

해체미학의 선구 머스 커닝엄

김 말 복*

I. 서론	V. 해체주의자 머스 커닝엄
II. 후기구조주의와 해체	VI. 결론
III. 저자의 죽음과 독자의 탄생	참고문헌
IV. 머스 커닝엄의 혁신적 무용사상	Abstract

I. 서론

본 연구는 머스 커닝엄의 작업세계에서 발견되는 해체주의적 사유의 특성을 설명하고자한다. 이 연구를 통해 후기 현대파 춤이 어떻게 후기구조주의사상과 맞아 아있는지를 머스 커닝엄(Merce Cunningham 1919~2009)을 중심축으로 살펴볼 수 있을 것이다. 그리고 커닝엄을 후기 구조주의 사상의 탈 중심화와 해체주의의 전 조이자 선구로서 설명하고자한다. 주지하다시피 커닝엄의 새로운 춤(new dance)에 대한 혁신적인 생각은 이후 후기 현대파 무용사상의 모태가 된다. 그러므로 커닝엄의 탈 구조적이고 해체적인 생각들이 후기 현대파 무용가들에게 계승되어 이들 역시 후기구조주의적인 사상의 영향을 지니게 되었다고 말할 수 있다.

본 연구의 가 전제는 커닝엄이 무용 움직임과 공간상에서 전통적인 초점 즉 중심을 분산시키고 해체시키는 탈 중심화를 시도하였다는 것이다. 그리고 그의 이런 혁신적인 시도는 후기 구조주의자들이 탈 중심화나 해체미학을 형성하기 훨씬 이전의 일이었다는 점을 본 연구자는 지적하고 싶다. 커닝엄은 1950년대부터 우연성을 이

* 이화여자대학교 무용과 교수, eos@ewha.ac.kr

용한 안무를 시작하며 무용전통에서의 탈 중심과 해체를 위한 작업을 시작하였고 1960년대 초부터 이런 작품들을 ‘이벤트(event)’라고 부르며 제목을 붙이기 시작하였다. 후기 구조주의의 주요 이론가 중의 한명이자 해체미학의 핵심이라 생각되는 롤랑 바르트(Roland Barthes 1915~1980)가 ‘저자의 죽음’이라는 개념을 글에서 처음 소개한 것은 1968년의 일이다. 그는 ‘저자의 죽음’이라는 글을 1968년 『망테이아 Manteia』라는 잡지에 처음 발표하였고 이후 이는 『언어의 살랑거림 *Le Bruissement de la Langue*』(1984)에 재수록 되었다.

사상가들은 예술가들의 작업에서 그 시대를 살아가는 새로운 사유의 방식을 읽어내고 이를 이론화하는 경우가 많다. 따라서 철학자들은 예술가들이 창조자의 위대한 소리를 듣는다고 칭송하며 천재라고 부르기도 하였다. 본 연구는 커닝엄이 전통적인 안무 방식을 타파한 그의 이벤트나 해프닝 같은 공연 형식과 바르트의 저자의 죽음과 독자의 탄생이라는 개념들을 관련지어 논의하여 이들이 천재 예술가와 이를 추후 사상가들이 이론화한 간접적인 사례의 하나로 설명하고 싶다. 물론 이들 간의 직접적인 연결고리를 찾고자하는 것은 아니며 그런 생각은 현명치 못한 일이다. 다만 당시대를 앞선 이런 선구적인 사유방식이 무용에서 먼저 출현하였다는 사실을 조명하고자 하는 마음에 본 연구가 촉발된 것은 사실이다. 그간 커닝엄에 대한 연구는 많았지만 커닝엄의 작업을 후기 구조주의나 해체미학과 관련지어 논의한 연구는 없어 본 연구가 처음이다. 이에 본 연구의 독창성이 있다. 그러므로 연구의 주축은 커닝엄의 작업에서 발견되는 해체 미학적 사상의 특성을 지적해내는 것이고 그 과정에서 후기구조주의 사상을 설명하면서 그중에서도 특히 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 ‘저자의 죽음’ 개념과 커닝엄의 여러 ‘이벤트’와 ‘해프닝’의 유사점을 밝히는 것에 연구의 중점이 있다.

II. 후기구조주의와 해체

후기구조주의는 1960년대 프랑스 사상계를 휩쓴 현상학과 구조주의의 열풍 속에서 인간과 삶을 이해하는데 있어 구조주의적 접근방식에 대한 문제제기로 시작되었

다. 구조주의는 간단히 얘기하자면 인간의 개념이나 언어, 기호 등 인간 지식이 구조에서 발견된다고 보는 입장이고 후기구조주의는 그런 체계적 구조에서 지식을 발견하는 것이 불가능하다고 주장하는 것이다. 구조주의의 근본원리를 제공한 페르디낭 소쉬르(F. de Saussure)는 언어철학자인데 전통적으로 언어의 기원이나 문법, 발음법 등에 대한 신화적이고 철학적 추론에 기대는 사변적 연구방법 대신 인간의 언어작용 전체를 관장하는 틀의 관점에서 새롭게 접근함으로써 인식론적 전환을 이루며 20세기 사상의 한 획을 그었다. 그의 등장 이전까지 사람들은 언어를 구체적인 소리와 어느 관념의 대응관계로 생각해 왔다. 그러나 소쉬르는 언어(langue)를 사회가 채택한 언어활동을 가능케 하는 약정의 총체 즉 틀로 보고 그 총체를 근거로 개인이 활용하는 구체적인 발화를 말(parole)이라고 하였다.

