

머스 커닝햄과 로버트 라우센버그의 협업 연구

Study on the Cooperation of Merce Cunningham and Robert Rauschenberg

박성혜

국립현대무용단/숙명여대 무용학과

Sung-Hye Park(gissell@naver.com)

요약

다양한 장르의 결합은 부단 최근의 진행된 새로운 경향이 아니다. 각 분야의 한계와 새로운 모색을 위하여, 혹은 한계를 넘어 이전과는 전혀 다른 비전과 새로움을 지향하는 하나의 발로이다. 이에 공연예술에서 1960년대 전후로 선두적인 작업을 진행한 머스 커닝햄과 로버트 라우센버그의 협업 작업에 주목한다. 두 작가의 예술적 협업은 공연예술에서는 이전과 다른 새로운 개념과 실행하는 선도적 작업으로 기록된다. 예측할 수 없는 즉흥적 만남을 통한 우연성의 발로와 혁신적인 실험을 통해 무용과 회화의 새로운 가능성을 타진해 본다. 두 사람의 결별 이후에는 머스 커닝햄은 극장이라는 공간에서 컴퓨터 공간인 가상 공간에서 진행되는 비디오 댄스로, 그리고 로버트 라우센버그는 컴바인이라는 새로운 자신의 예술적 개념을 창출한다. 이에 1954년부터 1964년까지 진행된 협업 작업에서 두 예술가에게 예술적 의미가 존재했던 작품을 중심으로 어떻게 우연성, 비영속성, 무정형의 개념을 실질적으로 산출했는지를 연구한다.

■ 중심어 : | 협업 | 머스 커닝햄 | 로버트 라우센버그 | 우연성 |

Abstract

The inter-disciplinary in arts is not confined to recent issues. It has been sought to exceed the boundaries of each genre for the novelty and vision different from before. Among those efforts, this thesis focuses on the collaboration of Merce Cunningham and Robert Rauschenberg who were leading artists in 1960s. Their collaborative works marked with innovative concepts ever in performing arts. They pursued new possibilities in both dance and painting through reformist experiments of chance operation, or improvisational encounters of the unexpected. After the end of their collaboration, they developed their own artistic creations such as Cunningham's shifting from theater to video dance executed in virtual space of computer and Rauschenberg's new "Combines" series. This study examines how the two artists practically embodied the concepts of chance, impermanence and formlessness, centering around their meaningful collaborations from 1954 to 1964.

■ keyword : | Cooperation | Merce Cunningham | Robert Rauschenberg | Concepts of chance |

I. 서론

최근 공연예술에서 다양한 분야 간의 협업작업들이

활발하게 진행되고 있다. 하지만 장르를 초월하여 진행된 협업의 역사를 살펴보면 장르간의 협업은 이미 선행적으로 진행되고 있었다. 그중에서도 1950년대에서 60

접수일자 : 2015년 08월 18일

수정일자 : 2015년 09월 30일

심사완료일 : 2015년 10월 05일

교신저자 : 박성혜, e-mail : gissell@naver.com

년대에 걸쳐 현대무용에서 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과 회화에서 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)라는 선진적인 두 예술가의 만남은 두 사람 모두에게 긍정적인 예술적 성과를 이루는 토대가 된다. 이들은 당시에 진행되어 오던 모더니즘에서 탈피하여 포스트모더니즘으로 넘어가는 시점에서 협업을 통해 각자의 예술적 변화를 모색하는 긍정적이고도 직접적인 계기를 마련한다.

본고에서는 머스 커닝햄과 로버트 라우센버그의 만남과 협업의 형태로 시행된 작품의 실질적인 내용과 반응들, 그리고 협업의 결과로 도출된 성과를 살펴보고자 한다. 이를 위해 머스 커닝햄과 로버트 라우센버그의 작품들의 결합 형태와 관계 변화를 주로 논의한다. 그리하여 예술사적으로 의미 있는 대표적인 안무가와 작가의 변모와 그 내용을 통해 예술적 협업의 바람직한 모델을 제시하면서 한편으로는 최근 다양한 분야와의 협업 진행에 의미를 되새기고자 한다. 또한 기존의 무용 공연이 진행되었던 무대라는 공간에 대한 새로운 실험과 모색이 어떻게 진행되어 이후 두 예술가의 새로운 공연 양식이 도출되었는지를 연구하고자 한다.

머스 커닝햄은 1919년에 태어나 2009년 사망할 때까지 200편이 넘는 작품과 800편의 이벤트를 공연했는데, 당시의 열악한 환경과 기록에 대한 낙후된 인식, 장비와 기술적 한계, 재정적 이유 등으로 모든 공연 작품을 기록하지 못했다. 이에 머스 커닝햄 재단 측이 운영하는 홈 페이지에서 두 작가가 작업한 작품명과 형태만을 밝히고 있는 자료들을 참고하였고, 각 해당 작품에 대한 기록과 영상을 토대로 조사한 결과물만 대상으로 연구하였다. 또한 연구의 대상을 머스 커닝햄이 1953년 자신의 무용단을 창단한 이후 로버트 라우센버그가 합류해 왕성한 협업 작업을 벌인 1950년대에서 60년대로 국한 하였다.(1954-1964)[1] 물론 이후로도 머스 커닝햄과 로버트 라우센버그와의 협업은 이루어졌지만 간헐적이었기에 연속적 작업이 진행된 시기라고 규정하기에는 다소 모호하다. 다만 머스 커닝햄이 안무한 작품 전반에 있어 조명, 의상, 무대미술의 협업자였던 라우센버그의 작업이 두 사람의 결별 이후에도 해당 시기의 영향을 받아 단독적인 퍼포먼스 작업이 진행되었음을

주시한바, 두 예술가의 향후 예술적 변화 예측과 이해에도 도움이 될 것이라고 사료된다.

