

# 페미니즘적 시각으로 본 이본느 레이너의 작품 연구

- 「Trio A」를 중심으로 -

이 지 원

이화여자대학교 무용과 박사과정

I. 들어가는 말

II. 페미니즘의 파장과 전개

III. 60년대 이본느 레이너의 작품세계

IV. 「Trio A」에서 보여지는 여성학적 함의

V. 나오는 말

참고문헌

Abstract

## I. 들어가는 말

페미니즘적 시각으로 바라볼 때 발레사 속에 여성이라는 화두는 그다지 강력한 영향력을 발휘하는 것이 아니었다. 절대주의 왕정 당시 남성으로 구성된 루이 14세 때 춤이 그러했고 그 이후의 발레작품 속 여성의 위치가 그러했다. 무대 위에 연출된 여성의 모습은 주인공을 담당하는 남성에 반하여 상대적으로 덜 중요하였으며 내용 구성상에서는 여성이 욕망의 대상으로 탐닉의 존재이며 남성에게 주어지는 행운처럼 보여지기도 했다. 그런가 하면 반대로 아름다움이나 치명적인 악의로 지나치게 과장되어 팜므 파탈(femme-fatal)이라는 용어로 칭하여지기도 하였다.

그러나 20세기 초엽에 현대무용은 발레와는 달리 적극적이고 주체적인 여성을 소재로 움직임이 이루어졌다. 이 작품들은 모두 여성을 능동적인 인물로 구성하여 새롭게 이미지를 구축하려는 공통된 특징을 지닌다. 그리하여 무용 연구자들은 이 시기의 이사도라 덩컨, 마사 그라함, 마리 뷔그만 등에 주목하여 이

들의 작품이 발레와는 다른 특성을 가지며 남성시각에 도전하는 작품이라고 해석하기 시작하였다. 또한 여성이 처한 현실에 대한 근본적인 탐색을 시작하고 서양 발레 속에 내재된 이분법적인 극의 구조와 움직임 그리고 남성무용수와 여성무용수의 이미지까지 다채롭게 분석하며 조명하게 되었다. 이에 역사 속에 가려져 있던 여성 안무가나 작품이 새롭게 발굴되고 이에 따른 사회문화적인 배경과 함께 페미니즘적 시각으로 무용사가 재평가되기 시작했다.

따라서 본 논문에서는 포스트모던 안무가로 잘 알려져 있는 이본느 레이너의 작업 중 「Trio A」를 페미니즘적 관점으로 재해석해 보고자 한다. 이 작품은 그녀가 영화로 전향하기 이전의 작품 활동성향에 관한 요체이자 포스트 모던댄스의 역사에 대표적인 작품으로 해석되기에 큰 의미를 지닌다. 더불어 포스트 모던 작가로 분류되어 연구<sup>1)</sup>되어온 그녀를 페미니즘적 시각으로 해석하고 포스트 모던과 페미니즘이 맞닿아 있는 부분을 연구하기에 더욱 가치를 지닌다. 더욱이 그녀는 60년대와 70년대 초의 무용계에서의 왕성한 활동에도 불구하고 현재에는 영화감독<sup>2)</sup> 그리고 교육자로서 활동하고 있기에 이전의 무용작품에 관하여 새로운 관점을 부여하고 무용특성을 새롭게 접근하는 것은 그녀에 관하여 이해의 폭을 넓히는 데 도움이 되리라 사료된다. 이는 무용에 있어 페미니즘 확산을 위한 기틀을 마련하며 동시에 문제적 담론으로서의 역동적인 역할을 담당 할

1) 지금까지 선행된 이본느 레이너에 관한 연구는 미국 포스트모던댄스 초석의 한 부분으로만 연구되었고 이지현(1995) “1960년대 미국전위무용연구-이본느레이너를 중심으로-” 이후로 이본느 레이너만을 심층적으로 연구되어지지 못한 실정이다. 허나 미국에서는 무용가로서가 아닌 영화감독으로서의 이본느 레이너를 다룬 논문들이 있다. 여기에는 Erin Brannigan(2003), *Senses of Cinema*, University of New South Wales나 Scott MacDonald(1993), *Journeys from Berlin/1971 in Avant Garde Film: Motion Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 그리고 Jonathan Walley(2001), *From Dance to Film*, University Wisconsin-Madison, Graduate school, 등이 그녀를 무용가라기 보다는 영화감독으로서 중점을 두고 연구하였다.

2) 현재 이본느 레이너는 70년대 이후 영화 「Film about a woman who」나 「Murder and murder」라는 작품을 통해 페미니즘적 시각을 반영한 작가로 평가되며, 가부장적인 사회구조와 억압에 대한 고발을 소재로 하여 그녀의 작품을 로라 멀비의 연구이전에 여성주의적 시각을 반영한 작품으로 분류한다. 그리하여 스콧 맥도날드(Scott MacDonald)는 그녀에 관하여 평하기를 ‘남성적 시각(male gaze)에 의해 재현되어진 영화적 억압에 관하여 도전하는 작품’이라고 하여 영화계에 많은 파장을 불러일으켰다. (Scott MacDonald(1993), *Journeys from Berlin/1971 in Avant Garde Film: Motion Studies*(Cambridge: Cambridge University Press, p. 157)

수 있는 근간이 되기 때문이다.

연구방법으로는 문헌자료와 함께 그녀의 작품 영상을 중심으로 조사하였다. 먼저 페미니즘의 전개와 예술로의 파급을 문헌 및 논문을 중심으로 2장에서 고찰하고 3장에서는 이본느 레이너의 생애와 활동 그리고 포스트모던적인 작품의 성향을 분류하여 살펴볼 것이다. 그리고 마지막 장에서는 포스트모던적인 시각과 맞닿아 있는 「Trio A」의 각 요소를 여성학적인 시각으로 재평가할 것이다. 그러나 작품 분석에 있어서 주로 페미니즘적 시각에서 평가했으므로, 예술적 측면에 있어서의 평가나 역사적 관점에서의 의미부여가 한정되었다는 점은 부인할 수 없다. 이를 제한점으로 남겨 두고자 한다. 주지하는 바와 같이, 페미니즘적 연구 방법론은 더 이상의 보수적인 남성에게 혐오를 주는 위협적인 이데올로기가 아니며 학문의 발전과 다양성을 위해 열린 관점이기 때문에 그녀의 작품을 여성주의적 시각으로 고찰, 분석해보는 작업은 의미 있는 일이라 판단된다. 나아가 이는 안무가나 작품을 해석함에 있어 다양한 방향으로 평가하고 해석할 수 있는 이론적인 틀을 확산시키며 무용학의 발전을 제공할 수 있는 논의라고 사료된다.

## II. 페미니즘의 전개와 파장

인간의 역사는 오랜 기간 동안 남성의 우월성을 강조하기 위해 여성은 열등해야만 했으며 사회적 제도나 법률뿐만 아니라 행위까지도 남성에게 의해 통제받게 되는 여성억압의 역사를 가지고 있다.<sup>3)</sup> 이러한 배경 속에서 초기의 여성운동은 1차 2차 세계대전 이후 여성의 사회진출을 통하여 현저하게 발달하는 듯 하였다. 그러나 1930년대와 1950년대의 경제적인 대공황은 실업자의 증가를 가져왔고 이는 곧 여성들의 직업 상실로 연결되어, 여성들은 가정으로 복귀할 수밖에 없었으며 따라서 여권운동의 후퇴가 불가피 하였다. 이렇게 한동안 침체되었던 여성운동은 1960년대에 들어와 인종운동과 민권운동 그리고 청년운동의

---

3) Andre Michel(1994), 『여성해방의 역사』, 이혜숙 (역), (서울: 백의) p. 11.

출현과 함께 여성노동인구의 증가, 중산층 여성의 자각, 시민권 운동의 성장에 힘입어 여성해방운동의 새로운 활기를 맞이한다. 이에 여성문제 해결을 위하여 1968년 체계적이고 과학적인 여성학(Woman's Studies)의 이론화 작업이 시작된다.<sup>4)</sup> 이는 자유주의, 본질주의, 마르크시즘, 사회주의에 입각한 다른 이론과 연계하여 다양한 양상으로 전개되었지만 전통적인 여성성에 대한 차별과 억압에 저항하고 여성의 권리와 평등을 추구해 왔다는 공통점을 지닌다. 즉 여성이 남성에 비해 열등하다는 기존의 관념이 아니라 여성과 남성은 천부적으로 동등하다는 것을 강조하여 열등한 존재로서의 차별과 억압에 대하여 저항하고, 여성의 권리와 평등을 추구하고자 하였다. 이것은 전통과 역사에 관한 다양한 관점들이 생겨나고 이원론에 관한 해체를 시도하면서 여성의 정체성과 문화적 역할에 대한 재평가가 시작된 것이다. 이는 여성이 인간으로서 자유와 권리를 주장하며 그동안 남성 주도하에 탄생된 모든 고정관념에 대항하고 여성적 특성에 관하여 재구성하려는 움직임이었다.

이렇게 가부장적 담론을 해체하면서 포스트모더니즘과 같은 현대사상의 전락으로 강화된 페미니즘은 포스트 모던 페미니즘(post-modern Feminism)이라는 이름으로 새롭게 등장하게 된다. 처음부터 포스트모더니즘과 페미니즘이 직접적으로 연관되어 다루어진 것은 아니지만 서로의 약점을 보완하는 필요성에서 출발하여, '모더니즘이 지닌 남성중심주의와 이성중심주의에 대해 비판적 입장을 취한다는 공통점을 지닌다'.<sup>5)</sup> 그리하여 이분법적이고 이성중심적인 담론을 의심하는 포스트모더니즘의 논의가 페미니스트의 신념과 일치하여 주변의 목소리를 드러내게 하였다.<sup>6)</sup> 이는 이제까지 걸어온 페미니즘적 시각을 재숙고하는 기회를 맞이하게 되며 부정과 비판이라는 논조의 공유 가운데, 허위 보편화(false universalization), 거대담론(general narrative)의 억압적인 측면

4) Ibid, p.28.

