

2005 **03** March

문화예술현상

062 문화현상읽기

미술 | 왜 다시 뒤상인가? _ 유진상

음악 | 기술과 예술의 만남 _ 황성호

국악 | 더 '재미있는' 창극 작품을 기다린다 _ 성기련

연극 | 21세기 문화 시대의 주역 '년버벌 퍼포먼스' _ 이원현

무용 | 한국 현대무용의 과거, 현재, 그리고 미래를 아우르며 _ 심정민

영화 | 제도 권력과 문화 권력의 한판 결투 _ 이성욱

출판 | 서울북인스티튜트(SBI)에 거는 기대 _ 표정훈

대중문화 | 인터넷재벌 포털의 언론활동 _ 변희재

건축 | 세계화 시대 국산 박사도 중요하다 _ 김홍식

101 문화예술의 직종을 찾아서 ③

'컨서버터' 문화예술의 치료사, 컨서버터 _ 김주삼

106 젊은 예술가 시리즈 22 연극인 황윤동

연극인 황윤동의 외침 "우리가 가는 길이 역사다" _ 김용원

111 예술의 현장 | 문예진흥원 예술극장 공연 기획시리즈

대학로 사람들 모두로부터 긍정적 평가 받은 두 작품

「만파식적」과 「죽도록 달린다」 _ 신준봉

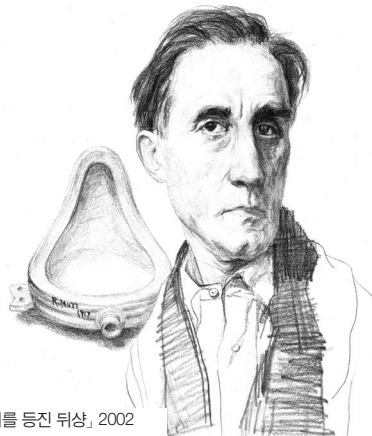
116 해외 문예 | 프랑스 문화통신부 초청 미술전문가 체류프로그램

새로운 시도로 또 다시 문화의 중심을 꿈꾸는 나라 _ 김미진

왜 다시 뒤상인가?

유진상 | 계원조형예술대학 교수

뒤상은 한국에 없다. 한국에선 아무도 마르셀 뒤상에 대해 전문적인 관심을 갖고 있지 않다. 다시 말해 국내에는 뒤상에 대한 전문적인 서적이 없다는 말이다. 한국의 동시대 미술은 뒤상으로 가득 차 있지만 정작 뒤상의 실체는 없다. 그럼에도 동시대 미술은 뒤상으로부터 출발한다. 그것은 형식주의적 전환에 대한 것이 아니다. 그것은 기표로서의 미술의 붕괴, 다시 말해 매우 심오한 의미에서의 우상파괴(iconoclasm)의 시작이었다. 이것은 예술을 대함에 있어 가장 기본적인 것으로, 뒤상과 그의 작품들을 뒤상의 의의로 축소시킬 수 없는 이유이다. 마르셀 뒤상은 이제 막 우리에게 소개되려 하고 있다.



배종현 '변기를 등진 뒤상', 2002

뒤상은 한국에 없다

지난 1월 프랑스의 국립 세르지 고등미술학교에서는 마르셀 뒤상의 현대적 이해에 관한 심포지엄이 있었다. 뒤상에 대한 전문가인 장 쉬케(Jean Suquet)와 현재 뒤상의 사적 전기를 집필하고 있는 베르나르 마르카데(Bernard Marcadet) 등이 참여하였고 <뒤상 재단>의 상속인인 자클린느 마티스-모니에(Jacqueline Matisse-Monnier)가 증인으로 참석하였다. 참고로 말하면, 앙리 마티스의 둘째 아들인 피에르 마티스의 부인이 나중에 뒤상의 두 번째 부인이 되는 알렉시나 새틀러 마티스 뒤상(Alexina Sattler Matisse Duchamp), 일명 '티니(Teeny)'다. 자클린느 마티스는 피에르 마티스의 딸이자 뒤상의 의붓딸로서 앙리 마티스와 마르셀 뒤상의 상속녀이기도 하다(참고로 뒤상에게는 피에르 마티스의 자식들 외에는 자식이 없다).

