[UCI]I804:24011-200000236430

2008년 2월
박사학위 논문

현대미술과 문화산업에 관한 연구

- 아도르노의 예술이론을 중심으로-

조선대학교 대학원
미학미술사학과
서 기 문

현대미술과 문화산업에 관한 연구

- 아도르노의 예술이론을 중심으로-

A Study on Contemporary Art and Culture Industry

2008년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

서 기 문

현대미술과 문화산업에 관한 연구

- 아도르노의 예술이론을 중심으로-

지도교수 박 정 기

이 논문을 미학미술사학 박사학위신청 논문으로 제출함

2007년 10월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

서 기 문

서기문의 박사학위논문을 인준함

위원장 홍익대학교 교수 유 재 길 인

위 원 조선대학교 교수 전 지 용 인

위 원 조선대학교 교수 노 은 희 인

위 원 전남대학교 교수 박 구 용 인

위 원 조선대학교 교수 박 정 기 인

2007년 12월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT ····· ii

Ⅰ. 현대미술과 문화산업 ····· 1

Ⅱ. 아도르노의 예술이론과 문화산업론 ····· 23

1. 미적가상의 문제를 중심으로 한 아도르노의 예술이론 ··· 25

1) 미적 가상(Der Ästhetische Schein), 그 위기와 구제 ····· 25

2) 가상에 대한 표현과 구성의 관계 ····· 32

3) 예술(가상)과 사회의 변증법 ····· 38

2. 문화산업 : 대중기만으로서의 계몽 ····· 42

1) 문화산업 정의 및 내재적 원리 ····· 42

2) 문화예술의 상품화 ····· 47

3) 유흥의 도구화 ····· 51

4) 허위욕구의 생산 ····· 54

5) 예술의 해체대상과 구제대상 ····· 59

Ⅲ. 아도르노 예술이론을 적용한 현대미술의 해석 ····· 61

1. 미술과 비미술의 경계 : 뒤샹의 오브제미술 ····· 62

1) 오브제미술의 대두배경 및 발전과정 ····· 62

2) 오브제미술의 새로운 국면- 뒤샹의「샘」 ····· 66

3) 미메시스적 표현과 구성적 가상의 폐기 ····· 74

2. 앤디 워홀 미술의 문화산업성 ····· 79
1) 현대미술의 상징적 존재, 앤디 워홀 ····· 79
2) 미술의 대중문화화 ····· 81
3) 미술의 상품화 ····· 87
(가) 사업가로서의 워홀 ····· 87
(나) 실크스크린을 이용한 미술품의 대량생산 ····· 89
4) 반복과 복제의 미학, 그 심각한 유희 ····· 94
(가) 반복과 복제의 형식적 패턴화 ····· 94
(나) 재난이미지의 시뮬라크르화 ····· 97
5) 미술의 가상폐기와 상업화, 오락화에 대한 비판 ····· 102
3. 백남준미술의 체제순응성 ····· 105
1) 플럭서스 아방가르드에서 비디오아트로의 전환 ····· 105
2) 비디오아트의 오브제화 및 대형화 ····· 110
3) TV부정에서 TV긍정으로 ····· 116
4) 해체적 동영상이 야기하는 정신분열증 ····· 122

Ⅳ. 아도르노 부정미학의 가능성과 현실성 ····· 128

참 고 문 헌 ····· 145

도 판 목 록 ····· 153

ABSTRACT

A Study on Contemporary Art and Culture Industry

-Focused on Adorno's theory of art

Kee-Moon Seo
Advisor : Prof. Park Jung Kee Ph.D.
Department of Aesthetics & Art History,
Graduate School of Chosun University

This study is to identify culture-industrialization or non-art shown in contemporary art based on Adorno's theory of art, and to present Adorno's negative aesthetics as an alternative art theory. That is, its main goal is to show that most of the contemporary art products that have been highly evaluated in pure art are mere products of cultural industry like those which are governed by the demand and provision principle, and most of them are reduced to an instrument of cultural industry which is a subordinate variable of capital through Adorno's criticism theory. Therefore, this study begins with organizing part of Adorno's art theory which is a methodology of analysis. This study is confined to Adorno's art theory centering on his cultural industry theory, which was decided within a degree necessary enough to identify cultural industrialization of contemporary art. To demonstrate cultural industrialization or non-art of contemporary art, this study targets ' Art of Duchamp, Andy Warhol and Paik Nam-June'. Their art is evaluated in a wholly different perspective in

Adorno's criticism theory unlike existing criticism and this study focuses on identification of the difference. Though there are many studies for which Adorno's theory is applied in other genres of art such as music or literature, thre are only a few studies on its application for art. In consideration of it, this study is to attempt to show an example of strict and critical art analysis for which Adorno's art theory is applied.

This study emphasizes that Adorno's aesthetics as negation can be presented as a healthy standard point or an alternative aesthetic theory for contemporary art with no standards.

Ⅰ. 현대미술과 문화산업

"예술에 관한 한 이제는 아무 것도 자명한 것이 없다는 사실이 자명해졌다. 즉 예술자체로서도, 사회전체에 대한 예술의 관계에 있어서도, 심지어 그 존재 근거에 있어서조차 자명한 것은 아무 것도 없게 되었다."[1)]

아도르노(Th. W. Adorno 1903-1969)는『미학이론』의 첫 문장을 위와 같이 쓰고 있다. 예술의 자명성 상실에 대한 아도르노의 이 진술은 현대사회와 현대예술 전반의 상황과 흐름에 대해 예리한 시각과 진단을 담고 있다. '후기자본주의'[2)]로 명명되는 현대의 산업사회는 총체적으로 관리되는 사회로서 고도의 합리적 수단을 이용한 비합리적 지배관계를 그 본질적 속성으로 한다. 예술의 자명성 상실은 현대사회에 만연된 이같은 비합리성과 결코 무관하지 않다. 후기자본주의에서 그같은 비합리성을 주도적으로 이끄는 건 '문화산업'[3)]인데, 모든 것을 사용가치로부터 교환가치로 환원시키는 자본주의 사회에서 문화산업은 예술조차도 교환가능한 것으로 만들어놓고 있기 때문이다. "지배의 총체적 확산과정으로서 인류역사"[4)]를 바라보는 아도르노의 관점에서 보자면

---

1) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, p. 9. 이 책의 번역서로는 '홍승용 역,『미학이론』, 서울: 문학과 지성사, 2000.' 과 '방대원 역, 『미적이론Ⅰ,Ⅱ』, 서울: 이론과 실천, 1991.' 이 있는데, 본 논문은 홍승용의 번역을 참조했다.

2) Fredric Jameson, *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham: Duke University Press, 1991, p. 35-36 참조. 포스트모더니즘을 후기자본주의의 문화논리로 보는 '프레드릭 제임슨'은 맑스주의 경제학자인 어네스트 만델(Ernest Mandel 1923-1995)의 시기 구분을 받아들여 자본주의의 발전을 세 단계로 구분한다. 국내시장에서 자본이 성장하는 시기인 1단계(1700-1850), 자국의 이익만이 가장 중요한, 그래서 식민지의 원자재와 노동력을 착취하던 제국주의시기인 국가독점자본주의의 2단계(1850-1960), 전 지구적 시장확대와 생산량의 포화상태에 이른, 다국적기업의 후기자본주의 시기인 3단계(1960년대 이후)가 그것이다. 본 논문 역시 자본주의 시기구분은 만델의 관점을 따르며 본문의 '후기자본주의' 개념 역시 이에 준한 것이다.

3) 아도르노의 문화산업론에 대해서는 본 논문 제Ⅱ장 2절에서 자세히 다루고 있다.

4) 개념적 사고를 통한 '자연지배'→교환원리를 통한 '사회지배'→문화산업을 통한 '내적자연(자아) 지배'로 이어지는, 아도르노의 '지배의 보편적 확산과정'으로서 역사 관점에 대해서는 본 논문, Ⅱ장 2절 1)항에서 자세히 다루고 있다.

이 문화산업은, 지배의 마지막 단계에 해당한다. 지배의 도구인 계몽과 이성의 총체화의 속성이 완벽하게 실현된다는 점에서 그것은 계몽과 이성의 종착지를 의미하기도 한다. 여기서, 종래의 역사철학에 대한 아도르노의 전복적 시각을 엿볼 수 있다. 즉 변증법적 통일을 지향해나가는 '발전적 과정'으로서 역사를 바라보는 헤겔(G. W. F. Hegel 1770-1831)이나 마르크스(Karl Marx 1818-1883), 루카치(György Lukács 1885-1971) 등의 진보적 유토피아즘이 부정될 뿐만 아니라 아도르노에게선, 바로 그 진보적 사관의 신념을 가능하게 했던 근대 이성과 계몽에 대한 신뢰 또한 부정되고 있는 것이다. 헤겔에게서 절대화된, 거의 종교가 되어버렸던 그 이성이 아도르노에게선, "자기보존 본능에서 기인한 도구화된 이성으로서 간파되고 있는 것이다."[5]

지배의 확산과정으로서의 문명사는 후기자본주의에 이르러 지배의 더욱 완벽한 보편화를 위해 결국 문화 예술마저도 산업화하는 '문화산업의 단계'로 이동하는데, "후기자본주의의 이데올로기적 도구로서 기능하는 이 문화산업을 아도르노는 히틀러의 파시즘이나 사회주의 리얼리즘과 전적으로 동일하게 간주한다. 같은 파시즘의 산물이면서도, 훨씬 더 고도의 수법으로 사회의 총체성를 달성해내기 때문에 여기서는 폭력의 주체가 교묘하게 은폐되고 있을 뿐이다."[6] "거세위협이나 허위욕구 조작"[7]따위로 시민 개체는 주체를 상실하면서도 문화산업의 전략대로 그것들을 자신들의 자발적인 욕구나 의지인양 받아들이므로써 아무런 저항없이 기꺼이 수동적 객체로, 문화산업의 노예로 전락하는 것이다.[8] 문화산업은 예술에 있어서도 철저히 상품화하고 도구화하는 일을

---

5) M. Horkheimer und Th. Adorno, *Dialektik der Aufklärung,* Frankfurt / M : Suhrkamp, 1970. p. 30 참조 아도르노와 호르크하이머의 共著인 *Dialektik der Aufklärung* 에서는 '오디세우스'라는 서구 이성적 개체의 시원으로부터 시작하여 서구이성과 계몽, 문영의 발전과정을 추적하면서 나치즘을 통해 야만성의 극단을 보여준 그것들의 속성이 적나라하게 파헤쳐지고 있다. 계몽형식을 취하고 있는 인간의 문화적 진보란 단지 지배의 확산과정에 불과하며 자기부정의 진보임을 진단하면서, 특히 인간을 노예화하는 문화산업이야말로 문명화과정의 최종산물로서 파시즘과 전혀 동일한 것임을 읽어내고 있다. 서구 중심적인 이성과 문명의 폐단을 역사철학적 관점에서 비판한 20세기의 이 암울한 고전에 대해 J. Habermas는 "세계에서 가장 어두운 책 중의 하나"라고 표현한 바 있다. 이 책의 번역본으로는, '김유동 · 주강식 · 이상훈 역, 『계몽의 변증법』, 서울: 문예출판사, 1995.' 를 참조했다.

6) Ibid., p. 122 참조.

7) Ibid., p. 127 참조

서슴지 않는다. “문화예술과 오락이라는 화해불가능한 요소를 하나의 목적 밑에 종속시키고 그것들을 다시 대중매체와 융합시키면서 문화산업은 예술을 소비로 빠르게 전환시키고, 유흥을 세련화시키며, 상품의 형태를 개선시키는데 총력을 기울인다.”[9] 기술과 대중매체를 통해 예술 또한 규격화되고 대량생산되면서 그것들 역시 대중문화와 함께 모든 것을 동질화시키며 획일화된 체계를 만들어내는 일에 힘을 가세한다. 이제 “예술의 목표라는 것은 은폐된 사회통제 수단의 한 가지 형태를 추구하는 것”[10]으로서, “그것들의 끊임없는 반복과 봉사에 의해 관리되는 사회의 총체성은 더욱 물샐 틈 없이 촘촘해지고 공고해지는 것이다.”[11]

자본주의 시장경제의 확장과 더불어 사실 미술은, 상품화로부터 시작하여 문화산업의 “기만적” 표현에 이르기까지 그 운명을 같이해왔다고 볼 수 있다. 물론 역사적으로 미술의 상품화의 단초가 19세기, 미술이 ′자율성(autonomy)′[12]을 확보해내던, 그러니까 상품과는 거리가 멀어보이는 ‘예술’[13]만의 독자적이고도 고유한 그 미적 자율성을 확보해내던 바로 그 시기와 맞물리고 있다는 점에서 아이러니한 감이 아주 없지는 않다. 19세기 시민사회에서 자유로운 시장이 형성되면서 미술은, 기존의 예배가치나 지배가치 등 다른 영역으로부터 분

8) “소비자로 하여 자신을 영원한 소비자로서, 즉 문화산업의 객체로서 느끼게 하는 것이 체계의 원리다.” Ibid., p. 126

9) Ibid., p. 121 참조

10) Th. W. Adorno, op. cit., p. 373

11) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 109 참조

12) 예술의 ‘자율성’의 의미는 크게 두 가지 측면이 있다. 1) 예술과 예술외적인 것의 관계에서, 무언가의 종속으로부터 벗어나 자유롭게 된다는 의미의 측면과 2) 예술내적으로, 경험적 현실을 미메시스적 표현과 구성의 방식을 통해 가상으로 만들어놓는 바로 그 예술 고유의 ‘독자적 형식’을 의미하는 측면이 그것이다. 1)의 경우: 예술은 오랫동안 형이상학이나 과학적 탐구등 진위(진리)의 문제를 표현하고 탐구하는 수단에 봉사했으며, 도덕적 규범의 정당성을 드러내는 수단으로도 사용되었다. 칸트로부터 ‘과학과 도덕, 예술’의 가치영역이 구별되기 시작하면서부터 예술의 자율성 논의의 기초는 이루어지며 이 세 영역의 구분은 베버(M. Weber), 하버마스에 이르기까지 대부분 철학자들에 수용되어 왔다.(J. Habermas, “Die Modern-ein unvollendetes Project”,in Kleine Politsche Ⅰ-Ⅳ, Frankfurt/Main, Surhkamp, 1981, p. 452 참조)

13) 본 논문에서 사용하고 있는 ‘예술’과 ‘미술’용어에 대하여 : 아도르노 예술이론의 ‘미술’쪽 적용이기 때문에 편의상 ‘예술’이라고 지칭은 되고 있으나 그것이 ‘미술’을 가르키는 경우가 많음을 일러둔다. 물론 문맥상 예술일반에 대한 개념일 때는 당연히 ‘예술’로 지칭한다.

리되어 순수한 자율성을 확보해낼 수 있었다. “주문자의 후견인제도가 예술가를 시장으로부터 보호해주던 18세기까지 미술작품은 상품이 되지 않을 수 있었지만 그 대신에 주문자나 그들의 목적에 종속되었던 것처럼, 시장에 의해 지배계층의 봉사로부터 벗어날 수 있었던 미술의 자유는 이제 미술작품의 상품성에 대한 내재적 요구를 수용하지 않으면 안되었다.”[14] 예술의 자율성 쟁취로 인해 미술은 새로운 아포리아(Aporiā)에 직면해버린 셈이다. 오히려 물질에 저항하는, 그러니까 “물질적인 실천과는 반대되는 자유의 왕국이라고 스스로를 내세우는 바로 그 시민예술의 순수성이란 본래 하층계급을 배제시킨 대가로 얻어진 것이었다.”[15] 지배계층에 봉사하면서 성립되는 예술에 대해 예술은 자신의 원죄를 읽고는 했고, 자신의 원죄로부터 벗어나 진정한 보편성에 이르고자 열망해왔다. 진정한 보편성에 닿기 위해선 하층계급의 계기를 포함시켜야만 하는데,[16] 하층계급까지를 포섭해낼 때 그러나, 이미 예술은 문화산업이 되어버리고 마는 것이다.

물론 상품이나 문화산업으로 떨어지지 않으면서 오직 순수하게 자율성의 극단까지를 실험한 미술들이 전혀 없었던 건 아니다. 어찌보면 이후 미술사는, 전통적 예술 관념에서는 전혀 고려사항이 아니었던 ‘자율성과 상품’ 이라는, 좀더 포괄하여 표현한다면 자본주의에 대한 경험이 부재했던 전통 예술관념에서는 전혀 고려사항이 아니었거나 거의 관심을 두지 않았던 ‘예술의 자율성과 사회성’이라는 바로 그 대립항쟁적 관계에 놓여있는 이항 사이, 갈등과 반목의 과정이었다 해도 크게 틀린 말은 아닐 것이다.

그린버그(Clement Greenberg 1915-2001)로 상징되는 모더니즘((Modernism) 미술이야말로 예술의 자율성을 극단까지 실험한 고급 엘리트 미술로서 그 자체로 “자본주의의 상품화에 저항했던 대표적 미술”[17]이다. 사실적 재현에 봉사하던 전통미술과는 달리 모더니즘 회화의 경우, 화면의 구성원리 등 내적

14) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 141 참조
15) Ibid., p. 121
16) Ibid., p. 121 참조
17) Clement Greenberg, *The collected essays and criticism : Perceptions and Judgments, 1939-1944, VI,* ed., by John O'Brian, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986, pp. 7-8 참조

구조에만 집중하므로써 미술의 독자적 자율성을 추구하였는데, 낭만주의로부터 시작된 대상해체 작업은[18] 모더니즘의 평면회화에 이르러 완벽하게 그 목표를 달성해낸다. '매체 순수주의'나 '평면성' 따위 자체 강령을 고집하면서 모더니즘 미술은, "르네상스 이후 서양미술의 핵심과제였던 재현적 일루전의 구축, 바로 그 재현내러티브를 완벽하게 종식시킬 수 있었는데"[19], 그렇게 함으로써만 미술에서 수단성을 제거하고 미술자체가 목적이 되는 "예술을 위한 예술(Art for Art's sake)"[20]을 성립시킬 수 있다고 믿었던 것이다. 당연히 정치적 사회적 요소들로부터 미술을 철저히 분리시키면서 예술에 있어 내용이나 주제를 배격했는데, 결국 모더니즘의 지나친 주관적 형식주의는 추상표현주의로, 미니멀리즘으로 극단화되면서 '사회로부터의 고립 내지 현실과의 분리' 라는 결정적인 한계에 부딪치고 만다. 모더니즘 미술은 예술이 상품이기를 거부하면서 온전히 미적 자율성에만 집중했을 때 어떤 암울한 결론에 도달하는지에 대해 실험적으로 잘 보여주고 있는 셈이다.[21]

사회와 대중으로부터 유리되고 고립되어버린 모더니즘미술은 곧, 1960년대 일어난 네오다다(Neo dada)나 팝아트(Pop art) 등 급진적인 '아방가르드 미술운동'[22]들의 공격에 직면한다. 이들은 모더니즘의 엄숙한 엘리트주의에 반발하

---

18) Herbert Read, *Icon and Idea: the function of art in thewdevelopment of human consciousness,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955, p. 127 참조

19) Arthur C. Danto, *After The End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 46참조

20) Clement Greenberg, op. cit., p. 8

21) 모더니즘 미술이 '예술을 위한 예술'로서 자본주의 상품미학에 저항했던 것은 사실이나, 사회로부터 완전히 벗어나 있었던 건 아니며 체제저항에 투철했던 건 더욱 아니었다. 2차 세계대전 이후 아예 세계미술의 주류로서 미술사의 독보적 위치를 점유했던 모더니즘 미술은 한편, 미술관의 지원과 옹호 속에서 유지되었던 제도권미술이었다는 점만으로도 그것의 보수화 경향은 쉽게 읽힌다. 사회와 떨어져 온전히 자율적이기 만한 예술을 추구했음에도 불가피하게 사회와 연결되고 있을 뿐만 아니라, 그것은 더우기 기득 보수세력인 미술제도권과 결합함으로써 결국 예술의 순응구조까지를 보여주고 만다. 이것만으로도 사회성이 전제되지 않은 자율성이란 불가능하다는 사실이 또 한 번 확인된다. "예술은 정신이 이룩하는 사회적 노동의 산물인 것이다"(Th. W. Adorno, op. cit., p. 334)

22) 20세기 초 무성하게 일어난 아방가르드 조형운동은 현대미술에 있어 크게 두 줄기 흐름을 형성한다. 인상주의를 시작으로 포비즘이나 큐비즘 표현주의 등으로 발전하여 끝내 추상으로 치달았던 순수미술운동의 모더니즘미술 계열이 우선 하나다. 페터 뷔르거(Bürger Peter)는 그러나 이들을 아방가르드로 인정하지 않고 아방가르드 운동을 단지 1차세계대전 경에 성립된 몇 가지 예술운동으로만 제한한다. 그는 20세기 전반기의 '역사적 아방가르드 운동'과 후반기의 '네오 아방가르드'를 구별하고서 역사적 아

여 매스 미디어나 광고 등 대중문화의 이미지를 광범위하게 차용하는가 하면, 보다 과격한 플럭서스(Fluxus) 운동의 경우 아예 일상과 삶 자체를 예술로까지 승화시키고자 시도하면서 '대중과의 소통'을 전면 표방하고 나섰다. 신구상으로 미니멀리즘을 조롱하는가 하면, 혼성(hy·brid)매체 사용이라든가 장르간 통합을 시도하면서, 나아가 비디오나 텔레비전 따위 대중매체를 이용하여 예술의 가능성을 실험하면서, 매체나 장르의 순수주의를 고집했던 모더니즘에 거세게 저항하기도 했다.

물론 모더니즘 미술이 종언을 고했던 건, 온전히 이들 네오 아방가르드들의 저항 때문만은 아니었다."하나의 강령과 방향성을 따르기에는"[23] 세계는 이미 확대될 대로 확대되어버렸고, 정치・경제・사회・문화 등의 다양한 영역들이 독자적으로 독립해서 홀로 존재할 수 있기에는 이미 서로 너무 많이 얽혀져버린 상태에서, 다원주의(pluralism)라고 해도 좋고 또는 복합문화주의(multiculturalism)라고 해도 좋을 복잡다기한 문화현상들과 맞물리면서 미술 내부에서도 벌써부터 무수한 경향들이 소용돌이치고 있었다고 봐야 옳을 것이다.[24] 특히 자본주의 팽창과 더불어 미술은 수많은 경향들과 무섭게 뒤섞이면서 본격적인 현대미술(Contemporary Art)을 열어놓기에 이르렀으며 이들 흐름이 20세기 후반, '포스

방가르드로는 다다(Dada)와 초현실주의(Surrealism), 러시아 구성주의만을 인정한다. 각기 다른 방법구사 및 차이에도 불구하고 그들이 '제도로서의 미술에 대한 공격과 삶의 변혁'이라는 내용만큼은 서로 공유하고 있다고 평가한다(Peter Bürger, *Theorie der advantgarde,* Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag 1974. p. 66이하 참조) 60년대의 네오 아방가르드 중 '플럭서스'는 이들 역사적 아방가르드, 특히 그중에서도 다다이즘의 맥을 있고 있으되, '팝아트'는 다소 성격이 다르다. 그 차이는, 본 논문의 '제Ⅲ장의 뒤샹과 워홀, 백남준 미술 분석'을 통해 보다 자세히 제시되고 있다.

23) 20세기초 인상주의를 시작으로 큐비즘(cubism)이나 포비즘(fauvisme), 표현주의 등으로 발전하여 끝내 추상으로 치달았던 순수미술운동 차원으로서의 아방가르드 운동이었던 모더니즘 미술은, 정신적 추구를 바친 유럽의 추상에 이어 전후엔 미국중심의 추상표현주의로 발전하는데, 당대 회화미술의 지표는 이 추상표현주의가 지시하는 오직 '추상에의 명령'을 따르는 거였다. 그린버그로 대표되는 모더니즘 이론가들은 회화에서의 정신성을 배제하고 '평면성이나 순수환원'등 강령을 제시하며 미술의 방향을 이끌었다. (Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", op. cit., pp. 34-36 참조)

24) Daniel Bell(1919-)같은 사람은 현대사회의 제반문제를 정치와 경제 문화가 제각기 흐트러지기 시작한데서 오고 있다고 본다. 즉 정치는 평등을, 경제는 효율을, 문화는 자기충족을 각가 목표로 삼는데 그것들이 보다 명확한 자기목포를 지향하면 할수록 서로간의 모순은 극대화될 수 밖에 .없는 것이다. (다니엘 벨, 김진욱 역,『자본주의의 문화적 모순*The Cultural Contradictions of Capitalism* 』, 서울: 문학세계사, 1990, p. 4 참조)

트모더니즘(Postmodernism)'이라는 이름의 광범위한 문화현상까지를 성립시켜 놓고 있었던 것이다.

서구 근대이성에 대한 근원적 반성으로서 시작된 포스트모더니즘의 프로젝트 역시 이성이 추구하는 '보편과 통합, 총체성'의 그 지배적 사유체계를 해체하고 '특수와 개별, 차이, 타자성' 등의 존중과 구제를 끝없이 추구하기 때문에 결국에는 '다원주의'와 만날 수밖에 없으며, 그것은 오히려 다원주의를 열어놓는 핵심 요인 중 하나이기도 했다. 우리 시대, 다원주의는 이미 모든 분야에서 엄연한 하나의 사실이 되었고, 예술의 다원주의 역시 피할 수 없는 역사의 흐름임에 분명하다. 이성의 총체화 과정에서 억압되고 소외된 개체 고유성을 회복하고자 하는 다원주의의 여러 가지 미덕에도 불구하고, 그럼에도 "모든 것을 인정하고 수용하는 예술의 다원주의는, 그 어떤 것도 예술이 될 수 있음을 허가하면서"[25] 예술에 있어 '기준 철폐'라는 또 다른 심각한 문제점을 남기고 만다. "모든 것을 허용하는 무한 긍정의 다원주의는 무엇보다도 '비판의 끝'을 의미한다는데 가장 큰 위험이 있다. 그러므로 다원주의의 '비판가능성에 대한 봉쇄'는 자유와 해방의 보장보다는 허무주의로 통하고, 그것은 하버마스(J. Habermas 1929-)가 지적한 대로 '무정부적이다' 라는 비판을 피할 수 없게 된다. 이런 이유로 다원주의는 다시 새로운 '전체주의'를 향하게 된다. 현대의 예술가들은 무한한 자유를 얻었지만, 진정한 예술과 사이비예술을 가르는 미술의 기준은 이제 사라져버렸다."[26]

더욱 심각한 문제는 기준부재와 비판종언을 야기한 현대미술의 무정부적 혼란상을 문화산업이 그대로 흡수하여 이용한다는 점이다.[27] 모든 것을 교환가능한 것으로 환원시키는 후기자본주의 시대에, 그것의 이데올로기적 도구인

---

25) Arthur C. Danto, op. cit., pp. x iii - x iv 참조

26) 박구용, "예술의 종말과 자율성", 『사회와 철학 제 12호』, 사회와 철학 연구회 2006, pp. 62-63 참조

27) 삶의 진상을 드러내보이는 일을 돕는 '진정한 예술'의 경우, 마땅히 부정 현실에 대항하기 때문에 문화산업에 대해서는 저항적일 수 밖에 없다. 문화산업이 '진정한 예술'을 배척하며 소멸시키고자 하는 이유일 것이다. 다원주의의 기준 폐기로 '진정한 예술과 사이비예술'을 나누는 척도는 사라지고 사이비예술이 범람하는데, 문화산업은 이 사이비예술로 하여 예술을 대신하게 하면서 마음대로 조정할 수 있게 된다.

‘문화산업’은 미술마저도 교환가능한 것으로 전환시키면서 미술을 도구화하고 식민화한다. 미술은 문화산업의 전략대로 상품화나 고급 오락물로서, 혹은 세금포탈 등의 수단들로서 자본주의의 초국적 자본증식과 소비지상주의를 돕고, 나아가 시민주체의 깨어있는 의식을 “몰수”하는 일에 가세한다. 미술이 이 지경에 이르렀음에도 미술자체의 자성의 목소리는 결코 많지 않다.

이처럼 미술이 문화산업에 완벽하게 예속되어버린 심각한 문화현실의 맥락을 직시하면서 본 논문은, 아도르노 예술이론에 입각해서 현대미술에 나타난 비미술현상[28]을 포함한 미술의 문화산업화 현상을 밝히고, 대안적 예술이론으로 ‘아도르노의 부정미학’을 제시하는 것을 목적으로 삼고 있다. 그러니까 논문의 일차적 목표는 ‘순수미술’ 영역에서 높게 평가되고 있는 기존의 현대 미술품 대부분이 수요공급 법칙의 지배를 받는 시장의 상품들과 마찬가지로 문화산업의 상품들에 불과하며, 거의 대부분의 미술이 이미 문화산업의 도구로 전락되었음을 밝혀 보이는데 있다. “오늘날 예술은 시장의 익명성을 먹고 살면서도 고상한 예술로 위장하므로써 대중을 기만한다.”[29]그럼에도 상당수의 예술가들은 문화산업의 부정적 측면을 간과해버리고서 ‘문화산업’을 좋은 것으로 착각하는 무지함을 보이기도 한다. ‘작품의 가치=작품의 가격’이라는 잘못된 인식 속에서 오늘날 미술계와 미술인은 더욱 잘나가는 문화산업의 대열에 누락되지 않기 위해 온 힘을 기울인다. 아도르노는 인식만으로도 저항이 된다 하였다. 미술의 문화산업화 현상이 사실로서 밝혀지고, 그것이 의미하는 바가 무엇인지 드러나는 것만으로도 예술고유의 기능 및 사명을 새롭게 환기하고 인식할 수 있는 계기를 맞게 되는 건 아닐까. 그런 측면만으로도 본 논문은 이번 연구과제를 의미있는 일로 여기고 있다.

---

28) 본 논문에서는 ‘비미술(Non-Art)’이라는 용어가 빈번하게 쓰이는데, 문화산업을 포함하여 전통적인 미술개념을 벗어나있는 갖가지 형태의 미술을, 아도르노식으로 한다면 ‘탈예술화Entkunstung’된 미술을, 나아가 의사미술(pseudo-art)이라고 지칭할 수 있는 그런 사이비 미술까지를 지칭하고 있다. 반대로 본고는 미술의 최소조건을, ‘미메시스적 표현과 구성적 가상을 추구하면서 문화산업이 아닌 것’으로 보고 있다. 이에 대해서는 제Ⅱ장 2절, 5)항에서 자세히 다루고 있다.

29) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 141

현대미술의 비미술과 문화산업화 현상을 밝히기 위해 본 연구는 '뒤샹(Marcel Duchamp 1887-1968)과 워홀(Andy Warhol 1928-1987), 백남준(Nam June Baik 1932-2006) 미술'을 분석대상으로 삼고 있다. 특별히 그들을 연구대상으로 삼은 이유는 그들의 작업이야말로 전통미술과 현대미술의 경계를 허물고, 미술의 문화산업화를 포함하여 미술의 모든 가능성을 열어놓는데 있어 선구적 역할을 한, 가히 현대미술을 대표한다 해도 결코 지나치지 않기 때문이다. 아도르노 예술이론이 적용되면서 그들 미술에 대한 새로운 해석과 평가 또한 불가피해진다. 물론 본론은, 논문 기준점의 준거를 마련하기 위해 분석의 방법론이 되는 '아도르노의 예술이론'의 일부를 정리하는 일에서부터 시작할 것이다. 아도르노 미학은 계몽의 마지막 단계인 "대중기만으로서의 계몽에 해당하는 문화산업"[30]을 비판하면서 물신화 상품화로 인해 "비인간화"되고 "야만화"되고 있는 세계에 있어 유일한 희망으로서 다시 예술을 제시하는데, 본 연구는 그의 미학원리인 '부정변증법'에 기초한 '부정미학'의 결론을 도출해내는 일에도 역점을 둘 것이다. 아도르노의 이 '부정으로서의 미학'이 비단 본 논문의 방법론에서 그치지 않고 기준부재의 현대미술에 대하여 하나의 건강한 대안이론으로 제시될 수 있다고 믿기 때문이며, 그 가능성을 제시해보이기 위해서다. 음악이나 문학 등 타 분야와는 달리 국내의 경우, 아도르노 이론의 미술쪽 적용은 거의 전무한 실정인데 그런 점을 감안하여 본 연구는 아도르노 예술이론을 적용한 비평적 미술분석의 한 사례를 보여주고자 노력할 것이다.

솔직히 근대이성에 대한 근원적 반성으로서 시작된 포스트모더니즘은 '후기구조주의'와 결합하면서 철학화되었고, 다양한 도전과 시도 속에서 무수하게 많은 비평적 담론을 쏟아놓았던 것도 사실이다. 그럼에도 불구하고 이성과 계몽의 산물인 '문화산업'에 대해서는 끝내 어떠한 대안도 마련해내지 못했을 뿐만 아니라, 모더니즘과는 또 다른 방식으로 사회와 역사를 소외시키는가 하면 비판의 가능성까지를 봉쇄하므로써 문화산업의 충실한 동반자가 되어버린 감

30) Ibid., p. 108

이 없지 않다. 본 논문이 '아도르노의 비판이론'을 특별히 논문의 분석방법론으로 취한 데에는 이처럼 현대미술의 대안부재적 상황과 결코 무관하지 않다.

계통발생적으로 "비판이론"[31]의 계보를 잇고 있는 아도르노 예술이론은 이성중심 세계관의 해체를 주장하고 차이와 타자성을 옹호하면서도 포스트모더니즘과는 또 명백하게 다르다. 보통 부정이나 비판이란 일정한 척도 위에서 이루어지기 마련인데 포스트모더니즘 이론가들은 이 기준 자체를 부인하고 나선다. 척도가 비판대상보다 우월하다는 사실이 전제되고 있기 때문에 그것의 절대적 근거와 권위를 부정하는 것이다. 그들의 우상파괴 대상인 '이성'에 있어서도 마찬가지다. 해체해야 할 이성의 범주를 따로이 설정하지 않고 그들은 근대적 이성 모두를 해체하자는 입장에 있다. 인간 이성이 무엇을 해체하고 무엇을 해체하면 안되는지 구별할 능력이 없다고 보는 것으로, 여기서는 아예 대안 자체를 봉쇄하고 있다.

반면 개념비판이나 동일성 비판, 보편자비판 등을 통해 "아도르노의 사유는, 포스트모더니즘을 출범시킬 여지를 충분히 자체 내포하고 있었으며,"[32]실제로 포스트구조주의에 많은 영향을 끼쳤음에도 불구하고, "그는 결코 포스트구조주의자들만큼 멀리 나가(goes as far)지는 않고 있다."[33] 해체나 비판 방식에 있어 그의 태도는 분명한 한계선을 견지하고 있는 것이다. 이성의 억압적 요소를 부정하며, 부정적 현실을 해체하고자 하는 것이지 이성자체나 현실자체를 부정하지는 않는 것이다. 구체적으로 아도르노에게서 비판 대상에 해당하는 '이성'의 개념은 '계몽적 이성'으로 도구화된 이성을 의미한다. 인간과 사회를 총체화시키는 이성의 지배원리를 부정할 뿐, '비판과 반성'의 정신이라 할

---

31) 여기서 '비판이론'이라 함은 프랑크푸르트 학파의 궤적 속에서 나온 이론을 칭한다. 학파는 1923년 칼 그륀베르크(Carl Grünberg)가 '사회조사연구소'를 설립하면서부터 시작하여 2대 소장을 맡았던 호르크하이머, 그로부터 T. W. 아도르노, H. 마르쿠제, W. 벤야민, E. 프롬, F. 폴록, F. L. 노이만 등으로 이어지고 있으며 제2차 세계대전 이후에는, J. 하버마스나 A. 슈미트 등의 학자를 배출하고 있다. 이들 학자군은 '비판이론'으로 묶이기는 하지만 각자의 독창성과 고유한 연구영역은 매우 다양하여 하나의 집합체로 간주하기에는 다소 무리인 점도 없지 않다.

32) Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno of the Persistence of the Dialectic,* London/New York: Verso, 1990, p. 247

33) Ibid., 235

수 있는 바로 그, 변증법을 항구적으로 추동시킬 수 있는 이성의 건강한 측면에 대한 가능성만큼은 분명 열어두고 있는 것이다.

예를 들어, 개념에 대한 비판 역시 그의 방식은, 개념을 통해서만 가능하다. "개념은 '사유의 기관이자 사유와 사유되는 것 사이의 장벽'이라고도 할 수 있는 것으로, 철학은 개념 자체를 부정하거나 해체해서는 안되고 개념을 통해 개념을 넘어서려고 노력해야 한다"[34]는 것이다. 예술과 합리성의 관계 역시 마찬가지다. "예술은 합리성에서 벗어나지 않은 채 이 합리성을 비판하는 합리성이지, 그것은 결코 합리성 이전적인 것이나 비합리적인 것이 아니다."[35] 아도르노의 이같은 입장이 결정적으로 데리다(Jacques Derrida 1930-2004)나 리오타르(J. F. Lyotard 1702-1789)식 포스트모더니즘의 무작정 '해체'의 개념과 구별되는 지점이기도 하다. 결국 모든 걸 해체하자는 쪽의 포스트모더니즘에서는 대안이 있을 수 없는 반면, 아도르노 미학이론에서는 대항 이데올로기를 제시해낼 수 있는 근거가 여기에 있는 것이다.

포스트모더니즘 계열의 이론들과 아도르노 예술이론이 결정적으로 다른 또 한 가지는, 후기자본주의의 이처럼 복잡하고 심각한 문화현상에 대한 해명방식과 중시하는 관점의 차이다. 아도르노를 포함한 비판이론이 정치 경제 사회적 관점에서, 보이지 않게 조작되는 대중의식 따위 '대중문화의 이데올로기적 기능'에 관심을 보이고 있다면, 보드리야르(Jean Baudrillard 1929-2007)나 들뢰즈(Gilles Deleuze 1925-1995)로 대표되는 포스트모더니즘의 주요한 문화담론의 한 줄기는, 사회와 문화의 변혁상을 집중하되 '테크놀로지 발전'에 의한 대중문화현상을 주목하고 있다는 데 차이가 있다. 특히 이들은 대중매체의 복제기술로 인해 범람하는 반복적 이미지에 주목하여 '기호나 이미지' 등 새로운 문화적 코드가 갖는 새로운 의미기능에 더 큰 의미를 두고 있는 것이다.

보드리야르[36]는 "대중문화와 매스미디어의 관계망 속에서 현대사회를 '소비

34) Theodor W.Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt / M: Suhrkamp, 1966, pp. 21-22 참조

35) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 87

36) 포스트모더니즘의 고승이라고 표현되는 쟝 보드리야르는 마르크스주의 사회학자인 앙리 르페르브(Henri Lefebvre)의 제자로, 처음엔 그 역시 마르크시즘에서 출발한다. 박사학위논문 "사물의 체계(1968)" 이후 그의 저술 『소비의 사회』에 이르면서 그는 마르크시즘과 결별하고 대중문화와 미디어,

사회'로 규정하면서 기존의 산업사회와는 달리 현대 대중사회를 움직이는 동력이자 새로운 신화를 낳는 핵심요소는 '생산'이 아니라 '소비'라고 규정한다. 나아가 대중문화사회로 나아갈수록 노동이나 실제 물건들과는 무관한 '기호' 자체 소비현상이 심화된다고 역설한다."[37] 기존 경제관념이던 마르크스의 사용가치 개념이나 정치경제학 체계를 완전히 부정하고 있는 셈이다. 하긴 현대사회는 상품의 브랜드가 신분과시 등 여러 가지 사회적 자기표현을 가능하게 하기 때문에 정작 생산된 물건의 기능을 따지기보다는 브랜드나 이미지 따위를 더 중시하면서 결국 기호를 소비하는 사회를 열어놓는데, 이러한 '기호의 소비' 현상은 사용가치를 중시했던 기존 산업사회의 관념으로는 도저히 이해할 수 없는 새로운 문화 코드임엔 분명하다.

보드리야르는 나아가, 대상물이나 사건들에 대한 이미지의 재현 또는 복사를 의미하는 '시뮬레이션simulation(모사)'개념을 갖고서 대중문화의 시뮬레이션 과정을 설명하므로써 새로운 문화현상에 대한 분석틀을 만들어놓기도 한다. "현실이나 실재와는 전혀 무관한 순수가짜, 바로 그 시뮬라크르(Simulacre)가 형성되기까지의 과정을 4단계로 설명"[38]하는데, 복제가 거듭될수록 복제와 진짜와의 거리는 점점 멀어지고 재현과 실재의 관계는 역전되기에 이른다.[39] 보

소비문화 등에 대한 현대의 문화현상을 독자적으로 고찰하기 시작한다. 복제 이미지가 현실을 대체한다는 독특한 '시뮬라시옹 이론'에 이어 수많은 저작을 내놓으면서 현대 대중사회에 대해 날카로운 통찰을 바쳤음에도, 그의 극단적인 입장에 대해서는 '냉소주의'라는 비난도 함께 따른다. 만년에 그는 정치적으로도 완전히 보수적인 입장을 취하면서 자신의 초기 저작이나 비판내용들을 스스로 부정하는 우를 범하기도 한다.

37) Jean Baudrillard, 이상률 역, 『소비의 사회』, 서울: 문예출판사, 1992, pp. 300-305 참조

38) J. Baudrillard, *"The Precession of Simulacra", Art After Modernism: Rethinking Representatiin*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 256 참조 : '이미지가 실재를 모사하는 단계(시뮬레이션)'에서 시작하여, '이미지가 실재를 은폐하고 왜곡하는 단계' 와 '이미지가 실재의 부재를 은폐하는 단계', 즉 실재가 실재하는 것이 아닌 파생실재로 전환되는 시뮬라시옹(Simulation)단계를 거쳐 마침내 '이미지가 실재와 완전히 무관한 단계(시뮬라크르)'에 도달하게 된다는 것이다.'시뮬라크르'는 모든 실재의 인위적 대체물, 즉 원본없는 복제의 복제를 가리키는데, 원래는 플라톤이 이중복제의 의미로 사용한 'Simulacra'에서 음역된 개념으로 플라톤의 경우, 이데아를 한 차례 모방한 것은 현실이고, 모방한 현실을 한 번 더 복제한 것을 Simulacra라 하였다.

39) 하나의 원본이 사라져버리고 복제를 거듭한 수만 개의 시뮬라크르가 원본이 되는 마지막 시뮬라시옹 단계에서의 이미지들은 더 이상 어떤 지시물이나 대체물을 갖지 않고, 원본이나 실제가 없는 모형들에 의해 발생하는 것이기 때문에 '하이퍼리얼리티(Hyper-Reality)'라고 부르기도 한다. (Ibid., p. 253 참조)

드리야르는 사물이 기호로 대체되듯, 실재와는 상관없는 복제 이미지, 즉 시뮬라크르 그 가상의 실재들이 현실을 지배하고 대체하는 바로 이러한 현상들을 대중소비문화 사회의 특징으로 보고 있다. 대중문화는 미디어의 복제기술 등에 의해 자체의 이미지를 재생산하면서 스스로 확산되어나가며 결국 복제 이미지들이 사회전체를 지배하게 된다고 보는 그의 견해는 많은 논란과 함께 포스트모더니즘의 중심담론으로 떠오르면서 기존의 미학관념들을 완전히 전복시켜놓기도 했다.

보드리야르가 강조하지 않더라도 오늘날 가상의 현실 지배력은 상상을 뛰어넘는 수준임에 분명하다. 첨단 IP산업의 발전은 아날로그시대의 모든 것을 폐기처분하면서 인터넷과 디지털 시대마저 열어놓고 있다. 시뮬라시옹의 질서를 이끌어 나가는 정보와 매체의 증식은 기하급수적으로 확대되었고 이들이 살포하는 기호와 이미지는 포화상태에 이른지 오래다. 사물이 아닌 기호가 교환되고, 텔레비전 화면이며 도시의 전광판, 컴퓨터의 모니터, 하다못해 손바닥 안의 휴대폰에서 조차 가상의 이미지들이 출렁인다. 플라톤(Platon)에게 있어 실재와 본질은 저 편 천상에 존재했고, 현실은 그저 본질세계인 이데아의 그림자에, 즉 가상에 불과했을 뿐이다. “현실과 가상의 경계마저 허물어뜨리고 가상이 온통 세계를 지배하는 시뮬라크르 시대는 전도된 플라톤주의를 새 복음으로 전하고 있다.”[40]

그러나 플라톤의 이원론은 지상과 천상, 현실과 실재의 구분이 명확했지만 시뮬라크르의 세계에서는 현실과 이상 사이 경계가 사라져버린다. 여기서는 현실뿐만이 아니라 이상도 없다. 원본과 모사물의 구별이 없는 시뮬레이션의 세계에서는 미와 추, 좌와 우, 진짜와 가짜, 자연과 문화, 예술과 사회 등 모든 대립항들은 서로 대체 가능한 것이 되기 때문이다. 그러므로 모든 것은 다시 현실이고 이상이기도 하다. “객관적인 것은 주관적인 것이 되고 주관적인 것은 객관적인 것이 되며, 일원론과 다원론도 하나가 된다. 모순은 사라지고 무

40) Christopher Norris, *What's Wrong with Postmodernism,* Harvester Wheatsheaf, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 182 참조

한 긍정만 남는다. 예술 또한 모든 것이면서 아무 것도 아닌 것이 된다. 예술은 내용과 형식의 변증법에서 벗어나게 되고, 더 이상 재현할 대상이나 원본, 현실이 없어진 지점에서 미메시스와 재현으로서의 예술, 나아가 부정현실을 부정하는 예술로서의 예술은 종말을 맞게 된다. 시뮬라크르 시대 또한 진정한 예술과 사이비 예술을 구별할 수 있는 척도나 양식은 사라진다."[41] 모더니즘 미술이 미적 자율성을 극단적으로 추구하면서 예술과 사회를 분리시켰다면 시뮬라크르는 아예 현실(실재)자체를 부정하므로써 다시 현실과 사회를 소외시키고 있다. 더 나쁜 것은 시뮬라시옹의 무의미한 순환 속에서 계속되는 무한 긍정이 문화산업의 지원과 체제 긍정으로 이어진다는 점이다.[42]

이처럼 보드리야르를 위시하여 탈구조주의자 혹은 탈현대주의자들의 경우 시뮬라크르화되고 있는 시대와 현실에 대한 통찰력은 비록 날카롭지만 예술과 세계가 혼돈으로 치닫는 따위, 현실이 크게 위협을 받고 있는 상황에 대한 대안적 사유와는 전혀 무관하고 무력하며 오히려 유해하기까지 하다. 아도르노는 이성이 해체된 자리에 그 역할을 대신할 무엇도 허락하지 않고 모든 걸 거부하는 해체주의자들이나 탈현대주의자들과는 많이 다르다. 이성중심의 세계관을 부정하면서도, 여전히 부정적 현실을 개선시키는 힘으로서의, 변증법적 사유를 가동시키는 동인으로서의 그 이성의 건강한 힘과 기능만큼은 결코 포기하지 않고 있는데, 바로 그같은 균형감각 속에 세계의 대안이 숨겨져 있는 것이다. 이것이 바로 아도르노 예술이론을 본 논문의 방법론으로 택한 이유다.

아도르노의 '부정미학'은 '매개이론'이라고 할 수 있을 만큼 매개적 "짜임관계(Konstellation)"[43]를 중시하는데, 이것이야말로 그의 이론의 대안적 근거를 엿볼 수 있는 가장 특징적이고 매력적인 부분이라 할 수 있다. '예술과 사회'라든가 '현실과 가상' 등 그는 대립항쟁적 관계에 놓여있는 두 요소 중 어느 하나를

---

41) 박구용, op. cit., pp. 60-61 참조

42) 현실자체를 부정한다지만 실제 현실이 사라지는 건 아니기 때문에 시뮬라크르는 결국, 그럼에도 불구하고 엄연하게 존재하는 현실의 지배질서며 현실의 모순들을 묵인하는 결과를, 나아가 외면하도록 돕는 결과를 초래하고 마는 것이다. 즉 실재에 대한 부정으로 혼란을 가중시키고 예술과 문화산업을 절묘하게 섞어놓는 이론으로까지 작용하고 있는 것이다.

43) Theodor W.Adorno, *Negative Dialektik,* p. 162

절대시하므로써 다른 하나를 소외시키는 오류를 결코 범하지 않을뿐더러, 그렇다고 섣불리 둘을 화해시키는 일은 더구나 하지 않는다. 오직 둘을 변증법적으로 매개하는 일에 주력할 뿐이다. 포스트모던한 다원주의 시대에 여전히 '다양성과 비판' 모두를 놓치지 않고 동시에 구제할 수 있는 아도르노 이론의 논리적 근거는 바로 여기에서 기인되고 있다 할 것이다.[44]

본 논문은 현대미술의 문화산업화 내지 비미술현상을 밝히는데 필요한 정도에 국한하여 아도르노 예술이론을 정리하고, 그것을 토대로 현대미술의 현상을 즉, 뒤샹과 워홀 백남준 미술을 분석해나갈 것이다. 논문은 전개 순서는 다음과 같다.

제Ⅱ장에서는 아도르노의 예술이론을 '미적가상의 문제와 문화산업론'을 중심으로 정리해나간다. 제 1절 '미적가상의 문제를 중심으로 한 아도르노의 예술이론'은, ①미적가상의 위기와 구제 ②가상에 대한 표현과 구성의 관계 ③예술과 사회의 변증법 의 항목 속에서 살펴본다. 아도르노는 예술의 가상적 성격의 양면성을 누구보다도 정확하게 인식했던 사람이다. 존재하지 않은 환상(illusion)을 마치 현실처럼 재현한다는 점에서 예술은 허위적 가상이지만 한편, 경험적 현실로부터 시작된다든가, 부정적 현실에 대해 유토피아적 가상으로서 저항한다든가 하는 점들로 하여 그것은 다시 진리적 계기를 포함한다. 아도르노 예술이론의 상당부분은 바로 이 "허위와 진실의 계기를 동시에 포함하는 미적 가상의 이율배반적 구조를 밝히는 데 주력하고 있으며, 나아가 아도르노 미학은 현대미술에 들어와서 결정적 위기를 맞게 된 바로 그 '미적 가상의 구제'를 주요 과제로 삼는다."[45] 전통미술에 있어 미적가상은 아방가르드 미술에 의해서 해체되기 시작하는데, 예술의 허위적 가상을 폐기하는 얼마간 성과에도 불구하고 그것은 다시, 더 큰 적을 낳는다. 그것은 예술적 가상이 갖

44) 아도르노의 변증법은, 헤겔의 '절대정신'의 대 화해를 지향하는 결정론적 변증법과는 달리 항구적으로 부정을 수행해내는 '부정변증법'인데, 이 부정변증법의 짜임관계의 대안성에 대해서는, 제Ⅱ장 도입부분에서 자세히 다루고 있다.

45) 이병진, "문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론", 『뷔히너와 현대문학 제20호,』, 한국뷔휘너학회, 2003, p. 367 참조

는 현실비판기능을 상실하는 것이며, 현실의 대척점으로서 부정적 현실을 경계하고 비판하며 견제할 바로 그 예술의 존립 자체를 위태롭게 만드는 것이다. 나아가 가상의 해체는 결과적으로, 문화산업이 예술을 마음대로 이용할 수 있도록 결정적인 환경을 마련해주기도 한다.[46]

제 2절에서는, '문화산업론'이 예술론과의 관련 속에서 좀더 많은 분량에 걸쳐 정리된다. "아도르노에게 있어서 문화산업은 자율적 체계에 의해서가 아니라 후기 자본주의의 경제적 종속관계에 있는 주체들에 의해 만들어지는 것을 뜻한다."[47] 지배 이데올로기의 도구로서 문화산업은 지배의 보다 완벽한 보편화를 위해 시민적 주체를 표적으로 삼는다. 각각의 독자적인 시민 개체, 그들 전체를 대상으로 한 '의식의 동일화'가 목표라 할 수 있다. 문화산업의 동일성이 인간의 의식을 넘어 무의식에까지 침투하여 어떻게 인간의 본능과 욕구마저도 마음대로 조작하는지, 어떻게 시민 개개인의 주체를 몰수하고 그들을 표준화 객체화하면서 자본주의 지배질서의 총체성을 완전하게 실현해나가는지 문화산업의 여러 테제들을 통해 확인하게 될 것이다.

