

라우센버그와 게임하기-〈리버스〉 다시읽기

이지은

명지대학교 교수

1. 서언
2. 〈리버스〉 읽기
3. 라우센버그의 작품세계에 대한 논의들
4. 보이는 것과 보이지 않는 것
5. 〈리버스〉 다시보기
6. 맺음말

1. 서언

언어와 이미지는 일반적으로 상호보완적인 입장이면서도 커뮤니케이션이라는 기능에 있어서 서로 쉽사리 그 우위를 양보하지 않는 미묘한 관계에 있어왔다. 전통적으로 사물을 명명하고 규정한다고 여겨진 언어의 우위는 일찍이 언어학자 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure)가 기표(signifier: 발화되거나 쓰인 언어, 혹은 이미지나 사물 등 기호의 물리적 형태)와 기의(signified: concept)의 관계의 임의성을 지적함으로써 근본부터 와해되기 시작하여 오늘날에는 기표와 기의의 상관관계보다 하나의 기호시스템(sign system)에서의 기능으로서 언어와 이미지의 역할이 중시되고 있다.¹⁾ 이에 더하여 오늘날 인터넷, 영화, 상업광고, 사진의 편재 등으로 과거 어느 때보다 압도적으로 우리를 지배하고 있는 이미지들은 별다른 의심 없이 ‘백 마디 말보다 강한’ 이미지의 힘을 입증하고 있는 듯하다.

우리 시대의 미술작품이 제공하는 의미작용은 종교적 도상이나 역사

1) 사물을 명명하고 정의하는 언어의 지배력은 『구약성서』 ‘창세기’에서의 천지창조 이야기의 예로 많은 철학자들에 의해 지적되어왔다. 기표와 기의의 관계에 대해서는 소쉬르의 강의 모음집 『일반언어학 강의』(최승언 역, 민음사, 1990(1972))를 참조했다.



1. 로버트 라우셴버그, <리버스>, 캔버스에 혼합매체, 1955.

적 사건의 기록 등 전통적인 재현 미술이 갖고 있던 기능을 벗어나 사회적이고 문화적인 동시에 미술사적이며 개인사적인 맥락을 아우르며 더 복합적으로 이미지의 생산과 소비에 개입하고 있다. 따라서 미술작품을, 혹은 작품이 표상하는 이미지를 읽는다는 것은 작품의 수용에 있어서 이들 여러 층위들에 대한 고려를 전제로 한다. 이러한 맥락(context)은 기호학에서 말하는 의미작용에서 패러다임(paradigm)이나 구문론(syntax)과 비견되는 역할을 하며, 의미의 '전달' 뿐만 아니라 '생성'에 관여하는 보다 적극적 요소이다. 미술작품이 커뮤니케이션을 전제로 한다고 상정할 때, 이들 중 어떤 작품은 '보여지기'보다는 적극적으로 '읽혀지기'를 요구한다. 그렇다면 이런 작품에서 우리는 언어와 이미지의 상관관계를 보다 명징하게 바라볼 수 있지 않을까. 본 논문은 위와 같은 맥락에서 미국 작가 로버트 라우셴버그(Robert Rauschenberg)의 1955년 작 <리버스(Rebus)>(도 1)를 중심으로 이미지 읽기에 대한 미술사적 논의들을 점검해보고 <리버스>의 재해석을 시도하려 한다.

2. <리버스> 읽기

'그림을 읽는다'는 말은 언어와 이미지의 미묘한 관계만큼이나 아이러니한 표현이다. 그러나 앞서 말했듯 어떤 작품은 '보여지기'보다 '읽혀지기'를 전제로 한다. 먼저 '리버스(Rebus)'라는 제목의 사전적 의미를 살펴보면 다음과 같다.



