

욕망하는 몸

– 매튜 바니의 <크리매스터 5>

이지은

서울대 미술사 강사

1. 들어가는 말

모더니즘의 기반인 데카르트적 주체(Cartesian subject)와 이성중심주의(logocentrism)에 대한 비판이 대두되면서 몸에 대한 담론은 탈모더니즘적 대안으로 주목받아 왔다. 1960년대 이후 꾸준히 제기되어 온 몸에 대한 담론들은 신체를 새롭게 정의된 주체의 장소로서만이 아니라 상호주체(intersubjectivity)의 작용을 가능케 하는 매개로 규정하고 있다.¹⁾ 이러한 몸의 담론은 더 나아가 성(性)과 인종에 대한 논의와 맞물리면서, 무엇보다도 타자에 대한 새로운 성찰을 가능하게 했다. 미술사가 아멜리아 존스에 의하면 몸의 담론에서 주체는 “언제나 타자와의 관계 속에서 성립된다.”²⁾ 미국 미술에 있어서 신체에 대한 관심들은 1960년대를 전후하여 다국적 전위예술 그룹인 플러서스, 그리고 뉴욕의 저드슨(Judson) 교회의 지하를 무대로 활동하던 일군의 퍼포먼스 예술가들과 미니멀리즘 미술 등을 중심으로 전개되었다. 이어서 20세기 후반에 두드러지게 나타나는 비디오나 홀로그램, 가상현실 등 새로운 미술매체의 등장은 작가

의 신체가 작품을 구성하는 주요 요소로 등장하여 감상자와의 소통을 피하는 주요한 수단이 되었고, 심리 분석, 퀴어(queer) 이론, 후기식민주의 등 미술사에 도입된 새로운 방법론들의 성과 역시 몸을 현대미술의 빼놓을 수 없는 화두가 되게 하는 데 일조하였다.

본 논문은 현시대의 미국 작가인 매튜 바니(Matthew Barney)의 영상작품인 크리매스터(Cremaster) 시리즈 중 마지막 편인 <크리매스터 5>를 통해 작품 속에 담겨진 몸에 나타난 성 정체성과 주체·대상 사이의 관계에 대하여 논하고자 한다. 바니는 1990년대 초반 미술계에 등장한 30대 작가로, 데뷔 초기부터 육체적 한계에 도전하는 퍼포먼스로 주목을 받아 왔다. 헬스클럽의 운동기구를 변형시켜 만든 것 같은 작업대에 고의적으로 소묘를 어렵게 만드는 장치를 부착한 설치 겸 퍼포먼스인 <드로잉 레스트레인트 2(Drawing Restraint II)>를 시작으로 등산용 자일과 갈고리를 이용하여 천정에 매달려 이동하는 퍼포먼스인 <필드 드레싱(Field Dressing)> <블라인드 페리니엄(Blind Perineum)>(도판 1) 등으로 이어지는 바니의 초기 작품은 인간의 의지로 육체의 한계를 초월한다는 작가의 주제를 드러낸다. 근력과 인내심을 요구하는 이런 퍼포먼스를 통해 바니는 운동

선수들이 그려하듯 철저한 몰두와 자기수련을 보여주었다. 초기 퍼포먼스 비디오의 뒤를 잇는 크리매스터 시리즈는 생물학적 성(sexuality)을 육체의 한계로 설정하고, 의지로써 남성과 여성이라는 이분법의 구분을 넘어 제3의 성을 지향하려는 분투를 담고 있다.

크리매스터는 남성의 생식기인 고환을 수축하거나 이완시키는 데 쓰이는 근육이다. 음낭에 위치한 남성 생식기는 온도 조절을 필요로 한다. 정상 상태에서 고온은 외부로 돌출된 음낭 주머니에 담겨져 있다. 크리매스터

1. 매튜 바니 <블라인드 페리니엄> 1991, 비디오 스릴.

근육은 고환을 보호하기 위한 일종의 온도계 구실을 하는 것으로, 외부 온도가 낮을 때 근육을 당겨서 고환을 좀더 따뜻한 몸쪽으로 옮기는 작용을 한다. 바니는 고환의 이동을 생식기 형성 이전의 단계, 즉 임신 후 6주까지인 태아의 성 결정 이전의 단계와 연결시킨다. 여성의 난소가 몸 속에 위치하는 것을 고환이 가장 위쪽으로 이동한 ‘상승(ascending)’의 상태로 유추시켜 여성성의 발현으로 보고, 반대로 고환의 ‘하강(descending)’을 남성성이 가장 극대화하는 지점으로 간주하는 것이다.³⁾ 5부로 나누어진 크리매스터 시리즈는 각각 이런 성적 특징의 발달 과정과 함께 생물학적 성에 의해 결정지워진 육체를 성별 이전 단계의 완전한 합일(wholeness) 상태로 회귀시키려는 작가의 의지를 표현하고 있다.

심리 분석, 설화와 전설, 기독교, 실존 인물들의 사건들 등 풍부한 서사와 상징, 그리고 일련의 개인적인 도상들로 이루어진 이 시리즈는 1부터 5라는 순서와 무관하게 만들어졌다. 할리우드 영화 <스타워즈>가 에피소드 4로 시작하듯 이 1994년의 <크리매스터 4>를 시작으로 1995년에 <크리매스터 1>이, 1997년에는 <크리매스터 5>가, 그리고 1999년에 <크리매스터 2>가 만들어졌고, 가장 최근인 2002년의 <크리매스터 3>는 가장 마지막에 선보여졌다. 1부터 5의 이 시퀀스를 바니는 ‘사이클’이라고 명명하였다. 크리매스터 시리즈는 1에서 5로 귀결되는 기승전결의 내러티브가 아니라 마치 거대한 고리처럼 끊임없이 순환되고 크리매스터 근육의 운동처럼 반복되는 단계들인 것이다.⁴⁾

본 논문은 시리즈의 에필로그에 해당하는 <크리매스터 5>를 도상 해석과 미술사적 비교·분석 등을 통하여 살펴보고자 한다. 본 논문은 크리매스터 5의 미술사적 선례로서 마르셀 뒤샹의 <총각들에 의해 발가벗겨진 신부>를 위시하여 비토 아콘치의 퍼포먼스 <오픈닝(Openings)> (1970), <전환(Conversions)> (1971) 등과의 비교를 통해, 여성의 성(female sexuality)을 흡수·통합함으로써 성 분리 이전의 상태로서의 타자(여성 혹은 어머니, the(m) other) 와의 합일을 추구하는 일련의 남성 미술가들과 바니가 갖는 연계성을 짚어 보고, <크리매스터>가 보여주는 다양한 해석의 가능성은 이끌어내려 한다.

