

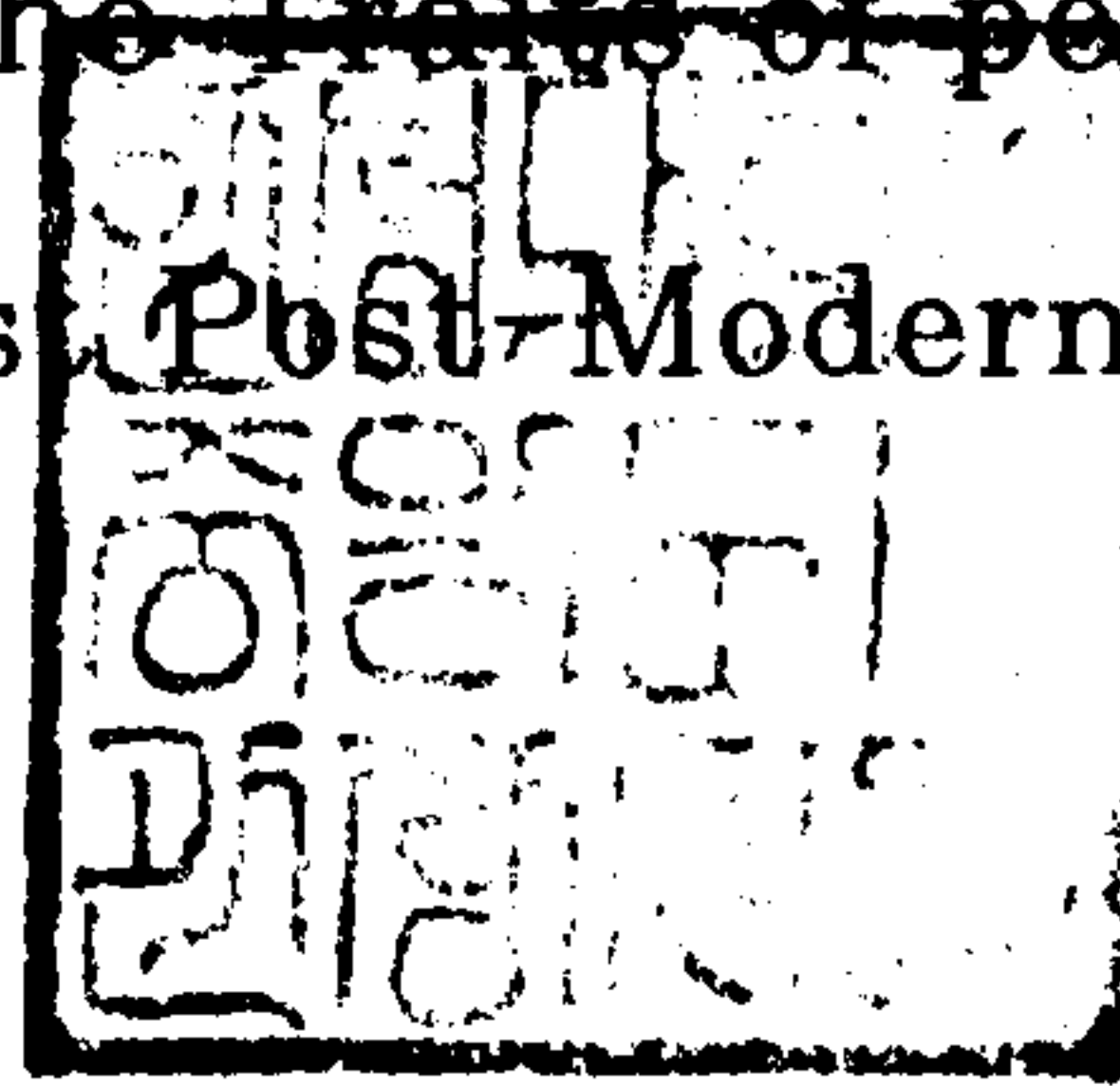
碩士學位論文

指導教授 申吉秀

초기 포스트 모던댄스의

퍼포먼스적 특성 연구

A Study on the ~~Traits of performance~~
for the first Post-Modern Dance



2000年 8月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞蹈學科

理論專攻

朴 恩 姬

碩士學位論文

指導教授 申吉秀

초기 포스트 모던댄스의

퍼포먼스적 특성 연구

A Study on the Traits of performance

for the first Post-Modern Dance

위 論文을 體育學 理論專攻 碩士學位 論文으로 提出함

2000年 8月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞踊學科

理論專攻

朴 恩 姬

朴恩姬의 體育學 碩士學位 論文을 認定함

2000年 8月 日

審査委員長 印

審査委員 印

審査委員 印

목 차

국 문 초 록	iii
I. 서 론	1
1. 연구의 목적 및 범위	1
II. 이론적 배경	8
1. 포스트 모던댄스	8
1) 포스트 모더니즘의 개념	8
2) 포스트 모던댄스의 개념	12
2. 퍼포먼스	21
1) 퍼포먼스의 개념	21
2) 퍼포먼스의 역사	26
III. 퍼포먼스의 예술적 특성	41
1. 신체성	41
2. 우연성 및 즉흥성	47
3. 관객참여	52
4. 총체성	55
1) 총체성의 개념	55
2) 퍼포먼스의 총체성	57

IV. 초기 포스트 모던댄스 안무가들의 안무성향	61
1. 머스 커닝햄	61
2. 앤 헬프린	64
3. 이본느 레이너	66
4. 스티브 팩스턴	69
5. 트리샤 브라운	72
V. 초기 포스트 모던댄스에 나타난 퍼포먼스적 특성 ...	74
1. 신체성	74
2. 유연성 및 즉흥성	81
3. 관객참여	86
4. 총체성	90
VI. 결 론.....	92
참 고 문 헌	96
ABSTRACT	100

국문 초록

초기 포스트 모던댄스의 퍼포먼스적 특성 연구

한성대학교예술전문대학원

무용학과 무용이론 전공

박 은 회

본 연구는 초기 포스트 모던댄스로 하여금 다양한 안무법의 개발과 춤의 표현 한계를 확장시킬 수 있는 방법론과 가능성을 제시했다는 점에서 긍정적인 영향을 끼쳤던 퍼포먼스의 예술적 특성을 재평가하고, 퍼포먼스적 특성을 도입함으로써 현대예술과 비교해도 전혀 손색이 없는 독창적인 안무법을 개발했던 초기 포스트 모던댄스의 우수성을 재인식하는데 그 목적이 있다.

퍼포먼스는 1909년 2월 20일 이탈리아 미래파의 선언을 시작으로 서로 다른 역사적 배경과 사회적 틀로서 해프닝, 플럭서스, 바디 아트, 퍼포먼스라는 명칭으로 발달해 왔다. 신체의 적극적인 활용과 우연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여적 성격과 총체성을 그 특징으로 삼고 있는 퍼포먼스의 예술적 특성은 미와 추 개념의 혼돈, 일상적 삶과 예술의 혼용, 작위성이 배제된 우연성의 개입과 관객의 적극적인 참여로 특징지을 수 있는 현대예술과 많은 유사성을 내포하고 있다. 오늘날의 퍼포먼스는 많은 미술대학에서 퍼포먼스 과정이 신설되고 주요 국제 아트 센터에 퍼포먼스를 위한 예술 공간이 주어질 정도로 그 위치가 격상되었으며, 현대예술을 대표할 수 있는 가장 강력한 예술매체로 급 부상하고 있다.

따라서 본 논문은 이러한 퍼포먼스의 예술적 특성을 근거로 초기 포스트 모던댄스가 퍼포먼스적 특성을 도입함으로써 나타나기 시작한 안무상의 변화를 다음과 같이 정의내릴 수 있었다.

첫째, 초기 포스트 모던댄스는 퍼포먼스의 신체적 특성의 영향으로 춤의 본질적 요소인 신체 그 자체로 돌아가기 위한 방법으로 그 이전의 춤에서 행해졌던 내면 감정의 표현이나 환상적인 의상 및 장치같은 장식적인 기능을 배제했으며, 비 무용수의 기용으로 아름다운 신체와 훈련되고 균형잡힌 신체의 이미지는 꾸밈없는 신체 상태를 취하게 되었으며 무용의 본질인 신체 움직임만을 드러내게 되었다. 또한 발레나 모던댄스에 나타난 정형화된 신체 이미지를 거부하고, 가장 꾸밈없는 상태로서 인간의 나체를 긍정적으로 수용할 수 있도록 만들었다. 이것은 결과적으로 초기 포스트 모던댄스의 무용 어휘를 확장시키고 발레나 모던댄스가 지향했던 신체의 속박으로부터 인간의 신체를 해방시켰다.

두번째, 퍼포먼스의 비결정성에 의한 우연성 및 즉흥성의 개념은 초기 포스트 모던댄스가 발레나 모던댄스에 관한 절대적이고 정형화된 관습과 전통을 거부하면서 '모든 움직임이 모두 무용이 될 수 있다'는 새로운 안무 방법을 제공하였다. 이를 통해서 초기 포스트 모던댄스는 의도적으로 안무된 작품이 아니라 즉흥 속에서 이루어지는 일회적이고 우연적이며 즉흥적인 안무 방법을 지향하게 되었다. 이러한 방법은 하나의 장르로 고착되기 시작한 현대의 무용에 신선한 충격을 전해 주었으며, 각각의 춤은 잘 정해진 시작, 중간, 끝을 갖는 것이 훌륭한 춤 구성이라는 전통적인 원리에서 춤을 해방시켰다. 그 결과, 초기 포스트 모던댄스는 무작위성과 자의성이 실제 삶의 조건이며, 완결된 작업으로서의 생산성 예술을 거부하고 표현성과 의미를 제거하고 일상성을 수용한다는 퍼포먼스적 안무방법에 의해 무용 표현 한계를 극복하고 소재의 다양함을 확대시키는 효과를 가져왔다.

세번째, 초기 포스트 모던댄스는 점차 관객으로부터 멀어지

고 있었던 무용이 대중성을 획득하기 위한 방법으로 퍼포먼스의 관객 참여적 성격을 받아들임으로써 비프로시니엄 무대의 추구로 이어지게 되었고, 결국 무용 공연은 화랑이나 다락, 빌딩 꼭대기 등 무대가 아닌 다른 공간으로 확대되어 무대와 관객 사이를 보다 가깝게 만들어 주었고, 서로를 소외시켜왔던 무용수와 관객 사이의 간극을 메워주는 역할을 하게 되었다.

네번째, 초기 포스트 모던댄스는 총체성의 개념을 받아들임으로써 무용, 연극, 영화, 음악, 문학 등이 단순한 조합이 아닌 각자의 독립성과 개성을 유지하면서 하나의 새로운 공연을 창조하게 되었다. 이것은 결과적으로 예술 매체들 사이의 경계를 모호하게 만들었고, 무용의 본질을 회복시키고 예술로서의 무용을 심도있게 탐구할 수 있는 방법을 제공하였다.

이러한 결과를 통해서 초기 포스트 모던댄스는 퍼포먼스의 예술적 특성을 도입함으로써 일반적으로 무용으로 받아들여지는 움직임의 유형에 활기를 불어 넣었으며, 안무 방법이나 공연 스타일, 의상, 연행 공간, 그리고 여타 공연 요소들에서 선택의 자유를 증대시켰다. 또한 미적 대상과 일정한 거리를 유지해야만 했던 관객들로 하여금 작품의 소극적 수용자가 아닌 '행위'의 주체로써, 직접 사물의 조작과 결합을 결정하고, 일상적인 움직임을 행함으로써 가상과 실재의 거리를 좁힐 수 있는 기회를 제공하였다.

비록 초기 포스트 모던댄스의 실험 정신이 실효를 거두지 못했다 할지라도 과거 무용사에서 긍정적인 평가를 얻었던 그들의 실험정신의 우수성을 비판적으로 재평가하는 작업을 통해서 초기 포스트 모던댄스에 나타난 퍼포먼스적 특성을 재도입한다면 좁은 춤 개념의 확장과 일반 대중들의 무용 관람 기회를 더욱 확대시킬 수 있는 계기가 마련될 것이며, 무용이 당대 예술의 주도적 흐름으로써 삶의 의미와 세계관을 전달해 줄 수 있는 매체로 발돋움할 수 있을 것이다.

I. 서론

1. 연구의 목적 및 범위

이탈리아의 미래파로부터 시작되어 해프닝(Happening)¹ 혹은 이벤트(Event)²로 불려졌던 퍼포먼스(Performance)가 그 자체로서 하나의 예술적인 표현 매체로서 인정받게 된 것은 1970년대의 일이었다.³ 퍼포먼스는 60년대부터 시작된 개념미술⁴의 영향으로 예술이 창작을 통한 산물이라기보다는 하나의 개념이며, 매매의 대상이 될 수 없다는 미적 태도를 표방하게 되었다. 퍼포먼스는 관념만이 무성했던 당시의 예술 양상에서 가장 명

¹ 해프닝(Happening): 앨런 카프로우가 처음 사용한 후 행위미술을 가리키는 용어로 널리 쓰이고 있다.

² 이벤트(Event): '사건'이나 '행사'를 의미한다. 해프닝에 이어 1960년대 후반 이후 많이 쓰인 행위미술을 가리키는 용어이다.

³ 퍼포먼스는 시대적 경향에 따라 다양한 양상을 보이며 전개되어 왔는데, 넓은 의미에서의 퍼포먼스는 해프닝, 이벤트, 플럭서스, 바디 아트 등 서양의 현대미술에서 등장하는 일련의 미술행위들과 유사한 형식들을 모두 포함하는 복합적이고 포괄적인 개념이지만 좁은 의미에서의 퍼포먼스는 1970년대 들어서 해프닝이나 이벤트 등에 비해 인간의 신체적 행위에 의한 표현이라는 측면을 강조했던 행위예술의 양상을 지칭하는 용어로 널리 쓰이고 있다.

⁴ 개념미술(Conceptual Art): 1960년대 초부터 시작된 미술상의 용어로서 작품의 '아이디어(Idea)'가 형성되는 과정에 중점을 두는 예술을 말한다. 전통적인 재현 미술에서 '아이디어'는 작품이라는 대상물을 위한 전 단계였으나 개념미술에서의 그것은 그 자체로서 완벽한 미술작품으로 취급되었다. 따라서 작가는 어떠한 방법을 사용하든 간에 작품의 개념만을 전달하면 충분했으므로, 예술작품이 물질화되는가 아닌가의 문제는 부차적인 것이 되었다. 개념미술은 대상의 재현이나 물질의 조형적 구축을 통해 미적 형식을 창조하는 것이 아니라, 미술 자체를 사회적이고 제도적인 구조 안에서 벌어지는 인간 활동으로 간주하였고, 대중을 작품의 감상 뿐 아니라 작품 활동에 적극적으로 참여시키는 경향을 중시하였으며, 전통적 미술에서의 대상성을 벗어나서 자신의 신체를 대상화하는 경향이 강했다.

확하게 ‘눈’ 으로 볼 수 있는 예술이 되었던 것이다.

퍼포먼스의 출현 당시 그것은 일반대중들로 하여금 난해한 것으로 때로는 과격한 형태의 전위예술로 인식되어 진지하게 취급되지 못하고 무시되는 경향이 강했다. 왜냐하면 당시 예술과 일상적 삶의 통합을 시도했던 퍼포먼스 작가들의 행위는 전통적인 방식의 초월을 목적으로 한 작품들이 대부분이었으며, 이러한 행위는 일반대중의 정서와는 사뭇 차이가 있었기 때문이다. 예를 들면 헤르만 니취(Hermann Nitsch)⁵의 행위극은 각 도살된 양들을 십자가에 거꾸로 매달아 놓고 신체를 찢어 발기거나 피와 내장을 관객에게 뿌리는 등의 충격적인 내용과 극단적인 행위를 추구하고 있었기 때문에 관객의 눈에 비친 퍼포먼스는 난해하고 과격한 것으로 인식될 수밖에 없었다.

그러나 퍼포먼스의 이러한 난해함과 과격성은 현대에 와서 그 의미가 새롭게 부각되고 있다. 그것은 퍼포먼스가 표방하고 있는 독특한 패러다임(Paradigm)과 관계가 있다. 일부 퍼포먼스 작가들이 그들의 예술적 가치관을 호소하는 수단으로써 자신들의 신체를 극단적인 방법으로 사용하기는 했지만, 퍼포먼스가 인간의 신체를 사용하면서 서로 다른 예술매체를 유기적으로 결합시켰고, 특히 예술 창작의 과정 속에 관객이 직접 참여할 수 있는 공간을 마련하는데 기여했다는 점 등은 퍼포먼스의 독특한 예술적 특성을 재인식할 수 있는 결정적 계기를 마련하고 있는 것이다.

이것은 바로 ‘모든 사람이 예술가’ 라는 요셉 보이스(Joseph Beuys)⁶의 선언⁷처럼, 수동적 위치에 놓여있던 관객을 행위의 주체로 끌어들이면서 예술가와 관객, 무대와 객석이라는 이분법적(二分法的) 사고를 파기시켰다. 그리고 대부분의 행위는 대본에 따라 반복되는 것이 아니라 상황에 따른 우

⁵ 헤르만 니취(Hermann Nitsch): 1960년대 이후 인간의 신체를 주된 표현수단으로 삼아서 활동하기 시작한 행위예술가이다.

⁶ 요셉 보이스(Joseph Beuys): 독일 태생으로, 독일을 대표하는 플럭서스 예술가 중의 한 사람이다.

⁷ 르네 블록, 【플럭서스】, 전 경희역, (서울: 열화당, 1995), p. 9.

연적이며 즉흥적인 요소들을 적극 활용, 현장성을 중시하게 되면서 결과적으로 예술과 관객의 '간극(間隙)'을 해소할 수 있는 기회를 제공하였다.

따라서 퍼포먼스의 이러한 예술적 특성은 무대와 객석으로 분리되었던 전통적인 무대예술에 일대 혁신을 불러 일으키면서 공연예술이 대중성을 획득할 수 있는 방법론을 제시했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다. 행위의 완성을 위해서 적극적으로 관객의 참여를 권장했던 그들의 작업은, 단순히 감상의 차원에 머물러 있는 것에 만족하지 않고 스스로가 극의 주체가 되어서 현장에서 예술가와 함께 호흡하기를 원하는 현대의 관객들의 관심을 유발하고 있다.

또한 이러한 퍼포먼스는 예컨대, 미(美)와 추(醜)의 개념이 혼돈되어 있고, 일상적 삶과 예술이 혼용되어 나타나거나, 작위성이 배제된 체 우연성이 개입되고, 관객의 적극적인 참여를 이끌어내어 미적 지각에서의 거리감 상실⁸ 등으로 대변되고 있는 현대예술과도 상당부분 일치하고 있음을 알 수 있다.

퍼포먼스가 현대 예술계에서 그 예술성을 인정받게 되자 퍼포먼스라는 매체는 다른 예술매체로 급격히 확산되기 시작했다. 많은 미술대학에서 퍼포먼스과정⁹이 신설되거나 퍼포먼스적 형식을 도입한 많은 공연이 행해지고, 주요 국제 아트 센터에 퍼포먼스를 위한 예술 공간이 주어질 정도로 그 위치가 격상되었으며, 현대예술을 대표할 수 있는 가장 강력한 예술장르로 급부상하게 되었다.

그런데 오늘날 현대 예술을 대표할 수 있는 가장 강력한 예술매체로 평가되고 있는 이러한 퍼포먼스의 독특한 예술성은 미술계가 아닌 과거 현대 무용사에서도 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 당시의 예술계에서 퍼포먼스와 마찬가지로 주류예술로 평가되지는 못했지만, 1960년대 후반부터 70년대까지 무용계의 흐름을 주도했으며 실험적인 안무 스타일로 많은 호응을 얻었던 초기 포스트 모던댄스(Post-Modern Dance)에서도 퍼포먼스와 매우 유사⁸ 이 영주, 【새로운 조형언어로서의 행위예술에 관한 연구】, 성신여자 대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1996, p. 64.

사한 예술적 특성들을 보여주고 있었다.

1960년대 포스트 모던댄스가 태동할 당시 서구문화의 주도적 흐름은, 거의 1세기 이상 그들의 미적 판단의 근거가 되어왔던 모더니즘(Modernism)이 지배적이었다. 그러나 2차대전 이후 산업화와 경제 구조, 그리고 형식주의에 의해서 미적 차원이 압살되는 미적 위기의 상황에 직면하게 되면서 모더니즘에 대한 거부감이 야기되었다. 무용 또한 주제나 테크닉에서 한계에 이르렀던 모던 댄스(Modern Dance)대신 새로운 세계관을 담을 수 있는 지금까지와는 전혀 다른 새로운 무용의 탄생을 필요로 하는 시기였다.

이러한 상황에서 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 '퍼포먼스'라는 인접 예술 분야에서 새로운 가능성을 발견하게 되었다. 그들은 당시 일반인뿐 아니라 예술인조차도 난해하며 과격한 행위로 간주했었던 퍼포먼스의 독특한 예술적 특성, 예컨대 퍼포먼스가 인간의 신체를 의사소통을 위한 매개체로 사용한다거나, 현장성과 일회성, 즉흥성의 측면이 강하고, 특히 관객을 예술작품의 일부분으로 간주해서 창조과정에 능동적으로 참여할 수 있는 공간을 제시했다는 점 등은 무용표현의 한계를 극복할 수 있는 대안을 마련하고자 했던 초기 포스트 모던댄스 안무가들에게 춤의 본질에 다가설 수 있는 새로운 지평을 열어 주었다.

특히 예술과 관객 사이의 거리를 좁히고자 했던 퍼포먼스 작가들의 노력은 초기 포스트 모던댄스 안무가들로 하여금 블랙 마운틴 칼리지(Black Mountain College)에서 존 케이지(John Cage)⁹같은 퍼포머(performer)들과의 연계를 통해서 무용의 대중성을 확보하기 위한 대안으로서 실제로 활용되기 시작하였다.

⁹ 존 케이지(John Cage, 1912-) : 현대음악가 중의 한 사람으로 불확정성과 도형악보를 음악창조와 연주의 영역으로 도입해 『열린 형식(open form)』과 『찬스 오퍼레이션(change operation)』 등을 제기했다. 그는 팝 아트, 해프닝, 환경미술, 음악, 연극, 무용에서의 실험들과 '혼합 매체(mixedmedia)'라 불리는 제작물 등 팝 아트 이후의 발전에 많은 영향을 끼친 인물이다.

말하자면 퍼포먼스의 예술구조는 초기 포스트 모던댄스의 춤 경향이 춤의 본질주의적 접근을 통해서 다양한 안무법을 개발할 수 있는 방법론을 제시했으며, 이를 통해서 춤의 표현 한계를 수정하고 더 나아가 그들의 이상을 실현할 수 있는 가장 적합한 매체로써 퍼포먼스를 선택할 수 밖에 없는 필연성을 제공했다.

그러나 초기 포스트 모던댄스 안무가들의 이러한 노력은 많은 문제점이 수반되었다. 그들은 부분적이었지만, 무용 표현의 한계를 극복하기 위한 대안으로서 퍼포먼스가 가지고 있는 독특한 예술성을 무용담론으로 끌어들이는 것에는 의견을 같이 했다. 그러나 그들은 퍼포먼스적 형태의 도입을 혁신적으로 구현해내지 못했고, 과거의 무용형식의 패러다임을 대체하는 데는 실패하고 말았다.

샬리 베인스(Sally Banes)¹⁰에 따르면, 혁신적이었던 저드슨 그룹(Judson Group)의 실험은 초창기에 이미 정착화 되었음에도 불구하고 무용 행위들이 확산됨에 따라 제도화되는 데에는 문제가 있었다.¹¹ 매주 이루어지던 워크숍(Work Shop)들도 안무가들이 다른 지역이나 독립적인 작품에 보다 의욕을 보이면서 그 가치를 잃게 되었다. 또 뉴욕시 외의 공간에서 교습하는 일도 그룹을 지리적으로 분산시켰으며 외부와의 계약, 개인 발표회, 새로운 안무가의 끊임없는 유입으로 인해 기존 멤버간의 결속력은 사라지게 되었다. 결국 1970년대 후반과 80년대 들어서는 더이상 새로운 돌파구를 제시하지 못했고, 대신 갑자기 불어난 듯한 춤의 관객층과 일종의 소비주의적 문화형태와 공명하고 있는 거대한 극장문화와 타협, 일부는 흡수되기 시작했다.¹²

¹⁰ 샬리 베인스(Sally Banes): 베인스는 【댄스 매거진】의 수석 비평가, 【시카고 리더】, 【소호 위클리 뉴스】의 무용주필을 역임했으며, 코넬대학의 무용역사와 연극 연구의 부교수로서 저서에는 【민주주의 본체 : 저드슨 댄스 씨어터 1962 -1964 (Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964)】가 있다.

¹¹ 샬리 베인스, 【포스트 모던댄스】, 박명숙 역, (서울:삼신각, 1991), p.31.

¹² 김태원, 【후기 현대춤의 미학과 동향】, (서울:현대미술사, 1992), p. 24.

따라서 본 연구는 초기 포스트 모던댄스가 오늘날 현대예술을 대표할 수 있는 가장 강력한 예술매체로 평가되고 있는 퍼포먼스의 예술적 특성들을 춤에 활용하면서 나타나기 시작한 변화에 주목하고자 한다. 즉 초기 포스트 모던댄스가 보여주고 있는 초기 포스트 모던댄스의 안무법이 퍼포먼스의 신체성, 유연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여적 성격과 총체성을 도입하면서 어떻게 변화되었는가를 살펴보았다.

비록 초기 포스트 모던댄스가 전위적인 실험정신의 계승에는 실패했다 할지라도 퍼포먼스를 도입함으로써 무용사에서 긍정적인 평가를 얻었을뿐 아니라 현대예술과 비교해도 전혀 손색이 없는 독창적인 안무법을 개발했던 초기 포스트 모던댄스의 우수성을 재인식해 보고자 한다. 또한 퍼포먼스에 대한 연구가 전무한 상황에서 퍼포먼스의 예술적 특성을 보다 명확하게 제시함으로써 무용이 대중과 좀더 친숙해질 수 있는 방법론을 제공하는 기회가 되었으면 한다.

본 논문은 주로 단행본과 정기간행물, 그리고 논문을 중심으로 연구되었다. 퍼포먼스적 특성은 초기 포스트 모던댄스에서만 두드러지게 나타나고 있는 안무경향이기 때문에, 베인스의 견해를 근거로 1960년부터 70년대까지 움직임의 분석적 측면을 강조했던 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과 앤 헬프린(Ann Halprin)¹³, 스티브 팩스턴(Steve Paxton), 이본느 레이너(Yvonne Rainer), 트리샤 브라운(Trisha Brown)의 안무성향으로 연구의 범위를 제한하여 그들의 안무성향을 분석하였다.¹⁴

또한 포스트 모던댄스를 이해하기 위해서는 많은 영향을 끼쳤던 포스트 모더니즘(Post-Modernism)과 모더니즘에 대한 숙고가 필요하다. 20세기 초 시작된 포스트 모더니즘은 그 사적(史的) 구분이 관점에 따라 다르기 때

¹³ 앤 헬프린은 후에 애나(Anna)로 개명하였다.

¹⁴ 셸리 베인스, 【포스트 모던 댄스】, Ibid, pp. 21-33. 베인스는 초기의 포스트 모던댄스가 1960년대 초부터 70년대 말까지 새로운 형식들을 풍부하게 개발해낸 헤프닝이나 플러서스 등에서 안무 구조와 연기 태도를 찾아냈으며, 이러한 현상은 1970년대 이르러 현저하게 줄어들었다고 지적했다.

문에, 본 연구에서는 모더니즘과 포스트 모더니즘의 개념을 찰스 젡크스(Charles Jencks)¹⁵와 존 A. 워커(John A. Walker)¹⁶의 견해를 바탕으로 분석하였다.

그리고 퍼포먼스를 사적으로 이해하기 위해서 로슬리 골드버그(RoseLee Goldberg)¹⁷의 【행위예술】과 미술 평론가 김 영재가 《문화예술》에 기고했던 「퍼포먼스 개념의 일관성」에서 피력한 견해를 참고로 그 개념을 검토해 보았다. 그리고 역사적 배경으로는 퍼포먼스의 모태가 되었던 미래파와 다다, 초현실주의의 전위적 예술 경향을 집중적으로 살펴보고, 이후 70년대 퍼포먼스 아트를 위한 예비적 단계로서 1950년대 말 이후의 해프닝과 플럭서스(Fluxes), 그리고 바디아트(Body Art)를 중심으로 분석하였다.

마지막으로 윤 진섭의 【행위예술 감상법】을 근거로 퍼포먼스의 특성을 신체성과 우연성 및 즉흥성 그리고 총체성과 관객참여의 네 부분으로 분류하였고, 이를 근거로 초기 포스트 모던댄스에 나타나고 있는 퍼포먼스의 예술적 특성을 도출하였다.

¹⁵ 찰스 젡크스(Charles Jencks): 건축 분야에서 처음으로 포스트 모더니즘에 대한 정의를 내린 평론가로서 현재 캘리포니아 대학의 객원교수이며, 저서로는 【상징적 건축양식】, 【오늘의 건축학】 등이 있다.

¹⁶ 존 A. 워커(John A. Walker): 영국의 가장 영향력있는 1980년대 미술평론가로 미들섹스 폴리 테크닉에서 미술사와 디자인사를 강의하고 있으며, 【팝 이후의 미술】, 【20세기미술용어사전】, 【디자인사와 디자인의 역사】 등의 저서가 있다.

¹⁷ 로슬리 골드버그(RoseLee Goldberg): 저명한 퍼포먼스 평론가로서 1979년에 초판된 【퍼포먼스(Performance)】는 20세기 미술사를 퍼포먼스의 관점으로부터 접근하여 큰 관심을 끌었다.

I. 이론적 배경

1. 포스트 모던댄스

본 연구는 초기 포스트 모던댄스에서 보여지는 퍼포먼스적 특성들을 연구하기 위한 예비적 단계로서, 포스트 모던댄스의 이론적 배경에 대해 고찰하였다. 먼저 포스트 모던댄스의 전반적인 특성을 파악하기 위해서 그것의 근간이 되는 포스트 모더니즘의 개념과 특성들을 살펴보았고, 이를 통해서 포스트 모던댄스의 형성 배경 및 표현 양상의 공통된 특성들을 간략하게 살펴보았다.