Rebus 1. 사물의 그림을 통한, 혹은 의도하는 단어나 음절의 발음에 상응하는 명칭을 가진 상징의 발음에 의한 단어나 음절의 재현 2. 이러한 그림이나 상징들에 의해 부분적으로 혹은 전체로 이루어진 수수께끼 3. 착용하고 있는 사람의 이름을 암시하는 명찰(Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged)

리버스(rebus)는 '벌어지고 있는 상황에 관하여(de rebus quae geruntur)'라는 라틴어 성구에 기원을 두는 용어다. 1480년경 프랑스어에 출현했으며 주로 동음이의어(homophone)를 이용하여 환기하는 단어나 일련의 그림, 숫자, 문자들의 조합으로 이루어진 풍자문을 지칭했다.²⁾

보다 손쉬운 예로 우리에게 친숙한 리버스를 소개하겠다. 예시된 이미지는 초등학교 때 한번쯤 해보았음직한 그림글자 놀이로, 이미지들의 결합은 우리에게 '손오공'이라는 이름으로 읽힌다.(도 2) '손'이라는 음절은 이미지에 나타난 신체의 부분을 나타내는 단어의 소리를 따온 것이고 마찬가지로 '오'도 숫자 5의 발음으로, '공' 역시 구(ball)의 발음에서 음절을 따온 것이다. 이들이 함께 모여 '손오공'이라는 소리를 만드는데, 이 소리는 각각의 음절이 갖고 있던 본래의 의미인 hand, 5, ball과는 전혀 다른 의미, 곧 서유기의 주인공 손오공을 만들어내는 것이다. 그렇다면 <리버스>에서 라우센버그가 의도한 그림글자 읽기는 무엇일까? 우선 작품을 살펴보자.

1955년 제작된 <리버스>는 라우센버그의 작품들 중 가장 흥미롭고도 어려운 작품의 하나로 여겨져왔다. 세 개의 패널로 구성된 이 컴바인(combine) 회화는 천, 종이, 신문지와 인쇄된 복사물 등의 바탕 위에 유화 물감과 연필, 크레용으로 만든 드로잉이 얹혀져 각각의 부분들을 연결하고 있다. 전체적인 구도로 보면 이미지들의 배열은 수평적으로 왼쪽 끝 가장자리의 "THAT REPRE"라는 글자가 읽혀지는 찢어진 선거용 포스터를 시작

2) PÉTI ROBERT *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, 1988 참조.

으로 왼쪽에서 오른쪽으로 읽어내려가는 전형적인 서구식 문장 배열을 연상시킨다.

〈리버스〉라는 제목에 걸맞게 이 작품은 몇몇 이론가들로 하여금 작품에 나타난 이미지의 구문적(syntagmatic) 읽기를 시도하게 했다. 이들 이론가들은 작가와의 인터뷰, 자서전 혹은 전기를 꼼꼼하게 살피고 작품의 미술사적 맥락 등을 통해 작품의 도상학적 요소들을 파헤쳐왔다. 〈리버스〉에 대한 해석은 이미지 하나 하나를 단어에 대입해 읽어내려가는 것으로부터 보다 광범위하게 라우센버그의 작가론적 맥락에서 작품을 해석하는 것, 혹은 그의 작품이 “미술과 삶을 연결시키는 다리”의 구실을 한다는 다소 피상적이고 식상한 의견에 이르기까지 다양하게 전개되어 왔다.