II. 협업의 배경과 변화

머스 커닝햄의 초기 안무작들은 모더니즘 계열 작품이지만 1950년을 전후로 해서 점차적인 작품의 변화를 보인다[2]. 변화의 직접적인 원인으로서는 현대음악가 존 케이지와의 만남이 커다란 이유였다. 현대예술에 대한 남다른 시각과 입장을 보인 존 케이지는 초창기에 보였던 마사 그라함의 현대무용에 관심을 가졌지만 이내 그 예술적 한계를 깨닫고 이내 다른 방향으로 관심을 선회한다. 그녀의 작품 <기념행사(Celebration)>과 몇 개의 독무는 좋아했지만 <세상에 보내는 편지(Letter to the world)>에서부터 흥미를 잃기 시작했다고 스스로 밝히고 있다[3]. 이에 대한 존 케이지의 아쉬움 속에서 새로운 가능성을 발견한 안무가가 당시의 마사 그라함의 수석무용수였던 머스 커닝햄이었다. 그는 이미 1942년부터 독립적인 안무가로 활동을 시작했지만 본격적인 자신의 무용단 창단은 존 케이지를 만난 1953년부터였다. 독자적 활동을 시작한 머스 커닝햄과 존 케이지의 만남 이후 그들은 이내 공연예술로써 무용의 새로운 가능성을 확신하고 상호 영향을 주고받으며 다양한 실험과 모색에 임한다.

여기에 당시 다양한 예술가들이 모여 선진적인 강의와 학사 운영으로 유명한 블랙 마운틴 대학에서 존 케이지의 수업을 들은 스승과 제자라는 관계로 시작된 시각예술가인 로버트 라우센버그가 이후에 새롭게 합류하게 된다. 블랙마운틴 대학(Black Mountain College)에서 열린 공연의 보조자로 출발한 라우센버그는 자신의 작품을 무대에 설치함으로써 처음으로 무대 공간이라는 새로운 가능성을 발견한다. 머스 커닝햄 역시 로버트 라우센버그의 작업 방식과 작품에 대한 견해가 자신의 예술과 맞는 부분에 흥미를 보이기 시작한다. 이로써 이후 여러 작품을 창작할 때 안무에 머스 커닝햄, 음악은 존 케이지, 의상, 무대미술, 조명 등 무대미술에 관한 시각예술 전반에 걸친 관련 부분은 로버트

라우센버그가 역할을 담당하면서 공연예술에서의 다양한 시도들을 선보인다. 이들 중 가장 나중에 합류를 했지만 로버트 라우센버그는 머스 커닝햄의 공연예술에서 무대미술과 의상 디자인, 조명을 담당하면서 그들이 공유한 예술적 입장과 관점을 무대라는 새로운 공간에서 실현하는데 결정적인 역할을 한다[4].

특히 블랙마운틴 대학에서의 1953년 여름에 거행된 머스 커닝햄무용단이 주관한 강연은 그들 모두에게 직접적인 계기가 된다. 머스 커닝햄은 강연보다 시연을 주로 보여주는데, 그것은 무척이나 자연스럽고 일상적인 움직임들로 구성되어져 있었다. 더욱이 음악과 조명조차 리허설을 통해 서로 맞추지도 않고 따로 노는 것을 관객들이 그대로 경험하게 한다. 이러한 시도는 관객들을 무척이나 혼돈스럽게 했는데, 그 이유로는 머스 커닝햄은 당시 댄서로서 최고의 기량을 갖춘 무용가였기에 무용분야 관계자들은 그가 공연하는 것이라고는 믿지를 못했고 무척이나 당혹스러워 했다고 밝히고 있다.[5] 그 만큼 머스 커닝햄이 선보인 공연은 혼돈스러웠고 아마추어처럼 어설프으며 기존에 보여준 정형화된 무용공연과는 확연히 다른 모습이였다. 그리고 이러한 작업들은 두 사람이 작업하는 해외 순회공연을 포함한 여러 작업에서 지속적으로 나타날 뿐 아니라 향후 도전적이고도 파격적인 작업들을 통해 새로운 제안들이 등장한다.

1. 머스 커닝햄의 예술

머스 커닝햄의 안무 작업의 커다란 특징은 움직임의 유연성과 비영속성(impermanent), 무정형의 확장된 개념으로 인식한다는 점이다. 그는 1953년에 발표한 <무제 솔로(Untitled Solo)>에서는 ‘움직임을 미리 정해놓고 춤추는’ 다시 말해 기존 안무 방식에서 벗어나려는 시도로 움직임의 순서를 동전 던지기로 정하는 방법을 택한다. 결국 그의 공연은 우연에 의해 매일 밤 공연마다 움직임의 순서가 달라지는 각각이 독립된, 그리고 매일 새로운 공연 형태를 보여준다. 바로 이 예측할 수 없는 불확정성과 즉흥성, 우연한 발생의 지점을 실질적인 공연을 통해 증명한다. 그리하여 의도적으로 작품을 안무하지 않더라도 동작과 그 연결들이 어떤 것이든 자

신의 신체로 받아들여질 수 있다는 상상 밖의 깨달음과 실천에 의한 신념의 확보를 말한다[6]. 덕분에 그의 춤은 예측하지 못했고 상상하지 않았던 움직임의 이미지를 우연히 발생시킨다.

머스 커닝햄은 이렇게 무용수들의 움직임들을 이전의 다른 안무가들이 진행했던 방법에서 벗어나 차별화된 새로운 작업 형식을 진행하면서 공연 요소에 필수적으로 따라야 하는 음악, 의상, 장치, 조명 등도 다른 협력 방식으로 진행한다. 이러한 점 역시 이전에 진행했던 고전적 공연 예술 형태에서 크게 벗어난다. 그의 작업 방식은 하나의 새로운 작품을 창조하기 위해서 안무가, 음악가, 그리고 조명은 각각 독립적으로 작업을 하다가 공연 직전에 모여서 비로소 연습을 하기 때문에 이러한 커닝햄의 작업 방식을 무정형 과정이라고 스스로 규정한다[7].