5) 최근에는 제도와 담론 안에서 리오타르가 중심이 되는 포스트모더니즘의 개념을 예로 들며 '더 이상 해방을 이야기하는 담론이 가능하지 않은 것'으로 파악하고 진리라고 여겨졌던 믿음을 재성찰하고자 하는 움직임이 일기 시작했다.(서인숙(2003), 씨네 페미니즘의 이론과 비평, (서울: 책과 길) pp.76-77).

6) 소피아 포카(2001), 『포스트 페미니즘』, 윤길순 (역)(서울: 김영사) p. 93.

을 재평가한다. 따라서 포스트 모던의 다양성은 중심부에서 배제된 것들을 유리하게 만드는 것이고 이것은 백인- 남성- 중산층이라는 중심부를 해체할 수 있는 강한 근거라고 제시한다.<sup>7)</sup>

그리하여 포스트페미니즘은 제 3국의 문화양식과 저항문화, 타자 등 주류문화가 되지 못하는 억압된 문화에 관심을 지니며 정신분석학, 탈구조주의, 탈식민주의와 함께 발전하며 페미니즘의 새로운 구축점으로 거듭나게 된다.<sup>8)</sup> 곧 기존의 이분법적인 성이 아닌 제 3의 성(gender)을 표현하며 새로운 여성 이미지를 구축하는 것이었다. 타자로 대변되는 여성을 하나의 주체로 인정할 뿐 아니라 페미니즘을 하나의 힘으로 수용함으로써 여성의 다름을 평등의 차원에서 인정받게 하고 주변부가 아닌 중심으로 상승시키고자 한 것이다. 이러한 생각은 식수(H. Cixous), 이리가레이(L. Irigaray), 크리스테바(J. Kristeva)와 같은 페미니스트들을 통해 여성이 무, 부재, 변두리, 주변부, 억압당한 자로서 잠복하고 있는 가능성을 지닌 존재로 보고 단순한 여성운동이 아닌 새로운 문명원리와 가치를 창출하는 선도적 사상으로 페미니즘을 규정하고 있다.<sup>9)</sup>

그리고 이러한 이론의 파장은 예술로도 확산되어 서양무용사 속 성의 영역에 의문을 제기하고 성이 어떻게 권력 구조들과 밀접한 관련을 가지는지 분석하기 시작했다. 먼저 Judy Lynn Hanna가 1988년 *Dance, Sex and Gender*를 출간하여 정체성의 상징들과 우월성 그리고 차이와 욕망에 관하여 진단하고 있다. 사회구조 속에서 구축되어진 성의 개념에 관하여 논하고 성역할의 답습과 성성(sexuality)에 관하여 다층적인 해석을 이루며 서양극장무용 속에서의 남성과 여성 그리고 동성애자의 해방적인 시각을 짚어낸다. 또한 아름다움과 우월성 그리고 역할의 전복적인 관점에 관하여 설득력 있게 풀어간다. 그리고 수잔 레이 포스터(Susan Leigh Foster)는 많은 글<sup>10)</sup>들을 통해 남

7) 강남순(1998). 페미니즘, 포스트 모더니즘 그리고 탈 식민주의시대의 신학, 『포스트 모더니즘과 탈식민주의시대의 신학』, (서울 ; 대한기독교협회).p. 21.

8) 이신영(2001). 포스트모던 페미니즘을 통해 본 몸 양식과 현대패션의 관계에 대한 연구, 성균관대학교 석사학위 논문, p. 3.

9) 로즈마리 톱(2003). 『페미니즘 사상』, 이소영 (역) (서울: 한신문화사) pp. 371-405 .

10) Susan Leigh Foster(1986). *Reading Dance-Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, (CA: University of California Press 참조.

녀의 정체성에 관한 보편적인 문화가치를 제시하고 서양 역사 속의 여성들이 수행하였은 움직임과 이미지 그리고 작품 속의 여성상을 소개하고 있다. 또한 캘리포니아 주립대학교 무용학과 교수로 페미니즘 무용이론을 전공으로 하며 “무용과 성역할”이라는 논문을 통해 성차별적 인식에 대한한 크리스티 아데어(Christy Adair)는 *Women and Dance*<sup>11)</sup>라는 저서를 통해 문화연구의 틀 속에서 굳이 이데올로기라는 표현을 사용하지 않더라도 여성이라는 어휘의 함축성 속에 배어있는 이미지를 해석하고 고찰하며 영화에서 일반적으로 발견되는 남성의 시선이라는 로라 멀비(Laura Mulvey)의 개념을 발전시켜 역사 속의 여성만이 아닌 보여지는 여성 그리고 새롭게 해석될 수 있는 여성에 관하여 논증하였다.<sup>12)</sup> 또 다른 학자로 샬리 베인스(Sally Banes)<sup>13)</sup>는 초기 19세기의 무용에서부터 연대기적으로 접근하며 여성학적 관점에서 사회 고정적 시각 그리고 여성의 정체성에 관하여 성찰하고 가부장 사회 속에서 나타나는 사회 정치학과 문화적 맥락을 꼬집으며 무용작품을 해석하고 있다.

이렇게 무용에 있어서는 많은 이론가들이 다양한 방면에서 여성을 분석하고 몸을 이미지화하며 역할이나 스토리 해석 그리고 정치적인 시각과도 접목하여 논의하고 있다. 또한 문화정책 속에서 여성의 역할과 지원 등으로까지 다채롭게 접근하고 있다. 이러한 페미니즘과 예술과의 만남은 구태의연한 생물학적 여성성에 기초하여 여성 예술가들을 평가하는 것에 관한 도전이며 성별과 성, 계급, 인종과 관련하여 언어와 특권 억압의 영향을 탐구하고자 하는 것이다.

영화 속에서 페미니즘의 파장은 1975년 첫 출판된 이후 수없이 재판을 거듭해온 로라 멀비의 ‘시각적 쾌락과 내러티브’ 로써 시작된다. 이는 프로이트와 라

11) 책의 전반부에서는 정책적인 의미에서의 춤과 의미 그리고 여러 가지 요인 중에서 발견되는 복잡한 상호 관계에 초점을 맞추고 있다. 그리고 후반부에서는 춤 장르를 구분하여 여성의 업적이나 작품을 여성주의적 시각에서 분석하고 있다. 책의 방대한 분량을 한 문장으로 피력하는 것에는 한계점이 있으나 여성학적인 관점에서 무용사와 여성 이미지를 심도있게 다루고 있다.

12) 소피아 포카(2001), p. 155.

13) 위스컨신 메디슨 대학의 무용학과 극장역사학과에서 교수를 역임하며 무용에 관한 사회과학적 접근과 여성학적 접근으로 『춤추는 여성(Dancing Women)』을 기술하였다. 그녀는 사회맥락적인 해석을 통하여 결혼이라는 것에 관하여 새롭게 의미를 부가하며 극적 구성에 관하여 심도 있게 다루고 있다.

강의 정신분석학 이론을 차용하여 가부장제 사회의 무의식이 영화의 형태를 구조화시킨 방식을 보여준다.<sup>14)</sup> 그녀는 영화 그 자체가 관객들에게 특별한 쾌락을 불러일으키는 구조를 가지고 있다고 언급하며 남성시각(male gaze)이라는 용어를 탄생시켰다. 그녀의 이론은 기존의 질서를 위반하고 교란시키는 여성성이 드러나는 순간을 찾아내어 강조하고 영화적 재현을 욕망의 미장센(연출)과 환상의 자리로 이론화하여 여성과 남성을 포함한 다양한 주체의 위치를 제공하는 것이었다.<sup>15)</sup> 그녀는 영화가 어떠한 방식으로 관객들의 위치를 정해왔는가를 분석하면서 심리학적인 분석이론을 끌어들이어 이후 재클린 로즈나 테레사 드 로렌티스(Teresa de Laurentis)<sup>16)</sup> 같은 학자들이 영화에서 여성을 객관적 대상으로 보고 남성을 주체로 해석하는지에 대한 토대를 마련하였고 이는 스테이시 울프(Stacy Wolff)<sup>17)</sup>까지 이론을 확산시켰다.

미술에서는 1971년 서양미술사를 남성본위, 천재중심, 형식위주로 규정하며 최초로 페미니즘적인 시각으로 전통에 공격을 서슴치 않은 린다 노클린(Linda Nochlin)<sup>18)</sup>의 논문과 1977년으로 이어지는 존 켈리 가돌(Joan Kelly Gadol)<sup>19)</sup>의 글, 로지나 파커<sup>20)</sup>와 그리젤다 폴록<sup>21)</sup> 등 그 파장은 심층적으로 발전되고 있다.

14) Laura Mulvey(1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Brian Wallis(1999)(ed) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, (New York: The Museum of Contemporary Art) pp. 361-373.

15) 소피아 포카(2003), p. 153.

16) Sue-Ellen Case(1990). *Performing Feminism*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press) pp.17-39.

17) 그녀는 조지 워싱턴대 연극학과 교수로 페미니즘 연극 및 영화를 전공하였다. 그녀는 많은 논문을 통하여 페미니즘 영화의 형식과 영화 이미지 그리고 관객들의 반응에 관하여 연구하며 비평적 관점이 얼마나 다른 접근으로 유용하게 활용되고 있는지에 관하여 강조했다. (심정순(1999), 『여성문화/예술이론』, (서울: 동인), pp. 105-132.

18) 그녀의 연구는 예술적 성취가 작가 개인의 천재성이나 표현적 역량보다는 사회문화적 상황 또는 제도적 요인으로 이루어진다는 사회사적 견지에서 여성미술의 부재현상을 여성에게 불평등하게 주어진 예술 외적 여건과 결부시키고 있다. (Linda Nochlin(1971), *Why have there been no great women artists?* *Art News*(Jan) pp. 67-71.

