

미로 속의 초현실주의:
1942년 《초현실주의의 1차서류》 전시와
마르셀 뒤샹의 〈1마일의 끈〉에 관한 연구*

정은영 (한남대학교)

I. 머리말

II. 《초현실주의의 1차 서류》 전시의 구성과 맥락

III. 〈1마일의 끈〉과 뒤샹의 작업

1. 〈1마일의 끈〉의 위상
2. 〈3 표준 정지기〉의 실과 파타피직스 (pataphysics)
3. 〈여행을 위한 조각〉과 노마드의 끈

IV. 뒤샹과 초현실주의: 〈1마일의 끈〉의 미로

V. 맺음말



I 머리말

1976년 비평가 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty)는 모더니즘 미술의 성스러운 영역이라 할 수 있는 '화이트 큐브'를 그 누구보다도 부드럽게 그러나 그 누구보다도 강력하게 전복시킨 예술가로 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)을 지목했다.¹ 사회정치적인 관계를 초월한 자율적인 영역으로 여겨지는 갤러리 공간 자체를 작품의 제재로 삼아 그 물리적인 조건과 제도적인 관계성을 드러낸 뒤샹의 작업에 주목한 것이었다. 특히 그가 강조한 대상은 1938년과 1942년에 뒤샹이 연출한 초현실주의 전시였다. 뒤샹은 이 두 전시에서 흰 벽의 절대적인 지위에 밀려나있던 천정을 중점적으로 부각시키거나 작품의 미적 감상이 이루어지는 전시공간을 사실상 접근 불가능한 것으로 변형시키는 등 파격적인 공간을 연출하였다.

그러나 오도허티의 예리한 논평에도 불구하고 초현실주의 그룹과 연계된 뒤샹의 활동은 줄곧 학문적인 연구의 주변부에 위치해 왔다. 뉴욕다다의 선구자 혹은 레디메이드의 창시자라는 타이틀이 뒤샹의 예술작업의 핵심으로 여겨지면서 연구의 관심이 그의 레디메이드와 그것의 확장이자 변형이라 할 수 있는 〈큰 유리(Large Glass)〉나 〈에탕 도네(Étant Donnés)〉에 집중되었

*본 논문은 2012년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2012S1A5A8022382).

1 Brian O'Doherty, "Inside the White Cube: Context as Content," *Artforum* 15, No. 3 (November 1976), pp. 38-44; reprinted in *Inside the White Cube* (Berkeley: University of California Press, 1986), pp. 65-86.

기 때문이다.² 하지만 보다 근본적인 이유는 초현실주의와 관련된 그의 활동이 회화나 조각과 같은 전통적인 미술작품의 범주를 벗어나 주로 전시기획의 아이디어 창출이나 전시공간의 연출 혹은 전시도록의 디자인처럼 한시적이고 주변화된 영역에서 이루어졌고 이에 대한 연구 또한 사친기록이나 구술 기록 등에 의존해왔다는 점에 있다. 특히 뒤샹에게 주어졌던 ‘창출자-중재자(générateur-arbitre)’라는 독특한 타이틀은 ‘관계와 과정의 영역’에 속한 것이어서 기존의 실증적인 역사연구나 도상해석학적인 접근에 적지 않은 어려움을 노정해 왔다.³

놀랍게도 뒤샹이 ‘창출자-중재자’의 역할을 수행한 공식적인 국제 초현실주의 전시는 무려 다섯 회에 이른다.⁴ 2차 세계대전 발발 직전인 1938년 파리, 초현실주의 그룹의 미국 망명이 이루어진 직후인 1942년 뉴욕, 종전 이후 초현실주의 그룹이 귀국한 직후인 1947년 파리, 그리고 바야흐로 후기자본주의와 문화산업의 팽창 속에서 예술과 정치의 관계가 새롭게 재정립되며 네오아방가르드의 등장이 가시화된 시기인 1959-60년 파리와 1960-61년 뉴욕 등 총 다섯 차례에 걸친 국제 초현실주의 전시에서 ‘창출자-중재자’의 역할을 담당했던 것이다.⁵ 뒤샹은 1938년부터 1961년에 걸친 이 기간 동안 파리와 뉴욕을

2 <자신의 독신자들에게 벌거벗겨진 신부, 조차도(La mariée mise à nu par ses cécibataires, même; The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even)>는 일반적으로 <큰 유리>로 약칭되는 바, 본고에서도 이 작품의 제목으로 <큰 유리>를 사용함을 밝힌다.

3 뒤샹이 전시감독으로 참여한 최초의 초현실주의 전시인 《국제 초현실주의 전시》(1938)의 전시도록에 그의 역할은 “générateur-arbitre”로 기재되어 있다. *Exposition internationale du surréalisme*, Paris: Galerie Beaux-Arts, 1938, unpaginated. 이 카탈로그는 초현실주의와 관련된 개념을 정리한 *Dictionnaire abrégé du surréalisme (Abridged Dictionary of Surrealism)*와 함께 묶여 출판되어 전시도록 자체가 후자의 제목으로 알려져 있는 경우도 있다.

4 앙드레 브르통과 공동으로 기획한 국제 초현실주의 전시에서 뒤샹이 전시공간과 도록 디자인을 담당한 예는 다음과 같다. “Exposition Internationale du Surréalisme,” Galerie Beaux-Arts, Paris, January 17-February 22, 1938; “The First Papers of Surrealism,” Whitelaw Reid Mansion, New York, October 15-November 7, 1942; “Surréalisme en 1947,” Galerie Maeght, Paris, July 7-August 7, 1947; “E.R.O.S. (Exposition internationale du Surréalisme),” Galerie Daniel Cordier, Paris, December 15, 1959-February 29, 1960; “Surrealist Intrusion in the Enchanters’ Domain,” D’Arcy Galleries, New York, November 28, 1960-January 14, 1961.

5 앙드레 브르통이 제도화된 예술을 거부하고 “유아론(solipsism)의 위험”을 없애고자 “에로틱한 관계의 충족성을 찬미”하고 그룹의 집단성을 강조했다는 뷔르거의 지적은 역사적 아방가르드의 핵심이라 할 수 있는 비판적인 저항과 예술창작의 집단성에 근거한 것이라 하겠다. 역사적 아방가르드와 네오아방가르드에 대한 페터 뷔르거의 논의를 2차 대전 이후의 미술에 적용하여 기술하자면, 다다와 초현실주의를 위시한 역사적 아방가르드는 1950년대 중반 이후 파리와 뉴욕에서 각각 누보 레알리즘과 네오다다에 의해 네오아방가르드로 이행한다고 할 수 있다. Peter Burger,

오가며 앙드레 브르통(André Breton)과 함께 초현실주의 전시를 공동 기획했고, 독자적으로 혹은 다른 작가와의 협업을 통해 전시공간을 디자인하고 작품의 설치를 관장하며 독특한 미장센을 연출하였다.⁶

본 연구는 뒤상이 오늘날의 전시기획 혹은 설치감독과 유사한 역할을 수행했던 국제 초현실주의 전시를 중심으로 초현실주의 그룹과 뒤상 개인 양자의 정체성과 지향이 어떠한 양상으로 서로 교차하거나 분기하는지를 짚어보는 일종의 역사적인 호기심에서 출발하였다. 뒤상의 초현실주의 전시공간 연출을 연구하는 장기적인 프로젝트의 일부인 본 논문은 특히 1942년 가을 뉴욕에서 열린 《초현실주의의 1차 서류(First Papers of Surrealism)》(이후 《1차 서류》 전으로 칭함) 전시를 중심으로 그룹과 뒤상 자신의 정체성이 상호 수렴되거나 서로 어긋나는 양상을 집중적으로 분석할 것이다.

이를 위해 우리는 《1차 서류》 전에서 전시공간 연출의 핵심을 구성하는 뒤상의 〈1마일의 끈(Mile of String)〉에 초점을 맞추어 크게 두 가지 층위의 분석을 시도할 것이다. 먼저 전시연출의 일환으로 설치된 〈1마일의 끈〉을 뒤상 개인의 독립적인 예술작품으로 보고 그 내재적인 의미를 뒤상의 전체 작업의 맥락 속에서 해석할 것이다. 다음으로 ‘창출자-중재자’로서의 뒤상이 전시를 통해 가시화한 초현실주의 그룹의 역사적 상황을 분석하고 나아가 그 속에서 당시의 예술과 역사에 대해 가하는 뒤상의 비평적 태도를 읽어낼 것이다. 이러한 두 가지 층위의 분석은 개별적, 단계적으로 진행되기보다는 상호연관 속에서 전체성을 획득하는 방식으로 이루어질 것인 바, 뒤상 개인의 개별적인 작업으로서 〈1마일의 끈〉이 지니는 독립적인 위상과 초현실주의 전시연출을 위한 설치작업으로서 〈1마일의 끈〉이 지니는 관계적인 위상을 동시에 확인하

Theory of the Avant-Garde, trans. Michael Shaw (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 53.

6 1938년, 1942년, 1960-61년의 세 전시의 경우 기획에 참여한 뒤상이 직접 공간연출을 감독했던 반면, 1947년과 1959-60년의 두 전시에 대해서는 뒤상 특유의 대리/협력(proxy/collaboration) 작업으로 전시공간을 연출하였다. 예컨대 1959-60년의 《에로스》 전은 바우하우스와 데 스틸 양식을 유기적 디자인에 통합시킨 실험적인 전시디자인으로 유명한 프레데릭 키슬러(Frederick Kiesler)가 뒤상이 창출한 아이디어와 전시공간 설계를 바탕으로 하여 전시공간과 설치를 실현하였다. Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros 1938-1968* (New York: Thames and Hudson, 2005) 참조.

는 데에 주력할 것이다. 특히 우리는 <1마일의 끈>이 차지하는 이러한 위상을 파타피직스(pataphysics)의 탈(脫)규범성과 노마드(nomad)적인 탈(脫)정주성이 라는 두 개념을 중심으로 심도 있게 고찰하게 될 것이다.

다음에서 우리는 《1차 서류》 전의 전체적인 구성과 역사적인 맥락에 대해 살펴본 후, 파타피직스와 탈정주성을 중심으로 <1마일의 끈>에 내재된 의미를 집중적으로 논의한다. 이를 바탕으로 본고는 미로처럼 얽힌 그의 설치작업에 구현된 뒤상과 초현실주의 그룹 사이의 모호한 연계를 밝히고 당시의 전시가 증언하는 예술과 정치의 역사적 상황을 살펴볼 것이다.