2. <크리매스터 5> : 도상 해석

<크리매스터 5>는 약 45분짜리 영화로 만들어진 오페라다. 헝가리안 국립 오페라 극장과 갤러트 목욕장(Gallert Thermal Bath), 사슬(Lanchid) 다리를 배경으로 전개되는 이 작품은 바니의 오랜 영웅인 전설적인 탈출 예술가 해리 후디니(Harry Houdini)의 탄생지인 부다페스트를 그 장소로 하고 있다. 후디니는 크리매스터 사이클 전체를 관통하는 테마, 즉 생물학적 몸의 한계에 도전하는 인간 의지의 의인화이다. 그가 탄생하던 1874년에 작품의 배경이 되는 헝가리안 국립 오페라 극장이 세워졌다. 영화는 바니가 직접 쓴 리브라토(libretto)와 조나단 베플러(Jonathan Bepler)의 곡을 모두 자막 없이 헝가리어로 들려준다. 따라서 대부분의 관람객들은 이들의 대사를 전시도록 통해서나 확인할 수 있으며, 영화 자체는 하나의 거대한 주술적 주문처럼 들린다. 주요 등장인물로는 007영화에서 본드 걸로 출연했던 어설라 안드레스(Ursula Andress)가 사슬의 여왕(Queen of Chain) 역할을 하고, 그녀의 상대역인 디바(Diva), 마술사 그리고 거인의 역할은 모두 바니 자신이 직접 연기하였다.

2. 매튜 바니 <크리매스터 5> 1997, 필름 스틸.

3. 매튜 바니 <크리매스터 5> 1997, 필름 스틸.

4. 매튜 바니 <크리매스터 5> 1997
필름 스크립트

1막인 서곡(overture)은 말을 타고 사슬 다리를 건너는 검은 망토의 마술사를 보여주고, 오페라 극장에서 풍성한 검은 드레스를 입은 여왕이 두 명의 동양인 시종을 데리고 오페라 하우스의 계단을 오르는 장면으로 시작된다(도판 2). 여왕의 좌석은 얇은 살구색의 커다란 방석 위에 놓여 있다. 여왕이 착석하자 시종들은 왕좌를 받치고 있는 방석에 뚫린 구멍에 하늘색 리본을 매단 자코뱅 비둘기들을 연결한다. 2막에서 여왕의 파트너는 성별을 알 수 없는 디바이다.

보통 디바는 오페라의 주연급 여가수를 지칭하는데 여기서는 분홍색 광대 옷을 입은 바니에 의해 연기된다(도판 3). 디바는 막이 오르내리는 아치 둘레의 꽃 장식을 타고 천정을 향해 기어오른다. 남성 디바는 성별 역할의 역행이다. 위로 기어오르는 디바의 '상승'은 크리매스터 근육에 의한 고환의 상승, 즉 여성성으로의 이행을 암시한다. 그러나 디바는 결국 중력의 법칙을 거스르지 못하고 만다. 무대의 중앙 부분에서 다시금 반대편 벽면으로 내려올 즈음, 디바는 추락하고 만다.

뒤이은 3막에서는 바니가 탈출 전문가 후디니를 암시하는 마술사로 분장하여 등장한다(도판 4). 검은 망토를 두르고 검은 말을 탄 그는 사슬 다리의 중간에 멈춘다. 여왕은 디바의 오페라가 진행되는 사이에도 마술사와의 과거를 회상하였다.⁵⁾ 다리의 중간에서 마술사는 옷을 벗고 강에 뛰어들 채비를 한다. 그는 양 손에 마치 고환처럼 보이는 두 개의 구를 들고 흡사 여성의 유방의 형태처럼 보



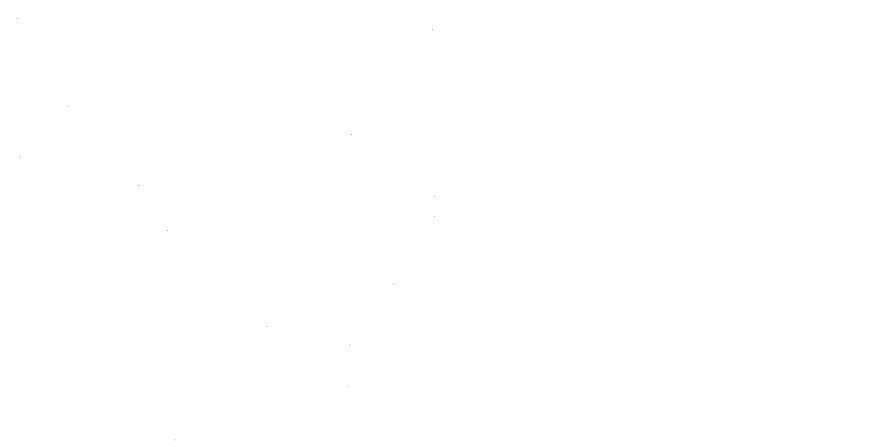
5. <해리 후디니> 연도 미상.



6. 마우리초 카텔란 <크리매스터 5> 1997, 필름 스틸.

이는 다른 한 쌍의 구를 양 발의 발가락 사이에 끼고 있다. 그의 손목과 발목 그리고 생식기를 연결하는 수갑은 사슬로 연결돼 있다. 바니가 존경하는 마술사 후디니 역시 사슬과 수갑에 묶인 채 다리에서 뛰어내리는 탈출 시범(도판 5)을 하였다.⁶⁾ 크리매스터의 마술사는 한동안의 명상 끝에 다뉴브 강에 몸을 던진다.

한편 강의 신이나 네פט운(Neptune)과 같은 용모를 가진 거인은 4막에 등장하는 주인공이다(도판 6). 4막에서 오페라 하우스의 여왕의 좌석을 피고 있던 방석의 구멍이 열리면서 여왕은 좌석 아래쪽 공간으로 설정된 목욕장을 들여다본다. 거인은 2막의 마술사의 변신이다. 거인 역시 한 쌍의 고환처럼 보이는 풍치를 발 아래 달고 있다. 4막의 배경이 되는 갤러트 목욕장은 각각 온도가 다른 두 개의탕으로 구성되어 있다. 한쪽의 탕은 섭씨 45도, 다른 한쪽은 수온이 섭씨 47도이다. 바니는 이 두 탕의 중앙을 연결하는 제3의 좁다란 탕을 설치하였다. 3막의 주인공은 이 연결다리 같은 탕 속에서 등장한다. 막간에 여왕의 시종들은 그녀의 좌석을 받치고 있는 방석의 구멍을 통해 파란색과 노란색의 리본으로 연결된 비둘기를 내려보낸다. 탕 속에는 퓨도(Füdör) 정령이라 불리는 수중 님프들이 살고 있다(도판 7).



7. 매튜 바니 <크리매스터 5> 1997, 필름 스틸.