여기서 필자는 뒤상이 한국에서 어떻게 수용되는지에 대해 발제를 부탁 받았다. 어떻게 이야기를 풀어 나갈까 고민하다가 뒤상은 '한국에 없다'라는 것으로 발제를 시작하였다.

뒤상은 한국에 없다. 한국에선 아무도 마르셀 뒤상에 대해 전문적인 관심을 갖고 있지 않다. 그것은 간단한 사실로도 알 수 있다. 지난 한국 현대미술 60여 년의 역사를 통해 뒤상에 대해 발간된 책자는 매우 일반적인 책들 두세 권에 불과하다. 교보문고에서 대중적으로 발간된 책을 찾아보니 2000년에 송숙자가 번역한 켈빈 톰킨스의 『아방가르드 예술의 다섯 대가들』(원제는 『다섯 노총각들』로 되어 있다)에 뒤상이 부분적으로 소개가 되어 있고, 일반적인 전기로서 김광우가 쓴 『뒤상과 친구들』이 2001년에 발간되었으며, 다시 정병관이 번역한 『피에르 카반느와의 대담』이 2002년에 출간되어 있다.

아마도 이 중에서 뒤상과 관련하여 가장 자주 인용될

만한 텍스트를 고르라면 『피에르 카반느와의 대담』이 될 것이다.

이 인터뷰 보고서는 짧은 분량에도 불구하고 뒤상 전문가들 사이에서 상당히 많이 회자되고 있다. — 실제로는 스위니(Sweeny)나 알랭 주프르와(Alain Jouffroy), 장 앙트완느(Jean Antoine) 등의 대담 등이 훨씬 작가에 대한 이해를 바탕으로 하고 있다는 의견도 많다. — 이 외의 책자들이 그리고 있는 뒤상의 모습은 그냥 서술적이거나 일반적이고, 대중적인 이해를 염두에 두고 쓰인 책들이기 때문에 뒤상의 중요성을 이해하는 데 핵심적인 사실들을 비껴가고 있다.

다시 말해 국내에는 뒤상에 대한 전문적인 서적이 없다는 말이다. 그것은 무엇보다도 뒤상이 주요 작품들인 「녹색상자」, 「큰 유리」, 「에탕 돈네」 등을 중심으로 한 그의 작품세계와 그가 함축하고 있는 동시대 미술에 대한 영향력을 이해할 수 있도록 한 것이어야 한다. (이 글에서는 이 작품들에 대한 설명은 생략하겠다.)

한국인이 쓴 논문들 가운데 프랑스에서 출판된 책들 가운데는 현재 대전시립미술관장인 이지호의 『마르셀 뒤상과 백남준에 있어서의 예술작품으로서의 일상적 오브제』(L'objet banal en tant qu'oeuvres d'art chez Marcel Duchamp et Nam Jun Paik, 1998년 Presse Universitaire de Septentrion 출판사)라는 책과 장영걸의 『뒤상적 오브제』(L'objet duchampien, 2003년 l'Harmattan 출판사) 정도가 있으나 이 역시 뒤상의 주된 테마인 「녹색상자」, 「큰 유리」, 「에탕 돈네」의 지적, 정신적 계보를 만족할 만큼 설명하고 있진 않다. 아직 국내에서는 미술대학 학생들을 대상으로 하는 대중적인 이해의 수준이, 가령 뒤상이 「Fountain」(소변기)와 같은 「레디메이드」 작품을 시작한 작가라거나, 다다와 초현실주의의 계보에 속하는 '전복적인' 작가라는 사실 정도에 머물고 있다.



