

공연예술/01발표논문

미국 초기 여성 현대무용가의 사회적 역할과 의미

박순자(숙명여자대학교 명예교수)

김수진(명지대학교 외래교수)

논문초록

현대무용은 억압받는 신체와 정신의 해방을 위해 20세기 초 여성현대무용가인 이사도라 덩컨에 의해 시작되었다. 이는 18-19C 낭만주의와 고전주의 시대까지 강요되어 온 여성의 이미지와 역할에 대한 인류의 정제된 고정관념들이 새로운 시대를 맞이하며 변화를 맞이하게 된 것이다. 과거 남성중심의 무용예술의 보조적 역할에서 변화하여 여성중심의 클래식 발레로 20세기에 새롭게 펼쳐진 여성 현대무용가들의 출현은 여성의 성역할에 대한 정체성을 해소하고 페미니즘이라는 의식을 갖게 함으로, 이전까지의 여성의 성역할에 대한 변화를 스스로 모의하고 대중에게 전달함으로 여성 예술의 사회화를 도모하였다.

시대의 흐름 속에서 계속되어진 현대여성무용가들의 예술관을 연구함으로 여성 현대무용가에 의한 예술관을 통하여 오늘날 한국사회에서 여성무용가들이 가져야 할 예술관을 제시하고 과거보다 발전된 한국 여성무용가의 사회적 역할을 고취시키고자 하였다.

주제어 : 현대무용, 여성무용가, 페미니즘, 여성의 사회화, 예술관

I. 서론

인류는 남성과 여성이라는 두 가지의 성(性)으로 분류되었으며 성(性)의 분류는 곧 성(性)역할을 통하여서 그 이미지를 창출하였다. 또한, 역사 속의 여성의 이미지는 남성에게 순종적이고 다소곳하며 주체적이기 보다는, 수동적인 이미지가 두드러지게 나타나는데 이러한 양상은 무용예술에서도 나타난다.

서양 최초의 공식적인 발레는 1581년으로 기록되어 있으나(Horst Koegler, 1982, 32) 이 시기에 출연한 무용수는 모두 남성이었다. 16-17세기의 궁정무용에 등장한 무용수들은 왕 혹은 지체있는 무용 애호가였으며, 여성의 신분으로는 간혹 왕비나 귀족 신분의 여성이 참여하였다(이정연, 2010, 258). 1661년 프랑스의 루이 14세가 왕립 아카데미를 창설하고 52년이 지난 후 'opera company' 공에는 12명의 남성 무용수와 10명의 여성무용가가 있었으나 star는 곧 남성이었다(이정일, 1990, 116). 그러나 형식에 치우친 무거운 의상을 벗어버리면서 여성무용가들이 다양한 동작을 구현할 수 있게 되면서 그 비중은 크게 달라지기 시작하였고(박순자, 2001, 50) 동작, 의상, 슈즈 등의 변화는 여성의 신체의 아름다움을 묘사하기에 이르렀다. 이러한 역사의 흐름을 통하여, 19세기까지 발레에서의 여성은 무용수로서 비중이 뚜렷하게 나타나지만 작품을 창작하는 안무의 영역은 남성 안무가들의 역할이 두드러지게 나타나고 있음을 알 수 있다. 여성의 관점에서, 여성이 작품을 창출할 수 있는 주도적 역할이 어려웠으며 안무가라기 보다는 발레리나로서 안무된 작품의 역할을 표현하며 그 작품에 대한 해석적 입장(김채현 역, 1996, 139)을 취하였다고 볼 수 있다. 즉, 여성무용수는 남성 안무가의 시각에서 안무되어진 작품의 젠더 역할을 할 수 밖에 없었고 여성의 대우는 사회적 필요와 권력에 의해 만들어진 산물이었다(이정연, 2010, 253). 이렇듯 19C까지 강요되어 온 여성의 이미지와 역할에 대한 인류의 정체된 고정관념들은 20C의 새로운 전환의 시대를 맞이하게 되었고 무용예술계에서도 새로운 변화는 시작되었다. 타이트하고 조형화 되어 불편했던 튜튜와 토슈즈를 던져버리고 억압받는 신체와 정신을 해방시키기 위해 새로운 무용예술인 현대무용이 발생한 것이다.

현대무용이 등장함에 따라 여성의 역할은 앞선 시대의 남성 안무가, 남성 제작자등 남성의 영향력이 비교적 많았던 무용예술계에 이사도라 덩컨(Isadora Duncan), 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis), 마사 그라함(Martha Graham)등과 같은 여성무용가들이 새로운 무용예술을 창출하게 된 것이다. 또한, 무용수로서의 역할을 넘어서 안무와 제작까지 참여함으로써 여성 스스로 생각하는 것을 표현할 수 있는 자유를 찾게 되었다. 즉, 내면에 억눌렸던 인간 정서를 표출시키고 내적 감정을 발현 하여, 사회와 개인의 문제에 대하여 무용가 자신의 생각을 표현하는 풍토를 마련한 것이다(이숙영, 2006, 2). 이러한 변화는 곧 여성의 사회적 지위와 역할에 대한 영역을 넓혀가며 여성의 사회화에 기여하게 된 것이다.

서양과 비슷한 시기 우리나라도 최승희, 배구자 등의 여성무용가들의 역할이 활발하게 이루어졌으나 곧 조택원, 조광, 최현, 임성남, 송범, 김진걸 등의 남성무용가들의 활동이 두드러지게 나타나게 되었다. 특별히 최승희의 경우 한국에서 뿐 아니라 일본과 아시아를 넘어서 미국과 칠레에까지 공연을 할 정도로 무용수로서 인정 받았을 뿐 아니라 <반도의 무희>라는 영화에 출연하면서 영화배우와 모델로서도 활동하면서 일제강점기 시대에도 여성으로서 활발한 사회활동을 보여주었다.

1962년 이화여자대학교 무용과가 개설된 후 대학교육을 통해 배출한 무용수의 비율은 장기간에 걸쳐 일반적으로 여성의 비율이 남성의 비율보다 월등히 높다. 무용에 대한 사회적 인식이 아름다운 여성을 떠올릴 정도로 여성 중심으로 변화하고 실제로, 여성의 비율이 더 많은 현재 무용계에서 시기적으로 여

성 무용가가 어떤 예술관을 가지고 무용예술을 발전 시켜 왔는가에 대하여 연구되어야 할 필요성을 갖는다.

오늘날 국내 무용계는 탈장르적이고 크로스 오버적인 창작 활동이 다양하게 이루어지고 있으며, 과거보다는 무용이 사회에서 어떠한 역할을 할 수 있는지에 대해 고민하고 정규교과과정에 속에 무용교과과가 마련될 수 있도록 체계적이고 조직적으로 노력하고 있다. 이에 본 연구는 첫째, 급변하던 시기의 미국의 초기 여성 현대무용가들의 예술관이 무엇인지 연구하고 둘째, 고정적인 사회 인식에서 벗어나 사회에 영향력을 끼칠 수 있었던 미국의 여성 현대무용가들의 예술관을 통하여 국내의 여성무용가들에게도 사회적 영향력을 고취시키고자함이 본 연구의 목적이다.

본 연구는 문헌을 토대로 한 질적 연구이며 심도 있는 연구를 위하여 다음의 제한점을 갖는다.

첫째, 본 연구에서 범위는 미국의 여성현대무용가로 제한하였다. 그 이유는 초기 현대무용은 독일에 서도 이루어졌으나 성행한 시기가 히틀러가 정권을 잡았던 시대와 중복된다. 나치스의 악몽을 버리고 싶었던 독일의 감정 때문에 표현적인 춤인 현대무용이 독일에서는 위축되었으나 미국의 현대무용은 당시 일어난 세계대전이나 경제공황 등으로 인간의 삶과 죽음에 대한 인식의 변화가 일어나기 시작하였고 이를 표현하기 위하여 더 활발한 작품활동이 이루어지면서 미국의 현대무용은 세계적 중심에 설 수 있었기(김은정, 2002, 11) 때문이다.

둘째, 각 시대별 분류는 참고문헌 및 자료의 분석 결과, 1세대, 2세대, 또는 년도별 분류가 되어있었다. 그러나 그 기간이 동일하지 않음과 활동 시기가 중복 되는 경우를 발견하였다. 그러므로 무용가의 예술활동이 주목을 받은 시기부터 시대별 분류를 하는 것에도 오류가 있을 것이라 판단 되었다. 좀 더 시대적 구분을 분명히 하기 위하여 본 연구는 1960년을 기준으로 모더니즘과 포스트 모더니즘의 예술 사조로 나누어 연구하였다.

셋째, 각 세대별 여성 현대무용가를 선정함에 있어서 먼저, 현대무용의 선구자인 이사도라 덩컨의 예술관에 대하여 연구하였다. 그러나 이사도라 덩컨의 예술관은 대체로 그 사상만 후대로 계승되었기에 초기 여성현대무용가 중 그 사상과 무용 이론이 후대로 계승되었던 루스 세인트 테니스와 그녀의 제자이며 독립적으로 현대무용의 기초이론의 토대를 마련한 마사 그레이엄의 예술관을 연구하였다. 모더니즘과 포스트 모더니즘으로 넘어가는 단계인 1950년대 이후에는 머스 커닝햄, 폴 테일러 등의 남성무용가들의 활약이 뚜렷이 보여지면서 여성무용수들의 활약이 미약한 듯 보여진다. 당시 마사 그라함에게 사사 받은 머스 커닝햄이 현대무용사에서 큰 비중을 차지하나 그가 남성 무용가임으로 본 연구에서는 제외 하였다. 이후 1962년에 설립된 저드슨 그룹이 머스 커닝햄의 영향을 받았음을 알 수 있었다. 이에 앞선 루스 세인트 테니스와 마사 그라함의 현대무용이 머스 커닝햄을 통하여 저드슨 그룹에 전승되었을 것이라 판단되어 저드슨 그룹의 소속되었던 여성 현대무용가 중 마사 그라함의 영향을 많이 받은 대표적인 안무가 이본느 레이너, 캐서린 던햄을 선정하여 연구하였다.

