



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](#)

임 성 훈 교수지도  
석사학위 청구논문

캐롤리 슈니만(Carolee Schneemann)  
의 작품에 나타난 몸의  
네오아방가르드적 특성 연구

- 1950~1970년대 작품을 중심으로 -

2020

성신여자대학교 대학원  
미술사학과  
장 솔 이

캐롤리 슈니만 (Carolee Schneemann)  
의 작품에 나타난 몸의  
네오아방가르드적 특성 연구

- 1950~1970년대 작품을 중심으로 -

임 성 훈 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

장 솔 이

# 인 준 서

장솔이의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 5월

심사위원장..... 이 보 연 ..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 ..... 임 성 훈 ..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 ..... 권 영 진 ..... (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 캐롤리 슈니만(Carolee Schneemann, 1939-2019)의 작품에 나타난 몸의 양상을 1960년대 미국 뉴욕에서 일어난 네오아방가르드 미술의 특성으로 살펴본 연구이다. 슈니만은 미술계에 합류하면서 자신의 몸을 통해 실험적인 예술을 선보인 작가로서, 초기 추상회화에서부터 퍼포먼스와 영화, 설치까지의 다양한 작품에 그녀의 시각으로 해석된 네오아방가르드적 특성이 반영되었다. 당시 미술계를 주도하던 추상표현주의 미술에 대항하여 등장한 새로운 네오아방가르드 예술가들은 형식주의 모더니즘을 거부하는 과정에서 당대 미국의 복합적인 사회정치적 상황을 선대와 다르게 직시하였다. 그 결과 삶의 요소를 예술에 도입하거나 관객과의 상호소통을 시도하는 등, 기존의 미술사적 연구로 논의되기 어려운 작품들이 다양한 형태로 등장하였다.

이에 본고는 같은 시기에 제작되었던 슈니만의 초창기 주요 작품을 네오아방가르드라는 하나의 축을 통해 분석하고자 하였다. 여성의 나체를 활용한 퍼포먼스로 인해 주로 페미니즘 연구로만 집중되었던 선행연구에서 나아가, 그녀의 초기 대표 작업을 회화에서 확장된 네오아방가르드적 미술의 특성이라는 갈래로 살펴보았다. 이때 슈니만의 작품을 크게 물리적인 몸의 탐구, 여성 몸의 섹슈얼리티 표현, 몸을 통한 사회 비판이라는 세 가지 특성으로 분류하였다. 이 과정에서 슈니만의 작품에서 지속적으로 표출된 페미니즘의 관점과 함께 네오아방가르드적 측면을 바라봄으로써 성의 문제에만 국한된 기존의 단편적인 연구에서 나아가고자 하였다.

따라서 본 논문은 먼저 네오아방가르드 미술의 형성 배경과 전개 양상, 주요 특성을 몸을 중심으로 소개하였다. 미술사에서 최초의 퍼포먼스로 논의되는 20세기 초 유럽의 미래주의와 다다 미술의 연장선으로 연구되는 네

오아방가르드의 흐름을 분석할 때, 예술가의 몸이 퍼포먼스를 통해 수행하고자 했던 목적과 특성을 논하였다. 특히 슈니만이 많은 관계를 맺었던 무용계와의 협업으로 퍼포먼스를 제작하게 된 과정과 그 대표적인 작품을 면밀히 살펴보았다. 이를 통해 슈니만이 자신의 예술 개념을 형성한 주요 기간인 1950년대부터 70년대까지의 작품을 모더니즘을 포함한 모든 기성 가치 체계를 거부했던 당대 네오아방가르드의 측면으로 바라봄으로써 보다 포괄적인 미술사적 맥락 안에서 조명할 수 있었다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 네오아방가르드 미술에서 대두된 몸의 미술사적 흐름 .....	8
1. 미술사 안에서의 몸 담론의 고찰 .....	8
2. 전후 미국 미술에 나타난 몸의 전략 .....	20
1) 네오아방가르드 미술의 몸 : 삶과 예술의 융합 .....	23
2) 저드슨 무용단 : 우연적이고 물리적인 몸 .....	33
III. 캐롤리 슈니만의 작품 분석 .....	46
1. 슈니만의 생애와 초기 회화의 확장 .....	46
2. 네오아방가르드적 특성의 표현 양상 .....	56
1) “키네틱 연극(kinetic theatre)”으로 드러낸 물질적인 몸 .....	56
2) 여성의 에로틱한 몸과 섹슈얼리티 .....	69
3) 사회 비판 .....	79
IV. 결론 .....	85
참고문헌 .....	89
도판목록 .....	97
도판 .....	102
ABSTRACT	

## I. 서론

미술에서 인간의 몸은 오랫동안 중요한 주제로 사용되었다. 회화와 조각을 통해 다양한 양상으로 재현된 몸은 각 시대의 주요 철학적·미적 담론을 담아내었다. 주로 몸보다 정신을 강조하는 관점에 따라 작품의 내용을 위해 재구성된 몸의 형태는 그 시대를 살아가는 인간의 몸 자체로 온전히 표현되기보다 대부분 한정된 모습으로 묘사되었다. 또한 고정된 하나의 시각 이미지로 제시되는 미술의 매체 특성상 움직이는 몸이 지닌 감각적 요소를 실질적으로 표현하기 어려웠다. 이후 19세기 모더니즘 미술이 등장함에 따라 인간의 몸을 재현하는 관점에 커다란 변화가 일어나면서 시각적으로 추상화된 몸의 형태가 새로이 등장하기도 했으나, 이 또한 고정된 이미지였다. 때문에 실재하는 인간의 몸 자체가 미술로 여겨지기 위해서는 몸을 바라보는 사회의 변화와 함께 기존과 다른 새로운 매체가 요구되었다.

살아 움직이는 몸이 예술로서 처음 제시된 것은 20세기 초반 유럽의 미래주의(Futurism)와 다다(Dada)에 이르러서다. 이들은 자신의 몸을 예술적인 표현 수단으로 사용하여 관객 앞에서 직접 행위로 보여주었다. 기성 예술을 거부하기 위해 고정된 이미지에서 벗어난 예술가의 몸은 적극적으로 움직이면서 미술관에 전시될 수 없는 새로운 예술을 선보였다. 움직이는 몸은 기존의 모든 미술사적 제약에서 해방되었기 때문에 관습적인 미술의 제도, 미적 요소, 감상 방법, 연구 방법 등과 연관 지어 논의할 수 없었다.

이들의 행위는 주로 무대에서 공연되었기 때문에 미술과 연극의 관점을 오가며 혼동되었으나 이후 ‘퍼포먼스(performance)’라는 형태로 미술사에서 연구되었다. 미래주의와 다다 이후 맥이 끊겼던 몸의 행위가 전후(戰後) 미국에서 다시 일어나면서 본격적으로 논의되었는데, 미국의 예술가들은 새로이 등장한 사진과 비디오, 환경 예술 등과 연관된 더 확장된 양상의 퍼포

면스 작품을 발전시켰다. 그들은 당시 미술계의 판도를 장악했던 추상표현주의(Abstract Expressionism)에 대한 반동으로 곧 ‘네오아방가르드(neo-avant-garde)’ 미술이라는 새로운 흐름을 형성하였다. 해프닝(Happening), 플럭서스(Fluxus), 퍼포먼스, 네오 다다(Neo-Dada), 미니멀리즘(Minimalism), 개념미술, 팝아트(Pop Art) 등처럼 동시다발적으로 일어난 이 현상은 한 가지 ‘-주의’와 같은 운동이나 개념으로 정의할 수 없을 만큼 다양했다. 모더니즘 미학으로는 설명될 수 없는 이들의 작품에 대해 이론가들은 공통적으로 예술과 삶의 융합, 사회 참여, 젠더 경계의 와해와 정체성 표출, 대중문화와 순수미술의 간극 제거, 제도비판 등의 특성으로 바라보았다.

본 논문이 연구할 캐롤리 슈니만(Carolee Schneemann, 1939-2019) 역시 이 시기에 다양한 실험 작품을 선보였던 네오아방가르드 미술가 중 한 명으로, 퍼포먼스 매체의 탐구에 있어 중요한 선례를 남긴 대표 작가이다. 회화에서 시작된 그녀의 예술은 뉴욕에 상륙함과 동시에 평면에서 벗어난 퍼포먼스와 영화, 사진, 설치 등의 매체로 빠르게 확장되었다. 특히 인간의 몸을 본연의 모습 그대로 보여주고자 했던 슈니만은 퍼포먼스를 통해 물리적인 몸이 표현할 수 있는 다양한 형태를 실험하였다. 그 과정에서 지금까지 전통 미술사에서 대상으로 고정되었던 여성의 몸을 주체로서 노골적으로 드러내기도 했다. 또한 몸을 둘러싼 사회 문제에 관심을 보이며 베트남 전쟁의 파괴적 행태를 비판하기 위해 몸을 통해 인간 존재에 대한 재고를 촉구하였다.

이러한 작품들은 그녀가 뉴욕으로 이주한 1961년부터 1970년대에 제작되었는데, 이를 근간으로 슈니만은 70년대 후반 이후의 작품에서 자신의 예술 개념을 심화시킬 수 있었다. 초기 회화와 퍼포먼스에서 실험하던 개념을 영화와 설치 작업으로 확장하거나, 꾸준한 관심을 보인 페미니즘적 태도를

지속적으로 탐구한 후기 작업에서는 네오아방가르드와의 연관성을 크게 찾아볼 수는 없다. 그러나 본고는 슈니만의 전 생애의 작품을 네오아방가르드로 분석하려는 것이 아니기 때문에, 그들과의 상호교류가 활발하게 일어났던 1970년대 중반까지의 작품을 위주로 살펴보았다. 즉 대다수의 작품이 주로 페미니즘 시각으로 설명될 수 있음은 분명하나, 본고는 슈니만이 회화에서 나아가 자신의 예술 개념인 ‘키네틱 연극(kinetic theatre)’으로 발전시켰던 초창기 경력 속에서 동시대 네오아방가르드 예술과의 상호교류와 협업에 주목하고자 한다. 1970년대 중반까지는 슈니만의 예술 개념을 형성한 결정적인 영향 관계를 파악할 수 있는 중요한 시기이기 때문에, 슈니만에게 큰 영향을 주었던 네오아방가르드 예술과 연관 지어 그녀가 제시한 몸에 나타난 네오아방가르드적 특성을 연구하고자 한다.

따라서 본 논문은 70년대까지의 대표적인 작품과 함께 주목되지 않았던 다른 퍼포먼스와 영화를 살펴봄으로써 슈니만이 당시 뉴욕의 독특한 미술 현상과 어떻게 연관되어 상호관계를 맺었는지 주목하고자 한다. 초기의 많은 작품이 상당 부분 네오아방가르드 예술과 밀접하게 연관되었음에도 불구하고, 그녀의 초기 작업에 대한 연구는 여성의 나체를 제시한 점 때문에 주로 페미니즘 미술의 선구자라는 측면에서만 이루어져 왔다.<sup>1)</sup> 또한 주요 작품을 퍼포먼스로 제시했다고 하여 자신을 퍼포먼스 예술가로 정의하는 것에 대해서도 슈니만은 강한 반대 의사를 보였다. 언제나 “나는 화가다. (...) 내

1) 슈니만의 작업을 페미니즘으로 분석한 주요 연구는 다음과 같다. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998; Amelia Jones, *Sexuality*, London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2014; Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, New York: Routledge, 1997; Lucy Lippard, “The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’s Body Art”, in *Art in America*, vol. 64, no. 3, 1976, pp. 73–81; Kathleen Wentrack, *The Female Body In Conflict: U.S. and European Feminist Performance Art 1963–1979*, Carolee Schneemann, Valie Export, and Ulrike Rosenbach, Ph. D. dissertation, The City University of New York, 2006; 루시 리파드, 윤형민 옮김, 『오버레이: 먼 과거에서 대지가 들려주는 메시지와 현대미술에 대한 단상』, 현실문화연구, 2019; 트레이시 워, 심철웅 옮김, 『예술가의 몸』, 미메시스, 2007.

가 발전시킨 모든 것은 시각적 원리를 캔버스 밖으로 확장하는 것과 관련이 있다”<sup>2)</sup>라고 말하며 스스로를 화가라고 강조했다. 대부분의 퍼포먼스를 구상할 때에도 드로잉이 수반되었던 점을 고려하여 본 논문에서도 우선 초기 회화 작품을 면밀히 살펴보고자 한다.

이와 같이 페미니즘과 퍼포먼스 측면으로만 논의할 수 없는 슈니만의 확장된 회화적 태도와, 성적인 면모가 드러나지 않은 작품들을 분석하는데 있어 본 논문은 몸에 나타난 네오아방가르드적 특성에 초점을 맞추었다.<sup>3)</sup> 당시 많은 예술가들이 몸의 행위를 다루었듯이, 슈니만 또한 초기 회화에서 탐구하던 캔버스의 확장을 몸의 다양한 양상으로 발전시키면서 각 매체의 특성을 효과적으로 활용하였다. 고정된 회화 표면에서 벗어나 움직이는 몸의 이미지를 다방면으로 실험한 슈니만의 작품을 포괄적으로 분석한 연구는 국내에서는 물론이고 국외에서도 미흡했으나, 2015년 오스트리아 잘즈부르크 미술관(Museum der Moderne Salzburg)에서 열린 첫 회고전 《키네틱 회화(Kinetic Painting)》의 도록은 본 논문의 논지를 전개함에 있어 좋은 자료가 되었다.<sup>4)</sup> 이 전시는 초창기 회화에서부터 최근 작품까지를 조망한 대규모 전시로, 지금까지 주목받지 못했던 작품들의 상세한 설명과 관련 작업 노트를 정리하였다. 이에 본 논문은 각 작품에 대한 슈니만의 태도를

---

2) Samuel Dorsky Museum of Art, *Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises*, New Paltz: States University of New York Press, 2010, p. 27.

3) 본 논문이 슈니만의 몸을 네오아방가르드 미술의 몸과 결부시켜 논함에 있어 미술사학자 조수진의 연구에 영향을 받았다. 조수진은 1960년대라는 특유의 시대를 기점으로 형성되었던 미술 실천 속에서 ‘몸’의 출현을 네오아방가르드의 한 전략으로 가정하여, 모더니즘에 저항한 예술가들의 몸을 중심으로 바라보았다. 이에 본 연구도 슈니만의 몸을 네오아방가르드라는 넓은 맥락에서 바라볼 계기를 마련할 수 있었다. 조수진, 『1960년대 미국 ‘네오아방가르드’ 미술에 나타난 몸의 전략』, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2012.

4) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, Salzburg: Museum der Moderne; Munich: Prestel, 2015. (2015. 11. 21~ 2016. 2. 29); 이 전시 이전에 슈니만의 회화와 퍼포먼스의 연관성을 주목한 전시는 뉴 팔츠의 주립대학 내에 위치한 사무엘 도스키 미술관(Samuel Dorsky Museum of Art)에서 개최된 《캐롤리 슈니만: 기존 전제들을 넘어서(Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises)》(2010.2.6.~ 7.25)이다.

일차적으로 확인할 수 있었다.

슈니만은 동시대 다른 네오아방가르드 작가들에 비해 뒤늦게 학술적 연구가 시작되었다. 본격적으로 연구된 시기는 1996년 뉴욕의 뉴 뮤지엄(New Museum)에서 열린 《캐롤리 슈니만: 그녀의 한계까지 포함하여(Carolee Schneemann: Up To And Including Her Limits)》(1996. 11. 24~1997. 1. 26) 전시 이후부터이다.<sup>5)</sup> 비록 작품들의 자료를 아카이빙한 성격이 강했으나 여성 문제로 한정되었던 기존의 연구에서 나아가 지난 40년간의 작품들을 총체적으로 바라볼 수 있는 전환점을 제공한 전시였다. 그러나 여성의 몸과 성적인 요소가 노골적으로 드러난 슈니만의 작업은 이후 전시되기까지 많은 어려움이 있었다.<sup>6)</sup>

2019년 3월 6일 뉴욕 뉴 팔츠(New Paltz)에서 80세의 나이로 작고한 슈니만은 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 이행하는 과도기 속에서 여성 예술가로서 뚜렷한 입지를 다진 중요한 작가임에도 이렇듯 그 평가가 제대로 이루어지지 않았다. 그녀는 예술가이자 여성인 실재하는 물리적인 몸을 통해 기존의 남성중심의 미술사에 도전하였고, 퍼포먼스 매체의 초기 혁신성을 효과적으로 보여주었다. 실재하는 여성의 몸은 모더니즘의 추상적이고 남성중심의 미학 속에 존재하는 것이 아닌 일상적인 삶 속에 속하는 존재이기 때문에, 본고는 미술사적 맥락과 함께 슈니만이 본격적인 작업을 시작하던 1960년대 미국의 사회정치적 흐름과 네오아방가르드 미술의 특성을 살펴봄으로써 다각도의 시선에서 작품을 바라보고자 한다.

먼저 본 논문의 II장 첫 번째 절에서는 미술사에서 재현되어 온 몸이 본격적으로 실제의 모습으로 대두되기 시작한 미래주의와 다다의 퍼포먼스를

---

5) 슈니만의 대표 작품들의 작업 노트와 안무보(score), 사진, 영상, 영화, 다중매체 설치 작업이 함께 전시되었다. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/271> (2020.5.13. 접속)

6) 1990년대 후반부터 준비하던 슈니만의 첫 회고전은 미국을 포함한 세계 각지의 미술관들이 전시 요청을 거절하는 바람에 2015년까지 늦춰졌다. 이해현, 「키네틱 연극으로서 캐롤리 슈니만 작업 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2019, pp. 3-4.

살펴볼 것이다. 이들은 최초로 대중 앞에 예술가의 물리적인 몸을 제시했다는 점에서 퍼포먼스의 시작으로 평가되며, 그들이 몸을 통해 성취하고자 한 전략과 그 수용 양상, 그리고 이후의 평가를 간략하게 고찰하고자 한다.

이어서 II장의 두 번째 절에서는 네오아방가르드 미술의 전반적인 사회적·미술사적 배경을 논의하고자 한다. 그 중 특히 몸에 주목했던 예술가들의 전략을 삶과 예술의 융합이라는 관점에서 전개할 것이다. 해프닝과 플럭서스 예술가들은 예술 형식의 대안을 제시하는 과정에서 수행적인 몸을 드러냈는데, 이는 근대적 사고방식에 갇혀 있던 인간의 몸을 다르게 받아들이면서 시작되었다. 또한 슈니만이 속했던 저드슨 무용단(Judson Dance Theater)은 미술가와 무용수들의 협업을 통해 몸을 수행하는 방식에 있어 가장 급진적인 실험을 선보인 단체였다. 일상에서는 포착하지 못할 몸의 움직임을 퍼포먼스로 보여줌으로써 몸에 대한 새로운 관점을 생각할 수 있도록 유도하였다. 이는 무용이라는 분야가 미술과 융합되면서 다른 네오아방가르드 미술보다도 몸의 물리적인 탐구로 직결되어 그 실험이 자주, 혁신적으로 일어났기 때문이었다. 따라서 저드슨 무용단에 있을 당시 슈니만이 제작했던 주요 퍼포먼스 세 개를 살펴보고자 한다.

마지막으로, III장에서는 앞서 살펴본 네오아방가르드의 특성을 바탕으로 슈니만의 작품을 분석하고자 한다. 본격적인 분석에 앞서 그녀의 간략한 생애와 초기 회화 작업을 먼저 바라볼 것인데, 1950년대부터 회화를 확장하기 위해 사물을 부착하거나 전동장치를 추가하는 등의 다양한 실험 과정을 살펴볼 것이다. 이어 2절에서는 회화 평면에서 벗어난 퍼포먼스와 영화 등의 매체를 시도하기 시작한 60년대 이후의 작품을 분석할 것인데, 본고는 크게 세 가지 측면으로 그녀의 작품에 드러난 네오아방가르드적 특성을 다루고자 한다.

먼저 1항에서는 그녀가 회화를 확장시키면서 일상의 요소를 도입하는 과

정으로 물리적인 몸을 활용한 작품들을 중점으로 살펴볼 것이다. 이 특성은 다른 네오아방가르드 예술가들 또한 탐구했던 몸의 양상으로, 슈니만은 무용수들과의 만남으로 자신만의 퍼포먼스를 확립해 나갈 수 있었다. 이 과정에서 여성이라는 자신의 정체성을 드러내는 것 자체가 사회적으로 문제가 되었음을 인식한 슈니만은 곧 행위하는 여성의 몸을 다방면에서 탐구하며 기존의 미술사에 도전하였다. 2항에서 살펴볼 그러한 작품들은 1970년대 페미니즘 미술이 본격화되기 전부터 그녀의 개인적인 경험을 통해 문제점을 인식한 결과에서 시작되었다.

이어서 3항에서는 그녀의 작품에 드러난 사회 참여 의식을 마지막으로 다루고자 한다. 당시 1960년대 도래했던 베트남 전쟁에 대한 반발로 미국 내에 반전운동이 강하게 일어나면서, 많은 네오아방가르드 예술가들이 작품을 통해 사회 문제에 참여하였다. 슈니만 역시 전쟁의 파괴적 행위에 강한 반감을 가지며 퍼포먼스에서의 움직임은 몸과 영화 매체의 편집된 이미지로 미국 정부의 잔혹한 학살의 행태를 적극적으로 비판하였다.

위와 같은 과정을 통해 본 논문은 페미니즘적 측면에서만 연구된 몇 가지 대표 작품 외에 지금까지 연구되지 않았던 슈니만의 작품을 포괄적으로 고찰함으로써, 네오아방가르드라는 현대미술사의 흐름 속에서 몸에 대한 새로운 시도를 탐구한 슈니만의 미술사적 위치를 조명하고자 한다.

## II. 네오아방가르드 미술에서 대두된 몸의 미술사적 흐름

### 1. 미술사 안에서의 몸 담론의 고찰

미술에서 인간의 몸이 다루어진 시기는 인류 역사와 함께 시작되었다고 볼 수 있다. 선사시대의 동굴 벽화와 조각상, 이집트의 무덤 벽화와 그리스 로마 시대의 작품들을 거쳐 인간은 그들의 삶과 이상이 반영된 자신의 모습을 재현하였다. 이때의 인간 형상은 대부분 미술가 주체의 개인적인 욕망을 담아내기보다 그 시대의 사회문화적 요구와 욕망이 투영된 모습으로 나타났다. 동서양을 막론하고 문명의 발달과 함께 그러한 욕망이 담긴 인간의 몸은 미술의 주요한 소재로 다뤄졌다. 특히 사회정치적으로 안정을 찾았던 그리스 시대에 자연과학과 철학의 발달로 현실에 대한 관심이 증가하면서, 미술에서의 사실적인 묘사가 점차 등장하였다. 이 시기 황금 비례와 해부학 등을 통해 창안된 ‘누드(nude)’<sup>7)</sup>는 이후 서양미술사를 이어온 하나의 주요 형식이다. 그러나 주로 관찰을 통한 모방 너머의 정신적 아름다움을 담아내려 하면서 인간의 몸은 신화와 종교적 인물의 이상적인 형태로 재현되었다.

따라서 19세기 모더니즘 미술이 시작되기 전까지 인간의 몸은 대부분 ‘실체(real)’의 모습이나 그것을 둘러싼 사회문화적 배경 안에서 고려되기보다, 이상화되고 추상화되었으며 주로 정치·종교적 측면에서 활용되어 재구성되었다. 즉 고대 그리스 시대에서 이어진 이성 중심의 철학은 근대에 이르러

7) ‘알몸(naked)’과 ‘누드(nude)’를 구분하여 인간 형태를 연구한 케네스 클라크(Kenneth Clark)의 저서 『누드의 미술사』에서 알 수 있듯, 단순히 옷을 벗은 상태인 ‘알몸’과 달리 ‘누드’는 균형 잡히게 재구성된 육체의 이미지를 부르는 용어이다. 18세기 초에 비평가들이 아직 서양미술에 대한 지식이 없는 나라에 누드를 외설적인 것이 아니라 예술의 중심 주제로 설명하기 위해 고안한 용어다. 그리스 시대 이후 서양미술의 한 형식으로서 아카데미의 주요 흐름을 형성해 온 누드는 비너스와 같은 신화 인물이나 종교 인물들을 재현하며 그 조형성을 탐구하였다. 케네스 클라크, 이재호 옮김, 『누드의 미술사』, 열화당, 2002, pp. 15-17.

데카르트(René Descartes)에 의해 체계화되면서, 인간 주체의 이성을 통해 자연의 보편적인 지식에 이를 수 있다고 논의되었다. 미술 또한 하나의 이성적인 활동으로 고려되면서 그 고유의 보편적인 규범을 구축하기 위한 흐름 속 적절치 않은 형식들은 배제되었고, 아카데미에서는 회화의 최고 장르인 역사화와 인물화를 위한 기본 훈련으로 누드를 보고 그리게 하였다. 예술 작품의 교훈적인 내용을 통해 인간의 이성적 사고를 촉진하고자 물질적인 몸은 지양되었지만, 역설적이게도 그 중심에는 언제나 인간의 몸이 자리하고 있었다.

그런데 이러한 전통 미술의 이성 중심적인 구조에 대응하여 인간의 ‘실재(reality)’ 몸이 전면에 나오기 시작한 시대가 등장하였다. 19세기 말부터 일어난 산업화와 두 차례의 세계대전으로 인간 존재에 대한 인식 변화가 일어나면서, 미술에서도 인간의 몸은 그 형식이나 내용 측면에서 극적으로 변화했다. 특히 몸을 모방하던 기존의 방식과 달리 예술가의 물질적인 몸 자체가 작품으로 제시되었다. 미술사학계에서는 일반적으로 그 시작을 20세기 초반의 미래주의와 다다의 퍼포먼스로 논한다.

‘퍼포먼스’ 용어가 미술계에서 본격적으로 사용되기 이전, 미술사학자 로즈리 골드버그(RoseLee Goldberg)는 20세기 초반부터 중후반까지의 기간 동안 예술 표현의 한 매체로서 사용된 퍼포먼스의 사례를 정리하여 『퍼포먼스: 1909년부터 현재까지의 라이브 아트(PERFORMANCE: Live Art 1909 to the Present)』(1979)를 발행하였다.<sup>8)</sup> 골드버그는 몸짓을 예술

8) “1960년대에는 퍼포먼스 예술의 용어와 개념조차 존재하지 않았다. 퍼포먼스 작품에 대한 지원금을 신청할 곳도 없었기에, 우리는 주변에서 구할 수 있는 쓰레기와 발견된 오브제, 예술가들의 협업으로 이루어진 연극과 해프닝, 플럭서스, 이벤트를 실험할 수 있었다”라는 슈니만의 회상처럼, 1960년대까지도 ‘퍼포먼스 아트’라는 용어는 미술계에서 존재하지 않았다. 이 용어가 처음 사용된 것은 1974년 전자매체를 탐구하던 대안 공간 ‘더 키친(The Kitchen)’의 한 전시 브로슈어에서 등장한 것으로 본다. 로즈리 골드버그는 1978년부터 ‘더 키친’의 큐레이터로 활동한 바 있다. Carolee Schneemann, “The Obscene Body/Politic”, in *Art Journal*, vol. 50, no. 4, 1991, p. 31; Jenni Sorokin, “Envisioning High Performance”, *Art Journal*, vol. 62, issue 2, 2003, p. 37. (조수진, 『퍼포먼스 아트』,

로 실험하던 초기 전위예술가의 역사를 크게 20세기의 미래주의, 러시아 구축주의, 다다, 초현실주의로 분류한다. 골드버그에 따르면 퍼포먼스란, 미래주의자 필리포 마리네티(Filippo Marinetti)가 「미래주의 창립 선언(Manifeste de foundation du Futurisme)」을 발표한 1909년부터 이어진 예술 형식으로, 전통적인 미술을 탈피하는 동시에 대중에게 직접 호소할 수 있으며, 미술 외의 다른 예술 형식들(문학, 연극, 음악, 시 등)을 자유로이 융합하고 이용할 수 있는 것이었다.<sup>9)</sup> 즉 예술가들에게 살아 있는 몸짓은 새로운 표현 방법이자 기성 예술에 대항하는 하나의 수단이었다.

이와 같이 정의된 퍼포먼스의 역사 중 특히 미래주의와 다다는 이후 1960년대 미국에서 일어난 퍼포먼스의 선구자로 평가되는 주요 미술 운동이다. 이들은 저녁의 유흥공연을 뜻하는 ‘세라테(Serate)’나 ‘스와레(Soirée)’를 연상케 하는 퍼포먼스를 주로 선보였지만, 중세부터 지속된 일반적인 공연 형식과는 달리 이들의 퍼포먼스에는 ‘대중을 위한 오락적 공연물’인 ‘바리에테(Variété)’와 ‘카바레(Cabaret)’가 의도적으로 도입되었다. 당시 미래주의와 취리히 다다 운동을 주도했던 마리네티와 휴고 발(Hugo Ball) 모두 연극계에서 활동했던 공통점이 있으며, 이미 오락 공연의 형식이 지닌 전위적 의미를 인식하고 대중문화를 통해 기성 문화에 도전할 수 있는 가능성을 초창기부터 감지했었다.<sup>10)</sup> 이들의 예술적 행위는 이후 미국 전후 시기 등장한 젊은 예술가들의 역사적 모델이 되었는데, 그 흐름을 간략히 살펴보고자 한다.

1909년 2월 20일, 프랑스 신문 《르 피가로(Le Figaro)》에 발표한 선언을 통해 출범한 미래주의는 일 년 후인 1910년 1월 12일에 공식적인 첫

---

서강대학교출판부, 2019, p. 2, 각주1번 재인용)

9) 로즈리 골드버그, 심우성 옮김, 『행위예술』, 동문선, 1995, p. 9.

10) 조수진, 앞의 책, pp. 8-9. 마리네티는 1898년부터 4년 동안 연극과 오페라 평론가로 활동하였고, 발은 연기학교의 수업을 수강하거나 각종 극단에 참여하는 등의 과정을 거치면서 다양한 연극 개념을 연구하였다.

번째 퍼포먼스를 개최했다. 미래주의 화가 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)의 작품 <미래주의 세라테>(도1)에서 알 수 있듯이, 무대 위로 올라온 예술가들은 자신의 미래주의 회화 작품을 배경으로 삼아 관객들을 향해 전통 숭배와 예술의 상업화를 비난하며 그들의 각성을 요구했다.<sup>11)</sup> 미래주의 이념을 구체화시키기 위해 여러 해 동안 공연된 퍼포먼스로 그들은 점차 더 구체적인 선언을 만들어내기에 이르렀다. 음악, 회화, 극작 선언을 거쳐 미래주의 퍼포먼스의 이론인 「바리에테 연극 선언(Variety Theatre Manifesto)」(1913)이 간행되기도 했다.

바리에테는 현재의 ‘머라이어티 쇼’의 원형으로, 정해진 즐거리가 없기에 끊임없이 새로운 요소를 발명할 수 있으며, 종교상의 교의도 갖지 않았고, 반이론적이며 솔직한 표현을 할 수 있었기 때문에 미래주의자들이 찬미했다. 또한 “영화와 곡예, 노래와 춤, 어릿광대와 모든 바보스러움, 어리석음, 년센스, …그리고 지성을 광기에 이를 정도까지 좇는 무의식의 혼합”으로써 갖는 다양성에 매료되었다.<sup>12)</sup> 즉 회화와 조각만으로는 사람들을 각성시킬 수 없다고 생각한 이들에게 바리에테는 하나의 대안으로 선택됐으며, 완성된 작품으로서의 연극보다는 예측 불가능한 극의 과정을 보여주었다.

이 과정에서 관객을 ‘바보처럼 들여다보는 방’에 갇힌 수동적인 역할에서 탈피한 공동제작자로서 바라본 마리네티는 대중을 이전과는 다르게 파악했다.<sup>13)</sup> 대중심리 연구자들의 영향을 받은 후, 관객을 단지 수적으로 많은 사람이 아닌 ‘대중문화(mass culture)의 향유자로서의 대중’으로 바라본 미래

11) 이탈리아 전국을 거쳐 이어진 퍼포먼스는 이후 1914년까지 총 20회가량 공연되었다. 이 퍼포먼스에서는 동시에 여러 사람이 시 낭송을 하거나, 연주자들이 단순한 기계음을 내며 의도적으로 불협화음을 만들어내고, 민감한 정치적 사안을 발언하거나 관객을 ‘유행에 뒤쳐진 자(passatista)’로 조롱하고, 관람석에 접착제를 바르고 좌석을 중복 판매하는 등의 엽기적인 공연을 진행하였다. 이로 인해 격분한 관객들이 미술가들을 향해 욕설을 하거나 각종 채소를 무대에 던지고 소리를 지르게 되면서 아수라장 같은 모습이 연출되기도 했다. 조수진, 앞의 책, pp. 9-14.

12) 로즈리 골드버그, 앞의 책, pp. 26-27.

13) 위의 책, p. 26.

주의자들은 시각과 청각만이 남았던 기존의 미술 관람자와는 완전히 반대되는 태도를 요구했다.<sup>14)</sup> 그들이 공연을 할 때마다 끌어내었던 관객의 불만과 격분은 기존의 타 미술 매체와 구별되는 퍼포먼스 미술의 수평적인 특성이 ‘상호성’을 일찍이 실현한 것으로도 볼 수 있다.

그러나 새로운 시대를 추구하는 미래주의자들의 태도가 점차 힘과 폭력, 파괴를 칭송하는 방향으로 나아가면서 전쟁과 군국주의의 찬미, 그리고 파시즘(Fascism)의 옹호라는 극단적인 결과로 끝을 맺게 되었다. 이러한 점 때문에 제2차 세계대전이 완전히 끝나기 전까지 미술사학계 내에서는 정치적 선전도구로 이용되었던 이들의 퍼포먼스를 주목하지 않았다. 그러나 대중의 난폭한 기질을 이끌어내어 그들의 낡은 사고방식을 산산이 부수고자 했던 미래주의자들은 이성만을 추구하는 인간을 비판하며, 현존하는 몸의 움직임에 주목할 것을 호소하기 위해 가장 직접적인 수단으로써 퍼포먼스를 발전시킨 전위 예술가들이었다.

이렇듯 미래주의의 실험 예술이 만들어낸 폭력적인 성향 때문에 그들이 공연했던 약 4년의 기간 동안 엄청난 관심과 논란을 불러일으켰다. 당시 유럽의 신문과 잡지는 이들의 행보와 선언문을 대대적으로 보도했고, 이에 영향을 받은 타국의 작가들 중에는 취리히 다다를 이끌게 될 휴고 발과 리하르트 휠젠벡(Richard Huelsenbeck)이 있었다. 동료들의 소개로 미래주의를 접한 발과 휠젠벡은 이후 독일의 예인 에미 헤닝스(Emmy Hennings)와 함께 1차 대전 중 독일을 떠나 중립국인 스위스 취리히로 이동하여 이곳에 모여든 시인, 화가, 음악가들과 함께 다다(Dada) 그룹을 구성하였다.

---

14) 대중을 사회학적 측면에서 연구한 당대 연구자는 귀스타브 르 봉(Gustave Le Bon), 에밀 뒤르켐(Émile Durkheim), 스키피오 시겔레(Scipio Sighele) 등이 있었다. 특히 대중을 여성과 같은 속성을 지닌, 합리성을 상실해 감정에 따라 맹목적으로 행동하는 인간 집합체로 파악한 르 봉의 사상이 마리네티에게 큰 영향을 주었다. 조수진, 「미래주의, 다다 퍼포먼스에 나타난 바리에테와 카바레의 문화정치」, 『현대미술사연구』, 40호, 2016, pp. 185-186.