마르셀 뒤상 '샘', 1917

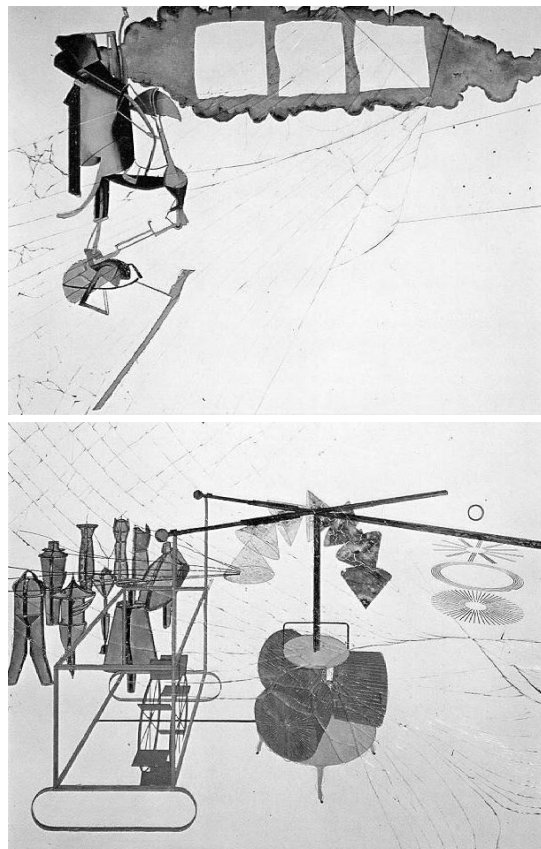
다시 말하거나 뒤상의 주요 작품세계는 「레디메이드」나 「변기」 같은 것으로 설명되지 않는다. 게다가 이런 식의 이해로는 20세기 후반부의 서구미술 및 글로벌 미술을 지배하고 있는 미술 창작의 논리 뒤에 뒤상이 어떻게 자리 잡고 있는지 설명할 길이 없다. 많은 미술 관련 전문가들조차 뒤상을 한국의 현대미술과 직접적으로 연관 지어 생각해 본다가 아니라 아시아 혹은 제3세계의 미술의 관계를 속에서 바라보지 못하고 있다. 심지어 그의 본격적인 작품세계가 어떤 것이었는지에 대해서도 간략하게나마 설명하지 못한다. 비평가들 역시 그의 신변잡기나 다양한 소품들에 대해서는 인용할 수 있을지 모르지만 뒤상의 「큰 유리」 같은 작품들이 담고 있는 현대미술과 서구 형이상학의 관계에 대한 유비(allegory)의 체계가 뒤상에게 있어 왜 핵심적인 것인지 알고 있는 이들은 거의 없다시피 하다.

한국 작가들 가운데 몇몇은 뒤상의 「큰 유리」를 자신의 작품들 속에 차용했던 예가 있다. 가령 1998년 광주 비엔날레에 출품되었던 임충섭의 작품들 가운데 어떤 것들은 「큰 유리」의 골조와 기계적 드로잉을 강하게 인용하는 것들이 있었으며 이 작품들은 어떤 의미에서 한국인이 한 작업 가운데 가장 해석학적으로 접근된 긴장을 불러일으키는 것이었다. (그러나 임충섭은 거의 30년 가까이 미국에서 살아온 작가다).

최근 에르메스 상을 수상한 박찬경은 공공연하게 「라지글래스」를 작품의 제목에서 인용하고 있다. 이 경우는 「큰 유리」의 형이상학적 세계로서의 상단부/물리적 세계로서의 하단부라는 이원적 구조를 우주공간과 땅굴이라는 초-정치적/정치적 공간의 유비로 옮겨놓는데 동원하고 있어 다소 자의적이거나 아전인수격 차용처럼 보인다. 뒤상에 대한 도식적인 언급은 마치 동시대 미술의 프리미엄처럼 작용할 수도 있겠지만 사실 그리 좋은 전례가 되지는 못할 것이다.