이러한 작업 방식은 라우센버그와의 작업에서도 그대로 진행되었으며 음악을 담당했던 존 케이지도 각기 다른 장소에서 작업을 완성한 후에 예상되는 어떤 것, 혹은 그에 가까운 것을 기대하는 것보다는 우연히 생긴 것처럼 두 작품을 한꺼번에 보고 듣고, 우연히 그 둘에 집중하도록 내버려 두는 것이라고 밝힌다[8]. 덕분에 공연된 작품들은 음악과 어울리지 않았고, 박자와 리듬이 무시되었으며 혼란스러운 분위기를 자아냈다. 스토리가 존재하지 않았고, 제목과 일치되는 부분을 작품 속에서 찾아내기가 어려웠다. 음악은 소음에 가까워 들기 좋은 음악도 아니었으며 무용수들의 캐릭터 역시 알아채기가 어려웠다. 기존의 다른 안무가들이 무용작품을 통해 드러내려했던 어떤 메시지나 캐릭터는 존재하지 않고 소리, 움직임, 몸, 관계성, 색만 존재하는 무대였다. 이를 위해 안무가, 무대미술가, 음악가는 미리 맞추지 않은 각자의 작업이 중요했고 무대에 오르기 직전에 즉흥적 만남을 통한 우연적 발생의 과정과 순간에 주목한 셈이다. 이러한 작업 형태는 기존의 무용창작의 방법과는 확연히 달랐으며 그 결과 역시 예측할 수 없다는 점과 음악과 움직임을 비롯해 무대 위 모든 상황과 전반적인 부조화라는 특징을 가진다. 머스 커닝햄은 이후 이러한 원칙을 고수하며 이후로도 많은 작업을 발표한다.

그 첫 번째 작업이었던 1954년에 발표된 <세부사항(Minutiae)>의 무대 장치로부터 시작된 이들의 협업은 2000년 이후까지 지속되지만 집중적으로 진해된 것은 1954년부터 1964년까지였다. 그 후에는 예술가로서 친구이자 동료로 그 인간적 관계는 지속되지만 1964년 이후의 협업은 간헐적으로 진행되었다. 그 이유로는 각자 자신의 예술적 성장과 행로의 변화에 따른 이유도 있지만 특히 머스 커닝햄의 관심이 비디오 댄스로 이동하면서 새로운 실험과 모색을 피하기 시작했다는 점을 들고 싶다. 하지만 이들의 예술적 합의와 우정은 이후로도 오랫동안 변치 않았는데 1964년 작업인 <역류(Cross Currents)> 이후 중단되다가 1977년에 이르러 간헐적으로 진행된다. 이러한 관계는 이후 두 예술가가 노년에 이른 이후까지 지속되는데, 2000년에 발표한 작품 <인터스케이프(Interscape)>와 2007년의 새로운 작품인 <크로스오버(Xover)>(2007)에서도 라우센버그가 장치와 의상을 담당했다. 이들의 집중적 협업 시기는 1954년부터 1964년까지로 무려 11년 동안이다. 이 기간 동안 머스 커닝햄이 실질적으로 안무한 작품 28개의 작품 중 19개의 작품을 라우센버그와 함께 작업했으며 그 작품들과 협업 내용을 자세히 살펴보면 다음과 같다.

표 1. 커닝햄과 라우센버그의 작품 참여 분야도[9]

작품명	연도	장치	의상	조명
Minutiae	1954	o		
Suite for Five	1956		o	
Nocturnes	1956	o	o	
Changeling	1957		o	o
Labyrinthian Dances	1957	o	o	
Antic Meet	1958	o	o	o
Summerspace	1958	o	o	
From the Poems of White Stone	1959		o	
Gambit for Dancers and Orchestra	1959	o	o	
Rune	1959	o	o	o
Crises	1960		o	
Hands Birds	1960		o	
Waka	1960		o	
Aeon	1961	o	o	o
Field Dances	1963		o	o
Story	1963	o	o	
Paired	1964		o	
Winterbranch	1964	o	o	o
Cross Currents	1964			o

2. 로버트 라우센버그의 예술

초창기의 라우센버그의 작업들을 살펴보면 흰색이나 검은 색으로 통일된 작업들은 마치 매체의 순수성을 추구하는 모더니즘 계열의 작품이라는 인상을 받을 수 있겠지만 사실 이와는 다른 태도를 엿볼 수 있다.

그의 초기작 <무제(익어 가는 밤)>(1951)의 경우 아무런 형태 없이 검정색으로 덮인 그림으로 캔버스 표면에 흠과 자갈로 뒤섞인 작품이었다. 이후 비슷한 양상을 보이고 있는 <검은 페인팅(Black Painting)>(1953)은 바탕에 신문지가 구겨지거나 편편하게 놓인 상태에서 검은 페인팅이 마구 칠해져 있는 작품이다. 모더니즘 비평가들은 아무런 계획 없이 뿌려진 물감이 추상표현주의 작품의 양식을 연상시키는 동시에 여러 가지 다른 요소들에 통일감을 부여한다고 설명하였다. 하지만 이러한 작업은 이후 일상의 생활 용품을 재사용하는 컴바인 페인팅의 전조로 바탕 위에 일상적인 물건들이 노여 지는 조심스러운 시작에 불과했다. 라우센버그는 추상표현주의 회화가 미술계의 주도권을 장악하고 있었던 1950년대 초반부터 일상생활 속에서 모아둔 물건과 재료들을 사용하여 작품을 제작하기 시작했다. 그는 평면 작업을 ‘컴바인 페인팅(Combine Painting)’이라 부르고, 이와 구분하여 입체작업을 ‘컴바인(Combine)’이라 불렀다[10].

