

#### 저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

#### 이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

#### 다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우 에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건 을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer





2010년 2월 박사학위논문

# 마르셀 뒤샹 작품에 나타난 '앤드로지니'의 차용과 그 특성에 관한 연구

조선대학교 대학원

미학 · 미술사학과

현 수 정

# 마르셀 뒤샹 작품에 나타난 '앤드로지니'의 차용과 그 특성에 관한 연구

A Study on the Appropriation of 'Androgyny' and its Characteristics in Marcel Duchamp's work

2010 年 2 月 25 日

조선대학교 대학원

미학 · 미술사학과

현 수 정

# 마르셀 뒤샹 작품에 나타난 '앤드로지니'의 차용과 그 특성에 관한 연구

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 박사학위 신청논문으로 제출함 2009 年 10 月

조선대학교 대학원

미학 · 미술사학과

현 수 정

# 현수정의 박사학위논문을 인준함

위원	원장	조선대학교	교수	공 병 혜	인
위	원	서울대학교	교수	김 진 엽	인
위	원	목포대학교	교수	조 은 정	인
위	원	조선대학교	교수	조 송 식	인
위	원	조선대학교	교수	김 승 환	인

2009 년 12월

조선대학교 대학원

# 목 차

# 도판목록 Abstract

I.서 론	1
* '레드메이드의 선구자'로서 뒤샹으로부터 '로즈 세라비'로서 * 앤드로지니 관점으로 뒤샹 읽기의 중심과제	
Ⅱ. 뒤샹 이전 미술사에 등장하는 앤드로지니의 도상과	바 의미9
2.1. 앤드로지니의 기원	9
2.1.1. 신화 세계의 헤르마프로디테	10
2.1.2. 종교의 상징으로 표상된 앤드로지니	12
2.2. 연금술의 앤드로지니	16
2.3. 모더니즘이전 회화로 표현된 앤드로지니	19
2.3.1. 남성성과 여성성이 결합된 이상적인 미	20
2.3.2. 성 정체성의 애매함과 데카당스	
Ⅲ. 뒤샹과 앤드로지니	32
3.1. 기계주의 미학과 성적 메타포	34
3.1.1. 20세기 초 기계주의 미학	35
3.1.2. <큰 유리> 구성의 두 요소: 기계적 도상과 성적	메타포44
3.1.3. <큰 유리>의 성적 메타포로 표상된 앤드로지니.	53

3.2. 성적 타자화와 고정된 성 정체성의 해체	62
3.2.1. 뒤샹의 알터 에고: 뒤샹 혹은 로즈 세라비	62
3.2.2. 다다의 문맥으로 던져진 성 정체성 문제:	
<l.h.o.o.q>와 &lt;로즈 세라비&gt;</l.h.o.o.q>	70
3.2.3. 초현실주의와 뒤샹의 앤드로지니: 성 인식의 차이점	76
3.3. 에로티시즘과 관음적 시선의 전복	85
3.3.1. <주어진다면>의 드러난 '몸'	86
3.3.2. 에로티시즘의 전략과 앤드로지니	96
3.3.3. 작품, 관객, 그리고 열려진 결말	. 104
IV.뒤샹 영향과 포스트모더니즘 미술에서	
앤드로지니의 다양한 양상	115
4.1. 행위미술로 표현된 앤드로지니	
4.2. 패러디되는 앤드로지니	
4.3. 무성(無性)적 앤드로지니	. 129
V. 결론	. 132
뭐 그 ㅁ 뭐	400
참고문헌	. 136
심고군인	. 136
마르셀 뒤샹 연대기	

# 도 판 목 차

- [도 1]<헤르마프로디테>, B.C. 2세기, 대리석, 65cm×125cm×265cm, 미국 펜실바니아 대학 박물관.
- [도 2] <헤르마프로디테> B.C. 2세기, 대리석, 프랑스 루브르미술관.
- [도 3] <추락 이전의 아담 (Adam Before the fall)>
- [도 4] <재통합(Reunification)>
- [도 5] Michael Maier, <Atalanta Fugiens>, 1617 Frankfort: Luc Jenn
- [도 6] <앤드로진 -아로라 콘서전스 (Aurora Consurgens)>, 15세기 중, 쮜리히.
- [도 7] Michel Maier, <Y자를 가진 앤드로진(남녀양성인)을 가리키는 알버트 더 그레이트 (Albert the Great)>, 1617 Frankfort : Luc Jenn.
- [도 8] <왕관을 쓴 앤드로진> , Rosarium philsophorum. 1550, Frankfort.
- [도 9] <왕과 왕비, 태양과 달>, Rosarium philsophorum. 1550, Frankfort.
- [도 10] 레오나르 다빈치, <세례 요한>,1513-1516, 판 유채, 69×57cm, 파리 루브르 박물관.
- [도 11] 구스타프 모로, <오디프스와 스핑크스>, 1864, 캔버스 유채, 206 X 104.8cm, 뉴욕 메트로폴리탄미술관.
- [도 12] 앵글르,<스핑크스의 수수께끼를 푸는 오디프스>,1808~1827년, 캔버스유채, 189 X 144cm, 파리 루부르박물관.
- [도 13] 오브리 비어즐리,『살로메』1927년 판 표지, 프린스톤 대학 도서관.
- [도 14]오브리 비어즐리,<춤의 댓가, 살로메>,『살로메』1927년 판, 프린스톤 대학 도서관.
- [도 15] 오브리 비어즐리, <리시스트라타 (Lisistrata)>,1896, 아리스토파네스(Aristophanes)의 희곡 『리시스트라타』의 삽화.
- [도 16] 페르낭 크노프, <예술 혹은 애무>, 1896, 캔버스에 유화, 50.5× 150 cm, 브뤼셀 벨기에 왕립미술관.
- [도 17] 페르낭 크노프, <애무>, 1896, 브뤼셀 벨기에 왕립미술관.
- [도 18] 마르셀 뒤샹, <처녀 No. 1>, 1912, 연필에 연필스케치, 33.6× 25.2cm, 필라델피아미술관.
- [도 19] 마르셀 뒤샹, <처녀 No. 2>,1912, 연필에 연필스케치, 40× 25.7cm, 필라델피아미술관.
- [도 20] 마르셀 뒤샹, <어린동생에 대하여>,1912, 연필에 연필스케치· 수채, 필라델피아미술관.

- [도 21] 마르셀 뒤샹, <처녀로부터 신부로의 이행>, 1912, 캔버스 유채, 59.4× 54cm, 필라델피아미술관.
- [도 22] 마르셀 뒤샹, <신부 The Bride>, 1912, 캔버스 유채, 89.5× 55cm, 필라델피아미술관.
- [도 23] <큰 유리> 드로잉.
- [도 24] 마르셀 뒤샹, <그녀의 독신자에 의해 벌거벗겨진 신부>, 1912, 종이 위에 연필과 수채,23.8× 32.1cm, 파리 국립현대미술관 조르주 퐁피두센터.
- [도 25] 마르셀 뒤샹,<그녀의 독신자들에 의해서 발가벗겨진 신부, 조차도>, 1915~23, 유리에 납, 납선과 유채, 272.5x175.8cm, 필라델피아미술관.
- [도 26] 마르셀 뒤샹, <녹색상자>, 1934, 33.2× 28× 2.5cm, 300부 제작.
- [도 27] 마르셀 뒤샹, <섹스 실린더>, 1913, 종이에 연필, 26.7× 20.4cm, 파리 국립현대 미술관 조르주 퐁피두센터.
- [도 28] 솔리도니오스(Solidonious)의 삽화에 있는 "신부의 벗기기"
- [도 29] 마르셀 뒤샹, Mar"으로 하부를 "Cel" 지시하고 있는 노트.
- [도 30] 마르셀 뒤샹, <발랄한 과부 Fresh Widow>,1920, 나무창, 검정 가죽사각형, 12.4× 22.2× 16.2cm, 뉴욕 현대미술관.
- [도 31] 마르셀 뒤샹, <로즈 셀라비는 왜 재채기를 하지 않는가? >,1921, 새장, 대리석, 온도계, 오징어 뼈, 12.4× 22.2× 16.2cm, 필라델피아미술관.
- [도 32] 피카비아, <카코딜산염의 눈>,1921, 148× 117.5cm, 파리 국립현대미술관 조르주 퐁피두센터.
- [도 33] 마르셀 뒤샹, <현상수배/ 보상금 \$2,000>, 1923, 49.5 × 35.5cm, 개인소장자
- [도 34] 마르셀 뒤샹,<몬테카를로>, 1924, 다색 석판, 31.5× 19.5cm, 개인소장
- [도 35] 마르셀 뒤샹, <가명이 마르셀 뒤샹인 사랑스런 로즈 세라비>.1921. 만레이 촬영, 필라델피아미술관
- [도 36] 마르셀 뒤샹, < L.H.O.O.Q >, 1919, 수정된 레디메이드, 19.7× 12.4cm, 필라델피아미술관.
- [도 37] "마르셀뒤샹의 다다그림" 「392」의 표지,
- [도 38]마르셀 뒤샹, <L.H.O.O.Q., Shaven, 면도한 L.H.O.O.Q.>, 1965, 21× 13.8cm, 뉴욕 현대미술관.
- [도 39] 마르셀 뒤샹,<아름다운 호흡, 베일 물>, 1921, 수정된 레드메이드, 29.6× 20cm, 개인소장.
- [도 40] 『뉴욕 다다(New York Dada)』의 표지(1921년 4월)
- [도 41] 마르셀 뒤샹,<앞서가는 자>, 1937, 198.12× 132.07cm, 그라바다 갤러리 문.

#### (1968년 다시 제작)

- [도 42] 뒤샹의 보상초상,1942, 화가 벤샨의 사진.
- [도 43] 막스 에른스트, <사람들은 이것에 대해 결코 모를 것이다>,1923, 캔버스 유 채, 81 x 64 cm. 테이트모던 미술관.
- [도 44] 막스 에른스트, <초현실주의와 회화>, 1942, 캔버스 유채, 195 x 233 cm, 페기구겐하임 미술관. (이탈리아 베니스)
- [도 45] 르네 마그리트, <나는 숲 속에 숨은 여인을 보지 못한다.>,1929, 사진 콜라주.
- [도 46] 마르셀 뒤샹,<주어진다면: 1. 폭포 2. 가스등>,1946-66, 앗상블라주, 242.5× 177.8cm, 필라델피아미술관.
- [도 47] <주어진다면>의 입구 나무문.
- [도 48] <주어진다면>의 내부 서명된 부분.
- [도 49] 마르셀 뒤샹, < '가스등과와 폭포가 주어진다면'을 위한 스케치>,1947, 종이에 연필, 스웨덴 스톡홀름 미술관.
- [도 50] 마르셀 뒤샹, < '가스등과 폭포가 주어진다면'을 위한 연구> 1947, 콜라주, 스웨덴 스톡홀름 미술관.
- [도 51] 마르셀 뒤샹,<가스등과 폭포가 주어진다면>,1948-49, 벨벳, 석고부조, 가죽, 50× 30cm, 스웨덴 스톡홀름 미술관.
- [도 52] 마르셀 뒤샹, <불확실한 풍경 Faulty Landscape>, 1946, 21.7× 17cm, 토야마(Toyama) 현대미술관
- [도 53] 마르셀 뒤샹,<여성 무화과 잎(여성의 국부 가리개)>, 1950, 도금한 석고, 9× 14× 12.5cm, 필라델피아미술관.
- [도 54] 마르셀 뒤샹,<오브제-암술 >, 1951, 상감한 납선, 도금한 석고, 7.5× 20.1× 6cm, 필라델피아미술관.
- [도 55] 마르셀 뒤샹, <순결의 쐐기>, 1954, 도금한 석고,치과용 플레스터, 5.6× 8.5× 4.2cm. 필라델피아미술관.
- [도 56] 우측- <구두 아님>, 분리된 <순결의 쇄기>
- [도 57] <초현실주의> 잡지의 표지, 1956.
- [도 58] <여성 무화과 잎>과 <주어진다면>의 상보(相補) 관계를 보여주는 사진 이미지
- [도 59] 마르셀 뒤샹, <완성된 유리>,1965, 에칭, 50.5× 32.5cm, 필라델피아 미술관.
- [도 60] 마르셀 뒤샹, <큰 유리>의 드로잉, 필라델피아 미술관, 1913.
- [도 61] 마르셀 뒤샹, <가스등>,1968, 에칭, 50.5× 32.5cm, 필라델피아 미술관.
- [도 62] 쿠르베, <세상의 기원>,1866, 캔버스 유채, 46 x 55 cm,프랑스 오르세미술관.

- [도 63] 로뎅, < 아이리스Iris, 신의 메시지>, 1890-91, Bronze, 84 x 85 x 40 cm. 파리 로뎅 미술관.
- [도 64] <주어진다면>의 내부구조.
- [도 65] <세 기본 정지들>, 1913-14, 카보드, 상자, 실, 캔버스 등, 뉴욕 현대미술관.
- [도 66] 로버르 르벨의 저서 "층층마다 물과 가스"
- [도 67] <주어진다면>의 내부, 가스등.
- [도 68] 마르셀 뒤샹, <문: 11, 루 레이 Door: 11, rue Larrey>, 1927.
- [도 69] "View"의 표지화, 1945년 1권, 50.5× 32.5cm
- [도 70] 제스퍼 존스, <플레스터 주형을 가진 타겟>,1955, 콜라주, 129.5 x 111.8 cm , Mr. and Mrs. Leo Castelli 컬렉션.
- [도 71] 브루스 나우만, <손으로부터 입 From Hand to Mouth>,1967, 천에 왁스, 71.1× 26.4× 11.1cm, Collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- [도 72] 브루스 나우만, <무제 Untitled >, 1967, 밧줄과 석고에 왁스, 43.2× 66× 11.4 cm, Coutesy Thomas Ammann, Zurich.
- [도 73] 브루스 나우만, <샘으로 작가의 자화상>, Chromogenic color print, 50.96 x 60.8 cm 1966-67, 휘트니미술관.
- [도 74] 비토 아콘치, <씨앗 침대>, 1970-1972, 행위미술, Sonnabend Gallery, New York.
- [도 75] 비토 아콘치, <열기 >, 1970, 슈퍼 8mm film, color silent, 15분.
- [도 76] 비토 아콘치, <전환II>, 1971, 슈퍼 8mm film, color silent, 15분.
- [도 77] 비토 아콘치, <전환III>, 1971, 슈퍼 8mm film, color silent, 15분.
- [도 78] 로버트 메이플소프, <자화상>, 1980, silver print.
- [도 79] 크리스토 마코스, <변형된 이미지>,1981, Vintage Gelatin Silver Print.
- [도 80] 모리무라 야스마사, <Doublenage>, 1988, Colour photography and painting.
- [도 81] 모리무라 야스마사, <원본 모나리자> , 1998, Photography.
- [도 82] 모리무라 야스마사, <제 삼공간의 모나리자> ,1998, Photography.
- [도83] 모리무라 야스마사, <빛나는 자화상(여배우)/ 빨간 마릴린>,1996, Photography.
- [도84] 모리무라 야스마사, <빛나는 자화상(여배우)/ 검은 마릴린>,1996, Photography.
- [도 85] 막달리나 아바카노비치, <앤드로지니 1>,1985, 마대, 송진.
- [도 86] 막달리나 아바카노비치, <앤드로진과 수레바퀴>, 1988, 브론즈, 철, 200× 335× 120 cm, 국립현대미술관.



## **ABSTRACT**

A Study on the appropriation of 'Androgyny' and its Characteristics in Marcel Duchamp's work

Soojung Hyun

Advisor: Prof. Seunghwan Kim PH. D. Department of Aesthetic and Art History Graduate School of Chosun University

Marcel Duchamp (1887-1968) is one of the most influential artists of the twentieth century. The study of Duchamp's work has emerged as an important and controversial topic in modernism and postmodernism art history. There have been two major streams of research on Duchamp's works: One is inventor of the Dada "ready- made", and the other is his influence on feminism through the alter-ego of "Rose Sélavy."

Duchamp's radical attitude about art is asserted by art historians of Avant-garde, such as Peter Bürger. The concept of ready- made dissented from conventional ideas about the artist's role in the creation of art and about original and unique artistic products. On the other hand, Duchamp's self-representation as Rose Sélavy has been analyzed by art historians of feminism. such as Amelia Jones. Art historical studies in feminism have emphasized that Duchamp's female alter ego Rose Sélavy began to question the role of the artist in a patriarchical society. The topic of Duchamp as Rose Sélavy is based on understanding the sexuality of Duchamp's work. This research is focusing on the second stream of research, but it does not strictly follow the theory of feminism. This study is an exploration of Duchamp's work by emphasizing yet another methodical possibility: the role of Androgyny in the artist's work. Thus, the purpose of this study is to analyze the appropriation of 'Androgyny' in relation to the artist, Marcel Duchamp.

What is the meaning of 'Androgyny'? It literally means a combining of two sexes or interplay of the opposites of 'masculinity' and 'feminist' in one figure. The term may also be used to represent the physical bisexuality of the hermaphrodite, that is a

very limited and misunderstood usage of it. The meaning of 'Androgyny' isn't only from the physical concept but also from spiritual concept which is based on the ideal of religion and metaphysic. I analyzed the iconography of 'Androgyny'in the three parts of art history: Region and mythology in ancient times, Alchemy in medieval times, and paintings of the Renaissance and 19th century. The meaning of 'Androgyny' is constantly reinterpreted as it was related to different cultures and different times, but I could epitomize three concepts: wholeness, unification, and duality or ambiguity according to each part. How could Duchamp get the idea of Androgyny in his work as an artist of 20th century? Though Duchamp didn't reveal how he got the idea, he acknowledged the influence of Alchemy. For Duchamp, during his years at the Bibliotecque St. Genvieve (1913-15), Androgyny was the primal symbol of Alchemy. There are many versions of Androgyny in Alchemical book illustrations. The images of Androgyny were well known to Modern artists in the early 20th century. Duchamp developed his own way to appropriate images of Androgyny in his works.

I have analyzed my theme in three significant works of Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (1915-1923), Rose Sélavy (1921), and Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas (1946-67). As Duchamp didn't want to repeat himself, each work was made with different materials and concept to reveal of his position on Androgyny. However, there is another significant point in Duchamp's works. He emphasized the combination of the visual and the spiritual side in his art. Androgyny also can be revealed by a visual form and it implies a certain meaning or concept. I researched the works accordingly. The summary of this research concerning the characteristics of the appropriation of Androgyny in these works are as follows:

First, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even is commonly know the As Duchamp stated, the cerebral genesis of the Large Glass was a technical matter. The mechanical drawing of the Large Glass was related to the mechanical aesthetic of industrial objects. The mechanical figures imply sexual and emotional references. The center of sexual metaphor of the Large Glass is Bride's blossoming that means her orgasm, The metaphor of the Bride's orgasm means the idea of union of Androgyny within the alchemical process. The bride's blossoming isn't experienced by physical connect between male and female, but occurs through an intellectual and metaphysical pursuit. These two elements in the Large Glass are the mechanical aesthetic and sexual metaphor. Duchamp appropriated the mechanical aesthetic from industry in the early 20th century and the sexual metaphor from the idea of androgyny in alchemy. One is visual part, the other is conceptual part in the work. The important point is Duchamp's mechanical aesthetic. As he said "I propose to strain the laws of Physics." His intention moves toward the irony of mechanism. The appropriation of Androgyny in the Large Glass is characterized by the criticism of the material machine civilization and the ideal by sexual metaphor. The sexual metaphor means the reconciliation of opposites like Bride and Bachelors, spiritualism and mechanism, above and below.

Second, Rose Sélavy was one of the pseudonyms of artist Marcel Duchamp. He used the name as the byline on written material and used it in signing several of his works. The image of Rose Sélavy emerged in 1921 in a series of photographs by Man Ray as Duchamp dressed up as a woman. Duchamp changed his own gender and identity, also he made Leonardo's Mona Lisa a man by drawing a mustache and a goatee on the cheap postcard-sized reproduction and appending the title, "L.H.O.O.Q" (1918). By making the gender of the Mona Lisa ambiguous, Duchamp presented his views with a new perspective at a classic work of art. He displaced the convinced sexual and gender identity in these works. The gender issue of Duchamp's work could be influenced by the rise of woman's emancipation movement and the appearance of New Woman. The photograph image of Rose Selay is represented by the image of New Woman. Then what are the characteristics of androgyny in Rose Sélavy? He kept the idea of Androgyny in Alchemy as a union of male and female principles of creativity. In doing so, he appropriated the visual appearance of social bias towards gender. He combined the idea of Androgyny in historical Alchemy and placed it within the social context of sexual mores in the early 20th century. Another important thing is he used humor and irony to make his works delight not to make them serious.

Third, Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas is Duchamp's final masterwork. Although the work had been secretly constructed from 1946 to 1967, it until Duchamp's death (Oct. 2th. 1968). revealed This three-dimensional assemblage offered an extraordinary shocking experience. Viewers are expected to look through a pair of peep holes on the wooden door which makes a block between inside and outside. The voyeur beholds a realistically constructed nude (naked body) lying with the spread legs on twigs, and holding a gas lamp in one hand. The most controversial part of this work is the naked body in the center of the diorama seen behind a broken wall of bricks. Though it is not a hermaphrodite, the sexual organs appear ambiguous. It is a symbolic figure represented as an androgynous nude. Because of this, we should think beyond the physical version of the nude to understand the artist's complex ideas.

The clue to understand the work is in the title, 'Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas'. 'Given' is a condition to be granted two elements, 'the waterfall and the Illuminating Gas'. What do two elements symbolize? The title is at the preface of Duchamp's Green Box notes. That means Given is another version of the Large Glass. According to the connection of two works, the Waterfall is a symbol of female and the Illuminating Gas is a symbol of male. The androgyne is at the center of the work

in 'Given'. The two symbols support the central theme to make the balance of female and male. The condition of Given is two poles in this work, one is the naked body of the inside and the other is viewers of the outside. In his lecture, The Creative Act (1957), the artist does not perform alone, but the viewer contributes to the creative act by deciphering and interpreting its inner qualifications. The naked body is a just visual apparition. He strongly revealed eroticism in this work, but in the form of Androgyny as an allegorical appearance. His idea of Androgyny became conceptualized. There is Duchamp's play and intrigue in this work, he concealed the essential meaning beyond sexuality. Given reveals an image of conceptual ambiguity. The appropriation of Androgyny is represented by the reconciliation between art works and viewer. That is less a conclusion than an open-ended investigation.

In conclusion, Androgyny is from a medieval concept of unity of opposites. Duchamp used the idea of Androgyny in his works by the appropriation to relate to his period's social issue, such as mechanical aesthetic, the problem of sexual identity, and the structure of art world. Duchamp is not an artist who rejected the tradition and the heritage of art history. He showed the ways how to make art between our heritage from the past and present-day concerns. He didn't have any intention about postmodernism, but the idea of appropriation in his works is one of the most important strategies of postmodernism. The study of Androgyny in Duchamp gives a new version to understand Duchamp in the continuity of art history.

# 1. 서론

#### \* '레드메이드의 선구자'로서 뒤샹으로부터 '로즈 세라비'로서 뒤샹

마르셀 뒤샹 (Marcel Duchamp, 1887-1968)은 '사물의 재현'이라는 전통적인 회화를 부정하였고, 미술품이란 작가의 창작 행위 없이 선택만으로 그 지위를 얻을수 있음을 실천한 선구적인 작가이다. 뒤샹의 작품은 미술사에서 모더니즘의 입체파, 다다, 초현실주의와 함께 자리매김 되어 있지만, 그가 제시한 미술에 대한 새로운 개념과 표현 방법은 네오 다다, 신사실주의, 행위미술, 개념미술 등으로 이어지고 있고 포스트모더니즘 미술에서도 여전히 주목되고 있다. 그의 개혁적인 생각과 태도는 급진적 · 파격적 노선의 작가들은 물론이고 표현과 개념에 있어 실험적인장을 추구하는 많은 작가들에게 영향을 주었다. 그렇다고 20세기 미술사가 뒤샹을 긍정적으로 평가하는 것만도 아니다. 찬사와 비난이 엇갈렸으며, 이해와 동시에 오해도 병행되어 왔다. 그러한 점에 있어 그의 작품세계에 대한 이해는 현대미술의복잡한 코드를 푸는 중요한 쟁점의 하나로 활발히 논의되어 오고 있다.

기존 뒤샹에 대한 연구는 크게 두 가지 관점으로 대별된다. 1960 · 70년대에 전개된 '레드메이드(ready made)의 선구자'로서 뒤샹과 1980년대 이후 포스트모더니즘의 문맥에서 강조된 '로즈 세라비(Rrose Selavy)'로서 뒤샹이다. '레디메이드의 선구자'로서 뒤샹이란 초기 뒤샹 연구의 중심 주제로 모더니즘의 순수주의나형식주의에 대항으로 일반 산업 생산품을 미술에 수용하는 레디메이드 개념을 중심으로 하여 기존의 창작 개념, 예술에 대한 고정화된 이해를 반대하는 관점이다. 이러한 관점은 20세기 전반기 미술에 있어 규범화된 미술사로부터 일상과 삶, 대중문화를 미술로 수용하는 아방가르드의 전형으로서 뒤샹을 평가하였다.1)

<sup>1)</sup> 피터 뷔르거 (Peter Bürger)는 미술이 사회를 변혁시킬 수 있겠는가라는 기본적인 물음을 가진 아방가르드 이론을 전개했다. 그는 20세기 초 다다운동의 개혁성과 급진성에 대해 사회 변화의 중요한 영향 준 미술로 강조하였다. 뷔르거는 뒤상의 레디메이드에 대해서 미술시장의 베일 벗겼을 뿐만 아니라 개인을 미술작품의 창조자로 여기는 미술의 원리에 의문을 제기한 선구적인 역할로 평가했다.

Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde, ed. Jochen Shulte-Sasse, University of Minnesota Press,

이에 대해 1980년대 이후 포스트모더니즘 논의에서 섹슈얼리티2)에 대한 관심의고조는 뒤샹 연구에서도 주제의 변화를 가져왔다. 주로 페미니즘, 퀴어 이론에 근거한 연구들이 이에 주목하기 시작하였다.3) 이들 중 대표적인 학자인 아멜리아 존스(Amelia Jones)는 그녀의 저서 『포스트모더니즘과 마르셀 뒤샹의 젠더 인식』에서 '레드메이드'개념에 의해 뒤샹을 포스트모더니즘의 선구자로서 평가하는 기존의 논점을 비판했다. 존스는 작가의 창작 행위 없이 선택만으로 미술품이 되는 '레디메이드'의 개념에는 작가의 부정이 아니라 오히려 더 많은 권한이 부여 되어 있다고 보았다.4) 이러한 관점에서 존스는 뒤샹의 진정한 포스트모더니즘의 근거를 그의 작품에 등장한 여성 정체성인 '로즈 세라비'로 상징된 성 정체성 해체에 있다고 주장하였다.5) 초기 뒤샹 연구에서 주목되지 못했던 뒤샹의 성 정체성에 대한 존스의 논의는 20세기 미술 운동의 중심적 인물인 뒤샹을 더 이상 남성성에 기반을 둔 작가가 아니라 젠더 인식(en-gendering)에 근거하고 있음을 주지시켰다. 이러한 기존 연구의 맥락에서 볼 때, 본 논문은 초기 뒤샹 연구의 주제였던 '레

이러한 기존 연구의 맥락에서 볼 때, 본 논문은 초기 뒤샹 연구의 주제였던 '레 디메이드의 선구자'로서 뒤샹으로부터 섹슈얼리티 관점에 의한 뒤샹 읽기로 논점 의 전환에 동의한다. 하지만 여성주의자들의 이론을 전적으로 따르기보다 뒤샹 연

<sup>1984,</sup> pp. 5-8.

<sup>2)</sup> 섹슈얼리티의 의미: sexuality는 '성적 욕망', '성 ', '성적 기호', '성 행위' 등으로 문맥에 따른 다른 번역이 가능하다. 본 논문에서 뒤샹의 성에 관련한 욕망, 성의 인식과 관련하여 포괄적인 의미로 사용하고자 한다. Joseph Britow, *Sexuality*, Routlege, London, 1997, pp. 1-11.

<sup>3)</sup> 뒤샹의 섹슈얼리티에 대한 관심은 페미니즘 이론가들에 의해 주목되었다.

Nancy Ring, New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the Unitied States, 1913–1921 (Ph.D diss., Northweatern University, 1991).

L. David Joselit, *Infinite Regress:Marcel Duchamp 1910-1943*, (Ph.D diss., Harvard University, 1995).

Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge Univ Press, 1994

동성애에 관련한 이론가의 주디스 버틀러 역시 섹슈얼리티 문제를 중심 논의로 하였다.

Judith Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York, 1990 4) 뒤샹의 레디메이드는 작가 중심주의를 해체한 것이 아니라 작가의 서명만으로 작품이 되게 한 것은 모더니 즘의 상대였던 타자를 모더니즘의 주체의 자리로 이동하는데 불과했다는 분석하였고 이것은 남성 = 작가라

는 관계에 의한 남성 중심주의적인 방식을 벗어나지 못하고 있다고 비판하였다. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge Univ Press, 1994, pp. 135-141.

<sup>5) &</sup>quot;뒤샹의 포스트모더니스트로서 권위적인 기원은 en-gendering에 의해 붕괴되어졌다. ....뒤샹은 반남성주의 를 선언함으로서 포스트모더니즘의 아버지(father of a postmodernism)가 되었다."

Ibid. preface no page.

구에 대한 다른 방법적인 가능성을 모색하고 있다. <\.H.0.0.Q.(1919)>, <주어진다면 (1946-66)> 같은 작품에서 볼 수 있듯이 성적 특징이 노골적으로 표현되기도 하지만, 뒤샹 작품 속에 보여 지는 섹슈얼리티는 은유와 상징으로 감추어져 있고 아이러니와 유머로 그 본질을 쉽게 드러내지 않고 있다. 이러한 복합적이고 모호한특징을 추적하기 위해서는 섹슈얼리티를 남녀의 대립구조로 환원시키는 페미니즘시각을 넘어 새로운 관점이 필요하다. 따라서 본 연구는 '앤드로지니(Androgyn v)6)'를 중심으로 뒤샹의 작품세계를 조망하고자 한다.

### \* 앤드로지니 관점으로 뒤샹 읽기의 중심 과제

성에 대한 정의에 있어 일차적으로 남녀의 신체적 차이에 의한 생물학적 성(sex)이 있다. 생물학적 성 인식과 차별에 대항하여 남녀의 성차는 선천적 · 신체적 차이가 아니라 후천적이고 사회적, 문화적 소산이라는 페미니스트의 입장에 의한 젠더(gender)라는 성 개념이 대두된다. 또한 게이나 레스비언 같은 동성애자들도 자신의 성 정체성을 찾고자 하는 의식들이 활발해지면서 세상에는 여성, 남성 두 개의성 외에 제 삼의성 (the third sex)이라는 또 다른 용어가 등장된다.7) 복잡해지고 있는 성 정체성으로 인해 성과 관련한 용어는 혼동되어 사용되거나 의미가 정확하게 이해되지 못하는 경우도 있다. 앤드로지니 역시 남녀 양성의 몸을 의미하는 자웅동체, 헤르마프로디테8)로 혼용되기도 하며 아직 이 용어에 대한 정확한 이해가 일반화되지 못하고 있다. 하지만 미술사에 다양화되는 성 정체성과 관련하여 최근 관심을 가진 연구나 전시가 진행되어 오고 있다.9)

<sup>6)</sup> 앤드로지니는 하나의 몸에 남녀의 양성의 특징이 있다는 뜻으로 남녀양성, 양성구유, 양성성 등으로 번역된다. 성의 정체성을 표현하는 새로운 용어들이 생겨나면서 번역에서 그 뜻이 오해될 수도 있어 본 논문에서는 앤드로지니를 번역 하지 않고 사용하고자 한다.

<sup>7)</sup> 제 삼의 성(the third sex)의 성은 일반적으로 기존에 일반적으로 생각하는 남성, 여성이 아닌 "다른(other), 차이 있는(different)"의 의미로 이해한다. 따라서 '제 삼의 성'은 포괄적으로 동성애자, 양성애자, 남녀 양성까지 포함해서 혼용하고 있다. 또 다른 입장으로 gender 경계의 유연성도 지적되고 있다. 성은 더 이상 남성적이거나 여성적이거나 혹은 남성, 여성으로 구분되어지지 않고 젠더혼합, 범 젠더, 무 젠더, 이중적 젠더, 쿼어 젠더 등으로 성의 다양성이 있다.

크리스티나 폰 브라운· 잉에슈테판 편, 젠더 연구, 탁선미· 김륜옥 외 2인 역, 나남출판, 2002. p. 290.

<sup>8)</sup> 헤르마프로디테(hermaphrodite)란 양성의 성기를 가진 사람을 의미하는 용어이다. 이것은 그리스어 헤르마 프로디토스(hermaphroditos)에서 유래한 용어로 본 논문 2장 1절에서 자세히 다루고자 한다.

'앤드로지니'란 무엇인가? 그 기원은 그리스 신화와 관련하여 '앤드로진(남녀양 성인, Androgyne)과 같이 그리스어의 안드로기노스(Androgynos)에서 유래하고 있 다. 문자적인 해석을 앤드로지니란 남성을 일컫는 'andro' 와 여성을 일컫는 'gynos'의 결합으로 남녀가 하나로 되어 있다는 의미이다. 그리스 조각상이나 고 대 유물에 남자와 여자의 성적 특징을 한 몸에 가지고 있는 상징물이 있는가 하면 불상 중 관세음보살에도 온화한 표정과 부드러운 몸의 곡선에 남성과 여성의 이상 적인 아름다움이 공존하고 있다. 이처럼 앤드로지니는 육체적으로 남녀가 하나로 결합된 몸의 의미로 사용되기도 하지만 남성성과 여성성이 함께 존재한다는 포괄적 의미로 사용되어 왔다.10) 고대 종교나 신화의 세계에서 앤드로지니 도상을 보면 남성과 여성으로 상징되는 반대되는 속성들, 상호 양립적인 관계의 것들이 화해, 통일, 조화되는 관념적 가치가 반영되어 있다. 이들 앤드로지니 도상은 하늘과 땅 처럼 우주의 본질적이고 근원적인 두 개의 상대적인 요소를 병치시키고 있다. 이것 은 하나이면서 둘이고, 둘이면서 하나로 보여 지는 것으로 완전성. 총체성 (Wholeness)을 의미하고 있다. 이러한 앤드로지니는 중세이후 서구 기독교 사회에 서 전통 기독교적 교리의 일원론적 사유체계에 대한 이원론적 입장을 가진 신비주 의 기독교나 자연과학, 철학에서 영향을 주었던 연금술에 나타난다. 연금술을 설명 하는 책에는 매우 흥미 있는 도판들이 많은데 그 중에는 몸은 하나인데 남녀의 얼

<sup>9)</sup> 기존 앤드로지니에 대한 논문이나 전시 자료.

현수정, "미술에서 Androgyny의 의미 고찰", 『조형미술연구소』, 2007, pp.117-118, 주 2 참조.

<sup>&</sup>lt; Androgyny를 주제로 한 전시>

<sup>&</sup>quot;Androgyny in Art" Emily Lowe Gallery , Hempstead, New York (Nov.6-Dec.19, 1982)

<sup>&</sup>quot;ANDROGYN- Sehnsucht mach Vollkommenheit" Neuer Beliner Kunstverein (Nov. 17-Jan 4, 1987)

<sup>&</sup>lt; Androgyny에 관련 논문, 책>

Allen, Virgina Mae, "The Femme Fatale: A study of early development of Concept of Androgyny in Mid Nineteenth Century Poetry and Painting", Ph..D. Boston University, 1979.

Bazin, Nancy, "The Concept of Androgyny: A working Bibliography" Women Studies Journal (Vol. 2, No 2), 1974.

Firestone, Evan R. "Rothoko's Androgyny", Word & Image, V.22 No.6. 2006.

Mattew Ritchie, "The Third Sex ", Flash Art (Jan. Feb. 1995)

June Singer, Androgyny: Toward a Now Theory of sexuality, Anchor press/ Double day, Garden City, New York, 1976

Robert Knott, "The Myth of Androgyny" Art forum. 4 October, 1970.

<sup>10)</sup> 로버트 크노트는 "앤드로지니의 신화"라는 에서이에서 다음과 같이 지적하고 있다. "19세기 문학과 관련한 앤드로지니는 헤르마프로디테 신화와 관련한 퇴폐적인 문학에서 유행하였다. 이 시기 앤드로지니의 개념은 용어에 대해 잘못 이해한 것으로 육체적인 것으로 한정된 의미였다. 앤드로지니는 정신적인 개념과 육체적인 개념이 분명히 함께하는 것으로 순수와 통합의 원리이다. ..... 앤드로지니 신화는 다른 시기, 다른 문화에 따라 계속적으로 재해석되어왔다."

Robert Knott, "The Myth of Androgyny" Art forum. 4 October, 1970. p. 38.

굴이 붙어있거나, 상체부분만 남녀로 분리되어있는 앤드로지니 도상들이 있다. 이도상들은 '물질과 정신'과 '여성과 남성'같은 상대적 요소의 통합의 상징으로 연금술의 원리를 시각화한 것이다.

미술사에서 급진적 이단아로만 평가되어온 뒤샹의 작품에서도 앤드로지니를 포착할 수 있는 도상과 개념을 찾아볼 수 있다. 20세기의 작가인 뒤샹이 어떻게 해서 앤드로지니에 대한 아이디어를 가지게 되었는가? 로버르 르벨(Robert Lebel)과의인터뷰에서 뒤샹은 의식적이기 보다 자연스럽게 연금술을 수용하였다고 밝히고 있다.11) 앤드로지니에는 연금술의 핵심이 표현되어 있다.12) 20세기 초 지식인들 사이에 이성적 합리주의에 대항하여 신지학과 연금술이 널리 보급되어 있었다. 뒤샹뿐만 아니라 다다, 초현실주의, 추상주의를 포함하여 20세기 모더니즘 작가들의 작품에서 연금술과 앤드로지니의 영향을 엿볼 수 있다.13) 이러한 시대적 분위기에서 뒤샹은 과거의 연금술로부터 앤드로지니를 차용하여 20세기 작가로서 자신의 작품세계를 발전시켰다.

이러한 뒤샹과 앤드로지니 관련 기존 연구 성과를 살펴보면, 이에 대한 연구는 뒤샹 연구의 중심적인 주제로 크게 부각되지는 않지만 지속적으로 관심되어져 왔다. 뒤샹의 작품세계를 앤드로지니와 관련하여 언급한 최초의 연구는 뒤샹 연구의 대가인 아르투르 슈바르츠(Arturo Schwaarz)<sup>14)</sup>에 의해 이루어졌다. 그는 뒤샹 작

11)Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, trans. George Heard Hamilton, Grove Press, New york, 1959, p. 73. 뒤샹의 연금술 수용에 대한 자세한 것은 3장 1절 (3.1.3)에서 자세히 다루고 있다.

이에 대한 전반적인 연구:

Knott, Robert. "The Myth of Androgyny", Art forum. 4 October, 1970. pp. 38-42.

추상작가인 로드코의 초기 작품에서 앤드로지니의 특징을 연구한 논문:

Firestone Evan, "Rothoko's Androgyny", Word & Image, V.22 No.6, 2006.

몬드리안의 초기 작품인 <진화 (Evolution)>을 신지학 관련한 앤드로지니로 해석한 연구:

Reynold,, Symbolist Astetics and early Abstract Art, Cambridge University Press, 1995, p. 165.

몬드리안의 수직, 수평의 선을 남성성과 여성성의 상징으로 해석하여 앤드로지니 이상의 표출로 보는 연구: Hans Locher, *Piet Mondrian: Colour, Structure and Symbolism,* Michael Latcham, Verlag Gachang 7 Springer, Berlin, 1994, p. 13.

14) 아르투르 슈바르츠는 이탈리아 밀라노에 슈바르츠 갤러리(Galleria Schwarz)를 가지고 있던 아트딜러로 뒤 샹의 말년 긴밀한 관계를 가지고 뒤샹의 레디메이드 작품을 복제하는데 참여하였다. 그는 뒤샹 연구의 대표 적 자료인 『마르셀 뒤샹의 작품전집 (The Complete Works of Marcel Duchamp)』을 출판하였다. (초판 1969년) Tomkins Calvin, *Marcel Duchamp A Biography*, A John Macrae Book Henry Holt and Co. New York, 1996. pp. 424-426.

<sup>12)</sup>연금술과 관련된 '앤드로지니'의 개념은 연금술의 절정인 "철학자의 돌, 일명 레비스(Rabis)로 상징화된다. 이에 대한 자세한 내용 2장 2절 "연금술과 앤드로지니"에서 자세히 살펴보겠다.

<sup>13) 20</sup>세기 작가들에게 있어서도 앤드로지니는 여전히 여러 형태로 의미화 된다. 인간의 심리적 내면적 세계를 추구한 초현실주의 작가들은 물론 브랑쿠시, 피카소, 클레, 추상미술의 로드코, 몬드리안을 비롯한 많은 작가들은 앤드로지니를 작품의 주제나 소재로 수용하였다.

품의 비밀을 캐듯, 여동생 수잔과의 관계에서 근친상간 의도가 함축되어 있음을 연 금술과 연결하여 밝혔다.15) 슈바르츠의 이러한 해석은 많은 연구자들에게 뒤샹의 작품세계와 연금술과 관련된 앤드로지니에 관심을 가지게 하였다. 뒤샹에 대한 앤 드로지니와 관련한 연구에는 몇 가지 유형이 있다. 우선 연금술을 과거 지향적으로 해석하여 연금술의 책자에 나타난 도상을 비교 연결하거나 종교적 신비주의 강조하 는 경향이 있다. 또 차오차 나디아(Choucha Nadia)의 연구<sup>16)</sup>처럼 샤마니즘, 마법, 연금술 같은 신비주의적인 전통이 근대미술의 상징주의, 다다, 초현실주의로 이어 지는 미술사적 맥락을 강조하는 입장이 있다. 이외에 앤드로지니에 대한 형이상학 적 세계를 강조한 옥타비아 파즈(Octavio Paz)의 저술과 <sup>17)</sup> 1963년 뒤샹의 첫 번 째 회고전이 열렸던 파사데나의 노톤 시몬 미술관의 큐레이터로 일한 적이 있는 라 니엘 그래함(Lanier Graham)의 『뒤샹 그리고 앤드로지니(Duchamp & Androgyny)』 (2004)가 있다. 18) 본 연구는 그간의 연구 성과를 염두에 두고 뒤샹의 작품 전개 과정에서 성적 코드인 앤드로지니를 해석할 때 그 핵심이 무엇인가를 밝혀보고자 한다. 뒤샹의 작품에 표상된 앤드로지니는 시기적으로 차별적인 특성을 가지고 있 으면서도 동시에 이것들을 관통하는 중심 주제에서 일관성을 가지고 있다. 기존의 연구들이 뒤샹과 앤드로지니의 연구에서 과거지향적인 해석에 의존했다면 본 논문 은 기존의 연구 성과를 토대로 현대미술과 관련한 뒤샹의 앤드로지니를 해석함으로 써 현대미술 속의 뒤샹 작품의 의미를 재확인하고자 한다.

따라서 본 연구는 뒤샹 이전의 앤드로지니, 뒤샹과 동시대 미술 사조와의 상호관계, 뒤샹 이후 현대미술에 대한 뒤샹의 영향을 중심으로 하여 미술사적 문맥에서 뒤샹의 앤드로지니에 대해 고찰하고 있다. 먼저 본 논문의 2장에서 연구의 중심 주제어가 되고 있는 앤드로지니에 대한 보다 정확한 이해를 하기위해 앤드로지니의 기원을 파악하고 뒤샹이전 미술사에 나타났던 다양한 앤드로지니의 도상적 특성이나 의미에 대해 분석한다. 종교와 신화, 연금술, 미술사에서는 19세기 회화 중 상

<sup>15)</sup> Arturo Schwarz, "The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even", *Marcel Duchamp*, ed. Anne D' Harnoncourt & Kynaston Mcshine, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, 1973, pp. 81–98.

<sup>16)</sup> Nadia Choucha, Surrealism and the Occult, Mandracke of Oxford, 1991.

<sup>17)</sup>옥타비오 파즈는 멕시코의 시인, 외교관이었으며 노벨문학상(1968)을 받은 문학적 배경을 가지고 탁월한 문체로 뒤샹 연구서를 남겼다.

Octavio Paz, Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare, trans. Racel Phillips and Donald Gardner, New York: The Viking Press, 1978.

<sup>18)</sup> Graham Lanier, Duchamp & Androgyny, Berkeley, New York: No-thing Press, 2003.

<sup>\*</sup> 뒤샹과 앤드로지니에 대한 관련 저술은 본 논문의 참고문헌에서 자세히 정리되어 있다.

징주의와 세기말 퇴폐주의를 중심으로 각 시기에 따른 대표적인 앤드로지니의 도상을 살펴보고자 한다.

본 논문의 가장 핵심적 연구는 본론에 해당하는 3장이다. 뒤샹 작품에 나타난 앤드로지니를 분석하여 뒤샹이 어떻게 앤드로지니를 차용<sup>19)</sup>하고 있는가에 대한 특성을 밝혀보고자 한다. 본 논문의 연구 주제 분석을 위해 뒤샹의 전기, 중기, 말기를 대표하는 작품이면서 앤드로지니를 함축하고 있는 세 작품을 선정하였다. 세 작품은 <그녀의 구혼자들에 의해 발가벗겨진 신부, 조차도 (1915~1923)> 일명, <큰 유리>20)와 <로즈 세라비 (1921)>, 그리고 <주어진다면: 1. 폭포, 2. 가스등 (1946-66)>21) 이다. 뒤샹은 일관적 표현 방법을 추구하기보다 유화, 기계적 드로잉, 오브제, 사진, 앗상블라즈(Assemblage)등 시각적으로 다양한 형식의 작품을 제작하였다. 각기 다른 방법으로 표현된 세 작품은 각각 다른 의미의 앤드로지니를 보여준다. 이들 작품에는 남성과 여성이라는 이원적인 요소가 작품에서 중요한 긴장과 에너지로 작용한다. 본 연구의 중심적인 과제는 표면적인 표현 방식의 차이를 넘어 뒤샹의 세 작품에 공통적으로 나타나는 앤드로지니의 개념을 찾아보고자 한다.

4장에서는 포스트모더니즘 미술에 나타난 뒤샹의 영향과 다양한 양상으로 표현된 앤드로지니에 대해 주목하고 있다. 뒤샹의 마지막 작품인 <주어진다면>에서 제시된 오브제로서 '몸'이 1960년 말 이후 포스트모더니즘 미술에서 다시 차용된다. 이들 중 대표적인 작가로 행위미술에서 비토 아콘치, 패러디의 개념과 혼성의 이미지

<sup>19)</sup> 차용(appropriation)은 전유, 차용, 인용 등으로 해석될 수 있는 용어로 실제의 사물 혹은 기존 예술 작품의 소재를 자기 작품에 수용, 적극 활용하는 창작방법론이다. 앤드로지니는 고대부터 다양한 문화권에서 존재하였고 르네상스미술 이후 거장들의 작품에서도 표현되었다. 따라서 '앤드로지니'는 뒤샹의 오리지널한 개념이 아닌 기존의 것이다. 뒤샹은 이것을 받아들여 자신의 창작행위에 있어 중요한 요소로 작용시켰고 독특한 방법으로 이용하였다.

<sup>20)</sup> 일반적으로 <큰 유리 (Large glass)>라고 불리는 이 작품의 영어 제목은 <The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even> 이다. 이 작품의 제목에 대한 국내 번역에는 <심지어, 그녀의 총각들에 의해 벗겨진 신부>, <그녀의 총각들에게 발가벗겨진 신부조차도>, <그녀의 독신자들에 의해 조차 발가벗겨진 신부> 등 여러 상이한 것들이 있다. 제목 번역의 혼선 때문에 일반적으로 <큰 유리 (Large Glass)>로 많이 사용하고 있는 점을 고려하여 본 논문에서는 앞으로 이 작품의 제목을 <큰 유리>로 사용하고자 한다.

<sup>21)</sup> 일명 <주어진다면 (Given)>불리는 이 작품의 영어 제목은 <Given: 1. The Waterfall 2. The Illuminating Gas (1946 -1966)>이다. 이 작품 역시 Given을 해석하는데 <주어졌을 때>, <주어진>, <가 정> 등으로 번역되고 있고 불어 발음자체를 사용한 <에탕 돈네 (Etant donnés)>라고 쓰기도 한다. 본 논 문에는 일반적으로 많이 사용하고 있는 <주어진다면>으로 이 작품의 제목을 사용하고자 한다.

를 강조한 모리무리 야스마스, 성의 정체성을 해체한 무성(無性)적 앤드로지니<sup>22)</sup> 작품을 제작한 막달레다 아바카노비치를 채택하였다. 이들 작가의 작품을 중심으로 뒤샹의 앤드로지니가 포스트모더니즘의 미술에서 어떻게 수용되고 작가에 따라 어떻게 차별적으로 나타났는가에 대해 살펴보고자 한다.

마지막으로 뒤샹이 나타난 앤드로지니 차용의 특성이 무엇인가를 도상 분석적 입장과 미술작품에 대한 사회사적 분석에서 정리하고자 한다. 뒤샹이 제시한 앤드로지니는 작품에서 가시적인 몸의 시현이라는 직접성에도 불구하고 그의 이상(理想)은 시각적인 것만이 아닌 정신을 위한 것으로 그 중심적 개념이 무엇인가를 추정하겠다. 그리고 본 연구를 통해 밝혀진 앤드로지니 차용의 특성이 가지는 미술사적의의로 중심으로 결론을 마무리하고자 한다.

<sup>22)</sup> 무성적 앤드로지니란 여성, 남성의 특성이 없는 것을 의미하는 것이지만 그것은 기독교에서 말하는 '인간의원형'과 같은 것으로 드러나 있지는 않지만 성차의 특성이 통합되어 있다는 의미에서 앤드로지니로 해석할수 있다.

## 11. 뒤샹 이전 미술사에 등장하는 앤드로지니의 도상과 의미

본 장에서는 '앤드로지니가 무엇인가?'를 이해하기 위해 그 기원과 앤드로지니 도상과 그 의미를 분석하고 있다. 앤드로지니는 남녀가 하나라는 어원이 의미하듯 육체적인 남녀 양성의 몸으로 이해할 수도 있지만 남성성과 여성성의 합일이라는 포괄적인 의미로 해석되어진다. 고대 신화 세계와 종교적 상징에서 이러한 앤드로 지니의 기원을 찾을 수 있다. 이들 도상에는 육체적인 면과 개념적인 면에서 앤드 로지니의 특징이 모두 나타나 있다. 중세 기독교 사회에서 앤드로지니는 기독교적 인 일원론에 반해 이원론의 체계를 가진 연금술의 발전과 더불어 더욱 풍부해진다. 연금술의 내용을 설명하는 도판에 나타난 앤드로지니 도상 분석을 통해 연금술에서 추구된 앤드로지니의 의미를 추적하고자 한다. 근대 시기 앤드로지니는 미술사에 본격적으로 등장된다. 레오나르 다빈치, 미켈란젤로 같은 르네상스 시기 대가의 작 품에서 앤드로지니는 하나의 형상에 남성미와 여성미를 결합된 이중적인 아름다움 으로 구현되어 있다. 이후 18세기 바로크, 19세기 영국의 라파엘 전파를 거치면서 앤드로지니는 이상적 아름다움보다는 성적 호기심을 반영하는 육체적 의미의 앤드 로지니로 변질되어지기도 한다. 본 논문은 이러한 앤드로지니의 두 가지 양상을 대 표할 수 있는 19세기의 프랑스 상징주의와 세기말의 데카당스를 중심으로 앤드로지 니에 대해 정리하고 있다.

## 2.1 앤드로지니의 기원

'남녀가 하나'라는 앤드로지니의 기원을 어디에서 찾을 수 있을까? 플라톤의 『향연』에는 인간의 원형인 앤드로기노스(Androgynous)에 대한 설명이 있다. 최초의 인류는 남-남, 여-여, 남-여 각각 세 개의 성(sex)이 있고 각각 등을 맞대고 둥근 형태로 네 개의 손발을 가지고 살았는데 그 능력이 신을 능가하자 제우스에 의해 강제로 나누어졌다고 한다.<sup>23)</sup> 그래서 인간은 신에 의해서 나누어진 자신의 짝

<sup>23)</sup>그리스 시대의 희극작가인 아리스토파네스(Aristophanes)의 설명에 의하면 인간의 원형은 남녀만이 아닌 남남, 여여의 세 가지 유형이 있다고 하여 이성만의 사랑이 아닌 동성의 사랑도 동등하게 인정하고 있다. 플라톤, 『플라톤의 대화: 에우튀프론,/소크라테스의 변명/ 크리톤/파이돈/향연』, 최명관역, 종로서적, 1954, p. 250.

을 찾아 다시 '한 몸'으로 결합하려는 욕구를 갖는 것이고 그것을 사랑(에로스)이라고 하였다.<sup>24)</sup> 이처럼 플라톤의『향연』에는 인간의 원형으로 앤드로진(남녀 양성인)의 상태를 완전함으로 설명하고 있다. 그렇다고 이러한 앤드로지니 형상이 실제적인 남녀 양성을 추구하는 것은 아니었다. 앤드로지니에는 사람들의 이상적 가치가 반영되어 있는 것으로 여러 종교나 문화에 따라 다양한 도상이 있다.

#### 2.1.1. 신화 세계의 헤르마프로디테

신화란 가시적인 세계의 배후를 설명하는 메타포이며 인간 내면의 상상력과 욕구, 기원을 함축적으로 담고 있다. 앤드로지니의 시각적 형상은 종교적 상징에서 보다 신화의 도상에서 남성과 여성의 결합된 몸으로 구체화된다. 현실 세계에서 남녀 양성의 몸이란 비정상적인 것이지만 신화를 반영한 조각과 그림에는 다양한 형태로 시각화된 앤드로지니 도상이 있다.25) 그리스 신화에 나타난 헤르마프로디테 (Hermaphrodite)에서도 앤드로지니의 의미와 도상적 특징을 찾을 수 있다. 헤르마프로디테는 미의 여신 아프로디테와 전령(傳令)의 신 헤르메스의 아들로 부모의 이름이 결합된 것이다. 하지만 이 이름은 일반적으로 양성 섹슈얼리티를 신체적으로 가진 사람을 지칭하는 용어로 사용되어 오고 있다. 이것의 유래는 오비드의 《변신이야기》에 나오는 "헤르마프로디테 신화"에서 찾을 수 있다.26) 신화에 의하면 요정살마키스가 미소년 헤르마프로디테에 반하여 그가 물속에 들어 온 사이에 육체적사랑을 나누게 된다. 요정은 그를 너무 원하였고 다시는 그와 떨어지지 않게 해달

<sup>24) 『</sup>향연』에서는 한 몸이 되는 과정의 의미를 다음과 같이 설명한다. "이것이 우리의 옛날의 본래 모습이요, ... 온전한 것에 대한 욕망과 그것의 추구가 에로스이기 때문이다." Ibid. p. 255.

