

## 팝아트 이후, 현대미술의 소통가능성

### 아도르노와 보드리야르의 시각에서 팝아트와 미니멀리즘에 대한 비판적 이해를 중심으로

After Pop Art, the Possibility of Communication in Contemporary Art : based on the critical understanding of pop art and minimalism from the perspective of Adorno and Baudrillard

---

저자  
(Authors) 유현주  
Yu Hyun-Ju

출처  
(Source) [현대미술학 논문집 15\(1\)](#), 2011.06, 175-210(36 pages)  
[Journal of Contemporary Art Studies 15\(1\)](#), 2011.06, 175-210(36 pages)

발행처  
(Publisher) [현대미술학회](#)  
Society Of Contemporary Art Science

URL <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE01652454>

APA Style 유현주 (2011). 팝아트 이후, 현대미술의 소통가능성. 현대미술학 논문집, 15(1), 175-210

이용정보  
(Accessed) 이화여자대학교  
211.48.46.\*\*\*  
2020/04/29 15:40 (KST)

---

#### 저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

#### Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

\* 논문 투고: 2011년 4월 30일  
\* 게재 확정: 2011년 6월 10일

# 팝아트 이후, 현대미술의 소통가능성 : 아도르노와 보드리야르의 시각에서 팝아트와 미니멀리즘에 대한 비판적 이해를 중심으로

유현주 (홍익대 미술대학원 강사)

- 
- I. 들어가는 말
  - II. 팝아트와 ‘사물’, 시물라크르
  - III. 팝아트의 문화정치학적 함의
  - IV. 미니멀리즘의 미적 경험과 사회적 비판
  - V. 비판적 거리두기와 ‘틈’에 참여하기
  - VI. 나오는 말
- 

## I. 들어가는 말

1960년대 팝아트의 등장 이래로 미술이 대중문화의 코드를 사용함에 따라, 점차 일상과 예술의 거리를 좁히는 체험을 제공하는 경향이 많아졌다. 특히 소비문화의 기호들을 사용하기 시작한 팝아트와 산업적 재료와 같은 ‘특수한 사물’을 예술로

제시한 미니멀리즘은 현대미술에 소비사회의 사물 혹은 기호들을 부여해왔다는 평가와 함께, 미술에 있어서 새로운 문화적 담론의 장을 마련했다고 볼 수 있다. 보드리야르에 따르면, 자본주의 소비사회에서의 모든 교류는 인간이 아닌 ‘사물’에 의해 둘러싸인 특성을 지니는데, 이 사물은 직접적인 것이 아니라 ‘이미지’로 존재하는 하나의 기호이다. 따라서 소비사회의 모든 기호들은 보드리야르가 말한 것처럼 ‘이미지의 상징적 교환’으로서의 가치를 갖는다.

이런 맥락에서 현대미술에서의 사물은 그것이 비록 단순히 ‘즉물성’을 내세운다고 해도, ‘즉물적인 것’ 이상의 의미를 지닌다. 즉 미술작품에 모사된 사물은 사회의 상징적 이미지를 그려내며, 이러한 이미지는 미술사적인 새로운 재료 이상의 ‘문화정치학적’ 진술을 함축하고 있기 때문이다. 작가가 의식적으로든 무의식적으로든, 현실에 대한 이러한 심미적 비판을 전달하는 방식 때문에, 오늘날의 관객은 전통적인 미적 ‘관조’의 체험과는 다른 형태인, 문화적 관심과 사회에 대한 비평적 시각을 공유하는 소통구조에 참여하게 된다.

대중문화에 대한 미술적 관심은, 외견상 전혀 공통점이 없는 팝아트와 미니멀리즘을 포스트모더니즘의 관점에서 파악할 수 있는 가능성을 제공하였다. 왜냐하면 고급예술과 저급예술의 경계 해체, 그리고 문화의 일상적 기호들을 알레고리화하기 시작한 현대미술의 관점에서 볼 경우, 이들 미술이 사용한 재료와 문화적 관심은 많은 비평가들에 의해 ‘포스트모더니즘적

인 양식<sup>62)</sup>으로 곧잘 평가되기 때문이다. 것처럼 포스트모던 문화의 관점에서 바라볼 경우, “이 두 미술 양식은 1960년대의 반(反)문화와 유사한 것으로 보기도 하고, 미니멀리즘의 경우, 로잘린드 크라우스의 견해처럼 ‘반(反)이성주의적’ 담론에서 출발한 미술”<sup>63)</sup>로 논의되기도 한다.

본고에서는 포스트모던 문화의 담론 안에서 팝아트와 미니멀리즘을 고찰함으로써, 이 두 미술 양식이 전통적 미술에서 배제되었던 일상과 사물을 예술로 끌어들여 미적 경험의 차원을 확대하였을 뿐 아니라, 이러한 미적 경험을 통해 문화비판적 의미의 소통가능성을 열어준 지점들을 추적해 보고자 한다. 이러한 새로운 소통가능성의 지점들은, 구체적으로 팝아트에 있어서는 대중매체문화의 ‘사물’의 의미에서, 미니멀리즘에서는 프리드가 비미술로 보았던 ‘사물성’에서 파생된 ‘연극성’의 미적 경험에 초점을 두어 각각 추적될 것이다.

---

62) 이합 핫산의 포스트모더니즘에 대한 정의 중 하나인 ‘대중주의’는 팝아트를 포스트모더니즘의 현상에 포함시킨다. 또한 프레데릭 제임슨은 그의 논문 「포스트모더니즘과 소비사회」에서, 포스트모더니즘의 개념을 포함하는 예술작품들로 건축에서는 로버트 벤투리의 대중적 건물과 작업장을 예로 들고, 미술에서 앤디 워홀과 팝아트, 포토리얼리즘을 좋은 예로 들고 있다. 그는 이 논문에서 포스트모더니즘에 해당하는 작품들에서 발견된 특징을 크게 두 가지로 설명하는데, 하나는 본격적인 모더니즘에 대한 특정한 반발이고, 다른 하나는 어떤 중요한 경계나 분리가 소멸된 것으로 과거의 고급문화와 대중문화 혹은 통속 문화 사이에 존재하던 구분이 사라진 것으로 설명한다; 프레데릭 제임슨, 윤호병 외 역, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 할포스터 엮음 『반미학』, 현대미학사, 1994, pp. 176-179.

63) 테이비드 베를러, 정무정 역, 『미니멀리즘』, 열화당, 2003, pp. 69-70.

본 논문은 이러한 고찰을 통해, 아도르노와 보드리야르가 예견한 것처럼, 자본주의 사회의 물화된 현상을 지표로 드러내는 현대미술로서 팝아트와 미니멀리즘을 이해하고, 이들 예술이 소통되는 방식을 문화정치학적 의미에서의 ‘비판적 거리두기’로 해독하고자 할 것이다. 그리고 자율적 예술이 이러한 비판정신을 견지하는 한, 예술은 교환가치가 아닌 다른 방식의 교역이 이루어지는 ‘틈(interstice)’의 공간을 확보하고, 그 ‘틈’의 자유로운 소통구조에 대중을 참여시킬 수 있다는 사실을 해명하고자 한다.

## II. 팝아트와 ‘사물’, 시플라크르

팝은 진정 대중적인 예술인가? 보드리야르에 따르면, 팝아트는 ‘대중예술(un art populaire)’이 아니다. 팝아트에는 대중적이라고 할 만한 에토스가 존재하지 않는다는 것이다. 즉 일상적인 사물을 다룬다고 해서 일상적이고 대중적인 예술은 아니라는 것이다. 그렇게 단언하는 데에는 팝아트가 다루는 사물이 단순히 사물이 아니라, 사물을 표현하는 즉 ‘예술적 언설’이라는 점이 있다. 물론 보드리야르의 진술처럼, 미술사적으로 사물은 상징적이고 장식적인 이차적 역할을 해왔지만, 팝아트에 와서 “갑자기 사물이 예술적 형상의 정점에 올라 왔다”고 하는 사실은 주목을 요한다. 왜냐하면 “사물への 편애, 상표가 부착

된 사물 및 식료품의 무한한 형상화를 통해서- 물론 상업적 성공을 통해서-‘서명’이 ‘소비되는’ 사물로서의 예술이라고 하는 독자적인 지위를 추구한 최초의 예술이 팝”<sup>64)</sup>이기 때문이다.

