

The “Crisis” of Masculinity: Duchamp, War, and Nationalism

Dong-Yeon Koh (Korea National University of Arts)

This study explores Marcel Duchamp’s notions of war and masculinity, first by dealing with Duchamp’s early machine drawings produced before and after the outbreak of the First World War and then by concentrating on his portraits produced during 1915 and 1919, a period when he was in exile. Focusing in particular on Duchamp’s portraits as being disguised as a monk as well as on his assisted readymade <L.H.O.O.Q> (1919), the study looks at how Duchamp deliberately complicated masculine sexualities and gender distinctions.

While in exile, Duchamp, one of the best-known members of the New York Dada movement, created a number of portraits in which he appeared to be bald. His hairstyle with the mark of five stars in the back, according to Giovanni Zapperi, the author of “Marcel Duchamp’s Tonsure: Towards an Alternate Masculinity” (2007), points to the common practice of cutting the hair from the top of monks’ heads (tonsure) during the early part of the 20th century. Religious motifs can frequently be found in Duchamp’s other works, yet, as I argue, transforming himself into an image of a celibate monk might have other implications related to his ideas of war and masculinity. Duchamp’s self-portrait as a monk reflects the artist’s desire to distinguish himself from war-mongering European men at the time of the First World War.

The purpose of this study, however, is not merely to contrast Duchamp’s “ambiguous” masculinity with the dominant forms of aggressive masculinity that coincided with the fanatical nationalism of the First World War. Contradictory interpretations of masculinity, as seen in war posters, psychoanalytic studies, literary descriptions of manhood on the warfront, and images of veterans will also be discussed to illustrate shifting perceptions of masculinity that were already developing in the 1910s.

The study of Duchamp’s years in New York and Buenos Aires enables us to underscore the continuation of his artistic endeavors throughout his exile period, including his search for open and unfixed artistic identities and masculinities. More importantly, the series of portraits he created during his exile, in their complication of ideas of proper masculinity, may be seen as paving a path toward “Rose Selavy,” his most notorious and important project engaging issues of gender ambiguity, which he began in 1921 while collaborating with Man Ray.

남성성의 위기: 뒤샹, 전쟁, 그리고 국가주의

고동연 (한국예술종합학교)

- I. 들어가는 말: 뒤샹과 제 1차 세계대전
- II. 남성성의 '위기': 뒤샹, 전쟁, 그리고 국가주의
 1. 전쟁과 남성성의 위기: 뒤샹의 초기 기계 드로잉 (1911-14)
 2. 전쟁을 피해서: 초상사진 (1917-19)
- III. 나가는 말: 뒤샹과 성의 혼란

I. 들어가는 말: 뒤샹과 제 1차 세계대전

뉴욕 다다의 대표적인 작가이자 레디메이드의 '아버지'라고 불리는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)이 목욕탕에 힘없이 앉아 있는 사진(도판1)이 있다. 1916-1917년경 뒤샹이 전쟁을 피해서 뉴욕에 체류할 당시에 찍힌 이 사진에서 뒤샹은 목욕탕의 가장자리에 축 늘어져 있다. 눈의 초점이 흐려진 상태로 힘없이 앉아 있는 뒤샹의 모습은 주로 도발적이면서도 냉소적이고 쉽사리 자신의 감정을 드러내지 않는 작가상을 구현해 온 뒤샹에게는 예외적인 것이라고 할 수 있다. 1916-17년 뉴욕에서 찍힌 뒤샹의 모습은 그의 절친한 친구이자 사진작가인 맨 레이(Man Ray)가 1921년에 제작한 판화 초상화(도판2)에 등장하는 강한 카리스마를 풍기는 뒤샹의 모습과도 대조를 이룬다. 실제로 뒤샹에 대한 많은 인간적인 평가들은 속내를 드러내지 않는 작가의 태도와 외향에 관한 것들이어 왔다. 큐레이터 키나스톤 맥샤인(Kynastone McShine)에 따르면 뒤샹의 세련되고 댄디적인 외향은 그의 개념적이고 비판적인 작업에서 암시된 예술적 고뇌들로부터 흡사 작가가 초연한 것과 같은 인상을 관객에게 준다고 설명한다.

뒤샹의 뉴욕 사진에 대하여 『포스트 모더니즘: 뒤샹의 '성을 찾아서' (Post-Modernism and Engendering Duchamp)』 (1995), 『비이성적인 모더니즘 (Irrational Modernism)』 (2004)의 저자인 아멜리아 존스(Amelia Jones)는 사진 속의 뒤샹이 전쟁을 피해 뉴욕으로 망명해 온 후 방황하고 있다고 해석한다. 존스는 뒤샹의 동료화가인 프란시스 피카비아(Francis Picabia)의 부인 가브리엘 뷔페(Gabrielle Buffet)의 말을 인용하면서 뒤샹이 뉴욕에 도착한 이후로 과도한 음주와 파티에 탐닉하였으며 이 사진은 뒤샹 전문가 프란시스 노만(Francis Naumann)의 설명에 따르면 뒤샹이 술에 취해 화장실에 축 늘어져 있는 상태를 찍은 것이다. 나아가서 존스는 뒤샹의 데카당트한 삶의 행태가 제 1차 세계대전에 참전하지 못하고 동료 화가들이나 형제들과 떨어져서 지내야 하는 뒤샹의 고초를 단적으로 보여준다고 설명한다. 적어도 사진 속의 뒤샹은 이를 계기로 자신의 남성성에 대하여 혼란을 겪고 있다는 것이다. 또한 존스의 분석에 따르면 지쳐있는 뒤샹의 모습은 대서양 건너 고국에서 신체적, 정신적으로 고통 받고 있는 유럽의 남성상과도 유사해 보인다.

