

# 캐롤리 슈니먼<sup>Carolee Schneemann</sup>의 1960년대 퍼포먼스와 사바트<sup>sabbat</sup>의 재현

이문정  
중앙대학교

- I. 서론
- II. 마녀들의 제전
  - 1. 마녀 사냥과 사바트
  - 2. 사바트의 의미 재고
- III. 키네틱 연극에 나타난 물질성
- IV. 정화를 위한 카니발로서의 퍼포먼스
  - 1. 엑스터시의 카니발
  - 2. 고대 여신의 영성
  - 3. 전(前) 상징계적 세계의 창조를 위한 잔혹극
- V. 결론

## I. 서론

캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann)은 <내밀한 두루마리(Interior Scroll)>(1975)를 통해 파격적인 페미니스트(feminist) 미술가로 알려지기 이전인 1960년대부터 독자적인 퍼포먼스(performance)를 진행했다. 특히 슈니먼은 몸의 물질성을 강조하고 모더니즘(modernism)적 사회에 만연한 몸에 대한 불감증과 죄의식을 깨뜨리는 퍼포먼스들을 선보였다. 일련의 작업에서 슈니먼은 자신을 비롯한 연기자들의 몸 자체를 작품의 매체로 제시하는 데에 매우 적극적이었다. 난교 파티, 광란을 연상시키는 슈니먼의 퍼포먼스들은 몸과 정신의 관계를 복구하고 불가해하게 복잡한 그 둘의 관계를 탐구하기 위한 것이었다. 한편 회화, 설치, 영화와 미디어 아트(media art)에 이르는 혼성적 형식들은 그 내용만큼이나

진보적인 종합 예술로서의 면모를 보여준다.<sup>1</sup>

특히 슈니먼의 1960년대 퍼포먼스들은 그 내용과 형식 모두에서 마녀들의 집회이자 여성들의 카니발(carnival)이었던 사바트(sabbat)적 요소를 함유한다. 사바트는 1335년경 프랑스에서 진행되었던 마녀 재판 기록에서 처음으로 등장했다. 이후 마녀 재판 기록들에는 사바트가 지속적으로 등장하게 되었고 얼마 지나지 않아 마녀와 불가분의 것으로 여겨졌다. 기록에 따르면 사바트에서는 마녀들의 악마 숭배, 폭식, 유아 살해와 인육 먹기, 음식을 쓰레기로 만들기, 성찬(聖餐)에 배설하기, 난교파트, 나체의 춤이 중심이 되는 축제 등이 이루어졌다. 특히 사바트는 여성 주체와 여성 문화에 주목하고 육체의 욕망을 부각시켰다는 점에서 일반적인 카니발과 구별된다. 이러한 이유로 오늘날 많은 역사 학자들은 사바트가 풍요와 다산을 기원하며 행해졌던 고대의 여신 의례가 민중에게 전승된 것이자 여성들이 중심이 된 축제로서 이해되어야 한다고 주장한다. 그것은 단순히 악마를 숭배하는 마녀들의 축제가 아니었으며 당시의 하위문화를 반영하는 집단적이고 참여적인 축제이자 해방의 장(場)이었다는 것이다.<sup>2</sup>

슈니먼의 1960년대 퍼포먼스는 적극적이고 창조적인 여성 주체, 에로티시즘(eroticism)과 욕망의 분출, 몸의 하층과 물질적 원리가 강조된다는 측면에서 사바트의 형식적, 주제적 특징들을 모두 포함한다. 연기자, 환경, 관객 사이의 관계를 중요시하는 작업 태도에서도 소통을 강조하는 카니발의 속성을 보여준다. 다니엘 나포(Danielle Knafo)가 슈니먼의 작업을 “여성적 욕망과 섹슈얼리티(sexuality)의 카니발”<sup>3</sup>이라고 설명한 것 역시 이와 같은 맥락이다.

이러한 문제의식에서 이 논문은 캐롤리 슈니먼의 1960년대 퍼포먼스를 입체적으로 해석함으로써 그 의미를 밝히고 이들의 퍼포먼스에 재현된 사바트적 내용과 형식을 분석하여 여성이 주체가 되는 축제와 예술적 행위의 종합적인

1. Brian Wallace, "Introduction", in *Carolee Schneemann Within and Beyond The Premises* (New York: State University of New York Press, 2010), p. 9.

2. Brian P. Levack, *The Witch-hunt in Early Modern Europe* (London and New York: Longman, 1995), pp. 38-40. 백인호, 「근대 초 유럽의 마녀사냥: 사바트(Sabbat)를 중심으로」, 『서강인문논총』, Vol. 20 (2006), p. 72, pp. 85-86.

3. Danielle Knafo, *In Her Own Image: Women's Self-representation in Twentieth-century Art* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009), p. 93.

만남을 이끌어내고자 한다. 또한 미술에서 페미니즘(feminism)적 논의가 본격적으로 시작되기 전인 1960년대에 이루어진 캐롤리 슈니먼의 퍼포먼스를 연구함으로써 몸을 철학적이고 사회정치적인 비평의 도구로서 다루었던 선구자적인 여성 미술가의 작업을 다양한 관점에서 분석하고자 한다.

이를 위해 가장 먼저 마녀사냥과 사바트의 전개와 그 특징, 그에 대한 시각적 재현을 살펴보고 사바트가 갖는 현대적 의의와 가치를 재고(再考)할 것이다. 다음으로 슈니먼의 퍼포먼스가 보여주는 핵심적 특징인 물질성과 육체성이 어떠한 과정을 통해 확립되었는지 알아볼 것이다. 마지막으로 캐롤리 슈니먼의 1960년대 퍼포먼스에 나타난 사바트적 속성을 세 가지 측면에서 고찰할 것이다. 첫째는 성적인 욕망과 육체성 그리고 엑스터시(ecstasy)가 강조되는 여성적 카니발의 재현이다. 둘째는 고대 여신과 여사제의 이미지를 통한 여신 문화의 계승이다. 셋째는 물질과 육체의 복원을 통한 전(前) 상징계(pre-symbolic)적 세계의 창조와 그것이 가져오는 전복과 해방이다.

이 논문은 혁명적인 여성 미술가가 이루어낸 종합 예술이 갖는 역사적, 사회문화적, 미학적 의의를 보다 심층적으로 이해하는 것을 최종 목표로 한다. 또한 그 중요도에 비해 국내에서 아직 학술적인 연구가 충분히 이루어지지 않은 슈니먼의 작업을 이해하는 폭과 깊이를 확장하는 데에도 이 논문의 의의가 있을 것이다.

## II. 마녀들의 제전

### 1. 마녀 사냥과 사바트

이단 종파들을 처벌하기 위해 12세기부터 본격적으로 시작되었던 종교 재판은 15세기를 전후하여 새로운 이단으로 마녀를 지목하게 되었다. 학자에 따라 편차가 크지만 공식적으로 집계된 것만 약 십일만 건의 재판과 육만 건의 마녀 처형이 이루어졌다. 그러나 비공식적인 것까지 감안하면 십만에서 백만 사이의 여성들이 마녀로 처형당했던 것으로 추측된다. 마녀로 지목된 사람의 대부분은 하층민 여성이었으며 산과, 병을 치료하는 능력을 가진 여성, 독신 여

성 등 남성이 정해놓은 범주를 벗어나는 여성들도 마녀 재판에 회부되었다.<sup>4</sup> 사실 마녀와 여성 사이의 등식은 마녀 사냥이 성행하던 시기보다 훨씬 앞서서 부터 존재했다. 생사와 관련되거나 약을 만들고 병을 고치는 역할들은 전통적으로 여성, 특히 어머니의 일이었는데 이는 여성들을 초자연적인 마술과 결부시키는 원인이 되었다.<sup>5</sup> 또한 여성의 성기와 월경을 부정한 것으로 보는 고전적인 율법들도 여성을 저주와 직결된 존재로 규정하는 데에 큰 영향을 주었다. 본성적으로 영적인 남성과 달리 여성은 창조와 타락이라는 모든 측면에서 육욕의 대표자였기에 여성이 구원받기 위해서는 그들의 육체적이고 여성적인 본성을 초월해야만 했다.<sup>6</sup> “왜 남성보다 연약한 여성에서 더 많은 수의 마법사가 발견되는가에 대한 문제는 반대되는 논쟁을 인용하여 설명할 필요도 없이 분명하다”<sup>7</sup>, “모든 악은 여성의 악에 비하면 작다”<sup>8</sup>는 『마녀의 망치(The Hammer of Witches)』(1486)의 글귀에서 확인할 수 있듯이 여성은 믿음이 부족하고, 야욕이 크고, 방탕하기 때문에 악마와 내통하여 마녀가 된다는 다소 황당한 주장은 마녀 재판의 근거가 되었다.<sup>9</sup> 따라서 대부분의 여성들은 언제든지 마녀로 고발당할 수 있었다.

마녀 재판에서 중요하게 다루어졌던 마녀의 악행은 ‘기독교 배교, 악마와의 계약과 성 관계, 공중 비행(飛行), 사바트 참석, 해로운 마술’ 등이다.<sup>10</sup> 마녀 사냥의 지침서와도 같았던 『마녀의 망치』에서는 마녀들이 저지르는 악행을 남자의 마음을 비정상적인 사랑으로 돌려놓기, 출산의 힘을 방해하고 파괴하기, 유산을 야기하기, 출산의 행위에 필요한 부위를 해하기, 남자를 야수의 형상으로

4. Brian P. Levack (1995), pp. 24–25, Rosemary Radford Ruether, *New Woman New Earth: Sexist Ideologies and Human Liberation* (New York: Seabury Press, 1975), p. 89, 101, 111.

5. Brian P. Levack (1995), pp. 138–140, Rosemary Radford Ruether (1975), pp. 89–90.

6. 앞 글, pp. 90–92.

7. Heinrich Institoris, *The Hammer of Witches: A Complete Translation of The Malleus Maleficarum*, trans. by Christopher S. Mackay (Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2009), p. 160.

8. 앞 글, p. 162.