19) 1977년 그녀의 이탈리아 르네상스 연구에서도 ‘여성에게도 르네상스가 있었는가’라는 문제제기 이후 페미니즘에 관한 논의가 활발히 진행되어 미술사의 경우 여성작가나 여성후원자, 여성의 재현의 문제로 삼분화되고있다. 또한 최근에는 가족과 사회제도 외에 육체, 범죄, 동성애 등으로 확대되어 보다 입체적으로 전개되고 있다.(양정무(2002), 이탈리아 르네상스 시각세계의 구성요소-시론, 『미술사와 시각문화』, p. 139.

20) 로지나 파커(Rozsika Parker)는 런던 코롤드 연구소에서 유럽 미술사를 연구하였으며 영국 여성미술사 협회의 공동 발기인으로 자수와 여성성 개념에 관하여 연구하였다.

이렇게 페미니즘에 관한 연구와 시각은 무용, 영화, 미술, 연극 등을 대상으로 폭넓은 이해와 접근을 보여준다. 단지 페미니즘이라는 용어로 그 의미를 국한시키지 않더라도 몸이나 문화 정치학이라는 단어를 사용하며 남성과 여성의 특성이나 이미지, 잠재되어있는 몸의 전복적인 가능성 그리고 권력이나 정치학적인 시각에서 해석하는 연구로 현재 활발하게 진행 중에 있다. 이는 페미니즘적 시각이 일시적인 사회 문화적 현상이 아님을 입증하는 것으로 20세기 전반에 걸쳐 여성들의 의식변화를 지칭하며 더불어 지속적으로 그 흐름이 이어지고 있음을 대변하는 것이다.

### III. 이본느 레이너(Yvonne Rainer)의 작품세계

#### 1. 포스트 모던댄스 그 이후

이본느 레이너를 이해하기에 앞서 포스트모던댄스에 관하여 개괄적으로 설명할 필요가 있을 것이다. 질 존스톤(Jill Johnstone)은 레이너를 대표적인 포스트 모던 안무가로 손꼽는데<sup>21)</sup> 1950년대와 1960년대 초반에는 젊은 안무가들이 현대무용의 한계를 벗어나 새로운 스타일과 방법을 고안하며 다양성을 가지고 작업하였다. 이들은 즉흥무용 혹은 실험적 영화나 반 테크닉적 무용, 또는 비표현 무용을 실험하였으며 무용의 범위를 확장하여 미술가, 안무가, 디자이너, 음악가들의 구분 없이 함께 활동하며 공간을 분산시키고 신체부분의 결합을 창조하였다. 이러한 실험의 중심에 있던 이본느 레이너는 스티브 팩스톤, 데보라 헤이, 트리샤 브라운 등과 함께 맨하탄을 중심으로 시간, 공간, 신체운동에 관한 인식

21) 그리젤다 폴록(Griselda Pollock)은 옥스퍼드에서 미술사를 전공하여 여성미술사협회의 발기인으로 『시각과 차이나 페미니즘의 윤곽: 미술과 여성운동』을 저술하였으며 페미니즘 미술사에 많은 공헌을 하였다. 그녀는 사회적 문맥과 기능을 중시하는 사회주의 미술사관을 채택하여 남성전제중심의 형식주의 미술사관에 도전하고 미술사를 예술과 여성과 이데올로기의 예측할 수 없는 관계의 그물망으로 파악하였다. 더불어 그녀는 성차별의 의미를 인식케 하는 비판적 기능을 수행하였다. (김홍희(1999), 페미니즘과 미술, 『여성문화 예술이론』, (서울 : 동인), pp. 221-222.

22) 셀리 베인스(1991), 『포스트 모던 댄스』, (서울: 삼신각) p. 71.





〈그림 1〉 이본느 레이너의 티칭 모습

을 재정의하였고 시인, 영화제작자 등과 함께 서로의 정보를 교환하였다. 그리하여 저드슨 댄스그룹이라 명명하고 제 1회 무용발표회를 시작으로 20회의 무용공연<sup>23)</sup>을 가졌으며 7년 동안 왕성한 활동으로 실험적인 무용을 주도하였다.

여기서 이본느 레이너의 특징이라 언급할 수 있는 것은 이전 50년대에 남성 무용가들과는 다르게 전통과는 타협하지 않고 지속적으로 부정정신에 입각하여 작품세계를 펼쳐나갔다는 것이다. 그녀는 당당한 여성 안무가로 치마나 아름다운 라인을 통해서 아름답게 보여 지도록 유도하는 움직임도 행하지 않을 뿐만 아니라 의미있는 반의도적 움직임으로 여성을 이전과는 다른 시각으로 바라보도록 이끌었다.<sup>24)</sup> 이전의 2세대의 춤에서 보여준 심각하고 진지한 춤에 관한 접근을 안무자의 내면을 분출시키는 도구로 움직임을 차용한 것이 아니라 움직임 그 자체로 환원하며 남성 혹은 여성이라는 이분법적인 구분을 지양하여 여성 춤을 재구성하는 계기를 마련하였다. 그리하여 작품 속에서는 평등주의나 통합된 성으로의 표현을 이룩하였다.<sup>25)</sup> 이러한 배경에는 미국 1960년대 포스트 모

23) 레이너의 주요 작으로는 「Three Satie Spoons(1961)」를 시발로 「종(1961)」, 「세 개의 바다풍경(1962)」, 「보통 춤(1962)」, 「우리는 달린다(1963)」, 「룸 서비스(1964)」, 「트리오 에이(1966)」, 「퍼포먼스 데몬스트레이션 1번(1968)」, 「장미의 파편(1969)」, 「이것은 어떤 여인의 이야기인데...(1973)」등이 있고 이중 대표작은 「정신은 곧 육체」라고도 제목 붙여진 「트리오 에이」를 꼽을 수 있다(김말복(2002), 『무용예술의 이해』, 이화여자대학교 출판부, pp.401-402).

24) Robert Ellis Dunn(1989), Judson days, *Contact Quarterly*, Vol. 14, No 1, Winter, p. 9.



〈그림 2〉 「After Many a Summer Dies the Swan」 중

던적 움직임과 페미니즘적 시각으로서 베티 프리단<sup>26)</sup>의 『여성의 신비』(1963)와 연관성을 제시하는 글들이 있는데 본격적인 페미니즘 운동이 일어나기 이전인 1960년대에 자의식과 권리에 관한 여성의 활동으로 이 둘을 자연스럽게 연관지어 볼 수 있겠다.<sup>27)</sup>

그러나 이본느 레이너는 70년대 이후 인디아에서의 여정과 함께 『Lives of Performers』(1972)를 작업하며 영화에 몰두하여<sup>28)</sup> 가부장제의 틀을 벗어나는 여성의 삶을 다양하게 조명한다. 1974년 제작된 필름으로 「Film about a Woman Who」는 이본느 레이너의 두 번째 장편영화로 무용수와 배우 그리고 연인들을 등장시켜 관객을 향해 행위하는 것이 주를 이룬다. 이 작품 안에서는 특이하게 자막을 보인다는지, 문자를 사용한다는지, 화면 바깥에서 나는 소리

25) Sally Banes(1998). *Dancing Women*, (NY: Routledge). pp. 215-216.

26) 20세기의 자유주의 페미니즘으로 분류되는 베티 프리단의 『여성의 신비』는 즉각적인 행동주의에는 미치지 못했지만 사회문제와 여성 불평등에 관하여 지적하고 성차이를 인정하는 가운데 특별고용이나 역차별 정책으로 실질적인 평등을 이루어지길 희망하였다. 그리하여 고용, 교육의 기회균등, 동일노동, 동일임금보장, 낙태의 자유 등을 지지하였다.(로즈마리 톰(2003), pp. 53-57).

27) 60년대 이후 미국에서는 여성에 관한 시각의 전환이 생성되었다. 61년에는 피임약이 시판되었으며 64년에는 미니스커트가 선풍적인 인기를 가도하며 유행을 낳았고 73년도에 이르러서는 낙태수술이 여성들의 하나의 권리로써 보장되기 시작했다.

28) Jane Desmond(1997). *Dance in Motion*, (Durham: Duke) p. 289, p. 294.

로 내면을 표현한다든지 하여 시청각적 표현의 확장된 영역을 경험하게 하였다.<sup>29)</sup> 또한 「Trio A」에서 감상하였던 연속적인 움직임들이 이들의 실존을 극명하게 나타나는 기제로 활용되기도 하여 몇 분간의 침묵 속에 여성들의 듀엣을 연출하기도 한다.<sup>30)</sup> 이렇게 그녀는 여성의 삶에 대한 통찰력을 미학적으로 구축하여 다양한 효과를 산출하였고 영화인으로 주목받는 계기를 마련하였다. 또 다른 영화로 「Murder and murder」(1996, 상영시간: 103분)는 60대 한 여인의 로맨스에 관하여 조명하는데 로맨스라는 것이 이성애 젊은이들에게 주목되어 있음에 반해 나이트 레즈비언 여성을 선택함으로써 한 여성의 사랑과 정체성에 관한 질문을 던지고 있다.<sup>31)</sup> 여기서 감독은 여러 대중적인 기호를 차용하여 유머를 잃지 않으면서도 고전적 영화문법에서 벗어난 실험적인 기법을 보여주었다. 또한 영화 속에서 유방암 수술로 절제된 자신의 가슴을 드러내어 여성의 건강에 관한 사회적 무관심을 비판함으로 주목될 만한 시선을 이끌어내었다.<sup>32)</sup> 그리하여 1997년도에는 베를린 국제 영화제에서 테디상을 수상하였으며 지금까지도 여러 영화제 및 게이 레즈비언 필름 페스티벌에 참가하며 다채로운 활동을 펼치고 있다.

2000년도에는 과거의 공연을 회상하고 기억하자는 기획의도에서의 Past Forward 라는 이벤트에서 「After Many a Summer Dies the Swan」<sup>33)</sup>을 제작하여 기존관습에 도전하고 저항하는 모습을 여실히 보여주었다. 허나 이제는 그

29) Jonathan Walley(2001). From Dance to Film, University of Wisconsin-Madison. Dissertation p. 35.

30) Yvonne Rainer(1974). Film about a Woman, 칼라/흑백, 105분, 미국.