거인이 탕 안으로 들어오자 이 정령들이 주변에 모여든다. 목욕장의 일곱 정령들은 모두 남성과 여성의 성기를 합쳐 놓은 듯한 성기를 가지고 있다. 이들 중 4명은 따뜻한 탕에, 3명은 미지근한 탕에 위치한다.⁷⁾ 정령들은 역시 남성이나 여성 어느 한쪽으로도 표현되지 않은 거인의 생식기에 파란색과 노란색의 리본을 매단다. 리본의 한쪽 끝에는 1막에서 보였던 자코뱅 비둘기들이 연결되어 있다. 거인의 생식기에 연결된 비둘기들이 힘껏 날아오르면서 리본은 노랑과 하늘색의 혼합인 초록색으로 바뀐다. 이것은 고환을 몸쪽으로 이동하는 상승의 몸짓이다. 이런 상승은 바니에게는 성별 이전의 단계로 회귀하고자 하는 욕망의 표현이다. 또한 이런 상승은 위쪽의 여왕과 결합하고자 하는 욕망으로 해석될 수도 있다. 그러나 4막에서 보이는 이러한 상승의 시도 역시 실패로 끝난다. 따듯한 목욕탕에서 고환은 결국 아래쪽으로 내려오고 만다.

오페라의 마지막 5막은 디바, 마술사의 죽음에 대한 여왕의 회상 장면과 함께 여왕과 거인의 죽음을 보여준다. 강으로 몸을 던진 마술사의 하강은 여왕에게 있어서 ‘사슬’을 끊지 못한 실패이자 결국은 죽음으로 귀결되는 자유이다. 탕 속에서는 거인이 죽음을 맞는다. 물 속에서 죽어가는 거인의 입 속에 물의 정령들은 환생을 의미하는 검은 진주를 넣어 준다. 죽음은 이 영화의 주인공들의 공

통된 운명인 듯 보인다. <크리매스터 5>의 완성되지 못한 사랑, 이루지 못한 욕망은 오직 죽음으로만 해결되는 것일까. 아니면 바니가 제목에서 암시하듯 이 모든 이야기들이 크리매스터 근육의 움직임에 대한 은유에 불과한 것일까. 바니가 진보(progression)라고 표현한 성별의 나눠짐(여기서는 남성성의 선언)과 역행(regression)이라고 표현한 생식기 이전 단계로의 회귀 사이를 오가며 <크리매스터 5>는 남성과 여성의 성 경계를 넘나드는 변신에 대한 작가의 해석을 보여준다.

크리매스터 사이클의 다른 작품들과 뒤샹의 <총각들>에 의해 발가벗겨진 신부>(일명 <큰 유리>, 1915–23)와의 비교는 <크리매스터 5>의 복합적인 상징과 도상들을 이해하는 데 유용하다. 본 논문은 이와 같은 비교·분석을 통하여 바니가 상정하는 초월적인 주체(transcendental subject)가 남성과 여성이라는 이 분법적 대립 개념의 성을 넘어서는 합일에서 오는 완전함(wholeness)의 추구임을 설명하려 한다. 이러한 완전함은 성별의 경계를 무너뜨리는 탈이분법에 기인하는 듯하지만 실상은 남성의 입장에서, 크리매스터의 입장에서 여성성을 흡수 통합한다는 한계를 벗어나지 못하고 있다.

3. 크리매스터 사이클

크리매스터 사이클은 바니의 개인사와 밀접하다. 바니가 직접 연기하는 인물들 이외에도 작품 속의 장소나 등장 배우의 선택 등이 바니의 사적인 경험과 연결되어 있다.⁸⁾ 시리즈를 관통하는 주요 테마는 ‘생물학적 성’이라는 육체적 한계를 초월하려는 실현되지 못한 욕망과 좌절이다. <크리매스터 1>은 바니의 고향인 미국 아이다호(Idaho) 주 보이스(Boise) 소재의 브롱코(Bronco) 미식축구 경기장을 그 배경으로 한다. 1편은 크리매스터 사이클 중 고환이 가장 상승한 상태, 즉 성의 구분에서 보다 여성적인 상태를 다루고 있다. 실제로 작품에 등장하는 인물들도 모두 여자들로 크리매스터 사이클 중 바니 자신이 출연하지 않은 유일한 작품이다.

발달과정의 초기단계인 첫 6주 동안 태아는 늘 여성인 XX염색체로 정의된다. 모든 인간은 적어도 하나의 X염색체를 가지고 있다. 발달과정이 전개되면서 생

기는 Y염색체의 유무와 그 영향을 받는 호르몬의 작용으로 성별이 판명된다. 이런 논리 속에서 크리매스터 사이클도 여성의 성으로 시작된다. 거대한 스테디움 위에는 굿이어(Goodyear) 상표의 비행선이 두 개 떠 있다. 이 비행선은 흔히 해부도에서 보이는 여성의 난소와 비교될 수 있다. 각각의 비행선 안에는 유니폼을 차려 입은 네 명의 스튜어디스가 중앙의 테이블을 둘러싸고 휴식을 취하고 있다. 한쪽 비행선의 테이블에는 적포도 더미가, 다른 쪽 비행선의 테이블에는 청포도 더미가 바셀린으로 만든 난소와 난관, 자궁 모양의 오브제 장식과 함께 놓여 있다.

1편의 주인공은 굿이어라는 이름의 여성이다. 이 여성은 양 비행선 모두에 동시에 존재하며 포도가 놓여진 테이블 밑 공간에서 지상의 스테디움에서 벌어지는 무용수들의 안무를 지휘한다. 굿이어는 테이블에 구멍을 만들고 거기서 포도알들을 뽑아 낸다. 그녀의 하이힐 뒤축에 난 구멍을 통해 바닥에 쏟아진 포도알들은 타원형에 양옆으로 가로선이 가해진 형상을 만든다(도판 8).

이 심벌은 오클랜드 레이더스(Oakland Raider's)의 전설적인 미식축구선수 짐 오토(Jim Otto)를 나타낸다. 남성성을 대변하는 바니의 영웅, 오토는 오른쪽 무릎에 플라스틱을 덧대는 수술을 하고도 1960년에서 1975년까지 팀의 센터를 맡았던 기념비적 인물이다. 2, 3편에 등장하는 후디니처럼 육체의 한계를 넘어서는 초인적인 인내와 단련을 상징하는 인물인 오토는 의족이나 의수에 대한 바

니의 집착과 더불어 크리매스터 사이클을 가로지르는 중요한 모티브이다. 그의 선수복 넘버인 00은 그의 성(姓)인 오토(Otto)에서 따온 것으로, 바니의 작품에서는 고환을 상징하는 은유로 쓰인다.⁹⁾ 또한 이 심벌에는 이중적 의미가 내재하는데 더블 제로(double zero)는 신체의 다른 구멍들, 예를 들면 눈, 입, 귀, 콧구멍, 항문과 성기 등 신체의 내부와 외부를 연결하는 통로의 의미로도 쓰인다. 그의 퍼포먼스 <필드 드레싱>에서 바니는 자신의 신체의 이런 구멍들을 페트롤리움 젤리(petroleum jelly)로 막았다.