II 《초현실주의의 1차 서류》 전시의 구성과 맥락

1942년 10월 14일부터 11월 7일까지 맨해튼 50번가의 화이트로 리드 맨션(Whitelaw Reid Mansion)에서 열린 《1차 서류》전은 전쟁을 피해 미국으로 망명한 초현실주의자들이 개최한 전시였다. ‘퇴폐미술(degenerate art),’ 볼셰비키 사상, 유대민족 등 사실상 독일의 나치정권이 적대시하며 말소하고자 했던 모든 것과 관련되어 있던 초현실주의자들이 독일군의 프랑크 점령 이후 유럽을 떠나 망명을 선택한 것은 그야말로 불가피한 일이었다.⁷ 그러나 전쟁 발발 직전 초현실주의의 고향 파리에서 선보였던 도발적인 《국제 초현실주의 전시》 이후 4년 만에 그룹전을 개최하게 된 그들에게 뉴욕은 이국의 낯선 도시였다. 1930년대 중반 이후 이미 국제적인 미술운동으로 자리매김한 초현실주의였지만 여전히 그 본고장은 파리였고, 나치군의 점령과 죽음의 위협을 피해 찾아온 뉴욕은 문자 그대로 고향을 잃은 피난민들의 도시였던 것이다.⁸

7 주지하듯이 ‘퇴폐미술’은 나치 독일의 공보장관이었던 파울 요제프 괴벨스(Paul Josef Göbbels)가 뮌헨의 화가 아돌프 지글러(Adolf Ziegler)에게 지시하여 조직한 《퇴폐미술전(Die Ausstellung "Entartete Kunst")》에 전시된 미술을 지칭한다. 1937년 7월부터 11월까지 뮌헨에서 열린 이 전시에서는 독일의 공공미술관 소장품에서 압수한 1910년 이후 독일의 퇴폐미술 뿐 아니라 다다미술을 비롯한 피카소, 드 키리코, 몬드리안, 칸딘스키 등 비(非)독일 현대 미술 총 650여점이 전시되었다. 아직 공공미술관에 소장되지 않았던 초현실주의 미술은 직접적인 공격의 대상이 되지는 않았지만, 사실상 나치 독일이 고무한 고전주의적인 이상의 대척점에 위치한 당대의 대표적인 퇴폐미술이었다고 할 수 있다. Neil Levi, "Judge for Yourself: The 'Degenerate Art' Exhibition as Political Spectacle," *October*, Vol. 85 (Summer 1998), pp. 41-64; Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 136-155 참조.

8 1938년 파리에서 열린 《초현실주의의 1차 서류》보다 2년 전에 런던에서 열린 전시가 공식적으로는 최초의 국제 초

전시가 개최된 화이트로 리드 맨션은 갤러리나 미술관이 아니었다. 리드 맨션은 프랑스를 지원하는 성금을 모으고 구호물자를 보내기 위해 1941년 설립된 ‘프랑스 구호단체 조정위원회(The Coordinating Council of French Relief Societies)’가 1942년 봄에 입주한 3층의 고급 저택이었다.⁹ 《1차 서류》전은 프랑스 구호지원을 위해 연주회나 강연 혹은 전시를 개최하던 2층 홀에서 열렸는데, 벽과 천정이 화려하게 장식된 긴 장방형의 공간에 그 양끝으로 고급스러운 샹들리에가 드리워진 홀이어서 반전통적이고 도전적인 초현실주의 미술의 전시공간으로는 전혀 어울리지 않는 곳이었다. 뉴욕의 저명한 비평가 헨리 맥브라이드(Henry McBride)가 당시 전시에 대한 논평에서 “전쟁 물자가 잔뜩 쌓인 건물 자체의 기이함이 초현실주의 회화[의 기이함]을 능가”한다고 언급한 것도 그러한 맥락에서였다.¹⁰ 그러나 그룹의 리더인 브르통에게는 고국에 대한 구호지원이라는 명분에 있어서나, 현대미술관 등의 주요 미술관과 가까운 지리적인 이점에 있어서나, 이보다 더 적절한 장소는 없었을 것이다.

《1차 서류》전시에 함축된 초현실주의의 역사적, 정치적 위상을 논의하기 위해 우선 전시를 지원한 ‘조정위원회’의 정치적 성향을 잠시 언급할 필요가 있겠다. “프랑스 문화가 인류문명에 이바지한 모든 것을 위해 마련된 센터”로 스스로를 규정한 ‘조정위원회’는 비록 정치적 입장을 직접적으로 표명하지는 않았지만, 실질적으로는 1940년 6월 독일과 정전협정을 맺은 친(親)독일적인 비시정부(Gouvernement de Vichy)에 우호적인 단체였다.¹¹ 리드 맨션의 1층 입구에 설치된 비시정권의 국가주석 앙리 페탕(Henri Pétain)의 두상은 이러한 정치적 성격을 상징적으로 천명하는 것이었다. 다시 말해서 ‘조정위원회’는 당시 비시정부에 반대하고 대독항전을 주장하던 드골(de Gaulle)과와 레지스탕스를 지원하기 위해 유사한 성격의 자선 전시와 연주회를 개최하던 조직,

현실주의 전시로 평가된다.

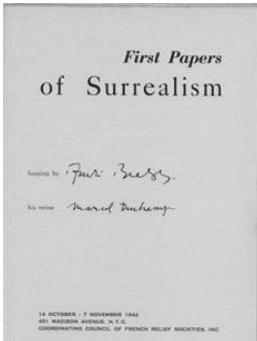
9 화이트 리드 맨션과 조정위원회에 대해서는 Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations* (Cambridge: MIT Press, 2001), pp. 171-173 참조.

10 Henry McBride, “Surrealism Gets Nearer,” *New York Sun* (October 16, 1942), p. 42.

11 Coordinating Council of French Relief Societies, *Calendar 1943* (New York, 1942); Kachur, *Displaying the Marvelous*, p. 171에서 재인용.

예컨대 ‘프랑스 포에버(France Forever)’와는 분명히 상이한 정치적 지향을 지니고 있었다는 뜻이다.

《1차 서류》전을 지원한 ‘조정위원회’의 이러한 정치적 경향은, 앞으로 언급하듯이, 고국에 남아 저항운동을 계속하던 레지스탕스와 달리 전쟁을 피해 뉴욕으로 망명한 초현실주의 그룹의 정치적인 지향, 특히 그룹의 리더 앙드레 브르통의 정치적 입장과 미묘하게 얽혀 있었다. 더구나 전시의 제목으로 사용된 ‘1차 서류’는 고국을 떠난 그들이 미국으로 입국하기 위해 제출해야 했던 신원 서류를 일컫는 것이어서 ‘망명자들의 전시’라는 집단적인 정체성을 천명함과 동시에 프랑스를 떠나며 그들 개개인이 겪었던 난관과 개인적인 기억들을 포괄하는 바, 전시에 내포된 그룹의 위상과 개개인의 정체성은 지극히 복잡한 것이었다.



도 1 《초현실주의의 1차 서류》 전 시도록 타이틀 페이지, 1942

뉴욕으로 건너온 초현실주의자들의 회화를 중심으로 하여 멕시코나 남미 등으로 망명한 유럽 작가들의 작품과 미국의 젊은 화가들의 그림까지 총 105점에 달하는 작품이 전시된 《1차 서류》전은 명실공히 브르통과 뒤샹의 공동기획으로 이루어졌다.¹² 전시도록의 타이틀 페이지는 두

사람의 이름을 확실하게 명기하고 있다(도 1). 그러나 “앙드레 브르통과 그의 끈 마르셀 뒤샹 기획(hanging by André Breton [&] his twine Marcel Duchamp)”이라는 독특한 기획자 명기에 함축된 의미를 파악하기 위해서는 당시의 역사적 상황에 대한 좀 더 심도 있는 분석이 필요하다.¹³ 1, 2차 세계대전 사이에 유럽의 미술을 주도하던 초현실주의자들은 1941년에서 1942년 사이

12 참여 작가 중에는 대표적인 초현실주의 예술가인 살바도르 달리와 만 레이가 빠져 있었다. 달리의 경우 본 논문의 후반부에서 설명하듯이 노골적인 상업성으로 인해 초현실주의 그룹에서 퇴출되어 이미 그룹과의 거리가 벌어진 상태였다. 반면 만 레이의 경우 1938년 《국제 초현실주의 전시》에서 그가 담당했던 조맹감독이라는 중요한 역할을 고려할 때 그 부재(不在)가 상당히 놀라운 일이라 할 수 있는데, 이는 당시 그가 뉴욕의 반대편인 캘리포니아에서 활동하고 있었다는 사실만으로는 설명하기 어려운 부분으로, 차후에 이에 대한 심도 있는 연구가 필요하다.

13 *First Papers of Surrealism*, exh. cat., (New York: Reid Mansion, 1942), 페이지 번호 없음.

대부분 미국으로 건너온다.¹⁴ 그러나 파리라는 문화적인 토양을 상실한 그들이 유럽의 아방가르드라는 타이틀만으로 미국 현대미술의 중심지에 자연스럽게 입성할 수는 없었다. 그들에게는 낯선 문화와 이국의 언어라는 장벽이 있었고 무엇보다도 뉴욕 미술계와의 강력한 연결고리가 없는 상태였다. 특히 영어 배우기를 거부하고 그룹의 집단적인 정체성을 강조했던 브르통의 단호한 태도는 한편으로 그들의 이주가 영구적인 이민이 아니라 한시적인 망명임을 암시하는 것이기도 했으나 다른 한편으로 프랑스인 특유의 문화적 소비니즘으로 여겨지기도 했다.¹⁵ 따라서 다른 이들보다 뒤늦게 프랑스를 떠난 뒤상이 1942년 6월 뉴욕에 도착하자 일종의 문화적인 고립 상태에 있던 브르통과 그룹에게는 파리와 뉴욕을 이어줄 확실한 연결고리가 생긴 셈이었다. 주지하듯이 1913년 뉴욕의 아모리 쇼(Armory Show) 이래 이미 악명 높은 유명인사로 통했던 뒤상은 1915년 실제로 뉴욕에 이주하여 뉴욕 다다의 주역으로 활약했고 1918년 프랑스로 귀국한 후에도 줄곧 파리와 뉴욕을 오가며 다양한 예술활동을 계속했기 때문이다.¹⁶ 무엇보다도 그는 월터 아렌스버그(Walter Arensberg), 캐더린 드라이어(Katherine Drier), 페기 구겐하임(Peggy Guggenheim), 알프레드 바(Alfred Barr, Jr.)를 포함한 미국의 주요 후원자나 미술인과 긴밀한 관계를 유지하고 있었고, 유럽 뿐 아니라 미국의 당대 작가들과도 폭넓은 네트워크를 형성해온 터였다. 지극히 반(反)전통적이고 도전적이었지만 동시에 유연하고 개방적이었던 뒤상은 독선적일 정도로 강한 카리스마로 인해 멤버를 퇴출하는 방식으로 그룹의 정체성을 유지하던 브르통과는 상당히 다른 인물이었다.¹⁷ 이러한 정황을 익히 파악하고 있던 브르통은 그해

14 1942년이 되면 브르통, 막스 에른스트, 살바도르 달리, 앙드레 마송, 마타, 이브 탕기 등 초현실주의 그룹의 핵심 멤버들이 뉴욕으로 건너온다. 또한 초현실주의자들 이외에도 페르낭 레제, 피에트 몬드리안, 마르크 샤갈, 자크 립시츠 등의 작가들이 미국으로 망명한다. 2차 세계대전 당시 초현실주의 그룹의 상황에 대해서는 Alyce Mahon, *Surrealism and Politics of Eros* 1938-68, pp. 65-105 참조.

