

춤 공연에서 재현된 젠더적 신체가 갖는 의미*

-빌 티 존스(Bill. T. Jones)의
「고스트캐칭 *Ghostcatching*」을 중심으로-

김주희**

I. 들어가는 글	IV. 나오는 글
II. 예술작품에서 보이는 젠더적 신체	참고문헌
III. 「고스트캐칭 <i>Ghostcatching</i> 」에서 보이는 젠더적 신체가 갖는 의미	Abstract

I. 들어가는 글

본 연구는 빌 티 존스(Bill. T. Jones)의 「고스트캐칭 *Ghostcatching*」(2000)¹⁾에서 재현되는 신체를 사회·문화적으로 구축되는 젠더적 신체로 재조명함으로써 춤이 갖는 양상들을 재의미화 하는 것에 그 목적이 있다. 이는 생물학적 성차(性差)에 근거하는 이분법적 신체 사유에서 벗어나 다양한 담론의 중심이 되는 젠더에 주목

* 본 연구는 2011년 김주희의 박사학위 논문 중 일부를 수정, 보완한 것 입니다.

** 주저자 및 교신저자, 성균관대학교 박사, sunjang33@gamil.com

1) 「고스트 캐칭」은 1999년 뉴욕의 쿠퍼 유니온 휴톤 갤러리(Houghton Gallery of Cooper Union) 공간에서 실물 크기로 투사되어 초연된 작품이다. 존스의 관점을 중심으로 모션캡처(Motion-Capture) 센서를 장착하고, 뼈와 근육을 제외한 움직임에 반응한 수학적 데이터가 가상 이미지로 변환되는 원리로 안무된다. 기록된 데이터는 움직임의 반경과 모습을 점, 선, 곡선으로 분리 추출하여 가상적인 이미지로 전환한다. 추출된 기록의 기본 형태는 컴퓨터 프로그램으로 재안무 되어 목탄 드로잉으로 재상연 되고, 움직임의 공간은 드로잉 궤적의 흔적으로 남겨지면서 가상공간으로 파생된다. 공간의 입체감이나 거리, 구조를 느낄 수 없는 검정색의 가상공간 안에서 존스의 몸은 목탄 스케치의 드로잉 이미지로 그려지고 있다. 편집된 가상 무용수와 가상 공간 이미지들은 컴퓨터의 가상무대 위에 3차원 영상으로 투사된다. 이러한 가상적 이미지들은 시공간을 초월한 작업으로 무용수나 공간의 실제적 존재는 필요하지 않게 되는 작품이다.

함으로써 신체를 매개로 하는 춤이 지니는 가치를 재조명 하고자 함이다.

이 작품을 선택한 이유는 몸이 무대라는 공간이 아닌 컴퓨터의 가상공간 안에서 기존의 인식론적 사고틀을 해체하고자 하는 시도를 하고 있기 때문이다. 뿐만 아니라 가상적 공간 안에서 생성된 제3의 인물이 갖는 의미는 현대사회가 갖는 가치와 사고 체계에서 탈맥락화를 시도하고 있다. 본고에서는 사회 속에서 재구성되는 젠더라는 개념이 몸을 통해 실현, 형상화 된다는 점에 주목하여 신체 움직임을 토대로 이루어지는 무용수의 몸의 의미를 젠더와 연관지어 보고자 한다. 젠더는 사회적 가치관 속에서 육체의 이분법 위에 구축된 몸 담론을 배제함으로써 육체에 대한 새로운 해석을 동반할 수 있는 여지와 의미의 가능성을 열어 놓는다. 또한 이러한 부분이 민족, 인종, 계급 등과 함께 정치적 현안으로까지 해석할 수 있는 근거자료가 되며 춤 연구의 범위를 확장시켜 준다 할 수 있다. 이는 인류학자 빅터 터너(Victor Turner)가 예술의 영역을 통해 경직된 기존 전통과 제도화된 구조를 비판할 수 있는 기능을 수행하며, 가공되지 않은 의사소통(Raw Communitas)²⁾의 역할을 한다고 언급한 것에서 다시 확인할 수 있다. 그는 “공연이라고 하는 것은 민족적이면서도 문화상호적이고, 역사적이면서도 비역사적이며, 미학적이면서도 제의적인 것으로 사회화적인 동시에 정치적인 것이다”³⁾라고 언급한다. 이 뜻은 다른 민족과 사회를 이해하고 해석하기 위해서는 그 문화를 몸소 ‘공연’ 해 보고, 그 공연을 통해 그 문화에 대해 진정하게 이해 할 수 있음을 말하고 있는 것이다.

본 연구를 진행하는데 있어 II장에서는 춤과 젠더적 몸의 의미를 논의하기 위한 이론적 고찰로 젠더적 신체에 대한 명확한 개념을 우선 알아보고, 춤 속에서 젠더가 갖는 의미를 상정 하도록 하겠다. 그리고 신체를 인식하는 전통적인 시각에서 벗어나 젠더로서 몸을 바라보는 방식을 구현한 여러 예술장르의 작품들을 통해 젠더적

2) 커뮤니타스는 사람들의 사회구조 관계들 속에서 여러 가지 역할·계층·계급·문화적 성별·관습적 연령 구분·혈족관계 등으로 일반화되고 나누어진 다양한 추상적 과정들에 의해 존재한다. 터너는 커뮤니타스가 세가지 형식 즉 총체적인 인간적 정체성인 자발적 커뮤니타스(spontaneous communitas), 이념적 커뮤니타스(ideological communitas), 규범적 커뮤니타스(nomative communitas)로 설명하고 있다. 빅터 터너(1982). 『제의에서 연극으로』, 이기우·김익두(역)(서울:현대미술사, 1996), pp. 76-82.

3) 앞의 책, p. 5.

신체에 대한 이해를 구체화 시키도록 하겠다. 이를 바탕으로 III장에서는 빌 티 존스의 「고스트캐칭」을 7분 3초의 전체영상이 게시된 유튜브사이트(www.YouTube.com) 자료⁴⁾와 *Envisioning Dance on Film and Video*(2002)⁵⁾의 부록에 2분 34초로 편집된 DVD 자료를 함께 참고하여 젠더적 신체가 갖는 의미를 신체, 움직임, 공간을 중심으로 논의할 것이다. 여기서 중점적으로 논의되는 세 가지 분석요소는 주디스 린 한나(Judith Lynne Hanna)가 비언어 형식의 공연에서 젠더의 행동을 분석하기 위해 제시한 공간, 시간, 움직임 스타일, 응시, 제스처, 움직임의 특성과 변화, 의상, 소품 등의 요소를 작품의 특성에 맞게 선별한 것이다.⁶⁾ IV장에서는 앞장에서 분석한 자료를 요약, 정리하고 이 작품들이 함의하고 있는 양상들을 논의 하여 결론을 도출 하고자 한다.

연구에 앞서 몇 가지 제한점이 있다. 첫째, 「고스트캐칭」은 음악이나 대사에 의한 스토리 전개로 진행되지 않는다. 안무자 존스는 작품자체에서 장면의 구분을 의도하고 있지 않기 때문에 장면을 나눠 효과적으로 분석을 전개하는 것에 어려움이 있다. 따라서 분석의 용이함을 위해 가상적 공간을 비추는 카메라 응시 화면이 바뀌는 공간을 기준으로 나눠 설명 하도록 하겠다. 둘째, 젠더의 범위가 사회, 문화적으로 구축된다는 점에서 양성애자(bisexual), 호모섹슈얼리티(homosexuality), 레즈비언섹슈얼리티(lesbiansexuality), 트랜스젠더(transgender)까지도 포함되지만, 본 연구에서는 객체가 아닌 주체자로서 바라보는데 젠더라는 개념을 사용하고 있기 때문에 성적취향과 관련된 젠더와는 구분 짓도록 한다. 셋째, 작품 속에서 알파벳을 말하는 존스의 음성이 두 가지로 구분되고 있다. 음성에 대한 효과적인 전달을 위해 명확한 큰 소리의 발음으로 짧게 말하는 알파벳 음성은 대문자로, 낮고 길게 읊조리는 듯한 음성은 소문자로 기입 하도록 하겠다.

4) 「고스트캐칭」7분 3초 영상 <http://www.youtube.com/watch?v=uqnUqiU1OTE> (2011. 10. 25)

5) *Envisioning Dance on Film and Video*(2002) DVD, The Regent of California.

6) Judith Lynne Hanna(1988). *Dance, Sex and Gender*(The University of Chicago Press), p. 160.

II. 예술작품에서 보이는 젠더적 신체

1. 젠더적 몸의 의미

본 장에서는 이 연구에서 사용되고 있는 '젠더적 몸'의 의미를 예술작품들을 통해 이해해 보고자 한다. 그렇다면 젠더라는 지금의 언어 의미가 어떻게 구축되었을까? 젠더라는 의미의 구축과정을 알아보기 위해서는 젠더의 어휘가 섹스와 구분되어 사용된 시점을 먼저 알아 볼 필요가 있다. 처음으로 섹스와 구분되어 사용된 것은 로버트 스톨러(Robert J. Stoller)가 『성과 젠더 *Sex and Gender*』(1968)에서 성과 관련된 인간을 설명하기 위해 사용한 것으로 기록된다.⁷⁾ 스톨러는 이 책에서 생물학적으로는 정상이나 심리적으로 이상이 있는 성전환자(the transsexuals)에 대해 설명을 하기 위해 성과 젠더의 구분을 시도하고 있다. 그의 연구가 주로 남성 성전환자들에 대한 분석으로 치우쳐 있다는 비판을 받기도 하지만 성과 젠더와의 관계를 밝힘으로써 생물학적 결정론을 공박하고, 성에 있어서 남녀의 동등함을 이론적으로 정당화 할 수 있는 연구의 토대를 마련했다는 점에서 그 중요성이 있다 하겠다.⁸⁾

이러한 개념적 구분은 1970년대 포스트모더니즘과 해체주의, 여성의 불평등한 사회적 권리와 종속을 이해하고자 하는 경향을 띠는 자유주의 페미니즘의 영향을 받아 여성운동가들에게 중요하게 받아들여지기 시작한다. 이들은 젠더와 섹스의 구분을 통해 여성의 사회적 위치와 성의 본질적 문제에 접근하고자 한 것이다. 다시 말해 이들은 남녀의 성차(sexual difference)가 본질적으로 다른 문제일 뿐만 아니라 오랜 세월동안 '섹스(sex)'가 남성권력에 의해 인공적으로 만들어진 신화적 구성물이자 역사적 인식체계 아래에서 스며든 강제적 담론이었음 주장하기 위해 '젠더(gender)'라는 개념을 사용한다. 특히 이러한 개념은 1980년대 중반 여성의 억압과 정체성을 설명하기 위한 기본적인 전제 의미로 영미권 중심의 급진주의 페미니스트들에 의해 적극적으로 활용된다. 가부장제적 관습을 재구조화하는 혁명의 필요

7) Robert J. Stoller(1968). *Sex and Gender*, (Horgath Press).

