creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

협동과정 미술학 석사 학위논문

일상과 성

- 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann)

1960년대 작품 다시 읽기 -

2022 년 2 월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영

박 신 영

일상과 성

- 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann) 1960년 대 작품 다시 읽기 -

지도 교수 신 정 훈

이 논문을 미술학 석사학위논문으로 제출함
2022 년 2 월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영
박 신 영

박신영의 석사학위논문을 인준함
2022 년 2 월

위 원 장 _____ 오 윤 정 _____ (인)

부위원장 _____ 우 정 아 _____ (인)

위 원 _____ 신 정 훈 _____ (인)

초 록

본 논문은 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann)의 60년대 퍼포먼스를 페미니즘의 관점으로 접근하는 기존의 연구들로부터 거리를 두고, 동시대 활발하게 논의되었던 저드슨 댄스 시어터, 일상, 성(sex) 담론과의 관계 속에서 이해하고자 한다.

지금까지 슈니먼에 대한 논의는 나체를 활용한 퍼포먼스를 중심으로 형성되며, 작가에게 부여된 페미니스트라는 프레임은 그가 원했던 원하지 않았건 그를 따라다니는 꼬리표가 되었다. 선행연구들은 여성의 성 해방과 프로이트의 정신분석학적 관점으로 슈니먼에 접근했고, 그러한 이해가 지배적인 것이 되었다. 물론 이러한 해석들은 슈니먼의 작품 이해에 유용한 하나의 틀을 제공했지만, 동시에 슈니먼의 작품을 페미니즘이라는 범주 안에 고착화해 그의 작업이 지닌 다면적인 성격에 대한 접근을 어렵게 했다. 한편, 최근 10년 사이 미국 학계에서는 페미니즘으로 굳어진 것들을 다른 시각으로 접근하고자 하는 시도를 살필 수 있다. 이러한 시도들은 다른 의미들에 비해 페미니스트로서의 면모를 지나치게 강조하거나, 페미니즘으로만 독해되는 것을 지양하며, 새로운 키워드를 중심으로 유연하게 대상을 바라보고자 한다. 본 논문은 페미니즘을 대체할 관점으로, 그의 다양한 예술 장르를 관통하여 나타나는 “일상”에 주목했다. 슈니먼의 일상은 ‘성과 결부된 일상’이라는 점에서 독특함을 지녔다.

슈니먼은 급변하는 60년대의 모든 예술적인 면모와 맞닿아 있다고 말해도 과언이 아닐 만큼 미술 변화의 흐름에 민감하게 반응했다. 그가

‘키네틱 연극’이라 명명한 퍼포먼스는 추상회화, 미니멀리즘, 저드슨 댄스 시어터, 해프닝의 특징이 한데 합쳐진 그만의 독자적인 예술 개념으로 그가 동시대 미술을 자신의 예술에 접목해왔음을 보여준다. 슈니먼의 60년대 작업은 형식주의 권위주의 엘리트주의에 도전하면서 새로운 변화에 대한 막연한 희망이 묻어 있는데, 이는 60년대 전반에 존재했던 사고와 관련된다. 본 논문은 ‘60년대 미술계의 지향’들 속에서 슈니먼의 작품이 지닌 의미를 복원하는 과정으로, 그 특유의 지향을 1) 일상과 예술의 경계를 흩트리려는 움직임과, 2) 억압된 성적인 일상으로 바라보았다.

일상의 논리는 60년대 초 ‘회화-구축’이라 불리는 슈니먼의 초기 아상블라주에서 일상적의 오브제를 활용하거나, 우연, 즉흥, 신체 간의 접촉, 반복 등으로 특징지어지는 저드슨 댄스 시어터의 퍼포먼스와 슈니먼의 키네틱 연극에서 나타난다. 슈니먼은 자신의 예술적 이념이 기초한다고 밝힌 앙토넹 아르또와 같이 ‘신체’를 자신의 언어로 채택하였고, 60년대 실험극이 그러했던 것처럼, 텍스트와 재현에서 벗어나고자 했다. 관객은 의미가 증발해 버린 무대에서 일어나는 일들에 생소함을 느낄 뿐만 아니라, 자신이 무엇을 관람하는지, 그곳은 어디인지를 질문하게 되는데, 이는 새로운 소통으로 나아가는 방식이었다.

한편, 본 논문은 동시에 슈니먼만의 독자적인 “일상” 개념에도 주목했다. 핵심은 핵심은 슈니먼에게 일상은 무엇보다도 사회에서 금기시하던 성과 섹스를 포함한다는 점이다. 그의 작품은 대체로 일상 중에서도 성적으로 충만하고, 욕망하는 순간의 경험과 신체를 담고 있다. 그의 작품이 풍기는 성적 에너지는, 슈니먼의 주장에 따르면, 빌헬름

라이히로부터 전달받은 것이다. 슈니먼에 대한 기존 연구들은 이 사실을 밝히고 있지만, 대부분의 경우 이론적 관계성을 명확하게 설명하지 않는다. 따라서 본 논문은 〈육체의 환희(Meat Joy)〉와 〈퓨즈(Fuses)〉를 중심으로 기존의 연구의 한계를 보완하면서, 그의 작품에 드러나는 저항 정신에 주목했다. 슈니먼은 성을 억압하는 사회에 일상 중에서도 가장 은밀하고 사적이며 금기시된 섹스를 전면화 함으로써 저항한다. 그는 성 충동을 자연스러운 행위로 인정하고 해소하기를 권장했으며, 자신이 느낀 성적인 감각을 관객에게까지 전달하고자 했다.

억압에 주목하던 슈니먼의 초기 관심이 성도덕적 사회에 관한 것이었다면, 미국의 베트남 전쟁 개입 이후, 그의 관심을 모든 부분의 평등과 위계로 나아갔다. 저항하는 대상의 변화는 그가 미술계를 넘어 정치적 행동주의로써 목소리를 내게 되었음을 시사한다. 본 논문은 베트남 전쟁에 대한 작가의 견해를 은유적으로 담은 〈눈〉을 통해 슈니먼이 보여준 일상의 잔혹함에 집중했다. 슈니먼은 전쟁의 참혹함을 총, 칼, 죽음 대신 망가진 일상과 평범하지만 평화로운 일상을 대비하는 방식으로 보여주었다. 그는 당시 지속하는 전쟁에 상실한 신뢰와 돌이킬 수 없는 상처를 받은 당시 반전운동가들의 목소리를 대변한 것이다. 〈눈〉은 작품이 정치적 저항의 일환으로 작동하리라는 믿음과 관객을 함께 동원할 수 있을 것이라는 슈니먼의 희망을 잘 보여주는 예시이다.

70년대를 넘어오며 반전운동의 열기와 평화에 대한 외침은 수그러든다. 더 이상 혁명적인 이상을 향해 뜻을 모으기보다는 개인적인 가치와 경험에 집중하는 데 힘을 쏟았다. 슈니먼의 경우, 지금까지 자신이

미술계의 일원으로써 그리고 여성 예술가로서 겪은 일상의 경험을 작품화하며 남성성과 분리될 수 없는 제도와 역사를 저항의 대상으로 삼았다. 하지만, 슈니먼의 나체는 스스로 역사적 목소리를 내려는 작가의 지속적인 노력을 방해했다. 작품의 다면적 성격을 파악하기 이전 모든 관심이 여성의 나체로 쏠렸기 때문이다. 슈니먼의 작품은 단순하게 페미니즘으로만 바라보기에는 어려움이 따른다. 그는 페미니즘으로 읽히기 이전부터 자신의 신체와 나체를 사용했기 때문이다. 그의 예술은 단순히 "여성을 위한" 예술이라기보다는 보다 더 보편적인 인간 평등을 전제로 두고 있는 듯하다. 오히려 지금까지 중심적으로 논의되었던 여성주의자로서의 면모는 그가 개인적인 경험을 내세우며 필연적으로 동반된 것으로, 이후 그것을 뒷받침하는 비평과 논리들이 발달함에 따라 그 의미가 굳어진 것으로 보인다.

그의 키네틱 연극이 이후 여성 미술가들이 신체를 적극적으로 활용하고, 여성에 대한 목소리를 높일 수 있는 묘사와 형식으로 발전할 수 있는 기틀을 마련한 점은 부정할 수 없다. 본 논문은 페미니즘 이론으로 해석되는 기존의 논의로 한 걸음 물러난 작품 분석에서 시작되었음에도 여성, 나체, 퍼포먼스에 대한 정신분석학적 접근 방식을 유지한다는 한계점이 지적될 수 있다. 그럼에도 불구하고 본 논문은 슈니먼의 실천을 페미니즘의 카테고리로부터 구출시키려는 하는 움직임은 세계적으로 이루어지는 슈니먼에 대한 연구, 그리고 페미니즘 연구에 대한 문제의 틀을 교정하는 시도와 맞물려 있으며, 슈니먼의 일상과 저항 정신에 주력한 작품 해석의 경로를 넓히는 의의가 있다고 주장하는 바이다.

주요어 : 캐롤리 슈니먼, 성(sex), 일상, 키네틱 연극, 저드슨 댄스 시어터, 페미니즘

학 번 : 2018-24059

목 차

제 1 장 서 론 1

제 2 장 예술의 일상화 15

제 1 절 회화-구축의 복합적 성격 15

제 2 절 연극과 무용의 결합, 저드슨 댄스 시어터와 키네틱 연극 29

제 3 장 억압에 저항하기 51

제 1 절 일상적이지만 억압된 성 에너지 분출 51

제 2 절 억압에 대한 비판 80

제 3 절 페미니즘과의 분리불가결성(inseparability) 93

제 4 장 결 론 102

참고문헌 108

작품 목록 116

도 판 118

Abstract 123

그림 목차

[그림 1] 17
[그림 2] 20
[그림 3] 24
[그림 4] 34
[그림 5] 40
[그림 6] 42
[그림 7] 46
[그림 8] 53
[그림 9] 57
[그림 10] 68
[그림 11] 69
[그림 12] 70
[그림 13] 80
[그림 14] 82
[그림 15] 85
[그림 16] 85
[그림 17] 94

제 1 장 서 론

본 논문은 캐롤리 슈니먼의 60년대 대표작 〈육체의 환희(Meat Joy)〉, 〈퓨즈(Fuses)〉(1964), 〈눈(Snows)〉(1967)을 페미니즘으로 환원 시켜 설명하는 기존의 연구로부터 거리를 두고 액션 페인팅(action painting), 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theater), 60년대 성(sex) 담론과의 관계 속에서 이해하고자 한다. 지금까지 슈니먼의 예술은 페미니즘 이론을 중심으로 해석되고 그 의미가 형성되었다. 특히 〈내부 스크롤(Interior Scroll)〉(1975) 이후 형성된 페미니스트라는 프레임은 그가 원했던 원하지 않았건 그의 다른 작품들과도 관련 지어졌다. 하지만 실질적으로 슈니먼은 60년대 모든 예술적 면모와 맞닿아 있던 당대 그 누구보다 미국 미술의 변화에 민감하게 반응했던 작가이다. 슈니먼은 자신의 퍼포먼스를 키네틱 연극이라 언급하며, 자신만의 독자적인 예술 개념을 탄생시켰다. 전통적인 형식주의적 평면 회화를 벗어나고자 하는 실험정신을 바탕으로 출발한 키네틱 연극은 놀랍게도 추상 회화, 미니멀리즘, 저드슨 댄스 시어터, 해프닝 등의 영향을 살필 수 있다. 특히 그의 60년대 작업은 이전과는 다른 새로운 변화에 대한 막연한 희망이 묻어 있다. 그의 예술은 형식주의, 권위주의, 엘리트주의에 도전하고 나아가 그것을 해체하고자 한다. 이는 그의 예술만의 독특한 특징이었다기 보다는 동시대 모든 예술에 나타났던 특징이다. 따라서 그의 다면적 성격의 작업을 단순히 하나의 논리로 환원 시켜 바라보는 것은 그것이 지닌 다양한 의미와 변화를 간과하는 것으로

보인다. 이에 본고는 페미니즘으로 굳어진 슈니먼을 유연하게 바라보기 위해 그의 다양한 예술적 장르를 관통하여 '일상', 그중에서도 "성(sex)과 결부된 일상"이 반복적으로 나타난다는 점에 주목했다. 그리고 그의 예술은 사회 전반에 실존하는 억압을 깨는 행위로, "신체에 대한 병적인 공포에 사로잡힌 사회"에 대한 도전으로 바라보았다.[①]

1960년대 미국의 사회운동은 노동과 계급을 우선하는 관점을 넘어 인종, 성, 식민주의, 환경 등에 다양한 쟁점을 포괄하는 방식으로 전개되었다. 이와 같은 '구좌파'로부터 '신좌파'적 분위기로의 전환 속에서 페미니즘 논의와 실천 또한 다양하게 전개되었다. 여성의 '주체적인 선택의 권리'의 신장이라는 목표는 공통적이었지만, "다른 집단들과의 연대에 앞서 여성의 이해관계를 먼저 둘 것"[②] 을 주장한 파이어스톤(Shulamith Firestone)부터, "에로틱의 힘을 믿는" 오드리 로드(Audre Lorde)[③] 의 견해까지 여러 관점이 등장했다.[④] 참정권 운동 이후 미완의 여성 해방 운동에 새롭게 박차를 가하던 사회적 분위기는 자신의 누드를 작품의 일부로 도입하거나, 성행위를 노골적으로 보여주는 여성 미술가들의 작품들에 주목하게 했다. 이들의 성(性)적인 작품들은 가부장제에 반하는

---

① Carolee Schneemann, "More than Meat Joy", (Kingston, N.Y: McPherson & Co, 1979), p, p.194.슈니먼의 작품 노트에 언급되는 "신체에 대한 병적인 공포"는 빌헬름 라이히((Wilhelm Reich)의 이론으로부터 인용된 것으로, 그가 라이히의 이론에 매료 되어있었다는 것을 보여준다.

② Shulamith Firestone, "Notes from the First Year: The Women's Rights Movement in the U.S", New York Radical Women, 1968.

③ Audre Lorde, "Use of the Erotic Power: the Erotic as Power, (Place of Publication Unidentified, Freedom,Calif, Distributed be the Crossing Press, 1978), pp 53-59.

④ Dana Densmore, "Independence from the Sexual Revolution"(1973), in Anne Koedt, Ellen Levine, Anita Rapone, eds., Radical Feminism (New York, Quadrangle Books, 1973);

페미니즘 실천으로 해석되곤 했으며, 슈니먼의 작업 또한 예외는 아니었다. 그녀의 작업 중 신체를 노출한 행위가 중심으로 논의되었고 페미니즘 시각에 입각한 이해가 지배적인 것이 되었다. 페미니스트 저술가로 저명한 루시 리퍼드(Lucy Lippard)가 슈니먼을 당대 페미니스트 작가들과 유사한 프레임으로 바라본 이후부터, 슈니먼은 "아름다운" 여성의 신체에 대한 고정관념을 탈피하는 '페미니스트 미술가'로 그 의미가 굳어졌다.[⑤] 이후 이 접근법은 반복되었다. 가령 트레이시 워(Tracy Warr)는 슈니먼이 여성의 몸을 작품의 일부분으로 보이게끔 눈을 속이거나, 반복적으로 움직이는 행위에 대해 "남성적 응시"의 대상이 되는 것을 거부하는 것이라 평가했다.[⑥] 다니엘 나포(Daniel Knafo)는 슈니먼이 파트너 제임스 테니(James Tenny)와 성관계를 맺는 영상을 편집한 〈퓨즈(Fuses)〉가 남성의 신체를 여성의 신체만큼이나 노골적이면서도 매력적이게 묘사한다고 지적한다. [⑦] 나포는 남성의 신체를 여성의 신체처럼 "보여주기 위한 매력적인" 신체로 표현한 슈니먼의 예술 방식을 "페미니즘 예술의 선구자적 면모를 지녔다"라고 말했다. 물론 이러한 해석들이 슈니먼의 작품을

[⑤] Lucy Lippard, "Quite Contrary: Body Nature, Ritual in Women's Art", Chrysalis 2 (1977) 36; ; Lippard, "Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", Art in America 64, no.3 (May/June 1967), 75; Elise Archias, The Concrete Body : Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci (New Haven : Yale University Press, 2016), p. 82에서 재인용, 슈니먼의 퍼포먼스를 총망라하는 책 『육체의 환희 보다 더(More than Meat Joy)』를 편찬하는 과정에서 <눈 몸(Eye Body)>(1963) 을 당시 페미니스트 작가들의 작업과 유사한 프레임을 구성하여 평가 한다.

[⑥] Tracy Warr; Amelia Jones, The Artist's Body (London: Phaidon), 2000, p.24

[⑦] Danielle Knafo, "In Her Own Image: Wome's Self-representation in Twentieth- century Art (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009), p.93.

이해하는 데 있어 하나의 유용한 틀을 제공하는 것은 사실이다. 하지만 동시에 슈니먼의 작품을 페미니즘이라는 범주 안에 고착화시켜 그 다면적 성격에 대한 접근을 어렵게 해온 듯 보인다.

본 논문은 '60년대 미술계의 지향'들 속에서 그 의미를 복원하는 과정으로, 그 특유의 지향을 1) 일상과 예술의 경계를 흩트리려는 움직임과, 2) 억압된 성적인 일상으로 바라본다. 우선, 논문에서 종종 일상이라는 단어가 등장하기 때문에, 일상 그리고 일상성에 대한 개념을 짚고 넘어갈 필요가 있다. 본 논문에서 일상은 '보통(ordinary)'과 '중요하지 않은(insignificant)' 일들의 반복으로, 특별하거나 주목할만한 사건에 대립하는 개념이다. 반성적이지도, 철학적이지도, 이상적이지도 않은 하찮은 일의 지속을 의미하는 일상은, 자본주의적 스펙타클과 소비문화의 전면화로 그 외부의 초월적 공간의 상상이 어려워지는 조건 속에서 대안이나 전환의 계기를 품는 곳으로 간주하였다. 더는 영웅적이거나, 역사적인 사건에 의해 변화가 일어나지 않고 오히려 하찮은 행동의 반복과 지속이 그 현실을 변화시킬 가능성을 지닌 장으로 이해된 것이다.[⑧] 이와 같은 일상의 개념은 슈니먼이 함께한 저드슨 댄스 시어터 단원들 사이에서 공유되었다. 60년대 실험 예술가들의 구심점이 되었던 저드슨 댄스 시어터는 변혁의 계기로서 일상을 이론화한 앙리 르페브르와 텍스트 기반의 연극의 전통을 탈피하기 위해 '일상 어법(ordinary language)'을 제시한 아르토(A. Artaud)에 주목했다. 이들에게 일상은 단순히 대단치 않은 혹은 하찮은 일의 집합은

---

⑧ Henri Lefebvre, 『현대 세계의 일상성』(1990), 박정자 옮김, 기파랑 에크리, 2005, p.62

아니다. 오히려 그 안에 “생산적(창조적) 활동이 새로운 창조를 맞이하려는 영역”이었다.[⑨]

60년대 초 ‘회화-구축(Painting-Construction)’이라 불리는 슈니먼의 초기 아상블라주는 추상표현주의의 영웅적 태도에서 벗어나 일상적 오브제를 활용한다는 점에서 앞서 언급한 일상의 문제의식을 자신의 미술로 갖고 들어왔다. 해프닝의 전 단계라고도 할 수 있는 회화-구축은 2차원의 평면 회화를 탈피하면서, 추상 회화와 해프닝 그리고 미니멀리즘의 특징이 동시에 나타난다. 다양한 예술 양식으로부터의 영향은 이후 슈니먼의 작업에서도 지속해서 나타날 뿐만 아니라 슈니먼의 작업을 이해하는데 핵심을 이룬다고 할 수 있다. 따라서 본 논문의 2장 1절에서는 슈니먼의 초기 예술 양식 변화를 추적하며 그의 작품에 나타나는 예술사적 성격을 각각 짚어보고자 했다. 회화-구축은 종종 환경을 조성하며 관객을 작품의 일부로 포함했다. 작품을 온전하게 이해하기 위해서 관객으로 하여금 시각 뿐만 아니라 청각, 촉각 등 감각을 바탕으로 작품을 경험할 것을 요구했다. 한편, 회화-구축은 근원을 추상표현주의로 바라보아야 할지, 다다 실험극에서 찾아야 하는지에 대해 의견이 나뉜다. 회화-구축의 미술사적 근원을 파악하는데 가장 중요시되었던 요소는 ‘관객의 참여’ 이다. 일반적으로 ‘관객의 동요’를 자발적인 참여로 바라볼지, 자연스러운 동화로 바라볼지에 따라 근원을 달리 바라보았다. 본고는 슈니먼이 ‘키네틱 연극’이라 명명하는 퍼포먼스의 형식이, ‘회화를 확장했다’는 그의 주장에 근거하여 카프로의 해프닝과 같이 회화로부터 기원해 있음을 확인하고자

---

⑨ Henri Lefebvre, 위의 글, p.62.

했다.

60년대에 들어서면서 연극은 비서사(non-narrative)를 추구하며 서양 연극의 관습적인 재현을 부정하였고, 무용은 정해진 동작으로부터 통제된 신체를 이완 시켜 실제의 몸을 무대 위로 구현하고자 했다. 본 논문에서는 60년대의 새로운 연극과 무용의 결합을 "실험극"이라 지칭한다. 신생 무용단 '저드슨 댄스 시어터(Judson Dan Theater)'는 전통 서양 연극과 무용의 틀로부터 벗어나고자 했던 다양한 연극 단체 중 하나로, 슈니먼은 이들과의 협업을 통해 '키네틱 연극' 개념을 발전시켰다. 실험 연극에서 가장 도드라지는 특징은 서상성의 탈피이다. 기존의 서양 연극이 극작가의 글을 기반으로 만들어지고, 정확한 내용을 포함하고 있었다면 이들의 예술은 더이상 텍스트에 구속 받지 않게 되었다. 의미를 채우던 재현의 상실은 신체적 움직임에 주목하게 했는데, 이들이 신체를 활용하는 방식은 역시나 전통 무용의 안무와는 상이했다. 일상생활에서 볼법한 행위들로 구성된 전혀 춤과는 거리가 먼 움직임은 보는 이로 하여금 혼란에 빠지게 만들었다. 우연, 즉흥, 신체 간의 접촉, 반복 등으로 특징지어지는 예술은 슈니먼이 지향하던 것들로, 본 논문 2장 2절은 슈니먼의 예술에 나타나는 동시대 무용, 연극의 변화에 주목했다. 한편, 샐리 베인스로부터 공통의 의식을 지닌 "협억적" 극장으로 묘사되는 저드슨 댄스 시어터와 동시대 저항정신을 바탕으로 새로움을 추구했던 예술은 마치 현 상태를 바꿀 수 있을 것이란 믿음을 공유하는 것처럼 보인다. 60년대 미국 전반의 흐름에 따라 사회의 변화에 기여하고자 했던 일종의 정치성을 띠는 움직임으로, 이후 3장 2절에서 논의될 〈눈(snows)〉에서 보다 더 명확하게 나타난다.

한편, 이 논문은 동시에 슈니먼과 저드슨 댄스 시어터 사이 존재하는 명확한 차이에도 주목하고자 한다. 핵심은 슈니먼에게 일상은 무엇보다도 사회에서 금기시하던 성과 섹스를 포함한다는 점이다. 그의 작품은 대체로 일상 중에서도 성적으로 충만하고, 욕망하는 순간의 경험과 신체를 담고 있다. 이 논문은 이러한 성 에너지의 아이디어가 빌헬름 라이히(Wilhelm Reich, 1897-1957)로부터 온 것임에 주목한다.[⑩] "삶의 행복의 핵심은 성 행복이다"라고 주장하는 라이히는 생물학적 본능을 '나쁘다'고 평가하는 사회의 도덕적 판단에 반박하고자 성 욕구의 생물학적, 생리학적, 감정적, 사회적 과정을 탐구했다.[⑪] 라이히의 글에 매료된 슈니먼은 성 충동을 자연스러운 행위로 인정하고 해소하도록 권장했던 그의 이론을 자신의 작품에 적극적으로 반영했다. 그리고는 "벌거벗은 육체의 금기에 도전하고, 죄의식에 사로잡힌 문화를 에로틱하게 만들어" 뻣뻣하게 굳어버린 성에 대한 사고를 혼란스럽게 하는 것을 예술적 목표로 삼았다.[⑫] 이를 바탕으로, 본 논문의 3장 1절은 〈육체의 환희〉와 〈퓨즈〉가 일상 속에서 행하는 행위 중, 가장 은밀하고 사적이며 '사회로부터 금기시'된 섹스를 전면화함으로써 "몸에서 멀어지게 하는 억압적인 시스템에 저항"을 담고 있다고 해석한다.[⑬] 이는〈육체의 환희〉와 〈퓨즈〉는 빌헬름 라이히와 하버트 마르쿠제의 성 해방의 역사적 담론과 비정형(Formless) 그리고 혐오스러움(the abject)에

---

⑩ Carolee Schneemann, (1979) p. 14

⑪ Wilhelm Reich, 『성 혁명 Die Sexualität im Kulturkampf』(1936), 윤수종 옮김(서울: 중원문화, 2011), p.25.

⑫ Carolee Schneemann, (1979) p.194.

⑬ Anette Kubitza, "Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s", n.paradoxa: international feminist art journal, online edition by KT press, July 2001,p.20 작가와의 인터뷰로부터 발췌된 인용이다.

대한 이론적 접근을 통해 논의될 것이다.

라이히의 이론이 68혁명 이후 페미니즘의 성 해방의 실마리를 제공했다는 사실은 슈니먼의 작품이 페미니즘으로 해석되는데 일조했다. 라이히가 가부장적 사회 구조와 결혼 제도가 어떻게 여성의 성 권리를 억압했는지로 자신의 논리를 확장하면서 다수의 페미니스트들은 그의 성 해방 이론을 지지하였고, 그 논리를 여성의 정체성과 여성의 성의 해방운동의 일환으로 전개한 바 있다.[14] 예를 들어, 1970년대 여성의 성 해방 운동을 본격화시킨 케이트 밀렛(Kate Millett)의 저서, 『성 정치(Sexual Politics)』 (196)가 라이히의 저서와 동일한 제목이라는 점에서부터, 그가 라이히의 이론을 인지하고 있었다는 점을 발견 할 수 있다. 특히, 밀렛은 라이히가『파시즘의 대중 심리학(Mass Psychology of Fascism)』에서 '권위주의 국가는 모든 가족의 대표가 아버지'라 언급한 부분을 자신의 저서에 직접적으로 인용하며, 라이히의 주장을 가치 있다고 평가한다. 성 해방운동이 여성의 몸에 대한 남성의 접근성만 확대했을 뿐, 실질적으로 여성이 얻은 것은 없다고 바라보았던 급진적 페미니스트 안드레아 드워킨(Andrea Dworkin)조차, 1987년 출판된『성교 (Intercourse)』에서 라이히는 '성 해방주의자들 중 가장 낙관주의적이었으며, 강간을 싫어한 유일한 남성이었다'고 그를 언급한다.

---

[14] Olivia Laing, Everybody: A Book About Freedom (WW Norton&Co, 2021),pp111-138, 올해 출판된 올리비아 랭(Olivia Laing)의『모든 것: 자유에 관한 책(Everybody: A Book about Freedom)』은 라이히의 이론을 바탕으로 동성애자의 권리와 성해방, 페미니즘, 시민권 운동 등 신체의 자유를 향한 긴 투쟁의 과정을 그리고 있다. 특히 책의 4장 <해하는 방식에서(In Harm's Way)>는 1970년대 페미스트들로부터 라이히가 어떠한 평가를 받았는지를 상세하게 기술하고 있다.

물론, 지금까지 '성'에 대한 슈니먼의 관심을 페미니즘 시각으로만 이해한 것은 아니다. 트레이시 워(Tracy Warr)는 『예술가의 몸(Artist's Body)』에서 슈니먼의 〈육체의 환희〉가 하버트 마르쿠제(Herbert Marcuse, 1898-1979)가 주장한 '엄격한 이상으로부터 탈피한 일종의 자유'를 표현한다고 언급한다. 마르쿠제는 기업 자본주의의 지배와 신식민주의 제국의 거대한 힘을 비난했으며, 이러한 "억압적인 연속체(repressive continuum)"를 깨기 위한 "위대한 거부(Great Refusal)"로 쾌락을 주창했다.[15] 트레이시 워는 슈니먼이 거대 담론에 대항하는 행위로써 성을 선택했다는 점에서 둘 사이의 연관성을 찾았다. 이에 따라 에로틱한 감정을 고양하는 〈육체의 환희〉는 "죄의식과 공격성을 넘어선 삶의 본능의 상승을 표현"하는 작품으로, 기존의 질서에 대해 무정부주의적이고 대립적인 태도로 해석된다. 본 논문의 3장 1절에는 이러한 워의 논리를 바탕으로 〈육체의 환희〉와 〈퓨즈〉를 지배에 대항하는 정신으로 이해하며, 나아가 모든 경계와 계급적 구분이 사라지는 〈육체의 환희〉의 '카니발'적인 성격이 소외의 돌파구로 해석될 수 있음을 제시한다.

억압에 대한 슈니먼의 초기 관심이 성 도덕적 사회에 관한 것이었다면, 미국의 베트남 전쟁 개입 이후부터 그의 관심은 모든 부분들의 평등과 위계의 거부로 나아갔다.

이때 그의 거부와 저항은 단일한 성별에 대한 권리를 주장하기보다는 더 포괄적인 인류애적인 평등에서 비롯되었다. '저항'하는 대상의 변화는 슈니먼이 미술계를 넘어 정치적 행동주의와 사회적 저항운동의 일환으로

---

[15] Tracy Warr; Amelia Jones, (2000), p. 27.

목소리를 내게 되었음을 시사한다.본 논문 3장 2절에서 논의될 〈눈〉은 베트남 전쟁에 대한 작가의 견해를 은유적으로 담고 있다. 슈니먼은 실제 역사적 사건을 통해 일상의 잔혹함을 느끼게 만들었다. 그는 총, 칼, 죽음을 직접적으로 보여주기보다는 전쟁이 망가뜨린 일상을 보여주는 방식을 선택했다. 너무나도 익숙한 일상의 붕괴는 상실한 일상의 소중함을 다시금 깨닫게 할 뿐만 아니라 다른 의미로 전쟁과 폭력의 공포를 느끼게 만든다. 그는 〈눈〉에서 저항하고자 했던 대상을 명확히 했는데, 이는 당시 60년대 젊은이들이 회의감을 가지던 현 정부에 대한 비판의식을 내포한다. 〈눈〉은 실질적으로 관객이 작품의 일부가 되게끔 무대 장치를 조작한다. 이는 60년대 말 급히 부상했던 '사이버네틱스'에 대한 슈니먼의 관심이 반영된 것이다.

