

석사학위논문

# 한국적 창작발레 공연 콘텐츠 다양화 방안

세종대학교 일반대학원 무용학과

지도교수 서차영

김 소 라

석사학위논문

한국적 창작발레  
공연콘텐츠 다양화 방안

세종대학교 대학원

무용학과

김소라

# 목 차

## I. 서 론

1. 연구 필요성 및 목적
2. 연구의 문제점
3. 연구의 범위
4. 용어정리

## II. 이론적 배경

1. 문화산업과 문화 콘텐츠
  - 1) 문화산업의 의의
  - 2) 문화산업의 특성과 역할
  - 3) 문화콘텐츠의 의미와 중요성
2. 한국적 창작발레 의의 및 가치
  - 1) 한국적 창작발레 의의
  - 2) 한국적 창작발레의 예술적 가치

## III. 한국적 창작발레 현황 및 활성화 방안

1. 한국적 창작발레의 공연 현황
  - 1) 국. 공립발레단의 공연 현황
  - 2) 민간발레단의 공연 현황
2. 한국적 창작발레 활성화 방안

- 1) 작품 소재의 다양화
- 2) 공연 활성화 마케팅 전략 개발

## IV. 공연 콘텐츠 다양화 전략

1. 공연 인프라 구축
  - 1) 산학협력을 통한 전문 인력 인프라 구축
  - 2) 공연장 인프라 구축
2. 정부 주도하의 제도적 정책
  - 1) 문예진흥기금을 통한 창작 공연 제작 지원
  - 2) 저작권 보호 및 강화를 통한 창작 인센티브 제공
  - 3) 공연장 개선 및 체계적인 지원 체제 확립
3. 민간 주도하의 지원 정책
  - 1) 기업 문화마케팅 활용
  - 2) 메세나를 통한 창작 공연 제작 지원

## V. 결론 및 제언

### 참고 문헌

### Abstract

# I. 서 론

## 1. 연구 필요성 및 목적

발레는 인간의 삶과 정신을 신체를 통해 아름다움을 표현하는 행동예술이며, 무용의 오랜 역사와 전통 속에서 성장해 왔다. 수세기 동안 변화하는 사회적 변천에 기본적 속성과 절대성을 일관되게 유지해온 고전발레는 많은 발전과 재창조의 작업을 통하여 세계적인 예술로 평가되게 되었으나 오늘날 발레는 다 민족적인 면에서 다양성의 가치를 수반하는 개방적이고 다각적인 가치를 추구하는 예술형태로 전환(최지현, 1998)되어 유럽의 고전 발레에 국한되지 않고, 각 민족의 전통과 가치 문화적 상대성을 나타내기 위해 이르러 자국의 발레단을 통하여 그들의 민족적 전통과 가치, 문화적 상대성을 표현해내고 있다.

우리나라에 최초로 소개된 발레공연은 외국작품으로 외국인 Alandra Sukharoff부처에 의해 1931년 3월 Y.M.C.A 강당에서 공연된 발레가 그 시작이라 볼 수 있다.(조동화, 1962)

6.25 이후 이상적인 삶의 모습을 주제로 다루며, 고전적인 면을 벗어나기 시작한 발레는 60년대 초 국립 무용단에서 민족성을 지닌 발레로써 임성남, 주리에 의해 안무되었으나, 국립무용단을 제외하고는 이렇다 할 공연이 이루어지지 않았다.(최정은, 2004)

1970년대는 우리나라 발레의 기틀을 다지게 된 시기로서 이 시기는 국립발레단이 서양의 고전작품을 소재로 한 전막공연을 선보였으며 1974년 창작발레 지귀의 꿈이 안무되어졌다.(김주목, 2006) 또한 대학가를 중심으로 창작발레가 활성화되기 시작하였으며 이후 1980년대에 이르러 86년

아시아 게임과 88년 서울 올림픽 개최는 전통문화의 세계적 보편성 획득이라는 측면에서 발레의 발전을 더욱 가속화 시키는 계기가 되었으며, 1990년대 들어 우리 발레는 무대 미술과 구성, 작품의 내용이나 소재, 기교 등의 전반적인 면에서 괄목할 만한 성과와 과감한 변화를 주었다. (소정아, 1995) 한국 창작발레의 활성화 시기라고 볼 수 있는 1990년대는 발레공연의 대중화를 위한 각 단체의 노력 아래 전국적으로 확대되었으며, 창작무용제와 같은 무용제가 활성화 되었고, 외국단체들의 공연 또한 많이 이루어졌다.(배수현, 2002)

우리나라 대표 발레단인 국립발레단은 1988년 환타지 발레 바리 이후 단 한편의 창작 작품을 무대에 올리지 못하고 있는 실정이며, 유니버설 발레단 역시 1986년 심청 이후 한국적 소재의 창작 작품이 발표되지 못하고 있다. 이렇듯 많은 변화와 발전을 이뤄온 한국 창작발레는 2000년대 들어 오히려 퇴보하고 있는 실정이다.(홍희구, 2005) 이후 박금자 발레단의 춘향전과 코리언발레씨어터의 몽유도원도 등 민간발레단들이 창작 발레 공연을 이어가고 있는 실정으로서 한국정서가 함유되어있는 창작발레의 콘텐츠 다양화의 필요성은 오늘날 우리나라 발레계가 직면하고 있는 가장 큰 문제점이라 볼 수 있다.

지난 수 년 간 국내 발레계 내부에서는 한국 창작발레 작품의 고정 레퍼토리화의 중요성과 필요성을 거듭 강조해왔다. 그러나 한국을 대표할 만한 작품으로의 성공적인 작품을 꼽기에는 다소 무리가 따른다는 것이 지금까지의 중론이었다. 또한 의견은 있지만 구체적 대안과 방법론, 그리고 실증적 작품으로의 접근은 상대적으로 미흡했다.(박성혜, 2001)

이처럼 시대적 요구가 된 한국적 창작발레(조동일, 1980)의 콘텐츠 다양화는 한국의 문화를 세계에 알리는 문화상품으로서의 역할을 함과 동시에 값비싼 로열티를 지급해야만 되는 외국발레단의 초청공연으로 인한 경제적

손실을 예방할 수 있는 요인으로서도 작용할 수 있다. 따라서 한국적 창작 발레의 제작 및 공연의 콘텐츠 다양화는 침체되어 있는 무용예술의 활성화는 물론 세계속의 예술 강국으로 자리 매김하는데 필수적이다.

이에 한국의 창작 발레 역시 이러한 시대적 흐름에 편승하여 값비싼 라이선스를 지급하며, 외국의 고전 및 모던작품 등을 수입, 재안무 하는 현재의 상황을 한국적 창작발레를 통하여 탈바꿈할 필요가 있다. 이는 수년간 무용계 내부에서도 꾸준히 제기되어 왔던 중요한 사항이다.

이에 본 연구는 21세기 문화 산업 시대에 발레라는 문화예술 상품을 한국적인 소재를 토대로 창작하여 다양한 한국적 발레 공연을 위한 콘텐츠의 다양화를 위한 기초 자료로서 제공하고자 한다.

## 2. 연구의 문제점

한국적 창작 발레 중심의 공연 콘텐츠 다양화를 위해 선행되어진 연구와 전문서적 그리고 정부의 문화예술 정책자료 등의 문헌을 토대로 고찰함과 동시에 대중매체의 기사, 웹 사이트 등의 자료를 활용한 내용은 다음과 같다.

첫째, 문화산업과 문화 콘텐츠, 한국적 창작발레의 의의와 콘텐츠로서의 가치 등의 이론적인 개념 정리를 위해 각종관련 문헌 및 문화예술 정기간행물, 공연 관련 웹 사이트 등의 자료를 조사 후 이를 분석하였다.

둘째, 한국 창작발레의 현황은 작품별 조사가 아닌 시대별, 단체별 현황을 조사, 분석하였다.

### 3. 연구의 범위

첫째, 본 연구는 1970년부터 2006년 현재까지의 한국적 창작품만을 대상으로 하였으며, 국.공립 단체로는 국립발레단, 광주시립무용단을 민간단체로는 유니버설발레단, 서울발레시어터, 코리언발레씨어터로 조사범위를 설정하였다.

둘째, 문예진흥기금, 서울문화재단등 창작발레 작품 지원금 수혜현황을 파악해본결과 공연 시간 40분이상의 작품만을 선정하게 되었다.



## 4. 용어정리

### 공연 콘텐츠

문화 콘텐츠 (Culture Content)란 창의력, 상상력을 원천으로 ‘문화적 요소’가 체화되어 경제적 가치를 창출하는 문화상품(Cultural Commodity)을 의미한다. 문화콘텐츠의 창작 원천인 ‘문화적 요소’에는 생활양식, 전통 문화, 예술, 이야기, 대중문화, 신화, 개인의 경험, 역사기록 등 다양한 요소들이 포함되어 있다. 이러한 ‘문화적 요소’는 창의성과 기술을 바탕으로 고부가가치를 창출하는 문화콘텐츠로 전환될 수 있다. 그러나 문화콘텐츠의 구분은 콘텐츠간 융합, 통신과 방송의 융합, 유선과 무선의 융합 등 디지털융합으로 그 경계가 희미해지고 있으며, 장르간 구분의 의미가 약해지고 있다. 또한 모바일콘텐츠 등 무선콘텐츠, 디지털방송콘텐츠, 문화원형 디지털콘텐츠 등 새로운 디지털콘텐츠산업이 부각되고 있다. 따라서 이러한 콘텐츠의 흐름을 반영하여 정책대상으로서의 콘텐츠의 범위를 재조정할 필요가 있다.

따라서 본 연구에서 논 하고 있는 한국 창작 발레의 콘텐츠로서의 가치 및 다양화 방안을 논하기 위해서 문화 콘텐츠의 한 형태인 예술 분야, 그 중 공연예술 분야를 지칭하기 위하여 공연 콘텐츠라는 용어를 사용하였다.

## II. 이론적 배경

### I. 문화산업과 문화 콘텐츠

#### 1) 문화산업의 의의

문화산업은 21세기 산업이다. 문화산업은 번뜩이는 아이디어와 창의성으로 승부할 수 있는 환경 친화적인 고부가가치 산업인 것이다. 세계적인 경제학자이며 미래학자인 피터 드러커(P. F. Drucker)는 “21세기는 문화산업에서 각국의 승패가 결정될 것이고 승부처가 바로 문화산업이다.”라고 주장하였다.(대한무역투자진흥공사 시장조사처, 2000) 또한 프랑스의 문화비평가이자 경제학자인 기 소르망(Guy Sorman)은 IMF위기를 겪은 우리에게 “한국 위기의 본질은 단순히 경제문제가 아니다. 세계에 내세울 한국적 이미지의 상품이 없는 문화의 위기로 보아야 한다.”고 말한 바 있고, 토플러(A. Toffler)는 “서비스 수입국인 한국은 수출에서 차지하는 무형자산의 비중을 높여야 할 시점”이라고 지적하여 한국도 문화산업을 차세대 전략산업으로 인식하기 시작하였다.(심상민, 2002)

1980년대 이후 문화의 산업화라는 관점에서 문화산업에 대한 관심이 본격적으로 구체화되었으며, 협의로는 엔터테인먼트의 요소가 상품의 부가가치에 커다란 역할을 하는 산업, 즉 엔터테인먼트적 산업으로, 광의로는 전통과 현대를 아우르는 문화와 예술 분야에서 창작되거나 상품화되어 유통되는 모든 단계의 산물들을 의미하게 되었다. 문화산업의 개념은 매우 유동적이며 논쟁의 여지를 많이 안고 있으므로 각국의 문화 및 사회적 배경과 산업과 기술의 발달에 따라 해석하고 정의할 필요가 있다고 할 것이다. 최근 정보통

신기술이 급속히 발전하면서 특히 멀티미디어 콘텐츠분야를 문화산업의 범위에 대부분 포함시키는 경향이 두드러지는 경향을 보이고 있다.

우리나라의 경우는 문화예술진흥법과 문화산업진흥법에서 문화산업에 대해 구체적으로 정의하고 있다. 문화예술진흥법(제 2조 2항)에서는 문화산업은 문화예술의 창작물 또는 문화예술용품을 산업의 수단에 의하여 제작·공연·전시·판매를 하는 업으로 정의하고 있으며, 문화산업진흥기본법(제 2조 1항)에서는 문화산업은 문화상품의 생산·유통·소비와 관련된 산업으로 정의하고 출판산업, 음반산업, 게임산업, 영화산업, 방송산업, 공연산업 등을 문화산업으로 간주하고 있다.

## 2) 문화산업의 특성과 역할

문화산업은 최근에 급격히 확대, 발전하는 추세이기 때문에 그 범주와 특성 내지 기능과 역할을 간단히 말하기는 어려우나 공통적으로 내재된 특성을 찾아보면 다음과 같은 것들을 들 수 있다.(대한무역투자진흥공사 시장조사처, 2000)

가. 높은 부가가치를 지닌 환경 친화적 산업이다.

적은 자본과 인력을 가지고 지식과 아이디어만으로 승부하여 높은 가치를 창출할 수 있는 환경오염과는 거리가 먼 산업이다. 생산은 항상 환경파괴, 오염 등과 함수관계를 갖고 있다고 생각해온 과거의 경제 패러다임이 더 이상 문화산업에는 적용되지 않는다. 물론 일부 헐리우드 영화의 경우 막대한 제작비를 투입하기도 하지만 대부분의 문화산업이 일반 제조업에 비하여 많지 않은 초기투자비용을 필요로 한다.

나. 정보통신혁명을 가장 잘 이용할 수 있는 산업이다.

초고속정보통신망과 인터넷, 새로운 정보저장매체, 국경 없는 위성방송 등 각종 첨단과학을 가장 잘 수용할 수 있고 활용에 따라 부가가치를 기하급수적으로 확장할 수 있는 성질을 지니고 있다.

다. 파급효과가 막대하다.

창구효과(window effect)를 활용하여 최대의 매출수익을 올릴 수 있다. 영화 타이타닉의 경우 비디오, 케이블TV, 출판, 음반, 문화관광 등 다양한 소비채널을 이용해 엄청난 수익을 올린 바 있다.

라. 자국의 문화와 상품의 이미지 제고 및 외부로의 전파에 크게 기여한다.

문화상품은 일반상품과는 달리 상품에 문화적, 정서적 요소가 내재되어 있다. 이러한 대표적 예로는 과거 일본이 조잡하고 값싼 상품 제조국의 이미지를 지니고 있었으나 문화상품을 잘 활용하여 세련된 고품질상품 수출국으로서의 이미지 변신에 성공한 경우를 들 수 있다.

마. 고용을 창출하는 산업이다.(문화관광부, 2002)

산업 자체의 성장으로 인한 직접적인 고용창출 효과와 함께, 문화상품 개발의 원천이 되는 문화·예술 활동의 활성화와 여타 산업의 문화화로 인한 간접적인 고용유발 효과가 크고, 다른 산업의 문화화를 촉진시켜 제조업 제품의 고부가가치화 실현과 고용창출에도 기여한다.

바. 집적성이 강하여 지역개발에도 크게 기여한다.(이홍재, 2002)

특정지역에서 문화예술 활동 및 문화산업의 활성화와 집적화가 이루어질 경우 기업의 투자와 소비생활을 촉진하여 도시나 지역발전을 위한 중요한 기틀이 될 수 있다. 이러한 대표적 예로는 프랑스 도시 앙굴렘, 영국 셰필드 중심부에 있는 문화산업단지(Cultural Industries Quarter), 미국 뉴욕의 실리콘 앨리(Silicon Alley) 등을 들 수 있다.

### 3) 문화콘텐츠의 의미와 중요성

콘텐츠산업은 한마디로 정보기술(IT: Information Technology)산업이 소비자에게 전달하려고 하는 모든 것을 생산, 유통하는 산업이라고 말할 수 있다. 여기에는 영상은 물론 음성이나 문자, 문학이나 언론도 콘텐츠산업의 영역이다. 이렇게 정의하는 콘텐츠산업은 다분히 포괄적이고 넓은 의미의 개념인데, 정보기술의 급격한 발전 때문에 범위를 규정하기란 쉽지 않다. 이러한 콘텐츠산업은 문화산업의 영역 이외에 통신과 기타 소프트웨어산업을 포함하므로 문화산업을 포함하는 보다 포괄적인 산업으로 인식될 수 있다. 즉 넓은 의미의 콘텐츠산업은 문화산업보다 포괄적인 개념으로서 문화산업을 포함하며 한편, 좁은 의미의 콘텐츠산업은 이른바 멀티미디어 콘텐츠산업이라고 할 수 있다.

문화콘텐츠란 곧 문화의 원형(original form + archetype)또는 문화적 요소를 발굴하고 그 속에 담긴 의미와 가치(원형성, 잠재성, 활용성)를 찾아내어 매체(on-off line)에 결합하는 새로운 문화의 창조과정이다.

디지털 시대에 문화는 특별한 의미를 지니게 될 것으로 전망된다. 단순한 감상 위주의 문화소비에서 벗어나 직접 참여하고 향유하는 적극적인 문화소

비가 중시될 것이다. 또한 사람들이 생활에서 재미를 추구하고 싶어함에 따라 문화산업, 오락산업이 대중문화의 핵을 이루며 산업으로서의 입지를 차지할 것이다.