9. Brian P. Levack (1995), pp. 137–138.

10. Wolfgang Behringer, *Witchcraft Persecutions in Bavaria: Popular Magic, Religious Zealotry, and Reason of State in Early Modern Europe*, trans. by J. C. Grayson and David Lederer (Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1997), p. 14.



도판 1. 콜랭 드 플랑시, <사바트>, 1863, 『지옥 사전 (Dictionnaire Infernal)』 삽화.

바꾸기, 어린아이를 악마에게 바치기 등으로 정리하고 있다.<sup>11</sup> 특히 마녀의 욕망 추구와 악행의 중심지였던 사바트는 마녀들의 야간 집회를 뜻하는 단어로 사바트의 참석 여부는 마녀의 죄를 확인하는 가장 큰 근거였다. 그 형태와 실행 장소 및 횡수, 규모 등은 지역에 따라 차이를 보였지만 사바트에서는 공통적으로 마녀들이 하늘을 날고 배교의 의미로 십자가 혹은 성찬의 빵에 배설했으며, 음식을 쓰레기로 바꾸고 어린 아이를 제물로 바치거나 어린 아이의 살과 피를 먹고 마셨다. 연회 후에 마녀들은 동그라미를 그리며 춤을 췄는데 모든 의식은 서로 손을 잡고 등을 맞대면서 이루어졌다. 한편 악마와의 성교를 비롯하여 상대를 전혀 가리지 않는 집단 난교는 사바트의 절정이었다. 육체적 욕망은 여성들이 마녀가 되는 가장 큰 이유였기에 사바트는 몸의 육체성이 최고조에 달하는 난교파티로 묘사되었다.<sup>12</sup>

인간의 육체, 욕망과 죄악, 여성들이 함께 하는 사바트는 미술가들에게도 흥미로운 소재였다. 한스 발둥 그린(Hans Baldung Grien)이 남긴 <마녀의 사

11. Heinrich Institoris, trans. by Christopher S. Mackay (2009), pp. 171–172.

12. Jeffrey Burton Russell, *A History of Witchcraft, Sorcerers, Heretics & Pagans* (London: Thames & Hudson, 2007), p. 37; 백인호 (2006), pp. 74–80.

바트 (The Witches' Sabbath)(1510), 콜랭 드 플랑시(Collin de Plancy)의 <사바트 (Le Sabbat)(1863), 요한 괴테(Johann Wolfgang von Goethe)의 발푸르기스 밤 (Walpurgisnacht)에 관한 에른스트 발라흐(Ernst Barlach)의 삽화들(1923)뿐만 아니라 당대의 많은 미술 작품에서 사바트의 재현을 찾을 수 있다(도판 1). 프란시스코 고야(Francisco José de Goya)는 마녀의 모습과 사바트의 장면들을 많이 그렸는데 그의 작품에는 마법을 위한 재료들이 쌓여 있고 마녀들이 서로 엉켜 있는 사바트의 다양한 장면들이 매우 구체적으로 묘사되어 있다. 그런데 실제 마녀 재판에서 추하기만 한 것이 아니라 즐겁고 유쾌한 축제와 같은, 다양한 형태의 사바트가 거론되었던 것과 달리 대부분의 화가들은 사바트를 끔찍하고 역겨운 난장판으로 그리고 있다. 그리고 그것의 사실 유무를 정확히 확인할 수 없었음에도 대다수의 사람들은 이러한 정경이 실제로 벌어진다고 굳게 믿었다.

## 2. 사바트의 의미 재고

마녀는 민중에 전승되어 온 샤먼(shaman)과 민간 신앙, 기독교 이념의 결합물로 해석되어야 한다는 것이 오늘날의 중론이다. 흑사병, 기근(飢饉), 전쟁, 폭동, 교회의 분열로 인한 공포와 불만을 해소하고 국가와 교회의 결속과 지배력을 강화시키기 위해 지배 계층이 공포의 원인이나 책임을 전가할 대상으로서 마녀를 지목했다는 것이다. 결국 마녀 사냥은 남성 엘리트 지배층이 피지배층이자 사회적 약자인 여성에게 책임을 전가시키고 지배력을 강화시키기 위해 사용된 사회적 장치였던 것이다.<sup>13</sup>

이에 학자들은 사바트에 대해서도 다양한 해석을 내놓고 있다. 그 중 하나는 사바트가 존재하지 않았으며 신학자와 종교재판관들이 종교 서적의 내용을 바탕으로 만들어낸 정형화된 개념이자 상상력의 산물이라는 것이다. 또 다른 하나는 농경 사회에서 고대로부터 전해 내려오던 다산숭배의 의식이나 민중의 카니발, 혹은 고대 여신 제의가 지배 계급의 시각에서는 사회 질서를 위협하는

13. 주미현, 「중세 말 근대 초 기독교인들의 마녀에 대한 집단 심성」, 『서양사연구』, 제11집 (2004), p. 8. 김상근, 「신플라톤주의 신학이 16-17세기 유럽의 마녀사냥에 미친 영향」, 『신학논단』, Vol. 51 (2008), pp. 144-145.

마녀들의 모임으로 여겨졌을 것이라는 주장이다. 사바트에서 볼 수 있는 춤은 민중들의 전통 춤이며 난교와 탈의는 자연 혹은 여신과 더욱 가까워지고 풍요를 기원하기 위해 고대로부터 내려온 전통이라는 것이다. 실제로 사바트에 대한 기록을 보면 그 형식들이 카니발과 매우 유사하다. 기독교 이데올로기가 강력한 권력을 갖고 있었음에도 민중들 사이에서 여전히 성행했던 마법, 이교도적인 민간 신앙, 카니발과 같은 축제는 지배계급에게 위협과 공포로 느껴졌을 것이다. 특히 여성들이 주도하는 제의나 카니발은 더욱 위협적으로 다가왔을 것이다. 이러한 관점에서 보면 사바트는 카니발이 그렇듯 억압된 욕망을 분출하고 자유와 해방을 꿈꾸는 민중들의 동경의 산물이었다. 그것은 민중들에게는 고된 현실, 사회를 지배하는 엄격한 규범을 견뎌낼 수 있는 환상이자 꿈이었다.<sup>14</sup>

카니발은 예수 그리스도가 황야에서 단식한 것을 상기하며 사십 일 동안 금식하고 참회하는 사순절에 앞서 진행되었던 축제이자 통과의례를 뜻한다. 본능의 자유로운 발산이 가능했던 카니발 기간에는 일상생활의 질서와 체계를 규정하는 규범, 금기들이 제거되고 모든 사회적이고 계급적인 불평등이 사라진다. 카니발에서는 성(聖)과 속(俗), 상하(上下), 위대한 것과 열등한 것, 현명한 것과 우매한 것들이 통합되고 평등, 자유, 만물의 상호 관계, 모순과 양가성의 통일이 연출된다. 그것은 ‘뒤집혀진 삶이자 거꾸로 된 세상(monde al’euvers)’이다.<sup>15</sup> “〈의식적-구경거리〉 형식들은 완전히 이질적이고 비공식적인, 특히 교회 외적(外的)이자 국가 외적인 세계와 인간, 그리고 인간적인 관계의 관점을 제공”<sup>16</sup>한다. 그런데 카니발은 지배 이데올로기를 대표하는 기독교적 시각에서 이교도적인 것이었다. 또한 카니발에서 가면을 쓰고 소란스럽게 축제를 벌이는 민중들의 모습은 신의 질서를 어지럽히는 것으로 여겨졌다.<sup>17</sup>

사바트가 일반적인 카니발과 구별되는 특성이 있다면 여성 주제, 육체의 욕

14. 백인호 (2006), p. 80. 주경철, 「마녀 개념의 형성 연구: 『캐논 에피스코피』에서 『말레우스 말레피카툼』까지, 『서양사 연구』, 제48집 (2013), p. 46.

15. 조수진, 『제임스 앙소르 회화에 나타난 카니발적인 특징』, 『현대미술사연구』, Vol. 29 No. 1 (2011), pp. 241-243. 미하일 바흐친, 『도스토옙스키 시학』, 김근식(역), 서울: 정음사, 1988, pp. 181-182.

16. 미하일 바흐친, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형, 최건영(역), 서울: 아카넷, 2004, p. 26.

17. 주미현 (2004), pp. 13-14.

망, 엑스티시에 주목했다는 점이다. 그리고 이와 관련해서 사바트가 고대의 여신 숭배에서부터 유래했다는 주장이 힘을 얻는다. 여신을 숭배하는 제의에서는 풍요를 상징하기 위해 육체와 성적 행위들을 중심에 놓았기 때문이다. 이와 관련해 마가렛 머레이(Margaret Murray)는 사악한 마술로 여겨졌던 것들이 모계 사회적 종교에서 유래한 것이며, 마녀에 대해 조사하다 보면 기독교가 몰아내고자 했던 이방 종교의 흔적들을 만나게 될 것이라 주장한다.<sup>18</sup> 실제로 『카논 에피스코피(Canon Episcopi)』(906경)에는 악마의 유혹에 빠진 사악한 여성들이 로마 풍요의 여신이자 밤과 달의 여신인 다이아나(Diana)를 숭배하며 야간 비행을 한다고 적혀 있다.<sup>19</sup>

1970년대에 들어서면서 십자가와 같은 지배적이고 가부장적인 전통의 아이콘(icon)들을 여성적인 영성으로 대체시키려는 페미니스트들의 노력이 본격적으로 시도되었고 여성 미술가들은 여신 미술 운동(Goddess Art Movement)을 진행했다. 그리고 마녀들의 행위로 여겨졌던 여신 문화는 새로운 가치를 부여받았다. 이들은 페미니스트적 영성을 추구함으로써 창조적인 여성의 본성을 되찾고 여성의 종교 활동에 가해진 마녀의 죄악이라는 사고를 전환시키기 위해 노력했다. 서구의 여신 운동은 1970년대 초에 미국에서 시작되어 전 세계적으로 확산되었다. 이들은 전통적으로 남성 이미지로 표상되어 온 신을 버리고 여신을 새로운 상징으로 채택했다. 이들의 활동은 본질주의적이고 분리주의적인 운동이라는 혐의 때문에 여성만을 위한 종교, 가부장제 종교의 단순한 뒤집기라는 비판을 받았다. 그럼에도 불구하고 여신 운동이 전체 페미니즘 운동에 큰 기여를 했음은 사실이다.<sup>20</sup> 그런데 캐롤리 슈니먼은 1970년대 여성 미술가들의 활동이 있기 십여 년 전에 이미 이러한 주제들을 퍼포먼스를 통해 적극적으로 보여주었다.

