

단단한 생명 혹은 흐르는 물질:  
마크 퀸의 <자아> 시리즈에서  
혐오스러운 물질에 대한 미학적 분석\*

Solid Life or Flowing Matter:  
Aesthetic Analysis of Abjective Matter  
from Marc Quinn's *Self* Series

이재준 (숙명여자대학교 인문학연구소 HK조교수)

Jae-Joon Lee (Assistant Professor, Institute of Humanities at Sookmyung University)

『현대미술사연구』 제49집 (2021. 6), pp. 37-61

<http://dx.doi.org/10.17057/kahoma.2021..49.002>

- 
- I. 들어가는 말
  - II. <자아>에서의 혐오 메커니즘
  - III. 역설적인 모호함에서 비인간들의 표현
  - IV. <자아>의 알로포이에시스
  - V. 상전이로 표현되는 물질의 얼굴
  - VI. 나오는 말

---

## I. 들어가는 말

마크 퀸은 2022년 5월 개막을 목표로 《우리의 피(Our Blood, New York Public Library)》라는 새로운 전시를 기획했다. 2015년에 착안해서 2018년 본격적으로 진행된 이 기획은<sup>1</sup> 인종주의의 비참함을 고발하고 난민에 대한 전 세계인의 관

---

\* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5A2 A03053172).

1. 영국 가디언지는 「수 톤의 피: 예술가는 세상의 관심을 난민들의 위기로 이끌려 한다」라는 제목의 기사를 소개했다. Tim Jonze, "Tonnes of Blood: Artist Seeks to Draw World Back to Refugee Crisis," *The Guardian* (23 October 2018), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/23/5000-people-two->

심을 끌어내려는 작가의 의도를 피력했다. 지금도 계획대로 진행되고 있다면 도서관 입구에는 일정한 공간이 만들어질 것이고, 서로 다른 인종 5천 명에게서 모은 피 1톤이 서로 마주한 두 개의 투명 큐브에 담겨 설치될 것이다. 한쪽 큐브에는 난민들의 피가, 다른 쪽 큐브에는 난민이 아닌 사람들의 피가 섞일 것이다. 그리고 피부색은 서로 다르겠지만 흘러나온 피는 모두 동일한 붉은 색일 것이다. 그래서 이 ‘섞임’이라는 프로세스는 차별을 무기력하게 만드는 미학적 행위이다.<sup>2</sup> 이러한 미적 경험에서 관객은 난민이든 아니든 서로 다른 인간이 차별하거나 차별받지 말아야 한다는 메시지를 이해하게 될 것이다.<sup>3</sup> 코로나19 팬데믹으로 어려움을 겪고 있는 현재, 이 전시의 성사 여부는 아직 미지수이다. 그렇지만 여기서 우리가 주목하는 것은 전시의 개념 구조를 단단히 지탱하고 있는 ‘피’라는 물질과 그것의 물질성이다.

마크 퀴의 작품에 대한 해석들은 대개 삶/죽음의 관계를 인용한다. 그리고 이것들은 삶에 생명이나 영혼을, 죽음에 몸이나 물질을 대응시키는 전형적인 개념 구조를 활용한다.<sup>4</sup> 본 글은 이러한 개념적인 전형성에서 벗어나 새로운 물질 담론들로 퀴의 작품을 읽어 내고자 한다. 특히 퀴의 작품 〈자아(Self) 시리즈(1991~)〉는 물질이 생명에 대립한 존재인지, 그리고 우리는 그것에서 무엇을 기대하는지를 여실히 보여준다.<sup>5</sup> 이 담론은 물질에 대한 사유 전통을 잇

tonnes-of-blood-marc-quinn-odyssey-to-address-refugee-crisis (2021년 4월 10일 접속).

2. 아트넷뉴스, 「그것은 바로 동시에 살아 있으면서 죽은 물질이다」(2019년 5월 22일) 참고. Taylor Daoe, "It's a Material That's Life and Death at the Same Time: Why Artist Marc Quinn Is Using Hundreds of Pounds of Blood for a New Work About Refugees," *Artnet News* (7 May 2019), <https://www.ourblood.org/blog/its-a-material-thats-life-and-death-at-the-same-time-why-artist-marc-quinn-is-using-hundreds-of-pounds-of-blood-for-a-new-work-about-refugees> (2021년 4월 10일 접속).

3. 퀴의 사이트를 참고. <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/ourblood> (2021년 4월 10일 접속). 그리고 《우리의 피》 전시를 위한 독립 사이트(<https://www.ourblood.org>)는 퀴와 그의 동료에 의해 현재도 운영되고 있다 (2021년 4월 10일 접속).

4. Dorota Kozinska, "Marc Quinn: Self," *Vie des Arts*, vol. 53, no. 214, 2009, p. 5.

5. 아래에서 더 상세히 논의하겠지만 이 시리즈의 제목 'Self'를 우리말로 옮길 때는 신중함이 필요해 보인다. 무엇보다도 프로이트, 라캉, 크리스테바의 사유를 관통할 때, 에고(ego), 나, 주체 등의 의미는 한편으로는 서로 공유되기도 하지만 분명히 서로 다르다. 데카르트와 칸트가 초월론적 존재로서 자아=의식의 명증성 위에서 주체를 정의하려 했다면, 프로이트는 그런 초월적 자아를 무의식에서 생성된 존재로 설명하고 그것에 균열과 비동일성을 발견한다. 라캉은 (특히 자아심리학을 비판할 때) ego를 moi(자아)와 je(나)로 구별하고, 나아가 sujet(주체)와 구분한다. 무엇보다도 그는 프로이트와 달리 자아를 정신의 구조화 모델에서 하나의 존재자로 보거나 치료되어야 할 완전한 존재로 보지 않는다. 자아의 자기 균열적인 양상(자기매적인 공격성)을 분석하는 그의 거울단계 논의는 자아를 상상계의, 주체를 상징계

지만, 포스트-구조주의를 통과해 온 물질주의이다. 여기서 물질은 생명에 대립한 불변의 실체가 아니라 생명을 추구하고 생명에 뒤섞이는 가변적인 존재이다.<sup>6</sup> 줄리아 크리스티바는 이미 아브제시옹(abjection)이라는 이론적 도구를 가지고 자아에 뒤섞인 생명-물질에 관해 설명한 바 있다. 인간에게서 빠져나온 피/혈액은 그러한 생명-물질에 속하며, 그것에 대한 느낌은 끊임없이 공포와 혐오의 정동을 촉발하고 자아에게 주체-되기를 강제한다. 거기서 물질은 인간에게 충격적인 방식으로 경험된 타자임이 밝혀진다.

이러한 관점에서 피/혈액을 다루는 마크 퀴의 작업을 아브제시옹과 관련지은 이문정의 논의는 타당해 보인다.<sup>7</sup> 무엇보다도 두 논문, 「마크 퀴의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」과 「윤리의 재공식화를 위한 여정-마크 퀴의 작품에 나타난 이중 전략」은 퀴의 작품 해석을 통해 생성과 소멸의 존재론적인 의미에 다가가려 하고 있으며, 또한 어떤 측면에서는 전통 미학이 옹호했던 근대적인 학문 순수성 혹은 예술 자율성과 거리를 두려는 의도가 엿보이며, 그래

---

의 생성물로 재배치한다. 거기에서 주체란 다른 시니피양을 위해서 또 다른 시니피양에 의해 표상되는 언어적인 효과이다. 그런데 거울단계 분석에서 라캉이 본 것은 유아 몸의 불완전함과 대비되는 거울 이미지(Gestalt)의 완전함 사이에서 진동하는 불협음의 존재론적인 차이이다. 이처럼 전오이디푸스기의 자아에 관심을 기울였지만, 그는 아이와 어머니의 관계에 팔루스의 이미지라는 제3자를 상정한다. 이와 달리 크리스티바는 그 제3자 대신에 그 관계에 연루된 몸의 물질성에서 근본적인 타자와 그 불완전하고 이질적인 존재에 잠재된 힘을 독해하려 한다. 전오이디푸스기의 비분리된 것으로서 존재하거나 분리된 것으로 존재하는 몸의 물질성은 아이에게는 아브젝트로서 배제해야 할 존재의 특성이다. 크리스티바의 아브제시옹 이론이란 전오이디푸스기의 자아와 훗날 말하는 주체를 항상 불안에 떨게 할 잠재된 타자의 관계성에 대한 논의이다. 라캉에게서도 그렇지만 크리스티바에게서도 전오이디푸스기의 자아는 프로이트의 자아 개념과 분명히 구분되어, 주체와는 다른 존재론적 자리로 배치된다. 마크 퀴의 〈자아〉 시리즈에 대한 분석은 이처럼 자아와 주체의 관계성이라는 이론적인 프레임 위에서 이루어졌다. 그것은 주체화가 겪는 불안한 자기애적인 충동을 보여준다. 이것은 그러한 불안의 심연에서 자리한 타자의 낯섬에 대한 자아의 솔직한 토로이고, 또한 그 타자에 대한 의존성이 에로스적인 자아의 균열을 만든다는 사실에 대한 고백이다. 프랑스어 moi와 je는 영어로 줄곧 ego와 로 옮겨지곤 하며, self는 ego의 다른 표현으로 대체되곤 한다. 제목을 영어식 발음 그대로 '셀프'로 옮기는 것도 하나의 방법이지만, 넘쳐나는 외래어 사용의 부담이 있다. 그래서 우리말 '자기' 혹은 '자아'로 옮기는 것이 나아 보이는데, '자기'보다는 '자아'가 더 나아 보인다. 이는 제목의 우리말 표기가 단순히 우리말 사용 문제가 아니라 퀴의 이 작품에 내재된 개념상의 문제 때문이다.

