



trans- 8

2020년 1월 25일 인쇄

2020년 1월 25일 발행

발행인 변혁

편집주간 정의숙

편집간사 이재선

표지 김보휘

인쇄처 경성문화사

발행처 트랜스미디어연구소

트랜스미디어연구소

서울특별시 종로구 성균관로 25-2

성균관대학교 수선관 본관 4층 61405

Tel. 02,760,0669

www.tmi.or.kr

ISSN 2508-3309

CONTENTS

기획: 사운드

- 01 지역기반 음악사조로서의 '홍대 사운드'
: 미8군 사운드와 런던 펑크와의 비교를 중심으로
김민오 강원대학교 강사
- 29 영화 <이레이저 헤드>에 나타난 '추(醜)'에 관하여
이동규 사운드 온 더 트랙 음향 디자이너
- 55 DAW 소프트웨어의 UI가 대중음악 창작에 미치는 영향
- Pro Tools의 Edit Window 중심으로
조현진 로컬멀티플라이 공연예술기획팀장

특별

- 79 댄스 스매시 프로그램에 적용된 불릿타임의 효과와 중국 뉴미디어 무용의 과제
진금정 성균관대학교 박사수료
- 95 바티니에프 기본원리를 통해 본 양식 태극권에 관한 연구
왕지권 (중국)옌안대학교 강사



trans-8

첨 부 ←

트랜스미디어연구소규정 / 129

논문 투고 규정 / 137

논문 심사 규정 / 145

연구윤리 규정 / 150

지역기반 음악사조로서의 '홍대 사운드' : 미8군 사운드와 런던 핑크와의 비교를 중심으로

김민오

강원대학교 강사

목차

1. 서론
2. 홍대 사운드의 정의와 음악사조로서의 정체성
 - 1) 홍대지역의 문화적 특성과 홍대 사운드의 정의
 - 2) 음악사조로서 홍대 사운드의 정체성
3. 홍대 사운드와 역사적 음악사조들과의 비교분석
 - 1) 미8군 사운드
 - 2) 런던 핑크
4. 결론

요약문

본 연구는 지역기반 음악사조로서 '홍대 사운드'의 정체성을 '미8군 사운드'와 영국 '런던 펑크'와의 비교분석을 통해 고찰해본다. 홍대음악은 90년대 클럽을 중심으로 활동하던 밴드들이 연주하던, 주류의 음악과는 장르적·산업적으로 다른 비주류적 감성의 음악을 통칭한다. 하지만 '인디'라는 산업적인 관점에서의 정체성이 음악사조로서의 홍대음악에 대한 학술적 접근을 어렵게 만드는 것도 사실이다. 그러므로 서구의 다른 음악사조와 마찬가지로 지역기반의 음악사조로서 홍대 사운드의 정체성을 명확하게 재정립하는 것이 필요하다. '미8군 사운드'는 50년대 미군의 한국 주둔 이후 자연스럽게 형성된 미8군부대 내 공연무대에서 연주되던 음악적 경향을 통칭한다. 미군 커뮤니티의 위문공연을 위해 오디션 시스템을 통해 선발된 국내 뮤지션들은 그들의 입맛에 맞는 서양의 최신 대중음악을 자연스럽게 익혔고, 이는 한국대중문화에 빠르게 전파되어갔다. 미8군 사운드의 산업시스템은 오늘날 '케이팝'과 매우 흡사하지만, 새롭게 등장한 록 장르를 수용하여 새로운 음악경향을 주도했다는 점에서 홍대 사운드와 유사한 면을 발견할 수 있다. 런던 펑크는 70년대 중반 영국 젊은이들의 사회적 불만과 저항정신을 담은 록 장르로, 기본에 충실한 음악적 구성과 인디의 DIY정신을 내세운 대안적 음악이었다. 홍대 사운드는 산업구조나 음악 스타일, 정신적인 면에서 런던 펑크의 많은 부분을 계승하였다. 하지만 시류의 변화에 영합하여 주류로 편입된 런던펑크와 달리 홍대 사운드는 끊임없는 변화를 모색하면서도 인디의 기본정신과 진정성을 포기하지 않으며 음악사적으로 유패를 찾기 힘든 지속성을 유지하고 있다.

주제어

인디, 홍대, 미8군, 펑크 록, 케이팝

1. 서론

현재 한국의 대중음악은 '케이팝(K-pop)'이라고 통칭되는, 기획사의 트레이닝을 거친 아이돌그룹 댄스음악의 국제적 인기와 함께 전성기를 누리고 있다. 하지만 아이돌 위주의 가요시장의 획일성이 대중음악의 다양성을 없애고 나아가 한국 대중음악의 수준과 경쟁력을 저하시킬 것이라는 우려 또한 일부 존재하는 것도 사실이다. 한편 주류음악시장의 경향과 무관한 대안적 음악을 하는 소위 '인디(indie)' 계열의 뮤지션들이 예능이나 오디션 프로그램 등을 통해 대중의 주목을 받기도 했다. 몇 년 전부터 이러한 방식을 통해 등장한 '버스커 버스커'나 '장미여관', '혁오' 등은 모두 주류의 음악문법에서 벗어난 자신들만의 개성과 음악성으로 대중들의 눈과 귀를 사로잡았다. 이들의 인기가 반드시 TV 프로그램을 통한 우연한 노출에서 기인하는 것은 아니다. 1990년대 초 서태지의 등장 이후 찾아온 '한국 대중음악 르네상스'는 소위 '비주얼(visual)' 가수들이나 대중성을 지향하는 몇몇 싱어-송라이터(singer-songwriter)들에 의해서만 주도된 것은 아니었다. 홍대 클럽무대를 중심으로 형성된 실력 있는 라이브 밴드와 뮤지션들은 주류음악계의 외지에서 대안음악으로서의 인디의 정체성을 구축했으며, 한국 대중음악계에 늘 새로운 음악스타일을 제시하고 다양한 장르의 음악을 공급하는 중핵의 역할을 담당해왔다. 주목할 것은 홍대음악이 여전히 현재진행형이라는 사실이다. 디지털 시대를 맞이하여 특정 지역을 기반으로 한 '음악사조(musical trend)' 형성이 다소 무의미해진 현 시점에서 홍대를 거점으로 활동하는 뮤지션들이나 그들의 창작물들이 여전히 '홍대음악' 혹은 '홍대인디음악'이라는 고유명사로 호명되며 한국 대중음악에 일정부분의 영향력을 유지하고 있다는 점은 흥미롭다. 특히 과거의 음악사조들이 대부분 십년을 넘기지 못하고 크고 작은 음악적 성과와 역사적 의미만을 남기고 사라져온 현실을 보았을 때 20여년을 뛰어넘는 세월동안 홍대음악이 여전히 동시대성과 지속성을 유지하고 있다는 점은 케이팝의 성과만큼이나 의미심장하다.

물론 넓은 의미에서 케이팝을 정의한다면 홍대음악도 케이팝의 일부이다. 케이팝을 용어 본래의 의미에 충실하게 해석한다면 '한국의 대중음악'이고,

이때의 한국 대중음악은 멀리는 19세기말의 잡가에서부터 시작하여 1960년대 미국 주둔의 영향으로 전파된 서양대중음악과 혼종화(hybridization)의 단계를 거치며 형성된 다양한 장르의 대중음악을 포함하기 때문이다(황현숙, 2013, pp.188-189).¹ 하지만 90년대 말부터 한국 대중음악, 더 정확히는 대형기획사시스템의 산물인 아이돌 댄스음악이 아시아지역에서 인기를 끌기 시작하면서 케이팝은 ‘한류’의 산업적 요소를 내포하는 문화상품으로서의 정체성을 구축하기 시작했다. 반면 흥대음악은 ‘독립(independent) 음악’이라는 정체성을 가지고 있으므로, 산업적인 맥락에서 보았을 때 현재 한류의 중심에 있는 케이팝과는 다른 접근방식을 취해야 한다는 당위성을 갖게 된다.

그런데 흥대음악이 여전히 흥대라는 지역의 정체성을 대표하는 ‘대한민국의 역사적 음악사조’로서 적절한 학술적 평가를 받고 있는지에 대해서는 논의의 여지가 있다. 물론 한국 대중음악사에서 흥대음악이 갖는 음악적 성과와 영향력에 대해서는 이미 많은 연구와 평가가 이루어져왔다. 특히 흥대음악을 현장에서 경험한 성기완, 그리고 한국 대중음악의 역사를 꾸준히 정리해 온 신현준²이나 박준흠같은 연구자들에 의해서 흥대음악은 중요하게 다루어져왔다. 성기완이 흥대의 지리적 기호와 인디문화가 교차하는 지점에 대한 사유를 시도하였다면,³ 박준흠은 ‘인디음악’이라는 장르적 특성에 초점을 두고 아티스트와 히트곡, 그리고 명반의 가치를 탐색하는 연구를 시도하였다.⁴ 다만 이들의 연구는 학술적 접근이라기보다는 대중을 위

¹ 황현숙, 「K-Pop의 세계 대중음악 진출에 대한 담론 - 가수 사이 신드롬을 중심으로」, 『음악교육공학』 제17권, 2013, pp.188-189.

² 신현준은 박준흠이 인기가수와 인기곡들을 연대기적으로 서술하는 방식을 두고 대중음악의 복잡하고 다원적인 산업적 측면을 외면한다는 이유로 “가요의 인가주의(populism)”, 그리고 앨범의 가치를 평가하는 것을 “록의 엘리트주의”라고 지적하며 비판적 입장을 견지했다(신현준, 「한국팝의 “건축학”을 위하여: 이동하는 서울의 음악적 장소를 1976-1992」, 『사이』, 제14권, 2013, pp.605-606).

³ 성기완, 『흥대 앞 새벽 세사: 성기완의 인디문화 리믹스』 서문난적, 2009.

⁴ 박준흠, 『대한인디만세: 한국 인디음악 10년사』, 세미콜론, 2006.

_____ 외 31인, 『한국 대중음악 100대 명반1: 음반리뷰』, 선, 2008.

_____ 외 16인, 『한국 대중음악 100대 명반2: 인터뷰』, 선, 2009a.

_____ 외 11인, 『한국의 인디레이블』, 선, 2009b.

한 안내서로서의 비중이 더 큰 의의를 두고 있다. 특히 국내외 역사적 음악사조들과 같은 맥락에서 비교분석하고 음악적 성격을 규정짓는 연구는 쉽게 찾아보기 힘든 실정이다. 이는 홍대음악을 지역을 기반으로 한 음악사조의 관점에서 보았을 때, 공간성을 규정하는 기준의 학술적 모호함에서 기인한 것도 있다.

본 연구는 홍대음악의 여러 관점 중 지역을 기반으로 한 음악사조라는 정체성에 주목하여 그 의미를 재정리해보고자 한다. 이를 위해 국내외 대표적인 음악사조와의 비교분석 방식을 적용하고자 한다. 비교분석 대상이 되는 음악사조 선택에 있어서 역사적·문화적·음악적으로 동일선상에 놓을 수 있는 '미8군 사운드'와 '런던 펑크(London Punk Rock)'를 선택하였다. 특히 미8군 사운드의 경우, 한국 대중음악사에 있어서 서양의 최신유행장르가 한국에 들어와 혼종화를 거쳐 토착화를 이루게 된 계기를 마련해준 음악사조이기 때문에 적절한 분석대상이 될 것으로 사료되었다. 이 같은 연구방식의 목적은 홍대음악에 덧씌워진 인디의 틀에서 벗어나 확고한 음악사조로서, 그리고 한국 대중음악의 중핵으로서 이론적 당위성을 보완하기 위함이다. 케이팝 지형의 한 축을 담당하는 국제적 음악콘텐츠로서의 브랜드화를 타진하기 위한 학술적 기반 마련 또한 본 연구가 지향하는 주요 목적이기도 하다.

2. '홍대 사운드'의 정의와 음악사조로서의 정체성

1) 홍대지역의 문화적 특성과 홍대 사운드의 정의

홍대지역은 예술가들이 밀집해있다는 점에서 문화공간으로서의 정체성을 갖는다. 이는 미국 카네기멜론 대학교의 플로리다(Richard Florida) 교수가 고안한 '보헤미안 지수(Bohemian Index)⁵를 기반으로 보았을 때, 홍대가

⁵ 특정 지역에 화가나 배우, 작가 등 창조적인 일을 하는 예술관련 직업군의 상주 비율을 통해 해당 지역의 경제에 미치는 영향을 평가하는 기준.

음악과 미술, 패션 등이 어우러진 복합 문화예술 공간으로 성장할 수 있는 원동력을 제공한다. 홍대가 문화예술 공간으로 거듭나게 된 것은 홍대 미대를 중심으로 지역 정체성이 형성된 이유 외에도, 1980년대 말부터 시작해서 1990년대부터 가속화된 한국사회의 세계화와 개방화의 흐름과도 밀접한 연관성을 가지고 있다. 88서울올림픽 이후 세계여행자유화와 외국과의 경제 문화교류 확대 등으로 인해 외국인들이 한국을 방문하기 시작했고, 그들의 문화적 성향에 부합하는 지역으로서 홍대를 자주 방문하게 되면서 서양의 최신 문화경향이 자연스럽게 홍대에 유입되기 시작한 것이다.⁶ 특히 외국인들이 향유하던 클럽문화는 홍대지역에 흩어져있던 미술가들의 작업실을 개조한 클럽들이 생겨나기 시작하면서 자연스럽게 전파되었고,⁷ 이를 통해 영미의 최신 대중음악들이 소개되기 시작했다. 물론 한국의 클럽문화는 오래전부터 존재하고 있었다. 한국전쟁 이후 주둔한 미군에 의해 서양의 최신 대중음악이 전파된 1960년대 이후 1970년대 유행하였던 ‘고고장’을 중심으로 ‘디제잉’에 맞추어 춤을 즐기는 클럽문화가 형성되기 시작하였다.⁸ 하지만 뮤지션들이 라이브 연주를 갖는 공연 클럽문화는 1994년 홍대지역에 ‘드럭’이란 이름의 클럽이 생기면서 본격적으로 시작되었다. 인디밴드들이 드럭에서 공연을 하고 클럽 자체에서 ‘인디’라는 이름의 레이블을 통한 음반 발매가 이루어지면서 홍대 인디문화가 형성되었다.

인디문화공간으로서 홍대의 정체성은 2000년대 들어서면서 변질되기 시작했다. 음식점과 술집거리 조성 등으로 인해 사람이 몰리기 시작하고 상권이 확장되면서 대기업 프랜차이즈(franchise)의 무차별 진출 등 부동산 가격 상승요인이 발생하였다. 이는 홍대에서 창작활동을 도모하던 가난한 예술가들을 타 지역으로 분산시키는 요인으로 작용하였다. 이제 홍대는 더 이상 가난한 예술가들이 모여 창작을 도모하는 창조적 지역이 아닌 상업적 유흥 지역으로 변질되어가고 있다. 신정란과 최창규(2010)는 대중이 홍대지역을

⁶ 안영라, 「문화적 텍스트로서의 클럽문화: 홍대 클럽문화의 텍스트적 구조와 문화적 실천성」, 『영상문화』 제14권, 2009, 294쪽.

⁷ 위의 논문, 295쪽.

⁸ 김소영, 한수연, 「홍대지역의 장소성과 패션 이미지 연구」, 『한국의상디자인학회지』 제14권 3호, 2012, 225쪽.

어떻게 인식하고 있는지에 대한 설문조사를 통해 현재 홍대지역의 장소성에 대한 분석을 시도하였다. 장소성 형성 요소 인지도의 경우 밴드 뮤지션이나 인디 레이블은 5점 만점에 각각 3.26과 3.13을 기록, 클럽(4.51)이나 클러버(3.83) 카페/커피숍(4.05) 주점(4.07), 음식점(3.79) 등에 비해 1점 가량의 낮은 점수를 보였다.⁹ 이는 홍대가 예술의 본거지, 특히 음악인들의 창작활동지역이라는 사실이 적어도 대중들에게는 많이 퇴색되었음을 의미한다. 이러한 현실은 홍대 사운드의 지속성에 대한 비관적 전망을 야기하는 요인이 된다. 실제로 미국의 경우 한때 가난한 예술인들이 모여 거대한 문화예술 공간을 형성했던 소호(SOHO)지역이 치솟는 부동산 가격과 지나친 상업화에 본연의 모습을 잃게 되었고, 결국 미술의 전당으로서의 지위를 강 건너 브룩클린(Brooklyn)지역에 내어주게 된 예도 있다.

90년대부터 형성된 홍대의 지역적 특성을 기반으로 한 홍대음악에는 필연적으로 '인디'라는 개념이 수반된다. 인디라는 용어가 내포하는 '독립'의 의미는 상업적 자본과 유통 시스템으로부터의 독립을 의미하며, 인디음악은 인디 레이블과 이를 통해 발매된 인디음반들이 독립적으로 유통될 수 있는 체제 하에 존재하는 음악 생산과 유통방식을 의미한다.¹⁰ 주류음악의 상업성과 획일성을 거부하고 자유로운 음악세계를 추구하는 '인디정신'이라는 것도 이러한 독립적 창작·유통 시스템을 기초로 성립되는 것이다. 하지만 25년이 지난 현재에 와서 홍대음악을 여전히 인디라는 산업적 관점의 틀에 가두어야 하는지는 반드시 재고해야 할 여지가 있다. 음반시장이 디지털 음원시장 위주로 재편되고, 홈 레코딩의 일반화와 인터넷의 발달로 음악 유통 채널이 다양해지면서 이제 인디와 주류음악시장의 크로스오버가 가능해졌기 때문이다. 실제 인디음악의 기원인 1970년대 중반 영국 런던지역의 펑크 록도 1980년대 쇠퇴기를 거쳐 1990년대 소위 '포스트 펑크(post-punk)'로 규정되는 얼터너티브(alternative) 음악으로 부활하면서 인디에서 벗어나 주류음악시장의 중심에 서게 되었다.¹¹ 더불어 인디정신으로 인디 뮤지션

⁹ 신정란, 최창규, 「홍대지역의 장소성 형성에 있어서 인적요인의 영향에 관한 연구」, 『國土計劃』, 제45권 제7호, 2010, p.11.

¹⁰ 박준흠, 2006, 10쪽.

과 주류 뮤지션을 나누는 것도 무의미해졌다. 이제는 ‘헉오밴드’나 ‘새소년’ 같은 인디 뮤지션들이 인터넷이나 방송노출을 통해 인디의 선을 넘어 주류 음악시장에서 주목받는 것이 특이한 현상이 아니다.

무엇보다도 홍대음악을 인디음악이라는 구속적 정의 안에서 놓고 고찰할 때 홍대음악이 갖는 음악사조로서의 역사적 의미가 한정되고 ‘대중유행음악’으로서의 동시대성을 상실하는 결과를 초래할 수도 있다. 일반적으로 지역기반 음악사조는 소멸되는 운명을 지니고 태어난다. 음악사조는 ‘사조(trend)’라는 용어에서 유추할 수 있듯이 당대의 시대분위기와 유행의 산물이기 때문이다. 60년대를 풍미한 미국의 ‘샌프란시스코 사운드(San Francisco Sound)’¹²도, 그리고 앞서 언급한 70년대 영국의 런던 핑크도 한 시대를 풍미하고 음악적 유산만을 남긴 채 역사의 뒷안길로 사라졌다. 하지만 홍대음악은 20여년의 세월동안 다양한 장르의 뮤지션들과 밴드들을 배출하며 현재도 그 명맥을 유지해오고 있다. 이는 영미와 한국의 음악사를 통틀어보아도 흔한 경우는 아니다. 특히 최근 십 수 년 동안 전 세계 음반시장에 혁명적인 변화가 진행되어왔음을 고려할 때 홍대음악의 ‘지속성’은 실로 놀라운 일이다.

물론 홍대음악이 인디라는 장르를 통해서 ‘대중음악의 다양성’이라는 고귀한 명제의 보호를 받아왔고, 상대적으로 예술적 가치를 높게 평가받아온 것도 사실이다. 특히 아도르노가 지적한대로 음악이 상품화되면서 음악 자체를 소외시키고 물질적인 것으로 만들어버리는 현상, 즉 예술의 자본화와 상품화¹³의 관점에서 보면 홍대 음악이 인디음악으로서의 정체성을 유지하는 것은 매우 고무적인 현상으로 해석할 수도 있다. 하지만 역사적으로 보았을 때 대중음악 자체가 시장원리로부터 결코 자유로울 수 없는 현실과 디지털 시대의 도래로 상품으로서의 대중음악의 전파성이 더욱 커지게 된

¹¹ Hesmondhalgh, D., "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre", *Cultural Studies*, 13:1, 1999, p.39.

¹² 1960년대 중반 평화와 반전운동의 중심이었던 미국 샌프란시스코의 Haight Ashbury지역을 중심으로 활동하던 뮤지션들의 음악을 통칭하는 용어. 이들의 주된 음악 장르는 사이키델릭 록(psychedelic rock)이나 포크(folk)였으며, 대표적 뮤지션들로 제퍼슨 에어플레인(Jefferson Airplane), 그레이트풀 데드(Grateful Dead), 제니스 조플린(Jenis Joplin) 등이 있다.

¹³ 송화숙, 「음악학적 대상으로서의 대중음악?: 대중음악에 대한 이론적, 분석적 접근가능성에 관한 소고」, 『음악학』, 제11권, 2004, pp.261-262; Adorno, T. W., 1991 재인용)

현 시점에서는 홍대 음악을 인디음악의 구속으로부터 벗어나서 사유해야 할 필요성 또한 느껴지는 것도 사실이다.

앞서 언급했듯이 홍대음악에 대한 학술적 연구가 쉽지 않았던 것은 이처럼 인디라는 단어가 장르를 정의함에 있어서 종종 사용되는 '씬(scene)'이란 용어와 더불어 학술적으로 논쟁의 소지가 많기 때문이다. 씬은 지역 혹은 공간성의 기준을 통해 문화 사조를 규정할 때 사용되는 용어다. 음악을 통해 형성된 특정 지역의 공동체와 공동체 의식의 형성이 이루어진 문화적 공간을 표현할 때 활용되는 이 용어는 그렇기 때문에 홍대라는 지역을 중심으로 형성된 '홍대 인디문화'를 규정하기 위해서 사용되기도 한다.¹⁴ 특히 홍대가 외국인들의 방문이 빈번하게 이루어지고 다양한 서구문화코드들이 한국의 젊은 문화감성과 충돌하고 혼합되는 공간임을 감안할 때 씬이라는 용어 적용은 적절하다고 볼 수 있다. 윌 스트로(Will Straw)의 정의를 토대로 보면 씬이 부여하는 지역성의 개념은 이질적 문화가 교차하는 열린 경계성을 내포하기 때문이다.¹⁵ 하지만 씬이라는 용어 또한 모호한 개념을 가지고 있다. 씬이 물리적 공간보다는 상상적 공간의 개념을 강하게 가지고 있어서 기준을 정함에 있어서 자의적이 될 수밖에 없기 때문이다. 신현준은 씬이 상상적 장소에 한정되는 것을 보완하기 위해 키스 니거스(Keith Negus)의 정의를 따라 "구체적인 사회적 활동이 벌어지는 특정된 장소"¹⁶로서 씬을 이해하자고 제안한다.¹⁷ 하지만 본 연구에서는 '인디'라는 용어의 한계에서 벗어나 홍대음악의 음악사조로서의 특성을 고찰하고, 음악사조의 성립기반을 '지역' 혹은 '공간', 즉 '씬'이라는 용어의 개념보다는 조금 더 지엽적이거나 명확한 개념에 두는 것이 타당하다고 보았다. 이에 따라 홍대음악을 지칭함에 있어서 '홍대 사운드'라는 표현을 쓰기로 하였다. 이는 결코 자의적 기준이 아니며, 홍대음악을 지칭함에 있어서 기존에 사용해온 용어

¹⁴ 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경제」, 『대중음악』, 제6호, 2010, 71쪽.

¹⁵ 이기형, 「홍대 앞 "인디음악문화"에 대한 문화연구적인 분석: "홍대 씬"과 클럽문화를 자기기술기와 참여관찰로 접근하기」, 『언론과 사회』, 제15권 제1호, 2007, 75쪽; Straw, Will, 1991 재인용.

¹⁶ 키스 니거스, 『대중음악이론: 문화산업론과 반문화론을 넘어서』, 송화숙 외 역, 마티, 2012, p.291.

¹⁷ 신현준, 2013, pp.607-608.

들을 부정하기 위함도 아니다. 영미 대중음악의 비평적 논의에 있어서 ‘씬’이라는 표현이 널리 사용되고 있지만 특정 지역에 형성된 음악사조를 말할 때 보편적으로 지역명과 ‘사운드(sound)’라는 단어를 결합해 쓰기도 한다. 앞서 언급된 샌프란시스코 사운드, 뉴웨이브(New Wave) 음악의 산실이었던 영국 맨체스터 사운드(Manchester Sound), 펑크(punk)와 핑크(funk)가 교차했던 미네아폴리스 사운드(Minneapolis Sound) 등이 대표적인 예이다. 이때 사운드라는 단어가 내포하는 광의성은 특정 지역에서 발화한 음악장르가 한 가지 장르용어만으로는 그 특성을 모두 포섭할 수 없을 때 적절하게 사용될 수 있다. 또한 사운드는 씬이 함의하는, 음악외적 요인들을 병치하는 복합적 문화현상으로서의 관점을 단순화시키고 지역성과 그 한정된 공간에서 나타난 음악 자체에 방점을 두는 용어로서 해석 가능하다.

2) 음악사조로서 홍대 사운드의 정체성

지금까지 고찰해본 바 홍대 사운드를 정의함에 있어서 용어의 적용이나 공간적·산업적 범위를 학술적으로 규정하는 것의 어려움이 있었다. 그럼에도 불구하고 홍대 사운드가 “DIY정신”과 “아마추어리즘”에 음악적 기반을 두고 있다는 것은 확고한 사실이다.¹⁸ 홍대지역의 성격과 음악계의 산업적·미학적 지형이 급격하게 변해왔음에도 불구하고 이 두 가지 요소는 변함이 없으며 이는 홍대 사운드가 다양한 장르를 보여 왔음에도 하나의 음악사조로 고찰할 수 있는 근거를 제시한다. 또한 홍대 사운드가 음악사조로서 자리매김할 수 있는 당위성은 이것이 홍보전략 등 음악 외적인 요소가 크게 작용하는 주류 기획사시스템의 음악과 달리 음악 콘텐츠 자체의 힘으로 대중에게 다가간다는 점이다. 케이팝은 해외시장 진출을 모색하기 위해 의도적으로 해외파나 심지어 외국인 멤버를 아이돌 그룹에 포함시키는 방식으로 k-pop의 음악적 정체성을 형성해나갔다.¹⁹ 이는 90년대 유학파 출신

¹⁸ 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경제」, 『대중음악』, 제6권, 2010, p.80.

¹⁹ 심두보, 「대중문화 허브로서 서울의 부상: 최근 한국 대중문화 속 “동남아 현상”과 관련하여」, 『스피치와 커뮤니케이션』, 제17권, 2012, 184쪽, 186쪽.

가수들의 인기에서부터 시작된 “세계화에 따른 탈경제적 인구 이동의 재구조화”²⁰를 기반으로 한 모델이다. 아이돌그룹에게 ‘국제적 감각’을 입히자는 취지의 이러한 방식은 음악 자체보다는 음악 외적인 요소들을 통해 대중에게 어필하는 결과를 야기하였다. 다시 말해서 음악 자체의 완성도나 뮤지션으로서의 정체성보다는 얼마나 해외시장에서 어필할 수 있는가를 더 중요시하게 되었다. 반면 홍대 사운드는 철저하게 음악 자체의 미학적 정체성에 대한 뮤지션과 수용자의 적극적인 인식에서 출발한다. 90년대 홍대 사운드의 태동기 때는 펑크록이나 ‘너바나(Nirvana)’ 등의 인기로 주류음악계의 선봉에 서있던 얼터너티브 록(alternative rock) 장르를 중심으로 뮤지션들이 모여 들었으며, 이후에도 힙합(hip hop), 인디 포크(indie folk), 클럽 EDM (electronic dance music) 등 기획사가 아닌 음악 장르를 중심으로 뮤지션들의 정체성을 구분하는 방식으로 발전되어왔다. 케이팝이 산업적 관점에서 ‘한류’와 연계되면서 끊임없이 탈국가적 정체성을 강요받고 있다면 홍대 사운드는 서구의 음악장르를 홍대라는 한국의 특정 지역의 문화적 감수성으로 재해석하는, 전향적으로 보자면 오히려 ‘한국(K) 대중음악(pop)’으로서의 정체성을 더욱 확실하게 가진 콘텐츠라고 해석할 수 있다. 이는 음악의 한 경향 아래 모여든 뮤지션들과 그들이 활동하는 특정 지역을 하나의 ‘사조’로 규정짓는 데 필요한 최소한의 기준으로 받아들일 수 있다.

음악사조를 규정함에 있어서 필요한 또 다른 요소는, 특정 지역의 음악이 타 지역이나 당시 주류의 음악 흐름과 비교하였을 때 확연히 구분되는 독창성과 일관된 진정성의 유무여부이다. 홍대 사운드는 ‘록’이라는 장르를 선택하면서 독창성과 진정성을 확보하였다. 송화숙은 60년대 변혁의 시대에 기성가치에 대한 저항과 상업화의 거부, 그리고 70년대 이후부터는 창조성과 곡의 완성도, 연주기량을 토대로 한 예술적인 면을 모두 포섭하면서 발전해 온 장르로 록을 말한다.²¹ 그리고 음악의 미학적 진정성 추구를 통해 스스로 ‘대중성’에 대한 기준을 만드는 장르로서의 록음악을 말한 사이먼 프리스(Simon Frith)의 사유(1987)를 통해 록을 진정성과 독창성의 장

²⁰ 위의 논문, 185쪽.

²¹ 송화숙, 앞의 논문, pp.291-292.

르로 규정한다.²² 이를 통해 보자면 홍대 사운드는 당대 주류 대중음악과는 분명히 다른 지향점을 가지고 있었다. 홍대에서 활동하던 밴드나 뮤지션들은 모두 많이 팔리는 음악 보다는 동시대의 변화한 현실과 이에 따른 개인의 감정을 음악에 담아 자유롭게 표현하였다. 물론 당시 주류의 가요들이 진정성이 없었다는 것은 아니다.²³ 90년대에는 서태지를 비롯하여 신해철 등 주류음악계의 새로운 경향을 선도한 전복적이고 독창적인 음악세계를 구축한 뮤지션들을 쉽게 찾아볼 수 있었다. 하지만 이들로 인해 주류음악계 전체가 진정성과 독창성의 흐름으로 진행되었다고 해석하기엔 무리가 있다. 대부분의 가수들은 기존 대중가요의 관습적 요소들에 충실한, 문자 그대로 ‘유행’ 가요를 불렀으며, 위 언급한 몇몇 예외의 뮤지션들조차 ‘팔리는 음악’에서 완전히 자유롭지 못했다. 홍대 사운드는 당시로서는 생소한 음악장르를 활용하여 독창적인 음악을 선보였고, 이를 통해 진정성을 확보했다. 홍대 사운드의 전위성은 홍대에서 유행하던 음악스타일을 통해 짐작할 수 있다. 당시 ‘발전소’나 ‘황금투구’같은 댄스클럽들은 일반 나이트클럽의 음악스타일과는 다른, ‘애시드 재즈(Acid Jazz)’나 ‘트립합(Trip-hop)’, ‘인더스트리얼 록(Industrial Rock)’같은 전위적인 장르의 음악들을 선곡하였고, 이러한 음악 소비경향은 ‘어어부 밴드’나 ‘언니네 이발관’, ‘노이즈가든’같은 홍대 뮤지션들의 음악스타일에 큰 영향을 주었다고 해석 가능하다. 또한 90년대 중반은 전 세계적으로 MTV로 대표되는 영상음악콘텐츠의 전성시대였다. 한국도 가수들의 뮤직비디오 제작이 점점 중요하게 여겨지던 시기로 들어서게 되고, 자연스럽게 ‘비디오형’ 가수들이 주류시장의 대세로 자리 잡기 시작했다. 하지만 홍대 사운드는 대세를 역행하여 주로 공연과 음반발매만으로 승부수를 던졌다. 이는 홍대 사운드가 가진 진정성을 증명해주며, 그렇기 때문에 홍대 사운드는 명백히 음악사조로서의 정체성을 부여받는다.

²² 위의 논문, 293쪽.

²³ 송화숙도 지적했듯이 앞서 규정한 록음악의 특성을 기준으로 획일적 장르구분을 하게 되면 록 이외의 대중음악에 대한 왜곡된 폄하와 함께 대중음악의 지형도 내부에 계급구조가 발생하게 된다(위의 논문, 294쪽).

3. 홍대 사운드와 역사적 음악사조들과의 비교분석

1) 미8군 사운드

우선 미8군 사운드를 지역기반 음악사조로 볼 수 있는가에 대한 문제부터 검토하겠다. 일반적인 음악사조들과 달리 미8군 사운드는 행정구역상의 특정 지역을 기반으로 한 것이 아니라 미8군이라는 '특수시설'을 중심으로 발현된 사조이다. 다시 말해서 홍대 사운드가 '홍대'라는 특정 지역을 기반으로 형성된 것과 달리 미8군 사운드는 수도권 지역과 주요 요충지에 흩어진 미8군 군부대라는 장소성을 기반으로 한 음악사조인 것이다. 하지만 1960년대는 한국 내 특정 지역에 문화적 정체성을 가진 지역이 형성되기에는 이제 막 지역발전의 씨앗을 뿌리기 시작했던 시기였기에 특정지역을 기반으로 어떤 신문화가 뿌리내리기 어려운 측면을 고려해야 한다. 홍대의 경우 신 음악조류가 유입되기 전부터 홍대 미대라는 지역적 특성을 가지고 문화예술 씬이 형성될 수 있는 조건을 가지고 있었지만, 60년대 한국은 그럴 수 있는 국가적 상황이 아니었다는 것이다. 그래도 1960년대부터 전개된 개발독재에 의한 근대화 과정 속에서 급격한 이농현상과 도시화가 이루어지고, 이 과정에서 서울이 문화적·산업적으로 급속한 팽창과 발전을 시작하려던 시기였기에²⁴ 서울 주변에 밀집되어있던 미8군부대가 일종의 물리적 장소성을 형성하고 서구 대중문화의 관문 역할을 하며 새로운 문화사조를 발현시킬 수 있었다고 해석할 수 있다. 음악만 놓고 보았을 때에도 미8군에서 연주되고 전파되는 음악들은 분명한 장르적 정체성을 가지고 있었다. 무엇보다도 당시로서는 생소했던 '스탠다드 팝(standard pop)'과 '로큰롤(rock-n-roll)'장르를 들여와 한국 땅에 대중화시키며 신경향을 형성하였다.²⁵ 또한 자체 방송국 설립과 뮤지션들을 양성하는 등 음악계에 영향력을

²⁴ 장유정, 「대중가요를 통해 본 1960년대의 서울문화」, 『민족문화논총』, 제35권, 2007, 112쪽.

²⁵ Maliangkay, R., "Supporting Our Boys: American Military Entertainment and Korean Pop Music in the 1950s and Early-1960s", Howard, K., *Korean Pop Music: Riding the Wave*, Folkestone: Global Oriental, 2006, pp.23-24.

행사하였다는 측면에서 음악사조로서의 접근이 가능해진다.

신현준은 대중음악의 역사를 조망함에 있어서 앞서 언급한 엘리트주의나 인기주의적 관점에 대한 보완으로 음악가들의 작품들을 몇 가지의 '장르'로 구분하여 접근하는 방식을 권장한다.²⁶ 이러한 관점에서 만약 새로운 서양 대중음악 장르가 한국에 들어와 토착화되어가는 과정을 하나의 음악사조로 구분하여 본다면 일관된 흐름이 생성된다. 이는 20세기 초반 처음 서양음악이 이 땅에 대중음악의 모습으로 상륙한 이래로 조금 멀게는 1960년대 미8군 쇼를 통해 새로운 장르의 음악들이 트로트 일색의 가요계에 파문을 던졌던 상황에서부터 90년대 싱어송라이터 위주의 '신세대 가요'의 등장, 그리고 90년대 중반 흥대 사운드와 90년대 말 언더그라운드 힙합에 이르기까지 시대 분위기와 유행을 타고 명멸한 대중음악의 커다란 역사적 연속성을 형성하는 것이다. 앞서 언급한대로 흥대 사운드를 과거 음악사조, 특히 영미의 신 장르 유입의 관문 역할을 하였던 미8군 사운드와 비교분석하는 것은 이러한 연속성의 흐름 위에서 이루어진다.

한국에 미국의 대중음악이 처음 유입된 시기는 일반적으로 1945년 해방 직후 미군정의 시작부터라고 간주한다.²⁷ 하지만 스탠다드 팝이나 로큰롤 같은 장르가 국내 뮤지션과 가수들에게 직접적으로 전파가 된 시기는 AFKN(American Forces Korea Network)방송국의 개국과 미8군 쇼 무대가 정착한 1950년대에서 60년대라고 보는 것이 일반적이다. 1950년 대구에 미8군사령부가 처음 설치된 이후 여러 변화를 거쳐 주한미군·미8군·UN군·한미연합군 등 4개의 사령부로 재편되고, 미8군 사령관이 4개 사령관직을 겸하면서 미9군은 주한미군 전체를 대표하게 된다.²⁸ 미8군 쇼는 모국을 떠나 타지생활의 외로움에 젖은 미군들을 달래기 위해 조직되었으며, 미군주둔의 규모가 커지면서 점차 한국인 연주자와 가수를 고용하기 시작했다.²⁹

²⁶ 신현준, 2013, pp.605-606.

²⁷ 한지수, 「미8군쇼 무대를 통한 미국대중음악의 국내 유입 양상」, 『음악과 문화』, 제20권, 2009, 131쪽.

²⁸ 위의 논문, 132쪽.

²⁹ 위의 논문, 133쪽; 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1960: 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트, 2005, pp.24-25.

1960대부터는 미8군 쇼의 수요와 규모가 더욱 커져서 클럽의 개수가 주간 미군에 150개에 달하는 장교 사병 및 서비스 클럽, 그리고 한국흥행과 유니버설 연예 주식회사 산하에 70개 단체의 밴드와 22개 단체의 쇼가 생겼다.³⁰ 미8군 쇼가 이렇게 확장이 된 것은 한국 연예인들을 원활하게 공급하기 위해 조직된 '용역업체'에서 그 이유를 찾을 수 있는데, 이들은 미8군 클럽에 쇼를 기획·제공하고 연주자의 교육부터 공급까지 미8군 쇼와 관련된 대부분의 업무를 수행하였다.³¹ 이와 같은 업무특성은 오늘날 대형기획사와 비교해보면 매우 흡사한 형태를 가지고 있다고 평가할 수 있다. 특히 최초의 용역업체인 화양홍업의 공동설립자는 연주자였던 베니 김³²으로, 음악인 스스로 기획자로 전향하여 회사를 운영하는 오늘날의 SM, JYP, YG 같은 대형기획사들을 연상시킨다. 또한 이들이 단순히 쇼를 기획하는 것을 넘어서 소속 연주자들의 실력향상을 위한 자체 연습실과 트레이닝 시스템을 갖추었고,³³ 당시 여자 보컬 하모니 그룹(시스터즈)의 유행이 일었던 것³⁴을 감안하면, 현재 아이돌 트레이닝 시스템과 아이돌음악의 원형을 제공했다고도 평가할 수 있다. 놀라운 것은 당시 연예인 공급체제가 정비됨과 동시에 미군 당국 주도의 오디션 시스템이 만들어졌다는 사실이다. 3개월에서 6개월에 한 번씩 열리는 오디션에 참가한 연예인들은 오디션을 통해 또다시 걸러지고 여기서 살아남은 사람들만 회사가 조직한 쇼단의 정식 멤버가 될 수 있었으며, 실력에 따라 쇼단의 등급이 매겨지고 난 후 곧바로 전국투어에 투입되는 구조를 가지고 있었다.³⁵ 이 또한 오늘날 대형기획사 오디션 시스템과 동일한 구조를 가지고 있는데, 무려 50여 년 전에 이미 현대적 의미의 경영시스템(managing system)이 미8군 무대에서 완성되었다는 점은 현재 케이팝이 갖는 국제적 경쟁력을 보았을 때 시사하는 바가 크다.

³⁰ 위의 논문, 134쪽.

³¹ 위의 논문, 135쪽; 위의 책, 2005, 26쪽.

³² 다른 한명의 설립자는 안인옥이다.

³³ 위의 논문, p.136; 위의 책, p.27.

³⁴ 위의 논문, p.142.

³⁵ 위의 책, 26쪽.

이상 미8군 사운드의 산업적 구조를 살펴보았을 때 홍대 사운드보다는 오히려 주류 케이팝의 구조와 유사함을 발견할 수 있다. 이는 미8군 사운드가 철저하게 당시 시대적·공간적 특성에 부합한 기획의 산물이라는 점에서 홍대 사운드가 추구하던 독창성과 독립성과는 근본적으로 대척점에 있다는 점에서 기인한다. 물론 미8군 사운드가 당시 영국과 미국에서 유행하던 최신 음악장르를 한국에 전파하였고, 미8군이라는 공간 자체가 외국인들의 문화와 한국의 토착문화가 서로 섞이고 충돌하는 지역이라는 점은 홍대 사운드와 홍대라는 지역이 갖는 음악성·지역성과 흡사한 양상을 보였다고 해석할 수 있다. 다만 홍대 사운드는 뮤지션들이 주체가 되어 새로운 장르를 받아들이고 자유로운 창작과 실험을 주도했었다. 이들이 선택했던 얼터너티브와 모던 록(modern rock) 장르는 기존 서구의 취향을 모방하고 답습하는 주류의 록음악 수용방식을 넘어 당대의 주류세대의 감성에 부합하는 새로운 음악적 소구력을 가지고 있었다.³⁶ 홍대 뮤지션들은 이 “지역화”된 록 장르를 단순히 숭배하고 모방하는 것을 넘어 다양한 실험과 전유를 추구했던 것이다.³⁷ 그에 반해 미8군 쇼 소속 뮤지션들은 철저하게 쇼의 성격에 맞는 음악을 추구할 수밖에 없었다. 이는 미8군 무대에 선 뮤지션들이 창작보다는 모방(copy)에 집중할 수밖에 없었던 결과를 초래하였으며,³⁸ 실력 있는 연주자는 양성했는지언정 진정한 창작자를 양성하는 데에 실패하는 원인을 제공하였다.³⁹ 그렇기 때문에 한국 대중음악계가 일정 규모와 시장 구조를 갖추게 된 이후에는 이들 뮤지션들이 자신의 음악을 추구하기 위해서 미8군 무대를 떠나게 되었고, 이후 한국 대중음악에 대한 미8군 사운드의 영향력은 자연스럽게 소멸되는 결과를 낳았다고 해석 가능하다. 여기서 간과될 수 없는 중요한 사실은 미8군 사운드가 군사독재정부의 검열과 탄

³⁶ 이기형, 2007, 63쪽.