넷째, 선정된 여성 현대무용가들의 작품에 나타난 역사적·사회적 배경, 사상(주제), 동작, 음악, 의상, 조명등을 통하여 그 예술관을 분석하고 연구하였다.

II. 미국의 여성 현대무용가들의 예술관 분석

1. 모더니즘 시대의 현대무용

빠른 산업화, 도시화, 경제발전을 비롯한 세계대전 등의 급박한 사회적 사건은 인간의 가치관에 혼란을 일으키기에 충분하였다. 이러한 사회적 상황 속에서 무용예술은 형식적이고 오락적이며 장식적인, 심미주의에 치중되어 인간의 정서와 감정을 표현하기에는 어려움이 있었다. 특히 미국은 엄격한 청교도 윤리의 지배하에 있었기에 극장예술은 극히 제한적이었으며 개인의 공간에서 가족, 민족공동체간의 유대를 강화하기 위한 목적으로서의 춤이 성행하였다(이지선, 2007, 101).

19C 말 ~ 20C 초, 일부 무용가들은 이전의 형식주의에서 벗어나 무용의 예술적 독자성에 입각한 인간 내면의 감정이나 반응을 표현하고자 하였다. 이러한 시기에 스타일과 테크닉을 갖춘 현대무용이 발생하게 되었고, 이러한 예술사조를 모더니즘이라고 명명하였다.

모더니즘은 인간 본연의 미를 추구한다. 창조성을 강조하며 정형화 되고 형식화되어 있던 기존의 무용 구성을 따르지 않고 자신만의 창작 욕구를 표현하였다. 독특하고 개성적인 작품창작에 주력하며 자신만의 고유한 동작어휘를 창조하여 타인과는 다른 자신만의 유일성을 나타내려고 하였다(문진학, 2013, 12). 이러한 모더니즘의 대표적인 인물은 이사도라 덩컨, 루스 세인트 데니스, 마사 그라함으로서 그 예술관은 다음과 같다.

1) 이사도라 덩컨(Isadora Duncen)

댄발의 춤꾼이라 불리는 이사도라 덩컨(Isadora Duncan)은 자유로운 인간 개개인의 감정이나 경험의 표현을 위해 발레를 뒷받침하고 있던 낭만주의와 형식주의의 예술사조를 전면으로 거부하였다(이숙영, 2006, 36). 이는 타이트하고 정형화된 불편한 의상과 토슈즈를 벗어버림으로서 여성의 신체에 해방을 주었고 구성되어 있는 춤을 추는 것에서 벗어나 형식에 얽매이지 않는 자신만의 움직임의 구현하는 것을 시도하였다. 즉, 신체적 측면에서의 여성해방과 의상개혁을 주장하였다(이예순, 1999, 5).

덩컨이 주로 활동하였던 1899년부터 1927년 그녀가 사망하기까지의 19C 초 미국의 여성의 공적인 활동은 극히 제한적이었다. 대중문화 속에서 무대 위에 서는 것은 하류 계층의 매춘부들 뿐이었던 당시, 덩컨은 접은 주름옷 기법이라고 하여 코르셋을 벗고 선택한 이 의상으로 신체의 선을 강조하고 두드러지게 표현함으로써 더 신비롭고 명확한 형태를 제시하였지만 관객들에게는 용납될 수 없는 비도덕적 행위로 받아들여졌다(이지선, 2007, 107). 앞서 연구의 필요성에서도 밝혔듯이 19세기 말까지도 여성에 대한 이미지는 병약하고 창백한 아름다움과 함께 도달도리 수 없는 이상과 순수한 영혼을 지닌 가냘픈 여인을 일컫는 팜프 프라질이었기 때문이다. 그러나 변화의 시기를 지나며 팜프 프라질의 이미지에서 팜프파탈의 여성 이미지를 표현하기 시작하였다. 팜프 프라질은 여성의 아름다움과 순수성을 강조하며 억압된 성이 그 특성을 구현하지만 팜프파탈은 자유로운 성의 대가로 관능적 환상을 부여 받고 파멸, 죽음에 연관되어 부정적으로 묘사되었다(이지원, 2004, 171). 그러나 팜프파탈이라는 새로운 여성의 이미지가 현대무용이라는 새로운 장르를 통하여 남성에게 의해 안무되어진 인위적인 이미지가 아닌 여성 스스로가 창출해내는 팜프파탈의 강한 이미지를 추구하게 되었다. 이러한 배경에는 세기말적 현상으로 여성도 자신의 생각을 표현하는 힘을 갖게 되었고, 교육을 비롯한 다방면에서 여성의 활동이 증가한 것을 들 수 있겠다. 즉, 여성의 사회활동이 증가되고 주체적인 의식을 가지고 표현함으로써 여성이 주도적 여성의 이미지에 대하여 고찰하고 인물을 창출하게 된 것이다.

덩컨은 “여성의 자유와 뉴잉글랜드 지역의 청교도주의의 왜곡된 본질로부터의 해방을 상징한다.”고

하였으며 춤 추는 자신은 “옷을 반만 입는 미국의 코러스걸이 하는 것 처럼 인간의 저질적인 본능에 호소하지 않는다.” 라며 사람들을 설득하였다.(이지선, 2007, 107). 이는 자신의 예술에 대한 확신을 통하여 고착화 되어 버린 여성에 대한 인식에 맞서 후퇴하지 않고 자신의 예술세계를 통해 설득을 한 것이다.

그 외에도 덩킨은 사회의 부조리함에 대한 테마를 많이 표현하였는데 “슬라브 행진곡”에서는 노예제도를, “마르세이유”, “열정 교향곡”에서는 여성과 인간의 자유를 투쟁하였다. 또한 힘 있는 여자로서의 여성의 기질을 “군대 행진곡”을 통하여 표현하였는데 이러한 작품은 상징적 표현을 통해 영혼의 표현을 실현하고자 하였다(장정운, 1995, 222).

상징적 표현을 통하여 영혼을 표현하고자 한 덩킨의 무용에서는 특징적인 테크닉은 존재하지 않았다. 이는 인간의 감정과 심오한 사상을 자연스러운 움직임 통하여 표현하기 위함이었는데, 인간의 본질의미를 추구하는 덩킨에게 테크닉은 거주장스러운 것일 수도 있었으나 반대로 덩킨의 무용이 가지는 한계이기도 하였다(김은정, 2002, 13). 덩킨은 자신의 작품활동을 통하여 스스로 사회에서의 규범에 대한 반대사를 표현하고 새로운 방향을 제시하며 기존의 작품의 형식이 아닌 새로운 형식과 새로운 시도의 연속인 작품을 안무하였다.

덩킨은 자신이 신에게 속하며 자신의 삶은 표시와 징조의 지배를 받고 있고 스스로의 목표를 위해 신을 따른다고 하였다(올가메이드 1996.39). 그녀가 말하는 신은 그리스 신화의 신들과 밀접한 관계가 있으며 덩킨은 무용을 통한 종교부흥을 꿈꾸며 동작표현을 통해 신체의 미와 성스러움에 대한 지식을 나누어 주고자 하였다(장정운, 1995, 222).

덩킨의 수사법과 안무의 특징은 「브람스의 왈츠」, 「어머니」, 「혁명적 에튀드」를 통해 여성의 표상인 선천적인 생산력, 애국심, 그리고 열정을 엿볼 수 있는 작품의 내용은 다음과 같다.

「브람스의 왈츠」는 사랑에 대한 여러 양상을 선언하고 있는데, 덩킨은 이 작품을 통하여 여성의 섹슈얼리티를 신선하고 생생하게 시각적으로 자연과 연결하고자 하였으며, 여성의 ‘자연적’ 신체를 찬미하고 마지막에는 흥에 겨워 뛰노는 여성의 즐거움에 대하여 표현하였다. 「어머니」에서는 자신의 두 아이를 잃고 절망적인 고뇌를 표현하였다. 「혁명적 에튀드」에서 덩킨은 고통 속에서 깨닫는 혁명적 의식의 번뜩임을 마임으로 표현한다(샬리 베인즈, 김수인, 김현정 옮김, 2012. 143-147).

이상과 같이, 덩킨은 자신의 무용의 특질에 대해 “커다란 도약, 옛 선구자들의 언어에 대해 춤추기, 영웅의 곳곳함, 정의, 친절, 여성들의 순수성과 그를 통한 모든 사랑, 어머니들의 부드러움, 이런 것이 바로 미국의 무용이라 하였다(이사도라 덩킨, 1956, 40). 이는 엽매임에서의 자유 즉, 내면의 감정이나 정서를 발현하지 못하고 형식에 엽매여 있는 여성무용가들에게 신체와 영혼의 조화를 통하여 영혼에서부터 자연스럽게 표현되는 신체 언어를 동작으로 표현함으로써 여성무용가 개인의 의식을 전달하고자 하였다. 또한, 무용을 통한 종교부흥을 꿈꾸었던 덩킨은 인간 본연의미를 전달하기 위해 특정한 춤의 형식, 테크닉은 사용하지 않았으며 무용이 음악, 마임, 문학, 시 등의 타 예술과의 동등함을 주장하였다.

결과적으로 이사도라 덩킨은 낭만주의와 형식주의를 전면 부인하며 여성무용수들의 신체를 억압하던 의상개혁과 여성해방을 주장하였다. 따라서, 덩킨은 sexuality, 모성애, 팜프파탈 등 페미니즘적 관점에서 여성의 새로운 이미지를 창출하였으며 정형화되고 틀에 맞추어진 형식, 민족적, 집단적 예술성에서 개인적 창조성이 강조된 정신을 강조하였다.

나아가 덩킨은 여성의 공적활동에 제한된 사회에서 여성 스스로의 자유로운 활동을 하는 본을 보였

는데 특별히 작품의 소재가 편협적이지 않고 여성의 sexuality, 모성이라는 페미니즘적 테마와 더불어 노예제도나 혁명, 사회에서의 여성 등 다양한 소재를 선택하여 표현하는 등 사회의 부조리를 고발하는 사회적 행동도 서슴지 않았다. 무엇보다도 덩컨은 신체와 영혼의 조화를 통해 내면에서부터의 메시지를 전달하고자 하였으며, 개인의 관점과 사회적 관점에서의 작품 활동을 지속하였다. 덩컨은 그리스적 종교부흥을 꿈꿨지만 그 정신을 계승할 만한 특정한 움직임 혹은 테크닉은 발휘되지 못하고 자연스러운 움직임만을 추구하였기에 오늘날 전해지는 덩컨의 사상이 내포된 테크닉은 전해지지 못하고 있는 실정이다.