그렇다면 과연 사진 속의 뒤샹은 어떠한 상태에 놓여 있는가? 과연 전쟁은 뒤샹 스스로의 남

성성, 혹은 남성성과 연관된 그의 작업에 어떠한 영향을 미쳤는가? 그리고 마지막으로 뒤샹의 망명 시기에 제작된 작업에 등장하는 남성성과 연관된 양상들은 1920년대 등장하게 되는 그의 여장남자 이미지 로즈 셀라비(Rose Selavy)와 어떠한 관계에 놓이게 되는가? 본 논고는 존스의 연구로부터 영감을 얻어서 남성성과 연관된 테마를 다룬 뒤샹의 초기 드로잉이나 그의 초상사진들을 제 1차 세계대전이라는 역사적 맥락과 연관하여 살펴보고자 한다. 특히 논고자는 뒤샹이 뉴욕에 거주할 당시에 만들어진 초상화 사진들을 통하여 뒤샹이 제 1차 세계대전 당시 유럽의 호전적이고 애국적인 남성성으로부터도 스스로를 분리시키는 과정에 중점을 두고자 한다. 존스의 주장과는 달리 뒤샹의 작업들은 전쟁을 통해서 대두된 남성성의 위기를 반영하고 있을 뿐 아니라 이상화되고 억압적인 남성성이나 남성들의 이미지와도 거리를 두고 있기 때문이다. 이를 통하여 망명시기에 등장하게 되는 뒤샹의 남성성과 1920년대에 등장하게 되는 성적으로 모호한 뒤샹의 자아 이미지들간의 상관관계도 함께 설명하고자 한다.

뒤샹에 대한 이제까지의 연구들은 그의 망명시절 (뉴욕에서 1915-18년, 그리고 이어서 남미의 부에노스아이레스에서 1918-19년)에 대하여 따로 다루어지지 않아 왔다. 실상 본문에서 다루어지게 될 1918년의 <레디메이드의 그림자들(Shadows of Readymades)>사진이나 1919년 뒤샹의 삭발 사진들의 경우에도 엄밀히 말해서 새로운 예술적 실험에 해당한다고는 할 수 없으며 특히 뒤샹은 부에노스아이레스에서는 거의 창작 작업에 몰두하지 않았다. 그럼에도 불구하고 이 기간은 전쟁, 남성성에 대한 작가의 관점을 다루는 데에 있어 필수적이라고 할 수 있다. 1910년대 후반에 등장하게 되는 뒤샹의 몇몇 초상사진들은 1920년대 뒤샹이 파리로 돌아와서 레이와 공동으로 제작한 자화상 사진들을 이해하는 데에 있어서 중요한 단서를 제공하기 때문이다.

나아가서 뒤샹의 1910년대 작업들을 전쟁이라는 맥락에서 이해하려는 접근 방법은 이제까지 뒤샹에 대한 연구가 지나치게 미학적이고 이론적으로 발전되어오거나 다다나 초현실주의와 연관한 많은 연구들이 주로 여성학의 분야에 국한되어져 온 상황에 비추어 보아 좋은 대안책을 제시해 줄 수 있다. 특히 최근 5년 동안에 진행 되어온 다다 관련 연구들은 다다와 미국 미술계, 뒤샹과 유럽의 정치적인 상황, 그리고 무엇보다도 다다, 초현실주의와 남성성에 대하여 주목하여 왔으며 본 논고자도 이러한 맥락에서 연구를 진행하고자 한다. 앞에서 언급한 존스의 『비이성적인 모더니즘』(2004)을 비롯하여 에미 리포드(Amy Lyford)의 『초현실주의의 남성성들(Surrealist Masculinities)』(2007), 데이비드 홉킨스(David Hopkins)의 『다다의 소년들(Dadas' Boys)』(2008) 등에서 뒤샹을 비롯한 뉴욕 다다 작가들에 관한 구체적인 역사적 정황, 1910년대 전쟁의 상황, 전후 성의 혼란과 연관된 대중문화의 발전, 남성성의 관계에 대한 역사적인 담론들이 소개되어져 있다. 본 논고도 새로운 방법론에 힘입어 좀처럼 다른 예술운동과의 맥락이나 다른 작가들과의 공통된 사회적 맥락에서 다루기가 힘든 뒤샹을 전쟁이라는 보다 구체적이고 특수한 역사적 배경과 연관하여 살펴보고자 한다.

II. 남성성의 '위기': 뒤샹, 전쟁, 그리고 국가주의

1. 전쟁과 남성성의 위기: 뒤샹의 초기 기계 드로잉(1911-14)

뒤샹은 1905년 의무 군복무를 마친 후 제 1차 세계대전 기간 동안 민간인으로 남아 있을 수 있었다. 작가에 따르면 그의 심장 상태가 전쟁에 참여할 만큼 양호하지는 못하였다. 하지만 또 다른 기록에 따르면 뒤샹은 제 1차 세계대전이 발발하였을 당시 자신의 건강 상태를 이유로 프랑스 군대에 진정서를 내었고 사탕수수 사업을 핑계로 일차적인 징집을 피할 수 있었다. 게다가 뒤샹이 군수 물자 조달 산업과 연루되었던 정황에 미루어 보아 전적으로 건강 상태 때문에 전쟁에 참여하지 못하였다는 뒤샹의 주장은 반박의 여지를 지닌다. 경로야 어떠하였건 간에 뒤샹은 전쟁에 전혀 참여하지 않았으며 작가의 이러한 행보는 당시의 시대적인 상황에 비추어 보아 반사회적 행동이라고까지 여겨질 수 있는 것이었다.