6. Graham Harman, *Immaterialism: Objects and Social Theory*, Malden, MA: Polity Press, 2016, p. 141. 하먼은 객체-지향적인 존재라는 개념으로 이러한 베르그손, 들뢰즈-가타리의 물질주의를 비판하고 있지만, 사실상 그의 생각과는 반대로 이 담론의 가치를 명료하게 잘 정리해 놓은 미덕이 있다.

7. 이문정, 「마크 퀴의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」, 『기초조형연구』, 15권 2호 (2014), pp. 417-427; 이문정, 「윤리의 재공식화를 위한 여정-마크 퀴의 작품에 나타난 이중 전략」, 『미학예술학연구』, 54집, 2018, pp. 73-108. 이 두 편의 논문은 국내에서 마크 퀴의 작품에 관한 포괄적인 미술사 및 미학 연구로 보인다.

서 (분명하게 언급되지는 않지만) 미학-윤리적 쟁점을 건드린다. 거기서는 쿨의 작품 〈자아〉 시리즈가 충분히 '아브젝트 예술(bject art)'의 범주에 포함되는 것으로 보인다.

그런데 쿨의 이 시리즈는 신디 셔먼의 〈무제 #153(Untitled #153)〉(1985), 〈무제 #175(Untitled #175)〉(1987)나 루이스 부르주아의 〈활처럼 휘 형태(Arched Figure)〉(1999)에서처럼 썩거나, 버려지고, 절단되고, 훼손된 물질의 혐오스러움과는 다른 느낌을 준다. 요컨대 쿨의 〈자아〉들은 아브젝트 아트가 보여준 충격적인 이미지의 일반적인 도식과는 무언가 다른 특징을 가지화한다. 쿨이 '조각'이라 부른 그것들은 외형적으로 말쑥하며 매끈하고 정연하기까지 하다. 우리는 이러한 느낌의 차이를 어떻게 이해해야 할까?

아브젝시옹은 아버지, 어머니, 그리고 아이의 관계, 특히 어머니와 아이의 관계에서 아이(자아)가 주체-되기를 실현하는 드라마틱한 양상이다. 자아는 이러한 '되기(becoming)'의 운동에서 근원적인 타자로서의 어떤 미결정된 생명-물질을 대면한다. 요컨대 아이(자아)는 사회화 혹은 '인간(Human)'으로 되기 위해, 즉 자기-정체성 혹은 자기-동일성을 획득하기 위해 자신과 미분리되었던 어머니에게서 벗어나려 한다. 그리고 미분리된 어머니를 하나의 타자로 배제하려 한 그것(아브젝트)에서 충격적인 경험을 하게 된다. 그런데 우리는 주체 중심의 관점을 뒤집어 봄으로써 새로운 존재 이해를 얻게 된다. 즉 타자가 자아를 주체가 되도록 만든다는 생각이 그것이다.

그리고 소위 타자 의존적인 주체-되기는 알코올 중독에서 벗어나기 위해 타인들에게 도움을 요청했던 마크 쿨의 일화에서도 분명하게 읽힌다. 이러한 의존성은 〈자아〉 시리즈의 중요한 모티브가 되고 있다. 심지어 작품 〈자아〉들은 피로 된 형상을 유지하기 위해 냉동시스템에 절대적으로 의존하고 있을 정도이다. 더욱이 타자 의존성은 창작자의 의도에 의해서만 작품의 가치가 결정된다고 하는 어떤 은폐된 미학적 전제에 균열을 초래한다. 우리는 쿨의 작품에 작용하고 있는 이러한 타자 의존성을 어떻게 이해해야 할 것인가? 그리고 그러한 의존성이라는 개념에 근거해서 쿨의 〈자아〉들로부터 우리가 읽어 낼 수 있는 의미는 무엇일까? 아래에서는 마크 쿨의 〈자아〉 시리즈를 중심으로 이러한 물음들에 답하고자 한다.

## II. <자아>에서의 혐오 메커니즘

위에서 언급한 『가디언』지 기사는 시리아 난민의 인터뷰를 인용하고 있다. 마크 쿨의 전시를 위해 자신의 피를 제공하기로 한 이 사람은 시리아 내전을 피해 탈출한 여인이다. 그녀에게 피는 전시장에 있을 법한 아름답고 풍요로운 경험을 떠올릴 만한 조형물이 아니다. 그녀는 피가 표현하는 이 붉은 색이 공포로 가득한 죽음을 떠올리게 한다고 말한다.

피 자체는 삶과 죽음을 모두 뜻한다. 하지만 피는 그 양상에 따라 완전히 반대되는 의미가 부여된다. 몸 안에서 흐르는 뜨거운 피는 삶을 존속시킨다. 몸 바깥으로 흘러나와 차가워지고 끝내 굳어 버릴 피는 그저 물질이 된다. 그렇기에 외부로 흐르는 피는 손상과 사멸(죽음)을 머리에 떠올리고, 살아 있는 모든 것들이 거부하려 하는 존재가 된다. 그것은 살아 있는 존재가 배제해야 할 아브젝트로 여겨진다.

정신분석학자이자 소설가인 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 1980년대 아브젝시옹 이론을 통해 혐오가 인간 존재의 관계-생성적인 마음의 작용임을 보여주었다. 원래 아브젝시옹이라는 말은 ‘던져 버리다’, ‘뺄하다’라는 14세기 라틴어 동사 ‘아비체레(abicere)’에서 온 것이다. 조르주 바타유(Georges Bataille)가 이질성에 대해 사용했던 그 말을 크리스테바가 되받아 ‘자신을 위협하는 것에 대한 정서적이며 존재론적인 반항’으로 재구성했다.

크리스테바에 따르면 아브젝트는 ‘음식물이나 더러움, 찌꺼기, 오물’과 같은 것이다. 그것은 되돌릴 수 없는 상태의 사체, 피고름으로 엉겨 붙은 상처, 썩은 것들에서 나는 냄새와 같은 멀리하고픈 존재들이며, 자아를 보호하는 근육의 경련이나 구토와 같은 것들이기도 하다. 아브젝트에 대해 거절하고 거부하는 작용이 아브젝시옹이다. 그것은 자아 정체성이 자리를 잡아 갈 무렵부터 비롯되었고, 성장해서조차 끊임없이 회귀하여 정체성을 위협하고 또한 반대로 그 정체성을 보존하게 만드는 마음의 역설적인 동력학’이다.<sup>8</sup>

혐오의 느낌인 아브젝시옹은 “나로 하여금 오물이나 시궁창 같은 더러운 것

8. 이재준, 「아브젝트-혐오와 이질성의 사유」, 『숙명여자대학교 인문학연구소 학술대회 발표집』 (2020년 12월 19일), p. 142.

들에게서 멀어지게 하고 피해 가게 만든다”, “거짓 없고 가식 없는 생생한 드라마처럼 시체와 같은 쓰레기들이야말로 끊임없이 내가 살아남기 위해 멀리해야 할 것들을 가르쳐 준다.”<sup>9</sup> 따라서 아브젝시옹은 우리가 일상에서 무언가를 배제해야 한다는 일반적인 부정적 느낌으로서의 혐오를 가리키지 않는다. 그것은 위협적이지만 보호해 주는 상반된 의미의 역설적인 느낌이다.

아브젝시옹의 이 역설적인 시간을 따라 운동하는 것은 자아와 아브젝트, 즉 거부되어야만 할 타자이다. 이 운동을 추동하는 힘들은 부모와 나 사이의 오래된 오이디푸스 삼각형 프레임 속에서 발생한다. 크리스테바는 아브젝트가 언어를 사용하기 이전, 즉 상징계에 이르기 이전에, 벌써부터 자아가 직면한 ‘어떤 불명료하게 의식된 타자’라고 말한다. 이러한 시간의 흐름을 경험하는 자아에게는 어머니와의 미분화, 즉 ‘내면화된 타자로서 어머니(몸)’과 공존한다. 만일 아이가 자신과 내면화된 타자 사이에 선을 긋지 않는다면, 아이는 자기동일성을 유지할 수 없는 미분화 상태로 남을 것이다. 물론 이러한 상황은 파국적인데, 오이디푸스적인 관계에서 아이에게 심각한 정신적 충격을 안겨 줄 것이기 때문이다. 아브젝트는 따라서 전오이디푸스기의 비언어적인 경험과 관련된다. “이것들은 경계와 지위, 규칙을 따르지 않으며 사이에 놓여있고 모호하며 혼합된 것들이다.”<sup>10</sup> 그리고 아브젝트는 그런 이유로 주체와 객체 사이에서 ‘아무것도 아닌 것(non-objet)’이자 유동하는 불편한 존재로 간주된다.