31) www.Cineline.co.kr

32) 그녀는 끝임 없이 여성에 관하여 갱년기나 유방암, 레즈비언리즘, 성적 불만감 그리고 정치적 폭력성에 관하여 이슈화하며 여성을 탐험하였다. (Ann Daly(2002), The Hybrid Yvonne Rainer; Avant Garde Aesthete, Utopian Activist, *The Chronicle of Higher Education*(22, Nov. 2002)

33) 60-70년대 저드슨 그룹에서 활동하였던 트리샤 브라운, 루신다 차일드, 시몬느 포르티, 데이빗 고든, 데보라 헤이, 스티브 펙스틴 그리고 이본느 레이너가 참여한 본 이벤트는 비디오를 포함하여 강연, 전시회, 그리고 커뮤니티 프로그램을 통하여 당시의 활동을 기억하게하고 중요성을 각인시키고자하는 의도에서 출발하였다. 그리고 이본느 레이너가 참여한 본 작품은 바르쉬니코프에게 벨벳 드레스를 입고 빨간 고무공을 소품으로 주어 눈길을 끌었고 로버트(Robert Greskovic)에 의하여 월스트리트 저널지에 “비연극적인 연극”이라 평으로 춤에 관한 변화와 현존에 관하여 주의를 불러일으켰다.(Daniel Shearer(2000), Beyond Word, *Princeton Packet*(Monday, Aug. 14, 2000)

녀를 안무가라기보다는 작가<sup>34)</sup>나 필름메이커 그리고 교육자<sup>35)</sup>로서 대중에게 다가서고 있다. 이렇게 더 이상 그녀를 무용공연장에서 보는 일은 어려워졌으나 2004년 5월에 레드캣(REDCAT)의 주최로 ‘이본느 레이너의 밤’이 진행되어 「After Many Summer Dies The Swan」(2002, 31분)과 「Film about a Woman Who」(1974, 105분)가 상연<sup>36)</sup>되기도 하였고 마크페 대학(Marquette University in Milwaukee)에서 그녀에 관한 회고전이 2004년 9월부터 2005년 1월까지 진행<sup>37)</sup>되어 그녀를 잊지 않는 관람객에게 아련하지만 깊은 향수로 위안을 주었다.

## 2. 60년대 이본느 레이너의 작품 성향

「Trio A」를 여성학적 시각으로 분석하기에 앞서 그녀의 작품 속에 나타나는 특성을 짚어 볼텐데 이러한 구분은 여성학적 이해와 그녀의 작품이 어떻게 맞닿아있는지 경험하기 위해서이다. 이에 필자는 ‘일상성’, ‘오브제의 사용’, ‘무용 규범의 해체’로 나누어 60년대의 그녀의 작품성향을 구체화하여 볼 것이다. 이러한 분류는 셸리 베인스가 언급한 대로 포스트 모던의 ‘부정의 미학’이라는 개념을 생각해볼 수 있으며 그 당시 정치적 배경과 반전 운동의 상황을 작품으로 대변한 것이라 이해된다. 그녀의 안무 특성은 부정적<sup>38)</sup>이며 회의적인 색채와 더불어 다다이즘적인 성향<sup>39)</sup>으로 많은 예술작가들에게 영향을 불러일으켰고

34) 레이너는 그녀의 에세이 “A Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the Qualitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A”를 *Minimal Art, A Critical Anthology*에 삽입하여 1968년에 발간하였고 1974년에는 *Work 1961-73* 출간하였다. 그리고 1999년에는 존스 홉킨스 대학의 출판사에서 에세이, 인터뷰 그리고 스크랩으로 이루어진 *A Woman Who*라는 책을 대중에게 선보였다. (Erin Brannigan(2003), *Senses of Cinema*, (University of New South Wales, Dissertation))

35) 2001부터는 교육자로서 하버드 대학교 시환경학과 (department of Visual and Environmental Studies)에서 후학에게 많은 영향을 미치고 있다. (Jonathan Walley(2001).

36) www.redcat.org 참조.

37) Doreen Holmgren(2004), *New Art Examiner* (13, September, 2004).

38) 먼저 그녀의 작품 속에 내재되어진 경향을 부정의 이미지로 환원할 수 있는데 이는 전후 다른 예술작업에서 이루어졌던 양상과 비슷하다. 부정의 변증법으로 잘 알려진 아도르노의 사상이 존 케이지에게 유입되어 커닝햄의 작업에서 보여지는 우연성도 같은 맥락에서 언급할 수 있으며 이 당시 흥미하였던 반 예술성은 지금 컨템포러리 작품에 까지 많은 파장을 일으키고 흐름에 역행하는 것과 전통의 단절이라는 이름으로 가시화되었다.

1965년에 그녀의 선언문은 당시의 전통에 관한 의문과 해체 그리고 전위적인 작업<sup>40)</sup>으로 강력한 이미지를 발산하였다. 이는 반 예술성까지도 흡수한 것으로 지금까지 지향하여 온 모든 것에 관한 부정이 이었다.

스펙타클한 것의 부정, 기교에의 부정, 변형과 마술 그리고 그것을 믿게 만드는 것에 관한 부정, 스타이미지의 황홀함과 초월성에 대한 부정, 영웅주의에 대한 부정, 반 영웅주의에 관한 부정, 잠동사니 이미지의 부정, 공연자나 관객의 관여에 대한 부정, ...감동을 주거나 받는 것에 대한 부정<sup>41)</sup>

이것은 기존의 예술개념에 바탕을 둔 무용과는 상충되는 것으로, 무용이라는 것을 근본에서부터 재검토하고자 하는 해체정신을 살펴볼 수 있다. 그리하여 60년대 구성된 작품으로 61년도의 「Three Satie Spoons」, 62년도 「Ordinary Dance」, 「Three Seascapes」, 64년도 「Room Service」, 66년도 「Trio A」에서 곳곳에 이러한 정신을 실체화하여 나타내고 있다. 당시 발레와 현대무용 양쪽에서 거의 모든 고전적 관례를 위반하며 새로운 형의 무용을 창조하려는 시도가 나타났고 「Trio A」 이후의 무용은 마치 어떤 한계점을 넘어서는 듯하였다. 이렇게 그녀의 부정적 작업은 어떤 동작이나 어떤 자세 태도도 무용에 포함될 수 없는 것은 없다는 듯, 모든 한계에 대해 도전하는 것 같았다.

#### 가. 일상성 도입

춤에 있어서 일상성은 먼저 움직임의 통해서 경험할 수 있다. 60년대 작품 속

39) 필자는 추상주의 미술가인 남편(Al Held)의 영향을 이본느 레이너의 색채에서 무시하지 않는 데 다다의 정신은 유럽을 거쳐 미국에도 확산되면서 예술작품의 정체성에 관한 문제제기를 하고 60년대 전례 없는 문화적 동요시기에 반문화의 일환으로서 기존문화의 위선과 위계질서에 대한 대중적인 공격은 레이너의 작품에 묻어나왔다. 여기서 다다이즘적 성향은 먼저 부정정신과 함께 예술과 비예술간의 경계를 타파하고 전통적인 규범을 해체한다고 볼 수 있으며 일상성에서 새로운 미를 강조하는 것을 살필 수 있다. 또한 예술작품 어느 것도 예술가에 의해 선택되고 재평가 받을 수 있다는 시각에서 다다이즘적인 요소가 이본느 레이너의 작품 속에 보여지는 것을 살필 수 있다.

40) 전위적이라고 일컬어지는 무용공연은 공연이라는 용어가 우스울 정도로 헤프닝의 성격을 띠었다. 이는 무대가 아닌 길거리나 백화점 입구, 건물 위 등에서 무작위로 이루어졌고 관중들은 관람료를 내지 않고도 춤을 바라볼 수 있었고 이것이 예술창조행위라는 사실도 인식하지 못했다. 이것은 프로시니엄 무대를 벗어나서 다른 공간을 모색하는 것으로 자신들의 경험담이나 정치관 그리고 열정을 몸으로 나타내는 것이다. 이는 지금까지 지배적인 인식하에 문화적 관념을 뒤엎는 것이며 보수적인 규정에 저항하는 행위였다.

41) Yvonne Rainer(1998). No Spectacle, *Dance Studies Reader*, (NY : Routledge) p. 35.

동작들은 한마디로 단순한 움직임들이다. 1962년 「보통 춤 Ordinary Dance」에서 시처럼 쓰인 자서전을 낭독하는 가운데 레이너의 단순한 동작이 반복되었다. 또한 베를리오즈의 레퀴엠에 나오는 튜바 미람(tuba miram)에 맞추어 무용수가 아닌 일반인을 포함한 열두 명이 평상복을 입은 채 무대를 뛰어다니는<sup>42)</sup> 그들의 움직임 속에서는 어떠한 전문성도 찾아볼 수 없으며 모두 일상적인 움직임일 따름이다.

1966년 작품인 「Trio A」에서도 마찬가지이다. 한명의 무용수 혹은 동시에 여러 명에 의해 4분 30초 동안 진행된 구성에서는 비틀림이나 흔들림 혹은 걷기, 구부리기, 구르기, 쭈구리기, 머리와 팔의 작은 동작들이 혼합되어 제시되고 어떤 동작도 강조되지 않는다. 이는 보통의 신체에서 일반적으로 일어날 수 있는 속도감으로, 특별한 특색을 찾아볼 수 없으며 각 동작은 느긋한 통제의 느낌을 전달한다.<sup>43)</sup> 어떠한 측면을 강조하지도 않는 채, 완전히 자족적인 행위로서 장식적이지도 않으며 정지나 포즈 혹은 액센트도 없이 관객들을 대면하는 것이었다. 작품 속에서 그녀의 솔로는 관객으로부터 멀리 떨어져 무릎을 구부리고 도는 것에서부터 시작되는데 그녀의 팔은 자유분방하게 흔들리고 에너지는 느껴지지 않는다. 이어 앞으로 두 걸음을 걸어 나오는데 그녀의 모습은 공연을 참여하고 있는 무용수로서의 모습이 아니다. 이것은 버스를 기다리고 있는 평범한 여인의 모습과도 같으며 관객을 의식하지도 바라보지도 않는다.<sup>44)</sup> 그녀는 마치 거리를 지나는 일상 속에 여인과도 같다. 또한 「Three Seascapes」에서 세부분으로 구성되는 솔로는 뛰기와 이동하기 그리고 소리 지르기로 구성되어 있으며 무대를 가로지르며 앞뒤로 확보하는 모습<sup>45)</sup> 속에 전문적인 무용수는 발견되지 않는다

이것은 단지 일상적 동작 뿐 아니라 의상과 소리에도 일상성이 도입되는데 「Trio A」의 작품 속 의상은 헐렁한 바지나 티셔츠가 대부분이고 흔히 신고 다니

42) 셀리 베인스(1991). p. 73.