제 1차 세계대전동안 유럽에서 뒤샹과 같이 전쟁에 참여하지 않은 남성들은 주요한 사회적 조롱과 질타의 대상이 되었다. 후방에 남아 있는 남성들은 애국정신이 결여되어 있거나 심지어 배신자로까지 비취졌다. 또한 당시 유럽에서 전쟁에 참여하지 않는 남성들은 ‘흰 깃털(White Feather)’이라는 별명을 얻었는데 ‘흰 깃털’이라는 용어는 원래 씬담 중에서 좋은 종자가 아닌 것이 뒤쪽에 흰털을 보인다고 하여 유래하였다. 뒤샹의 가족 중에서도 큰 형인 자크 비용은 참호에, 작은 형인 레이몬드 뒤샹 비용은 비전투 의료 부대에 귀속되었다. (도판3) 전쟁 중 간호사로 참전한 뒤샹의 작은 형수인 이본느 뒤샹 비용은 뒤샹에게 보낸 편지에서 그가 후방에 계속 남아 있는 것에 대하여 노골적으로 불쾌감을 표시하였으며, 뒤샹 자신도 전쟁 중 프랑스에서 지나가는 행인이 그에게 침을 뱉고 흰 깃털 취급을 하는 수모를 겪기도 하였다.

뒤샹이 수모를 당하였던 제 1차 세계대전 당시 이상화된 남성상은 애국심을 고양하는 상징적 수단으로 사용되었다. 자국의 젊은이들은 남성적인 투지의 소유자로, 반면 적국의 군대는 도덕적으로 타락하고 남성답지 못한 집단으로 표현되었다. 자국민들에게 전쟁 물자와 인력의 후원을 요구하는 포스터들 <너의 의무를 다하라(Fate Tutti Il Vostro Dover!)>(1914, 도판4)와 <제 3차 수비대 징집을 위하여(3e Emprunt de la Defense Nationale)>(1916, 도판4)에서 ‘늪름한’ 군인 이미지는 군국주의의 주요한 표상이 되었다. (또한 전쟁 직후에는 이상화된 남성상들이 폐허가 된 국가를 재건할 역군으로 새롭게 각광 받았다.)

그러나 다른 한편 서구 역사상 유례가 없는 규모의 파괴력을 지닌 제 1차 세계 대전은 유럽에서 ‘운전한 남성성’의 쇠퇴를 알리는 역사적 사건이기도 하였다. 자전적인 경험을 바탕으로 쓰여진 파소스(John Dos Passos)의 소설 『세 명의 군인(Three Soldiers)』의 주인공 존 앤드류스는 프랑스의 전쟁터에서 군사들의 시체가 더 이상 그 존엄성을 잃고 땅바닥에 내 뒹굴고 있는 상황을 바라보면서 다음과 같이 절규한다. “[젊은이]들의 신체들은 타자의 신체들과 섞여서 일종의 틀과 같은 구덩이에 던져 졌다.... 호기심 많고 까다로운 [젊은] 영혼들은 비참한 종속관계의 희생양이 될 뿐이다.” 앤드류스의 절규는 제 1차 세계대전 중 유럽의 이상화된 남성성이 정신적으로나 육체적으로 ‘위기’에 놓여 있음을 단적으로 보여 준다. 전쟁을 통하여 유럽의 도처에는 신체가 절단

되고 신경 쇠약증에 고통 받는 ‘불구의 남성들’이 넘치게 되었다. 프랑스에서만도 제 1차 세계 대전 중 약 4백만 명의 전쟁 부상자가 생겨났으며 전쟁이 끝난 1920년대 파리 시가지에서 목발을 짚은 부상병들이나 장애 군인들의 모습들은 흔히 발견되었다.

또한 매일 엄청난 규모의 살생이 벌어지는 전쟁터에서 남자 군인들이 겪는 정신적인 고통이나 병리 현상에 대한 연구도 급속도로 진행되었다. 당시까지는 주로 여성 환자들에게만 적용되었던 히스테리나 신경쇠약증과 같은 증상들이 남자 병사들의 정신적 착란 증세를 설명하는 데에 사용되었다. 1918년 논문 ‘전쟁의 신경쇠약증과 군대 훈련(War-Neurosis and Military Training)’의 저자인 저명한 심리학자 리버스(W.H. Rivers)는 전쟁터에서 장교나 보병이 공통적으로 겪게 되는 정신적인 병리 현상은 군대 체계나 국가가 평상시 강조하여 온 군인의 의무와 실제 전쟁터에서 일어나는 돌발적인 상황 사이의 부조리에 따른 것이라고 보았다. 군대의 행동 체계는 끊임없이 ‘두려움’ ‘인간적인 욕구’등을 나약하고 비 남성적이며 비애국적인 것으로 규정하여 왔으나 군인들은 실제로 전쟁터에서 자신의 목숨을 부지하려는 가장 원초적인 욕구와 지속적으로 싸워야만 하였다. 뿐만 아니라 군인들은 전쟁이 자신들의 능력이나 단순한 용기만으로는 통제나 극복이 불가능한 것임을 실감하면서 결과적으로 극도의 무력감과 상실감에 시달렸다.

1920년대 초현실주의자들의 작품에서도 ‘위기의 남성들’, 혹은 남성성의 위기는 주요한 테마로 등장하였다. 1925년 프랑스 파리에 이주한 이후 안드레 브라사이(Andre Brasaai)나 맨 레이(May Ray)등과 친분을 쌓았던 동유럽 출신의 사진작가 안드레 케르테츠(Andre Kertesz)는 파리 시내에 산재한 전쟁 부상병의 단절된 신체와 그로테스크한 몸 이미지들을 중점적으로 다루었다. <생 미셸 선착장에서(On the Quai Saint-Michel)>(1926, 도판5)에서 특별한 소일거리 없이 길거리를 배회하는 상이병들의 모습은 전쟁 직후 유럽의 주요 도시들에서 흔히 발견되었다. 또한 케르테츠의 다른 사진(1928, 도판6)에서 중년의 남성은 대낮부터 알코올을 들이키고 있다. 그러나 카페의 한 벽면에 붙어 있는 그리스 신화에나 나올법한 전나의 남성 이미지들은 당시 정부의 포스터나 선전물에서 자주 등장하던 것으로 전쟁 직후 파리 시내의 도처에서 발견되었던 상이용사들의 냉혹한 현실과 좋은 대조를 이룬다.