70년대에는 여성을 비롯한 소수자들에 대한, 그들을 위한 예술이 다양한 형식으로 등장했다. 반전운동의 열기와 평화에 대한 외침은 70년대를 넘어오며 수그러들었다. 끝나지 않는 전쟁과 워터게이트 이후 상처받은 시민들은 더이상 혁명적인 이상을 향해 뜻을 모으기보다는 개인적인 가치와 경험에 집중하는 데 힘을 쏟았다. 슈니먼의 경우 본인이 지금까지 미술계의 일원으로써 겪은 경험을 작품화하며 남성성과 분리될 수 없는 제도와 역사를 저항의 대상으로 삼게 되었다. 하지만, 이를 단순하게 페미니즘으로만 바라보기에는 어려움이 따른다. 그는 페미니즘으로 읽혀지기 이전부터 자신의 신체와 나체를 사용했기 때문이다. 그는 단순히 "여성을 위한" 예술을 만들었다보다는 그보다 더 보편적인 인간의 평등을 전제로 삼았다. 특히, 여성주의자로서의 면모는 그가 여성으로서 자신의

경험을 내세우며 필연적으로 동반된 것으로, 이후 그것을 뒷받침하는 비평과 논리들이 발달함에 따라 그 의미가 굳어진 것으로 보인다. 마지막 장인 3장 3절은 1970년대 페미니즘 미술사의 대표적인 작품 중 하나로 손꼽히는 〈내부 스크롤(Interior Scroll)〉이 어떻게 작가가 개인적인 경험을 작품화하는 과정이 페미니즘으로 환원되어오는지를 살펴본다.

최근 미국 학계에서는 페미니즘으로 굳어진 것들을 다른 시각으로 접근하고자 하는 시도를 살필 수 있다. 이러한 시도들은 다른 의미들에 비해 페미니스트로서의 면모를 지나치게 강조하거나, 페미니즘으로만 독해되는 것을 지양하며, 새로운 키워드를 중심으로 유연하게 대상을 바라보고자 한다. 예를 들어, 줄리아 브라이언 윌슨(Julia Bryan- Wilson)은 『미술 노동자: 베트남 전쟁 시대의 급진적 실천(Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era)』에서 루시 리퍼드의 글쓰기를 "노동"이라는 키워드를 중심으로 읽어낸다. [16] 확장된 미술 노동의 정의 속에서 미술비평가와 큐레이터가 자신의 생산물을 어떻게 이해했는지 정치적으로 바라보았던 윌슨의 서술은 리퍼드의 페미니스트적 면모를 지워내는 과정으로 보일 수 있지만, 결과적으로는 그의 행위에 힘을 실어주게 된다. 예를 들면, 무엇을 미적인 노동으로 간주할 것인가에 대한 리퍼드의 생각은 지속적으로 바뀌었는데, 윌슨은 젠더화된 노동과 다양한 의미를 재고하는 과정에서 리퍼드의 입장을 설명한다. 이 글은 페미니스트로서의 면모를 전면으로 세우지 않았음에도 불구하고 리퍼드가 노동 경험을 서술하는 과정에서 그 면모를 필연적으로 드러냈다.

실비 시몬스(Sylvie L. Simonds)는 그의 박사 논문 「반체제적 움직임: 1963년부터 1970년 사이 캐롤리 슈니먼의 키네틱 연극 검토하기(A Countercultural Movement: Examining Carolee Schneemann's Kinetic Theatre Between 1963 and 1970)」의 서문에서 페미니스트 미술사가와 비평가들이 슈니먼의 신체와 그 역할에만 전적으로 집중하였다는 문제점을 지적한다.[17] 시몬스는 기존의 페미니즘 서술의 한계를 보완하기 위해 "반문화적 미적 관행"이라는 키워드를 중심으로 슈니먼의 퍼포먼스와 신좌파, 반 정신 의학, 반전 운동의 실천이 맞닿는 지점을 분석하였다. 그의 논의는 페미니즘을 벗어난 정치적 맥락 속에서 작품을 분석하고자 했으며, 작품 분석에 대한 페미니즘 개입의 배경과 그 문제점을 정확하게 지적한다는 점에서 의미를 지닌다.

케네스 화이트(Kenneth White) 와 빅토리아 혼(Victoria Horne)의 연구들도 슈니먼의 작업을 유연성을 갖고 바라보는데 크게 기여하였다. 화이트는 〈육체의 환희〉를 포함한 모든 슈니먼의 키네틱 연극이 70년대 이후를 중심으로 이해되어야 한다고 주장했다. 그는 1964년 〈육체의 환희〉부터 1971년의 〈육체 시스템(Meat System)〉에 이르기까지 강화된 "기술적 리비도"에 집중하며, 냉전 이후 발달한 응용 물리학, 사이버네틱스 및 산업 심리학에 대한 당시 동시대 담론과 베트남전쟁에서의 지대한 미국의 영향력을 바탕으로 슈니먼의 작품을 이해하였다.[18] 한편, 혼은

---

[17] Sylvie L. Simonds, A Countercultural Movement: Examining Carolee Schneemann's Kinetic Theatre Between (Ph. D. Dissertation, McGill University, Montreal, 2013), p.29

[18] Kenneth White, "Meat System in Cologne", Art Journal, 74:1(2015), p.57.

슈니먼의 기념비적 작품 〈내밀한 두루마기(Interior Scroll)〉를 예술적 및 문화적 노동의 환유로 읽어낸다.[19] 로버트 모리스와의 공동 작업 〈Site(사이트)〉(1964)에서 그녀의 말 없는 노동이 〈내밀한 두루마기〉를 통해 인정받기까지 역사를 서술한 그는 결과적으로 그녀의 페미니즘 행위에 정당성을 부여하였지만, 그 방식에 있어 기존의 페미니즘 글쓰기와 차이를 보인다. 물론 이들은 그 관계성에 대한 설명이 연구자의 주관적인 견해라는 한계가 지적되기도 하지만, 하나의 의미로 굳어진 작가 연구의 전환점을 제시한다는 의의를 지닌다.

2018년 MoMA PS1에서는 캐롤리 슈니먼의 60년 미술 인생을 아우르는 포괄적인 회고전 〈키네틱 페인팅(Kinetic Painting)〉을 선보였다. 이 전시는 작가가 "키네틱 페인팅"이라 명명한 퍼포먼스에 초점을 두고, "이미지이자 이미지 제작자"의 역할을 수행하는 작가에 집중한다. 이처럼 슈니먼의 실천을 페미니즘의 카테고리로부터 구출시키려는 하는 움직임은 세계적으로 이루어지는 슈니먼에 대한 연구, 그리고 페미니즘 연구에 대한 문제의 틀을 교정하는 시도와 맞물려 있다.

파편적으로 남겨진 슈니먼의 작품을 실제로 온전하게 관람하기란 불가능하다. 때문에 본 논문은 슈니먼이 자신의 퍼포먼스에 대하여 섬세하게 기록한 『육체의 환희보다 더(More Than Meat Joy)』에 기초하여 연출과 묘사를 되짚어보고자 한다. 또한 슈니먼의 자서전, 『그녀의 에로틱을 상상하기 (Imaging Her Erotics)』에서의 인터뷰를 중심적으로

[19] Victoria Horne, "'the personal clutter… the painterly mess…' Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll", Art history, Vol.43 (5), (2020-11),p.986.

작가의 의견을 반영하여, 슈니먼이 생전에 남긴 주변 인물들과의 편지를 정리한 크리스틴 스타일스(Kristine Stiles)의 『캐롤리 슈니먼과 주변인의 서신 역사 (An Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle)』를 통해 작가의 사유의 변화과정을 참고했다.

제 2 장 예술의 일상화

제 1 절 회화-구축의 복합적 성격

1960년대에 들어서면서 미국의 젊은 미술가들 사이에서는 예술을 일상으로부터 초월한 방식으로 다루는 기성 추상 표현주의에 거부감을 느끼고 오히려 일상 그 자체가 예술임을 선언하는 경향이 부상했다.[20] 슈니먼은 1961년 일리노이 대학에서 미술 석사 과정(MFA)을 마치고 뉴욕으로 거처를 옮기면서 전통적인 회화를 탈피하고자 했다. 회화에서, 회화-구축(painting-construction), 그리고 해프닝으로 나아간 슈니먼의 예술은 동시대 다수의 젊은 예술가들과 다르지 않게 그린버그식의 저술에 명시되는 형식주의 질서를 대체할 이른바 "새로운 예술"을 추구했다.[21] 그 중에서도 슈니먼의 초기 아상블라주는 '작품 속으로 잠입'하는 폴록의 추상 회화적 성격과, '주어진 장소에 작품이 개입'하는 미니멀리즘적 성격, 그리고 해프닝의 성격이 혼합되어 나타난다. 슈니먼의 초기 회화는 최근 10년 사이 조명받으며 다양한 연구가 이루어지고 있지만, 작품에 나타나는 다양한 예술사적 성격을 총망라하여 다루는 경우는 드물었다. 따라서 이번 장에서는 회화에서 출발하여 키네틱 연극으로 도달하기까지 슈니먼이 영향받은 60년대의 미술사적 변화를 '일상'이라는 키워드를 중심으로

---

[20] Goldberg Roselee, "Performance Live Art since the 60s, (New York:Thames &Hudson), 2004, p.16.

[21] 슈니먼은 네오다다이스트로 알려진, 재스퍼 존스(Jasper Johns)와 로버트 라우센버그(Robert Rauschengerg), 해프닝의 시작을 알린 앨랜 카프로(Allan Kaprow)와 플럭서스(Fluxus)로부터 "실험적 아방아르드" 정신을 이어받았다. ; Allan Kaprow, 「The Legacy of Jackson Pollock」(1958), 『Essay on the blurring of art and life』(Berkeley: University of California Press, 1993), p.5-6

살펴보고자 한다.

형식주의적 모더니즘 미술의 부흥은 시각 외 신체 기관이 등한시되던 분위기를 조성하며 예술가를 은폐하는 결과를 만들었다. 이에 따라 물감을 흩뿌리는 행위의 주체인 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 신체는 사라지고, 그 결과만 남게 되었다. 하지만 1950년으로 들어서면서부터 '캔버스를 행동하는 장'으로 인식했던 로젠버그를 시작으로, 형식주의적 모더니즘은 극복해야 할 대상으로 여겨졌다.[22] 이는 정적인 회화적 재현의 한정된 영역을 벗어나, 예술이 '행동의 장'으로 인식되어야 한다는 견해를 자문한 결과라 할 수 있다. 그린버그는 "문이건 탁자건 백지 한 장이건 오늘날에는 거의 모든 것이 미술로 간주된다" 고 비난했지만 존 케이지를 포함하여 플럭서스와 같은 실험 미술가들은 이러한 예술과 현실 사이 불분명해진 경계를 전통에 대항하는 아방가르드적 도전으로 받아들였다.[23] 60년대 실험예술가라 불리는 이들은 그린버그가 주장한 '예술을 위한 예술'의 개념에 맞서며 비예술적이거나 미학적으로 아름답지 않은 재료들에 주목하였다.[24] 뉴욕으로 이사 오기전까지 줄곧 풍경화 혹은 추상회화를

---

[22] 로젠버그는 자신의 글에서 직접적으로 폴록의 이름을 거론하진 않지만, 폴록의 "새로운 미국 회화"에 대해 "몸짓 언어로 행해지는 명료한 드라마," "화가는 배우가 되고 관객은 액션의 언어를 통해 생각"한다는 등의 특징을 나열하며 그에게 중요한 것은 화가의 행위와 과정이었지, 그 결과로 만들어진 그림 자체는 아니었다고 주장한다. Harold Rosenberg, "The American Action Painters", in Charles Harrison and Paul Wood eds., Art in Theorym 1990-1990:an anthology of changing ideas, (Oxford, UK: Blackwall, 1992), pp. 581-583.

[23] Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture", in American Sculpture of the Sixties(Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967) Battcock, ed., Minimal Art, 183

[24] 할 포스터, 『미술 스펙터클, 문화정치 Rocording: Art, Spectacle, Cultural Politics』(1985), 경성대학출판부, 2012, p.43.

그렸던 슈니먼 역시 이 시기에 회화적 재료에서 일상이고, 비예술적인 재료에 눈을 돌렸다. 미국 미술사학자 마우라 라일리(Maura Reilly)는 슈니먼의 초기 작품들이 리차드 스칸키비치(Richard Stankievich)의 정크 아트(Junk Art)와 라우셴버그(Rauschenberg)의 결합, 올덴버그(Oldenburg)의 부조, 존 체임벌레인(John Chamberlain)의 아상블라주와 유사하다고 주장한다.[25] 〈모피 바퀴*(Fur Wheel)*〉(1962)는 대표적인 사례이다. (그림 1) 이 작품은 슈니먼이 실제의 움직임을 최초로 도입한 작업이다. 〈모피 바퀴〉는 모피로 덮은 램프 갓의 가장자리에 캔을 매달아 모터가 돌아감에 따라 램프가 회전하며, 삐걱거리거나 떨어지는 유기적 소음을 발생시켰다. 그는 일상 공간에서 볼 수 있는 오브제를 무작위적으로 결합하는 방식으로 예술에 삶의 생동감과 저속함을 부여했다. 이에 따라 슈니먼의 초기 회화를 연구했던 사빈 브라이트비저(Sabine Breitwieser)는 그의 아상블라주를 "매일 보는 사물들의 일상적 통합"이 "영웅적 추상의 초월적 의미를 소거했으며, 겹겹이 쌓인 상업적 오브제에 페인트를 추가하는 행위를 통해 "낮은" 쓰레기가 "높은" 예술 세계로 격상했다"고 평가했다.[26]

일상적 사물을 조합해 환경을 조성하는 것에 대한 슈니먼의 관심은 60년대 2차원의 회화를 탈피하고자 했던 다수의 예술가과 공유되는

---

[25] Maura Reilly, "Painting: What It Became(2010)", Brian (Wallace), ed., Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises (NY: Samuel Dorsky Museum of Art, 2010), pp.27-28.

[26] Sabine Breitwieser, "Carolee Schneemann Kinetic Painting" (2015) in Sabine Breitwieser et al., (Salzburg: Museum der Moderne; Munich: Prestel, 2015), p. 18.

지점이나, 그중에서도 해프닝을 최초로 제시했다고 알려진 앨랜 카프로(Allan Kaprow)와 더욱 관련되는 듯 보인다.[27] 카프로는 『아상블라주, 환경 그리고 해프닝(Assemblage, environments and happenings)』에서 현대의 "쓰레기(throwaway)" 문화가 어떻게 예술 창작의 본질에 스며들었는지를 기술한다.[28] 그는 "매우 빠르게 먼지나 쓰레기가 되는" 일상적인 재료로 만든 예술 작품이 "영구적이고, 틀에 갇힌" 전통적 예술에 대한 도발적인 존재가 될 수 있다고 설명했다. 슈니먼과 카프로는 예술과 비예술을 극명하게 나누던 경계를 흩트리는 방식으로 일상의 오브제들에 집중한 것이다. 알렉스 포츠(Alex Potts)는 이들이 추구했던 일상적 재료의 조합이 순간적으로 일상과 예술적 사고의 경계를 미묘하게 만드는, "덧없는 일시성"을 자극한다고 주장한 바가 있다.[29] 이는 관객의 입장에서 서술된 관점으로, 예술과 일상 사이 모호한 경계는 찰나의 순간에 예술의 의미를 증발 시켜 관객을 혼란에 빠뜨린다는 주장이다. 즉, 일상적 오브제가 새로운 형식의 예술로 재탄생 될 수 있음은 기존의 예술의 역할과 관객의 감상에 재해석을 요구했다.

---

[27] Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Assemblage, environmental & happening, (New York: H.N. Abrams, 1966), pp.260-263. 카프로는 『아상블라주, 환경 그리고 해프닝(Assemblage, environments and happenings)』에서 현대의 "쓰레기(throwaway)" 문화가 어떻게 예술 창작의 본질에 스며들었는지를 기술한다. 그는 "매우 빠르게 먼지나 쓰레기가 되는" 일상적인 재료로 만든 예술 작품이 "영구적이고 상자에 갇힌" 예술보다 더욱 도발적인 존재가 될 수 있다고 설명했다.

[28] Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Assemblage, environmental & happening, (New York: H.N. Abrams, 1966), pp.260-263.

[29] Alex Potts, Experiment in Modern Realism, (New Haven and London: Tale Press, 2013), pp.346-347.

포츠는 「전후 예술의 자율성, 준 영웅 및 캐주얼(Autonomy in Post-War Art, Quasi-Heroic and Casual)」에서 영웅적 추상에 대립하는 개념으로 '삶 속의 예술(art into life)'을 주장한다. 그는 1960년대의 아방가르드 또는 네오아방가르드가 추구한 격식 없고, 비 영웅적인 예술적 참여를 모더니즘이 주장한 자율성의 부정 혹은 해체만으로 해석하지 않는다. 대신, 예술이 예술로 인정받기 위해 추구해야 하는 고정된 이미지와 규범으로부터 해방되는 것으로, 어떤 의미에서는 더 강한 자율성을 형성하기 위한 시도였다고 평가한다.[30] 이러한 포츠의 논리는 슈니먼의 예술에 충분히 타당한 관점을 제시한다. 예술이 아닌 물질을 꿰고, 매달고, 붓는 슈니먼의 '일상으로의 몰입'은 단순히 평면에서 입체로 나아가는 60년대 미술계의 흐름에 반등한 것이라기보단, 전통적인 예술로부터의 일탈이자 자유로운 예술적 표현으로 나아가기 위한 시작으로 해석될 수 있다.

슈니먼은 페인트가 칠해진 표면에 일상적 오브제를 덧붙이고 다시 페인트를 두껍게 칠하는 형식의 작업을 '회화-구축'(painting construction)이라 불렀다. 하나의 틀로 가둘 수 없는, "일어난 그래도 있는 그대로"의 사건과도 같은 회화-구축은 전통적인 공간예술의 질서를 혼란스럽게 만들었다. 회화-구축은 주어진 장소에 환경을 만들어 작품을 개입시킨다는 점에서 미니멀리즘과의 관련성을 찾을 수 있다.[31] 실제

---

[30] Alex Potts, "Autonomy in Post-War Art, Quasi-Heroic and Casual, (Oxford Art Journal), Vol.27(1), 2004, pp.45-48.
[31] 에드워드 루시 스미드, 『해프닝Happening』, 전경희 옮김.(서울: 열화당, 1993),p.23.

일상생활에서 볼 수 있는 오브제로 구성된 이 공간은 그 자체로서 완결된 의미를 지니는데 어려움이 따른다. 이에 따라 관람자는 작품이 위치한 공간에서 작품을 지각하기를 요구받는다. 형태보다는 공간, 작가보다는 관객이 중시되는 공간에서 관람자의 역할이 중요시되는 것이다. 마치 미니멀리즘 작품을 감상하는 것처럼 말이다. 그 대표적인 예로 〈네 개의 모피 도마(Four fur Cutting Boards)〉(1963) 를 들 수 있다. (그림 2) 신체 사이즈로 재단된 네 개의 대형 나무 판넬에는 우산과 크리스마스 전구, 거울 파편 등의 오브제가 부착되었다. 작품을 감상하는 관객은 오브제를 만지거나 직접 모터를 작동시키는 경험을 바탕으로 의미를 형성하게 된다. 슈니먼은 이러한 감상 방식에 대해 "정지된(still)" 작업을 감상할 때, 수동적이었던" 관객의 시각이 공간에 들어서면서부터 "표면에서 깊이로, 모양(shape)에서 형식(form)으로, 정적인 동작에서 몸짓 동작(gestural action)으로, 그리고 작은 단위의 제스처에서 전체를 아우르는 제스처로 확장되어, 자유롭게 표면을 만지거나, 반응할 수 있게 된다"고 언급한다.[32] 즉, 관객은 시각뿐만 아니라 재료를 만지고 소리를 듣는 등 신체적 감각을 통해 작품의 감상 하게 되는 것이다.

슈니먼은 보는 것을 움직이는 것으로 확장하기 위해 퍼포머, 관객, 작가, 오브제, 무대가 상호작용하는 원리를 제시했다.[33] 그는 무대 위 모든 요소가 어우러진 공간을 환경(environment)이라 불렀다.

---

[32] Carolee Schneemann, (1979), p. 10
[33] Carolee Schneemann, (1979), p.33

1) 몸은 스스로 가장 먼저 경험 할 수 있는 환경이다.

2) 움직임을 포함한 몸은 독특한 환경이라 할 수 있다.

3) 환경 안에 속하는 그 물질들은 부드럽고 조직적이며, 촉각적이고, 행동적이며 가변적이다.

4) 무대 위 동적인 활동은 상호교환적이다.

5) 몸과 물질의 시각 구조는 공간에 정의된다.

그가 제시한 환경은 무대 혹은 작품 속의 모든 요소가 상호적으로 영향을 주고받는 공간이다. 이 원리에서 주목할만한 점은 슈니먼이 신체를 일종의 공간이자 하나의 환경으로 인식했다는 것이다. 그의 환경은 신체를 포함하여 감각을 자극하는 물질들이 상호작용하는 곳이다. 슈니먼의 원리를 따르면 신체적 경험은 공간의 경험으로, 신체적 교환은 공간의 상호작용으로 해석된다. 슈니먼은 자신의 작업 형식이 "감각의 몰두를 중심으로 존재"한다고 언급하며 신체와 감각에 대한 중요성을 강조했다.[34] 이러한 신체와 결부된 지각은 당시 미국 미술계에 널리 읽혔던 모리스 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 영향을 확인하게 한다.

우선, 슈니먼과 메를로퐁티는 세잔에 대한 애정을 공유했다. 슈니먼과 메를로퐁티는 세잔의 작품이 실재와 외양, 과학과 자연, 질서와 혼돈, 이성과 감성 등 서구의 개념적 대립을 전복시킨다고 바라보았다. 슈니먼의 초기 출판물인 〈세잔, 그녀는 위대한 화가 *Cézanne, She was a Great*

[34] Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics : Essays, Interview, Project, (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002), p. 47.

Painter 〉(1974)에서 그는 자신에게 처음으로 예술적 영감을 준 인물로 세잔을 꼽았다.[35] 이때 슈니먼은 세잔을 “그녀”라 지칭한다는 흥미로운 사실에 집중할 필요가 있다. 12세에 세잔을 접했던 슈니먼은 그가 여성일 것이라 예상했다. 세잔의 〈목욕하는 여인들〉의 여성 신체가, 일반 남성작가들이 작품과 달리, 성적으로 표현되지 않았기 때문이다. 또한, 세잔의 이름에는 여성형 명사 ‘anne’이 붙었기 때문에 어린 슈니먼은 그가 여성일 거라 확신했다. 하지만 슈니먼은 세잔이 남성이라는 사실을 인지한 이후에도 여전히 그를 “그녀”라 지칭한다. 그 이유에 대해 직접적으로 설명된 바는 없으나, 슈니먼은 세잔의 성별을 구분하기 어려운 점을 특히 애정 했던 것처럼 보인다. 1963년 슈니먼은 “내 눈은 세잔으로 이동했다”고 쓰며, “광대한 자연을 표현하는 이미지의 선입견을 집어삼킨” 세잔의 회화적 표현을 칭찬했다.[36] 세잔의 표현 방식은 인위적인 윤곽선을 그리기보다 색채를 통해 형태를 드러냈고, 원근법이나 회화적 배열을 따르지 않았다. 대신 그는 물감의 질감과 밀도를 쌓아 독특한 입체감을 만들어냈다. 세잔의 작품이 이차원의 평면임에도 불구하고 촉각적으로 느껴지는 이유가 바로 그 입체감 때문이다. 슈니먼은 세잔을 자신의 마스코트로 삼겠다고 선언했던 만큼 그의 표현방식을 자신의 작품에 적용하고자 했다. 그는 자신의 저서『그녀의 에로틱을 상상하기(Imaging Her Erotics)』에서 "몸은 본능적으로 인식에 들어가야 한다. 각각의 붓 자국은 그림 공간에서 일어나는 사건이다"라 언급하며 신체 감각을 자극하는 세잔의 공간 표현

---

[35] Carolee Schneemann, *Cézanne, She was a Great Painter* (Springtown: Tresspuss Press, 1975),1.
[36] Carolee Schneemann, (1979), p. 12.

방식이 자신의 회화-구축에 영향을 미쳤다고 말했다.[37] 단순히 일상적 오브제를 벽에 붙여 공간을 형성하기보다는 그 위로 회화적인 붓 자국을 남기며 회화적인 요소를 가미한 데에는 세잔의 영향이 있었을 것으로 보인다.[38]

슈니먼은 메를로퐁티가 자신의 작업에 끼친 영향을 직접 언급하지 않는다. 그럼에도 불구하고 그의 회화-구축은 제작과 감상에 신체가 중심이 된다는 점에서 둘 사이 관련성을 찾을 수 있었다. 메를로퐁티는 감각과 의식의 중심에 위치한 신체에 주목한다. 그에게 신체는 주체, 시간, 세계가 동시적으로 생성되는 지점이다. 지각의 근본적인 주체로써 신체는 슈니먼의 저서, 『육체의 환희보다 더(More Than Meat Joy)』에서 다음과 강조 된 바가 있다.

몸은 눈에 있고, 시각적으로 받은 **감각은 전체 유기체에 영향을 미친다**. 내가 감지하는 모든 것이 **내 눈에 활성화**된다. 페인트 영역(또는 천, 종이, 나무, 유리...)에 내재된 에너지는 눈이 내재적 움직임과 방향을 여행하는 데 걸리는 시간으로 정의된다. 눈은 형태를 만드는 과정을 따라간다... 형태를 구축하는 데 어떤 재료가 사용되든 상관없다. 페인트 자체의 촉각 활동은 콜라주의 구조의 차원을(dimensionality) 증가시킨다.[39]

'본다'는 행위는 항상 그 시선이 뻗어 나가는 신체를 중심으로

[37] Carolee Schneemann, (2002), p. 22
[38] Carolee Schneemann, (1975), p.1.
[39] Carolee Schneemann, (1979), p. 9

이루어진다. 그리고 감각을 자극하는 각각의 요소들은 신체의 경험을 바탕으로 의미를 형성한다. 슈니먼의 회화- 구축 속 오브제들은 시각이라는 감각을 통해 주체를 자극하고, 이들은 신체를 바탕으로 공간을 경험함에 따라 개별적으로 의미를 형성한다. 1963년 12월 말, 사진 촬영을 위해 만들어진 회화-구축 작업〈눈/몸 : 36개의 변형 행위들(Eye Body: 36 Transformative Actions)〉(이하, 〈눈/몸〉)은 감각의 수용체 이자 작품과 동화된 신체를 보여주는 대표적인 예이다. (그림 3) 〈눈/몸〉은 슈니먼이 처음으로 자신의 신체를 이용한 작품이다. 그는 거대한 배경 이곳저곳에 자신의 몸을 위치시켰다. 작품의 배경은 〈네 개의 모피 도마〉가 사용되었다. 슈니먼은 배경에 등장하는 모피, 종이, 투명 플라스틱을 자신의 몸에 부착하거나, 배경과 자신의 신체를 가로질러 붓 자국을 남겼다. 이에 따라 "페인트 된" 신체는 회화-구축의 공간과 하나가 되었다. 〈눈/몸〉에서 슈니먼의 신체는 누군가의 시선에 머무는 대상이자 공간 속에서 변화하고, 오브제와 관계를 맺는 존재이다. 즉, 슈니먼은 주체이지만 대상이 되고, 물질이지만 동시에 물질이 아닌 신체를 구현해 낸 것이다. 마우라 라일리는 슈니먼의 신체가 "보여지는것과 보이는 것, 눈과 몸"과 같은 이분법적으로 나뉜 개념의 경계를 파고든다고 바라보았다.[40] 슈니먼의 신체는 다양한 물질과 촉각적인 관계를 맺으면서 신체 그 자체로 존재하기보다는, 감각 수용체 이자 오브제로 역할 했기 때문이다. 한편, 레베카 슈나이더(Rebecca

[40] Maura Reily, "Painting: What it became", Carolee Schneemann : Within and Beyond the Premises(New Platz: State University of New York Press, 2010), p. 28.

Schneider)는 슈니먼의 신체를 “형체를 갖춘 눈(embodied vision), 신체적 눈(bodily eye)”이라 표현했다. 이러한 표현은 시각적 감각에 전제된 신체의 개념을 뒷받침하는 것처럼 보인다. 슈니먼의 신체는 배경의 오브제로부터 자극은 받아들이며 현전을 확인하고, 관객에게 시각적 자극을 선사했다.

회화- 구축은 그 자체만으로 완결된 의미를 지닌 존재가 아니기 때문에 매 순간마다 의미를 형성하는 관계에 놓이게 된다. 실천적 공간이 관람객을 위한 작품이 됨에 따라, 관람객과 작품 사이의 경계가 허물어지게 되고, 공간에 존재하던 관객 역시 작품의 일부로 포함된다.[41] 나아가 작품을 감상하는 관객은 자극을 통해 작품을 지각하고 있는 자신을 인지하게 된다. 이러한 현상학적 경험의 강조는 슈니먼 입체적인 차원으로 회화를 확장하는 과정에서 신체를 제작과 관람의 중심에 두며 나타난 자연스러운 결과라 할 수 있다.

회화-구축은 해프닝으로 나아가기 바로 전 단계로 추상 회화와 연극의 성격이 동시에 나타난다. 이에 따라 학자마다 그 근원을 달리 바라보았다. 이때 근원을 나누는 핵심은 “관객의 신체적 참여”를 무엇으로 바라보는지였다. 주디스 로댄백(Judith Rodenbeck)은 『연극성 이전의 광기와 메쏘드(Madness and Method before Theatricality』에서 해프닝의 근원을 추적한 카프로와 마이클 커비(Michael Kirby)의 이념을 간단하게 설명하며, 이 논쟁에 대해 중립적인 입장을 유지한다.[42] 카프로는 1961년 〈뉴욕 현장에서 일어나는 해프닝(Happening in New York Scene)〉에서

---

[41] Michael Fried, Art and Objecthood: essays and reviews (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 125.
[42] Judith Rodenbeck, (2003), p. 57.

해프닝이 “미국의 액션페인팅으로부터 파생”되었다고 주장했다.[43] 그는 추상회화의 미완결적 형식(form)이 관람객이 무엇이 작품인지 가능하기 어렵게 만든다고 말하며, 해프닝도 그러한 성적의 지녔다고 제시했다. 예를 들어, 그가 “과거의 예술과 달리 구조화되지 않았다” 라거나 “시작, 중간 또는 끝의 형태가 없고 유동적”이며 “명백한 것을 구하지 않기에 얻을 것이 없다” 고 묘사하는 해프닝의 성격은 그가 칭찬한 추상 표현의 “실패”와 관련되어 있다.[44] 즉, 그는 해프닝이 본질적으로는 연극에 가깝다는 것을 인정하지만 그것이 연극과는 달리 관객의 직접적인 참여를 동원한다는 점을 강조하며, 미국의 액션 페인팅으로부터 근원을 찾았다. 한편 연극 역사가 마이클 커비는 다다, 미래주의, 초현실주의 공연에서 그 기원을 추적했다. 해프닝을 “다양한 비논리적 요소가 의도적으로 구성된 연극”으로 정의하는 커비에게 있어서 참여자의 역할은 “연기(act)”를 한 것이 아니라 그들의 주어진 과제를 수행하는 것이다. 그의 시선에서 해프닝의 참가자는

---

[43] Allan Kaprow, 「The Legacy of Jackson Pollock」(1958), 『Essay on the blurring of art and life』(Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 1-9; pp. 16-17.