³⁷ 위의 논문, 64쪽.

³⁸ 위의 책, 33쪽.

³⁹ 물론 신중현 등 일부 천재적 재능과 부단한 노력을 갖춘 뮤지션들이 단순한 모방을 넘어 한국적인 록 장르를 고안하고 주류음악계를 풍미했던 성과에 대해서도 주목할 필요가 있다. 또한 한명숙, 최희준, 현미, 패티 김, 윤복희 등 훗날 전설로 남게 될 훌륭한 보컬리스트들을 배출한 면도 간과되어서는 안 될 미8군 사운드의 중요한 성과물들이다.

압이 강화되는 1970년대 초반까지도 그 영향력을 유지하고 있었다는 점이다.⁴⁰ 이는 무려 20여년의 세월로, 홍대 사운드의 지속력에 필적하는 것이며 역설적으로 홍대음악이 가진 음악사조로서의 연속성에 대한 재평가를 가능하게 한다.

음악적인 면에서 보았을 때 미8군 사운드와 홍대 사운드는 록이라는, 당시로서는 생소하거나 비주류 장르에 불과했던 사조를 유행·발전시켰다는 공통점을 가지고 있다. 미8군 사운드의 경우 당시 국내 정치적 상황에서 상대적으로 자유로운 미군부대를 중심으로 한 음악 씬의 형성은 한국가요 시장에 비해 상대적으로 자유롭고 새로운 음악무대 형성을 가능케 했다⁴¹ 록이라는, 젊은이들이 열광하는 참신하고 역동적인 음악장르는 국내의 젊은이들과 뮤지션들을 자극하기에 충분했기에 신중현 같은 몇몇 혁신적인 뮤지션들을 배출하는 산실로 작용할 수 있었다. 특히 대중문화 전파에 있어서 단순히 방송과 영화에 의존하던 것을 벗어나 라이브 클럽쇼와 같은 공연문화를 정착·발전시킨 것은 미8군 사운드의 가장 도드라지는 특징이다. 홍대 사운드 또한 전위적 록 장르인 포스트-펑크로서의 얼터너티브 장르를 적극 수용하며 댄스나 발라드 위주의 가요계에 신선한 바람을 불러일으켰다. 그리고 클럽 공연 위주로 음악활동을 하면서 향후 국내 공연문화 정착에 큰 공헌을 했다고 평가내릴 수 있다.

마지막으로 미8군 사운드의 음악외적인 면, 특히 후대에 끼친 영향력이라는 관점에서 보았을 때 최신 서양문화의 관문이었다는 사실 이면에 부정적인 견해 또한 상존하는 것도 사실이다. 서양, 더 정확히는 미국의 소비문화가 여과 없이 그대로 들어와 한국의 전통적 문화양식과 혼종 되는 과정에서 국적 불명의 퇴폐문화가 만들어졌다는 것이다. 이는 홍대의 다문화적 특성에 대한 많은 연구⁴²에서도 비슷하게 지적되는 사항이며, 특히 홍대가

⁴⁰ Maliangkay, 2006, 21쪽.

⁴¹ 위의 논문, 21쪽.

⁴² 신정란, 최창규, 「홍대지역의 장소성 형성에 있어서 인적요인의 영향에 관한 연구」, 『國土計劃』, 제45권 7호, 2010, pp.5-20; 이기형, 2007; 이영미, 「세계화·지구화 시대의 한국 대중가요를 위한 점검」, 『정신문화연구』, 제25권 제3호, 2002, pp.41-59; 이정엽, 2010; 정원욱, 김계천, 「장소성을 바탕으로 한 컬처노믹스 구현에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회논문집』, 제22권 2호, 2013, pp.3-10.

다양한 예술장르의 실험공간이라는 본연의 모습을 조금씩 잃어가는 현 시점에서는 미8군 문화의 문제점을 반면교사로 삼는 관점도 필요하다고 사료된다.

2) 런던 펑크

“펑크는 치질과도 같이 딱 막힌 음악입니다(Punk is so constipated it should be called hemorrhoid rock.)” - 린다 론스타트(Linda Ronstadt)

“펑크가수들은 성적 음란함과 무기력한 분노의 태도를 담은 노래밖에 부를 수 없습니다. 마치 우리에게 갇힌 원숭이들이 주절대는 것 같아요(All that punk singers can bring to the presentations of their songs is the gesture of sexual obscenity or of impotent rage. There is a lot of caged simian gibber).” - 안토니 버제스(Anthony Burgess)⁴³

당시 음악·문화계에 종사하고 있던 이들의 펑크록에 대한 이와 같은 반응은 역설적으로 펑크록이 주류문화계에 얼마나 커다란 충격을 주었는지를 잘 설명한다. ‘섹스 피스톨스(the Sex Pistols)’나 ‘클래쉬(the Clash)’로 대표되는 펑크록은 사실 영국 런던지역이 아닌 미국 뉴욕 Bowery 지역의 작은 클럽 CBGB⁴⁴에서 먼저 시작되었다(Szatmary, 2013). 74년부터 이 클럽에서 활동하던 대표적인 그룹들은 텔레비전(Television), 토킹 헤즈(Talking Heads) 등이었으며 이들은 60년대 앤디 워홀(Andy Warhol)의 뉴욕 아방가르드와 벨벳 언더그라운드(Velvet Underground)같은 선구자적 록그룹의 영향을 받아 전위적인 음악스타일을 선보였다.⁴⁵ 그리고 그룹 Ramones의 등장은 펑크록의 원형을 제시하며 1년 후 런던 펑크의 형성에 지대한 영향을 주게 된다.

⁴³ Szatmary, D. P., *Rockin' in Time*, 8th ed., Pearson, 2013.

⁴⁴ CBGB의 공식명칭은 CBGB & OMFUG로, Country, Bluegrass, Blues & Other Music for Urban Gourmandizers의 약자이다(Starr, L., *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press, p.427).

⁴⁵ Szatmary, 앞의 책, 246쪽.

브리티쉬 펑크(British Punk), 혹은 더 구체적으로 런던 펑크는 영국의 젊은 실업자 계층이 뉴욕 펑크에 지독한 분노를 담아 발전시킨 음악사조이다. 펑크가 태동하던 시기, 즉 1974년부터 1977년까지의 기간 동안 영국의 실업률은 3.4%에서 6%까지 두 배로 증가했고, 젊은이들만 놓고 계산하였을 때는 무려 200% 증가하였다. 이를 막기 위해 정부는 임금동결을 하였지만 오히려 살인적인 인플레이션으로 이어졌으며 결국 1976년 36억 파운드의 IMF(International Monetary Fund) 구제 금융을 지원받기에 이른다.⁴⁶ 이러한 사회현실은 펑크정신에 그대로 담겼다. 당시 'Sex'라는 이름의 의상 숭을 운영하던 말콤 맥러렌(Malcolm McLaren)의 관리 하에서 데뷔한 록그룹 섹스 피스톨즈는 영국 실업청년들의 분노를 벨벳 언더그라운드와 같은 뉴욕 아방가르드의 DIY정신, 그리고 록의 기본에 충실한 미니멀리즘과 결합하여 브리티시 펑크록을 창조하였다.⁴⁷

펑크록의 탄생당시 영국사회의 분위기와 홍대 사운드 탄생 당시 한국사회는 많이 달랐다. 홍대 사운드가 탄생하던 94년 당시는 문민정부 시절로, 이전 독재정권에서 누리지 못한 자유와 80년대 후반부터 이어져 온 경제호황의 이른 열매를 마음껏 향유하던 시기였다. 특히 홍대지역은 대학교를 중심으로 젊은이들과 한국을 방문한 외국 관광객들이 많이 찾는, 태생적으로 유흥문화가 발생하기 쉬운 문화적 조건을 가지고 있었다. 이기형이 2006년 4월 초 대중음악 비평가 성기완을 인터뷰한 내용에서도 드러난 것처럼 초기 홍대음악 씬을 형성하던 클럽 운영자들의 운영취지도 예술적 목적성보다는 사람들이 유흥을 즐길 수 있는 공간 만들기가 주목적이었다.⁴⁸ 홍대 문화의 이러한 쾌락 지향성⁴⁹은 대기업 등 상업적 수혜를 누리기 위한 자본들의 유입으로 더욱 심화되어갔고, 현재도 '소비를 위한 쾌락'의 비중은 같

⁴⁶ 위의 책, 252쪽.

⁴⁷ Brackett, D., *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates*, New York: Oxford University Press, p.340; Sztatmary, 앞의 책, 253쪽.

⁴⁸ 이기형, 앞의 논문, pp.60-61.

⁴⁹ 홍대 문화의 퇴폐성은 성기완의 인터뷰에서 묘사된 "황금투구" 나 "발전소"와 같은 당시 홍대 클럽들의 자유분방한 놀이문화를 통해서 잘 드러난다(이기형, 위의 논문, pp.61-62). 물론 홍대가 추구하던 쾌락은 반드시 퇴폐적 성격만을 띤 것은 아니며, 이기형도 부연했듯이 적어도 홍대의 문화생산 주체들에게는 '생산을 통한 쾌락'이라고 볼 수 있겠다.

수록 높아지고 있는 실정이다. 이러한 상반된 시대적 배경의 영향 탓인지 홍대 뮤지션들은 세상에 대한 분노와 저항보다는 개인적인 감정과 자유분방함을 주요 서사로 삼았다. 하지만 몇 년 후 한국도 영국과 같이 IMF 구제금융을 받게 되면서 홍대는 분노의 출구로서 보다는 좌절의 감정을 담거나 오히려 아티스트 자신의 내면 깊이 침잠하는 경향을 보였다. 그리고 분노의 이유와 대상이 달랐을 뿐 체제가 주는 통제를 근본적으로 거부하고 자유로운 ‘인디정신’을 추구했다는 점에서 런던 펑크와 홍대 사운드는 같은 사회문화적 맥락에 있었다고 해석할 수 있다.

홍대 사운드는 음악적인 면에 있어서도 영국 인디음악의 특성을 상당부분 물려받았다. 영국 인디음악의 특징인 ‘챙챙거리는(jangly)’ 기타 사운드와 세련되고 섬세한 가사, 리듬 파트의 최소화, 그리고 싱어-송라이팅 시스템⁵⁰은 홍대 사운드의 대표적 특성이다. 무엇보다 영국 인디음악을 탄생시킨 장르인 펑크록을 홍대 뮤지션들이 가장 먼저 받아들였던 것은 매우 상징적이다. 펑크록의 ‘스스로 모든 것을 해내는’ DIY 정신은 인디문화의 핵심이며, 이는 펑크록 그룹 Buzzcocks의 멤버 Pete Shelley의 다음과 같은 말을 통해서도 잘 드러난다.

“펑크는 레코드회사의 멍청이들이 결정 내려주기를 기다리는 것 대신 언제나 스스로 제작수단을 잡고 주도권을 갖추는 것을 의미합니다(Punk was always about having control, seizing the means of production, instead of waiting for the record company idiots to make the decisions.).”⁵¹

홍대 사운드가 정식 음악교육을 받거나 제도권 영향 하에 있던 ‘준 프로 페셔널’들이 아닌 자신의 의지로 악기를 구입해 밴드를 결성한 순수 ‘아마추어’들 위주로 구성되었던 것은 바로 위와 같은 펑크의 DIY 정신을 물려받았기 때문이라고 해석할 수 있다. 특히 펑크록의 전신이라고 할 수 있는 미국의 ‘개러지 밴드(garage band)’는 자신의 집 창고에서 이웃이나 친구, 가족

⁵⁰ Hesmondhalgh, 앞의 논문, 38쪽.

⁵¹ Szatmary, 앞의 책, 262쪽.

들을 위해 연주하다 우연치 않게 대중에게 발견된다는 의미에서 명명된 음악용어⁵²인데, 이것을 초기 홍대 사운드 분위기에 적용해보면 크게 다를 것이 없다. 홍대에 모인 음악인들 모두 아틀리에 같은 미술 작업실을 임시로 연주실이나 녹음실로 사용하며 음악을 하다가 대중의 눈에 발견되는 과정을 거쳤기 때문이다.

음반 유통구조에 있어서 런던 핑크와 홍대 사운드는 거의 동일한 면을 보였다. 당시 런던에서 핑크록 앨범을 발매하던 회사는 Rough Trade Records라는 독립레이블이었다. 이 회사가 놀라웠던 것은 소속 뮤지션과 회사의 수익배분을 5대 5으로 평등하게 가져갔으며 음반판매가격도 최대한 저렴하게 유지하려고 했다는 점이다.⁵³ 이는 음반업계에서는 전례가 없던 파격적인 조건이었다. 이후 타 지역에서도 이 레이블의 노선을 따르는 독립레이블들이 우후죽순처럼 생겨나기 시작했다. 당시의 대표적인 지역 레이블들은 맨체스터의 Factory Records, 에딘버러의 Fast Product, 더들리의 Graduation Records가 있었으며 이들 중 I.R.S나 Virgin Records 등 일부는 주류시장에 편입되었지만 대부분은 Rough Trade Records의 노선을 그대로 유지하였다.⁵⁴ 뮤지션들의 경우도 클래쉬가 CBS와 계약하는 등 일부는 주류에 편입되었지만 그들이 인디정신을 포기하거나 시류에 영합하는 방식으로 음악노선을 변경한 것은 아니었다. 홍대 사운드에 있어서도 앞서 언급했듯이 클럽 '드럭'이 자체 레이블을 설립하여 출연 밴드들의 앨범을 직접 제작·유통하였다. '인디'라는, 홍대 사운드의 정체성에 완벽하게 부합하는 이름의 이 레이블은 〈Our Nation〉(1996)과 같은 컴필레이션 앨범 발매를 시작으로 1998년 핑크록 그룹 코코어의 1집 〈Odor〉를 발매하며 본격적인 인디레이블 시스템을 갖추기 시작했다.⁵⁵ 이후 영국처럼 홍대에서도 비슷한 개념의 인디레이블들이 등장하였으며, 몇몇은 현재까지도 그 명맥을 유지하고 있다.

⁵² Starr, L., *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press, 425쪽.

⁵³ Szatmary, 앞의 책, pp.262-263.

⁵⁴ 위의 책, 263쪽.

⁵⁵ 박준흠, 『대한인디만세: 한국 인디음악 10년사』, 세미콜론, 2006, pp.16-17.

섹스 피스톨즈나 클래쉬의 인기로 인해 런던 펑크는 편견과 비난을 극복하고 단숨에 영국음악 씬 전체에 큰 영향을 끼치기 시작했다. 하지만 주류 뮤지션들이 그들의 패션이나 음악스타일을 따라 하기 시작하였고, 반대로 펑크록 밴드들은 레게나 스카 등 다양한 장르를 수용하면서 역설적으로 펑크는 쇠락의 길을 걷기 시작했다. 특히 79년 2월 2일 섹스 피스톨즈의 멤버 시드 비셔스(Sid Vicious)가 약물과다복용으로 사망한 것은 펑크의 죽음을 예견하는 상징적인 사건이었다(Szatmary, 2013, 265). 한국의 경우 몇몇 홍대 뮤지션들의 주류시장 진출과 공중파 음악프로그램 출연 등을 통해 새로운 음악적 길을 모색하던 중 ‘카우치 포테이토’의 공중파 TV 스트리킹 사건 등을 계기로 잠시 침체의 모습을 보이기도 했다. 하지만 다행히 현재 까지도 주류음악의 획일성에 다양성을 공급하는 중핵으로서 그 역할을 충실히 해오고 있다. 펑크록은 주류장르에 영향을 주고, 역설적으로 스스로 인디정신을 버리고 주류의 중심에 서게 되면서⁵⁶ 소멸의 길을 걸었다. 반면 홍대음악은 주류장르에 펑크록만큼의 파괴력 있는 영향력을 발휘하지는 못했을지언정, 하나의 대안음악으로 끊임없는 장르적 실험을 통해 스스로 진화해왔다. 이 과정에서 대안음악과 인디라는 틀에 스스로를 가두게 되는 부작용도 있었지만, 홍대 사운드 본연의 정체성을 버리지 않으면서 상대적으로 오랜 생명력을 유지할 수 있게 된 기반을 마련할 수 있었다. 또한 디지털·인터넷 시대의 도래로 뮤지션들이 컴퓨터를 통해 스스로 작곡·편곡·제작·배포를 할 수 있는 환경이 조성되었다. 말 그대로 ‘홈 레코딩’ 시대가 열리면서 홍대 사운드가 끝까지 버리지 않았던 DIY 정신과 결합하여 오히려 주류음반시장의 도움을 받지 않아도 스스로를 알릴 수 있는 창구의 다원화가 이루어진 것이다. 이는 런던 펑크가 누리지 못했던 시대의 수혜이기도 하다. 소수의 하위문화였던 (댄스)클럽문화가 이제는 홍대를 규정하는 가장 대중적인 흥행요소가 되었는데, 홍대음악이 음악 자체의 자율성과 실험성을 버리지 않는 선에서 시스템을 적절히 활용한다면 앞으로도 홍대 사운드의 생명력은 무한연장의 꿈을 실현할 수 있을 것이다.

⁵⁶ 90년대 중반 영국의 인디음악은 ‘블러(Blur)’나 ‘오아시스(Oasis)’, ‘펄프(Pulp)’와 같은 ‘포스트-펑크’ 그룹들에 의해 더 이상 마이너가 아닌 메이저 음악시장의 중심에 서게 된다 (Hesmondhalgh, 앞의 논문, 39쪽).

4. 결론

이상 홍대 사운드를 지역기반의 음악사조로서 고찰하고, 국내외 대표적인 음악사조와의 비교를 통해 미학적·산업적 특성을 살펴보았다. 지금까지의 연구를 토대로 보았을 때 홍대 사운드가 다른 음악사조, 특히 런던 핑크 같은 서양 음악사조들과 다른 가장 두드러진 차이점은 바로 지속성(longevity)이다. 그리고 이는 홍대 사운드의 가장 큰 경쟁력이자 한계이기도 하다. 90년대 중반 '크라잉 넛'이 〈말달리자〉로 주류음악계에 작은 파문을 던진 이후 20여년이 지난 현재까지도 홍대 사운드는 지속적으로 새로운 뮤지션들이 등장하며 주류음악계에 영향을 주고 있다. 이는 대부분의 서양 음악사조들이 특정장르나 시대적 분위기에 의지한 나머지 해당 장르의 유행이 끝나고 시대 분위기가 바뀌면 명맥이 끊기게 되는 것에 비추어보았을 때 세계적으로 유래를 찾아보기 힘든 홍대 사운드만의 경쟁력이라고 할 수 있다. 다만 역설적으로 홍대 사운드가 변화하는 시대 흐름을 타고 다양한 음악 장르를 수용한 것 때문에 홍대 사운드의 음악사조로서의 정체성이 희박해진 것이 사실이며, 한국 대중음악의 한 축으로서 좀 더 확고한 힘을 가지지 못하는 이유가 되었다고도 해석할 수 있다. 홍대의 음악을 해외에 하나의 음악사조로 소개함에 있어서 인디음악이라는 산업적 개념에 한정 짓지 말고 '홍대 사운드'라는 거시적 언어로 포장하는 작업은 그런 의미에서 고려될 필요가 있다고 사료된다. 특히 홈레코딩/개인프로듀싱이 가능해지면서 주류와 비주류의 개념이 갈수록 희박해져만 가는 현재 음반시장 상황을 고려하면 이러한 작업은 대중음악사 정리와 국제 문화콘텐츠 범위 확장에 있어서 하나의 방법론으로 제시될 수 있겠다.

이를 위해 '모타운 사운드'처럼 홍대 음악브랜드의 구심점이 될 수 있는 통합 레이블을 설립하여 홍대 기반 뮤지션들의 음원/음반관리를 체계적으로 진행하고 그들의 주류시장 홍보를 조직적으로 진행해보는 방식을 고려해볼 수도 있다. 현대 현대카드 등 일부 대기업들의 인디 뮤지션 지원 사업 같은 방식만으로는 홍대 사운드 전체의 기반을 다지는 데는 어느 정도 한계가 있기 때문이다. 70년대 런던 핑크의 사령부 역할을 했던 'Sex' 부티크

(boutique)나 60년대 뉴욕 언더그라운드 문화의 헤드쿼터였던 엔디 워홀의 '팩토리(Factory)'처럼 홍대 사운드의 사령부 역할을 할 수 있는 구심점이 필요할 수도 있다. 그리고 그 구성원들은 음악을 상품이라고만 생각하는 대기업 직원들이 아닌, 홍대 뮤지션들과 그들을 지원하는 문화예술계 인사들로 이루어져야 할 것이다. 이런 구심점이 있을 때 뮤지션들이 라이브 연주를 하는 클럽/무대 공간들을 '클럽 데이'와 비슷한 방식으로 일원화하여 홍보할 수 있는 상생의 사업도 가능하게 되며, 홍대 뮤지션들이 생계를 걱정하지 않고 음악활동에 전념할 수 있는 기반을 마련할 수도 있을 것이다. 20세기가 문화와 일상을 구분하던 시기였다면 이제는 '생활양식' 자체가 창작활동이나 문화산업의 중요한 원천이 되고 있다.⁵⁷ 싸이의 〈강남스타일〉이 해외에서 성공한 것은 음악적 완성도나 독창성보다는 뮤직비디오가 제시한 한국만의 독특한 문화·생활양식과, 그것을 희화적으로 포장한 콘텐츠 기획성에 있다고 해석 가능하다.⁵⁸ 홍대 사운드가 확고한 브랜드로서 경쟁력을 갖춘다면 그것은 한국만의 정서와 문화를 기반으로 한다는 전제에서 성공여부가 결정될지도 모른다. 특히 저명한 학자들이 이구동성으로 21세기 성장 동력이 문화예술에 있음을 강조하고 있고, 문화교류에 있어서 '문화광광'의 수요가 빠른 속도로 증가하고 있음을 고려했을 때 외국인들이 여전히 가장 많이 찾고 있는 한국의 대표적 명소 중 하나인 홍대가 지향해야 하는 방향성은 조금 더 명확해진다.

⁵⁷ 정원욱, 김계천, 「장소성을 바탕으로 한 컬처노믹스 구현에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회 논문집』, Vol.22(2), 2013, pp.3-10.

⁵⁸ 물론 이후 등장한 BTS의 경우는 한국적인 독특한 생활·문화양식을 가미한 음악과 스타일로 세계적 성공을 거두지는 않았다. BTS의 성공은 인지잉여의 힘을 손쉽게 모을 수 있는 인터넷 플랫폼, 특히 유튜브(Youtube)나 인스타그램(Instagram)같은 플랫폼을 통한 다양한 형태의 마케팅의 힘이 컸다. 싸이의 〈강남 스타일〉때까지만 해도 그저 낯설기만 한 한국과 한국의 대중 문화가 여러 플랫폼을 통해 문화적 이질성을 극복하고 서구의 대중들에게 익숙해질 수 있는, 혹은 이질적 문화 자체를 '힙(hip)'한 것으로 인식하는 현 디지털 네이티브들(digital natives)에 의해 받아들여질 수 있는 환경이 조성되었다는 말이다. 다만 BTS의 세계시장 공략 플랜은 현재 진행형인 관계로 성공의 이유와 진정한 의미는 조금 더 시간이 흐른 후 제대로 평가·분석이 가능할 것이라고 사료된다.

참고문헌

단행본

- 박준흠, 『대한인디만세: 한국 인디음악 10년사』, 세미콜론, 2006.
- _____ 외 31인, 『한국 대중음악 100대 명반1: 음반리뷰』, 선, 2008.
- _____ 외 16인, 『한국 대중음악 100대 명반2: 인터뷰』, 선, 2009a.
- _____ 외 11인, 『한국의 인디레이블』, 선, 2009b.
- 성기완, 『홍대 앞 새벽 세시: 성기완의 인디문화 리믹스』, 사문난적, 2009.
- 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1960: 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트, 2005.
- _____, 『가요, 케이팝 그리고 그 너머: 한국 대중음악을 읽는 문화적 프리즘』, 돌베개, 2013.
- Brackett, D., *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates*, New York: Oxford University Press.
- Starr, L., *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press.
- Szatmary, D. P., *Rockin' in Time*, 8th Ed., Pearson, 2013.

논문

- 김소영, 한수연, 「홍대지역의 장소성과 패션 이미지 연구」, 『한국의상디자인학회지』, Vol.14(3), 2012, pp.217-233.
- 송화숙, 「음악학적 대상으로서의 대중음악?: 대중음악에 대한 이론적, 분석적 접근 가능성에 관한 소고」, 『음악학』, Vol.11, 2004, pp.249-336.
- 신정란, 최창규, 「홍대지역의 장소성 형성에 있어서 인적요인의 영향에 관한 연구」, 『國土計劃』, Vol.45(7), 2010, pp.5-20.
- 신현준, 「한국 팝의 “건축학”을 위하여: 이동하는 서울의 음악적 장소들 1976~1992」, 『사이』, Vol.14, 2013, pp.632-667.
- 심두보, 「대중문화 허브로서 서울의 부상: 최근 한국 대중문화 속 “동남아 현상”과 관련하여」, 『스피치와 커뮤니케이션』, Vol.17, 2012, pp.168-201.
- 안영라, 「문화적 텍스트로서의 클럽문화: 홍대 클럽문화의 텍스트적 구조와 문화적 실천성」, 『영상문화』, Vol.14, 2009, pp.287-335.

- 이기형, 「홍대 앞 “인디음악문화”에 대한 문화연구적인 분석: “홍대 씬”과 클럽문화를 자기기술기와 참여관찰로 접근하기」, 『언론과 사회』, Vol.15(1), 2007, pp.41-85.
- 이영미, 「세계화·지구화 시대의 한국 대중가요를 위한 점검」, 『정신문화연구』, 제25권 제3호, 2002, pp.41-59.
- 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경제」, 『대중음악』, Vol.6, 2010, pp.68-96.
- 장유정, 「대중가요를 통해 본 1960년대의 서울문화」, 『민족문화논총』, Vol.35, 2007, pp.111-132.
- 정원욱, 김개천, 「장소성을 바탕으로 한 걸쳐노믹스 구현에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회논문집』, Vol.22(2), 2013, pp.3-10.
- 한지수, 「미8군소 무대를 통한 미국대중음악의 국내 유입 양상」, 『음악과 문화』, Vol.20, 2009, pp.131-151.
- 황현숙, 「K-POP의 세계 대중음악 진출에 대한 담론 - 가수 사이 신드롬을 중심으로」, 『음악교육공학』, Vol.17, 2013, pp.187-203.
- Hesmondhalgh, D., “Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre”, *Cultural Studies*, 13:1, 1999, pp.34-61.
- Maliangkay, R., “Supporting Our Boys: American Military Entertainment and Korean Pop Music in the 1950s and Early-1960s”, Howard, K., *Korean Pop Music: Riding the Wave*, Folkestone: Global Oriental, 2006, pp.21-33.

Abstract

'Hongdae Sound' as a Historic Musical Trend Based on Regional Classification: through Comparative Analysis with 'US 8th Army Sound' and 'London Punk'*Kim, Minoh**Kangwon National University**Lecturer*

This study examines musical characteristics of so-called 'Hongdae Sound' as a historic musical trend by comparing with 'US 8th Army Sound' and British 'London Punk'. Hongdae Sound refers to the musical trend that was formed with independent bands and musicians who mostly performed live in the club called 'Drug' in Hongdae area, and voluntarily adopted minor musical sensitivity and indie spirit of 'post-punk rock' genre. But as an industrial standpoint the superficial identity of 'indie' interferes with academic approach when analysing musical aspects of Hongdae Sound. Therefore it is necessary to rearrange its characteristics as the musical trend based on regional classification in order to fully appreciate its status in history of Korean popular music. US 8th Army Sound refers to the musical trend that was played within the live stages in US military bases in Korea. Many hired Korean musicians for those shows were able to learn the current popular musical trend in the States, and to spread those to the general public outside the bases. The industrial system of the Army Sound was very similar to that of K-Pop, but when it comes to leading the newest musical trend of 'rock-n-roll', it had more resemblance to that of Hongdae Sound. London punk was the back-to-basic form of pure rock that was armed with social angst and rebel, indie spirit. Its primal motto was 'do-it-yourself', and Hongdae Sound mostly followed its industrial, musical and spiritual paths. London punk was short-lived because it abandoned its indie

spirits and became absorbed to the mainstream. But Hongdae sound maintain its longevity by maintaining the spirit and truthfulness of indie, while endlessly experimenting with new trends.

Keywords

Indie, Hongdae, US 8th Army, Punk Rock, K-Pop

영화 <이레이저 헤드>에 나타난 ‘추(醜)’에 관하여

이 동 규

사운드 온 더 트랙 음향 디자이너

목차

-
1. 서론
 2. 미적 범주로서 ‘추(醜)’에 관하여
 - 1) ‘추’ 개념의 전개
 - (1) 고대부터 중세까지 ‘추’의 개념
 - (2) 헤겔부터 아도르노까지 ‘추’의 개념
 - 2) 로젠크란츠의 ‘추’의 미학
 - (1) ‘추’의 이해
 - (2) ‘추’의 형태: 형태없음, 왜곡 그리고 혐오
 3. 이레이저 헤드에 나타난 ‘추’
 - 1) 음향에 있어서 불쾌한 것
 - 2) 이미지에 있어서 혐오스러운 것
 4. 결론

요약문

본 논문은 데이비드 린치 감독의 첫 작품 〈이레이저 헤드〉에 나타난 추(醜)의 미에 관한 연구를 목적으로 한다. 먼저 배경 연구로, 미의 역사에서 '추'가 등장한 역사를 고찰하고, 미학적인 관점에서 '추'가 어떤 의미를 지니는지 논의한다. 이어서 '추'에 관하여 심도 있는 논의를 전개한 미학자 로젠 크란츠의 '추'의 미학 이론을 살펴보고, 이와 유사하거나 다른 측면의 의견들에 대해서도 짚어볼 것이다. 끝으로 현대 영화에서 추의 미가 적용되는 미적 양상을 논증하기 위해 데이비드 린치의 영화 '이레이저 헤드'의 특정 사운드를 구체적으로 분석하고 이미지와의 관계를 고찰한다. 본고는 이상의 논의를 통하여 영화라는 분야에서 미적 범주로서 '추'가 지니는 미학적 의미를 새롭게 조명하고자 한다.

주제어

〈이레이저 헤드〉, 사운드, 소음, 불쾌, 미디어, 예술영화

1. 서론

본 논문은 데이비드 린치 감독의 첫 작품 <이레이저 헤드>에 나타난 '추의 미'에 관한 연구를 목적으로 한다. 현대예술에서 추의 표현은 점점 적극적으로 드러난다. 특히 영화를 통해 평범한 일상 바로 뒤에 존재하는 어두운 이면을 보여주려는 데이비드 린치 감독의 작품세계는 미보다는 '추'에 더 가깝지 않을까라는 질문이 본 논문의 출발이다. '단순한 미'는 이념의 표면적 해석에 불과하고 예술을 표현하기 위해서 '추'는 피할 수 없다고 주장한 로젠크란츠의 사유는 린치감독 예술 철학과 닮아있다. 먼저 로젠크란츠가 정의한 '추'에 대해 살펴보기 위해 로젠크란츠의 <추의 미학>을 이 논문의 이론적 근거로 사용하고자 한다. 이는 '추'로 통칭되는 현상을 가장 체계적으로 분석한 최초의 글이다. 그는 <추의 미학>에서 자연, 예술, 영적인 '추', 그리고 형식의 결여, 불균형, 부조화, 외관 손상, 변형, 불쾌함 등에 대해 다양하게 분석하고 있다. <추의 미학>에서 '추'는 미의 부정으로 파악된다. 로젠크란츠는 왜 예술은 아름다움만이 아니라 추함도 태어나게 하는 가라는 물음에 그것은 이념의 본질 때문이라고 대답했다. 그에게 단순한 미는 이념의 표면적 해석에 불과한 것이었다. 그렇기 때문에 로젠크란츠는 예술이란 이념을 직관하는 것이며 자연과 정신을 극적 깊이에 따라 표현하려 한다면 '추'는 피할 수 없다고 주장했다. 로젠크란츠의 '추의 미학'에 관련된 국내 선행연구들을 살펴보았다. 먼저 국내 학술지 중에서 김산춘의 「로젠크란츠의 추(醜)의 미학」은 로젠크란츠가 정의한 자연, 예술, 영적인 '추' 중에서 예술에서의 '추'를 집중적으로 다루고 있다. 추의 형태(물형식성, 부정확성, 왜곡)에 대해 다루고 특히, 왜곡의 하위범주들을 세부적으로 분석한 논문으로 미적 범주로서 '추'를 이해하는데 큰 도움이 되었다. 김민수의 「아도르노의 미학에서 추의 변증법: 미학 이론의 한 해석」에서는 칸트, 헤겔, 아도르노로 이어지는 변증법적 논의 과정에서 예술의 사태가 어떤 것인지를 밝히고 있다. 아도르노의 추의 변증법을 이해하고 헤겔-로젠크란츠로 이어지는 '추'를 바라보는 시각이 어떻게 다른지, 또 어떻게 비판하는지 논의한다. 노영덕의 「추와 표현주의 미학」은 표현주의 예술의 특징과

표현주의 미학의 배경요약 (칸트, 플로티노스, 니체)을 다루고 있다. 또한, '추'가 표현주의 예술과 어떻게 만나는지 회화, 음악, 영화 세 가지 장르를 예로 고찰한 논문이다. 모더니즘을 거치면서 나타나는 '추'의 의미를 현대 예술과 관련지어 이해하는데 큰 도움이 되었다. 로젠크란츠의 미학 이론을 비판적 시각으로 바라보는 논문들 가운데, 김은정의 「추의 미적 현대성에 대한 철학적 담론-로젠크란츠의 〈추의 미학〉은 로젠크란츠가 추의 경향을 분명히 하는데 기여했으나, 그가 '추'의 미적 현대성을 인식하지 못했다고 비판하고 있다. 비판적 시각의 논문을 살펴봄으로써 이론적 배경의 영역을 넓힐 수 있었다. 라영균의 「미적 범주로 서의 추」에서는 모더니즘과 포스트모더니즘 예술의 특징으로 거론되는 '추', 미적 경험의 관점에서 논의되는 '추'의 현상을 조명하고 있다. 이 밖에도 권정임의 「헤겔의 '예술미' 개념에 기초한 근대 부조화적 미의 성립에 관하여」는 헤겔이 근대 예술의 특성으로 규정한 부조화 개념을 이해하고, 그가 말 하는 부조화적 미의 의미를 고찰하고 있다. 본고는 현대 포스트모던 시대에 적극적으로 다뤄지는 추 (부조화적 미)의 이해를 위해 19세기 헤겔주의자들이 규정한 '추'에 대해 살펴보았다. 본문 2부에서 다룰 데이비드 린치의 영화 세계를 이해하기 위해 정순영의 「데이비드 린치의 영화세계 - 분열된 자아, 무의식적 꿈의 발현」을 참조했다. 데이비드 린치의 초기부터 최근의 영화들을 간략하게 요약한 논문으로서 그의 작품 속에 나타나는 욕망과 무의식에 대해 설명한다. 이를 통해 린치의 영화에서 볼 수 있는 비정상성의 모습들이 어떻게 '추'와 연결되는지 살펴보았다. 〈이레이저 헤드〉에서 '추'를 표현하는 사운드를 분석하기 위해 관련 자료들도 살펴보았다. 먼저 윤신향의 「현대 음악의 미학적 과제: 현대음악과 영상의 문제」에서는 소리와 이미지의 대결 관계가 양식적으로 어떻게 나타나는지 고찰하고 있다. 소리의 기계적 이미지화에 대한 설명을 참고하여 본인의 연구에 적용하였다. 권정임의 「헤겔의 음악규정과 그 현대적 의미」는 헤겔의 미학강의 중 음악에 대한 기본적 규정들이 현대음악 미학영역에서 어떠한 의미가 있는지 규명하고 있다. 마지막으로 듣는 이에게 불쾌감을 주는 소음에 대해 이해하기 위해 김정화의 「노이즈 듣기: 20세기의 청각문화 안에서 소음의 소리 정체성」을 살펴봄으로서, 소

리가 불쾌함이라는 추가적인 자격을 얻어 소음이 되는 과정을 이해할 수 있었다. 데이비드 린치에 대한 연구들을 살펴보면, 대부분 그의 작품세계를 무의식과 관련하여 논의하고 있다. 그러나 '추'를 표현함에 있어 영화 속 사운드를 바탕으로 접근하는 논문은 발견하지 못했다. 선행 연구들 중, 소리와 '추'를 연결 지어 연구한 관련 자료가 없어 어려움을 겪었다. 본 논문은 그 동안 다루지 않은 '추'의 하위 범주인 불쾌 즉, 부정적 반응, 유쾌하지 않은, 원치 않은 소리 등의 가치 판단이 소리로써 '추'와 어떻게 연결되는지 알아보고자 한다. 비음악적인 소리로 간주되던 소음의 정체성을 이해하고 <이레이저 헤드>의 사운드와 연결하여 연구하는 점은 이 논문이 갖는 고유성이다. 이를 위해 본론 1부에서는 미적 범주으로써 추의 개념의 변화를 고대부터 중세, 헤겔을 거쳐 아도르노까지 살펴볼 것이다. 또한 이 글의 이론적 배경인 로젠크란츠의 <추의 미학>을 바탕으로 그가 정의한 '추'의 고유속성과 '추'의 하위범주들에 관해 고찰하도록 하겠다. 본론 2부에서는 앞서 살펴본 로젠크란츠의 '추'의 개념을 과연 현대 예술장르인 영화에 적용하는 것이 가능한지 고찰할 것이다. 이러한 근본적 질문에 대한 답을 찾기 위해 영화 <이레이저 헤드>에 나타난 특정 사운드를 분석하고, '추'의 속성을 표현한 이미지들을 살펴보도록 하겠다. 이상의 논의를 통하여 영화라는 장르에서 '추'를 표현하는 다양한 방법에 대해 알아본다. 이러한 근본 질문에 대한 답을 찾고 결론에서 '추'가 지니는 미학적 의미를 새롭게 조명하는 것이 본 논문의 목적이다.

2. 미적 범주로서 '추(醜)'에 관하여

1) '추' 개념의 전개

(1) 고대부터 중세까지 '추'의 개념

모더니즘을 거치며 현대시대의 예술분야 전반에 있어 조화적 '미'보다 부

조화적 ‘미’ 또는 ‘추’에 대한 심도 깊은 논의가 빈번하게 이뤄지고 있다. 본 장에서는 미적 범주로서 ‘추’가 역사 속에서 어떻게 전개되어 왔는지 살펴본다. 그럼으로써 고대부터 근 현대를 거치며 변화되어 온 ‘추’에 대한 생각들을 간략하게 정리해서 살펴보고 현대의 ‘추’가 가지는 의미를 파악하고자 한다. ‘추’란 무엇인가. 일반적으로 우리는 ‘미’의 반대개념으로 ‘추’를 이해한다. 그러나 전통적으로 미학은 우주를 수의 조화로 보는 피타고라스 철학에 그 기원을 두고 미를 조화, 균형으로 규정했다. 조화를 이루고 있는 이 세상은 아름다운 것으로 처음부터 ‘추’는 이 세상에 존재하지 않는 것이었다.¹ 고대에서 ‘추’는 “무정형적인 (Amorphes)”, “정의할 수 없는 것 (Undefinierbares)”으로 여겨졌으며, “변화 하는 것, 우연한 것, 감각적인 것이 남아있는 자취(Stigma)”로 의미 되었다.² 이런 사유는 플라톤에게로 이어졌다. 우리의 감각 세계에 존재하는 모든 것들은 이데아의 모상이라고 주장하는 플라톤 철학에서 가장 난감했던 문제는 바로 추 또는 악이었다. 플라톤에게 있어 이데아는 그 자체로 아름다운 것이기 때문에 감각세계에서 현상되는 추의 원형, 즉 추의 이데아를 인정한다는 것은 있을 수 없는 것이었다. 이런 아포리아를 플라톤은 가치와 존재의 혼합으로 피해나갔다. 추의 이데아란 존재하지 않고 현상 세계의 ‘추’는 단지 이데아가 결핍된 것일 뿐이라고 주장한 것이다. ‘추’의 실제성을 인정하지 않는 태도는 아리스토텔레스에게서도 나타난다. 아리스토텔레스 역시 ‘추’를 미의 부정형으로 간주하였다. 다만, 『시학(Poetica)』에서 희극에 묘사된 ‘추’를 고려하여 “희극은 추의 한 부분인 우스꽝스러운 것과 관련된다.”³라고 함으로써 ‘추’가 지닌 나름의 미적기능을 인정하였던 사실이 다른 점이다. 미를 존재론적으로 조명하였던 신플라톤주의자 플로티노스(Plotinus) 역시 ‘추’는 악이요, 비존재라고 규정하였다. 스토아 철학도 세상 모든 만물을 아름다운 것으로 보는 ‘판칼리아(Pankalia)’ 사상에 따라 ‘추’를, 세상의 미를 드러나게 해주는

1 노영덕, 「추와 표현주의 미학」, 『기초 조형학 연구』, Vol.16, 2015, p.157.

2 *Historische Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, hrsg. von Joachim Ritter, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974, S.1003*: (권정임, 「헤겔의 ‘예술미’ 개념에 기초한 근대 부조화적 미(추)의 성립 원인에서 관하여」, 2009, p.6, 재인용.

3 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희(역), 문예출판사, 2002, pp.32-37.

배경 역할을 하는 것 정도로 간주하였다.⁴ 중세에도 “존재론적으로 더 고차적으로 가치 있는 것과의 유비에서 존재적으로 저급하게 가치 매겨진 것”이 ‘추’로 이해되었을 뿐⁵ 독자성을 인정하지 않고 미적 개념으로는 다루지 못했다. 세상 모든 것을 신의 창조물로 간주하는 중세 기독교의 영향으로 이러한 경향은 더욱 공고해졌다. ‘추’ 또한 신이 만들어 낸 것이라는 추론을 피하기 위해 아우구스티누스(St. Augustinus)는 플라톤과 유사한 논리를 펼쳤다. ‘추란 낮은 단계의 미일뿐, 사실상 존재하지 않는다는 것이다. 따라서 미의 부재는 경험할 수 있어도 적극적인 ‘추’의 경험은 불가능하다는 것이 그의 주장이다.⁶ 스토아학파의 판칼리아 사상이 뿌리 깊게 퍼져있던 중세가 붕괴된 이후에도 ‘추’에 독립성을 부여하지 않던 분위기는 그대로 유지 되었다.

