

한국 창작무용 의상디자인의 변천과정 및 특징에 관한 고찰

동덕여자대학교 의상디자인과 교수 김혜경
동덕여자대학교 패션디자인전공 박사 김흥경

· 목 차 ·

- I. 서론
- II. 이론적 고찰
- III. 한국 창작무용 의상의 변천과정 및 특징에 관한 고찰
- IV. 결론 및 제언

<요 약>

한국무용은 19세기말 신무용의 탄생으로 연희 형태에서 무대와 객석이 분리된 극장식 무용으로 재정립되면서 종합예술로 새롭게 태어나게 된다. 이런 변화는 기존의 형식적이고 기교적인 한국전통무용이 예술적 측면을 강화시키면서, 독창적이고 창작적인 한국 창작무용으로 성장하는 계기가 되었다. 따라서 이 논문에서는 이런 과정에서 양산된 한국 창작무용의 의상디자인이 어떻게 전통적 미의식과 현대적 미의식의 재결합, 재생성으로 이어져왔는지 그 변모의 과정을 살펴보고자 한다.

그 내용은 다음과 같이 요약된다. 첫째, 신무용기에서 한국 창작무용으로 넘어가면서 무용작품은 예술적 무용을 지향하는 종합예술로 발전하게 되었다. 이 때 무용의상의 변화의 특징은 전통적인 무용의상에 비해 장식적인 요소가 많아졌고 서구화된 디자인 형태도 나타나게 되었다. 둘째, 포스트모더니즘의 출현으로 무용계의 국제문화교류가 활발해지고 네트워크화 되어 한국 창작무용 의상은 해체화, 단순화, 개방화, 퓨전화, 다양화라는 특징을 보였다. 셋째, 급격한 변화 양상은 특히, 신인 안무가들의 무용작품의상에서 발견되고 있다. 긍정적 측면에서 그 대표적인 변화는 다양화를 들 수 있다. 그 결과 한국 창작무용 의상디자인을 위한 창작 연구 범위가 일반의상 디자인을 포함, 훨씬 더 광범위해졌다.

반면에 부정적인 측면에서는 한국무용만이 갖는 고유한 전통적 미의식 개발의 소홀함으로 현대무용과의 차별성이 점차적으로 소멸되는 변화양상을 띄게 되었다.

I. 서론

한국 창작무용 의상디자인은 전통무용의상과는 달리, 단순한 장인정신의 차원을 넘어서 창작자인 안무가들의 예술 성향이나 독창성을 대변해야 할 뿐만 아니라, 의상디자이너 자신만의 독특한 예술세계까지도 표출시켜야 한다. 그 과정에서 의상디자이너는 자신이 속한 시대, 국가, 사회의 문화와 정신까지도 의상디자인에 반영하면서 한국인으로서 한국적 미의식을 디자인에 담아야 한다.

최근 우리 문화와 예술은 여러 나라와 다양하게 교류하면서 세계화 경향이 더욱 짙어졌다. 이런 서구의 현대예술사조(대표적으로 포스트모더니즘)에 실증을 느낀 일부 선구적 디자이너들은 우리의 정체성 상실에 한계를 느끼고 고유한 미의식을 찾는 작업들을 모색하기 시작했다. 이것과 관련하여 사무엘 헌팅톤은 다음과 같이 주장했다. 그는 ‘동아시아인들은 자기들의 눈부신 경제발전이 서구문화를 도입한 결과가 아니라, 자기네들의 문화를 고수한 결과 라고 생각한다’라고 했고, 또한 ‘이들이 서구적 가치에 대한 강한 비판과 함께 비서구적 가치, 즉 자신들의 가치에 대해 강한 우월성을 갖고 그것을 되찾으려는 욕구를 가진다.’라고 했다¹⁾. 한편 로날드 도어는 이러한 현상을 ‘차세대 토착화 현상(second-generation indigenization phenomenon)’이라는 용어로 정의하기도 했다.²⁾ 한국은 한동안 사대주의나 서구문화 우월주의에 종속적으로 지배당하기도 했다. 그랬던 만큼 우리의 문화와 예술을 지켜야겠다는 의지 또한 강했다.

이러한 상황에서 한국인의 미의식은 타문화에 의한 퓨전화와 토착화를 반복하며 성장해가고 있다. 한국창작무용의상디자인에 나타나는 조형적 미의식 또한 이러한 변화 흐름 속에서 벗어날 수는 없다. 그러므로 무용의상디자이너는 자신의 독창적 시각과 예술적 표현을 하기위해, 그 흐름을 파악할 수 있도록 전문적인 지식과 다양한 분야에 관한 체계적인 교육과정을 거쳐야할 시점에 왔다.

본 논문의 내용은 문헌조사를 통한 이론적 고찰과 한국 창작무용 의상디자인의 변천과정을 알 수 있는 의상디자인 사례 연구로 구성하였다.

또한 그 연구범위는 한국 창작무용의 전성기인 1980년대에서 2000년대 초까지 무대에 올리었던 협의의 의미³⁾에 한국 창작무용에 제한을 두었다. 특히, 그 범위 내에 속해 있는 여러 무용작품 중에서 춤지, 댄스포럼, 몸지, 무용예술 등의 무용전문지에 작품 평이 심도 있게 게재 되었던 무용작품들과 수상경력이 있는 60여개의 무용작품들의 의상을 선정하여 그 의상디자인의 현대화의 특

1) 한명희(1985), 한국전통예술의 미의식, 성남: 정신문화 연구원, 페이지 미기재

2) 한명희(1985), 상계서 (1985), 페이지 미기재

3) 삼분법적 장르 구분방식에서는 무용장르를 한국무용, 발레, 현대무용으로 나눈다. 이 중에서 한국무용은 전통무용과 창작무용으로 나누어지는데, 여기 속하는 창작무용이 바로 협의의 의미에 창작무용이다.

정을 정리, 분석하였다. 선정된 무용작품은 다시 중견무용가의 작품과 신인 무용가의 작품으로 나누어 정리, 분석하였는데 그 이유는 중견무용가 작품의 의상과 신인무용가의 작품의상에 큰 차이가 있었기 때문이다.

이러한 연구를 통해 한국 창작무용 의상디자인이 어떠한 전통의 변형과 현대화 양상을 보이며 변화해 왔는지 살펴보고 그 변화의 요인과 특징이 무엇인지 밝혀보고자 했다. 또한 이를 통해 한국 창작무용 의상디자인에 나타난 한국인의 조형미의식이 어떠한 형태로 퓨전화와 토착화를 거듭하며 확장해가고 있는지 그 흐름을 파악하고, 미래의 한국 창작무용 의상디자인이 추구해야 할 역할과 디자인이 무엇인지 방향성에 대해서 모색해 보고자 했다.