추상표현주의 회화가 주도하던 모더니즘에서의 결별을 피하려는 시도로 해석되는 그의 작업은 라우센버그의 첫 전시에 대한 존 케이지의 지대한 관심에서도 알 수 있다. 그의 작업은 모더니즘의 시각적 효과에 집중하는 입장에서 벗어나 공감각적 영역으로의 확장을 시도하는 시도로 이해되는데, 이는 이미 서구에서는 스스로가 자신들이 구축해 온 시각과 논리성의 연계를 강조해온 지배적인 서구 담론에 대한 이의를 의미한다. 다시 말해 서구의 르네상스 회화에서부터 시작된 수학적 이면에서도 체계적으로 학립된 일점원근법의 논리적인 시각 체계 안에서 그림 안은 물론이거니와 보는 사람들로 하여금 시각화된 세계로부터 거리를 일정 정도 자신을 두게 하여 대상의 경험 밖에 놓게 한다. 그러므로 모더니즘 미학이 가지고 있는 한계에 저항하고 새로운 대안을 제시한다는 측면에서 인간의 시각에만 국한되는

미술의 한계를 뛰어넘는 시도로 공간각적 개념이 등장한다. 이러한 구체적 실천의 시도로 그는 단순한 시각적 표현에서 벗어나 질감과 공간에 대한 인식의 발현으로 기존 캔버스 위에 다른 이물질들을 결합하는 방식을 시도한다. 이후 그의 작업은 보다 발전되는 형태로 진행되면서 기존의 회화에서 사용되었던 재료에서 벗어나 흙, 형겔, 심지어 길거리에서 주는 쓰레기들이 즉흥적으로 사용되기도 한다. 이는 고전적인 회화에서 사용되던 매체의 변화를 적극 수용하면서 감상자의 감각의 변화에 주목한 결과이다. 회화가 가지고 있는 단일한 매체에 집착하기보다는 예상치 못한 특정한 매체들의 특정한 혼합 방식의 결합을 통해 인간의 감각 비례(sensory ratios)의 변화를 유도한다[11]. 이러한 작업 방식을 진행해온 라우센버그는 보다 발전된 형태로서의 다른 실험을 모색하게 되었고 회화보다는 더욱 광범위하고 자유로운 본격적인 공간, 다시 말해 무용 공연장으로 그 관심을 확대한다. 이는 보다 적극적인 공간각의 탐색으로 2차원적인 캔버스 작업에서 벗어나 본격적인 공간 대상 활동으로 춤과 결합하여 3차원의 공연 세계로 그 영역을 확장하면서 진입한다. 이에 대한 예술적 동업자로 현대무용가 머스 커닝햄이 존재했으며 그의 공연 작업에 무대미술과 의상, 조명 디자인 등 다양한 형태로 협업을 이룬다. 그리고 그 방법은 질감, 속도와 무게를 본격적으로 다루고 있는 운동감, 시간이 공유하는 무대에 자신의 작업을 배치함으로써 그 가능성을 확보한다. 이는 무용 공연장의 배경막이나 단순한 장치 차원을 넘어 무용수들의 움직임과 함께하는 자신의 작품을 보다 확장된 컴바인 페인팅, 혹은 컴바인 작업으로의 발전을 전제로 한 실험적 모색이었다.

III. 협업 작업

1. 세부사항(Minutiae, 1954)

머스 커닝햄과 라우센버그의 첫 협업 작업으로 이 무대 장치 작품은 3차원의 라우센버그의 미술 작품 <붉은 페인팅(Red Painting)>을 응용한 것이다. 안무에 있어 <세부사항>은 설명적이다. 움직임은 작은 스케일,

세밀한 것들로만 이루어졌으며 무용 스튜디오 창문 밖으로 보이는 길거리에서 사람들을 관찰하면서 만들어졌다[12]. 이 작품에서 라우센버그의 작품 <붉은 페인팅>은 오로지 일반적으로 무용 공연에서 보이는 배경막처럼 사용된다. 물론 처음에는 보다 역동적이고 적극적으로 사용을 하려고 시도했다. 하지만 그림을 극장에 매달 수 없다는 공간적 한계와 공중에 매달린 채 흔들리면 무용수들에게 위험을 가할 수 있다는 점 때문에 이 오브제들은 나무 아치로 연결된 무대 위에 세워진 건축물처럼 제작되었다. 그 패널들은 옷감, 레이스, 신문지(주로 만화 칸들)와 같은 콜라주 요소들, 그리고 댄서들이 구조물들을 통과할 때 맞춰서 회전하는 면도용 거울 등으로 만들었다. 여기에 스카프와 같은 옷감 가닥들이 입구나 출구를 가리는 용도로 이용된다. 이 협업 작업은 단순히 두 예술가의 공식적인 첫 협업이라는 것 외에도 특히 라우센버그에게 의미가 큰데 이 작품에서 "컴바인"이란 단어를 사용하지는 않지만 그림과 사물을 결합한 본격적인 시작이었으며, 이후 그의 본격적인 컴바인 작품이라 할 수 있는 <무제(Untitled)>(1955)와 <오달리스크(Odalisk)>(1959)에서 동일한 구조를 찾을 수 있다[13].



그림 1. Minutiae

2. 오래된 만남(Antic Meet, 1958)

작품 <오래된 만남>은 10개의 장으로 구성되었고 각 장에 이름이 붙여졌다. 라우센버그는 그의 극적인 감각을 가장 잘 살린 의상을 만들었다. 낙하산으로 만든 의상과 모피 의상이 등장한다. 의상들은 대부분 생활 속에서 사용되는 물품들로서 현란하며 비인습적이다[14].

라우센버그가 디자인한 의상은 낙하산처럼 움직임에 따라 퍼지는 효과를 극대화시킨다. 이 의상은 무용수들이 움직이는 동선을 특유의 형태에 의해 강조하고 과장시키는 효과를 보이고 있다. 그중에서도 이 작품에서 가장 유명한 시도는 춤추는 커닝햄의 등에 의자를 장착한 것이다. 일상에서 흔히 볼 수 있는 의자를 무용수의 몸에 부착시킴으로서 춤추는 몸의 확대, 사물의 의인화, 팔도 다리도 아닌 새로운 몸을 제시한다. 이 작품은 특히 공연 직전 즉석에서 창작하여 우연성과 개연성을 극대화시킨다는 그들의 원칙에서 조금은 벗어난 작품인데, <오래된 만남>의 개요를 커닝햄에게 설명하는 라우센버그의 엽서가 존재하기 때문이다. 이후 라우센버그의 독립적인 퍼포먼스 작업으로 알려진 <펠리칸(Pelican)>(1963)에서도 낙하산과도 같은 소재의 의상과 롤러스케이트를 장착한 무용수의 움직임을 통해 과장되고 빠르게 빙글빙글 도는 강화된 운동성을 선보이는 작품을 발표하게 된다.