2) 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis)

루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis, 1880-1968)는 무신론자이며 전기 기술자인 아버지와 신앙심이 강한 어머니 사이에서 여성으로서의 예의와 미를 철저히 공부하며 성장하였다(정의숙, 2002, 87). 많은 무용가들은 심미적인 춤을 추길 원했지만 데니스는 어머니와 함께 관람한 Genevieve Stebbins 공연을 통해 무용이 인간의 존엄성을 표현해야 한다고 믿었다(이숙영, 2006, 112).

성장과정에서부터 철학과 종교 등의 많은 서적을 읽었으며 칸트의 철학사상에 영향을 받았다. 이집트 여신이 등장한 담배광고를 보고 새로운 춤의 가능성을 깨달았다는 일화가 유명하지만, 여성해방운동, 의상, 개혁, 기독교, 신지학(Theosophy), 크리스천 사이언스(Christian Science), 텔사르트 체조 등에도 영향을 받았으며(정옥희, 2004, 99), 온갖 종류의 종교(기독교, 불교, 힌두교 등)와 동양사상에 몰두하여 작품 역시 많은 종교와 아시아 국가, 사상을 바탕으로 안무하였다.

덩컨의 무용이 내면의 영혼을 자연스러운 움직임으로 표현하고자 했다면 데니스는 자기 개인의 정서를 표현하기 위해 전혀 다른 스타일의 춤에 관심을 두었는데 이것이 바로 동양식의 제의(祭儀)춤을 극으로써 감정을 객관화한 것이었다(이숙영, 2006, 113). 당시 미국은 전쟁이 종결되었으나 삶에 대한 허무함이 있었고, 경제는 공황상태로 불안하였다. 자본주의의 흔들림은 국민에게 불안과 두려움을 안겨주기에 충분했을 것이다. 당시 현실에서 도피하고 싶었던 낭만주의적 사고에서 동양은 “유럽보다 더 현명하고 이국적이며 아슬아슬한 긴장감을 주는 이상향”으로 인식되었다(정옥희, 2004, 17). 즉, 동양을 유토피아적 사회로 바라보게 하는 오리엔탈리즘이 초기 데니스의 예술관의 바탕이 되었던 것이다.

1906년 성(性)과 성(性)의 결합된 존재로 부드럽고 현란한 팔의 움직임을 강조한 「라다」는 오리엔탈리즘이 바탕이 된 작품으로 이국적인 움직임(부드럽게 흐르는 팔과 어깨의 움직임과 정신성), 화려한 의상(속이 비치는 의상, 베일, 화려한 장신구), 숭고한 주제와 간결하고 이상한 음악을 통해 맨발 혹은 배를 드러낸 노출을 통해서도 표현하였다(정옥희, 2004, 38). 이후 데니스의 대표적인 작품으로는 「검은색과 금색의 사리 춤」, 「백옥」을 들 수 있는데 「검은색과 금색의 사리 춤」에서는 베일을 휘감은 신비로운 존재, 「백옥」에서는 고요하고 다가갈 수 없는 존재라는 이미지를 끌어내고 있다. 즉, 데니스의 작품에서의 여성은 신비하고 관능적인 이미지들로 이러한 이미지들이 모여 형성된 동양여성의 정체성이 “긍정적인 여성의 권위”라고 보았다(정옥희, 2004, 8). 이러한 작품활동을 할 때에 데니스는 맨발로 추는 발레, 사교춤, 음악 표현 원시춤, 이사도라 덩컨의 시적인 춤 등 사용 가능한 모든 방식을 활용하여 안무하였다(정옥희 2005. 63).

과거 서구문명은 동양을 식민지화 하며 동등한 위치가 아닌 우월의식으로 동양을 바라보았다. 그러

나 테니스의 동양사상에 대한 심취는 서양에서 동양에 대해 가지는 편견적 오리엔탈리즘을 정리하고 서양에서 가지는 팜프 프라질이나 팜프파탈 중에서 선택하여 요구하는 것이 아닌 긍정적인 여성의 권위라는 새로운 인식의 여성상을 제시하고 있다.

많은 종교와 동양의 많은 나라와 사상에 심취한 테니스는 작품을 통하여 여성적인 곡선미, 신비스러움, 매력을 구체화하여 작품활동을 하였고 동양의 무용, 풍속, 건축 스타일등을 고려하여 동양 무용스타일을 미국 무용가들에게 가르쳤다(이숙영, 2006, 115). 무엇보다도 테니스는 기독교 무용에 큰 업적을 남겼는데, 테니스는 1914년 테드 쉰(Ted Shawn)이라는 젊은 신학도와의 만남으로 '춤이 종교적인 표현의 한 형식일 수 있는 동시에 인간 생활의 필수적인 부분일 수 있다(수잔 오, 1988, 97)'는 믿음을 공유하고 이듬해 결혼하게 되었다. 과거 이교도적인 동양무용에 심취했었던 것과는 대조되지만 결국 테니스는 많은 종교를 거쳐 기독교 무용으로 돌아와 1931년 무용단이 해체된 이후, 뉴욕 정신예술협회와 신성 무용교회를 세워 '리듬선교단'이라는 무용단을 조직하여 90세가 될 때 까지 기독교 무용에 헌신하였다(정옥희, 2005, 69).

테니스는 부유한 여성 후원자들을 통하여 작품활동을 지속적으로 할 수 있게 되었다. 남성이 아닌 부유했던 여성 후원자들은 테니스를 통하여 전통적인 극장의 남성들이 망설였던 그녀의 춤을 대범하게 지지하였고 주도적인 위치에서 테니스를 후원하였다. 이러한 방식을 통해 테니스는 작품활동에 대한 보장을 받게 되었고 여성 후원자들은 테니스의 작품을 통해서 새로운 예술의 지위를 자신들의 문화사회적 지위를 이용하여 사회적 위치를 잡은 것이다(이지선, 2007, 111).

이상의 연구를 통하여 테니스는 무용은 인간의 존엄성을 표현해야 한다는 신념과 칸트의 철학사상과 종교에 기반한 춤을 추었다는 것을 알 수 있었다. 테니스는 이사도라 덩컨에 의해 형성된 개인적 무용 메시지에 동양적 심비를 입혀 오리엔탈리즘이라는 자신만의 예술관이 반영된 작품을 창조하는 등 다양한 종교성을 담아 표현하면서 자신만의 예술관을 확립하였다. 식민지화라는 시대적 상황으로 동양식 제의를 춤으로 극대화하였다. 유럽보다 나은 이상향에 관심을 두고 동양에 대한 서양의 편견적 오리엔탈리즘을 정리하고 서양에서의 팜프 프라질, 팜프파탈의 이미지와는 또 다른 긍정적인 여성의 권위라는 여성상을 표현하였는데 이는 서구문명에 대한 우월성이 무용문화에도 변화를 가져다 준 계기가 된 것이다.

테니스는 온갖 종류의 종교에 몰두 하였으나 테드 쉰과의 만남을 통하여 결국 춤이 종교적인 표현의 한 형식이자 인간생활의 필수적인 부분이라는 믿음을 갖게 되었다. 이에 1931년부터는 기독교 무용 활동에 더욱 박차를 가하였으며 90세에 이르기까지 기독교무용에 심취하였다. 무엇보다도 테니스는 자신 뿐만 아니라 자신을 후원하는 여성후원가가 생기기 시작하였고 부유한 여성 후원자들을 통해 테니스는 작품활동에 집중하며 자신의 예술세계를 더욱 넓혀갈 수 있었으며, 후원자들은 테니스를 통하여 사회적 입지를 다질 수 있는 기회가 마련되었고 여성의 문화사회적 위치를 확보하고 주도적으로 여성이 사회활동에 참여하는 계기를 마련하게 되었다.

3) 마사 그라함(Martha Graham)

1920~50년대의 미국 현대무용계에서 또 한명의 거목으로는 춤의 형식으로 감정을 나타내는 표현양식을 만든 마사 그라함(Martha Graham)을 들 수 있다. 청교도이자 장로교도의 집안에서 태어난 마사

그라함은 종교적 전례나 미국 민속학을 연구하면서 인간에 대하여 심리적으로 접근하며 마사 그라함만의 예술의 특징적인 표현 방법을 창안하였다(이숙영, 2006, 95).

그라함은 호흡한다는 사실을 생의 기본적인 요소 중 하나로 여겼다. 호흡의 들숨, 날숨 사이에 일어나는 신체 변화를 시험하는 과정에서 수축과 이완의 법칙을 발전시키고 역동성도 함께 실험하면서(김은정, 2002, 16), 아무도 시도하지 않았던 개인 표현의 양식화를 위한 ‘마음 깊은 곳’을 탐색하는 춤 테크닉(이예순, 1999, 122) ‘수축과 이완’을 개발하였다. 앞서 밝혔듯이 그라함은 프로이드와 융의 정신분석학을 받아들여 작품의 존재성과 감정이 움직임과 분리되지 않도록 노력을 기울였다(이예순, 1999, 122).

마사 그라함의 초기 작품인 「애도」는 처음부터 끝까지 앉아서 이루어지는 작품으로 신축성 있는 옷감을 선택하여 우주적인 주제로 외로움에 시달리는 인간의 초상화를 표현하였다(이숙영, 2006, 95). 「원초적 의혹」은 1930년대와 40년대 자국에 관한 이야기로 미국 문화를 구체화시키는데 도움이 될 만한 힘에 관한 작품들을 안무하였다. 또 다른 대표작으로는 「미국인 시골뜨기」를 들 수 있는데 이는 청교도 주의에 대한 통렬한 공격이었다. 당시 마사 그라함의 작품은 미국의 최대 위기였던 경제 대공황이 일어난 30~40년대에 저항적 내용과 외부·사회로 관심을 넓혔던 다른 무용가와는 달리 자신들의 경험과 체험에 대한 각자의 견해를 들여다보는 작가적인 특성을 보여주었다(김은정, 2002, 17).