(2) 헤겔부터 아도르노까지의 ‘추(醜)’의 개념

19세기에 이르러서야 ‘추’의 미적 특성에 대한 논의는 A. 루게(Arnold Ruge), K. 피셔(Kuno Fischer), F. Th. 피셔(Friedrich Theodor Fischer)에게서 단편적으로 다루어지기 시작했고, C. H. 바이세(Christian Hermann Weiße), K. 로젠크란츠(Karl Rosenkranz)에게서 체계적으로 정립되기 시작했다. 하지만 헤겔주의자들은 대부분 ‘추’를 독립적인 미적 범주로 다루

⁴ 노영덕, 「추와 표현주의 미학」, p.157.

스토아학파는 “자연은 가장 위대한 예술가”라고 외치고, 키케로의 말대로 “세계보다 더 선하거나 더 아름다운 것은 없다”고 주장했다. 그들은 질서가 세계를 지배한다고 말한 점에서 피타고라스학파를 따랐으며, 조화가 세계를 지배한다고 말한 점에서는 헤라클레이토스를 따랐다. 또 그들은 세계가 유기적으로 구성되어 있다고 말한 점에서 플라톤을 따랐고, 세계에는 목적론적인 끝이 있다고 믿었던 점에서는 아리스토텔레스를 따랐다. 그들의 업적은 이런 사상들을 보다 강조하고 세계 내의 미의 보편성에 관한 이론을 획득한 것이었다. 그리스의 용어를 적용하자면 그것을 판칼리아(pankalia)라고 할 수 있겠다. 후세의 미학, 특히 기독교인들의 종교적 미학에서 더 잘 알게 되는 판칼리아의 개념은 스토아학파와 더불어 시작되어 그들 이론의 특징이 되었다. 『타타르키비츠 미학사 : 고대미학, 손효주(역), 미술문화, 2005. 참조.

⁵ *Historische Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, S.1004*: (권정임, 「헤겔의 ‘예술미’ 개념에 기초한 근대 부조화 적 미(추)의 성립원인에서 관하여」, p6, 재인용).

⁶ 움베르토 에코, 『중세의 미와 예술』, 손효주(역), 열린책들, 1998, pp.91-94 참조.

지 않았고 숭고와 희극적인 것(das Komische)을 함께 다루며, 이에 부속적으로 '추'를 규정한다. A. 루게는 '추'를 미의 모순으로 파악했고, K. 피셔 역시 '추'는 "그 자체(미)에 반대되는 것으로 전도되는 듯이 보이는 그런 가장 외적인 한계에까지" 미를 추구할 때 나타나는 "미 내부의 한 순간(Augenblick innerhalb des Schönen)" 이라고 보며, '추'를 "미의 왕국 내의 모순"으로, 특히 악과 같이 "무기력한 모순"이라고 규정한다.⁷ 유사한 맥락에서 Th. 피셔도 '추'를 미 자체 내의 모순적 현상이라고 규정한다. 한편 C.H. 바이세는 헤겔 미학을 직접적으로 참조하지 않고 숭고한 것과 희극적인 것뿐만 아니라 '추'도 미적 이념의 한 계기로 인정하며, '추'는 '미의 부정', 미 내의 모순이 되, 미와 논리적으로 동등한 개념으로 이해한다. 그러나 바이세는 '추'를 희극적인 것에 의해 지양되는 과도기적 현상으로만 다루었고, 그에게서도 '추'는 아직 독립적인 미적 현상 내지 미적 범주로 인정되지 않았다. 일반적으로 헤겔주의자들의 예술사유는 헤겔 미학에 기초하다고 있다고 인식되고 있으나 '추'에 대한 이들의 사유는 헤겔과 매우 상이하다.⁸ 헤겔주의자들의 논의가 미에 대한 '추'의 종속적 규정에 머물고 있다면, 독립된 미적 현상과 미와 동등한 가치를 가지는 것으로서의 '추'에 대한 진정한 미학적, 예술학적 규정은 이들에 앞서 헤겔에게서 찾아볼 수 있다.⁹ 헤겔에게 있어 '미'란 "이념의 감각적 현현(das sinnliche Scheinen der Idee)"¹⁰ 인바, '추'는 고유 속성을 지닌 실체로서 존재하는 것이 아니라 이념의 순수한 현현을 저해하는 것으로 규정되었다.¹¹ '추'를 본격적으로 미의 속성으로

⁷ K.Fischer, *Diotima, Die Idee des Schönen, Philosophische Briefe*, Pforzheim: Flammer und Hoffmann, 1849, S. 229 : 권정임, 「헤겔의 '예술미' 개념에 기초한 근대 부조화적 미(추)의 성립원인에서 관하여」, p.7, 재인용.

⁸ 권정임, 「헤겔의 '예술미' 개념에 기초한 근대 부조화적 미(추)의 성립원인에서 관하여」, pp.7-9 참조.

⁹ A. Gethmann-Siefert, "*Hegel über das Häßliche in der Kunst*" in Hegel-Jahrbuch 2000: Hegels Ästhetik, Die Kunst der Politik-Die Politik der Kunst, 2 Teil, hrsg. von A. Arndt, K. Bal und H. Ostmann in Verbindung mit W. van Reijen, Berlin 2000, S.21-41, bes. S. 21: 권정임, 「헤겔의 '예술미' 개념에 기초한 근대 부조화적 미(추)의 성립 원인에서 관하여」, p.9, 재인용.

¹⁰ G.W.F.Hegel, 『*Ästhetik*』, hrsg.von,Bassengne, Frankfurt, Bd 1., 1995, S.117:노영덕, 「추와 표현주의 미학」, p.158, 재인용.

¹¹ 노영덕, 「추와 표현주의 미학」, p.158.

인정하면서 그 동안 미적 논의 대상이 되지 못했던 '추'를 미학의 영역으로 들여와 체계화한 로젠크란츠 역시 "추는 결코 근원적인 것이 아니라 미가 그의 존재의 조건인 그 어떤 부차적인 것에 불과하다."¹²라고 주장했다. 또한 "추란 원래 스스로에 의해서가 아니라 오직 미에 의존해서, 그리고 미로부터 유래해서 미의 부정성으로 존재하고 있음을 상기시켜야 한다"¹³라고 강조한다. 로젠크란츠의 '추'에 대한 생각들은 다음 2장 '추의 미학'에서 구체적으로 정리하고 다룰 것이다. 지금까지 살펴본 '추'에 대한 생각과는 다르게 독일의 철학자 아도르노는 자신의 『미학이론』에서 "미는 추로부터 생긴 것이지 그 반대가 아니다."¹⁴ 라고 주장한다. 이전까지 '추'를 바라보던 시각이 완전하게 도치된 것이다. 또한 그는 위의 책의 다른 구절에서 "미는 플라톤식으로 순수하게 시작된 것이 아니며, 한때 두려워했던 것에 대한 거부로 이루어진 것이다."¹⁵라고 지적하며 고전예술을 바탕으로 미학체계를 형성한 로젠크란츠와는 다르게 미를 현실개념으로 파악하고 있다. 아도르노에 따르면, "부조화(Dissonanz)는 미학에 의해서 뿐만 아니라 순진함에 의해서 추하다고 이름 붙여진 것을 예술을 통해서 수용하기 위해 받아들인 기술상의 명칭(der technische Terminus)이다."¹⁶라고 주장했다. 또한, '추'의 범주와 미의 범주를 새롭게 구성하면서 '부조화(die Dissonanz)'를 통해 '추'를 설명한다. 아도르노 이전의 미학에서는 미의 범주를 다루건 '추'의 범주를 다루건 간에 범주를 정적으로 고정케 하는 형식 안에서 범주를 다루어왔다. 이러한 기존의 미학과는 달리 아도르노의 변증법적 미학은 범주의 형식적 고정화를 전적으로 거부한다.¹⁷ 아도르노는 "미와 추, 두 범주의 확정적인 고정화를 거부했으나 이전의 이러저러한 미학에서는 항상 예의 그러한 고정화를 염두에 두면서, 아주 간접적인 방식으로 그러한 범주를 지향해왔

12 로젠크란츠, 『추의 미학』, 조경식(역), 나남, 2008, p.441.

13 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.64.

14 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1981, S.81:임호일, 「추의 미학의 관점에서 본 뷔히너의 리얼리즘」, 1998, p.106, 재인용.

15 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S.81:임호일, 앞의 책, p.107, 재인용.

16 Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S.74:김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」 2012, p.242, 재인용.

17 김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」, p.242.

다.”¹⁸ 이처럼 범주의 고정화를 거부하면서 아도르노는 ‘미’뿐만 아니라 ‘추’의 범주를 ‘역동적(dynamisch)’¹⁹인 것으로 보았다. 이러한 범주의 역동성은 아도르노 이전의 미학에서 범주를 다루는 형식주의적 방식과 아도르노의 방식을 구분해 준다. 아울러 기존의 미학 혹은 예술철학이 ‘추’를 단지 미의 부정으로 다루는 것과는 질적으로 차이가 있음을 함축한다. 그래서 아도르노는 “예술이 미의 개념 안에서만 출현하는 것이 아니라, 오히려 미의 개념을 충족하게하기 위해서, 미의 부정으로서 ‘추’의 개념을 필요로 한다는 주장은, 진부한 것(ein Gemeinplatz)이다.”라고 언급한다.²⁰ 아도르노에 앞서, 19세기 헤겔주의자들에 의해 이론화된 소위 ‘추의 미학 (Ästhetik des Hässlichen)’은 ‘추’를 예술의 중요한 변증법적 계기로 파악하면서 현상으로 나타나는 ‘추’를 미학 안에서 충분히 논할 수 있을 것이라는 전망을 내놓았다. 그렇게 함으로써 그들은 본격적으로 ‘추’에 대한 예술적인 미의 규정의 발판을 마련했지만, 추를- 숭고 혹은 희극적인 것과의 관계 속에서- ‘미의 모순’으로 (A. 루게, K. 피셔, Th. 피셔), ‘미 이념의 한 계기’로(C.H. 바이세), ‘미의 부정’으로(K. 로젠크란츠) 규정하면서 단지 미의 종속적인 것이자 부차적인 것으로 만들었다.²¹ 결국 그들이 내세우고자 했던 ‘추’의미학 혹은 예술철학은 ‘추’의 범주가 지닌 역동성을 미의 이념 안에서 무력화하는 결과를 낳는다. 이러한 결과는 그들이 헤겔에게서 출발하였지만 오히려 헤겔보다 더 나아가지 못하였음을 보여준다.²² “추는 결코 근원적인 것이 아니라 미가 그의 존재의 조건인 그 어떤 부차적인 것에 불과하다”²³는 로젠크란츠의 주장과 대립적인 차원에서, 아도르노는 “아마 ‘미’에서 ‘추’가 나왔

¹⁸ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 75; 김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」, p. 242, 재인용.

¹⁹ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 75; 김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」, p. 242, 재인용.

²⁰ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 74; 김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」, p. 242, 재인용.

²¹ 권정임, 「헤겔의 ‘예술미’ 개념에 기초한 근대 부조화적 미(추)의 성립원인에서 관하여」, pp. 6-8 참조.

²² 김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」, p. 243.

²³ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p. 441.

다기보다는 '추'에서 '미'가 나왔다는 말이 더 적절할 것이다.”²⁴라고 언급한다. 지금까지 19세기 이후 헤겔학과부터 로젠크란츠를 거쳐 아도르노까지 '추'에 관한 생각들이 어떻게 변화되어 왔는지 간략하게 정리했다. 다음 장에서는 본 논문의 이론적 배경에 놓여있는 로젠크란츠의 '추'의 개념에 대해 세부적으로 들여다보고 그가 정의내린 '추'의 형태에 대해 정리하겠다. 그 역시 '추'를 미와 동등한 위치의 독립적 실체로 보지 않았지만 '추'를 세분화하여 분석하고 정리한 후, '추'의 고유 속성을 조명했다는데 의의가 있다.

2) 로젠크란츠의 '추'의 미학

(1) '추'의 이해

로젠크란츠는 '추의 미학' 머리말에서 미의 개념을 분석하면서 부정적 미로서 '추'라는 개념은 미학의 일부이고, 이런 '추'의 개념이 속할 수 있는 다른 학문분야는 존재하지 않는다고 주장한다. 그는 '추'의 우주를, 혼돈과 안개 지역인 무정형과 비대칭에서 시작하여 풍자화에 의해 미가 무한히 다양하게 훼손되는 데서 나타나는 극도의 형태화에 이르기까지 펼쳐 놓았다. 형태 없음, 부정확성, 그리고 기형화의 형태 파괴는 그 자체로 초지일관한 순차적 변형의 여러 단계를 형성한다. 그가 보여주려고 했던 것은 어떻게 '추'가 미를 실제로 전제하고 있으며, 미를 어떻게 왜곡하는지의 문제였다.²⁵ '추'가 상대적인 것으로서 다른 개념과의 관계에서만 파악될 수 있는 개념이라는 점은 통찰하기 어렵지 않다. 이 다른 개념은 미라는 개념인데, 왜냐하면 '추'는 그것의 긍정적 전제조건을 이루는 미가 존재하는 한 존재하는 것이기 때문이다. 미가 존재하지 않는다면 '추'는 전혀 존재하지 못할 것이다. 그도 그럴 것이 '추'는 단지 미의 부정으로서만 존재하기 때문이다. 미는 신적이고 근원적인 이념이며, 그의 부정인 '추'는 바로 그러한 것으로

²⁴ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S.81·김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법」, p.242, 재인용.

²⁵ 로젠크란츠, 『추의 미학』, pp.9-10.

서 기껏해야 부차적 존재성을 가질 뿐이다. ‘추’는 미에 기대어 미로부터 형성된다. 미가 존재함으로써 미가 추하게 될 수 있다는 말이 아니라, 미의 필연성을 이루는 동일한 규정들이 정반대의 것으로 뒤집어지는 경우에 의해서이다.²⁶ 또한 그는, ‘추’가 미와는 정반대인 것이기 때문에 ‘추의 미학’은 몇 사람에게 마치 나무로 된 철과 같은 느낌을 줄 수 있다고 말하면서도 ‘추’는 미의 개념에서 분리될 수 없다고 주장한다. 왜냐하면 모든 미학은 미에 대한 긍정적 규정을 기술함으로써 ‘추’라고 하는 부정적 규정도 어떤 방식으로든 기술하지 않을 수 없고, 미는 그 자신이 전개될 때 스스로 빠져 들 수 있는 혼란으로서 ‘추’를 항상 가지고 있기 때문이다.²⁷ 로젠크란츠는 1850년 『지(知)의 체계』 826절에서 『추의 미학』의 기본 노선을 예고한다. “미는, 첫째 긍정적인 것으로서, 구체적인 형태로 정신의 자유가 조화롭게 표현된 것이다. 둘째는 부정적인 것으로서, 구체적인 형태로 정신의 부자유와 분열이 조화를 이루지 못하고 나타난 것이다. 그리고 셋째로 꼴사나움(Unform)을 과소평가하여 폐기하고, 정신의 자유로운 유희로 향하는 것이다. 미는 이리하여 단순한 미 또는 추 혹은 골재이다.” 또 830절에서는 “자유는 자연과 정신의 이법(理法) 기준을 부정할 수 있다. 이에 의해서 ‘추’가 발생한다. [...] 승고의 대척물은 비속, 호감의 대척물은 혐오다. ‘추’는 자유와 본질의 어긋남이 형태나 움직임의 꼴사나움에 의해 표현되는 캐리커처에서 완성된다”라고 주장하며, 이미 몰형식성, 부정확성, 왜곡이라고 하는 ‘추’의 체계적 분류가 여기에서 등장한다.²⁸ 추는 무형태, 부조화, 불균형 같은 몰형식성과 표현의 부정확성 그리고 왜곡(형태의 파괴 혹은 기형화)으로 나뉘는데 이 중 왜곡은 다시 천박함(Das Gemeine)과 역겨움, 그리고 희화(Die Karikatur)로 나누어질 수 있다. 그리고 천박함에는 하찮음(Das Kleinliche), 연약함(Das Schwächliche), 비천함(Das Niedrige)이 하위범주로 포섭되고, 역겨움(Das Widrige)에는 졸렬함(Das Plumpe), 죽어있고 공허함(Das Tote und Leere), 추악함(Das Scheußliche)이 포괄되며 다시 추악

²⁶ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.23.

²⁷ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.22.

²⁸ 김산준, 「로젠크란츠의 추(醜)의 미학」, 『미학예술학연구』, 제27집, 2008, p.43.

함에는 몰취향적인 것, 망측한 것(Das Abgeschmackte), 구역질 나는 것(Das Ekelhafte), 악(Das Böse)이 있고 또 다시 악에는 범죄적인 것(Das Verbrecherische), 유령적인 것(Das Gespenstische), 악마적인 것(Das Diabolische)이 각각 들어있다. 이 중 몰취향성, 불균형, 왜곡 등에 관해서는 이후에 '추의 형태'에서 자세히 다룰 예정이다. 로젠크란츠에 의하면 '추'는 미와 골계의 중간에 자리 잡고 있다. 그가 보는 미와 추, 그리고 골계의 관계를 살펴보면, 미와 미의 자기파괴인 '추'가 갖고 있는 이러한 내적관계는 다시금 '추'가 스스로를 지양하고 부정적 미로 존재하면서도 미에 대한 반항을 다시금 해소하면서 미와 하나가 되는 가능성도 근거 짓는다. 미는 이 과정에서 '추'의 저항을 다시 자신의 지배에 예측케 하는 힘으로 드러난다. 이 화해에서 우리로 하여금 웃고 미소 짓게 만드는 무한한 명랑함이 생성된다. '추'는 이 운동에서 자기중심적이고 잡종교배적인 본성에서 해방된다. '추'는 자신의 무기력함을 인정하고 희극적이게 된다. 희극적인 것은 모두 순수하고 단순한 이상에 대항하여 부정적으로 관계하는 계기를 자신 안에 포함한다. 그러나 여기서 나타나는 부정은 이상 속에서 무(無)로 가치 절하된다. 이렇게 그 부정적 현상이 사라지기 때문에, 그리고 그것이 그렇게 사라짐으로써 긍정적 이상은 희극적인 것에서 그 존재가 인정된다. 미는 '추'의 존재를 위한 긍정적 조건이며 희극적인 것은 '추'가 그것을 통해서 미에 대해 부정적인 특성으로부터 다시 벗어나는 형태이다. 단순한 미는 '추' 전반에 대하여 부정적으로 관계한다. 왜냐하면 미는 추하지 않은 한에서만 미이며, '추'는 그것이 미가 아닌 한에서만 '추'이기 때문이다.²⁹ 그러므로 미는 '추'가 시작하는 경계이고, 희극적인 것은 '추'가 끝나는 경계가 된다. 미가 스스로부터 '추'를 배제하는 반면에 희극적인 것은 '추'와 우애가 좋지만 미와 비교해보면 '추'의 상대성과 무가치함을 인식하게 함으로써 '추'에게서 구역질나는 것을 제거한다.³⁰

²⁹ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.24.

³⁰ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.26.

(2) '추'의 형태: 형태없음, 왜곡 그리고 혐오

형태없음

로젠크란츠에게 있어 '추'는 '형태없음'이다. 그는 형상의 반대 전체를 무형(Amorphie)으로, 구분들의 합리적 배열의 반대를 비대칭(Asymmetrie)으로, 그리고 생생한 통일성의 반대를 부조화(Disharmonie)라고 명명한다. 모든 미의 기본 규정은 통일성이다. 보편적 의미의 통일성은 아름답다. 왜냐하면 우리에게 자기준거적인 하나의 전체를 주기 때문이다. 그렇게 때문에 통일성은 모든 형상의 첫 번째 조건이다. 그러므로 통일성의 반대는 추상적 비통일성으로서 외부를 향한 한계없음과 내부를 향한 구분 없음일 것이다. 외부를 향한 한계 없음은 어떤 본질의 미적 무형이다. 한계없음 자체는 아름답다고도 추하다고도 할 수 없다. 플라톤이 무한보다 한계를 선호했듯이 한계가 설정된 것이 자기준거적인 통일성을 표현하기 때문에 더 아름답다. 밋밋하고 구분이 없는 정체성은 아직은 그 자체가 실제로 추하지는 않지만 추해지기 마련이다.³¹ 그러므로 “무형(無形)은 형상화의 초기 단계와는 실제로 정반대가 되는 것으로 넘어가는 전이과정에서도 생겨날 수 있다. 어떤 형태가 우리에게 예고되지만 기대했던 것 대신 정반대의 것이 나타나는, 즉 최초의 형상이 정반대의 결말로 해체되는 현상이 나타난다. 그런 결말은 자연스럽게 어떤 현상을 가지지만 최초의 형상과 비교해봤을 때 그 형상은 최초의 형상을 파괴하는 것이다.”³² 이러한 원칙들로부터 다음과 같은 결론이 도출된다. 첫째로 부정적인 미로서의 '추'는 형상의 비통일성, 비폐쇄성, 비규정성을 이루며, 둘째로 '추'가 구분을 설정할 때 '추'는 그 구분을 잘못된 비규칙성으로 생산해 내거나 아니면 잘못된 동일성과 비동일성으로 생산해 내고 셋째로 '추'는 형상으로 하여금 자신과 다시 통일성을 이루게 하는 대신에 오히려 잘못된 대립의 혼란 속으로 넘어가는 이분화의 과정을 생산한다. 무형의 이와 같은 상이한 형태들을 독일어식 표현으로 형상없음, 흉물,

31 로젠크란츠, 『추의 미학』, pp.87-97.

32 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.97.

그리고 기형으로 묘사한다.³³ 특히, 로젠크란츠는 부조화란 조화를 위해 해소되어야 하는 부정적, 부차적인 것으로 규정하면서, '미', '추', '희극적인 것(das Komische)'으로 이어지는 그의 이론 체계 내에서 추의 변증법적 계기를 희극적인 것 안에서 무력화한다. 로젠크란츠는 다음과 같이 주장한다. "불협화음(Dissonanz)은 음악적으로 보면 음악의 파괴이고 음악적이지 않다. 그러나 음악가는 불협화음을 자의적으로 들어서게 하지 않고 준비된 곳에, 필연적으로 있어야 할 곳에, 불협화음의 해소를 통해서 보다 차원 높은 조화의 승리가 마련된 곳에만 불협화음이 들어서도록 한다."³⁴

왜곡: 형태의 파괴 혹은 기형화

로젠크란츠에게 "미의 최후의 근거는 자유에 의해서 마련된다. 미는 형식과 정확성만으로 미의 개념을 완전히 충족시킬 수 없다. 미에서 흘러나오는 생명과 자유를 통해서 혼이 불어넣어지기를 요구한다. 이런 자유는 미적 관점에서 진리일 수 있고, 현실적 관점에서 보면 단순한 가상이 될 수 있다. 미학은 가상을 토대로 삼아도 된다. 꽃받침이 이리저리 흔들릴 때, 이쪽저쪽으로 방향을 바꾸는 것은 꽃 자체가 아니라, 그것을 흔들고 있는 것은 바람이다, 그러나 가상으로 인해 꽃은 스스로 움직이는 것처럼 보인다. 그러므로 자유가 없다면 진실한 '미'는 없고, 부자유 없이 진실한 '추'도 없다. 무형과 부정확성은 부자유 안에서 비로소 자신의 정점에 도달한다. 부자유로부터 형상의 기형화 즉 형태의 왜곡이 전개된다."³⁵

① 천박함(das Gemeine)

로젠크란츠는 천박함(하찮음(das Kleinliche), 연약함(das Schwächliche), 비천함(das Niedrige))으로 구분한다. 참다운 미는 숭고와 호감의 중간에 있다. 숭고는 자유의 무한성을 구현한 미(위엄)이다. 반면, 숭고의 긍정적인

³³ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.87.

³⁴ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.66.

³⁵ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.181.

반대인 호감은 자유의 유한성을 구현한 미(우미)이다.³⁶ 천박함은 숭고함의 부정으로서 첫째로 실존을 실존에 포함한 한계 밑으로 내려뜨리는 그런 형태, 즉 하찮음이다. 그것은 둘째로 실존의 본질에 상응하여 그 실존에 내재하는 정도의 힘보다 더 못 미치는 힘을 실존에 부여하는 그런 형태, 즉 연약함이다. 그것은 셋째로 제한성과 무기력과 부자유로의 자유의 종속을 하나로 통일시키는 그런 형태, 즉 비천함이다. 그러므로 서로 상호적인 개념인 숭고함과 천박함으로부터 위대함과 하찮음, 강함과 연약함, 위엄과 비천함이 성립한다.³⁷

② 역겨움(das Widrige)

로젠크란츠는 천박함의 개념에 대한 규정을 다루면서 이미 역겨움이란 개념을 천박함과 비교해서 미적으로 더 추한 것으로 언급한다. 숭고미의 실제적 반대는 유쾌미이다. 숭고함은 무한성으로 뻗어나가는 반면, 유쾌함은 유한성의 한계 내에서 자신을 맞춰간다. 전자는 크고(위대하고) 위압적이고 위엄 있으며, 후자는 귀엽고 유희적이고 매력적이다. 숭고함의 부정적 반대, 즉 천박함은 위대함에는 하찮음을, 위압적인 것에는 연약함을, 위엄 있는 것에는 비천함을 대립케 한다. 유쾌미의 부정적 반대는 역겨움이다. 따라서 귀여움, 유희, 매력의 부정적 반대는 보기 흉함, 생기 없고 허무한 것, 추악하고 끔찍한 것이다.³⁸ 여기에서 추악하고 끔찍한 것은 이념적으로는 악취미(das Abgeschmackte)이며, 현실적으로는 구토를 일으키는 것(das Ekelhafte)이고, 이념-현실적으로는 악(das Böse)이다. 또 악에는 범죄적인 것(das Verbrecherische), 유령 같은 것(das Gespenstische), 악마적인 것(das Diabolische)이 있다.³⁹ ‘추’는 무형태(형태없음), 부조화, 불균형같은 몰형식성과 표현의 부정확성 그리고 왜곡을 그 내용으로 하는데 이 중 왜곡은 다시 천박함과 혐오스러움, 그리고 희화로 나누어질 수 있다. 그리고 천박

36 김산준, 「로젠크란츠의 추(醜)의 미학」, p.52.

37 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.193.

38 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.292.

39 김산준, 「로젠크란츠의 추(醜)의 미학」, p.53.

함에는 하찮음, 취약함, 저급함이 하위 범주로 포섭되고, 혐오스러움에는 졸렬함, 죽어있고 공허함, 흉측함이 포괄되며 다시 흉측함에는 망측함, 구역질남, 악함이 있고 또 다시 악함에는 범죄적임, 유령적임, 악마적임이 각각 들어있다. 로젠크란츠는 '추'를 이와 같이 세밀히 분석하여 '추'가 단지 미의 부재 상태에 대한 별칭이 아니라 구체적 속성을 지닌 어떤 것이라고 주장한 것이다. 로젠크란츠의 주장에 의한다면 숭고는 물형식성을 띠는 것이라는 점에서 '추'와 어느 정도 관련되고 비극의 비장미는 가끔 혐오스러운 것, 악한 것에 대한 표현을 동반한다는 점에서, 또 희극미는 비루하고 왜소한 것을 표현한다는 점에서 '추'의 요소를 가진다고 볼 수 있다. 이런 시각에서 볼 때 다양한 미적 유형은 많은 적든 '추'를 그 구성요소로서 어느 정도는 포함하고 있는 셈이며, 전체의 미를 구성하는 요소로서 '추'란 미적 인상에 활기를 불어넣고 전체의 생동감을 높여주는 자극제 역할을 하는 것으로 볼 수 있다. 그래서 로젠크란츠 역시 예술은 '추' 없이 존재할 수 없음을 인정한다.⁴⁰ 그는 왜 예술은 아름다움만이 아니라 추함도 태어나게 하는가라는 물음에 그것은 이념의 본질 때문이라고 대답한다. 단순한 미는 이념의 표면적 해석에 불과하다. 로젠크란츠는 또한, 예술은 이념을 직관하는 것이며, 자연과 정신을 극적 깊이에 따라 표현하려 한다면 '추'는 피할 수 없다고 보았다.⁴¹ 그의 '추' 연구가 갖는 의의는 고유 속성을 지니지 못하고 미를 빌어서만 설명되어 왔던 '추'에 적극적 속성을 인정함으로써, 미학적 논의 대상이 되지 못하던 '추'를 미학의 영역으로 끌어들여 '추'의 미학적 개념을 새롭게 정립할 수 있는 가능성을 제시했다는 데 있다. 현대예술에서 '추'의 표현은 (그것을 묘사함에 있어서) 그 어느 때보다 적극적이다. 모더니즘을 거치면서 특히 표현주의 이후부터 예술은 적극적으로 '추'를 작품을 통해 드러내기 시작했다. 여러 가지 현대예술장르 중에서도 영화는 이미지와 소리 두 가지를 모두 이용하기 때문에 '추'의 표현 범위 역시 넓다. 내면을 외부로 드러내는 표현주의 예술의 특성상, 내면에 억눌려 있던 불쾌와 고통이 적극적으로 작품을 통해 표출된다. 영화 속에서 현실과 무의식의 경계

⁴⁰ 노영덕, 「추와 표현주의 미학」, p.158.

⁴¹ 김산춘, 「로젠크란츠의 추(醜)의 미학」, p.56.

너머의 줄타기를 적극 활용하여 일상의 평범한 이면에 존재하는 슬픔, 고통, 불안 등 어두운 이면을 보여주는 감독 데이비드 린치의 작품세계는 ‘미’보다 ‘추’에 더 가깝다. 이에, 다음 3 부에서는 그의 작품세계를 통해 드러나는 ‘추’의 형태를 살펴보고 ‘추의 미’가 어떻게 사운드와 이미지를 통해 현대 영화에 적용되는지 구체적으로 분석하고 고찰하겠다. 이를 논증하기 위해 그의 영화 중 〈이레이저 헤드〉(Eraserhead 1977)의 특정 사운드와 이미지를 구체적으로 살펴본다.

3. 〈이레이저 헤드〉에 나타난 ‘추’

1) 음향에 있어서 불쾌한 것

데이비드 린치는 미국의 영화감독이다. 그는 1946년 1월 20일 미국 몬태나 주 미즐라(Missoula)에서 태어나 미술을 전공했으며 그의 영화 작업은 화가를 꿈꿨던 린치가 미술 대학을 다니던 도중, 1966년 〈여섯 개의 아픈 형상들〉이라는 단편영화로 입문하며 시작한다. 이후 〈알파벳〉, 〈할머니〉 등의 초기 단편을 거쳐 1977년 첫 장편영화 〈이레이저 헤드〉를 만들었지만 개봉조차 하지 못했다. 제작기간 만 5년이 걸렸고 정성을 쏟은 이 영화는 다행히도 한 극장주의 눈에 들어 심야영화로 장기 상영하게 된다. 이후 입소문을 타고 마니아들의 열렬한 호응을 받아 흥행에 성공하면서 컬트⁴²의 고전이 된다. 이 계기로 인해 그는 컬트영화의 귀재로 거듭나기 시작한다. 감독은 스스로 “어둡고 기분 나쁜 꿈 같은 영화”라 평하며 자신의 가장 영적

⁴² 컬트영화란 무엇인가? 사실 컬트영화는 정의를 내리기가 쉽지 않은 개념이다. 요컨대 컬트영화는 장르개념이 아니기 때문에 어떤 속성 및 약호를 지니고 있는 영화들을 일률적으로 컬트라고 부를 수는 없다. 이 영화도 처음부터 컬트영화를 염두에 두고 만들어진 것은 아니다. 그 동안 숏한 영화들을 섭렵해 온 이른바 영화광들의 입장에서 무언가 좀 색다른 구석이 있고, 보면 볼수록 새롭게 다가오는 이 영화의 섬뜩한 영상언어에 매료되어 마침내 자신의 숭배 대상으로 삼기에 이르렀던 것이다. 김시무, 「데이비드 린치 감독 연구: 로스트 하이웨이와 멀홀랜드 드라이브를 중심으로」, 『아시아영화연구』, Vol.7, 2015, p.62. 각주 참조.

인 작품이라고 말했다.⁴³ '추'를 통해 <이레이저 헤드>에서 어두운 이면을 보여주고자 하는 데이비드 린치 감독의 시도는 기형아의 이미지와 사운드에서 찾아볼 수 있다. 먼저 사운드에 대해 살펴보겠다. 데이비드 린치 감독의 <이레이저 헤드>는 소리로 분위기를 표현한 영화이다. 그는 음향은 영상과 동일하게 중요하다고 믿고 있었다. 때문에 담요를 사용해 스튜디오를 방음하고, 사운드 디자이너 Alan Splet과 함께 1년에 걸쳐 인간 세상에서 수집 가능한 잡음과 신경을 거슬리게 하는 소리들을 가지고 다양한 사운드를 시험했다. 이런 노력으로 만들어진 영화의 사운드는 다른 영화들처럼 보조적 역할이 아닌 영화 전체의 분위기를 이끌어 나가고 있으며 음향 작업을 통해 만들어진 소리들은 영화 전체에 공포와는 또 다른 정서적 효과 즉, 불쾌한 감정을 불러일으킨다. 불협화음은 음악적으로 보면 음악의 파괴적이고 음악적이지 않다는 로젠크란츠의 주장에서 더 나아가, <이레이저 헤드>에 흐르는 음악에는 규칙이 없어 추의 무형태(형태없음), 부조화, 불균형 같은 몰형식성이 잘 드러난다. 이러한 규칙과 형태가 없는 음악은 듣는 사람을 마치 고문하는 것 같은 소음에 시달리게 만들고 여기에 악몽 같은 이미지들이 더해져 보는 이에게 불쾌라는 감정을 갖게 만든다. <이레이저 헤드> 속 사운드들은 '불쾌한 것'이라는 추가적인 자격을 얻기 전까지 어떤 물리적인 소리들 중 하나일 수 있지만, 혐오스러운 이미지들을 만나 관객이 이를 지각하면서 진정한 소음이 된다. 소음은 인간에게 거부감을 일으키는 소리이다. 이는 로젠크란츠가 정의한 몰형식성, 불균형, 부조화의 특징을 가지고 있다. 이러한 음향작업을 통해 데이비드 린치는 영화 속에서 내면에 억눌려 있던 불쾌한 것, 즉 '추'를 적극적으로 표현한다.

2) 이미지에 있어서 혐오스러운(역겨운)것

로젠크란츠는 왜곡을 설명하면서 세 가지 하위범주로 혐오스러운 것(Das Widrige), 천박함 그리고 회화를 소개한다. 본고는 이 중에서 <이레이저 헤드> 영화 전반에 등장하는 이미지에 있어서 '혐오스러운 것'을 집중적

⁴³ Cinefantastique Barry Gifford Interview <http://www.lynchnet.com/lh/cinebg.html>.

으로 살펴보고자 한다. 로젠크란츠는 혐오스러운 것을 천박함과 비교해서 미적으로 더 추한 것으로 언급했다. 그는 혐오스러운 것은 우리를 밀쳐내는데, 그것은 “자신의 졸렬함을 통해서 불쾌함을, 자신의 죽어있음을 통해서 전율을, 자신의 추악함을 통해서는 혐오감을 일깨우기 때문이다.”⁴⁴라고 주장했다. 이렇게 그는 혐오스러운 것 역시 세 가지 하위 범주인 졸렬함, 죽어있고 공허함, 추악함으로 나누어 설명하고 있다. 영화 〈이레이저 헤드〉는 서사적 연결고리가 없고, 앞 뒤 개연성 없이 갑작스럽게 등장하는 이미지들로 이루어진 것이 특징이다. 여기에 색의 의미조차 지워버리고자 흑백 필름을 사용하고 있다. 이런 이미지들을 통해 우리가 느낄 수 있는 감정은 바로 혐오감이다. 혐오감을 주는 대표적인 4개의 이미지들을 정리하고 이것들이 로젠크란츠가 정의한 몰형식성에 해당하는지 살펴볼 것이다. 먼저 영화 오프닝과 엔딩에 등장하는 남자는 온 몸이 피부병을 가지고 있다. 주인공 헨리에게 두려움을 주는 존재이다. 그의 모습은 로젠크란츠가 정의한 추악함을 통해 혐오감을 갖게 만든다. 로젠크란츠는 “유희적인 것의 목적 없는 불안정성에 대한 미적 반대는 생명 없음과 자유로운 움직임이 없음에 대한 표현인 죽어있음과 공허함이다.”⁴⁵라고 정의했다. 그가 정의한 ‘죽어있고 공허함’을 보여주는 대표적 이미지로 주인공 헨리의 잘려나간 머리를 예로 들 수 있다. 거둬되는 갈등으로 혼란 상태에 빠진 헨리는 자신의 머리가 잘려나가는 꿈을 꾸게 되고 자신의 잘려진 머리가 연필 끝에 달린 지우개로 재탄생하는 장면이다. 로젠크란츠는 “졸렬함의 원인은 질료의 크기나 형태의 단순성이 아니라 비례관계와 기형이다. 졸렬함은 질료의 기형이나 움직임의 어색함으로 인해서 형태가 없는 것은 아니지만 질료가 우세하게 드러나는 어색한 형상이다.”⁴⁶고 정의한다. 이런 형태를 보여주는 대표적 이미지인 영화 속 아기의 모습은 소름 끼칠 정도로 기형적이고 비인간적인 형상을 하고 있다. 목은 길고, 눈은 머리 옆쪽에 있으며, 귀는 없고, 팔다리가 없는 미끈미끈한 몸은 붕대로 싸여있다. 아기는 아무것도 먹지 않고 저녁

⁴⁴ 로젠크란츠, 『추의 미학』, pp.293-294 참조.

⁴⁵ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.302.

⁴⁶ 로젠크란츠, 『추의 미학』, p.298.

내내 기괴하게 운다. 이밖에도 무대 위에서 노래 부르는 기괴한 외모의 소녀의 모습까지 이미지를 통해 혐오스러운 것을 계속해서 보여주고 있다. 로젠크란츠에 의하면, '추'는 무형태(형태없음), 부조화, 불균형 같은 몰형식성과 표현의 부정확성 그리고 왜곡을 그 내용으로 하는데 이 중 왜곡의 하위범주인 '역겨움'을 매력의 부정적 반대인 보기 흉함, 생기 없고 허무한 것, 추악하고 끔찍한 것으로 정의했다. 혐오스러운 것을 보여주는 네 개의 이미지들과 그 중에서도 특히 주인공의 아기의 모습은 음악대신 들리는 소음의 형태인 울음소리와 함께 관객에게 불쾌함과 혐오스러운 것 즉, '추'를 경험하게 만든다.

4. 결론

본 논문은 미적 범주로서 '추'가 영화 <이레이저 헤드>에서 어떻게 드러나는지 고찰하고자 했다. 본론 1장에서는 19세기 이후 헤겔학과부터 로젠크란츠를 거쳐 아도르노까지 '추'에 관한 생각들이 어떻게 변화되어 왔는지 살펴보았다. 2장에서는 본 논문의 이론적 배경에 놓여있는 로젠크란츠의 '추'의 개념과 그가 정의 내린 '추의 형태'에 대해 정리했다. 그의 업적은 미학적 논의의 대상이 되지 못하던 '추'를 미학의 영역으로 끌어들이 '추'의 미학적 개념을 새롭게 정립할 수 있는 가능성을 제시했다는 데 있다. 그 역시 '추'를 '미'와 동등한 위치의 독립적 실체로 보지 않았지만 '추'를 세분화 하여 분석하고 정리한 후 '추'의 고유 속성을 다양하게 조명했다. 여러 종류의 '추'의 형태 가운데, 본 논문에서는 몰형식성과 왜곡의 하위범주에 속하는 천박함과 역겨움을 구체적으로 고찰하였다. '추'가 현대영화에서 어떻게 표현되는지 살펴보기 위해 그의 영화 중 <이레이저 헤드>의 사운드와 이미지를 구체적으로 살펴보았다. <이레이저 헤드>에 사용된 음악에는 규칙이 없어 '추'의 특징인 무형태(형태없음), 부조화, 불균형과 같은 몰형식성이 잘 드러난다. 이러한 규칙과 형태가 없는 음악은 듣는 사람을 소음에 시달리게 한다. 소음은 기본적으로 인간에게 거부감을 일으키는 소리이다.

아이의 울음소리, 음악대신 들리는 소음들은 관객에게 ‘추’를 경험하게 만든다. 여기에 혐오스러운 이미지들이 더해져 보는 이에게 불쾌라는 감정을 유발한다. 기형적 형태를 가진 주인공의 아기의 모습, 피부병 걸린 앉아있는 남자, 무대 위에서 노래 부르는 기괴한 외모의 소녀의 모습까지 이미지를 통해 혐오스러운 것을 계속해서 보여주고 있다. 예술 장르 중에서도 영화는 추의 요소들을 적극적으로 표현함에 있어 이미지와 소리 두 가지를 사용하여 ‘추’를 표현할 수 있는 특징을 가진다. 로젠크란츠의 ‘추’ 개념을 영화에 적용해본 결과, 인간의 무의식을 통해 마주친 슬픔, 고통, 불안 등 어두운 이면을 보여주는 감독 데이비드 린치의 작품세계는 ‘미’보다 ‘추’에 더 가깝다는 것을 알 수 있었다. 린치는 ‘추’의 구성 요소 중 역겨운 것을 이미지로써 자신의 영화에 끌어들이어 인간의 내면에 관해 이야기한다. 그리고 현실을 비정상적이고 혐오스럽게 표현 하여 그 이면에 있는 진실을 들여다보게 만드는 방식을 통해 오히려 인간의 본성을 재발견할 수 있게 해준다. 대부분의 데이비드 린치 연구들은 정신분석을 적용해 무의식적 세계를 해석하려 했다. 본 논문은 그러한 해석보다는 미적 범주인 ‘추’를 사운드와 이미지를 사용하여 어떤 효과를 만들어냈는지 고찰한 후, 영화의 본질에 접근하고자 하는 새로운 시도를 했다. 그러나 본 논문에서 구체적으로 살펴본 몰형식성과 왜곡을 제외한 희화나 그 밖의 많은 ‘추’의 하위범주들을 영화에 적용하지 못한 점은 아쉬운 부분이다. 그 밖의 하위범주를 영화 속에서 찾아 분석하는 연구는 다음 과제로 남긴다.