8) 이호경(2001). 젠더 분석 틀로 본 브레이트의 여성들, 연세대학교 대학원 박사학위 논문, p. 21.

성을 강조한 이들의 활동이 전개되면서 젠더의 의미는 지금의 의미로 전환되어 전 세계적으로 크게 확산된다.⁹⁾

1980년대 중반 이후 문화학자들은 계급, 인종, 민족, 언어 등과 함께 사회문화를 체계화하는 인식론적 기본범주로 젠더를 인식하면서 젠더가 갖는 학문적 중요성은 더욱 부각되었다. 젠더가 학계에서 관심을 받는 이유는 “우리의 정치는 일상생활에서 나온다”라고 말한 페미니스트 제니퍼 바움가드너(Jennifer Baumgardner)와 에이미 리처즈(Amy Richard)의 말에서도 볼 수 있듯이 더 이상 권력과 특권을 행사하는 수단이 법과 같은 제도에만 집중되지 않기 때문이다.¹⁰⁾ 즉, 인간의 삶에 변화를 일으키는 개인적인 행동 안에 정치적 의미나 행위가 이미 반영되었기 때문에 젠더는 남성 중심적 사회 내에서 더 이상 구분되고 고립적인 존재로서가 아니라 권력적 존재로서 간주되며, 이러한 의미에서 젠더는 가장 개인적인 것에서부터 출발하는 정치라 할 수 있는 것이다.

주디스 버틀러에 따르면 젠더는 완전한 모습을 갖출 수 없는 정체성이 폐기된 다양성이 존재하는 열린 집단이다. 다시 말하면 변화하거나 맥락화 된 형상으로서 본질적인 존재를 의미하는 것이 아니라 문화적이고 역사적인 특수한 일련의 관계를 둘러싼 상호 수렴의 지점이며 복합물인 것이다.¹¹⁾ 이러한 젠더를 표상하는 몸은 사회적 담론과 문화적 의미가 체현되는 정치적 매개가 될 것이며, 체현된 자이를 탈중심화 시켜 독백이 아닌 상호작용하는 본질적인 신체로 이해하는 재해석의 근간이 된다 할 수 있다. 또한 버틀러는 문화적 의미가 각인되는 수동적 매체인 ‘몸’을 통해 그 자체가 문화적 의미를 결정하는 수단이 되며, 몸에 대한 해석 의지로 나타난다고 말한다.

9) 급진주의 페미니즘은 자유주의 페미니즘에 이은 제 2차 여성해방주의 물결로 주로 관습적 정치적 교리에 뿌리를 두지 않는 여성해방주의의 비판으로 시작된다. 급진주의 페미니스트들은 성적 구분이 사회 속에서 가장 근본적이며, 정치적으로 의미 있는 분열로 믿어, 가부장제적 과거와 현재의 모든 사회가 특징지어진다. 성적 혁명, 특히 개인적, 가정적, 가족생활을 재구조하고자 하는 혁명의 필요성을 주장하고, 남성을 ‘적’으로 묘사한다. 그리고 여성이 남성사회에서 탈퇴할 것을 촉구한다. 자유주의 페미니즘은 여성의 합법적, 정치적 위상을 강화하고, 여성의 교육적, 직업적 전망을 향상시키는데 관심을 둔다.

10) 줄리아 우드(2006).『젠더에 갇힌 삶』, 한희정(역)(서울: 커뮤니케이션북스), p. 116.

11) 주디스 버틀러(1990). 앞의 책, p. 103.

이렇듯 젠더적 시각에서 바라보는 몸은 사회·문화적 맥락 속에서 신체가 갖는 다성적 의미를 고찰하는데 있어 중요하다 할 수 있다. 이러한 권력적 관계 하의 신체는 물리적 속성에 의해 구분되는 것으로 한 향으로서만 의미를 가질 뿐이다. 그렇기 때문에 젠더적 신체는 성별에 따른 구분된 움직임으로 구성된 몸이 아닌 다양한 담론이 체화된 신체로 사회와의 매개를 이루는 문화적 의미가 된다. 즉, 사회적 존재로서의 육체는 필연적으로 대화적인 것으로 삶을 살아가는데 있어 인간과 분리될 수 없는 사회적인 존재가 되는 것이다. 육체는 인간 삶을 구성하는 소통의 중심이며, 인간 자체와 분리될 수 없는 공공적 존재이다. 이러한 의미에서 육체가 죽는다는 것은 사회적으로 죽었다는 의미와도 상통한다. 육체를 산출하고 형태화 시키는 젠더의 몸은 은밀한 작용을 통해 권력을 재구성하는 인식의 모체로 제공된다.¹²⁾

젠더적 육체가 이미 완전히 정치적으로 점유되어 있는 물질성으로서 유효성을 발휘하고 있기 때문에 버틀러는 패러디나 트라베스티(Travestie)¹³⁾ 혹은 퀴어적인 자기발현 등에서 대안적인 형태로 나타나 있다고 본다. 다시 말해 이러한 대안적 형태는 카니발에서의 변장이나 가면을 통해 구현되기도 하고, 무대에서 재현되기도 한다.¹⁴⁾ 또한 프랑스의 여성작가이자 철학자인 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir)가 “여성은 태어나는 것이 아니라 만들어진다”라고 말한 것에서 알 수 있듯이 몸도 주어지는 것이 아니라 사회적 질서에 의해 만들어 진다는 것이다. 다시 설명하면 인간이 태어나는 그 순간부터 사회 문화적인 관습으로부터 정해지는 성(性)으로 정의되고 승인되기 때문에 여성이 결과적인 본질이나 외관이 아니라 진행 중인 과정 속에서 개인적 신체가 사회적 범주로 유입되는 것이다. 그렇다면 문화적 의미를 담고 있는 몸을 통해 표현되는 무대 위의 무용수의 몸 또한 사회적 구성체로서 규범화된 움직임과 표현의 범주 속에 놓이게 되기 때문에 무용수의 몸을 바라볼 때 있어 젠더의 시각은 움직임의 본질을 파악하는 핵심적 요소가 될 수 밖에 없다. 또한, 몸이라는 텍스트의 특성이 응결되거나 고정되지 않고 끊임없이 움직인다는 점에서 사회의 영향을 받아 계속적으로 유동하는 젠더의 본질과 부합한다는 것을

12) 주디스 버틀러(1993). 『의미를 체현하는 육체』, 김윤상(역)(경기:인간사랑, 2003), pp. 7-8.

13) 복장도착자로 남자가 여자 옷을 입거나, 여자가 남자 옷을 입는 것을 말한다.

14) 주디스 버틀러(1993), p. 10.

알 수 있다. 따라서 본 연구에서 사용하는 ‘젠더적 신체’라는 용어는 이분법적 맥락에서 남성과 여성의 신체적 차이에서 벗어나 사회문화 속의 다양한 담론이 체화된 문화적 의미로서의 신체를 말한다.

2. 예술장르에서 표상되는 젠더적 신체

춤의 본질을 명확히 이해하기 위해서는 몸의 전형을 구성하고 있는 다양한 담론이 중심이 되어야 하며, 이런 담론의 장을 열어 주는 것은 사유하는 몸, 즉 젠더로서의 몸인 것이다. 사실상 담론의 공간으로 탈 의미화 된 몸은 오래 전부터 사회적으로 금기시 되어 왔다. 육체에 대한 욕망을 공론화 하는 것은 은유나 비유를 통해 은폐하면서 은밀히 미술이나 조각, 문학과 같은 작품을 통해 암호화, 기호화 되어 표출되었다.¹⁵⁾

이러한 예술 속에 담긴 신체는 포스트모더니즘 이후 다양한 장르가 해체, 분화되고 표현의 범위와 가능성이 더욱 넓어짐에 따라 억압되던 육체에 대한 표현이 보다 다양하고 직접적으로 표출되었다. 따라서 본 장에서는 포스트모더니즘 이후 탈구조주의적 사유와 조우하면서 예술가들이 젠더에 대해 더욱 깊이 인지하고, 재해석을 시도한 예술작품 사례들을 통해 젠더적인 몸을 구체화 시키도록 하겠다.

로댕(Auguste Rodin)의 「생각하는 사람」(1980)에서 표현된 신체조각은 존재를 단순히 몸이 없는 이념들의 명확함으로 시각화하려는 데카르적인 탈신체적 사유에 대항한다. 로댕은 생각하는 것이 몸으로 하는 것임을 이 작품을 통해 말하는데, ‘생각함’ 뿐만 아니라 ‘존재함’도 몸으로 구현해 냄으로써 ‘나는 내 몸으로 존재함’을 보여주는 것이다. 로댕의 의도는 시인 릴케(Rainer Maria Rilke)가 이 작품에 대해 ‘몸과 상호의존적인 사유의 육체화 과정을 표현한 것이다’라고 평하고 있어 로댕의 의도를 더욱 명확하게 이해할 수 있다.¹⁶⁾

결국 인간의 사유는 몸을 갖은 인간이 하는 것이며, 몸의 존재를 통해 사유가 가능한 것임을 역설하고 있는 이 작품은 몸 그 자체의 존재에 의미를 두는 젠더화 된

15) 정의숙·김주희(2008). 춤에서 보여지는 성(gender)적 표현에 관한 연구-박호빈의 「꼬리 문 물고기」를 중심으로, 『무용예술학연구』 25, p. 188.

