creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

공동체 실천으로서의 커뮤니티 댄스 연구

- 루돌프 라반의 합무단에서 현대적 커뮤니티 댄스로의 이행을 중심으로 -

2021년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

김보영

공동체 실천으로서의
커뮤니티 댄스 연구

- 루돌프 라반의 합무단에서
현대적 커뮤니티 댄스로의 이행을 중심으로 -

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2020년 10월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학전공
김보영

김보영의 석사 학위논문을 인준함
2020년 12월

위 원 장 황 진 호 (인)
부위원장 나 운 하 (인)
위 원 신 혜 경 (인)

국 문 초 록

본 논문은 커뮤니티 댄스를 해당 사회의 공동체성을 반영한 실천으로서 분석한다. 이를 위해 커뮤니티 댄스의 시초라 할 수 있는 루돌프 라반의 합무단을 조명하고, 현대적 커뮤니티 댄스로 이행되는 과정에서 발견되는 공동체성과 실천 방향의 변화를 분석한다. 나아가 동시대 커뮤니티 댄스 실천이 지향하는 사회적 역할을 검토한다.

동시대 실천 경향을 종합해 보면, 커뮤니티 댄스란 '무용 전문가의 지도 혹은 협력 하에 이루어지는 비전문가들의 참여적 춤 활동'으로 규정할 수 있다. 참여자들은 이러한 활동을 통해 개인적 성취감을 고취시키거나 치유의 효과를 얻고, 공동체 구성원과 소통하게 된다.

커뮤니티 댄스는 춤추는 주체와 움직임의 목적, 평가에 이르기까지 전문 무용과 구별되며, 관습적으로 규정된 기술이나 스텝이 없다는 면에서 민속춤, 사교춤과도 구별되는 특성을 지닌다. 즉, 커뮤니티 댄스는 20세기에 출현한 고유한 무용 실천으로 볼 수 있으며, 이는 라반의 이론을 바탕으로 독일에서 발생해 미국 포스트모던 댄스의 영향을 받아 영국에서 종합되었다.

20세기 초 비전문가 무용 운동을 창시한 라반은 춤추는 주체를 비전문가인 학생과 노동자들로 확장시켰고, 대형과 안무를 통해 이상적인 공동체의 모습을 구현했다. 특히 즉흥과 프리댄스에서 라이겐 대형의 집단 움직임으로 연결되는 합무단의 형식은 라반이 가진 개인과 공동체에 대한 이상이 표현된 구조로 볼 수 있다. 그가 강조한 것은 공동체 구성원 간의 상호작용이었으며, 이러한 이유로 합무단은 교육, 산업 등의 영역에 활용되며 예술가의 작품이 아닌 누구나 참여할 수 있는 공공의 영역으로 진입하며 공동체 실천으로서의 특성을 획득할 수 있었다.

그러나 합무단이 나치의 정책 수단으로 이용되었다는 사실과 이에 기여한 라반의 이력은 합무단이 동시대에 그대로 재현될 수 없는 이유로 지적된다. 이 같은 역사를 부정할 수는 없지만, 라반과 나치가 합무단을 통해 구현하고자 한 공동체의 모습은 상이했다. 나치가 집단의 통일된 움직임을 통해 지배자를 경배하고 강한 독일을 외부에 과시하고자 했다면, 라반은 독일인들이 함께 춤을 추는 행위를 통해 민족의 통합된 경험

을 공유하고자 했다. 특히 라반이 개인의 고유한 움직임을 존중하고 참여자들 간의 상호작용을 통해 만들어가는 공동체를 추구했다는 점에서 합무단과 현대적 커뮤니티 댄스의 연결성을 발견할 수 있다. 물론 완전한 개성보다 지도자를 따라 전체 안에 녹아드는 개인을 표현했고, 국가 공동체를 중심으로 신체 건강한 청년으로 참여자를 한정시킨 점은 합무단의 한계로 볼 수 있으며, 현대적 커뮤니티 댄스는 합무단을 계승하는 동시에 반성하고 극복하는 방향으로 발전되어 왔다.

커뮤니티 댄스는 시대에 따른 공동체 개념의 변화를 반영해 발전해 왔는데, 동시대 커뮤니티 댄스는 20세기 초의 제한된 공동체 개념을 확장해 다양성을 기반으로 그동안 배제해 왔던 구성원을 포섭하고 있다. 이에 따라 커뮤니티 댄스의 목적은 소속감을 높이는 것은 물론 스스로 공동체를 선택하고 만들어가는 것으로 확장되었다.

커뮤니티 댄스는 개인의 변화를 이루고 나아가 그 개인이 속한 공동체의 변화를 목표로 삼는다는 점에서 사회의 여러 영역에서 폭넓게 활용되고 있다. 이에 따라 커뮤니티 댄스의 사회적 역할은 점차 강조되고 있으며, 교정은 물론 정신적 치유나 육체적 치료 차원에서도 활용되고, 춤을 통해 장애인과 소통하거나 세대차이 극복을 시도하는 등 실천적 성격이 강화되고 있다. 이런 경향과 맞물려 커뮤니티 댄스가 필연적으로 가지는 정치적 특성에 대한 고려가 요구되는데, 합무단이 그랬듯 시민의 집단 움직임은 메시지를 전달하는 강력한 수단이 될 수 있으므로, 커뮤니티 댄스 실천에 있어 실행가는 물론 참여자들에게도 정치적·사회적 특성에 대한 섬세한 배려와 검토가 필요하다 하겠다.

오늘날 커뮤니티 댄스는 유명 예술가의 실험과 공연, 국가의 지원을 받는 복지 정책, 치료와 자아 개발 수단 등 다양한 목적과 형태로 선보이고 있다. 본 논문은 커뮤니티 댄스의 본성을 파악해 커뮤니티 댄스 실천을 관통하는 가치를 발견하고자 했다. 이를 통해 커뮤니티 댄스가 앞으로 어떻게 발전해야 하는지를 사유하고, 나아가 연구와 실천 양쪽에 있어서 비판적으로 성찰할 수 있을 것이다.

주요어 : 커뮤니티 댄스, 루돌프 라반, 공동체 실천, 합무단, 교육무용
학 번 : 2003-20136

목 차

서론 ····· 1

Ⅰ. 예비적 고찰 : 커뮤니티 댄스에 대한 이해 ···· 9
1. 20세기 이후의 커뮤니티 댄스 개념 ····· 9
2. 서구 사회의 커뮤니티 댄스 실천 ····· 14
1. 독일의 커뮤니티 댄스 발생과 단절 ····· 14
2. 미국의 공동체 기반 포스트모던 댄스 ····· 19
3. 영국의 커뮤니티 댄스 계승과 종합 ····· 23
3. 국내 커뮤니티 댄스 도입과 실천 양상 ····· 27

Ⅱ. 라반의 커뮤니티 댄스 개념과 공동체성 ····· 33
1. 공동체 춤으로서의 합무단 ····· 33
1. 라반의 커뮤니티 댄스 개념 ····· 33
2. 합무단 형식에 구현된 공동체의 모습 ····· 40
2. 합무단의 사회적 이용 ····· 43
1. 사회 문제 해결을 위한 합무단 이용 ····· 43
2. 라반과 나치의 커뮤니티 댄스 개념 비교 ····· 48

Ⅲ. 동시대 커뮤니티 댄스의 변화와 확장 ····· 56
1. 공동체를 조성하는 춤으로서의 커뮤니티 댄스 ····· 56
1. 합무단의 계승과 교육무용의 대두 ····· 56
2. 공동체 개념의 변화와 확장 ····· 61
2. 동시대 커뮤니티 댄스의 지향성 ····· 66
1. 커뮤니티 댄스의 사회적 역할 ····· 66

2. 커뮤니티 댄스 형식의 정치·사회적 특성 ····· 76

결론 ····· 81

참고문헌 ····· 86

Abstract ····· 94

표 목 차

[표 1] <봄바람과 새로운 기쁨>과 <올림픽의 청년>의 구조 비교 ····· 52

그 림 목 차

[그림 1] 피나 바우쉬의 노인 버전 <콘탁트호프> ····· 15
[그림 2] <바로 그 리듬!>의 연습 장면 ····· 18
[그림 3] 안나 할프린의 <행성의 춤> ····· 20
[그림 4] <빅댄스 2012> 트라팔가 광장에서의 퍼포먼스 ·· 25
[그림 5] <빅댄스 2012> 런던 도심에서의 퍼포먼스 ····· 25
[그림 6] <바비레따> 공연 모습 ····· 30
[그림 7] 기보법의 기능 설명 ····· 38
[그림 8] 기보법에 사용된 기호들 ····· 38
[그림 9] <티탄>(1928) ····· 41
[그림 10] <봄바람과 새로운 기쁨>의 리허설 ····· 51
[그림 11] <올림픽의 청년> ····· 51
[그림 12] 파멜라 퀸의 듀엣 안무 <품위 있게> ····· 69
[그림 13] <도와주는 춤>(2012), 버클리 ····· 73
[그림 14] <도와주는 춤>(2013). 하와이 ····· 73

서론

본 논문은 커뮤니티 댄스(Community Dance)의 시초라 할 수 있는 루돌프 라반(Rudolf von Laban, 1879-1958)의 합무단(Bewegungschöre, Movement Choir)[1]을 조명하고, 현대적 커뮤니티 댄스로 이행되는 과정에서 발견되는 공동체성과 실천 방향의 변화를 분석한다. 이를 통해 본 논문이 목표로 하는 바는 커뮤니티 댄스를 해당 사회의 공동체성을 반영한 실천으로 이해하는 것이다.

커뮤니티 댄스에 대해서는 연구가들조차 유연한 개념이라고 할 만큼 아직 명확한 이론이 정립되어 있지 않다. 그러나 일반적으로 커뮤니티 댄스는 비전문가들로 이루어진 공동체가 함께 추는 춤을 뜻하며, 오늘날 통용되는 커뮤니티 댄스 개념은 1970년대 이후 영국에서 진행된 연구와 실천을 바탕으로 한다. 그렇다면 커뮤니티 댄스라고 부를 수 있는 무용 형식은 언제 시작되었을까? 영국의 연구가들은 1920년대 루돌프 라반이 창시한 비전문가 무용 합무단을 커뮤니티 댄스 실천의 시초로 본다.[2] 현재 커뮤니티 댄스의 기본 요건으로 인식되는 것은 무용[3] 전문가의 지도 혹은 협력 하에 이루어지는 비전문가의 집단 움직임이다. 이는 바로 합무단의 기본 개념으로, 합무단의 구조와 실천 방식은 이후 라반의 교육무용론으로 정립되었으며, 교육무용의 사상과 방법이 영국 커뮤니티 댄스 실천의 토대가 되었다.

---

1) 김재리(2014)는 이를 '움직임 합창대'로 번역했는데, 그 이유는 라반이 기보법과 안무 이론에 있어 음악의 개념을 상당 부분 차용했고 고대 그리스의 코러스(chorus) 개념을 도입했기 때문으로 짐작된다. 본 논문에서는 라반의 이론이 합창을 모델로 했지만 창(唱)이라는 한자가 노래를 칭하기에 합창단, 합주단에 대응하는 뜻의 합무단(合舞團)이라는 단어를 선택했다. 또한 라반의 단체 안무가 원 형태의 라이겐(Reigen) 대형을 이용하기에 대(隊) 대신 둥글다는 뜻을 가진 단(團)을 선택했다.

2) 영국 커뮤니티 댄스 재단의 책임자이자 1986년에서 1991년까지 라반 센터의 커뮤니티 댄스 학위 과정 학장이었던 크리스토퍼 톰슨(Christopher Thompson)은 루돌프 라반이 개인성이 파괴되는 것에 대응할 수 있는 수단으로 집단의 움직임 활동을 이용한 최초의 무용수였다고 평가한다. Diane Amans, *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, 2017, p. xii.

3) 본 논문에는 영어 단어 'Dance'를 번역할 때 무용, 춤, 댄스라는 단어를 혼용한다. 인간 신체의 움직임을 매체로 삼는 예술적 행위를 총칭할 때는 춤, 예술의 분야나 영역을 표현하는 경우에는 무용을 사용했으며, 커뮤니티 댄스나 모던 댄스, 포스트모던 댄스 등 외래어를 그대로 사용하는 특정 용어의 경우 댄스를 사용했다.

라반의 합무단이 현대적 커뮤니티 댄스로 이어질 수 있었던 이유가 단순히 비전문가들을 참여시킨 새로운 무용 형식이었기 때문만은 아니다. 그는 전문 무용수가 아닌 다수의 일반 시민들이 참여해 함께 움직이는 합무단을 통해 자신이 생각하는 이상적인 공동체의 모습을 구현하고자 했다. 공동체성의 표현은 동시대 커뮤니티 댄스의 주요한 특성이자 실천 과제로 지목되는 요소라는 점에서 합무단은 다른 비전문가 예술 운동과 구별되는 특성을 지닌다.

커뮤니티 댄스를 공동체성을 구현한 실천으로 규정하기 위해서는 먼저 공동체 개념에 대한 이해가 필요하다. 공동체(community)는 주로 국가(state)나 사회(society)와 비교되는 개념으로 사용되는데, 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)는 현대 사회에 있어 국가나 사회에서의 관계를 공식적이고 관념적이며 기능적인 것으로, 공동체에서의 관계를 직접적이고 종합적이며 의미 있는 것으로 대조해, 공동체가 국가나 사회보다 긍정적인 관계를 형성하는 집단의 의미로 사용된다고 주장한다.[4] 또한 그는 공동체 개념이 시대에 따라 여러 가지 의미를 가지며 정착하게 되었다고 설명한다.[5] 그에 따르면 19세기 이후 공동체 개념은 이전보다 크고 복잡해진 사회 속에서의 직접성(immediacy)과 지역성(locality)을 중요시했고, 공동체라는 단어가 실험적이고 대안적인 형태의 공동생활을 가리키는 용어로 사용되기 시작했다.[6] 또한 국가와 민족 중심의 공동체 개념은 20세기 후반 흔들리기 시작했다. 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)은 국가의 근간이 되는 민족(nation)이 특정한 시기에 사람들의 경험을 통해서 구성되고 의미가 부여된 정치적, 역사적 공동체, 즉 '상상된 공동체(Imagined Community)' 임을 내세우며, 민족 공동체가 근대 자본주의에 발생한 문화적 조형물임을 주장한다.[7]

---

4) Raymond Williams, *A Vocabulary of Culture and Society*, Routledge, 2011, p. 66.

5) 윌리엄스는 공동체의 개념이 시대에 따라 변했다고 설명한다. (1) 신분이 높은 사람들과 구별되었던 평민, 서민(14세기부터 17세기), (2) 국가 또는 비교적 소규모로 조직된 사회(14세기 이후), (3) 어떤 지역에 거주하는 사람들(18세기 이후), (4) '이해의 일치' (community of interests)나 '재산의 공유' (community of goods) 등에서 볼 수 있는 공동 정체성(16세기 이후), (5) 동일성, 공통성의 의미(16세기 이후). Raymond Williams, 위의 책, p. 65.

6) Raymond Williams, 위의 책, p. 65.

윌리엄스와 앤더슨의 지적처럼 공동체의 의미는 시대에 따라 달라지는데, 21세기 들어 공동체는 같은 공간에 함께 있다는 물리적 한계를 넘어 정서적이고 개인화된 공동체로 그 개념이 확대되고 있다.[8] 눈에 띄는 변화는 혈연이나 지연, 국적 등을 바탕으로 하는 태생적 공동체보다 취향이나 욕구에 따른 선택적 공동체에 대한 요구가 강해졌다는 점인데, 이는 기술의 발전으로 가속화되고 있다.[9] 이와 더불어 공동체 활동에 있어 개인의 자율성과 독립성을 강조하는 변화도 포착된다. 이러한 변화 속에서 커뮤니티 댄스가 추구하는 공동체성 또한 생득된 집단 정체성보다는 고유성을 가진 개인들 사이에서 발생하는 공감과 이해의 구조에서 형성되는 공동 의식으로 변화되었다.[10]

본 논문은 커뮤니티 댄스가 위와 같이 사회가 요구하는 공동체성을 반영한 춤이라는 전제를 바탕으로, 커뮤니티 댄스에 대한 연구와 실천이 가장 활발하게 이루어지고 있는 영국의 모델이 라반의 합무단에 그 연원을 두고 있음을 발견하고 양자의 관련성을 심도 있게 살펴보게 되었다. 합무단을 분석하기에 앞서 합무단에 대한 인식을 점검할 필요가 있다. 나치가 합무단 형식을 커뮤니티 댄스(Gemeinschaftstanz)라는 이름으로 공식화해 선전 수단으로 활용했다는 점[11] 때문에 합무단의 집단 움직임

---

7) 베네딕트 앤더슨, 『상상의 공동체』, 윤형숙 옮김, 나남, 2003.

8) 김미영(2015)은 현대 사회에 있어 공동체가 여러 형식으로 존재함을 주장한다. 그는 리미널 공동체와 개인화된 공동체를 변화로 지목하고, 고도로 발전된 기술이 물리적 근접성 없는 공동체를 가능하게 한다고 주장한다. 김미영, 「현대사회에 존재하는 공동체의 여러 형식」, 『사회와 이론』, 제27집, 2015, pp. 181-218.

9) 신상미는 전화와 TV, 인터넷 등의 소통 매체가 공동체의 범위를 확장시키고, 이로 인해 새로운 형태의 커뮤니티 댄스의 출현을 가속화하고 있다고 설명한다. 신상미, 『인간은 왜 춤을 추는가』, 이화여자대학교출판부, 2013. p. 250. 그는 공동체의 개념이 하나의 실체가 아니라 하나의 과정을 중시하는 집단으로 변화하고 있다는 콘래드 아렌스버그(Conrad M. Arensberg)와 피스크 킴벌(Fisk Kimball)의 주장을 들어 공동체의 변화를 설명하는데, 아렌스버그는 공동체가 압축된 실체(object)일뿐 아니라 광범위한 사회적 맥락에 존재하는 표본 집단(sample)이기도 하다고 주장한다. Conrad Arensberg, “The Community as Object and as Sample”. *American Anthropologist*, 63, 1961, pp. 241-264.

10) 한혜리, 「동시대 커뮤니티댄스의 개념과 공동체성의 의미」, 『한국무용교육학회지』, 30권 3호, 2019, p. 133.

11) Carole Kew, “From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban’s *FESTKULTUR*”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No. 2, 1999, p. 78.

은 전체주의를 연상시키는 활동으로 인식되기도 한다. 독일의 현대무용을 대표하는 라반에 대한 평가 또한 무용가로서의 업적에 대한 인정과 나치에 협력한 이력에 대한 비판이 혼재되어 있다.[12] 그러나 본 논문은 라반의 실천이 동시대 커뮤니티 댄스 실천에 유효한 모티브로 작용했다는 점에 주목해 그 연관성을 밝히고, 나아가 동시대 커뮤니티 댄스의 실천에서 나타나는 공동체성의 확장을 검토한다.

합무단이 커뮤니티 댄스의 시초로 지목되지만, 라반 연구에서 합무단은 독립적인 주제로 등장하기보다 그의 활동 중 일부로 소개되고 있다. 라반은 독일 현대무용을 대표하는 표현주의 무용의 창시자로 불리지만,[13] 인상적인 작품을 남긴 무용가라기보다 인간 움직임의 역동성과 표현 법칙을 분석한 교육가이자 연구가로 평가된다.[14] 라반에 대한 연구 역시 그의 움직임 분석(Laban Movement Analysis)과 기보법(Labanotation)에 집중되어 있다. 라반의 제자이자 파트너였던 리사 울만(Lisa Ullmann)은 라반의 무용 이론을 해석한 대표적인 인물로, 그는 라반과 함께 영국으로 이주한 후 『춤을 위한 인생(A life for Dance)』, 『코레우틱스(Choreutics)』 등 라반의 저서를 번역하고 주해를 붙여 출간했는데, 이 책들에서 라반이 추구하는 공동체성과 합무단 개념을 일부 발견할 수 있다.[15]

그러나 2000년을 전후로 라반에 대한 평가가 이전과는 다른 국면을 맞이했는데, 문제가 된 것은 라반과 나치의 관계였다. 이전까지 라반의 영국 이주를 망명으로 표현하며 나치와의 대립을 부각시킨 라반 제자들의 연구가 대세였다면, 2000년대 들어 라반이 나치로부터 상당한 지원을

---

12) Evelyn Dörr, “Rudolf Laban: The Founding Father of Expressionist Dance”, *Dance Chronicle*, Vol.26, No. 1, 2003. p. 1.

13) 에벨린 되르(Evelyn Dörr)는 라반을 독일 표현주의 무용의 창시자이자 비전문가 무용의 창시자로 평가한다. Evelyn Dörr, *Rudolf Laban : The Dancer of the Crystal*, Scarecrow, 2008.

14) Debra Craine & Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press, 2014, p. 284.

15) 울만은 『춤을 위한 인생』에서 기보법을 이용한 최초의 합무단 작품이라 할 수 있는 〈티탄(Titan)〉에 대한 해석을 제공한다. 이에 더해 울만은 『현대의 무용 교육(Modern Educational Dance)』의 후반부에 라반의 교육 무용에 대한 자신의 해석을 덧붙여 조금은 난해한 방식으로 서술된 라반의 이론에 대한 이해를 돕고 있다.

받으며 협력했다고 밝힌 학자들의 주장이 받아들여지기 시작했다.[16] 특히 1930년대 나치가 선전 수단으로서 무용을 정책적으로 이용하는 데 라반이 적극적 역할을 담당했다는 의견이 주목받았다.[17] 이러한 이유로 현재 라반은 공간과 움직임에 대한 훌륭한 분석가인 동시에 제3제국의 무용 책임자라는 양가적인 측면을 가지고 있다고 평가되고 있다.[18]

2000년대 이후 대표적인 라반 연구가로 독일 출신의 에벨린 되르(Evelyn Dörr)를 들 수 있다. 그는 라반의 성취에 대한 전기적 설명과 함께 무용역사학적 관점에서 그의 전작에 대한 재평가를 제공한다.[19] 되르의 연구가 라반의 제자를 중심으로 진행된 기존의 라반 연구와 차별되는 지점은, 탄생에서 죽음에 이르기까지 라반의 전 생애를 연대기적으로 다루는 데 있어 복잡한 역사적 맥락을 검토하는 동시에 비판적 평가를 반영해 비교적 종합적인 분석을 하고 있다는 점이다. 그의 연구에는 합무단 창시와 라반 스쿨 설립, 나치와의 협력까지 1920-1930년대 활동에 대한 상세한 정보가 포함되어 있다. 또한 영국의 연구가 딕 맥카우(Dick McCaw)는 라반의 저술과 그에 대한 기록을 바탕으로 라반의 사상과 작품 전반에 대한 종합적인 해설을 제공한다.[20]

---

16) 권혜인은 라반과 독일나치정부의 관계를 연구하면서 기존에 알려진 사실과 다르게 둘 사이가 긴밀한 협력 관계였음을 주장하는 5명의 연구가(아라벨라 스탱거(Arabella Stanger), 에벨린 되르(Evelyn Dörr), 릴리안 카리나와 마리온 칸트(Lilian Karina & Marion Kant), 발레리 프레스톤 던롭(Valerie Preston Dunlop)의 논문 및 간행물과 서적을 참고한다. 권혜인, 「무용가 라반과 독일나치정부의 협력관계 연구 -1933년부터 1937년까지 독일에서의 활동을 중심으로」, 『무용역사기록학』, 48권 0호, 2018, pp. 9-24.

17) 라반과 함께 활동했던 릴리안 카리나는 무용학자 마리온 칸트와 함께 *Hitler's Dancers : German Modern Dance and The Third Reich*(2004)를 출간해 나치 시대 무용 정책과 라반의 행적에 대해 밝힌다.

18) Evelyn Dörr, 앞의 글. p. 1.

19) 되르는 1999년 훔볼트 대학에서 라반에 대한 박사논문 "Rudolf von Laban : Leben und Werk des Künstlers(1879-1936)" 를 썼으며, 이후 이를 바탕으로 두 권의 책을 출간했다. 1936년까지의 라반 작품에 대한 첫 번째 완전판이라 불리는 *Rudolf Laban : Das Choreographische Theater(2004)*에 이어 2008년 출간한 *Rudolf Laban : The Dancer of Crystal*에서는 이전에 다루지 않았던 1938년 이후 영국의 활동도 소개하고 있다. Evelyn Dörr, *Rudolf Laban : The Dancer of Crystal*, Scarecow Press, 2008, p. 283. Evelyn Dörr는 영어권 국가에서 Evelyn Doerr로 표기되기도 한다.

20) 맥카우는 *The Laban Sourcebook*(2011)에서 라반의 편지, 기사, 인터뷰와 미출간 저서를 소개하고, 영국에서 출간된 라반의 저서 다섯 권과 1920년대 독일에서의 4개 작품을 분석했다.

한편 영국의 연구가들은 커뮤니티 댄스와 라반의 연관성을 인정하고, 라반이 영국에서 발전시킨 교육무용론에 주목한다. 커뮤니티 댄스 재단의 창립 멤버 중 한 명인 크리스토퍼 톰슨(Christopher Thompson)이 자신의 1990년 논문에서 커뮤니티 댄스 개념에 합무단의 공동체 개념이 영향을 끼쳤음을 밝히고 있으며,[21] 많은 연구가들이 영국 커뮤니티 댄스 발전에 끼친 라반의 영향으로 교육무용론을 지목하고 있다.[22] 라반의 교육무용론에서 발견되는 합무단의 요소가 상당하다는 점에서 합무단과 커뮤니티 댄스의 연관성을 발견할 수 있으며, 커뮤니티 댄스 재단 설립을 비롯한 초기 커뮤니티 댄스 정착 과정에서 라반이 설립한 무용 전문 교육기관 라반 센터[23]의 역할이 컸다는 점에서 라반의 이론이 동시대 커뮤니티 댄스에 상당한 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다.[24]

국내의 경우 2000년대 초 서구의 커뮤니티 댄스 개념이 도입된 이후 2010년을 기점으로 기존의 '공동체 무용', '사회 무용' 대신 'Community Dance'를 음차 표기한 '커뮤니티 댄스'라는 용어를 사용하기 시작했다.[25] 커뮤니티 댄스에 대한 연구도 이때부터 본격적으로 시작되었다. 다수의 무용 연구가들이 공통적으로 국내 커뮤니티 댄스가 용어와 개념에 있어 영국의 모델을 따르고 있음을 밝히고 있지만, 아직은 그 역사적 배경과 사회적 가치 변화에 대한 설명이 부족한 편이다. 국내 연구가들 중에서 김재리는 커뮤니티 댄스의 역사를 설명하며 최초

---

21) Christopher Thompson, "Dance and the Concept of Community", Labancentre for Movement and Dance, 1990.

22) 린다 재스퍼(Linda Jasper)는 라반식 교육무용의 보급을 1970년대 영국 커뮤니티 댄스 발전에 영향을 끼친 중요한 요소로 분석한다. Linda Jasper, "Tension in Definition of Community Dance" in *Border Tension: Dance and Disclosure*, Janet Adscheel(ed.), Lansdale, 1995, pp. 181-190.

23) 1940년대 맨체스터에서 출발한 라반 센터는 1958년 서레이, 1975년 런던으로 옮기며 자리 잡았고 1997년 움직임과 무용 라반 센터(Laban Centre for Movement and Dance)로 이름을 바꾸었다. 2001년부터 음악 전문학교인 트리니티 칼리지와 함께 무용과 음악 전문 교육 기관으로 운영 중이며, 현재 정식 명칭은 Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance이다. 라반 센터는 커뮤니티 댄스 관련 학사와 석사 과정을 보유하고 있으며, 지역 사회를 위한 커뮤니티 댄스 수업도 운영한다.

24) 켄 바틀렛(Ken Bartlett), 피터 브린슨(Peter Brinson) 등 커뮤니티 댄스 재단 설립에 참여한 핵심 인물들의 상당수가 라반이 설립한 라반 센터에서 연구를 진행했다.

25) 최해리, 「한국 커뮤니티 댄스의 근원, 흐름, 확장」, 『무용역사기록학』, 제36호, 2015, pp. 49-68.

의 커뮤니티 댄스가 모더니즘 시기 라반의 합무단이며 본격적으로 예술의 형태로 자리 잡은 것은 1970년대 영국임을 간략하게 밝히고 있다.[26] 한편 권혜인의 연구에서 라반과 독일 나치 정부의 협력 관계를 발견할 수 있는데,[27] 그의 연구에 라반의 베를린 올림픽 공연 작품으로 합무단이 짧게 언급되어 있다. 그 외에도 최근 커뮤니티 댄스에 대한 다양한 연구가 이루어지고 있지만, 커뮤니티 댄스의 개념보다는 프로젝트의 유형별 분류와 긍정적 효과에 관한 분석이 주를 이룬다. 이렇듯 국내에서 커뮤니티 댄스의 역사와 합무단에 대한 연구는 아직 면밀히 이루어지지 않았다고 볼 수 있다.

이런 점에서 라반의 합무단에서 커뮤니티 댄스 실천의 원형을 발견하고, 동시대 실천과의 비교를 통해 역사를 관통하는 핵심 가치를 발견하는 것은 다양한 양상으로 진행되고 있는 커뮤니티 댄스를 이해하기 위한 유효한 시도가 될 것이다.

본 논문은 다음과 같은 구성으로 이어진다. Ⅰ장에서는 현재 통용되는 커뮤니티 댄스 개념과 실천 양상을 검토한다. 라반의 이론을 바탕으로 독일에서 발생해 영국에서 종합된 커뮤니티 댄스의 역사를 살피고, 국내에 도입된 커뮤니티 댄스의 현황을 점검해 현재 무용계와 사회 제도 내에서 커뮤니티 댄스가 차지하는 위치를 확인한다. Ⅱ장에서는 라반의 저서와 그의 무용이론에 대한 해석을 바탕으로, 라반이 합무단을 통해 구현한 공동체성과 당시 독일 사회가 합무단을 이용한 방식을 점검한다. 또한 나치의 합무단 이용을 둘러싼 역사적 배경을 소개하고, 라반과 나치의 커뮤니티 댄스 개념을 비교한다. 이를 통해 커뮤니티 댄스가 강한 정치적· 사회적 특성을 가지고 있음을 검토하는 동시에 합무단의 고유한 공동체성을 분석한다. 마지막 Ⅲ장에서는 라반의 합무단이 동시대 커뮤니티 댄스로 이행되는 과정에서 사회 변화에 따른 개념의 확장과 변화가 진행되었음을 확인하고, 이로 인한 실천 방향의 변화를 분석한다. 이어서 커뮤니티 댄스의 정치적 특성과 이와 관련한 역사적 경험이 야기할

26) 김재리, 「무용의 공공성: 국내 커뮤니티 댄스 사례를 중심으로」, 『한국무용기록학회』. 32권, 2014, pp. 21-50.
27) 권혜인, 앞의 글.

수 있는 문제를 검토한다. 또한 주목할 만한 실천 사례를 통해 최근 커뮤니티 댄스의 공동체성 구현 경향을 검토한다. 이를 통해 본 연구는 라반의 합무단으로부터 이어진 커뮤니티 댄스 실천이 공동체성을 핵심 가치로 삼는, 공동체 실천으로서 기존의 무용과 구별되는 차별성을 지니고 있음을 조명하고자 한다.

Ⅰ. 예비적 고찰: 커뮤니티 댄스에 대한 이해

커뮤니티 댄스는 문자 그대로 공동체의 춤을 뜻한다. 공동체의 춤은 고대부터 종교나 제의의 형식으로 세계 여러 곳에서 존재해왔고, 춤의 양식과 목적 또한 광범위하다. 하지만 현재 통용되고 있는 커뮤니티 댄스는 20세기에 출현한 무용 실천으로 볼 수 있으며, 동시대 실천 경향을 종합해 보면, 커뮤니티 댄스란 '무용 전문가의 지도 혹은 협력 하에 이루어지는 비전문가들의 참여적 춤 활동'으로 규정할 수 있다.[1] 따라서 커뮤니티 댄스는 발레 등의 전문 무용, 전통적인 민속춤, 무용학원에서 이루어지는 무용 교습과 구분되는 특성을 지닌다. 예를 들어 전문 발레리나 100여 명이 공동체를 이룬 후 작품을 창작해 무대에 올리는 경우, 우리는 통상적으로 이러한 활동을 커뮤니티 댄스라 칭하지 않는다. 커뮤니티 댄스의 고유성을 논의하기 위해서는 먼저 현재 통용되는 커뮤니티 댄스에 대한 이해와 실천 양상을 살펴볼 필요가 있다. 이 장에서는 현재 커뮤니티 댄스라 불리는 실천에 대한 일반적인 이해를 개괄한 후, 커뮤니티 댄스를 이끌어온 서구 국가들의 실천 역사와 경향을 기술할 것이다. 그리고 마지막으로 국내 무용계에서 어떤 방식으로 커뮤니티 댄스라는 개념을 도입하고 실천해 왔는지를 살펴볼 것이다.

