

http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2021.7.3.215

JCCT 2021-8-25

뒤상의 레디메이드에 함의된 노마드적 사유 Nomad Thinking Implied in Duchamp's Readymades

송하영*

Hayoung Song*

요약 뒤상이 레디메이드를 선택한 주요 요인은 망막적 회화의 부정, 그리고 그의 내면에 자리하고 있는 변화에 대한 욕망과 유동적 사유 때문이었다. 뒤상의 그러한 사유는 레디메이드 작품에서 잘 드러난다. 그의 레디메이드 초기 작품 〈자전거 바퀴〉는 존재자들과 자본과의 상관관계를 표현한 것으로 그 본질은 자본과 존재자들의 욕망을 염두에 둔 것이다. 이것은 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리가 사회의 변혁과 창조적 모델로 제시하였던 욕망 또는 욕망기계와도 연관된다. 그런데 〈자전거 바퀴〉가 단순하게 자본과 존재자들의 욕망 관계로 끝나는 것은 아니다. 존재자들이 지닌 욕망이 긍정적 욕망으로 전환했을 때는 그것이 끊임없이 반복적이고 유동적이며 새로운 것을 창안·창조한다. 뒤상은 이러한 긍정적 욕망을 레디메이드 〈샘〉을 통해 전달하고자 했다. 뒤상이 변기라는 기성품을 〈샘〉이라는 개념으로 창조시켰던 것은 그에게 유동하는 욕망 자리하고 있기 때문이며, 이것은 정착하지 않고 끊임없이 유동하면서 새로운 풍경을 찾아다니는 노마드의 속성과 연관된다. 이러한 그의 사유는 〈여행 가방 속 상자〉라는 작품에서 확연하게 드러난다. 뒤상이 〈여행 가방 속 상자〉 작품을 제작하게 된 동기는 그의 유동적 사유가 주요했다. 그런데 이 작품은 장소와 배치라는 두 가지 요소의 향방에 따라 다양한 상황이 수시로 전개될 수 있다. 여기서 장소는 유동성, 배치는 가변성 또는 욕망을 담보하고 있다. 유동성은 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리에 의하면 흐름과 변주(變奏)의 특성을 지닌 노마드인 것이며, 욕망은 생산성 즉 생성 또는 창조라 할 수 있다. 따라서 〈여행 가방 속 상자〉는 노마드 그 자체라 할 수 있다. 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리의 노마드는 끊임없이 유동하면서 새로운 세계를 창조하는 특성을 가지고 있다. 이것은 한곳에 정착하기를 거부했던 그리고 기존 질서로부터 탈주하여 새로운 예술세계를 창조했던 뒤상의 사유와 부합한다. 이 노마드는 혁명가, 차이를 긍정하고 생성을 만들어 내는 창조자라는 할 수 있다. 노마드는 기존 질서에 대한 저항의 개념도 담고 있다. 들뢰즈와 가타리는 이 저항의 모델로 전쟁기계라는 것을 제시하였다. 그러므로 뒤상과 그의 레디메이드 작품 등은 모두 전쟁기계로 볼 수 있다.

주요어 : 뒤상, 레디메이드, 유동성, 욕망, 노마드, 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리

Abstract Duchamp chose readymades mainly for his denial of retinal painting and his desire and fluid thinking for changes inside him. His thinking is well presented in his readymade works. One of his early readymades, Bicycle Wheel, expresses correlations between beings and capital. Its essence is capital and the desire of beings. It is connected to Desire or Desire-Machine proposed as a social reform and creation model by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Bicycle Wheel does not simply end in desire relations between capital and beings, though. When the desire of beings is converted into positive desire, it can keep inventing and creating something that is repetitive, fluid, and new. Duchamp tried to convey this positive desire through his readymade Fountain. Duchamp created a ready-made article toilet into a work of art in Fountain, being driven by desire flowing inside him. This is connected to the attributes of nomads that refused to settle down and continue to flow in search of new landscapes. This way of his thinking is clearly reflected in his Box in a Valise. He was motivated to create this work by his fluid thinking. In this work, various situations can unfold often according to the directions of two elements, place and arrangement. Here, place guarantees fluidity, and arrangement variability or desire. According to Gilles Deleuze and Félix Guattari, fluidity represents nomads with the characteristics of flow and variation, and desire represents productivity or production or creation. Box in a Valise represents nomads themselves. The nomads defined by Gilles Deleuze and Félix Guattari keep flowing and create a new world. They are in line with the thinking of Duchamp that refused to settle down at one place and escape from the old order to create a new artistic world. This type of nomads can be called revolutionists or creators that acknowledge differences and create. Nomads also contain the concept of resistance to the old order. Deleuze and Guattari proposed a war machine as a model of this resistance. Duchamp and his readymades can thus be called war machines.