15 Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950* (New York and London: Thames and Hudson, 1995), pp. 176-201 참조.

16 뒤상은 1923년 회화를 그만두고 체스에 몰두하겠다고 선언했지만 전시기획이나 도록제작 등에 지속적으로 참여하였고 이후 〈에탕 도네〉와 같은 설치작품을 비밀리에 제작하기도 하였다.

17 루이 아라공(Louis Aragon)의 그룹 퇴출과 폴 엘루아르(Paul Elouard)의 그룹 탈퇴 등 초현실주의 그룹 내의 갈등과 분열에 대해서는 Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, trans. Alison Anderson (Chicago and London: University of Chicago Press, 2002), pp. 231-240, 339-352 참조. 초현실주의 그룹의 분열에 대해서는 본 논문의 4장에

6월 뒤상이 뉴욕에 도착하자 “뒤상이 뉴욕에 있다. 이것이야말로 우리에게 최고의 소득이다.”라고 언급하며 8월 이후 곧바로 《1차 서류》 전의 기획과 준비에 착수할 수 있었던 것이다.¹⁸

따라서 “앙드레 브르통과 그의 끈 마르셀 뒤상 기획”이라는 표기는 이와 같은 초현실주의의 상황과 역사적인 맥락 속에서 이해되어야 한다. 문맥상 물리적인 끈과 상징적인 친구로 읽힐 수 있고 심지어 영어의 쌍둥이로도 오독될 수 있도록 기재된 “his twine”은 뒤상이 전시장에 설치한 〈1마일의 끈〉을 직접적으로 지시하는 한편, 브르통과 외부세계를 잇는 연결 나아가 그의 분신으로 해석될 수 있어 매우 다중적인 의미를 지니고 있다.¹⁹ 즉 ‘그의 끈’은 1938년 파리 전시에서 뒤상에게 주어졌던 ‘창출자-중재자’ 역할의 연속이자 미국이라는 새로운 환경 속에서 그 역할의 불가피한 확장을 의미하는 것이었다고 할 수 있다.

‘창출자-중재자’는 말 그대로 ‘미장센의 감독(supervisor of the mise-en-scène)’으로서 전시 전체의 이미지를 창출하고 그것을 전시공간에 구현하는 전시감독의 역할과 참여 작가들의 갈등이나 분쟁을 중재하는 조정자의 역할을 내포하고 있었다.²⁰ 특히 프랑스어 ‘arbitre’는, 미술사학자 셸든 노델만(Sheldon Nodelman)이 지적하듯이, 제3자들 사이의 갈등을 조정하는 ‘조정자(arbitrator)’의 의미와 그 자신의 주도권을 행사하며 중요한 결정을 내리거나 원칙이 되는 기준을 세우는 ‘결정권자(arbiter)’의 의미를 모두 지니고 있었다.²¹ 이러한 뒤상

서 다시 한번 언급할 것이다.

18 André Breton's letter to Gordon Onslow-Ford, August 27, 1942; Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), p. 225에서 재인용.

19 기획자를 밝히는 이 문구를 전통적인 문법에 맞게 표기하자면 “hanging by André Breton & Marcel Duchamp”이 되어야 할 것이다. 그러나 도록에서는 &가 삭제되고 마르셀 뒤상을 설명하는 문구인 “his twine”이 삽입된 후 브르통과 뒤상을 상하로 나누어 레이아웃 함으로써 “his twin Marcel Duchamp” 뿐 아니라 “his twine by Marcel Duchamp”으로도 해독될 수 있게 하였다.

20 Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, p. 28. 르위스 캐슈어는 다음의 원문헌을 인용하여 뒤상의 전시감독 역할을 설명하고 있다. Georges Hugnet, “L'exposition surréaliste internationale de 1938,” *Preuves*, no. 91 (September 1958), reprinted in his *Pleines et déliés: souvenirs et témoignages, 1926-1972* (La Chapelle-sur-Loire: Guy Authier, 1972), p. 324. 한편 돈 에이디스 등이 공저한 「마르셀 뒤상」에서는 이 직책을 “producer-adjudicator” 즉 “제작자-분쟁심판인”으로 번역하고 있다. Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, *Marcel Duchamp* (London and New York: Thames and Hudson, 1999), p. 143.

21 Sheldon Nodelman, “Disguise and Display,” *Art in America* (March 2003), p. 133, no. 7 참조.

의 역할은 미국으로 망명한 초현실주의자들뿐 아니라 그룹과 직접적인 관련이 없는 유럽의 기성 작가나 멕시코와 미국의 젊은 화가들의 작품이 총망라된 《1차 서류》 전의 경우 더욱 중요해졌던 것이다.

이처럼 “그의 끈 마르셀 뒤샹”이라는 표기는 상대적으로 강화된 뒤샹의 중재자 역할을 간접적으로 증언하고 있었다고 할 수 있다. 그러나 “그의 끈 마르셀 뒤샹”과 직접적으로 연결되는 전시연출인 〈1마일의 끈〉은 중재자나 연결고리 이상의 한층 더 복합적이고 미묘한 의미를 담고 있었다. 다음에서 우리는 하나의 독립적인 설치작품으로서 〈1마일의 끈〉이 지니는 내재적인 의미를 뒤샹의 개인적인 작업의 맥락 속에서 고찰하고, 이를 바탕으로 어지럽게 엉킨 끈을 사용한 전시연출을 통해 그가 미궁(迷宮)에 빠진 초현실주의 그룹의 정체성에 가했던 섬세한 비판의 양상을 살펴본다.

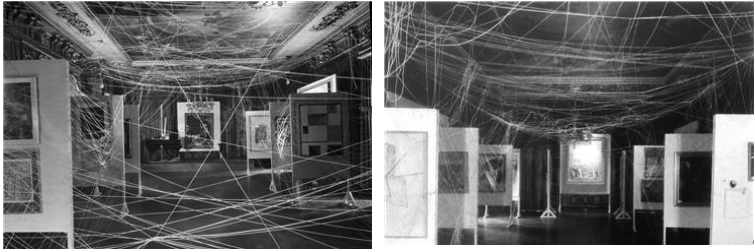
III 〈1마일의 끈〉과 뒤샹의 작업

1. 〈1마일의 끈〉의 위상

《1차 서류》 전에 설치된 〈1마일의 끈〉은 뒤샹이 1910년대 이래 줄곧 사용했던 실이나 끈의 연장이자 그 확장이라 할 수 있다²² 예컨대 실을 사용한 〈3 표준 정지기〉(1913-14)나 노끈 문치를 이용한 〈숨겨진 소음〉(1916) 뿐 아니라 레디메이드를 천정에 매달아 놓기 위해 사용했던 끈, 그리고 1927년 〈큰 유리〉(1916-1923)가 깨지면서 유리판 위에 가는 실처럼 드리워진 선들에 이르기까지 끈과 실은 그의 초기 작업 이후 지속적으로 존재해왔다. 따라서 미궁에 빠진 초현실주의의 상황을 상징적이면서도 구체적으로 표현한 전시공간의 함의를 심도 있게 이해하기 위해서는 뒤샹의 개인적인 작업의 맥락 속에서 〈1마일의 끈〉이 차지하는 위상과 그 의미를 고찰하는 작업이 필요하다.²³

22 실제로 뒤샹이 구입한 끈의 길이는 16마일이었다. 그러나 설치에 사용된 길이는 160마일이 아니라 1마일 정도였을 것이라고 보는 견해가 지배적이다. 문헌에 따라 5마일, 3마일 등 다양하게 기록하고 있으나 여기에서는 가장 널리 사용되고 있는 제목인 〈1마일의 끈〉을 사용한다. 브루스 알트슐러는 3마일의 끈이 사용되었다고 회고한 시드니 제니스(Sidney Janis)의 인터뷰를 언급하고 있으며 프랑스의 미술사가 제라르 뒤로주이(Gérard Durozoi)는 5마일의 끈이 사용되었다고 적고 있다. Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, p. 265, no. 26; Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, p. 401.

23 《1차 서류》 전의 기획자 및 전시감독으로서 뒤샹이 기여한 영역은 전시공간의 연출 이외에 전시도록의 구성과 디



도 2, 3 〈1마일의 끈〉 설치광경, 《초현실주의의 1차 서류》 전시, 1942년 뉴욕 화이트로 리드 맨션, 존 슈프 사진

〈1마일의 끈〉은 리드 맨션 2층의 전시실 세 곳 중 가장 넓은 홀에 설치되었다(도 2, 3). 관객은 천정과 벽에 걸쳐 있는 어지러운 끈들 사이로 이동식 파티션에 걸린 초현실주의 회화를 어렵사리 관람할 수 있었다. 끈이 설치되지 않았던 나머지 두 전시실은 특별한 연출이 없는 평범한 전시 형태를 지녔을 것으로 추측되는데, 이는 현재 남아있는 전시 기록사진이 모두 〈1마일의 끈〉이 설치된 전시실만을 핵심적으로 담고 있고 당시의 전시리뷰에서도 다른 두 방의 공간연출에 대해서는 거의 언급하는 바가 없기 때문이다.²⁴ 전시 폐막 후 1942년 12월에 발간된 ‘조정위원회’의 회보 또한 “1마일의 평범한 흰 끈을 엮은 미로는 [전시실의] 금도금한 벽과 크리스탈 상들리에에 대조되는 세팅이 되도록 뒤상이 ‘발명’한 것으로 전시 자체만큼이나 많은 관심을 불러일으켰다.”고 보고하고 있다.²⁵

존 슈프(John Schiff)나 아놀드 뉴먼(Arnold Newman)이 촬영한 기록사진을 통해 알 수 있듯이 천정과 벽을 가로질러 걸쳐있는 끈은 거미줄처럼 어지럽게 엉켜있어 ‘조정위원회’의 언급대로 ‘미로(labyrinth)’를 연상시키기에 충분하다

자인이 있다. 특히 전시도록의 표지 디자인과 보충초상(compensation portraits)은 매우 중요한 부분이라 할 수 있는데, 본 논문의 초점은 〈1마일의 끈〉에 있으므로 이에 대한 논의는 별도의 논문에서 다루기로 한다.

²⁴ 예를 들어 ‘타임’의 익명의 기자는 “한 전시실은 온통 끈이 매달려 있었고... [반면] 그 옆 방에는 드 키리코의 초기 회화가 걸려 있었다”고 언급하며 〈1마일의 끈〉이 설치된 홀과 다른 전시실을 구별하고 있다. “Inheritors of Chaos,” *Time* 40 (November 2, 1942), p. 47. 다음의 〈1차 서류〉 전시 리뷰들은 〈1마일의 끈〉이 설치된 홀을 핵심적으로 다루고 있다. Edward Alden Jewell, “Surrealists Open Display Tonight,” *New York Times* (October 14, 1942), p. 26; Robert Coates, “Sixteen Miles of String,” *New Yorker* 18 (October 18, 1942), p. 71; “Miles of String,” *Art Digest* 17(November 1, 1942), p. 2; “Agonized Humor,” *Newsweek* 20 (October 26, 1942), p. 76.