구조주의는 겉으로 드러난 외양보다는 그 근저에 깔려있는 공통적 체계나 틀을 찾고자 한다. 구조주의의 개념은 다른 의미와 대립되는 가치를 지니는 어떤 의미의 체계 또는 구조에서 파악된다. 이를 설명하는 과정에서 한 시대를 풍미한 소쉬르의 대표적인 개념인 기표(시니피앙, signifiant)와 기의(시니피에, signifié)가 탄생하는데 이는 소쉬르를 20세기 인문과학의 조타수로 만든 개념이다. 소쉬르에 의하면 “언어기호는 시니피앙인 기표(기호 표현)와 시니피에인 기의(기호의미 또는 내용)로 이루어진다. 구조라 함은 언어기호가 기표와 기의체계로 되어 있음을 뜻한다.”¹⁾ 이렇게 기호는 구조의 중심요소가 된다. 구조주의자들은 모든 것의 근본이 언어체계로 설명될 수 있다고 믿었으며 구조는 모든 것의 기원이나 센터가 된다. 예를 들어 랑그와 빠롤, 말과 글, 심층구조와 표면구조, 자연과 문명 등을 이분법적으로 나눈 뒤 앞의 것에 특권적인 지위를 부여하는 경향을 지녔다.

그러나 후기구조주의는 구조주의가 등장한지 몇 년 지나지 않은 1960년대 말 구조주의가 구축해놓은 구조를 해체하며 이 기표와 기의의 체계를 붕괴시키며 출현한다. 후기 구조주의자들은 기표와 기의 즉 지시어와 지시 대상사이에는 이을 수 없는 단절이 있다는 것을 지적하며 기호란 확실한 것이 아니고 의미 역시 유동적이며 일시적인 유보된 상태일 뿐이며 따라서 본질적으로 불안한 것이라고 주장한다. 이런

1) 피종호(2005), 『해체미학』(서울: 뿌리와 이파리), p. 206.

후기 구조주의자들의 깨달음은 바르트(Roland Barthes)처럼 그 자신 구조주의자로 출발하여 스스로 구조주의의 문제점을 자각하여 후기구조주의자로 탈바꿈한 자들에 의해 전개되었다. 그러나 후기 구조주의사상의 근간을 이루는 해체이론의 선구자로 대표적인 사상가는 자크 데리다(Jacques Derrida)이다.

데리다는 자신의 독특한 '차이' 개념(차연, *différance*)을 제안하며 '차이의 철학'을 전개하여 20세기말 중요한 철학의 한 흐름을 이루었고 "그의 철학적 화두이자 스타일이기도 한 '해체(deconstruction)'는 포스트모더니즘이라는 커다란 물결을 불러일으킨 주요한 동력중의 하나였다".²⁾ 데리다는 구조주의뿐 아니라 서구 형이상학의 근간에 이런 센터나 고정된 근원, 진리, 절대에 대한 확신이 자리하고 있다고 본다. 하지만 그런 의미의 센터가 '완전하게 실존(full presence)' 한다는 생각은 환상일 뿐이라고 한다. 데리다는 "말과 글이 모두 현존이 결핍된 의미화(signification)의 과정이라고 생각한다."³⁾ 기호가 현존하지 못하는 이유를 '차연'⁴⁾이라는 신조어로 설명한다. 프랑스어 *différer*는 '다르게 하다 to differ' 와 '지연시키다 to defer' 란 뜻을 둘 다 내포한 단어인데 앞의 뜻은 공간적 차이개념이고 뒤의 뜻은 시간적 차이를 지시하고 있다. 이 단어로 한 텍스트속의 어느 기호의 의미가 다른 요소들과의 상호 연결되어있기 때문에 그 시점에 현존될 수 없으며 끝없이 의미가 유보되는 것을 설명하였다. 그리하여 그는 말과 글의 서열제도를 해체시키고 파괴하였다. 수사학이나 대화를 통한 교육방식을 채택한 서구 형이상학의 전통에서는 글보다는 말을 더 선호하는 로고스 중심주의가 있어왔는데 데리다는 이로써 형이상학의 구조를 해체한 것이다.

데리다는 센터의 현존을 주장하기위해 서구 형이상학에서는 말과 글 외에도 선과 악, 남과 여, 자연과 문화, 서양과 동양, 정상과 광기, 저자와 독자, 의식과 무의식, 정신과 육체 등 이분법적 대립 항을 설정해 놓고, 앞의 것을 일차적이고 현존한다고 생각하여 특권을 부여하고 뒤의 것을 억압해온 '폭력적 서열제도'가 있다고

2) 페넬로페 도이처(2007), 『데리다』, 변성찬 (역)(서울: 웅진 지식하우스), p. 212.

3) 윤희병외(1992), 『후기구조주의』(서울: 고려원), p. 20.

4) '차연'은 그가 '간격두기'라고 부르기도 하는, 그리고 어떤 기호도 자기폐쇄적인 동일성을 갖지 못하게 하는 그런 미분화를 가리키는 데리다의 신조어다. 페넬로페 도이처(2007), p. 56.

보며 그런 서열은 전도되어야한다고 한다. 따라서 데리다의 철학은 해체주의로 여겨지고 있지만 그는 결코 형이상학 자체를 부정하는 것이 아니라 지금까지 형이상학이 일정한 구조에서 '읽혀'졌다는 것을 강조하고 있을 뿐이며 그것이 로고스가 중심이 되는 구조였다고 한다. 그리고 그것이 앞으로는 다르게 읽혀질 수 있음을 보여주고자 하는 것이다. 데리다는 지금까지 형이상학이 로고스 중심적 사고에서 읽혀져 왔는데 절대 이성, 절대 주관을 지칭하는 이 로고스를 문제 삼는 것이 아니라 로고스 중심적 사유를 해체하고자 하는 것이다. "결국 데리다는 정신적이고 추상적인 것을 감각적이고 구체적인 것과 구별하고, 전자를 본질적인 것으로 우대하고 후자를 비본질적이고 부수적인 것으로 여겼던 지금까지의 서구사상 일반을 문제 삼고"⁵⁾있는 것이다.