여러 극단을 오가며 오락 공연물의 성격을 인지하고 있던 헤닝스와 발은 취리히에서 작은 선술집을 빌려 1916년 2월 5일 ‘카바레 볼테르(Cabaret Voltaire)’를 개점했다. 당시 취리히 다다의 구성원이었던 한스 아르프(Hans Arp)가 이곳을 ‘아수라장’이라고 회고하듯이, 카바레 볼테르는 미래주의와 마찬가지로 ‘문화와 예술의 이상’을 조롱하는 하나의 버라이어티쇼 현장이었다.<sup>15)</sup>

“카바레 볼테르. 이 이름 아래에서 예술적 오락센터를 목표로 한 젊은 예술가들과 문학가들의 집단이 결성되었다. 매일의 모임에서 음악 연주와 시 낭독을 행하는 것이 이 카바레의 주목적이 될 것이다”라고 기술했던 당시 신문에서처럼, 카바레는 전쟁을 피해 몰려든 예술가들의 피난처이자 하나의 예술적 실험 장소였다. 매일 오후 6시 무렵에 열린 저녁 모임은 주로 하나의 테마를 중심으로 구성되었는데, 이곳을 거쳐 간 다양한 출신의 예술가들의 조력으로 발과 헤닝스는 매일 새로운 프로그램을 고안했다. 참여자들은 가장 자신 있는 것들을 각양각색으로 실행에 옮겼고, 이때 직접적인 낭독과 퍼포먼스는 예술에서의 유희를 재발견할 수 있는 열쇠가 되었다.<sup>16)</sup>

특히 발은 ‘음성시(sound poems)’를 통해 전통적인 구문에서 해방된 소리 자체만으로 이루어진 ‘언어가 없는 시’를 낭송하였다. 언어의 구조가 파괴된 반(反)예술적인 말을 내뿜음으로써 전쟁과 이성을 비판하고자 했던 그는 무대 의상도 직접 제작하여 그 효과를 극대화했다.(도2) 알록달록한 판지로 제작되어 자유롭게 움직이지 못하는 의상을 입고 무대 위에서 앞의 대

15) 할 포스터 외, 배수희 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2016, p. 148.

16) 로즈리 골드버그, 앞의 책, pp. 89-94. 예컨대 여러 명이 목소리의 짜임새에 따라 같은 대본을 동시에 이야기하고 노래를 부르고 휘파람을 부는 ‘동시시(同時詩)’, 작은 공간의 카바레 안에서 효과적으로 어울릴 가면 제작, 지팡이를 휘두르며 흑인의 시를 낭독한 퍼포먼스, 첼로 소나타 연주와 극 낭독 등과 함께, 주변의 아우성, 웃음, 몸짓, 손짓들이 어우러진 혼란의 극치였다. 이러한 공연은 초기에는 자발적으로 진행되었지만, 점주가 수익 창출을 위해 이들을 압박하면서 새로운 예술을 실험하고자 했던 초기의 열망이 곧 부담감과 회의로 빠지는 결과를 초래했다. 이 때문에 결국 카바레 볼테르는 5개월이라는 짧은 기간 동안 운영되어 1916년 7월 4일 문을 닫게 된다.

본만을 읽고 있는 다소 우스꽝스러운 그의 모습은, 의미가 없는 시를 진지하게 낭송하며 모든 예술 규범의 관습을 비판했던 다다의 실천을 대표적으로 보여준 예시로 남았다.

카바레 볼테르는 이렇듯 매일 이루어진 파격적인 공연 때문에 관객들로부터 격한 반응을 불러일으켰다. 자신이 초기에 만든 개념조차도 거부할 정도로 일관성과 질서를 끊임없이 공격했던 카바레의 현장은 단순히 가벼운 오락물을 기대했던 사람들의 불만으로 가득할 수밖에 없었다. 그러나 미래주의자들과 마찬가지로 다다이스트들 또한 이러한 반응을 의도한 것이었다. 이는 ‘축제 같은 총체예술’의 효과로서 관중의 공격적인 반응을 끌어내는 카니발적 속성으로 바라볼 수 있다.<sup>17)</sup>

카니발(carnival)은 본래 그리스도교 지역에서 부활 주일 이전 40일 동안 금식하는 사순절 직전에 행해지던 축제로, 오랜 기간의 금욕적인 삶을 앞두고 모든 질서와 체계에서 벗어나 자유롭게 욕망을 표출하는 민중의 문화였다. 기독교적 맥락에서 시작된 카니발은 근대기로 넘어오면서 좀 더 폭넓은 성격을 띠게 되었다.<sup>18)</sup> 이를 이론화한 러시아의 문화이론가 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)은 카니발의 특성을 “일상적 정신에서 벗어나 분리되었던 위계적 서열과 규범, 금기시된 사항들이 전도된 현상”으로 특징지우며, “모든 참석자의 능동적인 참여와 상호 의사소통”을 유발한다고 보았다.<sup>19)</sup> 미래주의와 취리히 다다의 퍼포먼스가 의도한 관중의 분노 행위는 결과적으로 바흐친이 카니발을 비유했던, “무대와 관객으로 나뉘지지 않은 채 모든 이들이 배우와 관객이 되는 연극”이 된 것이다.<sup>20)</sup>

한편 미래주의와 취리히 다다 예술가들이 지향했던 예술은 기본적으로 이

---

17) 조수진, 앞의 논문, 2016, p. 199.

18) 류정아, 『축제 이론』, 커뮤니케이션북스, 2013, pp. 68-74.

19) 박건용, 「미하일 바흐친의 카니발 이론과 문학의 카니발화」, 『독어교육』, 제31권, 2004, p. 283.

20) 조수진, 앞의 논문, 2016, p. 199.

성 중심의 근대 세계관에서 벗어나고자 하는 욕망의 산물로도 볼 수 있다. 기술의 발달을 토대로 전 세계를 파괴해버린 전쟁은 지금까지 합리화되었던 근대의 가치 체계를 되돌아보는 계기가 되었고, 이성이 지닌 위선적인 양면성을 자각하도록 했다. 이들은 절실하게 새로운 가치와 예술을 탐색하고자 했으며, 단순한 미술 운동 이상으로 삶에 대한 종합적인 전술을 제시하려 했다. 이때 이성의 반대에 위치했던 몸에 대해 다른 시각을 견지하게 되었는데, “우리들에게 있어 몸짓은 …고정되어 있는 순간이 아니다. 영구히 지속되는 ‘동적인 감각’이다”라고 단언하듯이,<sup>21)</sup> 정적인 미술인 전통적인 회화와 조각 대신 퍼포먼스를 이용하여 즉각적인 공감각의 성질을 미술에 포함시키고자 했다.

그런데 전쟁의 찬미와 현실 정치에의 참여, 다양한 매체의 혼합, 그리고 기록물의 부재 등의 이유로 주목받지 않았던 이들의 퍼포먼스는 이후 1960년대 미국에서 재평가되었다. 여러 미술사학자와 비평가들이 1950년대 중후반 형식주의 모더니즘을 대표하는 추상표현주의가 쇠퇴하면서 폭발적으로 나타난 새로운 미술 형식들을 정의하고자 하는 과정에서, 20세기 초반에 잠시 일어났던 이 예술적 실험을 진정한 ‘아방가르드(Avant-garde)’<sup>22)</sup>로 보

21) 로즈리 골드버그, 앞의 책, p. 24.

22) 최전선, 전위대를 의미하는 프랑스 군사 용어에서 시작된 용어 ‘아방가르드’는 본래 예술 분야뿐만 아니라 정치, 문화 등의 각종 분야 전반에 적용이 가능해왔던 단어로, 대개 혁신적이고 실험적인 사람이나 작업 결과를 지칭하거나 전통과 관습에 저항하는 태도를 포함하는 단어로 통용되었다. 이 용어는 르네상스 시기부터 문화에 적용되었고, 지금과 같은 의미로 사용되던 시점은 16세기 프랑스 인문사회학자 파스키에(Etienne Pasquier)의 글에서 시작된다. 그는 문학작품의 평가 기준을 위해 선구자적 형식이나 내용을 아방가르드라고 칭하였고, 이후 예술이 사회정치의 개혁에 직접적인 영향을 줄 것이라고 본 생시몽(Henri de Saint-Simon)과 로드리게스(Oline Rodrigues)에 의해 예술의 맥락에서 처음 적용되었다. 생시몽은 아방가르드가 예술의 보편적인 상태이자, 관습의 경계를 파괴하고 반제도적 시도를 지향하는 것임을 강조하며, 예술을 위한 예술을 비판하는 동시에 예술의 현실 참여를 독려했다. 생시몽이 제시한 이러한 개념은 이후 그린버그가 아방가르드를 모더니즘과 동일시하기 전까지 지속되어 예술의 사회 참여와 변혁을 지향한다는 맥락 안에서 논의되었다. 진휘연, 「아방가르드, 네오-아방가르드, 새로움의 정치학: 아방가르드 미술론의 역사와 전망」, 『현대미술사연구』, 제34권, 2013, pp. 154-156.

았다. 학자들에 의해 아방가르드 담론이 형성되기 전 20세기 현대 미술의 체계모니는 작품의 주제나 사회적 맥락보다는 선, 색, 양감을 중시하는 형식주의 미학과 함께 진보주의 사학을 결합한 그린버그식 미술 이론으로, 유럽의 현대 미술이 전후 미국에 도입되는 과정에서 아방가르드 개념 자체가 변이된 주요인을 제공하였다.<sup>23)</sup>

미술평론가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 자신의 에세이 「아방가르드와 키치(Avant-garde and Kitsch)」(1939)와 「더 새로운 라오콘을 향하여(Toward a newer Laocoon)」(1940)에서 ‘아방가르드’를 대중문화와 대척점에 위치하며, 정치와 사회에 종속되지 않은 미술의 독자성을 지향하는 개념으로 강력하게 제시했다. 즉 그린버그의 아방가르드는 20세기 초반의 유럽 미술에서 나타났던 반예술적, 반자본주의적 삶의 추구를 의미하는 것이 아니라, 예술의 자율성을 통해 예술의 생존을 위협하는 사회를 부정하는 것으로서의 아방가르드로, 모더니즘의 기치인 ‘예술을 위한 예술(art for art’s sake)’이 아방가르드의 이름으로 수용된 것이었다.<sup>24)</sup>

그러나 ‘예술의 순수성’을 지키기 위해 전통적인 회화와 조각 매체만을 논하는 모더니즘 미학은 사회정치 전반에서 격동적인 흐름을 타고 있던 미국의 젊은 예술가들에게는 고리타분한 것이었다. 전쟁을 경험한 세대인 모더니즘 예술가들과 달리, 전후 시기의 대학 교육을 받고 자란 모더니즘 이후의 예술가들에게는 자신의 경험을 표출하기엔 모더니즘 미학의 언어와 매체가 적합하지 않았다.<sup>25)</sup> 또한 자신의 신체를 경험하는 방식조차 이전과 달라

23) 그린버그의 이론과 함께 유럽 아방가르드 미술의 도입 과정에서 당시 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art)의 관장이었던 알프레드 바(Alfred Barr Jr.)의 영향도 무시할 수 없다. 그와 동료 학자들이 유럽의 선진 미술을 미국 미술계에 정착시키는 일에 전념한 나머지, 그 형식적 수용만이 주목되면서 작품을 둘러싼 정치, 사회, 경제적 맥락은 탈각되었다. 또한 종전 이후 자유민주주의를 지향하는 국가 전반의 목표에 따라 미국의 좌파 세력과 그 문화가 파괴되면서, 반자본주의적인 정치 신념과 연관되었던 유럽의 아방가르드 운동들은 고의적으로 무시되었다. 조수진, 앞의 논문, 2012, pp. 11-12.

24) 조주연, 「유럽 모더니즘의 수용과 변질: 클레멘트 그린버그의 미술론」, 『서양미술사학회 논문집』, 제19권, 2003, p. 45.

지면서, 당시 뉴욕을 주름잡던 추상표현주의에 도전한 신세대 예술가들 중 일련의 예술가들이 자신의 실제 몸을 작품 안으로 들여놓기 시작했다. 즉 자신의 몸을 통해 기성세대에 도전한 이들이 다시 등장하였다.

따라서 기존의 형식주의 미학과 차별화되는 새로운 이론과 방법론이 요구되는 흐름 속에서 미국의 비평적 미술 담론의 중심으로 자리 잡은 미술비평지 『옥토버(October)』(1976년 창간)의 편집인들은 ‘아방가르드’ 개념을 그린버그와는 다르게 수용하였다. 창간 이후 지속적으로 20세기 초반의 유럽 미술과 60년대 미국 미술의 연관성을 분석했던 연구자들은 초반에는 다소 형식적으로 두 미술을 분석했으나, 이후 뷔르거의 ‘역사적 아방가르드(historical avant-garde)’와 ‘네오아방가르드(neo-avant-garde)’ 개념을 접하면서 점차 확고한 비평 담론을 수립할 수 있었다.

1984년 미국에서 번역 출판된 독일의 문화 사회학자이자 미학자인 페터 뷔르거(Peter Bürger)의 저서 『아방가르드의 이론(The Theory of the Avant-Garde)』(1974)은 형식주의 모더니즘에서 다뤄지지 않았던 미래주의, 다다, 러시아 구축주의 등을 진정한 아방가르드 정신을 가진 미술로 평가하였다. 그가 제시한 아방가르드 개념은 크게 모더니즘 미술의 자율성 비판, 삶의 영역으로의 예술 실천의 도입, 고급미술과 대중문화의 간극 제거 등으로 논의된다. 르네상스 이래 시민사회가 틀이 잡히며 형성된 ‘자율적인’ 미적 영역이 이미 19세기 말에 ‘유미주의(Ästhetizismus)’ 단계로 완성되었다고 본 뷔르거는 그 이후에 등장한 20세기 초 유럽 미술을 ‘역사적 아방가르드’로 구분한다.<sup>25)</sup>

---

25) 추상표현주의 예술가들 중 대학 과정을 이수한 이는 10퍼센트에 불과했고 대부분 전통적인 도제식 교육을 받았다. “우리 세대는 학교에 다녔다. 1950년대는 …침묵하는 것이 성공의 지름길이었다. 반면 우리 세대는 학교 교육을 받았기에 말하는 법을 배울 수 있었다”라는 앨런 캐프로우(Allan Kaprow)의 말처럼 추상표현주의 예술가들과 이후의 신세대 예술가들은 교육면에서도 큰 차이를 보인다. Barbara Haskell, *Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, New York: Whitney Museum of American Art, 1984, p. 102. (조수진, 앞의 논문, 2012, p. 25, 각주 46번 재인용.)

뷔르거의 주장에 따르면 예술 작품을 제작할 때 이용되는 수단은 역사적 아방가르드에 이르기 전까지 시대적 양식에 의한 한계가 있었다. 즉 어느 일정한 단계까지만 발전할 수 있었을 뿐 예술수단의 사용에 제한이 존재했으나, 어떠한 양식도 발전시키지도 않고 그 시대적 양식의 확립 가능성조차 제거해버린 역사적 아방가르드에 의해 비로소 예술수단이 보편성을 획득할 수 있었다.<sup>27)</sup> 다시 말해 미술의 경우, 최초로 콜라주나 포토몽타주, 래디메이드 등과 함께 퍼포먼스 형식이 등장하면서 기존의 미술 매체와 수단이 해방된 것이다. 이어서 뷔르거는 전후(戰後) 비슷한 형태로 등장한 미술을 ‘네오-아방가르드’라고 부르며 60년대 미국 미술의 비평적 담론의 기반을 마련했지만, ‘새로운(neo-)’ 아방가르드는 앞선 역사적 아방가르드를 부활시켰다기보다 어떤 아류의 형태로 그칠 뿐이라는 대조적인 견해를 표명한다.

이러한 주장 너머에는 역사적 아방가르드가 실패한 운동이라고 생각한 뷔르거의 논지가 깔려 있었다. 예술의 제도를 비판하고 삶과의 합일을 지향한 이 운동들이 결과적으로는 예술과 삶의 경계를 완전히 해체하지 못했으며, 예술 제도를 향한 저항 자체마저도 결국엔 제도 안으로 수용되었기 때문에 실패한 운동이라는 것이다. 때문에 이미 실패한 운동이 된 역사적 아방가르드의 단순한 형식적 반복에 그치는 네오아방가르드는 진정한 아방가르드가 아니며, 예술로 실제 삶을 조직하려는 시도는 더 이상 정당하게 이루어질 수 없다고 보았다.<sup>28)</sup> 특히 반자본주의적 태도를 취한 역사적 아방가르드와 달리 네오아방가르드 중 팝아트의 경우 오히려 시장성 있는 상품을 작품으로 제시함으로써 문화 산업에 합류한 지점을 비판하였다.<sup>29)</sup>

26) 페터 뷔르거, 최성만 옮김, 『아방가르드의 이론』, 지식을만드는지식, 2013, p. 33. 뷔르거에 의하면 유희주의는 정치적 성격이 제거되어 예술이 완전히 독립적으로 분화된 단계를 지칭하는 것으로, 이 시기부터 가능해진 예술의 자기비판을 이후 역사적 아방가르드가 담당했다고 본다.

27) 위의 책, pp. 34-35.

28) 이영욱, 「네오 아방가르드: 해석과 재해석- 헬 포스터의 페터 뷔르거 비판을 중심으로」, 『미학』, 제51권, 2007, pp. 237-239.

그러나 본 논문에서 주목하고자 함은 비록 뷔르거가 20세기 초 유럽 운동들의 공통점으로 ‘몸의 사용’에는 직접적으로 주목하지 않았지만, 그가 주장했던 아방가르드 정신의 실현 속에는 모두 퍼포먼스로 보여준 몸의 행위가 자리하고 있었다는 것이다. 여기서 다루지 않은 초현실주의와 러시아 구축주의 또한 하나의 예술 실험으로 퍼포먼스 형식을 취하기도 했으며, 운동의 목적은 실패했다라도 그들의 퍼포먼스는 제도 비판과 삶의 융합, 관객과의 상호소통을 최초로 시도했다는 것에 의의가 있다.

또한 뷔르거의 아방가르드 개념을 수용하면서도 비판적인 시각을 견지했던 『옥토버』의 주요 편집인 할 포스터(Hal Foster)의 주장처럼, 아방가르드는 영구불변하고 보편적인 개념이 아니며, 순수하게 생성된 운동도 아니다. 미술의 역사는 언제나 반복을 거듭했기 때문에 이제는 단순히 진정한 아방가르드란 무엇인지에 대한 포괄적인 질문은 성립되지 않고, 시대적 상황의 문맥에 따라 형성된 구체적인 아방가르드로 분석된다. 즉 특수한 문맥에 따라 예술가들이 취한 다양한 전략을 비교하는 일과 새로운 아방가르드의 가치와 의미를 어떻게 구축할 것인지에 대한 고민이 필요하다.<sup>30)</sup>

이러한 역사적 아방가르드와 네오아방가르드의 구분 속에서, 그 사이에 있는 결정적인 차이점에 대해 본 논문이 한 가지 더 주목하는 것은 새로운 형태의 주체, 즉 예술계 내외적으로 배제되었던 여성 주체의 등장이다. 이전의 어느 미술 운동에서도 여성 예술가들이 대상이 아닌 주체로서 남성 예술가들과 비교적 동등한 협업 관계를 이룬 전례는 없었다. 네오아방가르드 작가들 중에는 다수의 여성 작가들이 입지를 다지고 있었고, 영웅적인 남성 예술가 신화를 구축한 모더니즘에 저항했던 남성 예술가들과 함께 상호 협력할 수 있는 분위기가 형성되었다. 슈니만 또한 당시 네오아방가르드의 작가들과 함께 퍼포먼스를 수행했던 중요한 초창기 경력이 있으며, 그녀의 전

---

29) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 507.

30) 이영욱, 앞의 논문, p. 230.

체 작품에서 대표작으로 꼽는 작품 다수가 이때 제작되었다.

따라서 다음 장에서는 60년대 미국에 등장한 네오아방가르드 미술의 전반적인 형성 배경과 대표 작가들의 전략을 살펴보고, 슈니만의 예술에 지대한 영향력을 끼쳤던 저드슨 무용단의 성격을 이어 고찰할 것이다. 이때 이곳에서 제작한 슈니만의 퍼포먼스를 소개하기 전, 당시 무용단에 참여했던 또 다른 주요 시각예술가 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)와 로버트 모리스(Robert Morris)의 주요 퍼포먼스를 간략하게 살펴보고자 한다. 이들이 저드슨 무용단을 포함한 무용의 영역에 관계되며 기존의 시각예술을 확장시킨 작품을 살펴봄으로써 당대 뉴욕에서 특수하게 일어난 미술과 무용의 상호관계를 고찰하고자 한다.

## 2. 전후 미국 미술에 나타난 몸의 전략

앞서 살펴본 역사적 아방가르드를 이어 다시 미술계 내에서 몸이 중심 화두로 떠오르게 된 것은 네오다다, 해프닝, 플럭서스 등으로 대표되는 네오아방가르드 미술로, 팝아트와 미니멀리즘, 개념미술과 마찬가지로 형식주의 모더니즘의 정점에 오른 추상표현주의에 대항한 미술 현상이었다. 그런데 단순히 추상표현주의의 반동으로 나왔다고 하기에는, 미술사학자 토마스 크로(Thomas Crow)가 말하듯이 1960년대의 미술은 대중들을 당혹스럽게 만들었다. 미적 경험과 아름다움의 기대를 품고 온 관람객들이 그 대신 마주한 것은 “고작 텍스트와 별 볼일 없는 사진들, 미술가의 흔적이라고는 거의 없는 산업적 조립물, 쇼펍물에서 갤러리로 자리만 이동한 세속적 상품들, ... 일회적이고 도전적인 퍼포먼스 등”이었다.<sup>31)</sup> 이러한 갑작스러운 변화는 미

---

31) 토마스 크로, 조주연 옮김, 『60년대 미술』, 현실문화, 2007, p. 9.

술계 내에서의 움직임뿐만 아니라 이 시기 미국의 정치·경제·사회적인 문제와 결부되어 있는 보다 복합적인 차원에서 일어난 것이기 때문이다. 다시 말해 1960년대 미국의 미술은 미술사적으로 형식주의 모더니즘의 헤게모니에 대한 반동인 동시에, 전후 미국의 시대적 상황이 함께 얽힌 맥락에서 바라볼 필요가 있다.

제2차 세계대전의 승전국으로서 경제적, 군사적으로 빠르게 성장한 미국은 당시 전 세계의 공산품과 에너지원의 50퍼센트 이상을 생산했고, 군사적으로 가장 강력한 무기인 원자폭탄을 독점하여 미국에 필적할 만한 나라는 없었다. 급부상한 경제력과 함께, 공황과 전쟁으로 감소했던 출생률이 증가하면서 인구도 폭발적으로 늘어났다. 자본이 풍족한 ‘베이비 붐’ 세대로 경제적 불평등이 비교적 적은 중산층 중심의 사회에 진입하였지만, 미국 전후 시기의 정치 사회적 분위기는 그와 다르게 불안정하고 혼란스러웠다. 1949년 소련이 원자력 무기를 개발하는 동시에 동구권 국가를 통제하게 되면서, 소련의 위협을 의식한 미국의 50년대는 반(反)공산주의 이데올로기가 휩쓸었다.<sup>32)</sup> 또한 가속화된 산업화로 인해 남부의 흑인 노예들이 일자리를 찾아 북부로 대거 올라오면서 미국 내 인구 분포가 급격하게 변화했고, 이로 인해 한 세기 이상 쌓여 온 인종과 인권의 문제가 불거지기 시작했다.

흑인운동을 시작으로 전국 각지에서 일어난 민권운동은 미국의 인종분리에 대항하며 점차 학생운동, 반문화운동(counter-cultural revolution), 반전(反戰)운동 등의 사회운동으로 확대되었다. 60년대에 고조된 시위문화는

---

32) 냉전기 미국의 반공산주의 분위기는 예술계에도 큰 영향을 끼쳤다. 예술의 전통과 도덕적 경계를 넘어 작업해 온 전위예술가들은 주로 법에 저촉되는 성향이나 솔직한 성적 표현을 보였기 때문에 문화예술 검열 캠페인의 표적이 되었다. 문학과 극작, 미술에 보인 동성애와 다양한 인종의 커플들, 성에 적극적인 여성, 혼외성교 등은 냉전기 미국의 정치계, 종교계 인사들에게 검열의 요소가 되었다. 리사 필립스 외, 송미숙 옮김, 『현대미술과 문화: 1950-2000』, 지안출판사, 2011, pp. 53-54. 캐롤리 슈니만 또한 작품에서 보인 여성의 나체와 성적 욕망 표출을 이유로 여러 차례 검열되었다. Carolee Schneemann, “The Obscene Body/Politic”, op. cit., p. 33.

공통적으로 기성세대의 전통적인 체계와 가치를 거부하고 새로운 가치관으로 대체하려는 문화적 혁명이었다. 동시에 이러한 광범위한 사회 변화의 소용돌이 속에서 차츰 출현한 여성운동은 제2차 여성해방운동으로 촉발되었는데, 초기 민권운동에 참가했던 여성들이 조직 내에서의 차별과 억압을 몸소 겪으면서 독립된 여성운동을 구성하였다.<sup>33)</sup>

이렇듯 경제·정치·사회·문화 모든 면에서 역사상 유례없는 격동의 시기를 맞이하던 미국에서 자란 네오아방가르드 미술가들은 추상표현주의 작가들과는 전혀 다른 배경과 성향을 지니고 있었다. 동시대인으로서 사회 참여 의식을 가졌던 젊은 예술가들이 취한 저항적 태도는 예술의 순수한 미학을 위해 현실과 격리되었던 미술을 다시 삶의 영역으로 복귀시킨 결과를 초래했다. 나아가 모더니즘 가치를 거부하고 대항문화 운동에 참여하는 과정에서 자신들이 모더니즘 문화를 생산한 계급에 위치한다는 모순을 깨달은 예술가들은 스스로를 주류 사회의 주변부에 두고자 했다. 이를 위해 의도적으로 하위문화에 근접한 삶을 지향하면서 ‘보헤미안(bohemian)’적 태도를 취했는데, 당시 뉴욕의 오랜 보헤미안 거주 지역인 ‘그리니치 빌리지(Greenwich Village)’와 인근에 새롭게 형성된 ‘이스트 빌리지(East Village)’는 체제 저항적 성향의 예술가들이 모인 주요 근거지가 되었다.<sup>34)</sup>

이후 살피볼 저드슨 무용단의 주요 활동 장소인 ‘저드슨 갤러리(Judson Gallery)’를 포함한 많은 전시 공간이 위치했던 그리니치 빌리지와 이스트 빌리지는 뉴욕시 맨해튼 남쪽에 자리한 오래된 변두리 중 하나로, 저렴한

33) 19세기 중반부터 태동된 제1차 여성해방운동은 보통 노예제 폐지운동과 참정권운동으로 전개되었고, 대부분 그 권리를 성취하게 되면서 20세기 초에 종결된 것으로 본다. 미국의 여성들은 1920년에 참정권을 획득함으로써 목표가 사라진 상태였고, 곧 경제 공황이 일어나면서 직장 내 여성들이 다시 가정으로 돌아간 후 40년 이상의 공백기를 보이다가 1960년대부터 제2차 여성해방운동이 시작되었다. 이창신, 『미국 여성의 역사, 또 하나의 역사』, 당대출판사, 2017, p. 374.

34) 조수진, 앞의 책, pp. 59-61. 프랑스어 ‘bohémien’에서 비롯된 보헤미안은 본래 사회로부터 버림받은 사람인 ‘집시’를 뜻하는 단어였으나, 이후 부르주아 계급의 가치와 미학에 저항하는 사람들을 일반적으로 일컫게 되었다.

임대 주택가가 모여 있어 유대인, 흑인, 동유럽인, 남미인 등의 여러 인종이 함께 생활하며 다 민족적인 문화가 형성된 곳이었다. 이곳에 모인 미술가와 시인, 무용가, 음악가, 극작가, 영화감독 등은 각자 자신이 종사하는 분야의 새로운 예술을 만들고자 하는 공통된 욕망이 있었다. 20세기 초 유럽의 전위 예술가들이 그랬듯이, 다양한 예술 장르 종사자들이 모여면서 자연스럽게 가능해진 이들의 협동 작업은 결과적으로 모더니즘 미술이 지향했던 개인주의적 천재 예술가 개념을 해체하였다.<sup>35)</sup>

### 1) 네오아방가르드 미술의 몸 : 삶과 예술의 융합

1958년 10월, 미국의 대표적인 미술잡지 《아트뉴스》에 「잭슨 폴록의 유산(The Legacy of Jackson Pollock)」이라는 에세이가 실렸다. 폴록이 사망한지 2년 후에 발표된 이 글은 앨런 캐프로우가 추상표현주의의 종언과 함께 미국에 새로운 미술이 형성될 것임을 공식적으로 선언한 글이다. 캐프로우는 이후 네오아방가르드의 첫 퍼포먼스를 제작하게 된 예술가로서, 미술사학을 깊이 공부했던 그에게 폴록은 위대한 회화를 창조함과 동시에 그 회화를 파괴해버린 작가로 수용되었다. 즉 폴록의 작품은 내러티브와 대상이 완벽히 사라진 회화 매체의 순수성을 달성한 점에서 모더니즘의 정수로 추앙받았지만, 50년대 말에 이르러 그의 혁신성이 아카데미에 편입되면서 추상표현주의의 시대는 막을 내리게 되었다. 그러나 폴록이 남긴 유산에는 그의 작품뿐만이 아니라 캔버스 밖의 ‘환경’이 있었고, 캐프로우는 이 지점을 간파했다.<sup>36)</sup>

---

35) 조수진, 앞의 책, pp. 61-64.

36) 실제 사물과 인물로 구성된 공간을 가리키는 ‘환경’은 캐프로우를 포함한 1960년대 미국 미술가들이 주위 공간을 새로이 배치하여 3차원의 작품을 만들면서 ‘환경 예술(Environment Art)’로 나타났고, 이는 이후 해프닝과 이벤트 등으로 발전하였다.

이러한 캐프로우의 분석은 폴록의 작업 현장을 촬영한 한스 나무스(Hans Namuth)의 사진들에서 비롯된다.(도3) 그의 ‘드립 페인팅(drip painting)’이 생생하게 기록된 이 사진들은 폴록을 하나의 문화적 ‘신화’로 구축하게 했고, 추상회화에 대한 담론을 ‘존재의 행위’에 대한 것으로 바꾸어 놓았다. 모든 작품에는 작가의 신체가 표면에서의 간접적인 지표로 지시되기 마련이지만, 나무스의 사진에서만큼이나 제작 과정 중에 있는 예술가의 몸과 행위가 적나라하게 보인 적은 없었다.<sup>37)</sup> 이 사진에서 포착된 폴록의 몸짓과 지정된 캔버스 밖에 뿌려진 물감의 흔적들은 곧 60년대에 보일 네오아방가르드 퍼포먼스의 시발점 중 하나가 되었다. 캔버스가 지닌 자율성이 무너지며 하나의 환경으로 변형된 이 새로운 공간 안에는 물감으로는 제시할 수 없는 삶의 모든 요소들이 폭발적으로 도입되기 시작했다. “광경, 소리, 움직임, 사람들, 냄새, 감촉 등과 같이 …현 세대의 미술가들에 의해 발견될 수천 가지 사물이 새로운 미술을 위한 재료가 된다”라고 말한 캐프로우의 말처럼, 이전의 미술사에서는 잠깐의 실험으로 그쳤던 예술 형식들이 본격적으로 미술계에 등장하기 시작했다.<sup>38)</sup>

“우리 주변에 늘 있었으나 무시된 세계와 …삶의 모든 것이 예술가들에게 열릴 것이다. (…) 그들은 1960년대의 연금술사가 될 것이다.” 이와 같은 캐프로우의 예언은 실제로 유사한 방향으로 실현되었고, 미술사학자 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)는 그 사이에 연결된 요소를 다음과 같은 세 가지로 정리한다. 첫째, 세계 전반을 예술을 위한 새로운 포괄적인 재료로서 사용할 수 있는 가능성, 둘째, 모든 위계와 가치 체계의 와해, 셋째, 매체

37) 정은영, 「탈(脫)코드화와 재(再)코드화의 모험: 네오다다의 ‘포스트-폴록’ 회화에 나타난 신체와 행위의 의미」, 『미술사학보』, 제39권, 2012, p. 66.

38) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 520. 폴록 회화의 직접적인 확장임을 보여주기 위해 캐프로우는 1966년에 출간한 그의 저서 『아상블라주, 환경, 해프닝(Assemblage, Environments & Happenings)』에서 중고 타이어로 채워 넣은 마당 속에 함께 찍힌 자신의 <마당(Yard)>(1961) 사진과 나무스의 폴록 사진을 나란히 배치했다.

특정성의 제거와 함께 미학의 영역에 포함된 모든 공감각이다.<sup>39)</sup>

폴록 회화의 확장으로서 캐프로우의 ‘해프닝(Happening)’은 이러한 요소가 드러난 대표적인 네오아방가르드 퍼포먼스이다.<sup>40)</sup> 그가 1953년부터 부임했던 럽거스 대학(Rutgers College)의 동료 교직원들과 제자들로 구성된 ‘럼거스 그룹’은 초기에는 각각의 개인적인 실험 예술을 작업했으나, 이후 총체적인 퍼포먼스 작업을 만들기에 이르렀다. 그들의 첫 번째 해프닝 <6부로 구성된 18회의 해프닝(18 Happenings in 6 Parts)>은 1959년 이스트 밀리지에 위치한 루벤 갤러리(Reuben Gallery)에서 6일 동안 진행되었다. (도4) 반투명한 플라스틱판의 임시 칸막이로 나뉜 세 개의 공간 안에는 소품을 위한 다양한 오브제들로 뒤덮인 판과 캔버스가 놓여 있었고, 조명과 음향은 수시로 바뀌었다. 공간 속 3쌍의 남녀 행위자들은 무표정으로 서로 연결되지 않은 여러 가지 행위를 하면서 비서술적인 문장을 내뱉었다. 그 외의 참여자로서 동료 작가들은 관객 앞에서 설치된 벽과 캔버스에 물감을 칠했다. 각 방에서의 해프닝은 동시에 수행되었기 때문에 어느 관객도 전체적인 구조를 한 번에 파악할 수 없었다.<sup>41)</sup>

무대와 관객석의 경계가 붕괴된 채 어떠한 주제나 클라이맥스, 결말 없이 공연된 이러한 동시다발적이고 총체적인 행위들은 1952년 블랙 마운틴 컬리지(Black Mountain College)에서 행해진 <연극 작품 1번(Theater Piece No.1)>을 연상시킨다.<sup>42)</sup> 다양한 장르가 혼합된 이 행사는 캐프로우

---

39) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 522.