심지어 ‘상이용사들의 몸’은 전후 유럽의 대중들 사이에서 일종의 불만한 거리로 자리 잡았다. 케르테츠의 ‘의족(Peg-Leg)’ 시리즈의 <클레이턴 ‘의족’ 베이츠 (Clayton "Peg-leg" Bates)>(1929, 도판7)에서 흑인 상이용사이자 댄서였던 클레이턴은 그의 인종적인 배경뿐 아니라 신체적 장애로 인하여 전쟁 직후 프랑스 파리의 재즈 클럽에서 큰 인기를 구가하였다. 말끔하게 차려 입은 클레이턴의 모습은 1920년대 그의 경제적인 성공과 인기를 실감케 해 준다. 한때 남성적인 용감함의 상징이었던 전쟁의 상흔은 상업적인 ‘불거리’로 변모하였으며 의족을 낀 남성의 몸은 이제 보여지는 위치에 놓이게 되었다.

파리 근교 푸토(Puteaux)에서 전쟁을 목격한 뒤상도 전쟁을 통해서 야기된 유럽 남성들의 정신적, 신체적 고통에 대해서 다음과 같이 비난의 목소리를 높이고 있다. “정신분석학적인 측면에

서 전쟁의 스펙터클은 상당히 인상적인 것이었다. 타국민을 살생하기 위하여 자국의 군인들을 전쟁터로 보내려는 시도는 주목할 만하다. 아, 애국심은 얼마나 부조리한 개념인가! 나는 개인적으로 침략군 앞에서 [배짱 좋게] 방관자처럼 대응하는 자세를 더 높이 사고 싶다.”

물론 전쟁에 대하여 비난의 수위를 높인 것이 뒤상에게만 한정된 것은 아니었다. 가장 비견한 예로 1915년 스위스 취리히 카바레 볼테르에 모인 유고발이나 트리스탄 짜라들은 전쟁에 대해서 강력하게 비난하면서 국가적인 경계를 허물려는 취지에서 유럽의 각국의 언어로 구성된 시를 짓고 낭송하였다. 그러나 특이하게도 뒤상은 이러한 상황을 부상당한 유럽 남성들의 이미지와 연관하여 설명하고 있다.

전쟁이 발발하기 직전인 1914년에 제작된 드로잉 <유니폼과 제복들의 무덤 2번(Cemetery of Uniforms and Liveries no. 2)>(1914, 도판8)에서 남성들이 다양한 종류의 제복을 입고 무덤에 파묻힌 모습은 파소스 소설에서도 인용된 바와 같이 전쟁터의 혼한 풍경이었다. 각각 왼쪽부터 신부, 백화점 배달 직원, 마부, 제복 입은 기병, 경찰, 장의사, 집사, 버스 차장, 그리고 역장 등 서로 다른 유니폼을 입은 남성들을 염두에 두고 그려진 드로잉에서 뒤상은 총각들을 ‘남성스럽다’의 은어에 해당하는 ‘산성(malic)’이라는 단어로 표기하고 있다. 이와 같은 용어는 미술사가 존 골딩(John Golding)에 따르면 남성스러운(male-ish), 즉 남성의 성기를 가리킨다. 여기서 전체 남성의 몸을 부분적인 성기와 동일시한 뒤상의 언어적인 표기는 전쟁터에서 더 이상 온전하지 못한 채 이곳저곳이 잘려져 나간 남성의 몸을 연상시킨다. 또한 드로잉에 덧붙여진 뒤상의 노트에서 작가는 기계가 제대로 작동되지 못하고 있음을 암시하면서 각각의 마네킹들을 군인들의 몸에 빚대어서 상징적으로 설명하고 있다. “각 사지의 징집과 가슴, 다른 신체 부분들의 징집이 연기되었다: 각 군인들은 다시 유니폼을 입는 것이 이미 불가능 해졌고, 그의 가슴에는 원격으로 에너지가 투입되고 그러나 팔의 징집도 연기되었다./ 그렇다면 더 이상 공급을 하는 것은 불가능하다.”라고 쓰고 있다.

뒤상의 기계적인 드로잉들을 단순히 제 1차 세계대전의 참상을 기록한 것으로만 해석할 수는 없겠으나 1911년 이후부터 등장한 뒤상의 기계 드로잉들과 1915년부터 23년까지 9년간에 걸쳐서 구상되었던 <큰 유리>와 연관된 노트들은 지속적으로 전쟁과 전쟁을 통해서 상처받은 남성의 몸, 혹은 남성성을 암시하고 있다.

2008년 논문 “군대 회피(Military Avoidance)”의 저자 키에란 리옹(Kieran Lyons)에 따르면 뒤상은 1911년과 1912년의 작업이나 노트에서 이미 전쟁이나 프랑스 군대와 연관된 소재를 다루었다. 특히 뒤상은 1912년 동료화가 피카비아, 그의 약혼녀 가브리엘 뷔페와 함께 떠난 여행(주라에서 파리까지)을 통해서 한편으로는 <계단을 내려오는 나부(Nude Descending a Staircase)>(1912) 이후로 뮌헨에서 발견한 기계에 대한 그의 관심을 심화시킬 수 있었고, 다른 한편으로는 국경 지대의 부대 배치와 제 1차 세계대전으로 향하는 정치적인 긴장상태를 미리 체험할 수 있었다. 실제로 뒤상의 1914년 박스에 포함되어 있는 노트에는 5개의 심장을 가진 기계들이 영토 싸움을 하

는 구절들과 주라-과리로의 여행이 언급되어 있다. 또한 최초 기계 드로잉에 해당하는 1911년 작품 <커피 가는 기계(Coffee Mill)>(도판9)나 1913년 <초콜릿 가는 기계(Chocolate Grinder)>(도판10) 등은 주방 기구뿐 아니라 당시 프랑스 군대가 보유한 더 이상 쓰이지 않는 고물 무기라는 의미도 담고 있다. (실제로 보병들은 커피 가는 기계를 손수 들고 다니기도 하였다.) 이러한 측면에서 리옹은 뒤샹의 초기 기계 드로잉들이 전쟁, 무기, 그리고 무능한 프랑스군에 대한 테마들을 담고 있다고 해석한다.