[44] 카프로는 폴록의 유산을 분석하는 글에서 그의 실패를 칭찬한다. 그가 새로운 미술(New Art)의 “위대한 실패(great failure)” 중심에 있다는 것이 그 칭찬의 주요 골자였다. 카프로가 말하는 이 실패는 두 가지 의미로 나누어 볼 수 있다. 먼저, 기존의 회화가 구축해온 기승전결을 가진 완결적 형식(form)을 구축하는데 ‘실패’한 것이다. 작가의 존재를 드러내는 불규칙적인 물감의 흔적은 형상(figure)이 부재하기 때문에 관람자의 눈을 혼란스럽게 만든다. 따라서 폴록의 작품을 감상하는 관객은 작품으로 진입할 수 있는 지점을 무수히 많이 발견하거나, 하나도 발견하지 못 할 수도 있다. 시작과 끝을 알 수 없는 구성의 실패는 작품과 관람객과의 관계에도 영향력을 발휘하며, 관람객이 무엇이 작품인지 가늠하지 못하는 두번째 실패가 발생한다. Allan Kaprow, 「The Legacy of Jackson Pollock」(1958), 『Essay on the blurring of art and life』(Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 1-9; pp. 16-17.

연기자가 되거나 행동을 수행하기 위해 “시늉”을 하기보단 오히려 무대의 소품이나 효과와 동일한 대우를 받는 존재였다. 따라서 그는 해프닝이 1930년대 초기 실험 공연에서 비롯되었다고 바라보았다.[45] 그렇다면 슈니먼은 어떠한 입장인가? 슈니먼은 자신의 “환경(environment), 해프닝(happening), 퍼포먼스/구체화(concretions)”를 움직이는 부분이 있는, 일종의 “회화를 확장한 것”이라 주장한다.[46] 또한 그는 스스로를 “화가”라고 지칭할 뿐만 아니라, 슈니먼이 자신의 공간 구성을 ‘회화-구축’이라 부른다는 점을 미루어 보았을 때, 그는 카프로처럼 회화에서 그 근원을 찾는 것으로 보인다.

슈니먼의 초기 회화는 최근 10년 사이에 주목받기 시작했다. 슈니먼의 회화에 대한 마우라 라일리 연구는 그의 예술이 행동주의 미술로 나아갈 가능성을 제시한다. 라일리는1950년대 후반부터 1960년대까지의 슈니먼의 작업을 연구하며 ‘키네틱 페인팅’이라는 개념을 소개했다.[47] 그는 슈니먼의 회화에 나타나는 회화적 특징으로 두 가지를 꼽았는데, 하나는 슈니먼이 회화적인 것을 캔버스 밖으로 확장하려고 한다는 점과 다른 하나는 관람자의 시선 변화를 가능하게 한다는 점이었다. 미술가의 행동주의적 실천이 강조되었던 1960년대 후반부터 70년대 미국 미술에서 슈니먼의 예술도 연구자와 관람자 역시 행동주의적으로 참여시킨다는 것이

---

[45] Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc.),1965, p. 21.
[46] 슈니먼은 자신의 퍼포먼스를 “concrete”라 지칭했다. Carolee Schneemann, (1979), p. 10
[47] Maura Reilly, “The Paintings of Carolee Schneemann”, Feminist Studies, 37(3), (2011), pp.621-625

그의 주장이다. 2010년 사무엘 돌스키 미술관(Samuel Dorsky Museum of Art)에서는 슈니먼의 초기 추상회화와 아상블라주 작업을 중심으로 〈캐롤리 슈니먼, 전제들을 넘어서(Carolee Schneemann, Within and Beyond the Premises〉라는 제목의 전시가 개최되었다. 큐레이터 브라이언 웰리스(Brian Wallace)는 슈니먼의 작업을 퍼포먼스로 접근하는 방식이 지나치게 관객의 감각에 의존적인 방식이라 비난하며 그 외적인 접근방식의 필요성을 제기했다.

제 2 절 연극과 무용의 결합, 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theater)와 키네틱 연극(Kinetic Theater)

1961년, 슈니먼은 미확인 수신자에게 보내는 서신에 "해프닝, 이벤트, 상황들. 너의 삶을 폭파시켜라(blow up). 감각을 가다듬어라" 고 적으며, 곧이어 "해프닝의 차례"가 다가온다고 썼다.[48] 그래서 였을까, 그는 1962년부터 본격적으로 회화가 펼쳐지는 "장소"를 캔버스 표면에서부터 사건들이 "발생하는" 3차원적 환경으로 확장했다.[49] 슈니먼은 자신의 저서에서 종종 해프닝을 "키네틱 연극(Kinetic theater)" 이라 명명한다. 키네틱의 '운동성'과 '우연성', 연극의 '연극성'을 동시에 내포한 이 용어는, 슈니먼이 추구했던 예술적 가치관을 잘 드러낸다. 슈니먼은 바람의 변화에 따라 달라지는 칼더의 모빌과 같이 반복되지 않는 예술, 정지하지 않고 움직이는 예술, 그리고 관객의 현전마저도 작품의 일부가 될 가능성을 열어주는 예술을 추구했다.

키네틱 연극'은 슈니먼만의 고유 개념임에도 불구하고, 그에 대한 미학적 연구가 부족할 뿐만 아니라, 일반적으로는 그 개념을 해프닝으로 치환하여 바라보는 경우가 대부분이었다. '키네틱 연극'의 개념에 최초로 주목한 학자는 진 영블러드(Gene Youngblood)로, 그는 1970년에 출판된 저서 『확장된 영화(Expanded Cinema)』에서 슈니먼의 작업은

---

[48] Carolee Schneemann, (2002), p.5.
[49] Tracy Warr; Amelia Jones, (2000), p. 193.

해프닝으로부터 시작되었음에도 불구하고, 그 계보를 따르지 않는 독특한 양식을 가진다고 주장했다.[50] 영블러드의 논의에서 슈니먼은 선구자로 묘사되는데, 이는 키네틱 연극이 동시대 미술사와 많은 접점을 가지기 때문이다. 슈니먼의 키네틱 연극은 회화, 아상블라주, 연극, 해프닝, 심지어 영화의 요소들이 결합한 60년대 미술 문화 특징의 총합이라 해도 과언이 아니다.[51] 슈니먼은 1962년 이후부터 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theater) 그룹에 가입할 것을 초청받았고, 이들과 3년간 협연하며 당시 무용, 연극계의 거시적인 예술적 지향과 그 맥을 함께 했다고 할 수 있다.[52]

1962년 여름, 젊은 안무가와 예술가들은 1960년부터 지난 2년 동안 리빙 시어터(Living Theater)에서 진행된 로버트 던(Robert Dunn)의 안무 수업 작품을 발표하기 위해 한 곳에 모였다. 1961년부터 시작된 던의 강좌는 존 케이지의 자유방임적인 수업방식을 따라 일상적 삶의 소리와 우연적 요소를 무용에 접목할 수 있는 안무를 탐구했다. 이들은 앙토넹 아르또(Antonin Artaud), 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht), 알프레드 자리(Alfred Jarry), 루이지 피란델로(Luigi Pirandello) 등과 같은 '반사실주의'적 극작가들의 작품을 연출하며 그들이 추구한 연극의 이념을 이어나갔다. 실험적인 작업을 전문적인 형식으로 선보일 장소를 모색하던 중, 이들을 반겨 준 곳은 워싱턴 광장 남쪽 끝 그리니치 빌리지(Greenwich Village)에 위치한 저드슨 기념 교회(Judson Memorial Church)였다. 당시,

---

[50] Gene Youngblood, Expanded Cinema(New York: P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970)., pp.110-120

[51]

[52] Ramsay Burt, Judson Dance Theater: Performative Traces (New York: Routledge, 2007), p. 111

그리니치 빌리지는 기성세대로부터 평가받고 싶지 않거나, 관객들에게 쉽게 다가갈 수 있는 공간에서 실험적인 작품을 자유롭게 선보이고자 했던 미술가들에게 대안이 되었으며 연극, 문학, 예술 활동의 요충지로서 역할 했다.

슈니먼이 함께 활동했던 저드슨 댄스 시어터는 1962년부터 1964년까지 약 2년간 지속하였다. 이들은 총 16회의 공식적인 공연을 선보였고, 공연에는 40명이 넘는 예술가들이 참여하였다. 섭씨 33도의 더위 속에서도 성황을 이룬 저드슨 댄스 시어터의 첫 공연, 〈댄스 콘서트〉의 발표회에 참여한 비평가들은 이 공연이 모던 댄스의 역사를 바꿀 사건이라는 것을 직감했다. 『빌리지 보이스(The Village Voice)』에 공연 평을 남긴 질 존스턴(Jill Johnston)은 "이 프로그램은 근대의 20년에 보여 준 어떤 것보다 더 흥미로운 것을 모던댄스에서 보여준 젊고 재능 있는 사람들을 한자리에 모은 중요한 발표 회였다. 이 무용수나 안무가들은 거의 모두가 로버트 던의 안무 반에 속한 사람들이었다"고 썼다.[53] 〈댄스 콘서트〉를 선전하는 보도자료는 젊은 직업 무용수들의 새로운 안무의 방법을 '모호함, 상황에 따르는 역할, 즉흥, 동시 결정, 그리고 많은 다양한 수단들'이라 규정했고, 젊은 무용가들이 책임감을 갖고 춤을 탐구하고 있다고 칭찬했다. 솔로와 그룹, 남자와 여자, 음악이 있는 춤과 없는 춤, 노래가 있거나 없는, 느리고 빠른 다양한 빠르기 등 여러 가지 대칭 구조를 지닌 23개의 춤으로 구성된 콘서트에서의 몇 가지 양상은 이후 저드슨 댄스 시어터의 주요 특징으로

[53] 샐리 베인스, 이승엽, 「저드슨 댄스시어터의 탄생」. 『공연과 리뷰』, 21(4),(2015), p.235.

자리 잡았다.

저드슨 댄스 시어터의 탄생부터 그들의 짧지만 강력했던 활동이 마무리되기 까지를 상세하게 기록한 샐리 베인스(Sally Banes)는 이들이 다다(dada), 미래파 공연의 계보를 이으며, 추상표현주의자의 액션 페인팅, 그리고 1958년부터 새롭게 전파된 아르또의 잔혹극(Theratre of Cruelty)에서 많은 영향을 받았다고 주장한다.[54] 이들이 추구했던 극은 서양 연극의 관습적 재현을 부정하는 것으로 그 자체로 전위적이었으며, 모더니즘적 예술과 반대된다는 점에서 "포스트 모던 댄스"라고도 불렸다. 그 변화의 중심에 있던 저드슨 댄스 시어터는 1930년대와 40년대 다다(dada)가 잠깐 꽃피운 '재현의 상실'을 재소환하였으며 기존 안무의 형태를 바꾼 시초가 되었다고 평가된다.[55]

극단 혹은 연극으로 해석되는 "theater"는 60년대에 들어서면서부터 대사와 서사 중심의 전통극에서 벗어나 음악 혹은 무용에 가까워진 '실험극'의 성격을 띠고 있었다. 뉴욕 타임즈의 최초의 무용 평론가 존 마틴(John Martin)은 60년대 이후의 현대 무용수와 연극배우는 사실 다소 다르게 꾸며진 같은 사람이라고 주장한다.[56] 무용수와 배우는 모두 매체로서 움직임을 채택하며, 움직임에 상당하는 음향을 첨가하는데, 이들의 차이는 그 재료를 연극에서는 행동(action)이라 부르고, 무용은

---

[54] 샐리 베인스(Sally Banes)는 저드슨 댄스 시어터와 그 활동에 대한 가장 중요한 데이터 소스를 제공할 뿐만 아니라 그 미학에 대한 강력한 해석을 제공한다. Sally Banes, Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964 (Durham and London, Duke university Press, 1993) Introduction.
[55] Sally Banes, 위의 책, Introduction.
[56] John Martine,「연극과 무용」,김태원, 장정윤 엮음, 『무용이론입문』(현대미학사, 1994) p. 248

움직임(movement)이라 부른다는 것이다. 실험극은 더이상 어떠한 네러티브를 형성하거나 전달할 필요가 없으며, 무대 위 연기자가 표현하는 대상은 캐릭터화(characterization)된 가상의 인물이 아니었다. 따라서 마틴은 연극과 무용을 구분하는 것은 약간의 차이를 살필 뿐이라 주장한다. 베인스와 마틴의 주장과 같이 더는 무용과, 연극의 경계를 구분할 필요가 사라진 이 새로운 극은 삶을 모방하는 예술 작품이 아닌, 주어진 현실을 직접적으로 살아가는 존재(being) 그 자체로써 예술의 모방적 기초를 단호하게 거부했다. 슈니먼이 제시한 키네틱 연극 역시 전통 연극과 달리 중심인물이나, 줄거리가 존재하지 않았다. 또한, 연기자들의 안무는 일상생활에서 볼 법한 움직임들로 구성되었다. 이는 그가 60년대 무용과 연극계의 전환을 자신의 예술에 적극적으로 수용한 결과라 할 수 있다.

우선, 무용과 연극계의 전환에 핵심적이었던 앙토넹 아르또(A. Artaud)의 영향을 살펴볼 필요가 있다. 그는 『연극과 그 분신(Le théâtre et son double)』에서 전통적 서양 연극을 벗어날 필요를 주장하면서 해프닝이 시각과 효과음을 중시하고, 말을 소홀히 하며, 관객의 모독을 일삼는다는 점에서 잔혹 연극과 연관을 맺고 있다고 설명한다.[57] 그는 전통적 서구 연극이 주인공의 감정 변화와 일련의 모험담을 대화와 독백을 통하여 무대 위에 펼치는 일종의 "발성된 텍스트(le texte parlé)"에 지나지 않기에, 독백이나 대화의 한계 속에 자신을 가두었다고 비평한다.[58] 따라서 아르또는 텍스트를 재현으로 접근하려는 연극의 관행을 중단할 것을 촉구했으며,

---

[57] Susan Sontag, (2002), p. 404.
[58] A. Artaud, Théâtre Oriental et Théâtre Occidental, Euvre complete, Tome IV, p. 82.

이는 서양문화 전반에 나타난 재현의 구조에 대한 체계적인 비판의 형식 중 하나였다. 이러한 맥락에서 무대 위의 배우와 연출자는 더 이상 언어를 해석하고 재생산하는 역할을 수행하지 않게 되었으며, 무대는 더이상 재현을 실현하는 공간이 아니게 되었다. 이에 따라 아르또의 연극 이론을 근간에 둔 60년대 실험적 연극단들은 텍스트로부터의 해방을 목표로 삼았다. 텍스트의 상실은 한편으로 소리, 활동의 자유를 보장했기에 이들은 음악을 표현하는 춤이나, 춤을 표현하는 음악보다는 독립적으로 함께 나아갈 수 있었다. 예를 들어, 1962년 7월 6일에 선보인 저드슨 댄스 시어터의 첫 공연의 제목을 〈댄스의 콘서트(Concert of Dance)〉라 명명하자고 한 로버트 던의 제안에 대해 베인스는 그 제목에서부터 문학과 서사적 재현을 벗어나는 특징이 잘 나타낸다고 평가했다.[59]

1962년 5월 1일부터 2일까지 공연된 슈니먼의 첫 번째 키네틱 연극 〈소리와 모션을 위한 유리 환경(Glass Environment for Sound and Motion)〉은 그의 작업이 얼마나 저드슨 댄스 시어터와 카프로의 해프닝에 밀접하게 연결되어 있는지를 잘 보여 준다. (그림 4) 슈니먼의 작업 노트에 따르면, 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉은 초기 키네틱 연극 개념과 관련 있다.[60] 필립 코너(Phillip Corner)와 딕 히긴스(Dick Higgins)에 의해 기획된 공연에서, 코너의 초대를 받은 슈니먼은 움직임과 소리 그리고 시각적 결합에 대해 탐구 할 기회를 가졌다. 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉은 파트너 테니(James Tenny)가 구성했던 실험적 음악 그룹과 이본느

[59] Sally Banes, (1993), p. 38.
[60] Carolee Schneemann, (1979), p. 32

레이너(Yvonne Rainer) 등의 전위음악가와 안무가의 참여로 이루어졌다.

슈니먼은 유리 조각과 유리 파편의 덩어리를 무대의 천장에 매달거나 바닥에 설치하여 '유리 환경'을 제작했다. 그는 전통적인 무대의 개념과는 다른 가변적인 환경을 만들고자 했다. 유리와 거울에 비치는 연기자들과 무대장치는 더욱 확장된 콜라주를 형성했고, 전구를 통해 나오는 빛은 거울이 반사되거나, 유리를 통과하며 관객의 눈에 닿았다. 연기자들이 무대 위로 흩어진 재료들과 상호작용하며 소음을 생성하는 동안, 연주자 골드스타인(Andrew Goldstein)은 바이올린과 트롬본을 연주하며 공연장을 다양한 소리로 채웠다. 비록 슈니먼이 직접 무대에 오르지 않았지만, 마치 화가가 캔버스 위의 붓을 인도하듯, 그는 세 개의 손전등 불빛을 연기자에게서 거울로 그리고 청중에게로 인도하며 작품의 일부가 되었다. 그는 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉에서 안무가, 프로듀서, 그리고 기술자의 역할을 담당하며 총체적인 "수행자(operator)"가 되었다.[61]

슈니먼의 작가 노트(note)를 바탕으로 이 작업을 이해했을 때, 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉에는 비예술적 재료로 연출된 위태롭거나 과격한 상황이 있었음을 알 수 있다.[62] 못, 유리 조각과 같은 잔해물이 쏟아지고, 치워지는 일련의 과정은 지속적으로 감각적, 정서적 반응을 분산시켰다.[63] 종종 동시대 플럭서스 예술가들의 작품에서도 파괴적이거나 폭력적인 연출을 살필 수 있는데, 가령, 오노 요코(Ono Yoko)의

---

[61] Anette Kubitza, (2009) p.395.
[62] "와이어로 연결된 유리를 깨부수고, 유리에 소리를 내기 위한 망치"와 "무대를 가로질러 망치질하고 뿌려진 못"과 같은 내용이 묘사되어 있었다. Carolee Schneemann, (2002), p. 21.
[63] Alex Potts, (2013), p.345.

〈바이올린과 딸기를 위한 조각(A Piece for Strawberries and Violins)〉(1961)에서 오노가 레이너에게 테이블 위에서 접시를 집어 던지라는 지시를 예로 들 수 있다.[64] 엽기적인 폭력의 형식은 우연과 불확정성에 대한 철학을 담아내면서도 너무 무겁지만은 않은, 우스꽝스러운 상황을 연출했다. 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉은 말 그대로 유리 환경 그 자체였다. 일종의 실험과도 같은 이 키네틱 연극에서 슈니먼은 연기자들의 움직임과 환경의 모든 요소가 소리를 만들 수 있는 잠재력을 가졌다고 바라보았다.[65]. 그리고 모든 요소들이 하나로 결합하였을 때 자신이 구현하고자 했던 것이 구체화 될 것이라는 믿음을 바탕으로 키네틱 연극을 "구체적(concrete)"이라고 표현하기도 했다.[66]이러한 구체화는 현장의 상황에 따라 발생하는 것으로 텍스트를 기반으로 구축되지 않았고, 전달하고자 하는 의미를 형성하지도 않았다.

의미를 채우던 재현(텍스트)의 상실은, 그러나 무대가 더이상 의탁할 존재가 사라졌음을 의미하기에 스스로 그 실존을 감내할 수밖에 없었다. 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉에서 연기자들의 신체는 텍스트를 모방하지 않았다. 오직 조명과 무대장치와 상호작용하며 관객의 감각을 자극할 뿐이었다. 이러한 비서사적 특징은 1962년부터 1965년에 쓰인 수잔 손택(Susan Sontag)의 논문집 『해석에 반대하다 Against the Interpretation』에서 제시된 당시의 문화적 조류와 부합한다. 손택은 물질적 풍요 속 무절제와 과잉생산되는 문화의 혼잡함으로부터 무뎌진 감각을

---

[64] Anette Kubitza, (2009), p.397
[65] Carolee Schneemann (1979), p.21.
[66] Anette Kubitza, (2009) p. 397

복구시킬 것을 주장하며 '의미'를 모색하는 것이 아닌 '경험'이 강조되는 예술과 평론을 요구했다.

지금 중요한 것은 **감각을 회복하는 것**이다. 우리는 더 잘 보고, 더 잘 듣고, 더 잘 느끼는 법을 배워야 한다. 우리의 **임무는 예술작품에서 내용을 찾아내는 것이 아니라**, 작품 속에 있는 것 이상의 내용을 더 이상 짜내지 않는 것이다. 우리의 임무는 내용을 쳐내서 조금이라도 실체를 보는 것이다. 오늘날, 예술에 대해 뭔가를 말하려 한다면 우리는 예술작품 (그리고 거기에서 유추한 우리의 경험)이 우리에게 훨씬 더 실감 나도록 만드는 것을 목표로 해야 한다.[67]

키네틱 연극은 해프닝과 같이 일어나는 사건에 불과했기에 특정한 문학적 논점을 제시하거나 메시지나 내용을 담고 있지는 않았다. 단지 거울에 우연으로 비치거나 무대 위 신체와 오브제들이 관객의 감각을 자극할 뿐이었다. 관객은 작품 속에 숨겨진 의미를 찾아내기보다는, 눈에 보이거나, 손으로 만져지거나, 귀에 들리는 감각에 집중하기를 요구받았다.

슈니먼은 작가 노트에 "연기자의 몸은 특정 대상과의 **우연한 만남**으로 소리를 생성하는 도구(agent)가 되었다"고 묘사하며 우연성을 강조한 바 있다. 이 '우연'은 매번 달라지고, 반복되지 않는 키네틱 연극의 핵심을 이룬다. 키네틱 연극은 모빌의 움직임과 같이 매번 다름을 추구했고, 무대 위 움직이는 대상은 예측불가능한 상황을 일으키는 변수로 작동했다. 이러한 비(非)반복의 원리"가 관철되는 데는 그가 아르또와 마찬가지로

[67] Susan Sontag, (2002), pp.34-35.

신체를 그의 무대 언어 채택했기 때문이다. 아르또는 신체의 현재성에 주목하며, 그것을 모방의 반복을 끊어내는 장소로 강조했다. 과거 무대에서의 신체는 무용수라는 주체를 통해 내면 혹은 정신성을 드러내는 수단에 불과했다면, 아르또가 제시한 잔혹연극에서의 신체는 물성을 지닌, 그 자체가 주체성을 지닌 것이었다. 따라서 배우들은 연기하지도, 모방하지도, 타인의 말을 해석하지도 않았다.[68]

아르또의 이론을 이어받은 저드슨 댄스 시어터는 실제 몸을 무대 위에 그대로 구현하기 위해, 작품의 극적 요소를 배제하거나, 안무가의 역할을 축소했다. 이들은 "무기교(artless)"를 최상으로 판단했다.[69] 그에 따라 전문적인 연기자를 무대에 올리거나 움직이는 대상의 신체를 교정하려고 하지 않았다. 대신 무용 훈련을 받지 않은 비전문가의 일상적 신체를 있는 그대로 드러내는 방식을 고안했다. 연기자들은 무대 위에서 내용과 연관성이 없는 일상적 행위를 지속하며, 전통 무용에서 파생되는

---

[68] Julian Beck, "Storming the Barricades", The Brig (New York: Hill and Wang, 1965),p.16 이러한 새로운 개념의 공연에 대한 아르또의 영향은 리빙시어터의 공동 설립자였던 줄리언 백(Julian Beck)의 연출노트에서 잘 나타난다. "모든 글 들을 던져버려야 할 것이다. 인쇄된 모든 활자들과 도서관은 잊혀져야 한다. 아르또가 그랬던 것처럼. 그렇게 하고 나면 언어는 읽혀지는 대신 배우들의 목 구멍으로부터 쏟아져 나올 것이고, 우리는 이러한 배우들이 있는 극장의 탄생을 볼 수 있을 것이다. […] 배우는 위대한 영웅이 되고 신의 협력자가 될 것이다. 그것이 배우라는 한 인간이 해야하는 일 아닌가? 무대 위에서 생명을 창조하고, 서로의 존재 속에서 최대의 것을 보여주는 것, 마치 위대한 연인처럼. 그 [배우]로부터 새로운 시가 흘러나오고, 막대한 에너지가 분출된다. 봄을 만난 강물처럼. 나는 이러한 배우를 꿈꾸고 있고, 이러한 배우가 존재하는 극장을 꿈꾼다. 이런 극장은 관객 개개인의 삶을 가치 있게 한다."

[69] Allan Kaprow, (1993), p.195.

스펙타클의 효과를 배제했다.

스펙터클 한 것의 거부, 기교의 거부, 가상성의 거부, 변형과 마술 그리고 그것을 믿게 만드는 것에 대한 부정, 스타 이미지의 황홀함과 초월성에 대한 부정, 영웅주의에 대한 부정, 반 영웅주의에 대한 부정, 잡동사니 이미지의 부정, 공연자와 관객의 관여에 대한 부정 … 감동을 주거나 받는 것에 대한 부정[70]

이들의 움직임은 어쩌면 가장 평범하면서도 혁신적이다. 과거 발레나 무용의 테크닉을 축소한 만큼, 일상성을 수용했기 때문이다. 슈니먼은 연극 〈소리와 모션을 위한 유리 환경〉에서 연기자들에게 각기 다른 행동을 지시했지만, 지시사항이 전반적으로 꼼꼼하게 짜여 있지는 않았다. 오히려 그들은 유모차와 분홍색의 큰 플라스틱 공으로 무의미한 장난을 친다거나, "주디가 선풍기를 들고 앞뒤로 빙빙 돌며 유리를 두드리는" 등 일상적이고 자유로운 행위를 지시받았고, 수행했다. [71] 연기자들은 무용의 안무를 선보이거나, 자신의 신체적 움직임을 정해진 형식들로 제한하지 않았다. 이러한 일상적인 동작은 무용이 지닌 신비로움을 제거했으며, 일정 부분 개인의 표현에 자유를 허락했다. 우연, 공통 선택, 반복, 나열, 대상의 조작과 해결 등으로 춤을 그리는 무용수들의 자유로움과 자발성은 타 예술과의 간극을 극복하고 장르를 해체했다.[72]

---

[70] Yvonne Rainer, "No Spectacle", in The Routledge Dance Studies Reader, ed. Alexandra Carter (1966). (Routledge. 1998.), p. 15
[71] 구체적인 지시 사항은,Carolee Schneemann (1979), p.22.
[72] 샐리 베인스, 이승엽, 「저드슨 댄스시어터의 탄생」. 『공연과 리뷰』, 21(4),(2015), p.220.

<소리와 모션을 위한 유리 환경>에 참여했던 이본느 레이너는 1966년 「부정의 선언 (No Manifesto)」에서 이러한 일상 동작들이 저항적인 성격을 지닌다고 주장했다. 텍스트가 증발함에 따라 더이상 무대 위 움직임은 내용을 전달할 필요가 없었고, 전통적인 무용의 안무를 거부함에 따라 움직임은 오히려 단순해졌기 때문이다. 교묘하게 연결된 움직임의 나열은 그 시작과 끝을 알 수 없기에 기승전결 식의 클라이맥스를 각인시키는 서양식 안무의 구조를 해체했다. 더이상 무용수가 테크닉을 선보이는 것은 무의미한 행위가 된 것이다. 레이너는「과함 가운데에서도 양적으로 미니멀한 댄스 활동에 놓인 "미니멀리스트적" 경향, 혹인 트리오 A에 대한 분석 ("Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A) 」에서 무용수로 하여금 "춤추는 이"가 되지 말고 움직이는 "것"이 되어야 한다고 주장했다. (그림 5) [73] 그리고는 일상적 움직임을 "과제로서의 움직임(movement-as-task)" 혹은 "오브제로서의 움직임(movement-as object)"이라 불렀다. [74] 각각의 동작은 일종의 노동이지만, 공사 현장의 노동도, 가사 공간에서의 노동도 아닌 단순한 행위의 반복에 불과했다. 환영주의(illusioniam)를 배격하는 흐름은 일상적인 움직임으로 귀결된 것이다. 자연적이며 비무용적인 각 동작은 그것을 하나하나 시연하는 것 보다,

[73] Yvonne Rainer, "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A" (Routledge. 1968.), p. 293. 레이너는 이 글을 통해 주관성 파괴에 대한 안무 철학이 미니멀리즘에 기대고 있으며, 1965년에 발표된 도날드 저드의 「Specific object」, 로버트 모리스의 「Notes on Sculpture」, 바바라 로즈의 「ABC art」에 영향 받았다고 밝힌다.

[74] 위와 같은 책, pp.329-330.

행위를 성취하는데 더욱 큰 의미가 있었다.[75] 무용수들이 행하기 편한 동작과 일거리, 기교나 꾸밈이 없는 동일한 안무, 말하자면 어느 무용수도 다른 무용수에 비해 눈에 띄지 않고 모두가 매일 발견할 수 있는 동작을 반복했다.

해프닝과 마찬가지로 키네틱 연극은 절정이나 완결된 절차 없이 예기치 않은 사건이 비대칭적으로 일어나기 때문에 언제나 현재진행형이다. 10분에서 45분까지 그 길이가 자유로워 관객들은 공연의 끝이 언제인지 가늠하지 못하는 경우가 빈번하게 발생했다. 이들은 스스로 시간에서 자유롭다는 점을 알리기 위해, 공연 내내 똑같은 몸짓을 되풀이하거나, 슬로우 모션으로 동작을 보여주는 등 일부러 무대 위 일어나는 모든 것을 일시적이거나, 덧없는 것으로 만들고는 했다.[76] 한편 무대 위에서 펼쳐지는 이상하게 친숙한 행위는 동시에 일상을 떠올리게 한다는 점에서 현실주의적인 차원을 지니기도 한다.[77] 각각의 동작은 일종의 노동이지만, 공사 현장의 노동도, 가사 공간에서의 노동도 아니다. 줄리아 브라이언 윌슨(Julia Bryan Wilson)은 이를 청소와 같은 일상적인 유지보수의 작업으로 정의하며, 그 행위가 절대 끝나지 않는다는 점에서 1958년 한나 아렌트(Hannah Arendt)가 현대 소비자 사회의 특징으로 꼽은 '끝없는 노동'과 관련 짓기도 했다.[78]

---

[75] 로빈 실버 헥트, 「이본 레이너의 미니멀 댄스 춤작업」, 조영일 옮김, 『공연과 리뷰』, 제 22집, 현대미학사, 2016. p.3
[76] Susan Sontag, (2002), pp. 394-395.
[77] Alex Potts, (2013), p.346.
[78] Hannah Arendt, The Human Condition(Chicago and London, 1958), pp.123-35.; Julia Bryan Wilson, 『미술노동자 Art Workers』, 신현진 옮김, 열화당, 2021, p. 253.

