

왜 미(美)의 대명사인 예술이 추(醜)해졌을까

Stephen R. C. Hicks

철학과
Rockford College

옮긴이
Ryan C. H. Park

모던(modern) 그리고 포스트모던(postmodern) 예술을 바라보는 비평가들은 오랜 세월 동안 한 예술작품에 대한 평가를 할 때 “저 작품은 정말 너무하지 않냐?” 라는 식의 전략을 고수해오고 있다. 필자는 그러한 평가는 (1) 주어진 예술작품들이 추하고, 오히려 평범하기까지 하며, 정말로 “감각이 없다” 라는 것과, (2) “다섯살 짜리 어린 아이도 저 정도는 만들 수 있다” 라는 것의 두 가지를 의미한다고 본다. 그리고 비평가들은 위에 언급된 내용으로 한 예술작품에 대한 평(評)을 대변하고 더 이상의 신경을 쓰지 않는 듯하다. 그들의 지적은 대부분 잘못되지 않은 것들임에는 분명하다. 그러나, 그런 평가들은 따분하면서도 설득력이 많이 떨어진다는 것 또한 사실이다. 이러한 현실 속에서 오늘날의 예술세계는 거의 정체되었다라고 봐도 과언은 아닐 듯 싶다. 20 세기의 예술 작품들은 누가 보나 추한 건 사실이다, 뿐만 아니라 매우 공격적이기까지 하다. 그리고 다섯살짜리 아이가 별 다를 바 가 없는 “작품”을 만들어 낼 경우도 종종 있다. 위의 경우는 사실상 논쟁거리가 되지 못한다. 오히려 그런 논쟁들은 주제밖의 문제들일 뿐이다. 중요한 문제는 바로 왜 20 세기의 예술작품들은 왜 추(醜)함과 공격(攻擊)성을 받아들이게 되었는가에 있다. 그리고, 왜 미의 대명사인 예술이 그것의 창조적인 능력과 다재다능한 솜씨를 지극히 평범하고 그 자체로도 무의미한지도 모를 곳에 쏟아 붓고 있는가에 있다.

일반적인 경우, 정서적으로 장애가 있거나 세상을 백안시(白眼視)하는 예술가들 (통상적인 체제를 교묘하게 조작하여 일확천금 혹은 명성을 얻으려는 자) 혹은 이리 붙었다 저리 붙었다를 반복하며 한자리 차지 하려는 사람들을 지적해 내는 것은 어려운 일이 아니다. 그러나, 모든 인간사에는 위에 언급된 종류의 사람들이 있게 마련이다. 문제는 이런 사람들 스스로가 예술세계에 일어나는 여러 변화들을 주도하는 것이 아니라는데 있다. 문제는 왜 시니시즘(cynicism)과 추(ugliness)함이 예술세계에서 작가들이 택해야만 하는 수법이 되었느냐에 있다.

필자의 첫번째 논제는 바로 다음과 같다. 모던 그리고 포스트모던 예술세계는 19세기 후반 그리고 20세기 초에 생성된 한 문화적 틀에 그 바탕을 두고 있다. 비록 “예술지상주의: Art for art's sake”와 “세상과의 격리를 향한 시도”라는 구호가 예술사에 종종 나타났었지만, 모든 형태의 문화적 삶이 증명하려고 했던 ‘인간의 조건’에 관한 여러 문제들을 예술 또한 다루고 있다는 점에서 예술은 언제나 특별시 되어 왔다. 예술가들은 인간사에 관해 생각하고 느끼려한다. 뿐만 아니라, 여러 중요한 사안에 다른 모든 지식인들과 열정이 가득한 사람들이 혼심의 힘을 다하여 일하듯, 그와 같은 사안에 예술가들 역시 심각하게 생각하고 느끼려한다. 비록 일부 예술가들이 그들의 작업은 특별함이나, 연관성, 혹은 심오한 의미가 없다라고 주장하지만, 그들의 그러한 주장들은 항상 특별하고, 연관이 있고, 그리고 의미심장한 발언들이었다. 하지만, 지적 문화적 틀 속에서 어떤 일들이 벌어지고 있는가를 아는 것이 바로 그 어떤 일이 문화적으로 중요한지를 알게되는 계기가 되게 마련이다. 예술세계는 외부의 영향을 받지 않을 만큼 단단히 밀봉되어져 있는 것이 아니다. 예술의 여러 주제들은 보다 더 내부적인 상호관계를 가지고 있지만, 그 주제들은 거의 예술세계 내에서 만들어진 적이 없었다.

필자의 두번째 논제는 다음과 같다: 포스트모던주의 예술은 그다지 모던주의 예술과 크게 동떨어져 있는 것이 아니다. 포스트모던주의 예술이 표현하는 여러 변화들에도 불구하고, 포스트모던주의 예술은 19세기 후반 모던주의 예술이 받아들였던 기본적 틀을 근본적으로 도전한 적은 없었다. 오히려 이 두가지 예술사의 흐름이 끊겨버렸었다라기 보다는 근본적으로 그들간에 연속성을 찾아 볼 수가 있다. 포스트모던주의 사상은 한정된 모던주의적 주제들을 바탕으로 보다 더 한정된 변화를 추구하고 있는 것이 사실이다. 다음의 주요 진보과정을 살펴 봄으로서 위에 언급된 내용을 자세히 살펴보자.

모던주의적 주제들

현재로서 주요 모던주의적 주제들은 우리들에게 그리 베일에 쌓여있는 것들은 아니다. 예술사는 1970년경 모던주의 예술은 그 화려했던 막을 내렸고, 그것이 다루었던 주제들 그리고 여러 기교들은 현재 고갈되었을 뿐만 아니라, 우리는 앞으로 25년 이상의 포스트모던주의 예술을 바라보게 될 것이라고들 말한다.

19세기말경, 모던주의와 그 이전의 예술과의 구분은 명백했다. 19세기말까지의 예술은 감각, 의미, 그리고 열정을 담는 하나의 수단이었다. 그것의 목적은 물론 미와 독창성에 있었다. 예술가들은 그들의 작품에 숙련된 전문가였다. 그러한 전문가들은 인간의 존엄성과 광범위한 호응(appeal)을 담은 독창적인 표현을 창작해 낼 수 있었다. 예술가들의 솜씨와 안목이 점목되어

창작된 작품을 통해, 예술가들은 그들의 작품을 경험하는 사람들의 감각, 지식, 그리고 열정을 자극할 수 있다는 사실에 더욱 더 의기양양해 졌다.