16) 정화열(2005). p. 11, p. 299.

신체이다. 즉 이분법에서 벗어나 몸과 정신을 구분하고, 인간의 동일성을 몸에서 찾으려고 했던 이념 대신에 몸과 정신을 함께 본 것이다. 로댕은 사유와 몸이 아니라 사유하는 몸이라는 것을 이 작품을 통해 구현하고 있는 것이다. 더 이상 담론이라는 것이 정신에 국한되는 것이 아니라 사유하는 몸이 되고, 이것이 바로 젠더적 몸이 담론의 핵심이라는 것을 알 수 있다.

존 버거(John Berger)는 『본다는 것의 의미 *Ways of Seeing*』에서 유화가 단순히 현실을 포착하는 것이 아니라 우리가 보고 있다는 착각(illusion)을 화가가 만들어낸다고 말한다. 그리고 화가가 창조한 누드는 서구적인 관습의 예술 형식으로 회화에서 젠더의 재현이 어떻게 권력과 얽혀 있는지 보여준다고 언급한다.¹⁷⁾ 다시 설명하면 기존의 모더니즘 회화에서 누드화 된 신체는 과장되고 조작된 신체 비올과 아름다움을 극대화 시키는 표현을 거부하고, 남성의 응시 관습에 따른다. 에두아르 마네(Edouard Manet)의 「풀밭위의 식사 *Le Dejeuner sur l'herbe*」(1863)와 「올림피아 *Olympia*」(1932)는 이러한 관습에 대항하여 여성의 나체에 대한 이상적인 비올이나 신화적인 우회를 통해 우의(寓意)를 부과 시키는 전통적인 재현을 재정의 하였다.¹⁸⁾ 미술평론가 마이클 프리드(Michael Fried), 바타이유(Georges Bataille), 푸코(Michel Foucault)는 마네의 그림을 재현적 양식의 기법을 수정한 현대미술의 선구자이며, 20세기 회화의 가능성을 열어 주었다고 설명한다.¹⁹⁾

사실 마네의 「풀밭위의 식사」는 1963년 ‘살롱전(Salon)’에 선정되지 못한 작가들의 불만이 강해지자 나폴레옹 3세가 이들을 진정시키고자 열었던 ‘낙선전(salon des refuses)’전에 전시되면서 논란이 된 작품이다.²⁰⁾ 이 작품에 대해 관객들은 추함과 외설스러움, 불편함을 견딜 수 없다는 이유로 강한 혹평을 하였고, 항의가 너무나도 빗발쳐 결국 전시 도중에 그림을 내려야만 했다. 이미 누드는 많은 미술작품의 소재가 되었지만 그 동안의 화풍은 누드를 신화나 문화작품의 주인공으로 현실에서 벗어난 이상적인 신체의 아름다움을 표현한 것들이었다. 하지만 이 그림에서

17) 일레인 볼드윈(2004). 앞의 책, pp.108-112.

18) 박정자(2008). 미술과 인문학, 성균관대학교 BK21 글로벌 시대의 프랑스 문화예술교육 핵심인력양성팀 제 3차 대학원 세미나(2008년 12월 29일).

19) 위의 강의내용 참고.

20) 허나영(2010). 국립현대미술관 웹진 Art:mu 30, (2010년 10월호), p. 2.

부르주아 신사들과 한낮에 한가롭게 피크닉을 즐기는 여성은 부끄러워하거나 신화적 표현이 되지 않은 채 관객과 시선을 마주하고 있기 때문이다. 그의 작품 「올랭피아」도 마찬가지로 논란거리가 되었는데, 당시 사람들은 이 그림을 가리켜 ‘암컷 고릴라,’ ‘저속한 매춘부’라고 불렀다. 실질적으로 ‘올랭피아’라는 이름은 당시 창녀들이 많이 사용했던 이름이었다. 그림 속의 창녀가 낮은 신분임에도 불구하고 정면을 당당하게 똑바로 응시하는 있어 비난의 대상이 된 것이다.²¹⁾

마네의 그림이 논란이 된 또 다른 이유는 관습에서 탈피해 현실을 직시할 수 있는 독특한 조명방식에 있다. 전통적인 그림에서 보면 빛은 그림 내부의 한 측면에서 부드럽게 비쳐져 인체에 음영이 보여지고, 환상적인 분위기와 함께 부피감을 주어야 한다. 그러나 올랭피아의 몸을 드러내는 빛은 그림 내부에 존재하는 어떤 창문, 어떤 불빛이 아닌 직접적으로 정면에서 쏘여지는 빛이다. 여성의 몸에 반사된 빛은 하얗고 매끈한 나체를 납작하게 보이게 할 만큼 부피감이 없다. 이것은 외부의 빛에 의해 가시화 되고, 화폭 외부의 시선에 의해 발가벗겨지는 것인데, 여기서 가시화 된 시선은 바로 우리의 시선이다.²²⁾ 여성의 신체 모습을 있는 그대로 묘사하는 마네의 표현기법은 인상주의 사조에 영향을 미쳤으며, 여성의 몸을 남성적 응시의 대상이나 표현물이 아닌 신체 그 자체를 관조한 젠더의 몸은 우리의 시선의 정당함을 실현 시켜 준다.

이데올로기적으로 구성된 여성의 몸 이미지를 해체, 재구성하여 가부장적 남성 사회가 만들어 낸 여성이 아닌 해석과 해체의 과정으로 재현된 젠더적 몸을 사진을 통해 다룬 사진작가 신디 셔먼(Cindy Sherman)은 외현적 몸을 넘어 여성의 진정한 자아확립과 주체회복이란 메시지를 여성의 몸을 통해 표현한다. 헐리우드 영화의 한 장면처럼 자신이 등장하는 「무제 필름 스틸 *Untitled Film Still*」시리즈는 안정된 신체 이미지를 분열 시키고, 상상적으로 구성된 그로테스크한 이미지의 연출을 통해 헐리우드식 여성 이미지가 갖는 몸의 경계를 붕괴시켜 젠더를 습득하게 만든다.²³⁾ 끊임없이 인간 주체성을 탐구하고 재현하는 그녀의 작업 방법은 여성을 무시무시하고 상처자국이 남아있고, 억압받고, 학대와 폭행을 당했거나 미친 사람으로 표현한다. 이러한 이미지들은 여성에게 주입되는 환상적인 정체성을 훼손하고,

21) 앞의 글, p. 3.

22) 앞의 글, p. 3.

여성 정체성의 부정적인 면을 전유하려는 의도를 지닌다.²⁴⁾ 이것은 성을 사회적으로 작동하게 하는 특정한 물질적, 담론적 도구들로 나열함으로써 한 인간의 정체성을 형성하는데 있어 심리적인 과정을 탈신비화, 탈숭고화 하는 것이다.²⁵⁾ 꾸며지지 않고 소통하는 표현성이 바로 젠더적 신체의 모습이며, 이러한 모습은 정치적 기제로 담론화되어 관객에게 문제의식을 자연스럽게 보여준다.

그녀가 선택한 매체 방식을 회화가 아닌 사진으로 선택한 이유는 발터 벤야민이 1936년에 쓴 『기술복제 시대의 예술 *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*』과 연결된다.²⁶⁾ 벤야민은 사진이나 영화의 발명으로 인해 원본을 제외한 복제품들이 생산됨으로써 순수예술이 갖는 아우라 영역의 파괴를 가져왔으며, 보다 민주적 방식으로 예술을 공유하게 되었음을 말한다. 셔먼의 사진은 실재 영화와는 관련이 없지만, 셔먼의 사진은 원본이 없는 사진인 것이다. 오히려 그녀가 원본인 셈이며 셔먼의 사진은 원본 없는 복제임을 담고 있는 것이다.²⁷⁾

젠더적 신체의 원형은 우리나라의 전통적인 춤사위 속에서도 찾아 볼 수 있다. 「봉산탈춤」 중 미얄할미의 신체모습과 움직임은 기존의 그 당시 사회적으로 요구되었던 여성의 모습과는 매우 차별적이다. 이런 미얄의 신체 움직임은 담론 기제로 작용하여 고착화된 여성적 이미지를 해체 시켰다 할 수 있다. 전체 7과장 중 마지막 과장인 「미얄춤」의 내용을 살펴보면 미얄할미가 전쟁 중 난리통에 헤어진 영감을 찾아 정회를 나누지만 이미 영감에게는 돌머리집이라는 소첩이 생겼음을 알게 된다. 이에 화가 난 미얄은 영감과 싸우다가 맞아 죽고 만다는 이야기 구조로 구성되어 있다.

내러티브 자체만을 보았을 때 미얄은 서발턴(subaltern)²⁸⁾의 존재이지만, 그녀의 신체 움직임과 탈의 생김새를 살펴보면, 단순히 그렇게만 단정 지을 수 없다. 미얄의 얼굴 생김새는 검은 바탕색의 얼굴 전면에 흰 점과 붉은 점을 찍었고, 난간이

23) 이운주(2001). 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 사진 작품에 나타난 신체 이미지 연구, 이화여자대학교 석사학위 논문, p. 22.

24) 트레이시 워 · 아멜리아 존스(2000). 『예술가의 몸』, 심철용(역)(서울: 미메시스, 2007), p. 151.

25) 한림미술관 · 이대 기호학연구소(1999). 『몸과 미술-새로운 미술사의 시각』(서울: 이화여자대학교 출판부), pp. 83-84.

26) 폴 우드 외(1993). 『재현의 정치학』 정성철 · 조선령(역)(서울:시각과 언어), p. 115.

27) 강봉균 외 53인(2003). 『월경(越境)하는 지식의 모험자들』(파주: 한길사), p. 179.