<sup>25)</sup> 신화세계의 다양한 앤드로지니 도상으로 힌두교의 하리-하라 신상, 중국의 복희와 여화의 신화를 담은 벽화나 석각화상이 있다. 이에 대한 자세한 연구는 아래 논문 2장 "신화 속 자웅동체"에서 정리하였다. 현수정, op. cit., pp. 124-125.

<sup>26)</sup> 살마키스와 헤르마프로디테의 신화 내용 중 일부를 정리하면 다음과 같다. 살마키스는 헤르마프로디테가 연못에 들어오자 그를 껴안고 신들에게 두 몸이 다시는 떨어지지 않기를 기 원한다. "신들은 그 요정의 기도를 들어 주었다. 그래서 잠시 껴안고 있던 그 둘의 육체가 결합되어 한 몸 이 되었다. 그 모습은 겉으로 보기에는 나뭇가지가 두 개인 것 같지만 가까이 다가가보면 두 개의 가지가 맞붙어 자라다 거의 한 덩어리로 굵어진 것과 흡사했다. 풀릴 수 없는 포옹을 하고 있는 그 둘은 이제 진짜로 하나가 된 것이다. 그래서 남성이라고 할 수 없고 여성이라고 할 수도 없다. 남성도 아니고 여성도 아닌, 말하자면 양성을 갖춘 한 몸이다."

자키 피죠, 『 몸의 시학 』, 김선미 역, 동문선, 1999, P. 25.

오비디우스 《변신이야기 (Metamorphoses)》중 '살마키스와 허마프로다이트'의 라는 제목으로 전문(全文) 은 다음 저서에 실려 있다.

오비디우스, 『원전으로 읽는 변신이야기』, 천병희 역, 숲, 2002, pp. 196-202.

라고 신들에게 기원하여 자신과 연인을 한 몸으로 만들어 버린다. 이 신화의 내용 중 후대 헤르마프로디테의 기원을 만드는 요점은 바로 남성과 여성이 하나의 몸으 로 합쳐져 하나의 몸, 남녀 양성의 몸으로 탄생되었다는 것이다.



(도1) <헤르마프로디 테> 입상



(도 2) <헤르마프로디테> 와상

이러한 신화의 내용을 담은 그리스의 헤르마프로디테 조각상을 보면 남녀의 성적 상징이 하나의 몸으로 결합된 형상이다. 펜실바니아 대학 박물관이 소장되어 있는 <헤르마프로디테> 입상(도 1)에는 머리 부분이 없어져서 얼굴은 알 수 없지만 하체 에 치켜든 치마 아래로 남성의 성기가 노출되어 있고 상체는 여성의 젖가슴이 표현 되어 있다. 루브르 미술관에 누워있는 <헤르마프로디테> 조각상(도 2)은 침대에 앞 드러진 모습으로 입상보다 남성의 성기와 여성의 가슴이 약간 숨겨져 있지만 이 조 각상 역시 상체와 하체에 각각 남성과 여성의 성적 특징을 보여주고 있다. 여성의 가슴과 남성의 성기는 하나의 몸에 상부와 하부로 나누어져 존재하고 있다. 하나의 몸에 이러한 양성을 결합하는 형상은 헤르마프로디테를 표현하는 하나의 전형으로 그리스 조각상 외에 석기시대의 암각화나 인도나 아프리카의 조각상에서도 나타나 있다.27) 이들 조각상들은 시기와 지역에 따른 문화적 차이에도 불구하고 하나의

<sup>27)</sup> 라니엘 그레함에 의하면 이러한 헤르마프로디테의 형상은 미국 원주민이 남긴 석기시대의 암각화, ,아프리

몸에 여성의 가슴과 남성의 성기가 함께 표현되어 있다. 이처럼 <헤르마프로디테>조각상에 나타난 앤드로지니 형상은 남녀 양성의 결합을 신체적 섹슈얼리티를 통해 강조하고 있는 특징이 있다. 그러면 양성의 성기를 가진 헤르마프로디테의 조각상은 과연 어떤 의미를 지닌 것인가 질문하게 된다. 그리스 시대의 기록에 의하면 현실에서 사람이 생물학적으로 두 개의 생식기를 가지고 태어난 경우 박해를 당하거나 살해되었다고 한다.<sup>28)</sup> 신화란 인간의 상상과 욕구, 기원이 반영되어 있는 점에서 이해하자면, 신화를 매개로 한 그리스인의 <헤르마프로디테> 조각상에는 나타난앤드로지니 도상에는 그리스인들의 육체로 표상되는 이상적인 아름다움과 결합된 것으로 퇴폐적인 의도가 아닌 숭고한 정신적 가치가 추구되어 있다.<sup>29)</sup> 용어의 혼동을 피하기 위해 정리하자면, 헤르마프로디테는 남녀 양성의 표현에 있어 외적 형상, 신체적 특징으로 성기를 강조하고 있다면 앤드로지니는 넓은 의미의 남녀 양성 성을 포괄하는 개념적 의미를 가진다.<sup>30)</sup>

### 2.1.2. 종교의 상징으로 표상된 앤드로지니

유사 이래로 인간에게 영향을 미친 대표적인 종교로 도교, 힌두교, 불교, 유대교, 기독교, 이슬람교를 들 수 있다. 이들 종교에 있어서 유대교의 이중 삼각형, 이슬람교의 별과 초승달, 기독교의 수직과 수평, 불교 만다라의 원과 사각형, 그리고 도교의 태극문양으로 표현된 음양에는 두 요소가 하나로 결합되어 있다. 각기다른 종교적 이상에도 불구하고 교리의 핵심으로 이러한 종교적 상징에는 우주의근본적인 원리와 완전한 세계로서 신의 이미지가 표상되어 있다. 종교적 상징들은 각기 다른 시각적 형상을 하고 있지만 그 구성 원리나 의미에서 공통된 특징을 포

카 조각, 인도의 아르다나르-이스와라(Ardhanar-Ishvara)의 조각상에도 나타난다. 이러한 원시시대의 상징들은 신성한 예술(sacred art)과 관련된 것으로 고고학적, 종교적, 신화적 배경을 가진다. Lanier Graham, op. cit., pp. 26-27.

<sup>28)</sup> 클리포드 비숍, 『성과 영혼』, 김선종· 강영민 역, 창해, 2004, p. 48.

<sup>29)</sup> 정혜진, 『그리스문화의 산책』, 민음사, 2003, pp.329-330.

<sup>30)</sup> 진중권은 이것에 대해 다음과 같이 설명하고 있다. "헤르마프로디테의 개념이 성기라는 육체의 외적 특징을 가리킨다면, 앤드로지니는 주로 내면의 심성이나 성격을 가르킨다고 할 수 있다. 굳이 둘의 관계를 말하 자면, 헤르마프로디테라는 자웅동체의 외적 형상은 앤드로지니는 내면의 심성을 구체적으로 의인화한 것이라 할 수도 있을 것이다."

미와 쿄코, 진중권, 『성의 미학』, 세종서적, 2005, p. 282.

착할 수 있는 것은 '하나 안에 둘, 둘 안에 하나'라는 구조를 이루고 있다. 즉 이 것은 각각 하나에 의한 '둘'로 구성되어 있지만 둘이 결합되어 '하나'로 될 수 있다. 여기서 하나는 둘이 결합되어 있는 총체적인 것으로 하늘과 땅, 육체와 정신, 빛과 어둠, 수직과 수평처럼 본질적인 상대성이 전제되어 있다. 이러한 '하나안에 둘, 둘 안에 하나'라는 구조에는 시각적인 것보다 그 의미적인 것에 더 가치가 부여되어 있다. 각각 하나이기보다 이들의 결합해서 이룬 하나에는 '완전성'이라는 이상적 가치가 부여되어 있다. 그리고 그들의 결합 사이에는 상대적인 것들이 대립관계가 아닌 상호의 순환, 평행, 초월에 의해 하나로서 완전한 상태를 이루고 있다. '하나 안에 둘, 둘 안의 하나'를 앤드로지니로 해석하는 것은 이러한 상대적인 힘을 남성성과 여성성의 개념으로 이해하여 둘의 결합을 양성성의 합체로 보기 때문이다. 이제 구체적으로 종교의 상징에 표상된 앤드로지니의 특징에 대해 살펴보자.

유대교를 살펴보면 다윗의 별, 혹은 솔로몬의 인장이라고 불리는 유대교의 상징 (❖)이 있다. 그 형상을 보면 피라미드 모양의 삼각형(△)과 잔 모양의 역삼각형 (▽)이 겹쳐진 형태로 육각형의 별모양(헥사그램)이다. 현재 이스라엘의 국기에도 있듯이 이것은 유대교에서 신의 상징이 되고 있다. 신이란 절대적 완전체이다. 이러한 완전성의 의미를 가진 유대교의 상징을 보면, 상하 역방향으로 결합된 두 삼각형에서 상대적인 요소 사이의 은유를 찾을 수 있다. 두 개의 삼각형은 정신과 물질, 하늘과 땅과 신과 인간, 또 남성과 여성처럼 세상에 존재하는 두 개의 상대적인 힘을 상징한다. 31) 또한 기독교의 상징인 십자가(+)도 가장 단순화된 기호인 수직적인 것과 수평적인 것의 결합이다. 수직은 상승하는 남성적인 힘이라면 수평은대지의 평평함과 비유하여 여성적인 힘이 된다. 기독교와 유대교의 종교적 상징에나타난 '하나이면서 둘, 둘 안에 하나 '는 두 개로 되어 질 수 것일지라도 실질적으로 더 높은 인식의 단계에서 볼 때는 하나라는 원리이다. 하나는 상대적인 둘의 결합에 의한 완전성, 총체성이 이루고 있다.

이러한 종교적 상징에 관련하여 기독교의 교리 중 인간의 원형을 앤드로지니로 설명하는 기록이 있다. 인간의 조상으로서 아담과 이브의 탄생은 기독교 교리의 기 본이 되는 사항이다. 현재 일반적으로 사용되고 있는 성경의 창세기에 의하면 신은 최초 인간, 아담을 만드셨고 그의 갈비뼈로 이브를 만드셨다. 그런데 이러한 창세

<sup>31)</sup> Lanier Graham, op. cit. p. 25.

기의 내용에 대해 오류 된 해석이라는 지적이 있다. 《베레쉬트 라바》에 의하면 '갈비뼈'라고 번역된 히브리어의 원문은 '첼라 (tsela)'로 그 뜻은 '한쪽(side)'과 같은 의미를 가진다.<sup>32)</sup> 흔히 이브가 아담의 갈비뼈로 만들어졌다고 하는 성경의 해석에 대해 이 해설서는 이브는 아담의 갈비뼈가 아니라 그의 한쪽에 있었던 것으로 본 것이다. 그의 해석에 의하면 아담과 이브의 서로 연결된 모습(남여양성인)이 된다. 이 저서는 "최초의 인간(아담)은 우축이 남자이고 좌측이 여자였는데 신이 그것을 반으로 쪼갰다." <sup>33)</sup>라고 한다. 최초의 인간으로서 아담과 이브에 대한 이러한 해석은 앞에서 언급한 플라톤의『향연』에서 인간의 원형과 흡사하다.

인간의 원형으로 남녀가 함께 존재한다는 생각은 성경의 다른 부분에도 있다. 초기 기독교의 신비주의적인 입장은 가진 『토마스 복음서(The Gospel According to Thomas)』에 의하면 하나님의 왕국에 들어오고자 하는 자는 "둘을 하나로 만들때,(when you make the two one), 안을 바깥처럼 그리고 바깥을 안처럼, ...... 여자와 남자가 함께 있는 자, 아니면 여자도 남자도 아닌 상태." 34)라고 한다. 또다른 성경 필사본 『복자 에우그노토스의 편지』에 따르면 하나님은 양성적인 인간을 생산하였는데 양성적인 인간은 그의 소피아와 결합하여 양성적인 아들을 낳았다. 그 아들이 바로 아담이다.35) 이러한 해설에서 알 수 있는 것은 신에 의해 창조된 아담, 즉 인간의 원형은 앤드로지니로 여성과 남성의 구분이 없는 몸이거나 남성과 여성을 다 포함하고 있는 몸이 된다.

이러한 기독교 교리와 관련한 두 장의 그림이 있다. 신비주의 기독교의 전통을 따르는 장미십자단의 텍스트에 나와 있는 도판 중 <추락 이전의 아담 (Adam Before the fall)>(도 3)과 <재통합(Reunification)>(도 4) 은 앞에서 언급한 기독교의 해석을 시각화하고 있다. 이 도판의 이미지를 살펴보면, <추락 이전의 아담>의 몸에는 남성의 섹슈얼리티를 표현하는 성기가 없다. 또 여성으로 판단할 수 있는 어떤성적(性的) 표현도 되어 있지 않다. 오직 아담의 가슴의 중심에 자리한 태양 모양의 상징은 하느님의 능력이 그에게 연결되고 있음을 암시하고 있다. 이와 비교해

<sup>32)</sup> 안진태, op. cit., p. 51.

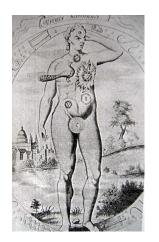
<sup>33)</sup> Ibid, p. 52.

<sup>34)</sup> June Singer, *Androgyny*, Anchor press/Doubleday Garden City, New York, 1976, p. 134. 재인용, "The Gospel According to Thomas" p. 17.

<sup>35)</sup> 미르체아 엘리아데, 『메피스토펠레스와 양성인』, 최건원·임왕준 역, 문학동네, 2006, p. 134.



(도 3) <추락 이전 의 아담 >



(도 4) <재통합>

(♂)를 포함하여 공작새, 하트를 물고 내려오는 비둘기 같은 상징들이 그려져 있다. 이 상징들은 재통합된 몸이 양성적인 특징을 가지고 있음을 보여 주고 있다.

기독교 신비주의에 근거한 이러한 인간 원형의 도상은 인간은 원래 남성과 여성이 하나였고 이들이 신에 의해서 분리되었지만 다시 합쳐짐으로서 원래의 상태, 완전한 상태가 된다는 의미를 담고 있다. 이러한 해석은 연금술에서도 적용되었다.특히 연금술에서 재통합의 과정은 남녀의 성 행위로 은유되어 있다. 이러한 인간의원형으로 앤드로지니에 대한 이해는 전통 기독교에서 이단으로 간주되는 그노시스교<sup>36)</sup>나 카발라(Kabbala)같은 유대 신비주의 교리를 통해 이어져 내려왔고, 17세기철학자인 야콥 뵈메(Jacob Boehme, 1575-1624) 사상으로 연결되어 왔다.<sup>37)</sup> 야콥 뵈메는 독일 출신으로 그의 철학은 독일 낭만주의에 영향을 주었다. 또 그의 사상은 발자크, 보들레르, 에머슨, 예이츠 같은 18 · 19세기의 작가에게 이어졌다. 인간의 원형, 완전성의 상징으로 앤드로지니의 의미는 이들의 작품에 반영되어져 있다.<sup>38)</sup>

<sup>36)</sup> 초기 기독교 시기 한 종파로 그노시스(Gnosis)교는 정통적인 기독교 교리가 수립되면서 이단시 되었다. 그 노시스교는 기독교 탄생하기 전에 번성하여 기독교가 발생하며 부흥해고 있는 동안 이중철학으로부터 깊은 영향을 받았다. 그노시스교는 두 개의 동일한 힘, 즉 선한 신과 사악한 조물주가 이 세계를 지배하기위해 서로 겨루고 있다고 믿었다.

<sup>37)</sup> A.J.L. Busst, "The image of the androgyne in the nineteenth century", *Romantic Mythologies*, ed. Ian Fletcher, Routledge & Kegan Paul, London, 1967, p. 4.

<sup>38)</sup> 클리포드 비숍, 『성과 영혼』, op. cit., p. 49. 야콥 뵈메로부터 영향을 받은 스웨덴의 접신론자인 스베덴보리(Swedenborg, 1688- 1772)는 문학에 있어 발자크, 보들레르, 에머슨, 예이츠 같은 작가들에게 영향을 미쳤다.

## 2.2. 연금술의 앤드로지니

연금술은 중세이후 18세기 근대 철학과 과학이 성립되기까지 서구 사회에 있어 자연과학과 신비적인 철학이 결합되어 중요한 학문적 입지를 가지고 있었다. 연금술사들은 물질의 화합과 변성(transmutation)을 통해 절대 순수한 물질인 황금을 얻어낼 수 있다고 믿었다. 연금술에는 물질에 대한 상상력과 물질이라는 형식 속에 담겨 있는 정신성이 강조되어 있다. 또한 연금술에는 많은 은유와 신비적인 해석이 있는데 연금술의 절정인 금을 얻기 위한 마지막 단계를 남성과 여성이 결합으로 의미화하고 있다. 미카엘 마이어 (Michael Mire)라는 연금술사에 의해 1618년에 제작된 『아탈란타 푸가(Atalanta Fugiens)』의 도판(도 3)이 있다. 이 도판의 대한 설명에 의하면 "남자와 여자로 원을 만들고, 그리고 그것을 감싸는 사각형으로부터 삼각형, 그리고 다른 원을 만든다. 그러면 '철학자의 돌(Philosopher's stone)'을 갖게 될 것이다." 39)라고 설명하고 있다. 이 해설과 도판은 연금술의 핵심인



(도 5)『아탈란타 푸가』의 도판

<sup>39)</sup> 연금술에서 '철학자의 돌 (Philosopher's stone)'은 비금속을 황금으로 바꾸는 힘이 있다고 믿어졌던 상징적인 것으로 '레비스'라고도 불린다. 연금술에서 유황(붉은 색)은 남성원리로 태양, 황금, 불과 친화성이 있고 수은(흰색)은 여성의 원리로 달, 은, 물과 관련이 있다. 레비스의 상태는 금을 얻기 위한 마지막 단계로 유황과 수은의 결합을 상징한다. 따라서 '철학자의 돌'이라고 불리는 것으로 실재하는 돌의 형상이 아니고 '눈으로 볼 수 없는 돌', '에테르 같은 돌'로 양성체라고 한다.

C G.융, 『연금술에서 본 구원의 관념』, 한국 융 연구원 저작 번역위원회, 솔 , 2004, p. 35.

'철학자의 돌'이 남성과 여성의 결합에 의해 성립되는 것임을 은유적으로 표현한 것이다. 연금술의 책자의 실린 도판에는 남성과 여성이 한 몸으로 결합된 다양한 앤드로지니 도상이 있다.

이러한 앤드로지니의 도상을 통해 연금술에서 추구된 앤드로지니의 의미와 특성을 알 수 있다. 많은 앤드로지니 도상 중 세 작품을 예로 들어보고자 한다. 먼저 15세기 것으로 의 <앤드로진- 아로라 콘서젼스(Aurora Consurgens)>(도 6)를 보면, 중심의 커다란 독수리 형상의 새가 남녀를 안고 있다. 이들은 몸통의 일부분이 상호결합 되어 있고 하체 다리는 세 개로 된 비정상적인 형상이다. 여자는 손에 박쥐를 들고 있고, 남자는 손에 토끼를 들고 있다. 이 도상에서 박쥐는 밤과 공기를 토끼는 낮과 땅을 상징하고 있고, 중심의 앤드로지니의 형상 위에 있는 독수리는 이들의 통합에 의한 승화, 영화를 상징한다. 40) 이 도상은 각각의 메타포를 적절히 사용하여 남녀 양성의 몸과 우주의 에너지를 상징적으로 연결하고 있다.

다음으로 연금술에서 가장 많이 알려진 <Y자를 가진 앤드로진을 가리키는 알버 트 더 그레이트(Albert the Great)> (도 7)는 하체는 하나이지만 상체는 남자와 여 자로 결합되어 있다. 이 도상의 앤드로지니로서 특징은 하나의 몸에 남성의 성기와 여성의 성기를 보여 주고 있고 머리에는 남자와 여자의 머리로 각각 구별되어 있 고 가슴은 한쪽만이 여성의 가슴으로 표현되었다. 특히 손에 들고 있는 'Y' 는 제목 에 나와 있듯이 남녀 양성인을 상징하고 있다. 'Y'는 시각적으로 앤드로지니의 도상과 유사성이 있다. 마지막으로 왕과 왕비로 결합된 <왕관을 쓴 앤드로진(남녀양성인)>(도 8) 역시 하체는 하나의 몸이고 상체에서 왕과 왕비의 구분을 만들고 있다. 이 도상 에서 남성성의 상징으로 왕과 여성성의 상징으로 왕비는 하나의 왕관이 보여주듯, 하나로 이어져 있다. 이들 도상의 공통적인 특징은 하체는 하나의 몸으로 연결되어 있지만 상체부분에서 남녀 각각의 형상을 일부분 가지면서 함께 결합되어 있다. 이 처럼 연금술의 세계를 시각화한 도상에는 상대적인 것의 결합으로 여성과 남성 은 오빠와 여동생, 왕과 왕비 관계 등으로 은유되어 나타난다. 이에 나타난 앤드로지 니의 형상으로서 특징은 '둘'이라는 것과 이것의 결합으로 '하나'를 동시에 보여주고 있다. 이들 도상의 공통점은 하체는 하나로 연결되어 있으면서 상체는 두 객체로 분리되어 있다. 연금술의 세계를 시각화한 앤드로지니 도상은 현실적인 세 계의 인간의 모습과 비교하면 분명 기형적인 형상이다. 그러나 이 도상을 앤드로

<sup>40)</sup> Matilde Battisitini, *Astrology, Magic, and Alchemy in Art*, J. Paul Getty Trust, The J. paul Getty Museum, 2007, p. 277.



(도6)<앤드로진 - A u r o r a Consurgens>



(도 7) <Y자를 가진 앤드로진(남녀양성 인)을 가리키는 알버트 더 그레이트>



(도 8) <왕관을 쓴 앤 드로진>

지니의 개념에 관련하여 이해하자면 각각 남녀로 분리되었던 모습이 재결합되는 '분리로부터 통합'이 의미화 되어 있다. 이것은 우주에 반대하는 속성들을 통일하여 금이라는 이상적인 세계에 도달하는 것을 상징하고 있다. 결국 연금술 원리를 시각화한 앤드로지니란 남성과 여성으로 상징되는 우주의 상대적인 원리, 속성, 힘을 가지고 있는 존재로 이상화된 것이다.<sup>41)</sup> 연금술에서 '분리로부터 통합'으로 표현된 앤드로지니의 특성은 가시적인 현실 세계가 아닌 이상적인 세계를 지향하고 있다.



(도 9) <왕과 왕비, 태양과 달>

또 다른 연금술의 앤드로지니 도상의 특징으로 '분리로부터 통합'의 과정을 섹

<sup>41)</sup> 미르체아 엘리아데, op. cit., p. 131.

수얼리티의 이미지로 시각화한 것들이 있다. 이것은 연금술에서 금을 얻기 위한 마지막 단계에서 거쳐야 할 과정을 남녀의 성적 결합으로 은유한 것이다. 〈왕과 왕비, 태양과 달〉(도 9)에는 왕과 왕비는 알몸으로 서로를 껴안고 있다. 이것은 분명히 성적 표현이지만 텍스트를 참고 하면 "영적인 것의 융합(Coniunctio)의 상징적 표현 "이라고 되어 있다.42) 이것은 남녀의 성적 결합을 물질의 변성과 연결하여 이해한 것으로 이 도상은 물질이 정신의 단계로 정화의 되는 것을 의미하고 있다. '남녀의 성적 결합'의 상징화 된 앤드로지니는 분리되어 있는 남성과 여성이하나로 다시 결합하여 완전함이 이르게 되는 것을 의미한다. 이에 대해 융은 연금술의 궁극적 목적에 도달하기 위해서 사랑의 불길로 통합하는 "화학적 결혼"라고설명하고 있다.43) 화학적 결혼은 연금술에서 중요한 상대적인 것이 결합하는 원리로 여성과 남성의 화합을 통해 순화, 정화 과정을 거쳐 정신의 세계로 승화되기를 지향하고 있다. 이들 앤드로지니 도상에는 물질과 정신의 결합을 통한 추월적인 세계, 형이상적 이상이 상징화되어 있다.

### 2.3. 모더니즘 이전44) 회화로 표현된 앤드로지니

신비주의 기독교나 연금술을 통해 면면해 오던 앤드로지니는 근대 시대 문학이나 미술에서도 작품의 주제나 소재로 지속된다. 미술에서도 작품의 주제나 소재로 지속된다. 근대 이성주의 철학이 성립되었음에도 불구하고 앤드로지니는 근대 사회의 단면을 반영하면서 고대나 중세와 다른 특징을 보이게 된다. 19세기 초 유명한 소설가인 발자크의 『세라피타(Séraphîta)』(1834)는 당시 유럽인들의 앤드로지니에 대한 인식을 짐작해 볼 할 수 작품이다. 주인공 세라피타에게는 두 연인이 있다. 남성 연인인 빌프레드(Wilfred)는 주인공을 여성으로 인식하고, 여성 연인 미나(Minna)는 주인공을 남성인 '세라피투스(Séraphîtus)'로 인식한다. 소설에서 주인공

<sup>42)</sup> 이 과정은 두 요소가 불에 의해 태워져서 순수에 이르고 수은의 목욕으로 용해되어지고 부패되어졌다 마침 내 통합된 상태에 이르게 된다고 설명하고 있다.

Alexander Roob, Alchemy & Mysticism, Tashen, 2005, pp. 140-144.

<sup>43)</sup> C G. ⊕, op. cit., p. 20.

<sup>44)</sup> 여기서 모더니즘은 20세기를 경계로 나누고 있다. 모더니즘 이후의 미술은 입체파이후 추상미술, 다다 초 현실주의 미술을 포합하는 사조이다. 본 연구에서 모더니즘 이전의 회화에 대해 20세기를 경계로 주로 19세 기 회화를 중심으로 고찰하고 있다.

은 남성과 여성이라는 이중(Duality)의 성 정체성을 가진 앤드로진이다.45) 발자크는 이 소설에서 주인공을 비밀과 신비에 싸인 인물로 묘사하여 그의 성 정체성을 부정적 이미지가 아닌 이상적인 이미지로 묘사하였다. 발자크의 소설에서 추구된 앤드로지니는 신체적 의미의 남녀 양성보다 남성적 특성과 여성적 특성을 다 가진 완벽한 인간으로서 의미화 되었다.

앤드로지니에 대한 이러한 인식은 19세기 초 미술에서도 같은 맥락으로 나타났 다. 작품에 표현된 인물의 성적인 특성은 고정된 성 정체성의 이미지를 벗어나 있 다. 작품 속 인물에는 남성이면서 여성적 아름다움을 가지거나, 여성이면서 남성적 아름다움이 동시에 표현이 된다. 미술 작품으로 표현된 남성성과 여성성을 동시에 가진 이중성(Duality)은 미를 극대화시키는 긍정적인 의미의 앤드로지니로 이해되 었다.46) 이에 반해 하나의 유기체 안에 남성성과 양성성이 존재한다는 점은 각 객 체의 특징을 혼동시킴으로서 애매성, 모호성을 드러내기도 한다. 이러한 앤드로지 니의 특성은 19세기 유럽의 세기말의 상황에서 다시 등장한 헤르마프로디테 이미지 에서 나타났다. 남녀 양성의 몸은 이상적인 아름다움에 대한 추구보다 자극적인 섹 슈얼리티를 보여주고 있다. 세기말 퇴폐주의에서 감각적인 성의 표현이 과장됨에 따라, 앤드로지니는 육체적 의미의 남녀 양성인 헤르마프로디트와 혼동되어졌다. 이러한 변화는 앤드로지니의 이해에 있어서도 이상적인 아름다움과 대조적인 부정 적 이미지로 변질되었다. 이처럼 근대 시기에 나타난 앤드로지니의 특성은 크게 이 중성과 애매성이라는 양면을 가진다.47) 대표적인 작가로 구스타프 모로, 오브리 비어즐리, 페르낭 크노프의 작품을 통해서 이중성과 애매성이라는 앤드로지니의 특 성 어떻게 구체화되는가를 살펴보고자 한다.

<sup>45)</sup> 엘리아데는 발자크가 당시 유럽에 영향을 주고 있던 엠마뉴엘 스베덴보리 (Emanuel Swedenborg, 1688.1.29~1772.3.29)의 영향을 받아서 이러한 소설을 썼다고 보았다. 스베덴보리는 스웨덴의 자연과학자 ·철학자 · 신비주의자 · 신학자로 그의 심령적 체험을 바탕으로 《천국(天國)의 놀라운 세계와 지옥에 대하여: De Coelo et ejus Mirabilibus, et de inferno》 (1758)는 저술하였다. 그는 전통적인 교리를 부정하고 신비적 신학자로서 그의 신학에서 앤드로지니의 인식인 야콥 뵈메와 같은 맥락을 가진다. 미르체아 엘리아데, op. cit., p. 124.

<sup>46)</sup> 이러한 경향에 대해 부셋은 19세기 전반기 앤드로지니를 낙관적이고 건강한 앤드로지니로 평가했고 상대적으로 19세기 후반을 비관적이고 건강하지 않은 앤드로지니로 나누어서 설명하고 있다. A. J. L. Busst, op. cit., p. 10.

<sup>47)</sup> 부셋은 이러한 특징을 낙관적 앤드로지니와 비관적 앤드로지니로 나누었다. 이상적 아름다움을 추구한 남성미와 여성미의 결합으로 이중성은 19세기 전반기 낙관적이고 건강한 앤드로지니로 평가했고, 19세기 후반의 헤르마프로디테와 관련하여 애매성과 모호성은 비관적이고 건강하지 않은 앤드로지니로 나누어서 설명하고 있다.

A.J.L. Busst, "The image of the androgyne in the nineteenth centry", *Romantic Mythologies*, ed. Ian Fletcher, Routledge & Kegan Paul, London, 1967, p. 10.

### 2.3.1. 남성성과 여성성이 결합된 이상적인 미

상징주의 미술의 대표적 작가 중 한 사람인 구스타브 모로(Gustave Moreau, 1826 -1898)는 '나는 만질 수 있는 것이나 볼 수 있는 것을 믿지 않는다. 내가 믿는 것은 오직 내가 보지 않는 것, 느끼는 것뿐이다.' 하였듯이,48) 그의 작품세계는 신화, 이국적 요소<sup>49)</sup>에 의한 신비한 분위기가 연출되어 있다. 이러한 분위기 속에서 남성은 여성적인 아름다움이 있고 여성은 우아함보다 강인함이 강조되고 있다. 그의 작품에 나타난 이러한 특징은 이탈리아 유학(1857-59)에서 영향을 받았다. 모로는 유학동안 르네상스 대가들의 작품에서 신화나 고전주의적인 주제에 대해 이해하게 되었다. 무엇보다 그에게 중요한 영향을 준 작가는 레오나르 다빈치였다.50)

19세기 중반 이미 유럽에는 레오나르 다빈치에 대한 관심이 증가되고 있었다. 상징주의 문인 칼레스 브랑스(Charles Blanc), 폴 망츠(Paul Mantz)는 다빈치의 <세레 요한>, <모나리자> 등에 나타난 모습을 전율하는 신비한 아름다움이라고 평하였다.51) 당시 비평들은 다빈치 작품을 일반적인 아름다움과 차별되는 신비한 아름다움으로 부각시켰다. 이러한 사회적인 분위기는 모로의 다빈치에 대한 관심을 고무시켰다. 특히 다빈치의 <세례 요한>(도 10)은 모로에게 앤드로지니 이미지를 이해하는데 의미 있는 작품이었다.52) 다빈치의 그림 속 세례 요한은 종교적 지도자로서 근엄함을 가지고 있지 않다. 근육형의 몸은 남성 이미지를 가지고 있다면 그의

<sup>48)</sup> John Milner, Symbolists and Decedents, Dutton Pictureback, 1971, p. 38.

<sup>49)</sup> 모로의 이국적인 요소의 배경은 그가 직접 여행을 통해서 얻은 경험보다 책이나 지인들에 의해 보내져온 여러 사진 이미지로부터 영향을 받은 것으로 보고 있다. 예로 Magasin Pittoresque(1855)의 책 (Kahtchenn- Lanzang-Monnelamne, head of the Tibetan Church in Kannawar)에 나온 티벳 종교적 지도자의 왕관은 〈춤추는 살로메〉에서 유대왕의 왕관이 되고 있다. 또한 친구인 엘가네 프로멘틴 (Eugene Fromentin)의 여러 차례 알제리 방문에서 알제리의 이국적인 풍경과 사막 이미지를 보내왔고 이것 역시 모로의 작품에서 중요한 요소로 흡수되어 있다.

Genvieve Lacambre, "Gustave Moreau and Exoticism", *Gustave Moreau*, The Art Institute of Chicago, 1999, pp. 15-17.

<sup>50)</sup> 모로 작품의 앤드로지니의 경향은 다빈치 외에 보티첼리, 라파엘 전파의 작품에서도 영향을 받았다. John Milner, op. cit., p. 41.

<sup>51)</sup> Ibid. p. 9.

<sup>52)</sup> 모로는 이러한 세례 요한의 얼굴 이미지에서 여성적인 것인 요소가 가지는 의미를 이해했다. Larry J. Feinberg, "Gustave Moreau and the Italian Renaissance", *Gustave Moreau*, The Art Institute of Chicago, 1999, p. 5.

수려한 얼굴 이미지는 긴 곱슬머리가 어깨까지 자연스럽게 내려오면서 신비한 미소를 짓고 있다. 다빈치의 <세례 요한>에는 남성성과 여성성이라는 이중적 성 정체성이 동시에 나타나 있다.



(도10) <세례 요한>



(도11) <오디프스와 스핑크 스>

다빈치 작품에 나타난 이중적 성 정체성의 표현은 모로의 작품에도 이어지고 있다. 1864년, 전반기의 대표적 작품인 <오디프스와 스핑크스(Oedipus and Sphinx)> (도 11)는 그러한 특징을 잘 보여주는 작품이다. 모로는 잘 알려진 '오디프스와 스핑크스'신화의 서사를 소재로 사용하여 독특한 분위기의 작품으로 완성시켰다. 이작품의 중심에는 스핑크스와 오디프스가 마주하고 있다. 오디프스는 화면의 중심에서 서 있는 자세로 수직의 구도가 강조되어 있다. 건강하고 아름다운 몸매, 긴 머리는 세례 요한의 아름다움에 비견할 만하다. 그와 마주하고 있는 스핑크스는 인간과 사자가 결합된 몸에 날개를 가지고 있다.53) 오디푸스의 수려한 남성미와 대조

<sup>53)</sup> 모로가 파리의 루브르박물관에서 스핑크스를 보았을 가능성을 쥬리어스 카프란은 다음과 같이 지적하고 있다. "스핑크스의 이미지로 사자의 몸에 날개를 가진 형상은 페르시아로부터 전해져 온 것으로 루브르 미술 관의 고대 작품실에 이러한 스핑크스 이미지가 있다. 모로의 이국적 취향이 스핑크스에 대한 관심을 갖게 했을 것이다."

Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content,* UMI Researsh Press, 1982, p. 37.

적으로 스핑크스는 젊고 아름다운 여자의 얼굴과 가슴을 가지고 있다. 하지만 상체의 아름다움과 대조적으로 스핑크스의 하체는 사자의 모습으로 사나운 발톱이 오디프스를 움켜잡고 있다. 마주하고 있는 오디프스와 스핑크스의 두 시선은 서로를 강하게 응시하고 있다. 신화 속 생사의 결정하는 오디프스와 스핑크스의 대결<sup>54)</sup>은 작품 속에서 '남자'와 '여자'의 대결로 강조되어 있다. 특히 스핑크스와 오디프스 사이의 이러한 긴장 관계에도 불구하고 오디프스의 몸에 자신을 밀착시키고 있는 스핑크스의 모습에는 성적 미묘함까지 암시되어 있다.

1808년경에 그려진 앵그르의 <스핑크스의 수수께끼를 푸는 오디프스>(도 12)와 비교할 때, 모로 작품의 특성은 더욱 분명히 드러난다. 앵그르의 작품에서 주인공은 제목에서 제시하듯이 오디프스이다. 신화에서 수수께끼를 해결하였음을 보여주듯이, 그는 자신감 있는 눈빛으로 스핑크스를 응시하고 있다. 그는 화면의 중심에 배치되어 강조되어 있고 이에 비해 바위굴의 입구에 위치한 스핑크스는 화면의 왼쪽에 치우쳐 있고, 몸의 일부만 보이고 있다. 또한 스핑크스 모습도 여성의 가슴을 가지고 있지만 모로의 작품에서처럼 젊고 아름다운 모습은 아니다. 모로는 아카데막한 관례에서 중요한 작가인 앵그르의 작품보다 더 상상력을 발휘하여 자신의작품을 만든 것이다.

앵그르 작품과의 비교에서도 알 수 있듯이 모로는 동일 소재의 작품을 남성성과 여성성을 다 가진 이중성이 강조된 앤드로지니적인 인물로 묘사하였다. 그런데 모로 작품의 이중성은 남성과 여성 모두에게 양면적으로 작용하고 있다. 모로는 이작품에서 남성 이미지에 여성 이미지를 결합시키고 있고, 또 여성 이미지에 남성이미지에 결합시키고 있다. 모로가 다빈치로부터 영향을 받았던 것으로 지적된 '세례 요한'의 이미지처럼 '오디프스'의 남성 이미지는 여성에 가까울 만큼 아름다움을 가지고 있다. 모로는 이것을 "승화된 아름다움 (Sublime Beauty)"라고 표현하였다.55) 이러한 특성은 모로에게 다빈치의 회화 작품에서처럼 신비한 아름다움, 이상화된 아름다움을 표현하는 방법이 되고 있다. 반면 아름다움과 사자의 발톱을 함께 가진 스핑크스의 여성 이미지는 여성적인 아름다움에 남성적인 공격성

<sup>54) &</sup>lt;오디프스> 신화 내용 중 스핑크스와의 대면 장면의 수수께끼는 "아침에는 네 발이고 점심에는 두 발이었다 저녁이 되면 세 개의 발이 되는 것이 무엇이냐는 것이다." 오디푸스의 답은 "바로 사람이 었다." 사람은 어려서 네발로 기어 다니고 젊어서는 두발로 다니지만 늙으면 다시 지팡이를 짚어야 하니 세 개의 발이 된다는 것이다. 바로 우리의 인생에 대한 비유였다. 여기서 이 질문에 답하는 사 람을 목숨을 구할 수 있었지만 스핑크스가 원하는 답을 내지 못하면 목숨을 내놓아야 했다.

<sup>55)</sup> Genevieve Lacambe, op. cit., p. 37.



(도 12) <스핑크스의 수수 께끼를 푸는 오디프스>

이 더해져 있다. 모로 작품 <오디푸스와 스핑크스> 에 표현된 여성 이미지로서 스핑크스는 남성을 파괴할 수 힘을 가진 요염한 여성의 이미지라는 점에서 이후 모로의 작품에 등장하는 여성 이미지를 만들어 가는데 중요한 의미를 가진다. 즉 남성에게 위협적이지만 매력적인 여성이라는 이중적인 여성 이미지는 <살로메>, <메살리나> 같은 작품에서 다시 등장된다. 모로는 이들 작품에서 신화 속 스핑크스의 이미지처럼 '살로메'역시 남성을 파괴하고 관능적인 매력을 가진 여성의 전형으로 정착시켰다. 그의 작품에 있어 여성의 이중성은 관능미를 강조함으로서 남성을 파괴할 수 있다는데 부정적 이미지를 내포하고 있다. 이러한 경향은 후반기 작품에서 더 나타나고 세기말적인 분위기에서 구스타프 클림트, 비어즐리 같은 후대의 작품들에게 중요한 영향을 주었다.

## 2.3.2. 성 정체성의 애매함과 데카당스

하나의 유기체 안에 남성과 여성이 함께 존재하다는 앤드로지니의 어원적 의미는 섹슈얼리티에 기반을 두고 있다. 그러나 앞에서 살펴보았듯이 종교나 신화의 세계 에 있어서, 그것은 실재의 성을 표현한 것이 아닌 상징적인 의미로서 성이었다. 또 한 '남성성과 여성성이 결합된 이상적인 미'에 있어서도 실제 성 정체성이 결합된 것이 아니고 여성성, 남성성이라는 관념적인 의미의 결합이다. 이런 의미에서 볼 때, 앤드로지니로서 애매함이란 상징적인 성이 아닌 실제에 있어 성 정체성이 불명 확하다는 의미와 관련시킬 수 있다.

19세기 말 유럽은 허무주의, 퇴폐주의 같은 세기말적인 경향으로 선정적이거나 성적 호기심을 자극하는 작품들이 대두하였다. 당시 퇴폐주의 문학작품에서 육체적인 의미의 남녀양성인 헤르마프로디테가 주요한 소재로 부각되었다. 56) 문학적 관심은 인간의 성 정체성과 관련하여 화가들에게도 영향을 주었다. 이러한 분위기를 대표하는 작가 중 한 사람이 영국의 화가이자 일러스트레이터였던 오브리 빈센트비어즐리(Beardsley, Aubrey Vincent, 1872- 1898)이다. 그는 <옐로 북 (The Yellow Book)〉과 〈사보이 (The Savoy)〉의 전속 삽화가로 활동하면서 대담하고노골적인 성의 표현으로 부르주아 사회의 퇴폐적인 면을 풍자하는 섹슈얼리티를 거침없이 표현하였다. 그의 작품에는 과장된 장식, 수려한 선과 여백, 흑백의 아르누보 화풍에 의한 귀족적인 특징과 통속적인 요소가 공존하고 있다.57) 비어즐리의이러한 특징을 대표하는 작품의 소재는 '살로메 (Salome)'이다.

비어즐리는 1893년 영어 번역 한정판으로 출판된 오스카 와일드의 희곡『살로메』의 삽화를 그렸다. 이 책에는 희곡의 내용을 반영하는 여러 장면의 삽화가 그려져 있는데, 그 중 표지에 실린 <살로메>(도 13)는 무엇보다 강렬한 이미지를 보여주고 있다. 삽화에 표현된 살로메의 이미지 중 가장 시선을 사로 잡는 것은 아르누보 풍의 식물 이미지와 엉켜서 기둥 형성으로 우뚝 서있는 완벽한 '헤르마프로디테'상이다. 여성의 가슴과 남성의 성기를 부각시킨 살로메는 머리에 악마의 뿔을 가지고 있고 얼굴의 모습에도 전혀 여성적 느낌이 없다. 그 아래로 무릎을 꿇고기도하는 자세의 천사 역시 성 정체성이 불분명하다. 또 다른 작품 <춤의 댓가, 살로메>(도 14)에는 둥근 쟁반 위에 세례 요한의 목이 살로메 앞에 놓여 있는 광경이묘사되어 있다. 요한의 피는 쟁반에 넘치고 그의 머리카락을 잡고 흡사 요한 죽음을 확인하고 있는 살로메는 늙고 무서운 모습이다. 복장은 여성의 것으로 볼 수 있

<sup>56) &</sup>quot;19세기 문학과 관련한 앤드로지니는 헤르마프로디테 신화와 관련한 퇴폐적인 문학에서 유행하였다. 이 시기 앤드로지니의 개념은 용어에 대해 잘못 이해한 것으로 육체적인 것으로 한정된 의미였다."

Robert Knott, "The Myth of The Androgyny", Art forum. 4 October, 1970, p. 38.

<sup>57)</sup> 비어즐리의 작품에는 그리스의 도자기, 고전적인 화풍과 영국 빅토리아 시대의 아르누보, 일본 판화의 영향이 복합되어 있다.

Linda Gertner Zatlin, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*, Clarendon Pree, Oxford, 1990. p. 3.



(도 13)『살로메』표지



(도14) <춤의 댓가, 살로 메>

으나 그 모습에는 여성스러움은 전혀 없고 잔인함이 가득하다. 비어즐리의 '살로 메'는 여성이지만 파괴력이 강조된 팜므 파탈의 전형<sup>58)</sup>이 되고 있다.

이처럼 비어즐리 작품에 표현된 성 정체성은 한 몸에 남성과 여성을 표현하는데 있어 르네상스적인 미의 기준과 다르다는 것을 알 수 있다. 이것은 이중성에 추구에 의한 이상적인 아름다움이 아닌 성적 애매성을 보여준다. 특히 그의 작품에서 애매성은 세기말의 상황에서 퇴폐적인 경향을 띤 헤르마프로디테로 나타난다. 여성이면서 남성의 성기를 가지고 있거나 성기에 집착하는 것 같은 과장된 표현은 비어즐리 작품의 특징이 되고 있다. 이러한 특징을 보여주는 대표적인 작품으로 잘 알려진 <리시스트라타 (Lysistrata)> (1896) (도 15)를 보면 여자를 중심에 두고 좌우로남성의 성기가 기둥처럼 배치되어 있다. 우측의 성기는 비정상적으로 과장되어 있고59) 좌측의 것은 화면에서 반쪽을 생략하고 나머지 반쪽만 보여 지는데 기둥의형상의 사람 이미지이다. 이것은 『살로메』의 표지 그림과 유사성을 가진 것으로여성의 가슴과 남성의 성기가 다 표현되어 있는 '헤르마프로디테'의 특징을 보이고 있다.

그리스 신화를 반영한 <헤르마프로디테> 조각에서는 비록 육체적 성기를 표현하

<sup>58)</sup> 유럽의 세기말적인 상황에서 관능적인 아름다움과 남성을 파괴시키는 부정적 이미지를 가진 여성상의 전형은 팜므 파탈(Femme fatale)이다. 그 뜻은 불어 여성을 의미하는 '팜므(Femme)'와 '숙명적인 (Fatale)'이 결합된 용어로 '숙명적인 여인'이다. 저항할 수 없는 관능적 매력과 신비하고 이국적인 아름다움을 통해 남성들을 종속시킬 뿐만 아니라 치명적 불행을 야기 시키는 여성들을 의미하고 있다.

<sup>59)</sup> 과장된 성기 표현은 비어즐리가 일본 판화의 영향을 받았다고 볼 수 있는 요소이다.

고 있지만 그것이 육체성 자체에만 집착하는 이미지가 아니었다. 이에 대해 비어즐리 작품에서 나타나는 헤르마프로디테는 그로테스틱할 만큼 육체적으로 과장되어 있다. 비어즐리에게 앤드로지니는 남성성과 여성성의 결합은 개념적인 의미보다육체적인 남녀 양성의 의미로 이해되었던 것이다. 비어즐리 작품에 나타나는 헤르마프로디테적인 경향에 대해 밀리 헤이드 (Milly Heyd)는 앤드로지니의 개념과 동



(도 15) <리시스트라타>

등하게 사용하고 있다고 보았다.<sup>60)</sup> 이것은 당시 세기말의 상황에서 앤드로지니의 의미가 헤르마프로디테적인 것으로 변질되는데 그러한 경향이 비어즐리에게도 적용된 것이다.<sup>61)</sup> 모로의 작품에서 이중성(duality)을 특성으로 하여 이상적인 결합으로서 앤드로지니가 추구되었다면 비어즐리의 작품에는 애매성을 가진 헤르마프로디테로서 앤드로진(남녀양성인)이 과장되어 있다. 성 정체성과 성적 특징 사이의 혼돈으로 인한 애매함이 세기말 퇴폐주의 경향 속에서 앤드로지니는 부정적 이미지로이해되었던 것이다.

이에 대해 비슷한 시기 벨기에의 작가 페르낭 크노프(Fernand Khnopff

<sup>60)</sup> Milly Heyd, Aubrey Beardley: Symbol, Mask and Self - Irony, Peter Lang, New York, 1986, p. 93. 61) 이러한 헤르마프로디트의 이미지는 당시 1844년 "Choix de peinture de Pompei"가 출판되면서 많이 알려진 것으로 특히 "the Toilette de L'hermaphrodite"에서 보여 진 이미지는 비어즐리도 영향을 주었다. Ibid, p. 93.

1858~1921)의 작품에서 명확하지 않음은 다른 의미를 가진다. 페르낭 크노프의 작품에는 비어즐리 부정적 애매함과 다르게 앤드로지니로서 애매함, 모호함은 내면의 것으로 작용하여 독특한 신비로움으로 나타난다. 크노프 작품에는 육체성을 드러내는 헤르마프로디테의 이미지는 없다. 크노프 작품의 주인공들은 하나의 성 정체성이 가진 고정된 성적 특성의 경계로부터 벗어나 있다. 남성에게 여성의 특성이 존재하고, 여성이지만 남성으로서 특성이 존재한다. 이것은 앞에서 언급한 이중성과 차이가 있다. 이중성은 남성성과 여성성이 결합되면서 상대적인 두 요소를 다 가짐으로서 완전한 아름다움을 지향한 것이었다. 크노프의 모호함은 남성성, 여성성의두 요소가 내부적으로 섞여있음으로서 성적 특성의 경계의 불명확함으로 표현되어이다.

크노프는 벨기에 출신의 작가로 자기 지향성을 추구한 전형적인 상징주의 작가로 평가되고 있다.62) 그의 작품에는 파스텔 풍의 몽환적 이미지, 거울에 반영된모습 같은 나르시스적 성향이 나타나 있다. 그의 이러한 분위기는 작품 속 인물의성적 특성의 경계를 애매하게 만들고 있다. 크노프 작품 세계에게 중요한 영향으로지적할 수 있는 것은 상징주의 문학과 관련한 조세핀 펠라당 (Josephin Peladan)이다. 크노프는 1892, 1893년 장미십자회 전시회63)에 작품을 출품하면서 펠라당과 교분관계를 가지게 된다. 펠라당의 저서 앤드로지니에 대한 이상적 가치를 정리한 『나'Androgyny』(1891)는 크노프의 앤드로지니에 대한 생각에 영향을 주었을 것으로본다.64) 예술가가 추구하는 가장 순수하고 최고 경지의 아름다움이 앤드로지니에의해 표상될 수 있다는 페라당의 주장이(55) 크노프의 작품에 반영되어 있다. 그는누이인 마그리트 (Marguerite)를 모델로 많은 작품을 제작하였는데, 누이만 있거나누이와 자신이 함께 등장하는 작품이 있다. 그런데 두 얼굴은 각진 긴 턱에 우수에찬 눈빛을 가지고 있고 서로 닮아 있다. 누이와 자신의 병치된 얼굴에는 정확히 남자이거나 여자이거나 하는 성 정체성으로부터 초월된 듯한 이미지이다.

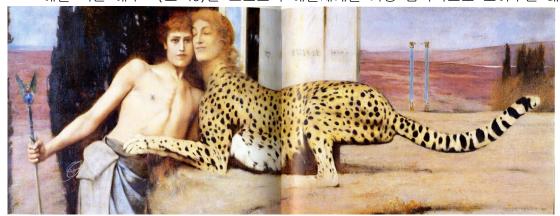
<sup>62)</sup> Jeffery W. Howe, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, UMI research Press, 1982, preface. xi

<sup>63)</sup>장미십자회 전시회는 조세핀 페라당(1859-1918)에 의해 1892년 3월에 처음전시회가 열렸고 여섯 번째 전시회를 치른 후 1897년 막을 내렸다. 이 전시회에서는 역사화, 애국심을 고취하는 그림이 아닌, 카톨릭의이상, 신비적 경향, 전설 신화 같은 내용을 중심적으로 보여주는 작품을 전시했다. 질 장티, 『상징주의와 아르누보』, 신성림 역, 창해, 2002, p. 109.

<sup>64)</sup> William R. Orlander "Fernand Khnopff, Art or the Caresses" Art Magazine, June 1977, p. 118.

<sup>65)</sup>펠라당은 "앤드로지니란 뛰어난 아름다움이고 비너스가 사라진 후 예술은 최고의 존재로 앤드로지니를 창조하였다."고 밝히고 있다. Ibid, p. 118, 재인용.

<예술 혹은 애무> (도 16)는 크노프의 예술세계를 가장 집약적으로 보여주는 대



(도 16) <예술 혹은 애무>

표작이다. 이 작품은 1896년 제작된 것으로 모로의 작품처럼 <오디프스와 스핑크스>처럼, 소재의 중심은 오디프스와 스핑크스이다. 가로로 긴 캔버스에는 작품의 반 이상이 수평으로 배치된 스핑크스 모습으로 채워져 있다. 눈을 감고 사랑의 감정으로 몰입된 표정의 스핑크스와 뺨에 얼굴을 대고 서있는 오디프스는 서로 연결되어있다. 수직은 남성적 상징이고 수평은 여성적 상징이라는 관점에서 볼 때, 과장된 수평 이미지로 늘어진 스핑크스와 수직 이미지를 주는 서있는 오디푸스 사이에는 미묘한 긴장감이 있다. 그리고 사막 같은 아늑한 풍경과 두 개 기둥과 나무의배경은 특정한 공간적 지시가 배재되어 있다. 마법사의 지팡이를 들고 있는 오디푸스와 스핑크스의 만남은 과거와 현재 사이에서 미지의 시간과 공간에 놓여 있는 느낌이 든다.

이 작품에는 크노프의 종교적 신비함, 내면의 세계에 몰입 등이 나타나 있지만 가장 중심은 '오디푸스와 스핑크스'의 이미지이다. 페르당이 "예술가는 그의 영역에서 왕이고 마술사이다." 66) 라고 하였듯이 크노프는 자신의 이미지를 마법사의 지팡이를 들고 있는 오디프스에 투영하였다. 얼굴을 맞대고 있는 두 주인공인은 서로 닮은 모습이다. 오디푸스와 스핑크스는 남성과 여성, 질문을 받는 자와 질문하는 자, 죽음을 사이에 둔 긴장된 관계로서 상대성이 이 작품에서는 상쇄되어 있다. 즉 상대에게 자신을 투영시킴으로서 상대는 더 이상 상대적 관계가 아닌 바로 또 다른 자신이 되고 있다.

<sup>66)</sup> Jeffery W. Howe, op. cit. p. 15

바로 이러한 크노프의 생각이 반영된 작품이 <애무> (도 17)이다. 이 작품은 파스텔로 제작되어 본 작품을 위한 습작으로 생각된다. 완전한 원의 형상의 캔버스에 <예술 혹은 애무>의 가장 핵심적 부분의 집약이라고 볼 수 있는 오디프스와 스핑크스의 얼굴 부분과 포착되어 있다. <예술 혹은 애무>에서는 스핑크스가 상대적으로 큰 얼굴을 가지고 있지만 <애무>에는 오디프스의 얼굴에 더 집중되어 있다. 그런데



(도 17) <애무>

오디프스의 얼굴에는 성의 특성이 제거된 담담함이 있다. 그의 얼굴과 옆에 눈을 감고 얇은 미소를 보이는 스핑크스의 얼굴은 다른 두 개의 얼굴이 아니라 하나의 얼굴이 다르게 표현으로 착각된다. 스핑크스는 그에게 상대적 존재이면서 또 다른 자신을 투영한 알터 에고(Alter ego)의 이미지가 되고 있다. 이처럼 크노프 작품에 나타난 앤드로지니는 남성과 여성의 결합에 있어서, 자신인 남성과 자신의 알터에 고로서 여성의 정체성과의 결합을 특징으로 보여준다. 그의 작품에 나타난 앤드로지니는 자신과 여성적인 알터에고의 이미지가 결합되어 성 경계에 대한 애매함, 모호함으로 드러나 있다. 크노프가 예술을 정신적인 면에서 신성함의 추구로 이해하였듯이 그의 작품에서 모호함으로 표상된 앤드로지니로서 특성은 가장 순수하고 최고 경지의 아름다움을 관념적으로 표현하고자 하는 의도를 가진다.