40) “내 작업은 그저 자연스럽게 일어난(happen) 무언가였다”라고 언급한 것처럼, ‘해프닝’은 살아 있는 몸을 사용한 작업을 일컫기 위해 캐프로우가 고안한 용어이다. 해프닝은 특정한 시공간에서 일어난다는 점에서 연극과 유사하며, 그 구조와 내용은 환경 작업의 논리적인 확장이라고 보았다. 플럭서스 예술가들은 해프닝 대신 ‘이벤트(event)’라는 용어를 사용했는데, 다른 예술가들 또한 자신의 개인 퍼포먼스를 구별화하기 위해 다른 용어를 만들기도 했다. 그 중 슈니만은 자신의 퍼포먼스를 ‘키네틱 연극’이라고 불렀다. Dick Higgins, “The Origin of Happening”, in *American Speech*, vol. 51, no. 3/4, 1976, pp. 268-270.

41) 할 포스터 외, 앞의 책, pp. 522-523.

42) 사진 자료는 남지 않았지만, 전해지는 바에 의하면 ‘상호 침투적이며 동시다발적인 행위들

의 해프닝을 포함한 많은 네오아방가르드 퍼포먼스에 커다란 영향을 끼쳤던 비공식적인 공연이었다. 이를 주도한 인물은 전위 음악가 존 케이지(John Cage)로, 그는 미술과 무용에서 일어나는 새로운 움직임에 일찍이 포착하여 하나의 예술적 흐름으로 만드는데 중추적인 역할을 하였다. 이 과정에서 케이지는 맥락이 끊어졌던 20세기 초 유럽의 아방가르드 미술을 뉴욕의 젊은 예술가들에게 연결해주어 그것의 저항적 태도와 총체 예술을 다시 실험할 수 있는 기회를 제공하였다.

음악가인 케이지가 시각 예술에 관심을 갖게 된 계기에는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 영향이 컸다. 이전부터 일상의 소리를 음악의 소재로 이용하는 것에 대해 고민했던 그는 1942년 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim)이 주최한 파티에서 뒤샹을 만나면서, 그의 탈경계적 정신과 우연성(chance) 개념을 본격적으로 접하였다. 평범한 세계의 세속적인 것으로부터 미학적인 잠재력을 발견하는 다다의 정신은 우연과 즉흥성을 강조한 케이지의 전위 음악을 발전시킨 주요 원인이 되었다.<sup>43)</sup>

---

이 아무 인과관계 없이 벌어지는 연극적인’ 저녁 이벤트였다. 미국에서 최초로 시도된 것으로 평가된 이 다중매체 이벤트에는 사다리 위에서 시를 낭송하는 시인들과 함께, 무용수는 개에 쫓기며 춤추며 달려가고, 한쪽에서는 음악을 연주하는 와중에 슬라이드와 영화가 계속 돌아갔다. 이 퍼포먼스의 참여자들은 모두 미국의 실험예술 전문대학인 블랙 마운틴 컬리지에 속했다. 리사 필립스 외, 앞의 책, pp. 98-99; 대공황 시기인 1933년에 미국 남부 노스캐롤라이나(North Carolina) 산자락에 세워진 이 대학은 학교 행정에서부터 교과 과정 모두에 학생의 참여를 장려한 진보적인 대학이었다. 재정난으로 1957년 폐교되기 전까지 예술 분야에 실험적인 교육 프로그램을 진행하였으며, 초빙된 교수진으로는 독일 바우하우스 미술가 요셉 알버스(Josef Albers)를 시작으로 발터 그로피우스(Walter Gropius), 로버트 마더웰(Robert Motherwell), 프란츠 클라인(Franz Kline), 찰스 올슨(Charles Olson), 클레멘트 그린버그, 존 케이지, 머스 커닝햄 등이 있었다. 시각 예술가뿐만 아니라 시인, 음악가, 무용가, 과학자, 철학자 등으로 이루어진 이 대학은 훗날 1950년대 이후의 아방가르드를 이끈 원동력을 제공하였다고 평가된다. 김희영, 「블랙 마운틴 컬리지의 유산: 예술을 통한 교육의 사회적 역할」, 『서양미술사학회 논문집』, 제44권, 2016, pp. 282-285.

43) 뒤샹 외에 케이지의 음악에 지대한 영향을 끼친 것은 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg)와 루이지 루솔로(Luigi Russolo)의 음악, 동양의 선(禪)사상 등이 있었다. 서양 현대음악의 전통 속에서 탈경계적, 탈규범적 태도를 흡수하며 얻은 자유롭고 불편한 소리의 음조는 그의 초기 작곡의 토대가 되었고, 미래주의 음악가 루솔로의 ‘소음 예술(Art of Noises)’은 케이지에게 소음이라는 비음악적 요소의 도입을 장려하게 되었다. 또한 서양의

각 예술 분야의 전위성을 흡수한 그의 태도는 이후 음악가의 관여를 완전히 포기해버린 역사적인 작품 <4분 33초>(1952)에 드러났다. 피아노의 현 사이에 소품을 끼우거나 주변의 사물을 가지고 연주하여, 음악과 비음악의 경계를 넘나들던 그의 초기 실험에서 발전된 이 작품은 비로소 ‘침묵’의 영역에 도달하였다. 4분 33초 동안 연주자인 데이비드 튜더(David Tudor)가 어떠한 연주 없이 피아노 앞에 앉아 침묵한 이 작품에서, 관객들은 음악의 소리가 아닌 자신들이 속해있는 공간의 소음만을 들을 수 있었다. 작곡가의 의도를 초월하여 주위 환경이 작품 안으로 수용된 케이지의 ‘불확정성(indeterminacy)’ 개념은 특성상 “우연성, 가변성, 유동성”을 초래하였고, 이는 예술가들에게 새로운 미학적 태도를 갖도록 이끌어 주었다.<sup>44)</sup>

역사적 아방가르드가 공유했던 탈경계적이고 총체적인 예술 관념은 이렇듯 뒤샹에서 케이지로, 그리고 케이지와 네오아방가르드 미술가들과의 만남을 통해 이어졌다. 지속적인 교류를 통해 형성된 그들의 상호관계성은 1950년대 초 블랙 마운틴 컬리지에서 케이지의 강의를 들었던 라우셴버그와의 만남에서 시작되었다. 블랙 마운틴에서 진보적인 교육을 받은 후, 이전의 추상표현주의 미학에 공감할 수 없었던 그는 영웅적인 예술가의 모습을 거부하며 창작자의 모든 흔적이 사라진 회화를 제작하였다. 즉 여러 점의 캔버스를 오로지 흰색 물감으로 균일하게 덮은 그의 <흰색 회화(White Painting)>(1951) 연작은 회화 매체의 순수성을 달성한 것이 아닌, 표면에 비치는 모든 환경을 포용하고자 하는 태도에서 비롯된 작품이다.(도5) 여기서 관람자는 캔버스에 발린 순수한 백색의 물감을 감상하는 동시에, 표면에 반사된 자신의 그림자와 빛의 움직임도 함께 보게 된다. 이는 결과적으로

---

이분법적 접근에서 탈피하여 동양철학의 직관적 사고를 통해 사물과 인간, 사물과 사물 사이의 자유로운 관계, 즉 상호침투성(interpenetration) 개념을 흡수하였다. 양은희, 「예술의 융합: 마르셀 뒤샹, 존 케이지, 그리고 1950년대와 1960년대 예술가들을 중심으로」, 『현대미술학 논문집』, 제18권, 2014, pp. 133-135.

44) 로즈리 골드버그, 앞의 책, pp. 187-190.

순수한 회화 영역을 넘어선 관람자의 참여를 이끌어낸 회화가 되었고, 주변의 모든 요소를 수용하는 그의 회화에 영감을 받은 케이지가 같은 해 <4분 33초>를 작곡한 것은 우연이 아니었다.<sup>45)</sup> 두 작품 모두 텅 비어있음을 제시함으로써 관객의 참여를 자연스럽게 이끌어내며 삶과 예술을 융합한 아방가르드적 태도를 보여주었다.

한편 라우센버그 외에도 당시 새로운 돌파구를 모색했던 신세대 미술가들 대부분이 케이지를 정신적 멘토로 삼고 있었다. 그들의 본격적인 상호교류는 뉴욕의 ‘사회 연구를 위한 뉴스쿨(New School for Social Research)’에서 1956년부터 1960년까지 진행된 케이지의 작곡법 강의들에서 이루어졌다.<sup>46)</sup> 이 강의에 참석했던 캐프로우와 조지 브레히트(George Brecht), 잭슨 맥 로우(Jackson Mac Low), 딕 히긴스(Dick Higgins), 짐 다인(Jim Dine), 라 몬테 영(La Monte Young) 등은 모두 훗날 해프닝과 플럭서스, 저드슨 무용단에서 활동한 예술가들이다. 그룹의 특성은 조금씩 달랐지만, 모두 관습적인 장르를 해체하고 예술의 영역 안에 삶을 위치시키고자 하였으며, 관객의 참여를 유도하여 시각적 감상에서 탈피한 공감각적 경험을 제안하였다.

케이지와의 교류, 캐프로우의 해프닝, 뒤샹과의 만남 등으로 촉발된 뉴욕의 수많은 퍼포먼스는 이와 같은 공통점을 기저에 두고 각양각색으로 자신들의 몸을 수행하였다. 예를 들어 루벤 갤러리에서는 렛거스 그룹에 속한 작가들이 새로운 퍼포먼스를 1년 간 지속적으로 선보였고,<sup>47)</sup> 저드슨 기념

45) 라우센버그의 <흰색 회화>는 <무제 이벤트(Untitled Event)>에서 행위자들의 머리 위에 걸리기도 했다. 회화 작품이 퍼포먼스의 소품으로 사용된 대표적인 사례다.

46) 1956년부터 1958년까지는 ‘작곡법’ 수업, 1958년부터 1960년까지는 ‘실험음악 작곡법’ 수업이 열렸다. 모두 음악과 관련된 수업이었지만, 케이지는 이 강의에서 다다의 스와레를 연상시키는 “연극적 이벤트”를 소개하며 다양한 퍼포먼스 형태를 실험하도록 장려했다. 나치의 박해를 피해 미국으로 건너온 유대인 학자들이 모여 1919년에 설립한 이 기관은 전체주의를 반대하는 정치 철학과 사회 철학을 가르치며 진보적인 학교로 자리 잡았고, 1934년에 정식 대학으로 인정받았다. 조수진, 앞의 책, p. 68.

47) 대표적으로 캐프로우의 <웃음거리(The Big Laugh)>, 로버트 휘트먼(Robert Whitman)

교회(Judson Memorial Church)에서는 여러 명의 미술가들이 모여 각자의 퍼포먼스를 함께 선보인 특별한 행사가 열리기도 했다. 클레스 올덴버그(Claes Oldenburg)가 조직하여 동료 작가들이 참여한 《레이 건 스펙스(Ray Gun Spex)》(1962) 행사는 교회 곳곳에서 각기 다른 퍼포먼스가 소개되었고, 약2백 명의 관객을 불러 모아 화제가 되기도 했다.<sup>48)</sup>(도6)

대부분 신생 갤러리나 대안공간, 작가의 작업실, 야외 마당, 심지어 스케이트 링크장이나 영화관, 수영장, 주차장, 창고와 같은 일상적인 공간에서 진행된 이들의 퍼포먼스는 제도에 편입된 미술이 전시되는 관습적인 미술관과는 상이한 장소로서, 매체의 확장과 삶의 도입, 제도 비판적 태도를 효과적으로 나타내기 위해 적합한 곳에서 행해졌다. 한정된 공간 안에서의 일방적인 시각적·미적 감상을 요구하는 미술관과는 대조적으로, 이들의 퍼포먼스는 확장된 공간을 통해 관람자가 능동적으로 지각할 수 있는 경험의 장(場)을 마련해주었다. 나아가 관람자는 예술가의 물질적인 몸과 동일한 공간에 속함으로써 그들이 수행하는 육체적, 감각적 행위를 직각적으로 공유하며 상호교류를 할 수 있었다. 이를 통해 예술뿐만 아니라 관람자 자신의 일상적인 삶을 다르게 바라보게 하여 세계 전반을 비판적으로 인식할 수 있는 기회를 제공하였다.

---

의 <소총(Small Cannon)>, <E.G.>, <미국의 달(The American Moon)> 퍼포먼스, 올덴버그의 <거리(the Street)> 환경 작업 등이 공개되었다. 각각 다른 감수성과 구조를 나타냈음에도 불구하고, 케프로우의 <6부로 구성된 18회의 해프닝>의 영향으로 언론에서는 루벤 갤러리에서 소개된 퍼포먼스를 모두 ‘해프닝’으로 일괄하였다. 위의 책, p. 86.

48) 참여 작가로는 휘트먼, 케프로우, 알 한센(Al Hansen), 히긴스, 다인, 레드 그룹스(Red Grooms) 등으로, 교회의 복도와 대기실, 체조실, 홀에서 퍼포먼스가 진행되었다. 올덴버그는 자신의 작업 개념 ‘레이 건’을 통해 만든 환경 작업 <도시의 스냅 사진(Snapshots from the City)> 안에서 패티 무하(Patty Mucha)와 함께 도시 생활의 더러움, 천박함, 곤궁을 상징하는 이미지를 제시하는 퍼포먼스를 선보였다. 다인은 <미소 짓는 노동자(The Smiling Workman)>에서 웃고 있는 광대의 모습으로 분장한 후 거대한 캔버스에 “나는 내가 하는 일을 사랑한다”라고 적고, 양동이에 담긴 붉은 액체를 마시거나 머리에 쏟아 부은 뒤 캔버스를 찢었다. 이 행사는 히긴스가 모든 관객이 교회를 나갈 때까지 돌입으로 숫자를 계속 세는 것으로 막을 내렸다. 로즈리 골드버그, 앞의 책, p. 197.

한편 이전의 어느 아방가르드적 퍼포먼스보다도 더 개방적이고 국제적인 활동을 벌인 예술 운동도 있었다. 조지 마키우나스(George Maciunas), 히긴스, 맥 로우, 요코 오노(Yoko Ono), 브레히트, 한센, 영, 필립 코너(Philip Corner) 등으로 구성된 플럭서스(Fluxus) 그룹으로, 이 명칭은 ‘시냇물처럼 유동적으로 변화하며 흐른다’라는 뜻의 라틴어 ‘fluere(=flowing)’에서 비롯되었다. 마키우나스가 자신이 운영하던 AG 갤러리에서 1961년에 개최한 강연회의 초청장 문구에 처음 이 용어를 사용하게 되면서 본격적으로 시작된 이들의 행보는 콘서트와 페스티벌, 음악적·연극적 퍼포먼스, 행위, 우편미술, 출판물 발간 등의 다양한 활동으로 전개되었다.<sup>49)</sup>

초기 플럭서스 기간이라 불리는 1959년부터 1961년 동안 미국에서는 여러 정기 회합과 포럼이 열린 가운데 미국의 비트 문화를 아방가르드 음악과 접목하고자 잡지를 발간하는 활동을 이어가는 한편, 유럽에서는 독일의 전위음악 실험가들이 형성한 모임을 진행하고 있었다. 이후 마키우나스가 독일에 여러 차례 방문하여 음악적인 퍼포먼스가 주로 행해진 두 번의 중요한 페스티벌에 참여하면서 유럽의 전위음악가들과 교류하기 시작했고, 이윽고 자신이 구상한 페스티벌을 독일에서 개최하여 플럭서스의 활동을 국제적인 흐름으로 넓히기 시작했다.<sup>50)</sup>

1962년 9월 비스바덴(Wiesbaden)의 시립미술관에서 열린 《플럭서스-국제 신음악 페스티벌(Fluxus-International Festspiele Neuester Musik)》은 ‘플럭서스’ 명칭을 딴 최초의 페스티벌이다. 4주 동안의 14개

49) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 526.

50) 마키우나스가 참여했던 행사는 독일 부퍼탈에서 열린 《소규모 여름 페스티벌: 존 케이지 이후(Kleines Sommerfest: Après John Cage)》와 뒤셀도르프에서 백남준이 주최한 《음악에서의 네오-다다(Neo-Dada in der Musik)》였다. 모두 음악 관련 행사였으나 전통적인 연주 형식에서 벗어난 퍼포먼스 형식의 ‘행위 음악(action music)’을 선보였다. 예시로는 벤자민 패터슨(Benjamin Patterson)의 <더블 베이스를 위한 변주곡>, <종이음악>, 조지 브레히트(George Brecht)의 <홀리기 음악>, 백남준의 <바이올린을 위한 한 가지> 등이 있다. 이지은, 「플럭서스의 탈시각중심주의-촉각, 후각, 미각을 위한 작품을 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 제6권, 2008, pp. 150-152.

의 콘서트로 구성된 페스티벌은 미국, 유럽, 한국, 일본 등의 다국적 예술가들이 모인 국제적인 행사였다. 여기에서 발표된 대표적인 작품이 백남준의 <머리를 위한 선禪(Zen for Head)>으로, 영이 로버트 모리스를 위해 작곡한 <작품 1960 No.10> 악보에 적힌 ‘직선을 긋고 따라가기’ 지시문을 해석한 퍼포먼스였다.(도7) 바닥에 놓인 4m 길이의 종이 위에 잉크와 토마토 주스로 적신 머리로 선을 긋는 행위는 정신과 영혼의 저장소로 여겨진 머리가 아닌 그림 도구로서의 물질적인 머리를 제시하였다.<sup>51)</sup>

일상의 소리를 음악에 담아내고자 한 케이지와 같은 맥락으로, 플럭서스의 구성원들 또한 일상에서의 소리를 예술로 만듦으로써 평범한 행위에서 생성되는 소리를 예술적 사건으로 간주하였다. 간단한 지시문만을 제공해 참여하는 모든 이들이 예술의 주체가 될 수 있도록 유도했으며, 각 개인의 해석도 허용되었다.(도8) 마키우나스가 “모든 것이 예술이고 누구나 예술을 할 수 있다”라고 선언하듯이, 이때의 예술가의 역할은 최소한으로 축소됨으로써 그 권위에 부여되는 모든 기대 요소가 와해되었다. 또한 음악가들의 적극적인 참여로 미술에 자연스럽게 첨가된 청각 요소는 오직 보는 것만이 허용되던 전통 미술의 시각적 가치를 떨어뜨렸다. 「플럭서스 선언문(Fluxus Manifesto)」(1963)의 “부르주아의 전문적이며 상업적인 문화를 씻어내라. 죽은 미술, 모방, 가짜 예술, 추상 미술, 환영적인 미술, 수학적 미술을 씻어내라. ‘유럽주의(Europanism)’를 숙청하라!”라는 행동강령은 그들이 지향했던 아방가르드적 태도를 분명히 나타내고 있다.<sup>52)</sup> 유럽주의, 즉 전통적인 서양 미술이 망막에 호소하는 방식을 통해 만들어낸 시각적 환영을 거부하고 청각, 촉각, 후각, 미각의 요소가 이들의 작품에 대안으로 제시되었다.<sup>53)</sup>

---

51) 조수진, 앞의 책, p. 99.

52) 트레이시 워 엠틀, 앞의 책, pp. 201-202.

53) ‘행위 음악’을 통한 청각적 작품 외에도, 플럭서스 미술가들 중 일련의 미술가들은 먹고,

이는 모더니즘의 형이상학적인 데카르트적 주체(Cartesian subject)를 뒤엎는 것으로, 정신과 몸의 관계를 양극화하는 시각 지향적 이론에 대해 비판한 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 현상학이 큰 영향을 주었다. 정신을 몸에서 분리된 초월적인 것으로 고려하지 않고, 살아 있는 몸을 통해 세상을 체현한(embodied) 의식으로 본 그의 관념은 60년대 많은 예술가들이 퍼포먼스를 작업함에 있어 이론적인 배경을 제공하였다. 주체를 수행적이고 상호주관적인 것으로 해석한 현상학을 바탕으로 예술가들은 몸을 이용한 다양한 실험을 시도해볼 수 있었고, 도구나 수단 이상으로서의 몸으로 삶을 경험하기 시작했다.<sup>54)</sup>

네오아방가르드 미술에 나타난 몸의 특성을 설명하는 하나의 근거가 된 메를로-퐁티의 이론은 지각하는 주체의 주변 삶을 예술로 표현하는데 적합한 토대가 되었다. 기성 예술과 사회에 저항하기 위해 순수한 매체의 확장을 시도하는 과정에서 삶의 요소들이 자연스럽게 도입되었고, 그 삶을 살아가는 인간의 실제 몸이 포함된 것이다. 세계에 대한 표현이자 의지의 시각적 형태인 몸을 통해 기존의 일상을 다르게 바라볼 수 있는 대안적인 시각을 제시하면서, 예술가들은 자신의 몸 또한 새롭게 인식하여 몸과 관련된 급진적인 실험을 감행했다. 이는 미래주의와 다다 예술가들이 일시적으로 제시했던 인간의 물리적인 몸이 네오아방가르드 미술에 이르러 더욱 강화된 수행성으로 표명되었음을 보여준다.

---

냄새를 맡아보고, 만져보는 작품을 기획하기도 했다. 일반적인 식습관을 뒤엎는 식사 퍼포먼스를 하거나, 매일 같은 메뉴의 식사를 하며 느끼는 감상을 공유하거나, 불투명한 작은 상자에 손가락을 집어넣어 감촉만으로 작품을 느끼게 하거나, 전시장에 장애물을 뺄뺄하게 설치하여 장애물과 접촉하는 등의 작업을 전시했다. 이러한 작품을 통해 관람자는 다감각적 체험을 경험하게 되어 자신의 신체성을 새롭게 자각하게 된다. 작품의 자세한 내용은 이지는, 앞의 논문, pp. 155-160 참조할 것.

54) Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject.*, op. cit., pp. 37-40.

## 2) 저드슨 무용단 : 우연적이고 물리적인 몸

앞서 살펴본 네오아방가르드 예술가들이 몸을 통해 수행한 방식은 공통적으로 삶과 예술의 융합, 예술 분야의 권위적인 경계의 해체, 제도 비판, 전통적인 가치 체계 거부 등으로 정리된다. 급격히 변화하는 미국 사회를 경험하며 이전의 개인적인 모더니즘 미학의 반동으로 형성된 예술가들의 협업은 그들이 탐구했던 급진적인 태도를 다각도에서 실험할 수 있는 절호의 기회였다. 이때 일어난 예술 운동에서 무용가들의 영향을 빠뜨릴 수 없다. 당시 예술가들의 활동은 여러 방면에서 겹쳤기 때문에 그 운동들의 특성과 참여 작가들을 명확히 구분할 순 없지만, 보편적인 맥락에서 살펴봤을 때 해프닝은 미술과 환경이, 플럭서스는 미술과 음악의 융합이었다면, 저드슨 무용단은 미술과 무용이 융합된 예술 운동이었다. 모두 일상의 요소를 예술과 결합시키는 과정에서 퍼포먼스가 사용되었으나, 당시 도래하던 포스트모던 무용과 미술의 혼합은 몸의 수행 방식에서 해프닝이나 플럭서스와는 또 다른 독특한 흐름을 만들어내었다.<sup>55)</sup>

저드슨 무용단은 두 명의 무용가들에서 나온 갈래와 함께 그 제자들의 동료였던 미술가들이 합류하면서 형성된 공동체이다. 1962년 7월에 발족하여 2년 동안 지속된 이 무용단은 짧은 기간 동안 200여개의 작품을 선보일 정도로 활발한 활동을 전개하였고, 이를 기반으로 무용단이 해체된 후에도 참여자들은 실험적인 개별 작업을 발전시켜나갔다.

형성 배경에 주된 흐름을 제공했던 무용계 인물은 무용가 머스 커닝햄

---

55) 포스트모던 무용은 1950년대 후반부터 시작되어 1960년대 전반에 걸쳐 일어난 실험무용으로, 발레와 같은 전통무용에서 나아가 다양한 안무를 창작했던 현상을 일컫는다. 무용계에서는 포스트모던 무용이 관객의 감동보다는 행위자들의 언어와 몸짓을 더 중시했다는 점을 높이 평가하며, 네오아방가르드 미술가들과 마찬가지로 이 시기 무용수들은 우연성과 즉흥성, 실제 시간의 도입, 몸의 접촉, 일상적인 동작, 콜라주된 춤동작 등을 실험하였다. 장지원, 「전후 시기 포스트모던댄스에 나타난 민주적 성향에 관한 연구 : 즉흥작업을 중심으로」, 『무용역사기록학』, 제51권, 2018, pp. 52-53.

(Merce Cunningham)과 앤 할프린(Anna Halprin), 그리고 무용교사 로버트 던(Robert Dunn)이다. 할프린을 제외하곤 모두 네오아방가르드 미술가들과 마찬가지로 존 케이지의 영향을 받아 새로운 현대무용을 탐구하고 있었다. 특히 커닝햄은 1938년에 케이지와 만난 후 예술적 파트너이자 인생의 동반자로서 각별한 사이를 이어갔고, 케이지가 사망할 때까지 그 관계를 지속하였다. 케이지와 본격적으로 협업하기 전, 커닝햄은 현대무용의 선구자였던 마사 그레이엄(Martha Graham)의 무용단에서 솔로 무용수로 활동을 하고 있었다. 그레이엄을 포함한 현대무용의 선구자들은 전통적인 발레의 형식주의와 고정관념을 거부하고 고유의 테크닉을 개발하여 독창적인 주제 설정을 연구한 이들이다. 그러나 나뭇의 혁신성을 선보였던 현대무용은 제2차 세계대전으로 인해 더 이상 나아가지 못했고, 결국 획일적인 기교와 드라마틱한 무용의 형태에서 벗어나지 못한 한계에 머물렀다.<sup>56)</sup>

그러나 케이지를 통해 우연기법을 접하게 된 커닝햄은 이를 무용에 도입하여 예측할 수 없는 즉흥 동작들을 새로이 실험하기 시작했다. 일반적으로 음악에 맞춰 수행하던 무용과 달리 커닝햄은 음악이나 감정적 내용과 무관한 안무를 사용하였고, 주요 인물을 강조하기 위한 무대 구성에서 벗어나 관객의 초점을 분산시키는 평등한 무대를 만들었다. 이후 뉴욕 14번가에 자신의 개인 무용실을 연 커닝햄은 무용수들에게 새로운 안무 개념을 실험하도록 장려하였고, 커닝햄과의 교류로 무용에도 관심을 가지고 있던 케이지 또한 그들을 위해서 1957년에 약 6개월간의 현대무용 구성법을 강의하기도 했다. 그는 자신의 실험 음악 강의처럼 무용수들 스스로 안무할 수 있는 자유로운 수업 방식으로 진행하여 그들의 개방적인 사고를 촉진하였다.<sup>57)</sup>

또한 커닝햄의 무용실에서 개설되었던 로버트 던의 워크숍은 저드슨 무용

---

56) 조은숙, 「로버트 던의 워크숍이 저드슨 댄스 시어터에 미친 영향」, 『무용예술학연구』, 제9집, 2002, pp. 241-242.

57) 위의 논문, p. 244.

단 형성에 지대한 역할을 한 수업이다. 케이지의 뉴스쿨 작곡법 강의를 수강했던 그는 케이지의 자유로운 토론 방식과 철학적 방향에 영감을 받고 이와 비슷한 교수법으로 무용수들을 지도했다. 1960년에 ‘무용 구성 수업 (dance composition class)’이라는 이름으로 열린 이 워크숍의 주요 참여자로는 이본느 레이너(Yvonne Rainer), 시몬느 포르티(Simone Forti), 루신다 차일즈(Lucinda Childs), 스티브 팩스턴(Steve Paxton), 트리샤 브라운(Trisha Brown), 데보라 헤이(Deborah Hay) 등을 포함하여 퍼포먼스에 관심이 있던 라우센버그와 모리스, 작곡가 라 몬테 영이 있었다. 이 중 레이너, 포르티, 브라운, 팩스턴 등의 무용수들은 던의 워크숍에 합류하기 전 앤 할프린의 ‘샌프란시스코 무용수 워크숍(San Francisco Dancers Workshop)’에 참여하여 무용에서의 즉흥성과 우연성을 이미 인지하고 있었다. 할프린은 공간과 시간, 몸을 놀이의 요소로 활용하여 자연스러운 동작을 이끌어내도록 독려했는데, 이때 해부학적으로 가능한 몸의 움직임을 분석하는 한편 소도구를 안무에 활용하는 수업을 진행하였다.<sup>58)</sup>

샌프란시스코에서 뉴욕으로 건너온 할프린의 제자들이 던의 워크숍에 참여하게 되면서 진보적인 젊은 무용가들의 상호교류가 빠르게 이루어졌다. 1960년부터 1962년까지 4회 코스로 진행된 던의 수업을 통해 학생들은 케이지의 소음과 정적, 우연의 의미를 자연스럽게 이해할 수 있었고, 음악에서 해방된 몸의 움직임을 탐구할 수 있었다. 또한 주제를 내주기보다는 학생들 스스로 작품을 구성하도록 했고, 공동 작업을 적극 독려했다. 이러한 수업과정에서 창작된 작품은 매년 말에 비공식적으로 발표되었지만, 워크숍이 끝날 무렵에 학생들의 요청으로 저드슨 교회에서 공식적으로 선보였다.

1962년 7월 6일에 행해진 이 공연은 사실상 저드슨 무용단의 첫 공식 행사가 되었다. 14명의 안무가와 23명의 무용수들이 7시간에 걸쳐 작품을

58) 윤희원, 「저드슨 댄스 시어터의 놀이성에 대한 고찰」, 국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2012, pp. 29-30.

발표한 이 프로그램은 약 3백 명의 사람이 방문했을 정도로 많은 관심을 받았고, 워크숍은 끝났지만 지속적인 교류와 실험을 이어가고자 한 이들이 모여 이후 저드슨 무용단이라는 하나의 공동체를 형성하였다. 단의 워크숍 구성원들 외에도 새로운 예술가들이 추가로 합류하면서 무용단의 규모가 점차 커졌고, 1964년 4월 29일 공연 이후로 해체되기 전까지 이들은 레이너의 작업실과 저드슨 교회에서 매주 모임을 가지며 개인 작업과 협업 작품들을 발전시켜나갔다. 본 논문에서는 이 중 세 명의 미술가들의 활동에 주목하고자 한다. 라우센버그와 모리스, 그리고 슈니만은 저드슨 무용단에서 가장 활발하게 활동했던 미술가로, 이후에 발전시킨 각 개인의 예술 개념에 큰 영향을 준 초기 경력이라는 점에 공통점이 있다. 따라서 세 작가의 퍼포먼스 작품을 살펴봄으로써 무용과 미술의 상호관계성을 통한 네오아방가르드적 특성을 고찰하고자 한다.

#### ① 로버트 라우센버그

먼저 라우센버그는 일찍이 블랙 마운틴 컬리지에서 케이지와 커닝햄의 강연을 들으며 그들과 예술적 교류를 활발히 해오고 있었다. <연극 작품 1번>에 참여한 이후 커닝햄으로부터 무대 장치, 의상, 소품, 조명 등의 각종 무대 디자인을 의뢰받아 1954년부터 약 10년간 총 22편의 작품을 맡았다. 그 대표적인 작업이 커닝햄의 무대 <상세한 것(Minutiae)>(1954)을 위한 장치로, 라우센버그의 콤바인 회화(combine painting)가 무대 공간에서 사용된 첫 번째 사례이다.(도9) “움직일 수 있는 무언가”를 요청한 커닝햄의 요구에 따라 캔버스 하단에 바퀴를 달아 움직일 수 있도록 설치하였고, 무용수들은 그 사이를 자유롭게 이동하였다.<sup>59)</sup> 걷거나 뛰고, 무릎을 꿇는 등의 일상적인 동작과 함께 무용수들은 사물이 부착된 라우센버그의 무대 장

59) 조유진, 「로버트 라우센버그 작업의 네오아방가르드적 실천」, 홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 2019, p. 27.

치를 통해 자연스럽게 그 공간과 즉흥적으로 관계를 맺을 수 있었다.

옷이나 신문, 사진, 거울, 박제된 동물 등 일상생활 속에서 가져온 재료들을 캔버스에 부착한 그의 콤파인 회화는 작품 표면에 무작위로 뿌려진 물감 때문에 추상표현주의를 잇는 새로운 미술로 평가되기도 했으나, 그의 물감은 회화 매체를 순수하게 조화시키기보다 세속의 물건들을 단순히 이어주는 역할로 제시되었다.<sup>60)</sup> 회화를 통해 모더니즘으로부터의 탈피를 보여주고자 했던 그의 시도는 커닝햄과의 협업으로 무용과 퍼포먼스에 참여하기 시작하면서 더욱 확장되었다. 커닝햄 외에도 저드슨 무용단과 폴 테일러(Paul Taylor) 무용단을 위해 무대 작업을 했을 정도로 무용과 긴밀한 관계를 맺고 있던 라우셴버그는 종종 무용수로서 직접 무대에 오르기도 했다.

그 중 저드슨 무용단과의 협업으로 라우셴버그가 직접 무용수로 참여하여 기획했던 <펠리컨(Pelican)>(1963)은 그가 자신의 몸을 ‘살아 있는 무대 장치’로서 구상한 대표적인 퍼포먼스 작업이다.<sup>61)</sup> (도10) 롤러스케이트를 신은 채 지름이 8피트 정도 되는 화물용 낙하산을 등에 맨 라우셴버그와 알렉스 헤이(Alex Hey)가 캐롤린 브라운(Carolyn Brown)의 주변을 도는 동안, 브라운은 그들 가운데서 고전 무용의 동작을 수행했다. 콤파인 회화를 통해 서로 다른 물질들이 끊임없이 충돌하고 공존하며 변화해가기를 원했던 라우셴버그는 결과적으로 무용을 통해서 캔버스 밖으로 확장된 움직이는 회화를 재현할 수 있었다. 그 과정에서 물질로서의 몸은 시·공간을 넘나드는 유동성을 지닌 실재 그 자체로서, 라우셴버그에게는 환경 내의 모든 요소와 효과적으로 상호작용할 수 있는 적합한 소재였을 것이다.<sup>62)</sup>

60) 김희영, 「로버트 라우셴버그의 콤파인 페인팅을 통해 재조명해 보는 네오 아방가르드의 역사적문화적 의미」, 『현대미술사연구』, 제17집, 2005, p. 107.

61) 1963년 5월 9일 워싱턴 D.C.에서 열린 팝 페스티벌(Pop Festival)의 저녁 공연으로 기획된 저드슨 무용단의 콘서트 #5의 일환으로 공개되었고, 롤러스케이트장에서 진행되었다. 이때는 캐롤린 브라운과 퍼 올로프 울트베트(Per Olof Ultvedt)가 공연했으나 후속 공연에는 계속 알렉스 헤이로 대체되어 진행되었다. 도판은 알렉스 헤이가 참여한 모습이다. <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/performance-history> (2020.3.19.접속)

## ② 로버트 모리스

저드슨 무용단의 또 다른 중요 멤버였던 모리스는 부인이었던 포르티를 따라 할프린의 워크샵과 던의 워크샵 모두에 참여했던 미술가였다. 회화를 전공했던 모리스는 라우센버그와 마찬가지로 움직이는 몸에 대한 관심이 높았다. 할프린의 영향으로 사물을 사용하는 몸의 움직임에 주목했던 모리스는 해변에 놓인 바위를 관찰하는 등 포르티와 함께 사물에 대한 ‘체화된 반응(embodied response)’을 연구해 나갔다. 모리스는 뉴욕에 온 후 1962년부터 약 4년 동안 6개의 퍼포먼스 작품을 발표했는데, 그 중 <장소(Site)>가 그의 대표적인 퍼포먼스로 논의된다.<sup>63)</sup>(도11)

1964년 2월 뉴욕의 서플러스 극장(Surplus Dance Theater)에서 초연을 한 후 같은 해 4월 29일 저드슨 무용단 콘서트 #16에서 재연한 <장소>는 중앙에 세워진 4×8피트짜리 나무 합판들을 모리스가 하나씩 옮기는 과정을 10분 동안 보여준다. 일상복에 작업용 장갑을 끼고 마스크를 쓴 그는 합판을 하나씩 천천히 들어 옮기는 동작을 반복했다. 세 번째 판을 치웠을 때, 그 뒤에 가려져 보이지 않았던 슈니만의 모습이 등장했다. 에두아르 마네(Edouard Manet)의 <올랭피아(Olympia)>(1863)(도12) 속 여성의 모습을 그대로 재현한 슈니만은 목에 검은색 초커만을 한 채 전라로 기대누워 있었다. 모리스는 그녀의 존재를 알아차리지 못했다는 듯 무심히 합판을 계속 옮겼지만, 관객의 시선은 이제 모리스에서 슈니만에게로 이동했다. 그녀는 공연자가 아닌 배경으로서 존재했고, 어떠한 행위도 하지 않았다.