II. 이론적 고찰

1. 한국 창작무용의 개념정의

한국무용은 대개 전통무용, 창작무용, 신무용, 극무용 등으로 분류된다. 창작무용은 한국 전통에 기반을 두고 새롭게 구성한 춤으로 요약되는데, 신무용의 창작이념과 맥을 같이 한다.

창작춤은 무용가의 감성이나 사상 따위를 독창적으로 표현해내는 춤으로 예술성을 강조한다. 그래서 한국 창작무용의 전환기인 1970년대 이후를 ‘창작무용기’, ‘현대춤의 시대’ 혹은 ‘예술춤의 시대’ 라고도 한다. 이것은 무용이 무대예술로서 거듭나길 희망하는 데서 비롯된 새로운 인식의 변혁이다. 또한 전체에서 개인으로, 몰개성에 개성으로, 객관에서 주관으로 관심의 대상을 바꿔 놓는데 일조했다. 그래서 안무가들은 예술가로서 내면세계에서부터 사회 전반 그리고 자연, 과학 전반에 이르기까지 다양한 주제들을 취해서 표현의 자유를 만끽할 수 있게 되었다.

광의적 의미에서의 한국 창작무용은 한국무용, 현대무용, 발레를 포함하여 한국이라는 국가적 공간 단위 아래서 행해지고 있는 창작 계열의 모든 춤과 한국 땅에서 한국인이 펼치는 모든 현상을 아우르는 개념으로 확장해서 정의한다. 협의의 의미로 창작무용이라는 용어가 특정한 예술무용의 한 장르를 지칭하는 용어로 정의하게 되면서 한국무용의 전통춤과 창작무용이 자연스레 이원화되었는데,⁴⁾ 본 논문은 이 협의의 의미로의 한국 창작무용 의상에 관하여 연구하였다.

이렇게 한국창작무용이라는 용어를 개념 정의하는데 있어서 다양한 입장들이 교차하고 있는 데는 나름대로의 이유와 문제점이 있다. 그 이유는 한국 창작무용이라는 용어가 충분한 검토과정 없이 몇몇에 의해 서로 다른 주관적인 용어로 사용되다가 서서히 정착되었기 때문이다. 그 결과 현재는 그래도 많이 다듬어지고 정리되었지만, 아직까지는 여러 가지 개념들이 여러 사람들의 견해 차이에 의해 혼잡하게 뒤섞여서 사용되거나 불분명하게 사용되고 있어서, 그 의미와 개념을 이해

4) 왕혜영(2001). 한국 창작무용의 시대별 특징 분석, 상명대 교육대학원 무용학과 석사학위 논문, 미간행, p.5

하는 데 많은 혼란이 야기되고 있다.

Ⅲ. 한국 창작무용 의상디자인의 변천과정 및 특징에 관한 고찰

1. 신무용기의 무용의상디자인

20세기 초에 탄생된 신무용기 무용의상은 한국의 복식을 그대로 착용하는 것이 일반적이었으나 그것은 정확한 고증에 바탕을 둔 것이 아니었다. 시각적 만족을 위해 부분적으로 개조를 하거나 변화를 주기도 하였다. 전통무용기의 무용의상이 사상에 근거해서 이루어진 반면에 신무용기의 의상은 사상과는 무관하게 이루어 졌다.⁵⁾ 또한 신무용의 의상은 기능적인 측면을 고려해서 제작되었다. 그것은 과거의 무용보다 동작이 활발해진 신무용기 무용동작의 활동성을 감안한 결과였다.⁶⁾

신무용기 무용의상의 특징을 간략하게 정리하면 첫째, 기본 형태에서는 일상 한복과 많이 다르지 않았다는 것이고, 둘째는 작품의 의도와는 무관하게 단지 무대의상이라는 점을 고려해 의미 없는 장식을 즐겨 사용했다는 것이며, 셋째 기능적인 측면을 고려해 춤추기에 적당한 디자인으로 변형시키고 간소화시켰다는 점이다. 넷째는 예외의 경우로 한복의 형태가 아닌 현대적이고 창의적인 디자인이 나타나기도 했다는 것이다.

이러한 특징은 신무용기에 활동했던 무용가들의 작품을 보면 알 수 있다.

광대 출신의 무용가 한성준은 전통춤 전수의 체계적 기틀을 마련한 대표적인 무용가로 그의 작품 「신선무」를 살펴보면 이조시대 선비들이 주로 입었던 「삼의」 류나 「학창의」 류의 도포가 나타난다. 이 작품에서 나타난 흑과 백의 조화는 유교의 금욕적인 인생관을 시각적인 색채를 통해 표현한 것이다.

조택원의 작품인 「코팍춤」, 「만중」의 의상을 살펴봐도 기존의 의상과 다르지 않은 평범한 일상복이거나 전통적인 승무복을 무대에서 착용했음을 알 수 있다.

최승희의 「무당춤」, 「장고춤」, 「부채춤」 등은 신무용의 전형적인 형태로 지금까지 여러 무용가들에 의해 전수되어 내려오고 있다. 「무당춤」의 의상은 우리나라의 전형적인 무당의 의상 형식을 빌린 것이다. 착용방법에 있어서 치마와 저고리 위로 꿰자를 입고 술띠를 두르는 방식을 취하고 있고, 부채와 초동이 쓰는 모자에 깃털을 달아 장식적인 효과를 더해 주기도 했다. 이렇게 화려하고 장식적인 특징은 최승희를 따라 내려온 정인방, 허경자, 강선영 등의 후인들에게서도 유사하게

5) 김정은(1991), 무용의상에 관한 고찰-한국무용의상을 중심으로-, 이화여자대학교 대학원 무용학과 석사학위논문, 미간행, p.38-39

6) 장인숙(1994), 무용의상의 역사적 변천과 특이성에 관한 연구-한국무용을 중심으로-, 경희대학교 대학원무용학과 석사학위논문, 미간행, p.48

나타난다.

앞서 정리한 네 가지의 설명 중, 네 번째 특징의 사례로 최승희의 작품을 들 수 있다. 최승희의 무용작품 「광상곡」, 「보현보살」, 「습작」 등의 의상들은 세련되고 창의적인 것들로, 지금의 작품과 견주어보아도 손색이 없을 만큼 독창적이고 현대적인 세련됨으로 자신의 신체 결함을 숨기지 않고 그대로 드러내는 과감한 노출과 육체의 아름다운 선을 극대화시키려는 표현은 현대에서도 찾아보기 힘든 사례이다.