이상, 여러 종교와 문화적 배경에 따른 앤드로지니의 상징과 도상에 대해 살펴보았다. 앤드로지니는 남자와 여자가 한 몸에 있다는 어원에서 유래되고 있지만, 그것이 시각화된 도상은 다양한 형상과 의미를 함축하고 있다. 이들 앤드로지니 도상의 분류 근거를 보면 성(Sex)과 성별 특성, 성을 매개로 하는 상징과 은유가 전

제되어 있다. 앤드로지니는 단순히 성별에 따른 남자, 여자의 결합을 의미하는가 하면, 성별 특성에 따른 남성성, 여성성의 결합을 의미한다. 그러나 남성성과 여성성의 결합의 원리는 이러한 어의보다 훨씬 복잡하게 작용하고 있다. 앤드로지니사용의 전례를 살펴보았듯이 앤드로지니는 자연발생적이거나 신체적인 것인 것이라기보다 인간의 상상력과 인위적 가치를 반영한 사회적이고 문화적 산물로 영향력을 가졌다. 그 시대적 배경에 따른 앤드로지니의 생산과 소비의 주체들에 의한 가치관이 반영되어 있는 것을 알 수 있다.

앤드로지니는 크게 도상적 특징과 의미적인 면으로 나누어 이해할 수 있다. 도상은 남성성과 여성성이라는 양성의 결합을 표현한 시각적인 것이라면 그 의미는 이들의 결합을 통해서 추구하고자 하는 내용적인 면이다. 종교적 상징, 그리스 신화의 헤르마프로디테, 연금술의 여러 도상, 모로, 비어즐리, 크노프의 작품에는 각기다른 표현 방법으로 남녀 양성적인 특징이 시각화되어 있다. 이러한 다양한 표현에도 불구하고 앤드로지니 도상들이 가진 원리를 주목해 보면, 몸이 이등분되어 남성과 여성으로 나누어져 있는 것이든 일부만 분리되어 있는 것이든, 성 기관을결합하여 남녀 양성의 몸을 만든 것이든 '하나 안에 둘, 둘 안에 하나'라는 구조가 있다. 두 상대적인 요소는 대립적인 관계에 있지만 이들의 결합을 통한 의미가부여되어 있다. 고대에 있어서 신이라는 완전성, 연금술의 형이상학적 이상, 미술에서 남성미와 여성미가 결합된 아름다움 같은 이상적인 가치가 추구되어 있다.

# Ⅲ. 뒤샹과 앤드로지니

본 장에서는 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니의 차용의 특성을 분석하기 위해 뒤샹 작품 중 전기, 중기, 말기를 대표하는 세 작품인 <큰 유리>, <로즈 세라비>, <주어진다면>을 선정하였다. 세 작품에는 표현 방법, 작품의 의미, 내용에 있어 각 각 차별적인 특성이 나타나 있다. 그러나 다른 형식과 의미에도 불구하고 이들 작 품을 연결하여 비교할 수 있는 중요한 단서가 있다. 존 골딩(John Golding)은 '뒤 샹의 작품에 등장하는 모든 여성상의 그 총화'가 바로 <큰 유리>의 '신부'라고 했다.67) 또한 초현실주의 대부인 앙드레 브르통은 뒤샹의 <큰 유리>에 대해 "신 부의 등대"라는 글에서 "신부의 등대는 하나의 문명이 종말을 고하는 시점에서 미 래를 향한 항해를 인도하는 등대" 68)라는 표현으로 <큰 유리>의 중심으로 '신부' 의 상징적 의미를 강조하였다. 그의 사후 공개된 <주어진다면>에는 충격적인 모습 의 드러난 '몸'이 은밀한 구멍을 통해 보여 지게 되어 있다. 작품의 중심에 놓인 '몸'에 대해 <큰 유리>의 신부가 구상적인 형상으로 가시화되었다고 지적되고 있다.ഈ 이러한 연구들은 뒤샹의 대표적인 두 작품의 중요한 핵심에 '신부'있음 을 주지시킨다. 한편 뒤샹은 <큰 유리>의 제작 과정인 1920년대 초 여성 알터에고 인 로즈 세라비라는 이름의 서명과 <로즈 세라비>라는 작품으로 자신의 성 정체성 이 앤드로지니임을 직접적으로 구체화하였다. 이러한 맥락에서 본 연구는 대표적인 세 작품 중에서도 <큰 유리>의'신부'와 뒤샹의 알터 에고인'로즈 세라비', 그 리고 <주어진다면>에서 '몸'을 연구의 핵심으로 전개하고자 한다. 뒤샹의 작품 에서 신부로 표상된 성 정체성은 뒤샹의 섹슈얼리티의 표현인 앤드로지니의 문제를

<sup>67)</sup>그는 뒤샹 작품 중 <계단을 내려오는 나부>, <처녀에서 신부>, <신부>, <큰 유리> 등에서 중심체로 '신부' 라는 상징을 포착하였다. 신부는 유화로, 드로잉으로, 삼차원의 공간으로, 사차원의 이미지로 나타난다. John Golding, op. cit... p.16.

<sup>68)</sup>브르통은 뒤샹의 <큰 유리>에 대해 "신부의 등대(Lighthouse of the Bride)"라는 글에서 논리성과 비논리성이 가장 완벽하게 조화를 이룬 20세기 미술작품 중 '가장 위대한 작품'이라고 평가하였다. 1935년에 『미노토르(Minotaure)』지에 처음으로 글을 썼다. 그 후 이 글은 다른 지면 등을 통해 영어로 번역되었다. 뒤샹의 <큰 유리>에 대한 최초의 비평이었던 이 글은 동 시대를 살아갔던 선각자에 의한 진지한 평가로 현대미술에서 뒤샹의 작품에 대한 입지를 확인하게 했다.

Andre Breton, "Surrealism and Painting", Simon Waton Taylor Tran. MFA Publication, Boston, 1972, pp. 85–98.

<sup>69)</sup> Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams. Ins. New York, 1969. pp. 557-562.

이해하는 중요한 열쇠를 제공한다. 2장 살펴보았던 미술사 속 다양한 앤드로지니의 도상과 의미와의 관련성을 고려하면서 뒤샹의 작품에 표현된 앤드로지니 차용의특성을 분석하고자 한다.

## 3.1. 기계주의 미학과 성적 메타포

<큰 유리>에 나타난 특징으로 먼저 지적할 수 있는 것은 가시적으로 확인되는 기계적인 이미지의 형상이다. 이것은 20세기 초 기계문명의 발전에 따른 기계주의 미학과 관련되어 있다. 기계주의 미학은 당시 이탈리아 미래주의, 다다, 러시아의구성주의 등, 다른 사조의 미술에서도 나타나는 것으로 뒤샹만의 독자적인 특징은 아니다. 하지만 뒤샹의 작품에서 기계적인 드로잉은 기계주의 미학을 추종하기보다그것을 비꼬는 파라독스를 담고 있다. 또한 그의 기계적 이미지의 드로잉에는 성적의미가 은유적 표현되어 있다. <큰 유리>에는 기계적 이미지와 성적 메타포가 작품의 형식과 내용으로 맞물려 독특한 뒤샹의 작품세계를 이루고 있다. 특히 이러한성적 메타포에는 서구 정신문화의 비주류라고 할 수 있는 '연금술'의 원리가 내재되어 있다. 앤드로지니는 연금술의 중심 원리의 상징으로 이에 근거하여 <큰 유리>에 나타난 앤드로지니 차용의 특성을 분석하고자 한다. 단순한 해석을 비켜가기 위해 의도적으로 작품을 애매하게 하는 뒤샹의 특징을 고려할 때,71) 작품에 숨

<sup>70)</sup> 캐서린 쿠(Katherine Kuh)와의 인터뷰.

katharine Kuh, *The Artist Voice Talks with seventeen Artists*, Harper& Row published, New York and Evanston, 1963, pp. 81-82.

<sup>71)</sup> 돈 애즈· 닐 콕스· 홉킨스, 『마르셀 뒤샹』, 황 보화 역, 시공아트, 2009, p. 82.

### 3.1.1. 20세기 초 기계주의 미학

20세기 초 기계 기술 문명의 발전으로 인한 도시화와 자동차, 기차, 비행기 같은 교통수단의 등장은 삶의 방식, 의식의 전환을 가져왔다. 공간과 더불어 속도, 시간의 개념이 부각되었고 문화 예술에 있어서도 기존의 사진 기술에서 발전한 영화는 움직임에 대한 예술가의 의식을 자극시켰다. 이러한 변화의 시대를 반영하듯 기계의 이미지, 기계 기술을 이용한 작업, 물질문명과 인간의 삶을 조화시키고자 하는합리성과 실용성을 강조한 새로운 미술 사조들이 대두 되었다. 1910~1930년, 세계제 1차 대전을 전후로 등장한 미술사조는 이탈리아 미래주의, 다다, 러시아의 구성주의, 바우하우스 운동이 있다. 이들 사조들은 각각 특징이 있지만 기본적으로 기계주의 미학을 대표하고 있다. 기계적인 드로잉에 의한 절제된 선과 구성, 기계의움직임과 속력을 표현한 역동성, 기술 복제 작업으로 작품의 아우라에 대한 의문제기는 기존의 미술로부터 인식의 전환을 가져왔다.

이들 중 움직임과 속도에 대해 가장 열광한 사조는 이탈리아의 미래주의였다. 입체주의가 2차원의 평면에 과거 원근법에 대해 다시점을 적용하여 한 화면에 복합적공간을 만들고자 하였다면, 이들은 시간을 작품에 개입시켰다. 이 운동의 창시자인시인 필립포 마리네티(Filippo T. Marinetti, 1876~1944)는 1909년 2월 프랑스 신문 『르 피가로』에 「미래주의의 기초와 미래주의 선언」에서 속도를 이념적으로강조하여 급진적 개혁 예술을 주장했다. 72) 그를 따르는 미래주의 작가들은 속도와동력을 작품의 중요한 이미지로 추구하였고 기계 문명의 발전 변화를 옹호하는 작품을 전개하였다. 그렇다고 20세기 초 기계 기술에 의한 도시화, 물질적 풍요가 인간에게 유토피아만을 보장해주지 않았다. 오히려 물질 추구로 인한 대립과 기계 기술의 확장은 전쟁을 유발하였고, 유럽의 지식들은 부르주아 문명에 대해 회의적 입장을 가지게 되었다. 기계문명에 대한 상반된 두 흐름으로 미래주의가 인간의 삶을 변화시키는 긍정적인 면을 강조한 입장이라면 이에 대해 비판적으로 대응한 미술사

<sup>72) &</sup>quot;근대문명이 낳은 역동성, 속도, 기계의 힘은 미래주의의 찬양 대상이었다. 마리네티가 주창한 미래 주의는 속도라는 말로 요약할 수 있다. ......미래주의라는 건 혁신을 위한 정치적인 힘이었다." 이 택광, 『세계를 뒤흔든 미래주의 선언』, 그린비, 2008, pp. 161-162.

조 바로 '다다이즘'이다. 다다의 탄생은 기계문명의 급속화와 1차 세계대전의 상황에서 기계문명이 보여주는 파괴력, 인간성 소외에 대한 자각, 기계 물질문명의주도세력인 부르주아 계급의 예술에 대한 비판에서 비롯되었다. 다다이스트들은 기계 문명의 부정적인 면을 드러내는 풍자와 저항을 예술행위로 표방하였다. 20세기전반기 기계 기술문명은 낙관론과 비관적 시각이 엇갈리면서 사회문화적 변화의 핵심이 되어 있었다.

뒤샹이 독자적인 작품세계를 형성해 나간 시기는 미술사에서 기계 기술문명의 전환에 대한 예술가들의 적극적인 반향이 표출되는 시기였다. 뒤샹은 초기 학습기동안 세잔 풍의 인상주의, 야수파, 그리고 상징주의적인 경향을 거쳐 나갔다. 1909년 뒤샹은 파리의 형들과 합류하면서 새롭게 대두하고 있던 입체파를 중심으로 한 토론 모임인 퓌토(Puteaux)그룹<sup>73)</sup>에 가담하게 되었다. 이 시기 뒤샹은 파리의 변화하고 있는 미술이론을 수용하면서 입체파 경향의 작품을 제작하였다. 그러나 뒤샹은 퓌토 그룹의 논리로부터 벗어나 점차 독자적인 작품을 제작하게 되었는데, 1912년에 제작된 <계단을 내려오는 누드 2>는 뒤샹 작품세계에 있어서 획기적 전환점이되는 대표적인 작품이다. 이 작품은 앙데팡당전(Salon des Independent)에 출품되었으나 주최 측과 의견 차이로 개막식 전에 철수된다. 입체파의 주도적인 인물인알베르트 글레이즈(Albert Gleizes)가 그의 작품이 입체파 전시에 적절하지 못하다고 판단하였던 것이다. 74)이 사건으로 뒤샹은 당시 가장 앞선 사람들이라고 믿었던 그룹의 지도적인 인물들에 대해 회의적인 입장을 가졌고 그들로부터 벗어나 자신의 작품세계를 찾고자 하였다.

입체파의 작품에서 대상은 정지되어 있고 관찰자인 작가의 시점 이동을 통한 다시점(多視點)이 2차원의 공간에 종합되어 있다면, 뒤샹은 대상 자체에 운동감을 인

<sup>73)</sup> 퓌토(Puteaux)는 뒤샹의 형, 쟈크 비용(Jacques Villion)이 살던 파리 외곽으로 당시 새로운 과학적 인식에 따른 미술이론에 관심을 가진 화가, 시인들이 함께 토론하였다. 이 모임에 참여한 예술가로는 아폴리네르 (Apollinaire), 알버트 글레이즈(Albert Gleize), 장 메칭저(Jean Metzinger), 페르랑 레제(Fernand Leger)등으로 이들을 퓌토 그룹이라고 한다. 그룹의 주관심사는 입체파의 이론, 사차 원에 대한 내용이었다.

Cavin Tomkins, *Duchamp , a Biograghy*, Henry Holt and Company, 1996, pp. 47-64. 마르크 파르투슈 엮음, 『 뒤샹 나를 말한다.』 김영호 역, 한길아트, 2005, P. 60.

<sup>74) &</sup>quot;앙데팡당전은 독립전으로 수상이나 심사제도 없이 당대의 실험적인 예술운동을 장려하기 위한 전시였음에 도 불구하고 퓌토의 입체파 화가의 중심인물이자 위원장인 알베르트 글레즈는 뒤샹의 형들을 통해 이 작품의 제목을 수정할 것을 요구했다. 그러나 뒤샹은 이를 거절했고 작품을 철수했다."

돈 애즈· 닐 콕스· 홉킨스, op. cit. pp. 60-61.

<sup>&</sup>quot;알베르트 글레이즈 같은 사람들은 지극히 지적인 사람들이었지만 <누드>그림은 그들이 그어놓은 선 안에 극히 들어오지 않는 것이었다."

Pierre Cabanne, Dialogue with Marcel Duchamp, The Viking Press, New York, 1971, p. 17.

지한 것으로 시각에 시간성을 더한 것이었다. 뒤샹은 작품에 나타난 운동감에 대해 사진작가 에티엔 쥘 마레(Etienne-Jules Marey,1830-1904)의 고속도 촬영사진 (Crono-Phtography)영향을 받았다고 밝혔다. (75) 이들 작품에서 나타난 운동감이 미래주의의 영향에서 비롯된 것으로 보는 입장에 대해, 이 작품은 파리에서 미래파전시가 있기 전에 제작된 것으로 뒤샹은 자신의 작품에서 미래파의 영향을 부정하고 있다. (76) 또한 뒤샹은 미래주의의 작품에 대해 인상주의와 연장으로 "도시의 인상주의자"라고 평가하였고 자신의 작품과 차별적 입장을 강조하였다. (77) 뒤샹은 단순히 대상의 움직임에 대한 시각적 반응을 가시화한 운동감, 시간성이란 개념 외에 작가의 주체적인 사고를 적용하고자 하였다.

이 사건이후 뒤샹은 입체파나 미래주의 같은 미술의 주요 흐름으로부터 벗어나 자신의 작품세계를 추구하는 중요한 전환점을 마련한다. 78) 이러한 변화의 실천이 바로 1912년 여름, 25세의 젊은 뒤샹으로서 독일 뮌헨으로 여행이었다. 많은 뒤샹의 연구자들은 '뮌헨 여행'을 작품세계 형성의 중요한 계기로 지적하고 있다. 79) 뒤샹은 뮌헨에서 두 달 동안 체류하는데 파리의 형들과 퓌토 그룹의 논쟁으로부터 벗어나 자신의 예술 세계를 향한 실험을 하게 된다. 당시 뮌헨은 청기사파의 중심지로 새로운 예술에 대한 욕구가 대단한 도시였다. 하지만 뒤샹의 뮌헨 체류에 대한 연구 자료에 의하면 뮌헨에 왜 갔는가, 가서 무엇을 했는가에 대해서는 잘 설명되어 있지 않다. 티에리 디 드뷔(Thierry de Duve)의 연구에 의하면, 뒤샹은 독일의 변화하는 미술에 대해서 관심을 가지지 않았고 주로 혼자의 시간을 가졌다. 80) 뮌헨에서 체류 중 뒤샹에게 중요한 영향을 준 것으로 지적되는 것은 16세기

<sup>75)</sup> 뒤샹은 마레의 책에서 펜싱장면이나 말의 운동에 관한 고속촬영 사진을 보았고 이것이 <계단을 내려오는 누드 1.2>를 그리게 된 발상이었다고 한다. Ibid. p. 34.

<sup>76) 1912</sup>년 2월 파리의 첫 미래파 전시가 베른하임죈 갤러리에서 있었다.

뒤샹이<계단을 내려오는 누드1>을 그린 것은 1911년 이고 뒤샹이 출품하려다 거절된 앙데팡당전은 1912년 3월로 <계단을 내려오는 누드 2> 역시 미래파 전시 이전에 제작된 것이다. 뒤샹 자신은 카반느와의 대담에서 전적으로 미래주의와의 관련성을 부정하였다.

Ibid. pp. 28-29.

<sup>77)</sup> Ibid. p. 35.

<sup>78)</sup> John Golding, op. cit.,, p. 29.

<sup>79)</sup> Calvin Tomkins, op. cit., pp. 85-102.

Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, trans. George Heard Hamilton, Grove Press, New york, 1959, p. 14

Thierry de Duve, "Resonances of Duchamp's Visit to Munich", *Marcel Duchamp -Artist of the Century*, MIT press, Massachusetts, 1989. pp. 41-63.

<sup>80)</sup> Thierry de Duve, op. cit., p. 41.

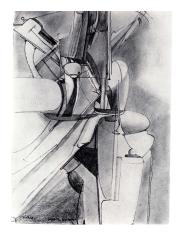
화가인 루카스 크라나흐(Lucas Cranach)작품이었다. 크라나흐의 작품은 뒤샹의 숙소와 가까운 거리에 있는 알테 피나코덱 (The Alte Pinakothek)에 있었다. 뒤샹은이 미술관을 자주 찾았고 크라나흐가 그렸던 키 큰 누드 그림을 발견하고 대단히 감동을 받았다.<sup>81)</sup> 특히 누드에 표현된 밝은 복숭아 빛의 분홍색은 당시 뒤샹이 제작하던 유화 작품 <신부>의 색감을 표현 하는데 영향을 주었다.

뮌헨에서 두 달이라는 짧은 체류 기간에도 불구하고 뒤샹은 이전 작품들과 커다란 차이를 보이는 작품들을 제작하였다. 이 기간 중, 뒤샹이 제작한 작품은 스케치형식의 <처녀 No.1>, <처녀 No.2>와 유화로 제작한 <처녀로부터 신부로의 이행 (The Passage from the Virgin to Bride)>과 <신부(Bride)>, 그리고 뮌헨을 떠나기 전 완성한 <그녀의 독신자들에 의해 벗겨진 신부>이다. 이들 작품은 뒤샹이무엇에 관심을 가졌고 자신만의 세계를 위해 무엇을 시도했는가에 대해 어떠한 기록보다 분명히 보여주고 있다. 또한 이들 작품은 이후의 작품세계를 엿볼 수 있는 중요한 요소를 배태하고 있다. 작품분석을 통해 이 시기 독자적인 작품세계의 추구가 어떻게 진행 되었는가 살펴보겠다.

1912년 뮌헨에서 제작된 첫 번째 작품인 <처녀 No.1>는 기계의 이미지를 연상시키는 드로잉과 처녀라는 제목이 상징하는 여성의 이미지가 결합되어 있는 작품이다. 이 작품은 뮌헨으로 가기 전에 제작된 뒤샹의 다른 작품들과 '움직임'을 표현하는 방식에 있어서 큰 차이를 보인다. 초기의 대표적인 회화 작품인 <계단을 내려오는 누드 1. 2 (1911, 1912)>, <빠른 누드들에 에워싸인 왕과 왕후(1912)> 는시간의 흐름에 따른 연속된 동작의 운동감을 보여준다. 이들 작품에는 해체되어지고 종합되어진 대상, 시간성을 반영하는 동작의 속도감이 시각화되어 있다. 이에대해 <처녀 No.1>(도 18)에는 프로펠라를 연상시키는 기계의 이미지가 있지만 직접적인 운동감이 표현되어 있지 않다. 또한 중앙에 있는 끝이 둥글면서 약간 긴 원통과 90도 방향으로 마주하고 있는 둥근 원추 형태는 기계의 이미지 같이 보이기도하고 제목과 연관시켜보면 흡사 처녀의 들어 올린 다리를 연상시키기도 한다. 뮌헨에서 처음 제작된 작품인 <처녀 No.1>를 보면 이전의 작품과 확실한 차이점을 보이기 시작하고 있다. 신체의 동작을 보여주는 기관은 가시화되어 있지만 움직임의 자체는 강조되어 있지 않다. 기계 형상의 시각적 표현은 동력원(에너지)으로 상징화되어 있다. 이전의 작품에서 강조되었던 동적 움직임보다 그 움직임을 있게 하는

<sup>81)</sup> 김광우, 『뒤샹과 친구들』, 미술문화, 2001, p. 74.

에너지원으로서 동력 기관을 시각화시키고 있다. 또한 기계 이미지의 드로잉과 '처녀'라는 제목에는 신체의 모습과 기계의 형상 사이에 시각적 연관성이 의도되어 있다.



(도 18) <처녀 No.1>



(도19) <처녀 No.2>



(도 20) <어린 동생에 대해>

< 처녀 No.2> (도 19)에도 이와 비슷한 표현이 나타나 있다. 이 작품에 중앙에 자리한 모습은 제목에 의하면 '처녀'를 지칭하고 있다. 의도적인 기계적인 드로잉의 선으로 표현되어 있지만 고개를 숙이고 앉아 있는 것은 자세는 1911년도 작품 <어린 동생에 대해 (Apropos of Little Sister)> (도 20)에 유사한 이미지이다. 이 작품의 분위기도 운동감보다는 정적 자세가 시각화되어 있다. 인물 주위에 연약하고 떨리는 것 같이 보이는 선들은 동작보다는 주인공인 처녀의 내적 상태를 암시하는 듯하다. <처녀 No.2>는 <처녀 No.1>과 비교하면 구체적인 기계 기관의 형상을 찾을 수 없다. 하지만 군데군데 그려진 원의 형상은 제도용 도구를 이용해서 그린것으로 기계적인 이미지가 의도적으로 표현되어 있다.

다음으로 1912년 7, 8월에 제작된 <처녀에서 신부로 이행>과 <신부> 는 뒤샹의 작품 전개에서 매우 의미 있는 작품이다. 이들 작품은 뮌헨 이전 시기의 작품과 그후의 작품인 <큰 유리>의 중간에 놓인 작품으로 변화 과정이 포착 된다. <처녀에서 신부로의 이행>(도 21)에는 넓은 면으로 나누어진 형체들이 황토색과 밤색 계열의 비슷한 색깔로 채워져 있다. 분할된 화면에서 단일하고 어두운 톤의 색채 사용

에서 아직 <계단을 내려오는 누드 2 (1912)> 같은 이전 작품의 이미지가 남아 있다. 또 뮌헨으로 오기 전 마지막으로 그린 <빠른 누드들에 에워싸인 왕과 왕후 (1912)>과 비교해 보아도, 인체를 표현하는 방법에 있어서 둥근 통형이나 구획되어진 면과 동일색의 차별적인 채색에서 상호 연관성을 찾을 수 있다. 그러나 <처녀에서 신부로의 이행>에는 운동감은 사라지고 페달, 실린더, 지렛대 같은 기계적 이미지의 형상들이 시각화되어 있다. 이러한 기계적인 형상들은 제목과 관련해 보면처녀에서 신부로 바꾸어져 가는 이미지라고 볼 수 있다.

앞의 드로잉 작품인 <처녀 No.1, No.2>에서 기계적 이미지는 처녀의 신체를 일부 연상시키거나 처녀의 이미지를 기계적인 드로잉으로 표현한 것과 비교하면, 유화로 세심하게 그린 <처녀에서 신부로의 이행>와 <신부>에는 인간의 신체 기관을 은유하는 기계적인 부품들과 동력장치의 구조가 분명히 묘사되어 있다. 82) 기계적 형상과인체 기관의 연결은 <신부>(도 22)에서 더욱 잘 표현되어 있다. <신부>에는 운동감은 완전히 사라지고 인체의 내장과 유사한 형태의 기계적인 기관으로 병치 (juxtapose)83)있다. 색채에 있어서도 <처녀에서 신부로의 이행>과 달리 신부의 피부색을 연상하는 밝은 색으로 부드럽게 채색되어 있다. 실린더는 위쪽으로 향한 긴관이 부채꼴 모양과 연결되어 있다.



(도21) <처녀에서 신부로 이행>



(도 22) <신부>



(도28) <큰 유리> 드로잉

<sup>82)</sup> 카반느와의 대화에서 〈신부〉에서부터는 역동적인 운동이 정지되고 기관이 기능을 대체하게 되었음을 인정하고 있다.

Pierre Cabanne, op. cit. p. 38.

<sup>83)</sup> Jennifer Gough-Cooper & Jacques Caumont, *Marcel Duchamp a life an picture,* trans. Antony Melville, Atlas press, 1999, p. 4.

실린더, 관으로 연결된 부채꼴은 <처녀에서 신부로 이행>, <신부> 모두에 있는 기계 이미지로 신부의 구조적인 형상이 된다. 이러한 기계적 기관에 의한 이미지는 뒤샹의 작품이 미래파나 입체파의 경향으로 벗어나 새로운 형상을 정착되어 있음을 의미한다. 뒤샹이 남긴 <큰 유리>와 관련한 드로잉(도 23)에도 나와 있듯이 이 형상은 <큰 유리>의 상부에 그대로 나타난다.

뒤샹은 뮌헨을 떠나기 전 <큰 유리>를 위한 아이디어 스케치라고 할 수 있는 <그 녀의 독신자에 의해 벗겨진 신부>(도 24)를 종이에 연필과 수채로 완성한다. 뮌헨에서 제작한 마지막 작품인 이 작품을 통해 뒤샹은 인간을 기계의 부분적 기관으로 은유하는 것으로부터 완전한 기계적인 형상으로 만들었다. 이 작품에서 인간의 모습은 기계적 드로잉으로 대치되고 성별 구분이 분명하지 않다. 단지 제목과 작품의 내용을 연결해 볼 때 중앙의 형상이 신부가 되고 신부를 둘러싼 두 형상은 독신자들로 판단된다. 존 골딩이 이 작품에 대해 "성기를 세우고 흡사 펜싱의 찌르기 자세처럼 중앙의 수동적으로 보이는 형체를 공격하는 것처럼 보인다."고 하였다.84)존 골딩의 해석에 의하면 중앙의 신부를 향해 뻗쳐 있는 직선적인 선들은 신부가독신자에게 벗겨지고 있는 이미지이다. 기계적인 형상으로 은유된 신부와 독신자사이의 벗겨진다는 성적 표현은 이들 사이의 성 행위를 암시하는 것일 수 도 있고성 행위로 상징되는 또 다른 의미를 함축한 것일 수 있다.



(도 24) <그녀의 독신자들에 의해 벗겨진 신부>

<sup>84)</sup> John Golding, op. cit., p. 41.

이러한 기계 이미지와 더불어 뒤샹 작품에 나타나는 특징으로 제목에 주목해 보 자. 뒤샹에게 제목은 작품에서 의미를 전달하는데 중요한 상징이 되고 있다. <처 녀>, <처녀에서 신부로의 이행>, <신부> 같은 제목은 여성을 지칭하는 용어지만 의 미에 있어 성적 단계의 차별이 있다. 여성을 단순히 '누드'라고 표현했던 작품과 비교한다면 처녀라는 용어는 훨씬 분명한 의미를 가진다. 뒤샹은 처음에 <처녀>라 고 했고, <처녀에서 신부로의 이행> 과정을 거쳐 <신부>로 전환시키고 있다. 처녀 란 용어는 순결의 의미를 함축하고 있다. 하지만 처녀에서 신부로의 이행에서 알 수 있듯이, 이행의 과정상 처녀에서 신부의 단계로 전환된다. '신부'란 처녀성을 벗어나 인생의 새로운 단계로 진입하여 결정적 최고의 순간을 맞이하는 주체이다. 신부가 되는 것은 그녀의 신랑을 맞이하여 그와의 결합에 의한 육체적 정신적 충만 함의 기대가 예상되어 있다. 그러나 1912년 뮌헨에서 제작한 드로잉 <그녀의 구혼 자들에 의해 발가벗겨진 신부>에서 시사하듯 '신부'를 기다리는 것은 그녀의 '신 랑'이 아니다. '신부의 벗겨짐'과 '독신자'라는 설정은 이들의 관계가 간단한 사랑의 실현이 아님을 암시하고 있다. 이 드로잉은 <큰 유리>와 거의 같은 제목으 로 <그녀의 독신자들에 의해 벗겨진 신부>에 여성인 신부와 그녀를 향하고 있는 독 신자들이라는 구조는 <큰 유리>에 그대로 적용된다. 후일 뒤샹은 "뮌헨에서부터 이미 <큰 유리>를 제작할 아이디어를 가졌었다"고 밝혔듯이,85)이 작품들의 제작 과정을 거치면서 <큰 유리>에 대한 기본적인 개념을 성립시켜 나갔다.

독자적인 세계관을 형성하는 중요한 계기가 되었던 뮌헨의 체류 기간 동안, 무엇보다 중요한 변화는 시각적인 면에서 기계적 드로잉(mechanical drawing)을 작품의중심적 표현 이미지로 사용하기 시작한 점이다. 그러면 이러한 기계적인 드로잉을통해 표현하고자 한 바는 무엇인가? 뮌헨에서 제작된 작품들의 변화를 추적해 보면그의 기계적인 드로잉은 여성의 몸을 기계 기관으로 은유하고 있다. 그런데 이러한기계와 여성의 신체를 결합하는 이미지는 사실 뒤샹의 독자적인 생각은 아니었다. 뒤샹 작품의 이러한 변화는 당시 사회적으로 이슈가 되었던 레이몽 루셀(Raymond Roussel)의 영향을 받은 것이었다. 1912년 5월 뒤샹은 피카비아, 아폴리네르, 아폴리네르의 부인인 가브리엘 뷔페와 함께 앙투안(Antoine) 극장에서 루셀의 연극『아프리카의 인상』을 관람하였다.86) 뒤샹은 "그것은 정말 굉장했다. 무대에는

85) Calvin Tomkins, op. cit., p. 24.

<sup>86)</sup> 이 연극<아프리카의 인상>은 1911년 2월에 페니아 극장 (Femina Theater) 초연되었으나 1 주일 밖에 공연을 하지 않았고 뒤샹이 본 것은 1912년 5월 앙투안극장 (Antoine Theater) 공연이었다. 아폴리네르는 피

마네킹과 조금씩 움직이는 뱀이 있었다. 그것은 굉장한 광기였다." 라는 말로 자신의 감동을 표현했다.87) 뒤샹은 그 연극에서 무엇인가 중요한 것을 보았고 그것을 자신의 작품세계로 가시화하는 가능성을 찾고자 했다. 뒤샹은 말년에 스위니와의인터뷰에서 루셀의 연극이 그의 작품 세계를 형성하는데 중요한 영향을 주었음을인정하였다.88) 『아프리카의 인상』이 <처녀에서 신부로의 이행>, <신부>에 영향을 주었을 것으로 추정되는 것은 연극 중 등장인물인 인간과 기계의 혼용되어 있는루이지 몽타스꼬 (Louise Montascot)부인의 모습이다. 부인은 군인제복을 입고 그녀의 어깨의 견장 사이에 숨겨둔 가는 금속관을 통해 숨을 쉬고 있다.89) 루셀의이 작품은 일종의 과학상상(science-fiction) 소설90)로 인간을 대체해 내는 기계나 기계에 포함되어버린 인간성에 대한 희화를 담고 있다. 또한 이러한 희화에는기계문명의 발달이 가져온 인간성의 상실에 대한 비판의도가 곁들어 있다. 무엇보다 루셀의 작품에서 과학과 상상력의 만남에 의해 비이성적, 비상식적인 것들이 예술에 의해 해소, 승화되는 것은 뒤샹의 세계관을 형성하는데 중요한 요소로 영향을 주었던 것이다.

동력과 기계는 20세기 초 산업의 발전과 물질문명으로 변화하는 세계의 상징적이미지이다. 미술에서 이러한 변화를 수용하여 기계적인 부품이 인체를 대신하거나, 기계적 기능이 인간의 기능을 비유하는 경향이 대두되었다. 뒤샹과 친한 관계를 가졌던 레제, 피카비아의 작품에서도 나타나며 장 크로티, 만레이의 작품에서

카비아나 뒤샹에게 미술 영역 밖의 새로운 요소를 보여주고자 함께 관람 하였다.

Katia Samaltanos,, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp,* UMI Research Press, Ann Arbor. Michigan, 1984, p. 65.

<sup>87)</sup> Pierre Cabanne, op. cit., p. 33.

<sup>88)</sup>뒤샹은 루셀에게서 영향을 받았음을 밝히고 있고 이외에 문학에 대한 영향을 강조하고 있다. "루셀이 나에게 영향을 주었다고 말할 수 있다. 화가가 다른 분야의 화가에게 영향을 받는 것보다 다른 작가에게 영향을 받는 것이 낫다고 느꼈다. 루셀은 나에게 길을 보여주었다."이 자료는 1946년 제임스 존스 스위니와의 인터뷰로 "The Bulletin of the Museum of Modern Art" (no 4-5, 1946, pp.19-21) 에 처음 실렸었다. 본논문에는 재수록 된 자료를 이용하였다.

Marcel Duchamp interview with James Johnson Swneey:

Marcel Duchamp, Salt Seller- the Writings of Marcel Duchamp, Michel Sanouillet & Elmer Peterson, ed., Da Capo press, 1973. p. 126.

<sup>89)</sup> 루이지 몽타스꼬 (Louise Montascot)부인의 모습에 대해 존 골딩은 인용구 없이 묘사하였음. John Golding, op. cit., p. 49.

<sup>90)</sup> 존 골딩은 루셀 이외에 뒤샹에게 과학적 상상력의 영향을 준 작가로 알프레드 자리(Alfred Jarry)를 언급하고 있다. 자리의 소설 중 『초강력 남성 (Le Surmale)』은 인간을 이성과 사랑이 결여된 창조물 (기계 이미지)로 비판했고 섹슈얼리티를 인간의 삶에서 중요한 요소로 보았다. 당시 이러한 과학 상상소설이 뒤샹에게 예술을 통해 과학을 수용하는 의미를 포착하는데 영향을 주었을 것이다. Ibid. p. 27

도 이러한 인간과 기계의 비유는 중요한 표현 방법이 되어 있다.<sup>91)</sup> 변화하는 기계 문명을 작품에 수용하여 작품의 표현 방법으로 모색했던 점은 이 시기 다른 작가들 과 비슷한 맥락을 가진 것이지만 뒤샹의 작품에서 기계 이미지는 성적 은유를 통해 인간 문제를 제기하고 있다. 뒤샹의 작품들에는 지성, 열정도 없이 작동하는 기계 처럼 기계 기술, 물질문명으로 인한 갈등, 인간성 상실의 문제들을 부정적이거나 저항적인 표현이 아닌 섹슈얼리티를 매개로 하여 은유와 아이러니로 드러내고 있 다. 이러한 아이디어의 시발은 뮌헨에서 제작된 작품들에서 비롯되고 있고, 구체적 인 실현인 <큰 유리>에서 뒤샹의 의도는 보다 체계화되고 진전되어진다.

### 3.1.2. <큰 유리> 구성의 두 요소: 기계적 도상과 성적 메타포

<한 유리>, 원제목 <그녀의 독신자들에 의해 발가벗겨진 신부, 조차도> 는 뒤샹이 미국으로 이주해 온 1915년부터 제작되어 1923년 미완성으로 서명되었다. 그러나 이 작품에는 그의 전반기 작품들이 총체적으로 종합되어 있고 전후 맥락에 있는 작품들이 이 작품을 중심으로 연결되어있다. 독자적 작품 세계를 형성해 가는데 두중심 요소였던 기계적 도상과 그 의미로서 성적 메타포는 <큰 유리> 제작에 있어서도 그대로 적용되었다. <큰 유리>에서 이러한 특징들이 작품에 어떻게 표상되고 의미화 되어 갔는가를 이해하는 것은 뒤샹의 작품의 전체적인 흐름을 파악하는 중요한 요점이 된다. 본 장에서는 <큰 유리>의 여러 형상으로 시각화된 기계적 도상과 작품의 주제를 이끄는 의미적인 것으로 성적 메타포를 추적하고자 한다.

뮌헨에서 돌아온 뒤샹은 1913년과 1915년 사이 <큰 유리>의 제작을 위한 실험적

<sup>91)1912</sup>년 독일에서 돌아온 가을 뒤샹은 브랑쿠시, 레제와 함께 그랑팔레에서 열린 '항공기전(1912.10)' 전시장에 갔다. 이 때 뒤샹은 유명한 말을 남겼다. "회화는 끝났다. 누구 이 프로펠라보다 더 잘 만들 수 있을까? 말해봐 자네는 할 수 있어." (레제의 증언)

마르크 파르타슈 엮음, op. cit., p. 74.

레제의 이 증언은 뒤샹과 레제, 브랑쿠시의 친분관계를 알 수 있는 자료가 된다. 또한 변화되는 기계문명에 대한 이러한 반응에서 이들 작가들의 작품에 나타난 기계 형태적 이미지와 상관성을 짐작할 수 있다. 이외 뒤샹은 피카비아, 장 크로티, 만 레이와 밀접한 교분 관계를 가졌다. 피카비아는 1920년대 전후하여 뒤샹의 작품세계에 중요한 영향을 주고받았다. 뒤샹의 동생, 수잔의 남편이 된 장 크로티와 만 레이는 뒤샹이미국에 온 후 친밀한 지낸 사이로 뒤샹의 〈큰 유리〉의 습작의 기계적인 형태는 이들의 작품에도 영향을 주었다. 특히 뒤샹과 밀접한 관계를 유지했던 피카비아의 기계적인 작품의 특성과 뒤샹과의 관계는 천수원의논문에 잘 소개되어 있다.

천 수원, "프란시스 피카비아의 기계화 연구", 『20세기의 서양미술』,미술사연구회, 조형교육, 2001, PP. 137-168.

인 작업을 진행하였다. 이때 제작된 작품으로는 1913년과 1914년에 완성한 <초코 렛 분쇄기 No. 1, No.2>와 1914년부터 1915년 사이에는 <큰 유리>와 같은 재료라고 할 수 있는 두 개의 유리판 사이에 오일, 납, 철사, 납판을 이용하여 독신자의 모 습을 만든 <아홉 개의 남성 주형들(Nine Malic Molds)>92)이 있다. 또한 그는 기존 회화의 한계를 벗어나는 방법으로 수학적이고 과학적인 투시도법에 의해 기계의 설 계도를 그리듯이 <큰 유리>의 제작을 위한 드로잉을 해 나갔다.93) 이러한 준비 작 업을 마친 후, 1915년 뒤샹은 뉴욕으로 이주하게 된다. 이후 뒤샹은 브로드웨이 1947번지에 스튜디오를 정하고 자신의 계획들을 말 그대로 '큰 유리판'에 실현해 나갔다. 뒤샹은 당시 상황을 다음과 같이 설명하고 있다. "두 개의 큰 유리판을 사서, 윗부분 '신부의 영역'부터 시작했다. 거의 1년을 일했다. 그리고 17년에는 아랫부분 '독신자의 영역'을 작업했다. 시간이 많이 걸리는 작업으로 하루 두 시간이상 작업하지 않았다. 나는 그것을 끝내고자 하는 욕망이 없었다. 나 는 게을렀고 그것을 보여주거나 팔 생각이 없었다. 나는 단지 그것을 하고 있었을 뿐이다. 그것이 나의 삶이었으니까."<sup>94)</sup> 이 설명에 의하면 <큰 유리>의 제작은 정교한 기술과 시간을 필요로 하는 작업으로 그는 그것을 열정적으로 끝마치고자 하는 의지가 없었다. 결국 이 작품은 1923년 '미완성'상태로 마무리 되었다. 그 후 이 작품은 1926년 브루클린 미술관에서 열린 '현대미술 국제전(International Exhibition of Modern Art)'에서 처음으로 일반에게 공개되었다. 그러나 이 작품의 역사는 여기서 끝나지 않았다. <큰 유리>는 1927년 소장자였던 캐서린 드라이어의 집으로 옮겨지던 도중에 파손되는 불운을 겪었고. 1936년 뒤샹에 의해 수리되어 지 금의 모습을 갖게 되었다. 95) 또 1934년에 뒤샹은 동일한 제목 <그녀의 구혼자들에

<sup>92)</sup>영어 제목 <Nine Malic Molds>에 있어서 "Malic"의 해석을 '사과산'로 직역할 수 있으나 뒤샹의 언어 장난으로 'malic'은 '남성스러운'을 의미하는 'mlae-ish'로 해석된다. <아홉 개의 사과산 주형>이라고 번역하는 것보다 <아홉 개의 남성 주형들>이라고 하는 것이 더 정확한 의미가 전달된다.

<sup>93) &</sup>quot;이 모든 것은 계획되어져 있었고 나는 건축기사처럼 하고자 하는 것을 드로잉했다. 나는 스튜디오의 벽에 연필로 최종적인 형상을 그렸다. 그것은 <큰 유리>가 될 바로 그 형상이었다. .... 1913년과 1915년 사이에 생각과 생각이 계속적으로 떠올랐고 모든 시각적인 아이디어를 작업실 벽에 그렸다.1915년 뉴욕에서 작업은 그것의 복사일 뿐이다."

칼빈 톰킨스, 『아방가르드의 다섯 노총각들』, 송 숙자 역, 현대미학사, 1993, p. 38.

<sup>94)</sup> Ibid. p. 41.

<sup>95)</sup> 이 작품은 제작과정에 이미 아레스버그의 소유로 되어 있었다. (아렌스버그는 1916년 월세 58달 33센트 를 내주겠다고 약속했고 그 대가로 뒤샹은 <큰 유리>가 완성되면 주기로 했다.) 1920년 초 아렌스버그는 경제적으로 어려운 상황에 있었고 또 서부로 이사할 상황에 뒤샹의 또 다른 중요한 소장자인 캐서린 드라이어에게 2,000달러에 양도하였다. 그러나 뒤샹은 자신의 작품이 한 곳에 모여서 소장되기를 원했고 이 작품은 처음의 소장자였던 아렌스버그의 소유가 되었다. 이 작품이 전 세계적으로 단 하나의 작품이 존재하는 것은 아니다. 1960년 리차드 해밀턴에 의해 복원된 작품은 영국의 테이드 갤러리에 소장되어 있고 1963년

의해 발가벗겨진 신부, 조차도>를 제작했다. 이 작품이 일명 <녹색상자(Green box)>96)로 <큰 유리>의 제작 과정에 관련하여 작품, 노트, 드로잉을 모아 상자에 담아 출판한 것이다. 뒤샹의 <녹색상자>를 책으로 편찬한 리차드 헤밀턴은 이들의 관계에 대해 "<녹색상자>의 텍스트는 언어적인 것이고 <큰 유리>의 그림, 조형적인 표현은 시각적 형상이다."라고 언급했다.97) <큰 유리>의 제작 과정에서 바로 글 과 그림이라는 두 요소는 분리되어 있지 않고 하나의 의도를 향해 나갔고 이를통해서 뒤샹은 작품의 세계관을 선명하게 구축해 갔다. 따라서 본 연구는 <녹색상자>의 텍스트를 참고로 하여 <큰 유리>의 도상을 이해하고자 한다.

<큰 유리>의 긴 제작 기간에서 알 수 있듯이 이 작품에는 뒤샹이 표현하고자 여러 가지 시각적 형상과 의미들이 복합되어 있다. 먼저 이 작품의 외적 형상을 살펴보자. <큰 유리>(도 25)는 압도적인 크기(283 cm X 189cm)의 투명 유리판 두 장 사이에 복잡하게 그려진 다양한 형상이 상단과 하단 두 부분으로 나누어져 있다. <녹색상자>(도 26)의 해설에 의하면 상단은 '신부의 영역', 하단은 '독신자의 영역'으로 정확하게 같은 크기로 양분되어 있다. 두 장의 포개진 유리 그 사이에는 납, 먼지, 채색 안료를 사용하여 정교하게 제작된 기계적 도상과 장치들이 배치되어 있다. 작품의 제목으로 통칭되는 '큰 유리'에서 알 수 있듯이 주재료인 커다란유리는 작품의 성격을 결정하는데 중요한 의미가 된다. 필라델피아 미술관에 소장된 작품을 보면 사람의 키를 훨씬 넘는 '유리'가 지지대에 의해 세워져 있다. 그것은 벽에 걸리는 타블로의 개념이 아닌 3차원의 공간 속에 세워진 것으로 이 위에 표현되어 있는 도상들은 그려져 있다기보다는 두 판의 유리 사이에 지지되어 공간에 떠있는 것이 된다. 유리의 투명성으로 인해 작품은 배경이 아닌 오직 표현된 내용에만 집중되어있다.98) 또한 유리 위의 그림은 배경이 고정된 회화 작품과 달리

스웨던 스톡홀름에서 율프 린드에 의해 제작된 것은 스웨덴에 있다. (도25-1) 참고. Cavin Tomkins, op. cit., p. 12.

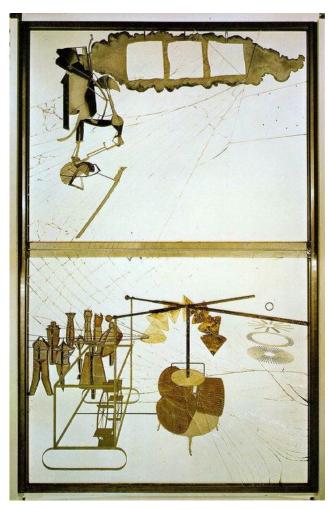
<sup>96)</sup> 이 작품은 1934년 9월 뒤샹이 파리에서 <큰 유리>와 관련된 84개의 노트와 도표들, 브루클린 미술관에서 찍은 사진 외에 관련 복제품을 모아 발간한 것으로 그것이 유명한 <녹색상자>이다. 고급판은 10개, 일반판은 300개를 제작하였고 출판사의 명칭은 "로즈 세라비 총서 (Editions Rrose Selavy)"라고 하였다.

<sup>97)</sup>Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even.* A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box, trans. George Heard Hamilton, Wittenborn: New York 1960. 이 책은 페이지가 적혀지지 않는 책으로 책의 마지막 부록에 Richard Hamilton의 글 "녹색상자 (The Green Box)"에서 인용.

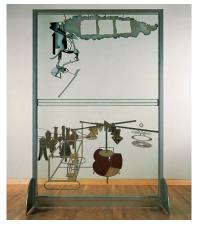
<sup>98)</sup> 카반느와의 대화에서 뒤샹은 유리의 재질적인 면에 대해 유리의 투명성에 흥미가 있었고 그리면 양쪽에서 볼 수 있으며 물감을 유리 사이에 가두어버리면 산화를 막을 수 있다고 설명하였다.

Pierre Cabanne op. cit. p. 38.

또한 뒤샹에게 유리는 캔버스 작업에서 표현에서 될 수 없었던 자신의 생각에 대한 표현이 유리의 투명성



(도25) <그녀의 독신자들에 의해 발가벗겨진 신부, 조 차도>



(도 25-1) <그녀의 독신자들에 의해 벗겨진 신부, 조차도>의 복제품



(도 26) <녹색상자>

시간과 공간 속에서 계속 새롭게 읽힐 수 있다.

먼저 <큰 유리>의 하단에 배치된 기계적 도상을 보면, 신부의 독신자들을 표상하는 아홉 개의 남성 주형(Nine Malic Moulds), 글라이더, 물레방아, 초콜릿 분쇄기, 깔때기, 가위, 안과 의사의 목격자: 시력 테스트용 도표(Oculist Witnesses: Oculist Charts) 등 복잡한 형상들이 있다. 이들은 좌우, 중앙으로 나누어져 잘 배치되어 있고 글라이더, 초콜릿 분쇄기, 아홉 개의 남성 주형 같은 비중을 차지하는

<sup>(</sup>transparency)이 더 적합하다고 보았다. "유리는 투명성의 장점으로 나를 구원해주었다." Ibid. p. 19,

도상들이 시각적으로 원근법의 원리를 따르고 있다. 하단 이러한 기계적인 도상들은 전체적으로 2차원의 공간에 3차원의 이미지로 가시화되어 있다. 각 기계적 도상에서 대해 일단 시각적으로 이해할 수 있는 것은 이들이 각기 다른 형상들을 하고 있지만 서로 분리되지 않고 연결되어 있는 점이다. 그 구성이 마치 하나의 시스템으로 작동되고 있다는 인상을 준다. <녹색상자>를 참고 하여, 하단에 위치한 기계적 도상의 특징과 의미를 파악해 보면 다음과 같다.

<큰 유리> 하단에서 중심에 있는 '초콜릿 분쇄기'는 기계적인 동작에 대한 상징적 의미를 가진다. '초콜릿분쇄기'에서 이웃해 있는 '물레방아'와 같이 회전, 순환, 반복의 의미를 읽을 수 있다. 1913년과 1914년 유화로 제작한 <초콜릿 분쇄기 No.1, No.2>에서 회전 동작을 가진 기계적 도상에 대한 뒤샹의 의도를 엿볼 수 있다. 뒤샹은 우연히 거리 상점에서 초콜릿분쇄기를 보고 반복적으로 도는 기계적인 동작과 그 작동의 결과가 만들어내는 초콜릿의 달콤함에서 성적 이미지를 연상하였다. 뒤샹은 이때 생각을 "독신자는 스스로 자기의 초콜릿을 간다."라는 메모로 남겼다.<sup>99)</sup> <초콜릿 분쇄기>에는 기계의 회전 동작과 그 곳에서 생산되는 달콤함이 남성의 자위행위로 비유되어 있다.<sup>100)</sup> <큰 유리>의 중앙에 바로 이러한 성적 은유를 담은 '초콜릿 분쇄기'를 설치한 것은 <큰 유리> 하단의 중심적 주제가 무엇인가를 짐작하게 한다.

이러한 욕구의 주체가 바로 초콜릿 분쇄기 우측 물레방아 위쪽에 위치한 '아홉 개의 남성 주형'이다. 이들은 제목에 의하면 신부를 향해 사랑을 구애하는 '독신 자들'이다. <녹색상자>의 설명에 의하면, 각각의 주형은 남성들의 직업을 상징하는 제복들의 이미지로 아홉 개의 다른 형상은 여러 직업의 남성들을 나타내고 있다. 이들의 직업은 백화점 상품배달원, 헌병, 집사, 제복을 입은 기병, 경찰, 성직자, 역장, 장의사, 버스 차장으로, 당시 직업과 연결해 보면 20세기 초 남성들의 삶을 반영하고 있다. 그 중 헌병, 제복을 입은 기병, 경찰, 장의사, 성직자에서 알수 있듯이 전쟁과 사회제도를 유지하기 위한 남성성을 대변하는 상징적인 존재라면역장, 백화점 점원, 버스 차장 역시 변화하는 교통수단과 물질 소비문화의 흐름을이해하게 한다. 그러나 이들 모두는 동일한 운명으로 물레방아 위쪽으로 길게 늘어진 선에 매달려 중앙의 깔때기 부분으로 연결되어 있다. 뒤샹은 예비 작품인 드로

<sup>99)</sup> 김광우, op. cit., p. 204.

<sup>100) &</sup>quot;나는 늘 회전이 필요하다는 점을 인생을 통해서 알았어. 회전.... 그것은 일종의 자아도취이며, 자기만족, 또는 자위행위이다." Ibid, p. 97.

잉 <유니폼과 제복의 무덤 no.1(Cemetery of Uniforms and Liveries), 1913>에서 이들을 제복의 무덤이라고 불렀다. 무덤이라는 용어에서 알 수 있듯이, 제목은 이들 집단을 희망 없는 주검의 결합체처럼 부정적으로 은유하고 있다. 또 주형이라는 의미도 내부는 없고 오직 틀만 존재하고 있는 형상이다. 이들은 비어 있는 몸 안에는 신부로부터 오는 메시지에 자극 되어 사랑의 가스로 몸을 부풀린다.101) <녹색상자>에서 이들을 '에로스의 모형(Matrice of Eros)'이라고 부르고 있듯이102) '아홉개의 남성 주형'은 인간 자체보다 틀에 의해서 복제되는 존재로 이들을 지탱하는에너지인 성적 욕구의 중심체로만 은유되어 있다. 상단과 하단의 경계는 독신자들이 성적 욕구를 실현하기 위해 직접 신부를 만날 수 있는 기회를 구조적 단절하고 있다. 독신자의 영역의 복잡한 구조적 설명에도 불구하고 하단 기계장치들에는 독신자들의 욕구가 직접적으로 실현되지 못하는 좌절의 의미를 담고 있다. 이들 사이에 소통은 <큰 유리>의 마지막 단계에서 첨가된 '안과의사의 목격자'의해서만가능하다.103)

다음으로 <큰 유리>의 상단, 신부의 영역을 살펴보자. 신부 영역의 도상은 하단에 비해 간결한 구조로 좌측에 수직으로 놓인 기계적 도상이 있고 그 우측으로 수평으로 길게 표현된 구름 같이 보이는 형상이 있다. 이들 형상에는 색채로 약간의명암 효과가 표현되어 있지만, 전체적으로 평평하게 펼쳐져 하단에 제시된 원근법원리로부터 벗어나 있다. 좌측에는 1912년 제작한 유화 작품 <신부>와 거의 같은모양과 구조로 신부의 기계적 기관이 배치되어 있다. 하지만 작품에 보이는 신부의각 기계적 기관이 무엇을 의미하고 어떤 역할을 하는가는 가시적인 형상으로 쉽게 판단되지 않는다. <녹색상자>에서 신부의 명칭은 그 형상을 은유하고 있는 것으로 "매달려 있는 여자(Pendu Female), 말벌(warp)"로 지칭되고 있다. "매달려 있는 여자"의 이미지는 신부의 기관인 실린더의 상부에 연결된 부채꼴 모양의 모자 형상끝에 작은 갈고리 모습에서 연유된다. "말벌"이라는 이름은 실린더의 몸과 가는관에서 곤충의 이미지를 읽은 것으로 판단된다. <녹색상자>에는 신부의 각 기관의

<sup>101)</sup> Marcel Duchamp. op. cit., pp. 48-50.