보드리야르에 의하면, 팝아트는 미국적 문명이든 소비사회의 운명이든 간에, 현재의 세계에 전적으로 편입되고자 함으로써 현재 소비사회의 사물 세계에서 일종의 공범관계에 놓이는데, 여기엔 ‘실물주의의 이데올로기’가 내재하고 있다. 그런데 보드리야르는 이 이데올로기에 이중 함의가 숨어있음을 지적하는데, 즉 팝아트가 현재의 사회를 곧 자연이자 의심할 나위 없는 이상사회라는 논리를 가지고 있으며 이러한 논리를 예술의 신성한 과정으로 재현한다는 것이다.<sup>65)</sup> 이는 보드리야르의 시물라시옹 이론과 관련을 갖는다. 보드리야르에게 있어, 실재보다 ‘더 실재 같은 이미지’를 교환하는 것이 현재 우리의 소비사회이며, 예술 역시 그러한 이미지 복제의 산물인 시물라크르에 불과하기 때문이다. 그렇기에 팝아트에서의 사물은 이미지의 복제를 넘어, ‘문화의 복제’가 된다. 그에 따르면, “커뮤니케이션에 있어서 나뉘지는 것은 더 이상 하나의 문화 즉 살아있는 물체, 집단의 현존(예전에는 이 모든 것이 의식 및 축제의

---

64) 장 보드리야르, 이상률 역, 『소비의 사회』, 문예출판사, 2004, p. 167.

65) 장 보드리야르, 위의 책, p. 169; “첫째, 팝은 통합된 완전한 사회의 이데올로기(현재의 사회=자연=이상사회라고 하는 도식에서 그것은 이미 본 바와 같이 팝의 논리 그 자체이다)이다. 둘째로, 팝은 예술의 신성한 과정을 완전히 재생한다.”

상징적 기능과 신진대사기능을 하였다)이 아니며, 또 엄밀한 의미에서의 지식도 아니다. 나누어 가지는 것은 기호와 준거, 학교교육의 희미한 기억과 유행의 지적 신호 등의 기묘한 집합체이다. 이것은 보통 대중문화라고 불리며”<sup>66)</sup> 이 집합체의 복제가 곧 예술로 옮겨오는 셈이다. 즉 시물라시옹의 과정을 따라 복제물을 만드는 ‘예술은 형태와 외양의 마술을 잃어버린 세계의 완전한 보철물’<sup>67)</sup>이 되는 것이다.

보드리야르는 이 점을 특히 팝아트에 와서 두드러진 현상으로 본다. 즉 그는 “팝 이전의 모든 예술은 심층적인 세계상이라는 것에 근거하는 데 반해, 팝은 기호의 내재적 질서에 동화하려고 한다. 즉 기호의 산업적 대량생산, 환경 전체의 인위적 · 인공적 성격, 사물의 새로운 질서의 팽창해버린 포화 상태, 아울러 그 교양화된 추상작용에 동화하려”<sup>68)</sup>하는 것으로 보기 때문이다. 실재의 세계에서 벗어나 기호의 무대가 된 이미지 사회가 곧 보드리야르가 말하는 시물라시옹의 사회라면, 팝아트의 사물은 그러한 시물라시옹의 사회에서 파생된 시물라크르로 읽을 수 있을 것이다. 따라서 팝아트의 사물은 일상의 사물과는 다른 관념-기호이자 논리로 변환되는데, 그런 차

---

66) 보드리야르, 앞의 책, p. 144.

67) 보드리야르가 1996년 『리베라시옹』 지에 발표한 시론인 「예술의 음모」에서, 그는 현대예술의 무가치성을 논하는데, 즉 예술이 기호만을 소비하고 세계의 보철물이 되었다고 주장한다.

68) 보드리야르, 위의 책, p. 165.

원에서 위홀의 이미지는 상상력이 사라진, “순수한 논리이자 무조건적인 시플라크르”<sup>69)</sup>와 같다고 할 수 있다.

보드리야르는 현대예술이 상품의 기호처럼 추상화 되어가고 점차 환상을 잃은 그 자리에 기호가 대신하면서, 예술은 사라져갈 것이라고 보았다. 마찬가지로 아도르노는 자율적 예술이 자명성을 상실해가는 현대사회에서, 문화산업에 의해 기만당하는 예술의 ‘탈예술화(Entkunstung)’로의 돌진현상이 나타난다고 말한다. 즉 작품이 여러 가지 물건들 가운데 하나가 되고 감상자의 심리 상태를 담는 그릇과 같은 것이 된다면, 그렇게 물화된 작품은 충분히 문화산업의 메커니즘에 의해 이용될 것이라는 얘기이다. 보드리야르의 팝아트에 대한 해석은 사실 자본주의 사회의 상품화와 소비문화에 대한 해석이기도 하며, 그 점에서 문화산업적 기술이 지배하는 소비사회를 비판했던 아도르노와 매우 유사한 목소리를 갖는다.<sup>70)</sup> 보드리야르가 팝아트는 현재의 소비사회를 하나의 자연으로

---

69) 배영달, 『보드리야르의 아이러니』, 동문선, 2009년, p. 367

70) 아도르노가 마르크스의 정치경제학의 교환가치가 지배하는 사회를 수용한 데 대해, 보드리야르는 교환가치를 넘어서 욕구의 ‘기호’가 지배하는 초과실재(하이퍼리얼리티)의 사회를 상정한 점에서 두 사람의 입장이 근본적으로 다르기는 하지만, 마이크 페더스톤이 그의 논문 「소비문화이론」에서 분석한 것처럼, 사용가치를 상실해가는 예술의 ‘탈예술화(Entkunstung)’ 현상에 대한 아도르노의 예견은 팝아트와 소비문화를 연결시킨 ‘보드리야르의 상품논리에 대한 강조’와 공통점을 갖는다고 볼 수 있다; 마이크 페더스톤, 정숙경 역, 「소비문화이론」, 『포스트모더니즘과 소비사회』, 현대미술사, 1992, pp. 31-51.



동일시한다고 보는 점은, 아도르노가 현재의 후기자본주의 사회를 ‘제 2의 자연’으로 명명하면서 본래의 모습을 찾지 못한 사회로, 즉 거짓 자연인 ‘가상의 사회’로 규정한 것과 맥락을 같이하기 때문이다.

그렇다면 팝아트는 물화된 예술인가? 예술의 사용가치를 잃고 철저히 교환가치로서의 소비재로만 존재하는 것일까?

이와 같은 문화산업론적 시각에서 보면, 팝아트는 분명 물화의 혐의가 짙은 예술이며 대중과 그런 점에서 보드리야리가 말한 ‘공모의 미소’를 나눈다. 그러나 그 물화된 사회의 시물라크라로서 팝아트는 광고와도 같은 소비세계 자체를 ‘인식 가능하게’ 하는 예술이라는 점에서, 상품세계를 자연으로 간주하는 사회에 대한 일종의 ‘비판적 거리두기’를 시도하고 있다고 해석할 수 있다. 그렇다면 팝아트에서 드러나는 기호의 양상을 분석함으로써 팝아트의 이면에 놓인 문화정치학적 함의를 좀 더 구체적으로 살펴볼 필요가 있을 것이다.