마에 주계턱, 우묵 눈에 개발코(빈대코)이다. 게다가 머리카락은 다 바스러진 빗자루 같고, 상통(얼굴의 속된 말)은 바가지, 눈은 뚫려 흰자위 속에 금테를 들렸고, 입술은 붉다. 입고 있는 옷은 검은 치마와 흰 저고리를 입고 이마에는 붉은 수건을 들렀다. 그리고 부채와 방울을 들어 원래 그녀의 직업이 무당이었음을 알 수 있다.²⁹⁾ 혈겁고 짧은 저고리 밑으로 드러나는 허리 살과 엉덩이를 좌우로 흔들며, 구부정한 걸음새, 어깨를 들먹이고, 배꼽을 강조한 외설적인 움직임은 당시의 이상적인 여성상과는 거리가 먼 모습이라 할 수 있다.³⁰⁾

하지만 소첩이 생겨 마음이 바뀐 영감을 대하는 미야의 모습은 울어야 할 상황이지만 웃음으로 모든 것을 승화시키는 원초적인 몸짓과 재담은 신명나는 유희성을 가져다준다. 미야의 기우뚱한 신체의 불균형은 그녀가 내뿜는 욕설과 음담패설을 통해 더욱 실감나게 확대되고, 확장된다. 그리고 신체를 비틀어트리는 해학적 춤사위는 계급, 성별, 신분을 아울러 웃음으로 소통시킨다. 이런 미야할미의 몸은 더 이상 서발탄을 표상하는 존재가 아닌 꾸며지지 않은 순수한 몸 그 자체이며, 직설적이고 적나라한 감정표현이 서슴없이 체현되는 젠더적 몸인 동시에 탈근대적인 몸으로서 신체 그 자체를 지각하도록 담론을 만들어 준다.

그렇다면 담론이 형성된다는 것은 다수 즉, 군중이 생겨나는 것을 말한다. 「봉산 탈춤」의 경우 군중들이 극을 보기위해 장터나 공터와 같은 열린 공간에 모여드는 것을 확인할 수 있다. 모여 든다는 것은 웃음을 공유하고 해학적인 풍자 이야기에 공감함을 전제로 한다. 이곳에서의 군중은 탈춤을 보기 위해 서로의 몸 사이의 공간을 비집고 시선을 응시한다. 여기서의 시선은 담론에 가세하는 것이며 확장 시키는 것으로 주종적인 시선과는 구분되는 동등한 눈 위치를 갖는다. 반면에 주종적인 시선

28) 그람시가 감옥에서 검열을 피하기 위해 사용했던 용어로 이탈리아 남부 시골농민들의 비조직 집단인 프롤레타리아 계급을 지칭한다. 그람시는 이들이 사회적, 정치적 의식이 없어 국가(권력)의 사상, 문화, 정치에 지배 받기 쉬웠다고 설명한다. 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)은 그람시의 용어를 이용해 인도의 카스트제도에 도전하는 용어로 사용할 것을 제안한다. 지배계층의 헤게모니에 종속되거나 접근을 부인당한 그룹인 하위주체를 지칭하는 의미에서 더욱 극빈하고 영향력이 없는 노동자, 농민, 여성, 특히 식민지배 여성이 이에 속한다. 이 용어의 특징은 계층, 인종, 젠더까지도 포함하여 포괄적으로 사용된다는 점이다.

29) 조동일(2006). 『탈춤의 원리 신명풀이』(서울: 지식산업사), p. 188.

30) 김말복(2005). 『우리 춤』(서울: 이화여자대학교 출판부), p. 107.

은 권력자를 위한 응시이며, 참여의 기회조차 주어지지 않는 불합리하고 불평등한 눈높이다. 또한, 「봉산탈춤」을 보기 위해 모여든 군중의 공간은 실질적으로 여러 몸이 한정된 공간 안에 모이지만 자유로운 참여가 가능한 열린 장소에 밀집되면서 공통의 사유가 형성된다. 여기서의 공간은 뻣뻣한 상태로 서로의 몸이 밀리고 밀면서 모두가 평등해 진다. 즉, 성별이나 나이, 계급, 인종이 군중 속에 놓이면서 구별이 사라진다. 군중의 몸은 자율적이며 보여지는 것에 공감하고 공유하되 반복적이거나 일체적인 행동은 요구 받지 않는다. 이것을 바흐찐(Mikhail Bakhtin)의 카니발이론에 적용시켜 보면 카니발 안에서의 몸은 홀로 있지 않으며, 단독적이지 않다. 오히려 카니발에 참여하는 수 많은 군중 속에 묻혀 자율적인 행위가 드러나지 않는다. 몸이 소유하는 공간이 좁으면 좁을수록 서로의 몸이 겹쳐지고, 그 사이에서 평등을 보장 받는다. 즉 미얄의 몸을 통해 담론의 대상이 제공되고, 그것을 공유하는 군중들의 몸은 서로 만나면서 담론을 발화 할 수 있는 내재적 공간이 발생하는 것이다.

여기서 한 가지 더 살펴 볼 것은 미얄의 복장전환이다. 근대 이전 전통극에서는 남자배우가 여자역을 하는 것이 보편적인 현상으로 노(能)나 가부키(歌舞伎), 중국의 경극(京劇), 셰익스피어(William Shakespeare)의 연극공연에서 소년이나 젊은 남자들이 대신 여자역을 하였다. 미얄의 역할 또한 남자배우가 맡고 있는 것을 볼 때 복장전환을 전제로 남성의 눈 즉, 여성의 모습을 착안하고 표현하는 남성의 시각을 통해 그 시대적 상황 속에 여성의 신체표현을 짐작할 수 있게 된다. 여성적 신체표현은 단순히 여성의 모습만을 그리는 것이 아니라 이분법적으로 구분된 신체표현이 전이되고 그 속에서 젠더적 신체를 표현 할 수 있는 틈이 제공된다는 점에서 주목할 만하다.

이렇게 역할전환을 통해 젠더적 신체를 보여주고 있는 작품으로 니진스키(Vaslav Nijinsky)의 「장미의 정령 *Le Spectre de la Rose*」³¹⁾을 들 수 있다. 이 작

31) 이 작품은 프랑스 시인 이자 비평가였던 피에르 쉐 데오픈 고티에(Pierre Jules Théophile Gautier)의 시「나는 장미의 요정, 어젯밤 무도회에 당신이 데려가 주었다」를 발레화 한 것이다. 고티에의 시는 장미에 대한 것으로 밤새 장미를 달고 있는 소녀에게 그 영혼이 그녀에게 새벽까지 밤새워 춤추겠다는 맹세를 한다는 내용이다. 미셸 포킨(Michel Fokine)이 안무 하였으며, 베버(Carl Maria von Weber)의「무도예의 초대」음악에 맞춰 1911년 4월 19일 몬테카를로에서 초연되었다.

품에서 니진스키는 정령역을 맡아 당시로서 큰 센세이션을 불러왔다. 그 이유는 기존의 발레에서 남성의 역할은 왕자나 기사와 같은 남성성이 드러난 역할이 대부분이었다. 하지만 그가 맡은 정령의 역할은 클래식 발레에서 주로 요정이나 정령의 역할을 여성이 맡았던 것을 니진스키가 여성보다도 더 섬세한 움직임으로 보여줬기 때문이다. 게다가 단순히 여성다움만을 지향한 것이 아니라 팔꿈치의 각을 세우면서 팔의 움직임을 구불거리고 나긋나긋하게 표현하고 있어 움직임과 표현의 영역을 확장하였다고 볼 수 있다. 또한 여성에 비해 수직적이고 평면적인 남성의 동작 움직임에서 벗어나 골반과 어깨를 틀어 예각을 사용했다. 그리고 힘이 풀린 듯 한 손끝 처리는 남녀의 이분법적 표현이 확실하게 구분되었던 시대에 그를 다른 무용수들과 차별되게 만들어 주었다.

미셸 포킨(Michel Fokine)은 이 남성역에 대한 묘사를 “그는 환경에서 보아 발레리나의 파트너 역은 아니다. 이 발레에서 보이는 팔의 위치는 옛 발레가 말하는 올바른 팔의 위치에 대해 반대적인 위치에 놓인다. 팔은 살아서 노래 부르지, 정확한 위치에 놓여 자세를 취하는 것이 아니다”³²⁾라고 언급한다. 그리고 월터 테리(Walter Terry)는 「장미의 정령」을 감상하고 난 뒤 무용에 있어 남성의 무용과 여성의 무용이란 양분적 방식의 견해가 배제되어야 한다고 평하하였다.³³⁾ 이처럼 복잡 전환을 통해 남자가 여자역을 하는 것은 단순한 역할 바꿈이 아니라 기존의 고정 관념을 흔들어 버리는 여지를 제공하는 기회가 되는 것이다.

또 다른 젠더적 신체 표현 사례로 스티브 팩스턴(Steve Paxton)이 고안한 움직임 방법인 접촉즉흥(Contact Improvisation)을 들 수 있다. 이 움직임은 접촉의 유연성과 즉흥성을 이용하여 기존의 작품들이 가졌던 테크닉의 무의미한 배열과 과도한 감정표현 등을 거부하고, 춤의 계급적 구조를 해체하였다. 자신과 상대의 의지가 상호작용을 통해 이루어지는 신체 움직임은 단순한 몸의 전사가 아닌 육체와 정신이 긴밀하게 연결되어 고도로 형식화된 무용에서 벗어나 조직되지 않은 반응으로 신체의 권위에 도전한다. 혼자서는 이루어질 수 없기 때문에 공동체적이고, 대등

32) Nancy Reynolds · Susan Reimer-Torn(1980). 『발레와 현대무용-안무가와 그 작품-』, 장정윤 · 이진수(역)(서울: 교학연구사, 1986), p. 152-154.

33) 양선희 · 백연옥(1995). 『서양 남성 무용사』(서울: 삼신각), p. 220.

한 입장에서 행위자들은 몸의 터치와 체중을 조화롭게 교환하여 끊임없이 계속적으로 연결되는 육체에 대해 깊이 사유하게 된다.

이러한 접촉즉흥에서 보이는 신체는 젠더적 신체가 갖는 정직한 육체적 표현과 소통적인 대화라는 측면에서 같다 할 수 있다. 접촉즉흥의 일상적이고 평범한 움직임은 육체 에너지의 흐름 속에서 자연스러운 움직임을 모색하여 가식과 포장을 거부한다. 또 자율성 아래에서 순수한 표현성은 서로의 간극을 타파하여 공동체적 조화를 이룬다. 이러한 움직임 속에서 권력은 결핍되고 고립된다. 춤에서 재현되는 젠더의 몸은 솔직한 감정의 표출이 체화되어 움직임의 교류 속에서 서로를 연결하여 주는 다중적 주체인 것이다.