무엇보다도 <큰 유리(Large Glass)>(1915-23, 도판11)에 포함되게 될 ‘유니폼과 제복들의 무덤’에 해당하는 기계나 초콜릿 가는 기계는 처음부터 작동이 불가능한 것들이었다. ‘유니폼...’의 기계 들에는 반짝이는 가스가 존재하고 가스는 고체로 변환되어 일종의 깔때기에 해당하는 필터로 전달되게 되어 있다. 그리고 그 에너지는 초콜릿 가는 기계에 전달되도록 되어 있다. 그러나 외형적으로 에너지를 초콜릿 기계가 받는 경로는 불분명하다. 무엇보다도 유리의 하단에 위치한 신랑 초콜릿 기계와 상단에 위치한 신부의 만남은 화면상에서는 결코 성사되지 못한다. 뒤샹이 주장하는 바와 같이 초콜릿 기계는 그저 잠자코 그 자리에서 돌아가면서 때를 기다릴 뿐이다(grind itself).”

그러므로 제 1차 세계대전의 초입에 제작된 뒤샹의 초기 기계 드로잉들, 1914년에 쓰인 강제 징집과 전쟁에 대한 뒤샹의 노트, 그리고 1915년부터 본격적으로 시작된 <큰 유리>와 연관된 드로잉들은 단순히 성적인 것에 대한 뒤샹의 관심뿐 아니라 전쟁을 겪으면서 등장한 ‘남성성의 위기’라는 측면에서 해석이 가능하다. <유니폼과 제복들의 무덤 2번>의 이미지들은 뒤샹의 노트와 함께 전쟁터에서 사라져간 수많은 군인들의 시체를 연상시키며 <큰 유리>에서 신랑에 해당하는 초콜릿 기계는 낙후하고 재기능을 수행하지 못하는 무기, 혹은 위기의 남성성을 암시한다고 할 수 있다.

2. 전쟁을 피해서: 초상사진 (1917-19)

뒤샹은 인용한 바와 같이 전쟁을 맹목적인 ‘애국심’의 소산으로 규정하고 이와 같은 전쟁에 대하여 ‘방관자적인(with folding arms)’ 대응방식을 제안하였다. 그리고 자신의 계획을 실현시킬 수 있는 가장 현실적인 방편으로 1915년부터 1919년까지 전쟁이 한참인 프랑스를 피하여 미국 뉴욕과 아르헨티나의 부에노스아이레스로의 망명길에 오르게 되었다. 그는 1915년 프랑스에서 뉴욕으로, 그리고 1917년 4월 미국이 전쟁에 참여하게 되자 이듬해인 1918년 8월 새로운 중립국인 남미로 향하였으며, 남미 여행에 앞서 다음과 같이 친구에게 쓰고 있다.

나는 중립국으로 떠난다. 너도 알다시피 1917년 이후부터 미국도 전쟁과 연루되었다. 나는 이전에 프랑스를 나 스스로가 군국주의가 부족하였기 때문에 떠났다. 혹은 애국심이 부족하였다고 해도 좋다. 이번에 나는 미국 애국주의의 희생양이 되게 생겼는데 그것은 더욱 심각한 일이다, 왜냐면 미국에서조차도 나는 징집이 가능한 부류로 분류되었다. 여러 분류 중에서... 나는 극단적으로 위급한 상태에만 징집이 되는 외국인이다. 나는 F[외국인]이며 내가 부에노스아

이레스로 떠나는 허락을 얻고자 하는 것도 바로 이 때문이다. 그들은[남미인들은] 내게 매우 친절하며...나에게 6개월 머무를 수 있는 비자를 내어 주었다. 나는 6-7월에 중립국인 아르헨티나로 떠날 것이다.

물론 뒤샹의 부에노스아이레스 행은 뉴욕 행에 비해서도 지나치게 무모한 시도였다. 1918년 드로잉 (도판12)에서도 표시된 바와 같이 남미는 당시 뒤샹에게 그리고 전 세계 미술계에 미지의 땅이었다. 그럼에도 불구하고 뒤샹은 자신의 편지에서 뉴욕행이 전쟁을 피하기 위한 목적으로 행해졌다면 자신의 남미행 또한 “확실한 단절”을 위해서 필수적이라고 주장한다. 그렇다면 여기서 확실한 단절이란 무엇을 의미하는가?

뒤샹은 망명기를 통해서 특별히 새로운 프로젝트를 계획하였다기 보다는 이전의 레디메이드와 연관된 개념들이나 <큰 유리>와 연관된 드로잉들을 심화시켰다. 특히 부에노스아이레스 망명 기간에 해당하는 1918년과 1919년 동안 뒤샹은 창작 활동보다 새롭게 자신의 정체성과 연관된 초상 사진들을 제작하기 시작하였다. 물론 작가로서의 자신의 정체성을 다양하게 가장하고 탐구해보려는 시도는 뒤샹의 초기 작업들에서도 발견된다. 예를 들어 그는 1917년 <샘(Fountain)>에서 ‘뮤트(R. Mutt)’라는 이름을 사용하였고, 1920년에 ‘로즈 셀라비’를 가명으로 채택한 후 레이와 함께 초상사진들을 제작하였다. 그런데 망명 시기에 등장하기 시작한 삭발을 한 자화상이나 <모나리자(그녀의 엉덩이는 뜨거워)>에서 이미 남성성과 연관된 테마가 다루어지기 시작하였다.