찰스 F. 스텐키(Charles F. Stuckey)는 아마도 〈리버스〉의 이미지 하나하나를 개별적으로 읽어낸 최초의 이론가일 것이다. 1977년 “Reading Rauschenberg”라는 논문에서 〈리버스〉를 해석하면서 그는 이 작품을 “미술의 역사상 가장 풍부한 시각적-언어적 도표(diagram) 중 하나”라고 추켜세웠다. 라우센버그가 제시하는 〈리버스〉의 규칙에 대해 스텐키는 단어와 이미지가 함께 동일선상에서 해석되어야 한다고 주장하는데, 이는 ‘리버스’라는 형식 자체가 그림이나 기호로 단어의 음절을 표시하기 때문이다. 스텐키 역시 왼쪽부터 이미지를 읽어나간다. 도판의 디테일을 참고해보면, 찢어진 포스터 위로 동일한 또 다른 포스터가 붙어 있는데, 그 위로 “THAT REPRE”라는 인쇄된 글자가 보인다(도 3). 그리고 이 더블이미지의 포스터를 지나면 두 명의 달리기 선수들이 눈에 들어온다. 스텐키에 의하면 여기까지의 이미지들의 의미는 두 개 혹은 듀오(duo)로 해석된다. 이는 앞서의 “THAT REPRE”라는 문구와 합쳐져서 “THAT REPRE”duos,” 혹은 그 음소의 유사함으로 “THAT REPR”oduces” 즉 “저는 ...를 복제하다”로 읽힐 수 있다. 아마도 여기까지가 가장 설득력 있는 스텐키의 〈리버스〉 읽기일 것이다.³⁾



3·4. 로버트 라우센버그, 〈리버스〉 부분 (위부터)

3) Charles F. Stuckey, “Reading Rauschenberg,” *Art in America*(March/April, 1977), p.81.

이어서 그는 노란 바탕에 “SUN”이라고 희미하게 찍어진 붉은 글씨를 그에 인접한 빨래가 널려 있는 이미지와 연결시킨다. 이 글자와 그림의 결합은 그의 주장에 따르면 “sundry”, 곧 여기서는 태양별로 말린다는 의미라기보다는 관용어로 ‘잡다한’이라는 뜻으로 해석된다. 이런 식으로 바로 하단에 콜라주(collage)가 된 ‘pillow case’(베개 덮개)는 case란 단어를, 그리고 그 위에 그려진 어린이가 낙서 같은 드로잉은 ‘childish’(유치한)란 단어를 의미한다고 주장한다. 그는 또한 이와 같은 방식으로 그 옆의 만화 그림이 단어 ‘comic’을 의미하는 것으로 해석했다.(도 4)⁴⁾

스터키의 해석은 화면 중앙부터 점차 설득력을 잃어가는데, 예를 들면 화면 중앙에 있는 잠자리(dragonfly)의 사진은 별다른 설명 없이 그냥 ‘eye’를 의미한다고 한다(도 4). 이는 아마도 스테키가 잠자리의 형태에서 가장 두드러지게 보는 부위가 눈이었다고밖에는 설명되지 않는다. 같은 방식으로 그림 전체에 보이는 추상표현주의적인 붓질은 그에게 ‘추상적(abstract)’이라는 단어를 나타낸다. 이렇듯 언어적, 환유적, 은유적, 구문법적인 연결고리를 총동원하여 스테키는 다음과 같은 한 문장에 다다른다. “저는 유치하고 코믹한 우연들의 잡다한 경우들을 추상적 문제들의 패턴에 열려진 시각에서 읽혀지도록 복제하고 있다(That reproduces sundry cases of childish and comic coincidences to be read eyes opened finally to a pattern of abstract problems).”

결국 스테키의 해석에 따르면 <리버스>는 추상표현주의 회화에 대한 라우센버그의 비아냥거림을 나타내는 것이다.⁵⁾

스터키가 제시하는 단어 하나하나에 이미지를 대입하는 해석으로 일관된 이러한 <리버스> 읽기는 화면의 다른 부분에서 발견되는 많은 도상들을 놓치고 있다. 이는 라우센버그의 다른 작품들과 작가의 개인사적 맥락뿐 아니라 작품이 제작될 당시의 사회적, 시대적 맥락을 간과하고 있는 것이다. <리버스>에 대한 보다 심층적인 이해를 위해 라우센버그에 대한 주요한 미술사적 논의들을 살펴보자.

3. 라우센버그의 작품세계에 대한 논의들

라우센버그의 작가로서의 역량은 흔히 그가 1964년 베니스 비엔날레에서

4) Ibid., p.81.

5) Ibid., p.82.