### III. 팝아트의 문화정치학적 함의

안드레아스 후이센에 따르면, 팝이란 개념은 단지 워홀, 리히텐슈타인, 베셀만, 그리고 다른 팝아트 작가들에 의해 탄생한 새로운 예술만을 의미하지는 않는다. 팝은 비트 앤 락(beat and rock)음악, 포스터아트, 플라워 차일드 컬트, 마약소제의

영화 등-실제로 ‘하위문화’와 ‘언더그라운드’에 대한 어떤 선언을 나타낸다는 것이다.<sup>71)</sup> 팝을 소위 광범위한 의미에서 반권위주의적인 뉴 레프트의 대중적이고 정치적인 활동과 혼용된 것으로 보는 후이센의 시각에는, 팝을 기존 사회의 규준들에서 해방되려는 운동으로 보고자 하는 사회적 역사적 맥락이 전제되어 있다. 그러나 일반적으로는 후이센의 지적처럼, 보수 평론가들은 그러한 의미로 팝아트를 평가하기보다는 ‘비예술이나 슈퍼마켓 예술, 키치예술, 서유럽의 코카-콜로니제이션(coca-colonization)’ 등으로 비난해왔다고 할 수 있다. 심지어 팝아트는 자본주의와 소비주의의 가장 좋지 못한 국면들을 무분별하게 재현하고 찬양하는 ‘반동적 리얼리즘’이라는 지적도 있다.<sup>72)</sup> 그럼에도 불구하고, 한편으로 존 A 위커와 같이, 60년대 사회적 비평의 예술을 발전시켰던 작가들이나 포스트모던 예술을 지지하는 평론가들은 팝아트를 고급/진지한 예술과 저급/가벼운 예술 사이의 간격을 가깝게 하려 했던 반권위주의적 문화현상으로 보고자 하였으며, 따라서 팝아트 이후의 미니멀리즘 및 개념미술 등에서 흔히 드러나는 ‘문화정치학적 함의’들 역시 이와 같은 포스트모던적 담론과 적지 않은 관련을 지니는 것으로 보인다. 무엇보다도 여기엔 ‘일상적인 것의 변용’<sup>73)</sup>을 통

71) Andreas Huyssen, “The cultural politics of pop”, *Post-Pop Art*, ed. by Paul Taylor, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989, p. 45.

72) 존 A 위커, 정진국 역, 『대중매체시대의 예술』, p. 30; 도널드 쿠스뫼트의 논문 “Pop Art: A Reactionary Realism”, *Art Journal*, 36, fall 1976, pp. 31-38에서 재인용.

해 대중과 소통하고자 함으로써, 과거 예술에 대한 비평 또한 함축하고 있음을 간과할 수 없다.

실제로 영국의 팝아트를 낳았던 젊은 예술가 그룹인 IG (Independent Group, 1952-1956년)는 수년간의 토론회를 통해, “모더니즘을 재평가하고 문화에 대한 엘리트적 접근 방식을 재고했으며, 대중문화와의 상호관계망 속에서 고급문화를 분석”한 후, 미술에 “대중매체와 일상의 요소를 작품에 도입”<sup>74)</sup>하기 시작했다. 파울로 지의 초기 작품과 IG의 프레젠테이션과 전시들을 보면- ‘Parallels of Life and Art(1953)’, ‘Object and Collages(1954)’, ‘This is Tomorrow (1956)’- 새로운 종류의 시각적 환경을 생산하는 것 뿐 아니라, 일상의 구조와 대량 생산된 이미지리를 비판적으로

---

73) “일상적인 것의 변용(The Transfiguration of the commonplace)”은 아서 단토가 쓴 1981년 저작의 제목이기도 하다. 단토는 잘 알려져 있는 것처럼, 헤겔의 예술종말론을 끌어들이며 컨템퍼러리 미술이론을 제창했다. 팝아트와 같은 ‘일상적인 것의 변용’이 예술이 되는 상황에서, 위홀의 <브릴로 상자>는 단토에게 예술의 본질을 구명하려고 했던 모더니즘 미술의 역사적 시도가 종언을 고하는 단서가 되었던 것이다.

74) 임근혜, 『창조의 제국』, 지안, 2009, p. 165; 당시 IG에 참여한 작가 중 에두아르 파울로치가 사온 미국 대중잡지는 회원들의 뜨거운 관심을 모았고, 심지어 토론 중 환등기가 발산하는 열에 잡지가 타버릴 정도로 모임의 열기가 대단했다고 한다. 존 A 위커는 그의 『대중매체시대의 예술』이란 책에서, 이들 팝아티스트들이 일상의 요소를 작품에 도입했을 때 그들이 대중매체 가운데에서 발견된 현실을 대상으로 하였다는 사실을 주목한다. 즉 그러한 사실은 오늘날의 자연이 인공적으로 구축된 빌딩과 실내, 도로 표지판, 신호물, 포스터, 신문, 라디오와 텔레비전 방송 등의 세계로 즉 매체로 포화된 환경이라는 자각에서 나온 것이라고 그는 말한다. 다양한 팝아트가 서구 소비사회의 중심지에서 발생한 것은 이처럼 우연이 아닐 것이다.

분석하고자 하는 공동의 서약이 동기화된 것이었다.<sup>75)</sup> 그렇다면 왜 그들은 고급문화에 대중문화 및 매체의 요소를 뒤섞으려 한 것일까? 그 당시 토론회에 참여한 영국 작가들의 관심은 “영국보다 한참 앞선 미국의 물질문명과 사진인쇄술이 앞으로 새로운 소비사회의 시각 환경과 예술에 어떤 영향을 미칠 것인가에 관한 것”이기도 하지만, “아카데미와 미술관의 제도에 갇힌 고급문화로서의 미술과 삶의 욕망과 체취가 담긴 일상으로서의 하위문화 사이의 경계를 허물어 예술에 대한 기존의 인식과 태도를 바꿀 수 있는 가능성”<sup>76)</sup>에 있었던 것은 아닐까?

최초의 팝아트 작품으로 일컬어지는 리처드 해밀튼의 <오늘의 가정을 그토록 색다르고 멋지게 만드는 것은 무엇인가?>에서 우리는 일종의 대중문화의 목록을 보는데, 즉 달의 표면으로 꾸며진 천장, 우람한 근육질 남자, 나체의 여자, 재즈 가수 엘 존슨의 이미지, 영화의 새로운 기술혁신, 또 하나의 발명품인 녹음기 등이 풀라주 되어 하나의 환경을 이루는 마치 유행의 감각과 같은 것을 보게 된다. 그 후 많은 팝아트 작품이 마치 상업광고와 같은 기술을 사용하는 것에 대해 악평이 쏟아졌는데, 이에 대해 루시 R 리파드는 ‘팝아트가 실은 현실과 예술을 다루는 새로운 방식’이라는 점을 대부분 이해하지 못했다고 말한다.<sup>77)</sup>

---

75) Dick Hebdige, “In poor taste”, *Post Pop Art*, ed. by Paul Taylor, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989, p. 91.

76) 임근혜, 앞의 책, p. 166.

이러한 새로운 창작방식과 관련해, 팝아트 작가 중 누구보다도 가장 광고나 스타 이미지를 사용해 현실의 대중적인 이미지를 다룬 사람은 워홀이라고 할 수 있을 것이다. 예컨대 그는 <마릴린>에서와 같이, 대중의 의식 속에 침전된 매체에서 수없이 반복되어온 진부한 이미지인, 대중들의 우상의 초상을 보드리야르식의 ‘교양화된 추상작용’

의 ‘기호’로서 드러낸다. 즉 마릴린의 초상은 “지긋지긋하게 반복시켜 (...) 일체의 내용에 대한 감각의 상실을 가져오는 형식적 패턴”으로서 “비인간화의 과정을 시각화”<sup>78)</sup>한 것으로 볼 수 있다. 워홀은 반복된 마릴린의 이미지를 통해 대량복제시대를



그림 1. <앤디 워홀, 마릴린>

를 은유할 뿐 아니라, 전통적 회화를 실크스크린 기법으로 대체하고 자신의 화실을 공장으로 명명함으로써, 예술을 산업적 생산 가운데 자리하게 만들었다. 이러한 창작방식은 존 A 위커가 지적한 것처럼, ‘유사성, 평범성, 익명성, 상투형’이라고 하는, 순수예술의 본질로 인정할 수 없었던 대중문화의 특징을 포착했다고 할 수 있을 뿐 아니라, 예술을 상품으로 새롭게 인식시키는 계기를 마련했다고 볼 수 있다.