이러한 변화 속에서 건전하고 생산적인 노는 것들을 제공하는 상품의 개발은 지금까지는 상상할 수 없을 정도로 발전할 것이다. 그리고 사람들에게 재미와 감동을 주는 상품이나 콘텐츠를 만드는 것이 엄청난 부가가치를 창조할 것으로 예상된다. 문화산업, 혹은 문화콘텐츠산업이 세기의 관심 산업으로 떠오른 것도 그 것이 엄청난 부가가치를 창조한다는 사실에 기인한다. 이 부가가치를 창출하는 과정에 중요한 고리가 있는데, 그 고리는 일반적으로 원도우효과라고 불리는 문화산업의 다층구조이자 가치의 흐름도이다. 하나의 상품이 어느 한 영역의 상품으로서만 수명을 다하는 것이 아니라 관련된 문화, 혹은 콘텐츠산업의 여러 영역에서 가치의 재창출을 가능하게 하는 구조가 이 산업의 핵심 고리인 것이다.

문화 콘텐츠 시장은 독점적 경쟁시장(monopolistic competition market)으로 간주될 수 있다. 독점적 경쟁시장의 특징을 간략히 서술하면, 시장의 진입장벽이 낮아 다수의 생산자들이 활동하고 있고, 이들은 차별화된 그러나 어느 정도 서로 대체가 가능한 동종 상품을 생산하고 있다는 것으로 요약된다. 보통 독점적 경쟁시장으로 분류되는 업종으로는 미용실, 목욕탕, 세탁소, 음식점 등이 있는데 이런 것들은 고객들에게 상품 혹은 서비스 품질, 광고와 같은 비 가격적 요소로 어필하여 시장에서 독점적인 성격을 가지게 된다. 그리고 고객이 다른 대안을 찾지 않는 이상 계속적으로 소비하게 된다. 예를 들면, 여자들이 머리카락을 손질할 때, 자신의 요구에 맞게 머리를 해주는 미장원을 항상 찾아가게 되고, 또한 항상 찾아가는 헤어 디자이너가 있어 그 곳에서, 그 사람에게만 머리를 손질한다. 이렇듯 서비스 질의 차이가 독점적 경쟁시장의 요소가 된다.

이와 마찬가지로 문화 콘텐츠 시장의 경쟁적 특징과 차별화 된 개별 문화 콘텐츠로 문화 콘텐츠 시장을 대체로 독점적 경쟁 시장으로 특징 지워질 수 있다. 즉 문화 콘텐츠 생산자들은 저작권의 법적인 보호 아래 자신의 창작물 판매에 대해서는 독점적인 지위를 향유하고 있다. 그러나 이렇게 생산된 문화상품의 대다수는 그 자신과 많이 닮아 있는 대체 상품들(substitutes)과 경쟁해야 한다. 한편으로는 이렇게 독점적이면서도, 다른 한편으로는 경쟁적인 대체재가 독점적인 지위에 실질적인 위협을 가하는 재화들의 시장구조에 비추어 볼 때, 문화 콘텐츠 산업의 시장구조는 독점적 경쟁으로 특징지어진다고 요약할 수 있다.

문화 콘텐츠를 축약하자면, 창의성·상상력을 원천으로 문화적 요소가 체화되어 경제적 가치를 창출하는 문화상품이다. 문화콘텐츠는 문화상품을 만드는 구성요소이고, 문화콘텐츠 산업 역시 문화 산업 속에 속해 있지만, 근간을 이루는 산업에 속한다. 따라서 본 연구에서 다루고자 하는 공연 콘텐츠는 문화 산업의 한 종류인 공연 산업을 만드는 구성 요소이다.

공연 콘텐츠에는 오페라, 연극, 무용, 뮤지컬 등의 예술 작품들이 포함된다. 본 연구에서는 여러 공연 콘텐츠들 중 발레공연 부분의 한국적 창작 발레 다양화에 대해 논의하고자 한다.

## 2. 한국적 창작발레의 의의 및 가치

### 1) 한국적 창작발레의 의의

창작발레란 고전발레를 바탕으로 한 그 나라의 특성을 반영하면서 정치적이거나 혹은 사회적인 주제들을 다룬다. 또한 그 시대의 흐름과 함께 형

식과 내용 면에서 항상 변화 가능성을 지니기도 한다. 그리고 시대에 맞는 감성이나 항상 새로운 것을 추구하고 있다.(최지현, 1998) 또한 창작 발레는 자유스러움과 속박으로부터 벗어나고자 하는 시도가 현대무용인 것처럼 창작발레는 현대성을 수반하여 고전발레의 형식주의에 대한 거부 의 측면의 강하다.(홍정희, 1985)

창작발레는 움직임 자체가 목적이 아닌 표현을 위한 하나의 매체가 되어야 하고 표현하고자 하는 의미를 위해 다양한 동작이 개발되고 이루어져야 한다. 창작이라는 것은 전통 레퍼토리에 기반을 두고 있으며 기초적인 테크닉의 연마 위에서만 나올 수 있다고 본다. 또한 창작이란 의상, 무대미술, 음악까지도 그 작품의 내용에 맞게 창작되어 질 때 더욱 완전한 창작이 이루어진다고 볼 수 있다. 그러한 무대 장치 위에(춤, 1996) 안문자의 철학과 소재로써 표현하려는 것을 인간의 신체를 통해 자기 것을 보여주어야 한다는 것이다. 그리고 클래식 발레처럼 춤의 주체가 더 이상 환상적인 요정 이야기나 낭만적인 전설이 아닌 원시적인 제사나 신화, 그리고 그 시대가 처한 사회적, 심리적인 주제로 변화한다. 즉, 살아있는 인간의 욕구나 경향, 반응 등을 표현하고자 한 것이다.

한국적 창작 발레란 위에서 언급한 창작 발레의 틀에 한국적 요소를 가미하여 한국의 독특한 정서와 감정을 가미한 발레 작품이다. 가장 한국적이면서도 한국인의 정서가 그대로 드러남으로써 한국인의 공감을 얻어낼 수 있는 작품이다. 이것이 바로 한국의 문화이다.

문화는 인류가 자연을 지배하고 순화시키면서 자신의 이상을 실현해 가는 과정에서 얻어낸 철학, 과학, 예술, 종교, 사회, 경제와 같은 모든 산물을 가리키는 말로 쓰인다. 또한 원형은 고유성과 정체성에 초점을 맞추어 본디 모양이라는 뜻이다. 따라서 문화원형은 민족 또는 지역의 특징을 잘 담고 있어서 다른 지역, 다른 민족과 구별되는 본디 모습에 해당하는 문화



를 뜻한다.(김교빈, 2005)

공연 콘텐츠산업의 기획, 시나리오, 제작의 산업단계에서 필요한 독창적 창작 및 기획소재 제공을 위하여, 세계정서에 공감할 수 있는 한국적 소재 발굴과 전통소재의 문화 산업적 활용을 위한 콘텐츠화의 지속적 추진이 필요하다. 국제적인 발레 공연 콘텐츠 시장에서 국가경쟁력을 확보하기 위해서는 고유 문화원형에 기초한 차별성 있고 지속적인 콘텐츠 개발이 필수적이다. 발레 공연 콘텐츠산업의 창작기반 조성 및 성장환경 조성을 위해 문화원형의 콘텐츠화는 국가적 차원에서 장기적, 전략적으로 추진해야 할 핵심 사업이다.

## 2) 한국적 창작 발레공연의 예술적 가치

예술의 궁극적인 목적은 창작이다. 역으로 말하자면, 창작은 예술적 행위의 중요한 전제조건인 셈이다. 발레창작은 내적 동기를 신체의 움직임으로 통해 미학적으로 표현하고자 하는 행위로서 무용의 기본적 구성 요소를 탐구하는 것으로 시작해 자아의 내적 욕구를 가장 개성 있고 독자적으로 표현하는 단계로 이른다.

창작이란 의미 그대로 모방의 차원을 넘어 창의적으로 무언가를 생산하는 것이다. 따라서 인간 세상을 구성하고 있는 모든 것을 다양한 시각에서 바라볼 수 있는 다면적 감각과 이를 신체의 움직임으로 표현해낼 수 있는 구체적인 지각을 갖도록 노력하는 것은 모든 예술가가 지녀야 할 자세이다.

예술에서의 창작은 인간의 사상과 감정을 단초로 창작에 대한 자극이나 충동을 받아 그것을 동기화하고 특정 의미(내용과 주제)와 형식을 통해 가치(예술품)를 생산하는 과정, 행위, 그 결과를 말한다. 다시 말해, 무용작품

을 창작하는 것은 의도적인 목적 하에서 미적 가상을 만드는 과정으로 무용 특유의 형식에 대해 숙지하고 표현 목적과 표현 방법의 일관성을 유지해야 한다.

모든 창작은 모방을 전제로 한다는 점에는 이의가 없다. 그렇다면 모방과 창작의 경계는 어디까지인가? 일단, 모방은 필수 불가결한 것이지만 그것을 해석하고 이해하는 것을 통해 독자성이 표현될 때 모방의 차원을 넘어 창조적 영역으로 진입하게 된다.

한국적 창작 발레의 예술적 가치를 논하기는 그리 쉽지 않은 일이다. 단지 한국적인 발레라는 측면에서 문화의 보편성과 우리 문화의 고유성을 밝혀 다문화 사회에 부응하는 한국문화의 정체성을 재정립하고, 민족문화 원형을 문화예술 창작의 자원으로 활용하여 고용과 부가가치를 창출함은 물론 우리 문화를 세계에 널리 알릴 수 있다는 것이다.(문화관광부, 2006)

### III. 한국적 발레의 현황 및 활성화 방안

#### 1. 한국적 창작발레의 공연 현황

우리의 창작 발레 역사는 그리 길지 못하고, 그 층도 두껍지 않은 실정이다.(김태원, 1991) 해방 이후 전문 발레 단체로서는 한동인이 조직한 서울 발레단을 들 수 있으며, 60년대 들어와서는 임성남을 중심으로 국립무용단의 발레활동이 한국춤·현대춤의 활동과가 섞여 있다가 70년대 초에서야 국립발레단이 창단되었다. 76년도에 광주시립무용단이 결성되어 지방에서의 발레 활동도 조금씩 시작되기 시작하였고, 84년도 유니버설 발레단이 조직되어 국립발레단, 광주시립무용단에 이어 또 하나의 직업발레단이 결성되었다. 1980년대 중반을 넘기면서 조승미발레단, 코리언발레씨어터 등 몇 개 대학 동인 단체가 결성되었다. 1990년대에 들어서면서 민간 발레단체인 서울발레씨어터가 결성되었다.

시대적 한국 발레 발전 경향을 살펴보면 1970년대는 다작의 발레 공연을 가짐으로서 우리나라의 발레의 기틀을 다지게 되었던 시기라 보여진다. 이와 더불어 이 시기는 국립발레단에 의해 고전작품을 중심으로 한 전막공연의 시도와 대학 중심의 창작 발레 작품이 많이 선보인 시기라 할 수 있다. 대표적인 창작 발레 작품으로는 임성남에 의해 국립발레단에서 올려진 ‘지귀의 꿈(1974)’이 있다.

1980년대는 우리나라 창작 발레가 가장 활발하던 시기라 할 수 있는데 급속한 경제 성장과 86 아시안게임, 88 서울 올림픽 등의 대외적 행사를 전후하여 많은 작품들이 선보였다. 또한 많은 무용인들이 예술가 의식을 눈을 뜨기 시작하여 구태의연한 아이디어에서 벗어나 진정한 예술로서의 춤을 만들어 보이는 노력이 그 어느 때보다 역력히 나타났다고 할 수 있

다. 80년대 후반에는 우리나라 발레의 경향이 서구발레의 모방에서 벗어나려는 의욕적인 창작활동이 활발히 이루어졌다. 임성남의 ‘처용(1981)’, ‘베비장전(1984)’, ‘춘향의 사랑(1986)’, ‘왕자호동(1988)’, 광주시립무용단 박금자 안무의 ‘춘향전(1982)’, ‘심청전(1986)’, ‘장희빈(1989)’, ‘우수영의 원무(1995)’, 유니버설 발레단 에드ريان 텔라스 안무의 ‘심청(1986)’ 등이 대표적이다.

1990년대는 한국 창작 발레의 활성화라 할 수 있는데 괄목한 만한 특성으로는 주로 작품의 내용이나 소재 또는 기교적인 면보다는 작품 외적인 것에서 찾아볼 수 있다. 무대미술과 구성을 새롭게 시도하였고 의상, 음악, 무대장치 등에 있어서 과감한 시도와 변화를 주었다. 작품 주제 면에서는 현대적인 삶을 반영하되 사회 현실에 대한 관심, 예를 들면 현대 문명 속에서의 인간성 상실 위기, 정치사회의 부조리성, 사회의 문제점 등 주제가 더욱 광범위해지고 보다 확대되었다. 서울발레시어터 및 여러 발레단의 결성으로 창작활동은 다소 규모가 큰 직업발레단보다 더욱 더 활발히 진행되었다. 이시기에 발표된 작품들로는 국립발레단의 ‘고려애가(1990)’, 발레블랑의 ‘발레리나(1991)’, ‘쉬빌레의 입술(1992)’, 김민희와 한양 발레 아카데미의 ‘사람 사람들(1993)’, ‘또 다른 고향(1995)’, 박인자 발레단의 ‘나는 뭐드라?(1993)’, 서울발레시어터의 ‘도시의 불빛(1993)’, ‘현존 I(1995)’, ‘현존 II(1996)’, ‘카페에서(1995)’, ‘현존 III(1998)’ 등이 있다.

이 중 한국문학을 바탕으로 한 작품은 이미 국내 무용계에서 창작화 되어 국립발레단은 초창기 활동부터 창작발레를 안무하여 무대에 세우는 등 다양한 한국적인 소재의 작품들을 무대 올렸다. 국립발레단의 ‘지귀의 꿈(1974)’, ‘처용(1981)’, ‘춘향의 사랑(1986)’, ‘고려애가(1990)’, ‘바리(1998)’ 등과 광주시립무용단의 ‘춘향전(1982)’, ‘심청전(1986)’ 등이 무대에 올려졌으나 이는 거의 일회성 공연으로 끝나고 말았다. 반면, 유니버설발레단의

‘심청’작품은 1986년도에 문화예술축전무용제에 특별초청작품으로 무대에 올려지기 시작하여 일본, 말레이시아, 싱가포르 등 200여회의 해외공연을 하였으며 코리언발레씨어터의 ‘몽유도원도’ 작품은 2000년도에 세종문화회관에서 첫 무대에 올려진 이후, 이태리, 로마 등 유럽순회공연을 통해 우리의 창작발레를 알리는 결정적인 역할과 노력을 해왔고 그 예술성 또한 인정받아왔다. 허나 이것만으로는 우리의 창작발레를 외국에 알리기엔 턱없이 부족한 실정이다. 2000년대에 들어 광주시립무용단의 ‘서동요’를 제외한 나머지 국립발레단과 유니버설 발레단은 이렇다 할 창작활동을 못하고 있는 실정이다. 비싼 로얄티를 지불하는 외국 작품의 수입성 공연에 치중되었고, 외국의 유명 발레단의 잇단 초청공연 등으로 인해 한국 창작발레는 다소 침체되는 분위기이다. 이는 공연 문화가 점차 수익성 사업으로 진화되면서 초래된 결과라 볼 수 있다. 이로 인해 지난 수년간 국내 발레계 내부에서는 한국 창작발레 작품의 고정 레퍼토리화의 중요성을 인식하며 거듭 강조해왔다.

## 1) 국.공립 발레단의 공연 현황

### 가. 국립발레단

국립발레단은 1962년 국가에 의해 창단된 최초의 직업무용단으로 1999년까지 국립극장의 전속단체였으나 2000년 재단법인으로 독립하여 한국 대표 발레단으로 활동을 하고 있다.

국립발레단은 체계적인 훈련과 공연장이 존재하면서 점차 안정권에 들어서 정착하기 시작했고, 국립발레단의 테마 속에서 실력 있는 엘리트 무용수들의 많은 노력 끝에 한국 발레의 산 고장이 되었다. 이는 한국 발레가

하나의 무대 예술로서 인정받는 계기가 되었음을 알 수 있다.(양명주, 2001)

창작 발레에 있어서도 우리나라의 민속적인 소재로 한국적 발레를 만드는데 목적을 두었다. 1970년대에는 많은 발레 공연을 가짐으로서 우리나라 발레의 기틀을 다지는 계기가 되었다. 국립발레단은 고전작품을 중심으로 한 전막공연과 창작 발레의 공연활동이 성행했던 시기이다.

국립발레단의 창작발레 활동을 살펴보면 임성남 안무의 ‘지귀의 꿈(1974)’, ‘처용(1981)’, ‘배비장전(1984)’, ‘춘향의 사랑(1986)’, ‘왕자호동(1988)’ 그리고 ‘고려애가(1990)’ 등이 있으며, 최태지 안무의 ‘환타지발레 바리(1988)’가 있다.

제 1기 임성남 단장 시대(1962 ~ 1992)가 사회적으로 어려운 시기임에도 불구하고 한국 발레의 뿌리를 정착시킨 단계라면, 제 2기 김혜식 단장 겸 예술감독 시대(1993~1995)는 그의 국제적인 감각을 활용한 국립발레단의 도약을 시도한 단계이다. 제 3기 최태지 예술감독 시대(1996~2001)는 발레 스타 시대를 열면서 국내에서 한국 발레 대중화의 꽃을 피웠고, 해외공연과 단원들의 해외 콩쿠르 입상을 통해 한국 발레의 비약적인 발전을 이루었다. 또한 국립발레단의 재단법인 독립 등의 제도적인 변화를 통해 국립발레단의 공연 활동 및 창작활동의 활로를 개척하였다. 이후 제 4기 김공수 예술감독 시대(2002~2004)와 제 5기 박인자 예술감독 시대(2005~현재)는 창작활동 보다는 고전발레 중심의 전막공연과 함께 해외 모던발레의 부분적 수용 등의 다각적인 공연활동을 전개하고 있다. 하지만 현재 국립발레단의 근본적인 문제는 한국을 대표하는 발레단으로서 한국을 대표할 수 있는 한국적 창작발레 작품이 전무하다는 점이다.