1. 20세기 이후의 커뮤니티 댄스 개념

서론에서 밝힌 대로 현재의 커뮤니티 댄스 개념은 영국에서 본격적으로 연구, 발전되었다. 커뮤니티 댄스 연구가들은 실천 현장의 다양한 양상으로 인해, 커뮤니티 댄스가 고정된 개념이라기보다 언제나 진행 중인 논의에 가깝다고 설명한다.[2] 그래서 연구가들은 커뮤니티 댄스가 무엇인가에 대한 질문에 대해 정해진 이론이나 사전적 정의를 따르기보다 다양

1) Diane Amans, 앞의 책, p. 11.
2) Linda Jasper, "Moving Definition of Community Dance", *Research Paper*, University of Surrey, 1997. Diane Amans, 위의 책, p. 5에서 재인용.

한 실천 사례에서 공통으로 보이는 가치를 중심으로 개념을 설명하는 특징을 보인다.

커뮤니티 퍼포먼스/댄스 연구가인 페트라 쿠퍼스(Petra Kuppers)[3]와 다이안 아만스(Diane Amans)[4]는 실행가(practitioner)[5]들을 위한 개론서에서 커뮤니티 댄스의 정의와 요건에 대해 정리하고 있다. 쿠퍼스는 커뮤니티 댄스가 대표하는 커뮤니티 퍼포먼스를 "자기표현과 정치적 변화를 목적으로 다양한 집단의 창조적 표현을 가능하게 하는 작업"으로 이해한다.[6] 그는 커뮤니티 퍼포먼스의 정의가 고정되어 있지 않음을 강조하는데, 커뮤니티 퍼포먼스는 개인 저작물이 아닌 공동으로 창작되는 것으로, 그에 따른 결과물은 책임자에 의해 미리 결정되는 것이 아니라 스스로 자신을 표현하고자 하는 사람들에 의해 창조되는 것이라 설명한다.[7] 그는 또한 작품이라 할 수 있는 결과를 예측할 수 없고, 참여자들을 위해 열려 있는 커뮤니티 댄스의 특성이 전통적 퍼포먼스 미학에 도전하고 있음을 주장한다.[8]

아만스는 『커뮤니티 댄스 실천 입문(An Introduction to Community Dance Practice)』의 서두에서 커뮤니티 댄스가 무엇인가에 대한 전문가들의 답변을 소개하는데, 현장의 실행가들은 자유로운 움직임, 비전문가의 참여, 전문 무용수나 교사의 지도, 공적 자금의 투입, 참여자 구성의 다양성, 형식의 유동성 등을 커뮤니티 댄스의 특성으로 지목한다.[9]

---

3) 독일 출신의 커뮤니티 퍼포먼스 예술가이자 장애 문화 활동가이다. 영어, 여성학, 연극, 미술, 디자인을 교육하며, 주로 미시간 대학과 앤아버 대학에서 공연예술학과 장애학 강의를 진행한다.
" Petra Kuppers", http://www-personal.umich.edu/~petra/petra.htm, 2020년 3월 2일 접속.

4) 영국의 대표적인 커뮤니티 댄스 실행가로 예술가이자 강연자, 상담가로 활동하고 있다. 교육 작업, 춤 프로젝트 운영 등 다양한 공동체 작업은 물론 보건복지, 예술 분야의 훈련가로도 활동하고 있다.

5) 커뮤니티 댄스를 조직하고 진행하는 전문가에 대한 호칭은 변화를 거듭하는데, 1980년대 춤을 가르치는 감독, 교수자의 개념에서 벗어나 촉매자(animateur)라는 용어를 사용하다가 2000년대 들어서는 실행가(practitioner)라는 용어를 주로 사용한다.

6) Petra Kuppers and Gwen Robertson, *Community Performance An Introduction,* Routledge, 2019, p. 3.

7) Petra Kuppers and Gwen Robertson, 위의 책, p. 4.

8) Petra Kuppers and Gwen Robertson, 위의 책, p. 4.

9) 이는 커뮤니티 댄스 재단 '피플댄싱'에서 2006년 커뮤니티 댄스 종사자들을 대상으로

무엇보다 커뮤니티 댄스의 가장 큰 특성은 훈련 받지 않은 비전문가 일반 시민들이 춤의 주체로 등장한 것으로, 이들이 모여 전문 무용인의 지도 혹은 조력 하에 공동체를 형성해 움직임(춤) 기반 표현 활동을 한다. 커뮤니티 댄스 참여자들은 이러한 활동을 통해 개인의 성취감을 고취시키거나 치유의 효과를 얻고, 공동체 구성원과 소통하게 된다.

위와 같은 특성으로 인해 커뮤니티 댄스는 기존의 무용과 구별되는 고유한 특성을 지닌다. 가장 먼저 커뮤니티 댄스는 작품이나 공연보다는 자발적 참여 과정 자체를 중요시한다는 점에서 기존의 전문 무용(Professional Dance)과 구별된다. 1960년대 영국 국립발레단에서 <모두를 위한 발레(Ballet for All)>[10] 프로그램을 주도했던 피터 브린슨(Peter Brinson)은 커뮤니티 댄스가 전문 무용과 구별되는 특성을 다섯 가지로 설명했다.[11] 첫째, 도구라 할 수 있는 몸이 기술적으로 덜 훈련되었거나 전문 무용과 다르게 훈련되었다. 둘째, 몸의 사용에 있어 기교를 강조하기보다 쉬운 표현과 마임 등 단순한 움직임을 중요시하며, 기술의 습득보다 실천 과정에서 발견되는 몸을 강조한다. 셋째, 공연을 할 경우 관객은 때로 연행자(performer)를 알고 있고 그들에게 아이디어를 제공하

진행한 설문조사를 바탕으로 한 결과이며, 답변은 다음과 같다.
- 전문 무용 실행가에 의해 주도되고, 증명된 공동체로부터의 참여자가 있고, 공적 자금이 투입된 모든 종류의 무용 활동은 커뮤니티 댄스이다.
- 젠더, 인종, 종교, 육체 혹은 정신 건강과 능력은 물론 다른 요소에 관계없이 참여자들에게 긍정적인 단체 춤 활동에 참여할 수 있는 기회를 제공한다.
- 커뮤니티 댄스는 엘리트가 되는 것이 아니라, 무엇이 무용인가에 대한 고정관념을 깨는 작업에 관한 것이며, 또한 전통적이지 않은 장소에서 무용을 행하는 것에 관한 것일 수 있다. 커뮤니티 댄스는 우리, 즉 공동체가 원하는 방식의 어떤 것이든 될 수 있다.
- 커뮤니티 댄스는 움직임을 이용해 사람들과 함께 하는 작업이다. 커뮤니티 댄스에는 정해진 댄스 스텝과 함께 영감을 주고 자극을 주는 자유, 즉흥 움직임이 포함될 수 있다. 커뮤니티 댄스는 평소에 춤을 추지 않는 사람들을 움직이게 한다.
- 주로 비전문가 실행가들의 참여로 이루어지며, 전문 무용수나 교사들에 의해 촉진되기도 한다.

Diane Amans, 앞의 책, p. 4.

10) 피터 브린슨이 1964년 설립한 영국국립발레단의 투어 프로그램으로, 모든 연령의 사람들에게 발레를 소개할 목적으로 시작되어 1979년까지 이어졌다. 이 기간 동안 총 150여 명의 국립발레단원들이 시민들을 위해 발레를 시연했으며, 총 7만여 명이 이를 관람한 것으로 알려져 있다. 피터 브린슨은 다양한 사람들이 발레를 이해할 수 있도록 1970년 동명의 책 『모두를 위한 발레(Ballet for All)』를 발간했다.

11) Peter Brinson, *Dance as Education*, Routledge Falmer, 1991, p. 109.

기도 하며, 자신의 지인이 춤을 통해 표현하고자 하는 바에 대해 개인적인 관심을 가지고 있다. 넷째, 춤의 내용은 전문 무용수와 참여자들과의 논의를 통해 구성된다. 마지막으로 커뮤니티 댄스에 대한 평가는 전문 무용과 달리 인간적 접근을 통한 감정 혹은 개인적 서사의 배경을 전달하는 방식에 집중하게 된다는 것이다.[12] 브린슨의 의견을 정리하면, 커뮤니티 댄스는 단순히 춤의 주체가 바뀐 것을 넘어 관객과 안무, 평가에 이르기까지 기존의 무용과는 구분되는 독립적인 영역으로 보아야 한다. 최근 들어 전문 무용의 영역에서도 훈련받지 않은 일반인을 무대에 올리는 경우가 늘고 있는데, 이런 작품의 경우 일반인이 참여한다는 점에서 커뮤니티 댄스와 일부 영역을 공유하지만, 목적과 평가에 있어서 공연을 위주로 하는 전문 무용의 틀 안에 머물고 있다는 점에서 커뮤니티 댄스 실천과는 미묘한 차이를 보인다.[13]

다른 한편 비전문가들의 춤이라는 점에서 커뮤니티 댄스는 민속춤(folk dance), 사교춤(social dance)과 비교되기도 한다. 유럽은 물론 아프리카, 동아시아, 중남미 등에서 전통적으로 행해진 민속춤 또한 비전문가들이 함께 모여 추는 춤이라는 점에서 커뮤니티 댄스의 성격을 가지고 있고, 유럽을 중심으로 발전한 커뮤니티 댄스가 대규모 축제 문화를 기반으로 발생했다는 점에서 민속춤의 영향을 강하게 받은 것은 사실이다. 그러나 공동체 구성과 춤의 목적에 있어 20세기 이후의 현대적 커뮤니티 댄스는 전통적 민속춤과 구분되는 특성을 보인다. 먼저 유럽을 비롯해 아프리카, 아시아, 중남미 등의 전통적인 민속춤이 제의를 주목적으로 삼은 반면, 커뮤니티 댄스는 공동체를 형성하고 구성원 간의 소통을 원활하게 해 공동체의 변화를 추구한다는 점에서 차이가 난다. 특히 민속춤과 축제의 경우 스스로 공동체를 만들기보다 지배자의 명령에 따라 대중이 동원되는 경우가 빈번했다는 점에서, 커뮤니티 댄스의 공동체 구성

---

12) 커뮤니티 댄스의 다섯 가지 특징은 Peter Brinson, 앞의 책, p. 109를 요약, 정리한 내용이다.

13) <조상님께 바치는 댄스> 같은 안은미의 작품과 제롬 벨(Jérôme Bel)의 <갈라(Gala)>가 대표적인데, 박성혜는 이 작품들에 대해 커뮤니티 댄스 프로그램과 과정은 유사하지만 하나의 독립된 공연물로의 목적이 강하다고 평가한다. 박성혜, 「커뮤니티 댄스의 공공성 탐색」, 숙명여자대학교 대학원, 2016, p. 117.

과는 다른 양상을 보인다.

또한 관습적으로 규정된 기술 혹은 스텝이 없다는 면에서 커뮤니티 댄스는 민속춤, 사교춤과 구별된다. 민속춤과 사교춤은 전승과정을 통해 일정한 형식을 지니게 되는데, 예를 들어 강강술래나 왈츠의 경우 비전문가인 일반인들이 모여 추는 춤이지만, 정해진 규칙과 기술, 형식을 필요로 한다는 점에서 커뮤니티 댄스와는 구별된다. 즉, 민속춤과 사교춤은 과거로부터 이어진 공동체 춤의 한 형태이고, 커뮤니티 댄스가 민속춤의 요소를 활용하기도 하지만, 모든 민속춤을 커뮤니티 댄스라고 볼 수는 없다.

커뮤니티 댄스가 전통적 민속춤의 영향을 받은 것과 관련해서는 민속춤이 공동체 축제에 어떤 영향을 끼쳤는지에 대한 검토가 필요하다. 이와 관련해 쿠퍼스는 커뮤니티 퍼포먼스의 역사적 맥락을 설명하며, 카니발 같은 민속 실천이 커뮤니티 퍼포먼스에 영향을 준 중요 요소 중 하나임을 지적한다.[14] 하지만 그는 커뮤니티 퍼포먼스가 민속 실천을 계승함에 있어 전통의 즐거움을 이용할 수 있지만, 여기서의 전통은 창안된 전통(invented tradition)이라는 문제를 제기한다.[15] 창안된 전통은 1983년 에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm)이 테런스 레인저(Terrence Ranger) 등과 공저한 『전통의 창안(The Invention of Tradition)』을 통해 유명해진 개념으로, 홉스봄은 오래되었다고 밝혀지거나 주장되는 전통 중 상당수가 최근의 것이거나 창안된 것이라고 주장한다.[16] 이러한 현상은 19세기 후반에서 20세기 초반 영국과 독일 등 유럽 국가들에서 빈번하게 발견되는데, 주로 국가의 정체성을 만들고 통합을 추구하고자 했던 현대 국가의 발전 과정에서 뚜렷하게 드러난다.[17] 19세기 후반 유럽은 산업화로 인한 급격한 변화 속에서 통합된 사회로서의 국가 정체성을 확인하고 사회관계를 구조화할 새로운 장치들이 필요했고, 이를 위해 국가(國歌)나 국기

---

14) Petra Kuppers and Gwen Robertson, 앞의 책, p. 18.
15) Petra Kuppers and Gwen Robertson, 위의 책, p. 22.
16) 에릭 홉스봄 외, 『만들어진 전통』, 박지향, 장문석 옮김, 휴머니스트, 2004. 국내 번역서는 '만들어진 전통'으로 표현하고 있지만, 본 논문에서는 발명, 나아가 날조되었을 수도 있다는 의미에서 '창안'으로 번역을 수정했다.
17) 에릭 홉스봄 외, 위의 책, p. ii.

(國旗) 등의 공적 의례, 대규모 건축물, 노동절 등의 축제를 창안했다는 것이다.[18] 이러한 행사에서 춤, 노래, 행진 등의 요소가 이용되었는데, 우리가 이를 민속의 형태로 이해한다는 주장이다. 쿠퍼스가 예로 든 카니발 같은 민속 축제도 같은 맥락에서 볼 수 있는데, 레인저에 따르면 우리가 아프리카 전통으로 알고 있는 의례, 춤, 축제 등도 식민지 유럽의 통치 정책 중 하나로 새로 창안되었다고 볼 수 있다.[19]

쿠퍼스의 주장을 정리하면, 커뮤니티 퍼포먼스가 전통적 민속 실천의 요소를 활용하고 있지만, 이는 전통의 계승보다는 축제와 의례의 형식을 이용하는 것에 가깝고 그 전통마저도 주로 19세기 이후에 새로 창안된 것이 대부분이다. 요컨대, 커뮤니티 댄스는 근대 이후 새롭게 창안된 민속 실천의 요소를 활용한 현대적 실천이라 할 수 있다. 누구나 춤을 출 수 있다는 전제에서 출발한 커뮤니티 댄스는 새로운 무용 형식인 동시에 해당 사회가 추구하는 가치를 담고 있는 문화 실천이기도 하다. 문화 실천이 역사적 맥락 속에서 발전하거나 퇴보하기도 하고 여러 지역으로 확산되기도 하듯, 커뮤니티 댄스 또한 실천이 이루어지는 사회의 맥락과 함께 변화를 거듭한다. 이러한 전제를 바탕으로 다음 절에서는 20세기 서구 사회에서 진행된 커뮤니티 댄스 실천의 역사와 사례를 검토하고, 국내에 도입된 커뮤니티 댄스 실천 경향을 분석할 것이다. 그럼으로써 커뮤니티 댄스가 역사적·사회적 맥락 속에서 어떻게 발생하고 확산되었는지를 확인할 것이다.

2. 서구 사회의 커뮤니티 댄스 실천

2.1. 독일의 커뮤니티 댄스 발생과 단절

커뮤니티 댄스 역사에 있어 독일은 커뮤니티 댄스 개념이 처음 등장한 국가라는 점에서 중요한데, 독일의 커뮤니티 댄스 실천은 라반의 합

18) 에릭 홉스봄 외, 앞의 책, pp. 495-529.
19) 에릭 홉스봄 외, 위의 책, pp. 397-491.

무단 창시, 나치의 커뮤니티 댄스 이용, 그리고 2차 세계대전 후의 변화로 나누어 설명할 수 있다.

헝가리에서 태어나 1910년대 독일에서 활동하던 라반은 니체의 사상에 큰 영향을 받아 디오니소스적 집단 황홀 이미지를 축제 문화 속에서의 공동체 춤으로 구현하고자 했다.[20] 수십 명에서 많게는 천여 명에 이르는 다양한 계층과 직업의 구성원들이 모여 자유로운 춤을 추는 형식의 합무단은 처음에 여름 예술 학교에서 놀이 형식으로 진행되다가 축제 문화를 기반으로 점차 대중 앞에서도 공연되면서 독일 전역으로 퍼져나갔다.[21] 합무단의 유행에는 당시 혼란스러운 독일의 상황이 배경으로 작용했다. 1차 세계대전 패배 후 독일은 인플레이션과 세계대공황으로 이어진 경제 위기와 바이마르 공화국에서 제3제국으로의 체제 변화 등 급격한 혼란을 겪고 있었다. 이러한 상황에서 시민들의 움직임을 이용해 민족의 융합과 공동체의 재건에 대한 이상을 표현한 합무단은 건전한 시민 양성을 위한 교육법으로는 물론, 사회를 통합시키기 위한 수단으로도 매력적이었다.

독일 전역에서 합무단이 상당한 인기를 끌던 와중에 나치당의 집권은 합무단을 새로운 독일 민족의 춤으로서 커뮤니티 댄스로 공식화하는 계기가 되었다. 나치는 국가 공동체를 위해 통일된 움직임을 강조하는 움직임 필요했고, 라반은 파울 괴벨스(Paul Joseph Goebbels)가 이끌던 제국계몽선전부에 협력해 독일 민족 춤을 개발하며 합무단 형식을 적극 활용했다. 하지만 라반과 나치의 협력 관계가 순탄하게 끝나지는 않았다. 1936년 베를린 올림픽 개막작으로 예정되어 있던 대규모 합무단 작품 〈봄바람과 새로운 기쁨(Of the Spring Wind and the New Joy)〉[22]의 리허설 이후 나치와 라반의 관계가 순식간에 변화했다. 괴벨스는 라반의 합

---

20) Carole Kew, 앞의 글, p. 76.

21) 1912-1913년 당시 아스코나 공동체에서 진행된 여름 예술학교에서 공동체 구성원들은 반나체로 야외에서 춤추며 대자연의 우주적 리듬을 찬양했다. 이후 1917년 〈Sang an die Sonne(Song to the Sun)〉이라는 제목으로 공연되기도 했다. 당시 라반은 다시 깨어난 축제 문화(Festkultur)의 기본으로서 공동체의 춤을 제안했다. Carole Kew, 위의 글, p. 77.

22) 이 작품의 독일어 원제는 〈Vom Tauwind und der Neuen Freude〉로, 자세한 설명은 Ⅱ장에서 이어갈 예정이다.

무단 작품이 나치의 사상과 맞지 않는다고 수정을 요구했으나 라반이 이를 거절했고, 그 결과 개막작은 교체되고 라반은 해고되었다.[23] 이후 라반은 영국으로 이주하고, 독일에서 라반에 대한 기록은 상당 부분 말소된 것으로 알려져 있다.[24]

합무단으로 시작된 독일의 커뮤니티 댄스는 라반 이후 그 명맥이 단절되었다. 그 이유로는 두 가지를 들 수 있는데, 첫 번째는 나치의 커뮤니티 댄스 금지였고, 두 번째는 2차 세계대전 이후 독일에 퍼진 집단 움직임 형식에 대한 금기였다.

1930년대 나치 체제는 독일 예술계를 장악했는데, 이는 이후 유럽의 예술 지형을 바꾸었고 독일 무용계에도 상당한 파장을 일으켰다. 1920-1930년대 독일은 표현주의 무용을 선두로 유럽의 무용을 이끌었지만, 히틀러 취임 후 상당수의 무용가들이 작업을 단념하고 독일을 떠나는 추세였으며, 제3제국에 협력했던 라반마저 독일을 떠난 후 독일 현대무용의 명맥은 사실상 단절되었다. 이런 배경에서 라반의 합무단을 이용하던 제3제국이 라반식 춤 활동을 금지하고 커뮤니티 댄스 개념의 사용을 중지하면서, 십여 년 간 독일의 공동체 문화를 이끌던 춤 활동이 중단되었다.[25]

2차 세계대전 후에는 나치와 연관된 다른 이유로 커뮤니티 댄스가 활성화되지 못했는데, 바로 독일인들이 집단 움직임 형식에 가지는 공포

---

23) 괴벨스는 리허설을 본 후 우리(나치)의 옷을 입고 있지만, 독일과는 전혀 관계가 없다며 혹평했다. 그는 라반의 작품이 나치의 상징(sun wheel)을 사용하고 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서의 '남자는 전쟁을, 여자는 출산을'을 인용하는 등, 겉으로는 나치의 프로파간다를 표현하는 듯 했지만, 전쟁에 대한 비판적 태도가 중의적으로 표현되어 있다고 지적하며 강하게 반대했다. 라반은 1차 세계대전을 민족의 시련으로 표현하고 이에 대해 반성하는 내용을 작품에 담았다. 하지만 나치에게 있어 전쟁은 인류의 자연스러운 과정으로 비판 대상이 아니었다. Carole Kew, 앞의 글, pp. 81-82.

24) <봄바람과 새로운 기쁨>은 작품의 내용 뿐 아니라 철학에 있어서도 괴벨스의 비난을 받았다. 라반의 춤은 다양한 방식으로 해석될 수 있을 정도로 지적이었으며, 개별적 사고를 장려한다는 것이 괴벨스의 지적이었다. 그가 보기에 라반의 작품은 개인에게 해석의 자유를 너무 많이 허용하고 있기에 이는 나치를 지원하기 위한 유대감 조성에 적합하지 않다고 판단했다. 이후 라반 식 커뮤니티 댄스를 금지한 것은 물론 그의 지위마저도 박탈했다. Carole Kew, 위의 글, p. 82.

25) 1937년 독일에서 커뮤니티 댄스라는 용어 사용이 공식적으로 중단되었고 라반은 독일을 떠났다. Carole Kew, 위의 글, p. 82.

와 죄의식이었다. 2차 세계대전이 끝난 후 독일인들은 집단적으로 추는 춤, 다수의 인원이 일제히 움직이는 행위를 암묵적으로 금기시했고, 민속춤을 중심으로 취미로서의 춤을 조금씩 즐기는 정도였다.[26] 독일의 무용평론가 멜라니 주히(Melanie Suchy)는 이러한 현실에 대해 "군중이 일제히 움직이는 그림은 민주주의가 아닌 독재를 연상시키고, 우리가 역사를 잊고 단체 안무를 즐길 수 있는지" 질문하며 독일인이 가지는 역사적 문제의식을 점검한다.[27]

그림 1 노인 버전의 <콘탁트호프>

명맥이 끊긴 독일의 커뮤니티 댄스는 2000년대 접어들어 유명 예술가들의 시도를 통해 새로운 국면을 맞이하게 된다. 피나 바우쉬(Pina Bausch)와 로이스턴 맬둠(Royston Maldoom)의 작업은 민족 공동체의 통합을 위한 매스 게임으로서가 아닌 구성원들의 성취감 고취와 치유를 위한 시도였다는 점에서 주목할 만하다. 바우쉬는 1978년 초연한 <콘탁트호프(Kontakthof)>를 2000년과 2008년에 일반인 무용수를 참여시킨 버전으로 다시 공개했는데, 65세 이상(2000)과 14-18세(2008)로 이루어진 참가자들은 10개월이 넘는 연습 기간을 거쳐 작품을 무대에 올렸다. 작품의 소재는 사교 무용 수업으로, 참가자들이 폭스트롯과 탱고를 통해 이성 교제를 배우는 내용을 담고 있다. 춤에 대한 경험이 적은 노인과 청소년들은 동작을 배워가며 자신의 신체를 깨닫고 공연을 무사히 무대에 올리며 성취감을 얻게 되었으며, 이 과정에서 함께 참여한 구성원들과 유대감을 형성할 수 있었다.[28] 바우쉬가 이 작품을 커뮤니티 댄스로 명명하지는 않았지만, <콘탁트호프>는 비전문가들을 참여시켜 공

26) 멜라니 주히(Melanie Suchy), 「독일의 커뮤니티 댄스: 공동체의 춤(Ⅳ)_통계와 과학적 분석이 따르지 않는 몇 가지 고찰」, 한국 CID 옮김, 『공연과 리뷰』, 82호, pp. 239-245.

27) 멜라니 주히, 위의 글.

28) 이지선, 「피나 바우쉬의 작품 '콘탁트호프'를 통해 살펴본 커뮤니티 댄스의 사회적 기능에 관한 고찰」, 『무용예술학연구』, 제49집 4호, 2014, pp. 59-72.

동안무(collective choreography) 방식을 통해 작품을 완성했다는 점에서 커뮤니티 댄스 형식을 이용한 작품이라고 볼 수 있다.[29]

그림 2 <바로 그 리듬!>의 연습 장면

이후 독일에 본격적으로 커뮤니티 댄스에 대한 관심을 다시 불러일으킨 것은 영국의 안무가 맬둠의 예술 교육 프로젝트이다. 그가 2003년 베를린 필하노믹의 지휘자 사이먼 래틀(Simon Rattle)과의 협업으로 베를린 공립학교 학생 250명을 스트라빈스키의 <봄의 제전> 공연 무대에 올린 과정은 2004년 다큐멘터리 영화 <바로 그 리듬!(Rhythm is it!)>으로 제작되었다.[30] 영화는 성공적이었고 이후 학교 무용에 대한 관심이 높아져 어린이와 청소년을 위한 프로그램을 중심으로 커뮤니티 댄스에 대한 논의가 활발해졌다.[31] 음악과 무용에 지식이 없는 것은 물론 프로젝트 자체에 대한 관심이 없었던 난민, 고아, 저소득층 학생 등이 연습 과정을 통해 인내와 유대감을 배우고 춤추는 과정을 통해 서로에게 품었던 의심을 극복하는 변화하는 과정을 보여주는 <바로 그 리듬!>은 21세기 들어 독일의 커뮤니티 댄스가 어떤 방식으로 변화하고 있는지 보여주는 사례로,[32] 집단 움직임이라는 형식보다 움직임을 실천하는 과정을 통해 일어나는 변화를 중시하는 방향을 제시한다.

---

29) 바우쉬는 자신의 무용단 탄츠테아터에서 공동안무 방식을 추구했는데, 이는 무용수에게 주제에 대한 질문을 던지고 신체를 통한 다양한 행위를 무용수 스스로에게서 이끌어내는 방식이다. <콘탁트호프> 안무의 경우 원안을 따르되 노인과 학생들의 의견을 적용했는데, 신체 능력에 맞게 동작을 쉽게 바꾸는 것에서부터 참여자 스스로 개인의 이야기를 안무에 담는 것을 포함하고 있다. 이지선, 앞의 글. p. 66.

30) 국내에는 <베를린 필과 춤을>이라는 제목으로 소개되었다.

31) 독일은 2005년 독일 연방문화재단의 <탄츠플란 도이칠란트(Tanzplan Deutschland)>를 비롯해 무용을 통한 교육 프로그램을 활발하게 운영하고 있는데, 베를린 슈타츠발레의 <무용은 대단해!(Tanz ist KLASSE!)>' 가 대표적이다. 이는 슈타츠발레 소속 무용수들이 발레에 관심 있는 어린이와 청소년들을 대상으로 진행한 워크숍이다. 손옥주, 「무용 교육, 자기 스스로를 세우는 과정 독일의 경우」, 『춤:in』, 2018. 1. 25.

32) "Rhythm Is it", http://boomtownmedia.de/en/act/rhythm-is-it, 2020년 5월 8일 접속.

독일의 커뮤니티 댄스가 축제를 기반으로 하는 자유로운 춤에서 전체주의 선전 수단, 그리고 민주적 과정을 중요시하는 실천으로 변화해온 과정은 지난 100년 간 커뮤니티 댄스 실천이 변모해 온 역사를 요약적으로 보여준다. 이러한 역사를 통해 커뮤니티 댄스가 사회적 환경을 반영해 변화를 거듭하는 실천임을 이해할 수 있다. 특히 합무단의 사상과 그를 이용한 역사를 통해 합무단을 시초로 발전한 커뮤니티 댄스가 단순히 비전문가들의 춤이 아닌 공동체성을 반영한 실천의 성격을 가지고 있음을 확인할 수 있다. 공동체 춤으로서 합무단이 가진 고유한 특성은 Ⅱ장에서 논할 것이다.

2.2. 미국의 공동체 기반 포스트모던 댄스

서론에서 밝혔듯 미국은 영국, 호주 등과 함께 커뮤니티 댄스 형식의 춤 실천이 활발하게 이루어진 국가로 꼽힌다. 하지만 주로 개별 예술가들의 작업으로서의 성격을 가진다는 점에서, 미국의 실천은 본격적인 커뮤니티 댄스보다 포스트모던 예술 운동으로서 커뮤니티 댄스 발전에 영향을 준 요인으로 평가할 수 있다. 실제 미국 예술가들의 작업은 공동체보다 예술에 방점을 둔 '공동체 기반 예술'이나 '공동체 중심 예술'로 번역되는 'Community Based Art'로 불리며, 지역 공동체 중심의 활동이 주를 이룬다.[33] 이러한 이유로 본 논문에서 미국의 사례를 중점적으로 다루지 않지만, 예술 운동의 일환으로 유명 무용가들이 공동체를 기반으로 다양한 작업을 진행했다는 점에 주목할 만하다. 이들의 활동은 커뮤니티 댄스로 불리지는 않았지만, 비전문가들이 참여한 무용을 활성화시키고, 무대 밖에서의 무용의 역할을 발견했다는 측면에서 커뮤니티 댄스 실천에 영향을 끼친 역사적 의미를 가진다.

---

33) 미국의 이러한 경향은 커뮤니티 연극을 칭하는 데 있어서도 유사하다. 미국에서는 커뮤니티 연극이라면 주로 지역 아마추어 연극을 의미하고, 커뮤니티 기반 연극이라는 용어를 일반적으로 사용한다. 아마추어 연극이 커뮤니티 연극의 일종이지만, 미국의 경우 지역 공동체에 기반을 두고 발전한 전문 극단들이 커뮤니티 연극을 주도하며 이들의 활동도 커뮤니티 기반 연극 활동에 포함된다. 이미원, 『커뮤니티 연극』, 연극과 인간, 2019, p. 9.

두 번의 세계대전이 끝나고 현대무용의 중심은 유럽에서 미국으로 이동했고, 마사 그레이엄(Martha Graham)이 대표하는 모던 댄스에서 머스 커닝햄(Merce Cunningham)의 포스트모던 댄스로 이어진 흐름이 전 세계에 영향을 끼쳤다.[34] 다양한 방식으로 진행된 포스트모던 댄스 실험은 전문 무용수가 아닌 일반인들이 무대에 오르는 것을 용이하게 하며 미국의 공동체 기반 춤 활동의 시초가 되었다.[35] 1960년대 저드슨 메모리얼 교회에서 진행된 <콘서트 댄스(Concert Dance)>는 커닝햄의 파트너였던 로버트 던(Robert Dunn)의 워크숍을 기반으로 우연, 즉석 조작, 놀이와 같은 춤 등 새로운 무용의 방향을 제시했다.[36]

그림 3 <행성의 춤>

위와 같은 포스트모던 댄스 운동을 이어 공동체 기반 춤 실천을 진행한 안나 할프린(Anna Halprin)은 춤의 효과를 본격적으로 이용했다. 그레이엄 무용단에서 활동하던 할프린은 의식(ritual)으로서의 춤과 무용 치유 개념을 연결하며 독자적 행보를 이어갔다.[37] 그는 1978년 딸

34) 그레이엄 무용단에서 활동했던 커닝햄은 1944년 당시의 모던 댄스와 결별을 고하며 새로운 주장을 펼쳤다. 그는 무용의 소재, 동작, 구성, 장소에 이르기까지 어떠한 제약도 두지 않았다. 그는 또한 모든 무용수가 독무를 할 수 있고, 무용은 인간의 신체와 걷는 것으로 시작되는 동작으로부터 성립된다고 주장했다. 샐리 베인스, 『포스트모던댄스』, 박명숙 옮김, 삼신각, 1991, pp. 18-19.

35) 커닝햄은 자신의 스튜디오에서 로버트 던과 워크숍을 열어 학생들을 가르쳤는데, 1960-1961년에 걸쳐 진행된 워크숍에는 폴 베렌슨(Paul Berenson), 시몬느 포르티(Simone Forti), 이본 레이너(Yvonne Reiner), 쥬디스 던(Judith Dunn) 등이 참여했다. 이러한 워크숍 형태가 이어져 콘서트 댄스로 이어졌고, 회를 거듭하며 전문 무용수는 물론 화가, 작곡가, 작가 등의 참여자들을 받아들였다. 비공식적이고 유연하게 진행된 워크숍의 성격상 무용수가 아닌 사람들의 참여가 가능했고 다양한 분야의 사상이 상호작용할 수 있었다. 저드슨 댄스 시어터로 상징되는 당시의 이런 실험들은 무용의 목적과 소재, 양식 등의 영역을 확장시켰다. 샐리 베인스, 위의 책, pp. 25-32.

36) 김채현, 『춤, 새로 말한다 새로 만든다』, 사회평론, 2008, pp. 65-69.