1) 포스트 모더니즘의 개념

모더니즘은 서구에서 거의 125년간 예술 활동 무대를 지배했던 미적 이념으로써 과학기술의 발달에 힘입어 19세기 예술의 근간이 되었던 사실주의(Realism)와 자연주의(Naturalism)에 대한 저항 운동에서 비롯되었다. 이것은 과거의 역사나 전통과의 단절을 통해서 단순성이나 통일성, 질서, 합리성 등을 선호하였으며, 모더니즘 예술은 추상¹⁸ 과 표현¹⁹, 레디 메이드(Ready-made)²⁰ 라는 세가지 현상으로 나타나기 시작했다.²¹ 그러나 모더니즘의 저항 문화는 대학 강단이나 도서관 혹은 박물관이나 미술관 같은 제도권으로 흡수됨으로써 저항 문화로서의 기능을 상실한 채 오히려 제

¹⁸ 추상: 대상의 구체적 형태를 기하학적으로 단순화하는 경향을 말한다.

¹⁹ 표현: 표현예술은 대상보다는 주관의 내면적 감정의 표현을 위해서 형태가 왜곡되고 원색 위주의 강렬한 색채를 주로 사용하였다.

²⁰ 레디 메이드(Ready-made): '기성품'이란 뜻으로, 일상의 평범한 기성품이 화가의 선택에 의해 새로운 의미를 부여받고 예술품으로 승격된 오브제들을 가리킨다.

²¹ 진 중권, 『미학오디세이 2』, (서울: 새길, 1994), p. 21.

도권 문화로 탈바꿈하였다.²² 또한 두 차례의 세계대전과 핵 전쟁에 대한 불안감, 그리고 베트남 전쟁을 통해서 야기된 반전사상들 속에서 인간의 이성 과 합리성, 과학에 대한 신뢰가 무너지게 되면서 기존의 가치 체계나 도덕 적 관념이 효력을 상실하게 되었고 새로운 것을 찾으려는 분위기가 팽배했 다. 존 A. 위커에 의하면 현대적 운동에 품었던 이상은 환멸만을 가져다 줄 뿐이었고, 현대 건축과 도시 설계의 실패 등 거의 아무런 사회적 가치나 충격도 주지 못했던 예술적 혁명들이 전복되기 시작하면서 그러한 동향은 더욱 가속화되었다는 것이다.²³

이러한 과정속에서 1950년대말부터 간헐적으로 시작되고 60년대 이후 본격적으로 사용된 포스트 모더니즘은 20세기 후반을 지배하는 현상을 지 칭하는 가장 핵심적인 용어으로써 넓은 의미에서는 철학 이론과 사회 이론, 더 나아가 자연과학 이론에 이르기까지 매우 광범위하게 사용되는 개념이 다. 그러나 가장 좁은 의미에서는 제 2차 세계대전 이후에 새롭게 대두되기 시작한 문학과 예술을 가리키는 문예예술로써 영화, 음악, 무용, 종교, 정 치, 패션 등 일상의 거의 모든 활동에 영향을 미쳤으며 비단 문화의 한 현상 을 지칭하는 데 그치지 않고 이제는 일상생활에서도 널리 사용되고 있다.

젠크스에 의하면 포스트 모더니즘의 접두사 포스트(post)'에는 몇 개의 모순이 포함되어 있다.²⁴ 그 모순은 상투적인 것에 대한 끊임없는 투쟁 혹 은 아방가르드의 '연속적인 혁명' 을 뜻하기도 하고, 은연 중에 새로운 것 에 대한 맹목적인 숭배를 나타내기도 하는데, 프랑스의 이론가 장 프랑소와 리오타르(Jean-Francois Lyotard)²⁵는 이점에 초점을 맞추어 포스트 모더니즘의 특징을 세대간의 투쟁으로 인식하였다.

²² 김 옥동 편, 【포스트 모더니즘과 예술】, (서울:청하, 1992), p. 16.

²³ 존 A. 위커, 【대중매체 시대의 예술】, (서울: 열화당, 1997), p. 94.

²⁴ 찰스 젡크스, 【포스트 모더니즘】, 신 수현 역, (서울: 열화당, 1997), p.11.

²⁵ 장 프랑소와 리오타르(Jean-Francois Lyotard): 현재 파리 대학의 철학 교수로 재직 중이며, 미학 및 담화의 심리, 정치적 차원에 대한 연구를 통 해 잘알려져 있다.

그러나 포스트 모더니즘의 특징을 고찰하기 전에 주목해야 할 점은 포스트 모더니즘은 단일하고 일관성 있는 사상체계가 아니며, 낭만주의나 리얼리즘 같은 특정한 유파(流派)는 더더욱 아니라는 점이다. 왜냐하면 포스트 모더니즘이라는 개념은 어디까지나 근대에 나타나기 시작한 예술적이고 일상적인, 그리고 사상적인 경향을 지칭하려는 의도에서 발생한 것이기 때문이다.²⁶

이것은 통일성을 거부하고, 인간의 탈 중심화, 언어의 한계성 등을 포스트 모더니즘의 특징이라고 주장한 이합 핫산의 이론과도 일치하는 지점인데, 장 프랑소와 리오타르도 포스트 모더니즘을 시대별로 분류하는 방법은 포스트 모더니즘과 상관없는 모더니즘적이고 낭만주의적인 발상이라고 간주했으며, 포스트 모던적 성격을 갖고 있는 프로이트(Sigmund Freud)²⁷, 말라르메(Stephane Mallarme)²⁸, 랭보(Jean Nicolas Arthur

²⁶ 김 옥동 편, 【포스트 모더니즘과 예술】, Ibid, p. 14. 포스트 모더니즘이 하나의 유파가 아니라면 어떻게 ‘이즘(ism)’이라는 접미사가 사용될 수 있는가라는 문제가 제기될 수 있다. 리오타르나 핫산, 쟁크스가 포스트 모더니즘을 특정한 유파가 아닌 하나의 사상적인 경향이나 운동(Movement)으로 파악하고자 하는 이유는 그것이 가진 상대성과 다원주의적 특성에 기인한다. 그들은 포스트 모더니즘을 상대성과 비결정성을 지닌 ‘열린 운동’으로 간주함으로써 그것이 하나의 유파나 주의(主義), 즉 절대성을 가진 변하지 않는 일정한 태도나 이론이 아니라 근대에 나타나기 시작한 다양한 예술적, 사상적 경향임을 강조하려는 의도에서 포스트 모더니즘을 일관성 있는 사상체계나 특정한 유파로 한정 짓는 것을 거부하고 있는 것이다.

²⁷ 프로이트(Sigmund Freud): 오스트리아의 생리학자, 정신병리학자, 정신 분석의 창시자. 프로이트의 잠재의식, 리비도 이론, 원시인, 미개인의 심성, 정신 병자의 지각상 등은 초현실주의에 영향을 주었다.

²⁸ 말라르메(Stephane Mallarme, 1842-98): 프랑스의 상징주의 시인. 상징주의(Symbolism)는 1880년대부터 20세기 초에 걸쳐 프랑스를 중심으로 특히 서정시에 나타난 문예사조를 가리킨다. 이것은 사실주의 내지 자연주의에 대한 반동이면서, 동시에 유태주의의 일면을 계승하여 그것을 심화시키려는 의도를 가진 운동이다. 보들레르의 영향하에서 말라르메가 주도자가 되고 베를렌느(Paul Verlaine, 1844-96), 랭보로 이어지고, 좀더 후세에는 발레리 등이 이에 동조했다.

Rimbaud)²⁹ 등도 모두 이 범주에 들어가는 작가로 지칭했다.³⁰

여기서도 절대성이 아닌 상대성이 중요한 부분을 차지하고 있다. 예를 들어 낭만주의나 리얼리즘 혹은 모더니즘은 흔히 어느 한 지역을 중심으로 일군의 예술가들이 자의식을 가지고 그 나름대로 특정한 유파를 형성한 채 발전해 왔다. 또한 이 전통에 속한 몇몇 예술가들은 자신들의 예술적 원칙이나 입장을 천명하는 예술적 선언문을 발표하기도 했다.

그러나 포스트 모더니즘의 경우에는 이러한 현상은 좀처럼 찾아보기 힘들다. 예를 들어 포스트 모더니즘의 대표적 예술가 중의 한 사람으로 일컬어지는 존 케이지는 “나는 내 작품에 대해 말 할 것이라고는 아무것도 없다. 내가 내 작품에 대해 말한다면 그것은 오직 내가 쓴 시를 통해서일 뿐이다”³¹ 라고 말했고, 김 옥동 또한 그의 저서 【포스트 모더니즘시대의 예술】에서 “포스트 모더니즘은 어디까지나 제 2차 세계 대전 이후 서구 사회에 다양하게 나타나기 시작한, 예술적이고 사상적이며 지적인 경향을 막연하게 지칭하기 위한 일종의 제유적(提喻的)표현에 지나지 않는다”³² 라고 하면서 그것을 지나치게 체계적인 이론으로 파악하고자 하는 모든 시도는 다원성과 상대성, 그리고 비결정성을 강조하는 기본 정신에 어긋난다고 주장하였다.

말하자면 포스트 모더니즘은 다원적이고 상대적인 개념으로써 고정된 스타일에서 벗어나 불확정성을 추구하며, 범주와 장르를 혼합하면서 복합된

²⁹ 랭보(Jean Nicolas Arthur Rimbaud, 1854-1891): 프랑스의 상징주의 시인이다.

³⁰ 찰스 쟁크스, 【포스트 모더니즘】, Ibid, p. 91. 리오타르가 이들을 언급한 이유는 일반적으로 포스트 모더니즘을 시대별로 분류하는 작업은 포스트 모더니즘의 강령에 위배되는 행위로서 포스트 모더니즘은 시대를 초월해서 상징주의 시인이었던 말라르메나 랭보, 혹은 정신분석학자였던 프로이트에게서 조차 발견될 수 있는 상대적 개념으로 파악하고 있음을 설명하기 위한 것이다.

³¹ John Cage, "Lecture on Nothing", in Silence(Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961), p. 109.

³² 김 옥동 편, 【포스트 모더니즘과 예술】, Ibid, 14.

스타일을 강조했던 것이다.

이러한 포스트 모더니즘을 지향하는 예술가들은 혼성적인 미를 추구하며 반(反)미적 성향을 지녔고, 대중예술을 지향한다는 공통점이 있다. 왜냐하면 그것이 다원적 정책과 절충 양식을 지닌 포스트 모더니즘의 개념과 잘 영합하고 있기 때문이다. 이런 다원주의나 절충주의에서 나타나는 공통점은 고급예술, 고상한 취향, 고전주의나 모더니즘 같은 안정된 범주에 대한 개념에 도전을 가져왔으며, 허 영일의 설명에 따르면, “그들은 더이상 자신이 관객에게 제시해 줄 수 있는 보편적 진리는 존재하지 않으며, 예술가의 위상이 우월성을 획득할 수 있는 존재도 아님을 인식하게 되었다”³³는 것이다.

말하자면, 포스트 모더니즘은 예술가들로 하여금 성역에서 물러나 객석의 관객과 함께 창작에 임해야 한다는, 열린 시대의 사조로서의 성격을 드러내는 계기를 마련해 주었던 것이다.

2) 포스트 모던댄스의 개념

20세기 이후 모던 댄스는 많은 변화를 겪게 되었다. 20세기를 주도했던 모더니즘은 새롭게 등장한 포스트 모더니즘으로 변화되었고, 발레의 철저한 형식주의에서 벗어나 새로운 춤의 방향을 추구하고자 했던 모던 댄스 역시 발레와 마찬가지로 정형적이고 고전을 추구하는 형식적인 무용이 되고 말았다. 따라서 당시의 무용가들은 이러한 모던 댄스를 대신할 수 있는 새로운 기법의 무용을 추구하게 되었다. 따라서 필연성보다는 우연성을 추구하고, 미리 계획된 질서보다는 임의성을 중시하는 포스트 모더니즘의 개념은 형식주의에서 탈피하고자 했던 초기의 포스트 모던댄스 안무가들에게 무용 방법론의 기초를 제공하였다.

이러한 무용 방법론은 포스트 모던댄스의 선구자라고 할 수 있는 머스 커닝햄과 앤 헬프린, 그리고 존 케이지 같은 인물들에 의해서 시작되었으며,

³³ 허 영일, 『포스트 모던 댄스의 미학』, (서울:정문사, 1989), p. 63.

1950년대 후반 설립된 저드슨 그룹의 실험적인 창작 작업을 통해서 점차적으로 활성화 되기 시작했다. 특히 1962년 7월 6일, 개신교 계열인 뉴욕 그린위치(Greenwich)마을의 워싱턴 광장 남쪽 끝에 위치한 '저드슨 기념교회(Judson Memorial Church)'에서 공연된 『무용발표의 밤(The Evening a Concert of Dance)』은 후에 '포스트 모던댄스'의 모체가 되었으며, 1930년대와 40년대 모던댄스 이후 무대예술에 있어서 최고의 아방가르드 운동(Avant-Garde)³⁴으로 평가되었다.³⁵

미국의 포스트 모던댄스는 크게 움직임의 분석적 측면을 강조했던 1960년대부터 70년대까지의 '초기 포스트 모던댄스'와 70년대 이후 표현양식과 상징적 요소를 재 사용했던 '후기 포스트 모던댄스'³⁶라는 두가지 경향으로 분류될 수 있다. 특히 신체를 중심으로 움직임의 분석적 측면에 집중하기 시작했던 '초기 포스트 모던댄스'는 1970년대 들어 퍼포먼스로 불리게 될 해프닝이나 이벤트 등의 영향으로 실험정신이 강한 예술 성향을 내포하게 되었으며, 독특한 안무구조와 연기 태도를 추구하기 시작했다.

초기의 포스트 모던댄스는 1950년대 후반과 60년대 초반, 뉴욕을 중심으

³⁴ 1968년 시드니 대학의 한 강연에서 그린버그(Clement Greenberg)는 아방가르드를 '진정한 아방가르드'와 '통속적인 아방가르드'로 구분했다. 그에 의하면, 진정한 아방가르드는 과거의 훌륭한 예술들이 지닌 가치들을 보존하는데 헌신하는 예술이다. 반면에 대중적인 아방가르드는 질에 관한 문제를 회피하려는 예술을 말한다. Clement Greenberg, 『Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties』, 『The John Power Lecture in Contemporary Art』, 17 May, 1938, (Sydney, 1996), pp.10-11 참고.

³⁵ 허영일, 『포스트 모던댄스의 출현과 선구자의 활동』, 『문화예술』, 89, 7, p.315.

³⁶ 후기 포스트 모던댄스는 1970년대 이후 저드슨 그룹이 7년간의 활동을 해체한 후 이본느 레이너와 트리샤 브라운, 스티브 팩스턴, 데이빗 고든(David Gordon), 바바라 딜리(Barbara Dilly), 더글라스 던(Douglas Dunn) 등의 참여로 창립된 그랜드 유니언(Grand Union), 메레디스 몽크(Meredith Monk)의 그룹, 그리고 트와일라 타프(Twyla Tharp) 그룹의 활동으로 분류할 수 있다.

로 활동한 머스 커닝햄, 앤 헬프린, 제임스 워링, 로버트 던 등 젊은 안무가들 사이에서 새로운 경향의 안무 스타일이 등장함으로써 그 형성에 직접적인 영향을 받게 되었다.

커닝햄은 마사 그레이엄(Martha Graham) 무용단을 나오면서 자신의 표현 언어를 만드는 대신 움직임만으로 표현의 아이디어를 창조하였다. 그는 표현주의적 안무 방법을 사용하고 있었지만 주된 관심은 분절적인 동작의 표현에 있었다. 따라서 커닝햄의 이러한 혁신적인 안무 방법은 새로운 움직임을 창조하고자 노력했던 많은 안무가들에 큰 영향을 끼치게 되었다.

그는 특히 전위 음악가였던 케이지로부터 많은 미학적 영감을 얻었는데, 케이지의 우연한 행동과 불확정성을 춤에 도입함으로써 무대구성의 극적 상황을 표현하였다. 베인스는 커닝햄의 작업에 대한 언급에서 1952년 블랙 마운틴 칼리지³⁷에서의 케이지와 커닝햄의 멀티 미디어 이벤트(Multi-Media Event)³⁸, 뒤를 이어서 현실세계와 우연한 재료, 관례적이지 않은 공간, 그리고 가변적인 시간을 활용하는 해프닝 및 다양한 예술 형식들을 섞은 실험의 발달 등, 이 모든 것이 무용의 실험에 기여했다고 밝히고 있다.³⁹

이러한 커닝햄의 활동은 저드슨 교회를 중심으로 이어졌으며, 앤 헬프린,
³⁷ 블랙마운틴 칼리지(BlackMountain College): 블랙마운틴 칼리지는 미국에서 1933년 가을, 22명의 학생과 9명의 교수진이 블랙마운틴 거리가 보이는 건물로 이전하면서 시작되었다. 이 학교는 존 프라이스(John Price)에 의해 설립된 예술 공동체적 학교로써 조셉(Josef)과 나치에 의해 폐쇄되기 전 바우하우스에서 교편을 잡았던 안니 알버스(Anni Albers)에 의해 함께 운영되었다. 이 학교는 훈련과 창조가 결합된 다채로운 교과과정으로 미술가, 소설가, 극작가, 음악가들을 남부의 이 작은 공동체로 끌어들이었으며, 학제 교육의 감추어진 장으로서 점차적으로 호평을 받기 시작했다. 2년후 블랙마운틴 칼리지는 북 캐롤라이나의 아슈빌에서 가까운 에덴 호반으로 이전하였고, 1944년 여름 학교를 발족하였으며, 현재는 여러 분야의 혁신적인 예술가들을 배출한 예술학교로 인정받고 있다.

³⁸ 존 케이지와 커닝햄의 첫 공동작업은 【촛점없는 근원(Root of an Unfocus)】 이었다.

³⁹ Marvin Carlson, 【Performance: a critical introduction】, (London and New York: Routledge), 1996, pp. 127-128.

로버트 던 등과 함께, 그리고 이곳에 참가했던 시인, 연극배우, 미술가, 실험음악가들과 함께 이곳에서 대소규모의 창작적인 실험무용들을 선보였다. 강력한 인상을 심어주었던 이러한 행위예술가들의 활동은 월터 소렐(Walter Sorell)⁴⁰에 의하면 주로 저드슨 댄스 씨어터(Judson Dance Theater)와 밀접하게 관련된 초기 포스트 모던댄스 안무가들에게 영향을 끼쳤으며, 그들은 미니멀 아트(Minimal Art)⁴¹, 환경미술(Environment)⁴², 개념미술(Conceptual Art), 그리고 팝 아트(Pop Art)⁴³적인 형식에서 모티브(Motive)를 얻어, 극적인 구조가 없는 연극성과 일상 생활의 움직임에 주목함으로써 무용의 움직임을 극소화시키는 효과를 창출하였다.⁴⁴

말하자면, 이들은 공동작업을 통해서 공연에 함께 참가하면서, 춤은 어

⁴⁰ 월터 소렐(Walter Sorell): 비엔나 태생으로 모던 댄스의 생성과 발전, 소멸의 모든 과정을 몸으로 느끼고 지성으로 성찰한 미국의 대표적인 무용이론가, 평론가 겸 희곡작가이다.

⁴¹ 미니멀 아트(Minimal Art): '최소한의 미술'이란 뜻으로 'ABC 아트', '차가운 미술(Cool Art)', '환원적 미술', '오브제 아트', '프라이머리 스트럭처(Primary Structure)' 등 많은 명칭을 가지고 있다. 1960년대에 출현한 미국 최초의 독자적 미술로서, 이들은 회화의 가상적 공간을 거부하고 회화를 하나의 오브제로 취급함으로써 조각과의 경계를 무너뜨렸으며, 실재와 본질을 부각시키기 위한 방법으로 절제된 양식을 채택한 이들의 작업은 1960년대 초 '예술의 정의(定義)'가 곧 '예술'임을 주장하는 개념미술을 낳았다.

⁴² 환경미술(Environment): 빛, 소리, 색채 등 온갖 소재로 주의의 공간(실내 또는 옥외) 전체를 구성하여 채워주는 예술작업 또는 창조물을 가리킨다.

⁴³ 팝 아트(Pop Art): 1962년 이래 급속하게 유행한 사조로 사람의 눈을 끄는 유머와 빈정거림을 담고 있는 회화이다. 이 용어는 이미 1954년에 대중문화와 같은 주제에서 만들어졌는데 새로운 초 사실주의(New Super Realism)라고 부르는 것이 좋다는 의견도 있다. 팝 아트는 대중예술로 번역되어서는 안되는데, 왜냐하면 이 말은 'popular'라는 단어와 실제적인 관계가 없기 때문이다. 팝 아트 역시 현실세계를 예술 안으로 끌어들이는 것을 목적으로 하고 있는데, 특히 상업화된 환경, 오염된 광고의 세계나 지극히 일상적인 인상의 재확인 등에 관심을 가진다.

⁴⁴ 월터 소렐, 【서양무용사상사】, (서울: 예전사, 1998), pp. 414-415.

편 특별한 훈련을 거친 사람들만의 전유물이 아니라 “누구나 춤을 출 수 있다” 고하는 당시로는 반항적이라고 할 수 있을 만큼 혁명적인 이데올로기를 전파시켰다.

저드슨 교회에서 벌어지고 있었던 이러한 일련의 공동작업들은 춤에 대한 일관된 목적의식, 예컨대 춤은 일체의 형식주의로부터 벗어나 육체의 해방에 그 목표를 두어야 하며, 육체를 신비스럽게 포장하거나 어떤 것의 장식으로 생각하기 보다는 본연의 육체가 가지고 있는 저돌성이나 활력성에 관심을 가져야만 한다는 뚜렷한 확신을 심어 주었다.

또한 이들의 공동작업은 우연적이고 즉흥적인 방법을 사용함으로써 정확히 그 구성의 내용성을 단정짓기 어려운 아방가르드의 형태를 가진 창작적인 실험 무용을 창조하였다. 이러한 움직임은 즉시성과 상대성에 기여했다. 즉 대화를 배제하고 극적 개성이나 성격화, 주인공이나 사건의 절정, 감정의 투사 등이 무시된 공연을 요구하였다. 저드슨 그룹은 인과율(因果律)⁴⁵의 개념을 부정했기 때문에 무용, 음악, 장식이 동등한 위치에서 각기 독립적으로 작용하는 특징을 보여주었다.⁴⁶

초기 포스트 모던댄스는 점차적으로 그들의 활동영역을 확장시켰는데, 베인스에 따르면 ‘포스트 모던댄스’ 는 1960년대 뉴욕 저드슨 교회가 중심이었다가 곧 화랑, 다락, 빌딩 꼭대기, 그리고 다양한 극장이 아닌 공간으로 확대발전되면서 일종의 진화를 겪게 되었고,⁴⁷ 저드슨 교회에서 활동하던 안무가들은 누구나 춤을 출 수 있다는 슬로건과 함께 ‘어느 곳’ 에서나 춤을 출 수 있는, 극장공간으로 부터의 해방을 모색하게 되었다.

대도시의 빌딩 위에서나 숲속에서 마음껏 춤을 추며 미술관이나 체육관

⁴⁵ 인과율(因果律): 어떤 상태(원인)에서 다른 상태(결과)가 필연적으로, 즉 법칙에 따라서 일어나는 경우, 이 법칙을 인과의 법칙, 또는 인과율이라고 한다.

⁴⁶ 한 소영, 【한국무용의 포스트 모더니즘 수용에 관한 연구】, 이화여자 대학교 석사학위 논문, 1993, p.18.

⁴⁷ Marvin Carlson, 【Performance:acritical introduction】, Ibid, p. 127.

등 장소에 구애없이 어느 곳에서 공연을 행함으로써 자연과 문명 그리고 예술과의 조화를 가장 중요하게 생각하였으며, 무엇보다도 프로시니엄 무대(Proscenium Stage)가 아닌 열린 공간에서의 공연은 관객과의 거리를 좁히는데 큰 역할을 수행하였다.

이제 초기 포스트 모던댄스는 새로운 전위 운동으로서 위기의 시대, 전환의 시대인 지금 이 순간 무엇이 일어나고 있는가에 대한 관심을 보이기 시작했다. 순간의 요구가 궁극적인 관심사가 되었고, 모든 사건들을 동등한 비중을 가지고 모든 인물들은 똑같이 흥미로우며 무용 공간의 모든 영역들도 똑같이 관객을 자극할 수 있게 되었다. 이는 움직임이 그 어떤 시기보다 더 중요한 의미를 획득하게 되었으며 '춤추기' 그 자체가 무용의 주체⁴⁸가 되는 것을 의미했다.

그러나 초기 포스트 모던댄스의 안무성향은 신선함과 독창성에도 불구하고, 계속적으로 무용흐름의 주도적인 역할을 수행할 수 없었다. 월터 소렐은 이 점에 대해 안나 키셀고프(Anna Kieselgoff)⁴⁹가 뉴욕 타임스(The New York Times)에서 주장한 내용을 근거로 다음과 같은 논지를 펼치고 있다.

음악, 미술 전위예술가들과 1960년대 실험무용 사이의 밀접한 관계는 결코 간과될 수 없다. 그렇다고 음악과 미술의 독창적인 영감이 사라지자 무용에 대한 관념의 근본적인 변화를 위한 추진 역시 사라졌다고 주장할 수는 없다. 다시 말해서 1960년대의 무용가들이 그들 자신의 매체에 내재적이지 않은 형식에 진정으로 혁신적일 수 있었겠는가 하는 것이다. 음악과 시

⁴⁸ 송 은화, 【머스 커닝햄이 포스트 모던댄스에 미친 영향】, 이화여자 대학교 석사학위 논문, 1993, p 10.

⁴⁹ 안나 키셀고프(Anna Kieselgoff): 현재 뉴욕타임즈 무용평론부분의 수석 평론가이며, 콜롬비아대학에서 미술사와 저널리즘 석사과정을 마쳤다. 마사 그레이엄 춤의 옹호자이며, 현재 콜롬비아대학과 연계된 버나드여대에서 무용사, 비평사를 강의하고 있다.

각예술에 적용된 생각을 바꾸어 놓는 것과 무용을 통해서 무용 자체를 변화시키는 것은 같지 않다.⁵⁰

소렐은 키셀코프의 말을 인용하면서 바로 이 점이 1970년대에 무용 실험이 잠잠해진 이유 중의 하나라고 판단했다. 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 독창적이었던 케이지의 우연의 방법과 불확정성, 그리고 미니멀 아트와 환경미술, 개념미술, 팝 아트적인 형식에서 영향을 받아 그것을 이용해 어떤 분위기의 창조를 가장하지 않는 방법으로 자신들을 표현했다. 예를 들면 초기 포스트 모던댄스가 케이지의 비결정성(非決定性)⁵¹의 개념을 받아들이면서 무대 위에서 게임을 하고 숫자를 부르고 연애를 했는데 이것은 사람들이 가려운 곳을 긁거나 “여보세요” 라고 말할 때처럼 아주 우연한 방식으로 행해졌다. 또한 이들은 환경미술을 모방해서 기차역, 정원, 그리고 박물관으로 이동했다.

그러나 초기 포스트 모던댄스가 추구했던 ‘실험’이라는 관념은 관련이 없는 지점까지 확장되기 시작했다. 소렐은 이들이 음악과 미술에서 시작되었던 기존예술에 대한 근본적인 도전의식을 수용했지만, 퍼포먼스가 창조 과정이나 예술적 진술을 표방하고 노력했던 것과는 반대로 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 자신들의 ‘행위’에 대한 예술적 진술에는 무관심했고 춤을 특성화하기 위한 시도는 전혀 없었기 때문에 1960년대 초기 포스트 모던댄스의 전위적인 실험정신은 70년대로 연장되지 못했다고 주장하고 있는 것이다.⁵²

말하자면, 이들은 퍼포먼스가 가지고 있는 예술적 특성의 우수성을 간파하고 적극 활용하기는 했지만, 수용 방법에 있어서 그것은 단순한 모방의 차원에 국한되어 있었고, 그 과정에서 필연적으로 수반되어야 할 비판적 사고

⁵⁰ 월터 소렐, 【서양무용사상사】, Ibid, p. 415.

⁵¹ 비결정론(非決定論): 결정론에 대립하는 견해로서 인과관계의 보편적 성격을 부정 또는 거부하는 입장을 말한다.

⁵² 월터 소렐, 【서양무용사상사】, Ibid, pp. 414-416.

와 미학적 근거의 토대를 마련하는 것에는 무관심했던 것이다.

비록 초기 포스트 모던댄스 안무가들의 안무성향이 하나의 스타일로 정착화되지 못했다 하더라도 그들의 작업은 다음과 같은 공통적 특징을 수반하고 있다.

첫째, 이들은 지금까지 무용가들에게 필수적인 것으로 인식되어 왔던 무용기법이나 스타일을 배제하고 일상적인 움직임을 활용했다. 이점은 초기 포스트 모던댄스의 발생 동기에서 그 이유를 찾을 수 있는데, 왜냐하면 초기 포스트 모던댄스는 근본적으로 모던 댄스의 정형화된 형식주의에 대한 반발에서 비롯되었기 때문이다.

둘째, 필요한 구조로서의 내용과 형식을 거부했는데, 포스트 모더니즘이 표방하고 있는 상대성과 다원성, 그리고 불확정성의 개념을 받아들여 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 춤의 내용과 형식에서 우연적이고 즉흥적인 요소를 활용하였고, 따라서 작품의 과정을 중시하게 되었다.

셋째, 누구나 쉽게 춤을 출 수 있는 방법으로써 비 무용수를 활용했다.

넷째, 다차원적인 표현과 다중 매체를 적극적으로 활용하였다. 특히 퍼포먼스의 실험적 수법들을 무용에 도입함으로써 무용을 일상에 접근시켰다.

다섯째, 무용의 스타일이나 내용에 따른 행위가 아니라 목적을 갖는 행위, 그리고 유희성이 있는 행위를 중시했으며 목소리를 내고, 먹거나 걷는 등의 다양한 활동 형식을 보여주었다.

여섯째, 관객과 연기자 사이의 거리를 해소시키고자 노력했다.