데리다의 해체⁶⁾전략은 후자의 항들에 의한 전복이나 새로운 서열제도의 확립에 있는 것이 아니라 이항대립사이의 경계를 넘나들며 서로가 서로의 보충과 대체(suppléer)가 되는 관계의 생성에 있다. 따라서 그의 해체는 전통이나 로고스중심주의의 근본을 내부로부터 해체하는 것이고 구조나 총체, 질서 속에 갇히기를 거부하고 이로부터 시간적 공간적 경계를 초월하는 열린사회를 향한다. 그 결과는 다양성과 열림을 추구하고 심미적 복수주의를 허용하는 열린 사고를 위한 지적 탐색이 된다. 데리다는 한 대답에서 "왜 해체인가?"라는 질문에, "부정적 기반 즉 미리 전제된 가치평가의 기준을 넘어서는 독법을 위해서"라고 답하였다. 즉 그는 '텍스트에 대한 대안적 독해'를 갈구한 것이며 이를 위한 데리다의 '해체적 책임'의 전략은 텍스트의 논리와 저자의 논리가 실제 어떻게 상충되고 있는지를 밝혀내어 텍스트의 가정과 전제 속에 내재한 모순들을 드러내는데 있다. 그는 텍스트를 예술작품처럼 다루어 끊임없이 새로운 해석이 일어나는 바탕으로 다룬다. 분명하고 고정된 의미를 지닌 진리를 내포하고 있는 예술작품이 하나도 없는 것처럼 이는 또 다른 논의의 여지를 열어놓는 다원성을 허용하는 것이 된다.

5) H. 키멜레(1996), 『데리다』, 박상선(역)(서울: 서광사, 1988), p. 157.

6) 해체는 데리다가 고안해낸 용어인데 프랑스어 'déconstruction'은 원래 20세기 독일 철학자 하이데거(Martin Heidegger)에 의해 사용된 'dekonstruktion'을 데리다가 번역한 것이다. 페넬로페 도이치(2007), p. 22.

III. 저자의 죽음과 독자의 탄생

롤랑 바르트의 활동초기 작가들의 글쓰기는 개인의 독창적인 작업이라기보다는 ‘언제나 이미 씌어진’ (always already written) 문화 체계 내에서의 작업이라는 구조주의적 관점에서 출발하였다. 구조주의는 개개의 텍스트들보다는 전체적인 구조를 중시하기 때문에 작가의 개성적인 언어가 리얼리티를 반영하는 것이 아니라 언어의 구조가 리얼리티를 창조하는 것이라고 본다. 그러므로 어느 문학작품의 의미는 작가나 독자의 개인 경험이 아니라 그 개인을 지배하는 언어체계에 의해서 결정된다고 주장한다.

그러나 바르트는 『저자의 죽음 *The Death of the Author*』(1968), 『S/Z』(1970), 『텍스트의 즐거움 *The Pleasure of the Text*』(1975)에서는 확실하게 탈구조주의적 혹은 후기 구조주의적 특성을 보여준다. 바르트는 “독자는 저자의 의도를 무시한 채 자유롭게 텍스트의 의미 형성에 참여할 수 있다고 주장함으로써 텍스트의 절대적인 근원이나 의미의 존재를 부인했다.”⁷⁾ 여기서 텍스트라는 개념이 도입되는데 작품에서 텍스트로의 논의의 이동은 구조주의에서 후기 구조주의로의 그의 사상의 이동과 일치한다. 기존의 구조주의적 관점에서 보자면 작품은 단일하고도 안정된 기호체계로서 하나의 기의(signifié)로 닫혀진 것이다. 이런 로고스 중심주의적인 작품이라는 개념으로는 의미의 흔들림과 그 의미를 이루고 있는 다양한 층과 다름을 포착하지 못한다고 바르트는 생각한다. 그리하여 평범하게 상징적인 작품 대신에 근본적으로 ‘완전히 상징적인’ 텍스트를 내세운다. 텍스트는 전적으로 상징적인 속성 안에서 구성되고 인지되며 수용되는 것으로 ‘작품이 곧 텍스트’이다.

“텍스트는 그것을 이루고 있는 시니피앙의 다각적이고도 물질적, 감각적인 성격에 의해 무한한 의미 생산이 가능한 열린 공간이다.”⁸⁾ 바르트의 『저자의 죽음』은 고정된 의미의 근원으로서 저자의 자리를 없애고 독자의 탄생을 예고한 선구적인 글이다. “이 글은 푸코의 『저자란 무엇인가』(1969)와 자주 비교 연구되는 글로서 푸코가 저자의 기능에 초점을 맞추고 있다면 바르트는 텍스트에서의 저자의 배제와 독

7) Roland Barthes(1977), *The Death of the Author*, (N.Y.:Hill and Wang), pp. 142~48, 윤호병외(1992), p.17에서 재인용.

8) 롤랑 바르트(1973), 『텍스트의 즐거움』, 김희영(역)(서울: 동문선, 1997), p.9.