뒤샹은 1919년에 찍은 사진 <머리를 면도한 뒤샹>(1919, 도판13)에서 대머리로 등장한다. 뒤샹 자신은 이 사진에 대하여 여동생에게 보낸 편지에서 자신의 머리가 저절로 빠진 것으로 설명하고 있으며 치료를 받는 중이라고 쓰고 있다. 그러나 비슷한 시기에 등장한 또 다른 삭발 사진에서 머리를 자른 모양은 뒤샹의 삭발 머리가 단순한 물리적인 현상이라기보다는 특정한 의미를 함께 내포하고 있음을 보여준다. <삭발(5각의 별모양)>(1919, 도판14)에서 뒤샹의 특징적인 파이프가 등장하며 뒤통수에 새겨진 별모양의 문신은 작가 노트에서도 언급된 머리에서 불이 나는 소년을 연상시킨다. 머리에서 불이 나는 소년은 그리스도의 탄생기에서 동방의 현인들을 이끈 인물이다. 해석하기에 따라서는 뒤샹이 자신의 머리에 별을 그려 넣음으로써 스스로를 종교적인 숭배의 대상물(cultic object)로 변형시키고 있다고도 볼 수 있다.

미술사가 지오바니 자페리(Giovanni Zepperi)는 뒤샹의 뒤통수에 새겨진 오각 모양의 별이 20세기 초 유럽에서 유행하던 수도승의 특정한 머리 형식을 모방한 것이라고 주장한다. 이러한 머리 스타일은 수도승의 머리를 자를 때 다섯 줌의 머리를 한꺼번에 잡고 삭발(tonsure)을 하는 의식으로부터 유래하였다. 삭발한 수도승의 뒤통수를 닮은 뒤샹의 초상 사진은 따라서 일차적으로 종교적인 모티브를 빈번하게 차용하여 온 다다나 초현실주의 미학의 맥락에서도 살펴볼 수 있다.

하지만 남성성이나 전쟁과 관련하여 뒤샹의 삭발은 또 다른 사회적, 역사적 의의를 담고 있다. 삭발은 전통적으로 유럽에서 소위 상징적인 거세를 의미해 왔기 때문이다. 요컨대 삭발은 인간적

이거나 육적인 사랑을 포기하고 하나님과의 더 고귀하고 종교적인 사랑을 약속하는 것이고 궁극적으로 하나님께 자신의 몸을 맡기겠다는 선서의 징표이다. 유럽 사원에서는 수도승의 삭발과 함께 거세가 이루어지기도 하였다. 또한 제 1차 세계대전 중 수도승이 된다는 것은 무엇보다도 젊은 남자가 자연스럽게 병역을 피할 수 있는 한 방안이기도 하였다. (물론 그렇다고 해서 뒤상이 종교로 귀의한 것을 의미하지는 않는다.) 따라서 삭발한 뒤상의 이미지는 당시 유럽인들에게는 전쟁을 피해 중립국으로 피신한 ‘남자답지 못한 남자’를 상징하고 뒤상의 입장에서는 호전적이고 전통적인 남성성을 부정함으로써 국가주의나 군국주의로부터 스스로를 분리시키려는 그의 기본 입장을 반영한다고 할 수 있다.

같은 해에 만들어진 <모나리자(그녀의 엉덩이는 뜨거워, L.H.O.O.Q.)>(도판15)에서도 머리카락이나 콧수염과 같은 털들과 관련하여 성적인 메시지가 암시된다. ‘보조 레디메이드(assisted readymade)’에 해당하는 <모나리자(그녀의 엉덩이는 뜨거워)>에서 르네상스시대의 아름다운 여성상의 한 기준에 해당하는 모나리자는 콧수염을 단 남장 여자로 변장하고 있다. 남성의 성적 상징을 달고 있는 모나리자는 뒤상이 여성성을 전적으로 남성성과의 관계에서 작가가 접근하고 있음을 보여준다. 그의 이와 같은 접근 방식은 당시 프로이트에 의해서도 이론화된 바 있다. 프로이트에 따르면 여성은 한마디로 거세된 남성에게 해당한다. “성기 전 단계에서는... 여성이나 남성이나 문제가 존재하지 않는다.... 그러나 유아적인 성기가 정리되는 시기를 지나게 되면 우리가 알고 있는 소위 남성성이 존재하게 되는데 [이때에도] 여성성은 존재하지 않는다. 여기서 대칭되는 것은 남성의 성기를 갖는 상태와 이에 반하여 거세된 상태이다.”

프로이트 이론에 따르면 뒤상의 1919년 <모나리자>는 특정한 남성의 성적 상징에 해당하는 콧수염을 여성의 몸에 부착시킴으로써 잃어버린 남성성을 여성에게 회복시킨 셈이 된다. (반면 1965년에 제작된 <L.H.O.O.Q.(면도한)>(도판16)에서 뒤상은 모나리자에게 부쳤던 콧수염을 다시 떼어 놓음으로써 남장 여자를 다시금 정상적인 여자로 되돌려 놓고 있다.)