²⁵ Coordinating Council of French Relief Societies, *Bulletin*, no. 6 (December 1942), p. 5; Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, p. 185에서 재인용.



도 4, 5 <1마일의 끈> 설치광경, <초현실주의의 1차 서류> 전시, 1942년 뉴욕 화이트로 리드 맨션, 아놀드 뉴먼 사진

(도 4, 5). 하지만 사진에서 확인되는 바와 같이 공간을 가로질러 설치된 기늘고 하얀 끈들은 전시된 작품에 대한 물리적인 접근을 방해하는 것은 사실이어도 시각적인 접근 자체를 차단하지는 않고 있다.

전체적으로 중앙 통로

는 관람객의 이동이 용이하도록 천정 부분에 끈이 집중되어 있는데다 끈이 심하게 뒤엉켜 있는 경우에도 여전히 그 사이로 그림을 볼 수 있는 상태이기 때문이다. 그런 의미에서 <1마일의 끈>이 신체적인 접근은 방해하지만 시각적인 접근 자체를 부정하지는 않는다는 르위스 캐슈어(Lewis Kachur)의 지적은 상당히 의미심장하다. 나아가 미로처럼 엉킨 실이 설치된 공간에 대해 물리적인 접근은 차단하지만 시각적인 관통은 허용하는 <큰 유리>의 투명한 표면을 연상시킨다고 지적한 그의 견해 또한 매우 적절하다고 하겠다.²⁶

그럼에도 불구하고 우리는 <1마일의 끈>이 허용하는 ‘시각적 관통’이 기하학에 기초한 과학적인 원근법에서의 투시(透視)를 물리적으로 방해하고 적극적으로 차단하는 시각성임을 지적해야 할 것이다. 다시 말해서 미적인 관조의 필수조건인 명료한 조망을 물리적으로 가로 막는 거미줄 같은 끈은 단순한 시각적인 장애물이라기보다는 원근법적인 투시를 저지하고 거기에 의문을 제기하는 뒤상 특유의 매체라는 뜻이다. 주지하듯이 투시원근법이 상정하는 시선(視線)은 거미줄처럼 엉킨 선들과 대척점에 있다고 할 수 있는 기하학적인 직선인 바, <1마일의 끈>은 세로로 긴 장방형의 전시실 중앙통로에 선

26 Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, pp. 183-190. 캐슈어는 “창을 통해, 커튼을 통해, 언제든지 꿰뚫어 볼 수 있듯이, 원한다면 언제나 [끈을 통해서도] 꿰뚫어 볼 수 있다”는 1953년 뒤상의 인터뷰를 인용하며 자신의 견해를 뒷받침하고 있다. 또한 캐슈어는 “뒤상이 사용한] 끈과 유리는 투명성-비가시성을 확보”하기 위한 것이었다는 만 레이의 견해를 중요한 근거로 언급하고 있다.

관람객이 전체적인 전시공간을 원근법적으로 투시할 수 있는 여지를 물리적으로 방해하고 나아가 투시와 조망에 기반을 둔 개별 작품의 관조를 실질적으로 차단하고 있는 것이다.

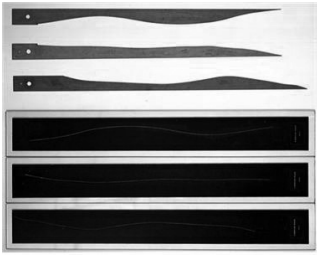
원근법적 투시를 방해하는 장치로서의 〈1마일의 끈〉의 특성은 뒤상이 전시 공간의 기록을 직접적으로 의뢰한 존 쉬프의 사진에서 확실하게 드러난다.²⁷ 원근법적인 투시가 강조된 구도이지만 동시에 그러한 투시가 물리적으로 방해받는 상황을 기록한 쉬프의 사진들은 〈1마일의 끈〉이 제시하는 선을 유클리드 기하학의 직선에서 벗어난 곡선과 연결할 수 있는 단초를 제공하는데, 뒤상의 표현을 빌자면 이러한 곡선은 일직선의 끈은 선이 “기분 내키는 대로 (as it pleases)” 스스로를 뒤틀어 생긴 선들이다.²⁸ 바로 이 지점에서 우리는 실이나 끈을 사용하여 기하학의 전제나 원근법적인 투시를 혼란시키는 뒤상의 다른 작품들에 주목하게 된다. 연구범위의 지나친 확장을 피하기 위해 본 논의에서는 〈3 표준 정지기〉와 〈여행을 위한 조각〉을 중심으로 기하학적인 원근법을 와해시키려는 파타피직스의 실험과 일체의 규정된 정체성을 거부하는 노마드의 충동만을 언급하기로 한다.

2. 〈3 표준 정지기〉의 실과 파타피직스(pataphysics)

뒤상의 작업에서 실이 핵심적인 매재(媒材)로 사용된 대표적인 작품은 〈3 표준 정지기(3 Stoppages Étalon; 3 Standard Stoppages)〉(1913-14)이다(도 6). 잘 알려져 있듯이 1미터 길이의 실 세 개를 수직으로 떨어뜨려 그 실들이 실패에 감겼던 자체의 강도에 따라 다양하게 중력에 반응하며 제각각의 곡선을 취하게 만든 〈3 표준 정지기〉는 뒤상 스스로 “내 미래의 원동력”이자 자신을 “과

27 오늘날까지 〈1차 서류〉전의 대표적인 기록사진으로 남아있는 쉬프의 사진은 뒤상의 의뢰에 따라 제작된 것으로, 홀의 중앙에 서서 각각 북쪽과 남쪽을 향해 찍은 것이다. 사진에서 확인되듯이 일렬로 서 있는 파티션이 투시원근에 따라 점진적으로 후퇴하여 일종의 소실점 역할을 하는 남북 맞은편의 작품으로 모아지지만 공간을 가로질러 어지럽게 엮인 끈들이 용이한 투시를 방해하고 있다. 이는 개별 작품에 대해서도 작동한다고 할 수 있는데 회화 작품을 가로막고 있는 끈들이 작품에 대한 관조와 투시를 물리적으로 방해하고 있기 때문이다.

28 뒤상의 『1914년의 박스』에 포함된 〈3 표준 정지기〉에 관한 노트에 뒤상이 적은 내용이다. 같은 내용이 ‘우연’이라는 제목 하에 『그린박스』 노트에도 등장한다. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Oxford University Press, 1973), p. 22, p. 33.



도 6 마르셀 뒤샹, 〈3 표준 정지기〉, 1913-14, 캔버스 위에 실, 유리 패널, 다양한 모양의 나무 자, 유리패널, 13,3x 120 cm, 전체가 나무상자에 담겨 있음, 뉴욕현대미술관 소장

거로부터 해방시킨” 작품으로 평가했던 중요한 레디메이드 작업이다.²⁹

그는 자연스럽게 곡선을 이룬 실들을 각각 세 개의 캔버스에 고정시키고 그 실의 모양대로 잘라낸 1미터 길이의 나무 자를 그 캔버스들과 함께 제시함으로써, 1미터라는 표준 길이의 실이 보이지 않는 중력과 자체의 강도에 따라 다양한 형태로 감쪽같이 변형된 상태를 보여주었다. 주지하듯이 ‘le stoppage’와 ‘étalon’은 각각 ‘비가

시적인 수선(invisible mending)’과 ‘표준의(standard)’라는 뜻의 붙어인데, 뒤샹은 붙어 원제의 일부만을 영어로 번역하고 일부는 붙어를 그대로 사용하여 ‘표준 정지기’라는 모호한 용어를 만들어 냄으로써 의미의 확장을 꾀하고 있다.³⁰ 부드럽게 곡선을 그리게 된 실의 실제 길이는 여전히 표준단위인 1미터로 변함이 없지만 실의 양 끝점을 잇는 최단 거리, 즉 기하학적인 직선으로 정의되는 길이는 우연에 의해 변형된 상황을 보여준 것이다. 이러한 맥락에서 〈3 표준 정지기〉는 흔히 과학적인 측정단위에 우연성을 들여옴으로써 객관적인 표준을 변형시킨 뒤샹 특유의 우연성의 미학과 유명론(唯名論)적인 사상이 담긴 작품으로 이해되고 있다.³¹ 즉 1미터라는 표준 측정단위는 관습에 기반을 둔 개념이나 명목상의 이름일 뿐, 우리의 실제 현실을 구성하고 있는

29 Katharine Kuh, interview with Marcel Duchamp, *The Artist's Voice* (New York: De Capo, 1962), p. 81.

30 ‘3 Standard Stoppages’라는 독특한 영어 제목은 ‘3 Stoppages Étalon’이라는 붙어 제목을 빈안한 것이다. 파리의 옷수선 가게 간판에서 볼 수 있는 ‘stoppages’ 즉 ‘감쪽같은 수선(invisible mending)’이라는 뜻의 붙어를 영어로 번역하지 않고 붙어를 그대로 사용함으로써 무엇인가를 수정하고 수선하는 ‘바느질’과 가벼운 실이 중력에 반응한 후 멈춘 상태 혹은 연속사진의 멈춤 이미지의 ‘정지’를 동시에 연상시키는 신조어를 만들어낸 것이다. 〈3 표준 정지기〉의 제목이 지니는 다양한 의미에 대해서는 Herbert Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance* (New York: Columbia University Press, 2010), pp. 75-82 참조.

31 이는 물론 그린 박스에서 뒤샹 스스로 〈3 표준 정지기〉를 “캔에 저장된 우연(canned chance)”라고 칭했기 때문인데, 예컨대 대표적인 뒤샹 소개서인 돈 에이디스의 『마르셀 뒤샹』을 비롯한 많은 저작들이 우연의 도입이라는 차원에서 〈3 표준 정지기〉를 다루고 있다. Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 33; Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, *Marcel Duchamp* (London and New York: Thames and Hudson, 1999), p. 79.