그림 2. Antic Meet(1958)

3. 여름공간(Summerspace, 1958)

이 작품에서 라우센버그는 단 한번 무용공연에서 일반적으로 사용되는 배경막이라는 할 수 있는 것을 머스 커닝햄 무용단을 위해 만든다. 그 이유로는 당시 머스 커닝햄 무용단이 끊임없이 이동하는 순회공연의 연속이었고 이를 위해 기동력 있고 편이성이 있는 배경막 제작을 결정한다. 그러면서도 그와 머스 커닝햄은 일반적인 극장의 배경막에 주목해 그것이 끊임없이 움직이는 동작과 연계해 함께 나타나는 지점에 주목한다[15]. 이를 위해 무수한 점들로 이루어진 배경막과 똑같은 디자인의 목부터 발끝까지 온 몸을 감싸면서 몸에 꼭 맞

는 의상을 입은 무용수들이 등장하여 움직인다. 전반적으로 갈색, 노란색, 주황색, 분홍색, 파란색, 녹색의 점들로 가득 메워져 일종의 착시현상이 있었는데 마치 쇠라의 점묘화와 같지만 구체적인 이미지는 존재하지 않았다.



그림 3. Summerspace (1958)

4. 위기 (Crises, 1960)

작품 <위기>에서 로버트 라우센버그의 무대 디자인은 무용수가 고무 밴드를 팔과 허리에 감고, 고무 밴드 안으로 손을 넣어 끌어당긴다. 특히 작품 <위기(Crises)>의 무용적 요소에는 인간적 접촉의 요소가 많다. 잡아당기는 행위가 그것 자체로 제스처로 발전하고 특이하고도 다양한 무용 형상이 이 고무 밴드를 활용한 것에서 나온다. 이 작품에서는 사물과 인체에서 오는 부자연스러운 우연적 동작에 집중한다. 사물과 움직임의 연결된 지점과 회화적 감수성이 공간예술로 확대되어 무용의 새로운 가능성을 실험한 작업이었다. 한 남자와 네 여자의 무용수들이 만들어 내는 다양한 콤비네이션 동작들을 통해 예측하지 못했던 움직임을 만들고 거기에서 상호 관계의 결정적 순간을 그려낸다[16].

5. 이온 (Aeon, 1961)

‘무한이 긴 영겁의 시간’이라는 뜻을 가진 작품 <Aeon>은 판타지와 유머감이 깃들여진 다양한 이벤트로 구성되어 있다. 이 무용은 길이를 조절할 수 있게 만들어져 있다. 그러므로 언제나 자유롭게 길거나 혹은 더 짧게 공연을 할 수 있다. 이벤트도 많거나 적게, 그리고 무용수도 많거나 적게, 또한 이벤트로 공연하는 저녁마다 달라질 수 있다[17]. 라우센버그는 이 작품을

위해 기계(machine)로 불리 우는 여러 오브제의 합성을 만들었다. 라우센버그는 이 ‘기계’를 무대 한 모퉁이에 놓고 작동을 한다. 이것은 금속 재료를 모은 것, 벗겨진 우산대, 알루미늄 물병, 여러 잡다한 물건으로 구성되어 있다. 허리케인 램프가 밑에 매달려 있고 병에 드라이아이스가 담겨 있어 연기를 뿜어낸다. 로버트 라우센버그에 의하여 꾸며지는 이벤트가 작품의 맥락을 잡는다. 막이 열리면 무대 바닥의 조명에서 작은 마그네슘 폭발이 일어난다. 연기가 올라가고 천천히 점차적으로 사라진다[18].

6. 이야기(Story, 1963)

라우센버그와 커닝햄의 협업 작업 중 가장 극적인 것으로 매우 활동적이며 우연성에 대한 그들의 실험이 완벽하게 드러나는 작품이었다. 이 작품에서 안무가는 무대 위에 놓은 가방 안에 여러 의상과 액세서리들을 넣어 놓고 춤을 추는 무용수들에게 그것들을 자유롭게 추가할 수 있도록 하였다. 덕분에 매 공연마다 사용되는 물품들은 바뀌었고 특정한 상황에서 선택되거나 발견되는 우연성에 집중하는 작품이었다. 특히 이 작품에서의 작업이 특별한 것은 라우센버그가 무대 구성 한편에 조명이 설치되어 있는 버려진 공간에서 무용수 알렉스 헤이(Alex Hay)와 함께 다리미 판을 세워 놓고 셔츠를 다짐질하기 퍼포먼스를 통해 직접 공연에 출연함과 동시에 버려진 공간의 재생이라는 실험에 임했다는 점이다. 그는 이러한 실험을 통해 공연하는 영역의 공간적 경계를 구성하는 요소에 대한 전통적 시각에 의문을 제기한다[19]. 하지만 이 작품에서 라우센버그는 자신의 예술작품이 무대 위에서 물질로 안무적으로 관여하는 부분, 다시 말해 신체의 움직임과 오브제라는 물질이 상호 작용되는 융합과 결합에 열의를 보이면서 ‘라이브 세트’의 개념을 도출한다. 이 개념은 이후 로버트 라우센버그의 퍼포먼스에 직접적으로 작동해 여러 실험들을 시행하게 한다. 그런가하면 한편으로는 이러한 라우센버그의 직접적인 개입에 대해 조심스러운 입장을 보인 머스 커닝햄과의 다른 견해로 인해 두 사람의 협업은 소원해지기 시작하는 계기가 된다.