‘털’과 연관된 면도의 과정은 1920년대 뒤상이 본격적으로 레이와 공동 작업을 벌인 후에도 등장한다. 1924년 맨 레이와 함께 제작한 초상사진들(도판17)에서 남성성의 상징인 수염을 면도하고 있는 뒤상의 모습을 거세의 측면과 관련하여 살펴볼 수 있다. 여기서 남성이 거울 속의 자신의 모습을 바라보면서 자신을 분장하고 있는 모습이 그대로 관객에게 보여진다. 이것은 스스로의 모습을 감추고 주로 대상자가 아닌 관찰자로서의 역할을 수행하는 전통적인 남성상과는 대조를 이룬다. 라캉의 이론에 따르면 자아 형성과정에서 아버지는 단순히 언어적인 영역에서 상징적인 역할을 할 뿐 그 실체는 드러나지 않아야 하기 때문이다. 이에 반하여 면도하고 있는 뒤상은 보여지는 대상으로서 자신을 소위 ‘여성적’이고 ‘수동적’인 위치에 상징하고 있다.

1919년에 등장한 뒤상의 삭발사진이나 <모나리자>는 제 1차 세계대전을 피해서 망명생활을 하고 있는 뒤상의 개인적인 남성성의 상태를 반영한다고 할 수 있다. 특히 수도승의 이미지는 남성성이 거세된 상태를 의미하기 때문이다. 그러나 동시에 이와 같은 남성성은 ‘부정적인’ 남성성,

군국주의와 결탁된 당시 남성성으로부터 스스로를 분리시키려는 뒤샹의 의도를 암시하기도 한다.

뒤샹의 망명기에 등장한 그의 작업들도 작가가 전통적인 남성성이나 고정된 정체성을 부정하는 것과 유사하게 상징적인 맥락에서 더 이상 영속적인 속성을 지니지 않는다. <여행하는 조각(Sculpture for Travelling)>(1918, 도판18)에서 뒤샹은 기존의 조각물들을 신축성이 좋은 고무와 같은 재질로 제작한 후에 자신의 뉴욕 스튜디오 곳곳에 설치하고 스튜디오 내부를 사진으로 찍어 놓고 있다. 결과적으로 신축성 있는 재료로 만들어진 레디메이드들은 그것들이 처한 물리적, 건축적 환경에 따라 형태가 규정되게 된다. 뿐만 아니라 <레디메이드의 그림자들(Shadows of Readymades)>(1918, 도판 19)에서 벽면에 비춰진 레디메이드의 그림자들은 공간 속에서 부유하면서 일종의 망령(apparition)과 같이 등장한다. 그림자들은 서로 겹치기도 하고 화면내에서 잘리기도 하면서 각 작품들의 시작과 끝, 그 위치 등이 모호하게 나타난다.

『뒤샹의 망명(The Exile of Duchamp)』(2007)의 저자인 티 제이 데모스는 사진으로 재현된 뒤샹의 고무 레디메이드 조각물들이 조각 작품으로서의 매체적인 정의뿐 아니라 그것들의 정체성(이것은 예술인가 소위 장난인가? 게임인가? 어디서부터 시작되고 끝이 나는가)을 지속적으로 문제시한다고 주장한다. “이 작품은 뒤샹의 이전 작업들과 연관성을 지니지만 동시에 그것들을 더욱 발전시키고 있다. 단순히 순간적으로만 고정될 수 있는 일종의 영속적인 부유(Flux)의 상태를 보여주고 있기 때문이다.”

이와 같이 주어진 물리적 공간과 대기의 상태에 따라 재료, 매체, 형태가 지속적으로 변화되는 뒤샹의 작업들이 작가의 망명 시기에 등장하게 된 것이 결코 우연은 아닐 것이다. 만약 거세된 남성성이 당시의 역사적인 상황에서 애국심이나 국가주의에 귀속된 개념으로부터 벗어나기 위한 것이었다면 비슷한 시기에 제작된 뒤샹의 작업들은 특정한 장소성과 작가의 의도를 투영하는 수단이 되기를 거부한다. 대신 그의 작업들은 주어진 환경에 따라서 그 형태나 효과가 변화하는 개체가 되고 있다. 뿐만 아니라 <레디메이드의 그림자들>에서 레디메이드는 더 이상 여느 ‘기성품’이 아니라 신기루와 같이 등장한다.

III. 나가는 말: 뒤샹과 성의 혼란

뒤샹은 망명 직후 프랑스로 돌아와서 1920-21년부터 맨 레이와 초상사진 공동작업을 진행시켰다. 뒤샹의 제안에 의해서 진행된 로즈 셀라비(도판20)에서 그는 당시 부르주아적 여성들 사이에 유행하던 의상과 액세서리로 자신의 외모를 치장하였다. 그리고 자신의 모습을 향수의 상표에 삽입함으로써 여장한 자신의 이미지를 관조의 대상으로 변모시켰다.

또한 뒤샹은 프랑스로 돌아간 이후에 지속적으로 뉴욕 화단과 프랑스 화단을 오가면서 어느 한쪽에도 완전히 귀속되지 않았다. 그는 제 2차 세계대전을 피해 초현실주의자들이 뉴욕에 머무른 1940년대 초와 1950-60년대 동안에 미국의 화단에 영향을 미쳤으나 1950년대와 1960년대 미국 젊은 작가들과 뒤샹의 관계를 연구한 『다름 그리고 무관심(Difference / Indifference)』(1998)의 저자에 따르면 뒤샹의 말끔하고 전혀 마초적이지 않으며 자신의 내적 세계를 잘 드러내지 않는

예술적 자아는 1950년대 말 네오 다다를 비롯하여 1960년대 팝, 미니멀리즘, 그리고 개념미술에 이르기까지 뉴욕 화단의 젊은 작가들에 의하여 모방되었다. 당시 미국의 젊은 작가들 사이에서 마초적인 1950년대 추상표현주의에 대안적인 이미지로 뒤상이 영향력을 지니게 된 것이다. 하지만 뒤상은 미국 화단에서도 어디까지나 관찰자로서, 그리고 미국 작가들에게 소위 이국적이며 성적으로 혼돈된 프랑스 덴디로서, 즉 타인으로서 남아있었다.