<sup>102)</sup> Ibid. P. 51.

<sup>103) &#</sup>x27;안과의사의 목격자'는 1918년 뒤샹의 부에노스아이레스에 머무르는 동안 제작한 〈한 눈으로 가까이에서 거의 한 시간 동안 유리의 다른 쪽으로부터 바라보기 (To be looked at from the other side of the glass with one eye,close to, for almost an hour)〉에 관련되어 있다. 〈안과의사의 목격자〉라는 드로잉도 그 시기에 한 것으로 〈큰 유리〉하단 오른쪽에 삽입했다. 시각적으로 '안과의사의 목격자'는 시력 검사용 챠트와 비슷한 모양으로 아래에서 위를 향해 올라가는 느낌을 준다. 녹색상자의 설명에 의하면 독신자들이 신부를 볼 수 있는 유일한 소통 창구 역할을 한다.

도달하는 에너지가 된다.

신부는 구조적으로 축대형태(arbor-type)로 되어 있다. 이 축대는 욕망의 기어(desire-gear)에 뿌리를 두고 있다. 그녀는 사랑 또는 수줍어하는 힘(timid power)의 가솔린을 저장하는 장치를 가지고 있다.

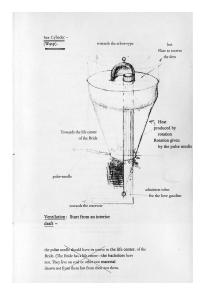
- 이 가솔린은 실린더가 달린 모터로 연결되어 있다.
- 이 사랑의 가솔린(love gasoline)이 상당히 연약해 보이는 실린더(the quite feeble cylinders)를 돌려 그녀의 항구적인 삶의 불꽃(the sparks of her constant life)에 이르게 한다. 이것은 나중에 그녀의 영화(映畵)같은 개화(cinematic blossoming)에

하지만 그녀는 처녀로서 그녀의 욕망을 이루게 된다. 104)

<녹색상자>의 신부에 대한 텍스트를 참고하면 신부는 구조적으로 축대형태 (arbor-type)로 되어 있다. 축대 형태를 중심으로 욕망의 기어, 사랑 또는 수줍어하는 힘의 가솔린, 저장장치, 실린더 같은 기계적 기관들이 연결되어 있다. 이러한 신부를 은유하는 기계적인 기관 중 '실린더'는 신부의 사랑 에너지를 생산하는 중심적인기관이다. <녹색상자>에는 실린더에 대한 부분도를 그려져 있듯이 역원추 형태는 뮌헨 시기 작품 <신부>의 중심에 있는 것과 유사하다. <녹색상자>의 드로잉에서 실린더는 기계적 장치처럼 더욱 구조적 형태로 그려져 있다. 뒤샹은 이것을 '섹스실린더'(도 27) 라는 이름으로 기능적인 면에서 섹슈얼 에너지를 생산하는 곳임을 강조하고 있다. 신부는 하단 독신자로부터 발생하는 에너지를 받기도 하지만 스스로 사랑 에너지를 생산한다. <녹색상자>에는 이 기계 기관들이 어떻게 작동하여 최종적으로 '개화'라는 절정에 이르게 되는가에 대해 설명되어 있다.

<녹색상자>의 설명에 의하면, '개화(blossoming)' 란 사랑의 결합에 의한 신부의 성적 절정의 순간이다. '개화'의 시각적 이미지는 <큰 유리>의 상단에서 신부

<sup>104)</sup> Marcel Duchamp, op. cit., no page. (Green box)



(도 27)섹스실린더'

의 기계적 도상 우측으로 가로로 긴 부정형의 구름 형상으로 표상되어 있다. 이것은 녹색상자에서 "비문(碑文)의 상부(Top Inscription)"로 "살색 은하수 (flesh colored Milky Way)"혹은 "신부의 후광( Halo of Bride)"라고도 불린다. 105) 살색 은하수라는 이름은 형상에 대한 시각적 이미지의 해석으로 구름의 우측 끝 부분에 엷은 복숭아 빛의 살색을 띠고 있기 때문이다. 또 그 내부에는 세 개의 방이 있는데, 이것은 '환기 피스톤 (the Draft Piston)'으로 신부가 방출하는 기분, 명령 따위를 독신자 영역으로 전달하는 신부와 독신자 사이에 중간적 역할을 한다. 개화의시각적 이미지는 구름과 같은 형상과 피부를 연상시키는 색채에 나타나 있듯이 재현적인 요소를 가지고 있다.

<녹색상자>에는 신부가 개화에 이르는 과정이 설명되어 있다.106) <큰 유리>의 원

<sup>105)</sup> Marcel Duchamp. op. cit., p. 36.

<sup>106) &</sup>lt; 녹색상자>에 된 개화의 과정:

<sup>&</sup>quot;신부는 스스로 모터를 작동시킨다.

신부의 모터로부터 나온 사랑의 전자파는 독신자들의 욕망의 자극한다.

<sup>9</sup>개 주물형태의 독신자들은 모세관에 의해 연결되어 있고,

자극을 받은 엔진들은 진동을 일으켜 기계장치들을 돌린다.

독신자들은 신부의 사랑의 전자파에 의해 자신들을

가동하여 그 에너지를 다시 신부에게 보낸다.

이러한 충격으로 신부의 좌측 모세관으로부터 발광하는

에로틱한 액체(가솔린)는 가스를 발생하고 통로를 지나

마침내 섬광을 내며 결말에 이르게 된다."

Ibid. pp. 42-43.

제목, "그녀의 독신자들에 의해 벌거벗겨진 신부"에 있듯이 개화의 과정을 성 행위를 암시하는 "옷을 벗는다."는 표현으로 쓰고 있다. 신부는 세 차례 옷을 벗는다. 첫 번째는 전기파의 자극에 의해 독신자들에 의해 벗겨지고, 두 번째는 신부자신의 욕망에 의한 상상에 의해 자발적으로 벗겨진다. 마지막 세 번째는 개화의절정(blossoming-crown)으로 앞의 과정들이 함께 일어난다. 즉 독신자들에 의한 전기적인 자극, 신부 자신에 의한 벗겨짐이 동시에 이루어져 최고의 상태에 이르게된다. 3차의 과정은 '영화 같은 개화 (cinematic blossoming)', '화려한 전율(splendid vibration)'이라는 극적인 표현으로 묘사 되어 있다. 107) 이것은 최고상태의 성적 절정으로 신부의 '오르가즘'을 상징한다. 108) 기계적 작동과 성적표현이 뒤섞여서 진행되는 '신부의 개화'는 결국 성적 극치감으로 의미화 되어있다.

이상 살펴보았듯이, 뒤샹 작품에 나타난 이러한 기계적 도상과 성적 메타포의 관계는 <큰 유리>에서 손의 양면처럼 <큰 유리>의 시각적인 것과 의미적인 결합으로이것들 사이에 중요한 공통된 점이 찾을 수 있다. 먼저 기계적 도상을 살펴보면 그것은 당시 새롭게 대두하는 과학의 발전을 반영하는 기계주의 미학을 반영하고 있다. 하지만 뒤샹의 기계적 드로잉에는 20세기 초 미래주의적인 낙관적인 입장과 다른 의도가 함축되어 있다. 1963년 뒤샹의 첫 번째 대대적인 회고전이 열었던 파사데나(Pasadena) 미술관에서 가진 프란시스 로버트 (Francis Robert)와의 인터뷰에서 뒤샹은 기계 기술, 새로운 과학을 수용에 대한 자신의 견해를 피력하였다. 이인터뷰는 나중에 "나는 물리학의 법칙을 비꼬려는데 목적을 두었다."라는 제목으로 아트 뉴스에 기고되었다. 109) 여러 기계적 드로잉이나 물리학에 관한 노트나 드로잉의 목적이 이들의 법칙을 따르기 위한 것이 아니라 오히려 손에 의해서 의존적으로 작업하는 것에 대항하기 위한 것이었다. 또한 그의 태도는 새로운 과학과 기술을 추종하는 입장보다 과학의 법칙을 통해 과학을 비꼬는 아이러니한 입장이었다. 1100 <큰 유리>에 담긴 기계적인 세계는 이성적이면서도 비이성적인 양면을 가진

<sup>107)</sup> Ibid. p. 43.

<sup>108)</sup> Ibid. p. 48.

<sup>109)</sup>Interview with Marcel Duchamp by Francis Robert, "I propose to strain the laws of Physics", Art News, 1968.Dec pp.41-63.

<sup>110)</sup> 이점에 대해 뒤샹은 카반느와의 대화에서도 밝히고 있다.

<sup>&</sup>quot;내가 그 일은 한 것은 과학에 대한 좋아해서가 아니다. 반대로 그것을 부드럽고 가볍고 사소한 것으로 헐뜯기 위해서였다. 거기에는 아이러니가 있었다."

Pierre Cabanne, op. cit., p. 39.

다. 뒤샹의 작품에 나타난 기계적인 도상에 대한 이러한 의미는 기계 과학문명의 수용과 한번 그것의 비판이라는 이중적인 태도를 엿볼 수 있다. 뒤샹은 당시 새롭 게 대두하는 과학 문명이 인간의 삶에 미치는 긍정적인 면과 부정적인 면을 이해했 고 이러한 변화를 예술로서 수용하는 자기 방법을 모색하였다.

뒤샹 작품에 있어서 이러한 특징은 성적 메타포에서도 비슷한 맥락을 가진다. 특히 뒤샹은 진지함을 해체하는 방법의 사람들이 쉽게 드러내지 않는 성적 표현을 과감하게 표현하고 있다. 신부의 개화는 '오르가즘'의 상징으로 에로티시즘을 작품에서 주요한 의미로 사용하고 있다. 그러나 사랑의 가스, 전자파, 욕망 자석의 스파크로 묘사되는 신부와 독신자들 사이를 연결하는 매체는 있지만 신부와 독신자사이의 직접적인 성적 교류는 막혀 있다. '신부'와 '독신자들'사이에 육체적 연결의 단절에는 성적 표현에 대한 뒤샹의 차별적 전략이 의도되어 있다. 성적 메타포는 애욕적인 것 자체가 아닌 의미적이고 개념적인 것을 내포하고 있다.

### 3.1.3. <큰 유리>에서 성적 메타포로 표상된 앤드로지니

<큰 유리>의 성적 메타포로 중심적 요소는 상단의 '신부의 개화'와 하단의 '독신자들의 성적 욕구'이다. 이 관계에서 신부는 개화의 단계에 이르렀다면 독신자들은 성적 욕구만 강조되고 실현의 불가능으로 인한 좌절 상태에 놓여 있다. 브르통은 〈큰 유리>에 대해 "사랑의 현상에 대한 기계적이며 전적으로 냉소적인해석 (Mechanistic and utterly cynical interpretation of the phenomenon of love)" 111)이라고 하였고, 잭 번햄은 "근대의 보답 없는 섹슈얼리티 (modern unrequited sexuality)와 기계적인 섹슈얼리티에 대한 가장 적절히 표현이다." 112)라고 하였다. 이러한 평가에서 알 수 있듯이, 뒤샹의 기계적 도상은 인간의 삶을 풍자하고 있는데 있어 가장 기본적인 욕구인 성적 욕구와 관련되어 있다. 뒤샹의작품에서 기계의 동작은 인간의 성행위를 은유하고 있지만 성적 메타포는 또 다른의미를 가진다. 이것은 과학의 수용에 대한 비판적인 태도와 같은 맥락으로 섹슈얼리티를 수단으로 하고 있지만 궁극적으로 섹슈얼리티 그 자체를 벗어나 있다.

<sup>111)</sup> Andre Breton, Surrealism and Painting, Simon Waton Taylor Tran. MFA Publication, Boston, 1972, p. 90.

<sup>112)</sup> Jack Burnham," Duchamp's Bride stripped Bare", Art Magazine Mar. 1972, p. 28.

뒤샹의 '신부의 개화' 대한 입장을 보면, "신부의 개화(오르가즘)는 순전히 지적이다. 어떤 육체적 접촉도 없다. 육체적 접촉은 의도로만 남아 있다." 113) 신 부는 '개화'라는 성적 절정에 이르렀음에도 불구하고 실질적으로 그녀에게는 신랑 이 아닌 독신자라는 상대의 설정으로 인해 '처녀성'을 유지하고 있다. 신부의 이 '신부'와 '처녀성'이라는 이중성을 가지고 있다. 이러한 신부와 처녀의 관계에 대해 로버르 르벨(Robert Lebel)은 신부를 처녀와 신부의 (Intermediary)적 위치에 놓여 있다고 해석을 하였다. 그녀는 '처녀에서 신부'로 이행되었음에도 불구하고 (그녀는 더 이상 처녀는 아님) 일종의 애매한 처녀성을 가진다.114) 또한 달리아 쥬도비츠 (Dalia Judovitz)는 처녀에서 신부로 전환에 대 해 "시각적인(visual) '처녀'로부터 '개념적인 (conceptual) 신부'로의 환" 115)이라고 하고 있고, 아르투르 슈바르츠는 신부의 이러한 상태에 대해 형이상 학적 (metaphysical) 상태로의 변화 되었다고 설명하고 있다.1<sup>16)</sup> 뒤샹 역시 <녹색 상자>에서 신부의 이중성에 대해 "처녀성의 신격화" 117)의 의도를 피력하였다. 가 시적인 것의 제시와 그것의 내적 의미로 봉합되어 있는 '신부'를 통해 뒤샹이 추 구하고자 한 궁극적인 것은 무엇인가?

<한 유리>의 중심적 주제를 파악하기 위한 성적 메타포의 의미를 추적할 때, 먼저 주목할 수 있는 것은 처녀의 순결성과 완전한 충만함(개화)처럼 서로 상대적인 것의 대비이다. 상대적인 상징은 <큰 유리> 이전부터 이미 여러 작품에서 나타나는데, 뮌헨으로 가기 1년 전인 1911년 팔월 초에 그린 〈봄날의 청년과 소녀〉와 〈빠른 누드들에 에워싸인 왕과 왕후(1912)〉, 그리고 〈파라다이스(1910)〉가 있다. 〈빠른 누드들에 에워싸인 왕과 왕후〉에서 왕과 왕후는 '체스'의 '왕'과 '왕후'를 의미하고 있고<sup>118)</sup>, 〈파라다이스〉에는 에덴동산의 아담과 이브처럼 남녀의 이미지가 그려져 있다. 이들 작품에서 남성과 여성으로 분리되는 상대적인 것인 요소들이 하나의 화면에 마주 되어 있다. 작품들에서 등장하는 남성, 여성을 지칭하는 용

<sup>113)</sup>Arturo Schwarz, *The Complete Work of Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 156.

<sup>114)</sup>Robert Lebel, op. cit.,. p. 14.

<sup>115)</sup>Dalia Judovitz, Unpacking Duchamp, Berkeley: University of California Press, 1995. p.47

<sup>116)&</sup>quot;The Almost complete works of Marcel Duchamp at the Tate Gallery" (Jun 18- July 31, 1966, London), Arts Council of Great Britain p. 41.

<sup>117)</sup> 이 점은 이미 녹색상자의 '신부'를 묘사한 부분에 나와 있다.

<sup>&</sup>quot;독신자는 나중에 처녀성의 신격화(apotheosis of Virgin)에 이르는 신부를 위한 건축적 바탕 (architectonic base)을 제공한다." Marcel Duchamp, op. cit., no page. (Green Box)

<sup>118)</sup> Marcel Duchamp, op. cit., p. 124.

어를 정리해 보면 남성은 청년, 왕, 아담으로 여성은 소녀, 왕비, 이브로 표현되어 있는 것을 알 수 있다. 또한 드로잉 작품 <그녀의 독신자들에 의해 벗겨진 신부>에는 신부와 독신자라는 상대적인 요소가 하나의 화면에 대치되었다. 뒤샹은 작품에서 신부와 독신자들, 아담과 이브, 왕과 왕비 같은 남성과 여성과 같은 상대성은 물론이고 앞에서 언급한 처녀와 신부는 같은 여성의 범주 내에서도 차별적인 상대성을 함께 제시되어 있다. 이러한 문맥에서 보면 상대적인 요소에 대한 뒤샹의 생각이 지속적으로 계속 되어 오고 있었음을 알 수 있다. 뒤샹 연구에 있어서 중요한자료가 되고 있는 1987년 뒤샹 탄생 100주년을 기념해서 발간된 《다다, 초현실주의 (Dada Surrealism)》에 실린 프란시스 나우만(Francis M. Nauman)의 논문에 의하면, 이러한 특징에 대해 "비교할 수 있는 상대적인 것의 항구적인 이중성에 대한 조심스러운 분석적 드러냄" 119)이라는 표현을 쓰고 있다.

그러면 뒤샹이 작품에서 이러한 상대적 것들을 하나의 화면에서 등장시키고 있는 이유는 무엇인가? 뒤샹의 작품에는 상대성을 드러내는 것만이 아니라 그것이 작품 안에서 어떻게 연결되어 있는가? 나우만에 의하면 상대적인 것들은 작품 안에서 대립적인 의미를 가지기보다 더 높은 단계의 통합, 예술적 승화를 이루고 있다. 뒤샹의 작품에서 궁극적인 성적 메타포의 의미는 성적 상대성을 드러내고 그것이 대립하기보다 서로 하나로 통합되어진다. 프란시스 나우만은 뒤샹 작품에 나타난 이러한 특성을 "상대적인 것들의 화합(A Reconciliation of Opposites)"이라고 정리하였다. 120) 이러한 상대적인 것들의 화합은 여러 문화권에서 다양한 해석을 가진 개념이지만 뒤샹의 작품에 있어서는 '연금술'과 밀접히 관련성을 가지고 있다.

뒤샹 연구자에 따라 연금술과의 관련을 강조하는 입장이 있는가 하면 크게 부각시키지 않으려고 하는 입장도 있다. 이에 대해 뒤샹은 구체적으로 어떠한 연금술의책자나 지식으로부터 영향을 받았다는 것을 밝히지 않았지만 뒤샹 자신이 연금술과의 관련성을 인정하였다. 1963년 미국의 유명한 개념미술가이며 대지미술가인 로버트 스미슨과의 인터뷰<sup>121)</sup>에 의하면 뒤샹은 자신의 작품이 연금술과 관련되어있느냐는 직접적인 질문에 그렇다고 대답하였다. 또한 로버르 르벨과의 대화에서 뒤샹은연금술의 수용에 대해 의식적인 것이 아니라 무의식적인 자연스럽게 받아드려졌다

<sup>119)</sup> Francis M. Naumann, "Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites", *Dada Surrealism No. 16*, 1987, p. 21.

<sup>120)</sup> Ibid. pp. 20-39.

<sup>121) 1963</sup>년 미국의 유명한 개념미술가이며 대지미술가인 로버트 스미슨 Robert Smithson과의 인터뷰. Moira Roth, "Robert Smithson on Duchamp: An Interview" Art forum, 12/2, 1973. p. 47.

고 한다. 122) 뒤샹과 연금술의 관계는 '처녀', '신부', '벗겨짐' 같은 제목과 구체적으로 뒤샹의 작품과 연금술의 도상에서 관련성을 추적해 볼 수 있다.

이러한 예로 <그녀의 독신자에 의해 벗겨진 신부>와 연금술 저서인 솔리도니오스(Solidonious)의 삽화 중 <신부의 벗기기>(도 28)를 비교하여 설명하고 있다. 123)이 삽화에는 중심에 한 여성이 있고 2명의 남자가 여성의 옷을 벗기고 있다. 뒤샹이 어떻게 이 도판을 접했는가에 대해 밝혀진 바는 없지만, 1912년의 드로잉 <그녀의 독신자들에게 벗겨진 신부>는 삽화와 같은 구조로 중심에 신부가 있고 2명의 남자(독신자)가 그녀를 향하고 있다. 존 골딩은 이 삽화와 도상 비교를 통해 뒤샹의연금술 수용에 대한 근거로 제시하고 있다. 124) 또한 존 골딩의 연구는 도상의 유사성뿐만 아니라 뒤샹이 작품의 제목으로 '벗겨지고 있다'는 표현을 쓴 것에도 주목하고 있다. 신부와 독신자의 관계에서 '신부의 벗겨짐'은 연금술에 의하면 이상적인 금의 세계에 이르기 위한 최종의 단계에 일어난다. 처녀에서 신부로의 전환단계에 신부는 신랑과 화학적 결합을 위해 벗겨져야 한다. 연금술에서 '옷을 벗기는 것'은 일차적인 재료가 순화(purification)되어지는 것을 상징한다. 도상적인



(도 28) 솔리도니오스의 삽화 중 <신부의 벗기기>



(도 24) <그녀의 독신자들에 의해 벗겨진 신 부>

유사성, 제목으로 표현된 의미로 판단할 때, 뒤샹의 뮌헨 여행은 <큰 유리>에 표

<sup>122)</sup> Robert Lebel, op. cit., p.73.

<sup>123)</sup> 존 골딩은 그의 저서 『Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even』의 3장의 "벗겨짐 (the stripping)"에서 이에 대해 설명하고 있다.

John Golding, op. cit., p. 85.

<sup>124)</sup> Ibid. pp. 85-86.

현된 연금술의 원리를 작품으로 구체화하는 중요한 시기였던 것 같다.

뒤샹과 연금술의 관련에서 중요한 것은 연금술에서 '화학적 결혼'으로 상징되는 남성 원리와 여성 원리의 결합이 성적 결합으로 은유되어 있는 점이다. 125) 그런데 연금술에서 화학적 결혼은 섹슈얼리티 자체가 아닌 이상적 세계가 상징화된 것으로 '앤드로지니'의 의미는 역시 생물학적 단계가 아닌 정신적 이상이 지향된것이다. 이러한 점에서 '신부의 개화'와도 동일한의 문맥을 가진다. 뒤샹은 라니엘 그레함과 인터뷰에서 <큰 유리>에 대해 연금술과 앤드로지니와의 관련을 묻는질문에 분명한 생각을 밝히고 있다.

LG: 선생님께서 연금술에 심취해 있었다고 봐도 되겠지요?

MD: 그럴 수도 있다. 그것은 연금술적인 이해였다.

그러나 그것에 멈추지는 마라.

그렇다고 한다면 어떤 이는 내가 부엌에서 금을 만들려고 한다고 생각할 것이다.

연금술은 철학의 한 분야로 이해의 방법을 이끄는 생각과 같은 것이다.

앤드로지니는 어떤 한 종교나 철학에 한정되어 있는 것이 아니다.

그 상징은 통합적인(우주적인) 것이다.

앤드로지니는 철학 이상의 것이다.

어떤 것이 앤드로지니가 된다면 그것에는 철학의 필요성이 더 이상 없다는 의미가 된다. 126)

이 인터뷰에서 뒤샹은 <큰 유리>의 제작에서 연금술의 영향을 인정하고 있고 그가 추구한 연금술의 무엇인가에 대해 설명하고 있다. 그리고 앤드로지니에 대해서도 분명한 견해를 제시하고 있다. 뒤샹은 '앤드로지니를 철학 이상'이라고 표현하고 있다. 앤드로지니란 어떤 철학의 논리적인 이해를 넘는 세계로, 그것은 <큰 유

<sup>125)</sup> 메르쿨리누스(Merculinus)의 시에 이 과정이 다름과 같이 묘사되어 있다.

<sup>&</sup>quot;여인은, 희게 빛나면서(수은을 의미), 붉은 빛(유황을 의미)을 띤 신랑과 사랑으로 맺어졌네.

서로의 팔을 휘감고 부부의 결합을 속에 엮어졌네.

둘은 녹아버렸네. 완성의 목표로 서둘러 가기 위해.

둘이었던 그들, 하나의 몸처럼 되네."

<sup>&</sup>quot;융합의 시간에 가장 위대한 기적이 나타난다." 즉 이 순간에 현자의 아들, 레비스(Lapis)가 생긴다.

C. G. &, op. cit., pp. 266-268.

<sup>126)</sup> Lanier Graham, op. cit., p. 43.

리>를 통해 추구하고자하는 작품의 주제와 같은 것이다. 슈바르츠도 뒤샹의 작품에서 연금술, 앤드로지니, 형이상학의 관계에 대해 이와 비슷한 입장이 피력하고 있다. "연금술은 전적인 자유를 향하는 방법을 안내하는 총체적 지식, 그러한 지식의 한 도구일 뿐이다. … 연금술의 감각에서 대립하는 남자와 여자의 이중성을 파기된다. 엘리야드가 말했듯이 상대적인 쌍의 대립이 더 이상 없다는 것은 절대적자유에 이르게 된다." [27] 결국 연금술에서 추구하는 앤드로지니는 상대적인 것의화합, 특히 정신적 이상향인 절대적 자유라는 형이상학에 의미를 가진 것이다.

그런데 <큰 유리>에 대한 정신적 이상향인 절대적 자유, 형이상적 앤드로지니라는 해석은 다소 신비주의적이고 애매한 답이 되고 있다. 뒤샹은 <큰 유리> 제작에 있어 전혀 새로운 것을 지향하였던 점을 생각할 때, 과거 연금술로부터 영향을 받았다고는 하지만 뒤샹의 작품을 연금술의 범위에서만 해석해야 되는가라는 질문이된다. 즉 뒤샹이 과거 연금술의 원리인 앤드로지니를 작품 제작의 중요한 원리로 차용했다고 했을 때, 이 차용을 통해 뒤샹의 작품세계에서 추구하고자한 것은 무엇인가에 대해 더 생각해 보고자 한다.

<한 유리>는 구조적으로 두 장의 동일한 크기의 유리가 상하로 나누어졌다. 즉이 같은 구성은 2장에서 살펴본 앤드로지니의 도상과 비교하면 고대 앤드로지니 도상에서 나타난 '하나이면서 둘, 둘이면서 하나'와 같은 도상 구성이 된다. 고대종교 신화 세계를 반영한 '하나이면서 둘, 둘이면서 하나'앤드로지니 도상에는 각각 분리되어 있으면서 하나로 결합됨으로서 '완전성과 총체성'이라는 이상적인가치가 추구되어 있다. 그런데 이것도 좀 더 살펴보면 고대 신화 중 하리 -하라의도상처럼 128)하나의 부족이 다른 신을 믿는 부족이 통합 과정에서 비롯되고 있다.지배를 합리화하기 위해 자신의 신과 타 부족의 신을 결합하여 하나의 신상인 앤드로지니를 만들었다. 앤드로지니의 이상적 가치의 이면에는 정치적인 의도가 내포되어 있다. 앤드로지니에 대한 이러한 관점의 이해는 형이상학적 앤드로지니라는 정신적 이상향 외에 보다 실질적인 의도가 있을 것이라는 짐작할 수 있다.

<sup>127)</sup> Arturo Schwarz, "The Alchemist Stripped Bare in the Barchelor, Even", *Marcel Duchamp*, D' Harnoncourt, Anne, and McShine ,ed., Philadelpia Museum of Art, 1987, pp. 82-83.

<sup>128)</sup> 힌두교의 하리-하라는 하나의 형상을 정확히 수직으로 양분하여 남신과 여신의 영역이 나누어져 있고, 두신의 결합에 의해 완전한 하나의 신상이 되고 있다. 따라서 이 두 신을 결합한 하리-하라 신상은 파괴와 보수 유지라는 상대적인 능력을 가진 함께 가진 강한 신이 된다. 신상은 6~7세기 캄보디아 지역에서 널리 유행하였는데, 북인도 바슈누교의 영역에서 시바신을 믿도록 유도하기 위해 만들어졌다고 한다. 고대 사회에 있어서 상징적인 신상을 통해 지역 통치력을 강화하는 수단으로 이용하고 있었음을 알 수 있다. 안녤리제 , 『힌두교의 그림언어』, 전재성 역 , 동문선, 1994, pp. 89-90.

뒤샹은 처음에 자신의 존재를 하단의 독신자의 영역으로 비유했다. 하단의 초콜릿 분쇄기가 상징하듯 욕구만 있고 실현은 불가능한 좌절의 순환에 놓여 있는 존재였다. <큰 유리>의 기계적인 도상과 구조에서 알 수 있듯이 하단은 원근법이 지배되는 3차원의 세계로 이는 계몽의 시대이후 인간이 만들어낸 기계문명을 은유하고있다. 상단은 뒤샹이 말하는 4차원의 세계로 신부는 형이상학적 존재로 우상화되어있다. '큰 유리>에는 상단과 하단의 두 세계는 독신자의 욕망으로 은유된 3차원현실, 기계문명의 지배를 받는 사회와 그것으로부터 일탈되는 4차원적인 세계가 병치되어 있다. 두 세계는 모더니즘의 시대에 살면서 모더니즘의 한계로부터 벗어나지 못하는 현실과 그 이상형에 대한 은유로 해석할 수 있다. 그런 의미에서 볼 때, <큰 유리>에는 사랑의 행위로 성적 메타포가 표상되어 있지만 기계적인 도상이 보여주듯이 기계문명 사회에서 인간의 이원적 상황에 대한 문명비판적인 의미를 가지게 된다.

<큰 유리>의 시각적 구성에 있어 '하나이면서 둘, 둘이면서 하나'의 두 개의나누어진 구성에 관련하여 뒤샹의 성 정체성 인식에 대한 흥미로운 드로잉을 찾을수 있다. <녹색상자>에서 상단 신부의 영역과 하단 독신자의 영역의 분리를 설명하는 노트의 옆에 작은 드로잉이 있는데,이 드로잉의 위쪽에 'Mariee',아래쪽에 'Cel'지시하고 있는 노트(도 34)가 있다.여기서 신부는 불어로 'Mariee'는 뒤샹 이름의 앞부분 'Mar'에 해당되고,독신자는 'Celbataires'도 뒤샹 이름 'Cel'에 해당된다.위,아래로 나누어진 노트를 합치면 'Marcel'이라는 뒤샹의 이름이다. 뒤샹이 언제 이 드로잉을 했는지에 대한 명확한 제시가 없어서 시기를 판단할수 없지만, <큰 유리>에 자기 자신을 비유하고 있다는 판단을 할 수 있다. 뒤샹의이름인 'Marcel'은 '신부'의 영역에 일부분이면서 '독신자'영역의 일부분이된다.이 의미는 뒤샹 자신은 <큰 유리>의 상하 모두 영역에 속한다는 뜻이 된다. 130) 뒤샹은 신부이면서 그리고 독신자가 된다.

<sup>129)</sup>뒤샹은 수학, 과학에 관심이 많았다. 특히 그는 4차원의 세계에도 관심이 많았다. 뒤샹은 카반느에게 이러한 차원의 문제와 신부의 형상과 관련하여 설명을 하고 있다. 뒤샹은 원근법의 지배를 받지 않는 신부는 영역을 4차원의 표상으로 만든 것이다. 〈큰 유리〉에서 신부의 모습은 뒤샹의 의하면 4차원이 투영된 이미지이다. 4차원은 현실적이 아닌 '신부의 신격화'처럼 기계물질 문명과 그것의 한계를 벗어나는 이상적인 세계이다.

Pierre Cabanne, op. cit., p. 40.

<sup>130)&</sup>lt;녹색상자>의 내용에서 이 노트에 대해 뒤샹 연구에서 처음 발표한 사람은 스웨던 울프 린데(Ulf Linde)이다. Ulf Linde, Marcel Duchamp (Stockholm, Rabén & Sjorgren, 1986

이 책은 스웨던 어로 되어 있는 것이고 동일한 내용이 슈바르츠가 편집한 책 『Ready-Mades, etc. (1913-1964),』에 "MARiée CELibataire,"제목의 에서이로 실려 있다. 또한 이 내용은 여러 뒤샹연구가에



(도29)'MARiee'+'Cel'= Marcel

이것은 뒤샹 자신에게 남성과 여성 양성의 정체성을 부여할 의도가 있었음을 암시하는 것이 된다. 앞에서 살펴보았듯이 <큰 유리>의 성적 메타포는 '신부'와 '독신자'의 성적 결합에 의한 '앤드로지니'를 의미하는 것이었다. 그런데 <녹색상자>의 드로잉 (도 29)을 참고하면, <큰 유리>에 표상된 앤드로지니의 도상은과거 연금술의 앤드로지니 도상과 다르다는 것을 알 수 있다. 물론 이 드로잉은 뒤샹이 초기 <큰 유리>를 구상하는 시점인 1912년 뮌헨에서 제작한 드로잉 <그녀의독신자에게 벌거벗겨진 신부>(도 24)와 차이점이 있다. 이 드로잉에서는 하나의 화면에 남성과 여성이 동시에 등장되어 있다. 이와 비교해 <큰 유리>에는 신부와 독신자의 영역으로 분리되어 있지만 한편 같은 크기로 양분된 두 영역은 커다란 하나의 사각형이 된다. <녹색상자>의 드로잉(도 29)처럼 그것은 하나의 마르셀 뒤샹이두 영역으로 나누어져 있는 것처럼 두 영역이면서 하나가 된다.

<큰 유리>에는 <녹색상자>의 텍스트에 의한 성적 메타포에 의한 형이상적 앤드

의해 재인용되고 있다.

Ulf Linde, "MARiée CELibataire," Aurturo Schwarz, ed, "Ready-Mades, etc. (1913-1964)』, Galleria Schwarz, Milan, 1964, p. 39.

Arturo Schwarz, *Notes and Projects for the Large Glass,* (New York: Harry N. Abrams, 1969), pp. 22-23.

Pontus Hulten, ed., *Marcel Duchamp*, Palazzo Grassi catalogue, MIT Press, 1993, P. 100. Amelia Jones, op. cit. p. 143.

로지니와 <큰 유리>의 두 장의 유리로 구성에서 시각적으로 '하나이면서 둘, 둘이면서 하나'라는 앤드로지니의 특성이 나타난다. 두 특성은 넓은 의미에 있어서 앤드로지니의 특성에 다 해당되는 것이지만 <큰 유리> 도상과 〈녹색상자〉라는 텍스트로 분산되어 있어 그 의미를 파악하기에 선명하지 못한 점이 있다. 결국 과거로부터 결별하기 위해 새로운 미술을 만들기 위한 뒤샹의 실험과 의도가 복합적으로펼쳐졌지만 그것에 대한 답은 완결되지 않았다. 뒤샹은 <큰 유리〉을 미완성된 (finally unfinished) 것으로 끝냈으며, 신부를 "유리 안에 있는 지연"(delay inglass)으로 그 결론을 유보시켰다. [31) '미완의 유리'에 대한 답은 뒤샹의 작품세계에서 지속된 화두로 남아 있게 된다.

<sup>131)</sup> Marcel Duchamp, op. cit., p. 26.

#### 3.2. 성적 타자화와 고정된 성 정체성의 해체

1919년 뒤샹은 레오나르 다빈치의 모나리자 얼굴에 콧수염과 턱수염을 그린 <u.H.O.O.Q.>를 제작하였다. 다음해 1920년 초, 뒤샹은 자신을 여성으로 분장하여 <로즈 세라비>라는 사진 이미지를 만들었다. 뒤샹은 <L.H.O.O.Q>에서 여성인 모나 리자를 남성으로 만들었다면, <로즈 세라비>에서 남성인 자신을 여성으로 만들었 다. '남자가 된 모나리자'와 '여장한 뒤샹, 로즈 세라비'사이에서 미묘한 상관 관계를 엿볼 수 있다. 성 정체성을 통한 유머, 아이러니가 암시되어 있으면서 뒤샹 의 작품에서 지속적으로 추구되고 있는 '앤드로지니'의 공통점이 있다. <로즈 세 라비>는 <큰 유리>가 끝나지 않은 시기에 등장 되었지만, 여러 작품을 거치면서 보다 분명한 시각적 이미지와 의미로 정착되었다. 제1차 세계대전 이후 기성 질서 의 해체 속에서 성 정체성에 대한 인식의 변화는 로즈 세라비의 이미지 형성에 영 향되어진다. 본 장에서는 뒤샹의 앤드로지니 차용에 있어서 이러한 사회적 변화를 반영한 성 정체성의 문제에 중점을 두고 분석하고자 한다. 먼저 자신에게 또 하나 의 자신, 알터 에고 (alter-ego)로서의 여성 정체성을 부여한 로즈 세라비의 성립 과정과 그것을 통해서 뒤샹의 추구한 것이 무엇이었는가에 대해 살펴보겠다. 또한 로즈 세라비는 뒤샹 자신을 성적(性的)으로 타자화(他者化)한 것으로 성 정체성의 문제를 함축하고 있다. 특히 작품에 나타난 성 정체성의 문제 제기는 동시대 미술 사조인 다다와 초현실주의와의 연결되어 있다. 다다와 초현실주의의 성 인식과 뒤 샹 사이의 공통된 점과 차이점을 비교해 봄으로서 뒤샹의 앤드로지니 차용이 가진 특성을 추적하고자 한다.

#### 3.2.1. 뒤샹의 알터 에고: 뒤샹 혹은 로즈 세라비

알터 에고(alter ego)<sup>132)</sup>란 분석 심리학에서 사용된 용어로 자신 안에 또한 다

<sup>132)</sup>알터 에고(alter ego)란 분석심리학에서 사용된 용어로 알터 에고는 자아에 대한 또 다른 자아를 지칭한다. 프로이드는 심적 개성(mental personality)의 해부에서 인간의 내면을 이드(id), 자아(ego), 초자아(super ego)로 구분하였다. 인간의 정신적 내면에 대한 세 분류에 의하면 이드는 무의식의 저변에 있는 것으로 혼 돈스럽고 쾌락의 원리에 따르는 욕구나 충동세계이고 자아는 내면의 리비도(욕구)를 방출하여 심리적 긴장을 해소시키는가 하면 외적의 조건에 대해 내부의 갈등을 최소화하는 보호 장치이다. 이것은 내부와 외부 조정자의 역할을 수행하고 이에 대해 초자아는 자아의 상위에서 자아를 관찰하고 충동을 제어하는 도덕적

른 자아가 있다는 것이다. 1917년 레디메이드의 개념을 대두시킨 <샘>에 R. Mutt라 이름으로 서명하였듯이, 뒤샹이 자신의 이름 이외에 다른 이름을 사용한 예들이 있다. 133) 이러한 이름 중에서 '로즈 세라비'는 뒤샹의 알터 에고로서 1920년 대 초부터 뒤샹의 말년까지 지속적으로 등장하는 대표적인 이름이다. '로즈 세라비'의 탄생 배경과 작품에서 로즈 세라비의 의미, 앤드로지니로서 그 특성에 대해살펴보자.

<한 유리>를 제작하고 있던 중인 1920년 뒤샹은 성 정체성을 남성에 국한하지 않고, 여성의 정체성인 "로즈 세라비(Rrose Selavy)"를 만들어 낸다. 카반느와의 대담에서 "왜 로즈 세라비가 되었는가라는 질문에 "처음에는 유태인 이름을 갖고싶었다. 그러나 마땅한 이름이 없었다. 그래서 문득 여자 이름이면 어떨까? 라는생각이 들었다. 그것이 훨씬 쉬웠다. 성(性)을 바꾸는 것이 종교를 바꾸는 것보다 더 나았다."라고 밝히고 있다. 134) 이 답변은 뒤샹이 여성 정체성을 갖게 되는 배경을 간단히 피력한 것으로 로즈 세라비의 탄생이 어느 날 우연히 결정 된 것처럼설명하고 있다. 하지만 뒤샹의 작품들을 살펴보면 '로즈 세라비'라는 명칭과 의미는 여러 과정을 거치면서 만들어지고 있다.

'로즈 세라비'라는 이름이 뒤샹 대신 처음으로 작품에 서명된 것은 1920년 초, 파리에서 미국으로 돌아와서 제작한 <발랄한 과부(Fresh Widow)>135)(도 30)이다. 이 작품은 프랑스식 창문을 목수에게 주문하여 만든 것으로 아랫부분에 받침대를 두어 창문이 스스로 서 있게 되어 있다. 이 작품에는 유리 창문이 검은 가죽으로 덮여 있고136) 제목인 '신선한 과부(Fresh Widow)'와 '1920년 저작권 로즈 세라비

억압으로 양심과 같은 높은 가치를 추구하는 것이다.

미국정신분석학회 편,『정신분석용어』, 이재훈 역, 한국 심리치료연구소, 2002, pp. 395-399,

이러한 인간의 내면세계에 대해 알터 에고는 자아에 대한 또 다른 자아가 되는 것으로 자아가 초자아에 의해 통제받고 있는 것에 대해 벗어나고자 하는 인간의 욕구를 반영한 것이다. 융은 이러한 인간의 욕구를 "페르소나"라는 개념으로 수용하여 인간은 내부에 또 다른 모습의 자아가 있음을 설명하였다.

C G. Jung. op. cit., p.55.

<sup>133)</sup>마르셀 뒤샹이라는 자신의 이름 이외에 다른 이름을 가진 예가 있다. 일명 필명(pseudonym)으로 'R. Mutt', 'R(r)ose Selavy', ' Marcellus D', and 'Marcel dechiravit' 있다.

Gavin Parkinson, The Duchamp Book, Tate Publishing, London, 2008, p. 52.

<sup>134)</sup>Pierre Cabanne, op. cit., p. 64.

<sup>135)</sup>이 작품의 제목은 말장난(pun)의 의도를 가진 것으로 프랑스식 창문 "French Window"에서 철자를 약간 고쳐서 "Fresh Widow"로 바꾼 것이다. 이 경우 제목과 작품에서 사이에서 직접적인 이미지 연상이 되지 못하고 있다.

<sup>136)</sup>뒤샹은 검은 가죽으로 덮인 창문에 대해 구두가 광을 발하는 것처럼 가죽으로 된 창문은 매일 아침 반짝이 듯 보일 것이라고 설명을 했다.

Pierre Cabanne, op. cit., p. 66.

(Copyright Rose Selavy 1920)"가 받침대에 서명되어 있다. 이때 사용된 로즈 세라비의 이름은 'Rose'로 나중에 일반적으로 사용되고 있는 'Rrose'로 되어 있지않다. 또한 1921년 작품인 <로즈 셀라비는 왜 재채기를 하지 않는가?(Why Not Sneeze Rose Selavy?)>(도 31)에도 Rose Selavy로만 서명되어 있다. 이 작품은 새장 안에 각설탕처럼 보이는 작은 대리석 조각들로 채워져 있다. 오징어 뼈와 온도



(도30) <발랄한 과부 Fresh Widow(1920)>



(도 31) <로즈 셀라비는 왜 재채기를 하지 않는가?>

계가 대리석 조각 위에 꼽혀 있으며 제목 <로즈 셀라비는 왜 재채기를 하지 않는 가?>는 새장 바닥에 쓰여 있다. 각설탕으로 보이는 내용물 때문에 가볍게 들어 올려 질 것이라고 기대되지만 실재하는 대리석의 무게는 시각적인 것의 이면에 있는 리얼리티를 은유적으로 표현하고 있다. 이 작품에는 새장은 있지만 새는 없고 차가운 대리석만이 있다. 설탕을 사랑의 감정과 연관시켜보면 각설탕처럼 보이는 대리석은 사랑의 감정대신 차가움이라는 역설적 상징이 되어 있다. 그곳에 꼽아진 오징어 뼈가 여성의 성기를 암시한다면 137) 새장에는 여성만 있는 셈이 된다. 달콤해야할 설탕이 차가운 대리석으로 되어 있다는 것과 혼자 있는 성기의 암시는 사랑 행위의 부재를 의미한다. 138) '로즈 세라비'의 탄생과 관련하여 이해하면 알터 에고인 로즈 세라비를 통해 뒤샹은 자신의 섹슈얼리티를 이 작품에서 여성으로 은유하고 있다.

<sup>137)</sup> Juan Antonio Ramirez, *Duchamp-love and death, even* , tran. Alexander R. Tulloch Reaktion Italy Books, 1993, p. 61.

<sup>138)</sup> 재채기를 생리적 현상으로 오르가즘으로 비유할 때 성적 의미가 함축되어 있다. Jean-Cristophe Bailly, Duchamp, Universe Books, New York, 1986 pp. 54-55.



(도32) <카코딜산염으로 처리 된 눈>



(도 32-1) 도 40의 부분도

일반적으로 알려진 'Rrose Selavy'라는 이름은 1921년 파리에서 피카비아의 <카코딜산염 처리된 눈 (The Cacodylatic Eye)>139)(도 32)이라는 작품에 한 서명에서 연유되고 있다. 피카비아가 그의 친구들에게 모두 서명하게 한 작품으로 뒤샹은 정수리 하단에 별모양으로 면도한 자신의 사진 콜라주 아래에 "en 6 qu'habilla rrose Selavy"라고 서명하였다. 이 작품에서 뒤샹은 처음으로 로즈 셀라비(Rrose Selavy)라는 이름에서 R을 두 번 사용 하였다. rose가 Rrose로 바꾸게 되면 발음에 있어 'eros(에로스)'가 되고 셀라비는 프랑스어 'C'est la vie(그것은 인생)이라는 해석이 가능하다. 이것에는 뒤샹이 의도한 말장난이 담겨있다. '로즈 세라비 (Rrose Selavy)'는 "에로스 그것은 인생"라는 뜻으로 섹슈얼리티를 암시하는 이름이 된다.140) 뒤샹은 처음에 단순히 여성 이름을 찾았지만 r을 하나 더 씀으로써 에로스라는 의미가 더해진 '로즈 세라비'를 탄생시킨 것이다.

뒤샹의 작품에서 알터 에고로 'Rrose Selavy'사용한 예를 찾아보자. 1923년 제작한 <현상수배/보상금 \$2,000>(도33)에는 뒤샹의 정면과 측면 인물 사진이 현상수배 전단 이미지로 제시되어 있다. 사진 이미지 아래 수배범의 인상착의를 설명하

<sup>139)</sup>이 작품은 피카비아가 눈병을 앓다가 카코딜염으로 치료를 받고 나은 후, 이를 기념하여 작품의 중앙에 자신의 눈을 그리고 친구들에게 그 서명하게 한 것이다. 피카비아는 이 작품을 1921년 살롱 도톤에 <카코 딜산염으로 처리된 눈> 이라는 제목으로 출품했다. 이 작품은 예술작품의 저작권을 묻는 다다적인 의미를 담고 있는 작품이기도 하다.

<sup>140)</sup> Calvin Tomkins, op. cit., p. 231.



(도33) <현상수배/ 보상금 \$2,000>



(도34) <몬테카를로>

는 문구가 있는데 그 마지막에 '또한 로즈 세라비로 알려짐 (Known also as Rrose Selavy)'라고 되어 있다. 141) 전단 사진에서 뒤샹은 자신 모습에 로즈 세라비의 이름을 가명으로 하고 있다. 자신의 모습에 로즈 세라비의 이름을 사용한 예는 비슷한 시기 또 다른 작품에서 나타난다. 1924년 몬테 카를로 카지노에서 룰렛 놀이를 하면서 대출받은 돈을 다 날려버리고 발행한 사채가 있다. 이 작품의 제목은 <몬테 카를로 채권(1924)>(도 34)으로 머리에 면도 거품을 이용하여 두 개의 뿔을 가진 것처럼 보이는 모습의 사진을 둥근 룰렛판 위에 부친 것이다. 오른쪽에 마르셀 뒤샹을 관리자로, 왼쪽에 로즈 세라비를 사채의 위원장으로 서명하고 있다. 이들 작품은 모두 뒤샹 자신의 이미지에 여성의 이름을 부여함으로서 마르셀 뒤샹을 로즈세라비로 만들고 있다. 뿐만 아니라 로즈 세라비라는 이름은 뒤샹의 출판물과 작품에 작가로서 서명되어 있다. 1926년 뒤샹이 만든 실험적인 단편 영화 <현기증 영화(Anemic Cinema) 142)>에는 영화의 마지막 장면에 "저작권 로즈 세라비에 의해(Copyrighted by Rose Selavy)"라는 표제 아래 로즈 세라비라는 서명이 있고 그

<sup>141)</sup>이 전단의 내용을 번역하면 "〈현상수배/ 보상금 \$2,000〉; 일명 불(Bull), 픽컨스(Pickens) 등으로 알려진 조지 더블유 웰시(George W. Welch)를 체포하기 위한 정보. 뉴욕에서 훅, 리온, 신쿼(Hook, Lyon, Cinquer)의 이름을 가진 도박장을 운영하고 있음. 키는 5피트 9인치, 몸무게는 180파운드 정도이고 피부색과 눈은 중간색이며 로즈 세라비라는 이름으로 알려짐." 전단의 설명은 뒤샹의 인상착의가 설명되어 있다.

<sup>142)</sup>이 영화는 만레이, 마르크 알레그레의 공동제작 (1925-26)된 7분짜리 흑백 무성영화이다. 이 영화의 내용은 뒤샹의 <동음이의어 언어유희가 적힌 원판>이 돌게 한 것으로 글자는 돌면서 사라지고 순환되는 원은 현기증을 느끼게 만든다.

아래 지문(the thumb print)이 있다. 또한 로즈 세라비는 1934년 <녹색상자> 저작권을 가지고 있고, 1941년 뒤샹 작품의 미니이처 모음집라고 할 수 있는 <가방 안의 상자 (Box in Valise)>의 공동 제작자로 되어 있다. 이 상자에는 '마르셀 뒤샹혹은 로즈 세라비의 혹은 의해 (of or by Marcel Duchamp or Rrose Selavy)'라고서명되어 있다. 일련의 작품에서 보여주듯이, 로즈 세라비는 또 하나의 자신으로 뒤샹의 작품, 출판물에서 동등한 권한을 가진다.

뒤샹의 여성 정체성은 1920년과 21년 사이에 이름만이 아니라 사진 이미지로 가시화된다. 로즈 세라비가 현실 속에 실재하는 인물로 뒤샹을 통해 시각화된 것이다. 이중 많이 알려진 것은 "가명이 마르셀 뒤샹인 사랑스런 로즈 세라비(Lovingly Rrose Selvay alias Marcel Duchamp)"(도 35)라고 서명된 작품이다.이 사진에서 뒤샹은 머리에 삼각형과 사각형의 기하학적인 도안이 굵은 티로 강조되어 있는 모자를 쓰고 그윽한 시선을 관객에게 보내고 있다. 만 레이의 촬영<sup>143)</sup>으로 제작된 이 작품에는 남성인 뒤샹이 여성 이미지로 가시화되어 있다. 사실, 슈바르츠의 책에는 이 사진 이미지 외에 몇 점이 더 실려 있다. <sup>144)</sup>여러 장의 다양한 포즈의 실험적인 사진 촬영은 뒤샹이 여성으로서 적절한 이미지를 만들기 위해 고심하였음을 보여준다.



(도 35) <가명이 마르셀 뒤샹 인 사랑스런 로즈 세라비>

<sup>143)</sup> 이 사진의 상단에는 "나의 친구 샘 화이트(Sam White)에게, 1924년 2월 만 레이"라는 서명이 있다. 이 작품에는 뒤샹의 서명과 만 레이의 서명이 동시에 되어 있다.

<sup>144)</sup> Arturo Schwarz, (1997) op. cit., pp. 692-694.

사진에서 팔찌와 반지로 장식된 손에 주목해 보면 왼쪽은 약간 굵은 남성의 팔같이 보인데 반해 오른쪽은 길고 가는 손가락과 섬세한 팔로 표현되어 있다. 여성스러운 손은 피카비아의 연인인 저메인 에벨링(Germaine Everling)의 손으로 의도적으로 합성이 된 것이다. 145) 사진 속 이미지는 모피, 유행하는 최신 모자, 반지와 팔찌, 귀걸이 온갖 장식으로 치장되어 있고 얼굴을 중심으로 요염하게 들어 올린 손의 동작이 보여주듯 과장된 표현으로 여성임을 드러내고 있다. 여러 시각적 풍성함으로 포장된 여성 이미지에도 불구하고 이것을 자세히 들여다보면, 사진 이미지는 미묘하게 여성과 남성이 교차하고 있고 결코 여성으로만 보이지 않는다. 사진의 하단에 있는 자신의 본래 이름이 로즈 세라비이고 가명이 뒤샹이라는 인위적인 역설은 작가의 조작된 의도를 은밀히 드러내고 있다.

여러 작품을 거치면서 로즈 세라비라는 이름의 탄생 배경과 작품에서 로즈 세라 비에 부여한 의미, 또한 로즈 세라비의 시각적인 이미지에 대해서 살펴보았다. 여 성 알터 에고인 로즈 세라비는 뒤샹의 작품세계에 있어서 '뒤샹 혹은 로즈 세라 비'로서 앤드로지니가 구체적으로 실천된 것이다. 그러면 '뒤샹은 왜 자신을 앤 드로지니로 만들었는가?, 뒤샹의 작품에서 앤드로지니는 어떤 의미를 가지는가?' 라는 질문을 하게 된다. 뒤샹과 로즈 세라비의 병행은 남성으로서 고정된 성 정체 성을 부정하고 성적 차이의 이분법을 해체하고 있다. 뒤샹이 여성의 복장을 하고 돌아다녔다는 기록이 전혀 없듯이 로즈 세라비로서 분장된 모습은 오직 작품의 제 작을 위해 한 것이었다. 1963년 뒤샹의 미국 내에서 최초의 대형 회고전이었던 파 사데냐 미술관 전시의 포스터에서도 이것을 분명히 보여 주고 있다. 이 포스터에는 뒤샹의 1923년 작품인 <현상수배/보상금 \$ 2,000> 의 사진 이미지가 실려 있고 그 "By or Of Marcel Duchamp or Rrose Selavy"로 서명되어 있다. 뒤샹과 로 즈 세라비의 관계에 대해 'or'라는 표현하였듯이 동일한 창작자의 관계로 병행되 어 있다. 이에 대해 고리아 모르(Gloria Moure)는 "뒤샹은 '로즈 세라비'라는 알터 에고를 통해 모든 창조적 능력의 앤드로지니적인 본성(the androgynous nature of all creativity)을 자신에게 부여하고 있다" 146)고 언급하였다. 이 언급 은 <로즈 세라비>를 이해하는 중요한 관건으로, 알터 에고와 앤드로지니로서 창조 적 에너지를 연결하고 있다. 또한 뒤샹과 로즈 세라비가 창작의 동반자로 함께 한 다는 점에서 분석심리학의 '아니마Anima(영혼을 나타내는 라틴어에서 유래)',

<sup>145)</sup> Autro Schwarz, (1969) op. cit., p. 487.

<sup>146)</sup> Gloria Moure, Marcel Duchamp, Rizzoli, New York, 1988, p. 16.