자의 탄생을 다루고 있는 점이 다르다.”⁹⁾

바르트는 독자가 그저 고정된 의미의 단순한 소비자로서 읽기만하도록 만들어진 책을 ‘읽을 수 있는 텍스트’(readerly text) 그리고 독자가 적극적인 의미의 생산자로서 직접 쓰도록 유도하는 책을 ‘쓸 수 있는 텍스트’(writerly text)라고 한다. 이중 후자의 것을 가치 있는 것으로 생각한다. 이렇듯 독자가 고정된 의미의 단순한 소비자에서 다원적인 의미의 적극적인 생산자가 되어 정신적인 희열을 맛볼 수 있게 된 이유는 지시어와 지시대상 사이의 단절과 기호의 불확실성 때문이다. 이는 저자가 더 이상 글쓰기의 근원이 아니며 의미의 기원이 부재하다는 생각에서 가능해진 것이다. “독자의 탄생은 저자의 죽음이라는 대가를 치러야 한다.”¹⁰⁾ 바르트의 저자는 우선 현대적인 인물임을 강조하고 있지만 그는 이제까지 쓰여 온 남의 글을 인용하고 베끼는 필사자에 불과하다. 새롭게 탄생한 독자 역시 자신의 일시적인 충동과 욕망에 따라 텍스트에 내재한 글쓰기의 흔적들을 모아 자유로이 새로운 의미화를 이루고 비우며 해체하는 자가 된다.

바르트의 텍스트 이론에 따르면 텍스트는 곧 언어로 환원되는 것인데 후기의 바르트는 언어란 결코 명료하지 못한 것이라 생각한다. 따라서 그는 “언어를 통해 독자가 분명한 진실이나 리얼리티에 도달할 수 없다고 믿었다. 그렇기 때문에 그에게 있어서 훌륭한 작가와 가치 있는 텍스트는, 언어의 그러한 속성을 솔직하게 인정하고 글쓰기를 통해 ‘유희(play)를 할 줄 아는 작가와 텍스트를 의미했다.”¹¹⁾ 즉 바르트는 텍스트가 글쓰기와 글 읽기 사이에 존재하는 거리감을 파기할 것을 요구하며 소비로써 읽기가 아니라 텍스트를 가지고 독자가 유희하고 재생산하기를 촉구한다. 이로써 저자와 독자 그리고 글쓰기와 글 읽기의 경계가 파괴되었다.

IV. 머스 커닝엄의 혁신적 무용사상

머스 커닝엄은 1950년대 작품 창작과정에 우연성을 끌어들이며 미국 아방가르드

9) 앞의 책, p. 9.

10) 롤랑 바르트(1973), p. 35.

11) 윤희병 외(1992), p. 17.

예술을 이끌었다. 그의 우연성개념은 동양철학에서 비롯된 것이다. 커닝엄은 존 케이지와 함께 1940년대 말 선종(zen buddhism) 강의를 들은 뒤 동양음악과 동양철학에 심취했다. 케이지는 “마음을 평온하게 하는 것을 음악의 이상이라 여기는 동양 사상에서 영감을 받아, 작품 제작에서 신성한 간섭을 수용하고 자신의 예술적 취향으로 음악을 산란하게 하는 일이 없도록 정확시킨다는 의미에서 『주역』에 기초한 우연적인 결정을 끌어 들이게 된 것이다.”¹²⁾ 케이지가 『주역』에서처럼 세 개의 동전을 여섯 번 던져서 나오는 1에서 64까지의 숫자 조합으로 모든 소리의 고저, 음색, 길이, 크기, 정지 등을 결정한 것처럼 커닝엄은 『주역』의 숫자표 같은 바둑판 차트에 템포와 방향, 움직임의 종류, 실시방식(군무, 독무, 인원), 배역들을 적어놓고 그 위에 동전을 던져 이에 따라 움직임을 구성했다. 커닝엄은 우연성 기법을 사용함으로써 작품이 사전에 제작되어 극장무대에서 재창조되는 것이 아니라 매 공연마다 새로운 예술경험을 만들어내는 ‘과정’ 으로서의 방식을 고안한 것이다.

커닝엄은 우연성 안무방식을 「솔로와 트리오를 위한 16가지 춤 *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*」(1951)에서 처음 실험했다. 이를 위해 커닝엄은 일련의 카드 세트에다 신체 부위, 동작, 무대상 위치 등을 적어 넣은 뒤 그것들을 뽑아 동작구를 조합하였다. 이렇게 무작위로 움직임 프레이즈를 구성하고 동작을 시행하는 신체 부위, 동작구들의 연결순서, 무용수의 위치 등을 결정했다. 이런 방식은 직관과 습관의 한계에서 벗어나 상상력이 제공하지 못하는 가능성을 제공한다. 이는 믿음에서 나온 것이다. 이로 인해 커닝엄은 조작하는 움직임이 아니라 ‘발견된 동작’(found motion)을 처음으로 사용하게 되었다. “이런 결정은 관습을 없애고 새로운 콤비네이션을 가능하게 했으며, 특정 부위와 순서의 조합이 내포하는 의미를 허무는 효과를 냈다. 머스 커닝엄은 ‘우연성’을 적극 활용함으로써 예측할 수 없는 움직임과 공간을 만들어냈다.”¹³⁾

이런 우연성 방식은 예술적 책임을 회피하는 것으로 생각될 수 있지만, 커닝엄은 전통적인 조합에서는 불가능한 새로운 영역을 열어준다는 점에 흥미를 느꼈다. 그리고 이런 접근방식은 춤에서 필연적인 굴레로 생각되어오던 음악으로부터 독립적

12) 김말복(2011), 『무용예술코드』(파주: 한길아트), P. 373.

13) 앞의책, p. 376.

인 시간 진행방식을 지닌 안무를 가능하게 하였다. 1952년 브렌다이스 대학교에서 열린 음악축제에서 지휘자 레오나드 번스타인으로부터 안무를 위촉받아 「한 영혼을 위한 심포니 *Symphonie Pour un Homme Seul*」(1952)을 만들었는데 이는 커닝엄과 케이지의 예술논리에 획기적인 발전을 이루게 하였다. 이 작품은 우연성 기법으로 안무되었는데 케이지가 작곡한 이 작품의 음악은 정상적인 방식으로 비트를 셀 수 없는 음악이었다. 따라서 커닝엄은 모두 똑같은 길이의 동작으로 춤을 구성했다. 그 결과 소리와 움직임이 독립적으로 진행되었다. 이 작품은 음악이 두 번 반복되었는데 첫 번째는 커닝엄의 솔로로, 두 번째 음악은 군무로 구성되었다. 음악과 무용이 같은 공간 상에서 각기 독립적인 리듬과 역동성을 지닌 채 공존하는 동시성은 이후 이들의 공동 작업에서 준수하는 논리적 토대가 되었다.