워홀 작품을 비롯한 팝아트 작품의 사물화 내지 상품적 성

77) 루시 R. 리파드, 정경희 역, 『팝아트』, 미진사, 1985, p. 109.

78) 존 A 위커, 앞의 책, p. 43.

격은 앞서 논의한 보드리야르의 시각에서 보면, 팝아트가 “이 세계에 편입되는 것을 목적”<sup>79)</sup>으로 하는 데에서 기인한다. 즉 보드리야르가 예견한 것처럼, 팝아트는 오늘날 고급과 저급 예술의 분리 자체를 제거할 것을 요구하면서, ‘상품을 미학화’하는 방식으로, 일상의 미적 형상화에 우리의 관심을 끌어냈던 셈이다.<sup>80)</sup> 스스로 의도한 것은 아니지만 결과적으로 위홀은 자본주의 제도 속에서 예술의 자본주의적 본성을 직관하고 있다. 즉 위홀은 고급문화에 의해 억제된 것들을 다시 끄집어내어 표현하고 이를 통해 자본주의 문화에 대한 비판적 견해를 드러낸다. 덕 헵디즈 식으로 말하자면, 팝은 ‘쾌의 정치학(politics of pleasure)’<sup>81)</sup>을 생산한다. 이러한 것은 팝의 반성적인 표면에서 나오는 것으로, 비판적이고 우상파괴적인 힘과 같은 것을 잠재적으로 가지고 있다고 할 수 있다.

팝의 형식을 차용하여 사회적 비판의 언어를 구사하는 최근의 예는 론 잉글리시의 ‘팝파겐다(popaganda: pop과 propaganda

---

79) 보드리야르, 앞의 책, p. 166. 보드리야르는 ‘성스러움을 상실한 것의 예술’인 팝아트가 곧 미국적이면서 현대문화의 논리 그 자체를 대변한다고 하면서, 굳이 사물이자 곧 상품이라고 할 수 있는 팝아트를 통해 ‘예술의 종언’을 언급하기도 한다.

80) 유럽에서의 68운동의 영향과 관련지어, 팝아트는 진보적인 욕구를 불러일으키는 데 성공한 예술로 평가된다. 심지어 일상의 삶을 변화시키려는 시도에서 보면, 인간의 감각의 억압 혹은 억제를 극복할 것을 주장하는 이러한 예술은 자본주의 체계전체에 도전을 준다고 하는 해석도 있다; Andreas Huyssen, op. cit., pp. 72-73.

81) Dick Hebdige, op. cit., p. 104.

의 합성어)’를 들 수 있다. 그의 작품은 미국 소비문화의 다양한 캐릭터들을 이용해 이를 미술에 이용하는데, “예수를 대신해 십자가에 매달린 디즈니, 마릴린 먼로의 탐스러운 가슴 대신 매달린 디즈니 얼굴, 이상하게 구역질이 날 것만 같은 만화 캐릭터 ‘파워퍼프 걸스’의 속옷 입은 모습, 해석

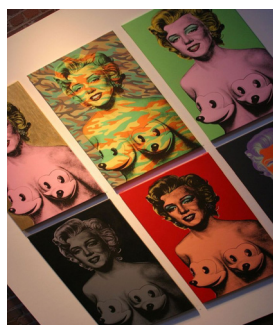


그림 2. <론 잉글리시, 마릴린 먼로>

카우보이 선술집 주당들과 뼈에로 분장을 한 아이들의 모습 등 자본주의 상품문화가 만들어내는 비정상의 기괴한 모습을 그려낸다.”<sup>82)</sup>

팝아트가 비록 대중매체에 철저히 의존한다는 지적이 있지만, 많은 비평가들이 대중매체에서 전달되는 광고와 팝아트가 본질적으로 다름을 지적하는 이유는 팝아트의 미적 경험 속에 내재한 이러한 문화정치학적 함의 때문일 것이다. 팝아트 이후 출현한 미니멀아트 역시 같은 맥락에서 비판적으로 해석할 수 있다. 무엇보다도 일상적 ‘사물’의 사용과 대중과의 ‘소통’이란 점에 초점을 두고 바라볼 때, 미니멀리즘의 미적 경험 가운데 내재한 사회적 비판의 시각을 이해할 수 있을 것이다.

82) 이광석, 『사이망가르드. 개입의 예술, 저항의 미디어』, 안그라픽스, 2010, pp. 261-262.

#### IV. 미니멀리즘의 미적 경험과 사회적 비판

마이클 프리드의 「미술과 사물성(Art and Objecthood)」이란 논문에서 미니멀아트는 ‘이데올로기적’인 예술로 표현된다.

“미니멀 아트, ABC아트, 프라이머리 스트럭처, 특수한 사물로 다양하게 알려져 있는 단체는 대체로 이데올로기적이다. 그것은 그 단어들로 표현될 수 있는 입장을 선언하고 또한 점유하고자 하며, 사실상 그것을 주도하는 실천가들에 의해서 공식화되어 왔다.”<sup>83)</sup>

마이클 프리드가 미니멀리즘을 하나의 실체로서 소위 ‘즉물주의’로 규명하였던 그 논문은 기본적으로 클레멘트 그린버그와 같은 ‘모더니즘 미술’의 맥락에서 출발하였다. 미니멀 작가들 사이의 차이는 물론 있었지만, 그들을 하나로 묶을 수 있는 것을 프리드는 ‘사물성’으로 보았고, 그러한 사물성은 그린버그가 주장했던 모더니스트 회화의 본질 즉 ‘평면성’을 위배하는 문제였던 것이다. 그린버그는 「추상표현주의 이후」라는 논문에서, ‘회화 예술의 환원할 수 없는 본질은 ... 평면과 평면성’이라고 밝혔으나, 「최근의 조각」이란 논문에서, ‘빈 캔버스마저 이제는 그림으로 간주될 수 있기 때문에 첫 눈에 비미술로 보인다는 것이 이제 더 이상 회화에 있어 유용한 판단이 아니라

---

83) Michael Fried, “Art and Objecthood”, *Art Forum* (1967, June), pp. 116-117.



면, 예술과 예술 아닌 것의 경계는 이제 삼차원적인 것에서 찾아져야만 한다'고 주장한다. 그린버그는 이 '삼차원'에 해당하는 것이 조각 뿐 아니라 예술이 아닌 모든 물질적인 것이라고 말한다.<sup>84)</sup> 거기서 더 나아가 프리드는 미술과 비미술의 경계를 더 확실히 하기 위해 '연극성'을 거론한다. 즉 그는 미니멀리즘이 결과적으로 연극이라는 장르에 호소하게 됨으로써 미술과 정반대에 놓이게 된다고 추론한다.

도널드 저드와 로버트 모리스, 토니 스미스와 같이 프리드가 논의의 대상으로 삼은 즉물주의자들의 작업이 회화에 반대되는 경우는 두 가지에서 설명될 수 있다고 하는데, 하나는 회화의 '관계적 성격'이고 다른 하나는 회화적 '가상의 편재성'이다.<sup>85)</sup> 먼저, 모더니스트 회화에서 각 부분은 서로 관계를 이루며 유기적인, 즉 저드가 말한 '인간형태론적(anthropomorphism)' 특징을 갖는데 반해, 미니멀리즘 작품은 그러한 관계성을 갖지 않기 위해 동일한 단위를 반복하는 특성을 갖는다는 것이다. 그리고 그러한 반복성 속에서 작품은 '전체성(wholeness)'으로 경험되는 형태로 지각된다. 두 번째로 미니멀리즘이 모더니스트 회화에 반대되는 이유는, 미니멀리즘 미술이 회화적 가상을 포기하였다는 점이다. 정확히 말하면 프리드가 '비미술의 조건'<sup>86)</sup>이라고 본 '사물성' 때문에 더 이상의 회화적 가상은 존재

---

84) 티에리 드 뒤브, 정현이 역, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스』, 시각과 언어, 1995. pp. 59-89.

85) Michael Fried, op. cit., p. 117.