이것은 탈(脫)극장의 형태로 나타난 극장이 아닌 화랑이나 체육관, 혹은 빌딩 꼭대기에서의 공연을 통해서 관객들로 하여금 무대가 주는 긴장감을 해소하고, 친밀감을 유발시키기 위해 노력했다.

2. 퍼포먼스

1960년대 한국에서 처음으로 퍼포먼스가 선보이기 시작한 이래로 그것은 해프닝이라는 이름으로, 때로는 이벤트와 행위예술이라는 이름으로 알려져왔다. 당시의 퍼포먼스를 한다는 참여인의 행위는 과격하고 이질적인 예술적 행위로 사회 저변에서 하나의 충격을 안겨 주었다. 그 여파는 행위예술가들이 의도했던 것, 즉 틀에 박힌 예술의 영역을 확대한다는 그들의 목적과는 달리, 일반대중에게 있어 퍼포먼스라는 장르는 폭력적이고 부도덕적이며 난해한 전위예술이라는 인상을 남겨주었고 전위예술 그 자체에 대한 가치성의 논란이 심각하게 대두되었다.

따라서 본 연구에서는 난해하고 과격한 전위예술로 인식되어온 퍼포먼스의 개념과 용어를 올바르게 인식하고, 전반적으로 퍼포먼스의 태동과 관련된 여러가지 학설 및 역사를 살펴보고자 한다.

1) 퍼포먼스의 개념

퍼포먼스란 비교적 최근에 일어나고 있는 행위미술의 양상을 지칭하는 용어로서, 어원은 라틴어 'perfunito' 또는 'funtus' 에서 유래한다.

먼저, 라틴어 사전에 에서 접두어 'per' 는 공간적인 측면, 시간적인 측면, 어떤 일을 행할때 사용되는 수단이나 도구적인 측면에서 모두 사용된다. 이러한 사실로 부터 퍼포먼스가 일정한 공간 안에서, 제한된 시간 안에 어떤 매체를 사용해 행해지는 예술 형식임을 유추해 낼 수 있는데, 무대 위에서의 연극적 행위란 시간의 추이에 따라 진행되는 사건과 과정을 중시하는 예술의 특성을 잘 나타내 준다.⁵³

또한 라틴어 'funtus' 는 영어의 'function' 을 의미한다. 이것을 어떤 일이나 사물이 어떤 기능을 할때 나타나는 과정이나 결과를 뜻하는 것으로서, 그것은 도구성(instrumentality)과 유용성(utility)을 지칭

⁵³ Cassells` Latin-English/English-Latin Dictionary, (Cassell, London, 1975), p. 787. 참조

하는 개념이기도 하다. 동양의 언어권에서는 이처럼 함축적인 개념을 지닌 낱말을 쉽게 찾아볼 수 없지만 서양에서는 일반적으로 사용되고 있는 개념이다. 이를테면 퍼포먼스라는 말이 그러한데 ‘기계가 작동하다’는 뜻으로 ‘the machines perform’이란 표현과 화장품에 ‘performance eye creame’이라고 명기하는 것 모두 퍼포먼스란 말의 도구성과 유용성을 함축하는 표현들인 것이다.⁵⁴

퍼포먼스의 개념과 관련해서 윤진섭⁵⁵은 “어떤 전문가라도 이 용어에 대한 정확한 개념이나 범주를 시원하게 말해줄 수 없을 만큼 퍼포먼스는 복잡하고 다양한 양상을 띠고 있다”⁵⁶고 주장하고 있는데, 한가지 분명한 것은 퍼포먼스가 20세기 초 현대예술, 특히 미술을 중심으로 발생한 예술사조로서 퍼포먼스는 제 1차 세계 대전 전후에 나타난 이탈리아 미래파와 다다이즘에서 출발해 기존 예술 형식의 전복과 새로운 형식에 대한 탐구를 기본 입장으로 하면서, 현대예술의 한 장르로서 실험적인 성격이 강한 전위적인 현대예술의 한 분파라고 할 수 있다. 따라서 퍼포먼스의 태동은 학자에 따라 다소 이견이 있지만 대략 제 1차 세계 대전 전후에 나타난 이탈리아의 미래파와 다다이즘에서 비롯되었다는 것이 정설이라는 점이다.

또한 그는 퍼포먼스의 예술적 개념을 정립하려는 여러 학자들과 비평가, 또는 예술 이론가들의 끊임없는 노력에도 불구하고 퍼포먼스를 정의하고자 하는 시도는 모두 수포로 돌아갈 것이라는 견해를 피력하고 있는데, 이점은 상당한 타당성이 있는 것으로 보인다. 그는 그의 글에서 “퍼포먼스는 정의 자체를 거부한다. 그것은 마치 하나의 부드러운 반죽처럼 끊임없이

⁵⁴ 윤진섭, 『행위예술 감상법』, (서울:대원사, 1995), p. 16

⁵⁵ 윤진섭: 1955년 충남 천안 출생으로 현재 홍익대 대학원과 한남대 대학원에 출강하고 있으며, 현재 현대아트갤러리 관장으로 재직하고 있다. 논문으로는 『퍼포먼스에 있어서 미적 체험 연구』가 있으며, 저서로는 『행위예술감상법』이 있다.

⁵⁶ 윤진섭, 『행위예술 감상법』, Ibid, p. 12

변신한다.”⁵⁷ 고 하면서, 기존의 예술이론 관계자들이 내렸던 다양한 분류, 구구한 억측과 복잡한 정의는 단지 퍼포먼스의 일면만을 본 오류의 소치라고 주장하였다. 이것은 퍼포먼스라는 예술 형식이 얼마나 포스트 모던적인가에 대한 반증예가 될 수 있다. 왜냐하면 포스트 모더니즘의 특징은 절대적인 정의 자체를 거부하는 다원적이며 상대적인 ‘열린’ 개념이기 때문이다.

실제로 퍼포먼스란 말은 상당히 광범위하게 쓰여지고 있다. 인간은 사회적 존재로서 삶을 영위해 나가는 과정에서 필연적으로 타인과의 관계를 고려하지 않을 수 없다. 이때 자신의 생각을 상대방에게 전달하고자 하는 수단, 즉 의사 소통의 행위가 발생하게 된다. 이처럼 삶의 맥락에서 고안된 의사 전달의 수단들이 의미의 담지체(擔志體)로서 양자 간을 매개한다. 이때 자신과 타인 사이의 의사소통을 가능하게 하기 위해서는 일정한 부호와 규칙들을 전제로 하게 되고 이것들은 임의로 파기하거나 변경할 수 없는 특징을 지닌다. 따라서 이러한 규칙들 가운데 행해지는 인간의 모든 일상 행위를 어빙 고프만(Erving Goffman)은 퍼포먼스로 파악했으며, 오스틴(John Langshaw Austin)은 화자(話者)와 청자(聽者) 사이에 발생하는 인간의 언어 행위를 퍼포먼스로 간주하고 있다.

좀더 범위를 좁혀보면 퍼포먼스는 의례나 축제, 스포츠 및 각종 구경거리를 포함하는 일상적인 퍼포먼스와 예술의 각 장르에서 발현되는 문화적인 퍼포먼스, 그리고 정치적인 집회 및 시위를 지칭하는 정치적인 퍼포먼스 등으로 구분할 수 있다.⁵⁸

그러나 여기서 지칭하고 있는 퍼포먼스의 의미는 전통적 의미에서의 음악, 무용, 연극과 같은 공연 예술(performing art)이 아닌 독립적인 장르로서의 퍼포먼스로서, 정확하게 말하자면, 미래파 이후 현재에 이르는

⁵⁷ 윤진섭, 『퍼포먼스의 사회적 기능과 힘』, 《문화예술》, 90, 7, p. 45. 여기서 ‘부드러운 반죽’이란 말은 반죽이 지니고 있는 가변적인 속성에 착안한 일종의 은유, 즉 메타포(metaphor)로 사용되었다.

⁵⁸ 윤진섭, 『행위예술 감상법』, Ibid, p. 12

형식적인 경향을 띤 실연예술(Live Art) 즉 퍼포먼스 아트(Performance Art)를 말한다. 여기서 실연(實演)이란 실제로 행하는 것을 의미하는 것으로, 연극이나 오페라의 경우 대본에 의해 반복적인 공연이 가능하지만 퍼포먼스는 단 한 차례의 공연으로 실제로 행위를 한다고 해서 실연 예술이라 부르는 것이다.

따라서 대부분의 퍼포먼스에 있어서 작품의 과정은 어떤 모체에 의해 반복되는 것이 아니라 일회적인 것이며 “초형식의 형식이자 초논리의 논리”로써 시간이나 공간적 제약에 구애받지 않고 다양한 매체를 자유롭게 결합시키며 사건을 통해 문제를 제기한다.⁵⁹

따라서 퍼포먼스는 공통적으로 과정(process)을 중시하게 되었다.⁶⁰ 퍼포먼스의 역사를 통해 살펴보게 될 해프닝이나 바디 아트, 이벤트, 그리고 총체 연극, 환경미술, 복합 매체 예술 등 퍼포먼스적 성격을 띄고 있는 예술 형식들은 과정적 성향이 강한데, 이는 결과를 중시하는 전통적 의미의 예술과 차별되는 퍼포먼스만이 가지고 있는 두드러진 특징인 것이다.

일반적으로 퍼포먼스는 네 가지 범주로 규명할 수 있다. 이른바 우연성 및 즉흥성, 관객 참여적 성격, 그리고 총체성이 바로 그것으로, 여기에 한가지를 덧붙이자면 퍼포먼스의 특성 중 무용과 가장 유사한 개념인 신체성을 들 수 있다.

이러한 네 가지 범주중 퍼포먼스의 가장 두드러진 특성은 관객 참여적 성격을 들 수 있다. 왜냐하면 대부분의 퍼포먼스가 작가나 행위자의 실연을 통해서 주객의 혼연 일체를 이루는 경우가 많기 때문이다. 바로 이점이 퍼포먼스와 전통적인 공연 예술을 구별짓는 가장 두드러진 특성으로써 퍼포먼스는 관객의 참여를 통해서 무대와 객석의 분리라는 틀을 과감히 제거하고, 관객으로 하여금 직접적으로 극의 역동성을 체험하도록 유도 했다는데 그 중요성이 있는 것이다.

또한 우연성 및 즉흥성의 개념도 퍼포먼스의 특성을 파악하는데 매우 중
⁵⁹ 윤진섭, 『행위예술 감상법』, Ibid, p. 14.

⁶⁰ Ibid, p. 18.

요한 개념이 되고 있다. 퍼포먼스는 실연예술의 특성상 반복적인 공연이 불가능하기 때문에 관객의 참여와 함께 우연적이며 즉흥적인 방법을 통해서만 그 행위가 가능해진다.

물론 이러한 특징이 모든 퍼포먼스 형식에 고루 적용되는 것은 아니다. 이를테면 해프닝을 비롯한 대부분의 퍼포먼스에 관객 참여와 함께 즉흥성과 우연적인 요소가 나타나고 있기는 하지만 어떤 것은 엄격한 격식이 있어서 이와 같은 특성을 허용하지 않는 것도 있기 때문이다. 그러나 대부분의 경우 즉흥성과 우연적인 요소들은 다양한 종류의 퍼포먼스 형식에 나타나고 있는 뚜렷한 특징으로 간주할 수 있다.⁶¹

또 퍼포먼스의 일반적 특성은 퍼포먼스가 다루고 있는 신체의 의미를 통해서도 파악할 수 있다. 비록 그것이 퍼포먼스의 주된 특성은 아니라 할지라도, 퍼포먼스가 무용과 마찬가지로 인간의 신체에 대한 주된 관심을 표방하고 있다는 점과 신체 자체를 표현의 도구로 삼아서 인간 상실의 시대인 현대 사회의 한계를 극복하고자 노력했다는 점 등은 매우 독특한 특성으로 인식되고 있다. 이러한 퍼포먼스의 신체에 대한 관심은 개념예술에 의해 많은 영향을 받았고, 결과적으로 바디 아트라는 예술사조를 탄생하게 하는 원동력을 제공했다.

마지막으로 퍼포먼스는 인간의 신체가 표현의 도구가 되고 우연적이고 즉흥적인 방법과 관객의 참여를 통해서만 그 의미를 획득하게 되는데, 여기에 총체성의 개념이 추가됨으로써 비로소 앞서 제시된 범주들의 통합이 가능해질 수 있다. 왜냐하면 총체성의 개념은 퍼포먼스에서 활용되고 있는 모든 요소들, 예컨대 시각 예술이나 음악, 문학, 그리고 비디오나 영화 등의 다양한 장르를 수렴해서 유기적으로 통합하는데 그 목적이 있기 때문이다.

따라서 지금까지 퍼포먼스의 개념과 일반적인 특징을 살펴본 바에 따르면, 퍼포먼스의 예술적 특성들은 신체성과 우연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여와 총체성으로 분류될 수 있음을 알 수 있었다.

⁶¹ 윤진섭, 『행위예술 감상법』, Ibid, p. 23.

그러므로 다음 장에서는 이러한 퍼포먼스의 예술적 특성 형성에 큰 영향을 미쳤던 퍼포먼스의 역사를 간략하게 조망해 보고, 이를 통해서 네 가지 범주로 분류된 퍼포먼스의 예술적 특성들을 더욱 자세히 분석하고자 한다. 이것은 초기 포스트 모던댄스에 나타나고 있는 퍼포먼스의 예술적 특성들을 고찰하기 위한 예비적 단계가 될 것이다.

2) 퍼포먼스의 역사

초기의 행위예술은 전쟁의 포화 속에서 태어났으며 그들이 만들어낸 성격은 범례가 되어 전후의 행위예술에 전적으로 영향을 미쳤다. 아방가르드는 거의 모든 유파에서 '행위'를 보여주었고, 그것은 그 유파의 성격을 그대로 반영하는 것이었기 때문에 그에 따라 행위가 갖는 특징도 다양하게 나타났다.

그러므로 초기의 행위예술을 서술할때 이러한 특징을 근거로 도발적이고 선동적이며 즉흥적인 성향이 강한 유파로는 미래파, 다다, 초현실주의를 들 수 있으며, 계획적이고 과학적인 면을 보인 유파로는 러시아 아방가르드, 바우하우스를 들 수 있다. 또한 전후의 행위예술은 전쟁을 피해 망명한 자들에 의해 그 주요 무대가 미국으로 이동하면서 유럽에 남아 유럽적 전통을 갖고 있는 부류와 미국적 성향을 지닌 부류로 구분되었다. 아직 전쟁이 계속되고 있었던 1933년 미국에서 행위예술이 태동했고, 그것은 아방가르드 정신이 이식되는 과정을 보여주면서 빠른 속도로 소화되었고, 전후 행위예술의 모태가 되었다.

따라서 본 연구에서는 초기 행위예술로서는 즉흥적 성향이 강한 미래파, 다다, 초현실주의를 살펴보고, 전후 행위예술로서는 미국적 성향이 강한 해프닝과 플럭서스, 바디 아트의 역사를 살펴보고자 한다.

(1) 미래파(Futurism)

1909년 2월20일 프랑스의 《르 피가로(Le Figaro)》지에 《미래주의

선언(Futurist Manifesto)》이라는 선언문이 모습을 나타냈다.⁶² 이것은 이탈리아 시인 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)⁶³에 의해 작성된 최초의 미래파 선언으로써, 그 당시 사람들은 아무도 이 선언문이 예술의 역사를 바꿔놓을 획기적인 사건이 될 것이라고는 생각하지 못했다.

이탈리아에서 처음 시작되었던 초기 미래파의 퍼포먼스는 실천보다는 선언이, 실제적인 행위보다는 선전이 주를 이루었고, 그들의 활동은 화실과 미술관을 버리고 강연장과 극장, 거리로 뛰쳐나온 최초의 모더니즘 운동으로 평가되었다.⁶⁴

미래파의 이념은 그 창립 과정에서 부터 줄곧 문화적 혁명을 통해서 예술에서 정치에 이르기까지 인간의 모든 활동 영역에 관여했으며, 사회를 일정한 틀을 통해 바라보는 것을 거부했다. 특히 그들의 행동이 단순한 문학적, 혹은 회화적 유평으로 평가되는 것에 강하게 반발하였다.

최초의 미래주의자였던 마리네티의 선언문 가운데 나오는 “달리는 자동차는 사모트라케의 여신보다 아름답다”는 발언처럼 기계에 대한 찬미와 속도에 대한 숭배를 미적 이념으로 삼았던 이탈리아의 미래파 작가들은 신체를 이념 표현의 매체로 사용하기 시작했다. 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)⁶⁵, 카를로 카라(Carlo Carlo)⁶⁶, 루이지 루솔로(Luigi

⁶² 로스리 골드버그, 【행위예술】, Ibid. p. 20

⁶³ 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944): 마리네티는 이탈리아의 문필가로 미래파 운동의 주창자이며 이념적 지도자로서 이념을 실천하기 위해 거의 모든 분야의 인간사에 개입하였다. 1909년 2월 11일에 그가 발표한 미래파 선언은 근세기 전위예술의 첫 출발이었다.

⁶⁴ 에드워드 루시 스미드, 【해프닝】, 전 경희 역, (서울:열화당, 1995), p. 11.

⁶⁵ 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni, 1882-1916): 이탈리아 화가이며 조각가인 그는 1914년까지 대부분의 주요한 미래파 전시회를 주도하였다. 미래파 예술작품의 핵심적인 성격인 ‘역동성’과 ‘동시성’의 미학을 만들어낸 장본인이다.

⁶⁶ 카를로 카라(Carlo Carlo, 1881-1966): 이탈리아 화가이고 브레라 아카데미에서 수학하면서 본격적인 창작활동에 들어섰으며 미래파 미학에 점묘파 수법을 접목시켰다.

Russolo)⁶⁷, 지노 세베리니(Gino Sererini)⁶⁸, 자코모 발라(Giagcomo Balla)⁶⁹ 와 같은 화가들은 동료인 마리네티와 함께 《미래주의 회화의 기술 선언(Technical Manifesto of Futurist Painting)》을 발표하면서 퍼포먼스를 가장 효율적인 표현 매체로 삼았던 것이다.

또한 미래파 작가들을 사로잡은 것은 도발과 충격이라는 개념이었는데, 그들은 대중들에게 끊임없는 공격과 야유를 퍼부우면서, 자유극(variety theatre)의 형식을 통해서 기존의 예술 관념을 통렬히 비판하는가 하면 모독을 가하는 일도 서슴치 않았다.

미래파 예술의 일반적인 이념과 마찬가지로 미래파 퍼포먼스의 이념은 기계에 대한 찬미와 동시성 그리고 소음에 대한 경의로 바쳐졌다. 20세기를 지배하게 될 기계문명에 대한 예언자적 직관과 소음이 이들을 매료시키게 되면서, 총체 연극을 통해 이를 실현하고자 했다. 골드버그는 미래파가 생각했던 총체의 개념은 “무수한 상황, 감성, 이념, 감각, 사실, 상징을 몇 분 안에 언어와 몸짓으로 압축해내는 것”⁷⁰으로서, 그것은 짧고 간결한 착상에 의해 이루어지는, 이를테면 그리스, 프랑스, 이탈리아의 모든 비극을 모아 비빔밥을 만들어 하룻밤 안에 상연할 수 있도록 만든 것이라고 말했다. 후에 이러한 미래파의 선언과 표현 방식에 의해 제창된 도발적 전술들은 대부분의 퍼포먼스에 영향을 끼쳤다.

⁶⁷ 루이지 루솔로(Luigi Russolo, 1885-1947): 이탈리아 화가, 작곡가, 음악가 집안 출신으로 보치오니와 가장 절친했던 그는 1910년부터 본격적으로 미래파 운동에 참여했다. 미래파의 이른바 ‘소음 음악’을 이론화하기도 했다.

⁶⁸ 지노 세베리니(Gino Sererini, 1883-1966): 이탈리아 화가로 미래파 화가들 중에서 당시의 변모한 생활상을 주제로 가장 많은 작품을 남겼고 시각적 움직임 추구에 관심을 기울였다.

⁶⁹ 자코모 발라(Giagcomo Balla, 1891-1966): 빛과 색채에 대한 과학적 분석을 바탕으로 이를 추상적으로 종합하는 ‘일치’의 원리를 고안하였고 디자인 분야에서 매우 독보적인 활동을 보였다.

⁷⁰ Ibid, p. 35

(2) 다다(Dada)

미래파가 기존 미학의 전복을 염두에 두고 기계에 대한 찬미와 속도감으로 20세기 문명에 대한 긍정적 반응을 보였던 것과는 달리 다다는 우연성과 즉흥, 조롱과 풍자를 통해 기성의 가치를 전복시키고자 했다.

‘다다(Dada)’라는 명칭은 1916년 당시 카바레 볼테르(Cabaret Voltaire)⁷¹의 혼돈스러운 경향을 표현하기 위해 만들어진 것이었지만 그 어원은 아직도 불확실하다. 다다의 어원은 다다의 창시자 중의 한 사람이었던 훌젠베크(Rihardt Huelsenbeck)와 휴고 발(Hugo Ball)이 독불사전 속에서 우연히 찾아 낸 것으로 목마를 뜻하는 프랑스어라는 주장과 2월 6일 오전 6시경 짜라가 만들어냈다는 아르프(Jean Arp)⁷²의 주장이 있다. 또한 다다는 루마니아어로 ‘Yes, Yes’를 의미하고, 프랑스어로는 ‘목마’, 그리고 독일인에게 있어서는 소박한 감정의 표시이며 또 출산의 기쁨을 뜻하는 산모와의 연관을 뜻하는 의미를 가지고 있다.

그러나 그 어원이 무엇이든 간에 다다는 스위스의 취리히에서 시작된 20세기 초기 미술을 특징짓는 기존 경향들에 대한 조소적인 상징이었으며, 제 1차 세계 대전을 전후하여 발생한 예술상의 전복 운동이었다.

세계대전 당시 중립국이었던 취리히는 상상적이고 비합리적인 미술, 문학, 음악이 발생할 수 있는 최적의 도시였고, 전쟁을 피해 이곳으로 모여들었던 휴고 발과 에미 헤닝스(Emmy Hennings)는 마르셀 얀코(Marcel

⁷¹ 카바레 ‘볼테르’ : 휴고 발과 에미 헤닝스의 공동작품이다. 징병 기피자를 외 외국으로 내보내기 위해 여권을 위조한 사건으로 8개월간 수감되었던 헤닝스는 1951년 취리히로 돌아가 도망자였던 시인 휴고 발과 함께 슈피겔골목의 작은 주점 주인인 에프라임의 동의를 얻어 카바레 볼테르를 만들었다.

⁷² 장 아르프와 한스 아르프는 동일인물이다. 아르프는 그의 출생 당시는 독일 도시였으나 후에 프랑스에 귀속된 스트라스부르에서 태어났기 때문에 이름을 표기하는데 있어서 독일어와 프랑스어를 공동으로 사용하고 있다.

Janco), 트리스탄 짜라 (TristanTzara)⁷³, 한스 아르프(Hans Arp)⁷⁴ 등은 카바레 볼테르를 중심으로 자신들의 광적인 예술 욕구를 해소하기 시작했다.

다다이스트들은 이성과 논리가 세계대전이라는 재앙을 불러일으켰으며 유일한 구원의 길은 정치적 무정부 상태, 본연의 감정, 직관적인 것과 비합리적인 것 등에 있다고 생각하였다.

따라서 그들은 일관성 있는 한 그룹의 양식적 공통요소를 표현하는 예술상의 그 어떤 조직화된 강령이나 운동을 반대하였다. 그럼에도 불구하고 이들은 동시성, 우연성, 소음주의(bruitisme)⁷⁵ 라는 세 가지 요소를 표방하고 있었다. 소음주의는 미래주의로 부터, 동시성은 입체파(cubism)⁷⁶ 에서 미래주의를 경유하여 유래된 것이기는 하지만 다다이스트들은 이 요소들을 부정적이며 파괴적인 힘으로 생각하였다. 우연성은 그 어떤 예술적 창조 활동에서 어느 정도는 존재하는 것인데, 종래의 예술가들은 대개 이 우연성을 통제하고 조정하려고 시도했지만, 다다에 있어 그것은 그 자체가 우선적인 원리가 되었다. 비록 그들이 공공연하게 무정부주의를 표방했지만, 이 세 가지 요소는 창조 활동에 대한 그들의 적극적이며 혁명적인 접근방식의 토대가 되었다.

⁷³ 트리스탄 짜라(TristanTzara, 1896- 1963): 루마니아 태생의 건축가였던 그는 1916년 취리히에서 다다운동을 전개한 후 1920년 파리에 정착하여 <문학>지에 많은 글을 기고했으며 다다 선언서, 발표회를 가지기도 했다.

⁷⁴ 한스 아르프(Hans Arp, 1887-1966):알사스인인 아르프는 취리히 다다가 배출한 중요한 현대 미술가의 한 사람으로 바이마르 미술학교와 파리 아카데미 줄리앙에서 현대회화를 수업했다.

⁷⁵ 소음주의(bruitisme): 소음 음악회(le concert bruiste)의 소음(le bruit)에서 유래한 소음음악을 의미한다.

⁷⁶ 입체파(cubism):1907-08년 파리에서 생겨난 미술운동으로 야수파와 반대로 주지적 경향을 대표한다. 그 동기는 세잔느의 자연 해석과 당시 서구에 소개되었던 아프리카 니그로 조각의 원시적 형태감으로써, 피카소, 브라크, 드랭 등이 자연과 인간을 기본적으로 기하학적인 단순형태로 환원시키려는 의도에서 시작되었다.

스위스의 취리히에서 발원하여 구미의 여러 곳으로 퍼져 나간 다다의 물결은 최초에는 미래파의 영향 아래 있었으나 시간이 흐를수록 점차 이를 극복하고 새로운 방향을 찾아 나갔다. 다다는 엄격한 예술제작 방법이나 독재적인 기법으로 말미암아 몇몇 재능있는 엘리트들에게 속해 있던 예술을 일반대중에게 열어 보였는데, 그것은 창작법에 있어서는 우연성과 즉흥성의 도입을 통해, 그리고 예술 재료의 측면에 있어서는 일상생활 가운데 쉽게 접할 수 있는 오브제(objet)⁷⁷의 활용을 통해서 이루어졌다.⁷⁸

(3) 초현실주의(Surrealisme)

다다의 열망이 보다 구체적으로 전개될 수 있는 힘을 얻었던 것은 초현실주의에서였다. 1924년 앙드레 브르통(Andre Breton)에 의해 주장된 《초현실주의 선언(Manifeste du Surrealisme)》⁷⁹은 예술에 심리학을 접목시켜서 정신영역이 예술 탐색의 소재가 되는 계기를 마련하였다.

초현실주의는 이성의 지배를 거부하고 비합리적인 것, 의식 아래의 세계를 표현하는 방법으로 자동기술법(Automeatism)⁸⁰을 창안했고, 이것은 프

⁷⁷ 오브제(objet): 현대예술에 있어서 일상적으로 인식되고 있는 물체의 통념이 제거되고 다른 존재의 의미가 부여된 물체를 가리킨다. 영어의 오브젝트(object)에 해당하는프랑스어로 일반적으로는 '물체', '대상', '객체'를 뜻하며, 다다이즘, 초현실주의 이후 특수한 의미를 갖게 되었다. 다다이스트들과 초현실주의자들은 우연히 찾아낸 비 예술적인 물체를 이용하여 작품을 구성했다. 이것은 그러한 물체 자체 또는 그 조합의 효과에 의해 생기는 연상에 따라 괴기한 환상이나 비극적, 희극적인 감정을 불러일으키려고 의도한 것이다.

⁷⁸ 미셸 사누이에, 《다다- 파리와 독일》, (서울:열화당, 1995), p. 93.

⁷⁹ 『초현실주의 선언(Manifeste du Surrealisme)』은 1924년 브르통이 초현실주의의 이론에 관해서 자신의 입장을 밝힌 선언서로 1929년 제 2선언이 발표되었으며, 이 시기를 경계로 사회적 관심을 강화시킨 공산주의에 접근하는 아라공파와 순수한 예술운동으로 나아가는 브르통파로 분열되었다.

⁸⁰ 자동기술법(Automeatism): 일체의 심미적, 도덕적 관심을 배제한 상태에서 무의식적으로 내면을 받아 기록하는 방식을 말한다. 회화뿐 아니라 문학에서도 사용되었으며 또 다른 자동주의 기법으로 '프로파쥬', '튀마쥬' 등이 있다.

로이트의 정신분석방법인 자유연상법(自由聯想法)에서 직접적인 영향을 받았다.

프로이트는 인간의 정신의 심층(深層)을 해석할 수 있는 중요한 자료로서 꿈의 현상을 집중적으로 분석하고, 무의식의 세계를 탐구할 수 있는 방법으로 자유연상법을 사용하였다. 이것은 인간의 이성적이고 합리적인 사유가 도달하지 못했던 환상(幻想)이나 무의식의 세계를 표출하기 위한 방법을 모색했던 초현실주의자들에게 깊은 인상을 남겼는데, 브르통은 이러한 자유연상법에서 영향을 받은 심리적 자동기술법을 초현실주의를 정의하는 핵심요소로 간주하였다. 그는 “초현실주의는 남성명사, 순수한 심적 자동현상, 구술, 기술, 기타 모든 방법으로 사고의 진정한 움직임을 표현하고자 하는 태도”⁸¹ 라고 정의하면서 이것은 일상의 차원을 떠나 전개되는 몽환적인 사건들을 언어, 행위의 자유로운 연상을 통해 이미지화 시키는 원리라고 설명하였다.

초현실주의에서 가장 중요한 작품으로는 프란시스 피카비아(Francis Picabia)⁸²와 에릭 사띠(Erik Satie)⁸³의 공동작품인 『휴연(Relache)』을 들 수 있다. 이 작품에는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)⁸⁴을 비롯하여 만 레이(Man Ray), 르네 클레르(Rene Clair), 롤프 드 마레(Rolf de Mare) 등이 공동으로 참여하였다. 그러나 이 공연은 상연일인 1924년

⁸¹ 로스리 골드버그, 『행위예술』, Ibid, p.136.

⁸² 프란시스 피카비아(Francis Picabia): 파리에서 태어났으며, 다다와 초현실주의의 총아라는 명성을 얻었다. 그는 1908-11년 인상주의에서 큐비즘으로 전향했고, 1915년 뉴욕에서 뒤샹과 함께 미국판 다다이즘을 일으켰다.