Key words : Duchamp, Readymade, Fluidity, Desire, Nomad, Gilles Deleuze, Félix Guattari

*홍익대학교 미술학 박사 (제1저자)
접수일: 2021년 6월 30일, 수정완료일: 2021년 7월 23일
게재확정일: 2021년 7월 31일

Received: June 30, 2021 / Revised: July 23, 2021
Accepted: July 31, 2021
*Corresponding Author: 0shywmn0@naver.com
Dept. of Art, Hong-ik Univ, Korea

I. 서론

뒤샹은 현대미술의 새로운 패러다임을 구축하였던 작가이다. 그는 다양한 작업과 방대한 지적 스케일로 20세기 미술 전체 흐름을 이끌어 나가는 예술가로 자리 잡게 되었다. 그러므로 누군가가 이러한 그의 예술적 태도를 방기하거나 굴곡된 시선으로 바라본다면 그것은 20세기 미술 흐름 전체를 거부한 것이나 다름없다 할 것이다.[1]

그런데 뒤샹을 그렇게 만드는데 가장 큰 영향력을 준 것은 바로 레디메이드와 그것과 연관된 개념들이다. 그의 작품에서 나타나는 다양한 행동 양식과 표현 방식은 기존의 구조적 미술의 해체는 물론이고 표현의 다양성과 확장성을 가져왔으며, 이후에 등장하는 초현실주의로부터 포스트모더니즘에 이르기까지 지대한 영향을 주었다.

그의 이러한 예술적 사유와 작품의 방향성은 기존틀의 해체를 넘어 새로운 것을 창조하는 노마드(유목민)적 사유를 바탕으로 있다고 할 수 있겠다. 다시 말해 그의 레디메이드 작품은 한 곳에 정주하지 않고 끊임없이 탈주하면서 새로운 변화를 추구하는 노마드와 닮아 있고 기존 질서와 가치에 대한 부정과 도전을 전제한다. 이 같은 점에서 뒤샹의 레디메이드는 질 들뢰즈(이하 들뢰즈)와 펠릭스 가타리(이하 가타리)의 노마드적 사유와 연결지을 수 있다. 이것은 그의 행적과 예술 작품 속에 그대로 드러워져 있다. 이 글은 뒤샹의 그 같은 사유에 주목하였고, 레디메이드가 기존 질서의 해체를 넘어 들뢰즈와 가타리가 언급한 노마드적 사유와 연결되어 있다는 것을 살펴보고자 하는 것이다.

그동안 뒤샹에 대한 연구는 헤아리기가 힘들 정도로 수없이 이루어졌다. 그러나 뒤샹의 내적 사유 및 회화 작품과 레디메이드를 노마드의 관점에서 들여다본 연구성과는 그리 많지 않다. 특히 그의 레디메이드를 들뢰즈와 가타리가 사회 변혁의 모델로 제시한 노마드와 연관시킨 연구성과는 거의 없다. 이러한 점을 감안하여 본 연구는 기존의 연구성과를 토대로 하여 다음과 같이 논의를 전개하고자 한다.

우선 뒤샹이 레디메이드로 작품을 하게 되었던 동기와 그것이 담고 있는 개념과 사유를 밝혀보고자 한다. 여기서는 뒤샹이 기성품을 가져와 레디메이드라는 것을 창조할 수밖에 없었던 시대상 등을 비롯하여 그의

내면에 담겨진 사유를 살펴본다. 다음으로 레디메이드에 함의된 사유를 들뢰즈와 가타리의 노마드 개념과 연결하여 알아볼 것이다. 뒤샹의 작품 속에 내재되어 있는 사유가 들뢰즈와 가타리의 노마드 개념과 어떻게 접목되는 것인가를 밝히는 작업이다. 마지막으로 뒤샹의 작품 속에 내재된 노마드 사유가 사회적으로 어떠한 의미를 가지고 있는 것인가를 밝혀볼 것이다. 결국 들뢰즈와 가타리의 노마디즘을 동원하여 뒤샹의 노마드적 사유를 현재 공간에 소환해보고자 한다.

II. 유동적 사유의 발현 레디메이드

뒤샹이 레디메이드를 작품의 소재로 하기 전에는 인상파를 거쳐 입체파의 화단과 꽤를 같이 했었다. 그러던 중 어느 순간부터 작품의 소재로 레디메이드를 사용하기 시작하였다. 이것의 사전적 의미는 “기성품의 작품”이라고 할 수 있지만 예술적 측면에서 다양한 철학적 의미를 내포한다. 레디메이드는 일상생활에서 얻어진 기성품에 새로운 개념 즉 자신의 생각을 부여하여 최초의 의미와는 다른 것을 창출시켜 그것에 대해 새로운 개념을 갖게 만든 것이다. 다시 말해 이것을 누구나 다양한 창의성을 가지고 접근하면 예술 작품을 창조할 수 있다는 것이다. 그러므로 레디메이드는 예술이 작가만의 소유물이 아닌 것을 말하는 것으로 작가와 감상자의 지위를 동등하게 두는 것 이상이다. 뒤샹이 카반느와의 대화에서 관람자의 지위를 예술가의 지위에 버금가는 것으로 인식하였던 것도,[2] 레디메이드에서 비롯되었다고 할 수 있다. 따라서 기존에 뒤샹이 보여주었던 작품제작과 예술활동 방식은 형식은 물론이고 예술가와 관객의 경계를 새롭게 설정하였던 혁명적 변화라고 할 수 있다. 그렇다면 기존의 작업 방식에서 레디메이드로 전환하였던 이유가 있었을 것인데, 여기서는 그가 그렇게 하게 된 동기 등을 살펴보는 가운데 그의 사유가 어디에 있었던 것인가에 대해 밝혀보고자 한다.