그린버그에 의해 최초의 모더니즘 작품 중 하나로 평가되는 마네의 회화는 원근법과 명암법이 제거된 평면의 이차원성을 달성했기 때문에 형식주의 미술사에서 중요하게 평가된다.<sup>64)</sup> 그러나 당시 미술사를 전공하던 모리스에

62) 조수진, 앞의 책, pp. 177-179.

63) <전쟁(War)>(1962-3), <아리조나(Arizona)>(1963), <21.3>(1964), <체크(Check)>(1964), <장소>(1964), <워터맨 스위치(Waterman Switch)>(1965)이다. 위의 책, pp. 181-182.

게는 마네의 작품이 그린버그식 모더니즘을 향한 대응으로 채택되어 <장소>로 나타나게 되었다. 그 연장선에서 모리스는 자신을 익명의 노동자처럼 표현하여 모더니즘의 위대한 예술가적 표상을 거부하기 위해 물리적인 예술가의 몸을 직접 드러내었고, 단순하게 합판을 옮기는 객관적이고 반복적인 행위를 통해 예술의 신화적 창조 과정을 일상의 영역으로 치환시켰다.<sup>65)</sup>

6점의 퍼포먼스를 발표한 후, 모리스는 무용에 대한 자신의 생각을 짧은 에세이 「무용에 관한 노트(Notes on Dance)」(1965)에 정리했다. 그는 몸의 움직임에 대한 관심으로 무용과 인연을 맺게 되었고, 공간을 체험하는 주체로서 몸의 행위에 주목했다고 적는다. 과제(task) 상황이나 물질과의 상호작용은 몸의 움직임을 위한 간접적인 수단으로 기획되었고, 중요한 것은 시·공간에서 몸이 다뤄지는 방식이었다.<sup>66)</sup> 지각하는 몸이 세계와 밀접하게 이어짐으로써 체화된 의식을 경험할 수 있다는 메를로-퐁티의 개념은 대학에서 그의 철학을 접한 모리스에게 중요한 영향을 끼쳤다. 초기 경력에서 선보인 이러한 퍼포먼스를 통해 움직이는 몸에 대해 연구한 모리스는 이후 그의 미니멀리즘 조각으로 나아갈 수 있는 토대를 발전시킬 수 있었다.

그런데 그의 <장소>는 또 다른 측면에서 논의되어야 할 퍼포먼스이기도 하다. 단순히 <올랭피아>의 객체인 여성 누드로서 슈니만을 배치했던 모리스는 결과적으로 그녀의 예술가적 정체성을 해체하고 그녀를 <올랭피아>의 매춘부로 재현해버렸다. <장소>에서 꿈쩍도 할 수 없는 기분을 느꼈다고 회상한 슈니만은 이차원에서 탈피한 공간 속에 있으면서도 모리스가 만든 틀(frame)에 다시 고정된 느낌을 받았다고 말한다.<sup>67)</sup> 모리스에게는 슈니만의

---

64) 김영나, 「클레멘트 그린버그의 미술이론과 비평」, 『서양미술사학회 논문집』, 제8권, 1996, p. 60.

65) 조수진, 앞의 책, p. 183.

66) Robert Morris, "Notes on Dance", in *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 2, 1965, pp. 179-180.

67) Rebecca Schneider, op. cit., p. 31.

존재가 <올랭피아>를 보여주는 수단이기도 아무런 정치적 함의가 없는 여성 누드였을 뿐이지만, 합판 구조물에 부착되어 <올랭피아>의 주인공처럼 대상화된 슈니만의 몸은 주체성을 상실한 채 공간 속에서 수동적으로 존재할 수밖에 없었다. 이렇듯 성에 대해 특별한 관심을 보이지 않았던 모리스에 비해 슈니만은 몸의 성차가 가져오는 문제점을 몸소 느끼게 되었고, 이는 추후 그녀의 작품에서 다른 방식으로 연구되기에 이르렀다.

이와 같이 무용에 깊은 관심을 보인 라우센버그와 모리스는 퍼포먼스 작업 경험을 토대로 이후 미술가로서 자신의 예술 개념을 점진적으로 발전시켜 나갔다. 슈니만 또한 저드슨 무용단과 여러 차례 협업을 하면서 그녀의 예술 개념을 확장시킬 수 있었는데, 그녀가 저드슨 무용단에서 제작했던 세 개의 퍼포먼스를 뒤이어 자세히 살펴보고자 한다.

### ③ 캐롤리 슈니만

1961년, 일리노이 대학교에서 회화 전공으로 석사를 마친 슈니만은 뉴욕으로 이주함과 동시에 곧바로 그곳의 격동적인 예술 흐름에 합류했다. 연인의 소개로 플럭서스 일원인 작곡가 필립 코너를 만난 그녀는 올덴버그의 <가게(The Store)>(1961) 환경 작업에 참여하면서 네오아방가르드 작가들과 본격적으로 교류하기 시작했다. 화가뿐만 아니라 음악가, 무용수, 영화감독, 배우 등 네오아방가르드 미술과 상호 교류하던 이들을 만나면서 점차 몸을 활용한 퍼포먼스 형식에 관심을 보인 슈니만은 자신의 퍼포먼스 작품을 구상하기 시작했고, 그 중 세 개의 퍼포먼스가 저드슨 무용단 콘서트의 참여작으로 발표되었다.

이본느 레이너의 초대로 합류하게 된 저드슨 무용단에서 슈니만이 처음 발표한 퍼포먼스는 1963년 1월 29일에 공연한 <신문 이벤트(Newspaper Event)>이다.<sup>68)</sup>(도13) 저드슨 교회의 체육관에서 행해진 이 퍼포먼스에는

총 8명이 참여했다. 무대 바닥에는 신문 더미가 원형으로 흩어져 쌓여 있는 공간이 있었고 불빛은 그곳에만 집중되었다. 공연자들은 신문을 이용하여 자유롭게 행동했는데, 사실 그들에게는 각자의 태도와 목표를 명시하는 약간의 지침이 사전에 주어졌다. 슈니만은 자유 공연자로 참여했고, 레이너는 목/발, 테보라 헤이는 어깨/팔, 루스 에머슨(Ruth Emerson)은 다리/얼굴, 알린 로슬라인(Arlene Rothlein)은 척추, 존 워든(John Worden)은 손가락, 일레인 서머스(Elaine Summers)는 머리, 캐롤 서머스(Carol Summers)에게는 손의 역할이 주어졌다. 신체 부위별의 역할을 담당한 공연자들은 그들이 수행할 움직임 또한 어느 정도 지시받았다. 예컨대 ‘척추’를 담당한 에머슨은 흐느적거림과 뺨뺨하게 굳은 모습을 수평적으로 표현해야 했고, ‘어깨/팔’을 담당한 헤이는 다른 공연자들을 잇는 연결고리로 어깨와 팔에서 나오는 자세의 변화를 극한으로 표현하도록 했다.<sup>69)</sup>

나아가 몇 공연자들에게는 주기적으로 말해야 하는 후렴구가 제시되기도 했다. 특히 헤이에게는 공연 도중에 “으르렁거리고 헐떡거린다(huff and puff)”라는 말을 하도록 했는데, 우스꽝스러운 것이 아닌 매우 엄격하고 극적인 어투로 말하도록 했다. 그녀는 늑대처럼 다른 사람들을 공격적으로 대하지만, 동시에 공연자들의 ‘연결고리’로서 그들을 이어주는 행위를 하여 그녀 스스로 그 구조적인 은유를 해석하도록 유도했다.<sup>70)</sup>

이렇듯 공연자들의 행위는 다소 계획적으로 이루어졌지만, 리허설 전까지 다른 사람들의 역할은 모르고 있어야 했기 때문에 공연을 할 때에는 몸과 몸이 접촉하는 방식이 우연적이고 즉흥적이었다. 이 ‘신체 부위’들은 퍼포먼

68) 저드슨 무용단 콘서트 #3에서 7번째 순서로 발표되었다. <신문 이벤트> 이전 뉴욕에서 공식적으로 처음 보인 퍼포먼스 작품은 1962년 5월 뉴욕의 리빙 시어터에서 발표된 <소리와 움직임을 위한 유리 환경>이다. 이 퍼포먼스는 III장에서 자세히 살펴볼 것이다.

69) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, Salzburg: Museum der Moderne; Munich: Prestel, 2015, p. 126.

70) Elise Archias, *The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, New Haven: Yale University Press, 2016, p. 98.

스 공간 안에 풀어 놓아져 구겨진 신문 더미 사이를 뒹굴고 서로에게 포개지며 자유롭게 상호작용을 했고, 그 결과 기상천외한 해부학적 배치와 교환이 이루어졌다.<sup>71)</sup>(도14) 비논리적으로 이루어진 거대한 몸의 형태는 마치 하나의 유기체(organism), 즉 서로의 활동적인 신체가 특정 환경 내에서 유기적으로 변화하는 시각적인 구조가 되었다. 그들의 몸이 영길 때 가중되는 서로의 무게와 균형을 극복하려는 공연자들의 자발적인 결정과 노력이 <신문 이벤트> 퍼포먼스의 핵심이 되었다.

같은 해 슈니만은 또 하나의 퍼포먼스 작품을 교회에서 선보였다. 6월 24일 저녁에 공개된 <크로멜로디언(Chromelodeon)>(1963)은 근래 제작된 퍼포먼스 중 가장 자세하게 대본이 짜인 작품이다.<sup>(도15)</sup><sup>72)</sup> ‘크로멜로디언’은 1945년 실험음악 작곡가 해리 파치(Harry Partch)가 만든 악기로, 43개의 음이 있는 리드 오르간을 지칭한다.<sup>73)</sup> 파치는 자신의 음악에 ‘물리적인’ 차원을 강조했는데, 슈니만이 그의 음악적 특성을 어느 정도 파악했는지 확인된 바는 없으나 이 퍼포먼스에서도 몸의 물질적인 충돌이 훨씬 더 강하게 나타났다. 이전에 선보인 우연이나 즉흥성의 강조는 축소되었다. 공연자들은 기본적으로 무대의 중심점에서 시작하여 돌고, 도약하고, 밀고, 달리고, 구르는 일련의 행위를 하며 나선형으로 돌아오는 구조로 기획되었다. 질 존스톤(Jill Johnston)이 《빌리지 보이스(The Village Voice)》의 리뷰에서 설명하듯이 “옷과 종이, 누더기 천, 거친 삼베, 페인트가 다량으로 나오는 지저분한 해프닝이다”라고 묘사된 이 퍼포먼스는 물질로서의 몸의 형태와 움직임에 더 주목하였다.<sup>74)</sup>

71) Elise Archias, op. cit., p. 98.

72) 저드슨 무용단 콘서트 #7에서 발표되었다.

73) ‘chrom-’은 색채의 혼합, 형태의 혼합물의 뜻을 가지고 있는데, <크로멜로디언>에서도 슈니만이 제작한 노랑, 파랑, 보라, 하양 등의 다채로운 의상이 사용되었다.

74) 《빌리지 보이스》는 미국의 아방가르드 예술을 자주 소개했던 신문이다. 페미니스트 문화 평론가 질 존스톤은 이 신문에 저드슨 무용단의 퍼포먼스에 대한 글을 여러 차례 저술했다. Jill Johnston, “From Lovely Confusion to Naked Breakfast”, *Village Voice*, 18 July

<크로멜로디언>에 참여한 에머슨과 차일즈, 테보라 헤이는 전문 무용수였지만, 배우인 워든과 화가인 캐롤 서머스는 무용 훈련을 받지 않은 이들이었다. 따라서 그들의 행위는 대조적으로 나타났다. 도16의 좌측에서 조각상 같은 자세로 떠를 든 차일즈의 모습과 달리, 우측에서 쓰러진 헤이의 몸에 천을 휘감고 있는 서머스의 모습은 그의 일상적인 동작 습관이 반영된다. 반면 무용수들에게는 훈련되지 않은 몸이 드러내는 서툰 행위를 위한 전략을 제시하기도 했는데, 다루기 힘든 여러 물질(예: 거대한 천)과 몸을 접촉시키게 하거나, 다른 공연자와 상호작용하는 상황에 관여하도록 했다. 이때 일어난 시각적인 혼란과 함께 <크로멜로디언>에는 혼란스러운 소리가 가미되어 더욱 극적인 퍼포먼스가 진행되었는데, 테니가 실시간으로 연주한 손풍금(barrel organ) 음악과 함께 바흐(Bach)의 음악이 녹음된 세 개의 테이프가 콜라주되어 흘러나왔다.<sup>75)</sup>

또한 <크로멜로디언>은 그 전의 퍼포먼스에는 없었던 몇 개의 에피소드가 구성된 것이 특징이다. 예를 들어 “추격(The Pursuit)”이라고 불리는 구간에서는 엄숙한 분위기 속에서 헤이가 소리를 지르며 늑대인간의 모습을 한 서머스에게 쫓기다가 결국 붙잡혀 무대가 암전될 때까지 함께 무대 위를 굴러다녔고, 빛이 들어오자 서머스가 망토와 털을 벗어 티셔츠로 갈아입은 후 헤이의 옷도 벗겨 무대에 걸려있는 아무 옷을 입혔다. 또한 마지막 구간에서는 비무용수인 워든이 전통적인 발레 동작을 소리 내어 제시하면, 무용수인 차일즈와 에머슨이 이를 듣고 그대로 실행하는 장면이 펼쳐졌다. 발레 스텝을 전혀 모르는 워든이 텍사스식 프랑스로 지시한 동작의 이름은 전혀 다르게 발음되어 새로운 동작으로 나타났다. 예컨대 “pas de chat”은 “pass de cat(고양이를 건네라)”으로, “pas de bourée”는 “pass de burry(가시 모양을 건네라)”로 행위되었다.<sup>76)</sup> 이에 대해 슈니만이 “급진적 병치

1963, p. 12. (Elise Archias, op. cit., p. 98, 각주 76)

75) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 110.

(radical juxtaposition)”라고 말하듯이, 지시하는 언어와 수행하는 몸이 예상치 못하게 연결되면서 결과적으로 무용수들은 반무용적 태도를 실천할 수 있었다.<sup>77)</sup>

저드슨 무용단에서 마지막으로 공연된 슈니만의 퍼포먼스 <측면으로 넓히기(Lateral Splay)>(1963) 또한 반무용적 실천을 보여준 작품이다.(도17)<sup>78)</sup> 이 퍼포먼스의 기본 동작은 달리기와 넘어짐으로 이루어졌다. 전작과 마찬가지로 무용수와 비무용수 모두가 참여했지만, 다루기 힘든 사물은 사라지고 모두에게 똑같은 동작이 할당되면서 그들이 보여준 즉흥성의 정도는 <크로멜로디언>보다 훨씬 높았다. 약 15명으로 이루어진 주자(runner)들은 네 종류의 달리기를 최대한의 속도로 수행했다. 예컨대 곧은 자세로 뒷걸음치며 달리기, 정면을 주시하면서 앞으로 달리기, 무릎을 굽혀 낮게 기어가듯 달리기, 회전하면서 달리는 규칙이 있었다. 방향은 임의대로 주자가 원하는 곳으로 갈 수 있었다. 전속력으로 최대한 오래 달리다가, 멈추고자 할 때는 다른 주자나 관객, 교회의 벽, 무대에 설치된 소품과 충돌해야 했다. 충돌한 주자는 그대로 넘어져 다시 뛰고 싶은 충동이 생길 때까지 휴식을 취했다. 계속 달리는 것은 어려웠기 때문에 한 장면은 대략 3분 내외로 짧게 지속되었다.<sup>79)</sup>

무대 공간에는 조각가 찰스 로스(Charles Ross)가 철제 접이식 의자를 산더미처럼 쌓아 만든 비스듬한 활주로가 주요 무대의 구석부터 발코니까지 연결되어 있었다. 이 환경 작업은 슈니만의 작업 외에 솔로, 듀엣, 팀, 대규모 퍼포먼스가 소개될 동안 계속 남아있었다. 무대 밖에서 원 모양으로 등

---

76) 본래 발레 스텝인 ‘pas de chat’는 폴짝폴짝 뛰어오르는 자세, ‘pas de bourée’는 다리를 엇갈리며 옆으로 이동하는 자세다.

77) Elise Archias, op. cit., p. 100.

78) 1963년 11월 19일과 20일 이틀 동안 저드슨 무용단 콘서트 #13에서 공연되었다.

79) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 122. 주자들의 의상은 공통적으로 다양한 색깔의 운동복 바지를 입었고 여자는 배가 노출된 짧은 상의, 남자는 맨 가슴으로 무대를 뛰어다녔다.

글게 앉아 있는 관객 중 발코니 밑에 앉아 있던 이들은 주자들이 철제 바닥의 발코니를 뛰어다닐 때마다 천둥소리와 같은 굉음을 들을 수 있었다.<sup>80)</sup>

<측면으로 넓히기>를 촬영한 피터 무어(Peter Moore)의 한 사진에서(도 18) 달리다가 충돌하여 바닥에 누운 채 휴식을 취하는 남녀의 모습은 성적인 것과 연관되어 읽힐 수도 있으나, 슈니만이 근본적으로 보여주고자 했던 것은 공연자들이 서로를 물리적인 대상으로 다뤘을 때 일어나는 우연적인 사건이었다. 이처럼 몇 개의 규칙만이 제시된 채 다양한 직종의 예술가들이 자신의 물리적인 몸을 다른 공연자들과 물질, 환경, 관객과 상호 교류하도록 의도한 슈니만의 초기 퍼포먼스는 저드슨 무용단의 일원으로서 그녀가 공유했던 네오아방가르드적 특성을 보여준다. 즉 시각중심에서 벗어난 촉각·청각적 요소의 도입, 이성의 그릇으로서의 몸이 아닌 물리적인 몸의 행위 강조, 일상적인 동작을 작품으로 확장시킨 것, 예술 경계의 와해 등처럼, 당시 네오아방가르드 예술가들과의 교류는 슈니만이 추후 퍼포먼스, 사진, 영화, 설치 등의 매체로 확장할 수 있었던 중요한 계기가 되었다.

이렇듯 1962년 말부터 약 2년 동안 저드슨 무용단의 일원으로 활동했던 슈니만의 초기 경력은 그녀의 예술 개념 형성에 커다란 영향을 주었고, 당시 선보인 세 개의 퍼포먼스 작품을 통해 그녀는 집단적인 예술 실험을 경험할 수 있었다. 캔버스 밖으로 확장된 몸이 무대 위에서 수행하는 방식에 주목하고 관객과의 상호성에 대한 경험을 쌓을 수 있었던 그녀는 이후 공간의 감각적 구조, 관객과 공연자들의 시선 교차, 몸의 표현에 대해 더 고심하였다.

---

80) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 122.

### Ⅲ. 캐롤리 슈니만의 작품 분석

본 장에서는 1950년대부터 1970년대까지 슈니만의 작업에서 특징적으로 구별되는 각 작품의 특성을 기준으로 그 전개 양상을 살펴볼 것이다. 슈니만은 회화에서 시작하여 아상블라주(asssemblage), 퍼포먼스, 사진, 영화, 설치 등의 다양한 매체를 넘나들었고, 그중 초창기 작품에서 그녀가 보인 주된 관심사는 크게 물질성, 성(性), 사회 비판으로 논의될 수 있다. 이러한 관심사는 앞서 살펴본 네오아방가르드 작가들이 선보인 미술을 관통하던 주제이기도 했으며, 특히 성의 문제에 관해서는 그녀의 개인적인 경험에서 촉발된 페미니즘적 관점이 어떠한 방식으로 구현되었는지를 보고자 한다.

슈니만의 작품을 본격적으로 분석하기에 앞서, 본 장의 1절에서는 그녀의 간략한 생애와 초기의 회화 작품을 살펴볼 것이다. 추상표현주의를 연상케 하는 회화에서부터 다양한 아상블라주 작업이 그녀의 초기 작품의 중심을 이루는데, 본 논문은 이후에 제작된 주요 퍼포먼스 작업의 근간이자 배경으로써 이러한 초기 회화의 변모 과정을 논의하여 ‘키네틱 회화(kinetic painting)’라는 예술 개념의 형성 배경을 추적하고자 한다.

#### 1. 슈니만의 생애와 초기 회화의 확장

캐롤리 슈니만은 미국 펜실베이니아주 필라델피아의 폭스 체이스(Fox Chase)에서 1939년 1남2녀의 장녀로 태어났다. 시골 의사인 아버지와 가정주부 어머니 사이에서 자란 슈니만은 아버지를 따라 병원을 자주 오가면서 다친 사람들을 자연스럽게 접했다고 회상한다. 내장이 드러난 채 병원에 온 환자들의 모습은 슈니만으로 하여금 처음부터 인간의 몸을 피와 살로 이

루어진 물질적인 존재로 인식하도록 했다. 또한 여성의 몸에 대한 아버지의 의학적 지식을 언제나 갈구했다고 말하는데, 이는 이후 그녀의 대표적인 작품 형성에 배경이 된 경험들이었다.<sup>81)</sup>

“나는 말하기 전부터 그림을 그리고 있었다”라고 회상하듯이, 회화에 탁월한 재능을 보였던 슈니만은 뉴욕 허드슨 강 유역 아난데일(Annandale)에 위치한 바드 대학교(Bard College)에 회화 전공으로 전액 장학금을 받고 입학했다. 대학교에 등록하기 1년 전에 그린 <자화상>(1955)(도19)에서 알 수 있듯이, 강렬한 시선으로 관람자를 자신감 있게 바라보는 슈니만의 모습은 자신의 창조적 의지를 보여주는 예술가 주체의 자아를 보여주고 있다. 그러나 기대를 품고 입학한 대학에서, 잠재력 많은 이 젊은 여성은 자신의 관심사에 대한 지지를 전혀 받지 못했다. 화가로서의 그녀의 결의를 유일하게 높이 평가했던 추상화가 루이스 생커(Louis Schanker)마저도 화가로서의 실질적인 훈련에서는 그녀를 배제시켰다. 또한 슈니만의 철학 지도교수는 그녀가 관심을 보이던 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir) 대신, 장 폴 사르트르(Jean Paul Sartre)와 같은 ‘대가’에 전념할 것을 권하기도 했다.<sup>82)</sup>

무엇보다도, 당시 여학생에게는 누드 수업을 듣지 못하게 했던 학교의 방침 때문에 슈니만은 누드 연구를 위한 전문 모델을 접할 수가 없었다. 이전부터 인간의 육체적인 몸에 관심이 많던 그녀는 포기하지 않고 결국 자신의 누드 자화상을 그려 제출하였고, 이를 계기로 바드 대학교로부터 ‘부도덕한 행위’를 사유로 제적당했다.<sup>83)</sup> 이후 그녀는 콜롬비아 대학교(Columbia

---

81) Knafo, Danielle, *In Her Own Image: Women's self-representation in Twentieth-century Art*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009, p. 92.

82) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., pp. 13-14.

83) 그러나 슈니만이 남자 동급생들 앞에서 누드모델로 서는 것에 대해서는 아무도 이의를 제기하지 않았다. Ibid., p. 14.

University)의 회화와 조각 전공으로 다시 장학생으로 입학하여 여기서 다수의 회화 작업을 이어나갈 수 있었다.

이 시기에 작업했던 풍경화와 인물화는 주로 추상표현주의적인 화풍으로 제작되었다. 예컨대 <비밀 정원(Secret Garden)>(1956) (도20), <페르소나: J.T.와 고양이 세 마리(Personae: J.T. and Three Kitchens)>(1957) (도21), <겨울의 연료Ⅱ(Winter's Fuel Ⅱ)>(1959) (도22)로 보았을 때, 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning)을 연상시키는 표현적인 붓질을 보이고 있다. 나아가 슈니만은 회화에 움직이는 요소를 조금씩 추가하기 시작했다. 그 첫 실험은 캔버스 뒷면에 간단한 기계 장치를 설치한 <바람개비(Pin Wheel)>(1957)로, 관람자가 직접 회전시킬 수 있게 유도하여 회오리 같은 화면을 움직이게 하였다.(도23,24)

고정된 캔버스 매체의 확장을 시도한 이런 슈니만의 태도에는 당시 1950년대 중후반 그녀가 만났던 작곡가 제임스 테니(James Tenney)의 영향이 있었다. 그는 이후 슈니만과 13년간의 결혼 생활을 이어가며 서로에게 예술적 영감을 주고받았던 연인이자 파트너로, 만날 당시 그의 음악적 태도와 슈니만의 화가적 태도는 어느 정도 일맥상통하고 있었다.<sup>84)</sup> 테니가 1950년대 당시 연습하던 곡들의 본질적인 특성은 불협화음과 파편화된 음악이었다. 그는 특히 우연의 요소를 작업하거나 다조성(polytonality)과 폴리리듬(polyrhythm)<sup>85)</sup>을 사용하여 미국의 전통 음악에서 벗어난 새로운 곡을 만들고자 했던 찰스 아이브스(Charles Ives)의 피아노 음악에 몰두하고 있었고, 그러한 테니의 작곡법을 접한 슈니만은 이를 자신의 회화에 적용하기 시작했다. 일찍이 폴 세잔(Paul Cézanne)이 회화 평면에서 보여준 공간적

---

84) 음악 콘서트에서 우연히 만난 두 사람은 서로를 “공간을 시간처럼 다루는 화가”, “시간을 공간처럼 다루는 음악가”라고 소개했다고 한다. Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 113.

85) 다조성(多調性)은 2개 이상의 다른 조성을 동시에 사용하여 작곡하는 기법이며, 폴리리듬은 상이한 리듬을 대조시켜 그 리듬을 충돌시키는 연주 방법이다.

인 질감에 매료되었던 슈니만에게 테니의 음악은 그녀의 초창기 작업의 윤곽을 드러내는 요소 중 하나가 되었다.<sup>86)</sup>

음악뿐만 아니라 슈니만이 자신의 시각적 원리를 확장시키는데 도움을 받았던 예술 매체는 영화였는데, 그녀는 이 매체가 보여주는 움직이는 이미지의 특성에 관심을 가지고 있었다. 특히 테니의 소개로 알게 된 실험영화 제작자 스탠 브래키지(Stan Brakhage)의 영향이 있었는데, 그가 50년대 당시 실험하고 있었던 일인칭 시점이나 개인적인 감동을 담아내는 촬영 방식에서 영감을 받았다.<sup>87)</sup> 시와 영화의 문턱을 넘고자 했던 브래키지는 기존 영화의 정교한 플롯 구조를 거부하며 가족과의 일상과 개인적인 경험을 담은 홈 무비(Domestic Film)를 작업하고 있었다. 대표적인 작업이 <창문 물고기 움직임(Window Water Baby Moving)>(1959)으로, 브래키지 부부의 첫 아이의 탄생 장면을 촬영하여 그가 느낀 감동을 선형적인 서사 구조에서 벗어난 촬영법으로 제작하였다. 여기서 브래키지는 카메라 뒤에 있는 자신을 일인칭 주인공으로 설정하여, 관객 또한 동일한 장면을 생생하게 경험하도록 유도했다.<sup>88)</sup> 그는 가족 외에도 슈니만과 테니의 모습을 촬영하기

---

86) 폴 세잔은 슈니만의 첫 번째 뮤즈였다. 그녀는 자신의 예술을 출판한 첫 책의 이름을 『세잔, 그녀는 위대한 화가였다(Cézanne, She Was A Great Painter)』(1974)라고 지을 정도로 그의 회화 표면이 보여주는 공간적인 구조에 깊은 영감을 받았다. 특히 세잔의 회화 표면에서 보이는 가상의 동역학(kinetics)이 일어나는 공간 속에서 지각할 수 있는 몸의 움직임을 파악했고, 이는 슈니만이 이후 자신의 퍼포먼스 작품을 지칭한 “키네틱 연극” 형성에 도움이 되었다. Kristine Stiles, *Correspondence course*, Durham: Duke University Press, 2010, p. xxvi; 자신의 노트와 에세이, 편지 등을 모아 출판한 이 책의 제목에 대해서는 슈니만이 화가를 꿈꿀 적에 보았던 “위대한 예술가”의 반열에는 여성의 자리가 없다는 것으로 보고, 세잔의 이름에 있는 “anne”을 따와 그를 여성 화가로 가정했다고 한다. 또한 이 책에 등장하는 “역사(istory)”도 남성을 지칭하는 ‘his’를 뺀 용어로 사용하여 문화에 편재된 남성 대명사 대신 중립적인 언어를 사용하고자 했다. Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 240.

87) 제임스 테니와 스탠 브래키지는 1950년대 초 덴버(Denver)의 사우스 고등학교(South High)의 영화 동아리에서 만난 후 50년간 절친한 관계를 이어 갔다. 브래키지가 영화를 만들기 시작한 50년대에 테니는 그의 영화를 위한 음악을 다수 작곡했다. Eric Smigel, “Metaphors on Vision: James Tenney and Stan Brakhage, 1951-1965”, in *American Music*, vol. 30, no. 1, pp. 61-63.

도 했는데, 6분짜리 영화 <사랑하는(Loving)>(1957)(도25)에서 두 사람이 친밀하게 포옹하고 사랑하는 장면을 극적으로 담아내기보다 그들의 움직임이 자연스럽게 서정적인 모습으로 표현하였다.<sup>89)</sup>

슈니만은 전통적인 미술만을 훈련하는 대학에서 경험할 수 없었던 실험 정신을 이렇듯 다양한 분야의 예술가들과 교류하면서 비로소 자신의 회화를 캔버스 밖으로 확장시킬 수 있었다. “(기존의) 회화는 내게 죽은 것이었다. 나는 이것을 ‘사랑하는 송장(beloved corpse)’이라고 불렀고, 이후 캔버스를 끊어내고 잘라내었다.”<sup>90)</sup> 이와 같은 언급처럼, 미술 전통에서 다뤄지는 인물과 풍경, 정물이라는 특정 대상을 화면에 추상적으로 담아내는 것에 회의적인 태도를 취한 그녀는 곧 캔버스를 잘라 내거나 일상의 사물들을 작품 안으로 넣기 시작했다. 1960년대 초부터 제작했던 ‘회화-구조물(painting-construction)’과 박스(boxes) 시리즈가 대표적인 작업들이다.

그런데 두 사람의 영향과 함께 슈니만이 평면의 차원을 완전히 벗어날 수 있던 것은 한 가지 우연한 사건 때문이었다. 그녀가 뉴욕에 건너오기 전, 1950년대 후반 일리노이(Illinois) 주의 작은 시드니(Sidney) 마을에 있을 당시 토네이도가 마을을 지나가면서 그녀가 묶고 있던 오두막을 파괴한 일이 있었다. 지붕을 무너뜨린 나무의 가지가 창문을 관통한 방 안에서 그녀는 자신의 고양이 키치(Kitch)가 깨친 창문을 넘나드는 것을 보게 되었다. 안과 밖의 공간을 이어버린 나뭇가지를 자유롭게 오가던 고양이의 모습은 곧 그녀의 첫 번째 해프닝을 구상할 수 있던 계기가 되었다.

그 결과로 진행된 <미궁(Labyrinth)>은 슈니만이 처음으로 캔버스에서

88) 서영주, 「스탠 브래키지의 흙 무비 미학-초기 서정 영화를 중심으로」, 『한국영상학회 논문집』, 10권, 2012, pp. 161-166.

89) 이 외에도 슈니만은 브래키지의 <새벽(Daybreak)>(1957), <흰눈(Whiteye)>(1957), <고양이의 요람(Cat's Cradle)>(1959) 등의 영화촬영에 합류했다. Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 35.

90) Carolee Schneemann and Branden W. Joseph, *Uncollected Texts*, New York: Primary Information, 2018, p. 26.

벗어나 예술로서 참여자들의 행위를 유도했던 수행적인 성격의 환경 작업이 되었다. 그녀는 10명 정도의 사람을 초대하여 그들에게 “기어가기, 오르기, 암석 넘기, 걷기, 진흙을 통과하기” 등과 같은 지시문이 든 카드를 나누어 주었다. 토네이도가 휩쓸고 간 들판은 물컹물컹했고, 나무들은 무너졌기 때문에 이들은 그 사이를 기어 다니며 빙빙 돌아가야 했으며, 슈니만이 불을 피워 둔 목적지에 이르러 끝이 났다.<sup>91)</sup>

이와 같은 경험을 토대로 1960년부터 제작된 그녀의 회화 작업은 3차원의 공간으로 진입하기 시작했다. 캔버스 표면에 부착된 천이나 종이, 사진, 유리, 거울 등의 일상 용품들은 직사각형 틀 안에서 대상들이 조화롭게 통합되기보다 그 요소들 간의 충돌을 보여주었다. 삶을 직접적으로 포괄하기에는 회화가 너무 추상적인 공간에 갇혀 있다고 본 슈니만은 당시 여러 네오아방가르드 예술가들이 작업했듯이 일상과 연결된 감각을 작품에 표현하였다. 초기 아상블라주는 <셔츠 소매(Shirt Sleeves)>(1960)(도26)를 시작으로 <연결 통로(Vestibule)>(1960)(도27), <뒤바뀐 사냥감(Quarry Transposed)>(1960)(도28), <헨리 프란시스 테일러 경(Sir Henry Francis Taylor)>(1961)(도29) 등에서처럼 주변 환경에서 구할 수 있는 사물을 캔버스 위에 쌓아 올렸다. 옷 조각과 붓, 철사, 못, 달걀 껍데기, 쪼개진 컵이 부착된 캔버스는 비로소 평평한 평면 회화에서 벗어났다.

여기서 슈니만은 한 단계 나아가 직사각형의 캔버스 패널을 부수기에 이르렀다. 1962년에 제작된 <콜로라도의 집(Colorado House)>(도30)은 프레임만 남은 채 파괴된 구조물이다. 실패한 회화 작품을 면도칼로 썰어내고 남은 틀과 함께 모피 조각, 깨진 위스키 병, 빗자루, 작은 깃발과 나무 조각 등이 이 작품의 구성을 이룬다. 삶에서 비롯된 이 비예술적인 재료들은 캔

---

91) 퍼포먼스가 행해진 정확한 날짜는 알 수 없다. 50년대 후반이 아니라 60년에 작업했다고 하는 기록도 있으며, 제목 또한 <파괴된 풍경을 통한 여행(A Journey through the Disrupted Landscape)>으로 불릴 때도 있다. 이를 촬영한 사진이나 지시문에 대한 자료도 남아 있지 않다. Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 114.

