creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

Disclaimer

dCollection

[UCI]I804:24011-200000265065

2015년 8월

석사학위논문

앤디워홀의 <최후의 만찬>을 통한 현대미술에서의 차용 연구

조 선 대 학 교 대 학 원

미학미술사학과

공 제 진

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

앤디 워홀의 <최후의 만찬>을 통한 현대미술에서의 차용 연구

A Study on the appropriation used in contemporary art in the case of Andy Warhol's <Last Supper>

2015년 8월 25일

조 선 대 학 교 대 학 원

미학미술사학과

공 제 진

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

앤디 워홀의 <최후의 만찬>을 통한 현대미술에서의 차용 연구

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함.

2015년 4월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

공 제 진

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

공제진의 석사학위논문을 인준함

위원장 조 선 대 학 교 교수 장 민 한 印

위 원 조 선 대 학 교 교수 공 병 혜 印

위 원 조 선 대 학 교 교수 김 승 환 印

2015년 5월

조 선 대 학 교 대 학 원

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

목 차

국문 초록

ABSTRACT

I. 서론

1. 연구 배경과 목적 ····· 1

2. 연구 범위 및 방법 ····· 2

II. 현대미술과 차용

1. 차용의 개념적 이해 ····· 4

2. 모던 미술가들의 작품에 나타난 차용의 사례와 의미 ····· 7

1) 에드워드 마네 ····· 7

2) 빈센트 반 고흐 ····· 11

3) 파블로 피카소 ····· 16

4) 마르셀 뒤샹 ····· 19

5) 살바도르 달리 ····· 21

6) 프란시스 베이컨 ····· 26

III. 앤디워홀의 <최후의 만찬>

1. 팝아트와 차용 ····· 30

2. 앤디 워홀의 <최후의 만찬> 분석 ····· 38

3. 앤디 워홀의 차용방식이 이후 미술에 미친 영향 ····· 48

IV. 결론 ····· 50

참고문헌 ····· 52

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도 판 목 차

도판 1. 에드워드 마네, <올랭피아 (Olympia)>, 1863, 캔버스에 유채, 130.5cm×190cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스 ····· 7
도판 2. 티치아노, <우르비노의 비너스 (Venus of Urbino)>, 1538, 캔버스에 유채, 119cm x 165cm, 피렌체 우피치 미술관, 이탈리아 ····· 7
도판 3. 에드워드 마네, <풀밭위의 점심 (Le Déjeuner sur lherbe)>, 1862~1863, 캔버스에 유채, 208cm×265.5cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스 ····· 8
도판 4. 조르조네, <전원의 합주곡(Le Concert Champêtre)>, 1509, 캔버스에 유채, 105cm×137cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스 ····· 8
도판 5. 티치아노, <천상과 세속의 사랑(Amor Sacro e Amor Profano)>, 1514, 캔버스에 유채, 118cm×279cm, 로마 보르게스 갤러리, 이탈리아 ····· 8
도판 6. 마르칸토니오 라이몬디, <파리스의 심판(Judgement of Paris)>,1515~1516, 판화, 29.2cm×43.6cm, 런던 대영박물관, 영국 ····· 9
도판 7. 에드워드 마네, <막시밀리안 황제의 처형(The Execution of Emperor Maximilian)>, 1868~1869, 캔버스에 유채, 252cm×305 cm, 만하임 미술관, 독일 ····· 9
도판 8. 프란시스코 고야, <1808년 5월 3일(The Third of May 1808)>, 1814, 캔버스에 유채, 268cm×347cm, 마드리드 프라도 박물관, 스페인 ····· 10
도판 9. 장 프랑수아 밀레, <씨 뿌리는 사람(The Sower)>, 1850, 캔버스에 유채, 82.6cm×101.6cm, 보스턴 미술관, 미국, ····· 11
도판 10. 빈센트 반 고흐, <씨 뿌리는 사람(The Sower)>, 1889, 캔버스에 유채, 80.8cm×66cm, 개인 소장 ····· 11
도판 11. 장 프랑수아 밀레, <낮잠(La sieste)>, 1866, 파스텔, 29.2cm×42cm, 보스턴 미술관, 미국 ····· 12
도판 12. 빈센트 반 고흐, <낮잠(Rest Work(after Millet))>, 1890, 캔버스에 유채, 80cm×60cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스 ····· 12
도판 13. 장 프랑수아 밀레, <까마귀가 있는 겨울(Winter landscape with crows)>,

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1866, 캔버스에 유채, 73cm×60cm, ····· 13
도판 14. 빈센트 반 고흐, <까마귀가 있는 밀밭(Wheatfield with Crows)>, 1890, 캔버스에 유채, 50.5cm×103cm, 암스테르담 반 고흐 박물관, 네덜란드 ····· 13
도판 15. 안도 히로시게, <다리 위 갑자기 내리는 비(Sudden Shower over Shin-Ohashi Bridge at Atake)>, 1856, 목판화, 24.7cm×35.7cm, 도쿄 후지 미술관, 일본 ····· 14
도판 16. 빈센트 반 고흐, <비 내리는 다리 (Bridge in the Rain (after Hiroshige))>, 1887, 캔버스에 유채, 73.3cm×53.8cm, 암스테르담 반 고흐 박물관, 네덜란드 ····· 14
도판 17. 안도 히로시게, <자두나무(Prune Orchard Sun)>, 1857, 목판화, 36.3cm×24.6cm, 브룩클린 박물관, 미국 ····· 14
도판 18. 빈센트 반 고흐, <일본 자두나무(Japonaiserie(after Hiroshige))>,1887,캔버스에 유채, 55cm×46cm, 암스테르담 반 고흐 박물관, 네덜란드 ····· 14
도판 19. 외젠 들라크루아, <선한 사마리아인(The Good Samaritan)>, 1849, 캔버스에 유채, 37cm×30cm, 개인 소장, ····· 15
도판 20. 빈센트 반 고흐, <선한 사마리아인(The Good Samaritan (after Eugène Delacroix))>, 1890. 캔버스에 유채, 73cm×60cm, Kröller-Müller 미술관, 오슬로 ·· 15
도판 21. 디에고 벨라스케스, <시녀들 (Las Meninas)>, 1656, 캔버스에 유채, 318cm×276cm, 마드리드 프라도 박물관, 스페인 ····· 16
도판 22. 파블로 피카소, <시녀들 (Las Meninas)>, 1957, 캔버스에 유채, 194cm×260cm, 바르셀로나 피카소 박물관, 스페인 ····· 16
도판 23. 파블로 피카소, <아비뇽의 처녀들(Les Demoiselles d'Avignon)>, 1907, 캔버스에 유채, 243.9cm×233.7cm, 뉴욕 현대미술관, 미국 ····· 17
도판 24. 폴 세잔, <수욕도(Large Bathers)>, 1899~1906, 캔버스에 유채, 208cm×249cm, 필라델피아 미술관, 미국 ····· 17
도판 25. 파블로 피카소, <조선에서의 학살(Massacre in Korea)>, 1951, 합판에 유채, 110cm×210cm, 파리 피카소 국립 박물관, 프랑스 ····· 17
도판 26. 파블로 피카소, <풀밭 위에서의 점심(Luncheon on the Grass)>, 1961, 캔버

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

스에 유채, 런던 내셔널 갤러리, 영국 ····· 18
도판 27. 파블로 피카소, <올랭피아 패러디(A parody of Manet's Olympia with Junyer and Picasso)>, 1902, 종이에 초크와 잉크, 15.3cm×22.4cm, 개인소장 ····· 16
도판 28. 레오나르도 다 빈치, <모나리자 (Mona Lisa)>, 1503~1506,1517, 나무판에 유채, 77cm×53cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스 ····· 19
도판 29. 마르셀 뒤샹, <L.H.O.O.Q.>, 1919, 엽서・레디메이드, 19.7cm×12.4cm, 필라델피아 미술관, 미국 ····· 19
도판 30. 살바도르 달리, <창가에 서 있는 소녀(Woman at the Window at Figueres)>, 1926, 보드에 유채, 104cm×73.7cm, 갈라 살바도르 달리 재단, 피게르, 스페인 ····· 21
도판 31. 카스퍼 다비드 프리드리히, <창가의 여인(Woman at a Window)>, 1822, 캔버스에 유채, 44cm×37cm, 알테 국립갤러리, 독일 ····· 21
도판 32. 장 프랑수아 밀레, <만종(The Angelus)>, 1857~1859, 캔버스에 유채, 55.5×66cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스, ····· 21
도판 33. 살바도르 달리, <밀레의 만종에 대한 고고학적인 고찰(Archeological Reminiscence Millet's Angelus)>,1935, 판넬에 유채, 31.8cm×39.4cm, 플로리다 세인트 피터스버그 달리 박물관, 미국 ····· 22
도판 34. 살바도르 달리, <만종의 건축학적인 재구성(Ángelus arquitectónico de Millet)>, 1933, 캔버스에 유채, 73cm×60cm, 국립박물관, 마드리드, 스페인 ····· 22
도판 35. 살바도르 달리, <우르비노의 공작 테오 로시 디 몬테렐라의 초상(The Duke of Urbino (Portrait of Count Theo Rossi Di Montelera))>, 1957, 캔버스에 유채, 개인 소장 ····· 23
도판 36. 피에로 델라 프란체스카, <우르비노 공작 페데리코 다 몬테펠트로(Portraits of the Duke of Urbino)>, 1465, 판넬에 유채, 47cm×33cm, 피렌체 우피치 갤러리, 이탈리아 ····· 23
도판 37. 미켈란젤로, <죽어가는 노예>, 1513-1516, 대리석에 조각, 215cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스 ····· 24

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 38. 살바도르 달리, <미쉐린의 노예(Esclave Michelin)>, 1966, Cast metal sculpture, 11.8 tall×5.9 wide ····· 24
도판 39. 살바도르 달리, <서랍이 달린 밀로의 비너스(Venus de Milo with Drawers)>, 1936, 페인트칠 된 석고에 금속서랍과 밍크 털뭉치를 달음, 98cm×32.5cm×34cm, Gilbert W. Chapman부인으로부터 기증받음 ····· 24
도판 40. 작자미상, <밀로의 비너스(Venus de Milo)>, 130BC~100BC, 대리석에 조각, 203cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스 ····· 24
도판 41. 살바도르 달리, <페르피냥 기차역(La Gare de Perpignan)>, 1965, 캔버스에 유채, 296cm×406cm, 쾰른 루드비히 미술관, 독일 ····· 24
도판 42. 디에고 벨라스케즈, <교황 이노센트 10세의 초상(Retrato del Papa Inocencio X)>, 1650, 캔버스에 유채, 141cm×119cm, 로마 도리아 팜필리 갤러리, 이탈리아 ····· 26
도판 43. 프란시스 베이컨, <교황 이노센트 10세의 초상화를 위한 연구(Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X)>, 1953, 캔버스에 유채, 153cm×118cm, 아이오와 디모인 아트센터, 미국 ····· 26
도판 44. 렘브란트, <도살된 황소(The Slaughted Ox)>, 1655, 나무판에 유채, 94cm×69cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스 ····· 27
도판 45. 프란시스 베이컨, <Painting>, 1946, 린넨 천에 유채와 파스텔, 197.8cm×132.1cm, 뉴욕 현대 미술관, 미국 ····· 27
도판 46. 빈센트 반 고흐, <타라스콘으로 가는 길의 자화상(Selfportrait on the Road to Tarascon)>, 1888, 캔버스에 유채, 48cm×44cm, 소실됨. ····· 28
도판 47. 프란시스 베이컨, <빈센트 반 고흐 초상화를 위한 연구 II (Study for a Portrait of Vincent Van Gogh II)>, 1957, 캔버스에 유채. ····· 28
도판 48. 프란시스 베이컨, <빈센트 반 고흐 초상화를 위한 연구 III (Study for a Portrait of Vincent Van Gogh III)>, 1957, 캔버스에 유채. ····· 28
도판 49. 로이 리히텐슈타인, <꽝!(WHAAM!)>, 1963, 캔버스에 아크릴과 유채, 170cm×400cm, 런던 테이트 모던 갤러리, 영국 ····· 32
도판 50. DC COMICS, <All AMERICAN MEN OF WAR>, 1962 ····· 32

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 51. 로이 리히텐슈타인. <토르페도 로스!(Torpedo...Los!)>, 1963, 캔버스에 유채, 173.4cm×204cm, 시카고 현대미술관, 미국 ····· 33
도판 52. DC COMICS, <Battle of the Ghost Ship!>, 1962 ····· 33
도판 53. 로이 리히텐슈타인, <공을 든 여인(Girl with Ball)>, 1961, 캔버스에 유채, 153cm×91.9cm, 뉴욕 현대미술관, 미국 ····· 33
도판 54. 뉴욕 타임즈, Mount Airy Lodge 광고, <Girl with Ball>, 1955 ····· 33
도판 55. 앤디 워홀, <200개의 캠밸 수프 통조림(200 campbell's soup cans)>, 1961~1962, 캔버스에 유채, 182.88cm×254cm, 뉴욕 레오 카스텔리 미술관, 미국 ····· 35
도판 56. 앤디 워홀, <마릴린 먼로>, 1962, 캔버스에 실크스크린, 뉴욕 현대미술관, 미국 ····· 36
도판 57. 앤디 워홀, <16개의 재키(16 Jackies)>, 1964, 캔버스에 아크릴과 실크스크린, 203.2cm×162.6cm, 워커 아트센터, 미국 ····· 36
도판 58. 앤디 워홀, <마오쩌둥 시리즈>, 1972, 캔버스에 폴리메르 유채와 실크스크린,테이트 모던 갤러리, 영국 ····· 36
도판 59. 앤디 워홀, <최후의 만찬 (The Last Supper)>, 1986, 실크스크린으로 프린트, 60.3cm × 79.7cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국 ····· 38
도판 60. 레오나르도 다 빈치, <최후의 만찬 (The Last Supper)>, 1495~1497, 화벽에 유채와 템페라, 460cm×880cm, 산타마리아 델라 그라치에 성당, 이탈리아 ····· 38
도판 61. 앤디 워홀, <최후의 만찬(와이즈)>, 1986, 캔버스에 아크릴, 229.2cm×640.08cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국 ····· 40
도판 62. 앤디 워홀, <최후의 만찬(낙타)>, 1986, 캔버스에 아크릴, 300cm×883.9cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국 ····· 41
도판 63. 앤디 워홀, <두 개의 최후의 만찬>, 1986, 캔버스에 유채와 아크릴과 실크스크린, 102.1cm×102.1cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국 ····· 42
도판 64. 앤디 워홀, <꽃(Flowers)>, 1964, 린넨에 아크릴과 실크스크린과 연필, 205.4cm×205.7cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국 ····· 43
도판 65. 앤디 워홀, 바스키아, <10개 세트의 샌드백 (Ten Punching Bags)>, 1985~1986, 펀칭백에 유채, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국 ····· 46

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

국문초록

우리는 미술 작품을 통해 마음의 풍요와 즐거움을 얻는다. 우리는 흔히 그러한 작품들이 작가의 천재적인 창조력으로 만들어진 것이라고 생각한다. 다른 작품의 일부나 전체를 모방해서 작품을 만든다는 것은 미술작품의 창조에 있어서 하지 말아야 금기이며 동시에 해로운 것이라고 여긴다.

작가는 무에서 유를 창조하는 신이 아니다. 미술 작품의 기원에 대한 자료와 글을 깊이 연구하면, 사람들이 순수한 창조라고 생각했던 것들이 사실은 완벽한 창조가 아니라 이전에 존재하였던 과거의 작품으로부터 영감을 얻거나, 모방을 하거나, 좋은 부분을 따옴으로써 이루어졌음을 알 수 있다. 이처럼 차용과 모방이 전혀 없는 순수한 창조는 존재하지 않는다고 보아도 무방하다. 특히 현대미술에서 차용과 모방은 필수적인 수단으로 여겨지기에 이르렀다.

모더니즘 화가들은 과거의 작품에 대한 차용을 통해 과거 작가들의 정신을 오마주하거나, 새로운 예술형식을 발견하기 위해 다양한 실험들을 모색했다. 팝 아트 역시 차용을 자신들의 미술작업에 중요한 수단으로 삼았다. 만화라는 매체와 내용을 차용한 로이 리히텐슈타인, 광고와 대중스타의 이미지를 차용하는 앤디 워홀이 그 대표적 실례이다. 본 연구는 앤디 워홀의 삶과 예술작품을 통해 그의 미술에서 차용의 의미를 이해하고자 했다.

특히 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>을 차용한 워홀의 <최후의 만찬>에 대한 분석을 통해 워홀의 차용의 본질을 탐구했다. 아울러 워홀의 차용이 이후 미술가들에게 어떤 영향을 미쳤는가를 살펴보았다.

앤디 워홀이 <최후의 만찬> 시리즈를 통해 얻은 가장 큰 성과는 서양 미술사의 대표적 작품 중 하나인 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>을 실크스크린과 반복·복제라는 현대적 방식으로 재해석했다는 점이다. 이를 통해 워홀은 과거 예술가의 작품을 그대로 차용하였지만, 기계적인 반복이미지를 통하여 유일성, 독창성, 희소성이라는 전통적 예술 작품의 평가 기준을 넘어 현대 미술의 새로운 시각과 지평을 열었다는 점이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

ABSTRACT

A Study on the appropriation used in contemporary art in the case of Andy Warhol's <Last Supper>

by Kong, Je-Jin

Advisor : Prof. Kim, Seung-Hwan, Ph. D.

Department of Aesthetics and Art History

Graduate School of Chosun University

We get to the heart of abundance and joy through numerous works of art from the past until now. We often think that such works are made of brilliant creativity of the artist. And it came accordance something different from past work it makes the work and should not be taboo in the creation of works of art considered at the same time would like harmful.

The author is not God to create from nothing. If depth study of materials and articles for the origin of the art, not the things people have in fact created a complete thought pure creative inspiration from the previously existed in the past, work or imitation, or as part of a good quote it can be seen that been made. Thus creating no net appropriation and imitation is perceiving this does not exist. In particular, borrowing and imitation in contemporary art is seen as an essential means of reaching groups.