다 아는 바와 같이 뒤샹은 해체와 비유클리드 기하학과 4차원 세계에 대한 관심으로 입체파 운동에 참여하기도 하였다. 그런데 그는 입체파적인 공간분석과 유동성을 첨가하였다는 이유로 그들로부터 배척을 당했었다. 그는 1912년 3월 입체주의 화단이 주관하는 전시회에 〈계단을 내려가는 누드 2〉 출품했었는데, 당시 주취 측에서 그의 작품을 인정 못하고 비호의적으로 대

하였고, 나아가 제목 자체까지 수정해줄 것을 요구했다. 뒤상은 그 요구를 일언지하에 거절하고 출품작까지 철수해 버렸다. 그런데 이후 이 작품은 파리에서 입체주의 화가들이 주축이 되어 결성된 화단 “색시옹 도르(황금 분할)”가 주관한 정기전에 전시되었으며, 뉴욕에서 개최된 국제현대미술전에 출품하여 일대 반향을 일으키며 주목을 받게 되었다.[3] 이를 보면 당시 뒤상의 작품이 거절당했던 것은 작품성에서라기보다는 그 작품이 기존의 예술 구조의 해체를 가져올 것이라는 두려움에 따른 반응이 아니었을까 생각한다.

뒤상은 <계단을 내려가는 누드 2>가 배척당했던 사건으로 입체파 화단을 불신하게 되었고 이후 그들이 추구하는 미학적 형식에서 벗어나는 동기가 되었다. 이러한 것을 계기로 작품 소재를 레디메이드로 전환하게 되었는데, 여기에는 다음과 같은 몇 가지 이유가 있었다. 우선 기존 예술적 형태 그리고 당시 산업사회에서 생산되는 모든 상품들이 담고 있는 형식적 미에서 느끼는 외부적 환경이 있었다. 뒤상은 당시 미술 세계에 규격화 되어 있는 물질적이면서 망막적 회화에 대한 극한 반감이 있었다. 그는 카반느와의 대화에서 “원래 그림에는 종교적·철학적·도덕적인 기능이 있었는데, 당시 그림은 오로지 ‘망막’에 호소하는 경향이 있다고 하면서 그러한 형태는 어리석으며 반드시 변화되어야 한다”[4]고 역설하였다. 그가 이렇게 한 것은 망막적 예술은 예술과 사회의 밀접성을 파괴한다는 것과 원래 예술이 종교적·철학적·도덕적인 부분과 결합되어 있었는데, 그 내용이 배제되면서 형식주의로 흐르고 있다고 생각했기 때문이다. 여기서 뒤상이 언급한 예술과 사회의 밀접성이란 예술이 사회에 미치는 영향과 그 사회에 대한 예술가들의 도덕적 책무를 이야기하는 것이라 할 수 있다. 즉 예술은 형식에 치우친 무의미한 것이 아니라 그 사회와 밀접한 관계 속에서 예술이 지닌 효용성을 발휘해야 한다는 것이다. 뒤상의 이러한 생각은 당시 유행했었던 망막적 예술이 허위 이론적 토대 위에서 과정과 실체는 물론이고 기능조차 없는 허무라고 여겼기 때문은 아닌가 싶다. 뒤의 일이지만 그가 필리델피아 예술대학에서 “내 생각에 망막적 접근이란(망막적 예술) 어떠한 보조적 해석 수단도 용인하지 않은 채 오로지 망막적 감수성에만 호소하는 미학적 쾌락입니다”라고 역설한 것은 그가 망막적 예술을 어떻게 보는지에 대한 근본적인 물음에 대한 해답이면서, 레디메이드 작품으로

로 전환할 수밖에 없었던 여러 가지 사정을 알 수 있게 한다. 다음으로 당시 산업사회에서 생산되는 상품들을 보고 상당한 충격을 받았기 때문이라 할 수 있다. 이는 1912년 무렵 뒤상이 페르낭 레지와 조각가 콘스탄틴 브란쿠시와 함께 항공 공학 박람회를 방문한 일화에서 알 수 있다. 그는 그곳에서 프로펠러를 보고 “회화는 끝났다”고 하면서 “그 프로펠러보다 더 멋진 것을 누가 만들어 내겠냐”[5]고 동행들에게 물었다. 그가 이같이 말을 한 것은 당시 산업사회의 산물이 작가들만의 미학적 굴레에 빠져 있는 예술작품을 훨씬 능가한다는 것을 직감적으로 느꼈던 것이다. 이것은 산업사회가 뒤상에게 던져준 큰 충격이었으며 예술계의 위기라는 의식과 변혁에 대한 생각을 고조시키는 계기가 되었다. 보편적으로 생각할 때 당시 화단과 사회적 상황 속 외부적 환경 요소들도 분명하게 작용을 했지만 결정적 원인은 그의 내면세계로부터 작동되었음을 알 수 있다.

