

로버트 던(Robert Dunn)의 워크숍이 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theater)에 미친 영향

조 은 속

중앙대학교 교수

I. 서론

II. 포스트 모던 댄스의 생성과정

III. 로버트 던의 구성 워크숍

IV. 던의 워크숍이 저드슨 댄스 시어터에 끼친 영향

V. 결론

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

1960년대에 두각을 나타낸 포스트 모더니즘(Post-modernism)은 모든 예술분야에 큰 전환점을 마련해주었다. '포스트 모더니즘'이란 단어는 '포스트'라는 접두어와 '모더니즘'이라는 단어가 결합되어 생긴 것으로 의미적인 면을 보면 '모더니즘 다음에 오는 현상'으로 시간적 구분을 의미할 뿐 특정한 가치 평가가 개입된 것이라고는 볼 수 없다.

이와 같이 시대적 구분으로 포스트 모더니즘을 규정짓는다면 그것은 제 2차 세계대전 후 형식과 미학적 기준을 중시하는 모더니즘에 대한 반발로 시작된 것이다. 그러나 포스트 모더니즘이 만들어 낸 예술 양식을 살펴보면 그것이 단순히 시간적 구분만을 의미하는 것이 아님을 알 수 있다. 제 2차 세계대전 후 일어난 위협적인 사건들 즉, 유대인 대량학살, 핵전쟁위협, 생태계 파괴 등에서 오는 인간성 상실은 서구인들로 하여금 그들 가슴에 깊이 내재되어 있는 합리주의 이성론에 대해 회의를 품게 하였다. 이후에

계속된 사회 문화적인 변화와 후기 산업사회의 특징인 대량 생산과 소비는 정신적 빈곤을 불러 일으켰고 이러한 현상들은 서구인들에게 돌출구를 찾게 하였다. 이와 같이 구조주의가 만들어낸 속박에서 탈피하여 새로운 질서에 부합하는 변화된 예술적 현상을 포스트 모더니즘으로 정의할 수 있다. 포스트 모더니즘은 절충적이면서 미완성적인 작품들을 끊임없이 선보였다. 포스트 모더니즘은 예술의 범위를 넓혀 대중문화뿐만 아니라 특수 계층만이 누릴 수 있는 고급문화도 수용하여 서로 혼합시킴으로써 실험적인 예술 양식을 만들어 내었다.

건축, 음악, 미술 등 다른 예술 분야와 더불어 무용분야에서도 포스트 모더니즘의 영향은 무용사에 큰 획을 긋게 하였다. 포스트 모더니즘은 형식과 내용에서 한계를 느끼고 있었던 현대무용가들에게 실험정신을 심어 주었고 무용에 대한 신선한 접근을 시도하도록 하였다. 특히 현대무용가들에게 포스트 모더니즘의 개념을 바탕으로 한 작품들을 끊임없이 배출하게 한 계기가 있었는데 그것은 1960년에 개설된 로버트 던의 구성 워크숍이었다. 학생들은 저드슨 댄스 씨어터라는 그룹이름 하에 이 수업과정에서 만들어 낸 작품들을 1962년 저드슨 메모리얼 교회(Judson Memorial Church)에서 발표하였고 이 발표회는 포스트 모던댄스의 발전과정에 도화선이 되었다.

본 연구는 포스트 모던 댄스의 발전에 혁신적인 공헌을 하였던 로버트 던의 구성 워크숍을 구체적으로 분석하는데 목적을 둔다. 선행 연구를 살펴보면 포스트 모던 댄스에 관련된 연구들은 약 10여편이 있으나 연구의 대부분이 포스트 모던 댄스에 관한 포괄적인 연구이고 로버트 던의 구성 워크숍을 구체적으로 연구한 논문은 찾아보기 어렵다.

로버트 던의 구성 워크숍에 관한 연구는 포스트 모던 댄스를 이해하고 현재의 안무가들이 자신의 안무법에 던의 스타일을 적용해보는데 많은 도움이 되리라고 확신한다. 본 연구의 목적을 달성하기 위해서 우선 포스트 모던 댄스의 생성과정을 살펴본 후 던의 구성 워크숍에 대해 자세하게 논하고자 한다. 또한 저드슨 댄스 씨어터의 공연을 통해 던의 워크숍의 영향에 관하여 살펴보고자 한다.

II. 포스트 모던 댄스의 생성과정

1900년대 초 현대무용이라고 하는 새로운 무용예술유형이 출현하여 정착 되기까지는 많은 시간이 걸렸다. 현대무용을 정의하는데 많은 사람들이 어려움을 겪었는데 그것은 현대무용이 개성과 개인적 안무 스타일을 토대로 발전하였으므로 그 자체가 하나의 방향성을 지닌 체계가 되지 못했기 때문이다. 이사도라 던컨(Isadora Duncan), 루쓰 세인트 데니스(Ruth St. Denis), 테드 쇼(Ted Shawn) 등 현대무용의 선구자들은 그들이 배웠던 발레의 형식주의와 고정관념을 거부하였고 창조적 정신을 바탕으로 한 안무 스타일을 고집하였다. 이렇게 발전하게 된 현대무용은 선구자들로부터 배운 젊은 무용가들이 전 세대의 안무스타일에 대해 강하게 반발하거나 새로운 스타일을 발견함으로써 계속 발전해왔다. '공기의 춤'이라는 별명을 가졌던 발레에 익숙해 있던 관객들은 지면을 강조하는 현대무용에 쉽게 익숙해지지 않았지만 그들의 실험적이고 모험적인 정신에 서서히 호감을 갖게 되었다. 현대무용 정착에 매우 큰 영향을 끼친 마사 그라함(Martha Graham), 도리스 험프리(Doris Humphrey), 찰스 와이드만(Charles Weidman) 등은 자신들 고유의 테크닉을 개발해내었고 형식을 체계적으로 연구하였으며 독창적인 작품의 주제를 설정하였다. 이들은 공공연한 사회적, 정치적 논평을 바탕으로 한 작품들을 무대 위에 올려 관객들에게 메시지를 보내기도 하였다.

그러나 1900년대 전반기에 미국의 가장 위대한 예술 중의 하나로 인식이 되던 현대무용도 제 2차 세계대전 이후 빛을 잃었고 1940년대 후반기에 접어들어서는 예술적 격정이 시들어졌다는 평을 받을 정도로 한계에 도달하였다. 그것은 형식과 주제 면에 있어서 구습타파를 강조하였던 현대무용가들도 전통적인 발레의 형식에서 벗어났을 뿐 자신들의 개성에 어울리는 테크닉을 통해 획일적인 기교를 보여주었고 드라마틱한 무용형태를 벗어나지 못했기 때문이다.