2. 1980년대 한국 창작무용 의상디자인

1980년대에 들어서면서 ‘본격적인 예술춤 시대’로 성큼 발을 내딛게 되었다. 초기의 한국창작무용의상은 한국의 전통적 조형미의식에서 크게 벗어나지 않은 가운데 점진적으로 변화를 거듭했다. 그러나 1980년대 말 한국 창작무용이 급진전기를 맞으며 의상도 다양한 변화를 보이기 시작했다.

이 시기의 창작무용 의상들을 살펴보면 일반적으로 신무용의 장식성이 많이 배제되거나 간소화되었다. 또 원색의 사용을 자제하고 전체적으로 어둡거나 무거운 느낌의 무채색을 많이 사용하게 되었다. 일반적으로 상체중심이었던 한국무용의 동작 특징이 현대화 과정에서 하체 동작들의 다양한 개발로, 동작의 폭이 넓어져서 의상 패턴의 변화에도 큰 영향을 끼쳤다. 그러나 전체적인 형태는 전통적인 형태에서 크게 벗어나지는 않았다.

반면에 80년대에 창작무용의 시대를 열게 한 작품으로 김매자의 「춤본」, 배정혜의 「유리도시」, 문일지의 「맹가나무 이야기」, 김현자의 「바람개비」 등과 국수호의 「하얀초상」, 윤덕경의 「빈산」, 김영희의 「어디 만치 왔니」, 임학선의 「민들레 영토」, 강미리의 「활」 등은 일반적인 창작무용의상과는 달리, 조금씩 독특한 면을 지니고 있었는데, 이것은 앞으로 보여 질 한국창작무용의상의 방향성을 제시해 주었다. <그림1>, <그림2>

김매자의 작품인 「춤본」의 의상은 저고리, 바지, 그리고 치마로 이루어져 있는데, 저고리의 소매 부분이 특히 독특했다. 그것은 마치 민소매의 몸통부분에 울 풀기를 활용, 짜임이 없는 실타래를 소매형태로 두른듯하여 팔의 살이 그대로 드러나게 했다. 저고리의 길이는 조금 긴 편이고 치마의 폭도 그다지 넓지 않았다. 치마의 한 쪽이 터져 있어 하체의 움직임에 편안하게 디자인한 이 의상은 기존의 화려한 의상에 비하면 소재의 사용면에 있어서 하나의 시도였다.

한국 창작 무용의 현대화에 앞장섰던 배정혜의 「유리도시」 의상은 처음에 비닐소재로 제작했다. 비닐 소재는 유리도시가 초연될 당시에는 상당히 획기적인 소재였으며 안무자의 의도와 작품의 주제에도 잘 어울리는 소재였다. 그러나 동작적인 측면에서 현대적이고 다이내믹한 측면이 강한 이 작품의 동작을 이겨낼 단순하면서도 기능적인 의상디자인에 비닐소재는 적당하지 않았다. 전체적으로 단순한 일반적인 복장과도 흡사한 디자인은 상당히 현대적이면서도 기본적으로는 김매자의 「춤본」에서와 마찬가지로 전통적인 저고리의 선이나 형태 등을 여전히 지키고 있다.

무트댄스의 김영희의『어디만치 왔니』는 지극히 개인적인 내면세계에서 비롯된 독특하면서도 명확한 춤 언어가 인상적인 작품으로 무용계에서 큰 반향을 일으킨 작품이다. 김영희를 일컫는 수식어들로는 ‘토속적인 정서와 현대적 세련미’, ‘인간의 운명을 제의형식으로 풀어간 독특한 춤’, ‘극장 춤으로서의 밀도감과 긴장감’ 등이 있다. 이처럼 무대의 메커니즘을 이해하는 안무가라는 평을 받는 김영희의 작품에서 안무와 더불어 의상도 눈길을 끌었다. 한복의 진동과 배래선을 이용한 박스형의 상의는 자유로운 느낌을 연출했고, 비균일성의 아방가르드한 디자인은 리드미컬하면서도 생기 있고 다이내믹한 분위기를 연출했다. 거칠고 토속적인 형태는 형식이나 틀에 매이지 않으려는 자연주의와 무형태, 불균형, 부조화와 같은 몰형식성, 즉 한국적 혹은 동양적인 미의식에 근간을 둔 것이었다.



<그림 1> 김매자의 춤본(1987)



<그림 2> 배정혜의 유리도시(1987)

3. 1990년대 한국 창작무용 의상디자인

80년대가 새로운 시대에 맞게 창의적으로 무용작품을 만든 예술적 형성기라고 한다면 90년대는 그것의 예술적 객관화를 거친 거의 완성기에 가깝다.⁷⁾ 이 시기에는 한국창작무용의 제1세대, 제2세대들이 지속적인 개인작업들을 선보였으며 동시에 그들이 주축이 되어 결성되었던 창무회, 리을무용단, 무트댄스, 디딤무용단, 언덕경무용단, 춤타래, 한무회, 설무리, 최은희무용단, 새암무용단, 백현순무용단, 김은희 짓무용단 같은 단체들이 서로 앞 다투어 배출했던 신진안무가들이 활발한 작품 활동을 하며 다양한 시도를 거듭했다.

그리고 대표적인 작품으로는 리을무용단 황희연의 「행장」, 창무회 김선미의 「추다만 춤」, 김

7) 김영태(1999). 댄스포럼(99년 7,8월호), p.47

8) 1992, 문예연감, p.661

현자의 「생춤」, 무트댄스 김영희의 「아무도」, 「여기에」, 강미리의 「류, 생명나무」, 국수호의 「명성황후」, 백현순의 「見-나를 보다」, 김은이의 「태평무」, 박재희 「황토누리」, 늘휘무용단 김명숙의 「색동너머」, 김현미의 「크리스마스 날」 「어느 낙엽」 「신라의 밤」 등을 들 수 있다. <그림3>, <그림4>

국수호의 「명성황후」는 극장 예술적 효과 즉 의상, 조명, 장치의 적절한 활용에 대해 극찬을 받은 작품으로, 이는 세계무대를 겨냥한 안무자의 연륜과 안목에서 비롯된 결과이다.⁹⁾

90년대 대부분의 작품들이 추구했던 것은 토속적이거나 서민적인 취향에서 비롯된 소박함과 자연친화적인 정서에서 비롯된 무질서가 상당 부분 차지했었다. 반면에 「명성황후」는 한복이 갖는 세련미와 장려미 그리고 격조미 등을 유감없이 보여 준 작품이었다. 장면이 전환될 때마다 의상도 함께 바뀌면서 작품 전체를 생동감 있고 화려하게 했다. 디자인적 측면에서 소매나 고름, 깃, 말기 등의 현대적인 재해석이 가미되어 세련미를 더해주고 흰색 마스크나 부채, 장죽, 깃발들 등을 이용한 퍼레이드적 연출을 통해서 풍성하고 스펙터클한 분위기를 더해주었다.