오히려 최근 문예진흥원에서 전시된 <새로운 과거>전에서 선보인 세르비아/몬테네그로 작가 블라디미르 니콜리취(Vladimir Nikolic)의 작품 「예술에 대해 말해 주시오」는 뒤상에 대해 잘 이해하는 전문가들일수록 가슴을 치는 호소력을 발견할 수 있는 수작이다. 필자가 1997년에 국립현대미술관의 『현대미술관연구 8집』에 「독신자의 역사」라는 글을 통해 뒤상의 자필원고와 「큰 유리」 그리고 「에탕 돈네」에 대해 소개한 이후에도 뒤상의 의의와 관련된 이러한 상황은 크게 달라지지 않은 것 같다.

그러나 뒤상이 정말로 한국에 없는가, 라고 재차 질문한다면 보다 정확히는 '한국의 동시대 미술은 뒤상으로 가득 차 있지만 정작 뒤상의 실체는 없다'라고 말해야만 할 것이라고 생각한다. 그러나 역설적으로 말해



마르셀 뒤상 「큰 유리」, 1915-23, 이 작품은 '그녀의 독신자들에 의해서 나체가 된 신부'라는 제목으로 더 잘 알려져 있다.

서, 그 중요성에도 불구하고 한국 현대미술, 나아가서는 제3세계의 현대미술에 있어 실상 예술 생산자들이 작금에 와서 뒤상을 알아야 할 필요가 없을 수도 있다. 그 이유는 뒤에서 말하고자 한다.

뒤상은 전적으로 서구의 작가다

사석에서 나는 대답 중에 필자는 자클린느 마티스에게 다음과 같은 질문을 던졌다: 뒤상이 아시아에 관심을 보인 적이 있는가? 16세까지 부너지간으로 뒤상과 함

문화와 미술로부터 완벽하게 독립한 인간. 다시 말해 어떤 역사적, 장르적 분류와 규정에도 종속되지 않는 움직이는 사유, 창의적 활동에 있어 쉬지 않고 유머와 기지를 작동시킬 수 있었던 사람, 이런 것이 삶의 디자이너로서 오늘날 우리가 발견하는 뒤상이다.

게 살았던 자클린느의 대답은 자신의 기억으로는 '없다'는 것이었다. 예상했던 대답이었지만, 뒤상의 방대한 관심사와 호기심 가운데 동양이 없다는 것은 한편으로 기이하면서도 (19세기 말과 20세기 초의 오리엔탈리즘을 거론하지 않더라도) 흥미로운 지점이 아닐 수 없다.

뒤상의 지적 편력이 서지학자라고나 할 보르헤스와 견줄 만하다는 것은 잘 알려진 사실이다. 그리고 보르헤스의 동양에 대한 관심은 타의 추종을 불허한다. 뒤상 역시 보르헤스처럼 젊은 시절 생-쥬느비에브 도서관 사서로 생활을 한 적이 있다는 것은 그의 서지학적 관심을 뒷받침하는 사실들 가운데 하나에 불과하다. 최근에 마크 데시모(Marc D cimo)가 쓴 『마르셀 뒤상의 서가, 아마도』(La biblioth que de Marcel Duchamp, peut- tre)를 보면 뒤상의 관심사의 폭이 서구 현대미술의 지평을 어떻게 결정적으로 바꾸어 놓았는지에 대한 짐작을 가능케 한다.

그럼에도 불구하고 뒤상의 지도에는 동양이 없다. 물론 그의 지도에는 아프리카와 남미가 있다. 그러나 그 아프리카는 1912년 『아프리카의 인상』이라는 주관적 변안물로부터 시작된 레이몽 루셀(Raymond Roussel)의 아프리카이고, 남미 역시 그가 체스를 두면서 소일한 남미의 유럽 부에노스아이레스에 국한되어 있어 실질적으로 뒤상과 제3세계는 직접적 연관이 없다는 것이 적절한 판단이 될 것이다. 뒤상은 마치 리오타르가 『태평양의 장벽』에서 주장한 것처럼 유럽의 중심이 서진(西進)하여 캘리포니아에서 멈춘 것처럼 같은 시기에 그곳에서 멈추고 있다.