이와 같은 현대무용의 한계점 속에서 새로운 변화를 추구하고자 하는 급진적인 현대무용가들은 다양한 실험을 통해 기존의 틀을 깨뜨리기 위해 부

단히 노력하였다. 그들은 명백한 의사전달이나 확고한 상징적 의미를 지니지 않는 동작을 위주로 안무하였다. 그러한 급진적인 현대무용가들에게 머스 커닝햄(Merce Cunningham)은 혁명적일 정도로 새로운 개념을 소개해주어 무용가들에게 새로운 방향을 제시하였다.

커닝햄은 1939년부터 1945년까지 그라함 무용단의 솔로 무용수로 활동을 하였으나 존 케이지(John Cage)의 영향으로 당시의 현대무용 스타일과는 전혀 다른 스타일을 선보였다. 1952년 블랙 마운틴 대학교(Black Mountain College)에서 있었던 존 케이지의 다매체를 사용한 ‘이벤트’ 공연은 포스트 모더니즘에 하나의 모범을 보여 주었다. 이 공연은 단시간 내에 준비되었고 공연자에게는 특점이 주어졌으며 시간구분만이 정해져 있었다. 공연자는 행위, 중지, 침묵이라는 특점으로 나타나는 순간을 자신이 채워야 했는데 이것은 공연이 시작될 때까지 비밀로 되어 있었다. 이 공연에서 커닝햄은 흥분한 개를 쫓으면서 통로 여기저기에서 즉흥무용을 하였고, 영화가 상영되었으며, 케이지의 강연, 데이빗 튜더(David Tudor)의 피아노 연주와 제이 바트(Jay Watt)의 이국적인 악기연주, 로버트 라우젠버그(Robert Rauschenberg)의 그림, 찰스 올슨(Charles Olsen)과 메리 캐롤린 리차드(Mary Caroline Richards)의 시낭송 등이 어우러져 정해진 시간대에 진행되었다.¹⁾ 이 ‘이벤트’는 음악, 연극, 무용, 회화, 시 같은 분야에서 새로운 형식을 발생시킨 미국식 전위예술을 창조해내었으며 각 예술 분야에 포스트 모더니즘의 개념을 인식하게 해준 공연이 되었다. 케이지와의 공동작업을 통해 커닝햄은 다음과 같은 새로운 미학적 개념을 자신의 안무에 적용하게 되었다:

- (1) 어떠한 동작도 무용의 소재가 될 수 있다.
- (2) 어떠한 차례도 타당한 구성방법이 될 수 있다.
- (3) 모든 신체부위들이 (자연의 한계에 지배받아) 사용될 수 있다.
- (4) 음악, 의상, 장식, 조명, 그리고 춤은 제나름의 독립된 논리와 정체성을 지닌다.

1) RoseLee Goldberg(1978). 『행위예술』, 심우성(역, 1989), 서울: 동문선.

- (5) 무용단의 모든 무용수는 솔로주자가 될 수 있다.
- (6) 어떠한 공간에서도 춤을 출 수 있다.
- (7) 무용은 어떠한 것에 관해서도 성립될 수 있으나 본질적으로, 주로 인간의 신체와 그리고 걷는 것으로 시작되는 그 동작에 관해서 성립된다.²⁾

커닝햄의 안무 개념에서는 특히 세가지 영역이 강조되는데 그것은 “‘우연성(chance)과 불확정한 것들의 사용, 열려진 영역으로서 무대 공간의 활용, 그리고 독립된 실체로서의 무용공연의 여러 요소들에 대한 관심의 영향’³⁾ 등이다. 1950년대 초 케이지는 그의 작곡에서 우연기법을 이용하기 시작하였고 커닝햄 또한 케이지의 영향을 받아 우연기법을 바탕으로 무용 작업을 하였다. 우연기법이란 게임을 통해 예측할 수 없는 행동과 움직임을 발견하는 것을 의미한다.⁴⁾ 커닝햄은 동전 던지기, 주사위 굴리기, 카드 뽑기 등과 같은 우연적인 기회를 사용하여 동작구의 전후 순서, 무대에서 무용수의 위치, 움직여야 할 신체 부위 등을 결정하였다. 커닝햄은 우연기법을 통해 삶에서 예측할 수 없는 사건들이 발생하여 서로 제멋대로 뿔어지는 것을 보여 주고자 하였다. 그러나 그는 작품 속에서 삶의 혼돈을 나타내고자 한 것이 아니었고 그렇다고 자유롭고 즉흥적인 동작을 허용한 것도 아니었다. 그는 일반 사람들이 일정한 정신습관에 얽매어 있음을 확인시켜 주면서 그러한 습관을 벗어나 무용작업 속에서 더 많은 동작의 가능성을 보여주고자 하였다.

커닝햄은 무대공간의 활용에 있어서 무대의 모든 부분에 똑같은 비중을 두었다. 그의 작품에서는 주역 무용수를 강조하기 위해 무대 중앙에 세워놓고 초점을 두게 하지 않는다. 그는 무대 양옆이나 무대 구석에 똑같은 비중을 두어 다양한 행위들이 무대 위의 전반적인 지역에서 동시에 일어날 수 있도록 하였다. 커닝햄의 이러한 의도는 일반 사람들의 실생활과 연결되어

2) Sally Banes(1977). 『포스트 모던 댄스』, 박명숙(역, 1991)(서울: 삼신각), p. 18.

3) Jack Anderson(1992). 『발레, 현대무용』, 서진은&허영일(역, 1996)(서울: 삶과 꿈), p. 233.

4) Nick Kaye(1994). *Postmodernism and Performance*(New York: St. Martin's Press), p. 99.

있는데 일상생활 속에서 동시에 일어나는 매일 복잡한 상황들을 보는 것에
길들여져 있는 사람들은 무대에서도 시선을 광범위하게 넓힐 수 있다는 것
이다.

일반적으로 무용가들이 무용동작을 음악의 리듬이나 분위기에 맞춰 수행
하거나 음악과 대조를 이루며 수행하는 것과 달리 커닝햄은 음악의 구조나
감정적 내용과 무관하게 음악을 사용하였고 그의 작품 길이는 음악의 길이
에 의해 결정되지 않았다. 심지어 그의 어떤 작품들은 무대에 올리기까지
음악없이 리허설을 하다가 공연 당일 무대에서 작품과 함께 음악을 선보이
는 경우도 있었다. 이와 같이 커닝햄은 동작, 음악, 무대 디자인 등 제작의
구성요소들을 독립적인 요소들로 간주하였고 공연과 관련된 구성 요소들은
모두 똑같은 공간과 시간 속에서 공존할 뿐 일치될 필요가 없다고 강조하
였다. 다시 말해서 무용수의 움직임은 음악의 흐름과 일치될 필요가 없으며
무대 디자인 또한 작품을 더 쉽게 이해할 수 있도록 도움을 주는 형태가
필요 없다는 것이다.