실험극이 취했던 또 다른 신체 사용 방식은 '이완' 혹은 '에너지의 방출'이다. 신체의 이완은 레이너가 주장했던 움직임의 방식 중 하나로, 서양식 춤추기로 통제된 신체를 느슨하게 풀어주면서도, 무용수의 신체만큼의 에너지는 유지하는 것이다. 연기자들은 바닥에서 일어나거나 팔을 들어 올리는 등의 과제(task)들은 기술적인 안무를 수행하며 경직된 근육을 이완시켰다. 일상적인 동작들은 그에 상응하는 신체적 에너지만을 사용할 뿐이었다. 애넛 마이클슨(Annette Michelson)은 고전적인 무용 형식의 수사법에 의존하지 않는, "'일상 어법'의 무용이나 '과제 행위라 불리는 것'"이 미학적 위계질서에 대한 비판이라고 평가한다.[79] 그의 관점에 따르면, 저드슨 댄스 시어터에 참여한 무용가들의 "새로운 방법으로 움직임의 절제를 성취하는" 실험극의 공동 목표를 이루어낸 것이다. 한편, 연기자들은 주어진 과제를 가장 적극적으로 수행하며 무대 위에서 에너지를 최대한 방출할 것을 요구받았다. 이와 관련된 작업으로는 슈니먼의 〈측면으로 벌어짐 (Lateral Splay)〉(1963)을 들 수 있다. (그림 6)

저드슨 댄스 시어터의 〈콘서트 #13〉을 통해 반복된 이 이벤트는 조각가 찰스 로스(Charles Rose)의 작업실에서 처음 선보여졌다. 솔로, 듀엣, 팀, 대규모 줄다리기와 같은 다양한 구성에는 30명의 댄서, 작가, 화가, 음악가, 배우, 조각가가 포함되었다. 슈니먼은 안무를 하는 12명의 주자에게 주어진 시간 동안 변형된 달리기 동작 네 가지 중 한 동작을 실행하며 에너지를 최대한 소비할 것을 요구했다. 달리기 주자가 달리는 동작을

[79] Annette Michelson, "Yvonne Rainer, Part one : The Dance and the Dance", Artforum,, Jan.1974

멈추기 위해서는 장애물과 충돌해야 했고, 장애물은 교회의 벽, 청중, 강철 대들보, 의자, 다른 달리기 주자들이었다. 달리기 주자는 전속력으로 달려 장애물과 충돌 하게 되면, 충격에 저항하지 않고 넘어져야 했다. 슈니먼은 이러한 충격에 대한 즉각적인 항복이 부상을 예방할 것이라 확신했다. 달리기 주자들은 자신이 다시 뛰고 싶은 충동이 들 때까지 휴식을 지속했고, 다시 달리기를 시작하면서부터는 다시 한번 자신의 에너지를 최대한으로 방출했다. 중력에 저항하는 틀을 가진 수직적 형태와는 반대로 이렇게 중력에 항복하는 것은 반 형태(anti-form)로 나아가는 하나의 방식이다.[80] 즉, 잘 짜인 안무를 쓰러뜨리고자 하는 욕망은 연극의 재현을 벗어나 존재들을 동등하게 만드는 중력에 항복함으로써 반형태적으로 강화되었다.

종종 무대 위 일상적이면서도 생소한 광경에 관람자는 충격을 빠질 뿐만 아니라, "저건 연극인가, 섹스인가, 종교적 의식인가"와 같은 의문을 가지게 된다.[81] 또한, 관객은 무대 위 상황의 의미를 파악하고자 하지만, 대부분 실패에 그치게 된다. 키네틱 연극이나, 저드슨 댄스 시어터의 공연은 그 자체로 완결적인 의미를 가지지 않을 뿐더러, 그것을 목표로 삼지 않기 때문이다. 그렇다면 이러한 형식의 실험극은 어떻게 의미를 파악해야 하는가? 이는 관객과의 "의사소통의 실패"로 바라 보아야하는가?[82] 전통적인

---

[80] Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, 『비정형: 사용자 안내서 Formless: a user's guide』(1997), 정연심, 김정현, 안구 옮김(미진사, 2013), p.117; Robert Morris, "Anti Form," Artforum 6 (April 1968): 33-35

[81] Carolee Schneemann, (1979), p.194

[82] 이 질문의 답은 실험극과 현실 사이의 상관 관계에 대해 상당히 중요한 쟁점을 제기 한 부조리극 작가 해롤트 핀터로부터 얻을 수 있다."사람들은 "현실"을 굉장히 단단하고 견고한 것이라고 여기고 싶어 한다. 또한 많은 이들은 이 현실과 부합되어 있는 상황들 또한 단단하고, 정돈되고, 명확하다고 믿고 싶어

연극과 무용에 익숙한 관객은 정해진 진리나, 명확한 현실, 규범과 규칙이 존재한다는 편견을 전제로 슈니먼의 퍼포먼스를 감상하기 때문에 의미 찾기를 실패할 수 밖에 없다. 따라서 만일 관객이 딱딱한 관념에서 벗어나, 슈니먼의 예술을 변화하는 정신 혹은 감각이라는 점을 인지한다면, 이해의 차원은 달라지는 것이다.

미술관, 체육관, 교회와 같이 일상과 접촉된 공간에서 일상생활의 움직임을 선보이는 방식은 권위주의적인 과거의 방식들을 타파하고, 예술가와 관객의 분리를 와해시키고자 노력했다. 샐리 베인스(Sally Banes)는 60년대 저드슨 댄스 시어터의 퍼포먼스와 실험극이 아르또가 미처 완성하지 못했던 배우와 관객 사이의 소통 방식을 재정립했다고 주장한다. 고전주의 미술의 원근법에 기초한 무대 중심의 전통적 연극은 배우와 관객이 서로를 정면으로 바라볼 수 밖에 없는 이차원적 형태를 띠고 있었기 때문에, 무대를 중심으로 무용수의 배치와 동작이 구성될 수밖에 없었다. 반면, 실험극의 무대는 누구에게나 평등한 공간이었다. 누구든 무용수의 움직임을 동시다발적으로 감상 할 수 있으며, 무용수가 더는 관객을 정면으로 바라보지 않음으로써, 배우-감상자 관계에 내재한 유혹과 감탄의 고리를 끊을 수 있게 되었다.[83] 배우가 더이상 우위에 서서 관객과 일방적인 소통을

하는 것 같다. 하지만 내 생각은 다르다. 현실과 그 것에 부합된 상황들 사이에 공통점은 있을지 모르지만, 그 관계는 매우 불안하고 언제 변할지 모른다. 따라서 그러한 순간들을 표현하는 방식 또한 일정한 형체가 있을 수 없는 것이다."Harold Pinter, "Writing for the Theatre," in Harold Pinter, Complete Works Vol 1, New York: Grove Press, 1976, p.9

[83] Carrie Lambert-Beatty, Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s (Cambridge; London: MIT Press, c2008) p. 23.

하지 않는 이 방식은 창작자의 경계를 흐리기도 하였으며 공연에 우연성을 더하는 요소가 되었다. 기존의 무대에서 선보이는 형식이 아니라 워크샵이나, 해프닝, 이벤트처럼 순간적으로 일어나는 사건이었기에, 현장의 분위기를 반영하는 특징을 지녔다. 종종 관객의 반응 역시 하나의 무대적 요소로 이해되었다. 관객은 직접적이거나, 의식의 간접적인 참여를 통해 작품과 소통하게 된 것이다.

재현의 패러다임을 토대로 둔 서양의 전통적 시각은 지금까지 연기자의 동작을 '보려고'만 했지, 이를 '만지거나, 느끼는' 것으로 여기지 않았다. 하지만, 배우의 몸과 관객의 몸이 만나는 60년대 퍼포먼스는 현재성과 현장성을 동반한 비-계층적, 비-배타적 커뮤니티의 기능에 대한 믿음이 결합하였다. 관객은 더는 수동적 관람자가 아닌, 주도적으로 체험을 하며 공연을 완성하는 주체로서, 일상(현실)과 예술 사이의 구분이 사라지게 된다. 또한, 관객은 무대를 선택해 바라볼 수 있는 관람의 자유를 얻었고 그로 인해 주체적인 해석을 할 수 있었다. 즉, 아르토가 주장한 무대에 개입하는 관객과 무대의 공간에 포함된 객석이 실현된 것이다. 아밀라 존스는 이러한 무대 형식에 대해, 액션의 한 가운데 놓인 관객이 물리적인 영향을 받으며 "관객과 스펙타클, 배우와 관객 사이의 직접적인 소통이 재구축 될 것"이라 주장했다.[84]

〈소리와 움직임을 위한 환경〉에서 시작된 즉흥적이고 신체적인 접촉의 아이디어는 1963년 저드슨 댄스 시어터의 〈댄스 콘서트 #3(Concert

[84] Amelia Jones, Body Art: Performing the Subject (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998), p.1.

of Dance)〉에서 처음으로 선보였던 〈신문 이벤트(Newspaper Event)〉는 에서 증폭되었다. (그림 7) 일상적인 '공간'에서 일상적 '오브제'로 일상적인 '행위'를 선보이는 이 퍼포먼스는 예술과 현실의 구분을 흩트리며 앞서 기술된 60년대 실험극의 성격을 잘 보여준다. 저드슨 교회 지하 체육관에서 진행된 콘서트에서 연기자들은 농구장을 무대로 사용했고 관객들은 가장자리에 둘러앉아 무대를 관람했다. 이 이벤트에서도 슈니먼은 직접 무대 위에 오르지 않았다. 슈니먼은 그런 자신에 대해 "나는 너무 자의식적이고, 실천력이 없어서 공개적으로 공연을 할 수 없었다. 하지만 실제 캔버스를 확장한 화가로서 다른 사람들의 신체적인 자질을 바탕으로 한 운동적 이벤트를 준비했다." 고 말한다.[85] 이때 까지만 해도 슈니먼은 이미지 생산자의 역할을 중요시했던 것처럼 보인다.

슈니먼은 〈신문 이벤트〉를 통해 "(무대 위)존재하는 신체"에 대한 개념을 수정하고자 하는 것처럼 보인다. 〈신문 이벤트〉에서 슈니먼은 하나의 몸이라 생각했던 신체를 조각냈다. 연기자들은 각자 척추, 다리/얼굴, 어깨/팔, 목/발, 손, 머리, 손가락을 담당했다. 이들은 여러 차례 리허설이 진행되는 동안 서로가 어떤 신체를 담당했는지 알지 못했다. 조각난 신체는 지금까지 그랬던 것처럼, 신체가 욕망하거나, 욕망 되는 성적인 것으로 기능하지 못하게 만들었다. "기관 없는 신체" 부분을 담당하는 연기자들의 신체는 환경의 변화에 따라 반응하며 하나의 유기체(organism)로서 기능했다.[86]

---

[85] Carolee Schneemann, (1979), p.32
[86] Carolee Schneemann, (1979), p.33

이벤트에 참여한 7명의 연기자와 2명의 대리인(free agent)은 시작과 동시에 신문지 상자를 무대로 나른 뒤, 중앙에 신문지를 던지고, 펼쳤다. 〈신문 이벤트〉는 시시각각 변화하는 환경 속에서 움직이는 신체와 오브제를 보여주고자 했다. 손과 머리를 담당했던 이들은 신문으로 옷을 만들어 입고 뒹굴어 다녔고, 어깨와/팔을 담당한 이는 달리거나 물구나무를 섰다. 목/발의 신체를 담당했던 라이너는 "우리는 일상적인 행동과 움직임을 형식적인 극장 공간에 도입하는 데 관심이 있었다. 나는 그것을 이전에 닫혀 있던 고급 예술의 궁전 문을 여는 것이라고 부르고 싶다" 고 말하며 당시를 회상했다.[87]

〈신문 이벤트〉는 불확실한 반응에 대한, 즉각적이고 충동적이며 민감할 수 있는 감각적 상호관계를 도입한다. 연기자들은 스스로 창의적인 움직임을 만들어내면서 무대 위에서 일어날 예기치 못한 상황에 대응했다.[88] 또한, 조각적인 요소를 가진 신문은 시각을 자극하는 동시에 무용수의 신체와의 접촉으로 촉각과 청각을 자극했다. 즉, 〈신문 이벤트〉는 주어진 환경에 응답하면서 동시에 다른 움직임이 일어나는 유기체적인 신체와 신체의 순간적인 반응, 그리고 다양한 감각의 자극으로부터 관객이 압도될 수 있도록 즉각적인 시간성의 도움을 받았다. 물론, 아무리 같은 공간에서 원형적으로 사건이 발생한다 한들 관객과 무대의 심리적 거리감은 유지될 수밖에 없다. 하지만 〈신문 이벤트〉는 이러한 분리와 구분을 일상적인 특정 사물이 유발하는 친밀함으로

---

[87] "Judson Dance Theater, The Work is Never Done", MoMA website, 2021년 8월 20일 접속, https://www.moma.org/audio/playlist/53/787
[88] Schneemann, (1979), p. 33

용해하고자 했다는 의의를 지닌다.[89] 슈니먼은 키네틱 연극이 회화나 아상블라주 작업보다 관객을 신체적으로 행동하게 할 것으로 생각했다. 이에 따라 관객은 〈신문 이벤트〉의 참된 의미를 파악하기 위해 시각에 의존한 해석이 아닌, 적극적이고 다 감각적인 수용의 자세를 요구받았다. 관객은 무대 위 상황을 기존의 규칙이나 진리에 관객은 무대 위 상황을 기존의 규칙이나 진리 대신, 실제 시간과 공간 속에서 신체적인 감각을 바탕으로 한 "경험" 이 강조되었다.

슈니먼의 키네틱 연극은 60년대의 해프닝, 무용, 연극 그리고 저드슨 댄스 시어터의 영향을 보인다. 텍스트의 상실, 객관화된 움직임, 수평적 무대로 요약되는 저드슨 댄스 시어터의 성격은 슈니먼이 '키네틱 연극'을 추구하며 열망한 것들이다. 이들은 모두 공통적으로 합리성과 객관성으로 대변되던 전통적인 서구의 가치관에 역전을 추구했지만, 슈니먼은 그 방식에 있어 육체, 욕망, 일상에 주목했다. 슈니먼은 일상의 평범함이 전통적인 예술 개념과 사회의 선입견에 도전하는 무기라는 점을 인식하였기에 관객이 감상한 작품을 일상(현실)과 유사하게 만들어 그사이 경계를 흩트렸다.

샐리 베인스는 저드슨댄스 시어터가 무용계의 위계적 조직을 거부할 뿐만 아니라, 그 세대가 저항하기 시작한 미국의 권위주의적 요소를 거부한다는 점에서 민주적(democratic)이라고 평가한다.[90] 그는 특히 저드슨 댄스 시어터의 협업적 사회 구조에 주목하였는데, 댄스 움직임에 차등을

---

[89] Andre Lepecki, Exhausting Dance: Performance and the politics of movement, (Routledge, 2006), pp. 124-5
[90] Sally Banes, (1993),104

두지 않으며, 안무가와 무용수 나아가 관객 사이에 존재하던 계급의 붕괴에서 평등을 강조하는 성향이 나타난다고 말했다.

저드슨 댄스 시어터 내에서 민주적 또는 집단적 과정에 대한 헌신은, 은유적으로는 자유를 상징하는 것처럼 보이는 방법(즉흥 연주, 자발적인 결정, 우연과 같은 기회)으로, 다른 한편으로는 안무를 선택하는 과정에 대한 세련된 방식으로 이어졌다.[91]

슈니먼의 무대 역시 무용수들에게 "동등한" 중요도를 선사하는 공간으로 누구 하나가 다른 이보다 더 중요하지 않았다. 이러한 특징은 슈니먼이 오랜 생활 몸담았던 저드슨 댄스 시어터로부터 이어받은 것으로 보인다.

저드슨 댄스 시어터의 퍼포먼스와 실험극 그리고 키네틱 연극, 즉 60년대 "실험적"이며 "전위적" 예술을 추구하던 이들은 이전과는 달리 비전통적인 형식, 장소로 나아갔다. 이들은 공통의 목표를 이루기 위해 시대적 모순과 불의에 저항했는데, 전통적인 회화의 답습을 거부하거나, 무대 형식을 따르지 않는 극단적인 태도로 표출되었다. 이러한 변화의 흐름은 미술사에 한정돼 있었다기보다는 60년대 미국 전반의 흐름과 관련되어 보인다. 이 도전은 정치, 경제, 사회, 등 모든 분야의 저항 운동과 연결된다. 공동생활을 하며 개인적인 목표보단 공통의 목표를 이루고자 했던 '히피'의 등장과, "젊은 이들의 반란(Youthquake)"으로 지칭되는 60년대의 젊은이들의 저항은 이들이 보다 더 나은 세계에 대한 희망을

[91] Sally Banes, (1993),104

공유하고 있었음을 보여준다. 이들은 함께 행동함으로써 변화를 일으킬 수 있다고 믿었고, 실제로 그들은 훗날 변화의 자양분을 제공했다. 저드슨 댄스 시어터뿐만 아니라, 60년대 실험 예술가들은 60년대 사회 전반에 존재했던 저항 정신과 변화에 희망을 자신의 예술로 끌어들인 것으로 보인다. 이들 역시 공동생활을 바탕으로 협업하며 예술을 창작했고, 자신들의 예술 작품이 미술계뿐만 아니라 사회 전반을 바꿀 힘이 있다고 믿었던 것처럼 보인다. 이에 따라 저드슨 댄스 시어터와 슈니먼의 키네틱 연극이 형식적 미학을 넘어 정치적인 반응으로 독해 할 수 있는 가능성을 제기한다.

제 3 장 억압에 저항하기

제 1 절 일상적이지만 억압된 성 에너지 분출 : <육체의 환희(Meat Joy)>, <퓨즈(Fuses)>

슈니먼은 자신의 작업에 나타나는 '에로틱한 것'을 문화적으로 이미 정해진 생물학적 성 구분에 기반하여 설명하기보다는, 새롭게 구축해 나가야 할 영역으로 바라보았다. 그는 1963년 작가 노트에 에로틱한 것을 다음과 같이 정의했다

"내가 사랑이라고 말하는 것은 에로틱한 것이다. 이것은 상호 간의 배려를 통해 가질 수 있는 변화이다. 이것은… 모든 것을 포함한다. 축하하고, 서로를 존중하고, 유연하고, 신뢰하고, 자신감 있으며 서로를 기쁘게 하는 관계이다. 이러한 모든 연결 지점은 촉각적으로 표현할 수 있는 가능성을 내포한 욕망이다."[92]

슈니먼이 정의하는 에로틱한 것은 성을 포함한 모든 것들로, 이는 개인적이면서 사회적인 삶과 얽혀있는 모든 관계를 의미한다. 슈니먼은 추상적이면서도 모든 감정의 근원이 되는 신체의 창조적 에너지와 에로틱한 에너지를 구분하기 어렵기 때문에, 그 둘을 결합한 신체를 작품에

[92] Schneemann, (1979), p.53.

제시한다고 주장한다.[93] 할 포스터는 슈니먼의 작업이 '물질로서의 육체'에서 '성애적인 작업으로 그리고 페미니즘 작업으로 나아갔다'고 표현한다.[94] 포스터의 이러한 표현은 슈니먼의 작품이 전달하고자 하는바, 즉, 그의 작업의 취지가 변화했다는 의미로 해석될 수 있다. 하지만, 슈니먼에게 성은 그가 저항하고자 했던 사회의 일부분 이자, 안일한 일상에 일격을 가하는 수단이었다. 성애적인 주제는 그가 발견한 일상의 한 부분이었으며, 자신의 전달하고자 하는 바를 효율적으로 전달 할 수 있는 주제를 구체화한 결과로 보인다. 이에 따라 슈니먼이60년대 중반 이후부터 성을 중심으로 작업한다는 것이 곧 페미니즘으로의 이행을 의미한다는 해석은 다소 편협할 뿐만 아니라, 페미니즘을 제외한 동시대적 담들과의 관련성을 제한했고 할 수 있다. 이번 장에서는 그의 작업 중 가장 성적이라 평가되는 〈육체의 환희〉와 〈퓨즈〉를 페미니즘이 아닌, 그가 직접 영향을 받았다고 언급한 빌헬름 라이히(Wilhelm Reich) 와의 관련성에 주목한다. 기존 연구들에서는 이 둘의 관련성을 언급하는 데에서 그치고 있으나, 라이히의 어떠한 이론적이 슈니먼으로 하여금 성에 주목하도록 만들었는지 분석할 필요가 있다고 판단했다.

〈육체의 환희(Meat Joy)〉는 1964년 5월 파리에서의 자유 표현의 축제(Festival de La Libre Expression)에서 처음 상연되었고 이후, 같은 해 6월 런던의 데니슨 홀(Dennison Hall)에서 그리고 11월에는 뉴욕 저드슨

---

[93] Schneemann, (1979), p.194.
[94] 할 포스터, 로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사 Since 1900』, 배수희, 신정훈 외 옮김, (서울:세미콜론,2016), p.610

교회에서 반복 공연되었다.[95] (그림 8) 이 작품에 대해 슈니먼은 "물리적 에너지가 캔버스를 벗어나 밖으로 확장하는, 본능적 꿈에 나타난 에로틱한 것"이라 설명했다.[96] 〈육체의 환희〉는 1960년부터 4년 동안 슈니먼이 자신의 일기장에 남긴 꿈에 대한 서술과 다양한 이미지들을 정교하게 발전시킨 키네틱 연극으로, 약 60분에서 80분간 고조되는 조명, 오디오, 신체적 움직임을 통해 관객의 시각, 청각, 후각, 촉각 등의 여러 감각기관을 자극했다.[97] 퍼포먼스가 상연되는 동안 원형 구조를 가로질러 연기자들의 수직, 수평적인 움직임이 강조되었고 조명과 음향이 그 신체적 에너지를 더욱 자극했다.

〈육체의 환희(Meat Joy)〉에는 중앙 남성/여성, 측면 남성/여성, 독립적인(independent) 남성/여성, 그리고 보조(serving maid)의 역할을 수행하는 9명의 연기자가 참여했다. 독립적인 남성은 수영복 위에 거리에 입고 다닐 법한 '일상적인' 옷을 입었고, 다른 남성들은 수영복 위에 작업복을 착용했다. 여성들은 가늘고 색색의 깃털로 뒤덮인 수영복 바지와 브래지어를 착용했으며, 중앙 여성은 그 위에 블라우스와 치마를 독립적인 여성은 기모노를 입었다. 슈니먼은 이 키네틱 연극에서 중앙 여성을 맡아 무대에 직접 오름으로써 이미지 제작자이자, 이미지의 역할을 수행했다.

---

[95] 60년대 슈니먼의 퍼포먼스 중 기록이 가장 잘 남아있는 작품으로, 작품에 대한 묘사는 슈니먼이 자신의 퍼포먼스를 기록한『More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings』, pp.63-87를 참고했다.

[96] Brian Wallace, Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises (NY: Samuel Dorsky Museum of Art, 2010), p. 29

[97] 위와 같은 책, p.63 "나는 육체적/대사적 변화, 꿈의 내용, 그리고 깨어난 후 나의 감각적 지향 등이 상호작용 할 수 있게끔 다양한 요소들에 집중했다: 이미지, 말장난, 이중 목적, 마스킹, 임의의 기억 조각(종종 잘 정의된 소리, 지시, 빛, 질감, 날씨, 과거의 장소, 문제에 대한 해결책)의 해체."

슈니먼은 원래 이 키네틱 연극을 누드로 상연할 것을 의도했었다. 하지만 당시 유럽과 미국은 남성과 여성이 무대 위에서 알몸으로 움직이는 것을 불법으로 간주하였기에 법을 어기지 않으며 최대한 의도에 부합한 방식을 고안하였다. 뉴욕과 파리에서 진행된 키네틱 연극에는 "도덕적 품위"를 감시하는 요원들이 참석했으며, 런던에서의 공연은 경찰이 들이닥치면서 중도 마무리되었다.[98] 크게는 4가지 구성으로 짜인 이 키네틱 연극은 총 4번의 암전(black-out)으로 각각의 시퀀스를 압축하거나, 깨트리거나, 분위기를 전환했다.[99]

작품의 상연은 최대한 공연장과 가까운 바닥에 관객이 착석을 시작하였을 때, '프롤로그 노트(Note as Prologue)' 가 재생되면서 시작된다. 프롤로그 노트는 〈육체의 환희〉의 구상을 담은 메모를 읽는 슈니먼의 목소리와, 『보고 배우기(Look and Learn)』라는 제목의 불어 교재를 읽는 소리, 그리고 똑딱거리는 시계의 소음이 합쳐진 사운드 트랙이다. 관객이 전부 착석하고 나면, 연기자들이 긴 테이블, 의자, 화장품이 담긴 쟁반, 컵, 브랜디, 물을 들고 무대에 입장한다. 연기자들은 프롤로그 노트가 재생되는 20분간 테이블 주변에 둘러앉아 화장하고, 자신의 의상에 깃털을 꿰매고, 담배를 피우고, 술을 마시는 등 일상적인 행위를 선보인다. 그리고 사운드트랙이 끝날 무렵 연기자들이 무대 위 소품을 밖으로 옮기며 무대는 암전된다.

---

[98] Carolee Schneemann 'The Obscene Body/Politic' Art Journal 50:4 (Winter 1991) p. 29.
[99] 이후 나오는 작품에 대한 상세한 묘사는 다음 책을 참고했다. Schneemann, More Than Meat Joy, pp. 63-87.

불이 켜지면 측면 남성이 발코니에 올라 무대 중앙의 빛이 강하게 떨어지는 공간에 구겨진 종이 더미를 떨어뜨린다. 측면 여성이 무대에 누워있는 동안, 중앙 남성과 여성이 들어와 옷을 하나씩 벗으며 느리게 걷기를 시작한다. 이들의 옷을 벗는 동작은 일련의 리드미컬한 흐름 속에서 동작을 교환하는 형식으로 이루어졌다. 이들은 걷기의 응용 동작을 수행하며 벗은 옷가지를 바닥에 떨어뜨렸다. 중앙 커플의 움직임과 측면 커플의 움직임은 동시다발적으로 이루어졌으며, 키네틱 연극이 한창 진행되는 동안 거리의 소음과 비틀즈, 엘비스 프레슬리와 같은 당시 유명 가수의 곡이 합쳐진 사운드 트랙이 재생되었다. 이내 발코니에서 내려온 측면 남성은 몇 장의 종이를 무대에 누워있는 측면 여성의 속옷에 끼워 넣거나, 어깨 위로 올리고 허리를 감쌌으며, 남성은 여성을 들어 올리거나, 밀고, 당기고, 포옹을 한 채 무대를 구르며 종이의 펄럭임과 소음을 발생시켰다. 한편, 독립 여성은 매트리스와 차(tea) 세트, 베개, 책, 케이크, 오렌지 등을 들고 객석을 돌아다니다, 가장자리에 자리 잡고는 자신의 공간을 설정했다. 그리고 독립 남성은 객석을 마주 보는 바닥에 앉았다. 중앙 남성과 여성이 전부 옷을 벗고 퇴장하면서 잠깐 암전이 되었다가, 보조가 손전등을 들고 무대 위로 나타나 바닥에 떨어진 옷을 주웠다. 중앙 여성이 종이 더미에 자신의 몸을 완전히 감추고, 측면 커플이 자신이 있던 곳에 누워 휴식을 취하면서 불이 완전히 꺼진다.

세 번째 장면 전환은 측면 남성이 측면 여성을 종이 더미 주변으로 운반하면서 시작된다. 바닥에 등을 붙이고 허공을 향해 다리를 허우적거리는 여성 위로 종이를 떨어뜨리고 뿌리다가 여성의 신체가 종이로

다 뒤덮였을 때 측면 남성이 더미로 달려가 더미를 뒤적거리다 중앙 여성의 발을 발견한다. 중앙 남성은 의도적으로 관객을 가로질러 더미로 다가가 중앙 여성의 다리를 붙잡고 그녀를 더미에서 끌어낸다. 남성은 여성의 무게를 자신의 가슴에 얹고 들어 올리거나 흔들고, 떨어뜨린다. 누군가를 한 장소에서 다른 장소로 옮기는 데에 필요한 노력은 우리가 알지 못하는 전략적, 촉각적 노력을 의미했다.[100] 한편 측면의 남성은 겉옷을 벗어 던지고 더미로 뛰어들어 여성들과 등과 엉덩이를 맞댔다. 중앙 남성의 몸에 매달려있던 여성이 미끄러지듯 내려와서는 탁자 아래 놓인 붓과 물감을 꺼내 얼굴, 가슴, 팔, 허벅지, 성기, 다리, 발과 같은 남성의 신체를 바닥에 깔린 비닐에 그렸다. 중앙 남성이 여성의 손에 있는 붓을 잡고 여성의 몸에 페인트칠하다가, 떨어진 브러쉬와 페인트에 몸을 섞고, 표면과 표면을 대고 비틀거나 더 빠르고 격렬한 움직임을 선보이다 조명이 꺼진다.

마지막 장면은 붉은색, 푸른색 조명이 밝혀지며 시작되었다. 남성들은 여성을 팔로 둘러싸고 원으로 움직이려고 하지만, 이내 움직임은 실패하고 모두 쓰러져 눕게 된다. 이때 보조가 들어와 커다란 쟁반에 생닭, 고등어, 핫도그 소시지를 담아 들어와서는 누워있는 연기자들의 몸에 뿌린다. 신체는 산발적으로 반응하며 경련하거나, 음식을 향해 손을 뻗고 신음을 내기까지 했다. 닭을 통해 여성의 가슴을 만지는 것이 정확하게 어떤 것인지는 연기자들의 반응으로 짐작 할 수 있을 뿐이다. 미끄러짐, 퍼덕거림, 뒤집기, 점프, 던지고 잡기, 그리기, 넘어지기, 뛰기, 교환하기, 쓰다듬기

[100] Elise Archias, (2016), p. 112

등의 다양한 신체적 움직임이 격렬해지다가, 다시 한번 남성들은 여성의 몸에 페인트를 칠하고 여성들은 흐뭇한 미소를 짓는다. 페인트칠 된 여성은 페인트 통을 남성들에게 보복하듯 던진다. (그림 9) 그리고는 남성들이 여성을 안고 종이 더미로 데려가 묻기 시작할 때, 중앙 여성이 "인제 그만!"이라 외치며 키네틱 연극은 마무리된다.

1963년 말에서 64년 초 어느 날, 장 자크 레벨(Jean-Jacques Lebel)은 슈니먼을 초청하여 5월에 예정된 파리 이벤트에서 해프닝을 선보일 것을 요청한다. 슈니먼은 1964년 3월 레벨에게 보내는 서신에 〈육체의 환희〉에 대한 구체적인 계획을 적으며, 그것이 정육점과 관련된 어떠한 것으로, 아르또와 라이히로부터 영향받았다고 밝힌다.[101] 파트너 테니로부터 라이히의 글을 접한 슈니먼은 그의 저술에 푹 빠져 "나체 대한 금기를 깨고, 죄책감에 휩싸인 문화를 에로틱하게 만들어, 문화의 성적 경직성을 혼란스럽게 만드는 것"을 예술적 목표로 삼았다.[102] 서신에서 〈육체의 환희〉를 수식하는 "경직성"과 "성 부정적" 용어는 사회가 인체에 끼치는 영향을 설명할 때 라이히가 사용한 어휘를 직접 인용하는 것으로, 슈니먼이 그의 이론에 침착돼 있었음을 보여준다.