박재희의 「황토누리」는 농촌의 현실을 있는 그대로 대입하여 새로운 생명력의 역동성을 부가시킨 작품으로.¹⁰⁾ 이 작품의 의상디자인은 다원적인 소재의 배합과 독특한 염색 등이 회화적으로 잘 어우러져 있다. 녹색이나 갈색 등의 사용과 일정한 패턴 없이 자유롭게 번져있는 독특한 착색 상태는 얼굴의 메이크업과 조화를 이루며 자연주의적이고 토속적인 감각을 더욱 살려주어 ‘자연의 색칠’¹¹⁾이라는 평을 받기도 했다. 과거에 의상을 장식하는데 사용했던 장식 재료들은 대부분이 화려한 것들이었던 반면에, 최근에는 장식 재료로 끈이나 줄, 띠, 털, 등을 비롯해 낙엽, 비닐, 종이 등의 다양한 것들을 사용하고 있다.



<그림3> 국수호의 명성황후(1994)



<그림4> 박재희의 황토누리(1997)

9) 김태원(1997), 예술춤 시대의 진동, 서울:현대미학사, p.740-741
 10) 성기숙(2003) 춤창조의 새지평과 비평, 서울:현대미학사, p.296
 11) 김영태(99년7월), 몸지, 무용예술사, p.14

4. 1990년대 말 이후 신인무용가들의 한국 창작무용 의상디자인

90년대 말부터 최근까지는 신진 안무가들의 작품 활동이 소극장을 중심으로 활발하게 이루어졌다. 이 시기의 의상은 전통적인 형태부터 현대적인 형태에 이르기까지 매우 다양한 형태로 나타났다. 그리고 포스트모더니즘에 의해 장르간의 해체가 본격적으로 진행되었고, 네오 모더니즘에 의해 새로운 형태의 현대적이고 미니멀리즘적인 의상 디자인이 나타나기 시작했다. 이 시기의 대표적인 신인 안무가들로는 국립무용단의 김윤수, 무트댄스의 송지영, 디딤무용단의 전순희, 우바이무용단의 이명미, 창무회의 최지연, 김지영, 윤수미, 이지윤 등 이 있고, 리울무용단에는 김수현, 홍은주, 김선영, 이희자, 김윤진 등이 있고, 늘휘무용단의 이애덕, 한지연, 윤정민 등이 있다.<그림 5>,<그림 6>

국립무용단의 김윤수는 현대적인 무용요소가 가미된 한국창작춤을 사용¹²⁾하는 안무가로서, 그 자연스러움이 장르구분을 무색케 할 정도였다. 「걷는 새Ⅱ」의 의상은 한국적인 선이 그대로 남아 있으면서 동시에 기하학적인 패턴의 사용 등을 통한 현대적인 감각이 함께 조화를 이루며 공존하고 있는 독특하고 세련된 형태를 갖추고 있다. 「만찬」은 웃음, 유희, 풍자, 코믹성, 유머 등의 방법으로 사랑이라는 대 주제를 차원 높게 표현한 작품으로 의상에 있어서는 리얼리즘적인 요소가 강한, 흔히 요즘 거리에서 만나는 젊은 남녀의 옷차림을 그대로 차용했고, 키보드나 청소기 등 일상적인 도구를 적절히 사용하기도 했다.¹³⁾

무트댄스의 송지영은 「MOON」에서 검은 구두와 일상복 주름치마¹⁴⁾의 현대적인 이미지로 각인된 안무가로 후기 현대무용적인 요소가 강한 특징을 갖고 있다. 기존의 한국창작무용의상에 비해서 노출이 많았고 형태적인 측면에서 단순화시켰던 이 작품은 전통적인 속바지를 이용, 현대적인 감각과 전통적인 감각을 동시에 표현하고자 했다. 또한 「하늘」에서는 현대무용의상이라고 해도 과언이 아닐 정도로 단순화시킨 민소매 원피스를 무용수에게 입혀 더욱 현대화된 이미지를 의상을 통해서 표현했다.

홍은주의 「가시연」은 동작적인 측면에서나 의상이나 무대적인 측면에서도 현대무용에 버금가는 현대적인 감각이 돋보이는 작품이었다. 타이즈 형태의 단순한 색과 선을 사용한 의상은 현대무용 의상과도 같았으며 흰색 면 소재와 회색 실크를 이용해서 제작한 주인공의 의상은 주인공의 절대 고독을 표현하는데 적절했다. 또한 일상의 표현과 내면세계의 표현을 넘나드는 안무를 소화하기 위해 안에는 타이즈를 입고 몸의 반쪽에는 종이로 만든 일상복을 입어 양면적 표현이 가능하도록 하는 포스트모더니즘적인 형태의 의상을 취하였다.

12) 댄스포럼(2000년 7월호), p.20

13) 댄스포럼(2001년 7월호) p.52

14) 댄스포럼(2000년 7월호), 전계서 p.39
댄스포럼(2001년 7월호), 전계서 p.35



<그림5> 송지영의 하늘(2001)



<그림6>홍은주의 가시연(2002)

5. 한국 창작무용 의상의 변화 특징 분석

한국 창작무용의 의상은 전통적 한복형태의 변형에서 출발했다.¹⁵⁾ 이는 전통의 재조명이라는 차원에서 변화하고자하는 시도였다. 이러한 시도는 주로 대극장에서 공연된 무용작품을 중심으로 이루어졌다.

그리고 현대적인 의상디자인의 차용으로 한복이 아닌 또 다른 의상을 사용하기도 하였는데, 이는 현대적인 주제와 표현형식에 따른 새로운 시도였다. 이러한 시도는 젊은 세대 안무가들의 실험 무대로 많이 활용되었던 소극장 무대와 현대적, 또는 대중적인 작품을 지향하는 무용단체들의 공연을 중심으로 이루어졌다.

이러한 실험적인 무용공연은 90년대로 넘어가면서 증가했고 21세기로 넘어오면서는 더욱 두드러지게 나타났다. 그러나 이와 반대로 한국무용에 영향을 주었던 현대무용의 경우, 상대적으로 한국의 토속적인 것에 관심을 갖으면서 한국적인 정서가 묻어나는 의상에 관심을 가지기 시작했다.