43) Yvonne Rainer(1974). *Work*, (New York: NYU Press), p. 71.

44) Jane C. Desmond(1997). pp. 289-303.

45) Sally Banes(1998). p. 218.

는 운동화도 보여진다. 「Three Seascapes」(1962)에서도 추상적이거나 표현적인 것을 의도하는 것이 아닌 겨울 코트와 긴 흰 천으로 구성된 의상이 등장하였다. 이는 평범한 모습과 동시에 생활소품을 통해 일상과 밀접한 관련을 강조하는 것으로, 이제까지 과장되고 고정적인 사고를 기반으로 이루어진 무용공연에 반기를 들며 일상적인 생활 속에 춤을 언급하는 것이었다.

1961년도 작품인 「Three Satie Spoons」에서는 얼굴 앞에서 손가락을 비틀어 돌리는 움직임이나 끄끙대기, 비명지르기, 짖어대기와 같은 소리와 소음도 등장하였다.<sup>46)</sup> 이는 조화로운 선율과 함께 어우러지는 무용공연이 아닌 구체음 악과의 접합으로 몸의 무한한 가능성을 예시하는 것이었다. 알랭 로브그리에가 인물이나 스토리 또는 행동이 없는 새 소설을 주창했듯이 레이너는 동작과 인간의 육체까지 포함된 사물의 객관적 현존을 그대로 인식하려는 듯한 새로운 무용을 제기한 것이었다.<sup>47)</sup> 이렇게 레이너의 일상성은 하이데거의 ‘평범한 것이란 평범한 것이 아니라는 함의를 되새기게 하고 평범한 것을 비범하며 신비스러운 것으로 전환시킨다.’<sup>48)</sup> 여기서 우리는 평범한 동작들을 생소하게 혹은 성찰하게 하는 그녀의 힘을 발견하게 된다. 그녀의 작품은 고전적인 작품에서 보여지는 우아함이나 고상함 그리고 장식적인 것이 아닌 소재의 진실함, 더불어 우리와 존재하는 실재적인 것으로서 예술의 범위를 확대시킨 것이었다.

## 나. 오브제 사용

다음은 이미 실생활에서 사용하고 있는 오브제의 활용이다. 1964년 「Room Service」에서는 각각의 팀이 대장놀이를 하는데 찰스 로스의 고물가구가 등장한다. 이는 게임의 구조와 작업 지향적 도구들이 포함되는 것이었고 오브제에 대한 조작은 그들의 표현적 특질을 남김없이 드러낸다. 그녀는 대상물을 나르고 매트리스나 베개(pillow)를 사용하며 중심을 잡는다. 이것은 앞으로의 무용 방향의 변화를 암시하는 것으로 무용에서 이러한 오브제의 사용은 이용된 동작

46) 크리스티 아데어(1995), 『춤 여성 그리고 남성』, (서울: 이화여자대학교 출판부), p. 212.

47) 쉐리 베인스(1991), p. 74.

48) Ibid, p. 85.



들의 유형과 퍼포먼스 방식 모두의 변화를 초래하게 되는 것이다.

이 매트리스는 특정한 이미지 때문이 아니라, 유연성을 포함한 소재로 적합하였기에 도입되었고 육체의 행위를 통해 무용을 재구축하려는 시도로 해석할 수 있다. 작품 속에서 무용수에게 들려지고 운반되고 겹쳐지며 접어지는 매트리스는 나름의 의미가 부여되어 관객에게 제시될 수도 아닐 수도 있다. 여기서 다다이스트로 분류되는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp 1887-1968)<sup>49)</sup>의 작업이 연상되는데, 캔버스의 예술공간이 순수하고 절대적이라는 관념을 과감하게 탈피하여, 실제적인 일상 공간과 예술적 공간 사이의 차이점을 제거시켜 버렸다는 점에서 유사하다. 뒤샹이 「샘」을 출품하기 위해 소변기를 선택했듯이 레이너는 매트리스를 선택하였고 그 대상은 새로운 작품 속에 새로운 소재로 등장하여 친숙한 물체에 대한 새로운 사고를 유발하게 만든다.

이렇게 공연 속 오브제의 등장은 이미 존재하고 실생활에서 사용하는 물체를 ‘바라보게’ 하고 ‘낯설게 하는’ 개념으로 전환시킨다. 생활 속에서 늘 사용하고 있던 어떤 생활용품이 작품 안에 도입되고 대상화된다는 것은, 마치 뒤샹이 변기를 예술작품으로 전시했던 것과 같이 그 오브제를 미적 감상의 대상으로 전시하는 효과를 유발한다. 이 속에서 행위와 참다운 동기는 바로 왜 그런 행위를 하는가를 새삼 생각하도록 만드는 데 있으므로, 이것은 하나의 극적인 제스처이자 스펙터클이 되는 것이다. 다시 말하여 레디메이드(ready-made)된 소품을 등장시킴으로 기존 예술에 도전하고 일상적인 물품으로 생활과 예술의 동일성을 산출해내는 시도로 평가할 수 있다.

이와 같이 오브제를 사용하는 방식은 일 중심의 동작 및 놀이 구조와 더불어

---

49) 마르셀 뒤샹(1887-1968)은 프랑스 블랭빌에서 출생하여 파리에서 미술공부를 하면서 아폴리네르, 레제드의 입체파 화가들과 교제를 가졌다. 1913년에는 뉴욕에 가서 아모리 쇼에서 〈계단을 내려오는 누드〉를 발표하면서 악명을 얻었고 그 후 전통적인 기법을 포기, 1914년에 레디메이드(ready-made)를 창안하여 계속적인 실험작을 만들었다. 1915-1923년 사이에 유리 작품을 만들었고 다다적인 경향의 「소경」, 「통통」의 편집인으로 활동하였다. 1919년에는 파리로 돌아와서 파리의 다다그룹과 함께 활동하였고 문학지에 수차례 기고하였다. 1923년 이후에는 미술을 거의 포기하면서 초현실주의에 관계하였고 만 레이와 함께 추상영화를 실험하는 한편 예술에 관한 많은 글을 남겼다(John Golding(1973), *Duchamp*, (London: Allen Lane the Penguin Press), p. 57.



후에 레이너가 동작에서 표현적 측면을 제거하기 위해 창조한 방식 가운데 하나였다.<sup>50)</sup> 이것은 전통춤과의 결별을 의미하며 상징적인 소품과 무대장치로 연상 작용이나 안무가의 표현의 완성을 경험하는 것이 아니라 대상물 자체를 제시하며 관객에게 친숙함을 불러일으키고 왜 이러한 오브제를 사용하는가에 관한 질문을 갖게 하는데 중점을 둔 것이다.

#### 다. 무용규범의 해체

그녀는 음악에 관한 관념도 과거와는 상이한데 작곡된 조화로운 음악반주가 아닌 불규칙한 소리나 소음이 등장하기도 하였다. 이는 음악과 움직임과의 조화도 파기하는 것으로 초기작품인 「둘을 위한 사티」에서는 음악이 무용의 반주가 된다는 고정관념을 버리고 음악의 구조만을 고려하여 움직임이 행하여진다. 움직임과 음악과의 구조적 결합에 대한 실험이 아주 평범한 동작 즉 무용동작으로서 훈련을 요하지 않는 동작에서부터 시작되어 어색하고 거북한 동작까지 전통적 제한과 규칙을 전복하는 방식으로 움직임의 순수성을 추구하였다.<sup>51)</sup> 또한 1966년에 행해진 「Trio A」에서는 발코니에 나무 조각이 떨어지는 소리에 맞추어 움직임을 행하기도 하였다.

또한 「Trio A」에서는 우리가 이제까지 중시했던 무용규범들을 해체하고 있다. 예를 들어 「정신이 근육」이라는 작품에서 진행된 3편의 솔로는 똑같이 강조된 움직임들의 연속적인 흐름을 통해 진행된다. 클라이막스도 없고 공연자들이 자신의 수고를 구태여 감추려는 시도 또한 하지 않는다. 이를테면 공연자는 한 쪽 다리만으로 균형을 잡음으로써 의도적으로 관객을 불안하게 몰고 가기도 하고 관객을 바로 쳐다보지 않으며 포엣트를 하지 않는다는지 하여 무용규범에 도전하는 모습을 보인다.<sup>52)</sup> 이것은 무용을 무용으로서만 바라보고 해석하는 시선에 대한 단절을 의미하며, 뭉툭(chunky)한 느낌을 주는 몸으로서 성에 의해 결정되거나 성역할을 요구하는 움직임을 배제하려는 시도인 것이다.<sup>53)</sup> 다시 말해 여

50) 크리스티 아테어(1995). p. 205.

51) 이지현(1994). 미국 전위무용연구, 이화여자대학교 석사논문, p. 49.

52) Ibid, p. 181.

성 혹은 남성과 같은 성에 관한 관념 같은, 전통적 고정관념에 관하여 질문을 던지고 기존의 생각을 전복시키고자 하는 의도였던 것이다. 즉 무용이란 불변적인 실재가 아니라 계속적인 변용과 적응이 가능한 다변적인 개념이라고 해석한 것이다.