37) 그보다 앞서 1940-1950년대 미국에서는 활용 무용(utilizing dance)의 개념이 등장했는데, 무용의 움직임을 통해 정신적으로 아픈 사람에게 도움이 되는 무용 심리 치료가 바로 그것이다. 마리안 체이스(Marian Chase)가 이스트 앤드 트루디 대학 병원에서 실험을 진행했고, 메리 화이트하우스(Mary Whitehouse)는 칼 융의 분석심리학을 바탕으로 무용 치료(dance therapy) 작업을 진행했다. 월터 소렐(Walter Sorrel), 『서양무

다리아 할프린(Daria Halprin)과 공동 설립한 타말파 연구소(Tamalpa Institute)[38]에서 <삶을 향한 움직임(Moving Toward)> 프로그램을 진행했는데, 출신 성분이나 경제적 지위, 성별, 인종과 상관없이 모든 이들에게 프로그램을 열어두는 것을 원칙으로 삼았다.[39] 그는 자신은 물론 다양한 시민의 개인적 일상에서 춤이 치유의 역할을 할 수 있고, 이러한 치유의 효과가 개인은 물론 공동체로 확대될 수 있음을 강조했다.[40] 1960년대 <풍경의 춤(Landscape Dance)>[41], <우리의 의식 (Ceremony of Us)>[42], 1970년대 <도시의 춤(City Dance)>[43]을 거쳐 1980년대 <지구 에워싸기(Circle the Earth)>[44], <행성의 춤(Planetary Dance)>으로 이어진 그의 활동은 주로 미국인들이 실제 살고 있는 삶의 장소에 대한 관심을 반영한 장소특정적 춤[45]의 특성을 보인다. <지구 에워싸기>에 대해 할프린은

용사상사』, 신길수 옮김, 예전사, 1999, p. 403.

38) 동작 중심의 표현 예술 교육 기관으로 집중 훈련 프로그램, 지역 사회 프로그램, 치유 예술 프로그램 등을 운영한다. 개인과 단체 그리고 사회의 변화를 위한 표현 예술과 치유 예술을 모토로 하고 있는데, 춤과 표현 예술이 사람들의 인생에서 치유의 역할을 할 수 있다고 믿는 할프린의 생각을 담고 있다. 안나 할프린, 『치유예술로서의 춤』, 임용자, 김용량 옮김, 물병자리, 2002, p. 302.

39) 안나 할프린, 위의 책, p. 19.

40) 안나 할프린, 위의 책, p. 239.

41) 할프린이 건축가였던 남편 로렌스 할프린(Lawrence Halprin)이 제작한 댄스 데크 위에서 진행한 자기발견형 워크숍으로, 샌프란시스코에서 진행된 이 워크숍에는 안무가 셜리 라이리(Shirley Ririe), 이본 레이너(Yvonne Reiner), 작곡가 라 몬테 영(La Monte Young), 시각 예술가 로버트 모리스(Robert Morris) 등이 참여했다. Harmony Wolfe, "Landscapes of Dance: the 1960 Summer Workshop of Anna Halprin", University of California Riverside, 2012.

42) 할프린은 1965년 와츠 폭동 이후 그 지역에 거주하는 백인들과 흑인들이 모여 함께 춤을 추는 행위를 통해 상처를 치유하고자 했다.

43) 1976년과 1977년에 샌프란시스코 시내 도처에서 진행된 종일 프로그램으로, 많을 때는 500여 명의 시민들이 워크숍에 참여했다. 할프린과 협력자들은 행렬을 이끌고 거리를 누볐으며, 샌프란시스코 중심가에서 승리의 축제를 벌이기도 했다. 안나 할프린, 위의 책, p. 241.

44) 밀렵꾼들로부터 공동체의 산을 되찾고 보호하기 위한 춤 의식에 135명이 참여해 춤을 추었고, 춤추는 사람 외에도 천여 명이 모였으며, 그 중에는 암을 비롯해 에이즈 등 질병에 걸린 사람들과 간병인들, 친구들, 14-75세에 이르는 무용수와 일반 시민들이 포함되어 있었다. 안나 할프린, 위의 책, pp. 242-243.

45) 이는 미술의 개념을 빌린 것으로, 장소특정적 미술로 번역되는 Site Specific Art는 캘리포니아의 예술가인 로버트 어윈(Robert Irwin)에 의해 진전되고 다듬어졌다. 문자 그대로 특정 장소에 존재하도록 제작된 예술 작품을 뜻하는데, 현대 미술에서의 장소특정적 미술은 전시되는 장소나 상황을 작업의 주요한 일부로 규정한다. 1980년대 미국에서 장소를 다문화주의와 결합하는 움직임이 있었으며, 1990년대에는 성찰적 성격

“내가 공동체 춤에서 배운 것은 사람들이 참여자들과 주변인의 삶에 변화를 가져오기 위한 춤을 출 때, 의식 있는 다수의 사람들이 실로 엄청난 에너지를 생성하게 된다는 사실이다” 라고 밝혔다.[46] 그는 또한 1972년 직장암 선고를 받은 후 암 환자와 가족 등 소집단 위주로 프로그램을 진행하고, 1980년대에는 에이즈 환자들로 구성된 무용단을 결성하는 등 질병과 연관된 치유 춤 활동을 이어갔다.[47]

포스트모던 댄스로 시작된 비전문가들의 무용을 활성화시킨 무용가로는 리즈 러만(Liz Lerman)을 들 수 있는데, 그는 아방가르드 예술 운동에 기반을 두고 기존의 전문성에 대해 비판적으로 접근했다.[48] 러만은 무용이라는 영역이 전문가들만의 것이 아니라 공동체에 속할 수 있으며, 무용이 공동체 속에 있다면 무용수와 공동체의 상호 교류가 이루어질 수 있다고 생각했다.[49] 이러한 생각을 바탕으로 한 러만의 주요 업적 중 하나가 다양한 체형과 나이의 사람들로 구성된 무용단 댄스 익스체인지(Dance Exchange)의 설립이다.[50] 댄스 익스체인지는 70대 이상의 여성을 시작으로 점차 폭을 넓혀 갔으며, 처음에는 청년 무용단과 노인 무용단을 별도로 운영하다 나중에 둘을 합쳤다.[51] 그는 비전문 무용수가 참여하는 공동체 기반 예술을 기존의 예술과 분리하는 경향에 반대하며, 예

을 띠며 장소와 연관된 관계 특정성으로의 방향 전환이 이루어졌다.

46) 안나 할프린, 앞의 책, p. 242.

47) 그는 치료(curing)와 치유(healing)를 구분했으며 감정적, 정신적, 영적, 육체적으로 건강한 상태에 도달하게 하기 위한 수단으로 춤을 제안했다. 말기 환자의 경우 치료는 어려워도 치유될 수 있다 믿었으며 치유를 위한 노력이 치료와 병행된다면 삶의 확장과 연장이 가능해진다고 주장한다. 안나 할프린, 위의 책, p. 24.

48) 그는 특히 무용수의 전문성에 대해 비판하며 무대에서 이루어지는 공연 외의 예술 활동이 평가 절하되는 점을 지적했다. 잰 코언-크루즈, 『지역 예술 운동 : 미국의 공동체 중심 퍼포먼스』, 권명진 옮김, 미메시스, 2008, p. 262.

49) 잰 코언-크루즈, 위의 책, p. 261.

50) 리즈 러만이 1976년 창단한 무용단으로 2011년부터 캐시 미도르(Cassie Meador)가 예술 지도를 맡고 있다. 댄스 익스체인지는 창단 이래 250개 이상의 획기적인 퍼포먼스 프로젝트를 제작, 지원했는데 그 주제는 핵물리학, 이민, 환경, 인종 간 평등 등으로 다양하다. 댄스 익스체인지는 춤 제작에 있어 창조적 실천을 중요시하는데, 이는 나이와 배경을 망라한 모든 개인을 대상으로 하며, 그들로 하여금 스스로를 깊게 이해하고 그 과정과 퍼포먼스를 통해 세상을 깊게 이해하는 것을 목표로 한다. “Mission, Vision & Legacy”, Dance Exchange, https://www.danceexchange.org/, 2020년 10월 2일 접속.

51) 잰 코언-크루즈, 위의 책, p. 263.

술을 확장하는 자신만의 기준을 내세운다. 러만은 작품에서 오는 전율은 무용수의 다리가 얼마나 높이 올라가는지가 아니라, 춤추는 사람이 그 동작에 얼마나 관여하고 전념하는지를 통해 느껴지는 것이기에 공동체 기반 예술에서도 예술적 가치를 발견할 수 있다고 주장한다.[52] 그는 또한 안무가의 역할을 재정의했는데, 춤을 추는 방법을 지시해 주는 것이 아니라 사람들이 최선을 다할 수 있는 환경을 만들어 주고, 무용수들이 춤의 창작 과정에 참여함으로써 진정한 창작이 이루어질 수 있게 도와주는 것이 자신의 역할이라고 주장했다.[53]

할프린과 러만 같은 예술가들의 작업에서 비전문가들의 참여는 무용의 소재, 양식, 공간에 있어 기존 무용의 틀을 벗어나고자 하는 포스트모던 댄스 운동의 측면에서 이루어졌다고 볼 수 있다. 그래서 앞서 설명한대로 미국에서 커뮤니티 댄스라 부를 수 있는 활동은 주로 무용가가 공동체 구성원들과 함께 작업하고자 하는 개인적 관심의 결과인 경향이 있다.[54] 이는 정부 차원의 지원 아래 시민 중심의 프로그램을 운영하는 유럽과는 다른 경향이지만, 미국에서도 21세기 들어 예술가들의 활동과 이에 대한 비영리기관의 지원이라는 기존의 방식에 더해 연방정부 차원의 담론도 진행되고 있으며, 최근에는 미국 국립예술 기금위원회(National Endowment of the Arts)의 예술 확산 프로그램(Expansion Arts Program)의 일환으로 무용 확산 프로그램이 진행되는 등 변화가 포착되고 있다.[55]

2.3. 영국의 커뮤니티 댄스 계승과 종합

비전문가들이 참여한 공동체의 춤은 영국에서 본격적으로 커뮤니티 댄스라는 이름으로 자리 잡았다. 이는 1960년대 진행된 사회 공동체 예술 운동을 기반으로 하며, 여기에 미국 모던 댄스의 도입과 이를 기초로

52) 잰 코언-크루즈, 위의 책, p. 263.
53) 잰 코언-크루즈, 위의 책, pp. 261-272.
54) Jill Green, “Power, service, and reflexivity in a community dance project”, *Research in Dance Education*, Vol.1, No.2, 2000, pp. 53-67.
55) 무용교육발전추진위원회, 『무용 교육의 힘』, 댄스뷰, 2010, p. 191.

한 전문 무용단과 학교의 증가, 라반의 사상을 기초로 한 교육무용의 보급이 영향을 끼쳤다.[56] 요컨대, 독일에서 발생한 라반의 커뮤니티 댄스 개념에 미국 무용의 영향과 영국에서 발전시킨 라반의 교육무용이 합쳐져 현재 통용되는 커뮤니티 댄스로 정착한 것이다.

영국에서 커뮤니티 댄스에 대한 체계적인 연구가 이루어지고 사회 제도로 자리 잡는 과정에 큰 역할을 한 것은 커뮤니티 댄스 재단의 존재이다. NADMA(National Association of Dance and Mime Animateurs, 1986) - CDMF(The Community Dance and Mime Foundation, 1989) - FCD(Foundation for Community Dance, 1995) - 피플댄싱(People Dancing, 2014) 등으로 명칭을 바꾼 커뮤니티 댄스 재단은 실행가들을 위한 교육 프로그램은 물론 관련 자원과 안전 관련 서비스도 제공하고 있다.[57] 또한 라반이 설립한 라반 센터(Laban Center)는 어린이와 청소년 교육에서 출발한 라반의 교육무용 이론을 확대해 커뮤니티 댄스 교육을 주도하고 있다.[58]

현대무용의 발달이 비교적 늦게 시작되었다고 평가받는 영국에 커뮤니티 댄스 재단과 전문 교육기관이 존재하기까지는 소위 1970년대 독립(indie) 무용수들의 움직임이 있었다. 기존의 마사 그레이엄 식 모던 댄스에서 벗어나고자 했던 젊은 무용수들은 대안적인 공간에 모여 급진적인 무용을 시도했는데, 대표적인 예로 영국 최초의 인디 무용단 스트라이더(Strider)의 X6 댄스 스페이스 활동을 들 수 있다. 그들은 외부인에게 공간을 개방해 워크숍, 클래스, 심포지엄 등을 열고 자체적으로 잡지를 발행하기도 했다. 이러한 활동은 1980년대 치슨헤일 댄스 스페이스(Chisenhale Dance Space)로 이어졌다. 무용수들은 치슨헤일에서 무용의 사회적 맥락을 강조하고 사회적 문제에 주목하는 한편, 무용이 사람들의

---

56) Linda Jasper, 앞의 글, p. 181.

57) 커뮤니티 댄스 재단은 공식적인 시작을 NADMA로 보고 출범 연도를 1986년으로 기록한다. “The History of Animated”, People Dancing, https://www.communitydance.org.uk/, 2020년 8월 15일 접속.

58) 2020년 현재 정식 명칭은 트리니티 라반 뮤직 앤 댄스 콘서바토리(Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance)이지만, 일반적으로 라반 센터로 불린다. 라반 센터는 세계 최초로 커뮤니티 댄스 전문 학위 과정(PDCDs : Professional diploma in community dance studies)을 개설해 커뮤니티 댄스 연구의 구심점 역할을 하고 있다.

실제 삶에 가까이 다가갈 수 있도록 일반인 대상 무용 교육을 실행했다.[59] 이런 활동이 영국의 커뮤니티 댄스 운동에 기여했다고 볼 수 있으며, 이 토대 위에서 1986년 커뮤니티 댄스 재단(2020년 현재 명칭 '피플댄싱')이 설립되었다. '피플댄싱'은 다음과 같이 재단의 활동을 소개하고 있다.

> '피플댄싱'은 무용의 경험과 무용 활동 참여에 대한 기회 제공과 관련된 일을 하는 사람들을 위한 개발 기관이자 회원 단체이다. '피플댄싱'은 세계적으로 4,500명 이상의 전문 무용수들을 회원으로 두고 있으며, 그들의 커뮤니티 댄스 실천을 지원한다. 또한 30년이 넘는 기간 동안 무용을 즐기고자 하는 모두에게 기회를 제공해왔는데, 이런 활동은 누구나 무용을 경험할 권리를 가지고 있다는 확고한 믿음에서 출발했으며, 작업의 중심은 커뮤니티 댄스 실천 발전에 기여하는 것이다.[60]

그림 4 <빅댄스 2012> 중 트라팔가 광장에서의 퍼포먼스

그림 5 <빅댄스 2012> 중 런던 도심에서의 퍼포먼스

'피플댄싱'의 가장 대표적인 작품이자 이벤트로 <빅댄스(Big Dance)>를 들 수 있다. 2006년 런던 시와 '피플댄싱'의 협업으로 시작되어 영국 전역으로 퍼진 <빅댄스>는 명칭에 걸맞은 대규모 춤 행사로, 2014년에는 호주에서도 진행되었다.[61] 공식 홈페이지의 설명에 따르면 <빅댄스>는

59) 이 문단의 영국 인디 무용수들의 활동 내용은 김채현, 『춤, 새로 말한다 새로 만든다』, 사회평론, 2008, p. 147-164.를 요약, 정리했다.
60) "About Us", People Dancing, www.communitydance.org.uk, 2020년 8월 15일 접속.
61) 2006년 7월 15일에서 23일까지 9일 동안 이어진 <빅댄스>는 공원, 지하철역, 박물관,

“모든 사람에게 춤출 기회를 제공하는 무료 이벤트” 인데, 그 의도는 춤을 활용하여 다양한 계층의 사람들을 다양한 방식으로 자극하는 것이다.[62] 2년마다 행해진 대규모 댄스 페스티벌의 성장은 2012년 런던 올림픽의 부대 행사로 <빅댄스>가 선정되면서 절정에 달했다. 2012년 7월 당시 공원・쇼핑센터・학교・거리 등 3,500개가 넘는 장소에서 발레, 재즈댄스, 힙합, 프리스타일 등 거의 모든 종류의 춤 활동이 진행되었으며, 플래시몹, 춤 영화 상영, 도서관 워크숍, 댄스 경연대회 등 춤과 관련한 다양한 행사도 도시 곳곳에서 열렸다.[63] 축제 형식으로 진행된 <빅댄스>는 올림픽 경기장이 아니라 사람들이 실제 생활하는 도시의 여러 공간을 택했고, 참가 자격에 제한을 두지 않고 연령과 직업에 상관없이 누구나 참여할 수 있게 기회를 열어두었으며, 춤의 스타일에 있어서도 다함께 같은 동작을 하는 대신 다양한 규모의 동호회와 단체들이 자신들의 춤을 추었다는 점에서. 최근의 실천 경향을 집약해서 보여준다.

한편 <빅댄스>는 런던 시를 비롯해 수많은 공공 기관의 협조 하에 진행되었다는 점에서 영국의 커뮤니티 댄스의 실천 경향을 짐작하게 한다. 런던올림픽 조직위원회는 물론, 영국문화예술위원회, 런던시청, 크리에이티브 스코틀랜드, 웨일스예술위원회, 무용교육훈련위원회를 비롯해 국립발레단과 국립현대무용단 등 다양한 기관이 <빅댄스> 허브 역할을 하며 시민들을 모으고 커뮤니티 댄스를 조직하는 역할을 했다.[64]

이처럼 ‘피플댄싱’ 과 <빅댄스>로 대표되는 영국의 행보는 호주와 인도를 비롯해 세계 여러 나라의 커뮤니티 댄스에 영향을 주며 커뮤니티 댄스 실천을 주도하고 있다. 한국을 비롯해 다른 국가들이 영국의 커뮤니티 댄스 모델에 주목하는 이유는 현대무용의 새로운 형식이나 개인 예술가의 작품이 아닌 시민이 주축이 된 실천으로 접근했다는 점에 있다.

학교 등 총 400여 곳에서 이루어졌는데, 대표적으로 7월 22일 트라팔가 광장에 모인 752여명이 사람들이 44가지 스타일의 다른 춤을 추었다. 당시 루카 실베스트리니(Luca Silvestrini)의 안무를 BBC 네트워크를 통해 37개 도시에서 9000여 명이 함께 추는 행사가 기네스 기록에 오르기도 했다.

62) “About Big Dance”, BigDance, http://www.bigdance.org.uk/, 2020년 9월 17일 접속.

63) 도널드 후테라(Donald Hutera), 「커뮤니티 댄스의 가치와 실천(Ⅲ)」, 한국 CID 옮김, 『공연과 리뷰』, 81호, pp. 219-229.

64) 도널드 후테라, 위의 글, p. 226.

특히 춤 촉매자(dance animateur)[65] 개념을 도입해 공공기관에 담당자를 두어 프로그램을 주도하고, 무용 대학에서 정식으로 커뮤니티 댄스 과정을 개설하고 전문가를 양성하는 등 효과적인 커뮤니티 댄스 실천을 위해 국가와 제도의 지원이 어떤 방식으로 이루어질 수 있는지에 대한 선례가 되고 있다는 점에서 영국이 현대적 커뮤니티 댄스의 실천 모델을 제시하고 있다고 할 수 있다.

3. 국내 커뮤니티 댄스 도입과 실천 양상

국내 무용계에서 커뮤니티 댄스에 대한 관심이 증가한 것은 2000년대에 들어서다. 하지만 그 이전에도 공동체 무용, 사회 무용 등의 다양한 이름으로 기존의 정형화된 무용과 달리 일반인에게 무용을 소개하고 이를 워크숍 형태로 구성한 무용 교육 프로그램들이 존재했으며, 이러한 활동이 국내 커뮤니티 댄스 발전의 발판이 되었다. 그러던 중 2005년 문화예술교육지원법 제정[66]과 문화관광부 내 문화예술교육과 신설[67] 등을 계기로 일반인들의 예술 교육에 대한 관심이 높아졌으며, 무용 교육이 체육 교육에서 벗어나 예술 교육의 범주에 속하게 되었다. 이러한 분위기 속에서 학교는 물론 사회 전반에서 일반인들의 무용 교육에 대한 관심이 높아졌으며, 커뮤니티 댄스가 무용계의 주요 관심사로 떠올랐다.

---

65) 영국에서 전문적이지 않은 대중을 이끄는 전문적 코치, 교사, 지도자를 지칭하는 용어로, 1970년대 말에 등장해 1980년대에 다수의 기관에서 이에 해당하는 직책을 만들었다. 'People Dancing', *Animated,* autumn/winter 2016/2017.

66) 문화예술교육지원법의 취지는 문화예술 교육을 통해 개개인 모두에게 창의성과 문화적 감수성을 기를 수 있는 기회를 제공함으로써, 이를 통해 국민들의 삶의 질을 높이고 국가의 문화역량을 강화하고자 함이다. 문화예술교육법 제3조 문화예술교육의 기본원칙에 의하면 ①문화예술교육은 모든 국민의 문화예술 향유와 창조력 함양을 위한 교육을 지향한다. ②모든 국민은 나이, 성별, 장애, 사회적 신분, 경제적 여건, 신체적 조건, 거주지역 등에 관계없이 자신의 관심과 적성에 따라 평생에 걸쳐 문화예술을 체계적으로 학습하고 교육받을 수 있는 기회를 균등하게 보장받는다. [법률 제14630호, 2017. 3. 21. 일부개정]

67) 당시 참여정부가 발표한 예술 정책의 주요 내용은 14대 역점 추진과제를 수용하고 있는데, 생활 속의 예술참여 활성화, 예술의 공공성 제고, 개성 있는 지역 문화 진흥 등 예술 교육을 통한 삶의 질 향상에 내한 내용이 포함되어 있다. 무용교육발전추진위원회, 앞의 책, p. 175.

앞서 밝혔듯 커뮤니티 댄스라는 용어가 국내에서 본격적으로 사용된 것은 2010년 이후이다. 당시 국제무용협회 한국 본부가 커뮤니티 댄스 워크숍을 주최하고, 공연저널리즘서울포럼 SPAC 2011[68]의 중요한 주제로 커뮤니티 댄스가 등장했으며, 이후 무용 학술지를 중심으로 커뮤니티 댄스를 주제로 한 논문이 다수 기고되었다.[69] 이러한 흐름을 바탕으로 커뮤니티 댄스는 개인 무용가의 워크숍 중심에서 벗어나, 지방자치단체 문화재단과 공공극장, 그리고 공연예술 페스티벌에서 중요한 프로그램으로 채택되는 등 큰 관심을 받았다. 현재 서울문화재단, 한국공연예술센터는 물론, 경기문화재단과 마포문화재단 등의 지방자치 단체들이 커뮤니티 댄스 프로그램을 운영하고 있다. 또한 한국무용교육원은 커뮤니티 댄스 교본을 발행하고 커뮤니티 댄스 전문사 양성 교육과정을 만드는가 하면[70], 국민무용진흥협회에서는 비전공자 대상 콩쿠르를 여는 등[71] 다양한 양상을 보이며 빠른 성장을 이어가고 있다.

연구가들은 국내에서 진행되고 있는 커뮤니티 댄스를 프로그램 운영 주체에 따라 몇 가지 형태로 분류한다. 김재리는 커뮤니티 댄스를 조직하고 주도하는 단체에 따라 공공기관 주도형, 전문단체 주도형, 축제 주도형으로 분류했으며,[72] 전예화는 공연 지향, 지역 공동체 중심, 불특정

---

68) 제4회 공연저널리즘서울포럼(Seoul Performing Arts Critics Forum)이 “새로운 몸의 화두, 커뮤니티 댄스”를 주제로 10월 4~6일 개최되었는데, 포럼 I. “커뮤니티 댄스의 국제적 동향”, 포럼 II. “커뮤니티 댄스와 커뮤니티”, 라운드테이블 I. “커뮤니티 댄스, 예술인가 사회운동인가” 등의 내용으로 진행되었다.

69) 최해리에 의하면 2011-2014년 사이 무용계 학술지에 총 25개의 커뮤니티 댄스를 키워드로 삼은 논문이 기고되었고, 무용과와 체육과를 중심으로 7개의 학위논문이 발표되었다. 최해리,「한국 커뮤니티 댄스의 근원, 흐름, 확장」, 『무용역사기록학』, 제36호, 2015, pp. 49-68.

70) 2011년부터 한국무용원은 매년 2회 Dance Teacher(50시간/3급 자격증), 두 번째 Dance Programer(30시간/2급 자격증), 최고과정인 Dance Animateur(1급 자격증) 과정으로 이루어진 커뮤니티 댄스 전문사 Dance Animateur 양성과정을 열었다. 『춥웹진』, 2016.02.

71) 모든 국민이 무용을 체험함으로써 보다 풍요로운 삶을 영위하기 위한 목적으로 창립되었다는 국민무용진흥협회(kcda0112.modoo.at)는 2017년부터 비전공자를 대상으로 한 콩쿠르를 진행하고 있다.

72) 공공기관 주도형은 한국공연예술 센터의 <우물쭈물 꿈꾸는 움직임>(2012), 전문단체 주도형은 아트 앤 커뮤니케이션 21의 <춤추는 줌마렐라>(2012), 축제 주도형은 SiDance의 <청소년 상상학교 프로젝트 꿈!틀!>(2012)을 대표적 예로 들 수 있다. 김재리, 앞의 글.

다수의 참여, 무용 교육의 유형으로 분류했다.[73] 이를 정리하면, 크게 무용가가 중심이 되어 일반인을 참여시킨 커뮤니티 댄스 형식의 공연과 공공기관이 주도한 일반인 대상의 프로그램 운영 두 가지로 나눌 수 있다.

먼저 커뮤니티 댄스 형식의 공연으로 국내에 가장 대중적으로 알려진 것은 무용가 안은미의 작품이다. <조상님께 바치는 댄스>(2011)에서 <사심 없는 땐쓰>(2012), <아저씨를 위한 무책임한 땐쓰>(2013), <안심땐쓰>(2016), <대심땐쓰>(2017)로 이어지는 '안은미 컴퍼니'의 작품들은 기존 극장 무용의 주역이 아닌 60대 이상 노인, 특목고 재학 청소년, 중년 남성, 장애인 등의 다양한 사람들을 무대에 올려 주목 받았다. 안은미의 본격적인 커뮤니티 댄스 프로젝트의 시작은 고양 행주문화제에서 선보인 <땐씽마마 프로젝트>(2012)로 볼 수 있으며, 초등학생부터 60대까지 다양한 연령대와 직업의 일반 시민들이 3개월간의 토론과 워크숍을 통해 각자 1분 59초간 자신만의 무대를 선보인 <피나 안 IN 부산>(2013)도 커뮤니티 댄스 형식을 이용한 작품이다.[74]

다른 한편, 장은정, 김혜숙, 최지연이 공동 작업한 <당신은 지금 바비레따에 살고 있군요>(2012, 이하 <바비레따>)는 무용가의 주도보다 참가자들의 자발성이 중요시되었다는 점에서 주목할 만하다. 중년 여성

---

73) 공연 지향형으로는 <조상님께 바치는 댄스>(2011)를 시작으로 하는 안은미의 작품이 대표적이며, 지역공동체 중심 커뮤니티 댄스는 춘천시 <당신은 지금 봄내에 살고 있군요>(2011). 수원시 <이것도 춤이다>(2013), 용인시 <용비어천가>(2013), 서울시 마포구의 <춤추는 우리 동네>(2014)를 들 수 있다. 서울 문화재단의 <서울댄스프로젝트>(2015)는 불특정다수가 참여한 커뮤니티 댄스라 볼 수 있으며, 홍은예술창작센터 <몸, 좋다>(2012), <학교야 놀자> (2012) <춤, 바람>(2014) 는 참여 무용 교육의 일환으로 진행되었다. 전예화, 「한국 커뮤니티 댄스의 새로운 가치 분류를 위한 시론」, 『무용역사시록학』, 제41호 , 2016, pp.187-210.

74) 안은미는 예술가가 아닌 일반인들에게도 예술에 대한 욕망이 있으며, 그 욕망과 열정을 모은 춤을 일종의 '몸의 인류학'으로 보았다. 그는 이런 생각을 바탕으로 <피나 안 IN 부산>을 통해 개인의 DNA가 갖고 있는 인류학적 시간들을 모아 한꺼번에 펼쳐 내보이는 것을 기획의 목표로 삼았다. <피나 IN 부산>에서 안은미는 참여자들에게 무대를 제공하고, 그들이 하고 싶은 걸 표현하도록 도움을 주었을 뿐 춤을 가르치지 않았다고 설명한다. 그는 다양한 세대가 가진 주제가 다르기 때문에 이것을 한 무대에 올리면 60년의 역사를 담을 수 있겠다고 생각했으며, 참여자 스스로 고생해서 1분 59초의 역사를 만들어내는 것이 작품의 내용이라고 밝힌다. "안무가 안은미 인터뷰 - 몸의 그래프가 그려내는 인류학", LIG아트홀, 2013. 11. 27, https://blog.naver.com/ligarts/150180207707, 2020년 9월 13일 접속.

그림 6 <바비레따> 공연 모습

을 대상으로 진행한 관객참여형 감성치유 프로젝트 <바비레따>는 2012년 아르코 예술극장 초연 이후 2019년 재공연되기까지 다양한 지원 사업에 선정되는 등 성공적인 커뮤니티 댄스 프로젝트로 평가받고 있다.[75] 직접적으로 커뮤니티 댄스임을 자처하지 않았음에도 <바비레따>가 대표적인 커뮤니티 댄스 프로젝트로 평가받는 이유는, 일반인을 출연시키는 데 그치지 않고 그들을 공연의 기획 단계부터 적극적 역할로 참여시켰기 때문이다.[76] 참여자들은 <바비레따> 이전에 이미 '춤추는 여자들' 이라는 공동체를 형성하고 있었으며,[77] 공연은 안무가의 주도 하에 정해진 춤을 추는 형태가 아니라 춤, 노래, 연주, 이야기 등 다양한 장치를 통해 자신들의 이야기를 풀어나가는 식으로 진행되었다. 이에 대해 김채현은 <바비레따>가 커뮤니티 댄스에서 무용가의 역할과 위치에 대해 다시 묻고 있으며, 안무가의 역할이 낮아지면서 교감이 배가되었다고 평가한다.[78]

다음으로 공공기관이 주도한 커뮤니티 댄스 프로젝트로 2013년부터 2020년 현재까지 지속되고 있는 서울문화재단의 <서울댄스프로젝트>가

---

75) 2012년부터 한국문화예술위원회 시민참여형 예술 프로젝트, 방방곡곡 문화공감, 한국문화예술회관연합회 신나는 예술여행 등의 사업에 선정되었고, 강동아트센터, 인천아트플랫폼, 춘천아트페스티벌, 창무 국제무용제 무용제 등에서 50회 이상 공연되었다. "관객참여형 감성치유 프로젝트 - 당신은 지금 바비레따에 살고 있군요.", 올댓아트 2019.8.2, https://blog.naver.com/allthat_art/221603423587, 2020년 9월 13일 접속.

76) 김채현, "교감이 흐르는 커뮤니티 댄스", 『춤웹진』, 2013.11, http://www.koreadance.kr/board/board_view.php?view_id=106&board_name=review, 2020년 9월 12일 접속,

77) 장은정은 2011년 춘천예술제에서 중년여성들과의 프로젝트 그룹 '춤추는 여자들' 을 결성하고, <당신은 지금 봄내(춘천)에 살고 있군요>를 공동 제작하여 무대에 올렸다. 춤추는 여자들은 원래 춘천지역 중년여성을 대상으로 했지만, 이후 확대되어 <바비레따>로 연결되었다. 문영, 「커뮤니티 댄스의 진단과 조망」, 『대한무용학회』, 70권 6호, 2012, p. 87.

78) 김채현, 위의 글.

있다. 서울문화재단의 생활문화 사업 중 일부였던 〈서울댄스프로젝트〉는 서울시민들이 춤과 음악을 즐기고, 보고, 체험할 수 있는 생활예술 춤 축제를 지향한다.[79] 100인의 서울 시민들로 구성된 춤단이 서울 시내 곳곳에서 벌이는 〈게릴라 춤판〉, 커뮤니티 댄스 워크숍 〈위무브〉, 하이서울 페스티벌의 폐막작 〈서울무도회〉, 다양한 동호회들의 공연으로 이루어진 〈서울춤자랑〉 등 다양한 프로그램으로 구성되었으며, 이는 대규모 인원이 참여한 지역 공동체 기반 커뮤니티 댄스의 사례로 볼 수 있다.