그의 새로운 안무 개념은 기존의 현대무용이 전통적인 공식에 근거하여
작품을 만들어 내는 방식에 위배될 뿐만 아니라 일반적인 작품에서 찾아볼
수 있는 안정감과 예측성을 무시하는 것이다. 그의 새로운 미학적 개념은
현대무용을 심리주의와 초기 무용의 사회참여로부터 자유롭게 만들었고 관
객들로 하여금 더 자유로운 사고를 통해서 무용을 해석할 수 있도록 하였
으며 현대무용에 급격한 변화를 가져왔다. 커닝햄의 새로운 미학적 개념은
급진적인 무용가들에게 다양한 방법으로 작품을 연구해 볼 수 있는 방법론
을 제시하였고 이들이 포스트 모던 댄스의 주류로서의 역할을 하게 하였다.
급진적인 무용가들은 커닝햄의 영향으로 상징적이고 서술적인 무용의 내용
에서 의미를 제거하고 움직임 자체를 위한 새로운 테크닉과 형식 그리고
구조적 방법들을 무한하게 발전시키는데 주력하였다.

커닝햄 외에도 포스트 모던 무용가들에게 영향을 준 사람들이 있는데 대
표적인 무용가들은 제임스 워링(James Waring)과 앤 헬프린(Ann Halprin)
을 꼽을 수 있다. 워링은 직관력을 이용하여 작품을 구성하였고 중심을 없

엔 공간을 사용하거나 끌라쥬 기법 등 커닝햄과 유사한 안무방식을 이용하여 작품을 만들기도 하였다. 그는 자신의 구성법 수업을 통해 새로운 안무 접근법을 소개하였으며 젊은 무용수들에게 작품을 무대에 선보일 수 있는 기회를 여러 차례에 걸쳐 마련하기도 하였다.

미국의 서부에서 활동했던 헬프린은 즉흥무용을 분석적으로 연구하였고 신체를 하나의 도구처럼 사용하는데 주안점을 두었다. 그녀는 마운트 태멀 페이스(Mount Tamalpais)에 있는 거대한 옥외 플랫폼에서 무용수업을 가르쳤는데 모든 의식적 동작들, 제스처, 해부학적 관계의 조합을 수단으로 하여 즉흥무용을 하는 것을 권장하였다. 그녀는 작곡가 라 몬테 영(La Monte Young), 배우 존 그레이엄(John Graham), 헬프린의 남편이자 건축가인 로렌스 헬프린(Lawrence Halprin), 화가 조 랜더(Jo Landor) 등 다른 분야의 예술가들과의 교류를 통해 작업을 하였고 일반인들 가운데에서 무용가를 발굴하는 데 관심을 기울였다.⁵⁾

그러나 이들 중에서 커닝햄이 포스트 모던 댄스의 선구자로 부각되는 것은 그가 급진적인 무용수들에게 새로운 안무개념을 제시해주었기 때문만이 아니라 자신의 무용실에서 로버트 던이 구성 워크숍을 열어 포스트 모던 댄스를 이끌어 나갈 무용수들을 배출해내도록 장려하였기 때문이다. 던의 워크숍은 포스트 모던 댄스의 모체가 되었고 이곳에서 다양한 안무법을 서로 교환하던 학생들은 실험적인 작품들을 통해 포스트 모던 댄스의 발전에 큰 영향을 주었다.

III. 로버트 던의 구성 워크숍

1. 던의 교수법

1960년 가을 로버트 던은 자신의 선생님인 존 케이지의 요청에 의해 커

5) Sally Banes(1977), p. 43.

닝햄의 무용실에서 구성 워크숍을 개설하게 되었다. 던은 음악가로서 커닝햄 무용단과 다른 현대무용 스튜디오에서 반주를 하고 있었을 뿐 무용가는 아니었다. 그러나 그는 1955년부터 1958년까지 보스턴 음악학교에서 마리 뷔그만(Mary Wigman)과 해롤드 크롤츠버그(Harold Kreutzberg)의 학생이었던 잔 빈(Jan Veen)과 무용수업을 한 경험이 있었고 또한 그곳에서 무용수들을 위한 타악기 수업도 가르쳤다. 1958년 던은 커닝햄의 보스턴 공연에서 반주를 하였고 커닝햄은 그의 연주에 감동하여 코네티컷 대학교에서 여름에 개최되는 미국 무용 페스티벌(American Dance Festival)에서의 무용반주를 부탁하였다. 그 해 가을부터 마사 그라함과 커닝햄 무용단에서 리허설, 수업, 그리고 공연을 위한 피아노 반주를 하기 시작했다. 그 외에도 던은 호세 리몽(José Limón), 헬렌 타미리스(Helen Tamiris), 펄 랭(Pearl Lang), 제인 두들리(Jane Dudley), 폴 테일러(Paul Taylor), 제임스 워링 등의 무용가들을 위해 반주를 하기도 하였다. 비록 그는 무용가의 길을 택하지는 않았으나 무용가들과 함께 많은 작업을 함으로써 현대무용과 다른 예술형식에 대한 지식을 풍부하게 갖추고 있었고 또한 태극권과 요가 등을 수련함으로써 신체를 움직이는 것에 많이 익숙하였다.

던은 그 당시에 포스트 모던무용의 발전에 절대적인 영향을 주었던 케이지와 뉴스쿨(New School)에서 5년간(1956년-1960년) 실험음악 구성법을 연구함으로써 포스트 모더니즘의 개념을 잘 파악하고 있었다. 케이지의 실험음악 구성법 강의 요람표에는 현대음악을 조사하는 수업으로 되어 있으나 실제 수업시간에서 그는 그 당시에 공연하고 있는 이벤트 작업들에 대해 설명을 하기도 하였고 학생들에게 자율적으로 자신의 음악세계에 대해 깊이 생각하도록 권유한 후에 자신의 작업 및 학생들의 작업들에 관해 토론을 벌이기도 하였다. 학기초에 진행된 두 번의 수업은 토론을 위주로 이루어졌고 그 이후의 수업들은 주로 학생들이 작품을 발표하고 서로의 작품에 대해 토론하는 것으로 이루어졌다. 이 수업을 통해 던은 작가인 잭슨 맥로우(Jackson MacLow), 딕 히긴스(Dick Higgins), 작곡가인 도시 이시야나기(Toshi Ichihyanagi), 알 한센(Al Hansen), 조지 브레트(George Brecht), 알란

카프로우(Alla Kaprow) 등과 작업을 함께 하였는데 이들 모두는 해프닝과 이벤트 공연가들로 명성을 떨치게 되었다.

케이지는 또한 커닝햄 무용단의 무용수들을 위해서 1957년과 1958년에 걸쳐 약 6개월간 현대무용 구성법을 가르치기도 하였는데 그는 특정한 안무방법을 제시하기보다는 그의 실험 음악 구성법 강의처럼 무용수들 스스로 자유롭게 작품을 만들도록 권유하였고 서로의 작품에 대해 토론하는데 심혈을 기울였다.