18. Rosemary Radford Ruether (1975), p. 93. Mary Daly, *Beyond God the Father: Toward A Philosophy of Women's Liberation* (Boston: Beacon Press, 1973), p. 63.

19. Brian P. Levack (1995), p. 45.

20. 김명숙, 「서구 여신담론과 관음의 젠더」, 『한국여성학』, 제29권, 4호 (2013), pp. 76-79.

### III. 키네틱 연극에 나타난 물질성

슈니먼은 적극적으로 작업을 시작한 1957년부터 현재까지 추상표현주의 (abstract expressionism) 회화, 회화-구조물(painting construction), 설치, 키네틱 (kinetic) 조각, 개인과 단체 퍼포먼스, 영화에 이르는 다양한 작업을 진행해왔다. 그녀는 회화에서 시작된 자신의 작업을 키네틱 연극(kinetic theatre)의 단계로까지 진전시켰는데, 그 모든 작업의 중심에는 가부장적이고 모더니즘적인 사회에서 금기시했던 물질성과 육체성에 대한 탐구가 놓인다. 슈니먼은 회화적 행위를 공간과 시간을 향해 확장시키기 위한 실험들에 참여했다. 그녀의 회화는 연극 혹은 연극 무대와 같았고 그녀의 퍼포먼스는 회화와 같았다. 그 시작점을 보여주는 슈니먼의 초기 회화-구조물들은 평평한 캔버스와는 구별되는 삼차원적인 아상블라주(assemblage)에 대한 그녀의 흥미를 보여주며 회화적 캔버스를 벗어나 관객의 공간으로 들어가고 싶어 하는 예술가의 욕망을 증명한다. 슈니먼은 리처드 스타키비치(Richard Stankiewicz)의 정크 아트(Junk Art), 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 콤바인페인팅(Combine Paintings), 존 체임벌린(John Chamberlain)의 자동 아상블라주처럼 비예술적인 삶에서 온 재료들을 모았다. 네오 다다(Neo Dada)를 연상시키는 그 재료들은 날 것으로서의 물질 그 자체였다.<sup>21</sup>

이러한 변화는 <헨리 테일러 경(Sir Henry Francis Taylor)>(1961)에서부터 본격적으로 시작되었다. 슈니먼은 이 작품에서 액션 페인팅(action painting)을 연상시키는 붓질이 가득한 캔버스 위에 줄리아 마가렛 캐머런(Julia Margaret Cameron)이 촬영한, 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art)의 관장이었던 헨리 테일러의 초상 사진을 복제해 작은 그네 위에 놓인 것처럼 붙였다. 그리고 그 주변에 누드 사진, 회반죽으로 만든 구조물, 유리, 남성용 속옷 등을 부착했다. 이것은 언제나 대상으로만 존재했던 여성과 바라보는 주체로서만 존재해왔던 남성이라는 미술의 전통을 허무는 것이자 미술의 권력에 대

21. Brian Wallace (2010), pp. 9-10, pp. 27-28, 슈니먼은 일리노이(Illinois)에서 회화로 MFA(Master of Fine Arts)를 마친 후 1961년 뉴욕(New York)으로 이주했고 추상표현주의를 넘어서고자 하는 예술가들과 교류했다. 또한 트리샤 브라운(Trisha Brown), 스티브 팩스톤(Steve Paxton), 저드슨 무용단(The Judson Dance Theatre)과도 협업하여 인터미디어(intermedia)적인 작업들을 보여주었다. 앞 글, p. 27.

한 탐구였다. 또한 여성 미술가의 정체성에 대한 고민인 동시에 미술과 일상과의 경계 해체를 시도한 것이었다. 이후의 작업들도 물질성을 보여주는 방향으로 진행되었는데, 그 중 <모피 바퀴(Fur Wheel)>(1962)는 램프의 갖에 모피를 덮고, 양철 캔, 거울, 유리, 그리고 전기 기구와 모터 달린 바퀴를 이용한 키네틱 조각이다. 이 작품에서 슈니먼은 처음으로 캔버스를 떠나 움직이는 작업을 만들었다. 바퀴는 원을 그리며 천천히 회전했고 매달린 양철 캔들은 회전을 따라 오르고 낙하하기를 반복하며 유기적인 소음을 만들었다. 이 작품은 그것의 단조로운 소음들이 가져오는 최면술을 위한 것이었다.<sup>22</sup> 이어지는 <본래의 아름다움(Native Beauties)>(1962-3), <루 안드레아스 살로메에게 보내는 편지(Letter to Lou Andreas Salome)>(1965)에서도 걱정적으로 행위적인 붓질, 발견된 오브제(object)로 뒤덮인 창조물을 통해 공간을 향하는 연극적 프레임(frame)을 확인할 수 있다.<sup>23</sup>

슈니먼은 모더니즘 회화가 물질과 그것을 그려내는 주체인 예술가의 몸과 예술가의 행위를 잃어버렸다고 생각했다. 그래서 물질로서의 회화와 설치를 보여주는 작업을 진행했다. 슈니먼이 만든 회화-구조물, 키네틱 조각들은 점점 더 실재하는 공간을 향했고 그녀의 회화-구조물과 설치들은 행위와 육체성을 바탕으로 예술 작품과 연기자, 환경, 관객들을 결합시키는 퍼포먼스의 바탕이 되었다. 그녀의 퍼포먼스는 모더니즘 미술의 규범을 벗어나는 것이자 정신이 아닌 몸으로 존재하는 인간을 증명하는 것이었다. 슈니먼의 이러한 태도는 사바트에 참여했던 마녀들이 그랬던 것처럼 육체를 드러내고 그것의 긍정적 에너지를 부각시키는 행위로 이어졌다.

슈니먼은 뉴욕에 도착한 직후인 1961년부터 플럭서스(Fluxus)에 참여했고 1962년에는 디 히긴스(Dick Higgins)와 해프닝-플럭서스(Happening-Fluxus)를 결성했다. 슈니먼은 자신의 초기 퍼포먼스를 키네틱 연극이라고 불렀다. 그녀의 진정한 첫 키네틱 연극으로 거론되는 <소리와 운동을 위한 유리 환경(Glass

22. <https://blogs.uoregon.edu/cschrneeman/> (2015년 4월 1일 접속). 전혜숙, 「페미니즘의 관점에서 본 미니멀리즘」, 『현대미술사연구』, Vol. 12 No.1 (2000), p. 61.

23. Robert, C. Morgan, "Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism" in *Art Journal* Vol. 56, Issue, 4 (1997), p. 98.

Environment for Sound and Motion)>(1962)에서 연기자들은 그들이 취할 수 있는 다양한 자세와 행동들을 다양한 리듬과 박자로 보여주었고 소리와 동작, 소품, 연기자와 관객들 사이의 상호 작용과 반응들이 탐구되었다. 이후 슈니먼은 이본 레이너(Yvonne Rainer) 그리고 무용수들과 함께 <신문 이벤트 (News Paper Event)>(1963)를 개최했고 개인적이고-특별한(personal-particular)하면서도 사회적인 재료로서 몸에 대한 관심을 발전시켰다.<sup>24</sup>

곧이어 슈니먼은 시각적이고 본능적인 영역인 예술가의 몸을 미학적 대상으로 포함시키기 위해 그녀의 스튜디오를 키네틱 환경으로 변화시켰다. <눈/몸: 36개의 변형의 행위들(Eye Body: 36 Transformative Actions)>의 무대가 된 <무제: 네 개의 모피를 자르는 재단대(Untitled: Four Fur Cutting Boards)>(1963)는 서로 맞물려진 네 개의 거대한 패널(panel), 깨진 유리와 거울의 파편, 핀-업(pin-up) 사진, 깜박이는 전구로 구성된 조명, 모터(motor)가 달린 우산, 부서진 타이어의 휠 캡(hubcap), 매달린 천으로 구성되었다(도판 2). 감각 중심적인 몸을 관통하여 예술 안으로 들어서는 <눈/몸: 36개의 변형의 행위들>은 환경적이고



도판 2. 캐롤리 슈니먼, <무제- 네 개의 모피를 자르는 재단대>, 1963(1997 재설치), 스튜디오 환경 설치, 데이비드 선드버그(David Sundberg) 사진.

24, Rebeccap Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London and New York: Routledge, 1997), pp. 32-33. Brian Wallace (2010), p. 28. Annabelle Ténèze eds., *Carolee Schneemann Then and Now* (Analogues, 2013), p. 43.