대극장 공연에서는 신인안무가들에 의해 이루어진 소극장의 실험적인 공연에 비해 의상의 현대화나 실험적인 시도의 변화속도가 완만하게 진행되었고, 20세기말, 그리고 최근으로 가까워지면서 더욱 그렇게 되었다. 그러나 소수의 중견무용가들의 대극장 공연에서의 새로운 시도는 무용계 전반에 큰 영향을 끼치거나 파장을 가져오므로 중요한 의미를 지니고 있다고 할 수 있다.

대극장식 한국 창작무용의 의상은 형태적인 측면에서 90년대로 넘어가면서 한국의 전통적인 디자인에서 탈피, 완만한 곡선을 이루며 진행되어졌음을 알 수 있었다. 또한 의상 형태의 현대화 과정에서 한복의 형태는 더욱 단순화되는 경향이 있었다. 상체의 팔이나 허리선을 강조하는 동작들

15) 이지연(2003), 한국무용의 주제 동향과 의상-서울국제무용제 출품작을 중심으로, 경희대학교 대학원의상학과 석사학위논문, 미간행, p.16

이 많이 사용되면서 몸에 밀착되어서 신체의 선을 강조하는 서구형의 다트나 절개를 사용하는 형태의 서양의 입체적 디자인이 나타나기 시작했다. 이는 한국 창작무용의 안무구성이나 동작법이 현대화되면서 따라가는 현상이라 할 수 있다. 또한 무용의 내용적인 측면에서 개인적이거나 현실적인 것을 많이 다루게 되면서 의상 역시 시대성을 반영, 현대화는 불가피한 선택이 되었다. 기존의 한국무용 의상의 획일적 디자인에서 탈피, 다양한 변화를 시도한 디자인들이 기존의 전통적 미의식을 허물지 않는 선에서 지속적으로 발전되었음을 알 수 있다. 이는 다양한 디자이너들이 활동을 하게 되면서 디자이너들이 갖는 독특한 스타일에 의해 그 표현 양상은 더욱 풍부해졌다.

한복의 형태를 이루는 특징으로 깃, 고름, 배래, 동정, 가슴말기, 여러 폭의 치마 등을 들 수 있다. 이러한 특징을 갖는 전통적 한국무용 의상이 현대무용의 의상과 결합되면서 퓨전화를 거쳐 다양한 현대적 한복의 형태로 변화를 거듭하였다.

한국창작무용의상에서 치마는 80년대에 비해서 다양한 형태로 변화되고 있었음을 알 수 있다. 이러한 변화는 무용작품이 다루고자 하는 주제가 변화하면서 더욱 두드러지게 나타났었다. 전통의 대한 재해석을 넘어서서 전통의 과격한 파괴나 허무, 상실감을 다룬 작품이 많아지면서 한국창작무용에 있어서도 종전처럼 전통적 형식미를 강조하기 보다는 인간의 심리나 일상을 더욱 폭넓게 다루기 시작¹⁶⁾하면서 의상도 함께 변화를 꾀하기 시작했다. 이렇게 서울국제무용제와 같은 대극장의 의상들 대부분이 한복을 변형시켜 새로운 형태를 만들어내는 경우가 대부분이었는데, 그 변화 속도는 완만했었다.

반면에 한복의 변형이나 탈피는 무용제가 아닌 개인 공연이나 기획공연에서 더 많이 이루어졌다. 이것은 80년대에서 90년대까지 활동했던 대표적인 무용가들의 개인 공연을 보면 알 수 있다. 또한 소극장 공연의 경우는 90년대 후반으로 오면서 더욱 활성화 되었고, 현대화를 향한 시도는 더욱 다양하면서도 과감하게 이루어졌다. 그래서 90년대 말에서 최근까지의 작품의상에 관한 분석은 소극장 공연이나 신인안무가들의 의상을 살펴보면 알 수 있다.

본 논문에서는 80년대부터 90년대까지 활동했던 중견무용가들과 최근에 활동하고 있는 신인 안무가들 중에서 평론가들의 관심을 받았거나 수상경력이 있거나 무용가들의 작품에 나타난 의상을 중심으로 특징을 분석했다. 특히 신인 안무가들의 작품은 수상경력이 있거나 다양한 경연식 무용패스티발에 선발된 작품을 중심으로 다루었다.

선정된 중견무용가로는 김매자, 배정혜, 문일지, 김현자, 오은희, 국수호, 윤덕경, 김영희, 황희연, 강미리, 김은희, 한상근, 김선미, 백현순, 김은희, 박재희, 김명희, 김현미, 임학선, 등의 19명의 25작품이 있고, 신인무용가들로는 독립춤세대인 손인영, 국립무용단의 김윤수, 무트댄스의 송지영, 디딤무용단의 전순희, 우바이 무용단의 이명미, 창무회의 최지연, 김지영, 윤수미, 이지윤, 리을무용단의 김수연, 김현미, 홍은주, 김윤진, 김정민, 안제현 늘휘무용단의 이애덕, 한지연, 윤정민 등의 20명의 25작품이 있다. 각각 19에서 20명의 무용가를 선정했지만 이들 중에는 1회 이상의 무용공