이렇게 그녀의 주 관심사는 ‘벗 부리기’라고 불리우는 무용태도를 배제하는데 있었던 것으로 레이너는 작품을 자기 특유의 개성을 변모시키지 않고 평범하며 예상할 수 없는 동작을 발견하고 사용하였다.<sup>54)</sup> 한 예로 레이너는 미술가인 로버트 라우센버그와 로버트 모리스와 함께 「6중주의 일부」라는 작품을 통해서 해체적 작업을 실험하였는데 그 작업방식은 다음과 같다.

한마디로 그녀는 작품 속에서 “무”를 선포함으로 기존의 것들을 파괴하며 또 다른 의미로의 “유”를 상징하였다.

이에 단순히 전통 뿐 아니라 모든 것을 부정하고 의식을 백지화하며 본질을 재구성하고자 하였던 그녀의 노력은 포스트 모던적 시각에서뿐만 아니라, 성에 관한 페미니즘적 시각으로 해석할 수 있다는 가능성을 제언하고 싶다. 기존의

〈표 1〉 이본느 레이너의 해체작업<sup>55)</sup>

OBJECTS		DANCES
1. 예술가의 손 역할 2. 부분들의 위층적 관계 3. 텍스츄어 4. 형태의 언급isd 5. 환상주의 6. 복잡, 세부성 7. 불멸성	제거 또는 감축시킨다	프레이징 발전과 절정 변화: 리듬, 형태, 다이내믹 성격 공연 다양성: 프레이즈와 공간영역 절묘한 재주와 완전히 확장된 신체
1. 공장제작 2. 단일형태와 단위들(modules) 3. 단절 없는 구성 4. 연관 없는 형식 5. 실재성 6. 단순성 7. 인간적 스케일	이(가) 대처한다--를	힘의 균등과 발견된 동작 부분의 균등성, 반복 반복 또는 분리된 사건 중립적 공연 작업적 행동 하나의 작은 동작, 사건, 색조 인간의 스케일

개념에 입각한 무용을 전적으로 거부하고 의심하며, 이전에는 결코 존재하지 못했던 것을 발견하고 재평가하는 행위가 페미니즘에 관한 해석과 상통하기 때문이다. 이에 포스트 모던과 페미니즘이 밀접한 상관관계를 다음 장에 걸쳐 살펴볼 것이다. 이는 포스트모더니즘의 핵심으로 대두되는 부정의 이미지가 전통과 기존 관념의 해체 뿐 아니라 전통적인 성 의식까지도 전복시킬 수 있는 규준을 마련하였다는 것이기에 가치가 있다고 사료된다.

#### IV. 「Trio A」에서 보여지는 여성학적 함의

1966년 1월 10일 「Trio A」는 스티브 팩스턴과 데이빗 고든 그리고 이본느 레이너에 의해서 저드슨 교회에서 공연되었다. 본 작품은 세 사람이 동시에 솔로를 추는 것으로 4분 30여초가 소요된다. 이 당시에 제목은 ‘정신이 근육이다’ 1부였고 완성판은 1968년 4월 11일, 14일, 15일 앤더슨 극장에서 공연되었다. 이 공연은 모두 8부분으로 나누어져 있고 음악과 대사로 이루어진 아홉군데의 막간이 있다.<sup>56)</sup> 본 작품은 남녀 구분 없는 움직임이 특징적이며 또한 구성상의 절정이나 움직임에 있어서도 잘 훈련된 무용수를 상기시키지 않고, 특별한 기술이나 노력 없이 움직임 자체를 감추기보다는 드러내어 관객이 감지할 수 있도록 의도하였다. 이들은 연속적으로 움직이며 움직임에 주목하게 하지만 감상이 그리 간단하지만도 않으며 이들 어느 누구도 관객을 의식하거나 눈을 맞추려하지 않는다. 심지어는 등을 보이며 춤을 선보이기도 하기에 표면적으로 보여지는 것보다 감추어진 내실에 관하여 말하려는 의도가 강조되는 것으로 가늠된다. 사실 움직임을 통해 무엇을 말하려는 것이라기보다 이들의 지성적 노력에 주목해야한다고 설명하는 편이 더 맞다. 이들은 관객에게 멋진 움직임을 보여주거

53) Elizabeth Demster(1998). *Women Writing the Body, Dance Studies Reader*, (London: Routledge) p.227.

54) 셸리 베인스(1991). p. 81.

55) Jean Morrison(1979). *The Vision of Modern Dance*, p. 141.

56) 이지현(1994). 앞의 글, p. 59.

나 설명하지 않음으로 해서 현존하는 몸이라는 실체의 경험을 목적으로 한다. 이것은 눈을 통해서 소통하려 하기보다는 관객과의 교감을 통해서 춤을 추고 있는 자의 내면을 바라다보게 의도한다. 여기에는 남성과 여성의 구분도 잔존하지 않고 성적 전신나 육감성도 보여지지 않기에 금욕적인 특징으로까지 해석된다. 무대 오른쪽 중심부에서 시작되는 공연은 그녀가 옆으로 서서 어깨, 머리 등 간단한 분리 동작들을 연속적으로 행하는 것을 볼 수 있으며 운동화, 풍성한 티셔츠 그리고 운동복 바지의 착용으로 움직임 그 자체를 강조하고 여성 몸에 관한 이해를 기존과는 다르게 전이시키는 것으로 설명할 수 있다. 이에 본 연구는 이러한 사례를 이본느 레이너의 솔로 춤을 중심으로 페미니즘적 관점을 추출하여 분석적으로 살펴보고자 한다.

## 1. 대상적 시선으로서의 여성 배제

첫 번째는 시선에 관한 이해이다. 여기에 등장하는 여성은 이본느 레이너 한 사람이지만 그 누구와도 시선을 교류하지 않는다. 그녀는 작품을 통해서 여성에 대한 시선을 관객으로 하여금 배제하도록 유도한다. 그녀는 작품 중에 관객을 바라보지도 바라보는 관객을 응시하지도 않는다. 일반적으로 관객의 초점은 춤이라는 특성으로 인해 몸과 움직임을 중심으로 따라가게 되고 이들이 연출하는 행위를 무의식적이든 의식이든 받아들여 무용수에게 투사한다. 여성무용수의 경우 춤을 추면서 관객의 취향에 반응하여 고정관념화되어있는 여성을 움직임을 통해 보여주고 관객이 기대하는 여성으로 자리매김한다는 것이다. 이러한 예는 발레 여성무용수에게 찾아볼 수 있는데 아름답고 긴라인 그리고 우리가 여성스럽다고 규정하는 몸짓에 부응하며 보여지는 대상으로서의 구성적 움직임을 연출한다. 그러나 레이너의 춤은 관객의 가치관이나 욕망에 저울질 당하거나 종속당하지 않으며 여성의 자율적인 규제로 강력히 주도하며 작품을 이끌어간다.

공연의 중간 부분 레이너가 몸을 앞으로 향하게 하고 관객을 향해 움직이는 동작을 행할 시에도 그녀의 시선은 왼쪽 허공 위를 바라보며 관객들의 시선을

자연스럽게 그쪽 방향으로 전환시키고 그녀가 무엇을 보고 있는지 생각하게 한다. 이것은 지금까지 여러 이론가가 주장한 바와 같이, 무용작품에서 여성이 대상화 되는 상황이 연출되던 것에 반기를 드는 데 의미가 있다. 대상화는 커녕 날카로운 외침과 몸부림을 통해 남성 관객에게 시선을 뒤돌아서 제공하는 것이다. 말하자면 관객이 여성을 바라볼 때 감상되고 보여지는 아름다운 몸이라는 미적인 즐거움을 빼앗아 정치적이고 공격적인 관점으로 재감상하고 이러한 사유에 관하여 진지하게 사고함으로 여성사물화와 대상화의 인식을 배제하도록 유도하는 것이다. 이는 여성의 몸이 대상화되어지는 무대 속에서 가부장제의 단선적인 흐름을 교란하고 파괴하며 관객으로 하여금 여성에 관한 이해를 재구성하게 하는 것으로 생각해 볼 수 있다.

레이너의 곳곳에 묻어나는 움직임은 관객의 응시에 반응하여 움직이는 것이 아닌 의도 깊은 연출로 안무가의 주관에 따라 반응할 수 있는 주체로 자리매김하는 것이며 그 어떤 남성이나 여성의 시선에 응답하지 않는 능동적인 여성의 움직임을 보여주고자 하는 의도적 행위인 것이다.

## 2. 여성의 몸에 관한 참된 의미 제언

일반적인 여성무용수의 몸은 외적인 아름다움에 초점이 맞추어져 얼굴이 예쁘고 키가 크며 팔 다리가 길고 그러면서도 순수함을 갖춘 여성으로 보여진다. 그리하여 욕망의 대상으로 등장하거나 여성의 아름다운 몸이라는 구속 속에서 한정되어 나타나고 특출난 외모는 이미지를 극대화 시키게 된다. 그러나 이본느 레이너의 작품 속 여성은 여성의 육체에 대한 시각의 변화를 유도하여 전통적 여성관에 도전한다. 그녀의 공연에서의 여성은 육감성을 자제하고 여성의 정체성을 강조하는 것이다. 이제까지의 여성에 관하여 그녀의 언급대로 ‘생각의 빈약이나 자기도취, 교묘한 성 노출증에 관하여 강하게 분개하는 것<sup>57)</sup>으로 여성의 육체를 가시적으로 드러내지 않고도 나타내고 또한 미로 대표되는 팔등신의 여성 몸이 등장하지 않음으로써 여성의 또 다른 전형을 보여주고자 하는

57) Christy Adair(1990). p. 211.

것이다.

평범한 여성의 몸에 관한 이해와 보여짐은 육체에 의해 구속당하는 것에서부터 벗어나 자신의 육체를 진지하게 성찰하고 표현하는 것으로 해석된다. 늘씬하지도 정제된 여성 몸이 나타나지도 탄탄한 색시함으로 무장하지 않은 여성이 시각적인 쾌락이나 미화된 육체의 전시를 거부하고 있다. 이는 여성 몸에 관한 진정한 의미와 존엄성을 회복하는 것으로 남성의 욕망적 재현을 거부하는 것이다. 이는 여성의 몸과 응시 그리고 욕망의 어긋남을 통해 작품을 감상하는 동안 이제까지 감지하지 못했던 고정관념을 버리고 영긴 실타래를 한올 한올 풀어가듯 인간 심연에 관하여 응시하고 랑데부를 통해 깨닫게 하는 것이다.