하지 않게 된다는 것이다. 그리고 ‘비미술의 조건’인 이러한 ‘사물성’과 더불어, 프리드가 미니멀리즘의 또 다른 비미술의 조건으로 든 ‘연극성’ 때문에 미니멀리즘은 “미술의 부정(negation of art)”<sup>87)</sup>으로까지 명명된다.

미니멀리즘의 ‘연극성’은 관람자가 즉물주의적 작품과 마주치는 실제 환경과 관련해서 언급된 것인데, 프리드는 이것을 관람자를 포함한 상황 속에 있는 사물의 경험으로 설명한다. 메를로퐁티의 현상학을 수용해 자신의 미학을 현상학적 경험으로 제시한 모리스의 저술을 인용하면서, 프리드는 이러한 즉물주의자들의 ‘연극성’을 비판한다. 작품의 즉물적 성격 때문에 발생하는 연극성은 작품의 상황을 관람자의 신체에 즉 ‘태도’에 귀속시킨다. 따라서 미니멀리즘 작품은 작품 자체의 ‘현재성(presentness)’을 갖는 것이 아니라, ‘무대에서의 현존성(stage presence)’을 갖게 된다는 것이 ‘연극성’에 대한 프리드의 논지이다.

그린버그와 프리드에게 있어, 이러한 미적 체험은 무의미한 것이었다. 왜냐하면 종래의 예술과 같은 방식으로 감상자가 작품에 접근할 수 없기 때문에, 작품의 ‘의미’를 분별하기 어렵다는 것이다. 의미를 이해하는 대신, 모리스의 진술처럼, 작품의 경험은 필연적으로 시간 속에서 존재한다. 즉 즉물주의 작품에서, 예컨대 “모리스의 <무제>앞에 선 감상자는 작품이 제공하는 세계 속에 시간을 초월하는 경험을 하는 것이 아니라, 허리

---

86) Michael Fried, op. cit., p. 125.

87) Ibid.

높이의 반사면 육면체 네 개로 구성된 작품의 사이사이를 거닐면서 전 시공간과 자신 및 타인의 육체를 분리된 실체로 경험하는”<sup>88)</sup>, 시간의 ‘지속성(duration)’을 감각하게 한다. 프리드에 따르면, 이는 모더니즘 회화와 조각에서 경험하는 ‘순간성(instantaneousness)’이나 ‘현재성’이



그림 3. <도널드 저드, 무제>

아니라, 빛과 공간적 맥락의 다양한 조건에서, 대상을 향해 지속적인 관심의 형태로 있는 ‘시간성(temporality)’<sup>89)</sup>의 경험이다.

프리드가 폄하한 이러한 연극적 예술의 특징은, 관람자를 일종의 ‘협력자’로 변형시키고 싶은 견해를 수 없는 유혹일 수 있다. 그러나 모리스가 아마도 일종의 ‘지루함의 미학’으로 기술했던 것도 이러한 ‘연극성’과 관계있다. 즉 “인습적인 미학적 쾌(형식적 복잡성, 조화로운 색채 관계의 조직 등)와 관련해 지각적으로 유발하는 것들을 더 이상 만들어내기를 거부하는

88) 마이클 아처, 오진경/이주은 역, 『1960년 이후의 현대미술』, 시공아트, 2007, p. 69.

89) 여기서 말하는 ‘시간성’은 과거의 ‘초월적 시간성’과 구분된다. 이본 본느프와의 「15세기 회화의 시간과 무시간성」이란 논문에 따르면, 예컨대 르네상스기의 고전적 작품들에서 볼 수 있는 시간성은 원근법의 한 시점에서 포착된 ‘순간’의 초월적 시간성으로 존재의 정지된 시간이며 이데아나 영적인 인식의 차원으로 볼 수 있다. 그러나 본고에서의 ‘시간성’은 전시환경에 따라 지속적으로 변화하는 감상자의 실존적인 시간으로, 즉 ‘지금 여기’의 시간으로 열려 있다고 봐야 할 것이다.

예술가는 감상자를 주의가 산만한 상태로 이끌 수는 있다. 그 결과 관람자들은 예술작품을 지각하는 데 대한 빛, 공간 그리고 그들 자신의 움직임에 의식하게 된다. 이러한 현상학적으로 세워진 형태가 관람자들의 주의를 이끄는 ‘현실적인’ 예술작품이 된다.”<sup>90)</sup> 이것은 작품을 통해 작가의 아우라와 관계를 갖는 것이라기보다, 작품(사물)과 감상자의 관계에 초점을 두는 것이며, 감상자가 주체로서 작품과의 거리를 조정하는 방식의 경험에 가깝다고 할 수 있다. 실제로 우리는 미니멀리즘을 비롯해 많은 개념미술을 통해, 이러한 “직접적인 상호작용을 향한 미술운동이 미적 의미의 중심을 창조적이고 풍성한 단독적인 제작 행위의 운동으로부터, 공유되는 경험과 대화 및 정신적 운동의 사회적이고 담론적인 영역으로 이동”<sup>91)</sup>하고자 하는 것을 보게 된다.

미니멀리즘에 대한 평가나 해석은 극과 극을 달릴 만큼 상이하다. 예컨대 로잘린드 크라우스의 미니멀리즘에 대한 ‘반(反)이성주의적’ 해석은 자본주의 사회에 대한 비판적 시각에서 미니멀아트를 바라보게 한다. 크라우스는 미니멀리스트 기하학에 관한 해석, 즉 미니멀리즘 작품에서 “규칙적이고 반복적인 작품의 형태가 측정과 비례라는 이성적이고 고전적인 질서의 현대적 변주”이며 “그러한 질서 자체는 전통적으로 고차

---

90) Grant H. Kester, *Conversation pieces. community +communication in modern art*, Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 2004, p. 54 참조.

91) Ibid.

원의 세련된 인간 정신의 작용을 보여주는 것으로 받아들여지던 것”<sup>92)</sup>이라는 해석에 대해, 르윗과 저드 등 미니멀 아티스트의 기하학은 ‘강박관념적’인 정신의 ‘분출’과 ‘반복성’을 표현한 것이라는 해석을 내놓았다. 크라우스는 이러한 작품의 시스템 내부를 이해하는 것은 심지어 “바로 중심이 없는 세계, 선험적 주체가 나타난다고 해석하거나 합리화하지 않는, 대체와 치환의 세계로 들어가는 것”<sup>93)</sup>이라고 말한다. 한편 주타 헬트는 크라우스와 상이한 시각에서 미니멀리즘에 대한 비판적 시각을 보여준다. 흥미롭게도 헬트는 크라우스가 언급한 미니멀리즘의 ‘반이성주의’에 미국적 합리성의 이데올로기를 대치한다. 헬트는 미니멀적인 방법의 “합리성”이 피상적으로 미국적인 “이데올로기”를 반영한다고 하였는데, 이는 그녀 자신이 미국의 대중문화에 대한 마르쿠제의 비판을 수용해, 미국의 팝문화와 기술적 합리성을 경멸적으로 여긴 사실을 바탕으로 한 것이라고 할 수 있다.<sup>94)</sup>

정반대인 것처럼 보이는 크라우스와 헬트 두 사람의 주장

---

92) 데이비드 베를러, 앞의 책, p. 69.

93) 데이비드 베를러, 위의 책, p. 70; 크라우스는 미니멀리즘의 구조물을 구성주의적 조각 전통으로 보는 관점에 대해, 성급한 역사화라고 하면서 미니멀리스트들의 논리에서 나온 것이지, 구성주의적 요소는 우연적이라고 맞선다; 로잘리드 크라우스, 「조각영역의 확장」, 윤호병 외 역, 『반미학』, 할 포스터 편, 현대미술사, 1993, p. 68.

94) James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001, p. 264 참조.