결론적으로 국립발레단의 존재 목적은 한국을 대표하는 발레 전문 단체이다. 따라서 국립발레단의 앞으로의 행보는 한국적 창작발레 공연을 위해

모든 역량을 총동원해야 하는 것임은 당연한 일이라 사료된다.

국립발레단을 대표할 수 있는 한국적 발레작품으로 <춘향의 사랑>를 선정하여 조사하여 보면 다음과 같다.

### <춘향의 사랑>

안무: 임성남

음악: 김정길

초연: 1986. 8. 24 ~ 25 국립극장 대극장

<춘향전>은 <심청전>과 더불어 한국에서 가장 널리 알려진 고전으로 판소리, 창극, 오페라 등으로 끊임없이 재조명 되어왔다. 국립발레단의 한국적 창작발레 <춘향의 사랑>은 판소리계 소설 <춘향전>을 발레의 형식에 바탕을 두고 춘향의 옥중 장면을 환상적으로 각색하여 발레화한 작품이다. 시대와 공감을 초월하여 민족적 고전으로 사랑받는 이 작품은 한국의 고유한 정서를 담은 작품으로 사람의 마음을 울릴 수 있는 지고한 사랑에 대한 보상이 통쾌한 심정을 맛보게 하는데 있다. 기존의 고전 소설인 춘향전의 사랑이야기를 새로운 해석 없이 그대로 옮기려는 안무가의 의도가 부합된 작품이다. 계급적 갈등보단 발레의 특성이라고 할 수 있는 환상적인 면과 추상적인 면은 우리의 감각에 맞게 승화하여 국제무대의 진출을 목표로 구성하였다. (최경은, 2003)

발레의 기법 속에 우리 춤사위를 표현하였으며, 한국적 발레의 부정적인 견해를 극복하고 보다 질적으로 향상된 한국적 발레에 접근한 작품이다. 한국 고전 소설을 각색한 민족적 감각과 전통을 살린 민족 발레로서 민속춤과 발레의 기교를 잘 접목시켰다. 민속의상을 기본으로 한국 고유의 선

을 살리면서도 현대적인 감각의 새로운 꼭두각시의 이미지를 연출하였으며 장신구는 고전발레에서 볼 수 있는 왕고나 모양과 비슷한 족두리를 썼는데 전통 족두리에서 현대적 형태의 디자인으로 변화를 주었다. 꼭두각시 춤에 나타난 음악은 서양 음악 형식에 한국 고유의 장단을 사용하였고, 의상 또한 전통 꼭두각시 의상에서 현대적 감각을 가미한 한국적 꼭두각시 이미지를 연출함으로써 한국적 창작발레의 특징을 살린 작품으로 볼 수 있다.

#### 나. 광주시립무용단

1970년 이전 광주의 무용은 주로 서울 등의 대학에서 개최한 경연대회를 매우 중시하고 있었고, 교육무용 특히 학원무용이 주류를 이루었으나, 광주에서 대학무용과가 설치되고 대학에서 무용수들이 양성되기 시작하면서 전문적 무용단체가 태동하게 되었다. 1976년 10월에 설립된 광주시립무용단은 그 동안 호남지역문화를 이끌어 온 선두주자였으며 한국 발레계에도 차지하는 비중이 막중하다. 광주 출신의 무용인들은 현재도 한국 발레계를 이끌어 가는 중심세력의 커다란 한 부분을 형성하고 있으며, 광주시립무용단은 여러 번의 창작발레를 무대에 올리면서 한국발레의 토착화를 이끌어 왔다.

제 1대 박금자 단장은 고전발레, 모던발레는 물론 한국적 창작발레의 독특한 무대화 작업으로 ‘춘향전’, ‘징소리’, ‘심청전’, ‘장희빈’, ‘우수영의 원무’ 등의 작품을 안무하여 한국 창작발레의 선구자로서 개성 있고 특색 있는 공연을 선보였다.

제 2대 박경숙 단장은 2002년 월드컵이라는 세계적인 행사를 맞이해 오영진의 ‘맹진사댁 경사’를 원작으로 창작발레 ‘시집가는 날’을 안무하여 한국 전통춤을 발레화 한 볼거리들이 상당해 누구나 즐길 수 있는 대중적인



작품으로 성공을 거두었다.

제 3대 이영애 단장의 취임과 더불어 전통 발레는 물론 한국적이고 광주적인 소재의 완성도 높은 한국 창작 발레 작품 제작으로 새로운 시대에 적응하는 무용단으로 육성시키고 있다. 이영애 단장은 창작발레 작품인 '서동요'를 30주년 기념공연으로 무대에 올렸다.

광주시립무용단을 대표할 수 있는 한국적 발레작품으로 <시집가는 날>을 선정하여 조사하여 보면 다음과 같다.

### <시집가는 날>

안무: 박경숙

음악: 이준호

초연: 2001. 7. 19 ~ 21 광주 문예회관 대극장

한국 고유의 미풍양속의 하나인 전통 혼례를 소재로 한 연극발레로서, 우리 민족의 삶을 통하여 풍자와 해학이 넘치는 이야기를 그린 작품으로 원작에 충실하면서 창작 발레의 특성을 충분히 살린 한국적 발레를 무대에서 구체화작품이다.

광주 시집 무용단의 <시집가는 날>은 한국 전통 춤을 발레화 한 볼거리들이 상당해 누구나 즐길 수 있는 대중작품으로 권력 지향적인 맹진사가 딸 갑분이와 혼례를 올리기로 한 대갓집 도령이 절름발이라는 소문을 듣고 갑분이의 몸종 이쁜이를 자신의 딸로 속여 시집보내는 과정에서 벌어지는 우여곡절을 경쾌하게 묘사하였다.

전통 국악기에 기타, 신시사이저 등 현대적 감각으로 가미하여 작곡, 편곡한 신국악 음악을 사용하여 장단을 사용하고, 한국적인 선을 나타내고

발레의 기교적인 움직임에 방해받지 않도록 거추장스럽지 않게 간편하고 세련된 디자인으로 한국적인 멋을 풍긴 의상을 사용하였다. 소품은 부채와 방울을 사용하였으며, 방울 소리와 부채 펴는 소리가 리듬을 살리고, 머리 장신구는 머리 뒤에서부터 높이 솟은 관을 쓰고 색실로 만든 술을 달아 장식하여 왕 무당의 위엄 있고 절대적인 이미지를 잘 나타내었다. 서민들의 삶을 풍자와 해학을 주제로 한 극무용 형식의 작품으로 서구에서 비롯된 발레 기법과 인물의 캐릭터가 잘 묘사된 한국적 춤사위와, 음악과 의상 움직임의 특징을 분석하여 우리 민속무용의 춤사위를 이용하여 질적으로 향상된 한국적 발레에 접근한 작품이라 할 수 있다.

## 2) 민간 발레단의 공연 현황

### 가. 유니버설발레단

민간발레단 중 가장 큰 규모인 유니버설발레단은 초대 예술감독 애드리언 텔라스가 1976년 선화 예술학교 발레교사로 부임한 이래, 프란시스 드레이튼, 주디솔터 등과 함께 바가노바 시스템을 도입, 한국의 소년, 소녀들과 9년간의 피나는 훈련을 거듭하여 유니버설 발레단의 창립 기틀을 마련하는 업적을 이룩하였다.

1984년 7월 수석무용수 문훈숙과 미국 ABT 수석무용수 패트릭 비셀을 주역으로 한 신데렐라 전막을 무대에 올림으로써 한국 최초의 전문 발레단 탄생이라는 충격을 발레계에 던졌다. 이후 2대 예술감독 다니엘 레반스, 3대 로이 토바야스, 4대 브루스 스타이블, 5대 올레그 비노그라도프 현 예술감독으로 이어지는 연계를 통해 비약적인 발전을 해왔다.

창작발레 작품으로는 1986년 아시안 게임 문화 예술축전 무용제, 1988년 서울올림픽 문화 예술 축전 초청작품으로 공연 된 에르디엔 텔라스 안무의 발레 '심청' 이 있다. 이는 동서양 복합예술 형태로 이루어진 우리의 고전을 소재로 한 최초의 클래식 발레이다. 역사성을 지닌 작품으로 사라져가는 우리의 '효'를 되새기게 하고, 해외공연을 통해 세계 여러 나라에 우리의 전통미덕과 작품을 선보임으로써 미국, 이탈리아, 오스트리아, 일본, 대만 등지에서 호평을 받은바 있다.

또한 앞에서 언급한 바와 같이 2007년 국립발레단과 동시에 '춘향'을 계획 중에 있다.

유니버설발레단을 대표할 수 있는 한국적 발레작품으로 <심청>를 선정하여 조사하여 보면 다음과 같다.

#### <심청전>

안무: 에드리엔 텔라스

음악: 케빈 바버 픽카드

초연: 1986. 9.21~23 국립극장

고전에 나타난 <심청전>은 부친의 눈을 뜨게 하기 위해 살신성효한 심청의 일대기를 그린 판소리계 소설이다. 심청전은 작자와 연대가 미상인 작품으로 당시 사회적 윤리에 맞는 효를 각색하여 무악류나 가악류의 가락을 붙여 창하게 된 것이 판소리 심청가의 효시가 되고 있다. 심청전의 주제는 효와 현실적 고난 극복을 통한 이상적인 삶을 추구하는 작품으로 시대와 계층을 초월하여 많은 사랑을 받고 다양한 모습으로 공연되어 왔다. (최경은, 2003)

유니버설발레단<심청>에 나타난 한국적 특성은 고전 발레의 정형에 얽매이지 않는 탈춤, 소나무, 정자, 달 등 한국 전통미를 살린 무대장치, 대례복과 족두리등 의상과 소품 등에서 찾을 수 있다. 저고리 가장자리에 매단 술, 한복의 등 격자무늬는 고증을 거친 디자인은 한국 고전 소재를 장막으로 표현 할 수 있다는 가능성을 제시하였다. 그러나 <심청>은 안무, 무대장치, 의상 등에서 동서양의 다른 문화의 만남을 시도한 작품으로 전반적인 춤이 고전 발레 형식으로 구성되었고, 클래식 발레 테크닉의 배열로 탈춤과 발레를 잘 접목시킨 한국적 창작발레의 작품이라고 볼 수 있다.

#### 나. 서울발레시어터

서울발레시어터는 한국인의 정서에 맞는 작품을 창작하여 무용인구의 저변확대에 기여하고자 1995년 창단되었다. 도전을 두려워하지 않는 젊은 열정과 실험 정신을 바탕으로 국내무용계 최초의 40회 장기공연, 한국 최초 해외 작품 수출, 50여 가지의 다양한 작품 개발 등의 성공적인 성과를 이루었다.

이들은 서울을 비롯한 수도권 이외의 전국 중, 소도시 순회공연을 통하여 관객을 찾아가는 공연에 힘쓰고 있으며, 지역 어린이들을 연계 출연시킴으로써 지방문화 발전에도 기여하고 지역 간 문화의 편차를 줄이는 노력을 하고 있다. 서울발레시어터의 안무가 제임스 전은 2001년 한국최초로 미국 네바다발레단에 로열티를 받고 작품을 수출하여 우리문화의 우수성을 알리고 해외 문화시장 판로를 개척하는 성과를 이루었으며, 국내외 발레단과의 갈라 공연 및 합동공연을 통해 국제문화교류에도 힘쓰고 있다.

서울발레시어터를 대표할 수 있는 한국적 발레작품으로 <느영나영>을 선정하여 조사하여 보면 다음과 같다.

## <느영나영>

안무 : 제임스 전

음악 : 한국 전래 민요

초연 : 1997. 9. 11 ~ 12 제주도 문화예술회관

제주도의 전래 설화에 바탕을 둔 서울 발레시어터 최초의 전막발레극 주제 음악은 제주 토속리듬인 '오돌또기'를 사용하였으며 7선녀의 전설등 제주의 향토적 서정을 가득 담고 있다. 또한 선원들의 역동적인 춤과 안남, 유구등의 이국적인 풍경이 30여명의 출연진에 의해 재현되는 2막 5장의 대형 발레극이다. 창작발레 <느영나영>은 제주도 민요인 오돌또기와 칠선녀 이야기를 엮어 전 3막으로 꾸민 발레극이다. 발 빠른 움직임으로 음악을 선곡하고 대본의 뼈대를 한국적 특성에 맞게 잘 짜여진 <느영나영>은 한국적 창작발레의 작품이라고 볼 수 있다.

## 다. 코리언발레시어터

1982년 서차영발레단이라는 단체명으로 출범한 코리언발레시어터는 한국의 발레를 세계화시키기 위해 총력을 기울이고 있다.

한국의 발레 발전과 발레 인구 저변확대 그리고 발레의 대중화를 목적으로 창단되어 새로운 레퍼토리 개발, 무용수의 실력 향상 그리고 대중이 즐길 수 있는 발레 교수법 개발임을 인지하여 발레발전을 위한 요소분석을 꾸준히 연구하여 무대에 실현함으로써 한국 무용계에서 개인 발레단으로서

는 인정받는 대표적 발레단으로 성장해 왔다.

1984년, ‘라 실피드’ 1990년 ‘라 바야데르’, 1995년 ‘레이몬다’를 국내 초연함으로써 한국 발레 수준을 향상시키는데 커다란 역할을 하였다.

또한 2000년 ‘몽유도원도’라는 창작발레를 무대에 올렸으며, 이탈리아 등 해외 공연 등을 통해 한국 발레를 세계에 알리고 있다.

코리아발레씨어터를 대표할 수 있는 한국적 발레작품으로 <몽유도원도>를 선정하여 조사하여 보면 다음과 같다.

### <몽유도원도>

안무: 서차영

음악: 이한나

초연: 2000. 11. 27 ~ 28 세종문화회관 대극장

조선조 세종 때의 화가 안견이 그린 <몽유도원도>는 산수화이다.

코리아발레씨어터 창작발레 <몽유도원도>에서 나타난 한국적 특성은 현실과 이상간의 좁힐 수 없는 괴리를 안평대군의 시각에서 재구성한 픽션이다. 한 시대의 역사를 대변하는 훌륭한 증거물이자 안평 자신이 살아생전 그토록 아꼈다는 <몽유도원도>속에서 한 인간의 욕망과 권력의 허망함을 작가정신에 의거, 분석하고 무대화 시킨 이다. 따라서 수양을 ‘휘’로 안평을 ‘용’ 이란 인물로 묘사하고 있으며 극적 긴장을 위해 ‘용’의 부인인 가상인물 ‘랑’도 등장시키고 있다. ‘랑’은 남자들의 무자비한 권력쟁탈 속에 쓰러져 가는 또 다른 희생자로 등장하고 있는 것이다.

이 작품은 한편의 산수화 속에 담겨진 역사의 질곡과 이상세계 추구라는 한국적 소재를 발레 예술 시각으로 재해석하여 우리 발레의 새로운 지평을

개척하고 나아가 세계무대에 소개하기 위한 작품으로 기존의 발레처럼 외국작품을 차용하지 않고 우리의 소재를 선택하고 있다는 점을 눈여겨 볼 수 있다. 조선시대 한 인물의 정치적 야망과 삶을 발레의 형식으로 꾸미되 한국적 정서로 표현해 내는 새로운 약식은 고증된 한국적 춤사위를 발레 기교로 응용하고 묘사함은 물론 의상과 음악, 무대구성, 당시의 만화나 사료 등을 통한 그 시절 춤의 재현뿐만 아니라 모자와 향발, 부채 등의 소품도 고증을 통하여 현대 감각에 맞게 재창작하고 있는 바, 기존의 한국무용 소품과는 뚜렷이 차별화됨과 동시에 고유의 미감은 그대로 살리고자 함은 한국적 창작발레의 의미와 가치를 담고 있다. 조선시대 춤동작을 충분히 연구하여 서양발레와의 자연스런 감정이입을 시도하고 있으며 한국무용의(같은발-같은 손의 동작)과 클래식 발레의(다른발-다른손)이라는 기본을 혼합하여 새로운 한국적 창작 발레를 창조함은 한국적 창작발레의 작품이라 볼 수 있다.

## 2. 한국적 창작발레 활성화 방안

### 1) 작품 소재의 다양화

#### 가. 한국 문학 중심의 한국적 창작 발레 개발

한국 창작 발레는 다양한 레퍼토리를 가지고 작품화되고 있다. 그중 한국 전통의 문화와 가치를 담고 있는 한국 문학을 소재로 한 작품의 개발은 세계 속에서 한국 창작 발레를 자리 매김하는데 있어 중요한 요소가 된다.

한국 창작발레가 세계적인 발레로 인정받기 위해서는 소재의 폭을 넓히고, 독창성 있으면서 보편성을 가지는 작품을 제작하여야 한다. 따라서 작

품의 소재를 그 핵심으로 본다면 한국의 전통적 가치를 보여줄 수 있는 한국 문학이 가장 적합하다고 생각된다.(최정은, 2004)

한국 문학은 한국인 작자가, 한국인 수용자를 상대로 해서 한국어로 창작한 문학이다. 한국인은 다른 민족과 섞이지 않고 살아 왔으며, 민족적 특색이 뚜렷하다. 그러므로 작자나 수용자가 한국인인가 가리는데 아무런 어려움이 없다. 언어가 단일 언어로 통일되어 있어 한 민족의 언어이고 한국의 국어인 한국어를 사용하는 문학이 바로 한국 문학이다. (조동일, 1996) 한국 문학의 특징을 살펴보면 작품 전개에 있어 기교적인 면보다는 자연스러움을 살려 일상생활의 말을 소중히 여겨 그대로 표현하였으며, 문학을 하나의 놀이로 여겨 함께 어울려 춤추고 이를 통해 시련을 이겨내기도 하여 양면성을 나타내기보다 하나로 창작되어지는 것을 바람직하다고 여겼다. 또한, 소설의 주인공은 고난과 시련을 겪고 결말에 이르러 행복을 이루게 되는 특징을 가진다. 우리에게 잘 알려진 한국문학 작품들은 구비문학과 고전문학에 속해 있는 작품들이다. 발레의 전통적 소재로도 적합하며 이미 몇 작품은 발레화 되기도 하였다.