접촉즉흥의 경우 또한 열린 공간과 닫힌 공간의 제약을 두지 않는다. 여기서 발생하는 움직임은 일률적이나 몸의 표현을 과시하지 않는다. 몸과 몸이 부딪히며 움직임의 체계, 관습화된 움직임의 방식을 해체시켜 버린다. 과도한 호소력을 요구하지도 않으며 자발적 참여만이 접촉즉흥을 유지시킨다. 이것은 군대의 행렬과는 대조적이다. 군대에서의 발동작 또한 움직이는 율동이다. 이 율동의 반복은 박자를 연속시키며, 소리를 중첩시켜 참여인원 보다 훨씬 많은 인원을 배가 시킨다. 그리고 끊임없는 동작의 반복은 일체감을 요구하며 강요한다. 이렇게 허위적인 포장과 강요는 몸의 본질과는 구분되는 것이다. 다시말해 새로운 담론의 발화를 중시시켜 기존의 규칙을 따르게 종용하는 것으로 접촉즉흥에서의 움직임과는 구분된다 할 수 있다.

예술장르에서 재현된 젠더적 신체를 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 전통 이데올로기적인 여성신화를 거부하고, 몸을 통해 메시지를 전달하려는 공통점이 보인다. 또한 기존의 표현방법에서 벗어나 인간이 갖고 있는 모든 감성들을 꾸밈없이 그대로 표현하고 있다. 이들 예술이 형상화하고 있는 젠더적 신체는 성별에 따른 구분된 움직임을 구성하는 몸이 아닌 다양한 담론이 체화된 신체로 사회와의 매개를 이루는 문화적 의미의 본질이다. 둘째, 담론의 주체가 된다는 점이다. 담론이 발화되고 발현한다는 것은 공통의 감성이 예술작품으로 인해 재현된다는 것이고, 그 재현에서 오는 감흥은 표현의 정치학으로 작용하게 되는 것이다. 여기서의 감흥은 윤리적 차원이 아닌 본능에서 오는 것이다. 또한 담론에 내재한 주체적 의지는 보이지 않는 권력이 되며 힘 그 자체이다. 힘의 정체가 드러나는 순간 전복되기 마련되기

때문에, 공연예술은 실질적인 폭력에 가담하지는 않더라도 그것을 주조하는 역할을 할 수 있는 것이다.

그러므로 젠더적인 몸은 몸 그 자체가 되는 것이며, 감정적인 느낌이 그대로 전이되고 표출되는 몸인 것이다. 특정한 목적을 표방하거나 강요하는 것이 아니라 자율적으로 참여하는 몸이다. 다름에 거리낌이 없으며 인위적인 아름다움을 거부한다. 오히려 자연스럽게 본능적일 때 힘을 갖는 젠더적 신체는 그 자체가 정치화되는 것이다. 이것은 정치적 이유나 스토리를 부여하지 않아도 충분히 정치를 함의하고 발생시키는 담론을 형성하게 만들기 때문인 것이다. 또한 젠더의 몸은 권력에 의존하거나 좌우되는 몸이 아닌 민중 주체로 움직여지는 독립적인 몸이다. 정치가 통제하거나 탄압하지 않으며 힘에 의해 배제되지 않을 때 젠더의 몸이 바로 예술이 되는 것이라 할 수 있다.³⁴⁾ 결론적으로 젠더적 신체는 몸그 자체가 실천적 예술이며, 정치인 것이다. “권력은 거부 될 수도 철회될 수도 없다. 다만 재배치 될 뿐이다”³⁵⁾라는 버틀러의 말 처럼 예술을 형성하는 젠더의 신체에서 권력은 재배치되고 있는 것이다. 다시 설명하면 정체적이고 영원할 것 같은 구시대의 신체관은 죽은 재현인 반면에 일시적이고, 순간순간 변화하는 유연한 젠더로서의 신체는 살아있는 재현을 가리킨다. 이러한 역동적인 신체는 새로운 언어로 대화될 수 있는 가능성을 열어주며 여기서의 대화는 저항적이며, 익숙함을 해체시켜 정치성을 행사한다. 그렇다면 삶의 다양성이 반영된 민주적인 젠더의 몸은 신체 움직임을 통해 형성되는 무용에서 어떻게 표현되고 있는지 그 다음 장에서 논의 하도록 하겠다.

III. 「고스트캐칭 *Ghostcatching*」에서 보이는 젠더적 신체가 갖는 의미

춤에서 나타나는 젠더적 신체를 살펴보기 위해 본 장에서는 작품의 개요 및 구성

34) 박흥규(2007). 『예술, 정치를 만나다』(서울: 이다미디어), p. 290.

35) 조현준(2009). 주디스 버틀러: 비정체성의 젠더 계보학, 연세대학교 서산학회 철학세미나 (2009년 4월 2일).

을 살펴 본 후 구체적인 분석과 논의를 위해 주디스 린 한나가 제시한 ‘비언어 형식 공연에서의 젠더행동 분석법(Stereotypic Nonverbal Gender Behavior)’ 중 무용수의 신체와, 신체 움직임, 공간을 중점적으로 살펴 보겠다. 또한 설명의 용이함을 위해 가상공간을 비추는 카메라의 응시 구도가 바뀌는 것을 기준으로 구분한 7장면으로 나눠 설명하도록 하겠다.

1. 「고스트캐칭」 개요 및 구성

카메라가 첫 번째 응시한 공간	
1	<ul style="list-style-type: none"> ① 박스 안에는 푸른색으로 드로잉된 무용수가 알파벳 “A”라는 존스의 음성 에 맞춰 몸 방향을 틀어 움직임 ② 2초 간격으로 알파벳 “B, C, D, E, F, A, B”라는 존스의 음성에 따 라 쿠페 (coupe)와 파쎈(passe), 4번 발 포지션 같은 모양과 목 관절, 골반, 팔꿈치 관절 등을 움직임. ③ “f”와 “C”가 함께 들리자 푸른색 무용수의 분신과도 같은 또 다른 무용수가 분리되어 9시 방향의 박스 밖으로 나와 작은 라운드 스텝 을 그리고 다시 박스 안으로 들어옴 ④ “D-d”라고 동시에 말하자 추출된 무용수는 본체 무용수에 흡수 ⑤ “E”가 들리자 합체된 무용수는 몸 방향을 틀어 움직임 ⑥ “F”라는 음성과 함께 다시 무용수가 분리되어 3시 방향의 박스 밖으로 나옴 ⑦ “a” 라고 말하자 박스 안의 무용수만 몸 방향을 바꿔 움직임 ⑧ “A”라는 음성에는 박스 밖의 무용수만이 움직이다가 “B-b”음성이 나올 때 동시에 움직이고 멈춤 ⑨ “C”라는 음성에 맞춰 박스 바깥쪽에 위치한 무용수는 본 후 한 쪽 다리를 밀어 뻗었다가 다시 걸어 올리면서 골반을 좌, 우 방향으로 틀어 유연하 게 움직임 ⑩ “d”라는 음이 들리자 바깥쪽의 무용수는 상체를 약간 빼면서 박스 안의 무 용수를 들여다 봄 ⑪ 박스 안의 무용수도 바깥쪽 무용수를 들여다본다. ⑫ “E, c, F, a, A” 라는 음성이 번갈아 나올 동안 작은 움직임 ⑬ “B”라는 소리와 함께 바깥쪽 무용수는 다시 박스 안의 무용수 몸에 들어가 하나의 몸으로 흡수되자 몸을 틀면서 플리에-파쎈 (plie-passe) 동작

카메라가 두 번째 응시한 공간	
2	① “C”라는 음성과 함께 튀어나온 본체에서 추출된 무용수는 상체를 유연하게 웨이브 시킨 후 그랑 플리에를 하면서 몸통 호흡을 푼다 ② “d, e, f”를 천천히 말하면서 여러 동작이 구사 ③ 김정바탕의 공간 속에서 ‘아-악’ 하는 괴성음과 함께 붉은색 드로잉 무용수가 생성되어 파란색 드로잉 무용수 방향으로 팔을 휘저으며 다 가움 ④ 파란색의 드로잉 무용수는 사라짐 ⑤ “Everything is crying out...” 이라는 대사와 함께 붉은색 드로잉의 무용수가 순발력 있는 발 움직임과 턴 동작 ⑥ 허밍소리에서는 파란색 무용수가 다시 나타나면서 붉은색 무용수와 오버랩 ⑦ 붉은색의 가상 무용수는 몸의 에너지 방향을 좌, 우로 풀며 턴, 플리에(plie)를 하고 상체를 숙여 무대의 상수 막으로 퇴장 하는 것 처럼 몸이 점점 가려짐

카메라가 세 번째 응시한 공간	
3	① 드로잉 흔적이 어지럽게 남아있는 검정 공간은 녹색의 가상무용수가 허공에 매달려 있다가 오른발을 떨어뜨려 바닥에 닿게 한 후 오른팔을 떨어뜨려 흐느적 거린다가 바람소리를 가르며 남은 왼 다리를 포물선을 그려 재빨리 가져옴 ② 오른발 왼발을 발등을 차례로 업-다운 시키며 호흡과 함께 서서히 내려와 앉음 ③ 허밍과 함께 오버랩 되면서 “I have wings like...I fly to wait one I love...say a wait oh honey say wait”라고 말하는 동안 노란색 무용수가 화면을 기준으로 상수 앞쪽에서 두 다리를 클로즈(close) 시킨 채로 상체를 숙였다가 올림 ④ 꼬여진 오른발을 롱드잠-턴-빠세(rond de jambe-turn-passe)를 하면서 착지 후 관절을 풀면서 스텝 ⑤ 노란색 무용수가 멈추자 하수 뒤쪽에서 붉은색의 가상 무용수가 턴-그리사드-턴(turn-glissade-turn)을 하면서 나타남 ⑥ 붉은색의 무용수는 상체에 작은 웨이브를 주며 천천히 플리에 자세로 건다가 앙투루샤-턴(entrechat-turn) ⑦ 철봉 하듯이 올라가 다리를 접고, 몸통을 거꾸로 내려 철봉에 대롱 대롱 매달림