마찬가지 맥락에서 뒤상은 프랑스 초현실주의자 그룹과도 일정한 거리를 유지하였다. 브레통은 '신부의 등대(Lighthouse of Bride)'라는 타이틀의 글을 미국 내 초현실주의 잡지 「시각(View)」(1945년 3월)에 기고하였는데 이 글에서 뒤상과 초현실주의 그룹과의 연계성을 돈독히 하고자 뒤상을 아방가르드 미술계의 선구자로 다루었다. 뒤상은 자유의 여신상 내부에 브레통의 얼굴을 삽입한 「토끼들로부터 수호된 젊은 체리 나무들(Young Cherry Trees Secured against Hares)」의 앞표지(1948, 도판21)에서 이와 같은 브레통의 주장에 화답하고 있다. 뒤상은 초현실주의 그룹 내에서 브레통의 위상을 햇불을 든 자유의 여신상으로 빗대고 있으며 우스꽝스러운 브레통의 모습은 뒤상이 초현실주의 그룹과 일정한 거리를 두고자 하였음을 단적으로 보여준다.

이와 같이 전통적인 성의 구분, 국가주의, 그리고 예술계의 정치적인 지형도 등과 거리를 두려는 뒤상의 자세는 이미 그가 세계대전을 피해서 뉴욕과 부에노스아이레스에서 구축한 거세된 남성상으로부터 형성되어 왔다고 할 수 있다. 소위 상징적인 거세를 통하여, 즉 완전한 단절을 거친 후에야 뒤상은 성의 구분이 모호한 남성성을 보다 과감하게 도입할 수 있었을 것이다. 전쟁에 대한 뒤상의 비판적인 시각과 망명 생활은 작가로 하여금 특정한 장소성, 일관된 작가적 정체성과 자아를 부정하는 과정에서 주요한 이론적, 정서적 동기를 부여하고 있다.

그렇다면 존스의 사진으로 돌아가서 과연 사진 속의 뒤상은 어떠한 처지에 놓여 있는가? 과연 전쟁은 뒤상이 스스로의 남성성이나 혹은 시대적인 남성성 전체를 인식하는 데에 있어 어떠한 영향을 미쳤는가? 참전을 하지 않은 뒤상은 당시의 역사적인 상황에 비추어 보아 결코 온전한 남성상으로 분류될 수 없었을 것이다. 그러나 동시에 편협한 군국주의에 대하여 비판적이었던 뒤상은 호전적인 남성성에 대해서도 마찬가지로 거리를 두고 있었음을 알 수 있었다. 뒤상은 삭발한 초상사진이나 1919년 모나리자를 변형시켜서 만든 레디메이드 작업 <그녀의 엉덩이를 뜨겁다(L.H.O.O.Q)>에서 남성성이나 여성성의 위기뿐 아니라 전통적인 성의 구분 자체를 이미 문제시하였다. 이러한 맥락에서 1920-21년에 등장하게 되는 뒤상의 로즈 셀라비 자화상들은 작가의 망명 시절의 자화상들과 그의 전쟁 경험을 바탕으로 형성되고 등장하였다고 할 수 있다.

그러나 여기서 본 논고자는 뒤상의 자화상이나 여장 남자 이미지들을 단순히 실제적인 성구분의 혼돈과 연관시키지는 않고자 한다. 뒤상의 모호하고 미묘한 예술적 의도나 미학적 특징들에 비추어 보아 그의 망명기 자화상들은 단순히 대안적인 남성상들을 재현하기 위한 것으로만 한정시키기 보다는 나아가서 성의 구분이나 전통적인 남성성의 구분이 지닌 모호한 성격을 더욱 부각시키는 것으로 이해하는 것이 더욱 타당해 보이기 때문이다.

실제로도 뒤샹 특유의 거세되고 여장을 한 남성성은 결국 숨겨진 남성성을 더욱 부각시키는 결과를 낼 수도 있다. 남성들에게만 허용된 수도승의 머리 깎는 의식은 결국 상징적인 의미에서의 거세가 남성들에게만 가능하다는 것을 각인시킨다. 종교적으로 삭발은 오로지 남성에게만 허용되어져 왔으며 면도도 남성들의 전유물로 여겨져 왔다. 마찬가지로 맥락에서 면도를 통해서 자신을 치장하는 남성에게 남성의 '자연스러운' 콧수염은 필수적이라고 할 수 있다. 여장 남자에 대한 이론에서 여성학자 마조리 가버는 여장남자는 모순되게도 보는 이에게 남성 자아를 더욱 부각시키게 된다고 주장한다. 즉, 여장남자의 이미지는 가장하고 있는 '부자연스러운' 여성성 아래에 숨겨져 있는 남성성을 더욱 강조하게 될 수도 있다.

이와 관련하여 마지막으로 뒤샹 특유의 미학적 수법을 인용하고자 한다. 뒤샹은 1962년 캐תר린 쿠(Katharine Kuh)와의 인터뷰에서 자신의 모든 작업이 결국 자신으로부터 벗어나기 위한 것, 혹은 자신을 부정하기 위한 것이지만 결국에는 지속적으로 자신을 이용하고 자신에게로 돌아온다고 말한 바 있다. 마찬가지로 맥락에서 뒤샹에게 전통적인 성의 구분을 부정하는 방식은 결국 상징적으로 거세를 당하되 또 다른 가부장적인 힘을 얻은 수도승의 이미지를 통해서, 그리고 1920년대 상업문화에서 새롭게 등장한 성적인 대상으로서의 부르조아 여성의 이미지(로즈 셀라비)를 취함으로써 시도되고 있는 것이다. 이를 통해서 뒤샹의 작업은 전통적인 의미에서 작가의 정체성, 특히 남성성과 국가주의에 대해서 새롭게 살펴볼 수 있는 계기를 마련하였다.