춤의 이런 독립적인 존재방식은 이후 머스 커닝엄 작업의 근본 원칙이 되었다. 그는 “초기 현대무용의 표현주의적 요소들 즉 서술체나 이야기, 상징, 개인감정들을 제거하였다. 움직임이 이야기전달이나 주제표현에 종속되지 않는 존재방식은 그의 작품에서 움직임과 음악, 장치, 의상 등이 모두 서로에게 종속되지 않고 독립된 존재로서 만들어지고 공연되게”¹⁴⁾ 하였다. 이제까지의 안무는 안무자의 생각과 음악적 구성에 따라 사전에 통일된 방식으로 결합되는 방식이었는데 커닝엄은 이런 전통적인 작품제작과정을 해체한 것이다. 개별적인 무용공연의 요소들이 리허설 당일 처음만나 관객의 눈앞에서 동시에 각자의 모습을 드러내는 ‘열린 장’ (open field)을 만들어냈고 이런 동시적 사건을 어떻게 받아들이고 볼 것이냐의 문제는 관객에게 위임되었다. 그리하여 사전에 안무자가 의도한 바대로 특정 음악의 구조와 동작디자인 그리고 이야기와 심리적 전개간의 관계를 보도록 틀에 구조화한 것이 아니라 우연적인 요소들 간의 관계를 주목하도록 하는 우연성의 안무를 혁신적으로 실천하였다.

커닝엄은 1950년대부터 우연성을 이용한 안무를 시작하며 무용전통에서의 탈 중심과 해체를 위한 작업을 시작하였고 1960년대 초부터 이런 작품들을 ‘이벤트 (event)’ 라고 부르며 제목을 붙이기 시작하였다. 그 외에도 그는 역사상 최초의 해

14) 김말복(2003), 『무용예술의 이해』(서울: 이화여대 출판부), p. 197.

프닝을 벌인 사람이기도 하다. “1952년 미국 노스캐롤라이나의 진보적인 대학 블랙마운틴 칼리지에서 역사적인 최초의 해프닝이 벌어졌다. 이 작품은 제목 없이 45분간 진행되었는데 블랙마운틴 칼리지 여름학교에 참여한 교수진이 대거 출연해 아무 구성없이 정해진 시간동안 하고 싶은 활동을 하는 것이었다. 존 케이지는 강연을 했고 커닝엄은 춤을 추었다. ... 해프닝이란 20세기 중반 전위 예술가들의 공연 방식으로, 반쯤은 계획되고 반쯤은 자발적인 즉흥상황에서 상황을 관찰하거나 지각 가능한 요소를 제시하며 벌이는 예술놀이이다.”¹⁵⁾ 이 블랙마운틴 해프닝은 「극장 작품 1번 Theater Piece #1」으로 불리게 되었는데, 이는 춤, 시, 영화, 슬라이드 그리고 즉흥적인 행위의 혼합이었고 그것은 1960년대 멀티미디어작품과 해프닝의 선구가 되어 이후 20년 동안 모든 전위예술의 모델이 되었다.

20세기 중반의 전위예술은 해프닝, 이벤트, 퍼포먼스 등으로 불리는 행위예술인데 준비단계에서 미완성의 계획으로 즉흥과 우발성의 여지를 남겨두어 관객의 적극적인 참여를 유도해 이들을 공연의 일부로 만든다. 근본적으로 행위예술인 해프닝은 생활과 예술이 일체가 되는 것이 특징이고 미리 정해진 줄거리나 대본 없이 음악, 미술, 육체적 표현등 기법이 다양하며 방관자인 관객까지도 창작과정에 참여시키는 의도가 포함된다. 이들 해프닝이나 이벤트는 각기 모습이 다르지만 플롯이나 철학을 가지지 않고 모호한 가이드라인아래 즉흥적인 방식으로 구체화한다는 점, 그리고 사건이 일어나는 동안은 새롭지만 재연될 수 없다는 점이 주요 공통점이다. 해프닝은 1950년대와 1960년대 초 뉴욕에서 빈번하게 일어났고 커닝엄은 1964년부터 작품을 ‘이벤트(Event)’라 부르기 시작했다. “1964년부터 거의 10여년 이상 지속된 그의 유명한 이벤트시리즈는 기존의 여러 레퍼토리를 부분적으로 발췌, 조합해 휴식시간 없이 길게 이어서 공연하는 형식이다. 1964년 머스 커닝엄은 전체 무용단을 데리고 처음 세계 순회공연을 하는데 6개월에 걸쳐 유럽과 아시아 14개국 30개 도시에서 공연하는 전환점을 이루는 시기였다. 그러나 비엔나와 스톡홀름에서는 극장이 아닌 박물관에서 공연하게 된 관계로 기존 레퍼토리를 할 수 없었다. 따라서 새로운 공간을 위해 다른 공연 방식으로 생각해 낸 것이 이벤트다.”¹⁶⁾

15) 김말복(2011), pp. 412-413.

16) 앞의 책, p. 416.

이렇듯 커닝엄은 무용계뿐만 아니라 20세기 예술계 전반에서 가장 전위적인 예술 사상의 선구로서 이제까지 존재하지 않았던 방식의 새로운 공연 방식의 창시자임을 알 수 있다. 이어지는 장에서는 이런 우연성 안무와 해프닝 그리고 이벤트 등의 구조에 나타나는 탈 중심화와 해체 전략 그리고 후기 구조주의적 사유의 전조가 되는 특성을 살펴볼 것이다.