카메라가 네 번째 응시한 공간	
4	① “Wait!! Wait!, I love want you to look here in the trunk, I have some conbread in there for you...”라는 소리와 함께 흰색 무용수가 4발 짐승과 같이 손과 발을 바닥에 대고, 고개는 주변을 킁킁 살피는 움직임 ② 팔을 이용해 짚고 돌고를 2번 반복

카메라가 다섯 번째 응시한 공간	
5	<ul style="list-style-type: none"> ① “Stretch~ honey you got a look way and there , you got a stretch little bit more baby~ just little bit more” 대사와 함께 붉은 색의 가상 무용수가 나타나 옆돌기로 흰색 무용수를 재주넘으며 정사 각형의 박스 안을 지나감 ② 흰색 무용수가 그 안에 생성되면서 무용수는 비명 소리에 맞춰 박스 위(천장)에 매달림 ③ 박스 안으로 떨어짐 ④ 숨이 넘어 가듯이 ‘헉-헉’ 소리를 외치며 이리저리 빠르게 움직이고 있을 때 주변을 살피며 붉은색 무용수가 박스 안으로 들어옴 ⑤ 두 무용수는 서로를 보고 깜짝 놀라 붉은색 무용수는 박스 밖으로 허둥지둥 도망감 ⑥ 뒷걸음치던 흰색 무용수는 박스 뒷면에 막혀 박스 안에서 벗어나려는 듯 움직임

카메라가 여섯 번째 응시한 공간	
6	<ul style="list-style-type: none"> ① 카메라의 시선은 구불구불한 드로잉 라인 길을 따라 이동 ② 허밍이 다시 시작되고 여러색으로 드로잉 된 무용수의 발을 중심으로 하체만 포커싱 ③ 바람소리를 낸 후 경쾌한 허밍이 이어지고 화면에는 직사각 평면 안에 한 개의 선이 그려진 공간 속으로 무용수는 점프와 이쌘블레 (assemble)와 같은 발 동작 ④ 사각형의 맞은편에는 거울에 비치듯 약간 작은 형체의 파란색 무용수가 같은 동작을 함 ⑤ 이 두 무용수는 손을 모아 턴 동작을 하고, 상체를 숙였다가 팔을 자 유스롭게 흔들기도 하며 파세 턴(passé turn)과 틸트 턴(tilt turn)동 작을 연속으로 함 ⑥ 여러 색이 드로잉 된 무용수가 사각 틀 밖에서 턴을 돌면서 춤을 추자 맞은편의 무용수는 사라짐

카메라가 여섯 번째 응시한 공간	
6	<ul style="list-style-type: none"> ⑦ 몸을 공처럼 말아 사각 틀 안쪽 방향으로 굴러 들어오자 다시 파란색 무용수가 반대쪽에 비치짐 ⑧ 사각틀이 책장을 넘기듯이 오른쪽에서 왼쪽으로 넘어가며 흰색 무용수가 굴러 일어섬과 동시에 허밍도 함께 끝남

카메라가 일곱 번째 응시한 공간	
7	<ul style="list-style-type: none"> ① 7명의 드로잉 된 무용수가 서로 서로 막대기 같은 선으로 연결 ② 명확한 발음을 들을 수 없는 말소리가 울리는 기계음으로 들리는 가운데 무용수들은 서로를 밀고 당기고, 앉았다가 섰다 하면서 조금씩 함께 움직임

2. 「고스트캐칭」 분석

신체, 움직임, 공간으로 나눠 살펴보면 다음과 같다. 「고스트캐칭」에서의 가상무용수 신체는 성별이나 인종, 계급이 구분되지 않는 드로잉을 통해 외형적 구분을 무너뜨리고 있음을 알 수 있다. 사실 흑인의 몸은 오랜 세월동안 신기한 구경거리의 몸으로 대상화되었다. 서양 열강들의 식민지 건설시대에 흑인의 몸은 백인 지배 이데올로기 아래에서 야만적이고, 신기한 구경거리 몸으로 전시되어 왔다. 특히, 제국주의적인 사유체계는 사라 바트만(Sarah Bartmann)³⁶⁾의 몸과 같이 흑인들의 신체를 조롱의 대상거리로 만들었으며, 백인의 대상화된 신체로 전락 시켰다. 존스의 몸은 제국주의 역사 속에서 존재하는 폭력과 강간, 착취, 약탈 등의 잔혹사를 지닌 흑인의 몸이지만 「고스트캐칭」에서의 재생산된 신체는 더 이상 열등한 구경거리의 신체로 전락하지 않는다. 가상무용수의 신체를 통해 존스는 미국사회에서 빈민노동자 가정에서 태어난 흑인 춤꾼 남성이자, 에이즈로 죽은 유대인 애인, 에이즈 양성 반응을 갖은 게이라는 개인사적 배경의 구조적 틀 속에서 상실했던 육체를 재생하고 있음을 알 수 있다.³⁷⁾

가상무용수의 움직임은 기본적으로 존스의 움직임을 바탕으로 구현되었기 때문에 인간이 갖는 신체 움직임 반경 안에서 동작이 이루어진다. 그렇기 때문에 드로잉으로 연출되는 가상 무용수의 움직임은 불가능한 동작을 가능하게 하는 로봇이나 만화에서 보이는 이질감이 상대적으로 적게 든다. 특히 카메라가 응시하고 있는 7번째 장면에서 보면 무용수들의 형체 밑에 그림자를 지니고 있음을 알 수 있다. 그림자는 빛이 지나가는 경로 위에 물체가 있을 때, 그 빛이 통과하지 못해 생기는 어두운 부분으로 인간이 생활 속에서 쉽게 접할 수 있는 광경이다. 그림자가 생성되는 것으로 볼 때 가상적 공간 안에 빛이 투여되어 있음을 알 수 있다. 이러한 그림자로 인해 가상 무용수가 실질적 육체의 모습과 같은 온전성을 유지하게 만들어 준다. 이

36) 호텐토티 비너스(Hottentot Venus)로 유럽에서 불려진 이 여인은 원래 아프리카 타르타르 족이다. 하지만 탈식민지시대 상인의 속임수에 속아 1910년 파리로 끌려온 바트만은 아무 것도 걸치지 않은 채 5년간 파티장과 '이상한 쇼(Freak Show)'에서 전시되었다. 특히 흑인여성의 엉덩이와 성기에 대한 호기심이 대단해 1815년에 죽은 후에도 해부되어 프랑스 인류학 박물관에 전시되었다.

온전성은 대상과 재현 사이를 단절 시키지 않는 친화력과 연속성, 지속성을 느끼게 해주고 있다.³⁸⁾ 이러한 신체를 바라보는 카메라의 응시는 기존의 성(sex)의 개념을 해체시킨 제 3의 인물로 남, 녀의 모습이 구분되지 않기 때문에 권력화된 시선으로 바라 볼 수 있는 여지를 원천 봉쇄시킨다. 즉, 산업화 사회 속에서 섹슈얼리티적 대상으로 여성의 신체를 상품화로 머물게 만드는 남성화된 시선(male gaze)과는 차별화 되는 시선인 것이다.

시종일관 직립자세 방향으로 움직이는 가상무용수의 신체는 카메라가 네 번째 응시하는 장면에서 4발 달린 동물을 패러디함으로써 변이를 꾀하는 행동을 취한다. 바흐찐은 난장이나 거인, 신체 일부분이 확장된 모습, 그리고 사람과 동물이 섞여있는 것을 그로테스크한 것으로 파악한다. 그로테스크함은 매끈한 표면 보다는 울퉁불퉁한 형체를 통해 침투할 수 있는 공간을 제공함으로써 상호텍스트적인 공간을 마련한다. 「고스트캐칭」에서의 가상 무용수는 발전된 현대 과학기술로 인해 생성되었기 때문에 인간미가 상실되고, 감성이 단절된 공간으로 짐작이 된다. 하지만 바흐찐이 논의하고 있는 그로테스크한 속성이 목탄 드로잉이라는 과거적 감성 매체가 드로잉 라인을 여러 겹으로 겹쳐 거칠게 표현함으로써 외부적 자극을 받을 수 있는 열린 감성의 존재로 재현된 것이다. 상호텍스트적 모습이 보이는 가상무용수의 신체 표면 뿐만 아니라 상호 교류할 수 있는 소통적 공간의 모습은 마지막 장면에서 더욱 극명하게 보인다. 이 장면에서 7명의 가상 무용수는 막대기와 같은 선으로 연결되어 있어, 서로의 움직임에 감지하며 반응한다. 예를 들어 한 명의 무용수가 팔

37) 존스는 1951년 2월 15일에 플로리다 버넬에서 가난한 이주 노동자인 아버지 어거스트(Augustus)와 어머니 에스텔라(Estella)의 12남매 중 10번째로 출생하였다. 존스는 1973년에 로이 웰(Lois Welk), 질 베이커(Jill Becker)와 함께 미국무용보호소(American Dance Asylum)라는 무용단을 조직해 활동하다가, 1982년 그의 작업 파트너이자 동성애 연인인 유태인 아니 제인(Arnie Zane)과 만나게 된다. 제인은 뉴욕 브롱크스(Bronx)에서 1947년 9월 26일에 이태리 가톨릭 집안의 둘째로 태어났다. 뉴욕주립대학(State University of New York)에서 예술사와 사진을 전공한 제인은 인간의 몸에 대해 탐구하는 작업을 하던 중에 존스와 만나 1981년도에 '빌 티 존스와 아니 제인 무용단(Bill T. Jones - Arnie Zane Company)'을 창설하게 된다. 하지만 1984년 에이즈 양성 판정을 받은 제인이 1988년 3월 30일 사망하자 존스에게 큰 충격을 안겨준다. 제인이 죽은 이후 존스는 미국 흑인 인권사회와 관련한 진보적인 많은 작품들을 만들게 된다. Martha Bremser(1999). *Fifty contemporary choreographers*, pp. 123-126.