'아니무스Animus(마음 또는 지성을 나타내는 라틴어에서 유래)'와 연결해 볼 수 있다. 융의 분석심리학에 의하면 아니마는 남성의 무의식 안에 여성적 요소(원형적인 수동 원리), 아니무스는 여성 무의식에 존재하는 남성적인 요소(원형적인 등동성 원리)이다. 융은 남성, 여성을 이해하는데 있어 프로이드의 학설과 다르게 남녀를 동등한 선상에 놓고 서로 다른 특성을 의식과 무의식의 측면에서 이해하고 있다. 147) 융의 입장에 의하면 남녀 어느 한 쪽이 우위성을 갖기보다 인간의 내면에는 남성, 여성 이중적인 것이 병존해 있다. 148) 융의 저서 <전이의 심리학(Psychology of the transference) >에서 아니마, 아니무스는 왕과 여왕 사이, 누이동생과 연금술사의 사이(근친상간)의 상징으로 이들 사이에 서로 신비한 융합이 이루어진다고설명하고 있다. 149) 즉 이것은 상대적 관계에 있는 이원적인 것을 융합하는 '대립의 화합', '상대적인 것의 화해'와 통한다. 이러한 앤드로지니의 개념은 신체적의미가 아닌 내적 · 정신적의미가 되고 있다.

< 로즈 세라비 (Rrose Selavy)>를 통해 추구된 '남성 여성의 공존, 앤드로지니'는 의미적으로 뒤샹에게 여성 정체성을 부여하고 있다는 점에서 〈큰 유리>에서 '신부'와 자신이 동일시했던 뒤샹의 드로잉(도 29)과 같은 맥락에 있다. 즉 뒤샹은 독신자의 영역으로부터 자신을 앤드로지니화 함으로서 그의 이상향인 '신부'와 자신을 일치시키고자 하였다. 앞에서 설명했듯이 〈큰 유리>에서 이에 대한제시가 텍스트에 의존적이고 형이상학적 모호함으로 인해 미완성이라는 말로 답은유보되어 있었다. 로즈 세라비의 앤드로지니는 바로 그 답을 향한 뒤샹의 실험이라고 할 수 있다. 로즈 세라비는 〈큰 유리〉의 기계적 도상으로 가시화된 환영이 아닌 3차원의 현실 속에서 분명히 제시된 것이다. 로즈 세라비에는 남성 작가의 권위적·일원적 방식이 아닌 자신 안에 또 다른 성 정체성이 추구된 것으로, 특히 창조의주체자로서 여성 에너지가 존중되어 있다. 〈큰 유리〉에서 앤드로지니로서 도상이상하 양분된 공간적 구조에 놓여 있는 것과 비교해서 "뒤샹 혹은 로즈 세라비"는 〈큰 유리〉에서처럼 분리된 경계가 없다. 뒤샹의 사진이 로즈 세라비로 지칭되고 로

<sup>147) &</sup>quot;프로이드는 여성의 열등감을 남근결손에서 온 남근선망과 결부시킴으로써 여성심리를 일방적으로 남성 우위의 관점에서 기술한다."

이부영, 『아니마와 아니무스』, 한길사, 2001, p. 25.

<sup>148)</sup> 우리의 내면에 있는 심혼에 상대적인 성이 투사된다.

C G. Jung ♣, op. cit., pp. 94-125.

<sup>149)</sup> Ibid. pp. 234-245.

특히 근친간은 자기 고유한 존재와 합일 개성화로 또는 자기화의 상징으로 해석하고 있다. Ibid. p. 231.

즈 세라비의 이미지가 뒤샹의 이름이 지칭된다. 이것은 과거 앤드로지니의 도상과비교하면 하나의 형상에 이중적인 것이 동시에 존재하는 이미지와 같다. 이것은 레오나르 다빈치의 <세례 요한>처럼 남성과 여성의 이미지가 공존해 있는 앤드로지니의 도상과 유상하다. 이러한 이중성을 특성으로 하는 앤드로지니는 두 능력을 동시에 가지는 긍정적 의미의 앤드로지니와 통한다. 뒤샹의 앤드로지니로서 이중성은 창작 동반자로서 존중되어 있는 것으로 섹슈얼리티를 근거로 하는 동성애자와 차별적인 입장을 가진다. 뒤샹에게 있어 '이성 옷 입기'는 앤드로지니를 직접적으로 가시화하는 하나의 표현방법으로, 그가 스스로 여성 이미지로 만든 것은 오직 예술행위를 목적으로 한 것이었다. 단지 뒤샹은 1920년대라는 시대적인 분위기에서 로즈 세라비를 드러내는 방식으로 사회적인 변화를 반영하여 뒤샹 특유의 은유나 아이러니와 더불어 시각화하였던 것이다. 로즈 세라비로 표상된 앤드로지니의 차용은성 정체성 문제를 강조시킴으로서 작가가 살고 현재의 삶과 관련한 사회문화적 변화를 수용하고 있다. 이러한 특징은 당시 사회적으로 영향을 주었던 다다적인 문맥에서 더욱 분명히 제시되어 있다.

# 3.2.2. 다다의 문맥으로 던져진 성 정체성 문제:

<L.H.0.0.Q>와 <로즈 세라비>

1918년 뒤샹은 뉴욕 다다의 중심체로서 역할을 뒤로 하고 뉴욕을 떠나 9개월 동안 부에노스아이레스에 머무르다 1919년 4년 만에 파리로 돌아간다. 제1차 세계대전 후 파리를 중심으로 한 다다의 확산은 뒤샹의 작품인 <<a>신.H.O.O.Q>와 <로즈 세라비>와도 관련되어 있다. 먼저 <<a>신.H.O.O.Q.>의 제작과 이에 대한 반응에 대해 살펴보자. 1919년 파리에는 레오나르도 다빈치 400주년에 즈음해서 다빈치에 대한 관심이 고조되고 있었다. <<a>신.H.O.O.Q.> (도 36)는 미국에서 돌아온 뒤샹이 달라진 파리의분위기를 직면하면서, 다다와 레오나르 다빈치라는 어울리지 않는 대비를 뒤샹 식으로 극화시킨 작품이다. 뒤샹은 그림엽서로 된 모나리자의 얼굴에 콧수염과 턱수염을 그려넣고 그 아래에 L.H.O.O.Q.라고 썼다. "L.H.O.O.Q."를 프랑스어로 연음시켜 "엘라쇼오뀌"라고 읽으면, "그녀는 뜨거운 엉덩이를 가졌다(Elle a chaud au cul)"라는 문장과 같은 발음이 된다. 이것이 세상에 공개된 것은 피카비아 잡지

<391>의 표지이고 작품의 제목도 "마르셀 뒤샹의 다다 그림 (Dada Picture by Marcel Duchamp)"(도 37)이다. 150) 이 작품은 레디메이드의 개념과 다다의 성상파괴 (Dada Iconoclasm)의 의도를 가진 작품으로 주목되었다. 151)



(도 36) <L.H.O.O.Q.>



(도 37) "마르셀 뒤샹 의 다다 그림 "



(도38)<면도한 L.H.O.O.Q.>

뒤샹은 미술사의 거장인 레오나르도 다빈치의 불후 명작이며 신비한 미소라고 불리는 <모나리자>에 불경스럽게도 퇴폐적인 어투로 장난을 친 것이다. 이 작품은 스캔들이라고 할 만큼 당시 파리의 다다이스트들에게 화제를 만들었다. 잡지 「392」에 작품이 소개되었을 때 로베르 르벨(Robert Lebel)은 "모든 근래 예술가들 가운데 마르셀 뒤샹은 레오나르도를 가장 제어할 수 없게 환기시키면서 동시에 그가 그저 위대한 화가임을 거부했다" <sup>152)</sup> 라고 평가했다. 또한 브르통은 1922년 『문학(Literature)』에서 뒤샹에 대해 언급하면서 "새로운 것을 찾는 예술가들의 진정

<sup>150)</sup>뒤샹은 처음에 이 작품을 공개할 의도를 가지지 있지 않았다고 한다. 그는 이 작품들(처음에 3개를 만들었음)을 피카비아에게 보여주었지만 1920년 초 뉴욕으로 돌아갈 때 가지고 갔었다. 뒤샹은 피에르 카반느 대담에서 이 작품을 피카비아에게 보여주었고 아마 브르통도 이것에 대해알고 있었다고 말했다. 피카비아의 잡지에 실린 것은 뒤샹의 원본이 아니라 피카비아에 의해서 한 것으로 피카비아는 모나리자 위에 콧수염만 그리고 턱수염을 그리지 않았다.

Pierre Cabanne, op. cit., p. 63.

<sup>151)</sup>Jerrold Seigel, *The Private worlds of Marcel Duchamp- Desire, Liberation, and the self in Modern culture,* University of California Press, Los Angeles, 1995, p. 140. 152) 김광우, op. cit., p. 176.

한 오아시스"라고 극찬하는 글을 썼다. 153) 그렇다고 이 작품을 제작하는데 있어서 뒤샹이 레오나르도 다빈치에 대해 부정적 감정이나 폄하하려는 의도를 가졌던 것은 아니었다. 뒤샹은 오히려 레오나르도 다빈치를 르네상스의 대가로서 그의 작품을 19세기 미술학교에서 가르치는 타입의 망막에 봉사하는 미술을 뛰어넘는 지적이고 개념적인 그림이라고 평가했다. 154) 그러면 이러한 천재의 명작을 소재로 택한 뒤샹의 진정한 의도는 무엇이었을까?

1961년에 허버트 크레한(Herbert Crehan)과 가진 인터뷰에서 이 작품의 제작에 대한 뒤샹의 입장을 밝히고 있다. "나는 매우 인위적으로 모나리자 (Gioconda라고 부름)에 콧수염과 턱수염을 그렸다. 그런데 이 가엽은 여자는 정말 남자가 되어 버 렸다. 그것은 여자의 옷을 입은 남자가 아니라 진짜 남자였다. 그 때에는 깨닫지 못했지만 그것은 나의 발견이었다." 155) 뒤샹은 콧수염과 턱수염 같은 것은 매우 직접적이고 간단한 표현으로서 모나리자의 성 정체성을 바꾸어 버렸다. 그것은 장 난기어린 행동과 흡사하지만 사진 이미지 아래 쓰여 진 "L.H.O.O.Q."는 아이러니 와 섹슈얼리티의 의미를 강조하게 만들고 있다. 뒤샹은 이 작품을 통해 다빈치의 명성 이면에 있는 그의 성 정체성 문제를 작품의 전면에 부각시켰다. 이것은 뒤샹 이 레오나르도 다빈치의 성 정체성에 대해 이미 알고 있었음을 추측하게 한다.156) 뒤샹은 이 작품을 통해 모나리자를 남자로, 앤드로지니로 다시 태어나게 함으로서 다빈치의 성 정체성을 역으로 비유한 것이다. 또한 1965년 레드메이드 <면도한 L.H.O.O.Q.>(도 38)에서는 뒤샹의 아이러니가 다시 한 번 역설되고 있다. 1965년 1 월, 뉴욕의 코디어 앤 엑스트럼(Cordier & Extrom) 화랑에서 「마르셀 뒤샹/로즈 셀라비에 의해/ 알려지지 않은 그리고/또는 덜 알려진 작품들 (Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rrose Selavy)」이란 전시가 개최되었다. 이 전시 의 초대장으로 뒤샹은 '모나리자'가 인쇄된 카드를 엽서 가운데 붙이고 그 밑에 "면도한 L.H.O.O.Q"라고 썼다. 1919년 <L.H.O.O.Q.>에서 남성의 상징으로 수염이

<sup>153)</sup> Pierre Cabanne, op. cit., p. 66.

<sup>154)</sup>Jerrold Seigel, op. cit., p. 141.

<sup>155)</sup>Juan Antonio Ramirez, *Duchamp-love and death, even*, tran. Alexander R. Tulloch Reaktion Italy Books, 1993, p.49 제안용. Herbert Crehan, 'Dada', Evendence no.3. (Autumn 1961) p. 38.

<sup>156)</sup>뒤샹은 미국에서 프로이드의 레오나르도 다빈치에 관한 글『레오나르도 다빈치의 어린 시절의 회상』에 대한 이해가 있었을 것으로 본다. 이 책은 1916년 뉴욕에서 영어로 번역되어 출판되었고 아렌스버그 써클의 일원으로 심리학자가 있었던 점에서 적어도 뒤샹이 〈L.H.O.O.Q.〉 제작에 앞서 이미 레오나르도 다빈치가 동성애자였음을 알고 있었을 것이다.

Theodore Reff, "Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q- Alikes", Art in America, 1977, Jan/Feb, p. 90.

있었다면 1965년 작품에는 면도되어 다시 '모나리자'가 된 것이다. 이 작품들은 다다적인 해석에 의하면 전통 미술의 권위를 냉소적으로 비웃는다고 볼 수 있다. 157) 하지만 성 정체성의 관점으로 해석해 보면, 뒤샹은 이 작품에서 성별 경계를 혼동시키고, 남성과 여성이라는 성적 차이의 이분법이 결코 절대적인 것이 아님을 아이러니를 통해 명료하면서도 유쾌하게 드러냈다.

<L.H.O.O.Q.>는 르네상스 대가의 작품에 작은 표현을 더해서 그것의 의미를 완 전히 역전시키고 있는 점에서 '차용'의 특성을 보여주는 대표적인 작품이라고 할 수 있다. <L.H.O.O.Q.>에 나타난 차용은 고전적인 작품에 다다적인 유머와 섹슈얼 리티, 성 정체성의 문제를 함께 결합시켜 개인적인 입장으로부터 사회적 문맥으로 의미를 확장시키고 있다. '앤드로지니'의 표현도 <큰 유리>에서처럼 심각한 형이 상학적 이상론이 아닌 가벼운 표현으로 관객의 이성과 감성을 자극시키고 있다. 뒤 샹의 작품을 보면 이러한 다다적인 유머와 섹슈얼리티가 결합된 <L.H.O.O.Q.> 제작 이전에 이미 나타고 있다. 1917년 뉴욕의 독립미술가 협회에 서 전시되려다 거절된 사건으로 사회적 이슈를 만들었던 <샘> 은 기존 미학적 규 범을 타파하는 선구적인 작품으로 알려졌다.158) 기성품인 변기를 미술의 오브제로 수용한 이 작품은 기존의 창작, 작가 개념을 부정하고 작가의 선택만으로 미술품이 된다는 입장에서 다다의 상징적인 작품이다. 그러나 이 작품은 보는 각도에 따라 '변기'의 시각적 형상에서 '남성의 소변기'와 '여성의 형상 (자궁에 대한 암시적 표 현)'이라는 양성적 특징을 읽어질 수 있다.159) <샘>에는 다다적인 의미 외에 은밀

<sup>157)</sup> 미술사의 숭고한 가치를 조롱하는 다다이스트의 표현 중 뒤샹의 〈L.H.O.O.Q.〉와 비견할 수 있는 작품으로 쾰른 다다이스트인 요한네스 테오도르 바르겔트( Johannes Theodor Baargeld)의 작품중 비너스 상, 대리석 반신상의 사진에 자신의 머리를 얹어 놓은 작품이 있다.

<sup>158)&</sup>lt;샘>은 이 사건이후 뉴욕에서 뒤샹을 중심으로 한 롯세(H.P.Roche), 베스트리스 우드(Beatrice Wood)는 잡지 「맹인 (The Bind Man)」을 통해 기성품인 변기를 미술의 오브제로 수용하는 이 사건은 예술과 사물, 예술과 삶을 통합하는 입장으로 근대 사회로서 전환에 따른 새로운 미학을 제시한 것으로 평가되었다.

당시 『The Blind Man』에 실린 <샘>에 대한 기사이다.

<sup>&</sup>quot;Mutt씨의 <셈>은 비도덕적인 것은 아니다. 목욕 욕조가 비도덕적이 아닌 것처럼 그렇게 말하는 것이 잘못된 것이다. 그것은 배관 설비 진열장에서 날마다 보는 설치물이다. 메튜씨가 그의 손으로 <샘>을 제 작하였든 아니했든 그것은 중요한 것이 아니다. 그는 그것을 선택했다. 그는 일상의 생활에서 택해서 그것은 사용가치는 새로운 제목과 견해를 사라지게 하였다. 그는 오브제에 대한 새로운 사고를 창조하였다." Janis Mink, op. cit. p.67 재인용, 『The Blind Man』, No. 2. May 1917, New York.

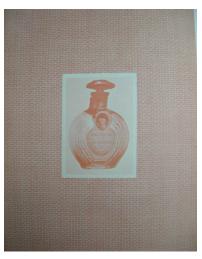
<sup>159)</sup> 윌리엄 캠필드( William A. Camfield)는 '변기'의 형상이 여성이미지로 보일 수 있다는 표현을 완곡하게 "일반적인 여성의 형상 (some generic female form)"라고 하고 있다. 또는 그는 변기라는 남성적 용도와 여성적인 형상의 이미지로 인해 <샘>에는 남성과 여성의 성이 교차되고 있다고 언급하고 있다.

William A. Camfield, "Marcel Duchamp's Foundation: Its History and Aesthetics in the Context of 1917", *Dada & Surrealism N0.16*, 1987, p. 83.

한 섹슈얼리티가 숨겨져 있다. 이러한 해석에 의하면 <샘>은 하나의 형상 안에 남성적인 것과 여성적인 것이 동시에 함축된 앤드로지니가 된다. 또한 그 제목에 있어 변기와 샘의 관계 역시 역설적 표현으로 두 단어는 의미적으로 대조를 이루고 있다. 뒤샹의 작품에 나타나는 섹슈얼리티, 앤드로지니로서 특징은 다다적인 요소와 함께 숨겨진 의미로 작용되어 있다.



(도39) <아름다운 숨결, 베일 물>



(도40)「뉴욕다다(New York Dada)」의 표지

다다적인 문맥을 가지면 성 정체성의 문제를 함축하고 있는 다른 작품으로 1921년 제작된 뒤샹의 다른 여성이미지 사진인 <아름다운 숨결, 베일 물 (Beautiful Breath, Veil Water,1921)>(도 39)이 있다. 이 사진 이미지 역시 만 레이에 의해촬영된 것으로 "가명이 마르셀 뒤샹인 사랑스런 로즈 세라비(Lovingly Rrose Selvay alias Marcel Duchamp)"와 다른 모습의 '로즈 세라비'이미지이다. 이 작품에서 뒤샹의 이미지는 넓은 깃털 모자에 눈 가장자리가 어둡게 강조되어 있고 진주목걸이에 주름이 많은 넓은 옷깃이 목을 감싸는 복장을 하고 있다. 뒤샹은 '로즈세라비'의 이미지를 리고(Rigaud) 향수병의 상표로 부착하여 <아름다운 숨결, 베일 물>이라는 레디메이드 작품을 제작하였다. 이것은 만 레이와 함께 발행한 잡지,「뉴욕 다다(New York Dada)」의 표지(1921년 4월) (도 40)로 사용되었다. 남성과여성의 성 정체성을 시각화시키는 방법으로 뒤샹은 사회적 통념을 가진 수염이나

이성의 옷을 입는 관행(cross dressing)을 사용하고 있다.

1920년대 여성의 사회적 위상의 격상과 남성의 위기의식을 반영한 성 정체성에 대한 혼란은 성 인식을 변화를 가져왔다. 뒤샹의 작품에서 중요한 주제, 소재로 등 장하고 있는 성 정체성의 문제를 창작의 동반자라는 개인적 의미만이 아니라 새롭 게 대두하는 여성 이미지의 전형이란 점에서 사회 문화적 의미를 찾아볼 수 있다. 1차 세계대전을 이후 보수적인 성 역할이나 이미지에 대한 인식이 점차 와해되어져 갔다. 여성의 참정권 운동과 출산의 조절에 따른 여성의 사회적 진출이 활발해졌고 기존의 여성상으로 벗어나는 '신여성(new woman)' 160)으로 불리는 새로운 여성상 의 등장하였다. 로즈 세라비의 성립 시기인 1920 · 30년대, 미국에서 '신여성'은 대학교육을 받은 전문 여성으로 진보적인 개혁 정신의 주체들이었다. 이들은 물질 소비문화와 사회적인 유행을 선도하기 시작하였다.161) 이러한 사회적 변화로 인해 남성 중심적인 도덕적 권위에 대항하여 고정된 성 역할로부터 벗어나고자 하는 성 인식이 확산되었다. 로즈 세라비의 시각적 이미지에 대해 당시 새롭게 대두한 여성 이미지의 전형으로 해석하는 연구들이 있다. 낸시 링은 자신의 논문에서 20세기 초 소비사회로의 전환기 피카비아, 만레이와 함께 뒤샹으로 대표되는 뉴욕의 다다이스 트들의 작품에 남성의 사회적 권위에 대한 불안정이 표현되어 있다고 보았다.162) 뒤샹의 여성 정체성인 로즈 세라비 역시 당시 유행하는 광고 이미지를 차용된 것으 로 뒤샹은 여성의 사회적 지위의 변화를 오히려 자신 작품 안에 이용하고 있다고 낸시 링은 판단하였다.<sup>163)</sup> 작품 <아름다운 숨결, 베일 물(Beautiful Breath, Veil Water)>은 말장난(pun)으로 그 의미를 풀이하면 "아름다운 헬렌 (Beautiful Helen) 이 되기고 한다. 이에 관련하여 낸시 링은 로즈 세라비가 유명한 연극배우인 "마 리 가든(Mary Garden)"의 광고 이미지에서 영향을 받은 것으로 논문에서 언급하고

<sup>160)</sup>신여성은 서구에서 19세기 말 여성주의자의 이상으로 남성 중심적인 사회에 대한 대항하는 여성 이미지로 등장한다. 특히 입센의 연극 "인형의 집"을 당시 이러한 변화되는 가치관을 반영하고 있다. 1차 대전이후 독일에서 신여성이란 적극적인 전문직 여성을 지칭하고 있고 남성 중심적인 성 정체성으로부터 벗어나는 특징이 있다. 우리나라에서도 1920. 30년경 일제 지배하였지만 신여성은 근대로의 전환기에 사회적으로 변화되는 성 인식을 보여주고 있다. 자유연애 같은 성적 자유, 가부장적 구속으로부터 벗어나는 독립적인 삶의 전형을 만들어 갔다.

<sup>161)</sup>강승완, "마르셀뒤샹 혹은 로즈 세라비?", 미술사연구회, 『20세기의 서양미술』, 조형교육, 2001. pp. 189-190.

<sup>162)</sup>Nancy Ring, New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the Unitied States, 1913–1921 (Ph.D. diss., Northwestern University, 1991).

<sup>163)</sup> Ibid. p. 235.

있다. 164) 이와 비슷한 입장으로 도판 38에 제시된 "가명이 마르셀 뒤샹인 사랑스런 로즈 세라비(Lovingly Rrose Selvay alias Marcel Duchamp)"의 사진 이미지에 대해 프란시스 나우만은 1915년 찰리 채플린의 영화 <여인 (a Woman)>에서 나오는 채프린의 여장 이미지와 연결하고 있다. 찰리 채플린이 영화에서 사랑하는 여자를만나러 가기위해 여장을 하고 하숙집에 들어가는 모습과 뒤샹의 <로즈 세라비> 이미지의 유사성을 지적하여 뒤샹이 미국에 왔을 때 이 영화를 보았을 것으로 추측하고 있다. 165) 국내 연구로서 강 승완은 '그레타 가르보(Greta Garbo)'를 예로 들면서 로즈 세라비의 이미지에 대해 1920년대 미국 대중문화에 있어 패션 광고와 영화에 등장하는 여성 이미지의 아이콘(icon)이 있다고 하였다. 166)

연구자에 따라 표상되는 이미지의 주인공은 다르지만 이들이 공통적으로 인정하는 것은 로즈 세라비의 사진 이미지에는 20세기 초 여성 주도적인 소비 성향을 보여주는 광고, 영화, 패션 같은 친숙한 이미지가 반영되어 있다는 점이다. 뒤샹은 다다적인 문맥을 가진 작가로서 사회와 예술을 어떻게 조화할 것인가를 대해 <로즈세라비>를 가시화한 사진 이미지에서도 보여주고 있다. <로즈 세라비>로서 표현된 앤드로지니는 시각적인 면에서 20세기 전반기 남성중심주의의 성 인식으로부터 여성의 사회적 진출과 젠더 의식을 반영하여 그 표현도 당시 새롭게 등장하는 신여성들의 모습을 차용하는 특성을 보이고 있다.

## 3.2.3. 초현실주의와 뒤샹의 앤드로지니: 성 인식의 차이점

뒤샹이 유럽의 다다운동에 합류하지 않으면서 다다와 상관성을 가진 작품 활동을 하였듯이, 초현실주의와도 그룹의 일원은 아니었지만 이들과 연결된 활동을 하였

<sup>164)</sup>헬렌은 그리스신화 '트로이의 목마"에 나오는 아름다운 여인으로 당시 헬렌의 이미지는 그러한 고전국의 주인공을 역할을 하는 유명한 배우 마리 가든(Mary Garden)으로 연상되었다. 로즈 세라비의 이미지는 그 녀를 모델로 하는 광고 이미지에서 영향을 받고 있다.

Ibid. pp. 237-238.

<sup>165)</sup>이 사진 이미지에 대해 프란시스 나우만은 1915년 찰리 채플린의 영화 <여인(a woman)>에서 나오는 채 프린의 여장 이미지와 연결하고 있다. 찰리 채플린이 영화에서 사랑하는 여자를 만나러 가기위해 여장을 하고 하숙집에 들어가는 모습과 뒤샹의 <로즈 세라비> 이미지의 유사성을 지적하여 뒤샹이 미국에 왔을 때 이 영화를 보았을 것으로 추정하고 있다.

Francis M. Naumann, op. cit., p. 21.

<sup>166)</sup>강 승완, op. cit., p. 192.

다. 앤드로지니를 중심으로 초현실주의와 뒤샹의 관계를 추적해 보면 이들 사이의 긴밀한 유대를 짐작할 수 있다. 뒤샹이 앤드로지니를 작품의 중요한 요소로 사용하 였듯이 초현실주의에서 브르통을 중심으로 한 막스 에른스트, 살바도르 달리, 앙리 마숑 등의 작품들에서 앤드로지니의 특징을 찾을 수 있다. 그런데 뒤샹과 초현실주 의 작가들과의 유대관계에도 불구하고 서로의 성 인식에는 차이점이 있다. 앤드로 지니를 중심으로 초현실주의와 뒤샹을 상호 연결점과 차이점을 살펴보자.



(도41) <앞서가는 자>



(도 42) 뒤샹의 보완적 초상,1942

먼저 뒤샹과 초현실주의 그룹의 동행관계를 살펴보면 다음과 같다. 브르통은 1937년 세느 강가에 그리스 여신의 이름인 따서《그라디바 (Gradiva)》라는 갤러리를 개관하였다. 뒤샹은 브르통의 의뢰로 갤러리의 입구에 설치된 문을 디자인하였다. 이 문은 뚜렷한 성 구별이 없지만 상대적으로 커다란 형상과 작은 형상이 하나의 덩어리로 되어 마치 남녀가 하나로 결합된 실루엣 이미지를 보여주고 있다. 이작품은 뒤샹이 초현실주의 그룹에 관여한 첫 번째 작품으로 제목은 <앞서가는 자>(도 41)이다. 당시 브르통은 제 2차 초현실주의 선언이후 그룹이 나아갈 방향에 대해 상대적인 개념을 통합하는 초월적인 힘을 추구해야한다고 주장했다. 남녀의 결합, 그것이 가진 성적 에너지가 작품 창작의 에너지로 승화될 수 있음을 강조하였다. <앞서가는 자>에는 초현실주의에서 지향하는 남녀 결합의 이상이 상징화되어 있다.

다음으로 뒤샹이 초현실주의에 참여한 것은 1938년 파리의 보자르(Beaux-Art) 갤 러리에서 열린 <국제 초현실주의(Exposition International Surrealism)> 전시이 다. 뒤샹은 이 전시에 기획자이며 작가로 참여하였다. 뒤샹은 전시장 내부를 동굴 처럼 만들어 천장에 1200개의 석탄 자루를 매다는 설치를 구상했고, 참여 작가들에 게 마네킹을 소재로 작품을 하게 했다. 뒤샹은 여자 마네킹의 하체를 누드로 남겨 두고 상체만 뒤샹의 모자와 자켓을 입혀 남녀 양성, 앤드로지니로 만들었다. 이 작 품의 제목 역시 자신의 알터 에고인 "로즈 세라비"이다. 한편 2차 세계대전으로 브르통, 에른스트 같은 유럽의 초현실주의 작가들이 뉴욕으로 망명해 오면서 뒤샹 과 초현실주의 그룹 사이 활동이 더욱 활발하게 유지되었다. 뒤샹은 초현실주의 잡 지인 「♥♥♥」의 편집자로 일했고 뒤샹은 초현실주의 전시를 위한 도록 디자인, 잡지의 표지, 브르통의 책 『비법17』출판을 기념하는 서점 진열장 설치 등 초현실 주의자들의 활동에 참여하였다.<sup>167)</sup> 1942년 「초현실주의에 대한 첫 보고서(First Papers Surrealism)」에서 뒤샹은 전시장 설치와 기획에 자신의 아이디어를 투여하 였다. 전시장의 작품을 1마일(1,850미터)의 끈으로 감싸서 쉽게 접근하지 못하게 하였고 전시도록을 위해서 작가들에게 보완적 초상(portrait - compensation)을 싣 게 했다. 뒤샹은 화가 벤샨이 찍은 늙은 여자의 모습(도 42)을 자신의 초상 대신 사용하였다.168) 이 늙은 여자의 얼굴은 턱이 약간 길고 주름이 많은 얼굴인데 뒤샹 의 모습과 닮은 이미지이다. 또 뒤샹은 1946년 뉴욕의 뷰(View) 출판사에서 출간된 브르통의 책『산토끼로부터 보호된 어린체리나무들 (Young Cherry Trees Secured against Hares)』의 표지 그림을 제작하였다. 작품에는 자유여신상의 얼굴의 자리 에 브르통의 얼굴이 대치되어 있다. 이 이미지는 미국 사회에서 초현실주의 지도자 로서 브르통의 입지를 자유의 여신상에 비교한 것으로 추측할 수 있다. 여신상'과 브르통의 결합 역시 뒤샹 작품에서 지속적으로 추구되어 온 앤드로지니 의 연장으로 볼 수 있다. 이처럼 뒤샹이 초현실주의 활동에 참여한 기획안이나 작

<sup>167)191945</sup>년 앙드레 브르통의 책 『비법 17 (Arcane 17)』의 출판과 관련하여 서점 브랜타노 진열장에 설치한 <게으른 제조업자 Lazy Hardware>제작, 1947년 파리 매그 갤러리(Maeght Gallery)에서 '초현실주의 1947전' (제2회 초현실주의 국제전) 전시 카탈로그 표지에 검정 벨벳 바탕 위에 '가짜 고무 유방'을 붙여서 <제발 만져주세요. (Please Touch!)>라는 작품 제작하였다. 1956년 브르통에 의해 출판된 <초현실주의> 잡지의 표지에는 <여성 무화과 잎(Female Fig Leaf)>의 사진 이미지가 실려 있다.

<sup>168) &</sup>lt;초현실주의 첫 보고서전>에서 브르통과 참여 작가들에게 자신의 '대안적인 정체성'을 선택하라고 제안하였다. 이 전시 제목은 미국이 망명자들을 대상으로 작성하는 이민국 보고서를 빗대어 풍자한 것이다. 뒤샹이 선택한 초상은 1935년 벤샨이 농업안전국 프로젝트의 일환으로 가난한 농촌 여인을 찍은 사진인데 뒤샹과 닮았다.

돈 애즈· 닐콕스· 데이비드 · 홉킨스, op. cit., p. 179.

품들에는 고정된 성 정체성을 해체하고 남녀 양성의 결합을 추구한 앤드로지니가 중요한 요소로 작용되어 오고 있다.

되상과 초현실주의 그룹 사이에는 이러한 지속적인 관계에 대해 뒤상처럼 독립적인 사람이 어떻게 초현실주의에 편입하는 것을 수락했느냐는 카반느의 질문에 대해 "그것은 편입이 아니다. 초현실주의자들은 일상적인 나의 세계를 차용했다. 브르통은 나를 아주 좋아했고 우리는 서로 관계가 좋았다. 초현실주의자들은 내가 내세우는 생각들을 신입했다. 그 생각들은 초현실주의에 항상 반대되는 것은 아니었지만 그렇다고 언제나 초현실주의적인 것은 아니었다."라고 대답하고 있다. 169) 이대답은 초현실주의 그룹이 뒤샹으로부터 영향을 받았음을 언급하고 있다. 그러나한편 초현실주의 작품이 뒤샹에게 영향을 주었을 가능성도 지적되고 있다. 170) 뒤샹과 초현실주의의 관련성에도 불구하고 뒤샹은 결코 그룹의 일원으로 속하지 않았다. 초현실주의 그룹과 뒤샹의 사이에는 공통된 점도 있지만 앤드로지니를 작품에 차용하는데 있어 분명한 차이점도 있다.

그러면 앤드로지니의 관점에서 보았을 때, 뒤샹과 초현실주의 작가들 사이에 어떤 차이점이 있는가? 초현실주의 그룹이 추구한 앤드로지니에 대해 살펴보자. 그룹의 중심인물인 브르통은 소설 《나자 (Nadja)》(1928)에서 '나자'라는 여성을통해 남녀의 합일로 상징되는 앤드로지니를 초현실적인 입장에서 묘사하였다.<sup>171)</sup> 브르통의 소설에서 '남녀의 성적 합일'을 통한 이상적 세계의 지향은 연금술에서추구한 앤드로지니와 같은 맥락을 가지는 것이다. 초현실주의 작가들은 앤드로지니의미를 연금술의 '남녀의 성적 결합의 상징(화학적 결혼)'처럼 이원적인 것을 해소하는 것으로 이해하였다. 이와 관련 하여 초현실주의 작가, 막스 에른스트의 작품에서 연금술의 앤드로지니로서 특징을 찾을 수 있다.

<sup>169)</sup> Pierre Cabanne, op. cit., pp. 154-155.

<sup>170)</sup>한스 발머의 인형(1938)은 얼굴이 없고 몸통만 있고 분절된 신체가 표현되어 있다. 브르통이 뒤샹의 <큰 유리>에 대한 비평문을 썼던 『미노트르』의 같은 호에 한스 발머의 작품이 실렸었다. 이 작품 이미지가 뒤샹의 마지막 작품<주어진다면>의 드러난 몸에 영향을 주었을 가능성이 언급됨.

돈 애즈· 닐콕스· 데이비드 · 홉킨스, op. cit., p. 252.

<sup>171)</sup>소설 《나자 (Nadja)》는 1926년 10월 출판된 책으로 나자라는 이름의 여인이 등장한다. 주인공은 그 녀의 매력에 이끌려 그녀와 함께 파리의 이곳저곳을 헤매는 초현실적 경험을 하게 된다. 결국 비정상적인 여인으로 나자는 광인으로 지목되어 정신병원에 수용되고 심각한 좌절에 빠진다는 줄거리로 되어있다. 작가가 추구하는 <초현실>의 세계가 여성을 매개로 구체화되어 있다. 브르통에게 있어 나자는 그와 앤드로지니 관계에 있는 상징적 존재이다.

박 승조, "Andre Breton의 초현실주의 이론과 연금술", 성균관대학교 불문과 박사학위논문, 1987, pp. 46-48.

독일 출신의 막스 에른스트는 1922년 프랑스로 이주하여 앙드레 브르통, 폴 엘리 아르와 더불어 초현실주의 초기부터 중심적인 인물로 활동한 작가이다. 프랑스 이주 이전부터 그는 이미 독일의 낭만주의적 전통에 뿌리를 두는 연금술172), 정신분석학 같은 다양한 정신적인 자원들을 섭취해 작품 활동을 하였다. 이러한 작가적인배경을 가진 에른스트는 파리 초현실주의 그룹에 가담했을 때, 브르통의 이상을 미술로 구체화하는데 고무적인 역할을 했다. 그 중 대표적인 작품이 1923년에 제작한 <사람들은 이것에 대해 결코 모를 것이다.(Men Shall know Nothing of This)>173)(도 43)이다. 이것은 에른스트의 초기 콜라주 페인팅으로부터 초현실주의 회화로 전환되어 가는 과정의 대표적인 작품이다.

작품은 크게 하늘의 영역과 지상의 영역으로 나누어져 있다. 하늘의 영역은 어둠으로 채워져 있고 지상의 영역은 푸른빛, 하단 누런빛의 땅으로 되어 있다. 가장상단 어두운 우주중심에 검은색과 푸른색 두 부분과 이를 둘러싸고 있는 둥근 원이었다. 이것은 태양과 달의 상징이다. 그 아래로 내려오면 초승달 모양의 노랗고 가느다란 원과 공중에 떠있는 두 다리가 있다. 벌려진 다리를 감싸주는 초승달은 그아래로 늘어진 호각과 균형을 이루고 있다. 남녀의 다리로 보이는 두 쌍 다리는 서로 정확히 맞물려있다. 작품의 주요 요소로 하늘과 땅, 태양과 달, 여성과 남성, 그들의 성적 결합의 상징이 미묘한 균형을 이루고 있다. 작품에 의미 있는 도상은태양과 달의 결합인 일식과 남녀의 성적 결합이다. 남성 에너지와 여성 에너지의 상징으로 해와 달과 이들의 만남인 일식은 우주의 상대적인 힘의 결합이란 점에서연금술과 관련된 것으로 해석할 수 있다. 더욱이 화면의 중앙에 위치한 결합된 두쌍의 다리는 연금술에서 철학자의 돌을 얻기 위한 '화학적 결혼 (Chemical Wedding)'의 상징과 유사한 남녀의 성적 결합을 암시하고 있다. 에른스트도 이 작품이 연금술의 원리에 근거하고 있다고 밝혔다. 174) 연금술과 관련한 앤드로지니 이

<sup>172)</sup>에른스트는 프랑스로 오기 전에 이미 연금술에 관한 지식을 수용한 예로 그의 친구였던 아르프로부 더소개받은 연금술과 관련이 있는 책인 야곱 뵈메(Jakob Bohme, 1575~1624)의《Aurora》을 들 수 있다. 이 책에는 당시 독일의 낭만주의 영향을 받은 면도 있지만 연금술의 도안들을 사용하여 정신의 개화와 신성한 우주적인 에너지와 통합에 대해서 언급되어 있다.

David Hopkins, Marcel Duchamp & Max Ernst, Clarendon Press, Oxford, 1998. p.96

<sup>173)</sup>에른스트가 파리로 옮겨 와 폴 엘뤼아르의 집에서 거주하였는데 엘뤼아르의 아내인 갈라에게 연정을 느끼고 있던 시기에 제작된 작품이다. 캔버스에 유화로 그린 것이며 80×64cm의 크기로 현재 런던의 테이트갤러리에 소장되어있다.

<sup>174)1974</sup>년 에른스트는 에반 뮤러 (Evan Mauer)와의 인터뷰에서 이 작품이 연금술의 원리에 근거하고 있다고 밝혔다.

M.E. Warlick, Max Ernst and Ajchemy, University of Texas press, Austin, 2001. p. 72,



(도 43) <사람들은 이것에 대해 결코 모를 것이다>



(도 44) <초현실주의와 회화>

미지는 에른스트 작품에서 지속적으로 나타난다. 에른스트가 미국으로 이주한 뒤 1942년 그린 <초현실주의와 회화>(도 44)를 보면 성의 표현이 분명하지 않게 의인화된 새와 동물과 인간의 이미지가 합성되어 있고 몇 개의 형상이 함께 엉켜 있다. 중심에 위치한 손에 붓을 잡고 그림을 그리고 있는 이미지는 에른스트이고 그와 함께 엉켜 있는 형상은 사랑하는 연인의 이미지로 해석된다. 작품의 분위기는 제목으로 유추해 보면 창작의 에너지가 연인과의 사랑에서 비롯되고 있다는 긍정적 느낌이 나타나 있다.

에른스트의 작품에서 알 수 있듯이 초현실주의자들은 연금술의 앤드로지니를 남녀의 성적 결합이라는 섹슈얼리티에 의미를 부여하였다. 브르통을 중심으로 한 남성 초현실주의 작가들은 창작 에너지의 근원으로 여성과의 결합을 작품의 주제로이상화시켰다. 1929년 제작된 르네 마그리트의 작품 <나는 숲 속에 숨은 여인을 보지 못한다.> (도 46)에는 중앙에 벗은 여자가 한 손으로 가슴을 가리면서 고개를약간 숙인 자세로 있고 그 주위를 남성 초현실주의자들의 사진이 둘러싸고 있다. 남성 초현실주의 작가들은 눈을 감고 최면에 빠진 모습을 하고 있다. 이 작품은 1930년 7월에 발행된 초현실주의 잡지 《혁명을 위한 초현실주의》 제1호에 실렸다. 휘트니 챠드윅이 "내부의 뮤즈에게 무언의 경의를 표하는 16인의 초현실주의

<sup>(</sup>주 35) 재인용 Geoffrey Hinton, "In Quest of Myth: An Investigation of Relationship Between Surrealism and Primitivism", p. 279.

화가들과 시인"라고 하였듯이<sup>175)</sup> 이 사진이미지에는 남성작가 내부에 있는 뮤즈(미, 예술의 여신)라고 칭하는 이상적 여성에 대한 갈망이 가시화되어 있다. 초현실주의 작가 특히 남성작가 들에게 있어 여성인 '뮤즈'는 남성의 창조력을 증가시키는 예술적 에너지의 중심체로서 영감의 원천으로 이해되었다. 초현실주의 남성작가들은 성적 취향, 성애, 에로스, 매춘 등에 관한 주제의 토론을 「성에 대한 조사」(《초현실주의 혁명》11호 1928. 3.15)라는 제목으로 발표하였듯이 성욕의 강렬한 힘을 인간 의식의 변혁하는 수단으로 이용하고자 하였다.<sup>176)</sup> 이러한 연구 역시 초현실주의자들의 뮤즈에 대한 의식을 반영하고 있다.



(도 45) <나는 숲 속에 숨은 여인을 보지 못한다.>

이상 살펴보았듯이 초현실주의 작가들은 남성 에너지와 여성 에너지의 결합의 의미를 여성이 가진 생물학적인 생명 탄생이라는 창조의 힘을 남성 작가의 창작의 에너지로 승화시킬 수 있다고 본 것이다.177) 초현실주의에 있어서 여성 뮤즈는 창작주체인 남성 작가에 대해 객체의 위치에 놓인다.178) 초현실주의에서 남성작가와 뮤

<sup>175)</sup> 휘트니 챠드윅, 『쉬르 섹슈얼리티 』, 동문선, 1992. p. 59.

<sup>176)</sup> Ibid. p. 57.

<sup>177)</sup> Ibid. p. 248.

<sup>178)</sup> 또한 남성 초현실주의 작가들은 팜므파탈이라는 부정적 여성 이미지를 가지고 있다. 초현실주의 작가에게 여성은 뮤즈의 이상과 팜므파탈의 이중적인 상징으로 여성에 대한 남성성의 갈등을 반영하고 있다. 남성초 현실주의 작가들은 여성을 초현실주의 운동의 주역보다 주변적인 인물로 생각했다.

Mason Klein, "Embodying Sexuality - Marcel Duchamp in the Realm of Surrealism", Maurice Berger, ed., *Modern Art and Society: An Anthology of Social and Multicultural Readings*, New York: Harper-Collins, 1994, pp. 141–142.

즈는 주체와 객체로 상하관계가 잠재적으로 묵인되어 있다. 초현실주의 작가들의 앤드로지니에 대한 이상에도 불구하고 그들의 성 정체성에 대한 인식은 모더니즘 논리를 따르고 있다. 이에 대해 뒤샹은 서구 사회에서 여성에 대한 성적, 사회적 견해에 있어 더 복잡하고 자유스러운 입장을 가지고 있다. 카반느와의 대담에서 여 성에 대해 부정적인 생각을 가지고 있는가라는 질문에 그는 여성을 싫어한 것이 아 니라 사회적으로 부가되는 아내, 어머니, 아이들 같은 여성의 삶에 대해 거부한다 고 답했다.179) 이것은 사회적인 입장에서 여성의 삶(젠더적인 입장)에 대한 부정이 다. 또한 뒤샹은 모든 여자를 원할 수 는 있지만 그것이 결혼을 의미하는 것이 아 니라는 성적 자유의사를 가졌다. 180) 뒤샹은 결혼해서 아이들을 낳고 시골에 별장을 갖고 사는 부르주아로서 삶과 예술가로서 삶을 도저히 병행할 수 없다고 판단하였 다.181) 대담 내용에서 알 수 있듯이, 뒤샹은 부르주아 사회에서 결혼이라는 제도와 고정된 성 정체성에 대해 회의적이었다. 이러한 입장은 여성의 삶만이 아니라 전통 적 남성관에 대한 부정의 의미도 담고 있다. 그러한 예로 초기 회화 작품인 <파라 다이스>를 보면 아담과 이브로 짐작되는 남녀가 화면에 배치되어 있다. 화면에서 서 있는 남성은 자신의 성기를 가리고 수줍어하고 있다면 여성이 오히려 적극적으 로 남성을 주시하고 있다. <계단을 내려오는 누드 2>의 성 정체성을 묻는 질문에 대해서 뒤샹은 그것을 제작할 때 이러한 인식이 없었다고 답했다.182) 그는 전통적 인 여성누드라는 고정관념으로부터도 자유스럽고자 하였다. 이러한 문맥에서 볼 때 <로즈 세라비>로 표방된 앤드로지니 역시 고정된 성 인식으로부터 벗어나고자하는 의도에서 비롯되고 있다. 이 점은 지연의 의미를 부여하였던 <큰 유리>와 연결해 볼 때도 같은 맥락을 가진다. 모나리자에 수염을 더해서 앤드로지니를 만드는 것, 뒤샹을 여성의 분장하여 로즈세라비로 만드는 것에는 고정된 성 정체성이 역전되어 있다. 또한 이것들과 뒤샹 자신의 이름을 신부의 영역으로 확장하여 여성성을 부여 하는 <큰 유리> 사이에는 묘한 뒤샹의 게임이 작용한다. 뒤샹은 나중에 자신의 작 업에 대해 "I 와 me 의 게임"이라고 하였다. 183) <로즈 세라비>에 표현된 앤드로

<sup>179)</sup> Pierre Cabanne, op. cit., p. 76.

<sup>180)</sup> Ibid.

<sup>181)</sup>뒤샹은 자신이 반여성주의 (antifeminist)가 아니고 반사회적 사상(antisocial ideas)과 반결혼적인 성향의 사람이라고 설명했다. Ibid. p. 33.

<sup>182)1916</sup>년 한 신문 인터뷰( The Evening World, New York, Apr.4, 1916) 에서 그것이 여자인가? 아니면 남자인가? 라는 질문에 자신은 그것에 대해 생각해본 적이 없다고 대답했다.

Lanier Graham, op. cit., p. 36.

<sup>183)</sup> katharine Kuh, op. cit., p. 83.

지니는 고정된 성 정체성에 대한 뒤샹의 비판적 입장을 아이러니와 성적 유머로 표현한 것으로 뒤샹과 로즈 세라비는 앤드로지니로서 일체화되어 있다.

뒤샹은 1932년 『Opposition and Sister Squares are Reconciled』라는 제목으로 편찬된 체스와 관련한 책에서도 발견된다.<sup>184)</sup> 이 책에 의하면 체스 판에서 직접적 으로 마주하고 있는 칸은 하나의 상대(opposition)가 된다. 그리고 'sister squares'라는 것은 대각선 방향으로 체스 판에서 같은 색깔을 가진 칸이다. 그런 데 이들 사이에 화합(Reconciliation)이 성립된다는 것이다. 이 책은 게임의 과정 처럼 의도된 대립과 그것을 해결하는 방법을 제시한 것으로 체스의 게임을 이용하 여 뒤샹의 미술에 대한 생각을 반영하고 있다. 이 의도된 상대성은 프란시스 나우 만에 의하면 "모순이 없는 상대적인 것의 지속적인 이중성 (a consistent duality of compatible opposition)" 185)의 상태이고 화합(reconciliation)을 위한 전제적 단계가 된다. 이것을 '로즈 세라비'와 뒤샹의 관계에서 비교해볼 때, 뒤샹과 로즈 세라비는 남성과 여성이라는 상대적 관계지만 이들은 모순되지 않고 지속적인 이중 성이 전제되어 있으면서 결국 화합을 지향하고 있다. '뒤샹 혹은 로즈 세라비의 혹은 의해(by or Of Marcel Duchamp or Rrose Selavy)'의 서명처럼 뒤샹과 로즈 세라비는 앤드로지니로서 상호주체적 관계가 된다. 이것은 주체를 타자화 함으로써 주체와 객체 사이의 이분법적 차이를 해체하고 앞에서 언급한 '상대적인 것들의 화 합'의 개념과 통한다.

<sup>184)</sup> 이 책은 바이탈 할버스타트(Vital Halberstadt)와 공동 제작한 것으로 체스 게임에서 거의 일어나지 않는 게임의 마지막 상황을 주제로 한 것이라고 한다. Ibid. p.34.

<sup>185)</sup> Francis M. Naumann, op. cit., p. 21.

#### 3.3. 에로티시즘과 관음적 시선의 전복

<주어진 : 1. 폭포, 2. 가스등 (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas)>은 뒤샹 사후 9개월만인 1969년 7월에 필라델피아 미술관에서 처음으로 세상 에 공개되었다. 이 작품은 여러 요소가 결합된 삼차원 공간의 구조물(앗상블라주) 로 1946년부터 66년까지 20년 동안 비밀리에 제작되었다. 뒤샹은 사후에 공개할 것 을 대비해서 주도면밀하게 『안내서』를 준비하였고,<sup>186)</sup> 미완성이라는 말을 남기지 않은 채 서명하였다. 흡사 수수께끼처럼 던져진 이 작품에는 어떤 의미가 함축되어 있는가? 작품의 제목에 주목해보면, "1.폭포, 2. 가스등이 주어진다면"은 1912년 에 시작된 <녹색상자>의 첫 부분에 있다. 이것은 <주어진다면>의 기원이 뒤샹 작 품의 초기 시점으로 거슬러 올라가고 있음을 시사한다. 또한 <녹색상자>와 <큰 유 리>의 상관성을 고려할 때, 이 작품은 미완성으로 끝난 <큰 유리>와의 관련되어 있 음을 알 수 있다. 뒤샹에 대한 전집을 발간한 아우투르 슈바르츠는 이 작품에 대해 <큰 유리>의 완결로 평가 하였고<sup>187)</sup> 그와의 대담집을 펴낸 피에르 카반느는 "에로 틱한 또는 애정 어린 유언서"라고 하였다.188) 이런 점에서 볼 때, <주어진다면>은 뒤샹의 작품 세계에 있어 시작과 끝을 연결하는 핵심적인 의미를 가진 작품으로 이 작품에 대한 이해를 통해 앤드로지니에 대한 분석에 있어서도 가장 종결적인 답 을 얻고자 한다.

<주어진다면>은 생전의 다른 작품과 비교해 시각적으로나 규모에 있어서도 매우 예외적인 구성과 표현으로 되어 있다. 이 중 가장 논란이 되는 것은 중심에 놓여 있는 다리를 벌리고 누워 있는 '몸' <sup>189)</sup>과 두 개의 구멍으로 그것을 엿보게 되어

<sup>186)</sup>뒤샹은 생전에 이 작품의 존재에 대해 오직 부인 타니Teeny와 작품처리를 부탁했던 코프리 Copley에게만 알렸고 자신의 사후에 이 작품이 필라델피아미술관에 소장되어 설치, 공개되어질 것에 대해 철저히 준비해 두었다. 그는 작품을 설치하는데 필요한 사항을 알려주는 35페이지에 이르는 수기 노트와 116장의 사진, 간단하게 그림으로 나타낸 도표, 도식을 포함하고 있는 「안내서 (manual)」을 남겼다. 이 작품은 이러한 뒤샹의 계획이 구체적으로 실현된 것으로 그에 의해 직접 마무리되지는 않았지만 뒤샹의 작품세계에 있어 마지막 작품이라고 할 수 있다.

<sup>187)&</sup>quot;큰 유리의 완성 (Completing The Large Glass)"

Arturo Schwarz, (1997) op. cit., pp. 237-250.

<sup>188)</sup>이 글은 『마르셀 뒤샹과 피에르 카반느와 대담』 3판의 서문에서 언급되어 있다. 피에르 카반느 엮음, 『마르셀 뒤샹과 피에르 카반느와 대담』, 정병관 역, 이화여자대학교 츨판부,

피에르 카반느 엮음, 『마르셀 뒤샹과 피에르 카반느와 대담』, 정병관 역, 이화여자대학교 츨판부, 2002, p. 11.

<sup>189)&</sup>lt;주어진다면>의 작품의 중심에 놓인 '삼차원의 형상'을 '몸'을 으로 부르는 이유는 이 몸의 형상에는 하나의 오브제처럼 미적 판단이나 가치의 선험적 판단으로부터 일탈되어 있기 때문이다. 본 연구자가 '누드'라는 표현보다 '몸'이라는 표현을 쓴 것은 그 자체로서 실제성을 강조하기 위해서 이다.

있는 구조이다. 기존 뒤샹 연구에 의하면 드러난 '몸'은 '벗겨진 신부', <큰 유리>의 신부의 이본(異本)으로 추정하고 있다.190) 그리고 관객은 어두운 방의 입구에서 작은 두 개의 구멍을 통해 관음자의 시선으로 내부의 광경을 보아야 한다. 이러한 작품을 분석하는데 중심한 과제는 앤드로지니와 관련하여 직접적인 몸의 등장과 섹슈얼리티가 강한 작품이 가진 의미가 진정 무엇인가를 이해하는 것이다.

먼저 <주어진다면>의 제작 배경을 통해 뒤샹의 작품에서 몸이 구체화되는 과정과 그 표현의 특징에 대해 고찰하겠다. 다음으로 뒤샹의 에로티시즘의 의도가 노골적 으로 드러난 '몸'에 표현된 에로티시즘의 전략을 통해 앤드로지니의 특성을 분석 하고자 한다. 마지막으로 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니 차용을 통해 궁극적으 로 추구된 본질적이며 핵심적인 것이 무엇인가에 대해 추적하겠다.

## 3.3.1. <주어진다면>의 드러난 '몸'

< 주어진다면>은 뒤샹의 유언으로 공개 후 십오 년 동안 일체의 사진촬영을 못하게 되어 있었다. 처음 이 작품이 공개되었을 때, 파장은 그만큼 충격적인 것이었다. 1969년 처음 이 전시를 기획했던 안느 다르 농쿠르(Anne d' Harnoncourt)<sup>191)</sup>는 도록에서 시각적 당혹감이 압도하고 있다고 언급하였다.<sup>192)</sup> 존 골딩은 닫혀 진문 앞에서 자석에 이끌리듯 그 구멍으로 시선을 밀착시켜서 예외적인 광경을 본다고 하였다.<sup>193)</sup> 라니어 그레함은 어두운 방에서 등불을 들고 관객을 향해 다리를 벌리고 있는 누드에 대해 강간이나, 죽음 순간을 연상시키는 부정적 상상도 가능하다

190) 〈주어진다면〉 '몸'과 〈큰 유리〉의 '신부' 이본(異本) 으로 보는 연구:

Schwarz Arturo (1969), op. cit., pp. 557-562

John Golding op. cit. pp. 95-96.