뒤상은 전적으로 서구의 작가다. 그의 서지학은 산-플라톤주의로부터 20세기 초의 양자역학에 이르기까지 서구의 형이상학과 물리학, 상징주의 문학과 유사

과학, 공예운동과 대중문화 등 복합적이고 상쾌를 벗어 나는 다기(多岐)한 사실과 정보들로 채워져 있다. 대서양을 중심으로 미국과 유럽을 오가면서 뒤상이 실천한 것은 우리가 잘 알듯이 지각주의 미술의 계보로부터 뿐 아니라 모든 문화적 정형성으로부터 독립하여 직접 개인이 서구문화의 폭넓은 공간과 교류(交遊)하는 것이었다. 완벽한 예술적 독립성, 다시 말해 개인이 문화에 봉사하는 대신 자신의 삶을 위해 문명을 봉사하게 하는 급진적 독립성이 뒤상으로부터 시작된다.

1966년 장 앙트완느와의 대답에서 그는 "궁극적으로 자신의 삶을 예술작품으로 고려하고자 했다"라고 고백한다. 그것이 실제로 우리가 그의 삶을 통해 알고 있는

마르셀 뒤상 「자전거 바퀴」, 1913



사실이기도 하다. 문화와 미술로부터 완벽하게 독립한 인간. 다시 말해 어떤 역사적, 장르적 분류와 규정에도 종속되지 않는 움직이는 사유, 창의적 활동에 있어 쉬지 않고 유머와 기지를 작동시킬 수 있었던 사람, 이런 것이 삶의 디자이너로서 오늘날 우리가 발견하는 뒤상이다. 이를 위해 뒤상에게는 자신의 지적, 창조적 활동의 무대로서 서구 문화권만으로 충분했던 것이다.

아마도 오히려 당연한 사실이 아닐까 한다. 자신이 잘 알지 못하는 문화와 민속에 대해 무언가를 새롭게 시작하고 거론하는 것은 오히려 그에게는 지나치게 불확실하거나 '선택'을 어렵게 하는 조건일 수도 있었을 것이다. 농담처럼 프랑스인들에게 뒤상이 아시아에 대해 무관심했듯이 아시아 역시 뒤상에 대해 무관심해 왔으니 공평하게 봤다고 말했지만, 사실 이러한 상호무관심(혹은 무지)은 다양한 해석으로 이어질 수 있다.

일본은 뒤상에 대해 무관심하지 않았다

일본은 뒤상에 대해 무관심하지 않았다. 오히려 뒤상에 대해 격렬한 애정을 표시해온 것이 일본의 현대 미술계다. 지금도 요코하마 시립미술관에서 <반사적 회귀 Mirrorical Returns : 마르셀 뒤상과 20세기>전이 열리고 있고, 교토 시립미술관에서 소장하는 전세계에 4개 뿐이라는 「큰 유리」의 복제본 중 하나(Large Glass Tokyo Version)가 거기서 전시되고 있다. (다른 세 개는 런던 테이트 갤러리에 있는 리처드 해밀튼이 복제한 것-가장 못생긴 것으로 뒤상의 너그러운 서명이 들어가 있다-과 덴마크의 스톡홀름 현대미술관에 있는 1961년과 91년의 울프 린데(Ulf Linde)에 의한 복제본 두 개다).

그러나 일본뿐 아니라 유럽과 미국에서도 뒤상에 대한 본격적인 연구가 시작된 것은 그의 사후라고 보아도

무방할 것이다. 일본이 뒤상을 자국의 문화적 현실과 어떻게 접맥하는가 하는 것은 차치하고, 뒤상은 일본에 있어 20세기 서구미술의 축이자 동시대 미술을 실천하기 위해 궁극적으로 다루어야 할 난해한 숙제로 다루어지고 있다.

일본뿐 아니라 한국의 미술대학에서 작성된 몇 개의 뒤상에 대한 논문들에서는 불확실함과 뒤상이 표상하는 서구미술의 난해함에 대한 착잡함이 그대로 묻어난다. 그 이유는 다음의 몇 가지로 압축된다: 먼저, 뒤상에 대한 불어 및 영어 원전들이 점점 더 서구 문명에 고유한 철학적 문맥들을 인용하는 방향으로 전개되고 있으며 (다시 말해 더욱 더 난해한 문제들로 접어들고 있으며), 두 번째로 현대미술사의 아카데미한 버전으로는 설명하기 어려운 유희와 태도의 유머러스함을 학구적인 방식으로 담아낼 틀이 이쪽의 미술대학에는 없다.