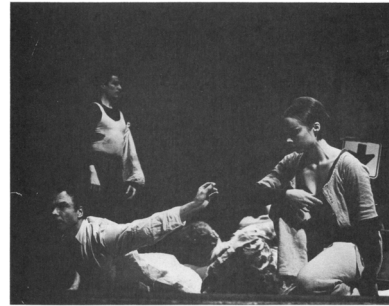


그림 4. Story (1963)

7. 윈터브랜치(Winterbranch, 1964)

라우센버그는 이 작품에서 의상과 무대를 모두 고안했다. 그는 머스 커닝햄이 무용수들의 움직임을 분명하게 보일 수 있는 편하면서도 실용적인 의상인 검은색 스웨이드 팬츠와 탑을 입혔고, 무용수들의 등퇴장이 가능한 캠퍼스를 세워 무대 막처럼 이용 가능하게 하였다. 하지만 그 배경막 뒤에는 매일 라우센버그 자신이 직접 공연장 근처에서 주워 모은 물건들을 밧줄로 무대 건너편에서 당길 때마다 움직이며 매일 밤 새로운 그림자를 만들어 냈다. 이외에도 댄서들의 분장을 풋볼 선수나 스키 선수들이 눈 보호를 위해 하는 것처럼 눈에 검은 화장을 시켰고, 조명 역시 직접 관여하였다. 특히 조명이야말로 이 작품에서 가장 극적이면서도 논란이 되었는데, 머스 커닝햄이 마치 공연이 밤에 일어나는 것처럼 보였으면 좋겠다는 의견에 자동차 전조등처럼 선명하고 강한 빛을 사용했기 때문이다. 이 조명은 결국 무대를 간헐적으로 비추게 되었고 음악가 고든 무마(Gordon Mumma)의 증언에 의하면 공연의 절반 이상은 완전한 어둠 속에 있어야만 했었다고 한다[20].



그림 5. Winterbranch (1964)

IV. 협업 작업과 새로운 모색

추상표현주의로 대변되던 모더니즘의 시대를 관통하면서 라우센버그와 커닝햄은 상호 협력 작업을 통해 다양한 시도를 공연 무대에서 행한다. 그들의 작업은 모더니즘에 대한 반론으로 행동과 공간에 대한 새로운 인지의 흔적이들 엿보인다. 이는 평론가 그린버그의 주장하는 바에 의하면, 내용이 배제된 순수한 예술 형식의 진보적인 발전이 모더니즘의 성공을 의미하며 이 성공은 순수한 매체를 추구하는 예술작품으로 증명[21]되기에 형식과 순수함에 집중했던 이전의 예술가들의 작업과는 분명 차별화된 성격을 보이게 시작한 셈이다.

첫 작업인 <세부사항>는 라우센버그의 기존 작품 <붉은 페인팅>이 단순한 무대의 배경막처럼 사용되었지만 이후로는 배경막은 물론 무용수들의 의상에 적극 개입해 라우센버그 자신의 작품이 신체를 빌려 움직이는 전시 형태를 띠게 된다. 이 부분은 두 예술가의 협업 작업이 진행되는 동안 라우센버그의 이미지가 때로는 장치나 조명으로 선택적으로 반영되지만 언제나 의상은 라우센버그의 작업에 포함되었다는 점을 들고 싶다. 그중에서도 <위기>의 경우, 특별한 의상을 착용한 것이 아니라 어디서나 쉽게 만날 수 있는 일상용품인 고무 밴드를 소품처럼 사용한 경우다. 이 작품에서 무용수들의 움직임의 부분이자 연결고리 역할을 하는 매체로서 고무 밴드는 다양한 움직임의 활용이 된다. 무용수들은 몸의 여러 부분의 둘레에 탄력 밴드를 착용하고 다른 무용수의 손목이나 허리에 두른 밴드를 늘어 손이나 팔을 끼움으로써, 공연자들은 개체로서의 자유를 희생하지 않고서도 그들 자신이 다함께 일시적으로 연결될 수 있었다[22]. 이는 라우센버그가 컴바인 페인팅에서 상호간에 연관성 없는 사물들을 캔버스로 묶어 놓은 것과 좋은 대조를 보인다. 그는 자신의 개인적 작업에서 진행해 오던 사물을 움직이는 무용수로 확대했고, 사물과 사물을 연결하면서 마치 경첩처럼 사용되었던 캔버스가 일시적으로 고무 밴드로 대체된다. 그야말로 2차원과 3차원의 경계에 서있는 모호한 시각 예술에서 보다 본격적인 3차원의 세계인 공간 예술로 확대시켰다.

이러한 변화는 로젠버그의 모더니즘 비판과도 일맥상통하는데, 예술작품은 절대적인 미적 가치를 사심 없이 관조하기 위한 대상이 아니라, 작품은 예술가의 창작 활동 중에 결과가 된 부산물이기에 예술가의 창작 행위에 보다 관심을 가졌다. 이러한 지점은 이전에 이미 진행되었던 다다운동과 조금 더 인접했던 시기인 잭슨 폴록의 액션 페인팅 작업과도 연결된다. 덕분에 작품이라는 별개의 결과보다는 ‘행동’이라는 과정을 의미하고 예술가는 ‘행동’하는 주체로 새롭게 정의된다. 그리하여 강요된 동기가 아닌 개인과 사회 간의 적극적인 상호작용을 통해 이분되어 있는 개인과 사회 간의 긴장문제가 해결될 수 있다고 주장한다[23]. ‘행동’과 ‘과정’의 새로운 인식은 그때까지 진행된 부르조아의 미적 가치에 정면으로 반대되는 것이며 예술가의 사과의 맥락을 중시하는 입장이 담겨져 있다. 이렇게 라우센버그는 자신의 컴바인 작업을 통해서 매체의 순수함을 강조했던 모더니즘을 거부하는 전화작업을 수행하면서 추상표현주의의 권위에 도전하였다[24].

머스 커닝햄 역시 이전까지 추었던 모더니즘 댄스에서 결별을 고하면서 그의 작업에 변화가 온다. 그중 하나가 우연성에 의해 무대 위에서 벌어지는 사태, 혹은 예측할 수 없는 결과물들이라는 현상에 집중한다. 그는 이를 위하여 순수한 형식의 관조를 경계한다. 커닝햄의 우연의 사용은 추상표현주의에서 중심이 되는 일종의 즉흥과는 정반대이다. 커닝햄은 자신 안에 내재해 있는 ‘자연적’ 충동들을 해방시키기 위해 지적인 것, 혹은 의식적인 것의 저항을 극복하려고 시도하고 있는 것이 아니다. 오히려 그 반대로서, 그는 그렇지 않으면 ‘자연적으로 될’지 모르는 것을 피하기 위하여 완전히 비인격적인 계기들(동전, 주사위 등)을 사용한다[25].