대상을 받은 때를 기점으로 최고조에 올랐다고 평가되어 왔다. 베니스 비엔날레에서의 성과로 라우센버그는 미국미술사상 가장 대표적인 작가의 한 사람으로 떠올랐다. 그러나 다른 한편으로는 1950년대 중반에서 시작하여 1960년대를 통해 정점을 이룬 것으로 여겨지는 작가에 대한 미술사적 평가가, 그 후 그가 보여준 실험적 형식의 작품들에 대한 논의를 상대적으로 미약하게 해온 것도 사실이다. 라우센버그에 대한 미술비평이 갖는 또 하나의 문제점은 이러한 시기상의 편중 외에도 그의 작품에 나타난 이미지들의 중요성이 많은 부분 정치한



5. 로버트 라우센버그, <모노그램(Monogram)>, 패널에 혼합매체, 1955~1959.

비평적 논의의 대상에서 제외되어온 것이다. 미술사가 로저 크랜쇼(Roger Cranshaw)와 애드리안 루이스(Adrian Lewis)가 지적한 대로, 라우센버그 작품에 대한 비평적 논의는 1970년대 중반까지만 해도 주로 형식주의적 관점에서 화면에 대한 연구나 작품에 나타난 이미지들의 미국적인 측면을 강조하는 '문화론자적 관점에 대한 개괄적 논의로 일관되었다.'⁶⁾ 이후 MIT 출판사의 비평저널인 『옥토버October』를 중심으로 한 일군의 미술사학자들은 찰스 샌더스 피어스(Charles Sanders Peirce)의 기호학을 미술사의 방법론과 접목한 이론을 전개하며 라우센버그 작품에 나타난 기호적 측면을 고찰하기 시작했다. 그리고 곧 이어 라우센버그 작품에 나타난 이미지들에 관한 의미론적 연구가 소수의 미술사가들에 의해 시도되기 시작한다.

라우센버그의 연구자 1세대로 대표되는 레오 스타인버그(Leo Steinberg)는 라우센버그의 작품에서 '화면'이라는 개념이 이전의 패러다임과 갈라서는 것을 가장 먼저 지적한 평론가다. 추상표현주의와의 오이디푸스적인 관계에서 탄생한 것으로 해석한 이런 '화면' 개념의 이해는 스타인버그가 만들어낸 신조어 "flashed picture plane"이란 말로 대변되는 것으로, 라우센버그의 작품 <모노그램(Monogram)>(도 5)의 예에서 뚜렷이 드러난다. 기존의 회화란 주로 90도로 세워져 벽에 걸리는, 직립한 인간의 형상을 닮은, 또는 세계를 보는 창문 형태의 수직적 화면 개념이었던 것에 반해, 라우센버그의 컴비인 회화는 '보기'보다는 '만들기'에 중점을 두는 생산 과정을 반영하는, 수평적 화면으로의 이행을 보여준다.⁷⁾

6) Roger Cranshaw, Adrian Lewis, "Re-Reading Rauschenberg," *Artscribe* 29(June, 1981), pp.44-45.

7) Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York: The Oxford University Press, 1972, pp.82-85.



6. 로버트 라우센버그, 〈블랙페인팅 (Black Painting)〉, 캔버스에 혼합매체, 1952.

한편 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 평평한 화면과 입체적 사물, 작가의 붓질과 상업적 인쇄물, 회화의 공간과 실제의 공간 등 이질적인 요소들이 결합되어 하나의 작품을 구사해내는 라우센버그 컴바인 회화의 특질을 '기억의 공간'으로 규정했다. 크라우스가 말하는 이 '기억의 공간'은 가장 개인적인 모티프를 가장 보편적인 사물에서 유추하는, 실제와 상상이 공존하는 공간을 말한다. 이러한 맥락에서 크라우스가 해석하는 라우센버그의 컴바인 회화는 마치 일종의 구문법(syntax)처럼 시간성을 가지고 자신을 드러낸다.⁸⁾ 그녀의 해석대로 라우센버그 작품의 구조가 구문법의 그것이라면 이는 우리에게 어떤 문장을 보여주는 것일까? 아쉽게도 크라우스는 그 문장을 읽어내려고 하지 않았다.