그렇다면 아도르노가 이상적으로 생각하고 요구하는 진정한 예술의 본질은, 예술이 진정으로 해체해야 할 것과 구제해야 할 것은 무엇인가? 아도르노의 입장은 분명하다. 예술은 가상의 왕국으로 도피해서도 안되고, 그렇다고 가상을 폐기해서는 더욱 곤란하며, 대중기만의 문화산업이 되어서는 더욱 안된다. 제 Ⅱ장의 마지막 항에서는, 바로 이 예술의 해체대상과 구제대상을 도출해내는데 역점을 두고 있다. 아도르노는 모름지기 예술의 본령을 '부정과 비판'에 두고 있다. 예술은 부정적 현실에 대한 부정성을 예술적 형식으로 표현하므로써 대중으로 하여금 문화산업의 현실을 직시하게 하는 등, 현실의 진상을 볼 수 있도록 도와야 한다. 자율성의 원리를 극단까지 몰고가서 현실과 분리되는 오류를 범해서도 안되지만, 그 못지않게 현실과 영합하여 예술을 오락화하고

46) 문화산업에서 미적 가상을 다루는 태도는 대단히 유연하다. 보다 훌륭하게 상품으로서의 가치를 충족시키기만 한다면 가상의 형식은 적극적으로 이용되지만, 반대로 상품의 가치를 훼손하는 경우는 과감히 미적가상의 조건이 되는 표현이나 구성쯤은 얼마든지 유기해버릴 수 있는 게 또 문화산업의 입장인 것이다.

47) R. Wiggershaus, *Theodor W. Adorno*, München: C.H. Beck, 1987. p. 86 참조

상품화 하는 따위 예술의 도구화 또한 엄중히 경계해야 한다. 문화산업의 획일성과 대중기만에 대해 비판의 기능을 다하므로써 주체를 구제해야하는 오늘날의 예술은, 즉 동일성을 해체하고 비동일자를 구제하는 것을 사명으로 하며, 무엇보다 예술은 그 자신의 동일성화와 교환가능성에 대해 꾸준히 저항해야 마땅하다. 그러므로 대중문화가 제시하는 표준화된 삶에서 소외되고 추방당한 자들의 입장이 되어 그들을 대변하고, 나아가 문화산업이 강제하는 획일성과 동일성에 억압되고 함몰되어버린 그들의 주체를 복원해주는 일이야말로 오늘날 예술의 미메시스[48]적 사명이 된다. 예술작품은 현실에 대한 '모방'에서 시작되어야 하되 사진을 찍듯 단순한 재현과 복제여서도 곤란하다. 현실의 고통을 유기적으로 접근하는 '미메시스적 표현'이 요구되며, 나아가 그것은 미술의 재구성 내지 자율성을 통해 현실과는 다른 새로운 가상, 타자로 재창조되어져야 한다. 아도르노는 바로 이 '표현과 구성', 다시 말해 "고통의 미메시스적 표현과 저항의 구성적 가상이야말로 진정한 예술작품의 척도"[49] 혹은 조건으로 본다.

아도르노의 예술이론이 정리된 다음 논문의 제 Ⅲ장에서는 아도르노 예술이론의 미술쪽 적용이 본격적으로 이루어진다. 제 1절에서는 우선 전통미술의 마지막 지점이자 본격적인 현대미술의 입구에 위치해 있다 할 수 있는 뒤샹의 아방가르드 미술을 살펴본다. 1917년 마르셀 뒤샹은「샘(Fountain)」이라는 제목으로 욕실변기를 작품으로 내놓으면서 최초로 '레디메이드'[50]를, 즉 기성품의 미술작품화를 성립시키는데 이를, 전통에서 현대로 이행되는 미술사의 과정에서 가장 유의해야 할 중대한 사건으로 보고, 그것에 초점을 맞춰 그것이 의미하는 바를 분석적으로 접근할 것이다. "미술의 개별적이고 수공적인 속성

48) 미메시스(MIMESIS) : 보통 '모방'의 의미로 통용되는 일반적인 '미메시스'의 개념과 아도르노가 사용하는 '미메시스'의 개념은 많이 다르다. 그림을 그릴 때, 모방하고자 하는 대상과, 대상을 모방하는 주체와의 관계에서 기존의 모방개념에서는 주도권이 주체에 있다. 작가의 관점에서 대상을 보고 그린다. 아도르노의 미메시스는 주체인 나보다도 대상의 입장에서 대상을 닮고자 하면서 주체와 대상이 유기적으로 한 몸이 되는 '동화'의 개념에 가깝다. 이에 대해서는 제Ⅱ장, 1절, 2)항에서 자세히 다루고 있다.

49) 이병진, Ibid., p. 375 참조

50) 'ready-made'에 대해서는 본 논문 제Ⅲ장 1절 '뒤샹의 오브제미술 분석'에서 자세히 다룬다.

을 배제하고자하는 의도가 담겨 있는"[51]그의 레디메이드는, 조형행위의 포기 내지 거부라는 충격적인 실험으로서 분명 기존 미술질서를 파괴하는 반미학적 행위며, 진지한 문제제기이기도 하다. 결국 예술가에게 중요한 소양은 제작력보다는 아이디어이며 기존의 인식을 바꾸고 개념을 전환시키는 것, 거기에서 미술의 새로운 역할을 찾고 있는 뒤샹의 실험은 현대미술에 있어 미술의 개념을 무한대로 확장시키는데 단초를 제공하기도 한다.

그의 혁명적 시도에 대해 본 연구는 기존 해석과는 달리 그것들이 의미하는 바를 아도르노적 관점에서 조명해낼 것인 바, 미술비판에 맥이 닿아있는 그의 반미학에 대해 워홀의 상업주의와는 달리 일정부분 평가하면서도, 예술적 가상 개념의 현실 비판적 잠재력을 미처 성찰해내지 못한 점을 비판적으로 지적해낼 것이다. 가상의 성립조건인 부정현실의 미메시스적 표현과 구성적 합리성을 폐기해버리므로써 결국 그의, 미술에 대한 전통관념의 파괴작업은, 그의 의도와는 상관없이 '어떤 것도 미술이 될 수 있는' 미술의 그 다원주의를 열어놓는 단초를 제공해버리고 있다. 그것은 곧바로 예술마저도 교환시키고 소비시키는 문화산업의 가능성을 동시에 열어놓는 것으로 그의 작업은, 현대미술의 난맥상이나 상업주의에 대하여 책임을 피할 수 없게 되는데, 바로 그런 내용들이 '워홀미술'과의 연계 속에서 집중적으로 조명되어진다.

Ⅲ장 제 2절에서는 본 장(章)의 가장 높은 비중 속에서, '워홀미술의 문화산업성'이 분석된다. 전후 미국은 어느 때보다도 경제적 호황 속에서 물질적 풍요를 누렸고, 그것은 소비문화로 이어졌으며 더불어 사회적으로 문화예술에의 욕구 또한 팽배해지고 있었다. 이젤회화의 엘리트주의는 증폭된 문화생산물의 수요 따위, 시대의 필요를 충족시키기에는 여러 가지로 역부족이었다. 화가들은 1950년대 중후반에 절정에 달했던 추상표현주의의 주관적 엄숙성과 난해성에 반대하고 새로운 시대, 대중적 욕구를 수용하기 위해서는 새로운 의식과 방식이 요구됨을 자각했다. 미국의 팝아트(Pop Art)는 그런 배경 속에서 튀어나왔고, 그 중심에는 앤디 워홀이 있었다. 상업미술에서 성공하고서 막 순수미

51) Janis Mink, *Marcel Duchamp*, Köln: Taschen, 2000, p. 63 참조

술영역으로 전공의 정체성을 바꾸고 있던 워홀이야말로 상업미술의 테크닉을 그대로 순수미술로 변환시킬 수 있는 기술과 함께 '미술의 대중성'이라는 시대적 과업을 수행하기에 가장 적절한 적임자였다. 팝아트의 황제로서 현대미술의 현란한 담론을 이끌어내면서 세상의 주목을 한 몸에 받기도 했던, 현대미술의 신화적 존재로까지 상징되기도 하는 워홀은 그러나 본 연구에서는 기존의 평가들과는 전혀 다르게 조명된다. '아도르노의 예술이론 관점'에서 그의 미술의 문화산업성을 증명해나가게 되는데, '문화산업성'의 입증은 크게 '①미술의 대중문화화 ② 미술의 상품화 ③ 반복과 복제의 미학이 초래한 시뮬라크르화' 라는 세 항목의 단서 위에서 이루어진다.

①'미술의 대중문화화'는, 대중문화의 시각적 이미지를 차용하므로써 이루어지는데, 여기서는 워홀 작업의 주제적 측면의 특징을 살펴보고 그가 '대중문화의 시각적 이미지'[52]를 어떤 방식으로 이용하여 '미술의 대중문화화'를 선도하며 그 경계를 허물어버리고 있는지, 그것이 무엇을 의미하는지를 살펴보게 된다. 코카콜라나 캠벨스프깡통 등 자본주의의 대량생산품은 물론이고, 마릴릴먼로나 엘비스프레스리 등 대중스타 따위 대중문화의 통속적인 시각이미지를 그대로 가져다 사용하므로써 그의 작업에서는 미적 가상의 성립조건인 표현과 구성의 변증법이 생략되고 마는데 바로 그 문제점도 함께 지적되어질 것이다.

② '반복과 복제의 미학' 에서는, 작업의 제작방식과 형식적 측면의 특징들을 살펴본다. 대량 소비사회에 부응하여 미술의 생산방식 또한 기계화해야한다는 사실을 간파하고서 그는, 제작방식으로 '실크스크린(Silk Screen)'이라는 복제기술을 도입하게 되는데 이 복제작업, 즉 동일한 작품의 반복 생산으로 이젤회화의 전통은 무너지고, 미술작품의 '오리지널리티' 라든가 '미적 가상'의 개념 등은 가차없이 부정되기에 이른다. 그가 어떻게 미술의 원본주의에 타격을 가하고 미적가상을 전면 폐지해버리면서 미술의 비판기능을 불능화시켜버리는지, 어떻게 미술을 하향 평준화시키는지, 그런 내용들을 중심으로 추적해나갈

52) 워홀 작품의 기저를 이루는 이미지들은 ①상표 및 대량 생산품의 광고 이미지 ②만화 이미지 ③대중스타 및 유명인 ④뉴스의 죽음과 재난 이미지 정도로 압축해볼 수 있으며, 모두 만화나 텔레비전 신문 따위 대중매체의 이미지들을 그대로 사용한다는 점이 특징이다.

것이다. 작업의 형식 역시 그는 '반복과 복제의 패턴'을 취하는데, 여기서는 그것이 초래해버리는 '시뮬라크르화' 와 '미술의 유희성'이 조명된다. 무엇보다 '재난이미지의 시뮬라크르화, 그 심각한 유희' 가 지적되는데, 그가 사회적 각성제인 '재난'마저도 어떻게 시뮬라크르화해버리고 오락화해버리는지, 그에 대해 진지한 분석도 함께 이루어질 것이다.

③ '미술작품의 상품화' 에서는, 그의 주제적 특성이나 형식적 혹은 제작방식의 특징들이 상호 긴밀한 연결구조 속에서 이루어지고 있으며 그것들은 결국 보다 높은 구매력에 초점이 맞춰진 발상들로, 작품의 '상품화'로 귀결되어진다는 점을 증명해보일 것이다. 그의 작업이 어떻게 소비주의 이데올로기에 봉사하며, 문화산업에 완벽하게 복무하고 있는지, 그러한 내용들이 그의 상업주의와 함께 논의되면서 그에 대한 평가 또한 전복되고 만다. 그는 미술의 대중화를 이뤄내고 미술의 개념을 확장시킨 현대미술의 신화적 존재라기보다는, '비즈니스 아트'[53]로서 문화산업의 대항 개념인 예술자체를 봉쇄해버린 사람으로, 미술에 있어 비판의 종식을 가져온 작가임이 재차 확인될 것이다.

Ⅲ장의 마지막 3절에서는, 역시 아도르노의 비판이론을 토대로 '백남준미술의 문화산업성 내지 체제순응성'의 논증이 이루어진다. 백남준은 "새로운 테크놀로지 사상을 통해 포스트모던 미술에 새로운 진화의 방향을 제시하는 인물"[54]로서 워홀 못지않게 현대미술에 있어 결코 좌시할 수 없는 대표작가 중 한 사람이다. 그는 포스트모더니스트면서 모더니스트이고, 아방가르디스트면서 제도권 예술가일 뿐더러, 미술에 있어 예술과 오락, 고급미술과 대중문화, 자율성과 공익성, 예술과 기술 따위 현대미술의 핵심 쟁정 사안들에 있어 그 접점에 놓여있는 작가임에 분명하다. 플럭서스 아방가르드의 반예술 정신으로부터 출발했음에도 그의 미술은 차츰 대중문화추수주의와 문화산업 쪽으로 기울면서 결국 자본주의 지배이데올로기에 흡수 순응되고 마는데 그의 미술의 후퇴, 즉 문화산업성에 대한 입증은 '① 비디오아트의 대중문화성 ② 비디오 아

53) Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol From A to B and Black Again*, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 92

54) 김우창 유종호 편집, 『103인의 현대사상』, 서울 : 민음사, 1996, p. 273

트의 오브제화 및 대형화 ③ TV부정에서 긍정으로 ④ 해체적 동영상이 야기하는 정신분열증‘ 이라는 네 항목의 단서 위에서 이루어진다.

① 백남준의 비디오아트는 작업의 성격상 이미 시작에서부터 대중문화 추수주의의 위험성에 노출되어 있기도 한다. 대중매체를 가지고 작업한다는 점 이외에도, ‘예술의 대중화’ 라는 일관된 작업방향 또한 늘 그의 예술을 대중문화에 닿아있게 하는 요소다. 그의 비디오아트는 대중문화에 막대한 영향을 끼치면서 더욱 엔터테이먼트(entertainment)를 추구하는데 논문은, ‘즐김’의 제약지점을 두지 않고 무기한 방기하므로써 예술의 사명을 함께 유기해버리고 있는 점을 비평적으로 지적할 것이다. ② 두 번째 후퇴의 조항인 ‘오브제화’, 특히 ‘오브제들의 대규모 스펙터클한 대형화’ 작업들에서는 자본예속성을 분석하는데 역점을 둔다. 기업에 의지하지 않고서는 작품의 성립이 불가능한 구조, 그것은 이미 예술이 자본의 종속변수인 문화산업으로 전락했음을 의미하는데 그 점이 강조적으로 확인될 것이다. ③ ‘TV부정에서 긍정으로’ 에서는, 대중매체의 성상적 위상을 점유하고서 소비자본주의 체제에서 지배적인 문화권력을 행사하는 TV에 대한 실체조명을 통해 TV긍정이란 곧, 체제의 완벽한 편입을 의미함을 증명해나간다. 그리고 마지막 ④ ‘해체적 동영상이 야기하는 정신분열증‘ 에서는, 백남준 비디오 언어 형식 속에 은폐되어 있는 체제순응성을 밝힌다. 정신차릴 수 없게 만드는 현란한 그의 전자 이미지는 원천적으로 대중으로 하여 생각이란 걸 할 수 없도록 차단시키는데, 이 사고력을 정지시키는 지점이 시민의 비판의식 마비를 목적으로 하고 있는 대중문화의 지배 이데올로기 순응구조와 일치되는 지점이기도 한 것이다. 나아가 그들 파편적 이미지가「다다익선」과 같은 대형 오브제와 만났을 때 최악이 되는데 바로 이 지점에서 조장되는 현대인의 정신분열증의 문제 또한 함께 논의되어질 것이다.

본 논문의 마지막 결론에서는“아도르노 부정미학의 가능성과 현실성”이라는 표제 아래 우선, 현대미술이 문화산업으로 떨어질 수밖에 없는 이유를 중심으로 본론의 내용을 요약 정리하게 될 것이다. 논문 서론과의 연계 속에서 현재 아도르노 비판이론을 적용한 문화분석 및 미술분석 연구의 현황, 즉 선행연구

상황이 소개되면서 아도르노 예술이론의 미술쪽 적용, 그 현실적 가능성을 가늠해보기도 한다. 더불어 논문에서 확인된 문제점과 함께 추후과제 또한 제시될 것이다.

오늘날 우리 주변엔 예술의 대중화는 물론 무한대의 자유를 표방하거나 주장하면서 시각문화와 질서를 어지럽히는 무비판적이고 무의미한, 오히려 현실과 세계에 해악을 끼치는 잘못된 방향의 미술들이 범람하고 있다. 미술사가나 평론가, 예술철학자들이 '미술의 기준'이 아닌 '인간관계나 미술정치' 속에서, 혹은 '자기이론의 도취나 유희' 속에서 그 일을 지원하고 있기도 하다. 어떤 미술도 가능하며, 최악의 미술이 최상의 미술이 될 수도 있는, 완벽하게 유연한 혹은 유해한 미술현상을 그들 이론가들의 논리력과 수사력이 돕고 있는 것이다. 그런 이유들로 예술에 희망을 거는 일은 이제 더욱 어려워져가고 있다. 미술의 질을 떨어뜨리는 심각한 현대미술의 제반 행위와 양상에 대해 아도르노의 예술이론은 그것들을 비판하면서, 나아가 대안미술 이론으로서 건강한 미술회복을 위해 얼마간 철학적 지반을 제공해줄 수 있지 않을까. 본 논문이 아도르노 예술이론에 기대하는 바는 바로 그런 것이다.

Ⅱ. 아도르노의 예술이론과 문화산업론

아도르노 예술이론은 '부정변증법'이라는 자신의 철학적 인식론내지 방법론을 예술 쪽에 적용시켜 이론적으로 전개한 '부정미학'이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 그의 예술이론을 이해하기 위해서는, 그가 추구하는 부정변증법의 원리와 논리구조를 이해하는 일이 무엇보다 중요하다. 마치 공식과도 같은 아도르노식 패턴을 익히는 것은 그의 예술이론을 이해하는데 선결과제와도 같다 하겠다. '부정변증법'은 '매개이론'이라고 할 수 있을 만큼 매개적 '짜임관계(Konstellation)'[55]를 중시하는데, 이것이야말로 아도르노 이론의 가장 특징적이고 핵심적인 요소일 것이다. 특수와 보편, 주관과 객관, 주체와 객체, 개인과 전체, 파토스와 로고스 등등, 두 개의 대립되는 개념들에 대해 아도르노의 입장은 분명하다. 어느 하나를 절대시하므로써 다른 하나를 소외시키는 오류를 결코 범하지 않을뿐더러, 그렇다고 전통 형이상학처럼 둘을 무리하게 화해시키는 일은 더구나 하지 않는다. 서로 대립항쟁적 관계에 놓여있는 개념들에 대해 상호역설적 지시관계로 돌려놓으면서 오직 둘을 변증법적으로 매개하는 일에 주력할 뿐이다. 둘을 상대적 타자로서 변증법적 긴장관계에 올려놓고 양자 사이 지속적으로, 상호 감시 보완케 하면서 비평의 균형을 끌어내는 것이 궁극의 목표다. 즉 변증법을 성립시키고 발전시키는 필요조건들로서 서로 얽히고 매개되어 꾸준히 서로를 밀고 당기면서 팽팽한 긴장관계를 유지하는 것 그 자체가 목표인 것이다. 영원한 부정 속에서만 고정되지 않고 깨어있을 수 있으며 그렇게 하므로써 양자는 서로 무리하게 통합되지도 않을뿐더러, 어느 하나가 다른 하나를 지배하지도 않게 된다. 여기에 '예술의 다원주의와 비판'이 함께 공존할 수 있는 근거가 있는 것이다.

부정변증법은 헤겔의 결정론적 변증법[56]과는 달리 끊임없는 부정, 영원한

55) Theodor W.Adorno, *Negative Dialektik,* p. 162

56)"헤겔은 미를 이념의 감각적 가상이라고 정적으로 규정하므로써 미학적 변증법을 중단시킨다. 그처럼

부정을 본질로 하기 때문에 이 부정변증법 속에서는 그러므로 무엇도 '이데올로기'로 굳어질 수 없으며 또한 어떤 이데올로기도 견뎌낼 수 없게 된다. 변증법 본래의 부정정신에 입각하여 항구적으로 부정을 수행해내는, 다시 말해 영원한 변증법이라는 의미에서의 '부정변증법'인 것이다. 이러한 부정정신을 예술에서도 동일하게 추구하는 아도르노의 예술이론은 예술에 있어서도 변증법적 매개관계를 무엇보다 중시한다. 내용과 형식, 자연미와 예술미, 미메시스와 합리성, 표현과 구성뿐만 아니라 예술과 사회, 현실과 가상, 등등 서로 상반되는 예술의 두 조건들은 서로를 비판하고 부정하는 균형추로서 서로의 존재를 필요로 하는 상보적 역설관계에 놓인다. 결국 서로를 끝없이 부정하는 영원한 긴장상태야말로, 즉 "예술과 현실 등 양립불가능한 것들의 병존의 긴장이야말로 진정한 현대예술의 진리가 되는 것이다."[57]

논문의 1장에서는 우선 '표현과 구성'의 매개적 짜임관계 속에서 성립되는 '예술의 가상'의 개념을 살펴보고, 나아가 '미적 가상과 현실' 혹은 '예술과 사회'의 변증법을 통해 현실과 사회를 견제하고 비판하는 힘으로서 미적가상의 필요성을 밝히고자 한다. 2장에서는 세상에 존재하는 모든 것을 상품화해가고, 유흥 광고 매스미디어 등을 도구로 시민주체를 몰수하면서 자본주의의 소비주의 이데올로기를 완벽하게 수행해내는 문화산업의 실체를 밝히는데 주력하고자 한다. 아도르노는 현대예술의 위기를 '미적가상의 폐기'로 보고 있는데, 가상폐기는 예술의 비판기능을 불능화하고 나아가 문화산업이 자리할 토양을 마련하기 때문인즉, 문화산업의 실체를 직시하므로써 아도르노가 그토록 예술의 가상을 옹호하고자 한 이유를 공감할 수 있을 것이다.

미를 정의할 수도 없지만 그렇다고 해서 미의 개념을 포기할 수도 없다. 실로 엄밀한 의미에서 이율배반인 셈이다. 아무런 카테고리도 없다면 미학은 그 형태를 잃고 여러 사회나 상이한 양식 속에서 미라는 말로 생각되는 것을 역사적으로 혹은 상대주의적으로 기술하게 될 것이다. 그로부터 이끌어낸 특성단위는 불가피하게 파로디가 되고 말 터이며 구체적인 문제에 접하면 당장 무용지물이 될 것이다."(Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 82)

57) 박구용, op. cit., P. 60 참조.

1. 미적가상의 문제를 중심으로 한 아도르노의 예술이론

1) 미적 가상*(Der Ästhetische Schein),* 그 위기와 구제

"예술의 가상적 성격은 긍정적이고 부정적인 두 가지 측면을 포함한다."[58] "예술작품 속의 여러 요소들은 과거의 상태로 머물지 않고 작품의 영역 속에 들어가면 곧 변형되고 만다. 바로 이 때문에 미적인 화해는 미학적으로도 허위가 될 수밖에 없다."[59] 즉 존재하지 않은 환상을 현실인 것처럼 다룬다는 점에서, 결코 예술작품의 내용이 현실이 될 수 없다는 점에서 예술은 허위적 가상이다. 그럼에도 경험적 현실에서 소재를 취해서 쓴다는 점이라든가 부정적 현실에 맞서 대립해있는 점, 현실로부터 떨어져있는 가상적 존재로서 현실과 확연한 차이를 갖고서 존재한다는 점 등에서 예술적 가상이 보여주는 또 다른 측면인 진리의 계기를 읽을 수 있다. "예술작품은 현존재에 대한 안티테제라는 점에서 가상일 뿐만 아니라 작품자체가 원하는 바에 비추어 볼 때도 가상이다."[60] 아도르노 예술이론은 바로 이러한 "허위와 진실의 계기를 동시에 포함하는 미적가상의 이율배반적 구조를 밝혀내는 것을 주요과제"[61]로 삼으면서 특히 가상적 측면이 지니는 비판적 기능에 주목한다. 예술의 가상적 성격을 공격하는 것이 현대예술의 큰 특징이기도 한데 예술의 가상이 위기를 맞는 것도, 또한 가상이 옹호되고 구제되는 것도 모두 가상적 성격이 갖는 그 이중성에 근거하는 것이다.

---

58) 이병진, op. cit., p. 367

59) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 161

60) Ibid., p. 161 * 예술작품은 "현존재의 안티테제'(현실이 아니라는, 존재하지 않는다는 점)라는 점에서 가상일 뿐만 아니라 '작품 자체가 원하는 바에 비추어 볼 때도 가상이다.'(작품은 현실과는 다른 가상적 존재라는 점 자체만으로도 '규정된 사회에 대한 확연한 부정이 되며, 그런 점에서 오히려 가상으로 남기를 희망한다.)

61) 이병진, op. cit., p. 367

가상의 위기

"현대예술은 가상을 가상이 아니라고 보는 가상의 가상에 반대"[62]하면서 가상의 폭로에 집중한다. 아도르노는 예술작품의 허구성과 예술의 허위성에 대해 부정하는 이 '가상의 위기' 사태야말로 현대예술의 위기로 간주한다. 예술사적 관점에서 볼 때 예술의 가상적 성격을 최초로 인식한 사람은 헤겔이라 할 수 있을 것이다. 칸트는 취미판단의 보편타당성을 논증하고자 했지만 그의 "본질구성적 주관"[63]은 결국은 보편 객관에 닿지 못하는 주관적인 것으로서 칸트의 미학은 '가상으로서의 미'에는 도달하지 못하고 있다.[64] 그에 반해 헤겔미학은 주관과 객관, 주체와 객체의 변증법적 관계를 인식하고서 주체가 작품 속에서 소멸하는 데에서 작품의 주관적인 성공을 찾고 있다. 예술작품은 자연을 재현하므로써 보편 객관에 이르는 게 아니라 그러한 소멸을 통해서 비로소 단순한 주관적 이성에서 탈피할 수 있다는 사실까지를 인식하고 있는 것이다.[65] 헤겔은 고전주의 예술을 최고의 모범으로 삼는데, 고전주의야말로 주관과 객관의 이상적인 화해가 이루어졌다고 보는 것이다. 그러나 고전주의에서 달성된 예술에 있어 조화의 이상은 19세기에 이르러 지나치게 주관적인 쪽으로 경도되면서 균형이 깨지고 만다. 이는 시민사회에 이르러 예술이 기존에 종속되어온 것들, 즉 예배가치나 왕실이나 귀족들에게의 봉사 등으로부터 점차 자유로워지면서 확보된 예술의 자율성과도 무관하지 않다.

문제는 이 자율성이 극단적으로 흐르면서 예술을 삶과 현실로부터 완전히

---

62) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 157

63) 주관은 주관이되 보편을 추구하는 주관이라는 뜻으로 아도르노는 칸트의 주관을 '본질구성적 주관'으로 파악한다. (Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, pp. 68-80 참조)

64) 칸트미학은 미적 자율성과 취미판단의 보편타당성을 논증하고자 과학(진)과 도덕(선), 예술(미)을 선험적으로 분리시키고는 있지만 결국 그것들의 상호의존성을 매개하는데 주력했고, 특히 도덕의 영역과 미를 분리시키는 데는 성공하지 못한다.("아름다움은 도덕적 선의 상징이다. 그리고 또한 오직 이 관점에서 볼 때만 그것이 주는 만족은 다른 모든 사람의 동의를 요구할 수 있다... " (I..Kant, *Kritik der Urteilskraft,* Hamburg : Felix Meiner, 1974, p. 59) 더구나 예술미에 대한 자연미의 우선성을 지나치게 강조하므로써 예술의 영역을 도덕뿐만 아니라 자연으로부터도 해방시키지 못한다. 그는 비록 본질구성적 주관(객관을 구성하고자 하는 주관)을 추구하긴 했지만 보편객관에 닿지 못한다.

65) 아도르노는 많은 부분에서 헤겔을 비판하면서도 '가상으로서 예술작품을 인식'할 수 있었던 것에 대해선 헤겔의 가장 깊은 통찰이라고 평가한다. (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 93 참조)

분리시켜버렸다는 점이다. 도덕적·사회적 또는 그 밖의 모든 효용성을 배제하고 오직 예술의 자율성과 무상성만을 강조하면서 예술자체, 미자체에 예술의 유일한 목적을 두었던 '예술지상주의'는 말 그대로 "예술종교"[66]가 되고 만다. "유미주의에서 예술이 실제 생활적 관계들로부터 완전히 분리되어 나온 연후에 한편으로는 비로소 미적인 것이 순수하게 전개될 수 있었지만 다른 한 편으로 자율성의 또 다른 한 면인 사회적 무용성(無用性)이 인식될 수 있었"[67]는데, 이 사회적 무용성이야말로 역사적 아방가르드의 공격대상이 된다. 예술은 실천적이 되어야 하며 실제생활로 통합되어야 한다는 전위주의자들의 요구와 주장은 예술의 자율성과, 자율성이 조직해내는 예술의 가상성과 부딪친다.

> "현대예술의 변증법에서는 예술이 마치 다 자란 뿔을 떼어버리는 짐승들처럼 가상적 성격을 떨쳐버리려고 한다는 점이 가장 큰 비중을 차지한다. 예술의 역사적 운동에서 나타나는 이러한 아포리들은 예술의 가능성 전체에 어두운 그림자를 던진다."[68]

표현주의는 객관적인 사실을 지양하고 주관적인 감정과 반응을 표현하는데 주력하므로써 가상에 대한 반역에 개입하고 있다. 예술 형식상의 모든 인습을 무차별 공격했던 다다이즘은 말할 것도 없고, 다다를 잇는 초현실주의 역시 "예술의 순수성, 자율성, 초월성, 그리고 존재권리를 부정하고 예술과 삶, 허구와 실천, 가상과 실재 사이 차이를 없애려고 시도하면서 삶과 예술의 분리현상을 교정하고자 했다."[69] 그러나 무의식과 환상이라는 절대적 주관주의에 빠져들게 됨으로써 결국 예술에 있어 필수적인 객관화를 놓치게 되었을 뿐만 아니라, 표현주의의 "심리기술Psychogramm"[70]과 유사하게 자동기술법(Automatism)같

---

66) Ibid., p. 157
67) Peter Bürger, "The Avangarde as the Self-Criticism of Art in Bourgeois Society",『現代美術批評30選,』, 中央日報季刊美術編,, 서울: 중앙일보사, 1987, p. 270
68) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 157
69) 박구용, op. cit., p. 9 참조
70) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 157

은 것에 의지하므로써 “스스로를 예술이상이라고 망상한 데에 대한 벌인 듯이, 단순한 사물상태로 되돌아가는”[71] 우를 범한다. 신즉물주의[72]는 오히려 그 반대입장에서 예술의 사물화를 가속화한다.[73] 철저하게 객관을 지향하면서 즉물적인 대상 파악에 의한 실재감 회복을 기도하는 “신즉물주의가 표현이나 미메시스를 장식적이고 불필요한 것, 혹은 구속력이 없는 주관적 부가물로 간주한 것은 구성이 표현과 외적으로 결합되는 경우에만 타당하다. 이는 절대적 표현을 추구하는 작품에는 적용되지 않는다. 절대적 표현이 즉물적이라면, 사물 자체일 수도 있을 것이다.”[74] 미적가상에 대한 반역과 부정은 결국 극단적인 정신화(주관화)와 극단적인 객관화로 떨어지면서 예술작품을 단순한 사물성으로 전락시키고 만다. 사물이 된 예술은 더 이상 예술논리를 따르지 않고 사물의 논리를 따라간다. 실제 사실만을 진리로 인정하는 ‘실증주의’가 시대정신을 장악했던 19세기, 예술적 가상이 무참하게 “기만적인 상”[75]으로까지 떨어지고 말았던 건 당연한 현상이기도 했다. 예술의 붕괴는 이렇게 다원주의가 일반화되기 훨씬 이전부터 이미 진행되고 있었던 것이다.

가상의 구제

아도르노가 예술의 가상적 성격을 다시 옹호하게 된 데에는 이러한 배경이 자리한다. 여기서 아방가르드 운동의 이중적 평가가 가능해진다. 솔직히 예술과 현실의 경계를 절대화하면서 예술, 그 가상의 왕국으로 도피한 예술지상주

---

71) Ibid., p. 158

72) 신즉물주의(Neue Sachlichkeit) : 20세기 독일에서 표현주의에 반대하여 일어난 전위예술운동으로, 1923년 만하임(Mannheim)미술관장 하르트라우프가 기획하여 열린 전람회의 이름에서 시작되었다. 표현주의가 주관적 표출에 치중하여 대상의 실제묘사를 등한시한데 반하여 즉물적인 대상 파악에 의한 실재감의 회복을 가장 중시했다.

73) 주체화와 사물화의 변증법. 아도르노에 있어서 사물화는 지배와의 근친관계에 놓여있다. 객체와 매개됨 없이, 인식하려고 하는 대상을 지배하는 단순한 주체주의(SubJektivismus)는 그에 있어서는 사물화와 동일한 것으로 간주된다. 역으로, 객관성만을 고집하는, 마치 논리실증주의(Logischer Positivismus)에서처럼, 단순한 요구는 곧 바로 사물화된 의식에 다름 아니다. (문병호, 『아도르노의 사회이론과 예술이론』, 서울: 문학과 지성사, 2001, p. 119 참조)

74) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 73

75) Ibid., p. 156

의자들은 고금을 막론하고 결과적으로는 체제순응, 체제긍정의 동조자들이기가 쉬웠다. 현실과 분리되어 부정적 현실을 외면하고 방관하는 것 자체가 부정적 현실을 묵인하는 행위며, 나아가 예술의 이데올로기로의 전락을 의미하는 것이기도 하다.[76] 사회 경제적 이데올로기로 전락해버린 바로 그 미적가상에 저항하면서 예술의 가상이 갖는 허위성을 폭로했다는 점은 아방가르드 운동의 순기능이며 분명 평가할 만한 점이다. 그러나 동시에 그들은 미적가상의 테제가 함축하는 해방적이며 비판적 성격을 지나치게 무시했다는 점에서, 그 중요성을 간과해버렸다는 점에서 비판을 면치 못한다. 아도르노는 예술의 가상이 폐기되므로써 '예술'자체가 부정되는 사태를 무엇보다도 우려했다.

> "그러나 어떠한 예술작품도 가상을 통하지 않고, 즉 자체의 형태(상) 속에서 말고 달리 사상내용을 가질 수는 없다. 그 때문에 미학의 중심과제는 가상의 구제이다. 또한 예술이 자신의 진리를 정당화한다는 중요한 권리도 가상의 구제에 의해 좌우된다."[77]

예술의 권리와 진리구현의 근거 등이 예술의 가상구제에 달려있음을 직시한 아도르노는 가상구제의 정당성과 더불어 가상이 갖는 본질적이고도 내재적인 진리내실의 규범들을 제시하고 강조하기 시작한다. 그는 우선 가상이면서 동시에 현실적 실체로서의 예술작품, 즉 비존재자이면서 존재자인 그 이중적 성격과 짜임관계(Konstellation)를 주목한다. 물론 예술의 형식적 성격에만 국한한다면 예술작품은 엄연한 가상이다. 그러나 독자적인 작품으로 완성되어 세상에 내던져졌을 때 그것은 현실에서 실제적 기반을 갖는 존재의 실체로서 위치한다.[78] 가상이되 동시에 '가상없는 가상'인 것이다. 그러나 "예술작품은 그것이 작품으로서 규정되는 한 이미 현실과는 또 구분되는데"[79], 이러한 점에

76) 무신경하게 지배 이데올로기에 악용당하는 것도 그렇지만, 아방가르드의 급격한 진보적 관점에 적극적으로 반대입장을 취하는 경우도 다반사인데 이럴 경우 체제 수호자들을 지원하는 꼴이 되며 그들과 같은 배를 타게되는 오류를 범하는 것이다.
77) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 164
78) Ibid., p. 164 참조

서 작품은 현실에서는 '가상적 타자'로서 위치한다. 현실과의 '차이'를 드러내는 예술의 가상적 성격은 현실에 맞서있는 대척점으로서, 현실의 초월자로서, 존재하는 것 자체만으로도 '현실비판'이라는 진리의 계기를 내포한다.

존재하지 않는 허구적 존재를 예술이 존재하는 것처럼 나타나게 하므로써 예술은 이제 유토피아를 말하게 된다. "예술의 가상적 특성이 없이는 예술의 유토피아적 특성 또한 존재할 수 없다. 유토피아에 대한 동경은 결국은 기존 상황에 대한 불만족스러움의 표현이며 기존현실에 대한 부정을 함축한다."[80] 유토피아의 개념이 함축하는 부정성, 여기서 예술적 가상 구제에 대한 아도르노의 기획 의도는 보다 선명하게 드러난다. 가상의 구제 자체에 의미를 둔다기보다는 그는 가상이 갖는 진리의 측면, 즉 사회비판적 기능을 자체에 내재해두고 있는 예술의 가상적 성격, 바로 그 가상의 메커니즘에 주목하고 있는 것이다.

아도르노는 "예술에 있어서 참인 것은 어떤 비존재자이다"[81]라고 말한다. 존재자, 다시 말해 현실에서 동일화, 사물화가 이루어진 그 '존재자'들이 적어도 예술의 대상일 수는 없다. 현실로부터 억압되고 소외되어 자신의 진정한 모습을 드러내지 못하는 비동일자들, 추방되어 존재가 가리워져버린 존재의 타자들, 예술은 바로 그 '비존재자'들의 목소리가 되었을 때 진리일 수 있는 것이다. 유토피아적 비존재자도 이와 무관하지 않다. 유토피아의 부정성 역시 부정적 현실에 대한 저항과 비판의 반영으로서 비동일자, 비존재자의 구제를 동경한다. 예술의 유토피아는 그런 방식으로 현실비판을 수행하면서 진리 쪽에 서게 된다. 현실에서 존재하는 것들을 예술적 구성을 통해 존재자 이상의 것으로 만들어놓는 예술의 유토피아적 비존재자는 결국 "비가상적인 것(현실)의 가상으로서의 진리"[82]를 대변하는 셈이다. 이처럼 예술의 유토피아 역시 철저하게 이율배반적 속성을 본질로 한다. "예술은 유토피아가 되어야만 하고

79) Ibid., p. 165 참조
80) Ibid., p. 55 참조
81) Ibid., p. 198
82) Ibid., p. 198

또 그러기를 간절히 원하면서도, 유토피아를 가상이나 위안에 빠지지 않게 하기 위해선 유토피아가 되어서는 또한 안되는 것이다. 예술의 유토피아가 실현된다면 그것은 유토피아의 시간적 종말일 것"[83]이기 때문이다. 예술의 유토피아는 부정변증법과 마찬가지로 영원한 부정정신의 그 연장인 것이다.

물론 "예술이 단일성을 통해 산재해 있는 현실의 요소들에 대해 가하는 속박은 현실로부터 빌어오고 있다. 그러나 예술은 이러한 현실적 요소들을 유토피아의 부정적 현상으로 변형시킨다는 점이 중요하다. 예술작품은 유기적 조직을 통해 제작되어지나 그러한 조직만으로 이루어진 것도 아니고, 나아가 조직의 원칙까지도 초월한다. 여기서, 작품은 조직되어진 것이면서도 만들어지지 않는 것이라는 가상을 얻게 되며, 이것이 예술작품에 대한 정신적 규정이기도 하다".[84] 그런데 "예술은 이 만드는 행위로써, 즉 철저히 형상화된 특수한 작품을 만들어냄으로써만 만들어지지 않은 것(존재하지 않은 것), 이른 바 진리라 이름 붙일 수 있는 그것을 포착할 수 있다. 이 점이 예술의 모든 파라독스 가운데 가장 본질적인 것이라 하겠다. 예술작품들은 그 진리 내용에 대해 극단적인 긴장관계에 놓인다. 진리내용은 만들어진 것 속에서만 비개념적으로 나타나면서도 만들어진 것을 부정한다. 모든 예술작품은 만들어진 것인 한 그 진리 내용을 통해 소멸한다."[85] 이 지독한 역설! "예술에 있어서 이 만드는 행위는 언제나 만들어진 것 자체와는 다른 것(진리), 그리고 예술이 알지 못하는 것을 말하고자하는 유일한 노력이다. 바로 그러한 것이 예술의 정신이다."[86]

진리를 드러내기 위해서만 존재하는 예술의 운명. 그렇다고 진리가 정확히 존재하는 것도 아니고 다만, '어쩌면 존재하지도 않을, 그러나 존재할 지도 모를' 그 불확실한 진리를 드러내기 위해서 영원히 만들어져야만 하는 예술의 고행과 사명이야말로 예술에 있어 가장 저주스러운 운명일 것이다. '결코 오지 않을, 혹은 올 수도 있는' 그 고도우를 그럼에도 끝내 포기하지 않고 애타게,

83) Ibid., p. 55 참조
84) Ibid., p. 196 참조
85) Ibid., p. 199 참조
86) Ibid., p. 198 참조

불안하게 기다리는『고도우를 기다리며』[87]의 주인공들처럼 예술의 운명은 얼마나 피곤하며 불운한가. 유토피아적 부정성에 대한 예술의 요구는 또한 얼마나 가혹한가.

2) 가상에 대한 표현과 구성의 관계

'아직 존재하지 않은 것(das noch nicht Seiende)'으로서의 개념을 함축하는 예술작품의 유토피아는 그럼에도 아이러니하게 미메시스적 방식을 통하여 그 단초가 마련되고 구성되어진다. 작품의 소재가 일단은 일차적으로 경험적 현실세계로부터 취해지고 있으며, 바로 그 현실의 미메시스 과정을 거치면서 점차 예술적 가상을 성립시켜 나가기 때문이다. 예술적 가상을 성립시키는 가장 중요한 요소를 꼽는다면 '미메시스적 표현과 합리적 구성'[88]을 들 수 있겠는데 가상에 대한 표현이나 구성 그들의 관계 역시 서로 대립적이면서도 변증법적으로 긴밀하게 매개되어 긴장관계에 놓여있음을 알 수 있다.

우선 미메시스적 표현은 '허위로서의 가상'에 대한 반대심급(대척점)으로서 작용한다는 점에서 의미가 크다. 즉 순수주의자들로 하여금 미적가상의 왕국으로 도피하게 했던 예술적 가상의 극단성을 그나마 방어하고 견제하는 예술의 유일한 조건이자 장치인 셈이겠다. "예술은 순수예술에서 예찬되었던 아름다운 가상으로 도피해서는 안되고 경험적 현실의 '부정성'을 표현해야 한다."[89] 사회와 역

---

87) Samuel Barclay Beckett의 희곡작품. 아도르노에게 베케트의 중요성을 논의한 참고할 만한 책으로는 다음 책이 있다. W.Martin.Ludke, *Anmerkungen zu einer 'Logik des Zerfalls' : Adorno- Beckett*, Frankfurt,1981

88) 예술작품을 '이념(내용)의 감각적 현현(형식)'으로 보는 헤겔과 마찬가지로 아도르노에게도 예술작품의 최소한의 요건은 내용과 형식이다. 헤겔의 경우 주체의 정신성(내용)을 보편객관화(형식)한 실체물로서 예술작품을 만드는 것이 목표였다면, 아도르노의 경우 경험적 현실(내용)을 미메시스적 표현으로 접근하여 구성적 원리(형식)를 통해 가상을 창조하는 것이 목표다. 주체적 의식에서부터 시작하는 건 같으나 아도르노의 경우, 미메시스적 방식을 취하므로써 예술적 가상에 대해 역사적 현실을 매개해낸다는 점이 다르다.

89) 이병진, op. cit., p. 375

사, 현실로부터 초월하여 예술은 그것들과는 전혀 무관한 가상이, 유토피아가 되고자 하지만 예술에 불가피하게 존재하는 사회적, 현실적 내재성이 또 하나의 중요한 변증법적 축을 이루면서 "위태로운 평형"[90]이나마 균형을 이끄는 것이다.

여기서 한 가지, 단순하게 '모방'의 의미로 사용되는 일반적인 '미메시스'의 개념과 아도르노가 사용하는 '미메시스'의 개념은 많이 다르다는 점을 유의할 필요가 있겠다. "아도르노는 미메시스 혹은 모방을 인간과 자연, 주체와 객체의 관계로 확대하고, 특히 예술이 비동일자를 표현하고 구제할 수 있는 계기를 미메시스에서 찾고 있다. 그에 따르면 미메시스는 주객의 대립 이전 단계의 정신의 초기형태를 가리키는 개념으로서 타자에게 유기적으로 적응하는 것, 주체가 자신을 주위 환경과 유사하게 만드는 것, 혹은 긴장을 풀고 자연의 다양성 속으로 용해되는 것을 가리킨다."[91] 미메시스는 예술과 현실을 매개하는 기능으로 작용하되, 대상을 미메시스하는 주체에게로 동일시하는 게 아니라, "오히려 스스로를 비동일적인 것과 동일시한다. 예술은 대상 자체와의 동일성을 추구함으로써 비동일적인 것과 동일해진다. 이것이 예술이 지닌 미메시스적인 본질의 현 단계이다."[92]

현실은 더 이상 아름답지 않다. 추악함과 부조리로 뒤덮인 어두운 현실에서 예술은 고통의 현실을 미메시스하는 "고통의 언어"[93]가 된다. 어설프게 '오로지 새로움만을 추구하는' 현대의 잘못된 방식의 예술들을 옹호하는 자들보다도 "오히려 새로운 예술을 적대시하는 자들이 좀더 뛰어난 감각으로 새로운 예술의 부정성을 지적해낸다. 여기서 '부정성'이라고 칭해지는 것들은 공식적인 문화로부터 축출된 것들에 대한 저항의 총괄 개념이라 할 수 있다. 예술은 이처럼 추방되고 축출된 것들에 관심을 기울이며 그러한 작업에서 쾌락을 느끼기도 한다. 그리고 축출시키는 강자의 원칙에 헛되이 저항하는 대신 그러한 재앙과 고통을 순순히 받아들이기도 한다. 미메시스를 통해 그러한 재앙을 표

90) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 248
91) 박구용, op. cit., p. 72
92) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 102
93) Ibid., p. 35

현함으로써 지배질서의 힘들이 사라지기를 기대하는 것이다. 현대에 이르러 진정한 예술은 거짓 화해나 축복 따위로 현실을 왜곡하고 은폐하기보다는 고통의 현실을 철저하게 미메시스하므로써 부당한 객관현실에 대한 비판의 입장을 취하기도 하는 것이다."[94]

아도르노는 이런 점에서 예술미보다 자연미를 중시했던 칸트미학을 평가하며, 반대로 예술미(조형미)를 절대적 우위에 두고서 자연미를 비판했던 바로 그 "헤겔의 자연미 비판에 대한 메타비판"[95]을 가하기도 한다. 절대정신의 실현과정으로서, 다만 정신의 진보원리를 보여주는 것으로서만 의미를 갖는 헤겔의 미학체계에서는 정신화의 객관적 실체로서의 작품을 만들어야하므로 예술의 자율성이 강조되는 반면, 자연미는 불가피하게 무시될 수밖에 없다. 그러나 자연미를 배척하고, 자연모방 혹은 미메시스를 배제하므로써 헤겔미학은 그것들 속에 내재해 있는 부정과 비판의 힘을 놓치고 만다. 헤겔은 비록 예술의 가상적 원리를 인식할 수는 있었으나 가상의 구성적 원리에만 집중하고, 가상에 있어 진리의 계기가 되는 미메시스적 표현을 간과한 탓에 결국 예술 속에 부정의 힘을 내재시킬 수 없었다. 그의 미학이 결국 긍정의 변증법으로 전락할 수 밖에 없는 이유인 것이다.

주술의 잔재로서 미메시스는 '탈마법화'가 목표인 계몽의 단계에서 문명에 의해 추방되었지만 유일하게 예술을 통해 그 명맥을 유지할 수 있었다. "예술은 미메시스적 반응의 도피처"[96]인 셈이다. "개념적 인식이 주체와 객체의 철저한 분리를 전제로 대상의 질적 특수성을 제거하고 대상을 주체의 개념체계로 환원하는 동일화의 인식이라면, 예술적 인식은 미메시스라는 비개념적 유사성과 친화성을 통하여 대상에 접근함으로써 개념의 지배에 의해 억압된 요인을 대변한다. 그러나 아도르노에게 예술의 미메시스는 결코 개념에 적대적인 것이 아니다. 미메시스는 개념적 인식에 대한 비판이면서 동시에 보완이다."[97] 예술에서 미메시스는 결코 반합리적이거나 전합리적인 것, 혹은 탈합리적

94) Ibid., p. 35 참조
95) Ibid., p. 115
96) Ibid., p. 86

인 것이 아니라, 합리적 세계의 비합리성을 합리화하는 비합리성이다. “세상이 어두워짐으로 인해 극단적으로 어두워진 예술의 비합리성은 합리적인 의미를 지닌다.”[98] “미메시스적 존재인 예술이 합리성의 한 가운데에서도 가능하고 합리적인 수단을 이용하기까지 할 수 있는 것은 그것이 합리적으로 관리되는 세계의 잘못된 비합리성에 대한 반응이기 때문이다.”[99] 근대이후 생산성과 효율성의 잇점으로 하여 세계는 사회의 모든 영역에서 합리성이 확대[100]되면서 무섭게 계량화・표준화・균질화・동일화・사물화 되어왔다. 개체 고유의 질(質)적 속성이나 가치들은 양화(量化)과정을 거치면서 균질화・동일화되어버리고 인간들마저도 관리되는 총체성 사회에서 표준화・물신화의 폭력에 휩싸여 지낸다. 예술은 그게 인간이든 자연, 사물, 개념, 그 무엇이든 간에 마땅히, 동일화 과정에서 억압되고 소외된 그 타자들 속에 침투해들어가 유기적으로 적응하면서 그들과 한 목소리가 된다. 그들의 고유성을 되살려 동일화 이전의 자연상태, 정신의 초기상태로 복원시키고자 하는 미메시스적 노력을 통해 비동일자는 구제될 수 있는 것이다. “주술의 잔재로서 예술이 지니는 그러한 마술적 성격이 나름대로 진리를 지니게 되는 것은 자체의 존재를 통해서, 탈마법화된 세계의 도구적 이성과 절대화된 합리성에 유일한 비판기제로서 비판의 기능을 담당하기 때문이다.”[101]

그러나 현실의 경험적 요소를 표현하는 것만으로 예술적 가상은 성립되지 않는다. 미메시스적 표현은 예술의 필요조건이지 필요충분조건은 아니다. 미메

---

97) 박구용, op. cit., p. 72

98) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 35

99) Ibid., p. 86

100) 일찌기 ‘합리성의 확대’를 예견했던 사람은 막스 베버(Max Weber1864-1920)다. 근대 자본주의 사회를 마르크스가 ‘계급관계’에 초점을 맞춰 분석했다면, 베버는 ‘합리주의’ 이론으로 서구 근대화의 과정을 해부하고 있다. 합리화란 한 마디로 계산 가능성을 의미하고, 베버에 의하면, 근대화의 과정이란 합리성의 증대, 즉 계산가능성의 증대를 의미한다. 합리화 과정이 제도적으로 정착된 것을 그는 ‘관료제’로 보고 있는데, 계량화로 인한 효율성이나 결과의 예측성, 관리 시스템의 통제성으로 관료제는 가장 효과적인 지배 형태로서 국가나 기업을 막론하고 모든 분야에서 근대적 조직형태를 대표하기도 한다. 인간이 만든 체계가 거꾸로 인간을 기계화하고 비인간화하면서 인간의 자유상실이라는 병폐를 낳지만 합리화나 관료화는 그 자체 생산성과 효율성 때문에 선택이 불가피하고, 모든 영역으로의 확대는 근대사회의 규모라든가 복잡성을 감안할 때 피할 수 없는 역사의 방향이자 운명이라고 보고 있다.

101) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 92 참조

시스적 표현은 그러나 자체 필요와 열망 속에서 예술의 충족 조건을 이끌어낸다. 고통의 묘사는 '고통의 부정성'에 대한 인식을 가져오고, 그것은 다시 고통의 저항 내지 극복에의 의지로 혹은 승화나 열망으로 이어진다. 작품 속에서나마 화해의, 유토피아의 가능성을 보고 싶어하는 열망으로 미메시스적 표현은 미적가상을 성립시키는 중요한 또 한 요소인 '구성'과 매개된다. 예술은 현실을 재료로 미메시스적 표현을 한다는 점에서 내재적이지만 유토피아적 부정성을 추구한다는 점에서는 초월적이라 할 수 있다. 구성의 계기가 마련됨으로써 내재성과 초월성의 변증법은 가동된다. "예술 작품은 있는 그대로의 존재자를 어떤 짜임관계로 이끌어감으로써 그러한 존재자 이상의 것을 말하게 된다."[102] 비록 현실에 대한 '모방'에서 시작하지만 사진과 같은 직접적인 재현에는 만족하지 못하고 구체적 경험현실을 현실과는 다른 타자의 형상으로 변형시키므로써 예술은, 부정적 현실에 맞서는 예술의 자율성을 확보해내는 것이다. 즉 "예술작품들은, 그것들과는 다른 것인 경험적 세계로부터 자신을 강력하게 분리시키면서, 경험적 세계가 현재와는 다르게 되어야한다는 것을 확실하게 보여준다. 예술작품들은, 경험세계를 변화시키는 것을 무의식적으로 보여주는 도형과 같은 것이다."[103]

예술 속에서 주체는 자율성의 각 단계에서 자신의 타자와 분리된 채, 그러나 완전히 분리되지는 않은 상태로, 이 타자와 맞서는데"[104] 주체에서 떨어져나와 작품으로서 완전한 타자가 성립되려면 개성의 객관화 혹은 특수성의 보편화까지가 충족되어야 한다. 구성을 통한 형식화 작업이 진행되면서 주체와 개별성은 점차 소멸된다. 즉 "예술 작품은 미리 만들어진 재료나 처리 방식을 사용한다는 점에서 사물 세계에 속하지만, 죽음을 대가로 하여 그로부터 떨어져 나오게 되는 것이다."[105] "예술 작품은 그 객관화의 법칙으로 인해 아프리오리하게 부정적이다. 즉 예술 작품을 통해 객관화되는 것들은 직접적인 생명

102) Ibid., p. 201
103) Ibid., p. 264
104) Ibid., p. 86
105) Ibid., p. 202 참조

과 유리됨으로써 죽게 된다. 작품 자체의 생명은 죽음을 기반으로 한다."[106]이와 같은 점이 모든 예술 작품에서 나타나는 잔인한 면이다. 작품은 덧없는 것, 즉 비동일자를 억압으로부터, 죽음으로부터 구제하여 지속시키고자 함으로써 그것을 죽이게 된다.

예술작품의 객관화는 "작품 속에서 작용하는 힘들의 합성력으로서, 종합이라는 점에서 사물적 성격과 유사한 점을 지닌다."[107] 그런 점에서 예술의 구성원리는 관리되는 사회의 총체성원리와 유사한 데가 있다. 단일성에 대한 부분들의 연관관계를 뜻하는 총체성처럼 예술적 구성 역시 부분적 요소들을 모아서 일정한 전체를 짜내는 것을 목표로 하기 때문이다. 그러나 예술의 구성이라는 건 "관리되는 세계에 대한 유사체 이상의 것"[108]인데, 바로 미메시스적 표현이 변증법적 긴장상태를 견인하기 때문이다. 결국 현실은 가상을 원하고 가상은 현실을 필요로 하는 것이다. 예술작품은 여러 요소들의 짜임관계 속에서 끊임없이 움직이는 하나의 과정이라 할 수 있다. 화해나 조화라고 할 만한 어떤 것을 포착하는 순간, 예술작품은 또 다른 운동 속으로 사라진다. "화해의 실현은, 유토피아의 상(像)은, 단지 '부정적'으로 그리고 섬광처럼 '순간적'으로 이루어질 뿐이다." 바로 이 점이 가상의 위기를 인식하면서 시작하고 있는 현대예술과, 작품이라는 완결된 가상에서 형이상학적 위안을 구하고 있던 전통예술과의 서로 다른 차이점이다.

"예술작품이 살아남을 가능성은 오히려 종합을 위한 작품의 노력이 또한 화해불가능성을 의미한다는 데에 있다."[109] 화해불가능성을 총체성 속에 기어이 짜맞추는 게 아니라 그 자체로 그대로 남겨두는 것이 중요하다는 얘기다. "극단적인 통합은 극단적인 가상과 접하며, 결국 격변을 야기한다. 미메시스적 요인과 구성적 요인의 이상적인 화해를 의심할 여지가 없는 불변적 공식이라고 생각하여 둘 모두를 극단적으로 추구하면서 예술을 모두 그에 환원시키는 일

106) Ibid., p. 201
107) Ibid., p. 152
108) Ibid., p. 73
109) Ibid., p. 348 참조

은 불가능하다. 현대예술에서는 그러한 양극단을 매개하는 경우보다 양극단중의 어느 한쪽만을 추구한 경우에 더 큰 성과를 얻게 된다. 양극단을 동시에 추구할 때, 즉 그것의 종합을 추구할 때에는 수상쩍은 동조적 태도가 나타난다."[110] 표현과 구성의 변증법은 어느 한 계기 속에서 다른 계기가 실현 될 수 있을 뿐이지 양자 사이에서 동시에 실현되지 않는다는 점에서 논리적 변증법과 같다. 그러므로 "구성은 미메시스적 충동으로부터 아무런 계획도 없이 이루어져야 한다."[111] 아도르노가 쇤베르크 작품의 우월성을 인정하는 것도 그것이 어떤 원칙, 일종의 구성원칙 속에서 만들어지지 않은 특별함 때문일 것이다. "저항력있는 예술은 최후의 화해상태마저 거부하여 자율적인 구성으로 되는 철저한 표현성과, 점차로 명백해지는 표현의 무기력을 나타내는 무표현적 구성으로 갈라진다."[112] 예술과 현실의 양립불가능한 병존의 긴장이야말로 진정한 현대미술의 진리가 되는 것이다.

3) 예술*(*가상*)*과 사회의 변증법

서구의 기존 미학이론들이 '예술이란 무엇인가' 하는 예술자체의 본질규명에 몰두를 바쳤다면 아도르노의 미학이론은 '사회 속의 예술의 본질' 에 대해 추적하고 규명하는데 노력을 바친다. 그의 이론이 여전히 형이상학적이면서도 다른 한편 다분히 사회학적인 느낌을 주는 이유일 것이다. 그러므로 그에게서는, 예술이 사회적인가 아니면 자율적인가 하는 따위, 다분히 이분법적인 논리는 전혀 무의미한 것이 된다. '예술'을 절대시하면서 사회를 배제했던 모더니즘 미술과는 달리 아도르노는, "예술은 정신이 이룩하는 사회적 노동의 산물이다."[113] 라고 분명하게 밝히고 있듯 예술을 사회의 산물로 본다. 사회적 관

110) Ibid., p. 72 참조
111) Ibid., p. 72
112) Ibid., p. 70
113) Ibid., p. 335 참조

념이나 현실은 물론 사회적 발전이 부수적으로 지니고 오는 여러 요소들, 이를테면 합리성이라든가 생산력, 기술 등 사회의 잡다한 여러 속성까지가 함께 예술 속에 내포되어 있다고 보는 것이다. 그러므로 모더니즘에서는 대립관계이던 '사회와 예술' 두 항목이 아도르노 이론에서는 서로 변증법적 균형과 발전을 이끄는 요소로서 역설적 상호지시관계로 나타난다. 아도르노 예술이론은, 예술이 자율적 성격과 사회적 성격을 동시에 지니고 있다는, 바로 그 예술의 이중적 성격을 기본명제로 하고 있는 것이다.

그러나 둘은 변증법적으로 서로 밀고당기는 팽팽한 갈등관계며 여전히 아포리아이다. "예술의 양면성, 즉 자율성과 사회적 사실이라고 하는 성격은 그 두 영역의 확고부동한 상호의존성과 갈등 속에서 항상 나타나고 있다."[114] "예술이 그 자율성을 포기하면 기존 사회의 활동에 자신을 내맡기게 되며, 엄격하게 자율성만을 고집한다면 무해한 영역으로서 다른 영역에 못지않게 쉽사리 통합될 것이다. 문제는 이러한 아포리 속에는 이 세상에서 이루어지는 일 모두를 삼켜버리는 사회적 총체성이 나타난다는 점이다."[115]

아도르노는 그럼에도 예술만큼은, 계몽의 지배가 닿지 않는, 마술적인 측면을 많이 닮아있다고 말하며 그 점을 주목한다. 세상의 모든 것이 다 동일화·합리화·일반화·총체화를 추구하고 그들 속성을 이미 자체적으로 내포하고 있지만 예술만큼은 비동일성을 추구하고 자체 속성 역시 합리화되기 어려운 구석이 있다는, 바로 그 점으로 하여 그는 예술에서 마지막 구원을 기대하기도 했던 것이다. 그런 특별한 점으로 인해 오히려 "예술은 관리되는 사회 속에서도 허용된 채 조직되지 않는 요인, 또 총체적인 조직에 의해 억압받는 요인을 대변하고 구현할 수 있는 것이다."[116] 즉 총체성의 보다 완벽한 실현으로 완전히 관리되는 억압적이며 지배적인 세계구조 속에서도 예술은, 예술형식만이 갖는 고유한 특성으로 하여 이러한 세계가 숨기고 있는 비합리적 요소를 통찰할 수 있고, 그럼으로써 체제의 지배에 저항할 수 있는 것이다.

---

114) Ibid., p. 340
115) Ibid., p. 353 참조
116) Ibid., p. 348

아도르노의 예술이론은 예술과 사회의 관계에 있어 둘이 '예술의 사회비판 기능'으로서 서로 매개되어 있다는 점을 무엇보다도 중요하게 강조한다. "예술은 제작방식이나 재료 사회적 소재 내용들로서 사회적이 되기도 하겠지만 그보다는, 궁극적으로는 오히려, 예술은 사회에 대한 반대입장을 통해서 사회적인 것이 되는 것"[117] 임을 분명하게 밝히고 있는 것이다. 그리고 "이러한 입장은 단지 자율적인 예술만이 취할 수 있다. 예술은 기존 사회의 규범에 따르거나 '사회적으로 유용한' 것으로서의 자격을 갖추는 대신에, 독자적인 것으로서 자체 내에서 결정체를 이룸으로써, 마치 청교도들이 모든 종파를 부인하듯이 그 단순한 존재를 통해 사회를 비판한다."[118]

사회에 저항하고 비판하는 그 역할로서 사회에 닿아있어야 하는 예술의 저항방식에 대해 아도르노의 입장은 이처럼 단호하다. "예술이 빈틈없는 사회의 구조망에 직접 항의를 제기한다면 스스로 그 망에 얽히고 말 것이다."[119] 그런 까닭에 예술로서 사회를 드러내기 위해서는 형식의 중요함이 강조되며 궁극적으로 "어떤 예술에서도 사회비판은 명시적인 사회내용을 내세우는 것을 그만두고 형식으로 고양되어야 한다"[120] 아도르노 예술이론이, 예술은 자율적이면서 사회적이라고 주장할 때 거기에는 이같은 형식개념에 대한 강조와 반성이 깔려있는 셈이다. 즉 "사회 속의 예술의 내재성이 아니라 작품 속의 사회의 내재성이 사회에 대한 예술의 본질적 관계인 것이다."[121] 물론 그린버그식으로 '자율성'을 절대적 본질로 규정하는 폐쇄적인 형식주의 관점은 철저히 거부된다. "형식은 사회적 계기들을 기반으로 할 때 비로소 형식으로서 성립될 수 있으며"[122] "침전된 내용으로서의 형식"[123]이라는 점을 아도르노 예술이론은 결코 간과하지 않는다. 예술의 절대적 요소인 내용과 형식은 어느 한 쪽으로

117) Ibid., p. 335 참조
118) Ibid., p. 335
119) Ibid., p. 201
120) Ibid., p. 371
121) Ibid., p. 345
122) Ibid., p. 352
123) Ibid., p. 217

해소되지 않는 치열한 긴장관계 속에 들어있으며, 이 변증법적 긴장 속에서 아도르노 미학은 내용미학과 형식미학을 극단적으로 분리하지 않고 통합해낼 수 있는 것이다.

그러면 구체적으로 예술형식의 어떤 특별한 측면이 사회비평기능을 자체 내포하고 있는 것일까. 예술형식의 2대 요소인 표현과 구성, 즉 미메시스적 표현과 구성적 가상이 어떻게 현실과 사회를 견제하면서 비판기능을 수행하게 되는지 그 원리에 대해서는 이미 2장에서 살펴본 바이지만 여기서 다시 한 번 간단하게 정리할 필요가 있겠다. 우선 예술형식의 합리적 구성은, 작품 안의 개개 요소를 통일적으로 조직하여 새로운 가상을 혹은 가상적 타자를 만들어 놓는데 있어 결정적 역할을 한다. 바로 이 가상창조 자체가 현실과의 대척점을 제공하면서 현실을 견제하고 비판하는 요소로 작용하는데 이것이 구성적 가상이 갖는 비판요소이다. 그럼에도 예술의 형식이 갖는 보다 독자적이고 고유한 특성의 핵심은 아무래도 표현, 즉 '미메시스'가 아닐 수 없다. "표현은 작품의 자율적 형태를 위한 사회적 효소라 할 수 있으며, 이 표현을 통해 예술작품은 사회적인 상흔이라는 사실이 드러나게 되는 것이다"[124]

예술의 본질은 일종의 모방으로, 이 모방적(Mimetish) 행위는 단순히 자연과 대상을 맹목적으로 모사하는 게 아니라 자연과 대상이 주관과 객관의 대립을 거쳐 동일화 객체화되기 이전 단계의 정신의 초기형태를 그리워하면서 대상에게 유기적으로 적응하는 것이라 했다. "미메시스의 본질은 비동일적인 것을 동일시하지 않고 오히려 스스로를 비동일적인 것과 동일시하므로써 비동일적인 것과 동일해지는데 있기 때문에"[125] 예술의 미메시스는 모든 것을 동일화하고 교환하고 총체화하는 사회법칙에 순응하지 않은 영혼들, 혹은 그것들로부터 억압당하고 소외된 개체들을 표현하고 대변하므로써 사회와 현실에 저항한다. 이것이 미메시스적 표현이 갖는 보다 근원적인 비판요소인 것이다.

결국 예술이 본질적으로 지닌 이러한 전(前)개념적(Vorbegrifflich)이고 미메

124) Ibid., p. 353
125) Ibid., p. 203 참조

시스적 성격에 힘입어 예술은 본래의 자연을 기억해낼 수 있고, 그것을 토대로 자연 본래의 자아상을 예술형식의 또 한 요소인 자율적 구성을 통해 새롭게 구조화해낼 수 있는 능력을 갖추게 된다. 그리고 예술내적으로 미메시스적 표현과 구성적 가상이 가지는 긴장관계는 예술외적인 차원으로 전이되어, 자율성과 사회성이라는 예술의 이중적 성격을 다시 한 번 더 규정하게 된다. 이처럼 "아도르노에게 있어서 예술적 가상의 개념은 그 자체만으로는 무의미하고 항상 사회적 현실과의 연관관계에서 성찰되고 있다는 점이 중요하며 이는 예술적 가상의 변증법이 성립하는 데 있어서 기본적 전제조건을 이루는 것이기도 하다"[126]

예술의 이러한 속성 때문에 아도르노는 세계의 마지막 희망을 예술에 기대할 수 있었을 것이다. 모든 것을 교환가능한 것으로 동질화시킴으로써 자연과 인간에 대한 지배를 영속화하는 일체의 이데올로기와 지배구조에 대항하여 예술이야말로 그것들을 깨뜨리고 인간과 자연, 정신과 자연의 관계를 다시 회복하고 화해시킬 수 있는 유일한 것으로 보았던 것이다.

2. 문화산업 : 대중기만으로서의 계몽

1) 문화산업 정의 및 내재적 원리

문화산업(Kulturindustrie)이란 말은 아도르노와 호르크하이머(M.Horkheimer)의 공저(共著)인 『계몽의 변증법(Dialektik der Aufklärung)』에서 처음으로 사용되었는데, 실은 '대중문화'라는 표현을 대체한 말이기도 하다. 저술의 구상 단계에서는 '대중문화'에 대해 논의되었음에도 불구하고 굳이 대중문화란 말을 쓰

126) 문병호, op. cit., p. 216

지 않고 '문화산업'으로 교체하게 된 이유는, '대중문화'라는 표현이 불러일으킬 수 있는 오해 때문이었다. 즉 대중으로부터 직접 일어난 문화 또는 국민예술(Volkskunst)을 대변하는 것이라고 해석될 수도 있는 바로 그 오해의 여지를 배제하기 위한 것이다.[127] 그러니까 "대중문화의 이중적 의미에서 긍정적인 측면을 제외한 것이 문화산업이 된다고 볼 수 있다."[128] 그들은 대중문화비판을 위해 아예 한 장(Chapter)을 "문화산업 : 대중기만으로서의 계몽"[129]이라는 제목으로 할애하고 있는데 '대중문화가 정치적 파시즘을 대신하여 어떻게 도구화되어 있는지'를 골자로 하고 있다. 즉 '문화산업이 어떻게 대중의 의식을 조작하면서 자본주의의 전체주의적 지향에 도움을 주는 도구적 이데올로기로서 기능하는지' 바로 그러한 내용이 다양한 각도에서 심층적으로 분석되고 있는 것이다.

아도르노에게 있어서 대중문화와 문화산업은 자율적 체계에 의해서가 아니라 후기 자본주의의 경제적 종속관계에 있는 주체들에 의해 받아들여지는 것을 뜻한다.[130] 간단하게 말한다면 문화산업이란 정치권력을 포함한 자본권력 즉 자본주의의 지배질서에 종속되어 산업화된 모든 종류의 문화형태라고 규정해볼 수 있을 것이다. 그러나 본래 문화란, 특정 집단과 공동체에 의해서 공유되는 가치있는 삶의 방식이며, 또한 인간의 삶에 의미를 부여하는 정신적 실천 등을 뜻하는 다분히 긍정적이며 생산적인 산물이었다. 물질적 향유보다는 정신적 가치를 추구하면서, 한편 억압적이고 부정적인 사회를 향해 이의를 제기하고 저항하는 것도 문화의 중요한 임무 중 하나였다. 아도르노 역시 산업화 이전의 문화에 대해선 그다지 부정적이지 않았다. 하지만 문화의 해방적 기능은 근대이후 자본주의 팽창과 더불어 물질적 생산과정과 물화과정에 편입하면서 관리와 조작의 기능으로 대치된다. "19세기에는 존경할 만한 문화적 교양이 특권이었다면 20세기에는 모든 문화적 가치를 거대한 용광로가 녹여버

127) Th. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft,* Frankfurt/ Main : Suhrkamp, 1977, p. 337 참조
128) 피종호, "아도르노 비판이론과 미학", 뷔히너와 현대문학 vol.-no11, 한국뷔히너학회, 1998, p. 229
129) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 108
130) R. Wiggershaus, op. cit., p. 86

림으로써 그 교양과 문화는 매각되었고 그 자리에 위생적인 공장의 작업공간이 들어서버린 것이다."[131]

아도르노는『문화와 관리(Kultur und Verwaltung)』[132]의 변증법에 입각하여 문화에서 관리로 넘어가는 그 과정을 주목하기도 한다. 문화에 있어 실천과 비판적 기능을 중시하는 그에게 문화란 기존의 모든 것에 대하여 늘 비판적 계기를 포함해야 하는 것인 반면, 관리되는 세계에서 사회에 대한 실천연관성을 상실한 문화는 문화산업으로서 이미 그건 문화가 아니라 경제영역에 편입된 것으로 본다. "경제적인 생산성의 증가는 한편으로 정의로운 사회를 위한 조건을 만들어주었지만 다른 한편으로는 기술장치와 이를 운용하는 집단으로 하여금 국민의 나머지 부분에 대하여 엄청난 우월성을 갖게 하였다. 개인은 경제적인 세력 앞에서 완전히 무력화된다. 이 세력은 자연에 대한 사회의 폭력을 일찍이 예견하지 못한 정도까지 밀고나간다. 대중에게 분배되는 재화의 양이 증가할수록 그만큼 대중의 무기력과 대중에 대한 조종가능성은 커지는 것이다."[133] 산업화와 더불어 관리된 세계에서 조작되어지는 그 문화산업에 이르러 문화의 의미는 완벽하게 도착되며 이것이 아도르노에게선 주요 비판대상이 된다.

"지배의 총체적 확산과정으로서 인류의 역사를 바라보는 아도르노 관점에서 보자면 문화산업은 지배의 마지막 단계라 할 수 있다. 다시 말해서 문화산업은 지배도구인 계몽과 이성의 종착지를, 계몽과 이성의 완벽한 이데올로기로의 퇴보를 의미한다. 후기자본주의의 이 문화산업에 이르기까지 '도구로서의 이성'의 기원은 인류 역사의 첫 단계로까지 소급되어 올라간다. 인간은 거대한 자연이 위협하는 죽음의 공포로부터 벗어나기 위해 '자연지배'의 길을 택하게 되는데, 이때 미지의 신화로부터 벗어나기 위한 수단과 도구로서 사용하기 시작한 것이 '계몽이고 이성'이었던 것이다. 자연지배는 개인들의 개별적 행위로

131) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 4

132) Theodor W. Adorno, *Kultur und Verwaltung*, in: ders., Gesammelte Schriften 8, Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1972. 이 글에는 아도르노의, 문화와 관리에 대한 변증법적 통찰이 예리하게 잘 드러나 있다.

133) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 4

는 불가능하고 집단적 사회적 행위로서만 가능하기 때문에 이미 사회적 지배구조의 성립은 자연스럽게 전제된다. 사회적 지배는 자연지배의 필연성으로부터 파생된 이차적 형식으로 볼 수 있는데, 처음 위협적 자연에서 비롯하던 인간의 부자유는 점차, 바로 이 사회적 지배로부터 비롯하는 부자유로 대체되어 간다. 지배의 총체적 메커니즘이란 궁극으로 인간을 합리적 통제 아래 굴복시켰을 때 가능한 것이기 때문이다. 각 개체의 억압 및 소외 속에서 이루어지는 합리적 통제는 자연지배에서와 마찬가지로 여전히 도구적 이성에 의해 가능한데 아도르노는, 이 이성의 도식이 '동일성 원리'에 의해 이루어지고 있음을 주목한다. 동일성의 원리란 자연과 사회 가운데서 자신과는 다른 모든 것을 동일한 하나의 형식에로 강제해가는 지배원리의 정신적 형식이라 할 수 있다. 그것은 자연지배 수단으로서는 '개념적 사고'[134]를 통해, 사회지배 수단으로서는 '교환법칙'을 통해, 그리고 내적자연(내적자아)의 지배 수단으로서는 '문화산업'을 통해 드러나는, 바로 그것들 배후에 내재적으로 숨겨져 있는 근본 구조며 원리인 것이다."[135]

동일성의 원리는 개념적 사고나 문화산업보다는 아무래도 사회지배수단으로서의 '교환원리'에서 가장 뚜렷하게 잘 읽혀진다. "교환은 동일성 원리의 사회적 모델로서, 이 동일시의 원칙없이는 교환도 성립할 수 없는 것이다. 교환을 통해서 비동일적 개별존재나 업적들이 통분될 수 있고 동일해진다."[136] 아도르노는 사용가치로부터 교환가치로 환원되는 과정에서의 동일성화를 주시하므로

---

134) 개념적 사고에 내재된 동일성은 다음과 같이 설명해 볼 수 있다. 대상 고유의 성격을 빼앗는 동일성으로의 동화야말로 개념(Begriff)의 과제라 할 수 있는데, 무수히 많은 자연의 나무를 가지고 얘기해볼 수도 있을 것이다. A B C D 등등, 서로 크기며 자태, 잎 모양과 피우는 꽃, 잘 자라는 토양 따위 모든 게 다른, 모두 개개의 독특한 질적 가치와 속성을 갖는 유일무이한 개체들이다. 그것들이 그런데 '나무'라는 이름으로 뭉뚱그려 개념화된다. 전혀 다른 개체들이 차이가 무시된 채 동일하게 '나무'라는 류(類, generic concept)적 상위 개념 아래 종속되고 균질화되어버리는 것이다. 차이와 차이의 관계 속에서 차이를 굴복시키고 제거함으로써만 성립되는 동일성의 개념은 차이에 대한 배제 및 억압이라는 폭력을 내포하고 있는데, 거기서 우리는 객체를 몰수하여 지배하고자 하는 개념의 지배논리를 읽을 수 있다. 이처럼 개념이란 궁극으로는 진리와는 무관하며, 관념적 차원에서 이루어지는 가장 기본적이고 기초적인 지배조작 도구, 즉 동일성 지배원리의 원형에 해당한다 할 수 있을 것이다.

135) 민형원, "테오도르 아도르노", 박정호 양운덕 이봉재 엮음,『현대철학의 흐름』, 서울: 동녘, 1998 pp. 180-188 참조.

136) Theodor W.Adorno, *Negative Dialektik*, p. 148

써 그 속에 은폐되어 있는 폭력과 지배논리를, 지배 이데올로기를 예리하게 읽어내고 있다. 예컨대 '라면과 볼펜과 일회용 면장갑'은 각각 존재론적으로나 인식론적으로나 가치론적으로 하등의 공통점도 없는, 전혀 다른 개체며 타자들이다. 그런데 시장에서 교환을 위해 '500'원이라는 화폐단위로 등가화·동일화된다. 등가성의 요청 아래 각각의 질적 특수성은 몰수되고 객관적 계산의 가능성, 즉 수치나 추상적 교환가치로 환원되면서 전혀 새로운 보편성이 구성되고 있는 셈이다. 동일성의 지배원리에서는 이처럼 특수한 것들이 보편적인 것의 다양한 사례로서만 수용되고 이해될 뿐이다. 존재의 속성이나 기능 심미성 사용가치 등이 전혀 다른 다양한 사물이나 개체들이 고유의 개별성과 차이가 제거되면서 온전히 동일한 값으로 가치가 매겨지는 바로 이 동일성 원리의 폭력은 상품 교환원리의 절대 전제인 것이다. "이러한 원칙이 확장되면 전 세계가 동일자로, 총체성으로 된다."[137]

그러면 지배의 완벽한 보편화가 실현되는 문화산업의 단계에서 동일성화의 마지막 대상은 무엇일까. 한마디로 '시민적 주체'다. 즉 사회구성원 전체를 대상으로 한 '의식의 동일화'가 목표라 할 수 있다. 아니 의식을 넘어 무의식에까지 침투하여 인간의 본능과 욕구마저도 마음대로 조작하면서 문화산업의 동일성은 시민 개개인의 주체를 몰수하고 그들을 표준화·객체화하는 일에 총력을 기울인다. 자본주의가 요구하는 인간의식의 동일화 및 무의식의 본능조정을 위해 문화산업은 대중문화는 물론 예술 또한 철저히 상품화하고 도구화한다. 기술과 대중매체를 통해 예술 또한 규격화되고 대량생산되면서 그것들 역시 대중문화와 함께 모든 것을 동질화시키며 획일화된 체계를 만들어내는 일에 사력을 다한다.[138] 그것들의 끊임없는 반복과 봉사에 의해 관리되는 사회의 총체성은 더욱 물샐틈없이 촘촘해지고 공고해지고 시민개인은 더 이상 독립적인 정체성을 유지하는 일이 불가능하게 된다. "자신이 제시하는 도식적 규범들을 사회구성원 개개인들의 내면 가운데 정착시키는 것을 궁극의 목

137) Ibid., p. 148
138) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 109 참조

표"[139]로 하면서 문화산업은, 소비주의라든가 시장주의 따위 자본주의 사회체계나 가치 아래로 사회성원들을 완전히 포섭해내며 아예 인간들을 굴복시켜버린다. 바로 이런 이유로 아도르노는 후기자본주의에서 총체화 도구로서 기능하는 이 문화산업을 파시즘이나 사회주의 리얼리즘과 전적으로 동일하게 간주한다. 같은 파시즘의 산물이면서도, 훨씬 더 지능적인 수법으로 사회의 총체성를 달성해내기 때문에 여기서는 폭력의 주체가 교묘하게 은폐될 뿐이다. 거세위협이나 허위욕구 조작 따위로 시민 개체는 주체를 상실하면서도 문화산업의 전략대로 그것들을 자신들의 자발적인 욕구나 의지인양 받아들이므로써 아무런 저항없이 기꺼이 수동적 객체로, 조작의 대상으로, 문화산업의 노예로 전락하는 것이다. 이처럼 문화산업은 대중의 의식과 욕망을 조작하므로써 체제도구적 기능을 수행하는데 문화산업이 어떤 내용으로, 자본의 재생산을 지원하고 자본주의의 전체주의적 지배구조의 실현에 봉사하고 있는가를 분석하는 일은, 그러므로 문화산업론의 핵심 과제가 된다.

2) 문화예술의 상품화

'후기자본주의에서 문화는 물신화, 상품화되었다' 는 것이, 문화산업론의 주요테제 중 하나다. 그것은 그리고 아도르노의 대중문화비판에 있어 중요한 공격포인트이기도 하다. 문화산업에서의 모든 예술적 가치는 오직 시장의 교환성에 의해 결정된다. 즉 문화적 가공물들은 돈으로 교환되기 위해 생산되는 것들로, "모든 것은 그 자체가 어떤 무엇이기 때문이 아니라, 교환될 수 있는 무엇일 때에만 가치를 갖는"[140]것이다. 그러므로 "가치의 유일한 척도는 얼마나 이목을 끄는가 또는 얼마나 포장을 잘하는가에 달려 있다."[141] 그럼에도 문화산업은, 예술의 자율적 체계에 의해서가 아니라 후기 자본주의의 경제적 종속

139) 민형원, op. cit., p. 192
140) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 142 참조
141) Ibid., p. 111 참조

관계에 있는 주체들에 의해 주도되고 형성되면서도 교묘하게 순수한 예술작품의 자율적 형식으로 포장되는 수가 허다하다.

실은 "물질적인 실천과는 반대되는 자유의 왕국이라고 스스로를 내세우는 시민예술의 순수성이란, 본래 하층계급을 배제시킨 대가로 얻어진 것이다."[142] 지배계층에 봉사하면서 성립되는 예술에 대해 예술은 자신의 "원죄"를 읽고는 했다. 이 원죄에서 벗어나 진정한 보편성에 이르기 위해선 하층계급의 계기를 포함시켜야만 하는데, 하층계급까지를 포섭해낼 때 그러나 이미 예술은 문화산업이 되어버리고 만다. 이것은 아도르노 미학문법의 익숙한 한 패턴이기도 하다. 둘은 서로 양립되거나 결코 화해될 수 없는 무엇으로서의, 동시에 충족될 수 없는 것으로서의 딜레마이고 아포리아인 것이다. 19세기 시민사회에서 자유로운 시장이 형성되면서 예술은, 기존의 예배가치나 지배가치로부터 독립하여 순수한 자율성을 확보해내기에 이른다. 그러나 시장에 의해 지배계층의 봉사에서 벗어날 수 있었던 예술가들의 자유 대신, 내재적으로 예술작품의 상품성이 요구되었다."예술가들, 이 심미적인 전문가들에겐 곧 사업가의 삶도 살아야한다는 엄청난 경제적 압력이 뒤따랐다."[143] 위대한 예술작품이 갖는 무목적성은 이제 시장의 익명성을 먹고 사는 처지가 되었다.[144] 예술의 상품적 성격이 실현되면서, 예술품이 시장의 수요공급법칙에 지배당하면서, 정작 시민예술이 현실에 대해 가지고 있던 저항적 기능은 상실되기에 이른다. 나아가 예술과 현실의 괴리를 잘못 지양한 문화산업에 이르러서는 예술의 기능은 완전히 도치된다. 예술은 그릇된 현실에 완전히 동화되므로써 현실의 문제를 은폐하는 기만적 표현으로까지 떨어지고 마는 것이다.[145]

"위대한 예술작품의 양식이 옛날부터 자기부정에까지 이르는 좌절에 스스로를 노출시킨다면, 열등한 예술작품은 동일성에 대한 대용물로서 다른 작품과의 유사성에 매달린다. 문화산업에 오면 이러한 모방은 절대적인 것이 된다

142) Ibid., p. 121 참조
143) Ibid., p. 119 참조
144) Ibid., p. 141 참조
145) 이병진, op. cit., p. 375 참조

."[146] 예술가들은 양식적으로 번드르한 작품을 모방하고 문화산업의 상술이 이를 이용한다. 후기자본주의 사회에서 순수예술이란 거의 존재하지도 않을 뿐더러 존재할 수도 없는 것인데도 사람들은 그게 있다고 믿거나, 그게 있기를 열망한다. 바로 대중들의 그 심리를 포착하고서 문화산업의 상술이 전략적으로 예술이라는 상품을 신비화시키는 것이다. 문화산업의 시대에 예술가들은 삶과 현실, 고통과 진실은 외면한 채 '예술신비주의 이데올로기' 따위로 예술을 팔면서, 문화산업에 종속되어, 기꺼이 고용인의 존재로 전락한다.

> "사회 속에서 예술가가 처한 위치는 대량 수용이라는 관점에서 보는 한 자율성의 시대가 지나고 타율적인 상태로 되돌아가는 경향을 지닌다. 프랑스혁명 이전 시대에 예술가들이 하인이었다면 이제 그들은 접대부로 된다. 돈많은 플레이보이들이 급사나 이발사들의 이름을 부르듯이 문화산업은 그 밑에서 일하는 뛰어난 예술가들의 이름을 마음대로 불러 제낀다."[147]

문화산업의 배후는 대기업이고 문화상품을 대량생산하는 구체적인 주체는 그에 종속하는 기관들이다. 방송국・영화사・음반회사・미술관과 화랑・각종 대중매체들은 대기업의 계열회사이거나 거기에 의존적이다. 대중문화의 조종자들은 굳이 독점을 숨기려 하지도 않는다. 독점에 의해 만들어지는 대중문화의 골격과 윤곽은 영화나 라디오 등 대중매체들을 통해 드러난다.[148]

벤야민(Walter Benjamin 1892-1940)은 기술복제시대 아우라(Aura)의 상실을 말하면서도 문화 예술에 대한 범대중적 향유 차원에서 복제기술 발전을 진보적인 것으로 평가한 바 있다.[149] 나아가 "메시지는 매체를 타고 전달되지만, 사실상 더 중요한 것은 매체 자체가 메시지(The medium is the message)라는 주장 을 제기"했던[150] 맥루한(H. M. Mcluhan 1911-1980)은, 인간의 확장으

---

146) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 117
147) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 376
148) Ibid., p. 108 참조
149) 발터 벤야민, 반성완 편역,『발터벤야민의 문예이론, 서울: 민음사, 1983, pp. 197-231 참조
150) Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extentions of Man.* New York: Signet Books,

로서 매체를 논하면서 특히 TV 등 전자매체의 긍정적 가능성을 완벽하게 환호한 바 있다.[151] 그러나 아도르노에게 있어 복제기술이나 대중매체는 획일화된 체계를 만들어내는 도구에 불과할 뿐이다. 문화산업의 기술은 동일한 규격품을 대량생산하므로써 모든 것을 동질화시키고, "대중매체는 문화산업의 주체가 고의로 만들어낸 허섭쓰레기들을 정당화하고 선전하는 이데올로기로 사용"[152] 되면서 보다 공고한 동질화에 기여할 뿐이다.

"오늘날 기술적인 합리성이란 지배의 합리성 자체이다."[153] 경제적 강자의 지배력만이 기술에 의한 사회의 통제력을 획득할 수 있기 때문이다. "우리시대에 사회의 객관적인 경향은 최고경영자의 은밀한 주관적 의도 속에 새겨져 있다고 할 수 있는데, 문화부문은 대중사회에서 정화대상이 되지 않기 위해서는 실질적인 권력소유자들의 비위를 맞추지 않으면 안된다."[154] 철강이나 석유전기 등의 강력한 산업부문에 비한다면 문화부문의 독점이란 연약하고 종속적인 것이기 때문이다. 유흥을 고급화시키고, 고가의 상품으로서 작품을 제작하고, 광고상품 등에 미적 참신성 따위를 보태므로써 문화예술은 산업과 완전히 결합하고 산업에 종속된다. 그러나 "문화산업의 특징인 '새롭게 하기'는 더 많은 상품 생산을 위한 대량복제의 개선 이외에는 다른 아무 것도 아니다."[155] 문화산업에 포섭되어 상품화된 예술은 이제 항상 동일한 것을 끊임없이 재생산하는데 만족하면서 상품의 속성을 그대로 드러낸다. "구매자들의 순응주의

1964. p. 7 참조

151) 맥루한은 *Understanding Media* 에서 인간의 확장으로서의 매체를 논한다. 그는 모든 미디어를 감각기관의 확장으로 간주한다. 전화가 인간의 청각을, TV가 인간의 시각을 확장시키는 것처럼 인간의 의식과 신체기능은 매체의 발달에 의해 확장되어 간다는 것이다. 그러므로 매체는 메시지와 상관없이 인간의 인식 방식에 영향을 준다. 똑같은 내용이이라도 신문에서 보는 것과, TV방송을 통해서 보는 것과는 서로 느낌이 다른데, 매체가 메시지라는 말은 이런 문맥에서 나온 말이라 할 수 있다. 특히 그는 전자매체에 의한 인간의 확장을 강조하면서, 활자매체로 인해 야기된 인간의 시각중심적 불균형을 TV등의 매체가 다시 감각의 균형을 복원시킬 거라고 전망하기도 한다. 전자매체의 긍정적 가능성에 대한 그의 기대는 여기서 그치지 않는다. TV가 민주주의를 앞당기고 세계를 하나의 지구촌으로 만들어놓을 거라는 등, 그의 여러 가지 전자비전과 사상은 당연히 미디어아트에, 특히 백남준을 비롯하여 초창기 비디오 예술인들에게도 막대한 영향을 미치기도 한다.

152) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p 108

153) Ibid., p. 109

154) Ibid., p. 110 참조

155) Ibid., p. 122 참조

와 생산자들의 뻔뻔스러움은 도처에 만연하게 되고,"[156] 관리되는 사회의 총체성은 바로 그것들의 끊임없는 반복에 의해 실현된다.

3) 유흥의 도구화

"문화산업의 소비자에 대한 영향은 '유흥'을 통해 매개된다는 점"[157]에 주목할 필요가 있다. 로마의 아우구스투스(Augustus, BC 63- AD 14)는 세계를 정복해나가면서 통치수단으로 '융합의 정책'을 펼친 것으로 유명하다. 로마의 신과 더불어 토속신의 신앙을 허가했으며, 정복지에 로마식 도시를 세워주므로써 고급문화와 생활의 윤택을 공급했다. 도시 중심부에는 거대한 오락시설로 콜로세움과 같은 원형경기장이 빠짐없이 설계되었다. 식민지 시민들로 하여 신도시에서 검투극같은 게임을 즐기게 하므로써 로마의 황제는 시름을 덜 수 있었을 것이다. 경기에 열광하는 피정복민들은 이미 우민정책의 그 이데올로기의 덫에 걸려든 것이다. 여러 가지 오락 프로그램의 재미에 빠져있는 시민들에게 더 이상 저항적 사유란 가능하지 않기 때문이다. 로마는 피정복민들에게 신도시의 행복을 제공하는 대신 로마시민권을 쟁취하기 위해 피나는 육체노동과 봉사를 바치게 하므로써 사유의 여지를 제거할 수 있었고, 오락을 제공하는 대신 "폭동"을 "몰수"할 수 있었다.

문화산업이 제공하는 유흥도 이와 다르지 않다. "노동자나 회사원·농민·소시민·도시중산층 등의 계층들이 소비자인 문화산업에서도 피지배자인 그들은 역시, 그들을 노예로 만든 이데올로기에 아무런 심적 동요없이 매달린다. 하지만 이전의 유흥과 문화산업의 유흥사이에는 보이지 않는 차이가 엄존한다. 문화산업에 와서 달라진 것은 이제 그러한 요소들이 위로부터 조종되며 즉석으로 제공된다는 점이다."[158] 그리고 이데올로기가 일상 속으로 깊게 침투

156) Ibid., p. 120 참조
157) Ibid., p. 122
158) Ibid., p. 121 참조

됨에 따라 그 실체나 주체가 은폐되어버렸다는 점이다. 로마의 경우 오락을 제공하는 주체도 분명하고, 오락으로 흡수되지 않은 저항에 대해서는 칼과 무기로 제압하기 때문에 폭력의 실체도 확연하다. 굳이 로마까지 소급하지 않더라도, "불과 반세기 전만 하더라도 이데올로기는 최소한 텍스트의 형태만큼은 지니고 있었다. 따라서 그것이 위조 내지는 허위라는 것을 보다 쉽게 인식하고 폭로할 수 있었다. 그러나, 오늘날에는 이데올로기가 일상 속으로 숨어버렸는데, 문화사회학자 밴 에거(Ben Agger)에 의하면 이데올로기는 이제, '급속한 자본주의의 보드리야르적인 시뮬라시옹들로 부호화되었다' 라고 표현되기도 한다. 그러한 시뮬라시옹들 속에서 텍스트적인 것과 실제적인 것 사이의 경계가 사실상 사라져버렸고, 결과적으로 사회비평이 거의 불가능하게 되는 이른바 문화의 탈텍스트화가 진행되었다는 것이다."[159]

시민적 저항에 대해서도 당연히 문화산업식 응징은 대단히 노회하고 지능적이다. "지배자는 이제 더 이상 '너는 나처럼 생각하라, 그렇지 않으면 죽음을 당할 것이다'라고 말하지 않는다. 그는 이렇게 말한다. 나처럼 생각하지 않는 것은 자유다. 너의 생명이건 재산이건 계속 네 것으로 남아있을 것이다. 그렇지만 오늘 이후 너는 우리들 사이에서 이방인이 될 것이다. 순응하지 않는 별종은 경제적인 무능상태에 빠지게 되고 이는 나아가 정신적인 무력증을 초래한다."[160] 이제 "모든 개인적인 반항이 분쇄당하는 것은 이 사회에서 삶의 조건이 되고 있다."[161] 그러므로 "저항하는 자는 저항을 포기하고 자신을 문화산업이 지정하는 어떤 부류에라도 집어넣음으로써만 살아남을 수 있게 되는 것이다."[162]

그러나 문화산업이 저항이나 폭동을 전혀 우려하지 않는 것은 문화산업 자체 메커니즘이 이미 그것을 예방하고 있기 때문이기도 하다. "문화산업의 제작물들은 작품의 연관구조라든가 플롯, 상상력 등 사고를 시키는 요소를 교묘

159) 벤 애거, 김해식 역,『비판이론으로서의 문화연구』, 서울:옥토, 1996, p. 9 참조
160) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 120
161) Ibid., p.124
162) Ibid., p. 118

하게 붕괴시키면서”[163] 저항적 인식자체를 봉쇄한다. 특히 “영화의 경우 복제기술은 오직 ‘일상을 재현하므로써 실제생활과 영화를 구별할 수 없게 만드는 목적’에 이용된다. 현실과의 동일시를 유도하고, 관람자가 줄거리를 놓치지 않으면서도 사건의 흐름에서 자유롭게 빠져나와 이런저런 상상과 반성을 할 수 있는 여지를 남겨놓지 않음으로써 관람자로 하여 자발성이나 상상력의 능력을 불구화하는 것이다.”[164] 동영상의 빠른 화면들 역시 긴장을 유발시키면서 적극적 사유을 불가능하게 한다. 영화뿐만이 아니고 ‘의미’에 대한 조롱으로 먹고 사는 감각적이고 기발한 가요나 그 밖의 예술이라는 허울 속에서 소비되고 있는 대중문화의 제작물들이 한결같이 “코미디나 공포물의 대상들과 유사해짐으로써 사유는 산산조각나고 살육당한다.”[165]

기술혁신으로 생산량이 지구적 규모의 포화상태에 달한 후기자본주의는 문화산업의 유흥을 통해 소비주의 이데올로기를 강화함으로써 넘쳐나는 생산물을 간단하게 처분해내는데 이 과정에서 대단히 큰 두 가지 것을 확보한다. 자본의 재생산이 하나고 더욱 중요한 것으로는, 민중이라는 체제에 대한 거대한 반동세력의 와해 및 제거를 들 수 있다. 즉 유흥의 목표는 시민의 주체 몰수와 소비촉진인 것이다. 소비주의를 강화하는 유흥의 전략과 영향력은 시민의 여가시간까지 파고든다. 사람들은 여가시간을 문화산업이 제공하는 유흥거리로 채우는데, 각종 문화 오락프로그램들이 끊임없이 구매충동을 부추기는 것이다. “개개의 문화생산물은 모든 사람들을 일하는 시간과 마찬가지로 휴식시간에도 잡아놓는 거대한 경제 메커니즘의 일환이며, 그것들은 여가의 시간에서조차 소비가 활발히 이루어지기를 노리고 있는 것이다.”[166] 소비가 이루어지고 그것은 곧 생산의 연장으로 이어진다. 그러므로 “후기자본주의에서 유흥은 일의 연장이 된다.”[167] 무엇보다도 광고가 그 일을 돕는데, 광고야말로 구체적으로 소비를 촉진시키고 소비지상주의에 기여하는 일등공신이라 할 것이다.

---

163) Ibid., p. 123 참조
164) Ibid., p. 113 참조
165) Ibid., p. 123-124
166) Ibid., p. 114 참조
167) Ibid., p. 123

4) 허위욕구의 생산

유흥 못지않게 문화산업의 절대적인 전략 중 하나는 '인간욕구의 조작'이다. 허위의식이나 허위욕구의 생산에 있어 광고는 그 일을 수행하는 첨병과 같은 존재다. "광고의 선전효과는 파시즘 시대에 라디오를 통해 흘러나오는 총통의 반복적인 말이 갖는 효과와 흡사한 데가 있다. 총통의 연설은 사람이 있는 곳이면 어디든 파고든다. 연설의 내용이 중요한 건 아니다. '그는 어디에나 존재하는 성령같은 절대적 존재로서 암시되는' 바로 그 점이 중요한 요소다. 오늘날의 프로파간다(propaganda)도 이와 별로 다르지 않다. 상품의 반복적인 선전과 추천은 지시가 되고 명령이 된다."[168] 이런 이유로 아도르노는 후기 자본주의의 대중문화와 파시즘의 선전수단을 동일시한다. 아니, 다양한 상표 아래 동일한 상품을 추천하면서 "선택가능성이라는 가상을 영구화"[169]시키는 문화산업의 기만성에 비한다면, "총통은 쓸데없는 군더더기 없이 누구를 수용소로 보내고 시체더미를 어떻게 처리할 것인가를 직접 지시한다는 점에서 오히려 솔직한 편이다."[170] 자본주의의 대량생산 체제는 수백만이 입을 수 있을 만큼 청바지를 무수하게 생산해낸다. 그럼에도 청바지를 선택함에 있어 광고는, 지퍼 재료의 차이나 호주머니 위치의 차이, 그 정도 미세한 차이를 갖고서 개인주의와 선택가능성을 부추긴다. 차이라는 가상을 영구화함으로써 이득을 보는 건 당연히 브랜드의 권위를 확보한 대기업이 된다."기실 후기자본주에서 이처럼 대중문화와 결합한 광고의 선전성이 갖는 기만술은 파시즘의 선전과는 비교할 바가 못된다. 총통의 연설이 순전한 거짓말이라는 것을 알아채기는 쉽지

---

168) Ibid., p. 122 참조

169) 상품간의 차이란 본질적인 차이라기보다는 소비자를 분류하고, 조직하고, 장악하기 위한 차이에 불과하다. 누구를 위해서 무엇이 마련되어 있지만, 그것은 누구도 시장으로부터 빠져나가지 못하게 하기 위해서다. 이를 위해 차이는 강조되고 선전된다. 대중에게는 각계각층을 위해 다양한 질의 대량생산물이 제공되지만 그것은 양화(量化Quantifizierung)의 법칙을 더욱 완벽하게 실현시키기 위한 것이다. 차이가 강조되는 것은 "경쟁과 선택 가능성이라는 가상을 영구화하는데 기여할 뿐이다."(Ibid., p. 110 참조)

170) Ibid., p. 122

만, 시청자가 자선행위를 앞세우며 무료로 방송하는 토스카니니의 음악 방송의 진정한 의미를 알아채기란 결코 쉬운 일이 아니다"[171] 단지 총칼이 무서워 총통에게 복종할 뿐인 제국주의 시민들은 그럼에도 '인식과 분노와 저항'등이 내재된 주체만큼은 간직할 수 있었으나, 총체적으로 관리되는 후기자본주의 사회에서의 시민적 개체는 잠재적 심리의 영역인 '욕망'마저도 허위적으로 조작하는 문화산업의 기만에 의해 주체의 죽음을 피할 수 없게 되는 것이다.

그러면 인간의 무의식적 욕구를 허위적으로 조작하는 광고의 전략은 어떻게 이루어지고 있는가. 한 회사에서 생산되는 동일한 '커피 상품'을 예로 들어보자. 똑같은 질(質)과 사용가치를 지니는 커피(C)를 '연인같은 아내와 마시는 커피'(C′) 라는 광고로 유인하다가 약효가 떨어지면 광고는 새로운 이미지를 제시하여 소비욕구를 다시 추동시킨다. 전문직 여성이 일을 시작하기 전에 마시는 모닝커피(C′′)의 현대적 느낌으로, 혹은 여행 중에 작가가 마시는 한 잔의 커피(C′′′)로 계속 이미지로 바꾸면서 전적으로 동일한 상품내용을 두고서 구매자들로 하여 착각을 불러일으키게 한다. 이미지의 포장, 즉 미적혁신은 상품본래의 질적가치인 사용가치 C를 C′나 C′′, C′′′ 따위로 변신시켜 전혀 새로운 미적가상을 생성해놓고, 구매자로 하여 같은 커피라는 사실을 망각시키면서 새로운 가상의 커피를 그저 우아하게, 드라이하게, 혹은 예술가처럼 한 잔 더 마시고 싶게 만든다. 바로 이 인간의 욕구동기나 환상을 조작하는 것, 그것이 바로 자본의 전략인 것이다.

프랑스의 마르크스주의적 사회학자인 앙리 르페브르(Henri Lefebvre 1901-1991) 역시 '욕구의 폐기'라는 관점에서 같은 결론을 도출해낸 바 있다. 물건의 수명을 짧게 하려고 조작하는 사람들은 결국 인간의 욕구동기를 조작할 수 밖에 없다는 것이다. 물건이 물리적 수명을 다하기까지는 너무 많은 시간이 소요되기 때문에 물건의 폐기가 이루어지기 위해선 새로운 젊은 욕구로 하여 노쇠한 욕구를 대체하도록 해야만 한다. 그것이 바로 욕망의 전략인 것이다.[172] 그러나 이러한

171) Ibid., p. 122 참조

172) Henri Lefebvre. 박정자 역, 『현대세계의 일상성: *La vie quotidienne dans le monde moderne*』, 서울: 세계일보사, 1990, P. 129

전략들이 하나하나 꼭 자본가의 조직적이고 체계적인 의도와 음모 속에서 이루어진다고 이해하는 건 곤란하다. 시장의 수요공급원리가 보이지 않은 손에 의해 자연스럽게 조절되면서 돌아가듯 자본주의 전략들은 이제 체제 메커니즘의 내재된 룰들에 의해 자연스럽게 작동되어가고 있다고 봐야 할 것이다.