<표-1> 한국적 주제를 중심으로 한 창작발레(최정은, 2002)

연 도	안 무 자	단 체	작 품 명
1974	임성남	국립발레단	지귀의 꿈
1981	임성남	국립발레단	처용
1984	임성남	국립발레단	배비장
1986	에드ريان 텔라스	유니버설발레단	심청
	임성남	국립발레단	춘향의 사랑
	신은경	발레블랑	자명고
1987	김정옥	김정옥발레단	콩쥐팥쥐
1988	임성남	국립발레단	왕자호동
	최태지	국립발레단	환타지발레 바리
1999	박금자	박금자발레단	춘향
2000	서차영	코리아발레씨어터	몽유도원도
2001	박경숙	광주시립무용단	시집가는 날
2006	이영애	광주시립무용단	서동요



한국문학을 소재로 한 한국 창작발레의 개발은 한국의 무용발전에 있어서 소재의 폭을 넓힌다는 점과 우리의 정서를 담고 있는 한국 문학을 세계에 알릴 수 있다는데 큰 의의를 두고, 이에 대한 중요성의 인식은 무용인들에 의해 먼저 일어나야 한다.(배수현, 2002)

#### 나. 문화원형을 통한 창작 소재 다양화

올해 초, 한국영화 흥행역사를 새롭게 쓴 영화 <왕의 남자>. 1,200만 관객동원이라는 신화창조 외에도 영화 <왕의 남자>는 우리 문화원형소재를 활용해 온 국민의 감동을 이끌어냈다는 점에서 집중적인 대중의 관심을 받았다. 조선 연산조, 한양과 궁이 배경이 되는 이 영화에서 한국문화콘텐츠진흥원의 문화원형 개발과제인 디지털 한양은 영화 기획에서 촬영단계까지 다양하게 활용됐다.

조선후기 한양도성의 복원을 통한 디지털 생활사 콘텐츠로 궁궐(경복궁), 육조거리, 운중가, 북촌, 칠패 거리 등 239개의 도성 내 주요건물과 장소들을 배치도와 이미지 맵, 3차원 모델로 복원한 '디지털 한양'은 이 영화에서 기획 단계부터 시나리오작업, 그리고 경복궁 복원 3D 버추얼 세트를 통한 화면구상 모의촬영 시뮬레이션에 사용됐다.

이렇듯 역사 속의 문화 원형들은 창작 소재로서의 가치 뿐 아니라 우리 문화의 정체성을 되살린다는 점에서 의미가 크다.(나문성, 2004)

우리의 역사를 문화 콘텐츠 안에 담음으로써 국가 이미지 향상에도 크게 도움이 될 것으로 기대하고 있다. 되살아난 우리의 문화 원형은 무궁무진한 창작의 소재이면서 문화적 정체성을 확립하는 역할까지 해내고 있다.

## 2) 공연 활성화 마케팅 전략 개발

공연예술이라 함은 어떤 장소에서 일정시간에 예술적 형태를 발생시키고 동시에 소멸되어 버리는 실연예술로서 창조적 측면과 수용적 측면이 결합된 사회적 관계 속에 이루어지는 것을 말한다.

예술을 경영적 측면에서 살펴볼 때 하나의 예술 작품을 만들어 내려면 제작자의 지출행위가 따르고, 때로는 제작자로부터 작품을 구입하는 공급자나 분배업자가 존재하고, 이를 소비하는 소비자가 존재하게 된다. 이런 과정을 보면 공연예술도 타 상품처럼 수요와 공급의 원리에 지배를 받는 하나의 '상품'이며, 공연예술의 분야 중 하나인 발레도 상품인 것이다.

우리나라 발레의 개념은 예술가들이 공연을 올린다는데에만 의의를 두고 있는 것이 현실이다. 자신들의 기량을 어떻게든 우수하게 보여주고, 훌륭한 스텝들과 만나서 관객에게 만족을 주며, 평론가들에게 호평을 받는 것들에 주로 관심이 있었던 것이다.

그러나 이는 21세기 문화의 세기라 일컫는 지금, 매우 위험한 생각에 안주하고 있는 것이다. 이러한 예술가들의 생각은 이미 객석에 앉아있는 관객을 위한 배려일 뿐 발레 공연단체와 관계가 없거나 발레를 한번도 접해보지 못했던 사람들을 배려하지 않는, 즉 작품을 만들되, 공연이라는 행태를 소홀히 한 결과를 낳았다. 관객이 없는 공연은 예술작품이라 칭할 수는 있으나, 공연이라는 행태라고는 볼 수 없다는 것이다.

이제는 비용을 지불하고 공연장을 찾는 관객들에게 만족을 주어 발레공연이 명실상부한 문화상품으로 자리매김하는 것이 시급한 과제일 것이다.

이를 위하여서는 체계적인 마케팅 전략이 필요하다. 아직은 작품이 제작되어 공연장을 선택하고, 티켓가격을 결정 후에 일방적으로 알리기만 하는 즉, 마케팅 형식은 존재하되, 제대로 된 마케팅이 적용되고 있지 못하고

있다. 현재, 우리나라에서도 마케팅을 앞세운 발레공연 기획 사례가 늘고 있지만 국립발레단의 '해설이 있는 발레'를 비롯한 몇몇 경우를 제외한다면 지속적이고 체계적인 기획을 찾아보기 힘들다. 그러나 다행인 점은 발레 공연계 전반에 걸쳐 마케팅의 필요성에 대한 인식이 확산되고 있다는 것이다.(이수미, 2005)

마케팅에서 중요한 것은 단순히 마케팅의 주체가 누구냐 하는 측면보다는 고객, 욕구, 효율성 등의 개념이다. 즉 마케팅의 객체로서 존재하는 고객이라는 개념과 함께 그들이 시장을 통해 보여 주는 욕구와 수요에 효율적으로 대응해 가는 방법에 관심을 두어야 하는 것이다. 이런 점에서 볼 때 마케팅은 어느 분야에나 적용될 수 있는 좀더 중립적인 개념이 될 수 있다.

문화/예술 부문에 마케팅 이론을 적용하는 것에 대해 예술을 상품화하여 돈벌이 수단으로 전락시킨다는 이유로 부정적인 견해를 펴는 시각도 있다. 그러나 이는 마케팅이 갖고 있는 이러한 중립적인 특성을 간과하여 마케팅이 그저 금전적인 이득을 많이 달성하기 위한 방법이라고만 이해하기 때문이다.

따라서 문화/예술 부문에서 마케팅 이론을 적용하는 것을 비판하기보다는,

- ① 사고의 출발을 고객인 관객중심으로 전환
- ② 기호와 취미에 맞는 양질의 프로그램과 서비스 개발
- ③ '틈새시장'등 새로운 시장의 적극적 개척
- ④ 찾아가는, 적극적인 홍보 및 판매 등 고객 지향적, 판매 지향적인 마케팅 등의 노력을 기울여야 한다.(신봉희, 2001)

더구나 문화/예술은 이제 단순한 소비가 아닌 국민에게 풍부한 삶이 가능하게 하고, 국가 활력을 위한 근본적인 힘이며, 직접적으로 경제적 파급효

과가 갈수록 더욱 큰 부문이라는 것이 입증되고 있다. 따라서 문화, 예술  
부문의 산업화와 활성화를 적극적이고 전략적인 마케팅을 통하여 이룩해야  
한다. 국민들에게도 상업화라는 폐해가 있지만 더욱 다양한 문화/예술을  
통한 만족을 추구할 수 있도록 해줄 것이다.

## IV. 공연 콘텐츠 다양화 전략

### 1. 공연 인프라 구축

#### 1) 산학협력을 통한 전문 인력 인프라 구축

현 발레공연예술의 중심이며 공연공급의 매개인 무용가라는 소프트웨어는 훌륭하게 마련되어 있다. 우리나라에서 뛰어난 무용수와 안무자를 찾기란 어렵지 않은 일일 것이다. 이들을 중심으로 창작을 촉진하고, 창작되는 공연의 질을 유도하고 아울러 수요를 증대시키기 위해서는 무엇보다도 매개체인 매니지먼트와 프로덕션의 수용이 시급하다.(최유진, 2005)

공연이란 개인 작업이 아닌 여러 분야의 인력이 조화를 이루어 만들어내는 공동생산물이다. 특히 문화콘텐츠산업은 소수의 창의적 인력이 전체 산업을 선도하는 특성이 있기 때문에 인력양성은 매우 중요하다. 이 부문은 개인이나 특정기업이 담당하기에는 한계가 있기 때문에 정부가 체계적으로 진행하는 것이 중요하다.

먼저 산업과 학교교육에는 괴리가 있고, 산업발전의 속도는 빠르기 때문에 업계 인력의 재교육이 필요하다. 그리고 주요 선진국의 인력양성 커리큘럼을 분석하고, 교재 등 관련 자료를 수집하여 대학에 제공함으로써 심도 깊은 교육의 기회를 제공하고, 또 현업 종사자들의 선진국 연수기회도 더욱 많이 제공돼야 한다.

문화콘텐츠 세계시장 2위인 일본도 영상산업진흥기구(VIPO)를 설립하여 업계종사자들이 영국·미국 등에서 연수할 수 있는 기회를 부여하고 있고

도쿄대학교, 게이오대학교 등과는 산학협력을 통한 위탁교육 및 교재개발에 박차를 가하고 있다.

문화콘텐츠 산업은 문화예술·관광 및 저작권 비즈니스를 통해 제조업 매출향상 등의 파급효과를 가져온다. 또한 문화콘텐츠산업 발전은 우리나라의 국가 브랜드를 상승시키는 계기가 되어 국가 이미지 제고 및 국민의 자부심 증진이라는 또 다른 효과를 창출한다. 결국 문화콘텐츠산업의 파급효과는 일반 제조업에 비교되지 않을 정도로 크다고 할 수 있다.

앞으로 국가 기간산업이 될 문화콘텐츠산업의 기반은 창의적 인력이며, 특히 방통융합시대에 있어 멀티 플랫폼에서 유통될 콘텐츠의 수요가 폭발적으로 증가할 것을 생각해 본다면, 이를 제작할 인력양성의 필요성은 아주 당연한 것이라고 할 수 있을 것이다. 앞으로도 인력양성 사업은 문화콘텐츠산업 초기에 이 사업을 지원하고 담당할 관련 기관에서 지속적으로 사업을 진행하도록 하여, 그간의 노하우와 축적된 인력양성 프로그램의 활용을 통하여 효율적이고 체계적으로 진행될 수 있도록 하여야 할 것이다.

2005년 11월 4일 청강문화산업대학과 위즈 엔터테인먼트가 창작 뮤지컬 부비 프로젝트(가칭) 공동 개발 산학협력을 체결하였다. 청강대와 위즈 엔터테인먼트는 2007년 1월 런칭을 목표로 14개월간의 창작뮤지컬 제작 일정에 돌입했다. 국내 최초의 뮤지컬 산학협력 모델인 부비 프로젝트는 위즈 엔터테인먼트가 캐릭터 소재와 자금투자, 마케팅을 담당하고, 청강문화산업대학은 뮤지컬 전문 인력과 공연산업계열(뮤지컬전공/무대디자인전공)의 학생인력 및 교육시설 인프라를 제공하는 방식으로 진행된다.(연합뉴스 보도자료, 2005) 산학협력을 통한 창작 인력의 잠재적인 양성 측면에서 좋은 사례로 꼽힌다.

## 2) 공연장 인프라 구축

공연 인프라의 중요성이 대두된 것은 어제 오늘의 일이 아니다. 이미 십여 년 전부터 전국 각지에 문예회관, 시민회관, 예술회관, 문화원 등의 이름으로 공연장들이 지어져 왔으며 이는 공연예술을 위한 가장 기본적인 하부시설로서 의문의 여지가 없다. 그러나 이러한 공연장들이 진정한 공연 인프라로서, 또 공연예술을 활성화시키고 보급함에 있어 얼마나 효율적인 기능을 지니고 있는가에 대해서는 부정적인 의견이 만만치 않게 많음을 우리는 알고 있다.

많은 예산을 들여서, 또 많은 시간을 들여서 건립된 공연장들이 제 기능을 다하지 못하는 데에는 많은 원인이 있으며 또한 이에 대한 지적도 수차 있어 왔다. 무엇보다도 자주 지적되었던 점으로는 공연장만 지어왔지 이의 운영에 대해서는 무책임한 정책을 들 수 있다. 사실 대부분의 공연장들이 (정부차원에서 건립한 공연장으로부터 개인이 건립한 공연장에 이르기까지) 시설비 투자에 비해 운영을 위한 예산이나 기금 등에 대해서는 무책임할 정도로 등한시 하고 있다는 점이 제일 큰 문제점이다. 심지어는 지방에 있는 공연장에서는 소모품에 불과한 조명기 부품들에 대한 예산책정이 아예 없는 경우도 있다. 이러한 공연장에서는 관리요원들이 전구가 끊어질까 봐 조명기 작동을 두려워할 정도이니 그 공연장이 활성화될 수 없는 것은 너무도 뻔한 일이 아닐 수 없다.(정중현, 2002)

시설비 투자에 비해 이를 운영할 운용요원에 대해서는 무지스러울 만큼 신경을 쓰지 않고 있는 점도 문제이다. 수백억을 들여서 지어진 공연장들의 관리와 운영이 전문가 한 명 없이도 가능하리란 생각부터가 잘못이다. 비전문 인력에게 있어서 공연장이란 모든 시설들이 비싸고 관리하기조차

두려운 대상일 뿐이다. 따라서 세월이 지나면 공연장 내의 많은 시설들, 특히 전기관련 시설들은 제대로 사용되지 않아 제 기능을 할 수 없는 시설이 되어갈 뿐이다. 또한 대부분 지방행정부에서 관리하고 있는 이러한 시설에 대한 관리요원, 운영요원들은 제대로 교육되지 않은 인력이 대부분으로써 스스로 기능을 터득할 만하면 다른 위치로 옮겨가기 일쑤이다. 운영예산이 형편없다보니 자연 운영요원에 대한 교육이나 운영프로그램에 대한 전문화도 이루어질 수 없는 실정이다.

또한 공연 인프라를 양적으로 늘리는 데만 신경을 써 왔기에 공연장들의 성격이나 질적인 면에서의 고려는 충분치 않은 점도 이제는 지적되어야 할 것이다. 어떤 공연장들은 객석은 훌륭한데 무대조건은 30년 전에 지은 학교강당과 다를 것이 없는가 하면, 무대는 큰데 무대 포켓은 빈약한 경우도 많다. 때로는 다목적 공연장으로 설계되었기 때문에, 다목적으로 사용할 수 있도록 공연장 시설의 각 기능이 경우에 따라 변화할 수 있는 것이 아니라, 어느 한 목적으로도 사용하기 힘들게 어중간한 시설로 못 박혀 있는 경우도 흔하다.

이제는 형식적인 공연 인프라를 외치던 시대에서 벗어나야 한다. 또한 하드웨어만이 공연 인프라이던 시대에서 벗어나야 할 것이다. 공연장 뿐 아니라 인력, 예산, 복지, 교육 모두가 튼튼한 문화 하부장치로 구축되어야 할 시기이다.

## 2. 정부 주도하의 제도적 정책 지원

문화예술이 국가의 경쟁력을 좌우하는 중요한 시대적 흐름이라는 것은 앞에서 살펴본 바와 같이 의심의 여지가 없는 기정 사실 임에 틀림없다. 따라서 작품성 있는 한국 창작 발레 작품의 활성화와 해외 진출 등을



위해서는 정부의 정책적 지원이 필요하다. 정책적 지원은 창작기금 지원 및 창작 인센티브라 할 수 있는 저작권 보호 정책 강화, 공공 공연장 지원 및 운영 활성화 등을 들 수 있다.

#### 1) 문예진흥기금 등을 창작 공연 제작 지원

문예진흥기금이란 문화예술진흥법에 근거하여 문예진흥원이 조성, 관리, 운영하는 기금으로 문화시설 인프라 구축과 문예창작의 활성화를 위해 없어서는 안 될 중요한 재원이다. 이른바 문화예술진흥을 위한 재원의 규모는 그 나라의 문화적 발전을 마련하는 기본적인 지식기반이자 문화적 개화를 촉진하는 밑거름인 것이다. 문예진흥기금을 통해 마련된 지원금은 문화예술부문에 투입되어 창작과 공연 뿐 아니라 오페라를 올리고 책을 사주고 연극·무용제와 국제적인 문화교류행사, 영상문화사업과 지역문화진흥을 위한 활동과 전통문화보존 등 수익성은 없으나 국민문화의 향상과 문화환경의 개선으로 환원되어 문화·예술부문의 역량을 높이는 순환구조를 이루어 왔다. 우리나라에서 문예진흥기금이 조성되기 시작한 것은 1973년 7월부터다. 기금의 상당부분은 기업기부금보다는 공연장이나 미술관, 박물관 등 문화재 시설을 관람할 때 일정비율(최대 6.5%)을 부가하여 모여진 금액으로 1999년까지 총 9,381억원이 조성되었고 그 중 6,130억원이 집행되어 각 문화예술단체, 개인의 공연예술에 지원되었다.(이세기, 2001)

기금사업의 목표인문화예술지원을 통한 국민의 창조성 개발 및 삶의 질 향상을 이루기 위해 예술 창조 역량 강화, 문화예술보급 등 국민의 문화예술 향수기획 확대, 문화적 조화와 통일을 위한 문화예술교류, 민족 고유문화 발전을 위한 예술의 보존과 계승 등 2002년부터 4대 지원 목표 별로 사업 방향을 설정하여 사업을 추진하고 있다.