슈니먼이 영향을 받았다고 밝히는, 빌헬름 라이히는 1936년 그의 저서 『성혁명(Die) Sexuelle Revolution』에서 정신 분석과 마르크스의 이론을 통합하여 인간의 욕망을 '성'을 화두로 풀어나간다. 그가 주장하는 욕망의 구체적인 형태는 성이며, 그는 성을 하나의 에너지로 바라보았다.

---

[101] Schneemann, (1979), p.62
[102] Schneemann, "Istory of a Girl Pornography"(1974), in More than Meat Joy, 194.

라이히가 주장하는 성 에너지란 “인간의 감정이나 사고의 구조를 형성하는 심리적 장치의 생물학적으로 축조된 에너지”이다.[103] 이는 문명사회에서 위험한 것으로 간주하며, 성 에너지를 승화해야만 사회에 편입될 수 있다고 주장하는 프로이트와 달리 라이히는 억지로 승화하여 충족되지 못한 에너지가 오히려 성도착, 문란, 정신착란 등의 문제로 이어질 수 있다고 주장했다.

“삶과 성을 부정하도록 자란 사람에게 나타나는 생리학적으로 만성적인 근육 경련에 결박된 불안형상이다. 금욕적 성도덕의 영향으로 성 흥분을 느끼는 것이 금지당한 사람은 성 흥분이 일어 쾌락에 이르려는 상황에서 흥분을 스스로 억제하려고 하며, 흥분이 일어나는 것 자체에 대한 불안이 싹튼다. 신경증적 쾌락 불안은 독립적이고 자유로운 생활방식에 대한 불안의 본질이다.”[104]

라이히의 이론은 인간의 욕망이 사회에 의해 억압된다는 전제를 두고 있다. 그가 바라보았던 서구 문화는 “생물학적 에너지가 차단되어 온갖 비합리적인 행동의 근원이 되는 상황”으로, 치료적 해결책은 인간 유기체의 “사랑에 대한 자연적 능력”, 즉 “완전하고 반복적인 성적 만족”이었다. 라이히는 정신적 육체적 건강함을 위해 완전한 성적 만족이 전제되어야 한다고 주장한다. 왜냐하면, 불만족스러운 성생활로 인한 손상된 리비도 에너지는 노이로제를 유발하기 때문이다. 또한, 그가 주장한 성 에너지는

---

[103] Wilhelm Reich, (2011), p. 10
[104] 위와 같은 책, p. 448

생식기 주변에서만 작용하는 것이 아니라, 신체 전체에 작용하는 것이기 때문에 경직되어 굳어버린 '캐릭터의 갑옷'을 해소할 수 있는 격렬한 '신체적 움직임'을 강조했다.

아네트 쿠비자(Anette Kubitza)는 슈니먼이 공연에 참여할 연기자를 선발하는 과정에서 '갑옷 벗기기'가 표면화되었다고 주장한다. 〈육체의 환희〉의 대부분의 출연자는 술집, 콘서트홀, 도시의 거리에서 선발되었다. 슈니먼은 연기자들은 선정하면서 특정할 자질을 강조하였는데, 그 자질은 '자연스러운 성적 존재'로써 '훈련되지 않은 신체'이면서, 평범한 행동에 리드미컬하게 움직이는 신체였다.[105] 자신의 주변 환경에서 찾은 사람과 사물로, 출연진을 모은 슈니먼은 이들에게 이벤트 순서를 외우도록 했을 뿐 그 외 움직임을 즉흥적으로 행할 것을 요구했다.[106] 공연 리허설은 연습했던 2주 동안 이들은 공연에 활용되는 재료를 사용하지 않았기에, 〈육체의 환희〉에서 연기자들이 느낀 새로운 질감과 온도는 즉각적인 반응일 수밖에 없었다. 라이히가 열망했던 성 건강 상태는 "신체의 불수의적 수축을 통한" 에로틱의 방출(damming)과 관련된 것으로, 〈육체의 환희〉에서 거칠고, 차갑고, 끈적끈적한 재료와 접촉하는 연기자의 맨살, 자유로운 움직임, 그리고 자발적이면서 공개적으로 드러나는 신체 반응으로부터 그 관련성을 살필 수 있다.

---

[105] Anette Kubitza, (2001),p. 20

[106] Schneemann의 "Central Woman"에서 "중앙 남성(Central Man)"을 연기한 해프닝 아티스트 Daniel Pommerelle,"독립 남성(Independent Man)"을 연기한 영화 및 TV 배우 Jacques Seiler, 그외 퍼포먼스에 참여한 사람들은 1979년 뉴욕 시의 Annina Nosei 갤러리 소유주가 된 Annina Nosei,학생 Danielle Auffrey, Romain Denis 및 Claude Richard; 미국 시각 예술가 Claudia Hutchins 이 있다. Elise Archias, (2016), p.102

“나는 섹스와 일이 조화롭게 경험되었기 때문에, 대담함이나 용기를 가지고 신체를 다양한 감정적 힘의 원천으로 보여줄 수 있었습니다: 신랄하고, 재미있고, 아름답고, 기능적이며, 조형적이고, 구체적이고, "추상적인. [중략] 육체적 기쁨으로부터의 소외, 육체적 본성에 대한 제약은 끝없는 재앙을 의미하고 우리의 가장 깊은 욕구에 반하는 행동입니다.”[107]

〈육체의 환희〉는 금기를 위반함으로써 그것에 대한 욕망과 공포를 동시에 느끼게끔 만드는 ‘금기를 위반하는 축제’이다. 금기와 위반의 긴밀한 관계는 바따이유에 의해 논의된 바가 있다. 그에 따르면 인간은 자신이 절대적으로 알 수 없는 영역(non-savoir)에 대해 호기심과 매혹을 느낀다.[108] 가령, 노동의 지속을 방해하는 죽음과 에로티즘은 인간이 구축한 사회에서 금기되지만, 그것이 금기시된다는 이유만으로 충분히 매력적이다. 하지만 매력적인 금기는 동시에 인간으로부터 불안을 유발한다. 예를 들어 죽음을 피하고자 금기를 설정하지만 인간은 죽음을 피할 수 없다. 따라서 인간은 금기된 것을 두려워하고 혐오하면서도, 위반하고자 하는 모순을 경험한다. 이때, 위반은 금기를 제거하는 것이 아니라, 단순히 “금기를 한번 걷어 올린” 행위이다.[109] 즉, 금기가 설정됨에 따라 위반이 존재하게 되지만, 위반의 충동이 없었다면 금기는 존재 이유를 상실하게 되기 때문에, 이 두 개념은 양립한다.

---

[107] Schneemann, (1979), p. 194.
[108] George Bataille, 『에로티즘 L’Erotisme』(1957), 조한경 옮김(민음사, 1997), .Intro.
[109] George Bataille, 위의 책, p. 39.

그렇다면 〈육체의 환희〉에서 연기자들의 성도착적인 행위와 혐오스러운 행위는 “얻어맞고 싶은 소망을 품고서 상스럽게 행하는 것”인가, 아니면 “가장 더럽혀진 것이 가장 신성한 것으로 전도 될 것”이라는 은밀한 믿음에서 비롯된 것인가?[110] 페인트로 뒤덮인 채 생선, 닭, 소시지의 동물적 살과 뒤엉킨 연기자들의 즉흥적인 움직임은 관능적이고 익살스러우면서 즐겁지만 불쾌한 특성을 보였다.[111] 이는 〈육체의 환희〉가 혐오스러운 것(the abject)을 넘어서서 비정형(the inform)으로 나아갈 뿐만 아니라, 작품 속 신체를 외설적으로 표현함으로써 신체에 대한 전통적인 규칙을 파괴하기 때문이다.[112] 엘리스 알치아스(Elise Archias)는 이러한 지점에서, 〈육체의 환희〉가 통제된 습관을 벗어나기 위해 감각을 중심으로 신체를 실험한 퍼포먼스 중 가장 성공적이었다고 평가한다.[113] 〈육체의 환희〉에 나타나는 신체는 음식, 페인트와 같은 유기적인 물질과 뒤엉키며 다양한 감각을 자극하였고 일종의 불쾌감을 유발하며, 동시에 전통적으로 신체를 표현하던 방식을 벗어났다.

이때 〈육체의 환희〉의 ‘불쾌한’ 신체는 크리스테바(Julia Kristeva)가 제시한 혐오스러운 것(the abject)과 연관되어 보인다. 〈육체의 환희〉에 등장하는 오브제들은 크리스테바가 나눈 세 가지의 혐오스러운 형식-음식물, 배설물, 그리고 여성의 생식기와 관련된 월경혈-을 연상시키기

---

[110] Hal Foster, (1996), p.255
[111] Teresa Brayshaw and Noel Witts, “Carolee Schneemann MEAT JOY”, The Twentieth Century Performance Reader(Routledge,2013)p.426.
[112] Hal Foster, 『실재의 귀환 The Return of the Real』(1996), 이영욱, 조주연, 최연희 옮김(경성대학교 출판부, 2003), p. 241.
[113] Elise Archias, (2016), p. 114

때문이다. 크리스테바에 따르면 혐오스러운 것은, '하나 된 주체'가 되기 위해서 제거해야 하는 것들이다. 하지만, 이들은 주체에게 낯설면서도, 사실은 너무나도 친밀한 것이기 때문에 불쾌감(공황)을 유발한다.[114] 신체 안에 존재했던 똥, 오줌, 침, 피는 불결하지 않았지만, 신체 외부로 나오는 순간부터 불결해지며 혐오스러운 것으로 간주되 듯, 혐오스러운 것은 우리의 내부와 외부 사이의 시간적 이행과 공간적 "경계의 부실함"을 건드리며 "의미를 와해" 시킨다.[115] 〈육체의 환희〉 속 신체는 고기 찌꺼기로 뒤덮이고, 종이에 파묻히고, 얇은 플라스틱 시트로 뒤덮이며 마치 피와 오줌에 뒤덮인 듯한 혐오스러운 것이 된다. 그리고 이 '혐오스러운' 신체는 오브제들과 뒤엉키며 신체가 지닌 본연의 의미를 상실하게 된다. 이에 따라 〈육체의 환희〉 속 신체는 음식물, 페인트와 같은 오브제로 취급했다.[116] 즉 신체를 격하 시켜 두 경계 사이 존재하던 위계를 허물어버린 것이다.[117] 이에 따라 무대 위 신체는 페인트, 음식물과 같은 하나의 고깃덩어리에 불과한 것이 된다. 크리스테바는 혐오스러운 것의 정점에 시체(죽음)이 있다고 설명하는데, 아이러니하게도 주제는 자신이 경험해 보지 못한 죽음에 호기심을 가지게 된다. 그의 주장에 따르면 역겨움이 미적으로 작용할 경우 관객은 혐오스러움을 느끼면서도 동시에 매력을 느끼는 것이다. 크리스테바는 이러한 역설을 "불러냄(summon)과 밀쳐냄(repulsion)의

---

[114] 혐오스러운 것은 무의식에 남아 완전히 제거되지 않고, 끊임없이 주체를 위협하는 전복적인 요인이다.Julia Kristeva, "Power of Horror: An Essay on abjection"(New York : Columbia University Press, 1982), p. 2-6.
[115] Hal Foster, (1996), p.246.
[116] Goldberg Roselee, (2004), p. 96.
[117] Schneemann, More Than Meat Joy, pp.192-3

소용돌이"라 불렀는데,[118] 슈니먼의 〈육체의 환희〉는 이러한 역설적인 혐오의 관계를 잘 보여준다.

크리스테바의 주장에의하면, "경계가 무너진 세계에서" 예술가의 임무는 혐오스러운 것을 승화시키거나 고양하는 것이 아니라, 그것을 파헤쳐 "억압에 의해 구성된 '근원(primacy)을 헤아리는 것"이다.[119] 그리고 슈니먼은 크리스테바의 주장을 따르는 것처럼 보인다. 〈육체의 환희〉는 지금까지 미적 특성의 제한으로 인해 억압받은 것을 해체하고, 형태와 의미의 이상적 결합에서 벗어난다. 이는 우리의 보편적 인식과 질서에서 멀어진 것들을 "수직적인 관점에서 수평적으로 하락"시킨 것이라 할 수 있다.[120] 즉, 슈니먼은 〈육체의 환희〉에서 육체적 욕망과 성적인 금기를 넘나드는 행위를 가감 없이 보여줌으로써 신체에 부여된 억압과 손상된 신체의 의미를 시각화 한 것이다. 어쩌면 이러한 지점으로 인해 일부 관객들이 슈니먼의 키네틱 연극을 감상하며 불편함을 느끼면서도 몰입하는 것일지도 모른다. 마치, 그 불쾌한 신체가 관객을 끌어들이는 동시에 밀쳐내는 것처럼 말이다. 그는 신체를 아름답게 표현하거나, 그것을 다른 의미로 승화시키고자 하지 않는다. 오히려 지금까지 신체를 표현하는 전통적인 방식을 벗어나 신체적 표현에 자유를 획득했다. 그리고 이러한 일련의 과정은 지금까지 비치지 않은 신체에 접근 가능하도록 했다.

슈니먼은 예술가의 신체는 그 어떠한 부분도 금기로 여겨져서는 안

---

[118] Julia Kristeva, (1982), pp. 1-4.
[119] Julia Kristeva, (1982), p. p. 18.
[120] Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, (2013), p.33.

된다고 주장했다.[121] 그에게 신체는 당시의 현실을 누구보다 객관적으로 보여주는 도구로, 동시대 신체에 대한 사회적 금기를 시각화하는 동시에 그 금지에 도전하는 것이었다. 〈육체의 환희〉는 사적으로 간주 되던 유사-성관계 행위를 공적 경험으로 확장 시켰다. 이 과정에서 관객은 무의식적으로 무대 위 상황에 동참하게 되었고, 불쾌함과 매력을 동시에 느끼게 되는 것이다. 즉, 그의 신체는 작업과 결합하는 촉각적이고 물리적인 재료이자, 공적, 사적 경험을 연결하는 장소라 할 수 있다.

한편, 1967년 슈니먼은 작가 노트의 〈육체의 환희〉가 꿈의 감각적 이미지에서 발전되었다고 적었다.[122] 슈니먼은 신체적인 변화가 꿈에 어떠한

---

[121] Schneemann, More Than Meat Joy, pp.192-3
1974년 슈니먼은 <여성 포르노그라퍼의 역사(Istory of a Girl Pronographer)> 라는 제목의 글에서 나체를 사용함으로써 얻는 효과를 4단계로 정리했다. 본고는 그가 제시한 이 효과를 <육체의 환희>에 대입하여 그가 어떠한 방식으로 신체를 사용했는지 정리해보고자 한다.
1. 그려지고, 조각되고, 수행되는 창조된 이미지를 "현실"로 다루는 역설에 맞서기 위해. 마치 그림, 석고, 셀룰로이드, 돌, 종이가 우리의 피와 살 만큼 사회적 도덕에 따라 존재하는 필수적인 생명력이라는 것을 확신시키기 위해 […] 무의식적인 타락한 원시주의를 억제하고, 우리의 억압된 생명력을 무생물에 부여한다.
2. 기존의 공적/사적 경험 영역을 연결한다.
3. 화가의 신체는 어떤 부분도 금기로 여겨져서는 안되며, 하위 물리적(sub-physical) "실제"로 밀려나서는 안된다. […] 역사적 이미지 형성의 흐름 속에서 내 자신은 연약한 존재이지만, 나는 구체적인 현실을 '객관화'했다고 생각한다.
4. 내가 뉴욕으로 이사온 60년대 초반의 몇몇 예술가들은 확장된 캔버스를 위해 말 그대로, 재료 그 자체를 소개했다. 나는 건축물, 라이트 박스, 콜라주를 만들었다. 1962년 나는 리드미컬한 색상 단위, 유리, 거울, 조명, 움직이는 우산 및 기타 전동부품과 연결된 거대한 패널로 구성된 환경을 조성했다. 나는 내 몸 전체를 사용했고, 나의 물리적 스케일을 통합한 패널의 스케일을 사용했다. 나는 (내 자신이) 실제 및 물리적인 추가 "재료"로 작업과 결합되기로 결정했다. 내 몸을 건축의 촉각적, 조형적 특선의 또 다른 차원으로 만들기 위해. […]
[122] Schneemann, (1979), p.63

영향을 끼치는지, 둘의 관계를 파악하고자 했다.[123] 일부 학자들은 슈니먼이 꿈을 강조한다는 점에서 프로이트식의 꿈 이론을 〈육체의 환희〉와 연결하여 바라보았고, 그것을 억눌린 무의식이 발현된 꿈으로 해석하였다. 하지만 브랜든 조셉에 따르면 슈니먼의 꿈은 아르또의 잔혹극과 더 밀접한 관련성을 보인다. 아르또는 잔혹연극의 첫 선언문에서 연극이 자신의 모습을 되찾으려면, 관객에게 진실한 꿈의 침전물을 제공해야 한다고 말했다. 즉, 꿈에서처럼, 범죄에 대한 취향이나, 에로틱한 강박관념, 야만적 행위, 인생과 사물에 대한 유토피아적인 느낌 등이 허구적이거나 환각적인 것으로 제한될 것이 아니라, 내적인 차원에서 흘러넘쳐 표출되어야 한다고 주장한 것이다. 그리고 그는 그 꿈의 표현의 장으로써 연극을 제시했다. 그에게 무대는 지금까지 억압받은 욕망을 펼쳐낼 수 있는 공간으로 그는 연극을 통해 형이상학적으로 고찰된 인간의 내면세계가 표현될 수 있을 것이라 믿었다.[124] 슈니먼의 〈육체의 환희〉는 아르또의 이론을 따라 무대 위로 자신이 꿈꾼 것들을 보여주었다. 슈니먼의 꿈은 지금까지 사회에서 금기시하던 것들로 개인의 그 욕망이 무대 위로 흘러넘친 것이라 할 수 있다.

작품 요약 시나리오에 따르면 〈육체의 환희〉는 "일종의 충격을 유발하여 관중을 관성에서 끌어낼 사건"을 목표로 삼았다.[125] 종종 해프닝에서는 관객에게 물을 끼얹거나, 가루를 뿌리고, 귀청이 터질 듯한

---

[123] Carolee Schneemann and Brandon E Joseph, Uncollected Text, (New York: Primary Information, 2018), p. 45.
[124] A. Artaud, 『잔혹연극론(Le Theatre et son double)』(1938), 박형섭 옮김 (서울: 현대미학사, 1994), p. 135.
[125] Schneemann, More Than Meat Joy, p.67

소음을 내는 등 관람하는 이를 혹사 시켰다. 이는 해프닝만의 독특한 극적 요소로 평가되는데,[126] 〈육체의 환희〉는 그만큼 직접적이진 않지만, 여전히 관객의 시각, 촉각, 청각을 자극하기에 충분했다. 슈니먼은 〈육체의 환희〉에서 관객이 직접 행위에 동참하길 요구하기보다는, 그들이 흘러넘치는 성적 에너지로부터 정서적으로 동요되길 바랐다. 그리고 충격으로부터 관객이 움직이거나, 반응하기를 기대했다. 이는 관객과 공연 사이 보이지 않는 벽을 허물기를 기대했던 아르또의 이론을 따른 결과라 할 수 있다.[127] 하지만, 그의 바람과 달리, 1964년 〈육체의 환희〉를 감상했던 일부 평론가들은 슈니먼의 작품이 급진적인 새로운 예술의 형식으로 향하거나, 진정으로 충격을 주어 관객을 변화시키는 방향으로 나아가지는 못했다고 비판했다. 뉴욕 빌리지 보이스(The Village Voice)연극 평론가 마이클 스미스(Michael Smith)는 슈니먼이 전하는 "음울한 자연주의"를 좋아하지 않는다고 자신의 의견을 내비치며, "〈육체의 환희〉의 구성을 미리 알고 있었기에 폭력적이고, 무섭고, 위협적이며 어쩌면 당혹스러운 경험일 것이라 예상했다.(그리고 바랐다.) 즐거웠지만…어쩐지 계속될수록 덜 흥미로웠다"고 적었다. 또한, "흥분 에너지가 일정 수준 운동학적으로 가속되지 않아 공연이 끝났을 때, 목표했던 약속이 지켜지지 않았다"며 실망감을 내비쳤다.[128] 한편, 1964년 국제 상황주의자(Internationale Situationniste) 발행물에서 R.K는 레벨의 축제를 "지난 5월

---

[126] Susan Sontag, (2002), p.394.
[127] Susan Sontag, (2002), p.407.
[128] , Michael Smith, "Theater : Meat Joy", Village Voice, 26 November 1964 , pp . 17, 21

우스꽝스러우면서 자유로운 표현의 워크숍"이라 칭하며, 당시의 이벤트들은 "썩은 예술을 심리극으로 구제하려는 가난한 시도"라 비난했다.[129] 그는 〈육체의 환희〉가 사회를 지배하는 이데올로기에 대한 도전이 아닐뿐더러, "사람들을 움직이게 하는 것도 아니라"고 지적하며 작품의 목적성에 의문을 품었다.

하지만, 〈육체의 환희〉를 선보인 지 약 한 달 뒤, 슈니먼이 인터뷰를 통해 언급한 한 남성 관객의 일화는 관객의 자발적 참여가 이루어졌음을 보여주는 예가 된다. 그는 당시 관객의 반응에 대해 말하며 "엄청난 역겨움, 분노, 속상함이 드러났다"고 표현했다.[130] 프랑스 공연 당시, 남성 관객 중 한 명이 무대 위로 올라와 슈니먼의 목을 졸랐다. 슈니먼은 그 경험을 회상하며 "빌헬름 라이히의 글에 빠져 있었기에, 무엇이 그에게 영향을 미쳤는지는 이해했지만, 내 목을 잡고 있던 그의 손을 어떻게 끊어 내야 할지 몰랐었어요!"라고 말하며 당시를 회상했다.[131] 작가는 아이러니하게도 "아방가르드의 과잉"을 이전에 경험해 본적이 없었던 세 명의 중년 여성의 도움을 받아 남성으로부터 탈출 할 수 있었다. 즉, 이 경험을 미루어 보았을 때, 그 참여가 긍정적이건 부정적이었건 간에 이 폭력적인 공연은, 관객의 무의식에 내재하고 있던 잔혹함을 끌어올렸고, 이는 관객의 참여로 이어졌다. 한편으로 이 경험은 다시 한번 사회에 존재하는 성에 대한 억압을 '재-인지'하게 만들었다. 그의 성적인 표현은 당시 금기시되던

---

[129] R. K., "Orgies à l'orgeat." "Now, the SI," Internationale Situationniste, no. 9 (1964), in Knabb, Situationist International Anthology, 175: Elise Archias, (2016), p.116에서 재인용
[130] Elise Archias, (2016), p. 84.
[131] Carolee Schneemann, (2002), p.138

것들이었다. 일부 관객은 눈 앞에 펼쳐진 광경으로부터 끌어오르는 분노와 역겨움을 느꼈고 한 남성은 자신의 감정을 직접 행동으로 표현하게 된 것이다. 이에 따라 슈니먼은 자신이 목표했던 바를 성취했다고 할 수 있다.

쾌락의 집단적 재생이라는 주제를 이어가고자 했던 슈니먼의 실험은 실험 영화 〈퓨즈〉의 제작으로 이어졌다. 슈니먼은 일기에 라이히의 글이 자신의 "비전을 구체화하기 위한 용기와 대담함을 일깨워 주었다고" 쓰며, 그로부터 "〈퓨즈〉의 창조적 영감을 전달받았다고 한다.[132] (그림 10) 〈퓨즈〉는 수년간의 기록의 결과이다. 1964년부터 시작 1967년까지 제작된 이 영화는 초당 24프레임으로는 약 22분, 16프레임으로는 33분의 러닝타임을 가진 비교적 짧은 영상이다. 그러나 영상 속 이미지의 밀도는 영화 제작을 끝마치기까지 왜 오랜 시간이 걸렸는지 말해주는 듯 보인다.[133] 슈니먼은 "당시 아무도 사랑을 나누는(성교) 몸짓과 움직임을 핵심으로 다루지 않았기 때문에"라고 말하며 〈퓨즈〉의 제작 동기를 밝혔다.[134]

슈니먼은 〈퓨즈〉를 1959년 스탠 브래키지(Stan Brakhage)가 자신의 첫째 딸이 탄생하는 과정을 촬영한 다큐멘터리 형식의 영화 〈창문, 물 그리고 아기 움직임(Window Water Baby Moving)〉(1959)에 대한 답변이라고 말했다.[135] 브래키지의 영화는 출산하는 부인의 성기를 상세하게 기록한다. 그는 창문, 욕조, 물, 아내 제인(Jane)의 둥근 배를 몽타주

---

[132] Kenneth White, "Introduction: Focus on Carolee Schneemann ",(Millennium Film Journal, 54, (Fall 2011), p. 24.
[133] Scott MacDonald, Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy", Film Quarterly, Vol.34, No.1 (1980), p. 27.
[134] Carolee Schneemann, Note on Fuses, http://www.schneemannfoundation.org/writing/notes-on-fuses, 접속 일자 2021.10.22
[135] Carolee Schneemann, (2002), p.23

형식으로 번갈아 가며 보여줌으로써 당시의 분위기를 관객에게 전달했다. 이 영화에서 카메라의 시선은 곧 작가의 시선이다. 관객은 부인의 배를 만지는 손을 통해 카메라 뒤에 작가가 존재한다는 사실을 인지한다. (그림 11) 〈퓨즈〉 이 영화는 촬영 방식, 서사 구조, 성기에 대한 작가의 태도에서 차이를 보인다. 이 차이점들은 슈니먼이 전달하고자 했던 의미와 관련되어 있다.

일인칭 시점으로 서사를 이어가는 브래키지의 카메라 구도와 달리 〈퓨즈〉의 성교 영상은 여러 관점에서 촬영되었다. 테니와 슈니먼이 번갈아 가며 카메라를 쥐거나, 카메라 스탠드를 새우거나 천장에 매달아 전희를 녹화하여 영상을 더욱 역동적으로 만들었다. 브래키지와 슈니먼은 영상을 촬영하는 이의 시점이 달랐기 때문에 구도에 있어서 차이를 보였다. 슈니먼은 카메카의 움직임이 시각적 “통제를 위한 싸움”이라고 설명하며, 카메라의 시선이 고양이 ‘키치’의 시선과 일치한다고 주장한다.[136] 즉, 〈퓨즈〉는 의도적으로 성행위를 하는 인물의 시선이 아닌, 관음증이 없고 도덕에 무지한 제3의 객관화 된 관찰자의 시선으로 촬영했다.

브래키지의 홈 무비는 순차적인 시간 속에서 독립적인 다른 사건 혹은 오브제를 재배치 함으로써 선형적인 서사의 구조를 깨버렸다. 〈퓨즈〉 역시

---

[136]” Carolee Schneemann, (2002), p. 45. “이 작품은 고양이의 눈으로 포착된다. 고양이의 시각에서 시각화함으로써 나는 우리 커플의 이미지를 담아낼 수 있었다.”; Kristine Stiles, Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle(Durham, NC: Suke University Press, 2010), 218. :1974년 7월 17일 마가렛 피셔(Margaret Fisher)에게 보낸 서신:“고양이는 내 매체입니다. 공간과 시간에 대한 그녀의 인식이 나의 Kinetic Theatre의 발전에 영향을 미쳤다는 점에서 절대적으로 사실입니다. . . 끊임없이, 정확하게. 그러나 그보다 더 나아가 그녀가 나타내는(또는 해제하는) 명백한 정신 연결은 내가 스스로를 여전히 그리고 영원히(어떤 "매체"에 상관없이) 화가라고 생각한다는 사실입니다.”

성교 영상 사이에 이미지를 끼워 넣으며 서사를 해체한다. 영화의 초반부에 등장하는 쇄골의 클로즈업, 이불과 커튼의 흐릿한 이미지, 눈의 극단적 클로즈업, 연못 물, 바다를 배경으로 서있는 슈니먼과 같은 일련의 이미지들을 그 예로 들 수 있다. (그림 12) 다만 〈퓨즈〉의 영상과 이미지의 조합이 특별한 이유는 일반적인 콜라주 기법과 달리 동일한 공간인 침실의 부분과 동일한 사건(성 관계)의 과거와 현재를 병치시키기 때문이다. 이 영상들의 조합은 아무것도 설명하지 않고, 결과만을 제시하듯 짧은 영상 혹은 이미지를 보여준다. 이때 프레임이 신속하게 전환함에 따라 영상은 깜빡거리는 것처럼 보이게 된다. 프레임을 신속하게 교체하는 '깜빡거림(flicker)'은 영화적 환영을 제거하거나, 관람자가 보고 있는 것이 프로젝터 문을 통과한 프레임이라는 점을 전달 함으로써 이미지의 안정성을 해체 시켰다. [137]

한편, 〈퓨즈〉는 여성 성기에 대해 브래키지와는 다른 관점으로 접근한다. 슈니먼은 여성 성욕의 핵심으로 여겨지는 질의 묘사를 상업적, 의료적, 포르노적 관점이 아닌 오직 '성의 기능'에 집중했다.[138] 즉, 여성의 성기를 모계의 출산, 부계의 육아와 분리해 오로지 성적 경험만을 위한 도구로써 바라본 것이다. 이에 따라 영화사학자 데이비드 제임스(David James)는 슈니먼의 "가장 완벽한 영화" 〈퓨즈〉가 '바람직한' 여성에게 강요되었던 "유토피아적인 그리고 이상적인 성을 반대하는 대표적인

[137] Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, (2013), p.162
[138] Scott MacDonald, Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy", Film Quarterly, Vol.34, No.1 (1980), p. 29.

증거"라고 주장한다.[139] 슈니먼은 성행위를 묘사하는 콘텐츠 제작자로서 연출과 조율을 통해 스스로 자신의 쾌락을 창조하고, 정의 할 수 있게 되었다고 주장한다.[140] 이에 대해 샤나 맥도날드(Shana MacDonald)는 〈퓨즈〉가 신체를 "에로틱한 자화상"의 형식으로 배치하며 "예술가의 몸이 에로틱한 주체로 두드러지는 자기 성찰적 영화"라고 평가한다.[141] 또한 그는 슈니먼이 쾌락을 염두 해 두고 자신을 움직임을 결정했을 뿐만 아니라, 성교의 참가자이자 영상의 제작자로서 역할을 성공적으로 수행했다고 평가하는데, 〈퓨즈〉에 대한 맥도날드의 비평은 타당하게 느껴진다.