⁸³ 에릭 사띠(Erik Satie, 1866-1925): 프랑스의 작곡가로 지적이며 명쾌한 작품으로 6인조의 선도가 되었으며, 작품으로는 『가난한 사람들의 미사』, 『배모양의 세 가지 곡(曲)』, 및 발레곡 『금일휴업』 등이 있다.

⁸⁴ 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968): 다다이즘의 중심인물로 예술의 인습적 전통에 대한 금세기 최대의 파괴자로 불렸고 『계단을 내려오는 나무』, 『샘』, 『L. H. O. O. Q』, 『대형유리』 등 현대미술에 커다란 영향을 끼친 많은 작품들을 남겼다.

11월 27일 무용수의 병으로 공연이 취소되어 'Relache, 즉 '오늘 밤은 휴연' 이란 의미의 풋말을 극장문에 걸었는데, 관객들은 이것마저도 그들의 장난으로 생각하였다. 12월 3일에 다시 열린 공연은 독립된 이벤트들이 동시에 벌어지는 기념비적인 작품이 되었다.

《휴연》의 성공에도 불구하고 초현실주의의 종언을 막을 수는 없었다. 초현실주의가 예술의 중심으로 심리학 연구를 받아들임에 따라 확대된 정신의 영역은 새로운 탐색의 소재가 되었으며, 예술을 통하여 존재의 심연을 파악할 수 있는 계기를 제공하였다. 말하자면 초현실주의는 합리적이며 이성적인 사유 너머에 있는 비합리적이며 신비적인 세계의 진실을 바라보고, 그 속에 몰입함으로써 그것을 인식의 차원으로 끌어올리고자 노력했던 정신운동이었던 것이다.

(4) 해프닝(Happening)

제 2차 세계대전이 발발함에 따라 유럽의 초기 퍼포먼스는 미국으로 옮겨 가게 되었다. 유럽의 전화를 피해 미국으로 자리를 옮긴 일단의 전위 예술가들은 미국에 정착하게 되면서 교육과 창작 활동에 전념하였다.

미국에서 시작된 해프닝과 플럭서스 활동은 전적으로 케이지에 의한 음악 교육에서 기인하였다. 케이지는 1950년대 초에 블랙 마운틴 칼리지와 50년대 중반에 뉴욕의 뉴 스쿨(New School)⁸⁵에서 후진을 양성한 바 있

⁸⁵ 뉴 스쿨 (New School): 뉴 스쿨의 출발은 1958년 뉴욕 그리니치 빌리지 12번가에 위치한 <사회 연구를 위한 새로운 학교(New School for Social Research)>에서 케이지의 실험 작곡 클래스의 개설에서 비롯되었다. 그의 강의는 1958년 무렵부터 60년 5월까지 계속되었다. 정식 수강생 외에도 케이지는 개인적으로 아는 예술가들을 강의에 초대했는데, 이 소식이 알려지자 음악 외의 타분야 예술가들이 몰려들었고, 그들 중에는 시인이었던 잭슨 맥클로우와 미술가 알 한센, 카프로우와 덕 히긴스가 있었다.

는데, 머스 커닝햄과 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)⁸⁶ 와의 공연이 해프닝의 전신을 이루고 있었다.⁸⁷ 그것은 뉴 스쿨의 실험 음악 교육을 통해서 본격적인 해프닝으로 발전하면서 플럭서스와 해프닝으로 분리되었다. 딕 히긴스(Dick Higgins), 조지 브레히트(Georges Brecht), 잭슨 맥로(Jackson MacLow)는 유럽으로 건너가 플럭서스 운동에 가담하게 되었던 반면, 앨런 카프로우(Allan Kaprow)와 알 헨슨(Al Hansen)은 미국 해프닝의 주역이 되었다.

이처럼 두 그룹은 같은 뿌리에서 탄생했지만, 그 성격과 전개 과정에서 다른 양상을 띠게 되었다. 해프닝은 1950년대 말 팝 아트의 전개과정에서 탄생된 행위예술로서 창조자의 행위를 예술로 소개하고자 하는 염원에서 비롯되었다.

사실 해프닝은 동료들의 우정 관계에서 비롯된 느슨한 성격의 그룹 활동이었는데, 1959년 10월 앨런 카프로우가 뉴욕의 루벤화랑(Reuben Gallery)에서 행한 『여섯 부분으로 이루어진 열 여덟 개의 해프닝(18 Happening in 6 parts)』은 해프닝의 효시가 되는 작품으로 이제까지 몇 사람의 예술가가 자신들의 친구들을 위해 개인적으로 행해 왔던 실연적 성격을 띤 이벤트에서 보다 광범위하게 대중을 참가시킨 최초의 공연이었다.⁸⁸

카프로우는 환경예술(Environment)을 가리켜 빛, 소리, 색채 등 다양한 소재와 요소로 관객의 주변 공간을 채워 넣는 예술 형태라고 정의한 바 있는데, 그는 환경예술이 논리적으로 확장된 형태를 해프닝으로 보았다.

⁸⁶ 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-?): 미국 팝아트의 어휘 확립에 가장 중요한 역할을 한 화가로서 1955년 1월 이건 화랑에서 최초로 캔버스에 사진, 인쇄물, 신문 조각 등 비교적 온건한 오브제들을 결합시킨 '컴바인 페인팅(combine painting)' 이란 미술형식을 선보였다.

⁸⁷ 윤진섭, 『행위예술 감상법』, Ibid, p. 58.

⁸⁸ 로스리 골드버그, 『행위예술』, Ibid, p.194.

당시 유명한 해프닝 작가로는 케이지와 카프로우를 비롯해서 올덴버그 (Oldenberg), 짐 다인(Jim Dine), 로버트 워트만(Robert Whitman), 레드 그룸스(Red Grooms), 조지 브레히트 등을 들 수 있는데, 해프너(Happener)들은 기존의 연극이 지니고 있었던 고정된 틀을 깨고자 노력했으며, 관객의 반응과 관객의 직접적인 참여에 주목하면서 이러한 요소들에 대한 실험을 지속해 나갔다.

해프닝에 대한 관객의 반응은 매우 당혹스러운 양상으로 나타났다. 왜냐하면 그것은 창고나 거리, 공원, 해변이나 운동장 등 어디서든 일어날 수 있었으며 또 해프닝이 진행되는 과정에서 관객 자신들이 창문이나 마루, 의자 등 어디에 놓여지게 될지에 대해서도 전혀 예상할 수 없었기 때문이었다.

1960년대 초 대부분의 미국화가들에 의해서 전개되기 시작한 해프닝은 급속히 전세계로 확산되었으며 일반적인 추세가 되었다. 그러나 이들은 작가마다 서로 다른 특징과 개성 및 구조를 보여주었음에도 불구하고 동시대의 작업이 '해프닝' 이라는 하나의 용어로 통용되게 된 것은 당시 언론의 무책임했던 태도가 큰 원인으로 작용했다. 당시 신문, 잡지 기자들은 카프로우의 용어를 그대로 차용함으로써 섬세한 구별없이 모든 행위 작업에 적용시켰던 것이다.⁸⁹

물론 대다수의 작가들은 이 용어의 사용에 찬성하지 않았다. 작가들은 각자의 작업이 구별되기를 원했지만, 해프닝 그룹은 공동선언이나 어떤 간행물도 만들지 못함으로써 조직적이며 치밀한 운동으로 발전시키지 못하는 한계를 드러내게 되었다.

(5) 플럭서스(Fluxes)

플럭서스는 해프닝에서 결정적 유래를 지닌 예술로써, 해프닝이 주로 미국에서 벌어졌던 것과는 대조적으로 유럽을 중심으로 전개되었다. 플럭서

⁸⁹ 윤 진섭, 『행위예술 감상법』, Ibid, p. 69.

스라는 용어는 흐름, 끊임없는 변화와 움직임을 뜻하는 라틴어로 조지 매키어스(George Maciunas)⁹⁰가 전통적인 예술 형식과 스타일을 벗어난 예술가들의 생각을 널리 알리기 위해 계획되었던 잡지의 제목에서 유래하였으며, 1962년 매키어너스가 비스바덴에서 조직한 최초의 콘서트 시리즈인 『새로운 음악(Neueste Musik)』에서 처음으로 사용되었다.⁹¹

플럭서스 예술가들의 대부분은 뉴욕의 소호 지구에 자리잡고 있었으며, 그곳에서 매키어너스는 1963년에 플럭서스 본부를 창설하였다. 초기의 집회장소는 뉴욕의 경우는 뉴 스쿨에서 있었던 케이지의 강의였고, 독일 라인 지방의 경우에는 쾰른에 있는 마리 바우어마이스터(Mary Bauermeister)의 스튜디오에서 열렸던 스톡하우젠(Stockhausen)의 퍼포먼스들이었다.

당시 플럭서스에서 활동했던 작가들은 미국에서는 케이지와 라 몬테 영(La Monte Young), 요셉 보이스(Joseph Beuys), 잭슨 맥로우, 로버트 왓츠(Robert Watts), 히긴스, 앨리슨 노울즈(Alison Knowles) 등이 있었고, 유럽에서는 로베르 필리우(Robert Filliou), 에메드 윌리엄즈(Emmett Williams), 빌렘 데 리데(Willem de Ridder), 백 남준 등이 중심이었다.

르네 블록(Rene Block)⁹²에 의하면 아직도 미술사가들은 플럭서스를 이해하는 데 많은 혼란을 겪고 있다. 이러한 혼란은 플럭서스가 그룹이 될 수도 있고 그룹이 아닐 수도 있다는데서 기인한다. 이들은 특정한 방법론을 내걸고 일정한 회원으로 구성된 기존의 그룹과는 달리 뚜렷한 원칙을 내세운 바가 없고, 매 전시마다 참여작가가 다시 구성되었고 전시가 끝나면 해

⁹⁰ 조지 매키어너스(George Maciunas 1931-1978): 플럭서스의 창시자로서 라 몬테 영(La Monte Young)에 의해 1960년 아방가르드에 영입되었으며 1962년 뉴욕 AG 갤러리에서 퍼포먼스 시리즈를 주관하기도 했다.

⁹¹ 르네 블록, 『플럭서스』, Ibid, p. 13

⁹² 르네 블록(Rene Block): 베를린 DAAD갤러리의 디렉터 겸 큐레이터로 있으며, 1960년대와 70년대 베를린과 뉴욕에서의 플럭서스 운동 콘서트라든가 액션 등 많은 해프닝을 기획했고 후원하였다.

체하는 방식을 택하고 있어서 일정한 범주로 제한하거나, 목록화할 수 없다.⁹³ 따라서 엄격한 의미에서는 그들을 그룹이라고 할 수는 없으나, 참여 작가들의 이념이 같고 작품상의 개념이 동일한 위상에 놓여지는 예술적 창조성을 집단적으로 출발시켰다는 점에서는 그룹으로 보아야 하며, 이러한 이유로 플럭서스는 미술운동보다는 하나의 문화적인 현상, 혹은 작업 형태로 평가될 수 있는 것이다.⁹⁴

그러나 중요한 것은 플럭서스가 그룹이나 아니냐의 문제가 아니라 그것이 미술운동이 아닌 분명한 현대미술의 한 유파이며 사교의 한 흐름으로서의 철학처럼 규정되고 있다는 사실이다.

비록 플럭서스가 특정한 집단과 특정한 활동을 뜻하는 것은 아니었다 할지라도 그들이 공통적으로 지향하는 바에 대한 표명이 전혀 없었던 것은 아니었다. 플럭서스는 스스로를 당시 미술계의 주류 속에서 안주하고 있던 표현주의(Expressionism)⁹⁵나 추상계열을 제외한 모든 사람을 위한 무한한 가능성의 저장고로 여겼다.⁹⁶ 매키어너스는 《플럭서스 선언》에서 미술계에서 ‘경력을 쌓은’ 예술가들에 의해 생산되어 미술의 유통구조 속에서 상품으로 거래되는 예술과 주위 환경과 절연된 채 마치 진공 속에 존재하는 듯한 정적인 예술에 대한 거부를 표명하고 있었다. 그것은 구체적으로 당시 미술계의 주류였던 추상표현주의에 대한 거부였으며, 기존 예술에 대한 반항으로서 플럭서스 운동의 의미를 규정하는 이외에 보다 적극적인 정의도

⁹³ 르네 블록, 【플럭서스】, Ibid, p. 13

⁹⁴ 김 영재, 『퍼포먼스 개념의 일관성』, Ibid, p. 51.

⁹⁵ 표현주의(Expressionism): 20세기 초 1905년경부터 20년경에 걸쳐 주로 독일을 중심으로 발전한 예술운동으로서 자연주의와 인상주의에 대한 반동으로 1905년 드레스덴에서 결성된 《다리(Die Brucke)파》의 결성으로부터 비롯되었다. 중심인물로는 키르히너, 헥켈, 슈미트-로틀루프, 뮐러 등이 있는데, 이들은 현실과 자연의 객관적인 재현이 아니라 자아, 정신의 주관적 표현을 추구하고, 기계문명에 반대하고 원시성을 동경하여 극단적인 단순화와 변형, 강렬한 색채로써 주관적 표현을 달성하려 했다.

⁹⁶ 르네 블록, 【플럭서스】, Ibid, p. 14.

시도하고 있었다. 말하자면, 매키어너스가 생각하고 있는 플럭서스의 개념은 단순한 일상적 사건이 갖는 단일구조적이고 비(非)작위적인 성질과 유희, 또는 희극적 요소의 결합에 있었다.

따라서 이들 플럭서스의 작업 경향은 초기에는 비교적 극적인 요소를 지니고 있었으나 점차로 극적이며 허구적 요소가 삭제되면서 구체적이고 실제적인 시공간을 강조하는 매우 단순한 개인적 행위로 환원되는 경향을 보여주었다. 또한 플럭서스는 연극, 음악, 미술, 문학, 무용 등으로 뚜렷이 구분된 예술매체간의 인습적 경계를 무너뜨리고 예술과 현실 사이의 간격을 없애고자 노력하였다. 그들에게 있어 인간 경험의 총체성과 결부되지 않은 표현형식은 무의미했기 때문에 상이한 매체들을 결합시킨 인터미디어(Intermedia), 음악과 시각예술, 무대예술과 시를 융합한 통합 양식개념을 발전시켰던 것이다.

(6)바디 아트(Body Art)

플럭서스 예술가들이 국적을 초월하여 빈번한 교류를 갖고 자유 분방한 예술의 이념을 펼쳐 나가는 가운데 1970년대의 유럽과 미국의 문화적 지형도는 크게 변화되기 시작하였다. 미국의 경우 이미 60년대부터 타오르기 시작한 반전 데모와 인권 운동, 여성 해방 운동 등은 예술 분야에도 많은 영향을 미치게 되었다. 미술계에서는 70년대 초반 1세기를 지배해 오던 모더니즘의 형식주의적 전통이 도전을 받게 되면서 물체로서의 미술작품을 완전히 쓸데없는 것으로 생각하게 되었고, 개념예술이 의미하는 바와 같이 '개념이 소재가 되는 예술'이 형성되었다.

물체로서의 작품의 경시는 그것을 미술 시장에서 단순히 저당잡힌 물건으로 취급하는 사고방식을 낳게 되었고, 1968년부터 70년대 초기의 퍼포먼스는 물체라는 형식으로 표현하지 않고 시간, 공간, 그리고 가장 직접적인 표현매체로서 개념예술을 반영하기 시작했다. 퍼포먼스는 볼 수는 있지만 실체가 없고, 아무런 흔적을 남기지 않으며, 매매의 대상이 되지 않는다.

또한 행위자와 구경꾼 사이의 소외 요소를 감소시켰다는 점에서 개념예술을 추종하는 급진적 예술가들의 욕구를 충족시키게 되었다.

따라서 퍼포먼스는 예술의 개념을 물질화시키고 다수의 예술론을 대응할 수 있는 가장 이상적인 수단이 되었고 이러한 의미에서 인간의 신체 자체를 그 대상으로 해서 새로운 시각예술, 즉 바디 아트(Body art)가 탄생하였다. 바디 아트는 주어진 시간과 공간 속에서 신체적 상황을 제시함으로써 사회적 행위로서 물리적이며 정신적 공간으로 접어드는 방식을 채택함으로써 개념예술을 실천하게 되었던 것이다.

그러나 바디 아트는 골드버그에 따르면 꽤 광범위한 해석을 허용하는 애매한 것이었다.⁹⁷ 자신의 신체 그 자체를 표현의 소재로 이용하는가 하면, 이와는 대조적으로 자기 자신이 벽에 기대다거나 공간에서의 인간조각을 형성하기도 했으며, 자기 자신과 보는 이의 공간 지각이 결정되도록 특수한 환경 공간을 만드는 등의 다양한 형태로 진행되었다.

예를 들어 데니스 오픈하임(Dennis Oppenheim)은 캘리포니아에서 얻은 조각가로서의 교육을 통해서 미니멀리스트 조각의 압도적인 영향력에서 벗어나고자 노력했다. 그는 바디 아트를 “미니멀리스트(Minimalist)의 물체의 본질에 대한 편견으로 계산된 적의에 찬 전략적인 작업”이라고 하면서 물체 그 자체보다도 ‘물체화하는 인간’, 즉 만들어지는 손에 초점을 맞추는 수단이라고 정의하였다.⁹⁸

따라서 오픈하임은 실제의 조각보다도 그 제작과 행위라는 ‘체험’에 주안점을 둔 작품을 만들어냈다. 그는 바디 아트의 응용은 무한하다고 믿었는데, 그것은 에너지와 체험의 전도체가 되거나, 미술작품의 제작으로 이끌어가는 감동을 설명하기 위한 교육적 수단이 될 수도 있다고 강조하였다.

바디 아트에서 신체적인 제스처(gesture)의 의미는 회화적인 소재의

⁹⁷ 로슬리 골드버그, 『행위예술』, Ibid, p. 231.

⁹⁸ Ibid, p.237.

심리상태나 물리적 상태를 벗어나 신체 그 자체가 마치 예술작품으로 간주
었다. 이를 통해서 바디 아티스트(Body artistt)들은 자신의 신체적 리얼
리티와 행위를 작가의 창조적 심리를 모르고 있는 대중들에게 활짝 열어 놓
고 직접적인 정보와 정서를 조정해 가는 것이다.

또 이들은 단순하거나 복잡한 움직임의 연속에 입각한 변장과 어떤 경
우에는 신체상의 상처를 유발하여 그 결과를 분석했는데, 이러한 전통적 변
형은 공간과 시간 속에서의 신체적 상황, 제스춰의 사용, 최대한으로 넓혀진
인간의 표현능력을 드러내기 위해 만들어진 꾸밈성, 의식, 변형, 자기도취
에 관계된 것들이었다.

따라서 바디 아트(Body Art)의 특성은 우선, 배타적인 테마와 테크닉이 복합된 양
상으로 나타남을 볼 수 있었으며, 대다수 바디 아티스트들은 비정상적인 행
위를 통하여 신체의 각 부분을 재규정하거나 신체와 함께 다양한 재료와 오
브제를 사용함으로써, 인간의 신체가 옷에 걸려 있는 것처럼, 바디 아트에
서 주매체로 등장하는 인간의 신체도 독립해서 존재할 수 없다는 생각을 낳
게 하였다.

Ⅱ. 퍼포먼스의 예술적 특성

2절에서 퍼포먼스가 도구성이나 유용성을 함축하는 개념으로서, 결과보다는 행위의 과정을 중시했고, 공통적으로 신체에 대한 깊은 관심을 가지고 유연성 및 즉흥적인 방법을 사용해서 관객의 참여를 바탕으로 총체적인 성격이 강한 예술적 특성을 내포하고 있음을 알 수 있었다. 따라서 본 장에서는 초기 포스트 모던댄스에서 발견되고 있는 퍼포먼스적 특성들을 규명하기 위해서 퍼포먼스의 예술적 특성들로 간주되었던, 예컨대 신체성과 유연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여와 총체성의 개념에 대해서 세부적으로 검토하고자 한다.

1. 신체성

1960년대 부터 나타나기 시작한 퍼포먼스의 신체성은 예술가들 자신의 신체를 표현의 매체로 사용해서 그들의 자서전적(自敘傳的)인 조형어법을 통해 예술가와 관객 사이의 의사소통의 방법을 적극적으로 모색하였다.⁹⁹

이러한 움직임은 1960년대 부터 일기 시작한 《완결된 작업으로서의 생산성 예술을 거부하는 운동》과 함께 시작되었다. 이것은 일방적으로 기존 문화의 정통성을 추종하는 것을 거부하는 문화적 행위였으며, 결과가 아닌 하나의 과정을 표현하는 것으로, 이는 신체와 공간, 그리고 시간이 예술가의 내부 감정과 맞닥뜨려 엮어지는 실질적인 상황으로서의 리얼리티

⁹⁹ 김 재권, 『행위예술로서의 퍼포먼스』, 《미술세계》, 89, 9.p. 46.

(reality)¹⁰⁰가 등재된 하나의 사고 시스템으로서의 비관조적(非觀照的) 예술이었다.¹⁰¹

사실상 퍼포먼스 작가들의 이러한 사고는 현대 미술의 선구자들, 이를테면 카시미르 말레비치(Kasimir Malevtch)¹⁰²를 선두로한 구성주의 작가들과 미래파, 그리고 다다이즘 작가들로부터 비롯되었다. 즉 이들은 예술작품으로서 선결되어야 할 미학적인 표현을 거부하는 운동을 전개하는 과정에서 신체적인 표현을 강조하게 되었는데, 이는 지적 사고로서의 반(反)부르주아적 저항으로부터 시작되었다.¹⁰³

특히 미래파 예술가들, 예를 들어 루솔로의 소음과도 같은 음악이나 마리네티의 음향시 등에서 부터 1913년 마르셀 뒤샹에 의해 '회화의 죽음'이 선포된 이후 퍼포먼스에서 나타나고 있는 신체적 표현은 전통미술을 해체하는 작업으로서 반(反)예술적 형태를 띠고 있었다. 이들의 이러한 표현행위 속에는 예술의 사회성을 회복시키기 위한 신념이 짙게 내포되어 있었다. 예

¹⁰⁰ 리얼리티(reality): 현실, 실재, 진실, 사실, 본질 등의 의미로서 지각된 대승의 모습을 똑같이 전사하는 것에서 부터 진실한 리얼리티를 추구한다는 의미까지 조형예술에 국한하여 언급해도 그 폭이 아주 넓고 모호해진다. 레비스(G. H. Lewes)는 【예술에 있어서 리얼리즘】에서 "리얼리즘은 모두 예술의 기초이며, 리얼리즘의 반대는 이상주의가 아니라 허위주의이다."라고 말하고 있으며, 미술사가 노클린(Linda Nochlin)은 【리얼리즘】에서 리얼리즘과 리얼리티라는 개념의 혼동을 지적하면서, [① 묘사와 묘사되는 대상 또는 서술과 서술되는 대상 사이의 완전한 일치를 의미하는 리얼리즘 ② 현실적인 대상을 단순히 거울처럼 비추어 모방하는 것을 초월하여 사물 그 자체를 직면하다는 뜻의 리얼리즘 ③ 재현되는 것은 세계에 존재하는 현실적인 사물의 이데아나 규범 또는 불변의 원형이다. 그것은 이데아를 예증하고 있는 현실적인 사물의 특수하고 고유한 것 모두를 무시한다는 뜻의 리얼리즘]이라고 설명하고 있다.

¹⁰¹ 김 재권, 『행위예술로서의 퍼포먼스』, Ibid, p. 47.

¹⁰² 카시미르 말레비치(Kasimir Malevtch 1878-1935): 키예프 미술아카데미와 모스크바의 로버그의 아틀리에를 다니면서 전위미술계와 교류했으며, 여러 전위 운동과 전시에 참여, 입체주의와 미래주의의 영향으로 추상에 근접한 기하학적 조형을 추구했다.

¹⁰³ 김 재권, 『행위예술로서의 퍼포먼스』, Ibid, p. 47.

컨대 초기 해프닝 작가들은 그들이 사용해 왔던 전통적 표현방법을 포기하고 신체를 사회적 행위의 수단으로 변형시킴으로써 예술의 개념에 대한 여러가지 문제점들을 들어올리게 되었다.

사실상 신체적 행위를 통해서 자신들의 이념을 드러내고자 했던 경우는 비단 무용에만 국한된 것은 아니었다. 퍼포먼스 또한 신체 그 자체를 표현의 도구로 삼아서 그들의 이념을 표출하고자 노력했던 것이다. 정도의 차이는 있지만 퍼포먼스가 무용과 마찬가지로 인간의 신체를 주된 표현의 수단으로 삼고 있다는 점은 후에 초기 포스트 모던댄스 안무가들이 그들의 이념을 대체할 새로운 형식의 무용을 추구하는 과정에서 상당한 영향력을 행사하게 되었다.

퍼포먼스는 예술가들의 독특한 의식을 반영하여 인간의 신체적 행위를 주어진 공간에 작용, 예술의 질(質)의 파기를 그 목적으로 하는 예술형태인데, 이러한 퍼포먼스의 신체적 특성은 1960년대 초반 미술작품이 상업적인 거래의 대상으로 전락하는 것에 대한 반대했던 개념예술의 태동과 깊은 관련을 맺고 있다.

개념예술은 미술 작품이 상업적인 거래의 대상으로 전락하는 것에 대한 조소와 야유에서 비롯된 것으로 “머리속으로 상상의 지도를 그리고... 실제의 거리를 지도에 따라 걸을 것”을 독자들에게 요구한 오노 요코(Ono Yoko)의 제안처럼 개념적으로만 존재할 뿐 경제적 거래대상으로서의 실체가 존재하지 않는 특징을 가리키는 용어이다. 즉 퍼포먼스는 볼 수는 있으나 실체가 없으며, 매매의 대상이 되지 않는다는 고유의 특성 때문에 예술의 개념을 물질화시키는 최적의 수단으로 인식되게 되었던 것이다. 결국 작가들은 전통적인 도구였던 캔버스나 끌, 물감 대신에 인간의 신체를 표현의 도구를 삼기 시작했고, 이것은 바로 바디 아트 곧 신체 예술의 탄생으로 연결되었다.

바디 아트는 위에서도 언급한 것처럼, 그 어떤 퍼포먼스 보다는도 인간의 신체를 매체로한 행위에 많은 관심을 나타내었다. 바디 아트에 의해서 비로

소 퍼포먼스의 신체적 의미는 더욱 공고해지게 되었고, 70년대를 전후해서 바다 아트의 작업은 하나의 보편적 현상처럼 번져 나갔다.

이들테면 데니스 오펜하임이나 크리스 버든(Chris Burden), 그리고 지나 파네(Gina Pane)의 경우 절박한 인내를 필요로 하는 작업을 수행했다. 예를 들어 오펜하임은 『햇볕에 탄 2도 시도점(示度點)(Reading Position for a Second Degree Burn)』에서 해변에서 커다란 책을 가슴에 얹고 모래위에 누워서 노출된 부분이 햇볕에 탈 때까지의 신체의 변색과정을 보여주는 작업을 행했으며, 버든은 몸을 움직일 수 없을 정도로 비좁은 공간에서 단식하며 며칠씩 견디거나 친구로 하여금 자신을 향해 권총을 난사하게 했다.

파리에서 지나 파네는 자신의 등과 손, 얼굴에 자해(自害)를 하면서 헤르만 니취와 마찬가지로 의식적인 고통은 순수화의 효과를 지닌다고 믿었고, “감동을 잃은 사회를 움직이기 위해서”는 이와같은 행위가 필요하다고 생각하였다. 피, 불, 우유의 사용, 그리고 퍼포먼스의 ‘요소’ 로써 재생된 고통에 의해 그는 스스로 “나의 육체는 나의 예술적인 요소라는 것을 대중에게 이해시키는 것”에 성공하였다.

또한 퍼포먼스에서의 신체는 공간 탐색을 위한 매체로 이용되기도 했다. 예를 들면 트리샤 브라운(Trisha Brown)의 1969년 작 『빌딩 측면을 걸어 내려오는 사람(Man Walking Down the Side of a Building)』와 1971년 작인 『벽 위의 보행(Walking on the Wall)』은 관객으로 하여금 중력에 대한 균형감각을 혼란에 빠트리려는 시도으로써 등산 장비를 맨 남자가 맨해튼의 번화가 7층 건물 빌딩의 수직 벽면을 걸어서 내려오는 모습을 보여주었다.

캘리포니아의 미술가 브루스 나우만(Bruce Nauman)은 1968년 『정방형의 변 위에 과장된 몸짓의 걸음걸이(Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square)』라는 작품에서 정방형의 변 위를 걸어감에 따라 공간에 있어서 물체의 용량과 배

치를 직접 체험할 수 있는 기회를 제공하였다.

개념적인 테두리 속에서 생겨난 퍼포먼스는 예술가의 역설적인 의도에 의한 것도 있지만 그 사물의 원래 모습을 담고 있는 작품들도 있었다. 1969년 2인조 영국 작가 그룹 길버트(Gilbert)와 조지(George)는 런던의 세인트 마틴 미술학교의 학생이었다. 리처드 롱(Richard Long), 해미쉬 풀턴(Hamish Fulton), 존 힐리어드(John Hilliard)와 함께 길버트와 조지는 그들 스스로가 영국의 개념예술의 초점이 되고자 하였다.

1969년 그들이 발표한 『아치 아래서(Underneath the Arches)』라는 작품은 최초의 노래하는 조각으로 기록되었다. 이것은 인간의 신체를 통해 '살아있는 조각(Living Sculpture)'을 시도한 개념예술 작품이었으며, 사물의 원래 모습을 담고 있는 것으로 유머와 풍자를 담아 예술의 개념을 인간화하였다. 즉 자신들을 '살아있는 조각'이라 선언함으로써 그들 자신이 예술 그 자체가 되었던 것이다.¹⁰⁴

또한 퍼포먼스에서의 신체성은 퍼포먼스를 행위예술이라 했을 때 신체에 무언가 치장을 하는 것으로 나타나고 있다. 퍼포먼스에 있어서 신체를 치장하지 않는 경우는 극히 드문 일인데, 짐 다인(Jim Dine)의 『자동차 충돌』이나 위에서 언급한 길버트와 조지의 『살아있는 조각』과 플럭서스의 대표격인 요셉 보이스의 1965년 발표된 『어떻게 죽은 토끼에게 그림을 설명할 것인가?(How to Explain Picture to Dead Hare?)』 등에서 작가는 어떤 형태이건 몸에 치장을 한 형태로 보여진 바 있다.¹⁰⁵

지금까지 살펴본 바에 따르면, 퍼포먼스에서 나타나고 있는 신체의 의미는 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 퍼포먼스의 신체성은 개념미술로부터 직접적인 영향을 받았으며, 이를 통해서 예술의 개념으로써 인간의 신체를 표현의

¹⁰⁴ 이 금희, 『퍼포먼스의 예술적 특성에 관한 연구』, 경희대학교 대학원 석사학위 논문, 1991, p. 26.