Anne d'harnoncourt and Walter Hopps, *Etant Donnes 1° la chute d'eau 2° le gaz d'eclairage*, Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 8.

Moure Gloria, Marcel Duchamp, Rizzoli, New York, 1988 p. 26.

Lanier Graham, op. cit., p. 55.

Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, Marcel Duchamp, London: Thames and Hudson, 1999. p. 193.

Parkinson Gavin, The Duchamp Book, Tate Publishing, 2008. p. 84.

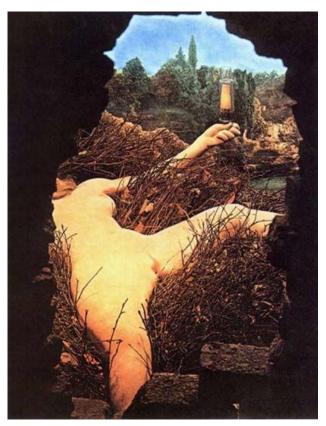
191) 안느 다르 농쿠르(Anne d' Harnoncourt)는 당시 필라델피아 미술관 근대회화분야의 큐레이터였다.

192) Anne d' Harnoncourt & Walter Hopps, op. cit. p. 8.

193) 존 골딩의 "자석에 이끌린다."는 표현은 마치 해서는 안 되는 금기(transgression)된 것에 대한 피할 수 없는 유혹과 같은 입장으로 해석할 수 있다.

John Golding, op.cit., p. 95.

고 했다. 194) 이처럼 비평가들은 이 작품에 대한 첫 인상에 대해 시각적, 심리적 충격이라는 표현으로 피력하고 있다. 이 작품은 더 이상 움직일 수 없는 설치작업으로 재조립되어 있다. <큰 유리>처럼 복제된 작품은 없고 오직 필라델피아 미술관의 아렌스버그 소장품 195)이 모여 있는 뒤샹 전시장에서 가야만 볼 수 있다. 이제 작품의 중심에 놓인 드러난 몸을 직접 확인해 보도록 하자.



(도 46) <주어진다면>



(도 47) <주어진다면>의 입구

<sup>194)</sup> Lanier Graham, op. cit., p. 58.

<sup>195)</sup> 아렌스버그는 뒤샹이 1915년 뉴욕에 처음 갔을 때 만난 콜렉터로 뒤샹 대표적인 작품을 수집, 소장하였고 말년에 그의 소장품을 필라델피아 미술관에 기증하였다. (1950년 12월 27일) 그는 소장품을 기증하면서 미술관 측 대표에게 작품의 설치, 공간의 배치를 결정하는데 뒤샹의 의견을 존중할 것을 조건으로 하였다. 아렌스버그는 1953년 말 심장마비로 사망했고 실질적으로 필라델피아미술관에 전시된 소장품을 보지 못했다.

Calvin Tomkins, op. cit., p. 373.

필라델피아 미술관의 뒤샹의 전시장은 20세기 모더니즘 소장품 중 제일 마지막에 이르는 방에 있다. 전시장의 입구에 있는 '로즈 세라비'라는 안내판을 지나면 뒤샹의 초기 작품인 회화, 레디메이드, 오브제 작품들과 그의 초기 대표작인 〈큰 유리〉가 전시되어 있다. 〈주어진다면〉(도 46)은 바로 이러한 작품들, 특히 전시장 중심에 위치한 〈큰 유리〉를 지나서 전시장의 끝에 분리된 작은 공간에 설치되어 있다. 입구 외에 외부와 차단된 작은 방으로 들어가면, 관객 앞에 놓여 있는 것은 하나의 커다란 문196이다.(도 47) 이 문은 벽돌로 둘러진 아치형 테두리가 있는 낡은나무문이다. 하지만 이 문은 열려지지 않는 문으로 내부를 가로 막고 있다. 익숙하지 않는 상황에서 나무문에 접근하는 관객에게 내부를 향해 허락된 것은 오직 작은두 개의 구멍뿐이다. 두 개의 구멍을 통해서 보여 지는 내부는 흡사 카메라 옵스큐라(이bscura)의 구조처럼 어둠이 있고, 그 안쪽으로 초점이 모아지게 되어 있다. 관객은 호기심과 더불어 어색한 관음자적인 위치에서 오직 두 개의 구멍을 통해 내부세계를 응시하게 된다. 피할 수 없는 시선의 축에 관객의 시각을 사로잡는 광경이 펼쳐져 있다.

어둠 속에 벽돌로 된 벽 너머에 관객 앞에 놓여 있는 것이 바로 다리를 벌리고 누워있는 '몸'이다. 금발의 머리카락이 약간 보이지만 얼굴의 모습은 벽의 경계로 가려져 있고 오직 시야에 들어오는 것은 토르소처럼 몸통의 중심부분이다. 그 형상은 거칠게 보이는 마른 나무 가지 위에 누워 어색할 정도로 과장되게 다리를 벌리고 있다. 벌려진 다리 사이에 체모 없이 드러난 성기는 문의 작은 구멍에 얼굴을 밀착시키고 있는 관객에게 심리적 부담감을 준다. 이러한 심리적 부담을 피하기 위해 눈을 위로 향하면 들어 올린 손과 그 손 안에 무엇인가 선언이라도 하듯 쥐어진 것이 있다. 이것은 제목에서 제시하고 '가스등'으로 흡사 드러난 몸을 비추는 것같다. 관음적인 눈을 조심스럽게 가스등 뒤로 돌리면 전통적인 양식의 풍경화풍으로 그려진 숲과 푸른 하늘이 펼쳐져 있다. 197) 그리고 숲과 땅이 만나는 지점에 폭포의 '물'이 계속해서 떨어지는 형상이 보인다.(이것은 뒷면에서 전기로 작동된모터의 순환에 의해 물이 계속적으로 떨어지고 있는 것처럼 보이게 된 것이다.) 구름과 푸른색의 하늘은 작품의 전면에 놓인 누드의 긴장에 비하면 너무 평화로운 배경이

Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, op. cit. p. 193.

<sup>196)</sup>이 나무문은 뒤샹이 여름휴가를 보냈던 스페인 카타케스Cadaqués)지역에서 가져온 것이다. Parkinson Gavin. op. cit. p. 84.

<sup>197)</sup>뒤 배경의 풍경화는 사실 뒤샹이 직접 그린 것이 아니고 사진 이미지를 확대해서 약간의 덧칠을 해서 만든 것이다. 이 풍경은 스위스의 레망(Léman) 호수 근처에 있는 셰레스(Chexbres)이다.



(도 48) <주어진다면> 내부, 뒤샹의 서명 "Etant Donnes 1° la chute d'eau 2° le gaz d'eclairage, Marcel Duchamp"

작품의 서명(도 48)은 관객들에게 보이지는 않지만 누드의 오른쪽 팔위에 되어 있듯이, 작품은 관객의 눈으로 볼 수 있는 부분과 내부의 구조를 이루는 기계적 장치나 설치물로 구성되어 있다. 내부의 구조물은 외부로 보여 지는 공간은 아니지만실재하고 있고 기술적이며 물질적인 장치들로 구성되어 시각적인 것을 보조하고 있다. 작품은 크게 세 부분으로 구성되어 있다. 첫째, 관객을 관음자적 위치에 놓이게 하는 작은 두 개의 구멍을 가진 입구의 문과 둘째, 손에 가스등을 들고 다리를벌리고 누워있는 '몸', 그리고 셋째, 쉼 없이 계속 떨어지고 있는 폭포와 모든 것의 배경이 되는 '자연 - 대지, 숲, 구름, 하늘'이 있다. 이러한 구성에는 밝음과 어둠, 인간과 자연, 인위적인 순간성과 자연의 영속성이 함께 공존되어 있다.하지만 이것이 무엇을 의미하는 것인가는 이해하는 것은 쉽지 않다. 이 중 가장 시선을 집중시키는 '몸'은 석고로 형을 뜬 몸체에 돼지가죽을 입혀진 것으로 매우정교하게 만들어져 실제 살 같은 느낌을 준다. 이러한 표현은 잘 재현된 사실주의작품과 같은 이미지를 준다. <주어진다면>의 '몸'은 <큰 유리>의 신부로 표상된

기계적 이미지의 파편화 되고 해체된 형상이나 <로즈 세라비>의 가장된 사진 이미지와 비교할 때 완전히 다른 표현 방식이다. 1912년 독일 뮌헨으로의 여행이후 뒤샹 작품에 있어 큰 변화가 있었듯이, <주어진다면> 잘 재현된 사실주의적인 '몸'은 어떤 계기로 등장하게 되었을까?

뒤샹의 작품을 좀 더 살펴보면 <주어진다면>의 제작 이전에 이미 이러한 몸의 등 장을 예고하는 작품들이 있었다. 뒤샹 작품의 변화를 추적하여 드러난 '몸'의 등 장 배경과 특징을 살펴보자. 뒤샹이 <큰 유리>를 제작하는 과정에 여러 보조적인 작품을 남겼듯이 <주어진다면>를 제작하는 과정에서도 여러 보조 작품들을 남기고 있다. 이 작품들은 <주어진다면>의 제작을 위해 아이디어를 구체화하기 위한 선행 작품들이라 할 수 있다. 먼저 거론할 수 있는 작품은 제작년도에 대해서는 다소 정 확하지 않지만 1947년경(혹 1944년<sup>198)</sup>)에 제작되었던 연필로 그린 예비 습작이다. 이 작품의 제목은 < '폭포와 가스등이 주어진다면'을 위한 스케치>(도 49)로 이미 제목에서부터 차후 작품과 연결되어 있다. 이 작품은 체모까지 표현된 사실적인 묘 사의 드로잉이지만 머리 부분이 없는 것과 벌려진 다리의 자세에서 <주어진다면>과 유사점을 찾을 수 있다. 또한 비슷한 제목의 다른 작품 < '폭포와 가스등이 주어진 다면'을 위한 연구 (1947년)> (도 50 )는 판지 위에 연필, 사진, 종이 그리고 밀 랍으로 만든 다소 복잡한 콜라주 작품이다. 중심에 있는 몸의 이미지는 앞의 연필 드로잉과 거의 흡사한 모습이다. 콜라주 작품에서 중요한 포착은 몸의 형상을 숲과 폭포가 있는 대지와 하나의 공간에 두고 있는 아이디어이다. 우측의 작은 폭포는 마지막 작품 <주어진다면>에서 다시 등장한다. <주어진다면>의 몸 역시 3차원의 공 간에 놓여 있지만 배경에는 풍경이 있고 그 풍경의 한쪽에 있는 폭포에서 물이 떨 어지고 있다.

이러한 습작 과정을 거친 후 1948-49년에 제작된 <가스등과 폭포가 주어진다면 (Given the illuminating Gas, Waterfall)>(도 51)에는 제목과 제시된 형상이 마지막 유작에 거의 접근을 되어 있다. 이것은 석고 부조(bas-relief 형식) 위에 돼지가죽을 씌워 채색한 것으로 제작 방식 역시 <주어진다면>과 동일하다. 이 작품은처음의 드로잉이나 사진 콜라주 작업과 비교하면 팔다리의 하체부분을 생략한 토르

<sup>198)</sup> 로버르 르벨의 책에서 이 작품이 1944년에 제작되었다고 되어 있으나 그 작품은 1947년에 제작된 것으로 확인되었고 현재 스톡홀름 현대 미술관에 소장되어 있다.

Anne d' Harnoncourt & Walter Hopps, Reflections on New Work by Marcel Duchamp, Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 11.



(도 49)< '폭포와 가스 등이 주어진다면'을 위 한 스케치>



(도 50)< '폭포와 가스등이 주어진다면'을 위한 연구>



(도 51) <가스등과 폭포 가 주어진다면>

소 형식으로 오직 몸의 중심만 강조되어 있고 체모도 제거되어 있다. 바로 이 토르소의 형상은 마지막 작품 <주어진다면>에 실현된 3차원의 드러난 '몸'과 거의 일치하는 이미지이다. 그리고 뒤샹은 이 작품의 뒷면에 "이 여인은 마리아 마틴스(Maria Martins)이다./ 나의 사랑 / 마르셀 뒤샹 1948-49" 199)이라고 적었다.

이 부조 작품의 모델은 가상의 여인이 아니라 당시 뒤샹이 사랑하는 여인이었다. 처음의 드로잉과 사진 이미지의 콜라주, 그리고 부조 형식으로 정성들여 만들어진 작품의 주인공이기도 한 그녀는 뒤샹의 연인인 마리아 마틴스이다. 전쟁으로 인해 브르통, 막스 에른스트를 비롯하여 유럽에서 망명해 온 초현실주의 작가들과 교분 유지하던 시기에 뒤샹은 브라질 출신 조각가인 그녀를 만났다. 200) 뒤샹은 <가스등과 폭포가 주어진다면 >201) 작품을 완성해서 그녀에게 주었다. 그리고 뒤샹은 그녀에게 자신의 <녹색상자>, <가방안의 상자(Box in a Valise)> 등 그의 주요 작품을

<sup>199)</sup>뒤샹은 이 작품에 대해 슈바르츠에게 보지를 벌린 나의 여인으로 "<큰 유리>의 신부"라고 말했다고 한다. 슈바르츠는 이 때 이미 뒤샹이 무엇인가를 계획하고 있다는 예감을 받았지만 뒤샹이 그것을 밝히지 않아 서 정확히 알 수 없었다.

Arturo Schwarz (1969), op. cit., p. 524.

<sup>200)</sup>마르셀 뒤샹이 마리아 마틴스를 만난 것은 뒤샹 연대기에 의하면 1946년으로 정리되어 있다.

Gavin Parkinson, The Duchamp Book, Tate Publishing, 2008, p. 169.

<sup>201)</sup>작품은 1966년 런던의 테이트 모던 갤러리에서 열린 "The Almost Complete Works of Marcel Duchamp"통해서 뒤샹의 생전에 이미 세상에 공개되었었다. (소장자였던 마리아 마틴스가 테이트모던 갤러리에 전시를 위해 빌려주었고 현재는 스웨덴 스톡홀름 미술관에 소장되어 있다.)

소장하게 하였다. 202) 뒤샹이 마틴스에게 선물한 <녹색상자>와 <가방 안의 상자>는 모두 고급 본으로 이 안에서 매우 의미 있는 뒤샹의 친필과 작품이 발견되었다. 그중 <녹색상자> 안에 들어 있던 "마침내 도착한 마리아에게, 1946년 파리에서 뒤샹"이라는 노트는 뒤샹과 마틴스의 연인 관계를 증명하는 것 외에 뒤샹의 작품 해석에 중요한 자료로 이해되고 있다. 이 노트를 직접 발견한 프란시스 나우만은 뒤샹이 마리아 마틴스를 "마침내 도착한"라고 부른 것은 마리아 마틴스를 통해 <큰 유리>의 신부 이미지를 확인한 것으로 해석하였다. 203) 또한 뒤샹은 직접 이 작품을 슈바르츠에게 "음부를 벌린 나의 여인", "<큰 유리>의 신부"라고 말했다고 한다. 204) 이러한 자료에서 알 수 있듯이 뒤샹이 2차 세계대전 이후 뉴욕으로 다시 왔을 때, 그의 작품세계에서 일어나는 일련의 변화는 바로 현실의 연인 관계에서 비롯되고 있다. 뒤샹은 마리아 마틴스와 연인관계를 유지하던 시기에 그녀를 모델로 드로잉, 콜라주, 부조 작업 등 예비 작업들을 거치면서 점차 <주어진다면>의 '몸'을 구체화시켜 나갔었다. <큰 유리>의 비가시적인 에로틱한 주제, 형이상학적 이상의 추구가 되었던 '신부'의 이미지가 그녀와의 관계를 통해서 구상적인 '몸'으로 형상화되었음을 짐작할 수 있다.



(도 52).<불확실한 풍경>

<sup>202)</sup> 뒤샹은 초기 중요 작품의 하나인 1911년 〈커피분쇄기〉를 자신의 형수로부터 마리아 마틴스에게 사게 했다. Calvin Tomkins, op. cit., p. 365.

<sup>203)</sup> Francis M. Naumann, "Marcel & Maria", Art in America, Apr. 2001, p. 103.

<sup>204)</sup> Arturo Schwarz (1969), op. cit., p. 524.

이 시기 뒤샹 작품에 일어나는 이러한 변화를 대표하는 또 하나의 작품이 있다. 뒤샹이 마리아 마틴스에게 준 <가방 안의 상자>에는 〈불확실한 풍경 (Faulty Landscape)〉 (도 52)이라는 애매한 이미지의 작품이 있다. 이 작품은 검정색 새틴위에 그려진 부정형의 형상으로 차후 검사에 의해서 밝혀진 바, 뒤샹의 정액으로 만들어진 것이다. 205) 이 작품은 비록 공개할 의도를 가진 작품은 아니었다고 하더라도 그 재료적인 면에서 충격적인 것이다. 이 시기 뒤샹은 이와 같이 섹슈얼리티를 직접적으로 제시하는 일련의 작품들을 제작하였다.







(도 54) <오브제-다르>

1950년에 제작한 <여성 무화과 잎((Female Fig Leaf), 혹은 여성의 국부 가리 개)>(도 53), 1951년의 <오브제-다르(Object Dard)>(도 54), 1954년의 <순결의 쐐기(Wodge of Chastity)>는 그러한 특성을 보여주는 대표적인 작품이다. 이중 <여성 무화과 잎(1950)>은 9× 14× 12.5cm로 여성의 성기를 직접 석고로 뜬 것이다. 이것은 조각에서 형틀을 제작하기 위한 기초 작업과 같은 음각(네거티브)형식에 의해만들어진 것으로 금속 도금으로 마무리 되어 있다. 이 작품의 부제, '여성의 국부가리개'는 교회의 벽화나 조각에서 여성의 성기를 가리기 위해 사용되었던 무화과 잎을 의미하는 것이다. 여성의 성기를 음각으로 주형을 뜬 것을 무화과 잎이라고한 은유적 표현에는 종교화에서 여성의 누드를 표현하는 방식에 대한 역설과 성적유머가 더해져 있다. 가시화된 섹슈얼리티의 직접적 표현에도 불구하고 이 작품에서 여성의 성기는 매우 담담한 느낌을 가진다.

<sup>205)</sup> 이 작품이 정액으로 된 것임은 1989년 화학적 실험에 의해서 밝혀졌다. Calvin Tomkins, op. cit., p. 354.

다음으로 <오브제-다르>은 7.5 x 20.1 x 6 cm 크기로 흡사 의자의 손잡이 부분 을 연상시키는 휘어진 형태에 가운데 구리심을 붙여져 있다. 이 휘어진 형태는 간 단한 모양으로 되어 있지만 제목에 의하면 무엇인가를 암시하고 있다. 이 작품의 불어 제목 'Object- Dard '는 'Object d'art'와 같은 발음으로 의미의 연상 작용이 이루어진다. 오브제 아트라는 의미로 해석할 수도 있지만 한편 다트(Dart)는 화살 던지기 게임으로 '다르(Dard)'는 화살을 의미한다. 화살은 남성의 성기를 지칭하 는 속어로 '오브제 다르'는 남성의 성기를 은유하게 된다.206) 화살이라는 강한 제목에 비하면 표현된 작품의 이미지는 힘없이 늘어진 형태로 성적 유머와 아이러 니를 담고 있다. 사실 <오브제 다르>는 <주어진다는>을 제작할 때 중심에 위치한 '몸'의 가슴부위를 보호하는 받침대로 사용되었던 것이다.<sup>207)</sup> 남성의 성기를 은 유하는 작품이 여성 가슴의 받침대로 사용되었다는 것에서도 역시 섹슈얼리티의 고 정된 경계에서 벗어나고자 하는 뒤샹의 의도가 은밀히 숨겨져 있다. 즉 성서에서 여성이 남성의 갈비뼈로 만들어졌다는 내용에 대해 이 작품은 여성의 받침대로 남 성의 성기를 은유하고 있는 점에서 기존의 성 관념을 반전시키고 있다. <여성 무화 과 잎>, <오브제-다르> 같은 작품은 남성과 여성의 성기를 직접적인 방법으로 표현 하고 있음에도 불구하고 작품의 이미지에서 성적 자극이 전달되지 않는다. 이것들 은 본래의 기능으로부터 일탈되어 하나의 '오브제'208)로서 의미가 부여되어 있



(도 55) <순결의 쐐기>



(도 56) 우측- <구두 아님>, 분리된 <순결의 쇄기>

다.

<sup>206)</sup> Gavin Parkinson, op. cit. p. 80.

<sup>207)</sup> 돈 애즈·닐콕스·데이비드 홉킨스, op. cit., p. 232.

<sup>208)</sup> 마이클 테이러는 이들 작품을 "에로틱 오브제"라고 부르고 있다. Michael R. Taylor, Marcel Duchamp Etant Donnés, Philadelphia Museum of Art, 2009, p. 79.

이러한 작업의 연장으로 1954년 티니와 결혼할 때 그녀에게 결혼 선물로 준 <순결의 쇄기(5.6 x8.5 x 4.2 cm)>(도 55)가 있다. 이 작품에는 직접적인 성기의 표현이 나타나 있지 않는 것으로 보이지만 여기에도 섹슈얼리티가 숨겨져 있다. 이 작품은 L자 모양의 형태에 치과용 프레스터(plaster)가 덮어져 한 덩어리로 되어있다. <순결의 쇄기>에서 위쪽의 L자 형태는 이전에 제작한 <구두 아님 (not a shoe, 1950)> (도 56)을 사용한 것이다. 이것 역시 여성의 성기에서 직접 형을 뜬것으로 치과용 프레스터에 의해 완전한 봉합 되어있다. 이 외에 뒤샹은 1947년 파리 매그 갤러리(Maeght Gallery)에서 '초현실주의 1947전' (제2회 초현실주의 국제전) 전시 카탈로그 표지에 검정 벨벳 바탕 위에 '가짜 고무 유방'을 붙여서 만든 <제발 만져주세요.(Please Touch!)> 라는 작품을 만들었다. 당시 뒤샹은 뉴욕에서 엔리코 도나티(Enrico Donati)의 도움으로 각각의 젖꼭지를 채색해서 프랑스로보냈다. 뒤샹은 이것들을 파리의 브르통에게 보내면서 세관의 검사원이 상자를 열어볼 때 사진을 찍으라는 유머를 더했다. 209)

이처럼 일련의 성적 소재의 작품들은 매우 직접적인 방법으로 인간의 섹슈얼리티를 표현하고 있다. 이 작품들은 <주어진다면>의 진행과정에서 제작된 것으로 이것을 통해 뒤샹이 무엇인가를 지속적으로 실험하고 있었음을 짐작하게 한다. 뒤샹은이에 대해 일체의 언급을 하지 않았지만 성기의 국부를 사실적으로 표현한 작품들은 기술적이든, 정신적이든 <주어진다면>과 상관성이 있다. 특히 여성의 성기를 주형으로 뜬 <여성 무화과 잎>은 그의 마지막 작품인 <주어진다면>과 비교할 때 상보(相補) 관계를 가진다. <여성 무화과 잎> 의 일반적인 사진 이미지는 정면이나 측면에서 네거티브(음각)로 잡은 것으로 제목에서 연상되는 이미지나 설명이 없이는무엇인가를 쉽게 알 수 없게 되어 있다. 이에 대해 1956년 브르통에 의해 출판된 『초현실주의, 조차도』 잡지의 표지(도 57)로 사용된 흑백 사진 이미지는 <여성 무화과 잎>이 가진 음각 이미지를 사진 효과를 이용하여 양각으로 만든 것으로 본래 작품보다 성기 이미지가 사실적으로 보인다. 도 58은 <여성 무화과 잎>이 <주어진다면>의 제작에 어떻게 사용되었는가를 보여주는 것으로 음각과 양각의 상보관계를 이해할 수 있다.

이상 살펴보았듯이 <주어진다면>의 드러난 몸은 여러 과정의 예비 작업을 통해 구체화되었다. 이 작품에는 이전의 작품과 비교해 예외적으로 성기 직접적인 표현,

<sup>209)</sup> Calvin Tomkins, op. cit., p. 361.



(도 57)『초현실주의,조차도』의 표지



(도 58) <여성 무화과 잎>과 <주어진다면>의 상보(相補) 관계

섹슈얼리티가 강조되어 있다. 또한 <주어진다면>의 드러난 몸은 수동적으로 보여지는 위치에 놓여 있지만 오히려 관객에게 본다는 의식을 자각하게 만들고 있다. 전통적인 시각에서 누드는 남성의 엿보기의 시선에 대한 의도를 담고 있다. 그런점에서 볼 때 <주어진다면>은 공개적인 장소에 관음적인 시선을 객관화시키고 있다. 관객은 몰래 숨어서 엿보는 것이 아닌데도 그러한 심리적 부담을 느끼게 되어있다. 이제 이 작품에서 핵심적인 이해는 중심에 놓은 몸과 그것을 바라보아 되는구조적 설정이 담은 의미가 무엇인가를 파악하는 것이 된다. 작품의 중심에 위치한몸, 드러난 섹슈얼리티, 에로티시즘을 통해서 뒤샹이 의도한 것은 무엇인가? 중심의 몸과 숨겨진 의도를 추적해 보자.

### 3.3.2. 에로티시즘의 전략과 앤드로지니

<큰 유리>의 '신부'를 앤드로지니로 이해하는 것은 텍스트의 설명에 의한 것으로 실제 이미지가 아닌 허상 이미지(virtual image)였다. 이에 대해 <주어진다면>의 '몸'은 구상적 형상(figurative form) 으로 제시되어 있다. <주어진다면>에서 관객은 가로 막힌 문의 작은 두 구멍을 통해 자신만의 감각과 이해로 내부의

형상과 직면하게 된다. 그러나 이러한 직접성에도 불구하고 관객들은 이 작품의 시각적인 예외성 때문에 자신의 눈을 통해서 보는 실체에 대해 의문을 갖게 된다. 얼굴은 감추어졌지만 금발의 머리카락, 가슴의 모습에서 여성으로 단정할 수 있겠지만 드러난 몸의 '성 정체성'에 대해 다른 견해가 제기되고 있다. "이것은 정말로여성의 성기인가 아니면 다른 무엇인가?" 210)

<주어진다면>의 중심에 위치한 드러난 '몸'의 성 정체성에 대한 뒤샹 연구의 전문가들의 판단은 드러난 몸을 여성으로 국한하고 있지 않다. 피에르 카반느는 성정체성을 상징하는 성기에 대해 음모가 없고 부어오른 남녀 양성의 성기를 드러내고 있다고 하였다. 211) 포스트모더니즘의 비평가인 장- 프랑수아 리오타르(Jean-Francois Lyotard)는 뒤샹에 대한 그의 저서에서 이 형상에서 오른쪽 가슴과 어깨가 남성의 것이며 오른쪽 사타구니와 음문 사이에 과장되게 부어오른 성기를 음낭의 탄생으로 보고 몸의 오른쪽 반은 남자이고 왼쪽은 여자로 판단하고 있다. 212) 리오타르의 판단에 의하면, <주어진다면>의 몸은 남성과 여성을 다 가진 헤르마프로디테로 표현된 앤드로지니이다. 또 그레함도 리오타르의 시각에 동의하면서 뒤샹의작품 <주어진다면>은 "뒤샹의 앤드로지니의 마지막 이미지"로 그/그녀는 "완전함(wholeness)"의 시각을 보여주고 있다고 하였다. 213) <주어진다면>의 몸을 헤르마프로디테로 파악하는 이러한 연구는 뒤샹의 작품에 있어서 앤드로지니의 의미와 그시각적인 특징을 다시 한 번 생각하게 한다.

뒤샹은 왜 양성의 성기를 가진 것처럼 보이는 몸을 통해 앤드로지니를 구체화하고자 하였는가? 이러한 직접적인 섹슈얼리티의 표현에는 어떤 의도가 있는가? 아니면 뒤샹이 항상 그랬듯이 보이는 가시적인 것을 넘어 또 다른 의미를 감추고 있지는 않는가? 이러한 질문들은 뒤샹의 작품을 나타난 앤드로지니를 이해하는데 중요한 요소이다. 질문의 답을 추정하기 위해 <주어진다면>의 중심에 놓인 드러난 '몸'의 성 정체성을 해석할 수 있는 단서들을 추적해 보겠다. <주어진다면>은 앞에서도 언급했듯이 사후에 공개되었고 이에 대한 해설서가 없다. 하지만 뒤샹은 작가로서 자신의 작품에 어떤 의도를 내포되어 있는가를 암시적으로 제시하는 작품들을 말년에 제작하고 있다. 1966년 <주어진다면>의 서명에 전후하여 뒤샹은 밀라노

<sup>210)</sup> Lanier Graham, op. cit., p. 58.

<sup>211)</sup> 피에르 카반느 엮음, op. cit., p.12

<sup>212)</sup> Lyotard Jean-Francios, *Duchamp's Trans/formers*, trans. Ian Mcleod, The Lapis Press, CA, 1990 / Paris 1977, pp. 9-10.

<sup>213)</sup> Lanier Graham, op. cit., p. 58.

의 슈바르츠 갤러리에서 일련의 드로잉을 판화로 제작한 작품들을 전시하였다. 이 작품들을 화랑 주인인 슈바르츠에 의해 두 개의 판화집으로 편찬되었다. 하나는 1967년에 출판된 『큰 유리와 관련한 작품집 제1권 (The Large Glass and Related Works, Vol.I)』이고 다른 하나는 1968년에 출판된 『큰 유리와 관련한 작품집 제2권 (The Large Glass and Related Works, Vol.II)』이다. 먼저 제1권은 제목 그대로 <큰 유리>와 관련한 세부적인 부분들이 드로잉 되어 있다. 이 판화들은 1965년 여름, 뒤샹의 여름 휴양지를 카다케스(Cadaques)에서 한 것으로 모두 아홉 개의 이미지로 되어 있다.214) 이 아홉 개의 판화 이미지 중에서 주목되는 것은 마지막 작품인 <완성된 큰 유리 (The Large Glass Completed)> (도 65)라는 작품이다. 이 작품은 채색 판화로 <큰 유리>에는 없었던 <채>의 끝부분을 <안과의사의 목격자들>까지 연결하는 '나선형 점선'이 붉은색으로 나타나 있고, 상단과 하단이 만나는 접경지역 중, 독신자의 영역에 '권투시합'이라고 하는 기계적인 드로잉이 참가되어 있다. <큰 유리>, <완성된 큰 유리>, 그리고 1913년 만들어진 <큰 유리>의 드로잉을 비교해보면 1968년 <완성된 큰 유리>에 부여된 '완성'의 의미가 무엇인가를 추적할수 있다.

1968년 <완성된 큰 유리>의 '나선형의 점선'은 1923년에 마무리된 <큰 유리>에는 포함되지 않았지만 1913년 <큰 유리>의 예비 작품이라고 할 수 있는 드로잉에는 분명히 있었던 것이다. 1913년 드로잉(도 60) 중 빠진 부분이 마지막 시기에 제작된 <완성된 큰 유리>에 삽입된 것이다. 붉은 색으로 된 '권투 시합'과 '나선형 점선'의 드로잉에 대한 설명은 <녹색상자>에 나와 있다. 215) '나선형 접선'의 한끝은 '채'혹은 '깔때기'라고 불리는 마지막과 연결되어 있고 '안과 의사의 목격자'아래 놓인다. 이것은 '채'로부터 전달되는 독신자들의 사랑의 가스가 '안과 의사의 목격자'를 통해 신부의 영역으로 전달되는 역할을 하게 된다. 또 '권투시합'역시 독신자의 영역으로부터 신부의 영역에 도달하는 탄환이 가는 연결 통로 역할을 한다. '나선형 점선'과 '권투시합'은 상단의 신부와 하단의 독신자사이에 소통의 통로를 직접적으로 열어주는 상징적 의미를 가진다. 뒤샹은 <녹색상자> 안에 이들에 대한 드로잉과 설명을 남겼음에도 불구하고 <큰 유리>의 제작에는

<sup>214)</sup>아홉 개의 이미지는 1. <신부>, 2. <신부의 개화>, 3. <9개의 남성 주형>, 4. <채>, 5. <안과의사의 목격 자들>, 6. <물레방아>, 7. <초콜릿 분쇄기>, 8. <큰 유리> 전체, 9. <완성된 큰 유리>이다.

Francis M. Nauman, Marcel Duchamp The Art of Making Art in the Age of Mechanic Reproduction, Ludion Chent Amsterdam, 1999, p. 563.

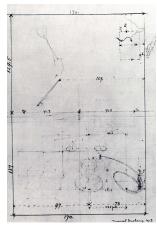
<sup>215)</sup> Marcel Duchamp, op. cit., pp. 63-67.



(도30) <큰 유리> (1915-1923)



(도59). <완성된 큰 유리> (1968)



(도60).<큰 유리>의 드 로잉(1913)

포함시키지 않았다. 이와 비교해 <완성된 큰 유리>에서 독신자들의 욕망을 실현시키는 구체적인 요소를 포함시키면서 '완성'의 의미를 부여하고 있다. 이것은 뒤상의 작품에 있어 완성이란 바로 신부와 독신자의 결합을 통해서 이루어지고 있음을 의미한다. 이러한 문맥에서 볼 때, <큰 유리>의 완결본으로서 <주어진다면>의 드러난 '몸'은 신부와 독신자 사이 결합의 상징성을 지닌 것으로 해석될 수 있다.

이러한 추정은 『큰 유리와 관련한 작품집 제 2권』의 드로잉에서 더욱 분명히 제시하고 있다. 2권에는 사실주의적인 표현으로 남녀의 누드가 드로잉 되어 있는데 드로잉들은 망막의 전율이라고 뒤샹이 비난했던 쿠르베, 앵그르, 로댕 같은 선배화가의 작품에서 이미지를 차용하고 있다. 이 판화 작품들은 이미 <주어진다면>을 완성한 후 제작된 것으로 뒤샹이 <큰 유리>와 관련하여 <녹색상자>라는 해설서를 남겼던 것과 비교하면 이 판화 모음집은 텍스트 대신 암시적 의미를 함축하고 있다고 볼 수 있다. 『큰 유리와 관련한 작품집 2집』의 드로잉 작품 중 <가스등>(도61)을 보면, 한 쌍의 남녀가 서로 반대 방향으로 누워있다. 여성은 누워 있는 자세에서 팔을 쳐들어 손에 무엇인가를 쥐고 있다. 그것은 제목에 의하면 '가스등'이된다. 남성은 반대방향으로 누워 머리가 여성의 하체를 향하고 있다. 이 작품의 드로잉 선을 보면 여성의 가슴 아래에서 남성의 머리로 연결된 선이 하나로 되어 두목은 분리되어 있기보다 서로 결합되어 있는 것처럼 보인다. <가스등> 드로잉 작품



(도 61) <가스등>

에서 왼쪽 손에 '가스등'을 들고 있는 여성과 오른쪽으로 반대 방향으로 누워 있는 남성은 두 몸이면서 하나로 덩어리로 연결되어 있어, 흡사 <순결의 쐐기>처럼 '둘이면서 하나'로 되어 있다. 또한 그것은 고대 앤드로지니 도상처럼 하나의 몸에서 한쪽은 여성, 한쪽은 남성의 부분이 하나로 결합과 유사하다. 이와 같은 도상적인 유사점을 추정해 볼 때, 리오타르가 <주어진다면>의 몸의 왼쪽 부분을 여성으로 오른쪽을 남성으로 나눈 해석하는 것과도 일치한다. 이러한 형상의 일치에서 <주어진다면>의 3차원으로 구체화된 '몸'과 드로잉 사이에서 연관성을 짐작해볼 수 있다. 드로잉 <가스등>은 <주어진다면>의 중심에 놓인 몸이 남녀 양성의 앤드로지니임을 암시하고 있는 셈이 된다.

이러한 단서들에서 알 수 있는 것은 <주어진다면>의 드러난 '몸'은 결국 신부와 독신자 사이의 성적 결합(Sexual Union)의 상징이 된다. 이러한 상징에 대해 뒤샹 연구자들은 남녀 양성의 성기를 가진 몸으로 보인다고 판단하고 있다. 그러면 "<주어진다면>의 가시화된 몸은 성기를 통해서 남녀양성을 구체화한 헤르마프로디테 형상인가?"라는 질문을 하게 된다. 드러난 '몸'은 고대 그리스 조각이나 아프리카 조각처럼 분명히 한 몸에 양성의 성기를 가지고 있지 않다. 또 19세기 상징주의 회화처럼 세기말적인 특징의 헤르마프로디테도 아니다. <주어진다면>의 드러난 몸이 남녀 양성, 앤드로지니의 결합을 육체적으로 상징하고 있음에도 불구하고 그의 형상은 과거 미술사에서 보여 준 헤르마프로디테의 도상과 같지 않다. 그것은 면도된성기로서 여성의 것과 흡사하면서도 완벽한 여성의 것이 아닌 '애매한 형상'을 보여





(도 62) <세상의 기원>



(도46) <주어진다면>

(도 63) <아이리스>

주고 있다. 뒤샹은 이 작품에서 가시화된 섹슈얼리티의 직접성에도 불구하고 성기 자체에 대해서는 불확실한 답을 남기고 있다. 성기를 매개로 하여 직접성과 애매함이라는 양면적인 표현 방법을 통해 뒤샹은 무엇을 의미하려고 했을까? 뒤샹의 작품에 직접적으로 드러내는 섹슈얼리티의 표현, 의도된 에로티시즘에는 어떤 의미가 함축되어 있는가를 이해하기 위해 여성의 음부를 강조하는 다른 작품들과 비교해 보자.

< 주어진다면>의 드러난 '몸'의 과장된 음부의 노출과 관련하여 비슷한 작품으로 쿠르베의 <세상의 기원(1866)>(도 62)이 있다. 두 작품을 비교해 볼 때, 쿠르베의 작품은 들려진 치마 아래로 여성의 음부를 원근법의 소실점으로 하여 관객의 시선을 집중시키고 있다. <주어진다면>의 몸도 역시 원근법의 소실점은 아니지만 성기에 관객의 시선을 모아지게 되어 있다. 그럼에도 불구하고 이 두 작품의 직접적인 섹슈얼리티의 표현에는 시각적으로 차이점이 있다. 모더니즘 미술에서 여성의 성기는 남성 부르주아 관객을 위한 성적 호기심을 자극하는 것이었다. 쿠르베의 회화 <세상의 기원> 의 여성 이미지는 사실적으로 묘사된 몸의 환영(illusion)으로 애욕적인 시선에 대한 기대를 함축하고 있다. 216) 이에 대해 뒤샹의 작품에 제시된 성기는 훨씬 직접적으로 노출되었음에도 불구하고 애욕적인 발상을 역전시킨다. 쿠르베의 작품은 비공개를 의도하고 제작된 개인소장자의 작품이 세상에 공개 된 것이지만 만217) 뒤샹은 <주어진다면>을 제작하면서 이미 공개를 염두에 두고 있었다. 본다는

<sup>216)</sup>막심 뒤캉(Maxime Duchamp)의 저서 『파리의 격동』이란 책에 실린 <세상에 기원>에 대한 반응을 살펴 보면 녹색장막에 가려져 있는 이 작품에 대한 심리적 충격에 대해 사드의 책이나 삽화에 어울릴만한 음탕 함이 표현되어 있다고 되어 있다.

돈애즈· 닐 콕스· 데이비드 홉킨즈, op. cit., p. 250.

<sup>217)</sup> 이 작품은 터키의 외교관이었던 칼릴 베이 (Khalil Bey) 비공개 소장품이었던 것이 2차 세계대전 중 프랑

것은 작품의 한 부분이 되어 있다. 공개되어졌을 때 관객의 반응에 대한 뒤샹의 의도가 계산되어 있다. 여성의 성기를 표현한 다른 작품으로 조각가 로댕의 작품 <아이리스 (Iris)>(도 63) 역시 벌려진 다리의 포즈에 여성의 성기를 포착하고 있다. 로댕의 작품 역시 얼굴이 생략된 형상에 의도적인 포즈로 다리가 벌려져 있고 시선의 중앙에 성기가 놓여 있다. 하지만 이 작품에는 조각의 표현적 질감과 균형이 강조되어 있어 성기 자체가 주는 부담감은 작품 전체에서 중요한 의미가 되고 있지않다. 이들 작품들을 참고해 볼 때 여성의 성기를 작품의 소재로 사용하고 있는 표현은 뒤샹만의 독자적인 아이디어도 아니다. 하지만 뒤샹의 직접적인 성기는 환략적인 자극도 없고 미적 관조의 대상으로서 느낌도 주지 않는다. 218)

성기의 직접적인 표현과 그것이 섹슈얼리티의 자극에서 벗어있다는 판단할 수 있는 근거는 무엇인가? <주어진다면>이 제시하는 섹슈얼리티의 중심이 되는 몸에 대해 뒤샹의 작품에 나타난 오브제 개념과 연결시킬 수 있다. 뒤샹은 레디메이드에 대해 설명하면서 오브제로서 선택에 대해 "indifference"라고 답을 하였다. 2<sup>19)</sup> "indifference"는 무관심, 무차별로 해석할 수 있으나 풀이 하자면 기성의 가치판단에 의한 좋고 나쁨, 미추에 대해 '차이를 두지 않는다.'는 의미가 된다. 오브제가 가진 일상적인 의미나 판단으로부터 초월하는 것으로 이는 어떤 대상에 대한평정심, 동요되지 않는 이해라고 해석할 수 있다. 즉 <주어진다면>의 드러난'몸'은 바로 이러한 '하나의 오브제'와 같다. 오브제로서 몸은 작가의 선택과의도에 따라 작품 안에서 부여되는 의미를 가지게 된다. 그것은 가치판단이 제거되고 그 자체로서 작품 안의 문맥으로 위치되어진다. 공적 공간에서 과감하게 제시된에로티시즘에도 불구하고 그것이 외설적이거나 환략적인 분위기로부터 벗어나 있는이유는 보여 지는 성기 자체로부터 일탈되어 있기 때문이다.

그러면 왜 뒤샹은 은유적 방법이 아닌 직접적인 섹슈얼리티, 에로티시즘을 작품의 전면에 등장시키고 있는가? 피에르 카반느는 뒤샹의 작품에서 보여주는 여성 성기의 직접적인 노출에 대해 "뒤샹은 인간의 원형에 대한 관심과 면도한 여자의 성기에 대한 강박 관념적 집착을 보여준다."고 평하고 있다<sup>220)</sup>. 이에 대해 뒤샹은

스 정신분석학자인 자크 라캉(Jacques Lacan)에 의해 세상에 알려졌다.

Calvin Tomkins, op. cit., p. 460.

<sup>218)</sup> Jean-Cristophe Bailly, Duchamp, Universe Books, New York, 1986. p. 84.

<sup>219) &</sup>quot;레디메이드에 대하여 (Apropos of Ready made)"에서

Marcel Duchamp, op. cit., pp.141-142.

<sup>220)</sup> 피에르 카반느 엮음, op. cit., p. 13.

카반느에게 자신의 생각을 분명히 밝히고 있다. "에로티시즘은 엄청난 것이다. 볼 수 있거나 혹은 투시력이 있거나 혹은 어째든 깊이 숨은 것이다. 이것은 사실 어떤 것을 백일하에 드러내려고 하는 하나의 방법이다. 어떤 것이란 가톨릭 종교, 사회 적 규범 때문에 계속 감추어져 있는 것으로 굳이 에로티시즘이라고 말할 수도 없는 것이다. 그것을 감히 폭로하는 일, 의도적으로 모든 사람들의 처분에 맡기려고 하 는 일은 매우 중요하다 …. 왜냐하면 그것은 모든 것의 기초임에도 불구하고 사람 들은 결코 말하지 않는 것이기 때문이다 …. 그것은 내가 한 모든 작업의 기초가 되었던 하나의 주제이며 하나의 '주의'이기조차 하다." 221) 뒤샹 작품을 살펴보면 이러한 에로티시즘에 대한 입장은 섹슈얼리티의 표현과 관련되어 있다. 뒤샹의 작 품에서 섹슈얼리티는 에로티시즘을 가시화시키고 의미화 시키는 작용을 한다. 그것 은 시각적인 것의 이면에 있는 사회의 권위적인 기성관념에 대한 도전이며 누구나 알고 있으면서 드러내지 않는 것에 대해 과감한 표현이다. <주어진다면>의 오브제 로서 '몸'은 기존 회화에서 보여주는 환영이나 미적 선입견, 도덕적 가치판단, 사 회적 성 인식 등으로 부터 벗어나 있다. 뒤샹은 사람들의 성에 대한 편견적, 고정 관념에 대항하여 숨기고 싶어 하는 것을 직접적으로 드러냄으로서 관객의 반응을 기대한 것이었다. 또한 이것은 가장 본질적인 것을 어떻게 접근할 것인가에 대한 뒤샹의 방법이며 전략이라고 해석할 수 있다.이 작품은 관객의 보는 행위를 관음적 시선에 놓이게 하는 구조는 남성의 엿보기 심리를 폭로함으로서 이에 대해 비판하 는 파라독스를 함축하고 있다. 이것은 미술에서 본다는 행위를 강조하기 위한 뒤샹 의 방법으로 '관음적 시선에 대한 전복'이라 할 수 있다.

< 주어진다면>의 오브제로서 '몸'대한 앤드로지니의 이해에 있어 뒤샹은 중요한 해설서를 남기고 있다. 뒤샹은 <주어진다면>이 거의 끝날 무렵인 1966년에 <흰색상자 >이라고 불리는 노트 모음집을 다시 펴냈다.<sup>222)</sup> 이 노트 모음집은 <녹색상자>에 비해 비교적 작은 분량의 노트 모음이었지만 특히 기하학, 수학, 차원에 대한 문제를 강조하고 있다. 이 노트는 뒤샹 연구에서 중요한 중심 개념인 시간과 공

<sup>221)</sup> Ibid. p. 169.

<sup>222)&</sup>lt;흰색상자 (A I'Infinitif)> 로 알려진 이 노트는 〈녹색상자〉와 함께 뒤샹의 노트모음의 대표적인 작 품으로 1966년 출판되었고 이 제목은 그의 많은 노트들이 진정으로 무엇이라 단정할 수 없는 부정형 (infinitive)적인 데서 연유하고 있다. "흰색상자"라는 명칭은 그것이 담겨진 상자의 뚜껑 색에서 비롯된 것이다. 이 노트는 사색들(Speculations), 사전과 연감(Dictionaries and Atlases), 색채(Color), 유리에 대한 참조 후기 (Further References to The Glass), 외양과 현현 (Appearance and Apparition), 원근법 (Perspective), 연속성(The Continuum) 으로 구성되어 있다. Marcel Duchamp, op. cit., pp. 74-101.

간을 인식하는 '차원' 특히 4차원에 대한 이해를 정리하고 있다.<sup>223)</sup> 특히 이 노트중 소주제 "외양과 현현(Appearance and Apparition)"에는 〈주어진다면〉과 관련해서 가시적 세계와 비가시적 의미 사이의 중요한 개념들을 설명하고 있다. "사물의 외양(Appearance)이란 사물에 대한 일반적인 인식을 가능하게 하는 감각기관에의한 판단이 종합된 것이다."<sup>224)</sup> 이에 대해 "현현(Apparition)"이란 그것의 주형으로 파생되는 것으로 거울 이미지와 같은 것이라고 설명하고 있다. 그것을 실제적인 이미지가 투사되어지는 이미지로 실제처럼 보이지만 실제는 아니다.

<주어진다면>에서 '몸'이 남녀 양성의 몸을 가진 헤르마프로디테처럼 보인다하더라도 뒤샹의 설명에 의하면 그것은 실제가 아닌 하나의 현현된 모습이다. 즉드러난 몸의 '헤르마프로디테로서 앤드로지니'는 하나의 가시적인 이미지일 뿐이라는 것이다. 그것이 내포하고 있는 본질적인 것은 또 다른 것이 될 수 있다. 이것은 앤드로지니의 해석에 있어 가시적인 것의 이면에 존재하는 비가시적인 세계를 추적해야한다는 것을 의미한다. 바로 뒤샹의 작품에 대한 기본적인 생각으로 작품은 망막을 위한 것이 아니라 정신을 위한 것이 되어야 한다는 원칙을 적용이 되고있다. 2장 뒤샹이전 미술사에 나타난 앤드르지니의 도상과 의미에서 살펴보았듯이,앤드로지니란 성 정체성에 근거한 용어지만 그 의미는 완전성, 이중성, 모호성 등여러 개념적인 의미를 가지고 있다. 그러면 이제 다시 질문을 던지게 된다. 가시적인 육체의 직접성 뒤에 뒤샹의 추구한 것은 무엇인가? 작품에 나타난 성적 표현으로서 앤드로지니에도 불구하고 내재되어 있는 작가의 의도, '아이디어'가 무엇인가에 대한 답이 남아 있다.

### 3.3.3. 작품, 관객, 그리고 열려진 결말

<주어진다면>에는 문을 경계로 밖과 안으로 나누어져 있다. <큰 유리>에서 신부의 영역과 독신자의 영역으로 상하 양분된 나누어진 구조에 의해 이들 사이의 소통의 가능성은 <녹색상자>의 텍스트의 설명에 의존되어 있던 것과 비교하면, <주어

<sup>223)&</sup>lt;주어진다면>에서 드러난 몸은 신부의 이본으로 4차원(n)의 신부가 3차원(n-1)의 이미지로 보여 진 것으로 그것은 <흰색상자>에서 의미하는'현현'된 상태이다. 즉 드러난'몸'은 일종의 현현된 형상이다. Ibid. pp. 84-85.

<sup>224)</sup> Ibid. p. 84.

진다면>에는 소통을 직접적으로 체험하게 하는 두 구멍이 제시되어 있다. 그러나 <큰 유리>에서 유리라는 물성에 의해 모든 것이 투명하게 노출되어 있는데 반해 <주어진다면>에서 관객은 문 밖에 놓인 고정된 시점에서 안을 들여다봐야 된다. 이러한 설정에 의해 <주어진다면>에서 사실적이고 분명한 형상의 제시에도 불구하고 그것이 무엇을 의미하는가를 파악하기는 것이 쉽지 않다. 뒤샹은 <주어진다면>을위한 어떤 텍스트도 남기지 않았지만 <큰 유리>와 동일 문맥을 가진 것이라면 <주어진다면>의 의미를 파악하는 데는 <녹색상자>>에서 어떤 단서를 찾을 수 있을 것이다. 가장 먼저 주목할 수 있는 것은 작품의 제목 <Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas (Etant Donnés: 1° La Chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage)>이다. 이 제목은 <녹색상자> 서문에 있는 "주어진다면, 1.폭포 2.가스등"은 정확하게 같다. 이것은 <주어진다면>과 <녹색상자>의 상호 연결을 확실히 증거 하는 것으로 <주어진다면>의 해석의 실마리를 일단 <녹색상자>의 서두에서부터 찾을 수있다. 제목은 가시적인 요소를 제시할 뿐만 아니라 상징적 의미를 함축하고 있다. <녹색 상자>의 첫 부분인 "머리글 (Preface)"에 실려 있는 내용이다. 225)

머리글

주어진다면 1. 폭포

2. 가스등

우리는

어떤 잡다한 사건들의 연속(집합)에서 순간적인 정지 상태 (혹 엘레고리한 외형)의 조건들을 결정할 것이다. 한편, 정지된 상태(무수한 예외적인 가능성이 있는)와 다른 한편 가능성의 선택 사이에서 일치된 기호를 분리시키기 위해 어떤 법칙 하에 서로를 필요로 할 것처럼 보이는 다양한 사실의 연속에 놓인다."

Preface,
Given 1. the waterfall

<sup>225)</sup> Marcel Duchamp, op. cit. no page (Green Box)

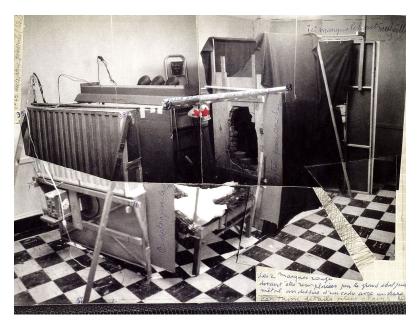
### 2. the illuminating gas,

one will determine
we shall determine the conditions

for the instantaneous State of Rest (or allegorical appearance)
of a succession [of a group] of various facts
seeming to necessitate each other
under certain laws, in order to isolate the sign
of accordance between, on the hand this State of Rest
(capable of innumerable eccentrical)
and, on the other, a choice of Possibilities

<녹색상자>의 다른 글처럼 고의적으로 혼돈스럽게 표현된 글이지만 머리글에서 뒤샹이 언급하고자하는 핵심적인 것이 무엇인가? 그것이 <주어진다면>의 작품에 있 어서 어떠한 의미를 상징적으로 함축하고 있는가에 대해 생각해 볼 'Given'에 대해 주목해보자. 'Given'의 국내 번역을 보면 주어졌을 때, 주어 진, 주어진다면, 가정 등으로 되어 있다. 그 의미는 어떤 상황이 '주어졌다는 가 정'을 담고 있다. <주어진다면>의 공간적 구성은 개별적인 것들이 종합해서 만들 어진 앗상블라주로 연극의 무대, 디오라마(diorama)처럼 표현되어 있다.<sup>226)</sup> (도 64) 문을 경계로 안과 밖의 설정에서 '주어진다면'의 가정의 의미를 읽을 수 있 다. 문의 경계는 '주어진다면'의 설정이 되고 바로 그 문에 뚫린 구멍은 이 작품 에서 주어진 상황의 우연성, 순간을 제시해 주는 조건이 된다. 내부와 외부를 연결 하는 구멍을 통해 오직 한 사람의 관객만이 내부의 광경을 직면할 수 있다. 이것은 <녹색상자>의 '머리말'을 참고하면 '순간적인 정지 상태의 조건'과 '어떤 법칙 아래 놓인 다양한 가능성들의 연속'이라는 두 상황의 만남이 된다. <녹색상자>에 서 언급한 이 상황을 <주어진다면>에 적용해 보면, 내부는 '어떤 법칙 아래 놓인 다양한 사실들의 연속'이라면 문 앞의 관객은 '순간적인 정지 상태의 조건'이 된다. <주어진다면>의 설정된 내부와 외부의 관계는 제목 첫머리 'Given' 체가 되어 있다. 항상 새로운 관객은 <주어진다면>의 문 앞에서 서게 되고, 관객은 그 순간 자신의 존재와 더불어 작품의 한 부분이 된다. 작품의 이러한 구조적인 면

226) Janis Mink, Marcel Duchamp: 1887-1968 Art as Anti -Art, Taschen, 2004. p. 89.



(도 64) <주어진다면>의 내부 구조

에서 주목해 보면, <주어진다면 (Given)>에는 관객과 작품이라는 두 상대적 입장이 중요한 요소로 설정되어 있다. 즉 <주어진다면>의 중심에 놓인 문 안의 몸은 '어떤 법칙 아래 놓인 다양한 사실들의 연속'으로 현현(Apparition)된 상태이고 관객은 순간적으로 문 앞에서 내부의 몸과 만나게 된다. 문 안에 있는 몸(주체)은 고정적인 것이라 생각할 수 있지만 그것을 보는 관객(무한한 변수의 객체)에 따라 순간다른 모습으로 읽혀질 수 있다. 여기에는 이미 계산된 이러한 우연성이 작품의 중요한 요소로 적용되어 있다. 이와 같은 <주어진다면>의 구조적인 특징에서 뒤샹 작품의 중요한 원리를 읽을 수 있다.