인터미디어적인 미학적 매체의 경계에 존재하는 퍼포먼스였다.<sup>25</sup> 그녀는 키네틱 환경 안에서 자신의 벗은 몸을 페인트, 기름, 초크, 그리즈(grease), 밧줄, 그리고 플라스틱으로 덮어 작품의 일부로 포함시켰고 시각적 영토로 만들었다. 제목이 상징하듯 〈눈/몸: 36개의 변형의 행위들〉은 이미지를 만드는 자와 이미지, 보는 것과 보이는 것, 생물학적인 몸의 눈, 앞을 예견할 수 있는 눈, 예술가의 눈 등을 함축한다.<sup>26</sup>

이후 〈고기의 환희(Meat Joy)〉(1964)에 이르러 슈니먼은 키네틱 연극이라 불리는 그녀의 퍼포먼스의 양식을 확립했다. 〈고기의 환희〉는 추상적이지 않은, 매우 육체적이고 현존적인 몸의 세계를 보여주었다.<sup>27</sup> 또한 〈크로멜로디온(Chromelodeon)〉(1963), 〈물의 빛/물의 바늘질(Water Light/Water Needle)〉(1966), 〈몸의 콜라주(Body Collage)〉(1967)뿐만 아니라 정치적 상황에 대한 작가의 직접적 언급을 담은 〈눈(Snow)〉(1967)과 〈일리노이 중심부(Illinois Central)〉(1968)에서도 물질성이 두드러지는 재료들을 이용해 환경을 창조하고 그 안에서 하나의 움직이는 조각으로 존재하는 인간의 육체를 보여주었다. 그녀의 1960년대 퍼포먼스에서는 언제나 설치된 오브제, 회화-구조물, 영상, 빛과 소리로 이루어진 환경과 연기자 그리고 관객들이 혼합되었다.<sup>28</sup>

슈니먼의 퍼포먼스는 재료를 다루고 이미지를 만들어내는 데에 있어 그 형식을 매끄럽게 다듬고 완결시키지 않아 난장판처럼 보이기도 한다. 이러한 특징 때문에 한동안 그녀의 작업은 논리적이고 접근이 가능한, 양식화된 미술가들을 주로 다루어온 주류의 미술계에게 도외시되었다. 그러나 미완결성은 의도된 것이었다. 그녀는 마치 카니발에 참여하는 민중들이 그랬듯 정신의 법칙을 따르는 규범화된 모든 양식과 질서로부터 자기 자신과 예술, 더 나아가 관객들을 해방시키고 싶어 했다. 이는 플렉서스와 헤프닝의 남성 거장들 사이에서 단지 구색을 맞추기 위한 여성 작가로 포함되는 것을 피하고 진정한 여성의

25. Rebeccap Schneider (1997), p. 33.

26. Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), p. 55, Brian Wallace (2010), p. 28.

27. Danielle Knafo (2009), p. 89.

28. Brian Wallace (2010), p. 11.

섹슈얼리티를 찾고자 했던 의지의 반영이기도 했다.<sup>29</sup>

슈니먼은 사바트에 참여했던 마녀들이 그랬듯 사회적이고 문화적인 역사에서 분리된 육체를 탐험하고 복귀시켰다. 정신을 강조하는 시대에는 그것에 대비되는 몸을 보여주는 것만으로도 전복적 힘을 드러낼 수 있다. 결과적으로 슈니먼의 설치와 퍼포먼스는 모두 모더니즘적 이분법과 아버지의 질서인 상징계(the symbolic), 고착된 지배 계급의 논리에 대한 적극적인 저항이자 해방이다.

## IV. 정확을 위한 카니발로서의 퍼포먼스

### 1. 엑스터시의 카니발

슈니먼의 퍼포먼스는 사바트가 그랬던 것처럼 여성의 욕망과 섹슈얼리티를 해방시켰다. 그것은 사회 속에서 수동적인 객체로 존재했던 여성이 주체가 되어 억압 받아온 욕망을 분출하고 사회 규범을 전복시킨 제전이다. 그리고 물질로 가득한 공간에서 인간의 육체성을 극대화시키는 카니발과 같다. 이러한 모습은 슈니먼의 가장 유명한 키네틱 연극 퍼포먼스인 〈고기의 환희〉에서 완벽히 재현되었다.

슈니먼이 관중을 향해 싸구려 향수를 분사하면서 시작되는 〈고기의 환희〉는 슈니먼을 포함한 여덟 명의 남녀 연기자들이 반라 상태로 구겨진 종이 더미 위에서 구르고 생선, 닭, 소시지로 자신의 몸을 부비고, 더럽히고, 먹는 시늉을 하며, 서로 페인트칠을 하고, 포옹하고, 몸부림치다가 춤을 추는 난교파티로 끝났다(도판 3). 퍼포먼스의 모든 계획과 진행은 슈니먼에 의해 주도되었는데 퍼포먼스가 진행되는 동안에는 파리(Paris) 거리의 소음과 팝송(pop song)의 사운드콜라주(sound collage)가 울려 퍼졌다. 날고기, 구겨진 종이, 정신이 아닌 살로서 존재하는 인간 존재, 소음의 공존은 난장판을 연상시키기 충분했다. 〈고기의 환희〉에 존재하는 연기자의 몸은 육체적 현현(顯現), 방출, 육욕의 에너지가 가득한 표현의 언어였다.<sup>30</sup> 그것은 제어 불가능한 엑스터시의 체험이었다. 무엇이든지 하고 싶은 대로 하게 두는 유연함, 야생, 방중에 둘러싸인 행

29. Rebeccap Schneider (1997), pp. 33-35.

30. Robert C. Morgan (1997), p. 98.



도판 3(왼쪽). 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964, 토니 레이-존스(Tony Ray-Jones) 사진.  
도판 4(오른쪽). 캐롤리 슈니먼, <고기의 환희>, 1964, 알 기스(Al Giese) 사진.



위, 관능적이며 익살스럽고 즐겁지만 불쾌하기도 한 순간들의 연속은 끔찍하면서도 몽환적이고, 신성하면서도 저급한 성애의 광경을 제공했다. 그것은 모든 순간을 감각적으로 느끼고, 재미있어 하고, 기뻐하는 것인 동시에 역겨운 것이었다(도판 4).<sup>31</sup>

성적 욕구와 섹슈얼리티의 분출을 통해 금기를 해체한 <고기의 환희>는 마녀 재판 기록에 묘사된 사바트 그 자체이다. 일상에서는 불가능한 건강한 육체성이 발산되는 <고기의 환희>는 여성을 마녀이게 만들었던 성과 섹슈얼리티를 공적인 영역에서 거리낌 없이 재현함으로써 금기를 깨고 지배계급의 질서를 전복시킨다. ‘턴턴에서 진행되었던 공연 중에 한 여성 연기자가 자신의 하체에 교황의 사진을 올려놓기도 했다’는 마이클 화이트(Michael White)의 설명에서도 이 작품이 가부장적인 공식 사회에서 강요하는 금욕과 성적 절제에 대한 조롱과 적극적인 저항의 의미가 강했음을 알 수 있다.<sup>32</sup> 사바트가 일반적인 카니발과 구별되는 특수성이 ‘여성이 주도적으로 여성의 욕망과 섹슈얼리티에

31. Brian Wallace (2010), p. 10; Carolee Schneemann (2003), p. 61.

32. Jay Murphy, “Assimilating The Unassimilable: Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud” in Carolee Schneemann (2003), p. 229.

주목하기인 만큼 성욕은 사바트를 실행하는 원동력이다. 다니엘 나포가 <고기의 환희>를 “대담한 자유”이며 슈니먼의 전 작업 안에 존재하는 이데올로기적 목표인 “여성의 욕망과 섹슈얼리티의 카니발”이라고 설명한 것 역시 같은 맥락이다.<sup>33</sup> 결국 <고기의 환희>는 에로틱한 의례이다. 그것은 육체적 에너지가 확장되는 매우 본능적인 꿈이자 환상과도 같은 것이다. 슈니먼은 이 작품에 대한 설명에서 ‘꿈’이라는 단어를 자주 사용하는데 그것은 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 억눌린 무의식의 발현으로서의 꿈이며, 현실에서는 이루어지기 어려운 환상이자 상상 그리고 이상과 욕망을 의미하는 것으로 해석하는 것이 옳을 것이다.

이처럼 육체의 욕망에 집중하고 위계질서를 허물며 성과 속의 금기를 넘나드는 카니발적 행위들은 하위문화의 것이며 지극히 민중적인 것이다. 그것은 지배계층의 공식적인 행사에서는 불가능한 일이다. 우리가 슈니먼의 퍼포먼스를 보고 불편한 감정을 느끼는 것도 같은 이유 때문이다. 더군다나 남성보다 금기의 지배를 더 강하게 받는 여성이 주도하여 보편적인 금기를 공공연하게 깨뜨리는 퍼포먼스는 공적인 질서를 위협하고 사회를 해체할 수도 있다는 공포심을 불러온다.

슈니먼이 시도한 성적 욕구의 발현은 빌헬름 라이히(Wilhelm Reich)의 오르가즘(orgasm)에 관한 이론을 떠오르게 하는데 그 주요 내용은 ‘심리적인 건강한 자연스러운 성행위에서 성 흥분의 절정을 경험하는 오르가즘의 능력에 달려 있다’는 것이다. 라이히에 따르면 자연과 문화, 충돌과 도덕, 성과 업적이 분열되는 상황은 자연스럽고 건강한 오르가즘을 허용하지 않는다. 그러나 오르가즘의 불능은 생물학적 에너지의 막힘을 발생시키고 평형을 이루려는 에너지의 반작용을 일으켜 비합리적인 행동의 원천이 된다. 또한 심리적 장애의 원인이 된다. 사회의 성적 억압은 오히려 성적 무질서를 가져오고 정신질환을 초래하기 때문에 자연스러운 성 행위의 능력이 정립되어야 한다.<sup>34</sup> <고기의 환희>에서 나타나는 슈니먼의 생각 역시 이와 일치한다. 슈니먼은 성 만족에 대한 요구가 허용되는 가상적 상황을 재현하여 꿈과 환상으로만 존재했던

33. Danielle Knafo (2009), p. 93.

34. 빌헬름 라이히, 『오르가즘의 기능』, 윤수중(역), 서울: 도서출판 그린비, 2005, pp. 21-24.

자유를 획득한다. 실제로 슈니먼은 대학시절 제임스 테니(James Tenney)로부터 라이히의 글들을 접했고 성애적 기쁨의 이미지, 관능과 감각의 시각적 구현에 대한 영감을 받았다.<sup>35</sup> 성을 억압하지 않고도 인류는 높은 문화를 이룩했던 시기가 있었다. 따라서 성의 억압은 문화의 발전과 사회 질서의 전제 조건이 아니다. 성의 찬양은 건강하고 순수한 삶을 찬양하는 것이다.<sup>36</sup>

한편 움직임-이벤트(movement-event)였던 <몸의 콜라주>(1967)에서 슈니먼은 자신의 몸에 꿀과 당밀(糖蜜)을 바른 후 하얀색 종이 위를 달리고 넘어지기를 반복해 움직임의 흔적들을 몸에 고스란히 남겼다. 그것은 단순히 몸 위에 콜라주를 하는 것이 아니라 움직임의 흔적을 보여주는 것이며 몸을 격하시킴으로써 그것이 가진 육체적 에너지를 분출시키는 것이었다.<sup>37</sup> 이처럼 슈니먼은 미술에서 페미니스트 운동의 발전이 이루어지기 전인 1960년대에 추상표현주의의 남성우월적인 원천과는 반대되는 형식으로 여성의 몸을 사용했다.<sup>38</sup> 역사 속에서 여성은 본질적으로 육체적이고 물질적인 비천한 하층에 연결되어 왔다. 그런데 이것을 역으로 생각하면 본질적으로 육체적인 여성은 관념 중심의 획일화된 사회를 더 강력하게 공격하고 해체하는 원동력이 될 수 있다.