Modernist painters homage to the spirit of past writers through borrowing on past works, or sought a variety of experiments to discover a new art form. Pop art also took the borrowing as an important means for their art work. Work of Roy Lichtenstein borrowed media and contents of the work of Andy Warhol or comics to borrow an image of a star is its advertising or public

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

representative examples. This study seeks to understand the meaning of art borrowed from his life and art through the works of Andy Warhol.

In particular, Through the analysis of <The Last Supper> by Leonardo da Vinci and Warhol borrowed <The Last Supper> warhol explored the nature of the borrower. In addition, Warhol's borrowing is examined how it affects to the subsequent artists.

Andy Warhol <The Last Supper> greatest achievements obtained through the series is that it has re-interpreted in a modern way is one of Leonardo da Vinci's <The Last Supper> silk screen and repeat the cloning of representative works of Western art history. through this Warhol was literally borrowed the works of past artists. however, through a mechanical repeated image uniqueness, originality, and beyond the criteria of the scarcity of traditional works of art opens up new perspectives and horizons of contemporary art.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

I. 서론

1. 연구 배경과 목적

좋은 미술작품을 감상하는 것은 사람들에게 시각적인 것을 넘어 정신적으로 영향을 준다. 과거에서부터 현재까지의 수많은 그림과 조각을 비롯한 다양한 작품들을 보면서 감상자들은 경탄하고 마음의 풍요와 즐거움을 얻는다. 동시에 이 수많은 작품들을 창조한 작가를 마치 신과 같은 순수한 천재적인 창조가로 여긴다.

과거의 다른 작품들을 모방하는 것은 미술작품을 창조하는데 있어서 하지 말아야 하는 금기로 여겨져 왔다. 그러나 작가가 항상 무에서 유를 창조하는 것은 아니다. 작품의 근원에 대한 역사적 자료를 연구하다 보면, 사람들이 순수한 창조라고 알고 있던 것들이 사실은 이전에 존재하였던 작품으로부터 영감을 얻거나 형식적 모사를 기반으로 이루어진 것임을 알게 된다. 특히 현대 미술가들은 선대의 작품을 형식적으로 모사하거나 주제에 대해 재해석을 하는 등 과거작품에 대한 다양한 연구를 한다. 이러한 작가들을 통해 현대인들은 차용과 모방이 미술에서 매우 중요한 요소 중의 하나임을 인정하기에 이르렀다.

그렇다면 차용과 모방에 대해 어떤 시각과 방법으로 접근해야 할 것인가? 현대 예술가들이 과거의 작가를 오마주하거나 새로운 예술형식을 발견하기 위해 과거의 작품들을 통해 다양한 실험들을 해왔다면, 그들은 이러한 차용을 어떤 의미와 목적을 위해 사용했는가? 팝 예술가들의 작품에 전반적으로 드러나는 차용, 복제의 의미는 이전의 예술가들의 방식과 어떻게 다른가? 본 연구에서는 특히 팝아트의 거장 앤디워홀의 최후의 만찬을 선택하여 그의 작업에 영감을 주었던 레오나르도 다빈치의 최후의 만찬과의 비교를 통해 앤디워홀의 차용 방식의 특징을 살펴볼 것이다. 더 나아가 이러한 차용 방식이 당대미술과 이후의 미술에 어떤 영향을 주게 되었는가를 고찰하고자 한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 연구 범위 및 방법

차용과 팝아트의 관계에 관한 주제를 다룬 기존의 연구들은 기본적으로 대상의 재현과의 문제에 초점을 맞춰 차용에 관한 연구를 전개해 왔다. 반경란의 「현대회화: 차용과 패러디를 통한 창작의 순환: 20세기 이후 서양 회화의 인물 중심으로」는 20세기 이후 서양회화에 있어서 인체 표현을 위주로 한 작품을 중심으로 차용을 통한 패러디가 회화 작품 제작에 미친 영향을 분석하였다.[1] 또한 박현화의 「민중미술에 차용된 대중문화의 양상: 알레고리적 의미를 중심으로」는 민중미술을 차용미술의 알레고리적 전략이라는 스펙트럼으로 살펴봄으로써 대중문화가 지닌 의미가 차용을 통해 더욱 풍부해진다고 보았다.[2] 오세권의 「현대미술에서 나타나는 '차용' 표현에 대한 연구 - 회화 이미지의 차용을 중심으로」에서는 한국의 현대미술이 '차용'을 사용함으로써 서양미술과 같이 작가의 독창성, 원본성을 부정하고 새롭게 해석함으로서 의미의 확대와 표현의 자유를 가져왔다고 평하고 있다.[3] 장민한의 「앤디 워홀에 있어서 차용의 의미 - 아서 단토의 이론을 중심으로」에서는 아서 단토의 주장을 분석하여 앤디 워홀의 차용 작업이 현대 미술에 새로운 패러다임을 가져왔다고 평하였다.[4]

이상의 연구를 통해 우리는 '차용'이라는 표현방식이 단순한 모방을 넘어서 새로운 창작 활동과 풍부한 의미를 가져올 수 있음을 알게 된다. 이에 본 연구는 크게 20세기 전반의 미술과 팝 아트의 관계 안에서 모던 예술가들이 사용하는 차용의 의미와 팝 예술가들이 사용하는 차용이 어떻게 다른지에 대해 초점을 맞출 것이다. 또한 앤디 워홀의 구체적인 작품 분석을 통해 팝 아트의 '차용' 방식의 특징과 의미창출 방식에 대해 살펴볼 것이다. 이를 위한 본 연구의 논문 구성은 다음과 같다.

본 연구는 우선 20세기 전반의 미술에서 사용된 차용의 특징을 살펴본다. 이를 위해 먼저 '차용'의 개념적 이해를 통해 차용이 미술사에서 가지는 위치를 조명한다. 이어 모던 미술가들의 작품에 나타난 차용의 의미와 사례를 통해 서양 현대미

---

1) 반경란, 「현대회화 : 차용과 패러디를 통한 창작의 순환 : 20세기 이후 서양 회화의 인물 중심으로」, 한국교양교육학회, 교양교육연구 학술저널, 2012.
2) 박현화, 「민중미술에 차용된 대중문화의 양상 : 알레고리적 의미를 중심으로」, 조선대학교 인문학 연구소, 인문학 연구, 학술저널, 2011.
3) 오세권, 「한국 현대미술에서 나타나는 '차용' 표현에 대한 연구 - 회화 이미지의 차용을 중심으로」, 한국기초조형학회, 기초조형학연구 학술저널, 2013.
4) 장민한, 「앤디 워홀에 있어서 차용의 의미 - 아서 단토의 이론을 중심으로」, 한국미학예술학회, 미학예술학연구, Vol.41, no.-, 2014, pp.3~29.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

술사의 대표적인 작가들이 과거의 어떤 작품을 어떻게 차용하였는지, 이를 통해 어떻게 작가들이 새로운 의미와 차원의 작품을 재창작 하였는지, 무슨 의도와 목적으로 그러한 차용방식을 선택했는지에 대해 논의한다.

3장에서는 팝 아트에서 사용되는 '차용'의 방식과 그 의미에 대해 살펴본다. 이를 통해 팝아트에서 차용이 가지고 있는 중요성을 확인할 것이다. 특히 리히텐슈타인의 작업방식을 통해 '차용'이 그의 예술창작행위에 어떤 위치를 차지하고 있는지 살펴볼 것이다. 마지막으로 앤디 워홀이 <최후의 만찬>을 제작할 때 사용했던 차용기법을 분석할 것이다. 또한 앤디 워홀의 차용 방식이 이후의 미술에 어떠한 영향을 끼쳤는지에 대해 분석해 보고자 한다.

이를 통해 본 연구는 차용이 현대미술에서 얼마나 중요한 역할을 차지하고 있는지를 고찰해 볼 것이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

II. 현대미술과 차용

1. 차용의 개념적 이해

에드워드 마네(Edouard Manet)가 티치아노(Titian)와 라파엘로(Raphael)의 구성을 빌려오고, 파블로 피카소(Pablo Picasso)가 루벤스(Rubens)나 벨라스케스(Velazquez)의 작품에서 많은 부분을 따온 것처럼, 모던 미술가들은 종종 과거 거장들의 작품을 인용하거나 모사하였다. 그러나 미국 팝 아티스트들처럼 빌려온 요소가 작품 구성논리의 중심이 되는 경우는 드물었다. 모던 예술가들이 사용했던 이 개념들은 이후 팝 아티스트들의 활동과는 어떻게 다른가? 예를 들어, 리차드 해밀턴(Richard Hamilton)이 대중 광고 이미지들을 콜라주하고 리히텐슈타인이 만화이미지를 그대로 사용했는데, 그들의 작업은 복제와 어떻게 다른가? 뒤샹이 변기를 재사용한 것과 앤디 워홀(Andy Warhol)이 브릴로 상자나 캠벨 수프 깡통 형상으로 작품을 제작한 팝 아트에서의 차용은 어떻게 다른가? 이러한 복제와 모사, 대상의 재사용은 무엇을 의미하는가?

차용(借用, Appropriation)은 빌린다는 의미이다. 어원적으로 볼 때 '그 자신의(proper)' 혹은 '자신(property)'을 의미하는 라틴어 propius에서 유래한 차용은 '자기 자신의 것으로 만든다.'라는 뜻을 가지고 있다. 따라서 차용이란 새로운 문맥 속에 위치 지어진 기존 요소가 원 의미와 다른 새로운 의미를 만든다는 뜻이다.[5] 이러한 빌려온다는 의미의 '차용'은 일반적으로 미술사, 광고, 미디어 등에서 이미 등장한 형상을 가지고 새로운 형상과 합성시켜 또 다른 차원의 작품을 만들어내는 제작방법이다. 차용이 하나의 방법론인 만큼 그 방식과 의미는 그것을 사용하는 작가들만큼이나 다양하다. 현대미술에서 차용의 의미가 부각되는 것은 점차 차용한 요소 및 '차용' 원리 그 자체가 작품의 본질을 이루는 경우가 많아진다는 점에서 찾아볼 수 있다.

---

5) 김보연, 「앤디 워홀의 차용과 반복이미지에 대한 연구」, 홍익대학교 교육대학원 교육학과 미술교육전공 석사논문, 2008, p.37.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

현대 미술에 나타나는 차용을 보다 잘 이해하고 심도 있게 고찰하기 위해서, 차용과 유사한 개념들을 살펴볼 필요가 있다. 모방, 복제, 패러디, 알레고리 등의 용어에 대한 개념적 비교를 통해 차용의 원리와 의미를 보다 분명하게 규명해보자.

모방(Imitation)이란 일반적으로 원상과 비슷한 모상을 만들어내는 것을 말한다. 예술에서 이 개념은 두 가지 의미로 사용된다. 첫째로 모방은 다른 예술가의 제작을 모범으로 삼아 그것과 같은 방식으로 제작하는 것을 의미한다. 두 번째 의미는 현실에 존재하는 대상을 모방하여 그것과 같은 모양의 것을 제작하는 것을 뜻한다. 첫째 의미의 모방이 고전적 예술이 권장했던 모방이고, 현실 또는 자연을 모방하는 예술이라 할 때의 모방은 두 번째 의미이다.[6]

복제(Reproduction)란 원작이 다른 사람의 손에서 동일한 기술적 수단에 의해 모방되는 것을 말한다. 원작의 예술작품과 동일하다고 인정되는 상태로 재현하지만, 소재나 기법, 크기가 원작과 같은 경우와 다른 경우가 있다. 일반적으로 복제는 원작자 이외의 손을 빌리게 되는데, 작가 자신이나 그의 지시에 따라 행해지는 경우도 있다. 만약 동일 작가의 손에서 이루어질 때는 '사본(replica)'이라 하며, 다른 재료를 사용하거나 원작의 대부분을 임의로 바꾸는 경우도 복제에 해당된다.[7]

패러디(Parody)란 '대응노래(counter song)'를 뜻하는 그리스어인 'Parodeia'에서 유래한 말로서, '다른 사람의 곡조(ode)를 따라(para) 부르는 노래'라는 의미를 갖고 있다. 접두사인 'para'는 두 가지의 뜻을 갖고 있다. '대응하는(counter)' 혹은 '반하는(against)'이란 뜻이 패러디를 텍스트 간의 대비나 대조로 정의할 수 있는 근거를 제공한다. 이를 통해 원래의 내용을 바꾸고 조롱하는 현대적 의미의 패러디 개념이 창출된다.[8]

알레고리(Allegory)란 우의(寓意), 풍유(諷諭)를 뜻하는 말로 다른 것을 말한다는 의미의 그리스어인 '알레고리아(allegoria)'에서 유래되었다. 추상적이거나 종교적인 개념과 사상을 비유적이고 구체적인 형상을 통해 암시하는 표현 방식을 말한다. 구체적 대상을 이용하여 추상적 개념을 표현하는 것은 일종의 상징적 표현이라 하겠으나, 상징보다는 복잡하고 다양하다는 점, 또한 시각적으로 실재하는 형태에서 출발하지 않는다는 점이 다르다.[9]

---

6) 월간미술엮음, 『세계 미술용어사전』, 월간미술, p.141.
7) *Ibid.*, p.191.
8) 이현영, 『콘셉트 커뮤니케이션』, 커뮤니케이션북스, 2014.
9) 월간미술 엮음, op. cit., pp.308~309.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

모방, 복제, 패러디, 알레고리, 차용은 모두 공통적으로 빌려오는 대상이 있다. 다만 차용은 앞의 4가지 개념과는 달리 빌려온 대상이 작품의 구성요소 자체로서 존재한다. 미술에 있어서 차용은 어떤 특수한 목적을 위해 그들 본래의 문맥에서 이미지를 끌어내고, 다른 문맥에서 취한 이미지들과 혼합함으로써 불가피하게 그 본래의 의미를 박탈해 버리고, 반면에 새롭고 혼란스러운 의미를 더함으로써 충격을 부여한다.[10] 차용은 모방과 달리 원본의 의도적인 변용과 그에 따른 새로운 알레고리의 형성이 동반된다. 차용은 기존의 이미지를 이용하여 새로운 의미를 창조하는 것으로 관객이 기존의 의미에 더하여 새로운 감각에 반응할 수 있도록 유도한다. 즉, 기존의 대상에 대한 다양한 변용을 통해 새로운 알레고리를 창조한다.[11]

이러한 행위들은 창조를 위한 영감의 원천이 될 수 있다. 그렇다면 현대 예술가들은 구체적으로 어떤 의도로 차용을 사용하는가? 이러한 물음에 대해 다음의 논의에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

---

10) H.H. 애너슨, 이영철 외 역, 『현대미술의 역사』, 한국색채문화사, 1998, p.697.

11) 크레이그 오웬스는 이러한 점에 대해 차용된 이미지를 알레고리적인 이미지로 분석한다. 알레고리적인 방법을 사용하는 작가는 이미지를 수집한다. 수집된 이미지는 다른 것으로 변하며 원형을 보존하지 않으며, 또 다른 의미를 부여한다. 이미지의 덧붙임은 의미를 교체하려는 목적을 위해 행해지며 알레고리적인 의미는 이전의 의미를 대신한다. 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 윤난지 역, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2007, p.166참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 모던 미술가들의 작품에 나타난 차용의 사례와 의미

앞에서 살펴보았듯, 차용은 창조를 위한 영감의 원천 중의 하나이다. 19세기 후반 이래로 실험적인 성격의 미술가들은 선배 작가들의 작품을 다양한 방식으로 차용하였다. 마네, 고흐, 피카소, 뒤샹, 달리, 베이컨의 작품 속에 사용된 차용의 방식과 비교를 통해 현대미술에서 차지하는 차용의 의미에 대한 이해의 기반을 마련할 것이다.

1) 에드워드 마네 (Edouard Manet, 1832～1883)

도판 1. 에드워드 마네, <올랭피아>, 1863, 캔버스에 유채, 130.5×190cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스

도판 2. 티치아노, <우르비노의 비너스>, 1538, 캔버스에 유채, 119 ×165cm, 피렌체 우피치 미술관, 이탈리아

마네는 <올랭피아>(도. 1)에서 티치아노의 <우르비노의 비너스>(도. 2)의 구도를 차용했다. 마네는 길게 가로로 누워 있는 백인 여성의 피부색과 검은 고양이의 색채 대비를 강조한다. <우르비노의 비너스>의 비너스 자세와 모델 빅토리느 뫼랑은 동일한 포즈를 취하고 있다. 그러나 마네는 모델의 나체를 선배 작가와 달리 이상화하지 않았다. 고전미를 찾아볼 수 없는 여인의 드러난 알몸, 그녀의 발밑에서 눈을 번쩍이고 있는 검은 고양이, 한 아름의 꽃다발을 전하려는 흑인하녀를 통해 화폭 속 모델이 창녀임을 스스럼없이 보여주는 듯하다.

과거의 누드는 비너스나 신화 속 여인의 고결한 자태를 드러내기 위해 그려져 왔다. 이와 달리 마네의 작품 속 여인은 정면을 똑바로 응시하며 관객을 바라본다. 이

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

것은 밝고 자신감에 찬 시대관을 반영한 것으로 마네의 근대적 작가정신을 보여준다.[12] 마네는 전통적인 여성 누드의 스타일을 새롭게 탈바꿈 시켰다. 티치아노의 작품을 차용한 마네의 의도는 전통적이고 아카데믹한 여성의 미를 묘사하고자 한 것이 아니다. 이처럼 마네는 동시대의 인간상을 담고, 과거로부터 전해져 내려온 누드화의 관습을 뒤집는 의도에서 고대의 작품을 인용한 것이다.