포스트 모던 예술가로 인정을 받고 있던 케이지와 커닝햄은 무용수들에게 많은 영향을 주었으나 그들은 이 구성 워크숍을 자신들이 직접 가르치기보다는 춤을 춘 경험이 있고 대부분의 작업을 무용가들과 함께 해왔으며 포스트 모더니즘의 개념을 잘 이해하고 있던 던을 적극 추천하였다. 커닝햄은 뉴욕 5번가와 14가에 위치한 자신의 무용실을 던에게 무료로 대여해주었고 한 코스는 10회에서 12회의 수업으로 이루어졌으며 매 수업 시간은 2시간 30분정도 진행되었다. 던은 1960년부터 1962년까지 커닝햄의 무용실에서 4회의 코스를 가르쳤다. 5회째 코스는 커닝햄이 가르쳤는데 그는 자신의 안무기법을 이용한 “우연에 의한 모음곡(Suite by Chance)”에서 사용된 안무기법과 동전 던지기 등을 이용한 작품 만들기 등을 중심으로 학생들을 가르쳤다.

케이지의 영향을 받은 던은 케이지의 구성법과 유사한 방법으로 구성 워크숍을 진행하였다. 그는 자신이 매주 주제를 정해주기보다는 학생들 스스로 자신의 작품을 발표하게 하였고 그 작품에 관해 토론을 하는 것으로 진행하였다. 던은 케이지의 음악과 칼하인즈 스톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)과 피에르 불레(Pierre Boulez) 등 유럽의 아방가르드 음악가들의 음악을 사용하여 음악적 구조와 즉흥무용을 가르쳤고 학생들에게 에릭 사티(Erik Satie)의 반복적인 시간 구조를 분석하여 그 결과를 안무에 이용하는 것을 권장하였다. 점차적으로 이 방법은 커닝햄이 안무를 했던 방법처럼 학생들로 하여금 음악의 구조와 무관하게 작품을 만들게 하였고 우연기법을 자연스럽게 깨닫게 하였다. 학생들은 케이지가 그의 작곡에서 사용했

던 소음과 정적의 의미를 이해하기 시작했고 모든 예술이나 미래 예술에서 유출할 수 있거나 적용할 수 있는 시간적 구조를 우연기법을 통해 이해할 수 있었다.

기존의 현대무용 구성법으로는 그레이엄의 음악감독인 루이 호스트(Louis Horst)의 구성법이 널리 알려져 있었는데 그는 전고전적 무용형식들의 바리에이션과 주제의 일관성에 기초한 안무를 강조하였다. 호스트는 벨라 바르토크(Bela Bartok), 졸탄 코달리(Zoltan Kodaly), 알렉산더 스크리아빈(Alexander Scriabin), 아놀드 쇤베르크(Arnold Schonberg), 에론 코플랜드(Aaron Copland) 등의 현대 음악가들의 음악을 사용하기도 하였고 또한 사티의 음악을 사용하기도 하였다. 그러나 호스트가 구성법에서 가르쳤던 음악의 구조에 관한 접근방법은 던과 상이했다. 호스트는 음악의 구조와 무용의 형식을 엄격하게 들어맞는 것을 선호하였고 동작의 표현이 음악에서 나타나는 감정과 유사하게 나타나는 것을 강조하였다. 그러나 던은 음악의 구조를 바탕으로 동작을 만들기는 하지만 감정이나 형식적인 면에서 동일시할 필요가 없다고 언급하였다. 그는 음악을 들을 때 음과 음 사이의 간격과 각 악절과 구성법을 듣는 것이지 자신의 개성이나 존재 상태가 개입되는 것이 아님을 강조하였다. 던의 음악형식의 운용은 시간을 여는 열쇠와도 같은 엄격한 것이었으며 동작재료의 배열을 위한 물개성화된 도표나 마찬가지로 지였다.

케이지의 수업방식을 모방해오던 던은 점차적으로 수업방식을 개선하였는데 그는 학생들에게 안무에 관련된 과제를 내주고 발표하는 형식을 추가하였다. 그는 학생들에게 케이지의 작품인 폰타나 믹스(Fontana Mix)에서 사용되어진 우연 기법을 이용하여 작품을 만들어 오는 과제를 내주기도 하였고 사티의 작품인 트로이스 짐노페디스(Trois Gymnopedies)에서 사용되는 연속적인 음악 절을 이용하여 작품을 만들어 오는 과제를 내주기도 하였다. 이러한 과제를 통해 학생들은 음악에서 나타나는 감정보다는 시간적인 제한 속에서 작품을 만드는 것에 길들여지기 시작했다. 또한 던은 '30분 안에 5분짜리 작품을 만들어라'라는 과제를 제시하기도 하였으며 '어떠한 면에

서도 특별하지 않은 작품을 만들어라'라는 황당한 과제를 내주기도 하였다.

던의 과제물을 수행하기 위해서 학생들은 방법, 소재, 구조 등을 이용하여 다양한 실험을 하게 되었고 학생들은 자신의 과제를 발표한 후에 그 과제의 주제를 어떻게 선택하였는지 그리고 자신의 표현이 주제에 맞게 이루어졌는지에 대해 토론하였다. 이와 같이 토론에서 사용되어진 분석적인 방법은 케이지의 음악 형식에서 영향을 받은 것이다:

음악의 구조는 음악의 절들(phrases)에서 긴 섹션으로 이어지는 연속적인 부분에서 가분성(divisibility)을 의미한다. 형식은 내용이며, 계속성이다. 방법은 음표와 음표의 계속성을 조절하는 것을 의미한다. 음악의 재료는 소리와 정적이다. 이것을 융합시키는 것이 구성이다.⁶⁾

케이지가 던의 교수법에게 절대적인 영향을 준 것은 사실이지만 그 외의 다양한 철학과 문학 등도 그의 교수법에 영향을 주었다. 던은 자신이 음악가로서가 아니라 다양한 매체에서 접할 수 있는 철학자와 시인들의 모험들을 모아서 혼합시켜 보여주는 사람으로 인식되길 원했다. 그는 자신의 교수법에 관해서 다음과 같이 언급했다:

나는 모홀리-나기(Moholy-Nagy)의 글을 통해 소재의 자연스러움과 기본적인 구조적 요소에 강조를 두는 바우하우스의 교육에 관해서 알게되어 기쁨을 감출 수 없었다. 존 케이지와의 작업은 끊임없이 경계선과 환경을 연장시키는 연구를 하게끔 하였다. 하이데거(Heidegger), 사르트르(Sartre), 극동지역의 불교, 도교 등의 개인적인 혼합물을 통해 나는 학생들이 “분명”한 것을 알게 되거나 “아무것도 없는 공간”을 느끼게 함으로써 학생들 자신의 본질을 성장시키게 할 수 있다는 신념을 가졌다. 나는 이러한 신념을 성공적으로 학생들에게 전달하기 위해 매 시간 수업이 시작되기 전에 내 자신 스스로 상기시키기를 시도하였다.⁷⁾

실제로 던의 수업은 케이지의 영향과 선불교, 도교, 실존주의, 과학만능주의 등 1960년대에 포스트 모던 예술가들이 많은 관심을 가졌던 다양한 문화들 속에서 파생된 철학들을 절충한 것으로 뉴욕의 아방가르드 세계를 축소

6) Don McDonagh(1970). *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*(Chicago: a Cappella Books), p. 49.