이러한 전통과의 명확한 구분은 1800 년도 후반의 모던주의자들이 예술을 정의하는 필수 요소들을 배척하고, 없애버리거나, 혹은 정반대로 (즉, 예술의 정의에서 벗어나서) 활동하고 나서 부터였다.

이와 같은 변화를 이끌었던 이유들로는 많이 찾아볼 수 있다. 19 세기의 자연주의사상은 종교적 전통으로부터 자유롭지 않은 사람들로 하여금 외톨이가 된 듯한 심정을 느끼게 했고, 광대하면서도 텅비어있는 우주에서 아무런 길잡이도 없는 듯한 심정을 또한 느끼게 했다. 회의론(skepticism) 그리고 비합리주의(irrationalism)의 철학적 이론들의 출현은 많은 이들로 하여금 그들의 정신적 작용인 인식과 논리에 대한 의심을 가지게 하였다. 진화론과 엔트로피(entropy)와 같은 과학적 이론의 발전들은 인간 본성과 세계의 운명에 비관적인 자세를 불러왔다. 자유주의와 자유시장의 확산은 모던주의적 예술가들과 정치적으로 정반대에 서 있는 (많은 수의 예술가들이 전위예술가들 'Avant Garde' 였다) 예술가들로 하여금 정치적인 발전을 마치 이루말 할 수 없을 정도의 큰 실망인 것처럼 바라보게끔 하였다. 그리고 과학과 자본주의가 불러 일으킨 기술적 혁신은 많은 이들로 하여금 그 다지 밝지 않은 미래를 예상하게끔 만들었다 (더 많은 발전을 불러 들이기로 되있는 기계들로 인해 오히려 인간 삶은 비인간화 혹은 파괴되어 질 것이라는 예상을 말한다.)

20 세기가 시작할 무렵, 19 세기의 이러한 지적 동요(intellectual disquiet)는 커다란 근심으로 변하였다. 예술가들은 그에 상응한 응답을 하였다. 그들은 사고(reason), 존엄(dignity), 낙관론(optimism), 그리고 미(beauty)가 사라져 버린 세상을 그들의 작품속에 함축적으로 표현을 하였다.

새로운 주제는 바로 “예술은 진실을 향한 혹독한 탐구가 되어야 하지, 미(beauty)만을 추구해서는 안 된다”가 되었다. 그래서, 그들에게 문제는 “예술의 진실은 무엇인가?”가 되게 되었다.

모던주의사상의 첫번째이면서도 가장 중요한 주장은 모던주의사상의 취지에 있다. 그것은 바로 사람들이 사는 세상은 결코 아름답지 않다 라는 진실에 대한 인식을 요구하는 것이다. 세상은 파손되었고, 부패했으며, 공포스럽고, 침울하며, 공허하고, 그리고 마지막으로 절대적으로 사람들이 이해할 수 없는 성질의 것이라는 것이다.

위의 주장에 동의하는 많은 수의 예술가들이 모던주의자들 일지라도, 그 주장 자체가 지극히 모던주의 사상이라고 말하기는 어렵다. 일부 그 이전의 예술가들 또한 세상은 추악하고 굉장히 공포스러운 것으로 생각하였었다. 다른 점이 있다면, 그들은 그러한 세상을 작품으로 표현하는데 있어 사실적인 형태의 관점과 색상을 사용했다는 점이다. 초기 모던주의자들의 개혁은 형식

(form)은 내용(content)과 일치하여야 한다는 점에 있다. 예술은 과거에 세상을 표현하는데 사용되어졌던 관점과 색상을 사용해서는 안 된다고 그들은 주장한다. 왜냐하면, 그러한 접근방식은 세상을 마치 질서 정연하고, 일관적이며, 우리가 무엇인가를 알아낼 수 있는 듯한 진실이 이 세상에는 있다라고 간주하는 것이기 때문이다.

Edvard Munch는 그의 작품 *The Scream (1893)*에서 위에 언급된 모던주의적 표현을 만들어 냈다. 만일 현실이 공포스럽고 소용돌이 치는 듯한 혼란이란 것이 사실이라면, 그것을 표현하는 형식과 내용또한 그러한 감정을 표현해야 함을 그려내고 있다. Pablo Picasso 또한 그의 작품 *Les Femmes d'Alger (O.J. Version O) (1911)*을 통해 Munch의 주장에 동의를 하고 있다. 그는 현실이 조각 조각나 파손되어 있으며 공허한 것이 사실이라면, 형식과 내용 또한 그것을 표현해야 한다고 한다. Salvador Dali의 초현실주의적 그림(surrealist paintings)은 Munch와 Picasso보다 한 단계 더 깊이 파고 든다. 만일 현실이 우리가 알 수 없는 존재라고 한다면, 바로 예술이 객관적인 현실과 비이성적 그리고 주관적인 환상을 구분할 수 있다라고 생각하는 우리에게 보다 더 현실적인 형식으로 작품을 창출해 냄으로서 위에 언급된 진실에 대한 교훈을 가르칠 수 있다라고 한다.

모던주의가 성행할 무렵 두번째로 중요한 요소는 바로 환원주의(reductionism)이다. 만일 우리가 예술이나 다른 세상이치들이 표면적이고 객관적인 현실을 전달해 줄 수 있다라는 의견에 동의하지 않는다면, 우리는 예술을 통해 시도하려 했던 내용상의 표현적 방법들을 철회하고, 오로지 예술이 가진 가치만을 생각해 보게 될 것이다. 그리고 우리가 예술만이 가진 특징에 대해 생각해 본다면, 각각의 예술적 표현법들이 다름을 일단 알 수 있다. 예를 들어, 무엇이 미술과 문학의 차이를 만들어 내는가? 문학은 이야기를 전개시킨다 - 그래서 미술은 문학임을 자청할 필요가 없다. 미술은 그 자신만의 특징에 매진한다. 미술에 관한 사실은 일단 이렇다: 2차원적 표면에 물감을 입히는 것이다. 그래서, 이야기를 하는 대신, 미술사에 환원주의자들은 미술에대한 진실을 알기 위해선 미술활동에 있어 가능한 많은 요소들을 빼내고 난 후, 무엇이 미술을 미술로 유지시켜 주는가를 보아야 한다고 주장한다. 우리는 여러 미술적 요소들을 제거해 감으로서 미술의 진정한 면을 발견하게 된다.