버스 틀 밖의 관람자가 속한 공간으로 작품을 밀어 넣는 동시에, 화가의 눈을 통한 시각적 구조로 “실재(reality)”를 구성하려는 그녀의 욕망이 드러난다.<sup>92)</sup> 또한 같은 해 제작된 <모피 바퀴(Fur Wheel)>(도31)에는 기계 장치가 추가되어 움직임과 시간의 요소가 도입되기도 했다. 작품이 회전할 때마다 울동적으로 딸랑거리는 빈 깡통과 모피, 유리, 거울 조각들은 지속되는 시간과 함께 운동감각(kinesthesia)에 대한 슈니만의 관심을 보여주며, 이는 추후 제작될 “키네틱 연극” 작품으로의 진입을 알리는 초기 작업 중 하나이다.

한편, 일상적인 소재와 운동감각 외에 슈니만이 실험하고 있던 것은 바로 우연의 요소였다. 일리노이 대학원에서 순수 미술로 석사를 다니던 1960년 당시에 그녀가 사용하던 작업실에 화재가 난 적이 있었다. 이로 인해 작업실에 있던 캔버스 대부분이 불에 탔고, 슈니만은 여기서 발견한 불에 그을린 효과를 작품에 도입하기 시작했다. 예컨대 <통제된 연소(Controlled Burning)>(1962) 시리즈인 <어두운 동반자(Darker Companion)>(도32)와 <이본느 레이너의 일상적인 춤을 위하여(For Yvonne Rainer's Ordinary Dance)>(도33)<sup>93)</sup>에서 그녀는 창조적 과정의 한 부분으로 방화를 사용하였다. 나무 와인 상자 안에 유리와 거울 조각을 합성수지로 고정시킨 후, 전체적으로 물감을 칠한 뒤 상자 안에 짚을 넣어 유희용 기름을 붓고, 성냥으로 불을 붙인 다음 재빨리 뚜껑을 닫았다. “그 결과로 생긴 작은 화재는 유리와 거울 층에 발린 접착제를 가열시켰고, 상자를 열고 불을 끄자 그 안에서 불이 어떤 구성을 만들어냈다.”<sup>94)</sup>

아상블라주 재료와 마찬가지로 불타는 시간 자체가 그녀의 회화적 의도를

92) Maura Reilly, “The Paintings of Carolee Schneemann”, in *Feminist Studies*, vol. 37, no. 3, 2011, p. 624.

93) 레이너에게 경의를 표하는 제목으로, 전통적인 춤 기술을 거부하고 일상적인 동작의 창조성을 연구하던 그녀의 태도를 고려한 것이다.

94) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit, p. 18.

대체하여 예측할 수 없는 형상을 남기게 되었다. 일상적인 물건 외에 슈니만이 선택한 또 다른 비예술적 소재였던 불은, 아상블라주의 요소들을 배열하는 안무를 연출하기도 했다. 불규칙적으로 배치된 조각과 함께 그을린 흔적은 시각적인 통합과 완전히 반대된다. 물감을 칠하고 일상적인 소재를 배치하는 과정에서 어느 정도 이용된 작가의 개입은, 작품의 제목과는 다르게 불이라는 ‘통제 불가능한’ 요소를 통해 의도되지 않은 형태를 만들어낼 수 있었다. 케이지를 필두로 많은 예술가가 50년대에 실험했던 우연 개념이 슈니만의 작품에서는 연소(燃燒)의 형상으로 처음 나타난 것이다.

이렇듯 물감 층을 긁거나 찢고, 움직이게 하고, 기록물이나 일상적인 물건을 덧붙이고 불로 태우는 과정을 거친 슈니만의 초기 회화 작업은 단편적인 불협화음과 움직이는 시각 이미지에 이끌려, 결과적으로 그린버그가 우려했던 지점을 다소 명확히 예시하기도 했다.

(…) 회화는 가상적인 깊이로부터 밀려나와, 원래는 투명했던 그림 면 위에 풀 칠이나 못질로 부착된 종이, 천, 시멘트, 나무 및 다른 재료로 만들어진 실제 대상 등의 형식으로 캔버스 표면을 통과하여 그 반대 면 위에 떠오를 수밖에 없다. 이제 화가는 더 이상 그림 면에다가 감히 구멍을 내려 하지 않는다.<sup>95)</sup>

그린버그는 모더니즘 회화에 이르러 비로소 그 평면성을 획득하여 가상의 구멍을 내지 않는다고 언급했지만, 슈니만이나 라우센버그, 잰스퍼 존스(Jasper Johns)를 비롯한 네오아방가르드 미술가들은 캔버스에 ‘실제로’ 구멍을 내었다. 사실적인 환영을 파괴한 것을 넘어 이들은 ‘감히’ 회화의 순수한 영역을 해체해 버렸다. 그러면서도 슈니만은 파괴된 캔버스 속의 일상적인 사물과 물감, 무작위의 형태를 완전히 분리시키기보다 그들 간에 자유로운 상호작용이 일어나기를 바랐고, 이는 물감을 통해 그들의 물질성을 극대

---

95) 클레멘트 그린버그, 조주연 옮김, 『예술과 문화』, 경성대학교출판부, 2004, p. 340.

화함으로써 각 요소를 뚜렷하게 구별시킨 방식으로 나타났다.

미술사학자 엘리스 아키아스(Elise Archias)가 지적하듯이, 사실 폴록의 추상표현주의 회화에서도 이미 사물이 포함되었다. 예컨대 <다섯 길 깊이(Full Fathom Five)>(1947)(도34) 표면에는 손톱, 동전, 담배꽂초, 열쇠와 같은 사물이 부착되었지만 짙은 색의 물감으로 가려져 한 눈에 보이지 않는다.<sup>96)</sup> 그린버그의 모더니즘 이론을 대표하는 폴록의 회화 이면에는 회화의 순수성에 위배되는 물질이 존재했으며, 케프로우가 주목했던 수행적인 면모와 함께 그의 회화는 네오아방가르드적 특성을 의도치 않게 드러내었다. 그러나 한편으로는 캔버스 표면에 부착된 사물을 찾기 어렵다는 점에서 그의 회화는 사물의 물질성을 작품의 구성 요소로 인정하지 않고 은폐하고 있다. 오히려 사물이 있다는 것을 알게 되는 순간 그의 회화는 신비함을 획득하게 된다. 반면 사물의 본래 용도와 시간을 포착할 만큼 모양이 뚜렷이 드러난 슈니만의 작품은 캔버스 밖의 공간으로 뻗어가려는 욕망이 투영된 형태이면서도, 물감을 통해 그것의 물질성을 극대화하고 정제되지 않은 사물 사이에 일어나는 충돌을 여실히 노출하고 있다.<sup>97)</sup>

이러한 그녀의 예술적 태도는 이후 더욱 다양한 형태로 제시되었다. 여전히 자신을 화가라고 생각했지만, 평면의 캔버스 안에 국한되지 않았다. 1961년에 뉴욕으로 건너오면서 앞서 살펴본 네오아방가르드 예술가들과 협업하고 교류할 수 있었던 슈니만은 곧 자신의 회화 실천을 퍼포먼스와 사진, 영화, 설치로 확장시켰다. 이는 슈니만의 태도가 그녀의 개인적인 동기와 함께, 당시 뉴욕에서 동시다발적으로 일어나고 있던 다방면의 실험과 연관되어 나타났다는 사실과 관계되며 다음 장에서 논의될 1960년대 이후 20여 년 간의 대표적인 작업을 분석하는 데 적절한 논거를 제공할 것이다.

본 논문에서는 슈니만의 작업을 크게 세 가지 특성으로 논의하고자 한다.

---

96) Elise Archias, op. cit., p. 90.

97) Ibid., pp. 90-91.

먼저 1항에서는 퍼포먼스 작업 중 사물과 함께 강조하던 몸의 물질성이 가장 강하게 드러난 대표적인 작품을 살펴볼 것이다. 이어서 2항에서는 인간의 몸 중에서도 특히 여성의 몸에 주목했던 그녀의 관심사가 전면에 드러난 퍼포먼스와 영화 작업을 분석할 것이며, 자신의 나체를 통해 어떻게 여성에 대한 차별적인 시각을 와해시키려 했는지를 논할 것이다. 마지막으로 3항에서는 베트남 전쟁에 대해 강한 반감을 표했던 작품을 살펴볼 것인데, 그녀 또한 뉴욕의 대항문화 주체들 중 하나였기 때문이다. 작품의 수는 적지만, 슈니만의 예술 개념의 연장선으로써 반전 태도가 어떤 양상으로 나타났는지 간략히 서술하고자 한다.

각 항에서 논의될 작품들은 부분적으로 비슷한 측면을 어느 정도 보이고 있는 것이 사실이나, 본고에서는 슈니만의 작품에 나타난 네오아방가르드적 특성을 분석하기 위해 각 작품에 강하게 드러난 특징을 나누어 분석하고자 한다. 이때 슈니만이 여성의 몸에 대해 탐구하던 시각이 반영된 작품을 분석할 때에는 기존의 페미니즘적 연구를 함께 살펴볼 것이나, 당시 여러 네오아방가르드 예술가들이 자신의 정체성을 탐구하던 과정에서 두드러졌던 성의 문제를 고려하여 이를 네오아방가르드적 특성의 한 부분으로 정리하였다.

## 2. 네오아방가르드적 특성의 표현 양상

### 1) “키네틱 연극(kinetic theatre)”으로 드러낸 물질적인 몸

슈니만이 제작한 퍼포먼스를 공식적으로 처음 보인 것은 1962년 5월 리빙 시어터(Living Theatre)에서 공연된 <소리와 움직임을 위한 유리 환경(Glass Environment for Sound and Motion)>이었다.(이하 <유리 환경>)<sup>98)</sup> 이 작품을 시작으로 슈니만은 본격적으로 공연자와 관람자가 작품의 구성 요소로 도입된 하나의 다차원적 회화인 ‘키네틱 연극’을 선보였는데, 자신의 해프닝을 키네틱 연극이라고 칭하면서 그 특성에 대해 다음과 같이 설명하였다. 차원성, 다양한 매체, 훈련되지 않은 몸, 급진적인 병치에 놓인 일상적인 폐기물들, 알 수 없고 예측할 수 없는 관계로 공연자와 관람자의 감각을 확장시키는 역할을 하는 구조 등이다.<sup>99)</sup> 이와 같은 특성을 통해 사회 범주의 문화적 금기, 억압적인 관습에 맞서고자 했고, 실제 시간 내에서 형성되는 몸의 운동감각(kinesthetic)을 적극적으로 표출하였다.<sup>100)</sup>

98) 공연 당시에는 <소리와 움직임을 위한 환경>이라고 불렀지만 1979년 발간된 『More Than Meat Joy』에서 <소리와 움직임을 위한 유리 환경>으로 변경되었다.

99) Carolee Schneemann and Branden W. Joseph, *Uncollected Texts*, op. cit., p. 138. ‘키네틱 연극’ 용어가 슈니만의 작업에 처음 등장한 것은 1964년 <고기의 환희>의 뉴욕 공연 전단지였으나, 본고는 퍼포먼스 매체를 통해 3차원의 실시간 영역에 나아간 <유리 환경>에서부터 키네틱 연극으로 바라본다.

100) 슈니만의 키네틱 개념은 움직이는 조각과 시각적 환영을 보이는 키네틱 아트(Kinetic Art)의 특성과 비슷하면서도 다른 측면을 보인다. 움직이는 조각을 통해 실제시간을 직접적으로 체험할 수 있는 키네틱 아트는 퍼포먼스와 마찬가지로 시공간을 향유하지만, 동시에 한정된 공간 내에서 움직이는 사물은 어느 정도 예측이 가능한 구조를 보이며 시각을 중심으로 작용한다. 그러나 슈니만의 키네틱 연극은 관람자가 예상할 수 없는 즉흥적인 동작들, 의도하지 않은 우연한 사건들의 유도를 실시간 퍼포먼스 속의 살아있는 몸으로 제시했는데, 심지어 공연자들이 퍼포먼스 도중 화장실에 다녀오거나, 무언가를 먹거나, 관객석에 있는 지인을 환영하는 등 슈니만조차 예상할 수 없는 행위를 장려하기도 했다. 또한 서사가 있는 기존의 연극과 달리 슈니만의 퍼포먼스는 대부분 비서사적이다. 이는 키네틱 아트나 연극과 구별되는 그녀의 고유 예술 개념으로 볼 수 있으며, 키네틱 연극에서 움직이는 물리적인 몸 외의 우연성과 즉흥성, 감각성, 상호성은 모두 네오아방가르드 미술이 탐구하던 요소였다.

첫 키네틱 연극 작품인 <유리 환경>은 음악가 필립 코너와 협업하여 앞서 살펴보았던 초기 회화-구조물을 퍼포먼스의 형태로 확장시킨 작품이다. 코너의 음악 <부드러운 재료(Soft Materials)>를 발전시킨 음악을 콜라보하여 움직임, 소리, 시각적 결합을 탐구하였다. 느리고 부드러운 코너의 음악과 달리 슈니만이 무대에서 사용한 주 물질은 차갑고 딱딱한 유리 조각들이었다. 거울 유리, 안전장치 유리, 퓨즈를 단 유리 조각들이 무대 위에 매달렸고, 공연자들이 움직일 때마다 부딪쳐 소리를 낼 수 있도록 설치되었다. 조각난 대형 거울은 공연자의 몸 일부를 반사하고 굴절시킬 수 있도록 하였다.<sup>101)</sup>

후기 퍼포먼스와 비교했을 때, <유리 환경>에는 즉흥적인 공연이 많이 포함되지 않았다. 각 공연자의 체형에 따라 촘촘하게 짜인 안무보(score)에는 이들이 수행할 역할과 움직임, 그리고 조명이 설정되었다. 다리를 끌며 걸어가고, 상체를 숙여 손으로 걸다가 바닥으로 쓰러져 쉬고, 다시 일어나 다리를 끌며 걸어가는 공통 안무와 함께, 공연자들 개인이 표현해야 할 움직임의 성질이 달랐다.(도35) 예컨대 주디 래트너에게는 작고 둥글며 순수한 면이 강조되는 움직임을 이끌어내려 했고, 레이너는 강하고 엄하며 집중력이 강한 움직임을 나타내도록 했다. 각 공연자의 특성에 따라 설정된 안무와 의상이었기 때문에 다른 사람이 그들을 대체하여 공연할 수 없었다.

슈니만의 첫 퍼포먼스는 이렇게 다소 경직된 환경에서 진행되었지만, 기본적으로 이 작품은 유리와 천으로 덮인 세트장과 행위하는 공연자의 몸이 반응하는 감각, 즉 딱딱하고 차가운 물질과 부드럽고 따뜻한 육체가 충돌하며 일어나는 소리와 감각을 유도하여, 몸의 새로운 감각을 이끌어내려 했다. 슈니만이 언급하듯이 공연자들은 “단단한 형태, 틀, 고정된 관습, 평면을 해

---

101) 공연자로는 이본느 레이너, 알린 로슬라인, 안드레 카데트(Andre Cadet), 말콤 골드스타인(Malcolm Goldstein), 주디 래트너(Judy Ratner)가 참여했다. 슈니만은 공연자로 나오지 않았다. Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 105.

체하기 위해 ‘확대된 콜라주(an enlarged collage)’ 속에” 둘러싸인 몸으로 등장하였다.<sup>102)</sup> 관습에 얽매이지 않은 방향으로 나아가고자 한 그들의 다리는 뻗뻗하고 기하학적인 행위로 제시되었다.(도36) <유리 환경>은 회화에 서 나타난 우연성보다는, 의도된 아수라장 측면에 더 가깝게 표현되었다.

이 퍼포먼스에서 만난 레이너와 로슬라인의 초대로 저드슨 무용단에 합류하게 된 슈니만은 공연자들의 몸이 퍼포먼스 공간 안에서 수행되는 방식에 대해 더 실험할 수 있었다. 그들의 행위는 점차 더 즉각적이고 무의식적으로 표현되는 방향으로 나아갔는데, 그 과정에서 극대화된 물질적인 감각은 인간의 성적인 감각에의 탐구로도 넓혀졌다. 이러한 특징은 그녀의 대표적인 퍼포먼스 작품 <고기의 환희(Meat Joy)>(1964)에서 집중적으로 나타난다. 그녀는 이 작품을 수행적인 회화로 동일시하며 “캔버스에서 벗어나 틀 밖으로 육체적인 에너지를 확장하려는 본능적인 꿈을 통해 나온 에로틱한 시각”이 반영된 것이라고 언급한다.<sup>103)</sup>

<고기의 환희>는 슈니만이 이전까지 저드슨 무용단과 협업하여 제작하고 참여했던 공연 경험이 발전되어 나타난 작품이다. 특히 앞 장에서 살펴본 <신문 이벤트>에서 실험한 즉흥적인 행위, <크로멜로디언>에서의 에피소드식 구조, <측면으로 넓히기>의 비구별적인 그룹 형성의 특성이 혼합되어 새롭게 제시되었다.

<고기의 환희>는 제목 그대로 고기, 살(flesh), 물질적 육체에서 얻는 기쁨과 즐거움으로 이루어진 하나의 축제 현상이었다.(도37) 수영복만 입은 공연자들의 몸은 무대 소품으로 사용된 날생선, 닭, 소시지, 젖은 물감, 투

---

102) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 31. 슈니만은 초기 키네틱 연극 작품에서 일상 사물과 공연자의 몸으로 가득 찬 무대를 “확대된 콜라주”로, 공연자의 몸은 “일종의 육체적 팔레트(a sort of physical palette)”로 생각했다고 말한다. Samuel Dorsky Museum of Art, *Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises*, op. cit., p. 28.

103) Maura Reilly, op. cit., p. 642.

명한 플라스틱, 밧줄, 붓, 종잇조각과 다를 바 없는 하나의 물질로 사용되었다. 이 퍼포먼스는 슈니만이 구상한 안무보를 기준으로 이루어졌지만, 큰 틀만 제시된 채 공연자들의 자유로운 행위가 유도되어 대부분의 시퀀스는 즉흥적으로 진행되었다. 그녀가 공연자들에게 지시한 것은 특정 몸짓이나 행위를 실천하는 것이 아니었다. 그녀는 몇 주 동안 공연자들이 서로에게 즉각적으로 반응하고, 행위 과정에서 언어가 아닌 육체적으로 반응하도록 훈련시켰다. 리허설에서도 조명과 무대 장치, 소리, 몸짓, 지속시간, 공연자들 간의 관계 등은 느슨하게 짜여 있었고, 본 공연에서 더 발전되어 실시간으로 나타났다.

1964년 5월 29일 프랑스 파리의 아메리칸 센터(American Center)에서 진행된 《자유 표현의 축제(Festival de la Libre Expression)》에서 초연한 <고기의 환희>는 이후 영국 런던을 거쳐 뉴욕 저드슨 교회에서 같은 해 11월 16~18일에 재연되었다.<sup>104)</sup> 전체적인 구성과 소품 물질은 비슷했지만 공연자들은 각 지역마다 다르게 캐스팅되었다. 그녀는 해당 지역에서 마주했던 환경 속에서 사람과 사물을 모았는데, 예컨대 파리에서는 장-자크 르벨이 조직했던 예술가 모임 일원들에서부터 거리의 카페와 바에서 만난 낯선 사람들까지 모아 퍼포먼스에 참여하도록 했다. 뉴욕 퍼포먼스에서는 이전에 슈니만이 함께 작업했던 무용수를 단 한명도 포함시키지 않고 파리에 서와 비슷한 방식으로 새로운 사람들을 불러 모았다.<sup>105)</sup>

104) 프랑스 시인 장-자크 르벨(Jean-Jacques Lebel)에 의해 조직된 《자유 표현의 축제》는 1964년부터 1967년 동안 네 차례 행해진 축제로, 퍼포먼스와 해프닝을 중점적으로 선보였다. 슈니만은 르벨의 초대로 첫 번째 축제에 참여했고, 이후 이곳에서 백남준과 히긴스, 몬테 영 등의 플럭서스 일원들과 케이지가 참여하기도 했다. <고기의 환희>는 파리 공연 이후 런던 데니슨 홀(Denison Hall)에서 6월 8일 축소된 버전으로 재연되기도 했다.

105) 파리에서 공연한 <고기의 환희>에는 배우 리타 르누아르(Rita Renoir)와 자크 세일러(Jacques Seiler), 해프닝 예술가 다니엘 포르메를(Daniel Pommerelle), 아нина 노이즈(Annina Nosei), 학생들인 다니엘 오프리(Danielle Auffrey), 로매인 데니스(Romain Denis), 클로드 리처드(Claude Richard), 시각예술가 클라우디아 허친스(Claudia Hutchins)가 참여했다. 뉴욕에서는 제임스 테니와 함께 시각예술가 도로시아 록번(Dorothea Rockburne)과 앤 윌슨(Ann Wilson), 그리고 톰 오드넬(Tom O'Donnell), 학

<고기의 환희>에서 공연자들의 역할은 네 가지로 나뉘었다. 슈니만이 포함된 중심 남녀 한 쌍(Central Woman&Man), 측면의 남녀 두 쌍(Lateral Women&Men), 독립 남녀 한 쌍(Independent Woman&Man), 그리고 무대 매니저 역할인 메이드 한 명(Serving Maid)으로 구성되었다. 뉴욕 공연을 기준으로 설명하자면, 퍼포먼스 구조는 부분적으로 중첩되어 나타났다. 퍼포먼스가 본격적으로 시작하기 전 관객이 입장하는 동안에는 슈니만이 프랑스 파리 튀 드 센느(rue de Seine) 거리의 소음을 녹음한 것<sup>106</sup>과 시계 소리, 그리고 작품 형성에 중요한 부분을 차지했던 문구를 읽는 그녀의 목소리가 콜라주된 음악 “프롤로그 노트(Notes as Prologue)”가 흘러나왔다.<sup>107</sup>

이어 옷을 입은 공연자들이 무대에 들어와 거울 앞에 놓인 긴 책상 앞에 앉아 의상과 화장을 마지막으로 점검하며 수정하는 장면으로 퍼포먼스가 시작된다.(도38) 그 동안에 측면 남성 두 명이 발코니에 올라가 백색의 정육점 종이를 무대 중앙으로 떨어뜨려 무정형의 종이 더미로 축적시켰다. 이어서 남녀 쌍들이 무대 중심을 빙빙 돌며 수영복만 남을 때까지 서로의 옷을 한 번에 하나씩 벗겼다. 벗은 후에는 붓으로 상대의 맨 몸에 밝은 색의 물감을 바르고 서로의 몸통과 다리, 팔을 함께 비비면서 몸에 칠해진 색을 혼합했다. 물감의 촉감을 온몸으로 느끼며 에로틱하지만 어딘가 어색한 동작

---

생인 이리나 포스너(Irina Posner), 슈니만이 세다 바(Cedar Bar)에서 만난 시인 로버트 D. 코헨(Robert D. Cohen), 영국 학자 산드라 chew(Sandra Chew), 그리고 스탠리 고첸나워(Stanley Gochenauer)가 참여했다. Elise Archias, op. cit., p. 102.

106) 파리의 한 호텔에서 지내며 <고기의 환희>를 구상하고 있을 무렵, 슈니만은 호텔 밖 창문으로 들려오는 거리 상인들의 고함 소리와 교통 소음이 담긴 테이프를 만들었다. 생선과 닭, 채소, 꽃 등을 파는 상인들의 외침은 어떠한 맥락이나 흐름, 절정이 없는 일상의 소리를 담아낸 것이다.

107) 예컨대 “나는 욕망과 경험 사이에서 공간과 장소가 환기되기를 바란다. (...) 초점은 결코 자아에 있는 것이 아니라 우리를 수반하는 물질, 몸짓, 행위에 있다.”라는 목소리가 흘러나왔다. Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, New York: Documentext, 1979, pp. 65-66.

을 즉흥적으로 선보이는 커플 옆에서 독립된 남녀가 바닥에 깔린 매트릭스 위에서 함께 잡지를 읽는 등의 일상적인 행위를 동시에 수행한다.(도39)

다음으로 공연자들이 무대 중앙에 쌓인 종이 더미로 들어가 안무에 따라 즉흥적으로 서로에게 상호작용하는 순서가 진행된다. 남성들이 종이를 뒤집어 쓴 여성들의 다리를 잡고 흔들거나 어떤 형태를 만들려는 시도를 했고, 커다란 플라스틱 시트 위를 뛰어다니거나 굴러다녔다. 이후 여성들을 들어 옮기려던 남성들이 위태롭게 실패하면서 모두 함께 종이 더미 안으로 다시 무너졌다. 산발적으로 분해된 공연자들의 몸 위로, 무대에 들어온 한 여성이 소품들을 던지기 시작한다. 메이드 복장을 한 여성은 바구니에 담아온 날고기와 소시지를 공연자들의 팔과 머리 위로 던졌고, 이들은 이 고기를 도구로 사용하여 다시 접촉하며 움직였다.(도40)

이후에 벌어진 일련의 행위들은 <고기의 환희> 중에서 가장 대표적인 장면으로 손꼽힌다.(도41) 공연자들은 날고기와 물감으로 범벅이 된 공간에서 서로의 몸을 만지고 부딪치고, 잡아당기고 뒤집히고, 고기를 던지거나 격하게 쓰다듬기도 했다. 이들은 감각적으로 압도된 환경 속에서 반응하며 자신이 해야 할 일을 수행하였고, 각기 다른 방식으로 표출되었다. 특히 이들의 표정은 종종 의도하지 않은 육체적인 형태로 나타났는데, 도판에서 볼 수 있듯이 찰나의 사진에 담긴 표정들은 극대화된 촉각과 후각, 시각적 감각에 의해 쾌락과 혐오 사이에 위치한 듯한 모습을 띠고 있다.(도42)

퍼포먼스의 마지막 동작을 위해 남성들이 플라스틱 시트로 만든 구겨진 샷리 모자를 여성들에게 만들어 주었고, 메이드 여성이 들고 온 물감을 스펀지와 붓을 이용해 여성들의 몸에 바르기 시작했다. 여성들은 보복이라도 하듯 양동이에 든 물감을 남성들에게 버리면서 모든 공연자들이 물감에 뒤덮였다. 공연자들이 비닐이 깔린 바닥 위를 계속 미끄러지면서 무대는 완벽하게 난장판이 되었고, 결국 모두가 모두를 묻어버리게 되면서 퍼포먼스가

끝났다.<sup>108)</sup>(도43)

60분에서 80분 동안 진행된 이 퍼포먼스는 시퀀스 사이사이에 암전을 통해 장면을 변환했고, 축제와 같은 분위기를 위해 초반을 제외한 모든 부분에서 대중음악이 경쾌하게 흘러나왔다.<sup>109)</sup> 총체적으로 아수라장이 된 무대를 지켜본 관람객들은 이전에는 경험할 수 없었던 새로운 예술적 감각을 접하게 되었다. 공연장을 등글게 에워싼 관람객들은 회화를 감상할 때보다 자신의 감각 신경이 민감해짐을 느끼게 되고, 신체적으로도 더 활발해졌다. 그들은 어떤 행위를 돕고, 길을 비켜주고, 떨어지는 물체를 피하거나 잡아야 할지도 모르는 상태였으며, 곧 이들의 참여가 그녀의 키네틱 연극의 영역을 넓힐 수 있었다. 간혹 관객석을 갑작스럽게 돌아다니는 공연자들에 반응하여 무의식적으로 행동하는 관람자도 있었으며, 이들은 퍼포먼스의 실제 상황 속에서 사고하기도 전에 즉각적인 사건에 근거하여 수행하는 자신의 몸을 발견하게 된다. 즉 관람자는 퍼포먼스라는 특정 시공간 속에서 새로운 공감각을 경험할 수 있었다.

시퀀스 순서나 안무는 각 지역마다 조금씩 달랐지만, 파리 공연 직후 프랑스 화가이자 평론가인 릴 피카르드(Lil Picard)가 슈니만에게 보낸 글에서 알 수 있듯, 작품의 “카바레&레뷰(revue)”적 특성은 공통적으로 드러났다.<sup>110)</sup> 기본적으로 <고기의 환희> 속 공연자들의 몸은 캔버스나 붓과 동일한 역할을 하지만, 뒤섞인 남녀의 몸이 적나라하게 유쾌한 모습으로 나타난 형태는 카니발적 성질을 보였다. 앞서 살펴보았던 미래주의의 바리에테나 취리히 다다의 카바레처럼, <고기의 환희> 또한 사회 질서와 체계로 억제되었던 욕망을 자유롭게 표출하고 모든 참석자의 상호 의사소통이 가능했던

---

108) Elise Archias, op. cit., pp. 103-114.

109) 퍼포먼스에 사용된 음악에는 엘비스 프레슬리(Elvis Presley)와 슈프림스(The Supremes), 비틀즈(The Beatles), 디온 워릭(Dionne Warwick) 등의 노래가 있다. 자세한 사항은 Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 140 참조.

110) Elise Archias, op. cit., p. 109.

공연이었다. 즉 성(聖)과 속(俗), 위대한 것과 열등한 것들이 통합되고, 만물의 상호 관계가 통일됨을 연출한 축제 속에서 무엇보다도 여성과 남성 사이의 위계적 질서가 해체되어 서로가 동등한 주체로서 등장하였다. 이 때문에 <고기의 환희>는 카니발 중에서도 특히 과거 여성들의 카니발이었던 사바트(sabbat)적 요소를 함유한다고 평가된다.<sup>111)</sup>

14세기 프랑스에서 일어났던 마녀재판 기록에서 처음 등장한 사바트의 기록에 따르면 여성들이 축제에서 벌인 행동이 다소 과장되어 나타난다. 악마 숭배, 유아 살해, 식인, 성찬에 배설하기, 난교파티, 나체의 춤 등이 중심이 되는 축제인데, 사바트는 여성이 주체가 되어 육체의 욕망을 부각시킨다는 점에서 일반적인 카니발과 구별된다. 오늘날에는 사바트가 풍요와 다산을 기원하는 고대 여신 의례가 전승되었거나 하위계층에 속한 여성들이 집단적으로 참여하던 해방의 장으로서의 축제로 연구된다. 그러나 그들이 벌였던 행위는 남성이 정해놓은 범주의 여성을 벗어나는 행위로 인식되었기 때문에 다소 부정적인 측면이 강조되어 전해졌다.<sup>112)</sup>

슈니만은 사바트에 참여했던 여성들이 그랬듯 퍼포먼스에서 육욕의 본성을 표출하고 그것의 긍정적인 에너지를 적극적으로 부각시켰다. 여기에는 1950년대 말에 접했던 빌헬름 라이히(Wilhelm Reich) 이론의 영향이 있었는데, 이후 그녀는 인간의 성적 욕구를 발현시키는 것에 관심이 많았다. 라이히에 따르면 서구 문화의 성적 억압이 사회적으로 비합리적인 행동의 근원이 될 수 있으며, 그 억압이 가져온 최악의 결과가 바로 파시즘으로 대두되었다고 주장한다. 그는 정신과 육체를 분리된 것으로 보지 않고 자연스러운 성행위를 통한 오르가즘을 경험하는 것이 곧 심리적으로 건강한 상태로 가는 길이라고 보았다. 라이히가 생각하는 이상사회에서의 성 건강 상태는

---

111) 이문정, 「캐롤리 슈니만의 1960년대 퍼포먼스와 사바트의 재현」, 『현대미술사연구』, 2015, pp. 126-127.

112) 위의 논문, pp. 122-124.

무의식적인 움직임과 진통을 통한 모든 성적 자극의 완전한 방출과 깊은 연관이 있었다.<sup>113)</sup>

그러나 슈니만이 퍼포먼스를 통해 어떤 집단적인 성적 오르가즘만을 방출하려 한 것은 아니다. 남성보다 금기의 지배를 더 받은 여성이 주도하여 이끌어낸 몸의 육체적 물리성의 강조는 가부장적인 모더니즘 미술과 사회를 해체할 수 있는 중요한 요소였다. 나아가 <고기의 환희>는 무엇보다도 미술 담론에 지저분함(messiness)을 도입하는데 중요한 부분을 차지했다. 반라의 남녀가 장난치며 피와 날고기로 서로의 몸을 더럽히는 퍼포먼스는 미술사의 중심에 존재하던 이상적인 누드 이미지를 깨뜨렸다.<sup>114)</sup> 특히 여성의 나체가 미적으로 아름다운 누드가 아닌 지저분하고 노골적인 모습으로 대중 앞에 제시된 작품은 이전까지 찾아볼 수 없었다. 지저분함은 폴록의 추상표현주의 회화의 평면에도 존재했지만, 슈니만은 비추상적이고 육체적이며, 퍼포먼스를 통해 여성의 몸을 현존 세계로 가져왔다는 점에 차이가 있다. 또한 전통적인 미술 재료인 물감이 아닌 약취가 풍기는 날고기를 주요 재료로 사용한 점이 가장 특징적이었다.

이렇듯 <고기의 환희>의 성공적인 발표를 마친 후, 슈니만은 사물과 몸 사이에서 일어나는 상호작용과 함께 특정 공간에서 몸이 수행되는 방식에 대해 지속적으로 탐구해나갔다. 물리적인 몸이 어떻게 예술로 승화될 수 있는지에 대한 관심사를 발전시키며 몸을 활용한 더 다양한 퍼포먼스 작업을 제작했는데, 이 시기부터 점차 네오아방가르드 작가들과의 협업보다는 자신의 키네틱 연극에 더 집중하기 시작했다. 예컨대 파리에서의 <고기의 환희>

---

113) 빌헬름 라이히, 윤수중 옮김, 『오르가즘의 기능』, 그린비, 2005, p. 26-30

114) 노골적으로 지저분한 누드를 전면에 내세운 점 때문에 <고기의 환희>를 감상했던 대부분의 관람자나 비평가들은 혐오감이나 분노, 당혹감 같은 부정적인 반응을 보였다고 회상한다. 심한 경우로는 파리 공연 도중에 관람객 중 한 남성이 무대에 난입하여 슈니만을 벽에 밀어붙이고 목을 졸라 죽이려 한 사건이 있었다. Carolee Schneemann, "The Obscene Body/Politic", op. cit., p. 31.