크리스테바가 말하는 아브젝트가 모호하며 아무것도 아닌 타자라는 사실, 그리고 아브젝시옹이 마음의 힘들이 대립하며 역설적으로 작용하는 상태라는 사실은 <자아> 시리즈를 해석하고자 할 때 중요한 역할을 한다. 이 역설과 모호함이 <자아>의 미학적 의미를 역동적으로 개방시켜 주기 때문이다.

1991년 <자아> 시리즈를 처음 제작한 이후로 쿤에게서 피는 중요한 표현 매체가 되었다(도판 1). <자아>의 내부에 자리하고 있는 것은 모두 4.5kg의 피를 추출해서 만들어낸 조형물이다. 외부는 투명한 아크릴(perspex)로 둘러싸여 있어서 그 안을 선명하게 들여다볼 수 있다. 냉동된 피와 아크릴 벽 사이에는 냉각 실리콘 오일(freez silicon oil)이 채워져 있다. 그리고 피를 냉동 상태로 유지

9. 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 서민원 (역), 서울: 동문선, 2001, pp. 23-24.

10. 앞 글, p. 25.

하기 위해 하단부의 금속 받침대 안에는 냉동시스템이 자리한다. 간단히 말하자면, <자아>는 퀸 자신의 피를 매체로 삼아 제작된 자신의 두상이다.

퀸의 피는 단단해진 상태로 유지되어야만 두상을 하나의 형상으로 표현할 수 있다. 외부로 유출된 피가 고체상태로 될 수 있는 것은 오직 두 가지 경우뿐이다. 냉동되었거나, 혈소판이 피브린(fibrin) 섬유소와 결합하여 응고가 이루어질 때이다. 퀸은 첫 번째 방법을 선택한다. 실리콘 틀에 투입된 피가 냉동



도판 1. 마크 퀸, <자아>, 1991, Blood (artist's), Stainless steel, Perspex, Refrigeration equipment, 208×63×63 cm.

된 결과는 데스마스크와 같은 외형이다. 이것은 죽음을 암시한다. 그래서 아브젝트로서 <자아>는 두렵고도 혐오스러운 느낌의 효과를 우리에게 표현할 것이다.

그런데 막상 작품을 대하면, 그리고 적어도 작품이 배치된 상황들로부터 유추할 수 있는 것은 우리에게 혐오를 불러일으키는 아브젝시옹과 '아무것도 아닌' 낯선 타자의 두려움은 (예상했던 것보다, 그리고 아브젝트 예술이라고 일컫는 주요 작품들에 비해 상대적으로) 덜 충격적으로 경험된다는 점이다. 말하자면 <자아>는 서면이나 브루주아의 작품에서 느낄 수 있는 정도의 직접적인 불편함과 충격이 느껴지지 않는다는 것이다. <자아>가 주는 이런 '약한' 혐오의 느낌에 오히려 우리는 당황스러워할 만하다. 이 때문에 작품 <자아>에 대한 우리의 시각 경험은 직접적이지 않으며, 오히려 관객에게는 반복되는 생각, 즉 성찰(reflection)과 같은 부가적인 인식 작용이 덧붙여야만 한다. 미적인 경험은 <자아>가 유출된 피로 이루어졌다는 사실과 그것이 죽음을 암시한다는 사실을 되풀이해서 인지하는 수고로움 뒤에라야 그것이 아브젝트일 수 있음을 떠올

리는 것이다. 그리고 이러한 상황은 <자아>와 외형적 유사성을 가진 <똥 그리기>(The Shit Picturings, 1997/1998)나 <루카스>(Lucas, 2011)에서도 마찬가지이다. <똥 그리기>는 작가의 대변을 매체로 한 것이며, <루카스>는 태반을 매체로 제작된 것이다. 모두 아브젝트와 관련되며 냉동된 상태로 단단한 조형성을 가지적으로 표현한다. 만일 아브젝트가 직관적인 것이 아니라 개념적으로, 즉 언어적으로 인식되는 것이었다면, 그것이 가지는 정신적 효과, 즉 혐오의 정동(affect)과 정서(affection)의 힘은 위축되고 말 것이다. <자아> 시리즈에서 나타나는 이러한 아브젝트의 효과는 어쩌면 모호한 것이거나 다른 효과를 노리고 있는 것인지 모른다.

그런데 퀴는 혐오의 '약한' 메커니즘을 하나의 장치를 통해 전복시키고 있다. 그런 장치 가운데 하나가 퀴 자신이 작품들에 부여한 '조각'이라는 조형 형식이다.<sup>11</sup> 영어 'sculpture'는 '새기다' 혹은 '잘라 내다(sculpura)'라는 14세기 라틴어 어원을 가진다. 그래서 전형적으로 조각은 물질적인 덩어리의 실체성을 강조한다. 실체로서의 모든 존재는 가변성에 저항한다. <자아> 시리즈도 그런 전통에 충실해 보인다. 나아가 조형물은 조각이 되기 위한 전통적인 조건, 즉 조각대 위에 올려져 있다. 이런 행위는 마치 '고귀한 단순함과 고요한 위대함(Die edle Einfalt und stille Größe)'이라는 고전주의 미학의 이념에서처럼 작품을 하나의 숭배되어야 할 실체로 규정하는 가시적인 효과를 겨냥한다. 그리고 이것이 '외부로 빠져나온 피'라는 아브젝트로부터 <자아>를 다음과 같이 역설적인 것으로 만든다.

즉, 무엇보다도 단단함과 영속성은 물질로서 피의 속성이 아니다. 피는 액체이며 가변적이고 유동적이다(흐른다). 그런 피의 가변성은 퀴의 자아 정체성, 즉 퀴가 퀴임을 증명하는 연속된 동일성과 대립되며 모순적이다. 피는 퀴에게

11. 스콰이어 역시 퀴의 작품에서 전통적인 고전 미학의 표현들을 읽어낸다. Michael Squire, "Casual Classicism": In Conversation with Marc Quinn," *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 26, no. 2 (2019), p. 198. 그리고 로드 멩햄(Rod Mengham)을 인용하고 있는 이문정에 따르면 퀴는 자신의 작품을 '조각'이라고 부르는데, 이는 자신이 표현하려는 파괴적인 내용에 비해 조각의 전통적인 미학을 반영하고 있는 듯하다. 이는 퀴가 생명/죽음과 같은 개념적 대립항을 숙고하고 있는 것이다. 나아가 이문정은 그런 대립에 대해 퀴가 모순적인 대립을 무의미하며 상대적인 것으로 바라보고 있다는 자신 생각을 덧붙인다. 본 글에서는 이문정과 로드 멩햄의 생각을 더욱 밀고 나아가서 '역설과 모호함'이라는 미학적 개념들을 통해 새로운 의미의 갈래들을 뺏어가고자 한다. 이문정 (2014), p. 418.



서 추출된 것이고, 아브젝트인 물질로서 퀴에게 타자이다. 그런 타자가 퀴의 정체성을 지시한다. 이것은 크리스테바가 분석한 아브젝시옹의 존재론적 관계를 유사하게 보여준다. 거기서 자아는 아브젝트와 충돌하고 배제하면서 주체가 된다. 반면 마크 퀴에게 아브젝트로서의 피는 충격적인 효과를 통해 주체를 깨우는 것이 아니다. 다른 변형된 방법을 취한다. 그것은 역설적인 모호함이다. 더욱이 피가 단단함, 영원성, 동일성을 보장할 수 있으려면, 차이와 가변성을 동일성으로 변형시키는 방법이 필요하다. 그것은 또 다른 타자들, 냉동시스템, 냉각 실리콘 오일 등등 연이어지는 타자들의 연결이다. 다만 피라는 물질만을 놓고 보았을 때, 〈자아〉는 퀴임을 보여주지만 사실상 퀴이 아닐 수도 있음을 보여준다. 다시 말해서 〈자아〉는 냉동 상태에서 분명 자아(퀴)이지만 냉동시스템이 멈추면 언제라도 흘러내릴 혐오스러운 물질일 수 있음을 보여주는 것이다. (아래에서 비인간의 표현과 관련해서 더 상세히 논의하겠지만) 이러한 가변성과 임의성은 〈자아〉 시리즈의 중요한 미학적 실험이다. 퀴는 아브젝트의 물질성을 포착하고 흐르는 생명을 단단한 물질로 변형시키는 메커니즘을 발명한 것이다.