1미터는 우리가 흔히 우연이라 부르는 것에 의해 무수히 다양한 상태로 존재하는 것들, 다시 말해서 1미터의 무한한 ‘가능태(the possible)’라는 것이다.³²

우리는 앞서 장방형의 전시실을 어지럽게 가로지르는 〈마일의 끈〉이 원근법적인 투시를 시각적으로 차단하는 것임을 보았다. 이와 관련하여 〈3 표준 정지기〉에서 본고가 특히 주목하는 것은 파타피시스(pataphysics)에 대한 뒤샹의 관심이다. 〈3 표준 정지기〉에 대해 뒤샹은 “우연을 통해, 나의 우연을 통해 얻은 형태를 가두어 보존한 실험”이라고 규정하고, “한 점에서 다른 점까지의 최단 거리라는 직선의 개념에 파타피시컬한 의구심(pataphysical doubt)을 제기한” 작업이라고 설명한 바 있다.³³ 알프레드 제리(Alfred Jarry)의 1911년 소설 『파타피시션 파우스트를 박사의 공적과 견해』에서 유래한 파타피시스는 “상상의 결과에 대한 과학”이라고 정의되는 독특한 영역이다.³⁴ 파타피시스를 발명한 소설의 주인공 파우스트를 박사에 따르면, 보편적인 것이 아니라 특수한 것을 다루는 파타피시스는 “예외를 지배하는 법칙을 연구하고 이에 상응하는 우주를 설명”하는 새로운 과학, 정확히는 반(反)과학이다.³⁵ 소위 과학적인 법칙이라 불리는 것들도 실은 무수히 많은 예외들 중에 단지 좀 더 자주 발생하는 예외에 불과하다고 제안하는 파타피시스는야말로 “길이 단위[스스로]의 팽창,” “진동하는 밀도,” “해방된 금속” 등 기존의 과학을 반어적으로 비꼬는 뒤샹의 용어들이 탄생하게 된 원천이라 할 수 있다.³⁶ 말하자면 보편성

32 필자는 뒤샹이 ‘the possible’이라 칭한 것을 ‘가능태’로 번역한다. 이는 ‘possible’이라는 뒤샹의 짧은 글에서 유래한 것으로, 이 글에는 “가능함의 형상화(the figuration of a possible),” “가능태는 모든 미의 감성학이나 미의 수학을 불태워 버리는 물리적인 부식제(황산 유형)일 뿐(the possible is only a physical ‘caustic’ [vitriol type] burning up all aesthetics or callistics)”이라는 수수께끼 같은 문장이 담겨 있다. 필자는 이 ‘가능태’를 뒤샹이 천착한 ‘초박막(infra-mince, infra-thin)’의 개념과 연결된 것으로 이해한다. 이는 양 개념이 현실세계의 모든 것은 비록 특정한 정체(identity)나 명칭 아래에 개념적으로 귀속된다 하더라도 존재론적으로는 그 어떤 것도 동일한(identical) 것은 없다는 점에 공허 기반을 두고 있기 때문이다. 또한 일체의 개념상의 동일자는 무의미하며 모든 존재는 초박막의 차이를 내포하고 있는 각각의 개별자라는 점에서 초박막은 결국 무수한 가능성의 상태에 상응한다고 할 수 있다.

33 “나 자신에 관하여(Apropos of Myself)”라는 제목으로 1964년 11월 24일 세인트루이스 시립미술관에서 진행된 뒤샹의 강연에서 언급된 내용이다. 뒤샹은 이 강연노트를 바탕으로 자신의 작품에 대한 설명을 작성하여 1973년 뉴욕현대미술관 전시도록에 실었다. D’Hamoncourt and McShine, eds., *Marcel Duchamp*, pp. 273-274.

34 Alfred Jarry, trans. Simon Watson Taylor, *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician* (Cambridge, MA: Exact Change, 1996), p. 21.

35 앞의 책, 같은 곳.

36 Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 30. 이외에도 뒤샹의 「그린 박스」에서는 파타피시컬한 역설을 다수 발견할 수 있다.

과 영속성 및 불변성에 기반을 둔 기존의 수학, 기하학, 물리학, 화학 등의 정통 과학을 유희적인 언어와 도전적인 개념으로 탈안정화하는 기저에 파타피직스에 대한 그의 관심과 충동이 존재하고 있는 것이다.

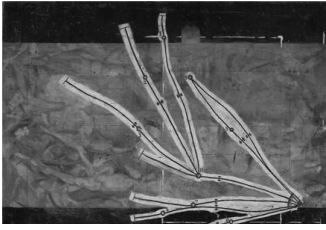
독일의 미술사학자 헤르베르트 몰데링스(Herbert Molderings)가 최근의 상세한 연구를 통해 제시하듯이 비(非)유클리드 기하학에 대한 뒤샹의 실험은 세기말의 저명한 수학자이자 물리학자였던 앙리 포앵카레(Henri Poincaré)의 이론에 힘입은 것이었다.³⁷ 알프레드 제리의 파타피직스 또한 “[물리학의] 법칙들이 전반적으로 붕괴”하는 “회의의 시대”에 접어들었다고 지적한 포앵카레의 이론을 문학적인 창작에 구현한 결과라고 할 수 있을 것이다.³⁸ 실제로 뒤샹은 1912년부터 1914년까지 파리의 생 쥬스비에브 도서관에서 일하던 기간 동안 원근법에 대한 주요 서적과 포앵카레의 저서를 섭렵했던 것으로 알려져 있다.³⁹

그러나 파타피직스에 상응하는 세계를 가시적인 시각예술로 보여주는 것은 언어나 개념을 사용한 유희보다 한층 어려운 작업임이 분명한데, 이러한 고난도의 시각적 실험의 핵심에 바로 과학적인 투시원근법에 대한 뒤샹의 도전이 놓여있음을 발견할 수 있다. 전통적인 회화에 대한 파타피지컬한 도전이 투시원근법을 그 주요 대상으로 한다는 점은 그리 놀라운 일이 아니다. 보이는 세계와 보는 시점 사이에 존재하는 무수한 관계의 특수 함수들을 수학 및 기하학의 법칙에 따라 고정된 시점에 의해 투시된 대상으로 보편화하는 선원근법이야말로 르네상스 이후 확고하게 확립된 회화의 과학이기 때문이다. 이에 도전하는 파타피직스의 기획이 집대성된 뒤샹의 초기 작품이 바로 〈큰 유리〉(1915-1923)인데, “진동하는 밀도”나 “해방된 금속”과 같은 재치 넘치는

37 포앵카레와 뒤샹의 오버랩을 연구한 주요 논문으로는 Herbert Molderings, "Objects of Modern Skepticism," Thierry de Duve, ed., *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), pp. 243-265 참조. 이후 심화된 몰데링스의 뒤샹 연구는 Herbert Molderings, trans. John Brogden, *Duchamp and the Aesthetics of Chance* (New York: Columbia University Press, 2010) 참조.

38 Henri Poincaré, *The Foundations of Science*, trans. George B. Halsted (Lancaster PA: The Science Press, 1946), p. 314; quoted in Herbert Molderings, "Objects of Modern Skepticism," p. 244.

39 1934년 출판된 「그린 박스」에 포함되지 않았던 일부 노트들이 1964년 「무한대로(A l'Infinifit),」라는 제목으로 출판되는데, 여기에 포함된 1914년의 노트에는 “원근법을 위해 투명한 유리 and 거울을 사용할 것” “생 제네비에브 비블리오테크의 카탈로그 중 원근법에 대한 전체 섹션을 볼 것” 등이 기록되어 있다. Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 86, p. 88.



도 7 마르셀 뒤샹, <정지기의 네트워크>, 1914, 캔버스 그림 위에 유채와 연필, 148.9 x 197.7 cm, 뉴욕현대미술관 소장

용어들은 <큰 유리>의 작업과정에서 나온 것이었다.

주지하듯이 <3 표준 정지기>는 <정지기의 네트워크>(1914)로 변형된 후 <큰 유리>에서 아홉 명의 독신자들을 대신하는 ‘아홉 개의 능금산 주형(9 Malic Moulds)’의 공간 배치를 결정하는 데에 사용되었다(도

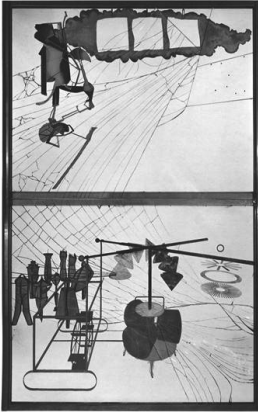
7). 즉 이 공간 구성은 바로 유클리드 기

하학에 기초한 투시원근법을 파타피직스의 비틀기로 변형하여 이루어진 것으로, 투시의 핵심인 직선들이 ‘기분 내키는 대로’ 스스로를 변형한 결과인 “축소된 1미터(the meter diminished)”를 새로운 원근법의 재구축에 참여함으로써 구성된 것이었다.⁴⁰ 이러한 투시원근법의 해체 내지 새로운 투시법의 구축에는 4차원의 영역에 대한 파타피지컬한 관심 또한 상당한 역할을 하고 있었다. 예컨대 뒤샹은 1966년 피에르 카반(Pierre Cabanne)과의 인터뷰에서 평면적인 2차원의 그림자가 3차원적인 대상의 투사이드이 3차원의 대상세계는 4차원 영역의 그림자라는 기발한 유비관계를 언급하며 “일면 괴변적(a bit of sophism)”이지만 여전히 “가능한(possible)” 논증을 제시한 바 있다.⁴¹ 이는 시공간의 무수히 많은 축(axis), 즉 무한히 존재하는 가능태들 중에서 우리에게 지각가능한 축에 존재하는 세계만을 현실세계라고 부르고 있다는 주장으로, 환언하자면 유클리드 기하학은 여러 가능한 기하학 중 이러한 세계를 시각적으로 설명하는 가장 용이한 것일 뿐이라는 견해였다. <3 표준 정지기>를 필두로 <큰 유리>를 위한 뒤샹의 작업 노트에서 기하학에 바탕을 둔 투시원근법에 대해 지속적으로 언급되는 것이 결코 놀랍지 않은 이유다.⁴²

40 “축소된 1미터”는 <3 표준 정지기>에 대한 뒤샹의 규정으로 「1914년 박스」에 담긴 노트에 나타난다. Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 22.

41 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York: De Capo, 1971), p. 40.

42 투시원근법에 대한 최초의 직접적인 언급은 일찍이 1914년 노트에서부터 등장한다. Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 25. “투시원근법은 동등성을 다양한 방식으로 재현하는 방식이다. 즉, 등가적인 것, 유사한 것, 동등한 것이 원근법적인 대칭 속에서 함께 섞이게 된다.” 이후 원근법은 「그린 박스」에서 자주 등장하는데, 예컨대 <큰 유리>의 ‘신부 영역을 향해 장난감 대표를 쓰아 아홉 개의 구멍을 만들어내는 과정에 대해’ 이 과녁은



도 8 마르셀 뒤샹, 〈큰 유리〉, 1915-23, 유리판 외 다양한 매체, 227,5 x 175,8 cm, 필라델피아 미술관 소장

마지막으로 〈큰 유리〉의 깨진 선들에 대해 간단히 언급하면서 이 장을 마치고자 한다. 잘 알려져 있듯이 〈큰 유리〉는 1923년 미완성의 상태로 중단되었다가 1927년 브루클린 미술관 전시 후 당시 소장인이었던 캐더린 드라이어의 코네티컷 저택으로 배달되는 과정에서 산산조각이 났다.⁴³ 그로부터 10여년이 지난 1938년 뒤샹은 깨진 유리조각들을 빠짐없이 접합하여 거미줄처럼 드리워진 파열선을 그대로 보존한 후, 미완성이었던 작품이 드디어 “우연에 의해” 완성되었다고 천명하였다(도 8).⁴⁴ “보면 볼수록 나는 그 깨진 선들이 좋다”고 언급했던 뒤샹에게 〈큰 유리〉의 파열선들

은 그 어떤 개념이나 기술로도 구현할 수 없는 ‘현실화된 가능태’에 다름없을 것이다.⁴⁵ 두말할 필요도 없이 그 파열선들은 〈3 표준 정지기〉에서 〈마일의 끈〉으로 이어지는 파타피직스의 탈규범적인 영역에 속해 있었던 것이다.