한편 레인 텔리어 같은 평론가는 오토의 이름에서 비롯된 더블 제로를 동성애와 연결시킨다: “두 개의 O와 두 개의 T(오토의 이름)는 바니가 반복하여 다루는 상징인 막대기와 구멍을 암시하고 있는 것만은 아니다. 이는 레즈비언리즘(lesbianism)을 상징하는 요소들(두 개의 구멍)을 암시한다.”¹⁰⁾ 그러나 5편에서 거인의 상승이 영원히 성공하지 못하듯이, 굿이어의 하강(완전한 여성성에서의 일탈) 역시 공중에 떠 있는 두 개의 비행선에 의해 영원히 지연된다.

사이클 중 유일하게 대사를 넣은 영화로 바니의 영웅인 해리 후디니의 가계를 둘러싼 이야기들이 전개되는 <크리매스터 2>도 의지에 의한 육체적 한계의 초월, 변신(transformation) 등을 화두로 전개된다. 후디니와 영매인 베이비 페이라 포에(Baby Fay La Foe), 그리고 베이비 페이와 후디니의 손자로 추정되는 회대의 살인마 게리 길모어(Garry Gilmore)의 행적을 쫓는 이 작품 역시 정해진 성결정을 뒤집고자 하는 노력에 대한 작가의 추구를 보여준다. 극 중에도 재현된 1893년 만국박람회에서 탈출 전문 마술사 후디니는 ‘변신(Metamorphosis)’이라는 전설적인 퍼포먼스를 행하였다. 바니는 후디니의 탈출극에 고정된 성별의 역할이라는 작가의 코드를 접목시킨다. 과연 후디니의 변신은 성공한 것일까? 성별의 역할은 가능할까? 극중 바니가 연기하는 후디니의 손자 길모어(도판 9)는 3편의 전반부에서 걸어다니는 여성의 시신으로 재등장한다. 여성으로서의 전이가 이루어진 것일까? 그러나 완전한 인간의 모습을 갖추었다기보다는 반생반사의 강시 형태로 존재하는 그(그녀)는 곧 다섯 명의 소년들의 손에 이끌려 3편의 무대가 되는 뉴욕의 크라이슬러 빌딩으로 옮겨지고, 그곳에서 1930년형 크라이슬러 임페리얼 뉴요커(Imperial New Yorker) 승용차에 태워진 후 다섯 대

9. 매튜 바니 <크리매스터 2> 1999, 필름 스틸.
10. 매튜 바니 <크리매스터 3> 2002, 디지털 필름 스틸.

의 67년형 임페리얼에 의해 차와 함께 고철 덩어리가 될 때까지 무참히 파괴된다.¹¹⁾ 3편에서 바니는 비밀공제조합원(Free Masons)의 신입 도제로 등장한다(도판 10). 3편의 또 다른 주요 인물은 미니멀 작가 리차드 세라(Richard Serra)가 열연한 크라이슬러 빌딩을 세운 건축가 윌리엄 반 알렌(William van Allen)이다. 그와 함께 신입 도제는 의지로써 생물학적으로 정해진 한계들을 극복하려는 인간의 허영심과 자만을 상징한다.

한편 <크리매스터 1>이 여성성을 표방하였다면 4편에서는 남성성이 본격적으로 드러난다. <크리매스터 4>의 배경이 되는 아이 오브 맨(Isle of Man)이라는 지명은 영국의 아이리쉬 해(Irish Sea)에 위치한 섬마을로, 그 명칭부터가 남성 신체(man)의 대리물로 볼 수 있다. 1907년부터 이 지역에서 열리는 T. T. (Tourist Trophy) 모터 사이클 경주는 33.5마일을 완주하는 코스로 이루어졌다. 4편에서는 노란색과 하늘색으로 구분되는 두 팀의 경주를 중심으로 본격적인 크리매스터 근육의 운동이 펼쳐진다.

운전자와 그 옆 사이드카에 탄 또 한 사람이 한 팀을 이루는 이 경주에서 노란 팀은 상승을, 파란 팀은 하강을 의미한다. 경주 시작과 함께 이들은 서로 반대 방

11. 매튜 바니 <크리매스터 4> 1994, 비디오 스틸.

향으로 출발한다. 그러나 노란 팀(상승을 상징)은 경주를 끝내지 못하고 절벽에 부딪치게 된다. 결국 여성성의 지향은 여기서도 실패로 끝나는 것이다. 이 지역에만 서식하는 로우튼 양(Loughton ram) 또한 바니에게는 양성성의 상징으로 그려진다(도판 11). 위로 치솟아 있는 한 쌍의 뿔 밑에 아래쪽으로 휘어진 다른 한 쌍의 뿔을 가진 독특한 형상의 이 양은 역시 바니의 크리매스터 테마인 근육의 상승과 하강을 암시한다. 남성성과 여성성을 동시에 갖는 것, 이러한 욕망은 2편의 주인공 로우튼 후보자(Loughton Candidate)의 머리에 있는 두 쌍의 구멍들로도 예견된다(도판 12). 5편의 디바 역시 두 쌍의 머리구멍을 가지고 있었다.¹²⁾

12. 매튜 바니 <크리매스터 4> 1994, 비디오 스틸.

4편의 로우튼 후보자는 로우튼 양에게 다다르기 위해 물 속과 바셀린으로 가득 찬 터널을 지나는 긴 여정을 거치게 된다. 물은 자웅동체의 인물인 헐마프로디테(Hermaphrodite)의 신화에 빠놓을 수 없는 요소이다. 헤르메스(Hermes)신과 아프로디테(Aprodite) 여신의 자녀인 헐마프로디테는 남자로 태어났다. 어느 날 다이아나(Diana) 여신의 님프인 살마시스(Salmacis)가 연못에서 목욕을 하던 헐마프로디테에게 너무나 반한 나머지 그에게 열정적으로 달려들게 되었고, 너무나 꼭 끌어안은 나머지 살마시스는 헐마프로디테와 실제로 한몸이 되

었다는 것이 신화의 내용이다.¹³⁾ 4편의 로우튼 후보자도 이런 물이나 자궁을 연상케 하는 바셀린의 동굴을 지나면서 그만의 변신을 꾀한다. 그러나 그 역시 양에게 가까이 가는 데에는 성공하지만 양을 붙잡지는 못한다. 합일은 언제나 임박한 상태에서 끝나는 것일까.