### III. 역설적인 모호함에서 비인간들의 표현

그러므로 역설적인 모호함은 퀴의 〈자아〉 시리즈가 구축한 혐오의 메커니즘이자 혐오 느낌의 효과이다. 그리고 이것은 아브젝시옹의 일반적인 특징에 포함된다. 다른 요소들을 차치한다고 해도 아브젝시옹의 가장 중요한 조건은 자아가 경험하는 강렬한 느낌이다. 그리고 아브젝트 예술은 이러한 느낌과 분위기를 우리와 공유함으로써, 타자에 대한 우리의 태도, 그와의 존재론적 관계의 미를 불러낸다.

사실 정서 자체는 온전히 표상될 수 없는 마음 상태이다. 정서는 언어적인 명료함과 구분되는 모호함의 특징을 가진다. 그리고 만일 아브젝트처럼 대상이 '설명될 수 없는' 종류의 것이라면 그 모호함의 세기는 더욱 강하다. 그래서 〈자아〉는 신경증적인 공포와 혐오의 느낌이 피력하는 강도 높은 충격과는 다르지만, 그것 역시 느낌의 모호함과 애매함에 의존하고 있으며 우리에게 모

호함에 대해 사유하게 한다.<sup>12</sup>

퀸은 이것을 자신의 독특한 표현 논리를 통해 구축한다. 첫째로, 〈자아〉를 구성하고 있는 피의 가변성과 유동성의 내적 조건은 〈자아〉가 가시적으로 표현하고 있는 외형적 지속성, 안정성, 명료함과 충돌한다. 그리고 핏덩어리 두상의 '단단하고 영속적인 외재성'은 '유동적이고 가변적인 내면성'과 불안하게 공존하면서 피의 가변성만이 아니라 아브젝트로서의 특징도 은폐한다. 즉, 〈자아〉가 아브젝트인지 아닌지 쉽게 구분되지 않는다. 그래서 그것은 모호하다. 더욱이 자아의 동일성(단단함)이 타자의 가변성(흐름)에 의해 유지될 수 있다는 역설이 발생한다. 자아는 스스로 시간과 공간의 변화에도 동일 존재임을 규정할 수 있을 때야 자신의 정체성을 말할 수 있거나 혹은 주체가 된다. 작품이 역설적이며 모호한 혐오의 느낌을 주는 것은 이러한 이유 때문이다. 요컨대 〈자아〉는 '나는 단단하지 않아요, 언제나 동일하지도 않고요, 그저 흘러갈 뿐이다.'라고 말하고 있다.<sup>13</sup>

둘째로, 피가 표현하는 퀸의 얼굴, 즉 '이것은 퀸이다.'를 증시하는 역설은 사실상 퀸으로부터 추출된 피보다는 생각보다 더 많은 타자를 필요로 한다는 점에 의존한다. 그는 '피'라는 아브젝트 물질이 퀸의 얼굴을 표현할 수 있기 위해서 냉동시스템, 냉각 실리콘 오일, 전기와 같은 또 다른 타자들을 끌어온 것이다.<sup>14</sup> 이러한 비인간 타자들은 아브젝트의 가변성과 유동성을 보충한다. 그렇게 함으로써 퀸의 얼굴, 즉 그의 자아가 존속될 수 있다. 다시 말해서 그것들이 아브젝트인 타자(피)를 보철하고 있다(prosthesis). 피가 단단함을 획득함으

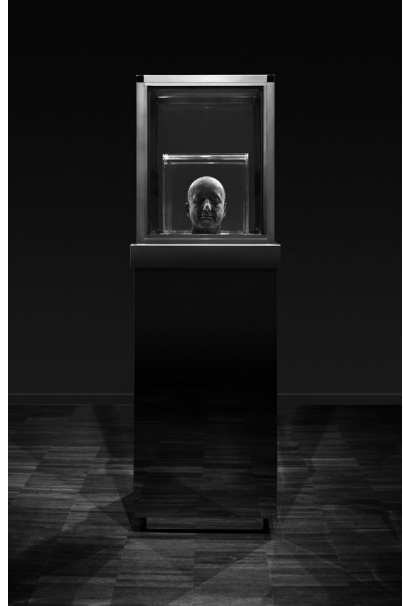
12. 〈자아〉에서 추구하는 모호함 혹은 애매함의 사유는 '규정하는 주인, '실천하는 주인, '느끼는 주인'으로서의 자아에 대한 전형적인 동일성 사유를 뒤흔든다. 그것은 가변성 위로 자아를 가져간다. 윤대선, 『레비나스의 타자 물음과 현대철학』, 서울: 문예출판사, 2018, p. 230. 따라서 여기서 사용하는 모호함과 애매함이라는 용어들은 '심리학에서 말하는 주체 형성' 혹은 어쩌면 자기-정체성의 의미 차원과 직접 관련되지 않는다. 이것은 의식의 명증성과 그것에 의해 옹호되었던 존재(주체 권력)의 정당화를 해체하기 위한 전략으로 사용된 것들이다. 요컨대 이 모호함과 애매함은 아브젝시움에서 유동하는 정동의 무의식적 측면과 관련되며, 아브젝트라는 타자의 역설은 대립적이고 이질적인 양상의 다중적 특성을 뜻한다.

13. 퀸은 〈자아〉를 처음 제작할 무렵, 왁스를 재료로 한 몇몇 작품들을 제작했다. 흐름과 단단함, 가변성과 동일성의 역설적인 운동을 고려한 것으로 볼 수 있다. 물론 이에 대해서는 다른 지면을 통해 상세한 분석이 덧붙여져야 한다.

14. <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> (2021년 4월 20일 접속).

로써 얼굴을 표현하고 있다. 또한 피의 단단함은 냉동시스템과 냉각 실리콘 오일이 지닌 잠재된 물질적 특성, 즉 ‘얼림’의 표현이다(도판 2).

그런데 이 우아하고 아름다운 피의 얼굴 반대편에는 끔찍한 ‘절단됨(amputation)’, 즉 불완전함과 훼손될 수 있음의 불가피한 조건이 있다. 퀴인이 보여주려는 것은 아브젝트를 표현하기 위해 피를 뽑은 것이 아니다. 오히려 자기 자신을 가변성 위에서 검증하려는 것이다. 그래서 <자아>에서 퀴인의 얼굴을 한 형상은 우리의 자아가 보충되어야 할 불가피한 조건이나 환경에 의해서 동일성(혹은 자기-



도판 2. 마크 퀴인, <자아>, 2011, Blood(Artist's), Stainless steel, Perspex, Refrigeration equipment, 208×63×63 cm.

정체성, Selbst-Identität)을 가질 수 있다는 사실을 표현한다. 다시 말해서 <자아>에 은폐된 ‘절단됨(amputation)’이야말로 퀴인이라는 자아가 주체의 자유로운 규정, 규칙, 원리에 의해서가 아니라 불가피한 타자들에 의해 ‘거기 있다(Being there)’는 실존적인 사실을 진술한다.<sup>15</sup>

그러므로 <자아>는 서로 혐오해야 할 존재들의 연쇄를 구축한다. 먼저 정체를 알 수 없는 자아가 있다. 그리고 그 자아는 자기와 미결정상태에 있었으며, 반드시 밀어내야만 비로소 하나의 인간(혹은 가족, 더 넓게는 사회적 존재)이 되게 해준 혐오스러운 타자 존재인 아브젝트와 마주한다. 그리고 사실상 이러한 아브젝트는 자기가 불가피하게 의존하고 있는 또 다른 타자에 의해서만 존재할 수 있다. 피로 된 퀴인의 얼굴, 데스마스크의 꼭 다문 입과 지긋하게 감은

15. 한 인터뷰에서 퀴인은 자신으로부터 피가 빠져나갔음에도 불구하고 자신은 여전히 퀴인으로 살아 있다(동일성을 유지한다)고 말한다. 그러나 사실 피가 빠져나갔다는 것은 자아의 훼손 혹은 자기 몸의 절단을 뜻한다. 절단이 보철의 이면인 것은 물론이다. "Marc Quinn and the Mutability of the Human Body," Brilliant Ideas, ep. 33, *Bloomberg Quicktake* (4 August 2016), <http://marcquinn.com/read/video-audio/marc-quinn-and-the-mutability-of-the-human-body-brilliant-ideas> (2021년 4월 20일 접속).

눈은 <자아>의 모호한 비결정적인 지대에서 비인간 타자들에 대한 의존성을 침묵의 목소리로 들려준다.

#### IV. <자아>의 알로포이제시스

<자아>에서 독특한 혐오의 느낌을 표현하기 위해 발명한 아브젝트에 대한 보철 방법은 정반대의 의미를 가진 사랑스러운 존재인 꽃에게도 도입되었다. 퀴인은 <영원한 봄(Eternal Spring)>(1998) 시리즈에서 이렇게 말한다(도판 3).