### 가. 장기적인 제작 지원

현행 국가 예산제도가나 문예진흥원 예산제도는 1년 단위로 하여 기획·집행하고 평가·결산하는 시스템이기 때문에 장기적인 목표를 달성하는 데는 근본적인 취약점을 안고 있다. 반면에 문화예술사업은 단기적 효과를 확인할 수 없는 장기적인 조망을 필요로 하는 사업이 많은 분야이다.

창작발레공연은 한 두시간만에 완성되는 일회적인 성격의 예술임에도 불구하고 이를 창작하여 연습을 거쳐 실제 공연에 들어가기까지는 상당히 긴 준비기간을 필요로 하게 된다.(최유진, 2005)

특히 레퍼토리를 겨냥한 우수한 대작발레공연물을 제작하기 위해서는 보통 수년간에 이르는 기획준비 및 제작기간이 소요되는 것이 보통이다. 그러나 현행 지원제도는 기계적으로 1년 단위로 지원 사업을 수행하는 시스템으로, 행정상으로는 합리적일지 몰라도 공연행사를 기획하고 준비하는 수요자의 입장에서는 매우 불리한 제도일 수밖에 없다. 따라서 1년 단위의 지원제도와 함께 3~5년 동안의 연속 지원 혹은 분할 지원하는 장기지원제도도 병행되어야 할 것이다.

또한 공공 지원 방법의 대부분은 재원을 직접 지원하는 형식이다. 제작비의 전부를 지원하지 않는 관행을 생각할 때, 현행 지원구조에서는 발레 예술가들이 전적으로 경제적으로 자유로울 수 없는 구조이다. 공연을 한번 할 때마다 생기는 필연적 적자를 회복하기 위해 창작 활동 외적인 일에서 경제활동을 해야 한다.

이를 위해 우리나라의 실정에 맞춰 상주단체 활성화를 고려해 볼 수 있겠다. 발레공연예술가들과 단체들은 대부분 연습할 공간이 필요하다. 열악한 경제사정으로 공연제작기간에만 연습실을 대관해서 사용하기 때문에 충

분한 연습기간을 확보하기 힘든 실정이다. 이에 공간 확보를 통해 창작 여건을 마련해 주는 것은 창작 발레 공연예술인들의 창작 의욕을 북돋워 우리 발레공연예술의 질적 향상을 도모할 수 있다.

#### 나. 지원작 선정의 투명성 확립

이 문제는 어제 오늘 거론된 얘기가 아니다. 자체 평가에서도 거론된바 있듯이 이 문제는 지원가치의 우선순위 문제이며 지원을 통하여 이루려고 하는 예술진흥정책의 방향성의 문제이기도 하다. 현재의 실태를 보면 지원가치를 문화적 형평성에 둘 것인가 (소액 다건 지원) 아니면 질적 우수성에 바탕을 둔 경쟁성에 둘 것인가에 대한 논의 결과, 두 가지 가치에 대한 사업이 무난하게 배분되어 있다. 형식에 있어서 소액 다건 지원은 문화적 형평성을 갖춘 것이며 경쟁성에 지원가치를 둔 제도가 정책적으로 배려되어 있기도 하다. 문제는 지원가치에 대한 논의와 그에 대한 지원제도의 실천이 별 성과 없이 되풀이 되고 있다는 점이다. 그런 점에서 이와 같은 제도 개선의 문제가 항상 제기되고 있는 것이다. 정책적인 배려가 현제도에 대한 불만을 최소화하기 위한 방책이었다면 이러한 문제제기는 계속 될 것이다.

그렇다면 지원가치에 대한 논의가 문화적 형평성이나 질적 우수성에 바탕을 둔 경쟁성이나에 두어서는 지금까지의 논란이 계속되어질 것이다.

이러한 논란을 잠재우기 위해서 문예진흥기금을 수혜 받는 현장 예술가(단체)들의 욕구와 필요성이 어디에 있으며 문화진흥정책의 목표가 어디에 있는가를 냉철하게 따져봐야 할 때가 왔다. 이 두 가지 지원가치에 대한 논의는 계속 되어질 것인데 그 두 가지 가운데 우선순위로 무엇을 내세우든지 간에 그 우선순위에 대한 설득력이 필요할 것이다. 그 설득력의 원

천의 하나는 현장예술가의 필요성일 것이며 다른 하나는 예술진흥정책의 철학 또는 방향성일 것이다.(김석만, 2001)

문예진흥원은 장르별 단위사업 구조로 운영되어온 기금사업을 2001년 수립된 중장기발전계획에 근거하여 예술창조 역량강화, 문화예술 향수기회 확대, 문화예술교류활성화, 예술의 보존과 계승 등 4대 지원목표를 달성하기 위해 문예진흥기금을 목표 지향적 사업체제로 개편하였다.

이러한 목표 설정을 통해 문예진흥기금 사업운영 방향을 밝히고 지원된 기금사업을 평가하여 기금심의회 반영함으로써 환류 될 수 있도록 하였다. 4대 지원목표에 의거한 문예진흥기금사업은 연중 1회 심의회를 통해 차년도에 실시될 문학, 미술, 음악, 무용, 연극, 전통예술, 문화일반 및 다원예술 분야의 14개 지원유형 사업을 공모 지원해왔다. (이종민, 2004)

창작공연활성화지원과 찾아가는 예술지원은 사업의 특수성을 고려하여 별도 심의위원회를 구성하여 운영하고 있다. 이 밖에 별도사업으로 방송관련 공연예술 지원, 계기성 우수기획사업이 있다. 방송관련 공연예술 지원은 방송위원회로부터 방송발전기금을 지원받아 방송과의 연계를 통한 문화콘텐츠 개발을 목적으로 하고 있다.

문예진흥원이 심의의 투명성 확보를 위한 심의위원 선정, 심의위원 بانک 운영, 채점식 지원심의 제도, 평가결과의 반영, 사업유형 및 장르별 특성에 따른 심의 운영, 지원신청 및 심의시기 조정, 지원신청서 보완 및 개선 등 행정적인 사항들이다. 관련하여 앞으로 지속적으로 연구해나갈 검토 과제는 다음과 같다.

가. 심의위원 بانک 운영 및 심의위원 선정과 관련하여

- 심의위원 بانک 공개를 통한 국민 의견 수렴
- 심의위원들 선정 과정의 투명성 제고
- 심의위원 평가를 통한 피드백 강화

나. 채점제 등 지원심의절차 관련하여

- 채점제에 서술식 도입을 통한 제도 보완
- 전년도 평가결과 반영
- 성과주의 예산제도와 장르별 심의에 따른 문제 해소

다. 심의의 세분화 및 지원신청시기 조정과 관련하여

- 수시 심의 도입 및 인터넷 활용 수시 신청 도입 여부
- 사업별 심의제 도입 여부

라. 지원신청서 개선 방안

- 사업별·장르별 특성에 따른 지원신청서 제작
- 지원신청서 · 교부신청서 · 성과보고서 기재 내용의 명확한 분류
- 지원하한액 기재를 통한 사업의 질 담보
- 소액다건 사업과 집중지원 사업 신청서 구분 제작

## 2) 저작권 보호 및 강화를 통한 창작 인센티브 제공

문화란, 사람의 정신적 활동으로 얻어진 물질적·정신적인 모든 것을 말한다. 그러므로 문화를 육성하려면 근본적으로 개인의 창의가 존중되고, 그 창작 결과가 보호되어야 할 뿐 아니라 창작에 어울리는 이익이 보장되어야 한다. 이런 취지에서 저작권법은 저작자가 자신의 저작물을 이용하는 사람에 대하여 자신의 이익을 보장받을 수 있도록 하는 권리로서 저작권을 부여하고 있다.

저작권법은, 저작물이라는 일정한 대상 위에 있는 저작자의 이익을 보호

한다. 따라서 저작권법은 저작자가 만들어 낸 결과물로서의 저작물 위에 존재하는 이익이 실현되도록 하는 것이다.(문화관광부, 2005)

저작권은 저작인격권과 저작재산권으로 나뉜다. 저작인격권은 저작자의 명예와 인격적 이익을 보호하기 위한 권리로서 공표권, 성명표시권, 동일성유지권으로 나뉜다. 저작재산권은 저작물을 어떤 방법으로 이용하느냐에 따라 복제권, 공연권, 방송권, 전송권, 전시권, 배포권, 2차적 저작물 작성권 등의 권리로 세분된다. 이러한 성질과 내용을 가진 저작권은 특정 저작물을 배타적으로 지배할 것을 내용으로 하는 인격적·재산적 권리라고 정의할 수 있다.

저작인접권이란, 글자 그대로 저작권에 인접한, 저작권과 유사한 권리라는 말이다. 이 권리는 실연자(배우, 가수, 연주자), 음반제작자 및 방송사업자에게 귀속된다.

저작권법은 각각의 저작인접권자에게 일정한 권리를 부여하고 있다. 실연자는 배타적인 권리로서 복제권, 방송권 및 전송권을 가지고 자신의 실연이 수록된 판매용음반에 대한 방송사용 보상 청구권을 가진다. 음반제작자는 자신의 기획으로 자신의 기술과 자본을 제공하여 제작한 음반에 대하여 복제권, 배포권 및 전송권을 가지고, 실연자와 마찬가지로 방송 보상 청구권을 가진다. 한편 방송사업자는 복제권과 동시중계방송권(다른 방송사에 의한 중계방송에 대한 권리)을 가지고 있다.

여기서 유의할 점은, 실연이나 음반 또는 방송물을 복제하거나 기타 이용할 경우에는 해당 저작 인접권자의 허락뿐만 아니라 실연, 음반 또는 방송에 수록된 저작물의 저작자의 허락도 별도로 허락을 받아야 한다.

이런 저작인접권의 보호기간은 실연의 경우에 그 실연을 한 때로부터 50년간이고, 음반의 경우에 음을 최초로 음반에 고정된 때로부터 50년간이며, 방송의 경우에 방송을 한 때로부터 50년간이다.

저작권은 저작자가 창작활동에 전념할 수 있도록 동기(인센티브)를 제공함으로써 궁극적으로 우리나라의 문화와 관련 산업의 발전을 꾀하는 데 있다. 이것은 나아가 세계 인류 문화유산의 축적을 가져다주기도 한다.

문화의 향상 발전을 위해서는 내용과 형식을 달리하는 다양한 문학·예술 작품이 창작되고 사회 일반에 의해 폭넓게 향수되어 재창작되어야 한다. 다양한 문학예술작품의 창작을 장려하기 위해서는 어떤 창작의 유인을 제공하여야 하는데 창작활동의 주체인 창작자도 물질적 소비생활을 해야 하는 사람이기 때문에 일정한 경제적 기초를 마련하여 경제적 부담 없이 창작활동에 전념하게 하기 위하여 저작권을 부여하여 보호하는 것이다.

법리적 측면에서는 저작권을 보호하는 것이 헌법적 요청이기도 한다. 우리 헌법은 국민주권의 이념, 정의사회의 이념, 평화추구의 이념과 함께 문화민족의 이념을 기본 이념의 하나로 채택하고 헌법 제22조에서 저작자, 발명가, 과학기술자와 예술가의 권리는 법률로써 보호한다고 규정하고 있다.

그러므로, 저작권법에 의해 저작권을 보호하는 것은 국민의 결단인 헌법적 요청의 실현이기도 하다.

이 외에도 저작권 보호의 근거를 모든 노력에는 그에 합당한 몫을 지불하여야 한다는 사회정의 실현의 측면에서 찾기도 하고, 저작물은 저작자의 인격적 산물이라는 저작물의 인격적 성격에서 찾기도 한다.

한편, 문화의 향상발전의 핵심이 폭넓은 문화 향수에 있다고 보고 자유로운 창작물의 이용을 위하여 저작권을 공유하려는 움직임도 있다. 이러한 움직임을 소위 카피레프트(copyleft) 주의라고 한다. 저작물의 자유로운 향수가 중요한 것도 사실이고, 저작권자가 자발적으로 자신의 권리의 일부를 제한하는 것도 바람직하고 정책적으로 지원할 만한 일이지만 항상 저작권의 보호가 바탕이 되어야 한다는 것을 유념할 필요가 있다.

### 3) 공연장 개선 및 체계적인 지원 체제 확립

한국 공연 예술계가 유랑의 시절을 마감한 것은 그리 오래된 일이 아니다. 서울에 1973년 국립극장이 새로이 개관했지만 지방의 공연장 조건은 전무하다 해도 과언이 아니다. 군민회관이 그 전부요, 각 시도에 시민회관이 생긴 것은 1960년도 포항시민회관을 시작으로 서울(1961), 제주(1964), 순천시민회관(1968)이 60년대에 세워졌고 70년대에 수원(1970), 광주(1971), 부산(1973), 인천(1974), 대구(1975) 시민회관이 세워졌다.

시민회관 시대가 70년대에 이어 80년대도 계속되다가, 1988년 2월 예술의 전당을 시작으로 부산, 제주, 경남문화예술회관(1988)이 건립되면서 오늘날까지 문화예술회관 시대로 이어져 왔다. 1970년대 시민회관시대는 공연장의 조건은 강당의 그것과 다를 바가 없었고, 공연장이 갖추어야 할 시설을 구비한 공연장다운 공연장은 1980년대 문화예술회관 시대부터이다. 1988년 2월 예술의 전당 개관은 지역별 공연장 건립의 중요한 계기가 되었다. 1970년대 전국에 국공립극장은 16개였으나 정부의 문화 공간 확충사업의 결과로 1999년 현재 전국에는 42개의 종합공연장, 112개 일반공연장, 178개의 소공연장과 100개의 시·군·구민회관 등 432개 공연장이 있고 200여 개의 문화원과 30여 개의 문화의 집이 있다.(한국문화예술진흥원 문화발전연구소, 1992) 아직 읍·면·동 단위까지 문화기반시설이 건립된 것은 아니나 좁은 나라에서 이만큼 공연장을 갖고 있는 나라는 많지 않으며, 일부 각시도의 문예회관은 시설 면에서 사실 호화스럽기까지 하다. 정부는 읍·면·동 단위시설인 문화의 집을 2003년까지 총 650개를 건립할 계획이다.(문화관광부, 1998)



이런 문예회관은 실제로 극장을 이용하는 측면에서 보면

첫째, 쓸만한 기능을 갖춘 극장을 찾기가 어려우며,

둘째, 극장의 기능보다는 외장 등 불요불급한 시설부분에 과다 투자한 나머지 극장 기능을 충분히 활용할 수 없고 건축적 과시효과가 더 크다.

셋째, 연간 가동 일수가 연평균 30%를 넘지 못함으로서 극장건립의 이  
유가 무엇인지 의심스럽고,

넷째, 극장에 대해서 뭔가 좀 알고서 운영하는 문예회관을 찾기가 어렵  
다.

다섯째, 연간 예산의 80~90%가 운영유지관리비이며 프로그램 사업비는  
10~20%선인 1억원부터 많아야 20억원정도이다.

그러나 극장은 한번 지어놓으면 가만히 놔둬도 건립비의 최소 10~20%  
예산이 연간 필요하며 연간예산의 1/3이 시설유지 관리비에, 그리고 1/3이  
인건비로 소용된다는 것이다. 그리고 1/3이 사업비에 해당되는 것이다.

예술의전당의 경우 200억원의 예산이 바로 이런 기준 하에 집행되고 있  
지만 여타의 문화예술기관의 경우는 거의 전부가 시설유지관리비에 충당되  
고, 국공립 시설 유지관리가 그 전부인 것이다. 이런 형편에 지역의 문화  
예술회관에 대해 어떤 역할을 기대를 하는 것 자체가 무리이다. 기대가 무  
리인 또 다른 몇 가지 이유가 있다. 설사 예산이 충분하더라도 지역 문화  
예술회관이 건립목적에 다하는 데는 또 다른 이유로 한계가 있다는 것이  
다.

우선 예산 이외의 가장 큰 지역문화예술회관 운영의 한계는

(1) 문화예술회관에 대해 설정된 그 목적 자체다.

지역극장은 그 지역사회의 문화적 중심체가 되는 공간이다. 지역사회공

간인 것이다. 지역 문화예술회관은 서울 극장의 지부도 아니며 서울 프로그램의 공급소도 아니다. 그런데 지역극장으로서의 고유기능과 역할이 무엇인가를 고민하고 운영하기보다는 서울 문화의 최종 시장으로서의 기능이 고작이다. 다시 말해 지역밀착형 극장은 찾기가 어렵다는 것이다. 지역주민과 유리된 공간이 현재의 한국지역문화예술회관이다.

(2) 이는 극장 역할에 대한 설정의 오류와, 기능의 한계를 지움으로써 생기는 문제이다. 극장은 단순한 공연장의 기능을 벗어나 그 역할을 넓힌지 오래다. 단순한 흥행극장의 경우를 제외하고는 그 형태가 문화의 집이건, 영국의 아트센터 이건, 일본의 현 회관이건 지역을 기반으로 한다는 공통점을 지니고 있다. 우리나라의 지역문화예술회관도 예외가 아니다. 우선 공연장으로서의 공연 행사는 기본이다. 평생 교육센터로서의 기능 역시 본래적인 것이며, 셋째는 지역사회 계층구성에 따라 공급기능의 다양화와 특화가 필요하다. 그럼에도 지역 문예회관은 어린이 연극, 청소년음악회 정도로 그 교육기능을 다했다고 생각하고 있는 듯하다.