은 사실은 매우 양가적 의미를 지닌 미니멀리즘 자체를 대변해주고 있다고 할 수 있다. 미니멀 아티스트인 저드 자신이 ‘반합리주의’를 표방하였으면서도, 동료 작가인 모리스가 지적한 것처럼, 합리성에 기대어 작업한다는 비판을 받았던 것과 유사하게, 크라우스의 ‘중심 없는 세계의 반이성주의’를 내비쳤던 미니멀리즘은 헬트가 강조한 미국 사회의 지나친 합리주의와 기술주의에 대한 알레고리이기도 하면서, 미니멀아트 자체가 ‘물화된 사회의 시뮬라크르’로 보이기 때문이다. 또한 비미술의 조건으로 논박되었던 미니멀리즘의 ‘사물성’은 보드리야르가 바로 ‘사물의 과포화(hyperisation)’ 속에서 보았던 ‘예술의 사라짐’과 관련이 있다. 이는 광범위한 가상의 차원에 빠진 상징적 교환체계에서 미술이 점차 환상의 무대를 만드는 것이 아닌, 평범한 것, 일상적인 것을 미술로 삼게 되었기 때문이다. 보드리야르는 팝아트, 키치와 같은 미술이 미적 환상이 아닌 무의미와 무가치를 생산하는 현대예술의 아이러니를 보여준다고 말한다. 이런 견해에서 볼 때, 일상의 사물을 즉물적으로 제시한 미니멀리즘도 팝아트와 마찬가지로, 현대사회의 비인간화, 사물화, 기술적 합리주의 그리고 하이퍼리얼리티의 문화정치학적 함의를 피할 수 없는 것처럼 보인다.

## V. 비판적 거리두기와 ‘틈’에 참여하기

앞서 논의했던 팝아트와 미니멀리즘의 문화정치학적 함의에 대한 숙고는 다다(Dada)와 같은 반예술(anti-art) 이후 여전히 아방가르드 예술이 유효한 것인가에 대한 질문을 새삼 이끌어낸다. 물론 삶과 예술의 통합을 통해 정치적 의미에서 삶의 조건들을 변화시키고자 했던 과거의 아방가르드적 의미들이 두 예술에서 찾기는 쉽지 않다. 그러나 일상의 사물을 각각 다른 방식으로 포섭했던 이 두 예술을 지나온 현대미술은 점차 삶에 대한 ‘비판적 거리두기’를 통해 대중과의 상호작용을 증대시키는 방향으로 진행되는 것을 볼 수 있다. 이때의 비판적 거리는 이미지의 ‘추상성’에 의해 만들어진다. 보드리야르가 지적한 것과 같은 기호의 범람과 그것을 반추하는 이러한 ‘추상성’은 우리의 삶 깊숙이 침투한 물화 현상을 은유하는 새로운 리얼리즘 미술의 특징이기도 하다.

그러한 예로, 1970년대 출현한 포토리얼리즘은 팝아트처럼 현실을 비개성적이고 냉담하게 복제하는 것 같지만, 사진과 같은 표면을 제작함으로써 오히려 실제 현실을 더욱 광고의 언어로 보이게 하거나, 혹은 추상화된 현실로 느끼게 한다. 보드리야르가 말한 것처럼, 기호적 이미지가 지배하는 현실에서 어떠한 관계도 투명하게 직접적으로 보기 어려우며, 따라서 점차 구체성을 상실한 추상적 이미지가 등장한다는 주장은 포토리얼리즘 뿐 아니라 예컨대 미니멀아트, 개념미술, 신체미술 등

에 등장하는 이미지의 모호함과 추상성을 어느 정도 해명할 수 있게 해준다. 이러한 추상성은 일찍이 아도르노가 강조했던 현실의 ‘가상’을 진리가 아닌 허구로 다시 바라보게 하는 장치로서, 현실과의 ‘비판적 거리’를 만들어 낼 수 있도록 한다. 즉 물화된 현실을 직접적으로 모사하지만, 그것이 오히려 현실 자체가 허구임을 인식시키는 추상성으로 작용할 수 있다는 것이다. 이는 워홀의 ‘캠벨 수프 깡통을 복사한 작품’ 속에서, 아도르노의 표현을 빌리면, ‘경직된 것, 소외된 것에 대한 미메시스’를 보는 것과 같은 논리이다. 아도르노가 말하는 미메시스는 플라톤, 아리스토텔레스 이래 정의되어 온 모방개념과는 다른 개념이다. 아도르노에 따르면, 미메시스는 서구의 개념적 인식이 취해왔던 주체의 강압적인 대상에 대한 규정이나 인식이 아니라, 대상을 대상 그대로 참되게 인식할 수 있는 계기로서 예술에 유일하게 내재해 있다. 말하자면 그의 미메시스는 객체에 대한 친화성 및 유사성을 통해 대상을 참되게 모방함으로써 진리에 다가갈 수 있는 개념이다. 그렇다면 팝아트는 현재의 물화된 사회의 ‘어둠’을 모방하여 현실에 대한 참된 인식을 취한 것이라고 해도 무방할 것이다.

한편 미니멀리즘 미술의 새로운 미적 경험은 눈에 보이는 직접적인 공간에서 창출되는 것은 아니다. 이는 “예술작품과 관객 사이의 미적 경험 속에 미리 구축되어 있고 문맥을 지닌 성질을 인식하도록 허용하는 비판적 거리”<sup>95)</sup>에서 나오는 것일 것이다. 그러므로 이 경험은 작품과 관객 사이의 정서적, 심리



적 거리와 같다. 따라서 프리드가 연극적 예술작품의 의도가 관객의 기대를 무너뜨리고 공허함을 안겨주는 형식이라고 하는 주장과는 반대로, 관객은 오히려 예술은 단지 관객 자신이 즐기고 발견하는 경험이라는 ‘맥락’을 알아차릴 수도 있다. 니콜라스 부리오가 그의 『관계 미학』에서 썼던 것처럼, 미니멀 아트의 눈과 작품의 거리에서 구축되는 미적 경험의 공간은 더 이상 추상적인 물리적 존재의 공간이 아닌, 감상자가 자신의 신체를 이용함으로써, 작품에서 그의 신체가 겪는 역사와 행위로 완성시키는 ‘시간의 길이’<sup>96)</sup>에서 형성된다. 부리오는 이 시간이 관객이 단지 작품을 보고 종료하는 것이 아니라, (작품 앞에서 자신의 경험을) 다루고, 이해하고, 결정짓는 시간이라고 설명한다.

이와 같이 살펴보았을 때, 미니멀리즘 미술에서의 ‘비판적 거리’는 비미술의 조건이었던 사물성에서 오는 ‘충격’의 시공간적 체험일 것이다. 프리드는 관객들이 미니멀아트의 작품을 통해, 프리드가 말한 ‘공허한(텅 빈)’ 체험 때문에 심리적 불편함을 겪을 것이라고 보았으나, 미니멀리즘은 새로운 방식의 미적 경험을 제공한 점에서 혁신성을 보인다. 즉 전통적인 작품에서의 의미를 이해하는 관조나 ‘몰입’과는 다른 방식, 즉 시간의 연장 속에서 관객의 지각으로 경험될 가능성을 제시하며, 이는 현대미술이 공적인 문화공간의 장이 되는 측면을 낳게 된다. 따라

---

95) Grant H. Kester, op. cit., p. 56.

96) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002, p. 59.

서 관객에게 더 적극적인 참여를 유도 할 수 있는 다양한 소통 구조들을 창출한 것이다. 이러한 ‘연장된 시간의 경험’으로서의 연극성은 실제로 “키네틱아트, 라이트아트, 환경조각과 설치미술 그리고 더욱 본격적으로는 행위 예술, 즉 해프닝이나 로버트 라우센버그가 머스 커닝햄의 무용 공연을 위해 제작한 무대 장치 등에 모두 적용될 수 있는 포괄적 용어”<sup>97)</sup>가 되었다.