¹⁰⁵ 김 영재, 『퍼포먼스 개념의 일관성』, 《문화예술》, 89, 7-8, p. 77.

도구로 사용하는 것에 대한 미학적 근거를 마련하였다.

두번째, 퍼포먼스 작가들은 스스로 자신들의 신체를 억압하고 고통을 가함으로써 억제되고 둔화되어왔던 인간의 본능을 분출시킬 수 있는 기회를 제공했다. 이러한 고통은 퍼포먼스의 요소가 되었으며, 대중들에게 인간의 육체가 예술적인 요소가 될 수 있음을 입증하였다.

세번째, 퍼포먼스는 예술가의 신체를 주어진 공간에 대질시켜 공간에 대한 변화를 불러 일으키고 예술의 질을 파기하기 위한 것으로 작용했다. 즉 퍼포먼스 예술가들은 그들의 육체를 물체로 파악하고 육체를 공간의 요소로써 추구하며 육체를 소재로 하는 행위에 전념했던 것이다.

네번째, 그들은 신체를 주된 표현의 수단으로 채택함으로써, 자신들의 자서전적인 개인성 자체를 신체를 통해 가공하여 관객들로 하여금 직접적인 의사소통을 가능하게 했는데, 결국 퍼포먼스에서 신체의 의미는 불가분의 관계에 놓여 있는 예술가와 관객의 거리를 좁힐 수 있는 창구로서의 역할로 정의될 수 있다.

현재 퍼포먼스 예술가들은 아주 어려운 조건 속에서 작업을 하고 있다. 왜냐하면 이들은 신체를 주된 표현 수단으로 채택함으로써 야기되는 문제들, 예컨대 자신들의 신체에 대한 철저한 연구와 신체를 공간에 대질시키는 방법, 그리고 시간에 대한 규정이나 정서 속에서의 전체적인 규정들에 대해 연구해야 하기 때문이다.

2. 우연성 및 즉흥성

퍼포먼스의 일반적 특성에는 그들의 이념을 표현하기 위한 방법으로써 인간의 신체를 적극적으로 활용했다는 점과 함께 그것이 실연예술의 성격을 가지고 있다는 것도 포함된다. 실연이란 실제로 행하는 것으로 가짜로, 혹은 눈속임으로 보여주는 것이 아니라 실제로 내 눈 앞에서 행위를 한다 해서 실연예술이라 부르는 것이다.

그래서 대부분의 퍼포먼스에 있어 작품의 진행은 어떤 모체(Matrix)에 의해 반복되는 것이 아니라 일회적으로 끝나고 마는데, 예컨대 오페라와 연극의 경우는 반복이 가능하지만 퍼포먼스는 한차례 공연으로 그치고 만다. 즉 퍼포먼스 예술가들은 행위를 하는 것이지 오페라에서의 가수나 연극에서의 배우처럼 장면을 재현하는 것은 아니기 때문이다. 따라서 퍼포먼스 내에서 행위를 반복한다는 것은 매우 드문 일인데, 왜냐하면 퍼포먼스의 역할은 공간과 연결된 상황을 창조하는 것이지 장면을 재현하는 것은 아니기 때문이다.

그러나 이러한 반복의 불가능성이 모든 퍼포먼스에 적용되었던 것은 아니다. 그것의 예외가 있다면 '해프닝'을 들 수 있는데, 1960년대 미국에서 유행했던 초기의 해프닝에는 대본이 있었다. 꼼꼼하게 대본을 쓰고 진지한 연습과정을 거쳤지만 이 경우 대본의 내용은 대사, 지문을 구체적으로 명시한 것이 아니라 줄거리 전개나 약간의 지시 사항을 기술한 정도였다.

이러한 상황 속에서 대표적인 해프너(Happener)였던 앨런 카프로우(Allan Kaprow)는 여러가지 문제점에 봉착하게 되었다. 배우들은 멋진 역만을 원했고 자의식이 강했으며 어색했기 때문에 쓸모가 없었고, 친구들은 신뢰할 수 없었다. 따라서 카프로우는 매번 작품현장에서 이용 가능한 모든것, 즉 환경뿐만 아니라 군중까지도 의도적으로 이용해야 한다고 마음 먹게 되었다.

하지만 이러한 방식에도 문제점은 있었다. 완전히 아마추어인 연기자들로 구성된 뉴욕 교외에서의 해프닝은 다음과 같이 연습시간의 부족이 문제

로 지적되었음을 알 수 있다.

“그래서 다음에는 연습이 필요없는 퍼포먼스를 하는 방법- 가능한 빨리 현장에 있는 이용 가능한 군중을 활용하는 방법-을 모색하게 되었다. ... 그리하여 나는 지극히 단순한 상황, 지극히 단순한 이미지-표면상 가장 단순한 기교나 의미를 지닌 듯한-를 생각해냈다. 나는 누구든지 배울 수 있는 그러한 행위들을 종이에 적어 미리 사람들에게 보냈다. 참여하고 싶은 사람들은 스스로 결정할 수 있었다. 그리고 나서 공연 날짜가 임박해질 즈음에는 이미 하나의 진지한 그룹이 만들어져 있었고, 그때 나는 그 해프닝이 지닌 보다 깊은 의미와 행위의 세부 사항들에 대해서 그들과 함께 의논할 수 있었다.”¹⁰⁶

따라서 카프로우가 자신의 퍼포먼스 작업에서 관객에 의해 주어지는 가치가 아닌 실제 참가자에 의해 얻어지는 우연적이고 즉흥적인 가치를 더욱 강조하게 된 것은 순전히 실제적 문제에 대한 고려에서 비롯된 결과였다.¹⁰⁷ 결국 카프로우의 작품은 최소한 미국에서 만이라도 해프닝의 본질이 무엇인가를 정의내리는데 많은 도움을 주었다.

해프닝에 관한 최초의 교과서를 저술했던 마이클 커비(Michael Kirby)에 따르면, 해프닝은 준거가 되는 틀을 따르지 않는 행위를 포함한 다양한 요소들이 하나의 구획된 구조를 구성하는 연극의 한 형식이다. 여기서 ‘구획된 구조’란 말은 해프닝이 자족적인 행위의 단위들로 구성되어 있음을 뜻하는 것으로 이 행위의 단위들은 동시에 진행될 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다. 그는 여기서 해프닝을 세 장면이 동시에 진행되는 서커스에 비유하고 있다. 커비에 따르면, ‘준거가 되는 틀을 따르지 않는 행위’란 거의 모든 종류의 연극에 적용되고 있는 시간, 장소, 인물이라는 틀이 없어졌

¹⁰⁶ Michael Kirby, *Happenings*, (New York E. P. Dutton & Co. Inc., 1996), p. 49.

¹⁰⁷ 에드워드 루시 스미드, 【해프닝】, 전 경희 역, (서울: 열화당, 1995), p.24.

음을 뜻하고 있다.¹⁰⁸

해프닝이 벌어지는 장소 안으로 관객이 들어오면 해프닝의 일부로 간주되며 관객 스스로 그것을 경험하게 된다는 앨런 카프로우의 공연을 필두로 60년대 해프닝은 일반적 추세가 되었다. 해프닝의 특성은 관객 참여와 우연성 그리고 즉흥성으로 나타나는데, 이러한 요소들은 해프닝이 전개되는 과정에서 빈번하게 나타났다. 해프닝은 창고, 거리, 공원, 해변, 운동장 등 어디서든 일어날 수 있으며 마루, 의자등이 어디에 놓여지게 될지 전혀 예상할 수 없었고, 관객들은 해프닝에 참여하기도 했고 그렇지 않기도 했는데, 침묵은 소요만큼이나 중요한 요소로 간주되었으며 즉흥성 또한 계획된 행동 이상으로 긴요하게 여겨졌다.

퍼포먼스에서 임의적이고 우연적인 특징을 보여주는 대표적 작가로는 케이지를 들 수 있다. 캘리포니아주 포모나 칼리지에서 미술을 배우고 샌버르크에서 작곡을 배운 케이지는 1937년 음악에 관한 그의 생각을 《음악의 미래(The Future of Music)》라는 선언에 표명하면서, 소음을 포획하고 조작해서 음향효과로서가 아닌 음악의 소재로 이용하는 것을 기획했다.

이러한 음악을 위해 새로운 악보법의 고안을 지적하면서 즉흥적 리듬 구성을 위한 모델을 동양 음악 속에서 발견하였다. 케이지는 선(禪)으로 표현되는 동양철학에 심취했는데, 선을 통해서 ‘무심의 상태’를 자신의 철학적 지표로 삼게 되었고, 이것은 예술가의 의식적인 창조력을 배제하려는 것에서 나온 것으로, 음표들의 선택을 주사위를 던지거나 동전던지기 등과 같은 우연적 방법을 끌어내었다.¹⁰⁹

또한 그는 “불확정적인 작품은 예를 들어 그것이 퍼지는 것으로써 본질적인 의도를 초월하여 만들어지며, 따라서 결과가 하나의 음악과는 반대로 2회 연주하면 다른 것이 될 것이다”라고 주장했다.¹¹⁰ 이러한 불확정성의 개

¹⁰⁸ 에드워드 루시 스미드, 【해프닝】, Ibid, p. 24.

¹⁰⁹ 신 영순, 【존 케이지의 사상과 음악적 의미】, 부산대학교 석사학위 논문, 1989, p. 23.

¹¹⁰ 로스리 골드버그, 【행위예술】, Ibid, p. 188.

념은 그 본질상 유연성, 가변성, 유동성 등을 초래하였고, 그것은 결과적으로 케이지의 '비의도적인 음악'의 관념에 영향을 주었다.

그 후 케이지는 1952년 『4분 33초』를 발표함으로써, 이 단 한번의 공연으로 새로운 행위예술의 출발을 세계에 알리게 되었다. 이 작품은 3악장으로 이루어져 있는데, 최초의 연주자였던 데이빗 튜더(David Tudor)는 4분 33초 동안 피아노 앞에 앉아서 조용히 팔을 세 번 흔들 뿐이었다. 아무런 의심없이 앉아 있던 관객들은 음악이 연주되지 않자 소란스러워졌고, 작품은 그 과정에서 발생한 모든 '우연한' 소리로 구성되었다. 케이지는 그 이전 부터 음악적인 음조를 벗어나 도시 환경속에서 발견되는 음을 음악에 흡수시키는 방법을 모색하고 있었는데, 이 공연은 완전히 침묵에 의해 시도되고 그 침묵은 우연히 발견되는 음을 끌어낸 것이다.¹¹¹

점차적으로 케이지와 그의 추종자들은 공연자가 할 수 있는 자유를 보다 더 많이 허용하고자 했고 작업 자체도 그렇게 해서 더욱더 우연에 의해 이루어지게 되었다.

따라서 퍼포먼스의 우연성 및 즉흥적 특성은 지금까지 살펴본 바에 따르면 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 퍼포먼스는 대표적 퍼포머였던 케이지와 해프닝 작가였던 카프로우로부터 방법론에 대한 철학적 기초를 제공받았다.

둘째, 실연을 중시하는 예술로서, 퍼포먼스는 작품의 진행이 가상 공간에서, 잘 짜여진 대본에 의해 반복되어질 수 있는 것이 아니라 단 한번의 공연으로 행위 자체가 종결되어 버리는 일회성을 대표적 특성으로 삼고 있는 예술이다.

셋째, 그 행위의 형식상 매번의 작품 현장에서, 주위 환경과 관객을 이용하면서, 잘 구성된 모체를 가지고 되풀이되어지는 가상공

¹¹¹ 이 영주, 『새로운 조형 언어로서의 행위예술에 관한 연구』, Ibid, p.46.

간에서 벌어지는 허구를 접하는 것이 아니라 낯익은 환경 속에서 우연적이고 즉흥적인 방법을 사용함으로써 새로운 미적 체험이 가능해졌다는 것이다.

따라서 이러한 세가지 특성들은 다른 예술 장르와 퍼포먼스를 구별짓는 독특한 특성이 되었다. 왜냐하면 퍼포먼스가 가지고 있는 이러한 방법론들은 번거로운 형식에서 벗어나 자유로운 발상에 기초해서 인간의 상상력을 끊임없이 촉발시켜 주고 있기 때문이다.

3. 관객참여

대부분의 퍼포먼스는 작가나 행위자가 실명을 통하여 주객의 혼연 일체를 이루는 경우가 많다. 퍼포먼스의 입장에서 볼때, 작가가 작품을 산출해내는 일차적 생산자라면 이를 수용하는 관객은 참여자인 동시에 이차적인 생산자이다. 즉 관객은 참여함과 동시에 작품제작의 진행과정 속에 포함된다. 실연예술의 경우 그것이 시작되어 끝남과 동시에 소멸되어버리기 때문에, 작품의 시작에서 끝에 이르는 전 과정이 미적 대상이 된다.

연극, 오페라, 무용과 같은 전통적인 공연 예술에서 볼 수 있듯이, 전통 무대예술은 무대와 객석의 분리라는 이분법적인 구조속에서 일정한 거리를 유지하는 관조적 방식을 선택함으로써 관객의 참여를 배제시켜 왔다. 그러나 20세기에 들어서 진행되어온 형식의 파기와 변화, 모호해진 장르개념의 혼합은 관객의 미적 태도에 상당한 변화를 초래하였다.

퍼포먼스의 경우 이러한 변화는 관객의 미적 태도가 '정태적 지각'에서 '동태적인 참여'로 변화하는 것으로 초래되었다. 즉 그것은 전통적 공연 예술에서 보여지는 일반적 형식과는 다르게 무대와 객석의 분리라는 형식을 깨고 관객의 직접적인 참여를 통해, 관객으로 하여금 역동성을 체험할 수 있는 공간을 마련해 주었다.¹¹² 따라서 연기에 의한 리얼리티의 표출에 의존하는 공연 예술(performing art)과는 달리 퍼포먼스의 구조적 특성은 관객 참여적 성격으로, 예컨대 '주체와 객체의 초극(超隙)'에서 찾아볼 수 있는 것이다.

이제 관객은 미적 대상과 일정한 거리를 유지하면서 소극적인 감상의 차원으로 제한되는 것이 아니라 행위자로서 직접 걸어다니거나 사물을 조작하고 결합함으로써, 작품의 적극적 참여자 및 창작자로 기능하게 되었다.

사실 관객 참여적 성격은 고대의 제의 형식에서도 찾아볼 수 있다. 연기에 의한 리얼리티의 표출에 의존하는 공연예술과는 달리 퍼포먼스의 공간성은 주체와 객체의 분리가 쉽지 않다는 데 있다. 따라서 이러한 주.객의 상호함

¹¹² 윤진섭, 『행위 예술 감상법』, Ibid, p. 19.

일적인 결합은 양자를 격리시키는 울타리를 제거함으로써 가능해지는데, 이러한 이유로 전통적인 공연예술에서 절대적 공간으로 설정되었던 프로시니엄 무대는 거부될 수 밖에 없었던 것이다.

이러한 구조적 특성은 원시의 제의형식(祭儀形式)에서 그 원형을 찾아볼 수 있다.¹¹³ 고대의 제의나 축제의 일반적 공간 구조는 원형이었다. 『고대미술과 제의』를 쓴 해리슨(Jane Harrison)에 의하면, 고대 제의의 구조적 특징은 대부분 원형성에 있고, 이는 농경 사회 특유의 생활 양식과 밀접한 관련이 있다는 것이다.¹¹⁴

보편적으로 춤은 동서양을 막론하고 원을 형성하는 경향이 두드러진다. 그것은 어떤 성스러운 것을 등글게 감싸는 모양에서 기인하는데, 처음에는 오월제(五月祭)의 기둥이나 추수한 옥수수더미 등의 형태로 나타나다가 나중에는 신상이나 제단을 둘러싸고 도는 형식으로 자리잡게 되었다. 따라서 공간성은 관객 참여와 연관지어 볼 때 처음부터 배우와 관객이 구분되었던 것은 아님을 알 수 있는 중요한 지표가 되었다.

또한 해리슨은 드라마의 어원에서 배우와 관객의 분리가 일련의 역사적 과정을 거쳐 이루어졌음을 밝혀냈다. 드라마의 어원은 'dromenon'으로, 이는 '행해진 것(a thing done)'을 의미하였다. 여기서 중요한 것은 제의가 어떤 과정을 거쳐 드라마로 이행하게 되었는가 하는 점인데, 관객 참여가 바로 그 중요요인으로 작용하게 되었던 것이다.

드로메논에서 관객이 실제로 행위함으로써 참여자의 자격을 지니고 있었다면, 드라마에서는 배우를 통한 대리 체험으로 입장이 바뀌게 된다. 제의와 예술의 두드러진 차이점은 제의가 삶의 재현이자 모사이며 실제적인 목적을 지니는 반면, 예술은 그 자체가 목적이라는데 있다. 곧 예술은 삶이 가져다 주는 정서의 구현이지만 실제적인 목적이나 직접적인 행위와는 관계가 없다.

¹¹³ 김인희 외, 『한국무속의 종합적 사고』, (서울: 고대민족문화연구소, 1982). p. 251.

¹¹⁴ 윤진섭, 『행위 예술 감상법』, Ibid, p. 21.

따라서 제의는 실제적 삶과 예술 사이를 연결시켜 주는 가교의 역할을 한다. 예컨대 선사시대의 동굴 벽화나 봄 제전의 드로메논에는 식량의 원만한 조달을 위해 춤추고 노래하는 원주민들의 행위가 묘사되었는데 이는 실제적인 목적을 위한 것이었다. 이와는 달리 드라마에서의 재현은 한동안 유사하게 존속할 수 있었으나 의도는 바뀌게 되었다. 인간은 비로소 행위에서 벗어나게 되었으며 점차 무용수나 배우들과 분리되어 관객이 되었다. 드라마는 이제 그 자체가 목적이 된 것이다.

퍼포먼스의 입장에서 볼 때, 배우와 관객의 분리라는 형식이 역사적으로 고착되고 공연 예술이 자율화의 과정을 거치게 되면서 관객 참여는 점차 사라지게 되었다. 그러나 이 양상은 1960년대의 실험 연극에 이르러서 새롭게 나타나게 되었다. 주디스 말리나(Malina Judith)와 줄리안 베크(Beck Julian)를 중심으로 한 리빙 시어터(The Living Theater)와 아르토의 잔혹극, 헤르만 니취(Nitsch, Hermann)의 행위극 등은 인도의 제의나 고대 제의의 형식을 받아들여 관객 참여 형태의 공연을 재 시도한 것이다.

따라서 지금까지 분석된 퍼포먼스의 관객 참여적 특성을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 퍼포먼스의 관객 참여적 특성은 전통적인 공연예술에 보여지는 무대와 객석의 분리라는 이분법적 구조의 틀을 포기함으로써 관객의 직접적인 참여를 통해, 관객으로 하여금 역동성을 체험할 수 있는 창구를 마련해 주었다.

둘째, 이러한 구조적 특성은 고대의 제의적 특성에서 비롯되었으며, 이는 실제적 삶과 예술과의 거리를 좁혀주는 역할을 수행하였다.

4. 총체성

퍼포먼스에 나타나고 있는 예술적 특성으로서의 총체성을 연구하기 위해서는 먼저 ‘토탈 아트(Total Art)’, 즉 ‘총체예술’에 대한 연구가 선행되어야만 한다. 왜냐하면 퍼포먼스의 총체성은 토탈 아트로 불리고 있는 총체예술에서 예술적 형식에 대한 근거를 제공받았기 때문이다. 따라서 본 장에서는 총체성의 개념에 대해 살펴보고 이를 통해서 퍼포먼스에 나타나고 있는 총체성의 의미를 분석해 보고자 한다.

1) 총체성의 개념

총체예술은 20세기 들어 나타나기 시작한 예술상의 변화를 대변해 주는 용어로서 현대의 예술중에서도 특히 퍼포먼스는 총체예술이라는 예술 형식을 통해서 예술이 제의와 분화되기 이전의 상태인 원시종합예술의 상태로 거슬러 올라가는 가능성을 제시했다. 왜냐하면 제의에 기반을 둔 일련의 현대적인 실험 연극이나 특정의 퍼포먼스는 원시종합예술의 상태를 동경하는 양상으로 전개되고 있기 때문이다.¹¹⁵ 여기서 고대의 제의는 ‘코레이아’를 일컫는 것으로 시와 음악과 춤이 미분화된 상태로 융합되어 진행되는 방식의 원시 예술을 가리키고 있는데, 이것은 말과 몸짓, 선율, 율동을 통해 인간의 감정과 예술적 충동을 표현하기 위해 연행되어져 왔다.¹¹⁶

이처럼 총체예술은 원시종합예술처럼 시, 음악, 미술, 무용, 연극 등 모든 예술 장르의 형식적 특성들이 한데 어우러져 하나의 마당에서 이루어지는 방식을 취하고 있다. 따라서 오늘날 원시종합예술을 총체예술의 시원으로 받아들이는 것은 극히 당연한 현상으로 지적되고 있다.

이러한 총체예술의 구체적인 줄기는 오늘날의 총체예술의 효시로 알려진

¹¹⁵ 윤진섭, 【행위예술 감상법】, Ibid, p. 24.

¹¹⁶ 오병남, 【미학 강의-문제와 방법을 중심으로】, (서울: 서울대학교 미학과, 1996), p. 28.

바그너(Richard Wagner)¹¹⁷의 ‘종합예술작품(Gesamtkunstwerk)’에서 나타난다.¹¹⁸ 바그너의 ‘종합예술작품’ 이론은 예술 철학자 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer)¹¹⁹가 주장하는 이른바 “음악은 결코 현실적 상황을 표현할 수 없지만 내적 정수를 표현할 수 있다”라는 언급에서 시작되었다. 바그너에게 있어서, 보고 듣는 것은 영혼을 표현해야 하며, 영혼 세계의 구조와 차원을 보강하고 강조하기 위해 그 영혼 속에 모든 것을 흡수시키고 짓게 하여 연결시키는 것이었다. 그는 그것을 위해 모든 예술은 결코 독립되어 존재할 수 없고 모든 요소의 효과적 상호 작용을 이해함으로써 예술이 존재할 수 있음을 알게 되었던 것이다.¹²⁰

한편 칼 달하우스는 바그너의 ‘종합예술작품’의 개념에 대해서 “오페라는 합성작품이지만 아직까지는 바로 그 이유 때문에 모든 예술의 종합이 되지 못하였다. 역사철학에 의해 지시된 모든 예술은 거의, 아니 결코 오페라에서 실현된 적이 없다.”고 말하고 있는데, 달하우스의 견해를 따른다면, 바그너의 종합예술개념은 음악극의 극본과 무대지시가 ‘의상을 갖춘 연주회’를 위한 구실이 아니라, 각각이 상호작용을 일으키면서 음악과 함께 본래적인 극을 실현할 수 있도록 하기 위한 기초가 된다.

말하자면 바그너의 종합예술작품은 서로 무관한 채 이어온 예술의 역사

¹¹⁷ 리차드 바그너(Richard Wagner, 1813-1883): 독일의 작곡가로 1832년 최초의 오페라를 작곡했으며 혁명운동에 가담했기 때문에 1849년 쾰리히로 망명했다. 예술론인 예술과 혁명, 미래의 예술 등을 저술했으며 음악, 문학 분야에 걸쳐 영향력을 가진 로만주의 최대의 예술가로 종합예술작품을 창도해서 종래의 오페라형식으로부터 벗어나 자작대본에 의한 악극을 완성하였다.

¹¹⁸ 김 수남, 【총체예술의 이해- 총체예술, 행위예술에서 영상예술까지】, (서울: 예니, 1996), p. 19

¹¹⁹ 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860): 독일의 철학자인 쇼펜하우어는 플라톤과 칸트, 힌두교에 심취했고, 그 뒤 베를린에서 강의했으나 별다른 관심을 끌지 못했으며, 말년에 프랑크푸르트에 은거하여 고독한 생활을 했다. 1819년에 주요저서인 【의지와 표상으로서의 세계】를 펴냈다.

¹²⁰ 김 수남, 【총체예술의 이해- 총체예술, 행위예술에서 영상예술까지】, Ibid, p.35.

는 쇠퇴한 역사이며, 시, 음악, 회화, 연기, 무용 등이 음악극에 종합됨으로써 비로소 그것들의 진정한 완성에 이르게 된다는 것이다.¹²¹

따라서 총체예술은 바그너의 종합예술작품에서 출발해서 모든 분야의 예술 장르가 각각의 형식적 특성들을 유지하면서 하나의 일관성 있는 주제 아래 새로운 종합적 예술을 창조하는 것으로 정의될 수 있다.

그러나 총체예술과 종합예술을 같은 속성을 지닌 개념으로 평가하는 것은 약간의 무리가 있다. 왜냐하면 총체예술은 위에서 언급한 것처럼 모든 분야의 예술을 각각의 형식적 특성들을 유지하면서 하나로 융합시키고 있는 반면에 종합예술은 그 본래의 사전적 개념을 상실하고 각 분야의 예술이 개개의 특성을 잃어버린 채 일관성있는 주제 아래 종합되고 있기 때문이다.¹²²

말하자면, 총체예술과 종합예술의 가장 두드러진 차이점은, 전자는 예술 각 장르의 속성이 한자리에 어우러지면서도 각기 고유한 특성을 잃지 않는 데 반해, 후자는 주종의 관계가 성립된다는데 있다. 예를 들어 종합 예술의 한 형태라 할 수 있는 오페라는 음악적인 요소가 주가 되고 조명, 의상, 춤, 대사, 무대 장치 따위는 음악을 돕는 부차적인 요소가 되지만,¹²³ 총체 예술에 있어서 각 예술의 장르적 특성은 주종의 구분이 없이 독립적인 속성을 유지하고 있는 것이다.

2) 퍼포먼스의 총체성

퍼포먼스에 나타나고 있는 총체성은 시대적 요청에 부응하여 위에서 언급한 것처럼 시각예술과 음악, 문학, 비디오, 영화 등의 다양한 장르를 수렴하고, 이들은 또한 각종 매체와 서로 유기적인 통합을 이루어 총체예술을

¹²¹ 김 문환, 【총체예술의 원류- 바그너의 세계】, Ibid, p.230.

¹²² 김 수남, 【총체예술의 이해- 총체예술, 행위예술에서 영상예술까지】, Ibid, p. 13.

¹²³ 윤 진섭, 【행위예술 감상법】, Ibid, p. 26.

지향하게 되었다.¹²⁴

이러한 총체적 특징은 현대 예술의 특징으로 거론할 수 있는 미와 추의 범주적 혼동, 일상적 삶과 예술의 혼용, 우연성의 개입, 작위성의 배제, 관객참여, 미적 지각에서의 거리감 상실 따위의 모든 현상을 보여준 다다이스트들에 의해서 나타나고 있다. 이들은 반(反)미학과 반(反)예술의 기치 아래 무질서와 소음, 즉흥적인 도발을 통해서 새로운 예술의 형태를 그려 내고자 했는데,¹²⁵ 총체 예술과 관련해서 휴고 발은 다음과 같이 언급함으로써 기존 예술의 부정을 통하여 새로운 예술의 탄생을 염원했던 다다이스트들의 입장을 대변했다.¹²⁶

“조소와 비웃음에도 흔들림 없이 칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 아주 새로운 행로만 걸어야 하는 예술 형식의 실험 작업을 계속하였다. 말, 색채, 음향 등은 모두 그의 작품에서 보기 드문 조화를 이루었다. 그러나 그의 궁극적인 목표는 개별 예술작품을 만드는 것 뿐만 아니라 모든 예술의 융합에 도달하는 일이다. 유럽에서는 지금 새로운 방식의 그림, 음악, 시가 만들어지고 있다. 예술들의 융합뿐만 아니라 모든 혁신적인 생각들의 융합이 일어나야 한다. 일상적인 것과 궁핍스런 것을 집어 삼키게끔 색채, 말, 음향을 우리의 무의식에서 끌어내어 소생시키는 것만으로 충분하다.”¹²⁷

¹²⁴ 김 태순, 【행위예술의 태동과 굿 문화의 행위예술적 특성 연구】, 국민대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1994, p. 67.

¹²⁵ 윤 진섭, 【행위예술 감상법】, Ibid, p. 28.

¹²⁶ 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944): 러시아 출생으로 추상적 형식의 미술을 추구했던 화가 중의 한사람이다. 칸딘스키는 1922년 바우하우스에서 교편을 잡으면서 1920-24년까지 기하학적 형태가 나타나기 시작하는, 이른바 ‘건축적’이라 일컬어지는 시기에 접어들게 되었다. 그는 1933년 바우하우스가 베를린으로 이전되고 나치에 의해 해교당한 후 작품들이 몰수되었고, 파리로 망명하였다.

¹²⁷ 한스 리히터, 【다다 - 예술과 반예술】, 김 채현 역, (서울: 미진사, 1990), pp. 62-63.

다다이스트들의 이러한 경향은 우연성의 개념을 확립했던 케이지로 이어지게 되었다. 그는 1952년 총체적인 행위예술을 선보임으로써, 총체예술의 출현에 대한 논쟁을 불러일으켰다. 블랙 마운틴 칼리지에서 벌어진 이 공연은 오늘날 비문학적인 행위예술인 해프닝, 플럭서스, 개념예술, 환경예술 등 다채로운 복합 매체예술로서의 새로운 퍼포먼스 아트(Performance Art)로 번성하게 되었다.