참고문헌

단행본

- 데이빗 린치, 『데이빗 린치의 빨간방』, 곽한주(역), 그책, 2008.
- 로젠크란츠, 『추의 미학』, 조경식(역), 나남, 2008.
- 미셀시옹, 『오디오 비전』, 윤경진(역), 한나래, 2004.
- 미셀시옹, 『영화와 소리』, 지명혁(역), 민음사, 2000.
- 움베르토에코, 『추의역사』, 오숙은(역), 열린책들, 2008.
- 클로드 레비 스트로스, 『미학강의; 보다 듣다 읽다』, 고봉만(역), 이매진, 2008.
- Rosenkranz, Karl, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg, 1853.
- Rosenkranz, K., Ästhetik des Häßlichen, Leipzig: Reclam Verlag, 2007.

학술논문

- 김경화, 노이즈 듣기: 20세기의 청각 문화 안에서 소음의 소리 정체성, 음악이론연구 제 27집, pp.140- 163.
- 김민수, 「아도르노의 미학에서 추의 변증법: 미학 이론의 한 해석」, 『미학예술학연구』, 제 35호, 2012, pp.237-262.
- 김은정, 「추에 대한 철학적 불신- 헤겔과 로젠크란츠 미학에 대한 비판적 고찰」, 『뫼히너와 현대문학』, 제 23집, 2004, pp. 336-355.
- 김은정, 「추의미적현대성에대한철학적담론-로젠크란츠의 『추의 미학』」, 『독일문학』, 제 88집, 2003, pp. 219-239.
- 김산춘, 「로젠크란츠의 추(醜)의 미학」, 『미학예술학연구』, 제27집, 2008, pp.40-62.
- 김시무, 「데이비드린치감독연구:로스트하이웨이와멸홀랜드드라이브를중심으로」, 『아시아 영화연구』, Vol.7, 2015, pp.59-106.
- 김형래, 「영화의 스펙터클과 추의 미학」, 『인문과학연구 22』, 2009, pp. 265-288.
- 권정임, 「헤겔의 '예술미' 개념에 기초한 근대 부조화적 미의 성립에 관하여」, 『미학예술학연구』, 제27집, 2008, pp.5-38.
- 권정임, 「헤겔의 음악규정과 그 현대적 의미」, 『미학예술학연구』, 제 29집, 2009, pp.27-62.

- 노영덕, 「추와 표현주의 미학」, 『기초조형학연구』, Vol.16, 2015, pp.155-167.
- 라영균, 「미적 범주로서의 추」, 『세계문학비교연구』, 제 29집, 2009, pp. 305-326.
- 박성희, 「카프카적 변신, 데이비드 린치」, 『영상예술연구』 Vol.2, 2002, pp.368-382.
- 윤신향, 「현대 음악의 미학적 과제: 현대음악과 영상의 문제」, 『미학예술학연구』, 제 29집, 2009, pp.119-146.
- 이경분, 「미학적, 사회학적 연구; 아도르노, 아이슬러 그리고 영화를 위한 작곡」, 『서양음악학』, 제 7집, 2004, pp.27-48.
- 임호일, 「추의 미학의 관점에서 본 뷔히너의 리얼리즘」, 『독일문학』, 제 67집, 1998, pp.104-132. 정순영, 「데이비드 린치의 영화세계 - 분열된 자아, 무의식적 꿈의 발현」, 『공연과리뷰』 57, 2007, pp.191- 198.
- 정현경, 「미와 추의 변증법」, 『혜세연구』, 제 23집, 2010, pp.89-110.
- 조선령, 「십포지엄:추의 미학, 예술학적 의의; 라캉 이론에서 송고와 추: 세미나7의 해석을 중심으로」, 『미학예술학연구』, 제 27집, 2008, pp.90-126.

Abstract

A Study on the ugliness in the 〈Eraser Head〉

*Rhee, Dongkyu**Sound on the Track**Sound designer*

This paper aims to study the aesthetics of ugliness in David Lynch's first film 〈*Eraser Head*〉. First, as a background study, it examines the history of ugliness in the history of beauty and discusses the meaning of ugliness in an aesthetic sense. Furthermore, i will look at the aesthetic theory of Rosenkrantz's Aesthetic Theory, which has developed in-depth discussions about ugliness, and discusses similar or other aspects of opinion. Finally, to demonstrate the aesthetics of the application of ugliness in modern cinema, the specific sound of David Lynch's film 〈*Eraser Head*〉 is analyzed in detail and its relationship with images. Through this discussion, I would like to clarify the aesthetic meaning of ugliness as an aesthetic category in the field of film.

Keywords

Eraser Head, Sound, Noise, Displeasure, Media, Art Film

DAW 소프트웨어의 UI가 대중음악 창작에 미치는 영향

- Pro Tools의 Edit Window 중심으로

조 현 진

로컬멀티플라이 공연예술기획팀장

목차

-
1. 서론
 2. 연구 방법
 3. 본론
 - 1) Grid
 - 2) Track
 - 3) Slip
 - 4) Clip
 - 5) Fade
 4. 결론

요약문

대중음악 작곡가가 시도하는 다양한 작곡 방법 중에서도 DAW 소프트웨어를 통한 작곡 방법은 가장 많이 사용되는 방법일 것이다. 특히 K-POP 등의 상업 음악에 있어서 이러한 프로그램을 이용하여 작곡하는 비율은 절대적으로 높은 편이고, 이 과정에서 작곡가는 소프트웨어를 사용하기 전과는 전혀 다른 양상의 창작 과정을 거친다. 음악창작의 과정에서 DAW 소프트웨어의 사용자 인터페이스는 사용 편의성이나 시각적인 측면에서 작곡가의 창작 과정에 지대한 영향을 미친다. 본 연구는 Avid사의 Pro Tools에 나타난 UI에 내재된 특성을 음악창작 과정에서 미치는 실제적인 효과 중심으로 분석한다. Pro Tools의 Edit Window에 나타난 UI 요소를 Grid, Track, Slip, Clip, Fade로 분류하여 각각을 모건의 예술 창작 과정의 네 단계 이론을 통해 대입하는데, 이로써 DAW 소프트웨어의 시각적인 인터페이스가 어떻게 음악창작 현장에서 세부적으로 작용하는지 밝힐 수 있다.

주제어

시퀀서, 대중음악, 작곡, 창작, DAW, UI, K-POP

1. 서론

20세기 말까지 음반 녹음을 좌우하는 레코딩 기술은 주로 아날로그 기반으로 발전되었다. 비록 시퀀서(music sequencer) 개념은 디지털 레코딩 기술이 활용되기 전부터 존재하였지만 1980년대에 이르기까지 음악녹음 과정에는 비용과 편집의 유용성 측면에서 디지털 시퀀서가 적극적으로 사용되지 않고 믹싱 콘솔과 릴테이프를 이용한 녹음이 주가 되었다.

디지털 시퀀서와 디지털 오디오 워크스테이션(DAW)의 명칭은 거의 혼용되어 쓰이고 있으나, 기존에 하드웨어로 사용되던 기준에서 볼 때 시퀀서는 신호 체계를 이용하여 소리를 제어하는 측면, 오디오 워크스테이션은 소리 자체를 재생하고 편집하는 측면에서 불리어졌다. 하지만 현재는 전자악기와 녹음 시스템 체계에 디지털화가 본격적으로 진행되어 통합형 소프트웨어 중심으로 기능이 발전하였다. 대다수의 DAW가 시퀀서의 메커니즘을 통해 이루어지고, 디지털 시퀀서 또한 DAW와 같이 재생, 편집, 녹음을 이르는 측면이 기본적으로 갖추어졌기 때문에 이 두 개념의 분류는 큰 의미가 없게 되었다.¹

오디오 워크스테이션의 개발은 샘플러(sampler)의 발전 과정과 흡사하게 진행되었다고 볼 수 있는데, 샘플러는 각 건반이 일정한 음악이나 사운드 샘플을 재생하는 버튼이 되어 여러 음악적 아이디어들을 조합하고 편집하며 최종적으로 콜라주하는 기기로, 오디오 워크스테이션의 기능과 거의 흡사하기 때문이다. 1940년대에 테이프를 연결한 키보드인 체임벌린(Chamberlin)의 개발에 이어 1963년 출시되어 대중화에 성공한 멜로트론(Mellotron) 등을 통해 샘플러의 개념과 악기 군이 정착된다. 디지털화를 거친 샘플러는 1976년 출시된 Computer Music Melodian을 시작으로 Akai사의 MPC와 같은 버튼 형태의 샘플러나 건반 형태의 샘플러 등으로 나타났다. 한편 1960년대에 고안된 아날로그 시퀀서는 무그 신디사이저 모듈로서 등장했는데, 모듈들을 제어하기 위해서는 시퀀서가 요구되었으며 이후에도 보완과 디지털화를 거

¹ 따라서, 본고에서는 음악 창작자 기준의 인터페이스 측면에 주목하여 DAW으로 통일하기로 한다.

쳐 재생, 녹음, 편집이 가능한 디지털 시퀀서로 발전되었다. 80년대에 이르러 Macintosh와 Microsoft 운영체제에서 음원의 편집이 디지털로 가능하게 되었고, 기존의 믹싱 콘솔을 이용한 방식의 음반 작업형태가 결합해 소프트웨어로도 개발되었다. 1990년에 OSC社가 개발한 최초의 멀티트랙 레코딩 소프트웨어 Deck이 발표되고, 이와 Digidesign²의 하드웨어를 조합하여 비로소 디지털화 된 음악 제작이 시작된다. 1991년 Digidesign는 OSC의 엔진을 기반으로 한 Pro Tools를 출시하는데 이 소프트웨어가 많은 녹음실에서 상용화되면서 디지털 음악 작업이 보편화되고 지배적인 작업 방식으로 자리 잡게 되었다.

DAW 소프트웨어는 대부분 가로축에 시간이 배치되고, 세로축에 트랙이 배치되어 동시 다발적인 음원 재생과 결합으로 통합적인 음악을 추출해(bounce)내며, 시퀀서 프로그램을 이용한 음원 편집(audio editing)과 믹싱(mixing)은 동시다발적인 트랙의 재생에서 음량(volume)과 음색과 각 음의 시간적 위치를 변경하여 작곡가가 가장 원하는 작품에 가깝게 만들어 내는 과정이다. DAW 소프트웨어에서의 기본적인 기능들과 더불어 개발된 다양한 플러그인들은 많은 작곡가들이 DAW 소프트웨어를 사용하는 가장 큰 이유이자 소프트웨어의 존재가치가 되었다.

DAW 소프트웨어의 UI는 사용자(작곡자)들에게 가치중립적이고 효율적인 모습으로 보이지만, 소프트웨어를 사용하기 이전의 곡에 대한 인식과는 다른 양상을 보인다. 소프트웨어는 단순한 도구처럼 보이지만 그 도구를 적극적으로 활용하는 인간에 의해 새로운 본질을 형성한다. 예를 들어 최초 불은 자연 상태에서 발생하는 화학작용이었지만 인간이 불을 활용하면서 요리 혹은 생산의 의미를 내포하는 개념으로 변모한다. DAW 소프트웨어는 기본적으로 아날로그 스튜디오 레코딩 과정에서 발생하는 한계를 해소하고 더 많은 이용자들이 더 많은 가능성을 실험할 수 있는 상품으로서 출발했지만, DAW 소프트웨어를 적극적으로 활용하는 대중음악 작곡가 및 엔지니어들이 늘면서 점차 대중음악계를 지배하는 주요한 축이 되었다. DAW 소프

² 1995년 Avid社에 인수되었다.

트웨어가 지니고 있는 특성들은 음향 관련 전문가들뿐만 아니라 음악 작곡가들, 또한 전문가가 아닌 일반인들에 이르기까지 소리와 음악 작곡에 대한 기본적인 인식을 바꾸어 놓았고, 음악 자체를 변화시켰다. 본 연구에서는 디지털 시퀀서 프로그램의 UI(User Interface)를 중심으로 사용 관행과 실제적인 활용 사례를 분석하며 기존 디지털 시퀀서 프로그램 미사용 작곡가와 다른 변화된 인식에 대해 논의한다.

본 연구는 기본적으로 마셜 맥루언(Marshall McLuhan)의 미디어 이론³과 레프 마노비치(Lev Manovich)의 뉴미디어에 관한 저술⁴ 중 UI에 관한 이론들을 바탕으로 한다. 단, 대중음악 작곡과 디지털 시퀀서 프로그램의 연관성에 대한 주제와 관련한 선행 연구는 현저히 부족한데, 먼저 디지털 시퀀서 기술이 정립되고 대중화 된지 채 20여년도 되지 않았다는 것이 주된 이유이다. 이 기간 동안 상용화와 대중화를 통해 연구가 이루어지는 단계라기보다는 기술 자체의 발전 단계에 있었다. 따라서 기존 연구가 부족한 상황에도 불구하고 꼭 다루고 넘어가야 할 연구들이 있다면 스튜디오 레코딩 기술과 작곡의 영향에 관한 연구⁵나, 디지털 레코딩 기술의 영향⁶등이 있을 것이다. 특히 작곡가 브라이언 이노(Brian Eno)는 멀티트랙 레코딩과 오버더빙 기술이 음악 작곡에 미치는 효과를 논하면서 스튜디오 레코딩 기술 자체가 작곡가의 작곡 과정에 관여하고 있다고 여겼다. 또한 샘플러를 통한 작곡방법⁷이나 Sound Forge 등의 소프트웨어를 이용한 컴퓨터 음악 작곡 전략⁸등도 참고해야 할 가치가 있다. 21세기에는 국내에서도 DAW 및 음악과 관련한 컴퓨터 프로그램들의 단순 기능의 사용법에 대한 소개는 있어왔지만, 기능의 음악적 효과나 예술성, 그리고 음악가의 작곡 과정에 관여하

3 Marshall McLuhan, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 김상호 역, 커뮤니케이션북스, 2011.

4 Lev Manovich, 『뉴미디어의 언어』, 서정신 역, 커뮤니케이션북스, 2014.

5 Brian Eno, "Studio As A Compositional Tool", *Downbeat*, 1983. pp.127-130.

6 정일진, 「DAW에 따른 음향분석에 대한 연구: Logic Pro와 Pro Tools를 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2013.

7 Paul Harkins, "Appropriation, Additive Approaches and Accidents: The Sampler as Compositional Tool and Recording Dislocation", *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 1, No. 2, 2010, pp.1-19.

8 김진호, 「Sound Forge 기반 컴퓨터 음악 작곡 전략에 대한 연구」, 『낭만음악』, 2008.

는 측면에 대한 연구는 전무하다. 디지털 기술과 예술창작의 영향 측면에 대한 고찰로서 본 연구가 적절한 분석 자료가 될 것을 기대하는 바이다.

2. 연구 방법

텍사스 대학 철학교수 더글라스 모건(Douglas Neil Morgan)은 그의 저서 『*Love: Plato, the Bible, and Freud*』에서와 같이 전통 철학과 종교학을 넘나드는 범위의 철학을 다루는 연구자다. 그는 1953년 기고한 글을 통해 예술의 창조성에 대한 글에서 예술 창작의 과정에 대해 아래와 같이 제시하였다.⁹

1. 준비(preparation) : 창작자는 어떤 문제 혹은 어떤 어려움을 인식하게 되며, 강한 느낌의 이 갈등을 풀어내려는 시도로서 술한 시행착오의 무질서한 심적 운동을 겪는다. 그러나 이 단계에서는 이 시도가 성공하지는 못한다.
2. 부화(incubation) : 그 어려움이 다시 강하게 의지에서 떨어져 나오는 시기. 주의력이 완전히 재정향된다.
3. 영감(inspiration) : 생생한 이미저리가 넘쳐나고, 정서적 방출이 일어나고, 광희의 느낌과 충분하다는 안도감과 종국에 다다랐다는 느낌 등으로 특징지어진다.
4. 마무리(elaboration) : 아이디어는 세부에 이르기까지 표현되고, 충분히 발전된다.

모건의 이론은 심리적 과정뿐만 아니라 생산 과정에 이르는 범위를 다루고 있다. 첫 번째 준비 과정은 예술가가 생활 속에서 끓어오르는 부조화에 대한 갈등이 발생하고 기본적인 이미지를 생산하지만 구체적인 활동으로 이어지지 못한다. 두 번째 부화단계는 작품 활동을 포기하고 다시 일상으로

⁹ Douglas Morgan, "Creativity Today", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 12, No. 1, 1953, pp.1-24.

돌아가 무의식에 위치한 갈등을 인식하지 못하는 단계이며 세 번째 영감 혹은 “아하!”의 단계에서 갈등을 풀어낼 방법을 찾게 되어 무한한 창조성이 발달된다. 그리고 마무리 단계에서 작품 활동 안에서 표현되고 창조되는 것으로 읽을 수 있다.

클릭만(Jack Glickman)은 빈센트 토마스(Vincent Tomas)의 견해를 통해 모건의 예술창작 단계 이론은 예술 활동뿐만 아니라 모든 행동에 반영될 수 있기 때문에 오히려 예술의 창조성을 제대로 설명하지 못한다고 지적한다.¹⁰ 토마스에게 창작행위를 하는 동안 벌어지는 기술적인 부분은 창의성을 이루어 낼 수 없는 요소이며, 머릿속으로 작품을 구상하는 단계 자체가 창의성을 의미한다. 클릭만의 주장은 뒤상(Marcel Duchamp)의 레디메이드와 같이 작가가 수작업으로 작품을 만들지 않는 사례를 근거로 한다. 그러나 클릭만이 논의한 ‘창조성(creativity)’은 예술창작의 미학적 근원에 집중한 것으로, 예술계나 심리적 요소가 예술작품의 창작에 미치는 영향까지 포함하는 개념이 아니다. 예술가가 창작 활동의 기술적인 부분들을 수행하는 과정에서 작품에 대한 구상은 변화하고 방향이 재설정된다는 점에서, 모건의 예술 창작 단계 이론은 다시금 주목받을 가치가 있다.

일반적인 예술 창작 과정에서 예술가가 생각한 작품의 첫 의도는 작품 출품까지 아무런 변화 없이 순항하지 못한다. 끊임없이 의도를 다시 생각하고, 작품의 형태와 구현에 대한 고민을 통해 또 다른 문제에 직면하며, 그 문제를 해결하려면 또 다른 창조적인 자질이 요구된다. 일련의 과정을 반복함으로써 작품은 계속 발전되고 완성된다. 특히 현대 대중음악 산업에서 작곡, 제작, 연주의 경계가 상당부분 허물어지고 상호가 유기적으로 작용하는 경향은, 창작행위의 기술적인 부분이 작곡 과정에 미치는 영향력을 재발견하는 배경이 되고 있다. 창작 과정 이론 중에서 두 번째 과정인 부화 단계에서는 우리가 단순히 인식하지 못하는 망각의 단계뿐만 아니라 예술가로서 예술 활동의 기술적인 활동을 지속하는 것도 포함할 수 있을 것이다. 이는 작가가 다른 사람의 책을 읽으면서 생각을 지속하거나, 화가가 재료를

¹⁰ Jack Glickman, “Creativity in the arts” in *Philosophy looks at the arts*, Joseph Margolis (eds), Temple University Press, PA, 1987, pp.169-186.

준비하거나, 연주가가 악기의 기본 테크닉을 연습하거나, 영화 연출가가 짜여진 각본에 따라 촬영을 하는 일상적이고 무의식적인 과정을 수행하는 것도 포함된다는 것을 말한다. 예술가들이 모든 순간에 작품을 구상하거나 창조적인 방법으로 세부적인 아이디어를 생산하는 것이 아니라 예술과 관련한 일상적인 활동에서 부화 과정을 거친다고 볼 수 있는데, 세 번째인 영감 과정으로 넘어오는 과정에서 많은 예술가들이 환경의 영향을 받을 수밖에 없다. 그러한 시기에 접하는 기술적 환경들은 예술가의 작품을 바꿔 놓는다. 비록 모건의 창작 단계 이론이 작품에 있어서 최초의 핵심 아이디어가 구상되는 과정을 다루고 있지만, 작품 생산 전체의 과정에도 이를 확장할 수 있을 것이다.

본 연구에서는 Pro Tools 내 UI의 요소들을 분석하며 각 요소별로 대중음악 작곡가의 창작 과정에 어떠한 영향을 미치는지 정리한다. 프로툴 내에서 보편적으로 많이 보게 되는 편집 창을 중심으로 시각적으로 보이는 유저 인터페이스의 디자인들과 실용성을 중심으로 고찰하여 실제 대중음악 작곡에서 어떻게 영향을 주는지를 분석할 것이다. 다른 분야의 음악 작곡과 달리 대중음악의 작곡은 시퀀서 소프트웨어에 대한 의존도가 굉장히 높기 때문에, 2010년대 이후 한국의 대중음악에서 디지털 시퀀서 프로그램을 거치지 않고 작곡되어 연주되는 경우는 굉장히 드문 일이다.

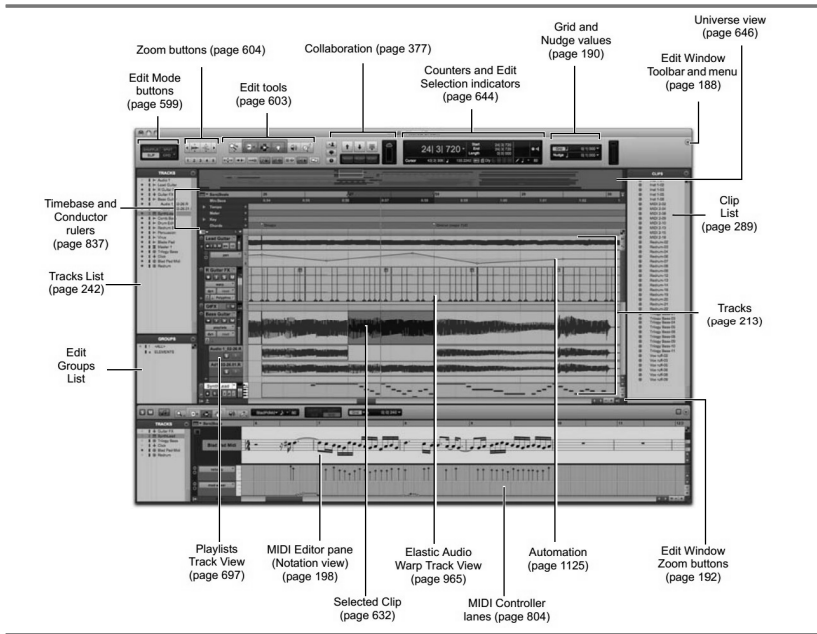
본 연구에서 대중음악이라 함은 서양고전음악(클래식), 국악, 재즈, 록, 월드뮤직 등 어쿠스틱 및 아날로그 악기를 위주로 연주되는 곡보다는 세계적으로 K-Pop으로 불리는 댄스뮤직 혹은 서정성이 강조되어 국내에서 '발라드'로 불리는 장르의 음악을 중심으로 한정하기로 한다. 또한 본 연구에서 K-Pop 작곡가가 아닌 대중음악 작곡가라고 명명한 것은 첫째로 디지털 시퀀서 프로그램을 이용한 음악창작 방식은 국내에 한정된 것이 아니라 세계적으로도 대중음악 분야의 창작 과정에 있어서 비슷한 부분이 많기 때문이며, 둘째로 K-Pop의 정의가 명확하지 않고, 마지막으로 K-Pop으로 규정되지 못하지만 디지털 시퀀서를 이용하여 작곡하는 상당수의 대중음악을 포괄하기 위함이다. 스탠더드 재즈와 록 계열의 음악은 아직까지도 밴드의 앙상블로 공연을 위해 작곡되는 경우가 대다수이며 레코딩 과정은 이미

작곡이 된 이후에 생각하는 경우가 많기 때문에, 작곡가의 개념과 작업과정이 K-Pop과 같은 산업적인 측면의 작곡가와 상이하다고 볼 수 있다. 또한 영상음악으로 분류되는 사운드 트랙 작곡도 논외로 한다. 영화, 드라마 사운드 트랙의 작곡가들은 여타 대중음악 작곡가들과는 달리 자신의 독창성이나 아이디어보다는 영상의 분위기와 시간에 적합한 곡을 작곡해야한다는 명확한 목표가 있기 때문에, 디지털 시퀀서 프로그램의 영향보다는 대상이 되는 영상 자체에 종속되는 부분이 절대적이다. 따라서 대중음악 작곡가를 위와 같은 조작적 정의 하에 분석을 진행한다.

본 연구에서는 Pro Tools를 비롯한 DAW 소프트웨어에 나타나는 편집 윈도우의 시각적 요소들이 각각 어떠한 예술창작 단계에 직간접적 영향을 미치는지 분석한다. 이를 통해 DAW 소프트웨어 UI의 대중음악 창작에 대한 영향력을 논하고자 한다.

3. 본론

프로툴은 크게 편집 윈도우(Edit Window)와 믹스 윈도우(Mix Window)의 두 가지 뷰(view)를 지원한다. 이 중에서 편집 윈도우가 대중음악 작곡가가 가장 많이 마주하는 형태의 UI 구성이며, 믹스 윈도우의 경우 믹싱 엔지니어가 사운드 밸런스 및 사운드 디자인을 할 때 자주 이용되고 듀얼 디스플레이 시스템의 경우 보조 디스플레이에 배치하여 체크를 하는 작업 방식으로 알려져 있다. 편집 윈도우에서도 믹스 윈도우의 주요 내용인 게인, 팬, 인서트, 센드, IO 등을 좌측에서 볼 수 있기 때문에 사실상 편집 윈도우의 영향이 절대적이라고 볼 수 있다. 따라서 본 연구에서는 편집 윈도우의 UI를 중심으로 논하고자 한다.



| 그림 1 | Pro Tools의 Edit Window

1) 그리드 Grid

편집 윈도우에서의 획적인 움직임은 Logic Pro, Cubase 등 많은 시퀀서 프로그램들이 공통적으로 UI를 구성하는 방식이다. 그리드는 격자를 의미하며 상하와 좌우를 구분하는 선들로 오디오/미디 트랙과 시간을 분절하여 시각화한다. 아날로그 레코딩 스튜디오에서 사용되는 믹싱 콘솔의 좌우가 동시에 재생되는 각 악기 트랙을 의미하였지만 디지털 시퀀서 프로그램에서는 상하의 형태로 트랙이 배치된다. 이는 하드웨어에서는 물리적 고정성을 가지고 디자인 되었고 각 트랙 또한 동등한 가치를 지녔던 반면 디지털 프로그램에서는 프로그램 내의 시각적 기능을 통해 가변적이고 차별적인 트랙 인식이 가능해졌기 때문이기도 하지만, 무엇보다도 음악 및 음성의 시간 개념 직관을 우선시하기 때문이다. 다른 방식보다도 시간 축을 가로로 두는 횡서(橫書) 방식은 음악을 직관적으로 시각화한다. 대부분 문자의 호

름처럼 좌에서 우로 진행하는 방식은 현대 인류에게 당연시 되는 문화적 습성이 되었고 이러한 방식은 음악을 선형적 시간 개념으로 사고하는 이데올로기를 내포한다. 음악 시각화의 가장 대표적인 산물은 악보이다. 애초에 악보의 탄생이 문자 위에 음악적 기호를 표기하는 방식으로 전개되었기 때문에 음악적으로는 좌횡서가 보편적으로 정립되었다. 가로축을 시간으로 보는 프레임을 통해 작곡가들은 악보에서 음표가 상징하는 기호보다도 더 직관적으로 음의 파형을 시각적으로 인식하게 된다.

수학적으로 시작점을 의미하는 1마디의 0박자부터 시작하여 프로젝트의 끝까지 지속하는 사운드의 길이 개념은 작곡가에게 몇 마디의 음악을 만들 것인지 묻는다. 프로툴 사용자는 이를 트랜스포트 혹은 Timebase and Conductor Ruler에 위치한 타임코드에서 확인할 수 있지만 일반적인 작곡가들은 그리드를 통한 시각적 위치 관념을 통해 시간을 규정한다. 일반적인 작곡가들은 시퀀서를 통해 음악을 배우기보다 오선 악보를 통한 악기 연주를 교육받는 것이 음악 교육 순서의 대부분이기에 음악가가 아닌 일반인의 음악 외적 시간 관념인 분, 초 단위 시간 관념보다는 마디(bar), 박(rhythm) 개념으로 음악에 대해 사고하는 경향이 있다. 이는 음악을 미술과 같은 시각적 비율의 문제로 전환하게 된다고 할 수 있다. 컴퓨터화 된 음악작업 과정에서 작곡가는 4, 8, 16마디 단위의 마디 수의 지배하에 있다. 클래식 음악에 비해 훨씬 구성이 단순하고 반복이 많은 대중음악의 경우 4마디 단위의 구성이 보편적이기 때문에 다수의 대중음악 작곡가들은 4마디 단위 구성에 종속되곤 한다. 특히 4마디 클립의 루프화 과정이나 구성 복사를 통해 4배수가 아닌 변칙적인 마디 수 혹은 변칙적인 박자 전환은 그리드 상부의 컨덕터 룰러에서 혼란을 일으킨다. 16마디 이후에 1마디의 브레이크(break)나 악기 필인(Fill-in)이 위치하고 다시 16마디가 진행되는 곡이 있다면, 작곡가는 그 다음 진행의 시작 마디가 33마디가 아닌 34마디라는 점에서 본능적인 불편함을 느낀다. 이러한 불편함은 지속적인 습관을 통한 익숙함에서 오는데, 비록 이 불편함 때문에 대중음악 작곡가가 4마디 단위 이외의 구성을 아예 시도하지 못하는 것은 아니지만, 아날로그 방식으로 서양 고전 음악 작곡에서 이루어지던 오선 악보 기보 과정보다는 훨씬 강제

적인 영향임은 분명하다. 검세로줄을 통해 새로운 구성을 표기하는 대중음악 악보(Lead Sheet)의 경우에 있어서 만약 위에서 언급한 1마디의 브레이크 혹은 악기 필인이 추가 되었을 때 한 단(줄)에 5마디로 구성된다면, 그 다음 단에서는 다시 정 위치에 시작되는 것에 주목된다. 이렇게 대중음악 분야의 오선 기보에 있어서는 전체 마디 수 보다는 한 단이 시각적인 지배 논리라면, 디지털 시퀀서 프로그램의 경우에는 마디 수 자체가 더 큰 지배력을 행사한다.

하지만 한편으로 현대 대중음악 작곡가들은 그리드를 통한 마디, 박 개념 뿐만 아니라 분, 초 단위 시간 개념도 고려해야하는 딜레마에 빠진다. 이는 라디오를 비롯한 대중매체의 영향으로 메가 히트를 위해서 6분 이상의 대곡은 기피하는 대중음악계의 경향에 근거하기 때문인데, 시퀀서 프로그램에서 프로젝트의 끝 혹은 1절 후렴의 시작이나 끝 부분에 바를 두고 재생시간을 확인하는 과정은 다분히 산업적이라고 분석된다. 1분 미리듣기와 같은 산업적 특성 때문에 대중음악 작곡가는 1분 안에 본론에 접근해야만 한다. 또한 음악적 필요에 의해 곡의 길이가 길어지는 경우에도 녹음 기술은 곡의 길이를 재고하게 되는 습성을 도입하였다. 악보로 구성된 음악을 작곡하는 과정에서는 템포와 박의 수학적 계산을 통해 음악의 총 길이를 규정해야 했지만 프로툴을 비롯한 디지털 시퀀서 프로그램에서는 타임코드를 확인하는 단순한 과정을 거친다. 따라서 타임코드는 바운스 및 편집 이전에 분, 초 단위 시간 개념으로 곡의 전체 길이를 확인하고 구성 변경을 고려하게 하는 요인이 된다.

대중음악 작곡에서 그리드는 새로운 아이디어를 이끌어 내기보다는 기존의 아이디어를 정형화함으로써 구조를 형성하고 아이디어의 현실화 과정에서 절충을 요구한다. 이는 마디 개념 구성을 확고하게 하면서 명확하지 않은 변주들과 새로운 아이디어를 절제 시키며 단순 노동을 요구한다. 그리드는 모건의 창자 단계 중에서 부화 단계와 마무리 단계에 영향을 미치는 UI요소라고 볼 수 있다.

| 표 1 | Grid와 모건의 창작 단계 간의 영향 상관관계

	준비	부화	영감	마무리
Grid	X	O	X	O

2) 트랙 Track

영상 예술 분야에서는 오래 전부터 같은 화면에 다른 다수의 프레임이 나타나는 동시편집 기법이 존재해왔지만, 현대 음악 편집 작업에서의 동시편집 기법은 사운드 그 자체로서 모든 순간에 존재해왔다. 독주를 제외하고는 동시에 연주되지 않는 음악을 찾는 것이 더 어려울 뿐더러 스테레오 시스템의 구현 이후부터는 다른 음원(sound source)으로부터 다른 트랙에 기록한 이후 재결합 하는 것이 음악 레코딩의 주된 목적이라고 할 수 있다. 디지털 레코딩 시대가 열린 이래 연주자 간의 호흡보다 메트로놈에 기반한 정확한 타임키퍼를 중요시 하며 각 악기가 따로 녹음하는 과정이 빈번히 일어났고, 이에 따라 어떻게 하면 실제로 같이 연주하지 않은 연주 결과물들을 실제로 같이 연주한 것처럼 들리도록 만들까 고민하는 것이 엔지니어의 업무가 되었다. 현대의 대중음악 작곡가들은 스튜디오 레코딩 과정 이전까지의 작곡 과정에서는 밴드의 악기 연주자들을 초청하여 음악을 연주하도록 지시하지 않고, 자신이 연주할 수 있는 악기 녹음본과 컴퓨터 내의 가상악기 연주를 결합하여 곡의 진행, 편곡, 사운드 등 거의 모든 부분을 주도적으로 작업할 수 있다. 트랙은 크게 미디와 오디오 트랙으로 나눌 수 있는데, 미디(MIDI) 신호를 통하여 컴퓨터 내에 구현된 가상악기(VSTI, Virtual Studio Technology Instrument)로 오디오로 변환하고자 하는 것이 미디 트랙이고, 실제 마이크 등을 통하여 아날로그 신호를 디지털로 전환하여 기록하고자 하는 것이 오디오 트랙이라고 정의할 수 있다. 급속한 기술의 발전으로 일반인뿐만 아니라 전문가들도 잘 만들어진 가상악기 플러그인의 소리와 직접 녹음된 악기의 소리를 구분하는 것이 어려울 정도가 된 현재에는 가상악기를 잘 다루는 것이 작곡가의 직접적인 자질로 결부되기도 한다. 작곡가가

새로운 한 가지 실제 악기 혹은 가상 악기를 다루게 된다는 것은 새로운 한 명의 연주자를 섭외하여 작업하는 것과 같은 의미를 지닌다.

곡을 창작하는 가장 처음 과정에 있어서 작곡가는 머릿속에 있는 곡의 아이디어를 정리한다. 목소리로 흥얼거림에서 시작되기도 하고 악기로 연주하기도 한다. 오디오 샘플을 이용하여 드럼 비트를 먼저 작업하는 방식의 작곡 방식도 있고, 노래 멜로디에 맞는 코드를 피아노나 기타로 연주하여 작업하는 방식의 작곡 방식도 있다. 머릿속에 떠올랐던 아이디어를 노래나 악기로 옮기는 과정을 거치게 되는데 현대의 작곡가의 경우 이를 프로그램이나 전자적인 음성 기록으로 남기고 그것을 다시 청취한다. 이러한 과정에서 머릿속에 떠올랐던 기존의 생각과는 다른 사운드에 낯선 느낌을 받고, 추가적으로 떠오르는 아이디어를 통해 보완을 거쳐 어느 정도 발전된 형태를 만들어낸다. 보완 과정에서 더 객관적인 평가 혹은 구체적인 음 확정을 위해 가상악기를 통해 전체적인 사운드를 디자인하게 된다. 이때부터 대중음악 작곡가는 가상악기 앞에서 작곡을 시작하는 것이다.

다른 악기가 아니라 같은 악기를 여러 번 재녹음하여 덧붙이는 것 또한 새로운 연주자를 섭외하는 것과 같다. 바이올린을 한 사람이 재차 연주하여 다른 트랙에 배치하고 결합하면 오케스트라를 묘사할 수도 있고 한 사람이 여러 번 노래하여 배치하고 결합하면 중창단이 노래하는 듯한 느낌을 줄 수 있다. 모든 트랙은 작곡가에게 각각 한 명씩의 연주자들이다. 곧 트랙의 증가는 연주자의 증가를 말한다고 할 수 있고, 실제 연주자가 몇 명인가 보다 동시에 재생되는 트랙이 몇 개인지가 사운드의 가능성과 규모를 규정한다. 실제로 다수의 대중음악에서 어쿠스틱 기타 혹은 일렉트릭 기타는 같은 연주를 반복하여 재녹음한다. 그리고 왼쪽과 오른쪽에 할당하는 음량을 조절하여 스테레오감을 형성한다. 이러한 스테레오 기법은 아날로그 레코딩 시대에도 있었던 일이지만, 아날로그 콘솔과 같이 트랙의 수가 한정되지 않고 디지털 시퀀서를 통해 무한에 가까운 트랙 생성을 할 수 있는 환경이 주어졌기 때문에 작곡가와 프로듀서는 악보 기보와 연주 기법 외에 사운드 디자인을 필수적으로 사고해야만 한다. 아날로그 레코딩과 편집 때에는 트랙 수가 믹싱 콘솔의 수를 넘어선다면 추가로 필요한 채널의 수만큼의

프리앰프와 아웃풋이 요구되었지만 현재는 프로툴HD 기준 오디오 트랙만 무려 128개를 생성할 수 있다. 디지털 시퀀서 프로그램이 촉발시킨 트랙의 증가는 기하급수적인 악기 배치의 증가와 예산 절감을 동시에 이뤄내었고, 이에 따라 대중음악계 또한 화려하고 풍만한 사운드의 음악들이 폭발적으로 증가하였다.

작곡가가 시퀀서를 이용하여 트랙을 생성하는 순간부터 음악은 연주자를 배치할 것인가 제거할 것인가의 문제로 전환된다. 아날로그 시대에는 같이 연주하는 연주자의 규모에 보편적이고 정형화 된 편이었다면 현대에 이르러서는 단 한명이 모든 악기를 녹음하면서 수많은 연주자가 연주한 느낌을 구현할 수도 있고 여러 악기를 녹음한 뒤 악기를 하나씩 제거해 나가면서 재정리할 수도 있다. 이러한 모든 옵션이 추가적인 비용이 들지 않기 때문에, 작곡가들은 이러한 시도를 계속한다. 트랙을 생성하기로 결정 되면, 작곡가들은 다시 시각적인 클립을 생성하는 과정으로 넘어간다. 만약 트랙이 생성되어 있는데 그 트랙에 아무것도 기록되지 않았다면 그 트랙은 존재 가치를 잃고 삭제 될 것이기 때문이다. 트랙은 생성 된 이후에는 작곡가의 시각적인 만족을 위해 채워진다. 특정부분에 웅장함을 느끼고자 하는 작곡가는 그 부분에 수많은 클립으로 채워진 트랙들을 원하게 된다. 비록 트랙에 많은 오디오적인 정보가 있는 것이 결코 옳은 음악이라고 할 수 없지만, 작곡가의 직관은 트랙에 어떠한 오디오적 정보를 배치하는 것에서 작곡을 진행하게 한다.

대중음악 작곡 대부분의 경우 컴퓨터 앞에서 미디 신호를 통해 기록한다는 점에서 트랙은 아이디어의 실제화 과정 최초부터 작곡에 관여한다고 볼 수 있다. 체감 상 한계가 느껴지지 않는 다수의 트랙은 무한정의 자유를 느끼게 하지만, 오히려 쓰이지 않는 트랙과 밸런스의 조정 등은 창작자에게 수준급의 믹싱 테크닉과 사운드 디자인을 강압적으로 강요하게 되면서 새로 추가되는 아이디어를 제한하고 정리를 요구한다. 정리 이후의 구체화 과정에서도 트랙은 새로운 가능성을 개진하고, 창작의 종국에는 이러한 트랙들의 볼륨, 팬 밸런스가 자리 잡히면서 가이드 음원이라고 불리는 정도의 완성도가 정착된다.

| 표 2 | Track과 모건의 창작 단계 간의 영향 상관관계

	준비	부화	영감	마무리
Track	○	○	○	○

3) 슬립 Slip

Edit Mode Buttons에서 그리드에 고정된 클립 컨트롤이 아니라 슬립Slip으로 컨트롤이 가능하게 되면서 녹음기술의 극도의 정밀성을 획득함과 동시에 역설적으로 정밀성의 필요를 상실한다. 다시 말하자면, 디지털 시퀀서 프로그램의 발전은 기계적인 정밀성으로 녹음된 음원을 평가하고 편집할 가능성을 열었지만 한편으로는 녹음 원 음원에 가하는 후속 편집의 가능성 때문에 원 음원의 중요성이 퇴색되었다. 미디 신호에 있어서 완벽한 타임킥핑을 중요시 하는 것은 더 이상 무가치한 노력으로 퇴색된다. 그리드에 일치하도록 켄타이즈(quantize) 기능을 통해 보정하기 때문에 연주자의 정확도는 부수적인 능력이 되고 연주자의 창작 아이디어만이 연주자의 주요한 기량으로 등극한다. 2000년대 이후 오토튠(Auto-tune)¹¹과 멜로다인(Melodyne)¹²의 적극적인 활용으로 인해 대중들은 곡의 피치(Pitch)에 정확하게 일치하는 완벽한 연주에 익숙해졌다. 따라서 노래(Vocal) 녹음 과정에서도 완벽한 피치를 추구하는 테이크(take)보다는 질감과 톤 위주로 녹음을 받은 이후 후에 오토튠을 통한 보정을 동반하는 과정을 전제한다. 마찬가지로 슬립과 너지(nudge) 기능을 통해 녹음 음원의 시간적 타이밍도 얼마든지 재편 가능하다. 여유로운 느낌을 위해 기존 음원을 미세조정을 통해 뒤로 미루어 레이드백(laid-back)을 창조할 수 있게 되었다. 테이프 녹음 시대에서 이런 정도의 정밀 미세조정은 쉬운 일이 아니었고, 전체 녹음본이 아니라 음절 단위의 타임 미세조정이 불가능함은 당연한 일이다.