16) 이지연(2003), 상계서, p.46

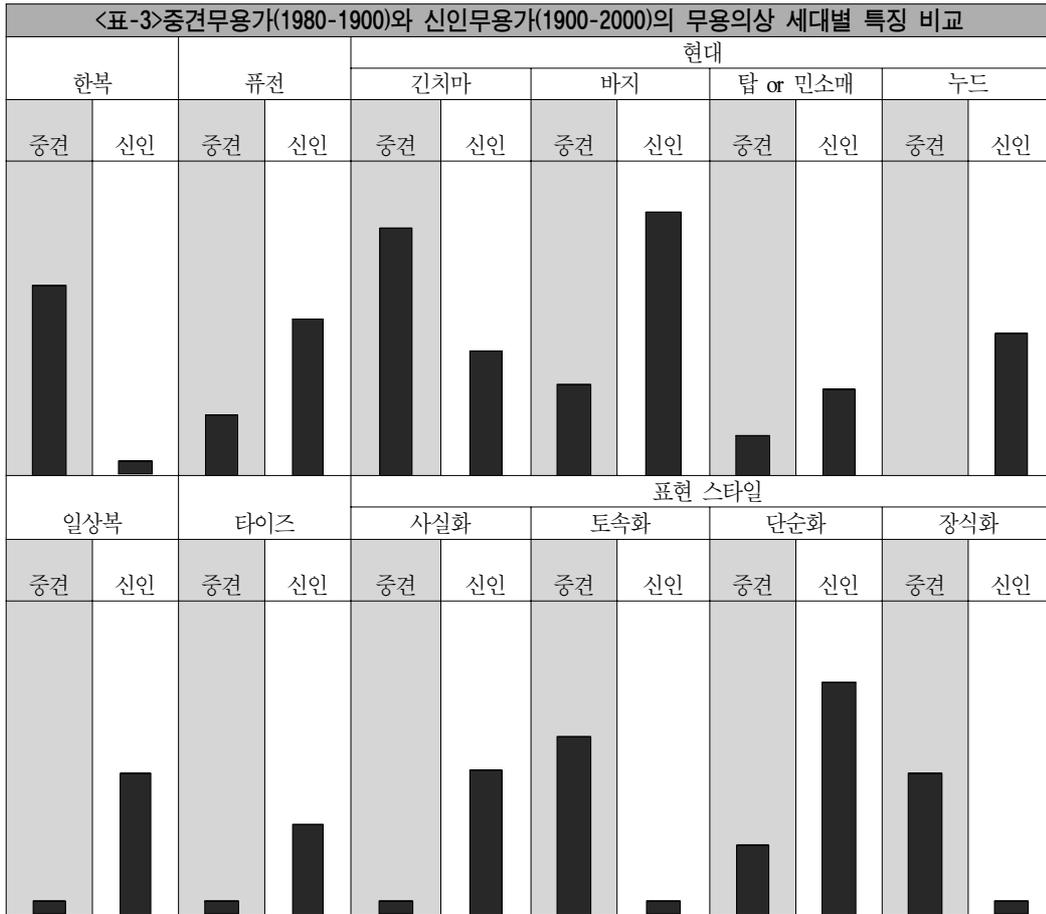
연을 한 경우도 있고, 한 작품에 여러 가지 형태의 의상이 복합적으로 사용되기도 했기 때문에 실제 분포 수는 훨씬 많아지게 되었다.

선정 작품들의 실질적인 자료는 각 무용단체에서 소장하고 있는 자료와 문예진흥원에서 소장하고 있는 자료, 인터뷰를 통해 얻은 무용가 개인소장 자료, 무용전문지에서 게재된 사진자료 등을 가지고 수집, 정리하였다.

선정된 한국 창작무용 작품에 나타난 의상의 조형적 특징을 전통적인 의상과 현대적인 의상으로 나누어서 분포수를 정리하였다. 또한 현대적인 의상디자인에 있어서 80년대에서 90년대에 두드러진 활동을 보인 중견무용가와 90년대 말 이후에 활동을 시작한 신인무용가의 작품에 나타난 의상의 변화 과정에서 나타난 대표적 표현 스타일의 특징을 몇가지 문항으로 정리, 비교할 수 있도록 분포 수를 정리하였다. 그 분포도의 정리 결과는 다음과 같다.

| 〈표-1〉중견무용가의 한국 창작무용 공연의상에 나타난 형태적 특징 | | | | | |
|--------------------------------------|-----|--------|-----|----------|-----|
| 한복 | 퓨전 | 현대 | | | |
| | | 긴치마 | 바지 | 탑 or 민소매 | 누드 |
| 12 | 4 | 16 | 6 | 3 | 0 |
| 일상복 | 타이즈 | 표현 스타일 | | | |
| | | 사실화 | 토속화 | 단순화 | 장식화 |
| 1 | 1 | 1 | 11 | 4 | 9 |

| 〈표-2〉신인무용가의 한국 창작무용 공연의상에 나타난 형태적 특징 | | | | | |
|--------------------------------------|-----|--------|-----|----------|-----|
| 한복 | 퓨전 | 현대 | | | |
| | | 긴치마 | 바지 | 탑 or 민소매 | 누드 |
| 1 | 10 | 8 | 17 | 6 | 2 |
| 일상복 | 타이즈 | 표현 스타일 | | | |
| | | 사실화 | 토속화 | 단순화 | 장식화 |
| 9 | 6 | 9 | 1 | 15 | 1 |



위의 표를 통해 현대화의 특징을 살펴본 결과는 다음과 같다.

첫째, 현대무용과 한국무용의 장르간의 해체현상이다. 전통적 개념의 장르구분은 순수예술과 대중예술, 선과 악, 이성과 감성 등 이분법적인 사고체계를 특징으로 하는 모더니즘의 산물일 뿐, 그저 ‘도그마’에 불과한 것¹⁷⁾이라는 개념이 두드러지면서 이 탈장르화 현상은 더욱 활성화 되었다. 이미 오래 전에 에코¹⁸⁾에 의해 예견되었던 것으로, 탈장르화는 항상 새로움을 찾아 끊임없이 미지의 세계를 모험하는 예술가들의 창작열과 실험정신에 의해 가속화되고 있는 현상으로 특히 미래적이고 현대적인 안무를 창작하는 신인 안무가들에 의해서 적극적으로 나타난 변화이다.

외국무용에서는 신체의 움직임 표현하는데 있어서 동작의 선을 중요하게 생각하기 때문에 몸에 최대한으로 밀착되거나 단순화 시킨 의상을 사용했다. 반면에 ‘정중동’의 움직임이나 호흡을 중요시하는 한국무용에서는 특별한 경우를 제외하고는 거의 신체를 그대로 드러내는 타이즈를 사

17) 댄스포럼 2000, 6월호 p35

18) 기호학자인 에코는 “21세기는 갖가지 문화가 뒤섞인 잡종적 혼합이 될 것”이라고 예언하였다.

용하지 않았다. 그러나 탈장르화에 의해서 사용되지 않았던 타이즈 형태나 소매가 없는 원피스 형태를 과감하게 사용하게 되었다. 황희연의 ‘미친 치마 폴라쥬’는 독일 표현주의 안무가인 피나 바우쉬의 영향으로 일상성을 표현하기 위해서 단순하면서 저어지 원피스를 사용하였다. 이러한 변화는 특히 신인안무가들에게 주로 나타난 특징으로 최근에 와서는 굳이 장르를 구분하는 것이 무의미하다고 여겨질 정도이다. 특히 강미선이나 홍은주의 작품에서처럼 현대무용이나 발레 전공자를 등용시켜 현대적인 테크닉을 안무에 활용하면서 그 동작에 적절한 현대적인 의상을 보다 더 적극적으로 취하게 되었다.¹⁹⁾<그림7>



<그림7-1>황희연의 미친 치마폴라쥬(2005)



<그림7-2>강미선의 페드라(2001)