도판 3. 에드워드 마네, <풀밭위의 점심>, 1862~1863, 캔버스에 유채, 208×265.5cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스

도판 4. 조르조네, <전원의 합주곡>, 1509, 캔버스에 유채, 105×137cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스

이러한 의도는 마네의 <풀밭 위의 점심>(도. 3)에서도 나타난다. 나체의 여인과 옷을 입고 있는 남성을 배치한 구성은 조르조네의 <전원의 합주곡>(도. 4), 티치아노의 <천상과 세속의 사랑>(도. 5), 라파엘로의 <파리스의 심판>(도. 6)에서 차용되었다.[13] 동판화로 제작된 라파엘로의 <파리스의 심판>은 사실 마르칸토니오 라이몬디가 라파엘로의 작품을 표절하여 만든 것으로 라파엘로의 원작은 전해지지 않는다. 작품의 오른쪽 하단에 3명의 남녀가 앉아 있는데, 이는 마네의 인물배치와 거의 흡사하다. 정면을 바라보고 있는 여인과 비스듬히 기대어 있는 남성의 모습은 <파리스의 심판>의 인물과 유사한 구도를 지니고 있다. 조르조네의 <전원의 합주곡>을 보면 두 남성은 옷을 갖추어 입고, 두 여성은 나체로 있다. 마네가 <풀밭 위의 점심>에서 나체의 여인과 옷을 입은 남성을 배치한 구성은 이

도판 5. 티치아노, <천상과 세속의 사랑>, 1514, 캔버스에 유채, 118×279cm, 로마 보르게스 갤러리, 이탈리아

12) 이영훈, 「마네-근대성과 금기의 표현」, 네이버 블로그 참조.
13) *Ibid.*

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 6. 마르칸토니오 라이몬디, <파리스의 심판>, 1515~1516, 판화, 29.2×43.6cm, 런던 대영박물관, 영국

작품에서 영감을 얻고 있음을 알 수 있다. 티치아노의 <천상과 세속의 사랑>에서 옷을 입고 있는 여성은 세속의 사랑을, 나체의 여성은 천상의 사랑을 뜻한다.

마네는 기존의 부드러운 명암법을 포기하고 대신 강하고 거친 대조를 추구했다. 또한 마네가 그린 인물의 머리는 평면적이다. 야외의 빛 속에서 보면 둥근 형태들은 때때로 단순히 색칠한 천들처럼 평면적으로 보인다. 마네는 대가의 작품에서 보이는 이상화시킨 인물들을 보다 사실적으로 표현하고자 한다. 마네는 대가의 작품에 나타난 주제, 구도, 기법 등을 새롭게 재해석하여 표현했다. 즉, 고전주의적 주제를 현대화한 것이다.

마네의 <막시밀리안 황제의 처형>(도. 7)는 1867년 6월 19일 멕시코에서 일어난 막시밀리안 황제의 처형사건을 주제로 하고 있다. 이 작품을 그리면서 마네는 프란시스코 데 고야의 <1808년 5월 3일>(도. 8)에 대한 존경의 표현으로 그 구도를 차용한다. 마네의 이 작품을 고야의 작품과 비교하면, 마네가 고야에 비해 객관적이면서도 냉정하게 처형장면을 묘사하고 있다.[14]

도판 7. 에드워드 마네, <막시밀리안 황제의 처형>, 1868~1869, 캔버스에 유채, 252×305cm, 민하임 미술관, 독일

고야는 수직선, 수평선보다는 사선을 사용하여 전체적으로 화면에 긴박감을 주고 있다. 배경에 보이는 야산의 외곽선과 군인들이 보여주는 사선이 그것이다. 이에 반해 마네는 고야와는 달리 수평선을 반복하여 사용한다. 작품 중앙에 위치한 인물들의 머리 위로 높이 둘러쳐진 돌담의 외곽선이 수평선의 반복을 보여준다. 수평선의

14) 이에 대해 린다 노클린은 고야의 그림에서 인간이 인간에 대한 영원한 비인간성에 관해 좀 더 일반화된 해석으로 변형시키고 있는 반면, 마네의 작품을 리얼리스트의 그림, 즉 그 순간에 일어난 구체적 상황을 보여준다고 해석한다. 이 같은 차이에 대해 큰 특징은 바로 시간적 흐름 -빛과 색채의 긴장감, 색채의 질감 등- 에 대한 묘사이다. 린다 노클린, 『리얼리즘』, 미진사, 1988, pp. 34~38.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 8. 프란시스코 고야, <1808년 5월 3일>, 1814, 캔버스에 유채, 268×347cm, 마드리드 프라도 박물관, 스페인

지루함에 변화를 주기 위해 마네는 담 위에 구경꾼들을 배치하였다.15)

이러한 마네의 다양한 작품들을 통해, 그가 과거의 거장의 작품을 차용하여 의도했던 것은 무엇인가? 마네가 대가들의 작품 안에 드러난 인물의 구도, 자세들을 차용하지만 그러한 차용은 자신의 회화적 목표를 위한 것이었다, 다시 말해 아카데믹한 미의 묘사에 대한 현대적 해석이라는 자신의 목표를 위해 차용을 활용한다. 결국 마네는 차용을 통해 '이상화'된 과거의 인물을 자신의 살던 동시대의 인물로 현실화시키고 있다.

15) 유인수・최병기역, 『현대미술구조론』, 도서출판 숭례문, 1990, pp.317~318, 鄭恩先, 「繪畵的 言語에 의한 作品 批較 分析 : 고야 <5월3일>, 마네<막시밀리안 황제의 처형>, 피카소 <조선에서의 학살>」, 전주대학교 석사논문 1994, p.30에서 재인용

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2) 빈센트 반 고흐 (Vincent van Gogh, 1853~1890)

도판 9. 에드워드 마네, <올랭피아>, 1863, 캔버스에 유채, 130.5×190cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스

반 고흐는 장 프랑수아 밀레의 그림을 차용하였다.[16] 반 고흐가 가장 많은 연구를 했던 밀레의 작품은 <씨 뿌리는 사람>(도. 9)[17]이다. 어두운 화면을 꽉 채운 농부가 힘찬 발걸음과 손놀림으로 비탈진 밭에서 씨앗을 뿌리고 있다. 해질녘 지평선 위의 까마귀 떼가 보이고, 늦은 시간을 아랑곳하지 않고 농부는 입술을 굳게 다문 채 앞만 보고 씨를 뿌린다. 1883년부터 고흐는 이 시리즈를 유화로 그리기 시작하였다.

반 고흐의 1889년작 <씨 뿌리는 사람>(도. 10)은 밀레가 그린 원화와의 차이를 보여준다.[18] 밀레의 원화나 판화에서 생략된 농부의 이목구비가 반 고흐의 작품에서는 뚜렷이 나타난다. 밀레가 농민의 슬픈 운명을 표현하기 위한 심리적 묘사에 비중을 두었다면, 반 고흐는 씨 뿌리는 농민의 의지를 강조했기 때문이다.

도판 10. 빈센트 반 고흐, <씨 뿌리는 사람>,1889, 캔버스에 유채, 80.8×66cm, 개인 소장

또한 두 작품은 시간과 공간의 차이를 보여준다.

16) 고흐가 밀레에게 영향 받은 것은 작품뿐만 아니라 종교적, 사회적 감정의 영향을 받았다. 그리하여 그는 자연과 인간을 그림의 소재로 삼았으며, 밀레처럼 항상 빈곤한 노동자들을 소재로 하였다. 또한 고흐의 초기 풍경화와 인물의 초상화는 과장된 실루엣, 인물화의 시선까지 거의 밀레의 형식을 따랐다. 임영방, 『서양미술전집: 고흐편』, 한국일보사, 서울, 1973, p.134.

17) 고흐는 밀레가 1850년 제작한 <씨 뿌리는 사람>과 똑같은 주제와 구도로 1881년부터 다양한 연작 시리즈를 제작한다. 고흐는 이 작품을 폴 에드메르라(Paul EdmeLaRal)가 밀레의 그림에 근거해 제작한 판화에서 처음 보게 된다. 1883년부터 고흐는 이 시리즈를 유화로 그리기 시작한다. 첫 번째 작품은 유실되었지만, 그의 동생 테오에게 쓴 편지에서 밀레의 어두운 색을 좀 더 다양한 색채로 대체하고 있음을 밝힌다. 1888년 프랑스의 아를르(Arles) 시기부터 다시 이 작업을 시작하는데, 이때부터 밀레의 작품과는 다른 차이가 드러난다.

18) 고흐가 밀레의 작품을 접한 것은 주로 판화복제를 통해서였으므로 밀레의 영향은 색채나 회화양식보다는 주제나 그림 속 인물의 자세에서 더 크게 작용하고 있음을 유추할 수 있다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

밀레는 아직 황혼의 빛이 강하게 남아 있는 시간을 묘사한다. 이에 반해 고흐는 저녁 시간임에도 정오의 빛이 내려쬐는 듯한 거대한 태양빛이 화면을 채운다. 인물 이외의 다른 소재들, 예를 들어 씨를 담은 자루도 다양한 형태로 묘사함으로써 고흐의 독창성이 엿보인다. 인물의 형식적 묘사에도 차이가 나타난다. 또한 밀레의 작품에서 농부가 뿌리는 씨앗을 먹기 위해 날아든 까마귀 떼들이 고흐의 그림에서는 사라지고, 그 자리를 씨앗이 대신한다. 이와 더불어 반 고흐는 자신만의 풍부한 색채와 붓터치를 구사하며 밀레의 주제를 독창적으로 해석한다.

도판 11. 장 프랑수아 밀레, <낮잠>, 1866, 파스텔, 29.2×42cm, 보스턴 미술관, 미국

도판 12. 빈센트 반 고흐, <낮잠>, 1890, 캔버스에 유채, 80×60cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스

파리에 정착한 이래, 고흐는 점차 자신의 작업에 인상주의 화가들의 밝은 색채를 받아들인다. 이러한 색채의 변화는 1888년 아를르로 옮겨가면서 재개된 밀레의 농촌 테마에 대한 연구에 적용된다. 밀레의 1886년 작 <낮잠>(도. 11)의 메시지를 1889년~1890년에 걸쳐 모사하게 된다. 이 시리즈 중 <낮잠>(도. 12)은 동일한 소재를 반대로 된 구도와 상이한 색채를 통해 보여준다. 밀레가 한낮의 햇살을 부분적으로 강조하면서 점심 식사 후의 농부 부부의 나른한 이미지를 강조했다면, 고흐는 타오르는 듯한 황금색의 밀밭에 의해 더욱 두드러진 햇살을 피해 쉬고 있는 두 부부를 표현했다. 특히 고흐는 푸른색의 하늘과 뜨거운 태양의 빛을 대비시키고 있다.

1866년 밀레는 <까마귀가 있는 겨울>(도. 13)을 그렸다. 밀레는 이 그림을 통해 농촌 풍경 중 추수가 이미 다 끝난 들판에 먹을 것을 찾아 땅을 파헤치며 날아드는 까마귀 떼의 광경을 묘사했다. 이 작품을 본 고흐는 자신의 마지막 작품 <까마

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 13. 장 프랑수아 밀레, <까마귀가 있는 겨울>, 1866, 캔버스에 유채, 73×60cm,

귀가 있는 밀밭>(도. 14)을 그린다. 자신의 동생 테오에게 쓴 편지에서 이 작품에 대해 고흐는 "자신의 현재 심정을 담은 이 그림의 영감의 원천이 밀레의 작품에서 얻은 것"[19]이라고 언급한다. 밀레는 가을걷이가 끝난 후의 들판을 묘사했지만, 고흐는 '색채'를 통해 편안함과 풍만함을 표현하고자 했다. 특히 고흐는 신비하고 비밀스러운 바이올렛 색채를 사용함으로써 현실을 초월하는 듯한 느낌을 준다. 고흐는 까마귀들의 부산한 움직임을 통해 자신의 내적 소용돌이를 암시한다.

고흐 작품의 내면에 흐르는 정신적인 세계는 밀레와 유사해 보이기도 하지만, 고흐는 밀레의 방식을 고수하지 않았다. 그가 무엇보다도 관심 있었던 것은 흙색으로 된 밀레의 어두운 색채였다. 농부에 대한 묘사에서 거친 터치와 어두운 흙빛을 표현하기 위해 밀레의 작품을 차용했지만, 고흐는 독특한 색채 사용을 통해 밀레의 농부들과는 전혀 다른 인물묘사에 이르게 된다.

도판 14. 빈센트 반 고흐, <까마귀가 있는 밀밭>, 1890, 캔버스에 유채, 50.5×103cm, 암스테르담 반 고흐 박물관, 네덜란드

한편 반 고흐는 일본 판화에 커다란 관심을 나타내었다. 안도 히로시게의 <다리 위 비>(도. 15)를 그대로 차용하여 <비 내리는 다리>(도. 16)를 그렸다. 그러나 고흐의 작품이 안도 히로시게의 작품과 완전히 동일한 것은 아니다. 테두리의 한자, 요동치는 강물, 굵은 빗줄기는 서정적이며 잔잔한 히로시게의 그림보다 더욱 거칠게 표현되었다. 또한, 고흐는 히로시게가 카메이도 정원의 자두나무를 묘사한 작품(도. 17)을 그대로 차용해 <일본 자두나무>(도. 18)를 그렸다.[20] 고흐가 <비 내리는 다리>와 <일본 자두나무>의 화

19) 빈센트 반 고흐의 1890년 4월 1일 서문, 정순이, 「밀레와 고흐 작품의 상이점에 대한 비교연구: 고흐의 밀레 모작연구」, 조선대학교 석사, p.30에서 재인용.
20) 이혜임, 「빈센트 반 고흐와 자포니즘 : 서간 전문 분석을 통해 본 일본 문화의 영향」, 한양대학교 대학원 석사논문, 2012, pp.23~24.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

면에 액자 틀을 만들어 넣은 것은 화면의 이중화로 평면적 회화공간에 입체적인 공간감을 부여하고자 했기 때문이다. 또한 고흐가 원화보다 더 강렬한 색을 사용한 것은 동양의 원색적인 표현에 영감을 받아 그의 '상상 속의 일본' 을 보여 준 것이라고 할 수 있다.[21]

도판 15. 안도 히로시게, <다리 위 소나기>,1856, 목판화, 24.7×35.7cm, 도쿄 후지 미술관, 일본

도판 16. 빈센트 반 고흐, <다리 위 갑자기 내리는 비>, 1887, 캔버스에 유채, 73.3×53.8cm, 암스테르담 반 고흐 박물관, 네덜란드

도판 17. 안도 히로시게, <자두나무>, 1857, 목판화, 36.3×24.6cm,브룩클린 박물관, 미국

도판 18. 빈센트 반 고흐,<일본자두나무>,1887, 캔버스에 유채 ,55×46cm, 암스테르담 반 고흐 박물관, 네덜란드

이러한 색채에 대한 연구는 고흐가 들라크루아의 <선한 사마리아인>(도. 19)을 차용하였을 때도 나타난다. 들라크루아의 그림에서 나그네를 돌보는 사람은 붉은 망토를 걸치고 있다. 그에 반해, 고흐의 그림<선한 사마리아인>(도. 20)에서 나그네를 돕는 사람은 고흐 특유의 색인 노란색 망토를 걸치고 있고, 등장인물의 말과 위치는 서로 상반되어 있다. 고흐는 들라크루아의 섬세하고 안정적인 색감을 역동적인 필치와 강한 강렬한 색감을 사용하여 오마주하고 있다.

반 고흐는 밀레와 들라크루아의 다양한 작품들을 묘사하면서 자신만의 형식적 표현방법과 색채를 연구하였다. 특히 그가 프랑스에 도착한 이래 인상주의의 영향과 일본 판화의 다양한 묘사작업을 통해 그의 색채는 더욱 강렬해지고 선명해졌다. 이러한 작업은 마네가 과거의 작품을 통해 아카데믹한 예술형식을 파괴하려 한 것처럼, 고흐 또한 자신만의 예술적 표현양식과 내면세계를 연구하기 위해 밀레의 다양한 작품들을 차용하고 있음을 알 수 있다. 특히 밀레의 정신세계는 고흐에게 끊

21) *Ibid.*, pp.23~24.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

임없이 영향을 미쳤으며, 고흐의 새로운 붓 터치와 밝은 색채와의 만남을 통해 자신만의 내면세계를 표현하기에 이른다.

도판 19. 외젠 들라크루아, <선한 사마리아인>, 1849, 캔버스에 유채, 37×30cm, 개인 소장

도판 20. 빈센트 반 고흐, <선한 사마리아인>, 1890. 캔버스에 유채, 73×60cm, Kröller-Müller 미술관, 오슬로

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

3) 파블로 피카소 (Pablo Picasso, 1881～1973)

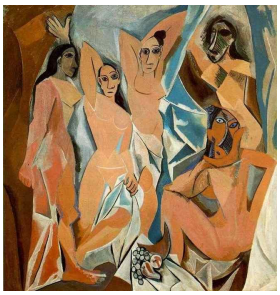
도판 21. 디에고 벨라스케스, <시녀들>, 1656, 캔버스에 유채 ,318×276 cm, 마드리드 프라도 박물관, 스페인

76세의 피카소는 벨라스케스의 <시녀들>(도. 21)을 자기 스타일로 각색했다. 그는 1957년 8월과 12월 사이에 스튜디오에 틀어박혀 벨라스케스의 <시녀들>을 연구해서 <시녀들>(도. 22)을 그렸다. 우선 피카소는 벨라스케스의 색상에서 벗어나 게르니카와 같은 회색빛으로 그렸고, 명암과 채도의 변화를 통해 공간을 분할하였다. 화면의 규격이나 내용에 있어 원작과 약간의 변화를 주었다. 또한 피카소는 입체파 방식을 통해 인물의 형태를 변형했고, 때론 형상을 추상화시킴으로써 단순화했다. 작품 속 인물의 시선도 원작과는 다르게 표현하였다. 공주 마르가리타는, 가장 밝은 흰색으로 그려졌다. 원작에서 공주는 정면의 왕과 왕비를 바라보고 있지만, 피카소의 작품에서는 우측에 있는 여성을 바라보고 있다. 피카소는 마리아 어거스티나 사르미엔토를 단순한 선으로 추상화시켰다. 그녀 옆의 이자벨의 모습도 단순하게 그렸다.

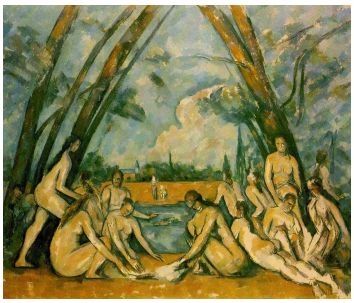
도판 22. 티치아노, <우르비노의 비너스>, 1538, 캔버스에 유채, 119 ×165cm, 피렌체 우피치 미술관, 이탈리아

<아비뇽의 처녀들>(도. 23)은 바르셀로나의 매음굴을 묘사하고 있다. 이 작품에서 피카소는 이베리아의 조각상, 아프리카의 가면, 엘 그레코의 그림으로부터 여러 가지 요소들을 차용하여 인물의 형상을 묘사했다. 또한 세잔의 <대수욕도>(도. 24)의 구도를 차용하여 작품을 완성하였다. 그림 속 여인들의 모습은 전통적으로 표현된 여성의 형상이 아니다. 오른쪽 상단에 위치한 여인의 얼굴은 마치 가면을 쓴 것처럼 보이는데, 이 여인의 얼굴은 아프리카의 가면조각에서 차용되었다. 아래에 앉아서 가면같은 형상을 한 여인의 얼굴은 정면을 향하고 있는데 그녀의 몸통은 등을 보이고 있다. 피카소는 전통적인 원근법을 파괴하고 여러 각도에서 본 시각을

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY



도판 23. 피카소, <아비뇽의 처녀들>, 1907, 캔버스에 유채, 243.9×233.7cm, 뉴욕 현대미술관.