뒤샹은 케서린 쿠와의 인터뷰에서 자신의 작품에 있어 가장 중요한 것이 무엇이 나는 질문에 1913년 제작한 <세 기본 정지들 (three standard stoppages)>을 들었다. "그것은 중요한 미술품은 아닐지 모르지만 나로 하여금 전통적인 표현방법으로부터 새로운 길을 열어주었다. … 나에게 있어 <세 기본 정지들>(도 65)은 과거로부터 나를 자유롭게 한 첫 번째 행위였다." 227) 라고 뒤샹은 그 이유를 설명하였다. 뒤샹은 1미터 높이에서 1미터 길이의 실을 캔버스에 떨어뜨려 만들어진 형태에

<sup>227)</sup> katharine Kuh, op. cit.,, p. 81.

니스 칠을 하여 고정시키고 얇은 유리판을 올려놓았다. 또 그는 실이 떨어뜨려질 때 그려진 곡선에 따라 나무로 세 개의 자를 만들어 목재 상자에 담았다. 이 작품은 관습적인 계량 단위에 대한 임의성을 단적으로 제시한 것으로 고정적인 과학의원리나 법에 대한 실재하는 진실의 의미를 묻고 있다. 이는 기존의 기성화 된 관념이라고 할 수 있는 '이미 결정된 정당화 된 법칙'에 대해 '수많은 가변적인 것들의 가능성'을 인식시키고 있다. 뒤샹은 이것을 그의 작품세계에 있어서 중요한기본 원리로 적용하였다.



(도 65) <세 기본 정지들>

뒤샹의 의도에 따르면 <세 기본 정지들>는 과학, 수학, 기계적인 정확성 같은 논리에 근거하여 역설적(아이러니) 방법으로 비이성적, 비논리적인 것을 제시하고 있다. <세 개의 기본 정지들>로 대표되는 뒤샹 사유의 방식에서 밝혔듯이 실 한 조각이 캔버스에 떨어지는 것은 우연적인 것이다. 하지만 이것은 아주 조심스럽게 계획 된 것이다. 뒤샹은 고정된 가치에 대해 우연성·가변성을 인정하면서도 그 우연성을 단순한 우연자체가 아닌 작가의 의도를 내재시켜 작품화하였던 것이다. 그는 순간, 우연이라는 가변성과 그 가변성의 이면에 존재하는 보다 본질적인 것을 드러내고자 하였다. <녹색상자> 의 서문에서 뒤샹이 처음 언급한 머리글을 참고하면 드러난 '몸'은 순간적인 정지 상태로서 "알레고리한 외형 (allegorical

appearance)"<sup>228)</sup>이라 할 수 있다. 양성의 성기처럼 보이는 몸의 가시화된 앤드로지니는 무수한 다른 변수의 하나인 것이다. 그것은 뒤샹에 의해 조작된 우연이라 할 수 있다.

<주어진다면>에 대한 개념적 해석을 마무리하기 위해 제목의 다음 부분을 살펴 보자. "Given"의 전제 조건이 된 '폭포'와 '가스등'은 어떤 의미인가? '폭 포'와 '가스등'은 뒤샹 작품의 기본적인 두 요소로 상징적 의미를 지니면서 여 러 변주된 형태로 나타난다. 먼저 <큰 유리>와 관련하여 '폭포(물)와 가스등(가 스)'를 살펴보면 <큰 유리>에서 직접적으로 시각화되어 있지 않지만 <녹색상자>에 서 이에 대해 언급되어 있다. <녹색상자>의 설명에 의하면 독신자들은 주형으로 되 어 있고 그 안에 비어 있는 형태로 신부로부터 받은 자극으로 인한 발광가스로 자 신들을 부풀린다고 되어 있다.229) 이 가스는 신부를 향한 열광하는 사랑의 가스로 독신자들의 욕망을 암시하는 것이다. '물' 역시 형상은 없지만 "9개의 주형으로 된 독신자 위로 반원을 그리며 가까운 곳에서 떨어지는 물줄기(비가시적인 물레방 아의 물줄기)" 230)라고 표현되어 있다. 이 물은 신부의 영역과 연결되어서 신부의 개화, 오르가즘의 상징인 구름이 하강하여 된 것이다. 물은 독신자들이 지나치게 흥분의 절정에 도달하지 않도록 조정하는 냉각수의 역할을 한다. 독신자들의 열망 은 '물의 작용'에 의해 진정된다. 하지만 물은 다시 물레방아로 돌려 독신자들에 게 사랑의 에너지를 주게 된다. <큰 유리>에서 '물과 가스'는 작품의 중심적 주 제인 '신부와 독신자'의 은유이며 여성과 남성을 상징화하고 있다. 그리고 이들 사이에서 순환 구조는 상호 대립적인 입장이 아닌 보완적 관계를 이루고 있다. 이 러한 <큰 유리>의 물과 가스가 <주어진다면>에서는 폭포와 가스등으로 다시 구체적 으로 나타나 있다. 옥타비오 파스에 의하면 '물 과 불'의 상징은 <큰 유리>를 준비하던 시기부터 인생의 마지막 작품까지에서 계속 된다.231)

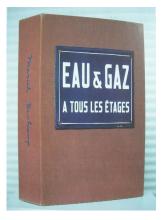
1958년 뒤샹은 그의 첫 연구서인 로버르 르벨(Robert Lebel)의 저서 출판에 앞서 직접 책의 표지를 디자인 하였다.(도 66) 전기 고급 장정본의 표지로 뒤샹은 "층 층마다 물과 가스 (Eau et Gaz a tous les etages/Water and Gas on Every floor)"라는 표지판의 이미지를 만들었다. 이것은 일종의 레디메이드로 푸른 에나

<sup>228)</sup> Arturo Schwarz (1969), op. cit., p. 559.

<sup>229)</sup> Marcel Duchamp, op. cit., pp. 48-49.

<sup>230)</sup> Ibid. p. 62.

<sup>231)</sup> Octavio Paz, Octavio Paz, Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare, trans. Racel Phillips and Donald Gardner, The Viking Press New York, 1978, pp. 108-109.



(도 66)로버르 르벨 의 저서 "층층마다 물과 가스"



(도 66-1). 로버르 르벨 저서 에 서 명하고 있는 뒤샹.

멜판에 하얀 글씨로 제작한 것으로 1920년경 파리의 새 아파트마다 정면에 있던 표지판이다. 새 아파트의 입구에 물과 가스가 층층마다 있다는 것은 지금은 당연하지만 당시 사회에서 삶을 편리하게 해주는 기본적인 요소가 구비되어 있음을 강조한 것이었다. 이 일화는 간단한 것이지만 뒤샹의 의식에서 '물과 불(가스)'이 얼마나 진지하게 사유되고 있었는가를 보여준다. 또한 이 레디메이드가 뒤샹 첫 연구서의 표지로 쓰였다는 것은 뒤샹 작품세계의 본질로써 '물과 불'을 제시한 셈이 된다.<sup>232)</sup>

'물과 가스'는 <주어진다면>에서 어떻게 나타나 있는가? 배경이 되는 풍경의 가장자리에 위치한 폭포의 물줄기는 계속 떨어지고 있고 중심의 드러난 몸의 왼쪽 손에 '가스등'은 들려 있다. <주어진다면>에는 <큰 유리>처럼 남성과 여성으로 나누어지는 분리의 경계가 없고 '물과 가스'는 하나의 공간 안에 있다. 중심의 드러난 '몸'이 <큰 유리>의 '벗겨진 신부' 라고 했을 때,<sup>233)</sup> 독신자들의 가시적인모습은 실재하지 않는다. 이들 사이의 상응관계에서 볼 때, <큰 유리>에서 독신자들의 욕망을 상징하는 '가스'는 <주어진다면>의 '가스등'으로 대비시킬 수 있다.<sup>234)</sup> <주어진다면>의 전제 조건인 가스등'은 독신자들의 사랑의 열정이 함축된

<sup>232)</sup> D' Harnoncourt, Anne, op. cit., p. 35.

<sup>233) &</sup>quot;마침내 벗겨진 신부 (a bride finally stripped) " Alexandrian, *Marcel Duchamp*, Crown Publishers Inc. New York, 1977, p. 89.

'남성 에너지'의 상징으로 볼 때, 그 이미지는 오히려 축소되어 있다. 작은 '가 스등'은 전기 장치에 의해 계속 불을 밝히는 것으로 욕망은 이미지로만 상징화되



(도67) <주어진다면>의 내 부. 가스등

어 있다.(도 67) 한편 <큰 유리>에서 텍스트로만 설명되었던 '물'의 이미지가 <주어진다면>에서는 가시적으로 구체화 되어 있다. 배경의 숲과 대지가 만나는 지점에서 계속해서 떨어지는 형상을 하고 있는 폭포의 물줄기 역시 실재하는 것은 아니고 내부에 장치되어 있는 모터의 작동에 의한 것이다. 이것 역시 실질적이기 보다 오히려 상징화되어 있는 것을 알 수 있다. <주어진다면>에서 '폭포'와 '가스등'의 비가시적인 의미는 무엇인가? <큰 유리>에서 '물과 가스'의 연결에서 알 수 있듯이 <주어진다면>의 전제가 되는 폭포와 가스등의 비가시적인 의미는 여성에너지와 남성에너지의 상징이 된다. 이것은 <주어진다면>에 대한 개념적 해석을 가능하게 한다. 폭포의 물줄기는 계속해서 떨어지고 가스등은 항상 불을 밝히고 있다는 점에서 두 요소에는 '영속성'의 의미가 있다. 이 기본적인 요소는 서로 상대적 관계에 놓여 있는 것이지만 순환과 보완의 양면성을 가지고 있다.

정리하자면 <주어진다면>의 개념적인 해석의 핵심은 내부의 중심이 되는 드러난 '몸', '폭포', 와 '가스등'의 세 요소로 집약된다. '물과 불'은 우주의 상대적인 남녀의 에너지를 의미한다면, 그 중심에 놓인 여자이며 남자이고, 남자이며

<sup>234)</sup> Octavio Paz, op. cit., p. 111.

여자로 추정되는 드러난 '몸'은 '현현된 앤드로지니'의 상징이 된다. 앤드로지 니의 실체는 뒤샹이 강조하였듯이 시각자체(망막의 영역)에 한계 되지 않고 정신적 인 울림을 향한 뒤샹의 의도에 의해 고도로 계산되어 있다. 특히 이 작품에서 구조 적으로 관객의 입지를 강조한 설치는 미술에서 보여 지는 작품과 보는 관객의 관계 를 대비시키고 있다. 작은 구멍을 통한 안과 밖의 만남은 '수많은 가변적인 것들 의 가능성'을 열어놓음으로서 고정된 가치판단으로부터 벗어나 '열어 놓은 결 론'과도 통한다. 그것은 끝없는 순환의 영속성을 부여하고 있다. <주어진다면>에 서 "Given"의 조건이 되는 폭포와 가스등은 남성과 여성, 순간성과 영속성, 우연과 계획된 의도, 또한 미술에 있어 관객과 작품이라는 상호관계로 개념적인 해석이 된 다. 즉 <주어진다면>의 개념적인 해석은 이러한 본질적인 것에 대한 이해를 바탕으 로 하고 있다. '주어진다면, 남성과 여성', '주어진다면, 순간성과 영속성', '주어진다면, 우연과 계획된 의도', '주어진다면, 관객과 작품'이라는 상대적 인 상황을 제시하고 있다. 이것은 상대적 관계에 있는 기본적인 요소들이 함께 하 고 상대적인 것이 대립이 아닌 상호보완과 순환되어 상대성을 추월하는 것. 대립의 요소가 승화되어지는 것을 의미한다. 이러한 관점에서 보면 <주어진다면> 나타난 앤드로지니 차용의 개념적인 해석은 기본적으로 '상대적인 것들의 화합'에 근거한 다. 하지만 이 과정과 상황을 좀 더 면밀히 주목해보면, <큰 유리>는 상대적인 것 들이 해소되는 결론적인 상황, 이상향이 지향되어 있다면 <주어진다면>은 상대적 인 것들이 어떻게 서로 작용하고 있는가, 상대적인 것들의 화해의 과정, 진행에 주 목하고 있다. 따라서 <주어진다면>은 미술 작품이 있는 그대로의 다의성, 애매함, 모호성을 제시하고 있고 열린 결말의 상태가 되고 있다.

이러한 상대적인 것들의 화해의 과정으로 병립, 열린 결말은 <주어진다면>의 앤드로지니에 대한 중요한 개념적인 해석이 된다. 뒤샹은 1927년 파리에서 <문: 11, 루 레이 Door: 11, rue Larrey> (도 68)를 제작하였다. 이것은 '열리고 닫히는 문'으로 작은 아파트의 공간을 해결하기 위해 침실과 욕실, 스튜디오 사이를 놓여 있는 문이다. 이 문은 하나의 문이 두 개의 문지방으로 연결되어 한쪽을 닫으면 한쪽은 열리게 되어 있다. 중요한 점은 서로 상대적인 의미로서 '문이 열리는 것'과 '문이 닫히는 것'(either open or closed)이 하나의 문에서 동시에 일어나도록 되어 있다.235)이 문은 상대적인 것들의 병립을 현실에서 시각화하고 있다.

<sup>235)</sup> Francis M. Naumann, and Kuenzli Rudolf. ed., Marcel Duchamp: Artist of the Century, Cambridge: MIT Press, 1989. pp. 34-35.

이와 비슷한 개념을 구체화한 다른 작품이 있다. 뒤샹은 1945년 초현실주의 잡지인 "View"의 표지(도 69)에 특이한 작품을 실었다. 흡사 하늘처럼 보이는 푸른색바탕의 공간을 향해 병이 부유하듯이 떠 있고 병의 입구에서 나오는 연기가 공간을향해 그윽하게 퍼져나가고 있다. 뒤샹은 표지 뒷면에 신문의 활자체를 이용하여 "인프라 씬(infra-tnin): 담배 냄새가 입 안에서 엷게 퍼질 때 입안에 두 냄새가합쳐지는 것"라고 은유적이고 시적인 설명을 더해 놓았다.<sup>236)</sup> 표지에 보이는 병에



(도68) <문: 11, 루 리 이>



(도69) 『View』의 표지화, 1945년 1권

는 뒤샹의 병역수첩 이미지가 상표로 사용되어있다. 병으로부터 나오는 연기는 엷게 공간과 시간 속에 스며들고 있다. 즉 병역수첩의 이미지가 뒤샹의 정체성을 은유적으로 표현한 것이라 할 때, 뒤샹은 무한한 공간과 융합되어 지고 있다. 그리고 잡지의 안쪽에 텍스트로서 설명은 담배 냄새와 입 냄새의 결합이라는 매우 감각적인 방법으로 의미를 제시하고 있다. Infra-thin(Infra-mince)이란 infra의 '아래'(below, beneath)라는 뜻과 의 '얇은'(thin)이 합성된 용어로 '아주 엷은'이 된다. 이것의 어의적은 해석에 의하면 어떤 것의 경계를 나누는 간극의 상태를의미하고 있다. 뒤샹 사후 1968년, 아내인 티니의 아들인 폴 마티스에 의해 뒤샹의

<sup>236)&</sup>quot;when the smoke/ of the tobacco smells also/ of the mouth from which it comes, the/ 2smells marry/ by infra-thin."

Paul Matisse, ed., *Marcel Duchamp Notes*, G.K. Hall & Company, Boston, 1983. Note. 33, no page.

미발표 노트가 출판하였는데 그 안에 인프라 씬에 대한 설명이 있다. 노트 9에 의 하면 "인프라 씬은 나누어진 간격, 스크린처럼 둘 사이에 작용하는 표면이라고 정 의된다. 이것은 어떤 의미에서는 간격을 가리키는 것이고 또 어떤 의미에서는 스크 린을 가리키는 것으로 스크린이라고 하기보다 인프라 씬(infra-thin)의 분리라고 하는 것이 낫다. 분리는 남자와 여자의 두 의미를 가진다." 237)라고 정리되어 있 다. 뒤샹은 인프라 씬의 분리에 남녀 양성의 의미를 암시하였다. 아멜리아 존스는 역시 이러한 뒤샹의 인프라 씬을 섹슈얼리티 개념으로 이해하고 있다. 존스는 『View』에서 담배 냄새와 입 냄새의 결합은 마치 두 젠더가 병합되어지는 것을 은 유하고 있다고 보았다.238) 뒤샹에게 있어서 인프라 씬은 아이덴티티 사이에 놓이 는 '스크린'으로 이 스크린은 남성과 여성 둘 사이에 놓여 '분리'하는 것이면 서 서로 통할 수 있는 것으로 해석하고 있다. 인프라 씬에 대한 노트에서 밝혔듯이 이것은 성 정체성에 있어 양성적 특성을 의미하는 것으로 스크린을 통한 분리와 결 합이라는 모호성은 앤드로지니에 대한 개념적 해석이라 할 수 있다. 인프라 씬의 분리는 자아와 타자 사이의 장벽이 구성된 것에 불과하고 그 경계는 경계와 소통을 동시에 가진 것으로 완전히 결정된 완결의 의미가 아닌 데리다 '차연'으로 해석될 여지를 가지는 개념이 된다.239) 이러한 해석은 <큰 유리>에 대해 미완의 개념을 부여한 대신 <주어진다면>을 종결되어진 작품이라고 평가하는 데도 불구하고 <주 어진다면>이 진정 종결된 작품인가에 대해 다시 생각하게 만든다. <주어진다면>의 앤드로지니의 개념은 중심의 드러난 '몸'과 그것을 작은 구멍을 통해서 엿보아야 하는 관객과의 상호작용으로 계속적인 진행형이 되고 있다. 이러한 관점에서 보면 인프라 씬은 자아와 타자, 남성적인 것과 여성적인 것이 함께 하여 분리되어 있으 면서도 서로 통하고 있고 다른 한편 그들의 관계가 종결되지 않는 상태가 된다. 오 래된 전통의 가진 앤드로지니를 작품의 원리로 차용한 개념은 포스트모더니즘의 미 술에까지 그 문맥이 연결되어 있다.

<sup>237)&</sup>quot;The "infra thin" is defined as a surface that acts both as a separating interval and a screen: " infra thin separation - better/ than screen, because it indicates/ interval (taken in one sense) and/ screen (taken in another sense)- separation has the 2senses male and female-" Paul Matisse, ed., op. cit., Note. 9 no page.

<sup>238)</sup> Amelia Johns, op. cit., p. 144.

<sup>239)</sup> Amelia Johns, op. cit., p. 145.

# IV. 뒤샹의 영향과 포스트모더니즘 미술에서 앤드로지니의 다양한 양상

뒤샹의 미술사적 영향력은 이미 그의 생전에 시작된다. 1951년 마더웰의 저서 『다다 화가들과 시인들(The Dada Painter and Poets)』의 출간되었고 1954년 미국 필라델피아 미술관에서 뒤샹 작품의 대표적인 소장자였던 아렌스버그의 소장품들이 일반에게 공개되어졌다. 이를 계기로 당시의 젊은 작가들 사이에서 뒤샹에 대한 관 심이 증가되기 시작하였다. 이후 뒤샹의 최초 회고전인 파사데냐 미술관 전시 (1963)와 영국 테이트모던 갤러리 전시(1966) 같은 대규모 전시는 그의 작품에 대 한 미술사적 자리매김을 하게 하였고 적극적으로 그의 따르는 추종자(뒤샹의 후예) 를 대두시켰다.240) 뒤샹에 대한 이러한 관심은 당시 사회적 분위기와도 관련되어 있다. 1960년대 말부터 1970년대 초에 이르는 미국사회는 베트남 전쟁에 대한 반전 운동과 인종차별에 대한 저항 분위기가 확산되면서 중요한 변환의 시기를 맞이한 다. 자유와 인권에 대한 존중으로 소수자들에 대한 인식이 고조되었고 여러 실험적 인 미술운동이 전개되었다. 이러한 전환 시기에 그린버그의 미학과 추상표현주의로 대변되는 모더니즘에 대항으로 뒤샹이 제시한 표현과 개념은 새롭게 대두하는 미술 사의 주역들에게 진지하게 반향 되어졌다. 네오 다다 시기에 제스퍼 존스는 신체의 부분을 캐스팅하여 평면에 부조 형식으로 조합 (combine)하였고 해프닝, 신사실주 의, 개념미술, 대지미술의 작가들까지 '몸'이라는 코드를 작품의 중심 언어로 도 입하였다. 이들 작가들은 자신 작품의 정당성을 증명하는 근거로 뒤샹의 전례를 이 용하였고 뒤샹의 다양한 시각적 장치 중의 일부를 확장하거나 변주시켜 작품의 중 심 표현으로 활용하였다.

본 장에서는 뒤샹의 현대 미술에 대한 영향 중 <주어진다면>의 드러난 '몸'으로 제시된 앤드로지니와 관련한 작가들의 작품을 중심으로 논의하고자 한다. 뒤샹의 '몸'으로 제시된 앤드로지니와 현대미술의 확장된 영역에서 보여주는 다양한 앤드로지니 양상에서 상호 연결 맥락을 찾을 수 있다. 대표적인 작가로 1970년 행

<sup>240)</sup> 뒤샹의 후예(Duchampian)라고 불리는 제스퍼 존스나 로버트 라우센버그, 존 케이치, 프랑스의 신사실주의 미술에 있어 이브 크라인, 존 팅게리, 그리고 미국 팝아트의 앤디 워홀, 찰스 올덴버그 뿐만 아니라 해 프닝, 개념미술, 대지미술의 작가들까지도 작품 제작의 기본 원리로 받아드렸다.

John Tancock, The Influence of Duchamp, Marcel Duchamp, The Museum of Modern Art & Philadelpia Museum of Art, Edited D' Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine, 1973, p. 174.

위미술의 주도적인 인물 비토 아콘치와 사진 이미지에 의한 다양한 패러디 작품을 만든 모리무라 야스마를 들 수 있다. 뒤샹의 '앤드로지니' 개념과 표현이 후대 작가들에게 어떻게 수용되어 작품화 되었는가, 그들의 표현과 뒤샹의 차이점이 무엇인가를 중점으로 살펴보겠다. <주어진다면>에서 몸의 제시에도 불구하고 궁극적으로 추구되었던 성 정체성을 일탈하는 앤드로지니 개념과 관련하여 여성작가로서 막달레나 아바카노비치 (Magdalena Abakanowicz)의 작품에 주목하였다. 그녀의 작품 <군상> 혹은 설치 작품에 등장하는 몸에서 육체적인 몸이라기보다 성 정체성이 사라진 몸으로서 의미를 추적하고자 한다. 몸을 중심 언어로 수용하는 이들 작품들에서 뒤샹의 영향력을 엿볼 수 있다. 뒤샹은 항상 작가는 후손들에 의해 다시 판단된다고 하였듯이²⁴¹) 뒤샹의 제시된 몸으로서 앤드로지니에 대해 현대미술의 문맥에서다시 한 번 생각해 보고자 한다.

## 4.1. 행위미술로 표현된 앤드로지니

되상의 <주어진다면>에 제시된 몸은 미학적 입장뿐만 아니라 사회적 가치로서선, 도덕적인 기대로부터 벗어나 있다. 앞에서 살펴보았듯이(3장 3절), 뒤상의 앤드로지니로서 '몸'은 '오브제로서 몸'에 대한 인식에 근거한다. '오브제로서몸'이란 무엇인가? 뒤상의 작품에서 오브제는 레디메이드(Readymade)와 함께 성립된 매우 기본적이며 중요한 개념이다. 일상의 산업용품이 '미술(Art)'의 영역으로 편입할 때, 작가의 선택에 의해 일상용품은 본래의 유용성으로부터 '오브제'로 전환되어 작품의 문맥으로 의미를 갖게 된다. 이러한 일상용품의 오브제로서 실재성은 기존의 미학이나 가치 판단으로부터 일탈되어 있고 기존 회화에서 중시된 작품의 아우라를 해체하고 있다. 그러면 '몸'을 미술의 오브제로 수용한다는 것은무슨 의미인가? 전통 미술에서 '몸'은 환영적인 것이었다. 회화는 물론 조각 역시 물질성을 가진 3차원의 형태임에도 불구하고 재현된 것의 범위에 머물러 있었다. '몸에 대한 오브제'로서의 인식은 그러한 환영주의, 뒤상이 말한 '망막에

<sup>241) &</sup>quot;50년 또는 100년을 기다려서 당신의 진정한 관객을 찾아야 합니다. 저에게 중요한 것은 오직 그 관객입니다." 제임스 스위니와 뒤샹의 대화 (Television interview, NBC, January 1956) Marcel Duchamp, op. cit., PP.128-137.

봉사하는 미술'로부터 벗어나 몸 자체에 주목한 것이다. '오브제로서 몸'을 드러내는 방법으로 뒤샹은 직접 인체에서 형을 떠내는 기법으로 가식화되지 않은 몸의 을 포착하였다. 뒤샹은 미학적 기준이 아닌 작가의 내면, 정신적 세계, 미술의 개념을 가시화하는 오브제로서 몸을 의미화 시켰다.

뒤샹의 작품 중 오브제의 개념으로 몸의 이미지를 사용한 작품들로는 앞에서 언급했듯이 <만져주세요 (1947)>, <신발이 아님 (Not a shoe,1950)>, <폭포와 가스등이 주어진다면 (1948-49)>의 부조로 된 누드, <여성의 무화과 잎(1950)>, <오브제다르(1951)>, <순결의 쐐기(1954)>가 있다. 이들은 모두 뒤샹의 유작이고 말년의대표적인 작품인 <주어진다면 (1946-66)>의 제작 기간에 만들어진 것들이며 신체의일부를 제시하는 파편화된 '몸'이거나 에로틱한 소재로 되어 있다. 이러한 몸에대한 인식은 뒤샹 이후, 작가들에게 이어지고 있다. 1960년 전후 네오 다다나 팝아트에 속하는 작가들의 작품에 등장하는 몸은 개인 정체성의 표출, 인간의 소외나갈등, 욕망을 발언하는 구체적 발언의 도구로 사용된다. 몸의 사실성을 드러내는파편화되고 캐스팅된 작품들에서 뒤샹의 '오브제로서 몸'과 상관성을 찾을 수 있다. 뒤샹의 오브제로서 몸의 영향을 반영하고 있는 작가로 먼저 제스퍼 존스(Jasper Johns, 1930-)를 들 수 있다. 그는 누구보다 일찍 1950년 중반부터 이미뒤샹에 대해 관심을 가졌던 작가로 뒤샹의 파편화된 몸과 흡사한 작품들을 제작하였다.

그의 평면과 부조를 결합시키는 작품에 신체 일부가 직접 캐스팅되어 있다. 작품<플레스터 주형을 가진 타겟(Target with Plaster Casts,1955)>(도 75)를 보면 하단에 타겟 모양의 동심원이 그려져 있고 상부의 작은 입체적인 방에는 신체의 일부가 파편화되어 작품에 도입되어 있다. 이것들은 얼굴의 입술, 코, 귀, 손, 혀, 남자 성기로 뒤샹의 에로틱한 오브제를 연상시키는 것들이다.<sup>242)</sup> 뒤샹의 신체 오브제작품과 제스퍼 존스의 작품을 비교해 보면 신체를 직접 캐스팅했다는 공통점 외에 분명한 차이점도 있다. 뒤샹의 캐스팅된 몸은 '몸에 대한 오브제로서 인식'에 있어 수사적이지 않고 몸의 실재성이 직접적으로 강조된다. 이에 대해 제스퍼 존스

<sup>242) &</sup>lt;플레스터 주형을 가진 타켓>의 제작년도는 1955년으로 뒤샹의 작품에 대한 직접적인 관련성에 대해 제스퍼 존스는 부인하였다. 하지만 뒤샹의 영향을 받았을 것으로 추정하는 입장을 제시한 로버트 핀세스 위튼(Robert Pincus-Witten)의 연구에 의하면 상부의 캐스팅뿐만 아니라 작품 하단의 타겟과 관련해서도 영향을 지적하고 있다. '타켓'을 뒤샹의 <오브제 다르(1951)>와 비교할 때 불어 'dard'는 'dart'를 의미하며 'dart'가 타겟(target)으로 유사점이 있다고 보았다.

Robert Pincus-Witten, "Theater of the conceptual autobiography and math", Marcel Duchamp in Perspective, prentice- hall Inc, 1975, pp. 163-164.



(도70) <플레스터 주형을 가진 타겟>

는 몸을 오브제로서 제시하고 있음에도 불구하고 그것을 다시 회화 작품의 영역으로 끌어 들이고 있다. 제스퍼 존스의 작품에 나타난 캐스팅된 '몸'은 평면 작품에서 환영(illusion)을 제거하고 평면과 입체를 앙상블라주로 통합하고 있다.

신체 캐스팅의 다른 예로 브루스 나우만 (Bruce Nauman, 1941- )의 작품을 주목할수 있다. 나우만은 초기작품 시기인 1965년에서 69년 사이 캐스팅 작품, 네온 설치, 비디오 작품 등 다양한 실험을 시행하였다. <손으로부터 입 (From Hand to Mouth)>(도 71)를 살펴보면 이 작품은 녹색 빛의 왁스를 재료로 하여 제목처럼 오른쪽 손으로부터 팔, 어깨, 목을 거쳐 입까지 캐스팅되어 있다. 어떤 수식어도 더해지지 않게 간결한 모습이며 오른쪽으로 오직 다문 입만 가시화되어 있음에도 사유적인 표정이 읽힌다. 이 작품에서 작가의 손이 입으로 연결된다는 것은 작품의생산과 소비의 맥락을 은유적으로 표현하고 있다. 작가에게 작품 제작이 곧 삶의바탕이 되고 있음을 의미하는 것으로 해석할 수 있다. 이와 비슷한 이미지의 작품으로 <무제 (Untitled, 1967)>(도72) 역시 간결하면서 함축적인 메시지를 담고 있다. <무제 (Untitled, 1967)>는 전면만 캐스팅한 포개진 두 팔을 두툼한 밧줄로 연결하여 이 밧줄을 다시 매듭지어 벽에 걸게 되어 있다. 이 작품에는 단순함 속에

작가로서 작품제작에 있어 사유의 중압감이 암시적으로 상징되어 있다. 신체의 일부가 직접 캐스팅되어 있는 나우만 작품에는 제스퍼 존스보다 더 개념적인 의도를 포착할 수 있다.<sup>243)</sup> 나우만의 '몸'을 오브제로 인식하고 그 실재성을 드러내는 작품은 신체 캐스팅 작품 외에 다양한 형식으로 모색되어진다. 이 시기 나우만은







(도 72) <무제>

뒤샹의 미술에 대한 개념과 표현 방법을 수용하였고 아이러니, 유머, 다양한 실험을 통해 기본적인 작품관을 확립하였다. 244) 이러한 특징을 보여주는 행위미술로 <샘으로 작가의 자화상 (Portrait of the Artist as a Fountain, 1966-67)> (도 73)이 있다. 그는 입을 이용하여 물을 품어 분수를 만들고 있다. 뒤샹이 변기를 샘이라고 표현한 것을 '언어'를 이용하여 사유를 자극하고 있다면 나우만은 직접 자신의 몸을 통해 '샘'을 표현하고 있다. 이 작품은 자신과 뒤샹을 연관시키면서도, 나우만의 작가로서 가능성을 보여준 대표적인 작품으로 몸을 이용한 오브제와 개념미술을 연결하고 있다. 245) 나우만의 이러한 작품은 뒤샹으로부터 차용한 오브

<sup>243)</sup>이러한 나우만의 작품은 몸을 캐스팅하는데 단순하면서 개념적 의도를 가진다.

Peter Schjeldhl, "The Trouble with Nauman", *Bruce Nauman*, edt. Robert C. Morgam The John Hopkins University Press, Maryland, 2002 p.100.

<sup>244)</sup> Joan Somon ed., *Bruce Nauman*, Walker Art Center, Minneapolis Distributed Art Publishers, 1994, p.16.

<sup>245)</sup>나우만의 이러한 캐스팅 작품에 대해 뒤샹과 제스퍼 존스의 영향을 언급한 피터 쉬젤들(Peter Schjeldhl)에 의하면 "뒤샹의 수상한 공모(shady complicity)와 제스퍼 존스의 감상주의적인 회한 (melancholy compunction)"이 있다고 하였다.



(도 73) <샘으로 작가의 자화상>

제로서 몸, 개념미술, 몸을 도구로 인식하는 행위미술로 이어지는 변화의 흐름을 중요한 작품으로 평가할 수 있다.

나우만의 작품이 보여주듯이 1950년대 말 60년대에 나타났던 '오브제로서 몸'의 인식은 몸을 미술의 도구로 하는 행위미술에서 더욱 진지하게 실험되었다. 행위미술, 개념미술에서 몸은 '오브제로서 몸의 인식'에 근거하여 현대 사회에서인간성 소외 같은 직접적이고 사회적인 이슈를 주제로 부각시키고 나갔다. 몸은 무엇인가를 재현하기 위한 객체적 입장에서 그 자체로 의미를 생산하는 주체적 위치를 갖게 된다. 이들 작가들은 '오브제로서 몸'을 제시하는데 있어서 캐스팅의 방법보다 더 직접적인 표현으로 몸 그 자체로 의미전달의 지시체를 만들었다. 이들은자신들의 작품을 행위미술, 비디오, 사진 작품 등 다양한 매체로 확장시켰다. 이러한 관점에서 1970년 행위미술의 주도적인 인물로 비토 아콘치 (Vito Acconci, 1940-)를 들 수 있다.

비토 아콘치는 아이오 대학에서 문학과 시를 전공하였다. 초기 행위미술에서 그가 행한 미술에 대한 사유와 실험을 완벽하게 기록으로 남기고 있다. 그는 이 자료 중 1969년부터 73년 사이에 행위미술을 슈퍼 8미리 필름과 사진과 텍스트로 정리한 파일을 『비토 아콘치의 몸 일기 (Vito Acconci' Dairy of Body)』 <sup>246)</sup>책으로 최근 출판하였다. 뒤샹의 <녹색상자>가 작품 제작에 관한 자료로 중요한 작품의 요소가 되었듯이 아콘치 역시 작품의 자료로 시각 이미지 자료뿐만 아니라 편지, 텍스트 등을 아카이브로 보관하였던 것이다. <sup>247)</sup> 초기 행위미술 작품에서 아콘치 성

John Tancock, op.cit. p. 174.

<sup>246)</sup> Vito Acconci, Vito Acconci' Dairy of Body, Edizioni Charta, Milan, 2006.

정체성의 문제와 공적 공간에서 몸의 제시와 관객의 반응에 관심을 가진 작업들을 시도하였다. 그의 실험적인 작품들에서 뒤샹의 앤드로지니와 연결점을 찾을 수 있는 작품은 1970년대 전반기 대표적인 작품인 <씨앗침대(Seedbed, 1970-72)>, <오프닝 (Opening, 1970)>, <전환 I (Conversion I , 1971)>,<전환 II (Conversion II , 1971)>,<전환 II (Conversion II , 1971)>,<전환 II (Conversion II , 1971)> 등이 있다. 이 작품들은 모두 섹슈얼리티의 문제, 성 정체성의 제기로써 앤드로지니를 표출하고 있다. 1972년 뉴욕 소나벤드 갤러리(Sonnabend Gallery)에서 행한 작품인 <씨앗침대>(도 74)는 갤러리 한 쪽 바닥에 경사면으로설치된 작은 공간에 몸을 숨긴 작가가 관객의 발자국 소리를 들으며 수음하는 행위미술이다. 그 과정은 직접적이면서 은유적이다. 공간은 흡사 쐐기형태의 L자형으로 만들어져 있고 그는 폐쇄된 공간에 몸을 숨기고 있다. 그의 존재는 설치된 스



(도 79) <씨앗침대>

피커의 확장된소리에 의해 전시장 전체에 퍼진다. 전시장에 들어오는 관객은 모습을 보기도 전에 소리에 의해 상황을 인지하게 되어 있다. 관객 중에는 호기심을 가지고 소리의 근원에 대해 주시하고자 하거나 혹은 공적 공간의 성적 표현에 불쾌감을 가지고 무시하려는 반응을 가질 수도 있다. 아콘치는 이 작품에서 심리학적인행동주의의 반응에 대한 실험 의도가 있었다고 한다.<sup>248)</sup> <주어진다면>에 대한 관객의 반응을 뒤샹은 예상만 하였지만 아콘치는 드러낸 섹슈얼리티에 대한 즉각적인반응을 현장에서 인지하였던 것이다. 한편 이 작품에서 작가에게 수음은 성적 절정

<sup>247)</sup> Ibid, p. 9

<sup>248)</sup>Robert Pincuc-Witten "Theater of Conceptual: Autobiography and myth", *Marcel Duchamp in Perspective*, Joseph Masheck ed., New Jersey: Prentice Hall Inc., 1975, p. 166.

을 이르게 하는 것이지만 그것은 제한된 공간에서 매우 신체적 고통을 동반한 것이었다. 마치 <큰 유리>의 독신자의 입장처럼 수음의 행위는 소외되어 있다.



(도 75) <열기(opening)>

아콘치의 적극적인 신체표현은 남성으로서 성 정체성을 해체하는 행위미술에서 더욱 적극적으로 앤드로지니 아이디어를 작품에 도입한다. 1970년 <열기 (opening)> (도 75)은 자신의 배꼽 주위의 체모를 뽑아가는 과정을 담은 장면을 기록한 비디오 형식의 작품이다. 배꼽은 그의 털에 의해서 가려져 있었다. 그가 행위미술을 진행되는 과정에서 배꼽 주위의 털이 하나씩 제거되고 점차 그 몸에 구멍이 뚜렷이 드러난다. 이 작품에서 카메라는 배꼽과 털을 제거 하는 손의 동작에 초점이 맞춰져 있다. 아콘치는 자신의 배꼽의 움푹함을 질로 연상시키고 있다. 아콘치에게 '열기'의 행위는 자신의 몸에 여성의 성기를 만들어 보임으로서 남성으로서성 정체성으로부터 앤드로지니가 되게 하고 있다. 뒤샹이 알터 에고로서 로즈 세라비라는 이름과 여성으로 분장한 모습으로 스스로를 앤드로지니로 구체화하였던 것에 비해 아콘치는 자신 몸을 통해 본래의 성 정체성을 벗어나고자 했다. 특히 그가이 행위를 '열기'라고 표현한 것은 그의 작품의 섹슈얼리티, 앤드로지니 주제에 대한 긍정적 태도를 표출한 것이라고 볼 수 있다.

몸을 통한 앤드로지니를 제시한 다른 작품을 살펴보자. 1971년에 행해진 <전환 l>, <전환 ll>, <전환 ll>, <전환 ll>은 역시 남성의 성정체성으로부터 자신의 몸에 여성의 몸을 드러냄으로써 앤드로지니로 전환시키고 있다. <전환 l>은 앞의 <열기> 작품보다







(도 77) <전환 |||>

좀 더 가학적으로 촛불을 이용해서 자신의 가슴 털을 태워서 자신의 가슴을 드러내고 있다. 털이 없는 가슴을 잡아당겨 여성의 가슴처럼 보이도록 만들고 있다.249) 그는 남자의 정체성을 가지고 있지만 여성의 몸이 함께 하는 것을 시각적으로 과시하였던 것이다. 이 작품은 <열기>와 비슷한 방법으로 '드러내기'라는 방법으로 자신 안에 여성의 몸이 있음을 강조하고 있다. 이에 대해 <전환॥>, <전환॥>은 남성성의 상징인 성기를 은폐함(숨기기)으로서 성 정체성을 앤드로지니로 구체화하였다. <전환॥>(도 76)에서는 자신의 두 다리 사이에 성기를 감추는 행위를 통해 자신의 몸에 남성의 정체성을 지우고 여성의 정체성을 표방하였다. <열기>나 <전환 1>에서 '질'이나 '유방'으로 상징되는 자신 안에 숨겨진 '여성성'을 드러내는 방법으로 앤드로지니를 가시화한데 반해, <전환॥>에서 작가는 남성의 상징인 '남근'을 숨김으로써 남녀 양성의 몸을 시현하였다. 전자는 몸을 열어서 (opening) 표현한 것이라면 후자는 몸을 숨겨(closing)표현하고 있다. 전자가 자신안에 있는 여성성을 드러내 앤드로지니를 만든 것이라면 후자는 자신의 남성으로 정체성을 감추어서(제거해서) 앤드로지니를 만들고 있다.

아콘치의 작품에서 남녀 양성의 몸의 직접적인 제시를 통해 성적 경계를 해체하고자 하는 의도는 무엇인가? <전환III>(도 77)은 그런 것에 대한 보다 구체적인 답을 제시한다. 이 작품에는 여성을 등장시켜 그의 뒤에 여성을 배치하고 그의 성기

<sup>249)</sup> Vito Acconci, op. cit., p. 215.

를 여성의 입 안에 넣는다. 그의 남성성은 여성 안으로 들어가 있고 그는 여성과 하나로 연결된다. 이 작품에 대해 아콘치는 "내가 정면에서 보여 질 때 여인은 나의 뒤편으로 사라지고 나는 페니스가 없다. 나는 내가 지워버린 그 여인이 된다."고 설명하고 있다.<sup>250)</sup> 그에게 자신의 성기를 제거하는 것과 그 제거의 주체가 여성이고 그 자신이 다시 여성이 되는 과정이 상호순환으로 연결되어 있다. 그것은 마치 '우로보로스의 뱀'처럼 머리에서 꼬리로 서로 물려있는 것이며 남성과 여성관계가 분리되지 않고 함께 연결되어 있다는 암시를 준다. 아콘치의 행위미술에서는 남자 안에 여자를 있고 여자 안에 남자가 함께 존재하고 있다. 남성과 여성의 관계는 상호 보완, 순환성의 의미가 부여되어 있다. 아콘치의 작품 <전환॥>에서는 '남성성'은 은폐 되었다기보다 여성과 합일개념으로 앤드로지니가 지향되어 있다.<sup>251)</sup>

아콘치의 행위미술 작품들은 단일한 성 정체성을 해체하고 있고 몸 자체를 통한 앤드로지니의 메시지를 직접적으로 관객에게 전하고 있다. 일련의 아콘치의 행위미 술에서 알 수 있는 것은 앤드로지니는 성기를 표현의 도구 사용하고 있지만 헤르마 프로디테적인 몸이 추구되어 있지 않다. 그의 작품에서 직접적인 성기 표현은 의도 적이고 인위적이다. 그의 행위미술은 앤드로지니에 대한 차용의 의도를 보여주는 것으로 개념적인 것이 된다.

## 4.2. 패러디되는 앤드로지니

뒤샹의 <로즈 세라비>는 여성성을 과장하는 옷, 진한 눈 화장, 악세사리 같은 여성적인 장치를 통해서 남성인 뒤샹의 여성 이미지를 만들었다. 고정된 성 정체성의 편견을 부정하고자 했던 뒤샹의 여장 이미지는 이후 후대 작가들에 의해 패러디 되어졌다. 로즈 세라비는 시각적으로 복장도착이라는 여장 남자의 이미지와 유사성이

<sup>250)</sup> Gloria Moure ed. Vito Acconci, Edicions Polgrafa Collection, New York, 2000. p. 120.

<sup>251)</sup> 아콘치의 작품에 대해 다른 해석으로 페미니스트의 시각은 '거세의 개념'을 강조하고 있다. 아멜라 존스의 입장에 의하면 "그것은 성적 차이의 증명을 시각적인 남근의 있고 없음을 의존하고 있다." 이러한 해석은 남성성에 대한 프로이드의 성적 욕망, 오디푸스 콤플렉스와 연결한 해석이다.

Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998, p.23.* 

본 논문에서는 정체성을 이해하는데 '거세'와 '앤드로지니'에 대해 차별적 입장을 가진다.

있어 동성애자들이 즐겨 사용한 패러디의 소재가 되었다. 동성애자인 로버트 메이 플소프(Robert Mapplethorp)의 털목도리를 두른 <자화상 (1980)>(도 78)은 로즈 세라비의 이미지를 연상시킨다. 뒤샹의 <로즈 세라비>의 수수께끼 같은 시선에 대해메이플소프의 당당한 시선은 동성애로서 성 정체성을 당당하게 내보이고 있다. 또팝 아티스트 앤디 워홀 작품 중에서도 뒤샹 작품을 패러디하여 다른 이미지로 만든여장 남자의 사진이 있다. 크리스토 마코스(Christopher Makos)에 의해 촬영된 <변형된 이미지(Altered Image)>(도 79)에는 워홀의 양성(bisexual)적인 이미지가 포착되어 있다. 금발의 단발머리 가발, 청바지, 하얀 와이셔츠, 타이는 여장 남자가아니라 남장 여자의 이미지이다. 이러한 복장도착은 근본적으로 뒤샹과 다른 입장이지만 뒤샹의 로즈 세라비 이미지는 동성애들에게 자신의 성정체성을 정당화하는 방법논적인 것으로 패러디되었다.



(도 78) <자화상>



(도 79) <변형된 이미지>

이러한 동성애 분위기를 반영하면서 성 정제성의 혼란을 더욱 작품의 주제로 부각시킨 작가로 모리무라 야스마사 (Morimura Yasumasa, 1951~)가 있다. 뒤샹의 <로즈 세라비> 이미지를 과장, 확대한 자화상 시리즈에는 성 정체성의 문제, 섹슈얼리티, 키치적인 요소가 혼합되어 있다. 미술사 속 유명 작품의 이미지에 자신의 분장한 자화상을 합성한 <미술사의 딸 (Daughter of Art History)> 연작은 컴퓨터 합성이미지에 의해 제작된 것으로 포스트모더니즘 미술의 특징인 이미지의 패러디(parody)와 차용 (appropriation)의 표현을 잘 보여주고 있다. 이들 작품은 일찍이분장된 자화상 사진으로 유명한 신디 서먼(Sindy Sherman)의 작품과 유사성을 찾을

수 있지만, 좀 더 근본적인 배경은 뒤샹의 작품에 있다.

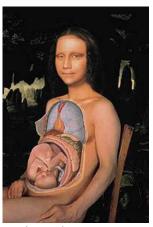
1988년 작품인 < 0oublenage>252)(도 80)는 만 레이가 찍은 뒤샹의 여장 사진 <로 즈세라비(1920-21)>를 패러디하고 있다. 뒤샹의 작품과 비교하면 진한 눈매와 입술의 화장, 모피 목도리를 두른 모습은 뒤샹의 원본이미지를 사용하고 있지만 머리에는 두 개의 동일한 모자가 씌워져 있고 손의 모습 역시 동양인의 피부색인 손과백인의 손이 이중으로 표현되어 있다. 뒤샹이 <로즈 세라비>을 통해 성 정체성에 대한 고정관념을 혼란시키고 앤드로지니를 자신에게 적용시킨 것이었다면 뒤샹의작품을 패러디하여 자신의 자화상을 만든 모리무라의 의도는 무엇인가? 그도 역시남자로서 여성의 정체성을 갖기 위해 뒤샹의 선례를 모범으로 한 것인가? 모리무라의작품은 뒤샹의 <로즈 세라비>에 대해 자신의 해석을 첨가시키고 있다. 두 개의 모자와 다른 두 피부색의 손은 남성으로서 여장한 이미지에 동양인 피부색을 결합함으로써 성 정체성의 대비와 동ㆍ서양의 대비라는 이중적 코드를 교차시키고 있다.모리무라는 자신 안에 남성과 여성, 또는 동양과 서양이 함께 하고 있음을 시니컬한 유머로 강조하고 있다.



(도80) <Doublonnage>



(도 81) <원본 모나리 자>



(도 82) <제 삼공간의 모나리자>

1998년 봄 도쿄 현대미술관에서 열린 모리무라의 대규모 전람회에는 뒤샹의 <<a href="L.H.0.0.0">● 패러디한 모나리자 연작이 사람들의 눈을 자극하였다. 그는 이 전시에 세 모나리자를 등장시켰다. <원본으로 모나리자 (Monna Lisa in its Origin, \*\*\*)</a>

<sup>252)</sup> Doublenage는 불어로 double와 nage를 합성하여 '이중 수영'이라는 뜻이다.



(도83) <빛나는 자화상/ 빨간 마 릴린>



(도84) <검은 마릴린>

1998) >, <임신한 모나리자 (Monna Lisa inPregnancy,1998)>, <제 삼 공간의 모나 리자 (Monna Lisa in the Third Place, 1998)>이다. <원본 모나리자> (도 81) 는 자 신의 초상화가 모나리자의 얼굴 부분에 합성되어 있고, <제 삼 공간의 모나리자> (도 82)는 뱃속의 아이를 가진 해부학적인 모습이 표현 되어 있다. 뒤샹의 << H.O. O.Q>에 비교해 모리무라의 작품은 자신의 남성으로 정체성을 모나리자 안으로 투사시켜 '임신'이라는 더욱 적극적인 여성 정체성을 부여하고 있다. 뒤샹의 신. H.O.O.Q>가 성 정체성의 해체에 에로틱한 유머와 아이러니가 첨가되어 있다면 모 리무라의 <모나리자>는 과장되고 시니컬한 유머를 내포하고 있다. 이러한 특성의 모리무라의 패러디 작품은 <빛나는 자화상(여배우)/ 빨간 마릴린(1996)>과 <빛나 는 자화상(여배우)/ 검은 마릴린(1996)>에서 더욱 과감하게 표현된다. <빛나는 자 화상(여배우)/ 빨간 마릴린(1996)>(도 83)을 살펴보면 붉은 배경을 바탕으로 흘러 내리는 긴 머리카락, 유혹적인 눈빛, 과장된 브래지어로 연출된 육감적인 몸이 표 현되어 있다. 실제 마릴린 먼로보다 더 강조된 섹슈얼리티를 과시하고 있다고 느 낄 만큼 그의 작품은 완전한 포르노그래피를 패러디하고 있다. 이 사진은 일본의 남성독자층을 겨냥한 『판쟈』지에 "여 배우의 강림"시리즈로 연재된 것으로 독자 들은 그들이 기대한 마릴린 먼로가 여자가 아닌 남자라는데 놀랐다고 한다.253) <빛 나는 자화상(여배우)/ 검은 마릴린(1996)>(도84)에서는 성 정체성에 대한 편견을

<sup>253)</sup> 지노 가오리, 모리모라 야스마사가 연기하는 여성들, 『몸과 미술 -새로운 미술사의 시각』, 한림미술관· 이대기호학연구소 엮음, 이화여자대학교 출판부, 1999, P. 182.

더욱 장난스럽고 노골적으로 꼬집고 있다. 검은 원피스 차림, 마릴린 먼로의 금발 헤어스타일에 붉은 입술의 그/그녀는 휘날린 치맛자락 안으로 발기되어 있는 성기를 과시하고 있다. 물론 그것은 그 자신의 성기가 아닌 가짜로 그는 그이면서 그녀로 당당하게 요염한 곁 눈길로 관객에게 시선을 보내고 있다. 그의 작품 앞에서 관객들은 성적 욕망의 대상으로 섹슈얼리티의 상징인 먼로가 발기된 남성 성기를 가진 여장 남자라는 데 당황할 것이다. 모리무라는 의도적인 파라독스를 통해 이성애성향의 남성 관객에게 불쾌감과 자기반성의 의미를 주고 있다. 254)

모리무라의 작품에 대해 "참을 수 없을 만큼 기묘하고 웃음을 터뜨리지 않을 수 없다" 255)는 표현처럼 그의 작품에는 가짜를 진짜 같이 보이게 하려는 노력과 그것은 분명히 가짜라고 하는 이중성을 제시하고 있다. 남성으로서 그의 성 정체성은 분장한 여성 정체성에 애매하게 겹쳐 있다. 실물과 허구, 현실과 가짜, 남성과 여성, 동양과 서양 등 그에게 있어 이러한 대립적 요소는 경계선이 애매하게 공존되어 있다. 256) 모리무라의 앤드로지니의 개념은 뒤샹의 개념을 수용하면서도 보다 현실 참여의 사회적인 발언의 의미를 함축하고 있다. 그가 연기한 수많은 여성의 모습은 대량 물질문명에서 파생되는 소비재 같은 가벼움, 흡사 컴퓨터 게임처럼 키치적인 이미지이다. 실제 그는 1998년 도쿄 현대미술관의 전시에서 전시장에 설치된스티커 사진이미지를 통해 자신의 작품을 패러디한 작품과 동일한 맥락으로 관객들에게 자신의 놀이에 참여하게 하였다.

그의 작품에 기여한 사진과 컴퓨터 합성의 기술은 현대의 물질문명, 상업성, 기술의 발전을 미술에 반영한 키치와 복수성을 보여주고 있다.<sup>257)</sup> 모리무라는 포스트모더니즘의 특징인 원본 이미지의 차용과 복제, 패러디를 중심 표현 방법으로 사용하고 있다. 그의 작품에서 매스미디어에 의해 파생된 수많은 이미지들은 과장되어 있고 패러디에서 패러디를 파생시키고 있다.

<sup>254)</sup> Ibid. p. 189.

<sup>255)</sup> Ibid. p. 183.

<sup>256)</sup> Ibid. p. 189.

<sup>257)</sup>모리무라는 컴퓨터에 의한 사진 합성작품을 1989년 이후 진행하고 있는 그 양식은 그에게 더 다양한 이미 지를 쉽게 만들어낼 수 있게 하였다. 그의 이러한 작품은 상업 광고 일러스트레이션과 연결을 가지는 것으로 키치라고 할 수 있다.

Obigane Akio, "Morimura Yasumasa: Reincarnations of Love", Morimura Yasumasa; Self Portrait as art History, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1998, pp. 74-79.