<크리매스터 5>에서의 상승과 하강은 앞서 살펴보았듯이 각각 여왕과 그녀의 파트너인 세 등장인물로 대변된다. 미술사적 맥락에서 이런 구도는 유명한 마르셀 뒤샹의 <총각들에 의해 발가벗겨진 신부>에 비교될 수 있다(도판 13).

4. 신부들과 총각들 : 아날로지

일명 <큰 유리>라고도 불리는 뒤샹의 이 작품 역시 남성과 여성의 성이 중심적인 주제로 해석된다. 두 개의 ‘큰 유리’는 일명 ‘신부의 옷’이라고 불리는 세 가닥의 철선으로 연결되어 있다. ‘매달려 있는 여성의 성(Pendu Femelle, female sex pendent)’이라고 불리는 신부는 위쪽 유리에, 총각들은 아래쪽에 자리한다. 이러한 분리는 신부와 결합하고자 하는 총각들의 욕망을 더욱 부추긴다. 그러나 <크리매스터 5>에서처럼 이들의 시도는 무산되고 결국은 결실 없는 자위로 끝나게 된다.¹⁴⁾ <크리매스터 5> 역시 여왕을 오페라 하우스의 상단 박스에, 그녀의 세 상대역을 아래쪽에 포진시킨다. 디바는 앞쪽 무대에, 마술사는 다뉴브 강 아래로, 그리고 거인은 아래편 목욕탕에 각각 위치한다. 그러나 <큰 유리>에서처럼 신부와 신랑들은 결코 결합하지 못한다.

<큰 유리>의 신부는 뒤샹이 “처녀성의 신격화, 무지한 욕망, 악의가 가미된 텅 빈 욕망의 형태로 보여야 한다”고 주장하는 모터(motor)이다.¹⁵⁾ 성적으로

13. 마르셀 뒤샹 <총각들에 의해 발가벗겨진 신부>
1915-1923, 혼합매체.

사로잡힌 ‘부인’이 되려는 찰나에 있는 신부는 여전히 스스로를 ‘처녀’로 제시함으로써 그녀를 차지하려는 총각들의 욕망을 더욱 부추긴다. <크리매스터 5>에서 여왕의 죽음을 묘사하는 마지막 장의 제목인 ‘백합의 떨어짐(Lily's Fall)’이 암시하듯 여왕 역시 처녀로 묘사되어 있다. 백합은 기독교적 도상에서 동정녀 마리아를 상징하는 꽃이다.¹⁶⁾ 여왕이 쓰고 있는 투명한 플라스틱 구가 달린 머리띠 장식은 난소를 나타내는 ‘여성성’으로 해석될 수도 있고, 한편으로는 짐 오토의 더블 제로처럼 두 개의 고환을 상징하는 것으로 볼 수도 있다.

처녀성과 이에 자극되는 남성의 욕망이라는 측면에서 <큰 유리>와 <크리매스터 5>는 여성의 성을 지배하려는 남성의 강박적 욕구를 다루는 것은 아닐까? 로라 멀비(Laura Mulvey)의 시선(Gaze)의 도식¹⁷⁾을 참고로 볼 때, <큰 유리>와 <크리매스터 5>가 표방하는 여성성(female sexuality)은 남성의 욕망에 찬 시선 앞에 하나의 성적 대상으로 존재하는 몸인 것인가? 그러나 이들 작품이 여성의 성을 물신화했다고 결론짓는 것은 성급한 일인지도 모른다. 장 프랑소아 리오타르(Jean François Lyotard)가 지적했듯이 신부 역시 오르가즘을 향한 그녀의 욕망에 있어서 결코 수동적이지 않다.¹⁸⁾ <큰 유리>에서 총각들의 성적인 공격성

14. 매튜 바니 <크리매스터 5> 1997, 필름 스틸.

역시 신부의 옷으로 설명된 세 개의 선에 의해 제지되었다.

한편 <크리매스터 5> 편의 디바와 <큰 유리>의 총각들 사이의 유추는 흥미롭다. 뒤샹의 총각들은 신부의 옷에 제지당하면서 무기력하게 그들의 러브 가스 (love gas)를 신부를 향해 뿌려댄다. 디바 역시 여왕의 영역인 위쪽으로 기어오르는 시도를 하다가 무대 위로 떨어지게 되고, 디바의 머리는 주름잡힌 음낭의 형태로 변하면서 성분을 알 수 없는 액체를 흘린다(도판 14). 이때 동반하는 여왕의 노래는 인간의 허영(hubris)을 탐식하는 내용을 담고 있다.

창백한 청색의 필드에

고독함

지구의 곡면이 그를 위로하네. (그의 자만은 거짓이다!)

의지결연한 콘트라포스토

엉덩이는 위쪽으로 향했네

숨을 들이마시고… 허영

자, 이제 내게로 돌아서시오.

차가운 노란 필드에

압력

밀집한 주변이 그를 위로하네. (그의 자만은 거짓이다!)

격렬하게 위를 향하지만

중력에 묶여서

횡격막이 내려왔네.

내어 비추며… 허영

자, 이제 내게로 돌아서시오.¹⁰⁾

한계를 넘어서려는 인간의 허영, 그러나 이 허영이야말로 바니의 크리매스터 영웅들에게 존엄성을 부여한다. 노만 브라이슨이 지적했듯이 휴브리스(hubris)는 그리스어 'hybrid'와 관련된 어원이다.²⁰⁾ 이질적인, 상반된 요소들의 결합으로 만들어지는 제3의 가능성. 바니는 이런 변신에로의 의지를 높이 산다.

<큰 유리>에서나 <크리매스터 5> 편에서나 신부와 총각들은 합쳐지지 못한다. 그러나 이들 작품의 주제를 단순히 신부와 신랑들 사이의 이루어지지 못한 합방으로 보는 것은 작품을 피상적으로만 해석하는 것이 될 것이다. 비록 그 제

목부터 남성의 생식기를 다루지만 크리매스터는 전 작품을 통하여 항상 다른 성으로의 전환을 지향하는 욕망을 지속적으로 보여주고 있다. <크리매스터 1> 편에서 굳이어는 남성성의 위치로 표현되는 그라운드로 내려가려고 하는데 반하여 <크리매스터 5>의 디바나 거인은 위로 올라가려 한다. 모두 성적 차이에 수긍하기보다는 이를 허물려는 시도이다. <크리매스터 5>에서 보이는 거인이나 물의 정령들의 성기 또한 남성과 여성 모두의 특성을 보인다. 이들의 돌출한 성기에는 로우튼 후보자의 머리에 난 구멍을 연상시키는 음폭한 흠이 나 있다.

15. 매튜 바니 <레디컬 드릴> 1990, 퍼포먼스 스틸 사진.