V. 해체주의자 머스 커닝엄

커닝엄은 우연적인 결정을 작품 제작과정에 수용함으로써 춤의 새로운 존재방식을 제시한 것인데 음악과 무용이 같은 시공간에서 각기 독립적인 리듬과 역동성을 지닌 채 공존하는 동시성을 획득한 것이다. 그러나 이런 우연적인 작업의 결과가 항상 훌륭하지는 않았다. 결과가 만족스럽지 않을 경우 커닝엄은 곧 레파토리에서 제외시켰다. 하지만 이런 작업의 영향은 엄청난 변화를 몰고 왔는데 그 중 하나가 무대 공간의 중심이 해체되기 시작한 것이다. 전통적으로 고전 발레는 프로시니엄 아치 아래서 정면에서 보게 되고 무대의 중심이 가장 중요한 구성 초점이자 관심의 중심이었다. 그러나 커닝엄은 어느 날 알베르트 아인슈타인(Albert Einstein)의 “공간상 고정점이란 없다(There is no fixed points)”라는 문장을 접한 뒤 공간에 대한 관습적 인식을 폐지하기로 작정했다고 한다. 만약 공간에 고정점이 없다면 모든 지점은 공평하게 흥미롭고 변화하는 지점이 될 수 있다고 생각한 것이다. 무대의 모든 공간을 평등하게 생각한 커닝엄은 움직임이 일어나는 곳이면 아무것도 없는 곳이면 모든 공간을 동등하게 중요하게 다루었다.

서양의 극장 춤 전통에서는 관객들은 움직임이 일어나는 곳만을 바라보고 그것만이 실존하는 것으로 생각하였으며 그 외의 ‘빈’ 공간은 허공으로 생각하여 바라보지 않았으며 따라서 중요하지 않았다. 그리고 움직임이 일어나는 무대상의 공간 위치는 주로 무대 정 중앙이 된다. 발레무대 위에 수십 명의 무용수들이 있어도 병풍처럼 주인공 남녀에게로 시선을 몰아주는 효과적인 대칭적 배경으로 기능 할 뿐이었다. 그리고 무대 위 다양한 지점에서 동시에 움직임이 발생한다할 지라도

하나의 중심적인 장면상의 초점이 있었다. 그런데 커닝엄은 이 모두를 파괴시켰다. 서양의 극장무대는 원근법의 기초아래 구축되어 있기 때문에 초기 발레서부터 객석 중앙에서 바라봤을 때 하나의 소실점을 중심으로 배치되는 전통이 있다. 현대 커닝엄은 무용수들을 하나의 중심점이나 중요성의 서열 없이 그냥 대등하게 늘어놓았다. “다양한 행위들을 무대상에서 동시적으로 위치시킴으로써 이들은 관객의 시선을 사로잡기위해 서로 경쟁하는 듯하다. 그 결과 공간을 민주화시켜 모든 지점이 중요해질 수 있게 되었다.”¹⁷⁾ 그 결과 원근법적 공간이 평평하게 되어 무대공간의 깊이를 사라지게하고 탈 중심화가 시작된다.

커닝엄은 무용수를 바라보는 방식에서도 무용수를 정면에서 바라보는 것만큼이나 다른 방향에서 바라보는 것도 중요하다고 생각했다. 서양 춤은 무대에서 추어지는 극장 춤의 본질로 인해 정면 객석에서 바라보는 시점을 의식해서 이차원적으로 디자인되어왔다. 따라서 신체의 뒷면을 보이지 않게 하기 위해서 턴 아웃의 기법도 개발된 것이다. 그 결과 서양 춤에서 발견되는 무용수의 앞면과 무대 중심은 무용수의 뒷면과 움직임이 일어나지 않는 공간에 비해 더 중요하게 다루어지고 권위를 지닌다. 이런 구조는 후기구조주의 사상가들이 해체시키고자한 로고스 중심주의나 서구 형이상학이 지닌 이분법적 구조가 지니는 폭력적 서열제도의 하나라고 볼 수 있다. 그러나 커닝엄의 무용수들은 항상 객석이 위치한 정면 방향만을 향한 채 춤추지 않았으며 따라서 다양한 방향에서 바라보는 무용수의 몸이 객석을 향해 드러나게 되고 볼 수 있게 되었으며 그것이 그리 이상한 일이 아니게 되었다. 그러므로 무용수의 몸과 무대공간을 바라보는 방식의 변화만으로도 무한한 가능성의 여지가 열린 것이다. 커닝엄은 이런 방식으로 무대 공간과 무용수의 신체에 대한 중심적이고도 관습적인 인식의 구조를 해체한 것이다.

커닝엄은 우연성안무를 통해 심리적 이야기나 어떤 감정적 분위기 등을 배제하고 관객이 해석해야할 어떤 구조나 센터를 제공하지 않는다. 이는 바르트가 독자는 저자의 의도를 무시한 채 자유롭게 텍스트의 의미 형성에 참여할 수 있다고 주장함으로써 텍스트의 절대적인 근원이나 의미의 존재를 부인한 것과 같은 일이다. 그리

17) Sally Banes(1994), *Writing Dancing*(Hanover and London: Wesleyan Univ. press), p. 112.