욕망과 섹슈얼리티에 대한 획기적인 해방과 분출은 슈니먼이 테니와의 성행위 장면을 촬영하고 편집하여 보여준 <퓨즈(Fuses)>(1967)에서 절정에 달한다.<sup>39</sup> 영상 속의 슈니먼은 성 행위에 열정적으로 몰두하고 즐거워하며 웃는다. 사실 웃음은 슈니먼의 퍼포먼스 대부분에서 발견된다. 웃음은 카니발에서도 중요한 부분을 차지한다. 그것은 유쾌함과 조소와 비웃음을 동시에 갖는 세계를 향한 웃음이다. 카니발에서는 웃고 있는 주체를 포함한 모두가 웃음의 대상이 된다. 웃음은 공식 문화가 주장하는 엄숙하고 추상적이고 정신적인 것의 지위를 비

35. Danielle Knaf (2009), p. 91.

36. 빌헬름 라이히, 『문화적 투쟁으로서의 성』, 박설호(번역), 서울: 솔, 1996, pp. 96-97.

37. <http://www.eai.org/title.htm?id=13364> (2015년 4월 10일 접속).

38. Amelia Jones, *Body Art: Performing The Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), pp. 2-3.

39. 이후 진행되는 슈니먼의 퍼포먼스인 <그녀의 한계까지 그리고 그 한계를 포함해서 (Up to and Including Her Limits)>(1973-6), <내밀한 두루마리>, 최근작인 <빛을 삼키다 (Devour Light)>(2005) 역시 여성의 육체가 가진 무아경과 창조성에 대한 탐구이다. 슈니먼은 그녀 자신을 심령술에 쓰이는 점판의 지진계 혹은 플랑셰트(planchette)처럼 사용했다. Jay Murphy (2003), p. 229.

웃고 격하시킨다.<sup>40</sup>

그런데 공식사회의 질서 체계가 상정한 도덕과 규칙이 격하되고 먹고 마시기, 배설, 성욕과 섹슈얼리티가 격상된, 상하가 뒤집힌 세계이자 욕망의 분출이 이루어지는 카니발은 파괴적인 혼란만으로 끝나는 것이 아니다. 카니발에서 이루어지는 모든 전복적 행위는 궁극적으로 재생을 위한 것이다. 그것은 소통과 변화와 가능성을 수반한다. 카니발은 지배계급의 편협함과 경직됨을 깨뜨리고 새로운 시대를 위한 의식 변화와 참여를 유도한다. 동시에 카니발 참여자의 심리적 해방감을 유도하여 공식 사회를 유지할 수 있는 원동력으로 작용한다. 슈니먼의 퍼포먼스도 마찬가지이다. 슈니먼은 카니발의 본래 기능과 힘을 잊지 않았고 1960년대 말에 발표된 그녀의 퍼포먼스인 〈눈〉에서는 보다 직접적으로 비판과 저항, 전복과 갱생의 순간을 제공하였다.<sup>41</sup>

〈눈〉은 베트남 전쟁과 같은 특정한 정치적 사건에 대해 직접적으로 행동하지 못하고 방관하는 인간의 무능력함을 비판하는 동시에 가해자와 피해자 사이의 유동적인 관계를 보여준다. 슈니먼의 다른 퍼포먼스가 그렇듯 클래식(classic) 음악과 팝송, 민속 노래들의 사운드콜라주가 흘러나오는 움직임은 원형 무대에서 슈니먼을 포함한 여섯 명의 연기자들은 밧줄, 은박지 등의 소품들을 사용해 퍼포먼스를 진행했다. 연기자들은 서로의 동작과 얼굴 표정을 조작하고 밧줄로 서로를 묶는 행위 등을 통해 창조하는 주체와 만들어지는 대상, 가해자와 피해자 사이의 경계를 허물었다(도판 5). 또한 퍼포먼스의 절정에서 연기자들은 은박지로 만들어진 누에고치를 찢고 나오으로써(도판 6) 새로운 탄생과 시작을 암시했다. 이 작품에 대한 설명에서 슈니먼은 폭력이 언제나 파괴적인 것은 아니며 창조를 위해서 파괴가 필수적이고 중요한 요소라는 진실을 보여주고 싶었다고 말한다. 인간의 행위를 비롯한 이 세계는 서로 사랑과 미움을 주고받는다. 만들기도 지우기도 하며, 파괴하기도 하고 창조하기도 한다.<sup>42</sup> 그런데 이것은 바로 카니발의 원리이다. 결과적으로 사진, 영상, 빛, 구조

40. 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 서울: 역락, 2011, p. 91.

41. 뉴욕 마르티니크 극장(Martinique Theater)에서 진행된 〈눈〉은 번갈아 상영되는 다섯 개의 영상-〈붉은 뉴스(Red News)〉, 〈바바리아의 운동들(Bavarian Sports)〉, 〈여행 일기 #1(Travel Diary #1)〉, 〈여행 일기 #2(Travel Diary #2)〉, 〈베트남-조각들(Viet-Flakes)〉을 배경으로 진행되었다.

42. Carolee Schneemann (2003), pp. 75-83.



도판 5(왼쪽). 캐롤리 슈니먼, 〈눈〉, 1967, 허버트 미돌 (Herbert Migdoll) 사진.

도판 6(오른쪽). 캐롤리 슈니먼, 〈눈〉, 1967, C 프린트, 30×44cm, 허버트 미돌 사진.

물, 오브제 그리고 관중과 연기자의 행위가 하나로 융합되어 완성되는 카니발과 같은 슈니먼의 퍼포먼스는 모든 것의 가치가 전도되고 뒤집히는 양가성의 세계와 그것이 함유한 긍정적인 창조의 힘을 보여준다.

## 2. 고대 여신의 영성

슈니먼의 독자적인 첫 퍼포먼스로 거론되는 〈미궁(Labyrinth)〉(1960)에는 자연에 대한 애니미즘(animism)적 태도가 나타난다. 슈니먼은 토네이도(tornado)가 지나간 일리노이에서 퍼포먼스를 시도했다. 그녀는 자신을 둘러싼 파괴된 환경-쓰러진 나무와 떠내려 온 바위-에 흔적을 남겼고 친구와 동료 예술가들을 불러 그 몰락의 순간을 직면하게 했다. 그리고 그들에게 진흙, 물, 수풀, 나뭇가지들을 어루만지도록 부탁한 뒤 그 장면을 지켜보았다. 이는 자연에서 일어나는 종말과 재생의 신비로운 원리를 공유하고 자연과 일체감을 느낄 수 있도록 유도한 것이다. 자연을 어루만지는 연기자들의 모습은 마치 자연과 교감을 나누는 주술사들의 행위처럼 보이는데 그것은 마녀들의 마법이 자연의 순환에 근거한다는 사실과 연결된다. 실제로 마녀들이 부리는 마법과 마술 숭배는 근원적으로 자연신 사상을 바탕으로 한 애니미즘적인 성격을 띠며 땅을 풍요의

주체이자 창조의 근원인 어머니로 숭배했다고 전해진다. 따라서 마법에서는 성적 차별이 불가능하고 오히려 여성성이 매우 중요할 수밖에 없었다.<sup>43</sup>

이러한 슈니먼의 퍼포먼스들은 종교적 여성상과 자연 사이의 관계에 대한 캐롤 P. 크리스트(Carol P. Christ)의 연구들과 관계맺음이 가능하다. 크리스트는 『아프로디테의 웃음: 여신을 향한 여정에 대한 성찰(Laughter of Aphrodite: Reflections on A Journey to The Goddess)』(1987)에서 ‘여신의 바탕인 지구, 즉 자연이 신성한 것이며 우리의 진정한 집’이라 강조한다. 또한 ‘여성의 경험이 성스러운 것에 대한 통찰의 원천’이라 주장한다.<sup>44</sup> 이러한 입장은 이후 출간된 『여신의 재탄생: 페미니스트적 영성에서 의미 찾기(Rebirth of The Goddess: Finding Meaning in Feminist Spirituality)』에서도 유지된다. 크리스트에게 여신은 지적으로 체화된 사랑이며 모든 존재의 바탕이다. 또한 지구는 여신의 몸이다. 자연은 총명하고 진정으로 살아 있으며 높은 의식을 갖고 있다. 그 자연의 부분인 인간은 관계적이고 상징적이며 상호의존적이다. 모든 존재들은 생명의 그물망 속에서 영향을 주고받으면서도 독립적으로 존재한다. 여신의 상징과 의례들은 이 가치들을 깨달을 수 있게 도와주며 보다 공정하고 평화로우며 조화로운 세계를 창조할 수 있도록 도와준다.<sup>45</sup>

크리스트의 논지는 목가적인 모습을 보여주는 슈니먼의 또 다른 퍼포먼스에도 적용 가능하다. 〈물의 빛/물의 바느질〉의 시리즈 중 하나는 마호와(MahWah) 호수에서 진행되었는데 슈니먼의 다른 퍼포먼스들이 그렇듯 별거벗은 채 시끄럽게 떠들며 호수 안에 들어가 있는 연기자들이 등장한다. 목가적 이상향 속에서 햇빛을 반사하는 물, 그 안에서 서 있는 연기자들의 모습은 마치 생명의 근원인 세포질처럼 보인다(도판 7). 이후 여덟 명의 수행자들은 땅 위에 발이 닿지 않게, 마치 중력을 거스르는 것처럼 서로에게 의지하고 서로를 부여잡으며 나무 위에 설치된 밧줄 위를 걸어 다니고 햇살 아래에 몸을 눕힌다.<sup>46</sup>

43. 최낙원, 「동·서양의 무녀와 마녀의 비교연구-세르반테스의 『개들의 대화』와 김동리의 『무녀도』를 중심으로-」, 『세계문학비교연구』, Vol. 5 (2001), pp. 250.