이후 마사 그라함은 여성의 관점에서 작품활동을 펼치기 시작하였다. 특별히 「미도 에도의 심부름」은 그리스 신화의 내용을 안무한 것이지만 자신의 깊숙한 곳에 있는 공포를 의인화 하여 미궁 속에서 몸서리치는, 반인반수의 보이지 않는 여성의 모습을 묘사하였다(Jack anderson, Ballet and Modern dance, 225).

1930년대에 미국은 모던댄스의 발전과 무용교육의 변혁이 한층 활발한 시기였다. 미국에서는 19세기 말에 여학교와 여자대학이 설립되었고 이들 학교에서 무용수업이 시작되었다. 당시까지도 여성은 신체를 조이는 코르셋, 무거운 페티코트와 롱스커트에서 해방되지 못하였지만 시대적, 사회적 변화에 따라 짧은 스커트나 블루머를 입고 무용을 즐기게 되었다. 이러한 변화는 당시 여성의 사회 진출, 고등교육의 추진, 참정권 참여 등으로 점차 그 영역을 확장해 나갔으며 무용 교육내에서도 미적인 무용, 체조무용, 포크댄스등과 같이 예술적인 무용, 체육적인 무용, 자연적인 무용으로 세분화 하여 발전시켜 나가고자 하였다.

1930년대의 상징적인 사건이라 할 수 있는 「무용 섹션(무용 전문 분과회)」의 설립과 「베닝턴 스쿨」의 개교는(현희정, 1997, 126) 당시 미국에서 무용교육에 대한 보급이 시급하다고 느꼈던 시점에서 무용 교육이 활동이 활발하게 이루어지게 되면서 사회는 교육과 예술 문화의 발전이 병행되기 시작하였고 이를 촉진한 것이 1934년 개교된 「베닝턴 스쿨」이었다. 마사 그라함은 당시 유명한 도리스 험프리, 찰스 와이드만, 하나 홀, 무용 비평가인 존 마틴 등과 함께 베닝턴 스쿨의 강사로 무용을 교육하였다(현희정, 1997, 127). 이들은 실기와 이론의 수업과 프로 예술가의 무대상연으로 구성된 6주간의 프로그램을 실시하였고 테크닉, 콤포지션, 관련 예술, 이론, 교육법 등 5개의 영역으로 교육과정을 나누어 실행하였다. 베닝턴 스쿨의 교육과정은 오늘날 대학의 무용 전공 교육과정의 전체상이 담겨 있는데 다수의 남성들로 구성된 조직에서 마사 그라함은 여성으로서 자신의 입지를 굳히고 무용이 조직적이고 일률적으로 교육될 수 있도록 하는 일에 일조하였다. 마사 그라함이 이러한 활동이 더욱 주목을 받을 수 있는 이유는 당시의 이러한 무용교육의 조직적 발전이 단발성이 아니라 1950년대 이후까지 체계적

으로 이루어져 왔다는 점이다. 미국의 초등 교육에서는 리듬, 움직임, 포크 댄스, 표현으로 구성된 무용 활동을, 중등·고등교육에서는 모던댄스를 중심으로 하면서 포크댄스, 탭댄스, 사교무용, 스케이어 댄스, 발레등으로 구성된 무용활동을 하게 하였기 때문이며, 20여개 대학이 무용전공을 갖게 되었다. 50년대 이후까지 미국 전체에 조직적으로 무용섹션이 중심이 되어 교육이 활성화 되도록 하였다는 점은 미국의 무용역사에서 빠질 수 없는 중요한 업적이며 마사 그라함 역시 무용가이자 무용교육자로서 자신의 역할을 감당해 온 것이다.

1940년대부터 마사 그라함은 역사, 신화, 문학 등에 영감을 얻어 무용극을 만들기 시작하였는데 그리스적 표현의 시기라고 불리는 이 시기의 그라함의 극 무용의 특징은 대부분 여자의 내용으로 시작해 운명을 향한 과거의 사건들과 과거·현재·미래가 안무에 따라 뒤섞이는 가운데에서 진행되었다. 또한 마사 그라함은 자주적인 주제의식을 가져야 한다고 주장하며 많은 미국의 안무가들에게 동방의 무용이 아니라 미국인과 관련된 무용에 관심을 둘 것을 촉구하며, 몽상적인 시간과 허구적인 공간이 아닌 현대 생활과 오늘날의 이슈들이 인정된 주제와 관계있는 안무를 할 것을 역설하였다(Sally Banes, 1987, 15).

이상의 연구를 통해 청교도이며 장로교도 태생인 그라함은 종교적 전례와 민속학을 연구하며 작품의 토대를 마련하고 상징적 표현에서 춤의 형식으로 감정을 나타내는 '수축과 이완'이라는 표현양식을 창안하였음을 알 수 있었다. 무엇보다도 마사 그라함은 움직임과 감정이 분리되지 않도록 하기 위하여 프로이트, 융과 같은 심리학자들의 정신분석학적, 심리학적 접근을 통해 인간 본연의 모습을 그대로 표현하고자 하였으며 호흡이 곧 생의 기본적 요소이며, 개인의 표현이 곧 인간의 마음 깊은 곳을 탐색하는 것이라 여겼다. 그라함은 무용의 사회화를 위해서 무용교육 활동도 활발히 하였는데 남성 중심의 조직에서 여성으로서 신체교육 뿐 아니라 신체와 정신이 연결되어 있음을 상기시키며 미국전역에서 무용교육이 일률적으로 시행될 수 있도록 일조하였다. 그라함의 작품활동은 미국 문화를 구체화하는 내용의 사회의 부조리 등과 같은 타자의 자극이 아닌 여성의 관점에서 스스로의 경험과 체험에 대해 고찰하며 자주적인 주제의식을 가지고 현대 사회에 필요한 자국적인 작품활동을 추구하고 있다.

이상, 이사도라 덩컨, 루스 세인트 테니스와 마사 그라함을 통하여, 모더니즘 시대의 여성 현대무용가에 대한 공통점과 차이점은 다음과 같다. 공통점은 첫째, 종교성을 바탕으로 하여 작품활동을 함으로서 좀 더 깊은 내면의 메시지를 전달하고자 하였다. 그들은 무용을 통하여 인간의 신체와 감정은 나누어 진 것이 아니라 연결되어 있음을 시사하고 우리의 의식의 개혁을 촉구하였다. 둘째, 페미니즘적 관점에서 여성의 신체를 억압하던 의상을 벗어던지며 신체의 해방, 의상개혁을 불러일으켰으며 여성에 대해 고착화된 편견으로 여성의 사회적 진출을 억압했던 시대에 여성 해방을 주장하였다. 셋째, 20세기 초기 여성에 대한 팜프 프라질, 팜프 파탈의 이미지를 여성 스스로가 창출하였다는 것이며, 더불어 두 가지의 이미지 외에도 긍정적인 여성의 권위, 힘 있는 여성 등 다양한 여성상을 제시하였다. 넷째, 남성의 역할이 세미한 초기현대무용계에서 여성의 권익을 보호하고 자주적인 주제의식을 가짐으로서 무용수로서 뿐만 아니라 안무가로서, 현대무용의 이론과 교육자의 기틀을 마련하며 선구자적인 안목을 보이고 있음을 알 수 있다. 다섯 째, 의상과 음악의 개혁이다. 이들은 토슈즈와 튀튀를 벗어던지고 속이 비치는 의상이나 베일, 치마 혹은 배꼽을 들어내는 등의 무용하는 신체에 대한 자유성을 부여 하였다.

여섯 째, 음악에서도 정해져 있는 무용음악이 아닌 다양한 음악과 악기 혹은 무음악, 동양음악, 간결하고 이상 음악 등을 사용하여 안무자의 개성과 작품의 다양성을 위하여 다양한 시도를 하는 등 자주적인 주제의식을 표현하기 할 수 있도록 음악에 대한 선택의 폭을 넓혔다. 일곱 째, 이 중 무엇보다도

중요한 것은 무용은 인간의 존엄성을 표현하며 정신을 표현하는 신체의 표현은 상호 연결되어 있으며 무용은 인간의 존엄성을 표현하다는 인식의 변화를 추구하고 이를 계승하기 위해 노력했다는 점이다.

세 명의 여성 현대무용가의 차이점은 첫째, 덩컨은 특정한 춤의 형식, 테크닉을 사용하지 않은 반면 테니스는 상징적 표현을 사용하였고, 그라함은 ‘수축과 이완’이라는 표현양식을 창안하여 무형식의 무용에서 형식이라는 체계를 세워 움직임과 감정이 분리되지 않도록 하였다.

둘째, 세 명의 여성 현대무용가 모두 개인의 존엄성을 바탕으로 하여 개인의 관점에서 사회적 관점으로 작품의 영역을 확장하였다. 반대를 위한 반대가 아닌 사회의 부조리, 불평등에 대하여 비판의식을 가지고 새로운 인식의 변화를 추구하였다. 그러나 마사 그라함은 자주적인 주제의식을 가지고 자국적인 작품활동, 현재에 충실한 작품활동을 할 것을 추구하였다.

셋째, 여성 본연의 본질과 가치성의 정상화를 위하여 노력하였지만 이사도라 덩컨과 루스 세인트 테니스가 작품을 통하여 활동 하였다면 마사 그라함은 직접 무용교육 활동이라는 사회활동을 통하여 무용이 사회적으로 위치를 확보할 수 있는 기틀을 마련하는데 참여하였다. 무용수들의 작품을 통한 활동 뿐 아니라 재능을 통한 직접적인 사회활동 참여가 무용이 현재 미국에서 교육현장에서 일률적으로 교육될 수 있도록 하는 기틀을 마련하는데 일조한 것이다.

상기의 공통점들과 차이점들은 각각 존재하지만 무엇보다도 이들의 활동은 일반인들에게도 무용이 지지를 받을 수 있는 기반을 마련했다는 것에 그 의의를 둘 수 있을 것이다.