특히 이 공연은 학교 식당에서 개최되었는데 공연자들은 사다리 끝에서 안쪽을 바라보게 배치된 네 개의 삼각형 객석에 앉은 관객들에게 침묵만 지키고 있었고, 찰스 올슨(Charles Olsen)과 R. C.리처드(R. C. Richards)는 시를 낭송했다. 45분 동안의 이 공연은 미래주의와 다다의 상투적인 공연 양식에 근거한 공연임을 보여주었으며, 공연자의 성격과 스토리가 배제된 플라주화된 작업으로 관객과 공연과의 현실적 관계를 모색하는 시도를 꾀하였다.

케이지에 의해 시작된 이러한 움직임은 무대예술에 파급되어 오늘의 총체예술을 지향하는 새로운 원동력이 되었고, 최근에는 과학 기술의 발달, 즉 컴퓨터, 신시사이저, 레이저 디스크, 홀로그래픽 등의 발달로 새로운 지평을 형성하면서 퍼포먼스의 새 국면을 초래하고 있다.¹²⁸

따라서 지금까지 퍼포먼스에 나타나고 있는 총체성을 살펴본 바에 따르면, 다음과 같이 정의할 수 있다.

첫째, 퍼포먼스는 예술가 개인이나 집단이 신체 또는 여타의 매체를 사용하여 작업이 의미하는 바를 보여준다.

둘째, 퍼포먼스는 보다 폭넓은 의미에서 해프닝, 바디 아트, 이벤트, 환경미술 등을 포함한다. 따라서 여기에는 시각 예술 뿐만 아니라 음악, 연극, 무용, 건축, 시, 영화,

¹²⁸ 윤진섭, 【행위예술 감상법】, Ibid, p. 34.

비디오 등 모든 장르가 포함되고 이들은 또한 각종 매체와 유기적인 통합을 이루어 총체예술을 지향하는 실연의 성격을 지닌다.

Ⅳ. 초기 포스트 모던댄스 안무가들의 안무 성향

제 3장에서 퍼포먼스의 신체성, 유연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여와 총체성의 개념은 예술가의 신체를 주어진 공간에 대질시켜 공간에 대한 변화를 불러일으키고 예술의 질을 파기하기 위한 것으로 작용했음을 알 수 있었으며, 일회성을 중시하는 행위의 형식상 주변환경을 활용하고 유연적이고 즉흥적인 방법을 사용했음을 알 수 있었다.

또한 무대와 객석의 분리라는 이분법적 사고를 포기함으로써 관객의 참여를 유도했으며 각종 매체와 유기적인 통합을 이루어 총체예술을 지향하고 있음을 알 수 있었다.

따라서 본 장에서는 이러한 예술적 특성을 지닌 퍼포먼스가 초기 포스트 모던댄스에 끼친 영향력을 고찰하기 위한 방법으로써, 퍼포먼스적 특성이 강하게 드러났었던 초기 포스트 모던댄스 안무가들의 안무 성향을 분석하고자 한다. 이는 초기 포스트 모던댄스에 나타난 퍼포먼스적 특성을 연구하기 위한 예비 자료로써, 포스트 모던댄스의 태동에 결정적인 공헌을 했으며, 퍼포먼스적 특성을 처음으로 도입했던 머스 커닝햄과 커닝햄의 뒤를 이어 대표적인 초기 포스트 모던댄스 안무가들로 간주되었던 앤 헬프린과 스티브 팩스턴, 그리고 이본느 레이너, 트리샤 브라운의 안무 성향에 대해 살펴 보 고자 한다.

1. 머스 커닝햄 (Merce Cunningham)

머스 커닝햄은 모던 댄스 대신 포스트 모던댄스라는 새로운 움직임의 적 극적으로 주도했던 인물로서, 인간의 육체가 표현해 낼 수 있는 모든 형태의 움직임을 완벽하게 표현했고, 존 케이지와의 공동 작업을 통해서 처음으로 초기 포스트 모던댄스에 퍼포먼스적 특성을 도입했던 예술가로 유명하 다.

커닝햄 이전의 무용은 형식적인 원칙에 의해 만들어졌으며, 무용의 분위기를 강화할 수 있는 음악이 곁들여졌었다. 그러나 커닝햄의 등장 이후로 무용은 움직임에 관한, 그리고 움직임을 위한 것으로 정착되었다.¹²⁹ 그것은 잘 훈련된 몸이 무표정한 얼굴로 공간에서 움직이는 것을 보여 주었으며, 인식할 수 있는 주제와 구조를 배제한 채 시행 착오를 거쳐서 우연한 방법을 통해 작업되었다.

말하자면, 커닝햄의 작품들은 수학적인 공식을 통하여 창작될 수도 있었고, 또는 시간, 공간이나 사상의 한계를 시험하기 위해 만들어질 수도 있었다. 커닝햄이 선택한 반주음악은 관객들의 소리로 인해 깨어질 수 있는 침묵이나, 행위와 전혀 관계 없는 음악 또는 예술 행위자들이 내뱉는 말이 될 수도 있었다.¹³⁰

예를 들면, 1964년 만들어진 『겨울 가지(Winterbranch)』라는 작품에 대해서 커닝햄은 ‘겨울 가지’는 다양한 종류의 낙하들을 상징한다고 설명하면서, 이 작품에서 불규칙하게 켜지고 꺼지는 화려한 조명은 때때로 무용수가 아닌 관객들을 향했으며, 음악은 참을 수 없을 정도의 쾅음으로 하나는 높고 하나는 낮은 두 개의 다른 소리의 전자 확장이 작품 내내 이어지는 방법으로 진행되었다.

또한 커닝햄은 현대 미술과 음악 등 타예술 분야와의 전략적 제휴관계를 통해서 특정한 양식에 구애받지 않는 자유로운 움직임을 추구하였으며, 공연 공간의 내적·외적 확대와 해방을 시도하였다. 특히 많은 영향을 끼쳤던 존 케이지의 불확정성과 우연성의 개념은 무대 구성이나 극적인 상황 표현에 있어서 그의 스승이었던 마사 그레이엄((Martha Graham)이나 동료 예술가들과는 차별화된 작품 세계를 확립하는 계기를 마련하였다. 예컨대, 그레이엄의 안무성향은 혼란스러웠던 60년대의 정치, 문화의 격동기 속에서 어떤 현실성이나 급박성을 떨 수 없었는데, 그가 보여주었던 미국 개척

¹²⁹ 조앤 캐스, 『역사속의 춤』, 김 말복 역, (서울: 이화여자 대학교 출판부, 1998), pp. 443-444.

¹³⁰ Ibid, p. 444.

기의 이야기나, 고대 그리스나 이집트, 잉카 문명과 연관된 신화적(神話的) 세계, 그리고 근육의 극심한 긴장이나 이완을 통해 무용수의 극기(克己)를 강조했던 소위 ‘그레이엄 테크닉’ 등은 마르쿠제(Marcuse Herbert)¹³¹나 존 케이지 등의 실험예술가, 그리고 선(禪)철학에 의해 고무된, 자유주의적 해방의 삶을 지향하던 젊은 춤세대들에게는 더이상 매력적인 것이 될 수 없었다.¹³²

이러한 그레이엄식 춤에 맞서, 한때 그의 춤 파트너였고, 제자이기도 했던 커닝햄은 ‘우연’ 과 ‘즉흥’ 을 이용하는 춤 훈련법과 안무법을 시도하였다. 그는 동전 던지기나, 주사위 굴리기, 카드 뽑기와 같은 우연성의 방식을 무작위로 구사해서 한 동작구(phrase)상의 동작 순서나 동작구의 전후 순서, 무대에서 무용수의 위치, 춤의 한 소절(section)내에서의 무용수의 수 또는 활동시켜야 할 신체 부위를 결정하였다.¹³³

베인스는 “우연성은 관습을 타파하고 새로운 조합(調合)을 허용한다. 또한 동작 순서나 신체 부위 조합에 따르는 문자상의 의미를 허물어뜨린다. 왜냐하면 다음 번에는 그 순서나 조합이 완전히 달라질 수도 있기 때문이다.” 라고 강조하였다.

말하자면, 커닝햄의 이러한 안무 방법은 불확정성이나 우연성, 즉흥을 이용해서 계산되지 않는 절차를 택함으로써 정형화된 춤 시스템이나 춤 동작을 해체시키고 동시에 새로운 움직임은 춤의 질료로 선택해서 순수 춤동작 이외의 어떤 문학성이나 연극성을 춤에 덧붙이기를 거부하는 ‘춤의 추상성(抽象性)’ 을 적극적으로 확립시켰던 것이다.

¹³¹ 마르쿠제(Marcuse Herbert, 1892-1979): 20세기 후반에 정치적 좌파에 대한 강력한 영향력을 가진 사상가로서 군림한 그는 헤겔, 마르크스, 프로이트의 연구가였으며 산업사회의 비판적 이론가로서 또는 1960년대 후반의 세계적 규모의 학생운동의 긍정적 이데올로그로서 평가되었다.

¹³² 김 태원, 【후기 현대춤의 미학과 동향】, Ibid, p. 116.

¹³³ 샬리 베인스, 【포스트 모던댄스】, Ibid, p. 20.

2. 앤 헬프린 (Ann Halprin)

커닝햄이 자신의 무용작품에서 퍼포먼스적 예술 특성인 우연성의 기법을 적극적으로 활용하고 있을 무렵 1960년대 초기 미국에서 일어난 전위 무용 운동의 주역들은 각기 다른 표현방법으로 1970년대 들어와서 무용단을 창설하기 시작하였다. 이들은 무용단의 멤버들이 돌아가면서 안무하며 서로의 안무를 비평하면서 우연적인 즉흥 공연을 활성화시켰는데, 당시 동부에는 존 케이지와 머스 커닝햄이 활동하고 있었으며, 서해안 지방에서는 제니 헌터(Jenny Hunter)와 앤 헬프린이 즉흥 움직임에 관해 작업하고 있었다.

앤 헬프린은 1940년대 초 스승이었던 마가렛 드블러(Margaret H'Doubler)¹³⁴ 를 통해서 위스콘신 대학교에서 운동기능학과 해부학, 즉흥 무용을 공부하였다. 그는 체육훈련의 원리 위에 창작과정을 접목시킨 드블러의 영향으로 새로운 안무 방법의 하나로 즉흥 무용을 사용했으며, 일부 저드슨 그룹을 교육시키기도 하였다.

그는 1948년부터 55년까지 샌프란시스코에 있는 자신의 스튜디오에서 학생들을 가르쳤고, 이후 전통적인 무용형식과 결별하면서 댄서 워크샵(Dancer Workshop)¹³⁵ 을 설립하였다. 헬프린은 이 워크샵을 통해서 전위적인 성격의 화가, 건축가, 음악가, 그리고 무용가들이 합동으로 육체의 움직임의 가능성들을 탐구하고자 노력하였다. 여러 분야의 예술가들과 함께 한 실험정신은 의자에 앉기, 청소하기, 기기, 걷기, 달리기 등과 같은 완전

¹³⁴ 마가렛 드블러(Margaret H'Doubler): 미국의 위스콘신대학 체육교육학과에서 처음으로 무용을 가르친 교수 중의 한 사람이며, 1917년부터 시작된 단과 대학 교과목을 통해서 무용을 확산시키는데 큰 영향을 준 인물이다.

¹³⁵ Dancer's Workshop in San Francisco: 새로운 무용의 발전에 기여하고자 했던 예술가들의 모임으로써, 1960년 샌 프란시스코에서 개최되었다. 앤 헬프린에 의해 설립되었고, 이본느 레이너와 트리샤 브라운 등이 참가한 이 워크샵은 인간의 신체를 무용의 주제로 혹은 오브제의 단순한 신체적 취급으로 이용하는 일에 몰두하기 시작하였다.

히 평범한 신체의 행동들을 춤의 요소로 활용하는 방법으로 나타나게 되었다. 특히 훈련된 예술가로부터 벗어나 일반인들 가운데서 예술가를 발굴했으며, 워크숍에서는 학생들에게 먼저 자신들의 즉흥동작의 과정중에 경험하는 신체의 변화를 이해하고 분석하도록 요구하였으며, 즉흥적인 공연을 통해서 충동에 따르는 자유를 느낄 수 있도록 지도하였다.¹³⁶

헬프린의 가장 큰 관심은 무용가뿐만 아니라 인간 자체를 자유롭게 만드는 것이었다. 그는 치료의 수단으로서 모든 사람들에게 잠재해 있는 예술가적 성향을 추구하였다. 많은 작품들에서 ‘자유 연상’ 기법을 사용하였는데, 이것을 통해 무용가들은 깊은 집중 능력, 즉 어떤 특별한 ‘무용 상태’에 들어갈 수 있는 능력을 발전시켰다.¹³⁷

결론적으로 헬프린은 각각의 개인적 신체와 그것의 잠재력을 고려한 무용훈련법을 발전시켰다. 무용수는 안무가의 의도대로 움직이는 것이 아니라 스스로가 움직임의 결정자가 되었으며, 자신의 신체 감각에 집중하게 됨으로써, 과장되지 않고 친밀감있는 신체의 움직임을 추구하였다. 헬프린의 이러한 신체 동작에 관한 관심은 무용의 실험적인 측면에 있어서 중요한 변화를 가속화시켰다.

¹³⁶ 장 경란, 【포스트 모던댄스의 형성과 전개 양상에 관한 연구】, 동아대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1998, p. 41.

¹³⁷ 조앤 캐스, 【역사속의 춤】, Ibid, p. 443.

3. 이본느 레이너 (Yvonne Rainer)

이본느 레이너는 저드슨 댄스 씨어터의 모든 안무가들 중에서 가장 많은 작품을 만든 사람이었으며, 춤에 있어서의 일체의 관습적, 위계적인 질서와 이미 정착되었던 모던 댄스의 미학 및 기교를 거부하는 극단적 태도를 지닌 안무가이기도 하다.

이러한 레이너의 극단적 태도는 무용에 대한 저드슨 그룹의 신념과 깊은 관계가 있다. 셸리 베인즈에 따르면, 저드슨 댄스는 1962년 7월부터 64년까지 맨하튼 그리니치 빌리지의 저드슨 교회 안에서 벌어졌던 대소 규모의 2백여개의 예술적 실험들의 모태가 되었다. 당시 여기에 참가했었던 시인이거나 연극배우, 화가, 실험 음악가들, 그리고 퍼포먼스 작가들은 현대의 무용이란 꼭 선택되고, 어떤 특별한 훈련을 가진 사람들만의 전유물이 아니라는 신념을 가지게 되었고, 이것은 레이너를 통해서 구체화(具體化)되기 시작하였다.

레이너는 그레이엄이나 커닝햄으로부터 많은 영향을 받았고, 모던 댄스에서 실제 지식과 훈련방법을 얻어왔음에도 불구하고, 그레이엄이 보여주었던 허구적인 장엄함이나 커닝햄이 보여주었던 테크닉의 완성이나 표현의 완전함에 불만을 느끼게 되었다. 따라서 그는 의식적으로 자신의 동작에서 이미 익힌 테크닉 감각과 잘 훈련된 육체에서 나오는 절제되고 매끄러운 동작들을 제거해 버리고자 노력하였고, 이것은 육체를 신비스럽게 감추거나 어떤 것의 장식으로 생각하기보다는 육체 자체가 가지고 있는 저돌성이나 활력성에 대한 관심으로 표출되었다.

김 태원에 따르면, 이러한 레이너의 관심들은 근본적인 무용 방법론에 대한 문제 제기로서, 그것은 무용을 형성하고 있는 기본 요소로서의 움직임과 그러한 움직임을 지배하고 있는 것처럼 여겨지는 인간의 육체와 의식활동과의 연관성을 모색하는 것으로 나타나게 되었다.¹³⁸ 이 문제는 무용으로 인식되는 '특수한 움직임' 과 '그렇지 않은' 평상시의 걸음걸이나 자세 등

¹³⁸ 김 태원, 【후기 현대춤의 미학과 동향】, Ibid, p. 46.

아주 일상적인 몸짓들과의 경계선에 대한 확인으로 이어지게 되었는데, 레이너는 걸음걸이와 같은 일상적 움직임이라도 그것을 춤추는 이가 흡수하여 전환시키는 방법에 따라서 혹은 육체적인 움직임 이외의 요소들, 예컨대 음악이나 침묵과의 결합에 따라, 충분히 율동적이며 운문적인 언어로 나타낼 수 있다는 가능성을 보여주었다.

그러나 레이너의 무용 방법론에 대한 문제 제기는 무용 자체가 가지고 있는 오래된 관습이나 전통이라 불리는 어떤 인위적인 시스템에서 오는 것이기도 하지만, 근본적으로는 극장 공간에 대한 것이었다.

급진적 현대미술 비평가들은 현대미술관이란 제도 자체가 현대회화의 상업성과 그것의 가치, 그리고 작품이나 작가에게 어떤 등급을 만들고, 또 그것이 바로 회화의 '질(質)' 이나 창조정신에 큰 위력을 행사하고 있다고 지적했는데, 이같은 지적은 무용에 있어서도 공연이 행해지고 있는 소위 극장이라는 공간에 대한 회의를 낳게 되었다.

특히 레이너는 그레이엄이 보여주었던 '극장주의' 혹은 '극장적 환상주의'에 대해 매우 민감한 반응을 나타내었다. 그레이엄의 무용은 심리적인 무용일 뿐 아니라 현대의 모든 장르가 다루어야 할 시간성이나 시대성, 즉 시대가 요구하는 사회적, 정치적 문제나 변화들을 간과하고 있다고 지적하였다. 따라서 레이너가 생각하는 극장의 형태는 세대 변화의 흐름을 민감하게 수용할 수 있어야 하며, 진실을 은폐하는 장소로써, 혹은 기술의 세련도나 무용수 자신의 주관성을 드러내는 장소로써가 아니라 누구나 춤을 출 수 있고, '어느 곳'에서나 춤을 출 수 있는 공간이어야만 했다.

이러한 레이너의 생각들, 예컨대 일상적인 움직임을 사용한다든가 혹은 극장성(劇場性)에 대한 거부 등은 1966년작인 『트리오 A(Trio A)』에서 보다 구체적으로 드러나고 있다. 이 작품은 1월 10일 저드슨 교회에서 레이너와 스티브 팩스턴과 데이빗 고든(David Gordon) 세 사람에게 의해 동시 솔로로 초연된 4분 30초 길이의 공연으로써, 이 때의 제목은 『정신은 근육 또는 트리오 A(The Mind is a Muscle, Trio A)』였다. 레이너의

이 작품에 대해서 “나이가 들었건 혹은 젊은 간에, 그리고 훈련을 받거나 받지 않았던 간에 누구나 할 수 있다”고 주장하였다.¹³⁹ 또한 한 번이라도 『트리오 A』를 추었던 사람은 어느 누구에게나 그것을 가르칠 수 있다고 명시함으로써 자신의 통제력을 무력화시켰다.

또 레이너는 이 작품에서 동작과 신체의 비개성화를 피함으로써 무용가의 개성적 스타일이나 고유성의 표상으로 여겨지던 손의 역할을 희미하게 만들었다. 예컨대, 『분홍 티셔츠, 푸른 반바지, 빨간 공, 그리고 바흐의 토가타와 푸가 라 단조가 있는 새로운 무제(無題)의 부분적 즉흥 독무(New Untitled Partially Improvised Solo with Pink T-Shirt, Bloomers, Red Ball, and Bach's Toccata and Fugue in D Minor)』라는 작품에서 레이너가 자기 얼굴을 검게 칠해서 개성의 돌출을 제거시켰던 것과 마찬가지로, 『트리오 A』에서의 무용수의 개성은 작업에 대한 집중과 무표정한 얼굴로 인해 말살되었다.

이러한 특성을 가진 『트리오 A』는 레이너의 상징이 되었으며, 계속해서 직업 무용수와 비직업적 무용수를 동원하여 대규모의 군무를 발표하였다.

레이너는 안무가의 역할에 대한 급진적인 개념에 이어 공연이 진행되는 행위과정 자체가 지닌 여러가지 측면 간의 관계를 탐구했으며, 무용 소재의 배열 순서의 선택권을 무용수에게 일임함으로써 점점 더 큰 자유를 부여했는데, 이러한 광범위한 사상은 사실상 1960년대와 70년대 활동했던 많은 안무가들에게 실험적인 무용에 대한 예술적 영감을 안겨 주었다.

¹³⁹ 앨런 로버트슨, 도널드 휴트라, 【댄스 핸드북】, 박명숙 역, (서울:삼신각, 1993), p. 451.

4. 스티브 팩스턴 (Steve Paxton)

접촉 즉흥무(Contact Improvisation)으로 잘 알려진 스티브 팩스턴이 무용을 시작하게 된것은 체조선수로서 자신의 텀블링 동작에 많은 도움이 될 것이라는 판단에서였다. 이를 계기로 팩스턴은 1958년 마사 그레이엄과 도리스 험프리(Doris Humphrey), 머스 커닝햄 등이 교사로 있었던 코네티컷 칼리지에서 모던 댄스를 배우기 시작했는데, 그는 59년에 이미 호세 리몬(Jose Limon)무용단과 공연했으며, 그 밖에도 이본느 레이너와 트리샤 브라운, 데보라 헤이(Deborah Hay), 루신다 차일즈(Lucinda Childs) 등의 현대 무용가들과 작업하였다.

그러나 팩스턴은 기성 무용단에 내재하는 계급적인 구조를 선호하지 않았으며, 그 대신 다양한 규모의 즉흥 그룹들과 함께 작업하는 것을 택하였다. 초기 작품들에서 그는 평범한 대상을 사용함으로써 그 대상들을 교묘히 처리하고 신체의 구체성을 강조하였다. 이는 1961년 만들어진 『위임장(Proxy)』이라는 작품에서부터 구체화되기 시작했다. 이 작품에서 연기자들은 배를 먹는 다거나 한 잔의 물을 마시기, 플라스틱 세면기 속에 놓인 볼베어링들 위에 서 있거나 무대 위를 걸어 다녔다.

후에 팩스턴은 보행이 결정적인 요소였음을 깨달았다고 말하면서, 보행은 비무용적인 동작의 경지를 열어주었고, 위계적이지 않은 다양한 구조를 보여준다고 설명하였다.¹⁴⁰ 이러한 보행 행위는 팩스턴이 기존의 무대관행이나 당연히 되었던 관념들에 대해 의문을 던지기 위해 사용한 일종의 전략이었던 것이다.

한편 팩스턴은 비일상적인 소재를 즐겨 사용하였다. 예컨대 평범한 사물들이 환상적으로 전환됐던 것은 무대라는 틀에 의해서가 아니라 질감, 소재 또는 그 크기를 급격하게 변화시키거나 동물 또는 자주 접해지지 않는 주변 환경들 때문이었다. 1964년 그는 『납작함(Flat)』이라는 작품에서 자신의 신발, 윗도리, 셔츠와 바지를 벗어 자기 몸에 부착된 세 개의 옷걸이에

¹⁴⁰ 샬리 베인스, 【포스트 모던댄스】, Ibid, p. 102.

걸어 놓았다. 같은 해 만들어진 『제목을 잃어버린 도쿄(Title lost tokyo)』에서는 토끼가, 1967년 작 『누군가 딴 사람(Sombdy Else)』에서는 옷가방에 넣은 닭이 등장하였다.

새로운 무용에 대한 팩스톤의 생각은 1970년대 들어 접촉 즉흥무라는 하나의 양식으로 확립되었다. 그것은 다른 사람들과의 공동작업에서 즉흥적인 안무나 임의적인 행동들을 시도하면서 나타나게 되었다. 70년대를 시작으로 그의 작품이 구조의 해방 쪽으로 기울어지게 되면서, 그룹 댄싱, 듀엣, 솔로 형식 속에 즉흥적인 연기의 비중을 늘려가게 되었고, 마침내 1972년 후반 베닝튼, 오벨린, 로체스터 대학의 학생들과 뉴욕에서 처음으로 접촉 즉흥무를 공연하게 되면서 표면화되기 시작했던 것이다.

이 양식에서 중요한 두 가지 주요 감각은 ‘접촉과 균형(Touch and Balance)’이다. 무용수들은 접촉을 통해 그들 상황에 대한 정보를 교환한다. 각 파트너는 바닥에 접촉함으로써 중력을 의식하고, 무용수들은 신체를 통해서 집중을 유지함으로써 자기 자신과 내적으로 접촉하게 되는 것이다.¹⁴¹

또한 균형은 대부분의 무용테크닉에서와는 다르게 항상 신체의 지지(支持)부위에 관계되는데, 공연자 자신의 중량을, 그가 남자든 여자든 간에 그와 그밖의 다른 무용수들과의 관계를 위한 받침점으로 사용한다. 그것은 상호 타협 즉 넘어지거나 기대거나 혹은 갑자기 튀어오를 때 누군가 그 자리에 있으리라 신뢰하는 것을 토대로 한다.

따라서 지금까지 살펴본 바에 따르면, 팩스톤이 보여준 접촉 즉흥무는 즉흥적인 ‘접촉’ 형식이 가진 창작력때문에 변화의 가능성과 무용수나 비무용수 모두에게 자신의 아이디어와 경험, 그리고 욕구에 따라 이 체계의 한계를 확장시킬수 있는 가능성이 내포되어 있는 형식임을 알 수 있었다.

또한 팩스톤의 무용은 접촉 즉흥무를 통해 야기될 수 있는 위험 요소들, 예컨대 불일치나 매끄럽지 못한 동작들에도 불구하고 인간 신체의 매카니즘의 우수성을 역설해 주었으며, 신체의 우아함은 그 신체의 엄청나게 다양한

¹⁴¹ 샐리 베인스, 【포스트 모던댄스】, Ibid, p. 111.

능력의 레퍼토리에 근거하고 있음을 상기시켜 주었다.

5. 트리샤 브라운 (Trisha Brown)

저드슨 댄스 씨어터의 초창기 멤버 중의 한 사람이었던 트리샤 브라운은 정통적인 모던 댄스의 배경을 갖고 있었다. 그러나 1960년 여름 브라운은 당시 즉흥과 동작 본래의 임무에 의해 야기된 제반 문제에 관심을 가졌던 서부연안의 무용가 겸 무용 교육자였던 앤 헬프린의 여름 워크샵에 참가하면서 즉흥무용을 배우게 되었고, 즉흥적인 동작을 통해서 독자적인 무용표현을 개발하게 되었다.

트리샤 브라운은 특히 즉흥무가 가진 신속한 판단과 해결방법, 편집상의 구속이 없이도 원래의 동작에서 많은 동작이 파생되는 방법에 관심을 갖게 되었다. 그는 이러한 즉흥무를 보완하는 방법으로써, 스스로 규칙을 적용하는 방법, 즉 '격렬한 접촉' 이라는 간단한 조직구조를 사용했는데, 이것은 다른 무용수의 진행을 차단하거나 전력질주 및 다른 무용수의 고의적 충돌을 피해 달아나는 등의 가능성을 포함하고 있었으며, 무용수 각자의 표현수단을 사용하는 즉흥 방법으로 나타나게 되었다.¹⁴²

따라서 브라운이 안무한 초기 작품들은 즉흥에 '구조' 를 적용하기 시작하였다. 예컨대 1962년 저드슨에서 초연된 즉흥작품인 『트리릴리엄 (Trillium)』 과 미리 규정된 목표에 적합하게 동작과 언어를 즉흥할 수 있는 엄격한 구속을 두었던 1964년의 『룰 게임 5 (Rulegame 5)』 , 그리고 작품의 성과를 결정하기 위해서 관객과 행위자, 행위자의 공포심, 관객의 기대감과 자제력 간의 대결 구도를 즉흥적으로 보여준 『겍쟁이 (Yellowbelly)』 등이 바로 그것이다.

그러나 그의 후기 작품들은 1960년대와 70년대 초기, 무용수가 동작을 필요로 하는 방식과 또 관객이 춤춘다는 것을 인식하는 방법을 모두 바꿀 수 있는 일련의 '설치 작품 (Equipment Pieces)' 들로 변화하였다. 예를 들어 1969년 뉴욕의 휘트니 박물관을 이용한 『빌딩의 측면을 걸어 내려가는 사람 (Man Walking Down the Side of a Building)』 이라는 작

¹⁴² 샬리 베인즈, 『포스트 모던댄스』, Ibid, p. 128.

품은 특별한 동작들이 특성을 제시하기 보다는 행위와 구조사이의 관계, 또 이것을 통해 바라보는 관객의 행위에 초점을 두어 무용에 대한 정의를 내리려고 노력하였다.

이처럼 트리샤 브라운은 뉴욕에 있는 건물의 지붕이나 빌딩의 벽에서 공연 하거나 『나선(Spiral)』이라는 작품에서 처럼 미니아폴리스의 공원에 있는 늪 위를 떠다니는 뗏목 위에서 공연을 하기도 했는데, 이는 극장적인 장식을 거부했던 그의 안무성향을 보여주는 작품들로 평가되고 있다.

1971년 브라운은 설치에 의해 부과되는 통제 가능성을 충분히 이해했다는 느낌에 도달했고 이어서 적분(Accumulation)이라는 수학적 원리를 토대로 춤을 만들기 시작하였다. 그는 『집적(Accumulation)』이라는 작품에서 제목이 암시하고 있는 것처럼 점점 늘어나는 연쇄작용으로 되풀이되는 단순한 몸짓 동작들을 보여주었다. 브라운은 각 동작이 반복되는 동작이므로 편안해야 하며 자연스럽고 단순해야 한다고 언급했는데, 움직임의 완전한 연속을 창조하기 위해 움직임 하나하나에 동작을 추가시키는 것을 기본적인 전제로 삼았다.

따라서 지금까지 살펴본 브라운의 안무성향은 구조적 즉흥무로부터 맨 하튼의 건축물이 주는 제한과 한계까지, 또는 무용수가 벽에서 걸어내려오는 장치로부터 수학적 전개 방식에 이르기 까지 다양한 방법으로 전개되었다. 이러한 안무법은 즉흥무를 사용함으로써 무용수의 재량을 인정하고, 다양한 공간을 활용함으로써 극장적 장식을 거부하는 형태로 표현되었다.

또한 움직임에 있어 특별한 극적 강조를 나타내지 않으며, 특별한 과장이나 감정의 강조를 덧붙이지 않는 움직임 그 자체를 보여주었고, 춤의 본질적 접근을 위해서 인간의 신체 움직임에 대한 적극적인 실험정신을 추구했음을 알 수 있었다.