<그림7> 한국창작무용의 해체화

둘째, 한국창작무용의상의 단순화이다. 이것은 기능성의 고려와 현대적 미의식의 변화 과정에서 생겨난 현상으로, 한국창작무용의 동작어휘가 보다 더 다양하게 발전하며 역동적이고 테크니적인 동작을 많이 사용하게 되었기 때문이기도 했다. 이러한 단순화 현상은 폭이 넓은 치마를 사용하거나 여러 겹을 겹치는 레이어드 기법을 이용하여 풍성하게 했던 것이 바지의 사용이나 단순한 치마 또는 반바지 등으로 대체되거나, 다양한 장식적 요소들은 미니멀리즘의 영향으로 생략되거나 함축적인 형태로 변화되었다.<그림8>

셋째, 한국창작무용의 개방화이다. 이러한 현상은 무대에서 무용수의 신체 노출 정도의 변화를 통해서 알 수 있다. 일반적으로 한국창작무용공연에서는 노출을 기피하는 편이었는데, 최근에 와서는 탑 형태나 타이즈의 사용하는 경우가 생겨났고 위의 분류 유목에는 없지만 속옷의 생략과 짧은 치마나 망사 등의 사용이 많아졌다. 심지어 누드나 반라로 무대에 한국창작무용공연의 무대에 오르는 등으로 노출에 대한 인식은 더욱 자유로워졌다. 이러한 변화는 사회 전반적으로 나타나

19) 강미선은 ‘페드라’에서 서울발레시어터 안무자이자 발레리나인 제임스전을 무용수로 등용시켰고, 홍은주는 ‘가시연’에서 현대무용가인 이광석, 김진호 등을 무용수로 등용시켰다.

는 현상으로서, 일상복에서도 노출이 많아졌다. <그림9>



<그림8-1>이희자의 풍장Ⅱ(2004)



<그림8-2>김정민의 수평선 위에서(2003)

<그림8> 한국창작무용의 단순화



<그림9-1>국수호의 환생(2001)



<그림9-2>김윤진의 바르도(2002)

<그림9> 한국창작무용의 개방화

넷째, 한국창작무용의상에 퓨전화 현상이다. 이것은 세계 각국의 다양한 문화와의 교류나 기획 공연이 증가하고, 해외에서 활동하는 재외 한국 무용인들이 많아지면서 생겨난 현상으로 이는 국제화시대에 비켜갈 수 없는 현상이다. 위의 표를 통해 알 수 있듯이 퓨전화 현상은 중견무용가들 중심으로 활동이 이루어지던 80년대부터 이미 시작했던 것이다. 그 예로는 한국적인 소재와 현대적인 소재를 함께 사용하거나, 동, 서양의 디자인 형태가 절충된 저고리의 형태에 단순한 치마를 이용한다든가 하는 것을 들 수 있다.<그림10>



<그림10-1>홍은주의 문득 저 푸름Ⅱ(2005)



<그림10-2>안제현의 냉장고에 넣다(2004)

<그림10> 한국창작무용의 퓨전화

다섯째, 한국창작무용의상의 다양화이다. 이는 위의 특징을 모두 아우르는 것으로 기존의 한복 형태의 변형단계에서는 찾아보기 힘든 다양한 형태의 의상이 현대로 오면서 더 많이 등장하고 있음을 확인시키는 근거가 되었다. 이는 일상복을 사용한다든가, 오브제를 의상으로 활용한다든가, 새로운 미래적인 소재를 활용한다든가, 현대무용의상 형태를 사용한다든가, 퓨전화, 현대화된 새로운 의상들을 다양하게 사용한다든가 하는 무용공연 사례를 통해서 알 수 있다.<그림11>



<그림11-1>이미희의 카오스(2006)



<그림11-2>최상철의 까망천사(2000)

<그림11> 한국창작무용의 다양화

IV. 결론 및 제언

시대를 거둬들이면 할수록 문화의 흐름은 속도를 가늠할 수 없을 정도로 빠르게 변화하고 있다. 이러한 흐름 속에서 앞으로 나아가 새 지표를 열어줘야 할 예술이 그 역할을 다하고 있는지 의표를 달아본다.

20세기 초 신무용은 그 어느 예술분야 보다도 뒤떨어져 낙후성을 면치 못했다. 그나마 최승희, 한성준, 조택원, 배구자 등의 몇몇 무용가들에 의해 이어져 왔고 그것이 70-80년대 와서야 비로소 꽃을 피우기 시작했다. 이것은 무용 자체 즉 안무적인 측면이나 동작언어적인 측면에서의 새로운 변화와 발전의 소산이기도 했지만, 무용과 함께 동행을 해온 무대장치, 의상, 조명, 영상 등의 기술적인 측면에서의 변화와 발전이 함께 따라가 주었기 때문이기도 했다. 그리고 20세기 말, 전후로 신인 안무가들의 활동이 활발해지면서 한국창작무용의 현대화는 급격히 빨라졌고 그 영향으로 한국창작무용의상 역시 본격적으로 이루어지기 시작했다

본 논문에서는 한국창작무용의상디자인이 어떻게 변화 발전해왔는지 그 변화과정과 특징에 대해서 알아보려고 했다.

그 결과 다음과 같은 몇 가지 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 신무용기에서 한국창작무용으로 넘어가면서 무용작품은 예술적 무용을 지향하는 종합예술로 발전하게 되었다. 이 때 무용의상의 변화의 특징은 전통적인 무용의상에 비해 장식적인 요소가 많아졌고 서구화된 디자인 형태도 나타나게 되었다.

둘째, 또한 포스트모더니즘의 출현과 더불어 활발해진 세계 문화교류와 무용계의 발전으로 한국창작무용의상은 해체화, 단순화, 개방화, 퓨전화, 다양화라는 변화를 특징적으로 보여주었다.

셋째, 급격한 변화 양상은 신인안무가들의 무용작품의상에서 발견되고 있는데, 긍정적인 측면에서의 변화 양상은 매우 다양화되었다는 점이다. 그래서 한국창작무용의상디자인을 위한 창작 연구 범위가 일반의상 디자인을 포함, 훨씬 더 광범위해졌다. 반면에 부정적인 측면에서는 한국무용만이 갖는 고유한 전통적 미의식의 개발이 다소 결여되어 있어서 현대무용과의 차별성이 별로 없었다.

이제는 새로운 범위의 확장과 더불어 경험의 축적에서 오는 심층적이고 내적으로 충실한 깊이의 확장이 더욱 필요하게 되었고, 그것을 올바로 성취하기 위해서 한국인의 정체성 인식이 중요하게 되었다. 또한 ‘전통적인 것은 시대에 뒤떨어진 진부한 것’이라는 인식에서 탈피하여 파격적이면서도 수준 높은 전통의 새로운 변혁이 반드시 이루어져야 할 것이다.