7) Sally Banes(1993). *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*(Durham: Duke University Press), p. 5.

해놓은 것 같았다. 학생들은 뉴욕 아방가르드의 중심지인 그리니치 빌리지에서 행해지고 있는 다양한 예술인들 - 시인, 화가, 무용가, 연극인, 음악가 - 의 작품들에 대해 토론을 하였으며 그들로부터 받은 영향을 자신의 작품에 포함시키기도 하였다. 결국 던의 수업은 무용, 음악, 그림, 조각, 해프닝, 문학 등 예술분야에서 나타나는 다양한 행위들을 유출해내어 개개인의 스타일에 맞는 구조를 형성해내는데 도움이 되는 정보센터의 역할을 하였다.⁸⁾

2. 던의 워크샵에 참여한 포스트 모던 무용가들

1960년 가을에 개설된 던의 첫 코스에는 마르니 마하파이(Marni Mahaffay), 스티브 팩스톤(Steve Paxton), 폴루스 베렌슨(Paulus Berenson), 시몬느 포르티 모리스(Simone (Forti) Morris) 그리고 이본느 레이너(Yvonne Rainer) 등 다섯 명의 학생들이 참여하였다.

매우 작은 체구를 가진 마르니 마하파이는 오레곤 출생으로 발레를 했었고 찰스 와이드만(Charles Weidman) 무용단의 무용수로도 활약했었다. 그녀는 공통점이 없는 요소들의 결합도 의미를 가지고 있고 타당성이 있다는 선(禪, Zen)의 아이디어에 매료되었고 이러한 개념을 바탕으로 작업을 하는 커닝햄에게 무용을 배우기 위해 그의 무용실을 찾게 되었다. 그녀는 커닝햄의 테크닉 수업과 던의 워크샵에 모두 참가하였고 그녀의 이러한 노력은 어떠한 소리도 음악의 부분으로서 가치가 있다는 케이지의 개념을 쉽게 이해할 수 있게 하였다. 더 나아가 그녀는 이러한 개념을 무용에 적용해볼 때 기침을 하는 것, 재채기를 하는 것 또는 자연스러운 동작을 수행하는 것 등 어떠한 동작도 무용의 일부분으로서 가치가 있다는 것을 깨닫게 되었고 소리나 동작의 연속체는 침묵과 정지와도 상호관계가 있음을 인식하게 되었다. 마하파이는 자신이 배웠던 발레와 커닝햄의 테크닉을 바탕으로 정교하고 정확한 동작을 사용하여 작품을 만들었다. 그녀는 던의 수업을 다음과

8) Ibid., p. 3.

같이 회고한다:

모든 학생들은 그들이 어떠한 배경의 무용경력을 가지고 있던지 간에 자유로웠다. 어떻게 보면 그들의 모든 움직임들은 던이 요구하는 것과 일치하였다. 그가 움직임에 대해서 말하는 것을 들어보면 그는 모든 것을 포괄하는 스타일이었고, 우리는 아무 것이나 할 수 있었다. 그가 가르치는 것들은 그 자체에서 끝나는 것이 아니라 속 깊이에 깊은 이해가 있었고 중심과 지탱하는 힘이 함유되어 있었다. 나는 그가 태극권에서 볼 수 있는 차분하고 중심적인 모습을 하고 손에는 스톱워치를 쥐고 피아노 앞에 앉아 있는 모습을 기억한다.⁹⁾

아리조나 출신의 스티브 팩스톤은 어렸을 때 체조를 하였고 고등학교 시절에 텀블링을 더욱 잘하기 위해 무용을 하기 시작하였다. 그는 1958년에 코네티컷 대학교(Connecticut College)의 여름학기에서 마사 그라함, 호세 리몽, 도리스 험프리, 머스 커닝햄의 현대무용 수업을 듣게 되었다. 그는 커닝햄의 테크닉에 매료되었고 본격적으로 현대무용을 하기 위해 뉴욕으로 이주하게 되었다. 그는 리몽 무용단의 무용수로 활동하였고 커닝햄의 무용실에서 장학금을 받으면서 무용을 하게 되었다. 던의 워크숍을 처음 시작하게 되면서부터 팩스톤은 일반 사람들의 습관, 방법들을 포함한 현대무용의 모든 요소들에 도전하는 것에 흥미를 갖기 시작했다. 팩스톤은 던의 수업 방식을 선(禪, Zen)과 같다고 비유하였다:

그는 우리를 거의 의식하지 않고 사물을 언급함으로써 자신의 이상을 가르쳤지만 그와 동시에 어느새 미소띠티 얼굴만을 남겨둔 채로 사라져 가곤 하였다. 그것은 거의 선과 같았다. 왜냐하면 어떻게 지속적인 변화를 유지하면서 가르칠 수 있을까?... 그는 루이 호스트의 초기 음악적 형식에 반대하여 케이지의 형식, 사티의 형식 등을 통해 음악이 시간의 열쇠와 같다는 기본적인 음악적 아이디어를 우리들에게 가르쳐 주었다.¹⁰⁾

팩스톤은 음악적 형식에 관심을 갖기보다는 움직임의 선택 자체에 더 관심을 가졌기 때문에 사티의 과제를 가지고 자신의 작품을 한번도 안무한 적이 없었다. 그는 일상적이고 육체적인 대상들을 무용의 주요한 소재로 삼

9) Ibid., p. 9.

10) Ibid., p. 10.

았다. 특히 걷는 동작 자체부터 새로운 기틀을 세우기 위하여 안무법으로 형식적 구조와 물개인적인 방식을 채택하였다.