라우센버그와 커닝햄의 예술적 협업의 결과 이후 가장 큰 변화는 라우센버그의 퍼포먼스 <펠리칸>(1963)으로 귀결된다. 자신이 직접 디자인하고 안무한 작품으로 그가 직접 고물가게에서 구입한 낙하산을 펠리칸 모양의 크고 둥근 원형으로 만들어 무용수의 등에 부착하고 롤러스케이트를 타면서 공연을 한다. 이 작품에서 라우센버그는 직접 무용수 캐롤린 브라운(Carolyn Brown)과 알렉스 헤이와 함께 무대 위를 둥글게 돌았

으며, 여성 무용수인 브라운은 두 사람 사이에서 우아하고 고전 무용의 동작을 수행한다[26].

그의 이러한 독립적인 퍼포먼스는 10년 이상 진행한 머스 커닝햄과의 협업 과정에서 영향을 받아 평면의 회화에서 벗어나 공간을 직접 다루는 실험이었다. 구체적이고도 세련된 동작 중심이라기보다는 움직이는 조형물처럼 무용수를 사용하였다. 덕분에 무용수는 우아하고 구체적인 움직임을 보여주고 있다기보다는 거대하게 큰 의상을 입고 있는 몸이었다. 이렇게 무용수는 과장되게 설치되고 부착되어 있으며 움직이는 무용수의 몸에 걸쳐진 의상의 움직임으로 국한되던 그의 작업은 최종적으로 공간으로 나와 예술적 독립을 선언한 상징적 작업인 셈이었다. <펠리칸> 이후에도 라우센버그의 퍼포먼스 작업은 <(엘진 타이(Elgin Tie))>(1964), <봄철 훈련(Spring Training)>, <맵룸 1 (Map Room 1)>, <맵룸 2 (Map Room 2)>(1965)으로 지속적으로 진행된다. 그가 머스 커닝햄과의 협업 작업의 경험에서 도출한 ‘라이브 세트’라는 개념의 확장으로 커닝햄과는 별개로 스톡홀름 등 다른 도시에서 발표하면서 자신의 컴바인 작업에서 발전된 새로운 형태로 선보인다. 이 작품들의 특징들은 협업작업 이후 새롭게 인식한 오브제와 공간에 대한 발전적 인식이 크게 작용한다.

머스 커닝햄 역시 이전과는 전혀 다른 공간이자 새로운 영역인 가상공간의 비디오 댄스로 그 활동이 확대된다. 무용공연의 고전적인 공간이었던 극장을 떠나 새로운 프레임으로 TV 브라운관을 선택한다. 그의 작업은 1970년대에 들어 더욱 강화되는데, 예를 들어 WNET 방송국의 ‘미국의 무용(Dance in America)’ 시리즈 프로그램의 참여를 비롯해 본격적인 비디오 댄스 작품 활동을 하는가하면 독립적인 영상작업인 <스퀘어게임(Squaregame)>(1976)과 <파편(Fraction)>(1977), <장소(Locale)>(1979) 등의 작업을 전개한다[27]. 이후 그의 행보는 보다 더 테크놀로지와 강화되어 컴퓨터의 적극적인 활용으로 변모한다.

이렇게 두 사람이 오랜 기간 진행한 예술적 협업 작업은 안무의 영역에서 새로운 개념의 도출과 확장을 이루면서 안무가와 시각예술가라는 명확한 구분을 모호하게 만들었고 형식적 협업에서 질적 융합을 꾀함으로

인해 이전과는 전혀 다른 형태로의 발전을 보인다. 특히 이들의 작업에서는 우연성과 새로운 공간의 확대와 발견, 사물에 대한 새로운 견해를 도출한다. 다시 말해 예술이란 물질과 안무의 물질이 궁극적으로 융합하고 변경으로 세트와 안무는 하나라는 결론에 도달한다[28]. 또한 협업 과정을 통해 새로운 제안과 가능성을 열어 놓으면서 이전과는 전혀 다른 새로운 작업을 유통시켰다. 그 소재는 일상적인 것, 이미 존재하는 것을 통한 전혀 새로운 것의 창출로 진행시키면서 두 예술가들의 이전 방식에서 벗어나 스스로 새로움을 제시한 셈이다. 이는 오늘날 대중매체에서부터 원시적인 재료까지 다양한 매체를 활용하여 예술의 가능성을 모색하고자 했던 것으로 오늘날 미디어 시대의 융합적 전조라고 할 수 있다[29].

V. 결론

머스 커닝햄과 로버트 라우센버그의 협업은 두 사람의 안무와 작업에 큰 영향을 미쳤는데 그중 가장 큰 의미는 당시의 지배적 주요 경향이었던 모더니즘을 넘어 새로운 경향을 드러냈다는 점이다.

로버트 라우센버그의 컴바인(Combine)의 개념은 본격적인 공간예술인 머스 커닝햄과의 협업과정을 통해 새로운 형태로 진화, 발전의 모습을 보인다. 공간에 대한 새로운 인식과 사물에 대한 확장의 일환으로 신체와 운동성에 주목하고 계급적으로는 모더니즘을 넘어서는, 즉 부르조아 예술에 대한 대안으로 일상성과 우연성을 적극 수용해 결국에는 자신이 직접 퍼포먼스를 안무하는 단계로 변화 발전시킨다. 여기에는 머스 커닝햄이라는 예술적 동반자와의 협업을 통해 그의 작업은 평면에서 공간으로, 회화에서 안무가라는 흥미로운 변화를 보인다. 그는 이 과정을 통해 자신의 초창기 작품 변화와 인식을 효과적으로 파악할 수 있었으며 무용가와의 공동협업으로서 새로운 가능성과 모습을 엿볼 수 있었다.