¹¹ Pitch correction으로 잘 알려진 Antares社의 플러그인

¹² Pitch correction으로 잘 알려진 Celemony社의 플러그인

슬립 컨트롤은 대중음악 작곡에 있어서 기술적 오류를 극복하는 하나의 방법으로 쓰일 뿐만 아니라 아이디어의 표현에 정밀도보다는 톤이나 느낌에 집중하게 하는 기능으로 자리한다. 최초의 아이디어 표현을 돕는다는 점에서 준비 단계와 영감 단계에 관여하고 있다고 판단할 수 있으며, 실제적인 편집의 순간에는 최종적인 결과물의 창작 측면에서 마무리 단계에 직접적으로 연결된다.

| 표 3 | Slip과 모건의 창작 단계 간의 영향 상관관계

	준비	부화	영감	마무리
Slip	○	×	○	○

4) 클립 Clip

앞서 논의한 그리드가 존재함으로써 클립이 생성된다. 악보 또한 기호를 통해 전체 음악에서 분절하여 악기 종류 및 음색과 박자를 기준으로 부분을 지정했지만, 시퀀서 프로그램에서의 클립은 악보 마디 이상의 의미를 갖는다. 악보는 작곡가와 연주가 간의 커뮤니케이션 상의 기표로서 기의를 전달하기 위한 도구인 반면, 오디오 클립은 컴퓨터 내에서 이루어지는 연산 과정에서의 기표이다. 따라서 컴퓨터 외부의 인간에게는 소리 자체이다. 악보의 역할은 연주가가 연주하도록 유도하는 것이지만, 오디오 클립은 이미 연주된 결과물과 동일한 존재이자 음악적 행위의 본질이다. 원하는 형태의 클립을 생성하는 것이 작곡가의 목표이며 클립이 재생되는 것이 음악이 창조되는 물리적 순간이다. 디지털 시퀀서 프로그램 이전의 음악은 음파가 진동하는 순간 외에 물리적으로는 악기, 악보, 레코드의 형태로만 존재해왔다. 악기는 연주자에 의해 연주되기 전까지 아무런 고정성과 확정성을 지니지 못하는 무한성의 원천이며 악보는 악기와 더불어 연주자에 의해 해석되기를 기다리는 재료에 머무른다. 레코드의 경우는 시각적으로 암호화된 물리적 음악이다. 기호화가 아니라 암호화 되었다는 점은 비록 레코드가 물리

적 산물을 지닌 음악일지라도 인간에게 음악 자체로 인식 될 수 없다는 것을 말한다. 바이닐레코드의 굴곡은 각자 음악 내에서 다른 부분의 시간 위치를 지시하지만, 인간이 정확히 그 위치를 알아내는 것은 불가능하다. 카세트테이프와 CD-ROM 또한 시작과 끝 이외의 다른 부분을 인간에게 직관적으로 시각화 하는 것은 불가능하다. 오로지 디지털 레코딩 이후의 오디오 파일 혹은 미디 파일만이 직관적으로 시각화 된다. 클립 개념으로 인해 음악의 편집 과정은 영화 편집 과정이 된다. 영화 필름의 1매 단위로 편집하는 것이 음악에서는 사실상 불가능했지만, 디지털 시퀀서에서 가능해졌다. 클립을 확대하여 파형의 시작과 끝을 눈으로 확인하는 과정이 작곡가에게 낯설지 않게 되었다. 이러한 정밀 편집의 가능성은 페이드(fade) 기능과의 결합을 통해 무의식적으로 수행된다.

클립의 편집은 디지털 시퀀서 프로그램을 사용하는 모든 현대 대중음악 작곡가에게는 필수적으로 요구되는 습관적인 활동이다. 클립은 존립 자체부터 데이터, 즉 아이디어 자체를 의미하며 최초의 현실화 과정에 개입하며 준비 단계에 직접적으로 연관된다. 또한 무의식적 편집을 통해 부화 단계를 거치고 새로운 클립을 재생산하면서 영감 단계와 마무리 단계에 이르기까지 작곡의 전 과정에 시각적인 영향을 끼친다고 볼 수 있다.

| 표 4 | Clip과 모건의 창작 단계 간의 영향 상관관계

	준비	부화	영감	마무리
Clip	○	○	○	○

5) 페이드 Fade

페이드 효과 또한 그 공간의 효과를 위해 수동으로 노브(knob)를 조정하여 실시간으로 볼륨의 변화를 주는 것에서 착안하였지만, 디지털화 된 페이드 효과는 레코딩 스튜디오에서는 다른 의미로 사용되기도 한다. 프로툴의 경우 에디트 틀에서 선택할 수 있는 페이드 기능은 클립의 정보를 그리드나

슬립으로 선택하는 가장 기본적인 기능만큼 편리하게 디자인 되어있다. 기술의 고안은 다른 두 음악을 어떻게 부드럽게 사라지고 부드럽게 들어오면서 한 번에 음악이 중단되는 어색함을 줄이기 위해 시작되었고, 많은 디제이들에 의해 활용되었다. 자동화(automation) 된 페이드 인(fade-in)이나 페이드 아웃(fade-out)은 레코딩과 관련해서는 믹싱이나 마스터링 과정에서 사용되는 경우가 많았지만, 실제 녹음과 편집 과정에서는 크로스페이드(crossfade)가 빈번하게 사용된다. 댄스 뮤직 계열의 디제이들이 선곡한 음악의 자연스러운 전환을 위해 활용한 크로스페이드는 작곡과 녹음과정에서는 다른 방식으로 활용한다. 앞의 음원이 점점 작아지고 동시에 뒤의 음원이 점점 커지는 장면 전환적 매커니즘이지만 프로툴에서의 크로스페이드 트랙의 볼륨이 아닌 각 클립의 볼륨을 조정하는 테크닉으로 사용된다. 크로스페이드가 아주 짧은 구간 내에 설정되면 따로 녹음된 두 음원이 자연스럽게 한 번에 녹음된 것처럼 자연스럽게 재생된다. 이 단위가 영화에 있어서 씬이나 시퀀스의 전환에 활용되는 특수효과가 아니라 한 음절 내지 그보다 더 짧은 순간들을 결합하고 변형하는 데에 사용된다. 음원 샘플링(sampling)을 통한 음원 사용에 있어서도 한 음절만을 가져와서 자연스럽게 결합하는 것이 가능해졌고 16비트(16분 음표 단위)의 짧은 순간만 사용할 때에도 파형의 어택(attack)이나 디케이(decay) 혹은 서스테인(sustain) 중의 한 부분만 사용하는 등 폭넓은 활용이 가능해졌다. 작곡가와 프로듀서는 녹음 과정에서도 이 기능을 이용하여 녹음실 안에서 한 음절 씩 끊어서 녹음하기도 하고, 한 번에 녹음된 여러 소스 중에서 가장 마음에 드는 부분만 편집할 수 있게 되었다. 이러한 크로스페이드는 작곡가가 오디오 샘플 소스를 선정하는 데 있어서 기술적인 장애를 극복 할 수 있게 된 큰 변화라고 할 수 있을 것이다.

페이드는 기본적으로 녹음되거나 기록된 클립이 선행해야만 존재할 수 있고 그 클립의 정보에 라 효율 가치를 지닌다. 페이드는 최초의 녹음이 아니라 전체적인 흐름을 위해 볼륨의 변화를 구체화하는 과정에서 쓰이기 때문에 모건의 창작 단계 중에서는 영감 단계와 마무리 단계에 개입한다고 볼 수 있다.

| 표 5 | Fade와 모건의 창작 단계 간의 영향 상관관계

	준비	부화	영감	마무리
Fade	X	X	O	O

3. 결론

본문에서 다룬 프로툴 내의 여러 UI요소들이 더글러스 모건이 언급한 예술 창작의 단계에 각각 미치는 영향을 정리해보면 아래와 같다.

| 표 6 | 프로툴 UI 요소와 모건의 창작 단계 간의 영향 상관관계

	준비	부화	영감	마무리
Grid	X	O	X	O
Track	O	O	O	O
Slip	O	X	O	O
Clip	O	O	O	O
Fade	X	X	O	O

이것은 비단 프로툴만의 특징이 아니라 대부분의 디지털 시퀀서 프로그램에 내재하는 UI 요소들과 모건의 창작 단계 이론과의 관계에 부합하는 결과이다. 그리드의 경우 아이디어를 절제하고 재단하는 과정에서 결과물의 발전을 이끌어 내었고, 트랙과 클립의 경우 최초의 구상부터 최후의 결과물 창작까지 영향을 끼치면서 가로와 세로의 방식으로 음악 전체를 재고하고 음악의 구성 형태를 시각적으로 형상화 했다고 할 수 있다. 페이드의 경우에는 선행하는 클립 이후의 편집 과정을 통해 창작 과정의 완성도를 높이는 데에 기여하고 슬립은 편집과 디테일한 녹음을 통해서 현실적인 제약을 완화하는 데 큰 영향을 끼쳤다.

프로툴을 비롯한 디지털 시퀀서 프로그램의 UI를 통해 대중음악 작곡가들은 음악을 시각적인 작업으로 인식하고 음악 작업의 대부분이 프로그램을 통해서 이루어지며 프로그램의 UI가 가지고 있는 접근성과 직관성을 적극적으로 받아들이면서 창작의 전(全) 단계에 걸쳐 프로그램의 시각적인 영향을 소화한다. 또한 디지털 시퀀서 프로그램이 본격적으로 도입되기 이전 기존 대중음악작곡의 방식에 비해 현대의 대중음악 작곡의 방식은 프로그램의 이점을 전방위로 활용하며 복사, 정밀한 편집, 가득 채우는 악기 구성과 깔끔하고 이해하기 쉬운 음악 구성 등의 특징을 갖는 대중음악의 생산에 기여했다. 반면에 현대 대중음악의 미학은 규칙적인 패턴과 배치의 미학으로 바뀌었다. 녹음 음원과 미디 신호의 편집을 반복하고 지속하는 과정에서 시각적인 만족을 채우기 위한 작곡가의 시도가 계속 된다. 이러한 무의식적으로 수행하는 단순 작업 속에 작곡가는 아이디어의 분출을 중단하고 부화 단계를 가진다. 물론 아날로그적 필기를 통한 악보 기보와 아날로그 레코딩 과정에서도 부화 단계는 존재하였지만 디지털 시퀀서 프로그램을 통한 창작 과정에서는 지도를 보는 듯한 시각적인 점점을 통해 프로그램의 미적인 형태가 부화 단계의 무의식에 작용한다고 할 수 있다. 또한 디지털 시퀀서 프로그램의 사용을 통해 작곡가가 원하는 최종적인 결과물에 근접하려는 끊임없는 시도가 이루어진다. ‘가이드 음원’ 혹은 ‘데모 음원’으로 불리는 작곡 결과물의 높아진 완성도는 대중음악 업계의 기대치를 높이는 현상을 일으켰다. 수많은 프로듀서들이 가이드 음원의 퀄리티가 낮은 경우 음원의 제작사 매입을 거부하는 경우가 늘어났고, 이에 따라 대부분의 대중음악 작곡가들은 좋은 멜로디와 코드 이외에도 완성도 높은 작곡 결과물을 만드는 것이 작곡가의 의무가 된 현상을 인지하고 있는 편이다. 작곡의 범주 안에 악보를 구성하는 것만이 아닌 사운드를 구성하는 것이 포함되면서 악기 구성과 연주 이외에는 사운드 엔지니어에게 의탁했던 전통은 이제 작곡자 스스로가 프로듀서가 되어 사운드를 구성해야만 작곡가로서의 지위를 획득하는 방식으로 변모하였다,

본 연구는 프로툴의 UI와 실제적인 작곡 방식의 특징과 음악 산업의 특성을 연계하여 분석하는 형태를 취하였으나, 본격적인 사용 예제 곡이나

경험을 통한 일반화를 하지 못하였다는 점에서 한계가 있다, 따라서 다수 대중음악 작곡가와의 직접적인 인터뷰를 통해 사례를 분석하고 실제적인 사용 경험 및 디지털 시퀀서 프로그램의 사용 전후 차이 등을 분석하는 연구 방법으로 해당 연구 주제에 관한 후속 연구가 이뤄질 예정이다.

참고문헌

단행본

- 김문환, 『미학의 이해』, 문예, 1989.
- Colby N. Leider, *Digital audio workstation*, McGraw Hill Professional, NY, 2004.
- Jacques Ellul, 『무의미의 제국: 예술과 기술 사회』, 하태환 역, 대장간, 2013.
- Lev Manovich, 『뉴미디어의 언어』, 서정신 역, 커뮤니케이션북스, 2014.
- Margaret Pabst Battin, John Fisher, Roland Moore, Anita Silvers, 『예술이 궁금하다: 퍼즐과 함께하는 미학산책』, 윤자정 역, 현실문화연구, 2004.
- Marshall McLuhan, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 김상호 역, 커뮤니케이션북스, 2011.
- Michael Chanan, 『음악 녹음의 역사: 에디슨에서 월드 뮤직까지』, 박기호 역, 동문선, 2005.
- Pekka Gronow, Ilpo Saunio, *An International history of the recording industry*, Continuum, NY, 1999.
- Simon Frith, John Street, 『케임브리지 대중 음악의 이해』, 장호연 역, 한나래, 2005.

논문

- 김진호, 「Sound Forge 기반 컴퓨터 음악 작곡 전략에 대한 연구」, 『낭만음악』, 2008.
- 정일진, 「DAW에 따른 음향분석에 대한 연구: Logic Pro와 Pro Tools를 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2013.
- Brian Eno, “Studio as a compositional tool”, *Downbeat*, 1983.
- Douglas Morgan, “Creativity Today”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 12, No. 1, 1953, pp.1-54.
- Jack Glickman, “Creativity in the arts” in *Philosophy looks at the arts*, Joseph Margolis (eds), Temple University Press, PA, 1987, pp.169-186.
- Monroe Beardsley, “On the creation of art”, *Journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 23, No. 3, 1965, pp.291-304
- Paul Harkins, “Appropriation, Additive Approaches and Accidents: The Sampler as Compositional Tool and Recording Dislocation”, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 1, No. 2, 2010, pp.1-19.

Abstract

Transmedia and Sungkyunkwan University*Cho, Hyunjin**LocalX**Director of Performing Arts Planning*

Among various tools for pop music composition, what is most frequently used by K-Pop composers is the digital sequencer program, or DAW software (Digital Audio Workstation). When it comes to making commercial music such as K-Pop, the proportion of using these programs is extremely high. By using those software, composers come to undergo an entirely different art creation process. User interface (UI) of the DAW software has a profound effect on the process of making music, particularly vis-a-vis usability and visibility. This study is an attempt to analyze the Avid Pro Tool's UI with a focus on its inherent characteristics revealed in relation with the real effect throughout music composition. This study categorizes the UI elements in the Edit Window of the Pro Tools as Grid, Track, Slip, Clip, and Fade. Those categorized elements would be analyzed through Douglas Morgan's Creative-Process theory, thereby clarifying how visual interface of the DAW software functions in music composition practically.

Keywords

DAW, Sequencer, Composition, UI, Pro Tools, Creation, K-Pop

댄스 스매시 프로그램에 적용된 불릿타임의 효과와 중국 뉴미디어 무용의 과제

진금정

성균관대학교 박사수료

목차

1. 들어가며
2. 고난도 테크닉의 매력을 전달하는 댄스 스매시
3. 댄스 스매시의 불릿타임에 대한 두 시각
4. 불릿타임 기술의 활용과 중국 뉴미디어 무용

요약문

본 연구에서 고찰하려는 것은 ‘댄스 스매시(Dance Smash, 舞蹈风暴)’라는 무용 리얼리티 TV 쇼를 통해서 무용과 뉴미디어 기술을 결합한 프로그램이 중국 무용계에 미치는 영향이다. TV 무용 프로그램인 댄스 스매시에 적용된 ‘불릿타임(Bullet time)’과 같은 하이테크 뉴미디어 기술은 이제 무용수의 능력을 판단하는 중요한 도구가 되고 있으며, 이로써 전통적 매체에 비해 무용수의 기술적 테크닉에 대한 평가가 더욱 정교하고 공평하게 이루어지게 되었다. 댄스 스매시에 이용된 불릿타임에 관한 논의에서 중국 뉴미디어 댄스 발전에 대한 하나의 전망을 얻을 수 있다. 그 방향은 중국 무용이 과학기술과 무용의 결합에 힘입어 국제무대와 접목하여 나아가는 것이다.

주제어

댄스 스매시, 불릿타임, 뉴 미디어 댄스, 무용 테크닉

1. 들어가며

TV 무용 프로그램은 이미 많은 나라에서 방영되고 있어서 아주 새로운 프로그램 포맷은 아니다. 특히 4차 산업혁명 이후, 인터넷을 중심으로 파생된 일련의 뉴미디어 플랫폼의 발전은 전 세계의 정보를 순식간에 전파할 수 있게 하였다. 문화의 세계화가 진전되면서 무용의 전파 방식 역시 더 많은 가능성을 보이고 있다. 전통적 매체와 뉴미디어의 급속한 전파에 편승한 중국의 TV 무용 프로그램도 ‘도입’ 단계에서 ‘현지화’로의 변환 과정을 이미 마쳤다.

중국 최초의 무용 TV 프로그램은 2000년에 개최된 CCTV(China Central Television, 中國中央電視臺) 대회로 거슬러 올라간다. 그 이후로 〈무림대회〉(2006), 〈무동기적(舞动奇迹)〉(2007), 〈중국호무도(中国好舞蹈)〉(2014) 등의 TV 무용 프로그램이 케이블 TV와 인터넷 플랫폼에서 방영되면서 많은 인기를 얻었다. 더욱이 최근 2년 동안 〈이것이 바로 길거리 댄스 시즌 1〉(2018), 〈이것이 바로 길거리 댄스 시즌 2〉(2019), 〈신무림대회〉(2018)를 비롯해 인터넷 플랫폼에서 선보인 무용 토너먼트 프로그램이 댄스 스타 열풍을 불러일으켰다. 이러한 프로그램 가운데 본 연구에서 고찰해 보고자 하는 무용 프로그램은 최근 2019년 10월 5일에 후난위성 TV(湖南卫视)와 망고 TV(芒果TV)에서 동시에 방영된 ‘댄스 스매시(Dance Smash, 舞蹈风暴)’라는 무용 리얼리티 TV 쇼이다.

매주 토요일에 한 번 방송되는 댄스 스매시는 시작된 지 아직 몇 달 되지 않았다. 그런데 이 프로그램을 연구 분석하려는 이유는, 프로그램이 주력하는 ‘볼릿타임(Bullet time)’이라는 뉴미디어 기술 때문이다. 제작진은 이 프로그램이 방송되기 전에 ‘시공응결기술(时空凝结技术)’이라는 하이테크 기술을 본 프로그램의 주안점으로 삼았다. 이 시공응결기술은 사실상 볼릿타임을 지칭한다.

볼릿타임이라는 기술은 360도 회전 쇼트와 초고속 카메라로 촬영한 장면을 디지털로 과장되게 구현하는 특수한 시각효과이다. 일반적으로는 포착할 수 없는 장면을 극단적으로 시간을 재구성하여, 슬로모션으로 구현한다.

그런데 이 기술은 그리 새로운 것이 아니다. 1999년 영화 <매트릭스 The Matrix>의 특수효과 감독이던 존 가에타(John Gaeta)와 마넥스(Manex Visual Effects)가 고안한 촬영 기법이다. 그들은 120대의 카메라를 원호형으로 배치하고, 컴퓨터 사전 배치에 따라 모든 카메라를 1초 간격으로 촬영하여, 옵티컬 플로(광 흐름, Optical Flow)의 개념으로 특수 효과를 만들어 내었다. 각 카메라가 포착한 그래픽에 페이드인(fade in), 페이드아웃(fade out) 효과를 더해 영상에 삽입함으로써 초당 12,000 프레임이라는 움직임 효과를 만든 것이다.

비록 댄스 스매시 제작팀이 이 기술을 중국에서 처음으로 TV 무용 프로그램에 적용했다고 밝혔지만, 사실은 2018년 이스라엘 아모자 포맷(Armoza Formats)의 ‘댄스 레볼루션(Dance Revolution)’이라는 프로그램에서도 이미 사용했다. 중국의 댄스 스매시는 이 기술을 벤치마킹한 것으로 보인다. 하지만 두 프로그램이 어떻게 다르고 어떻게 유사한가 하는 문제는 본 연구에서 논의하고자 하는 바가 아니다.

선행연구를 살펴보면 이지원(李娟)¹은 제작 이념 차원에서 중국과 미국에서 방영된 두 개의 무용 관련 리얼리티 프로그램을 비교했다. 연구에서는 미국의 무용 리얼리티 프로그램 제작 수준은 비교적 완벽하고 포괄적이지만, 중국은 다소 미흡하다고 평가하면서, 제작 이념이 프로그램의 성공을 결정짓는 중요한 요소임을 강조했다. 소예(苏锐)²는 중국 무용 리얼리티 프로그램은 ‘시작-홍행-침체’의 과정을 거쳤지만 여전히 발전할 여지가 있다고 주장했다. 연구에서는 제작진이 프로그램의 주제부터 기존 공연의 본위 사상까지 근본적으로 바꾸고 무용과 관객의 거리를 좁혀서 더 많은 시청자들이 프로그램을 통해 긍정적인 이념을 세울 수 있도록 해야 한다고 주장했다. 이상(李翔)³은 무용 리얼리티 프로그램 <중국호무도>를 예로 들며 중국 무용예술의 전파를 긍정적으로 평가했다. 연구에서 <중국호무도>는 중국

1 李娟, 「中美舞蹈真人秀制作理念异同—比较《舞出我人生》与《舞魅天下》」, 『当代电视』, 2016, 52-53쪽.

2 苏锐, 「电视舞蹈节目的现存问题及出路」, 『当代电视』, 2017, 80-81쪽.

3 李翔, 「论《中国好舞蹈》对我国舞蹈艺术的传播与弘扬」, 『当代电视』, 2018, 41-42쪽.

무용예술의 다양한 특징을 보여주면서 무용예술의 민족적 요소를 전파할 뿐 아니라 중국 무용예술의 시대적 특징도 전시하여 관객들에게 즐거움을 선사했다고 평가했다. 사비비(史飞飞), 최건동(崔健东), 류팅팅(刘婷婷)⁴의 연구는 현재의 무용 오디션 프로그램이 무용예술 발전에 미치는 영향을 양방향으로 탐구하였다. 중국 무용 오디션 프로그램은 무용예술의 본질에 대한 전시와 전파, 문화의 전승을 더 강화해야 하고, 새로운 형식의 프로그램 기획과 높은 완성도를 통해 시청률 제고와 무용예술 발전을 이루어야 한다고 주장했다. 왕명(王孟)⁵의 연구에서는 <무동기적>을 통해 중국 무용 프로그램의 현지화를 고찰했다. 중국 TV 산업은 비교적 늦게 시작됐고 오리지널 프로그램에 대한 창작력이 상대적으로 약했으나, 해외 판권을 직접 수입한 것이 중국 TV 산업 발전을 촉진하는 지름길이 되었다. 프로그램 <무동기적>은 해외 판권을 수입하여 제작한 것이지만 그 내용과 형식에서 과감한 혁신과 업그레이드를 추구하여 현지화 개조의 성공적 모델이 되었다. 왕준한(王俊翰)⁶은 미학적 시각에서 댄스 스매시를 결합한 프로그램 제작과정에서 ‘독자’의 실천에 대해 탐구했다. 프로그램 제작 차원에서 ‘시청자’의 시각을 결합해 분석한 것이다. 프로그램을 제작할 때는 시청자 차원에서 콘텐츠를 만들 수 있고, 창작 주체 차원에서 대중이 반기고 좋아하는 방식으로 제작할 수도 있다. 어떤 방식으로 만들든 ‘잠재적 독자’를 고려하는 것이 성공적인 프로그램을 만들기 위한 필수적 요소라 한다.

선행 연구를 검토해 보면 중국 무용 리얼리티 프로그램에 대하여는 긍정적인거나 부정적인 평가가 모두 존재하지만, 연구자들은 대부분 프로그램 제작 차원에서 연구하고 탐구했다. 다수의 연구자들은 대중과 관객의 영향 및 전파에 시선을 집중했다. 그런데 이러한 프로그램 제작 차원에서 바라보는 연구는 무용의 본질에 대한 탐구 의식에서 출발하지 않았기 때문에 무용의 순수성과 본질을 간과하기 쉽다. 본 연구에서는 무용과 뉴미디어 기술과의 결합을 처음으로 채택한 무용 리얼리티 프로그램에서, 뉴미디어 기술과

4 史飞飞, 崔健东, 刘婷婷, 「舞蹈类选秀节目对舞蹈艺术发展的影响」, 『声屏世界』, 2018, 39-40쪽.

5 王孟, 「从《舞动奇迹》看电视舞蹈节目的本土化改造」, 『当代电视』, 2018, 12-13쪽.

6 王俊翰, 「接受美学视域下看《舞蹈风暴》的大众化呈现」, 『品位经典』, 2019, 19-22쪽.

무용 사이의 관계를 탐구하고, 나아가 무용을 뉴미디어 기술과 결합한 프로그램이 중국 무용계에 미친 영향을 고찰하고자 한다.

본 연구는 댄스 스매시의 10월 5일 첫 방송부터 10월 26일까지 4회 방송분을 대상으로 하여 그 영상 자료, 리뷰, 뉴스, 뉴미디어 플랫폼의 시청률 등을 중심으로 고찰하고자 한다. 하지만 댄스 스매시 프로그램은 이제 방영되기 시작한 단계이다. 그래서 앞으로 방영될 내용에 대한 자료 및 방향을 지켜보고 보완해야 할 과제가 남아 있는 것은 본 연구의 한계점이라 할 수 있다.

2. 고난도 테크닉의 매력을 전달하는 댄스 스매시

앞서, 본 연구자는 2018년 이스라엘의 아모자 포맷이 내놓은 ‘댄스 레볼루션’이 성공할 수 있었던 주요 원인을 ‘기술혁명이 관객에게 주는 시각적 효과’라고 언급한 바 있다. 중국 TV 무용 프로그램 댄스 스매시 역시 이 기술을 핵심으로 시각적 향연을 추구했다. 현장에서 카메라 128대가 모든 퍼포먼스를 360도로 실시간 촬영하고, 시공융결기술로 혁신적인 시각을 구현해 참가한 무용수들의 세밀한 동작 하나까지 전 방위적으로 보여준다. 프로그램 규칙에 따라 모든 참가자들은 안무를 짤 때, 스스로 가장 멋있다고 생각하는 볼릿타임이 관객에게 전달되도록 해야 한다. 정식 토너먼트에서, 프로그램의 심사위원은 무용수의 전체 퍼포먼스에 대한 평가 외에도, 이 볼릿타임에 대해서 즉각 리플레이를 실시하여 평가함으로써, 무용 작품 평가에 새로운 시각을 더했다. 다음날, 제작진이 집계한 첫 방송 시청률은 동시간대 1위를 차지했는데, 그 수치를 보면⁷ TV 예능 프로그램으로서 댄스 스매시가 중국 미디어 시장에서 첫 승을 거둔 것으로 볼 수 있다.

⁷ 후난위성TV(湖南卫视) 댄스 스매시 공식 웨이브
https://www.weibo.com/u/6886927651?refer_flag=1001030103_

제작진은 네 팀의 심사위원을 모셨는데, 안무가 선웨이(沈伟), 중국 무용극 공연 교육 선구자 설펬이(沈培艺), TV 무용 프로그램 제작자 양양(扬扬), 뮤지션 헨리(Henry Lau) 그리고 배우 평위창(彭昱暢)을 초청했다. 이 다섯 명의 심사위원은 서로 다른 시각에서 무용수들을 평가, 선발했다. 첫 방송의 러닝타임은 92분 53초였고 11팀의 무용수들이 등장했다. 그 중 8팀이 진출하고, 1팀은 결과를 기다리고 있으며, 2팀이 탈락했다. 이 프로그램에서 무용수가 보여준 블릿타임의 연기 퍼포먼스는, 심사위원들이 그 무용수의 다음 경기 진출을 결정하는 데에 매우 큰 영향을 미쳤다.

총 11팀의 참가자가 스스로 정한 블릿타임을 살펴보면 공통점을 발견할 수 있다. 함축적이거나 상대적으로 미묘한 몸짓보다는 자극적이고 난이도 있는 동작을 함으로써 블릿타임의 효과를 얻고자 한 것이다. 이런 선택은 당연하다고 할 수 있다. 클라이맥스의 순간에 관객의 시선을 사로잡으려 했기 때문이다. 절정의 순간에 참가자들이 보여준 고난도 테크닉 화면에 대한 관객의 반응에서도 볼 수 있듯이, 중국 관객들은 순수한 몸짓의 표현보다 시각적으로 자극을 주는 움직임에 더 좋은 점수를 주는, 심미적 추구에서 다소 편향적인 경향이 있다. 이러한 관객의 평가 경향은 의심할 여지 없이 무용수들에게 작품 제작 초기부터 기술적인 측면을 부각시켜야 한다는 부담감을 안겨 줄 것이 분명하다.

이처럼 대중을 위한 TV 무용 프로그램인 댄스 스매시는 예능 프로그램의 엔터테인먼트적 특징에 따라 대중의 심미적 요구에 맞춰 무용 예술을 전파함으로써 무용 예술의 대중적 생존 공간을 넓히고 있다. 특히 블릿타임 효과로 무용을 전공하지 않은 일반 관객들에게 무용의 고난도 테크닉의 매력을 직접 느끼게 하면서 선순환 효과를 가져다준다.

이어서 서양에서 성공 사례가 있는 블릿타임을 응용한 무용 프로그램이 중국 무용의 현지화 과정에서 어떻게 대중 전파에 긍정적인 영향을 미칠 수 있는지에 대해 살피기로 한다.

3. 댄스 스매시 중의 불릿타임에 대한 두 시각

TV 무용 프로그램 댄스 스매시에 이용된 불릿타임과 같은 하이테크 뉴미디어 기술은 이제 한 무용수의 능력을 판단하는 중요한 도구가 되었다. 이로써 전통적 매체에 비해 무용수의 기술적 테크닉에 대한 평가가 더욱 정교하고 공평하게 이루어지게 되었다. 불릿타임 기술을 적용한 댄스 스매시 첫 방송에서 제작진이 제공한 시청률을 보면 본 프로그램은 대중 시장에서 일정한 성과를 거두고, 무용이 비전공 대중(관객)에게 긍정적인 역할을 했다는 것을 알 수 있다. 그러나 한편으로 무용 예술의 본질은 경시되거나 간과되기 쉽다. 따라서 뉴 미디어 기술을 이용한 TV 무용 프로그램이 중국 무용의 미래 발전에 미칠 영향을 고찰하기 위해서 관객과 무용 전문가의 시각에서 양면적으로 검토해야 할 당위성이 제기된다.

1) 일반 관객의 시각

불릿타임이라는 첨단 기술의 운용은 서양 TV 무용 프로그램에서 주목을 받으며 성과를 거두었는데, 중국에서도 같은 기술과 포맷으로 좋은 성과를 기대할 수 있을까?

엔터테인먼트 속성을 띤 방송 프로그램 제작은 무용 전파라는 측면에서 많은 대중을 끌어들이 수 있다는 사실을 보여준다. 댄스 스매시 TV 프로그램을 통해 발굴된 무용수, 무용 작품, 무용 종류 등은 중국의 웨이보(微博), 위챗(微信), 더우인(抖音) 등 소셜 네트워킹 플랫폼에서 여러 차례 화제를 모았다. 그리고 무용과 뉴미디어를 융합한 본 프로그램은 중국 관객들에게 새로운 자극을 주어, 모든 무용의 종류가 차별 없이 받아들여질 수 있게 했고, 더불어 무용수의 움직임을 입체적으로 구현해 시청률에 직접적인 영향을 미치게 했다.

이처럼 불릿타임을 적용한 TV 무용 프로그램은 '무용'이라는 어휘의 대중적 보급 및 확산에 긍정적인 역할을 하고 있다. 따라서 이러한 대중성의 확대에 힘입어 댄스 스매시 같은 프로그램은 앞으로도 긍정적인 성과를

기대할 수 있으리라 본다.

관련 데이터는 아래와 같다. 2020년 1월10일까지의 중국 더우반(豆瓣)사이트⁸ 실제 데이터를 종합해보면, '댄스 스매시'의 평점은 9.1점으로 총 22400명이 평가에 참여했다는 것을 알 수 있다. 주목할 점은 더우반에서의 평점 9.1이 매우 높은 점수라는 것이다. 반면 '중국호무도'의 평점은 8.2점으로, 1345명이 평가했다. '무림대회(舞林大會)'의 평점은 6.1점으로, 265명이 평가했다. 이러한 데이터를 통해 '댄스 스매시'가 인기와 평점 방면에서 모두 앞서간다는 것을 알 수 있다. 뿐만 아니라 대중 수용도 및 프로그램 제작 차원에서 보았을 때도 '댄스 스매시'는 성공을 거뒀다.

프로그램에 정말 많은 공을 들였다. 불릿타임 때의 몰입도는 굉장했으며 멘토들 역시 프로페셔널한 이들도다. 경험 있는 멘토 3명뿐만 아니라 젊은 층의 무용에 대한 심미적 견해를 대표하는 멘토 역시 초청했다(장씨치(姜澀琪), 2019.10, 더우반).

360도 불릿타임은 매우 창의적이다. 비록 춤에 대해 잘 모르기는 하지만 즐겁게 감상했다(샤오요우샤오즈(筱悠筱紫), 2019.11, 더우반).

불릿타임이라는 컨셉은 춤에 매우 적합하다(shine, 2019 12, 더우반).

360도 불릿타임은 정말 멋있었다(leon, 2019.11, 더우반).

춤의 아름다움은 다각도로 감상이 가능하기 때문에 이렇게 360도로 살펴 보는 것은 매우 놀라운 일이다(바오저우(暴走), 2019 11, 더우반).

더우반 평점에서 '댄스 스매시'와 관련된 대중의 평점을 일부 참고했다. 이를 통해 댄스 스매시가 일반 대중들 사이에서 성공을 거뒀다는 것을 알 수 있으며 프로그램의 불릿타임 컨셉 역시 대중들의 긍정적인 반응을 얻었다는 것을 보여준다.

⁸ 댄스 스매시, 더우반. <https://movie.douban.com/subject/30482649/>

2) 무용 전문가의 시각

무용 엔터테인먼트 프로그램의 제작에서 불릿타임의 활용은 프로그램 홍보 측면에서 대중의 관심을 끌고 높은 시청률과 많은 화제를 불러일으켰다. 무용의 대중 전파라는 점에서 성과를 올리고 있는 것이다. 그러나 이러한 성과는 무용 전문가의 시각으로 볼 때 역설적으로 중국 무용계의 발전을 후퇴시킬 위험도 있는 것으로 보인다.

(1) 중국 무용계에서 부족한 것은 무용수가 아니라 뛰어난 안무가이다

중국 무용은 구소련의 영향을 받아 발전했고, 그 과정에서 무용수의 선발과 그 자격 요건은 작품이 내포한 심미적 측면과는 아무 관련이 없었다. 개혁개방 이후 서구 현대 무용이 중국으로 유입되기 시작하자, 중국 무용계에서 기존 무용의 관습적인 면과 서구 현대무용의 전위적인 면이 충돌하기 시작했다. 하지만 오늘날에도 볼 수 있듯이 구소련의 교육시스템이 중국 무용계에 미친 영향은 매우 크다.

댄스 스매시의 첫 방송에서 심사위원들은 ‘신체 조건이 좋다, 아름답다, 키가 크다’는 등 무용수들의 신체적 조건과 외모에 대해 자주 언급했다. 중국 무용수들은 대부분 탄탄한 테크닉을 갖추고 있으며, 신체의 움직임과 근육의 통제에 뛰어나다. 하지만 작품 자체에 함축된 창의적 아이디어는 찾아보기 힘든 것은 아쉬운 점이다. 심지어 작품의 절반 이상이 무용수 본인이 창작한 것이 아니라, 다른 안무가의 도움으로 구성한 안무일 때도 있다. 댄스 스매시의 전반적인 프로그램 구성에서도, 작품 자체의 예술성보다는 무용수의 퍼포먼스에 무게를 두고 있다는 것을 알 수 있다. 무용수들의 연기가 끝나면 대부분의 관객은 그들의 유연성과 테크닉에 감탄하지만, 정작 작품 자체에 대해 말하는 관객은 드물다.

여기서 중국 무용계가 안고 있는 창의적인 안무가의 부재라는 문제를 제기할 수 있다. 서양 무용 프로그램을 포맷하여 그 성과를 어느 정도 높일 수 있지만, 훌륭한 안무가의 배출과 관객에게 깊은 인상을 남길 수 있는

작품 창작 능력은 단순히 서양 무용과 테크닉의 모방과 복제로써 이룰 수 있는 것이 아니다. 높은 대중적 인기가 곧 뛰어난 안무가와 창작 능력을 뜻하는 것은 아니라는 점에서 댄스 스매시의 한계를 깨닫게 되는 것이다. 중국 무용계는 오랫동안 신체 조건과 테크닉 개발을 중시한 반면, 무용의 예술적 본질과 이론에 대한 관심은 부족했다. 그 결과 현재 중국 무용계에는, 춤을 잘 추는 무용수가 아니라 좋은 작품을 만들어 낼 수 있는 안무가가 부족하게 되었다.

따라서 TV 무용 프로그램 제작진과 무용계 인사들은 외국 문화를 중국 현지 상황에 어떻게 접목시킬 수 있을지, 어떻게 프로그램을 적극 활용하여 중국 무용계의 발전을 이끌 수 있을지 고민하고 연구해야 한다.

(2) 불릿타임의 출현으로 인해 대중에게 심미적 요소를 편향시킬 수 있다

2000년대 초반에 CCTV 무용대회가 개최되자, 중국 TV 무용이 중국 무용 대중화에 결정적인 역할을 하기 시작했다. 하지만 그와 동시에, TV 무용 프로그램이 중국 무용의 발전에 기현상을 초래한 것도 사실이다. 짧은 시간 내에 최대한의 기량을 발휘할 수 있는 안무가와 무용수를 요구하고, 테크닉에 집착함으로써 그 부작용으로 오히려 예술성의 상실을 우려하게 된 것이다. 그리하여 CCTV 무용대회가 막을 내리고 이른바 무용 과학이 중국 내에 부상하기 시작하면서, 무용계에서는 한때 ‘테크닉을 반대하고 예술성을 추구(反技术, 重艺术)’하는 바람이 거세게 불었다.

그런데 무용 스매시에서 보여주는 불릿타임의 적용에서 보듯이 관객들은 무용수들이 주는 시각적 충격을 한순간에 느낄 수 있게 되었다. 불릿타임이 적용됨에 따라 찰나의 느낌으로 무용 작품과 무용수의 좋고 나쁨을 판단하는 것은 관객에게 잘못된 생각을 심어줄 수 있다. ‘높이 뛰고 잘 뛰어 야’ 좋은 무용이고, 좋은 무용수라고 오해하도록 이끌 수 있는 것이다. 이러한 오해는 무용에 대한 전반적인 지식이 없는 일반 관객에게 무용의 심미적 요소에 대한 편향된 시각을 가지게 할 것이다. 그 결과 불릿타임 같은 기술의 개발과 사용이 중국 무용을 테크닉을 중시하는 시대로 몰아갈 수 있다.

따라서 비록 블릿타임이 댄스 스매시의 혁신적인 프로그램 제작 기술이긴 하지만, 현재 중국 무용 발전의 흐름을 오히려 가로막을 것이라는 비판도 나온다.

4. 블릿타임 기술의 활용과 중국 뉴미디어 무용의 발전

지금까지 뉴미디어 댄스는 무용을 모션 캡처, 체감 탐지, 액션 트래킹, 전면 투사 홀로그래픽 디스플레이, 반사 매핑, 컴퓨터 그래픽, 애니메이션, 가상현실, 증강 현실, 원격 상호작용, 인터랙티브 장치, 비디오 게임, 로봇, 3D 인쇄, 바이오 기술, 소셜 미디어 등과 같은 기술과 연계시켰다⁹. 이러한 무용의 디지털화 퍼포먼스는 무용과 테크놀로지의 본래 속성을 재정의하고 불확실한 무대 현장을 만들어서 시공 통제에 대한 인간의 환상을 충족시켰다. 뉴미디어 댄스의 발전은 무용 종사자들에게 신체와 시공간의 관계 및 신체와 시대 그리고 사회와의 관계를 다시 생각하게 했다. 그리하여 ‘무용의 디지털 퍼포먼스 전공’과 ‘안무가 전공’ 같은 과정이 국내외 무용대학에 개설되기 시작했다. 해외 종합대학에서도 무용과 디지털 퍼포먼스를 함께 연구하는 MFA(연출실기학 석사) 과정을 신설하거나 크로스오버 학과를 개설하기도 했다.

중국의 뉴미디어 댄스의 발전은 세계적 시각으로 볼 때 아직 걸음마 단계이다. 2000년대 초 중국에서 뉴미디어 댄스를 실험했으나 대부분 큰 영향을 주지 못했다. 독립적인 무용 단체나 몇몇 안무가는 뉴미디어 댄스 방식에 별 감흥이 없어 보였고, 중국 무용 무대에서도 뉴미디어가 결합된 공연은 매우 드물었다. 심지어 해외에서 유학을 마치고 돌아온 안무가들 역시 대부분 서양의 창작 형식에 동양의 철학을 접목시킬 정도였다. 그래서 뉴미디어는 중국 무용계에 큰 영향을 미치지 못하는 듯 보였다. 중국이 4차 산업혁명 시대에 진입하여, 과학기술의 발전과 혁신을 이루어 가고 있지만

⁹ 刘春, 「舞蹈新媒体初探」, 『北京舞蹈学院学报』, 2005, 90-97쪽.

뉴미디어 댄스는 아직 중국 무용계와 잘 접목되지 않은 것으로 보인다. 서양의 뉴미디어 댄스의 발전은 1960년대부터 시작되었다. 반면에 중국에서는 21세기에 들어서 시작되었고, 중국 무용계의 전체적인 발전 현황을 살펴볼 때 뉴미디어 댄스는 이제 본격적으로 발전할 준비를 갖춘 것이라 할 수 있다.

댄스 스매시에서 사용된 불릿타임에 관한 논의와 논란은 중국 뉴미디어 댄스 발전에 대한 하나의 전망을 열어 준다. 어떻게 과학기술과 무용을 잘 결합함으로써 중국 무용을 국제무대와 접목시킬 것인가 하는 문제는 현재와 가까운 미래의 중국 무용을 결정하는 주요한 과제가 되고 있다.

참고문헌

논문

李娟, 「中美舞蹈真人秀制作理念异同——比较《舞出我人生》与《舞魅天下》」, 『当代电视』, 2016.

李翔, 「论《中国好舞蹈》对我国舞蹈艺术的传播与弘扬」, 『当代电视』, 2018.

刘春, 「舞蹈新媒体初探」, 『北京舞蹈学院学报』, 2005.