3. 〈여행을 위한 조각〉과 노마드의 끈

기하학적인 직선의 개념이나 거기에 기초한 투시원근법을 차단한다는 공통점에도 불구하고 〈마일의 끈〉은 〈3 표준 정지기〉나 〈큰 유리〉와는 적지 않은 차이를 노정한다. 바로 3차원의 실제 공간에 실질적으로 드리워진 끈으로 이

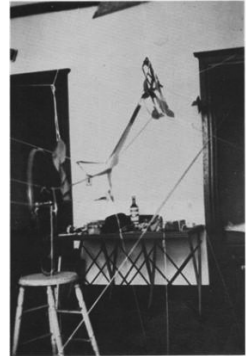
간단히 말해서 (원근법의) 소실점에 상응한다.” “특정한 소실점과 특정한 거리에 따라 어떠한 형태든 또 다른 형태의 원근법의 결과이다” 라고 적혀 있다. 같은 책, p. 35, p. 45. 카반과의 인터뷰에서도 〈큰 유리〉에 대해 전통적인 원근법이 아닌 새롭고 과학적인 원근법의 복위임을 강조한 바 있다. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 38, 43. 〈큰 유리〉는 1926년 11월 19일부터 1927년 1월 9일까지 브루클린미술관에서 개최된 〈국제전 (International Exhibition)〉에 깨지지 않은 상태로 전시되었다. 당시 전시 사진은 Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, p. 88 도판 참조.

44 뒤샹은 깨진 유리조각들을 하나하나 다시 모아 붙이되 이것들을 접착제로 붙이는 대신 새 유리판을 앞뒤 양쪽에 설치하여 철제 프레임으로 고정하였다. Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp* (London: Pimlico, 1996), pp. 304-305 참조. “우연에 의해” 완성되었다는 뒤샹의 언급에 대해서는 George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, rev. ed. (Harmondsworth, England: Penguin, 1972), p. 375 참조.

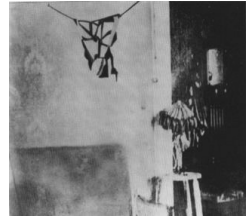
45 Duchamp in NBC television interview by James Johnson Sweeney, January 1956; printed in Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 127.

루어졌다는 점이다. 이와 관련하여 우리의 주목을 끄는 것은 뒤상이 이미 <큰 유리>를 제작하던 시기에 실제 공간에서 실이나 끈을 사용하고 있었다는 사실이다. 주지하듯이 뒤상이 <큰 유리>의 직접적인 제작을 시작한 것은 군대 징집을 피해 프랑스를 떠나 뉴욕으로 건너온 해인 1915년인데,⁴⁶ 그로부터 작품 제작을 중단한 1923년까지 그는 자신의 뉴욕 스튜디오에 <모자걸이> 등의 레디메이드를 끈으로 매달아 공중에 설치해 놓곤 했던 것이다.⁴⁷ 이러한 작업 중 특히 눈에 띄는 것은 작업실을 가로질러 어지럽게 끈을 설치한 1918년의 <여행을 위한 조각>(Sculpture for Travelling)이다. <여행을 위한 조각>은 노마드처럼 끊임없이 떠나는 삶을 살았던 뒤상의 탈(脫)정주성을 구체적으로 증명하는 작품이다. 1942년 프랑스를 떠나 뉴욕으로 망명하던 당시 뒤상이 가지고 왔던 <여행가방 속의 박스>(Boîte en Valise))(1938-1942) 또한 노마드의 삶을 증명하는 대표적인 작품이라고 할 수 있겠으나, 본고에서는 초현실주의 전시에 설치한 끈과 직접적인 관련이 있는 <여행을 위한 조각>에 논의를 한정한다.

잘 알려진 바와 같이, 1915년 6월 제 1차 세계대전 중 징집을 피해 뉴욕으로 건너왔던 뒤상은 1917년 미국이 세계대전에 참전하게 되자 이듬해 8월 다시 “중립국을 찾아” 아르헨티나로 향한다.⁴⁸ 이후 1919년 6월 또다시 아르헨티나



도 9 마르셀 뒤상, <여행을 위한 조각>, 1918, 뉴욕 맨해튼 67번가 웨스트 33번지에 소재한 뒤상의 작업실에 설치한 광경



도 10 마르셀 뒤상, <여행을 위한 조각>, 1918, 부에노스아이레스에 소재한 뒤상의 작업실에 설치한 광경

46 뒤상은 1913년 이후 제작했던 다양한 작업을 바탕으로 하여 <큰 유리>를 제작하였는데 작품의 직접적인 제작을 시작한 것은 뉴욕에 도착한 이후라는 것을 확실시 밝힌 바 있다. D'Hamoncourt and McShine, eds., *Marcel Duchamp*, p. 296.

47 잘 알려져 있듯이 1917년의 레디메이드인 <모자걸이>(Hat Rack)은 끈에 매달아 공중에 설치한 것이다. “레디메이드의 그림자”로 불리는 1918년이 사진에는 어지러운 끈으로 연결된 <모자걸이>와 <여행을 위한 조각>의 그림자가 함께 찍혀 있다. D'Hamoncourt and McShine, eds., *Marcel Duchamp*, p. 285 사진 참조.

48 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 59.

의 부에노스아이레스를 떠나 파리로 돌아갈 때까지 뒤상은 남아메리카의 낯선 곳에서 체스와 작품 제작에 몰두하며 고립된 생활을 한다. <여행을 위한 조각>은 1918년 뉴욕을 떠나기 직전 제작했던 ‘접을 수 있는(collapsible)’ 휴대용 조각으로, 고무로 된 수염모자를 오려 만든 다양한 색상의 고무조각들을 가느다란 끈으로 벽이나 천정에 연결하여 걸어놓은 설치작품이었다(도 9).⁴⁹ 오늘날의 ‘부드러운 조각’이라는 명칭으로 불릴 만한 이 <여행을 위한 조각>은 그 제목에 걸맞게 뉴욕의 스튜디오에 잠시 설치되었다가 뒤상과 함께 한 달에 걸쳐 긴 여행을 한 후 부에노스아이레스의 작은 아파트에 다시 설치되었다(도 10).

전쟁으로부터 멀리 떨어진 아르헨티나가 지니는 “중립국”이라는 위상은 본고가 집중하는 초현실주의 전시의 <마일의 끈>이 지니는 함의를 이해하는 데에 매우 중요하다. 뒤상의 망명과 연결된 매체인 끈은 초현실주의 그룹이 지니는 집단적, 민족주의적인 정체성과는 차별되는 뒤상의 개인적, 노마드적인 정체성을 표명하는 것이기 때문이다. 카반과의 인터뷰에서 그는 다음과 같이 회고한 바 있다.

나는 근본적으로 군국주의 정신이 없었기 때문에 프랑스를 떠났었다. 혹은 애국심이 없었기 때문이라고 해도 무방하다... [그런데 미국이 참전하자] 외국인인 나조차도 군복무 징집대상으로 분류되었기 때문에... 나는 [프랑스보다] 훨씬 더 나쁜 상황이라 할 수 있는 미국의 우국주의에 직면하게 되었다... 결국 나는 6개월 허가서를 받은 후... 아르헨티나라고 불리는 중립국을 찾아 뉴욕을 떠났다.⁵⁰

고국인 프랑스를 떠나 중립국이었던 미국으로 건너왔다가 다시금 또 다른 중립국을 찾아 떠남으로써 영구정착이나 집단소속을 거부하는 자발적인 노마

49 <여행을 위한 조각>에 대한 간단한 해설과 기록 사진은 Anne D'Hamoncourt and Kynaston McShine, eds., *Marcel Duchamp*, pp. 286-287 참조. 뒤상이 장 크로티(Jean Crotti)에게 보낸 편지에는 이 작품의 간단한 스케치가 포함되어 있다. Duchamp, letter to Jean Crotti, 8 July 1918, reprinted in Francis Nauman and Hector Obalk, eds., *Affectionately Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* (Ghent, Belgium: Ludion, 2000), pp. 53-56 참조.

50 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 59.

드가 된 뒤상의 태도에는 근본적으로 그 기저에 반(反)군국주의 혹은 탈(脫) 민족주의가 깔려있다. 이러한 노마드적인 태도는 부에노스아이레스로 떠나기 직전 지인에게 보낸 편지에 그가 언급한 반(反)정주민적인 의식, 즉 “나는 또 다시 떠난다. 떠나는 것이 습관이 되어가고 있다.” 는 그의 표현에서도 집약적으로 드러나고 있다.⁵¹

이러한 맥락에서 “나는 또 다시 떠난다(Im off again)”의 불어 표현인 “Je m'éloigne encore”에 대해 심도 있는 분석을 제시한 미술사학자 데모스(T. J. Demos)에 주목할 필요가 있다. 그는 뒤상의 언급을 개인에 대한 일체의 규격화나 통합 혹은 분류에 저항하는 “자아로부터 거리 두기(a distancing of the self)”로 보고, 집단적 정체성을 강요하는 민족주의가 강화되는 시기에 뒤상이 그러한 정체성으로부터 자신을 분리함으로써 일종의 “정체성의 위기”를 스스로 선택하고 있다고 해석한다.⁵² 이는 “나는 본국을 이탈하는 망명(expatriation)의 정신을 지녔다.”고 천명한 뒤상의 자기선언에서도 극명하게 드러나는데, 그의 표현대로 자발적인 ‘본국 퇴거’로서의 망명은 “나의 태생, 나의 유년시절, 나의 습관, 나의 모든 프랑스적인 구성으로부터 떠나는” 것이어서 문자 그대로 기존의 정체성을 탈각하는 것과 다름이 없었다.⁵³ 이러한 ‘자발적인 망명’이야말로 그의 삶과 작품 전체에 퍼져있는 탈정체성(non-identity)을 추동하는 힘이었던 것이다.

이러한 ‘자발적인 망명’은 뒤상의 “과격한 개인주의(radical individualism)”의 또 다른 이름이라 할 수 있다.⁵⁴ ‘과격한 개인주의’는 미술사학자 몰데링스가 일체의 정체와 집단성에 회의를 제기하는 뒤상의 경향에 대해 사용한 용어로 파타피직스에 상응하는 삶의 태도를 지칭한다. 다소 난해해 보이는 몰데링스의 논의를 본고의 초점에 맞추어 재해석하자면, 파타피직스와 ‘과격한

51 Duchamp, letter to Henri-Pierre Roché, 11 August 1918, reprinted in Nauman and Obalk, eds., *Affectionately Marcel*, p. 57.

52 T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2007), pp. 74-76.

53 Duchamp, interview with George Charbonnier, 1961, quoted in T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, p. 90.