20 세기의 다양한 예술의 아이콘들을 통해서 보여지듯, 우리가 미술의 여러 요소들을 제거해 감으로서 이제는 캔버스에 그려지는 것 보다는 그려지지 않는 미술적 표현들에 우리는 주의를 하고 있는 실정이다. 중요한 것은 어떠한 미술적 요소들이 특정 미술에서 사라졌는가에 있다. 예술은 이제 부재(不在)의 원칙을 따르게 되어 버린 것이다.

많은 환원주의적 작가들에 의해 위에 언급된 여러 미술적 요소들의 부재는 계속적으로 진행되어 왔다. 미술이 우리가 사는 세상의 현실에 대한 표현이라고 본다면, 분명 미술은 사람들이 인지할

수 있는 것이 된다. 이것은 즉 우리가 제거해야 할 것은 현실 인식 (awareness of reality) 이라고 불리어지는 개념을 바탕으로 한 “내용”이라는 것이다. 이러한 점에서, Dali의 *Metamorphosis* 는 중요한 의미를 지닌다. Dali 는 우리가 현실이라고 부르는 것은 단지 주관적인 심리상태를 나타내는 것 이상의 의미를 지닌다란 주장에 이의를 제기하고 있다. Picasso 의 *Desmoiselles* 또한 의미심장한 메시지를 우리에게 전달하고 있다 만일 사람의 눈이 영혼의 창(window) 이라고 한다면, 이 영혼은 놀랄만큼 공허한 것이 된다. 만일 그렇지 않고, 우리가 눈은 현실을 바라보고 그 현실에 다가가는 하나의 도구가 된다면, Picasso 의 여인들은 그 어떤 것도 보고 있지 않은 것이 된다.

그래서 우리는 예술에서 외부 현실과의 인지적 연결을 제거하게 된다. 제거 가능한 다른 요소들은 무엇이 있을까? 미술적 재주 혹은 여러 기교들이 3차원의 세상을 2차원의 캔버스에 표현해 내는 것이라면, 우리는 바로 이 3차원적 미술적 표현들을 없애야 한다. 조각품은 3차원이지만 그림은 조각품이 아니다. 미술의 참된 요소는 3차원적 요소는 아니라는게 된다. 예를 들어, Barnett Newman 의 *Dionysius (1949)* 은 (녹색 바탕에 하나의 노란색의 얇은 선이 다른 하나의 빨간 색의 선과 평행이 되어 있는 작품) 위에 언급된 생각을 바탕으로 만들어진 작품이라고 할 수 있다. 캔버스에 그려진 그림이고, 캔버스에 그려진 유일한 그림이다.

그러나, 전통적인 그림이라는 것에는 3차원적 요소들을 살리는 질감 혹은 색조가 있다. Morris Louis 는 *Alpha-Phi (1961)* 에서 이러한 요소를 없애는 작업을 한다. 캔버스란 2차원적 현실의 본질에 더욱 더 다가감으로서 3차원적 요소들을 살리는 질감 혹은 색조들을 없앤다. 우리는 이제 가능한 최대의 2차원적 요소들을 갖추게 되고, 환원주의적 방법의 마지막단계로 접어든다. 3차원적 표현은 사라지고 없다.

반면에, 미술이 2차원적이라고 한다면, 아마도 우리는 우리가 그리게 되는 사물 자체도 2차원적 요소를 가져야만 진정으로 우리는 그림을 그린다고 할 수 있게 될 것이다. 예를 들어, Jasper John 의 *White Flag (1955-1958)* 은 미국 국기에 페인트 칠을 한 작품이고, Roy Lichtenstein 의 *Drowning Girl (1963)* 과 *Whamm! (1963)*, 와 다른 작품들은 아주 크게 확대된 만화책의 부분들이다. 그러나 국가의 기나 만화의 부분들은 그 자체로 2차원적 사물들이다, 그래서 2차원적 작품들은 우리들로 하여금 그림의 2차원적 주제에 충실하게 하면서 미술 작품의 본질적 진실을 추구하게 되는 것이다. 이와 같은 방법은 아주 영리한 것이라고 필자는 생각한다. 왜냐하면, 2차원적 표현에 충실하면서, 우리는 논리적으로 인정 받지 못하던 여러 내용들을 은근 슬쩍 표현 할 수 있게 되었기 때문이다.

물론 이와 같은 방법은 Lichtenstein 이 *Brushstroke (1965)* 에서 유머스럽게 표현했듯이 그리 옳바른 행위라고 볼 수 만은 없을 것이다. 만일 그림이 캔버스에 붓을 이용해 그리는 행위라고 한다면, 그러한 면이 표현이 되어 진정 그림을 그렸다고 할 수 있을 것이다. 그와 같은 방법은 짧았지만 의미있는 그림으로 곧바로 그 생명력을 다 하게 된다.

지금까지 미술이 무엇인가에 관한 탐구에서, 우리는 3 차원적 그리고 2 차원적 요소들의 차이에 국한되어 알아보았다. 그렇다면 미술작품의 구도 혹은 색감의 차이는 어떠한가? 우리는 이것마저도 제거 할 수 있을까?

만일 미술에서 작가들에게 구도(composition)에 대한 정확한 지식 그리고 습득을 요구한다면, Jackson Pollock 의 여러 작품들속에서 나타나듯, 우리는 조심스런 회화적 구도를 임의적 (randomness) 요소로 대체 할 수 있게 된다. 혹은 미술에서 작가의 색감 선별이 주된 것이라면, 우리는 또한 이것을 제거 할 수 있게 된다. 20 세기 초, Kasimir Malevich 의 *White on White (1918)* 은 흰색 바탕에 흰색의 사각형을 칠한 작품이다. Ad Reinhardt 의 *Abstract Painting (1960-1966)* 은 이와 같은 생각으로 매우 까만색의 바탕에 매우 까만색의 십자가를 그려냄으로서 한층 더 발전시켰다.