그리하여 이후 보여지는 여성의 몸이나 동작 그리고 자세에 관한 교정이 이루어졌는데 이는 여성 본연의 성과 이미지를 예술작품이라는 창구를 통해 인지하게 하고 재성찰하게 된다. 그리하여 여성 몸을 주체적이고 중심적인 관점으로 보고 하나의 긍정적인 모델상을 제시하는데 본 작품은 표본이 될 수 있으며 여성의 몸에 관한 다양한 폭과 이해의 가능성으로 다가갈 수 있는 답론을 제시하는 데 기여하는 것이다.

### 3. 평범하지 않은 평범한 의상

이것은 3장에서 ‘일상성’이라고 언급한 의상의 의미와 맞닿아있다. 포스트 모던으로 해석되어질 때 강조되는 추리닝과 같은 의상이 보여주는 평범함과 일상성의 의미는 명료하지만 페미니즘적 관점으로 다시 읽을 때는 많은 함의를 지닌다. 사실 이전의 무용작품에서 여성 의상은 자연스럽게 몸매가 강조된 것이 대부분이고 의상에 몸을 맞추기 위해 육체를 단련하는 경우도 왕왕 있었다. 이는 육체만으로 국한된 의미일 뿐 아니라, 억압과 강박관념으로서의 잣대가 반영된 것으로 해석할 수 있다. 이에 반해 편안한 검정 상하복 차림의 이본느의 의상은 지금까지 발레에서 보여진 불필요하게 벗은 여성의 몸이 표현의 자유라는 주장이나 이러한 미명하에 남성적인 시선을 환대하며 몸을 전시하는 남성중심 관점에서의 탈피를 보여주는 것이라 할 수 있다.

‘자유’라는 합성 속에 이사도라 던컨과 레이너의 활동을 비교해 본다면, 둘은 같은 춤 작업을 이룩하였지만 성적 응시에서 레이너는 이미 여성성을 재구축하고 전시되는 대상체가 아니라 교묘한 성노출증을 극복한 주체자로서 설명할 수 있다. 이는 고정관념 하에 구별되어지는 성이 아닌 그리고 편협하게 한쪽의 것으로만 치우쳐진 것이 아닌 앤드로기니적(androgyny)적 여성의 가능성을 밝히는 것이다.

이는 춤이라는 인식을 강조하며 편리하게 춤을 출 수 있는 것으로 남성과 같이 신축성 있는 바지와 운동화로 무대에서 가시화되는 것이고 동시에 매끈한 다리에서 자연성을 강조하며 시스루(see-through)적인 의상을 걸치고 몸을 드러내는 작품과는 구별되는 것이다. 이것은 나체를 전시하였던 경우와도 구분되는 것으로, 흔히 표현의 자유라고 항변되는 벗겨진 몸이 결국 남성시각에 부응하고 전시되는 것으로 해석될 수 있음을 간과하지 않은 것이다. 곧 나체에 의한 시위나 표현은 행위자의 표현이 정치적인 것으로 반영되기도 전에 그 의미가 중화되어버릴 수 있다는 우려를 배제하지 않은 것이며 나체 혹은 여체를 드러내는 의상 속에 이들의 주체성이 사라져버릴 수 있다는 것을 자각하는 행위라고 해석할 수 있겠다.

#### 4. 움직임 속에 배어있는 지성

움직임의 측면에 있어서도 남성적 시각에 부응하는 여성의 모습이 아닌 한 인간으로서의 움직임을 표출하며, 지금까지의 무용 전통과 인습에 반항하는 무용수답지 않은 움직임을 드러낸다. 그녀는 그저 걷고 이동하며 심지어는 수술 후에도 자신의 작품을 「회복기의 춤」으로 지칭하며 공연하였다. 그녀의 움직임은 고도의 테크닉으로 치장되거나 이전에 발레리나처럼 휘어지는 가슴, 혹은 높게 차올리는 다리의 라인이 강조되지 않고 평범하게 뛰고, 걷고, 미끄러지는 운동성이 강조되는 연속적인 움직임이었다. 여기에 셀리 베인스의 글은 작품에 관하여 움직임의 특성을 잘 나타내고 있다.

발 자세는 좁은 편이며 평범한 발디딤이 있고 발레처럼 턴 아웃 스탭도 아니



〈그림-3〉 「Trio A」중

며 그라함의 극도로 좁은 스텝도 아니다. 관객에게 친숙한 선은 금방 깨어지고 안락함은 존재하지 않는다. 무용수의 시선은 관객을 향하지도 않으며 스텝도 강하거나 높지 않으며 발레리나나 커닝햄의 스타일처럼 활과 같이 긴장시키지 않는다.<sup>58)</sup>

그렇다면 이렇게 공연 같지 않은 누구나 행할 수 있는 움직임을 중심으로 구성된 「Trio A」는 무엇을 말하고자 하는가? 이것이 이본느 레이너가 관객들에게 반문하고자 하는 주된 포인트이다. 그녀는 왜 관객들 앞에 서서 움직이고 있는가. 지금까지의 여성은 무용작품 속에서 아름답게 포장되어지고 보여지는 여성으로 등장하였다. 인형처럼 작은 머리와 긴 팔 그리고 특출한 움직임의 과장된 연출로 관객을 사로잡기도 하였다. 그러나 무대 속에서 레이너는 일상에서 나타나고 대화하는 인간으로 누구나 가능할 수 있는 움직임이라는 매개체로 대중화를 실현하며 여성의 이미지와 발언을 다른 지점에서 해석하고 판단케 하는 것이다.

그리하여 「Trio A」속의 여성의 움직임은 과거의 여성상을 벗어나 남성관객에게 대응하지도 호응하지도 않으며 의식 있는 여성으로 주체성을 드러낸다.

58) 셀리 베인스(1991). 전게서, p. 79.



여기서 레이너는 다른 무용수와 같이 비틀거나 신체 각 부분 돌리기, 안정된 스윙, 쭈그림, 머리 돌리기, 움츠림, 단조로운 움직임, 남성과 가히 구분되지 않는 발 스텝 등<sup>59)</sup>으로 한 여성에게 주목하게 하지도 않으며 개성적인 움직임도 배제함으로 충실하게 춤이라는 것에만 초점을 맞추고 있다. 사실 움직임에 있어서 전문 무용수의 형식성을 드러내지도 않으며 관객을 만족시키지도 않기 때문에 이 여성이 무슨 생각으로 춤을 추고 있는가 지각하도록 만드는 것이 목적이다. 한 평범한 여성이 왜 춤을 추고 이러한 움직임을 행하고 있는가에 관한 진지한 반문을 행하게 만들어 ‘생각하는 여성’으로 바라보게 한다. 이것이 바로 레이너가 의도한 움직임의 함의로 이러한 움직임을 통해 지성적인 시도로 자연스럽게 흡수되도록 유도하는 것이다.

## 5. ‘무’로 상정된 플롯(plot)

마지막으로 언급할 수 있는 것은 플롯(plot)의 배제이다. 통상적인 무용극에서는 여성과 남성의 사랑 이야기가 주된 테마로 부상하고, 등장하는 여성들은 라이벌 관계나 과장된 캐릭터로 보여지는 것이 대부분이었다. 여성이 주인공이더라도 혹은 스토리를 진행하는 듯이 보이더라도 결정적인 순간에는 남성의 구원을 기다리거나 도움을 받은 후에야 행복하게 된다는 결말을 보이고 있다. 혹은 남성의 보호를 받는 존재로서 여성의 행복감을 표출하고 결혼이나 임신 그리고 모성이라는 수식어가 당연한 것이고 자랑스러운 것으로 연출된다. 캐릭터의 한 예로 성녀나 팜므 파탈(femme fatale)이 등장하는데 이것은 여성의 사악함을 강조하면 강조 할수록 또 다른 여성은 착하게 보여진다는 이점이 있으며 동시에 팜므 파탈의 죽음이나 응징은 또 다른 여성이 피해를 입었음에도 불구하고 동정을 받게 되기에 반사이익을 얻은 효과가 있다.<sup>60)</sup> 이는 자연스럽게 관객으로 하여금 이분법적인 여성상이라는 한계를 짓게 하여 여성의 역할을 고정시키는 결과를 양산한다. 더불어 왜곡된 관점으로 성녀를 이상적인 것으로 뇌리 속에

59) *ibid.*, pp. 78- 80.

60) 이지원(2004). 20세기 초 무용에 나타난 팜므파탈에 관한 연구, 『무용예술학연구』 14집, 참조.

기억되게 한다. 이는 여성에게 선한 여성으로서의 아내와 어머니로서의 삶을 부각시키는 베티 프리단의 ‘신비 콤플렉스’<sup>61)</sup>을 연상하게 한다.

그러나 이본느 레이너의 4분 30초간의 플롯 없는 진행은 스토리의 한계를 탈피하고 여성의 독립적이고 강력한 진행으로 이끌어지며, 남성과 상관없는 혹은 독립적인 표현으로서, 여성에게 잔류하던 남성적 시선을 배제한다. 이는 무에서부터 여성을 다시 생성시키고 만들어가자는 외침이며 여성 정체성에 관한 진지한 인식과 더불어 진보적인 여성상을 양산할 수 있는 기반의 구축으로 설명할 수 있다. 정체된 지금까지의 여성역할이나 표현이 아닌 새롭게 역동적으로 창조할 수 있는 여성상을 페미니즘적 시각으로 제시한 것으로 해석할 수 있다.