머스 커닝햄 역시 시간과 공간에서의 우연성에 의한 새로운 지점에 주목하면서 예측하지 못했던 사태에 의

해 분명한 대상의 순수한 관조적 태도의 모더니즘에서 벗어나는데 성공한다. 이외에도 자신의 특정한 장르에만 국한하지 않고 장르가 가지고 있는 본질적인 한계와 표현 영역을 넘어 서는 효과적인 방법과 대안을 제시한다. 심지어 로버트 라우센버그를 무대 위에 출연시켜 라우센버그 자신이 직접 제안한 오브제들에서의 퍼포먼스를 시행하는 단계로까지 진척시킨다. 이러한 적극적인 참여와 작품의 공유는 부단 아이디어 공유와 무대 미술, 조명, 의상 디자인을 넘어 화가의 몸이 예술적 실천의 장이라는 공간으로의 확대까지 실현한다. 라우센버그 스스로도 이후 이를 “물질적 관여”라고 밝히면서 자신의 작품에 라이브 세트르 적극 활용하고 발전시킨다. 그야말로 두 사람의 협업은 본격적으로 ‘무엇이든 할 수 있는 면허’를 얻은 셈으로 이는 두 예술가의 범주를 벗어나 향후 여러 예술가들에게 무한의 가능성을 열어준 셈이다.

이러한 실천적 행위 외에도 이론적으로는 공통의 예술적 담론과 문제의식을 함께 수용하고 작품을 통해 제시하면서 미학적 대안 모색에 성공을 이룬다. 또한 각자의 작품의 예술적 변화가 공동으로 작동하면서 이후 개별적 창작 작업에까지 지속적인 영향을 미쳤다는 점에서 다른 분야의 예술가들 간의 협업의 실질적인 예시가 되었다. 또한 오늘날 왕성하게 제기되고 있는 협업의 작업에서 얻을 수 있는 성공적인 의미와 성과를 가늠할 수 있는 대표적인 사례이다.

참 고 문 헌

- [1] Bremser, Martha, "Fifty Contemporary Choreographers," Routledge, pp.72-77, 2000.
- [2] 최문애, 한경자, "머스 커닝햄 작품 성향의 변천 과정-무정형, 무결정, 우연-", 한국체육사학회지, 제18호, 2006.
- [3] 리처드 코스텔라네츠, *케이지와의 대화*, 이화여대출판부, p.307, 1996.
- [4] 김현옥, "머스 커닝햄과 시각 예술가들의 예술적 협력에 관한 연구", 대한무용학회, 제55호, p.57, 2008.
- [5] Matin. Leslie, "Black Mountain College and Merce Cunningham in the Fifties : New Perspectives," *Dance Research Journal*, Vol.26, No.1, Spring, p.47, 1994.
- [6] 장정윤, "Merce Cunningham의 무용작품에 관한 미학적 분석", 대한무용학회, 제33호, p.133, 2002.
- [7] 최문애, 한경자, p.199.
- [8] 리처드 코스텔라네츠, p.309.
- [9] <http://www.mercecunningham.org>
- [10] 김희영, "로버트 라우센버그의 컴바인 페인팅을 통해 재조명해 보는 네오 아방가르드의 역사적, 문화적 의미", 현대미술논집, 제17집, pp.106-107, 2005.
- [11] 김희영, "모더니즘 미학의 시각성에 대한 비판적 저항으로서의 상호작용 개념에 관한 고찰", 현대미술논집, 제27집, pp.81-82, 2010.
- [12] 김현옥, p.57.
- [13] Potter. Michelle, "A License to Do Anything : Robert Rauschenberg and Merce Cunningham Dance Company," *Dance Chronicle*, Vol.16, No.1, p.7, 1993.
- [14] 김현옥, p.69
- [15] Potter, Michelle, p.8
- [16] 김현옥, p.60
- [17] Vaughan, David. "Merce Cunningham Fifty Years', *Aperture*, p.126, 1997.
- [18] 김현옥, p.61.
- [19] Potter, Michelle, pp.12-15.
- [20] 같은 글, pp.15-17.
- [21] 김희영, "모더니즘 미학에 대한 저항의 자취;헤롤드 로젠버그의 '행동' 비평", 서양미술사학회, 제26집, p.61, 2007.
- [22] Celant, Germano, "Merce Cunningham," *Charta*, p.160. 1999.
- [23] 김희영, p.62, 2007.
- [24] 김희영, "로버트 라우센버그의 예술적 유산과 한국 당대 미술의 연계성에 관한 고찰", 강좌미술

- 사, 32호, p.307, 2009.
- [25] Celant, Germano, p.159, 1999.
- [26] Potter, Michelle, p.14
- [27] 장정윤, “머스 커닝햄의 <스케어게임>(1976)에 관한 연구” 무용역사기록학회, 제34호, pp.235-236, 2014.
- [28] 조수진, “라우센버그와 모리스의 움직이는 몸:1960년대 미국 미술과 무용의 협업” 현대미술사연구, 제6호, p.89, 2013.
- [29] 양은희, “예술의 ‘융합’:마르셀 뒤샹, 존 케이지, 그리고 1950년대와 1960년대의 예술가들을 중심으로”, 현대미술학논문집, 제18권, 제1호, p.147, 2014.

저자 소개

박 성 혜(Sung-Hye Park)

정회원



- 1988년 2월 : 한성대학교 무용학과 전공(학사)
 - 1994년 2월 : 숙명여대 무용학과 전공(석사)
 - 2012년 9월 ~ 현재 : 숙명여대 무용학과 (박사) 수료
 - 1995년 3월 ~ 2004년 2월 : 무용전문지 월간 '몸' 편집장 역임
 - 문화체육관광부 지원사업 평가위원, 문화예술위원회 책임평가위원, 한예중, 단국대, 중앙대, 숙명여대, 한성대, 서울예대 출강
 - 2013년 10월 ~ 현재 : 국립현대무용단 교육&리서치 선임연구원
- <관심분야> : 무용미학, 공연예술 협업, 콘텐츠 응용, 무용역사, 예술교육