고 바르트가 ‘저자의 죽음’이라고 명명한 고정된 진리 혹은 해석에 대한 제거와 같은 일이다. 작가의 의도나 초점을 제거함으로써 바라보는 사람이 무엇을 볼 것인지 그리고 어떤 연관 속에서 볼 것인지를 결정해야한다. 이런 식으로 움직임은 안무 의도나 종속으로부터 독립시켜 격리시킴으로써 새롭게 움직임과 다른 춤의 요소들과의 우연적인 관계를 주목하도록 하였다. 그는 자신의 안무 의도나 스토리를 제거한다고 하여 그의 작품이 감정적 정조가 없다거나 비표현적인 것이 아님을 다음과 같이 말했다. “나의 작업이 비표현적이라고 생각하지 않는다. 단지 나는 다른 사람에게 이를(작품속의 특정 표현이나 감정적 해석-필자 첨삭) 강제하고 싶지 않을 뿐이다”¹⁸⁾ 이런 식으로 그는 후기 구조주의자들이 말하는 다양성(polyvocal)을 이미 이 들보다 앞서 수용했던 것이다.

그의 작품의 여러 요소들이 상호간에 종속되지 않고 독립적인 존재방식을 유지 하듯 무용수들 역시 대등한 중요성을 지닌 채 무대 위에 분산되어 있어 관객은 무엇을 바라봐야할지 몰라 산만하게 된다. 그러므로 춤을 바라보는 사람이 각자 구조화 하거나 모든 개별 독자가 새로운 개인적 목적이나 의미를 창출해내어야 한다. 이것이 후기 구조주의 사상과 이어지는 부분이다. 커닝엄은 관객이 특정 메시지를 이해 하기위해 표현요소들을 시각적, 청각적 그리고 역학적으로 다양한 경험을 제공해서 관객이 자유롭게 취사선택해서 해석하고 받아들이는데 관심이 있었다.

그리고 그는 전통적으로 하나의 창의적인 아이디어의 결정체라 생각하는 작품의 ‘갈혀진 구조’를 거부하였다. 커닝엄은 1964년부터 거의 10여년 이상 자신의 작품을 이벤트라 부르기 시작하며 이벤트 시리즈 공연을 했다. 그의 이벤트라는 작품들은 기존의 작품들의 부분들을 발췌하고 새롭게 조합하여 휴식 시간 없이 길게 이어서 공연하는 형식이다. 기존 작품의 부분들을 짜깁기해 결합하며 재활용하는 수법은 하나의 작품이 단일하고도 안정된 완결한 기호체계로써 하나의 기의로 닫힌 것이 아니라는 생각을 보여준다. 커닝엄은 이런 방식으로 관객이 작품에서 무엇을 보고 들을 것인지를 의도적으로 강조하지 않으려는 것이며 작품의 비 확정성을 실험

18) Roger Copeland(2002), Merce Cunningham and the Aesthetics of Collage, *TDR* vol. 46, p. 18.에서 재인용.(Lesschaeve(1985), *The Dancer and the Dance*, (N.Y.:Marion Boyers Inc.), p.106.)

하는 것이다. “머스 커닝엄은 1963년 공연된 「필드 댄스 *Field Dance*」와 「이야기 *Story*」에서 비 확정성을 더욱 강화시켰다. 「필드 댄스」에서 커닝엄은 무용수의 즉흥을 허용했다. 무용수는 어느 동작 프레이즈를 공연할지 결정했고 세트와 의상 디자인을 맡은 로버트 라우션버그는 공연 직전 극장에서 발견되는 소재로 ‘발견된’ 의상과 장치를 만들었다. 「이야기」에서는 동작 순서를 공연시작 전 옆 막에 붙여놓고 그것을 무대 어느 위치에서 얼마나 많이 반복할지, 어느 정도의 빠르기로 할 지 등을 무용수가 결정하게 하였다.”¹⁹⁾ 「이야기」는 매 공연마다 다른 구조와 순서, 동작, 다른 길이를 가지게 되었다.

이런 식으로 작품을 새롭게 재생산되는 열린 구조로 만들려는 생각은 작가가 더 이상 작품의 의미의 원천이 아니라는 저자의 죽음이라는 생각위에 가능한 것이고 그 결과 새롭게 쓰는 독자의 탄생을 가능하게해주는 예술적 결정이다. 이렇듯 커닝엄은 어느 작품이 단일한 하나의 기의로 닫혀진 것이 아니라 끊임없이 새로운 연관과 관계 속에서 새로운 의미를 창출해낼 수 있다는 후기 구조주의적인 생각의 전조를 실천해보인 것이다.

VI. 결 론

커닝엄은 얼윈 니콜라이와 함께 무용계에서 탈 중심화 이론을 실천한 선구적인 예술가이다. 그는 아인슈타인의 “공간상에 고정점은 없다”라는 지적에서 전통적인 춤이 하나의 초점 즉 정면에서 바라보아진 것이라는 것을 생각해내었고 이 관습적인 인식방식을 변화시켰다. 무대를 향한 단일초점에 입각한 원근법적 원리에 의해 생성되는 깊이의 환영을 그는 단숨에 파괴시켰다. 스토리를 제거하여 모든 무용수가 대등한 중요성을 지닌 대상으로 무대 위에 늘어놓음으로써 이들은 동시적인 사건 즉 동작들로 관객들의 시선을 산란시켜 무대 공간의 탈 중심화(decentralizing)을 이루었다.

19) 김말복(2011), P. 414.

공간에서 중심을 없애고 분산을 허용하는 것은 그의 탈 중심화의 핵심을 이루는 장치다. 공간을 향한 다양한 초점의 적용과 민주화 정신은 그대로 무용수의 몸과 동작이 일어나는 공간과 그렇지 않은 공간개념에도 적용되었다. 이로써 그는 하나의 중심이나 의미의 기원 그리고 이분법적인 위계질서를 거부하고 다원성을 용인한 것이다. 전통적으로 안무자의 의도에 따라 구성된 안무는 소위 '갇혀진 구조'인데 그는 우연적인 사건을 끌어들이는 방식으로 항시 변화하는 열린 구조와 열린 무대를 지향했다. 커닝엄 이전까지 무용수의 동작은 관객을 향한 것이었고 그것이 존재이유였는데 그는 이런 종속적인 구조를 해체했다. 동작을 실시하는 무용수의 몸은 어느 측면에서 보아도 중요한 것이고 무용수는 어느 동작을 꼭 무대 전면을 바라보고 하지 않아도 되는 것이었다. 이 역시 무용수를 바라보는 중심적인 시선을 해체한 것이다. 그리고 무용수의 몸이 어느 측면에서 바라보아도 무방하다는 다양한 인식방식을 소개한 것이다.