내가 <자아>(1991)을 만들고 있었을 때, 가장 큰 어려움 중 하나는 동결-건조된 상태로 머리를 정지시키는 방법을 찾아내지 못한 것이었다. 결국 해결책이 떠올랐는데, 그것은 머리를 냉각 실리곤 오일 속에 넣는 것이었다. 이 과정이 자연에서 가장 섬세하고 독창적인 피조물 중 하나를 냉각시킬 수 있을지 모른다고 생각했다. ... 나는 꽃 한 송이를 실리곤 용기에 넣고 그 다음 다시 냉동 장치에 넣었다. 2년이나 지난 뒤에 다시 살펴보니, 꽃은 내가 [그렇게 했던] 그 첫날 모습 그대로였다. 그래서 나는 <영원한 봄>이라는 조각을 제작했다. 그것은 시각적인 불멸성과 생물학적인 생명을 맞교환한 꽃들이었다.<sup>16</sup>

<영원한 봄>에서 획득한 것은 흐르는 생명, 정지된 생명, 그리고 그것의 물질적인 연속성을 서로 충돌시키는 보철이다. <자아>와 <영원한 봄>에서 구현된 보철의 방법은 물질적 연속성 내지는 지속성을 보충하지만, 동시에 피의 유동성과 응고, 꽃의 시듦과 같은 절단의 불가피한 조건들과 대면한다. 이 존재론적인 충돌은 보철이 제공하는 우아한 표현, 즉 고전적인 조각에서 찾을 수 있을 법한 승배의 가시적인 효과에 의해 은폐되거나 역설적인 모호함으로 표현된다.<sup>17</sup>

<영원한 봄>에서 죽은 꽃이 주는 생생함의 역설적인 느낌과 유사하게 <자아>에서도 혐오스럽고 가변적인 아브젝트는 우아하고 아름다운 물질처럼 단단해 보인다. 이것이 일순간 우리의 경험을 혐오스러운 것인지 아닌지 판단하지 못

16. Marc Quinn, "Recent Sculptures catalogue," Groninger Museum, 2006, <http://marcquinn.com/artworks/single/eternal-spring-red-i> (2021년 4월 21일 접속).

17. 다른 지면을 통해 더 진지하게 논의해야 할 것이지만, 이후 또 다른 몇몇 작품에서도 아름다운 신체와 저민 살 조각들, 단단하고 고결한 대리석과 기형적인 신체가 서로 충돌하며 역설적인 모호함을 만든다. 이런 모호함의 효과는 <살 그림들(Flesh Paintings)>(2011~), <앨리스 래퍼(Alison Lapper)>(2002-2012), <완전한 대리석(The Complete Marbles)>(1995-2005) 시리즈 등에서도 나타나는 듯하다.

하게 하고 모호한 느낌으로 빠져들게 한다. 이 미적 경험의 모호함으로부터 우리는 충돌하는 존재들의 연쇄를 이해하게 된다. 그리고 이 연쇄야말로 동일성을 욕망하는 인간 주체가 내밀하게 은폐하고 싶었던 타자의 의존성이었다.

〈자아〉에서 ‘퀸’을 ‘퀸으로 만드는 정체성’이 기대고 있는 그것, 즉 역설적이고 모호한 혐오의 느낌을 관통하는 타자 의존성은 작품에 대한 설명에서도 그대로 진술된다. “작품은 퀸이 알코올에 빠져 살던 시기에 제작되었다. 의존이라는 생



도판 3. 마크 퀸, 〈영원한 볼 II, 해바라기〉, 1998, Stainless steel, Glass, Frozen silicon, Sunflowers, Refrigeration equipment, 219.7×90×90 cm.

각, 즉 생존을 위해서는 반드시 [다른] 무언가와 연결되거나 혹은 접속되어야 한다는 생각은 분명하다. 이는 작품이 동결된 외형으로 머물러 있으려면 반드시 전기가 필요하기 때문이다.”<sup>18</sup> 퀸은 삶이 어려운 상황, 난관에 봉착한 현실에서 작업하고 있었고, 누군가의 도움이 절실한 상태였다. 그리고 이러한 의존성이 작품의 중요한 모티브가 된 것은 분명하다. 〈자아〉라는 제목이 암시하고 있듯이, 자아의 실존적 위기는 내면적으로는 퀸이 아브젝트를 의식하게 한다. 그리고 배제하려 한 그것이 다름 아니라 ‘퀸’ 자신을 유지하는 계기임이 ‘피를 추출하는 행위’와 ‘조형물이 주는 혐오의 느낌’ 양쪽에서 확인된다. 거기서 사실상 자아의 아브젝트에 대한 타자 의존성이 적나라하게 폭로된다. 게다가 불가피한 이 의존 관계의 연쇄는 심지어 아브젝트 물질인 ‘피’마저도 또 다른 기계들과 물질들에 의존하고 있다는 사실에서 나타난다.<sup>19</sup>

18. <http://marcquinn.com/artworks/self> (2021년 4월 16일 접속).

19. 물론 이러한 연쇄는 퀸의 〈자아〉 시리즈에서 확인할 수 있는 단면일 뿐이다. 사실 연쇄를 〈자아〉 시리즈 바깥으로 계속 확장되고 거대한 연결망으로 펼쳐진다. 이러한 연결 네트워크의 경로 중에는 순환적인 것도 있다. 그렇지만 우리가 주목하는 것은 실체론적 사고를 대신할 관계의 존재론과 그 미학적 관점이다.

타자 의존성, 즉 자아가 타자에게 의존해 있다는 것은 우리가 쉽게 상상하듯이 상냥하고 친근한 이웃과 더불어 산다는 아름다운 공존을 떠올리지 않는다. 그것은 관계의 불가피함이고 차이를 충격적으로 받아들이는 일이다. 이미 근대는 주체의 실존이 이러한 불가피함에서 탄생한 것임을 냉혹하게 증언한 바 있다. 신의 피조물이므로 그의 뜻에 따라 사이좋은 공존하는 존재들의 세계란 중세의 상상에 불과하다. 현실에서는 계약을 통해서만 관계를 유지할 수밖에 없는 불가피함이 있다. 자아와 아브젝트의 역동적인 관계, 아브젝시옹은 더욱 근본적이다.

퀸의 얼굴을 지시하는 그 조형물은 ‘알로포이에시스(allopoiesis)’, 즉 타자(allos)에 의한 생산(poiesis) 결과물이자, ‘냉동된 피’, ‘아브젝트 물질’, 냉동시스템(비인간 기계)이 표현하는 퀸이라는 효과이다. 우리는 작품 〈자아〉에서 혐오의 충격적인 느낌을 통해 이것을 경험한다. 알로포이에시스는 신경생물학자이자 현상학자인 마투라나와 바렐라가 생명 아닌 존재를 설명하기 위해 사용한 개념이다.<sup>20</sup> 생명은 외부 환경(타자)과 상호작용함으로써 자신의 항상성, 즉 자기 존재를 유지하며 살아간다. 이것은 개체가 외부의 타자와 능동적으로 행위하며 관계를 맺는다는 것을 말한다. 그리고 그들은 생명의 이러한 활동을 오토포이에시스(auto-poiesis), 즉 자기생산이라고 불렀다. 이와 반대로 능동적으로 활동하지 못하고 타자에 의해 활동이 발생할 때 이러한 존재는 기계와 같다. 마투라나와 바렐라는 기계의 이러한 수동적 특성을 살아 있는 존재의 자기생산과 대비해서 ‘알로포이에틱’, ‘타자 생산적’이라고 불렀다. 이들은 생명을 탈마법화하고 타자와 공존할 수밖에 없는 현상학적이며 생물학적인 조건들을 정당화한 급진적인 논의를 전개한 것으로 유명하다. 그러나 그들의 생각에는 생명에는 자율성, 물질에는 타율성을 배치하려는 이분법적인 사고 태도가 엿보인다. 주체에게 자기-동일성 혹은 자기 정체성은 의지와 행위의 자율성이라는 관념을 통해 항상 강력히 옹호된다. 이러한 이분법적인 사고 속에는 자신을 살아 있는 존재(생명)로 정의하고 타자를 비생명(물질)으로 간주하려는 자아의 자기중심성이 숨어 있다. 그래서 인간주의의 대다수 경우는 타자 의존성을 부

20. Humberto Maturana, *Francisco Varela, Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living* (Dordrecht: D. Reidel Publishing Co., 1980), p. 80f.

정적으로 사고한다. 예를 들어 이런 입장은 알코올 중독에 빠진 마크 퀴의 행동에 대한 책임이 당연히 자율적 (의지의) 주체인 그 자신에 있다고 비난할 것이다.

반면에 〈자아〉 시리즈는 타자 의존성을 이와는 다르게 사유하도록 요청한다. 거기서 '나'(퀴의 행동, 퀴의 느낌, 퀴의 얼굴을 한 조형물 등)는 언제나 타자(몸 안의 피, 몸 바깥의 피, 냉동시스템)와 함께 있으며, 타자에 의존하며, 또한 타자로부터 '주체-됨'을 확인한다. 그러한 확인은 역설적이고 모호한 혐오를 불러일으키듯 불편할 수밖에 없다. 〈자아〉 시리즈는 단단할 것이라고 상상된 주체에 저항하고, 단단함 혹은 정지란 언제나 훼손될 수도 있으며, 위태로운 것임을 폭로한다.