이와 같이 국내 커뮤니티 댄스는 십여 년이라는 짧은 역사에 비해 양적으로 빠른 성장을 이루었지만, 아쉬운 점 또한 지적된다. 일단 무용가들이 커뮤니티 댄스에 대한 자신만의 생각을 확실히 정립하지 않았다는 비판이 있다.[80] 무용가들은 기존의 극장 무용과 다른 새로운 형태의 작품으로 프로젝트를 진행하다가 작업 과정에서 사람들을 만나며 커뮤니티 댄스로 인식한 경우가 많다. 그 예로 안은미는 〈조상님을 위한 댄스〉나 〈사심 없는 땐쓰〉를 공식적으로 커뮤니티 댄스라 부르지 않았지만, 작업 과정에서 노인과 청소년을 장기적으로 만나면서 커뮤니티 댄스에 대한 관심이 생겼다고 밝혔다.[81] 또한 김재리는 기존의 안무가와 무용수들이 보조금 지원에 따라 사전 준비 없이 이 분야에 진입하는 상황을 지적한다.[82] 이와 관련해 최해리는 한국 커뮤니티 댄스의 급속한 성장 배경에 지방자치단체의 문화정책과 지원금이 존재했다는 것을 지목하고, 이로 인한 양적 성장에 비해 학교와 연계되어 교육으로서의 가치를 가지거나 문화 다양성 등의 가치를 포함한 질적 성장이 이루어지지 않은 데 대한

---

79) 서울문화재단의 〈서울댄스프로젝트〉는 춤을 통한 활력과 치유, 공감과 소통의 공동체 회복을 목표로 다양한 인간적 접촉을 만들고 춤의 공공적 가치를 실현하는 시민참여형 프로젝트이다. 현재는 생활예술 춤축제 〈위댄스 페스티벌〉로 명칭을 바꾸었으며, 2020년 행사 중 일부는 코로나10로 인해 내용 및 일정이 변경되었으며, 〈위댄스 캠프〉 네트워킹 파티는 코로나19로 인해 취소되었다.

80) 장지영은 무용가 안은미, 김윤진, 장은정의 경우를 언급하며 이들이 처음부터 커뮤니티 댄스를 기획한 것은 아니고, 작품 창작 과정에서 인식하거나 혹은 작품이 완성되고 나서 커뮤니티 댄스로 평가받았음을 지적한다. 장지영, “커뮤니티 댄스 열풍의 이면”, https://blog.naver.com/chumnuri2010/100179372353, 2013.2.12. 2020년 9월 13일 접속,

81) 장지영, 위위 글.

82) 김재리, 앞의 글, p. 45.

아쉬움을 표현한다.[83]

종합하면, 국내의 경우 21세기 들어 서구의 커뮤니티 댄스 개념이 도입되고 이에 대한 공적 예산이 투입됨으로써 공연예술계는 물론 교육과 복지 정책 측면에서도 급속한 성장을 이루었다고 볼 수 있다. 아직 역사가 짧은 만큼 학문적 연구가 실천의 다양한 양상을 따라가지 못하고 있으며, 그 결과 유명 무용수의 작품이 커뮤니티 댄스를 대표하고 무용의 기술을 평가하는 콩쿠르에 커뮤니티 댄스라는 이름이 붙는 등 전문 무용과 구별하기 어려운 모호한 모습을 보이기도 한다.[84] 또 일부 프로젝트는 서구의 실천을 모방했다는 비판도 존재하는데,[85] 국내 커뮤니티 댄스가 서구의 개념을 받아들여 발전하고 있는 만큼, 초기 단계의 모방은 피할 수 없을 것이라고 본다. 오히려 모방에 머무르지 않고 국내의 사회 환경에 맞는 커뮤니티 댄스를 개발하기 위해서는 앞서 진행된 서구의 연구와 실천을 검토하는 것이 유용할 것이다. 특히 20세기 이후 커뮤니티 댄스의 발생과 변화 과정을 통해 실천의 핵심 요소를 발견할 수 있다면, 동시대 커뮤니티 댄스 실천에서 간과하지 말아야 할 가치를 발견하고 실천 방향을 세우는 데 도움이 될 것이다. 따라서 앞으로의 논의는 커뮤니티 댄스의 발생과 변화 과정에서 발견되는 공동체 실천으로서의 특성을 발견하고, 이를 통해 동시대 커뮤니티 댄스 실천이 나아갈 방향을 모색하는 방향으로 진행할 것이다.

---

83) 최해리, 앞의 글, p. 66.

84) 일반인을 무대에 올린 안은미의 작품들이 커뮤니티 댄스인가에 대해서는 의견이 분분하다. 전예화의 분류를 따르면 공연지향형의 커뮤니티 댄스인 이 작품들은 비전문가들을 참여시켰다는 점에서 커뮤니티 댄스로 볼 수 있지만, 본 논문은 이 작품들이 연출가, 즉 안무가의 의도가 참여자들의 자발성보다 중요했다는 점에서 커뮤니티 댄스 실천이 아닌 커뮤니티 댄스 형식의 작품으로 간주한다.

85) 최해리는 한국에서 유행하고 있는 커뮤니티 댄스가 서구식 커뮤니티 댄스의 아류라고 해도 과언이 아니라고 비판한다. 최해리, 위의 글, p. 66.

Ⅱ. 라반의 커뮤니티 댄스 개념과 공동체성

앞서 밝혔듯, 라반의 합무단은 사상과 형식에 있어 현대적 커뮤니티 댄스의 시초로 지목된다. 라반은 '우리는 모두 무용수'[1]라는 생각을 바탕으로 전문적인 무용 교육을 받지 않은 청년들을 무용 활동에 참여시켰다. 그는 비전문가 무용에 있어 공연보다는 경험을 강조했으며, 청년들과의 활동을 전통적 의미의 전문 무용, 사교춤과는 다른 공동체의 춤이라 정의하고 이를 합무단이라 불렀다.[2] 라반은 합무단을 통해 그동안 무대의 주인공이 아니었던 일반인들에게 춤출 기회를 제공하고, 나아가 공동체에서 이루어지는 상호작용의 이상적인 형태를 제시하고자 했다. 합무단에 있어 공동체는 전문가가 아닌 사람들의 집합을 뜻하는 동시에 당시 사회가 필요로 하는 가치를 포함한 개념이었다.

이 장에서는 라반이 합무단을 통해 표현한 공동체의 특성을 살피고, 합무단이 사회의 여러 분야에서 이용되었던 사례와 그 방식을 분석한다. 이를 통해 합무단 실천이 지향한 공동체성을 이해하고, 합무단을 커뮤니티 댄스의 시초로 볼 수 있는 근거를 발견하고자 한다.

1. 공동체 춤으로서의 합무단

1.1. 라반의 커뮤니티 댄스 개념

합무단은 전문 무용수에서 일반인으로 춤의 주체를 확대했고, 소수의 전문 무용수와 다수의 일반인의 협업을 추구했으며, 무엇보다 집단의 춤을 통해 공동체의 모습을 구현했다는 점에서 현대적 커뮤니티 댄스의 전신이라고 할 수 있다. 합무단의 가장 두드러지는 특징은 바로 비전문가들의 참여이고, 그로 인해 춤은 공동체의 것이 될 수 있었다. 독일에서

1) Dick McCaw(ed.), *The Laban Sourcebook*, Routledge, 2011, p. 15.
2) Rudolf Laban, *A life for Dance*, Lisa Ullmann(trans.), MacDonald & Evans, 1975, p. 156.

의 합무단 실천에서 2차 세계대전 이후 영국에서 발전시킨 교육무용에 이르기까지, 라반은 춤이 훈련받은 엘리트들뿐 아니라 모두를 위한 것이라고 믿었다.[3] 라반에게 무용수란 세상 속에서 자신이 움직이는 방식을 통해 세계를 이해하는 사람이고, 그런 의미에서 우리는 모두 무용수라는 것이다.[4] 즉 그에게 춤이란 특정한 기술이나 스타일이 아니라 스스로와 세계를 표현하는 움직임 그 자체였다. 춤에 대한 라반의 생각은 춤이 전문 예술의 영역에서 삶의 영역인 공동체 안으로 진입하는 것을 가능하게 했다.

라반은 공동체와 춤의 관계를 통해 커뮤니티 댄스의 본성을 설명했다. 그는 춤이 공동체의 구성과 유지에 기여하기에 공동체가 춤을 필요로 한다고 생각했다.[5] 공동체에서 발생하는 축하와 기념에 대한 욕망 혹은 해방감에서 나오는 표현이 춤이며, 춤 자체가 공동체를 조직하고 사람들을 참여시키는 데 있어 공유의 경험을 제공하는 유기적 관계를 가진다는 것이다.[6] 특히 그는 20세기 초반 급격한 사회 변화 속에서 개인의 고립을 지적하며 공동체의 중요성을 피력했고, 공동체 회복의 수단으로 춤을 제안했다. 라반은 단체로 모여 추는 춤이 건강하고 행복하며 통합적인 생활의 수단이 된다고 주장했고, 이를 바탕으로 새로운 독일의 춤(German Dance)을 창조하고자 했다.[7] 위와 같은 사상을 바탕으로 한 라반의 활동으로 독일에서는 '소셜 댄스'의 개념이 기존과는 다른 양상을 띠게 되었는데, 볼룸 댄스라 불리던 사교 춤류의 문화가 사그라지고 열린 공간에서의 축제 문화를 기반으로 한 합무단이 대안으로 떠올랐다.[8] 합무단은 1920-1930년대에 걸쳐 새 시대에 걸맞은 독일 민족의 춤으로

---

3) Dick McCaw(ed.), 앞의 책, p. 15.
4) 그는 모든 사람은 자신 안에 무용수(dancer in ourselves)가 있다고 설명했으며, 이러한 그의 생각은 *The Mastery of Movement*에서 마임(mime)으로 정리되었다. "Dick McCaw(ed.), 위의 책, p. 15.
5) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, *Rudolph Laban: an introduction to his work & influence*, Northcote House Publishers, 1990, p. 43.
6) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 위의 책, p. 43.
7) Cynthia Pratt, "Together We move : Creating a Laban-Style Movement Choir" in *The Oxford Handbook of Dance and Wellbeing,* Oxford University Press, 2017, p. 595.
8) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 위의 책, p. 44.

추앙받으며 독일 전역에서 다양한 형태로 실천되었다.[9] 당시 그는 자신의 합무단이 일시적 현상이 아니라 미래에도 문화적·예술적 상징이 될 수 있는 공동체 형성 요소라고 생각했다.[10]

공동체에 대한 라반의 이상이 합무단으로 정리되는 데까지 사상적으로 20세기 초반의 과학과 예술 이론에 영향을 받았고, 그 이론을 바탕으로 한 기보법이 합무단의 확산에 기여했으며, 가장 중요하게는 아스코나 여름 예술학교를 중심으로 한 공동체 활동이 실천의 기반이 되었다. 즉, 합무단은 라반의 무용 이론과 실천이 상호작용을 이룬 활동으로 볼 수 있으며,[11] 그가 펼친 이론과 실천의 중심에는 공동체가 있었다.

합무단의 사상에는 라반이 가지고 있던 공간과 시간에 대한 생각이 담겨 있었다. 그에게 공간은 자연과 우주가 융합된 것으로, 그 속에서 개인은 대우주 속의 소우주였다.[12] 그에게 시간은 민족 전통의 역사적 연속성이며, 그는 민족의 문화적 유산을 경험함으로써 개인이 창조적 존재로 다시 태어날 수 있다고 생각했다.[13] 위와 같은 라반의 생각이 담긴 합무단은 음악 이론과 디자인 구조를 바탕으로 움직임은 물론 집단이 이룬 대형에 대한 전반적인 설계 감각을 필요로 했다.[14] 이를 위해 구성원들의 자발적인 참여를 필요로 하는 수행적(performative) 활동이 바로 합무단인 것이다. 표현주의 무용의 창시자로서의 라반의 무용 이론을 조명한 에벨린 되르는 라반이 19세기 말에서 20세기 초의 과학과 예술 사조에 영향을 받았다고 설명한다. 라반은 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)를 비롯해 프랑수아 델사르트(François Delsart)[15], 에밀 자크-

---

9) 1924년에는 12개의 합무단이 활동을 시작했는데, 처음엔 라반이 주도했으나 후에는 라반에게 지도받은 합무단 지도자가 합무단을 이끌어갔다. 다수의 합무단이 활동하며 기보법이 중요해졌고, 여러 도시에서 활동하던 합무단은 평소에는 기보를 통해 연습하다가 축제가 시작하면 모이는 형태였다. John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 앞의 책, p. 128.

10) Rudolf Laban, 앞의 책. p. 158.

11) Susan Manning, “Reinterpreting Laban”, *Dance Chronicle*, Vol. 11, No. 2, 1987, p. 315.

12) Carole Kew, 앞의 글, p. 76.

13) Carole Kew, 위의 글, p. 76.

14) Karen K, Bradley. *Rudolf Laban*, Routledge, 2018, p. 8.

15) 음악을 전공한 델사르트는 연극 활동을 하며 자신만의 응용미학 이론을 펼쳤는데, 그는 동작을 극단적, 집중적, 정상적 상태로 분류했다. 신체는 성격에 따라 사람의 사

달크로즈(Emil Jacque-Dalcroze)[16] 등 미술, 음악 분야의 예술가들은 물론 에른스트 헤켈(Ernst Haeckel)[17]의 생태학 이론에도 영향 받았다. 특히 헤켈의 결정체 영혼(Crystal Souls) 개념은 라반의 움직임 구성에 영향을 끼쳤다.[18] 결정체 영혼이란 상반된 두 세계를 연결하는 자연의 법칙을 뜻하는데, 이는 정해진 법칙에 따라 생성과 재생을 수행하는 무의식적이고 생물학적인 기억으로 존재한다. 헤켈은 결정체 사유(Crystal thought)가 자연과학과 인문과학, 그리고 종교 사이의 차이를 연결하는 역할을 한다고 주장했다.[19] 이러한 관점에서 결정체는 종교와 이성을 융합하는 기하학적 상징이었다.[20] 라반에게 결정체는 상반된 두 세계의 상

상과 감정을 표현하고, 시간과 공간에 충실하도록 통제될 수 있는 법칙이 있음을 내세웠는데, 그의 이론은 당시 시각, 조형, 음악 등 다방면에 영향을 끼쳤다. 이사도라 던컨, 마사 그레이엄, 도리스 험프리 등이 그의 영향을 받았으며, 독일에서는 라반이 델사르트 교육을 기반으로 움직임을 분석했고 그 분석을 바탕으로 기보법을 창안했다. 올가 메이나드, 『미국 현대무용가들 - 이야기로 풀어 쓴 현대무용사』, 정옥조 옮김, 솔출판사, 1996, pp. 25-27.

16) 스위스의 음악 교육가로 유리드믹스(Eurhythmics) 시스템을 발전시켜 음악과 신체의 움직임을 결합하는 교수법을 추구했고, 그 결과로 리듬 체조(Rhythmic Gymnastik)를 유도해냈다. 독일과 영국에 학교를 세워 리듬 교육법을 전파했는데, 이 방법은 춤에서 시간의 움직임과 음악의 간격을 정확하게 해석할 수 있게 함으로써 무용에도 큰 영향을 끼쳤다. 마리 뷔그만이 달크로즈의 제자로 알려져 있으며, 뷔그만은 달크로즈의 교육법을 바탕으로 자신만의 훈련법 ‘슐레(Schle)‘를 개발했다. 올가 메이나드, 위의 책, pp. 28-29.

17) 독일의 동물학자이자 철학자 겸 화가로 생태학, 계통발생(Phylogeny), 원생생물(Protista) 등 생물학의 주요 용어를 정의했다. 그는 다윈의 진화론을 받아들여 1866년 생물의 개체발생은 그 계통발생을 반복한다는 생물발생에 관한 반복설(Recapitulation Theory)을 제창했다. 헤켈은 사회진화론에 기여한 주요 인물 중 하나로 과학적 인종주의(Scientific Racism)의 옹호자였다. 그는 우생학의 신봉자이자 독일 문화의 우월성을 주장한 국수주의자이기도 했다. “헤켈”, 동물학백과, 한국통합생물학회.

18) 헤켈은 결정체와 영혼이라는 상반되는 개념을 연결한 자신만의 이론을 발표했다. 결정체가 생명이 없는 존재로 물리학, 화학, 수학의 영역에 속하는 것이라면 영혼은 유기적 생명을 나타내는 개념으로 자연과학이 아닌 정신과학의 영역에 속했다. 하지만 헤켈은 이 두 영역이 만나는 지점이 있고, 이러한 자연 법칙이 세계의 균형을 유지한다고 주장했다. Haeckel, Ernst. “Foreword of Crystal Souls - Studies of Inorganic Life”, 1917.

19) Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 4.

20) 되르는 표현주의 예술가들이 모든 자연 형태가 추상적 기하학 요소로 구성되어 있다는 원칙을 관찰하는 것을 통해 세계에 대한 자신들의 생각을 표현했다고 주장한다. Evelyn Dörr, 위의 글. p. 5.
라반이 공간 이론에 적용한 결정체는 피타고라스와 플라톤의 도형에 대한 논리에 기인한다. 플라톤은 피타고라스가 제시한 다섯 가지 결정체, 즉 정사면체, 정육면체, 정팔면체, 정십이면체, 정이십면체와 그 도형이 의미하는 물리적 5원소의 특질을 불,

호 작용을 의미했다. 라반은 인간의 움직임이 대비되는 두 가지 충동 요소 간의 상호 관계 속에서 창조된다고 주장했는데, 이러한 내적 충동이 몸을 통해 외부로 포현되는 과정에서 나오는 움직임을 춤의 본질로 보았다.[21] 위와 같은 라반의 철학은 세계를 물리적 작동 법칙을 따르는 조화로운 전체로 간주하는 표현주의 예술가들의 영향을 받아 강화되었다.[22] 유기적인 것과 추상적인 것, 자연적인 것과 인공적인 것, 이성적인 것과 비이성적인 것 사이의 상충과 융합을 이용했던 초기 표현주의 예술가들처럼 라반 또한 결정체를 움직임의 원리를 찾을 수 있는 공간이자 표현적 움직임을 위한 이상적인 형태로 이용했다. 그리고 그가 추구한 몸 전체의 통합된 움직임과 공간과의 조화는 기존의 발레와는 다른 움직임 분석으로서의 새로운 기보법의 기반이 되었다.

라반의 기보법은 합무단의 대중화에 기여한 요소 중 하나이다.[23] 1920년대 라반이 창시한 움직임에 대한 기록체계인 라반 기보법은 움직임에 대한 세계적 의사소통을 가능하게 하는 언어이자 안무 보존을 위한 기록 수단이며, 가장 중요하게는 음악의 악보처럼 무용에서도 손쉬운 가

흙, 공기, 우주, 물 등으로 의미화했다. 라반은 이러한 도형에 대한 논리를 조화로운 것으로 인식해 자신의 공간 조화 이론에 적용했다. 신상미, 김재리, 『몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제』, 이화여자대학교 출판부, 2014. pp. 142-144.

21) 신상미, 『인간은 왜 춤을 추는가』, 이화여자대학교출판부, 2013. p. 54.

22) 라반은 1900년대 초 헤르만 오브리스트(Hermann Obrist, 1862-1927)에게서 미술 수업을 들었다. Evelyn Dörr, 위의 글. p. 5. 독일 유겐트슈틸(Jugendstil)과 아르누보(Art-Nouveau) 운동에 참여했던 오브리스트는 자연과학을 전공하다가 예술가가 된 인물로, 주로 스위스와 독일에서 조각가로 활동했다. 유겐트스틸과 아르누보 운동은 독일 표현주의 예술의 시초로 지목된다.
유겐트슈틸의 선두주자 헨리 반 데 벨데(Henry Van de Velde)는 선을 두 가지 형식으로 구분했다. 그는 전달 선(Mitteilungslinie)이 대상의 윤곽을 모사하고, 정서 선(Gemüslinie)은 인간의 영혼과 감정을 드러내낸다고 설명했다. 박미리, 「모더니즘의 탄생. 유겐트스틸의 회화와 서정시」, 『카프카 연구』, 25집, 2011, pp. 46-48.
자연과학과 인문과학, 이성적인 것과 비이성적인 것을 구분하고 이 둘의 조화와 통합을 추구했다는 점에서 되르가 지칭하는 표현주의 예술은 유겐트스틸과 아르누보 운동에 영향 받은 초기 표현주의 예술을 뜻하는 것으로 보인다.

23) 라반의 기보법은 앤 허친슨(Ann Hutchinson)의 1954년 저서 *Labanotation*을 통해 구체적으로 소개되었다. 이후 라반이 1956년 움직임 기록의 원리에 대한 책 *Kinetografie-Labanotation*을 발간했지만, 1926년 *Choreographie*, 1928년 *Schrifttanz*에서 이미 신체를 상징하는 수직보표와 움직임 기호를 사용해 연속성과 동작 지속 시간을 표시했다. 앤 허친슨, 『라바노테이션 · 키네토그라피 라반』, 신상미 · 전유오 옮김, 대한미디어, 2004, p. 3.

르침과 연구가 가능하게 한 교육 수단이었다.[24] 이전까지의 움직임 학습이 주로 동작의 흉내를 통해 이루어졌다면, 라반 기보법이 생긴 후부터는 움직이는 시간과 방향, 힘의 사용까지 종합적인 교육이 가능해졌다.[25] 실제 베를린 올림픽 개막작으로 예정되어 있던 <봄바람과 새로운 기쁨>의 안무는 기보법을 통해 독일 전역으로 퍼져나갈 수 있었으며, 리허설 때 처음 만난 천여 명이 약속된 움직임을 구현할 수 있었다.

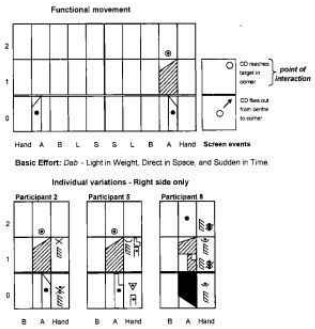

그림 7 기보법의 기능 설명

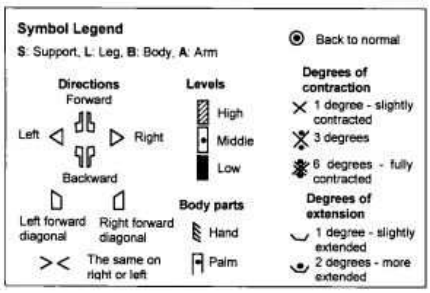

그림 8 기보법에 사용된 기호들

위와 같이 20세기 초 라반이 무용에 대해 가졌던 사상과 방법론이 합무단을 가능하게 한 두 개의 큰 축이지만, 합무단을 이해하기 위해서는 무엇보다 아스코나(Ascona) 지역에서 이루어진 예술가들과의 공동체 생활에 주목해야 한다. 라반은 조화로운 전체에 대한 자신의 이상을 1913-1917년 스위스 아스코나 지역에서 이루어진 예술가들과의 협업과 여름 예술학교를 통해 구체화할 수 있었다. 프란츠 카프카(Franz Kafka), 라이너 마리아 릴케(Rainer Maria Rilke), 헤르만 헤세(Hermann Hesse) 등의 예술가가 즐겨 찾는 지역이었던 아스코나에서 라반을 비롯해 마리 뷔그만(Mary Wigman) 등의 유명 무용수들이 함께 공동생활을 했는데, 당시의 아스코나 공동체는 사상적으로 완성되지 않은 '씨앗 공동체'에

24) 앤 허친슨, 앞의 책, pp. 6-10.
25) 라반의 기보법은 몸의 동작은 물론 어떤 동작의 골자, 즉 그 배후에 있는 사상과 동기, 느낌까지 기록하고 있는데, 이를 모티브 라이팅(motif writng)이라고 부른다. 앤 허친슨, 위의 책, p. 8.

가까웠다.[26] 라반은 아스코나에서 진행한 여름 예술학교에서 모든 학생이 각자의 성격에 부합하는 활동 분야를 찾는 것을 목적으로 건축·조경·공예·회화 조각 등의 조형(formal) 예술, 노래와 악기 수업 중심의 청각(acoustic) 예술, 말·목소리·웅변을 포함한 언어(verbal) 예술, 그리고 춤과 신체 훈련을 기본으로 한 움직임(movement) 예술의 네 가지 교육 과정을 조직했다.[27] 그는 움직임 예술 수업에서 학생들이 자신의 고유한 움직임 리듬을 경험할 수 있도록 '프리 댄스' 수업을 진행했으며, 이 과정에서 합무단의 특징으로 분류되는 다양한 즉흥 시도를 통해 새로운 춤에 접근해 나갔다. 뷔그만은 당시 수업에 대해 "우리는 움직이고 제자리에서 뛰고 앞으로 달렸다. 우리는 솔로와 단체의 춤을 즉흥적으로 안무했다. 라반은 드럼을 손에 쥐고 항상 거기에 있었다. 그는 항상 아이디어로 가득차고 실험할 준비가 되어 있었다. 그는 비밀 종교의 사도였고, 마법사였다." 고 기록했다.[28]

아스코나 공동체 생활을 합무단의 실천적 배경으로 꼽을 수 있는 것은 즉흥과 자유로운 움직임을 통해 개인의 고유한 움직임을 발견하고, 이를 열린 공간에서 시도했기 때문이다. 라반은 아스코나의 경험을 바탕으로 자발적 참여 과정을 바탕으로 한 자신만의 방식을 발전시켰으며, 그 결과가 바로 합무단이었다.[29] 각 개인들이 자발적으로 참여해 공동의 정체성을 만들어가는 공동체의 춤 개념이 아스코나에서 출발한 것이다. 아스코나 여름 예술학교의 정신은 1923년 설립된 함부르크의 센트럴 라반 스쿨로 이어졌고, 이곳에서 라반은 본격적으로 비전문가 무용 교육을 확대해 갔다.[30] 센트럴 라반 스쿨의 설립과 함께, 공동체 춤으로서의 합무단은 1920년대 이르러 본격적으로 독일 주류 사회의 주목을 받기 시작했다.

---

26) Karen K Bradley, 앞의 책, p. 8.
27) 라반은 이 네 가지 코스를 구성하고 관리했는데, 조형 예술은 이다 호프만(Ida Hofmann)과 헨리 외덴코벤(Henri Oedenkove)에게 맡겼으며, 언어 예술과 청각 예술, 그리고 움직임 예술은 라반이 직접 수업을 진행했다. Evelyn Dörr, 앞의 책, p. 33.
28) Wilter Sorrel, *Mary Wigman,* p. 46. Evelyn Dörr, 위의 책, p. 34에서 재인용.
29) Karen K Bradley, 위의 책, p. 8.
30) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 102.

요컨대 라반이 공동체를 중심으로 발전시킨 사상과 실천이 종합된 합무단은 공동체의 춤으로 정의할 수 있으며, 앞서 설명했듯 개인이 모여 만든 집단의 춤을 통해 공동체성을 구현한 구조적 특성이 합무단을 현대적 커뮤니티 댄스의 시초로 볼 수 있는 가장 큰 이유라 할 수 있다.

1.2. 합무단 형식에 구현된 공동체의 모습

명칭에서 유추할 수 있듯, 라반은 합창단에서 합무단의 구조를 유도해냈다. 그는 아마추어 가수들이 독창자와 합창 작품을 공연할 수 있는 것처럼, 아마추어 무용수들 또한 전문 무용수와 함께 작업할 수 있다고 생각했다.[31] 그는 자신이 고안한 안무, 기보법, 비전문가 무용 등 활동 전반에 걸쳐 당시 주류였던 발레와 대비되는 방식을 선택했다. 합무단은 프로시니엄이 아닌 열린 공간을 무대로 삼았으며, 기존의 무용 기술 대신 흔들기(swinging), 뛰기(leaping), 느리게 내딛기(slow stepping), 걷기(walking), 달리기(running) 등의 기본적인 움직임을 주로 이용했다.[32] 이런 움직임 구성은 비전문가 집단이라는 참여자의 정체성과 참여 목적에 따른 것으로, 라반은 춤의 기술을 익히게 하는 것보다 일반적인 리듬에 맞춰 함께 움직이는 행위 자체를 통해 조화와 통합의 형태를 구현하고자 했다. 그는 1925년 자신의 합무단 작품에 대해 “지금 선보이는 것은 일반적인 의미로서의 무용 작품이 아니며, 예술로 간주되기를 바라지도 않는다.”고 말한 바 있다.[33] 그는 참여자들이 움직임에서 얻을 수 있는 자연스러운 희열과 육체적·정신적 흥을 강조했으며, 그들 사이에서 일어나는 움직임의 공유와 축제 분위기가 가장 우선시되어야 한다고 주장했다.[34]

라반은 합무단을 통해 기존의 무용이 가진 틀을 깨고 고유한 대형과 안무를 시도했는데, 여기서 그가 추구한 공동체의 모습을 유추할 수 있

31) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 앞의 책. p. 44.
32) Rudolf Laban, 앞의 책. p. 155.
33) Evelyn Dörr, 앞의 책. p. 104.
34) Evelyn Dörr, 위의 책. p. 104.

다. 라반은 자신이 추구한 조화로운 움직임이 일어나는 이상적인 형태를 원으로 보았다.[35] 라반에게 원은 춤에 대한 총제적인 지식의 상징이었으며, 이는 조화와 통합을 추구하는 합무단의 이상에 걸맞은 형태였다.[36] 그는 이런 점에서 라이겐(Reigen)을 이용했다.[37] 라이겐의 기본적인 형태는 모든 참여자가 중심에서부터 같은 거리에 있는 것인데, 대형을 이룬 참여자들은 서로 긴장을 유지한 채 대형을 깨지 않으려 노력하며 조화와 균형을 유지하고자 했다.[38]

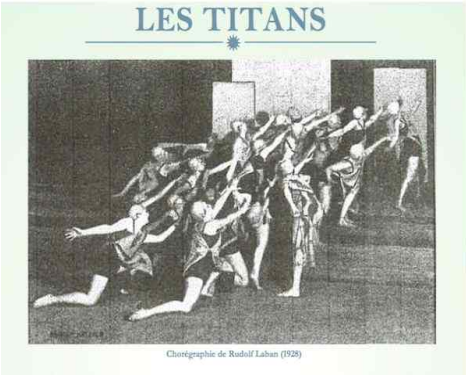

그림 9 <티탄>(1928)

하지만 라반의 합무단이 기존의 라이겐과 다른 점은 원을 이룬 구성원들이 열을 지어 한 방향으로 움직이는 대신, 즉흥적으로 움직이며 서로 대항한다는 점이다. 참여자들은 대형을 이루어 서로 달려들고 부딪히며 혼돈을 겪다가 질서를 찾아가는 방식을 통해 궁극적으로 조화를 이루는 모습을 보인다.[39] 라반은 원의 형태를 기본으로 중심 그룹과 대항 그룹을 구성해 그들이 무대 위에서 흩어지고 뭉쳐지는 방식을 사용했는데, 이는 여러 그룹의 연대를 하나의 살아있는 기관의 모습으로 보이게 하는 방식이었다.[40] 라반은 기보법을 사용한 합무단 형식의 첫 번째 작품 <티

35) 라반은 원을 고대로부터 이어진 지혜로운 형태로 인식했는데, 문명의 시작부터 원에 대한 인식이 삶에 있어 조화를 만들어냈다고 믿었다. Rudolf Laban, *Choreutics,* Dance Books, 2011, p. vii.

36) 라반은 무용수들과의 대화, 움직임과 춤에 대한 저술, 춤을 가르치고 연습하는 과정에서 얻어진 모든 통찰을 '사유의 라이겐'이라 표현했다. Dick McCaw(ed.), 앞의 책, p. 42.

37) 라반의 저서 *World of Dancers*의 최근 영문 번역에서는 'Round Dance(원무)' 대신 'Reigen'이라는 단어를 사용했는데, 이는 기하학 형태로서의 원이 아닌 특정한 무용 실천을 정확히 묘사하기 위한 선택이다. 원무는 왈츠 같은 민속춤 묘사에 주로 쓰이며, 라이겐은 행진 혹은 행진 형식의 춤을 지칭하는 데 많이 쓰인다. Dick McCaw(ed.), 위의 책, p. 360.

38) Dick McCaw(ed.), 위의 책, p. 17.

39) Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 6.

40) Evelyn Dörr, 위의 글, p. 6.

탄(Titan)>(1928)에서 80여 명의 비전문가 무용수들이 서로 여러 개의 그룹을 형성한 후 즉흥을 통해 혼란스러운 양상을 보이다가 통일된 질서를 찾는 공동체의 모습을 구현했다.[41]

라반이 라이겐 형식을 통해 구현하고자 한 공동체의 핵심은 구성원들 간의 상호작용이었다. 앞서 보았듯 참여자들은 서로 대항하는 과정을 통해 질서를 찾아갔으며, 지도자는 참여자들을 이끌어 대형과 안무를 구성했다. 합무단에 있어 지도자의 역할은 안무가 이상이었는데, 이는 합무단이 교육법으로 자리를 잡아가며 명확해졌다. 합무단은 라반이 함부르크에 센트럴 라반 스쿨(Central Laban School)을 설립하면서 교육에 적합한 형식을 갖추기 시작했다.[42]

라반이 합무단 교육에 있어 무엇보다 중요하게 생각한 것은 사회 교육적 가치로, 그는 참여자들이 합무단을 통해 공동체에 대한 감각을 키우는 것을 목표로 했다.[43] 그는 합무단 교육에 있어 인간관계의 기본적 체계, 즉 이끌어가는 지도자와 그를 따르는 참여자의 상호작용을 강조했다.[44] 라반은 참여자들이 지도자가 주도하는 움직임을 따라 하고 대열을 흩뜨리지 않고 싶어 하는 욕망을 중요시했으며, 이를 이상적인 공동체에서 이루어지는 상호작용의 형태로 보았다.[45] 지도자는 합무단의 선두에서 움직임을 만들고 전달했는데, 이때 참여자들이 움직임을 인식하고 효과적으로 따라할 수 있도록 하는 역할이 중요하게 간주되었다.[46] 지도자

---

41) Evelyn Dörr, 앞의 글. p. 6.