여성의 성을 흡수·통합하려는 남성 작가의 욕망을 대변하듯, 이 성별이 모호한 성기의 형태는 이미 바니가 이전의 작품 <레디컬 드릴(Radical Drill)>(1990)에서 보여주었던 복장도착증(transvestism)에서 예견된 테마였다. <짐 오토 슈트(Jim Otto Suite)>의 일부를 구성하는 이 비디오에서 바니는 하이힐에 우아한 검은 드레스와 긴 장갑을 낀 차림으로 나타난다(도판 15). 비디오의 뒷부분에서는 나체로 타피오카로 만든 아령을 다리 사이에 끼고 있는 바니를 볼 수 있다. 뒤샹이 그의 또 다른 자아인 로즈 셀라비(Rrose Sélavy)로 분장했던 전례와 같이,²¹⁾ 바니의 이성 차림하기(drag show)는 실상 성이 생물학적으로 내재되어 있다기보다는 역할로서 행해지는 것이라는 점을 상기시킨다. 뒤샹과 마찬가지로 바니는 두 개의 성을 연기하고 있다. 아령이 고환을 상기시키는 직유라면, 불안정한 매체인 타피오카는 성이 고정불변의 것이 아니며 언제나 다른 상태로 전환할 수 있는 가능성을 내포한다는 것을 시사하는 은유로 쓰였다.

5. 타자에 대한 욕망

철학자 정화열은 데카르트의 이성 중심주의가 추구했던 자아관이 “탈육체성, 자기 중심성 그리고 시각 중심성”으로 대변된다고 말했다. 생각하는 자아는 몸과 분리된 정신을 강조하고, 그 정신은 늘 에고 코기토(ego cogito), 즉 “내가 생각한다”라는 전제 하에 타자로부터 유리되어 있는 것이다. 또한 이런 코기토적 자아는 시각(vision)의 권력에 상당부분 의존하는데, 정화열에 의하면 이는 코기토적 자아의 기반이 “나의 존재를 내가 생각하는 것과 동일시하는 반영(reflection)의 철학이기 때문”이다.²²⁾ 한편 퍼포먼스 미술을 연구하는 미술사가 아멜리아 존스에 의하면 이런 데카르트적 자아관에 비추어 볼 때, 프로이트의 심리분석이론과 “거세를 바탕으로 하는 자아 모델” 역시 “성적 차이의 증명을 시각적인 남근(penis/phallus)의 있고 없음”에 의존하는 것이다.²³⁾ 데카르트적 자아관에 기반한 서구 이성중심주의에서 이러한 자아/눈(I/eye)의 주체는 언제나 시각의 영역에 머물며 철저히 몸과는 유리된 독립적 존재였다. 이런 맥락에서 몸은 오직 이미지로서, 주체의 응시(gaze)의 대상으로서 존재할 뿐이다.

메를로 풍티는 그의 현상학적 담론에서 나와 타자간의 상호성을 설명하면서 이는 지시어인 ‘나’ 혹은 ‘너’의 전환으로 이루어지는 것이 아닌 주체의 대상화, 그리고 대상의 주체화로써만 가능하다고 설파하였다. 즉 우리의 주체는 이미 늘 타인의 대상인 것이다.²⁴⁾ 이는 자크 라캉(Jacques Lacan)이 설명하는 ‘전 이의 현상학’(phenomenology of the transference)으로도 설명되는데 여기서도 주체는 타자와의 관계 속에 성립된다. 라캉은 “내가 발언 중에 찾는 것은 타자의 응답이다. 나를 주체로 유지시키는 것은 바로 나의 질문이다… 나는 언어를 통하여, 그러나 오직 나 자신을 마치 하나의 대상과도 같이 취급함으로써만이 자기정체성을 확인한다”고 논술하였다.²⁵⁾ 그러나 메를로 풍티와 라캉 양자 모두 시각(vision)을 중심으로 주체를 정의하는 데서 벗어나지 못하고 있다. 메를로 풍티 스스로가 지적하듯 모든 시각에는 근본적인 나르시시즘(a fundamental narcissism)이 존재한다.²⁶⁾ 라캉의 거울상의 단계(mirror stage) 역시 이러한 시각 중심의 자아기제에 다름 아닌 것이다. 라캉의 이론을 따라가자면 주체는 스스로를 대상화함으로써만, 혹은 ‘타자의 역할’을 함으로써 스스로를 정의하는

16. 비토 아콘치 <오프닝> 1970, 비디오 스크린.

17. 비토 아콘치 <전환 III> 1971, 퍼포먼스 스크린 사진.

것이다. 그렇다면 바로 이 지점에서 우리는 과연 데카르트적 주체이론의 기제를 전복시킬 가능성을 바라볼 수 있을까? 바니의 크리매스터 사이클에서 살펴본 바와 같이 성을 주제로 작업하는 남성 작가들의 경우, 작품 속의 대상과 주체, 남성과 여성의 성이 이런 데카르트적 자아관의 기제들과 어떻게 반응하는 것일까? 본 논문의 후반부에서는 바니의 작업과 함께 퍼포먼스 작가 비토 아콘치(Vito Acconci)의 작품을 통해 위의 주제에 좀더 접근하고자 한다.

아콘치의 <오프닝> (도판 16)은 작가가 자신의 배꼽 주변의 체모를 뽑아가는 과정을 기록한 퍼포먼스 비디오이다. 작가의 몸이 퍼포먼스를 행하는 주체인 동시에 퍼포먼스의 대상(object)이 되는 이 작품에서 아콘치는 남성성을 이탈하고자 하는 작가의 의지를 표명하였다; “나는 내 신체의 일부를 열어 보인다. 이 것으로 배꼽은 질이 된다.”²⁷⁾ 그러나 이렇게 생성된 ‘구멍’은 엄밀히 말하여 여성의 그것처럼 신체의 내부 깊숙이 통하는 것은 아니다. 비디오에서는 아콘치의 얼굴은 보이지 않고 그의 배꼽 주변과 체모를 제거하는 손만이 클로즈업된다. 따라서 퍼포먼스의 주체는 ‘손’이란 대리물에 의해 은폐된다고 할 수 있다.

한편 <전환 II>에서 아콘치는 “페니스를 제거하려는 시도”의 일환으로 두 다리 사이에 성기를 집어 넣어 감춘다. 이어지는 <전환 III>에서는 한 여성이 등장하여 아콘치의 뒤쪽에 무릎을 끓고 앉아 그의 성기를 그녀의 입 속으로 가져간다(도판 17). 아콘치는 이를 이렇게 해석하였다; “내가 정면에서 보여질 때 여인은 나의 뒤편으로 사라지고 나는 페니스가 없다. 나는 내가 지워버린 그 여

인이 된다.” 이런 여성의 역할하기, 혹은 여성을 통한 남성의 은폐는 존스의 해석에 따르면 “신화적인 거울상 이전 단계의 완전성에 대한 퇴행적 열망”이다.