44. Carol P. Christ, *Laughter of Aphrodite: Reflections on A Journey to The Goddess* (San Francisco: Harper & Row, 1987), pp. ix-x.

45. Carol P. Christ, *Rebirth of The Goddess: Finding Meaning in Feminist Spirituality* (New York: Routledge, 1997), p. xv.

46. <http://www.frieze.com/issue/review/carolee-schneemann/> (2015년 4월 9일 접속).



도판 7. 캐롤리 슈니먼, 〈물의 빛/물의 바느질-마흐와(MahWah) 호수〉, 1966, 16mm 비디오 필름, 11:13분, 필름 스틸.

그들은 자연을 있는 그대로 느끼며 자연과 교감한다. 여신 운동에서는 천국과 지구가 연결되며 정신 혹은 영혼과 자연이 더 이상 대조적인 것이 아닌 전체적인 영성임을 상상한다. 슈니먼 역시 그러하다. 슈니먼의 퍼포먼스들은 신성한 자연인 여성, 생성과 소멸의 여신, 위대한 여신, 남성신 이전의 상태에 대한 영감을 제공한다.<sup>47</sup>

슈니먼의 퍼포먼스에 자주 등장하는 나체에 가까운 연기자들의 상태와 유사 성행위들은 풍요를 바라고 여신을 상징하는 자연과 밀착되기를 바라는 여신 제의의 전통을 받아들인 것으로 해석된다. 풍요를 중요시하는 그 성격 때문에 여신을 숭배하는 제의에서는 성 행위가 시도되기도 했는데 이러한 모습은 기독교적 시각에서는 악마적인 음란한 행위로 보일 수 있었다. 사바트에서 마녀들이 탈의하고 난교파티를 시도했던 것도 이와 같은 맥락에서 이해되어야 할 것이다.<sup>48</sup>

인류 최초의 공동체는 모계 사회였던 것으로 전해진다. 고고학적 발굴들은 가부장제가 정착하기 이전 고대 사회의 신화들과 종교들에서 여신 숭배가 성행했음을 증명한다. 가부장제 이전의 세계는 마치 어머니가 아이를 낳고 양육하는 방식으로 생성되고 유지되는 것으로 설명되었고 어머니 여신은 우주

47. Gloria Feman Orentlein, "Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim The Great Goddess", in Norma Broude, Mary D. Garrard eds., in *The Power of Feminist Art* (New York: Harry, N. Abrams, 1994), p. 174.

48. 최낙원 (2001), pp. 250-251.

도판 8. 캐롤리 슈니먼, <눈/몸-36개의 변형의 행위들>, 1963, 에로 (Erró) 사진.



를 생산하고 보존하는 존재였다. 마리아 짐부타스(Marija Gimbutas)는 『고대 유럽의 신과 여신(The God and Goddess of Old Europe)』(1982)에서 신석기 시대의 유럽에서 여신이 우주 발생의 창조자이자 삶의 원천, 풍요와 생식, 삶과 죽음, 빛과 어둠을 아우르는 재생의 지모신이자 달의 여신으로 숭배되었다는 고고학적 증거를 제시했다.<sup>49</sup> 또한 고대 사회에서는 많은 여신 제의들이 존재했는데 그 중 대표적인 것은 데메테르(Demeter)를 위한 제의인 '테스모포리아(thesmophoria)'였다. 그런데 테스모포리아에 대한 기록을 살펴보면 사바트와 매우 흡사하여 사바트가 고대의 여신 숭배에서 유래했다는 주장에 힘을 실어 준다. 테스모포리아 축제 기간 동안 동안 여성들은 남성 지배의 법과 질서, 생활을 벗어던진다. 관습으로부터의 해방이 이 제전의 중요한 특징이었는데 여성들은 평소에는 하지 못했던 행동을 하거나 특히 점잖지 못하다는 음담패설 등을 했다. 또한 여성들은 새끼 돼지 혹은 남자의 성기 모양으로 빚은 반죽, 술방울 등을 '메가론(megaron)'이라 불리는 뱀이 가득한 장소에 넣어 두었다가 돼지의 시체가 썩기 시작하면 그것을 다시 수습하였다고 전해진다.<sup>50</sup>

샤머니즘적 의식과 같은 <눈/몸: 36개의 변형의 행위들>은 이러한 여신 제

49. Gloria Feman Orentein (1994), p. 178.

50. 최혜영, 「고대 그리스 사회의 종교: 여신과 여성: 데메테르의 테스모포리아를 중심으로」, 『여성과 역사』, Vol. 8 (2008), pp 105-112.



도9. 캐롤리 슈니먼, 〈눈/몸-36개의 변형의 행위들〉, 1963, 예로 사진.

의를 연상시키는 몽환의 상태를 고려해 진행되었다. 난장판처럼 보이는 키네틱 환경 속에서 슈니먼은 자신의 몸을 더럽히고(도판 8) 뱀이 자신의 몸을 기어 다니게 함으로써 스스로 마녀가 되었다. 뱀과 더럽혀진 여성 몸의 만남으로 육체의 관능성은 최대한 강조되었고 여성의 타락과 죄악에 대한 관념은 구체화되었다(도판 9). 그러나 동시에 슈니먼의 몸은 여신에게 봉헌된 몸이자 여신의 상징과도 같다.

슈니먼은 벗은 몸에서 태고의 원초적

인 힘을 발견했고 그 힘이 시각적 정보들에서 자신이 찾아낸 에너지를 통합할 수 있다고 믿었다.<sup>51</sup> 슈니먼이 시도한 여신 복원의 문맥은 에리히 노이만(Erich Neumann)의 위대한 여신의 원형에 대한 개념적 재발견과도 밀접하다. 『위대한 어머니: 원형에 대한 연구(The Great Mother: An Analysis of The Archetype)』(1963)에서 볼 수 있듯이 최초의 신은 위대한 어머니 여신이다. 위대한 어머니의 원시적 이미지 혹은 원형은 어떠한 구체적 이미지가 아니며 인간 정신에서 작용하는 신성한 내적 이미지이다. 그리고 그것은 인간의 신화와 예술 작품에서 묘사된 위대한 여신의 형상들에 담긴다.<sup>52</sup> 그러나 슈니먼의 퍼포먼스에 나타난 시도들은 시대를 매우 앞선 것이었고 이단으로 여겨지던 고대 여신의 영성을 복구시킨 페미니즘의 여신 운동도 시작되기 전이었기에 당시의 미술계는 그것을 고대의 종교적인 요소와 연결시키려 하거나 그것이 가진 의미의 가치를 알지 못했다.

51. Rebeccap Schneider (1997), p. 33; Carolee Schneemann (2003), pp. 55-56. 슈니먼은 이 퍼포먼스 이후 사천 년 전 만들어진 지모신의 조각품을 발견했고 자신의 작품을 위한 연구를 지속할 수 있었다고 밝히고 있다. 여신 제의에 대한 그녀의 관심은 〈여신에게 물어보다 (Ask The Goddess)〉(1990)에 등장한 이시스(Isis), 만테냐(Mantegna)의 십자가에 못 박힌 예수, 크레타 섬의 뱀의 여신 이미지에서도 찾아진다.

52. 에리히 노이만, 박선화(역), 『위대한 어머니 여신: 인류의 무의식적 심층 속에서 여성의 원형을 찾는 위대한 탐구』, 파주: 살림출판사, 2009, p. 18, p. 131.

한편 〈눈/몸: 36개의 변형의 행위들〉에서 슈니먼의 몸 위에 놓인 뱀 역시 고대 여신을 암시한다.<sup>53</sup> 신석기인들에게 뱀은 매우 빠르고 유연한 존재였고 땅 위와 아래 그리고 주변에 있는 물의 역동적인 힘을 상징하는 것으로 여겨졌다. 또한 뱀은 불멸성과 생명 에너지의 이미지이다. 뱀의 허물벗기는 달의 주기나 여성의 월경과 같은 순환의 원리를 내포한다고 이해되었다.<sup>54</sup> 신석기 시대의 뱀 여신상이나 크레타(Creta) 섬의 뱀 여신상 역시 수태와 번식, 생명의 연속성이라는 뱀의 의미를 바탕으로 만들어진 것이다. 슈니먼은 1960년부터 뱀의 상징에 대한 연구를 지속했고 그것이 우주적인 힘, 여성 자궁의 근원적인 에너지를 상징한다는 사실을 알게 되었다. 이에 슈니먼은 뱀의 형태를 갖는 석기 시대의 조각들이 여신을 상징하며 여성들이 육체적이고 성적인 지식을 바탕으로 창조한 것이라는 가설을 세우고 작업을 진행했다.<sup>55</sup>

사바트와 슈니먼의 퍼포먼스에서 시도된 여신 숭배 전통의 복원은 가부장적 지배 질서 및 가치관에서 벗어나기 위한 선택이었다. 가부장제의 억압을 벗어난 새로운 질서를 창출하기 위해 새로운 제의를 만들고 해방의 가치를 담아내는 여신을 재현하고 체험한 것이다. 이들이 만들어낸 여신의 이미지는 여성들이 스스로를 성스럽고 거룩하게 여기고 정화되도록 격려한다. 또한 창조하고 양육할 뿐만 아니라 소멸시키는 자연-여성-의 권능이 모든 생명을 지탱하는 힘인 것을 깨닫도록 이끈다.<sup>56</sup>

### 3. 전(前) 상징계적 세계의 창조를 위한 잔혹극

슈니먼의 퍼포먼스는 합리적 이성이 지배하는 문명사회의 규범과 질서를 전복시키고, 언어의 세계가 아닌 물질과 육체의 세계를 제시한다는 점에서 전 상징계의 창조라 할 수 있다. 가부장적 남성 문화 이전의 여성 문화를 복원하고 원시적 축제를 재현한다는 점 역시 상징계로부터 자유를 획득하고자 하는 슈니먼의 목표를 확인시킨다. 그리고 이러한 특성은 그 주제와 형식 모두에서 앙토

53. Rebeccap Schneider (1997), p. 36.

54. 장영란, 「원시 신화 속에 나타난 여성의 상징 미학과 여성주의 인식론의 새로운 모델」, 『여성의 몸에 관한 철학적 성찰』, 서울: 철학과 현실사, 2000, pp. 67-68.