42) 이곳에서 라반은 전문 무용수와 비전문가, 무용 교사 모두를 교육했다. 전문 무용수를 위한 그룹 수업과 합무단 수업은 모두 공간 조화(Choreutics)와 표현법(Eukinetics)을 가르쳤지만, 그 목적에 있어서는 차이점이 있었다. 전문가 무용이 관객을 위한 공연을 주목적으로 삼았다면, 합무단 교육은 적극적 참여를 유도하는 것에 목적을 두었다. 비전문가 과정에서는 어린이는 물론 성인의 교육도 진행되었는데, 이 수업에서는 다양한 영역에 적용할 수 있는 현대적 신체 훈련과 함께 움직임의 리듬과 관련한 과정이 진행되었다. 라반은 종종 두 그룹을 주역 무용수와 단역 무용수로 함께 무대에 올리기도 했는데, 여기에는 합무단원에게 출연료를 지급하지 않아도 된다는 점이 이유로 작용했다. 경제적 이득을 위해서였지만, 전문 무용수와 합무단이 함께 작업하는 형식이 시도되면서 라반 스쿨의 커리큘럼은 풍부해졌고, 전문 무용수과 비전문가들의 협업도 증가했다. Evelyn Dörr, 앞의 책, pp. 103-104.

43) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 104.

44) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 104.

45) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 104.

46) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 103.

는 안무가인 동시에 지휘자였다. 둘 사이의 상호작용은 자유로운 즉흥에 기반하고, 합무단은 같은 공간을 공유하며 함께 움직임의 주제를 고민했지만, 선두에서 움직임을 이끄는 지도자와 그를 따르는 참여자들 사이에는 명백한 위계가 존재했다.[47] 참여자들은 자신들을 이끄는 지도자의 움직임에 따라 이상적 공간인 결정체 안에서 통합되었다. 지도자는 참여자들이 별다른 기술 없이도 자신의 움직임을 따라할 수 있도록 동작을 전달하는 지도자이자, 참여자들의 움직임과 관련한 모든 신체적 문제에 대한 책임자이기도 했다.[48]

요컨대 라반이 추구한 공동체성은 라이겐이라는 대형 안에서 이루어지는 지도자와 참여자의 상호작용을 통해 표현되었다. 라반의 공동체 구현 방식에서 주목할 것은, 참여자들의 움직임이 결국 하나의 대형으로 합쳐지지만, 그 이전까지 개인의 자유로운 움직임이 존재하고 대항 움직임을 통해 상호작용의 과정이 표현된다는 점이다. 이는 다른 형태의 집단 움직임인 체조 기반 매스게임과 차별화되는 합무단의 특성이라고 볼 수 있다. 또한 아스코나에서 라반 스쿨로 이어진, 지도자와 참여자, 전문 무용수와 비전문가 사이의 상호작용은 민속춤이나 사교춤 같은 이전의 비전문가 춤과 구분되는 합무단의 고유한 구조로 간주할 수 있다.

2. 합무단의 사회적 이용

2.1. 사회 문제 해결을 위한 합무단 이용

합무단이 공동체 실천으로 의미를 가지는 것은, 그것이 예술의 영역에만 머무르지 않고 사회의 공공 영역으로 진입했기 때문이다. 라반의 작품이자 교육법이었던 합무단은 점차 라반 개인의 손을 떠나 독일의 예술 자원이 되었다. 그 시작에는 라반 스쿨이 있었고, 1926년 설립된 라반 동맹(Laban Bund)을 계기로 합무단은 독일 사회의 여러 영역에서 다

47) Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 19.
48) Evelyn Dörr, 앞의 책, p. 103.

양한 방식으로 이용되었다.

라반 동맹의 지침에 따르면, 라반 스쿨의 작업은 움직임의 즐거움을 확산시키고 교육과 훈련에 무용의 힘을 적용하는 것을 목표로 한다.[49] 라반 동맹의 계획은 당시 언론의 열광적인 지지를 받았으며, 라반식 합무단은 독일 전역으로 퍼져나갔다.[50] 이런 과정에서 합무단은 여러 정책의 도구로 이용되었고, 신체 훈련을 통해 국가 공동체를 고양하고자 하는 정치 지도자들은 라반의 합무단을 이용해 새로운 독일의 공동체 개념을 퍼뜨리고자 했다. 당시 라반은 합무단의 영향력을 강화하는 것에 집중했으며[51], 합무단의 이용에 동참했다. 합무단은 주로 산업과 교육의 영역에서 이용되었지만, 활용 범위가 넓어지고 정치 수단으로 사용되며 프로파간다의 성격을 띠기도 했다.

합무단의 광범위한 이용을 가능하게 한 것은 앞서 설명한 바 있는 공동체와 춤에 대한 라반의 사상이었다. 라반은 사람들이 함께 움직이면 사회가 건강하고 행복해지며, 사람들은 건강한 사회 안에서 서로 조화를 이룰 수 있다고 믿었고, 그는 자신의 신념을 축제 문화 속에서 구현하고자 했다.[52] 그에게 축제 문화는 인류의 새로운 개화이자 개인의 외로움과 고립을 극복할 수 있게 하는 장이었으며, 종교적 위선을 극복할 수 있는 대체 수단이기도 했다.[53] 특히 그는 당시 산업화로 인한 노동 환경의 변화로 인해 개인이 고립된다고 보고, 이를 해결하기 위한 축제를 기획했다.[54] 라반은 산업혁명 이후 사람들이 자신의 작업에 대한 흥미와 자신감을 잃었기 때문에, 이들에게 자신의 움직임이 가진 고유의 리듬을 이해시키기 위해 춤 활동을 제안했다.[55]

라반은 1929년 비엔나 노동자 행진(Pageant of Trades and Crafts)에서 축제 문화로서의 합무단을 선보였는데, 그는 행진에 참여한 노동자들

---

49) Evelyn Dörr, 앞의 책, p. 108.
50) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 108.
51) Evelyn Dörr, 위의 책, pp. 109-110.
52) Dick McCaw(ed.), 앞의 책, p. 16.
53) 이는 라반이 *Die Tat*(1922)에서 축제 문화에 대해 서술한 내용이다. John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 앞의 책, p. 44에서 재인용.
54) Dick McCaw(ed.), 위의 책, p. 143.
55) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 위의 책, p. 52.

의 움직임을 통해 다양한 직업군들의 작업 리듬을 보여주고자 했다.[56] 행진의 모토가 '과거와 현재'였던 만큼 수공업에서 기계 생산으로의 변화가 강조되었다. 여러 개의 그룹은 각각 하나의 직업을 보여주었는데, 의류, 건설, 식료품, 오락, 여행 등으로 나누어진 비엔나의 젊은 노동자들은 평소 입던 작업복을 입고 자신들의 작업을 동작으로 표현했다.[57] 참가자들의 표현과 자발성, 감성은 쉬운 리듬에 맞춰 함께 움직이는 행위를 통해 고조되고 명확해졌다. 라반은 대규모 행진을 준비하는 과정에서 다양한 직업, 연령, 정치적 성향의 사람들과 문제도 있었지만, 축제가 다가왔을 때는 모두 절친한 친구 사이가 되었다고 소감을 밝히기도 했다.[58]

그러나 라반이 노동자들이 춤을 춤으로써 얻어지는 긍정적 효과를 노동 효율을 높여 생산성을 향상시키는 것에 이용했다는 점은, 그가 노동자들의 행복보다는 사용자들의 필요, 즉 자본주의 지배세력의 이익을 중요시했다는 의문이 들게 한다.[59] 그는 프레데릭 테일러(Frederick W. Taylor)의 과학적 노동 관리[60]를 비판하며 기계를 사용하는 노동자들의 움직임에도 미적 가치가 있다고 주장했다.[61] 산업 환경에 있어 라반의 방식이 테일러의 관리 시스템과 다른 점은, 움직임의 발견에 있어 개개인의 특성을 중요시했다는 것이다. 라반은 개인의 잠재능력을 발견하고 훈련하고 발전시켜 그 능력을 확장시키고자 했다.[62] 물론 라반이 노동자

56) 1929년 6월 비엔나에서 진행된 행진 행사로 라반은 이 행사에서 합무단 퍼레이드를 진행했다. 비엔나(Vienna)에서 프라텐(Praten)으로 이르는 6km의 거리를 따라 주로 젊은이들이 춤을 추며 행진했고 어림잡아 100만 명 정도가 이 행진의 관중이 되었다. 노동자 행진의 내용은 Dick McCaw(ed.), 앞의 책, pp. 143-144.를 정리했다.

57) Dick McCaw(ed.), 위의 책, p. 143.

58) Dick McCaw(ed.), 위의 책, p. 149.

59) 라반은 자신의 움직임 이론을 공장 노동에 이용하면 작업 습관이 향상될 수 있다고 보았는데, 실제 라반의 에포트 그래프가 산업 현장에 적용되었다. 워렌 램(Warren Lamb)은 라반의 에포트를 글락소 컴퍼니(Glaxo Company)의 노동 현장에 적용했는데, 생산성 30% 향상이라는 눈에 띄는 결과를 보여주었다 . Eden Davies, *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, Routledge, 2001, pp. 51-54.

60) 테일러 시스템(Taylor System)은 ① 노동자의 표준작업량을 과학적으로 결정하기 위한 시간 연구, ② 과업의 달성을 자극하기 위한 차별적 임금, ③ 계획 부문과 현장감독 부문을 전문화한 기능별 조직 등을 축으로 한 관리 시스템이다. "Frederick Winslow Taylor", 두산백과, 2020년 10월 28일 검색.

61) 루돌프 라반, 『현대의 무용교육』, 김주자 옮김, 현대미학사, 1993, p. 17.

들의 고유한 움직임 리듬을 발견하게 한 것이 결국 작업 능률 향상이라는 결과를 의도한 것으로도 볼 수 있으며, 이는 그가 궁극적으로 바라는 것이 개인의 자율성보다는 통합적 유기체로서 효율적으로 기능하는 공동체였다고 해석할 수 있다. 그럼에도 불구하고 그가 공동체를 구성하는 개인을 각자 고유한 잠재력을 가진 존재로 인정했다는 점은, 전체주의에의 복종이 아니라 참여를 통해 만들어가는 공동체로 나아가는 단초를 제공했다고 볼 수 있다.

개인의 내재된 능력으로서의 고유한 움직임을 발견해 사회의 문제를 해결할 수 있다는 라반의 생각은 후에 교육무용 이론의 바탕이 되었다. 그는 산업혁명 이후 노동자들이 한 가지 일에만 종사하고, 그 중에서도 단순한 동작을 반복하기 때문에, 예전에는 통합적인 활동을 하면서 가능했던 신체적·정신적 고양이 결여되었다고 보았다.[63] 그는 무용이 인간의 기본 예술이기 때문에 인간의 특질을 개발할 수 있는 움직임 교육이 위와 같은 문제를 해결할 수 있다고 보았다.[64] 그는 교육을 단지 학교 안에서 이루어지는 활동일 뿐 아니라 일상생활 전반에 영향을 끼치는 것으로 여겨 인간의 사회생활 전반에 있어 교육무용의 효용성을 주장했다.[65] 다시 말해 그는 무용을 사회에 긍정적인 영향을 끼칠 수 있는 시민 교육 수단으로 간주한 것이다.

산업은 물론 정치적으로도 급격한 변화를 겪고 있던 독일 사회에서 합무단의 이용은 사회 전반으로 확대되었으며, 그 과정에서 합무단은 무용가 라반 개인의 작품이 아닌 독일 사회 전체의 것이 되었다. 그중에서도 합무단의 효용성을 깨닫고 가장 적극적으로 이용한 것은 정치가들이었다. 라반 동맹 결성 후 언론과 평론가들은 합무단으로 대표되는 집단의 춤을 '예술의 사회사업'이라 강조한 라반의 사회 교육적 이론에 열광했다.[66] 일반 시민들의 움직임에 다양한 주제나 생각을 담을 수 있는 합무단이 전 독일로 퍼지며, 좌파 지식인들은 물론 독일 공산당, 독일 사

62) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 앞의 책, p. 54.
63) 루돌프 라반, 앞의 책, p. 19.
64) 루돌프 라반, 위의 책, p. 20.
65) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 위의 책, p. 47.
66) Evelyn Dörr, 앞의 책, p. 109.

회 민주당 등 다양한 정치 세력들이 합무단을 조직하고 이용했다.[67] 하지만 당시 라반은 정치적 소속을 거절하고 “모든 이들에게 혜택을 허락하라”며, 합무단이 특정 진영이 아닌 모두의 것이라 주장했다.[68] 오히려 그에게 문제가 된 것은 체조와의 패권 다툼[69]과 인플레이션으로 인한 재정적 위기였다.[70] 1920년대 후반 라반이 사업가가 되었다며 언론에 비난받을 정도로 라반 스쿨은 늘어났지만,[71] 1929년에는 파산에 이를 만큼 라반의 경제 사정은 좋지 않았고, 이후 라반은 나치의 지원을 받으며 활동을 이어갔다. 그리고 합무단은 나치의 커뮤니티 댄스 정책에 포함되어 선전수단으로 이용되기 시작했다.

위와 같이 합무단은 산업과 교육, 나아가 정치의 영역에서 활용되었으며, 이 과정에서 라반의 손을 떠나 각 분야에 맞는 형태로 변형되기도 했다.[72] 특히 정치적으로 이용되며 초기의 자유로운 움직임을 잃고 매스게임 형태로 변질되었다는 점은 합무단의 문제점으로 지적된다. 하지만 이 같은 변화가 합무단이 학교는 물론 사회의 여러 분야에서 활용할 수 있는 자원으로 자리 잡은 계기가 되었다고도 볼 수 있다. 이는 합무단이 라반 개인의 작품에 머무는 것이 아니라 누구나 이용할 수 있는 공공의

---

67) 라반 스쿨이 독일 곳곳에 생기면서 라반의 손을 직접 거치지 않은 합무단 조직이 가능해졌고, 라반은 프로덕션 체제로 합무단 작품을 제작하기 시작했다. 이러한 흐름 속에서 라반의 몇몇 제자들 또한 정치적 도구로 합무단을 이용했는데, 이들 중에는 독일 공산당에 동조하는 제니 게르츠(Jenny Gertz)와 독일 사회민주당에 속한 마르틴 글라이스너(Martin Gleisner)가 포함되어 있었으며, 이들은 각각 할레(Halle)와 제나(Jena)에서 합무단을 조직했다. Evelyn Dörr, 앞의 책, p. 110.

68) Evelyn Dörr, 위의 책, p. 110.

69) 라반은 독일 체조 동맹의 장이었던 프란츠 히클러(Franz Hikler)와 함께 체조의 육체적, 정신적 가치를 주장하는 등 움직임 훈련으로서의 체조에 동조했으나, 시간이 지나며 춤과 체조의 차이를 부각했다. 라반 동맹 측은 체조가 무용의 발전을 저해하는 적이자 단순히 육체건강만 추구한다고 공격했다. Evelyn Dörr, 위의 책, p. 107.

70) 당시 라반은 인플레이션으로 인해 라반 스쿨의 운영에 타격을 입었는데, 그는 1928년 수잔 페로테트에게 쓴 편지에서 돈을 벌기 위해 동맹을 운영해야 한다고 밝히고 있다. Evelyn Dörr, 위의 책, p. 108. 1929년 10월 페로테트에 쓴 편지에서는 학교는 자체적으로 운영되지만 본인은 경제적으로 어렵다고 호소하고 있다. Evelyn Dörr, 위의 책, p. 145.

71) 1927년 「Voksstimme Magdeburg」의 기사, Evelyn Dörr, 위의 책, p. 111.

72) 알브레히트 크누스트(Albecht Knust), 마르틴 글라이스너 등 그의 제자이자 동료들은 독일 전역에서 합무단을 조직하고 발전시켰으며, 노동자들이 자발적으로 공연에 참여하는 합무단은 매 공연마다 인원과 공연의 규모가 달라졌다. 신상미, 김재리, 앞의 책, p. 21.

영역으로 진입했다는 것을 의미하며, 이런 사회적 배경을 바탕으로 라반의 합무단은 다른 예술가들의 비전문가 협업 작품들과 차별되는 특성을 획득할 수 있었다.

그러나 여전히 합무단이 나치의 정책 수단으로 이용되었다는 사실은 합무단이 전체주의를 연상시키게 하는 역사적 요인이다. 다음 절에서는 합무단의 이념이 나치와 어떻게 상통했고, 어떤 지점에서 상반되었는지를 검토해 합무단이 현대적 커뮤니티 댄스로 계승될 수 있었던 단서를 발견할 것이다.

2.2. 라반과 나치의 커뮤니티 댄스 개념 비교

급격한 사회의 변화 속에서 합무단은 다양한 정치 세력에 이용되었는데, 그 중에서도 히틀러 집권 이후 나치 체제가 적극적으로 합무단을 자신들의 선전 수단으로 이용했다. 그리고 나치 선전 수단으로서의 합무단 이용과 이에 기여한 라반의 이력은 합무단이 동시대에 그대로 재현될 수 없는 이유로 지적된다. 라반과 나치의 협력관계에 대해서는 자발적 협조와 불가피한 이행이라는 두 가지 관점이 존재하지만,[73] 그동안 라반에 대한 비판적 평가는 합무단 자체보다 그의 이력에 집중된 경향이 있다. 그러나 본 논문에서 주목하는 것이 합무단을 둘러싼 역사적 배경과 당시 합무단에 반영된 공동체성인만큼, 1930년대 합무단의 정치적 이용과 관련한 배경을 살피고, 베를린 올림픽 개막작에 적용된 나치와 라반의 공동체 개념을 비교・검토해 라반의 합무단이 가진 공동체성의 특성을 재확인하고자 한다.

나치와 라반의 협력은 합무단의 변화를 야기했다. 이전까지 합무단의 정치적 이용을 반대했던 것과 달리, 라반은 1930년대 이르러서는 합무단

73) 라반이 나치에 협력하고 그에 대한 지원을 받았다는 점은 2000년대 이후 여러 기록이 공개되며 사실로 받아들여지고 있지만, 라반이 결국 <봄바람과 새로운 기쁨>을 괴벨스의 지시대로 수정하지 않은 점, 1937년 국제무용콩쿠르 조직위원장으로 있을 당시 독일인을 높은 점수로 채점하라는 나치의 명령을 따르지 않은 점 등은 그가 불가피하게 나치를 따르며 자신의 역할을 수행했지만, 나치의 사상에 완전히 동조하지 않았다는 해석을 가능하게 한다. 권혜인, 앞의 글, p. 21.

을 새로운 독일의 춤으로 칭하며 '외부 인종의 움직임의 침략을 보여주는 패셔너블한 사교 춤'과는 다른 '백인종의 새로운 민족 춤'으로 구분하는 등, 인종과 국가의 개념을 강조하는 모습을 보였다.[74] 1933년 히틀러가 수상이 되면서 본격적으로 나치가 집권하자, 당시 베를린 오페라 발레 단장이었던 라반은 괴벨스가 이끌던 제3제국 제국계몽선전부의 인종 청소 정책에 따라 발레단에서 아리아 인종이 아닌 단원을 쫓아내는 등 나치에 동조했다.[75] 당시 그는 발레보다는 표현주의 무용에 집중하던 때로 베를린 발레단과의 계약이 끝나자 제국계몽선전부의 후원을 받으며 독일 국립무용극장장이 된다.[76] 라반의 첫 프로젝트는 나치 체제의 첫 번째 독일 댄스 페스티벌 조직이었는데, 그는 이 행사에서 약간의 발레와 함께 독일 현대무용을 소개해 주목받았다.[77] 라반은 이후에도 나치의 후원을 받으며 국제 무용 대회, 독일 댄스 페스티벌, 제3제국 단체 무용 대회 등을 주도했다.[78] 라반은 괴벨스가 제국계몽선전부를 장악할 당시 자신이 발전시킨 표현주의 무용을 발레보다 앞세우길 원했고, 나치의 지원을 받으며 독일의 무용을 통합하고 성문화하는 등 독일 무용계에서 자신의 위치를 확립하는 일에 집중했다.[79] 나치는 프랑스 발레에 대항하는 독일의 무용으로서 현대무용을 지원했고, 이러한 성향으로 인해 라반과 이해관계가 맞아 떨어졌다 할 수 있다. 그는 당시 모든 예술가들이 꿈꾸던 상당한 규모의 경제적 지원을 받았으며 1935년에는 공식적으로 독일 국민이 되었다.[80]

Ⅰ장에서 개괄했듯, 1936년 베를린 올림픽 개막식에 오를 예정이었던

---

74) 그는 1930년 진행된 무용 협회의 발표문에 이같이 밝혔다. Carole Kew, 앞의 글, p. 78.
75) Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 22.
76) Lilian Karina and Marion Kant, 앞의 책, p. 104.
77) Lilian Karina and Marion Kant, 위의 책, p. 104.
78) Lilian Karina and Marion Kant, 위의 책, pp. 104-105.
79) 히틀러 집권 당시 독일을 떠난 무용수인 릴리안 카리나는 이러한 상황에 대해 전통적 발레리나들과 현대무용가들 사이에 파벌이 존재했고 두 파벌은 정부의 보조를 선점하기 위해 싸우고 있었다고 묘사한다. Marie C. Percy, "Movement Choirs and the Nazi Olympics" in George- Gave, Nadine(ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford University Press, 2015, p. 780.
80) Marie C. Percy, 앞의 글, p. 780

대규모 합무단 작품 <봄바람과 새로운 기쁨>을 둘러싼 갈등을 계기로 라반과 나치의 협력 관계는 끝났다. 본 논문이 이 작품에 주목하는 이유는 합무단이 나치의 정책에 맞게 변질되었음에도 라반의 공동체 개념이 결국 나치와 같지 않았음을 보여주기 때문이다. 따라서 이 작품에 대한 해석을 통해 합무단에 담긴 공동체성을 재확인할 수 있을 것이다.

라반과 나치의 차이는 독일 민족의 공동체 춤에 대한 개념의 차이로 요약할 수 있다. 라반과 나치는 모두 올림픽 개막식 무대를 통해 새로운 독일의 춤을 선보이고자 했으나, 독일의 춤에 대한 라반과 나치의 이상은 상이했다. 라반은 27개 도시에서 조직된 41개의 합무단과 천여 명의 무용수들이 참여한 <봄바람과 새로운 기쁨>에 1차 세계대전의 전투에서부터 1936년 당시까지 독일의 이야기를 담았다.[81] 이 작품은 니체의 『비극의 탄생』의 영향을 받았는데, 여기에는 독일의 민족적 유산이 디오니소스 정신으로의 회귀를 통해 다시금 깨어날 수 있다는 라반의 생각이 담겨 있다.[82] 그는 독일인 내면의 정수가 그리스의 디오니소스 정신을 이어받은 것이라 생각하며, 독일인들의 문화적 상태와 그들의 여정을 포착한 독일의 춤을 만들고자 했다. 또한 그는 춤을 추는 사람과 관객이 같은 과거를 공유하기 때문에 공통의 경험을 가질 수 있으며, 이런 형태로 독일 민족이 함께 춤추고, 축하하며, 보는 것이 독일의 춤의 핵심이라 생각해 작품을 구성했다.[83] 그러나 최종 리허설을 본 괴벨스는 라반

---

81) 작품은 네 개의 장으로 구성되어 있는데, 각각 투쟁(struggle), 반성(reflection), 환희(joy), 축성(consecration)의 내용을 담고 있다. Carole Kew, 앞의 글, p. 81.
투쟁: 패배한 군인들과 울부짖는 여성들로 시작해 살아남고자 하는 독일의 투쟁을 묘사한다.
반성: 지난 투쟁을 반성하는 느린 움직임으로 넘어간다.
환희: '독일이여 깨어나라!'는 팡파르가 울리며 사람들이 하나의 공동체로 통합된다. 새로운 국가를 창조하는 작업, 진보, 기쁨을 나타내며 빠르게 지나간다.
축성: 사람들이 거대한 독일의 태양 바퀴(sun wheel)를 형성하며 기도하는 형태로 모이고 무대 공간과 관객의 통합되는 환희의 원을 그리는 것으로 끝난다.

82) 니체는 라반을 비롯해 이사도라 던컨, 마사 그레이엄 등 현대무용가들에게 많은 영향을 끼친 것으로 알려져 있다. 『비극의 탄생』에서 그는 디오니소스적 충동은 자연의 본질을 상징적으로 표현하는 춤과 노래 형식을 통해 충족되며, 춤추는 율동을 포함한 신체 표현이 디오니소스적 충동에 따르는 행동으로, 이는 삶에 대한 긍정을 상징화한 것이라 설명했다. 니체의 작품이 라반을 비롯한 당시 독일의 예술 작품에 영향을 끼친 것은 춤과 신체에 대한 사상뿐 아니라 디오니소스적 것을 표현함에 있어 전체로서 어우러진 인류를 중요시했다는 점이다.

의 작품에 개인성이 너무 살아있음을 지적하며, 개인성 자체의 생존에는 한계가 있고 이는 공공의 이익과 충돌하며, 누구도 개인으로서만 자신을 경험할 권리는 없다고 비난했다.[84] 결국 라반의 <봄바람과 새로운 기쁨>은 개막 무대에 오르지 못했고, 나치의 사상을 담은 <올림픽의 청년(Olympic Youth)>이 올림픽 무대를 장식했다.

<봄바람과 새로운 기쁨>과 <올림픽의 청년>은 독일의 젊은이들이 참여한 대규모 합무단 형식이라는 점에서 유사하지만, 형식에 내재한 구조는 상이한 것으로 보인다. 마리 퍼시(Marie C. Percy)는 두 작품의 구성을 비교해 같은 시대에 존재했던 라반과 제3제국이 대중의 집단 움직임이라는 같은 형식을 통해 다른 목표를 추구했음을 분석한다.[85]

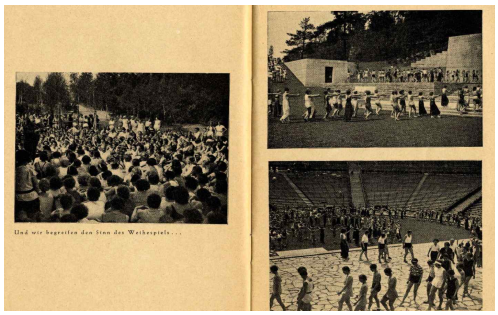

그림 10 <봄바람과 새로운 기쁨>의 리허설

그림 11 <올림픽의 청년>

다음의 표를 통해 알 수 있듯, 라반에게 베를린 올림픽 개막식이 독일 민족의 정체성을 함께 만들어가는 무대였다면, 나치에게 베를린 올림픽은 독일의 우월한 신체 문화를 전 세계에 보여줄 수 있는 전시장이었다. 독일은 고대 그리스의 탁월함과 육체적 힘의 계승자이자 후손으로 묘사되었다. 국가의 능력을 과시하기 위해 웅장하게 장식된 올림픽 무대에서 독일인들은 그리스 올림픽의 정당한 계승자로서의 통합된 국가의 모습을 세계에 선보이고자 했다.[86]

---

83) Marie C. Percy, 앞의 글, p. 784.
84) Dick MacCaw(ed.), 앞의 책, p. 344.
85) <봄바람과 새로운 기쁨>은 의상 리허설에 한해 외부에 공개되었기 때문에 그의 분석은 라반의 증언과 학자들의 평을 바탕으로 한다. Marie C. Percy, 위의 글, p. 782.
86) Marie C. Percy, 위의 글, p. 785.

	봄바람과 새로운 기쁨	올림픽의 청년
경배의 대상	민족의 통합된 경험	강한 아리아인 남성 전사
전쟁에 대한 시각	민족에게 닥친 시련	인류의 자연스러운 성장 과정
개인의 존재	사회와 공존	사회에 종속적
대중의 이용	문화적 표현을 위한 매개체	정치적 힘을 과시하기 위한 도구
기념의 목적	독일 민족의 정체성 체화	외부를 향한 강한 독일의 과시
움직임의 목적	함께 만드는 예술	권력의 창출
이상적 공동체	디오니소스적	아폴론적
움직임의 형태	여러 개의 그룹이 흩어졌다 합쳐짐	'Heil' 을 중심으로 한 동일 행동의 동시적 움직임

표 1 <봄바람과 새로운 기쁨>과 <올림픽의 청년>의 구조 비교[87]

커뮤니티 댄스를 둘러싼 라반과 나치의 시각의 차이는 대형을 이룬 구성원들이 바라보고 있는 대상과 시선에서 극명하게 드러난다. <봄바람과 새로운 기쁨>에서 원을 형성하고 있는 구성원들의 시선은 원의 내부, 즉 구성원들 서로를 향해 있지만, <올림픽의 청년>의 시선은 원 밖에 존재하는 권력을 향해 있다. 원을 구성하는 청년들은 '만세(Heil)' 를 외치며 외부의 권력자를 향한 존경과 인정의 메시지를 보낸다. 두 작품 모두 대규모의 집단 움직임을 이용했지만, 움직임을 통해 창출하고자 하는 힘의 성격이 달랐다. 라반이 서로를 바라보는 개인들로부터 나오는 힘을 통해 통합된 민족의 경험을 만들고자 했다면, 나치는 한 곳을 바라보는 시선을 통해 지도자의 강력한 힘을 경배하고자 했다.[88]

퍼시는 라반과 나치의 차이에 대해 안무에 내재한 이상에 차이가 있음을 지적하는데, 이는 영감의 원천이 무엇인지, 그리고 의도된 관객이 누구인지에 따른 차이라고 설명한다.[89] 라반이 그의 주변인과 독일 시민

87) 이 표는 마리 퍼시의 분석을 바탕으로 정리했다.
88) 이 문단에서의 두 작품의 비교는 Marie C. Percy, 앞의 글, pp. 788-791을 요약했다.
89) Marie C. Percy, 위의 글, p. 790.

들의 움직임을 관찰해 안무를 구성했다면, 나치는 공동체와 지배자의 구분을 강조하는 정치적 이데올로기를 중점적으로 안무에 담았다. 라반이 독일인들의 작품이자 독일인들을 위한 작품을 만들어냈다면, 나치는 올림픽을 보고 있는 독일 밖의 관객을 위한 정치적 메시지를 만들어냈다. 구성원들이 움직이는 방식은 이러한 차이를 극명하게 보여준다. <봄바람과 새로운 기쁨>의 경우 라반은 여러 개의 원이 서로 대응하며 합쳐지는 형태를 구성했으며, 이 원들은 자신과 같은 민족으로 상정한 관객 쪽으로 뻗어나갔다.[90] 반면, 규모에 있어 라반의 작품에 비해 열 배나 컸던 <올림픽의 청년>에서 나치는 동시에 움직이는 다수의 사람들이라는 물리적인 감각을 강조하며, 여러 개의 원을 구성한 사람들이 통일된 구호와 움직임을 보여주는 형태를 선보였다.[91] 앞서 지적했듯 라반이 춤을 통해 구현한 공동체의 모습에 지도자와 참여자 사이에 분명한 위계가 존재했지만, 이는 공동체 내부의 위계로 라반이 제시한 지도자는 같은 원 안에 존재하며 움직임을 이끌어가는 조력자이지, 경배하고 복종해야 할 절대자의 위치가 아니었던 것이다.

퍼시의 분석을 통해 유추할 수 있는 것은, 라반이 공동체를 구성하는 개인과 사회의 관계를 표현할 때 개인을 완전히 희생시키지 않았다는 점이다. 당시 괴벨스가 <봄바람과 새로운 기쁨>에 개인성이 지나치게 살아있다고 지적한 것을 통해서 라반이 공동체 안의 개인이 가진 개성과 정체성의 중요성을 간과하지 않았음을 알 수 있다. 이는 라반이 최종 리허설 전 참가자들 앞에서 한 연설을 통해서도 드러난다. 그는 "우리의 모임은 조화로운 공동체와 건강한 개인들을 나타낸다. (중략) 우리는 경제, 기술, 사회 조직의 노예가 되고 싶어 하지 않기 때문에, 내적, 외적 자유를 희생하고 우리의 시간을 의미 없는 도그마를 위해 낭비할 준비가 되어 있지 않다." 고 이야기했다.[92] 라반의 정치적 입장에 대해서는 여러 의견이 존재하지만,[93] <봄바람과 새로운 기쁨>의 구조를 통해 그가 아스코

90) Marie C. Percy, 앞의 글, p. 790.
91) Marie C. Percy, 위의 글, p. 787.
92) Evelyn Dörr, 앞의 책, p. 168.
93) 라반의 제자인 마르틴 글라이스너의 증언에 따르면 라반은 영국을 떠날 때까지 괴벨스가 자신을 왜 해고했는지 정확한 이유를 파악하지 못했으며, 정치와 춤이 무슨 상

나 공동체에서 제3제국에 이르기까지 개인의 고유한 움직임을 포기하지 않았음을 유추할 수 있다.