뒤상의 작품에서 알 수 있듯 정주를 배척하는 유동적인 사유가 내면에 자리하고 있었다는 것이다. 즉 그는 어느 하나의 고정된 틀에서 벗어나 끊임없이 새로운 풍경을 찾아가는 유동적인 본성을 지닌 자였다. 그가 움직임과 관련된 회화 작품에 집착하였던 것이나 파리, 프랑스 남부지방, 뮌헨, 뉴욕, 아르헨티나 등지로 이동하며 거주하였던 행적에서 그러한 사실을 파악할 수 있다. 그리고 뒤상이 <초코릿 분쇄기> 작품에 대한 자평을 하였을 때 “내 삶에 있어서 순환은 항상 필요했다”라고 한 것, 1915년 파리를 떠나 뉴욕으로 가면서 윌터 패치에게 보낸 편지에서 “업매여 있는 예술가의 삶을 좋아하지 않는다”[6]고 한 것은 그의 내면세계를 잘 보여준다.

뒤상은 특히 습관이나 반복하는 것을 배척했던 것으로 보인다. 그가 피에르 카반느와의 대담에서 “하나의 형태를 만드는 일, 하나의 형태, 또는 색채를 만드는 일 등을 반복하는 것을 부정한다”고 했던 것에서 알 수 있다. 그는 반복이 되면 곧 무의미한 취미가 된다고 평가절하했으며, 이를 벗어나기 위해서는 기계적인 체도를 통해서 가능하다고 하였다.[7] 그가 이렇게 언급한 것은 회화적 관습의 틀을 해체하는 도구를 기계 체도에서 찾는 측면도 있지만 그보다는 유동성을 추구한 그의 내면세계의 발로 때문이 아닐까 생각한다. 이를 보면 그는 레디메이드 작품을 하기 이전부터 유동하는 기계에 관심을 가졌는데, 작품 <기차를 탄 슬픈 청년>, <계단을

내려가는 누드 2》 등에서 극명하게 드러난다. 이것들은 화폭에 담겨져 있기 때문에 정적인 부분이 포함된 제한된 유동성이라는 한계는 지니고 있다. 하지만 이후 한 걸음 더 진전된 유동성을 나타내는 레디메이드 첫 작품 〈자전거 바퀴〉가 탄생 될 수 있는 토양을 조성하고 있었다는 측면에서 그의 내면세계를 소환해볼 수 있다.

이상에서 살핀 바와 같이 뒤상이 레디메이드를 선택한 것은 망막적 회화에 잠재되어 있는 모순에 대한 부정, 산업사회의 산물들에서 느껴지는 새로운 문화의 충격, 그리고 그의 내면에 자리하고 있는 유동적 사유와 변화에 대한 욕망 등이 그 요인이었다고 할 수 있다. 그는 이러한 이유 등으로 기존의 예술계에 대한 반예술적 태도를 취하게 되면서 레디메이드 작품으로 전환을 이루게 되는데, 이것은 과거로부터 탈주하여 유동하면서 새로운 세계로의 진입을 의미한다.

뒤상은 위와 같은 이유 등으로 기성품을 활용하여 레디메이드라는 개념을 제시한 작품 활동을 시작하였지만 이것이 처음부터 화단에 주목받지는 못했다. 그의 대표적 레디메이드 작품인 〈샘〉도 1917년 미국의 뉴욕에서 독립미술가 협회 주관으로 열렸던 전시회에 출품했다가 작품으로 인정받지 못하고 퇴출당하는 수모를 겪게 되었던 것이 그것을 말해준다. 그런데 미술계에 개념예술이라는 장르가 탄생을 계기로 그의 작품이 세상에 회자되기 시작하였던 것으로 판단된다.

개념예술은 1960년 미국의 조각가 솔 르윗으로부터 시작되었다 할 수 있다. 그는 왜 미술가들은 늘 작품이라는 시각적 결과물을 통해서만 인정받는 것일까 라는 고민을 하였고, 그 과정에서 하나의 작품이 탄생하기까지의 정신적 과정을 작품으로 완성할 수 있는 방법에 대해서 연구하기 시작했는데, 그로부터 탄생한 것이 개념미술(Conceptual Art)이었다. 개념미술이란 완성된 결과물보다 하나의 작품을 만들 때 작가의 머리에 오가는 수많은 아이디어 등의 과정들을 중시하는 것이다. 여기서 과정은 흐름이라고 할 수 있겠는데, 이것은 앞서 살핀 바와 같이 뒤상의 내면적 사유와 작품에 나타난 유동성과 연관된다. 솔 르윗은 뒤상의 작품에서 그 같은 과정 즉 유동성을 발견하게 된 것이다. 솔 르윗은 과거의 미술사를 회고하며 그 같은 것을 처음 시도하였던 작가가 뒤상이었다는 것을 알게 되었고 그를 개념미술의 창시자라고 하였다.[8]

솔 르윗이 뒤상을 개념미술의 창시자라고 언급한 이후 샘과 같은 레디메이드 작품은 세상에서 주목을 받게 되었다. 물론 당시 시대상에서 이성 중심의 합리적이고 진보적인 사유를 추구하고 실천했었던 다다이즘 영향이 작용했다고 할 수 있다. 그러나 뒤상의 레디메이드가 빛을 보게 된 계기는 솔 르윗의 영향이 얼마간 작용하였음은 부인하기 힘들다. 그런데도 불구하고 그의 레디메이드가 주목받았던 가장 중요한 요인은 역시 기존 질서에 대한 부정과 해체 및 변화라고 생각한다. 그가 피에르 카반느와의 대화에서 자신 스스로 “나는 반사회적인 사상을 가지고 있었다”고 하였던 것은[9] 참고할 일이다.