반면 브라이언 오도헨시(Brian O'Doherty)는 이런 이미지들을 '일상적인 시선'에 의한 것으로 규정한다. 마치 19세기 보들레르의 배회자(Flâneur) 개념과도 유사한 이런 무관심하고 냉소적 시선에 대한 언급은 간혹 라우센버그의 이미지들이 우연에 의해 배치되고 주관에 의해 여과되지 않은 무관심적(disinterested) 기록이라는 성급한 결론을 초래할 수 있다. 그러나 과연 작가가 그를 둘러싼 환경을 그저 카메라처럼 받아들여 그대로 투영한다고 할 수 있을까? 더 근자에 이르러 퍼어스의 기호학에서 인덱스(index) 개념을 도입하여 작품을 해석하는 『옥토버』의 비평가 헬렌 몰레스위스(Helen Molesworth)는 보다 신체적 접근을 꾀한다.

퍼어스에 따르면 기호(sign)는 아이콘(icon), 인덱스(index), 심볼(symbol)로 구분되는데, 아이콘은 대상과 어떤 시각적 유사성을 공유하는 것, 예를 들면 초상화라든가 사진을 말하고 인덱스는 물리적으로 그 대상의 존재를 나타내는 것, 즉 손가락 표시라든가 화살표, 혹은 발자국이나 연기 등을, 그리고 심볼은 앞서 말한 두 가지의 경우 같은 물리적 특질이 아니라 추상적 의미로만 그 대상과 연결되는 것, 즉 '개'나 'Dog'가 각각 모든 개의 종류를 통칭하는 것 등으로 설명된다.⁹⁾ 몰레스위스는 라우센버그의 〈블랙페인팅(Black Paintings)〉(도 6)의 예를 들어 이를 작가의 배설물에 비유하며 작품을 일종의 신체적 인덱스로 해석했다.¹⁰⁾ 그러나 이런 해석은 블랙페

8) Rosalind Krauss, "Rauschenberg and the Materialized Image," *Artforum* vol. 13 (December, 1974), pp.41-43.

9) Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings of Peirce* ed. Justus Buchler, New York: Dover Publications, INC, 1955, p.102.

인팅이라는 하나의 시리즈에 국한되며 지나치게 이론적 틀에 작품을 끼워 맞추었다는 느낌을 준다.

“그들은 도무지 감정을 물감으로 보지 않아”라는 작가의 푸념을 언급하면서 크라우스는 이런 인덱스로서의 블랙페인팅의 해석에 제동을 걸었다.¹¹⁾ 작가의 신체적 흔적은 고사하고 라우센버그는 극도로 자신의 주관성을 억제하려는 의지를 천명한 작가다.

나는 내 무의식과 관계하지 않는다. 만약 내가 작품에서 익숙한 어떠한 피상적인 무의식과의 관계라도 발견하게 되면 나는 그림을 바꿔버린다. (...) 나는 내 의지를 표명하는 것으로가 아니라 내가 관찰한 고정관념 없는 기록으로서 내 작품의 이미지와 재료, 그리고 회화의 의미에 자율적 영역을 할애하기를 바라고 있었다.¹²⁾

그러나 이러한 철저한 비주관적 작업은 과연 가능할까? 작가의 말대로라면 이렇게 철저히 임의적으로 선택된 이미지들은 어떠한 해석도 거부한다. 하지만 이런 이미지들은 크라우스의 지적대로 이미 개인적 영역과 공공의 영역을 넘나드는 집단적 기억의 공간에 존재하는 것이다. 그렇다면 이러한 주관성의 배제야말로 오히려 작가의 의도가 천명된 것이 아닌가.

4. 보이는 것과 보이지 않는 것

예술가의 최대 임무는 아름다움을 숨기는 것이다.