이 실험 영화는 포르노그래피 논쟁을 불러일으킬 만큼 파격적이고 노골적인 성애 장면을 삽입했기에 논란의 대상 되기도 했다. 〈퓨즈〉는 1960년대 가장 터무니없는 하류 영화 중 하나로 간주 되며 정부 당국에 의해 여러 번 검열을 받았고, 상영 당시 외설과 성행위에 대한 법률을 따르지 않아 로스엔젤레스 경찰에게 압수된 영화 2편 중 하나였다. 심지어 1989년 모스크바 영화제의 미국 영화의 성 프로그램에서 제외되기도 했다.[142] 이러한 부정적인 반응에 대해 슈니먼은 자신의 작품이 "외부 통제의 눈이 없는 셀프 촬영"이기 때문에 검열되고 음란한 것으로 간주하는 것은 아닌지, 의문을 제기했다.[143] 테니와 슈니먼의 움직임은 상업적 할리우드

---

[139] David E. James, Allegories of Cinema: American Film in the Sixties, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989), p.289.
[140] Carolee Schneemann, Note on Fuses, http://www.schneemannfoundation.org/writing/notes-on-fuses, 접속 일자 2021.10.22
[141] Shana MacDonald, Carolee Schneemann's Fuses as Erotic Self-Portraiture, Cineaction!, Vol.71(71), 2007,p. 68.
[142] Anette Kubitza, (2001),p.21
[143] Shana MacDonald, (2007),p. 68.

영화나 포르노처럼, 각본이 존재하는 계산 된 성행위가 아니라, 실제의 상황이다. 거의 동일한 러닝 타임의 비중을 차치하는 테니와 슈니먼은 성관계 내 행동이 자연스럽게 이어질 수 있도록 성의 자발성을 부각했다.[144] 즉, 〈퓨즈〉에서는 그 누구도 "주체"와 "객체"가 되지 않는, 남성과 여성 사이 공평한 교환이 이루어진 것이다.[145] 그리고 이러한 접근 방식은 남성과 여성 모두에게 익숙해진 신체의 포르노적 함축성을 제거하는 데 도움이 되었다.

그뿐만 아니라 〈퓨즈〉는 포르노 영화의 전형적인 절정의 구조를 따르지 않는다. 오히려 이미지를 중단하거나, 조각하고, 용해하고, 합성하는 등의 방식으로 영상을 리드미컬하게 구성했다. 슈니먼은 필름을 오븐에 굽거나, 비바람이 부는 동안 창밖에 매달아 두거나, 인위적으로 구멍을 뚫고, 그림을 그렸다. 심지어는 필름을 산(acid)에 담그거나, 고양이 털과 먼지에 뒹굴도록 방치하고, 소변을 보기까지 했다. 필름의 인위적 조작으로 인해, 투사되는 영상은 현실을 바탕에 두고 있음에도 불구하고 그것을 거울에 비친, '있는 그대로'로 바라볼 수 없게 된다. 즉, 성적 이미지를 겹치고, 긁는 〈퓨즈〉의 이미지적 가공은 관객이 무엇을 보고 있는지 정의하는 것을 어렵게 만들었다.[146] 실질적으로 "두꺼워진" 영상은 관객이 자신이 보고 있는 것이 무엇인지 파악하는 것을 방해했다.[147] 이러한 조작은 1960년대 영화의

---

[144] Alison Rene Hoffman, Our bodies, Our Camera: Women's Experimental Cinema in the U.S, 1964-1976 (Ph. D. Dissertation, University of California,2010),p.118.
[145] Carolee Schneemann, (2002), p. 45.
[146] Anette Kubitza (2001), p.19
[147] 영상을 "두껍게" 만들었다는 표현은 슈니먼의 언급을 직접 인용한 것이다. 이는 이미지에 2차적 가공을 더해 이미지의 레이어를 더해졌다는 의미와, 실제

체험을 물질적이고 형상적인 지지물의 가장 기본적인 구성요소로 환원하고자 했던 '구조주의 영화'로 불리던 움직임과 유사하다.[148] 이들은 영화 스크린을 만질 수 있는 것으로 만들거나, 필름 프레임을 감는 레버의 구멍을 노출하거나, 스크래치, 찢김 등을 가진 물질적인 것을 보이게 만들었다. 이 논리에 따르면, 슈니먼은 압축된 이미지 층의 동시성으로부터 사랑의 모든 시각적, 촉각적 경험을 주관적 현상으로 재현하고자 한 것이다.

〈퓨즈〉는 무성 영화이기에 영상이 전달하는 의미와 사건을 전적으로 작가가 결정해 줄 수 없다. 따라서 영상의 궁극적인 의미를 결정하는 것을 관람객의 몫이다. 슈니먼은 관람객이 당시의 상황을 생생하게 느끼길 바란 듯 보인다. 슈니먼은 〈퓨즈〉의 작품 소개에서, "형태와 감각을 융합시키고자 했다"고 말한다: "나는 내가 본 것의 경험이 내가 느꼈던 것과 상응하는지 보고 싶었다…그래서 영상 자체가 분해되고 재조합되어 명확하면서도 밀도 있기를 원했다. 마치 내가 사랑을 나누는 동안 느끼는 것처럼." 〈퓨즈〉를 감상하는 데 있어 핵심은, 남성 또는 여성으로 정의되는 신체를 해독하는 것이 중요한 것이 아니라, 작가가 포착하고자 했던 행동과 관련된 복잡한 감각적 경험이다. 〈퓨즈〉의 과잉 이미지는 관객을 시각을 무뎌지게 만들어 소통을 단절할 가능성을 지닌다. 일반적으로 포르노그라피라 정의되는 것은 대놓고 성적인 상황을 보여줌으로써 관음증적인 즐거움을 제거하며 욕망을

로 먼지 덩어리 혹은 털 뭉치가 붙은 필름의 두께가 두꺼워졌음을 의미한다. Alison Rene Hoffman,(2010),p.114.

[148] Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, (2013), p.162 ; 브래키지는 '구조주의자' 움직임에 동참한 일원이었다. 그리고, 슈니먼은 브래키지를 포함하여 뒤샹, 요나스 메커스 등으로부터 영화적 영감을 받았다.

마비시킨다. [149] 즉, 시선의 마비는 욕망이 치러진 대가인 셈이다. 하지만 슈니먼은 즉 관객으로부터 과잉 이미지를 통해 넘치는 성에 휩싸이길 원했고, 나아가 그로 인한 소통이 이루어지길 희망했다. 슈니먼은 〈퓨즈〉가 단순히 성교를 재현하는 것이 아니라, 그것을 통해 "섹스(fuck)를 보고(느끼고) 싶다"고 주장한다. [150] 이때 섹스는 "감정과 경험의 집합체"로, 슈니먼은 그 감각을 온전히 관객에게 전달하여 "관념으로부터의 해방"을 희망했다.[151]

"나는 평범하고, 평범해 보이는 모든 것들을 퓨즈에 담고 싶었다. 그다음 시퀀스를 편집하여 남성 생식기를 볼 때 마다 여성 또는 다른 것으로 분해되도록 했다. 관객의 무의식적인 태도는 끊임없이 도전받을 것이다."[152]

관객은 벌거벗은 신체를 마주하게 되면서, "그녀도 다른 사람들과 같이 평범한 여성"이라는 사실을 인지하게 된다. 존 버거는 익숙하게 알고 있는 사실이 드러나고, 단순한 성적 메커니즘을 인식한 관객이 성적 경험에 동참할 것이라는 가진다고 주장한 바 있다.[153] 즉, 하나의 신비감이 상실됨과 동시에 타인과 공유할 수 있는 또 다른 신비감이 열리는 것이다. 이 논리에

---

[149] Slavoj Zizek, 삐딱하게 보기(Looking Awry) (1991), 김소영, 유재희 옮김, 시각과 언어, (1995)
[150] Carolee Schneemann, 'It is Painting', in David E. James (ed.), Stan Brakhage: Filmmaker (Philadelphia, PA: Temple University Press, 2005), p. 83.
[151] Schneemann interview with Gene Youngblood, in Expanded Cinema (New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970), p. 119
[152] Carolee Schneemann, ed., (2003), p.33.
[153] John Berger, 『다른 방식으로 보기 (Ways of Seeing)』(1972), 최민 옮김, (열화당, 2012), p. 71.

따르면 슈니먼의 나체는 관객의 불안한 동참 심리를 자극하기 위해 자신의 필연적으로 사용한 것이 된다.

『육체의 환희보다 더』에서 슈니먼은 영국 ICA(Institute of Contemporary Art)로부터 〈퓨즈〉가 초청받았다는 사실에 놀랐다고 말하며 당시의 상황을 자세하게 묘사했다. 작업이 상연되는 동안 관객은 불편함을 감추지 못했고, 일부 관객들은 심지어 슈니먼을 색정증 환자(nymphomaniac)라고 비난하기도 했다. 또한 일부 비평가들은 자신의 슈니먼의 자신의 섹슈얼리티를 공격했다고 비평하거나, 이 작품을 미술관에서 마주하게 될까 두렵다고 평했다.[154] 한편, 누군가가 느끼는 불쾌함도, 누군가가 느끼는 해방감도 모두 슈니먼이 '성'을 주제로 작업했기 때문에 얻을 수 있는 결과이다. 작품 상영이 끝난 뒤, 슈니먼을 찾아온 한 여성에 대한 에피소드는 그의 작품에 담긴 의미를 정확하게 꿰뚫은 듯 보이는 관객에 관한 것이다. 여성 관객은 슈니먼에게 지금까지 자신의 성기를 제대로 마주한 적이 없으며, 더욱이 다른 여성의 성기를 본 적은 없다고 말했다. 하지만 〈퓨즈〉 덕분에 그녀는 성적 호기심을 자연스러운 것이라 느끼게 되었고, 이제부터라도 그토록 갈망했던 육체적 진실성을 경험하기 시작할 것이라고 했다.[155]

지금까지 몸과 성에 대한 슈니먼의 특정한 표현은 대부분 남근 중심적이거나 통제된 성에 대한 시각적 도전 혹은 가부장제에 가하는 위협으로 이해되었다. 슈니먼이 지저분하다고 인식되던 여성 성기와 몸을

---

[154] Schneemann, More Than Meat Joy, 195.
[155] Carolee Schneemann, (2002), p.45.

노골적으로 화면에 끌어들이며, '바라보기 위한' 에로틱한 여성 신체를 부정하는 것처럼 이해될 수 있기 때문이다. 하지만, 그가 성적으로 충만한 여성의 신체를 표현한 데에는 여성의 불완전한 존재를 폭로하거나, "완전한" 여성 신체에 대한 전통적인 시각을 탈피하는 문제보다 더 중요한 것이 있었던 것처럼 보인다. 에린 M. 허버트(Erin M. Herbert)는 이 시기에 만들어진 바디 시네마(body cinema)는 주로 여성의 여성적 표현과 성적 표현에 관한 이미지에 초점을 맞추지만 〈퓨즈〉는 여성이 스크린에서 성적 존재로 존재하면서 오히려 "여성들의 즐거움을 되찾는" 새로운 가능성을 제시했다고 주장한다.[156] 물론, 하버트도 슈니먼의 작품을 페미니즘에 입각하여 설명하지만, '성적인 즐거움'을 찾았다는 사실에 주목할 필요가 있다. 슈니먼은 여성의 시각과 남성의 시각 분리하여 성을 바라보지 않았다. 오히려 그는 성(sex)을 육체적 즐거움을 선사하는 신체적 행위로 바라보았으며 작품을 통해 그것의 감각을 관객에게 전달하고자 했다. 즉, 〈퓨즈〉에 대한 페미니즘적 시각은 '감각적 즐거움의 공유'라는 작품의 의미를 놓치고 있는 것으로 보인다.

슈니먼이 성적인 신체의 표현과 섹스를 소재로 하는 이유는 다음 제시되는 작가노트에서 발견된다.

"나는 학습에 있어 최고의 발전은, 처음엔 우리가 '과하다'고 생각하는

[156] Erin M. Herbert, "The Women Behind the Camera- The Reclamation of Body, Pleasure, and Physical Space Through Experimental Film and Video, 1965-1975", Florida Atlantic University, ProQuest Dissertations Publishing, 2019.p. 65

작업에서부터 성장한다는 것을 느꼈다. ('과하다'고 칭하는 작업은 종종) 우리가 포괄할 수 없다고 느끼지만, 동시에 흥미롭고 까다롭기 때문에, 우리의 노력을 자극하고 격려한다. 이러한 작품들은 우리가 동화 할 수 있는 것보다 더 많은 것을 담는 효과를 지니며, 우리의 지속적인 관심을 위해 그 매력과 자극을 유지한다."[157]

슈니먼은 과하다고 생각되는 소재로 섹스를 잡았다. 그리고는 섹스를 전면화하여, 그것을 관계의 사소한 부분으로 간주해 버리는 사회와 섹스에 대한 사회적 금기에 도전했다. 바타이유에 의하면 사회에서 섹스를 저해하는 이유는 성생활이 노동을 감소시키기 때문이다.[158] 인간은 사회의 요구에 따라 성적 충동을 조절해야 하며, 때로는 그것을 무시하기도 하고 저주하기도 했다. 하지만, 성적 충동을 외면하는 것은 자아와 세상에 대한 외면으로 나아가게 만들었다. 지극히 일상적인 섹스를 저해하는 사회는 슈니먼에게 저항의 대상이 된다. 그리고 그는 그 일상적이고 개인적이며 보편적인 현상에 죄책감을 느끼게 하는 사회에 그만의 방식으로 의문을 드러냈다.

슈니먼에 따르면, 〈육체의 환희〉는 "에로틱한 의식"의 성격을 가지고 있다.[159] 슈니먼이 생전에 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)을 접했다는 기록은 없기에 이 둘의 실질적인 관계를 설명할 근거는 부족하지만, 그럼에도 불구하고 이 둘이 공명하는 바를 고려해 볼 필요가 있다. 실제로

---

[157] Schneemann, More Than Meat Joy, p. 9
[158] Georges Bataille, 『에로티즘L'Erotisme』, (1957), 조한경 옮김(민음사, 1996), p.186.
[159] Carolee Schneemann, (1979), p. 63.

날고기, 구겨진 종이의 흩날림, 살(flesh)로써 존재하는 인간의 감각적 행위를 더욱 고조시키는 슈니먼의 퍼포먼스는 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)의 '카니발'을 연상시키기 때문이다. 바흐친은 1940년 『라블레(Rable)』에서 다음과 같이 말한다.

"카니발은 모든 사람들이 평등한 것으로 간주한다. 일상적인 생활, 즉 비-카니발적 생활에서 계급, 재산, 직무, 가문, 연령상의 위치라는 뛰어넘을 수 없는 경계 때문에 서로 분리되어 있던 사람들 사이의 자유스럽고 거리낌 없는 접촉의 독특한 형식이 이 카니발 광장에서는 주도적이 된다. […] 인간은 마치 새롭고 순수한 인간적 관계들을 위해 재탄생하는 것처럼 보였다. 소외가 일시적으로 사라져 버린 것이다. 인간은 자기 자신에게로 되돌아왔고, 인간들 사이에서 자기 자신을 인간의 다른 한 사람으로 감지할 수 있다. 이렇듯 진정한 인간성과의 관계는 단지 상상력 혹은 추상적 사고의 대상이 아니라, 생생한 물질적이고 감각적인 접촉에서 실제로 실현되고 체험되고 있다."[160]

바흐친이 바라본 민중은 일상의 삶에서 권력과 자본의 압력에 굴복하고 살아가지만, 삶의 '예외' 상태, 즉 카니발의 순간에 폭발적인 잠재력을 발휘함으로써 일상의 모든 경계를 범람한다고 설명한다. 그가 묘사한 카니발은 슈니먼의 퍼모먼스처럼 성행위를 연상시키는 듯 난잡하지만, 동시에 모든 억압에서 벗어나는 자유로운 순간으로 보인다. 슈니먼은 "성적인 넘침(damming)"을 "표현적인 저주"라 표현하며 "몸의 갑옷(성적

[160] 최진석, 『민중과 그로케스크의 문화정치학』(그린비 출판사, 2017), pp. 380-81.

에너지의 억압)"을 없애기 위해 "성장을 저해 당한" 에로틱을 〈육체의 환희〉와 〈퓨즈〉로 끌어들였다.[161] 즉, 슈니먼과 바흐친은 모두 인간의 가장 원초적이고 은밀하면서 예외적인 일상의 순간으로부터 생동감을 확인했다.

[161] Carolee Schneemann, (2002), p. 228.

제 2 절 억압에 대한 비판: <눈(Snows)>

슈니먼은 1967년 겨울 뉴욕시에서 열린 반전 시위대의 예술 축제, '성난 예술의 주간'(Week of Angry Arts)에서 베트남 전쟁에 대한 자신의 견해를 담은 퍼포먼스 〈눈(Snows)〉을 선보였다. (그림 13) 미학적 해방을 위한 해프닝은 그 일시적, 참여적, 개념적 요소로부터 발견된 급진적 잠재성으로 인해 정치와 연관을 맺게 된다. 특히 마틴 루서 킹에 힘입은 60년대 민권운동은 비폭력 저항의 정치학을 미국의 맥락으로 끌어들였고 이는 미술계로 유입되었다. 억압에 대한 슈니먼의 초기 관심이 성 도덕적 사회였다면, 1962년 쿠바 미사일 위기와 미국의 베트남 전쟁 개입 이후부터는, 모든 부분의 평등과 위계의 거부로 나아갔다. 따라서 이번 장에서는 역사적 타자를 바라보는 슈니먼의 시각을 중심으로 〈눈〉을 살펴보고 그가 동시대의 역사적 사건과 기술발전에 얼마나 예민하게 반응했는지를 살펴보고자 한다.

'성난 예술의 주간'은 약 500명의 예술가 참여하고 40개 이상의 이벤트가 열릴 만큼 큰 규모를 자랑했다.[162] 축제가 열린 일주일 동안 도시 곳곳에 훼손된 베트남 마을의 피해자 사진들이 등장했다.[163] 길거리에 사진이 삽입된 포스터가 도배 되거나, 대학 강당에서 개최된 시 낭독회 슬라이드에 사진이 화면에 나타나는 등의 방식으로 사람들의 시선과 관심을

---

[162] "Report of Angry Arts Week"(May 1967) in Rudolf Barnick and Dore Ashton Files, PAD/D Archives (Museum of Modern Art Library).
[163] Francis Frascina, Art Politics and Dissent: Aspects of the art Left in Sixties America (Manchester, UK: Manchester University Press, 1999) 117-9, 125.

사로잡았다. 이미지의 출처는 다양했지만, 그중에서도 가장 유명했던 사진은 램파트(Ramperts) 잡지의 1967년 1월 호에 실린 윌리엄 F. 페퍼(William F. Pepper)의 에세이, “베트남의 아이들(Children of Vietnam)” 의 것이었다. 페퍼의 에세이는 민간인에 대한 미국 공중 폭격의 파괴적인 결과를 직접적으로 설명한다.[164] 그는 긴급 치료가 필요한 환자들로 넘쳐나는 병원 내부의 열악한 환경을 기록하는 것 외에도 실향민 베트남 시민들의 일상적 이미지를 여러방면에서 포착했다. 이는 당시 민권 투쟁을 ‘베트남 전쟁에 개입한 미국’에 대한 제국주의 정책 비판으로 연결하던 분위기에 불을 지폈고, ‘사회적 억압’을 탐구하고자 했던 슈니먼에게 영향을 주었다.

〈눈〉은 베트남 사람들이 겪은 경험에 대한 슈니먼의 분노, 격분, 슬픔을 바탕으로 만든 사회 비판적 퍼포먼스이다. 총 6명의 연기자(3명의 여성과 3명의 남성), 5명의 기술자, 한 쌍의 회전식 프로젝터, 회전하는 조각 작품과 제설기 등을 포함하는 이 작품은 당시 새로 설립된 EAT(Experiment in Art and Technology)으로부터 재료 및 기술 지원을 받았다. EAT 엔지니어의 도움으로 접촉 마이크, 전자 스위칭 시스템 및 이동식 기계 부품의 배열을 통합한 극장은 청중의 움직임에 반응하는 피드백의 도구로 변환되었다.[165] 퍼포먼스를 상연했던 마르티니크 극장은 은박지와 플라스틱 시트로 덮여 있었고, 공중에는 하얀 나뭇가지가 머리 위로 늘어져 있었다. 관객석조차 흰색의 플라스틱으로 덮여 있었으며, 녹색, 파란색, 라벤더색의

---

[164] William F. Pepper, “The Children of Vietnam,” Ramparts Magazine, January 1967, 45-68.

[165] Norbert Wiener, Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and Machine. (Cambridge: MIT Press, 1967 [1948])

조명이 공연장의 차가운 분위기를 조성했다. 무대의 뒷면에는 너덜너덜한 큰 흰 종이와 물 렌즈(water lens)를 덧붙인 8피트 또는 10피트에 달하는 정사각형 격자무늬의 대형 구조물이 새워져 있었으며, 구조물 상부에는 빛을 반사하고 움직이는 로렌스 워쇼(Laurence Warshaw)의 조명 조각(light sculpture)이 걸려있었다. 퍼포먼스 중에는 다른 슈니먼의 작품들이 그랬듯 영화에서 흘러나오는 사운드와 오르가슴 소리, 일리노이의 어느 차고를 들락날락하는 소리, 기차가 지나가는 소리, 휘파람을 부를 소리를 겹친 사운드 콜라주가 재생되었다. 퍼포먼스에 참여한 연기자들 역시 언제나 그랬듯 훈련받지 않은 이들로 구성되었다.

퍼포먼스가 진행되는 동안 무대 위로 상연된 5편의 영화는 시각적 요소를 더했다. 그중에서도 가장 중심이 되었던 영상은 〈베트-송이(Viet-Flakes)〉(1965)로 슈니먼이 몇 년 동안 유럽 및 언더그라운드 신문에서 수집한 베트남 전쟁에 관한 기사 사진을 조합한 영상이다.[166] (그림 14) 슈니먼은 촉각적이고 만질 수 있는 재료로 취급되는 퍼포먼스와 그와는 대조가 되는 영화를 공연의 필수요소로 사용하고 싶었다고 말한다: “나는 영화를 사실적인 이미지의 전달과 기억의 강력한 불꽃으로 보았지만, 동시에 키네틱 연극 작품의 시각적 밀도를 확장하는 구조적인 요소로서

---

[166] Schneemann, More Than Meat Joy, 131.
"Viet-Flakes"는 6년에 걸쳐 신문과 잡지에서 잘라낸 베트남 사진 모음에서 1년 앞서 만들어졌습니다. 저는 클로즈업 렌즈와 돋보기를 사용하여 거친 애니메이션 효과를 주는 사진 내에서 "여행"했습니다. 부서진 리듬 속에서 초점이 맞았다가 흐트러짐에 따라 추상적인 동작과 모양은 불타고 질질 끌리고 익사하는 사람들의 겁에 질려 얼어붙은 표정이 수렴됩니다. 초점이 맞춰진 검은 반점이 떨어지는 점묘법은 폭탄이 떨어지는 것이 됩니다. 미군 병사들의 흐릿한 얼굴이 그늘진 은신처에서 이끄는 소녀들과 함께 나타난다. "렘브란트 수묵화"는 불타는 집...”

관심을 가졌다."[167] 슈니먼은 베트남의 피폐한 이미지를 포함한 영상이 공연의 "핵심의 핵심(heart of core)"이라 언급했다.[168]

퍼포먼스의 시작을 알린 첫 영화는 1947년에 제작된 5분짜리 무성 뉴스 영화이다. 배가 폭발하는 영상으로 시작하는 영상은 경비원에 의해 총에 맞는 중국인들, 축복을 내리는 교황, 볼리비아 화산 폭발, 필라델피아의 미국 군대 퍼레이드 등의 "연이어 발생하는 재앙(one catastrophe after another)"을 보여준다.[169] 영상이 재생되는 동안 연기자 한 명은 무대 위에 쌓인 인공 눈을 쓸어 담았고, 나머지 연기자들은 영화를 감상했다. 그리고 이내 영상이 끝이 나자, 모든 연기자은 격자 조형물 뒤로 사라졌다. 희미하게 깜빡 거리 구조물에 투사된 조명은 출연자의 실루엣을 움직이는 그림자처럼 보이게끔 했다. 조명이 켜지자 회색 셔츠와 작업복을 입은 출연자들은 구조물 맨 아래 격자를 통과하여 관객을 향해 천천히 동물처럼 기어갔다.

〈눈〉의 무대 위에서 벌어지는 라이브 액션은 장난스러운 충돌로 묘사된다.[170] 공연 초반에 공연자들은 팔이 닿지 않는 곳에서 천천히 원을 그리다 짝을 지었고, 상대방의 무게와 위치 이동에 집중했다. 한 명이 런지 자세를 하면, 다른 한 명은 상대를 끌어내렸는데, 이때 자세를 취한 자는 저항하지 않으며 공격에 굴복한다. 각 동작은 수행자가 상대방의 미세

---

[167] Schneemann, More Than Meat Joy, 129.
[168] Schneemann, More Than Meat Joy, 130.
[169] Schneemann interview with Gene Youngblood, in Expanded Cinema (1970), 369.
[170] Erica Levin, "Dissent and the Aesthetic of Control: On Carolee Schneemann's Snow", World Picture Journal, Summer, 2013.p.5

운동에 반응하면서 달라졌다. 무대와 이어진 판자를 기어 오던 이들은 무대 중앙에서 뒤엉켰다. 출연진들은 몸을 웅크리거나, 서로를 응시하다가 '잡고, 떨어뜨리기' 행위를 시작했고, 순간적인 신체의 충돌로 '무게를 포기한' 신체가 무대 위로 쏟아졌다. 알 수 없는 일련의 신체적 충돌이 지속한 뒤, 한 남성이 여성을 들어 올렸다. 다른 두 남성은 인공 눈과 은박지 그리고 고무 파편에서 떨어진 곳에 파트너를 남겨둔 채 서 있었다. 서투른 걸음으로 남성 앞을 지나가는 여성들은 서 있는 남성들이 자신을 흰색 수평 원반 위에 놓을 때까지 그들의 신체를 붙잡았다. 마침내 무대 위 모든 남성과 여성이 무대에 놓인 원반 위에 앉았고, 모든 연기자는 인공 눈(밀가루)으로 서로의 얼굴을 덮는 –'얼굴 만들기(Creation of Face)'를 시작했다. 흰 눈은 모든 표정을 지웠다. 그리고 이내 조명이 꺼졌다.

조명이 켜지자, 연기자들은 서로 자세를 잡아주는 몸 조각(Body Sculpture)을 시작했다. 처음에는 남성이 여성의 몸을 자신의 임의대로 조작했다. 남성이 팔을 들거나 다리를 굽히는 등의 자세를 잡아주면, 여성은 주어진 신체의 위치를 받아들이고 자세를 유지했다. 그러다, 갑자기 조각되던 한 여성이 자신을 조각하던 남성의 손을 멈추고, 역으로 남성을 조각하기 시작했다. 조각하는 자와 조각되던 자의 역할이 뒤바뀐 것이다. 신체 조각 시리즈가 끝날 무렵 남자들은 흰 원반 중앙 앞에 여성들을 세웠다. 차려 자세를 한 채 움직이지 않는 그들의 신체 위로 눈보라의 컬러 필름이 투영되다가 조명이 급격하게 깜박거린다. 조명이 다시 밝 졌을 때 바닥에 누워있던 연기자 중 두 명은 공처럼 자신의 신체를 말아 '바디 볼(body ball)'이 되었다. 또 다른 두 명은 이 바디 볼을 미는

‘푸셔(pusher)’가 되었다. 푸셔는 손을 사용하지 않고 신체를 밀거나, 굴렸다. 남은 두 명은 감시자가 되어 이들의 행위를 지켜본다.

조명이 바뀌자, 바디 볼은 “희생자”를, 관찰자는 “추격자”를, 푸셔는 “방해물”이 되어 각각의 역할을 수행했다. 바닥에 누운 희생자는 추격자를 탈출하기 위해 기어가고, 그걸 쫓는 추격자의 발목에는 방해물이 걸려 있었다. 추격자가 피해자를 잡으면 방해물이 갑자기 반대편으로 붙었다. 또다시 한 번 조명이 바뀌었을 때, 희생자들은 끌린 몸(Dragged body)의 역할을 맡아, 끌려가거나 밧줄에 매달림을 당해야 했다.(그림 15) 그다음, 다른 연기자들은 매달린 신체와 끌려다니다 바닥에 놓인 신체를 바닥에 깔린 포일로 감싸기 시작했고, 마침내 그들의 신체가 완전히 은박지로 가려졌을 때, 서로의 몸을 포일로 감싸주며 ‘누에고치’가 되었다. 일정 시간이 지난 뒤, 매달린 고치는 손을 사용하지 않고 천천히 몸을 비틀어 은색 포장을 찢고 나와 객석에 앉았다. (그림 16) 추격자나, 방해물 중 은박지를 최초로 탈피한 신체는 구조대(Rescuer) 역할을 수행하며 객석으로 갔던 이를 무대 중앙으로 끌고 가려고 했지만, 희생자의 신체는 시체처럼 굳은 상태로 움직이지 않는다. 퍼포먼스는 구조대가 시체처럼 굳은 신체들을 밀고 당기다 마무리된다.

〈눈〉은 절정으로 치달을 때까지 퍼포먼스가 내포한 의미를 숨기기 위해 겨울 스포츠 영상과 눈 내리는 영상을 상연하며 일상의 의미를 강조했다.[171] 소복히 쌓인 눈을 감상하거나, 겨울 레저스포츠를 즐기는 일상은 전쟁이 일상에 침투하여 그것을 파괴하기 이전의 모습이다.

[171] Erica Levin, (2013).p.4.

누군가에겐 단조롭지만 여유로운 이 '일상'은 또 다른 누군가에게는 전쟁이라는 사건에 의해 머나먼 꿈이 된 것이다. 이 겨울 영상들은 관람자들에게 일상의 잔혹함을 느끼게 해주는 장치라 할 수 있다. 〈눈〉은 전쟁에 의해 붕괴한 일상적인 모습과 전쟁으로 망가진 일상을 대조적으로 보여준다. 전쟁의 잔혹함과 참담함은 다치거나 목숨을 잃은 사람들을 직접적으로 보여주지 않더라도, 상실해 버린 일상을 대조함으로써 그 공포와 초조함을 상기시킨다. 친숙하고 낯익은 일상이 무너진다는 것은 그것의 소중함과 진정한 의미를 다시금 깨닫게 만든다. 슈니먼은 이 사실을 인지하고 있었듯, 마지막 영상이 모든 진실을 드러내기 전까지 개인의 고통, 불안을 보여주기보다는 '일상'의 한 부분을 상연했다.