뒤상이 레디메이드 개념에서 추구한 것 중 가장 중요한 것은 예술가가 작품을 하는 과정의 고통을 관람자들도 공유하자는 것과 일상적 사물에 대한 인식의 전환과 변화 추구이다. 전자는 작가의 작품 과정의 통찰을 요구한 것이고, 후자는 기존 질서로부터 탈주하여 새로운 변화를 모색하는 유동성이라 할 수 있겠다. 결과보다는 과정을 중시하는 그의 개념은 예술적 특성은 물론이고 끊임없이 유동하면서 새로운 풍경을 맞이하는 노마드적 사유와도 연관된다. 따라서 이것은 기존 예술의 개념을 해체하는 반예술적 행위로 기존 질서로부터 탈주하여 또 다른 것을 창안·창조하는 과정의 예술인 것이다.

III. 레디메이드 작품 속에 함의된 노마디즘

이번 장에서는 뒤상의 레디메이드 작품을 선정하여 그곳에 잠재되어 있는 사유를 밝혀보고자 한다. 앞서 살핀 바와 같이 뒤상은 “엄메이는 예술가의 삶”, “내 삶에 있어서 순환은 항상 필요했다”고 언급한 것, 그리고 자신 스스로가 반사회적인 사유를 가지고 있었다 하였던 것은 그가 기본적으로 유동적이면서 변화와 새로운 것을 추구하고 있었다는 사실을 직감할 수 있다. 그의 레디메이드 작품은 이러한 사유가 전제되어 탄생한 것으로 판단된다.

뒤상이 유동성에 대한 작품을 선보인 것은 〈계단을 내려가는 누드(1911)〉와 〈기차를 탄 슬픈 젊은이(1911)〉였다. 이 작품들은 이전 작품에서 드러난 형식을 해체하는 가운데 움직임 즉 유동성을 결합한 것이다. 이러한 그의 유동적 사유는 이후 더 극대화되는데

1911년 제작한 <커피분쇄기(1911)> 부터 그러한 현상이 두드러지게 나타난다. 이것은 새로운 개념의 유동성을 보여주는 작품이다. 이 작품에는 유동의 방향을 나타내주는 화살표, 반복적인 유동성 및 회전력과 진행성을 보여주는 여러 개의 손잡이와 점선, 유동성의 극치를 보여주는 커피의 흐름 등은 그 이전 작품과는 큰 차이를 보여주고 있다. 이러한 그의 작품은 잘 알려져 있듯이 프랑스 출신의 생리학자 에티엔젤 마레의 아이디어에서 창안한 고속 촬영 사진의 영향을 받은 것이다. 뒤상이 이러한 것에 주목하였던 것은 당시 산업사회에서 생산을 담당한 기계의 형태와 작동에 대한 관심 때문이었는데, 이것은 외형적인 것이고 실제로는 그의 내면세계에 자리 잡고 있던 기존 질서에 대한 변화와 창조적 욕망으로부터 시작되었다고 할 수 있다. 이러한 그의 사유는 이후 진행된 레디메이드 작품 속에 그대로 스며들어 있다.

1. <자전거 바퀴>



그림 1. 마르셀 뒤상, 「자전거 바퀴」, Metal wheel mounted, 130×64×42cm, 1913, 이스라엘 박물관
Figure 1. Marcel Duchamp, 「Bicycle Wheel」, Israel Museum

1913년 출품하였던 <자전거 바퀴> 는 뒤상 자신의 집 부엌 의자 위에 자전거 바퀴를 고정시켜 놓은 것이다. 이 작품은 위에서 언급한 <커피 분쇄기(1911)> 등의 기존 작품과 연계되어 있다. 그가 이 작업을 한 것은 쾌락에 대한 기대감 때문이었다. 1961년 뉴욕 현대미술관에서 강연회 중 작품을 회고하면서 “자전거 바퀴를 부엌 의자에 고정시키고 그 위에서 바퀴가 돌아가게 하면 참 재밌겠다는 생각이 떠올라 그 작업을 하였다”고 한 것을 보면 알 수 있다. 그리고 슈라르츠와의 인터뷰에서 “돌고 있는 자전거 바퀴를 보는 즐거움이 따

치 춤추는 불꽃을 보는 것처럼 재미있습니다”라고 말했던 것은[10] 그가 이 작품을 하였던 이유가 어디에 있었는지 분명하게 해준다.