소통과 참여라는 측면에서 생각해 볼 때 ‘관계 미학’을 제시한 부리오를 따라가면, 현대미술 전시의 본질은 바로 이러한 ‘재현적 교역(representational commerce)’의 장, 즉 전시를 통한 소통에 있다. 즉 전시장은 자유로운 영역을 창조하며 시간을 구조화시키는 일상의 삶과 대조되는, 리듬을 가진 시간의 연장과, 우리에게 일반적으로 부과된 소통 영역과는 다른 ‘인간 상호간(inter-human)’의 교역, 즉 관계성을 고무시킨다는 것이다.<sup>98)</sup> 즉 예술이 일반적 제도와 다른 차원의 소통방식을 제공하는데, 대부분의 도시에서 기계나 기술이 대신 흡수했던 인간적 관계들을, 자본주의 구조에서 예외적인 소통의 장으로서의 ‘틈’<sup>99)</sup>에서

97) 로잘린드 크라우스, 윤난지 역, 『현대조각의 흐름』, 예경, 1997, p. 240.

98) Nicolas Bourriaud, op. cit., p. 16.

99) 본래 칼 마르크스에 의해 사용된 경제학 용어로서의 이 ‘틈’은 이윤법칙에서 멀어짐으로써 자본주의 경제적 맥락을 피해 교역하는 공동체를 말하는데, 물물교환, 머천다이징, 자급자족의 생산유형을 가리킨다. 이러한 ‘틈’은 다소간 조화를 이루며 개방적으로 전체 체제에 맞는 인간관계의 공간이 될 수 있지만, 현 체제 내부에서 실제로 효력을 발휘하는 것이라기보다, 다른 방식의 교역가능성을 제시한다고 할 수 있다.

허용할 수 있다는 얘기다. ‘틈’의 개념적 분석은 본고의 주제를 확장시킬 수 있으므로, 여기서는 부리오의 개념을 수사학적으로만 다루고자 한다. 다만 지금까지의 논지에서 보건대, 이러한 ‘틈’에 참여함으로써 현대미술은 관객들에게 보다 적극적이고 능동적으로 소통하고, 적절한 거리를 가짐으로써 삶에 대한 ‘소격’ 효과를 갖게 될 수 있을 것이라고 말할 수 있다.

## VI. 나오는 말

페터 뷔르거는 『아방가르드 이론』에서 오늘날 미학은 오래전에 이미 포스트아방가르드의 단계에 접어들었다고 말한다. 물론 이때의 아방가르드의 의미는 뒤샹의 <샘>에서 보듯이, 예술이라는 제도 자체에 대한 저항의 의미를 담고 있다. 포스트아방가르드의 단계는 아방가르드가 반예술적 의도에서 고안해 낸 수법들이 예술적 목적들에 이용되는 시점이며, 예술 제도를 겨냥한 아방가르드 운동의 공격이 좌절한 뒤, 예술이 실생활로 옮겨가지 못하고 예술제도만이 실생활에서 유리된 제도로써 계속 존속하게 된다는 것이다. 한마디로 제도화된 예술에서 더 이상 아방가르드는 존재하지 않는다는 말이다.

그러나 예술을 제도 안에 있으면서 다른 소통구조를 갖는 ‘틈’으로 바라본다면 어떠할까? 이런 시각에서 본다면, 현대미술에서 제도적 이데올로기에 대해 ‘비판적 거리’를 갖고 관객의

체험을 문화적 장으로 이끄는 예술을 탐색해 볼 수 있을 것이다. 실제로 오늘날 신체예술로부터 인터랙티브아트와 같이 커뮤니케이션에 집중하는 예술들 중에 어떤 작품들은 바로 이러한 제도 비판적 내지 반성적 성격을 드러낸다. 이는 1960년대 새로운 리얼리즘으로서의 ‘사물’과 일상성이 본격적으로 현대미술에 들어오면서 가속화되었다고 할 수 있다. 본 논문에서는 바로 이러한 현대미술에서의 사물과 일상성을 폭넓게 실험하고 전파하는 것으로 보이는 팝아트와 미니멀리즘에게서 심미적 비판의 가능성과 소통의 맹아적 가능성을 살펴보았다.

팝아트와 미니멀리즘 모두 소비사회의 시물라크르로서 그리고 반문화의 저항적 태도로서의 양가성을 지닌다. 팝아트의 경우, 비록 상업성을 공공연히 드러내는 것으로 비판받기도 했지만, 같은 시기 누보 레알리즘, 플럭서스, 상황주의와 같은 사회적 리얼리티를 다루는 미술들과 함께 평범하고 진부한 것을 예술로 끌어 올림으로써, 팝 이후의 현대미술에서 확장된 소통의 전략을 예비하고 있음을 볼 수 있다. 또한 ‘사물성’을 내세움으로써 현대조각의 새로운 국면을 가져온 미니멀리즘 역시 ‘연극성’과 같은 현상학적인 미적 체험을 관객에게 제공함으로써 점차 현대미술에서 ‘관조’적 경험보다는 ‘과정’에 참여하는 미술, 즉 관객과의 ‘상호작용’을 중요시하는 방향으로 확대되는 경향을 제시하였다고 하겠다.

물화의 경향은 문화산업에 와서 더욱 두드러지는 추세가 될 것이라는 점은 보드리야르 뿐 아니라 이미 아도르노에 의

해서도 예견되었다. 예술의 비판적 언어는 이러한 물화와 즉물적 경향을 반성할 수 있는 소통구조를 만들어내고, 사회의 모순들과 이데올로기적 가상에 젖은 경향들을 감지할 수 있는 안테나 역할을 한다. 그런 차원에서 앞서 말한 것처럼, 팝아트와 미니멀리즘은 단순히 한 가지 측면으로만 파악되지 않는, 비판적 해독이 가능한 예술이다. 결론적으로 팝아트와 미니멀리즘은 작품의 ‘사물’이 제시하는 지표들을 통해 현대의 문화적 상황이 어떠한가를 말해주는 문화적 장의 담론을 개방하였으며, 오늘날 적극적으로 감상과 토론 및 대화의 형태로 이루어지는 예술이 형성된 배경 역할을 하게 되었다고 말할 수 있다.

- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, GS Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- Baudrillard, Jean., "Beyond the Vanishing Point of Art", *Post-Pop Art*, ed. by Paul Taylor, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989, pp. 171-189
- Bourriaud, Nicolas., *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002.
- Fried, Michael., "Art and Objecthood", *Art Forum*, 1967, June.
- Hebdige, Dick., "In poor taste", *Post Pop Art*, ed. by Paul Taylor, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989, pp. 79-109.
- Huyssen, Andreas., "The cultural politics of pop", *Post-Pop Art*, ed. by Paul Taylor, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989, pp. 45-77.
- Kester, Grant H., *Conversation pieces. community +communication in modern art*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2004.
- Meyer, James., *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- 데이비드 베를러, 정무정 역, 『미니멀리즘』, 열화당, 2003
- 로잘린드 크라우스, 「조각영역의 확장」, 할 포스터 편, 윤호병 외 역, 『반미학』, 현대미학사, 1993, pp.66-80.
- \_\_\_\_\_, 『현대조각의 흐름』, 윤난지 옮김, 예경, 1997.

- 루시 R. 리파드, 전경희 역, 『팝아트』, 미진사, 1985
- 마이크 페더스톤, 정숙경 역, 「소비문화이론」, 『포스트모더니즘과 소비 사회』, 현대미학사, 1992, pp. 31-51.
- 마이클 아처, 이주은 역, 『1960년 이후의 현대미술』, 오진경, 시공아트, 2007
- 배영달, 『보드리야르의 아이러니』, 동문선, 2009.
- 이광석, 『사이방가르드. 개입의 예술, 저항의 미디어』, 안그라픽스, 2010.
- 임근혜, 『창조의 제국』, 지안, 2009.
- 장 보드리야르, 이상률 역, 『소비의 사회』, 문예출판사, 2004.
- \_\_\_\_\_, 하태환 역, 『시물라시옹』, 민음사, 1992.
- 존 A 위커, 정진국 역, 『대중매체시대의 예술』, 열화당, 1987.
- 프레데릭 제임슨, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 할 포스터 편, 윤호병 외 역, 『반미학』, 현대미학사, 1994.
- 페터 뷔르거, 최성만 역, 『아방가르드의 이론』, 지식을 만드는 지식클래식, 2009.
- 케네시 베이커, 김수기 역, 『미니멀리즘』, 열화당, 1993.
- 티에리 드 뒤브, 정현이 역, 『모노크롬과 텅 빈 캔버스. 현대미술 다시 보기』, 시각과 언어, 1995.
- 강수미, 「시물라크럼 지표 변증법적 이미지-이미지의 정체와 그 변이를 둘러싼 이해들」, 『미학』, 제 57집, 2009, 봄, pp.1-36.
- 박일호, 「진지한 예술과 키치」, 『미학』, 제 52집, 2007, 겨울, pp. 149-182.
- 유현주, 「아도르노의 열린 미학적 방법론: 예술적 기술의 현재적 재구성」, 『미학예술학연구』, 제 30집, 2009, pp. 147-165.
- 유현주, 「아도르노의 미적 유명론과 포스트모던 예술이론의 상관관계 연구: 데리다의 해체주의적 텍스트이론과의 비교」, 『미학예술학연구』, 제 32집, 2010, pp. 252-275.