2. 포스트 모더니즘 시대의 현대무용

1960년대 이후 보수와 진보가 충돌하는 가치관의 재정립의 시기가 도래하였다. 미국은 청교도적인 보수 가치관이 지배하던 사회였으며 노예 해방은 되었으나 여전히 인종차별은 만연하고, 여성은 남성의 보호 아래 가정을 지켜야 한다는 전통적 사상이 전쟁을 통하여 변화를 가져오게 된 것이다. 1950년 여성의 성 혁명이 본격화 되고 흑인인권운동 역시 시작되면서 사회는 변화를 추구하여 변화를 도모하였으며 변화되지 못한 것과 변화 하였으나 또 다른 인식의 변화를 추구할 수 있는 새로움을 모색하기 시작하였다.

포스트 모더니즘은 “지금, 여기서” 이루어지는 공연의 현재성을 중시하고 구별된 장르의 체계를 뛰어넘어 탈장르화 하여 다양한 형태의 예술을 창출하는 것이다. 포스트 모던 댄스는 1950년대 뉴욕의 저드슨 처치 극단(Judson Church Theater)의 안무가들을 중심으로 마사 그라함에 의해 지탱된 전대의 미국식 표현주의 무용으로부터 탈출하기 위해 시작되었다. 포스트 모던 댄스는 지금까지의 현대무용과는 또 다른 무용의 면모를 찾기 위한 지속적인 실험을 시도한 1950년대 이후 부터라고 할 수 있겠다. 그러나 1950년대의 미국현대무용계는 머스 커닝햄, 폴 테일러 등의 남성 현대무용가들의 활약이 두드러지게 나타나며 여성무용가들의 약세가 나타났었다. 더불어 흑인 현대무용가들에 대한 조명은 70년대 이후에야 이루어지게 되었다.

이에 본 장에서는 마사 그라함의 영향을 받은 머스 커닝햄이 남성이므로 연구의 대상에서는 제외하였으나 머스 커닝햄의 영향을 받아 설립된 저드슨 그룹의 멤버였던 이본느 레이너를 통하여 루스 세인트 테니스와 마사 그라함, 머스 커닝햄을 통해 이어져 온 그들의 예술관에 대하여 살펴볼 것이며, 흑인 인권운동 시절 무용가이자 인류학자로서 여성에 대하여 많은 작품 활동을 펼쳐 온 캐서린 던햄에 대하

여 연구하고자 한다.

(1) 이본느 레이너(Yvonne Rainer)

연극배우가 꿈이었던 이본느 레이너(Yvonne Rainer, 1934~)는 그라함 스튜디오에서 무용 수업을 받으며 포스트 모던댄스의 대표적인 안무가가 되었고 이후 영화감독, 교육자로까지 그 영역을 확장하였다. 여자로서, 혁신자로서 그라함의 영향을 많이 받았다는 이본느는 무용은 테크닉의 완성이나 표현의 완전함이 아닌 다른 것-대상 속에서 그 대상을 표상하는 것-이라는 가능성을 제시하였다(정의숙 외 1, 2000, 264).

대표적 작품으로는 눈 앞에 손가락을 대고 빙빙 돌리는 등의 기이한 동작을 하는 「종(The Bell, 1961)」, 손가락으로 몸 위에다 선을 긋고 동작을 보여주는 「사띠의 손가락 세 개(Three Satie Spoons, 1961)」을 들 수 있는데 두 작품에서 이본느는 우연성의 구조 내에서 반복법을 많이 사용하였다(정의숙 외 1, 2000, 22). 우연성 안무는 커닝햄이 창안하고 로버트 던이 계승하여 레이너로 하여금 비논리적으로 연결된 동작의 흐름을 사용하게 하였으나 동작 자체는 커닝햄이 사용했던 것과는 다른 종류의 것들이었다(허문선, 2006, 68). 이는 레이너가 앞선 무용가들의 안무의 흐름은 계승하지만 자신만의 스타일을 추구하였다고 볼 수 있다.

이지원(2005, 137)은 이본느 레이너의 특징이 이전 50년대에 남성무용가들과는 다르게 전통과는 타협하지 않고 지속적으로 부정정신에 입각하여 작품세계를 펼쳤다고 하였다.

명백한 의식의 흐름 속에서 몸짓처럼 자기 몸이 내는 소리(고함치기, 소리 지르기, 울기, 킁킁대거나 뻐뻐거리기, 꿀꿀 거러거나 중얼중얼하기 등)를 사용하기도 했고, 「보통춤」에서는 이본느가 시처럼 자서전을 낭독하며 단순한 동작을 반복하였으며 「우리는 달린다」라는 작품을 통해서도 무용수가 아닌 일반인을 포함한 열두 명이 평상복을 입고 7분간 뛰어나는 것을 시도하였다(허문선, 2006, 69).

신체의 움직임만을 통하여 표현하는 무용에 소리라는 새로운 효과가 포함되고, 공인된 무대에 일반인을 세웠다는 것은 새로움을 뛰어넘는 또다른 새로움을 창출한 것이다.

이본느는 의미 있는 반의도적 움직임으로 여성을 이전과는 다른 시각으로 보도록 이끌었는데 「Three Seascapes」에서는 긴 천과 겨울 코트를 의상으로 하여 평범한 모습과 생활 소품을 사용함으로써 일상과의 밀접한 관련성을 강조함으로써 무용에 대한 어려움이 아닌 일상생활 속에서의 춤으로 좀 더 쉽게 관객에게 다가가는 노력을 기울였다. 이후에 발표된 「Trio A」라는 작품은 여자의 몸을 상품화하는 것에 반발하여 여성의 신체라인이 드러나는 의상이 난 움직임이 아닌 험렁한 바지와 셔츠, 운동화 등을 의상으로 사용하여 실용성을 강조하고 육체를 과시하는 것을 최소화 하였다. 더욱이 이 작품은 남녀 구분 없는 움직임이 특징적이며 구성상의 절정이나 움직임에서도 훈련이 잘된 무용수가 떠오르는 것이 아닌 관객이 움직임을 감지할 수 있도록 하는 것을 의도하였다.

이 작품을 통해서 이본느는 여성의 삶에 대한 통찰력을 미학적으로 구축하여 다양한 효과를 산출하였는데 「Trio A」를 통해 이본느 레이너는 의상을 통해서도 여성의 몸을 감상하려는 남성중심적 관점에서 탈피하려고 하였고, 일상적인 움직임을 통해 작품의 진행에 의문을 갖게 함으로서 지성을 통찰케 하고, 무용수와 관객이 시선을 마주치지 않게 함으로써 감상되고 보여지는 미적인 즐거움이 아닌 정치적, 공격적 관점으로서의 감상을 제공하려고 하였다. 또한 여성의 육체에 대한 시각의 변화를 유도하여

전통적 여성관에 도전하고 여성의 독립적이고 강력한 진행을 나타냄으로서 남성과 상관없는 혹은 독립적인 표현으로 진보적인 여성을 시도하고자 하였다. 여성의 입장에서 여성의 관점으로 작품을 현실화하고 가시화하였다는 것에서 페미니즘적 의의를 가지는 사회 속의 여성문화를 창출하였다고 볼 수 있겠다.(이지원, 2005, 155).

포스트모더니즘 시대의 예술의 탈 장르화, 크로스 오버 등으로 인해 예술의 경계가 모호해지면서 다른 예술분야에서의 활동이 많아지고 있는데 현재 이본느 레이너도 안무라기 보다는 영화감독이자 교육자로서의 활동을 활발히 이어가고 있다. 이본느 레이너는 자신의 무용에서 스타일과 표현에 대해서는 단호히 거부하며 춤의 주제를 순수한 동작에서 찾으려고 노력하였다. 내적인 중립성, 복잡한 구조와 반복되어지는 동작들은 평범하면서도 지적인 신체의 면모를 설명해주는 것이다(허영일, 1989, 84).

이상의 연구를 통하여 이본느 레이너는 모더니즘시대의 현대무용의 흐름을 계승하지만 자신만의 스타일을 다시 추구하며 포스트모더니즘의 현대무용을 창출하였다. 레이너는 무용 뿐 아니라 몸이 내는 소리, 스스로 목소리를 내는 등의 새로운 효과를 추구하며, 무용예술의 기존 틀을 또 한바 깨는 시도를 하였다. 또한 여성무용수의 신체를 감상하려는 남성중심적 관점에서 탈피하기 위해 실용성을 강조한 험령한 바지, 셔츠, 운동화를 사용하고 신체의 과시를 최소화하였다. 미적인 감상의 무용에서 정치적, 공격적 관점으로서의 감상 즉, 시각적 예술에서 사회적, 관념적 예술의 감상을 제공하려고 하였다. 여성에 대한 sexuality적인 시각을 독립적이고 진보적인 여성으로 표현하며 사회 속에서의 여성문화를 창출하였다. 또한 무용에만 국한 된 활동이 아닌 인접분야와의 협업을 통하여 또 다른 활로를 개척하고, 도전할 수 있다는 자신감을 후대에 보여주고 있다.

(2) 캐서린 던햄(Karherine Dunham)

캐서린 던햄(Karherine Dunham)은 흑인무용가이자 안무가이면서 인류학자이다. 대학 때부터 인류학을 접한 던햄은 인류학을 토대로 하여 22살에 창단한 흑인발레단을 통하여 작품활동을 하였다. 특히 카리브해 지역의 의례 춤을 연구하고 이후 문화 속에서 춤의 역할에 중점을 두면서 더욱 인류학적 연구를 토대로 한 안무활동을 하였다. 인류학을 공부한 학도로서 탄탄한 학문적 바탕을 기반으로, 남성과는 다른 섬세한 여성의 시각으로 여성의 문화에 접근할 수 있었던 던햄은 미국의 흑인 여성으로서 흑인무용의 뿌리에 관한 연구를 통하여 흑인들이 춤을 추는 것에 대한 정당성을 찾고자 하였다(박정희, 2005, 52).