이탈리아 출생인 시몬느 포르티 모리스는 미국의 로스엔젤레스에서 성장하였고 오레곤의 리드 대학교(Reed College)에 진학하여 사회학과 심리학을 전공하였다. 그러나 그녀는 샌프란시스코로 남편 로버트 모리스(Robert Morris)와 이주하여 4년 동안 앤 헬프린에게 무용을 배웠다. 무용을 늦게 시작한 그녀는 어떤 특정한 테크닉이나 무용이론에 익숙해있지 않은 상태였으므로 헬프린의 영향이 절대적이었다고 볼 수 있다. 헬프린과의 작업은 그녀의 향후 20년간의 작품세계에 영향을 준 원칙과 방법을 습득하게 하였다. 포르티는 자연스러운 동작 사용에 익숙해졌고 즉흥무용도 쉽게 받아들일 수 있었으나 시간이 지남에 따라 전적인 자유와 자유로운 상상이 즉흥무용을 하는데 방해가 될 수 있다는 것을 깨닫게 되었다. 그녀는 다른 무용과 극장예술을 접한다면 자신이 느끼고 있는 즉흥에 대한 혼돈이 정리될 것이라는 생각을 하고 뉴욕으로 이주하였다. 뉴욕생활은 그라함과 커닝햄의 수업을 받는 것부터 시작되었고 점차적으로 던의 구성 워크숍을 택하게 되었다. 헬프린과 여러 해에 걸쳐 실험적인 작업을 해왔던 그녀는 던이 강조하는 신속한 작업과 각 춤의 기저에 깔린 개념의 명확성을 쉽게 파악할 수 있었고 우연성의 테크닉을 배울 수 있었다.

샌프란시스코 출생의 이본느 레이너는 배우가 되기 위해서 뉴욕으로 이주하였는데 친구의 권유로 무용수업을 받게 되었다. 처음의 무용수업은 에디스 스티븐(Edith Stephen)에게서 받게 되었고 점차적으로 발레와 그라함 테크닉을 배우게 되었다. 그녀는 커닝햄의 무용실에서 수업을 받기도 하였는데 그곳에서 포르티를 만나게 되었고 그녀의 권유로 샌프란시스코에서 개최되는 헬프린의 하계 워크숍에도 참가하게 되었다. 레이너는 뉴욕으로 다시 돌아와 커닝햄의 수업을 계속해서 들었고 던의 워크숍에도 참가하게 되었다. 그녀는 던의 수업과정에서 신체를 다섯 부분(머리, 손, 목소리, 척추, 발)으로 나누어 기록한 도표를 만들었고 또한 각 부분에서 일어날 수 있는 다섯 가지의 움직임의 기록하였으며 이 도표를 이용하여 안무를 하였

다. 그녀의 안무 방법은 신체의 각 부분을 차례대로 움직이거나 동시에 움직이는 방식이었다. 던의 워크샵을 듣는 학생들 중에서는 던이 제시한 과제에 벗어난 작품을 만들어 오는 경우가 빈번하였다. 그러나 던은 모든 작품들을 반갑게 받아들였으며 그 작품에 관해 열띤 토론을 벌였다. 레이너는 유일하게 던이 제시한 과제를 모두 해낸 무용수이기도 하였다. 레이너에 의하면 던의 워크샵은 모든 학생들이 공통점이 없는 아이디어를 제시하고 기지와 열광 속에서 토론하는 비형식적인 수업이었다:

그것은 매우 이상한 사람들의 모임이었다. 폴루스는 그라함 테크닉을 배운 사람으로 전통적인 그라함-커닝햄 동작을 바탕으로 매우 길고 복잡한 솔로 춤을 추었다.... 마르니는 검은 스커트, 타이즈 그리고 레오타드를 입고 춤을 추었는데 그녀는 치마와 골반을 이용하여 마치 옷을 벗어서 회롱하는 듯한 동작들을 보여주었다.... 나는 말문이 막혀 무슨 말을 해야할지 몰랐다. 그리고 나는 던이 그녀의 작품에 대해 매우 섬세하고 감각적으로 토론하는 것을 보고 감명받았다. 그는 모든 것에 흥미를 가졌었다. 어떠한 일이 일어나도 그는 흥미를 가졌었고 더 ভাল수록, 더 비철학적일수록, 그것의 특수성을 지적해내었다.¹¹⁾

1961년 던의 두번째 구성 워크샵에는 주디스 던(Judith Dunn), 루스 알폰(Ruth Alphon)이 추가로 참여하였다. 부록클린 출신의 주디스 던은 대학교에서 인류학을 전공하였고 현대무용 동아리의 멤버로 활동하였다. 그녀는 사라 로렌스 대학교(Sarah Lawrence)의 대학원에 진학하여 무용학으로 전공을 바꾸었고 졸업 후에 브랜டை스 대학교(Brandeis University)에서 무용 수업을 가르쳤다. 커닝햄이 보스톤에 객원교수로 방문했을 때 커닝햄은 그녀에게 자신과 뉴욕에 함께 가서 무용을 계속하기를 권유했고 주디스 던은 그의 뜻에 따라 커닝햄 무용단의 무용수로 활동하게 되었다. 그녀는 던의 구성 워크샵을 듣기 전까지 무용수로만 활동하였고 안무를 해보지 않았으나 던의 수업을 통해 실험적인 안무를 시도하게 되었다. 주디스 던은 로버트 던과 결혼을 하였지만 던의 구성 워크샵에서 그녀는 조교역할을 했었을 뿐 그의 수업방식에는 일체 상관하지 않았다. 주디스 던은 던의 수업에

11) Ibid., p. 15.

대해 다음과 같이 설명하였다:

로버트 던은 교사로서 출중한 자질을 보여 주었다. 그는 끝없이 두서 없는 토론을 허락했는데, 그 토론은 종종 시작부터 옆길로 새나가곤 했다. 그는 학급의 성원들에게 상상력으로 자극하는 것은 무엇이든 다루도록 하였다. 어떤 대상이든 그것을 조사, 검토하고 소개하며 말, 소리로 된 무용을 수립하고, 그가 내놓은 연구과제에 대해 어떻게 해서 그런 해답에 이르렀는지 등이었다. 그는 대부분의 기본적인 요소들-구조, 방법, 소재 등-로부터 문제를 냈다. “좋다, 나쁘다”, “용인된다, 거부된다”라는 용어의 평가기준은 토론에서 제외됐고 분석이 그 자리를 대신 메웠다...: 정답이 나 공식은 없었다...: 그의 질문은 어떻게 해서 창조적 아이디어가 발생되고 어떻게 작업이 효과적으로 그리고 실제적으로 만들어지게끔 지속되는가를 알려주기 위해서였다.¹²⁾

1960년 말 던의 학생들은 커닝햄의 무용실에서 자신들이 안무한 작품들을 모아 비공식적인 작은 공연을 하기도 하였고 1961년 봄과 여름에는 제임스 워링과 작업을 하기도 하였다. 또한 로버트 라우젠버그와 로버트 모리스 등 다양한 예술가들이 던의 워크숍을 방문하기도 하였고 커닝햄도 자주 나타나 학생들의 작품을 보기보다는 드레스 룸에 앉아 그들의 토론을 청취하곤 하였다.