55. Tracey Warr and Amelia Jones eds., *The Artist's Body* (London: Phaidon, 2000), p. 251.

56. 유기쁨, 「에코 페미니스트 여신 의례」, 『종교연구』, Vol. 30 (2003), p. 269.

냉 아르토(Antonin Artaud)의 잔혹극과 긴밀하다. 실제로 슈니먼은 일리노이의 대학에서 회화를 전공하는 대학원생이었던 시절, 아르토의 <연극과 그 이중(The Theatre And Its Double)>(1938)을 접했고 그녀의 핵심적 작업 태도인 육체적 본능의 직접성과 구체성을 실현하게 되었다. 슈니먼은 자신의 작업에서 예술가와 관객 모두가 “감각 중심의 개입(sensate involvement)”을 위해 충동(drive)을 활성화시키도록 이끌었다.<sup>57</sup>

아르토의 잔혹극은 인간 내면에 잠재된 감정과 감각을 최대한 점화(點火)시켜 그것을 경험한 관객이 정화되고 능동적으로 사회를 변화시킬 수 있도록 이끄는 연극이다. 아르토는 문명이 발달할수록 자연적 본성이 억압되어 인간이 정신적으로 병든다고 생각했다. 따라서 아르토에게 연극의 사명은 모더니즘적 서구 문명을 치유하는 것이었다. 문명 이전의 세계에서는 집단적 제의가 치유를 도왔지만 그것이 사라진 현대에는 연극이 그 역할을 해야 한다는 것이다. 이에 아르토는 “조직화되어 문명화된 세계에 사는 사람들의 생명의 원천인 기관들이 수면에서 깨어나야”<sup>58</sup> 하기에 “진정한 연극은 감각의 휴식을 방해하고 억눌려 있는 무의식을 자유롭게 하고 가상적 반항의 일종을 선도해야 한다”<sup>59</sup>고 강조했다. 이러한 잔혹극의 성격과 의미는 상징계 이전의 세계와 매우 유사하며 광란의 축제와도 같은 사바트 그리고 카니발과 일치한다. 사바트는 억눌렸던 욕망을 분출하고 가부장적이고 기독교적인 사회에서 망각되었던 감각과 욕망의 자유를 일시적으로나마 깨우는 제전이다. 사바트가 가져오는 전복적 파괴력은 카오스(chaos)의 상태를 되살리고 문명의 규범이 사라진 원초적 세계를 이끌어낸다. 사바트, 잔혹극이 그렇듯 문명 속에서 여전히 불공평한 정신과 몸, 상징계와 상상계(the imaginary)의 양분 상태에 대한 저항과 전복은 슈니먼의 1960년대 퍼포먼스에 있어 중요한 자원이 되었다. 연기자과 관객, 각종 오브제와 회화-구조물이 서로 뒤엉키는 슈니먼의 퍼포먼스에 참여하는 모든 존재는 문명사회에서는 느낄 수 없었던 전염성이 강한 유대감을 선사받고, 원초

57. Rebeccap Schneider (1997), p. 32.

58. Antonin Artaud, *The Theatre And Its Double*, trans by Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), p. 11.

59. 앞 글, p. 28.

적이고 본능적인 힘의 세계에 흡수되어 전체에 통합된다.<sup>60</sup>

아르토는 아마도 몸의 연금술적인 부활에 대한 슈니먼만의 급진적 페미니스트적 견해에 대한 열쇠를 쥐고 있을 것이다. (중략) 단순하게 “바디 아트(body art)”의 창시자로만 아르토 혹은 슈니먼을 보는 것은 실수를 범하는 것이다.<sup>61</sup>

엑스터시에 빠진 슈니먼의 퍼포먼스는 숨겨진 우리의 감각을 되살리고 억눌려 있던 무의식을 해방시키며 저항과 반항을 표출시킨다. 아르토가 외치는 ‘진정한 몸(true body)’ 혹은 ‘기관 없는 몸(body without organ)’이 재현된 슈니먼의 퍼포먼스는 육체와 인간 존재 그리고 사회의 양면성과 연관된 공격적인 애브젝트(object)로서 명확히 기능하며<sup>62</sup> 상상계와 상징계를 넘나든다. 슈니먼은 성스러운 의식의 집행자로서 자신의 퍼포먼스들을 생성, 소멸을 통해 기쁨과 절망이 공존하는 잔혹극으로 완성시켰다. 그녀의 퍼포먼스에서 문명의 체계는 허물어지고 인간의 내부에 있는 반사회적 충동은 쏟아 내지며 문명 속에서 병든 인간은 구제된다.<sup>63</sup> 결과적으로 슈니먼의 퍼포먼스에 나타난 사바트적 특성들, 즉 공식 사회의 질서를 벗어난 정신이 아닌 육체와 물질, 기독교 이전의 이교도적 제의, 가부장제 이전의 모계제, 아버지 신 이전의 어머니 신, 육체의 욕망을 드러내는 마녀는 모두 상징계 이전의 세계를 향한다. 그것은 단순히 주체의 형성 과정을 역행하는 상상계로의 함몰이 아니며 재생을 위한 의도된 복귀이다. 이러한 맥락에서 슈니먼의 퍼포먼스는 상징계에 적극적으로 영향을 끼치며 그것을 부수고 재건하는 역동적인 생성의 에너지로서 기능하는 시적 언어의 표현이자 육체의 리듬인 기호계(the semiotic)와 같다.

한편 아르토는 일상의 지시적이고 보편적인 언어와는 다른 은유적 언어, 서정시적인 언어를 강조했다. 서정시적 언어는 우리가 일상적인 말을 완전히 배제하는 것은 아니지만 느낌, 교감, 유추의 은밀한 흐름, 심오한 의미의 표출

60. 프랑코 토넬리, 『잔혹성의 미학: 앙토냉 아르토의 잔혹 연극의 미학적 접근』, 박형섭(역), 서울: 동문선, 2001, pp. 21-22.

61. Jay Murphy (2003), p. 229.

62. 앞 글, pp. 227-228.

63. 안신희, 『피나 바우쉬 작품에 내재된 앙토냉 아르토의 잔혹극성에 관한 연구』, 『무용예술학연구』, Vol. 17 (2006), pp. 130-131.

을 창조하는 감각에 호소하는 언어이다. “언어의 시가 있듯이 감각의 시도 있다.”<sup>64</sup> 그것은 본질적으로 말로 표현할 수 없는 어떤 것이지만 본질에 도달할 수 있는 어떤 것을 표현할 수 있는 방법이다.<sup>65</sup> 상징계 이전의 세계를 중요시했던 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva) 역시 『시적 언어의 혁명(Revolution in Poetic language)』(1974)에서 이와 유사한 주장을 펼쳤다. 크리스테바의 시적 언어는 ‘기호계적 성격을 띠는 것으로 상징계를 위반하고 깨뜨리며 사회적 통일성과 보편적 의미의 질서 안에 충동을 침입시켜 유연한 카오스의 상태를 이끌어 내는 것이다.’<sup>66</sup> 그리고 이러한 카오스의 상태는 상징계적 사회를 전복시키고 재생시키는 혁명으로 작용한다.

상징계 이전 상태의 창조적 복원을 위해 슈니먼은 지시적 언어로 이루어진 대사가 사라지고 사물, 조명과 배경, 춤과 음악, 판토마임(pantomime)이 종합적으로 어우러지는 퍼포먼스를 제작했다. 몸과 정신이 분리될 수 없듯이 지성과 감각 역시 분리될 수 없다.<sup>67</sup> 언어가 아닌 물질적 표현을 통해 문명화의 이전 단계를 복원해내는 슈니먼의 퍼포먼스는 처음부터 언어로는 표현될 수 없었다. 언어를 사용할 경우 어떤 식으로든 사회적 규범과 억압의 영향을 받을 것이기 때문에 슈니먼은 의식적으로 언어가 사라진 물질, 육체로서의 작업을 선보였고 관객들은 이성이 아닌 감각으로 세계를 느낄 수 있었다. 열려진 무대, 소음과도 같은 배경 음악, 오브제들이 부딪히는 소리, 조명, 웃음소리, 고향, 물질의 과잉, 언어가 사라진 육체의 움직임, 그것이 만들어내는 환상과 무아지경은 무질서한 해체의 에너지로서 상징계적 규범과의 결별을 유도하고 획일성이나 질서가 지배하는 곳을 벗어나 인간과 사물, 사물과 사물, 세계 사이의 관계를 재정립시킨다.<sup>68</sup>

64. Antonin Artaud, trans by Mary Caroline Richards (1958), p. 37.

65. 프랑코 토넬리, 박형섭(역) (2001), p. 25.

66. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans by Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), p. 26.

67. Tracey Warr and Amelia Jones eds. (2000), p. 216.

68. 프랑코 토넬리, 박형섭(역) (2001), p. 29.