흑인이 차별을 받았던 1930~40년대에 흑인 예술가들은 차별에서 벗어나기 위하여 자신의 작품을 사람들의 인식 속에 확립시켜야 했다. 그들은 백인중심의 예술계에서 흑인의 지성과 능력을 표현해야 했으며 흑인 자신을 진지한 창조적 예술가로 확립시키고 온 세계 흑인의 문화유산의 풍부함과 힘에 대한 증거를 표현하고 이해시켜야 했다(박정희, 2006, 56). 이에 던햄은 「흑인의 순례자」를 통해 미국 내의 흑인문화의 전통의 실체를 제공하며 미국 문화에 흡수된 아프리카 전통문화를 다시 한번 상기시키게 되었다. 또한, 「열대지방」, 「흑인무도회」를 통해 잊혀져 가던 아프리카의 문화적 전통을 소개하기도 하였다.

인종문제가 사회적으로 대두되면서 비난을 받게 되었지만 「남부지방」이라는 작품을 통해 흑인들에게 주어진 차별과 억압을 표현하며 민권 운동적 경향을 드러냈다. 이후에도 「어두운 시대의 블루스」,

「이상한 과일」 등을 통해 인종차별로 고통 받는 인간의 영혼을 표현하였다. 특히 정부의 지원을 받을 수 없었던 던햄은 마사 그라함, 호세 리몽, 폴 테일러의 도움으로 공연을 할 수 있었다. 이후 던햄은 흑인안무가 최초로 메트로폴리탄 극장에서 아이디어를 안무하기도 하였다. 이렇듯, 던햄은 흑인의 삶과 정신을 백인들과 함께 공유하고자 하였으며 미국사회 중심에 뛰어 들어 그들의 춤을 증거하고 확립하고자 하였다(박정희, 2005, 57).

던햄의 안무가 가지는 또 하나의 중요한 업적은 여성에 대한 이야기를 다루었다는 것이다. 샬리 베인즈(2012, 270)는 던햄이 일부러 자신을 지적인 여성이면서 동시에 섹스의 여신처럼 애매모호한 공식적 이미지로 만들어진 것 같다고 하면서 한 여성이 지닌 성적 매력과 지성은 서로 배타적이지 않다는 것을 대중에게 상기시키고자 하였다.

또한 던햄은 인류학적 훈련과 어머니 중심 사회에 대한 현지조사를 근거로 구체적인 안무로 공동체를 재현하며 도덕적으로 자비롭고 신성하며 그 공동체에서의 여성의 위력은 중요하고 온화하다(샬리 베인즈, 2012, 259)는 것을 표명하였다. 즉, 아프리카계 미국인으로 자신이 연구하는 지역에서의 모습을 구현하고 연구하며 느꼈던 여성에 이미지를 만들어나가고 여성의 사회적 역할에 대하여 표현하며 춤을 추는 자신과 관객을 설득하는 것이다.

이상의 연구를 통해 캐서린 던햄은 인류학적 연구를 바탕으로 남성과는 다른 섬세한 여성의 시각으로 여성문화에 접근하였다. 이미 미국으로 흡수된 아프리카 전통문화를 다시 상기시킴으로 인종의 차별, 문화 차별을 해소하고자 하였다. 던햄 스스로 정부의 예술 지원을 받을 수 없었던 차별을 경험함으로써 자신의 작품에 흑인에 대한 차별과 억압을 민권운동적 경향으로 표현하였다. 또한 던햄은 흑인만을 위한 편중된 예술활동이 아닌, 흑인의 삶과 정신을 백인들과 함께 공유하고자 하였다. 또한 이전까지 여성에 대한 Sexuality적 시각을 지성을 포함하여 표현함으로써 여성의 젠더적 역할을 상기시키고자 하였다.

인류학적인 연구를 바탕으로 하여 이루어진 작품활동은 연구하는 지역의 여성상과 현대 사회의 여성상을 비교함으로써 여성의 사회적 역할에 대한 비교를 통해 여성의 사회적 역할에 대한 이미지를 만들고 표현할 수 있었다.

이상 포스트 모더니즘이라는 예술사조의 시대로 접어들면서 변화를 모티브로 시작된 모더니즘이 탈장르화 혹은 크로스 오버를 시도하면서 포스트 모더니즘 시대로 접어들었다. 포스트 모더니즘 시대의 무용예술은 앞선 모더니즘처럼 사람과 사회에 대한 새로운 인식을 추구하며 좀 더 자유로우면서도 인간적인 면을 선보이고자 하였다.

레이너 이본느와 캐서린 던햄은 공통적으로 첫째, 포스트 모더니즘 시대에도 여성현대무용가들의 예술활동은 여성의 시각에서의 사회적 문제점을 제기하고 있다. 그러나 두 여성현대무용가 모두 인권에 대하여 주장하지만 레이너 이본느는 여성의 인권을 던햄은 여성과 흑인들의 인권을 위한 문제제기를 하였다.

둘째, 기존의 여성에 대한 Sexuality적 시각에서 벗어나 지성적이고 진보적인 사회속의 여성, 젠더로서의 여성 이미지를 창출하였다.

셋째, 영화, 인문학등과의 융복합을 통하여 작품에 대한 바탕을 좀 더 견고하게 하였다. 오늘날의 탈장르화 크로스 오버가 시도될 수 있는 기본 바탕을 제공한 것이라고도 볼 수 있다.

III. 결 론

아직도 사회에서는 많은 사람들이 무용하면 여성의 이미지를 많이 떠올리며 실제로 1962년 대학무용 교육이 실현된 이후 무용계에 매년 배출되는 여성의 비율이 현저히 많은 것을 알 수 있다. 이러한 시점에서 여성무용가들의 활동에 대한 고정적 사회 인식을 벗어나 사회의 영향력을 끼칠 수 있는 여성무용가로서의 한걸음 더 발전을 도모하기 위하여 미국 여성현대무용가들의 예술관을 살펴봄으로 국내 여성무용가들의 사회적 영향력을 고취시키고자 본 연구를 하였으며 연구에 대한 결론은 다음과 같다.

첫째, 현대 여성무용가들의 예술활동을 통하여 무용예술이 미학적 관점에서의 시각적 예술에서 정치적, 공격적 관점의 관념적 예술로서의 감상을 제공하게 되었다. 미학적 관점에서의 무용예술을 배제할 수는 없으나 여성의 신체에 대한 관심보다는 작품의 메시지 전달에 집중하기 위하여 신체가 부각되는 의상보다는 실용성을 추구하는 의상을 입기도 하며 사회성이 있는 작품의 소재를 선택함으로써 메시지를 전달하고 함께 소통하며 생각할 수 있는 관념적 예술로서의 관점을 함께 제공하며 종합적인 예술적인 면모를 더욱 갖추게 되었다.

둘째, 현대 여성무용가들의 사상적 배경을 통하여 페미니즘적 예술관, 오리엔탈리즘적 예술관, 종교성을 바탕으로 한 예술성이 나타났다. 페미니즘적 예술관은 19세기 초반까지 남성 안무가가 대다수였던 무용계에서 현대무용이 발생함으로써 여성 안무가 겸 무용수들이 배출되었다. 과거 여성이 남성의 시각에서 창작되어진 인물을 표현함으로써 수동적인 무용가의 역할을 하였다면 20세기가 시작되면서 여성 스스로 여성의 이미지를 창출하게 된 것이다. 이에 팜프 프라질, 팜프파탈 뿐 아니라 긍정적이고 따뜻한 권위를 가진 여성, 힘 있고 강한 여성 등 여성 스스로 여성의 이미지를 창출하고 사회적 역할을 찾아가는 분기점을 만들었다.

루스 세인트 데니스를 통해 시작된 오리엔탈리즘적 예술관은 동양의 여성에 관한 인식이 함께 포함됨으로서 오리엔탈페미니즘이라는 새로운 여성상을 창출하였다. 종교적 예술관은 신본주의적 관점과 인본주의적 관점이 다양하게 나타난다. 모더니즘 시대의 선구자인 이사도라 덩킨, 마사 그라함는 그리스적 신화에 바탕을 두고 작품활동을 펼쳤으며 루스 세인트 데니스, 마사 그라함은 기독교 무용에서도 큰 업적을 남겼다. 더불어 포스트모더니즘시대로 접어들면서 저드슨 처치 그룹이 저드슨 처치를 중심으로 활동을 하면서 그룹에 소속 되어있던 안무가들을 통하여서도 종교적 예술관이 나타나고 있다. 더불어 초기 신본주의적 관점에서 인본주의적 관점으로 예술관이 변화된 듯 하지만 현재에는 신본주의와 인본주의가 함께 나타나고 있다.

셋째, 주로 나타나는 페미니즘 예술관은 모더니즘과 포스트모더니즘 시대에서 차이를 보인다. 모더니즘 시대의 예술관은 여성의 Sexuality적인 면이 부각되었으나 포스트모더니즘 시대로 접어들면서 Sexuality에서 젠더로서의 여성을 부각시키며 여성의 사회활동과 평등에 초점이 맞추어졌다. 20세기 이전 남성에 의해 수동적인 역할을 하였던 여성 즉, 팜프 프라질이 아닌 주도적인 여성의 이미지와 팜프 파탈의 이미지를 표현하였다.

넷째, 공연예술 분야 뿐만 아니라 무용교육의 영역에서도 왕성하고 지속적인 활동을 하였다. 미국의 무용계는 1930년대부터 미국전역에서 무용이 교육화 될 수 있도록 무용섹션을 설립하여 무용이 공공교육화 될 수 있도록 30여년이 넘는 세월동안 서로 단합하여 조직적 체계를 완성 하였다. 당시 무용의 공교

육화는 코르셋, 페티코트, 롱스커트 등으로 억압받는 여성의 신체와 정신에서 짧은 스커트와 블루머를 입고 무용이나 체육을 할 수 있도록 신체의 자유와 사상의 변화를 초래할 수 있게 하였다는 것에 큰 의의가 있다. 더불어 미국의 무용교육이 이렇게 조직적이며 체계화 될 수 있었던 것에는 무용가들 한 사람 한 사람의 개인주의적 예술관에서 사회성을 가지고 공동체의 발전을 도모하는 이타적인 예술관을 형성하게 되었다.