도판 24. 폴 세잔, <수욕도>, 1899~1906, 캔버스에 유채, 208×249cm, 필라델피아 미술관.

하나의 화면에 종합하였다. 이러한 의도는 과거의 이상화된 여인의 얼굴모습을 원시조각 이미지를 통해 표현하는 방식을 통해 효과적으로 전달된다. 또한 자신이 존경했던 세잔의 <대수욕도>의 인물구도를 차용함으로써 전통적인 형식과 원근법에 대하여 자신만의 예술형식을 발견할 수 있었다. 이처럼 피카소는 자신이 존경했던 대가들의 작품을 차용해, 자신만의 예술형식으로 발전시켰다.

피카소의 <한반도에서의 학살>(도. 25)은 고야의 <5월 3일>(도. 8)을 차용하여 그린 것이다. 고야의 <5월 3일>과 피카소의 <한반도에서의 학살>은 전혀 다른 느낌을 준다. 고야의 색채의 효과보다 명암이 더 중요한 요소로 작용하고 있다. 색이 자연색 그대로 쓰여진 것이 아니라, 빛과 어둠에 의해서 단지 밝고 어둠을 구분짓는 용도로 쓰이고 있다.[22] 유일하게 고유색을 띄는 것은 시체 주위로 흐르는 피 뿐이다. 피카소의 경우, 전체 색조는 회색과 청색으로 되어 있다. 배경의 들과 산에서 보이는 녹색조차도 우울한 청색조를 띠고 있다. 이러한 표현은 자연의 배경이라기보다는 인물들을 돌출시키기 위한 일종의 무대장치처럼 느껴지게 한다.[23] 군인들을 표현한 회색과 청색의 혼합 색채는 차갑고 거친 철골 구조물을 연상시킨다. 이러한 색채의 느낌은 기계적인 이미지를 떠올리거나 오랜 세월의 경과를 암시하는 듯 하다. 반면 좌측의 여인들과 어린 아이들의 색채는 창백하고 연약한 여성이 지닌 부드러운 피부의 느낌이 들도록 묘사되었다.[24]

도판 25. 파블로 피카소, <조선에서의 학살>, 1951, 합판에 유채, 110×210cm, 파리 피카소 국립 박물관, 프랑스

이러한 실험은 마네에 대한 존경의 표현으로 1961년 <풀밭 위의 점심식사>(도.

22) 정은선, *op.cit.*, p.34.
23) 유인수 • 최병기 역, 『현대미술구조론』, *op.cit.*, p.34에서 재인용.
24) *Ibid.*, p.35.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

26)에서도 드러난다. 작품과 구도는 원작과 비슷하지만, 그리는 방법과 느낌을 전혀 다르게 표현하였다. 마네가 보여주던 입체감이나 빛에 의한 대상의 표현은 모두 무시되었다. 피카소는 오히려 한 가지 색만으로 하나의 대상을 처리하는 새로운 시도를 선보인다. 또한 피카소는 마네의 <올랭피아>(도. 1)를 차용하여 자신만의 스타일로 재해석한 <올랭피아 패러디>(도. 27)도 선보였다. 여기서는 주인공을 흑인으로 설정하고, 개와 고양이를 동시에 등장시켰다. 나체의 남성 둘과 과일까지 새로 그려 넣었다.

도판 26. 파블로 피카소, <풀밭 위에서의 점심>, 1961, 캔버스에 유채, 런던 내셔널 갤러리, 영국

도판 27. 파블로 피카소, <올랭피아 패러디(>, 1902, 종이에 초크와 잉크, 15.3cm×22.4cm, 개인소장

고흐가 밀레를 존경하여 그의 많은 작품을 모사하고 연구하였듯이, 피카소 또한 과거의 거장들의 작품을 연구했다. 그는 자신의 회화적 형식을 완성시킨 후, 자신이 존경하는 세잔, 고야, 마네, 벨라스케스 등의 작품들을 차용하여 형식적·내용적으로 재해석을 시도하였다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

4) 마르셀 뒤샹 (Marcel Duchamp, 1887～1968)

도판 28. 레오나르도 다 빈치, <모나리>, 1503~1506, 나무판에 유채, 77×53cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스

도판 29. 마르셀 뒤샹, <L.H.O.O.Q>,1919,엽서・레디메이드, 19.7×12.4cm, 필라델피아 미술관, 미국

1919년 겨울, 뒤샹은 거리에서 <모나리자>(도. 28)의 싸구려 그림엽서를 한 장 구매한다. 복사본 모나리자의 얼굴에 검정색 수염을 그려 넣고 하단에는 대문자로 <L.H.O.O.Q>(도. 29)라고 적었다. 'L.H.O.O.Q'란 단어는 불어로 연음해서 읽으면, 'Elle a chaud aux cul'처럼 발음되며 그 문장의 의미는 '그녀의 엉덩이가 뜨겁다'이며, 이는 '그녀가 달아 올라있다'라는 성적 표현으로도 해석된다. 1919년은 레오나르도 다 빈치가 타계한 지 400주년이 되는 해로, 파리 시민들이 다 빈치를 상기하며 그의 업적을 기리는 시기였다. 이 시점에 뒤샹은 다빈치의 작품이 있는 엽서 위에 낙서를 하면서 이 대가를 아주 우스꽝스럽게 만들어 버린 것이다. 비록 그림엽서이지만 모나리자의 얼굴에 수염을 그려 넣고 황당한 농담까지 써넣은 것은 다분히 다다(Dada)적인 발상을 보여준다.

뒤샹의 행위는 원작의 고귀한 분위기를 해체함과 동시에 전통에 대한 공격이었다. 뒤샹이 모나리자를 직접 그리지 않고 복제품 위에 그린 것은 사람들의 머릿속에 있는 모나리자 이미지 자체, 즉 부드럽고 신비로운 관념을 파괴시키기 위한 수단이었다. 그것은 이상적인 창작물의 상징으로 여겨지던 원작에 모독을 가함으로써 그것을 둘러싼 이데올로기에 대한 비판을 하는 것이었다. 더 나아가 뒤샹은 작가가 직접 자신의 손을 써서 작품을 만드는 것이 절대적이 아님을 주장하였다. "모사의 유일한 좋은 면은 그것이 우리들에게 원본에 대한 훼손을 보게 하기 때문이다"[25]

25) 조광석, 「뒤샹에서의 이미지와 텍스트의 상관관계」, 한국기초조형학회 기초조형학연구, Vol10., no.5, 2009.10, p.71.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

라고 언급하면서, 뒤샹은 미술의 정의와 작품제작 방식에 혁신적인 개념변화를 가져왔다.

모나리자의 '여성'이미지는 예술계 제도 안에서 관례화된 인지적 역할을 대표한다. 이러한 대표적인 '여성 이미지'의 의미를 훼손하는 의도로 뒤샹은 남성의 상징인 '콧수염'을 그려 넣는다. 모나리자에 덧붙여진 콧수염에 의해 원본 그림이 지니고 있는 본질적 의미가 변형되었다. 본래의 이미지에 새로운 내용이 더해지면서 작품의 의미도 변화하고, 콧수염이라는 남성적 코드는 모나리자의 성적 정체성을 제거하였다. 이는 19세기 회화작품에 등장하는 많은 여성들의 이미지에서 성적 정체성을 제거할 때, 그리고 여성의 이미지를 이상화시킬 때 요구되는 모순을 역설적으로 사라지게 한 것이다. 전통적인 누드화에 등장하는 여인들의 육체에서 체모가 제거되어 그려져 왔음을 상기시켜본다면, 위선적인 심미적 가치를 위해 제거된 체모를 다시 회복시키는 콧수염을 통해 뒤샹은 누드를 성적 의미로 되돌려놓았다고 볼 수 있다.

뒤샹에게 이미지의 '차용'은 원본의 의미가 가지고 있는 권위를 조롱하고 파괴하기 위한 것이었다. 원본에 '콧수염'이라는 이미지를 덧댐으로써 원본이 지닌 권위적인 의미는 무너졌다. 이제 미술에서 원본 이미지와 복제 이미지를 구별하려는 행동은 무의미해지게 된다. 또한 전통 미술사의 '모나리자'라는 정형화된 여성 이미지, 그녀의 작품이 갖는 아우라, 신성함 등은 뒤샹에 의해 유머, 파괴, 조롱 등의 다다적 시각에서 비판적으로 접근되었다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

5) 살바도르 달리 (Salvador Dali, 1904~1989)

도판 30. 살바도르 달리, <창가에 서 있는 소녀>, 1926, 보드에 유채, 104×73.7cm, 갈라 살바도르 달리 재단, 피게르, 스페인

도판 31. 카스퍼 다비드 프리드리히, <창가의 여인, 1822, 캔버스에 유채, 44×37cm, 알테 국립갤러리, 독일

살바도르 달리가 1925년에 그린 <창가에 서 있는 소녀>(도. 30)는 자신의 여동생을 그린 것이다. 감상자에게 등을 돌린 모습의 구도는 독일 낭만주의 화가 카스파르 다비드 프리드리히로의 <창가의 여인>(도. 31)의 구도를 차용한 것이다. 그러나 그림의 전체적인 분위기는 원작과 사뭇 다르다. 달리는 창밖의 풍경을 낭만적이면서도 여유롭게 묘사한 반면, 방 안의 분위기는 음산하면서도 우울해 보이게끔 표현하였다. 이러한 회화의 실험적 연구를 토대로 달리는 오랫동안 밀레의 작품, 특히 '만종' 이미지에 매달렸다.

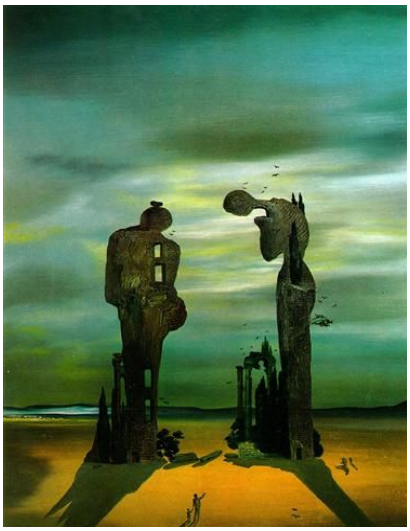
달리는 밀레의 <만종>(도. 32)을 통해 자신의 무의식적인 환상을 나타내고자 했다. 밀레는 프랑스 바르비종파를 대표하는 작가로 노동하는 사람들의 모습을 통해 인간의 존엄성을 표현하였다. 밀레의 <만종>은 농촌생활의 일상적인 삶을 기록이자 향토애가 느껴지는 색채를 통해 종교적 숭고함을 느끼게 한다. 그에 비해, 달리는 같은 주제의 작품에 삶에 대한 불안, 죽음의 요소를 담아낸다. <밀레의 만종에 대한 고고학적인 고찰>(도. 33)에서 달리는 부부의 모습을 두 개의 커다란 선사시대의 구조물 또는 카탈루냐 크레우스 곶의 잠자는 바위들에 새겨진 인간의 형상들과 연결시킨다.

도판 32. 장 프랑수아 밀레, <만종>, 1857-1859, 캔버스에 유채, 55.5×66cm, 파리 오르세 미술관, 프랑스

달리의 작품에는 교미를 기다리는 사마귀와 같은 자세를 취하고 있는 여인의 모

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

습이 나타나고, 남자는 모자로 자신의 성적 상징인 복부 쪽을 감추고 있다. 부부 앞에 죽은 아이의 관이 있다. 이러한 배치를 통해 달리는 밀레의 작품의 본래적 의미에서 멀리 벗어나 두 부부의 알 수 없는 불안감을 부각시킨다.



도판 33. 살바도르 달리, <밀레의 만종에 대한 고고학적인 고찰>,1935, 판넬에 유채, 31.8×39.4cm, 플로리다 세인트 피터스버그 달리 박물관, 미국

도판 34. 살바도르 달리, <만종의 건축학적인 재구성>, 1933, 캔버스에 유채, 73×60cm, 국립박물관, 마드리드, 스페인

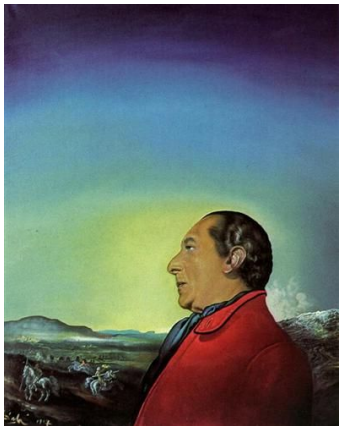
<밀레의 건축적 삼종기도>(도. 34)의 전면에 있는 두 개의 둥근 형태는 밀레의 그림에서 나오는 한 쌍의 부부를 암시하고 있다. 왼쪽에 있는 침을 맞고 있는 형상은 사마귀의 암놈이 짝짓기를 끝내고 나서 수놈을 죽여 먹어버리는 악마적인 형상을 암시한다. 달리의 이러한 분석은 원작의 제작 동기를 무시한 채 자기 자신의 주관적이고 개인적인 의도를 담아냈다. 그렇기에 <만종>을 차용한 그의 작품들은 밀레가 의도한 것과는 전혀 다르게 프로이드의 성적 상징을 통하여 사랑과 죽음을 표현하고 있는 것이다.[26] 이러한 달리의 해석은 또 다른 작품에서도 나타난다.

달리의 1957년 작품 <우르비노의 공작 테오 로시 디 몬테펠라의 초상>(1957)(도. 35)은 피에로 델라 프란체스카의 유명한 작품 <우르비노 공작 페데리코 다 몬테펠트로>(도. 36)로부터 영향을 받았다. 붉은 색 옷과 모델의 옆모습도 그렇지만,

26) 김지현, 「살바도르 달리 예술에서의 변형된 '만종'이미지의 연구」, 전남대학교 교육대학원, 석사논문, 2013 p.56

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

특히 얼굴의 세부묘사나 생기 있는 표정이 15세기 플랑드르 회화의 특징을 잘 보여준다. 이러한 공통점은 달리가 고전 회화 전통에 의존하고 있음을 나타낸다. 달리는 이러한 극사실주의에 가까운 명료한 스타일을 얻기 위해 사진을 활용했다. 기술적 정교함과 사진과 같은 정확함은 달리 스타일의 특징이고, 이는 그의 비논리적, 무의식적 이미지에도 적용되었다.



도판 35. 살바도르 달리, <우르비노의 공작 테오 로시 디 몬테펠라의 초상>, 1957, 캔버스에 유채, 개인 소장

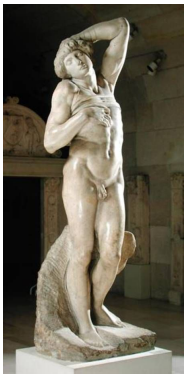
도판 36.. 피에로 델라 프란체스카, <우르비노 공작 페데리코 다 몬테펠트로>, 1465, 판넬에 유채, 47cm×33cm, 피렌체 우피치 갤러리, 이탈리아

달리는 미켈란젤로의 <죽어가는 노예>(도. 37)를 차용하여 <미쉐린의 노예>(도. 38)를 만들었다. <미쉐린의 노예>는 미켈란젤로의 노예에서 보이는 고전적인 이미지에 타이어라는 현대적인 이미지가 결합되었다. 이 작품을 통해 달리는 고전주의를 역설함과 동시에 현대를 풍자하고 있다. 복제된 두 개의 타이어 중 하나는 좌대를 대신하고 있고, 수평적인 허리와 배의 부분에 또 하나의 타이어가 놓여있다. 이것은 고전주의적 작품의 노예라는 이미지와 산업의 노예가 되어가는 현대 인간의 모습을 연상시킨다.

<서랍이 달린 밀로의 비너스>(도. 39)는 <밀로의 비너스>(도. 40)의 비너스 상에 서랍이라는 오브제를 결합하였다. 비밀을 암시하는 서랍이라는 오브제를 비너스의 복부에 그려놓음으로써 여신의 비밀을 표현하고자 하였다. 달리가 미의 여신 밀로의 비너스를 선택한 것은 모든 남성들이 비너스의 비밀을 풀려고 한다는 것을 의미하기 위해서다. 하지만 성적 환상의 대상인 비너스는 그의 비밀을 쉽사리 내어

조선대학교 CHOSUN UNIVERSITY

주지 않는다. 이에 달리는 여신 비너스에 서랍이라는 오브제를 사용하여 그 비밀을 알아내려고 했다.27)



도판 37. 미켈란젤로, <죽어가는 노예>, 1513~1516, 대리석에 조각, 2.15m, 파리 루브르 박물관, 프랑스

도판 38. 살바도르 달리, <미쉐린의 노예>, 1966, Cast metal sculpture, 11.8 tall×5.9 wide

도판 39. 살바도르 달리, <서랍이 달린 밀로의 비너스>, 1936, 페인트칠 된 석고에 금속 서랍과 밍크 털뭉치를 달음, 98×32.5×34cm, Gilbert W. Chapman부인으로부터 기증받음.