²⁸⁾ 이런 ‘퇴행적 열망’에 대한 해석은 바니의 크리마스터 영웅들이 보여주는 ‘생식기 이전 단계로의 역행’에도 유효하게 적용된다. 타자(여성)와의 합일 혹은 여성성을 자기화하려는 남성 작가의 이러한 경향은 존스에게는 “신화적인 오이디푸스 이전 단계의 완전함, 즉 어머니(타자)와의 합일에 대한 욕망”的 발현이다.²⁹⁾

그러나 <크리마스터 5>에서 이러한 시도는 성공적으로 끝나는 게 아니다. 남근 중심적 욕망과 타자에 대한 결핍은 의지(will/mind)에 의한 육체(body)에의 초월을 통해 성공적인 변신을 보여주는 대신, 오히려 여성성을 자기화하려는 무기력한 리비도의 끊임없는 실패를 드러낸다. 타자와의 무난한 합일을 영원히 지연함으로써 바니는 헬마프로디테로 대변될 수 있는 자신의 이상적 자아가 실은 욕망의 기제 내에서만 의미를 갖는다는 것을 암시하고 있다. 바니의 크리마스터는 포스트모던한 서사와 장식성, 상징들 속에 숨겨진 암묵적 본질주의의 이분법적 대립을 벗어나지 못한다. 타자의 몸에 대한 열망은 바니 스스로가 분장하여 연기하는 크리마스터의 많은 인물들에게 공통적으로 흐르고 있는 것이다. 그러나 신부와의 합일은 늘 욕망으로 남아 있다. 어쩌면 그것은 욕망이라는 형태로서만 가장 강력한 힘을 갖는 것인지도 모른다.

주

1. 상호주체(intersubjectivity)라는 개념은 현상학자 모리스 메를로 풍티의 논의에서 엿볼 수 있다. 데카르트적 주체를 통렬히 비판하는 그의 글에서 메를로 풍티는 시각 중심적인 데 카르트의 인식론이 주체와 객체 사이의 이분법을 상정함으로써 결과적으로 정신과 몸의 대립이라는 자아의 선형적 분리의 오류를 낳았다고 지적하였다. 공존(coexistence)이라는 용어를 통하여 메를로 풍티는 타자와의 연장선상에 있는 주체와 객체 사이의 상호성을 강조한다. 미술사학자 Amelia Jones 또한 메를로 풍티의 *The Structure of Behavior*, trans. Alden L. Fisher (1963) 와 *Visible and Invisible*(1964) 을 바탕으로 주체이론과 상호주체에 대한 해석을 제시하였다. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (1998), pp. 40–41 참조.
2. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (1998), p. 14.
3. “Flash Art: XXXI Years: Three Decades Inside Art” *Flash Art* (International Edition) v. 21 (Summer, 1998), p. 7.
4. 크리매스터 사이클에 대한 설명은 구겐하임 미술관의 전시도록, *The Cremaster Cycle* (2002)을 참조하였다.
5. 여왕의 리브레토, ‘사슬의 여왕의 탄식’은 다음과 같이 시작한다.

3월 24일 – 그 해의 마지막 추위 속에
이것은 다뉴브 강 위에서의 우리의 최초이자, 아프게도 마지막이라네.
나는 그대를 사슬 다리 위에 두고 왔네.

3월 24일은 훗날 해리 후더니로 개명한 앤리히 베이쓰(Enrich Weiss)의 탄생일이다. Thyrza Nichols Goodeve, “Introduction” *Cremaster V*, exh. cat. (New York : Barbara Gladstone Gallery, 1997), unpaged.
6. David, Frankel, Hungarian “Rhapsody” *Artforum* (October 1997), p. 79.
7. Thyrza Nichols Goodeve, “Introduction” *Cremaster V*, exh. cat. (New York: Barbara Gladstone Gallery, 1997), unpaged.
8. “Travels in Hypertrphia : Thyrza Nichols Goodeve talks with Matthew Barney,” *Artforum*, no. 9(May 1995), pp. 66–9, 112–117.
9. Bruce H. Russell, “Matthew Barney’s Testicular Anxieties” *Parachute* vol. 92 (1998), p. 39.

10. Lane Relyea, "Openings : Matthew Barney" *Artforum* v. 30 (September 1991), p. 124.
11. 1967년은 또한 바니가 태어난 해이기도 하다. 크리매스터에 대한 자세한 줄거리는 구겐하임 전시도록 『The Cremaster Cycle』(2002)을 참조하였다.
12. Jerry Saltz, "The Next Sex" *Art in America* (October, 1996)는 크리매스터 4편에 대한 자세한 묘사를 담고 있다.
13. James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art* (New York : Icon Editions, Harper & Row, 1974), pp. 153–154.
14. Large Glass에 관한 논의는 Marcel Duchamp의 Green Box를 참조하였다.
15. Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* a typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's *Green Box*(1934), trans. George H. Hamilton, (London : Humphries, 1960), unpaged.
16. <큰 유리>와 바니의 크리매스터 시리즈에서 보이는 기독교적 도상들을 추적하는 것은 매우 흥미로운 일이다. 옥타비오 파스(Octavio Paz)의 <큰 유리>에 대한 도상학적 해석을 참조하였다. Paz, *Marcel Duchamp : Appearance Stripped Bare*, trans. Rachel Philips and Donald Gardner. New York : The Viking Press, 1978.
17. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington : Indiana University Press, 1989), pp. 14–28 참조.
18. 뒤샹은 다음과 같이 신부를 정의했다. "The Bride is a motor. But before being a motor which transmits her timid-power... This timid-power is a sort of automobile, love gasoline that... is used for the blossoming of this virgin who has reached the goal of her desire...". The whole graphic significance is for this cinematic blossoming." Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp* (Paris : ditions Galile, 1997), pp. 92–94, quoted in Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994), p. 19에서 참조.
19. *Cremaster V*, exh. cat. (New York : Barbara Gladstone Gallery, 1997), unpaged.
20. Norman Bryson, "Matthew Barney's Gonadotrophic Cavalcade" *Parkett* 45 (1995), p. 3.
21. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), pp. 146–190 참조.
22. Jung, Hwa Yol, "Phenomenology and Body Politics" *Body and Society* vol. 2, no. 2 (London, 1996), pp. 3–4.
23. Amelia Jones, *Body Art : Performing the Subject*, p. 23.
24. Merleau-Ponty, "The Intertwining The Chiasm," in *Visible and Invisible*, trans. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort (Evanston : Northwestern University Press, 1968), pp. 130–155.

25. Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," *crits : A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York : Norton, 1997), p. 86.
26. 메를로 풍티, 위의 책, p. 45.
27. Lea Virgine, *Body Art and Performance : The Body as Language* (Milan, Skira Editore, 2000), p. 19.
28. Amelia Jones, 앞의 책, p. 120.
29. 앞의 책, p. 151.

참고문헌

- Bryson, Norman. "Matthew Barney's Gonadotrophic Cavalcade" *Parkett* 45 (1995), pp. 29–33.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York : Routledge, 1993.
- Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* a typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's *Green Box*, trans. George H. Hamilton. (London, Humphries, 1960)
- Dworkin, Norine. "Matthew Barney : Barbara Goldstone" *Art News*. vol. 91 (February 1992), pp. 123–124.
- Frankel, David. "Hungarian Rhapsody" *Artforum*. vol. 36 (October 1997), pp. 77–79.
- Freud, Sigmund. *Therapy and Technique*, trans. Joan Riviere, ed. Philip Rieff (New York : Collier, 1963).
- Gooderve, Thyrza N. "Travels in Hypertrophia : Thyrza Nichols Goodeve talks with Matthew Barney" *Artforum*, no. 9 (May 1995), pp.66–9, and 112–117.
- Hagen, Charles. "Television's Body" *Artforum* vol. 27 (February, 1989), pp. 93–96.
- Irigaray, Luce. "The Invisible of the Flesh : A Reading of Merleau-Ponty, 'The Visible and the invisible The Chiasm'" *An Ethics of Sexual Difference*, trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca : Cornell University Press, 1993.
- Jones, Amelia. "Dis/Playing the Phallus : Male Artists Perform Their Masculinities" *Art History* vol. 17 (December 1994), pp. 546–584.
- Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge, England : Cambridge University Press, 1994.
- Body Art : Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Caroline. "Finishing School : John Cage and the Abstract Expressionist Ego" *Critical Inquiry* 19, no.4 (Summer, 1993), pp. 628–665.
- Jung, Hwa Yol. "Phenomenology and Body Politics" *Body and Society* vol. 2, no. 2 (London, 1996), pp. 3–14.
- Kelly, Mary. "Re-Viewing Modernist Criticism" *Art After Modernism : Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York : New Museum of Contemporary Art, 1984)

- Lacan, Jacques. *Écrits : A Selection*, trans. Alan Sheridan. New York : Norton, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. London : Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Visible and Invisible*, trans. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort (Evanston : Northwestern University Press, 1968).
- Nixon, Mignon. "After Images" *October* 83 (Winter, 1998), pp. 115–130.
- Onfray, Michel. "Mannerist Variations on Matthew Barney" *Parkett*, 45 (1995), pp. 50–56.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp : Appearance Stripped Bare*, trans. Rachel Philips and Donald Gardner. New York : The Viking Press, 1978.
- Relyea, Lane. "Openings : Matthew Barney" *Artforum*. vol. 30 (September 1991), p. 124.
- Ritchie, Matthew. "Barney's *Cremaster 5*" *Flash Art*. (January/February 1998), pp. 108–109.
- Russell, Bruce H. "Matthew Barney's Testicular Anxieties" *Parachute*. vol. 92 (1998), pp. 36–43.
- Saltz, Jerry. "Wilder Shores of Art : Matthew Barney's *Field Dressing (orifill)*, 1989" *Arts Magazine*. vol. 65 (May 1991), pp. 29–31.
- "The Next Sex" *Art in America*. vol. 84 (October 1996), pp. 83–91.
- Seward, Keith. "Matthew Barney and Beyond" *Parkett*. vol. 45 (1995), pp. 58–60.
- Siegel, Katy. "Nurture Boy" *Artforum* vol. 37. (Summer 1999), pp. 132–136.
- Spector, Nancy, ed. *The Cremaster Cycle* (New York : Guggenheim Museum Press, 2002).
- Wakefield, Neville. "Matthew Barney's Fornication with the Fabric of Space" *Parkett*. vol. 39 (1994), pp. 118–124.

Abstract

Anxious Bodies : Matthew Barney's Cremaster V

Ji-Eun Rhee

With an upsurge of criticism on Cartesian subjectivity and its foundation on logos, the discourse of body has emerged as an alternative focus in postmodern concerns. Although the mind has been previously privileged over, more recently body has become increasingly important as a locus of redefined subjectivity as well as a site of intersubjectivity. The notion of intersubjectivity is well traced from the phenomenological discourses of Merleau-Ponty. In his vigorous attack on the Cartesian subject, Merleau-Ponty criticizes vision-oriented theories that legitimate the rigid dichotomy of subject and object, which eventually engenders the binary opposition of mind and body. By using the term coexistence, Merleau-Ponty emphasizes the reciprocity of the subject/object relationship in which subject is contingent on his or her others. The discourse of body necessarily involves issues such as gender and race, but above all, it concerns 'others' and (re)defines the subject "always in relationship to others."

This radical departure from the Cartesian transcendental (indeed, solipsistic) subject and the emergence of body have been witnessed in phenomenology and the artistic movements of the 1960s such as Minimalism and performance art. Especially in recent artistic practice and criticism, the discourse of body prevails as the focus of the strategies, which use psychoanalysis, queer theory, or the technological effects of new media (such as three-dimensional video) as their bases. Body, both as a subject of inquiry and an interpretative strategy, is also a crux in postmodern critique of ocularcentrism and logocentrism, which have been considered as the parallel terms of modernism.

In this paper, I will delve into Matthew Barney's *Cremaster V* (1997), an approximately forty-five-minute film, which I believe, touches the recently-focused bodily issues including sexuality, and subject-object relationship. Matthew Barney entered the art scene in the early 1990s with series of physically challenging performances, which demand strength and endurance. Barney pur-

sues discipline and self-absorption through trained bodily movements. His strictly choreographed actions are replete with sexual symbols and connotations. The rich iconography of sexuality most evidently appears in the *Cremaster* series.

The cremaster is the suspensory muscle of the testes. Male reproductive organs located in the scrotum need a system for temperature control. The cremaster is a sort of thermostat in this system. When the outside temperature is cold or too hot for the testicles the cremaster pulls the testicles up into the body. Barney sees this inside-body state as a “pre-genital... possibly regressive state and a downright possibly more developmental state.”

Even though he implies hierarchical binary opposition of the upright and downright movements that the cremaster generates, I argue that there is a yearning for the pre-genital state (which is supposedly considered as the primordial conglomeration of male and female sex) in the *Cremaster* series. The series of films feature intricate symbolism and dense iconography drawn from psychology, mythology, and Christianity. Despite its primary theme of transgression of normative definitions of male and female sexuality (with its seemingly balanced gesture), the *Cremaster* series reveal the limitation of the male artist in his attempts to achieve the pre-genital wholeness by subsuming the other (female) sexuality.