혹은, 미술의 대상이 되는 사물들이 특별하고 유일무이한 인공물이라고 한다면, 우리는 이러한 특별성을 지극히 평범한 물건들에 재탄생시킴으로서 제거 할 수 있게 된다. Andy Warhol 의 수프캔 작품이라든가 토마토 주스 상자는 그 대상물을 다시 만들어 냄으로서 위에 언급한 결과를 가져왔다. 그리고 주제에 약간의 변화를 주는 방식으로 (문화적 비판을 포함시켜), 우리는 예술이나 자본주의에서 보여지듯 특별하고 유일무이한 사물을 선택하여 (예를 들어 Marilyn Monroe) 2 차원적 요소를 부여시키고, 대량생산해내는 방법도 시도해 보았다. *Marilyn (Three Times), 1962* 에서 바로 이점이 강조 되어졌다.

혹은 예술이 감각적이고 지각적인 것이라면, 우리는 이러한 점 또한 제작의 개념과 과정 그 자체를 예술로 보는 개념 예술 (conceptual art)에서처럼 제거 할 수 있게 된다. Joseph Kosuth's *It was It, Number 4* 를 한번 생각해 보자. Kosuth 는 아래와 같은 글이 적힌 배경을 만들었다:

Observation of the conditions under which misreadings occur gives rise to a doubt which I should not like to leave unmentioned, because it can, I think, become the starting-point for a fruitful investigation. Everyone knows how frequently the reader finds that in *reading aloud* his attention wanders from the text and turns to his own thoughts. As a result of this

digression on the part of his attention he is often unable, if interrupted and questioned, to give any account of what he has read. He has read, as it were, automatically, but not correctly.

어떤 글을 잘못 읽게되는 경우가 생기는 상황에 대한 관찰은 나로 하여금 짚고 넘어가야 할 만한 의구심을 불러 일으킨다. 왜냐하면 적어도 내 생각에는 바로 그것이 의미있는 조사의 발단이 될 수가 있기 때문이다. 모든 사람들은 크게 소리내어 읽는 것이 자신의 집중력을 떨어뜨리고, 자신만의 생각에 잠기게 한다는 사실을 안다. 그 결과, 그는 그가 읽었던 내용을 종종 이야기할 수 없게 된다. 분명히 그는 읽었지만, 올바르게 읽지 않았다.

그리고 그는 파란색 네온불빛으로 다음과 같은 문구를 집어 넣었다.

Description of the same content twice. 두번의 같은 내용묘사

It was *it*. 그것이 그것이다.

여기서 지각적인 요소는 아주 미미하다, 그리고 예술은 순전히 개념화된 개체가 된다. 그리고 우리는 그린다는 행위 자체를 없애버렸다.

우리가 환원주의자들이 해왔던 모든 기교들을 다 정리해 본다면, 근대미술은 3차원적 요소, 구도, 색, 지각적 요소, 그리고 사물의 특별성을 제거해 온 것이다.

이러한 점은 우리로 하여금 Marcel Duchamp의 작품을 생각하게끔 한다. 그는 20여년전 이미 모던주의의 종말을 예고한 모던주의의 할아버지격인 사람이다. 그의 작품 *Fountain (1917)* 과 더불어, Duchamp은 예술의 역사와 미래에 대한 상당히 중요한 의미를 전달하고 있다. 물론 그는 예술의 역사를 알고 있었다. 최근의 예술의 흐름을 바탕으로 예술이 어디로 향하고 있는지도 알고 있었다. 그는 예술을 통해 우리가 무엇을 얻어왔는지 알고 있었다 - 수세기를 거쳐 예술은 인간의 창조적인 안목과 기술적인 솜씨의 발전을 가져다 준 아주 강력한 수단이었다. 그리고 그는 예술이 사람의 감각, 정신, 그리고 그 예술을 경험하는 사람들의 열정을 자극하는 힘을 가지고 있음을 알고 있었다. 그의 소변기(urinal)로, Duchamp는 하나의 선견지명으로, 예술세계에서 일어난 여러 변화들을 정리하는 듯한 의미를 작품에 부여했다. 예술가들은 위대한 창조자들이 아니다 (Duchamp는 근처 배관관련 가게에 가서 소변기를 구입했다). 예술작품의 재료 또한 그다지 특별한 것도 아니다 (공장에서 대량생산되는 물건이었다). 예술작품을 경험한다는 것은 그리 흥미롭거나 고상한 것도 아니다 (그의 소변기 작품은 오히려 사람들로 하여금 이런 것도 작품인가란 생각과 함께 혐오감을 느끼게 한다). 그러나 그가 부여한 의미에 덧붙여, Duchamp은 단지 일반적이라고 생각되어지는 물건을 전시시키지 않았다. 그는 솔직히 세면대나 문 손잡이와

같은 사물들을 선택했을 수도 있었다. 하지만, 그는 소변기를 선택함으로써, 그가 그의 작품에 부여한 의미는 아주 분명해졌다: 예술은 우리가 거기에다 소변이나 볼만한 것에 불과하다.

그러나 그의 작품에는 더 중요한 의미가 있다. Duchamp의 소변기는 우리로 하여금 모던주의의 앞날을 가르치고 있는 것이다. 모던주의시대에서 예술은 더이상 미를 표현해 내는 수단이 아니라 철학적인 탐구를 하는 수단이 되었다. 모던주의를 이끌어 나가는 주된 목적은 예술을 하기 위함이 아니라 예술이 무엇인지를 알아가는 데 있는 것이다. 우리는 “X”라는 미술적 요소를 제거해 보았다. “X”라는 요소를 제거하고도 그 작품이 예술이였는가? 그리고 “Y”라는 요소를 제거했음에도 그 작품이 여전히 예술이였는가? 이러한 과정은 결코 미를 창조하기위한 방법은 아닐 것이다. 오히려 철학적 사고방식의 진화와 더욱 더 어울릴 만한 상징적인 작업들이다. 대체로 작품 자체보다는 그 작품에 관한 논의들이 더욱 더 흥미롭다. 다시 말해서, 예술작품을 전시관에 진열하고 보관하지만, 우리는 더 이상 그 작품 자체를 위해 그렇게 한다라고 보기는 어렵다. 마치 이것은 과학자들이 자신의 연구 과정을 적은 여러 종이들을 보관하고 있듯이, 예술 또한 다른 이유로 전시회에 진열이 되고 보관이 되고 있는 듯하다. 다른 비유를 들어본다면, 예술작품의 존재 목적은 고속도로를 따라 세워진 여러 교통사인판과도 같은 것이다 - 사인판이 가진 고유의 의미보다는 그 길을 운전하는 사람들에게 그들이 얼마나 달려왔는지를 보여주는 하나의 표시점으로 받아들여 진다.