도판 40. 작자미상, <밀로의 비너스>, 130BC~100BC, 대리석에 조각, 203cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스

<페르피냥 역>(도. 41)은 <만종>의 이미지를 다시 한번 차용하여 그린 것이다. 그림에 등장하는 인물 옆에는 <만종>에 대한 편집광적 비평분석에 근거한 두 장면이 그려져 있다. 왼쪽에는 여인이 남편을 도와 손수레에 감자 자루를 싣고 있다. 오른쪽에는 두 인물이 갈망해온 성행위를 하는 모습이다. 중앙에는 가시관을 쓰고 십자가에 못 박힌 그리스도의 형상이 투명한 그림자를 드리우고 있고, 그 위로 이 모든 환각의 출발점인 현실을 상징하는 기차가 보인다. 아래편에는 여성적 상징인 손수레 앞에서 리카르의 수평선을 바라보고 있는 갈라의 뒷모습이 작게 그려져 있다. 이 작품은 근원으로 되돌아갈려는 달리

도판 41. 살바도르 달리, <페르피냥 기차역>, 1965, 캔버스에 유채, 296cm×406cm, 쾰른 루드비히 미술관, 독일

27) 김종삼, ARTNEWS, 오페라 갤러리 마스터피스 COLLECTION 展, 2013.02.06

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

의 의지와 함께 그의 생에서 친밀하고 신화적인 공간, 초현실적·신비주의적 환상이 시작되는 순수한 시간을 되찾고자 하는 작가의 욕망을 표현한 것이다.[28]

결과적으로 달리의 차용은 예술형식을 발견하기 위한 도구뿐만 아니라, 자신의 무의식의 세계와 트라우마, 콤플렉스를 표현하기 위한 수단이었다.

28) 김지현, *op.cit.*, pp.51~53.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

6) 프란시스 베이컨 (Francis Bacon, 1909~1992)

도판 42. 디에고 벨라스케즈, <교황 이노센트 10세의 초상>, 1650, 캔버스에 유채, 141cm×119cm, 로마 도리아 팜필리 갤러리, 이탈리아

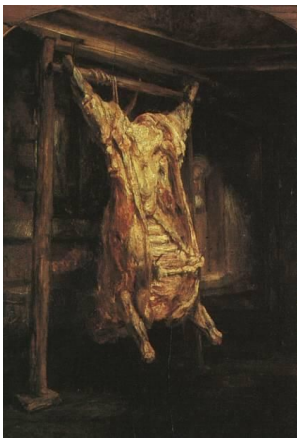
베이컨은 벨라스케스의 <교황 이노센트 10세의 초상>(도. 42)을 차용하여 <머리 VI>, <교황 이노센트 10세의 초상에 따른 습작>(도. 43) 등 40여점의 작품을 그렸다. 베이컨은 벨라스케스의 초상화에서 교황의 미화되지 않은 내면에 대한 솔직한 표현에 감동 받았다.[29] 벨라스케스는 화려한 색채와 터치를 통해 초상화 속 인물을 화려하고 품위 있게 보여준다. 특히 붉은색을 이용해 교황의 권위를 잘 표현했다.

벨라스케스의 <교황 이노센트 10세의 초상>을 차용한 것에 대해 베이컨은 종교적인 의미가 없다고 주장했다. 그러나 밀폐된 공간 속 처형용 전기의자를 연상시키는 소품, 벌린 입들은 위엄의 상징인 교황의 이미지를 벗어나 종교적 권위를 조롱하는 듯한 인상을 준다. 작품 속의 인물은 더 이상 벨라스케스의 원화에 등장하는 고고한 교황이 아니라 양손에 묶인 채 전기의자에 앉아 절규하는 모습으로 표현되었다. 위아래로 뻗은 배경의 붓놀림은 인물의 얼굴 위까지 연결되어 인물이 마치 커튼 뒤에서 튀어나오는 듯하다. 이러한 붓놀림의 선은 그림의 전반적인 분위기에 긴장감을 더한다. 특정 대상을 차용해서 그 대상에 대한 기존 인식과 개념을 깨뜨리면서 동시에 그 대상에 새로운 의미를 부여하는 작업을 베이컨은 벨라스케스의 교황 이미지 차용 후에도 계속적으로 발전시킨다. 결국 베이컨은 이미지 차용을 통해 작품형식을 변형하여 새로운 예술창조의 계기로 삼았다.[30]

도판 43. 프란시스 베이컨, <교황 이노센트 10세의 초상화를 위한 연구>, 1953, 캔버스에 유채, 153cm×118cm, 아이오와 디모인 아트센터, 미국

29) 이경은, 「프란시스 베이컨의 작품에 나타난 이미지 차용의 연구」, 이화여자대학교 대학원, 미술교육전공, 석사학위논문, p.34.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY



도판 44. 렘브란트, <도살된 황소>, 1655, 나무판에 유채, 94×69cm, 파리 루브르 박물관, 프랑스

도판 45. 프란시스 베이컨, <회화>, 1946, 린넨 천에 유채와 파스텔, 197.8×132.1cm, 뉴욕 현대 미술관, 미국

베이컨의 작품에서 일반적으로 느낄 수 있는 섬뜩함과 당혹감은 도살된 소와 같은 '날 것'에 대한 이미지에서 연유한다. '날 것'에 대한 베이컨의 관심은 렘브란트의 작품 <도살된 황소>(도. 44)[31]의 연구로 이어졌다. 렘브란트는 <도살된 소>에서 소의 다리를 양쪽으로 벌리고 나무틀에다 매달아 놓았는데, 이는 십자가 처형을 연상시킨다. 렘브란트 특유의 붓 터치로 물감이 두텁게 올려지면서, 붓질 하나하나가 매달린 소의 살과 뼈라는 느낌을 생생하게 표현하고 있다.[32] 렘브란트의 생동하는 거친 붓놀림은 베이컨의 표현 방법에 많은 영감을 주었던 것으로 보인다.

미셸 아셍보와의 대담에서 베이컨은 렘브란트의 자화상에 대해 다음과 같이 설명한다.

> "시시각각 변화하는 이미지 속에서 우리가 보는 것은 늘 렘브란트의 모습인데, 자신을 드러내는 방식이 정말 놀랍고 숭고해 보입니다."[33]

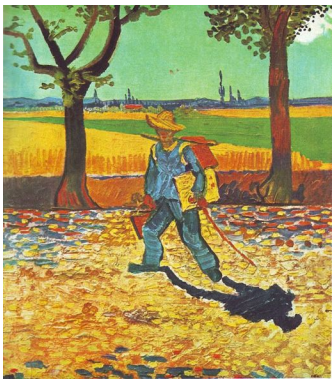
인터뷰에서 알 수 있듯이, 베이컨은 렘브란트의 작품과 표현방식으로부터 많은 영향을 받았음을 알 수 있다. 렘브란트로부터 영감을 얻은 베이컨은 <회화>(도. 45)을 제작하여 렘브란트의 이미지를 확장시킨다.

베이컨은 또한 반 고흐에 대한 연구를 통해 색채의 표현 방식에 영감을 얻는다. 반 고흐의 <타라스콘으로 가는 길>(도. 46)에서 감동을 받은 베이컨은 1956년 <반

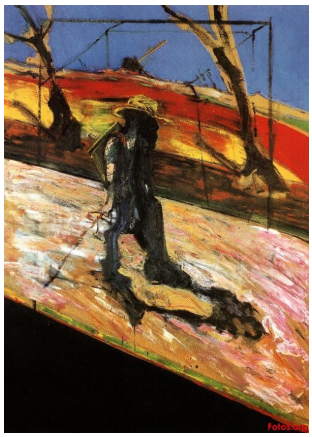
30) *Ibid.*, p.36
31) 당시 사람들에게 아름다움으로 이 주제를 들라크루아가 모사하고, 도미에는 이에 자극받아 <푸줏간> 연작을 제작했다. 또 수틴도 <도살된 소>의 연작을 제작한다. 도미에의 경우, 이 주제는 사실주의 형식이었지만, 수틴의 경우에는 표현주의 작품의 하나로 간주한다.
32) John Russell(1993), p.43 , 이경은, *op.cit.*, p.31에서 재인용.
33) 미셸 아셍보, *op.cit.*, 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

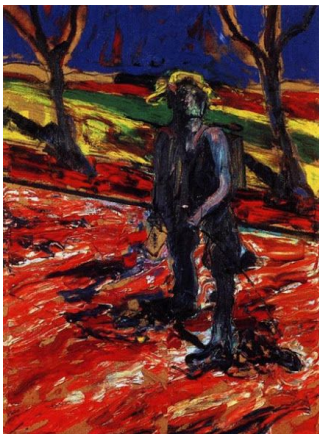
고흐의 초상화 연구>라는 주제로 8점의 연작을 그린다. 이전 10년 간 단조로운 무채색으로 일관해오던 베이컨은, 고흐의 연구 이후 노랑, 파랑, 빨강, 초록색 등의 원색을 대담하게 사용하게 된다. 이후 베이컨은 자신만의 색채에 대한 탐구욕과 함께 자유로운 감정표현을 위한 붓 터치 연구를 통해 표현주의적 성향을 띄게 된다. 고흐의 초상화 연구 중에서 가장 좋은 평가를 받는 작품은 <반 고흐 초상화를 위한 연구II>(도. 47)와 <반 고흐 초상화를 위한 연구 III>(도. 48)이다. <반 고흐 초상화를 위한 연구 II>에서 베이컨은 고흐의 수평적이고 정적인 구도를 대각선의 불안정한 구도로 바꾸고, 비스듬히 그려진 나무를 통해 그림 전체에 불안감을 가중시킨다. 또한 지배적인 밝은 황색과 터치의 대담성은 고흐의 스타일을 떠올린다. <반 고흐의 초상화를 위한 습작 III>은 색채 측면에서 더 과감한 시도를 보여준다. 베이컨은 고흐의 초상화 연작을 통해 강렬한 색채감을 회복하고 다양한 질감을 표현하게 되었다.[34]



도판 46. 빈센트 반 고흐, <타라스콘으로 가는 길의 자화상>, 1888, 캔버스에 유채, 48cm×44cm, 소실됨.



도판 47. 프란시스 베이컨, <빈센트 반 고흐 초상화를 위한 연구 II>, 1957, 캔버스에 유채



도판 48. 프란시스 베이컨, <빈센트 반 고흐 초상화를 위한 연구 III >, 1956, 캔버스에 유채

34) 이경은, 「프란시스 베이컨의 작품에 나타난 이미지 차용에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사논문 2002, pp.40~41.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

베이컨은 벨라스케스의 '교황' 이미지를 차용함으로써 원작의 이미지와 차용된 이미지의 관계에 대한 인간의 인식능력에 주목하였다. 다시 말해, 하나의 특정대상의 기존 인식을 허물고 동시에 그 대상의 의미를 새롭게 만드는 작업은 베이컨의 이후 작업에 계속적으로 심화되었다. 또한 반 고흐 습작에서 보듯, 베이컨의 이미지 차용은 작품 형식의 변형을 통해 새로운 예술창조가 가능함을 보여주었다.

다양한 모더니즘 미술가들 - 마네, 피카소, 뒤샹, 달리, 베이컨 - 의 작업을 통해 모더니즘 작가들이 어떤 의도와 목적을 가지고 이전 작품을 차용하였는지, 어떤 예술적인 표현 기법을 사용했으며, 차용의 결과물이 과거의 작품과 어떻게 다른지를 살펴보았다. 그들이 사용한 이미지의 차용의 목적은 서로 다른 것이며, 그들이 차용하여 새롭게 창조한 작품은 각각 다른 결과를 보여주었다. 과거 예술 형식의 주가 되었던 아카데믹한 예술의 주제나 형식을 무너뜨리기 위해서, 혹은 화가 개인의 내면세계를 더욱 잘 보여주기 위해, 혹은 자신의 예술형식을 통해 화가 자신이 존경했던 대가들의 작품을 재해석하기 위해서, 혹은 모더니즘 화가 스스로 자신의 사유방식을 확장해 나가기 위해 차용이라는 방법을 택했던 것이다. 그렇다면 이후 논의할 앤디 워홀의 경우 '차용'은 이들과 어떤 점에서 유사하고 어떤 점에서 다를까? 다음 장에서 팝 아티스트들의 일반적인 '차용'방식의 특징과 그 의미를 살펴볼 것이다. 특히 앤디 워홀의 <최후의 만찬> 시리즈를 통해 팝 아트의 차용 방식에 대한 이해를 더욱 심화할 것이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

III. 앤디워홀의 <최후의 만찬>

1. 팝아트와 차용

미국의 팝 아티스트들은 1960년대 사회의 대량생산된 일상용품, 소비를 부추기는 광고, 텔레비전과 영화스타 등 대중매체에 의해 생산된 이미지나 오브제를 통해 현대생활 방식을 드러냈다. 그들은 주저 없이 저속하고 획일적이며, 소비적인 현대사회의 모습을 예술작품에 반영하였다. 영국의 팝 아티스트들은 대중문화, 광고, 잡지, 만화 등의 이미지를 콜라주 방식으로 보여줌으로써 구태의연한 사회질서를 공격하려는 의도가 깔려 있었다. 그러나 미국 팝 아티스트들은 전후 자본주의 소비사회가 이룩한 물질적 풍요나 기계문명의 발달에 대해 긍정적 태도를 취했다. 영국과 미국의 팝 아티스트들의 태도의 차이에도 불구하고 이들의 예술형식은 공통적으로 '콜라주'와 '차용'을 주로 사용했다.

팝 아트에서의 차용은 친숙하기에 소홀하기 쉬운 일상사물에 대한 새로운 관심을 반영한다. 다른 한편으로는 그것은 기계를 통해 상품을 대량 생산하고 소비하는 것을 미덕으로 삼는 미국 사회의 사물에 대한 인식방식을 암시하기도 한다. 일상생활의 오브제들에 대한 관심은 미적 취향과 가치문제에서도 이전과는 다른 양상을 보인다.[35] 과거 값비싼 물건은 유일성을 지닐 뿐 아니라, 장기간 지속적인 가치를 지닐 수 있었다. 그러나 '비싼 물건'이 기계에 의해 대량생산되고, 과거의 '비싼 물건'과 질이 비슷한 상품을 '싼 값'으로 구입할 수 있게 되었다. 대중의 취향은 새롭고 화려하며, 대중적이면서도 동시에 관능적인 것에 더 가치를 두게 된다. 따라서 미국 팝 아티스트들은 화려하고, 고혹적이고, 값싸고, 비개성적인 생활필수품의 이미지를 주로 선택했다. 팝아트는 상업광고와도 긴밀한 관계를 맺고 있다. 그들은 빌보드 광고와 잡지 속 '광고' 사진, TV속의 광고에 주목했다.

미국의 팝 아티스트들 중에서 '차용'을 자신의 작업에 가장 중요한 수단으로 사용한 작가는 로이 리히텐슈타인과 앤디워홀이다. 앤디워홀은 대중매체 이미지 중에서 대중적 음료인 코카콜라를 통해서 문화의 평준화를 설명하고 있다.

---

35) 김태은, 「팝아트에 나타난 차용 연구 : 본인 작품을 중심으로」, 국민대학교 대학원 미술학과 석사논문, 2008. p.20.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 미국의 위대한 점은 가장 부유한 소비자들이 가장 가난한 소비자들과 본질적으로 똑같은 상품을 구입하는 전통을 세웠다는 점이다. 여러분은 텔레비전을 시청하고 코카콜라를 보며, 그리고 대통령이 코카콜라를 마시며, 리즈 테일러가 코카콜라를 마신다는 것을 알고, 당신 역시 코카콜라를 마실 수 있다는 것을 안다. 코카콜라는 언제나 코카콜라이며 아무리 많은 돈을 지불한다 해도 길 모퉁이의 부랑자들보다 더 나은 코카콜라를 마실 수 없다. 모든 코카콜라는 동일하고, 모든 코카콜라는 상품이다. 리즈 테일러는 그것을 알고 있고, 부랑자도 그것을 안다. 그리고 당신도 그것을 알고 있다.[36]

광고는 반복효과를 통해 소비자가 광고 속 상품을 소유하고 싶게 만든다. 광고 속의 상품은 소비자를 세뇌해 더 이상 광고 속 허구가 아닌 현실적 욕망이 된다. 평범하고 작은 이미지들을 거대하게 재현하는 '재현의 확대(Blow up)'를 이용하거나, 성적 매력이 넘치는 여성을 모델로 삼아 '성에 대한 관심(Sex appeal)'을 이용하거나, 국기나 달러, 지폐 등 공공에 통용되는 싸인(Sign)을 이용하는 등의 광고 전략은 팝 아티스트들의 작품 방식에 많은 영감을 주었다.[37]

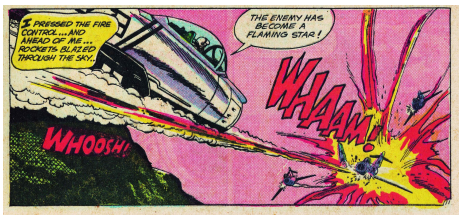
---

36) 존 A워커, 『매스미디어와 예술』, 시각과 언어, 1998, p.64.
37) 김태은, *op.cit.*, p.21.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1) 로이 리히텐슈타인 (Roy Lichtenstein, 1923~1997)

도판 49. 로이 리히텐슈타인, <꽝!>, 1963, 캔버스에 아크릴과 유채, 170×400cm, 런던 테이트 모던 갤러리, 영국



도판 50. DC COMICS, <All AMERICAN MEN OF WAR>, 1962

로이 리히텐슈타인은 '만화'라는 매체를 차용하여 자신만의 작품세계를 확장시켰다. 리히텐슈타인의 만화매체 차용은 1950년대부터 시작되었다. 미키마우스, 도널드 덕, 벅스 버니 같은 만화 주인공 이미지를 차용했다. 그는 만화의 이미지뿐만 아니라 만화의 형식적 장치들도 차용했다. 결국 그가 만화 모티브를 사용한 것도 만화 자체에 대한 관심을 넘어 그 형식적인 가능성 때문이었다.[38]

리히텐슈타인의 <꽝!>(도. 49)은 <All AMERICAN MEN OF WAR>(도. 50)란 만화의 한 장면을 차용했다. 만화 패널의 중심 요소는 승리를 거둔 왼편의 전투기다. 멀리 보이는 작은 적기는 "WHAAM!"이라는 커다란 글씨에 의해 압도당한다. 반면 리히텐슈타인의 그림에서는 승리하는 전투기와 폭발하는 전투기 모두 똑같이 강조된다.[39]

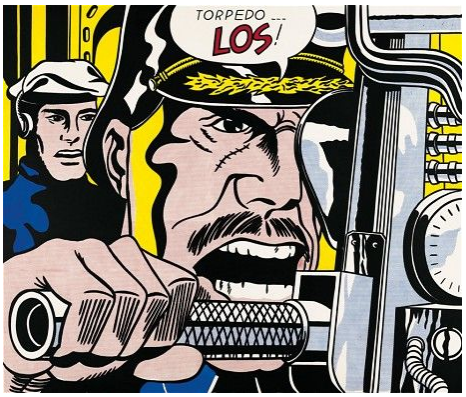
다른 전쟁 이미지인 <토르페도 로스!>(도. 51)도 <꽝!>(도판54)의 경우와 마찬가지로 디시 코믹스의 <Battle of the Ghost Ship!>(도. 52)에서 이미지를 차용하여 변형시킨 작품이다. 리히텐슈타인은 원작으로부터 빌려온 것 중 많은 것을 변화시켰지만, 원작의 느낌을 유지하는데 신중을 기했다. 예를 들면, 잠망경을 쥔 손가락은 서툴게 그려졌고, 구성 또한 원작처럼 프레임(frame)안에 압축되었다. 이처럼 리히텐슈타인은 자신의 작업의 모델을 능수능란하게 재구성하였다.