## 4.3. 무성(無性)적 앤드로지니

현대미술에서 제시되는 몸과 관련한 작품들에는 넘치는 섹슈얼리티, 과장된 '몸'의 표현이 주류를 이루고 있다면 작가 막달레나 아바카노비치(Magdalena Abakanowicz.1930- )의 작품은 다른 방향에서 '몸'을 제시하고 있다. 그녀는 폴 란드 출신 여성 작가로 포스트모더니즘 계열의 여성주의 미술가에 속하다고 볼 수 있으나 그녀의 작품은 여타 여성주의의 작품과 차별적인 입장으로 인간의 몸에 대 해 이해하고 있다. 그녀의 작품에 등장하는 인간은 몸통을 중심으로 단순화된 형상 으로 여성성 자체에 대한 관심보다는 인간의 원형에 대한 철학적 사유를 함축하고 있다.258) 그녀의 작품 주재료는 거친 대마로 초기는 주로 직조 작업으로 거대한 추 상적인 형상의 겉옷 이미지 작품을 제작하였다. 1970, 80년대 이후 부조 형식의 인 간 형상이 작품의 중심으로 부각되었다. 몸을 중심으로 한 작품들은 주로 인간이 모여 있는 군상으로 등을 돌리고 앉아 있거나 열을 지어 서 있는 단순한 구성으로 되어 있다. 석고 몰딩 위에 왁스칠을 하고 대마조각을 풀로 고정하여 제작된 여러 개의 동일한 삼차원의 형상들은 머리, 손이 없고 성별을 알 수 없는 몸통에 다리만 이 있거나 혹은 오직 몸통으로 되어 있다. 수공예의 배경을 가진 직조 작업 이미지 와 천으로 된 그녀의 작품은 전통적인 조각의 개념으로부터 벗어나 있다. (1973-75)>, <좌상 (1974)>, <등 (1982)> 같은 그녀의 대표적인 인체 형상 작품에 는 이미 몸의 성적 특성은 사라지고 인간의 원형으로서 몸이 제시되어 있다. 이러 한 그녀의 작품에 대해 바바라 로즈 (Babara Rose)는 "머리 없고. 손도 없고 성 (性)도 없는 나무통 (headless, handless, sexless trunk)"이라고 표현하였다. 이 는 그녀의 작품에 나타난 인간의 모습에 대해 폴란드의 처참한 역사적 현실을 반영 한 것으로 로댕의 에로틱하거나 힘이 넘치는 몸이 아닌 인간의 외적인 것이 다 사 라져 성 정체성조차 분명하지 않다고 해석하고 있다.259)

성 정체성이 사라진 몸, 인간 원형으로서 몸에 대한 사유는 80년대 중반이후 앤드로지니를 제목으로 한 작품을 통해 더욱 분명하게 작가의 의도를 표현한다. <앤드로지니 I (1985)> (도 85) <앤드로진과 수레바퀴(1988)>(도 86)에서 알 수 있듯이작가는 남녀의 완전한 근원적 결합을 원형적인 인간의 모습으로 표현하고자 하였

<sup>258)</sup> Babara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1994 p. 43. 259) Ibid. p. 49.



(도 85) <앤드로지니 | >



(도 86) <앤드로진과 수레바퀴>

다. 뚜렷한 성 정체성이 사라진 몸에는 그녀의 선조로서 남성의 몸도 들어 있고 현 재인 그녀 자신의 몸도 결합되어 있다. <앤드로지니(Androgyny)>라는 제목에는 작 가가 겪은 전쟁, 이념, 불안, 자유, 남자, 여자 같은 대립적인 요소들이 서로 융합 되어져 있다고 볼 수 있다. 그녀의 작품에서 이러한 육체적 · 정신적 통합의 에너지 는 그녀 작품이 가지는 앤드로지니로서의 특징이라 할 수 있다. 그녀의 작품을 다 른 여성주의자들의 성 정체성을 과시한 몸과 차별적으로 이해하고자 하는 이유가 여기에 있다. 자극적, 감각적, 저항적 발산으로서 몸과 비교해 그녀의 작품은 사유 에 근거하여 몸의 원형으로서 '앤드로지니'를 시각화한 것이다. 앞에서 앤드로지 니를 자신의 몸으로 제시한 비토 아콘치나 모리무라 야스마사의 작품과 아바카노비 치의 앤드로지니로서 몸은 차이점이 있다. 비토 아콘치나 모리무라 야스미사의 작 품에서 직접적인 섹슈얼리티가 강조되어 있는데 반해 아바카노비치는 섹슈얼리티를 상쇄시킴으로서 더 본질적인 것에 추구로 주제를 집중시키고 있다. 그런 점에서 그 녀의 작품은 뒤샹의 드러난 몸과 비교된다. 작가가 제시한 인간 형상은 가시적인 몸으로 보여주고 있지만 그것의 의미는 오히려 비가시적인 이미지, 정신적, 근본적 인 힘을 지향하고 있다는데 공통된 점을 찾을 수 있다. 뒤샹 작품의 유머나 아이러 니에 대해 막달레나 아바카노비치의 작품에 제시된 몸은 단순화된 원형으로 성 자 체로부터 일탈된 모습에는 엄숙하고 진지함이 있다.

이상, 포스모더니즘 시기 확장되는 몸의 표현과 관련하여 뒤샹의 앤드로지니의

반향으로 아콘치, 모리무라, 아바카노비치의 작품을 살펴보았다. 이들 세 작가는 문화적으로 다른 배경을 가진 작가로 각기 다른 의미와 표현으로 앤드로지니를 보 여주고 있다. 아콘치나 모리무라 작품은 모두 성을 직접적으로 매개로 하여 성에 대한 기성개념을 해체하고 있다. 아콘치의 작품이 개념적인 행위미술로 표현되었다 면 모리무라는 더 키치적이고 컴퓨터 합성이라는 현대의 기술문명의 발전을 미술에 반영하고 있다. 특히 막달레나 아바카노비치의 작품은 몸의 강조로 정신의 균형을 잃어가는 현대 미술에서 인간의 원형과 본질에 대한 진지함을 제시하고 있다. 1969 년 <주어진다면>이 공개되었을 때 '충격 그 자체'라고 했지만 그 이후 현대미술 작품들에서 '몸'은 뒤샹의 충격 이상의 표현들로 시각을 자극하고 있다. 이러한 몸의 가시화는 작가들에 의해 더욱 적극적 표현 방법으로 가시화되었다. 현대미술 에서 '몸'의 제시를 살펴볼 때 뒤샹이 건너간 다리를 넘어 고속주행으로 달려오고 있다. 몸에 대한 표현에 있어서 어떠한 경계나 금지, 불가능은 작가에게 항상 새로 운 도전처럼 계속되고 있다. 뒤샹의 충격은 하나의 '봉화'와 같은 것으로 그가 제시한 개념과 몸의 표현은 현대에서 '몸'을 중심으로 작가들에게 계속적으로 되 새김되고 있다. 근대 시기, 정신에 대해 육체를 등한시 했다면 몸을 중심으로 한 미술은 몸에 집착해서 정신의 영역을 무시하고 있다. 현대는 과장된 몸의 원리가 몸과 정신을 분리시키고 있고 뒤샹이 생각한 몸으로부터 너무 멀리 와 있다. 섹슈 얼리티에 대한 집착, 몸에 대한 집착, 젠더에 대한 집착은 현대미술, 포스트모더니 즘의 상황이 나아가고 있는 한계이자 특징이다. 몸과 정신의 조화, 물질성과 정신 성의 조화에 대해 생각해야 할 때 뒤샹이 미술사에서 제시한 '앤즈로지니'개념은 다시 숙고할 의미가 있다.

## V . 결론

본 논문은 20세기 미술사에서 영향력 있는 작가 중 한 사람인 마르셀 뒤샹의 작품을 앤드로지니 관점에서 고찰하였다. 뒤샹의 전기, 중기, 말기의 대표적인 세 작품인 <큰 유리>, <로즈 세라비>, <주어진다면> 을 중심으로 분석하였고, 역사적 맥락에서 뒤샹 이전의 앤드로지니, 뒤샹 이후 작가들의 작품에 나타난 앤드로지니 사이의 연관 관계를 고찰하였다. 이상 연구를 통해 밝혀진 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니의 차용의 특성을 앤드로지니에 대한 도상과 의미를 추적하는 도상 분석방법과 미술작품을 이해하는 사회사적 분석을 중심으로 정리하고자 한다.

서양미술사 속에 나타나 있는 앤드로지니의 도상을 보면 남성성과 여성성이라는 양성의 결합을 보여주고 있다. 이들 앤드로지니 도상은 크게 도상적 특징과 의미적 인 면으로 나누어 이해할 수 있다. 도상적 특징은 남성성과 여성성이라는 양성의 결합을 표현한 시각적인 것이라면 그 의미는 이들의 결합을 통해서 추구하고자 하 는 내용적인 면이다. 종교적 상징에서부터 그리스 신화의 헤르마프로디테, 연금술 관련 서적에서 보이는 여러 삽화들, 그리고 모로, 비어즐리, 크노프의 작품 등에 서 보듯이, 남녀 양성적인 특징을 지닌 앤드로지니 도상은 다양한 모습으로 시각화 되어 왔다. 뒤샹의 작품의 세 작품에도 기계적 드로잉, 사진 이미지, 앙상블라주 등으로 표현되어 있다. 또한 포스트모더니즘 미술에서 비토 아콘치의 행위미술, 모 리무라 야스마스의 디지털 합성 이미지에서 보듯, 새로운 매체의 등장과 표현의 다 양화로 앤드로지니의 도상은 현대미술 속에서 더욱 풍부해진다. 이러한 다양한 양 상에도 불구하고 앤드로지니 도상들이 지닌 시각적인 공통된 특징을 분석해보면, 몸이 이등분 되어 남성과 여성으로 나누어져 있는 것이든, 일부만 분리되어 있는 것이든, 성 기관을 결합하여 남녀 양성의 몸을 만든 것이든 '하나 안에 둘, 둘 안 에 하나'라는 구조 속에 상대적인 요소의 결합이라는 측면이 강조되어 있다. 그것 이 추구한 내용적인 것으로 앤드로지니의 의미는 이러한 결합을 통해 상호 양립적 인 관계의 것들이 화해되고 상대성이 초월되는 관념적 가치를 지니고 있다. 그 실 례로 고대에 있어서 신이라는 완전성, 연금술의 형이상학적 이상, 미술에서 남성미 와 여성미가 결합된 아름다움 같은 이상적인 가치 등을 들 수 있다.

이러한 앤드로지니에 대한 도상 분석적 입장에서 볼 때 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니도 '하나 안에 둘, 둘 안에 하나'이라는 전통적인 앤드로지니 도상의

특징을 찾을 수 있다. <큰 유리>에서 신부와 독신자들의 영역으로 양분된 유리는 커다란 하나의 덩어리로 보여 진다. 또한 <로즈 세라비>에는 남성으로서의 뒤샹과 여성으로서의 로즈 세라비라는 이중의 성 정체성이 병행되어 있다. 마지막 작품 <주어진다면>에는 작품의 중심에 놓인 몸을 통해 남녀 양성의 몸이 가시화되어 있 고, 막힌 문을 경계로 엿보는 관객과 보여 지는 작품이 하나의 구성을 이루고 있 다. 각기 다른 표현 방식으로 시각화되어 있지만 이 작품들의 일관된 특성은 무엇 인가? 각 작품에는 '신부와 독신자', '뒤샹과 로즈 세라비', '남성과 여성', 그리고 '작품과 관객' 같은 상대적 요소가 두 축을 이루고 있다. 그리고 상대적 인 두 요소들은 대조를 이루고 있지만 서로 대립하기보다 병립 되고 상대성이 승화 되어 더 높은 단계의 화합이 지향되어 있는 점에서 공통점이 있다. 이것은 앞에서 도 언급했듯이 고대의 '대립의 일치'와 같은 의미이며 앤드로지니에 대한 개념적 해석인 '상대적인 것들의 화합(A Reconciliation of Opposites)'과 같은 맥락을 가진다. 이것은 1932년 뒤샹이 펴낸 책『Opposition and Sister Squares are Reconciled 』라는 제목과도 관련된 것으로 뒤샹 작품의 세계관이 반영되어 있다. 260) 또한 뒤샹 연구가인 프란시스 나우만 역시 '상대적인 것들의 화합'을 뒤샹 작품의 특징을 함축하는 대표적인 개념으로 지적했다. 261)

이런 점에서 종합해 볼 때, 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니에 대한 도상분석적인 방법에 의하면 뒤샹 작품의 나타난 앤드로지니의 차용은 일단 형식적인 구성과 핵심적인 개념에 있어 과거 앤드로지니의 시각적 구성, 의미적인 맥락을 따르고있다. 그러면 이러한 과거의 앤드로지니를 차용하여 독자적인 작품세계를 형성하는데 어떤 특성이 있는가? 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니의 차용에 있어서 가장주목되는 것은 바로 섹슈얼리티의 강조이다. 뒤샹 작품에 있어서 섹슈얼리티는 기본적인 요소로 때로는 노골적으로, 때로는 은밀하고 애매하게 표현되어 있다. 뒤샹은 앤드로지니를 시각화시키는 방법적인 것으로 섹슈얼리티를 이용하고 있다. 특히 뒤샹은 성적 은유와 유머, 패러독스 같은 간접적인 수사와 역설적인 표현을 통해상대적인 두 요소들 사이의 대립과 긴장을 해소시키고 있다. 앤드로지니와 관련한

<sup>260)</sup>이 책은 체스의 게임 관련한 해법을 제공하고 있지만 이 해법은 그의 작품에도 적용되는 원리가 되어 있다. 그는 이 책에서 상대성이란 작전의 체계처럼 작품 안에서 서로 대응하는 긴장이 있지만 그것이 지향하는 바는 상대성이 제거되는 화합을 목표로 하는 것임을 밝히고 있다. 뒤샹은 이 점을 카반느와의 대화에서 "대립(상대)은 이러저러한 작전을 하게 하는 하나의 체계로 ....반대의 명제를 제거하는 하나의 체계를 발명했기 때문에 '화합했다'는 말을 썼다." 라고 설명하고 있다.

피에르 카반느 엮음, op. cit., p. 148.

<sup>261)&</sup>quot;3.1.3. <큰 유리>에서 성적 메타포로 표상된 앤드로지니"에서 이미 정리하였음. (본 논문 P. 55.)

섹슈얼리트를 분석해 보면 뒤샹 작품세계의 특징을 발견하게 된다. 앤드로지니가 육체적인 면에 근거한 기원을 가지면서도 정신적인 가치를 추구하였듯이, 뒤샹 작 품에 나타난 섹슈얼리티는 단순한 성적 욕구의 차원을 벗어나 있다.

이러한 점에서 뒤샹의 작품에서 섹슈얼리티와 관련한 앤드로지니를 이해하는데 중요한 작품은 마지막 유작인 <주어진다면>이다. <큰 유리>에서 섹슈얼리티는 <녹 색상자>의 텍스트에 의한 간접적인 표현 방식을 통해 전달되었다면, <주어진다면>에서 섹슈얼리티는 성기를 노출하고 있는 '몸'에 의한 직접적인 방법으로 가시화되어 있다. 그러나 직접적인 섹슈얼리티의 제시에도 불구하고 이 작품에 대한 느낌은 환략적인 분위기로 부터 벗어나 있다. 뒤샹은 이 작품에서 인간의 벗겨진 몸에대해 단지 대상적 존재였던 누드로 부터 오브제로의 몸으로 인식을 전환시켰다. 뒤샹은 정신과 몸이라는 이원적인 구조에 있어 어느 한 쪽의 우월성을 강조하기보다몸과 정신을 앤드로지니의 두 축처럼 상대적인 요소로 대치시켜 놓았다. 그의 작품에 드러난 '몸'은 전통적인 미학의 가치관을 거부하고 작가의 의도에 의한 주제를 반영하는 아이디어, 개념으로 해석되어진다. 연금술의 앤드로지니 도판에서 성행위로 은유된 양성의 결합처럼 몸과 정신은 분리되지 않고 작품 안에서 화합되어있다. 뒤샹의 작품에서 앤드로지니와 섹슈얼리티는 상호 관계를 통해 상승의 효과를 주고 있다. 앤드로지니는 섹슈얼리티를 통해 표현되고 있고 이 섹슈얼리티는 앤드로지니를 통해 다시 개념화되어지는 특징을 보인다.

또한 뒤샹은 섹슈얼리트의 표현을 통해 자신이 참여하고 경험했던 시대적 상황을 작품의 주제로 끌어들여올 뿐 아니라 사회적 문제를 비판하고 있다. 그런 점에서 볼 때 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니 차용의 특성은 뒤샹의 작품에 대한 사회사적 이해의 관점에서 보다 분명하게 드러난다. 뒤샹의 작품 <큰 유리>를 보면, 20세기 초 산업의 발전과 물질문명으로 인한 사회적 변화에 대한 예술의 대응을 읽을수 있다. <큰 유리>에서 인체를 대신하고 기계적인 기관으로 가시화된 독신자들의모습과 신부의 형상에는 기계주의 미학의 수용과 비판의 의도가 담겨 있다. 또한고정된 성 정체성을 해체하고 앤드로지니로서 성 정체성을 과시하는 <로즈 세라비>는 1차 세계대전 이후 여성의 사회적 지위 변화를 반영한 성 정체성의 문제를 담고 있다. 그리고 마지막 작품 <주어진다면>은 당시 미국을 중심으로 미술관의 활동이활발해지면서 미술 작품에 있어 관객의 본다는 입장이 강조되어 있다. <주어진다면>는 노골적인 섹슈얼리티의 표현과 엿보기 장치를 공개적인 공간에 드러냄으로써관음적 시선을 전복하고 있다.

뒤샹의 중심 세 작품에 나타난 앤드로지니의 차용의 특성으로 지적할 수 있는 것은 바로 각 작품에는 시대적인 문제를 작품의 주제로 수용하고 있는 점이다. 앤드로지니와 섹슈얼리티를 은유와 상징으로 부각시키면서 한편 기계주의 미학의 비판, 성정체성의 문제, 작품과 관객의 사이에서 시각의 문제 등을 결합시키면서 함축된의미 층위를 만들고 있다. 뒤샹이 제시한 이러한 사회성을 반영한 앤드로지니는 이후 포스트모더니즘 작가들에게 더욱 진지하게 실험되었다. 행위미술, 개념미술에서일련의 작가들은 앤드로지니를 차용하여 인간성 소외문제, 정체성 문제와 더불어사회적인 이슈를 주제로 작품화하고 있다.

이상 살펴보았듯이, 뒤샹 작품에 나타난 앤드로지니 차용의 특성은 그에 대한 미술사적 평가에 있어서도 중요한 의미를 가진다. 앤드로지니 관점에 의한 뒤샹의 작품세계에 대한 분석은 기존 미술사에서 뒤샹을 이해하는 방식과도 다른 입장을 가진다. 기존 뒤샹 연구의 주제였던 '레디메이드, 반예술'로서 패러다임은 뒤샹을 모더니즘에 대항하는 포스트모더니즘의 선구자로서 자리매김하였다. 반면에 페미니 즘 관점에서 뒤샹 보기는 '로즈 세라비'로 상징되는 성 정체성의 해체를 통해 기 존의 남성 중심주의적 포스트모더니즘 미술의 논리에 반론을 제기하였다. 이 두 관 점은 모두 미술사에서 뒤샹의 입지를 과거에 대한 부정과 급진성만 강조하고 있다. 이에 대해 앤드로지니의 관점으로 뒤샹의 작품세계를 추적해 보면 미술사의 흐름에 있어 대립, 단절로부터 과거와 현재, 그리고 미래를 연결하면서 차이와 화합을 수 용하는 뒤샹의 다른 진면목을 보게 된다. 뒤샹은 연금술의 도상과 개념으로부터 앤 드로지니를 차용하여 당대의 사회적 문제를 작품의 주제로 부각시켰다. 특히 그의 작품에서 앤드로지니는 섹슈얼리티를 드러내는 몸으로 가시화되었지만 오브제로서 몸에 대한 인식은 포스트모더니즘 미술사에서 '몸'을 표현하고 있는 작가들에게 영향을 주었다. 뒤샹의 앤드로지니 차용에 대한 미술사적 의의에서 알 수 있듯이 뒤샹은 모더니즘에 살았지만 포스트모더니즘의 시대를 예고한 작가가 되는 셈이다. 앤드로지니는 기본적으로 전통적인 남성, 여성의 성 경계에 대해 벗어나는 것이

앤드도지디는 기본적으로 전통적인 남성, 여성의 성 경계에 대해 벗어나는 것이 기도 하지만 현대사회의 동성애와도 차별적인 입장을 가진 것이다. 현대 미술에서 감각적이고 분파적인 성 개념에 대해 상대적인 것의 화합을 추구했던 앤드로지니의 이상은 대립을 해소하는 방법론적 가능성을 시사하고 있다. 뒤샹이 미술사에 던져 놓은 여러 개념과 표현의 방법은 미술사의 진행에 따라 계속적으로 재평가되고 있 는 점을 고려해 볼 때, 뒤샹에 대한 연구는 앞으로도 중요한 연구 과제 중 하나이 다. 본 연구에서는 뒤샹 작품의 앤드로지니의 특성을 섹슈얼리티와 관련하여 해석 하는데 있어 정신분석학적 측면은 다루어지지 못했다. 뒤샹의 섹슈얼리티 연구에 있어 정신분석학과 사회비판적 해석의 접목도 앞으로의 연구 과제로 주목할 만하다. 뒤샹의 작품은 여러 의미의 층들이 복합되어 있어 접근 주제에 따라 다른 해석의 가능성을 가지고 있다. 본 연구에서 미흡한 점에 대해 앞으로 지속적인 관심을가지고 연구과제로 발전시켜 나가고자 한다.

# 참고문헌 목록(Bibliography)

#### 마르셀 뒤샹의 글

- Duchamp, Marcel, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. a Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box, trans. George Heard Hamilton, Wittenborn: New York 1960.
- Duchamp, Marcel, Marcel Duchamp Notes, Paul Matisse, ed. Boston: G.K.Hall, 1983.
- Sanouillet, Michel, and E. Peterson, eds. *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, New York: Oxford University Press, 1973.

#### 마르셀 뒤샹의 인터뷰, 강연

- Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, translated by Ron Padagett. New York: Viking Press, , 1971.
- Chalupecký, Jindřich, Nothing but an artist, *Studio International*, Vol. 187, no.963, 1975, 1-2.
- Duchamp, Marcel, Apropos of "Readymades", Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp, Sanouillet Michel and E. Peterson, eds. New York: Oxford University Press, 1973.
- Duchamp, Marcel, The Creative Act, Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp,

  Sanouillet Michel and E. Peterson, eds. New York: Oxford University Press, 1973.
- Kuh, katharine, The Artist Voice :Talks with seventeen Artists, New York: Harper& Row. 1989.
- Robert, Francis, "I Propose to Strain the Laws of Physics", *Art News*, Vol. 67, no. 8. 1968.12.
- Siegel, Jeanne, "Some Late Thoughts of Marcel Duchamp", Arts Magazine, 1968.12-1969.1
- Sweeny, James Johnson, "A Conversation with Marcel Duchamp," television interview, NBC, January 1956.
- Roth, Moira, "Robert Smithson on Duchamp: An Interview", Art forum, 12/2,

#### 마르셀 뒤샹의 삶과 작품

- Hamilton, Richard, The Almost Complete Works of Marcel Duchamp, London: Tate Gallery, 1966.
- Lebel, Robert, Marcel Duchamp, trans. George Heard Hamilton, New York: Grove Press, 1959.
- Marquis Alice Goldfarb, *Marcel Duchamp: C'est la Vie, A Biography*, The whiston publish Co. Troy, New York, 1981.
- Moure, Gloria, Marcel Duchamp, New York: Rizzoli, 1988
- Schwarz, Arturo, The Complete Work of Marcel Duchamp, London: Thames and Hudson, 1969
- Seigel, Jerrold, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire*, Liberation, and the Self in Modern Culture, Berkeley: University of California Press, 1995.
- Tomkins, Calvin, *Marcel Duchamp A Biography*, New York: A John Macrae Book Henry Holt and Co. 1996.

#### 마르셀 뒤샹에 대한 종합적 분석

- d'Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine, eds, *Marcel Duchamp*, Philadelphia and New York: Philadelphia Museum of Art and the Museum of Modern Art, 1973.
- Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit,* Berkeley: University of California Press, 1995.
- Ades, Dawn, Cox, Neil, and Hopkins, David, *Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1999.
- Duve, Thierry de, ed. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge: MIT Press. 1991
- Bailly, Jean-Cristophe, Duchamp, Universe Books, New York, 1986.
- Mink, Janis, Duchamp 1887-1968 Art as Anti-Art, Taschen, 2004.
- Nauman, Francis M., *Marcel Duchamp The Art of Making Art in the Age of Mechanic Reproduction*, Ludion Chent Amsterdam, 1999.
- Naumann, Francis M., and Rudolf, Kuenzli, eds., *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1989.
- Stangos, Nikos, ed. Concepts of Modern Art- from Fauvism to Postmodernism,

- Thames and Hudson, London, 1974.
- Parkinson Gavin, The Duchamp Book, Tate Pubishing, 2008.
- Samatanos katia, *Apollinaire, catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, UMI Research Press, Michigan, 1984.
- Tomkins Calvin, *The Bride and the Bachelors, Five masters of the Avant-Garde,* The Viking Press, New York, 1965.

#### 마르셀 뒤샹과 앤드로지니

- Burnham, Jack, "Marcel Duchamp: Magister Ludi", *The structure of Art*, New York: George Braziller Inc., 1971.
- Eliade, Mircea, *Mephistopheles and Androgyne, Studies in Religious Myth and Symbol*, trans. J. Cohen, New York: Sheed and Ward, 1965.
- Gelburd, Gail. *Androgyny in Art*, Emily Lowe Gallery, New York: Hofs-tra University, Hempstead, 1982
- Graham, Lanier, Duchamp & Androgyny, Berkeley, No-thing Press, 2003.
- Moffitt, John F., Alchemist of Avant-grade, The case of Marcel Duchamp, New York: State Univ. of New York Press, 2003
- Morgan, Robert C., Duchamp, Androgyny, Etc...., Paris: Antoine Candau, 1990.
- Singer, June , *Androgyny- Toward a new theory of sexuality*, Anchor press/Double day, New York: Garden City, 1976

#### 마르셀 뒤샹의 < 큰 유리the (Large Glass)>

- Craig, Adcock, "Duchamp's Eroticism: A Mathematical Analysis", *Marcel Duchamp -Artist of the Century*, Massachusetts: MIT press, 1989.
- Craig, Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the 'Large Glass' An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- Duve, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Golding, John, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, New York: Viking Press, 1973.
- Henderson, Linda Dalrymple, Duchamp in Context: Science and Technology in the

- "Large Glass" and Related Works, Princeton University Press, 1997.
- Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983.
- Paz, Octavio, Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare, New York: Arcade Publishing, 1978.
- Schwarz, Arturo ,ed., *Notes and Projects for the Large Glass*, New York: Harry N. Abrams, 1969.
- Steefel, Lawrence D., *The Position of Duchamp's Glass in the Development of his Art*, New York and London: Garland, 1977.

#### 뒤샹의 레디메이드, 다다

- Avant-Garde, Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Ades, Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, London: Hayward Gallery and Arts Council of Great Britain, 1978.
- Ades, Dawn, *Marcel Duchamp's Travelling Box*, London: Hayward Gallery and Arts Council of Great Britain, 1982.
- Antliff, Allan, Anarchist Modernism: Art. Politics, and the First American
- Bonk, Ecke, Marcel Duchamp: The Box in a Valise, New York: Rizzoli, 1989.
- Camfield, William, Marcel Duchamp: Fountain, Houston: Menil Foundation, 1989.
- Hopps, Walter, Linde, Ulf, and Schwarz, Arturo, *Marcel Duchamp, Readymades,* Milan: Galleria Schwarz, 1964.
- Kuenzli, Robert E. ed., New York Dada, New York: Willis, Locker, and Owens, 1986.
- Naumann, Francis M., New York Dada, 1915-23, New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Samaltanos, Katia, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, UMI Research Press, Ann Arbor. Michigan, 1984.
- Watson, Steven, Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde, New York:

  Abbeville Press, 1991.

#### 뒤샹과 젠더 (Rrose Sélavy)

- Berger, Maurice, ed., *Modern Art and Society: An Anthology of Social and Multi-cultural Readings*, New York: Harper-Collins, 1994.
- Britow, Joseph, Sexuality, London: Routledge, 1997.

- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
- Fillin-Yeh, Susan, *Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O' Keeffe, Marcel Duchamp and Other Cross-dressers"*, Oxford Art Journal, Vol.18, No.2,1995.
- Franklin, Paul, "Object Choice: Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History," Oxford Art Journal, Vol.23, No.1, 2000.
- Hokins, David, Dada's Boys Masculinity after Duchamp, Yale University Press ,2007.
- Jones, Amelia, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, 1994.
- Suleiman, Susan Rubin, Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde, Cambridge: Harvard University Press, 1990.

#### 뒤샹과 초현실주의

- Altschuler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition*: New Art in the 20th-Century, New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Breton, Andre, *Surrealism and Painting*, Simon Waton Taylor Tran. Boston:MFA Publication, 1972.
- Chadwick, Whitney, Woman Artist and Surrealist Movement, London: Thames & Hudson, 1985
- Chouche Nadia, Surrealism & the Occult, Oxford: Mandrake, 1991.
- Hopkins, David, *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*, Oxford:Clarendon Press, 1998.
- Kachur, Lewis, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge: MIT Press, 2001.
- Rubin, William S., "Dada, Surrealism, and Their Heritage", The Museum of Modern Art. New York, 1968.
- Sawin, Martica, Surrealism in Exile: The Beginning of the New York School, Cambridge: MIT Press, 1995.
- Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garden* 1920-1950, New York: Thames and Hudson, 1995.
- Weisberger, Edward, Surrealism: Two Private Eyes, Guggenheim Museum Publication, 1999.
- "Surrealism in Perspective" (text by Michchel G. lawrence), The Cleveland Museum of Art. Ohio, 1979.

#### 뒤샹의 <주어진다면 (Etant donnés)>

- d' Harnoncourt, Ann and Hopps, Walter, "Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2.

  Le gazd'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp,"

  Philadelphia Museum of Art Bulletin, Vol.64, April-September 1969, revised and updated in 1987.
- Klein, Mason, *Toward a Phenomenology of the Self: Marcel Duchamp's Etant donnés*, Ann Arbor: UMI Press. 1994.
- Lyotard, Jean-François, *Duchamp's Transformers*, Venice, California: Lapis Press, 1990.
- Ramirez, Juan Antonio, Duchamp: Love and Death, Even, London: Reaktion Books, 1998.

#### 뒤샹과 현대미술 Duchamp and Postmodernism

- Bürger Peter: *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, University of Minnesota Press, 1984.
- Buskirk, Martha, and Nixon, Mignon, eds. *The Duchamp Effect*, Cambridge: October Books/MIT Press, 1996.
- Clearwater, Bonnie, ed. West Coast Duchamp, Miami: Grass field Press, 1991.
- Duve, Thierry de, Kant After Duchamp, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Foster, Hal, Compulsive Beauty, Cambridge: MIT Press, 1993.
- Hill, Anthony, ed., *Duchamp: Passim- a Marsel Duchamp Anthology*, New York: G+B Arts,1994
- Masheck, Josrph, *Marcel Duchamp in Perspective*, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1975

  Morgan, Robert C., *Conceptual Art , An America Perspective*, McFarland

  Company Inc.Jefferson, North Carolina and London, 1994.
- Pincuc-Witten, Robert, "Theater of Conceptual: Autobiography and myth", *Marcel Duchamp in Perspective*, Joseph Masheck ed. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1975.

#### <국외 간행물>

Bazin, Nancy. " The Concept of Androgyny: A working Bibliography" Women

Studies Journal (Vol. 2, No 2) 1974

- Burnharm, Jack, "Duchamp's Bride stripped Bare" Art Magazine, Mar. 1972.
- Chadwick, Whitney, "Eros or Thanatos— The Surrealist Cult of Love Reexamined", Art forum 14, no. 3, November 1975.
- Firestone Evan, "Rothoko's Androgyny", Word & Image V.22 No.6 2006.
- Hopkins, David, "Men Before the Mirror: Duchamp, Man Ray, and Masculinity," Art History, Vol.21, No.3, September 1998.
- J.J. Specector, "Freud and Duchamp: The Mona Lisa 'Exposed'", Art forum, April. 1968
- Jack J. Spector, "Freud and Duchamp; The Mona Lisa Exposed", Art Form, April. 1968.
- Jean Clair, "Duchamp and the Classical Perspectivists," Art forum, Vol.16, No.7.
- Knott, Robert, "The Myth of Androgyny", Art forum. 4, October, 1970.
- Matisse, Paul, "Some More Nonsense about Duchamp", Art in America, April 1980.
- Naumann, Francis M., "Marcel & Maria", Art in America, Apr. 2001.
- Ritchie, Mattew, "The Third Sex "Flash Art, Jan. Feb. 1995.
- Roth, Moria, "Marcel Duchamp in America, 1913-1974: Self Ready-Made", *Arts Magazine*, May 1977.
- Siegel, Jeanne, "Some Late Thoughts of Marcel Duchamp", *Arts Magazine*, Dec. 1968-Jan 1969.
- T.J. Demos, "Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942," No.97, Summer 2001.
- Treff, Heodore, "Duchamp and Leonard: L.H.O.O.Q-A likes" Art In America, Jan. Fe., 1977.

#### <국외 학위논문>

- Allen Virgina Mae. "The Femme Fatale: A study of early development of Concept of Androgyny in Mid Nineteenth Century Poetry and Painting" Ph.D diss., Boston University, 1979.
- L. David Joselit, "Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1943", Ph.D diss., Harvard University, 1995.
- Nancy Ring, "New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the Unitied States 1913-1921",
  - Ph.D diss., Northweatern University, 1991.
- Reynaldo Thompson, "The Body without Form", Ph.D diss.,

#### <국내 저서>

- C. G.융 외, 『인간과 상징』, 이윤기 역, 열린 책들, 1996.
- C. G.융, 『연금술에서 본 구원의 관념, 융 기본 저작집 6권, 한국 융 연구원 저 작번역 위원회, 솔 , 2004.
- C. G.융, 『인격과 전이』, 융 기본 저작집 3권, 한국 융 연구원 저작번역원회, 솔. 2004.
- C.W. E. Bigsby, 『다다와 초현실주의』, 박희진 역, 서울대학교 출판부, 1972.
- S.알렉산드리안, 『초현실주의 미술』, 이대일 역, 열화당 , 1984.

김광우, 『뒤샹과 친구들』, 미술문화, 2001.

김욱동 편저, 『포스트모더니즘의 이해』, 문학과 지성사, 1990

김욱동, 『모더니즘과 포스트모더즘』, 현암사, 1992.

로베르 르네, 『초현실주의 1.2 』, 김정란 역, 열화당, 1990.

리처드 코스텔라네츠, 『아방가르드』, 양은희 역, 시각과 언어, 1997.

마르크 파르타슈 엮음, 『뒤샹 나를 말한다』, 김영호 역, 한길아트, 2007.

메슈 게일, 『다다와 초현실주의』, 오진경 역, 한길아트, 2001.

미르체아 엘리아데, 『메피스토펠레스와 양성인』, 최건원 · 임왕준 역, 문학동네, 2006.

소피아포카, 『포스트 페미니즘』, 레베카 라이트 그림, 윤길순 역, 김영사, 1999,

안넬리제+ 페터 카일하우어, 『힌두교의 그림언어』, 전재성 역 , 동문선, 1994

에드워드 루시-스미스, 『서양미술의 섹슈얼리티』, 이하림 역, 시공사, 1999.

엘리슨쿠더트, 『연금술이야기』, 박진희 역, 민음사, 1995.

오비디우스, 『원전으로 읽는 변신이야기』, 천병희 역, 숲, 2002.

윤난지 편저, 『모더니즘이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999

이대 기호학연구소 엮음, 『몸과 미술』, 이화여자대학교 출판부, 1998.

진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002.

최정은, 『뒤샹과 섹슈얼리티』, 한국학술정보(주) 2007.

크리스티나 폰 브라운 · 잉에슈테판 편, 『젠더 연구』, 탁선미 · 김륜옥 외 2인 역, 나남출판, 2002.

클리포드 비숍, 『성과 영혼』, 김선종· 강영민 역, 창해, 2004.

피에르 카반느 엮음, 『마르셀 뒤상- 카반느와의 대담』, 정병관 역, 이화여자대학교 출판부, 2002.

할 포스터, 욕망, 『죽음 그리고 아름다움』, 전영백 역, 아트북스, 2005. 호세피레르·르네파시롱, 『초현실주의』, 박순철·김혜신 역, 열화당, 1994. 휘트니 챠드윅, 『쉬르 섹슈얼리티』, 동문선, 1992

#### <국내 간행물>

강승완, , "마르셀뒤샹 혹은 로즈 세라비?", 『20세기의 서양미술』, 미술사연구회, 2001.

김찬동, "뒤샹의 작품에 나타난 성적 자기동일성의 화해", 『미술과 담론』 2호, 1997.7.

유진상, "마르셀 뒤샹-독신자의 역사", 『미술과 담론』, 1997. 12.

이지은, "욕망하는 몸- 매튜바니의 ,크리매스터5", 『현대미술사 연구』 15집, 2003

전혜숙, "서평: 포스트모더니즘과 마르셀 뒤샹의 성문제", 『현대미술사 연구』, 1999.2.

#### <학위논문>

박승조, "Andre Breton의 초현실주의 이론과 연금술", 성균관대학교 대학원 박사학위 논문, 1987.

### 마르셀 뒤샹 연대기

1887: 7월 28일 블랭빌, 프랑스 태생

뒤샹의 할아버지는 화가(판화)였으며, 가족 중 형 자크 비용, 레이몽 뒤샹, 그리고 여 동생 수잔도 화가.

1902: 첫 작품으로 알려진 <블랑빌의 교회> 제작.

1904: 파리에 있는 형들과 합류. 파리의 아카데미 줄리앙에서 1905년까지 회화를 공부함.

가족, 친구, 풍경을 소재로 신인상주의 화풍의 그림을 제작.

1905: 판화기술 인쇄공으로 1년간 군복무.

1909: 세잔느의 영향을 받은 기법의 그림 (특히 인물화와 누드)을 그리다가 점차 자유로운 표현형식의 야수파적인 형식으로 전환됨.

파리의 앙데팡당전에 처음으로 작품 소개.

퓌토 모임에 참여, 매주 일요일 화가 및 시인들의 만남. (글레이즈, 라 프레 네이, 메친거, 레제, 아폴리네르 등)

1910: <뒤무셀 박사의 초상>, <파라다이스>, <봄날의 청년과 소녀> 제작.

1911: 입체파와 관련된 그림을 그리기 시작하나 뒤샹의 독자적 방법으로 움직임, 연속적인 이미지가 나타나는 그림 제작.

<계단을 내려오는 누드NO.1>, <커피 분쇄기>

1912: <계단을 내려오는 누드 No.2>가 파리의 앙데팡당전에서 거절됨.

독일 뮌헨방문, <큰 유리> 제작의 아이디어와 드로잉, 예비 작업.

<계단을 내려오는 누드 No.2>는 바르셀로나의 입체파 전시에서 처음 공개 전시됨.

피카비아, 아폴리네르와 스위스 쥐라로 자동차 여행.

1913: 첫 레디메이드 <자전거 바퀴(Bicycle Wheel)> 제작.

뉴욕 아모리쇼에 <계단을 내려오는 누드 No.2>를 출품.

생 제네비뷰 도서관 사서로 일하면서 <큰 유리>에 대한 연구를 계속함. 아폴리네르가 쓴 『입체파 화가들』이 출판됨: 뒤샹의 현대 미술에 대한 기여를 예언적인 평가함.

1914: <The Box of 1914 (1914년의 상자)>를 3부 복제함.

두 번째 레디메이드를 선택: <병 걸이>, <초콜릿 분쇄기, No.2> 완성

1915: 미국으로 이주, <큰 유리> 제작 시작.

1917: 'R. Mutt' 로 서명한 작품 <샘>을 독립미술가협회전에 제출했으나 거부됨.「맹인」이라는 다다 잡지에 <샘>의 사진 이미지와 거부 내용을 기사화 함.

1918: 마지막 페인팅인 <Tu m'>제작을 끝으로 평면회화로부터 이탈을 선언. 8월에 뉴욕을 떠나 아르헨티나의 부에노스아이레스에 거주. 체스에 매료됨.

1919: 파리로 돌아옴. <L.H.O.O.Q.>와 <파리의 공기>를 제작.

1920: 뉴욕으로 돌아와 캐서린 드라이어의 미술사업(익명사회 설립)을 만 레이와 함께 도움. 여성 알터에고인 로즈 세라비(Rrose Selavy)제작.

1921: 만 레이와 함께 「뉴욕 다다」를 출간.

1922: 10월 앙드레 브르통이 「문학」지에 뒤샹에 대해 기술.

1923: '미완성' 상태로 <큰 유리>에 서명함.

1926: 만 레이와 함께 영화 <현기증> 제작. 브루클린 미술관에서 열린"국제미술전시회"에 <큰 유리>를 최초로 전시.

1927: 6월 7일 리디에와 결혼, 1928년 1월에 이혼.

1934: <녹색 상자>를 출판, 300부 인쇄.

1935: 앙드레 브르통이 「미노토르」지에 처음으로 <큰 유리>에 대한 평문 '신부의 등대'를 기재.

1936: <큰 유리> 수선. 알프레드 바가 뉴욕 근대미술관이 주최한 "환상적인 예술, 다 다, 초 현실주의 전"에 초대 됨.

1937: 시카고의 아트 클럽에서 개인전을 가짐.(최초의 미국 개인전) 브르통이 경영하는 초현실주의 화랑 '그라디바'의 문에 <앞서가는 자> 제작 - 앤드로지니의 형상.

1938: 파리의 보자르 화랑에서 열린 초현실주의 국제전의 전시 기획, 심사위원.

1939: 「로즈 세라비, 정확성의 시지각, 털과 모든 유형의 발길질」(유머집) 출간.

1940: <가방안의 상자> 완성.(1937년부터 제작을 시작)

1942: 2차 세계 대전 중 뉴욕으로 옴,「VW」라는 미국의 초현실주의 리뷰 잡지의 편집자가 됨. <초현실주의 1차 보고서전>에서 전시장 설치를 함. <금세기의 예술> 화랑의 설비와 전시에 대해 구겐하임에게 조언해 줌. 조셉 코넬과 존 케이지를 만남.

- 1944: 뒤샹에 대한 첫 번째 에세이인 "뒤샹의 유리, 분석적 의견"이 카세린 드라이어와 마타에 의해 쓰여 짐.
- 1945: 잡지 「뷰」에 마르셀 뒤샹 특집호가 출간. 예일대학교 아트 갤러리 "뒤샹, 쟈크, 레이몽의 삼형제전"이 열림.
- 1946: 마리아 마틴스와 사랑. <주어진다면> 제작의 모티브.
- 1947: 파리에서 "초현실주의 1947" 전시회에 참여 및 조언함. 카타로그의 앞표지 디자인함. <제발 만져주세요.>
- 1949: 샌프란시스코 근대미술관에서 '서부의 원탁회의'에 참가.
- 1951: 뒤샹이 협력아래 뒤샹과 다다에 대한 주요 재평가 저서인 『다다의 화가들과 시인들(The Dada painters and poets)』가 로버트 마더웰에 의해 편집되고 출판됨.
- 1952: 뉴욕, 로즈 프라이드(Rose Fried)화랑에서 "뒤샹 형제자매, 예술작품"전시회를 조직함 3월 카세린 드레이어 사망.
- 1954: 1월 16일 뉴욕에서 알레시나 (티니)와 결혼.
- 1957: 휴스턴에서 열린 '미국 예술연합 총회'에 참가, 「창조적 예술」을 강연
- 1958: 미셀 샤누이엣이 뒤샹의 글을 모아『소금 장사』를 파리에서 출판.
- 1959: 뒤샹에게 바쳐진 첫 번째 중요한 연구서인 로베르 르벨의 『마르셀 뒤샹에 대하여』가 파리에서 출판됨.
- 1961:필라델피아미술관에서「여기서부터 우리는 어디로 가는가?」강연 뉴욕 현대미술관(Modern Art of Museum)에서 「레디메이드에 관하여」강연. 미시간 주 디트로이트에 있는 웨인(Wayne) 주립대학의 '인문학 박사'학위 획득.
- 1963: 스톡홀름 뷔렝 화랑에서 열린 뒤샹의 개인전 "마르셀 뒤샹, 또는 로즈셀라비에 의하여, 또는 에 관하여"는 그의 작품에 대한 첫 번째 대규모회고전, 울프린데(Ulf Linde)기획, <큰 유리>의 첫 번째 복제품 전시. 캘리포니아 파사데나 미술관에서 뒤샹 회고전.
- 1964: 밀라노 슈바르츠 화랑에서 뒤샹의 허락 하에 레디메이드를 복제함.
- 1965: 코르디에 화랑과 엑스트롬 화랑에서 "마르셀 뒤샹/로즈 셀라비에 의해 /의 보여지지 않은 것 그리고/또는 덜 보여진 것 1904-64"라는 마르셀 뒤샹의 중요한 개인전이 열림.

- 1966: 런던 테이트 갤러리에서 6~7월에 "마르셀 뒤샹의 거의 완성된 작품들", 유럽에서의 첫 대형 회고전 개최. 뉴욕에서 캘빈 톰킨스의 『마르셀 뒤샹의 세계』 전기 출판. 그의 작업실에서 <주어진다면>을 비밀리에 완성, 서명함.
- 1967: 파리 국립 근대미술관인 퐁피두센터에서 "뒤샹-비용, 마르셀 뒤샹전" <큰 유리>를 위한 미공개 노트 79개를 모아 <흰색 상자>를 한정판으로 출판.
- 1968: 뉴욕 근대미술관에서 열린 "다다, 초현실주의와 그 유산" 전시회 참여.
  10월 2일 뉘이에서 세상을 떠남. 묘비에 다음과 같은 유언을 남김.
  "하기야, 죽는 것은 언제나 타인들이다. (And Besides/ it's only the others that die.)"
- 1972: "마르셀 뒤샹: 창조적인 66년: 첫 페인팅부터 마지막 드로잉 까지"를 밀라노의 슈바르츠 갤러리에서 전시.
- 1973: "마르셀 뒤샹"전시, 필라델피아미술관과 뉴욕 현대미술관 열림.
- 1977: "마르셀 뒤샹의 명작(L'oeuvre de Marcel Duchamp, 1887-1968)" 전시 가 파리의 퐁피두센터에서 열림. 같은 전시가 시카고의 아트 인스티튜트 (Art Institute)로 순회 전시됨.
- 1980: 폴 마티스에 의해 『마르셀 뒤샹, 노트들』 출판.
- 1981: "마르셀 뒤샹의 전시회"를 도쿄의 세이부 미술관에서 열림. 네 번째 복제품의 <큰 유리>가 요시아키 토노에 의해 제작.
- 1993: "마르셀 뒤샹"전시와 출판이 베니스 비엔날레 중 파라조 그라시 (Palazzo Grassi)에서 열림.
- 1994:「October」 잡지에서 뒤샹과 그의 영향력에 대한 특별 호 출간.
- 2000: "브랑쿠시와 뒤샹"전시가 파리의 퐁피두 센터에서 열림. "마르셀 뒤샹, 만레이: 50년의 연금술" 뉴욕의 션 켈리 갤러리에서 전시.
- 2002: "마르셀 뒤샹"전시 스위스 바젤의 팅게리 미술관(Musee Tinguely)에서 열림.
- 2006: 예일대학교 미술관에서 기획한 "미국 모더니즘을 위한 익명사회" 순회 전시.
- 2008: "뒤샹, 만 레이, 피카비아" 전시가 런던의 테이트모던에서 개최.
- 2009: "뒤샹, 에탕돈네 " 뒤샹 서거 40주년 기념 필라델피아미술관 전시

# 국문초록

# 마르셀 뒤샹 작품에 나타난 '앤드로지니'의 차용과 그 특성에 관한 연구

마르셀 뒤샹은 20세기 미술사에서 가장 영향력 있는 작가 중 한 사람이다. 기존 뒤샹 연구의 두 흐름은 '레디메이드의 선구자'로서 뒤샹과 1980년대 포스트모더니즘 문맥에서 강조된 '로즈 세라비'로서 뒤샹이 있다. '레디메이드의 선구자'로서 뒤샹이란 작가의 선택만으로 일반 산업 생산품을 미술로 수용하는 '레드메이드'를 통해 기존의 창작 개념, 예술에 대한 고정화된 이해를 반대하는 관점이다. 이에 반해 '로즈 세라비'로서 뒤샹은 그동안 연구에서 소외되어왔던 섹슈얼리티 문제를 부각시킨 것으로 페미니즘 연구자들에 의해 주목되었다. 이들 페미니스트들은 뒤샹의 여성알터 에고인 로즈 세라비를 남성작가 중심주의에 대한 해체의 기원으로 파악하였다.본 논문은 뒤샹 작품세계를 초기 뒤샹 연구 관점보다는 후자의 섹슈얼리티에 의한 관점에서 파악하고자 한다. 하지만 본 연구는 그들의 이론을 전적으로 따르기보다 뒤샹의 섹슈얼리티를 이해하는 새로운 코드로 '앤드로지니'를 중심으로 하여 그 차용과특성에 대해 연구하고자 한다.

'앤드로지니(Androgyny)'란 무엇인가? 앤드로지니는 문자적으로 해석하면 두 개의성이 하나의 몸에 결합되어 있는 것으로 남성성과 여성성이 함께 존재한다는 의미를 가진다. 이 용어는 남녀 양성의 몸을 지칭하는 헤르마프로디테로 혼용되기도 하지만,여러 시대와 문화에 속에서 정신적인 의미로 이해되어 왔다. 고대의 종교와 신화,중세의 연금술,르네상스와 19세기 회화에 나타난 앤드로지니는 완전성,통합성,이중성과 애매성 같은 특징을 보이나 궁극적으로 '상대적인 것들의 화합(A Reconciliation of Opposites)'이라는 개념적 해석과 통한다. 뒤샹은 과거의 연금술로부터 앤드로지니를 차용하여 20세기의 시대적 분위기를 반영하는 독자적인 작품세계를 이루었다.

본 연구는 뒤샹 이전의 앤드로지니, 뒤샹과 동시대 미술 사조와의 상호 관계, 뒤샹이후 현대미술에 대한 뒤샹의 영향을 중심으로 하여 미술사적 문맥에서 뒤샹의 앤드로지니에 대해 고찰하였다. 뒤샹의 전기, 중기, 말기를 대표하는 작품이며 앤드로지니를

함축하고 있는 세 작품 <그녀의 구혼자들에 의해 발가벗겨진 신부, 조차도 (1915~1923)> 와 <로즈 세라비 (1921)>, 그리고 <주어진다면: 1. 폭포, 2. 가스등 (1946-66)>을 중심으로 분석하였다. 세 작품을 중심으로 각 작품에 나타난 앤드로지니의 차용과 그 특성에 대해 정리하면 다음과 같다.

첫째, <그녀의 구혼자들에 의해 발가벗겨진 신부, 조차도 (1915~1923)> 는 일명 "큰 유리"로 알려져 있듯이 커다란 유리로 된 작품이다. 상하 똑같은 크기의 유리위에는 표현된 기계적인 드로잉은 기계주의미학과 관련되어 있다. 기계적인 형상들은 성적인 의미를 함축하고 있다. <큰 유리>의 성적인 메타포의 중심은 신부의 개화로 이것은 신부의 성적 절정을 의미한다. 신부의 개화로 상징화된 앤드로지니는 연금술과관련하여 남성과 여성의 결합을 은유하고 있다. 하지만 이러한 성적 메타포는 신부와독신자 사이에의 육체적 결합보다 지적이고 형이상학적인 세계를 추구하고 있다. 뒤샹은 시각적인 면에서 20세기 산업화되어져 가는 사회로부터 기계적인 드로잉을 차용하였고, 의미적인 면에서 연금술의 앤드로지니로 부터 성적 메타포를 차용하였다. <큰 유리>에 나타난 앤드로지니 차용의 특성은 기계주의에 대한 추종한 것이 아니라 오히려 물질화 기계화되는 사회에 대한 비판 의도가 내포된 것이다. 작품에 표현된 성적 메타포로서 앤드로지니는 신부와 독신자, 정신주의와 기계 물질주의, 높은 것과 낮은 것 같은 '상대적인 것들의 화합'을 지향하고 있다.

둘째, 뒤샹은 1920년대 초반에는 여성으로 분장하여 <로즈 세라비>라는 사진 이미지를 만들었고 그 이름으로 작품에 서명하였다. 또한 뒤샹은 레오나르 다빈치의 모나리자 얼굴에 콧수염과 턱수염을 그린 〈L.H.O.O.Q.〉를 통해 모나리자의 성 정체성을 애매하게 하였고 고전 작품을 새로운 시각으로 바라보게 했다. 여성인 모나리자를 남성으로 만든 〈L.H.O.O.Q〉와 남성인 자신을 여성으로 만든 〈로즈 세라비〉에는 미묘한 상관관계가 있다. 두 작품은 고정된 성 정체성을 부정하고 성적 차이의 이분법을 해체하고 있다. 〈로즈 세라비〉로 표현된 앤드로지니는 20세기 전반기 남성 중심적인 성 인식으로부터 여성의 사회적 진출과 젠더 의식을 반영하고 있고 시각적인 면에서도 당시새롭게 등장하는 신여성들의 모습을 닮아 있다. 〈로즈 세라비〉는 연금술에서 남녀 합일에 의해 지향되었던 앤드로지니를 바탕에 두고 있지만 성 정체성의 문제를 작품에 구체화시킴으로 사회적 현실을 반영하는 특성을 보인다.

셋째, <주어진다면: 1. 폭포, 2. 가스등 >은 뒤샹의 마지막 대표적인 작품이다. 이 작품은 여러 요소가 결합된 삼차원 공간의 구조물(앗상블라주)로 1946년부터 66년까지 20년 동안 비밀리에 제작되었다. <주어진다면>은 생전의 다른 작품과 비교해 시각적으

로나 규모에 있어서도 매우 예외적인 구성과 표현으로 되어 있다. 이 중 가장 논란이되는 것은 중심에 놓여 있는 다리를 벌리고 누워 있는 '몸'과 두 개의 구멍으로 그것을 엿보게 되어 있는 구조이다. 드러난 '몸'은 '<큰 유리>의 추상적 이미지의 신부가 삼차원의 형상으로 구체화된 것이지만, 제시된 성 정체성이 애매하다. 그것은 정확히 헤르마프로디테의 몸은 아니지만 뒤샹 연구자들에 의해 앤드로지니로 해석되고 있다. 더욱이 이 작품에서 관음적인 시선과 '몸'으로 제시된 노골적인 에로티시즘의 표현에도 불구하고 에로티시즘을 전복시키고 있다. 이 작품에서 환락적인 이미지는 단지 시각적인 외연일 뿐, 미술의 구조에서 작품과 관객의 열린 만남이라는 뒤샹의 의도가 함축되어 있다. 이 작품에서 관객은 작품의 부분이 되어 있고, 작품과 관객 사이는 주체와 객체의 관계가 아닌 상호주체적인 입장이 되어 있다.

이상 뒤샹의 세 작품에 나타난 앤드로지니를 정리하자면 과거 연금술로부터 앤드로지니를 차용하여 <큰 유리>에서는 기계주의 미학, <로즈 세라비>에서는 사회적 성 정체성의 문제, 그리고 <주어진다면>에서는 미술작품의 이해에 있어 작품과 관객의 관계로 시각화시켰다. 또 이것들은 작품 안에서 대립적인 요소의 긴장이 해소되고 앤드로지니를 통해 더 높은 단계의 화합으로 승화되는 '상대적인 것들의 화합'이라는 개념적 해석의 공통점을 가지고 있다. 결론적으로 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니의 차용의 특징이란 과거 유산을 오늘의 문제와 관련하여 어떻게 해석할 것인가를 보여준다. 뒤샹의 작품에 나타난 앤드로지니 차용은 포스트모더니즘 미술에서도 중요한 전략이 되고 있듯이, 뒤샹이 미술사에 던져놓은 여러 개념과 표현의 방법은 미술사의 진행에 따라 계속적으로 재평가되고 있다.