지금까지의 논의를 종합하면, 라반의 합무단은 이전의 무용과 다르게 춤추는 주체를 비전문가인 학생과 노동자들로 확장시켰고, 대형과 안무를 통해 이상적인 공동체의 모습을 구현했다. 또한 사회의 여러 영역에서 이용되며 무용가 개인의 작품이 아닌 공동체의 춤이 되었다는 점에서 현대적 커뮤니티 댄스의 시초로서의 특성을 가진다. 특히 즉흥과 프리댄스에서 집단 움직임인 라이겐으로 연결되는 합무단의 형식은 라반이 가진 개인과 공동체에 대한 생각이 표현된 고유한 구조로 볼 수 있다.

공동체에 있어 부분(개인)과 전체(사회)에 대한 사상은 현재 진행되는 라반 연구의 중요한 주제이며,[94] 라반의 개념을 계승하고 보완해 발전해 온 동시대 커뮤니티 댄스가 추구하는 가치에 대한 화두이기도 하다. 이와 관련해 나치가 합무단 형식을 커뮤니티 댄스라 칭하고 이용한 것은 비판의 대상이 되는 지점이며, 당시 역사에 대한 검토는 합무단을 현대적 커뮤니티 댄스의 전신으로 간주하는 데 중요한 시사점을 제공한다. 라반이 합무단 실천을 통해 공동체의 회복을 강조한 것은 당시 새로운 국가의 통합된 정체성을 보여주고자 했던 나치의 필요와 맞아떨어졌다. 하지만 즉흥으로 표현되는 개인의 고유한 움직임을 존중하고, 사회에의 종속보다 참여자들 간의 상호작용을 통해 만들어가는 공동체를 추구했다는 점에서 합무단의 본질은 나치의 전체주의가 아닌 아스코나 공동체를 계승한 실천으로 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 합무단이 1) 완전한 개성보다는 지도자를 따라 전체 안에 녹아드는 개인을 표현했고, 2) 국가라는 태생적 공동체에서 벗어나지 못했으며, 3) 건강한 청년으로 참여자를 한정시킨 점은 시대적 한계로 지적될 수 있다. 따라서 현대적 커뮤니

관이 있냐는 질문을 했다고 한다. 되르 또한 라반에 대해 정치적으로 무지한 이상주의자였다고 평가한다. Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 26.

반면 역사가 아나 이사벨 케일슨(Ana Isabel Keilson)은 라반의 1926년까지의 활동을 분석하며 그를 개인의 적극적 자유를 믿는 보수 자유주의자로 평가한다. Ana Isabel Keilson, “The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919-1926 “. *Dance Research Journal*, Vol. 51, Issue 2, 2019, pp. 13-34.

94) Marie C. Percy, 앞의 글, p. 791.

티 댄스 실천은 라반의 공동체 개념을 계승하는 동시에 그 한계를 극복하는 방향으로 발전해왔으며, 동시대 실천에서는 이러한 경향이 더욱 강화되고 있다. 이어지는 장에서는 합무단에서 현대적 커뮤니티 댄스로 이행되는 과정에서의 변화를 검토하고 동시대 커뮤니티 댄스가 지향하는 가치에 대한 논의를 이어갈 것이다.

Ⅲ. 동시대 커뮤니티 댄스의 변화와 확장

20세기 이후 서구 사회의 다양한 시대 변화를 반영한 커뮤니티 댄스 실천은 공동체가 위치한 지역적·역사적·정치적 상황에 반응하며 가치를 정립해왔다. 앞서 살펴보았듯 현대적 커뮤니티 댄스 실천의 시초는 라반의 합무단으로 볼 수 있으며, 이후 해당 사회의 공동체 개념을 기반으로 한 커뮤니티 댄스로 정착되었다. 라반의 합무단과 동시대 커뮤니티 댄스는 1) 전문 무용인과의 협력을 통해 이루어지는 비전문가들의 집단 춤 활동이라는 형식과, 2) 춤 활동을 통해 개인을 개발시키고 공동체의 변화를 모색한다는 목적을 공유한다. 하지만 동시대 커뮤니티 댄스는 합무단이 대상으로 한 공동체의 범위를 확장시켜 하나의 민족과 국가 개념에서 벗어나 다양한 정체성을 포괄하는 방향으로 변화하고 있다.[1] 이러한 변화는 커뮤니티 댄스 실천의 목표 설정과 실천 방향에도 영향을 끼쳤는데, 현재는 20세기 중반까지 성행했던 대규모 커뮤니티 댄스보다 특정 집단을 위한 소규모 프로그램이 확대되고 있으며, 공연을 목적으로 하지 않는 경우도 늘고 있다. 이 장은 2차 세계대전 후 현재까지 커뮤니티 댄스의 정착과 변화를 추적하고, 연구와 실천 양쪽에서 진행된 논의를 검토해 커뮤니티 댄스가 공동체 개념의 변화와 확장을 바탕으로 발전해 왔음을 살필 것이다.

1. 공동체를 조성하는 춤으로서의 커뮤니티 댄스

1.1. 합무단의 계승과 교육무용의 대두

커뮤니티 댄스 발전에 있어 라반의 영향이 어느 정도인가에 대해서는 연구자들마다 조금씩 의견이 다르지만, 라반이 합무단을 시작으로 발전시킨 커뮤니티 댄스 개념이 비전문가 무용이라는 영역을 개척했다는 점

1) Diane Amans, 앞의 책, pp. 39-42.

을 부정할 수는 없다.[2] 크리스토퍼 톰슨은 라반과 함께 독일에서 건너온 제자 실비 보드머(Sylvie Bodmer)가 설립한 맨체스터 댄스 서클(Manchester Dance Circle)을 지목하며, 라반의 비전문가 무용(Laientanz)의 유산이 영국에서 이어졌음을 주장한다.[3] 사실 합무단 이론은 라반의 이주 이전에도 영국에 전파된 바 있다. 1930년대 라반의 제자 울만이 영국으로 건너가 플리마우스 노동자 교육 협회(The Workers' Educational Association in Plymouth)의 찬조 하에 첫 합무단을 조직했으며, 2차 세계대전 이후에는 어린이와 어른들을 위한 다수의 움직임 단체와 춤 동호회가 활성화되었다. 시간이 지나며 합무단 형식은 더욱 확산되었는데, 1970년 런던 앨버트 홀에서 울만이 이끄는 라반 움직임 예술 협회가 진행한 페스티벌 <칼레이도스코피아 비바(Kaleidoscopia Viva)>에서는 15개의 일반인 그룹이 두 시간 동안 공연을 진행하기도 했다.[4]

톰슨은 라반의 유산이 영국에 그대로 뿌리를 내린 것은 아니며, 그의 커뮤니티 댄스 개념이 영국 고유의 사회적·문화적 배경에 맞게 적응하고 변화해왔다고 설명한다.[5] 영국의 공동체 문화는 독일에 비해 개인성을 강조해 1940-1950년대에는 대규모 집단 움직임 대신 춤 동호회나 추수철의 축제 같은 형식의 커뮤니티 댄스가 먼저 활성화되었다.[6] 그러던 중 영국에서도 독일과 마찬가지로 급격한 사회 변화가 있던 시기에 공동체에 대한 관심이 높아졌는데, 보수적인 영국 사회에서 큰 주목을 받지 못하던 커뮤니티 댄스는 1960년대 사회 분위기의 변화와 맞물려 조금씩 영역을 넓혀가다 1970년대부터 영국 예술 정책에서 중요한 위치를 차지하게 되었다.[7]

이민을 기반으로 발전한 영국의 사회적 배경 또한 커뮤니티 댄스 정

---

2) 피터 브린슨, 린다 재스퍼, 크리스토퍼 톰슨 등 커뮤니티 댄스 연구가들은 물론 푼미 아데울레(Funmi Adewole) 같은 커뮤니티 댄스 실행가들도 영국의 커뮤니티 댄스 발전에 있어 라반의 직간접적인 영향력이 상당했음을 표명하고 있다.
3) Christopher Thompson, 앞의 글, p. 28.
4) 울만의 활동은 Rudolf Laban, 앞의 책. p. 158을 참고해 정리했다.
5) Christopher Thompson, 위의 글, p. 28.
6) Christopher Thompson, 위의 글, p. 52.
7) 톰슨은 <채털리 부인의 사랑> 재판(1963), 사형제 폐지(1965) 같은 사건을 예로 들며 1960년대 사회의 변화를 설명한다. Christopher Thompson, 위의 글, p. 56.

착과 발전을 이끌었다. 영국은 물론 미국, 호주, 캐나다 등 주로 이민을 기반으로 발전한 국가에서 커뮤니티 댄스 정책이 활발하게 시행되고 있는데, 이들 국가의 커뮤니티 댄스 실천은 구성원들의 다양한 정체성을 수용하는 정책을 통해 재정 지원을 받으며 영역을 넓혀가고 있다.[8] 요컨대 라반의 합무단이 무용, 즉 예술의 영역에 속해 있으면서 산업, 정치의 영역에서 이용되었다면, 영국에서 정착한 커뮤니티 댄스는 본격적으로 사회 정책으로 자리 잡아 다양한 역할을 수행하고 있다.

영국의 커뮤니티 댄스 실천이 본격적으로 사회적 역할에 눈을 뜬 것은 1980년대에 이르러서이다. 여기에는 미국의 모던 댄스가 도입된 이후 무용계의 현실과 커뮤니티 아트 운동의 확산, 그리고 라반의 교육 무용이 제기한 사회적 역할에 대한 요구가 배경으로 작용했다.[9] 1960년대 말 미국식 모던 댄스의 도입 이후 전문 무용단과 학교가 폭발적으로 증가했지만, 1980년대에 이르러 관객 부족 현상이 일어나자 문을 닫은 무용단의 전문 인력들이 무용 교육에 투입되기 시작했다. 하지만 초반에 그들의 무용 교육은 재정 마련을 위한 수단이었고, 궁극적으로는 관객을 교육시켜 새로운 관객을 창출하려는 목적을 갖고 있었다.[10]

커뮤니티 댄스의 발전에는 커뮤니티 아트 전반에 대한 관심 또한 중요한 요소로 작용했다. 커뮤니티 아트의 기본 개념은 모든 사람이 예술가라는 생각으로, 이는 관객 창조를 위한 예술 교육과는 다른 측면을 가진다. 전문 무용단의 일반인 무용 교육이 예술을 다수의 대중이 누릴 수 있도록 접근성을 확장해 관객을 늘리고 무용 관람을 대중화시키는 것에 초점을 맞추었다면, 커뮤니티 아트 실천은 비전문가 일반인들이 예술의 생산 주체가 되게 하는 것에 방점을 찍는다. 두 가지 실천의 차이는 문화의 민주화(Democratization of culture)와 문화민주주의(Cultural

---

8) 질 그린(Jill Green)은 커뮤니티 댄스라는 용어가 1970년대 영국과 호주 등에서 진행된 프로그램들을 기반으로 하고 있으며, 이후 미국에서 커뮤니티 기반 교육 프로그램으로 활성화되었다고 설명한다. Jill Green, 앞의 글.

9) Linda Jasper, 앞의 글, p. 181.

10) 1980년대 들어 무용 관객이 줄어들자 촉매자 직책은 전문 무용인들의 새로운 직업으로 주목받았다. 당시 무용단들은 재정을 마련하기 위해 촉매자들을 양성했지만, 동시에 무용 문화를 발전시키고자 하는 목적도 있었다. Linda Jasper, 위의 글, p. 182.

democracy)의 차이로 설명할 수 있다. 양자 모두 누구나 문화예술을 즐기고 참여할 수 있어야 한다는 점을 강조하지만, 문화의 민주화가 전문가 중심의 고급문화를 대중화하는 것을 목적으로 한다면, 문화민주주의는 비전문가들이 주체가 되어 창조적인 활동을 하는 과정을 중요시한다.[11] 비전문가가 예술 활동의 주체가 되었다는 점에서 커뮤니티 댄스는 문화민주주의를 바탕으로 한 문화실천에 가깝다. 하지만 커뮤니티 댄스 실천이 문화의 민주화의 문화민주주의 중 양자택일해야 하는 것은 아니며, 오히려 손쉬운 무용 관람과 학습을 통해 경험이 축적됨으로써 예술 생산 주체로서의 활발한 활동이 가능해지는 상호작용이 가능하다 할 수 있다.

위와 같은 배경에서 라반식 교육무용은 커뮤니티 댄스를 사회 전반으로 보급시키는 데 큰 역할을 했다. 라반이 아스코나 여름 예술 학교에서 라반 스쿨로 이어온 교육무용 철학이 영국에서 본격적으로 정리된 것이다. 라반은 무용이 인간의 인성과 사회활동에 미치는 효과를 강조했다.[12] 그는 예술로서의 무용이 무대 무용 관람을 통해 시민들의 오락과 여가 생활의 위치를 확보하지만, 교육무용은 학생들로 하여금 춤 활동을 통해 학교는 물론 사회생활에 있어 유익한 효과를 낼 수 있다고 보고 이를 교육무용의 목표로 삼았다.[13] 그에게 있어 유익한 효과란 학생들이 춤을 비롯한 다양한 움직임의 원리를 익히고 이를 통해 다른 사람들과 어울리는 법을 배우는 것이다. 그는 춤을 추는 행위를 통해 동료를 쉽게 이해할 수 있다고 생각했다. 큰 동작뿐 아니라 작은 근육의 움직임, 섬세한 손동작까지 의사 전달의 힘을 가지고 있기에 동작을 익히는 것은 편견 없이 타인을 이해하고 평가할 수 있게 하는 일종의 훈련이었다.[14]

---

11) 문화의 민주화가 모든 사람을 위한 문화라면 문화 민주주의는 모든 사람에 의한 문화라고 할 수 있다. 문화의 민주화 전략은 주로 고급예술이 생산되고 소비되는 기존의 대형 문화예술기관을 중심으로 삼으며 관객보다는 예술가, 아마추어 예술가보다는 전문적 예술가를 중심으로 정책방향을 설정한다. 반면 문화민주주의는 예술작품의 미학적 질보다 정치적, 사회적 동등을 우선적으로 고려해 전문가와 아마추어 사이의 경계를 인정하지 않고 참여와 경험의 중요성을 강조하는 경향을 보인다. 서순복. 문화의 민주화와 문화민주주의의 정책적 함의」, 『한국지방자치연구』, 8권3호, 2007, pp. 31-32.

12) 루돌프 라반, 앞의 책, p. 14.

13) 루돌프 라반, 위의 책, p. 134.

라반의 교육무용에는 합무단의 사상과 움직임 방식이 상당 부분 적용되었다. 라반은 교육무용에 대한 자신의 이론을 정리해 『현대의 교육무용(Modern Educational Dance)』(1948)[15]을 발간했는데, 이 책에서 라반이 밝힌 교육무용의 목표와 방법이 합무단의 가치와 안무 방식 등에 기반하고 있다는 것을 발견할 수 있다. 먼저 그는 학교에서의 무용 교육은 예술적 완성도가 아니라 춤 활동의 과정을 통해 학생들의 창의성과 의사소통 능력을 길러주는 것을 목표로 해야 한다고 주장한다.[16] 또한 그는 스포츠는 그 활동의 결과에 주목하지만, 춤은 동작 자체에 열중하며 그 과정에서 자아와 타인에 대한 인식을 높이고 사회적 관계의 경험을 가능하게 한다고 주장한다. 나아가 춤을 추는 데서 오는 기쁨의 감정이 우리를 조화롭게 하고 공동체에 해단 소속감을 높여주기 때문에,[17] 그는 무용의 교육적 가치가 건전한 방식으로 동작을 배우고 이를 통해 사회적인 조화를 증진시키는 것에 있다고 강조한다.[18]

라반은 교육 방법에 있어서도 합무단의 방식을 채택했다. 그는 자신이 발전시킨 새로운 '프리 댄스'와 집단 움직임 형식을 현대의 학교 교육에 적용할 것을 제안한다.[19] 라반은 그룹 간의 대응 동작을 어린이 교육에 이용했는데, 대응 동작의 반복이 타인 혹은 다른 그룹의 동작에 대한 적응력을 촉진시켜 학생들의 사회생활에 도움을 주며,[20] 밀치고 넘어지고 토닥이고 터는 동작이 움직임의 균형을 찾는 것을 도와 문제 있는 학생들의 성격과 행동을 개선하고 성장시킬 수 있다고 주장했다.[21] 움직임에 대한 민감성을 기르고 지각력을 강화하는 것이 세계와 이웃과의 관계 향상을 위하여 필요한 부분이며 교육무용을 통해 자아와 타인에 대한 인식을 높일 수 있다는 것이다.[22]

---

14) 루돌프 라반, 앞의 책, pp. 133-134.
15) *Modern Educational Dance*는 국내에서 '현대의 무용교육'으로 번역되었지만, 본 논문에서는 *Educational Dance*를 번역함에 있어 원문의 뜻을 살려 교육무용을 선택했다.
16) 루돌프 라반, 위의 책, p. 154.
17) 루돌프 라반, 위의 책, p. 171.
18) 루돌프 라반, 위의 책, p. 140.
19) 루돌프 라반, 위의 책, pp. 5-6.
20) 루돌프 라반, 위의 책, p. 61.
21) Dick McCaw(ed.), 앞의 책, p. 211
22) 루돌프 라반, 앞의 책, p. 171.

영국의 커뮤니티 댄스 발전에 큰 영향을 준 것으로 알려진 라반의 교육무용론은 위와 같이 목표와 방식에 있어 사실상 그의 합무단 실천을 이론화한 것에 가깝다. 합무단에서 강조되었던 개인의 고유한 움직임은 교육무용론에서 한층 강화되었다. 각 개인에게 맞는 성장과 발전을 위한 최상의 조건을 찾는 것이 중요하기에 한 사람에게 좋은 것이 꼭 다른 사람에게 좋은 것은 아니며, 성장의 각 단계에 맞는 육체적・정신적・감정적 수준을 설정하고 이에 맞는 움직임과 춤 활동을 통해 교육했다.[23] 교육무용론은 춤을 통해 개인적 특성을 개발하고 사회생활 전반에 대한 감각을 기르는 커뮤니티 댄스의 확산으로 이어졌는데, 특히 청소년 선도를 비롯한 사회 복지에 기여할 수 있다는 점에서 커뮤니티 댄스의 새로운 목표 설정을 가능하게 했다.[24]

1.2. 공동체 개념의 변화와 확장

커뮤니티 댄스는 1960년대 이후 진행된 다양한 예술 실천과 라반의 합무단에서 이어진 교육무용의 영향을 받아 지금의 모습으로 자리 잡았다. 톰슨의 주장처럼, 커뮤니티 댄스 실천은 시대의 변화를 겪으며 넓은 범위를 끌어안는 포괄적 개념으로 바뀌어 왔으며, 지금도 확장 중에 있다.[25] 이에 따라 커뮤니티 댄스의 실천 경향 또한 시대 변화에 따라 달라진다고 볼 수 있다. 이 절에서는 커뮤니티 댄스의 변화를 이끈 요인이 공동체성의 변화에 있음에 주목하고, 동시대 커뮤니티 댄스 실천에서 공동체성이 어떠한 방식으로 구현되고 있는지를 확인하고자 한다.

동시대 커뮤니티 댄스는 지역 혹은 국가 공동체 중심에서 벗어나 국적・성별・인종・나이・성 정체성 등을 초월해 다양성을 기반으로 한 공동체를 대상으로 하고 있으며, 그 중에서도 장애인・이민자・재소자・빈곤 계층 청소년 등 특정 대상을 위한 프로그램 개발이 활성화되고 있다. 이는 라반의 합무단이 지닌 시대적 한계를 극복하는 방향, 다시 말

23) John Hodgson and Valerie Preston-Dunlop, 앞의 책, p. 48.
24) Linda Jasper, 앞의 글. pp. 182-183.
25) Christopher Thompson, 앞의 글, p. 74.

해 인종·성별·계층·신체 능력 등을 이유로 주류 사회 시스템 안에 속하지 못했던 대중을 폭넓게 수용하는 방향으로의 변화이며, 이는 라반 당시부터 제창된 '우리는 모두 무용수'라는 커뮤니티 댄스의 기초 개념, 즉 춤을 추는 주체의 확대에서 한 발짝 나아간 형태로 볼 수 있다.

위와 같은 커뮤니티 댄스의 변화는 사회가 공유하는 공동체 개념의 변화를 반영한다. 서론에서 살펴보았듯, 공동체의 개념은 시대에 따라 달라지는 가치를 담고 있으며, 최근의 공동체 개념은 지역, 국가 등의 한계를 넘어 정서적이고 개인적인 공동체를 포함하는 형태로 확장되고 있다. 이런 변화와 맞물려 공동체의 구성 목적에도 변화가 일어났는데, 20세기 중반까지의 공동체가 주로 구성원들의 동일성을 바탕으로 통합된 사회를 만들기 위해 작용했다면, 20세기 후반에 들어 공동체는 그동안 배제해 왔던 사회의 구성원을 포섭해 서로 다른 구성원들이 다양성을 바탕으로 사회 속에서 공존하는 것을 목표로 한다.[26]

앞서 밝혔듯 커뮤니티 댄스는 이민을 기반으로 발전한 국가들에서 활성화되었다. 페트라 쿠퍼스는 이를 정체성 표현 문제와 결부하는데, 그는 커뮤니티 퍼포먼스, 특히 축제 같은 이벤트가 자신의 문화적 소속을 나타내는 상징이자 행동이기 때문에, 참여자들이 공동체 안에서의 자신의 정체성을 제대로 인식하고 표현하기 위해서는 문화적 다양성의 표현이 중요하다고 주장했다.[27]

다양성의 구현은 춤의 변화로 이어진다. 커뮤니티 댄스 재단의 예술감독을 맡았던 켄 바틀렛(Ken Bartlett)은 커뮤니티 댄스가 공동체 구성은 물론 춤의 형식에 있어서도 다양성을 수용해야 한다고 주장한다. 전통적으로 유럽의 춤이 특별한 재능이 있는 사람들 위주로 발달했다면, 비서구권의 춤은 공동체 생활과 밀접하게 발달해 왔기 때문에 모두가 춤

---

26) 포섭(inclusive)과 배제(exclusive)는 공동체의 특성으로 볼 수 있다. 전통적으로 공동체란 내부 구성원들을 통합시키는 동시에 외부와 구분하는데, 내부의 가치와 관심사를 공유하면서 이런 것들을 공유하지 않는 타인들을 배제한다. 그러나 전통적인 공동체의 포섭이 주로 동일성을 기본으로 한다면, 현재의 공동체가 추구하는 포섭은 기존에 배제하던 것들, 즉 자신과 다른 사람과 문화의 포섭을 중심으로 이루어진다.

27) 그는 미국의 독립기념일 행사와 호주의 내셔널 소리 데이가 원주민의 정체성을 표현함에 있어 차이가 난다는 것을 예로 들며, 다양성을 가시화하는 것이 필요하다고 주장한다. Petra Kuppers and Gwen Robertson, 앞의 책, 2019, p. 40.

을 출 수 있다는 커뮤니티 댄스의 취지에 더 적합하다는 것이다.[28] 라반이 합무단 실천에 있어 기존의 무용 기술 대신 인간의 기본적인 움직임을 이용했다면, 동시대 커뮤니티 댄스는 여기에 더해 참여자들의 다양한 정체성을 반영한 다양한 춤을 받아들이며 스타일을 확장하고 있다. 여기에는 참여자들의 문화적 배경을 담은 민속춤이 포함되어 있는데, 민속춤은 참여자들의 정체성을 강화하고, 이를 통해 다양성을 수용할 수 있게 했다.

위와 같이 커뮤니티 댄스는 공동체 구성과 예술적 표현에 있어 배제보다는 포섭을 원칙으로, 다양성 표출을 통해 변화된 공동체성을 구현할 수 있었다. 그리고 이는 커뮤니티 댄스가 빠른 속도로 주목 받고 발전하는 주요한 요인이 되었다. 인종적・문화적 다양성을 바탕으로 발전한 국가의 특성상 다양성을 수용하는 예술 운동은 국가 기관의 재정 지원을 받을 수 있었고, 춤의 형식과 내용에 있어서도 각기 다른 문화적 배경을 가진 사람들로부터 나온 다양한 춤을 받아들여 커뮤니티 댄스의 스타일 또한 풍부해졌다.

커뮤니티 댄스 실천에 있어 포섭과 배제 사이의 경계를 없애려는 다양한 시도는 1970년대부터 커뮤니티 댄스가 지향해야 할 실천의 방향으로 제시되었다. 여기에는 사회 전반적으로 참여자의 범위를 넓히는 것은 물론, 특정 그룹에 대한 참여 기회를 확대하는 것이 포함되어 있다. 브린슨은 이러한 움직임에 대해 로마식이 아닌 아테네식 접근이라 평가하며, 무용이 기존의 극장 무용이나 교육 시스템을 경험하지 못한 노동자・청소년・장애인・노인・실업자 등을 수용했다고 주장한다.[29] 그는 춤이 전문 무용수의 것이 아니라 모두에게 열려 있으며, 춤의 개념 또한 다수에 의해 실천될 수 있는 개인적 표현이자 소통의 형태로 확장되었음을 지적한다.[30]

요컨대 커뮤니티 댄스 실천에 있어 다양성을 추구하는 것은 공동체 구성과 참여 방식, 춤의 스타일에 이르기까지 전반적인 구조를 결정하는

28) Diane Amans, 앞의 책, p. 40.
29) Peter Brinson, 앞의 책, p. 107.
30) Peter Brinson, 위의 책, p. 107.

가치가 되었는데, 이는 춤을 추는 주체의 범위를 확대하고 분화하는 것으로 구현되었다. 이러한 변화는 커뮤니티 댄스 실천에 있어 기존과는 다른 공동체 인식을 가능하게 했으며, 다양한 정체성을 가진 참여자들은 커뮤니티 댄스 활동을 통해 스스로 공동체를 정의하고 만들어가는 시도를 할 수 있게 되었다. 이러한 변화와 발전을 거친 동시대 커뮤니티 댄스 실천은 태생적 공동체 안에서의 소속감보다 다양한 개인의 권리와 선택을 중심으로 공동체를 스스로 조성하고 개발해가는 것을 강조한다.[31] 이 때 함께 춤을 추는 사람들로 이루어진 집단은 국가나 지역사회 등 이미 존재하는 공동체가 아닌 자발적으로 참여해 만들어가는 선택형 공동체를 지향한다. 이는 공동체에 대한 소속감을 높일 뿐 아니라, 사람들이 자신이 속할 공동체의 모습을 함께 모색해 나간다는 점에서 다시 한 번 공동체성을 확장시키는 형태이다.

위와 같은 공동체 구현 방식은 20세기 후반부터의 변화로 볼 수 있지만, 만들어가는 공동체에 대한 사상은 라반의 합무단에서도 일부 발견할 수 있다. 라반이 나치와 협력하면서 자발적 공동체 조성의 특성을 잃어갔음에도, 종국에 보인 나치와의 차이점에서 드러나듯 그가 개인이 모여 함께 만들어가는 공동체를 추구했음을 II장에서 확인한 바 있다. 되르는 라반과 나치의 공동체 개념의 차이를 '존재하는 것(being)'과 '되어가는 것(becoming)'으로 설명했다. 나치가 춤을 통해 영원하고 고정되어 있으며 바뀌지 않는 자신들의 이데올로기를 반영한 '이미 존재하는' 공동체를 표현하고자 했다면, 라반은 합무단 참여자들이 스스로 결정한 방식으로 공동체가 '되어가는 것'을 표현하고자 했다는 것이다.[32] 이는 합무단이 고유성을 가진 개인들이 조화를 이룬 공동체의 모습을 지향했다는 것을 확인할 수 있는 대목인데, 동시대 커뮤니티 댄스는 위와 같은 유산을 바탕으로 시대의 변화와 맞물려 공동체를 조성하는 춤으로서의 특성이 강화되었다고 볼 수 있다.

이에 따라 참여자들의 위상은 커뮤니티 댄스의 수혜자에서 실천 주체로 변화했다. 커뮤니티 댄스 실천에 있어 시민들은 공동체 구성원으로서

31) Linda Jasper, 앞의 글, pp. 178-179.
32) 라반과 나치의 공동체 개념 비교는 Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 25를 요약, 정리했다.

의 자존감을 세우는 동시에, 자신과 타인을 향한 감각을 키우고 이러한 감각을 통해 주체적인 입장에서 공동체를 조성하고 개발할 수 있다. 이에 대해 수 아크로이드(Sue Akroyd)[33]는 공동체를 조성할 때 가장 중요한 것은 사람이고, 결과물이 아닌 과정이 강조된다고 설명한다.[34] 따라서 춤의 형태와 내용은 공동체의 필요와 이해에 맞게 맞춤 방식으로 결정되어야 하며, 이 과정에서 타인에 대한 민감성과 참을성이 필요하다고 주장한다.[35]

위의 논의를 종합하면 합무단에서 현대적 커뮤니티 댄스로의 이행, 그리고 동시대 커뮤니티 댄스의 발전 과정에서 가장 눈에 띄는 변화는 공동체 개념의 확장으로 정리할 수 있다. 같은 공간과 역사, 이해관계 등 동일성을 전제했던 공동체 개념은 이제 구성원 간의 차이를 인정하고 포용하는 개념으로 변화하고 있으며, 이에 따라 커뮤니티 댄스의 목적 또한 소속감을 높이는 것은 물론 스스로 공동체를 만들어가는 것으로 확장되고 있다. 여기서 강조되는 것이 다양성과 자발성이다. 다양성은 공동체 구성과 안무에 이르기까지 커뮤니티 댄스 실천 전반에 있어 최우선으로 고려되어야 하는 가치가 되었으며, 참여자들에게 요구되는 자발성의 범위는 대폭 확대되었다. 합무단에 필요한 것이 비전문가 청년들이 춤 활동에 자발적으로 참여하는 의지였다면, 동시대 커뮤니티 댄스 참여자들에게는 공동체를 선택하고 나아가 스스로 공동체를 만들어가는 주체적이고 적극적인 태도가 요구된다 하겠다.

---

33) 아크로이드는 루더스 댄스 컴퍼니 소속의 커뮤니티 댄스 예술가이자 리버풀 존 무어스 대학의 커뮤니티 댄스 강사이다. 그는 또한 라반 센터의 커뮤니티 댄스 학위 과정의 연구 책임자였다. Dian Amans, 앞의 책, p. x xii.

34) 아크로이드는 사람 중심의 커뮤니티 댄스를 위해서 커뮤니티 댄스 실행가들의 역할을 강조한다. 실행가들은 개인들이 스스로 결정하고 연습하는 것을 북돋워야 하며, 이 과정이 민주적이고 협상 가능하기 위해서는 서로 간의 존경과 책임, 믿음을 쌓기 위한 관계 조성이 우선되어야 한다고 주장한다. Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, T*hinking Aloud In search of a Framework for Community Dance*, The Foundation for Community Dance, 1996, p. 17.

35) Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, 위의 책, p. 17.

2. 동시대 커뮤니티 댄스의 지향성

커뮤니티 댄스는 합무단이 그랬듯 사회의 여러 영역에서 폭넓게 활용되고 있다. 개인적 치유는 물론 사회소외계층의 자존감과 관계 회복을 위한 수단으로도 활용되는 커뮤니티 댄스는 개인과 공동체를 긍정적으로 변화시키는 것을 목적으로 한다. 이러한 특성으로 인해 커뮤니티 댄스는 국가의 정책이나 교육 제도에 포함되어 사회적 기능을 수행하는 방향으로 발전해 왔다. 이 절에서는 커뮤니티 댄스가 무용의 영역을 넘어 공공성을 강조한 고유한 실천으로 정착되고 있음을 확인하고, 사회적으로 활용되는 주된 목적과 성과를 살핀다. 또한 사회적 역할 확대로 인해 발생할 수 있는 문제점을 검토하고, 이를 통해 커뮤니티 댄스 실천에 있어 간과하지 말아야 할 요소를 발견하고자 한다.

2.1. 커뮤니티 댄스의 사회적 역할

1994년 영국 커뮤니티 댄스 재단(당시 명칭 CDMF)은 커뮤니티 댄스의 역할에 대해 다음과 같이 표명했다.

> 커뮤니티 댄스는 전문가가 특정 장소에서 특정한 사람들을 위해 진행하는 춤의 적용 활동으로, 이는 참여자들에게 넓은 범위의 교육적, 오락적, 미적 이익을 제공한다. 커뮤니티 댄스 활동은 참여자들의 건강을 증진하고 사회적 소통 기술을 발전시키며, 참여자들로 하여금 자신의 신체를 자각하게 하고 다른 예술 형태와 문화에 대해 배울 수 있게 한다.[36]

위 내용에 대해 린다 재스퍼는 1990년대 들어 영국의 커뮤니티 댄스 정책이 참여자를 중심에 두고, 하나의 예술 형식을 넘어 사회 전반에 광범위하게 적용할 수 있는 것으로 무용을 이용했다고 분석한다.[37] 1990년대

36) Linda Jasper, 앞의 글, p. 185.