---

38) Enst A. Busche, *Roy lichtenstein : Paintings 1961~1969*, New York & London: W.W Norton & Company, p.11., 김다혜, 「로이 리히텐슈타인의 작품에 나타난 만화적 표현에 관한 연구」, 호남대학교 대학원 미술학과 미술이론 전공 석사논문, 2005, p.13에서 재인용.

39) Diane Weldman, *Roy Lichtenstein,* Solomon R, Guggenheim Museum, New York, 1993, pp.97~98.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY



도판 51. 로이 리히텐슈타인. <토르페도 로스!>, 1963, 캔버스에 유채, 173.4×204cm, 시카고 현대미술관, 미국

도판 52. DC COMICS, <Battle of the Ghost Ship!>, 1962

리히텐슈타인의 <공을 든 여인>(도. 53)은 만화적 스타일로 새롭게 창조되었다. 예리한 검은색의 외곽선, 붉은색의 망점 스크린, 화려한 노란색 배경, 검정색 속에 표시된 하얀색의 웨이브를 통해 소녀의 2차원적인 형태를 강조하였다. 소녀의 위치는 광고와 달리 한편으로 치우치지 않고 중앙에 표현하였다. 그림의 평면성을 강조하기 위해 소녀의 실루엣을 파도의 형태와 유사하게 나타내고, 손가락과 허리의 부분을 잘라냈다.[40] 몇 개의 과감한 터치로 그려진 소녀와 공은 휴가라는 분위기를 잘 전달하고 있다. 이것은 전후 미국사회의 상징을 잘 보여준다. 당시 이 휴양지의 광고(도. 54)처럼 그녀는 '횃불을 휘두르는 자유의 여신상'처럼 보이기도 하고, 부와 물질적 안락의 궁극적 달성이라는 위대한 아메리칸 드림을 나타내기도 한다. 리히텐슈타인은 광고 속 소녀를 일상적 모습에서 떼어내 새로운 미국적 형상의 모델로 전환시킴으로써 새로운 상징적 가치를 창출했다.[41] 이러한 과정을 통해 그

도판 53. 로이 리히텐슈타인, <공을 든 여인>, 1961, 캔버스에 유채, 153×91.9cm, 뉴욕 현대미술관, 미국

도판 54. 뉴욕 타임즈, Mount Airy Lodge 광고, <Girl with Ball>, 1955

40) 존 A 워커, 정진국 역, 『대중매체 시대의 예술』, 1987, p.26.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

가 보여준 원본 이미지의 '차용' 방식은 단순한 모사를 넘어 원작의 새로운 '해석'이라고 볼 수 있다.[42]

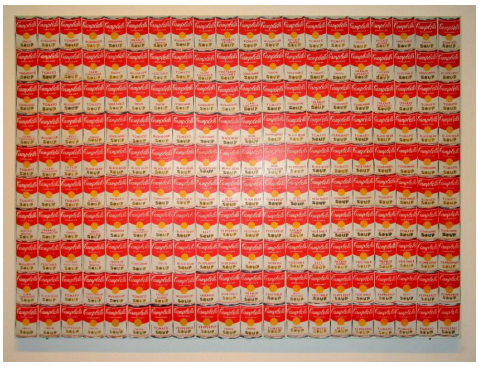
41) Diane Weldman, *op.cit.*, p.55.
42) 존 A 워커, 정진국 역, *op.cit.*, 1987,

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2) 앤디 워홀 (Andy Warhol, 1928~1987)

앤디워홀은 코카콜라병과, 대중스타들의 사진 이미지를 차용하였다. 그는 그러한 이미지를 실크스크린 기법을 사용하여 복제하고, 그것을 반복하여 보여주었다. 워홀은 대중매체에서 빌려온 이미지를 반복성, 다양성, 연속성 등의 방식을 통해 강력한 매체의 확장을 시도했다. 워홀의 작업에서 사진은 시각적 이미지의 대중화에 큰 역할을 했다. 특히 사진 이미지는 작가가 필요로 하는 대상만을 선택하여 화면을 재구성 할 수 있다는 점에서 워홀의 작업에 다양하게 활용되었다.

워홀은 이미지의 반복을 통해 화면 전체에 균질화된 평면성과 통일감을 부여한다. 이미지의 반복된 형태는 관람자에게 그 이미지가 지닌 구체적인 특징에 대해 생각할 틈을 주지 않는다. 다만 관람자들은 규칙적인 이미지의 배열이 보여주는 질서정연한 시각적인 효과에만 주목하게 된다.[43] 워홀의 반복된 이미지는 독창적이며 개성적인 작품이라기보다는 기계에 의해 대량 생산된 이미지이다. 그런 점에서 그의 작품은 익명성과 비개성이라는 개념을 드러낸다.



도판 55. 앤디 워홀, <200개의 캠벨 수프 통조림>, 1961~1962, 캔버스에 유채, 182.88×254cm, 뉴욕 레오 카스텔리 미술관, 미국

<200개의 캠벨 수프 통조림>(도. 55)은 일상에서 흔히 보는 수프 통조림 깡통의 이미지를 차용하였다. 일상적인 것이 미술관에 전시될 때, 평범했던 사물 이미지는 신선하면서도 낯선 느낌을 준다. 더욱이 무수히 반복된 이미지는 시각적, 심리적 충격을 준다. 무수히 반복된 이미지는 더욱이 사물이 본래 가지고 있던 고유성을 사라지게 하고, 그 사물의 이미지 자체 또한 약화된다.

앤디 워홀의 마릴린 먼로 시리즈는 1950년대의 마릴린의 모습이 담긴 책의 사진을 이용하여 그린 것이다.[44] 워홀은 마릴린 먼로의 목 아래 부분은 생략하고 얼굴만 크게 실크스크린하였다. 워홀은 실크스크린한 캔버스를 때론 2개, 4개, 또는 20개씩 나란히 그려 넣었다.[45] 하나의 형태로 표현된 <마릴린 먼로>(도. 56)에서

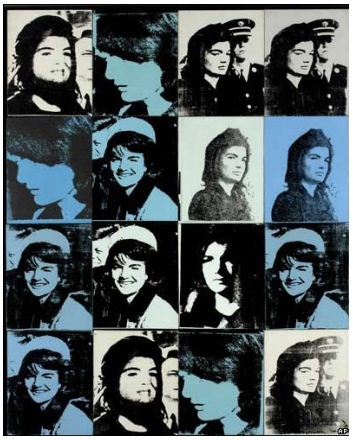
43) 오진경, 「앤디 워홀의 작품 속에 나타난 이미지 반복」, 서양미술사학회 논문집, 1993, p.77.
44) 우혜수, 『보이지 않는 워홀』, 앤디 워홀 팩토리, 삼성리움미술관, 2007, p.11.
45) 김광우, 『워홀과 친구들』, 미술문화, 1997, p.90.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 56. 앤디 워홀, <마릴린 먼로>, 1962, 캔버스에 실크스크린, 뉴욕 현대 미술관, 미국

워홀은 여배우의 얼굴, 눈썹, 입술 등을 다채로운 화려한 원색으로 채색하였다. 머리의 형태보다 노란색 면을 더 크게 칠했고, 붉은색은 입술 밖으로까지 번지도록 하였다. 눈 가장자리의 푸른색은 실제 여배우의 화장보다 훨씬 크게 함으로써 회화적인 분위기를 연출하였다.

워홀은 대통령의 미망인이자 젊고 아름다운 아내인 재클린을 소재로 한 <재키>연작을 제작했다. 워홀은 행복했던 시절의 재키와 케네디의 장례식에서 고통과 슬픔에 찬 재키의 다양한 표정과 모습을 반복적으로 배치함으로써 매스미디어의 과도한 이미지를 형상화하였다. 그의 반복된 이미지는 관람자에게 강박적인 느낌을 주었는데, 그 이유는 실제 사건이 이미 TV에서 무한히 반복됨에 따라 그 자체가 보는 사람의 일부분이 되었기 때문이다. <16개의 재키>(도. 57)는 행복한 모습의 재키와 슬픈 모습의 재키를 패널의 색채로 구별할 수 있다.



도판 57. 앤디 워홀, <16개의 재키>, 1964, 캔버스에 아크릴과 실크스크린, 203.2×162.6cm, 워커 아트센터, 미국

도판 58. 앤디 워홀, <마오쩌둥 시리즈>, 1972, 캔버스에 폴리메르 유채와 실크스크린, 테이트 모던 갤러리, 영국

1972년 워홀은 중국 여행을 하는데, 그때 관공서에서 걸린 마오쩌둥의 선한 이미지를 차용해 <마오쩌둥>(도. 58) 시리즈가 그려졌다. <마오쩌둥 시리즈>는 실크스크린이 주는 직선적인 성질보다는 정적인 요소를 추구했고, 격렬한 색의 터치를

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

극대화함으로써 상반된 형식 요소를 보여준다. 이 시리즈에서 워홀은 과거에 제작했던 초상화의 방식과는 다르게 실크스크린을 한 후 젖은 아크릴을 손가락으로 문질러 자국이 나게 함으로써 직접 손으로 그린 듯한 느낌을 주었다. 특히 워홀은 손으로 그린 그림에서는 색채의 폭을 넓히기 위해 걸레를 사용하였고, 작은 작품의 경우에는 복사된 이미지 위에 색칠을 하였다. 그 결과 이전의 기계적인 복제 느낌과는 다른 표현적인 붓 자국이 돋보인다. 과거의 초상화들이 개별 인물의 특별한 점을 드려냈다면, 워홀의 초상화는 모델의 고유한 개성을 드러내지 않았다.[46]

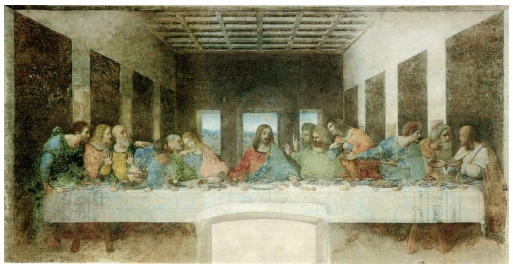
리히텐슈타인과 워홀에서 보듯, 팝 아티스트들에게 '차용'의 문제는 모던 미술가들이 작품 표현을 위한 기술방식의 하나로 취급한 것과는 달리, 예술방식 그 자체로 이용되고 있다. 그들은, 이미지의 차용방식을 통해 선배화가들의 추상미술에 대해 비판적 태도를 보여주기도 한다. 추상미술이 그간 간과했던 형태를 회복시키려 했다. 또한 기존의 예술작품이 추구했던 독창성과 유일성, 희소성과 같은 고전적인 가치에서 벗어나려는 노력의 일환으로 이해될 수도 있다.

46) 김윤정, 「앤디 워홀의 초상화 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 1996, p.45., 김보연, *op.cit.*, p.71에서 재인용

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 앤디워홀의 <최후의 만찬> 분석[47]

도판 59. 앤디 워홀, <최후의 만찬>, 1986, 실크스크린으로 프린트, 60.3 × 79.7cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국



도판 60. 레오나르도 다 빈치, <최후의 만찬>, 1495~1497, 화벽에 유채와 템페라, 460×880cm, 산타마리아 델라 그라치에 성당, 이탈리아

앤디 워홀의 <최후의 만찬>(도. 59)은 그가 세상을 떠나기 전 마지막 한 해 동안 레오나르도 다 빈치의 <최후의 만찬>(도. 60)을 차용하여 작업한 대규모 프로젝트이다. 일상적 작품의 크기를 벗어난 커다란 크기와 함께 그의 마지막 작품이라는 상징성으로 워홀의 <최후의 만찬>은 세간의 관심을 끌었다.

1984년경 워홀의 최초의 전시 딜러이자 오랜 친구인 알렉산더 이올라(Alexander Iolas)는 밀라노의 팔라조 스텔라인(Palazzo Stelline)을 방문하여 워홀의 작업을 전시할 수 있는 공간을 찾았다. 팔라조 스텔라인은 원래 수도원이었으나, 이후 가난한 사람들의 거처와 고아원으로 사용되었다. 현재는 발테리네세 은행이 입주하고 있는데, 은행은 종전 식당 자리를 전시실로 사용해 왔다. 팔라조 스텔라인 맞은편에는 도미니크 수도원인 산타 마리아 델레 그라치에 성당이 있으며, 이곳의 식당은 바로 레오나르도가 1495년에서 1498년까지 최후의 만찬을 그린 곳이었다. 이올라는 이 전시공간과 다빈치라는 대가, 그리고 종교적 프레스코화의 후광을 현대적으로 재조명시키기 위한 전시를 의도하고, 관객 스스로 두 공간 혹은 두 대가의 작업을 비교할 수 있도록 기획했다.

워홀은 1963년부터 모나리자, 보티첼리, 라파엘, 뭉크, 조르조 데 키리코의 걸작에 대한 연구와 실험을 다양하게 진행해왔다. 이러한 대가들의 작품이나 그 속에

47) 이 장의 논의는 도록 <Andy Warhol The Last Supper>의 Corinna Thierolf의 *All The Catholic Things*을 주로 참조함.

조선대학교 CHOSUN UNIVERSITY

드러난 소재에 대한 연구를 바탕으로 워홀은 80년대 중반부터 그의 연작 시리즈, '예술에서 오는 예술'을 시작했다.

이러한 경험을 바탕으로 이올라와 워홀이 기획한 <워홀 - II 체나콜로>전[48]은 1987년 1월 22일부터 3월 21일까지 열렸다. 이 전시에서 워홀은 1985년과 86년에 완성한 22점의 작품을 선보였다. 전시 도중 담낭 수술을 받은 워홀은 1987년 2월 22일 사망하고, 이올라도 에이즈로 사망했다. 결과적으로 이 전시회는 충격적인 고별전이 되었고, <최후의 만찬> 시리즈는 그들의 죽음으로 인해 사람들에게 더욱 신비한 매력을 자아냈다. 이런 정황은 그리스도가 제자들과 함께하는 최후의 만찬에서 그의 죽음을 예언하는 것처럼 앤디워홀과 예수를 쉽게 연결시켜준다. 이런 연상을 통해 수많은 워홀 연구자들과 비평가들은 지금까지 워홀의 이중적인 삶의 모습을 재해석하면서 워홀의 화려한 삶 이면에 숨겨진 이 예술가의 영혼세계를 찾고자 노력하였다.

<워홀 - II 체나콜로> 전시회 준비를 위해 워홀은 24점의 실크 스크린, 27점의 캔버스 그림, 그리고 47점의 데생 작품을 준비했다. 그리스도 얼굴이 그려진 이미지는 워홀과 장 미쉘 바스키아(Jean Michel Basquiat)가 공동으로 작업한 3개의 작품 중에서 골라 보완되었다. 이 과정에서 워홀은 레오나르도의 <최후의 만찬> 복제품을 여러 가지 방법으로 연구하였다. 그는 여러 모사품과 걸작품을 변형시키거나 모사하면서 다양한 예술적 실험들을 진행시켰다.[49]

처음에 워홀은 최후의 만찬을 손으로 그리려고 시도했다. 그의 목적은 가능한 한 원본과 유사하게 모사하는 것이었다. 그러나 그는 곧 이런 목적을 위해서는 사진을 바탕으로 하는 복제 기술이 가장 적합할 것으로 생각했다. 1987년, 워홀을 위해 실크 스크린 프린트를 만든 루페르트 스미스(Rupert Smith)는 적합한 사진 모형을 찾았다.[50] 그는 워홀의 팩토리 근처에서 종교의식 관련 상품을 판매하는 한국

48) <워홀 - II 체나콜로(Warhol: II Cenacolo)>, 1987.1.22.~3.21, Milan, Palazzo delle Stelline.

49) 이렇듯 그가 참고한 자료들이 현재까지 많이 남아 있지만 왜, 정확히 언제 워홀이 특정 모형과 시각 모조품을 사용하였는지에 대해서는 밝혀지지 않고 있다. 여전히 연구되고 찾아야 될 문서가 존재하고, 그가 1985년 봄과 1986년 봄 사이에 작업한 다른 작품들과의 관련성이 애매하기 때문이다. 이 시기에 대한 그의 작업방식에 대한 다양한 접근방식은 재구성하기가 실제로 불가능하다. Corinna Thierolf, *op.cit.*, p.25.

50) 그 당시 사용될 수 있던 다빈치의 <최후의 만찬>복제품은 캔버스의 목적에 맞기에는 너무 어두웠다. 이는 16세기에 제작된 최후의 만찬의 원본이 시간이 지나면서 품질 저하 현상이 발생했기 때문이다. 레오나르도는 프레스코 벽화 작업 대신 벽토에 오일 템페라 화법을 사용했다. 이러한 작업 방식은 천천히 인물 묘사를 더 정확하고 생생하게 할 수 있었으며, 작업 현장의 빛과 그림자 상태에 충분히 주의를 기울일 수 있었다. 그러나 물감과 밑면의 벽토간의

조선대학교 CHOSUN UNIVERSITY

인 상점에서 이 복사본을 찾아내었다. 이 <최후의 만찬> 복사본은 실크 스크린 프린트로 복제되었다.

워홀은 그리스도의 두상을 소위 '전도(Reversals)'의 모형으로 사용한다. 캔버스는 모티브 중심적인 것들 대신 인물 주위를 프린트하기 위해 작업 순서는 도치되었다. 각 그림의 두상 윤곽은 실제로 물감 층의 간격이 보이며, 흰색 또는 노란 밑칠이 보인다.[51] 이런 색상은 원래 조각 모형이 가진 색상과는 다른 것이다. 워홀이 그렸던 많은 인물들의 경우 흰색으로 남겨졌는데, 그 의도는 원본의 그림을 염두에 둔 것일 뿐만 아니라 대리석을 연상시키려 했다.