이러한 관점이 바로 Duchamp의 핵심이었던 것이다. 그는 다음과 같이 말한다, “나는 여러 비평가들에게 병과 소변기를 하나의 도전으로 그들에게 던져 주었다. 그리고 그들은 병과 소변기의 아름다움에 감탄을 하고 있다.” 소변기는 예술이 아니다. 그가 내 던진 소변기는 왜 그것이 예술이 아닌가를 알려는 하나의 지적인 노력의 일부였던 것이다.

모던주의는 Duchamp의 이러한 도전에 아무런 대답도 없었다. 1960년대쯤 모던주의는 그 마지막을 맞이하고 있었다. 모던주의 예술이 내용적인 면은 있었다는 점에서, 내용면의 비관주의적 관점은 우리들로 하여금 그 어떤것도 말할 가치가 없다라는 결론을 산출해냈다. 모던주의가 환원주의적 기교를 사용함으로써, 모던주의란 구명아래 그 어떠한 예술적 요소들도 환원주의적 접근에서 살아남지 못했다. 예술은 무(無)가 되어버렸다. 1960년대, Robert Rauschenberg는 다음과 같이 말함으로써 종종 인용되어 지고 있다: “예술가들은 문서정리원들과 별 다를 바가 없다.” 그리고 Andy Warhol는 종종 예술은 무엇인가란 질문에 다음과 같이 정리를한다: “예술? 아, 그것은 사람의 이름입니다.”

포스트모던주의의 네가지 주제들

모던주의의 종말이후 예술은 어디로 갈 수 있었을까? 포스트모던주의는 그 어디로도 향하지 않았다, 그리고 그다지 멀리 가지도 못했다. 그러기 위해선 약간의 내용적인 면과 새로운 형식의 틀이 필요한데, 포스트모던주의는 고전주의, 낭만주의, 그리고 전통적인 현실주의로 돌아가고 싶어하지는 않았다.

19세기말경처럼 포스트모던주의 예술세계는 1960년대 1970년대의 확대된 지적 그리고 문화적 내용에까지 그 영향력을 미치고 있었다. 이 시대의 예술은 실존주의(existentialism)의 부조리한 세상, 실증주의(positivism)자들의 환원주의 실패, 그리고 사회주의의 신좌익세력의 붕괴와 같은 개념들을 흡수했다. 그것은 또한 Thomas Kuhn, Michel Foucault 와 Jacques Derrida와 같은 지적 거장들과도 그 의미를 공유했다. 그리고 마침내 포스트모던주의는 반현실주의, 파괴주의, 그리고 반서양문화라는 추상적인 개념들에서 하나의 단서를 찾아내었다. 이와 같은 주제들에서, 포스트모던주의는 모던주의에 네가지의 변형을 주게 된다.

첫번째, 포스트모던주의는 자기 지시적(self-referencial)이며 반어적(ironic)인 내용을 다시 작품에 소개하였다. 철학적 포스트모던주의와 병행하여, 예술적 포스트모던주의는 어떠한 형식으로도든 현실주의를 거절했고, 반현실주의를 받아들였다. 예술은 현실적이거나 자연적일 수 없다. 왜냐하면 포스트모던주의자들은 현실이라고 하는 것 그리고 자연적이라 함은 순전히 그 사회의 창조물이기 때문이라고 생각하기 때문이다. 우리가 가진 것은 우리가 소속된 사회와 그 사회를 지탱하는 여러 사회 창조물이라는 것이다. 그리고 그 창조물중 하나가 바로 예술이라는 것이다. 그래서 우리는 우리 스스로가 자기 지시적으로 사회와 그 사회의 예술을 얘기하는 한, 어떠한 내재된 내용(content)이라는 것을 주어진 예술작품들 속에서 얻을 수 있게 되는 것이다.

두번째, 포스트모던주의는 모던주의자들이 완전히 제거시키지 못한 전통적인 여러 기준의 틀의 파괴란 개념을 더욱더 가차없이 받아들였다. 모던주의는 환원주의자들이였지만, 일부 예술적 요소들은 남겨두었던 상태였다.

예를 들어, 스타일의 보전은 훌륭한 예술의 한 요소로 받아들여져 왔다, 그리고 예술적 순도는 모던주의자들에 있어 동기를 부여하는 하나의 추진력과도 같았다. 그래서 포스트모던주의의 한가지 방법은 스타일의 보전이라는 과거생각을 철폐하고 여러 스타일을 절충하여 혼합시키는데 있었다. 건설면에서 초기 포스트모던주의의 한 예로 Manhattan 에 있는 Philip Johnson 의 AT&T (현재 Sony) *Building* 을 들 수 있다 (18세기 Chippendale 식의 한 가구를 보는 듯한 모양의 현대식 고층건물). Foster & Partners 라는 한 건축회사는 The Hong Kong & Shanghai Banking

Corporation *Headquarters (1979-1986)* 을 디자인했다. 이 빌딩은 은행이 혹시라도 필요할지도 모를 방공(防空)용 고사포 모양을 띤 물체를 올려 놓았다. 비엔나에 위치한 Friedensreich Hundertwasser 의 *House (1986)* 는 조금 더 특이함을 지닌다. 유리로 제작된 고층건물, 치장 벽토(stucco), 띄엄띄엄 붙어있는 벽돌들, 거기에 덧붙여 제멋대로 붙은 발코니와 다른 크기의 창문들, 그리고 러시아인 스타일의 돔모양의 지붕 하나 두개를 붙여 만든 이 건물은 정말 색다른 디자인의 건물이라고 할 수 있다.