史飞飞, 崔健东, 刘婷婷, 「舞蹈类选秀节目对舞蹈艺术发展的影响」, 『声屏世界』, 2018.

苏锐, 「电视舞蹈节目的现存问题及出路」, 『当代电视』, 2017.

王孟, 「从《舞动奇迹》看电视舞蹈节目的本土化改造」, 『当代电视』, 2018.

王俊翰, 「接受美学视域下看《舞蹈风暴》的大众化呈现」, 『品位经典』, 2019.

기타

댄스 스매시, 바이두 백과사전.

<https://baike.baidu.com/item/%E8%88%9E%E8%B9%88%E9%A3%8E%E6%9A%B4/23786271?fr=aladdin>

시나오락홈페이지 <http://ent.sina.com.cn/tv/zy/2019-10-10/doc-iicezuev1152514.shtml>

댄스 스매시, 더우반. <https://movie.douban.com/subject/30482649/>

텐센트 뉴스 홈페이지 <https://new.qq.com/omn/20191012/20191012A0M6EY00>

후난위성TV(湖南卫视) 댄스 스매시 공식 웨이브

https://www.weibo.com/u/6886927651?refer_flag=1001030103_

Abstract

Thoughts on Chinese New Media Dance Triggered by the Use of ‘Bullet Time’ in the Premiere of “Dance Smash”

Chen, Jinjing

Sungkyunkwan University

Dept. of Dance, College of Arts

The main purpose of this article is to discuss the impact of “Dance Smash” TV show on Chinese dance, which uses the combination of dance and new media technology as the core content of the program. “Dance Smash”, as a dance communication TV program for the public, first considers the entertainment attributes of variety shows. Spread the dance art on the basis of meeting the public's aesthetic needs, thereby expanding the popular living space of dance art. The use of ‘moment of the storm’ has let the general audience of non-dance majors feel the technical charm of dances, thus playing a healthy promotion role. However, whether “Bullet Time”, a type of dance program that has had a successful case in the West, can also have a positive impact on the mass communication of dance in the localization of China, this is what questions and seeks of this article.

Keywords

Dance Smash, Bullet Time, New Media Dance, Dance Technique,
Dance Communication

바티니에프 기본원리를 통해 본 양식 태극권에 관한 연구

왕 지 권

(중국)옌안대학교 강사

목차

-
1. 서론
 2. 태극권에 대한 이론적 고찰
 - 1) 태극권의 기원
 - 2) 양식 태극권의 특징
 3. 바티니에프 기본원리와 양식태극권의 상관성
 - 1) 4가지 주요논제와 양식태극권
 - 2) 9가지 기본원칙과 양식태극권
 4. 바티니에프 발달 모형을 바탕으로 한 양식 태극권 움직임 분석
 - 1) 호흡
 - 2) 중심-말초부 연결/중양 반사
 - 3) 머리-꼬리뼈 연결/척추의 움직임
 - 4) 상체-하체 연결/상응하는 움직임
 - 5) 신체의 반쪽 연결/동중 편측 연결
 - 6) 교차 측면 연결/대측 연결
 5. 결론

요약문

본 연구는 태극권 움직임에서 신체의 이완방법을 개발하기 위해 바티니에프 기본원리를 적용하여 태극권 움직임의 원리를 분석하였다. 이 연구과정을 통해 태극권과 바티니에프의 신체 움직임이 일맥상통한다는 것을 알 수 있었다.

첫째, 태극권과 바티니에프의 신체 움직임 철학 각도에서 살펴보면 두 기법의 궁극적인 목표는 모두 정신과 신체의 통합이다. 즉 동양의 심신일원론(心身一元論)과 서양의 신체자각(Body Awareness)이 일맥상통하였다.

둘째, 바티니에프가 제시한 호흡지지의 측면에서 살펴보면 두 기법은 모두 호흡을 통해 신체를 자연스럽게 움직이게 하고 각 부위를 이완시킨다. 태극권에서 기(氣)는 생명의 바탕이며 신(身)의 힘이다. 즉, 태극권의 호흡은 몸과 마음(Body- Mind)을 소통, 조화, 융화시킬 수 있는 것이다. 다시 말해서 태극권의 호흡은 정신적인 융합을 통하여 이루어지며 움직임에 영향을 주었다. 바티니에프의 호흡지지도 마찬가지다. 바티니에프의 호흡은 모든 관점에서 움직임에 영향을 주고 호흡은 몸의 내부와 외부의 형태를 모두 변화시킨다고 한다.

셋째, 바티니에프가 제시한 중심부지지의 측면에서 살펴보면 두 기법은 모두 중심을 강조하였다. 중심 지지를 의식하면서 움직이면 몸의 표면적인 근육보다는 좀 더 깊은 근육을 사용할 수 있으며 이를 통해 강하고 유연한 움직임을 가능하게 하였다. 태극권의 기침단전(氣沉丹田)은 의식적으로 복식호흡을 사용하고 힘을 중심으로 모은다. 이러한 운동을 할 때 중심은 더 안정되고 호흡 역시 순조로워진다.

넷째, 바티니에프 기본원리에서 제시한 회전적 요인의 측면에서 살펴보면 모두 회전을 사용한 움직임을 통해 신체 이완이라는 목적을 이루게 된다. 바티니에프의 회전적 요인은 축을 중심으로 3차원적으로 움직이는 관절운동이라는 특성을 인지함으로써 동작을 더욱 쉽게 하고 자유롭게 할 수 있었다. 태극권도 마찬가지다. 태극권은 원형과 나선형(Spiral Movement)의 움직임을 통해서 공간을 최대한 접근하고 매끄럽게 흐름을 전환해서 이완이

라는 목적을 이루게 되었다.

다섯 번째, 코헨(Bonnie Bainbridge Cohen)의 Body-Mind Centering Work 이론을 토대로 바티니에프가 정립한 발달 모형의 각도에서 살펴보면 태극권의 움직임의 발전과정과 발달 모형에서 제시한 호흡, 중심-말초부 연결 / 중앙 반사, 머리- 꼬리뼈 연결 / 척추의 움직임, 상체-하체 연결 / 상응하는 움직임, 신체의 반쪽 연결 / 동중 편측 연결, 교차 측면 연결 / 대측 연결 모두 일맥상통함을 알 수 있었다. 즉 태극권은 호흡을 통해 에너지를 중심으로 모으고, 요추를 통해 상체와 하체를 연결하며 움직임이 발전할 때 동중 편측 연결뿐만 아니라 교차 측면 연결을 할 수 있다. 이러한 연구를 통해 무용의 움직임을 자연스럽게 표현하고, 신체 자각을 토대로 중심축과 관절, 및 균형을 이용한 신체의 움직임 원리를 분석해낼 수 있었다.

주제어

태극권, 바티니에프 기본원리, 신체자각, 9가지 원칙, 발달 모형

1. 서론

20세기 초부터 신체움직임과 정신의 연관성에 대한 연구가 집중되어왔다. 심리학계, 체육계뿐만 아니라 무용계 역시 움직임의 특질과 표현성에 대해 관심을 갖고 있다. 특히 포스트모던 댄스(Post-modern Dance) 무용가들은 전통 현대무용의 경직화된 훈련을 거부한다. 그렇기 때문에 움직임을 자연스럽게 표현하기 위해 신체 인지를 바탕으로 테크닉을 정립하였고 안무와 즉흥에 적용하여 새로운 무용 스타일을 만들었다.

소매틱스(Somatics)과 관련된 분야인 신체 자각(Body Awareness)의 관점에서는 엄가르트 바티니에프(Irmgard Bartenieff, 1900-1981)가 제시한 움직임의 원리 및 신체훈련법과 태극권이 유사성이 있다고 평가한다. ‘신체자각(Body Awareness)’이라는 용어는 20세기부터 서양에서 대두되어 지속적으로 연구되고 있지만 그 기원은 동양에서 발달되어 온 ‘심신일원론(心身一元論)’과 일맥상통한다.¹ 바티니에프 기본원리는 신체의 과학적 접근과 정신의 자발적인 심상을 동원하여 신체자각을 발달시키는 것이다. 그리고 신체자각은 태극권의 철학관점에서 제시한 심신통일(心身統一)의 관점에서 유사한 점이 있다.

태극권은 기(氣)를 중요시하는 중국의 전통적인 신체단련법으로서 연속된 동작을 의식, 그리고 호흡과 조화를 이루며 지속적으로 수행하는 권법이다. 역사적으로 살펴보면 태극권의 기원에 대해 여러 가지 관점이 있지만 각 문파나 계통에 따라 주장하는 수련방법을 보면 모두 심신일원론의 철학관점을 갖고 있다.

태극권은 여러 가지 유파가 있지만 그중에 신체이완 그리고 신체정련과 효율적인 권법 동작 수행을 특징으로 하는 양식 태극권(楊氏太極拳)이 있다. 태극의 최고 경지에서 신체의 이완이 이루어진다.² 양식 태극권의 운동원리에서 송(鬆)은 가장 중요한 원칙이다. 송은 인체의 이완 상태를 말하며

¹ 조은숙, 「신체 자각(Body Awareness)을 토대로 하는 낸시 타프의 움직임 원리와 태극권 움직임 원리의 상관성」, 『무용예술학연구』 제24집, 2008, 245쪽.

² www.cntaijiquan.com(2009.09)

여기서의 이완은 몸이 늘어진 상태가 아니라 정확한 자세 하에 일정한 정도의 근육이완을 의미하는 것이다. 태극권의 동작은 이완 속에서 이루어져야 하고 근육뿐만 아니라 골격, 내장, 피부, 모발 등 전신의 모든 부분이 조금도 긴장된 곳이 없는 상태에서 수행되어야 한다.³ 또한 태극권에서 제시한 이완의 관점은 힘을 쓰지 않는 것이 이완의 뜻이 아니라 신체의 각각의 관절과 기관 및 근육과 인대를 풀어주는 것을 의미한다.

태극권의 이론의 핵심에서는 이완(放鬆)과 호흡(呼吸) 그리고 의식(意識)을 강조한다. 태극권에서의 의식이란 마음에서 발생된 정신의 기능을 지휘하는 정신작용이며, 태극권 수련 시 의도하는 모든 정신작용을 총괄하는 것이다. 그리고 태극권에서의 호흡이란 태극권 수련 시에 내경(內勁)의 사용과 방송(放鬆)을 돕는 중요한 요소로서, 기본규칙을 바탕으로 자연스럽게 행하는 것이다.⁴ 또한 태극권은 정신과 기(氣)의 움직임이고, 몸의 각 부분들이 서로 연관되어 조화를 이루며 수행되어야 한다.

바티니에프 기본원리는 라반의 공간적 개념과 해부학적 근거를 융합시켜서 효율적인 신체변화를 추구한다. 바티니에프는 심리적인 면과 운동기능학적인 면을 토대로 신체 재교육을 위해 제시한 6 기초연습은 깊은 근육(Deep Muscles)을 강화시키고 움직임을 통해 신체를 의식하는 것, 즉 Body Awareness에 목적을 둔다.

바티니에프 기본원리와 태극권은 모두 철학적으로 심신일원론의 특징을 갖고 있다. 심신 일원론적 통합성은 감정과 정서를 온전히 신체적 활동으로 표현할 수 있는 것을 의미한다. 이것은 신체재교육의 궁극적인 목표라고 볼 수 있다. 다시 말해서, 수행자가 내부감각과 일치하는 구체화된 움직임으로 표현하였을 때 비로소 정신과 신체가 통합적(Integration)으로 조화를 이루어 온전한 삶을 영위할 수 있다는 것이다. 바티니에프 기본원리와 태극권의 두 기법은 몸의 통제(self-regulation)를 통해 균형을 유지하는 방법으로써 정신과 신체표현활동이 하나로 통합될 수 있도록 하는 '전체성'을 목표로 한다. 바타니에프 기본원리와 태극권은 심신일원론에 따라서 몸과 마음

³ 위의 논문, 255쪽.

⁴ 송림아, 「태극권의 의념과 호흡에 관한 탐색」, 한국체육대학교 석사학위논문, 2008, 4쪽.

은 서로 영향을 미치고 있다. 또한 태극권은 심신을 융합시킬 수 있도록 적절히 이완된 상태를 원칙으로 한다. 그래서 신체와 정신의 통합성의 관점에서 두 기법은 서로 유사성을 가지고 있다.

신체자각을 바탕으로 하는 테크닉이나 즉흥 수업 모델을 개발한다면 움직임에 대한 새로운 접근 방법론을 제시할 수 있으리라고 생각한다. 그러므로 이 태극권의 이완 테크닉은 현대무용의 훈련기법의 연결 및 협조적인 훈련이 될 수 있을 것이다. 이를 통해 신체자각과 신체의 이완을 위한 현대무용 기법 훈련에 태극권 원리를 적용하는 연구는 가치가 있다고 사료된다. 또한 이러한 훈련을 통하여 현대무용훈련의 질적 향상과 무용수의 자유로운 신체 표현력의 향상을 기대해볼 수 있겠다. 바타니에프 기본원리와 태극권은 과학적인 이론을 토대로 단순한 동작들로 구성되어 있으므로 앞으로 무용교육 뿐만 아니라 체육, 재활, 무용치료 등에서 신체 재교육 움직임 치료 도구로 다양하게 쓰일 수 있을 것이라고 확신한다.

2. 태극권에 대한 이론적 고찰

1) 태극권의 기원

태극권(太極拳)의 기원에 대해 여러 가지 학설이 있다. 태극권은 누가 처음 시작하였는지 많은 학설이 있지만 역사적 인물과 고대 전설을 바탕으로 살펴보면 4가지 관점으로 정리할 수 있다 (기타 관점과 학설 도 있다).

진가구(陳家溝) 기원설

이 기원설은 진가구의 9대 조인 진완정(陳王庭, 1600-1680)으로 부터 비롯되었다. 태극권이 진가구에서 발생하였다는 관점은 20세기 초중반 당호(唐豪, 1896-1959)와 고유형(顧留馨, 1908-1990) 등의 무술 연구가들이 주장하는 관점이다. 당호(唐豪)는 직접적인 중국의 하남성 원현(河南省, 溫縣)지

역을 고찰하여 진완정(陳王庭)을 창시자로 보는 근거는 『陳氏家譜』에서 찾을 수 있다.

태극권이란 명칭은 15대 진청평(陳淸萍)의 제자이자 무가 태극권(武式太極拳)의 창시자 무우양(武禹襄)이 처음 사용한 것이다. 또 진가구에는 원래 태극권이란 명칭이 없었고 진가구의 권술이 외부로 나간 후에 명칭이 역수입된 것이다. 진완정(陳王庭)은 진식 문중의 권술가로서 진식의 무술을 창시한 사람임은 틀림이 없으나 陳王庭이 바로 태극권의 창시자라는 직접적인 기록은 없다.

태극권이란 명칭이 진가구(陳家溝)로 역수입된 이후에 그 후손들이 진식 무술의 창시자 陳王庭을 태극권 창시자로 추대한 것이 전부이다. 이는 당호(唐豪)등의 무술사학자들의 주장에 힘입은 바가 크다. 당호는 영가 태극권의 창시자 양로선(楊露禪)이 진가(陳家)태극권을 14대 진장흥(陳長興)에게서 배웠으며, 현존하는 모든 태극권의 구성방식은 모두 진식 태극권을 따랐으므로 진식 무술의 창시자 진완정(陳王庭)은 당연히 태극권을 창시한 사람이라고 단정하였다.⁵

장삼풍(張三丰) 기원설

태극권의 이론적 근거가 태극의 철학사상에서 비롯되었다. 이 사상은 도가(道家)에서 기원하기 때문에 진완정(陳王庭) 기원설을 나오기 전에 장삼풍(張三丰) 기원설은 이미 존재하였다. 장삼풍을 창시자로 보는 근거는 양정보(楊澄甫, 1883-1936)의 『楊澄甫拳体用書』와 李亦畬(Li Yi Yu, 1832-1892)의 『太極拳小序』에서 찾을 수 있다.

송나라 말기 호북성(湖北省) 무당산(武當山)도가선인(道家仙人) 장삼풍은 송나라 말부터 명나라에 걸쳐서 장수했다고 전해온다. 송산 소림사(嵩山少林寺)에서 소림권법을 수련하였고 신선으로부터 권법을 전수받아 백과 학의 싸움을 보고 태극권을 만들게 되었다고 한다.

중국의 무술사가인 당호唐豪(Tang Hao)는 1930년에 무당과의 완고한 자

⁵ 한창희, 「태극권의 의념과 호흡에 관한 탐색」, 공주대학교 석사학위논문, 2012, 16쪽.

기주장이 무술의 상호 발전을 저해하는 것을 개탄하여 각종 문헌을 연구하여 현지 조사를 병행하여 이를 검증한 후 소림무당고(少林武當考)를 저술하였다. 장삼풍은 명나라 사람이라고도 하고 또는 송나라 사람이라고도 하므로 어느 때의 사람인지는 불분명하다. 설령 실존 인물이라 하더라도, 어떤 자료에도 장삼풍과 권웅을 일관시키는 기록은 없었다. 이러한 이유로 장삼풍을 태극권의 시조라고 하는 설은 학문적으로 전혀 고려의 대상으로 보지 않고 있다.⁶

왕종악(王宗岳) 기원설

『태극권보』(太極拳譜)책을 저술한 산서성, 태골현(山西省, 太谷縣) 사람으로 병서 및 의학 그리고 무술에 능하였으며, 건륭(乾隆) 연간에 왕종악이 진가구를 방문하여 진가구(陳家溝)에 태극권을 전수해 주었다는 학설이다. 왕종악이 진가구와 교류가 있었다고 추정할 수 있는 근거는 두 종류가 있다.⁷ 하나는 문헌자료상의 유사성이다. 진가구의 『陳家溝春秋刀譜』와 왕종악이 남긴 『春秋刀殘譜』는의 내용이 유사하며 왕종악의 저술이라고 하는 『太極拳譜』중의 打手歌는 陳王庭이 남겼다고 전해진 진구춘추도보 『陳家溝春秋刀譜』와 일치한다. 또 하나는 왕종악의 거취에 관한 기록 들이다.

태극권보』를 처음 발견하였다고 한 사람은 무식 태극권(武式太極拳)을 제정한 무우양(武禹襄)이다. 그러나 저명한 무술사가인 唐豪에 의하면 『태극권보』는 왕종악이 지었다고 전해지는 『王宗岳陰符槍譜』중의 일부를 전록하여 『태극권보』라고 한 것이라는 설을 제기하고 있다(唐豪, 顧留馨, 太極拳研究).

무당산(武當山) 기원설

중국의 무술과 종교의 관계는 매우 밀접하다. 특히 이론적으로 살펴보면 무당(武當)는 내가(內家)권법이고, 소림(少林)은 외가(外家)권법이다. 자세

⁶ 박재홍, 『태극권』, 삼호미디어, 1997, 30쪽.

⁷ 한창희, 「태극권의 의념과 호흡에 관한 탐색」, 공주대학교 석사학위논문, 2012, 16쪽.

히 설명하면 소림무술은 인도의 승려 蓮摩가 전한 것으로 외래의 무술이니 외가이고 장삼풍의 무술은 국산 무술이므로 내가(內家)라고 분명히 구분 짓고 있다. 내가권법은 무당에서 비롯되었다. 게다가 태극권의 움직임의 원리와 내가권의 움직임원리는 일맥상통한다.

태극권의 유파

현존하는 태극권의 원형은 진식태극권(陳氏太極拳)이며, 태극권의 유파는 전승(傳承) 발전의 과정을 거치면서 여러 유파가 형성되었다. 무당(武當) 태극권, 진식 태극권(陳氏太極拳), 양식 태극권(楊氏太極拳), 오식 태극권(吳氏太極拳), 무식 태극권(武式太極拳), 손식 태극권(孫式太極拳), 조보 태극권(趙堡太極拳), 이식 태극권(李氏太極拳) 여덟 유파가 가장 널리 알려져 있다.

① 무당(武當) 태극권

무당 태극권은 내가권(內家拳)의 이론을 기초로 하여 장삼풍(張三丰)이 정리한 권법이다. 장삼풍의 무술은 국산 무술이므로 내가(內家)라고 분명히 하고 있다.⁸ 내가권법은 무당에서 비롯되었다. 태극권의 움직임의 원리와 내가권의 움직임원리가 일맥상통한다. 이후 무당의 제자가 진식 양식 등의 대표적인 인물을 다시 정리하여 개선한 후에 오늘의 진식 태극권 양식 태극권, 오식 태극권, 무식 태극권, 손식 태극권, 조보 태극권, 팔괘 태극권, 홀뢰태극권 등의 유파가 형성되었다.

② 진식 태극권(陳氏太極拳)

진식 태극권의 기원설에 대해서는 많은 견해가 있지만 2가지의 관점으로 정리해볼 수 있다. 첫째 진식태극권은 왕종악(王宗岳)이 조보(趙堡)와 장발(獎發)에게 태극권을 전수하고 장발은 진왕정(陳王庭)에게 태극권을 전수하였다. 이때부터 태극권의 독특한 스타일을 형성하였다. 즉 당호(唐豪)은

⁸ 위의 논문, 16쪽.

주장하는 관점이다. 당호는 직접적인 중국의 허난성, 윈현(河南省, 溫縣)지역을 고찰하여 징왕정(陳王庭)을 창시자로 보는 근거는 「陳氏家譜」에서 찾을 수 있다. 두 번째 관점은 14대인 진장흥(陳長興)부터 태극권이 체계화가 되었다는 것이다. 이 관점의 근거가 진식의 후세인 진흙(陳鑫)의 『陳氏太極拳圖說·自序』에서 비롯되었다.

진식 태극권은 특징을 몇 가지의 지니고 있다. 첫째, 일종의 나선으로 회전하는 운동으로 움직인다. 둘째, 끊임없이 이어지는 실과 같이 가늘고 부드러워지면 쇠와 같이 견고해진다. 셋째, 전신이 조화롭게 어울리면 내경이 산생되고 표면화되지 않으면 기운이 경직된다. 즉 전사경(纏絲勁)은 진식태극권의 가장 큰 특징이다. 연습할 때 신체, 팔, 다리의 공간에 입체 원을 만들어야 하고 큰 원에서 작은 원을 만들어야 한다.

③ 양식 태극권(楊氏太極拳)

양식 태극권은 하북(河北) 영년(永年)사람인 양로선(楊露禪, 1799-1872)에 의해 창시되었다. 양로선은 어렸을 때 하남(河南) 온현(溫縣) 진가구(陳家溝)에서 일을 하며 진식 14대인 진장흥(陳長興)으로부터 태극권을 배운 후 고향으로 돌아와 무하청(武河淸)의 추천으로 북경에서 무술을 가르쳤고 수많은 명수들과 대적하여 모두 물리쳤다. 그의 명성은 하늘을 찔렀고, 후에는 청나라의 궁왕(宮王)에서 무술을 가르치는 교관이 되었다. 그러나 무술을 배우는 사람이 대부분 귀족의 자제로서 그들의 체질이 연약하여 그에 알맞도록 권가(拳架)를 수정하여 지도하였다. 즉 본래의 진식 태극권 전체 동작 힘을 전사경(纏絲勁)과 뛰고 달리며 도약하거나 발경(發勁)을 요하는 등 난이도가 높은 동작들을 비교적 단순하고 부드럽게 개조하여 종횡으로 뛰거나 도약하는 동작이 없도록 재구성하였다.⁹ 양식 태극권의 특징은 자세가 전체적으로 크고 넓게 펼치는 동작을 위주로 하나 강함과 부드러움을 담고 있고 부드럽게 단련하여 강함을 이룰 수 있어 강함과 부드러움이 조화를 이루는 외유내강(外柔內剛)의 품격을 이룬다.¹⁰

⁹ 이황우, 「태극권의 원리와 특성에 관한 연구」, 명지대학교 석사학위논문, 2007.

¹⁰ 안진수, 「太極拳 修練이 現代人의 心身健康에 미치는 影響」, 원광대학교 석사학위논문, 2003.

④ 오식 태극권(吳氏太極拳)

오식 태극권은 오감천(吳獎泉, 1870-1942)에 의해서 전해진 태극권을 오식태극권이라 한다. 황실의 호위로 있던 만주족인 전우가 양로선(楊露禪)에게서 대가식(大架式)을 배우고 나중에 그의 아들 양반후에게서 소가식(小架式)을 배워 발전시켰으며, 전우의 아들인 오감천에 의해 완성되었다. 오식 태극권의 특징은 부드러움으로 그 명성이 높으며 수행할 때는 고요함을 지키면서도 움직임을 잊지 않으며, 자세의 크기가 정당하고 부드러우면서도 치밀하다는 특징을 지니고 있다.¹¹

⑤ 무식 태극권(武式太極拳)

청(淸)나라 하북(河北) 영년(永年)사람인 무하청(武河淸, 1812-1880)은 무우양(武禹襄)이라고도 한다. 무우양은 양로선에게 대가식(大架式)을 배운 후 진씨 7대인 진정평(陳淸萍, 1795-1865)에게서 소가식(小架式)을 배웠으며, 그가 두 가지를 연구하여 발전시킨 권술을 무식 태극권이라 한다.

무양은 그의 조카인 이역여(李亦畬, 1832-1920)에게 전수하였고, 이역여는 다시 학위진(郝為真, 1849-1933)에게 가르쳤고, 학위진은 그의 아들 월여(月如)와 소여(少如)에게 전수하였다. 그 후 월여가 직업적으로 권법을 가르치게 됨에 따라 무식 태극권이 외부에 알려지게 되었다. 무식 태극권의 특징은 동작이 가볍고 재빠르며, 보법(步伐)이 민첩하고 구성이 치밀하고 아름답다는 것이다.

⑥ 손식 태극권(孫式太極拳)

손식 태극권은 하북(河北) 망도현(望都縣)사람인 손록당(孫祿堂, 1860-1892)이 창시하였다. 손록당은 태극권을 학위진에게 처음 배우고 스스로 하나의 파를 창시하였는데 사람들이 그 성씨를 따라 손가 태극권이라고 불렀다. 손록당은 북경에서 팔괘장(八卦掌)과 형의권(形意拳)으로 유명하고 고수였다. 무식태극권의 전인(傳人) 학위진이 북경에 왔다가 큰 병을 앓게

¹¹ 이황우, 「태극권의 원리와 특성에 관한 연구」, 명지대학교 석사학위논문, 2007.

되었는데, 손록당의 도움으로 쾌유할 수 있었다.

학위진은 이에 대한 보답으로 손록당에게 무식태극권을 전수해 주었고, 손록당은 형의권, 팔괘장, 무식태극권을 하나로 융합시켜서 손식 태극권을 창시하였다. 손식 태극권의 특징은 개합(開合)이 신속하고 권가(拳架)가 높으며 보법(步伐)이 활달한 독특한 품격을 지닌다.

⑦ 조보 태극권(趙堡太極拳)

조보 태극권은 하남(河南)온현(溫縣)사람인 화조원(和兆元, 1810-1890)이 창시하였다. 화조원의 증손자인 화유녹(和有祿)은 『和氏太極拳譜』에서 화가 태극권은 화조원에서 시작되었다.

진청평은 인근의 조보진(趙堡鎮)에 데릴사위로 들어갔고 그곳에서 권을 가르쳤다. 소가식(小架式)은 조보진 일대에서 유행했기 때문에 조보가(趙堡式)라 불리기도 한다. 화조원이 과연 진청평의 제자였는지는 의문점이 많지만 진청평의 제자 가운데 대표적인 사람 중 하나인 것은 분명하다.

⑧ 이식 태극권(李氏太極拳)

이식 태극권은 하북(河北)무청(武清) 사람인 이서동(李瑞東, 1851-1917)이 창시하였다. 이서동은 처음에 여러 종류의 다른 권술을 수련하였다. 광서년(光緒) 초기에 절친한 벗인 왕란정(王蘭亭)¹²에게 태극권을 배웠고 이서동은 양로선(楊露禪)에게 배웠다. 이후 이서동(李瑞東)은 태극권의 기본 동작을 취하여 팔괘장(八卦掌) 등의 권법을 정리하고 융합하여 독특한 권법을 이루었다. 사람들은 이것을 이식 태극권이라 불렀다.

2) 양식태극권의 특징

양식 태극권은 여러 가지 태극권의 유파 중 하나이다. 양식 태극권의 특징을 정리하면 다음과 같다.

¹² 왕란정은 양론선의 제자이다.

첫째, 복식호흡을 통해 신체를 자연스럽게 움직이고 신체의 각 부위를 이완시킨다. 신체의 이완을 이루기 위해서는 호흡이 중요한 역할을 한다. 태극권에서의 호흡은 다른 기법들에서 사용하는 호흡방법과 크게 다르지 않다. 양식 태극권에서의 호흡은 복식호흡으로, 조용하고 고르며 천천히 실시하도록 한다. 태극권의 호흡은 복부를 이완함으로써 중심을 전환하고 힘을 전달하는 작용을 한다. 그리고 태극권은 기(氣)를 중심으로 하며 동양 철학을 근거로 하여 신체 자각을 하도록 한다. 또한 정신과 기(氣)의 움직임 통해서 몸의 각 부분들이 서로 연관되어 조화를 이루며 신체의 각 부위를 이완시킨다.

둘째, 양식 태극권은 흐름(Flow)이라는 연속적인 움직임을 통해서 이완의 목적을 이루게 된다. 태극권은 기(氣)를 중요시하는 중국의 전통적인 신체단련법으로서 연속된 동작을 의식과 호흡의 조화를 이루어 지속적으로 수행하는 권법이다. 음양은 상호 대립적이고 상호 의존적인 요소들을 지니고 있다. 또한 태극권의 움직임은 8자 형상(8 figure)의 에너지 흐름을 지니고 있는 특징을 지니고 있다. 8자 형상은 에너지가 끊어지지 않고 지속적으로 순환되는 것이다. 그래서 태극권의 음과 양의 이론에 따라 움직임의 전체가 연속적으로 일어난다. 그리고 태극권의 동적인 연결은 관절이 연속적으로 일어나는 연속동작이다. 즉 태극권의 연속된 흐름이 이완의 목적을 이루게 한다.

셋째, 양식 태극권의 동작은 원(圓)형의 노선을 통해서 부드러운 움직임과 이완의 목적을 이루게 된다. 태극권의 동작은 원형을 기본으로 하고 처음부터 끝까지 천천히 연속적으로 움직인다. 양식 태극권의 운동을 살펴보면 대부분 원호(圓弧)의 운동노선을 볼 수 있다. 즉 곡선이다. 다시 말해서 곡선을 기본으로 하는 태극권의 동작들은 인체의 관절들과 근육들을 사용함으로써 유연성과 탄력성을 함께 지닐 수 있게 하고 신경들의 긴장을 완화시켜 준다.¹³ 그래서 태극권은 이러한 호형, 즉, 곡선의 연결 노선을 통해서 동작의 전후 연결이 더 자연스럽게 부드럽다. 그리하여 신체는 이완의 목적을 이루게 된다.

¹³ 조은숙, 「신체 자각(Body Awareness)을 토대로 하는 낸시 타프의 움직임 원리와 태극권 움직임 원리의 상관성」, 『무용예술학연구』 제24집, 2008, 249쪽.

넷째, 양식 태극권은 관절의 능동적인 움직임에 강조하여 근육을 이완시킨다. 양식 태극권의 움직임을 할 때 관절이 주도적으로 힘을 써서 관절의 운동을 유발하면 근육이 수동적이게 되고 그 결과 신체는 부드럽고 이완적인 움직임을 나타낸다. 이를 통해 태극권의 운동 원리는 전통적인 근육의 주도적인 방식이 아니라 관절의 주도적인 운동을 통해 근육은 수동적이게 되며, 따라서 신체 이완의 목적을 이루게 된다. 양식 태극권의 이완은 몸이 늘어진 상태가 아니라 정확한 자세 하에 일정한 정도의 근육이완을 의미하는 것이다. 태극권의 동작은 이완 속에서 이루어져야 하고 근육뿐만 아니라 골격, 내장, 피부, 모발 등 전신의 모든 부분이 조금도 긴장된 곳이 없는 상태에서 수행되어야 한다. 또한 근육이 주도적으로 움직이는 습관에서 벗어나서 골격이 운동을 지배하고 관절의 회전을 강조해서 골격이 주도적으로 힘을 이용하는 움직임이다.

3. 바티니에프 기본원리와 양식태극권의 상관성

1) 4가지 주요논제와 양식 태극권

바티니에프 원리에서 제시하는 가장 중요한 개념은 4 가지 주요주제, 9 가지 기본 원칙 그리고 이를 근거로 창작된 6 가지 기본 동작 훈련법이 있으며, 움직임에 관한 연구 무용이나 치료, 움직임훈련 등 다양한 분야에 이론적인 토대를 제공하면서 폭넓게 활용된다. 즉, 바티니에프의 네 가지 주요 주제는 내면성Inner/외면성Outer, 기능Function/표현Expression, 진력Exertion/회복Recuperation, 그리고 운동성Mobility/안정성Stability이며, 라반이 발견한 움직임의 원리와 원칙을 기본 토대로 한다.

(1) 내면성/외면성(Inner/Outer)

내적 충동은 외적형식에 의하여 표현되기도 하며 반대로 외부의 세계에

대한 참여는 내적 경험에 영향을 주는 것을 말한다(성지민, 2004). 즉, 외적인 것(Outer)은 내적인(Inner)을 반영하며, 내적인 것은 외적인 것을 반영하므로 모든 움직임은 의미가 있다는 것을 뜻한다.¹⁴

동양철학의 경우 몸과 마음은 유기적인 관련성 속에서 이해되어 심신불이(身心不二)의 입장에 서있다.¹⁵ 바티니에프의 움직임 철학은 ‘신체가 자신의 내부로부터 지각될 때 신체와 정신은 분리되지 않고 하나로 경험 된다’라는 신체(Somatic)와 연관된다.¹⁶ 바티니에프 기본원리의 특징은 신체를 정신적, 육체적으로 가장 좋은 컨디션을 유지하며 자유롭게 활동할 수 있도록 돕는 것이다. 즉 정신과 신체의 통합이다. 이것은 태극권의 철학적 관점에서 제시한 심신통일(心身統一)의 관점과 유사하다. 양식 태극권은 심신을 융합시킬 수 있도록 적절히 이완된 상태를 원칙으로 한다.

양식 태극권의 움직임이 심리적 또는 정신적 상태와 연관되어 있다는 것을 강조한 심신일원론에 의하면 몸과 마음은 서로 영향을 미치고 있고 근운동 감각이라는 용어가 몸과 마음을 포함한다는 의미를 가지고 있다. 이것은 4가지 주요 논제의 내면성과 외면성의 원칙과 일맥상통한다. 바티니에프의 기본원리에서 제시한 내면성과 외면성은 인간의 내적 충동이 신체의 외부의 움직임을 통해 나타난다고 주장한다. 이는 양식 태극권의 철학 관점에서 제시한 심신통일(心身統一)과 비슷한 점이 있다.

(2) 기능/표현(Function/Expression)

움직임의 기능적인 부분과 표현적인 부분은 친밀한 연관성을 가지고 있음을 말하는 것이다. 기능적인 혹은 표현적인 움직임은 서로 친밀한 관계를 가지며 이들의 조합을 통해 의미 있는 움직임을 만들 수 있다.

움직임의 구성 요소, 즉 신체, 에퍼트, 웨이프, 공간(Body/Effort/Shape/Space) 네 가지 요소 중 하나가 변하거나 달라지면 움직임의 기능적인 측면

14 김경희, 『바티니에프 기본원리』, 눈빛, 2006, 17쪽.

15 김부찬, 「맹자와 장자의 신체관 비교」, 『儒學研究』 제28집, 2013.

16 이경희, 「바티니에프 기본원리(Bartenieff Fundamentals)가 무용치료사의 신체지각에 미치는 효과」, 한양대학교 박사학위논문, 2007.

뿐만 아니라 표현적인 측면까지 변하거나 달라지는 것을 알 수 있다. 또한 기능적으로 움직이거나 표현적으로 움직이는 것도 그 목적과 상황에 따라 서로의 역할을 바꿔 효율적이고 표현적인 움직임은 만든다는 것도 알 수 있다.¹⁷

양식 태극권의 움직임에서는 기능적인 움직임과 표현적인 움직임이 상반된 것이 아니라 상호작용하는 것이라고 강조한다. 양식 태극권은 심신통일을 강조하기 때문에 기능적인 움직임과 표현적인 움직임은 서로 밀접한 관계를 가지고 있다. 예를 들어, 양식 태극권은 신체의 이완을 위해 움직임을 할 때 관절이 주도적으로 힘을 써서 관절의 운동을 유발하면 근육이 수동적이게 되고, 그 결과 신체는 부드럽고 이완적인 움직임을 나타낸다. 다시 말해서 자연스러운 표현을 하기 위해 움직임을 할 때 근육이 주도적으로 움직이는 습관에서 의식적으로 벗어나 골격이 운동을 지배하고 골격이 주도적으로 힘을 이용해야한다. 이러한 움직임의 방식을 통해 신체의 부드럽고 자연스러운 표현을 한다는 목적을 이루게 된다. 즉 기능과 표현이 조화롭게 상호작용하여 효과적인 움직임이 가능해진다.

(3) 진력/회복(Exertion/Recuperation)

생명을 유지하기 위한 자연적인 현상을 의미한다. 모든 움직임은 시작한 후에 재충전과 에너지를 보충해 또 다른 움직임으로 넘어간다. 이처럼 움직임을 하려는 진력은 독립적으로 존재하는 것이 아니라 회복을 통해 다시 살아나게 된다. 이와 마찬가지로 움직임을 다시 시작하고자 원래의 상태로 되돌아오는 회복도 진력을 한 다음에야 이루어질 수 있게 된다. 따라서 회복은 아무것도 하지 않는 것이 아니라 다른 움직임을 하기 위해 스스로 에너지를 보충하는 능동적인 것을 의미한다. 이처럼 진력과 회복의 순환 과정은 우리가 하고 있는 모든 움직임에서 볼 수 있는 능동적이고 자연적인 현상이다.¹⁸

¹⁷ 신상미, 김재리, 『몸과 움직임』, 이화여자대학교출판부, 2008, 60쪽.

¹⁸ 앞의 책, 61쪽.

양식 태극권의 용의불용력(用意不用力)의 원칙에서 진력과 회복의 관계를 볼 수 있다. 양식 태극권은 신체의 이완을 위해 움직임의 할 때 동작에 힘이 들어가는 다른 운동과는 달리 정신적인 수련을 더 강조한다. 이러한 원칙을 통해 움직임이 시작한 후에도 에너지를 지속적으로 보충할 수 있다. 양식 태극권의 움직임에서 진력은 독립적으로 존재하는 것이 아니라 회복을 통해 다시 살아나게 된다.

(4) 운동성/안정성(Mobility/Stability)

움직임을 안정시키는 요소와 가동시키는 요소는 움직임의 효율성을 만들어 내기 위하여 끊임없이 상호작용을 한다는 내용을 포함한다. 바티니에프의 기본원리에서 움직임을 안정시키는 요소와 가동시키는 요소의 상호작용을 강조하는데, 이는 신체의 중심에서부터 사지에까지 이르는 활동적 연결을 찾고자 하는데 매우 중요하며, 이러한 연결은 두 가지 요소, 즉 운동성과 안정성을 높이기 위해 활성화된다.¹⁹

양식 태극권의 동중정(動中靜)의 원칙에서 운동성과 안정성의 관계를 볼 수 있다. 양식태극권에서 동(動)은 운동성을 보여주고, 정(靜)은 안정성을 보여준다. 양식 태극권의 움직임은 느린 움직임(動)을 강조하기 때문에 동작을 연습할 때 느리게 할수록 좋다. 그리고 양식 태극권의 동작은 천천히 연속적(Sequential)으로 움직이고 에너지가 끊어지지 않고 지속적으로 순환한다. 또한 양식 태극권의 움직임은 곡선의 동작을 통해 신체의 각 부분들의 연결이 더 자연스럽게 부드러워진다. 또한 근육이 힘을 분배시켜 신체 내부에서는 안정성을 유지하게 하고, 외부에서는 더 활동적으로 동작 수행을 가능하게 하여 관절부위의 안정성과 운동성을 동시에 성취하도록 한다.

2) 9가지 기본원칙과 양식 태극권

바티니에프 9가지 원칙에서 호흡지지, 중심부지지, 동작인 노선/연결, 무

¹⁹ 김경희, 『바티니에프 기본원리』, 눈빛. 2006, 23쪽.

게이동, 시작/연속, 공간적 의도, 에퍼트 의도, 회전적 요인, 그리고 발달 모형이 있다. 그녀의 9가지 원칙은 태극권 원리의 유사성을 내포하고 있다. 다음 호흡지지, 중심부지지, 동작인 노선/연결, 회전적 요인 등의 원칙에 대해서 논하고자 한다.

(1) 호흡 지지(Breath Support)

바티니에프 기본원리에서 호흡은 모든 관점에서 움직임에 영향을 준다고 했고 호흡은 몸의 내부와 외부의 형태를 모두 변화시킨다고 했다. 이처럼 움직이는 동안 동작에 매우 중요한 영향을 미치는 호흡을 인식하는 것을 호흡지지라고 한다.²⁰ 호흡의 의미는 움직이는 사람의 내적 공간(Inner space)을 뜻하는 것이고 호흡의 흐름을 통하여 신체의 중심을 인식하게 한다.

양식 태극권과 바티니에프가 제시한 호흡 지지는 마찬가지로 모두 같은 의미이다. 호흡을 통해서 움직임의 영향을 준다는 것이다. 태극권의 호흡은 정신적인 융합을 통하여 이루어지며, 자연호흡과 복식호흡으로 나뉜다. 태극권의 자연호흡은 강한 움직임의 동작을 하여도 호흡은 달라지지 않고 같은 호흡이 유지된다. 즉 태극권은 자연 호흡이다. 태극권의 복식호흡은 복부를 이완함으로써 중심을 전환하고 힘을 전달하는 작용을 한다. 예를 들어 태극권의 복식호흡을 통해 어깨를 펴고 고관절의 이완 및 다리의 이완 골격이 원래 있는 힘을 이용해서 신체를 세우는 것이다. 또한 태극권을 수련할 때는 다른 운동이나 무술과 달리 형태를 유지할 정도의 힘 외에는 모든 근육과 관절들을 이완시키면서 움직인다.

양식 태극권과 바티니에프 기본원리 두 기법 모두의 주장은 호흡은 인간의 삶에서 매우 중요한 과정이며 움직임을 유동적이고 자연스럽게 하기 위해서도 매우 중요하다는 것이다. 또한 두 기법 모두 기초적인 호흡에서부터 점차적으로 다양한 방법으로 확장 시킨다. 그리고 호흡 과정에서 몸의 형태 변화뿐만 아니라 움직임 양식의 변화를 볼 수 있고, 이를 통해 공간적 감각을 함께 느낄 수 있다.