가장 중요한 것은 지각주의 미술로부터 독립된 방식으로 서구문화를 바라본 시각적 사상가를 스스로를 예술적 전문 분야로 인식하는 미술에서 담는 일이 전혀 새로운 연구 틀을 요구한다는 것을 아직 작금의 미술 연구 분야에서 인식하기 어렵다는 것이다. 이 모두가 현재 일본이나 한국의 미술계 지식인들이 겪고 있는 어려움이다.

다른 한편으로 2001년 베니스 비엔날레에 중국의 왕싱웨이(왕싱웨이)가 출품했던 유화 「불쌍한 늙은 해밀튼」(Poor Old Hamilton)은 그런 점에서 상당히 재미있는 상황적 이해의 해석 틀을 제공한다. 문호의 개방과 더불어 서구 동시대 미술의 무대에 갑자기 뛰어든 중국의 젊은 미술가들은 일본이나 한국처럼 기나긴 모던아트(모던아트)의 세례를 거치지 않고 직접 뒤상으로 표상되는 동시대 미술로 접어들었다.

80년대 말부터 90년대를 거치면서 유럽에 발을 내딛기 시작한 황용평과 첸젠으로부터 출발하는 이들 세대가 자신들의 창작에 대한 궁극적인 정당성의 논리를 구한 것도 뒤상이다.

왕싱웨이는 자신의 유화 속에서 전시장의 「큰 유리」를 깨트린 인민군복 차림의 어린 중국소년이 같은 중국인 어른에 의해 야단맞고 있는 모습을 그리고 있다. 뒤의 벽에는 뒤상의 「L.H.O.O.Q.」가 걸려 있고 오른쪽에

미르셀 뒤상 「계단을 내려오는 나무」 1912



21세기의 초반에 한국에서, 아시아에서 뒤상에 대해 의미를 부여하는 것은 그가 열어놓은 가능성에 대해 의미를 부여하는 것이다. 그런 의미에서 우리는 뒤상에 대해 몰라도 무방하다. 이미 사다리를 사용해서 올라온 이상, 다시 내려갈 것이 아니라면 사다리는 필요 없기 때문이다.

는 어쩔 줄 모르고 당황한 모습의 리처드 해밀튼이 그려져 있다. 이 그림의 메시지는 분명하다. “우리(중국의 미술가들)는 우리도 모르게 뒤상처럼 했다(우리를 깬다)”라는 것이다. 리처드 해밀튼은 그 사실을 너무나 잘 알고 있는 서구의 비평계를 상징한다. 뒤상이 했던 모든 일들은 서구중심주의적 미술을 벗어난다. 그것이 서구문명과 관계가 있다고 해서 서구의 미술이 그로부터 어떤 권위를 부여받는 것이 아니기 때문이다. 권위를 부여받은 것은 뒤상이고 그래서 모든 것은 끝났다. 그런 의미에서 뒤상이 프랑스 국적을 포기하고 미국인으로 죽었다는 사실은 매우 의미심장하다(비록 프랑스 루앙의 가족묘에 묻혔지만).

장 앙트완느와의 같은 대답에서 그는 “공식적인 국적은 필요하지만 그게 어디여야 한다는 것에 대해서는 생각해 보지 않았다”고 말한다. 사실상 뒤상은 하나의 이상한 전기(轉機)를 마련했는데, 그것은 바로 예술가가 매번 독립된 개체로서 완벽하게 독립된 삶을 살아가도록 하는 전범이다. 헤럴드 제만이 1997년의 <리용 비엔날레>에서 ‘우편배달부 슈발’ (Ferdinand Cheval, 1879년부터 33년 동안 편지를 배달하면서 자갈로 자신의 성을 쌓아올린 프랑스 문-알프스 오프리브(Hauterives)의 우편배달부)을 거론한 것은 이러한 계기가 지속적으로 생산되어야 한다는 신호이기도 했다.