도판 61. 앤디 워홀, <최후의 만찬(와이즈)>, 1986, 캔버스에 아크릴, 229.2cm×640.08cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국

다양한 자료와 모형을 통한 묘사·연구에 크고 평평한 상표나 로고가 첨가되었다. 워홀은 열두 제자 중 안드레의 인물 모습을 일부 가리고, 유다, 베드로, 요한의 모습을 완전히 가린다. 그 위에 묘사된 올빼미 머리는 감자 칩 제조업체인 '와이즈'의 상표인데, 이는 의도적으로 지혜의 상징인 올빼미의 상표를 배치한 것이다. (도. 61) 원 속의 숫자 '57'은 워홀의 피츠버그 고향의 하인즈를 나타낸다. 그림 오른쪽의 '낙타'(Camel) 라벨은 신문 광고의 담배 상표와는 달리 단봉낙타 대신 쌍봉낙타로 변형되었다.[52](도. 62)

결합은 불안정하여, 작업이 완료되자 곧 상당한 손상이 일어났다. 그리하여 최후의 만찬은 네 번 덧칠되고 식당 자체도 여러 번 보수되었으며, 후에도 제2차 세계대전의 폭격으로 손상을 입었다. 수많은 관람객들의 방문은 이곳의 대기에 영향을 주어 손상에 일조한다. 이 작품은 지금까지 전체 7번의 보수과정을 거쳐왔다. 이런 과정을 통해 레오나르도의 원작은 복제 불가능하다는 것을 상기시켜준다. *Ibid.,* p.25.

51) 아울러 그는 삼차원 모형으로 실험을 수행한다. 여기에는 루페르트 스미스가 뉴저지의 주유소에서 발견한 작은 흰색 플라스틱 축소 모형과, 워홀 자신이 타임스 광장에서 보게 된 유색의 에나멜 조각품이 있다. 이 조각에서 워홀과 그 조수들은 폴라로이드 사진을 찍어 이를 바탕으로 그림을 몇 점을 그려냈다. 인물묘사에 대한 그의 이러한 연구는 계속해서 진행하지는 않았지만, 그의 몇몇 그림에 나타나는 어둠에서 빛나는 색상은 이러한 작업과정과 관련될 수 있다.

52) 워홀의 수석 보조원이었던 제이 쉬리버(J. Shriver)는 두 개의 혹 낙타 그림은 워홀이 본래 의도한 바가 아닐 것이라 말한다. 다른 상표는 워홀이 조작없이 사용했다는 점을 고려하면 그

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

도판 62. 앤디 워홀, <최후의 만찬(낙타)>, 1986, 캔버스에 아크릴, 300cm×883.9cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국

앤디워홀의 <최후의 만찬>을 레오나르도의 <최후의 만찬>과 비교하면, 레오나르도는 만찬 장면에 나타나는 기독교 교리의 여러 양상을 시각화하였다. 육체와 영혼간의 대치, 세속의 삶과 영생의 양면성, 그리스도 가르침에의 순종과 인간의 죄 등을 통해 레오나르도는 그리스도의 이상적 모습과 제자들의 인간적 모습을 대비시켰다. 그러나 워홀의 작품들은 종교적인 것보다는 세속적인 상황을 언급한다. 실제적으로 식사하는 수도승과 최후의 만찬 간의 관계, 그리고 밀라노에 존재했던 다양한 상황이 워홀의 작품에서 그 본래적인 맥락과 의미를 잃게 된다. 대신 현대 도시의 생활 양상이 반영됨으로써 우리 시대 특징인 신체 숭배나 새로운 성 개념의 정의로 변형되어 나타난다.[53]

한편, 워홀은 그림을 직접 벽에 고정시켜 레오나르도의 원작의 벽화 분위기를 냄으로써 레오나르도의 작품과의 관계를 시사한다. 워홀의 프린트된 천은 진리의 형상(vera icon) 전통을 연상시킨다. 전설에 의하면, 그리스도는 자신의 얼굴을 직접 린넨 천에 대어 투영함으로써 주님의 형상을 항상 간직하고 싶다는 성 베로니카의 바램을 들어주었다. 인간의 손이 창조한 것이 아닌 이런 '진리의 이미지'에 대한 암시는 사람들이 흠모하는 원본의 복사본을 제공하는 워홀의 프린트 작품과의 연관성을 떠올린다.

과거의 종교 화가들이 도상의 본래적인 이미지의 후광을 재현하기 위해 그 이미지에 가장 가깝게 모사하려 했던 것처럼, 워홀도 '종교적 포스터'에 유사한 방식으로 원작에 충실하고자 했다. 워홀의 의도는 '원본을 복사하는 것으로, 이를 통해 많

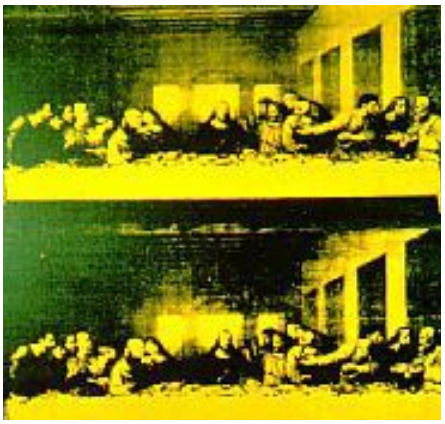
의 말이 맞는 것으로 보이지만 워홀이 어디에서 이런 아이디어를 얻었고 왜 '카멜'의 낙타를 두 개 혹으로 그렸는지는 확실치 않다. Corinna Thierolf, *op.cit.*, pp.27~ 28.

53) *Ibid.,* p.30.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

은 사람들이 그 복사본을 집에 가지고가서 거실에 걸어 두게' 하는 것이다. 물론 워홀은 원본을 복사한 것이 아니라 복사본을 복사하였다. 레오나르도의 작품 세계가 종교적 아우라를 드러내는 것과는 대조적으로 워홀의 작품은 종교적 주제를 가진 예술작품과 예술 시장의 회색 지역에 속한다. 달리 말하면, 이 작품은 종교적 목적으로 사용되기 위해 그려진 것이 아니라는 점에서 다른 목적으로도 충분히 사용될 수 있는 가능성이 있다. 구매자는 레오나르도의 <최후의 만찬> 복사본을 구입할 수 있듯, 복사본으로 작업한 워홀 작품을 살 수 있다. 더욱이 그의 작품에서 독특함, 반복성, 그리고 독창성에 대한 담론을 읽을 수도 있다.54)

레오나르도의 <최후의 만찬>과 워홀의 <최후의 만찬> 연작 작품 간의 대비는 전시 의도와 더불어 방문객들의 반응에도 확실하게 드러난다. 관람객들은 예술 작품보다는 팝 스타에 관심이 더 많았으며, 레오나르도 작품보다는 워홀 작품에 더 관심을 가졌다. 앤디워홀의 <최후의 만찬>과 <십자가 처형> 사이에 전시된 밝은 색조의 다양한 작품들 속에서 파티가 열렸으며, 그리스도 대신 곧 죽게 되는 팝의 대가 워홀이 중앙무대를 차지하는 해프닝이 벌어졌다.55)



도판 63. 앤디 워홀, <두 개의 최후의 만찬>, 1986, 캔버스에 유채와 아크릴과 실크스크린, 102.1×102.1cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국

워홀이 작업하는 방식의 특징 중 하나는 동일한 소재의 그림을 시리즈로 그린다는 것이다. 또한 그가 종종 동일한 소재를 같은 작품에서 반복하고 있다는 것이다. 이러한 개별 그림들은 독립적 작품이 될 수 있으며, 동시에 전체 중 일부를 구성한다. 예를 들어 밀라노에서 전시한 한 점의 <최후의 만찬>은 그 내용과 구도의 면에서 완전하기도 하고 불완전하기도 하다. 이런 양립할 수 없는 모순은 <두 개의 최후의 만찬>(도. 63)에도 나타나고 있다.56)

이미지 복제의 전략은 전시 형태에서도

54) *Ibid.,* p.32.
55) *Ibid.,* p.32.
56) 워홀이 1979년 하이너 프리드리히 화랑에서 전시된 <그림자(Shadows)>와 관련해서 유사한 구조의 작품군을 묶는 유대관계를 지속적으로 강조한다. 이 점이 <최후의 만찬> 연작에도 적용되는 지는 생각해 볼만하다. *Ibid.*, p.34에서 재인용.

조선대학교 CHOSUN UNIVERSITY

특별한 방식으로 드러난다. 60년대 이후 워홀은 자신이 스스로 작품을 직접 설치하지 않을 경우, 그가 선정한 그림을 정확한 지시 없이 화랑으로 보내곤 했다. 1962년, 워홀은 <32개 캠벨 수프 깡통> 작품을 로스앤젤레스의 페러스 화랑(Ferus Art Gallery)에 보내면서 관장인 어빙 브룸에게 전시 방식을 일임하고, 작품 판매와 관련해서는 백지 위임장을 건네주었다. 이 관장이 워홀에게 그림을 팔지 않고 함께 소장하기로 했다고 말하자 워홀은 만족감을 표시했다고 한다.[57] 이런 긍정적 경험에 고무되어 워홀은 딜러에게 많은 재량권을 주기 시작한다. 캔버스에 동일한 모티브가 8번이나 반복되고 일부 겹치기도 한 엘비스 프레슬리 그림을 딜러에 보내면서 어디서 작품의 일부를 자를 것인지를 딜러에게 위임했다. 이런 방식 때문에 그림을 전시공간의 조건에 정확히 맞게 조절하는 것이 가능하게 되었으며, 작품 자체가 전체 환경의 일부로 보이게 되었다.

워홀은 자신의 그림을 작품 그 자체인 동시에 전체의 일부로써 파악되기를 원하였으며, 이러한 의도는 각 개별 작품의 양극적 성격에 의해 설명될 수 있다. 예를 들어 각 작품이 독립된 단위로 판매 가능하며, 그의 시리즈를 통해 다양한 형식, 색채, 크기로 변형될 수 있는 무한한 가능성을 가진다. 또한 그림의 연속적 성격이 강조되기도 한다. 이는 각 개별 그림의 의미가 시리즈 전체의 맥락에서 확인, 확장, 변형됨을 의미한다.

도판 64. 앤디 워홀, <꽃>, 1964, 린넨에 아크릴과 실크스크린과 연필, 205.4×205.7cm, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국

<캠벨 수프 깡통> 연작의 경우, 로스앤젤레스에서 전시한 32개 수프 깡통은 같은 해에 전시된 여러 다른 그림과는 달리 독립성이 있음이 강조되었다. 크기 차이와 구도상의 소규모 변형을 바탕으로 세분화할 수 있는 수백 개의 작품으로 구성된 <꽃>(도. 64) 연작과 관련, 워홀은 시리즈의 전체 맥락이 관념적으로 상상할 수 있어야 하며 또한 시각적으로 감지될 수 있어야 한다고 주장한다. 그는 1986년 12월 15일자 일기에서 다음과 같이 적고 있다.

57) Warhol, “Laura de Coppet and Alan Jone”, *The Art Dealers,* New York: 1984, p.156 ; Szanto, 1997, p.21. *Ibid.*, p.34에서 재인용

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

"우리는 메트로폴리탄 미술관에 갔고, 나의 커다란 꽃 그림 두 점이 전시되어 있었다. 미술관은 이들 모두를 전시해야 한다. 모두 함께 있어야 한다."[58]

미술관이나 수집가가 봉착하는 어려움을 - 자금 확보, 전시 공간의 가용성, 단일 미술가의 작품군을 그렇게 힘들게 보여주려는 결정 등 - 고려한다면, 워홀은 개인 전시와 기관에 의해 기획된 전시를 구분하고 있음을 추론할 수 있다. 보통 그림 한 점이나 기껏 몇 점에 만족해야 하는 개인 수집가와는 달리 미술관은 작품의 구매와 전시에 다른 기준을 적용해야 한다고 생각했다.

워홀의 작품은 모티브, 묘사 양식, 공간에 따라서 하나의 완전한 모듈로 나타난다. 워홀은 자신이 애초에 계획했던 작품 자체의 맥락에서 시작하여 새롭고 예측할 수 없게 파생되는 모듈형식에 관심을 갖는다. 왜냐하면 그는 중심적인 기준 없이 그림이 무늬처럼 벽에 장식될 수 있으며, 바로 그런 방식이 미국적인 '순수한 확장의 힘'[59]을 반영한다고 생각했기 때문이다. 이런 특징은 가능한 한 전체적 맥락 안에서 작품을 복합적으로 제시할 때만 인식이 가능하다. 개별 그림과 시리즈는 미술가가 작업한 전체 작품으로서 하나의 완전체를 의미하며, 동시에 분리될 수 있는 각각의 '마디'인 것이다. 어떤 방식을 채택할지 확실하지 않은 사람들에게 여러 가지로 해석될 수 있는 여지가 생긴다.

<최후의 만찬> 연작을 위해 워홀이 사용했던 복제품은 상업적으로 사용할 수 있는 복사본을 바탕으로 하고 있지만, 그가 제작한 작품을 통한 교감은 역으로 작품의 아우라와 함께 숭고미를 연출한다. 동시에 단순하고 대중적인 이미지들은 실용적이다. 더욱이 그의 연작은 일종의 미완성적 성격, 즉 받침대와 틀이 없다. 그림 자체도 완전하게 그려지지 않았고, 실크 스크린과 개별 그림 간의 관계 역시 명확히 설정되지 않았다.

워홀은 <최후의 만찬> 연작은 상업 작품이라고 말했다. 워홀이 자신의 작품과 근원에 대해 일생동안 반복적으로 '거짓되고' 다르게 말하고 있다는 사실을 전제한다면, 그의 말은 자신의 명성과 작품 판매에 도움이 되도록 하는 위장이거나, 그를 의심의 눈초리로 보는 사람들처럼 다양한 반응을 불러일으킨다. 그가 <최후의 만찬> 연작을 일요일에만 작업했다는 말도 그런 맥락에서 이해해야 할 것이다. 이

58) Hackett, <워홀과의 전화대담>, 1989, p.710., *Ibid.*,에서 재인용.
59) Jean Baudrillard, *Amerika* (Munich:1995), p.173. Baudrillard relates this statement to Los Angeles. Corinna Thierolf, *op.cit.,* p.35에서 재인용.

조선대학교 CHOSUN UNIVERSITY

작품이 만들어지는 동안 다른 작품의 작업 또한 주말에만 이뤄졌는지 알 수 없다. 그런 점에서 이러한 언급은 전체적 상황을 감안할 때, 작품에 종교적 내용이 나타나지 않는다고 비판적으로 생각한 관람자를 향한 재치 있는 표현이라고 이해될 수도 있다. 그 자신이 기독교인이었기에 그의 신앙에 따라 일요일에는 쉬어야 함에도, 역설적으로 그가 행한 일요일 작업은 일종의 종교적 의미에 대해 생각하게 하는 것이다.

이제 작품에 보다 가까이 다가가서 <최후의 만찬>의 묘사 방식에 대해 두 작가를 비교해 보자. 우선, 레오나르도는 만찬 장면에 나타나는 기독교 교리의 여러 양상을 시각화하였다. 레오나르도는 그리스도의 이상적 모습과 제자들의 인간적 모습을 대비시킴으로써, 육체와 영혼 간의 대치, 세속의 삶과 영생의 양면성, 그리스도 가르침에의 순종과 인간의 죄 등을 가시화한다. 그리스도는 제자와 신앙인들에게 자신과 한 몸이 될 것을 명하고, 이어서 다가올 배반을 예언한다. 이런 상황을 설득력 있게 가시화하는 것은 레오나르도에게 커다란 도전이었다. 레오나르도는 그리스도를 제자들과 마찬가지로 후광이 없는 한 인간으로 묘사한다. 침착한 태도와 표정의 그리스도는 불안한 모습의 제자들과 대비된다. '예수가 사랑했던' 요한도 그리스도처럼 눈을 아래로 보고 있지만, 성경에서 설명하는 것처럼,[60] 그리스도의 어깨에 기대지 않고 베드로의 머리에 기대고 있다. 다른 제자들도 모두 충격적인 분위기에 휩싸여 있다. 이런 특징을 담아내기 위해 레오나르도는 이 주제에 대한 이전 그림에서 주로 보여주는 구도와는 아주 다른 방식을 택했다. 결국 레오나르도의 <최후의 만찬>은 성스러운 장면을 만들어 냈다는 사실 뿐 아니라, 사건의 극적 전환과 등장인물들의 개성적 표현, 인간 정신의 깊이를 묘사하는데 성공했다. 바로 이러한 특징이 이후 이 작품의 명성을 얻는 데 크게 기여하였다.

바사리에 따르면, 그리스도의 미화된 모습[61]의 표현은 레오나르도에게 감당하기 어려운 문제였다. 산타 마리아 델레그라체 수도원 원장은 작업을 빨리 끝내라고 레오나르도를 계속해서 다그쳤다고 바사리는 설명하고 있다. 레오나르도는 교황의 요구에 대해 다음과 같이 대답했다.

---

60) 요한복음 13장 23절 : "예수의 제자 중 하나 곧 그가 사랑하시는 자가 예수의 품에 의지하여 누웠는지라."

61) "그러므로 그가 나간 뒤에 예수님께서 이르시되, 이제 사람의 아들이 영광을 받았고 하나님께서도 그 안에서 영광을 받으셨도다. 만일 하나님께서 그 안에서 영광을 받으셨으면 하나님께서도 자신 안에서 그에게 영광을 주실 것이요, 즉시 그에게 영광을 주시리라." 요한복음 13장 31절~32절

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

"고상한 마음을 가진 사람은 일을 적게 할 때 가장 높은 것을 성취합니다. 일단 이미지가 지성의 힘으로 상상되면, 완전한 이미지가 손으로 표현되고 재창조됩니다."[62]

바사리에 의하면, 유다의 머리 표현 역시 레오나르도에게 어려운 과제였다. 많은 은혜를 받고도 주님과 세상의 창조주를 배반한 어리석은 유다의 얼굴을 설득력 있게 표현하는 방법에 대해 고민했다.[63] 더욱 어려운 문제는 그리스도의 머리 모습이었다. 레오나르도는 신성이 가지고 있을 법한 천상의 아름다움을 지상에서 찾기 어렵다고 생각했다. 그렇기에 바사리의 최후의 만찬 설명은 다음과 같은 말로 끝을 맺는다. "그리스도 머리 모습은 미완성이다."[64] 바사리의 설명은 워홀의 경우에도 적용된다. 왜냐하면 워홀의 복사본에도 완전하게 그려지지 않아 미완성 작품으로 보이기 때문이다.