²⁰ 신상미, 김재리, 『몸과 움직임』, 이화여자대학교출판부, 2008, 64쪽.

(2) 중심부지지(Core Support)

신체의 중심부지지는 몸통의 중심축을 이루고 있는 척추와 관련된 근육들을 발달시켜 사용함으로써 힘의 균형을 이룰 수 있도록 한다. 중심 지지를 의식하면서 움직이면 몸의 표면적인 근육보다는 좀 더 깊은 근육을 사용할 수 있으며 이를 통해 강하고 유연한 움직임을 할 수 있게 된다.

양식 태극권은 중심 지지를 강조하는 움직임이다. 신체를 지탱해주고 신체의 무게를 효과적으로 분배시켜주는 요인이다. 이 원칙은 태극권의 기침단전(氣沉丹田)의 이론과 일맥상통하고 있다. 양식 태극권에서 기침단전은 복부에 힘을 집중하기 때문에 몸의 중심이 낮고 아랫배가 클수록 안정성이 더 높다. 운동할 때는 항상 호흡이 올라가기 때문에 호흡이 순조롭지 않을 수 있다. 그래서 태극권의 기침단전은 의식적으로 복식호흡을 사용하고 힘을 중심으로 모은다. 이러한 운동을 할 때 중심은 더 안정되고 호흡은 더 순조로워진다. 양식 태극권의 경우는 심신을 융합시킬 수 있도록 적절히 이완한 상태를 원칙으로 한다. 그것은 중립적인 이완이었을 때 에너지의 흐름에 더욱 집중할 수 있기 때문이다. 양식 태극권은 움직임일 때 몸의 중심을 강조하여 복부나 요추를 신체의 중심부위를 보는 관점이다. 또한 몸을 움직일 때 신체의 중축선이 아무리 변화해도 머리부터 몸통까지 직선으로 유지한다. 그리고 이 중심축이 균형을 이룰 때 바른 자세를 유지할 수 있으며 상해를 방지할 수 있다.

(3) 동적인 노선/연결(Dynamic Alignment/Connectivity)

동적인 노선과 연결이란 동적인 노선은 공간에서 끊임없이 변화하는 신체 부분의 조직체를 의미한다. 이는 공간에서의 신체 각 부분들 간의 관계, 즉 머리에서 꼬리뼈까지(Head-Tail), 견갑골에서 손까지(Scapular-Hand), 그리고 좌골에서 발뒤꿈치까지(Sitz bones-heels)의 연결을 포함한다. 또한 신체 각 기관들끼리 서로 지지하여 평형력(Counterbalance)과 역장력(Countertension)을 유지시켜 3차원적인 공간형성을 가능케 한다.²¹

²¹ 김경희, 『바티니에프 기본원리』, 눈빛, 2006, 26쪽.

양식 태극권은 원형동작을 통해 에너지를 복부에 집중한다. 그리고 신체의 균형을 잡기 위해 척추의 선을 강조한다. 태극권은 머리부터 몸통까지 직선으로 유지하다. 몸이 움직일 때 신체의 중축선이 아무리 변화해도 머리부터 미골까지 직선으로 유지한다. 또한 척추의 수직 상태는 지속된다. (그 목적은 척추를 수직으로 유지하면 어떠한 각도로 변화해도 몸의 균형을 유지할 수 있다는 것이다.) 또한 태극권에서는 중심축과 직접 연결되는 척추의 심상(Imagery) 선을 요추에서 머리까지 이어지게 하고, 상체와 하체가 요추와 대요근을 통해서 연결되어 있게 한다.

(4) 회전적 요인(Rotary Factor)

바티니에프의 회전적 요인(Rotary Factor)은 축을 중심으로 3차원적으로 움직이는 관절운동의 특성을 인지함으로써 동작을 더욱 쉽게 하고 자유롭게 할 수 있도록 돕는다. 또한 움직임이 발생하는 관절에서 충분한 공간을 느낄 수 있게 하여 넓은 움직임의 범위를 사용할 수 있게 도와준다.

양식 태극권에서는 원형의 움직임뿐만 아니라 관절의 능동적인 움직임을 강조하여 관절의 회전을 통해서 근육의 이완시키는 목표를 이루게 된다. 특히 양식 태극권의 움직임은 관절이 회전을 통한 이완의 목적을 이루어진다. 양식 태극권은 근육이 주도적으로 움직이는 습관에서 벗어나서 골격이 운동을 지배하고 관절의 회전을 강조하여 골격이 주도적으로 힘을 이용하는 움직임이다.

4. 바티니에프 발달 모형을 바탕으로 한 양식 태극권 움직임 분석

1) 호흡(Breath)

호흡은 발달 모형에서 나타나는 첫 번째 유형으로서, 조직세포와 폐호흡을 의미하며, 이는 뒤에 이어지는 모든 유형들의 기초가 된다.²² 인간은 숨

을 들이마시고 내쉬면서 몸이 성장하거나 오그라드는 움직임을 만들며 이것은 몸의 모든 부분을 살아 있게 한다. 일상생활에서는 생명을 유지하기 위해 의식적으로 혹은 무의식적으로 호흡을 한다. 이는 생명과 밀접한 관계가 있다. 이러한 중요한 역할을 하는 호흡은 인간의 첫 번째 발달 유형으로서 뒤에 이어지는 모든 유형들의 기초가 된다.

태극권에서의 호흡은 단순히 그런 생명을 이어주는 역할로서의 의미를 넘어서 기공에서와 마찬가지로 조식의 호흡을 통해 몸에 생기와 활력을 불어넣고 인체의 각 기관에 기를 원활히 공급한다. 또한 태극권을 수련할 때 호흡과 동작에 반드시 마음을 보태어 삼조(三調)의 일치를 이루어야 한다. 삼조란 곧 조심(調心)²³, 조식(調息)²⁴, 조신(調身)²⁵을 말한다.²⁶

양식 태극권에서는 호흡을 통해 신체를 자연스럽게 움직이고 신체의 각 부위를 이완시킨다. 양식 태극권은 호흡을 통해서 움직임에도 영향을 준다. 태극권의 호흡은 정신적인 융합을 통하여 이루어지며, 자연호흡과 복식호흡으로 나뉜다. 태극권의 자연호흡은 강조한 동작을 변화해도 호흡이 달라지지 않고 같은 호흡이 유지된다. 태극권의 복식호흡은 복부를 이완함으로써 중심을 전환하고 힘을 전달하는 작용을 한다.

태극권과 바티니에프 기본원리 모두 호흡은 인간 삶에서 매우 중요한 과정이며, 움직임을 유동적이고 자연스럽게 하기 위해서도 매우 중요하다고 한다. 이러한 중요한 역할을 하는 호흡은 인간의 첫 번째 발달 유형으로서 뒤에 이어지는 모든 유형들의 기초가 된다. 그러나 두 기법의 훈련 목적을 보면 차이점이 있다. 바티니에프 기본원리가 제시한 호흡 지지는 내면과 외면을 연결하여 몸의 형태 변화뿐만 아니라 움직임 양식의 변화도 볼 수 있다. 그러나 양식 태극권에서는 호흡을 통해 신체를 자연스럽게 움직이고 신체의 각 부위를 이완시킨다.

²² 앞의 책, 32쪽.

²³ 조심: 마음을 조절함

²⁴ 조식: 호흡을 조절함

²⁵ 조신: 신체를 조절함

²⁶ 김중현, 「중국 태극권으로 바라본 태권도의 건강수행법에 관한 연구」, 용인대학교 박사학위논문, 2011.

2) 중심-말초부 연결/중앙 반사 (Core-Distal Connectivity/Navel Radiation)

인간에게 배꼽은 최고의 중심 통제로서, 이를 중심지지(Core Support)의 기본으로 하여 몸통, 관절과 관절을 통해 사지의 말초부까지 방사상의 대칭 패턴으로 연결되는 것이다.²⁷ 다시 말해서 발달 모형의 중앙 반사는 몸의 중심부에서 시작되어 말단으로 이동하는 중심 방사 움직임이다.

바티니에프 기본원리와 태극권 움직임의 발전과정을 살펴보면 모두 호흡을 통해서 에너지를 중심으로 모은다. 그 후에 복부를 통해 에너지를 사지로 전달할 수 있다. 이 움직임의 관절을 보면 발달 모형의 두 번째로 나타나는 중앙 반사와 일맥상통한다. 동작의 에너지가 배꼽 중앙으로부터 여섯 개의 사지, 즉 두 팔과, 두 다리, 그리고, 머리와 꼬리뼈로 방출했다가 다시 유입되는 과정을 반복함으로써 우리는 중심을 유지하면서 사지가 조화롭게 되었는지를 알 수 있게 되는 것이다.²⁸ 태극권의 기침단전(氣沉丹田)의 이론과 중앙 반사도 마찬가지다. 태극권의 움직임에 있어서 단전은 그 핵심이다. 그 예로 태극권의 기침단전(氣沉丹田) 혹은 의수단전(意守丹田) 등의 원칙이 있다. 태극권 수련의 중요한 내용 가운데 모든 기(氣)는 단전으로 거두어들이고 또 단전에서 사지말초(四肢末梢)로 보내야 한다는 말이 있다. 이는 태극권 수련 시 단전호흡을 통해 들숨과 날숨의 심호흡을 하면서 의념(意念)²⁹을 단전으로 내리고 사지말초로 보내는데 이러한 행위는 인체의 하복부와 족부(foot)에 순환적 측면에서 긍정적인 영향을 그대로 준다고 본다. 그래서 태극권의 기침단전은 의식적으로 복식호흡을 사용하고 힘을 중심으로 모으며 움직임을 할 때 힘을 사지말초로 보내야 한다. 양식 태극권의 경우는 이론적으로 같은 지만 움직임을 살펴볼 때 Floor Work동작이 없기 때문에 중앙 반사의 동작을 발견할 수 없다.

²⁷ 앞의 책, 34쪽.

²⁸ 앞의 책, 35쪽.

²⁹ 의념(意念)의 뜻 국선도 수련은 조식(調息)과 조신(調身) 그리고 조심(調心)으로 이루어져 있는데 調息이나 調身은 결국 調心을 위한 것이다.

3) 머리-꼬리뼈 연결/척추의 움직임 (Head-Tail Connectivity/Spinal)

척추의 운동은 인체 움직임의 가장 기초가 되는 입속에서의 우물거림(mouthing)과 꼬리뼈까지의 움직임을 의미한다.³⁰ 아기는 이 단계에서 몸의 중심축을 이루는 척추를 통해 처음으로 개인 공간을 이루는 움직임을 형성한다. 그리고 척추의 마디마디를 독립적 혹은 유기적으로 사용하게 된다. 이러한 움직임은 같은 척추 운동을 하는 물고기의 움직임에서도 발견된다.

태극권 동작의 발전과정을 살펴보면 호흡을 통해 기(氣)를 중심으로 모은다. 그리고 태극권은 호흡을 중심으로 하는 것을 강조하는 움직임이기 때문에 척추의 중심축과 각 부분들의 연결도 강조한다. 태극권의 동작은 원형을 기본으로 하지만 신체의 중심선도 유지해야하기 때문에 척추의 선을 강조한다. 즉 태극권은 머리부터 몸통까지 중축선이 유지한다. 태극권은 신체의 균형을 특히 중요시한다. 그래서 태극권은 신체를 자각함과 동시에 지속적으로 움직이면서 균형을 유지해야 하기 때문에 많은 집중을 필요로 한다. 그래서 태극권은 원형동작을 통해 에너지를 복부에 집중하며, 신체의 균형을 잡기 위해 척추의 선을 강조한다.

양식 태극권 동작에서는 몸통의 움직임이라 할 수 있는 해저침(海底針) 동작에서 발견된다. 이 동작은 오른쪽다리를 견고하게 앉으며 왼발을 앞으로 한발 내딛으며 발끝을 바닥에 대고 좌허보(左虛步)를 이룬다. 동시에 허리를 왼쪽으로 느슨히 하여 돌리며 좌측 Femoral head(사타구니 뿌리부분)를 거두어들이고, 허리를 접어서 가라앉힌다. 허리를 접는 것에 따라 오른손은 바닥으로 내리 손가락 끝은 아래를 향하고, 손목은 왼쪽무릎과 나란히 한다. 왼손은 호형(弧形)으로 왼쪽대퇴 옆에 내리는데 손바닥은 계속 아래를 향한다.

이 동작은 몸통의 움직임으로 두 다리는 땅을 지탱하고 앞으로 굽힐 때는 꼬리뼈가 있는 엉덩이관절과 함께 머리가 무릎에 가까이 갈 때 까지

³⁰ 앞의 책, 35쪽.

굽힌다. 이때 척추를 길게 유지한다. 위로 다시 되돌아 올 때 척추는 하나씩 들어 올린다.

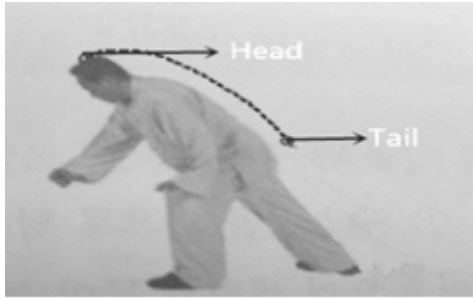
발달 모형에서 척추의 움직임의 기능과 표현각도를 살펴보면 척추의 움직임을 다양하게 발전시켜, 다양한 움직임 속에서 척추의 자연스러운 굴곡의 정도를 경험하고, 움직이는 순간마다 다양한 방향과 높낮이를 조정할 수 있도록 한다. 또한, 자유로운 흐름은 끊임없이 자유롭고 지속적인 움직임을 유도하여 동작의 유연성을 높여 몸의 앞, 뒤 움직임을 확장하므로 척추의 연결성을 인지하는데 유용하다.



| 그림 1 | 양식 태극권의 해저침(海底針)- 척추의 움직임(Spinal)

이 동작은 몸통의 움직임으로 두 다리는 땅을 지탱하고 앞으로 굽힐 때는 꼬리뼈가 있는 엉덩이관절과 함께 머리가 무릎에 가까이 갈 때 까지 굽힌다. 이때 척추를 길게 유지한다. 위로 다시 되돌아 올 때 척추는 하나씩 들어 올린다.

발달 모형에서 척추의 움직임의 기능과 표현각도를 살펴보면 척추의 움직임을 다양하게 발전시켜, 다양한 움직임 속에서 척추의 자연스러운 굴곡의 정도를 경험하고, 움직이는 순간마다 다양한 방향과 높낮이를 조정할 수 있도록 한다. 또한, 자유로운 흐름은 끊임없이 자유롭고 지속적인 움직임을 유도하여 동작의 유연성을 높여 몸의 앞, 뒤 움직임을 확장하므로 척추의 연결성을 인지하는데 유용하다.



| 그림 2 | 양식 태극권의 해저침(海底針)- 척추의 움직임(Spinal)

4) 상체-하체 연결/상응하는 움직임 (Upper-Lower Connectivity/Homologous)

인간의 발달 모형에서 본다면 상체와 하체의 상응하는 움직임 단계는 아기가 모든 상체를 같이 움직이고, 또 모든 하체를 같이 움직이는 동작을 행할 때 보여 진다.³¹ 아기는 이 단계에서 처음으로 사지를 사용하게 되는데, 두 다리만을 동시에 움직이거나 두 팔만을 움직이게 된다. 상체-하체 연결/상응하는 움직임은 아기가 배를 땅에 대고 기어갈 때 두 손을 먼저 움직이고 하체가 따라가는 움직임을 보이거나 두 발을 먼저 밀어 내며 기어가는 움직임에서 발견되는 발달 유형이다.

태극권 움직임의 발전과정에서 살펴보면 상체-하체 연결과 같은 원리를 찾을 수 있다. 바로 태극권에서 제시한 상하상수(上下相隨)이다. 상하상수라 함은 태극권 론에서 언급한 바와 같이 뿌리는 발에 있고 다리에서 시작하여 허리에서 통제하며 손가락에서 모습을 보여야 하는데 발에서 다리를 경유하여 허리에 이름은 완전일기(完整一氣, 모든 것이 하나의 기로 이루어짐)하여야 한다는 것이다. 즉, 손의 움직임, 허리의 움직임, 발의 움직임, 눈의 움직임은 동시에 이루어져야 한다.³² 또한 태극권의 모두 움직임에서 요추를 통해 상체와 하체는 조화롭게 연결될 수 있다.

³¹ 앞의 책, 38쪽.

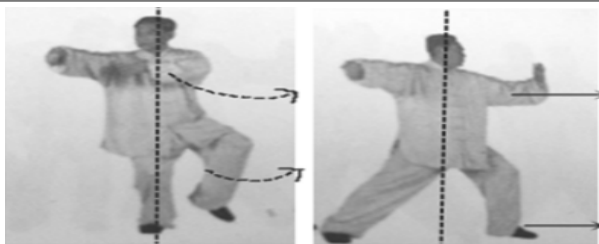
³² 이황우, 「태극권의 원리와 특성에 관한 연구」, 명지대학교 석사학위논문, 2007.

태극권에서는 호흡을 중심으로 강조하기 때문에 기(氣)의 에너지 흐름은 척추의 요추를 중심으로 통해 상지와 하지를 연결할 수 있다. 그리고 태극권에서 나타나는 신체의 에너지 흐름은 상대적인 성격을 지니고 있다. 이 에너지는 위로 올라가며 발산하는 양의 에너지와 아래로 내려가며 수렴하는 음의 에너지로 구분할 수 있다. 양식 태극권의 경우는 상하상수(上下相隨)의 원칙을 통해 기(氣)의 에너지 흐름을 상 하체 연결할 수 있지만 동작에서는 상응하는 움직임은 발견할 수 없다.

5) 신체의 반쪽 연결/동종 편측 연결 (Body-Half Connectivity/Homo-Lateral Connectivity)

신체의 반쪽 연결/동종 편측 연결은 신체의 반쪽 측면이 동시에 움직이고, 이어서 반대 측면이 연결되어 움직이는 것(Homo-Lateral)을 의미한다.³³ 이 패턴은 같은 팔과 같은 쪽의 발, 같은 발과 같은 쪽 팔의 움직임으로 신체의 반쪽 측면이 동시에 움직이고, 이어서 반대 측면이 연결되어 움직이는 것을 의미한다.

태극권의 동작에서는 동종 편측 연결의 동작이 많이 나타난다. 태극권은 신체의 중심을 강조한다. 그래서 몸의 중심부를 중심으로 오른쪽과 왼쪽을 분리하는 움직임이 나타날 수 있다. 예를 들면 하세(下勢), 금계독립(金鷄獨立), 단편(單鞭) 등 동작이 있다.

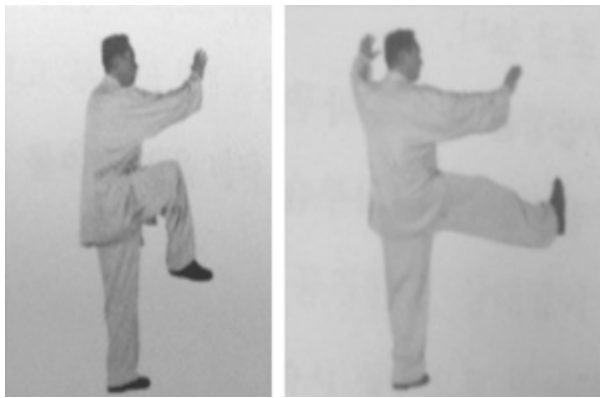


| 그림 3 | 양식 태극권 제4식 단편(單鞭) 동종 편측 연결 (Homo-Lateral Connectivity)

³³ 앞의 책, 42쪽.

단편(單鞭)의 한자를 살펴보면 ‘홀로 단(單)’ 과 ‘채찍 편(鞭)’으로 이루어져 있다. 풀어 보면 ‘채찍을 편 형상’이다. 실제로 단편의 자세를 살펴보면 양팔이 직선에 가깝게 길게 펴 있어서 채찍을 편 모습과 흡사하게 보인다. 이런 이유로 단편(單鞭)이라는 초식 명칭이 붙여진 듯하다. 이 동작을 수행할 때는 먼저 몸의 중심을 잡고, 움직임을 할 때 같은 쪽의 다리와 팔을 공간에서 내뺀다. 이 동작을 통해 반측움직임이 중심이 되고 대측 움직임과 호흡이 부가된 대측 움직임의 기능성 증진을 위하여 신체 무게 이동과 중심부 지지의 주된 동작으로 Combination이 구성된다.

신체의 반측 연결의 기능과 표현각도에서 살펴보면 신체의 반측 연결은 안정성을 유지하기 위해 지지하고 있는 한쪽 면과 상반된 공간으로 내뺀 동작을 하는 한쪽 면에 공간적 의지를 향상시킬 수 있는 공간적 긴장감을 적용하여, 신체의 반측 연결 움직임을 강화할 수 있는 동작으로 구성된다. 이와 같이 기능 과정에서는 반측움직임의 정중선을 찾는 다양한 동작의 경험으로 안정성과 운동성을 경험하도록 한다.³⁴



| 그림 4 | 양식 태극권 제58식 금계독립(金鷄獨立)-동중 편측 연결

³⁴ 박은주, 「무용수행능력과 무용표현능력 향상을 위한 Bartenieff Fundamentals 활성화 프로그램 구성과 적용효과」, 세종대학교 박사학위논문, 2013.

6) 교차 측면 연결/대측 연결

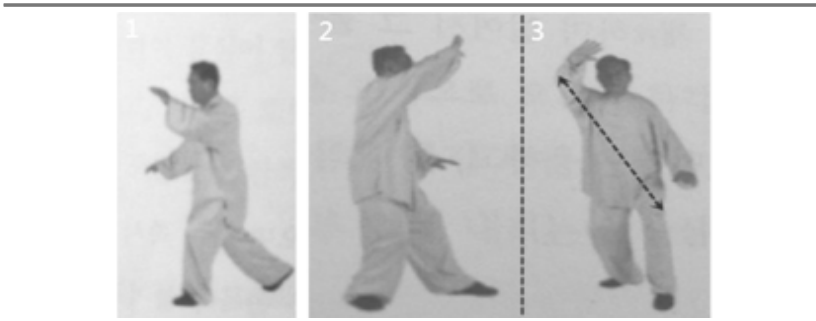
(Cross-Lateral Connectivity/Contra lateral Connectivity)

신체의 발달 모형 과정 중 마지막 단계로 신체 양쪽의 상, 하체를 교차하면서 연결하여 움직이는 가장 복잡한 유형이다. 이것은 반대 발을 통한 한쪽 손, 혹은 반대 손을 통한 한쪽 발의 움직임으로 이 패턴은 기는 것을 통해 실현된다.

태극권에서는 교차 측면 연결의 동작이 많이 나타난다. 예를 들면 야마분종(野馬分鬃), 백학량시(白鶴亮翅) 등 동작이 있다. 야마분종의 동작은 양팔과 양발을 좌우로 나누는 대각선과 나선형의 동작이다. 흡사 준마(駿馬)가 말갈기를 휘날리며 빠르게 달리는 형상과 같은 동작을 야마분종이라고 한다.

야마분종 동작을 수행할 때 신체의 교차측면 팔꿈치와 무릎 그리고 팔과 다리의 대각선과 나선형 움직임에서는 시상면(Sagittal), 수직면, 수평면의 요소가 결합해 운동 사슬을 따라 최대의 근육사용을 가능하게 한다. 또한 신체의 내전(Adduction)과 외전(Abduction) 및 중심의 이동을 통해 양팔과 양발을 좌우로 나누는 대각선의 동작을 나타낸다. 대측 움직임을 통해 움직임은 사선적인 동작을 발달시켜 사선의 연결성을 인지하고 신체의 중심점과 방향성을 응용하여 표현력을 향상할 수 있다.

대측 움직임을 통해 움직임은 사선적인 동작을 발달시켜 사선의 연결성을 인지하고 신체의 중심점과 방향성을 응용하여 표현력을 향상할 수 있다.



| 그림 5 | 양식 태극권 제62식 백학량시(白鶴亮翅)-대측 연결

5. 결론

본 연구는 태극권의 움직임에서 신체의 이완방법을 개발하기 위해 바티니에프 기본원리를 적용하여 태극권의 움직임의 원리를 분석하였다. 이 연구과정을 통해 두 기법은 여러 면에서 일맥상통한다는 것을 알 수 있었다.

연구의 결과는 다음과 같다.

첫째, 철학적인 관점에서 살펴보면 두 기법의 신체움직임의 궁극적인 목표는 모두 정신과 신체의 통합이다. 즉 동양의 심신일원론(心身一元論)과 서양의 신체자각(Body Awareness)은 모두 일맥상통한다. 태극권은 심신일원론을 통해 심신을 융합시킬 수 있도록 적절히 이완된 상태를 원칙으로 한다. 바티니에프의 움직임 철학은 소매틱스(Somatics) 방법론을 통해 신체의 과학적 접근과 정신의 자발적인 심상을 동원하여 신체자각(Body Awareness)을 발달시키는 것이다

둘째, 바티니에프가 제시한 호흡지지(Breath Support)의 각도에서 살펴보면 두 기법은 모두 호흡을 통해 신체를 자연스럽게 움직이게 하고 각 부위를 이완시킨다. 태극권에서 기(氣)는 생명의 바탕이며 신(身)의 힘이다. 즉 태극권의 호흡은 몸과 마음(Body- Mind)을 소통, 조화, 융화시킨다. 다시 말해서 태극권의 호흡은 정신적인 융합을 통하여 이루어지며 움직임에 영향을 준다. 바티니에프의 호흡지지도 마찬가지다. 바티니에프의 호흡은 모든 관점에서 움직임에 영향을 주고 호흡은 몸의 내부와 외부의 형태를 모두 변화시켰다.

셋째, 바티니에프가 기본원리에서 제시한 회전적 요인의 방법론을 살펴보면 모두 회전을 사용한 움직임을 통해 신체 이완이라는 목적을 이루게 된다. 바티니에프의 회전적 요인은 축을 중심으로 3차원적으로 움직이는 관절운동이라는 특성을 인지함으로써 동작을 더욱 쉽게 하고 자유롭게 할 수 있다. 태극권도 마찬가지다. 태극권은 원형과 나선형의 움직임을 통해서 공간을 최대한 접근하고 매끄럽게 흐름을 전환해서 이완이라는 목적을 이루게 되었다.

넷째, 바티니에프 제시한 중심부 지지(Core Support)의 각도에서 살펴보

면 두 기법은 모두 중심을 강조한다. 중심 지지를 의식하면서 움직이면 몸의 표면적인 근육보다는 좀 더 깊은 근육을 사용할 수 있으며 이를 통해 강하고 유연한 움직임을 가능하게 하였다. 태극권의 기침단전은 의식적으로 복식호흡을 사용하고 힘을 중심으로 모은다. 이러한 운동을 할 때 중심은 더 안정되고 호흡 역시 순조로워졌다.

다섯 번째, 바티니에프 발달 모형에서 제시한 호흡, 중심-말초부 연결, 머리-꼬리뼈 연결, 상체-하체 연결, 신체의 반쪽 연결, 교차 측면 연결의 모든 관점은 태극권 움직임의 발전과정 중에서 나타난다. 태극권의 움직임의 발전과정은 생명체의 발전 및 진화 과정과 일맥상통을 뿐만 아니라 바티니에프 발달 모형의 모두 관점에서 찾을 수 있었다. 즉 태극권은 호흡을 통해 에너지를 중심으로 모이고 요추를 통해 상체와 하체를 연결하고 움직임이 발전할 때 동중 편측 연결뿐만 아니라 교차 측면 연결을 할 수 있다.

바티니에프 기본원리와 태극권은 심신융합을 통해 신체정렬을 추구하는 유사점을 지니고 있다. 그리고 신체정렬을 통해 몸의 균형을 유지하게 해주고, 그것이 인식되었을 때 비로소 정신과 신체의 표현활동이 하나로 통합되는 전체성을 획득할 수 있다는 것이다. 태극권과 바티니에프 기본원리에서 의미하는 전체성이란 신체 자각을 통한 인간행동의 재정립과 건강한 표현활동을 확립시키는 것을 의미한다.

태극권과 바티니에프 기본원리는 과학적 원리를 바탕으로 하고 있고 인체의 중심과 균형을 강조하고 있으므로 이 기법들을 토대로 중심축과 관절, 및 균형을 이용한 움직임들을 다양하게 개발해 낼 수 있다. 그리고 신체 자각과 관련된 기법들을 연구하여 비교를 통해 신체자각에 대한 인지도를 높일 수 있으며, 무용교육 뿐만 아니라 무용 동작 수행과 신체의 이완에 도움이 되리라고 확신한다. 또한 신체 자각을 바탕으로 하는 테크닉이나 즉흥 수업을 개발한다면 움직임에 대한 새로운 접근 방법론이 나타날 수 있을 것으로 사료된다.

참고문헌

단행본

- 김경희, 『바티니에프 기본원리』, 서울: 눈빛, 2006.
- 박재홍, 『태극권』, 삼호미디어, 1997.
- 신상미, 김재리, 『몸과 움직임 읽기』, 서울: 이화여자대학교출판부, 2008.

논문

- 김중현, 「중국 태극권으로 바라본 태권도의 건강수행법에 관한 연구」, 용인대학교 박사학위논문, 2011.
- 김부찬, 「맹자와 장자의 신체관 비교」, 『儒學研究』 제28집, 2013.
- 박은주, 「무용수행능력과 무용표현능력 향상을 위한 Bartenieff Fundamentals 활성화 프로그램 구성과 적용효과」, 세종대학교 박사학위논문, 2013
- 송림아, 「태극권의 의념과 호흡에 관한 탐색」, 한국체육대학교 석사학위논문, 2008.
- 안진수, 「太極拳 修練이 現代人의 心身健康에 미치는 影響」, 원광대학교 석사학위 논문, 2003.
- 이황우, 「태극권의 원리와 특성에 관한 연구」, 명지대학교 석사학위논문, 2007.
- 이경희, 「바티니에프 기본원리(Bartenieff Fundamentals)가 무용치료사의 신체지각에 미치는 효과」, 한양대학교 박사학위논문, 2007.
- 조은숙, 「신체 자각(Body Awareness)을 토대로 하는 낸시 타프의 움직임 원리와 태극권 움직임 원리의 상관성」, 『무용예술학연구』 제24집, 2008.
- 한창희, 「태극권의 의념과 호흡에 관한 탐색」, 공주대학교 석사학위논문, 2012.

Abstract

A study on Yang Shi Tai Chi Chuan in Bartenieff Fundamentals Perspectives

Wang, Zhiquan

*Yan'an University
Assistant Professor*

This research is based on using Bartenieff Fundamentals to analyze the fundamentals of Tai Chi Chuan's movements in order to develop the methods of relaxation from Tai Chi Chuan's principle movement movements. It also shows that the two techniques have commonalities in many ways.

First of all, taking a philosophical approach on the body movements of Tai Chi Chuan and Bartenieff, for both methods the ultimate goal is the integration of mind and body. In other words, there is a thread of connection between the East's body and mind monism and the west's Body Awareness.

Secondly, looking at it from a Breath Support standpoint as used in the Bartenieff method, the two methods both use the breathing to naturally move the body and relax the body. In Tai Chi Chuan the Breath is the basis of life and the strength of the Body. So the breathing of Tai Chi chuan is what makes body and mind communicate, harmonize and integrate. In other words, Breathing in Tai Chi is realized through mental fusion and affects the movements. This is the same as the Breath Support of Bartenieff. It is said that in every aspect the Breath Support of Bartenieff influences the movement and changes both the inner and outer form of the body.

Thirdly, looking at the Core Support used in the Bartenieff method, both methods emphasize core. At the same time of moving and being conscious of one's core, the usage of muscles can be deeper rather than

superficial and this enables strong and flexible movement. In Tai Chi Chuan abdominal muscles used when one coughs are consciously engaged through abdominal breathing and so strength is collected in the core. When one exercises like that the core becomes more stable and breathing becomes more smooth.

Fourthly, analyzing the Rotary Factor used in the Bartenieff Fundamentals, they both use rotary movement to reach the goal of physical relaxation. The rotation factor of Bartenieff allows movement to be easier and more free because of the characteristic of joint exercise where the center axis moved in three dimensions, this is the same in Tai Chi chuan. According to Tai Chi chuan's circle and Spiral Movements, it can achieve the relaxation through switching into a seamless flow and access space as much as possible.

Finally, when looking at Developmental Patterning through Bonnie Bainbridge Cohen's Body-Mind Centering Work theory, presented from Bartenieff developmental model are similar with the developmental process of Tai Chi chuan Breath, Core-Distal Connectivity/Navel Radiation, Head-Tail Connectivity/Spinal Movement, Upper-Lower Connectivity/Homologous, Body-Half Connectivity/Homo-Lateral Connectivity, Cross-Lateral Connectivity/Contra-Lateral Connectivity. They are all similar.

In other words, in Tai Chi Chuan energy is gathered in the core through breathing, upper and lower body are connected through the spine, not only homo-laterally but also cross-laterally.

Through this study the expression of the dance movements can be more natural. Additionally based on the Body Awareness balance usage of the central axis, joints and body can develop the relax technique.

Keywords

Tai Chi Chuan, *Bartenieff Fundamentals*, *Body Awareness*, *9 Principles*, *Developmental Patterning*

트랜스미디어연구소규정

2011년 7월 1일 제정

2013년 9월 3일 1차 개정

2016년 4월 20일 2차 개정

제1장 총 칙

제1조(명칭과 위치) 본 기관은 트랜스미디어연구소(이하 '본 연구소'라 한다)라 하며 성균관대학교(이하 '본교'라 한다)안에 둔다.

제2조(목적) 본 연구소는 공연, 영상, 미디어, 인문, 예술 그리고 기술을 포함한 융합학문 연구와 인력양성, 콘텐츠 및 관련 기술개발을 목적으로 한다.

제3조(사업) 본 연구소는 제2조의 목적을 달성하기 위하여 다음 각 호의 사업을 한다.

1. 문화기술에 관한 공동 연구 추진
2. 『트랜스-』 학술지 및 트랜스 총서 발간
3. 스토리텔링기반연구 및 콘텐츠개발에 대한 산학연구 활성화
4. 산업체 인력 재교육을 통한 고급 인력의 양성
5. 산학 공동연구를 통한 실용적 기술개발과 기술의 상용화
6. 저명인사초청 학술세미나 개최 및 최신기술 교류
7. 기타 설립 목적을 달성하는데 필요한 사업

제2장 조 직

제4조(기구) 본 연구소에는 다음의 기구를 둔다.

1. 연구소장

2. 편집위원장 및 편집위원
3. 운영위원회
4. 산학연합의회
5. 연구개발부
 - 가. 미디어아트랩
 - 나. 인터랙션랩
 - 다. 스토리텔링랩
 - 라. 비주얼테크놀러지랩
 - 마. 문화정책연구랩
6. 연구지원부

제5조(연구소장)

1. 연구소장(이하 “소장”이라 한다)은 운영위원회의 발의, 인문사회과학 캠퍼스부총장(이하 “부총장”이라 한다)의 추천을 받아 총장이 제청하고 이사장이 임명한다.
2. 소장은 연구소를 대표하며 본 연구소의 업무를 통할한다.
3. 소장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
4. 연구소장은 『트랜스-』 연구윤리규정을 준수해야 하며 편집위원장, 편집위원, 연구부장, 연구원들이 연이를 준수할 수 있도록 노력해야 한다.

제6조(편집위원장)

1. 편집위원장은 연구소장이 임명한다.
2. 편집위원장은 『트랜스-』 학술지 및 트랜스 총서 발간에 필요한 업무를 관장한다.
3. 편집위원장의 임기는 2년으로 하며, 연구소장의 동의하에 연임할 수 있다.
4. 편집위원장은 『트랜스-』 연구윤리규정을 준수해야 한다.

제7조(연구부장)

1. 연구개발부의 각 랩에는 연구부장을 둔다.
2. 연구부장은 각 연구부별로 추천을 받아 소장이 임명한다.
3. 연구부장은 소장의 지시를 받아 해당분야의 연구업무를 통괄한다.
4. 연구부장의 임기는 2년으로 하며, 연구소장의 동의하에 연임할 수 있다.
5. 연구부장은 『트랜스-』 연구윤리규정을 준수해야 한다.

제3장 연구원

제8조(연구원) 연구기관에 두는 연구원은 다음 각 호와 같이 구분한다.

1. 연구위원: 본교 전임교원 중에서 위촉된 자로 한다.
2. 상임연구원: 연구목적수행을 위하여 상근하는 자로서 연구경력에 따라 다음 각목과 같이 구분한다.
 - 가. 수석연구원: 박사학위이상 소지자로서 부교수급이상인 자 또는 이와 동등한 연구경력을 갖춘 자
 - 나. 책임연구원: 박사학위이상 소지자로서 조교수급이상인 자 또는 이와 동등한 연구경력을 갖춘 자
 - 다. 선임연구원: 박사학위이상 소지자로서 전임강사급이상인 자 또는 이와 동등한 연구경력을 갖춘 자
 - 라. 연구원: 석사학위이상 소지자
3. 객원연구원: 연구수행에 필요한 국내외 인사로 운영위원회의 심의를 거쳐 위촉된 자로 한다.
4. 연구원보: 연구수행을 보조하는 자로서 따라 다음 각목과 같이 구분한다.
 - ① 학사학위이상 소지자로 한다.
 - ② 본 연구소에는 필요에 따라 조교를 둘 수 있으며, 조교는 본교 조교임용규정에 따라 임용한다.
 - ③ 제1항 제2호와 제4호의 상임연구원과 연구원보는 소장이 추천하고 부총장이 제청하여 총장이 임명한다.
 - ④ 제1항 제1호와 제3호의 연구위원과 객원연구원은 소장이 위촉한다.

- ⑤ 상임연구원, 객원연구원 및 연구원보의 임용(위촉)기간은 1년으로 하되, 연임할 수 있다.

제4장 운영위원회

제9조(설치 및 구성) 본 연구소의 운영 전반에 관한 중요한 사항을 심의하기 위하여 운영위원회를 둔다.

1. 운영위원회는 위원장과 10인 이내의 위원으로 구성하며, 위원장은 소장이 된다.
2. 운영위원은 연구소의 연구위원 가운데서 소장이 위촉한다.
3. 운영위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

제10조(심의사항) 운영위원회는 다음 각 호의 사항을 심의한다.

1. 연구진흥에 관한 기본정책의 수립과 연구계획에 관한 사항
2. 본 연구소 규정 및 세칙의 제정과 개폐에 관한 사항
3. 본 연구소의 예산 및 결산에 관한 사항
4. 연구기금의 조성, 배정, 관리에 관한 사항
5. 본 연구소의 인사에 관한 사항
6. 기타 본 연구소의 운영에 관한 중요사항

제11조(회의)

1. 운영위원회의 회의는 위원장이 필요하다고 인정할 때와 위원 과반수의 요청이 있을 때 소집한다.
2. 운영위원회의 회의는 재적위원 과반수의 출석과 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 다만, 가부동수인 경우에는 위원장이 결정한다.

제5장 자문위원회

제12조(편집위원회) 본 학술지 『트랜스-』에 투고한 논문의 심사, 게재여부

결정, 편집과 발간에 관한 사항을 심의하기 위해 편집위원회를 둔다.

제13조(편집위원회 구성) 편집위원회 구성 방식은 다음과 같다.

1. 편집위원회는 편집위원장과 5~10명의 편집위원으로 구성된다.
2. 편집위원장은 연구소장이 임명한다.
3. 편집위원은 연구소장의 동의하에 편집위원장이 위촉한다.

제14조(편집위원회 임무)

1. 편집위원장은 학술지 발간과 관련된 업무를 총괄하며, 편집위원회를 소집하여 학술지를 정시에 발간한다.
2. 편집위원회는 논문집의 편집, 심사 및 발간에 관한 제반 사항을 주관한다.
3. 편집위원회는 투고된 논문의 성격에 따라 심사위원을 선정하여 논문에 대한 원고심사를 위촉하고, 심사과정을 관리한다.

제15조(편집위원 자격) 편집위원은 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술, 융복합 분야에서 연구업적이 탁월한 국내외 학자나 현장 전문가로서 직접 편집 업무를 수행할 수 있는 자질이 있는 자를 선임한다.

제16조(기타) 본 규정에 없는 사항은 편집위원회의 의결사항에 따른다.

제6장 자문위원회

제17조(구성)

1. 운영 자문 및 사업에 대한 자체평가를 통해 본 연구소의 발전을 위하여 자문위원회(이하 “위원회”라 한다)를 둔다.
2. 위원회는 위원장 1인, 부위원장 1인을 포함한 12인 이내의 위원으로 구성한다.
3. 위원장과 부위원장은 위원회에서 위촉하되 임기는 2년으로 하고, 연

임할 수 있다.

4. 위원은 연구소 참여 연구원을 제외한 산학연 전문가로서, 회의 의결을 거쳐 위원장이 위촉한다.

제18조(평가사항) 자문위원회는 다음 각 호의 사항을 평가한다.

1. 연구내용의 창의성 및 적합성
2. 연구결과의 기대효과
3. 연구능력 및 연구비 사용의 적절성
4. 인력양성 목표에의 부합성
5. 연구소에 대한 기여도
6. 연구방향의 일치성

제19조(자문회의)

1. 자문위원회의 회의는 위원장이 필요에 따라 수시로 소집할 수 있다.
2. 자문위원회는 재적위원 과반수의 출석과 출석위원 과반수의 찬성으로 의결하며 가부동수인 경우에는 위원장이 결정권을 가진다.

제7장 총 회

제20조(연구위원총회)

1. 총회는 정기총회와 임시총회로 구성한다.
2. 총회는 연구위원으로 구성하며, 총회의 의장은 소장이 된다.
3. 정기총회는 매년 9월 첫 주 금요일에, 임시총회는 다음과 같은 경우에 소장이 이를 소집한다.
 - 가. 소장이 필요하다고 인정할 때
 - 나. 운영위원회의 의결이 있을 때

제21조(의결사항) 총회는 다음의 사항을 의결한다.

1. 정관의 변경

2. 예산 및 결산의 승인
3. 사업계획 및 사업보고의 승인
4. 소장선임 및 해임
5. 소장이 필요하다고 인정하는 사항

제22조(의결방법) 총회는 출석위원의 과반수로 의결한다. 가부 동수인 경우에는 소장이 결정한다.