V. 초기 포스트 모던댄스에 나타난 퍼포먼스적 특성

제 4장에서 분석된 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 '우연' 을 이용하는 존 케이지의 음악과, 퍼포머들과의 교류를 통해서 많은 영향을 받았으며, 즉흥적인 안무방법과 단순하고 일상적인 움직임을 추구하고 있음을 알 수 있었다.

따라서 본 장에서는 제 3장에 분석된 퍼포먼스의 예술적 특성과 제 4장에서 초기 포스트 모던댄스 안무가들의 안무 성향을 비교함으로써 퍼포먼스가 초기 포스트 모던댄스에 끼친 영향력을 고찰하고자 한다. 분석의 방법은 퍼포먼스의 신체성과 우연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여적 성격과 총체성을 근거로 초기 포스트 모던댄스에 나타나고 있는 퍼포먼스적 특성과의 유사성을 비교해 보고자 한다.

1. 신체성

역사적으로 볼 때 무용수들은 나름대로 인간의 신체에 대한 관심을 가지고 여러가지 작업을 수행해왔다. 그러나 무용수의 신체에 대한 개념은 방법과 관점의 차이로 인해서, 그리고 시대에 따른 안무나 훈련방법의 차이로 인해서 시대적 상황에 따라 다르게 나타났다.

19세기 말, 즉 1895년과 1905년 사이의 정치적 상황은 전세계가 평화로운 것처럼 보였지만, 문명화된 국가들 사이의 분열이 이루어지고 있었다. 표면적으로는 불길한 평온함이 널리 퍼져 있었지만, 식민지와 관련된 부의 불공평한 분배가 분열을 예고하고 있었다. 이와는 대조적으로 과학기술을 포함한 인간 활동의 다른 영역들은 빠른 속도로 변화하게 되었다. 예술가들은 과학기술의 혁신에 보조를 맞추어 기존의 확립된 예술적 패턴에 대한 불확실성을 절감하고 변화하는 시대에 맞는 새로운 관념과, 보다 혁신

적인 형식을 추구해야 한다는 것을 깨닫게 되었다.¹⁴³

19세기 말의 미국의 발레는 당시의 유럽 발레의 상황을 그대로 답습(踏襲)하면서 기술적인 숙련도와 시각적인 볼거리의 강조했고, 결국 표현적인 내용과 깊이의 상실로 귀결되었다. 그 당시의 발레는 시대적 변화를 고려하지 못한 채 형식주의적 전통에 사로잡혀 있었다. 이러한 상황 속에서 당시의 무용가들은 시대적 흐름에 맞는 새로운 춤의 형식들을 추구하기 시작했는데, 1890년대 파리에서 활동했던 로이 풀러(Loie Fuller)는 발레의 테크닉과 형식주의적 특성을 배제한 새로운 형식의 춤, 즉 모던 댄스의 기반을 조성하기 시작하였다. 풀러는 스토리텔링(Storytelling)적인 구조와 무용수의 개성과 정서의 표현을 피했으며, 심지어 관객이 무용수의 육체적인 아름다움을 감상하는 것조차 거부했다. 그에게 있어서 가장 큰 관심사는 시각적인 효과를 창출하기 위해 요구되는 동작이었다.

이후 모던 댄스의 선구자가 되었던 이사도라 던컨(Isadora Duncan)은 파도, 나무, 계절의 순환 등 자연에서 움직임의 영감을 받아 발레에서 사용되는 한정된 부호와 의상과는 관계없이 인간의 육체 속에서 '자연스런' 동작 표현을 발견하게 되었다.¹⁴⁴ 그는 기본적인 요소들과 반복적인 구조를 갖는 단순한 무용을 정립시켰으며, 가장 기초적인 이동스텝(locomotor step)을 개발했는데, 실제 나타난 동작보다 육체적 표현으로서 그 안에 숨겨진 감정을 역설하였고, 무용의 신체는 영혼의 외침과 다른 세계의 소리를 받아들여 표현하는 매체로 무한정한 영혼의 대변자임을 강조하였다. 이것은 독무 형태의 포맷을 가지고 내면화되고 개인화된 정서들로 표현되었다.

모던 댄스의 개척자였던 마사 그레이엄은 인간 존재의 드라마를 표현할 수 있는 인간의 신체 체계에 기초를 두고 안무를 하였는데, 그는 인간 자체를 위주로 한 무용을 개발하였고 테크닉의 기본원리에 근거하는 신체의 움직임을 강조하였다. 따라서 작품의 주제와 성격은 분명했고, 발레에서 나타

¹⁴³ 월터 소렐, 【서양무용사상사】, Ibid, pp. 303-305.

¹⁴⁴ 샬리 베인스, 【포스트 모던댄스】, Ibid, p. 13.

나는 외형적 아름다움을 왜곡시켜 고뇌하는 인간의 내적인 감정을 중심으로 한 표현이 주류를 이루었다.¹⁴⁵

그레이엄과 도리스 험프리(Doris Humphrey)는 주제를 표현해 내기 위해 공간을 연극적으로 사용했다. 그들은 인간의 자연스러운 호흡을 추상화하거나 왜곡시켜 그 호흡에 기초한 무용어휘를 정립시켰다.¹⁴⁶ 그레이엄은 호흡이 육체를 수축시키고 이완시킬 수 있으며, 인간의 심리 속에 함축된 고통과 엑스터시를 극적으로 표현할 수 있다고 보았다. 반면에 험프리는 호흡이 육체의 운동역학적 죽음과 상징적 죽음을 의미한다고 보았는데, 그것은 하강과 회복으로 이어졌다.

지금까지 살펴본 바에 따르면, 모던 댄스는 개성적인 구성과 주관적인 내용 그리고 안무가의 육체성 뿐만 아니라 주제적 관심과 동작이론까지 표현하는 동작스타일의 개인적 추구에 기초를 두었음을 알 수 있었다.¹⁴⁷

이렇듯 모던 댄스는 인간의 내적 감정을 표현하는 매체로서 인간의 신체를 강조했고, 제 2차 세계대전 이후에 나타난 전위적 성격의 예술에서 영향을 받아 신체에 대한 개념이 변화하기 시작했다. 전위적 성격의 퍼포먼스 작가들은 미학적 표현과 전통적 표현 방법을 거부함으로써 신체를 사회적 수단으로 변형시켰고, 또한 일상적인 움직임을 통해서 신체를 의사소통을 위한 물질적 도구로 사용하였다. 이러한 퍼포먼스의 신체적 특성은 초기 포스트 모던댄스의 신체적 개념에 변화를 가져왔으며, 상당부분에서 많은 유사성을 드러내고 있다.

예를 들어 포스트 모던댄스의 태동에 결정적 역할을 했던 머스 커닝햄은 1944년 초 인간의 신체에 대해서 당시의 모던 댄스와는 본질적으로 구별될 수 있는 견해를 피력했는데, 그는 다음과 같이 주장했다.¹⁴⁸

¹⁴⁵ 엄 성은, 『미국의 초기 포스트 모던댄스에 나타난 미니멀리즘에 대한 연구』, 이화여자 대학교 석사학위 논문, 1996, p. 56.

¹⁴⁶ 샬리 베인스, 『포스트 모던댄스』, Ibid, p.15.

¹⁴⁷ Ibid, p. 17.

¹⁴⁸ Ibid, p.18.

- (1) 어떠한 동작도 무용의 소재가 될 수 있다.
- (2) 어떠한 차례도 타당한 구성방법이 될 수 있다.
- (3) 모든 신체부위들이 사용될 수 있다.
- (4) 음악, 의상, 장식, 조명, 그리고 춤은 제 나름의 독립된 논리와 정체성을 지닌다.
- (5) 무용단의 모든 무용수는 솔로주자가 될 수 있다.
- (6) 어떠한 공간에서도 춤을 출 수 있다.

커닝햄에게 있어 인간의 동작으로 이루어지는 표현의 기초는 신체와 불가분의 관계에 있었고, 비록 커닝햄의 무용이 복잡한 스텝을 쓰는 고도로 숙련된 무용수들의 동작으로 만들어졌지만 그것은 길거리에서 흔히 볼 수 있는 행동같은 선천적인 표현이었다. 바로 이러한 점에서 퍼포먼스와의 유사성을 찾을 수 있는데, 퍼포먼스 또한 예술과 인간의 삶을 연결시키기 위한 수단으로써 인간의 일상적인 행동에 집착하였다.

비록 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 춤의 본질로 돌아가기 수단으로서 인간의 신체 자체를 강조했고, 퍼포먼스는 예술과 현실의 삶을 이어주는 수단으로서 신체 그 자체의 일상적인 행위를 강조했다는 차이가 있지만, 양자 모두가 그들의 목적을 위해서 인간의 신체 그 자체가 보여주는 일상적인 행위에 의미를 부여했다는 것은 주목할만 하다.

이러한 특성은 앤 헬프린과 저드슨 댄스 씨어터의 활동에서도 발견되었다. 그들 또한 신체를 인간의 심리상태의 강조가 아닌 춤의 본질로서, 인간의 신체 그 자체를 강조하기 위해서 사용했으며, 점차 그 범위를 확대시켰다.¹⁴⁹

예컨대 앤 헬프린은 1950년대 말 일련의 움직임 워크샵에서 학생들에게 쉽고 편안하고, 즉흥적인 행동과 제스처어를 통해서 그들 자신의 신체 감각에 집중하도록 요구했다. 여기서 그는 '움직임의 경험을 통한 공통언어' 라

¹⁴⁹ 엄 성은, 【미국의 초기 포스트 모던댄스에 나타난 미니멀리즘에 대한 연구】, Ibid, p. 56.

블리우는 것을 공유하기 위해 무용수뿐 아니라 시각미술가, 시인, 음악가, 건축가들을 워크샵에 초대했고 의자에 앉기, 청소하기, 기기, 걷기, 달리기 등과 같은 완전히 평범한 신체적 행동들을 요구하였다.¹⁵⁰

저드슨 댄스 씨어터의 작업에서도 신체의 개념은 변화되기 시작했다. 저드슨 댄스 씨어터로 오면서 모던 댄스의 '아름다운' 신체와 '훈련되고 균형잡힌' 신체의 이미지는 있는 그대로의 신체 상태를 취하게 되었다. 무용에서 금기시되었던 어색함이나 뚱뚱함이 무용에 등장하게 되었고, 심지어는 병약함마저도 공연의 일부가 되었다.

또한 이본느 레이너(Yvonne Rainer)는 로버트 모리스(Robert Morris)가 안무한 작품 【Waterman Switch】에서 신체의 움직임에 대한 기초적 관심을 표현했으며, 꾸밈없는 인간의 신체와 영혼을 나타내는데 초점을 두었다. 그는 포장된 감정이나, 성격적으로 특성화된 것, 혹은 무용의 기술적인 부분에는 관심을 두지 않았으며, 이러한 특성화나 기술의 추구 등은 인간의 자연스러운 움직임을 방해한다고 생각했다.

한편 초기 포스트 모던댄스는 '누구나 무용을 할 수 있다' 는 그들의 슬로건을 전파시키기 위한 방법으로써 전문 무용수가 아닌 퍼포먼스 작가들이나 음악가, 시인 등의 비무용수와 함께 많은 공연을 행했는데,¹⁵¹ 이러한 비무용수의 영향과 그들 자신의 생각에 대한 변화로 인해 일상적인 의상을 입고 공연하기 시작했다. 행동하기에 편안한 일상적인 의상, 예컨대 청바지, 티셔츠, 원피스, 운동선수들의 헐렁한 땀복, 여성들의 속옷을 착용하였고, 어느 누구도 미적이거나 힘있는 체격을 과시하지 않았다. 이러한 의상의 착용은 신체를 과장하는 것이 아니라, 운동성을 위한 허용이었으며, 효과적으로 작업하는 사람들처럼 무용수들의 신체 이미지를 확대시키기 위한 목적을

¹⁵⁰ R. Coe, 【Dance on America】, (New York: E.P. Dutton, 1985), p. 179.

¹⁵¹ 샬리 베인즈, 【포스트 모던댄스】, Ibid, pp. 29-30.

가지고 있었다.¹⁵²

지금까지 살펴본 바에 따르면, 초기 포스트 모던댄스는 다른 어떤 시기 보다는 신체에 대한 관심이 지대하였다. 무용의 본질로 남은 것은 음악도, 무대장치도 아니었으며, 화려한 의상이나 조명도 아니었으며, 그들이 의도하고자 했던 바는 무용수의 '몸' 으로서의 신체가 아니라 평범한 인간으로서 지니고 있는 일상적인 신체인 것이다.

따라서 작품에 등장하는 무용수는 더이상 과거 모던 댄스에서 처럼 이상적인 존재나 극 전개의 주인공을 자처하는 환상적인 인물이 아니었고, 작품 속의 인물은 단지 평범한 삶을 살아가는 일반인의 신체적 이미지로 표현되기 시작했다.

바로 이러한 점들에서 퍼포먼스와의 유사성이 드러나고 있다. 즉 초기 포스트 모던댄스가 춤의 본질로서 신체 그 자체가 보여주는 꾸밈없는 일상적 행위를 강조하고자 노력했는데, 퍼포먼스는 미술 작품이 한낱 상업적인 거래의 대상으로 전락해 가는 것에 대한 조소와 풍자에서 비롯되었던 개념 미술의 영향으로 그들의 신체를 예술의 개념을 물질화시키는 최적의 수단으로 인식하게 되었고, 전통적인 도구인 캔버스나 물감 또는 끌 대신 순수하게 신체 그 자체를 표현의 도구로 삼기 시작했다. 따라서 신체적인 제스처는 회화적인 소개의 심리상태나 물리적 상태를 벗어나 신체 그 자체가 마치 예술작품처럼 간주되었으며, 또한 예술과 삶의 경계를 허물기 위한 방법으로 인간의 일상적인 움직임에 주목했다는 점에서 초기 포스트 모던댄스와 일맥상통하고 있는 것이다.

특히 해프닝은 미국의 무용계에 뚜렷한 영향을 끼쳤다. 로버트 휘트먼(Robert Whitmann)과 카프로우와 같은 사람들에 의해 시작된 사고방식은 그들을 모던 댄스가 지향했던 신체의 속박으로부터 해방시켰고, 대담한 실험으로 이끌었다. 해프닝의 영향으로 전문 무용가와 아마추어 춤꾼 사이의 장벽이 어느 정도 무너지게 되었으며, 커닝햄과 오랫동안 친분을 맺어왔

¹⁵² 엄 성은, 【미국의 초기 포스트 모던댄스에 나타난 미니멀리즘에 대한 연구】.

Ibid, p. 57.

던 미술가들, 특히 로버트 라우센버그가 무용장면에 등장해도 이제 더이상
우스꽝스럽게 보이지 않았다. 동시에 이본느 라이너같은 전문 무용수들도
전에는 감히 시도할 수 없었을 것들을 무대 위에서 자유롭게 감행할 수 있
게 되었다.¹⁵³

¹⁵³ 에드워드 루시 스미드, 【해프닝】, Ibid, p. 26.

2. 유연성 및 즉흥성

1절에서 모던 댄스는 발레에서 나타났던 정형화된 신체와 움직임을 거부하면서 인간의 내면 감정을 표현하기 위한 수단으로써 신체를 강조했다. 발레의 정형성을 거부했던 모던 댄스 또한 점차적으로 형식주의에 치우치게 되면서, 춤의 본질인 '신체' 그 자체를 목적으로 하는 초기 포스트 모던댄스로 변화하게 되었다. 이들은 평범하고 일상적인 신체에 깊은 관심을 표명하게 되었는데, 이것은 결과적으로, 예술의 개념을 물질화시키고자 인간의 신체를 주목했고, 예술과 관객의 거리를 좁히기 위해서 일상적인 행위를 사용했던 퍼포먼스와 매우 유사한 개념임을 알수 있었다.

이러한 신체에 대한 깊은 관심은 필연적으로 움직임의 변화를 수반하게 되었다. 초기 포스트 모던댄스의 움직임은 퍼포먼스적 특성이 가장 두드러지게 나타나고 있는데, 그것은 바로 유연성 및 즉흥성의 개념이다. 물론 퍼포먼스의 유연성 및 즉흥성의 개념이 모든 초기 포스트 모던댄스에서 공통적으로 적용되는 현상은 아니지만 커닝햄이나 앤 헬프린, 스티브 팩스턴, 그리고 트리샤 브라운등의 몇몇 안무가들의 활동을 통해서 퍼포먼스의 유연적 개념이 끼친 영향력을 살펴볼 수 있었다.

따라서 본 절에서는 이러한 유연성의 개념이 형성될 수 있는 토양을 제공했던 대표적인 퍼포먼스 작가인 케이지와 그를 통해서 초기 포스트 모던댄스에 유연성의 개념을 도입했던 머스 커닝햄의 움직임의 경향을 살펴보고, 이들의 노력이 이후 초기 포스트 모던댄스 안무가들에게 끼친 영향력을 고찰해보고자 한다.

위에서도 언급했던 것처럼, 무용 본연의 상태를 표현할 수 있는 새로운 움직임을 추구하고 있었던 커닝햄은 대표적 퍼포먼스 작가였던 케이지의 유연성 및 불확정성의 음악에서 강한 영향을 받았다. 케이지의 유연성 및 불확정성 음악은 작곡자 자신이 선택한 음악을 청중의 입장에서 더 능동적으로 듣게 하고 연주자에게 음악 해석의 재량권을 줌으로서 하나의 제시된 범

위안에서 자기 실현을 할 수 있는 자발성을 불러일으키는 새로운 공간을 제공했다.¹⁵⁴ 커닝햄은 이러한 개념을 유연한 척추의 사용과 고전 발레의 바스락 거리는 스텝, 그리고 엄밀하고 분절적인 기법에 결합하였고, 이는 이미 감지된 영역내에서가 아니라 전혀 모르는 영역에서의 움직임 발견하여 무용공간을 자연스럽게 구성함으로써 무용을 하나의 사건으로 전개시켰다.

또한 커닝햄은 케이지의 견해를 받아들여서 무용의 공간을 분산시키고 움직임상 예기치않은 재치있는 신체부분의 결합을 창조했는데, 케이지가 우연에 의해서 다음 음표들을 결정하는 방식을 채택했던 것처럼, 동작 자체 뿐만 아니라 그 동작을 이어주는 절차나 순서에도 어떤 정해진 틀이 존재하는 것은 아니라는 생각을 가지고 무수한 순서 조작을 통해서 동일한 동작들로 이루어진 작품을 여러가지 다른 모습으로 변화시키는 방법을 사용하기도 했다.

대체로 커닝햄은 그가 창작한 부분들의 순서들을 따르며, 중요치 않은 부분에서는 동전을 던져 그 부분을 구성하는 수법을 택했다. 그러나 우연의 효과는 무용의 순서상 어느 부분이 먼저 제시될 것인가 이상의 사항을 결정할 수는 없다는 한계를 가지고 있었는데, 그는 최근에 무작위 추출 방법이 과학적 실험의 타당한 절차로서 채택된다는 사실을 읽고 그 우연적 효과의 과학성을 재확인하였다. 이러한 우연적 방법의 비효율적, 오류적 가능성에 대해 커닝햄은 다음과 같이 말하고 있다.

“나는 그러한 행위에 어떤 판단도 우선시키지 않는다. 무엇이 결과하든 간에 단지 그것을 해 볼 뿐이다. 때때로 물리적 의미에서 효과가 없을 수도 있으나 실제로 해봄으로써 기대하지 않았던 그 무엇을 얻을 수 있으며 그것은 당신이 이미 아는 것으로서의 선택적인 결정론에서 탈피하여 마음을 개방할 수 있는 즉시적인 방법이 기 때문이다”¹⁵⁵

¹⁵⁴ 송 은화, 【머스 커닝햄이 포스트 모던댄스에 미친 영향】, Ibid, p. 23.

¹⁵⁵ 허 영일, 『포스트모던 댄스의 출현과 선구자의 활동』, Ibid, p. 331.

특히 커닝햄과 케이지의 합동작업은 커닝햄으로 하여금 음악상 가장 발전된 움직임일 가능케했다. 협동의 방법이란 음악과 무용이 단순히 같은 공간과 시간을 점유한다는 것을 뜻한다. 비록 병치가 때로 음악이나 무용에 극적인 표현성을 부여하기는 하지만 그러한 상호작용은 계획된 것은 아니었으며, 이들의 합동 작업은 저드슨 그룹에 중요한 영향을 끼쳤다.¹⁵⁶

또한 퍼포먼스의 우연성 및 즉흥성의 개념은 미국의 서해안 지방에서 즉흥 움직임에 관해 작업하고 있었던 앤 헬프린에게서도 찾아 볼 수 있었다. 커닝햄이 자신의 무용작품에서 퍼포먼스적 예술 특성인 우연성의 기법을 적극적으로 활용하고 있을 무렵 앤 헬프린은 즉흥 무용을 사용해서 전문적인 무용수가 아닌 비직업적 무용수를 활용했으며, 즉흥성은 무용수로 하여금 안무가의 의도가 아닌 스스로의 결정에 의해 움직일 수 있는 계기를 마련하였다.

이러한 헬프린의 안무법은 트리샤 브라운에게도 영향을 미쳤다. 브라운은 그의 초기작품들에서 즉흥적 구조를 적용했다. 저드슨 교회에서 공연된 『트릴리엄(Trillium)』에서 그는 “나는 설 수도, 앉거나 누울 수도 있었으며 결국 가벼운 동작으로 끝냈다. 이 춤에서 나는 공연에 앞서 내 의도를 나 스스로에게 주지시키지 않았다”¹⁵⁷ 라고 말했으며, 1963년작 『가벼운 추락(Light fall)』은 스티브 팩스톤(Steve Paxton)과의 듀엣 작품으로 격렬한 접촉의 탐구작업에서 얻은 ‘높이 오르기’와 ‘정지’가 기본이 된 작품이었다.

위에서 언급했듯이 스티브 팩스톤도 즉흥행위에 많은 관심을 나타냈다. 그는 1970년대 중반 ‘접촉에 의한 즉흥무용(Contact Improvisation)’이라는 새로운 무용형식을 조직하고 보급하는데 큰 몫을 했으며, 이것은 군대예술, 사회무용, 스포츠 및 어린이들의 놀이를 섞은 민주적 형식의 무용이었다.

¹⁵⁶ Ibid, p. 317.

¹⁵⁷ Ibid, p. 129.

접촉즉흥무에서 사용된 동작의 소재들은 대부분 일상적으로 흔히 볼 수 있는 것들이었지만, 때로는 악수로부터 시작해서 사랑의 동작, 크게 떠들기, 군대적인 예술, 사교춤, 명상에 이르기까지 폭넓은 범위를 포함하고 있었다. 또한 배치에 관한 세부적 사항들은 즉흥연기를 하는 무용수들에게 달려 있었다.¹⁵⁸

현재 즉흥행위는 무용과 연극에서 다시 강력하게 부활되고 있다. 과거 저드슨 댄스 씨어터와 세컨드 시티(Second City), 리빙 씨어터(Living Theatre), 오픈 씨어터(Open Theatre), 그리고 그 밖의 즉흥행위에 기반을 두고 작업하던 다른 그룹들은 가끔은 혼란스러울 정도로 활발한 공연 예술의 활력소가 되었다. 사실 서양의 극장은 즉흥행위에 있어서 오랜 역사를 가지고 있는데, 중세의 음유시인들과 르네상스의 코메디아 델라르테(commedia dell' arte), 즉 가면희극 등은 그 당시 극장 공연에서는 중요한 그리고 인정받는 예술양식이었다.¹⁵⁹

물론 1960년대에 활성화되었던 즉흥행위가 최근에 급부상하는 것은 우리의 극장예술 전통상 자연스럽게 받아들여질 수 있는 일은 아니다. 왜냐하면 즉흥행위는 표상적인 형식적 법칙을 깨고, 전통적 규범을 파괴하였으며 안무가의 역할을 침해할 수도 있기 때문이다.

그러나 여기서 가장 중요한 것은 1960년대와 70년 당시 즉흥행위는 퍼포먼스적 요소인 우연성 및 즉흥성의 영향 아래 초기 포스트 모던댄스를 추구한 많은 무용가들은 무한한 가능성을 발견할 수 있는 계기를 마련해 주었다는 데 있다. 즉, 그것은 현장 공연의 생명력과 독특함에 대한 가능성이었는데, 즉흥행위는 매매될 수 있거나 필름 또는 TV로 볼 수 있는 '녹화된' 공연들과는 달리 현장공연으로서 그 순간의 현상으로서 지나가면 소멸해 버리기 때문에 즉흥 행위에 수반되는 모든 작업은 작품의 결과보다는 작업 과정속에 더 큰 흥미와 관심을 가지게 되었다. 공연이 끝나고 나면 무용과 관련된 것, 특히 각본도 없이 우발적으로 일어난 무대 연기 등에 관해 참

¹⁵⁸ 샬리 베인즈, 【포스트 모던댄스】, Ibid, pp. 110-111.

¹⁵⁹ 육 완순, 【무용즉흥】, (서울:신홍출판사, 1983), p. 13.

고할 수 있는 구체적인 것들은 전혀 없었기 때문에 즉흥무용과 연기라는 혁신적인 것을 시도하는 사람들은 바로 이러한 즉시성에 높은 가치를 두게 되었던 것이다.

지금까지 본 연구는 초기 포스트 모던댄스에서 보여지는 퍼포먼스의 유연성 및 즉흥성의 개념을 살펴보았는데, 그결과 케이지로부터 영향을 받은 퍼포먼스적 기법은 형식주의로부터의 탈피 혹은 해방을 뜻하는 “모든 움직임이 다 무용이 될 수 있다” 라는 초기 포스트 모던댄스의 새로운 안무법에 영향을 끼쳤다는 것을 알 수 있었다.¹⁶⁰

즉 퍼포먼스의 유연성 및 즉흥적 기법의 도입으로 그들의 무용 형식은 즉흥속에서 이루어지는 자연스러운 유연성을 지향하게 되었고, 더 나아가 숙련되지 않은 무용수 자체에서 나오는 임위적인 행위를 새롭게 느낄 수 있는 기회를 제공하였다. 또한 그들은 이러한 방법을 통해서 새로운 작품의 창출이 가능해졌고, 허 영일에 따르면, 그들은 이것을 통해서 예술과 삶은 ‘하나’ 라는 관념을 탄생시켰다.¹⁶¹

¹⁶⁰ 허 영일, 『포스트모던 댄스의 출현과 선구자의 활동』, Ibid, p. 15.

¹⁶¹ Ibid, p. 317.

3. 관객참여

2절에서 퍼포먼스의 유연성 및 즉흥적 특성은 케이지로부터 비롯되어 무용에 유연적 기법을 처음으로 이식시켰던 커닝햄을 거쳐, 헬프린과 브라운, 그리고 팩스턴에 이르기까지 많은 초기 포스트 모던댄스 안무가들에게 새로운 움직임의 가능성을 제시해 주었음을 알 수 있었다. 본절에서는 움직임에 변화를 가져왔던 퍼포먼스의 예술적 특성이 초기 포스트 모던댄스의 구조에 끼친 영향력을 검토해 보고자 한다.

초기 포스트 모던댄스는 신체의 사용을 중시하고 움직임에 집중하면서, 음악이나 의상, 혹은 무대장치나 조명으로부터 분리된 움직임 그 자체만을 강조하기 위해서 새로운 구성법을 고안하게 되었다. 이 시기의 무용은 발레처럼 공연시간과 실제 시간과의 차이와 초기 모던 댄스에서 볼 수 있었던 기승전결식의 구성이나 스토리 전개를 거부했다.

초기 포스트 모던댄스는 1960년대로 들어서면서 공연에 대한 환상주의를 배격함으로써 일상적이며 실제적인 방식의 공연시간을 지향하게 되었는데, 이것은 안무가들이 걷거나 앉기, 물건 운반하기 등과 같은 일상적인 움직임을 선호하면서 자연스러운 실제 시간의 연출이 가능해졌다.

또한 이 시기의 무용가들, 특히 저드슨 그룹에서 활용했던 많은 안무가들은 예술과 관객을 분리시켰던 프로시니엄 무대를 거부했으며, 블랙 마운틴 칼리지에서 복합매체(multimedia)를 사용한 이벤트를 행하기도 했다.

바로 이부분에서 퍼포먼스의 예술적 특성, 예컨대 관객 참여적 성격이 분명하게 나타나고 있는데, 초기 포스트 모던댄스는 그들이 움직임의 구성에 있어 무용의 본질과 순간적인 특성을 드러내는 과정에서 상당히 많은 퍼포먼스적 특성인 관객 참여적 성격을 드러내게 되었다.

위에서 언급했듯이, 퍼포먼스는 전통적인 공연예술에서 흔히 볼 수 있는 무대와 객석의 분리를 포기함으로써, 비프로시니엄 무대를 지향하게 되었다. 또한 이들은 관객의 참여를 적극적으로 끌어내기 위한 수단으로 무대에서 행해지는 예술적 행위와 생활에서 흔히 볼 수 있는 일상적인 행위의 구

분을 철폐시키고자 노력했는데, 사실 행위의 구분은 관객으로 하여금 예술은 전문가만이 할 수 있는 행위라는 그릇된 인상을 심어줌으로써 관객을 소외시키고, 수동적인 입장에 놓이게 했다. 따라서 퍼포먼스 작가들의 노력은 관객의 적극적인 참여를 보장함으로써, 관객이 극의 주체가 되었고, 예술과 관객 사이를 거리를 좁혀주는 가교의 역할을 수행하였다.

이러한 퍼포먼스 작가들의 노력은 초기 포스트 모던댄스 안무가들이 공연을 구성함에 있어서 근본적인 변화를 가져왔다. 발레뿐만 아니라 모던댄스는 공연 장소를 감상자와 행위자를 철저히 구분하는 프로시니엄 무대로 한정시키면서 스스로가 무대와 객석 사이에 넘을 수 있는 장벽을 만들어 놓았고, 무용과 관객 사이의 괴리감을 형성시키는 결과를 낳았다. 그래서 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 점차 관객으로 부터 멀어지고 있었던 무용이 대중성을 획득하기 위한 방법으로써 퍼포먼스의 관객 참여적 성격을 수용하게 되었으며, 그 방법은 비프로시니엄 무대의 추구, 즉 체육관이나, 교회, 화랑, 박물관, 심지어는 지붕 위나 숲 속, 그리고 호수에서의 공연으로 나타났다.