현재 한국의 지역 문화기관은 문예회관, 문화의 집, 사회복지라는 이름하에 지어진 여성회관과 도서관, 군민회관, 시민회관, 체육관 등이 있고, 지역에 따라서는 향토 사료관이 있기도 하다. 여성을 위한 교육프로그램은 여성회관에서, 지역주민의 문화소양프로그램 교육은 군민회관에서 이루어지고 있고 공연장인 문예회관은 단지 공연이 전부다. 각각의 문예회관과 기타 문화기관과의 기능과 역할의 재정립을 통한 기능 활성화 방안 강구가 필요하다.

## 가. 변화하는 한국 공연장

### 가) 공연장의 운영체계 변화

서울을 제외한 지역에는 민간극장이 거의 전무하다시피 하여 민간극장을 주 대상으로 삼기보다는 공공공연장을 대상으로 삼아 논하고자 한다. 우리나라 지역극장(문예회관)은 2000년을 기점으로 새로운 전기를 맞고 있다. 운영조직의 법적 형태를 바꾸고 운영방식을 개선하며, 인력을 조정하는 등 나름대로는 조정과 개선이란 전환기를 맞고 있는 것이다.

몇 가지 유형을 보면 다음과 같다.

첫째, 법인에 위탁을 하는 경우이다. 공연장을 기존법인에 위탁하는 경우로서 경상남도문화예술회관이 학교법인 일선학원에 위탁한 경우가 이에 해당된다.

둘째, 체육시설과 묶어서 운영 관리하는 법인을 새로 만들어 위탁하는 경우다. 이 경우는 과천시민회관을 비롯하여, 용인, 부천 등의 경우가 그러하다. 이 경우 법인체는 <문화시설관리공단>형태가 지배적이다.

셋째, 재단법인으로 발족하여 민영화하는 방법이다. 세종문화예술회관이 이 경우에 속하며 전문가 영입이 용이하고 경영의 효율성과, 효과성이 강조되는 형태다.

넷째, 책임운영방식이다. 관장을 외부전문가로 영입하나 극장의 법인격은 그대로 유지한 채로 운영의 효율성을 기하고자하는 중앙국립극장의 운영방식이다. 공연관련 외부 전문가 영입을 영입하였으며 조직을 개편하는 등 내부체질 개선을 시도하고 있다. 인력 아웃소싱 형태의 하나가 될 것이다. 셋째와 네 번째 방식은 산하단체는 별도의 법인으로 독립하나 극장과는 상호 호혜적 관계를 유지할 기본으로 한다.

끝으로 극장의 건립취지를 들어 현재의 운영형태를 유지하는 경우다. 우

선 첫째의 경우 관리들은 본청으로 복귀하고 위탁받은 법인의 직원들이 운영한다. 위탁받은 법인의 운영 경험부족과 문화적 인식이 문제가 될 수 있다. 둘째의 경우 수익성 있는 수영장 등 체육시설 운영을 함께 함으로서 수지균형이 용이하다는 장점과 효율적 인력운영 등 경상비 절감효과를 기대할 수 있다.

그러나 이 경우 통합운영의 원리가 <시설관리공단>이라는 말에서 보듯이 단지 시설을 관리유지 한다는 관리적 측면이 중심을 이룬다. 그리고 대부분 전문 예술경영인의 영입이나 신규채용에 의해 조직을 구성하기보다는 기존의 관리들이 옷을 벗는 형태로 구성되어 아직까지는 운영의 전문성을 기대하기가 쉽지 않다.

현 공무원체제를 유지하는 경우는 인력감축의 고통을 겪고 있으며, 잦은 인력전보로 역시 몇몇의 경우를 제외하고는 운영의 전문성을 기대하기 어렵다. 이렇게 한국의 지역문화공간이 새로운 변혁기를 맞고 있다고는 하나 아직은 뚜렷한 방향설정이나 기능정립, 역할 확대 등을 기한다고 보기는 시기상조다. 그럼에도 변화에 대한 가능성을 볼 수 있는 것은 1998년도 공연법의 개정에서 비롯된다. 1999년부터 개정 시행중인 공연법은 민간위탁과 보조금 지원근거를 마련했으며, 무대 자격인증 제도를 도입하여 극장 운영의 전문성을 기할 계기를 마련하였다. 이에 근거하여 2000년도부터 새롭게 운영주체를 바꾸는 극장들이 생겨난 것이다. 정부지원의 근거가 생긴 만큼 법인화 된 공공 공연장들은

첫째, 재원의 다양화를 기할 수 있게 되었고,

둘째, 예산집행에 있어서의 어느 정도 융통성과 예산운용의 방법을 갖게 되었으며,

셋째, 정부의 지원방식의 다양화가 비로소 그 가능성과 의미를 갖게 된

것이다. 한편 공연법의 개정은 문예회관의 역할과 기능에 대한 근본적인 인식변화와 기능 전환의 일대 전환점이 될 것이다.

나) 정부예산 1% 넘긴 문화예산으로 지원 폭은 넓어졌으나 효율적 지원방식 개발은 미흡

지역문화예술회관이 새롭게 변할 계기가 될 중요한 계기는 올해부터 늘어난 문화관광부 예산의 증가다. IMF 기간에 중앙부처의 예산이 줄었거나 담보상태였음에도 불구하고 문화관광부 예산만큼은 20~40% 증가율을 보이더니 2000년도에 비로소 정부예산평균증가율이 4.3%임에도 불구하고 문화예산이 43.5%증가하여 현 정부의 공약사항인 정부예산의 1%를 넘어선 것이다. 1%예산이 확보된 덕으로 지난 3월 전국의 지역문화 발전을 위하여 50억원을 정부예산에서 배정하였고 각 광역시, 도별로 단체로부터 사업 지원신청을 받아 사업 시행단계에 와 있다. 중앙정부의 50억원에다가 지방자치단체가 50억원을 보태어 100억원의 자금이 공연예술계 활성화에 사용할 수 있게 된 것이다. 가뭄에 단비라고 이 예산은 적은 금액이 아니다.

이렇게 중앙정부 1% 예산확보는 상징적 의미 이상으로 실제적이다. 예산이 1%를 넘다보니 효과적인 예산지원 방식의 개발이 필요하게 되었고 정부의 문화정책의 기본원칙의 변화를 생각해 볼 단계에 와 있기도 하다.

문화 복지 모형으로 스웨덴 문화정책의 원칙을 이즈음에 와서 고려할 필요가 있다. 문화 복지와 평생문화교육을 그 기본으로 하는 스웨덴의 문화정책은 그 동안 예술가지원중심의 문화정책을 펴온 우리 문화정책에 대한 새로운 대안이지 않나 싶다. 문화정책의 철학과 우선순위, 그 범위, 공적자금의 지원방식에 있어서 우리에게 참고 될 사항이 많다고 여겨지기 때문

이다.

스웨덴은 중앙정부와 광역자치단체, 기초자치단체간에 효과적인 역할분담이 이루어져 있고 문화정책이 표현의 자유보장은 물론이고, 국민들의 창조적 활동 참여 신장과 상호접촉기회 촉진, 문화활동의 분산화와 기능의 분권화, 소외집단들과 서민의 경험확대, 국경내외의 언어장벽을 초월한 문화부분에 관한 경험과 아이디어를 상호 교환토록 조장하는 것, 예술적 문화적 새로움을 조장하는 것, 전통문화를 보존하고 재활성화 시키도록 보장하는 것, 문화부분에서의 상업주의의 부정적 효과를 제거하는 것을 그 목표로 하기 때문이다.(구광모, 1994)

여기서 특히 주목할 것은 우리가 소홀히 해왔던 문화에의 접근, 참여의 문제다. 특히 지역문화예술회관의 기능적 측면에서 보면 참여와 접촉기회의 확대는 바로 평생문화교육과 연결되는 문제임에도 이에 대한 노력과 자원 배분이 소홀했던 것이 사실이다.

왜냐하면 한국의 지역문화예술회관은 그 기능과 역할이 문화의 민주화 역할에만 치중할 수 없고 지역문화사회교육기관으로서의 역할이 강화되어야 된다고 믿기 때문이며, 그 동안 순수예술 지향주의적 운영이 문예회관의 역할을 제한 해왔고 문화소비자인 지역주민이 거리감을 갖게 하였기 때문이다. 스웨덴의 지역사회 문화적 중심 기능으로서의 문예회관에 대한 관점은 최근 일본의 문화정책의 관점과도 통한다. 일본은 1998년 일본 지역문화 진흥정책으로 지역예술문화 창조활동의 촉진, 지역주민의 예술문화활동 참가 장려, 예술 감상 기회확충, 공공문화시설 활성화 지원, 지역문화를 지탱할 인재육성, 지역의 국제교류촉진, 국제음악의 날 기념사업, 일본예술문화진흥회의 예술문화진흥기금을 통한 다양한 문화활동지원을 지역문화정책의 방향으로 제시한 바가 있다.(한국문화정책개발원, 1998)

지역문화예술센터의 기능에 대한 새로운 점검과 방향설정은 비단 일본,

스웨덴에 국한하지 않는다. 영국은 1990년대 영국의 지역아트센터운영에 대한 조사보고를 한 바 있다. 이 조사 결과 아트센터 간에 상호교류가 잘 되지 않는 단절화 현상이 나타났고 아트센터와 다른 예술기관들 간에 경계가 모호해졌고 상업적 수입을 일차적 재원으로 하는 아트센터들이 생겨나 상업화가 두드러졌으며, 전문경영에 대한 요구 증대와 상업화로 인하여 전문화가 이루어지고 있는 것으로 밝혀졌다. 특히 주목할 것은 83%의 아트센터가 교육, 참여코스를 개발하였고 아트센터의 70%가 학생 및 대학생을 대상으로 한 주간공연을 조직하였으며 80%의 아트센터는 젊은이들을 위한 특별 워크숍을 개최하였다. 그리고 아트센터의 62%가 아트센터 밖에서 예술 활동(전시, 워크숍 등)을 기획하였다는 점이다.(한국문화정책개발원, 1998)

1998년 문화미디어체육부로 개편된 영국정부는 접근성 증진 (넓은 의미의) 관객은 정책결정의 중심에 있어야 한다. 우수성 및 혁신의 추구, 교육기회의 증진, 창조적 산업의 중심부분으로 예술양성의 필요를 정책결정의 원칙으로 새롭게 제시하였다. 여기서 주목할 것은 예술분야의 새로운 목표로 예술을 체험할 수 있는 300,000번의 새로운 기회, 200,000번의 새로운 교육 강좌를 설정하고 있다는 것이다.(한국문화정책개발원, 1998)

참여와 문화교육이 중요한 지역문화센터의 기능임을 말해주는 조사결과이고 나아가 기금분배가 정책을 결정하는 것이 아니라 정책이 기금분배를 결정해야 할 것 이라고 전제하는 원칙하에 나온 교육 강좌 계획이어서 우리 문화예술회관 운영의 방향설정의 좋은 규범이 될 수 있을 것이기 때문이다.

이는 바로 우리의 지역문화예술회관이 문화의 민주화에 머무르지 않고 문화 민주주의 실현과 문화교육에 큰 비중을 두어야 된다는 당위성을 찾는 데 시사점이 될 것이다.

서울 뿐 아니라 지역문화 예술 공간도 공급자 중심의 운영공간이었다. 이 틀은 여전히 지속되어지고 있으나 위에 열거한 공간운영조직체의 전환에 따라 서서히 변화하고 있다고 생각된다. 변할 수밖에 없는 사정에 놓여 있는 것이 아닌가 한다. 지역문화교육기관으로서의 역할도 적극적으로 수행되어야 할 것이다.

지역문화공간에서 가장 선호되는 장르가 뮤지컬이며, 어린이 연극이다. 그리고 대중공연은 지역주민이 가장 만족해하는 공연 장르다. 이런 현상은 더욱 가속화 될 것으로 보인다. 이는 지역 문화 공간 운영주체의 변화에 따른 필연이며 지역 주민의 욕구의 반영증대란 측면에서도 그러하다.

이렇게 지역문화기관의 기능에 대해 길게 얘기한 것은 문예회관운영 조직의 변화와 더불어 기능도 재정립되어야 하고 이에 맞춰 지원방식에도 변화가 있어야 한다고 생각되기 때문이다.

#### 나. 한국에서의 지원 방식

현재 한국의 공공지원 방식을 보면

첫째, 그 방식이 단순하며,

둘째, 지원의 효과에 대한 부분에 대해서는 관심이 없고,

셋째, 지원의 공정성에 대한 자신감 부족과 책임성을 회피할 몫으로 인하여, 아니면 합리적 방식에 대한 고민 부재로 인하여 합리적인 지원 심의 절차와 원리 및 방식의 다양성을 기하지 못하고 있으며,

넷째, 지원 사후 평가가 절차에 들어와 있지 못하고 그 이후 다음 지원에 지원효과나 성과에 대한 결과가 영향을 미치지 못하여 사업의 성공여부와는 상관없이 차기년도 지원이 이루어지고 있어 지원신청 단체의 안정적 공연기획 마련에 도움이 되지 못하고 있고,



다섯째, 그런 결과로 인맥에 의한 지원, 무원칙의 원칙, 매년 바뀌는 심의 잣대가 지원효과를 반감하고 있다는 것이다.

그리고 공공지원 방식은

- (1) 정부에 의한, 정부의 지원 방식이고,
- (2) 예술단체를 위한 지원 방식이며,
- (3) 지원의 범위가 포괄적인 경우와 지정지원의 경우가 혼재하고 있으나 그 차이가 분명치 않다.

이에 반하여

- (1) 문화소비자 지원은 매우 제한적이며, 일반적이지 못하다.
- (2) 문화교육과 네트워킹을 통한 문화 확산은 상대적으로 그 비중이 약하다.
- (3) 지원을 통해 얻고자하는 정책전략이 부족하다.
- (4) 직접지원 방식 외의 간접지원 방식이 다양하지 않다.
- (5) 기업메세나 등 민간지원부분이 매우 빈약하고 민간지원의 여건들이 충분치 못하다. 특히 IMF 이후 그나마 있던 기업의 후원과 지원은 거의 전무하다시피 할 정도로 격감하였다.

지원 방식은 복잡한 것을 추구할 것이 아니지만 그렇다고 다양한 경우에 맞는 지원방식의 개발은 필수적 요소다. 지원심의를 통한 배분 기능에 앞서 효과성을 높일 지원 방식을 개발하고 지원의 일관된 관리체계를 확립할 필요가 있는 것이다.

다. 효과적인 공공지원 방법 제안

### 가) 공공지원 대상의 확대

공공지원 대상을 전문 예술단체 중심에서 극장, 예술교육, 문화예술 소비자, 아마추어 활동 등으로 확대할 필요가 있다. 아마추어 활동에 대한 공공지원을 예로 들면 아마추어 단체들의 연습공간으로 활용할 수 있도록 무상대여 하는 것 자체가 이미 공공지원의 하나가 될 것이다. 공공지원은 꼭 별도의 예산 지원만을 의미하는 것은 아니며 그들의 활동공간을 공공문화 예술기관이 수용하여 그 활동을 장려하고, 이들이 문화소비자나 지역문화 운동가로서, 자원봉사자로서 활용될 수 있도록 하는 방안 등 다양한 방식의 개발이 필요하다.

그리고 극장 밖의 예술교육프로그램에 영국의 아트센터 62%가 참여한다는 사실을 주목할 필요가 있다. 극장 밖으로는 좀처럼 그 활동영역을 넓히지 않는 것이 우리들의 공공극장이다.

청소년교육프로그램을 극장 안에서만 해야 한다는 생각에서 학교로, 지역단체가 있는 곳으로 찾아가 시행하는 적극적인 활동에 대한 인식과 이에 필요한 공공의 지원이 필요하다. 현재는 공공지원이 이 부분에 대해서 전혀 고려하고 있지 못하다. 단지 문화관광부가 주도하여 찾아가는 문화활동 프로그램이 운영중이나 해당지역에서 보면 일회성에 그쳐 지역문화 활동의 뿌리가 되지는 못하고 있다. 해당 지역 내에서의 지속적인 문화교육과 찾아가는 능동적 프로그램 개발 시행이 필요하다. 지원 대상의 확대 일 순위는 바로 이런 부분일 것이다.

### 나) 공공자금의 적극적인 운용과 지원금 비율분담

문화관광부의 보조금과 문예 진흥기금, 그리고 광역자치단체와 기초단체의 예산으로 공공자금이 구성되어있다. 공공자금은 자금성격상 투자자본으로 전환하는 것은 어려운 것이다. 그러나 문화예술진흥기금은 기금의 일부를 보다 적극적인 자금운용방안으로 전환하여도 좋을 것이다. 흥행성이 있으나 대규모 자금수요가 따르는 뮤지컬과 같은 장르는 지원형태와 더불어 장기 저리용자 등 금융 기능적 자금사용이 가능할 것이다.

한편 중앙정부와 지방자치단체의 공공자금 부담비율은 캐나다의 경우 각각 1/3씩이고 스웨덴의 경우 예술부분은 중앙정부가 54%, 광역단체가 7%, 기초단체가 38%를 분담한다.(구광모, 1994)

나라마다 부담률이 달라서(한국문화정책개발원, 2000) 공공자금 부담의 원칙이 따로 있는 것은 아니나 한국의 경우 중앙정부 예산이 지방정부의 그것보다 나은 형편인 만큼 중앙정부가 50% 이상 부담하고 광역자치단체가 30% 정도를, 그리고 기초자치단체가 20% 정도 부담하는 안을 제안하다. 즉 중앙정부와 1:1의 매칭 펀드(matching fund) 지원보다는 중앙정부 2, 지방정부 1의 비율이 현실적이지 않은가 하는 것이다.