관람자들의 일상은 지루하고 반복적이지만 〈베트 송이〉 속 일상은 생사를 오가는 순간들이었다. 이 극명한 차이는 바라보는 자와 보여지는 자를 나누는 구분이 된다. 수잔 손택은 『사진 상으로 (On Photography)』에서 타인의 고통을 지속해서 바라보게 되면 결국 이미지가 선사하는 충격에 무뎌질 것이라 주장한 바가 있다.[172] 마치 일상에 침투한 전쟁이 일정 시간이 지난 뒤 일상으로 자리를 잡듯, 익숙해진 잔혹함은 끔찍한 사건을 일상적이거나, 불가피한 것으로 받아들이게 만든다. 타인의 고통을 바라보는 관객의 초기 반응이 공포와 슬픔이었다면, 그들이 잔혹한 이미지에 내성이 생기게 되면서부터 자신과 타인의 고통을 분리하여 바라보게 된다는 것이다. 슈니먼은 고정된 프레임에서 흘러나와 극장

[172] Susan Sontag, On Photography, (NewYork, Dell Pub.Co, 1977), p.20

전체의 표면에, 그리고 신체에 투사되는 영상들을, “충돌”이라 표현했다.[173] 파밀라 M. 리(Pamela M. Lee)는 “혼란(confusion)”이라는 표현을 사용했는데, 그는 이러한 충돌이 “이미지 전반으로 인해 신체의 통제력을 상실”하게 만들어 “신체적 혼란”이라 불러온다고 설명한다.[174] 리(Lee)는 예를 들어, 원형 디스크 앞에 서 있는 세 명의 여성 위로 영상 속 이미지가 두 번째 피부처럼 살의 표면에서 퍼지고 늘어나는 동안, 천장에서 떨어지는 인공 눈은 공연자들의 어깨와 속눈썹에 쌓이며 그들의 신체적 특성을 덮었고, 무대 위 인물의 특징을 지우는 혼란을 일으켰다.

1시간 30분 길이의 공연이 끝마칠 무렵까지 〈눈〉은 베트남에 대한 직접적인 언급을 하지 않는다. 그뿐만 아니라, 작가는 출연진들에게도 저널리즘의 이미지와 정보를 제공하지 않았다. 만일 연기자들이 〈눈〉이 베트남의 잔혹한 이미지로부터 영감받았다는 사실을 알았더라면, 이들이 특정한 제스쳐와 표현을 취했을 거로 생각했기 때문이다. 슈니먼의 판단 덕분에 연기자들은 중심 은유를 의식하지 못한 채 영화와 병치되어 자발적이고 즉각적인 키네틱 운동을 수행 할 수 있었다. 하지만, 퍼포먼스가 끝날 무렵 상연된 〈베트 송이〉의 이미지는 베트남 전쟁의 참담함을 있는 그대로 드러냈다. 슈니먼은 당시를 회상하며, “〈베트 송이〉의 이미지가 한번 완전히 드러났을 무렵…너무 끔찍하고 고통스러웠다. 반짝이는 흰색 환경

---

[173] Schneemann, (1979), 129., “각 영화는 고정된 프레임에서 극장 전체 표면에 투사되고 배우만큼 많은 신체적인 스트레칭을 하고 이동하도록 중앙 집중화 됩니다. 마치 필름이 필름으로 다시 투사될 수 있는 것처럼, 충돌은 우리 몸의 충돌과 같은 이미지의 흡수 였다.”

[174] Pamela M. Lee, Chronophobia: On Time in the Art of the Sixties, (Cambridge: MIT Press, 2004), 212.

안에서의 즐거운 기대와 협력이 혼란스러워졌다"고 말한다.[175] 심지어 관객 중 많은 사람은 울고 있었다고 한다.

전쟁은 인간관계를 무너뜨리고, 일상을 파괴하는 폭력으로, 그것을 경험한 이들은 더이상 자신의 감정과 욕망을 앞세울 수 없게 된다. 일상생활이 비정상적으로 왜곡된 공간 속에서 전쟁의 경험자들은 자신을 감추고 살아가는 피해자이다. 〈눈〉은 전쟁으로 개인의 욕망과 즐거움이 희생된 이들을 표정이 사라지고, 타인이 잡아준 자세를 유지하는 연기자들의 모습으로 은유적으로 표현하는 것처럼 보인다. 동시에 이 '몸 조각'은 폭력의 이면성을 보여주는 방식이기도 했다. 전쟁이 일상이 된 공간에서 폭력은 편을 가르는 표지로 작동한다. 폭력은 다른 경계의 사람을 몰아내는 힘이자, 공동체를 묶어주는 동시에 또 다른 폭력을 낳는다. 이에 따라 개인은 폭력에 동조하기도, 침묵하기도, 희생되기도 한다. 이는 마치 아우슈비츠 이후 아히히만의 전범 재판에서 한나 아렌트가 발견한 '악의 평범성'을 떠올리게 만든다.[176] 슈니먼은 〈눈〉을 통해 파괴적이면서도, 새로운 것이 탄생하기 위해 필수적인 폭력의 다면성을 보여주고 싶었다고 말한다.[177] "푸셔"와 "바디볼 그리고 "감시자", "희생자", "추격자", 그리고 "방해물"은 폭력이 절대 일방적이지 않음을 보여주는 장치이자, 누구나 가해자, 피해자가 될 수 있다는 의미를 내포하는 듯 보인다. 슈니먼은 이 작품을 요약하며 "우리는 서로에게 불을 붙이고, 불을 끄고, 서로의 얼굴과 몸을 만들고, 버리고, 서로의 책임을 지고, 선택하고 응답하고, 파괴한다."고

---

[175] Schneemann, More Than Meat Joy, 130.
[176] 한나 아렌트, 『예루살렘의 아히히만』, 김선욱 역, 한길사, 2006.
[177] Schneemann, (1979), 146.

말한다.[178] 즉, 그는 전쟁에 포함된 모든 이들이 생존 욕망을 바탕으로 폭력을 저지른 희생자임을 언급하는 것으로 이해할 수 있다.

한편, 슈니먼은 관객의 감각 자극을 강화하기 위해 〈눈〉에서 무대의 환경적인 요소를 적극적으로 활용하였다. 대형 원판과 극장 벽에 투사된 이미지, 어두움과 빛의 그라데이션, 종이로 겹친 벽, 물 렌즈, 회전하는 빛 조각과 퍼포먼스 무브먼트, 눈에 띄는 테크니션과 같은 각각의 요소는 절정에 이를수록 더 혼란스러운 에너지 속으로 관객을 끌어당겼다. 극장의 몇몇 좌석에는 무작위로 프로젝터와 조명을 제어하는 전자 스위칭 시스템이 연결되어 있었다. 이 시스템은 짝을 이룬 출연자들이 특정 제스처를 취하면 활성화되었고 이에 따라 관객들은 자신도 모르게 자리가 이동하거나, 조명에 연결된 회로를 작동시켰다. 관객이 작동시킨 조명은 무대 위 연기자들이 역할을 바꾸거나 새로운 행위로 전환하게끔 하는 신호로 역할하며 서로가 서로에게 영향을 끼쳤다. 움직이는 무대 세트는 연기자들의 움직임, 영화, 조명, 사운드를 병합시켰고, 무대에서의 행동에 대한 관객의 구체적인 반응은 실시간으로 공연의 실행에 직접적인 영향을 미치는 피드백(feedback)으로 작동했다.

이러한 피드백은 노버트 위너(Nobet Wiener)의 '사이버네틱스' 정의에 영감받은 로이 애스콧(Roy Ascott)이 1968년 "사이버네틱한 자세"에서 주장한 CAM(Cybernetic Art Matrix)의 비전과 맞닿아 있다. CAM은 '참여자'로 정의되는 관객의 참여를 창조적 행위로 바라본다.[179] 다만

---

[178] Schneemann, (1979), 147.
[179] Roy Ascott, "The Cybernetic Stance: My Process and Purpose,"

이러한 참여는 컴퓨터와 같은 기계 매체에 의해 매개되는 소통의 일종으로, 〈눈〉에서는 무대의 움직임과 조명의 전환 등의 방식으로 이루어졌다. 에리카 레빈(Erica Levin)은 〈눈〉이 무대와 관객 사이 피드백 시스템을 성공적으로 구축했다고 평가하며 사이버네틱 담론과의 관련성을 언급한다.[180] 한편, 케니스 화이트(K.White)는 〈눈〉의 이러한 네트워크는 복잡한 명령과 통제의 방식을 제시하기 위함이라 주장한다.[181] 그는 관객의 반응에 따라, 정해진 코드의 결과를 상연하는 이 무대 연출 방식을 어떤 일이 벌어질지 예측 불가능한 우발적인 상황이 제한된 방식이라 생각했기 때문이다. 하지만, 레빈은 오히려 이러한 피드백이 실질적으로 공연을 더욱 다양한 아이디어와 소음으로 채웠다고 평가한다. 예를 들어, 변화나 조각이 유발한 관객의 감각이 어떻게 다음 단계로 이어질지는 알 수 없으며, 무대 위 동작을 방해하거나 간섭하며 예기치 못하는 환경을 조성하기 때문이다.

아르또의 잔혹극은 인간 내면에 잠재하는 감각을 최대한 점화 시켜, 이를 경험한 관객 역시 정화되고 능동적으로 사회를 변화시킬 수 있다고 주장한다. 슈니먼은 그의 키네틱 연극 〈눈〉을 통해 관객이 강한 유대감을 형성하길 바랐던 것 같다. 그리고는 이들이 하나의 단일한 목표를 향해, 함께 행동하기를 기대했다. 실질적으로 베트남 전쟁은 60년대 젊은이들을 동요 시킨 사건 중 하나로, 지금까지 정치에 무관심했던 이들까지 반전운동에 가담케 했다. 사람들은 종전 없는 전쟁과 그로 인한 피해에

Lronardo,1:2, 1968, pp. 106, 204-5

[180] Erica Levin, (2013).p.9

[181] Kenneth A. White JR, Libidinal Engineer: Three Studies in Cybernetics and Its Discontents (Ph.D. Dissertation, Stanford University, 2015) p. 140

대해 미국의 정치를 질문을 던졌고 반전시위로 나아갔다. 〈눈〉은 실제로 존재하는 사건을 작품에 대입하여 억압적이고 폭력적인 사회를 은유적으로 보여준다. 슈니먼은 당시 지속하는 전쟁에 상실한 신뢰와 돌이킬 수 없는 상처를 받은 당시 반전운동가들의 목소리를 대변한 것이다. 슈니먼을 포함한 60년대 젊은 미술가들은 자신의 작품이 정치적 저항의 일환으로 작동하리라는 믿음과 관객을 함께 동원할 수 있을 것이라는 희망을 품었던 것으로 보인다.

1998년 아밀라 존스는 자신의 저서 『바디 아트/ 주체를 퍼포밍하다(Body Art/ Performing the Subject)』에서 '바디 아트' 용어를 탐구하며, 슈니먼을 비롯한 여성 미술가의 작품을 설명했다. 존스는 '바디 아트'를 모더니스트 형식에 대한 도전으로 정의하며 그러한 형식이 관객을 유혹하고, 상호주관적인 관계를 형성한다고 바라보았다. 하지만, 슈니먼을 '바디아트'의 개념으로 설명하는 존스의 평가에 대해 머피(Jay Murphy)는 다음과 같이 말한다.

"아르또는 아마도 몸의 연금술적인 부활에 대한 슈니먼만의 급진적 페미니스트적 견해에 대한 열쇠를 쥐고 있을 것이다. (중략) 아르또와 슈니먼을 단순히 "바디 아트"의 창시자로 보는 것은 더 큰 폭로(revelation)를 놓치는 것일 수 있다."[182]

[182] Jay Murphy, "Assimilating the Unassimilable: Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud(2003), in Carolee Schneemann, ed., Imaging Her Erotics(The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2003), p.230.

머피는 슈니먼이 지금까지 바디아트라는 단일한 예술적 범주에 축소되어 해석되었다는 지적과 함께 그의 예술에 대한 깊이 있는 연구가 필요하다고 주장한다. 슈니먼의 작품은 시대에 따라 지속적으로 변화하였다. 특히 그 변화는 당시 미술계의 변화에 예민하게 반응한 결과였다. 따라서 슈니먼의 작품을 단순히 하나의 의미로 환원하여 바라보는 것은 그 외적인 의미를 놓치는 것이기에 다방면의 접근이 요구된다.

제 3 절 페미니즘과의 분리불가결성(inseparability) : <내부 스크롤(Interior Scroll)>

1960년대 중반까지 육체적 표현 중에서도 리비도적 에너지 차원에서의 신체와 억압에 집중했던 슈니먼은 자신의 진실성과 창의성을 고집하는 것에 꽤 어려움을 느낀다고 고백했다.[183] 그는 그 원인으로 문화와 사회 전반에 존재하는 억압과 차별을 꼽았다. 자신의 행위가 정치적이라 자각하는 것과 무관하게 이상적인 세상을 이루어 내고자 했던 분위기는 60년대 전반에 녹아 있었고, 슈니먼은 미술로 그 이상의 가치를 성취하고자 했던 것처럼 보인다. 하지만 70년대로 넘어오면서부터 이전 10년간 존재했던 열기가 수그러들게 됨에 따라 혁명적인 이상주의를 거부하고 오히려 개인적인 경험과 목표로 나아가고자 했다. 슈니먼의 경우 지금까지 자신이 경험했던 예술 제도상의 성차별주의를 고발하는 데에 힘을 쏟았다. 이에 따라 슈니먼의 70년대 작품들을 페미니즘과 완벽하게 분리하는 것은 어려움이 따른다. 특히 그가 남성성과 분리될 수 없는 사회와 역사를 저항의 대상으로 삼으면서 그의 작품은 페미니즘 이론과 필연적으로 연결되기 때문이다. 하지만, 그럼에도 불구하고 이를 단순하게 페미니즘으로 환원시키기에는 어려움이 있어 보이는데, 그는 보다 더 보편적인 "인간 평등"과 "인간 해방"을 전제하기 때문이다. 이번 장에서는 그가 〈내부 스크롤(Interior Scroll)을 창작했을 당시 자신을 페미니스트라 인지했는지, 실질적으로 다른 여성들을 위해 해당 작품을 창작한 것인지 파악하고자

[183] Schneemann, (1979), pp.195-6

한다.

1975년 8월 29일 “여성 여기 그리고 지금(Women Here and Now)”에서 처음으로 공연된 〈내부 스크롤(Interior Scroll)〉은 에로티시즘과 정치 문제를 한데 모은 슈니먼의 대표적인 퍼포먼스로, 1970년대 페미니즘 미술사의 근본적인 작품 중 하나로 손꼽힌다. (그림 17) 〈내부 스크롤〉은 남성성에 가정되는 차별을 드러내고 그에 도전하기 위해 비규범적인 신체로 나아가는 프로젝트에 문을 열었다고 평가된다.[184] 〈내부 스크롤〉은 두루마리식 종이에 적힌 글자를 읽어 내려가는 행동을 중심으로 한 다원적인 공연이다. 퍼포먼스가 시작하자 슈니먼은 흰 시트로 몸을 감싼 채 공연장으로 입장해 무대 중앙에 놓인 긴 테이블 위로 올랐다. 그는 청중에게 자신이 적은 책 『세잔, 그녀는 위대한 화가(Cezanne, She was a Great Painter)』를 낭독하며 인물화 수업에서 볼 수 있을 법한 “액션 모델 포즈”를 수행했다. 포즈의 나열이 끝나자, 슈니먼은 자신의 “질에서” 이성적 영역으로 간주되는 “지식”의 텍스트를 꺼내 낭독했다. 이 행위는, 슈니먼의 표현을 빌리자면 이 행위는 “히스테리적으로 표현된 단어들이 자궁에서 걷잡을 수 없이 쏟아져 나온 것” 이다.[185] 아코디언 형태로 접힌 36인치 길이의 두루마리에는 고양이 키치의 관점에서 부부의 삶을 탐구했던 예술영화 〈키치의 마지막 식사(Kitch’s Last Meal〉(1973-76)로부터 인용된 텍스트와 여성 예술가로서의 경험이 담겨 있었다. 예를 들어, 남성 예술가가 슈니먼에게 친구가 될 수는 있지만, 동등한 예술가는 될 수 없다고 했던

---

[184] Tracy Warr; Amelia Jones, (2000), p.1
[185] Ann Rosalind Jones, ‘Writing the Body: Toward an Understanding of L’Ecriture Feminine’, Feminist Studies, Vol.7, No.2 (1981), p.249.

경험이나, 여성 조각가를 “sculptress”라 지칭하는 것, 그리고 동시대 남성 작가들이 슈니먼을 예술가가 아닌 “댄서”로서 생각하고 있다는 내용이 포함되었다.

“그는 말했다. 당신도 나처럼 명쾌한 하나의 과정을 밟으면 그 엄격한 함축성을 가지고 지적으로 하나의 치환 체계를 구축해 시각 체계를 세울 수 있다고…. 그는 이렇게 반박했다. 당신은 그 수적이고 합리적인 과정의 기준 체계를 이해하지 못한다고. -예를 들어 피타고라스식의 말들…. 그는 이렇게 말했다. 우리는 동등한 친구일 수는 있지만, 동등한 예술가가 될 수는 없다고. 나는 이렇게 대꾸했다. 우리는 동등한 친구가 될 수 없음으로 따라서 우리는 동등하게 예술가가 될 수 없다고…” [186]

이러한 경험의 나열은 너무나 당연하게도 “여성”이라는 점이 부각되었다. 특히 여성주의 이론이 새로운 방법론으로 주목됨에 따라 행동주의적 관점으로 작품을 이해했다.

슈니먼은 버팔로 대학에서 열린 “영화와 비디오 안의 여성(Women in Film and Video)” 컨퍼런스에서 감상한 두 편의 영화로부터 〈내부 스크롤〉의 영향받았다고 언급한다.[187] 샤론 헤네시(Sharon Hennessey)의 “내가 원하는 것(What I Want)”으로 부터는 여성이 자신의 삶에서 원하는 것과 모순적인 것을 나열하는 방식을, 30개 이상의 여성 생식기를 릴레이로

[186] Schneemann, (1979), p.238.
[187] Schneemann, More Than Meat Joy, 235.

촬영한 앤 세버슨(Anne Severson)의 “거대한 차크라 근처(Near the Big Chakra)”로부터는 생식기의 “외설적”인 관습을 해체했던 실험정신을 이어받았다. 슈니먼은 질을 “물리적으로, 개념적으로” 접근하고, “조각적 형태를 건축학적 지식을 바탕으로” 분석하고, “신성한 지식의 원천이자, 황홀경, 출생의 통로” 등의 의미로 탐구했다고 말했다.[188]슈니먼은 지금까지 표현의 자유를 억압받은 여성 성기를 지식을 배출하는 통로이자, 자신의 경험을 저장한 공간으로 표현함으로써 외설적으로만 표현하거나 금기시된 장소로 인식되던 생식기에 대한 고정관념을 해체했다. 프로이트와 라캉이 남근 부족을 중심으로 여성의 섹슈얼리티 모델을 구축했다면, 슈니먼은 그와 반대되는 방식으로 작동한 것이다.[189] 질에서 출산한 듯 빠져나온 텍스트는 지금까지 결핍의 기호로 인식되던 여성 성기를 힘의 근원으로 제시한다는 점에서 다수의 여성주의자의 지지를 받았고, 그녀가 “여성을 위한 작업”을 지속한다는 해석에 힘을 실었다. 그러나 우리는 슈니먼은 “서구문화의 모든 분열이 일어나기 전의 몸으로 돌아가라”고 명령한 사실에 주목한 필요가 있다.[190] 그의 대부분의 퍼포먼스는 지속해서 신체와 텍스트, 행동과 지식, 물질성과 합리적 사고 사이의 모호한 경계를 탐구했다.[191] 그는 여성으로써의 신체를 내세우기 이전에, 이성과 감성, 정신과 육체 등의 구분을 흩뜨리고자 했으며 그 방법으로 ‘신체’를 전면적으로 내세웠다. 〈내부스크롤〉의 경우, 지식을 체화한 신체를 무대화하며 신체와 정신의

---

[188] Schneemann, (1979), p. 234.
[189] Jay Murphy, (2003), in Carolee Schneemann, ed., Imaging Her Erotics(The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2003), p.230
[190] Carolee Schneemann, (2002), p. 324.
[191] Victoria Horne, (2020), p.995.

분할에 대응했다.[192] 즉, 그가 질을 지금까지와는 전혀 다른 방식으로 접근한 데에는 억압에 대한 저항 심리와 함께, 데카르트적 이원론, 즉 합리적 사고와 감각적 자아 사이의 존재론적 구분을 해체하기 위함이었다.

슈니먼은 나체로 대중 앞에 선 행위가 궁극적으로 여성들을 위한다는 점을 일정 부분 인정한다. 하지만, 그 이전에 자신의 작품이 성(sex)과 밀착되어 있었기 때문에 신체를 사용하게 되었다고 밝힌다.

"내가 300명의 사람 앞에서 발가벗은 채 서 있던 건, 강간(fucked)을 당하고 싶어서가 아니다. 나는 내가 하는 작업과 섹스가 조화롭게 연결되기 때문에, 정서적 힘의 원천으로 대중에게 몸을 보여줄 용기를 가지게 되었다. 우리를 둘러싼 유기적이면서도 구조적인 세계와 자신의 본성을 인식하는 방법… 어떤 의미에서 나는 다른 여성들에게 내 몸을 선물한 것이다."[193]

즉, '여성의 일상적 경험'을 바탕으로 차별에 대해 작업하는 데 있어, 슈니먼은 '여성' 에 비해 '일상적 경험'에 더 큰 방점을 두고 있는 것으로 보인다. 〈내부 스크롤〉 이전부터 그녀는 신체와 물질을 결합한 환경을 제작하고자 했다. 나체는 그녀가 자신의 경험을 보다 더 효과적으로 전달하기 위한 하나의 수단으로, 사회에 존재하는 구조를 가시화하고 본연의 신체를 드러내기 위해 선택한 방식이었다.

총 두 차례 공연된 〈내부 스크롤〉은 샐리 딕슨(Sally, Dixon), 피터

---

[192] Amelia Jones, (1998), p. 75.
[193] Schneemann, (1979), p. 194

그라스(Peter Grass), 앤서니 맥콜(Anthony McCall)을 포함하여 다수의 사진작가에게 상세하게 기록되었다.[194] 이 사진들은 1979년에 출판된 수많은 잡지사와 공연문화 글을 통해 배포되었고, 유럽과 북미의 많은 박물관과 갤러리들에 의해 수집되었다. 하지만, 시간과 움직임의 예술인 퍼포먼스와 시간과 공간을 포착하는 사진은 본질적으로 대체가 가능한 것은 아니다. 따라서 이미지는 결코 라이브 공연의 에너지와 역동성을 담아내지 못한다는 것이 일반적 견해를 따라 다수의 비평가는 이러한 사진 기록의 한계를 지적했다.[195] 하지만 한편으로 사진을 고정된 이미지라고 정의한다는 것은, 그 이미지가 움직이지 않을 뿐만 아니라, 사라지지 않는다는 의미를 포함한다. 사진이란, 카메라 앞에 '놓이고' 그것이 영원히 머무르게 되는 것으로, 사진에 찍혀진 대상은 늘 현실에 놓여진다. 이에 대해 손택은 "사진은 포착된 사건이 (사건이 끝나고 난 후에도) 중요하다는 사실을 알려주기라도 하듯, 영원히 살아있다"고 설명했다.[196] 슈니먼의 사진은 퍼포먼스보다 현장성이 떨어질지는 모르나, 의미를 전달하는 데는 더욱더 효과적일지도 모른다. 관객은 도발적이면서 불안을 자극하는 누드 공연을 관람하며 자발적이든 아니든 자신을 둘러싼 에로티시즘에 휩싸이기

---

[194] Victoria Horne, (2020), p.989.

[195] Clare Johnson, 'Preposterous histories: Maternal desire, loss and control in Carolee Schneemann's Interior Scroll and Tracey Emin's I've Got It All', Feminist Media Studies, vol. 10, no. 3, 2010.; 페기 펠란(Peggy Phelan)은 "사진은 슈니먼 독서의 드라마틱한 소리를 증폭시킬 수 없다"고 지적했고, 클레어 존슨(Clare Johnson)은 "공연의 보컬 차원이 순전히 시각적 인공물로 바뀌었다"고 덧붙였다.

[196] Susan Sontag, (1977), p.132

때문이다.[197]

힐러리 로빈슨(Hilary Robins)은 일반적으로 사진을 감상하는 이들이 작품의 내용보다 "누드"에 집중하게 된다고 주장한 바 있다.[198] 그리고 실제로 슈니먼은 "내 작업의 일부에 몸이 포함되는 것은 내 작업의 주요 본문을 흐리게 한다"고 반복해서 주장했다.[199] 댄 카메론(Dan Cameron)은 1983년, 예술계가 슈니먼의 누드에 가려진 예술적 의미를 제대로 소화하지 못한다는 내용의 기사를 작성했다.[200] 필자는 카메론의 주장에 강력하게 동의하는 바이다. 슈니먼이 질에서 공개적으로 무언가를 꺼냈으며 실오라기 하나 걸치지 않았다는 사실은 '그녀가 발가벗었고, 엽기적인 행위를 한다'는 사실에만 집중하게 했다. 그에 따라 그 행위가 개인적 경험을 낭독하여 더욱 적극적으로 가부장적인 가치를 훼손한다는 해석에 더 큰 가치를 두는 것처럼 보이게 된다.

하지만 놀랍게도 슈니먼이 '여성의 성'을 전면에 내세우기 시작했던 시기에 그는 여성운동에 가담하지는 않은 상태였다. 1999년 맥아더 재단에 보낸 서신에 그는 "나만이 차별성을 띠는 여성 예술가라고 할 수 없다. 나는 그녀들의 작업을 지속할 방법도, 그녀들의 미래를 위해 작품을 제공할 수도 없다." 고 적었다. 여기서 "그녀들은" 모든 여성을 지칭하는 의미로, 슈니먼은 자신의 작업이 "모든 여성"을 대변하기 위한 작업이 아님을

---

[197] Goldberg Roselee, (2004), p.95

[198] Hilary Robinson ed., Feminism-Art-Theory: An anthology, 1968-2014, 2nd edition (Boston: John Wiley & Sons, 2015), p. 9.

[199] 'Interior Squirrel and the Vicissitudes of History', in Jones and Heathfield eds., Perform: Repeat: Record: Live Art in History, Bristol; Chicago: Intellect Ltd., 2012, p.449.

[200] Daniel Cameron, 'Object vs Persona: Early Work of Carolee Schneemann', Arts Magazine, 1983, pp. 122-125, p.122.

간접적으로 드러낸 것이다. 슈니먼은 〈육체의 환희〉 이후 카프로나 라우센버그로부터 '일관되게 흥미로운 해프너'로 묘사되지만, 동시대 비평가들은 그녀의 공헌을 언급하지 않는 경우가 대부분이었다. 예를 들어, 로즈리 골드버그(Roselee Goldberg)의 1979년 출판된 저서 『퍼포먼스 아트 : 미래주의부터 현재까지 (Performance Art: From Futurism to the Present)』에는 해프닝에 대한 슈니먼의 공헌을 기록하기보다는, 그를 저드슨 댄스 무용단의 무용수로 바라보는 경향이 있다. 그리고는 〈내부스크롤〉 이후 그녀는 페미니즘 미술가로 어느 미술사에서든 발견된다. 즉, 지금까지 여성주의적 의미 형성에는 작가의 의도보다 미술 비평과 연구의 역할이 더욱 지배적이었던 것으로 보인다. 이에 슈니먼은, 〈내부스크롤〉이후 제한적인 비평에 직면하여 스스로 역사를 기록하기로 한다.[201]

출판사 브루스 맥피어슨(Bruce McPherson)의 도움을 받아 1958년부터 1977년까지의 편지와 일기, 작품 노트 등을 한곳에 모은 저서 『육체의 환희보다 더(More than Meat Joy)』(1979)를 출판한다. 이 책을 출판하기에 앞서 슈니먼은 1972년 두 편의 실험 영화와 키네틱 페인팅의 스케치, 1969년부터 75년까지 진행된 장기 프로젝트 작품 〈성적 매개변수 차트(Sexual Parameters Charts)〉이 포함된 『바디 하우스의 부분 책(Parts of a body House Book)』를 출판한 적이 있다. 형식뿐만 아니라, 역사를 서술하는 방식에서도 유사성을 보이는 두 책은, 자신의 실천에 대한 역사적 계보를 구축하고자 했던 슈니먼의 의도를 담고 있다. 이러한 슈니먼의

[201] Kristine Stiles ed., Correspondence Course: an Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle (Duke University Press: Durham NC, 2010).p. xlii

실천에 대해 빅토리아 혼(Victoria Horne)은 〈내부 스크롤〉과 이후의 작업이 여성의 경험을 반영하는 엘런 식수(Hélène Cixous)의 "여성적 글쓰기(écriture feminine) 방식을 사용한다는 일리 있는 주장을 펼쳤다.[202] 슈니먼은 행위가 '여성적 글쓰기'의 방식이라는 사실을 인지하지 못했을지라도 1974년부터 슈니먼은 남성형 명사 Histor를 Istory라 기록하는 기나긴 프로젝트를 진행하면서 자신만의 역사 만들기, 즉 '여성적 글쓰기'를 본격화하고 있었다. 하지만 실질적으로 이들 사이에 직접적인 연관성을 발견하기는 어려웠으며, 이들은 연결한 것은 후대 연구자들의 연구 결과였다. 그녀의 작품은 여성의 경험이 개인적 여건에 의해서가 아닌, 가부장제의 결과임을 이해하는 '의식화' 과정을 포함한다.[203] 의식화란, 마치 리퍼드가 '자신의 됨됨이를 글로 적으며' 페미니스트로서의 정체성을 확립했던 것처럼, 슈니먼은 개인적 경험을 작품화하며 여성주의자로서의 정체성을 의식화한 것으로 보인다.[204]

---

[202] Victoria Horne, (2020), p.995.
[203] 1960년대까지만해도 급진적 페미니스트 단체에서만 사용되던 의식화 개념은 1972년에 와서는 주류 여성운동 단체 전반이 인정하는 것이 되었다. Anita Shreve, "The Group: Twelve Years Later," New York Times Magazine, July 6, 1986, p.3.
[204] Susan Sontag, (2002), p. 243

제 4 장 결　　론

본 논문은 페미니즘 이론으로 굳어진 캐롤리 슈니먼의 작업을 60년대 미국 미술의 흐름과의 접점을 분석하며 그 변화를 추적했다. 그중에서도 슈니먼의 대표작으로 손꼽히는 〈육체의 환희〉, 〈퓨즈〉, 〈눈〉 그리고 〈내부 스크롤〉을 집중 분석하며, 그녀의 작품이 가장 개인적인 일상의 방식으로 성 도덕적 사회, 나아가 사회 전반에 존재하는 억압에 대한 저항의 일환임을 주장하였다.

슈니먼은 동시대 작가들의 유사한 성격의 작업을 지속하지만, 성(sex)을 전면화시켰다는 이유로 페미니즘의 이론 틀로 해석되는 경우가 대부분이었다. 그녀의 작업은 회화로 시작하여 회화-구축, 영상, 그리고 키네틱-연극이라 명명되는 퍼포먼스까지 다양한 매체를 다루고 있지만, 여전히 나체의 퍼포먼스 작업을 중심으로 하여 1970년대 페미니즘 미술의 선구자로 논의된다. '여성, 나체, 주체, 그리고 바디아트'를 중심으로 정신분석학과 페미니즘은 슈니먼 작업에 대한 기존 해석의 큰 축을 형성하고 있지만, 슈니먼이 신체와 성을 전면으로 내세웠던 시기에조차 명시적으로 여성운동에 가담하거나, 여성을 대변한다는 식의 제스쳐를 취하지는 않았다. 본고는 페미니즘 미술의 대표작으로 꼽히는 〈내부 스크롤〉을 선보이기 까지 슈니먼의 작업을 과도한 페미니즘의 틀에 가두지 않고 동시대에 중요시되었던 일상 담론, 저드슨 댄스 시어터와 잔혹연극 그리고 빌헬름 라이히의 이념과 연관지어 이해하고자 했다. 그리고 슈니먼의 페미니스트 정체성은 자신의 경험을 작품화하는 일련의 과정

속에서 의식화한 것으로 그녀에 대한 페미니즘 비평이 본격화되면서 부여된 것임을 주장했다.