그런데 여기서 주목해야 하는 것은 그가 말하는 쾌락이란 단순한 즐거움도 미적 쾌락도 아니다. 그곳에는 당시 극변하는 산업시대의 자본의 속성과 소비자 간에 조성되었던 욕망이 존재한다는 것이다. 즉 자본의 욕망에서 생산되는 생산품을 존재자들이 소유하고자 하는 욕망과 연관되어 있다고 할 수 있다. 이 작품은 자본이 생산한 기성품으로 어떠한 동력이 미치지 않으면 움직이지 않는다. 따라서 그 <자전거 바퀴>는 회전할 수 있는 존재자들의 동력이 미치도록 유혹하고 있다고 할 수 있으며, 그것이 유동한다는 것에 쾌락을 느끼는 존재자들은 그 유혹에 쉽게 빠져들게 된다. 그러므로 <자전거 바퀴>로 대변되는 자본은 그 같은 인간의 욕망을 자유자재로 조절할 수 있는 탁월한 기능을 가지고 있다고 할 수 있겠다. 이것이 자본의 욕망이다. 따라서 뒤상의 <자전거 바퀴>의 본질은 자본과 존재자들의 욕망을 염두에 둔 것이라 할 수 있다. 그런데 자전거 바퀴가 단순하게 자본과 존재자들의 욕망 관계로 끝나는 것은 아니다. 존재자들이 지닌 욕망이 긍정적 욕망으로 전환했을 때에는 그것이 끊임없이 반복적이고 유동적이며 새로운 것을 창안·창조한다. 뒤에 언급하겠지만 이것은 들뢰즈와 가타리가 사회의 변혁과 창조적 모델로 언급했던 욕망 또는 욕망기계와도 연관 지을 수 있겠다. 뒤상은 이러한 긍정적 욕망을 레디메이드 <샘> 을 통해 전달하고자 했던 것으로 판단된다.

2. <샘>

<샘> 은 뒤상이 당시 산업사회에서 자본에 힘입어 대량 생산된(복제된) 오브제인 변기를 골라 서명을 하여 새로운 개념으로 탄생시킨 것이다. 이 작품은 1917년 뉴욕 “양데팡당전”에 출품되었다. 작가의 이름도 뒤상이 아닌 리처드 머트(R. MOTT)였다. 그런데 이 작품은 외설적이며 저속하다는 이유 등으로 전시장에서 거절당했다. 당시 샘을 바라보는 전시회 관람자나 관객들 그 외 몇몇 사람들은 비뚤창적이면서 사회·예술적 금기에 대한 도전, 표절이고 평범한 위생품이라는 말로 조롱하였다.[11] 그러나 1917년 5월 발행을 시작하였던 잡지 『눈먼 사람』의 2번째 호에 「리처드 머트의 사례」라는 기사에 다음과 같이 기술되어 있어 주목된다.



그림 2. 마르셀 뒤샹, 「샘」, glazed ceramic, 61×36×48cm, 1917, 테이트 갤러리 런던(복제품 1964)

Figure 2. Marcel Duchamp, 「Fountain」, Tate gallery london (replica 1964)

머트(〈샘〉 출품시 뒤샹의 가명)씨가 직접 〈샘〉을 제작했는지 여부는 중요하지 않다. 머트씨는 그것을 선택했다. 그는 일상적인 생활용품을 선택하여 그것에 새로운 명칭과 새로운 개념을 부여하고, 그것이 원래 지니고 있는 실용적 가치를 상실하는 장소에 그것을 갖다 놓았다. 결국 그는 이 오브제로 새로운 개념을 창조해 낸 것이다.[12]

위 기록은 〈샘〉이라는 작품이 기존의 생활용품에서 뒤샹에 의해 새로운 개념이 부여되면서 새롭게 창조되었다는 것을 강조하고 있다. 이것은 다소 비위생적이고 외설적인 이미지였던 변기가 뒤샹의 긍정적 욕망이 접속되어 〈샘〉이라는 새로운 개념으로 재탄생되었다는 것으로 해석할 수 있다. 즉 긍정적 욕망이 소변기라는 위생품에 접속되면서 새로운 물이 끊임없이 유동하는 〈샘〉으로 전환된 것이다. 이 작품은 욕망이 연결될 때 또 다른 새로움으로 창조될 수 있다는 것을 전제하고 있다. 뒤샹이 그러한 욕망을 접속할 수 있었던 것은 기성품 변기와 작품 〈샘〉 사이에는 욕망이 들어갈 수 있는 간극이 존재하기 때문이다. 일반적으로 뒤샹의 〈샘〉을 예술품으로 간주하지만 사실 그것은 예술품과 기성품의 중간지대에 있다고 할 수 있다. 뒤샹도 그것을 인정하고 있었던 것 같다. 그는 뉴욕에서 눈 치우는 샵에 “부러진 팔에 앞서서”라는 글자를 써넣을 때 레디메이드라는 단어가 절실했다고 한다. 그것은 레디메이드가 예술작품도 아니고, 습작도 아니며, 예술계에서 사용된 어떤 용어에도 적용되지 않는 샵 같은 물건과 딱 들어맞는다는 이유에서였다.[13] 이것이 레디메이드의 실체이다. 다시 말해 어떤 정확한 정체성이 확정

되어 있지 않는 모호한 상태가 바로 레디메이드 〈샘〉인 것이다. 이 모호함은 물리적으로 말하면 공간, 틈, 간극과 연관된다. 이곳은 어떠한 형체도 없는 카오스 상태인 것이다. 따라서 이곳에 욕망을 가하면 어떠한 모습으로든 변할 수 있는 잠재성이 존재한다.