1961년 가을, 던의 구성워크숍이 다시 시작되었을 때 레이너와 팩스톤은 계속해서 수업을 들었고 트리샤 브라운(Trisha Brown), 루쓰 에머슨(Ruth Emerson), 알렉스 헤이(Alex Hay), 데보라 헤이(Deborah Hay), 후레드 허코(Fred Hercko), 알 커친(Al Kurchin), 딕 레빈(Dick Levine), 그레첸 맥레인(Gretchen MacLane), 존 허버트 맥도웰(John Herbert McDowell), 조셉 쉘리처(Joseph Schlicher), 캐롤 스코손(Carol Scothorn), 그리고 일레인 썸머즈(Elaine Summers) 등 후에 포스트 모던 무용가로 활약을 하게 되는 학생들이 새로 들어왔다. 던의 워크숍을 들었던 학생들 중에는 무용수가 아닌 사람들도 있었으며 다른 예술을 전공한 사람들도 있었다. 던은 그의 수업을 모든 분야의 사람들에게 개방하였고 그들은 서로 어우러져 끊임없는 포스트 모던 댄스 작품들을 탄생시켰다.

12) Sally Banes(1977), p. 27.

IV. 던의 워크샵이 저드슨 댄스 씨어터에 끼친 영향

1962년 여름, 던의 구성법 코스가 끝날 무렵 학생들은 수업시간에 자신들이 만든 작품들을 매년 연말에 비공식적으로 발표했던 것을 벗어나 공식적인 무대에서 발표하길 원했다. 그들은 자신들의 실험적인 작품들을 보여주기 위해 알맞은 장소를 물색했으며 마침내 그리니치 빌리지의 워싱턴 스퀘어 남쪽에 위치한 저드슨 메모리얼 교회를 발견했다. 저드슨 교회는 성직자와 교구민들이 그들의 시민권과 정치 개선 등의 문제를 가지고 오랫동안 투쟁을 벌이던 장소였고 이미 1950년대와 60년대를 장악하고 있던 해프닝이나 팝 아트 등의 공연이 진행되던 곳이었으므로 포스트 모던 댄스의 센터가 되기에는 매우 적합한 장소였다.

1962년 7월 6일 첫 번째 공연의 입장료는 무료였고 던과 상의 하에 결정된 작품들이 14명의 안무가와 23명의 무용수들에 의해 7시간에 걸쳐 발표되었다. 이 공연의 안무가들은 모두 훈련이 잘된 무용수들로만 구성된 것은 아니었고 그 중에는 영상 예술가들과 음악가들도 포함되어 있었다. 이 공연은 포스트 모던 댄스의 양성소가 되었고 첫 번째 아방가르드 움직임이 되었다. 1963년 4월 이 그룹은 저드슨 댄스 씨어터라고 이름을 정하였고 1964년까지 16회의 공연을 하였으며 40명이 넘는 예술가들에 의해 만들어진 약 200개의 작품들이 무대에 올려졌다. 이들 공연은 저드슨 교회에서 뿐만이 아니라 그룹의 후원 하에 다른 지역에서도 행해졌다. 던의 구성 워크샵이 더 이상 열리지 않게 된 1962년 가을 이후부터 이 그룹은 독자적으로 레이너의 무용실에서 매주 워크샵을 가졌고 점차적으로 저드슨 교회로 옮겨져 운영되었다.

저드슨 공연에 출연한 대부분의 안무가나 무용수들은 던의 워크샵을 들은 사람들로 구성되었지만 간혹 던의 워크샵과 무관한 무용가들이 출연하기도 하였다. 한 예로 1950년대 아방가르드 무용가로 활약을 했던 제임스 워링은 던의 워크샵을 수강했던 학생들을 포함한 자신의 무용단 무용수들과 12회째의 공연에 출연하여 작품을 선보였다. 이 외에도 에일인 패스로프

(Aileen Passloff), 비버리 슈미트(Beverly Schmidt), 캐서린 리츠(Katherine Litz) 등 던의 워크샵을 수강하지 않았던 무용가들도 공연에 참가하였다. 실제로 저드슨 댄스 씨어터의 멤버들은 작품을 보여주기 원하는 사람들은 누구라도 공연에 참가할 수 있도록 개방적인 사고들을 가지고 있었다.

1964년 던은 주디스 던의 무용실에서 구성 워크샵 코스를 다시 열었으나 그 워크샵은 이전의 워크샵과 분위기가 달라진 상태였다. 저드슨 댄스 씨어터 초기에는 던의 워크샵을 들었던 무용가들이 중심이 되어 실험적인 공연이 제도적으로 뿌리를 내리는 듯 했으나 멤버들의 활동이 활발해짐에 따라 정착화 되는 데에 문제가 되었다. 시간이 지남에 따라 저드슨 멤버들은 개인 작업에 더 많은 관심을 보이게 되었고 외부와의 계약, 뉴욕시 외의 지역에서 교습 등으로 지리적으로도 분산되기 시작했으며 던의 워크샵과 무관한 새로운 안무가의 유입 등으로 기존 멤버간의 결속력이 느슨해졌다.

던의 워크샵이 저드슨 댄스 씨어터 그룹을 통해 그의 수업을 듣지 않았던 포스트 모던 무용가들에게도 영향을 끼쳤다는 것은 명백하다. 물론 포스트 모던 무용가들이 던 뿐만 아니라 워링과 헬프린 등 다른 아방가르드 무용가들의 영향을 받은 것도 사실이지만 저드슨 댄스 씨어터의 주멤버들이 던의 워크샵을 통해서 결성된 무용가들이었기 때문에 던의 영향이 절대적이었다고 볼 수 있다. 또한 그들은 외부에서 유입된 포스트 모던 무용가들과 서로의 아이디어를 교환하였으므로 던의 안무법이 간접적으로 영향을 끼쳤음을 알 수 있다.

커닝햄 또한 포스트 모던 무용가들에게 영향을 끼친 무용가로 꼽히는데 그와 던은 공통점을 지니고 있다. 두 사람 모두 케이지의 영향을 받았고 유연기법을 이용한 안무법을 학생들에게 가르쳤으며 던의 워크샵을 수강했던 학생들 중 많은 사람들이 커닝햄과 수업을 하거나 그의 무용단에서 활동을 하기도 하였다. 그러나 그들의 안무법을 비교해보면 상이점이 있음을 알 수 있고 또한 저드슨 댄스 씨어터의 작품들을 살펴보면 커닝햄보다는 던의 영향을 많이 받았음을 알 수 있다.

커닝햄의 안무기법은 즉흥 동작을 사용하기보다는 사전에 정해진 동작들

을 사용하였다. 그는 무용수들이 정해진 동작들을 벗어나 자신들이 만들어 낸 동작들을 사용하는 것을 원하지 않았다. 그는 발레의 발자세와 척추의 유연한 움직임의 결합시킨 동작들을 선호했고 스피드와 지속이라는 넓은 범위 속에서 명확성을 보여주길 원했으며 우연의 결합에서 파생된 예측할 수 없는 성질을 보여주고자 하였다. 커닝햄은 II장에서 언급한 자신의 새로운 미학적 개념을 작품에 인용하기는 하였으나 정해진 형식을 벗어나지는 않았다.