발표 이후 방문했던 베네치아에서 환상적인 풍경을 마주친 슈니만은 그 곳에 매료되어 곧 <물 빛/물 바늘(Water Light/Water Needle)>(1966) 퍼포먼스 제작에 착수하였다.<sup>115)</sup>

그녀가 구불구불한 운하 사이를 다니는 바포레토(vaporetto)를 타며 경험했던 유동성과 공중에 부유한 듯한 감각, 그리고 하늘과 물이 어우러져 합쳐지는 환각이 이 퍼포먼스의 주요 소재가 되었다. 성당 회의실 기둥에 설치된 도르래와 줄을 이용하여 그녀는 무용수들로 하여금 공중에 뜬 모습을 재현하도록 했다.(도44) 지면과 대기, 위아래 위치가 모호한 환경 속에서 그들은 육체의 연장으로서 줄을 이용해 매달리고, 균형을 잡고, 이동하였고, 그 과정에서 발생하는 움직임은 줄을 통해 모든 무용수들에게 전달된다.<sup>116)</sup> 관람객은 바다를 은유하여 만든 바닥에 앉아 줄과 줄 사이를 이동하며 오르내리는 무용수들의 모습을 올려다보았는데, 공중을 횡단하는 그들의 모습은 전통적인 에어로빅이나 발레 움직임이 아니라 원숭이의 행동과 같은 자연의 움직임이었다.<sup>117)</sup>(도45)

<고기의 환희>가 몸의 육적 특성을 부각시켰다면, <물 빛/물 바늘>은 중력을 거스르는 몸의 자연적인 역동성 측면을 강조했다. 이처럼 무용과의 만남을 통해 시작했던 퍼포먼스가 점차 하나의 예술 매체의 형식으로 자리 잡게 되면서, 퍼포먼스를 통해서만 보여줄 수 있는 몸의 새로운 가능성을 발견한 슈니만은 이후 1960년대 중후반에 걸쳐 <소리 나는 몸(Noise Bodies)>(1965)(도46), <몸 콜라주(Body Collage)>(1967)(도47), <일리노이의 중심(Illinois Central)>(1968)(도48) 등의 작품을 발표하였다.

---

115) 뉴욕 바워리(Bowery)에 위치한 성마르크(St. Mark) 성당의 회의실에서 처음 발표된 이 작품은 촬영을 위해 몇 주 후 뉴저지 주 마흐와(Mahwah)의 한 영지의 야외에서 다시 공연되었다. 야외 촬영은 회의실 기둥 대신 나무에 줄을 묶어 진행되었고, 그 연장선으로 마흐와 호수에 들어간 알몸의 참여자들이 물의 중력과 파동을 느끼는 순서도 있었다.

116) Carolee Schneemann and Branden W. Joseph, *Uncollected Texts*, op. cit., p. 139.

117) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 160.

이렇듯 그녀가 퍼포먼스에서 실험했던 특성들, 즉 가변적인 조건 내에서 작용하는 몸의 감각과 주변 환경과의 관계성에 대한 탐구는 <고기의 환희> 이후 또 하나의 주요 작업으로 전개되었다. <그녀의 한계까지 포함하여(Upto and Including Her Limits)>(1973-1976)는 그녀가 화가로서 지속적으로 시도하고자 했던 캔버스의 확장에 있어 절정을 이룬 작업이다. 앞서 관심을 보였던 공중 부양된 몸의 행위가 여기서 극대화되었다. 나무를 다듬기 위해 집을 방문한 이웃이 하네스(harness)를 맨 채 나무를 오르내리는 모습에 영감을 받아 슈니만은 곧 무중력 감각에 내재된 잠재력을 탐구하기 시작했다.(도49)<sup>118)</sup>

본격적인 제작에 앞서 슈니만은 1970년 런던 영화제작자 협동조합(Filmmakers Cooperative)이 주최한 행사에서 <추적(Tracking)>이라는 제목으로 버려진 유제품 유통센터 안에서 이 발상을 처음 시도했다. 천장에 묶인 마닐라 로프(Manila rope)에 매달린 슈니만은 몸을 흔들면서 손에 든 크레용으로 바닥을 쳐냈다. 솔로 퍼포먼스로 진행된 이 작업은 이후 1973년 뉴욕 그랜드 센트럴 터미널에서 샬롯 무어만(Charlotte Moorman)이 조직하여 개최한 《10주년 아방가르드 축제(10th Annual Avant Garde Festival)》에서 공식적으로 발표되었다.(도50) 마찬가지로 밧줄에 매달린 슈니만이 몇 시간에 걸쳐 주변 공간에 손이 닿는 대로 크레용의 흔적을 남기는 퍼포먼스를 진행했는데, 그녀가 “과정 중에 있는 작업”이라고 말하듯이 1976년까지 선보인 작품은 계속 변화했다.<sup>119)</sup>

118) 이 도판은 1973년 <그녀의 한계까지 포함하여>의 연구를 위해 슈니만이 야외에서 나무에 묶인 하네스에 매달린 채 위태로이 움직이는 모습을 촬영한 사진이다. 당시 애인이었던 안소니 맥콜(Anthony McCall)이 촬영하였다.

119) 바닥에 깔린 종이에서만 움직이던 슈니만은 점차 자신을 둘러싼 벽에도 획을 긋기 시작했고, 이후에는 퍼포먼스 공간 옆에 이전의 작업을 보여주는 영상 설치 작업을 동시에 보여주기도 했다. 1976년에 고양이 키치가 죽었을 때는 키치의 시체를 퍼포먼스 공간 앞에 두어 제의적인 성질을 보여주기도 했다. Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., pp. 229-237 도판 참조.

슈니만은 이 퍼포먼스를 폴록의 액션 페인팅에 대한 직접적인 대응으로 제작했다고 언급한다. 개인적인 고백이나 자기 노출과는 아무 상관이 없으며, 오로지 폴록 회화에 대응하여 ‘콜라주 영역’으로서의 환경에 진입한 화가의 감각과 관련이 있다고 말했다. 3차원의 공간 안으로 들어간 화가는 전신을 통해 흔적을 남겼다. 몸 전체가 시각적 흔적의 매개체가 되었고, 움직이는 몸의 에너지의 자취로 남게 되었다. 그녀는 흔들거리며 왕복하는 줄에 온 몸을 맡겨 손이 닿는 곳을 어루만지며 흔적을 남기지만, 실제로 하나의 줄에 의지하여 중심을 잡으려는 그녀의 시도는 엄청난 힘과 집중력이 필요했다. 그러나 동시에 그녀는 시간이 갈수록 부유감에 대한 감각이 해방된 느낌을 받았다고 한다.<sup>120)</sup>

슈니만이 바닥에 남긴 색의 그물망은 예술가의 움직임에 의해 표현되었다는 점에서 폴록의 추상표현주의 회화와 유사하다. 그러나 남성 예술가 폴록의 ‘사정’ 행위로도 논의되는 그의 드리핑 기법과 다르게, 그녀는 뿔어져 나오는 액체가 아닌 고체의 크레용으로 직접 접촉한다. 또한 나무스의 사진에서 바닥에 깔린 하얀 캔버스는 폴록의 몸짓을 수동적으로 받아들이는 자연이자 여성으로 상징되어 정복자로서의 그의 남성성을 부각시키지만, 슈니만의 경우 확장된 캔버스 안으로 들어가 큰 충돌 없이 하나로 융화된 모습으로 나타난다. 특히 1976년 뉴욕 더 키친에서 공연했던 사진을 보면 바닥과 벽에도 종이를 부착하여, 하네스에 매달린 작가가 손이 닿을 수 있는 3면의 ‘환경’에 흔적을 남기도록 했다.(도51)

또한 폴록이 “내 그림의 원천은 무의식이다”라고 말한 것처럼, 슈니만 역시 공중에 매달려 흔들거리는 자신의 몸에 따라 무의식적으로 움직이는 듯 보인다. 그러나 두 예술가의 무의식은 사뭇 다르다. 나무스의 사진에서 보이는 폴록의 모습은 무의식적으로 즉흥적인 뿌리기 행위를 하고 있으나, 실상

---

120) “Behind the Scenes: On Line: Carolee Schneemann”, The Museum of Modern Art, Youtube, 2010.11.22., <https://youtube/smo4OR3Gvq8> (2020.03.06. 접속)

그는 작업 중 적어도 두세 번은 캔버스를 벽에 걸어놓고 짧게는 며칠, 길게는 몇 주에 걸쳐 관찰하고 숙고했다고 전해진다. 이러한 모습은 나무스의 사진에서는 찾아볼 수 없다. 이에 대해 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)가 지적하듯이, 나무스의 이미지는 그림을 ‘그리는’ 상태와 그림을 ‘읽는’ 상태 사이에 거대한 단절을 만들었다. 폴록 스스로 “익숙해지는” 기간이라고 부른 이 과정은 무의식과 의식의 상태를 넘나드는 반증으로도 볼 수 있다.<sup>121)</sup>

반면 슈니만은 시작부터 최대 8시간까지 이어진 작업 과정 동안 오로지 무의식적인 상태로 남고자 했다. 그녀는 어떠한 의도 없이 자신의 물리적인 몸이 하네스를 따라 움직이는 행위에 집중하고자 했고, 이를 위해 기존의 퍼포먼스에서 보인 고정된 관객이나, 리허설, 시퀀스, 기술적인 신호 등을 모두 제거했다. 이 작업은 종이에 그어진 획보다는 무의식적인 물리적 행위 과정이 중요했기 때문에, 그 결과물은 그녀의 행위를 녹화한 다중매체 설치로도 확장될 수 있었다.(도52)

두 예술가의 사진을 비교했을 때, 마지막으로 가장 두드러지는 부분은 바로 이들의 복장이다. 당시 전후 시기 미국의 전형적인 남성성으로 표상된 청바지와 티셔츠 차림의 폴록과 대조적으로 슈니만은 전라의 모습이다. 폴록의 의상이 모더니즘의 마초적 남성성을 극대화했다면, 슈니만의 나체는 이 모더니즘의 남성 예술가 주체를 전복시킨다. 모더니즘을 포함한 주류 미술계에서 배제되었던 여성이 나체로 예술을 창조하는 행위는 이전의 문화에서는 절대 받아들여질 수 없는 것이기 때문이다. 다음 장에서 살펴볼 이 누드는 네오아방가르드 여성 예술가들에게 기존의 모든 남성 중심적 문화에 저항할 수 있는 가장 강력한 무기로 적용되었다. 살아 있는 여성의 몸을 ‘창조적인 예술가’로 가시화하는 것은 모더니즘 문화의 남성성을 효과적으로

---

121) 정은영, 앞의 논문, pp. 72-73.

비판함과 동시에 역사적으로 터부시되었던 여성의 창조 행위(출산이 아닌)를 전면으로 내세울 수 있는 기회였다.

이와 같은 맥락에서 슈니만은 여성 예술가의 누드에 대해 꾸준한 관심과 연구를 지속해나갔다. 자신의 물리적인 몸을 자연스럽게 제시하는 과정에서 부딪혔던 사회 문제는 그녀로 하여금 여성과 남성이라는 성차에 기반한 문제점을 인식하도록 했다. 이는 그녀가 동료 남성 네오아방가르드 작가들과 다른 특성을 보인 결정적인 이유이며, 이를 다음 장에서 자세히 살펴보고겠다.

## 2) 여성의 에로틱한 몸과 섹슈얼리티

인간의 육체적인 몸의 사용을 탐구하는 과정에서 슈니만은 한 가지 구체적인 측면으로 여성인 자신의 몸이 지닌 성적 특수성에 주목하기 시작했다. 그 결과로 나온 첫 작업이 <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들 (Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera)>(1963)(도53)이었다. 같은 해 제작된 <네 개의 모피 자르는 판자(Four Fur Cutting Boards)>(도54)를 포함한 10점의 회화-구조물을 배경으로 슈니만은 자신의 나체를 작품에 포함시켜 그 이전까지 공적인 공간에서는 허용되지 않았던 전라의 모습을 사진에 담았다.<sup>122)</sup> 작업실 안에서 동료 사진작가 에로(Erró) 외의 관객 없이 진행된 이 작업은 회화-구조물에 둘러싸인 환경에 반응하는 몸의 육체적인 변형을 바탕으로 일련의 행위를 선보였다.

---

122) <네 개의 모피 자르는 판자> 외에 사용된 회화-구조물은 앞서 살펴보았던 작품들이다. 슈니만이 뉴욕에서 묵었던 작업실은 이전에 모피를 재단하던 곳이라 버려진 모피와 각종 기계 부품들이 그녀의 작업에 사용될 수 있었다. 또한 <그녀의 한계까지 포함하여> 전까지는 공식 석상에서 그녀의 나체 사용이 금지되었는데, '움직이는' 몸이 전라의 상태일 때는 검열을 받던 시기였기 때문이다. 따라서 초기 퍼포먼스에서는 최소한의 속옷을 입은 채 공연에 오를 수 있었고, 모리스의 <장소>에서는 그녀에게 움직일 수 있는 권한이 없었다.

물감과 기름, 분필, 붓줄, 플라스틱으로 덮인 내 몸을 나는 하나의 시각적 영역으로 확립했다. 나는 (...) 내가 선택한 물질로서 몸 이미지가 지닌 가치를 탐구한다. 몸은 에로틱하고, 성적이며, 욕망되면서도 욕망하는 존재이며, 동시에 나의 창조적인 여성 의지에 의해 발견된 획과 몸짓의 텍스트로 봉헌되고 기록된 것일지도 모른다.<sup>123)</sup>

이 작품은 무엇보다도 여성 예술가가 자신의 나체를 이상화된 모습이 아닌 실제의 몸 그대로 작품에 보여준 점이 중요하다. 슈니만은 “창조적인 여성 의지”라는 표현을 쓴 이유에 대해서 “몇 년째 나의 가장 대담한 작품들이 마치 내 몸 속에 들어앉은 다른 사람에 의해 창조된 것처럼 읽혀 왔기 때문”이라고 설명한다.<sup>124)</sup> 여기서 ‘다른 사람’이란 창조 능력을 가진 남성 예술가를 지칭하는 것으로, 슈니만의 공격적이고 대담한 작품들을 남성적이라고 평가한 당대 비평이 그녀의 여성성을 부정함으로써 그녀가 구축해온 개념의 일관성, 개인적인 진실성을 흐리고, 폄하하는데 사용되었다.

이러한 반응에 충격을 받은 슈니만은 이후 남성화하지 않은 본연의 여성 예술가로서 어떻게 다양한 예술 실험을 제시해야 하는가에 꾸준한 탐구를 이어갔다. 이에 대해 그녀는 <눈 몸>의 한 인터뷰에서 다음과 같이 언급한다.

나는 <눈 몸>에서 의문을 제기하고자 한 지점이 있다. 나체의 여성 예술가는 이미지인 동시에 이미지 제작자 모두가 될 수는 없는가? ‘여자치고는’ 그림을 잘 그리던 나는 예술을 해서는 안 된다는 말을 끊임없이 들었다. 나는 순진하게도 성적 차이가 무시된 모든 예술가들을 포괄하는 공동의 힘과 에너지를 기대했었다.

그래서 나는 누드를 캔버스 밖으로 꺼내어 얼어붙은 육체를 미술사의 시각적

---

123) Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 55.

124) Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, op. cit., p. 52.

에로틱의 연결과 고정된 사회적 위치에서 꺼내 와야 했다. (...) 나는 그저 망치를 들고 목표를 향해 팔을 휘두르며 자재들을 부서뜨리기 시작했다. 내 작업은 움직임과 추진력, 그리고 육체성에 관한 것이었다. 그 다음 단계에서 내가 살펴볼 것은 부서진 재료들 사이에 몸이 들어가면 어떤 일이 벌어질지 보는 것이었다.<sup>125)</sup>

그녀는 자신의 노골적인 이미지가 문화 변화에 어느 정도 영향을 미칠지 모르는 상태에서 의도적으로 이러한 작품을 시도하였다. 이후 한 인터뷰에서 그녀는 자신이 “학대받지 않고, 크게 억압받지 않았던 ‘특권’ 덕분에 이와 같은 예술적인 위험을 감수할 수 있었다”라고 비판적인 어조로 말한다. 이때의 특권이란 성적인 학대 없이 예술을 배울 수 있는 기회를 얻은 것인데, 그녀는 그럼에도 자신의 살아 있는 경험을 보잘것없고, 부적절하다고 정의하는 문화에 의해 암묵적으로 억압받았다고 회상한다.<sup>126)</sup> 때문에 그녀가 <눈 몸>에서 남성중심의 문화가 미리 정해놓은 여성의 역할에서 벗어난 행위를 하는 것만으로 저항이 시작되었다.

여성의 창조적 의지와 상상력을 탐구하는 과정에서 슈니만은 고대 어머니 여신을 암시하는 장치를 사용하기도 했다.<sup>127)</sup> 어린 시절 유모가 들려준 여

---

125) Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 28.

126) Danielle Knafo, op. cit., pp. 93-94. 슈니만이 합류하기 시작한 60년대 초의 미술계는 여전히 남성 예술가들이 중심이 된 모임이 주를 이루었고, 여성의 경우 그들의 부인이거나 남성처럼 행동하는 경우에만 합류할 수 있었다. 또한 여성 예술가의 비율이 비교적 높았던 플럭서스나 해프닝 속에서도 슈니만은 “계집 마스코트(cunt mascot)”에 포함되어 부차적인 위치에 속했다고 말한다. 그녀는 그 영역을 탈피하기보다 ‘계집’으로서 행위하고 말하여 남성 중심의 미술계에 도전하고자 했다. Rebecca Schneider, op. cit., pp. 34-35.

127) 어머니 여신(The Great Mother)은 가부장제가 시작되기 이전의 사회에서 숭배하던 신을 지칭하는 말이다. 인류학자들은 구석기와 신석기 시대에는 수렵보다 채집의 경우가 떡거리를 더 많이 구할 수 있었기 때문에 채집을 담당하던 여성의 지위는 남성과 비슷하거나 높았을 것으로 추정하며, 농업을 위해 숭배하던 땅의 힘을 여성의 생산 능력과 유사하다고 보고 당시 숭배신을 여신이나 모신으로 대했을 거라고 본다. 그러나 이러한 균형이 무너지고 가부장제가 확립되면서, 남성중심적인 관점에서 다시 써진 굴절된 역사로 인류의 문명사가 남았다고 주장한다. 새리 엘 서러, 박미경 옮김, 『어머니의 신화』, 까치, 1995, pp.

신 이야기와 보부아르의 이론을 통해 접한 신화와 관련된 원시 유물을 60년대 초부터 연구했던 그녀는 알몸의 배와 가슴 위에 살아 있는 뱀이 기어다니는 모습을 연출하였다.(도55)<sup>128)</sup> 뱀은 예부터 불멸성과 생명의 에너지를 상징하는 이미지로 사용되었는데, 고대인들은 뱀이 주기적으로 허물을 벗는 모습에서 무한한 생성의 힘을 발견했다. 또한 소용돌이무늬로 파리를 튼 뱀의 모습은 바다와 대지로 표상되는 자연의 우주적인 힘을 형상화한 것으로 다뤄졌다. 나아가 나선으로 유연하게 움직이는 뱀의 이미지는 생명의 원천인 물의 흐름과 연관되어 포용과 재생의 의미로서 모신의 긍정적인 힘을 상징하는 형태로 제시되었다.<sup>129)</sup>

이러한 여신 이미지와 함께 슈니만은 <눈 몸>에서 섹슈얼하지 않은 지저분한 여성의 누드를 드러냈다.(도56) 온몸에 물감이 불규칙적으로 칠해진 채 밧줄이나 유리 등의 주변 사물과 어우러진 그녀의 몸은 작업실 환경 내의 한 오브제로서 결합되었다. 하나의 대상인 ‘몸’이자 예술가 주체의 ‘눈’을 동시에 성취한 슈니만은 여성을 보는 물리적인 눈(bodily eye: 실재를 보는 눈)과 눈으로서의 몸(body-as-eye: 정신에 의해 지배된 개념) 사이를 오가며 그 경계를 해체하고자 했다.<sup>130)</sup>

사실상 슈니만이 연출한 여성의 나체는 기본적으로 전통적인 미술이나 포르노 영화에서 연상되는 에로틱한 여성 모델에서 벗어난다. 남성의 시선에서 벗어난 촬영 구도나 노골적으로 드러난 음모, 카메라를 직시하는 눈은

---

29-39.

128) 루시 리파드, 윤형민 옮김, 『오버레이: 먼 과거에서 대지가 들려주는 메시지와 현대미술에 대한 단상』, 현실문화연구, 2019, p. 99. 슈니만은 이후 크레타 문명의 뱀 여신상을 연구하게 되면서 자신이 <눈 몸>에서 표현했던 이미지와의 연관성을 더 명확히 고려하게 되었다. 그러나 슈니만은 남성 중심의 전통을 재정립하기 위한 하나의 시도로 고대 여신의 이미지를 차용했을 뿐, 그녀 스스로를 태고의 어머니로 만들고자 함은 아니라고 단언한다. 그녀는 뮤즈가 아니라 여성일 뿐이라고 강조한다. Carolee Schneemann and Branden W. Joseph, *Uncollected Texts*, op. cit., p. 140.

129) 마리아 김부타스, 고혜경 옮김, 『여신의 언어』, 한겨레, 2016, p. 121.

130) Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 4.

관람자가 예상하는 여성의 누드 형식이 아니다.(도57) 특히 유리와 거울 조각으로 파편화된 슈니만의 얼굴은 전통 미술사에서 종종 다뤄진 거울과 누드의 관계와 거리가 멀다. 누드와 함께 제시된 거울은 보통 그 여성의 허영을 상징하는 물건으로 이용되어 그녀의 허영심을 비판하기 위한 소재로 그려져 왔다.(도58) 겉으로는 여성을 도덕적으로 비판하기 위해 그려진 거울이지만 보는 이로 하여금 관능적인 쾌락을 주기 위함이었다. 나아가 이 거울은 여성이 스스로를 하나의 구경거리로 대하는데 동의하는 것처럼 만드는 효과도 있었다.<sup>131)</sup>

그러나 깨진 거울을 들고 정면을 바라보는 슈니만의 모습은 결과적으로 그러한 의도를 거부하였다. 그녀는 에로틱한 누드만 남긴 채 여성의 인격을 파편화시켰던 남성 중심의 문화가 생산한 여성의 형상을 조각내어 새로운 여성 주체의 모습을 창조했다. 대상이 해체된 자리에는 여성의 실제 삶이 도입되었고, 슈니만은 자신의 물리적인 몸을 객관적이면서도 긍정적으로 바라보고자 했다. 이는 성적인 모습이 강조될 때에도 그러했는데, <눈 몸>에서 촉발된 그녀의 탐구는 이후 <퓨즈(Fuses)>(1964-67)에서 더욱 노골적인 형태로 제작되었다.

<퓨즈>는 슈니만과 제임스 테니의 성행위를 볼렉스(Bolex) 카메라로 촬영한 약 30분짜리 무성영화이다.(도59) 예술적 파트너로서 동등한 관계를 맺고 있던 연인과의 자연스러운 관계를 담아낸 이 영화는 여전히 캔버스에서 확장된 하나의 영화적 회화였다. 키네틱 연극 작품들이 발전함에 따라 그녀는 삶의 열정적인 순간을 담아내고자 하는 욕망의 연장선으로 영화 매체를 탐구하였고, 그 첫 시도로 일상에서 경험하던 평범한 성행위의 자유분방하고 무의식적인 몸의 움직임을 촬영하게 되었다. 이때 슈니만은 섹슈얼리티의 묘사가 제거된 성행위를 여성의 입장에서 촬영하고자 했는데, 50년

---

131) 존 버거, 최민 옮김, 『다른 방식으로 보기』, 열화당, 2017, pp. 60-61.

대 후반 브래키지의 영화 촬영에 참여했을 당시 느꼈던 불쾌감을 해소하려는 시도에서 시작된 것이었다.<sup>132)</sup>

그녀는 <퓨즈>에서 무엇보다도 포르노와는 완전히 차별화된 이미지를 만들고자 16mm 필름을 콜라주하여 장면을 의도적으로 편집하거나 촬영 구도를 색다르게 연출하였다. 예컨대 필름을 잘라내어 덧붙이거나 물감을 칠하고, 태우거나 산성 물질에 담그는 등의 과정을 거쳐 서사성과 주관성이 전복된 필름 오브제를 제작하였다.<sup>133)</sup> 촬영할 때는 관음증적·위계적 방식으로 특징지어지는 포르노와의 대비를 위해 두 주체 사이에서 일어나는 몸의 접촉과 평등한 상호관계를 중심으로 보여주었다. 또한 화가로서 몸의 특정 부분에 가해진 시각적이고 촉각적인 금기를 받아들일 수 없었던 슈니만은 노골적으로 여성과 남성의 성기를 클로즈업했다. 이때 이들의 성기는 포르노에서 예상되는 장면으로 결코 이어지지 않았고, 그 기대 요소가 파괴된 콜라주 장면들이 빠른 속도로 전환되었다.<sup>134)</sup>

---

132) 브래키지의 <사랑하는>을 포함한 다수의 영화에 참여하던 당시, 슈니만은 남성 영화감독들이 그녀를 영화의 지배 속에 가둬버림으로써 진정한 자신은 소멸된 느낌을 받았다고 말한다. 그들 모두가 그녀의 친한 동료였음에도 불구하고 그녀는 남성의 시선에 의해 대상으로 전락하여 고정되었다는 불쾌한 느낌을 지울 수 없었다고 한다. 또한 브래키지가 아이의 출생 장면을 촬영한 <창문 물 아기 움직임>에서 묘사된 그의 시선이 아내의 음부를 의학과 포르노 사이의 묘한 가교 속에 위치시켜 그것을 원시적 창조를 내포한 신화로 묘사했다고 보았다. 슈니만은 그러한 성스러운 에로틱을 다룰 수 있는 것이 창조적 권위를 전유한 남성에게만 허용된 것임을 깨달았고, 이에 대한 반작용으로 <퓨즈>를 제작했다고 말한다. 그녀는 “아무도 성관계의 이미지를 자연스러운 몸짓과 움직임의 핵심으로 다루지 않는다”고 덧붙인다. Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 23, 39.

133) 또한 인간의 성적인 시선을 모두 제거하고자 카메라를 가구에 부착하거나 이들을 바라보는 고양이의 무심한 시선을 도중에 보여주며 다양한 시점을 연출하였다. 특히 창틀에 앉아 있는 고양이의 모습은 인간의 사고와 밀접하게 연결되는 내적·외적인 눈 사이의 경계에 위치한 하나의 ‘시각적 중재자’로 이해될 수 있다. 창밖의 풍경과 연인의 내적인 사생활을 구분하는 중간 영역에 존재하여 자연과 인간 사이를 이어주면서도, 인간의 성행위에 무관심한 고양이의 눈을 통해 영화의 서사 흐름을 방해하여 매순간의 장면이 다시금 조직되도록 유도한다. Ibid., p. 45.

134) 포르노는 여성의 섹슈얼리티를 향한 차별적이고 억압적인 이데올로기들이 가장 노골적인 형태로 드러난 매체이다. 특히 정지된 누드화나 사진과 달리 포르노 영화는 움직이는 이미지, 음향, 서사를 이용하여 다채로운 표현과 사회적 이데올로기를 가장 효과적으로 형상화할 수 있는 영화 매체에서 시작되었고, 남성과 여성의 성적 환상과 문제를 표현함으로써 사회

모더니즘 시기까지도 여성의 누드에 사로잡혀 있었던 서구 미술사는 역설적이게도 이렇듯 여성이 자신의 음부를 관습을 향한 저항으로 드러낼 때에는 강한 반감을 표했다. 새로운 여성 예술의 지평을 열었다고 오늘날 평가되는 슈니만도 예외는 아니어서 당시 대부분의 비평가와 동료 예술가들은 <눈 몸>과 <푸즈> 작업에 대해 그녀를 나르시시스트(narcissist)라고 폄훼했다. 그러나 미술비평가 루시 리파드(Lucy Lippard)가 지적하듯이, “남성은 아름답고 섹시한 여성을 예술의 중립적인 사물로 사용할 수 있지만, 여성이 자신의 얼굴과 몸을 사용할 때는 곧바로 나르시시즘으로 고발된다.”<sup>135)</sup> 여성의 별거벗은 상태, 노출 정도, 섹슈얼리티의 유무와 상관없이 여성이 예술 작품에서 누드의 지휘권을 쥔 힘 자체가 문제였기 때문인데, 가부장제 사회에서는 용납될 수 없는 것이었다.

이와 관련하여 살펴볼 수 있는 보부아르의 이론에 따르면, 남성이 만든 법률은 여성에게 불리하게 작용하도록 만들어져 구체적인 방식으로 여성을 그들의 ‘타자(他者)’로 고정시켰다. 타자로 고정된 여성을 ‘이해’할 수 없는 남성은 그 무지를 인정하는 대신에 여성에게 신비라는 틀을 뒤덮어버림으로써 설명되기 어려운 부분을 쉽게 정의해버렸다. 물론 누구나 자기 외의 타자의 불투명성을 신비롭게 대하지만, 가부장제 내에서는 남성의 관점이 절대적인 것으로 정해져 그들의 타자인 여성은 이해관계 없이 일방적으로 신비로운 존재로 규정되었다.<sup>136)</sup> 그 신비는 보편적으로 성(聖)과 악(惡)이라는 극단적인 틀로 나뉘었고, 그러한 범주에 속하지 않는 여성은 남성의 통

---

에 존재하는 ‘성적 무의식’을 건드린다. 이때 남성 권력이 여성의 성을 정의하여 통제하면서 포르노 속 여성의 몸과 섹슈얼리티는 절대적으로 남성의 욕망에 의해 재현되었다. 성적으로 순결하거나 성욕이 과잉된 존재로 수동적으로 대상화된 여성은 남성중심적인 성적 서사 속에서 남성의 착취적 욕망과 무의식적인 두려움이 공존된 모순된 존재로 형성된다. 주유신, 「포르노그래피와 여성의 성적 정체성: 페미니스트 포르노 논쟁과 두 편의 텍스트를 중심으로」, 『영화연구』, 제26권, 2005, pp. 397-399.

135) Rebecca Schneider, op. cit., p. 35.

136) 시몬 드 보부아르, 이희영 옮김, 『제2의 성 I』, 동서문화사, 2018, pp. 328-329.

제에서 벗어난 존재로 간주되어 억압의 대상이 되었다.

그런데 더 중요한 문제는 여성 스스로도 자신의 내재성을 제대로 파악하지 못하는 것에 있었다. 추상적인 성질을 막론하고 자신의 육체조차도 주시할 수 없던 여성들은 성적 쾌락이나 욕망에 대한 자기표현을 할 수 없었다. 예술에서도 “여성이 자신이 살아온 경험을 통해 얻은 여성의 기쁨, 쾌락을 스스로 창조하여 묘사한 것은 거의 없다”<sup>137)</sup>며 유감스럽게 바라본 슈니만은, 금기의 영역에 속했던 여성의 육체적인 현상과 삶을 노골적으로 드러내기에 이르렀다.

그 일례로 슈니만은 자신의 월경혈 주기를 기록한 설치작업 <월경일지 (Blood Work Diary)>(1972)에서 여성의 몸에서 일어나는 월경 과정을 시각적으로 제시하였다.(도60) 혈흔이 채집된 화장지는 달걀노른자로 부착되어 폐기물이 아닌 생명력을 암시하였고, 얼핏 보기에 물감처럼 보이는 이러한 혈흔들은 추상적인 회화 작용을 하면서도 각각 다른 날짜에 생성된 혈흔을 통해 그 시간을 담아내었다. “나 자신의 몸은 변이, 치환, 흔적의 원천이다. 물감이 없어도 나의 몸은 내게 회화 재료를 제공한다. 내가 얻은 것은 나의 내면을 기록한 것이었다”라고 설명한 슈니만은 이 혈흔들이 여성의 내면의 시간을 표시하는 수학적 규칙으로 보이도록 구성하였다.<sup>138)</sup>

여성의 몸을 추상화했던 관습에 맞서 자신이 경험하는 감각적이고 육체적인 본질을 구명해야 할 필요성을 느낀 슈니만은 이후 <내밀한 두루마리 (Interior Scroll)>(1975) 퍼포먼스에서 여성의 몸 중 가장 논쟁적인 장소인 질과 자궁에 주목했다.(도61) 긴 탁자 위에서 누드모델이 할 법한 포즈를 취하며 자신의 책 『세잔, 그녀는 위대한 화가였다』를 읽던 슈니만은 곧 책을 내려놓고 자신의 질 안에 넣어두었던 말린 두루마리를 천천히 꺼내

---

137) Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., p. 32.

138) 린다 와인트라움, 정수경, 김진엽 옮김, 『미술을 넘은 미술』, 북코리아, 2016, pp. 290-293.

어 조금씩 읽기 시작했다. 두 차례 공연된 이 퍼포먼스에서 그녀는 각기 다른 두루마리를 읽었지만 모두 자신이 이전에 작성했던 페미니즘과 관련된 글이었다.<sup>139)</sup>

그녀는 질(vagina)에 대해 물리적으로, 개념적으로, 조각적인 형태로, 건축학적인 관계항으로, 성스러운 지식의 원천으로, 출생의 통로로, 황홀함 등과 같은 다양한 측면에서 바라보고 생각했다.<sup>140)</sup> 그 결과 예술가의 음부를 “내적(interior)” 지식의 원천으로 위치지음으로써 기존의 틀을 뛰어넘었는데, 미술사학자 아멜리아 존스(Amelia Jones)에 의하면 이는 모더니즘 예술가에게 권위를 부여해 주었던 규범적인 남성 주체성에 대한 그녀의 성적인 절충이 확장된 작업이기도 하다.<sup>141)</sup>

존스는 슈니만이 <내밀한 두루마리>에서 여성의 몸 안에 가려진 내부(interior)를 두루마리라는, 분명하게 알아보기 쉬운 외관을 가진 종이의 외재성(exterior)과 통합시켰다고 주장한다. 이렇게 “특별한 감각을 주는 움직임”을 통해 여성을 단순한 ‘그림(picture)’이 아닌 현상학적 의미로 구성된 완전한 주체로 구현시킨 슈니만은, 가부장제 사회 속에서 젠더화된 주체의 특성들에 얽힌 전통적인 구조를 동적으로 혼란에 빠뜨렸다. 즉 페티시화 과정을 거부하며 여성은 어딘가 결핍된 것이 아닌 단지 남성과 다른 성기를

---

139) 1975년 뉴욕 이스트 햄프턴(East Hampton)에서 개최된 《지금 여기의 여성들(Women Here and Now)》 행사에서 진행된 첫 번째 공연에서는 『세잔, 그녀는 위대한 화가였다』에서 발췌한 글을 사용했다. 지금까지 직면해 왔었고, 여전히 직면해야 할 예술계 내의 성차별과 불명예에 대비하도록 관람자들에게 촉구하는 내용인데, 글의 마지막에는 “절대 자신을 정당화하려 하지 말고 당신이 느끼는 것을 실천하라. 스스로 강력히 행동하라”라고 마무리한다. 두 번째 공연은 1977년 콜로라도주 텔류라이드에서 열린 《텔류라이드 영화제(Telluride Film Festival)》에서 행해졌다. 이때는 당시 작업하고 있던 실험영화 <키치의 마지막 식사(Kitch's Last Meal)>(1973-1978)에서 따온 글을 읽었는데, “하나의 성별을 위해 존재하는 중요하고 관례적인 영화 언어에 주의하라”처럼 행사 취지에 맞게 영화계에서의 성차별을 꼬집는 내용이었다. 각 두루마리의 전체 내용은 Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., pp. 250-252를 참조할 것.

140) Carolee Schneemann, “The Obscene Body/Politic”, op. cit., p. 33.

141) Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., p. 3.