들어 영국예술위원회와 커뮤니티 댄스 재단은 커뮤니티 댄스의 영역을 점검하는 보고서[38]를 발표하며 커뮤니티 댄스가 정책과 실천에 있어 무용계에서 독립적인 위치를 차지하는지에 대한 질문을 던졌다.[39] 당시 영국 무용계에서 이에 대한 다양한 의견이 쏟아졌는데, 대표적으로 영국예술위원회 무용부를 맡고 있던 수 호일(Sue Hoyle)은 소위 커뮤니티 댄스라 부르는 활동은 전체 무용 문화에 포함되는 것이며, 이를 분리해 별개의 개념으로 사용하는 것은 오히려 관련 작업들의 폭을 좁히고 활동을 한정짓는다고 비판했다.[40] 이 같은 비판에 대해 재스퍼는 커뮤니티 댄스를 다른 무용과 구분하는 것이 커뮤니티 댄스를 이류의 무용으로 보이게 할 수도 있지만, 모두를 위한 춤이라는 커뮤니티 댄스의 의도를 충족시키기 위해서는 다른 무용과 분리되어 독자적인 정책을 펼쳐야 한다고 주장한다.[41] 다시 말해 유료 관객을 전제로 하지 않은 비상업적인 커뮤니티 댄스가 무용계의 치열한 재정 지원 전쟁에서 살아남으려면, 전문 무용이나 교육 무용에 포함되지 않고 독립적인 영역을 확보해야 한다는 것이다.[42]

위와 같이 커뮤니티 댄스에 대한 논의의 바탕에는 참여자 확대를 위해 필수적인 재정 확보에 대한 요청이 존재한다. 안소니 페피아트(Anthony Peppiatt)는 커뮤니티 댄스와 전문 무용이 상이한 예술적, 경제적 논리를 바탕으로 존재한다고 강조한다. 그는 커뮤니티 댄스가 전문 무용과 연관성을 가지지만, 궁극적으로 공연을 위한 활동에 집중하는 전문 무용과 달리 모든 수준의 춤 활동을 영역으로 삼는다는 점에서 차별성을 가진다고 주장한다.[43] 그는 커뮤니티 댄스의 주요 결과는 작품의 공연이 아닌 참여 과정 자체이며, 이익을 위한 상업 활동 없이 다양한

---

37) Linda Jasper, 앞의 글, p. 185.
38) Anthony Peppiatt and Katie Venner, *Community Dance : A Progress Report*, Art Council of Britain, 1993.
39) Linda Jasper, 위의 글, p. 181.
40) Linda Jasper, 위의 글, p. 189.
41) Linda Jasper, 위의 글, p. 189.
42) Linda Jasper, 위의 글, p. 189.
43) Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, 앞의 책, p. 3.

재정 파트너와의 협업을 통해 예술 경제의 지평을 넓혀야 하는 커뮤니티 댄스만의 독자적인 구조를 내세운다.[44]

커뮤니티 댄스 재단은 위와 같은 논의를 바탕으로 1990년대 중반 기존 무용과 분명한 선을 그으며 커뮤니티 댄스만의 독자적인 목적과 재정 구조를 정립한다.[45] 커뮤니티 댄스만의 독자성을 확보하기 위해서는 사회적 기능을 더욱 강조해야 했으며, 무용의 영역을 사회 전체로 확대해야 했던 것이다. 1990년대 이후 커뮤니티 댄스 실천은 춤 활동을 통해 개인의 웰빙과 공동체의 소통을 추구한다는 기존의 가치에 더해 사회적 책임을 강화하며 발전해 갔다고 할 수 있다.

참여자들은 커뮤니티 댄스를 통해 개인적 영역은 물론 사회적 영역에서의 긍정적 효과를 기대하는데, 이 둘은 개별적 영역으로 존재하기보다 서로 유기적으로 맞물려 상호작용한다. 사라 휴스턴(Sara Houston)은 커뮤니티 댄스의 사회적 역할을 크게 변화(transformation)와 역량 강화(empowerment)로 규정하고, 전문 무용과 달리 커뮤니티 댄스의 가치는 이러한 역할을 수행하는 것으로 결정된다고 주장한다.[46] 그는 커뮤니티 댄스 실천이 단순히 집단의 춤 활동에 참여하는 경험을 통해 사회에 소속되는 문제가 아니라, 춤을 추고 경험을 공유하며 춤의 내용을 만들어 가는 적극적 참여를 통해 개인적・사회적・예술적 자아를 발견하는 역량 강화 과정이 생겨난다고 설명한다.[47] 커뮤니티 댄스 활동을 통해 개인의 변화가 이루어지고, 이는 그 개인이 속한 공동체의 변화로 이어질 수 있으며, 이러한 과정을 강화시키는 매개체가 춤이라는 주장이다.

변화와 역량 강화는 치유와 자존감 회복 등 개인적 영역은 물론, 노인과 청소년 같은 특정 집단의 변화, 나아가 사회 전반적인 영역에서의 공동체 역량 강화 등 다양한 범위에서 이루어질 수 있다. 커뮤니티 댄스

---

44) Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, 위의 책, p. 3.

45) 영국에서는 1995년 CDMF 컨퍼런스를 계기로 커뮤니티 댄스의 영역, 목적, 과정과 재정 등 본격적인 구조화 작업이 진행되었다. Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, 위의 책, p. 2.

46) Sara Houston, “Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?“, *New Theatre Quarterly*, 21(2), 2005, pp. 166-177.

47) Sara Houston, 위의 글.

가 제공할 수 있는 변화와 역량 강화의 효과는 특정 장소에서 특정 집단을 대상으로 한 실천에서 눈에 띄는 결과를 나타내며, 여기에는 병원이나 교정 시설 같은 밀집 공동체에서의 실천이 포함된다.[48]

그림 12 파킨슨병을 앓고 있는 움직임 연구가 파멜라 퀸(Pamela Quinn)의 듀엣 안무 <품위 있게(With Grace)>

커뮤니티 댄스는 정신적 치유는 물론 육체적 치료 차원에서 활용되는데, 파킨슨병을 비롯한 뇌질환 환자를 위한 무용 치료 프로그램은 영국과 미국은 물론 국내에서도 활발하게 진행되고 있다.[49] 영국의 경우 2017년부터 커뮤니티 댄스 재단이 파킨슨병 환자를 위한 프로그램 <파킨슨병 환자를 위한 춤 파트너십(Dance for Parkinson’s Partnership UK)>을 운영 중인데, 이는 단체의 춤 활동이 파킨슨 병 환자들의 신체 움직임과 자기 표현력 향상에 긍정적 효과를 준다는 2015년 영국 국립 발레단의 연구를 바탕으로 개발되었다.[50]

당시 연구를 주도했던 휴스턴은 자신의 관찰과 실천을 바탕으로 2019년 『파킨슨병 환자들과의 춤(Dancing with Parkinson’s)』을 출간했다. 이 책에서 그는 10여 년간 파킨슨병 환자들을 만나며 가장 중요하게 생각한 것이 환자들의 감정임을 밝혔다. 환자들이 춤을 추는 행위를 통해 장애에서 오는 일상의 어색함과 서투름에서 벗어나 품위를 얻고, 스스로 아름답고 자유롭다고 느낄 수 있었으며 이로 인해 인생이 바뀌는 경험을 했다는 것이다.[51]

---

48) Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, 앞의 책, p. 18.

49) 2001년 마크 모리스 댄스 그룹이 뉴욕 브루클린에서 개발한 치료 프로그램은 20개 나라에서 활용되고 있으며, 국내에서도 2017년 전문무용수 지원센터가 이 프로그램을 도입해 치료 전문가 육성 사업을 진행한 바 있다. 김채현, 『뿌리깊은나무 샘이깊은물 1』, 춤북넷, 2019, p. 90.

50) “Dance for Parkinson’s”, People Dancing, https://www.communitydance.org.uk/developing-practice/living-well-with-parkinsons , 2020년 10월 20일 접속.

또한 커뮤니티 댄스는 교정 활동에 활용되기도 한다. 영국의 댄스 유나이티드(Dance United) 재단은 런던의 홀로웨이 교도소를 비롯해 영국 전역의 교도소에서 3주씩 집중 공연 프로젝트를 실행한 바 있으며,[52] 캐나다 오타와 대학의 범죄학 교수 실비 프리곤(Sylvie Frigon)과 안무가 클레어 제니(Claire Jenny)는 재소자들이 자신의 몸에 대한 자신감을 회복하고 사회와의 연결감을 느끼게 하는 것을 목적으로 워크숍을 진행했다.[53] 뉴질랜드 국립 발레단은 교정국과 함께 여성 교도소에서 발레 프로그램을 운영했는데, 관계자들은 발레 프로그램이 재소자들의 생활을 개선하는 데 효과가 있었다고 평가한 바 있다.[54] 이 경우도 프리곤과 제니의 사례처럼 재소자들이 춤을 춤으로써 자존감을 회복하고 긍정적으로 타인과 소통하는 것을 배움으로써 가능했다. 즉 커뮤니티 댄스는 장애와 병 혹은 자신의 범죄로 인해 신체적 자유를 누리지 못하는 이들에게 스스로 몸을 움직이는 경험을 통해 잊고 있던 자아를 깨닫고 존재 가치를 경험하게 하고, 이를 통해 참여자들의 인생에 변화를 가져온다고 볼 수 있다.

특정 집단의 변화를 목적으로 한 커뮤니티 댄스 실천은 21세기 들어 더욱 두드러진다. 현재 '피플댄싱'이 실행가들에게 제공하는 프로그램에서 볼 수 있듯 커뮤니티 댄스 프로그램은 소집단 중심으로 세분화되는 경향을 보인다.[55] 춤을 추는 주체의 다양화는 참여자의 확장으로 해석할 수 있다. 20세기 초반 합무단이 출현하며 전문 무용인에서 신체 건강한 일반인으로의 변화가 이루어졌다면, 이후 현대적 커뮤니티 댄스 개념이

---

51) Sara Houston, "The freedom that dancing can offer", People Dancing, 2019, https://www.communitydance.org.uk/DisplaySingle.aspx?iid=783&dbview=879&dbrow=44612, 2020년 10월 1일 접속.

52) 김채현, 앞의 책, p. 94.

53) Anima Amezyane, "Dancing through prison", *FULCRUM*, 2018.10.01. https://thefulcrum.ca/arts/dancing-through-prison/, 2020년 11월 27일 접속.

54) Marissa DeSantis, "Royal New Zealand Ballet is bringing dance into prisons", *Dancemagazine*, 2017. 12. 14, https://www.dancemagazine.com/dance-classes-in-prison-2517485428, 2020년 11월 27일 접속.

55) '피플댄싱'은 각자의 정체성에 맞는 프로그램을 개발하는데 주력하고 있는데 여기에는 대규모 참여를 필요로 하는 빅댄스 같은 프로그램을 비롯해 노인, 어린이, 파킨슨병 환자를 위한 세부 프로그램이 포함되어 있다.

정착되고 동시대 실천에 이르는 과정에서 예술을 접하기 어려웠던 사회 소외계층으로, 그리고 몸을 자유롭게 움직일 수 없는 특정 집단으로 춤의 주체가 확대된 것이다. 춤을 추는 주체의 확대는 커뮤니티 댄스가 전통적인 전문 무용과 구분되는 특성을 강화되며, 이러한 변화는 커뮤니티 댄스를 새로운 무용 형식이 아닌, 사회의 변화를 추구하는 일종의 문화 실천으로 바라볼 수 있게 한다.

위와 같이 커뮤니티 댄스의 실천적 성격이 강화되면서 커뮤니티 댄스 연구가들은 성격이 다른 공동체간의 융합, 타 예술 장르와의 협업 등 다양한 시도를 하며 커뮤니티 댄스의 가능성을 실험하기도 한다. Ⅰ장에서 커뮤니티 댄스에 대한 정의를 시도한 연구가로 소개된 페트라 쿠퍼스와 다이안 아만스의 프로젝트는 커뮤니티 댄스가 어떤 역할을 할 수 있는지에 대한 연구이자 실험의 성격을 지닌다.

페트라 쿠퍼스의 <올림피아스(The Olimpias)> 프로젝트는 1998년 시작되어 2019년까지 지속적으로 이어진 협업 기반의 연구이자 퍼포먼스이다.[56] 워크숍을 기반으로 진행되는 <올림피아스> 시리즈는 신체와 정신의 장애로 인해 움직임에 제한을 받는 이들이 춤을 추는 활동을 기반으로 시, 디지털 영상, 설치 등 장르 간 협업을 시도한다. 스테파니 헤이트(Stephanie Heit)[57], 닐 마커스(Neil Marcus)[58] 등과의 협업은 주로 장애인들의 움직이는 몸을 주제로 한다.

<올림피아스> 시리즈 중 하나인 <망명(Asylum)>(2016)과 관련한 인터뷰에서 쿠퍼스는 프로젝트의 성격에 대해 설명한다. 안무가가 되고 싶었으나 장애로 인해 무용 학교에 들어갈 자격조차 갖출 수 없었던 그는 자신은 물론 그 주변의 모든 사람이 예술가로 태어났다고 생각한다. 그에

---

56) “The Olimpias Performance Research Project”, http://www-personal.umich.edu/~petra/ , 2020년 11월 30일 접속.

57) 시인, 무용수, 교사이자 작가로 페트라 쿠퍼스와 <망명(Asylum)>(2016), <터틀 디스코(Turtle Disco)>(2017) 등을 함께 작업했다. https://stephanieheitpoetry.wordpress.com/ , 2020년 11월 30일 접속.

58) 닐 마커스는 장애인 배우이자 작가로 쿠퍼스와 <장애를 가진 라일락(Disabled Lilacs)>(2007), <불구의 시 : 사랑 이야기 (Cripple Poetics : Love Story)>(2008) 등을 함께 작업했다. https://www.youtube.com/watch?v=GCU1MHyRFC4, https://disabilitychangemakers.org/neil-marcus/, 2020년 11월 30일 접속.

게 춤은 모두를 위한 것이며, 몸을 찬양하는 행위이다. 자신이 <올림피아스> 프로젝트에서 중요하게 생각하는 것은 사람들 각자가 가진 움직임의 차이이며, 스스로를 차이의 힘을 믿는 안무가라고 설명한다. 그가 운동 능력이 부족한 참여자들과의 작업에서 핵심으로 생각하는 것은 현존(presence)이다. 그리하여 그는 사람들로 하여금 현존할 수 있게 하는 것을 프로젝트의 목적이라고 밝힌다.[59]

<올림피아스> 시리즈의 하나로 2012년부터 이어지고 있는 <도와주는 춤(Helping Dances)>은 쿠퍼스와 공동 작업자인 닐 마커스가 참여자들에게 건네는 질문으로 시작된다. 이는 참여자를 모집하는 동시에 그들의 적극적인 행동을 요청하는 내용을 담고 있다.

> 우리는 닐과 페트라입니다. 우리는 서로를 사랑하고, 움직이기를 좋아합니다. 하지만 우리는 더 이상 예전처럼 움직일 수 없어요. 몸이 늙어가고, 고통은 늘어나며, 유연성은 떨어지죠. 그래서 우리는 기꺼이 여러분의 도움을 청하고 싶어요. 우리가 여러분의 힘과 능력, 보살핌과 관심을 빌릴 수 있을까요?
> 매주 혹은 비슷한 간격으로 공원, 거리의 모퉁이 같은 공공장소에서 우리가 상호의존(interdependence)을 상연하는 데 동참하세요. 우리는 함께 우리가 속해 있는 도움 네트워크, 그리고 계급, 나이, 민족, 인종, 장애, 성정체성의 관계에 대한 생각과 감정을 작동시킬 것입니다. 도움의 기쁨을 경험하세요.[60]

작업은 도움을 청하고 도와주는 참여 퍼포먼스에서 끝나는 것이 아니라 프로젝트와 관련한 자신의 감정과 경험을 공유하는 것을 포함하고 있다. 그는 작업이 끝나면 참여자들과 만나 대화를 나누었고, 이메일을 통해 느낀 바를 공유하기도 했다. 다른 작업과 마찬가지로 표현 방식에 한계는 없었으며 시, 산문, 낙서, 노래, 춤 등 원하는 어떤 형태로도 경험

---

59) 이는 2016년 쿠퍼스의 인터뷰를 바탕으로 한 내용이다.
"Petra Kuppers | Detroit Performs Clip", *Detroit Public TV*, 2016. 5. 3. https://video.dptv.org/video/detroit-performs-petra-kuppers-detroit-performs-clip/, 2020년 11월 30일 접속.

60) Petra Kuppers, "Crip Time", TIKKUN MAGAZINE, vol. 29, No. 4, 2014, p. 30.

과 감정을 공유하고자 했다.[61] 쿠퍼스는 우리 모두가 다양한 노동자들의 도움과 낯선 사람들의 친절함에 감동하는, 즉 다수의 타인들에 의해 가능한 상호의존적인 삶을 살고 있다는 것을 인정한다.[62] 그는 이 작업의 결과를 예측할 수 없었다. 하지만 그는 무슨 일이 일어나건 간에 <도와주는 춤>을 통해 우리 자신의 작은 자아에서 더 폭넓은 리듬 속으로 이동할 수 있었다고 소회를 밝혔다.[63]

그림 13 <도와주는 춤>(2012), 버클리

그림 14 <도와주는 춤>(2013). 하와이

쿠퍼스의 작업이 장애인 공동체와 비장애인 공동체의 소통을 다룬다면, 아만스의 작업은 노인 공동체를 중심으로 한 상호작용을 주제로 삼는다.[64] 그는 자신의 커뮤니티 댄스 컴퍼니 '프리덤 인 댄스(Freedom in Dance)'의 2004년 프로젝트 <내 나이에(At My Age)>를 세대 간(intergenerational) 춤 프로젝트로 명명한다. 참여자들은 영국 북서부 스톡포트(Stockport) 지역의 가족들과 공동체 그룹을 대상으로 모집되었으며, 이들 중 일부는 커뮤니티 댄스에 참여해 본 경험이 있었지만, 아예 처음인 사람도 있었다. 주로 이전에 커뮤니티 댄스 수업을 들은 친척들과 지인으로부터 소식을 듣고 온 참여자들은 처음에는 모두 함께 모여 춤을 추는 일일 워크숍에 참여했으며, 이후 브레이크 댄스를 추는 테리

61) <도와주는 춤>의 내용은 "Helping Dances", http://www-personal.umich.edu/~petra/helping.html 를 참고했다. 2020년 12월 1일 접속.
62) Petra Kuppers, 앞의 글, p. 31.
63) Petra Kuppers, 위의 글, p. 31.
64) 그의 대표적인 저서로 *Age and Dancing: Older People and Community Dance Practice*(2012)가 있다.

바스닉(Terry Kvasnik)과 함께 주말 집중 워크숍을 진행했다. 그리고 워크숍을 바탕으로 세대가 섞인 그룹을 형성해 야외 공연에서 춤을 연행했다.[65] 주로 가족 관계로 이루어진 30여 명 참여자들의 나이는 2세에서 83세까지 다양했으며, 이들이 함께 모여 춤을 추는 과정은 영상으로 기록됐다. 마지막 작업은 해당 영상의 상영회에서 참여자들과 그들의 가족과 친지들로 이루어진 관객들이 함께 음식을 나눠 먹으며 춤을 추는 것이었다.[66]

다양한 연령으로 구성된 만큼 참여자들의 관심과 에너지, 취향은 물론 신체적, 감정적 요구 또한 달랐기에 프로젝트에 참여한 실행가들은 모두의 관심과 요구를 수용하기 위해 포괄적 접근을 시도했다. 세 살 유아가 춤을 이끄는 역할을 맡기도 했으며, 어린이들이 드럼과 트라이앵글, 탬버린을 가지고 음악을 만들어 냈다.[67] 참여자들은 자신의 기술과 신체 능력에 맞춰 자유로운 행동을 했고, 브레이크 댄스를 출 때는 후드티셔츠로 얼굴을 가려 관객들이 그들의 나이를 쉽게 알아차릴 수 없게 했다.[68]

프로젝트의 효과는 참여자들의 나이에 대한 고정관념을 깨는 것으로 나타났다. 참여자들은 그들 자신은 물론 다른 연령대의 참여자들에 대한 기존의 생각을 깰 수 있었다고 증언했는데, 그들에게 함께 춤을 추는 행위는 장벽을 깨고 새로운 관계를 만들어낼 수 있게 하는 매체였다.[69] 그들은 각자 다른 신체적 능력과 관심을 가지고 있었지만, 춤에 대해 비전문가라는 점에서는 동등했다. 익숙하지 않은 춤 활동을 함께 함으로써

---

65) 워크숍의 내용은 Diane Amans, “At My Age : An intergenerational dance project, in Petra Kuppers and Gwen Robertson, *Community Performance Reader*, p. 239를 요약했다.

66) Diane Amans, 위의 글, p. 238.

67) Diane Amans, 위의 글, p. 240.

68) Diane Amans, 위의 글, p. 241.

69) 참여자들은 “나는 노인들이 이렇게 춤출 수 있을 거라고 생각해 본 적이 없다. 처음엔 조금 당황했지만 결국 그들도 우리와 같다는 것을 깨달았다. 그저 우리보다 나이 들었을 뿐이다.”, “내 나이에 브레이크 댄스를 출 거라고는 한 번도 기대하지 않았다.”, “노인들과 춤추는 것이 좋았다. 재미있었다.”, “청소년들이 의외였다. 나는 그들이 자신에만 집중하고 참여의 욕구가 적을 것이라 기대했지만, 그들은 함께 작업하기 좋은 상대였다.”라고 소감을 밝혔다. Diane Amans, 위의 글, p. 242.

서로의 차이를 인정하고 함께 움직이는 법을 배운 것이다.

위의 두 실천은 작품이 아닌 프로젝트라 불린다. 이런 프로젝트들에서 발견되는 공통된 특징은 예술 혹은 작품으로서의 가치는 거의 생략한 채 행동주의(activism)로서의 가치를 우선한다는 점이다. 이 프로젝트들은 결과에 대한 예측이 불가능한데, 참여자들과 실행가들은 여러 번의 워크숍을 통해 행동을 만들어가며 각자 다른 조건을 가진 참여자들로 인해 매번 다른 결과를 내기도 한다. 또한 프로젝트의 결과를 공연이라 할 수 없고, 설사 공연을 한다 해도 전통적 의미의 관객은 존재하지 않으며, 관객이 있는 경우도 결국 프로젝트의 참여자로 녹아들어 공동체 안에 속하게 된다.[70] 프로젝트를 통해 새로운 공동체를 생성하고 확장하고자 시도하는 것이다. 이 같은 프로젝트의 결과는 공연이 아닌 기록인 경우가 많다. <올림피아스>는 영상, 시, 디지털 설치 등의 다양한 형태로 기록되어 연구/퍼포먼스 연작이 되었으며, <내 나이에>는 영상과 함께 사진, 설문지, 여러 번의 토론, 관객 반응 등 다양한 방식으로 기록되어 캐나다에서 열린 세대 간 컨퍼런스에서 소개되었다.[71]

프로젝트를 기획한 예술가 혹은 실행가가 존재하지만, 결국 참여자들의 행동을 중심으로 진행되는 이런 종류의 커뮤니티 댄스 실천에서 참여자들의 역할은 춤출 수 있는 기회를 가지고 치유, 역량 강화 등의 효과를 얻는 범위에 그치지 않는다. 실천의 주체는 참여자들이며 예술가/실행가는 그들의 움직임을 이끌어내는 조력자이다. 참여자들은 스스로 의사 결정을 해서 행동의 방향을 정하고 자신과 공동체의 변화를 촉구하는 적극적 행동을 한다. 요컨대 참여자들은 주체성에 근거해 사회적 역할을 수행하고 있으며, 이것이 동시대 커뮤니티 댄스 실천이 추구하는 공동체성의 핵심이라 할 수 있다.

---

70) 쿠퍼스는 위의 인터뷰에서 관객 또한 참여자라고 이야기했으며, <내 나이에>의 경우 결과 보고는 영상 상영으로 시작되어 참여자들이 지인과 친척들로 이루어진 관객과 함께 춤을 추는 것으로 끝났다.

71) Diane Amans, 앞의 글, p. 242.

2.2. 커뮤니티 댄스 형식의 정치·사회적 특성

커뮤니티 댄스의 사회적 역할 강화가 무조건적으로 긍정적이고 발전적인 효과를 약속하는 것은 아니며, 때로 커뮤니티 댄스가 가지는 정치적 특성은 사회적 역할이 강화되는 경향과 맞물려 예상하지 못한 효과 혹은 문제를 발생시키기도 한다. 여기서 정치란 국가가 사회를 통치하는 방식인 동시에, 사회에 속한 시민이 살아가는 방식에 대한 가치와 선택을 동반한 행동 전반을 뜻한다. 톰슨이 분류한 급진적 커뮤니티 댄스의 경우 그 목적에 있어 이미 정치적 성격을 띠고 있지만[72], 그렇지 않은 경우에도 커뮤니티 댄스는 정책이나 지원금의 대상이 되어 시민들에게 폭넓은 접근성을 제공하는 동시에 사회의 도덕적 가치를 포함한 정치적 활동의 성격을 가지게 된다. 물론 재스퍼가 지적하듯, 대부분의 커뮤니티 댄스는 여전히 개인의 개선과 성취감 고조를 목적으로 하고 있으며, 특히 참여자들은 사회적 역할보다 춤을 출 수 있다는 기회에 집중한다.[73] 하지만 참여자들이 인식하지 못한다 해도 이들의 움직임은 정치적 성격을 띨 수밖에 없고, 국가나 지역 사회의 정책에 포함되었을 때 이러한 특성이 더 강조될 수 있다. 파킨슨병 환자, 노인, 어린이들이 공동체를 형성해 춤을 추는 행동은 그들의 존재를 부각시키고 그들에게 목소리를 부여하며, <빅댄스>처럼 수만 명이 도시 곳곳에서 동시에 각자의 춤을 추는 행위는 춤을 추고 있는 사람들의 의도와 관계없이 정부와 기관의 조직력을 과시하는 효과를 낳는다.

이는 해결해야 할 문제라기보다 커뮤니티 댄스의 본성에 가깝다고 할

---

72) 톰슨은 커뮤니티 댄스를 대안적(alternative), 개선적(ameliorative), 급진적(radical) 유형으로 구분한다. 그의 구분에 따르면 대안적 커뮤니티 댄스는 춤과 의식에 대해 종교적인 관점으로 접근해 육체적, 정신적 치유를 목적으로 하고, 개선적 커뮤니티 댄스는 주로 참여자들의 취미나 여가 활동의 일종으로 웰빙(well-being)을 추구하는 생활습관으로 기능한다. 대안적, 개선적 커뮤니티 댄스가 주로 개인적 영역에 머무르는 것과 다르게 급진적 커뮤니티 댄스는 참여자들이 차별 혹은 억압을 극복하기 위한 힘을 불어넣는 것을 강조하는 특성을 가진다. 커뮤니티 댄스 도입 초기에는 대안적, 개선적 성격이 중심을 이루었으나 1980년대 본격적으로 커뮤니티 댄스의 급진적 성격이 대두되었고 1990년대 이후에는 개인의 개선을 통해 사회의 변화를 추구하는 방향으로 진행되고 있다는 것이 그의 주장이다. Christopher Thompson, 앞의 글, p. 79.

73) Linda Jasper, 앞의 글, p. 188.

수 있다. 일반 시민이 한 자리에 모여 춤을 춘다는 행위 자체는 그것이 일률적인 동작으로 인한 전체주의의 모습을 보이건 예술가가 대변하지 않고 직접 출현한다는 점에서 직접 민주주의를 연상시키건 간에, 필연적으로 정치적인 특성을 띨 수밖에 없다. 사실 역사적으로 플라톤과 아리스토텔레스 때부터 춤을 정치적으로 이용해왔다.[74] 루이 14세는 정치적 이유로 발레를 발전시켰으며, 앞서 살폈듯 히틀러는 국가의 통치 정책으로 무용과 체조를 적극 활용한 바 있다.[75]

폴 스펜서(Paul Spencer)는 그의 책 『사회와 춤(Society and the Dance)』에서 사회가 춤을 창조한다고 주장한다. 춤은 그 춤이 태어난 사회의 일상적인 행동에서 따온 자세와 움직임으로 이루어져 있기에 춤의 특성은 그 사회의 일상 움직임을 그대로 반영하고 있다는 것이다.[76] 전문 무용수가 아닌 일반 시민의 일상적인 움직임을 토대로 한 커뮤니티 댄스는 이러한 특성이 더욱 강화될 수밖에 없다. 특히 커뮤니티 댄스의 사회적 역할이 강화되어 사회 제도와 정책의 하나로 자리 잡고 있는 흐름이라면, 이러한 정치·사회적 특성은 실행가와 참여자는 물론 관련 정책을 만드는 이들 또한 깊게 고민해야 할 문제라 하겠다.

커뮤니티 댄스의 정치적 특성과 관련한 논의에서 빠질 수 없는 것이 집단 움직임 형식을 정치적으로 이용했을 때 나타날 수 있는 문제이다. 나치 체제 하에서의 라반의 합무단에 대한 평가에는 정치적 함의가 빠질 수 없는데, 이는 일반 시민이 참여한 활동이 당시 지배 권력의 메시지를 전달하는 데 이용되었다는 점 때문이다. 이는 단지 과거에 일어났던 비

---

74) 고대 그리스에서 무용은 종교적 축제에서 신들에게 바치는 행위인 동시에 결혼식, 장례식 등에서 빠질 수 없는 의식이었다. 또한 무용은 시민 교육의 수단이기도 해서, 스파르타에서 소년들은 복싱과 레슬링과 더불어 무용 교육을 받았다. 플라톤과 아리스토텔레스는 시민 교육에 있어 무용의 중요성을 강조했다. 플라톤은 모든 아동에게 유아기 때부터 음악과 무용을 교육시켜 신체의 건강과 아름다움, 정신의 선량함을 획득하게 해야 한다고 주장했다. 플라톤이 주장한 것은 고귀한 무용의 교육으로, 이는 이방인들의 무용과 달리 신에 대한 숭배와 존경, 우아함과 절도, 자기억제를 가지고 있는 형태여야 했다. 아리스토텔레스 또한 이상적인 무용, 즉 장래의 시민을 만들어 낼 수 있는 고급 예술을 지향했으며, 노예와 자유인과 외국인의 음악과 무용을 구분해 시민 교육에 적용해야 한다고 주장했다. 한윤희, 『고대 그리스의 무용문화』, 대한미디어, 1995, pp. 128-140.

75) Peter Brinson, 앞의 책, p. 138.

76) 송종건, 『무용정치학』, 현대미학사, 1999. p. 80에서 재인용.

극적인 역사가 아니라, 현재에도 여전히 유효한 질문을 던진다. 바로 집단 움직임 형식이 가진 정치적 힘에 대한 문제의식으로, 여전히 올림픽을 비롯한 대규모 국제 행사에 어린이를 비롯한 일반 시민이 참여하는 대규모 춤이 등장한다는 점은 집단의 움직임을 통한 메시지 전달이 이념을 막론하고 꽤 강력한 힘을 가지고 있음을 보여준다.

집단의 움직이라는, 커뮤니티 댄스 형식이 가진 위험성은 라반의 합무단을 재연하려고 했던 시도와 유사한 사례에서 발생한 문제를 통해 드러나기도 했다. 1990년대 초 베를린 라반 센터는 라반의 유산을 계승해 커뮤니티 댄스 수업을 진행하고 있는 영국의 전문가를 고용해 합무단의 재연을 시도한 바 있다. 하지만 당시 독일의 안무가들은 이런 작업에 대해 혼란스러워했는데, 그 이유는 합무단에 속한 무용수들이 나치 퍼레이드 이미지가 떠오르게 하는 제창(unison) 형태의 공연을 거부했기 때문이다.[77]

무용사가 수잔 매닝의 경험은 나치와 관련한 커뮤니티 댄스 형식이 주는 공포의 사례이다. 그는 1992년 <역사를 안무하기(Choreographing History)> 컨퍼런스 행사 중 하나였던 안나 할프린의 춤 행사에 참여했는데, 이는 100여 명이 잔디밭에 모여 다른 참여자들과 손을 잡고 원 형태를 이루어 <지구의 춤>을 추는 행사였다. 당시 할프린은 우리의 지구, 우리 모두의 삶의 생존을 위한 믿음을 보여주고 이에 대한 헌신을 심화하자며 기도를 시작했고, 참여자들의 자발적 참여를 유도했다. 언뜻 나치와는 전혀 상관이 없어 보이는 행사에 참여한 매닝은 할프린의 <지구의 춤>에서 나치 스펙터클의 공포를 느꼈다고 증언했는데, 그는 이 행사에서 합무단 형식의 불변성을 경험하고 대형에서 빠져나왔다가 나중에 다시 합류했다. 그는 결국 끝까지 행사에 참여했지만, 할프린의 춤과 나치가 이용한 합무단의 연관성 때문만이 아니라, 집단 움직임 형식 자체가 역사와 기억을 가지고 있음을 본능적으로 상기했다는 것에 상당히 놀라고 당황했다고 밝혔다.[78]

---

77) Jessica Berson, “Mass Movement : Laban’s movement choirs and community dance” in Petra Kuppers, *Community Performance Reader*, Routledge, 2007, p. 74.