> "문화산업의 위치가 확고해지면 확고해질수록 문화산업은 소비자의 욕구를 더욱 능란하게 다룰 수 있게 된다. 문화산업은 소비자의 욕구를 만들어내고 조종하고 교육시키며 심지어는 재미를 몰수할 수도 있다."[173]

광고와 용해되고 융합된 문화산업은 허위욕구 생산을 위해 역으로 '계급의식'까지 이용한다. 사회적 신분의 과시라는 측면의 욕구는 고급스런 브랜디의 현혹으로 이어진다. 같은 종류의 상품이 사용가치 측면에서는 전혀 차이가 없는데도 어느 회사의 로고가 박혀있느냐에 의해 가격은 천양지차로 달라진다.[174] 결국 현대사회에서는 보드리야르의 날카로운 지적처럼 실제 물건의 내용과는 상관없이 단지 상품의 이미지와 코드화된 기호를 소비하고 있는 셈이다.[175] 물론 허위욕구를 조장하고 날조하는 게 광고만은 아니다. 영화 드라마 스포츠 모든 것들이 모두 닮고 싶은 스타나 영웅을 만들어놓거나, 하나의 살고 싶은 삶의 모델을 제시하면서 꼭 필요한 물건이 아닌데도 그들이 소유한 것들을 갖고 싶도록 충동시키고 있다.

상품을 대량생산하여 표준화시키고, 고급한 포장과 새로운 광고로 상품을 조작하고, 예술과 문화를 물신화·상품화하는 따위, 이런 것들도 충분히 고약하지만 문화산업의 더욱 심각한 점은 무엇보다도 "하자없는 규격품을 만들듯

---

173) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 129

174) 여자들이 소지품을 간단하게 넣고 다니는 핸드백을 예로 들어 보자. 손가방이라는 사용가치 측면에서는 전혀 차이가 없는 그것들이 시장노점에서 팔리는 비메이커일 경우 5천원이고, '금강'의 마크를 달고 나오면 10만원이 되며, 나아가 '샤넬' 브랜드에 이르러선 3, 4백만원대로 껑충 뛰어오른다. 같은 필요를 충당해주는 손가방임에도, 인간의 욕망이란 비메이커 보다는 금강 것을, 금강보다는 샤넬 것을 갖고 싶고, 그 욕망을 영화나 드라마 따위가 상류사회의 여주인공으로 하여 샤넬 핸드백을 우아하게 들고 다니는 모습을 담아냄으로써 한껏 자극하고 부추기는 것이다.

175) Jean Baudrillard , op. cit., pp. 125-126

이 인간들을 재생산하려 든다."[176]는 바로 그 점일 것이다. 대중의 예술향유 대상으로서의 문화라는 위장된 역할을 맡고서 문화산업은 도시에서의 근로직 노동자 정도의 경제수준만 되어도 얼마든지 높은 수준의 문화생활을 누릴 수 있다는 환상을 심어준다. 그들도 웬만하면 자가용 정도는 가지고 있어 필요하면 백화점도 달려가고, 휴무일이면 가족끼리 교외 피크닉도 어렵지 않게 즐긴다. 매스미디어를 통해 일반적인 정보나 상식을 공유하고 있고, 보고 싶은 영화 쯤은 마음대로 볼 수 있다. 뿐만이 아니다. 항상 동일한 것만을 제공하는 대중문화의 오락성, 그것만으로는 그러나 부족한, 잔존해있는 그것이 사회의식으로까지 발전할 수 있는 바로 그 의식의 잔여물까지도 섬세하게 배려한다. 책이며 CD, 비디오, 음악회, 미술관 전시물, 문예회관 아카데미 따위 연일 대량살포되는 문화적 생산물들로 일반 시민들에게 누구나 쉽게 실내악을 감상하고, 합스부르그가의 미술품 순회전시회 관람 따위 보다 고급한 교양과 문화를 즐길 수 있게 조력한다.

"문화산업은 예술작품을 포장하여 수용자들에게 싼값으로 공급하지만, 그러나 예술작품을 헐값으로 대량판매하는 것은 대중에게 예전에 접근이 거부되었던 영역을 열어 주는 것이 아니라, 교양의 상실과 야만적인 무질서의 증가를 의미할 뿐이다."[177] 나아가, 대중문화가 일률적으로 삶의 모델과 패턴을 정해놓고서 의식과 소비의 패턴을 조정하고 있다는 사실, 표준화된 세계관 쪽으로 대중을 유인하고 있다는 사실에 이르면 여기에 더 큰 함정이 도사리고 있음을 알 수 있다. 즉 지난 날 부르주아 계급에서나 가능했을 법한 문화향유가 대중화되면서 대중은 일상의 삶에서 중산층 정도의 계급과는 큰 차이를 느끼지 못하게 된다. 비슷한 소비와 문화생활의 방향을 중산층과 부르주아지 쪽으로 점차 닮아가게 만들면서 대중문화는 자본주의가 차별이 엄존하는 계급사회임에도 불구하고 계급이 존재하지 않은 이상적인 민주사회처럼 인식하게 만들어버리는 것이다. 계급의식으로부터 사회모순을 자각하면서 혁명을 도모할 수 있

176) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 114
177) Ibid., p. 144 참조

는 자본주의에서의 유일한 변혁세력인 민중의 계급의식을 둔화시키고 비판적 판단을 마비시켜버리는 것, 바로 이 사회에 대한 내재적인 저항요소를 사전에 제거하는 마찰없는 기능, 이것이 대중문화의 체제 도구적 기능이며 성격인 것이다.

> "기술면에 있어서나 경제면에 있어서나 선전과 문화산업은 하나로 용해된다. 선전에 있어서나 문화산업에 있어서나 무수한 장소에서 동일한 무엇이 나타나고 있으며, 똑같은 문화생산물을 기계적으로 반복한다는 것은 이미 똑같은 선동구호를 기계적으로 되풀이하는 행위가 되고 말았다. 양자에게 모두 효율성에 대한 요구는 기술을 심리조종기술로, 즉 인간을 조종하기 위한 과정으로 만들어버렸다."[178]

새로운 모델과 상표, 새로운 이미지로 인간의 의식은 물론 무의식의 욕망마저를 조작함에 있어 대중문화가 TV나 라디오 영화 등 대중매체와 더불어 그 일을 선봉에서 리드하며 지원하는데, 바로 그 매스미디어의 의미없는 욕망의 생산과 표준화된 이미지 범람 및 확산으로, 즉 공통된 문화의 공유로 '반대'와 '차이'의 현상이 사라진다. 그리고 대중은 이제 자율적 의지와 자유를 거세당한 채 오직 수동적 객체로 떨어진다. 사회변혁이란 거대한 의식은 그들에게서 이제 너무나 먼 것이고 그들의 관심이나 목표는 다만, 좀더 많은 물건과 보다 고급한 이미지를 소비할 수 있는 능력 그 뿐인 것이다. 돈에 대한 숭배, 마르크스가 지적한 프롤레타리아트의 이데올로기적 위기, 바로 그 물신숭배의 우려가 닿아있는 지점이기도 하다. 조작된 의식, 허위화된 욕구로 대중은 대중문화에 현혹되어 계속 소비를 지향하므로써 자본권력을 강화시키고, 비판의식의 마비와 함께 제도권력에 순응하므로써 그들은 급기야 자본주의 체제의 완전한 동업자가, 아니 하수인이 되어버린다. 이렇게 해서 자본주의의 지배논리는 완벽하게 완성되는 것이다.

---

178) Ibid., p. 145 참조

5) 예술의 해체대상과 구제대상

이상으로 미적가상문제를 중심으로 한 아도르노 예술이론과, 더불어 문화산업론을 살펴보았다. 이로써 아도르노 예술이론에 있어서 예술의 해체대상과 구제 대상을 도출해볼 수 있게 되었다. 예술은 가상의 왕국으로 도피해서도 안되고 그렇다고 가상을 폐기해서는 더욱 곤란하며 대중기만의 문화산업이 되어서는 더욱 안된다. 그렇다면 아도르노가 이상적으로 생각하고 요구하는 진정한 예술의 본질은 무엇인가? 예술이 진정으로 해체해야 할 것과 구제해야 할 것은 무엇인가?

아도르노의 입장은 분명하다. 아도르노는 모름지기 예술의 본령을 '부정과 비판'에 두고 있다. 예술은 부정적 현실에 대한 부정성을 예술적 형식으로 표현하므로써 대중으로 하여금 문화산업의 현실을 직시하게 하는 등 현실의 진상을 볼 수 있도록 도와야 한다. 중요한 건 시뮬라크르를 주장하는 자들처럼 현실 자체를 부정해서는 안되고 현실 중에서도 그릇되고 추악한 부정현실만을 부정해야한다는 점이다. "예술로서 사회의 부정적 현실을 드러내되 사회비판은 그러나 사회내용을 명시적으로 내세우는 것을 그만두고 자율적 형식으로 고양되어야 한다."[179] 그러나 예술은 모더니즘미술에서 예찬되었던 자율성의 원리를 극단까지 몰고 가서 현실과 분리되는 오류를 범해서도 안되며, 그 못지않게 현실과 영합하여 예술을 오락화하고 상품화 하는 따위 예술의 도구화 또한 더욱 엄중하게 경계해야 한다. 예술은 엄격하게 경험적 현실의 '부정성'을 표현하는 역할로서만 현실에 닿아있어야 하며 그 정도 범위에서만 현실과 관계할 수 있다.

그러므로 대중문화가 제시하는 표준화된 삶에서 소외되고 추방당한 자들의 입장이 되어 그들을 대변하고, 나아가 문화산업이 강제하는 획일성과 동일성에 억압되고 함몰되어버린 그들의 주체를 복원해주는 일이야말로 오늘날 예술의 미메시스적 사명이 된다. 문화산업의 획일성과 대중기만에 대해 부정과 비

179) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 371 참조

판의 기능을 다하므로써 주체를 구제해야하는 오늘날의 예술은, 동일성을 해체하고 비동일자를 구제하는 것을 사명으로 하며, 무엇보다 예술은 그 자신의 동일성화와 교환가능성에 대해 꾸준히 경계하고 저항해야 마땅하다. 예술작품은 모름지기 현실에 대한 '모방'에서 시작되어야 하되 사진을 찍듯 단순한 재현과 복제여서는 곤란하다. 현실의 고통을 유기적으로 접근하는 '미메시스적 표현'이 요구되며, 나아가 그것은 미술의 재구성 내지 자율성을 통해 현실과는 다른 새로운 가상, 타자로 재창조되어져야 한다. 헤겔식으로 말한다면 '내용과 형식'이라 할 수 있는 예술작품의 최소요건인 바로 그 '표현과 구성'을 아도르노 역시 예술작품의 최소요건으로 보되, 그것은 그러나 단순한 표현과 구성이 아닌, '고통의 미메시스적 표현'과 '구성적 가상'이어야 하며 이 두 요소야말로 진정한 예술작품의 척도로 보는 것이다.

Ⅲ. 아도르노 예술이론을 적용한 현대미술의 해석

논문의 本章부터서는 아도르노 예술이론의 미술쪽 적용이 이루어진다. 연구자가 분석대상으로 선택한 '뒤샹과 워홀 그리고 백남준 미술'은 어쩌면, 역시 호랑이 꼬리에 불과할지도 모르겠다. 그들 호랑이 꼬리로 유인하여 궁극으로 잡고자하는 것이 후기자본주의의 배경 속에서 광범위하게 이루어지고 있는 현대미술의 제반 양상, 특히 그중에서도 미술의 문화산업화 내지 비미술 현상이기 때문이다. 현대미술의 비미술현상을 성찰함에 있어 호랑이 꼬리격으로 그들 세 작가의 미술만큼 적절한 대상도 드물 거라고 생각한다. 레디메이드 오브제 미술로 전통적 형식을 파괴한 뒤샹으로부터, 실크스크린을 이용한 복제 작업으로서 본격적으로 미술품의 대량생산을 이끈 워홀, 대중매체인 비디오를 이용하여 테크놀로지 아트(Technological art)를 선도하므로써 현대미술의 또 한 주류를 형성해냈던 백남준 미술에 이르기까지, 그들 작업은 현대미술의 굵직한 담론이나 첨예한 쟁점들에 웬만하면 거의 다 닿아있으며, 가히 현대미술을 대표한다고 해도 조금도 지나치지 않기 때문이다. 이제 본 연구는, '미메시스적 표현과 구성적 가상의 폐기'라는 관점에서 뒤샹미술을, '가상폐기는 물론, 상업주의와 오락성'이라는 관점에서 워홀미술을, '대중문화추수주의와 체제순응성'라는 관점에서 백남준미술을 각각 접근하면서 '현대미술의 비미술 현상과 문화산업성'에 대해 하나씩 구체적으로 입증해나가고자 한다.

1. 미술과 비미술의 경계 : 뒤샹의 오브제미술

1) 오브제미술의 대두배경 및 발전과정

철학용어로 보통 객체(客體)나 객관(客觀)이라 해석되는 영어의 'Object'이라고 하는 단어는 불어의 'Objet오브제'에서 온 것으로, 물체·물품·사물·대상 등의 의미가 있다. 라틴어에서 유래하는 이 말의 어원적 의미는 '앞에 던져진 것'이라는 뜻으로서 주관적인 것과는 정 반대되는 것을 가리킨다. 인간의 사유나 주체에 대립하는 것으로서 폭넓게 인간 외적인 사물이나 자연대상을 뜻하는 이 말이 그러나 미술분야에서 쓰여질 때는 다소 특정의 의미를 갖는다. 일반적이고 객관적인 물건이 작가의 주관적 의도 속에서 선택되어 새로운 의미로 전환될 때 새로운 의미창출과 더불어 일상의 존재의미를 넘어서게 되는데, 바로 그런 과정을 통해 단순한 사물이던 것이 미술작품으로 변환되어지는 경우, 이를 보통 '오브제'[180]라 부르는 것이다. 미술사에서 오브제의 발전과정은 대단히 중요하게 취급되는데 그것이 곧 근대미술에서 현대미술로 나아가는 발전과정을 함축적으로 잘 보여주고 있기 때문이다.

오브제 미학의 대두 배경에는 일루전(Illusion) 창조를 추구하는 전통미술에 대한 부정이 깔려 있다. "플라톤 이래 근대미술에 이르기까지 서양의 전통미술을 이끈 절대적 규범은 '재현과 모방'이었다. 특히 시각예술의 모방적 모델은 르네상스 사상 속에서 입지를 굳히고 있었다. 르네상스의 이론가 조르지오 바자리(Giorgio Vasari 1511-1574)는, 미술의 역사를 모방 테크닉이 진보적으로 완벽해지는 과정으로 보기까지 했다."[181] 그림 속의 가상을 실제처럼 보이게 하는 일루전 창조가 목표였기 때문에 무엇보다도 환영을 만들어 내는 예술

---

180) 뒤샹과 입체파의 '오브제'개념 사이에는 다소 차이가 있다. 입체파의 오브제가 '사물'의 개념이 강하다면 뒤샹의 그것은 'ready-made' 즉 기성품으로서 오브제의 성격이 짙다.

181) Arthur C. Danto, op. cit.,pp. 50-55 참조

가의 솜씨는 찬탄의 대상이 되기도 했다. 그것이 아닌 것을 그것인 것처럼 상정하여 환영을 창조하던 그 일루전 미학에 대해 오브제미술은, 바로 그 대상화한 이미지들이 실제가 아닌 허상이라는 자각에서 대두되고 있다. 작품 속 이미지가 단지 '허상'이고 '환상'일 뿐이라는 철저한 인식, 말하자면 세계란 결국은 대상(對象)세계 외의 아무 것도 아니라는 자각에서 태어난 것이 바로 오브제인 것이다. 이는 대상에 대한 새로운 자각을 불러일으켰고, 이것이 입체파(cubism)의 선구인 세잔(Paul Cezanne 1839 -1906)에 이르러 '대상의 본질 파악'으로 나타난다.

전통적인 그림일수록 진짜와 같은 환영을 불러일으키기 위해 원근법을 필요로 했고, 원근법을 토대로 한 전체적인 조화가 중시됐다. 나무라든가 돌, 건물, 혹은 실내의 커텐 따위 많은 오브제들은 중심인물 내지는 중심대상을 보조하는 부속물에 불과했다. 즉 주제를 돋보이게 하고 잘 표현하기 위한 도구 내지 수단에 지나지 않았다. 드가(Edgar De Gas)에게서도 이미, 오브제의 주종관계를 가장 잘 드러내주는 표현기제인 그 원근법이 파괴되고 있지만,[182] 오브제에 대한 인식전환이 보다 구체적으로 이루어졌던 건 세잔에 이르러서였다.

작품의 부속물에 불과하던 오브제의 위상은 세잔의 새로운 시각에 의해 차츰 부상하고, 어느 순간 오브제 자체가 아예 주제가 되어버리는 수도 허다했다.「목욕하는 여인들」[183]나「사과바구니」[184]등의 작품주제를 인물이나 사과따위 정물에서만 찾는다면 이는 작품을 절반도 못 읽는 셈이 될 것이다. 화면에 원근법이 완전히 무시된 채 거의 똑같은 크기로 배치된 여러 명의 여자들이나, 곧 쏟아질 것 같은 불안정한 구도의 사과 그림들에는 분명 화가의 의도가 숨어있다. 그의 작품들에선 한결같이 원경(遠景)에 위치한 대상들도 근경

182) Pierre Francastel, 안-바롱 옥성 역,『미술과 사회(Peinture et société)』, 서울: 민음사, 1998, pp. 280-282 참조. 이 책에서는 서구회화미술에 있어 공간의 탄생과 파괴의 과정을 '원근법'의 구축과 파괴의 과정을 통해 보여주는데, 원근법은 회화에서 3차원 공간을 탄생시키면서 동시에 오브제들의 주종관계를 확립시키는 절대적인 표현기제이기도 했음이 함께 지적된다. 오브제에 대한 인식전환은 드가에서 세잔, 레제 등을 거치면서 이루어지는데, 책은 이 점을 중요한 한 관점으로 삼고서 집요하게 추적해나가고 있다.

183) 1874-75년 제작된 세잔의 작품 캔버스에 유채. 메트로폴리탄미술관 소장

184) 1895년의 세잔작품. 캔버스 위에 유채, 65 x 80 cm 시카고현대 미술관 소장.

(近景)의 대상과 같거나 오히려 더 크게 강조되어 표현되고는 하는데 그것은 마치 '나도 주인공이다' 라고 외치는 오브제 각각의 아우성 혹은 몸부림처럼 보이기도 한다. 작품 속에 위치해있는 각각의 오브제들의 독립선언인 셈이다. 그들 하나 하나가 중심대상에 속박되지 않은 똑같은 값을 갖는 오브제들임을 소리쳐 주장하고 있는 것이다. 세잔의 풍경화 속의 하늘이나 구름, 나무도 마찬가지다. 좀더 중요하거나 혹은 하찮은 어떤 것도 존재하지 않는다. 오브제의 등가(等價), 즉 그에게 있어 한 화면 속의 자연이나 인물, 사물들은 원통이나 원추와 같은, 어떤 기본형으로 환원될 수 있는 똑같은 자격의 오브제일 뿐이다. 3차원의 일루전을 창조하는 조화로운 화면구성보다도 오브제(대상) 자체에 대해 집요한 집중을 바쳤던 세잔의 그 새로운 시도나 인식이 없었다면 과연 뒤이어 일어났던 입체주의 운동이나 실험은 탄생될 수 있었을까? 아마도 어려웠을 것이다.[185]

모든 물체는 원추, 원통, 구체와 같은 기하학적인 형태로 취급하지 않으면 안된다는, 세잔의 대상에 대한 그 탐구적 태도를 훨씬 더 심도있게 밀고나간 사람은 피카소(Pablo Ruiz Picasso 1881-1973)였다. 그는 1907년에 입체주의(cubism)의 방향을 결정적으로 제시하는 작품「아비뇽의 처녀들」[186]을 제작하기에 이른다. 5명의 벌거벗은 여인들을 다양한 각도에서 보고 해부하여 조각을 나눈 뒤 한 화면에 기하학적 구성을 통해 종합 배열한 이 작품은, 원근법적인 단일한 초점을 넘어 입체적인 관점으로 대상을 바라보고 있다는 점에서 그 특징이 논해지고 있다. 원근감과 명암법에 기초를 두었던 르네상스 회화의 전통을 완벽하게 깨뜨리면서 이 작품이 선언하는 바는 적지 않았다. 대

185) 입체파의 직접적 선구는 아무래도 세잔을 들어야 할 것이다. 모든 자연과 사물은 원추와 원통과 구체(球體)로 환원해볼 수 있었던 세잔의 의식 속에 이미 입체파에 가까운 아이디어가 들어있었다고 봐야 옳다. 인물이든 정물이든 자연 경관이든간에, 그것들은 모두 동일하게 단순한 하나의 오브제로 취급되며 입체주의에 이르러 이제 그것들은, 입방체 혹은 원통 따위 기하학적 체계로 환원될 때까지 해체작업이 이루어진다. 그래서 물체를 그 기본형으로 환원시키기 위하여 입체파는 물체를 기하학적인 모양으로 분해하는 것. 모든 오브제가 본질에 있어 전혀 등가임이 해체와 환원작업을 통해 증명되어진다. 그들의 창작 대상은 단순한 기하학적 형태로 환원되고 그 모든 요소는 이차원의 평면 안에서 재구성되어 바뀌어진다. 오로지 형태구성을 위한 탐구만이 있을 뿐이다.

186)「아비뇽의 처녀들(Les Demoiselles d'Avignon)」캔버스에 유채, 243.9 x 233.7㎝. 1907년 제작, 뉴욕 현대미술관 소장

상에 대한 분석적이고 해부학적인 혹은 다분히 수학적이고 기하학적인 접근은 오브제의 본질을 보다 폭넓게 탐구하고 이해하게 하여주었으며, 시각적 환영 공간대신 내적이고 정신적인 공간의 조형세계를 제시해주었다. 이러한 제시는 종래의 '본다' 는 개념을 바꾸어놓았는데, 대상을 바라봄에 있어 하나의 관점이 아닌, 무수하게 많은 각도에서 동시에 바라보는 일을 가능하게 하고 있었다.

입체주의의 변혁은 표현양식을 넘어 인간의 인식 세계의 문제에 닿고 있으며, 이것은 인간중심에서 대상중심으로 그 관심의 이동을 의미하기도 한다. 대상을 여러 각도에서 바라보면서 해체하고 재구성하므로써 이제 회화는 3차원의 시각적 환영에서 벗어나 2차원의 평면과 대면하게 되는데, 여기서 다시 '어떻게 표현할 것인가?' 하는 문제의 자각이 일어나게 된다. 그리고 모색의 한 방향은 당연하게, 이미지가 아니라 대상자체를 중요시하는 흐름으로 이어진다.[187] 입체주의의 실험적 한 표현방식이던 '꼴라쥬(collage)'[188]는 그런 맥락에서 나오고 있다.

입체주의의 미학적 전개는 분석적 시기(Analytic Cubism)를 거쳐 그 시기에 분석된 것을 재구성하는 종합적 시대(Synthetic Cubism)로 연결되는데 바로 그 분석에서 종합으로의 전환을 특징지워주는 것이 사물(object)의 이용이며 꼴라쥬이기도 했다. 현대미술의 전문 용어중의 하나인 '꼴라쥬'란 말은 불어의 '붙임'이나 '바르기'란 뜻의 단어인데, 오브제를 이용하는 입체주의 미술에서 나온 어휘로서 처음에는 목판조각이나 대리석 모양을 모조한 벽지 등을 단편적으로 화면에 붙였으나, 나중에는 신문, 악보, 담배, 상품, 못, 노끈 등이 화면에 붙여져 나왔다. 1911년 브라크의 작품「포르투갈인」에서 시작하여 1912년 피카소의「등나무의자가 있는 정물」[189]작품 등으로 이어지면서 꼴라쥬 기법

187) 오브제에 주목했던 것과는 달리 입체주의의 또 다른 한 방향은, 시각적 환영 공간대신 내적이고 정신적인 공간의 조형세계를 제시해내면서 화면의 내적구조에 몰두를 바치는 추상회화의 발전으로(칸딘스키 몬드리안 등) 이어지고 있다.

188) 회화에서의 꼴라쥬는 화면 위에 종이나 천・나무껍질・신문지・헝겊 그리고 색종이 등을 붙여 구성하는 빠삐에꼴레(Papiers colles)라는 기법이 확대된 것으로, 실제 실물들을 폭넓게 회화에 수용하여 새롭게 구성하는 회화의 한 기법이며 혹은 그러한 기법으로 제작된 회화를 가르킨다.(Mc Graw Hill, *Dictionary of Art,* London: Mc Graw Hill Pablishing Co LTD, 1969, p. 296 참조)

189) 피카소의 1912년 작품, 「Chair caning」, 혼합재료, 105/8 × 133/4 inch, 파리 피카소미술관 소장.

은 미술사에서 회화의 순수한 조형수단으로 등장하게 되는데, 이러한 화면상의 실물 등장은 물감이라는 종래 회화재료의 한계를 벗는 계기를 마련한다.

예술가들은 이제 수세기에 걸쳐 사용해오던 재료를 버리고 새로운 재료와 실험적인 기술을 채택하기에 이른다. 전통회화관에 대한 일대 변혁이 단행되기 시작한 것이다. 사실 그림을 꼭 물감으로만 그려야한다는 법은 없는 것이다. 이것은 일루전 미학에 대한 반미학적 태도로서 이미 현대미술(Contemporary Art)의 다양한 징후를 담고 있는 심각한 도전들임에 분명했다[190]. 2차원의 평면에 3차원의 공간을 느끼게 하는 바로 이 일루전 창조 작업이 진실이 아니라 허상이고 조작이라는 자각 속에서 화면에 오브제(실물)를 직접 등장시킨 큐비스트들의 시도는, 예술과 현실 사이 이질적인 간극을 좁히고자 했다는 데서 의의를 찾아볼 수 있을 것이다. 그럼에도 입체주의에서 사용된 오브제는 여전히 평면적인 것으로 나타나고 있었다. 이것은 오브제의 사용이 전통적 회화관에 대한 도전이었음에도 불구하고, 어디까지나 새로운 조형운동의 한 시도였음을 말해준다. 왜냐하면 큐비스트의 오브제들은 대체로 질감의 강조나 현실감 있는 표현의 보조수단으로 사용되면서 마치 물감처럼, 물감의 기능을 대신해주었기 때문이다. 그들에게 오브제는 좀더 실제감 있는 표현요소며 조형수단이었을 뿐 그것이 미술에 있어 제작한다든가 만든다든가 하는 관념, 즉 '조형성'의 개념과 한계까지를 벗어버리는 공격으로까지는 발전하지 않았던 것이다.

2) 오브제미술의 새로운 국면- 뒤샹의「샘」

큐비스트들에 의해 시작된 오브제 미술은 다다이스트 '마르셀 뒤샹'에 이르

190) 실제 꼴라쥬기법은 미래주의 발생에 영향을 미치는 것에서부터 시작하여 다다의 레디메이드, 꼴라쥬 릴리프, 빠삐에빌더, 포토몽타쥬에 이르기까지 무수히 새로운 표현기법을 낳게 하였고, 이후 초현실주의나 추상표현주의는 물론 팝아트의 표현기법에도 지대한 영향을 미치고 있다.

러 새로운 국면으로 접어든다. 전통에서 현대로 이행되는 미술사의 과정에서, 가장 유의해야 할 중대한 개념 내지 사건 중 하나를 든다면 무엇을 꼽을 수 있을까? 단연 '오브제미술'과 1917년 마르셀 뒤샹의『샘』(도판1)이라는 제목의 그 도발적인 작품을 들 수 있을 것이다. 뒤샹은 공업생산품인 욕실변기를 작품으로 내놓으면서 최초로 레디메이드(ready-made, 既成品)를, 즉 기성품의 미술작품화를 성립시키는데, 여기에는 미술의 개별적이고 수공적인 속성을 배제하고자하는 의도가 들어 있었다.[191] 미술사의 지각변동으로까지 언급이 되는 바로 이 뒤샹의 레디메이드 오브제 사건은 그러나 문맥없이 그냥 나온 건 결코 아니었다. 그것은 큐비즘의 오브제를 잇고 있을 뿐만 아니라, 다다이즘의 핵심 개념인 '반예술'의 부정정신이 또 하나의 문맥으로 자리하고 있었다.

다다이즘은 제1차 세계대전의 대참화에서 시작하여 나치가 대두하고 있던 시기(1914-1922)의 시대배경 속에서, 스위스, 독일 프랑스 등 유럽을 중심으로 일어났던 허무주의적 반문명 반예술 운동이다.[192] 다다이스트들은 특히 공격과 파괴의 예술형식으로 '반예술'을 표방함으로써 전통예술의 모든 가치와 제도, 권위에 대한 반항 및 부정을 표현하고자 했다. 예술의 인습적 전통에 반대하는 뒤샹의 기질과 다다는 여러 가지로 일치했고 뒤샹이 그들 속에 속하게 된 것은 당연한 일이었다. 페터 뷔르거(Peter Bürger)는, 뒤샹이 대량생산된 상품에 단지 서명만 하고서 그것을 미술이라고 부르는 순간을, 즉 이 다다적인 전위적 행위를 역사적 아방가르드의 출발점으로 보기도 한다.[193] 뒤샹의

---

191) Janis Mink, op. cit, p. 63 참조

192) 인류사의 전개과정에서 무차별 대량살상의 현대전으로써 최초의 기록을 갖고 있는 가장 비참한 전쟁, 대체로 망명생활의 고초를 겪으며 그것의 처참한 실상을 직접 목도한 유럽의 지식인과 예술인들은 전쟁 직후 무엇을 할 수 있었을까. '이성의 죽음'을 몸소 체험했던 그들 서구의 지성들은 근대 서구의 이성중심주의적 사고체계를 바탕으로 추구해오던 그간의 자신의 학문과 예술을 진행시키는 어떤 일도 더 이상 할 수 없었다. 극단의 분노와 증오심, 그리고 전통적인 유럽적 가치에 대한 일체의 불신 그런 것 밖에 남아있지 않던 그들로서 그나마 할 수 있는 게 있었다면 오직 부정, 그뿐이었다. 전쟁과 전제주의(專制主義)에 대한 저항은 물론, 그것을 야기시킨 서구 문명의 전통적 가치에 해당하는 모든 것에 대해 그들은 부정했다. 더불어 그동안 서구를 이끌어왔던 이성이라든가 계몽, 합리성 따위의 허위성을 폭로하고 조롱해주는 일밖에는 할 일이 없었다. 특히 다다이스트들은 공격과 파괴의 예술형식으로 '반예술'을 표방함으로써 전통예술의 모든 가치와 제도, 권위에 대한 반항 및 부정을 표현하고자 했다.

193) Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde,* translated by Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, P. 51 참조

반예술은 상업주의 비판에도 함께 닿아있다. 그는 예술의 인습적 전통이 보여주는 허위의식 못지않게 예술의 상업주의 또한 혐오했던 사람이다. 회화의 상품화에 대한 반발을 자신이 회화를 버린 이유 중 하나로 꼽고 있을 정도다. 그가 칸딘스키를 도입한 적은 없지만 회화의 팽창과 미술시장에 대한 칸딘스키의 다음 비판에는 동의하고 있었던 것으로 보인다.[194] "예술가들은 자신의 재능이나 발명, 관찰에 대해 물질적 보상을 구한다. 자신의 야심과 욕심을 만족시키는 것이 그들의 목적이라 할 수 있다. 작가들 사이에는 내밀한 우정 대신 이 보상을 위한 쟁탈전이 일어난다. 경쟁과 과잉생산에 대한 비난들이 쏟아져 나오며, 증오 편견 파벌 질투 음모 따위가 이 무의미한 물질주의적 미술의 결과인 것이다."[195]

뒤샹은 기성 상품들인 그의 레디메이드에 꼭 서명을 남기고는 했는데, 이는 작품의 완성도를 따지기 보다는 어떤 작가의 서명이 붙어있는가를 더 중요시하는 미술시장의 현실을 조롱하고 비판하는 행위이기도 했다.[196] 그는 전통미술의 '개별적 창조성'이나 '천재성의 신성화' '원작 1점주의' 등이 '예술의 상품화'를 조장하면서 타락된 양상을 보여주고 있다고 진단했다. "나는 창조(創造)란 말을 두려워한다. 일상적으로 사용되는 사회적 의미로 그것은 좋은 말이다. 그러나 나는 근본적으로 예술가의 창조적 기능을 믿지 않는다."[197] 라는 뒤샹 자신의 진술에서도 드러나듯, 전통미학에 대한 그의 반항은 예술창조의 허위성에 대한 고발로 집중되어있기도 한다. 그의 '기존 예술에 대한 반항, 즉 반예술적 태도가 얼마나 철저했는가' 에 대해서는 골딩(John Golding)의 증언에서 보다 잘 드러난다. "뒤샹은 반예술(Anti-Art)이란 말을 오히려 배격했다.

194) Janis Mink, op. cit, p. 33 참조.

195) Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst.* Bern. : Benteli, 1965 / Janis Mink, op. cit, p. 34 재인용

196) 작품보다 작가를 우선시하는 미술의 허위의식에 대한 그의 지적으로는 다음과 같은 말이 있다 : "램브란트(Van Rijn Rembrandt)나 치마부에(Cimabue)는 40-50년 동안 매일 작업을 했다. 단지 그들의 작품이기 때문에 훌륭한 작품으로 단정한다. 치마부에 작품이라면 어떤 쓰레기 조각이라도 찬미한다. 그러나 그의 작품 서너 점 중의 하나는 한 조각 쓰레기일 뿐이다. 다른 작가들은 더 말할 것도 없는 일이다." (MarceI Duchamp, "Art as Non -aesthetics",『現代美術批評30選』, p. 33 참조)

197) Pierre Cabanne, 정병관역, 『마르셀뒤샹: 피에르 카반느와의 대담 (MarceI Duchamp: Entretiens avec Pierre Cabanne)』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2002 p. 35

지나치게 적극적으로 미학적 태도를 내포하고 있는 것처럼 느껴졌기 때문이다. 예술에 대해 거부(Anti)이건 옹호(for)이건 그것은 예술의 양면일 뿐이며, 그런 까닭에 뒤샹은 예술을 거부하는 반예술 자체도 이미 예술행위에 포함한다고 생각하면서 '반예술'이란 단어마저도 배격했던 것이다."[198] 이처럼 철저한 다다이스트인 뒤샹의 예술에 대한 부정은, 그럼에도 전통예술에 대한 부정이었을 뿐 예술자체에 대한 전면 부정은 아니었다는 게 일반적인 통설이기도 하다. 즉 예술자체를 통체로 부정하는 반예술(anti-art)이 아니라 '예술가의 개별적 창조성을 숭배시하는 근대적 예술관'에 대한 저항으로서의 반예술(Anti-Art)로 보고 있는 것이다.

뒤샹의 '레디메이드' 란 용어는 구체적으로, 1915년 뒤샹이 뉴욕으로 활동무대를 옮긴 다음에 만들어지고 있었다. 그는 폐물화된「자전거 바퀴(Roue de bicyclette)」「병걸이(Porte-Bouteilles)」등 오브제들을 이미 선보이고 있었고, 그의 상징적인 레디메이드 작품인「샘」은 1917년 뉴욕의『앙데팡당전』에 출품되고 있었다. '독립미술가협회(The Society of Independent Artists)'의 첫 전시회로, 자유와 진보를 주장하는 미술가들의 모임이었음에도 불구하고 그러나「샘」은 외설성 시비와 함께 끝내 전시되지 못했고 곧 분실마저 되고 만다. 그러나 뒤샹은 당대 최고의 모더니즘 사진가였던 알프레드 스티글리츠(Alfred Stiegliz, 1864-1946)에게 작품「샘」의 사진을 맡겼고, 그것을 자신이 출판한 잡지『블라인드 맨(The Blind Man)』에 실을 수 있었다. 사진뿐만 아니라 그는 스스로 작성한 "리차드 머트씨 사건(The Richard Mutt Case)"라는 제목의 글도 함께 게제했는데 전시탈락 사건을 화제화하고 잇슈화하고자 하는 의도가 담겨 있었을 것이다. 실은 뒤샹이「샘」에 서명한 건 '리차트 머트(R. Mutt, 1917)'[199]라는 익명이었기 때문에 당시 미술계는「샘」의 작가가 뒤샹임을 전혀 알지 못했고, 그런 까닭에 그는 마음놓고 비난하면서 기사화할 수 있었던 것이다.

---

198) John Golding, *Duchamp* , London : Allen Lane the Penguin Press, 1973, p. 57 참조
199) Mutt는, 변기제조회사(Mutt Works) 이름에서 따온 것임.

비록 전시되지 않았지만 「샘」은 대단한 충격을 불러일으켰고, 바로 이 전시를 통해 레디메이드란 말은 미술계에서 일반화되기 시작한다. 앙드레 브르통(Andre Breton) 같은 사람은 "예술가의 선택에 의하여 예술작품의 지위에까지 오른 공업생산품"[200] 으로, 레디메이드를 최초로 정의하기도 했다. 그리고 뒤샹의 이 레디메이드 오브제는 이후 미술의 방향을 완전히 바꿔놓을 정도로 현대미술에 엄청난 영향을 미치게 된다. 그것은 한때 미술의 현대성을 가늠하는 척도로 쓰일 정도로 절대적이기까지 했다. 그건 현대미술에 있어 핵심적인 문제를 건드리고 있는 사건임에 분명했다. 입체주의의 경우 오브제를 사용하되 조형행위는 여전히 이루어지고 있는 반면, 뒤샹의『샘』에서는 조형행위가 완전히 포기 내지는 거부되고 있다는 점에서 충격적이었다. 붓과 물감을 사용해서 수공으로 예술품을 창조하는 따위 전통예술 관념에 대해 이는 정면 도전이었다. 이 도발적인, 일종의 실험적 도전행위는, 그 자체 하나의 진지한 질문이 되어버리고 있었다. 진정으로 예술작품이란 무엇인가? 레디메이드, 예술가가 직접 만든 작품이 아니라 이미 제작되어있는 기성품도 예술작품의 자격을 갖는가? 그러면 여기서 예술가의 역할이나 기능은 무엇인가? 이런 질문들과 함께 뒤샹의 시도는 현대미술에 있어 미술의 개념을 무한대로 확장시키는데 단초를 제공하게 된다.

이제 예술가는 더 이상 무언가를 만들고 제작하는 사람에 머물지 않아도 되었다. 단순히 시각적으로 만족스런 쾌감을 부여했다는 것만으로 미술이 그 사명을 다하고 있다고도 생각지 않았으며, 오히려 그것의 거부가 요구되었다. 더 이상 미술을 시각적 개념에 두지 않고 인식적 개념에 두고자 하는 것이다. 예술가란 제작하는 자라기보다는 선택하는 자이고, 이미 만들어져있는 세상의 모든 기성품이나 혹은 전통적인 예술작품까지도 차용해서 거기에 새로운 의미를 만들어주는 일에서 그들은 더 가치를 느끼기도 한다. 일상생활에서 쓰이는 물건이 일단 미술의 오브제로 선택되면 본래의 용도를 벗어나 실용적인 기능

---

200) Calvin Tomkins, *The Bride and the bachelors : five masters of the avant-garde*, New York : Viking, 1968, p. 26

은 상실하고 지금까지는 미처 상상하지 못했던 어떤 연상작용이나 뜻밖의 효과를 얻을 수 있는데, 예술가는 거기서 새로운 의미를 창출하는 것이다. 결국 예술가에게 중요한 소양은 제작력이나 조형능력이라기보다는 아이디어이며, 종래의 의식이나 인식을 바꾸고 개념을 전환시키는 것, 거기에서 예술가의 진정한 역할을 찾고 있는 것이다.

미술의 조형행위 포기라는 점 이외에도 뒤샹의 레디메이드는 '미술품의 오리지낼리티'와 관련해서 '미술품 복제'라는 또 하나의 중요한 문제를 제시해보이고 있었다. 레디메이드는 '반복과 복제'가 얼마든지 가능한 작업이다. 뒤샹의 「샘」 작품이 여러 개 존재한다는 것은 잘 알려진 사실이다.「샘」의 첫 번째 복제품은 1938년 여행용 '가방 속의 상자(Box in a Valise)'에 비치할 수 있게 만들어진 작은 크기의 미니어처였다. 실제 크기의 복제품은 1950년에, 파리의 벼룩시장을 통해 구한 오래된 변기가 선택되면서 이루어졌다. 뒤샹은 이 복제품에 대해 서명만 다시 하므로써 오리지널과 동일하다고 '승인'하게 되는데[201], 즉 서명을 통해 작품은 복원되기에 이르는데, 이는 "오브제가 아닌 아이디어가 지켜진 것"으로 봐야 할 것이다.[202] 여기서 작품의 승인에 있어 '서명'은 절대적인 것으로 작용하고 있는데, 미술에 대한 파괴적인 공격 수단이기도 했던 바로 그 서명작업이 아이러니하게도, 자신이 선택한 오브제를 미술품으로 사수함에 있어 유일한 수단이 되어주고 있는 것이다. 서명마저도 빈번하게 남의 손에 맡기곤 했던 앤디 워홀과 같은 더욱 파괴적인 행위를 떠올린다면, 어쩌면 그의 서명은 그의 작업으로 하여 기존 미술에 닿아 있게 했던 최후의 연결점이기도 했던 것이다.

그의 작품「샘」의 필요를 충당하기 위해서라면 꼭 유럽이나 미국의 변기만이 사용되어야 할 필요는 없을 것이다. 한국의 공산품 변기를 가지고서도 작가의 의도는 똑같이 재현된다. 하자고만 한다면 세계 곳곳의 미술관에서 뒤샹의『샘』은 같은 시각 동시에 전시될 수 있다. 특정 시간에 단 한 곳에서만

201) 변기 왼쪽 아래에 1917년의 작품「샘」과 똑같이 'R. Mutt 1917' 이라는 서명을 했고, 바닥에 '1950년 복제품, 마르셀 뒤샹, 로즈 셀라비' 라고 따로 새겨두고 있다.

202) Janis Mink, op. cit, p. 67 참조

전시할 수 있는 기존의 미술품과는 현저하게 다른 점이다. ‘파리의 변기가, 혹은 뉴욕의 변기가 더 오리지널한 것인가?’ 하는 따위, 전통적 의미에서의 원본 찾기는 무의미할뿐더러 가능하지도 않다. 뒤샹의 오브제 미술에서 물질적 결과물 자체는 전혀 아무런 의미가 없기 때문이다.

도스토예프스키(F. M. Dostoevskii) 소설의 예술성은 그가 남긴 원고의 필체나 원고뭉치 등에 의해 보증되는 게 결코 아니다. 문학을 충족시키는 독자적인 내용으로서 그것은 예술작품이 되고 있는 것이다. 그것은 각국의 언어로 번역되고 인쇄되어 세계의 서점들에 동시다발적으로 유포되어 있음에도 여전히 위대한 예술작품의 지위를 보장받고 있다. 초판이라고 해서 오리지널에 더 가깝고 수백 회 거듭한 재판이라고 해서 가짜가 되는 건 아니다. 문학작품이 복제에 복제를 거듭하면서 여전히 예술작품이 되는 이유를 미술품의 원본개념으로 찾고자한다면 이는 바다에서 토끼를 잡겠다는 것과 같은 이치일 것이다.

뒤샹의 레디메이드 아이디어 역시 문학작품처럼 ’내용‘이 중요한 것이지 어떤 변기를 사용했느냐가 중요한 건 아니다. 그것의 주제나 작품의 의미는 ’변기‘가 아니라 ’관습화된 예술 관념에 대한 충격적 자극과 반예술 행위‘ 그 자체인 것이다. 그의 작업은 전통예술 관념을 뛰어넘는 것으로, 미술적이기보다는 오히려 문학적이고 철학적인 측면이 강하다. 예술가가 직접 구성하여 제작한 작품이 아닌, 기존의 산업생산품들이 예술가의 선택에 의해 작품이 될 수 있으려면 적어도 그것은 오브제 그 자체로서가 아닌, 문학적 혹은 철학적 개념의 문맥 확보 그 속에서만 가능한 일이기도 하다. 여기에 레디메이드의 가장 큰 의의가 존재한다. 현대미술의 개념적 성격을 이끌어내고 미술개념을 확장시킨 그의 작업은 분명 미술사에서 높은 평가를 받을 만한 충분한 쾌거다. 그러나 비물질적인 추상화된 언어를 사용하는 문학과는 달리, 물질적 오브제가 표현수단이라는 점에서 그의 레디메이드의 아이디어는 이후 팝아트 세대에 이르러 상업주의와의 적극적 융합을 피할 수 없게 된다. 상업주의를 혐오하고 배척했음에도 뒤샹은, 자신의 실험이 상업주의와 만나게 되는 지점까지는 결코 성찰해내지 못했던 것이다.

아니, 뒤샹 역시 그 스스로도 미술품의 상품화에 있어 완전히 결벽한 건 결코 아니었다. 1964년, 밀라노 슈바르츠(Schwarz) 갤러리에서 뒤샹의 서명과 번호가 적힌 13점의 레디메이드가 아예 다시 수제작을 통해 제작되고 있었는데,[203] 이 점을 다소 주목할 필요가 있다. 그러니까 1964년의 복제 작업은 1950년의 방식 즉, 비록 파리의 벼룩시장에서 오래된 것을 찾기는 했지만 그럼에도 여전히 대량생산품인 그 기성품 중 하나를 선택하여 복제했던 그 방식과는 전혀 다른 성격이었던 것이다. 1917년의 작품,「샘」원본의 유일한 흔적인 스티글리츠의 사진에 의거하여 제작되어진 이 레디메이드의 복원 내지 복제 작업은, 뒤샹의 감독 속에서 각각 엄선된 전문가급의 기술자들에게 맡겨졌고, 뒤샹은 설계에서부터 모든 단계에 적극적으로 개입하여 숫자나 가격까지도 함께 결정하고 있었다. "승인"의 표시로 모든 설계도에는 역시 그의 사인이 들어가 있었는데, 뒤샹으로서 당연한 조치였을 것이다. 예일대학의 미술사학자 데이빗 조슬릿(David Joselit)은 '기계적으로 생산된 사물처럼 보이지만 실제로는 뒤샹이 손수 만들었거나 그의 주문에 의해 제작되어진 것들'을 일컬어 "모조된 레디메이드들(simulated readymades)"라고 불렀다.[204] 즉 1964년의 것은 공산품인 레디메이드가 아니라 첫 번째 레디메이드「샘」을, 사진에 기초하여 복제한, 복제의 복제물로서 시뮬라크르(simulacra)라 할 수 있는 것이다.

그것을 무엇이라 부르든 간에, 뒤샹은 이 작업을 통해, 수제작으로서 그의 '레디메이드'를 스스로 부정해버리는 자기모순과 오류에 빠지고 만다. 제작에 대한 거부로서 혁명적 의의를 가졌던 그의 레디메이드는 수제작으로 물질적 결과물에 집착하는 모순을 보이면서 개념적 후퇴를 보이고 있는 것이다. 원본은 공산품으로서 기성품이었으나 오히려 복제품은 제작 과정을 통해 만들어지고 있는 이 이율배반은, 뒤에서 보면 알겠지만 앤디 워홀의, 상업주의에 입각

203) Janis Mink, op. cit, p. 94 참조. 그의 레디메이드 복제 판매는 친구들의 항의와 질타를 받기도 했는데 (Ibid.,p. 94), 이는 그가 상업주의를 반대했던 입장과 위배되는 행위였기 때문이다.

204) David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp* 1910-1941, Cambridge: The MIT Press, 1998, P. 200

한 의도적인 표현작업과도 일견 통하는 바가 있다. 기본적인 원칙이나 개념마저도 무시하고서 뒤샹 역시 얼마간은 편리하게 현실적인 절충을 수용해버리고 있는 셈인데 결국 이로써 뒤샹은, 미술에 있어 모든 가능성을 열어놓게 된다. 즉 그는 미술품의 대량 복제 작업의 가능성을 활짝 열어놓고 있을 뿐만 아니라, 미술의 상업주의까지도 활짝 열어놓고 있는 것이다.

3) 미메시스적 표현과 구성적 가상의 폐기

현실을 견제하고 비판할 수 있는 건 비현실이며, 존재 역시 비판적 대립항은 '비존재'이다. 그러나 비현실=비존재 란, 존재하지도 보이지도 않는다. 그것들은 결국 '현실이나 존재'를 통해 보여질 수 밖에 없다. 아도르노에게서 예술제작의 과정은 대단히 중시된다. 하나의 타자로서 탄생된 실체적 작품이 중요한 건 결코 아니다. 현실적 존재자로서 성립되는 순간부터 실체적 작품은 오히려, '비존재'로서 존재를 견제해야하는 예술의 사명 및 본성에 위배되는 것이기도 한다. 뿐만 아니라 진리를 드러내기 위한 노력으로서의 업적에도 불구하고 그것은 만들어진 순간, 존재하지 않는 '가상'이라는 허위로도 떨어지고 만다. 화해의 실현은, 유토피아적 상(像)은 단지 부정적으로, 그리고 섬광처럼 순간적으로 이루어질 뿐이다. 그것은 "생산적인 순간"[205]일 뿐이다. 그럼에도 예술에서는 일단 만들어지는 것이 포기되어서는 안된다. 예술제작에서 진정으로 중요한 의미를 지니는 것은, 그 만듦의 과정을 통해 역설적으로 '만들어지지 않은 상황이나 상태'를 보여줄 수 있다는 점일 것이다.

"예술에 있어서 이 만드는 행위는 언제나 만들어진 것 자체와는 다른 것, 그리고 예술이 알지 못하는 것을 말하고자 하는 유일한 노력이다. 바로 그러한 것이 숭고한

205) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 131

예술정신이다.… 예술은 이 만드는 행위로써, 즉 철저히 형상화된 특수한 작품을 만들어냄으로써만 만들어지지 않은 것, 이른 바 진리라 이름 붙일 수 있는 그것을 포착할 수 있다. 이 점이 예술의 모든 파라독시 가운데 가장 본질적인 것이라 하겠다. 예술작품들은 그 진리 내용에 대해 극단적인 긴장관계에 놓인다. 진리내용은 만들어진 것 속에서만 비개념적으로 나타나면서도 만들어진 것을 부정한다. 모든 예술작품은 만들어진 것인 한 그 진리 내용을 통해 소멸한다."[206]

물론 비존재는 작품제작 이전에도 이미 거기에 그대로 무(無)로서, 혹은 우주의 진공상태로서 존재하고 있는 것이긴 하다. 그러나 밀폐된 공간 같은 곳에 갇히고서야 평소에 전혀 느끼지 못했던 산소의 절대적 중요함을 자각할 수 있듯, 만들어지지 않은 비존재의 상태 역시 평소에는 전혀 느끼지 못하다가도, 무에서 유를 창조해가는 예술작품 제작과정 속에서 불현듯 자각될 수 있는 것이다. 예술의 제작과정은 한마디로, 비존재를 의식하게 하는 계기를 마련한다는 점에서 의의가 있고 가치가 있는 것이다. 아도르노가 말하는 '비가상적인 것(현실)의 가상으로서의 진리"[207]란 바로 이것을 의미한다.

뒤샹의 레디메이드의 경우, 예술 제작 과정 속에서 끊임없는 역설로서 현실을 견제해내고자 하는 예술의 이같은 숭고한 고행의 정신은 찾아볼 수 없으며 도리어 적극적으로 이 과정을 생략하고 있다. 거기에는 반예술의 거친 주장과 행위만 있을 뿐 비존재를, 유토피아를 드러내고자 하는 가상 창조의 지난한 노력과 과정은 어디에도 없다. 현실에 존재하지 않은 구성적 가상으로서의, 유토피아로서의 예술만이 현실의 대척점으로서 현실을 견제할 수 있는 유일한 기제다. 즉 그것은 동일화와 보편화 물화 따위를 끝도 없이 추구하는 현실과 존재자의 본성을 견제하고 비판하는 유일한 근거며 힘인 것이다. 변기를 '샘'으로 바꿔놓는 뒤샹의 기지에는 유희와 도발은 존재하나 가상을 창조하는 구성의 과정은 완벽하게 생략되어 있다. 또한 부정현실을, 전통미술현실을 부정하는 의식과 행동은 넘치면서도 부정현실의 고통을 미메시스하는 그 표현과정도 완벽하게 제거되어

206) Ibid., p. 198
207) Ibid., p. 198

있다. 편리한 주장의 방식은 정치사회 등 현실법칙에 해당하는 것이지 고통이 수반되는 예술의 메커니즘과는 무관한 것이다. 자고로 "자율적으로 발달되어온 문화적 영역의 용기(容器)들이 파괴될 때, 그 용기에 담긴 내용물도 흩어지고 마는 법이다. 의미의 승화능력이 박탈되거나 형식구조의 해체가 일어나면 아무것도 남아나지 못한다. 즉 진정한 의미에서 해방적 효과(emancipatory effect)는 따르지 않는 것이다."[208] 뒤샹의 오브제는 그러므로 돌멩이를 던지면서 저항하는 정치투쟁과 같은 행위로, 아도르노 관점에서 본다면 완전히 미술의 문맥을 떠나있는 행위로 간주할 수 있겠다.