가졌을 뿐이라는 자명한 사실을 밝힐 뿐만 아니라, 형식주의 모더니즘을 떠받치던 남성중심적 개인주의 이념을 폭로한 것이다. 다시 말해 모더니즘의 예술 생산과 수용 흐름에 있어 지배적인 분석 모델이 된 것은 객관적인 미학적 판단을 위한 ‘무관심성(disinterestedness)’ 이면의 남성중심주의로, 이 특권을 유지하기 위해 예술가의 몸의 특수성은 가려져 왔다.<sup>142)</sup>

슈니만은 포함하여 자신의 나체를 사용한 당대 예술가들 모두 이러한 모더니즘의 무관심한 해석 모델을 훼손하기 위해 존재했지만 부재되었던 몸을 노골적으로 내보였다. “내 작업은 남성 예술가들이 권력을 유지하고자 작업한 ‘추상화된 자아(abstracted self)’ 혹은 ‘창조된 자아(invented self)’라는 이상화된 신화를 절단하는 것과 관련이 있다”라고 단언한 슈니만은 모더니즘의 헤게모니 개념에 내재된 초월적인 데카르트적 주체를 해체하고자 정신과 분리되었던 몸을 다시 끌어오게 된 것이다.<sup>143)</sup>

이때 모더니즘의 초월성을 비판하기 위해 영웅적인 천재 예술가의 권위를 거부하고 우스꽝스럽거나 상처 난 몸을 제시하는 등의 태도를 보인 다른 남성 네오아방가르드 예술가들과 달리, 예술 생산의 주체와 대상을 가로지르는 여성의 나체는 그 초월의 영역에 ‘내재적인(immanent)’여성 주체를 밀어 넣었다. 보부아르는 가부장제가 초월의 가능성으로부터 여성의 잠재력을 분리시키고, 여성의 몸을 스스로부터 소외시켜 자아를 상실하도록 유도했다고 주장한다. 사실상 실재하는 모든 인간은 언제나 유일하고 독자적인 개체로 순수한 창조를 통해 초월할 수 있으나, 이 과정에서 여성이 자신을 규정하려면 우선 ‘나는 여성이다’라고 선언해야 한다. 반면 남성은 어떤 성(性)에 속하는 개인으로서 자신을 규정하며 시작하지 않는다. 가부장제가 만든 신화 안에서 남성 주체가 느끼는 유일한 소외감은 그 신화적 초월성을 지속하는 것처럼 보이도록 숨어 있는 것이지만, 여성은 초월의 가능성부터 제거

---

142) Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., pp. 3-5.

143) Ibid., p. 5.

되었다.<sup>144)</sup>

이렇듯 오랜 시간 억압되고 금기시되었던 여성의 몸과 성적인 측면들은 슈니만을 포함한 1960년대 이후 미국의 여성 예술가들에 의해 폭발적으로 작품에 등장하였다. 일종의 충격요법으로 사용된 그들의 몸 전략은 형식주의 모더니즘을 넘어선 가부장제의 전체 사회를 공격하는 것으로, 특권을 가진 남성들이 확보해놓았던 폐쇄회로를 뿌리부터 흔들기 시작했다. 이제껏 다뤄지지 않은 여성의 일상적인 몸이 지닌 물리적 성질과 그 내면의 정신적 충만함은 당대 사회적·미술사적 격동의 흐름 속에서 성에 대해 기존과 다른 관점을 견비했던 슈니만이 겪은 경험의 산물이었다. “내가 보고 겪어온 것들이 나의 예술적 에너지와 합치되었던 것은 바로 육체에서였다. 이는 결코 식민화된 적이 없는 영역이었다”<sup>145)</sup>라고 언급한 그녀의 말은 그녀의 전체 작품을 포괄하는 것이며, 추후 1970년대 페미니즘 운동의 확대로 등장하게 될 새로운 여성 미술의 지평을 열어준 주요 선례가 되었다.

### 3) 사회 비판

몸을 중심으로 세계를 지각하게 된 네오아방가르드 예술가들은 성(性)의 문제와 마찬가지로 사회와 결부된 인종과 계급의 정체성을 작품에 표출하기 시작했다. 형식주의 모더니즘에 의해 분리되었던 삶을 다시 미술에 끌어오면서, 자연스럽게 당대 미국의 사회 문제를 비판적으로 바라본 이들은 예술을 통해 정치적으로 발언하기를 서슴지 않았다. 이는 특히 1960년대 중반에 이르러 고조된 베트남 전쟁<sup>146)</sup>의 반발로 미국 각지에서 일어난 학생운

---

144) Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., p. 152; 시몬 드 보부아르, 앞의 책, p. 17.

145) 린다 와인트라움, 앞의 책, p. 291.

146) 프랑스와의 독립 전쟁에서 남베트남을 지원했던 미국은 휴전 이후에도 북베트남의 공산화 장악을 우려하여 베트남에 군대를 조금씩 파견했고, 1964년 8월 4일에 발생한 ‘통킹 만

동과 정치투쟁의 영향으로 예술가들로 하여금 동시대를 살아가는 주체로서 현실에 직접 개입하도록 했다.

그런데 앞서 살펴본 미래주의와 다다의 퍼포먼스가 정치적 이념을 선동하던 태도와는 달리, 네오아방가르드 예술가들은 케네디 대통령 암살과 베트남전, 흑인의 공민권 운동 등으로 인한 구체적인 상황에 고양된 참여의식을 더 확장된 매체를 통해 담아냈다. 영화와 퍼포먼스, 설치, 개념미술 등으로 각 나름의 정치적 태도를 취한 이들 중에는 직접적으로 행동하기 위해 집단을 결성하여 미국 사회와 이를 묵인하던 기성 미술계의 제도를 비판하기도 했다. 대표적인 단체로는 ‘미술가와 작가 저항(Artists and Writers Protest, AWP)’(1965년 조직)과 ‘미술 노동자 연합(Art Workers’ Coalition, AWC)’(1969년 조직), ‘게릴라 미술 행동 그룹(Guerrilla Art Action Group, GAAG)’(1969년 조직) 등이 있었으며, 모두 미술계의 성차별과 인종차별, 그리고 베트남전에 대한 반대 의사를 밝히는 행보를 보였다.<sup>147)</sup>(도62)

1967년 1월 29일부터 2월 5일까지 AWP의 주관으로 열린 대규모 반전 행사 《분노의 미술 주간(Angry Arts Week)》은 일반적인 정치 행보에서 나아가 예술을 통해 사회 비판적 태도를 표현할 기회를 제공했다. 리파드가 이를 “40년대 이후 가장 광범위한 문화적 저항 행사”라고 평가하듯이, 다양한 분야의 예술가 600여명이 참여한 이 행사는 뉴욕 곳곳에서 열리며 큰

---

사건(Gulf of Tonkin Incident)’을 구실로 본격적으로 참전했다. 약 4년 동안 총 50여만 명의 미군이 베트남에 파병되어 막대한 손실과 인적 피해가 발생하였고, 초창기 대학가를 중심으로 일어났던 운동은 점차 전국적으로 형성되었다.

147) 예컨대 AWC는 뉴욕의 주요 미술관들의 인종, 성차별적 전시 행태와 미술관 이사회들의 베트남전 재정 지원을 비판하고, 미술관의 개혁 법안의 제정을 촉구하는 공개 포럼을 개최하는 등의 활동을 보였다. 1970년에 AWC와 AWP는 미군의 잔혹 행위를 반대하는 의미에서 파블로 피카소(Pablo Picasso)에게 뉴욕 현대미술관에 소장된 <게르니카(Guernica)>를 철수시켜달라는 요구를 함께 추진하기도 했는데, 결국 성사되진 못했지만 총 265명의 미술가와 작가들이 참여했다. 한편 GAAG는 약 천 오백 명의 미술계 종사자들과 함께 반전 캠페인을 위한 ‘미술 파업과 철수의 날’을 제정하도록 뉴욕의 5개 주요 미술관의 파업을 하루 요구했다. 조수진, 앞의 책, pp. 206-215.

호응을 이끌어냈다.<sup>148)</sup> 현실 정치에의 무관심한 태도를 보인 기성 미술과 반대로 다수의 네오아방가르드 예술가들은 예술을 통해 그들의 저항의식을 담아내었고, 사회적 위기에 대한 대응의 필요성이 미술계 전반에 고조되었다. 슈니만 또한 이 행사에서 대표적인 ‘정치적 행동주의(political activism)’ 퍼포먼스 작품 <눈(Snows)>(1967)을 발표했다.<sup>149)</sup>

베트남 전쟁에 대한 그녀의 분노와 비애를 담아낸 <눈>은 마르티니크(Martinique) 극장에서 공연된 다중매체 퍼포먼스 작품이다.(도63) 언론매체에서 보도된 전쟁 사진 속 베트남 피해자들의 뒤틀린 자세를 절대 노골적으로 언급하지 않는 선에서 공연자들은 그 이미지를 연상시키는 움직임을 수행했다.<sup>150)</sup> 특정 역할을 맡지 않은 공연자들은 가해자와 피해자, 고문하는 사람과 고문당하는 사람, 서로를 버리고 구하는 행위를 계속 바꿔가며 모호한 이미지를 드러냈다.(도64) 이 퍼포먼스는 파괴적인 테크노크라시(technocracy)의 집단학살 충동을 은유적으로 나타냈는데, 날씨처럼 끊임 없이 무작위로 계속되는 방대한 파괴를 눈(snow)으로 응결시켜 정화하고 자연과 동질화하고자 하는 염원을 담아냈다. 또한 슈니만은 베트남인들의

148) Lucy R. Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, Washington: Whatcom Museum of History and Art, 1990, p. 13.

149) ‘정치적 행동주의’는 네오아방가르드 예술가들이 현실 정치에 거리를 두었던 형식주의 모더니즘에 도전하는 한편 대항문화의 주체였던 신좌파(New Left) 정치세력의 영향으로 작품을 통해 사회 비판과 정치적 태도를 적극적으로 표명한 퍼포먼스를 말한다. 냉전으로 인한 반공주의가 1940년대부터 미국을 휩쓸면서 구좌파(Old Left)가 실패하여 그것의 정치적인 사실주의(realism) 미술에서 현실과 유리된 추상미술로 이어졌는데, 그 실패를 딛고 일어난 신좌파의 대항문화가 다시 미술에의 정치적 영역을 이끌어내었다. 여기에는 지배 이데올로기와 제도라는 거시적인 정치에 항거하는 개념보다 개인들의 일상적이고 세속적인 정치 개념을 통해 투쟁하는 태도의 변화가 있었는데, 개인 주체와 주변 공동체의 삶과 함께 현실을 경험하는 몸의 행위가 갖는 정치성에 관심을 기울였다. 이에 많은 네오아방가르드 예술가들은 몸을 통해 현실 문제에 참여하고자 대중의 참여를 가장 효과적으로 유도할 수 있는 퍼포먼스 형식을 사용하였다. 조수진, 「미국 네오아방가르드 미술의 몸의 정치학」, 『현대미술사연구』, 제27권, 2010, p. 56.

150) 공연자는 슈니만과 테니, 시게코 구보타(Shigeko Kubota), 타이론 미첼(Tyrone Mitchell), 포이베 네빌(Phoebe Neville), 피터 왓츠(Peter Watts)가 참여했다. 모두 연극이나 무용 교육을 받지 않은 상태였다.

참혹한 경험을 복제한 사진을 통해 얻은 이미지를 간접적으로 보여줌으로써 관람자들로 하여금 상황에 개입하여 인간적으로 변화를 일으키고 싶지만 행동할 수 없는 무능함을 느끼도록 유도했다.<sup>151)</sup>

공연자들의 몸이 보여주는 학살의 비판적 메시지와 함께, <눈>의 핵심 요소로 다섯 편의 영화가 퍼포먼스에 사용되었다. 천장에 매달린 두 개의 영사기가 호를 그리며 극장 전체의 표면에 영화를 투영했다. 고정된 틀이 아닌 무대와 관객석을 오가는 화면은 일그러지며 펼쳐지고, 요란하게 고동치며 공연자들의 몸만큼이나 물질적인 확대와 변화가 가능하도록 했다.

퍼포먼스에 사용된 영화 중 마지막으로 상영된 슈니만의 <베트남-조각들(Viet-Flakes)>(1965)은 <눈>에서 가장 중요한 부분을 담당했다. 예술계에서 본격적으로 반전운동이 시작되기 전, 1960년대 초 일리노이 대학에서 우연히 마주친 베트남 시인과의 만남으로 당시 베트남의 분단 상황과 여기에 은밀하게 개입하고 있던 미국 정부를 의식하기 시작한 슈니만은, 이때부터 외국 잡지와 신문에서 관련 이미지를 끌어모았다. 베트남에서 일어난 참혹한 사건들이 생생하게 담긴 사진을 모으면서 결국 환각 증세에 시달리게 되자 그녀는 뉴욕 북쪽에 있는 시골에서 무성한 초목에 둘러싸인 집으로 목가적인 도피를 떠났다. 이 집에서 그녀는 개인적으로 수집했던 잔혹한 이미지를 사용하여 7분짜리 몽타주 흑백 영화 <베트남-조각들>을 제작했다.<sup>152)</sup>(도65)

이 영화는 전쟁에 반대하는 다큐멘터리 사진의 중요성을 다루면서도 그러한 사진 표현의 한계를 탐구한다. 사진을 통해 보는 전쟁은 사진가라는 대

---

151) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 180. 한편 슈니만은 벨 연구소(Bell Telephone Labs)의 협력으로 무대를 위한 전기 변환 시스템과 조금씩 움직이는 영사기, 회전하는 조명들이 설치되었고, 관객석에는 무작위로 전기 장치가 부착되었다. 6명의 공연자를 위한 전기 신호를 활성화하는 이 장치는 관람자가 의도치 않게 공연자들에게 피드백을 전송할 수 있었는데, 전쟁 상황에 직접적으로 개입하지는 못하지만 자신도 모르게 그 상황에 영향을 주는 태도를 취했을 수 있다는 점을 깨닫도록 했다.

152) Ibid., pp. 50-51.

리인을 통해 즉각적으로 작용하면서도 객관화된다. 따라서 그녀는 먼 나라인 베트남의 전쟁 모습을 가까이서 보도록 특수 렌즈와 돋보기를 사용하여 시청자가 사진 속에서 육체적으로 ‘여행’하는 듯한 느낌을 주고자 했다. 바닥에 펼친 사진들을 렌즈로 확대/축소하면서 정지된 이미지가 움직이는 듯한 착각을 불러일으키도록 유도했고, 쉴 새 없이 움직이는 카메라로 인해 초점이 흔들리면서 형성되는 붕괴된 리듬과 시각적 파편화는 아득한 꿈이나 환각처럼 재현되었다. 베트남 포로들이 나무에 묶여 매달리거나 끌려 다니는 모습, 장기가 훼손된 시체들이 땅에 널린 이미지를 영상화함으로써, 고요하고 음소거된 사진 이미지를 귀환 군인들의 PTSD 증상인 공포의 환각적 발현과 같은 절박한 애니메이션 형태로 제시하였다.<sup>153)</sup>

전쟁의 참혹함이 노골적으로 담긴 사진과 함께 영화의 음악으로는 다양한 소리가 파편화되어 콜라주된 경쾌한 소리가 흘러나온다. 테니가 조합한 이 사운드 콜라주는 바흐와 모차르트의 음악, 그리고 베트남, 라오스의 민요, 미국의 대중가요에서 뽑아낸 부분을 혼합시킨 것이다. 이런 음악을 통해 시청자는 베트남인들의 모습을 보면서도 산만한 시각 효과를 부추기는 음악 때문에 전쟁의 심각성을 인식하는 감각을 상실하게 되었다. 이는 당시 미국 언론이 실태를 가리기 위해 전쟁의 실황이나 사상자는 알리지 않고 부정확한 통계와 숫자로만 사실처럼 보도하던 것을 비판하는 동시에, 보도 매체와 시청자 간의 일방적인 관계성을 폭로한다.<sup>154)</sup>

이렇듯 슈니만은 <베트남-조각들>과 <눈>을 통해 전쟁을 궁금해 하면서

153) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 51.

154) <베트남-조각들>의 제목에는 함축적인 의미가 담겨 있다. 이를 해석한 로버트 모건(Robert C. Morgan)에 따르면 ‘flake’가 콘플레이크의 ‘flake’로 해석될 수 있어, 당시 콘플레이크에 적용할 수 있도록 유도한 미국의 TV매체의 영향을 고려하여 언론의 왜곡된 베트남전 보도가 미국인들로 하여금 ‘베트남플레이크’처럼 대수롭지 않게 접하도록 만든 것을 나타냈다고 주장한다. 미국인들이 매체가 제공한 이미지는 흡수할 준비가 되었지만, 실질적인 전쟁의 인과관계의 복잡성에 대해서는 인식하지 못하도록 만든 언론을 은유하는 제목으로 제시했다고 본다. Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics*, op. cit., pp. 86-88.

도 그 고통을 대면하기를 거부하는 인간의 양면적인 욕구를 각색하여 만듦으로써 베트남전 반대의사와 함께 인간 존재에 대한 윤리적인 고민, 언론매체가 만들어내는 정치적 조작에 대해 비판적인 시각을 견지하도록 촉구했다. 또한 당시 할리우드 전쟁 영화의 영웅적인 남성성으로 극대화된 전쟁의 상품화에 맞서, 모두가 이 파괴적인 전쟁에 일말의 책임이 있음을 자각하도록 유도하여 전쟁에 대한 무의식적인 환상을 해체했다.<sup>155)</sup>

이와 같은 작품 속에 등장하는 인간의 몸은 사회와 분리된 이성적인 존재로 바라볼 수가 없다. 학살이 자행되는 참혹한 전쟁 속에서 그녀는 정지된 이미지로만 제공할 수 있는 회화와 조각이 아닌, 움직이는 퍼포먼스와 영화 매체를 통해 하나의 충격요법으로 전쟁의 시각 이미지를 직간접적으로 제시하여 기성 체제의 무관심한 태도에 대한 저항의사를 표출할 수 있었다. 제국주의 국가의 군사력에 대한 저항의 수단으로 몸을 탐구한 슈니만은 1980년대 이후로도 레바논 내전과 9.11테러와 관련된 사회비판적 맥락의 작품을 꾸준히 제작했다. 그 중 키네틱 조각 <전쟁 대걸레(War Mop)>(1983), 영상 <레바논의 기념품(Souvenir of Lebanon)>(1983), 다중매체 설치 <더 잘못된 것들(More Wrong Things)>, 포토몽타주 <최종 속도(Terminal Velocity)>(2001) 등을 예로 들 수 있다.

---

155) Carolee Schneemann and others, *Kinetic Painting*, op. cit., p. 53.

#### IV. 결론

본 논문은 캐롤리 슈니만이 네오아방가르드 예술가들과의 만남으로 다수의 작품을 제작했던 1960년대부터 70년대 사이의 작업에 나타난 몸을 네오아방가르드의 특성으로 분석하였다. 슈니만은 그들과의 협업과 상호교류를 통해 키네틱 연극이라는 개념과 자신의 페미니즘 관점을 수립하였고, 이는 주로 인간의 몸을 탐구하는 과정에서 이루어졌다. 이 시기를 바탕으로 슈니만은 1970년대 말 이후의 작업에서 자신의 개념을 더욱 심화시켰는데, 비록 네오아방가르드적 태도를 나타내거나 다른 예술가들과 협업하기보다는, 개인적인 영화와 설치, 그리고 저술 작업에 더 집중하였으나 그들과의 인연은 지속하였다. 이는 특히 친한 동료 예술가들의 잇따른 죽음을 애도하는 다중 매체 설치 작업 <필멸의 고리(Mortal Coils)>(1994-1995)와 같은 작업으로 나타나기도 했다.

그러나 슈니만은 전 생애에 걸친 작품 속 많은 부분에 페미니즘 시각이 담겨있는 이유로 주로 한 가지 측면으로만 분석되어 왔다. 그녀는 작품의 매체와 소재, 예술 개념 모두에서 형식주의 모더니즘에서 탈피한 동시대 네오아방가르드 미술가와 유사한 태도로 시작했으면서도, 여성의 몸을 노골적으로 제시한 점 때문에 그들과는 다른 맥락에서 논의되었다. 특히 <눈 몸>, <고기의 환희>, <내밀한 두루마리>와 같은 대표적인 작품들이 주로 성적인 코드로 읽혀졌기 때문에, 회화의 확장에서 시작된 다른 작품에 대한 논의는 충분히 이루어지지 못하였다. 이로 인해 슈니만은 나르시시스트, 퍼포먼스 예술가, 혹은 페미니즘 퍼포먼스의 선구자로만 평가되면서, 초기에 경험했던 네오아방가르드 예술과의 협업 과정을 주목한 연구는 미흡하였다. 특히 초기 회화-구조물에서부터 영화, 키네틱 연극 작품들을 함께 다루지 않은 미술계의 영향으로, 오히려 연극이나 영화 비평계에서 조금씩 논의되었다는

아쉬움을 남게 되었다.

이에 따라 본고는 네오아방가르드라는 미술사적 맥락에서 슈니만의 주요 작품들을 보다 폭넓은 관점에서 살펴보고자 하였다. 미래주의와 다다의 혁신적인 작품과 유사하면서도, 추상표현주의에의 반동과 동시대의 사회문화적 맥락에 뿌리를 둔 네오아방가르드 미술은 당시 새로운 예술을 창조해야 한다는 각 분야의 분위기가 융합되어 나타난 현상이었다. 이때 라우센버그나 슈니만과 같이 화가에서 출발한 이들은 회화의 평면성에서 나아가 형식주의 모더니즘에서 탈피하고자 했다. 그 과정에서 전통 회화의 매체와 수단에서 벗어나 이전까지 비예술적 요소로 이해되었던 일상의 사물들, 물리적인 몸, 몸의 행위를 미술의 영역 안에 위치시키면서 결과적으로 미술의 범위를 확장시킬 수 있었다. 회화의 순수성에 위배되는 삶의 요소를 도입한 슈니만의 태도는 이후 무용수들과의 만남으로 자연스럽게 심화된 몸의 탐구로 이어졌다.

이는 슈니만이 자신의 퍼포먼스를 설명했던 용어에서도 드러났다. 천이나 유리, 신문 등의 일상적인 사물과 공연자의 몸으로 가득 찬 무대를 “확대된 콜라주”로, 공연자의 몸은 “육체적 팔레트”라고 생각하며 자신의 화가적 태도를 강조했다. 즉 화가로서 회화를 확장시키고자 고심했던 슈니만에게 퍼포먼스는 살아 움직이는 하나의 회화였고, 몸은 다채로운 특성을 가장 잘 나타낼 수 있는 존재였다. 몸의 물리적인 성질을 일찍이 깨달았던 어린 시절의 기억을 바탕으로 슈니만은 몸을 기존과 다른 새로운 관점에서 접근하기 위해 다양한 방법을 모색하였다. 서사 구조가 없는 퍼포먼스에서 공연자의 몸은 일상적인 행위를 반복하거나 극대화하고, 다루기 힘든 물질과 관계를 맺음으로써 이전까지 포착하지 못했던 몸의 수행성을 예술의 영역 안에서 탐구할 수 있는 지평을 넓혔다.

모더니즘 회화의 틀에서 벗어나 3차원의 확장된 공간으로 나아가는 이러

한 과정 속에서 슈니만은 몸의 성차에 따른 문제점에도 끊임없이 의문을 제기하였다. 여성의 물리적인 몸을 사용한 작품을 향했던 한정적인 평가는 그녀로 하여금 금기시된 영역이었던 자신의 몸을 더욱 예술적으로 탐구하도록 촉발시켰다. 즉 부정적으로 인식된 여성의 섹슈얼리티를 긍정함으로써 슈니만은 여성의 몸에 대한 관점과 표현 방법을 새롭게 구현할 수 있었다. 이는 특히 몸의 물리성과 즉흥성, 관계성을 탐구하던 퍼포먼스 매체에서 효과적으로 드러났다. 특정 시각으로 재현된 몸이 아닌, 여성 주체의 살아 있는 몸 자체를 3차원의 공간 속에서 관객 앞에 직접 제시한 것은 결과적으로 기존의 남성중심적인 미술사의 모든 요소를 타파할 수 있었다.

슈니만은 비록 보부아르의 이론에 영향을 받았으나, 어떠한 페미니즘 이론에 근거하여 여성의 몸을 제시한 것보다는 회화의 확장과 몸의 특성 탐구, 그리고 몸을 둘러싼 사회적 관점의 문제에 주된 관심을 보였다. 이는 예술을 삶과 동떨어진 것으로 보지 않았던 그녀의 네오아방가르드적 태도로부터 기인한 것으로 볼 수 있으며, 자신의 개인적인 경험과 당대 미국의 사회정치적 상황을 작품으로 그려낸 시도들이 그 증거가 된다.

그러나 1970년대 페미니즘 미술의 등장으로 관련 이론과 비평들이 본격화됨에 따라 슈니만의 퍼포먼스는 여성이 스스로 나체를 작품으로 내보인 지점에만 초점이 맞춰지며 개별적으로 분석되었다. 이는 한편으로 여성의 미술을 탐구하던 당대 분위기에 따라 나르시시즘에서 벗어난 다양한 논의를 형성할 수 있었던 계기가 되었기 때문에 본고에서도 기존의 연구를 참고하였으나, 대부분 정체성 표출이나 여신 신화와 관련되어 분석된 한계가 있었다. 따라서 본 논문은 그 한계를 극복하고자 동시대 네오아방가르드의 태도를 공유하던 슈니만의 초기 작품을 함께 바라봄으로써 모더니즘 이후 미술사의 전체적인 맥락에서 접근하고자 하였다. 이 과정에서 지금까지 주목받지 않았던 회화와 초기 퍼포먼스를 면밀히 살펴보는 동시에 삶과 예술의 상

호교류를 추구했던 그녀의 궁극적인 목표를 고찰할 수 있었다. 이에 본 논문은 페미니즘 퍼포먼스 예술가로서의 면모에 집중된 슈니만을 네오아방가르드 작가라는 미술사적 위치로 재조명하였다는 점에 의미가 있다고 본다. 나아가 슈니만과 같이 여성 작가가 자신의 나체를 작품의 한 요소로 사용하는 경우에 있어 반드시 페미니즘적 시각으로 분석되어야 한다는 고정관념을 벗어날 가능성을 제시했다고 평가되기를 바란다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국문

#### 단행본

로버트 윌리엄스, 김연정, 조혜영 옮김, 『서양미술: 역사와 이론의 만남』, 명인문화사, 2011.

로스리 골드버그, 심우성 옮김, 『행위예술』, 동문선, 1995.

루시 리파드, 윤형민 옮김, 『오버레이: 먼 과거에서 대지가 들려주는 메시지와 현대미술에 대한 단상』, 현실문화연구, 2019.

류정아, 『축제 이론』, 커뮤니케이션북스, 2013.

린다 와인트라우, 정수경, 김진엽 옮김, 『미술을 넘은 미술』, 북코리아, 2016.

리사 필립스 외 지음, 송미숙 옮김, 『현대미술과 문화: 1950-2000』, 지안출판사, 2011.

마리야 김부타스, 고혜경 옮김, 『여신의 언어』, 한겨레, 2016.

마이클 아처, 오진경, 이주은 옮김, 『1960년 이후의 현대미술』, 시공사, 2017.

빌헬름 라이히, 윤수중 옮김, 『오르가즘의 기능』, 그린비, 2005.

새리 엘 서러, 박미경 옮김, 『어머니의 신화』, 까치, 1995.

시몬 드 보부아르, 이희영 옮김, 『제2의 성 I, II』, 동서문화사, 2018.

이창신, 『미국 여성의 역사, 또 하나의 역사』, 당대출판사, 2017.

윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2017.

조수진, 『퍼포먼스 아트』, 서강대학교출판부, 2019.

존 버거, 최민 옮김, 『다른 방식으로 보기』, 열화당, 2017.

주디 시카고, 에드워드 루시-스미스, 박상미 옮김, 『여성과 미술』, 아트북스, 2006.

케네스 클라크, 이재호 옮김, 『누드의 미술사』, 열화당, 2002.

클레멘트 그린버그, 조주연 옮김, 『예술과 문화』, 경성대학교출판부, 2004.

토마스 크로, 조주연 옮김, 『60년대 미술』, 현실문화, 2007.

트레이시 워, 심철웅 옮김, 『예술가의 몸』, 미메시스, 2007.

팸 미첨, 줄리 셸던, 이민재, 황보화 옮김, 『현대미술의 이해: 모더니즘·포스트모더니즘을 읽는 8가지 새로운 눈』, 시공사, 2008.

할 포스터 외, 배수희 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2016.

#### 학위논문

윤희원, 「저드슨 댄스 시어터의 놀이성에 대한 고찰」, 국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2012.

이혜현, 「키네틱 연극으로서 캐롤리 슈니만 작업 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2019.

조수진, 『1960년대 미국 ‘네오아방가르드’ 미술에 나타난 몸의 전략』, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2012.

조유진, 「로버트 라우센버그 작업의 네오아방가르드적 실천」, 홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 2019.

#### 정기간행물

강수미, 「예술가 신체의 물질/비물질성」, 『서양미술사학회 논문집』, 34호,

2011.

- 김영나, 「클레멘트 그린버그의 미술이론과 비평」, 『서양미술사학회 논문집』, 제8권, 1996.
- 김희영, 「로버트 라우센버그의 컴바인 페인팅을 통해 재조명해 보는 네오 아방가르드의 역사적문화적 의미」, 『현대미술사연구』, 제17권, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「모더니스트 미학의 시각성에 대한 비판적 저항으로서의 상호작용 개념에 관한 고찰」, 『현대미술사연구』, 제27권, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「블랙 마운틴 컬리지의 유산: 예술을 통한 교육의 사회적 역할」, 『서양미술사학회 논문집』, 제44권, 2016.
- 박건용, 「미하일 바흐친의 카니발 이론과 문학의 카니발화」, 『독어교육』, 제31권, 2004.
- 서영주, 「스탠 브래키지의 홈 무비 미학-초기 서정 영화를 중심으로」, 『한국영상학회논문집』, 제10권, 2012.
- 신혜경, 「페미니스트 미술에서의 몸의 도전과 한계: 나르시시즘과 그로테스크의 경계를 넘어서」, 『미학』, 제50권, 2007.
- 양은희, 「예술의 융합: 마르셀 뒤샹, 존 케이지, 그리고 1950년대와 1960년대 예술가들을 중심으로」, 『현대미술학 논문집』, 제18권, 2014.
- 이문정, 「캐롤리 슈니만의 1960년대 퍼포먼스와 사바트의 재현」, 『현대미술사연구』, 34호, 2015.
- 이영옥, 「네오 아방가르드: 해석과 재해석-헬 포스터의 페터 뷔르거 비판을 중심으로」, 『미학』, 제51권, 2007.
- 이지은, 「플럭서스의 탈시각중심주의-촉각, 후각, 미각을 위한 작품을 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 제6권, 2008.
- 임성훈, 「현대미술에 재현된 몸의 변용에 대한 미학적 고찰」, 『현대미술학 논문집』, 제23권, 2019.

- 장영란, 「원시 신화에 나타난 여성의 상징 미학과 자연관」, 『인문학연구』, 제3권, 1998.
- 장지원, 「전후 시기 포스트모던댄스에 나타난 민주적 성향에 관한 연구 : 즉흥작업을 중심으로」, 『무용역사기록학』, 제51권, 2018
- 정무정, 「미니멀리즘과 베트남 전쟁」, 『미술사학』, 제23권, 2009.
- 정은영, 「탈(脫)코드화와 재(再)코드화의 모험: 네오다다의 ‘포스트-폴록’ 회화에 나타난 신체와 행위의 의미」, 『미술사학보』, 제39권, 2012.
- 정현이, 「여성 작가들의 몸 그리기: 여성 재현의 한계를 넘어서」, 『여성연구논총』, 제2권, 2001.
- 조수진, 「미국 네오아방가르드 미술의 몸의 정치학」, 『현대미술사연구』, 제27권, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「미래주의, 다다 퍼포먼스에 나타난 바리에테와 카바레의 문화정치」, 『현대미술사연구』, 40호, 2016.
- 조은숙, 「로버트 던의 워크샵이 저드슨 댄스 시어터에 미친 영향」, 『무용예술학연구』, 제9권, 2002.
- 조주연, 「유럽 모더니즘의 수용과 변질: 클레멘트 그린버그의 미술론」, 『서양미술사학회 논문집』, 제19권, 2003.
- 주유신, 「포르노그래피와 여성의 성적 정체성: 페미니스트 포르노 논쟁과 두 편의 텍스트를 중심으로」, 『영화연구』, 제26권, 2005.
- 진휘연, 「아방가르드, 네오-아방가르드, 새로움의 정치학: 아방가르드 미술론의 역사와 전망」, 『현대미술사연구』, 제34권, 2013.
- \_\_\_\_\_, 「여성 퍼포먼스 미술과 정체성의 형성: 타자의 위치에서 주체의 자리로」, 『조형미디어학』, 제18권, 2015.

## 2. 영문

### 단행본

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

Broude, Norma, *The Power of Feminist Art*, London: Thames and Hudson, 1994.

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

\_\_\_\_\_, *Sexuality*, London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2014.

Knafo, Danielle, *In Her Own Image: Women's self-representation in Twentieth-century Art*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

Lippard, Lucy R., *A Different War: Vietnam in Art*, Washington: Whatcom Museum of History and Art, 1990.

Samuel Dorsky Museum of Art, *Carolee Schneemann: Within and Beyond the Premises*, New Paltz: States University of New York Press, 2010.

Sayre, Henry M., *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Schneemann, Carolee, *Imaging Her Erotics*, Cambridge: The MIT

Press, 2001.

\_\_\_\_\_, *More Than Meat Joy*, New York: Documentext, 1979.

Schneemann, Carolee and others, *Kinetic Painting*, Salzburg: Museum der Moderne; Munich: Prestel, 2015.

Schneemann, Carolee and others, *Unforgivable*, London: Black Dog Publishing, 2015.

Schneemann, Carolee and Joseph W. Branden, *Uncollected Texts*, New York: Primary Information, 2018.

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, New York: Routledge, 1997.

Stiles, Kristine, *Correspondence course*, Durham: Duke University Press, 2010.

#### 학위논문

Wentrack, Kathleen, *The Female Body In Conflict: U.S. and European Feminist Performance Art 1963-1979, Carolee Schneemann, Valie Export, and Ulrike Rosenbach*, Ph. D. dissertation, The City University of New York, 2006.

#### 정기간행물

Goodeve N. Thyrza, “The Cat Is My Medium: Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann” , in *Art Journal*, vol. 74, no. 1,

- 2015, pp. 5–22.
- Higgins, Dick, “The Origin of Happening” , in *American Speech*, vol. 51, no. 3/4, 1976, pp. 268–271.
- Lucy Lippard, “The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’ s Body Art” , in *Art in America*, vol. 64, no. 3, 1976, pp. 73–81.
- Morgan C. Robert, “Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism” in *Art Journal*, vol. 56, No. 4, 1997, pp. 97–100.
- Morris, Robert, “Notes on Dance” , in *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 2, 1965, pp. 179–186.
- Reilly, Maura, “The Paintings of Carolee Schneemann” , in *Feminist Studies*, vol. 37, no. 3, 2011, pp. 620–648.
- Roth, Moira, “A History of Performance” , in *Art Journal*, vol. 56, No. 4, 1997, pp. 78–83.
- Schneemann, Carolee, “Dream/Space/Object... Death/Mother/Bird” , in *Art Journal*, vol. 58, no. 1, 1999, pp. 49–56.
- \_\_\_\_\_, “The Blood Link: ‘Frech Blood: A Dream Morphology’ and ‘Venus Vectors’ ” , in *Leonardo*, vol. 27, no. 1, 1994, pp. 23–28.
- \_\_\_\_\_, “The Kitch Portfolio” , in *Art Journal*, vol. 74, no. 1, 2015, pp. 23–55.
- \_\_\_\_\_, “The Obscene Body/Politic” , in *Art Journal*, vol. 50, no. 4, 1991, pp. 28–35.
- Smigel, Eric, “Metaphors on Vision: James Tenney and Stan Brakhage, 1951–1965” , in *American Music*, vol. 30, no. 1, pp.