포스트 모더니즘 시대로 접어들면서 탈장르화와 크로스오버를 시도하게 되면서 무용가 뿐 아니라 인류학자, 이론가, 교육자등 타 예술분야로의 진출 혹은 예술활동을 병행함으로 예술의 융복합을 시도하게 되었다. 이러한 현상은 무엇보다도 무용가가 가진 역량과 인성이 중요한 특성임을 깨닫게 한다. 즉, 혼자가 아닌 상호작용을 통한, 공동체적 의식이 필요하다는 것이다.

다섯 째, 미국의 여성 현대무용가들은 스스로 사회가 가진 편견에 대하여 인식의 변화를 촉구하였고 무엇보다도 무용은 인간의 존엄성을 표현해야하고 인간의 정신과 표현하는 신체가 연결되어 있고 인간은 누구나 동등하다는 사실을 설교하였다. 그들이 가진 이러한 의식은 곧 휴머니즘을 연결되며 인간의 존엄성을 위한 휴머니즘이 요구된다.

한국에서는 1962년 대학에 무용과가 설립된 후 배출된 많은 여성무용가들이 사회에서 활동을 하고 있다. 그러나 한국무용계는 아직 삼분법에 의하여 그 영역이 나누어지고 각 전공에서도 마치 당과를 나누듯이 자신들의 영역을 구축하고 그 성을 쌓아가는 듯 하다. 또한 초·중·고의 교육활동에서는 무용 과목이 폐지되고 있는 실정이다. 이러한 때에 무용계의 단합과 새로운 활로를 탐색하는 것은 매우 중요한 일이기에 1930년대 초기 미국의 여성 현대무용가들이 보여 준 개인의 계몽과 무용인들끼리의 합력이 우리 무용계에서도 요구되고 있다.

과거 불안했던 사회상이 현재에도 다시 일어나고 있다. 가자지구의 전쟁, 중동에서의 피랍과 살상, 백신조차 없는 바이러스, 인종차별과 폭력, 문지마 폭력과 안전불감증 등이 지구촌과 한국에서도 나타나고 있다. 이러한 때에 한국의 여성무용가들이 페미니즘적 예술관, 오리엔탈리즘적 페미니즘 예술관, 종교적 예술관과 여성 특유의 섬세함으로 사회 문제의 제기하고 대중들과 소통하여 그들에게 변화와 개혁을 촉구할 수 있는 예술활동을 함으로서 개인의 만족보다는 좀 더 공적이고 사회성 있는 활동이 필요할 것이라 사료된다.

이상 연구를 마치면서 초기 현대여성무용가들의 예술관이 현대의 무용가들에게 자신의 예술세계를 일방적으로 전달하는 추상적이고 의미를 알 수 없는 표현의 전달이 아닌 무용가 스스로를 깨우치게 하고 관객에게 화두를 던지며 많은 소통 속에서 새로운 답을 찾아갈 수 있도록 도움이 될 수 있는 표지판, 나침반의 역할을 할 수 있도록 도움이 되길 바란다.

참고문헌

- 정의숙, 반주은. (2004). **몸짓의 빛, 그 한순간의 자유**. 서울: 성균관대학교 출판사.
- 정의숙, 반주은. (2000). **현대무용 인물론**. 서울: 성균관대학교 출판부.
- 허영일 (1989). **포스트 모던 댄스의 미학-그 한국적 수용을 위하여**. 서울: 정문사.
- 현희정. (1997). **무용학강의**. (주)서울: 보진재.
- 수잔 오, 김채현 역. (1988). **서양 춤예술의 역사**. 서울: 이론과 실천.
- 샬린 베인즈 지음, 김수인, 김현정 옮김. (2012). **춤추는 여성**. 서울: 성균관대학교 출판부.
- 올가 메이나드 지음, 정옥조 옮김. (1996). **미국 현대무용가들-이야기로 풀어 쓴 현대무용사**. 서울: 숲.
- 크리스티 아테어, 김채현 옮김. (1996). **춤, 여성 그리고 남성 : 춤과 페미니즘**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- J. Andron. (1986). **Ballet and Modern Dance**.
- S. Baner. (1987). **Terpichore in sneakers**
- 박순자 (2001). **동·서양 무용사를 통한 여성무용가 출현의 사회적 배경과 영향**. 『아시아여성연구』 . 40(), 29-62.
- 이예순 (1999). **20세기 미국 초기 현대무용사에 나타난 성정체성 표현**. 『무용예술학연구』 , 3, 115-129.
- 이정연 (2010). **16-19세기 서양 무용사의 여성무용수 출현과 전개에 관한 여성주의적 조명**. 『움직임의 철학:한국체육철학회지』 . 18(1), 253-267.
- 이정일 (1990). **西洋舞踊의 歷史的 考察** 『대한무용학회논문집』 . 12(), 101-134.
- 이지선. (2007). **춤의 사회적 생산과 수용-20세기초 미국현대춤의 등장을 중심으로** 『무용예술학연구』 . 22, 95-118.
- 이지원 (2005). **페미니즘적 시각으로 본 이본느 레이너의 작품 연구-「Trio A」를 중심으로** 『무용예술학 연구』 .16, 129-158.
- 장정운 (1995). **현대무용의 철학사조** 『대한무용학회논문집』 . 18(),219-243.
- 정의숙 (2002). **페미니즘 시각에서 본 이사도라 던컨의 춤에 관한 연구**. 『대한무용학회』 34.
- 허문선 (2006). **포스트 모던 댄스의 작품성향에 관한 연구**. 6(2), 63-73.
- 김은정 (2002). **미국 현대무용계의 최근 동향**. 숙명여자대학교 석사학위논문.
- 문진학 (2013). **21세기 현대무용 작품에 나타난 다원 예술의 성향**. 계명대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 박정희 (2005). **미국 흑인현대무용 연구**. 한국예술종합학교 예술전문사과정. 예술전문사 증서논문.
- 이숙영 (2006). **현대무용의 사상적 배경 연구**. 전남대학교 박사학위논문.
- 정옥희 (2005). **루스 세인트 데니스의 작품에 나타난 동양여성의 정체성 연구**. 이화여자대학교 석사학위논문.
- Isadora Duncan, Puoted in Waltor Terry (1956). **The Dance in america new York:Harper and Row, Publishers.**

(요약) 미국 초기 여성 현대무용가의 사회적 역할과 의미

인류는 남성과 여성이라는 두 가지의 성(性)으로 분류되었으며 성(性)의 분류는 곧 성(性)역할을 통하여서 그 이미지를 창출하였다. 또한, 역사 속의 여성의 이미지는 남성에게 순종적이고 다소곳하며 주체적이기 보다는, 수동적인 이미지가 두드러지게 나타나는데 이러한 양상은 무용예술에서도 나타난다.

서양 최초의 공식적인 발레는 1581년으로 기록되어 있으나(Horst Koegler, 1982, 32) 이 시기에 출연한 무용수는 모두 남성이었다. 16-17세기의 궁정무용에 등장한 무용수들은 왕 혹은 지체있는 무용 애호가였으며, 여성의 신분으로는 간혹 왕비나 귀족 신분의 여성이 참여하였다(이정연, 2010, 258). 1661년 프랑스의 루이 14세가 왕립 아카데미를 창설하고 52년이 지난 후 'opera company' 궁에는 12명의 남성무용수와 10명의 여성무용가가 있었으나 star는 곧 남성이었다(이정일, 1990, 116). 그러나 형식에 치우친 무거운 의상을 벗어버리면서 여성무용가들이 다양한 동작을 구현할 수 있게 되면서 그 비중은 크게 달라지기 시작하였고(박순자, 2001, 50) 동작, 의상, 슈즈 등의 변화는 여성의 신체의 아름다움을 묘사하기에 이르렀다. 이러한 역사의 흐름을 통하여, 19세기까지 발레에서의 여성은 무용수로서 비중이 뚜렷하게 나타나지만 작품을 창작하는 안무의 영역은 남성 안무가들의 역할이 두드러지게 나타나고 있음을 알 수 있다. 여성의 관점에서, 여성이 작품을 창출 할 수 있는 주도적 역할이 어려웠으며 안무가라기 보다는 발레리나로서 안무된 작품의 역할을 표현하며 그 작품에 대한 해석적 입장(김채현 역, 1996, 139)을 취하였다고 볼 수 있다. 즉, 여성무용수는 남성 안무가의 시각에서 안무되어진 작품의 젠더 역할을 할 수 밖에 없었고 여성의 대우는 사회적 필요와 권력에 의해 만들어진 산물이었다(이정연, 2010, 253). 이렇듯 19C까지 강요되어 온 여성의 이미지와 역할에 대한 인류의 정체된 고정관념들은 20C의 새로운 전환의 시대를 맞이하게 되었고 무용예술계에서도 새로운 변화는 시작되었다. 타이트하고 조형화 되어 불편했던 튜튜와 토슈즈를 던져버리고 억압받는 신체와 정신을 해방시키기 위해 새로운 무용예술인 현대무용이 발생한 것이다.

현대무용이 등장함에 따라 여성의 역할은 앞선 시대의 남성 안무가, 남성 제작자등 남성의 영향력이 비교적 많았던 무용예술계에 이사도라 덩컨(Isadora Duncan), 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis), 마사 그라함(Martha Graham)등과 같은 여성무용가들이 새로운 무용예술을 창출하게 된 것이다. 또한, 무용수로서의 역할을 넘어서 안무와 제작까지 참여함으로써 여성 스스로 생각하는 것을 표현할 수 있는 자유를 찾게 되었다. 즉, 내면에 억눌렸던 인간 정서를 표출시키고 내적 감정을 발현 하여, 사회와 개인 의 문제에 대하여 무용가 자신의 생각을 표현하는 풍토를 마련한 것이다(이숙영, 2006, 2). 이러한 변화는 곧 여성의 사회적 지위와 역할에 대한 영역을 넓혀가며 여성의 사회화에 기여하게 된 것이다.