이 욕망은 자본주의와 존재자들의 긍정적 또는 부정적 욕망일 수도 있다. 이 욕망 중 긍정적 욕망은 들뢰즈와 가타리가 언급한 새로운 것을 창조할 수 있는 생산성이다.[14] 이것은 정체되어 있지 않고 끊임없이 유동한다. 그들은 이 욕망을 기계적 흐름이라고 하였다. 또한 이것은 결핍에 의해 작동되는 수동적 욕망이 아니라 능동적이고 생산적인 리비도의 욕망이면서 정착을 싫어하는 노마드적 흐름 그 자체이다. 뒤샹이 변기라는 기성품을 〈샘〉이라는 개념으로 창조시켰던 것도 그에게 끊임없이 유동하는 욕망이 자리하고 있기 때문이며, 이것은 비정주성을 가지고 끊임없이 유동하면서 새로운 풍경을 찾아다니는 노마드의 속성으로 들뢰즈와 가타리가 제시한 노마드와 연결된다. 이와 관련하여 뒤샹이 “나는 같은 것을 다시 쓰지 않으려는 강박 관념을 가지고 있다”[15]고 언급한 것은 이와 관련하여 많은 시사점을 준다.

여기서 뒤샹이 체스를 즐겨 두었다는 사실에 주목한다. 그가 그것을 즐겨 두었던 것은 체스의 유동성과 역동성때문이었다. 이것은 그가 피에르 카반느와의 대답에서 “체스 두기의 아름다움이란 체스 자체가 아니라 그것이 역학적이고 움직이기 때문에 아름답다”라고 표현한 것에서 알 수 있다.[16] 이는 그의 사유가 유동성과 역동성을 바탕으로 있다는 것인데, 이 또한 노마드의 속성과 깊은 연관성이 있다. 이상에서 살핀 뒤샹의 사유는 〈여행 가방 속 상자〉에서 분명하게 드러난다.

3. 〈여행 가방 속 상자〉

〈여행 가방 속 상자〉 작품은 1938년부터 제작되어 시기와 외부 마감재를 달리하는 7개의 시리즈로 구성되어 있으며, 마지막 시리즈는 그가 죽은 후 1971년에 완성되었다.[17] 이 작품은 그동안 뒤샹이 제작하였던 작품을 상자에 배치하였으며, 대부분 축소·복제한 것이다. 이곳에 배치된 작품은 회화, 레디메이드 작품, 인쇄물 등 다양하다. 작품의 제목에서 알 수 있듯 이것은 자신의 작품을 복제하여 제작한 미니어처를 여행 가방 상자에 담고 있는 것이다. 이 작품은 하나의 작은 전시장으로



그림 3. 마르셀 뒤샹, 「여행 가방 속 상자」, Mixed media, 41×38×10.5cm, 1941, 페기 구겐하임 컬렉션
Figure 3. Marcel Duchamp, 「Box in a Valise」, Peggy Guggenheim Collection

역동성은 지니고 있으나 방치될 때에는 그 기능을 하지 못한다. 그러나 뒤샹 또는 그 가방을 소유하였던 존재자들이 그것을 가지고 여행을 한다던가 아니면 그것을 보여주거나 하는 욕망이 생성될 때에는 특별한 전시장으로서 기능을 할 수 있게 된다. 그리고 작품을 어떻게 배치하느냐에 따라 그것은 새로운 전시장으로 변화·창조된다. 또한 이것은 유동성을 전제하기 때문에 장소에 따라 다양한 전시장을 창출할 수 있다. 이 작품의 특성이 이러한 것인데 이것은 뒤샹의 사유와 긴밀한 관계가 있다.

다 아는 바와 같이 그는 한곳에 정착하지 못하고 유동하면서 삶을 살아갔다. 그가 유동성이 전제되어있는 이 작품을 제작하였던 것도 그가 소유하고 있던 유동적 사유 때문이라 할 수 있다. 물론 뒤샹이 살고 있었던 시대 상황에 따른 영향을 전혀 무시할 수는 없다. 그러나 그것은 일부에 불과할 뿐이다.

〈여행 가방 속 상자〉는 노마드들의 게르를 연상케 한다. 게르는 노마드들이 유목을 하기 위해 잠시 쉬어가는 곳이다. 그러나 게르는 또 다른 초원으로 유동하는 것을 전제하고 있다. 끊임없이 이어지는 초원을 향하기 위한 일시적 쉼터인 것이다. 뒤샹의 가방 역시 그의 사유가 담긴 작품들이 잠시 안식하는 공간이다. 그러나 이것은 게르와 같이 언제든지 유동한다는 전제를 깔고 있다. 그리고 유동할 때마다 변화하는 풍경과 더불어 새로운 전시가 펼쳐진다. 이것이 노마드들의 게르와 뒤샹의 여행 가방이 상통하는 부분이다.

이상의 내용을 보면 뒤샹이 〈여행 가방 속 상자〉라는 작품을 제작하게 된 동기는 그의 유동적 사유 때문이라고 할 수 있겠다. 그런데 이 작품은 장소와 배치라는 두 가지 요소의 향방에 따라 반전되는 상황이 수

시로 전개될 수 있다는 것이다. 여기서 장소는 유동성, 배치는 가변성 또는 욕망을 담보하고 있다. 유동성은 들뢰즈와 가타리에 의하면 흐름과 변주의 특성을 지닌 노마드인 것이며, 욕망은 앞에서 언급했듯이 생산성 즉 생성 또는 창조라 할 수 있다. 노마드는 끊임없이 유동하면서 새로운 세계를 창조하는 특성을 가지고 있다. 노마드는 본질상 정착을 싫어한다. 이것은 한곳에 정착하기를 거부했었던 그리고 기존 질서로부터 탈주하여 새로운 예술세계를 창조했었던 뒤샹의 사유와 부합되는 것이다.