‘독립된’ (independent)이라는 표현은 ‘의존적’이라는 표현의 반대말이다. 그것은 무엇으로부터도 독립적이라는 의미로, 90년대 이후 붙어닥치고 있는 소위 ‘전지구/지역’ (Global/Local)이라고 하는 이항개념의 핵심에 자리 잡고 있다. 다시 말해, 90년대의 전지구적 다원성과 수많은 비엔날레의 발호로 특징지어지는 경향 속에는 뒤상이라는 계기로부터 출발하는, 유희로

대변되는 서구미술로부터의 동시적 탈-영토화가 내포되어 있다.

동시대 미술은 뒤상으로부터 출발한다

정리하자면 다음과 같은 사실에 대해 말할 수 있다 : 동시대 미술은 뒤상으로부터 출발한다. 그것은 형식주의적 전환에 대한 것이 아니다. 그것은 기표로서의 미술의 붕괴, 다시 말해 매우 심오한 의미에서의 우상파괴(iconoclasm)의 시작이었다. 이것은 서구미술의 해방과 관련되는 것이기도 하지만, 무엇보다도 전지구적 미술 해방과도 관련된다. 60년대의 미국 네오-다다와 서부지역의 미술은 그것을 보았지만 이해하지는 못했다. 플럭서스와 유럽의 개념미술가들은 보다 급진적인 가능성을 거기에서 보았지만 그것을 '반-미술적 태도'로 이해했다.

오늘날 우리는 미술이 완전히 새로운 종류의 사고에 대응하려고 하는 것을 목도하고 있다. 미술이 모든 종류의 예술가들에게 일종의 공통적인 '플랫폼'으로서 사유와 행동의 독립성을 보장하고 있는 체제를 말한다. 이러한 체제에서 비평은 전혀 새로운 임무를 수행하게 되는데 그것은 바로 이러한 플랫폼을 조사하고 그 형태를 측정하며 그 위에 배열된 개별적 형태들의 위치와 거리를 규명하는 것이다. 비평은 예술적 생산과 동일한 형태로 독립성을 띤다.

각각의 지점들이 완벽하게 독립된 의미와 유머로 상호 연계되어 있는 배열. 이것에 대해 뒤상은 다음과 같이 말한다: "삶은 그것을 즐겁게 영위할 때 달콤한 것이 된다. 말하자면 나의 유머란 그것을 위한 것이다." 그리고 이러한 유머가 바로 20세기 미술의 후반부를 지배하게 된다. 노파심에서 하는 말이지만, 유머가 배타적으로 비-정치적일 것이라고 생각하는 것은 오류다.

뒤상의 유머는 미술의 탈-서구화를 배태하는 동력으로 작용하였다. 만약 뒤상의 그것이 심각한 이론적 대응이었다면 아마도 서구미술사에 끊임없이 종속되고 편입되는 논리적 순환을 벗어나지 못했을 것이다.

움베르토 에코가 '열린 작품'에서 지적한 것처럼 예술의 모든 분야에서 이러한 탈주를 이룩해낸 것은 '개인'의 역사에 정점을 기록한 인물들-제임스 조이스, 존 케이지, 마르셀 뒤상-이다. (그리고 동시대 미술은 그가 걱정했듯이 이들에 의한 가능성의 포화에 함몰되지 않았다). 이 '개인'으로부터 새로운 종류의 정치성이 배태되었으며 동시대 미술의 공통된 기반이 마련되었다.

그러므로 동시대 미술에서 그 어떤 '국가적' 혹은 '민속학적' 미술 형식도 적합지 않은 것은 당연한 것이 아니라 동일한 가능성들이 주어지고 있다는 것을 가리킨다. 전지구성은 지역성을 가로질러 지역의 개인들을 불러낸다. 이것이 또 다른 서구미술 중심주의라거나 서구의 자본주의적 시장원리에 의한 것이라고 규정하는 것은 변화에 대해 지나치게 무감각한 것이다.