이렇게 본 작품은 지금까지 남성 중심의 문화 속에서 부정적이고 열등하게 여겨졌던 여성문화에 대해서, 여성의 의미와 시선을 재구성하고 여성의 눈으로 그 의미들을 새롭게 살펴봄에 대한적인 여성문화의 방향을 제시하고 있다. 또한 여성문화경험에 대한 비판적 성찰을 통해 여성이 진정 문화의 주체가 되어야 한다고 제시하고 있으며 객관적 평가의 대상인 타자로서가 아니라 스스로 평가하고 의미화하려는 의지가 반영되어 있다고 언급할 수 있겠다.

## V. 나오는 말

무용이라는 장르에서 여성이 주체적이며 능동적으로 해석된 지는 그리 오래 되지 않았다. 20세기 초 해방적인 여성시각이 운동으로 확산되기 이전에 여성의 주체적인 모습을 그리는 데에는 늘 한계점이 있었고 가부장적 사회 속에 한 정적인 성역할과 스토리 진행은 자연스러운 것이었다. 또한 페미니즘적인 운동이 확산되고 여성의 자각적 인식이 더하여 진 것이 최근이라는 점에 비추어볼

---

61) 여성의 신비란 보통 여성은 천성이 집안을 청결히 하는 것을 좋아하고, 운순하며, 순종적이며, 타인에 대한 배려심이 많으며, 가족들에게 사랑을 베푸는 자애로운 인간이라는 무의식적이며 의식적인 관념이며, 현실이다. 베티 프리단은 이렇게 여성이 아내, 어머니로서의 역할에 중독되어 있는 이유로 너무나 오랫동안 조직적으로 행해진 ‘신비 콤플렉스’라는 조작된 이데올로기에 사로잡혀 있다고 강조하고 있다. (베티 프리단, 『여성의 신비』, (서울: 평민사) 참조)

때, 역사 속에서 이본느 레이너의 작품들은 또 무용, 영화 등을 막론하고 포스트 모던적인 실험 이외에 여성학적 의미를 지닌다. 특히 1966년도에 안무된 「Trio A」는 여성을 욕망의 대상이나 위협으로 이끄는 주변적이며 수동적인 여성상에서 벗어나 무용역사 속에서 주체적이며 의식있는 여성이라는 의미를 각인시키고 하나의 획을 긋는데 결정적인 역할을 하였다. 또한 사회적으로 구축된 성적 차이와 고정관념을 배제하며 의상이나 움직임 그리고 기존의 고정된 여성적 시각을 달리하였다는 점에서 또 다른 의의를 지닌다고 하겠다.

「Trio A」에서 보여지는 여성은 첫째, 츠리닝이라는 전도된 의상을 통해 여성 몸을 전시하고 감상하려는 남성중심적 관점에서 탈피하여, 무용 속에 여성의 의상이 변모하듯 착용자의 선택과 의지에 따라 전통적인 성 개념도 치마에서 바지와 같이 변모될 수 있음을 암시하는 것이다. 두 번째로는, 움직임 속에 배어있는 지성을 통찰케 한다는 것으로 단순한 일상적인 움직임을 통해 작품의 진행에 의문을 갖게끔 하는 것이다. 곧 왜 이러한 움직임을 행하고 있는가에 관하여 사고하고 '생각하는 여성'의 지점으로 바라보게 한다는 데에 의미가 있다. 세 번째는 대상적 시각으로서의 여성을 배제하여 관객의 응시와 반응 속에서 육감성을 자제하는 것이다. 관객과 무용수는 시선을 마주치지 않고 시선교환을 거부함으로써 관객이 여성을 바라볼 때 감상되고 보여지는 미적인 즐거움을 빼앗아 정치적이고 공격적인 관점으로 재감상하게 한다. 결과적으로 이러한 사유에 관해 진지하게 사고하게 됨으로써 여성을 사물화하고 대상화하려는 인식을 배제하도록 유도하는 것이다. 네 번째는 여성의 육체에 대한 시각의 변화를 유도하여 전통적 여성관에 도전한다는 점이다. 다섯 번째는 통상적으로 무용극을 이끄는 플롯(plot)의 배제하여 가부장적인 관념에 젖어있는 결혼이나 임신 그리고 모성이라는 수식어를 탈피하여 여성의 독립적이고 강력한 진행으로 남성과 상관없는 혹은 독립적인 표현으로 여성 캐릭터에서 묻어나는 남성의 잔류를 씻어버리고자 한다는 것이다.

이러한 점들을 종합해볼 때, 「Trio A」는 진보적인 여성상을 시도하고자 하는 분명한 페미니즘적 시각을 엿볼 수 있다. 작품의 해석을 여성적인 잣대로서 생성하고 또한 그것을 작품으로 현실화·가시화하였으며 여성담론에 관한 다양

한 폭과 이해의 가능성으로 확장시켰다는 점에서 커다란 페미니즘적 의의를 가지며 기존의 질서와 진리를 거부하는 예술형태와 남성중심적인 사고에 반하는 역 담론을 제시하는 작품으로 「Trio A」는 사회 속 여성문화를 이해하고 생성하는데 또 다른 준거를 마련하였다고 평가할 수 있겠다.

## ■ 참고문헌

- 김말복(2002). 『무용예술의 이해』, 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 강남순(1998). 페미니즘, 포스트 모더니즘 그리고 탈 식민주의시대의 신학, 『포스트 모더니즘과 탈식민주의 시대의 신학』, 서울: 대한기독교협회.
- 로즈마리 통(2003). 『페미니즘 사상』, 이소영(역), 서울: 한신문화사.
- 셀리 베인스(1991). 『포스트 모던댄스』, 박명숙(역), 서울: 삼신각.
- 소피아 포카(2001). 『포스트 페미니즘』, 윤길순(역), 서울: 김영사.
- 서인숙(2003). 『씨네 페미니즘의 이론과 비평』, 서울: 책과 길.
- 심정순(1999). 『여성문화 예술이론』, 서울: 도서출판 동인.
- 유진월(2003). 『여성의 재현을 보는 열개의 시선』, 서울: 집문당.
- 안혜련(2001). 『페미니즘의 거울』, 서울: 인간사랑.
- 크리스티 아테어(1995). 『춤 여성 그리고 여성』, 김채현(역), 이화여자대학교 출판부.
- 허영일(1981). 『포스트 모던댄스의 미학』, 서울: 정문사.
- Andre Michel(1994). 『여성해방의 역사』, 이혜숙 (역) 서울: 백의.
- Ann Daly(2002). The Hybrid Yvonne Rainer; Avant Garde Aesthete, Utopian Activist, *The Chronicle of Higher Education*(22 Nov 2002).
- Brian Wallis(1999)(ed). *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The Museum of Contemporary Art.
- Caroln Merchant(1980). *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific*.
- Daniel Shearer(2000). *Beyond Word, Princeton Packet*(Monday, Aug. 14, 2000) Revolution(San Francisco: Harper & Row).

- Erin Brannigan(2003). *Senses of Cinema*, University of New South Wales.
- Jane C Desmond(1997). *Dance in Motion*, Durham; Duke.
- Jean Morrison(1979). *The Vision of Modern Dance*.
- John Golding(1973). *Duchamp*, London: Allen Lane the Penguin Press.
- Jonathan Walley(2001), *From Dance to Film*, University Wisconsin-Madison, Graduate school.
- Robert Ellis Dunn(1989). Judson days, *Contact Quarterly*, Vol. 14, No 1. winter.
- Sally Banes(1998). *Dancing Women*, NY : Routledge.
- Scott MacDonald(1993). *Journeys from Berlin/1971 in Avant Garde Film; Motion Studies* Cambridge; Cambridge University Press.
- Yvonne Rainer(1974). *Work*, NY: NYU Press.
- 양정무(2002). 이탈리아 르네상스 시각세계의 구성요소-시론, 『미술사와 시각 문화』.
- 이지원(2004). 20세기 초 무용에서 나타난 팜프파탈에 관한 연구, 『무용예술학 연구』, 14, 267-210.
- 이지현(1994). 미국 전위무용연구, 이화여자대학교 석사논문.
- 이신영(2001). 포스트모던 페미니즘을 통해 본 몸 양식과 현대패션의 관계에 대한 연구, 성균관대학교 석사학위 논문.
- [www.redcat.org](http://www.redcat.org).
- Yvonne Rainer(1974). 「Film about a Woman Who」, 칼라/흑백, 105분, 미국.
- Yvonne Rainer(1978). 「The Mind is a Muscle」, The Art Institute of Chicago.

논문투고일	10월	30일
심사일	11월	5일
심사완료일	11월	20일

## Abstract

### A Study on the Feministic Perspective Attested in 「Trio A」

JI won Lee

*Doctoral Course*

*Department of Dance*

*Ewha Womans University*

It is not so long a time that female dancers were started to be interpreted as an active and subjective entity. In fact, there had always been limitations on the expression of women before 1920s when a movement for the emancipation of women grew into a social movement. It is natural that women were demanded to play a limited sex role in such a patriarchal society. Moreover, in the light of the fact that the women emancipation movement was converted very recently into a feministic movement which females were awakened to have conscious of, the works of Yvonne Rainer comprehend post-modernistic properties and feministic significance.

In particular, the women depicted in her work entitled 「Trio A」, which was choreographed in 1966, describe an independent entity irrespective of males and exclude the masculine tints remaining in feminine characters. The work is characterized by the changed costumes (training pants) and usual movements of female dancers, avoidance of the audience's steady gaze at the dancers, mediocre bodies of the dancers (which are different from the past) and lastly, non-plotting of the dances. It was an attempt to re-create and re-form women from nothing and a product of the feministic perspective which is sure of mass-producing progressive women.

In this manner, her works have a meaning in that they primarily focus on women and have new standards for women. Her works were created, materialized, and visualized on the basis of female standards. In a patriarchal and dualistic society, her works have won achievements that her self-consciousness and visible image of women restored women to subjective and central existence, presented a positive model of women, and greatly expanded the extent and boundaries of understandable arguments on women.

**Keywords:** Yvonne Rainer(이본느 레이너), Aesthetic of denial(부정의 미학), 「Trio A」(트리오 에이), Feminism(페미니즘), post-modernism(포스트모더니즘)