54 Herbert Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance*, pp. 133-144 참조.

개인주의'는 각각 인식과 존재의 “가능태(the possible)”에 대한 실험이라고 기술할 수 있을 것이다.⁵⁵ 다시 말해서 파타피직스가 세계에 대한 규범적인 지식인 전통과학에서 벗어난 무수한 가능성들 즉 ‘예외’에 관심을 갖고 그러한 예외를 현실화하는 인식론적인 실험을 감행하는 것이라면, ‘과격한 개인주의’는 사회의 규범적인 통제에서 벗어난 예외적인 가능성들에 관심을 갖고 ‘사회적인 귀속화(identification)’에 도전함으로써 존재의 무한한 가능성을 현실화하는 존재론적인 실험을 수행하는 것이라 할 수 있겠다. 망명자 뒤샹의 〈여행을 위한 조각〉은 이러한 존재론적인 가능태를 실현하는 상징적인 작업이었다고 할 수 있다. 사진에서 확인되듯이 뉴욕을 떠나기 전 맨해튼의 작업실에 설치했던 상태와 그해 부에노스아이레스에 도착한 후 다시 설치한 상태가 서로 전혀 다른 〈여행을 위한 조각〉은 같은 제목의 동일한 작품이지만 실질적으로는 전혀 다른 양태로 존재하고 있다. 즉 양자의 동일성(identity)은 개념적인 규정의 영역에 속할 뿐 그 존재의 양태는 완전히 상이하다는 사실을 보여줌으로써 탈고정적인 존재의 가능태를 실현하고 있었던 것이다.

본고의 연구대상인 〈마일의 끈〉과 비교했을 때 〈여행을 위한 조각〉이 지니는 형식적인 유사성을 발견하기는 그리 어렵지 않다. 카반과의 인터뷰에서 밝힌 〈여행을 위한 조각〉에 대한 뒤샹의 진술은 상당 부분 〈마일의 끈〉에도 적용될 수 있을 정도다.

[〈여행을 위한 조각〉은] 방 전체를 차지했다... [고무 수영모자] 조각들의 끝에 달린 끈들이 방의 네 코너에 연결되어 있어서, 방안에 들어온 사람은 자유롭게 걸어 다닐 수가 없었다. 바로 그 끈들 때문에! 끈의 길이는 다양했고 그 형태는 그야말로 ‘자유로운(ad libitum)’ 것이었다. 바로 그 점이 내 관심을 끌었다.⁵⁶

공간을 가로질러 거미줄처럼 드리워진 ‘자유로운’ 형태는 〈여행을 위한 조각〉과 〈마일의 끈〉 모두에서 관람자의 물리적인 접근을 방해하고 시각적인

55 뒤샹의 노트에 등장하는 “가능태”에 대한 설명은 각주 32 참조.

56 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 59-60.

혼란을 초래하는 작용을 한다. 나아가 이러한 형식적, 물리적인 유사성을 넘어 보다 중요한 내적인 상동성이 주목되는데, 그것은 바로 그 끈들이 민족주의를 포함한 일체의 고정적, 규범적 정체성을 벗어나려는 망명자의 끈, 즉 ‘노마드의 끈’이라는 점이다. 〈마일의 끈〉은 자발적인 망명자로서 부에노스아이레스로 향했던 뒤상이 그로부터 20여년 후 다시금 망명자의 신분으로 뉴욕에 귀환하여 설치했던 것이기 때문이다. 이렇듯 거미줄처럼 엉킨 채로 대상에 대한 용이한 접근을 방해하고 동시에 그 자체가 고정된 형식을 취하지 않는 그의 끈은 뒤상의 노마드적인 탈정체성의 핵심을 구성하고 있다.

그러나 1918년 뒤상의 작업실에 설치되었던 〈여행을 위한 조각〉이 개인의 사적인 공간 내에서 존재론적인 규범성을 탈피하려는 시도를 수행하고 있었다면, 1942년 초현실주의 전시실에 설치된 〈마일의 끈〉은 그러한 탈정체성을 공공의 장소, 즉 집단의 거처에서 표명하고 있었다. 따라서 그룹 전시의 주요 전시실을 차지한 〈마일의 끈〉은 한층 더 복잡적이고 다층적인 의미를 담지할 수밖에 없었다. 어지럽게 엉킨 끈들은 일차적으로 초현실주의 그룹이 처했던 망명자의 상태를 구현하는 상징적인 형식을 취하고 있었지만, 또 한편으로는 초현실주의 그룹이 유지하고자 했던 집단적인 정체성이나 민족주의적인 성향에 대한 미묘한 비판을 담고 있기도 했던 것이다. 그런 의미에서 〈마일의 끈〉은 뒤상 개인의 개인주의적, 노마드적 정체성이 초현실주의 그룹의 집단적, 정주민적 정체성과 미묘하게 충돌하는 지점에 놓여 있다고 해도 무방할 것이다. 이상의 논의를 바탕으로 하여 다음에서 우리는 뒤상의 〈마일의 끈〉이 초현실주의의 집단적 정체성과 역사적 상황에 대해 가하는 비판적 함의를 살펴볼 것이다.

IV 뒤상과 초현실주의: 〈마일의 끈〉의 미로

마르셀 뒤상과 초현실주의 그룹의 관계는 구성원과 단체 사이의 통상적인 소속관계가 아닌 상황적인 연계나 협업의 성격을 띠고 있었다. 1차 세계대전의 와중에 유럽의 여러 도시와 뉴욕에서 산발적으로 출현한 무정부적인 다다이

즘이 전후 파리로 집결하면서 체계적인 초현실주의 그룹으로 수렴되기는 했지만, 뒤샹의 경우 1924년의 1차 초현실주의 선언은 물론 일체의 성명서에서 명한 적이 없었으며 이후에도 줄곧 초현실주의 그룹의 집단적인 행동으로부터도 적지 않은 거리를 유지하였다. 그러나 1930년대 이후 뒤샹은 초현실주의의 활동과 긴밀한 관계를 형성하게 되는데, 그 대표적인 사례가 바로 본고가 다루고 있는 뒤샹의 초현실주의 전시기획 및 설치감독 작업이었다.⁵⁷ 앞서 논의한 파타피직스의 탈규범적 충동이나 노마드적인 탈정체성과 같은 뒤샹의 경향을 감안할 때 상당히 놀라운 일이 아닐 수 없다. 이러한 놀라움을 반영하며 “어떻게 당신처럼 독립적인 사람이 초현실주의자들의 징집(draft)을 수락했는가?”라고 물었던 카반의 질문에 대해 뒤샹은 자기 자신을 마치 하나의 선택된 레디메이드처럼 거론하며 “초현실주의자들은 나를 일상의 세계로부터 잠시 빌려갔던 것”이라고 대답한 바 있다.⁵⁸ 뒤샹과 초현실주의 그룹은 양자의 근본적인 차이 위에 일종의 전략적 혹은 상황적인 연계를 형성했던 것이다.

뒤샹과 초현실주의 그룹의 연계는 1930년대에 들어 뒤샹의 레디메이드가 초현실주의의 ‘발견된 사물(objet trouvé)’의 한 형태로 다루어지면서 가시화되기 시작했다.⁵⁹ 역사적으로 회고하자면, 사적인 스튜디오에 일시적으로 존재했거나 사진기록을 통해 그 사라진 존재가 증명되었던 뒤샹의 레디메이드는 미술운동의 조직적인 체계를 갖춘 초현실주의 그룹을 통해 그 존재를 재확인하고 예술작품의 지위를 굳고히 하는 계기를 획득했다고 할 수 있다.⁶⁰ 그

57 뒤샹이 전시기획자 및 미술감독으로 참여한 초현실주의 전시에 대해서는 각주 4 참고.

58 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 81.

59 뒤샹과 초현실주의 그룹의 연계는 뒤샹의 적극적이고 자발적인 참여가 아니라 그에 대한 초현실주의자들의 “깊은 존경(profound esteem)”과 앙드레 브르통의 관심에 의해 이루어졌다고 할 수 있다. 실제로 브르통은 일찍이 1922년에 뒤샹의 초기 회화와 레디메이드에 대한 비평을 『리테라튀르(Littérature)』에 게재했고, 1934년에는 〈큰 유리〉에 대한 개념적 노트라 할 수 있는 뒤샹의 “그린 박스”를 바탕으로 작품에 내포된 에로티시즘을 심도 있게 다룬 「신부의 등대」를 집필하는 등, 뒤샹에 대한 지속적인 관심과 존경을 표명하였다.

60 주지하듯이 브르통과 초현실주의 그룹 내에서 오브제에 대한 직접적인 논의가 중요해진 것은 1930년대부터이다. 특히 초현실주의 오브제의 본격적인 논의와 실험은 ‘2차 초현실주의 선언문’이 발표된 다음 해인 1930년 봄 피에르 콜 갤러리에서 브르통과 살바도르 달리(Salvador Dalí)가 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti)의 〈매달린 공(Suspended Ball)〉(1929)을 발견한 이후라고 알려져 있다. 혐오와 매혹을 동시에 불러일으키는 에로틱한 오브제가 지닌 무의식의 해방과 기존 의식의 전복 가능성에 주목한 것이었다. 이후 1933년 파리의 피에르 콜 갤러리(Galerie Pierre Colle)에서 회화, 드로잉, ‘고아한 승장’ 초현실주의 원고 등과 함께 초현실주의 오브제가 나란히 전시되었고, 이어 1936년에는 샤를로트 갤러리(Galerie Charles Ratton)에서 200여점의 오브제가 총망라된 그 유명한 《초현실주의 오브제 전시》가 열렸던 것이다. 사진을

러나 뒤샹의 레디메이드는 초현실주의의 '발견된 사물'과는 그 의도와 양상에 있어 근본적인 차이를 지니고 있었다. 그것은 '발견된 오브제'가 대량생산된 레디메이드뿐 아니라 콜라주와 앓상블라주, 이국적인 토속품과 자연물을 광범위하게 포괄한다는 피상적인 사실에 국한된 것이 아니었다. 양자의 차이는 오히려 제작의 동기나 의미작동의 방식과 같은 근본적인 영역에 있었다.

즉 브르통이 진술하듯이 초현실주의 오브제가 대상의 우연한 발견과 전치(dépaysement)를 통해 "[창조성을] 마비시키는 정감적인 양심으로부터 개인을 해방시켜 꿈과 동일한 역할을 수행"함으로써 '발작적인 아름다움'을 드러내는 것이었다면,⁶¹ "시각적인 무관심"에 기초한 레디메이드는 뒤샹이 강조하듯이 "좋은 나쁜 취향 등이 전혀 부재한 상태에서, 사실상 완전한 [미적] 무감각"의 상태에서 선택되는 탈(脫)미학적인 것이었다.⁶² 실제로 뒤샹은 카타린 쿠(Katharine Kuh)와의 인터뷰에서 "나의 레디메이드는 철저하게 개인의 취향에 지배되는 소위 '발견된 사물'과는 아무런 관련이 없다."고 힘주어 강조한 바 있다.⁶³

초현실주의 그룹에 대한 뒤샹의 거리두기는 "내가 초현실주의자들에게 제안했던 아이디어들은 반(反)초현실주의적인 것은 아니었지만 결코 초현실주의적인 것도 아니었다."라는 그의 진술에서 분명하게 드러난다.⁶⁴ 주목할 점은 이러한 중립성이나 탈정체성에 깔려 있는 뒤샹의 '극단적 개인주의'가 분명 초현실주의 그룹의 집단적 정체성과 상충되기도 했지만, 동시에 독단적일 정도로 강한 카리스마를 지닌 브르통과 오랜 연합을 유지하는 뒤샹의 유

통해 널리 알려져 있듯이 이 전시에서는 '호기심의 캐비닛'을 연상시키는 유리 진열상자에 뒤샹의 레디메이드인 〈병걸이〉(1914)가 포함되어 있었다. 실제로 1936년 《초현실주의 오브제 전시》의 기록사진이 〈병걸이〉의 공적인 전시를 담은 최초의 기록으로 알려져 있다. 이 전시에 대해서는 Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, pp. 221-231 참조.