일반적인 실크 스크린 작품들과는 대조적으로, 워홀은 <최후의 만찬>의 모든 요소를 개별적으로 분석했다. 그 과정에서 워홀은 의미 있는 공간이나 색채보다는 형상에 관심을 가졌다. 오랜 시간에 걸친 <최후의 만찬> 작업에서 워홀은 그림의 특정 부문에 초점을 맞추거나 또는 묘사를 생략하면서, 레오나르도의 벽화와는 여러 가지로 다른 모습을 보여준다. 또한 일반적으로 화가들이 자주 간과했던 측면을 전면에 부상시켰다. 그 결과, 식탁에 인물만 나타나는 레오나르도와 달리 워홀은 복잡한 구도를 통해 관람자의 주의를 분산시킨다. 동성애자의 모습처럼 아주 우아하고 거의 요염한 모습으로 표현된 그리스도의 모습과 제자들은 동성애자였던 레오나르도와 워홀을 묶는 관계로 변형된다.

<10개 세트의 샌드백>(도. 65)은 워홀이 <최후의 만찬> 주제에 관심을 가지고 있던 시기에 바스키아와 공동 작업한 작품 중 가장 도발적인 작품 중 하나이다. 운동 용품을 그린다는 생각은 원래 바스키아에게서 나온 것이다. 바스키아는 자신의 전시 딜러였던 메리 분과 사이가 멀어진 후 메리 분의 이름을 샌드백의 꼭대기에 멋지게 새겼다. 바스키아의 위트 있는 표현에 워홀은 협업을 시작하였다. 이러한 작업과정 경험을 통해 워홀은 그리스도 얼굴의 크기를 변형하여 흰 플라스틱 형태에 넣고, 바스키아는 낙서를 추가한다. J와 G는 예수 (Jesus)와 신 (God)을 나타낸

62) Vasari, quoted from Gottschewski and Gronau, 1906 (see note 70), p.12.
63) *Ibid.*
64) *Ibid.* p.13.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다. 집, 왕관, 무정형의 그림자, 잎이 없는 나뭇가지, 가시 줄기 등의 형상이 심판관(Judge)이라는 언어 옆에 묘사되었다. 흑색, 적색, 청색, 백색으로 그려진 이러한 형상들은 잔인한 고문도구를 연상케 한다. <샌드백>에 쓰여진 '이웃을 사랑하라'는 예수의 가르침을 연상시키면서, '최후의 만찬'과 그리스도의 열정을 생각하게 한다. 또한 그리스도 순교 개념은 미술시장에서 인정받으려 노력하지만 계속 착취당하는 예술가의 고통을 떠올리게 한다.

도판 65. 앤디 워홀, 바스키아, <10개 세트의 샌드백>, 1985~1986, 펀칭백에 유채, 피츠버그 앤디워홀 박물관, 미국

워홀의 그림은 도시 생활을 반영한다는 점에서 당시의 신체 숭배나 새로운 성 개념을 보여준다. 예컨대 '신의 형벌'이라는 에이즈를 묘사한다. 80년대 친구들이 에이즈로 죽는 모습을 보면서 워홀은 이 주제에 더욱 관심을 갖게 된다. 워홀은 <최후의 만찬>의 저변에 흐르는 원초적 에로티시즘, 영생과 그리스도 신체의 사라짐에 대한 관심을 어두운 빛의 변형을 통해 나타낸다. 그는 인간의 죽음을 충만함과 공허라는 병치를 통해 예수의 경이로운 영생을 시각화하는 고전적 해법을 따르면서도, 80년대의 친구들의 죽음에 대한 경험과 그리스도의 낙천적 복음 사이의 해결할 수 없는 긴장 관계를 드러낸다. '천상의 아름다움'과 재앙, 신성과 세속은 워홀의 승화된 변증법적 긴장 관계 속에 고스란히 담겨진다. 결국, 워홀은 다빈치의 <최후의 만찬>을 차용함으로써 터부와 순수함, 예술과 숭고미, 유일성과 복제가능성이라는 문제를 제기한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

4. 앤디 워홀의 차용방식이 이후 미술에 미친 영향

팝아트는 대중 매체를 차용함으로써 모더니즘 미학의 한계를 해결했다. 일상의 소재를 미술의 영역으로 끌어들여 창작함으로써 일상적인 삶과 예술의 통합을 이끌어냈다. 현대사회를 둘러싼 대중적이며 상업적 이미지를 작품 속에 적극적으로 수용함으로써 기존의 예술 개념과 소수를 위한 고급 미술의 개념을 깼다. 더 나아가 현대미술과 대중문화와의 간격을 좁히는 데에 지대한 역할을 하였다.[65] 이처럼 팝아트는 대중적 이미지의 차용과 함께 새로운 형식과 독특한 기법을 발전시켰다.

팝아트를 논할 때 빼놓을 수 없는 중요한 개념이 된 '차용' 개념은 형식적인 면에서 다양성을 확보하기 위한 중요한 계기로서 작용한다. 엘비스 프레슬리, 마릴린 먼로 등의 대중스타와 재클린, 마오 쩌둥 등의 유명인사의 사진이미지를 실크스크린 기법으로 복제하는 방법은 엄밀한 의미에서 복제물에 대한 복제인 것이다. 워홀의 복제이미지는 '차용'이 포스트모더니즘의 중요한 개념으로 자리 잡는데 결정적인 역할을 했다. 새로운 이미지나 기법을 창조하기보다는 일상생활 속에 존재하는 이미지를 빌려 쓰는 워홀의 작업 방식은 창작과 독창성에 대한 문제를 제기했다는 점에서 70년대 포스트모더니즘의 중요한 단초가 된다. 결국 워홀은 작품 제작과 수용에 대한 새로운 지평을 열었으며, 모더니즘이 발전시켰던 유일성, 원본성에 대한 이데올로기를 공격하였다.[66]

워홀의 차용개념과 방식은 신표현주의에 반발해 등장한 네오 팝(Neo Pop) 아티스트들에게 전해지게 된다.[67] 스투르트번트(Elaine Sturtevant), 세리 레빈(Sherrie Levine), 마이크 비들로(Mike Bidlo), 제프 쿤스(Jeff Koons) 등의 네오 팝 작가들은 워홀과 마찬가지로 사진이나 광고 등의 소비사회의 이미지를 복제하거나, 대중적 지명도가 높은 과거의 미술작품, 후기 산업사회의 산물 등을 차용하였다.

스투르트번트는 뒤샹에서 워홀에 이르는 차용미술의 계보를 잇는 작가이다. 그는 <샘(Fountain)>, <존의 두 개의 깃발>, <앤디 워홀 이면화>과 <워홀 마릴린 25번째>등의 작품에서 선배 미술가들의 작품을 복제하여 주목을 끌었다.

---

65) 김보연, 「앤디 워홀의 차용과 반복이미지에 관한 연구」, 홍익대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2008, p.85.
66) *Ibid.*, pp.85~86.
67) *Ibid.*, p.86.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

세리 레빈은 독창성의 개념에 근본적인 질문을 던지며 뒤샹의 <샘>을 차용했다. 청동으로 만든 황금빛의 샘을 모사하면서 워홀이 제기한 미술작품의 대량생산, 상업주의 등에 대한 의문을 던졌다.

마이크 비들로는 워홀의 초기작인 <수퍼맨>을 복제하여 <워홀이 아님>이란 이름으로 바꾸었고, <피카소의 여인들>을 차용해 <피카소가 아니다>라는 이름하에 뉴욕의 레오 카스텔리 갤러리(Leo Castelli Gallery)에 전시했다. 자신을 예술가가 아닌 위조자라고 불렀던 비들로는 모더니즘의 신화였던 원본성을 가차 없이 공격하며, 전통에 대한 차용 작업을 창조적인 행위로 보았다.

제프 쿤스는 싸구려 기념품 가게에서 흔히 볼 수 있는, 목각이나 자기로 된 싸구려 인형, 장난감 등 저급한 상품인 키치(Kitsch)를 고급 미술작품으로 둔갑시켰다. 미술가 자신이 하층 계급의 사람들에게 친숙한 키치를 만들어서 제시함으로써 고급미술과 키치, 상층계급과 하층계급의 구분을 모호하게 한다.

워홀 등의 팝 아티스트에서 일반적 방식으로 통용되기 시작한 '차용'은 이후 미술가들에게 많은 영향을 주고, 그에 따라 포스트모던의 담론에서 '차용'은 매우 중요한 개념이 되었다. 이는 미술작품을 창조하는 미술가의 독창성에 대한 전통적인 개념, 차용과 원본성에 대한 문제, 미술의 상업성 등 현대미술의 개념과 정의에 새로운 인식의 지평을 넓혔다.[68]

68) 김보연, *op.cit.*, pp.86~87 참고.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

IV. 결론

본 연구를 통해 보았듯, 모더니즘 화가들이 대가의 작품을 형식적으로 모사하거나 주제에 대한 재해석을 하는 등 과거작품에 대해 다양한 연구를 했다는 사실을 알 수 있었다. 모더니즘 화가들은 과거의 작품에 대한 차용을 통해 과거 작가들의 정신을 오마주하거나, 새로운 예술형식을 발견하기 위해 다양한 실험들을 모색했다. 과거 작품을 차용한 그들의 다양한 의도에도 불구하고, 모더니즘 화가들에게 '차용'은 결국 표현방식들 중의 하나였다. '차용' 그 자체는 작품을 표현하는 데 있어서 보조적인 역할에 지나지 않았던 것이다.

모더니즘 화가들의 작업 방식과 달리, 팝아트에 이르러서 차용방식이 다른 차원의 의미를 갖게 될 뿐만 아니라 현대미술의 중요한 요소로 자리 잡게 된다. 즉, 팝 아티스트에게 차용은 차용 그 자체가 미술 작업에 중요한 부분을 차지하고 있다는 점이다.

이러한 사실을 보다 분명히 보여주기 위한 일환으로, 본 논문은 앤디워홀의 <최후의 만찬> 작품과 그의 작업에 영감을 주었던 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>과의 비교를 통해 앤디워홀의 차용 방식의 특징을 밝히고자 했다. 앤디 워홀은 다빈치의 <최후의 만찬> 이미지를 실크스크린으로 복제하고, 복제된 이미지의 반복을 통해 다빈치의 원본 작품이 담고 있던 고유의 독창성과 경건한 종교적 의미와 차원을 벗어났다. 그러나 복제된 이미지를 통한 워홀의 반복된 작업과정과 작업방식은 역설적으로 작품 고유의 새로운 독창성을 획득했을 뿐 아니라 현대적인 방식과 차원에서 종교적 의미를 얻게 되었다.

<최후의 만찬> 시리즈를 통해 앤디 워홀이 얻은 가장 큰 의의는 서양 미술사의 대표적 작품 중 하나인 레오나르도 다 빈치의 <최후의 만찬>을 실크스크린과 반복·복제라는 현대적 방식으로 재해석하여 재현해 냈다는 점이다. 이를 통해 워홀은 과거 예술가의 작품을 그대로 차용하였지만, 기계적인 반복이미지를 통하여 유일성, 독창성, 희소성이라는 전통적 예술 작품의 평가 기준을 넘어 현대 미술의 새로운 시각과 지평을 열었다는 점이다. 즉, 레오나르도 다 빈치의 <최후의 만찬>과 같은 과거의 미술작품과 현대의 대중적인 이미지를 동격의 차원에 설정함으로써 예술이 소수 사람들에게만 이해될 수 있는 것이 아니라는 것을 보여주었고, 더 나아가 전통적인 미술과 대중문화의 경계를 허물어뜨렸다는 점이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

앤디 워홀의 조형 언어와 예술적 태도는 현대미술의 의미와 영역을 확장시킴으로써 포스트모더니즘 미술로의 전환에 커다란 영향을 주었다. 특히 대중 매체나 광고 등 대중문화의 시각적 이미지를 미술의 새로운 영역으로 수용하였고, 그러한 이미지를 자신만의 독특한 기법으로 보여줌으로써 현대 미술의 영역을 더욱 확장시켰다. 워홀의 노력은 후배작가들에게 많은 영향을 미쳤다. 오늘날의 예술가들이 워홀의 방식을 현대적으로 재해석하며 계속적으로 새로운 형식을 만들어 내고 있다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

참고문헌

단행본

■ 국외

Corinna Thierolf, *All The Catholic Things*

Jane Daggett Dillenberger, *Another Andy Warhol*

■ 국내

H·H 애너슨, 이영철 외 역, 『현대미술의 역사』, 한국색채 문화사, 1998.

H·W & D·J 잰슨 저, 유홍준 역, 『회화의 역사』, 서울: 열화당, 1987.

H·W 잰슨 저, 이일 역, 『서양미술사』, 서울: 미진사, 1987.

김춘일, 『팝아트와 현대인』, 열화당, 1976.

낸시 아머, 전경희 역, 『팝 아트』, 미진사, 1985.

로버트 앳킨스, 박진선 역, 『알기 쉬운 현대미술』, 시공사, 1994.

루시 R・리파드, 전경희 역, 『팝아트』, 미진사, 1985.

리슈터한스, 김처현 역, 『다다, 예술과 반예술』, 미진사, 1994.

린다노클린, 『리얼리즘』, 미진사, 1988.

마이어 샤피로, 『현대미술사론』, 서울: 까치글방, 1987.

모리스 세릴라이즈, 최민 역, 『인상주의』, 서울: 열화당, 1991.

미셸 아셍보, 최영미 옮김, 『화가의 잔인한 손』, 서울: 강, 1998.

송미숙, 『대량소비와 대중미술』, 계간미술, 1985.

어빙스톤, 최순자 역, 『빈센트 반 고흐』, 서울: 까치문고

에드워드 루시 스미스, 최태만 외 공역, 『현대미술』, ART NOW, 1997.

월간미술, 『세계 미술 용어사전』, 1999.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

유인수・최병기 역, 『현대미술 구조론』, 도서출판 숭례문, 1990.

윤난지 역, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2007.

이일, 『반 고흐』, 서울: 열화당, 1990.

이현영, 『콘셉트 커뮤니케이션』, 커뮤니케이션북스. 2014.

임영방, 『서양 미술전집 고흐편』, 한국일보사, 서울, 1973.

존 A 워커, 장선영 역,『매스미디어와 미술』, 시간과 언어, 1998.

줄리언 벨, 원형준 역, 『회화란 무엇인가』, 한길아트, 2002.

최광, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004.

크리스토프 도미노, 성기단 역, 『회화의 괴물: 베이컨』, 서울: 시공사, 1998.

클라우스 호네프, 지향은 역, 『팝아트』, 마로니에 북스, 2006.

■학위논문

권영선, 「팝아트의 차용개념을 통한 본인 작품 분석」, 목원대학교 대학원 미술학과, 석사학위논문, 2012

김민경, 「프란시스 베이컨의 리얼리즘」, 서울대학교 석사학위논문, 1987

김보연, 「앤디 워홀의 차용과 반복이미지에 관한 연구」, 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문, 2008

김태은, 「팝아트에 나타난 차용 연구 : 본인 작품을 중심으로」, 국민대학교 대학원 미술학과, 석사논문, 2008.8

노은정, 「에두아르 마네의 작품에 나타난 복합적 회화 공간」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 2004

박현화, 「살바도르 달리 예술에서의 변형된 <만종> 이미지 연구」, 전남대학교 대학원 교육학과 미술교육전공, 석사학위논문, 2013

이경은, 「프란시스 베이컨의 작품에 나타난 이미지 차용에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2002

이주연, 「변모된 재현 개념이 미술사 서술에 끼친 영향」, 서울대학교 대학원 서양학과, 미술 이론 전공 석사학위논문, 1988

이혜임, 「빈센트 반 고흐와 자포니즘 : 서간 전문 분석을 통해 본 일본 문화

조선대학교 CHOSUN UNIVERSITY

의 영향」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2012

장미경, 「현대미술에서 모작의 경향과 제작문제」, 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995

정순이, 「밀레와 고흐 작품의 상이점에 대한 비교 연구: 고흐의 밀레 모작 연구」, 조선대학교 대학원 석사논문, 1999.8

정은선, 「회화적 언어에 의한 작품 비교 분석: 고야 「5월 3일」, 마네 「막시밀리안 황제의 처형」, 피카소 「조선에서의 학살」」, 전주대학교 석사학위논문, 1994

한덕길, 「프란시스 베이컨 회화의 연구」, 홍익대학교 대학원 회화과 서양화전공, 석사학위논문, 1980

■학술지

박현화, 「민중미술에 차용된 대중문화의 양상: 알레고리적 의미를 중심으로」, 조선대학교 인문학 연구소, 인문학 연구, VOL.42., no.-, 2011, pp.413～449

반경란, 「현대회화 : 차용과 패러디를 통한 창작의 순환 : 20세기 이후 서양 회화의 인물 중심으로」, 한국교양교육학회 교양교육연구, VOL.6, no.4, 2012, pp.353～376

오세권, 「한국 현대미술에서 나타나는 '차용' 표현에 관한 연구 - 회화 이미지의 차용을 중심으로」, 한국기초조형학회 기초조형학 연구, VOL.14, no.3, 2013, pp.157～170

장민한, 「앤디 워홀에 있어서 차용의 의미 - 아서 단토의 이름을 중심으로 」, 한국미학예술학회, 미학예술학연구, Vol.41, no.-, 2014, pp.3～29

조광석, 「뒤샹에서의 이미지와 텍스트의 상관관계」, 한국기초조형학회 기초조형학 연구, VOL.10., no.5, 2009.10, pp.473～483

■기사

김종삼, *ARTNEWS, 오페라 갤러리 마스터피스 COLLECTION전,* 2013.02.06

정다훈, 『매스미디어와 미술』, 시간과 언어, 1999.