또한 예술적 행위와 일상적인 행위의 구분을 거부했던 퍼포먼스의 예술적 특성은 '무용은 전문적인 훈련을 받은 무용수에 의해서만 가능하다'는 편견을 수정할 수 있는 본보기를 제공했다. 즉 초기 포스트 모던댄스는 예술과 관객의 거리를 좁히려는 목적으로 신체의 일상적인 행위를 강조했던 퍼포먼스의 영향으로 '누구나 무용을 할 수 있다'는 슬로건을 표방했고, 이것은 전문 무용수가 아닌 퍼포먼스 작가들이나 음악가, 시인 등 비무용수들의 기용으로 나타났다.

특히 해프닝은 초기 포스트 모던댄스가 관객 참여적 구조를 갖는데 결정적인 영향을 끼쳤다. 해프너였던 카프로우의 주장에 따르면, 해프닝이란 삶과 예술 사이에 드리워졌던 무거운 경계선을 걷어 버리기 위한 작업이며, 그것은 단일 공간이 아닌 복수의 공간을 사용하거나 시간을 불연속적으로

사용함으로써 예술의 재생산이나 복제 가능성을 배제한다.¹⁶² 그러한 일회성은 특히 그 실천적 구성에 있어서의 ‘환경(Enviroment)’ 과 ‘아쌘블라쥬(asmablages)’¹⁶³라는 두 개의 핵심되는 축 사이에서 진행되게 되는데, 특히 후자는 일찍이 피카소나 브라크와 같은 입체파 화가나 다다, 초현실주의자들이 즐겨 사용하던 폴라쥬(collage)¹⁶⁴라는 미술적 테크닉과 긴밀하게 연결되어 있으며, 그것은 해프닝에 있어서 여러 사건들을 결합시켜 가는 가장 적절한 기술로 인식되었다.

해프닝이 초기 포스트 모던댄스에 끼친 영향은 공연 공간과 관객과의 관계에 매우 능동적으로, 창조적으로 그리고 민주적으로 작용했다. 해프닝적 상상력은 공연 공간을 보다 거칠고, 자유스럽게, 또 그것의 전 면적을 다 사용하도록 유도했다. 무엇보다도 무용수가 아닌 이들까지도 공연에 참가하도록 함으로써 보는 이로 하여금 자기 자신도 참석할 수 있을 것만 같은 호기심을 자극했다. 해프닝을 지시하는 안무가들이 춤에만 특별히 이용되었던 어떤 움직임을 요구하지 않는 관계로 ‘참여’에의 충동은 더욱 강해졌다. 이러한 비전문가적 행위들은 우리가 대수롭게 보아왔던 사물이나 사건들이 매우 다른 시각으로 보여지기 시작하면서 창조성을 띄게 되었던 것이다.

따라서 해프닝이라는 방법을 도입했던 초기 포스트 모던댄스가 보여주는 것은 엄격히 분리되어 있던 무용수와 관객 사이의 세계를 좁혀 주었으며, 무용수는 관객을 내려다보는 위치에서 심리적이고 상징적이며 자기도취적인 세계에 머물러 있지 않고 관객 또한 더이상 무용수나 무용 공연으로 부터 ‘영원히’ 분리되어 자신들을 객관적이고 수동적이며, 침묵하는 존재로

¹⁶² Ibid, p. 53.

¹⁶³ 아쌘블라쥬(asmablage): ‘집합’, ‘조립’을 뜻하는 용어로 실제의 오브제들을 모아 붙이는 기법 및 이러한 기법에 의한 작품을 가리킨다. 폴라쥬가 2차원적 구성인데 비해 아쌘블라쥬는 3차원의 구성을 말한다.

¹⁶⁴ 폴라쥬(collage): ‘붙이기’를 뜻하는 용어로서 평면에 실재의 여러 가지 오브제들을 붙이는 회화기법 및 이러한 기법에 의한 작품을 가리킨다.

만 인식하지 않게 되었다.¹⁶⁵

말하자면 사실상 해프닝은 예술로서의 무용이라는 미명하에 서로를 '소외' 시켜왔던 무용수와 관객 사이의 간극을 좁혀주는 역할을 하게 되었다.

지금까지 초기 포스트 모던댄스에 나타나고 있는 퍼포먼스의 관객 참여적 성격을 살펴본 바에 따르면, 이 시기의 무용은 퍼포먼스의 관객 참여적 성격을 받아들임으로써, 무대와 관객을 분리시키고 있는 프로시니엄 무대를 거부하고, 무용과 관객 사이의 거리를 좁힐 수 있는 기회를 제공했으며, 이것은 비무용수를 기용하는 방법으로 활용되었다.

퍼포먼스를 비롯해서 현대의 예술은 무대와 관객의 사이를 보다 가깝게 하려는 시도를 꾀하고 있다. 사실 무용도 관객과의 거리를 좁히기 위한 노력을 꾸준히 전개하고 있지만 이러한 노력이 성과를 거두고 있지 못하다는 점에서, 퍼포먼스가 가지고 있는 관객 참여적 특성을 주목할 필요가 있다.

¹⁶⁵ 김 태원, 『후기 현대춤의 미학과 동향』, Ibid, p. 56.

4. 총체성

3절에서 초기 포스트 모던댄스는 무용이 대중과 좀더 친숙해질 수 있는 방법으로 퍼포먼스의 관객 참여적 성격을 적극적으로 활용했음을 알 수 있었는데, 이 시기의 무용에서는 이것외에도 퍼포먼스에서 볼 수 있는 총체성의 개념도 강하게 드러내고 있었다.

1960년대 부터 70년대의 퍼포먼스 작가들은 예술 창조를 위한 도구로써 다양한 매체를 활용해왔는데, 이를테면 자신들의 예술적 경험을 음악, 문학, 비디오, 영화 등의 다양한 매체를 사용해서 관객에게 보여줌으로써 예술적 효과를 극대화시키는 데 그 목적이 있었고,¹⁶⁶ 다양한 매체들은 서로 유기적으로 결합되어 총체적인 성격을 지니게 되었다.

예를 들어 블랙 마운틴에서의 공연은 퍼포먼스의 총체적 특성을 가장 명확하게 드러내는 구조를 가지고 있었다. 1952년 미국 블랙마운틴 대학 구내 식당에서 벌어진 획기적인 이 공연에서 케이지는 강연을 한다면서 침묵을 지키고 있었고, 올슨(Charles Olsen)과 리처즈(Richards)는 사닥다리 위에서 시를 낭독하기 시작했다. 화가인 라우센버그는 레코드를 틀었고, 튜더는 피아노를 연주했으며, 커닝햄은 다른 무용수들과 함께 관객의 주변에서 즉흥적인 무용을 시도하였다. 이 모든 행위들과 동시에 천장에는 영화가 투사되어 영상이 천장에서 벽으로 이동하였고, 각 동작들은 간격을 두고 행해지기도 하고 어떤 때는 동시에 이루어지기도 했다.¹⁶⁷

45동안의 이 공연은 공연자의 성격과 스토리가 배제된 플라주화된 작업으로 관객과 공연과의 현실적 관계를 모색하는 시도였다. 또한 이러한 시도는 타예술 상호 간의 간격을 극복하면서, 사실상 장르의 파괴로 이어지게 되었고 무용, 연극, 영화, 음악, 문학 등 각자의 독립된 예술이 단순한 조합이 아니라 각자의 개성을 잃지 않고 주장되고 충돌함으로써 하나의 공연으로 새로운 공연을 창조했다는 의의를 가진다. 이러한 총체적 특성은 안무구

¹⁶⁶ 김 재권, 【행위예술로서의 퍼포먼스】, Ibid, p. 55

¹⁶⁷ 김 수남, 【총체예술의 이해】, Ibid, p. 40.

조와 연기 태도에서 커닝햄을 비롯한 초기 포스트 모던 안무가들에게 많은 영향을 주었다. 그들은 미술, 사진, 건축, 비디오, 음악에 있어서 서로 대등한 관계를 가질 수 있는 타분야의 예술가들과의 협동작업을 통해서 각 장르상의 독립성을 유지해가면서 춤 공연이 가질 수 있는 '총체성'의 효과로도모하고자 했다.¹⁶⁸

매체간의 독립성을 유지하면서 춤 공연이 가질 수 있는 총체적 효과를 얻으려는 시도는 김 태원에 따르면, 바그너적인 낭만적 '융합적' 총체성이 아니라, 오히려 브레히트(B. Brecht)적인 '이합적' 총체성의 측면으로 규정될 수 있다.¹⁶⁹ 여기서 초기 포스트 모던댄스와 퍼포먼스의 총체적 개념이 약간의 차이를 보이고 있는데, 퍼포먼스는 바그너적인 '융합적' 의미의 총체성의 개념을 지향하고 있기 때문이다.

또한 초기 포스트 모던댄스 안무가들은 무용 어휘의 확장을 위해서 로버트 라우센버그나 로버트 모리스같은 시각예술가들의 작품을 공연에 이용함으로써 예술 매체들 사이의 경계를 모호하게 만들었다. 시각예술이 공간과 무용공연에 이식됨으로서 그들은 인간의 몸과 움직임안에서의 새로운 통찰력 만큼이나 놀라운 극적 이미지들을 발전시켰던 것이다.¹⁷⁰

따라서 지금까지 초기 포스트 모던댄스에 나타나고 있는 퍼포먼스의 총체성의 개념을 살펴본 바에 따르면, 퍼포먼스의 총체성은 타예술, 특히 미술계와 음악계와의 공동작업을 통해서 무용의 본질을 회복하고 예술로서의 무용을 심도있게 탐구할 수 있는 방법을 제공하였음을 알 수 있었다.

¹⁶⁸ 김 태원, 【후기 현대춤의 미학과 동향】, Ibid, p. 25.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ 허 영일, 『미국 포스트 모던 댄스의 성격과 역사적 전개과정』, 《문화예술》, 89,3-4, pp.86.

Ⅵ. 결 론

본 논문은 제 2차 세계대전 이후 과거의 전통이었던 모던 댄스를 거부하면서 전개되기 시작한 초기 포스트 모던댄스의 안무경향에 이론적 근거 및 방법론을 제공한 것으로 판단되는 퍼포먼스 개념과 예술적 특징을 알아보고 이러한 특성이 초기 포스트 모던댄스에서 어떻게 구현되고 있는가를 고찰하기 위한 것이었다.

초기 포스트 모던댄스는 춤의 본질에 대한 의문과 회의에서 출발하였다. 비록 모던 댄스가 새로운 춤 테크닉과 소재를 도입했다 할지라도 그들은 대체적으로 발레에 의해 확립되었던 관습과 형식적 가치를 유지하였다. 따라서 초기 포스트 모던댄스는 모던 댄스가 지향했던 신념과 이상이 관습적으로 굳어지면서 정형화되기 시작한 안무적 성향과 틀을 거부하면서 '포스트 모던' 이라는 특수한 명칭 아래 그들만의 다양하고 독특한 안무경향을 선보이기 시작했다.

이러한 변화의 과정에서 이들은 퍼포먼스가 가지고 있는 독특한 예술적 특성을 주목하게 되었다. 초기 포스트 모던댄스는 퍼포먼스가 그들의 미적 태도를 표현하는 수단으로서 인간의 신체를 주된 표현 수단으로 사용했고, 유연적이며 즉흥적인 요소를 활용했으며, 특히 예술 창작의 과정 속에 관객이 참여할 수 있는 공간을 마련했고 서로 다른 예술매체를 유기적으로 결합시킴으로써 독특한 예술적 특성을 확립시켰다는 점에서 새로운 무용 형식으로서의 가능성을 발견되었고 무용에서 활용되기 시작했다.

본 연구는 퍼포먼스를 신체성과 유연성 및 즉흥성, 그리고 관객 참여와 총체성의 네가지 범주로 분류해서 퍼포먼스의 예술적 특성을 살펴보았으며, 이를 근거로 초기 포스트 모던댄스에서 퍼포먼스적 특성이 가장 두드러지게 나타났었던 신체와 움직임, 구조로 나누어 퍼포먼스의 예술적 특성이 끼친 영향을 정의내릴 수 있었다.

따라서 연구의 결론은 다음과 같다.

첫째, 초기 포스트 모던댄스는 퍼포먼스의 신체적 특성의 영향으로 춤의 본질적 요소로서의 신체 그 자체로 돌아가기 위한 방법으로 그 이전의 춤에서 행해졌던 내면 감정의 표현이나 환상적인 의상 및 장치같은 장식적인 기능을 배제했으며, 비 무용수의 기용으로 아름다운 신체와 훈련되고 균형잡힌 신체의 이미지는 있는 꾸미지 않는 신체 상태를 표현하게 되었으며 무용의 본질인 신체 움직임만을 드러내게 되었다.

퍼포먼스의 영향은 발레나 모던댄스에 나타난 정형화된 신체 이미지를 거부하고, 가장 꾸밈없는 상태로서 인간의 나체를 긍정적으로 수용할 수 있도록 만들었다. 이것은 결과적으로 초기 포스트 모던댄스의 무용 어휘를 확장시키고, 발레나 모던댄스가 지향했던 신체의 속박으로부터 인간의 신체를 해방시켰다는데 의의가 있다.

두번째, 퍼포먼스의 비결정성에 의한 유연성 및 즉흥성의 개념은 초기 포스트 모던댄스가 발레나 모던댄스에 관한 절대적이고 정형화된 관습과 전통을 거부하면서 '모든 움직임이 모두 무용이 될 수 있다'는 새로운 안무 방법을 제공하였다.

퍼포먼스의 유연적이고 즉흥적인 요소를 무용에 도입함으로써 초기 포스트 모던댄스는 의도적으로 안무된 작품이 아니라 즉흥 속에서 이루어지는 일회적이고 유연적이며 즉흥적인 안무방법을 지향하게 되었다. 이러한 방법은 하나의 장르로 고착되기 시작한 현대의 무용에 신선한 충격을 전해 주었으며, 각각의 춤은 잘 정해진 시작, 중간, 끝을 갖는 것이 훌륭한 춤 구성이라는 전통적인 원리에서 춤을 해방시켰다.

그 결과 초기 포스트 모던댄스는 무작위성과 자의성이 실제 삶의 조건이며, 완결된 작업으로서의 생산성 예술을 거부하고 표현성과 의미를 제거하고 일상성을 수용한다는 퍼포먼스적 안무방법에 의해 무용 표현 한계를 극복하고 소재의 다양함을 확대시키는 효과를 가져왔다.

세번째, 초기 포스트 모던댄스는 점차 관객으로 부터 멀어지고 있었던 무용이 대중성을 획득하기 위한 방법으로 퍼포먼스의 관객 참여적 성격을 받아들임으로써 비프로시니엄 무대의 추구로 이어지게 되었고, 결국 무용 공연은 화랑이나 다락, 빌딩 꼭대기 등, 무대가 아닌 다른 공간으로 확대되고 발전되어 무대와 관객 사이를 보다 가깝게 만들어 주었고, 서로를 소외시켜 왔던 무용수와 관객 사이의 간극을 메워주는 역할을 하게 되었다.

네번째, 초기 포스트 모던댄스는 총체성의 개념을 받아들임으로써 무용, 연극, 영화, 음악, 문학 등이 단순한 조합이 아닌 각자의 독립성과 개성을 유지하면서 하나의 새로운 공연을 창조하게 되었다. 이것은 결과적으로 예술 매체들 사이의 경계를 모호하게 만들었고, 무용의 본질을 회복시키고 예술로서의 무용을 심도있게 탐구할 수 있는 방법을 제공하였다.

이러한 결과를 통해서 초기 포스트 모던댄스는 퍼포먼스의 예술적 특성을 도입함으로써 일반적으로 무용으로 받아들여지는 움직임의 유형에 활기를 불어 넣었으며, 안무 방법이나 공연 스타일, 의상, 연행 공간(演行空間), 그리고 여타 공연 요소들에서 선택의 자유를 증대시켰다.

저드슨 댄스 씨어터에서 훈련되지 않은 연기자들의 기용은 비록 전반적인 현상으로 받아들여지지 않는 않았지만, 이러한 현상은 무용수는 아름다운 신체를 가져야 하며 오랜 세월 훈련받아야 한다는 신화를 깨트리는데 결정적 역할을 수행하였다. 포스트 모던댄스의 태동에서부터 여러 형태로 진행되어 온 초기 포스트 모던댄스의 실험적 성향은 자아 발견과 자아 표현에 전념한 시기에 큰 반향을 불러 일으켰다.

퍼포먼스는 신체를 표현의 수단으로 사용해서 우연성이나 즉흥적인 요소를 활용했고, 일상적인 삶과 현실과의 경계를 허물어 관객의 참여를 적극적으로 이끌어냈다는 점에서, 빠르게 변화하고 있는 시대적 요청에 부응할 수 있는 가장 강력한 표현 매체로 인정받게 되었으며, 보다 직접적이고 일

시적이며, 흥미로운 것을 추구하는 일반대중들의 기호를 만족시킬 수 있는 장르로 급 부상하고 있다.

초기 포스트 모던댄스 안무가들은 새로운 형식과 표현에 대한 지대한 관심과 탐구 정신, 그리고 예술적 심미안(審美眼)을 통해서 퍼포먼스의 예술적 특성의 우수성을 간파함으로써 퍼포먼스를 그들의 이상을 실현하고 확고히 할 수 있는 매체로 삼았던 것이다.

무엇보다도 초기 포스트 모던댄스의 실험 정신이 남긴 가장 큰 업적은 미적 대상과 일정한 거리를 유지해야만 했던 관객들로 하여금 작품의 소극적 수용자가 아닌 '행위'의 주체로써, 직접 사물의 조작과 결합을 결정하고, 일상적인 움직임을 행함으로써 가상과 실재의 거리를 좁힐 수 있는 기회를 제공했다는 점에 있다.

비록 초기 포스트 모던댄스의 실험 정신이 실효를 거두지 못했다할지라도 과거 무용사에서 긍정적인 평가를 얻었던 그들의 실험정신의 우수성을 비판적으로 재평가하는 작업을 통해서 초기 포스트 모던댄스에 나타난 퍼포먼스적 특성을 재도입한다면 좁은 춤 개념의 확장과 일반 대중들의 무용 관람 기회를 더욱 확대시킬 수 있는 계기가 마련될 것이며, 무용이 당대 예술의 주도적 흐름으로써 삶의 의미와 세계관을 전달해 줄 수 있는 매체로 발돋움할 수 있을 것이다.

< 참 고 문 헌 >

< 단 행 본 >

- 김 문환, 【총체예술의 원류
- 바그너의 세계】, 서울:느티나무, 1989.
- 【현대 미술의 향방】, 서울:열화당, 1985.
- 김 수남, 【총체예술의 이해 -
총체예술, 행위예술에서 영상예술까지】,
서울:에니, 1996.
- 로스리 골드버그, 【행위 예술】, 심 우성 역, 서울:동문선, 1991.
- 르네 블록, 【플럭서스】, 전 경희 역, 서울:열화당, 1995.
- 루시, R 리파드, 【팝아트】, 서울:미진사, 1985.
- 미셸 시누이에, 【다다-파리와 독일】, 임 진수 역, 서울:열화당,
1995.
- 에드워드 루시 스미드, 【해프닝】, 서울:열화당, 1995.
- 지오반니 리스타, 【미래파】, 정 진국 역, 서울:열화당, 1988.
- 한스 리히터, 【다다-예술과 반예술】, 김 채현 역, 서울:미진사,
1990.
- S. 알렉산드ريان, 【초현실주의 미술】, 이 대일 역, 서울:열화당,
1984.
- A. 헨리, 【토탈아트】, 김 복영 역, 서울:정음문화사, 1984.
- K. 해리스, 【현대 미술 그 철학적 의미】, 오 병남, 최 연희 역,
서울:서광사, 1988.
- 윤 진섭, 【행위 예술 감상법】, 서울:대원사, 1995.
- 제인 해리슨, 【고대예술과 제의】, 오 병남, 김 현희 역, 서울:예전
사, 1992.
- 장 퓌 다발, 【추상미술의 역사】, 홍 승혜 역, 서울:미진사, 1994.
- 김 태원, 【후기 현대춤의 미학과 동향】, 서울:현대미학사,
1992.
- 문 애령 편저, 【서양 무용사】, 서울:눈빛, 1995.
- 육 완순, 【무용 즉흥】, 서울:신흥출판사, 1983.
- 수잔 오, 【서양 춤 예술의 역사】, 김 채현 역, 서울:이론과

- 실천, 1990.
- 허 영일, 【포스트 모던 댄스의 미학】 , 서울:정문사, 1989.
----- 【포스트모던 댄스:그 한국적 수용을 위하여】 ,
서울:정문사, 1989.
- 샬리 베인스, 【포스트 모던 댄스】 , 박 명숙 역, 서울:삼신각,
1996.
- 월터 소렐, 【서양무용사상사】 , 신 길수 역, 서울:예전사, 1999.
- 앨런 로버트슨, 도널드 휴트라,
【댄스 핸드북】 , 박 명숙 역, 서울:삼신각, 1993.
- 조앤 캐스, 【역사속의 춤】 , 김 말복 역, 서울:이화여자 대학교
출판부, 1998.
- 김 옥동, 【포스트 모더니즘의 이론】 , 서울:민음사, 1992.
----- 편, 【포스트모더니즘과 예술】 , 서울:청하, 1991.
- 이 진우 편, 【포스트 모더니즘의 철학적 이해】 , 서울:서광사,
1993.
- 피터 플러, 【모더니즘 이후의 미학】 , 김 채현 역, 서울:열화당,
1995.
- 중앙일보 계간미술 편, 【현대미술비평 30선】 , 서울:중앙일보,1987.
- 존 A. 워커, 【대중매체 시대의 예술】 , 정 진국 역, 서울:열화당,
1987.
- 오 병남, 【미학강의-문제와 방법을 중심으로】 ,
서울대학교 미학과,1996.
- 폴 발레리, 【신체의 미학】 ,심우성 역, 서울:현대미학사, 1997.

< 학 위 논 문 >

- 김 광훈, 【퍼포먼스와 한국 무속적 행위의 비교 연구:
진도 셋김굿을 중심으로】 ,
조선대학교 대학원 석사학위 논문, 1996.
- 김 경순, 【포스트 모던 댄스 표현 요소의 특성에 관한 연구】 ,
이화여자 대학교 대학원 석사학위 논문(미 간행),1990.
- 김 남옥, 【포스트 모던댄스의 다원적 특성에 관한 연구】 ,
중앙대학교 석사학위 논문, 1992.

- 김 지연, 【포스트 모던 댄스의 한국적 수용 현황과 그 과제】 ,
계명대학교 예술 대학원 석사학위 논문, 1998.
- 김 태순, 【행위예술의 태동과 굿 문화의 행위예술적 특성 연구】 .
국민대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1994.
- 신 경숙, 【Joseph Beuys의 행위예술에 관한 연구】 ,
조선대학교 대학원 석사학위 논문, 1997.
- 송 인아, 【포스트 모던 댄스에 관한 연구】 ,
이화여자 대학교 대학원 석사학위 논문(미간행), 1989.
- 송 은화, 【머스 커닝햄이 포스트 모던 댄스에 미친 영향】 ,
한양대학교 석사학위 논문, 1997.
- 이 금희, 【퍼포먼스의 예술적 특성에 관한 연구】 ,
경희대학교 대학원 석사학위 논문, 1991.
- 이 영주, 【새로운 조형언어로서의 행위예술에 관한 연구】 ,
성신여대 교육대학원 석사학위 논문, 1997.
- 엄 성은, 【미국의 초기 포스트 모던 댄스에 나타난
미니멀리즘에 대한 연구】 ,
이화여자 대학교 대학원 석사학위 논문, 1996.
- 윤 진섭, 【퍼포먼스에 있어서 미적 체험에 관한 연구】 ,
홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 1988.
- 장 경란, 【포스트 모던 댄스의 형성과 전개 양상에 관한 연구】 ,
동아대학교 교육 대학원 석사학위 논문, 1998.
- 한 소영, 【한국무용의 포스트모더니즘 수용에 관한 연구 -
표현양상을 중심으로】 ,
이화여자 대학교 대학원 석사학위 논문(미간행), 1993.

〈 국내 정기 간행물 〉

- 김 재권, 『사고시스템으로서의 행위예술』 , 《미술세계》 ,89, 9: pp.40-47.
- 『행위예술로서의 퍼포먼스』 , 《문학정》 , 90, 8 : pp. 46-59.
- 김 영재, 『퍼포먼스 개념의 일관성』 , 《문화예술》 , pp.74-77.
- 김 옥동, 『포스트모더니즘의 범주화와 유형화』 , 《현상과 인식》 ,제47호, 89, 가을.
- 남 상식, 『상연되는 미술, 상연되는 현실: 행위예술의 연극성과 그 의미』 ,

- 《공연과 리뷰》, 96, 9 : pp. 94-117.
- 무 세중, 『한국에 있어서 퍼포먼스 개념과 그 방법론』, 《공평》, 제 1권 통권 10호, 한국공연예술평론가협회보, 89, 12.
- 심 우성, 『행위예술 개념에 대한 몇 가지 논의』, 《문학정신》, 90, 8: pp. 60-64.
- 윤 진섭, 『퍼포먼스의 사회적 기능과 힘』, 《문화예술》, pp. 44-47.
- 허 영일, 『미국 포스트모던댄스의 성격과 역사적 전개과정』, 《문화예술》, 89, 3, 4.
- 『포스트 모던 댄스의 출현과 선구자의 활동』, 《문화예술》, 89, 7, 8.
- 『포스트모더니즘과 한국 현대 무용의 가능성』, 《광장》, 89, 8.
- 『포스트 모던 댄스의 전개 양상』, 《문화예술》, 89, 10
- 『포스트 모던 댄스의 발전 방향』, 《문화예술》, 89, 12, pp. 82-89.

(해 의 문 헌)

- A. Berleant, 【Aesthetics and The Comtemporary】, 《J.A.A.C》, Vol. 26, No 2. N.Y 1970.
- David M. Levin, 【Postmodernism in Dance】 in Post-modernism Philosoph and Arts, (ed). Hugh J. Silverma, New York: Routledge, 1990.
- Marvin Carlson, 【Perforamnce: a critical introduction】, New York: Routledge, 1996.
- Schechner, Richard, 【Performance Theory】, Routledge, 1990.
- Bronson, AA, 【Performance by Artists】, Art Metrople, Canada, 1979.
- Benamou, Michel, Charles Carmello, 【Performance in Postmodern Culture】, Coda Press, 1997.
- Michael Kirby, 【Happenings】, E.P. Dutton & Co. Inc. New York, 1966.
- W. Tatarkiewicz, 【History of Aesthetics】, Vol. I, PWN, 1962.
- Allan Kaprow, 【Assemblage, Environments & Happening】, New York, 1966.

ABSTRACT

A Study on the Traits of performance for the first Post-Modern Dance

Park, Eun-hee

Major in Theory

Dept. of Dance

Graduate School of Art

Hansung University

There is the aim of this study on authenticating the superior of first Post-Modern dance that has developed the unique dance composition to be shoulder to shoulder with the Modern art by reappraising and inducing the art traits of performance which have given a good effects by proposing the methodology and possibility for the first Post-Modern dance to develop the various dance composition and extend the limit of expression.

The performance has been developed by the name of happening, fluxes, body art, performance in the different background and social frame since the declaration of futurist in Italy in February 20th, 1909. The traits of performance participation and the generality. And the art traits of thet include much similarity to the Modern art that is characterized by the confusion of concept for beauty and ugliness, mingling the daily life with the art, the interference of accident without artificiality and the positive participation of spectators.

Today's performance has emerged to the strongest art media rapidly as well as been raised so high that the performance courses have been established in many colleges of fine arts and the space for performance has been given in the main international art centers.

Therefore, the study can identify the transformation of dance composition since the first Post-Modern dance received the traits of performance as follows.

First, the first Post-Modern dance excluded the ornamental function as such of inside feeling expression, fantastic dress and installation in the existed dance and divulged just the natural physical movements without artificiality by using the usual person not a dancer in order to return to the body itself that is a essential element of dance under the influence of the physical traits of performance. Moreover, it refused the formed physical image appeared in the ballet or Modern dance and then made it possible to accept the nudity positively as the condition without artificiality. This resulted in enriching the glossary of first Post-Modern dance and releasing human bodies from the physical bondage to which the ballet or Modern dance have intended.

Second, the concept of accidenty and impromptu by the characteristics that never determined in advance offered new dance composition as 'whatever movements can be a dance' through the first Post-Modern dance refused the absolute and fixed custom and tradition on the ballet and Modern dance. So,

the first Post-Modern dance inclined to the temporary, accidental and impromptu dance composition without artificiality. These methods threw a fresh shock on the Modern dance which have been fixed by a genre and liberated dance from the traditional principle that each dance must be composed with the beginning, the main and the close arranged well. Consequently, the first Post-Modern dance has overwhelmed the limitation of dance expression and enlarged the diversity of materials, by the dance composition of performance which eliminate the productive art as the perfected works and accept the daily routine, because non-deliberation and arbitrariness were the practical life condition.

Third, the first Post-Modern dance have turned to pursuit non-procinium stages such of galleries, attics and penthouses by accepting the spectator's participation in order to acquire the popularity that dance have been losing. Eventually, those pursuit made it possible to close not only the stages but also dancers with spectators.

Forth, the first Post-Modern dance accepted the concept of generality and then dance, plays, movies, music, literature and etc, can create a new concert with keeping one's independence and individuality. So, the boundary among art media became ambiguous and the method to reestablish the essential qualities of dance and investigate the dance as an art deeply was proposed.

Through those results, the first Post- Modern dance blew the animation into the styles of movements recognized by dance usually and enlarged the choices on dance composition, concert style, garments, stage or others. And it gave the chance to lesson the gap between imagination and practicality as well as for spectators to decide the manipulation and consolidation of things directly as an actor not a passive acceptor no longer keeping the gap against the aesthetical object.

Even though the experimentalism of first Post-Modern dance didn't success, if we reintroduce the traits of performance appeared in the first Post-Modern dance through reappraising the superiority of their experimentalism that have received the positive appraisement in the dance history, we will get the chance to enlarge the narrow concept on dance and extend the occasion that the masses go to see the dance concert and then the dance will be media to deliver a life meaning and a view of world to people as a main stream of the present art.