또한 타자 의존성은 〈자아〉 시리즈를 시간 계열을 따라 독해하려는 상식적인 해석에서 벗어나게 해준다. 〈자아〉들은 1991년부터 2011년까지 5년마다 제작되었다. 우리는 그 〈자아〉들을 바라보면서 점차 늙어가는 퀴의 모습을 증명 사진이라도 보는 듯 확인할 수 있다. 그러나 〈자아〉들의 차이는 단순히 퀴의 신체 변화를 재현한 것이 아니다. 〈자아〉는 퀴의 단순한 반복이 아니다. 무엇보다도 1996년 〈자아〉는 더 이상 알코올 중독과는 거리가 먼 퀴, 이미 미술계로부터 주목을 받는 퀴, 더 많은 피를 뽑은 퀴 등등의 퀴이다. 2001년 〈자아〉도 또 마지막 〈자아〉도 서로 다른 퀴이다. 퀴의 늙은 몸은 그 아이들에 속한 차이일 뿐이다. 그런데 이것만이 아니다. 〈자아〉의 형태는 시리즈가 거듭될수록 조금씩 더 정교한 조각이 되어 가고 있는 듯 보인다. 매번 냉동시스템이 보완되고, 실리콘을 주입하고 피를 냉각 보관하는 테크니션의 기교도 점차 보완된다. 〈자아〉들은 이 타자들에 대한 의존성의 보충을 통해 시간 순서에 따라 더욱 더 퀴의 존재에 다가가고 있다.

따라서 〈자아〉 시리즈에서 퀴는 변증법적인 종합, 서로 다른 자아들의 종합을 통해서 자기 정체성의 재확인하려는 의도와는 거리가 멀어 보인다. 오히려 〈자아〉 시리즈는 원래 차이로 인해 불가피하게 맺는 관계, 그리고 차이를 통해서 생각할 수 있는 가변적인 '자아'를 피력한다.

## V. 상전이로 표현되는 물질의 얼굴

작가의 몸에서 유출되어 물질로 이름을 부여 받은 그것은 역설적으로 다시 작가임을 확인하는 근거가 된다. 밀어내져야 할 아브젝트가 자신을 밀어낸 자아를 오히려 가능하게 하는 역설적인 상황에 놓인 것이 〈자아〉이다. 하지만 아브젝트로서 피는 다시금 냉동시스템에 의존함으로써 그렇게 한다. 〈영원한 봄〉 시리즈에서 꽃의 불가피한 소멸을 저지하고 영원성을 획득하기 위해 의존했던 것이 냉동시스템이었다. 〈자아〉 시리즈에서 아브젝트가 모호한 혐오의 느낌을 자극하면서 퀴의 얼굴을 표현하기 위해 의존했던 것도 냉동시스템이다.

냉동시스템은 아브젝트인 피가 퀴의 자아를 전시장 안에서 실제로 재현하도록 자신의 잠재성을 표현한다. 피는 냉동 장치에 의해서만 잠정적으로 고체상태에 머무름으로써 퀴가 된다. 그래서 퀴는 〈자아〉 시리즈에서 오직 타자 의존적으로만 자신임을 증명할 수 있게 된다. 자신의 기획과 의도에 의해 제작된 〈자아〉들일지라도 단단한 상태로 정지한 피가 없다면 자신을 증명할 길은 없다. 잠정적으로 정지된 단단한 상태, 이것은 특정 시간과 일정한 환경에서 실현된 피의 양상이다.

그런데 마크 퀴는 누구보다도 열심히 과학 지식에 몰두하는 것으로 잘 알려져 있다. 그는 과학기술 지식을 예술 지식과 연결하고, 과학기술 행동을 예술 행동으로 옮긴다. 그는 과학기술 지식과 미학적 표현을 연결하고 그것이 예술의 의미 안에 안착하도록 옮겨 놓는다. 즉 번역한다.<sup>21</sup>

그에게 피의 모든 내용은 우리가 직관적으로 경험하는 것을 넘어서 있다. 피는 적혈구, 백혈구, 혈소판 등과 같은 세포와 물질과 그것들이 흘러 다니는 혈장으로 이루어져 있다. 그것은 살아 있는 개체의 몸속에 있는 또 다른 개체, 즉 세포들이 소비할 산소와 영양분. 그리고 그 부산물을 실어 나른다. 이처럼 피는 흡수와 배출이라는 이중 행동으로 생명을 유지한다. 적혈구는 허파에서 생

21. Marc Quinn, "Artist interviews—new art for Medicine: The Wellcome Galleries," *Science Museum Group Journal*, Issue, 14 (January 2021). 그리고 이것을 라투르의 행위자연결망이론(Actor-Network Theory)에 따라 '번역'이라 옮겨도 좋다. 브뤼노 라투르, 『과학의 최전선: 테크노사이언스와 행위자-연결망의 구축』, 황희숙 (역), 서울: 아카넷, 2016, p. 216; 전혜숙, 「미술 속의 포스트휴먼 신체와 의학」, 『미술사학보』, 제37호 (2011), p. 133.



성되어 혈관을 따라 이동하는 세포이다. 하나의 적혈구 세포가 10억 개 이상의 산소분자를 옮길 수 있다. 또한 적혈구를 구성하면서 산소를 옮기는 단백질 헤모글로빈은 철분을 포함하고 있어 피를 크림슨 색으로 표현한다. 그리고 혈소판은 골수 안에 사는 거대한 핵을 지닌 세포의 세포질 조각들이다. 피는 일반적으로 몸속에서 액체 상태로 존재한다. 그리고 상처가 나서 혈관 벽에 손상이 왔을 때 적혈구는 섬유질로 이루어진 덕분에 응집해서 피를 굳게 한다. 그런 상태에서 혈소판은 액체인 피를 반고체로 표현한다.<sup>22</sup> 하지만 피가 혈관 안에서 응고된다면 혈관은 막히고 따라서 모든 장기, 모든 조직, 모든 세포는 질식사해서 죽고 말 것이다. 물론 몸 바깥으로 나온 피는 젤 상태로 응고된다. 즉 변한다. 그리고 그것이 끝이 아니다. 다른 생명을 위해 공기 속에 있는 수많은 박테리아가 피 속에서 기꺼이 자기 몸을 섞는다.

그래서 퀴는 자기 몸에서 추출한 피를 냉동시키기로 결정한다. 실리콘 틀을 만들고 자기 피를 거기에 부은 다음 냉동시킨다. 상온에서부터 일정한 간격으로 온도를 내려서 단단하게 된 퀴의 피는 균일한 고체상태로 변화한다. 그런데 이 단단함의 외양은 잠정적이다. 이러한 환경에서 피는 준안정(metastable) 상태에 놓인다. 준안정적이라는 것은 물질의 일정한 상태가 완전히 고정된 상태가 아니라는 것을 뜻한다. 그래서 어떤 물질이 준안정 상태에 있다면, 그것은 일순간 액체가 되거나 고체가 될 수 있는 상(phase 혹은 국면)을 유지하고 있음을 의미한다. 이는 액체로서의 피(흐르는 생명)와 고체로서의 피(단단한 물질)의 두 가지 상태가 공존할 수 있음을 뜻한다. 물론 이 말은 또한 그 물질 내부의 또 다른 미소 물질(결정핵)이 존재하거나 진동이 발생할 때처럼 압력 환경이 변화하면 준안정 국면에 들어간 물질은 급속히 완전한 액체가 되거나 완전한 고체가 된다는 것을 의미한다. 이것을 물질의 상전이(phase transition)이라 부른다.<sup>23</sup>

따라서 생명과 물질을 동시에 유지할 수 있기 위해 퀴는 두 가지 장치에 의존한다. 하나는 영하 18도와 20도의 냉각 상태이며, 이때 피는 액체이자 고체인 준안정 상태를 유지한다. 실제로 퀴는 한 인터뷰에서 <자아> 시리즈가 영

22. Stuart Fox, *Human Physiology* (New York: McGraw-Hill Higher Education, 2003), p. 367f.

23. 질베르 시몽등, 『형태와 정보 개념에 비춰어 본 개체화』, 황수영 (역), 서울: 그린비, 2017, pp. 121-122.

하 16도 정도를 유지하도록 했다고 말한다. 적어도 외부 환경 변화가 없다면, 즉 체온과 동일하게 온도가 유지된다면 안정(stable)상태에서 피는 산소와 만나지 않는 한 액체의 상을 유지할 것이다. 반면 그 피는 외부 온도가 섭씨 0도 이하로 내려가면 같은 조건일지라도 불안정한(unstable) 상태가 된다. 그런데 단백질은 대부분 섭씨 0도에서 냉동 상태로 유지되지 않고, 어느점 내림(freezing point depression) 상태로 알려진 그 이하의 온도로 천천히 진행되어야 고체상태로 전이한다. 이는 급속히 냉각되는 과정에서 발생할 수 있는 결빙이 혈액 세포를 파괴하지 않기 위해서이기도 하다. 그래서 쿨은 냉동시스템에 의존해서 자기 피를 영하 18도 이하의 일정한 온도로 준안정 상태에 머무르게한다.