처음 두개의 포스트모던주의의 방법을 접목시킨다면, 포스트모던주의 미술은 자기 지시적이며, 관습에 대한 파괴적인 것이 된다. 비록 이러한 특징은 미술사에 있어 하나의 본질적 예증이 될 것이지만, 이러한 특징들은 굉장히 파괴적인 것이다. 바로 이점에서 모던주의와 이어지는 하나의 연결되는 끈을 발견할 수 있게 된다. Picasso 는 Matisse 의 딸들의 초상화중 하나를 택해서 과녁판으로 사용했고, 그와 같이 하기를 그의 친구들에게 권유했다. Duchamp 의 *L.H.O.O.Q. (1919)* 는 Mona Lisa 작품에 만화적인 수염과 구렛나루를 붙여 연출해 내었다. *Rauschenberg* 는 굵은 왁스 연필로 Kooning 의 작품을 지워버렸다. 1960년대 George Maciunas 가 이끄는 한 폭력단은 Philip Corner 의 *Piano Activities (1962)* 이란 공연을 했다. 이 공연은 여러 명의 남자들이 톱과 조각용 정을 가지고 그랜드 피아노를 완전히 박살내 버리는 공연이었다. Niki de Saint Phalle 의 *Venus de Milo (1962; Figure 8)* 는 닭장에서 흔히 쓰이는 철조망에 석고가루를 붙여 실제 크기로 제작된 미의 고전 비너스 조각상을 만들었고, 그곳에 빨간색과 검은색의 페인트가 담긴 자루를 달았다. Saint Phalle 는 그 자루가 담긴 곳을 겨냥해 총을 쏘았다. 그로 인해 작품에 흠집을 내고 페인트가 담긴 자루를 터뜨려 페인트가 흘러 내리게 하는 작업을 하였다.

Saint Phalle 의 *Venus* 는 세번째 포스트모던주의의 특징과 연관이 있다. 포스트모던주의는 나타내려고 하는 의미가 사회적 현실에 관한 것이라면 (자연적이라 혹은 객관적인 현실이라고 주장되어지는 것이 아닌) 그리고 인간 조건(the Human Condition)이라고 불려지는 거짓 혹은 광대한 의미의 주장 보다는 보다 자세한 혹은 좁은 의미에서의 인종/사회적 지위/성별에 관한 의미를 여러 표현을 통해 전달할 것을 장려한다. 포스트모던주의는 대통합적인 인간 본성의 의미에 반대하고, 대신 우리는 인종적, 경제적, 민족적, 혹은 성별에 따라 달리 처해지는 상황에 의해 그룹지어진 틀에 맞춰 살아가게 된다고 주장한다. 이런 의미를 예술에 접목시킨다면, 포스트모던주의의 주장은 예술가들은 없고, 단지 하이픈으로 연결된 예술가들만이 있다라는 것을 의미하게 된다. 즉, 흑인-미술가, 여성-미술가, 동성-미술가, 가난한 남미-미술가, 등등 을 말한다.

개념미술을 하는 예술가인 Frederic 의 1990년대 *PMS* 작품은 위에 언급된 것에 대한 대략의 개요를 제공해 준다. 이 작품은 검은색 캔버스에 빨간색의 다음과 같은 단어들이 적혀있다.

WHAT CREATES P.M.S. IN WOMEN?

여성들에게 P.M.S. 란 무엇인가?

Power 힘

Money 돈

Sex 섹스

Power, 즉 힘에 관해서 먼저 살펴보고, 인종에 관해서 살펴보자. Jane Alexander 의 *Butcher Boys (1985-1986)* 는 백인의 힘에 관한 아주 강렬한 작품이다. Alexander 는 세명의 남아프리카 백인형상을 의자에 앉혀 놓았다. 그들의 피부는 거의 유령 혹은 죽은 시체같이 보일 정도로 하얗고, 그녀는 그들에게 괴물형상의 머리와 심장 수술을 한 듯한 효과를 불러일으키는 수술자국을 그들의 심장에 표현함으로써 그들에게겐 심장이 없는 것을 암시하는 듯 하다. 그러나 세명 모두 의자에 아무 편안하게 앉아있다. 마치 그들은 버스를 기다리는 듯하고, 쇼핑몰에서 지나가는 사람들을 바라보는 듯 앉아있다. 그녀가 표현하고자 했던 주제는 악마의 진부함, 다시 말해서 백인들은 그들이 악마임을 알지도 못한다는 것이다.

그렇다면, 이제 돈에 대해서 살펴보자. 자본주의에 대해서 좋게 얘기해서는 절대로 안 된다는 식의 규칙이 모던주의 예술에서는 존재해왔다. Andy Warhol 의 대량생산을 하는 자본주의적 문화에 대한 비평에서부터 시작해서, Jenny Holzer 의 *Private Property Created Crime (1982)* 까지 우리는 쉽게 여러 작품들을 접할 수 있다. 세계의 자본주의의 중심이라고 할 수 있는 뉴욕의 Time Square 에서 Holzer 는 개념예술을 통해 사회를 향한 메시지를 아이러니하면서도 재치있게 접속시켰다. 그는 자본주의자체의 미디어를 사용하여 자본주의 자체의 의의를 상실하게 만들고 있었다. 독일의 한 예술가인 Hans Haacke 의 *Freedom is now simply going to be sponsored - out of petty cash (1991)* 라는 작품은 또 다른 하나의 획기적인 예가 된다. 다른 모든 나라들이 Iron Curtain 의 마지막을 기뻐할때 Haacke 은 아주 커다란 Mercedes-Benz 의 마크를 지난 날의 동독일의 감시탑위에 세워 놓았다. 그곳은 총을 든 사람들이 서 있던 탑이었다. 그러나 Haacke 는 그의 작품에서 우리 모두는 단지 소련의 사상과 여러가지 규정들을 무자비하기로 마찬가지로 마찬가지인 기업의 사상과 규정들로 대체할 뿐이라는 것을 표현했다.

이젠 성(sex)에 대해서 살펴보자. Saint Phalle 의 Venus 는 여기서 중요한 두가지를 표현하고 있다. 우리는 비너스를 향해 쏜 총은 남근을 나타내는 하나의 지배력을 표현하는 상징으로 이해할 수 있다. 이것은 달리 말해서 Saint Phalle 의 작품은 여성주의를 향한 남성의 파괴적인 행위에 반대한다는 의미로 볼 수 있다. 주요 여성주의 예술은 Barbara Kruger 의 *posters* 을 예로 들 수 있게 되는데, 정치적 메시지를 전달하는 포스터로서의 예술이 나타내는 이 작품들은 여성의 희생에 관한 정치적 메시지를 전달하는 화가 난 듯한 거뭇고 빨간 얼굴을 나타내고 있다. Jenny Saville 의

Branded (1992) 는 그로테스크풍 (grotesque)의 자화상이다. 여성의 미를 나타내는 여러 개념에 반대하여, Saville 는 그녀가 살이 더 찌고 불쾌해 보이게 될 것이고, 결국에는 여러 다른 사람들에게까지 영향을 줄 것이라고 주장한다.