그러나 던은 끊임없는 실험작업을 통해서 '어떠한 형식에도 얽매이지 않을 것'을 학생들에게 강조하였다. 던은 자신의 워크샵에서 학생들에게 자발적인 감각을 이용한 즉흥적인 동작들을 사용하기를 권장하였다. 던은 어떠한 것도 무용이 될 수 있다는 생각을 학생들에게 상기시켜주었고 학생들은 그의 생각에 동의하며 다양한 소재를 바탕으로 한 작품들을 그의 워크샵 시간과 더 나아가 저드슨 공연에서 계속해서 보여 주었다. 그들은 일상생활에서 흔히 볼 수 있는 동작들도 무용이 될 수 있다는 것을 입증하였고 훈련을 받지 않은 무용수를 사용한다거나 단순화된 어휘를 사용하기도 하였다.

저드슨 댄스 씨어터 그룹은 게임구조, 수학적 공식, 브리콜라즈 등 다양한 안무기법을 이용하여 실험적인 작품들을 보여주었다. 또한 던의 영향을 받은 그들은 시간과 공간의 구애를 받지 않고 미술관, 주차장, 교회, 건물옥상 등 원하는 곳 어디에서든지 공연을 하였다. 이러한 공연은 관객이 공연자를 보기 위해 오는 것이 아니라 공연자가 관객에게 보여주기 위해 찾아가는 현상을 만들어 내기도 하였다.

던의 워크샵을 통해 저드슨 댄스 씨어터 그룹은 시간, 공간, 신체를 이용한 작업의 인지에 대한 실험이 끊임없이 이루어졌다. 무용수들은 일상적 동작들을 연구했고, 즉흥적이며 부정적인 구조를 사용하면서 스포츠, 시각예술, 영화 그리고 연극 등 다른 분야에서 소재를 찾아내었다. 그들은 표현적이고 자신들의 성(gender)을 바탕으로 움직이는 인격체들이라기보다는 중성적인 입장에서 동작을 통해 육체를 다루는 실험을 하였다.

V. 결 론

저드슨 댄스 씨어터 그룹의 무용가들은 실험과 모험, 그리고 서로 주고받은 아이디어들을 바탕으로 그들이 저드슨 교회에서 공연을 할 때나 각자 흩어져 독자적으로 작업을 할 때나 끊임없이 무용의 목적, 소재, 동기, 구조, 양식 등의 모든 영역을 확장시키면서 포스트 모던 미학의 토대를 다져갔다.

레이너, 팩스톤, 포르티, 주디스 던 등 포스트 모던 댄스의 주요 인물들을 배출해낸 던의 구성 워크숍은 무용가들에게 포스트 모던 댄스의 개념을 인식시켜주었고 그들의 나아갈 방향을 제시해 주었을 뿐만 아니라 예술이 발전하기 위해서는 기존에 형성된 형식에 끊임없이 저항해야 한다는 사실을 확신시켜 주었다.

자신들 고유의 테크닉과 형식을 개발하고 그 틀을 이용하여 안무를 해오던 기존의 현대무용가들에게 포스트 모던 댄스의 미학적 개념은 전혀 색다른 개념이었을 것이다. 그러나 모든 예술이 시대적인 영향을 반영하면서 발전해나가듯이 무용도 1950년대와 1960년대를 장악하고 있었던 포스트 모더니즘의 영향을 받은 것은 당연한 일이었을 것이다. 1960년대 이후 포스트 모던 무용가와 기존의 현대무용가들은 각자 나름대로의 개성을 간직하며 끊임없는 작품활동을 벌여왔고 서로의 영역을 넘어 각자의 작품스타일에 변화를 주기도 하였다. 또한 서양의 예술과 사상에 큰 변화를 가져왔던 포스트 모더니즘은 우리나라의 무용계에도 많은 변화와 발전을 가져오게 하였다.

모든 시대의 예술을 이해하기 위해서는 예술을 둘러싸고 있는 사회 전체의 변화를 예리하게 관찰할 수 있어야 한다. 지금까지 포스트 모던 댄스의 산실이었던 1960년대의 던의 워크숍에 대해서 살펴보았는데 약 40년이 지난 현재 무용계의 변화를 사회변화와 관련지어서 연구해본다면 우리 무용계의 나아갈 방향을 제시하는데 도움이 될 수 있을 것으로 기대된다.

■ 참고문헌

- RoseLee Goldberg(1978). 『행위예술』, 심우성(역, 1989), 서울: 동문선.
- Anderson, Jack(1992). 『발레, 현대무용』, 서진은&허영일(역, 1996), 서울: 삶과 꿈.
- Banes, Sally(1977). 『포스트 모던 댄스』, 박명숙(역, 1991) 서울: 삼신각.
- _____(1993). *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham: Duke University Press.
- _____(1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, New England: Wesleyan University Press.
- Foster, Susan L. (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles: Los Angeles University of California Press.
- Kaye, Nick(1994). *Postmodernism and Performance*, New York: St. Martin's Press.
- Klosty, James(1975). *Merce Cunningham*. New York: Dutton.
- McDonagh, Don(1970). *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*, Chicago: a Cappella Books.
- Turner, Margery L.(1971). *New Dance: Approaches to Nonliteral Choreography*, PA: University of Pittsburgh Press.

Abstract

Robert Dunn's Workshop and Its Influence on Judson Dance Theater

Eunsook Cho
Professor of Dance
Chung-Ang University

The term “post-modern” came into existence in American dance in the early 1960s. The first example of post-modern dance was performed by the Judson Dance Theater which was composed of many choreographers who came out of the choreographic workshop led by musician Robert Dunn.

Robert Dunn, accompanist at Cunningham's class and other modern dance studios, studied with John Cage at the New School for Social Research. Dunn was influenced by Cage and applied Cage's procedure, especially chance methods, to his dance composition class. Using the music of John Cage and other avant-garde composers, Dunn taught improvisation. Furthermore, he frequently suggested that students use Erik Satie's repetitive time structures in their choreography.

Dunn also demonstrated and gave assignments for choreographing and improvising solos. At times he proposed changes in students' work which his disciples often incorporated into their own choreography and improvisation. Students set up a group session forum, shared their basic ideas and improvised expanded solos. Upon the completion of their presentations, the students with due diligence scrutinized each others' work and devised further methods of enhancing their future performances. The study illustrates the development of the post-modern dance and Robert Dunn's workshop. Also, Dunn's influence on Judson Dance Theater will be explained.