다른 하나는 압력 변인을 제어하는 장치이다. 준안정 상태에서 만일 압력이 변화한다면 온도 변화와 더불어 일정한 상태는 순간적으로 변화할 것이다. 즉 단단한 피는 급속히 냉각되거나 액체로 변할 것이다. 두 가지 상태 모두 <자아>들을 쿨으로 재현하지 못한다. 따라서 <자아> 시리즈에서는 일정한 압력을 유지하기 위해 특별한 장치가 필요하다. 그래서 쿨은 이중의 아크릴 패널을 설치하고 다시 안쪽 아크릴 박스 안에 잠정적으로 단단하게 냉각된 피의 얼굴을 배치한다. 그리고 마지막에 그 안쪽 아크릴 박스 안에 투명한 냉각 실리콘 액체를 쏟아붓는다. 이 액체가 내부의 준안정 상태에 있는 잠정적으로 단단한 피를 쿨의 얼굴로 존속시킨다. 아브젝트인 피가 쿨을 '표현하기'을 위해 몸부림치는 동안 관객은 쿨의 재현된 얼굴에서 혐오의 느낌을 경험할 것이다. 과학기술철학자인 질베르 시몽동은 이러한 상전이의 관계적 존재론을 다음과 같이 존재의 '개체화'라는 말로 표현한다.

개체를 그 발생이 이루어지는 체계적 전체와 관련하여 인식할 수 있다는 것을 받아들인다면 그 생성에 따라 고찰된 구체적인 체계와 관련한 개체의 기능이 존재한다는 것을 알게 된다. 개체화는, 자신의 하락을 피하면서 구조의 형태로 이 체계의 에너지퍼텐셜들을 삽입하는, 그리고 대립자들을 양립시키고 체계의 내적 갈등을 해결하는, 이 체계에 속한 존재자의 상(phase) 변화를 표현한다. 개체화는 위상학적이고 에너지적인 변화를 통해 체계를 영구화시킨다. 진정한 자기동일성은 개체의 자기 자신에 대한 동일성이 아니라 상들을 관통하는 체계의 구체적인 항구성의 자기동일성이다.<sup>24</sup>

24. 다른 한편 시몽동에게는 과학기술 대상의 생성을 존재의 개체화라 불렀지만, 우리는 이를 통해 작품이

따라서 우리는 한편으로 2011년의 다섯 번째 <자아>를 퀴이 기획해서 자신의 의도를 성취한 어떤 완성작으로 볼 필요가 없어진다. 그러한 생각은 형상의 실현에서 작품의 의미가 결정된다고 하는 오래된 미학 전통을 선취할 때 나오는 귀결이다. 반면 시몽동은 이것을 비판적으로 본다. 완결된 작품성이란 고대 그리스로부터 연유하는 형상/질료 이론에 근거한 것이다. 이 전통을 따를 경우, 질료는 형상이 되기 위한 재료이고, 궁극적으로 모든 사물의 운동은 형상으로 종결된다. 이 형상은 질료가 현재의 상태가 되기 위한 어떤 목적 혹은 원인으로 간주된다. 이와 달리 시몽동은 형상과 질료를 생성과정 속에서 작용하는 서로 다른 힘들과 그것들의 관계로 설명한다. 이 경우 질료는 주인/노예, 목적/도구의 관계에서 벗어나 스스로 잠재된 에너지를 표현하는 존재가 된다. 따라서 전통적인 형상/질료 이론에 입각해서 작품을 설명할 경우 잘 제작된 작품은 바로 이 형상에 의해 가치가 결정된다는 것이다.<sup>25</sup>

따라서 차이에 따른 관계, 타자 의존성으로부터 마크 퀴의 <자아> 시리즈를 이해하면 작품이 아닌 작품-되기를 이해할 수 있다. 의존성은 강력하게 일정한 온도를 지속시키는 냉동시스템 작동이 바로 <자아>를 하나의 작품, 즉 작품으로서의 정체성을 반복적으로 존속시킨다는 것을 피력한다. 조금만이라도 다른 조건들이 개입한다면, 피는 액체로 상전이하고 <자아>는 사라진다. 그리고 퀴의 얼굴로 표상된 피의 형상, 즉 '사물의 얼굴'은 사라진다. 따라서 우리는 <자아>의 작품-되기를 일종의 개체화라 부를 수 있다.

다른 한편 우리는 <자아>에서 작품의 '되기'만큼이나 중요한 존재론적 의미를 발견한다. 우리는 피의 상전이가 퀴의 얼굴, 즉 퀴의 자아를 재현하고 있는 조형물이 냉동시스템, 냉각 실리콘 액체, 그리고 몸 바깥의 물질인 피의 연쇄가 표출하는 표현이라는 사실을 알게 된다. 더욱이 타자 의존성의 이러한 연쇄는 피가 액체의 상태였다가 어느 순간 고체상태로 전이하며, 다시 일정한 환경에서 고체이자 액체인 상태로 변화하는 상전이를 가능하게 하는 이유가 된다.

---

라는 존재의 정의를 다르게 해석할 수도 있다. 즉 작품 자체로서 작품을 이해하는 것이 아니라 작품-되기로 작품을 이해할 수 있다. 마찬가지로 아직 작품이 되지 않은 상태를 통해 작품-되기를 이해할 수도 있다.

25. 질베르 시몽동 (2017), p. 68.

그리고 마지막으로 이 준안정 상태에 놓인 피의 얼굴은 우리가 어떤 단단히 고정된 실체가 아니며, 그래서 항상 자신에게나 그 누구/무엇에게도 주인 노릇을 할 수 없는 어떤 임의적이고 가변적인 관계적 주체-되기임을 알려준다. 결국 준안정 상태에서 흐름을 주저하는 피(생명)는 단단해진 물질로서, 죽은 마크 퀴이자가 살아 있는 마크 퀴으로서 자아의 모습을 드러낸다. 그러므로 가변적인 사건의 위태로움 속에서 〈자아〉 시리즈는 아브젝트에 대한 모호한 혐오의 느낌을 가로질러, 인간의 또박또박한 언어 대신 물질과 혼재되어 무엇인지 알 수 없는 ‘부차적인 말하기(vice-diction)’로써 유동적인 ‘자아’를 표현한다.<sup>26</sup>

## VI. 나오는 말

이상에서는 〈자아〉 시리즈가 아브젝시옹의 논리를 자신만의 독특한 방식으로 구현하고 있음을 밝혔다. 마크 퀴은 〈자아〉 시리즈에서 아브젝트 아트가 피력하는 강렬한 정서적 충격의 장치를 정지시키고 그 대신 애매하고 모호한 분위기의 장소를 구축한다. 그리고 그곳에서 자아의 은폐된 타자 의존성을 돌이켜 보라고 말한다. 강렬한 혐오를 대신할 이 ‘약한’ 혐오는 타자 의존성에 묶인 자아의 역설적인 위상을 이해하도록 안내한다. 그리고 이를 통해 미학(혹은 감성)-정치적 역량을 표현하고, 나아가 관객에게 차이 생성, 자아와 타자, 그리고 관계적 삶을 사유할 수 있는 자리를 만들어준다.

〈자아〉 시리즈를 이루고 있는 〈자아〉들은 냉동된 핏덩어리 머리를 통해 위태롭고 가변적인 자아를 표현한다. 핏덩어리 얼굴인 ‘퀴’은 ‘피’라는 질료에 의존해 있으며 ‘피’는 다시 냉동 시스템에 의존해 있다. 자아를 드러내는 혹은 퀴을 재현하는 모든 표현이 상호 의존하는 타자들의 연쇄로 지탱되었다. 그리고 이러한 연쇄의 운동이라고도 말할 수 있을 알로포이에시스<sup>27</sup>는 생명의 자율성이라는 의미를 위해 마련된 하나의 부수적인 개념이 아니라 오히려 비인간 타자

26. 질 들뢰즈, 『라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 (역), 서울: 문학과지성사, 2004, p. 111. 들뢰즈는 라이프니츠의 모나드 이론에 대한 독특한 해석에서 개체화를 불일치하는 것들 혹은 차이들의 사건이라는 개념으로 해명한다. 마크 퀴의 몸 속에 있던 피가 외부로 나와서 그와 분리된다면, 그것은 퀴의 피이되 퀴에게 귀속되지 않았던 피(사물 혹은 물질)이 된다. 〈자아〉는 이러한 차이의 관계에서 표현되는 ‘피(사물)의 자아’에 대한 불안정한 의미 생성일 수 있다.

들의 표현을 증명하고 타자 의존성을 따르는 관계의 존재론을 수용할 수 있도록 해주는 개념이다.

〈자아〉들은 정지된 대상, 작가의 생산품으로서의 작품이라는 전통적인 미학의 균열, 사물들의 표현, 작품의 얼굴, 작품-되기를 보여주고자 한다. 나아가 주체의 존재론을 위협하고 그 대신에 관계와 생성의 자아 존재론을 긍정하는 미학적인 관점을 열어 준다.