38) 김종갑(2008). 『근대적 몸과 탈근대적 증상』(경기: 나남), p. 138.

을 뒤로 빼면 연결된 무용수는 팔을 앞으로 움직여 함께 행동하는 방식이다. 이러한 행위는 서로의 움직임에 대해 반응하고 받아내는 상호보안적인 행위로 가상공간 안에서의 가상적 신체가 소통되는 유기적 관계임을 보여주고 있다.

이 작품에서 보여지는 검정색의 공간은 가상공간 안에 생성된 무대이다. 이 무대는 한정된 공간을 지닌 기존의 무대 개념이 아닌 카메라의 응시 방향과 각도에 의해 설정되고 이동되는 공간이다. 즉, 프로시니엄무대의 경우 극장의 건축구도에 따라 객석과 무대의 위치가 이미 정해져 있기 때문에 관객은 제한된 범위 내에서의 응시만이 가능하다. 「고스트캐칭」에서의 가상무대 또한 카메라의 의도에 따라 관객은 보이는 장면만을 봐야 한다는 한계점이 있지만 공연의 기획자나 안무가의 의도에 따라 여러 가지의 무대공간 변형이 가능하다. 이 작품은 카메라가 다양한 각도의 방향으로 응시함으로써 볼거리를 제공하여 준다. 카메라의 응시 방향은 관객의 시선을 함께 이끌고 있기 때문에 관객 또한 시야의 한계를 확장시켜 준다. 이는 무대건축이 갖는 규격화된 공간개념을 해체하고 있다는 점에서 의미가 있겠다. 그리고 다양한 카메라 응시의 방향은 구도에 따라 의미하는 바가 틀리다. 예를들어 피사 대상을 아래에 놓고 이미지를 찍을 경우 그 대상은 더 하찮고, 왜소하고, 별 볼 일 없는 존재로 나타나는 경향으로 보여진다. 그래서 초라하게 보이는 모습을 찍을 때 부각을 이용한다. 반면에 양각은 이미지에 의미를 부여하여 ‘영웅화’ 할 때 많이 사용된다. 이 작품에서 다채로운 응시구도를 보여줌으로써 시선의 위치가 갖는 권력을 해체시켜 버린다.

하지만 인간을 인종과 계급으로부터 탈 맥락화 시킨 가상공간과 가상 무용수를 지켜보는데 있어 몇 가지의 의문점이 든다. 첫째는 제 3의 인물이란 새로운 개체로 환원은 되었지만 이 가상 무용수의 움직임은 교육된 춤 즉, 백인의 민족문화가 내재된 발레와 현대무용의 움직임을 기본으로 하고 있다. 그리고 두 번째로 움직임과 함께 진행된 알파벳 음성과 영어로 된 노래가사이다. 알파벳과 같은 문자화 체계는 남성화 영역의 범주이자 서양식 문자로 기존의 이성, 질서, 권력, 서열을 담고 있는 지배계층의 언어체계로 해석 될 수 있다. 또한 존스가 읊조리는 노래는 어린시절 그가 불렀던 노랫 말로 민족적 정서가 잔재된 부분이다. 「고스트캐칭」에서의 가상 무용수와 가상공간은 이러한 서구적 편향적인 잔재가 남아 있기 때문에 현실적 한계를

완벽하게 극복하지 못했다 할 수 있다. 미디어 이론가 로시 브레이도티(Rosi Braidotti)는 가상공간의 '하이퍼-리얼리티(hyper-reality)' 역시 '사회계층을 붕괴하지는 못하며 오히려 이를 심화 시킨다'³⁹⁾라고 한 바 있듯이 사이버공간 안에서 만들어지고 사용되는 대부분의 상업용 아바타의 경우 금발이나 푸른 눈 등의 서구적인 외모와 체형들을 차지하고 있다. 이런 점들을 감안해 보았을 때 이는 새로운 테크놀로지가 서구 중심으로 발달했기 때문에 여전히 서구 편향적인 사고가 남아 있음에 기인한다 할 수 있다.

결론적으로 존스의 「고스트캐칭」은 가상공간 속에서 탈신체화 된 가상무용수를 생성시켜 기존의 사회적 관념을 해체시킴으로써 저항적 담론을 내재한 몸을 보여주지만 백인문화권을 완전히 탈피해 사회문화적 담론들의 경계를 무너뜨리지는 못했다는 한계점을 지니고 있다. 그러나 사회적 체제 내에서의 규정지어지는 구분화 된 인간 유형이 아닌 환원되고 새로운 개체를 만들어내는 과정은 완전한 예가 아니라 변화 흐름들을 알 수 있다는 점에서 매우 의미가 있다 할 수 있겠다.

V. 나오는 글

「고스트캐칭」에서는 모션캡처를 통해 컴퓨터 가상공간 안에서 새로운 제 3의 인물을 창출시켜 계급, 인종, 민족, 성과 같은 사회적 인식을 무의미하게 만든다. 해체된 공간 안에서의 몸은 해체된 젠더의 모습으로 표상된다. 하지만 현대무용과 발레와 같은 교육된 춤과 알파벳을 말하는 문자 언어체계를 통해 완전한 해체가 이루어지지 않았음을 알 수 있다. 이 작품이 서구 위주의 문화가 잔류해 있어 완전한 초극이 이루어지지 않았다는 한계점은 남아 있지만, 기존의 질서들을 파괴할 수 있는 여지의 구멍을 만들어 놓았다는 것에 의미가 있다. 다시 설명하면 외적 요소 즉, 인종, 성별, 계급 등과 같은 이분법적이고 이성애적인 편견에서 벗어나 인간의 몸 그 자체에 집중할 수 있게 만든다. 이렇게 제 3의 가상인물을 재생시켜 또 다른 신체를 만든 것은 현실을 넘어서는 시도라 할 수 있다. 이것은 기존의 몸이 갖는 문화,

39) 앞의 글, p. 235.

인종, 계급 등의 다중적 측면을 내재하는 구체적인 장소인 젠더의 몸이라는 개념조차 해체하고, 새로운 젠더를 통해 현실과의 간극을 극복하게 해준다. 가상현실(virtual reality) 속에 신체를 통한 인식의 확대라는 측면은 구분되거나 차별되지 않는 공간으로 떠나려는 강력한 욕망이 반영되고 있는 것이다. 또한 이것은 현대 사회에 과학기술이 도래함에 따라 출현하는 또 다른 재현의 정치학을 예고하고 있는 것이라 할 수 있다.

따라서 이 작품이 제시하고 있는 젠더의 몸은 세 가지 측면에서 논의 될 수 있다. 첫 번째로 섹슈얼리티적인 시선을 배제함으로써 이데올로기적 시선으로부터 벗어난 주변화 된 응시로 몸을 바라보고 있다는 것이다. 푸코가 “권력은 모세관(capillary) 같은 존재 형태”⁴⁰라고 한 것 처럼 권력은 공적, 사적의 모든 권력이 곳곳에 미세하게 침투하여 작용한다. 또한 미세한 권력은 권력을 점유한 사람과 권력에 순응하는 사람간의 차이를 두지 않고, 스스로를 통제 시켜 감시함으로써 개개인의 육체를 주시하게 만든다. 이들의 작품은 무대 위에서 사회화, 일반화되어 익숙한 시선이 아닌 것을 재현시킴으로서 기존의 인식을 재구성하는데 참여 할 수 있는 기회를 제공하게 해준다. 즉, 이들의 몸은 이분법적인 성 이데올로기가 아닌 재구축된 젠더화된 몸으로 탈중심적이고, 비선형성적 속성을 내재하고 있다. 이러한 응시가 투영된 몸은 타자와 관계를 연결해주며, 그 관계를 맺어주는 기본적인 매체로 몸을 매개하고 있는 것이다. 다시 설명하면 시선은 인간관계의 기본인 권력관계와 밀접한 관계를 갖는 것이라 할 수 있다. 이것은 타자와 주체 사이에서 응시를 통해 몸 자체에 집중하게 하며, 몸을 둘러싼 담론의 발화는 권력의 배치 속에서 몸에 대한 시선을 바꿔 놓는 정치성을 갖게 한다.

두 번째는 소통적 측면이다. 바흐진은 매끈한 것이 아닌 울퉁불퉁함에서 침투 할 수 있는 여지의 공간이 열리며, 소통의 기회가 부여된다고 말했다. 「고스트캐칭」에서의 드로잉된 가상 무용수의 신체는 드로잉의 선이 여러 겹 덧칠되어 있어 매끈한 선의 형태가 아니다. 또한 마지막 장면에서 7명의 가상 무용수는 선으로 연결되어 있어, 서로의 움직임에 대해 반응하고 받아내는 소통적 행위로 가상공간 안에서의

40) 홍은영(2004).『푸코와 몸에 대한 전략』(서울: 철학과 현실사), p. 107.

가상적 신체가 유기적 교류 관계임을 극명하게 보여주고 있다.

세 번째는 무대라는 권력화된 공간의 민주적 공간으로 변모되었다는 점이다. 「고스트캐칭」에서는 가상공간이라는 열린 공간을 제안하여 누구나 공유하고 참여할 수 있는 기회가 마련된 민주적 공간을 마련하였다고 볼 수 있다. 이 공간들은 앞에서 언급한 「봉산탈춤」의 공간과 마찬가지로 관념적인 위계질서를 해체하고, 공식적인 사고를 지양하는 몸짓이 존재되는 곳이다. 이 곳에서 비로소 인간 본질에 대한 이해를 가능하게 만들어 주면서, 그러한 공간 안에는 공식적인 영웅이나 독단주의, 권위주의가 아닌 민주적 사고와 육체가 존재할 뿐이다. 여기서 주목해야 할 것은 가상공간 안에서 해체된 몸이다. 개인과 개인을 연결하는 수단으로 가장 오래된 매체인 몸은 컴퓨터 과학기술이 발전됨에 따라 인간에게 열어준 가능성으로 생물학적 성이나 민족, 인종, 계급 등을 모두 초월 시킨다는 점이다. 특히 몸의 이분법적인 사고는 사이버 공간 안에서 아바타와 같은 새로운 신체를 만들어냄으로써 근대의 권위적 인식을 해체시키고 있다. 가상공간 안에서 디지털적 재현을 통해 생성되는 젠더적 신체는 단순한 현실에 대한 모방이 아니라 사고의 해체로 이행하는 과정의 게슈탈트(Gestalt)⁴¹⁾라 볼 수 있다.