61-100.

Sundberg, Martin, “A One-Work-Artist? Carolee Schneemann and the Reception of her Work” , in *Journal of Art History*, vol. 80, no. 3, pp. 168-179.

White, Kenneth, “Meat System in Cologne” , in *Art Journal*, vol. 74, no. 1, 2015, pp. 56-77.

### 인터넷 자료

<http://www.caroleeschneemann.com/> (최종 접속일: 2020.4.11.)

<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/271> (최종 접속일: 2020.5.13.)

<https://youtube/smo4OR3Gvq8> (최종 접속일: 2020.2.16.)

<https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/performance-history>  
(최종 접속일: 2020.3.19.)

## 도 판 목 록

- 도1. 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni), <미래주의 세라테(Serata futurista)>, 종이 위에 잉크, 1911.
- 도2. 휴고 발(Hugo Ball), <코끼리 대상(Elefantenkarawane)>을 낭송하는 모습, 퍼포먼스, 1916.
- 도3. 한스 나무스(Hans Namuth), 작업 중인 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 사진, 1950.
- 도4. 앨런 캐프로우(Allan Kaprow) <6부로 구성된 18회의 해프닝(18 Happenings in 6 Parts)>, 퍼포먼스, 1959, 뉴욕, 루벤 갤러리(Reuben Gallery).
- 도5. 로버트 라우셴버그(Robert Rauschenberg), <흰색 회화(White Painging)>, 캔버스에 흰 페인트, 182.9×274.3cm, 1951, 샌프란시스코, 샌프란시스코 현대미술관 소장.
- 도6. 클레스 올덴버그(Claes Oldenburg), <도시의 스냅 사진(Snapshots from the City)>, 퍼포먼스, 1960, 뉴욕, 저드슨 갤러리(Judson Gallery).
- 도7. 백남준, <머리를 위한 선>, 퍼포먼스, 1962, 비스바덴, 비스바덴 시립미술관.
- 도8. 조지 브레히트(George Brecht), ‘드립 음악(Drip Music)’ 지시문.
- 도9. 로버트 라우셴버그, <상세한 것(Minutiae)>, 머스 커닝햄 공연을 위한 무대 장치, 1954, 뉴욕, 로버트 라우셴버그 재단 소장.
- 도10. \_\_\_\_\_, <펠리컨(Pelican)>, 퍼포먼스, 1963, 뉴욕.
- 도11. 로버트 모리스(Robert Morris), <장소(Site)>, 퍼포먼스, 1964, 뉴욕.
- 도12. 에두아르 마네(Edouard Manet), <올랭피아(Olympia)>, 캔버스에 유

- 채, 130×190cm, 1863, 파리, 인상파미술관 소장.
- 도13, 14. 캐롤리 슈니만, <신문 이벤트(Newspaper Event)>, 퍼포먼스, 1963, 뉴욕, 저드슨 기념 교회(Judson Memorial Church).
- 도15. \_\_\_\_\_, <크로멜로디언(Chromelodeon)>, 퍼포먼스 안무보, 1963.
- 도16. \_\_\_\_\_, <크로멜로디언>, 퍼포먼스, 1963, 뉴욕, 저드슨 기념 교회.
- 도17, 18. \_\_\_\_\_, <측면으로 넓히기(Lateral Splay)>, 퍼포먼스, 1963, 뉴욕, 저드슨 기념 교회.
- 도19. \_\_\_\_\_, <자화상>, 캔버스에 유채, 91.5×51cm, 1955.
- 도20. \_\_\_\_\_, <비밀 정원(Secret Garden)>, 캔버스에 유채, 63.5×59.1cm, 1956.
- 도21. \_\_\_\_\_, <페르소나: J.T.와 고양이 세 마리(Personae: J.T. and Three Kitchens)>, 캔버스에 유채, 80.6×123.2cm, 1957.
- 도22. \_\_\_\_\_, <겨울의 연료Ⅱ(Winter's Fuel Ⅱ)>, 목판에 유채, 40.6×101.6cm, 1959.
- 도23. \_\_\_\_\_, <바람개비(Pin Wheel)>, 캔버스에 유채, 뒷면 돌림판 부착, 91.4×78.1cm, 1957.
- 도24. \_\_\_\_\_, <바람개비> 회전 모습.
- 도25. 스탠 브래키지(Stan Brakhage), <사랑하는(Loving)>, 흑백 영화, 약 6분, 1957.
- 도26. 캐롤리 슈니만, <셔츠 소매(Shirt Sleeves)>, 목판에 유채, 천, 121.9×121.9cm, 1960.
- 도27. \_\_\_\_\_, <연결 통로(Vestibule)>, 목판에 유채, 크레용, 천, 달걀껍질, 붓, 철사 등, 88.3×129.5×7.6cm, 1960.

- 도28. \_\_\_\_\_, <뒤바뀐 사냥감(Quarry Transposed)>, 목판에 유채, 사진, 유리컵, 철사 등, 1960.
- 도29. \_\_\_\_\_, <헨리 프란시스 테일러 경(Sir Henry Francis Taylor)>, 목판에 유채, 사진, 속옷, 138.4×99.1×16.5cm, 1961.
- 도30. \_\_\_\_\_, <콜로라도의 집(Colorado House)>, 회화-구조물, 캔버스 틀, 나무, 빗자루, 유리병 등, 1962.
- 도31. \_\_\_\_\_, <모피 바퀴(Fur Wheel)>, 회화-구조물, 전등갓에 유채, 모피, 깡통, 거울, 기계 장치 등, 1962.
- 도32. \_\_\_\_\_, <통제된 연소: 어두운 동반자(Controlled Burning: Darker Companion)>, 회화-구조물, 나무상자에 유채, 거울, 유리조각 등, 42.6×23.5×6.4cm, 1962.
- 도33. \_\_\_\_\_, <통제된 연소: 이본느 레이너의 일상적인 춤을 위하여(Controlled Burning: For Yvonne Rainer' s Ordinary Dance)>, 회화-구조물, 나무상자에 유채, 거울, 유리조각 등, 40×23.5×6.4cm, 1962.
- 도34. 잭슨 폴록, <다섯 길 깊이(Full Fathom Five)>, 캔버스에 유채, 129.2×76.5cm, 1947, 뉴욕 현대미술관 소장.
- 도35, 36. 캐롤리 슈니만, <소리와 움직임을 위한 유리 환경(Glass Environment for Sound and Motion)>, 퍼포먼스, 1962, 뉴욕, 리빙 시어터(The Living Theater).
- 도37~43. \_\_\_\_\_, <고기의 환희(Meat Joy)>, 퍼포먼스, 1964, 뉴욕, 저드슨 기념 교회.
- 도44. \_\_\_\_\_, <물 빛/물 바늘(Water Light/Water Needle)>, 퍼포먼스, 1966, 뉴욕, 바위리 성마르크 성당(St. Mark' s-in-the-Bowery Church).

- 도45. \_\_\_\_\_, <물 빛/물 바늘>, 퍼포먼스, 1966, 뉴저지, 마흐와 호수 (Lake Mahwah).
- 도46. \_\_\_\_\_, <소리 나는 몸(Noise Bodies)>, 퍼포먼스, 1965, 뉴욕, 저드슨 홀(Judson Hall).
- 도47. \_\_\_\_\_, <몸 콜라주(Body Collage)>, 퍼포먼스, 1967, 뉴욕, 슈니만의 작업실.
- 도48. \_\_\_\_\_, <일리노이의 중심(Illinois Central)>, 퍼포먼스, 1968, 일리노이, 시카고 현대미술관(Museum of Contemporary Art Chicago).
- 도49. \_\_\_\_\_, <그녀의 한계까지 포함하여(Up to and Including Her Limits)>를 위한 연구, 뉴 팔츠, 집 근처 야외.
- 도50. \_\_\_\_\_, <추적(Tracking)>, 퍼포먼스, 1973, 뉴욕, 그랜드 센트럴 터미널(Grand Central Station).
- 도51. \_\_\_\_\_, <그녀의 한계까지 포함하여>, 퍼포먼스, 1976, 뉴욕, 더 키친(The Kitchen).
- 도52. \_\_\_\_\_, <그녀의 한계까지 포함하여>, 다중매체 설치, 1976, 뉴욕, 더 키친.
- 도53. \_\_\_\_\_, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들(Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera)>, 퍼포먼스 사진, 1963, 뉴욕, 슈니만의 작업실.
- 도54. \_\_\_\_\_, <네 개의 모피 자르는 판자(Four Fur Cutting Boards)>, 회화-구조물, 나무판자에 유채, 전구, 사진, 천, 휠 캡, 기계 장치가 부착된 우산 등, 1963, 뉴욕 현대미술관 소장.
- 도55~57. \_\_\_\_\_, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들>, 퍼포먼스 사진, 1963, 뉴욕, 슈니만의 작업실.

- 도58. 자코포 틴토레토(Jacopo Tintoretto), <수산나와 장로들(Susanna and the Elders)>, 캔버스에 유채, 194×147cm, 16세기 추정, 빈 미술사 박물관 소장.
- 도59. 캐롤리 슈니만, <퓨즈(Fuses)>, 콜라주된 흑백 무성 영화, 약 30분, 1964-67, 오스트리아 제네랄리 재단(Generali Foundation) 소장.
- 도60. \_\_\_\_\_, <월경일지(Blood Work Diary)>, 휴지에 월경혈, 달걀 노른자, 1972.
- 도61. \_\_\_\_\_, <내밀한 두루마리(Interior Scroll)>, 퍼포먼스, 1975, 뉴욕, 이스트 햄프턴(East Hampton).
- 도62. 뉴욕 근대미술관에서 시위하는 AWC와 AWP의 모습, 1970.
- 도63. 캐롤리 슈니만, <눈(Snows)>, 퍼포먼스, 1967, 뉴욕, 마르티니크 극장(Martinique Theater).
- 도64. \_\_\_\_\_, <눈>, 퍼포먼스, 1967, 뉴욕, 마르티니크 극장.
- 도65. \_\_\_\_\_, <베트남-조각들(Viet-Flakes)>, 영화, 약 7분, 1965, 오스트리아 제네랄리 재단 소장.

## 도 판



도1. 움베르토 보치오니, <미래주의 세라테>, 1911



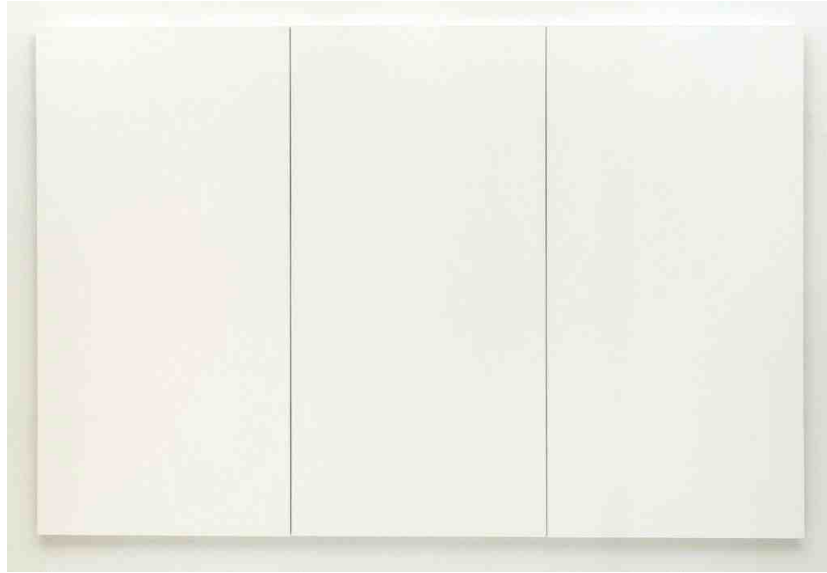
도2. 휴고 발, <코끼리 대상>을  
낭송하는 모습, 1916



도3. 한스 나무스, 작업 중인 잭슨 폴록  
의 사진, 1950



도4. 앨런 캐프로우, <6부로 구성된 18  
회의 해프닝>, 1959



도5. 로버트 라우센버그, <흰색 회화>, 1951



도6. 클레스 올덴버그, <도시의 스냅 사진>, 1960



도7. 백남준, <머리를 위한 선>, 1962

**DRIP MUSIC (DRIP EVENT)**

**For single or multiple performance.**

**A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.**

**Second version: Dripping.**

**G. Brecht  
(1959-62)**

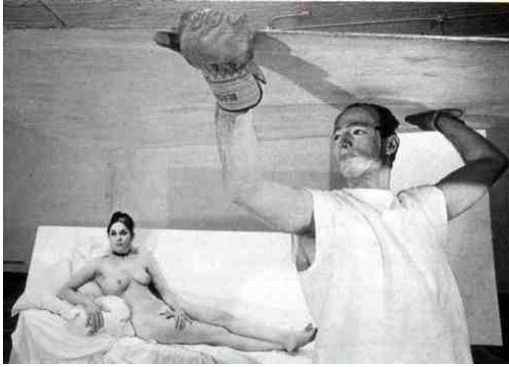
도8. 조지 브레히트, '드립 음악' 지시문



도9. 로버트 라우센버그, <상세한 것>, 1954



도10. 로버트 라우센버그, <펠리컨>, 1963



도11. 로버트 모리스, <장소>, 1964



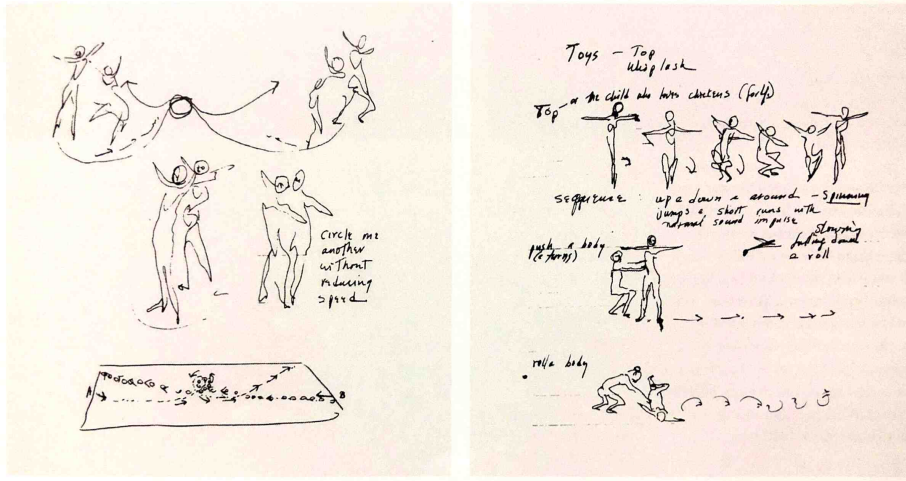
도12. 에두아르 마네, <올랭피아>, 1863



도13. 캐롤리 슈니먼, <신문 이벤트>, 1963



도14. 캐롤리 슈니먼, <신문 이벤트>, 1963



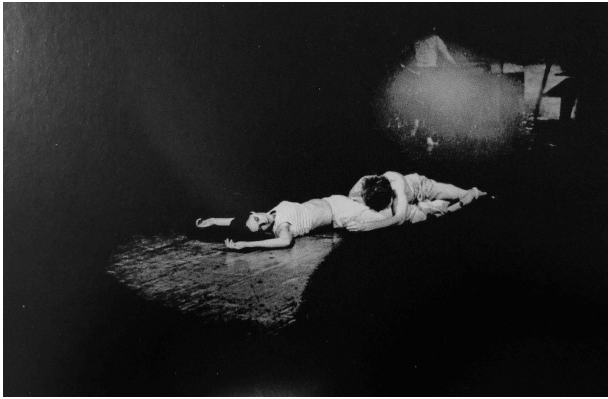
도15. 캐롤리 슈니먼, <크로멜로디언> 안무보, 1963



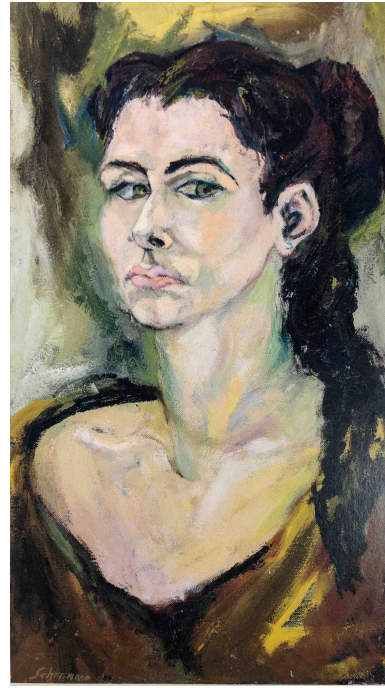
도16. 캐롤리 슈니먼, <크로멜로디언>, 1963



도17. 캐롤리 슈니먼, <측면으로 넓히기>, 1963



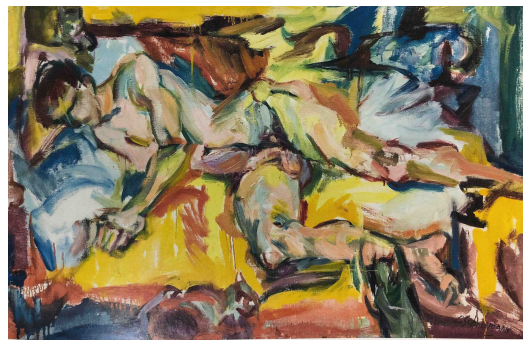
도18. 캐롤리 슈니먼, <측면으로 넓히기>, 1963



도19. 캐롤리 슈니먼,  
<자화상>, 1955



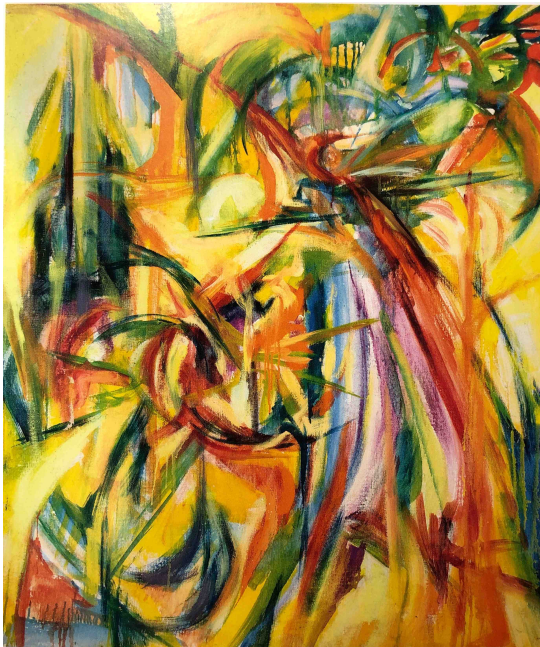
도20. 캐롤리 슈니먼, <비밀 정원>, 1956



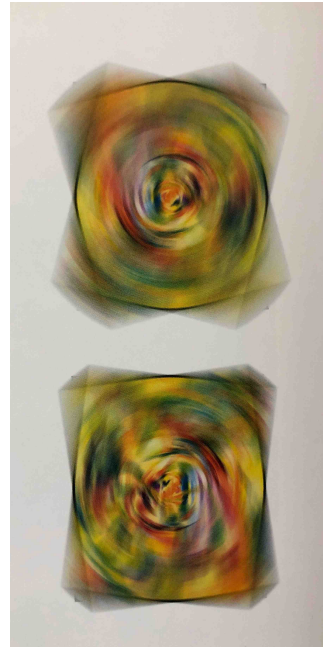
도21. 캐롤리 슈니먼,  
<페르소나: J.T.와 고양이 세 마리>, 1957



도22. 캐롤리 슈니먼, <겨울의 연료 II>, 1959



도23. 캐롤리 슈니먼, <바람개비>, 1957



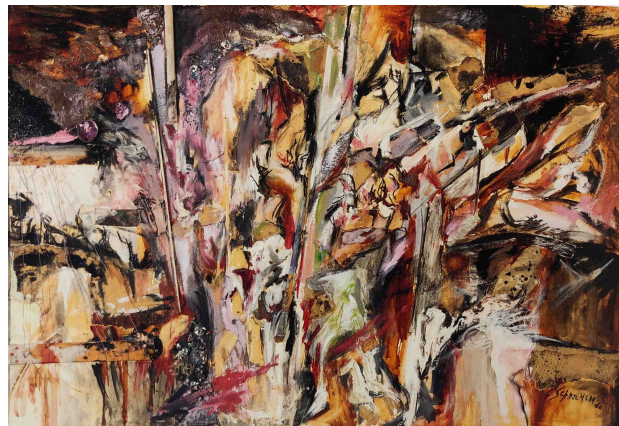
도24. 캐롤리 슈니먼,  
<바람개비> 회전 모습



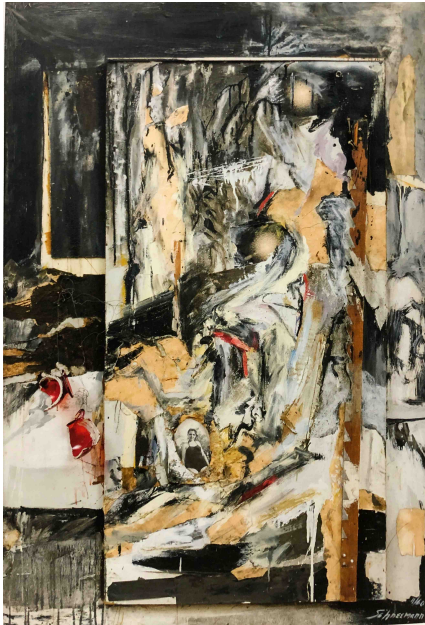
도25. 스탠 브래키지,  
〈사랑하는〉, 1957



도26. 캐롤리 슈니먼, 〈셔츠 소매〉, 1960



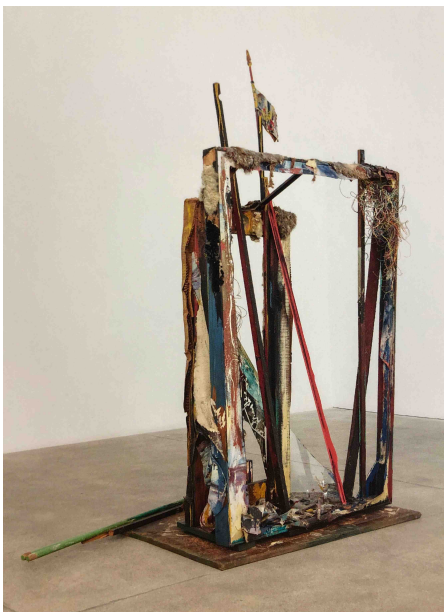
도27. 캐롤리 슈니먼, 〈연결 통로〉, 1960



도28. 캐롤리 슈니먼, <뒤바뀐 사냥감>, 1960



도29. 캐롤리 슈니먼, <헨리 프란시스 테일러 경>, 1961



도30. 캐롤리 슈니먼, <콜로라도의 집>, 1962



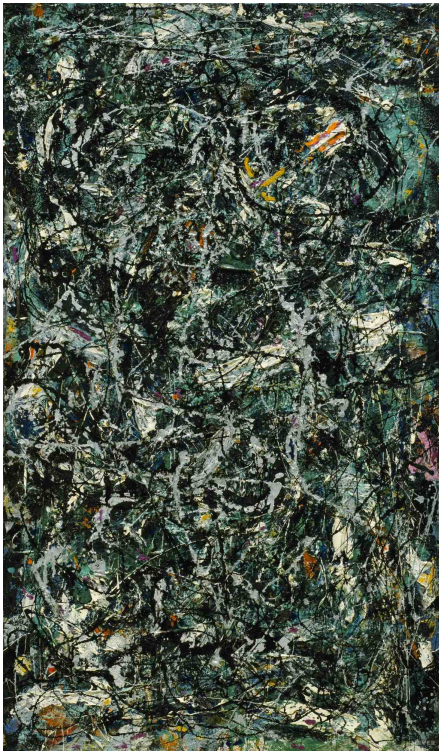
도31. 캐롤리 슈니먼, <모피 바퀴>, 1962



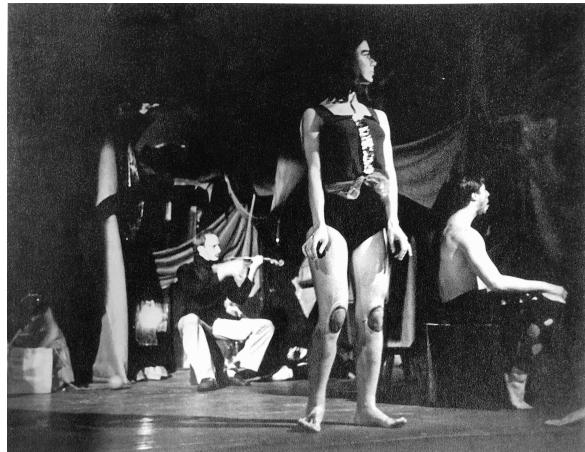
도32. 캐롤리 슈니먼, <통제된 연소: 어두운 동반자>, 1962



도33. 캐롤리 슈니먼, <통제된 연소: 이본느 레이너의 일상적인 춤을 위하여>, 1962



도34. 잭슨 폴록, <다섯 길 깊이>, 1947



도35. 캐롤리 슈니먼, <소리와 움직임을 위한 유리 환경>, 1962



도36. 캐롤리 슈니먼, <소리와 움직임을 위한 유리 환경>, 1962



도37. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도38. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도39. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도40. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도41. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도42. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도43. 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964



도44. 캐롤리 슈니먼, <물 빛/물 바늘>, 1966



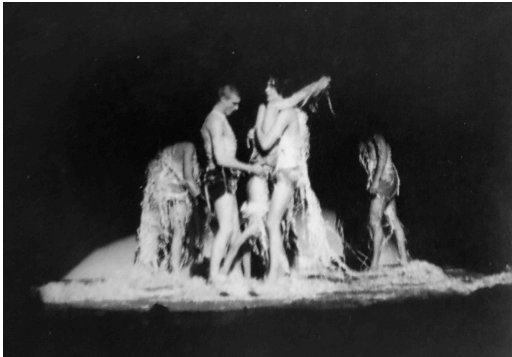
도45. 캐롤리 슈니먼, <물 빛/물 바늘> 야외, 1966



도46. 캐롤리 슈니먼, <소리 나는 몸>, 1965



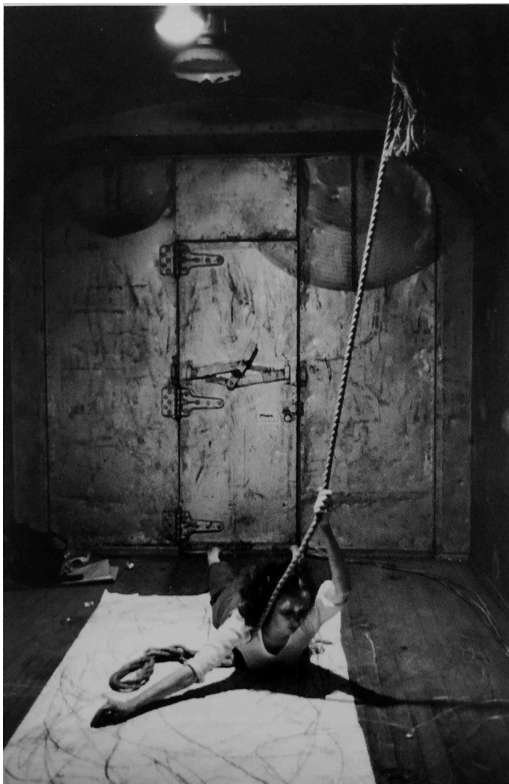
도47. 캐롤리 슈니먼, <몸 콜라주>, 1967



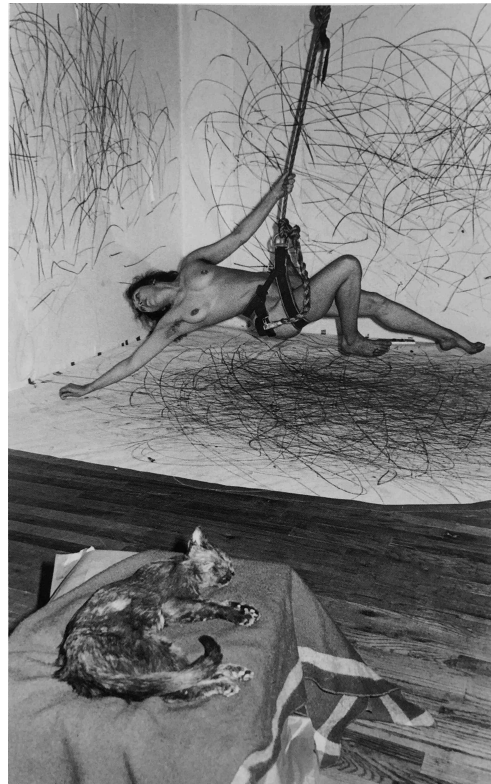
도48. 캐롤리 슈니먼, <일리노이의 중심>, 1968



도49. 캐롤리 슈니먼, <그녀의 한계까지 포함하여>를 위한 연구



도50. 캐롤리 슈니먼, <추적>, 1973



도51. 캐롤리 슈니먼, <그녀의 한계까지 포함하여>, 1976



도52. 캐롤리 슈니먼, <그녀의 한계까지 포함하여> 설치, 1976



도53. 캐롤리 슈니먼, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들>, 1963



도54. 캐롤리 슈니먼, <네 개의 모피 자르는 환자>, 1963



도55. 캐롤리 슈니먼, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들>, 1963



도56. 캐롤리 슈니먼, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들>, 1963



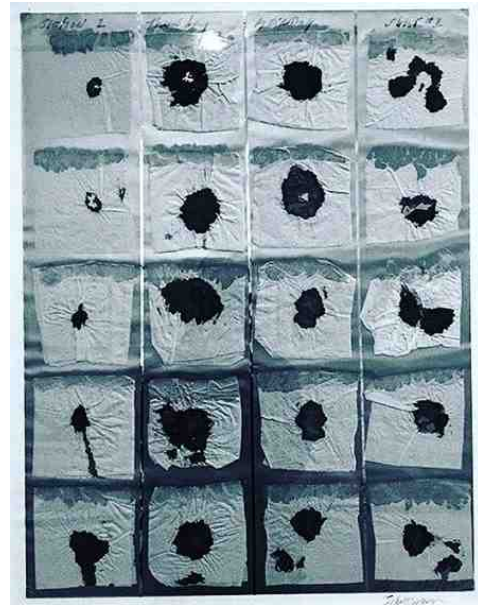
도57. 캐롤리 슈니먼, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변형된 행위들>, 1963



도58. 자코포 틴토레토, <수산나와 장로들>, 16세기 추정



도59. 캐롤리 슈니먼, <퓨즈>, 1964-67



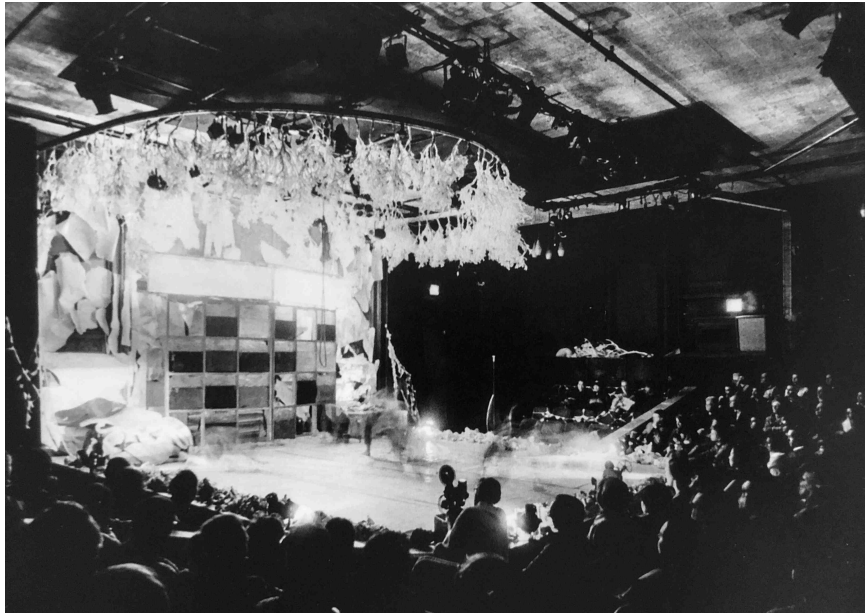
도60. 캐롤리 슈니먼, <월경일지>, 1972



도61. 캐롤리 슈니먼, <내밀한 두루마리>, 1975



도62. 뉴욕 근대미술관에서 시위하는 AWC와 AWP의 모습, 1970



도63. 캐롤리 슈니먼, <눈>, 1967



도64. 캐롤리 슈니먼, <눈>, 1967



도65. 캐롤리 슈니먼, <베트남-조각  
들>, 1965

# ABSTRACT

## A Study on the Features of Neo-Avant-garde of Body in the Works of Carolee Schneemann

Chang Solye

Department of Art History

Graduate School of

Sungshin University

This paper is a study that examines the aspects of the body presented in the works of Carolee Schneemann (1939–2019) through the features of the 1960s neo-avant-garde art of New York. Joining the art world, Schneemann was an artist who presented experimental art through the use of her body; from her early abstract paintings to her later various works in performance, film, and installation, Schneemann's projects reflect interpretations of neo-avant-garde characteristics that stem from her own perspective. Unlike their predecessors, the new neo-avant-garde artists, who were in opposition to the abstract expressionist art tendency that led the contemporary art world, faced the complex sociopolitical situation of the United States while rejecting formalist modernism. As a result, art works that introduced elements of life

or attempted to communicate with the audience and were difficult to discuss through art historical studies had appeared in various forms.

In this regard, this paper attempted to analyze Schneemann's early major works produced around this time with neo-avant-garde as a singular thread. In addition to previous studies that were mainly feminist studies due to Schneemann's usage of female nudity in her performance, her early representative works were examined as a chapter of neo-avant-garde art characteristics that had expanded from painting. Schneemann's works of this time were largely classified by three features: the exploration of the physical body, the expression of sexuality of the female body, and social criticism through the body. By observing the neo-avant-garde perspective with the feminist perspective that was continuously expressed in Schneemann's works, this paper intends to further and deepen the current fragmentary studies of her that tend to be limited only to the problems of sex.

Therefore, this paper, especially focusing on the body, first introduced the background of the formation of neo-avant-garde art, its developmental pattern, and its main features. When analyzing the developmental flow of neo-avant-garde, which is studied as an extension of European futurism and Dada art of the early 20th century, often discussed as the first performance in art history, the purpose and characteristics the artist's body intended to express through performance are discussed. In particular, this paper closely analyzed Schneemann's process of creating works that collaborated

with the dance world, where she had many close relationships, and the representative works of such collaboration. Thus, after observing the works of Schneemann from the 1950s to the 1970s, which were the main period of her formulation of her own artistic concept, through the lens of contemporary neo-avant-garde that rejected all pre-existing value systems, including modernism, her works became capable of being illuminated in a more comprehensive context of art history.