그러나 그 부담률 보다 더욱 중요한 것은 기초단체의 문화에 대한 인식의 제고다. 문화원의 75%가 연중 단 1회의 문화행사도 개최하지 않는 현실은 예산분담보다도 인식의 제고가 더욱 필요한 것임을 시사한다 하겠다.

#### 다) 효과적인 지원 대상으로서의 공연장 지원 확대

한국문화정책개발원 조사에 의하면 우리나라의 문화원의 75%가 연간 단 1회도 공연을 하지 않는다고 한다. 빈집이 바로 문화원인 것이다. 문예회관도 이에서 크게 벗어나지 않는다. 지방자치단체 소유 문화공간의 연간 공연일 수가 13.6일이다. 우리나라 문화공간의 48.5%가 연간 공연을 아예

하지 않는 공간이란 조사다. 이쯤 되면 새로 짓는 것도 중요하지만 극장을 살리는 것이 급선무다. 연평균 공연일수가 38.3일이다. 전국의 400여 개의 공연장이 연중 11개월을 비워놓고 있는 것이다.(한국문화정책개발원, 1999)

공연장은 비워놔도 시설유지관리비가 들고 경상비가 필요하다. 지어놓고 예산 낭비를 하는 것이 우리나라의 문화공간이다. 공연장은 사용하면 사용하는 만큼 남는다. 그런데도 공연장의 운영에 필요한 예산에는 인색하다.

공공지원이 우선 극장을 중심으로 이루어져야 하는 이유는 다음과 같다.

- (1) 표에서 보는 바와 같이 노는 극장이 많고 가동 일수가 너무 적다.
- (2) 극장은 지역문화의 중심기능을 수행해야 하는 공간이다.
- (3) 극장이 활성화된다는 것은 극장을 중심으로 예술단체가 활동하는 것이고 지역 주민의 참여 정도를 높이게 되는 것이다.
- (4) 극장 기능을 단순공연장 기능에서 사회교육, 보급 기능 등 그 기능을 확장할 필요가 있다.

<표-2> 공연일수(한국문화정책개발원, 1999)

가. 공연장 유형별

구분	종합공연장	일반공연장	소극장	시군구민회관
평균공연일수	41.8일	20.4일	99.2일	15.1일

나. 소유주체별

구분	정부	지방자치단체	개인	기타
평균공연일수	5.7일	13.6일	126.9일	72.5일

다. 운영주체별

구분	정부 및 지자체	극장소유주	장기 임대자	고용된운영책임자
평균공연일수	19.1일	94.4일	172.1일	28.9일

라. 전체 평균

사례수	없음	1개월 미만	1-3개월 미만	3-6개월 미만	6개월 이상	무응답	계	평균(일)
171	48.5	19.9	14.6	6.4	8.2	2.3	100.0%	38.3

그럼에도 현재 공연예술 활성화를 위한 공공지원은 예술단체 중심이어서 지원의 실질효과를 기하지 못하고 있는 현실이다. 올해부터 지원이 시작된 전국의 공연활성화사업에 대한 지원은 몇 가지 뜻하지 않은 재미있는 현상을 보이고 있다.

첫째, 50억원이 300만원짜리 푼돈이 되고 말았다. 각 지역별로 나누어 지원하다보니 종래의 문예진흥기금 지원방식과 다를 바 없어 큰 목돈을 적은 돈으로 세분화되어 돈의 자금적 가치를 상실하였다.

실지 예로 지원을 받은 단체는 그 지원으로 그 해당지역에 가서 공연을 해야 하는 지 망설이는 경우가 있었다.

둘째, 전국문예회관연합회와 같은 전국 망을 갖춘 단체는 연간 국고지원 7,500만원에 그쳤고 문예진흥기금은 단 한 푼도 배정되지 않았다. 문화의

전국적 활성화에 한계를 지닐 수밖에 없게 되었다. 전국문예회관연합회가 광역시·도 별로 우수프로그램 몇 개를 신청하였더니 중복지원이라 하여 아예 심사의 대상 조차되지 못하는 경우가 발생하였다. 전국에 좋은 프로그램을 동시에 공급하는 것은

(1) 국내시장을 키우는 방법이요, (2) 지방의 지역 주민도 좋은 프로그램을 볼 권리를 갖고 있다는 점에서도 전국 망을 통한 우수 프로그램 지역공급이 필요하다. 그럼에도 개별단체에 300만원정도 지원하는 방식에 의한 지원은 공연의 질적 한계를 가질 수밖에 없다. 지역 연고주의가 우선하게 되고 지역 프로그램의 질적 보장을 할 수 없는 것은 당연하다.

셋째, 지원 받은 단체의 극장제로의 회귀현상이 생겼다. 전문연 자체는 중복지원 신청한다 하여 배제되었는데 지원금을 받은 예술단체가 전문연의 지원을 요청하는 현상이 생겼다. 해당지역에서의 일정문제, 홍보문제, 대표문제 등 서울의 단체가 감당하기 어려운 부분들을 전문연이 나서서 지역문화회관들과의 관계를 정립해달라는 것이었다. 그리고 지원비는 대관료, 인쇄비, 숙식비등으로 지출되어 공연 후 적자 나지 않으면 다행으로 생각하는 것이 연극단체의 생각이었다. 결국 공연의 질적 향상이나, 지역 주민이 원하는 공연예술형태와는 관계없는 프로그램을 공연할 수밖에 없게 되었고 지원 받은 단체는 그 적은 지원금을 받고 나서 공연을 할 수도, 안 할 수도 없는 사정에 놓여있는 것이 현실이다.

따라서 공공지원의 극장지원은 효율성과 효과성 그리고 공연장의 지역사회 기여도를 높이기 위해서는 필요 불가결한 것이다.

라) 정부 직접관리에서 간접관리로 개선이 필요하다.

문화관광부가 발행한 2000년 공연예술진흥기본계획에 의하면 정부의

공연예술 활성화 추진체계는 정부가 중심이고 그 업무추진 과정에서도 정부가 중심이 된다. 재원 공급처가 중앙정부인 경우 지방자치단체는 그 집행 주체가 되며, 지방정부가 재원인 경우에는 기초자치단체가 그 집행의 중심체가 된다. 지역별로 문화예술진흥위원회가 구성되어있지만 이 위원회는 자문위원회 그 이상도 그 이하도 아닌 경우로서 실제적인 집행 중심은 <정부>인 것이다.

그리고 그 지원의 대상은 예술단체가 대부분이어서 그 행위의 중심이 되는 문화기관은 단지 장소를 대여하는 곳으로서만 기능하고 있고 소비자는 처음부터 대상에서 제외된 형편이다. 단지 1991년 연극영화의 해부터 시작된 사랑티켓 제도가 유일한 소비자 지원의 사례이다. 아울러 법적으로 내야하는 세금도 공연시장의 활성화를 저해하는 요인이 될 것이다. 공연하고 나니 문예진흥기금 낼만큼 남았더라, 그런데, 문예진흥기금 내고 나니 남는 것이 없더라, 아니면 문예진흥기금만큼 밀졌다 하더라도 하는 얘기는 이제 새삼스러울 것도 없다.

한국에서의 지원방식은 직접지원만이 있다고 해도 과언이 아니다. 지원방식이 당장의 효과를 기하는 것이어서 효과가 금방 인 것처럼 보이지만 사실상 세금감면과 산업 전기료를 적용에 의한 경상운영 절감효과, 그리고 지원금 지원방식에 따른 유통절감효과 등은 직접 지원방식보다도 어쩌면 더욱 지속적인 지원효과를 낳는 방법이 될 지도 모른다.

영국, 캐나다, 호주, 뉴질랜드, 미국 등 대부분의 유럽국가가 보조금을 '예술위원회'를 통해서 이루어지는 경우에 비하면 우리의 체계는 정부가 직접 관여하는 형태(문화관광부, 2000)로 그리 바람직하지 않다고 할 것이다. 이는 지원은 하되 간섭은 않는다는 지원의 기본원리에 비춰볼 때 당연한 얘기가 될 것이다.

한국의 간접지원제도는 문화의 활성화를 위한 간접지원의 활성화보다는

조세감면의 예외가 없음을 원칙으로 하고 문화부분 세금 감면을 아주 제한적으로 하겠다는 배경을 갖고 있다. 즉 권장과 장려보다는 어쩔 수 없는 예외로 인정하는 것이 한국의 문화부분 세제감면제도인 것이다. 그리고 기업의 후원에 의한 방식과 개인후원은 극히 미미하다.

그럼에도 공연기획사 주최로 개최되는 공연 대부분은 기업후원 즉 기업협찬의 정도에 따라 공연의 성공여부가 가늠되어지는 현실이다. 이에 반하여 지역문화예술회관은 이에 대한 관심조차 없는 현실이며, 있다고 해도 어쩌다가 인 경우이고, 광주비엔날레 등 지역의 대규모 행사에나 있으며 이 경우에는 우리가 생각하는 후원과는 거리가 있다고 생각해도 무방할 것이다. 공연예술에 대한 공공지원제도는 사랑 티켓제도 외에도 복권제도, 청소년들의 공연장 무료입장제도, 교환권제도, 단체에 대한 세금감면제도 등 여러 방안적용이 강구되어야 한다.

#### 마) 지역문화예술진흥원 설립 등 지원 관리 및 운영체계 확립

지원에 대한 관리체계는 통제를 의미하는 것이 아니다. 보다 효율적이고, 효과성을 높이기 위한 것이며 지원에 대한 신뢰성을 확보하고 지원의 누적 효과를 기하기 위한 것이다. 이를 위하여 몇 가지 전제되는 개편사항을 제시하고자 한다. 본인은 지난 1990년부터 지방문화 예술진흥원의 설치를 주장해왔다.(이철순,1998)

지방자치실현과 더불어 문화자치가 시행되어야하며 문화자치 실현의 중요한 핵심이 지방문화 예술진흥원의 설치에 있다고 보았다.

영국이 잉글랜드, 아일랜드, 스코틀랜드, 웨일즈 등 광역별 아트 카운슬(Arts Council)을 설치하고 있다. 우리의 경우는 광역시도별로 문화예술진흥원의 설치가 필요하다고 보며 그 지역 문화예술진흥원을 통한 정부의 지



원이 보다 지역문화발전의 기초가 될 것이라는 생각에는 변함없다.

그리고 지역문화예술진흥위원회를 설치할 필요도 제기하였다. 한국문화예술진흥법에도 명기된 지역문화예술진흥위원회는 현재 유명무실한데 이 위원회의 기능은 진흥원의 설치와 병행하여야만 그 실효를 기대할 수 있을 것이다.

그리고 제안 한 것이 지역문화예술운영원의 설치다. 재원, 기획심의, 실행의 3각축이 공존하는 지역문화 패러다임이 필요하다고 제기한 것이다. 지역문화예술운영원은 바로 지역문화 실천실행의 중심적 기능을 다하는 기관이 되어야 하는 것이다.

여기에는 단지 문화예술회관만이 그 대상인 것이 아니며 도서관, 여성회관, 체육관 등 지역 문화센터를 총괄하는 기구이고 서로 네트워킹하는 사업 망의 중심체이다. 현재의 시설관리공단형태와는 그 기본취지자체가 다르다는 것을 전제로 한다. 현재의 시설관리공단이 관리중심 운영인데 반해 문화예술운영원은 지역문화 중심축으로서 조장과 권장 그리고 활성화를 그 목적으로 하는 조직체다.

다시 말해 지역문화기관은 소비자 중심으로 활동하는 역할, 지역문화의 중심적 주체를 다하는 역할을 말한다. 현재의 단체지원 방식에서 극장지원 방식으로 전환하고, 제작기능 수행으로 예술단체와 소비자가 모이는 중심체 역할을 함으로서 지역의 공간 명소 화와 공간 활용의 중심이 되어 지역문화의 명실상부한 중심센터로서의 기능을 하는 곳이다. 한편 지역문화예술진흥원은 지역 지원금 마련과 기업의 지역후원 창구역할을 하고 지역문화예술진흥위원회는 지역문화발전의 방향을 제시하는 역할을 하는 것이다.

공연예술에 대한 경제학적 원칙은 불확실성의 원칙을 기본으로 한다. 아무도 성공을 장담할 수도 없고 그렇다고 실패를 예단 할 수도 없다. 그렇다고 무작정 이루어지는 것이 공연은 아니며 어느 정도의 가능성을 보는

확신과 판단이 중요한 사항이다. 이런 경우일수록 전문가적 식견과 경험을 필요로 한다.

공공지원의 형태는 나라마다 배경이 다르고 방식 또한 다르다. 우리에게 적합한 지원 방식의 개발 시행은 우리에게 주어진 과제이다. 그 우선 과제가 극장공간을 살리고 활용하는 것이라는 데에 무게를 두고자하는 것이 지금의 생각이다.

## 2. 민간 주도하의 지원 정책

### 1) 기업 문화마케팅 활용

미래 트렌드를 예측하는 사람들은, 일찌감치 21세기를 컬텍의 시대라고 예고하였다. Culture와 product의 합성어인 컬텍, 즉 문화융합상품은 기업들이 제품이나 브랜드를 널리 알리고 경쟁력을 키우기 위해 이미 차용하고 있는 개념이다. 이렇게 해서 탄생한 것이 그 유명한 할리 데이비슨 오토바이와 애플 컴퓨터, 스타벅스, 나이키 등이다. 이제 문화가 배어 있지 않으면 소비자들로부터 높은 점수를 받을 수 없다. 그래서 기업체들은 컬텍의 개발에 열을 올리고 있다.(김민주 외, 2005)

한편 컬텍 시대의 개막은 문화예술 산업이 큰 전기를 맞이할 수 있는 기회를 제공하였다. 문화예술 종사자들은 이제 고급예술을 향유하는 소수 엘리트들이 쳐놓은 장막을 거두고 나와 보다 광범위한 대중에게 다가갈 수 있는 방법을 강구해야만 한다. 문화소비자들의 급성장은 이들의 움직임을 더욱 재촉한다.

문화예술을 위한 마케팅은 기업 마케팅과는 여러모로 다른 점이 있을 것이다. 그러나 한 가지 면에서는 공통점이 있다. 바로 소비자, 즉 관객이 원

하는 것이 무엇인가를 끊임없이 탐색하고 그들의 마음을 읽어야 한다는 것이다. 문화산업의 성장, 시장의 확대와 더불어, 문화산업 종사자들은 이제 과거 기업들이 구사한 마케팅 기법으로부터 교훈을 얻어야 할 것이다.

문화 마케팅이란 기업이 문화를 매개로 고객의 감성을 통해 부가가치를 창출하고, 문화 예술이 가지고 있는 고유의 가치도 제고시키는 경영 활동을 말한다. 마케팅을 위한 문화를 기업의 문화에 대한 지원 및 문화를 활용한 마케팅 활동이라고 한다면, 문화를 위한 마케팅은 문화 산업의 마케팅 활동을 의미한다. 그러나 진정한 문화 마케팅의 개념은 기업과 문화가 상호 호혜적 관계를 통해 이 두 가지 측면이 상호 공존하는 윈윈의 개념이라 볼 수 있다.(현대경제연구원, 2005)

이러한 문화마케팅의 예를 들면, 한국 IBM의 국립 박물관 유물 12만점의 전산화를 위한 PC·프린터와 각종 SW 개발, 전국 고교 풍물패 행사, 판소리와 같은 전통 음악의 악보 및 음반 제작, 그리고 해외 박물관에 산재한 한국 유물 DB 제작 등의 행사 지원, 한국 EMC의 직지 <우리 나라의 대표적 문화 유산인 금속 활자본> 찾기 운동 후원, 한국 모토로라의 김자경 오페라단 후원, 한국 노키아의 아시아·태평양 미술 대전 후원 등을 들 수 있다.

그렇기 때문에 그러한 문화 마케팅의 범위는 무척 광범위하여 도시나 국가의 축제 또는 전통 (행사) 마케팅(여기에는 올림픽이나 월드컵 같은 행사 및 남원 춘향제와 한산 모시제 등의 장소 마케팅)에서부터 필랜트로피 마케팅(Philanthropy), 공익 마케팅(Cause Related), 예술 공연 마케팅, 그리고 Sports 마케팅까지도 포함될 수 있다.

## 2) 메세나를 통한 창작 공연 제작 지원

문화예술에 대한 지원 활동이나 지원자를 뜻하는 말로, 고대 로마제국의 정치가였던 가이우스 마에케나스가 당대 예술가들과 가깝게 지내면서 그들의 예술 창작 활동을 적극적으로 후원하는 것이 바로 메세나이다.

메세나(Mecenat)란 문화, 예술 등에 대한 지원 활동을 의미하는 프랑스어로 (즉, 직접적인 수익을 기대하지 않는 문화 예술 활동<의 지원>을 말함.), 기업의 사회 공헌 활동 중의 하나로서 기업이 특정의 이벤트를 개최한다든지, 재단을 만들어 문화 예술 활동을 지원하는 등의 활동을 기업 메세나라고 부른다.

우리나라는 1970년대부터 문화 예술에 대한 지원이 시작되었으며, 1994년 한국 메세나 협의회가 발족되면서 체계적으로 활동을 시작했음. 최근 들어 기업 이미지 개선을 위한 효과적인 수단으로 메세나 활동(사회 공헌 활동이면서 동시에 문화 마케팅의 수단으로)에 대한 인식에 대한 관심이 고조되고 있다.

한국메세나협회에 따르면 국내 500대 기업이 지난해 문화예술활동에 지원한 금액은 1,710억원이다. 이는 전년 대비 12.7% 늘어난 것으로 집계를 시작한 1995년 이래 가장 큰 액수를 기록했다.