61 André Breton, "Équation de l'objet trouvé," *L'Amour Fou* (1937); quoted in Janine Mileaf, *Please Touch* (Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2010), p. 108.

62 Duchamp, "Apropos of 'Readymades'" (1961), Sanouillet and Peterson, eds., *The Writings of Marcel Duchamp*, p. 141. 또한 뒤샹은 카바네와의 인터뷰에서 "근본적으로 나는 예술가의 창조 기능을 믿지 않는다"고 언급함으로써 초현실주의자들의 전위적인 창조와 거리를 유지한다. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 16.

63 Duchamp's 1962 interview printed in Katharine Kuh, *The Artist's Voice* (New York: De Capo Press, 2000), p. 90.

64 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 81.

들을 겨냥하여 “1940년경 그것은 이미 낡고 늙은 초현실주의였다”고 지적한 바 있다.⁶⁹ 1942년의 《1차 서류》전은 망명 중인 초현실주의자들 이외에 사갈, 피카소, 클레는 물론 유럽의 초현실주의에 직간접적인 세례를 받은 미국의 젊은 화가들, 예컨대 로버트 마더웰(Robert Motherwell), 윌리엄 바지오티스(William Baziotis), 헤다 스텐(Hedda Stern) 등을 총망라한 전시여서 그야말로 자체의 추동력을 잃고 거대 집집단의 ‘미궁’에 빠져 버린 초현실주의의 상황을 적나라하게 드러내고 있었던 것이다.

마지막으로 〈마일의 끈〉은 초현실주의 그룹의 이데올로기적 정체성의 혼란과 동시대의 정치적 분열을 상징적으로 가시화하고 동시에 이에 대해 섬세한 비판을 가하는 뒤샹의 비평적 제스처로 이해된다. 주지하듯이 아라공의 프롤레타리아 문학 옹호와 엘루아르의 스탈린주의 경향은 1930년대 이후 초현실주의 그룹의 분열을 가속화시켰고, 트로츠키주의자였던 브르통에 의한 그들의 그룹 퇴출과 결별은 그룹의 내적 갈등을 더욱 심화시켰다.⁷⁰ 살바도르 달리 역시 대중문화의 상업성에 부응한다는 점과 파시스트적인 성향을 보인다는 점에서 그룹으로부터 퇴출된 상황이었다. 이러한 정치적 이념의 충돌과 이데올로기적인 갈등은 초현실주의 그룹의 내적 분열 뿐 아니라 당시 2차 세계대전으로 구체화된 역사적 혼란의 핵심에 놓여 있었던 바, 뒤샹의 〈마일의 끈〉은 예술과 역사의 이러한 어지러운 난맥상을 ‘미로 속의 초현실주의,’ ‘미궁에 빠진 세계’로 시각화하고 있었다고 할 수 있다. 초현실주의의 내적 분열을 초래했던 스탈린주의와 트로츠키주의의 대립은 존재의 무수한 가능태를 상위의 집단적인 정체에 귀속시키는 두 체계의 대립을 넘어 미학과 정치학이 상호충돌하는 역사적 딜레마의 결정체였다. 〈마일의 끈〉은 예술과 역사, 미학과 정치학의 이러한 난맥상을 드러내며 동시에 그에 대해 섬세한 비판을 가하는 ‘파타피지컬한 노마드의 끈’이었던 것이다.

69 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 77.

70 1930년 ‘아라공 사건(Aragon Affair)’과 1942년 폴 엘루아르의 공산당 가입 및 사회주의 리얼리즘 옹호에 대해서는 Helena Lewis, *The Politics of Surrealism* (New York: Paragon House Publishers, 1988), pp. 97-160 참조.

V 맺음말

이제까지 우리는 1942년 뉴욕에서 열린 《초현실주의의 1차 서류》 전시에 설치되었던 뒤샹의 〈1마일의 끈〉이 지니는 복합적인 의미를 살펴보았다. 이를 위해 우리는 실이나 끈이 뒤샹의 작업 내에서 지니고 있던 의미를 분석하고 이를 바탕으로 하나의 설치작품이자 비평적 제스처로서 그것이 내포한 다층적인 의미를 고찰하였다. 〈3 표준 정지기〉로 대표되는 뒤샹의 파타피지컬한 도전과 〈여행을 위한 조각〉에서 실행된 노마드적인 탈정체성은 〈1마일의 끈〉에 이르러 예술과 역사에 대한 섬세한 비판으로 구체화되었다. 즉 고정된 시점과 원근법적인 투시에 기초한 규범적 시각을 거부하던 파타피지컬한 실과 자발적인 망명자의 삶 속에서 고정된 정체성을 거부하던 노마드의 끈은 〈1마일의 끈〉을 통해 규범적, 집단적 정체성에 대한 한층 공적인 비판으로 표명되었다. 본고에서 살펴보았듯이 〈1마일의 끈〉은 미로처럼 얽힌 초현실주의의 집단적인 정체성에 대한 섬세한 비판과 세계대전이라는 미궁에 빠진 분열과 혼란의 시대에 대한 비평적 언급을 담고 있었던 것이다.

뒤샹은 자신의 작업을 “[주체인] 나와 [대상인] 나 사이의 작은 게임(a little game between I and me)”이라고 규정한 바 있다.⁷¹ 자신을 ‘표현하기(express)’보다 자신을 ‘발명하기(invent)’에 더 많은 노력을 기울였던 그는 주체인 나와 대상인 나 사이에 존재 가능한 무수한 나, 즉 고정된 정체에서 벗어났을 때 비로소 출현하는 무한한 가능태로서의 삶과 예술을 시도했던 것이다. 뒤샹의 끈이 반듯한 직선이 아니라 자유로운 곡선을 그리며 미로처럼 어지럽게 엉켜 있는 이유다. 무한한 가능태로서의 존재는 고정된 정체나 통일된 이념에 의해 주어지는 것이 아니라 머물지 않고 끊임없이 해매야 하는 미로 속에서 비로소 실현되는 것이기 때문이다.

71 Duchamp's interview with Kuh, Katharine Kuh, *The Artist's Voice*, p. 83. 내면의 표현보다 자신의 발명에 더 관심을 기울인다는 뒤샹의 언급 또한 이 인터뷰를 참조할 것.

주제어 Key Words

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 초현실주의(Surrealism), 1차 서류(First Papers), 1마일의 끈 (Mile of String), 앙드레 브르통(André Breton), 3 표준 정지기(3 Standard Stoppages), 여행을 위한 조각(Sculpture for Traveling), 파타피직스(Pataphysics)

투고일: 2013. 3. 9 심사완료일: 2013. 4. 19 게재확정일: 2013. 4. 19

참고문헌 Bibliography

Ades, Dawn, Neil Cox, David Hopkins. *Marcel Duchamp*. London and New York: Thames and Hudson, 1999.

Altshuler, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Breton, André. *Surrealism and Painting*. Trans. Simon Watson Taylor. Boston: MFA Publications, 2002.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans., Michael Shaw. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: De Capo, 1971.

D'Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine. eds. *Marcel Duchamp*. New York and Philadelphia: The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, 1973.

De Duve, Thierry. ed. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Durozoi, Gérard. *History of the Surrealist Movement*. Trans., Alison Anderson. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.

First Papers of Surrealism. exh. cat. New York: Reid Mansion, 1942.

Jarry, Alfred. *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*. Trans., Simon Watson Taylor. Cambridge, MA: Exact Change, 1996.

Kachur, Lewis. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*. Cambridge: MIT Press, 2001.

Kuh, Katharine. *The Artist's Voice*. New York: De Capo, 1962.

Levi, Neil. "Judge for Yourself!: The 'Degenerate Art' Exhibition as Political Spectacle." *October*, Vol. 85 (Summer 1998), pp. 41-64.

Lewis, Helena. *The Politics of Surrealism*. New York: Paragon House Publishers, 1988.

Mahon, Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros 1938-1968*. New York: Thames and Hudson, 2005.

McBride, Henry. "Surrealism Gets Nearer." *New York Sun* (October 16, 1942), p. 42.

Mileaf, Janine. *Please Touch*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2010.

Molderings, Herbert. *Duchamp and the Aesthetics of Chance*. Trans., John Brogden. New York: Columbia University Press, 2010.

Nauman, Francis and Hector Obalk. eds. *Affectionately Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent, Belgium: Ludion, 2000.

Nodelman, Sheldon. "Disguise and Display." *Art in America* (March 2003), pp. 57-63, 131-134.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Polizzotti, Mark. *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*. Boston: Black Window Press, 2009.

Sanouillet, Michel and Elmer Peterson. eds. *The Writings of Marcel Duchamp: The Writings of Marcel Duchamp (Marchamp du Sel)*. New York: Oxford University Press, 1973.

Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Tashjian, Dickran. *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*. New York and London: Thames and Hudson, 1995.

Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp*. London: Pimlico, 1996.

Surrealism in Labyrinth: Marcel Duchamp's *Mile of String* for "First Papers of Surrealism" (1942)

Jung, Eun Young (Hannam University)

This paper explores rich and complex implications of Marcel Duchamp's *Mile of String* which he created for "First Papers of Surrealism," the Surrealist international exhibition in New York in 1942. Part of a larger project devoted to investigating Duchamp's role in Surrealist exhibitions and his relation to the avant-garde group, this paper focuses on Duchamp's exhibition installation in the 1942 show. Under the title of "générateur-arbitre" Duchamp played an important role as installation and exhibition designer in a series of major Surrealist exhibitions in the 1930's-1960's. The "First Papers of Surrealism" was held by Surrealists who exiled in New York during World War I, and Duchamp created a labyrinthine installation of string for the exhibition, which physically blocked the spectator and optically hindered his or her contemplative view.

Unraveling the intricately related meanings of *Mile of String* as an independent work of art and an installation for a specific exhibition, I examine the work on two levels: first, how the work was situated in the context of Duchamp's oeuvre, particularly his earlier work employing string or thread; second, how and in what way the installation rendered a critique on Surrealism as a group and an avant-garde movement. More specifically, by exploring the concepts of 'pataphysics' and voluntary 'nomadism' implicated in Duchamp's work, I suggest that his *Mile of String* asserted a critical stance against nationalism and collective identity of Surrealism and manifested a radical individualism founded upon what he called the spirit of 'expatriation.'