제8장 재 정

제23조(재정)

1. 본 연구소의 재정은 연구용역수입금, 기부금 및 기타 보조금 등으로 충당한다.
2. 본 연구소의 현금출납업무는 소정의 절차를 거쳐 총무처 재무팀에서 관리한다.
3. 본 연구소는 연구기금을 적립할 수 있으며 연구기금의 관리에 관한 사항은 따로 정한다.

제24조(회계연도) 본 연구소의 회계연도는 본교의 회계연도와 같다.

제9장 사업보고 및 감사

제25조(사업계획 및 보고)

1. 소장은 회계연도 개시 3개월 전에 사업계획서와 예산서를 작성하여 연구소 운영위원회의 심의를 거쳐 총장에게 제출하여야 한다.
2. 소장은 회계연도 종료 후 1개월 이내에 사업보고서, 결산잉여금처리서 및 사업계획서와 그 집행 실적과 대비표를 작성하여 본 연구소 운영위원회의 심의를 거쳐 총장에게 제출하여야 한다.

제26조(감사) 본 연구소는 운영에 관하여 연 1회 이상 감사를 받아야 한다.

제10장 해 산

제27조(해산) 본 연구소의 해산은 본교 '부설연구기관설치 및 운영규정' 제5조 제2항 및 제18조에 따른다.

제11장 보 칙

제28조(세부사항) 본 규정 외에 본 연구소 운영에 필요한 세부사항은 운영위원회의 심의를 거쳐 소장이 정한다.

부 칙

제29조

1. 본 규정은 2011년 7월 1일부터 시행한다.
2. 개정된 규정은 2013년 9월 3일부터 시행한다.
3. 개정된 규정은 2016년 4월 20일부터 시행한다.

『트랜스-(Trans-)』 논문 투고 규정

2016년 4월 1일 제정

2016년 9월 7일 일부 개정

제1조(명칭) 본 학술지는 『트랜스-(Trans-)』라 칭한다.

제2조(목적) 본 규정은 성균관대학교 부설 트랜스미디어연구소의 융복합문화예술/매체 학술지 『트랜스-(Trans-)』(이하 ‘본 학술지’라 한다)의 투고·편집 및 발간에 관한 세부 사항을 규정함을 목적으로 한다.

제3조(발간 횟수 및 시기)

1. 본 학술지는 연 2회 발행한다.
2. 본 학술지의 발행일은 1월 25일, 7월 25일로 정하되, 편집위원회와 학술운영위원회의 결정에 따라 발간횟수를 조정할 수 있다.
3. 본 학술지의 논문 접수 마감일은 매년 1호 학술지는 11월 30일까지, 2호 학술지는 5월 30일까지로 한다.
4. 논문의 접수는 연중 계속해서 실시한다. 투고자가 논문 투고 시 몇 호를 대상으로 하는지는 [논문투고신청 및 서양서] 양식을 통해 문도 록 한다.
5. 본 학술지에 게재가 결정된 논문은 투고일자(접수일자), 심사(수정)일자, 게재확정일자를 논문 마지막에 명기한다.

제4조(논문투고자격) 본 학술논문집의 논문 투고 자격은 다음과 같다.

1. 투고는 원칙적으로 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술, 융복합 관련분야의 석사 이상 또는 관련 실무 직종에 3년 이상 종사한 자로 제한한다.
2. 다른 분야 전공자라도 연구소 설립취지에 부합하며 학술지 발전에 기여할 수 있는 본조 1항에 준하는 업적 소지자인 경우 편집위원회의

결정에 따라 동일한 투고자격을 얻는다.

3. 한 호 투고 논문 편수는 일인당 한 편으로 제한한다.
4. 투고자의 국적이 외국인 경우 특별원고로 분류하여 처리할 수 있다.
5. 투고자가 2인 이상 공동 필자일 경우, 본조 1항, 2항에 만족하는 필자가 1인 이상이면 투고 가능하다.

제5조(투고자의 연구윤리규정 준수) 논문투고자는 트랜스미디어연구소의 연구윤리규정을 숙지, 준수하여야 하며 이를 위반했다고 판단될 경우 편집위원회는 연구윤리규정에 의거하여 제재를 가할 수 있다.

제6조(논문주제) 본 학술지 『트랜스-(Trans-)』에 투고 할 수 있는 논문의 주제는 다음과 같다.

1. 투고논문은 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술 융복합 분야와 관련된 이론, 기술, 산업, 정책연구와 관련된 영역의 연구 논문으로 한정한다.
2. 본조 1항에 부합하지 않는 특수 목적을 가진 논문, 학술적 활동의 기록물 등의 경우 편집위원회의 논의를 거쳐 게재유무를 결정한다.

제7조(게재불가논문) 본 학술지 『트랜스-(Trans-)』에 투고할 수 없는 원고의 종류는 다음과 같다. 편집위원회는 다음 각항에 속하는 논문이 투고되었을 경우 심사과정 이전에 투고를 제한할 수 있다.

1. 본 학술지의 논문주제 영역에 부합하지 않은 논문
2. 기존에 이미 게재되었던 논문과 이와 유사한 논문
3. 외국저서, 논문, 저널의 단순한 번역 논문
4. 석, 박사 학위 논문을 단순 축약한 논문
5. 이전 학술지 논문심사에서 게재불가 판정을 받은 논문을 제목이나 내용의 수정을 가하지 않고 투고한 논문
6. 부득이하게 게재확정 이후 이상이 확인된 논문의 경우, 편집위원회는 해당 투고자의 논문투고자격을 향후 5년간 박탈할 수 있다.

제8조(논문투고 방법) 투고자는 원고 마감일 이전에 다음과 같은 방법으로 논문을 투고할 수 있다.

1. 이메일 접수는 transmediastudy@gmail.com으로 투고한다.
2. 온라인 논문투고는 트랜스미디어 홈페이지(www.tmi.or.kr)의 ‘온라인 논문투고신청’ 양식을 이용, 투고 논문을 직접 업로드한다.
3. 모든 투고자는 트랜스미디어 홈페이지에서 제공하는 ‘논문투고신청 및 서약서’, ‘연구윤리 규정 준수 서약서’를 작성하여 첨부해야 한다.
4. 원고마감 일자를 경과한 논문은 해당 투고자의 동의하에 다음호의 투고 대상으로 삼는다.

제9조(논문작성 기준) 논문투고자는 다음의 작성 요령에 따라 논문을 작성해야 한다.

1. 논문은 아래아 한글 2007 이상의 프로그램으로 『트랜스-(Trans-)』 논문 편집방식(제10조) 기준으로 10 ~ 20매(요약문, 본문, 그림, 각주 포함) 분량 작성을 원칙으로 한다. 논문 총 매수는 30매를 초과할 수 없다. 기준 매수를 초과할 경우 장당 1만원의 추가 게재료를 부과한다.
2. 논문 집필자가 2인 이상일 경우 주저자(제1저자)와 부저자(교신저자, 참여저자 등)를 구분하여 주저자가 첫 번째로, 부저자는 두 번째 이후로 기재한다.
3. 본문은 한국어, 영어 가운데 하나를 쓰도록 한다.
4. 모든 원고에는 A4 1/2매 내외의 국영문 요약문과 5단어 내외의 국영문 주제어(key word)를 첨부한다.

제10조(논문편집 방식) 논문 투고자는 논문 편집 방식을 준수해야 하며, 편집위원회에서는 투고된 논문에 형식적 수정을 가할 수 있다.

1. 논문작성 기준

논문 배열의 순서와 글씨체, 문단 여백은 다음과 같다.

- ① 논문 내용의 순서는 제목, 성명 및 소속/직책, 목차, 국문(영문) 요약

문, 주제어, 본문, 참고문헌, 영문제목, 영문성명 및 소속/직책, 영문(국문)요약문, 주제어, 순서로 한다.

- ② 본문과 요약문은 바탕체(글자크기 10)로 하고, 왼쪽/오른쪽 여백 0pt, 들여쓰기 10pt, 줄 간격은 160%로 한다.
- ③ 인용문은 바탕체(글자크기 9)로 하고, 왼쪽/오른쪽 여백은 20pt, 들여쓰기 0pt, 줄 간격은 140%로 한다.
- ④ 각주는 바탕체(글자크기 9)로 하고, 왼쪽 여백은 2pt, 오른쪽 여백은 0pt, 들여쓰기 0pt, 줄 간격은 130%로 한다.
- ⑤ 참고문헌은 바탕체(글자크기 10)로 하고, 왼쪽/오른쪽 여백은 0pt로 한다.
- ⑥ 투고 논문의 쪽 표시는 하지 않는다.

2. 논문 작성에 대한 기타 사항

- ① 투고된 논문의 연구비 출처 사항은 본문 1쪽 제목 옆에 *로 각주 표시한다.
- ② 인용문이나 참고문헌 등으로 삽입되는 외국어 고유명사는 처음 등장할 때만 한글과 원어를 병기하며, 이후에는 한글로만 표기한다.
- ③ 이때 외국어 표기는 각 언어권에서 통용되는 표기법을 따른다.
- ④ 본문에서 사용되는 저서는 『 』, 논문은 「 」, 신문명, 잡지명, 작품집은 << >>, 작품명과 신문기사는 < >, 직접인용은 “ ”, 강조, 간접인용은 ‘ ’로 표기한다.
- ⑤ 논문의 각 제목은 한 줄씩 띄어 쓰며, 상·하위 제목의 번호 체계는 다음의 예를 따른다. 예) 1. 1) (1) ①
- ⑥ 표(또는 그래프)나 그림(또는 사진)은 각각 <표. 표번호>, <그림. 그림번호>로 표기한다.

3. 논문의 각주 작성 요령

- ① 각주는 본문의 하단에 저자명, 저서(논문)명, 출판사명, 출판사 소재지(외국어일 경우), 출판연도, 인용쪽수 등의 순서로 표기한다.

- ② 각주의 참고 문헌이 한국어일 경우의 예:
- 가. 단행본: 김매체, 『트랜스미디어란』, 미디어출판사, 2004, 24쪽.
 - 나. 번역서: 김매체, 김매체, 『트랜스미디어는 무엇인가?』, 정나라 역, 미디어출판사, 2004, 24쪽.
 - 다. 논문: 김매체, 「트랜스미디어미학」, 『트랜스』 제24권 1호, 2004, 24쪽.
 - 라. 신문: 김매체, 〈한국의 트랜스미디어〉, 《경향신문》, 2016. 3. 1.
- ③ 각주의 참고 문헌이 외국어일 경우의 예
- 가. 단행본: David Lee, *Transmedia Aesthetics*, Stanford, CA, 2004, p.24.
 - 나. 번역서: Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Signifier*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti(trans.), Macmillan, London, 1982, p.23.
 - 다. 논문:
 - 단행본 내 논문: David Lee, “Transmedia Brending”, in *Transmedia Aesthetics*, Laura Pietrapaolo (eds), Stanford, CA, 2004, pp.24-25.
 - 학술지 내 논문: Ginette Vincendeau, “Melodramatic realism: on some French women's films in the 1930s”, *Screen*, Vol. 30, No. 3, 1989, pp.51-65.
 - 라. 신문/잡지: David Lee, “Transmedia in N.Y.”, *The York Times*, jan. 17, 2016.
 - 마. 인터넷 자료: 사이트명, 사이트주소, 자료확인날짜
유엔 홈페이지, www.un.org/NEWS(검색일: 2016.3.1)
- ④ 중복된 참고문헌 표기
- 가. 바로 앞에 나온 논저를 다시 인용할 경우 위의 책, 위의 논문, 이라 표기한다. 예) 위의 책(위의 논문), 44쪽.
 - 나. 가의 경우와 달리 앞에서 인용된 논저의 경우 저자명을 명기한 후 앞의 책, 앞의 논문, 이라 표기한다. 예) 김매체, 앞의 책(앞의 논문), 44쪽.

다. 서양어의 경우, 바로 앞에 나온 논저를 다시 인용할 경우 *Ibid.*, 로 표기한다.

예) *Ibid.*, pp.44-45. 앞에서 인용된 논저의 경우 저자명을 명기한 후 *op. cit.*,로 표기한다. 예) David Lee, *op. cit.*, p.44. 그리고 *Ibid.*, *op. cit.* 는 이탤릭체로 표기한다.

4. 논문 요약문 작성요령

- ① 요약문은 논문의 전체 요지를 A4 1장 내외(바탕체, 글자크기 10)의 분량으로 작성한다. 이 때 요약문은 한국어와 영문 두 언어 모두 작성한다.
- ② 본문 시작 전의 요약문은 본문과 같은 언어로 작성하고 본문 뒤의 요약문은 본문과 다른 언어로 작성한다.
- ③ 요약문 끝에는 8단어 내외의 주제어(key word)를 각각 영문과 한국어로 기입한다.

5. 참고 문헌 작성요령

- ① 참고문헌은 본문과 각주에서 언급된 모든 문헌 정보를 수록하되, 본문과 각주에서 언급되지 않은 문헌은 포함시키지 않는다.
- ② 참고문헌은 단행본과 논문, 기타자료로 나누어 표기한다.
- ③ 참고문헌을 표기할 때 국내문헌, 영어 및 알파벳어권 문헌, 중국어문헌, 일본어문헌, 기타 외국어 문헌 등의 순서로 배열하되 해당언어의 자모순으로 배열한다.

제11조(투고자 논문심사) 투고된 논문은 본 연구소의 논문심사 규정에 따라 심사과정을 거친다. 단, 편집위원회가 기획, 의뢰한 논문의 경우 게재의 우선권을 부여하되, 일반논문과 동일한 심사과정을 거친다.

제12조(논문 수정)

1. 편집위원회는 심사결과에 따라 투고자에게 논문 수정을 요구할 수 있

으며, 수정 요구 후 2주가 지나도록 저자로부터 회신이 없으면 해당호의 논문게재를 포기하는 것으로 간주한다.

2. 논문 심사를 통과한 논문은 편집규정에 근거하여 그 편집형식을 편집위원회에서 임의로 변경할 수 있다.

제13조(논문 책임) 게재 논문 내용에 대한 최종 책임은 해당 논문의 저자가 진다.

제14조(심사료와 게재료) 투고자는 논문투고와 동시에 본인의 논문에 대한 심사비를 납부한다. 단 최초 발행일로부터 2년간 심사비와 게재료 납부는 유예한다.

1. 투고 논문에 대한 심사비는 6만원으로 한다. 논문 심사료는 일반논문과 연구지원논문 모두 동일하게 부과된다.
2. 심사 후 원고 게재가 확정된 경우 게재료를 납부해야 한다. 구체적인 게재료는 아래와 같다.
 - 일반 논문: 전임 10만원 / 비전임 5만원
 - 교내/교외 연구비 수혜논문: 전임 / 비전임 20만원
3. 『트랜스-(Trans-)』 논문편집양식(제10조 참조) 기준보다 분량이 초과될 경우 소정의 추가 게재료를 부과할 수 있다(제9조 1항 참조).
4. 투고자가 해당 논문에 대해 '게재철회'를 요청한 경우라도 심사 후 원고 '게재가 확정'된 경우 투고자는 '게재철회'와 관계없이 해당 게재료를 납부해야 한다.
5. 국적이 외국인 투고자가 작성한 논문인 경우 심사료와 게재료는 편집위원회의 별도의 회의를 거쳐 부과한다.

제15조(저작권)

1. 게재된 모든 논문은 트랜스미디어연구소 홈페이지(www.tmi.or.kr)를 통한 원문 공개 등 기타 학술적인 목적을 위해 사용할 수 있다.
2. 투고자는 게재된 논문의 저작권 및 지적재산권의 이용에 관한 권한을

다른 공동연구자와 함께 『트랜스-(Trans-)』에 위임할 것을 ‘논문투고 신청 및 서약서’를 통해 사전에 서약해야 한다. 단 15조 1항을 제외한 목적으로 논문을 사용할 경우 『트랜스-(Trans-)』 편집위원회는 저자의 사전 동의를 반드시 구해야 한다.

제16조(기타) 본 세부 규정에 미비된 사항은 사안별로 본 편집위원회에서 심사하여 결정한다.

제17조(개정) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』~ 편집위원회의 결의에 의하여 개정될 수 있다.

부 칙

제18조

1. 본 규정은 2016년 4월 1일부터 시행한다.
2. 수정된 규정은 2016년 9월 7일부터 시행한다.

『트랜스-(Trans-)』 논문 심사 규정

2016년 4월 20일 제정

제1조(목적) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』에 투고할 논문의 심사에 관한 사항을 규정함을 목적으로 한다.

제2조(편집위원회 구성 및 연구윤리규정 심사)

1. 본 『트랜스-(Trans-)』의 논문 심사는 편집위원회에서 주관한다.
2. 편집위원회는 편집위원장을 포함한 편집위원 5인 이상으로 구성됨을 원칙으로 한다.
3. 편집위원회는 심사위원을 구성하기 전 투고된 논문에 대하여 투고 논문의 영역과 게재의 적합성, 연구윤리규정의 준수 여부, 논문투고규정의 준수 여부 등을 검토, 해당 투고 논문의 심사여부를 결정한다.
4. 편집위원회는 투고 논문의 심사위원을 선정하여 제4조에 적시된 심사기준과 절차를 거친 논문의 게재여부를 결정한다.

제3조(심사위원의 자격과 선정기준) 심사위원의 자격과 선정기준은 다음과 같다.

1. 심사위원은 편집위원회 및 편집위원이 추천한 해당 분야 전문가로서 박사학위 소지자 또는 그에 준하는 업적의 소지자여야 한다. 이 때 심사자의 전문성과 해당분야의 업적 여부가 심사위원 추천의 기본 조건이 된다. 논문심사자가 될 수 있는 사람의 자격은 다음 항목 중 ①과 ② 각각에서 최소 1개 이상을 충족해야 한다.

① 직위/자격요건

- 박사학위소지자
- 학교 근무자일 경우 전임강사 이상
- 석사이상 학위를 소지한 자로 2년 또는 4년제 대학에서 관련 분야 교원으로 2년차 이상의 경력을 쌓은 자

- 석사학위 이상의 학위를 소지하고 있으면서 관련 실무업계에서 5년 이상의 경력을 쌓은 자
- ② 연구경력
- 최근 2년간 등재후보지 이상의 논문 게재 또는 등재후보지 이상의 논문을 운영하는 기관이 주관한 학술대회에서 발표한 자
 - 국내외 학술대회 최소 3회 이상 주제 발표 참여한 자
 - 국내외 학술지 최소 2회 이상 논문 게재한 자
2. 심사위원 선정은 공연, 영상, 미디어, 인문, 예술 그리고 기술을 포함한 융합학문 분야 전문가 중에서 선정하되 투고 논문 분야와 동일한 전공자를 위촉한다. 투고 논문 분야와 동일한 전공자가 없을 경우엔 외부 심사를 의뢰할 수 있다. 심사위원은 편집위원장 및 편집위원에 의해 추천된 논문심사자를 말하며, 심사위원으로 활용할 사람은 각 편집위원이 최소 3인 이상 추천한다. 필요한 경우 편집위원도 심사위원으로 위촉될 수 있다.
 3. 심사위원에게는 소정의 심사비를 지급한다. 단, 수정 후 재심사의 판정이 나온 논문에 대한 재심사료는 지급하지 않는다.
 4. 편집위원회는 논문 투고시부터 게재 전까지의 모든 심사과정에 필요한 심사위원의 익명성을 보장하기 위해 이중은폐(Double Blind)방식을 사용한다.
 5. 심사위원은 트랜스미디어연구소 『트랜스-(Trans-)』 연구윤리규정 중 제5조 (심사자의 심사윤리기준) 사항을 반드시 준수해야한다.

제4조(심사기준과 기간)

1. 편집위원회를 통해 심사대상으로 확정된 투고 논문은 편집위원회와 편집위원이 위촉한 3인의 전문 심사위원의 심사를 받는다.
2. 편집위원회는 투고자의 성명 및 소속을 삭제한 심사용 논문과 심사서 양식을 이메일 또는 우편으로 심사위원에게 발송한다.
3. 심사위원은 심사위촉을 받은 날로부터 초심인 경우 10일 이내, 재심인 경우 5일 이내에 심사결과를 편집위원회에 제출해야한다.

4. 심사위원은 투고 논문을 심사서에 제시된 9개의 논문평가항목(투고 논문의 영역과 게재의 적합성, 논문의 형식적인 요건, 논문의 학술적 수준, 논문에 사용된 개념 및 논리 전개의 적절성, 문장 표현의 수준, 논문 제목의 적절성, 논문 초록의 적절성, 참고문헌의 적절성, 논문의 학술적 기여도)을 참조하여 '게재가', '수정 후 게재가', '수정 후 재심사', '게재 불가'의 4등급으로 판정한다.
5. 심사위원의 판정에서 '게재가'는 총 9개 항목 중 '아주 좋음'이 5개 이상이어야 하고, '게재불가'는 5개 이상의 항목에서 '부적절함'과 '매우 부적절함' 평가를 받은 경우에 해당한다.
6. '수정 후 게재가', '수정 후 재심사', '게재 불가'의 판정을 내렸을 경우, 심사위원은 심사서에 평가 항목에 따른 구체적인 수정요구사항을 반드시 명시해야 한다.
7. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '게재가' 판정을 받은 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『트랜스-(Trans-)』에 게재한다.
8. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '수정 후 게재가'의 대상이 되는 경우 편집위원회는 심사위원의 수정요구사항을 투고자에게 통보하고 투고자는 1주일 내에 수정된 논문과 '수정사항 요약문 및 반론서'를 제출해야 한다. 편집위원회는 수정 후 재 제출된 논문을 해당 심사위원에게 재 송부한다. 심사위원은 5일 이내에 재심사결과를 편집위원회에 통보해야 한다. 편집위원회는 투고자가 수정 보완 사항을 성실하게 이행했는지를 확인 한 후 최종 게재여부를 결정한다.
9. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '수정 후 재심사'의 대상이 되는 경우 편집위원회는 심사위원의 수정요구사항을 투고자에게 통보한다. 투고자는 심사자의 수정보완 요구를 면밀히 검토 후 수정하여 다음 호에 다시 투고할 수 있다. 이때 해당 투고자의 심사료는 면제된다. 편집위원회는 투고자가 수정 보완 사항을 성실하게 이행했는지를 확인 한 후 초심 때와 동일한 심사위원에게 이를 전달한다. 심사위원 3인의 재심 판정을 종합한 결과에 따라 최종 게재여부를 결정한다.
10. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '게재 불가' 판정을 받은 논문은

제목이나 내용을 수정하지 않는 한 『트랜스-(Trans-)』에 재 응모할 수 없다.

제5조(판정) 심사위원 3인의 판정을 종합한 심사결과는 다수결의 원칙에 따르며, 심사 판정의 구체적인 처리 기준은 다음과 같다.

1. 2명 이상이 게재가일 경우, 게재가로 판정
2. 2명 이상이 수정 후 게재가이면 수정 후 게재가로 판정
3. 2명 이상이 수정 후 재심사이면 수정 후 재심사로 판정
4. 2명 이상이 게재불가이면 게재불가로 판정
5. 1명이 게재가, 1명이 수정 후 게재가, 1명이 수정 후 재심사이면 수정 후 게재가로 판정
6. 1명이 게재가, 1명이 수정 후 게재가, 1명이 게재불가이면 수정 후 게재가로 판정
7. 1명이 게재가, 1명이 수정 후 재심사, 1명이 게재불가이면 수정 후 재심사로 판정
8. 1명이 수정 후 게재가, 1명이 수정 후 재심사, 1명이 게재불가이면 수정 후 재심사로 판정
9. 그 밖의 경우는 편집위원회에서 결정한다.

제6조(이의 심사)

1. 논문 심사 결과에 대한 이의가 있을 경우 논문 투고자는 편집위원회에서 제공하는 소정의 양식에 따라 서면으로 이의를 제기할 수 있다.
2. 심사 결과에 대한 이의 제기는 '게재불가'로 판정이 난 논문 투고자에 한해서만 할 수 있다.
3. 이의 제기는 결과 통지 후 1달 이내에 접수되어야 한다.
4. 접수된 심사 결과에 대한 이의제기는 편집위원 전체가 검토하도록 하며 편집위원회에서 이의 내용을 면밀히 검토한 후, 그 결과를 해당 논문의 저자에게 통지한다.
5. 편집위원회가 이의를 인정하게 되었을 경우 변경된 평가 결과를 논문

투고자에게 1주일 이내에 통보하도록 하고, 이에 대한 제반 절차를 바로 진행하도록 한다.

제7조(논문의 게재예정증명서)

1. 편집위원회는 투고된 논문에 대한 심사위원들의 판정에 근거하여 최종 심사 결과를 논문 투고자들에게 통보한다. 이 시점부터 투고자가 원할 경우 논문게재예정증명서를 발급해 줄 수 있다.
2. 논문게재예정증명서 발급 요청은 심사에 따른 최종판정이 ‘게재가’ 또는 ‘수정 후 게재가’를 받은 투고자로 제한한다.
3. 논문게재예정증명서 발급 요청이 접수되면 이에 대한 발급 승인은 편집위원회에 의해 이루어진다.

제8조(기타)

1. 학술지에 게재되는 논문에 대한 저작권은 『트랜스-(Trans-)』가 소유한다.
2. 논문의 심사 및 편집·출판과 관련해 발생할 수 있는 기타 사항은 편집위원장이 편집위원회를 소집하여 논의를 거친 후 재적위원 2/3 이상의 찬성을 얻어 결정한다.
3. 이 규정에 명시되지 않은 사항은 편집위원회에서 결정한다.

제9조(개정) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』 편집위원회의 결의에 의해 개정될 수 있다.

부 칙

제10조 본 규정은 2016년 4월 20일부터 시행한다.

『트랜스-(Trans-)』 연구윤리 규정

2016년 4월 20일 제정

제1장 총칙

제1조(목적) 『트랜스-(Trans-)』는 교육과학기술부의 「연구윤리 확보를 위한 지침」(교육과학기술부 훈령 제218호)을 준수한다. 본 규정은 성균관대학교 트랜스미디어연구소에서 발행하는 『트랜스-(Trans-)』에 수록되는 학술발표와 논문 등 저작물의 투고, 심사윤리 등에 관한 내용을 정하는 것에 목적이 있다. 본 규정에 제시되지 않은 사항은 교육과학기술부의 「연구윤리 확보를 위한 지침」을 우선한다.

제2조(적용대상 및 서약)

1. 『트랜스-(Trans-)』의 편집위원 및 학술운영위원, 논문 심사위원, 투고자는 본 규정을 준수하기로 서약해야 한다.
2. 『트랜스-(Trans-)』의 편집위원회는 원고모집을 공고할 때 본 규정을 함께 공고해야하고, 심사자는 심사를 승낙할 때 본 규정을 준수하기로 서약해야 한다.
3. 투고자는 논문 투고시 연구윤리를 준수할 것을 서약하는 연구윤리규정 준수서약서와 한국연구재단 한국학술지인용색인(<http://www.kci.go.kr>)에서 제공하는 문헌 유사도 검사 서비스의 검증결과(KCI 문헌유사도 검사 종합결과 확인서)를 반드시 함께 제출해야 한다.

제3조(저자의 투고윤리기준)

1. 독창성을 갖는 저작물이어야 하며, 다른 정기학술지나 단행본에 이미 발표된 것이 아니어야 한다.
2. 타인의 저작물을 표절한 내용이 담겨져서는 안다. 표절의 기준은 국가 기관 또는 이에 준하는 기관이 정한 표절의 기준을 따른다.

3. 타인의 저작물의 일부를 재인용하는 경우 반드시 그 사실을 밝혀야 한다.
4. 자신이 이미 발표한 저작물을 부분적으로 활용하며 새로운 학술적 논점을 추가시켜 분석하고 있는 저작물은 『트랜스-(Trans-)』에 수록될 수 있다. 단, 이때 그 작성경과를 반드시 저작물에 적시해야 한다.
5. 단행본이나 정기학술지에 출간되지 않은 자신의 석, 박사 학위논문의 일부를 활용해 작성된 저작물에 대해서도 제4항과 같은 기준이 적용된다.
6. 연구자료나 연구결과를 위조 또는 변조한 저작물이어서는 안된다.
7. 타인의 외국어 간행물의 번역을 투고하는 경우 저작권자의 서면동의서가 첨부되어야 한다.
8. 수록 결정 이전에 동일 저작물을 『트랜스-(Trans-)』를 포함한 여러 정기학술지에 중복 투고하는 경우, 최초의 수록 통지를 받아 이를 수락한 즉시 필자는 중복 게재를 방지할 조치를 취해야 한다.
9. 연구내용 또는 결과에 대해 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않거나, 공헌 또는 기여를 하지 않은 자에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 논문저자 자격을 부여해서는 안 된다.
10. 저자가 2인 이상인 경우 각 저자의 역할을 표시해야 한다. 연구와 논문작성에 있어서 가장 많은 기여를 한 저자를 ‘주저자’로, 논문의 투고, 심사, 출간 과정에서 『트랜스-(Trans-)』의 편집위원회, 또는 학술운영위원회 등과 연락을 담당한 저자를 ‘교신저자’로 표시한다.

제4조(편집위원의 편집윤리기준)

1. 편집위원은 투고된 저작물에 대해 지체 없이 심사에 관한 적절한 조치를 취해야하며, 투고된 저작물의 게재 여부를 결정하는 모든 책임을 진다.
2. 편집위원은 투고된 저작물을 저자의 성별, 나이, 소속기관은 물론이고 어떤 선입견이나 사적인 친분과도 무관하게 오로지 저작물의 질적 수

준과 투고규정 및 심사규정에 근거해 공평하게 취급해야 한다.

3. 편집위원은 투고된 저작물의 심사를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단능력을 지닌 심사자에게 의뢰해야 한다.
4. 편집위원은 투고된 저작물의 게재가 결정될 때까지는 저자에 대한 사항이나 저작물의 내용을 공개해서는 아니 되고, 저자의 인격과 학문의 자유를 존중해야 한다.

제5조(심사자의 심사윤리기준)

1. 심사자는 편집위원회가 심사 의뢰하는 저작물을 심사기준이 정한 바에 따라 성실하게 심사하고, 심사결과를 편집위원회에 통지해야 한다. 이 경우 자신이 해당 저작물의 내용을 평가하는 데에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 그 사실을 편집위원회에 지체 없이 통지해야 한다.
2. 심사자는 개인적인 학술적 신념이나 저자와의 사적인 친분관계를 떠나 객관적이고 공정한 기준에 의해 저작물을 심사해야 한다. 심사자는 저자의 인격과 학문의 자유를 존중해야 하고, 충분한 근거를 명시하지 않은 채 또는 심사자 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 게재 불가 또는 수정 후 게재로 결정해서는 아니 된다.
3. 심사자가 투고된 저작물이 제3조의 각항을 위반한 사실을 발견한 때에는 지체 없이 그 사실을 편집위원회 및 제6조에 의한 윤리위원회에 알려야 한다.
4. 심사자는 심사를 의뢰받은 사실, 심사대상 저작물의 모든 사항 등을 누설해서는 아니 된다. 저작물이 게재된 학술지가 출판되기 전에 저자의 동의 없이 저작물의 내용을 인용해서는 아니 된다.

제2장 윤리위원회의 설치 및 운영

제6조(윤리위원회의 설치, 구성)

1. 본 규정의 목적을 달성하기 위해 『트랜스-(Trans-)』의 윤리위원회(이하 '위원회'라 한다)를 설치한다.

2. 위원회는 성균관대학교 트랜스미디어연구소장 및 편집위원장 그리고 본 연구소장이 위촉하는 본교의 영상관련학과 교수가 아닌 인사(4인 이하)등으로 구성되며, 연구소장이 그 위원장을 맡는다.

제7조(위원회 회의)

1. 위원장은 위원회의 회의를 소집하고 그 의장이 된다.
2. 회의는 특별한 규정이 없는 한 재적위원 과반수 출석과 출석위원 과반수 찬성으로 의결한다.
3. 위원회에서 필요하다고 인정될 때에는 관계자를 출석케 해 의견을 청취할 수 있다.
4. 회의는 비공개를 원칙으로 한다.

제8조(위원회의 권한과 의무)

1. 위원회는 조사과정에서 제보자, 피조사자, 증인에 대해 출석과 자료 제출을 요구할 수 있다.
2. 위원회는 증거의 멸실, 파손, 은닉 또는 변조 등을 방지하기 위해 상당한 조치를 취할 수 있다.
3. 위원회 위원은 심의와 관련된 제반 사항에 대해 비밀을 준수해야 한다.

제3장 위반행위의 조사

제9조(위반행위의 조사 개시)

1. 위원회는 구체적인 제보가 있거나 상당한 의혹이 있을 경우에는 본 규정 위반행위(이하 '위반행위'라고 한다)의 존재 여부를 조사해야 한다.
2. 위원장은 편집위원장과 협의해 예비조사를 실시할 수 있다.

제10조(출석 및 자료제출 요구)

1. 위원회는 제보자, 피조사자, 증인 및 참고인에 대해 출석을 요구할 수 있으며, 이 경우 피조사자는 이에 반드시 응해야 한다.

2. 위원회는 피조사자에게 자료의 제출을 요구할 수 있다.

제11조(제보자와 피조사자의 권리 보호 및 비밀엄수)

1. 어떠한 경우에도 제보자의 신원을 직, 간접적으로 노출시켜서는 안 되며, 제보자의 신원은 반드시 필요한 경우가 아니면 조사결과 보고서에 포함하지 않는다.
2. 위반행위 여부에 대한 검증이 완료될 때까지 피조사자의 명예나 권리가 침해되지 않도록 비밀을 준수해야 한다.
3. 제보, 조사, 심의, 의결 등 조사와 관련된 모든 사항은 비밀로 하며, 조사에 직·간접적으로 참여한 자는 조사와 직무수행 과정에서 취득한 모든 정보를 부당하게 누설해서는 아니 된다. 다만 공개의 필요성이 있는 경우 위원회의 의결을 거쳐 공개할 수 있다.

제12조(배제, 기피, 회피)

1. 당해 조사와 직접적인 이해관계가 있는 위원은 조사 및 안전의 심의, 의결에서 배제된다.
2. 제보자 또는 피조사자는 위원에게 공정성을 기대하기 어려운 사정이 있는 때에는 그 이유를 밝혀 기피를 신청할 수 있다. 위원회의 의결로 기피신청이 인용된 경우에는 당해 안전의 조사 및 심의, 의결에 관여할 수 없다.
3. 위원은 제1항 또는 제2항의 사유가 있는 경우에는 위원장의 허가를 얻어 회피할 수 있다.

제13조(이의제기 및 진술기회의 보장) 위원회는 제보자와 피조사자에게 의견진술, 이의제기 및 반론의 기회를 동등하게 보장해야 하며 관련 절차를 사전에 알려주어야 한다.

제14조(판정)

1. 위원회는 이의제기 또는 반론의 내용을 토대로 조사내용 및 결과를

확정한다.

2. 위원회는 재적위원 과반수 출석과 출석위원 3분의 2 이상의 찬성으로 피조사 사실과 관련한 피조사자의 행위가 위반행위를 확인하는 판정을 한다.

제4장 조사 이후 조치

제15조(조사결과에 따른 조치)

1. 윤리위원회가 위반행위에 대해 제재하기로 결정한 경우에는 다음 각 호의 제재를 부과해야 한다.
 - ① 본 규정에 위반된 저작물이 『트랜스-(Trans-)』에 게재된 경우에는 해당 저작물의 게재의 소급적 무효화 및 논문목록에서 삭제
 - ② 향후 10년 간 『트랜스-(Trans-)』 투고 금지
 - ③ 본 규정의 위반 사실을 『트랜스-(Trans-)』 및 트랜스미디어연구소 홈페이지에 공지
 - ④ 본 규정의 위반 사실을 한국연구재단에 통보
 - ⑤ 기타 윤리의 준수를 위해서 필요한 사안으로서 윤리위원회가 정하는 제재사항
2. 전항 제3호의 공지는 저자명, 논문명, 논문의 수록 권호수, 취소일자, 취소이유 등이 포함되어야 한다.

제16조(결과의 통지) 위원장은 조사결과에 대한 위원회의 결정을 서면으로 작성해 지체 없이 제보자 및 피조사자 등 관련자에게 이를 통지한다.

제17조(재심의) 피조사자 또는 제보자는 위원회의 결정에 불복할 경우 제16조의 통지를 받은 날부터 20일 이내에 이유를 기재한 서면으로 위원회에 재심의를 요청할 수 있다.

제18조(명예회복 등 후속조치) 조사결과 위반행위가 없었던 것으로 확정될

경우, 위원회는 피조사자 또는 혐의자의 명예회복을 위해 노력해 적절한 후속조치를 취할 수 있다.

제19조(기록의 보관 및 공개)

1. 조사와 관련된 기록은 조사 종료 시점을 기준으로 5년간 보관해야 한다.
2. 판정이 끝난 이후 결과는 트랜스미디어연구소 『트랜스-(Trans-)』 편집 위원회에 보고해야 한다. 다만, 제보자, 조사위원, 참고인, 자문에 참여한 자의 명단 등 신원과 관련된 정보에 대해서는 당사자에게 불이익을 줄 가능성이 있을 경우에 위원회의 결의로 그 공개대상에서 제외할 수 있다.

제5장 보 칙

제20조(개정) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』 편집위원회의 결의에 의해 개정될 수 있다.

부 칙

제21조 본 규정은 2016년 4월 20일부터 시행한다.

계재논문 투고, 심사, 게재확정일 (Trans- 8집)

구분	투고일	필자	논문 제목	심사일			수정일	게재 확정일
				1차 심사				
				A	B	C		
1	2019. 5.18	김민오	지역기반 음악사조로서의 '흥대 사운드': 미8군 사운드와 런던 펍크와의 비교를 중심으로	2019. 6.13	2019. 6.10	2019. 6.8	2019. 7.8	2019. 6.13
2	2019. 12.18	이동규	영화 <이레이저 헤드>에 나타난 '추(醜)'에 관하여	2019. 12.19	2020. 1.2	2019. 12.28	2020. 1.11	2020. 1.2
3	2019. 12.18	조현진	DAW 소프트웨어의 UI가 대중음악 창작에 미치는 영향 - Pro Tools의 Edit Window 중심으로	2019. 12.30	2019. 12.26	X	2020. 1.9	2019. 12.31
4	2019. 12.12	진금정	댄스 스매시 프로그램에 적용된 블릿타임의 효과와 중국 뉴미디어 무용의 과제	2019. 12.19	2020. 1.3	2019. 12.28	2020. 1.13	2020. 1.3
5	2019. 12.4	왕지권	바티니에프 기본원리를 통해 본 양식 태극권에 관한 연구	2019. 12.29	2019. 12.26	2019. 12.28	2020. 1.5	2019. 12.31

원고 투고 안내

성균관대학교 트랜스미디어연구소에서 연 2회(1월, 7월) 발간하는 학술지 『트랜스-(Trans-)』는 융복합문화예술/매체학술지로, 트랜스미디어연구소 정관 및 관련규정에 의한 심사로 진행, 발간됩니다. 문화 예술 분야 연구자들의 미발표 연구논문 투고를 기다립니다.

가. [기획]

9집. 퍼포먼스/뮤지엄

- ▶ 『트랜스-(Trans-)』 9집의 주제는 <퍼포먼스/뮤지엄>입니다. 전시형 퍼포먼스, 디지털 미술관 등 새로운 예술 공간으로 변모한 뮤지엄을 통해 다양한 문화컨텐츠의 특성과 의미를 집중적으로 다룬 연구논문과 비판적 리뷰를 모집합니다.

10집. VR/AR

- ▶ 『트랜스-(Trans-)』 10집의 주제는 <VR/AR>입니다. 미디어 테크놀로지의 발전으로 인한 예술과 현실의 확장과 중첩, 그 예술적 특성과 사회적 의미를 집중적으로 다룬 연구논문과 비판적 리뷰를 모집합니다.

나. [자유기고] 융복합문화예술 및 매체 관련 연구

- ▶ 공연, 영상, 미디어, 인문, 예술, 기술 등 융합학문 및 콘텐츠 관련기술 관련 등 융복합 문화예술 다방면의 연구를 다룬 학술논문을 모집합니다.

다. 투고 자격(논문투고규정 제4조)

1. 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술, 융복합 관련분야의 석사과정 재학생 이상 또는 관련 실무 직종에 3년 이상 종사한 자.
2. 다른 분야 전공자라도 연구소 설립취지에 부합하며 학술지 발전에 기여할 수 있는 1항에 준하는 업적 소지자인 경우 편집위원회의 결정에 따라 동일한 투고자격을 얻을 수 있다.

라. 투고 기간 및 준수 사항

- ▶ 투고 마감 : [9집] 2020년 5월 30일 자정
[10집] 2020년 11월 30일 자정
* 기한을 넘긴 논문은 다음호로 심사 이관
- ▶ 투고 방식 : 이메일 제출, transmediastudy@gmail.com
- ▶ 투고 내용 : 논문, 투고신청 및 서약서, 연구윤리규정준수 서약서
- ▶ 준수 사항 : 논문 투고규정 준수
- ▶ 문 의 : 트랜스미디어연구소 편집간사 (전화) 02-760-0669

마. 심사비 및 게재료

- ▶ 심사비 : 무료
- ▶ 게재료 : 무료

트랜스미디어연구소 임원 명단

소장	변 혁 (성균관대학교 영상학과)
운영위원	정의숙 (성균관대학교 명예교수) 문정환 (성균관대학교 바이오메카트로닉스학과) 심원식 (성균관대학교 문헌정보학과) 이준희 (성균관대학교 영상학과)
행정간사	이진호 (성균관대학교 트랜스미디어연구소)
편집주간	정의숙 (성균관대학교 명예교수)
편집간사	이재선 (성균관대학교 트랜스미디어연구소)

〈Trans-〉 편집위원회 명단

편집위원장	노철환 (인하대학교 교수)
편집위원	김이석 (동의대학교 교수) 정락길 (강원대학교 인문과학연구소) 김나이 (성균관대학교 교수) 김현정 (충남대학교 교수) 이준희 (성균관대학교 교수) 정옥희 (성균관대학교 초빙교수) 고영림 (제주대학교 교수) 박나훈 (영산대학교 교수) 권영성 (동아대학교 교수) 이윤경 (성균관대학교 학부대학 초빙교수)

연구윤리위원회 명단

윤리위원장	변혁 (성균관대학교 트랜스미디어연구소장)
윤리위원	노철환 (성균관대학교 트랜스편집위원장) 심원식 (성균관대학교 문헌정보학과) 이윤경 (성균관대학교 학부대학 초빙교수)

본 학술지에 실린 논문은 홈페이지 www.tmi.or.kr에서 원문으로 지원 받으실 수 있습니다.
논문 투고를 원할 경우에는 이메일(transmediastudy@gmail.com)이나 전화(02-760-0669)로 문의 주십시오.