이러한 논증과정을 통해 작품 속에서 재현되는 몸에 모두 시선과 소통, 공간이라는 관점이 내재되어 젠더적 몸의 전형을 띄고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 젠더의 몸은 프로이트가 신경증의 증상을 설명하면서 언급한 ‘억압된 것의 회기(the return of the repressed)’⁴²⁾된 몸의 출현으로 실제의 몸에 대해 반란하는 몸으로서 정치성을 대변한다 할 수 있다. 즉, ‘억압된 것의 회기’는 무의식에서 억압된 요소들은 완전히 없어지는 게 아니라 끊임없이 의식에 나타나려는 경향을 지닌다는 의미이다. 이는 자유를 종식 시키는 계산된 폭력성을 갖는 극단적인 정치적 행위보다 제도권 밖의 자율적인 의사소통이 갖는 틈 속에서 계속적으로 담론의 기제(機制)로 작용된다는 점이 더욱 그 의미를 부여하는 것이다. 낸시 헨리(Nancy Henley)

41) 게슈탈트는 형태주의라고 번역되기도 하는데, 이러한 형태주의는 전체와 부분의 전체성 혹은 통합성을 강조한다. 인간-성격-사회적 맥락과의 통합된 전체, 맥락이 달라지면 바뀌게 되는 것으로 성격은 동일하지만 사회적 맥락에 따라 변할 수밖에 없는 형태를 뜻한다.

42) 케서린 벨(2007). 『의례의 이해』, 유성민(역)(서울: 한신대학교), p. 44.

또한 신체 행동이 그 사회적 맥락을 이해하는 일이며, 신체가 갖는 의사소통 형식이 말로는 드러낼 수 없는 우리들의 '진정한 자아'를 드러낼 수 있기 때문에 몸의 움직임은 언어에 앞선 것으로 간주한다고 언급한 바 있다.⁴³⁾

이것은 사회적 맥락 속에 신체의 범주를 나누는 젠더화 된 몸을 통해 무비판적으로 받아들였던 체화된 움직임이 함의하는 정치적, 사회적 의미를 재추적하고, 신체를 새롭게 인식할 수 있는 여지가 제공되었다 할 수 있겠다. 「고스트캐칭」 나타나는 젠더적 신체는 정치적 장(場)이나 직접적인 권력으로 작용하는 것은 아니지만, 절단되고 해체된 몸의 이미지를 차용하고 새로운 몸으로서 복원하여 권력의 본질을 폭로하는 전략적인 몸으로 재현되고 있음을 알 수 있다. 젠더적 신체는 잠재적으로 자유롭고 실험적인 문화 영역 즉, 기존 사회구조와는 정반대로 자발성과 사회적 융합이 되며, 평등이 강조되는 상황을 가리킨다. 서로의 관계 속에서 제도화된 구조에서 벗어날 때 잠재적이지만 더욱 강력한 정치적 담론으로 작용하는 것이다.⁴⁴⁾

여기서의 몸은 상호텍스트성(intertextuality), 다중성(multivocality)을 지니고 있기에 권력을 분산 시키는 진보의 이념 속에서 구축된 저항의 몸이라 할 수 있다. 역사적인 몸이 아닌 모든 차이를 흡수함으로써 총체성으로서의 역사를 재구성 하려는 상상된 반 역사의 몸이지만 대안적 방법과 일탈적인 제시를 통해 담론을 형성하고 동의하게 함으로써 여론을 촉발시키고, 권력에 대항함으로써 또 다른 정치적 체제를 갖추게 한다. 더불어 젠더적 신체가 재현된 무대는 반(反)억압적 공유공간이라 할 수 있다. 무용작품 속에서 젠더적 몸이 갖는 특징은 무대라는 공간 안에서 무용수의 춤추는 신체를 통해 젠더로 실현되고, 재현된 젠더의 모습은 문화적 담론을 구축하여, 권력을 향해 되받아 쓰는 역할을 하는 것이라 할 수 있겠다.

■참고문헌

강봉균 외 53인(2003). 『월경(越境)하는 지식의 모험자들』. 파주: 한길사.

43) 크리스티 아테어(1992). 『춤, 여성 그리고 남성』, 김재현(역)(서울: 이화여자대학교 출판부, 1996), p. 60.

44) 셸리 베인스(2004). 『포스트 모던댄스』(서울: 삼신각), p. 106.

- 김말복(2005). 『우리 춤』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 김종갑(2008). 『근대적 몸과 탈근대적 증상』. 경기: 나남.
- 박흥규(2007). 『예술, 정치를 만나다』. 서울: 이다미디어.
- 양선희 · 백연옥(1995). 『남성 무용사』. 서울: 삼신각.
- 조동일(2006). 『탈춤의 원리 신명놀이』. 서울: 지식산업사.
- 정화열(1999). 『몸의 정치』. 서울: 민음사.
- 홍은영(2004). 『푸코와 몸에 대한 전략』. 서울: 철학과 현실사.
- 한림미술관 · 이대 기호학연구소(1999). 『몸과 미술-새로운 미술사의 시각』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 넨시 레이놀드 · 수산 레이머-탐(1980). 『발레와 현대무용-안무가와 그 작품-』. 장정윤 · 이진수(역). 서울: 교학연구사. 1986.
- 빅터 터너(1982). 『제의에서 연극으로』. 이기우 · 김익두(역). 서울: 현대미술사. 1996.
- 샬리 베인즈(2004). 『포스트 모던댄스』. 박명숙(역). 서울: 삼신각.
- 일레인 볼드윈(2004). 『문화코드, 어떻게 읽을 것인가?』. 조애리 외(역). 서울: 도서출판 한울.
- 주디스 버틀러(1990). 『젠더 트러블』. 조현준(역). 서울: 문학동네.
- 주디스 버틀러(1993). 『의미를 체현하는 육체』. 김윤상(역). 경기: 인간사랑. 2003.
- 줄리아 우드(2006). 『젠더에 갇힌 삶』. 한희정(역). 서울: 커뮤니케이션북.
- 크리스티 아데어(1992). 『춤, 여성, 그리고 남성』. 김채현(역). 서울: 이화여자대학교 출판부. 1996.
- 케서린 벨(2007). 『의례의 이해』. 유성민(역). 서울: 한신대학교.
- 트레이시 워 · 아멜리아 존스(2000). 『예술가의 몸』. 심철웅(역). 서울: 미메시스. 2007.
- 폴 우드 외(1993). 『재현의 정치학』. 정성철 · 조선령(역). 서울: 시각과 언어.
- Judith Lynne Hanna(1988). *Dance, Sex and Gender*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Martha Bremser(1999). *Fifty contemporary choreographers*. London ; New York : Routledge

www.kci.go.kr

Robert J. Stoller(1968). *Sex and Gender*. London: Horgath Press.

이윤주(2001). 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 사진 작품에 나타난 신체 이미지 연구. 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문. 미간행.

이호경(2001). 젠더 분석 틀로 본 브레이크의 여성들. 연세대학교 대학원 박사학위 논문. 미간행.

정의숙 · 김주희(2008). 춤에서 보여지는 성(gender)적 표현에 관한 연구-박호빈의 「꼬리를 문 물고기」를 중심으로-. 『무용예술학연구』, 25:187-215.

허나영(2010). 마네의 '올랭피아', 『국립현대미술관 웹진 Art:mu』, (2010년 10월 호), 1-4.

2008. 12. 29. 성균관대학교 BK21 글로벌 시대의 프랑스 문화예술교육 핵심인력 양성팀 제 3차 대학원 세미나에서 초청강연, 「미술과 인문학」.

2009. 4. 2. 연세대학교 서산학회 철학세미나, 「주디스 버틀러: 비정체성의 젠더 계보학」.

「고스트캐칭」 DVD *Envisioning Dance on Film and Video*(2002) DVD. The Regent of California.

「고스트캐칭」 동영상 <<http://www.youtube.com/watch?v=uqnUqiU1OTE>. 2011. 10. 25>.

논문투고일	2011년	11월	3일
심사일		11월	8일
심사완료일		11월	18일

www.kci.go.kr

Meanings of Gendered Body Represented in Dance Works

-Bill T. Jones's 「Ghostcatching」-

JooHee Kim

Ph. D. of Dance

Sungkyunkwan University

This paper aims to examine the aspects and meanings of gendered bodies in dance. For this, I analyze Bill T. Jones's 「Ghostcatching」(2000) in terms of body, movement, space.

Gendered bodies in the work have three characteristics in common. First, they make it possible for viewers to focus on the bodies as it really is, without sexuality-based ideological gaze. In short, the work offer an opportunity to reconstruct the traditional understanding of the bodies by representing them other than generalized social gazes on stage. The gendered bodies redefine the bodies in a dichotomic gender ideology as those in de-centered, non-linear attributes.

Second, they suggest communicable bodies. They show the intertextual bodies that can create sociopolitical discourses by displaying unbalanced fat bodies rather than well-balanced beautiful bodies. The distorted bodies become an independent body by offering an opportunity to communicate autonomously.

Third, the stage space, which is seen as an elitist space, is transformed into a democratic space. 「Ghostcatching」 arranges a democratic open space - a virtual space - in which everyone can share and participate. These spaces deconstruct the ideological thoughts, thereby making it possible for viewers to understand the essentials of human beings.

Gendered bodies in the three works don't work as a place for politics or direct power, but the bodies are represented as strategical bodies which reveal the essence of power by deconstructing the traditional understanding of the bodies and presenting a new understanding of the body.

The gendered bodies in the works perform a gender in real stage space. They challenge to power relationships by creating cultural discourses. This research could

confirm that dance itself is political. In other words, dance does not reproduce a specific political incident, but expose political aspects in gendered bodies.

keywords: gendered body(젠더적 신체), Bill. T. Jones(빌 티 존스), Ghostcatching(고스트캐칭), virtual space(가상적 공간), deconstruction(해체)