지원방식도 문화예술단체나 개인에 대한 후원보다는 자체 기획사업이나 프로그램 개발의 비중이 높아지고 있다. 자체 기획사업은 문화예술사업을 운영하거나 사옥 등을 활용한 자체 프로그램 등을 지원하는 형태가 주류를 이루어지고 있다. (윤길준, 2004)

한국메세나협회에 따르면 문화예술단체나 개인에 대한 지원금액(2003년 기준)은 68억원인데 반해 자체기획사업으로 지출한 비용은 1,200여 억 원에 이른다.

이처럼 지원 규모가 커진 데에는 문화예술산업에 대한 기업의 지원이 고객만족, 사회공헌, 기업이미지 향상으로 이어져 지역사회와 기업이 윈윈(win-win)할 수 있다는 사실이 점차 확인되고 있기 때문이다.

최근 삼성경제연구원이 발표한 기업 메세나 활동의 현황과 과제에 따르면 실제로 이 같은 현상은 확연하게 드러난다. 보고서는 기업의 메세나 활동이 지역사회로 그 활동범위가 확장되고 있는 추세로, 지역사회와 함께하는 윈윈전략으로 전환되고 있다고 밝히고 있다.

특히 기업들은 지역공동체의 일원이라는 인식 아래 장기적 관점에서 지역과 밀착된 문화 인프라 조성에 상당한 공을 들이고 있는 것으로 나타났다. 지역의 문화 인프라 조성과 관련된 성공적 사례로는 2000년 서울 강남의 테헤란로에 지어져 삭막한 도심에 새로운 문화의 중심지를 탈바꿈하게 한 LG아트센터가 대표적이다.

이 공연장은 4월에 100만명 관객을 돌파하고 평균 80%의 매표율을 기록할 정도로 자리를 잡아가고 있다.

인근의 포스코센터 역시 1999년 밀레니엄 제야 음악회를 시작으로 매월 전통음악과 뮤지컬 등의 정기음악회를 열고 있고, 포스코는 포항(효자 아트홀, 포스코 갤러리)과 광양(백운 아트홀) 등 제철소가 위치한 곳에 전문 공연장과 문화시설을 설치해 문화생활에 있어 상대적으로 소외 받던 지역 주민들로부터 큰 호응을 받고 있다. 지역민들에게 친근감 있는 기업 이미지를 구축하는데 성공한 것은 물론이다.

이 외에도 기업들은 지역 축제에 메세나 사업을 연계하는 등 새로운 지원 방법을 모색하기도 했다. 매실 음료 제조업체인 웅진식품이 매년 봄 섬진강변에서 열리는 매화축제를 지원한 예가 대표적이다.

웅진식품은 2003년 매실을 세계브랜드로 육성하기 위해 광양시와 공동으로 매실 세계기획단을 설립, 2004년에는 매화축제를 지원하는가 하면

매화축제, 매실국제학술심포지엄 등을 열어 기업 메세나 활동 영역의 확장 가능성을 보여주기도 했다.(유유미, 2006)

하지만 이 협력관계는 지난 한 해로 끝나 보다 한편에서는 치밀한 지원 계획의 필요성을 제기하기도 했다.

선진국이 문화산업을 향후 국가 경쟁력을 가늠하는 지표로 삼고 그 육성에 열을 올리고 있는 이유는 문화예술이 다른 산업과 밀접한 관련성을 가지면서 경제와 국가 발전의 중요한 인프라로 부상하고 있기 때문이다.

한국 기업들도 이러한 점을 충분히 인식해 그 어느 때보다 활발한 메세나 활동으로 문화강국, 경제 강국으로 한 걸음씩 나아가야 한다는 것이 관계자들의 주장이자 기대다.

한국 창작발레 공연계도 부족한 재정과 열악한 창작 환경을 극복하기 위해서는 기업의 메세나 활동을 적극적으로 유치하여 경제적 지원 및 그에 상응하는 시너지 효과를 창출할 필요가 있다.

## V. 결론 및 제언

### 1. 결 론

발레 공연 시장은 사회적, 정치적 변화 등에 의해 꾸준히 성장하고 있으며, 단순한 공연물이 아닌 한 국가의 경제력을 좌우하는 산업 지표로 그 역할이 증가되고 있다. 창작발레작품을 콘텐츠화 하여 자국의 문화를 국, 내외에 널리 알리고 작품 라이선스화로 수입을 창출함은 문화 수출을 통한 경제적인 이익을 창출하는 시너지 효과를 이끌어낸다. 이것이 21세기 문화 산업이며 이 문화산업의 요소가 바로 문화 콘텐츠이다. 공연 콘텐츠는 바로 문화콘텐츠를 구성하고 있는 하나의 요소이다. 한국적 소재 발굴 및 작품성 있는 한국적 창작 발레 작품 개발을 목적으로 둔 본 연구는 한국적 창작 발레 공연 콘텐츠 다양화를 위한 방안으로 다음과 결론을 도출하였다.

첫째, 한국 문학과 문화원형을 통한 한국적 소재 발굴과 이를 뒷받침할 수 있는 관객 개발 및 작품 중심의 예술마케팅 활동이다. 한 나라의 국가적 이미지를 구성하는 요소는 그 나라의 정치, 경제, 사회, 문화, 자연, 법과 제도 시민 의식등 다양하다. 21세기는 정보와 문화가 지배하는 사회이며 초고속 정보망에 의해 각국의 문화는 국경의 장벽 없이 자유롭게 유통될 것이기에 한 나라의 독창적인 문화는 문화적 정체성으로 그 나라의 모든 것을 대변해준다. 한국문화를 대표하는 상징적인 이미지는 서양 문화와 현저히 다른 차별성을 지니고 있다. 따라서 한국 창작발레가 세계적인 발레로 인정받기 위해서는 소재의 폭을 넓히고, 독창성 있으면서 보편성을 가지는 작품을 제작하여야 한다. 작품의 소재를 큰 핵심으로 본다면 한국

의 전통과 가치를 보여줄 수 있는 한국적 주제가 적합하다고 본다. 한국문화의 얼굴격인 국가 CI (이미지 통합작업)의 상징물은 적극 활용하여 한국적인 무대의상이나 디자인을 독창적으로 개발하고 소도구사용 및 우리 문화를 상징하는 문화재를 활용한 무대 미술 활용, 한국적 혼이 깃든 정적인 테크닉등의 소재다양화를 통해 한국적 발레의 이미지 구축에 기여한다. 또한 공연이 상품으로 인식이 되고, 문화예술 분야에서 마케팅 영역이 점차 큰 비중을 차지하면서 관객개발과 작품홍보 등을 위한 적극적이고 체계적인 마케팅 활동이 요구된다.

둘째, 산학협력을 통한 창작 공연 제작을 뒷받침할 수 있는 공연 제작 및 기획 인력, 작품의 효과를 극대화할 수 있는 공연장 등의 공연 인프라가 구축되어야 한다. 개인이나 특정기업이 담당하기에는 한계가 있기 때문에 정부가 체계적으로 진행하는 것이 중요하며, 주요 선진국의 인력양성 커리큘럼을 분석하고, 교재 등 관련 자료를 수집하여 대학에 제공함으로써 심도 깊은 교육의 기회를 제공하고, 또 현업 종사자들의 선진국 연수기회도 더욱 많이 제공되어야 한다. 일본의 예처럼 영상산업진흥기구(VIPO)를 설립하여 업계종사자들이 영국, 미국 등에서 연수할 수 있는 기회를 부여하고 있고 타 대학과의 산학협력을 통한 위탁교육 및 교재개발에 박차를 가하여 할 것이다.

또한 안무자와 작품의 성격을 정확히 인지하고 이에 부응할 수 있는 공연기획자, 무대스텝 등의 전문 인력 양성을 위한 방법을 강구하여야 한다. 또한 공연의 성격 및 규모 등에 적합한 공연장 선정 및 공연장 환경 개선 등의 공연 인프라 구축이 병행되어야 한다.

셋째, 문화관광부 및 지방자치단체 등의 정부 주도과 기업을 포함한 민간 주도의 정책적 및 경제적 지원이 필요하다. 문예진흥기금의 확충 및 선정의 공정성, 장기적인 지원, 공공 공연장 지원 및 운영 활성화, 저작권을



통한 법적인 창작 인센티브 제공 등의 제도적 보완이 이루어져야 한다. 또한 기업의 메세나 또는 문화 마케팅 활동을 적극적으로 이용하여야 한다. 기업의 이미지와 브랜드 가치 상승을 위해 메세나 활동은 이제 보편화되었다. 발레공연의 특성과 기업의 이미지를 결합하고, 지속적으로 지원하여, 브랜드의 고급화와 이미지를 높여, 기업과 발레 공연계의 상생을 위한 협력적 프로그램을 마련하는 것이 절실히 요구 된다.

마지막으로 작품의 성격에 따른 다양한 춤을 고안해내며 군무들 뿐 아니라 연출의 작품 해석, 기타 제반 사항인 음악, 장치, 조명, 의상, 분장, 소품등의 모든 극적 요소를 감안하여 이들의 유기적 결합을 시도하고 의도한 시각적 효과를 창출해낸다. 크로스오버와 퓨전의 경우도 마찬가지이다. 크로스오버는 말 그대로 한쪽 영역에서 다른 영역으로 넘나들어 발전된 양식으로 두 영역이 용해되고 융합되어 형성된 퓨전으로 작품을 풍성하게 하는데 기인한다. 기업이나 방송이 개입하는 이벤트 형식의 무대가 성행하면서 보다 학구적이거나 전문성을 내세우는 무대들은 대부분 사람들의 관심 밖으로 밀려나 점점 그 수가 줄어들고 있다. 그러므로 위와 같은 방안들이 유기적으로 조화를 이루며 발전해 나아갈 때, 한국 창작 발레 공연계는 더욱더 풍성하고 예술적 가치를 인정받으며 성장을 해 나아갈 수 있다고 생각된다.

## 2. 제언

창작발레의 탄생은 발레라는 세계 역사적 발전차원에서의 시각뿐만 아니라 특히 발레에 있어서 소재의 폭을 넓혔다는 점, 한국무용발전을 꾀할 수 있다는 점에서 큰 의미를 가지며, 그런 의미에서 볼 때 창작발레는 안무가의 창조력 능력만으로는 성공할 수 없기 때문에 안무가의 창작 능력과 더

불어 무용수의 완벽한 기교와 발레 무용극의 즐거리를 효과적으로써 줄 수 있는 대본과, 전속된 작곡가, 조명, 미술장치, 의상에 있어 세련된 데코레이션, 연기술과 장면 연출가의 필요 등 세분영역의 전문화가 요구되어졌다. (채연희, 1996) 창작발레란, 움직임 그 자체가 아니라 신체의 움직임을 통해 표현하고자 하는 의미를 위해 다양한 동작이 개발되고 그 시대의 흐름이나 형식 내용면에서 발전, 변화 가능성에 대해, 새로운 것을 추구한다. 한국 창작발레는 외국의 고전발레와는 달리 한국적 특성이나, 요소를 소재로 한 한국적 창작발레를 통하여 우리 민족 고유의 전통을 나타내며 의상, 무대, 미술, 음악까지도 그 작품의 내용에 맞추어 창작되어지고 있다. 현재 이미 적잖은 수의 작품들이 우리의 소재를 가지고 창작되어졌으며 한국적 소재의 창작발레가 외국에서 공연되어질 때 한국의 독특한 요소로 인한 특성을 지니고 있기 때문에 외국의 것과는 다른 동양문화에 대한 신비함을 지니고 있기 때문에 굉장한 관심을 표명하기도 한다. 한국문학에서 그 소재를 개발하여 서양의 발레와 접목시킨다면 차별성 있는 한국적 창작발레로 성장, 발전하여 세계 속에서 독창성 있는 우리나라의 발레를 널리 인식시킬 수 있을 것이다.

이를 위해 학계에서는 한국적 창작 발레 공연에 대한 연구가 지속적으로 이루어져야 할 것이다.

## 참고 문헌

- 구광모(1994).문화정책과 예술진흥기금. 중앙대학교 출판부
- 김교빈(2005). 문화원형의 개념과 활용
- 김석만(2001).문예진흥기금 지원심의제도 개선
- 김태원(1991).문화와 춤의 전망. 현대미학사
- 나문성(2004).한국문화관광정책연구원
- 대한무역투자진흥공사 시장조사처(2000).21세기 신산업, 문화를 수출한다
- 문화관광부(1998).새문화관광정책
- 문화관광부(2002). 2002년도 문화산업진흥 연차보고서
- 문화관광부(2005).저작권심의조정위원회
- 문화관광부(2006).민족문화 원형 발굴 및 정체성 정립 계획(안)
- 박성혜(2001).보이체크로 다가오다. 몸 10월호
- 배수현(2002).한국문학을 소재로 한 창작발레연구. 계명대학교 대학원
- 소정아(1995).한국 창작 발레에 관한 연구. 세종대학교 대학원
- 심상민(2002).한국 문화산업 발전을 위한 긴급제언. 삼성경제연구소
- 양명주(2001).국내 발레단의 실태. 숙명여자대학교 대학원,
- 유유미(2006).기업과 문화의 만남 메세나. 한국천주교중앙협의회. 경향잡지
- 윤길준(2004).문화, 예술 지원 기업 메세나 운동에 관한 고찰. 한국문화학회
- 이세기(2001).문예진흥기금 모금 조기중단에 따른 문제점과 대안
- 이종민(2004).문예진흥기금 지원심의제도 현황 및 운영 혁신을 위한 과제
- 이철순(1998).문화정책김영삼 정부의 국정평가 및 차기정부의 정책과제, 나라정책연구회편, 현대정보문화사
- 이흥재(2002).문화산업총론. 문화경제학 만나기. 김영사

정중헌(2002).문화기반시설 활성화와 인프라확대를 통해 체험중심의 문화  
를 지향

조동일(1980).구비문학의 세계. 집문당

조동일(1996).한국문학 이해의 길잡이. 집문당

조동화(1962).신무용 40년사. 한국 연예 대감 성형문화사

채연희(1996).한국발레의 작품분석과 발전 방향 : 1980년대를 중심으로.  
청주대학교 대학원

최경은(2003).한국 창작발레에 나타난 캐릭터 댄스의 특성연구. 이화여자  
대학교 대학원

최유진(2005).무용공연예술지원의 현황과 발전방안에 관한 연구. 연합뉴스  
보도자료

최정은(2004).한국적 주제를 중심으로 한 창작 발레 연구. 중앙대학교 대  
학원

최지현(1998).한국창작발레의 발전 과정. 숙명여자대학교 석사학위논문

춤(1986).열의를 보인 수준있는 한 미 합작발레

춤(1996).창작춤의 강세와 절충이 필요한 서울국제무용제

한국문화예술진흥원 문화발전연구소(1992).문화공간의 효율적 활용 및 이  
용 극대화 방안에 관한 연구

한국문화정책개발원(1980).문화미디어체육부의 재정지출 분석

한국문화정책개발원(1998).윙통성:1990년대 영국의 아트센터

한국문화정책개발원(1998).일본의 문화정책

한국문화정책개발원(1999).공연예술 시장연구

한국문화정책개발원(2000).문화비 지출현황

홍정희(1985).무용역사를 통해 본 그 예술성과 교육적 기능. 성정출판사

홍희구(2005).한국적 창작발레의 작품성향에 대한 연구 : 유니버설발레단의 「심청」을 중심으로. 강원대학교 대학원

광주시립무용단 [art.gjcity.net](http://art.gjcity.net)

국립발레단 [www.kballet.org](http://www.kballet.org)

문화관광부 [www.mct.go.kr](http://www.mct.go.kr)

문화콘텐츠센터 [www.koccacenter.or.kr](http://www.koccacenter.or.kr)

서울발레시어터 [www.ballet.or.kr](http://www.ballet.or.kr)

유니버설발레단 [www.universalballet.com](http://www.universalballet.com)

코리아발레시어터 [www.koreanballet.com](http://www.koreanballet.com)

한국문화예술진흥원 [www.kcaf.or.kr](http://www.kcaf.or.kr)

한국문화콘텐츠진흥원 [www.kocca.or.kr](http://www.kocca.or.kr)

# Abstract

## The Scheme for Diversification of Korean Creative Ballet Performance Contents

Kim, So-ra  
Department of Dance  
Graduate School of  
Sejong University

The birth of creative ballet has expanded the breadth of materials in ballet as well as the vision of the developmental dimension of the ballet world. It has a great significance in that it has attempted the development of Korean dance. Seen in such a respect, creative ballet cannot be successful only by the creative ability of the choreographer. For this reason, it has become necessary to specialize the segmented domains such as the creative ability of the choreographer, dancers' perfect techniques, the scrip capable of making the story of the ballet dance play effective, dedicated composers, refined decoration in lighting, artwork and clothing, need for dramatics and scene directors and the like. Creative ballet develops diverse motions for the meaning to express through the movements of the body as well as the movement itself and pursues something new in relation to the possibility of development and

change in terms of the stream, form and content of the times. Unlike foreign classic ballet, Korean creative ballet represents the tradition proper to Korean people by adopting Korean traits and elements as its material, and clothing, stage, art and music for it are created to fit the content of its work. Not a few works have already been created with the Korean materials, and when the creative ballet of Korean material is performed in foreign countries, it has the mysteriousness of Oriental culture different from the foreign because it had the characteristic due to its peculiar Korean elements. For this reason, the audience shows a tremendous interest in it. If its material is developed in the Korean culture and grafted on to the western ballet, it could grow and develop into the Korean creative ballet of differentiation and be widely understood as the peculiar Korean ballet in the world.

For this purpose, the learned circles should continue to conduct studies on the performance of Korean creative ballet.