서양과 비슷한 시기 우리나라도 최승희, 배구자 등의 여성무용가들의 역할이 활발하게 이루어졌으나 곧 조택원, 조광, 최현, 임성남, 송범, 김진걸 등의 남성무용가들의 활동이 두드러지게 나타나게 되었다. 특별히 최승희의 경우 한국에서 뿐 아니라 일본과 아시아를 넘어서 미국과 칠레에까지 공연을 할 정도로 무용수로서 인정 받았을 뿐 아니라 <반도의 무희>라는 영화에 출연하면서 영화배우와 모델로서도 활동하면서 일제강점기 시대에도 여성으로서 활발한 사회활동을 보여주었다.

1962년 이화여자대학교 무용과가 개설된 후 대학교육을 통해 배출한 무용수의 비율은 장기간

에 걸쳐 일반적으로 여성의 비율이 남성의 비율보다 월등히 높다. 무용에 대한 사회적 인식이 아름다운 여성을 떠올릴 정도로 여성 중심으로 변화하고 실제로, 여성의 비율이 더 많은 현재 무용계에서 시기적으로 여성 무용가가 어떤 예술관을 가지고 무용예술을 발전 시켜 왔는가에 대하여 연구되어야 할 필요성을 갖는다.

오늘날 국내 무용계는 탈장르적이고 크로스 오버적인 창작 활동이 다양하게 이루어지고 있으며, 과거보다는 무용이 사회에서 어떠한 역할을 할 수 있는지에 대해 고민하고 정규교과과정에 속에 무용교과가 마련될 수 있도록 체계적이고 조직적으로 노력하고 있다. 이에 본 연구는 첫째, 급변하던 시기의 미국의 초기 여성 현대무용가들의 예술관이 무엇인지 연구하고 둘째, 고정적인 사회 인식에서 벗어나 사회에 영향력을 끼칠 수 있었던 미국의 여성 현대무용가들의 예술관을 통하여 국내의 여성무용가들에게도 사회적 영향력을 고취시키고자함이 본 연구의 목적이다.

본 연구는 문헌을 토대로 한 질적 연구이며 심도 있는 연구를 위하여 다음의 제한점을 갖는다. 첫째, 본 연구에서 범위는 미국의 여성현대무용가로 제한하였으며 둘째, 각 시대별 분류는 1960년을 기준으로 모더니즘과 포스트 모더니즘의 예술사조로 나누어 연구하였다. 셋째, 각 시대별 여성 현대무용가는 현모더니즘에서는 대무용의 선구자인 이사도라 덩컨, 루스 세인트 데니스, 마사 그라함을 선정하였고 포스트 모더니즘에서는 앞선 루스 세인트 데니스와 마사 그라함의 현대무용이 머스 커닝햄을 통하여 저드슨 그룹에 전승되었을 것이라 판단되어 저드슨 그룹의 소속되었던 여성 현대무용가 중 마사 그라함의 영향을 많이 받은 대표적인 안무가 이본느 레이너, 캐서린 던햄을 선정하여 연구하였다. 넷째, 선정된 여성 현대무용가들의 작품에 나타난 역사적, 사회적 배경, 사상(주제), 동작, 음악, 의상, 조명등을 통하여 그 예술관을 분석하고 연구하였다.

이상의 연구내용에 따른 연구결과는 다음과 같다.

첫째, 현대 여성무용가들의 예술활동을 통하여 무용예술이 미학적 관점에서의 시각적 예술에서 정치적, 공격적 관점의 관념적 예술로서의 감상을 제공하게 되었다. 미학적 관점에서의 무용예술을 배제할 수는 없으나 여성의 신체에 대한 관심보다는 작품의 메시지 전달에 집중하기 위하여 신체가 부각되는 의상보다는 실용성을 추구하는 의상을 입기도 하며 사회성이 있는 작품의 소재를 선택함으로써 메시지를 전달하고 함께 소통하며 생각할 수 있는 관념적 예술로서의 관점을 함께 제공하며 종합적인 예술적인 면모를 더욱 갖추게 되었다.

둘째, 현대 여성무용가들의 사상적 배경을 통하여 페미니즘적 예술관, 오리엔탈리즘적 예술관, 종교성을 바탕으로 한 예술성이 나타났다. 페미니즘적 예술관은 19세기 초반까지 남성 안무가가 대다수였던 무용계에서 현대무용이 발생함으로써 여성 안무가 겸 무용수들이 배출되었다. 과거 여성이 남성의 시각에서 창작되어진 인물을 표현함으로써 수동적인 무용가의 역할을 하였다면 20세기가 시작되면서 여성 스스로 여성의 이미지를 창출하게 된 것이다. 이에 팜프 프라질, 팜프파탈 뿐 아니라 긍정적이고 따뜻한 권위를 가진 여성, 힘 있고 강한 여성 등 여성 스스로 여성의 이미지를 창출하고 사회적 역할을 찾아가는 분기점을 만들었다. 오리엔탈리즘적 예술관은 동양의 여성에 관한 인식이 함께 포함됨으로서 오리엔탈페미니즘이라는 새로운 여성상을 창출하였으며 종교적 예술관은 모더니즘 시대의 선구자인 이사도라 덩컨, 마사 그라함은 그리스적 신화에 바탕을 두고 작품활동을 펼쳤으며 루스 세인트 데니스, 마사 그라함은 기독교 무용에서도 큰 업적을 남겼다. 더불어 포스트모더니즘시대로 접어들면서 저드슨 처치 그룹의 안무가들을 통하여서도 나타난다. 더불어 초기 신본주의적 관점에서 인본주의적 관점으로 예술관이 변화된 듯

하지만 현재에는 신본주의와 인본주의가 함께 나타나고 있다.

셋째, 주로 나타나는 페미니즘 예술관은 모더니즘과 포스트모더니즘 시대에서 차이를 보인다. 모더니즘 시대의 예술관은 여성의 Sexuality적인 면이 부각되었으나 포스트모더니즘 시대로 접어들면서 Sexuality에서 젠더로서의 여성을 부각시키며 여성의 사회활동과 평등에 초점이 맞추어졌다. 20세기 이전 남성애 의해 수동적인 역할을 하였던 여성 즉, 팜프 프라질이 아닌 주도적인 여성의 이미지와 팜프파탈의 이미지를 표현하였다.

넷째, 공연예술 분야 뿐만 아니라 무용교육의 영역에서도 왕성하고 지속적인 활동을 하였다. 미국의 무용계는 1930년대부터 미국전역에서 무용이 교육화 될 수 있도록 무용색션을 설립하여 무용이 공교육화 될 수 있도록 30여년이 넘는 세월동안 서로 단합하여 조직적 체계를 완성 하였다. 당시 무용의 공교육화는 코르셋, 페티코트, 롱스커트 등으로 억압받는 여성의 신체와 정신에서 짧은 스커트와 블루머를 입고 무용이나 체육을 할 수 있도록 신체의 자유와 사상의 변화를 초래할 수 있게 하였다는 것에 큰 의의가 있다. 더불어 미국의 무용교육이 이렇게 조직적이며 체계화 될 수 있었던 것에는 무용가들 한사람 한사람의 개인주의적 예술관에서 사회성을 가지고 공동체의 발전을 도모하는 이타적인 예술관을 형성하게 되었다. 포스트 모더니즘 시대로 접어들면서 탈장르화와 크로스오버를 시도하게 되면서 무용가 뿐 아니라 인류학자, 이론가, 교육자등 타 예술분야로의 진출 혹은 예술활동을 병행함으로써 예술의 융복합을 시도하게 되었다. 이러한 현상은 무엇보다도 무용가가 가진 역량과 인성이 중요한 특성임을 깨닫게 한다. 즉, 혼자 가 아닌 상호작용을 통한, 공동체적 의식이 필요하다는 것이다.

다섯 째, 미국의 여성 현대무용가들은 스스로 사회가 가진 편견에 대하여 인식의 변화를 촉구하였고 무엇보다도 무용은 인간의 존엄성을 표현해야하고 인간의 정신과 표현하는 신체가 연결되어 있고 인간은 누구나 동등하다는 사실을 설파하였다. 그들이 가진 이러한 의식은 곧 휴머니즘을 연결되며 인간의 존엄성을 위한 휴머니즘이 요구된다.

한국에서는 1962년 대학에 무용과가 설립된 후 배출된 많은 여성무용가들이 사회에서 활동을 하고 있다. 그러나 한국무용계는 아직 삼분법에 의하여 그 영역이 나누어지고 각 전공에서도 마치 당파를 나누듯이 자신들의 영역을 구축하고 그 성을 쌓아가는 듯 하다. 또한 초.중.고의 교육활동에서는 무용과목이 폐지되고 있는 실정이다. 이러한 때에 무용계의 단합과 새로운 활로를 탐색하는 것은 매우 중요한 일 이기에 1930년대 초기 미국의 여성 현대무용가들이 보여 준 개인의 계몽과 무용인들끼리의 합력이 우리 무용계에서도 요구되고 있다.

과거 불안했던 사회상이 현재에도 다시 일어나고 있다. 가자지구의 전쟁, 중동에서의 피랍과 살상, 백신조차 없는 바이러스, 인종차별과 폭력, 문지마 폭력과 안전불감증 등이 지구촌과 한국에서도 나타나고 있다. 이러한 때에 한국의 여성무용가들이 페미니즘적 예술관, 오리엔탈리즘적 페미니즘 예술관, 종교적 예술관과 여성 특유의 섬세함으로 사회 문제의 제기하고 대중들과 소통하여 그들에게 변화와 개혁을 촉구할 수 있는 예술활동을 함으로서 개인의 만족보다는 좀 더 공적이고 사회성 있는 활동이 필요할 것이라 사료된다.

이상 연구를 마치면서 초기 현대여성무용가들의 예술관이 현대의 무용가들에게 자신의 예술세계를 일방적으로 전달하는 추상적이고 의미를 알 수 없는 표현의 전달이 아닌 무용가 스스로를 깨우치게 하고 관객에게 화두를 던지며 많은 소통 속에서 새로운 답을 찾아갈 수 있도록 도움이 될 수 있는 표지판, 나침반의 역할을 할 수 있도록 도움이 되길 바란다.