본 논문의 연구 과정을 통해 무용의상에 관한 기초적인 문헌연구 및 관련 자료의 미비점을 상당 부분 느꼈다. 앞으로 무용의상에 관한 체계적이고 전문적인 교육과정 연구가 선행되어야 할 것이고, 지금까지 우리의 무대에 울리어졌던 수많은 작품들과 세계 각국의 무용작품의 의상들에 관한 국내외의 공연사진자료나 영상물에 자료관리가 충분히 이루어져야 할 것이다. 특히 현재 무용

의상디자이너에 관한 연구 또한 전무후무한 상태이므로 이러한 부분에 대 연구가 적극적으로 다루어져야 할 것이라 여겨진다. 이러한 연구를 바탕으로 실제 무대를 위한 작품 제작 경험을 병행할 때, 비로소 실질적이고 전문적인 연구가 완성될 수 있을 것이고, 또한 더 나아가 모방의 차원을 뛰어넘은 우리 고유의 전통적 미의식에 기초해서 발현된 독창적이며 깊이 있는 한국의 미래적 디자인을 개발할 수 있게 될 것이다.

(접수: 2006년 10월 27일)

【참 고 문 헌】

단행본

- 김경애, 김채현, 이종호(공저). 2001. 『우리무용100년』. 서울: 현암사.
- 김태원. 1997. 『예술춤 시대의 진동』. 서울: 현대미학사.
- 김영기. 1994. 『한국인의 조형의식』. 서울: 창지사.
- 성기숙. 1998. 『전통의 변용과 춤 창조』. 서울: 현대미학사.
- 유명걸, 2000. 『서양과 한국의 미와 예술』. 서울: 형설출판사.
- 정정호, 강내희. 1989. 『포스트 모더니즘론』. 서울: 도서출판 터.
- 조요한. 1999. 『한국미의 조명』. 서울: 열화당.
- 한명희. 1985. 『한국전통예술의 미의식』. 성남: 정신문화연구원.
- Maitand Graves. 1996. 『디자인과 색채』. 배만실(역), 서울: 이대출판부.
- W.타타르키비치 著. 1990. 『미학의 기본 개념사』. 손호주 譯, 서울: 미진신서.
- Huhting Ton. 1996. 『문명의 충돌』. 이희재 역, 김영사.
- David Drew. 1958. 『The Decca Book of Ballet(Finlandia)』.
- The Decca Record Company Ltd.
- Edwin wilson. 1985. 『The theatre Experience』. N.Y.:Mcgraw-Hill.
- 大庭三郎. 1976. 『舞臺照明』東京:オ-ム사.

정기간행물

- 공연과 리뷰. 1997-1999.
- 김경희, 이순홍 공저. 1999. 9. 『무용예술의상에 관한 연구』. 한국복식학회. 제 47호.
- 김효순. 2000. 『창작무용의 사상적 태동 고찰』.체육학 논문집.

대한무용학회 논문 제11호. 1990. 『춤, 그 본질로의 환원을 위하여』
댄스포럼. 1999-2004.
몸. 1998-2004
무용예술. 1996-2000.
미래춤학회. 1997. 『춤조 활동의 급증과 새로운 춤의 장르 및 세대춤의 등장』
임영자, 박유신. 2000. 『최승희 무용의상의 특성과 현대패션과의 상관성』. 복식문화 연구. 제8권 제5호
춤. 1990-2000.
춤과 사람들 1999-2004

학위논문

김영란. 1998. 『한국창작춤의 발전방향에 관한 연구-1980년대를 중심으로』. 이화여자대학교 대학원 무용학과 석사학위논문.
김정은. 1994. 『무용의상에 대한 고찰』. 이화여자대학교 대학원 무용학과 석사학위논문.
박부희. 1998. 『1990년대 한국의 창작무용에 나타난 안무성향』. 이화여자대학교 대학원 무용학과 석사학위논문.
손정민. 2000. 『한국창작무용의 시대별 변천과정에 관한 고찰』. 건국대 교육대학원 무용학과 석사학위 논문.
왕혜영. 2001. 『한국창작무용의 시대별 특징』. 상명대학교 교육대학원 무용학과 석사학위논문.
이지연. 2003. 『창작한국무용의 주제 동향과 의상-서울국제무용제출품작을 중심으로』. 경희대학교 대학원 의상학과 석사학위논문.
장인숙. 1994. 『무용의상의 역사적 변천과 특이성에 관한 연구 - 한국무용을 중심으로』. 경희대학교 대학원 무용학과 석사학위논문.
정난숙. 1992. 『현대 한국춤의 주제와 표현의 상징성에 대한 연구』. 이화여자 대학교 대학원 무용학과 석사학위논문.
허수영. 1996. 『무용의상의 변천사에 대한 고찰-한국무용을 중심으로』. 숙명여대 대학원 석사학위 논문.

인터넷 사이트

김태중 종합예술창고. <http://www.artsenal.co.kr>
김명숙 늘휘무용단. <http://www.nulhuidance.co.kr>
창무회. <http://perform.kcaf.or.kr/chang/supporter.asp>
박재희 새암무용단. <http://www.saeamdance.co.kr>

The study about a change process and a special feature of Costume Design in a Korean creative dance

Prof. Dept. of Fashion Design, Dongduk woman's univ. **Hyekyung Kim**
Docteral Course, Dept. of Fashion, Dongduk woman's univ. **Hyungkyung Kim**

Korean Dance has been newly established into the Theater-type Dance from banqueting since the new type of creative dance appeared at the end of 19th century as a composite art. This change allows intensifying marvelous improvement of the artistic phase and has been an important beginning of originative and creative of Korean Creative Dance.

Based on the aspect, this paper focuses on careful consideration and look into how the costume of Korean creative dance has been changed and growth though the combination and formation of aesthetic sense between traditional and modern.

The question resolves itself into the following three points.

First, in the state of turnover from Neo Dance era to Korean Creative Dance, dancing performance has been alternated to composite type of art. At the time, the dancing costume identified as very decorative with various ornaments than before, and also show westernizing influence in the design.

Second, as a result of the Post Modernism appear, Korean Dancing field make cultural exchange worldwide lively and build a network with countries, the Korean Creative Dance has been disorganize, simplified, be candid, and diverse.

Third, through the dramatic change and improvement, a lot of new choreographer bring multiform of directing in an affirmative concept so that let the costume design to be extensive to general clothes. On the other hand, been remiss to find the peculiarity of Korean traditional Dance has been gradually and hard to distinguish with Contemporary dance in a negative concept.