2019년 아트 포럼(Art Forum)의 5월호에는 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann)의 죽음에 애도하며, 그의 업적을 기리는 세 편의 글이 실렸다. 사빈 브라이트비저는 과거 슈니먼과의 협업을 회상하며, 그녀가 스스로 자신의 역사를 써 내려 갔다는 점을 강조하였고, 주디스 번스타인(Judith Bernstine)은 후대 여성 작가들에 대한 슈니먼의 공헌을 높게 평가하였다.[205] 한편, 브랜든 조셉은 대표적인 페미니즘 비평가 린다 노클린이 슈니먼을 동경했다는 점을 언급하며 그의 다면적인 작업이 하나로 축소되어 간과되고 있다고 바라보았다. 조셉은 슈니먼의 작업들이 서로 긴밀하게 연결되어 있지만, 소수의 주요 작품들 만이 그의 세계관을 대변한다는 잘못된 인식이 박혀 있음을 지적한다.[206] 이에 따라 조셉은 슈니먼의 작업 핵심이 윤리적 헌신, 즉 성별, 인종, 국적 등으로 정의되는 "타자"에게 자신을 개방하는 헌신이라 설명하며 그에 대한 연구가 필요함을 주장했다. 슈니먼이 생전에 남긴 모든 서신을 정리하여 한 편의 책으로 출간한, 크리스틴 스타일스는 『캐롤리 슈니먼과 주변인의 서신 역사』 서문에 그녀의 작품 중 몸과 성적 행위가 노출되는 작업들만이 주로 알려진 점과 그 작품들을 보는 그대로 해석해 버리는 경향에 대해 안타까움을 표현했다. 이렇듯 슈니먼의 대표적인 작품들을 페미니즘으로부터 거리를 둔 채 접근하는 방식은

---

[205] Sabin Breitweiser, "Carolee Schneemann," 『Art forum』,Vol.57, No.09; Judith Bernstine, "Carolee Schneemann," 『Art forum』,Vol.57, No.09.
[206] Branden W. Joseph, "Carolee Schneemann," 『Art forum』,Vol.57, No.09, 2019.05.26, https://www.artforum.com/print/201905/carolee-schneemann-79501

페미니즘 학계와 작가 연구의 현주소에서 제안하는 맥락과 연결된다.

회화-구축에서 키네틱 연극으로의 이행은 슈니먼만의 독특한 양식 변화이기보다는, 1960년대 미국 미술계의 변화에 발맞춘 자연스러운 과정이었다. 60년대 초반까지 슈니먼의 작업은 회화-구축이라 불리는 초기 아상블라주를 주로 작업하며 형식주의적 모더니즘을 탈피하는 모습을 보였다. 그는 기법적인 면에서 일상적 오브제를 통해 예술과 현실의 경계를 무너뜨렸고, 그의 작품이 펼쳐지는 공간이 곧 작품이 되면서, 시간과 공간개념을 끌어들였다. 이에 따라 회화-구축에는 추상 회화와 미니멀리즘 그리고 해프닝의 특징이 부분적으로 나타난다. 한편, 슈니먼이 자신만의 스타일을 정립하기 시작한 것은 그가 '키네틱-연극'이라 명명한 퍼포먼스 예술로 전환하고 나서부터이다. 키네틱-연극은 슈니먼만의 독자적인 개념임에도 불구하고 해프닝과 매우 닮아 있다는 점에서 해프닝이나 퍼포먼스의 용어로 설명되었다. 슈니먼은 비록 어떠한 이유에서 자신의 작업을 왜 키네틱 연극이라 명명한 것인지, 그 의미가 무엇인지 명확하게 설명하지 않으나, 본고에서는 키네틱의 '운동성'과 '우연성', 연극의 '연극성'에 대한 슈니먼의 미적 추구로부터 그 이유를 찾았다.

회화에서 비롯된 키네틱 연극은 정지되어 있지 않으며, 비반복을 추구했고, 관객의 현전 마저 작품 일부로 바라보았다. 슈니먼은 자신의 예술적 이념이 기초한다고 밝힌 앙토넹 아르또와 같이 '신체'를 자신의 언어로 채택하였고, 실험극이 그러했던 것처럼, 텍스트와 재현에서 벗어나고자 했다. 의미가 증발해 버린 무대는, 주어진 현실(일상)을 살아가야만 했던 연기자 에게도 그것을 바라보아야 했던 관람자에게도

잔혹한 상황이었다. 관객은 무대에서 일어나는 일들에 생소함을 느낄 뿐만 아니라, 자신이 무엇을 관람하는지, 그곳은 어디인지를 질문하게 되는데, 이는 새로운 소통으로 나아가는 방식이었다. 즉, 정해진 진리나, 현실, 규범과 규칙에서 벗어나 슈니먼의 예술을 감각으로 인지하면 작품에 대한 이해의 차원이 달라지기 때문이다. 키네틱 연극에 대한 연구는 2013년 이후부터 활발하게 진행되면서, 〈육체의 환희〉 작업 분석을 중심으로, 그 개념을 설명한다.

슈니먼의 일상은 사회에서 억압하고자 했던 성을 포함한다. 그의 작품이 풍기는 성적 에너지는, 슈니먼의 주장에 따르면, 빌헬름 라이히로부터 전달받은 것이다. 슈니먼에 대한 기존 연구들은 이 사실을 밝히고 있지만, 엘리스 알치아스(Elise Archias)와 아네트 쿠비자를 제외하고는 이론적 관계성을 설명하고 있지 않다. 따라서 본 논문은 이러한 기존 연구의 한계를 보완하고자 이론적 설명과 함께, 슈니먼이 단순히 도발적이고 성적인 양식만을 전달받은 것이 아니라, 사회적 억압에 대한 저항 정신을 이어받았다고 주장한다. 슈니먼의 나체는 스스로 역사적 목소리를 내려는 작가의 지속적인 노력을 방해했다. 슈니먼 역시 이러한 사실을 인지하고 있었기에, '내 작업의 일부로 몸을 포함하는 것이 내 작업의 주요 본문을 흐린다'라고 반복해서 주장한다. 언뜻 보기에 슈니먼의 작품은 시대를 역행하며 이성애적인 열정을 주장하는 것처럼 보인다. 또한, 이미 여성에 대한 차별과 지배 문화에서의 여성의 성적인 표현을 예리하게 인식하고 있었음에도 불구하고, 성행위를 하는 여성의 신체를 가감 없이 보여준다. 하지만, 그러한 여성 신체에 대한 슈니먼의 초기 표현을 '순수한

무지'로 해석하는 것은 근시안적이다. 〈육체의 환희〉와 〈퓨즈〉는 혐오스러우면서도 매혹적인 성을 통해 성을 억압하는 성 도덕적 사회에 대해 저항한다. 오히려 의도적으로 여성 연기자들의 신체를 오물과 같은 오브제로 더럽히는 행위는, 아름다운 구경거리 혹은 오염될 수 있는 것으로 바라보는 지배적인 개념을 깨뜨리기 때문이다. 작가는 너무나도 리얼한 신체와 금기를 넘나드는 행위를 통해 관객에게 불쾌감과 일종의 충격을 유발하여 이들을 관성에서 끌어내고자 했다. 물론 그러한 작가의 의도가 성공했느냐는 관점에 따라 다르게 평가되지만, 본 논문은 〈육체의 환희〉 프랑스 공연 당시, 한 남성의 반응으로부터 성공적이었다고 평가한다. 성 도덕 사회의 억압에 대한 관심은, 미국의 베트남 전쟁 개입과 같은 일련의 사건을 기점으로 위계에 대한 저항, 평등을 향한 움직임으로 나아갔다.

자신의 성행위를 묘사하는 작가의 구성은 자기 조율을 통해 자신의 쾌락을 창조하고 정의할 수 있게 해주었다. 그의 키네틱 연극은 이후 여성 미술가들이 신체를 적극적으로 활용하고, 여성에 대한 목소리를 높일 수 있는 묘사와 형식으로 발전 할 수 있는 기틀을 마련한 점은 부정할 수 없다. 1990년대 후반부터 약 15년간의 준비 기간을 거쳐 기획된 첫 회고전은 수많은 기관으로부터 거절당했으나, 마침내 2015년 잘츠부르크 미술관에서 개최되었다. 또한, 비교적 최근에 개최된 다수의 회고전과2017년 베니스 비엔날레에서 평생 공로 황금사자상을 수상하면서부터 슈니먼에 대한 학문적 관심이 늘어나는 추세이다. 본 논문은 페미니즘이론으로 해석되는 기존의 논의로 한 걸음 물러난 작품 분석에서 시작되었음에도 여성, 나체, 퍼포먼스에 대한 정신분석학적 접근 방식을 유지한다는 한계점이 지적될 수

있다. 하지만, 조셉이 주장한 바와 같이, 슈니먼의 일상과 저항 정신에 주력한 본 논문은 작가 해석의 경로를 넓히는 의의가 있다고 주장하는 바이다.

참고 문헌

국내문헌

그리젤타 폴록과 로지카 파커, 이영철, 목천균 옮김, 『여성, 미술, 이데올로기』, 시각과 언어, 1995

로빈 실버 헥트, 조영일 옮김,「이본 레이너의 미니멀 댄스 춤작업」, 『공연과 리뷰』, 제 22집, 현대미학사, 2016

로잘린드 크라우스, 윤난지 옮김, 『현대조각사의 흐름』, 예경, 1977

롤랑 바르트& 수잔 손택, 송숙자 옮김, 『바르트와 손택: 사진론』, 현대미학사, 1994

박형섭, 『아르또와 잔혹연극론』, 서울: 연극과 인간, 2003

빌헬름 라이히, 윤수종 옮김 『성 혁명』, 서울: 중원문화, 2011

샐리 베인스, 이승엽, 「저드슨 댄스 시어터의 탄생」. 『공연과 리뷰』, 21(4), 2015

수잔 손택, 이민아 옮김 『해석에 반대하다』도서출판 이후, 2002

슬라보예 지젝, 김소영, 유재희 옮김, 『 삐딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995

앙토넹 아르또, 박형섭 옮김 『잔혹연극론』, 서울: 현대미학사, 1994

앙리 르페브르, 박정자 옮김,『현대 세계의 일상성』, 기파랑 에크리, 2005

에드워드 루시 스미드, 전경희 옮김, 『해프닝, 서울: 열화당, 1993

이브 알랭 부아, 로잘린 크라우스, 정연심, 김정현, 안구 옮김 『비정형:

사용자』, 미진사, 2013

조르주 바타유, 조한경 옮김, 『에로티즘 』민음사, 1997

존 마틴, 김태원, 장정윤 옮김 「연극과 무용」, 『무용이론입문』현대미학사, 1994

존 버거, 최민 옮김, 『다른 방식으로 보기, 열화당, 2012

최진석, 『민중과 그로케스크의 문화정치학』,그린비 출판사, 2017

할 포스터, 조주연 옮김,『미술 스펙터클, 문화정치』, 경성대학출판부, 2012

_____. 이영욱, 조주연, 최연희 옮김 『실재의 귀환 』경성대학교 출판부, 2003

_____. & 로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사 Since 1900』, 배수희, 신정훈 외 옮김, (서울:세미콜론,2016

국외문헌

Archias, Elise. *The Concrete Body : Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, New Haven : Yale University Press, 2016

Arendt, Hannah. *The Human Condition*, Chicago and London, 1958

Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham and London,Duke university Press, 1993

Beck, Julian. "Storming the Barricades", *New York: Hill and Wang*, 1965

Brayshaw, Teresa. and Witts, Noel "Carolee Schneemann MEAT JOY", The Twentieth Century Performance Reader, *Routledge*, 2013

Breitwieser, Sabine. "Carolee Schneemann Kinetic Painting" in Sabine Breitwieser et al., Salzburg: Museum der Moderne; Munich: Prestel, 2015

_____. "Carolee Schneemann," 『Art forum』,Vol.57, No.09, 2019

Crow, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European art in the era of dissent*, New Haven, CT : Yale University Press, 2004

Drucker, Johanna. "Collaboration without Object(s) in the Early Happenings", *Art Journal*, Vol.52, No.4, Interaction between Artist and Writers, 1993

Frascina, Francis. *Art Politics and Dissent: Aspects of the art Left in Sixties America*, Manch -ester, UK: Manchester University Press, 1999

Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essay and Review*, 199

Firestone, Shulamith. "Notes from the First Year: The Women's Rights Movement in the U.S", *New York Radical Women*, 1968

Herbert, Erin "The Women Behind the Camera- The Reclamation of Body, Pleasure, and Physical Space Through Experimental Film and Video, 1965-1975", *Florida Atlantic University, ProQuest Dissertations Publishing*, 2019

Hoffman, Alison Rene. *Our bodies, Our Camera: Women's Experimental Cinema in the U.S, 1964-1976* (Ph. D. Dissertation, University of California,2010

Horne, Victoria. "'the personal clutter… the painterly mess…' Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll", *Art history*, Vol.43 (5), 2020

James, David. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties,* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989

Jones, Ann Rosalind. 'Writing the Body: Toward an Understanding of L'Ecriture Feminine', *Feminist Studies*, Vol.7, No.2 (1981)

Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998

Joseph, Branden "Carolee Schneemann," *Art forum*, Vol.57, No.09, 2019

Kaprow, Allan. *Essay on the blurring of art and life*, Berkeley: University of California Press, 1993

Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965

Knafo, Danielle "In Her Own Image: Wome's Self-representation in Twentieth-century Art" ,*Madison: Fairleigh Dickinson University Press*, 2009

Koedt, Anne. *Radical Feminism,* Ellen Levine, Anita Rapone, eds., New York, Quadrangle Books 1973

Kristeva, Julia. "Power of Horror: An Essay on abjection" *New York : Columbia University Press,* 1982

Kubitza, Anette. "Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s", *n.paradoxa: international feminist art journa*l, online e dition by KT press, July 2001

Lambert-Beatty, Carrie. *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s* Cambridge; London: MIT Press, c2008

Lee, Pamela M. *Chronophobia: On Time in the Art of the Sixties,* Cambridge: MIT Press, 2004

Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*,

Routledge, 2006

Levin, Erica. "Dissent and the Aesthetic of Control: On Carolee Schneemann's Snow", *World Picture Journal*, Summer, 2013.

Lippard, Lucy. 'Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s' *Art Journal* Vol.40, No.1/2, Winter 1980

Lorde, Audre. "Use of the Erotic Power: the Erotic as Power, Place of Publication Unidentifi -ed, *Freedom,Calif, Distributed be the Crossing Press*, 1978

MacDonald, Scott. Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy", *Film Quarterly*, Vol.34, No.1, 1980

MacDonald, Shana. Carolee Schneemann's Fuses as Erotic Self-Portraiture, *Cineaction!,* Vol.71, 2007

Michelson, Annette. "Yvonne Rainer, Part one : The Dance and the Dance", *Art forum,* Jan.1974

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen,* Vol. 16, no.3, Autumn 1975

Pinter, Harold. "Writing for the Theatre," in Harold Pinter, Complete Works Vol 1, New York: *Grove Press*, 1976

Ponty, Merleau. *Phenomenology of Perception,* trans. Routledge and Kegan Paul (New York: Routledge, 2002

Potts, Alex. *Experiment in Modern Realism*, New Haven and London: Tale Press, 2013

_____. "Autonomy in Post-War Art, Quasi-Heroic and Casual",

Oxford Art Journal, Vol.27(1), 2004

Rainer, Yvonne, "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", *Routledge*. 1968

_____. "No Spectacle", in The Routledge Dance Studies Reader, ed. Alexandra Carter, *Routledge.* 1998

Ramsay Burt, "Judson Dance Theater: Performative Traces", *New York: Routledge*, 2007

Robin Blates, ed., "Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks", *Duke University Press,* 2007

Rodenbeck, Judith *Madness and Method: Before Theatricality*, MIT Press, Vol.13, 2003

Roselee, Goldberg. *Performance Live Art since the 60s*, New York:Thames &Hudson, 2004

Sayre, Henri. *The Object of Performance: The American Anant garde since 1970,* University of Chicago Press, 1989

Schneemann, Carolee. *Cézanne, She was a Great Painter*, Springtown: Tresspuss Press, 1975

_____. *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics : Essays, Interview, Project*, (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002

_____. "Istory of a Girl Pornography", 1974

_____. *More than Meat Joy,* Kingston, N.Y: McPherson & Co, 1979

_____. "The Obscene Body/Politic", *Art Journal* 50:4 (Winter

1991

_____ . & Joseph, Brandon, *Uncollected Text*, New York: Primary Information, 2018

Schilder, Paul. *The Image and Appearance of the Human Body*, Taylot&Francis Group, 1999

Schneider, Rebecca. The Explicit Body in Performance (London: Routledge, 1997

Simonds, Sylvie. *A Countercultural Movement: Examining Carolee Schneemann's Kinetic Theatre Between* (Ph. D. Dissertation, McGill University, Montreal, 2013

Smith, "Theater : Meat Joy", *Village Voice,* 26 November 1964

Sontag, Susan. *On Photography,* NewYork, Dell Pub.Co, 1977

Stiles, Kristine. *Correspondence Course: an Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle*, Durham: Duke University Press, 2010

Wallace, Brian. *Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises,* NY: Samuel Dorsky Museum of Art, 2010

Warr, Tracy & Jones, *Amelia The Artist's Body* , London: Phaidon), 2000

Wiener, Norbert. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and Machine*. Cambridge: MIT Press, 1967

White, Kenneth. "Meat System in Cologne", *Art Journal*, 74:1, 2015

_____. "Introduction: Focus on Carolee Schneemann", *Millennium Film Journal,* 54, 2011.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*, New York: P. Dutton & Co., Inc., New

York, 1970

인터넷 자료

Carolee Schneemann, Note on Fuses, http://www.schneemannfoundation.org/writing/notes-on-fuses,

"Judson Dance Theater, The Work is Never Done", MoMA website

"Report of Angry Arts Week"(May 1967) in Rudolf Barnick and Dore Ashton Files, PAD/D Archives (Museum of Modern Art Library

작품 목록

*캐롤리 슈니먼의 작업은 작업명만 개제

1. 〈모피 바퀴(Fur Wheel)〉, 1962, 모터를 붙인 구조물 : 램프 갓과 모피, 캔, 거울, 유리 등, 35.5x35.5x66cm
2. 〈네 개의 모피 도마(Four Fur Cutting Boards)〉, 1962, 유화 채색 합판에 우산, 전구, 사진, 천, 레이스 등, 229.9x332.7x132.1cm
3. 〈눈/몸: 36개의 변형 행위들(Eye Body: 36 Transformative Actions)〉, 퍼포먼스, 1963.
4. 〈소리와 모션을 위한 유리 환경(Glass Environment for Sound and Motion)〉, 퍼포먼스, 1962
5. 이본느 라이너, 〈트리오 A〉, 퍼모먼스, 1978
6. 〈측면으로 벌어짐 (Lateral Splay)〉, 퍼포먼스, 1963
7. 〈신문 이벤트(Newspaper Event)〉, 퍼포먼스, 1963
8. 〈육체의 환희(Meat Joy)〉, 퍼포먼스, 1964
9. 〈육체의 환희(Meat Joy)〉, 퍼포먼스, 1964
10. 〈퓨즈(Fuse)〉, 실험영화, 1964-1967
11. 스탠 브래키지, 〈창문, 물 그리고 아기 움직임(Window Water Baby Moving)〉, 실험 영화, 1959
12. 〈퓨즈(Fuse)〉, 실험영화, 1964-1967

13. 〈눈(Snows)〉, 퍼포먼스, 1967

14. 〈베트-송이(Viet-Flakes)〉, 영상, 1965

15. 〈눈(Snows)〉, 퍼포먼스, 1967

16. 〈눈(Snows)〉, 퍼포먼스, 1967

17. 〈내부 스크롤(Interior Scroll)〉, 퍼포먼스, 1975

도 판

그림 1. 〈모피 바퀴(Fur Wheel)〉, 1962

그림 2. 〈네 개의 모피 도마(Four Fur Cutting Boards)〉, 1962

그림 3. 〈눈/몸: 36개의 변형 행위들(Eye Body: 36 Transformative Actions)〉, 1963

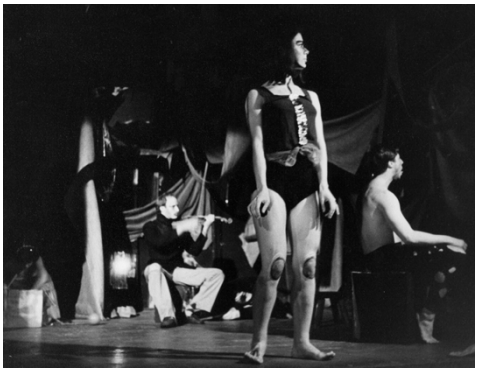

그림 4. 〈소리와 모션을 위한 유리 환경(Glass Environment for Sound and Motion)〉, 1962

그림 5. 이본느 라이너, 〈트리오 A〉, 1978

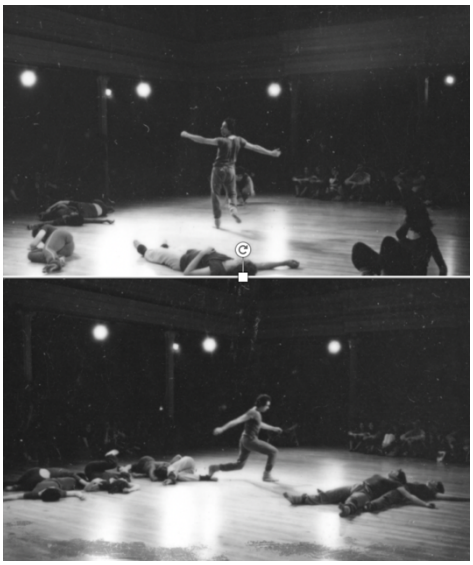

그림 6. 〈측면으로 벌어짐 (Lateral Splay)〉, 1963

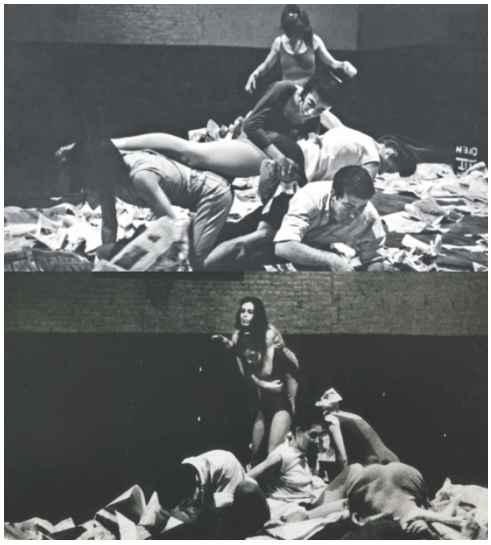

그림 7. 〈신문 이벤트(Newspaper Event)〉, 1963

그림 8. 〈육체의 환희(Meat Joy)〉, 1964

그림 9. 〈육체의 환희(Meat Joy)〉, 1964

그림 10. 〈퓨즈(Fuse)〉, 1964-1967

그림 11. 스탠 브래키지, 〈창문, 물 그리고 아기 움직임(Window Water Baby Moving)〉, 1959

그림 12. 〈퓨즈(Fuse)〉, 1964-1967

그림 13. 〈눈(Snows)〉, 퍼포먼스, 1967

그림 14. 〈베트-송이(Viet-Flakes)〉, 1965

그림 15. 〈눈(Snows)〉, 퍼포먼스, 1967

그림 16. 〈눈(Snows)〉, 퍼포먼스, 1967

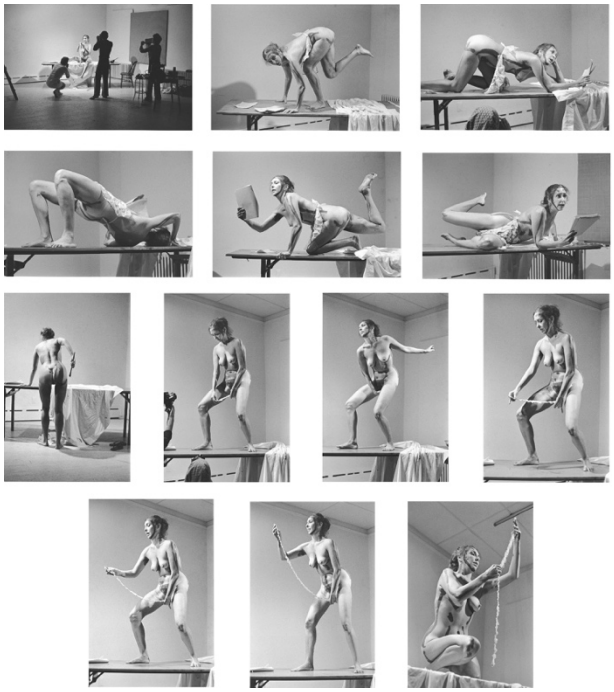

그림 17. 〈내부 스크롤(Interior Scroll)〉, 1975

Abstract

Daily Life and Sex

Rereading Carolee Schneemann's 1960s work

Shin-young Park
Interdisciplinary Program Art Management
Graduate School
Seoul National University

This paper aims to distance Carolee Schneemann's performance in the 1960s from the previous studies that approached it from a feminist point of view, instead of understanding the relationship with the Judson Dance Theater, daily life, and sex discourse, which were actively discussed at the same period.

Until now, discussions about Schneemann have been centered around performances using the nude, and the frame of feminism given to the artist became a tag that followed her whether she wanted it or not. Previous studies approached Schneemann from the perspective of women's sexual liberation and Freudian psychoanalysis, such understanding was dominant. Of course, these interpretations provided a useful framework for understanding Schneemann's work, but at the same time, they fixed her work within the category of feminism, making it difficult to access the multifaceted nature of her work. On the other hand, over the past decade,

American academia has attempted to approach things that have been solidified by feminism from a different perspective. These attempts, compared to other meanings, avoid overemphasizing or being read-only as feminism and try to flexibly look at the subject around new keywords. To replace feminist lenses this thesis pays attention to “everyday life” that appears through her various artistic genres as a perspective, which in this case Schneemann's daily life, which is unique in 'sex-related daily life'.

Schneemann reacted sensitively to the flow of art change to the extent that it would not be an exaggeration to say that she was in touch with all the artistic aspects of the rapid changes in the 1960s. The performance she named 'kinetic theater' shows that she has grafted contemporary art into her art with her own unique art concept that combines the characteristics of abstract painting, minimalism, Judson's dance theater, and happenings. Schneemann's work in the 1960s challenges formalism, authoritarian elitism, and vague hopes for new changes, which are related to the thinking that existed among young artists in the 1960s. This thesis is a process of restoring the meaning of Schneemann's work in the '60s art world orientation', and viewed its unique orientation as 1) a movement to scatter the boundaries between daily life and art, and 2) an oppressed sexual daily life.

In Schneemann's early assemblage called 'painting-construction' in the early '60s, the logic of everyday life appears by the use of everyday

objects, or in the performance of the Judson Dance Theater and Schneemann's kinetic theater, which are characterized by chance, improvisation, body-to-body contact, and repetition. Like Antonin Artaud, Schneemann said that her artistic ideology was based on, adopted 'body' as her language, and like in experimental plays in the 1960s, she tried to escape from text and representation. The audience not only feels unfamiliar with the events happening on the stage where the meaning has evaporated, but also asks what they are watching and where they are, which is a way of moving forward with new communication.

Meanwhile, this paper also paid attention to Schneemann's unique concept of "everyday life". The point is that, for Schneemann, everyday life includes, above all, sex, which society has tabooed. In general, her works contain the experiences and bodies of moments of sexual fulfillment and desire in everyday life. Following Schneemann's argument, the sexual energy of her work was transmitted from Wilhelm Reich. Existing studies on Schneemann reveal this fact, but in most cases do not clearly explain the theoretical relationship. Therefore, this study focused on the spirit of resistance revealed in his works while supplementing the limitations of existing studies focusing on 〈Meat Joy〉 and 〈Fuses〉. Schneemann resists the sex-suppressing society by totalizing the most secret, private, and taboo, sex in everyday life. She acknowledged and encouraged sexual impulses as a natural act, and tried to convey the sexual sensations she felt to the audience.

If Schneemann's early interest in oppression was on a sexually moral society, after the US intervention in the Vietnam War, her interest shifted to equality and hierarchy in all areas. The change in the object of resistance suggests that she has come to speak as a political activist beyond the art world. This thesis focuses on the daily cruelty shown by Schneemann through 〈Snows〉, which metaphorically captures the artist's views on the Vietnam War. Schneemann showed the horrors of war by contrasting a normal but peaceful daily life with a broken daily life instead of guns, swords and death. She represented the voices of anti-war activists at the time who suffered irreparable wounds and trust lost in the ongoing war. 〈Snows〉 is a good example of Schneemann's hope that the artwork will be able to mobilize the audience with the belief that they will work as a part of political resistance.

As the 1960s passed, the enthusiasm of the anti-war movement and the cry for peace faded. Rather than unite toward a revolutionary ideal, people focused the energy on personal values and experiences. In the case of Schneemann, she has made works of everyday experiences she has experienced as a member of the art world and as a female artist, taking the system and history that cannot be separated from masculinity as the object of resistance. However, Schneemann's nudity hindered the artist's continued efforts to give herself a historical voice. This is because all attention was focused on the nude woman before understanding the multifaceted nature of

the work. It is difficult to view Schneemann's work simply as feminism. This is because she used her own body and nudity even before it was read as feminism. Her art seems to presuppose more universal human equality than simply "for women" art. Rather, the feminist aspect, which has been centrally discussed so far, is inevitably accompanied by as she shows her personal experience, and it seems that the meaning has been solidified as criticisms and logic supporting it have developed.

It is undeniable that her kinetic theaters laid the foundation for female artists to actively use the body and develop into a description and form that can raise the voice of women. Although this thesis started with an analysis of the work that took a step back from the existing discussion interpreted as a feminist theory, the limitation of maintaining a psychoanalytic approach to women, nudity, and performance can be pointed out. Nevertheless, this paper argues that the movement to rescue Schneemann's practice from the category of feminism is intertwined with the global study of Schneemann and the attempt to correct the problematic framework of feminist research, and it is argued that this is meant to broaden the path of interpretation of works that focus on the spirit of resistance.

Keywords : Carolee Schneemann, sex, daily-life, kinetic theater, Judson Dance Theater, Feminism

Student Number : 2018-24059