1960년대 팝아트가 출현한 이후, 현대미술은 대중문화의 코드와 일상적 사물을 사용하면서, 우리에게 예술과 일상 사이의 거리를 좁히는 경험을 제공하려는 경향이 있다. 특히 소비 사회의 코드로서의 ‘사물’과 산업적 재료로서의 ‘특수한 사물’을 제작하였던, 팝아트와 미니멀리즘은 현대미술에 문화적 기호들을 부여해왔다. 그럼으로써 그 예술들은 오늘날 포스트모더니즘과 관계를 갖는다.

클레멘트 그린버그와 마이클 프리드에 따르면, 팝아트와 미니멀리즘에서의 ‘사물’과 일상적 사물은 비미술의 조건에 해당된다. 그러나 그 미술들에서의 ‘사물’은 고급문화와 대중문화 사이의 해체와 같은 포스트모더니즘의 차원에서 관객의 미적 경험을 확대하였을 뿐 아니라, 우리의 삶의 문화적 코드들을 예술에 포함시켰다. 무엇보다도 이러한 미적 경험이 문화 비판적 의미에서 현대미술에서의 새로운 소통 가능성을 열어준다는 사실에 대해 주목할 가치가 있다.

프리드가 말한 것처럼, 도널드 저드나 로버트 모리스의 작품들에서와 같은 미니멀리즘의 미적 경험은, 관객에게 일종의 ‘무대 현존성’과 같은 체험을 안겨준다. 이것이 바로 프리드가 ‘미술의 부정’으로 지적한 ‘연극성’이다. 그러나 미니멀리즘이 오늘날 미술작품들을 관객들 사이에서 공유할 수 있는 인터랙티브한 미적 경험 혹은 문화적 담론의 장으로 이끌었던 이정



표가 되는 것은 어느 정도 이러한 연극성과 같은 장치 때문이라고 할 수 있다.

보드리야르와 아도르노가 보았던 것처럼, 한편으로 팝아트와 미니멀리즘은 소비사회의 ‘시물라크르’이거나 자본주의 사회의 물화된 현상의 지표일 것이다. 그러나 다른 한편, 그 미술들은 작품의 미적 경험을 통해 숨겨진 문화정치학적 의미를 드러낸다. 따라서 포스트아방가르드 시대에 우리는 이러한 미적 경험을 사회와의 ‘비판적 거리두기’를 내포한 소통으로 읽을 수 있다. 즉 사회에 대한 새로운 아방가르드적 저항의 의미로 읽을 수 있을 것이다.

팝아트와 미니멀리즘은 결국 물화된 현대사회를 그것들의 미적 효과인 ‘추상성’을 통해 비판적으로 인식시킨다. 그렇게 함으로써, 그 예술들은 현실 자체가 진리가 아닌 가상임을 깨닫게 해준다. 그런 의미에서 이 두 미술은 이 사회의 시물라크르이면서 동시에 반-문화의 양가성을 지니는 것으로 해석된다. 특히 미니멀리즘은 현대 미술에서 ‘문화적 소통’의 공간을 가능케 한 것으로 평가받는다. 이 점에서 미니멀리즘은 니콜라스 부리오의 표현으로 말하자면, ‘사회적 틈’을 갖는 것일 것이다. 즉 그것은 우리 사회의 일반적 소통과는 다른, ‘재현적 교역’인, 다른 유형의 소통을 제공한다고 할 수 있다.

팝아트와 미니멀 아트에서 살펴본 것처럼, 현대 미술에서 일상적 사물들의 사용은 대중이 작품을 통해 사회와의 비판적 거리를 취하면서 미술작품의 주체로 참여할 수 있는 기회를

확대하였다. 결과적으로 팝아트 이후 현대미술을 통하여 대중은 예술에 더 가까워지고, 제도-비판적이고 반성적이며 또한 문화적인 장을 열어주는 이러한 예술적 소통의 과정에, 즉 ‘틈’에 참여할 수 있게 되었다고 할 수 있다.

## 주제어

문화적 소통, 미니멀리즘, 비판적 거리, 사물, 시물라크르, 연극성, 추상성, 틈, 팝아트, 포스트모더니즘

## Abstract

**After Pop Art, the Possibility of Communication in Contemporary Art** : based on the critical understanding of pop art and minimalism from the perspective of Adorno and Baudrillard

Yu Hyun-Ju, Ph. D

Lecturer, HongIk University

After pop art appeared in the 1960s, contemporary art has tended to provide us with the experiences to close the distance between art and our daily lives while it used the code of mass culture and ordinary objects. Especially pop art and minimalism which respectively produced 'the object' as code of consumption society and 'specific object' as industrial material have brought cultural signs to contemporary art, and thereby are related to 'postmodernism' today.

According to Clement Greenberg and Michael Fried, 'the object' or ordinary thing in pop art and minimalism belongs to condition of non-art. However, 'the object' in artworks of pop art and minimal art got cultural codes of our lives involved in art as well as expanded spectator's aesthetic experience in

terms of postmodernism as deconstruction of the boundary between high and low culture. Above all, it is worthy of notice of the fact that this aesthetic experience opens a new possibility of communication in contemporary art in a culture critical sense.

Aesthetic experience of minimalism like artworks of Donald Judd, Robert Morris and Tony Smith, as Fried says, provides spectators with one of a kind of 'stage presence'. This is 'the theatricality' which Fried points out to be 'negation of art'. However, it is due to the apparatus of this theatricality to some degree that minimalism is a milestone to lead today's some artworks into an interactive aesthetic experience, or cultural discourse among spectators.

As Baudrillard and Adorno saw, on the one hand pop art and minimalism would be 'simulacre' of consumer society or the index of reified phenomenon in capitalist society, but on the other they reveal the covered meaning of cultural politics through aesthetic experience of their artworks. Therefore we could read this aesthetic experience in post avant-garde period as the communication implying 'critical distance' between us and society. That is to say, it will be read as the sense of the resistance of new avant-garde to society.

Pop art and minimalism make us aware of the reified society of the present through 'the abstractness' of their

aesthetic effect. Therefore they let us realize the fact that this society is just 'Schein(illusion)', not the truth. In this sense it can be interpreted that both arts have an ambivalent value that is simulacra and counter-culture of this society at the same time. Specially minimalism is valued to facilitate a space of 'cultural communication' in contemporary art. I would like to indicate that minimalism would be 'social interstice', in Nicholas Bourriaud's idiom, that provides other type of communication, 'representational commerce', than general one in our society.

The use of the object and ordinary things in contemporary art, as we see in pop art and minimal art, has enlarged the public's opportunity to participate as a subject of artwork, while the public having 'a critical distance' through it. Consequently, after pop art, the public is getting closer to art and able to get the possibility to participate in the process of artistic communication, 'interstice' which opens a system-critical, reflective and also cultural arena through contemporary art.

### **Keywords**

abstractness, critical distance, cultural communication, interstice, minimalism, object, pop art, postmodernism, simulacra, theatricality