78) 이 문단은 Susan Manning, “Reinterpreting Laban”, *Dance Chronicle*, Vol.11, No. 2,

위와 같은 사례를 역사적 상흔의 문제로 볼 수도 있지만, 대규모로 진행되는 커뮤니티 댄스에 있어 집단이 조성하는 스펙터클의 힘은 형식 자체가 가진 특성으로도 볼 수 있다.

2019년 11월 25일 국제 여성 폭력 추방의 날(International Day for the Elimination of Violence against Women)에 칠레에서 행해진 퍼포먼스 <당신이 걷는 길에 있는 강간범(A Rapist in Your Path)>은 집단 움직임 형식을 통해 메시지를 전달한 다른 예이다. 이 퍼포먼스에서 눈을 가린 여성들이 '당신이 강간범이다(El violador eres tú)' 라는 후렴구가 있는 노래를 부르며 손가락으로 상대방을 가리키는 동작, 여성이 체포될 때 요구되는 몸을 숙이는 동작들을 반복했는데, 참여자들은 이러한 행위를 통해 가해자가 아닌 피해자를 비난하는 사회를 비판했다.[79] 이후 남미 전역은 물론 미국, 유럽 등 21개국으로 퍼진 이 퍼포먼스는 단순한 노래와 동작을 포함한 집단의 움직임이 강력한 메시지 전달 도구가 될 수 있음을 보여주었다.

사실 형식에 있어 나치의 커뮤니티 댄스와 합무단의 재연, 할프린의 <지구의 춤>, <당신이 걷는 길에 있는 강간범>은 다를 것이 없다. 2012년 <빅댄스> 또한 전 세계에 런던 올림픽 정신을 전달하려고 했다는 점에서 1936년 <올림픽의 청년>과의 유사성을 부정할 수 없다. 이러한 활동을 구분하는 것은 움직임의 주체가 춤을 추게 하는 사람인지 춤을 추는 사람인지이다. 나치의 커뮤니티 댄스가 대중의 춤을 빌어 권력자의 메시지를 전했다면, 동시대 커뮤니티 댄스는 참여자 스스로 공동체를 형성해 자신들의 목소리를 낸다. 하지만 대규모의 집단이 하나의 목소리와 통일된 움직임을 통해 메시지를 전달하는 형식의 정치적 효과는 공통적으로 유효하며, 이는 커뮤니티 댄스를 실행함에 있어 실행가, 참여자를 비롯해 이들을 지원하는 기관들 또한 검토해야 할 형식적 특성이다.

커뮤니티 댄스 실천에 있어 위와 같은 정치·사회적 특성에 대해 섬

---

pp. 315-320, 1987, p. 173의 내용을 요약했다.

79) "A rapist in your path : Chilean protest song becomes feminist anthem", *Guardian News*, 2019. 12. 6. https://www.youtube.com/watch?v=s5AAscy7qbI, 2020년 10월 1일 접속.

세한 배려와 검토가 필요한 이유는 실천의 주체가 특정인이나 특정 예술가가 아니라 일반 시민이기 때문이다. 비전문가로 규정되는 참여자들의 정체성은 단순히 전문 무용 기술을 구사하지 못하는 사람일뿐 아니라 보통 사람, 즉 시민을 뜻하기도 한다.[80] 커뮤니티 댄스가 국가 지원의 대상이 되거나 복지 정책으로 편입될 수 있는 이유 또한 참여 주체가 시민이기 때문이고, 커뮤니티 댄스 실천에 있어 예술가의 미적 의도가 시민들의 요구나 상황에 앞설 수 없는 이유도 이 때문이다.

공동체 활동을 통해 자신의 정체성을 드러내고 함께 목소리를 내는 것이 커뮤니티 댄스의 본성이라면, 그 과정에서 개인의 독자성이 억눌리거나 희생되어서는 안 된다. 참여자들은 사회의 가치를 수용하고 전달하는 객체로서가 아니라, 스스로 주체가 되어 자신의 의사를 확인해 공동체를 강화시키는 민주적 과정의 수혜자가 되어야 하며 이것이 동시대 커뮤니티 댄스가 공동체성을 구현하는 데 있어 고려해야 할 우선사항이라 하겠다. 이런 면에서 동시대 커뮤니티 댄스가 지향하는 공동체의 모습은 경향인 동시에 시대정신이며, 동일한 사상에 근거해 하나의 목소리를 내는 집단이 아니라 독자성을 가진 사람들이 함께 모여 서로의 차이를 인정하고 경험을 공유하는 형태로 존재해야 하는 이유 또한 여기에서 찾을 수 있을 것이다.

---

80) 김재리는 애드워드 사이드(Edward W. Said)의 개념을 빌어 커뮤니티 댄스에 있어 아마추어의 의미를 설명하는데, 내용은 다음과 같다. “아마추어란 한 사회의 사려 깊은 구성원이 되기 위해서 자신의 나라와 그 권력, 그리고 가장 기술적이고 전문화된 행동의 핵심에 대한 것까지도 도덕적 문제를 제시할 수 있는 자격을 갖춘 것으로 보이는 사람이다. 더욱이 아마추어로서 지성인의 정신은 우리들 대부분이 겪고 있는 단순히 전문화된 일상적 과정을 훨씬 더 활기 있고 근원적인 것으로 만들 수 있고 변형할 수 있게 해준다.” 에드워드 사이드, 『권력과 지성인』, 전신욱, 서봉섭 번역, 창, 2011. 김재리, 앞의 글, p. 42에서 재인용.

결론

사회는 다양한 방식으로 예술을 이용한다. 서구 사회에서 발전해 국내에 도입된 커뮤니티 댄스는 교육, 복지, 여가 등 다양한 영역에서 활용되고 있는데, 보다 가치 있고 효과적인 실천을 위해서는 무엇보다 커뮤니티 댄스를 누가, 어떤 방식으로, 왜 행하는지, 즉 커뮤니티 댄스의 본질에 대한 이해가 필요하다.

본고는 이러한 관점을 바탕으로 커뮤니티 댄스의 전신이라 할 수 있는 라반의 합무단 사상과 실천을 분석하고, 현대적 커뮤니티 댄스로의 이행과 동시대 커뮤니티 댄스로의 발전 과정에서 발견되는 공동체성의 변화와 실천 경향을 분석했다. 이를 통해 커뮤니티 댄스를 공동체 실천으로 규정하고, 공동체성을 구현하는 것이 커뮤니티 댄스의 핵심 가치임을 강조하고자 했다. 라반의 합무단과 동시대 커뮤니티 댄스 실천을 관통하는 특성은 비전문가인 일반인들이 춤의 주체가 되었다는 것이며, 그들의 춤이 공동체 안에서 실현되고 나아가 공동체를 조성하고 변화시키는 매체로 작용했다는 점이다. 즉, 합무단에서 이어진 커뮤니티 댄스의 핵심은 일반 시민이 주체가 된 실천이라는 점에 있고, 커뮤니티 댄스의 보급과 발전 또한 이를 전제로 한다.

본고에서는 먼저 현재 통용되고 있는 커뮤니티 댄스 개념을 확인하고 커뮤니티 댄스의 실천 경향을 분석했다. 커뮤니티 댄스가 먼저 실천된 서구 사회의 역사를 살피는 한편, 최근 10년 간 급성장한 국내 커뮤니티 댄스 실천의 도입과 현황을 점검했다. 이어서 현대적 커뮤니티의 시초라 할 수 있는 라반의 합무단 실천에 내재한 공동체 개념과 사회·정치적 이용을 분석해 합무단이 전문 무용, 민속춤과 구별되는 고유한 실천임을 확인했다. 합무단은 비전문가 무용이자 공동체가 함께 만들어가는 춤이라는 점에서 커뮤니티 댄스의 시초로 볼 수 있는데, 특히 개인의 고유한 움직임이라 할 수 있는 즉흥과, 함께 만들어 가는 대형을 통해 공동체성을 구현했다는 점에서 다른 비전문가 예술 운동과 차별화된 특성을 보인다.

이후의 논의는 합무단에서 커뮤니티 댄스로의 이행 사이에서 발견되

는 변화를 중심으로 진행했다. 핵심은 공동체성의 변화였다. 20세기 초 커뮤니티 댄스가 구현하는 공동체성이 구성원의 동일성을 확인하고 통합성과 결속력을 다지는 것이었다면, 현재에는 구성원 각자의 개성과 차이를 인정하고 소통을 통해 새로운 공동체를 만들어 가는 방향으로 변화되었다. 이와 같은 변화는 라반의 합무단 개념을 계승하되, 그 한계를 반성하고 발전시킨 결과로 볼 수 있다는 것이 본 논문이 주장하는 바이다.

동시대 커뮤니티 댄스는 공동체의 범위를 확장하고, 참여자의 주체성을 강화하는 방향으로 진행되고 있다. 주체성의 강화는 앞서 커뮤니티 댄스의 핵심 가치로 설명한 공동체성의 근거가 되는 조건이다. 결국 커뮤니티 댄스가 무엇이고, 그 실천이 지향하는 바가 무엇인지의 중심에는 참여자가 있고, 동시대 커뮤니티 댄스는 이론과 실천 모두에 있어 참여자를 최우선에 두는 방향을 모색하고 있다. 이에 본 논문은 공동체 실천으로서의 커뮤니티 댄스의 역사와 변화에 대한 연구를 정리하며, 최근 서구 사회의 연구와 실천 경향을 참고해 커뮤니티 댄스 연구와 실천 과제를 제안한다.

먼저 실행가 역할의 정립이 필요하다. 실행가는 공동체와 함께 커뮤니티 댄스를 만드는 무용 전문가로, 이들의 역할은 시대에 따라 조금씩 변화해 왔다. 교사(teacher), 지도자(leader)에서 조성자(facilitator), 촉매자(animateur)를 거쳐 최근에는 실행가(practitioner)로 통용되는 전문 무용가의 명칭 변화가 그들의 역할 변화를 반영하고 있다. 공동체를 이끌고 춤을 가르치는 지도자의 역량이 요구되던 과거와 달리 동시대 커뮤니티 댄스는 이들에게 조력자이자 관리자의 역량을 요청하고 있다. Ⅲ장에서 살펴본 쿠퍼스와 아만스의 프로젝트에서 볼 수 있듯, 커뮤니티 댄스 실행가들은 춤 교습보다 참여자들의 소통과 참여 그 자체에 집중하는 경향을 보인다.[1] 물론 이 과정에서 춤에 대한 이해가 빠져서는 안 될 것이다. 휴스턴과 브린슨의 지적처럼 적절한 춤 교육은 참여자들의 잠재성을

1) 무용가 로즈마리 리(Rosemary Lee)는 참여자들의 잠재력을 발견하는 것을 가장 중요한 작업으로 여겨 춤을 시연하기보다 언어와 다양한 시각 자료를 주로 이용한다. 그는 '여기에 함께 있다'는 것, 즉 무용수와 관객, 제작자와 교사 등이 비슷한 상태에 있음을 강조한다. Rosemary Lee, "Aiming for Stewardship Not Ownership", in Diane Amans, 앞의 책, pp. 76-86.

끌어올릴 수 있으며,[2] 공동체의 필요를 위해 이미 존재하는 춤 기술과 다른 예술 형식을 적극적으로 참고하는 것이 커뮤니티 댄스를 풍부하게 할 수 있기 때문이다.[3] 또한 실행가의 역할에는 참여자들에게 양질의 춤 경험을 제공하는 동시에 공동체 조성을 위한 활동 목표를 세우는 것이 포함된다. 실행가라 불리는 커뮤니티 댄스 전문가들은 극장 무용의 예술 형식에서 직업적으로 훈련 받은 전문 무용수들과는 다른 태도를 지녀야 하는데, 거기에는 참여자들의 신체적·사회적 조건에 대한 배려, 결과에 대한 윤리적 책임감과 함께 작업이 끝난 후 그 변화를 지속시킬 수 있는지에 대한 관심도 포함되어야 할 것이다.

두 번째로 기획과 사후 평가에 있어 커뮤니티 댄스만의 새로운 기준이 필요하다. 앞서 말한 대로 커뮤니티 댄스는 작품의 완성이나 공연보다 참여와 과정이 중요시되는 공동체 실천이며, 공연이 결과 중 하나일 수 있지만 공연의 성공을 결정하는 기준이 미학적 완성도나 관객 수에 달려 있지 않다. 커뮤니티 댄스의 성취는 참여자들의 잠재성을 끌어내고 자발성을 도출해 변화를 이끄는 것에 달려 있다. 그렇기 때문에 커뮤니티 댄스 프로그램의 사전 기획과 사후 평가의 기준 또한 참여자 중심으로 설정되어야 한다. 커뮤니티 댄스를 기획할 때 우선시되어야 하는 것은 공동체의 구성이다. 아만스는 커뮤니티 프로그램을 진행하는 데 있어 필수적인 요소로 참여자들과 관계를 맺고 그룹을 유지하는 것을 꼽는다.[4] 또한 본격적인 창작 과정에서도 참여자들의 주체성이 부각되어야 하며, 평가 또한 참여자 중심으로 이루어져야 한다. 앞서 살펴본 <내 나

---

2) 휴스턴은 참여자들이 적절한 춤 교육을 통해 자신의 경험을 재해석하거나 자신만의 움직임으로 표현하는 것에 도움을 받을 수 있기 때문에 이런 기회를 박탈해서는 안 되고, 몸을 움직이고 춤을 추는 행위와 과정 자체의 효과를 중요시하되 적절한 춤 기술에 대한 교육을 간과해서는 안 된다고 주장한다. Sue Akroyd, Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, and Christopher Thomson, 앞의 책, p. 12.

3) Peter Brinson, 앞의 책, pp. 116-117.

4) 아만스는 기획의 예비 단계로 누구와(참여자 모집), 어디서(공간), 언제(지속 시간), 무엇을(주제와 방법), 왜(프로그램의 목적), 어떻게(평가)에 대한 질문과 답변을 제안한다. Diane Amans, 앞의 책, pp. 175-.176. 그는 참여자들과의 관계 맺기 과정에서 참여자들을 독립된 개인으로 대하는 것을 중요시하며, 각자에게 인사하기, 부상이나 요구 사항을 파악하기, 참여자들의 이름을 외우고 사용하기, 소외되는 참여자가 없는지 살피기 등을 방법으로 제시하고 있다. Diane Amans, 위의 책, p. 180.

이에> 프로젝트의 경우 참여자들을 대상으로 한 설문과 토론이 사후 평가의 주요 수단이었는데, 이 과정에서 글을 읽지 못하는 연령층에 대한 배려, 비공식 토론 등 평가의 모든 과정이 참여자를 중심으로 설정되었다. 결국 커뮤니티 댄스를 평가하는 데 있어 최종 결과로서의 공연 혹은 다른 종류의 발표의 성패가 참여자들이 애초에 의도한 실천 목적이 달성되었는지에 달려있다는 점에서 작업 후의 의견 교환까지를 실천 과정에 포함시켜야 한다.

마지막으로 과정에 대한 지속적인 기록이 필요하다. 앞서 강조한대로 커뮤니티 댄스 실천에 있어 공연은 부재할 수 있으며, 참여 과정이 강조된다. 그런 의미에서 과정의 기록은 커뮤니티 댄스의 중요한 결과물이라 할 수 있다. 기록을 통해 실행가들은 목표와 성과를 가늠할 수 있으며, 참여자들은 스스로 변화를 목격할 수 있다. 커뮤니티 댄스가 공동체 실천이라는 점에서 기록은 실천의 지속을 위해서도 중요하다. 커뮤니티 댄스 실천은 공동체가 함께 만들어가는 과정이라는 점에서 기록을 통해 보존되고 공유되어 해당 프로젝트에 참여한 사람들은 물론 다양한 공동체 구성원들에게 적용될 수 있어야 한다.[5)]

본 논문이 라반의 합무단을 조명해 역사적 연원을 살피고 동시대 실천과 연결되는 가치를 찾은 것은, 다양한 양상으로 진행되고 있는 커뮤니티 댄스 실천을 관통하는 가치와 현재의 실천이 간과하지 말아야 할 요소를 발견하기 위한 것이다. 커뮤니티 댄스의 공동체성 변화를 검토하고, 실천 양상을 분석함으로써 커뮤니티 댄스가 앞으로 어떻게 발전해야 하는지를 사유하고, 나아가 연구와 실천 양쪽에 있어서 비판적으로 성찰할 수 있을 것이다. 오늘날 커뮤니티 댄스는 유명 예술가의 실험과 공연, 국가의 지원을 받는 복지 정책, 치료와 자아 개발 수단 등 다양한 목적과 형태로 선보이고 있다. 이런 현실에서 무엇이 진정한 커뮤니티 댄스인가에 대한 논쟁도 존재하지만, 커뮤니티 댄스가 참여자들을 최우선에 둔 공동체 실천이라는 점을 염두에 둔다면 실천의 형태가 무엇이건

5) 참여자들의 요청이 있을 경우 프로젝트는 비공개로 진행되기도 하는데, 이 경우 기록은 참여자 당사자들에게만 공개되어야 할 것이다.

커뮤니티 댄스의 핵심 가치를 구현하는 방향을 모색할 수 있을 것이다. 또한 이러한 논의를 바탕으로 앞으로의 커뮤니티 댄스 실천이 한 단계 발전하기 위한 과제를 고민할 수 있을 것이다. 본 논문은 커뮤니티 댄스 실천에서 공동체 실천으로서의 가치를 확인하는 것에 집중했지만, 다음 단계로는 커뮤니티 댄스가 참여자들에게 제공할 수 있는 미적 경험에 대한 논의가 필요하다. 커뮤니티 댄스가 다른 사회사업이나 복지정책과 차별화되기 위해서는 커뮤니티 댄스가 가진 미적, 예술적 가능성을 간과해서는 안 될 것이다. 공동체의 변화를 이끄는 첫 번째 단계가 주체적 참여에 있다면, 나아가 미적 실천과 이를 통한 변화 또한 커뮤니티 댄스만이 이룰 수 있는 성과가 될 것이다.

참 고 문 헌

1. 국내 단행본

김채현, 『춤, 새로 말한다 새로 만든다』, 사회평론, 2008.
김채현, 『뿌리깊은나무 샘이깊은물 1』, 춤북넷, 2019.
무용교육발전추진위원회, 『무용 교육의 힘』, 댄스뷰, 2010.
송종건, 『무용정치학』, 현대미학사, 1999.
신상미, 『인간은 왜 춤을 추는가』, 이화여자대학교출판부, 2013.
신상미, 김재리, 『몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제』, 이화여자대학교출판부, 2014.
이미원, 『커뮤니티 연극』, 연극과 인간, 2019.
한윤희, 『고대 그리스의 무용문화』, 대한미디어, 1995.

2. 국내 논문

권혜인, 「무용가 라반과 독일나치정부의 협력관계 연구 -1933년부터 1937년까지 독일에서의 활동을 중심으로」, 『무용역사기록학』, 48권 0호, 2018, pp. 9-24.
김미영, 「현대사회에 존재하는 공동체의 여러 형식」, 『사회와 이론』, 제27집, 2015, pp. 181-218.
김재리, 「무용의 공공성: 국내 커뮤니티 댄스 사례를 중심으로」, 『한국무용기록학회』, 32권, 2014, pp. 21-50.
김지영・박인실, 「무용패러다임의 진화: 실천공동체의 이론과 사례를 근거로 한 커뮤니티 댄스의 재개념화」, 『한국체육학회지』, 제55권 제4호, 2016, pp. 443-462.
박미리, 「모더니즘의 탄생. 유겐트스틸의 회화와 서정시」, 『카프카 연구』, 25집, 2011, pp. 43-65.
박성혜, 「커뮤니티 댄스의 공공성 탐색」, 숙명여자대학교 대학원,

2016.
서순복, 「문화의 민주화와 문화민주주의의 정책적 함의」, 한국지방자치연구, 8권 3호, 2007, pp. 23-44.
문영, 「커뮤니티 댄스의 진단과 조망」, 『대한무용학회』, 70권 6호, 2012, pp. 75-98.
이지선, 「피나 바우쉬의 작품 '콘탁트호프'를 통해 살펴본 커뮤니티 댄스의 사회적 기능에 관한 고찰」, 『무용예술학연구』, 제49집 4호, 2014, pp. 59-72.
전예화, 「한국 커뮤니티 댄스의 새로운 가치 분류를 위한 시론」, 『무용역사기록학』, 제41호 , 2016, pp. 187-210.
정은주, 「커뮤니티댄스 사례를 통한 로컬댄스 활성화 방안: 미국을 중심으로」, 『무용역사기록학』, 제56호 , 2020, pp. 53-72.
최해리, 「한국 커뮤니티 댄스의 근원, 흐름, 확장」, 『무용역사기록학』, 제36호, 2015, pp. 49-68.
한혜리, 「소통 미디어로서 커뮤니티댄스의 작용 연구」, 『한국무용교육학회지』, 26권 3호, 2015, pp. 51-68.
———, 「동시대 커뮤니티댄스의 개념과 공동체성의 의미」, 『한국무용교육학회지』, 30권 3호, 2019, pp. 112-134.

3. 국내 기사/논설

김채현, "교감이 흐르는 커뮤니티 댄스", 춤웹진, 2013. 11.
도널드 후테라(Donald Hutera), 「커뮤니티 댄스의 가치와 실천(Ⅲ)」, 한국 CID 옮김, 『공연과 리뷰』, 81호, 2012, pp. 219-229.
멜라니 주히(Melanie Suchy), 「독일의 커뮤니티 댄스: 공동체의 춤(Ⅳ)_통계와 과학적 분석이 따르지 않는 몇 가지 고찰」, 한국 CID 옮김, 『공연과 리뷰』, 82호, pp. 239-245.
손옥주, "무용 교육, 자기 스스로를 세우는 과정 독일의 경우", 『춤:in』, 2018. 01. 25.

LIG 아트홀, “안무가 안은미 인터뷰 - 몸의 그래프가 그려내는 인류학”, 2013. 11. 27.
장지영, “커뮤니티 댄스 열풍의 이면”, 2013. 2. 12.
올댓아트, “관객참여형 감성치유프로젝트 - 당신은 제금 바비레 따에 살고 있군요.”, 2019. 8. 2.

4. 번역서

루돌프 라반, 『현대의 무용교육』, 김주자 옮김, 현대미학사, 1993.
베네딕트 앤더슨, 『상상의 공동체』, 윤형숙 옮김, 나남, 2003.
샐리 베인스, 『포스트 모던댄스』, 박명숙 옮김, 삼신각, 1991.
안나 할프린, 『치유예술로서의 춤』, 임용자, 김용량 옮김, 물병자리, 2002.
앤 허친슨, 『라바노테이션・키네토그라피 라반』, 신상미・전유오 옮김, 대한미디어, 2004.
에릭 홉스봄 외, 『만들어진 전통』, 박지향 ・ 장문석 옮김, 휴머니스트, 2004.
올가 메이나드, 『미국 현대무용가들 - 이야기로 풀어 쓴 현대무용사』, 정옥조 옮김, 솔출판사, 1996.
월터 소렐, 『서양무용사상사』, 신길수 옮김, 예전사, 1999.
잰 코언-크루즈, 『지역 예술 운동 미국의 공동체 중심 퍼포먼스』, 권명진 옮김, 미메시스, 2008.

5. 국외 단행본

Akroyd, Sue. Ken Bartlett, Linda Jasper, Antony Peppiatt, Christopher Thomson, T*hinking Aloud In search of a Framework for Community Dance*, The Foundation for Community Dance, 1996.

Amans, Diane. *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, 2017.

Brinson, Peter. *Dance as Education*, Routledge Falmer, 1991.

Butterworth, Jo. *Dance Studies the basic,* Routledge, 2012.

Bradley, Karen K. Rodol*f Laban*, Routledge, 2018.

Craine, Debra and Judith Mackrell, The Oxford Dictionary of Dance, Oxford University Press, 2014.

Davies, Eden. Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis, Routledge, 2001.

Dörr, Evelyn. *Rudolf Laban : The Dancer of the Crystal*, Scarecrow, 2008.

Hodgson, John. and Valerie Preston-Dunlop, *Rudolph Laban: an introduction to his work & influence*, Northcote House Publishers, 1990.

Jasper, Linda. "Tension in Definition of Community Dance" in *Border Tension: Dance and Disclosure*, Janet Adscheel(ed.), Lansdale, 1995, pp. 181-190.

Karina, Lilian. and Marion Kant, *Hitler's Dancers : German Modern Dance and The Third Reich*, Jonathan Steinberg(trans.), Berghahn Books, 2004.

Kuppers, Petra. and Gwen Roertson, *Community Performance An introduction*, Routledge, 2019.

————, *Community Performance Reader*, Routledge, 2007.

Laban, Rudolf. *A life for Dance*, Lisa Ullmann(trans.), MacDonald & Evans, 1975.

————, *The Mastery of Movement*, Dance Books, 2012.

————, *Choreutics*, Dance Books, 2011.

Manning, Susan. "Modern Dance in the Third Reich: Six Positions and a Coda", in Susan Leigh Foster(ed.), *Choreographing History,*

Indiana University Press, 1995, pp. 165-176.
McCaw, Dick(ed.). *The Laban Sourcebook*, Routledge, 2011.
Percy, Marie C. "Movement Choirs and the Nazi Olympics" in George-Gave, Nadine(ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford University Press, 2015, pp. 775-793.
Pratt, Cynthia. "Together We move : Creating a Laban-Style Movement Choir" in *The Oxford Handbook of Dance and Wellbeing,* Oxford Univercity Press, 2017, pp. 589-605.
Van Eikels, Kai. "Performing Collectively", in *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Oxford University Press, 2017, pp. 117-128.
Williams, Raymond. *A Vocabulary of Culture and Society*, Routledge, 2011,

6. 국외 논문

Arensberg, C. M. "The Community as Object and as Sample", *American Anthropologist*, Vol. 63, 1961, pp. 241-264.
Dörr, Evelyn. "Rudolf Laban: The Founding Father " of Expressionist Dance", *Dance Chronicle*, Vol.26, No. 1, 2003, pp. 1-29.
Houston, Sara. "Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?", *New Theatre Quarterly*, 21(2), 2005, pp. 166-177.
Keilson, Ana Isabel. "The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919-1926 ". *Dance Research Journal*, Vol. 51, Issue 2, 2019, pp. 13-34.
Kew, Carole. "From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban' s *FESTKULTUR*", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No. 2, 1999, pp. 73-96.

Manning, Susan. “Reinterpreting Laban”, *Dance Chronicle*, Vol.11, No. 2, 1987, pp. 315-320.

Thompson, Christopher. “Dance and the Concept of Community“, Labancentre for Movement and Dance, 1990.

Wolfe, Harmony. “Landscapes of Dance: the 1960 Summer Workshop of Anna Halprin”, University of California Riverside, 2012.

7. 국외 기사/논설

Adewole, Funmi. “The concept of ‘community’ and professional dance”, *Animated*, Spring/Summer 2019.

Amezyane, Anima. “Dancing through prison”, *FULCRUM*, 2018.10.01.

DeSantis, Marissa. “Royal New Zealnd Ballet Is Bringing Dance Into Prisons, *Dancemagazine*, 2017. 12. 14,

Green, Jill. “Power, service, and reflexivity in a community dance project”, *Research in Dance Education*, Vol.1, No.2, 2000, pp. 53-67,

Haeckel, Ernst. “Foreword of Crystal Souls - Studies of Inorganic Life”, 1917.

Houston, Sara. “The freedom that dancing can offer”, People Dancing, 2019. 11. 7.

Kuppers, Petra. “Crip Time”, TIKKUN MAGAZINE, vol. 29, No. 4, 2014, pp. 29-31.

8. 영상 자료

영화 <베를린 필과 춤을(Rhythm Is It)>, 2004.

영화 <댄싱 드림즈(Dancing Dreams)>, 2009.

“A rapist in your path : Chilean protest song becomes feminist anthem”, *Guardian News*, 2019. 12. 6.
“Petra Kuppers Detroit Performs Clip”, Detroit Public TV, 2016. 5. 3.

9. 기타 자료

빅댄스 www.bigdance.org.uk
서울문화재단 www.sfac.or.kr
영국 커뮤니티 댄스 재단 www.communitydance.org.uk
타말파 연구소 www.tamalpa.org
트리니티 라반 www.trinitylaban.ac.uk
페트라 쿠퍼스 www-personal.umich.edu/~petra/

10. 그림 출처

[그림 1] “Kontakthof”, theguardians.com, 2020. 4. 2.
[그림 2] “Rite of Spring as Rite of Passage”, nytimes.com, 2007. 11. 11.
[그림 3] “Anna Halprin’s 38th Annual Planetary Dance”, www.tamalpa.org
[그림 4] waynemcgregor.com
[그림 5] “Big Dance, Multiple venues, nationwide”, independent.co.uk, 2012. 7. 14.
[그림 6] “당신은 지금 바비레따에 살고 있군요”, 광남일보, 2016. 11. 3.
[그림 7, 8] Loke, Lian, Larssen,, Astrid T & Robertson, Toni, “Labanotation for design of movement-based interaction”, 2005.

[그림 9] “Titan de Rudolf Von Laban”, dansercanalhistorique.fr, 2017. 3. 12.

[그림 10] “The 1936 Berlin Olympics”, library.leeds.ac.uk.

[그림 11] www.olympic.org/berlin-1936

[그림 12] “DUET”, Pamela Quinn Youtube

[그림 13, 14] “Helpind Dances”, http://www-personal.umich.edu/

Abstract

A Study on Community Dance as Community Practice

: With a focus on the transition from Rudolf Laban's Movement Choir to modern community dance

Kim Bo Young

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This study analyzes community dance as a practice that reflects the community nature of the respective society. To this end, it sheds light on Rudolph Laban's Movement Choir, which is the beginning of community dance, and analyzes the changes in community and practice that are found in the process of transition to modern community dance. Furthermore, this study examines the social role that contemporary community dance practice aims to perform.

In terms of contemporary practice, community dance can be defined as "participatory dance activities by non-experts under the guidance or cooperation of dance professionals." Community dance participants can communicate with community members through these activities to inspire individual achievement or to achieve healing effects.

Community dance is distinguished from professional dance in

terms of dancing subjects, the purpose of movement, and evaluation, and is distinctive from folk dance and ballroom dance as it does not require conventionally defined skills or steps. Community dance can be seen as a dance practice that emerged in the 20th century, based on Laban's theory, which originated in Germany and was synthesized in the UK under the influence of American post-modern dance.

Laban, who founded the Non-Professional Dance movement in the early 20th century, expanded the dancing body to non-expert students and workers, unlike previous dances, and embodied the ideal community through formation and choreography. In particular, the format of Movement Choir, which connects improvisation and free dancing to the collective movement, Reigen, can be seen as a unique structure in which Laban's thoughts about individuals and communities are expressed. What he emphasized was the interaction between community members, and for this reason, Movement Choir was used in areas such as education and industry and unlike works of artists, it entered the public domain where anyone could participate, not the works of artists, and acquired characteristics of a community practice.

However, the fact that Movement Choir was used as a means of policy for the Nazis and Laban's history of contributing to it are pointed out as reasons why Movement Choir cannot be reproduced today. It is undeniable that the Nazis used Movement Choir format and formalized it as a community dance, and that Laban cooperated with it. However, the community that Laban and the Nazis wanted to implement through Movement Choir was different from the Nazis. If the Nazis wanted to worship the ruler through the unified movement of the group and boast the image

of a strong Germany to the outside, Laban wanted to share the integrated experience of the people by having the German people dancing together. In particular, the connection between Movement Choir and modern community dance can be found in that Laban respects the unique movements of individuals and pursues communities that are created through interaction between participants rather than subordination to society. Indeed, Movement Choir promoted individuals to follow leaders and melt into the whole rather than pursue complete individuality, and limited participants to healthy young people centered around the notion of the nation as a community. Such facts can be seen as the limitation of Movement Choir. The modern community dance has evolved to reflect on and overcome this.

Community dance, which succeeded Movement Choir, has developed to reflect changes in the concept of community shared by society, encompassing various members of society that have been excluded by expanding the concept of community based on diversity beyond nationality, gender, race and age. As a result, the purpose of community dance has expanded to not only enhance the sense of belonging but also to select and create communities on their own.

Community dance is widely used in various areas of society in that it aims to achieve individual transformation and further change the community in which the individual belongs. As a result, the social role of community dance is gradually emphasized, which is used for remedial activities and for mental healing and physical therapy, and the practical nature is strengthened, for example communicating with the disabled through dance or trying to overcome generational differences. In

line with this trend, consideration of the political characteristics of community dance is required. As Movement Choir, collective movement of citizens can be a powerful means of delivering messages, so delicate consideration and review of political and social characteristics are needed not only for practitioners but also for participants in community dance practice.

Today, community dance is presented for various purposes and forms, including experiments and performances by famous artists, state-funded welfare policies, and means of treatment and self-development. This study sought to identify the nature of community dance and discover values that run thorough community dance practices in various aspects and factors that current practices should overlook. By examining changes in the notion of community and analyzing aspects of practice in community dance, we will be able to reason how it should develop in the future, and further produce critical reflections both in domains of research and practice.

keywords : Rudolf Laban, community dance, movement choir, educational dance, community practice
Student Number **: 2003-20136**