그러나 뒤샹의 아이디어는 미술영역의 확장으로 높게 평가되면서 1960년대 변화와 도전으로 꿈틀거리던 미국 뉴욕무대에 그대로 전수되어 개념미술이나 팝아트 따위에 막대한 영향을 미치게 되고, 특히 팝아트의 신화적 존재인 앤디 워홀에게 온전히 수용되기도 한다. 뒤샹은 화장실의 변기를 미술관에 가져다놓았고 워홀은 슈퍼마켓의 브릴로박스를 미술관으로 이동시켰다. 뒤샹의 포토콜라쥬「현상수배, 현상금 2000달러」작품은 워홀의「현상수배자」작품에 영감을 주고 있다.[209] 워홀작품은 대중적 광고이미지 사용을 작업의 큰 특징으로 하는데 이 또한 이미, 페인트 회사의 광고표지 그림 등을 이용하여 작업한 바 있는 뒤샹에게서 그 선취를 엿볼 수 있다. 둘의 작업은 외견상 상당히 유사하며, 일상과 예술의 경계를 무력화시킨다는 점 등에서 추구하는 바도 서로 많이 비슷하다.

그럼에도 뒤샹과 워홀 그 둘은 또 본질적으로 다르다. 둘이 결정적으로 갈리는 대목은 '미술의 비판기능'과 '미술의 상업성'의 부분이다. 미술품을 상품으로 여기고 미술가를 사업가로 간주하며 그것을 추구했던 워홀과는 달리 뒤샹은 궁극으로 다다이스트며 아방가르드로서 그의 반미학주의는 사회와 정치비판에까지 닿아있으며 상업주의는 당연히 적대시한다. 물론 뒤샹 그가 그의 레디메이드를 복제하여 상품화한 흔적이 아주 없지는 않지만, 적극적인 수준은 결코 아니

208) J. Habermas, "Modernity : Incomplete Project",『現代美術批評30選,』, p. 168
209) Janis Mink, op. cit, p. 71 참조

었고, “누구든지 살아야만 하는 것”[210]이라는 뒤샹 그의 증언이 말해주듯 그것은 생존의 차원이었지 적어도 ‘치부’가 목적은 아니었던 것이다. 그는 대체로 미술의 물질주의를 경계했고, 예술가가 물질적 보상을 목표로 작업하는 것에 대해 비판의 입장을 갖고 있었던 것만큼은 분명하다. 뒤샹 그가 비록 워홀의 선구로서 워홀에게 많은 아이디어를 제공했지만 그럼에도 두 사람의 반미학 전략에는 그처럼 상이한 차이가 존재하는 것이다.

뒤샹과 워홀 사이 존재하는 본질적인 차이 뿐만이 아니라 뒤샹 이후 제도 미술권 안에서 이루어지고 있던 뒤샹에 대한 추종과 답습까지도 헤아려봤을 때 어쩌면, 페터 뷔르거의 예상은 적중했다고 봐야 할 것이다. 뒤샹이 서명 하나를 가지고 레디메이드를 미술로 성립시키던 그 순간을 역사적 아방가르드의 출발점으로 보고 있던 뷔르거는, 뒤샹의 도전을 평가하면서도 우려 또한 함께 남긴 바 있다. 뒤샹의 도전을 제도권과 부르주아 사회의 미술원리에 대한 저항으로 높게 평가하면서도 그가 뒤샹 이후의 현대미술에 대해 염려했던 것은, 뒤샹의 도전이 계속해서 반복될 수는 없다는 점 때문이었다. 단순한 기성품이 예술가의 서명을 통해 일단 미술관에 들어가고 나면, 기존 질서에 대한 공격은 힘을 잃고 도리어 제도권에 편입되어 안주하기 때문이다.[211]낡은 관습에 저항한 뒤샹의 레디메이드 아이디어는 일회적이었을 때 의미가 있는 것으로 그것이 새로운 미술의 양식으로 관습화되는 것은 전혀 의미가 없다고 보는 것이다. 뒤샹 당대에 끝났어야 하는 그의 아이디어들이 아닌 게 아니라 이후, 마치 미술의 새로운 형식처럼 수용되어 반복되면서 ‘전위’는 어느새 미술시장의 흥미로운 상품거리로 전락하고 있었던 것이다.

부정적 현실의 부정성을 표현해야하는 예술의 입장에서 미적 왕국으로 도피해버린 순수예술의 허위적 가상을 공격하는 일은 타당하며, 뒤샹의 반미학은 분명 이같은 미술비판에 맥이 닿아있긴 하다. 그러나 전통미술관념을 부정함에 있어 뒤샹은 “어떤 예술에서도 사회비판은 직접 사회내용을 명시적으로 내

210) Pierre Cabanne, op. cit., p. 36 카반느와의 대담에서 카반느의 “당신의 상업적인 활동과 당신의 처신이 이율배반적이지는 않았었나요?”하는 물음에 대한 뒤샹의 대답.

211) Peter Biirger, *Theory of the Avant-Garde,* translated by Michael Shaw, PP. 51-52 참조

세우는 것을 지양하고 형식으로 고양되어야 한다."[212]는 인식에는 그다지 철저하지 못했다. 현실과 기존예술의 부정성은 충분히 인식했으되 예술적 가상 개념의 현실 비판적 잠재력을 미처 성찰해내지도 못했다. 예술적 가상의 개념을 사회적 현실과의 연관관계에서 충분히 숙고했더라면 그가 가상의 성립조건인 부정현실의 미메시스적 표현과 구성적 합리성을 예술로부터 폐기해버리는 일은 얼마간 고려되어질 수도 있었을 것이다. 예술이 빈틈없는 사회의 구조망에 직접 항의를 제기한다면 예술은 스스로 그 망에 얽히고 만다.[213] 극단은 극단에 닿을 수 있을 뿐이다. 시지포스의 노고를 기울이지 않은 채 돌멩이를 던지듯 미술에 가한, 비판을 가장한 그의 테러행위는 미술의 가상을 폐기하므로써 오히려 현실의 유일한 비판기제인 미술 자체를 부정해버리고 있다. 이로써 '어떤 것도 미술이 될 수 있는' 미술의 그 다원주의의 단초가 마련되고 있는 셈이다. 미술의 다원주의뿐이겠는가. 물론 뒤샹 스스로 의도하지는 않았으나 그의 행위들은, 예술마저도 교환과 소비의 개념으로 치환해버리는 그 문화산업을 가일층 가속시키는 여러 가지 아이디어와 테크닉을 제공하므로써 현대미술의 난맥상이나 예술의 상업주의에 대해서조차 결코 결벽하지 못하게 되는 것이다.

212) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 371
213) Ibid., p. 201

2. 앤디 워홀 미술의 문화산업성

1) 현대미술의 상징적 존재, 앤디 워홀

전후 미국은 어느 때보다도 경제적 호황 속에서 물질적 풍요를 누렸고 그것은 소비문화로 이어졌다. 중산층의 급증과 더불어 사회적으로 문화에의 욕구도 팽배해졌고 그에 따른 문화예술의 생산물 수요도 증가했다. 이젤회화의 엘리트주의는 여러 가지로 시대의 필요를 충족시키기에 역부족이었다. 화가들은 1950년대 중후반에 절정에 달했던 추상표현주의의 주관적 엄숙성과 난해성에 반대하고 새로운 시대, 대중적 욕구를 수용하기 위해서는 새로운 의식과 방식이 요구됨을 자각했다. 대중과의 소통을 최대 가치로 두면서 매스 미디어와 광고 등 대중문화의 시각적 이미지들을 미술의 영역 속에 적극적으로 수용하고자 했던 구상미술의 한 경향, 바로 미국의 팝아트(Pop Art)는 그런 배경 속에서 튀어나왔다.

팝아트는 대중문화와 소비문화에 대한 가장 정직하고도 뜨거운 반응을 보여준 대표적 미술로서, 그 중심에는 '앤디 워홀'이 있었다. 상업미술에서 성공하고서 막 순수미술영역으로 전공의 정체성을 바꾸고 있던 워홀이야말로 '예술성과 대중성의 접목'이라는 시대적 과업을 수행하기에 가장 적절한 적임자가 아닐 수 없었다. 광고 디자인과 같은 상업미술의 테크닉을 그는 그대로 순수미술로 변환시킬 수 있는 감각과, 또한 기술까지 소유하고 있었던 것이다. 특히 그는 대량 소비사회에 대응하기 위해서는 미술의 생산방식을 기계화해야한다는 사실을 간파하고서 디자인 분야에서 사용되는 그 실크스크린 전사 기법을 도입하게 되는데 바로 이 복제작업으로, 즉 동일한 작품의 반복 생산으로 이젤 회화의 전통은 무너지고, 미술작품의 '오리지널리티'라든가 '유일무이성' 또한 가차없이 부정되기에 이른다.

대중문화의 시각적 이미지를 차용하는 주제의 측면은 물론이고 그것을 '반복 구성'으로 처리하는 형식의 측면도 그렇고, 실크스크린이라는 복제 제작 방식도 그렇고, 워홀은 내용면에서나 형식면에 있어서 '유일성'이라든가 '숭고성' '독창성' 따위 서구 미술의 전통적인 관념이나 가치를 정면으로 부정하고 도전했는데, 그의 이러한 반미학적인 태도나 작업방식은 현대미술에 많은 문제제기를 해내면서 그대로 현대미술의 담론들로 이어지기도 했다. 동시에 그의 선정적이고도 센세이셔널한 작업들은 비난과 찬사가 동시에 집중되기도 하였다.

보드리야르는, 자신의 '시뮬라크르'와 '하이퍼리얼리즘'의 개념을 가장 성공적으로 보여준 미술의 사례로 워홀미술을 들기도 한다. "복제력(Reproducibility)의 주제화"[214]를 그 이유 중 하나로 꼽으면서 그는, 워홀의 '반복과 복제'의 미학에 대해, 일상과 예술의 경계를 없애고자 했던 뒤샹의 다다이즘을 넘어서는 것으로 높게 평가하기도 한다. 워홀의 작업을 원본없는 복제의 복제로 가상을 현실화하는 시뮬라크르 전략으로 보고 있는 것이다. 세계적인 예술철학자 단토 같은 사람은 아예 한걸음 더 나아가서 워홀의 「브릴로박스(Brillo Box 세제를 담은 상자)」 작업에 대해, 미술사의 성숙 속에서 나와서 '미술의 종언'을 고한 위대한 사건으로까지 평가한다.[215] 물론 허버트 리드(Herbert Read)같은 사람은 "워홀이 캠벨수프깡통 등을 정물화의 재료로 택한 것은 충격을 주고자하는 욕심에서 아니라 천하고 화려한 상업적 그래픽의 형식적 잠재력을 이용해보고자 하는 충동에서 생긴 것"[216] 이라고 평가하는가 하면, 워홀작업들에 대해 비난을 쏟아놓는 경우도 적지 않다.

워홀처럼 비난과 찬사가 극과 극으로 갈리면서 동시에 쏟아지는 작가도 드물 것이다. 비난이든 칭찬이든 그럼에도 오늘날 미술에 끼친 워홀의 영향력을 무시할 수 있는 사람은 아무도 없다. 이제 기존의 방법론이나 관점과는 전혀 다른 새로운 시각으로, 즉 아도르노의 비판이론 관점에서 워홀의 작업을 접근

---

214) Paul Crowther, *The language of twentieth-century art : a conceptual history*, New Haven : Yale University Press, 1997. p. 199

215) Arthur C. Danto, op. cit., pp. 35-36 참조

216) 허버트 리드, 김윤수역, 『현대회화의 역사』, 서울: 까치, 1990, p. 298

하여 워홀의 신화와 그것을 가능하게 한 기존의 평가가 과연 정당한지를 살펴보고자 한다.

2) 미술의 대중문화화

전후 미국사회는 전에 없이 물질적 풍요를 누리면서 라디오 신문·영화·TV 등의 대중매체의 발전과 함께 빠른 속도로 소비문화 사회를 형성해냈다. 특히 1940년대 말부터 보급되기 시작한 TV는 기존의 주요 정보 수단이었던 라디오나 신문·잡지 등을 대신하면서 1960년대에 이르러, 미국 전 가정에 90% 라는 높은 보급률을 보였다. TV를 비롯한 대중매체의 빠른 전달과 각종 오락적 기능은, 소수 엘리트 중심 사회로부터 대중사회로의 전환을 가능하게 하고 있었다. 더구나 1960년대 미국사회는, 눈부신 경제 발전과 더불어 복지사회로 진입하고 있었고 소득의 재분배가 이루어지게 되면서 임금노동자의 수입조차도 전에 없이 안정되고 있었다. 뿐만 아니라 전반적으로 향상된 경제수준은 노동력의 절반 이상을 경영직이나 전문직, 사무직 등 화이트칼라에 종사할 수 있게 하였다.

이처럼 소비의 능력을 갖춘 대중을 문화산업이 간과할 리는 만무했고, 문화산업은 소비능력을 갖춘 바로 이 대중을 대상으로 매스미디어에 의한 대중문화 활성화에 주력하면서 소비주의 이데올로기를 공고히 해나갔다. 영화나 TV, 광고 따위 대중매체는 연일, 문화적 향유 계층인 중산층을 모델로 제시하면서 그들의 풍요와 행복이 마치 소비에서 비롯되는 듯 선전해대므로써 대중으로 하여금 닮고 싶은 열망을 부추기는 것이다. 같은 브랜드, 같은 교육, 같은 영화, 심지어 같은 제스처와 같은 가치관에 이르기까지 고도로 동일화된 취향과 생활양식에 대한 열망은 높아지고, 대중문화가 획일성(conformity)으로 이 욕망을 채워주게 되면서 미국은 차츰 '동질화된 사회(homogenized society)'[217]

로 변화해가고 있었다.

변화된 시대의 새로운 분위기는 미술분야에도 그대로 반영되었다. 전반적으로 향상된 경제수준은 일반대중으로 하여금 문화생활을 유도하고 미술작품에도 자연스럽게 관심을 갖게 하였으며, 그런 변화 추이 속에서 미술계는 구체적으로 화랑의 수가 폭발적으로 증가하는 따위 다양한 양상을 드러내고 있었다. 사회의 변화상에 대한 미술적 반응이 필요한 시점에서 워홀은 팝아트의 황제답게 특유의 탁월한 감각을 발휘하기 시작했다. 미술의 대중주의를 표방했던 팝아트는 현대사회의 소비주의에 대해 나름대로 예술적 대응을 해내야한다는, 강박증에 가까운 부담을 갖고 있었는데, 이에 대해 워홀은 일상적으로 소비되는 상품들의 광고 이미지를 그대로 차용하므로써 그 대답을 시작하고 있었다.

팝아트의 길을 제시해준 선구자격에 해당하는 제스퍼 존스(Jasper Johns, 1930-)[218]나 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-)[219]의 조형언어는 표현주의적 측면이나 다다적인 측면이 보이는 등 복잡한 의미의 층위를 보여주고 있는데 반해 워홀의 미술언어는 훨씬 가뿐하고 직접적인 데가 있었다. 그는 뒤샹을 존경하고 다다식 충격변화를 추종했음에도 애초부터 뒤샹식의 미술비판과는 거리가 먼 사람으로 그의 '미술의 대중주의'는 오히려, 소비문화의 긍정과 나아가 자본주의의 찬양에까지 닿아 있기조차 했다. 철저한 그의 상업주의와 일관된 맥락에서 그의 작업은 보다 적극적이고 과감하게 대량생산체제

---

217) 옐울(Jacques Ellul)은 "20세기는 미국의 시대"라고 부르면서 그의 책 『기술사회』에서, "우리는 "수학적인 정확성"을 가지고 기능하고자 노력하는 표준화된 사회에서 살고 있다."고 쓰고 있다. (Jacques Ellul, *The Technological Society*, New York : Random House, Vintage, 1964, p. 67)

218) Jasper Johns(1930-) : 팝아트의 선구자라 할 수 있는 그는 1950년대부터 일반인에게 일상적으로 친숙하면서도 상징적인 의미 또한 내포하고 있는 깃발이나 과녁, 그리고 숫자 등을 작품의 주요 소재로 사용하면서 추상표현주의에 대해 중요한 문제제기를 해낸 바 있다. ① 친숙한 이미지를 세심하고 정밀하게 그리므로써, 이미지와 실제의 차이란 무엇인가? ② 추상 이미지를 담고 있는 성조기와 같은 실제 대상을 선택하여 똑같이 그리므로써 '그것은 추상인가 구상인가?' 하는 물음들을 던지게 했다.

219) Robert Rauschenberg(1925-) : 역시 미국 팝아트 선구자라 할 수 있는 그는, 꼴라쥬의 확대개념으로서의 오브제인, 일상생활에서 흔히 발견되는 물체들, 즉 코카콜라 병이나 타이어, 침대 등을 회화에 적용하는 컴바인 페인팅을 창안함으로써 팝아트의 기초를 마련하였다. 제스퍼존스와 함께 워홀에게 가장 크고 직접적인 영향을 준 작가 중 한 사람이다.

와 소비상품을 이념적으로 정당화하고 지원하는 쪽을 선택하고 있는데, 그의 「코카콜라」[220]작품과 관련한 변이 이에 대한 정확한 방증이기도 하다.

> "이 나라와 관련된 위대한 점은, 가장 부유한 소비자라도 필연적으로 가장 돈없는 소비자와 똑같은 물건을 살 수 있다는 전통이 시작되었다는 점이다. 당신은 텔레비전을 시청할 수 있고, 코카콜라를 보면서 대통령이 콜라를 마시고, 리즈테일러가 콜라를 마신다는 사실을 알 수 있으리라. 그리고 당신 역시 콜라를 마실 수 있다. 콜라는 그냥 콜라여서, 아무리 돈을 많이 낸다하더라도 길거리의 건달이 마시는 콜라보다 더 좋은 콜라를 마실 수는 없다. 모든 콜라는 동일하며 모든 콜라는 품질이 좋다."[221]

'코카콜라'로 미국 자본주의의 위대성을 포착해내면서 자본주의의 대량생산과 소비문화에 대해 기꺼이 찬사를 바치는 워홀, 그러나 이것은 시작에 불과하다. 미국 문화의 본질적인 실용주의에 대한 워홀의 미술적 반영내지 옹호는 이후 계속된다. 현대 자본주의가 소비시대라고 확신한 그는 코카콜라에 이어 캠벨수프・델몬트・복숭아 통조림・브릴로박스(도판4)・커피레이블 등 대량생산 소비상품들을, 즉 일상적이고 오락적인 그 대상들을 작품화하면서 경제공황에서 벗어난 미국의 물질적 풍요를 대변하기 시작한다. 나아가 포스터와 전혀 다를 게 없는 작품「$,$,$」를 제작하거나, 아예 교환수단이 되는 돈까지도 과감히 작품 주제로 선택하면서 워홀은 예술의 숭고함 대신 대중의 세속적인 욕망을 실크스크린으로 무한히 찍어낸다. 자본주의가 절정에 달한 후기 자본주의 사회에서 미술의 자본주의적 본성에 대해 이처럼 정직한 작가도 드물 것이다.

소비주의뿐만 아니라 소비문화를 뒷받침하는 대중문화에 대해서도 워홀의 태도는 대단히 분명하고 확연했다. 그는 추상표현주의의 공허한 순수성에 대

---

220) 앤디 워홀,「푸른 코카콜라 병 (Green Co1a Bottles)」, 1962, 캔버스에 아크릴, 145×209cm

221) Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol From A to B and Black Again*, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pp. 100-101

해 적대적 입장을 취하면서 가능하면 대중친화적인 대중문화의 통속한 이미지들을 미술의 영역에 끌어들였다. 그의 회화와 오브제 작품[222]의 기저를 이루는 이미지들은 ①상표 및 대량 생산품의 광고 이미지에 이어 ②만화 이미지 ③대중스타 및 유명인 ④뉴스의 재난 이미지 정도로 압축해 볼 수 있는데 모두 만화나 텔레비전 신문 따위 주로 대중매체에서 이미지들을 차용하고 있다는 점이 특징이기도 하다. 미국의 가정에서 거의 매일 사용되는 스프캔이나 세제 따위가 회화로, 혹은 혼합 오브제 형식으로 제작되는가 하면,「딕 트레이시(Dick tracy)」이나「슈퍼맨(Superman)」따위 만화의 오락적 이미지가 차용되었고,「마릴린 몬로(Marilyn Monroe)」(도판5)나「엘비스 프레슬리(Elvis Presley)」「말론 브랜도(Marlon Brando)」등등 연예계의 스타들이 거침없이 작품소재로 사용되었는데 그는, 이러한 통속적인 소재들을 통해 나름대로 '미술 자체만의 독립적이고 자율적인 영역을 주장하는 모더니즘 미술의 신념'에 일격을 가하고, 고급한 그 엘리트미술을 나름대로 실컷 조롱해주고 있었던 것이다.

우선 대중매체의 오락도구인 만화는, 가장 쉬우면서도 흥미롭고 또한 호소력이 강하다는 측면에서 워홀이 추구하는 대중미술의 이미지에 딱 부합되는 재료 중 하나였다. 작품 소재를 만화에서 따다 쓰고 있던, 당대 팝아트의 대표작가중 한 사람이기도 한 바로 그, 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein)[223]의 작업들에서 아이디어를 얻고서 워홀 역시 1960년대 초, 신문의 연재만화(comic strips)나 인기있는 만화들부터 작품 이미지를 빌려다 쓰고는 했다. 그러나 이때만 해도 워홀에게서도 순수회화의 부담이 아직 조금은 남아 있었는데「슈퍼맨」의 경우, 만화의 그림을 재현하면서 일부러 크레용 칠을 한다거나 추상표현주의 식으로 글자들을 흐리게 하면서 순수회화처럼 보이게 하고 있는 점이

222) 워홀의 작업의 주종을 이루는 것으로는 회화와 오브제 작업이외에도 '영화제작'이 있다. 주로 현대인의 일상을 다루는 워홀의 영화는 그의 작업의 또 다른 측면을 보여주기는 하지만 본 논문에서는, 한 작가의 전체 작품 분석이 목적이 아닌 까닭에, 분석대상에서 제외되고 있다.

223) Roy Lichtenstein(1923-1997) : 워홀과 함께 팝아트의 대표 화가다. 1960년대 초 미국의 대중적인 만화를 주제로 인쇄의 망점(網點:dot)까지 그려넣으면서 만화의 이미지를 확대하여 작품화한 것으로 유명하다.

근거라 하겠다. 이러한 흔적은 실크스크린 작업을 본격적으로 시작하여 작품을 대량생산하던 때에도 어김없이 드러나고 있는데, 뒤에서 분석이 이루어지겠지만, 이는 순수미술에 대한 부담이라기보다는 그의 상업주의의 전략 속에서 이루어지고 있다고 보는 편이 옳을 것이다. 어쨌든 현대미술의 익살꾼 워홀은 천천히 전통미술의 회화기법을 그의 새로운 주제들과 좀 더 잘 조화될 수 있는 기법으로 전환하면서, 일반인들을 혼란케 하는 게 자신의 역할[224]이라도 되는 양 상업미술과 순수미술을 마구 뒤섞어놓고 있었던 것이다.

광고이미지나 만화이미지에 이어 워홀이, 대중스타나 유명인의 이미지를 작품화한 것은 너무나 잘 알려진 사실이다. 체코슬로바키아 노동 이민 2세로 태어나 가난하고 병약한 어린 시절을 보냈던 워홀은 어려서부터 유난히 유명인에 대한 동경이 깊었다. 그는 유명한 영화배우나 사회적으로 성공한 명사들을 흠모하여 사진을 모으거나 연예계 가십 기사에 집착하는 등 특이한 열정을 보였다. 60년대 팝아트로 뛰어들어서 워홀이 영화배우를 포함한 유명인의 이미지를 제작했던 것은 그처럼 어려서부터 키워온 '스타에 대한 깊은 선망'의 반영이기도 할 것이다. 그러나 그 자신 스타가 되는 게 평생 꿈이었던 워홀에게 있어 이 유명인들의 이미지는, 화가로서의 명성을 따내는 수단으로도 아주 유용하고 적절한 것이었다.

그는 대중문화 속에 등장하는 익숙하고 유명한 이미지를 적극적으로 수용하므로써 그 이미지들의 인지도를 그대로 자기 미술의 효과로 이용하는 법을 잘 알고 있었다. 마릴린 몬로나 엘비스 프레슬리 등 세계적으로 알려진 스타에서부터 캠벨스프나 코카콜라 등 세계적으로 인정받게 된 대량생산품에 이르기까지, 그것들이 획득한 세계적 명성을 활용하므로써 고스란히 세인들의 관심을 그의 작품에 주목시킬 수 있었고 더불어 그는 유명해질 수 있었다. 특수하고 복잡한 대상보다는 일상적으로 누구나 흔히 보고 접할 수 있는 쉽고 간편한 대상들일수록, 나아가 흥미롭고 선정적인 대상일수록 집중효과 및 감상효과가 크다는 사실을 그는 거의 감각적으로 잘 간파하고 있었던 것이다. 특히 몬로

224) Klaus Honnef, *Andy Warhol, Commerce into Art*, Köhn : Taschen, 1993. p. 54 참조

나 엘비스프레스리, 엘리자베스 테일러(Elizabeth Taylor) 등 워홀이 다뤘던 배우들은 미국의 성공 신화의 전형으로서 성공을 꿈꾸는 일반대중을 위해서는 가장 매력있는 우상이기도 했다.

이처럼 워홀은 대중매체를 통해 얻은 대중적 이미지들을 가지고 작업을 했는데 그것은 그에게 두 가지를 동시에 안겨 주었다. '미술의 대중화'라는 평가와, 그 자신 모든 작업이 오직 그것을 위해 존재했던 현실적 성공이 그것이다. 그는 다빈치의「모나리자」와 똑같이 헐리웃의 대중스타「마릴린 몬로」를 미술의 대상으로 동격화 함으로써 고급미술과 대중문화 사이 간격을 없앴는가 하면, 또한 미술가의 위상을 대중스타의 그것과 큰 차이없이 규정하므로써 고급 정통미술과 대중미술의 경계를 부정했다. 그것들은 불변의 진리처럼 우상숭배되던 미술의 전통적 관념과 가치에 대한 가차없는 부정이자 도전들임에 분명했다. 특히 당대 미국에서 지엄한 위치를 차지하고 있던 추상표현주의나 미니멀리즘과 같은 고급 엘리트미술에 정면으로 반발하고 미술의 고정관념을 깨뜨리므로써 그는 미술의 영역을 확장했다는 평가를 받기도 한다. 대체로 일반화되어 있는 이러한 평가에 대해서는 본장의 마지막 부분에서 재평가가 이루어질 것인바, 어쨌거나 워홀은, '미술의 대중화'를 넘어 아예, 미술을 대중문화 수준으로 하향평준화시키므로써 '미술과 대중문화의 경계를 무력화'시킨, 미술과 대중문화를 완전히 뒤섞어버린 장본인인 것만큼은 확실했다. 아도르노는 "영화 라디오 재즈 잡지와 같은 문화산업의 특징적인 매체들이 자유주의적 산업국가에서 번창한 것은 괜히 그렇게 된 게 아니다. 이들 매체의 진보는 물론 자본의 보편적 법칙에서 나온 것이다. 고몽 파테 울쉬타인 후겐베르크 같은 사람은 세계적인 추세를 따라가는데 성공했다."[225]고 언급하고 있다. 이제 그들 이름 뒤에 '앤디 워홀'을 붙일 수 있을 것이다.

225) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., pp. 118-119

3) 미술의 상품화

(가) 사업가로서의 워홀

워홀의 작업 시기는 크게 상업디자이너 생활을 했던 1950년대와, 팝아트가 대두하는 시점을 계기로 순수미술 영역으로 옮겨서 활동했던 1960년대 이후, 그렇게 둘로 구분해볼 수 있다. 광고디자인으로 성공을 거둔 다음 순수미술영역으로 전공을 전환하고서도 그는 상업미술의 노하우를 충분히 활용해보였다. 그는 감각적으로 상업미술에서 사용하는 것들을 고급미술로 변환시킬 수 있는 기술을 잘 알고 있는 사람이었던 것이다[226] 디자이너에서 화가로 변신하고서 그는 팝아트 작업을 왕성하게 해나갔는데, 이는 위대한 작품을 남기기 위해서라기보다는, 여러 가지 정황으로 미루어 보아, 좀 더 큰 돈을 벌 수 있는 '예술가'로서의 명성이 필요해서였다고 보는 편이 옳을 것이다. 팝아트 시기인 1960년대에도 그는 상업적인 작업들을 공공연하게 계속했으며, 1968년 이후에는 아예 그의 작업을 "비지니스 아트(Business Art)"라고 명명까지 하고서 돈을 위해 주문받은 프로젝트들을 다시 내놓고 시작했기 때문이다.

> "비지니스 아트는 미술 다음에 오는 단계이다. 나는 상업아티스트로 출발했지만 이제는 비지니스, 즉 사업미술가로 마감하고 싶다. 나는 아트 비지니스맨 혹은 비즈니스 아티스트이기를 원했다. 비즈니스에서 성공한다는 것은 가장 환상적인 예술이다. 히피가 유행하던 시절, 사람들은 비즈니스 개념을 격하했다... 그러나 돈버는 일은 예술이고, 일하는 것도 예술이며, 잘되는 비즈니스는 최상의 예술이다."[227]

워홀의 상업주의와 출세 지상주의는 널리 잘 알려진 사실이다. 그는 평생

---

226) Benjamin H. D. Buchloh., *Neo-advantgarde and Culture Industry*, Cambridge: The MIT Press, An October Book, 2003, p. 470 참조

227) Andy Warhol, op. cit., p. 92

돈을 쫓고, 연예계 스타와도 같은 인기와 명성을 추구했다. 그는 특히 초상화로 많은 돈을 벌 수 있었다. 실크스크린으로 떠서 여러 벌의 초상화를 만들고는 했는데 그는 대량 복제작업의 효율을 높이기 위해 아예 조수를 고용하여 공동작업을 하기도 했다. 그가 자신의 스튜디오를 '공장(Factory)'이라고 불렀던 건 결코 농담만은 아니었다. 그는 미술품을 순수한 '상품'으로 취급하는 일에 대해 주저하지 않았고, 스스로 '화가'보다는 '사업가'로 자신을 규정하기도 했다. 아닌 게 아니라 그는, 상업미술의 테크닉 못지않게 사업감각 역시 뛰어난 사람이었다. 작품 값을 올리기 위해 작품의 크기를 늘리는 일이 다반사였고, 자신의 작품을 선전함에 있어 신용카드 고객을 대상으로 한 판촉 선전까지도 마다하지 않고 이용했다. 그는 공장과 다수의 직원들을 거느린 사업체의 사장과 같은 존재였고 '워홀'의 이름은 이제 생산된 상품에 붙여진 라벨, 즉 제조상표같은 거였다. 물론 "예술이 상품이라는 사실은 새로운 것이 아니다. 진짜 새로운 것은 그러한 사실을 내놓고 떠들고다니며, 예술 자신이 자율성을 포기하고 상품의 일원이 되었음을 자랑스러워하고 있다는 사실인 것이다."[228]

워홀은 인물화를 주문받고서도 항상 똑같은 그림을 실크스크린으로 네 점씩을 빼놓는 게 관례였다. 한 본으로 뜬 같은 그림을 색조만 달리하여 서너 작품을 만들어서 주문자가 왔을 때 그는 작품을 동시에 보여주곤 했다. 똑같은 이미지가 색상만 달리하므로써 미묘한 분위기의 차이를 보이는데, 바로 이 미묘한 차이를 앞에 하고서 고객이 '무엇을 선택할 것인가'로 갈등할 때, 워홀은 특유의 장사수완을 발휘하고는 했다. '한 작품을 구입하면 2만5천 달러지만, 네 작품을 한꺼번에 구입할 때는 4만달러' 라는 식의 가격이 제시되는데 고객은 백이면 백 모두, 넉 점을 동시에 구입하는 쪽을 선택하게 되는 것이다. 어느 것이 더 나은지 선뜻 결정하기 힘든 상황을 만들어서 고객을 갈등시킨 다음 동시에 여러 작품을 팔아넘기는 그의 사업수완은 고객 심리를 교묘하게 이용하는 시장판의 지능적인 마케팅과 조금도 다르지 않은 거였다. "장사가 그들의 이데올로기다."[229] 혹은 "구매자들의 순응주의와 생산자들의 뻔뻔스러움

228) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 141

은 도처에 만연하게 된다. 그들은 항상 동일한 것을 끊임없이 재생산하는데 만족한다."[230]는, 아도르노의 말이 결코 지나친 게 아닐 것이다.

(나) 실크스크린을 이용한 미술품의 대량생산

워홀작업에 있어 미술의 상업화를 가능하게 했던 가장 절대적인 요인으로는 아무래도 그가 작업방식으로 선택한 실크스크린 기법을 들어야 할 것이다. 그것은 워홀 작업의 가장 특징적 요소이기도 하다. 실크스크린은 등사판과 유사한 공판인쇄 기술로 실크(천=캔바스)에 원본이미지를 그대로 전사 내지 복사해내는 개념인데, 워홀에게는 동일한 이미지를 반복적으로 무수하게 재생산할 수 있다는 점이 무엇보다도 매력이었다. 그것은 잉크를 두껍게 칠할 수 있어서 색조가 뚜렷하며, 종이나 천 뿐만이 아니라 나무 소재나 입간판과 같은 큰 물체에도 인쇄할 수 있는 강점 때문에 본래 산업 디자인 쪽에서 폭넓게 응용되는 기술이었다.

물론 워홀이 처음부터 실크스크린에 돌입한 건 아니었다. 상업미술 삽화가로서의 이력 덕분에 그는 여러 가지 판화기법을 알고 있었는데 1962년 8월 이전까지는 주로 고무나 나무 따위를 이용한 판화작업에 손을 대고 있었다. 그는 "방수지에 연필로 도안을 하고 잉크로 윤곽선을 따라 그린 다음 마르기 전에 흡수력 있는 종이에 찍어내는 방식의 직접 복사기법을 구사하기도 했다."[231] 이때 사용한 기법이 '번진 선(Blotted Line)'기법[232]인데, 이 "번진 선 기법은 그의 미술 발전의 중요한 단계 중 하나이기도 하다. 잉크로 그린 윤곽선을 찍어내 원본 드로잉을 복수 생산하므로써, 그는 미술사에서 가장 신성한 개념 중 하나인 '원본'의 가치를 떨어뜨렸다. 그럼에도 이 기법들은 목판화나

229) Ibid., p. 123
230) Ibid., p. 120
231) Klaus Honnef, op. cit., p. 21 참조
232) 번진선(Blotted Line)'기법과 판화의 대표작들로는「Piglet 새끼돼지, 1959」나「Hot Dog, 1958」「Red Airmail Stamps 적색 항공우표, 1962」와「Green Stamps, 1962」등이 있다.

동판 인그레이빙(engraving), 에칭(etching) 혹은 석판화 같이 오래된 예술적 복제 기법들로부터 완전히 벗어난 것이 아니었으므로 그의 혁명적 고안이라고는 볼 수 없었다."[233]

1962년 8월이 되자 워홀은 이 방법들을 중단하기에 이른다. 이 작업들에서도 하나의 모델로부터 원하는 숫자만큼 동일한 이미지를 반복할 수는 있으나 상당한 시간과 노동이 요구되었다. 또한 기본 판본의 내용구상과 드로잉만큼은 직접 본인이 해야 한다는 부담과, 설령 이미지를 '우표'같은 기성품을 차용하므로써 기본 이미지 구상에 대한 부담을 갖지 않는다 하더라도 모델이 되는 이미지를 판본에 옮길 때 손으로 일일이 그 윤곽선들을 그려넣어야 하는 따위 최소한의 부담만큼은 피할 수 없었던 것이다. 뿐만 아니라 판에 복사지를 옮기고 누르면서 하나하나 찍어내는 따위 수공적인 성격이 강한 이 방법들에 그는 곧 싫증이 나기도 했을 것이다. 공장 조립대에서 제조해낸 것처럼[234] 아주 건조하면서도 보다 확실한 것을 원했던 그는 "일상적이고 평범한 주제, 그리고 그의 드로잉을 제한하는 모든 것과의 관계를 끊을 수 있는 새로운 회화기법을 찾고 있었고, 그의 회화는 이제 수프 깡통과 콜라병을 그리기 위해 이제까지와는 다른 좀더 색다른 회화기법을 절박하게 요청하고 있었다."[235] 그의 트레이드마크가 되어버린 '실크스크린' 기법은 그런 과정을 통해 수용되었다.

물론 사진이미지를 가지고서 실크스크린 작업을 시도했던 건 워홀이 처음은 아니었다. 그것은 애초 라우젠버그의 아이디어였는데, 조수나 동시대 작가들에게서 많은 아이디어를 빌려 쓰는 것으로 유명하기도 했던 워홀에게 그런 것쯤은 문제가 되지 않았다. 라우젠버그의 경우, 단일한 이미지를 다른 작품에 중첩시켜 보여주므로써 하나의 이미지가 서로 다른 작품들 속에서 새로운 관계에 놓이는 것을 제시해보이고 있었는데, 워홀은 같은 기법을 갖고서 전혀 새

---

233) Ibid., p. 22 참조

234) 워홀은 종종 "내가 이런 식으로 그림을 그리는 이유는 내 스스로 기계가 되기를 원하기 때문이다. 기계와 같은 행위를 하는 이유는 그것이 바로 내가 원하는 것이기 때문이다. 모든 사람이 똑같다면 멋질 것이다."라고 말하곤 하였다. (Edward Lucie-Smith, *Pop Art Concepts of Modern Art,* London : Thames and Hadson 1981. p. 232)

235) Klaus Honnef, op. cit., pp. 32-33 참조

롭게, 즉 동일한 이미지를 무수하게 반복구성하는 패턴을 취하므로써 라우젠버그와의 차이를 보여주고 있었다. 벤야민 부흘로(Benjamin H. D. Buchloh, 1951-)도 지적하듯, 라우센버그 회화는 삶의 순환방식에 대한 나름의 메타포로서 '의미와 이야기'가 있는 반면, 워홀의 회화에서는 내용과 이야기가 무시되고 부정되고 있다는 점이 서로 다르다 하겠다.

실크스크린을 본격적으로 도입하면서 이제 워홀은, 대중매체의 광고이미지 등, 이미 인쇄되어 나와 있는 사진들을 그대로 사용하였기 때문에 원본모델에 대해서조차 드로잉이나 구성 따위 어떠한 부담을 갖지 않아도 되었다. 사진 이미지의 차용으로 그는 회화의 기본 조건인 최소한의 그 드로잉, 즉 최소한의 표현과 구성마저 생략할 수 있었다. 예를 들어 작품「리즈(Liz)」[236]의 경우, 흑백으로 찍어낸 리즈의 실크스크린 위에 워홀은 장난처럼 간단하게 두 터치 정도 붓질을 가하고 있을 뿐이다. 눈썹 부위에 초록색과 입술의 빨간색 강조가 워홀이 가한 채색과 표현의 전부다. 그리고 그의 지폐 작품에 이르러서는 그마저도 생략된다. 작품「워싱턴의 초상이 있는 1달러 지폐」[237]를 제작하던 때까지만도 그는 종이에 연필로 직접 드로잉했는데, 실크스크린 기법을 도입하고서 제작했던「2달러 지폐들」[238](도판2)의 제작에 있어서는 지폐 사진을 직접 이용하고 있는 것이다. 그가 이 작품을 두고서 한 일이라곤 80개의 2달러 지폐를 한 줄은 앞면 다음 줄은 뒷면으로 해서 가로 세로로 길게 반복 배열한 일이 전부라 할 수 있다.[239] 이것들이 다시 원본이 되어 복제기술 속에서 원하는 만큼 찍혀나오는 것이 그의 실크스크린 작품들인 것이다.

---

236) 1963년작품 재키 케네디와 마릴릴몬로 작품들과 함께 작품화. 영화배우 '휴 그랜트'가 1991년 뉴욕 소더비 경매에서 350만달러(약 32억원)에 구입하여 소유하고 있다가 6년후, 구입가의 열 배에 달하는 3500만달러에 팔려나가면서 세계미술경매시장을 뜨겁게 달군 작품으로도 유명하다.

237)「One Dollar Bill with Washington Portrait」, 종이에 연필, 45 × 60cm, 1962년, 개인소장

238)「Two Dollar Bills (front and rear)」, 캔버스에 실크스크린, 210 × 96cm, 1962년, 쾰른, 루트비히 미술관소장.

239) 워홀의 실크스크린 작업에서 수작업이 완전하게 떨어져 나간 건 아니었다. 물론 실크스크린 제작방식을 이용하면서부터 「2달러 지폐들」을 위시하여「마릴릴 몬로」「로버트 라우센버그」의 초상화 등등 대부분의 작품이 사진을 원본으로 실크스크린화된 것들이지만,「델리오카스텔리의 초상」이라든가「10번의 오렌지색 자동차충돌」등의 작품은 사진이미지를 캔바스에 전사하여 아크릴로 채색한 후 필요한 경우 다시 이것을 원본으로 다량 복제하는 일부 수동 실크작업이 병행되고 있다.

1962년 로스앤젤레스의 페루스 화랑에서는「캠벨수프 깡통」시리즈를 전시하고 이어 그는, 그의 화가로서의 명성을 가져다 준 뉴욕에서의 첫 전시를 엘리노아 워즈(Eleanor Ward)의 '스테이블 화랑'에서「지폐시리즈」를 가지고 오픈하였는데, 불과 몇 개월만에 전시를 성립시킬 수 있었던 것도 모두 실크스크린 덕분이었다. "그는 1962년 8월에서 그 해 말까지 약 2천점의 작품을 제작했는데 이는, 단 5개월만에, 피카소의 전설적인 생산과 경쟁할 정도였다."[240] 작업실의 개념을 공장의 개념으로 치환시키는가 하면, 조수를 채용하여 작업과정을 기계화·분업화하므로써 작품 생산의 효율을 최대한도로 높일 수 있었기에 가능한 일이었다. 대량생산과 대량복제를 기본 메커니즘으로 하는 대중문화시대에 발맞춰 워홀은, 그에 상응하는 미술제작 방식으로 생산방식의 산업화를 제시해보이고 있는 것이다. 이는 한편 폭발적으로 증가하는 대중의 문화욕구에 대해 전통적 제작방식의 한계를 극복하는 수단이기도 했다.

> "기술면에 있어서나 경제면에 있어서나 선전과 문화산업은 하나로 용해된다. 선전에 있어서나 문화산업에 있어서나 무수한 장소에서 동일한 무엇이 나타나고 있으며, 똑같은 문화생산물을 기계적으로 반복한다는 것은 이미 똑같은 선동구호를 기계적으로 되풀이하는 행위가 되고 말았다. 양자에게 모두 효율성에 대한 요구는 기술을 심리조종기술로, 즉 인간을 조종하기 위한 과정으로 만들어버렸다. 양자에게서 모두 통용되는 규범은 친숙하면서도 충격적이어야 한다는 것, 쉬우면서도 인상적이어야 한다는 것, 기교는 숙달되어 있지만 단순해야 한다는 것이다. 그 목적은 산만하면서도 고분고분하지만은 않은 소비자를 지배하기 위한 것이다."[241]

이로써 워홀은 대중문화의 시각적 이미지들을 주제화했던 그 주제의 측면 못지않게, 제작방식의 측면에서도 그의 반미학적 태도를 여실히 보여줄 수 있게 되었다. 그는 더욱 파괴적인 수준에서 '미술의 1점 원본주의'에 대해 공격을 가했고, 주관적 가상의 창조와는 전혀 상관없이 객관적인 생산만이 요구될

240) Klaus Honnef, op. cit., p. 58
241) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 147

뿐인 기계적인 방식으로서 미술 고유의 독창성이나 구성능력, 표현과정 등을 무참히 제거해내고 있었다. 기계화를 통한 대량생산체제로서 하나의 작품을 무수하게 찍어내고, 그마저도 조수들이 작업을 대신하고, 심지어 서명마저 타인에게 맡기므로써 워홀은 공공연하게, 전통예술작품의 '유일성과 독창성'의 관념에 대해 익명성과 표준화로 도전했다는 평가를 받을 수 있게 되었다.

아닌 게 아니라 한편으로는 그의 작업에서 예술의 고정관념들에 대한 신랄한 조롱과 패러디가 느껴지는 것도 사실이다. 그러나 그의 철저한 상업주의는 그에게 있어 기본적인 기류인 그 도전적 반미학의 태도마저 기대할 수 없게 만든다. 즉 "가벼운 예술은 자율적인 예술을 그림자처럼 따라다니는 법이다. 사회적으로 볼 때 가벼운 예술은 진지한 예술 속에 숨어있는 '검은 마음'같은 것이다. 사회적 제약 때문에 진지한 예술이 어쩔 수 없이 놓칠 수 밖에 없는 진리를 가벼운 예술은 그럴 듯한 가상으로 내보인다."[242] 워홀이야말로 상품과 진배없는 자신의 작품을 미술시장에서 유통시키려면 유일성의 가치를 유지해야 함을 잘 알았고, 그것이 충족이 되어야 오히려 예술품으로서 고가의 가격이 책정된다는 것도 잘 알고 있는 사람이었다.

뿐만 아니라 무엇보다도 가장 중요한, 산업적 생산물과 예술품 사이를 적절하게 절충해내는 바로 그 방법과 원리까지도 꿰뚫고 있었다. 기계를 이용하여 산업생산물처럼 작품을 찍어내되 색채 변조나 이미지의 위치변경, 혹은 의도적인 실수, 더욱 적극적으로는 동판화 위에 표현주의적 방식의 채색 덧칠에 이르기까지 각종 다양한 방법이 동원되면서 워홀의 상품은 각각 조금씩 차이를 지니는 유일한 예술품으로, 그럴듯한 가상적 타자로 변환되어 높은 값에 판매될 수 있었다. 그가 외면하고 조롱했던 예술의 그 '개별적 창조성'이나 '숭고함'의 관념마저도 역으로 다시 이용되고 있는 셈인데, 그것은 문화산업이 '환상이데올로기'를 사용하는 것과 같은 맥락이기도 했다. 그가 이와 같은 방법을 사용하면서도 거리낌이 없었던 것은, 그의 작업의 일관된 목표가 오직 '돈과 명성' 즉 현실적 성공 그것이었기 때문일 터다.

---

242) Ibid., p. 121. 아도르노는 '자율적인 예술'과 '가벼운 예술' 이 양자를 분리하는 자체가 진리라고 본다.

4) 반복과 복제의 미학, 그 심각한 유희

(가) 반복과 복제의 형식적 패턴화

워홀의 작업은 미술의 대중문화화로 문화산업과 결합해 있고, 미술의 상품화로서 이미 문화산업과 온전히 한 몸이 되어 있지만, 그 못지않게 '반복과 복제의 미학'이라는 형식적인 측면까지도 가세하여 공히 문화산업을 지원하고 있다. 워홀작업의 미학은 한마디로 '반복과 복제의 미학'이라 일컬을 만한데 작품 소재를 취함에 있어 대중매체의 시각적 이미지를 마구 복제해서 쓰는 것도 그렇고, 작품의 제작방식 역시 실크스크린이라는 반복적 생산기법을 사용하고 있음도 그렇고, 나아가 화면의 구성원리조차 '하나의 이미지를 한 화면에 여러 번 반복하고 나열하는 형식을 취하고 있는 것이다.

물론 그의 작품 중 단일한 이미지 하나가 그 자체로 완성되어진 것도 많긴 하다. 그리고 처음 시작은 대체로 단일한 이미지로부터 시작되기도 한다. 수프깡통도 그렇고 지폐도 그렇고 그는 한 개의 이미지에서 시작하여 곧 화면을 가득 채운 다수의 이미지로, 즉「32개의 캠벨 수프 통조림」[243]과 80개의「2달러 지폐들」로 화면구성의 변주를 보여주고 있다.「마릴린 몬로」를 위시하여 유명인 이미지도 마찬가지다. 하나의 이미지를 격자무늬처럼 균일하게 혹은 수직 수평의 높낮이에 약간씩 변화를 주면서 한 화면에 가득 배치시키는 이 반복적 패턴을 통해 그는 새로운 시각적 변화를 추구한 것인데, 그의 작품 전반에 걸쳐 거의 동일하게 유지되는 이러한 패턴은 워홀 회화형식의 가장 큰 특징으로 받아들여지고도 있다. 즉 작품주제나 내용 성격들의 고려없이 동일한 패턴의 형식을 완벽한 공식처럼 쓰면서 워홀은 나름대로 자기만의 형식을 양식화하고 있는 셈이다. 그러나 "위대한 예술가들이란 결코 매끈하고 완전한 양식을 구현한 사람들이 아니라 카오스적인 고통의 표현에 대항하기 위한 강

243)「32 Campbell's Soup Cans」, 캔버스에 아크릴과 실크스크린, 41 × 51cm, 1961-1962,

인함으로서, 즉 작품의 형식을 '부정적인 진리'로서 작품 속에 받아들인 사람들인 것이다."[244]

하나의 화면에서 같은 이미지가 중첩되고 반복되는 사례를 기능적인 장식화가 아닌 전통 순수회화에서 찾아보기란 거의 힘들다. 이미지의 반복은 현대회화의 한 특징으로 현대회화에서는 여러 가지 목적을 위해 -옵아트(Optical art)의 경우 시각적 착시효과를 위해, 미니멀아트(minimal art)의 경우 물질성과 평면성의 강조를 위해- 수용되었다. 동일한 이미지의 반복은 팝아트의 공통적 현상이기도 한데 특히 워홀에 있어 이 '반복의 방법'은 그의 작업의 핵심적 요소이라고 할 수 있을 만큼 보다 적극적이고 의식적인 수준에서 이루어져 왔다. 그가 취하는 반복의 패턴은 옵아트나 추상표현주의 등이 취했던 기하학적이거나 비정형성을 띄지 않고, 팝아트를 대표하는 회화답게 대단히 구상적 형태를 취한다는 점에서 신구상회화로 분류되기도 한다.