네번째이자 마지막으로 모던주의에 약간의 변화를 준 정도의 포스트모던사상은 극도화된 허무주의 (nihilism)이다. 위에 언급된 예들은 부정적인 것에 국한되어 있으면서도 힘, 돈, 여성에 대한 정의라는 아주 중요한 주제들을 다루고 있었다. 예술에 대해서 우리는 어떻게 그 이상으로 긍정적인 면을 없앨 수 있었을까? 모던주의 예술이 부정적인 측면에서 예술을 다루어 왔지만, 우리가 아직도 해보지 못했던 것은 무엇이 있을까?

불순물들과 피: 2000 년도 어느 한 전시회에서 사람들은 금붕어를 블렌더(Blender)에 넣고 작동을 시켜보라는 부탁을 받게 되었다. 여기서 말하는 것은 예술은 여러 내장들이 마구잡이 식으로 액체상태로 전락해버린 하나의 삶이 되어 버린다는 것이다. Marc Quinn 의 *Self (1991)* 는 자신의 피를 몇달간 모아서, 자신의 머리 모양으로 얼려서 만들었다. 이것은 무엇인가를 향해 복수심을 지닌 환원주의적 작품이다.

상식밖의 성교: 20 세기동안 다양한 성적 감정을 일으키는 대상물 그리고 성적관심들이 철저하게 조사되었다. 하지만 최근까지 미성년자를 상대로 한 성행위에 초점을 둔 예술은 만들어지지 않았었다. Eric Fischl 의 *Sleepwalker (1979)* 는 뒷뜰에 어린이용 수영장에서 벌거벗은 체로 자위 행위를 하는 소년을 보여주고 있고, Fischl 의 *Bad Boy (1981)* 는 어느 소년이 그의 엄마의 지갑을 훔치는 동안 그의 엄마가 벌거벗은 체로 그리고 팔다리를 쪽 뺀 체로 자고 있는 모습을 지켜보는 모습을 보여주고있다. 만일 우리가 Freud 의 심리학을 읽었다면, 이것은 아마도 그리 충격적인 내용은 아닐 것이다. Paul McCarthy 의 *Cultural Gothic (1992-1993)* 이란 작품과 그것의 수욕이란 주제를 한번 살펴보자. 실제 크기로 제작되었고, 움직이는 형태로 전시가 된 이 작품은 한 소년이 염소뒀에 서서 성행위를 하는 모습을 만들어 내고 있다. 여기서 우리는 미성년자의 성행위 그리고 동물과의 성행위란 것 이상의 의미를 갖게 된다. 그러나 McCarthy 는 소년의 아버지를 등장시키고 그가 아버지로서 그의 아들의 어깨에 두손을 얹은 모습을 만들어 냄으로서 문화적인 논평을 또한 하고 있음을 알게 된다.

소변과 배설물에 지나친 집착: 다시 한번더, 포스트모던주의는 오래된 모던주의의 전통을 이어간다. Duchamp 의 Urinal 이후, Kunst ist Scheisse (“예술은 엉망진창이다”) 이다라는 것은 Dada Movement (다다이즘)의 좌우명이 되었다. 1960 년대 Piero Manzoni 는 자신의 배설물을 통조림화하고, 각각에 표시를 한 뒤, 전시를 하고 90 개의 캔들을 팔았다 (2002 년 영국의 한 박물관에서는 68 번의 캔을 \$40,000 에 샀었다). Andres Serrano 는 1980 년대 *Piss Christ* 란

작품으로 분쟁을 불러 일으키기도 했다. 그의 작품엔 그 자신의 소변을 담아둔 병속에 십자가가 들어 있었다. 1990년대 Chris Ofili의 *The Holy Virgin Mary (1996)*는 마돈나를 보여주고 있지만, 그 마돈나는 구체적으로 묘사가 된 생식기관과 마른 대변들로 둘러싸여 있었다. 2000년에는 Yuan Cai 와 Jian Jun Xi 는 그들의 스승인 Marcel Duchamp 에게 경의를 표시했다. *Fountain*이란 작품은 현재 영국에 있는 Tate 박물관에 보관중인데, 일반 박물관 관람시간에 이들은 바지를 내리고 Duchamp 의 작품에 소변을 보기까지 했다. (박물관의 관리자들은 물론 달갑지만은 않았지만, Duchamp 는 그의 제자들이 분명 자랑스러웠을 것이다.) 그리고 G. G. Allin 은 무대 위에서 대변을 본 후 관중들에게 그 대변을 집어 던짐으로서 자신의 명성을 얻었다고 자부하는 예술가이기도 하다.

20 세기 초창기에 Duchamp 의 *Piss on Art* 에서 시작되어 20 세기말 Allin 의 *Shit on you* 를 끝으로 다시금 우리는 막다른 골목에 이르게 되었다. 이것을 가지고 우리는 세기를 거친 주요한 발전이라고 볼 수는 없다.

미래의 예술

포스트모던주의의 전성기라 함은 1980 년대와 1990 년대라고 볼 수 있다. 모던주의는 1970 년대쯤해서 시들어졌고, 필자는 포스트모던주의가 비슷한 마무리 단계에 접어들었다고 생각한다. 그렇다면 다음은 무엇일까? 포스트모던주의 예술은 가정법을 전제로 한 하나의 작은 게임과도 같았다. 우리는 단지 미미한 변형을 가진 아주 오래되었지만 똑같은 형식의 예술에 싫증을 느끼고 있다. 이 지긋지긋한 것들은 단순히 기계적이며 반복적이 되었다. 그리고 그들은 더이상 우리들에게 충격을 가져다 주지도 않는다.

이제는 무엇일까?

19 세기의 매우 섬세한 지적문화에서 탄생한 모던주의를 생각해본다면 도움이 될 것이다. 그리고 위에 언급된 다양한 주제들 틀에 위배되어 있었다는 것을 생각해본다면 그 또한 도움이 될 것이다. 그러나 그러한 주제들만이 예술가들에게 한정되어 있는 것은 아니고, 19 세기말 이후로 더 많은 사건들이 일어나고 있다.