그렇다면 들뢰즈와 가타리가 사회 변화와 창조의 모델로 제시하였던 노마드는 사회적으로 어떠한 의미가 있는 것인가. 그들이 언급했던 노마드는 혁명가, 차이를 긍정하고 생성을 만들어 내는 창조자라는 할 수 있다. 타자성 즉 새로운 풍경을 향하여 끊임없이 질주하면서 새로운 것을 생성하는 것이 노마드이다. 이것은 니체가 언급한 초인과의도[18] 연관된다.

노마드는 기존 질서에 대한 저항의 개념도 담고 있다. 들뢰즈와 가타리는 이 저항의 개념으로 전쟁기계라는 것을 제시하였다. 그들은 이 전쟁기계를 유목민의 발명품이라고 하였다.[19] 여기서 전쟁이란 것은 상대방을 해치고 파괴하는 것이 아닌 적대감이 없이 경쟁하면서 새로운 것을 창안·창조하는 것을 말한다. 이것은 새로운 것을 창조하는 활동이나 사유, 글, 움직임, 창작 등을 이르는 개념이다. 즉 기존 구조적 틀의 억압에 저항하면서 새로운 방식의 삶이나 가치 등을 창안·창조하는 주체가 전쟁기계 곧 노마드인 것이다.[20]

IV. 결 론

뒤샹이 레디메이드를 선택한 주요 요인은 그의 내면에 자리하고 있는 변화에 대한 욕망과 유동적 사유 때문이었다. 뒤샹의 그러한 사유는 레디메이드 작품에서 잘 드러난다. 그의 작품 〈자전거 바퀴〉는 존재자들과 자본과의 상관관계를 표현한 것으로 그 본질은 자본과 존재자들의 욕망을 염두에 둔 것이라 할 수 있다. 이 욕망은 들뢰즈와 가타리의 생성적 욕망과 연결된다.

뒤샹은 이러한 욕망을 레디메이드 〈샘〉을 통해 전달하고자 했다. 이것은 한편으로 비정주적이면서 새로운 풍경을 찾아다니고 생성하는 노마드의 속성과 연관된다. 이 같은 그의 사유는 〈여행 가방 속 상자〉라는

작품에서도 확연하게 드러난다.

뒤샹의 작품에 잠재되어 있는 노마드적 사유는 들뢰즈와 가타리가 사회 변혁의 모델로 제시한 노마드와 연결되며, 이것은 사회적으로 혁명가, 차이를 긍정하고 새로운 것을 생성하는 창조자라는 의미가 내포되어 있다.

References

- [1] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, pp. 6-7, 2009.
- [2] Choi Byungkil, "Reinterpretation of Duchamp's Readymades," *The Journal of Aesthetics and Science of Art Vol. 19*, p. 270, 2004.
- [3] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, pp. 60-61, 2009.
- [4] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, pp. 86-87, 2009.
- [5] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, pp. 84-86, 2009.
- [6] Bernard Marcade, "Marcel Duchamp," Translated by Kim Gyeyoung, Byun Kwangbae, and Ko Gwangsik, Eulyoo Publishing, p. 138, 2007.
- [7] Pierre Cabanne, "Dialogues With Marcel Duchamp by Pierre Cabanne," translated by Jeong Byeong Kwan, Ewha Womans University Press, pp. 95-96, 2002.
- [8] Kim Hyangsook, "Understanding and appreciation of Western art II," Hanyang Yang University Press, p. 103, 2016.
- [9] Pierre Cabanne, "Dialogues With Marcel Duchamp by Pierre Cabanne," translated by Jeong Byeong Kwan, Ewha Womans University Press, p. 69, 2002.
- [10] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, pp. 181-182, 2009.
- [11] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, pp. 156-159, 2009.
- [12] Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, "Marcel Duchamp," *Translated by Hwang Bo-Hwa, Sigongart*, p. 158, 2009.
- [13] Pierre Cabanne, "Dialogues With Marcel Duchamp by Pierre Cabanne," translated by Jeong Byeong Kwan, Ewha Womans University Press, p. 95, 2002.
- [14] Gilles Deleuze and Felix Guattari, "Anti-Oedipus," translated by Kim Jaemin, Minumsa, pp. 61-62, 2019.
- [15] Pierre Cabanne, "Dialogues With Marcel Duchamp by Pierre Cabanne," translated by Jeong Byeong Kwan, Ewha Womans University Press, p. 78, 2002.
- [16] Pierre Cabanne, "Dialogues With Marcel Duchamp by Pierre Cabanne," translated by Jeong Byeong Kwan, Ewha Womans University Press, p. 40, 2002.
- [17] Kim Jongryeol, "A study on Duchamp's <Box in a Valise>," *Journal of Digital Design 16(4)*, p. 114, 2016.
- [18] Friedrich Nietzsche, "Thus Spoke Zarathustra" translated by Kim Jaemin, saemulgyul Publishing House, p. 17, 2003.
- [19] Gilles Deleuze and Felix Guattari, "A Thousand Plateaus," translated by Kim Jaemin, saemulgyul Publishing House, p. 729, 2003.
- [20] YI Jinkyung, "Nomadism 2", *Humanist*, pp. 298-302, 2002.