그러나 워홀의 작품 이미지들이 인물이나 기성상품의 사진들 형상을 그대로 옮긴다 하여 단순히 구상회화로만 간주한다면 그것은 지나치게 피상적인 접근이 될 것이다. 리차드 모르페 (Richard Morphet)는 지폐 시리즈, 몬로 시리즈, 캠벨 깡통 등에서 나타나는 격자무늬 구조와 순환되는 반복을 추상에서 기원한다고 인식하고 있으며, 루시 스미드(Edward Lucie-Smith) 같은 사람은 "워홀의 이미지들이 미니멀아트와 그리 멀지 않다고 보고 있기도 한다. 왜냐하면 그가 쓰고 있는 이미지들이란 형상적이기는 하지만 거의 설명적 내용을 담고 있지 않기 때문이다"[245] 동일한 이미지의 단순하면서도 규칙적인 반복은 다분히 추상적이며, 질감이나 명암 원근법 따위를 완전히 무시하고 있기 때문에 워홀의 화면은 모더니즘 회화의 중요한 목표 중 하나였던 '평면성'에도 훌륭하게 닿아있는 것이다. 아닌 게 아니라 바둑판처럼 하나의 사진이미지를 균일하게 깔아놓는 워홀의 작품에서 폴록(Jackson Pollok)이 추구했던 균질화된 평면성, 즉 전면회화(All-over drip Painting)의 작품 이미지를 연상하는 건 그리

244) Ibid., p. 117

245) Edward Lucie-Smith, 김춘일 역,『(1945년 이후) 현대미술의 흐름』, 서울: 미진사, 1985, p. 167 참조

어려운 일이 아니다.[246] 구상의 회복을 이루면서도 동시에 추상회화의 맥락을 보여주고 있는 워홀 회화가 지니는 모순적이고도 불확정한 구조야말로 워홀미술이 그나마 미술 본연의 영역에서 가져볼 수 있는 최고의 성취는 아니었을까. 구상적 이미지로 추상회화를 성립시켜놓고 있는, 한 화면에서 구상과 추상의 맥락을 동시에 보여주는 그의 아이디어와 전복적 상상력은 분명 놀라운 감각이며, 그가 순수 미술 행위로서 시도한 것 중에서는 아마도 가장 우수한 점이었을 것이다.

그럼에도 불구하고 모더니즘 회화와 워홀 회화는 극과 극으로 서로 다른데 결정적 차이를 이루는 근거는 적어도 구상성이나 추상성에 있지 않고, 회화의 목표 자체가 서로 다르다는 데 있다. '순수환원' 등을 목표로 하는 모더니즘 회화와는 달리 워홀 회화의 목표는 '미술의 대중화와 상업화'에 있었던 것이다. 그런 관점에서 본다면 어떠한 계통에도 위치할 수 있는 워홀미술의 혼성적 성격은 오히려 그 점으로 인해 모더니즘 미술과는 정반대의 입장에 서있는 것이기도 하다. 그에게는 무엇보다도 대중문화의 가장 중요한 원리인 '반복성'의 원리와 그 효과가 중요했을 것이다. 반복구성의 가장 큰 효과는 시선집중이다. 집요한 반복에도 불구하고 이질적인 이미지간의 충돌없이 하나의 이미지만 중첩되어 강조적으로 반복될 때 대중의 시선은 자연스럽게 그 이미지들에 끌려들기 마련이다. 확실히 워홀의 반복패턴은 상품광고 전략과 흡사한 데가 있다. 매일 밤낮으로 보고 있으면서 미처 의식하지 못하고 지나가는, 그럼에도 분명 잠재의식 깊은 곳에 흔적이 남아 영향을 미치고 있는 광고 이미지들, 사업가로서의 탁월한 능력을 보여주고 있는 그가 바로 그 광고미술의 심

246) 잭슨 폴록(Jackson Pollok 1912-1956)의 영향 ; 상업디자이너를 하다가 순수미술과의 접점을 찾던 워홀로서는 당연히 당대 미국화단의 영웅같은 존재 '잭슨폴록'이나 동시대 미니멀리즘 작가들을 주목했을 것이다. 폴록으로 대표되는 액션 페인팅 (Action Painting)의 영향관계는 워홀 그의 작품의 추상과의 관련성을 그대로 반영하는 것이기도 하다. 폴록은 마룻바닥에 펼친 화포(畵布) 위에 물감을 떨어뜨리는 기법을 개발하여 회화의 직관적이고 우연적 요소에 집중했는데 워홀의, 번지기 선 기법으로 제작된 초기작품들이나 실크스크린에서 볼 수 있었던 의도된 우연들은 폴록을 연상시킨다. 또한 워홀의 「코카콜라 병」등을 위시하여 대부분의 작품에서 보여주고 있는 동일 이미지의 반복적이고 연속적인 배열 구성으로 이루어지는 화면 역시 액션페인팅의 연속적이고도 전면 균질적인 면구성 (All Over)과 유사한 느낌이 없지 않다.

리를 놓쳤을 리는 만무하다.

(나) 재난이미지의 시뮬라크르화

물론 워홀의 작업이 '상업주의' 하나로 처단될 수 있을 만큼 그렇게 단순한 건 결코 아니다. 반복과 복제의 미학, 그것의 목표 혹은 파장은 보다 복잡한 양상과 층위를 보여주고도 있다. 그의 경우, 사진이미지 복제와 반복구성의 중요한 목표 중 하나를 대상 고유의 특수성 제거에 두고 있기도 한다. 계속 반복되는 이미지는 대중의 무의식을 파고들면서 지시와 명령이 된다는 것 못지않게 정반대로, 이미지의 반복이 입체적인 사건이나 특수한 이미지들을 일반화하고 보편화시켜버린다는 그 원리까지도 그는 꿰뚫고 있는 것이다. 즉 다양한 주제를 다루면서도 그것들을 취급하는 그의 방식은 늘 동일했는데, 상품이미지이건 유명인의 이미지이건 간에 모두 상업 디자인처럼 반복적으로 패턴화됨으로써 그의 작품들은 한결같이 대상의 개성 상실이라는 특징을 보여주고 있다.

워홀의「마릴린 몬로」작품을 접한 사람에게는 몬로의 영화나 일상적인 그녀의 구체적 모습보다도 워홀의 단편적인 작품이미지가 먼저 떠오르게 된다. 이미지의 집요한 반복과 유포로 몬로라는 특수한 개인은 모두 은폐되거나 추방되고 몬로의 파편적 이미지의 일부만이 그녀를 상징하고 대표하게 되는 것이다. 즉 구체적 개인이나 그것이 갖는 의미(기의)는 사라지고 하나의 고착된 이미지만 덜렁 기호처럼 남게 되는 셈이다. 이제 세상에는 가장 단순하게 기표화되고 기호화되어버린 몬로만이 존재할 뿐이다. 워홀은 대중매체의 사진들이 갖는 이러한 점을 주목하고 있다. 그는"단일 구성에서 제시된 이미지의 반복을 오히려 그 이미지를 비우기 위한 작업이라고 언급하기도 했는데"[247] 이는, 그의 반복패턴이 전통미술 관념으로서는 도저히 상상도 할 수 없는 바로

247) Neil Printz, "Painting Death in America", in *Andy Warhol*, Houston Tex. : Menil Collection, 1988. p. 78 참조

그 기계적 규칙성과 비개성적인 일반성을 추구하고 있음을 말해주는 것이다. 이러한 의도는 그의 '재난이미지' 작업 시리즈에 이르면 더욱 분명해진다.

워홀이 자본주의의 성공신화에만 집중했던 건 아니었는데, 그의 재난이미지에 대한 작업들은 프랑스의 '보잉 707' 추락 사건에 대한 신문 표지기사 이미지를 복제한 작품「129 Die in Jet」[248]를 계기로 시작된다. 미국사회가 인종차별 철폐로 한참 소란하던 1963년 그는「피로 물든 인종폭동」[249]을 주제화했는가 하면, 1964년에는「19번의 흰색 자동차 충돌」(도판3) 등의 자동차 사고들을, 1967년 사형과 고문에 대한 논쟁으로 사회가 시끄럽던 때는「전기의자시리즈」[250]를, 1980년 신나찌주의가 대두되었을 때는「시대정신」과「원자폭탄」[251]등의 작품화가 계속되면서 그는 나름대로 시대의 어두운 부분에도 반응을 보여주고 있다. 신문의 이미지를 반복적 구성 속에서 강조적으로 보여주는 그의 '재난시리즈'는 한편, 치열한 표현주의적 묘사보다도 더 큰 호소력이 있어 보이기도 한다. 적나라하게 삶과 세계의 진실과 진상을 보여주고 있다는 생각도 없지 않다.

그러나 워홀 작업의 맥락을 총체적으로 살펴봤을 때 그가 적어도 정치적 주제로서 이 재난시리즈를 다뤘다고 보기에는 많은 무리가 따른다.[252] 아무런 감정없이 중립적인 입장에서 그저 사진을 객관적으로 제시해보이고자 하는 자세로 일관했던 재난시리즈 작업의 초점은 내용보다도 오히려 대중매체 시대, 신문이나 사진 따위 미디어의 매커니즘에 집중되고 있다고 보는 편이 훨씬 타당할 것이다. 아닌 게 아니라 워홀은 대중의 의식을 지배하는 현대사회 대중

---

248) 「129 Die in Jet :제트기에서 129명 사망」, 캔버스에 아크릴릭, 254.5×182cm, 1962. 쾰른, 루트비히 미술관 소장. 이 작품은 조수 헨리 겔드잴러의 권고를 받아들여 워홀이 제작한 작품이다. 워홀은 다른 사람들에게서 아이디어를 얻고 수집하는 일에 어떠한 망설임도 없었다.(Klaus Honnef, op. cit., P. 50 참조)

249)「Red Race Riot」, 캔버스에 아크릴과 실크스크린, 350 × 2101cm, 1963, 쾰른, 루트비히 미술관.

250)「Big Electric Chair」, 캔버스에 아크릴과 실크스크린, 137 × 186cm, 1963, 취리히, 토마스 암만.

251)「Atomic Bomb」, 캔버스에 아크릴과 리퀴텍스, 실크스크린, 264 × 204cm, 1965. 런던, 사치컬렉션

252) 카터 라트클리프(Carter Ratcliff) 역시, 스타의 죽음 이미지를 비롯하여 전기의자, 인종폭동 등 어두운 사회적 사건을 다룬 모든 재난시리즈가 동등한 관점에서 다루어졌음을 강조하면서, 워홀을 사회 비평가로 보는 건 타당치 않다고 주장한다.(Carter Ratclif, *Andy Worhol,* New York: Cross River Press, 1983 참조)

매체의 특성과 그 위력를 누구보다도 잘 알고 있었다. '대중매체는 결코 사건의 본질을 제대로 전달하지 못한다. 비행기 사고에 의해 실제로 129명이 죽었다는 참혹한 사실은 신문에 의해 선택되면서 그 성격이 변질되고 만다. 신문에서 다루는 사건사고는 독자의 관심을 끌기 위해 미학적 고려 아래 회화처럼 잘 잡아낸 구도 속에서 찍어낸 사진 이미지와 대문자의 표제로 장식될 뿐이다. 워홀은 미디어들이 실제로 일어난 사건을 취급하는 태도에 숨겨져 있는 약점을 직시하면서 일어난 사건과 관객 사이 중개자 역할을 자처하고 있는 것이다.'[253] 그는 사회문제에 대해 어떠한 해석이나 비평도 가하지 않은 채 자체 사건을, 아니 사건이라기보다는, 사건을 찍은 보도사진을 그저 냉정하게 보여주고 있을 뿐이다.

한 이미지의 무수한 반복은 특별한 사건조차도 평범하게 만들어버린다. 즉 아무리 참담한 참상이더라도 그게 뉴스화보로 매스컴에 밤낮없이 오르게 되면 어느새 익숙해지거나 무감각해지고, 결국 먼 나라의 불행한 사고는 직접적인 아픔과는 상관없이 그저 이미지로서만 수용되고 만다.[254]특별하고 끔직한 자극을 제거하고 인간의 감성을 둔감하게 만드는 것, '특수한 것'을 '보편적인 것'으로 탈바꿈시키는 것, 이것이 반복의 폭력적인 힘인 것이다. 워홀은 현실적 사건들이 어떻게 비인간화되며 가상화되어버리는지 그 과정에 집중하면서 재난시리즈를 통해 사진과 대중매체가 갖는 그러한 속성을 보여주고자 한다. 그리고 바로 그의 이같은 예리한 통찰은 보드리야르를 비롯하여, 시뮬라크르 이론을 따르는 탈현대주의자들에게 훌륭한 예술이론의 재료를 지원하는 지점이 되어주고도 있다.

사실 워홀은 냉정한 관찰자로서 사진이나 영화 등 대중매체들이 사람들의 현실인식에서 행하는 눈에 띄는 역할에 대해 일찍부터 주목해왔다.[255] 즉 사

---

253) Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films, Ann Arbor*: UMI Research Press, 1986, p. 87 참조

254) 이미지와 시뮬레이션 영상의 범람 속에 갇혀사는 현대의 도시인들은 뉴욕 쌍둥이빌딩의 참사도 영화의 한 장면처럼 무감각하게 보아넘기며 걸프전조차도 오락실의 게임마냥 별 실제감을 느끼지 않고서 무덤덤하게 바라본다. 사람들의 의식은 웬만한 사건에는 눈 하나 꿈쩍안할 정도로 마비되어가고 있다. 위험을 위험으로 느끼지 않은 것이 문화산업 시대의 특징이자 그것의 전략인 것이다.

진은 사건의 극히 일부를 담을 뿐이면서도 영구적으로 시각적 현실을 반영하고 대표하게 된다. 사진은 자체가 지닌 지각의 패턴이 각인된 선들을 통해 감명을 주면서 물질을 바꾸고 현실을 여과한다. 사진도 그렇고 더구나, 사진을 다시 반복한 워홀의 작품은 더욱 그렇고, 이것들의 현실은 진짜 현실이 아니다. 심지어 이것은 현실의 어떤 상황도 아니다. 이것들은 그 자체가 현실임을 입증하는 삽화형식에 의해서 얻어진 현실이다. 신빙성이 떨어지는 진실이 표면적으로만 그럴 듯한 매스미디어가 만들어낸 묘사의 홍수에 의해서 퍼져나간다. 잡지나 거대광고, 그리고 영화와 텔레비전이 천천히 경험적 현실을 대체한다. 지구상의 어떤 사건이나 진실도 매스미디어의 시대에는 텔레비전이 비춰주는 것에 의해서만 결정되는 것이다.[256]

워홀의 재난시리즈물은 비록 미디어의 취약성이나 병폐를 잡아내고는 있지만 한편 그의 작업이 사건의 진실에 가하고 있는 횡포 또한 적지 않다. 사회적 사건들은 작품화로 인해 미학적 속성의 객체로 거듭남으로써 사건 자체의 진실과는 전혀 상관없는 것으로 나가떨어지고 만다. 즉 끔찍한 사건의 참상이나 결말 등 부정적 현실은, 그러니까 진짜 현실은, 단지 작품자체를 위한 2차적 중요성을 담은 부차적 진실이 되고 마는 것이다. 그래도 신문이나 TV는 현실(사실)이라는 원본을 복제한다. 물론 사건의 본질은 사라지고 조각 진실만 남는다. 그런데 워홀은 여기서 한번 더 나아간다. 사건을 복제한 신문 사진이, 즉 원본이 아닌 복제물이 원본이 되어 다시 한 번 복제작업이 이루어지고 있는 것이다. 원본없는 복제의 복제로 세상을 시뮬라크르화시키면서, 그 자신이 직시했던 미디어의 병폐를 한번 더, 오히려 좀더 심각한 수준에서 반복하고 있는 것이다.

문제는 워홀이 무자비하게 채택하고 있는 동일한 패턴의 그 '반복과 복제'의 형식이다. "모든 미적 형식은 내용과 연루되어 있다."[257] "형식은 내용과 대립시켜서만이 아니라 내용을 통해서도 생각되어야 하는 것이며,"[258]모름지기 내

255) Klaus Honnef, op. cit., p. 45 참조
256) Ibid., p. 46 참조
257) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 211

용은 형식으로 침전되고 승화되어야만 한다. 당연히 내용이 달라지면 형식도 달라질 수 밖에 없으며 또 그래야만 한다. "형식으로 승화되지 않은 소재는 예술작품의 사상내용과 무관하게 되기 때문이다"[259] 워홀은 슈퍼마켓에서 유통되는 캔이나 콜라 혹은 연예계 유명 스타를 다루었던 방식과 똑같은 바로 그 '반복과 복제'의 방법으로 재난의 주제를 다루고 있다. 그는 미학적 전략 속에서 곧잘 사진이미지를 터무니없이 확대하고 반복적으로 재배치시키곤 하는데 이는, 그나마 사진의 조각 진실조차 희화적으로 왜곡시키는 결과를 가져온다. 더구나 실크스크린으로 다량 복제되어 미술시장에서 소비되고, 또 문화의 뉴스거리를 찾는 대중매체가 나서 이 작품들의 예술성 따위를 계속하여 선전하고 유포하므로써 공포스럽고 불행한 사건의 진면목은 말끔히 제거되고 그저 문화적 볼거리로, 혹은 값나가는 예술품으로서만 의미를 지니게 되는 것이다.

대중문화에 의해 조종되고 관리되는 대중의 의식은 축적된 사회적 상처나 문제점들이 곪아터져 큰 사건으로 표출되었을 때 그나마 자극을 받고서 의식의 마비로부터 잠깐 깨어날 수 있다. "대중의 깨어있는 의식을 가장 큰 적으로 아는"[260] 문화산업의 골칫거리를 워홀이 나서서 그만의 익살스러운 방법으로 너끈히 해결해주고 있는 셈이다. 즉 사건을 무수히 복제하여 이미지의 홍수로 범람시키고 시뮬라크르화해버리므로써, 대중문화의 놀이감이 되게 하므로써 생생한 사실이 갖는 위험성을 제거해주는 것이다. 현대의 미술들은 부정적 현실을 중화시키거나 순화, 혹은 승화시키는 따위 방식으로 문화산업에 봉사하면서 기생하는데 워홀의 재난 시리즈물은 이를 어떤 작품보다 명증히 보여주고 있는 셈이다.

---

258) Ibid., p. 211 참조
259) Ibid., pp. 218-219 참조
260) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 132 참조

5) 미술의 가상폐기와 상업화, 오락화에 대한 비판

지배의 총체적 확산과정은 마침내 내적 자연인 인간의 자아마저도 동일화하고 조정하고 지배해버리는 문화산업의 시대까지를 열어놓았다. 아도르노가 세계의 현실에 절망하면서도 유일하게 '예술'에 구원을 기대했던 것은 모든 것이 다 동일화되어도 예술만큼은 동일화에 먹혀들지 않는 특별한 구조와 속성을 지녔다고 보았기 때문이다. 인간의 깊은 내면과 심리까지도 동일화해내는 문화산업에 맞설 수 있는 유일한 대항기제로서의 예술은 그러나 워홀미술 앞에 이르면 그저 무색해진다.

문화산업의 획일성과 대중기만에 대해 부정과 비판의 기능을 다하므로써 주체를 구제해야하는 오늘날의 예술은, 즉 동일성으로부터 비동일자 구제를 사명으로 하는 예술은 무엇보다 그 자신의 동일성화와 교환가능성에 대해 꾸준히 경계하고 저항해야 마땅함에도 워홀의 미술은 공공연하게 미술의 비개성화와 표준화 동일화에 앞장섰고, 자신의 작품이 상품이 되기를 갈망하고 선언했으며 그것을 적극적으로 실천해보였다. 산업사회의 대량생산 매커니즘과 대중문화의 이미지 재생산 방식인 기계적 복사 따위 현대사회의 일면을 자기 작업속에 적극적으로 수용해왔다. 대중매체가 쏟아놓는 많은 양의 이미지가 반복적 단일성으로 치닫는 것을 직시하고서 그는 자신의 작품역시 동일한 이미지를 반복적으로 배열하는 구성을 보여주었다. 특히 실크스크린을 이용하여 판에 박힌 똑같은 그림을 계속 찍어내는 워홀의, 전통적 제작방식에서 한참 벗어나있는 이 작업들은 예술의 기본조건을 전혀 충족하지 못할뿐더러, 누누이 살펴보았듯 그것들은 오히려 전통미학 파괴를 목표로 하고 있는 것이다.

억지를 부린다면 워홀의 작품 역시 대중문화의 시각적 이미지들을 베끼기는 하지만 나름대로 최소한의 표현과 구성 속에서 그것들은 사진 자체와는 또 엄연하게 다른 워홀의 작품으로서, 즉 하나의 가상적 존재로 성립한다고 할 수도 있을 것이다. 그러나 워홀이 생산한, 창조한 것이 아니고 생산한 그 가상은 현실에 맞서 현실과의 긴장관계를 유지하는 유토피아적 부정성을 표현하는 가

상이 아니라, 상품과 똑같은 실체적 존재로서 교환을 추구한다. 또한 작품내용은 현실적 존재물과는 오히려 정 반대로, 아예 현실과는 무관한 복제에 대한 복제의 가상을 양산해내는 바로 그 시뮬라크르 놀이감을 추구하면서 예술의 비판기능을 다시 한 번 배반한다. 좀더 진실을 얘기한다면 워홀은 경험적 현실을 표현해야하는 미메시스적 사명에 대해서는 사진이미지를 차용하면서 표현의 제거로서 대신했고, "미메시스적 충동으로부터 아무런 계획도 없이 이루어져야 하는 구성"[261]은 이미 짜여진 반복패턴을 대신하고는 했다. 현실에서 고통받고 억압받고 소외된 것들을 대변하고 표현해야하는 예술은 현실과는 긴장관계에 놓일 수밖에 없는데, 워홀의 미술은 현실과의 관계에 있어 오히려 소비주의의 감각적 이미지들과 조응하면서 기꺼이 오락이 되기를 자처했던 것이다.

어쩌면 워홀은 '참을 수 없는 존재의 가벼움'[262]으로 떨어져버린 현대에 이르러, 가장 현대적 방식의 그 가벼움으로 현대의 문제를 다룬 가장 현대적인 작가인지도 모른다. 사진을 위시하여 매스미디어의 속성을 누구보다도 잘 간파하고 그것을 작품화한 것은 분명한 사실이다. 그럼에도 재난시리즈에서, 그가 미처 의식하지도 못한 채 저지른 문화적 범죄는 결코 그 죄가 적지만은 않다. 사진이미지를 가지고 오락성있는 주제를 다룰 수는 있다. 그러나 그의 유머와 치기, 조롱은 거기에서 머물렀어야 했다. 보통 사람들에게 실제감을 주며 사실의 반영으로 인식되는 그 '사진'에 기초하여 작업하는 그는 재난시리즈만큼은 손대지 말았어야 옳았다. 사진은 가상이면서도 "뛰어난 신빙성 때문에 그것이 묘사하는 현실에 대한 신성한 증거와 같은 가치가 있는 것이다."[263] 이미 현실과는 무관한 시뮬라크르임에도 워홀의 이미지들은 사진을 매개로 하는 까닭에 그것이 현실의 반영이라는 오해를 불러일으킨다. 대중은 이제 현실의 비극조차도 익살스럽게 구성되어 굴절되어버린 워홀의 이미지로 인해 전혀 비극으로 느끼지 못하게 되는 것이다. 가장 절실하게 예술의 미메시스적 표현이

261) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 72 참조
262) 체코의 시인이자 소설가인 밀란 쿤데라(Milan Kundera:1929~)의 대표 장편소설의 제목
263) Klaus Honnef, op. cit., p. 46

요구되는 현실의 상처와 고통에 대해서조차 그는 대중 스타를 다루는 똑같은 형식과 패턴을 취하므로써 예의 오락성있는 주제와 동급으로 만들어버리는 우를 범했고, 현실과 실제를 왜곡하고 적당히 추상화해버리므로써 대중의 현실인식을 차단시켰다. 또한 '초과된 현실 내지 비현실적 현실'이라는 촛점으로 예술의 문제를 전혀 다른 초점으로 치환해해리므로써 탈현대주의자들이 범한 오류를 그대로 다시 한 번 반복해버리고 있다.

물론 현대사회에 있어 가상의 영향력이며 가상의 현실화에 대한 탈현대주의자들이나 워홀의 통찰력은 충분히 날카로운 데가 있다. 현실의 실상을 정확하고도 적나라하게 지적할 수 있는 건 아무나 할 수 있는 일이 아니다. 그들의 통찰력은 분명 세상에 대한 보다 깊은 이해의 지평을 마련해준다. 그러나 그것만으로는 역시 부족하다. 대안적 사유 속에서 나오지 않은 통찰은, 그 통찰이 제시하는 문제점을 다시 한 번 더, 오히려 더욱 심각한 수준에서 되풀이할 뿐이다. 큰 통찰일수록 세상에 오히려 큰 타격을 입힐 수도 있음을 유의해야 한다.[264] 우리 시대, 시뮬라크르 현상에 대한 지적은 분명 타당하다. 그럼에도 대안적 사유나 형식에 대한 고민없이 강조되는 시뮬라크르는 세상을 더욱 가속적으로 시뮬라크르화(가상화)시키면서 혼란을 가중시킬 따름이다. 어쨌든 워홀작업으로 인한 '표현과 구성의 폐기'와 '이미지의 시뮬라크르화'로 인해 미술의 기존 질서는 절대적 타격을 입는다. 게다가 표현과 구성을 폐기시키면서도 한편 워홀은 필요할 때면 아무런 원칙없이 다시 미술의 전통관념이나 기법들을 마구 상업적으로 이용하기도 했는데, 이쯤되면 미술은 가히 기만이 되는 것이다. 미술사의 성숙으로 인해 미술은, 워홀미술에 이르러 '미술의 철학으로의 전환'이라는 측면에서 종말을 맞는 게 아니다. 미적가상을 파괴하기도 하고 이용하기도 하는 미술작업의 문화산업 속에서 미술은 전반적 가치하락 내지 하향평준화를 넘어 아예 미술자체 붕괴와 종말을 맞는 것이다.

---

264) 범죄의 구조를 해부하는 방송이 있다 하자. 처음부터 끝까지 잔인한 범죄를 재구성하여 낱낱이 범죄의 실체를 보여준다면 그 방송은 얻는 것보다 잃는 게 훨씬 더 많게 될 것이다. 범죄에 대한 일반인의 이해를 돕는 측면보다는 범죄의 학습측면이 더 클 것이기 때문이다. 사전에 분석 범위와 방향을 결정하지 않으면 안되는 프로그램으로서 무엇보다 제작자의 가치관이 중요한 관건이 된다.

3. 백남준미술의 체제순응성

다다(Dadaism)의 '반예술'과, "비결정성의 개념"에 입각한 존 케이지(John Cage 1912-1992)의 '삶의 연장으로서의 예술' 은 서구 이성중심의 결정론적 한계에 대한 '부정으로서의 예술'이라는 맥락에서 서로 일치하는 점이 있다. 그들의 계보를 잇는 플럭서스(FLUXUS)역시 인습적인 권위나 전통 따위에 대항했던 60년대의 대표적 아방가르드 그룹으로서 나름대로 '부정과 비판으로서의 예술의 기능'을 담당해 주었다. 그리고 백남준은 누구보다도 그 일을 선봉에서 수행하고 있었다. 그러나 비디오 아트로 작업방식을 전환하면서 백남준 미술은 많은 변화를 겪는다. 그런 과정에서 차츰 그의 예술의 초발심에 해당된다 할 수 있는 플럭서스의 비판정신을 이탈한다. 대중매체인 비디오와 TV를 가지고 작업을 하는 그의 미술은 시작에서부터 어차피 대중문화와 무관할 수 없게 된다. 이탈과정은 그대로 그의 미술의 지배이데올로기 순응과정하고도 일치하는데 그것은 '반예술로부터 체제순응으로의 흡수' 라는 아방가르드로서의 백남준 미술의 후퇴를 의미하기도 한다. 논문의 본장에서는 그의 미술의 후퇴과정을 추적하는데, 후퇴의 근거 항목으로는 '작품의 오브제화 및 대형화' 'TV부정에서 긍정으로' '해체적 동영상이 야기하는 정신분열증'을 제시할 것이다. 특히 '오브제의 대형화 추구'에서는 작업의 자본 예속성을, 'TV긍정'에서는 대중문화 추수(追隨)주의 입증에 역점을 두고자 한다.

1) 플럭서스 아방가르드에서 비디오아트로의 전환

백남준 예술은 미술사에서 "네오 아방가르드"[265]의 대표적인 그룹인 '플럭

265) Hal Foster 같은 미술평론가는 *The Return of the real : the avant-garde at the end of the*

서스' 라는, 급진적인 아방가르드의 문맥을 타고 시작된다. 예술의 전위군으로서 누구보다도 과격하게 플럭서스의 반예술 이념을 수행했던 백남준에게는 그러므로, 플럭서스가 그의 의식이나 예술철학의 근간이 되는 중요한 요소중 하나가 된다. "FLUXUS"는 라틴어로서, "흐름이나 변화, 운동을 의미"하는데, 이미 명칭에서부터, 고정되고 굳어버린 모든 인습이나 제도에 대한 저항의 표현이 내포되어 있음을 알 수 있다.『뉴욕 네오다다』[266]라든가 『음악의 네오다다』[267]등 그들 그룹 멤버들의 공연에서 사용되었던 제목만 참고하더라도 발생당시부터 플럭서스는 다다의 영향 속에 있었음을 잘 알 수 있다.

플럭서스의 실질적인 스승이라 할 수 있는 사상가이자 전위 예술가인 죤 케이지부터서 마르셀 뒤샹에 심취되어 있었다. "케이지는 그의 사상과 작곡에서 레디메이드를 통해 보여주었던 변화무쌍한 아이디어와, 위계질서・아카데미・제도로 이루어진 미술계를 전복시킴으로써 미술가들에게 근본적인 영향력을 갖게 된 뒤샹의 전통미술에 대한 저항을 반영하였다. 케이지에게 다양한 행위예술의 사례를 제시하고 알려준 것 역시 뒤샹이었다."[268] 그의 행위예술 '해프닝(happening)' 혹은 '퍼포먼스(performance)' 는 '예술과 인생의 경계 흐리기'라는 뒤샹의 사상과 아울러 동양의 선(禪)사상의 영향을 받고서 이루어지는데 그는, 여러 가지 '해프닝(happening)' 을 통해 다양성이라든가 우연・침묵・ 공(空)・무작위・변화・과정・비결정성 등과 같은 비미학적 개념들에 새로운 사고의 방법을 적용시키고, 나아가 그것들의 미학적 가능성을 실험하게 된다. 특히 해프닝의 핵심개념이면서 "케이지 음악철학의 골자이기도 한 비결정성의 개념"[269]은 이성중심의 서구문명과 그 결정론적 한계에 대한 반발로서, '지금, 여기'의 현장에 우연히 존재하는 환경 또는 우발적인 사건들까지도

---

century. 저술에서 'Neo-Avantgarde'를, '콜라주나 앗상블라주, 레디메이드, 모노크롬 회화, 구성 조각 등 1910년대와 1920년대 실험되었던 그 아방가르드적인 작업과 생각들을 1950년대와 1960년대에 걸쳐서 다시 활용했던 미국과 유럽의 미술가들' 정도로 느슨하게 묶어서 규정하기도 한다.

266) 1962년 6월 플럭서스의 대표급인 마키우나스(George Maciunas 1931-1978)의 부퍼탈과 뒤셀도르프에서의,『플럭서스 페스티발』에 앞서 3개월 전에 예행연습 차원에서 가졌던 최초의 공연.

267)『뉴욕 네오다다』로부터 일주일 후 이루어진 백남준의 해프닝공연 제목.

268) John G. Hanhardt 기획, *The World of Nam June Paik,* 삼성미술관, 2000, p. 33 참조

269) Edith Decker, 김정용 역,『백남준 Video』, 서울: 궁리, 2001, p 42 참조

예술로 간주하기 때문에, 그 환경이나 사건 속에 우연히 포함되는 관객도 하나의 예술적 사건으로 인정하게 된다. 이러한 현장미학으로부터 관객의 참여를 전제로 하는 해프닝 미학은 도출되었고, 나아가 '삶의 연장으로서의 예술'이라는 전혀 새로운 반예술적 전위예술이 탄생하게 된 것이다.[270]

'삶의 연장으로서의 예술'이라는 항목 이외에도 백남준 예술과의 관련 속에서 플럭서스의 중요한 또 하나의 개념적 특징으로는 "일시성(Ephemerality)의 추구"를 들 수 있다.[271] 즉 플럭서스의 행위예술의 큰 특징 중 하나는 순간성 혹은 시간성인데, 거기에서는 시간의 흐름에 따라 생성하고 변화하며 소멸하는 소멸의 미학이 중시된다. 영구적으로 보존되는 예술작품과는 달리 일회적 사건에서 그친다는 점에서 그러하는데, 그런 이유로 여기서는 전통예술의 원본주의와 항구성이 부정되고 있다. 예술적 결과물로 보존되지 않은 까닭에 당연히 결과보다는 과정이 중시되며, 작품 제작보다는 아이디어에 의존하는 개념예술의 성격이 짙게 나타난다. 비록 퍼포먼스과정을 기록한 비디오테이프나 사진 등의 실제 자료들이 남기는 하지만 작업의 증거물로 남는 것이지 전통 예술작품처럼 그 자료들이 감상의 대상이 되는 건 아니다. 이같은 일시성의 관점에 입각해서 '오브제로서의 미술작품의 반대입장'은 플럭서스 설립자인 마키우나스(George Maciunas)의 "미술가가 생계를 위해 만들고 판매하는 비실용적 일용품으로서의 미술-오브제에 단호히 반대한다"[272]는, 그 표명에서 좀 더 분명하게 나타나기도 한다.

피아노나 바이올린 등을 파괴하면서 이루어졌던 백남준 해프닝[273]은 일종의

---

270) John Cage 사상은 음악뿐만 아니라 미술, 문학 등 예술전반에 걸쳐 광범위하게 영향을 미쳤고, 수많은 아방가르디스트를 배출했는데 딕 히긴스, 조지 브레히트, 잭슨 맥로, 알 핸슨, 알란 카프로 등이 모두 케이지 교실의 출신들이다. 뉴욕뿐만 아니라 케이지는 매년 여름이면 독일 다름슈타트의 '신음악을 위한 국제하기학교(Institut fur neue Musik und Musikerziehung)'에서 강의하기도 했는데, 백남준 역시 이곳에서 케이지를 만나 그의 예술의 극적 전환이 이루어지게 된다.(Ibid., p.246 참조)

271) D. Higgins, *Fluxus: Theory and Reception,* New York: something Else Press, 1981, p. 16 참조.

272) Maciunas, "240.XXII George Maciunas(Fluxus objectives & ideology) 1964," in *Fluxus*, etc. *Addenda II : The Gilbert and Lila Silverman Collection,* ed. Jon Hendricks, exh. cat, Pasadena : Baxter Art Gallery at the California Institute of Technology, 1983, p. 166 / John G. Hanhardt, op. cit., p 27 재인용

273) 플럭서스 초창기, 그는 오직 무언가를 깨뜨리고 파괴해버리는 일만이 유일한 사명인 것처럼 행동했다. 바이올린을 산산조각 내놓는가 하면, 피아노를 도끼로 패서 파괴하는 일이 그 무렵 그의 해프닝의

거친 메타포로서, 맹목적으로 따르는 전통이나 절대적인 것에 대한 도전이었고 나아가, 관객과의 소통을 이끌어내는 방법론이기도 했다. 그의 과격한 언어는 관객의 당황과 혼란, 혹은 호기심을 의도한 것이었으며, 그런 유인책을 통해 궁극으로 관객을 예술의 생산과정으로 끌어들이는 것이 그의 해프닝의 목표였던 것이다. 이처럼 관객과의 소통의 측면을 중시했던 백남준을 포함한 플럭서스 아방가르드는 60년대 미국에서 시작되고 있던 포스트모더니즘과 섞이면서 더욱 적극적으로 대중주의까지를 표방하게 된다.

삶과 대중을 예술로부터 완전히 분리시켜버린 난해하기 그지없던 모더니즘, 그 고급미술에 대항하여 '예술과 삶의 통합 내지 소통'을 시도하던 포스트모더니즘은 플럭서스의 예술철학과 여러 가지로 일치했고, 플럭서스 해프닝이나 이후 '그들의 비디오미술'[274]은 포스트모더니즘의 철학을 수행함에 있어서 가장 적절한 예술형식으로 사용되기도 하였다.[275] 더구나 매체의 순수성이며 장르간의 독립성을 종교적 도그마처럼 신앙하던 그린버그의 모더니즘에 반해, 해프닝과 비디오는 애당초 음악 미술 등이 뒤섞여서 복합매체 내지는 다종의 장르를 전제로 하고 있기 때문이다. 더구나 백남준은 처음부터 장르적 제한에서 아예 자유로운 사람이기도 했다. 그야 본래 음악을 했던 사람이고, 그의 미술의 시작 역시 아이러니컬하게도 전위음악에서 비롯되었던 것이다.

플럭서스 후기에 이르러 그의 해프닝은 비디오 아트 영역으로 전이되는데, 「음악의 전람회: 전자텔레비젼」[276]이라는 첫 전시의 제목만으로도 그가 음

단골메뉴이기도 했다. 플럭서스는 파괴적인 분과를 갖고 있었는데, 백남준은 확실히 이 분과에 속해 있었던 것이다. (Edith Decker, op. cit., p. 247)

274) 비디오 미술은 플럭서스의 멤버 중에서 백남준 이외에도 '브레히트'나 '포스텔'에 의해서도 작업되었으며 이들은 모두 비디오 미술의 선구자로 거론되기도 한다.

275) 프레드릭 제임슨은 비디오를 후기산업시대의 대표적 문화 매체로 보며, 비디오 아트를 포스트모더니즘의 지배적 문화양식으로까지 평가한다. 비디오의 멀티미디어적 속성과 '원본없는 복제'로만 존재하는 테이프의 녹화 원리 등에서 포스트모던한 특징들을 읽어낸다.(Fredric Jameson, *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism,* pp. 67-96 참조)

276) 『Exposition of Music : Electronic Television 』: 1963년 독일 부퍼탈의 Parnass 화랑에서 열린 백남준의 첫 개인전이자 TV를 이용한 최초의 전시회. 비디오 미술의 기원을 두고서는 이 전시회와 같은 해 뉴욕의 스몰린 화랑에서 있었던 볼프 포스텔의 『TV데콜라지』가 늘 함께 거론되는데, 에디트 데커는 "백 Video"라는 논문에서 명쾌하게 백남준이 비디오 미술의 시조임을 증명해보이고 있다. (Edith Decker, op. cit., p. 191)

악과 미술의 경계에서 얼마나 자유로운 예술가였는지는 쉽게 드러난다. 이 전시를 시작으로 백남준 예술은 행위예술인 '해프닝'에서 '비디오아트'로 전환하는데, 여기서 중요하게 짚고 넘어가야 할 문제는, 그가 새롭게 시작하는 미술의 매체로 'TV와 비디오' 를, 즉 평범한 매체가 아닌 대중매체를 선택하고 있다는 점이다. 대중의 생활의 일부인 대중매체와의 만남, 어찌보면 삶과 예술의 통합 내지 예술의 대중주의를 주요 사명으로 여겼던 백남준에게 있어 그것은 자연스러운 일이기도 했다. 대중에게 익숙한 대중매체를 이용했을 때 대중에게 더 가까이 다가갈 수 있기 때문이다.

그러나 TV나 비디오와 같은 대표적인 대중매체는 문화산업의 도구로서 궁극으로는 대중을 위한 것이 아니다. 진정한 커뮤니케이션의 기능을 하고 있는 것도 아니다. 그저 그들 대중매체를 지배하는 '주인'의 목소리만 부각되어 일방적으로 전달될 뿐이다. 비디오 아트로 작업영역을 전환하면서 백남준은 이러한 문제를 충분히 인식했던 걸로 보여진다. 그러니까 백남준이 비디오 아트로 선회한 이후 처음부터 플럭서스 아방가르드의 문맥을 놓아버린 건 결코 아니었다. 모색의 시기에서 보여준 그의 작업내용은 충분히 음미할 만한 가치있는 작업들로서, 여전히 '부정으로서의 예술' 그것이기도 했다.

백남준 작업은 분명 어느 시기까지는 '관객참여' 라든가 '소통으로서의 예술' 이라는 지향점 속에서 이루어져 온 것이 사실이다. 플럭서스 해프닝 시기야 말할 것도 없고, 프리 비디오(Pre-Video)[277] 시기인 60년대를 걸쳐, 본격비디오 시기인 이후 상당 기간까지도 그는 이 예술정신의 맥락에 꽤 충실한 편이었다. 텔레비전의 내부회로를 조작하여 방송이미지를 왜곡시키거나, 관객으로 하여 직접 자석을 이용해 모니터에서 변경되는 다양한 패턴의 추상이미지를 경험하게 한다던가 하는, 프리 비디오 시기의 가장 대표적인 작업이었던 「장치된 TV」[278](도판6), 그때만 해도 그의 표적은 오로지 대중문화의 우상

277) Pre-Video는 비디오 카메라가 나오기 이전 텔레비전으로 작업을 하던, 비디오 이전의 작업들을 의미한다. 보통 프리 비디오 시대, 비디오시대, Post Video시대로 백남준 비디오 미술의 시기를 구분하기도 한다.

278) 반(反)TV · 참여TV · 대리TV로 달리 불리기도 한다.

이던 텔레비전이었고, 그의 목표는 그 TV를 제어하고 억압하는데, 즉 그것을 공격하고 해체시키는 데 있었다. “이미 결정되고 제한된 매체라는 텔레비전에 대한 고정관념에 그는 반기를 들었던 것이다”[279].프리 비디오 시기를 지나 본격 비디오 시기에도 그의 표적은 여전히 텔레비전이었고, ‘TV 대안으로서의 비디오’에 작업의 초점을 맞춰가기도 했다. 텔레비전의 중앙집권적이며 일방적 체제에 맞서, 반복시청과 편집기능이 가능할뿐더러 대중 스스로가 제작 주체로까지 참여할 수 있는 비디오의 매력적인 상호성에 주목하여 TV와는 다른, 새로운 문화를 만들어보겠다는 의지가 그에겐 아직 있었던 것이다.

모색의 시기에 보여준 그의 비디오 테이프 작업도 마찬가지다. 1972년의 「뉴욕의 판매(The selling of New York)」는 “텔레비전이라는 제도에 대한 번득이는 풍자로서 뉴욕의 상업주의와 텔레비전의 권력에 대해 날카롭게 비판하고 있다.[280] 1977년의 「과달캐널 진혼곡(Guadal canal requiem)」에서는 알레고리와 은유의 언어로 문화와 이념사이에 따른 지역적 분쟁을 고발하는 등, 아방가르드로서의 사회비평 기능을 여전히 수행해주고 있다.[281] 그러나 그의 비디오아트 작업이 활발하게 전개되면서 그의 미술은, 차츰 플럭서스 정신으로부터 이탈하면서 여러 가지 후퇴를 보이고 만다.

2) 비디오아트의 오브제화 및 대형화

백남준의 비디오아트는 ‘비디오 설치·비디오테이프·인공위성 방송작업’ 그렇게 세 범주로 대별해볼 수 있다. “설치(Video Installation)의 경우, 멀티모

279) John G. Hanhardt., op. cit., p. 118
280) Ibid., p. 233
281) 「과달캐널 진혼곡」은 2차 대전 때 미국과 일본의 격전지였던 솔로몬 군도(호주의 북동쪽에 위치)의 과달캐널을 대상으로 작품화한 비디오다. 샬롯 무어맨과 협동으로 작업하여 제작한 29분짜리 칼러 음향 비디오로, 주민들과 미국 및 일본의 참전용사들과의 인터뷰와, 단편적인 다큐멘타리 화면을 통해 과거의 공포 즉 파멸의 전투를 상기시킨다. 직접적인 사회비판의 발언은 한 마디도 없지만 오직 영상의 표현기법으로 흑백기록 필름과 곳곳의 전쟁잔해를 보여주면서 전쟁의 광기와 잔혹성을 간접적으로 사회비평 해낸다. (Ibid., p. 235)

니터를 추구하면서 수상기의 조각적 구성을 이루는데, 이는 조형예술의 영역에 속한다. 여기서 비디오 테이프는 설치작품에 보조를 맞추고 있으며, 설치작품에 종속되어 있기도 한다."[282] 모니터의 조각적 구성과 과 테이프 영상 작업의 결합을 특징으로 하는 이러한 이중적 효과에 주목해서, 구겐하임 미술관((The Soloman R. Guggenheim Museum)의 존 한하르트(J. G. Hanhardt)는, 백남준의 비디오 조각을 그의 비디오 작업 중에서 가장 기본적이고 상징적인 것으로 보기도 한다.

내부회로를 변경시켜 특수한 시각효과만을 창출하던 초창기와는 달리, 1965년에 휴대용 비디오 카메라가 개발되어 시판된 이후 백남준의 비디오 미술은 본격적으로 테이프 작업에 몰두하게 되는데, 테이프 작업의 '영상 이미지 창조'와 함께 그는 점차 작업의 규모를 확대시켜나가게 된다. 캠코더라든가 비디오 신디사이저(synthesizer)[283] 등의 발명품과 함께 그의 이미지들은 전자적 현란함이 가미되면서 갈수록 복합적이면서도 파편화된 이미지들을 구성해내고, 더불어 조각적 오브제 역시 점차 스케일 면에서 대규모 스펙터클을 지향해나가기에 이른다. 48개의 수상기로 피라미드를 쌓은「비라미드V-yramid」,[284] 99개의 수상기로 5개의 동심원을 성립시키면서 천장에 거대한 깔대기 구조를 만들어놓고 있는「비디오 깔대기」[285], 그리고 그의 작업은 급기야 1003개의 수상기로 탑을 쌓아올린, 비디오 미술의 금자탑이라고 평가되기도

282) Edith Decker, op. cit., 126 참조

283) 1969년에 백남준이 전자기술자 슈야 아베(Shuya Abe)와 함께 공동 개발한 비디오 합성기다. 이 기계로 스캐닝의 변화와 채색 편집 이미지 조합 이 가능해지면서 비디오미술의 발전은 비약적인 계기를 맞는다.

284)「비라미드(V-yramid)」1982 : 휘트니 미술관의 회고전에서 처음 선을 보이다.「비라미드」제목은 '비디오'와 '피라미드'가 합성된 것이다. 그러나 이 비디오 피라미드는 밑면이 정방형이 아니고, 90도 각도로 각각 20대의 텔레비전이 쌓아올려졌다. 꼭대기로 올라갈수록 화면이 점점 작아지는 40대의 텔레비전은 네 대의 블록으로 배치되었다. 비디오테이프는 '글로벌 그루버' 를 위주로 하고 있다.(Ibid.,p. 143)

285) 비디오 깔대기 (Video funnel)1984 : 카스파 쾨니히(Caspar KÖnig)가 기획한「지금, 여기로부터 Von Hier Aus」의 뒤셀도르프 전시회에 출품한 작품이다. 거대한 스케일의 프로젝트로 99개의 TV수상기가 다섯 개의 원을 이루는데 원은 아래서부터 위로 올라갈수록 작아지고 있다. 가장 큰 원(36대의 모니터)과 중간 크기의 원 세 개(각 모니터 18대씩) 작은 원(9대의 모니터)에 이르는 5개의 동심원을 성립시키면서 천장에 거대한 깔대기 구조를 만들어놓고 있는 것이다. 모니터에선 백남준의 다른 설치작품들에서도 사용되는 재편집 비디오 테이프가 세개의 채널로 혼합되어 상영된다..(John G. Hanhardt., op. cit., p.194 참조)

하는, 거대규모의 조형물「다다익선」[286](도판8)에 이르는 것이다. 그런데 여기서 후퇴라 함은 "미술가가 생계를 위해 만들고 판매하는 비실용적 일용품으로서의 미술-오브제에 단호히 반대한다." 는, 그의 예술철학의 기저를 이루었던 바로 그 '플럭서스 정신'으로부터의 이탈을 의미한다.

> "그 밖에도 내가 플럭서스에서 배운 것은 다음과 같은 것들이다. 조각으로 다룰 수 있는 것은 건물로 세울 필요가 없다. 그림에 넣을 수 있는 것은 조각으로 만들 필요가 없으며, 스케치로 끝낼 수 있는 것 역시 그림으로 그릴 필요가 없는 것이다. 메모지에 충분히 할 수 있는 것을 스케치할 필요가 없으며, 머릿 속에서 해결할 수 있는 것은 메모지조차 필요 없다. 이렇게 많고 작고 단순하며 짧은 작품들이 플럭서스에 존재한다는 것, 이는 얼마나 좋은 일인가."[287]

백남준 작업의 대형화는 비단 플럭서스 정신의 이탈 그것으로 끝나는 문제가 아니다. 그 이상의 심각한 문제를 내포한다. 작업규모의 자본지향이 결국 문제인 것이다. 규모의 측면 뿐만이 아니라 하이 테크놀로지를 구사하는 작업방식의 측면에서도 그의 미술은 고가의 재료와 높은 비용을 전제한다. 제작단계에서부터 미술관이나 기업으로부터의 지원은 불가피한 것이고, 그게 그의 작업이 자본의 결박으로부터 자유로울 수 없는 이유가 된다. 거대한 스펙터클을 지향해온 백남준 미술의 규모나 성격은 그런데 대형 미술관들의 자본적 속성과 무관하지 않다. 구겐하임 미술관이나 휘트니미술관(Whitney Museum of American Art)과 같은 대형 미술관들은 군소 미술관과의 차별화를 위해 군소로서는 감히 엄두도 낼 수 없는 거대 규모의 전시회를 계획하곤 하는데 이 규모에 필요한 대형작가의 대형작업은 필수불가결한 전제가 되는 것이다. 미술관의 필요에 부응하는 작업규모 뿐만 아니라 작가의 자본예속적 작업은 이후

---

286) 지금까지 실현된 비디오 설치 작품 중 가장 거대한 규모의 작품으로, 한국의 개천절인 10월 3일을 의미로 1003개의 모니터로 이루어졌다. 과천 국립현대미술관에 특별히 디자인된, 높이 약 18m의 철구조물로 세 개층의 공간을 거슬러 올라가게 축조되어 있어 거대한 지구라트를 연상시킨다. 1988년, 김원 건축가의 도움을 받아서 과천 국립 현대미술관 안에 설치되었다.(Ibid.,p. 194 참조)

287) D. Higgins, *Fluxus:* Theory and Reception, New York : something Else Press, 1981, p. 17

전시나 판매과정에 이르기까지 자본을 중심축으로 하여 이루어지는 전체 순환과정 어느 단계에서도 온전히 자유롭기란 힘들게 된다.

> "우리시대에서 사회의 객관적인 경향은 최고경영자의 은밀한 주관적 의도 속에 새겨져 있다고 할 수 있다. … 문화부문은 대중사회에서 정화대상이 되지 않기 위해서 실질적인 권력소유자들의 비위를 맞추지 않으면 안된다."[288]

전시회 성공을 위해 미술관은 상호 협력체제인 매스 미디어 즉, TV나 라디오 신문 아트매거진 등을 총동원하여 전시회를 선전 광고하는 건 기본이다. 이름있는 비평가의 지원 비평이나 칼럼 등 온갖 미술관 마케팅 전략에 의해 전시내용은 전시초점에 맞춰져 얼마든지 과대포장되고, 여러 가지 심리적 기제들을 이용하여 대중들로 하여금 관람하고 싶은 욕구를 부추긴다. 그리고 그것들은 모두 미술관 수익을 올리는 관람료는 물론 작품가(價) 결정으로 이어진다. 결국 투자한 만큼 이익을 내야하는 경제논리가 그대로 적용되고 있는 것이다. 보통 일반 미술관이나 화랑의 돌아가는 그같은 시스템은 결국 그들이 지원하는 작가의 작품 주제나 형식, 방향은 물론 작업태도, 심지어 아이디어에 조차도 영향을 미칠 수 밖에 없다..

2000년 벽두에 구겐하임 미술관에서 가졌던『백남준의 세계』[289]전시 성립과정을 일별해 보면 제도권 미술의 운영 메커니즘은 보다 확연해진다. 구겐하임은 작가 선정에서부터 철저하게 실리와 명분을 중시하는데, 우선 작가의 공식 후원자가 미술관측의 기대수준을 충족시켜야 한다. 후원자와의 미팅은 물론, 백남준 자신의 30만불 기증[290]이 있고서야 구겐하임은 백남준 전시를 비로소 공식화하기 시작했다. 머릴 린치, 록펠러(Rockefeller) 재단, 한국의 삼성 등의 기업들로부터 후원을 받아가며 제작이 이루어진, 제작비만으로도 모두 300만 달러(약 36억원)가 투입된 것으로 알려져 있는, 금세기에 이루어진 가장

288) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 110
289)『The World of Nam June Paik』의 제목으로 구게하임 미술관에서 가졌던 백남준의 개인전. 2월 11일에 개막하여 75일간 전시된 이 전시회는 이어 서울의, 호암미술관과 로댕 갤러리에서도 이루어졌다.
290) 백남준은 1998년 일본 교토상 수상상금으로 받은 40만 달러중 30만 달러를 구겐하임에 기증했다.