왜냐하면 우리가 고려하고 있는 것은 이전과 달리 전적으로 가능태의 미술이기 때문이다. 그것은 사용자의 역량에 달린 것이며 우리가 예술에 대해 기대하듯이 전적으로 그러한 것이다. 그러므로 21세기의 초반에 한국에서, 아시아에서 뒤상에 대해 의미를 부여하는 것은 바로 그가 열어놓은 가능성에 대해 의미를 부여하는 것이다.

그런 의미에서 우리는 뒤상에 대해 몰라도 무방하다. 이미 사다리를 사용해서 올라온 이상, 다시 내려갈 것이 아니라면 사다리는 필요 없기 때문이다. 물론 더 올라가야 한다면, 그리고 새로운 사다리로 기능할 수

있다면 그 사다리를 좀더 이용하겠지만. 뒤상에 대해 무지한 것이 뒤상과 모순되지는 않다.

뒤상은 이제 막 우리에게 소개되려 하고 있다

오해하지 말아야 할 것은, 뒤상에 대한 지식이 우리가 뒤상에 대해 부여하는 의미와 반드시 일치하지는 않는다는 사실이다. 뒤상은 나름의 길을 걸어왔고, 벨슨 군맨의 용어를 빌면, 탁월하게 예시화(exemplified)되었다. 그의 삶은 순한 모험과 독자적 계기들과 예외적인 지점, 선택, 결정들로 점철되어 있다.

누구나와 마찬가지로 그 역시 그가 살았던 시대의 수많은 정황과 사실들에 의해 조건화되어 있다. 신비화되고 숭배되는 작가가기도 하며, 정반대로 많은 인터뷰와 기록들을 남긴 매우 잘 '노출되어 있는' 작가가기도 하다. 지금에 와서는 누구나 그의 삶에서 일관되게 나타나는 예외성에 대해 놀라게 되지만 또 따지고 보면 매우 느리고 게으른 인간을 그 안에서 발견하게 되기도 한다. (뒤상은 평생을 체스로 소일했으며 1920년대 중반 이후 거의 작업을 안 한 것으로 알려져 있었다. 그래서 앙드레 브르통 같은 이의 분노를 사기도 했다).

이런 인물을 효시로 하는 동시대 미술은 문제가 없을 리 없다는 의심도 있을 수 있으며, 심지어는 - 자끝린느 마티스의 말을 빌면 - 아직도 서구에서조차 뒤상을 사



마르셀 뒤상 「L.H.O.O.Q.」 1919

기꾼으로 간주하는 이들이 적지 않다고 한다. 나름대로 다들 일리가 있겠지만, 분명한 것은 이제 와서 20세기가 뒤상의 세기라고 간주하는 관점들이 점점 더 효력을 얻고 있다는 사실이다.

앞서 말했듯이 그것은 약 50년간 진행된 전반적인 범주의 변화에 의한 것이며 국지적인 효과로 치부될 수 없는 것이다. 뒤상에 대해 이는 어떤 도움이 될 것인가? 이 질문에 대해 다음과 같이 말할 수 있을 것이다: 그것이 뒤상에 대한 것이든, 다른 누구에 대한 것이든 간에 예술은 어떤 삶과 긴밀한 연관을 갖는다. 우리가 뒤상에 대해 훌륭하다고 느낀다면 우리는 곧 그의 삶과 작품들에 대해 알고 싶어지

는 것이다. 작품이 훌륭하다고 느끼는 경우에도 마찬가지로 그와 그의 삶에 대해 알고 싶어질 것이다. 이것은 예술을 대함에 있어 가장 기본적인 것으로, 뒤상과 그의 작품들을 뒤상의 의의로 축소시킬 수 없는 이유이다.

동시대 미술이 보다 문화적으로 향유되기 위해서라도 그것에 기본적인 근거로서 주어졌던 계기들에 대한 성찰이 정리된 것으로 드러날 필요가 있다. 마르셀 뒤상은 이제 막 우리에게 소개되려 하고 있다. ✎