분명히 〈자아〉들은 매우 오랜 시간 동안 정교한 계획에 의해 공들여 제작된 작품이다. 일정 기간 일정량의 피를 뽑고, 냉동 시스템을 제작해서 테스트하고, 실리콘 틀을 제작하고, 냉각 실리콘을 테스트하는 등 재료와 장비에 익숙해지기 위한 노력이 필요했을 것이다. 그런 만큼 그가 사용했던 매체들과 장치들을 포함해서, 〈자아〉에 개입한 모든 비인간 사물들은 인간이 조형 작업에서 표현한 고도로 세련된 형식과 숙련에 정비례해서 그만큼 더 자신의 물질성을 드러낸다. 반면 물질 자체의 존재는 우리의 시야에 포착되지 않는 ‘어두운 지점’(blind spot)과도 같다.

이것을 “우리는 한 번도 근대인이었던 적이 없다.”라는 브뤼노 라투르의 생각에 빗대어 이렇게 말할 수 있다. “우리가 한 번도 인간 주체였던 적이 없다.” 브뤼노 라투르는 이 말에서 근대와 탈근대를 이분법적으로 나눔으로써 밀어붙인 근대성 비판이 처음부터 잘못된 설정이었다고 주장한다. 근대인이었던 적이 없으므로 탈근대인도 없다는 것이다.<sup>27</sup> 라투르를 따라 우리는 주체로서 ‘인간(Human)’이었던 적이 없으므로 사물의 주인이었던 적도 없다고 말할 수 있을 것이다. 그리고 이런 역전된 관계 이해에서만 우리는 사물의 얼굴을 마주할 기회를 가질 수 있을 법하다.

### ■ 주제어(Keywords)

마크 퀴(Marc Quinn), 자아(Self), 관계 존재론(relational ontology), 타자 의존성(allopoiesis), 사물의 얼굴(face of things), 아브젝트(object), 혐오(disgust)

투고일	2021년 4월 30일	심사일	2021년 5월 23일	게재확정일	2021년 5월 26일
-----	--------------	-----	--------------	-------	--------------

27. 브뤼노 라투르, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』, 홍철기 (역), 서울: 갈무리, 2009, p. 38f.

## 참고문헌

- 브뤼노 라투르, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』, 홍철기 (역), 서울: 갈무리, 2009.
- \_\_\_\_\_, 『과학의 최전선: 테크노사이언스와 행위자-연결망의 구축』, 황희숙 (역), 서울: 아카넷, 2016.
- 윤대선, 『레비나스의 타자 물음과 현대철학』, 서울: 문예출판사, 2018.
- 이문정, 「마크 퀴의 조각에 나타난 생성과 소멸의 미학」, 『기초조형연구』, 15권 2호 (2014), pp. 417-427.
- \_\_\_\_\_, 「윤리의 재공식화를 위한 여정-마크 퀴의 작품에 나타난 이중 전략」, 『미학예술학연구』, 54집 (2018), pp. 73-108 (DOI: 10.17527/JASA.54.0.03).
- 이재준, 「아브젝트-혐오와 이질성의 사유」, 『숙명여자대학교 인문학연구소 학술대회 발표집』 (2020년 12월 19일), pp. 137-150.
- 전혜숙, 「미술 속의 포스트휴먼 신체와 의학」, 『미술사학보』, 제37호 (2011), pp. 117-146 (DOI : 10.15819/mh.2011..37.117).
- 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 서민원 (역), 서울: 동문선, 2001.
- 질 들뢰즈, 『라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 (역), 서울: 문학과지성사, 2004.
- 질베르 시몽동, 『형태와 정보 개념에 비춰어 본 개체화』, 서울: 그린비, 2017.
- Fox, Stuart, *Human Physiology*, New York: McGraw-Hill Higher Education, 2003.
- Harman, Graham, *Immaterialism: Objects and Social Theory*, Malden, MA: Polity Press, 2016.
- Kozinska, Dorota, “Marc Quinn: Self,” *Vie des Arts*, vol. 53, no. 214 (2009), pp. 4-5.
- Maturana, Humberto, Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht: D. Reidel Publishing Co., 1980.
- Squire, Michael, “Casual Classicism’: In Conversation with Marc Quinn,” *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 26, no. 2 (2019), pp. 195-235 (DOI: 10.1007/s12138-017-0451-9).
- Jonze, Tim, “Tonnes of Blood: Artist Seeks to Draw World Back to Refugee Crisis,” *The Guardian* (23 October 2018), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/23/5000-people-two-tonnes-of-blood-marc-quinn-odyssey-to-address-refugee-crisis> (2021년 4월 10일 접속).

Dafoe, Taylor. "It's a Material That's Life and Death at the Same Time": Why Artist Marc Quinn Is Using Hundreds of Pounds of Blood for a New Work About Refugees," *Artnet News* (7 May 2019), <https://www.ourblood.org/blog/its-a-material-thats-life-and-death-at-the-same-time-why-artist-marc-quinn-is-using-hundreds-of-pounds-of-blood-for-a-new-work-about-refugees> (2021년 4월 10일 접속).

Quinn, Marc. "Recent Sculptures catalogue," *Groninger Museum*, 2006, <http://marcquinn.com/artworks/single/eternal-spring-red-i> (2021년 4월 21일 접속).

\_\_\_\_\_. "Artist interviews—new art for Medicine: The Wellcome Galleries," *Science Museum Group Journal*, Issue 14, (January 2021), <http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-14/new-art-for-medicine> (2021년 4월 20일 접속).

<http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/ourblood> (2021년 4월 10일 접속).

<https://www.ourblood.org> (2021년 4월 10일 접속).

<https://marcquinn.com/artworks/self> (2021년 4월 16일 접속).

<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> (2021년 4월 20일 접속).

<http://marcquinn.com/read/video-audio/marc-quinn-and-the-mutability-of-the-human-body-brilliant-ideas> (2021년 4월 20일 접속).

마크 퀴의 〈자아〉 시리즈(1991-2011)를 사물의 물질성에 관한 미학적 관점에서 독해한다. 자아의 문제를 비판적으로 사유하는 이 작품은 타자, 아브젝트, 혐오 등 아브젝시옹의 존재론적인 물음들과 연결된다. 특히 ‘피’라는 물질의 사용과 그것의 물질성은 생명-주체, 물질-객체라는 이분법적인 사유 방식을 해체하고, 불가피한 타자 의존성으로부터 자아의 주체화 조건들을 보여준다.

시리즈를 구성하고 있는 〈자아〉들은 냉동된 핏덩어리 두상을 통해 퀴의 자아를 재현한다. 그것들은 전형적인 조각의 형식으로 구현됨으로써 강렬한 혐오의 느낌에 호소하는 아브젝트 아트와는 다른 분위기를 만든다. 작품들은 ‘약한’ 혐오 혹은 혐오의 애매한 느낌을 끌어내며, 타자에 대한 새로운 해석을 제시하고 ‘존재의 가변성’을 사유하게 한다.

나아가 핏덩어리의 이러한 재현은 궁극적으로 극단적 타자로서의 아브젝트, 추출된 피의 물질성, 냉동 시스템과 냉각 물질, 실리콘 틀 등에 연속적으로 기점으로 썬만 가능하다. 이러한 이유로 작가 퀴가 표현하려는 자기의 얼굴, 즉 ‘자아’는 사실상 무한히 연결된 타자들과의 의존성에 의해 결정된다. 결국 하나의 단단한 주체로서가 아니라 ‘관계 존재론’으로부터 퀴는 자기 정체성을 획득하는 것이다. 〈자아〉 시리즈에서 우리는 단단히 실체화되어 고립된 삶이 아니라 유동하는 타자의 존적 삶에 대해 이해하게 된다. 이러한 관계 존재론적인 지평에서 우리의 삶은 우리 자신과 불가피하게 연루된 수많은 사물의 얼굴을 만나게 된다.



## Abstract

In this paper I read Mark Quinn's *Self* series(1991–2011) is from an aesthetic perspective on the materiality of things. This series, which critically considers the problem of the self (Ego), is linked to ontological questions of abjection such as otherness, objectivity, and the emotion of disgust. In particular, the use of blood and its materiality deconstructs dichotomies such as life/subject and matter/object, and expresses conditions of subjectification from the inevitable dependence on others. The works represent Quin's own Ego through a frozen head of blood. The works are embodied in typical forms of sculpture, creating an atmosphere different from that of the abject—art which appeals to strong intension of disgust. The *Self* elicits a vague feeling of 'weak' disgust and so suggests a new interpretation of the 'vagueness of existence'.

This representation by blood is ultimately possible only from a continuous reliance on abjective matter, the materiality of the extracted blood, the freezing systems, cooling silicon material, and so on. For the reason of this dependence from a 'relational ontology', Quin expresses his variable self-identity rather than as a solid entity. In the *Self* series, we come to understand the fluid co-existed life, not the solidified, isolated life. In the relational-ontological horizon, our lives meet the faces of many things that inevitably are connected with ourselves.