## V. 결론

캐롤리 슈니먼은 페미니스트 미술 운동이 본격적으로 전개되기 약 십여 년 전인 1960년대 초반부터 여성이 주체가 되는 퍼포먼스를 진행했고 여성으로서의 성적 특색을 강조하는 몸을 효율적으로 사용했다. 그녀는 회화에서 시작된 자신의 작업을 키네틱 연극과 종합예술적인 퍼포먼스의 단계로까지 진전시켰는데, 그 모든 작업의 중심에는 물질성과 육체성에 대한 탐구가 놓여 있다. 결과적으로 슈니먼은 육화된 주체를 성공적으로 표현했다. 특히 슈니먼의 퍼포먼스에는 마녀들의 집회이자 고대 여신 숭배 제의를 전승한 사바트적인 요소가 주제와 형식 모두에서 두드러지게 나타난다. 가상적인 엑스터시의 체험으로 기능하는 슈니먼의 퍼포먼스는 사회 속에서 수동적인 객체로 존재했던 여성이 주체가 되어 건강한 욕망을 분출하고, 자신을 억압하는 전통과 규범 그리고 편견을 전복시킨 축제와 같다. 동시에 그것은 정신이 아닌 살로서 존재하는 인간의 육체성과 세계의 물질성을 극대화시킨 카니발로서의 의미를 갖는다. 따라서 슈니먼의 퍼포먼스에서는 육체적 욕망과 섹슈얼리티를 이유로 마녀로 치부되었던 여성 주체가 금기를 깨뜨리고 고착된 질서를 전복시키는 혁명의 주체로 전환된다. 그리고 이 혁명의 주체는 주체와 객체, 가해자와 피해자, 폭력과 재생이라는 양가적 모순이 통합되는 카니발적 원리를 실현한다.

또한 슈니먼은 고대 여신 숭배, 종교 의식을 행하는 여사제의 모습으로 자신을 재현하고 자연과의 교류를 바탕으로 한 애니미즘적인 행위들을 보여준다. 이는 마녀의 마술과 원시 종교가 자연을 신성하고 진실한 진리의 공간이며 성스러운 여신의 바탕으로 여긴 것과 일치한다. 슈니먼은 인위적이고 한정적인 문명사회에서 간과해온 근원적 자연의 생명력을 회복시키기 위해 노력했다. 여신 문화와 여신 제의를 실행하는 슈니먼은 스스로 마녀, 여신, 여사제 그리고 희생 제물이 되어 태곳적인 힘을 발산하는데, 그것은 우주의 신비, 상상력과 창조적 근성에 기초한 생성에 호소한다. 궁극적으로 슈니먼의 퍼포먼스는 육체의 복원, 주체와 객체의 합일, 기독교 이전의 이교도, 모계제와 여신처럼 문명사회에서 추방되었던 전 상징계적 요소들을 시각적으로 재현함으로써 변화하고 약동하는 세계의 바탕을 마련하고 혁명적 세계의 창조를 향한다.

슈니먼은 “창조적인 여성적 의지”<sup>69</sup>를 바탕으로 성을 죄악시하고 여성을 소외시켰던 남성 문화 속에서 몸의 권리를 위해 고군분투했다. 그녀는 몸을 보여주는 작업 속에서 사회적 몸과의 대화를 시도했다. 좁게는 여성의 욕망, 넓게는 인간 육체의 감각적 기쁨의 타당성과 유효성을 위해 대담하게 전진했던 것이다.<sup>70</sup> 궁극적으로 슈니먼의 1960년대의 퍼포먼스들은 몸과 정신의 유연한 관계를 탐구하고 그것이 갖는 사회문화적 의미를 탐구하는 바디 아트의 바탕이 되었다. 또한 그녀의 선구자적 퍼포먼스들은 이후의 페미니스트-여성-미술가들이 여성으로서의 몸을 적극적으로 보여주고 여성을 사회적으로나 영적으로 유의미한 존재로 묘사하는 형식과 주제들을 발전시킬 수 있는 기틀이 되었다는 점에서 역사적이고 미학적인 가치를 갖는다.

## ■ 주제어

캐롤리 슈니먼(Carolee Scheemann), 퍼포먼스(Performance), 사바트(Sabbat), 카니발(Carnival), 여신(Goddess), 앙토냉 아르토(Antonin Artaud), 전 상징계(pre-symbolic)

투고일	2015년 4월 28일	심사일	2015년 5월 7일	게재확정일	2015년 5월 12일
-----	--------------	-----	-------------	-------	--------------

69. Carolee Schneemann (2003), p. 55.

70. Danielle Knato (2009), p. 172.

## 참고문헌

- 김명숙, 「서구 여신담론과 관음의 젠더」, 『한국여성학』, 제29권 4호 (2013), pp. 75-111.
- 김상근, 「신플라톤주의 신학이 16-17세기 유럽의 마녀사냥에 미친 영향」, 『신학논단』, Vol. 51 (2008), pp. 139-171.
- 미하일 바흐친, 『도스토옙스키 시학』, 김근식(역), 서울: 정음사, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『프랑수아 라블레의 작품과 증세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형, 최건영(역), 서울: 아카넷, 2004.
- 백인호, 「근대 초 유럽의 마녀사냥: 사바트(Sabbat)를 중심으로」, 『서강인문논총』, Vol. 20 (2006), pp. 67-88.
- 빌헬름 라이히, 『오르가즘의 기능』, 윤수중(역), 서울: 도서출판 그린비, 2005.
- \_\_\_\_\_, 『문화적 투쟁으로서의 성』, 박설호(편역), 서울: 솔, 1996.
- 에리히 노이만, 『위대한 어머니 여신: 인류의 무의식적 심층 속에서 여성의 원형을 찾는 위대한 탐구』, 파주: 살림출판사, 2009.
- 안신희, 「피나 바우쉬 작품에 내재된 앙포낭 아르포의 잔혹극성에 관한 연구」, 『무용예술학연구』, Vol. 17 (2006), pp. 121-144.
- 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 서울: 역락, 2011.
- 전혜숙, 「페미니즘의 관점에서 본 미니멀리즘」, 『현대미술사연구』, Vol. 12 No. 1 (2000), pp. 59-80.
- 조수진, 「제임스 앙소르 회화에 나타난 카니발적인 특징」, 『현대미술사연구』, Vol. 29 No. 1 (2011), pp. 239-264.
- 주경철, 「마녀 개념의 형성 연구: 『캐논 에피스코피』에서 『말레우스 말레피카룸』까지」, 『서양사 연구』, 제48집 (2013), pp. 45-81.
- 주미현, 「중세 말 근대 초 기독교인들의 마녀에 대한 집단 심성」, 『서양사연구』 제11집 (2004), pp. 1-25.
- 최낙원, 「동·서양의 무녀와 마녀의 비교연구-세르반테스의 『개들의 대화』와 김동리의 『무녀도』를 중심으로-」, 『세계문화비교연구』, Vol. 5 (2001), pp. 245-278.
- 최혜영, 「고대 그리스 사회의 종교: 여신과 여성: 데메테르의 테즈모포리아를 중심으로」, 『여성과 역사』, Vol. 8 (2008), pp. 93-120.

- 프랑코 토넬리, 『잔혹성의 미학: 앙토냉 아르토의 잔혹 연극의 미학적 접근』, 박형섭(역), 서울: 동문선, 2001.
- Artaud, Antonin, *The Theatre And Its Double*, trans by Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958.
- Bachofen, Johann Jakob, *Myth, Religion, And Mother Right: Selected Writings Of J. J. Bachofen*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Behringer, Wolfgang, *Witchcraft Persecutions In Bavaria: Popular Magic, Religious Zealotry, And Reason Of State In Early Modern Europe*, trans. by J. C. Grayson and David Lederer, Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1997.
- Broude, Norma and Garrard, Mary D. eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s*, New York: Harry. N. Abrams, 1994.
- Christ, Carol P, *Laughter Of Aphrodite: Reflections On A Journey To The Goddess*, San Francisco: Harper & Row, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Rebirth Of The Goddess: Finding Meaning In Feminist Spirituality*, New York: Routledge, 1997.
- Daly, Mary, *Beyond God The Father: Toward A Philosophy Of Women's Liberation*, Boston: Beacon Press, 1973.
- Institoris, Heinrich, *The Hammer Of Witches: A Complete Translation Of The Malleus Maleficarum*, trans. by Christopher S. Mackay, Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2009.
- Jones, Amelia, *Body Art: Performing The Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Knafo, Danielle, *In Her Own Image: Women's Self-Representation In Twentieth-century Art*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.
- Kristeva, Julia, *Revolution In Poetic Language*, trans by Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984.
- Levack, Brian P. *The Witch-Hunt In Early Modern Europe*, London and New York: Longman, 1995.
- Ruether, Rosemary Radford, *New Woman New Earth: Sexist Ideologies And Human Liberation*, New York: Seabury Press, 1975.
- Russell, Jeffrey Burton, *A History Of Witchcraft, Sorcerers, Heretics & Pagans*, London: Thames & Hudson, 2007.
- Schneemann, Carolee, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Schneider, Rebecca, *The Explicit Body In Performance*, London and New York: Routledge, 1997.

Ténèze, Annabelleeds. *Carolee Schneemann Then And Now*. Analogues, 2013.  
Warr, Tracey and Jones, Amelia. eds., *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000.  
<https://blogs.uoregon.edu/csneeman/> (2015년 4월 1일 접속).  
<http://www.frieze.com/issue/review/carolee-schneemann/> (2015년 4월 9일 접속).  
<http://www.eai.org/title.htm?id=13364> (2015년 4월 10일 접속).

## Abstract

# Carolee Schneemann's Performance of the 1960s and Reproduction of Sabbat

Moonjung Lee

Carolee Schneemann has used her body as her primary medium of philosophical and socio-political criticism since the 1960s when the discussion on feminism did not begin in earnest in art. Schneemann's performance in the 1960s had a trait of the sabbat, which was the coven and the carnival of women, in the content and format. Firstly, Schneemann performed an erotic rite representing in a public sphere the sexuality and body that made women witches. Her performance violated social taboo and integrated sanctity and secularity. Secondly, Schneemann displayed an act of animism through her performance. She also presented herself as a offering to a goddess, a priestess, and a goddess. Thirdly, Schneemann has carried her performance like a divine ritual through the chaotic theater of cruelty and carnival for purification that coexists eros and thanatos, creation and extinction, and joy and despair. Schneemann's performance is the restoration of the pre-symbolic and eruption of the semiotic. Her performance, which gives a free rein to repressed unconsciousness and stirs up imaginary defiance, brings out the regeneration and rehabilitation that breaks down a hardening of society and creates a fluidly moving world.