비싼 전시회 중 하나인『백남준의 세계』는 이미 그 비용에서 전시 규모의 크기를 짐작하게 한다.

전시를 위해서 먼저 개발팀의 조직력이 가동되었을 것이다. 밴 하틀리(Ben P. Hartley, 기업 커뮤니케이션과 협찬부장), 메리 스몰리(Mary Beth Smalley, 기관협찬부장), 켄텔 허버트(Kendall Hubert, 기업협찬부장), 스콧 거터먼(Scott L. Gutterma, 홍보부장)과 그 밖의 홍보부원, 그들의 노력이 없었다면 과연 전시 성공은 가능한 일이었을까. 뿐만이 아니다. 홍보팀에 앞서 이미 "기획팀과 교육팀, 마케팅 부서"[291]의 치밀하고도 주도면밀한 기획과 메니지먼트로 전시는 시작도 전에 이미 대단한 주목을 받게 된다. 전시가 이루어지기 전서부터 그들은 '금세기 가장 주목받을 전시회'로 현지화단의 여론을 조성한다. 각종 매스 미디어를 통한 홍보와 선전 속에서 사전에 충분히 세상의 관심을 집중시켜 놓는 것이다. 전례없는 대형 프로젝트를 현실화하는 과정에서 많은 문제점과 어려움을 감당해주는 건 또 "설치 기술팀"[292]이다. 전시 선임 기술자 데이빗 버파노(David Bufano)를 위시하여 수많은 기술팀의 조력 속에서, 약 25m 높이 천정에서 아래로 보여주는 레이저 광선이며, 1층 바닥에서 위로 향한 100개의 TV 모니터들 등, 백남준 작품들은 장엄하고도 환상적으로 설치 전시된다.

설치가 완성되고 전시 이틀 전, 미술관측은 전시회에 가장 크게 영향을 미치고 도움을 줄 VIP, 즉 사회의 저명한 인사들이며 후원자를 초대하여 전시공간을 선보이고 그들로부터 먼저 박수갈채를 받는다. 구겐하임 미술관장 토마스 크렌스(Thomas Krens)를 비롯하여 존 한하르트(John G. Hanhardt), 리사 데니슨(Lisa Dennison) 등등 미술관계자나 전문가들은 "지난 세기의 미디어 문화에 심오하면서도 지속적인 영향을 끼친 예술가 백남준" 을 선전하기 바쁘

291) 그들 명단으로는, 지나 로각(Gina Rogak, 특별 기획부의 부장)· 메릴린 굿맨(Marilyn JS Goodman, 교육부장)·파블로 헬게라(Pablo Helguera, 교육 프로그램부장)·데이빗 블리커(David Bleecker, 교육 프로그램 조정관)·로라 밀러(Laura Miller, 마케팅부장) 등이 있다. : John G. Hanhardt, op. cit., p. 13 참조

292) 그들 명단으로는, 조 아담스(Joe Adams, 아트서비스 대리)·월터 크리스티(Alter Chnstie, 전기관리)·스티븐 잉겔만(Stephen Engelman, 조립전문), 메리 앤 호그(Mary Ann Hoag, 조명디자인)·알렉시스 카츠(Alexis Katz, 컴퓨터 디자인)·폴 쿠란코(Paul Kuranko, 전자미술 및 전시전문)·숀 무니(Sean Mooney, 전시 디자인 부장)·질 톰슨(Jill Thompson, 어시스턴트 레지스트라)·스콧 윌렘(Scott Wilhelme, 진열) 등이 있다. : Ibid., p. 13 참조

다. 다음날 4시간 동안 열린 기자 프리뷰에도 5000여명이나 다녀갔을 정도다. 세상의 주목을 충분히 집중시킨 다음, 75일간의 전시는 드디어 개막된다. 전시회 성공은 물론, 백남준이 신화가 되는 건 시간문제인 것이다.

"백남준 스튜디오 작업을 맡은 존 허프만(Jdn Huffman)과 블레어 써먼(Blair Thurman), 레이저 작품을 공동으로 작업했던 노만 발라드(Norman Ballard)와 그의 어시스턴트 라파엘 셜리(Raphaele Shirley), 그 외에 전시와 카탈로그를 위해 도움을 준 사람들이라든가 전시 웹사이트의 담당자들, 재정지원에서부터 비디오와 오디오 작품 복구 기술에 이르기까지 전시성공을 위해 바쳐진 크고 작은 도움을 준 개인이나 단체의 명단을 일일이 거명하자면 끝도 없을 것이다."[293] 중요한 것은 이처럼『백남준의 세계』같은 대형 미술전시는 작가 개인의 역량만으로는 성립 자체가 불가능하고 이처럼 거대한 조직력 속에서 일류 스텝들의 협동 속에서만 가능하는 사실이다. 그 조직력은 현실적인 성공의 확신이 있을 때 움직일 수 있는 것으로 백남준 전시는 결국 블록버스터(Block Buster) 영화들과 마찬가지로 미술 문화산업의 대표적 사례를 보여주고 있는 것이다.

> 문화산업이 스스로 자랑스러워하는 점은 예전에는 여러모로 서툴게 이루어지던, 예술을 소비로 전환시키는 작업을 정력적으로 수행할 뿐만 아니라 이러한 역할을 자신의 근본 원칙으로 삼는다는 것이며, 유흥을 세련화시키고 상품의 형태를 개선시켰다는 점이다.[294]

'구겐하임 미술관에서의 개인전'이라는 예술가의 빛나는 경력 하나를 얻기 위해서 그러나 작가가 치루는 대가는 생각보다 비싸다. 미술관측과의 긴장관계나 기업의 후원을 이끌어내는 과정에서의 자존심의 문제 등등, 문화정치의 씁쓸한 내막 속에 얽힌 문제들로 상처를 받는 건 오히려 작은 희생에 속한다. 큰 대가란, 그들이 주는 것에 결박당해 자신의 견해나 예술적 소신마저 타협

293) Ibid., pp. 12-15 참조
294) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 188 참조

하고 말게 되는 '체제순응성' 바로 그런 것들이다. 나아가 자신의 예술적 소신이 무엇을 타협하고 있는 줄도 모르는 매너리즘이야말로 사회적 성공의 값에 대신하여 치루게 되는 가장 비싼 대가일 것이다.

작품으로 영원히 고정되지 않는 비물질성, 그것은 플럭서스인들이 해프닝이나 비디오의 방식을 선호하고 환영했던 이유 중 하나이기도 했다. 공연이후 이내 해체되어버리는 해프닝은 말할 것도 없고, 작업 후 비디오테이프 하나만 달랑 남게되는 비디오 미술 또한 다분히 비물질 언어의 예술이라고 할 수 있기 때문이다. 더 이상 미술을 시각적 개념이 아닌 인식론적 개념으로 두고 싶어했으며, 물질적으로 실체화된 작품보다는 텍스트만을 제시하고자 했던 개념미술처럼 미술의 개념을 한 차원 진보시키고 있던 비디오미술, 바로 그런 맥락을 거스르고 있다는 점에서 백남준의 설치작업은 확실히 후퇴인 것이다. 비디오조각이야말로 명백한 오브제 미술이기 때문이다. 더구나 그의 대형 오브제들은 대부분 기업과 미술관에 의해 주도되는 문화산업 프로젝트의 결과물들이었던 것이다. 결국 1960년대의 팝아트를 위시한 대부분의 아방가르드나 "보수적 포스트모더니즘"[295]이 범했던 자기모순을 백남준미술도 그대로 보여주고 있는 셈이다. 물론 그는 워홀처럼 내놓고 '상업주의'를 추구하지는 않았지만, 보수적 포스트모더니스트들이 대중주의와 양식적 절충주의를 표방하면서 이내 상업화되고 제도화되어버렸던 것처럼 그의 미술 역시, 그가 저항의 대상으로 삼았던 제도권미술과 타협해버렸다는 사실만큼은 부인하기 어려운 것이다.

3) TV부정에서 TV긍정으로

후기 자본주의에 이르러 극단적인 정치적 전체주의는 사라졌지만 대신 자본

295) 1960년대 포스트모더니즘에도 여러 성격이 공존하는데, 70년대의 저항적 포스트모더니즘으로 발전하는 흐름과는 달리 '보수적 포스트모더니즘'은 장식과 은유, 형상과 서사성, 역사로의 복귀 따위 이른바 '보수'라는 것을 가지고 모더니즘에 도전하면서 그 빈곤함을 여실히 보여준 바 있다.

주의 총체성이 그 자리를 대체해가고 있다. 다국적 독점자본에 이르기 이전인 국가독점 자본주의 시기까지만 해도 국가나 민족만큼은 거의 절대 가치에 가까웠지만 오늘날의 다국적 독점 자본의 시기에 이르러선 자본의 카리스마가 국가마저 초월하고 있고, 돈이 되는 일이면 국가나 민족조차도 얼마든지 배반할 수 있는 상황이 숨김없는 세계의 진실이다. 인문학의 순수 학문조차도 자본에 잠식되어 도구화된지 오래이고, 아도르노같은 지성이 마지막으로 희망을 걸었던 예술분야마저 문화산업의 주구가 되어가고 있는 암울한 후기 자본주의 사회에서 극구 예술가의 작업비용을 문제화하고 있는 건, 이 시대에 부정해야 할 예술의 대상이 바로 자본의 힘과 논리 그것이기 때문이다.

자본에의 예속 정도가 강할수록 지배 이데올로기의 이익을 수렴하는 미술로서 기능할 공산은 커진다. 그런데도 대형 작가의 작업방향은 꼭 고비용을 전제하는 것인지 백남준의 작업은 인공위성을 통한 생방송 작업시대를 맞아 더욱 자본지향적 성격을 띄게 된다. 예술가에게 작업비용이 할당되어 있다면 독점 자본주의의 재벌처럼 작업비용의 상당부분을 독식하고 있는 셈인데, 그의 작업들이 과연 그에 상응하는 예술적 효율을, 즉 예술의 공익성을 창출해내고 있는지 그런 것들을 곰곰히 따져보는 일도 중요한 일일 것이다.「장치된 TV」등으로 '반(Anti) TV' 작업을 하면서 플럭서스의 반예술 정신을 실천하던 아방가르디스트 백남준이 어떻게 정 반대의 입장에서 'TV'를 긍정하고 예찬하면서 대중문화 추수주의에 함몰되어가는지, 이제 그 내용을 그의 최대 작품의 하나인「굿모닝 미스터 오웰(Good Morning Mr. Orwell)」(도판7)을 통해 살펴볼 차례다.

인공위성을 통해 가능해진 대륙 간의 라이브 중계에 대한 백남준의 발상은 이미 60년대 초부터 시작된 거였다.[296] 20여년의 시간이 지나서 그의 아이디어는 현실화되는데, 1984년의「굿모닝 미스터 오웰」의 작품이 바로 그것이다. 그는 드디어 인공위성을 통한 생방송 작업을 성공적으로 여는데, 그건 백남준이었기에 가능한 프로젝트이기도 했다. 그것은 '퍼포먼스와 비디오' 두 분야에

296) Edith Decker, op. cit., p. 235

정통한 아티스트만이 구상해낼 수 있고 또한 실현시킬 수 있는 것으로 ,백남준이야말로 최고의 전문가였던 것이다. 일찍부터 “텔레비전을 그의 비디오테이프 발표 전시 매체로 활용해오다가”[297] 마침내 인공위성 방송 쇼까지를 성공시킨 그의 작업은 그렇듯 다분히 텔레비전 방송과 친화성을 보여왔는데, 그건 한편 미술의 대중화 수단 차원에서 긍정적으로 바라봐 줄 수 있는 문제이기도 했다. 삶과의 소통을 꿈꾸는 포퍼먼스 예술가에게 실인즉 텔레비전보다 효과적이고 적합한 매체도 드물 것이기 때문이다. 미술관이나 화랑에서 개최하는 어떤 퍼포먼스에 감히 수백만 명의 관람객들이 함께 할 수 있겠는가.

파리의 퐁피두 센터와 뉴욕의 WNET TV 스튜디오로부터 쌍방향 방송이 이루어진 「굿모닝 미스터 오웰」, 태평양을 횡단하여 지구의 이쪽과 저쪽을 이어놓으며 지구촌을 실현해 보이려는 그의 계획은 비록 공상적 유토피아즘 같은 게 읽혀지긴 하지만 나름대로 의미가 전혀 없어 보이진 않는다. 그리고 죠지오웰(Orwell, George 1903-1950)의 소설 제목과 일치하는 1984년, 그 시간대가 갖는 이벤트성에 유의하여 작품을 착안한 것까지도 좋았다. 그러나 그가 『1984년』의 소설내용을 굳이 180도로 역전시키고 나섰던 것에 대해선 기실 당혹감이 적지 않다.

오웰이 어떤 작가며,『1984년』은 또 어떤 작품인가. 오웰은 제국주의든 사회주의든, 좌우익을 불문하고 교조적 전체주의에 반대한 사람이다. 그의 문학은 개인의 자유와 개성, 존엄을 억압하고 유린하는 모든 정치적 파시즘에 대해서 분노하고서, 그것의 잔혹함을 고발하는 데 바쳐지고 있다. 스탈린 독재의 철권정치에 대한 풍자문학『동물농장』에 이어『1984년』역시, 개인의 존립을 구조적으로 위협하는 가공스러운 전체주의의 폭력을 고발하는 그의 대표작이다. 24시간 줄곧 텔레스크린에 감시당하는 주인공 윈스턴 스미드를 통해 음산한 디스토피아를 그려내고 있는 오웰, 그는 빅브라더(Big Brother)라는 절대권력과 당에 의해 철저히 개인의 행동이 감시되고 통제되는 그 관리되는 사회를

297) 뉴욕의 WNET 텔레비전, 보스턴의 WGBH 텔레비전, 샌프란시스코의 KQED 방송국은 비디오 아티스트들의 테이프를 정규적으로 방송했고 백남준 역시 이들 텔레비전을 발표공간으로 활용했다.(Ibid., 236 참조)

적나라하게 고발하고 있다. 그런데 백남준은, 감시와 통제사회의 수단으로 텔레스크린을 묘사하면서 곧 닥쳐올 기술 정보사회의 결정적 위협과 함정에 대해 경고하고 있는 이 문명사회 고발작가에게, 한 수 가르쳐주겠다는 듯 텔레비전을 긍정하고 나선 것이다. 그것도 해당 년도 1월 1일 벽두에 1984년은 끄덕없다는 듯 마치, "오웰 당신이 틀렸어" 라고 비웃기라도 하는 듯, 아주 즐겁게 '굿모닝 미스터 오웰'는 인사말로 제목까지 붙여가면서 말이다.

"파시즘 시대에 라디오는 세계를 향한 총통의 입이었다."[298] 후기자본주의 시대에는 TV가 세계를 향한 자본가의, 소비주의와 물신주의 이데올로기의, 문화산업의 입이라 할 수 있다. 백남준이 그런데 그것의 대변인을 자처하고 나선 것이다. 하이테크 예술의 진수를 보여주겠다는 그의 야심만큼이나 거대한 규모의 위성쇼는 화려하고 현란하게 펼쳐졌다. 여러 개의 퍼포먼스와 현장출연자들이 무수히 화면에서 병치되면서 세계는 하나의 지구촌으로 만나고 있었고, 그런 가운데 제작자의 의도인 'TV의 소통의 기능이나 정보 중개자로서의 역할'은 충분히 선전되고 있었다. 한마디로 그건 TV축제였다. 그러나 작품 『1984년』 대한「굿모닝 미스터 오웰」의 전복과 그의 TV에 대한 찬양은 오웰의 역전이기도 했지만 백남준 그 자신의 예술태도 및 예술철학의 완전한 역전이기도 했다. TV 부정에서 TV 긍정으로의 선회, 적어도 그건 그의 플럭서스 정신의 완전한 실종이 아닐 수 없었다.

그럼에도 한편에선 여전히, 그의 예술의 유일한 일관성으로 보고있는 '소통과 참여' 문맥에서 의의를 찾기도 한다. 하긴 팝과 아방가르드가 섞여있는 다채로운 오락 프로그램은 그의 다른 작품들과 마찬가지로 "오락과 예술의 혼합이라는 원칙"[299]에서 이루어지고 있긴 했다. 출연진으로 예술인과 대중스타를 두루 적절하게 잘 안배한 것만 봐도 그렇다.[300] 대중스타로 하여 시청자들의

298) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 142

299) Edith Decker, op. cit., p. 238

300) 예술가 진영에서는 죤 케이지, 요셉 보이스, 머스 커닝햄, 샬롯 무어만, 벤 보티에, 알렌 긴스버그(Allen Ginsberg), 로버트 라운젠버그, 로베르 콤바 등이 출연했고, 대중가수나 연예인 진영에서는 피터 가브리엘(Peter Gabriel), 로리 앤더슨9Laurie Anderson), 사포(Sappho), 이브 몽땅(Yves Montand) 위르방 삭스, 오잉고 보잉고(Oingo Boingo) 그룹 등이 대거 참여했다. : Ibid., pp. 237-238 참조.

시선을 붙잡게 하고 예술가로 하여 오락 프로그램의 고급화 내지 예술화를 도모하겠다는 전략이었을 것이다. 고급예술의 입장에서는 수준을 하향조정하여 관객과 삶과의 화해를 매개하고자 하고, 오락이나 대중문화 쪽에선 저급한 문화의 수준을 상향조정하여 질을 끌어올리겠다는 그의 전략이야말로 플럭서스 아방가르드다운 이상적인 계획이고 포부라 할 만했다. 하지만 앞서 살펴봤듯 예술마저 문화산업으로 포섭해버리는 후기자본주의 메커니즘이 그걸 방치할 리는 없으며, 오히려 그것들은 문화산업의 전략에 불과할 뿐인 것이다. 좀더 고급한 오락물을 찾는 시청자들까지도 고려해야 하는 문화산업은 다양한 메뉴를 필요로 하고 있고, 백남준 쇼는 그같은 필요를 잘 충당해주는 것일 뿐 그 외에 어떤 의미도 없는 것이다.

> 문화산업이 문화나 예술이나 오락의 화해 불가능한 요소들을 하나의 목적 밑에 종속시켜 문화산업의 총체성이라는 잘못된 틀 속에 포섭한다는 것이다. 이러한 총체성은 끊임없는 반복에 의해 실현된다.[301]

예술가가 예술의 장으로 TV를 이용할 때 '소통'의 측면보다는 '예술의 문화산업화 돌입'이라는 부정적 측면을 먼저 고려해야 하는 이유가 여기에 있다. TV를 수용한다는 건 곧 그것이 요구하는 유흥과 오락성을 함께 수용하는 걸 전제한다. TV의 생명이 시청률, 곧 흥행에 있기 때문이다. 그러므로 TV의 요구와 메커니즘을 따르고 있는 백남준의 위성쇼는, 비록 아티스트에 의해 제작된 것이긴 하지만, 그것이 제공하는 향락은 여느 오락프로의 내용들과 크게 다를 바 없는 것이다. 그들 오락물과 마찬가지로 그의 위성쇼 역시 상품처럼 소비되면서 시민적 주체를 해체시키는 역할에 일익을 담당하게 되고, 이로써 그의 예술은 대중문화의 지배 이데올로기적 순응구조와 궤를 같이 하게 되는 것이다.

정보통신 기술의 발전은 인간에게 무한한 편리와 안락함을 제공하면서 동시

301) Ibid., p. 192

에 인간의 자유를 위협해오고 있다. 테크놀로지 사회에서 인간은 어디서나 감시당하고 있으며, 현대사회는 이미 감시사회로 진입한지 오래다. 곳곳에 박혀있는 폐쇄회로 카메라들과 각종 감청 장비들이 현대인을 감시한다. 신용카드를 사용하거나 인터넷 회원등록을 하는 순간 개인의 핵심적인 정보는 곧 유출당한다. 인공위성은 지구를 돌면서 땅굴 속 깊은 곳에 숨은 테러리스트까지도 정확하게 찾아낸다. 테크놀로지가 첨단화될수록 인간의 사생활, 그 자유의 본질적 영역인 사적공간은 그만큼 잠식당한다. 그리고 오늘날에 이르러『1984년』의 빅브라더의 주된 실체는 '후기자본주의'라는 체제 매커니즘일 것이다. 그것의 도구인 대중문화와 대중매체 또한 개인의 사적 공간을 위협하는 건 마찬가지다. 타인의 사생활에 대한 대중의 호기심을 자극하는 미디어의 선정주의로 스타들은 물론 일반인의 사생활까지도 공개되고 있다. 비판의식이 마비된 그들은, 텔레비전에 나왔다는 것이 그저 즐거울 뿐 그것이 본질적인 자유의 침식임을 인식하지도 못한다. 또한 텔레비전은 대중문화를 전파함에 있어 가장 큰 위력을 지닌 매체로서 획일화의 절대적인 도구이기도 하다.

> "기술매체는 서로간의 차이가 희석되어 끊임없는 획일화가 강요된다. 텔레비전은 영화와 라디오의 종합을 이루고 있는데, 그 종합의 무한한 가능성은 심미적 소재의 빈곤화를 엄청나게 가속화시킬 것이 분명하며 그에 따라 아직은 가려져 있는 문화산업의 획일성이 미래에는 확연히 백일하에 모습을 드러낼 것이다." 302)

백남준은 누구보다도 정보화 사회의 문제점이나 텔레비전의 실체에 대해서 잘 알고 있는 작가였다. 현대 정보사회 속에서의 미디어의 억압적 사용방식으로부터 미디어의 해방적 사용으로의 전환의 모색을 기울인 바 있었고,「참여 TV」를 위시하여 여러 가지 흥미로운 작업들로 TV의 중앙 통제적 시스템을 분권화하고, 시청자의 수동적 소비자 형태를 연관된 사람들 간의 상호 피드백 형태로 바꾸는 등 텔레비전 대항문화로서의 비디오 아트를 도모하기까지 했던

302) Ibid., p. 111

플럭서스 아방가르디스트였다. 그런데 1984년 TV가 문화의 지배적인 힘으로 더욱 확고하게 확립되어가던 그 시기에, 어느 때보다도 TV에 대한 공격의 수위를 더욱 높였어야 마땅한 그 시점에서 그는 돌연, TV의 문화권력과의 연대를 선언하고 나섰다. 일정한 정보를 그들의 이익에 맞춰 교묘하게 각색하면서 진실을 조작하는 방송폭력이라든가 오웰이 지적한 사생활 감시 따위, TV가 내포하고 있는 엄청난 부정적 요소에도 불구하고 그는 어이없게도 그것의 순기능 쪽에 손을 들어줘버리고 있었다. 그건 곧 "제도로서의 예술에 대한 공격"이라는 아방가르드 미술의 사명이 끝나는 지점이며, 부정으로서의 예술, 대항문화로서의 예술이라는 예술의 참다운 요구들을 배반하는 행위에 다름 아니었다.

4) 해체적 동영상이 야기하는 정신분열증

미술사는 일종의 반항과 반역의 역사다. 정체(停滯)에 대해 늘 '부정'의 사명을 수행하는 예술의 숙명이기도 하다. 중요한 잇슈나 이념, 의식들이 미술의 실험과 함께 형식으로 발전하면서 하나의 도도한 흐름을 형성하고 그것이 보편적 양식으로 자리를 잡아갈 즈음이면 항상 피할 수 없는 위험을 직면하곤 한다. 형식적 매너리즘이 그것이다. 이전의 미술현상에 대한 대안 내지 대항미술로서 나타났던 새로운 양식이 알갱이 없이 형식 추종만을 보이는, 하여 다시 극복 대상의 낡은 것이 되어버린 사례들을 우리는 미술의 역사에서 무수히 보아왔다. 포스트모더니즘에서도 그같은 위험은 오래전서부터 목도되어 오고 있다. 후기 자본주의에 이르러 '부정으로서의 예술'이 감당해내야 할 예술의 사명 중 하나는 분명 '자본권력과 문화산업에 대한 비판이며 부정'이다. 후기 자본주의에 있어 대표적 문화현상이자 미술현상인 포스트모더니즘이 '해체'라는 방법론을 통해 나름대로 시대의 요구에 부응해온 것도 얼마간은 사실이다.

안드레아스 후이센(Andreas Huyssen)같은 사람은 포스트모더니즘의 적에 대

해 “그들의 적들은 아직도 리얼리즘과 재현, 대중문화와 규준화, 문법, 그리고 근대국가의 가장 강력하다고 할 수 있는 동질화하고자 하는 압력들이다.”[303] 라고, 분명하게 언급하고 있기도 한다. “저항적 포스트모더니즘”[304]의 경우 초기에는 해체가 요구되었던 철학적 맥락 속에서 그들의 적을 정확히 직시하고서, 모든 것을 보편화시키는 바로 그 ‘동일성’이라는 이성의 지배원리에 대항하여 해체 작업을 수행했다. 근대에 대한 반성과 부정으로부터 시작해서 그들의 해체 작업은 인간중심주의, 가부장적 권위주의, 백인 중심주의, 배타적 엘리트주의 등등 그동안 억압적으로 작용해온 힘의 ‘중심’들에 대해 초점이 맞춰져 있었던 것이다.

그러나 이들 초창기 작업들과는 달리 시간이 지나면서 그야말로 형식적 매너리즘과 의식의 공황 속에서 이루어지는 가짜들이, 포스트모더니즘이라는 보호구역 속에서 예술이라는 미명과 해체라는 명분 아래 무수히 많은 작품들을 생산 소비해왔던 것도 사실이며, 아직도 그것은 계속되고 있는 중이다. 기준파괴나 시각질서의 교란 등, 해체 자체가 매너리즘이 되어 일으키는 병폐는 생각보다 심각하다. 그런데도 정작 놀라웁게 해체의 작업들은 마구 진행되고 있다. 비디오 아트를 예술장르로 편입시킨 선구자일 뿐만 아니라, 현대예술과 비디오를 접목시킴에 있어 결정적 기여를 했다는 평가를 받고 있는 백남준조차도 해체론에 대한 충분한 숙고는 부족했던 것으로 보인다. 그럼에도 보통

---

303) Andreas Huyssen. 「*Mapping the Postmodern*」, 이소영 정정호 공편 『페미니즘과 포스트모더니즘』, 한신문화사, 1992, p. 74. 후이센은 컬럼비아 대학의 독문학 교수다. 네오 맑스주의자 혹은 포스트 맑스주의자라 할 수 있으며 대표저서로는 *After the Great Divide : Mordernism, Mass Culture, Postmodernism*(1986) 등이 있다.

304) 후이센은 포스트모더니즘과 포스트구조주의를 구별하고 있지만 이미 60년대 말부터 둘의 공유의 영역은 광범위하게 논의되어 왔다. 60년대의 포스트모더니즘이 복고주의와 신보수주의적 성향이 강하다면, 70·80년대의 포스트모더니즘은 포스트구조주의(프랑스)와 결합한 포스트모더니즘(미국)으로 저항적 성격이 강하다. ‘해체’ 나 ‘탈구조’ ‘다원주의’의 등을 개념화하고 철학화하면서 등장하게 된 그 포스트구조주의적 포스트모더니즘은 곧 세계적인 경향과 흐름으로 발전한다. 포스트모더니즘은 신보수주의나 포스트구조주의뿐만 아니라 모더니즘이나 아방가르드와의 관계 속에서도 복잡한 내용들을 내포한다. 여기서는 포스트모더니즘과 포스트구조주와의 제반 관계를 논하는 자리가 아니기 때문에 포스트모더니즘의 정의가 결코 간단하지 않음만을 언급할 수 있을 뿐이다. 비판이론 관점에서 포스트모더니즘을 접근한 책으로는 Fredric Jameson의 여러 논문을 모은 *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism* 이 널리 알려져 있다.

그의 비디오 언어의 가장 큰 특징인 파편적 이미지는 포스트모더니즘의 해체의 개념과 연결되어 평가되어지기도 한다.

비디오는 문자나 소리, 그림, 행위, 움직임 따위 모든 걸 한 화면에 담는 멀티미디어로써, 복합매체라는 자체만으로도 이미 포스트모던한 속성을 부여받는다. 특히 동영상이 갖는 시간성과 비결정성의 매체적 특성이야말로 포스트모더니즘을 충족시키는 조건이기도 하다. 비디오의 매체적 특성과 더불어 백남준만의 독특한 비디오 언어형식은, 즉 콜라주 기법이라든가 전자공학적으로 화면을 마음대로 채색하고 일그러뜨릴 수 있는 비디오 테크닉 구사에 의한 파편화한 이미지는, 보통 그를 포스트모더니스트로 범주화시키는 근거이기도 했다. 비디오를 후기 산업사회의 대표적 문화 매체로 보고있는 프레드릭 제임슨 역시, 백남준을 "차이의 새 논리(New Logic of Difference)" 등으로 포스트모더니즘을 대표하는 인물 중 하나로 꼽기도 한다. 다분히 포스트모던한 문화쇼였던「굿모닝 미스터 오웰」에서도, 백남준 비디오테이프의 기존 영상형식[305]은 유감없이 드러나고 있었다. 화려한 채색과 현란한 율동, 다양한 변형과 반복, 빠른 흐름의 이미지 교차와 병치, 그러면서 매 순간마다 이루어지는 이미지의 파편화, 그만의 독특한 전자공학적 영상 편집술은 뉴욕보다는 파리 쪽에서 더 다양하게 발휘되었다. 한 예로 위르방 삭스 그룹과 가수 사포, 그리고 베르꼬 스튜디오의 패션쇼장면의 확대된 형태적 영상변형은 모티브가 추상적으로 해체될 때까지 편집이 계속 이루어지고 있었다.[306]

그렇다면 백남준의 해체적 이미지는 과연 저항적 포스트모더니즘의 '해체' 개념을 충족하고 있는가. 포스트모더니즘 예술의 해체 작업은, 개별자의 고유

---

305) 백남준만의 독특한 비디오 언어 형식은, 그의 순수 비디오 테이프 작품으로서는 대표작이면서 원조격이라 할 수 있는「글로벌 그루브(Global Groove, 1973)」에서 이미 유감없이 발휘되고 있다. 이것은「굿모닝 미스터 오웰」이나「바이바이 키플링」등 인공위성 프로그램은 물론 비디오 조각 작품들의 멀티 모니터에 대부분 재편집되어 등장하기도 한다. 그러나「굿모닝 미스터 오웰」의 경우, 라이브 중계를 통해서만 가능한 동 시간대의 복잡한 시간구조의 편집이 분할 스크린 기법을 통해 실현되고 있는 점에서 기존의 비디오 테이프와는 획기적인 차이를 보여주고 있다. 동시에 일어나는 몇몇 사건들, 즉 파리와 뉴욕의 영상들을 동시에 보여주면서 서로 대비시키는 작업이 가능해졌다.

306) Edith Decker, op. cit., p. 237 참조

개성이나 차이를 제거하여 동일화시키는 그 동일성의 두꺼운 벽을 벗겨내는 작업으로서 의미를 지니는데 과연, 그의 해체는 동일화의 압력들에 저항하고 있는가. 백남준의 경우 해체가 요구되어진 철학적 배경의 맥락을 충분히 잘 숙지하고 있었던 것 같지는 않다. 어쩌면 그의 작업에서 해체 사명의 수행을 기대한다는 건 이미 언어도단일지도 모른다. 백남준의 비디오아트는 첨단 과학기술 팀의 협동이 요구되는 테크놀로지 아트이며, 기업이나 미술관 방송국 등의 후원 속에서 이루어지는 예술산업으로 이미 범주화되고 있기 때문이다. 오히려 그의 예술산업은 해체를 시키는 쪽이 아닌, 해체 대상에 포함되고 있는 것이다. 예술산업·문화산업이란 자본의 총체화가 이루어진 후기 자본주의에서 시민적 주체를 몰수하는 지배 이데올로기의 도구인 까닭이다.

고급예술을 공격하며 '삶과의 소통'의 강령을 수행함에 있어 첨병역할을 감당했던 백남준의 아방가르드는 결국 예술의 대중주의라는 이름으로 순수예술과 대중문화의 경계를 와해시키는데 있어 또 다른 의미에서 첨병 역할을 감당해버리고 있다. 기실 그는 예술의 대중문화화와 오락화에 있어서만큼은 앤디 워홀 못지 않았고, 작업의 자본예속성은 그의 비디오아트를 체제순응에 닿아버리게 했다. 그는 비록 '표현과 구성'을 폐기하지 않았고 끊임없는 형식실험을 통해 부단히 작품이라는 가상을 창조하기는 했지만, 그의 비디오 작업은 예술에서 가장 중요한 한 가지를 간과하므로써 예술작품의 자격을 결국 획득하지 못하고 만다. 즉 표현은 하고 있으되 그 표현이 부정현실을 부정해야 하는 그 '미메시스'에는 닿아있지 못하고 있는 것이다.

'내용과 형식, 혹은 표현과 구성'만을 충족시키기로 한다면 세상에는, 그 이상일 수 없이 빼어난 작품들이 얼마든지 있다. 광고상품이나 뮤직비디오 등, 찾자고만 하면 깜찍한 완결성을 보이는 작품들은 수도 없이 많다. 그럼에도 그것들을 예술작품이라 칭하지는 않는다. 그것들은 다만 상품일 뿐이다.[307] 선

307) 예술작품과 상품의 형식은 비슷한 데가 많다. 예술작품은 현실을 근거로 하되 가상창조의 과정을 거치고, 상품은 사용가치를 근거로 하되 교환을 위한 추상화의 과정을 거친다. 그리고 둘은 모두 새로운 객관적 타자로 탄생한다. 그러나 예술작품은 부정현실에 대한 부정으로부터 시작하여 '만들면서도 만들어지지 않은 역설상태와 무효용성을 추구하지만, 상품은 보다 확실한 제품의 제작과 유용한 쓰임새까지가 충족되어야 하며, 오히려 그 자신 부정현실에 포함되어 있다는 사실에서

전이나 흥행 등 경제적 이익을 목적으로 하는 그것들과는 달리 예술은 적어도 부정현실에 대한 고통의 미메시스를 그 사명으로 하기 때문이다. 더구나 그의 형식실험이라는 것도 예술의 영역보다는 텔레비전의 형식창조에 영향을 미치면서 TV의 영상언어를 풍부하게 하는데 많은 공헌을 하고 있기도 하다.[308] 사실 신디사이저에 의한 백남준의 다양한 영상 편집기술은 "광고에 의해 성공적으로 활용되는 원리"[309]로서, 토크쇼를 비롯하여 다양한 쇼프로 방송의 배경으로 이용되거나 뮤직 비디오나 비디오 클립은 물론, 나아가 도시의 대형 전광판에까지 광범위하게 이용되어왔다. 대중 영상문화를 선도하고 지원해온 그의 비디오 언어형식은 그 자체만으로도 대중문화를 위한 '예술의 봉사'라는 비판을 면하기 어려울 것이다.

그러나 그의 작업은 여기서 끝나지 않는다. 워홀과 마찬가지로 백남준 미술 역시 '최소한 거기서는 멈추어야하는 그곳' 까지도 넘어서버리고 만다. 풍부한 색채 효과와 형태변형의 효과를 최대화하면서 빠른 율동과 흐름으로 무의미한 이미지들을 나열하고 교체하는 그의 파편적 영상 이미지들은 워홀의 평면 작업과는 훨씬 더 입체적이고 동적인 방식으로 예술의 시뮬라크르화를 도모한다. 빠른 속도로 교체 반복되는 파편화된 영상 이미지들의 범람 속에서 정신의 여백을 기대한다는 자체가 무모한 일이다. 작품 내용이나 의미를 음미하는 것도 가능하지 않다. 그저 수 백 개의 모니터에서 재생되는 움직이는 그림들을 넋을 놓고 바라만 볼 뿐, 관객이 작품을 앞에 하고서 무엇인가를 생각할 수 있는 건 원천적으로 불가능한 구조인 것이다. 그리고 그것은 「다다익선」과 같은 대형 오브제와 그의 비디오 테이프[310]가 만났을 때 최악이 된다. 우선 관객은 엄청난 규

서로 다르다.

308) 독일 WDR 텔레비전의 예술편집인 비브케 폰 보닌(Wibke von bonin)의 진술에서도 알 수 있듯 비디오 아티스트에게 요구되어지는 사명의 하나는 대중문화의 성상인 TV 언어의 새로움을 위한 봉사인 것이다."비디오예술의 사명은 내 생각으로는 오직 새로운 미학에만 있다. 통상적인 텔레비전이 매력을 잃어버린다면, 새로운 자극은 전자 작업을 잘하면서 일상의 텔레비전 언어를 개혁하고 풍부하게 만드는 표현까지 사용하는 예술가들로부터 나올 것이다"(Edith Decker, op. cit., p. 241)

309) Ibid., p 208

310) 작품「다다익선」에 사용되고 있는 백남준의 비디오 테이프는 다음과 같다.「다다익선 No.I」: N.J.P. I., 레이저 디스크, 30 x 30, 1987, WE-1601. 「다다익선 No. II」: N.J.P. II, 레이저 디스

모에 압도당하고, 1003개나 되는 TV 모니터의 복잡한 구조물 속에서 요란한 율동과 함께 빠른 속도로 교차되는 각기 다른 현란한 전자 이미지에 지배당한다.

> "문화상품의 속성은, 제작물을 제대로 파악하기 위해서는 민첩성과 관찰력과 상당한 사전지식을 요구하지만 관객으로 하여금 - 재빨리 스쳐지나가는 사실들을 놓치지 않기 위해 - 적극적으로 사유하는 것을 불가능하도록 만든다는 데 있다. 그때그때 신경을 곤두세우지 않더라도 관람객의 긴장은 어느 정도 유지되지만 상상을 위한 공간은 남겨져 있지 않다."[311]

비디오 테이프 3개와 레이저 디스크 5개에서 만들어놓는 다채널 화면의 무의미한 이미지 살포, 그들 추상적 패턴과 파편적 이미지들이 "포스트모던 버라이어티쇼" 라는 평가 속에 현대인의 감수성에 어울리는 해체적 도상을 구사하고 있는지는 모르지만 거기에서는 어떤 사회비평적 요소도 결코 찾아볼 수 없다. 관객의 혼을 빼앗아갈 정도로 정신을 차릴 수 없게 만드는 그것은 현대인의 상상력을 억압하며 나아가 정신분열까지를 조장한다. 그것이 관객에게 주고 있는 건 오직 사고의 원천봉쇄 그뿐인 것이다. 시민의 비판의식 둔화 및 계급의식 마비를 목적으로 하는 대중문화의 지배 이데올로기 순응구조와 백남준 비디오 아트가 정확하게 일치되는 지점이 아닐 수 없다. 이로써 백남준 미술은 "주체 몰수"를 사명으로 하는 문화산업과 완전히 하나가 된다. 결국 백남준 미술은 미메시스적 사명을 유기하므로써 예술의 자격을 상실하고 있을 뿐만 아니라 나아가, 예술을 문화산업화하므로써 예술이 해체하고 부정해야 하는 부정대상으로까지 전락해버리고 말았던 것이다.

크, 30x30, WE-1602. 「다다익선 No. III」: N.J.P III, 레이저 디스크, 30x30, WE-1603. 「다다익선 No.Ⅳ」: 비디오테이프 (U-Matic), 1989, WE-1594.「다다익선, 오리엔탈 페인팅」: 원본 레이저디스크, 30x30, 1987, WE-1604. 「오리엔탈 페인팅 I」: 인사이드 채널, U-matic 비디오 테이프, 22x14x3, 1987, WE-1605. 「오리엔탈 페인팅 II」: 아웃사이드 채널, U-matic 비디오 테이프, 22x14x3, 1987, WE-1606. 「글로벌 글루브」등의 테이프에서 재편집된 여러 개의 테이프가 동시에 조금씩의 시차를 두고서 달리 돌아가고 있기 때문에 모니터에 나타나는 화면들이 제각기 다른 것이다.

311) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 113

Ⅳ. 아도르노 부정미학의 가능성과 현실성

본 논문의 목표는 아도르노 예술이론을 토대로 현대미술에 나타난 비미술현상을 포함한 미술의 문화산업화 현상을 밝히고, 대안적 예술이론으로서 아도르노의 부정미학을 제시하는 것이었다. 즉 '순수미술' 영역에서 높게 평가되고 있는 기존의 현대 미술품 대부분이 수요공급 법칙의 지배를 받는 시장의 상품들과 마찬가지로 문화산업의 상품들에 불과하며, 거의 대부분의 미술이 이미 자본의 종속변수인 문화산업의 도구로 전락되었음을 아도르노의 비판이론을 통해 보여주고자 함이 주된 목표였다. 논문은 먼저 분석의 방법론이 되는 아도르노 예술이론의 일부, 즉 '미적가상의 문제와 문화산업론을 중심으로 한 아도르노의 예술이론' 을 정리한 뒤, 그것을 현대미술을 대표한다고 할 수 있는 뒤샹과 워홀, 백남준 미술에 적용하여 새로운 분석을 시도하므로써 나름대로 '현대미술의 문화산업성' 을 증명해보일 수 있었다. 아도르노의 비판이론 속에서 그들 작업은 기존의 해석이나 평가와는 판이하게 다르게 '예술의 다원주의와 문화산업을 연 단초' 로서 혹은 '문화산업 자체' 로서 혹은 '체제순응의 미술' 로서 규명되는데, 본고는 그러한 차이점을 밝히는데 주력하기도 했다. 그러나 Ⅲ장의 '아도르노 예술이론을 적용한 현대미술의 해석'에서도 잘 드러나고 있듯 본 연구는, 현대미술의 문화산업화 현상의 사례들을 나열하는 식의 방법으로 미술의 문화산업성을 증명하고자 하지는 않았고, 현대미술이 문화산업으로 떨어질 수밖에 없는 이유를 동시에 추적하면서 보다 근원적인 접근을 시도하고자 하였다.

미술이 문화산업으로 떨어질 수밖에 없는 근원적인 이유로 본 논문은 현대미술이 감행한 ① '미적 가상의 폐기'와, 그에 이어 필연적으로 수반되는 ② '미술의 상품화' ③ '미술의 오락화' 등을 들어 설명했으며 ④ 그것들을 정당화시키고 오히려 예찬하는 현대미학의 이론적 지원 또한 문제점으로 지적하기도 하였다. 우선 ①의 경우, 이미 표현주의나 초현실주의 등에서도 미적가상에 대

한 반역의 개입이 엿보이긴 하지만 문제가 되는 수준은 아니었고, 아무래도 가장 적극적으로 미적가상을 폐기한 그룹은 다다이즘이며, 특히 다다의 상징적 인물인 '뒤샹'의 '레이메이드 오브제'에 이르러 미적가상이 완벽하게 폐기되고 있음을 볼 수 있었다. 조형행위의 포기 내지 거부라는 충격적인 실험행위를 통해 뒤샹은, 결국 예술가에게 중요한 소양은 제작력보다는 아이디어임을 강조하고, 예술가의 진정한 역할 또한 기존의 인식을 바꾸고 개념을 전환시키는 것에서 찾으면서 기존 미술질서에 반기를 들고 있다. 본 연구는 미술비판에 맥이 닿아있는 그의 반미학에 대해 워홀의 상업주의와는 달리 일정부분 평가하면서도, 기존 미술질서의 부정성은 충분히 인식했으되 예술적 가상 개념의 현실 비판적 잠재력을 미처 성찰해내지 못한 점을 비평적으로 분석해보이기도 했다. 가상의 성립조건인 부정현실의 미메시스적 표현과 합리적 구성을 폐기해버리므로써 결국 그의 미술에 대한 전통관념의 파괴작업은, 그의 의도와는 상관없이 '어떤 것도 미술이 될 수 있는' 미술의 그 다원주의를 열어놓는 단초를 제공해버렸고, 그것은 이어 예술마저도 교환시키고 소비시키는 문화산업의 가능성을 동시에 열어놓고 말았던 것이다.

② 예술과 삶의 간격을 좁히고자 했던 뒤샹의 포스트모던한 행위는 이후 포스트모더니스트들에게 급속도로 확산되고 팝아트의 앤디 워홀에게도 그대로 전수되는데, 워홀의 '가상폐기'는 상업주의와의 연계속에서 보다 복잡한 층위를 보여주면서 실행되고 있었다. 미술의 대중주의를 표방하고서 대중문화의 시각적 이미지를 그대로 빌려다 쓰면서 그는 주제적 측면에서부터 '표현과 구성'의 과정을 절반쯤은 생략하고 있었으며, '실크스크린'이라는 복제기술을 작업방식으로 도입하면서부터는 아예 그 절반마저도 떨쳐내버리고 있다. 작업실을 '공장'이라 부르면서 그는 공장에서 상품을 찍어내듯 실크스크린을 통해 미술품을 '대량생산화' 하였는데, 이것들은 결국 보다 높은 구매력에 초점이 맞춰진 발상들로 '작품의 '상품화'로 귀결되기도 했다. 이젤회화의 엘리트주의나 원본주의, 예술적 가상 개념 등에 결정적인 타격을 가하는 워홀의 반미학적인 작업 태도나 방식들에서는 한편, 예술의 고정관념들에 대한 신랄한 조롱과 패

러디가 느껴지는 것도 사실이다. 그러나 그의 철저한 상업주의는 그에게 있어 기본적인 기류인 그 도전적 반미학의 태도마저 기대할 수 없게 만들고 있었다. "가벼운 예술은 자율적인 예술을 그림자처럼 따라다니는 법이다. 사회적으로 볼 때 가벼운 예술은 진지한 예술 속에 숨어있는 '검은 마음'같은 것이다. 사회적 제약 때문에 진지한 예술이 어쩔 수 없이 놓칠 수 밖에 없는 진리를 가벼운 예술은 그럴 듯한 가상으로 내보인다"[312] 는, 아도르노의 예리한 지적처럼 워홀의 상업주의는 스스로 폐기해버린 바로 그 '미적 가상'마저도 다시 이용하고 있는 것이다. 그는 상품과 진배없는 자신의 작품을 고가로 유통시키기 위해선 미술품으로서 유일성의 가치를 유지해야 함을 잘 알았을 뿐만 아니라 또한, 산업적 생산물과 예술품 사이를 적절하게 절충해내는 방법과 원리까지도 꿰뚫고 있었다. 기계를 이용하여 대량복제로 작품을 찍어내되 색채 변조나 의도적인 실수, 더욱 적극적으로는 동판화 위에 표현주의적 방식의 채색 덧칠에 이르기까지 각종 다양한 방법들이 동원되면서 그의 상품은 각각 조금씩 차이를 지니는 유일한 예술품으로, 그럴듯한 가상적 타자로 "위장"되기에 이르는 것이다.

③ 미술의 상품화 뿐만이 아니라 워홀의 미술은 '유흥과 미술을 희석시키는 일'로서도 문화산업과 기꺼이 하나되고 있다. 대중문화에 의해 조종되고 관리되는 대중의 의식은 축적된 사회적 상처나 문제점들이 곪아터져 큰 사건으로 표출되었을 때 그나마 자극을 받고서 의식의 마비로부터 잠깐 깨어날 수 있다. "대중의 깨어있는 의식을 가장 큰 적으로 아는"[313] 문화산업의 골칫거리를 그는 '반복과 복제의 미학'으로 중화시키므로써 문화산업에 봉사한다. 즉 그의 작업의 가장 나쁜 점은 사회적 각성제인 '재난'에 대해서마저 '이미지화'를 가중시키면서 마구 시뮬라크르화해버리고 오락화해버리는 것이었다. 그리고 예술을 오락화하므로써 예술을 문화산업으로 전락시키는 일에 있어서는 백남준 미술 역시 결코 결백할 수 없었다.

---

312) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 121
313) Ibid., p. 132 참조

플럭서스 아방가르디스트로서 '반예술'을 수행하면서 나름대로 부정으로서의 예술의 사명을 감당해주었던 백남준미술은 비디오아트로 전환하면서 차츰 대중문화추수적이고 문화산업적인, 즉 체제순응적인 성격을 보여주고 있다. 물론 비디오아트로 전환한 이후에도, 대중문화 영역에서 이데올로기적인 것과 문화적인 것을 분리해내고 가능한 한 보다 많은 문화공간의 영토를 탈환하고자 하는 예술가의 의식적 노력이 전무한 건 아니었다. 그러나 '비디오로서 TV의 대안문화'를 시도했던 아방가르드의 면모는 이후 자본 예속형 작업으로 나아가면서 곧 전복되고 있었다. 그의 오브제, 즉 비디오 인스톨레이션 작품들은 하이 테크놀로지에 규모의 대형화까지가 추구되면서 기업이나 미술관의 후원없이는 이루어질 수 없는, 자본과 체제 종속적인 작업의 성격을 피할 수 없게 되었던 것이다. 더구나「반(Anti)TV」등의 작업들로 TV를 부정했던 그는 대중문화에 편승하여 결국엔 'TV긍정'으로 돌아서게 되는데 대중매체의 성상적 위상을 점유하고서 소비자본주의 체제에서 지배적인 문화권력을 행사하는 바로 그 TV를 긍정하고 찬양하므로써, 또한 대중문화의 오락적 기능을 함께 감당하므로써, 그는 체제의 완벽한 편입을 보여주고도 있다. 특히 그의 파편적이고 해체적인 이미지들의 동영상은 워홀이 재난이미지를 유희화한 것과는 또 다른 방식으로 대중의 사고력과 비판의식을 마비시키는 기능을 함께 담당하기도 한다. 관객으로 하여 원천적으로 생각이란 걸 할 수 없도록 만드는, 정신차릴 수 없게 만드는 그의 현란한 전자 이미지는「다다익선」과 같은 대형 오브제와 만났을 때 최악이 되는데 바로 그 지점이 현대인의 정신분열증을 야기시키는 지점이기도 한 것이다. 예술이 물론 꼭 고통스럽고 무거운 것일 필요는 없을 것이다. 예술이 안겨주는 심미적 쾌감 역시 예술의 중요한 역할임에 분명하다. 그러나 워홀과 백남준 미술은 예술이 줄 수 있는 즐거움을 추구하되 그 '즐김'의 제약지점을 두지 않고 무기한 방기하므로써 예술로 하여 문화산업으로 떨어지게 만들었다는 점에서 문제가 되고 있었다.

이처럼 현대미술을 대표하는 세 작가의 작업을 통해서 볼 때 현대미술은 '미적 가상 폐기'로 인한 미술의 비판기능 종식으로서 미술을 문화산업에 내어

주고 있고, 상품화와 오락화로서 다시 미술을 문화산업과 섞어버리고 있다. 특히 ①②③에 모두 겹쳐있는 워홀이야말로, 주제의 측면은 말할 것도 없고 형식과 제작방식의 측면에서조차 가장 적극적으로 '미적가상을 폐기'하고 더러는 또 이용까지 하면서 '미술의 비판기능을 불능화'하고 있으며, 또한 내놓고 미술의 상업주의와 오락화를 추구했던 작가로 이후 그가 현대미술의 문화산업화에 끼친 영향은 거의 절대적이다 할 수 있다. 그럼에도 미술평단이나 예술철학은 이같은 심각한 사안들은 외면한 채 그들 작업에 의미부여하는 일에만 치중해온 것도 사실이다. 작가의 작업 방향이나 태도도 문제지만 기실 미술계에 더 큰 문제는 이들에 대한 아낌없는 이론적 지원일 것이다. 우리시대 최고의 예술철학자 중 한 사람인 단토 역시 이 문제에 있어서는 결코 자유로울 수 없을 것이다.