모던주의 예술시대에서 Edvard Munch 가 그의 작품을 통해 “울부짖었던” 이후로 우리는 인간의 평균수명이 거의 두배로 늘었다는 것을 알지 못했을 것이다. 우리는 또한 매년 수백 수천명의 아기들의 생명을 앗아갔던 질병을 더 이상 볼 수 없게 될 것을 알지도 못했을 것이다. 또한 향상된 삶의 질, 민주주의적 자유주의의 확산, 그리고 늘어나는 시장체제를 알지도 못했을 것이다.

우리는 민족적 사회주의와 국제적 공산주의의 횡포를 잘 알고 있다. 그리고 예술은 그러한 사실들을 수시로 우리들에게 알려주는 역할을 하고 있다. 그러나 이러한 예술세계로부터 사회주의와 공산주의와의 여러 전쟁들로부터 이기고 짐은 알지 못했을 것이다.

더욱 더 색다른 차원의 세상으로 접어들어 가면서, 우리가 만일 현재의 예술세계만을 안다면 우리는 절대 진화론적 심리학 (Evolutionary Psychology), 빅뱅 우주론, 유전자공학, 차원분열 모형의 수학에서 오는 한가닥의 흥미도 알지 못했을 것이다. 또한 사람들이 그러한 모든 것들을 할 수 있는 존재란 사실 또한 몰랐을 것이다.

예술가들과 예술세계는 중심이 아닌 가장자리에 머물러 있어야만 한다. 예술세계는 현재 사회적으로 과소평가되어지고 있고, 자금자족하며 보수적이기까지하다. 뒤떨어져 있으며, 사실 여기서 자존심있는 예술가에게는 ‘뒤 떨어져있다’ 라는 것은 오히려 수치스러울 수 밖에 없게 된다.

특별히 예술을 발전시키는 것보다 중요한 문화적 목적들이 우리들에게는 있다. 우리들은 예술이 우리들에게 무엇을 의미하는지 잘 안다. 우리는 우리 자신을 그것으로 둘러싸고 살고 있다: 예술관련 책들과 비디오들, 극장에서의 영화 혹은 DVD, 집에 설치된 사운드 시스템, 음악 재생플레이어에서 나오는 음악들, 자동차에서 나오는 음악들, 해변가에서 읽는 소설 그리고 침대에서 읽는 책들, 전시회장 그리고 박물관 방문, 주거공간속에 배치된 예술작품들. 우리는 우리가 속하고 싶은 예술적 세상을 만들어 가고 있다. 우리 개인의 삶속의 예술로 시작해서 문화적이며 민족적 상징을 가지고 있는 예술들까지, \$10 짜리 포스터에서부터 박물관에서 구입한 \$10 million 어치의 그림까지, 우리는 예술에 주된 투자를 하고 있다.

이 세상은 새로운 예술적 세계로 발돋움할 준비가 되어 있다. 이것은 오늘날의 주어진 주제들을 가지고 약간의 변화를 주어 얻게되는 내용만으로는 얻을 수 없다. 그것은 오로지 전에는 행해지지 않았던 것을 행함으로서 만들어 질 수 있는 것이다.

여기서 말하고자 하는 것은 예술이 직면해야할 부정적인 주제들이 없다는 것을 말하고자 함이 아니다. 혹은 비평의 한 수단으로서 예술이 적합하지 않다고 말하려는 것 또한 아니다. 물론 부정적인 것들이 존재하며, 예술은 반드시 그 속에 빠져서는 안 된다. 필자의 주장은 만장일치식의 부정 그리고 예술세계의 파괴주의적것과 상통한다. 언제 20 세기의 예술이 인간관계의 향상, 인간의 존엄성, 용기, 혹은 세상에 존재함에서 오는 긍정적인 열정을 말했던 적이 있었는가?

예술적 개혁은 극소수의 사람들로부터 만들어 진다. 독창성을 가진 예술가들이 모든 혁명의 중심에 있었다. 새로운 주제, 산뜻한 대상물, 그리고 창의적인 구도, 형식, 혹은 색감의 사용이 새로운 시대의 막을 올려준다. 예술가들은 진정으로 신과도 같다. 그들은 그들의 작품에서 세상을 창조한다. 그들은 우리의 문화적 삶의 창조에 기여하고 있다.

그러나, 개혁적인 예술가들이 나머지 세상과 닿으려면, 다른 사람들의 역할 또한 중요하다. 수집가들, 전시회 오너들, 전문적 지식을 가지고 있는 Curator 들, 그리고 비평가들이 어떠한 예술가들이 색다르게 창조적인 일을 하고 있는가를 결정하게 된다. 그에 따라 어떠한 작가들이 돈이며 전시회장에서 어디에 진열이 될 것이며, 그리고 누가 많은 추천들을 받게 될 지도 결정을 하게 된다. 그 개개인들이 또한 혁명을 불러 일으키게 되는 것이다. 더 넓은 의미에서의 예술 세계에서는, 개혁은 독창적인 예술가들이 이루어낸 것을 지각하며, 그들의 작품들을 진척시킬 수 있는 용기를 가진 자들에게 달려있다.

말하고자 함은 1800 년대로 돌아가자고 하거나, 단지 예쁜 엽서를 만들고자 함은 아니다. 중요한 것은 세상을 새롭게 보는 사람이 되자는 데 있다. 각 세대마다 그렇게 할 수 있는 사람들은 지극히 한정되어 있다. 그것이 바로 예술이 직면한 도전이고 절대적으로 필요로 하는 것이기도 하다.

포스트모던주의 예술은 백년 전에 이미 소개되었던 지겨운 개혁을 되풀이한 경우였다. 이제는 다음 시대로 옮겨갈 때이다.

Stephen Hicks 는 미국 Illinois 에 위치한 Rockford College 에서 철학을 가르치는 교수이다. 그는 *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault* (Scholarly Publishing, 2004). 그는 그의 홈페이지를 통해서 연락이 가능하다. 이 글은 2003년 10월 뉴욕에서 열린 the Foundation for the Advancement of Art's "Innovation, Substance, Vision"이라는 학회와 Rockford College 철학클럽가 2004년 4월주최한 "The Future of Art"라는 토론회에서 강의된 내용에 그 바탕을 두고 있다.

First published in *Navigator*, September-October 2004.

www.StephenHicks.org

* * *