무용수 몸에서 앞과 뒤의 위계질서를 타파한 방식은 무대 중심과 주변, 움직임이 일어나는 소위 무용수의 몸이 실존하는 공간과 그렇지 않은 공간의 민주화로 이어졌다. 움직임이 일어나는 공간이나 그렇지 않은 공간을 모두 대등하게 중요하게 다루어 그들 간의 이분법적 가치의 차이도 없애버렸다. 작가의 의도와 초점을 제거하여 춤을 바라보는 사람이 각자 의미화(signify)하여 모든 개별 독자가 새로운 목적과 의미를 창출해내도록 하여 다양성을 허용하였다. 커닝엄의 헤프닝과 이벤트 같은 열린 구조의 작품은 바르트의 '쓸 수 있는 텍스트'와 같은 것이다. 이들은 진리와 같은 안무자의 고정된 의미가 아예 배제되어 있어 관객이 적극적으로 의미화를 해야만 하는 항상 새로운 의미의 여지가 있고 기존 작품의 일부가 또 다른 맥락에서 다른 의미로 재탄생할 수 있는 길이 열려있는 것이다. 이것이 바르트의 '저자의 죽음' 개념의 전조이다.

작가가 더 이상 작품의 의미의 원천이 아니라 새로운 텍스트의 의미를 구조화해 내는 독자의 탄생으로 이어지는 것이다. 현대 이런 스토리의 제거나 공간과 신체의 민주화를 이룬 원인이 되는 커닝엄의 우연성 기법은 이미 1950년대부터 작업해온 것이며 바르트의 작가의 죽음이란 생각은 1968년에야 탄생하는 것이다. 따라서 커닝엄은 이런 후기 구조주의적 사상의 전조가 되는 새로운 사유 아니면 세상을 달리

바라보는 완전히 다른 인식방식을 바르트보다 20여년이나 전에 이미 실천해 보인 것이다. 이는 창조자의 소리를 듣는 위대한 예술가의 작업에서 당대의 사상가가 잃어낸 세계를 바라보는 새로운 사유방식의 한 예라고 말할 수 있다. 따라서 오늘날 우리는 커닝엄이 얼마나 전위적인 생각의 소유자였는지를 알게 되고 그의 한 시대를 앞서간 천재성을 새롭게 깨닫게 된다.

■참고문헌

- 김말복(2003). 『무용예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
_____ (2011). 『무용예술코드』. 파주: 한길아트.
페넬레페 도이처(2007). 『How to read 데리다』. 변성찬 역. 서울: 웅진 지식하우스.
롤랑 바르트(1973). 『텍스트의 즐거움』. 김희영 역. 서울: 동문선, 1997.
윤호병 외(1992). 『후기구조주의』. 서울: 고려원.
H. 키멜레(1988). 『데리다』. 박상선 역. 서울: 서광사, 1996.
피종호(2005). 『해체미학』. 서울: 뿌리와 이파리.
Sally Banes(1994). *Writing Dancing*, Hanover and London: Wesleyan University Press.
Roger Copeland(2002). Merce Cunningham and the Aesthetics of Collage, *TDR*, 46(1): 11~28.

논문투고일	2012년	2월	10일
심사일		2월	21일
심사완료일		2월	28일

Abstract

Merce Cunningham -the Pioneer of the Deconstructive Aesthetics

Malborg Kim, Ph.D.
Professor of Dance
Ewha Womans University

This study explains the choreographer Merce Cunningham as the practitioner of deconstruction in performance. As the earliest, still most influential avant garde artist of the 20th century, he destroyed the traditional dance making procedure. His famous 'chance method' choreography made him the pioneer of decentralization and deconstruction in dance. The hypothesis of this study is that he is the earliest pioneer of the deconstruction aesthetics. 'Deconstruction' is the key idea of poststructuralism. And Cunningham's 'new dance' idea for example 'happening' and 'event' are the prelude of Roland Barthes's 'the death of the author'.

Merce Cunningham used chance method in dance making from the 1950s. Cunningham experimented the idea of chance method for the first time in 「Sixteen Dances for Soloist and Company of Three」(1951). He used chance methods to dispel the intrusion of his personality into dances. Thus he allowed the viewer structure or signify his own meaning from the dance. Also he decentralized dancer's bodies, front and back and distributed throughout the performance space. This blurring of boundaries between back and front, center stage and outer space, results in a flattening out of single-point perspective and abandoning the illusion of depth. In this way he decentralized stage space. Deconstruction in fact has been central to Cunningham's work from the very beginning.

By placing several different actions onstage simultaneously in such a way that they make equal bids for the viewer's attention. Cunningham decenters the dance composition, democratizing the space so that any place on the set can be important. As the result the audience is free to choose what to look at with the role of determining where to look and when. In the dances Cunningham identified as Events, he dissects fragments from existing works and then combine them together into new

choreography. And these characteristics found in Cunningham's works are discussed as and in relation with the 'writerly text', 'the birth of the audience' of Barthes's. And these polyvocal and open structure of Cunningham's works are suggested as the prelude and the characteristics of deconstructivist aesthetics followed in the late 1960s.

keywords: Merce Cunningham(머스 커닝엄), post structuralism(후기 구조주의), deconstruction(해체), decentralization(탈중심화), chance method(우연성 안무)