④ 단토는 '예술의 종말' 테제를 갖고서 세계적인 예술철학의 담론과 논쟁을 이끈 바 있는데, 포스트구조주의자들과는 달리 그의 '예술의 종말 선언'은 헤겔의『미학강의』로부터 논거를 끌어오고 있다는 점에서 다소 특기할 만하다. 헤겔에게서 예술은 종교와 철학과 더불어 절대정신의 영역에 속한다. 종교와 철학에서처럼 예술에서도 진리매개의 가능성을 읽었던 것이다. 절대정신이 '예술-종교-철학'의 단계를 밟듯, 예술 또한 '상징적 예술-고전적 예술-낭만적 예술'의 세 단계를 거치게 되어 있는데, "낭만적 예술형식의 마지막 지점에서 예술은 스스로 '예술이 무엇인가?' 하는 자기정체성에 관한 질문을 던지게 된다. 헤겔은 이처럼, 예술 스스로 자의식이 생길 때 예술은 종말을 맞고서 '철학'의 단계로 이동한다고 주장한다."[314]

헤겔이 1820년대에 주장한 이 예술의 종말 테제는 1960년대를 거치면서 워홀(A. Warhol)의 다소 짓궂은 예술행위에 대한 단토의 독특한 해석을 통해 다시 한번 실현되고 있다. 워홀은 슈퍼마켓에서 파는 '브릴로박스'를 그대로

314) "헤겔은 이념과 형태가 분리되는 마지막 지점을 '예술의 종말'로 보고 있다. 예술이 자의식을 갖고서 스스로 자기정체성을 질문하게 되는 순간 예술은 '철학'이라는 절대영역으로 이행한다는 것이다."(G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt am Main 1979 : 두행숙 역『헤겔미학Ⅱ』, 경기도 파주: 나남출판사, p. 427 참조)

미술관에 옮겨다놓고서[315] 그것을 작품이라고 전시를 했는데, 이것이 미술사에서는 핫 잇슈가 되었다. '슈퍼에 있는 브릴로박스와 미술관에 있는 '브릴로박스(Brillo Box)'의 차이는 무엇인가? 시각적으로 동일한 것이 하나는 상품이고 하나는 미술품이 되는 이유는 무엇인가?' 기본적인 호기심에서 시작하여 계속 이어지는 질문들, 단토는 관객으로 하여 질문을 시키게 만드는 바로 이 점에 주목한다. 슈퍼마켓의 것과는 달리 미술관의 브릴로박스는 "평범한 것의 예술로의 변용"[316]을 통해 발언을 하고 있다고 보았으며 그 발언이, '미술품을 가르는 기준은 대체 무엇이며 나아가, 미술이란 무엇인가?' 하는 근원적이고 본질적인 내용까지를 질문하게 한다는 것이다. 예술은 이같은 질문에 답을 할 수도 없을뿐더러, 이미 이러한 질문행위 자체가 예술의 영역을 떠나 '철학'의 영역에 속하는 일임을 그는 더불어 지적한다. 그리고 그의 새로운 해석은 곧 '예술의 다원주의'로 이어진다. 즉 단토는, "헤겔의 예술의 종말 테제는 워홀작업의 현대적 변용을 통해 다시 한 번 실현되었고 이제 탈예술화된 예술은 자유와 해방을 맞는다'고 말한다. 예술과 비예술 사이 경계가 사라지고, 좋은 미술과 나쁜 미술의 기준도 사라졌으며, 모든 것이 예술로서 허용되는 예술의 다원주의만이 남게 되었다는 것이다."[317]

1964년의 「브릴로박스」 전시작품에 대해 20여년이 지난 1983년에 단토는 이처럼 진지한 의미부여를 아끼지 않고 있다. 워홀미술의 문화산업성, 그 폐해를 충분히 확인하고도 남는 시간이 흘렀음에도 그런 것에는 조금의 문제의식도 갖지 않은 채, 전시 카탈로그나 잡지에 기고한 글도 아니고 한 권의 온전한 체제를 갖춘 미술철학 저술로서, 워홀미술에 대해 미술사적 의의까지를 거론하면서 그 의미를 부여하고 있는 것이다. 이로써 단토는 공히 워홀작업에 미

315) 물론 그대로는 아니고 실크스크린 작업을 거친 것으로서, 그 점이 뒤샹의 레디메이드와 차이를 갖는 점이기도 하다.

316) Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press, 1983. 단토의 책제목이기도 하다. 이 책에서 단토는 워홀의 「브릴로박스」나 뒤샹의 「샘」처럼 외관상 식별불가능한 두 대상이 하나는 평범한 사물이고, 다른 하나는 예술작품이 되는 근거를 철학적으로 규명하고 있다.

317) Arthur C. Danto, *After The End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*, pp. 7-8

술사적 정당성과 신화적 지위를 부여하면서 상업성 따위 워홀미술의 여러 심각한 문제점들을 일거에 흐려버리고, 동시에 그의 '예술의 다원주의'를 주장할 수 있는 근거를 확보한다. 그러나 "전체는 비진리다."[318]라는 아도르노의 유명한 말도 있듯 '모든 것이 예술이다' 는 말은 곧 '어떤 것도 예술이 되지 못한다' 는 말과 전혀 다를 바 없으며 앞서도 지적했듯, 다원주의는 여러 가지 미덕에도 불구하고 한계가 없다는 점에서 무한긍정으로 통하면서 '비판의 종식'을 수반해버리는 더 큰 병폐를 낳고 만다. 그의 사유는 현대미술에 무한한 자유를 주는 대신 포스트모더니즘 그 해체주의자들과 마찬가지로, 진정한 미술과 사이비미술을 가르는 미술의 기준을 "몰수"해버리고 있는 것이다.

그럼에도 사회적으로 좀더 인정받고 평가를 받는 작품들은 여전히 존재하는데, 현대미술에서는 미술을 판단하고 판결하는 권한이 이제 온전히 미술계(Art World)에 주어지게 된다. 즉 미술관을 비롯하여 화랑, 미술저널, 비평가, 관객 등등으로 연대된 바로 그 '미술계'가 최종심급기관이 되는 것이다.[319] '미술의 기준'이 아닌 '인간관계나 미술정치'의 틀 속에서 돌아가는 미술은 마침내, '기준'은 사라지고 '집행'만 실행되는 위험한 영역으로 떨어져나간 셈이다. 그리고 기준부재의 세계에서 작업하는 작가들에게 유일한 부담이 아직 남아있다면, 똑같아서는 안된다는, 새로운 것을 첨가해야만 한다는 바로 그 강박관념일 뿐이다. 새로움을 판매하는 광고전략처럼, 미술시장을 포함한 미술계에 작품을 유통시키기 위해서도 새로움은 필수 요건이다.

새로움이 추구되면서 모든 실험이 동원된다. 그럼에도 세상에 새로운 것이 끝도 없이 존재하는 것도 아니어서, 한편 미술은 지나치게 혐오스럽고 기형적인 쪽으로 치달아온 것도 사실이다. 상업주의를 위시하여 수많은 잘못된 방식의 미술들이 시각문화를 교란시키고 있음에도 그것을 판단할 기준이 사라졌기 때문에 작가들은 이제 어떤 작업에 임하든 오직 '아트월드'의 승인만 얻어내면 되는 것이다. "오줌그림"[320]이나 "해골작품"[321](도판10)이 세상을 떠들썩하

318) M. Horkheimer und Th. Adorno, op. cit., p. 25

319) Arthur C. Danto, *After The End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*, p. 189 참조

게 만드는가 하면, 죽은 동물을 잘라서 보여주고 그것을 통째로 포름 알데히드에 넣어놓는다든가[322](도판9), 쓰레기를 널어놓고서 설치미술작품이라고 하는 경우가 다반사이고, 심지어는 예술가의 똥을 캔에 담아 작품처럼 가격을 매기기도 하는 등, 오늘날 현대미술은 이 지경에까지 이르러 있다. 문제는 기준부재와 비판불능을 야기한 현대미술의 무정부적 혼란상을 문화산업이 그대로 접수하여 이용한다는 점이다.

> "예술(비판기능)이 금지되고 이제는 그것이 더 이상 존재해서는 안된다는 판결이 내려지는 순간 예술은 관리되는 세계의 한 가운데에서 존재근거를 다시 얻게 된다. 이 점을 부인하는 일 자체도 이미 관리행위에 접근한다."[323]

모든 것을 상품과 오락으로 환원시키는 후기자본주의 시대에, 그것의 이데올로기적 도구인 '문화산업'은 예술까지도 상품과 오락으로 전환시키면서 예술을 도구화하고 식민화하는 것이다. 단토류의 예술철학자나 포스트모더니즘이 허가한 '무엇도 미술이 될 수 있는 바로 그 예술의 다원주의'는 관리되는 자본주의의 총체적 체제 속에서 결국, 자유와 해방의 보장이라기보다는 미술의 혼란상을 심화시키면서 미술의 문화산업화에 기여하고 있을 뿐이다.

이처럼 종국엔 문화산업을 지원해버리고 마는 포스트모더니즘이나 다원주의적 미술담론을 직시하면서 본 논문이 가장 아쉬웠던 점은 '미술의 다원주의와 비판'을 동시에 구제할 수 있는 아도르노 예술이론의, 미술쪽 적용이 너무 부족하다는 점이었다. 물론 사회 문화 전반에 걸쳐서 포괄적인 문화이론의 틀로

---

320) 1970년대 말에 제작된 앤디 워홀의「산화(酸化)그림 Oxidation Painting」은, 물감에 금속가루를 섞어 바른 캔버스 위에 오줌을 갈김으로써 제작되어졌다.

321) 데미안 허스트(Damien Hirst)의「신의 사랑을 위해(For the Love of God)」라는 제목의 작품: 탄소동위원소 측정결과 1720년부터 1810년 사이에 유럽에 살았던 30대 중반의 남성의 것으로 추정되는 실제 해골위에 백금틀을 씌우고, 총 1106.18캐럿에 달하는 8601개의 다이아몬드를 박은 작품이다. 허스트의 전속화랑인 런던 '화이트큐브 갤러리'는 이 작품을 한 투자그룹에 1 억달러(한화 약940억원)에 팔아넘기므로써 화제가 되었다. (헤럴드 경제, 2007. 08.31자 참조)

322) Damien Hirst,「The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living : 살아있는 누군가의 마음에서 불가능한 물리적인 죽음」, Installation : 혼합재료, 1991.

323) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* P. 373

서는 세계적 지성들의 저술에서부터 학계의 논문들에 이르기까지 그 수가 많지는 않지만 그럼에도 지속적으로 아도르노 연구가 이루어져 오고 있는 것도 사실이다. 하버마스같은 거장은 '의사소통 행위이론'으로 실천성까지를 보강하면서 아도르노의 비판이론을 발전적으로 승계하고 있으며, 프레드릭제임슨[324] 또한『후기마르크스주의(Late Marxism : Adorno of the Persistence of the Dialectic)』라는 방대한 저술로서 1990년대에 아도르노의 이론을 복권시킨 바도 있는 것이다.

"아도르노 변증법의 생명력이라는 부제가 암시하듯 제임슨은 포스트모던한 후기 자본주의 시대에 적합하면서, 포스트구조주의의 도전을 버텨낼 수 있는, 바로 그 변증법적 모델로서 아도르노를 소개하는데"[325], 하버마스와 다른 점[326]은 그가 포스트모더니즘에 대해 적대적인 입장을 취하고 있는 건 아니라는 점일 것이다. "그는 만델(Ernest Mandel1)이 구분한 자본주의의 3단계 발전단계에 대해 각각 그에 상응하는 문화현상으로서 1단계 시장자본주의에는 '리얼리즘'을, 2단계 독점자본주의에는 '모더니즘'을, 3단계 후기자본주의에 대해선 '포스트모더니즘'을 연결시키면서 '포스트모더니즘'을 후기자본주의 문화현상으로, 즉 시대의 불가피한 한 흐름으로 인식하고 수용한다."[327] 그러므로 그는 포스트구조주의와 아도르노 이론이 서로 겹쳐지는 부분을 최대한 확보하면서[328] 포스트구조주의의 한계에 대한 대안으로 아도르노의 부정변증법을 제

---

324) Fredric Jameson(1934-) : 마르크스주의 문화비평가. 현존하는 미국의 가장 탁월한 비평가중 한 사람으로, 예일대에서 '샤르트르'에 관한 논문으로 박사학위를 하고 하버드대학, 예일대학 듀크대학(1985년부터) 등 교수를 역임했다. 특히 그는 비평이론분야에서 권위를 자랑하는 듀크대학의 문학프로그램을 이끌면서 문화현상 전반에 대한 활발한 비평활동을 이끌었다

325) 김유동, "우리는 어디로 가는가", 프레드릭 제임슨, 김유동역, 『후기마르크스주의』, 서울: 한길사, 2000, p. 38 참조

326) 하버마스의 경우, 1980년에 있었던 리오타르와의 논쟁에서도 알 수 있듯 사유의 공통되는 점에서 함께 대안을 모색하기보다는 포스트모더니즘에 대해 비판적이고 논쟁적인 입장을 취하면서 비판이론을 수호하고 있는 측면이 강하다. 포스트모더니즘이 강세를 떨치던 시기에 불가피한 대응방안이었을 것이다.

327) Fredric Jameson, *Postmodernism : or the Cultural Logic of Late Capitalism,* p. 36 참조

328) 제임슨은 아도르노를 포스트구조주의의 전범으로 평가하는데, 개념비판이나 동일성비판, 보편자에 대한 비판, 유명론적 논리 등등, 아도르노의 그 사유 내용들이 이미 포스트모더니즘을 출범시킬 여지를 충분히 자체 내포하고 있다고 보기 때문이다. (Fredric Jameson, *Late Marxism : Adorno of the Persistence of the Dialectic,* p. 461)

시하고자 하는 것이다. 포스트구조주의는 '상호 텍스트성'이라든가 '차이' '타자성'의 존중 등 주목할 만한 성과에도 불구하고 끝없는 해체전략으로 극단적인 개별성이나 다원주의, 비합리주의와 무질서 따위를 야기시키고 마는데, 바로 현대의 사유가 무책임하게 방기한 그 혼란 앞에서 제임슨은 다시 아도르노로부터 대안을 찾고 있는 것이다.

우리나라에서도 문화이론은 물론이고 사회과학, 나아가 인문학 전반에 걸쳐 아도르노 철학의 대안성이나 현재성에 대한 논의들이 전혀 없는 건 아니다. 해년마다 학위논문이나 학회들에서 아도르노를 다루는 일이 심심찮게 발견되기도 한다.[329] 그러나 철학이나 사회학 문학 음악 영화 등의 분야들과는 달리, 아도르노 이론의 미술 쪽 적용 사례만큼은 거의 전무한 것도 또한 사실이다. 아도르노 저술들을 살펴보면 예술분야의 경우 문학이나 음악보다는 미술분야 언급이 상대적으로 적은 편인데, 그것과 무관치 않은 일로 보고 있다. 그럼에도 정작 예술의 해체 현상이 가장 심각한 수준에서 이루어지고 있고, 그것이 문화산업으로 가장 빠르게 연결되어 이용당하고 있는 분야가 현대미술임을 감안하면 이는 안타까운 일이 아닐 수 없다. 어느 분야보다도 아도르노의 이론 적용이 시급이 요청되는 분야임에도, 아도르노 이론을 방법론으로 하는 미술분석의 연구사례는 여전히 황무지나 다름없는 실정인 것이다. 그래도 영어권에서는 최근 아도르노로 무장된 미술비평들이 하나 둘씩 눈에 띄고 있어 그나마 다행스럽게 여기고 있다. 벤야민 부흘로나 도널드 커스핏(Donald Kuspit, 1935-)이 바로 그들인데, 프레드릭 제임슨이 문화전반에 걸쳐서 광범위하게 아도르노 이론을 도입하고 있다면 미술사학자인 부흘로나 커스핏은 아도르노 이론을 미술분야에 적용하여 직접 작가와 미술작품들을 분석하고 있다는 점에

329) 우리나라에서 아도르노를 다룬 저술이나 논문들로는『비판적 대중문화론(양건열 1997)』,『아도르노의 사회이론과 예술이론(문병호 1993)』,『프랑크푸르트학파의 사회비판이론(문현병 1993)』,"예술의 종말과 자율성(박구용 2006)", 사회적 통합의 두 변증법적 모델(강순전 2004)", "아도르노, 아이슬러 그리고 영화를 위한 작곡(이경분 2004)","문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론(이병진 2003)", "아도르노의 부정사고와 예술작품(이순예 2001)"."아도르노 비판이론과 미학(피종호 1998)", "아도르노의 리얼리즘론에 대한 생성론적 연구(민형원 1998)","현대에서의 아도르노 사상(김유동 1993)"등등, 그 목록은 계속해서 이어진다. 철학 사회학 문학 음악 영화 다양하게 접근하고 있으나 ,정작 미술분야에 대한 아도르노이론의 적용은 우리나라에서는 아직 찾아보기 힘들다.

서 이 분야의 개척자들에 해당된다고 볼 수 있겠다.

콜롬비아대학 교수이면서 미술사가인 벤야민 부흘로는 1955년에서 1975년에 걸쳐 이루어진 유럽과 미국의 미술을 총 개괄하면서 최근 2003년에,『네오 아방가르드와 문화산업』이라는 제목의 책을 내놓고 있다. 상당부분 아도르노의 '문화산업' 개념에 기초해 있는 이 저술에서 그는, 팝아트같은 미술이 만들어지고 미술로서 가능했던 이유에 대해, 산업화 사회가 되면서 산업디자인의 수요가 급증하고 그 일을 미술이 지원하게 되는데 그런 과정에서의 혼용으로 보고 있기도 한다. 산업디자인과 미술의 구성이 섞이고 혼용되면서 미학의 혼선을 부르고 그런 가운데 대중문화의 상업미술들이 어느 틈에 버젓이 미술의 범주로 들어와 있게 된 것으로 보는 것이다.[330]

도널드 커스핏은 부흘로보다 한 걸음 더 나아가 부흘로마저도 비판하면서, 현대미술의 혼란상과 상업주의를 아예 강도 높게 비판하고 나선다. 부흘로는 저술 곳곳에서 아도르노를 인용하고 있을 뿐만 아니라 아예 일부에선 아도르노 이론가라고까지 알려져 있기도 하지만, 중요한 미술쟁점들에 대해 한 번씩 사안을 왜곡시키는 비평을 하므로써 커스핏에 의해 '충분히 자기비판적이지 못하다'는 지적과 비판을 받기도 한다. 특히 1970년대 말경 미국에서 대대적으로 이루어졌던 '신표현주의'적 경향의 독일회화 전시에 대해 부흘로는 여러 비평가들과 함께 '억압의 상징으로 보며, 예술적 혁신보다는 하나의 사회적 징후로 간주'해버리는 식의 비평에 가세하는데, 커스핏은 이를 두고서, '오늘날 그들은 진정한 좌파예술과 사회비평이 어떤 것인가에 대한 이해가 전혀 없이 그저 외양만 좌파이고자 하는 경향이 있다' 고 혹독히 공격한 바 있다.[331]

이처럼 보다 급진적인 경향을 보이는 커스핏은 2005년에『예술의 종말(The

---

330) Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-advantgarde and Culture Industry*, p. xi x 참조

331) Donald Kuspit, "Flak from 'Radicals':The American Case against Current German Painting", in *Expressions : New Art from Germany,* ed., by Jack Cowart(St. Louis : The St. Louis Art Museum / Munich : Prestel Berlag, 1983, pp. 43-46 참조. * Donald Kuspit : 뉴욕주립대의 미술사교수면서 비평가며 철학자. 프랑크푸르트 대학에서 박사학위를 한 사람답게 그의 글들에서는 비판이론이 녹아 있다.

End of Art)』[332]이라는 책을 내놓기에 이르는데, 이 책은 현대미술의 비판서라 할 수 있을 만큼 현대미술의 상업성과 혼탁한 상황에 대해 날카로운 지적과 매서운 질타를 담아내고 있다. 아름다움이나 독창적인 창조성을 추구하는 '미학적 구현으로서의 예술' 은 더 이상 존재하지 않는다고까지 주장하면서 커스핏은 아예 단토와는 전혀 다른 입장에서, 즉 진실로 진정한 예술은 끝났다는 의미로서 '예술의 종말'을 선언하기도 한다. 현대미술은 미학적 중요성과 근거를 상실하므로써 종말을 맞았고 오직 포스트아트'(Post Art)가 그 자리를 대신하고 있을 뿐이라는 것이다. 포스트 아트는 새로운 시각적 카테고리로 기존 미술과 비슷해보이지만, 하여 여전히 미술이라는 이름으로 작업을 하면서 미술을 이용하고는 있지만, 미술과는 전혀 다른 영역임을 명시한다. '예술과 삶의 소통'을 표방하면서 정작 예술과 일상의 경계, 혹은 건강한 아방가르드와 키치(Kitsch)의 경계를 흐리거나 무력화시켜버린, 그와 더불어 미술의 상업적 욕구와 보상을 추구해온 일군의 포스트모더니즘 미술이야말로 포스트아트의 원인이자 뿌리로 보는 일에 그는 주저하지 않는다. 그리하여 그는, 예술을 이 지경에 이르게 한 앤디 워홀이며 허스트(Damien Hirst, 1965-), 쿤스(Jeff Koons, 1955-), 크리드(Martin Creed, 1968-), 슈나벨(Julien Schnabel) 등등 포스트모던 아티스트들과 그들 작업에 의미를 부여해준 당대 비평가들까지도 무섭게 질타한다.[333]

그의 이러한 입장이 물론 논리적 맥락없이 그냥 튀어나온 건 결코 아니다. 이미 1984년에 "변증법적 미술비평의 필요성(The Necessary Dialectic Critisism)"이란 글에서 '오늘날 변증법적 태도야말로 예술자체 메카니즘에 내재해있는 비판적 요소들을 복원해낼 수 있는 유일한 길'로 보고서 미술비평 방법론으로 아도르노적 변증법을 제시한 바 있는 그로서는 당연한 수순이라 할 것이다. "자본주의와 예술의 결혼으로 전설처럼 내려오는 예술의 행복약속은 잉여가치로서 실현되었으나 예술의 진정성은 소멸되어버렸다."[334] 라든가

332) Donald Kuspit, *The End of Art,* New York: Cambridge University Press, 2004.
333) Ibid., pp. 74-80 참조
334) Donald Kuspit, "The Necessary Dialectic Critisism" (in *The Critic is Artist : The Intentionality,*

혹은, “오늘날 화상과 예술가들이 맺고있는 공범관계는, 더 이상 ‘권위에 대한 반항’ 따위, 본질적으로 혁명적인 힘의 결과라고 할 수 있을 자유를 향한 복합적인 운동의 일부라고 할 수 없게 되었으며, 오늘날 예술에 대한 긍정적인 접근은 예술을 팔아먹는 일일 뿐이다. 즉, 그것은 예술이 경매에 부쳐져, 죽을 때까지 일하도록 상품시장에서 매매되는 노예 이상의 존엄성을 갖지 않도록 바라는 자들을 위해서 예술은 경영관리될 따름이다.”[335] 등등, 완벽하게 자본주의와 결속하여 상업화되어버린 현대미술의 풍토를 직시하고 있는 그의 이러한 지적들에서 이미『The End of Art.』의 저술은 예견되고 있었다고 봐야 할 것이다.

부흘로나 커스핏의 경우 본 논문에 많은 문제의식을 던져준 저술임에는 분명하나 그것들은 아도르노의 이론 중 ‘문화산업 비판’의 관점에 기초하여 ‘순수미술과 상업미술의 혼재 현상’이라든가 ‘현대미술의 상업성과 기형성’ 비판에 치중하고 있는 감이 없지 않다. 본 연구 역시 ‘현대미술의 문화산업성 입증’을 목표로 하면서 미술의 상업주의를 가장 큰 근거로 제시하고 있기는 하다. 더구나 커스핏과 마찬가지로 아도르노의 부정변증법에서 해법을 찾고 있는 점에서도 일치하는 바가 적지 않다. 그러나 본 논문은 앞서도 밝혔듯, 한 걸음 더 나아가 미술이 문화산업화로 떨어질 수밖에 없는 근원적 이유를 추적하고자 하였으며, ‘현대미술의 미적가상 폐기’ 즉 ‘미술 고유의 미메시스적 표현과 구성의 폐기’를 가장 주된 근거로 제시해볼 수 있었다. 즉 본 연구는 현대미술이 미적가상 폐기로 미술의 비판기능을 제거해버리므로써 문화산업으로 하여 미술을 오락화하고 상품화하는 등 마음대로 조정하고 이용할 수 있는 토양을 제공해주고 말았다고 보고 있는 것이다.

그럼에도 ‘아도르노 예술이론을 적용한 미술분석의 한 사례’를 보여주고자 함에 있어 본 논문이 미처 성찰하지 못했거나 간과해버린, 혹은 짐짓 도외시

New York : UMI Press, 1984),『現代美術批評30選』, pp. 265-266 참조. 본고에서 ‘예술의 진정성’이란 말을 사용할 경우, 삶과 세계의 진실을 밝히고 추구하는 정신. 삶의 진상을 밝히고, 볼 수 있도록 돕는 등의 내용을 의미한다.

335) Ibid., p. 260

한 중요한 문제들 또한 적지 않을 것이다. 특히 본 논문은 뒤샹 워홀 백남준 미술에 대해 단호히 '문화산업의 단초'로서 나아가 '문화산업'으로서, 평가하면서 그것을 그들 개인의 잘못으로 몰아간 감이 없지 않다. 찾자고만 한다면 그들 미술의 긍정적인 측면도 적지 않을 것인데, 논점이 산만해질 수도 있음을 감안하여 얼마간은 의도적으로 눈을 감을 수 밖에 없었다.[336] 그들 미술의 문화산업화는 그들의 잘못이라기보다는 그만큼 후기자본주의가 거대한 체제의 총체성을 물샐틈없이 달성해내고 있다는 반증으로 보는 것이 옳을 것이다. 이미 확대될 대로 확대되어버린 자본주의 관리체제는 예술가의 이상적인 프로젝트마저도 결코 그냥 방치해버리는 법이 없는 것이다.

> 후기자본주의에서 조직형태의 비가시성 때문에 구체적인 적이 보이지 않게 됨에 따라 계급투쟁이 마비되었다면 순응의 강제는 인간의 자발성을 매장시켜버린다. 사회가 완전히 조직화되고 빈틈없는 기능관계로 되면서 개인은 살기 위해서는 거기에 순응하고 굴복해야만 한다.[337]

반미학과 미술비평으로 시작한 거장들의 작업마저도 거뜬하게 체제에 편입시키고 서슴없이 문화산업으로 이용하는 관리되는 체제의 매커니즘, 바로 그 힘 앞에서 과연 어떤 미술이 이 거대한 공룡을 이겨낼 수 있단 말인가. 본 논문이 진정으로 의도하는 바는 결코 비판도 아니고 비난은 더욱 아니었다. 철저한 의식과 예술철학 속에서 작업을 했던 뒤샹이나 백남준 같은 예술가마저도 순응시키고 만 후기 자본주의의 괴력, 그 카리스마의 강력함을 환기시키고자 하는 의도가 깔려 있었을 것이다. 과연 우리 시대에 자본과 문화산업으로

---

336) 뒤샹 워홀 백남준은 작업도 작업이지만 그들 자신의 삶 자체가 오히려 예술이었던 사람들이다. 그들은 모두 예리한 통찰력을 지닌 사람들이었으며 작업에서 보여준 아이디어와 기지, 유머들도 남달랐던 작가들이었다. 그리고 그들은 '고급미술과 대중문화의 대화'라는 작업철학을 일관되게 추구하였다는 점에서도 서로 공통된다. 삶과 관객으로부터 유리된 고급미술을 그것들과 화해시키고자 한 그들의 전략, 즉 대중문화 입장에서는 고급미술 쪽으로 수준을 끌어올리고, 고급미술 입장에서는 대중 관객의 눈높이를 고려하게 하므로써 고급미술과 대중문화 간의 간격을 완화하고자 한 그들의 기획은 모두 전위적이며 아름다운 예술의 이상임에 분명했다. 그들이 예술과 대중문화를 섞어버리기 전에, 아방가르드로서 가졌던 그 문제의식들만큼은 얼마간 평가되어야 한다고 보고 있다.

337) 김유동.『아도르노의 사상』 서울: 문예출판사, 1993, p. 92

부터 자유로울 수 있는 작가는 몇이나 되며, 평생에 걸쳐 자신의 예술정신 및 태도를 일관되게 견지할 수 있는 작가는 또 몇이나 될까? 그들 미술의 여러 가지 예술적 후퇴나 모순들이 비단 그 한 작가의 모순이며 후퇴이겠는가. 본 논문은 그들의 작업 행태를 통해, 후기자본주의 사회에서의 예술의 어려움, 그 지난함을 다시 한 번 더 확인하였을 뿐이다. 더구나 오늘의 시대는 아도르노 당대에 비해 자본주의가 더욱 정점에 도달해 있고 문화산업에 모든 예술이 완전하게 포섭되고 장악되어 있는 실정이기도 하다. 아도르노의 요구대로 직접적 정치사회 발언을 배제하면서, 그저 침전된 내용의 형식으로서 예술의 사회비평기능은 가능한 것인지, 과연 현대미술의 부정으로서의 예술 기능은 가능한 것인지, 본 논문은 좀 더 진지하게 그것들을 다시 한 번 더 물을 수 있을 뿐이며, 그 답에 대해서는 추후 과제로 남겨두는 것도 나쁘지 않을 것이다.

본 논문이 “아도르노 예술이론의 미술분야 적용 연구”를 위해 제안 내지 제기해볼 수 있는 추후 연구 과제들은 다음과 같다. 첫째, 아도르노 예술이론을 충족시킨 미술작품의 사례들을 찾는 일이다. 아도르노의 예술 조건이 지나치게 까다롭고 어려운 것만큼은 사실이다. 과연 그가 요구하는 예술의 조건을 충족시킬 수 있는 그런 미술이 이 세상에 존재할 수나 있을지 의문이 들 정도다. 아도르노의 원 저술들에는 ‘미술’에 대한 구체적 언급이 많지는 않지만 그렇다고 아예 없는 건 또 아니다. 미술에 관한 구체적 언급들을 총 망라하면서 그의 예술이론의 조건을 충족시킨 미술작업이나 작품들을 미술사에서, 혹은 당대 작업 중에서 찾아내어 소개하는 일만으로도, 이 분야에 적지 않은 도움을 줄 거라고 생각한다. 아도르노 예술이론의 미술적 실천화를 이끌 수 있는 방안이 되어주기도 할 것이다.

둘째, 기존 미술이론들과 아도르노의 예술이론을 연계시키는 작업이다. 아도르노의 예술조건을 충족시킨 미술 사례 중 하나로 본 연구자는 개인적으로 미술사에서 20세기초 ‘후기인상파에서 추상’으로 이어지는 일련의, 그 아방가르드 미술과 50년대의 ‘미국 추상표현주의’를 꼽고 있다. 특히 그린버그로 대표

되는 추상표현주의 경우, 미술의 상품화에 저항하되 명시적 내용으로서가 아니라 '형식'으로서 대결해보이는데, 바로 그린버그가 강조했던 그 '형식주의(Formalism)'와 아도르노의 사유 사이 유사한 점이 상당하다. 거의 비슷한 시기(1940-60년대)에 미국이라는 환경 속에서 비평활동을 했던 두 사람은 예술의 자율성을 추구하면서 대중문화를 비판하고 있다는 점에서 서로 일치를 보인다. 그린버그는 자본주의의 상품문화를 '키치'라고 정의하고 미술은 그것에 저항해야한다고 주장했는데 그것은 아도르노의 문화산업에 대한 비판과 전적으로 일치하는 것이기도 하다. 이런 점에서 두 이론이 만날 수 있다고 생각한다. 물론 두 사람 모두 예술의 순수한 자율성과 형식의 중요성을 주장하면서도 도달방식에 있어서는 그럼에도 서로 차이를 드러낸다. 그린버그는 사회와의 분리 속에서 "추상에의 명령, 바로 그 순수 형식주의를 따르는 것으로 방법을 삼지만"[338], 아도르노는 "침전된 내용으로서의 형식"[339]을 제시한다. 추상은 특정기간 분명, 아방가르드로서 미술비평기능을 훌륭하게 수행해낸 측면이 있다. 그러나 그것은 '상투화된 양식'으로 굳어지기 이전, 즉 기존의 확고한 상태를 거부할 수 있는 대단히 의미심장한 방식으로 역할을 했던 그 초기 단계에 한해서이다. 양식적 매너리즘화로 굳어지면서 전문가들의 횡설수설로 포장되기 시작하는 모더니즘에 대해서도, 다원주의와 포스트모더니즘의 반격에 대해서도 그린버그의 형식주의는 속수무책이다. '침전된 내용으로서의 형식', 즉 시대와 현실의 요구에 상응하는 '내용과 형식의 변증법적 균형'이 요구되는 아도르노적 '형식주의'가 그린버그 이론의 대안으로 제시될 수 있는 이유다. 공통되는 사유의 지점을 찾아 기존 미술이론들과 아도르노 예술이론을 연계시키는 작업은 기존이론들을 보완하면서 아도르노 예술이론을 활성화할 수 있다는 점에서 앞으로 시도해볼 만한 작업이라고 생각한다.

어쩌면 칸트가 역사에 요구했던 요청적 진보사관의 태도가 우리가 사는 당대야말로 진정으로 필요한 시점이 아닌가 하는 생각이 든다. 역사란 진보할 수도

338) Clement Greenberg, "Abstract Art", op. cit., p. 199 참조
339) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* p. 217

혹은 후퇴할 수도 있다. 그러나 역사의 아름다운 진보를 소망한다면 인류는, 역사란 진보하는 것이라고 말해야만 한다, 는 게 칸트의 입장이었다. 거의 모든 예술이 문화산업으로 떨어져버린 암울한 현실에서 그럼에도 불구하고 예술의 가능성을 희망한다면 마찬가지로, 예술은 가능하다고 말해져야만 할 것이다. 무엇보다도 중요한 건, 이 시대 시각문화를 책임지고 있는 미술인들이 최소한 물화나 주체의 죽음으로 떨어지지 않으려는 '사유의 저항' 만큼은 포기해서는 안된다는 사실이다. 인식해내고 그것을 이론화해내는 것만으로도 저항의 일정 부분을 감당한다고 믿었던 아도르노의 믿음과, 예술을 세계의 마지막 보루로 삼았던 그의 기대를 우리 시대의 미술인들은 결코 져버려서는 안될 것이다. 현실에 내재하는 부정적 현상을 항구적으로 부정함으로써 보다 나은 현실을 추구하려는 노력을 포기할 수는 없는 일이다. 예술은 아도르노에 의하면, 특정의 상을 그리지 않고, 개념이 없이, 현실이 변혁되었으면 하고 말없이 말하는, 이 세계의 고통을 표현하는 역사의 서술자이다. 이미지와 실재, 원본과 모사물의 경계가 흐려지고, 오히려 가짜가 진짜를 위협하는 사태까지를 야기하고 있는 시뮬라크르의 시대에 이르러, 어느 때 보다도 미술의 사회를 향한 위대한 힘이 요청되고 있다.

참 고 문 헌

외국문헌 :

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt /Main.: Suhrkamp, 1966.

———, *Kultur und Verwaltung*, in: ders., Gesammelte Schriften 8, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972.

———, *Philosophische Terminologie,* Frankfrut/ Main: Suhrkamp, 1973.

———, *Noten zur Literatur*, in Gesammelte Schriften 11, Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1974.

———, *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft,* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977,

———, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1981.

———, *Kierkegaard: The Construction of the Aesthetic,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

———, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993.

Adorno, Theodor W. und Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/ M: Suhrkamp, 1970.

Baudrillard, J., *La Socitde Consommation: ses mythes ses structures,* Paris: Ditions Deno 1, 1970.

———, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, Phillp Beitchman New York: Semiotexte, 1983.

———, *In the Shadow of the Silent Majorities*, New York: Semiotexte, 1983.

———, "The Precession of Simulacra", in *Art After Modernism : Rethinking Representatiin*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

———, *The conspiracy of art : manifestos, interviews, essays*, ed. by Sylvère Lotringer ; translated by Ames Hodges, New York : Semiotext, 2005.

Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in ders., Gesammelte Schriften Bd. 2. hg. v. Rolf Tiedermann und Hermann Schweppenh user. Frankfrut/M: Suhrkamp, 1980.

———, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London: New Left Books, 1977.

Bohrer, K. H., *Ästhetische Negativität,* München : Hanser, 2002.

Borgmann, Albert, *Crossing the Postmodern Divide*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-advantgarde and Culture Industry*, Cambridge: The MIT Press, An October Book, 2003.

Bürger, Peter, *Theorie der advantgarde,* Frankfurt /Main: Suhrkamp Verlag 1974.

———, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1983.

———, *Theory of the Avant-Garde*, translated by Michael Shaw, Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.

Calinescu, Matai, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism,* Durham: Duke University Press, 1987.

Carrier, David, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism", included in *Aesthetics A Critical Anthology*, ed. George Dickie and Richard Schlafani, New York: St Martins Press, 1978.

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life*, London: Thames & Hudson, 1985.

Clive Bell, "The Aesthetic Hvoothesis " in *Art*, London: Chatto and Windus (1914) rephnted in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, eds. F. Feascina, C. Harrison, New York: Harper and Row, 1982.

Conner, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, New York: Bazil Blackwell, 1989.

Crow, Thomas. "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts," in *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London: Yale University Press, 1996.

Crowther, *Paul, The language of twentieth-century art : a conceptual history*, New Haven : Yale University Press, 1997.

Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass. ; London : Harvard University Press, 1983.

———, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.

———, *After The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press 1997.

———, *The abuse of beauty : aesthetics and the concept of art,* Chicago: Open Court, 2003.

Fishman, Solomon, T*he Interpretation of Art*, Berkeley, CA : University of California Press, 1963.

Foster, H., "The Crux of Minimalism"(1986), in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1999.

Fried, M., "Shape as Form: Frank Stella's New Paintings"(1966), in *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, New York: Henry Geldzahler, 1969.

Golding, John. *Duchamp ,* London : Allen Lane the Penguin Press, 1973,

Goodman, N., *Language of Art: An Approach to Theory of Symbols*, London: Oxford University Press, 1968.

Gombrich E. H., "The Social History of Art." in *Meditations on a Hobb Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London & New York: Phaidon, 1963.

———, *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation, Princeton* : Princeton University, 1969

———, *Norm and form ,* London & New York : Phaidon, 1978.

Greenberg, Clement., A*rt and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1965.

———, *The collected essays and criticism : Perceptions and Judgments, 1939-1944, V 1, 2, 3, 4,* ed., by John O'Brian, Chicago & London : University of Chicago Press, 1986-1993.

Habermas, Jürgen, "Die Modern-ein unvollendetes Project",in Kleine Politsche I -Ⅳ, Frankfurt/ Main, Surhkamp, 1981,

———, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1 und Bd. 2, Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1988.

———, *Moral consciousness and communicative action* ; translated by Christian Lenhardt and Shierry Weber Nicholsen ; introduction by Thomas Mc Carthy, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990.

———, "Modernity-An Incomplete Project," ed. Hal Poster, *The Anti-Aesthetic: Essays on the Postmodern Culture*, NewYork : The New Press, 1998.

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt/ Main: Surhkamp. 1969-1971.

Hofstadter, Albert, *Truth and Art*, New York: Columbia University Press,1965.

Honnef, Klaus, *Andy Warhol, Commerce into Art*, Köhn: Taschen, 1993.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*, New York: Cornell University Press, 1981.

Jameson, Fredric, *Late Marxism : Adorno of the Persistence of the Dialectic,* London/New York: Verso, 1990

———, *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham: Duke University Press, 1991

Jay, MartiiL "Scopic regimes of modernity," ed. by S. Lash and J. Friedman,

Modernnity and Identity, Oxford: Blackwell, 1990.

Joselit, David, *Infinite Regress: MarceI Duchamp* 1910-1941, Cambridge: The MIT Press, 1998,

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliotheck Bd. 39a. hrsg. von Karl Vorl nder, Hamburg: Felix Meiner, 1974.

Kellner, Douglas. *Jean Baudnllard: From Maxism to Postmodernism*, Stanford: Stanford University Press, 1989

Kellner, Douglas, *Crtical Theory, Maxism and Modernity*, Cambridge and Baltimore: Polity Press and John Hopkins University Press, 1989.

Kuspit, Donald, "Flak from 'Radicals':The American Case against Current German Painting", in *Expressions : New Art from Germany,* ed., by Jack Cowart(St. Louis : The St. Louis Art Museum / Munich : Prestel Berlag, 1983.

———, *The Critic is Artist : The Intentionality,* New York : UMI Press, 1984.

———, *The End of Art,* New York: Cambridge University Press, 2004

Lash, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1990.

Lash, Scott, Abercrombie, N. Longhurst, B. "Popular representation: recasting realism" in ed. S. Lash, J. Frideman, *Modernity and Identity*, Cambridge: Blackwell, 1992.

Livingstone, Marco, *Pop Art,* New York: H N Abrams, 1990.

Lukacs Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, London : Merlin Press, 1962

Lyotard, J. F., "Answing the Questing: What is Postmodern?" in *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

———, *Lessons on the Analytic of the Sublime : Kant's Critique of Judgment,*

SS23-29, trans. By Elizabeth Rotenberg, Stanford Califonia: Stanford University Press: 1994.

Marcuse, Herbert, *Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft,* Frankfurt/ Main : Suhrkamp, 1970.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extentions of Man.* New York: Signet Books, 1964.

Mink, Janis, *DUCHAMP,* Köln : Taschen, 2000,

Norris, Christopher, *What's Wrong with Postmodernism*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* in *ders Werke I*, Frankfurt am Main 1979.

Owens Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," October, no. 12(Spring, 1980), reprinted in *Beyond recognition: representation, power, and culture*, Berkeley: University of California Press, 1992.

Ratcliff, Carter, *Andy Worhol,* New York: Cross River Press, 1983.

Herbert Read, *Icon and Idea: the function of art in thewdevelopment of human consciousness,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955,

Rosenblum, Robert, *The Northern Tradition of Romantic Painting: From Friedrich to Rothko,* London: Thames and Hudson, 1975.

Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*, Chicago/ London: University of Chicago Press, 1982.

Rosenau, P., *Post-modernism and the Social Sci'ences*, Princeton, NJ. ; Princeton University Press, 1992.

Schapiro, Meyer. "The Social Bass of Art," *Modern Art: The Ni'neteenth and Twentieth Centuries*, New York: George Braziller, 1977.

Smith, Patrick, *Andy Warhol's Art and Films,* Ann Arbor, Mich.: UMI Reserch Press, 1986.

Taylor, Brandon, *Modernism, Post-Modernism, Realism: a critical perspective for art,* Winchester: Winchester School of Art Press,1987.

Thompson, John B., *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and J rgen Harbermas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Tomkins, Calvin, *The Bride and the bachelors: five masters of the avant-garde*, New York : Viking, 1968,

———, *Ragged Andy,* New York: Graphic Society LTD, 1970.

———, *Off the wall, Robert Rauschenberg and the world of our time,* New York: Penguin Books, 1980.

Warhol, Andy, *The philosophy of Andy Warhol;:From A to B and Back Again,* Florida: Harcourt, 1977.

———, Heckett P., *Popism, The Warhol Sixties,* New York/ London: HBJ book, 1980.

———, Lynn Thorpe, *Critical Evaluation of His Images and Books,* Phd Dissertation, Cornell University, 1980.

Wiggershaus, Rolf, Theodor W. Adorno, München: C.H. Beck, 1987.

Wilde, Oscar, *The Rise of Historical Criticism,* London: Works, 1948.

Wolff, Janet. *Aesthetics and the sociology of art*, London: G. Allen & Unwin, 1983.

Wollheim, R. "Minimal Art," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, London: University of California Press, (1968)1995.

Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1980.

번역서 :

Bürger Peter. 김경연 역,『미학이론과 문예학방법론』, 서울: 문학과지성사, 1993.

Edith Decker, 김정용 번역 『백남준Video』, 서울: 궁리, 2001.

Edward L. Smith, 김춘일 역,『현대미술의 흐름』, 서울: 미진사,1985.

Henri Lefebvre, 박정자 역,『현대세계의 일상성』, 서울: 세계일보사, 1990.
Immanuel Kant, 이한구 편역, 『칸트의 역사철학』, 서울: 서광사, 1992.
Jean Baudrillard, 이상률 역, 『소비의 사회』, 서울: 문예출판사, 1992.
Jean Baudrillard, 배영달 편저,『예술의 음모』, 서울: 도서출판 백의, 2000.
John G. Hanhardt, 권영진 우정아 수잔나 오 역, *The World of Nam June Paik,* 삼성미술관, 2000
Karl Marx. 김수행 역,『자본론Das Kapital』Ⅰ・Ⅱ・Ⅱ (上, 下)』, 서울: 비봉출판사, 1999-2000 .
Theodor W. 아도르노, 홍승용 역,『미학이론』, 서울: 문학과지성사, 2000.
———, 홍승용 역,『부정변증법』, 한길사, 1999.
Th. W.아도르노 & 호르크하이머, 김유동 주경식 이상훈 역,『계몽변증법』, 서울: 문예출판사, 1995.
다니엘 벨, 김진욱 역,『자본주의의 문화적 모순』, 서울: 문학세계사, 1990.
발터 벤야민, 반성완 편역,『발터벤야민의 문예이론, 서울: 민음사, 1983.
벤 앤거, 김해식 역, 『비판이론으로서의 문화연구』, 서울: 옥토,1996,
존 A. 워커, 정진국 역,『대중매체시대의 예술』, 서울: 열화당, 1987.
허버트 리드, 김윤수 역, 『현대회화의 역사』, 서울: 까치, 1990.

국내문헌 :

김문환.『現代美學의 向方』, 서울: 열화당, 1985.
김우창 유종호 등 엮음,『103인의 현대사상』, 서울: 민음사, 1996.
문병호,『아도르노의 사회이론과 예술이론』, 서울: 문학과 지성사, 1993.
박구용, “예술의 종말과 자율성”,『사회와 철학 제 12호』, 사회와 철학연구회, 2006.
박정호 양운덕 이봉재 조광제 엮음, 『현대철학의 흐름』, 서울: 동녘, 1996.
이병진, “문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론”,『뷔히너와 현대문학 제20호,』, 한국뷔휘너학회, 2003.
中央日報季刊美術編,『現代美術批評30選』, 서울: 중앙일보사, 1987.

도판목록

도판1. 뒤샹,「샘」, 1917.
도판2. 워홀.,「2달러 지폐들」, 1962
도판3. 워홀,「19번의 흰색 자동차 충돌, 1964
도판4. 워홀,「브릴로, 델몬트, 그리고 하인즈 상자」, 1964
도판5 워홀.,「마릴린」,1964
도판6. 백남준,「자석 TV」, 1965
도판7. 백남준,「굿모닝 미스터오웰」, 1984
도판8. 백남준,「다다익선」,1988
도판9. 허스트,「살아있는 누군가의 마음에서 불가능한 물리적인 죽음」, 1991
도판10. 허스트 ,「신의 사랑을 위해」, 2007

도판 1. Duchamp, 「샘, Fountain」, 1917.
Readymade: porcelain urinal, 23.5×18cm, height 60cm
Milan, Collection Arturo Schwarz

도판2. A. Warhol.
「2달러 지폐들(Two Dollar Bills)」, 1962
Silkscreen on canvas,
210×96cm
Cologne, Museum Ludwig

도판3, A, Warhol
「19번의 흰색 자동차 충돌(White car crash 19 Times)」,1963
Synthetic Polymer,
Silkscreen on canvas,
368×211.5cm
Permission of Thomas Ammann, Zurich

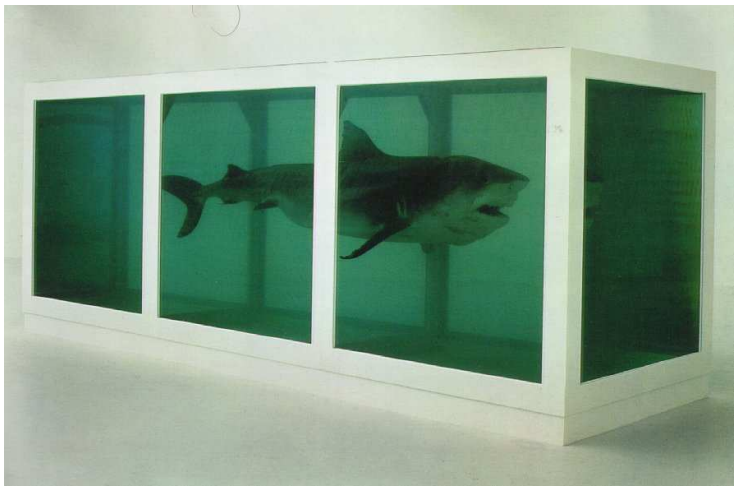
도판 5, A, Warhol,
「마릴린(Marilyn)」, 1964
Silkscreen on canvas,
101.6×101.6cm
Reproduced By Kind
Permission of Thomas Ammann,
Zurich

도판 6, 백남준,「자석TV」, 1965

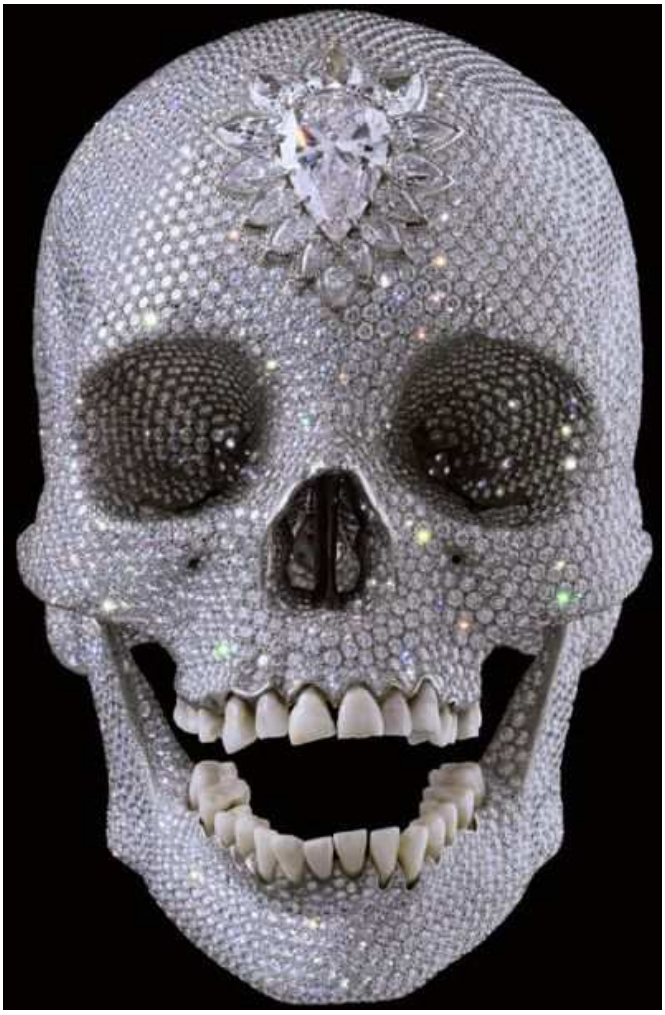
도판4, A. Warhol, 「브릴로, 델몬트, 그리고 하인즈 상자(Brillo, Del Monte and Heinz Canons)」, 1964
Silkscreen on wood, 44×43×35.5cm; 33×41×30cm; 24×41×30cm; 21×40×26cm
Brussels private collection

도판7. 백남준「굿모닝 미스터오웰」, 1984.
비디오 테이프 <뮤직와이드비전 사계절> KBS미디어, 2000, Still 사진

도판8. 백남준「다다익선」, 1988, 국립현대미술관



도판9. Damien Hirst, 「살아있는 누군가의 마음에서 불가능한 물리적인 죽음(The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living)」, 1991



도판10. Damien Hirst,
「신의 사랑을 위해(For the love of god)」, 2007
London, White Cube Gallery

저작물 이용 허락서

학 과	미학미술사학과	학 번	20057526	과정	박사
성 명	한글 :서기문 한문 :徐 基 文 영문 : Seo Kee Moon				
주 소	광주광역시 동구 소태동 대아아파트 102동 503호				
연락처	E-mail : jinzza01@hanmail.net				
논문 제목	한글 : 현대미술과 문화산업에 관한 연구				
	영문 : A Study on Contemporary Art and Culture Industry				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의(0) 반대( )

2008년 2월 일

저작자: 서 기 문 (인)

조선대학교 총장 귀하