John Cage W.H. Blythe Haiku 중에서 인용 Julliard Lecture(1952)

1959년 출간된 뉴욕 현대미술관(MoMA)의 《열여섯 명의 미국미술가들(Sixteen Americans)》 전시 도록에서 라우센버그는 이렇게 밝혔다. “그림은 미술과 삶 둘 다에 연계되어 있다. 나는 그 둘 사이의 틈새에서 작업하려고 한다.”¹³⁾ 즉 미술의 관습도 그의 삶도 아닌 어떤 것이야말로 그의

10) Helen Molesworth, “Before Bed,” *October* 63(Winter, 1993), p.79.

11) Rosalind Krauss, “Perpetual Inventory,” *October* 88(Spring, 1999), p.97.

12) Dorothy Gees Seckler, “The Artist Speaks: Robert Rauschenberg,” *Art in America* 54, no. 3(May-June, 1966), p.78에서 인용.

13) Robert Rauschenberg, *Sixteen Americans*, New York: Museum of Modern Art, 1959, p.58.

작품을 통해 이 두 가지를 연결하는 고리로 작용할 수 있다는 것이다. 계속하여 그는 작업에 있어서 자신의 주관을 부정했다.

나는 내 인간성이 작품을 통해 표출되는 것을 원하지 않는다(…) 내가 작업할 때면 나는 'Bob'(로버트의 애칭)이라는 이름에 따라붙는 열등감에서 도망치기위해 투명인간이 된 것처럼 느껴야만 한다.¹⁴⁾

이러한 자기부정적 발언들은 라우센버그의 초기작들에 나타나는 이미지들이 개인적 도상으로부터 익명적/공적 도상들로 이행하는 것을 설명해준다. 그렇다면 왜 이러한 이행이 나타날까?

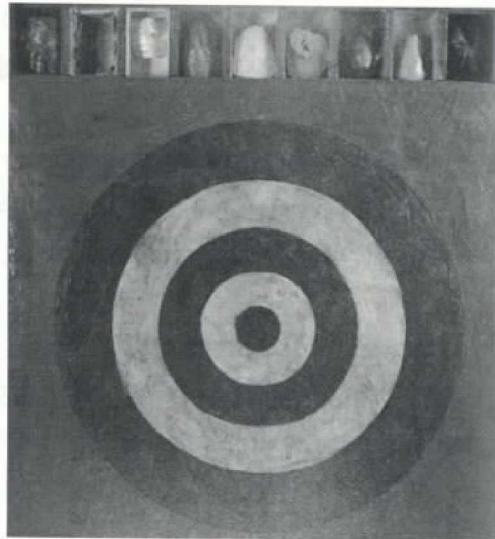
우선 맥카시즘(McCarthyism)의 시대로 알려져 있는 1950년대 미국의 상황을 참고로 살펴보자. 이 시기는 미국의 극우보수주의자들의 시대로, 많은 지식인과 예술가들이 검열과 탄압을 견뎌야 했던 시기다. 미술사가 모이라 로스(Moira Roth)가 지적한 대로 이 시기는 '무관심(indifference)'이라는 정서가 문학과 대중문화, 전위적 음악과 미술을 엄습하고 있었다. 로스가 '무관심의 미학(aesthetic of indifference)'이라고 정의한 이 문화의 주요 인물로는 말년의 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)을 비롯하여 존 케이지(John Cage), 머스 커닝햄(Merce Cunningham), 라우센버그와 그의 동반자였던 제스퍼 존스(Jasper Johns) 등을 들 수 있다.¹⁵⁾

전후 50년대를 풍미하고 있던 추상표현주의가 보여주는 남성적인 숭고(sublime)와 무의식의 열정적 제스처와 반대로, 이들 '무관심한' 작가들의 작품은 한결같이 주체의 표현을 꺼려했다. 이러한 '무관심'의 미학의 배경에는 추상표현주의자들의 'Ego'에 대한 거부, 또 당시 광풍처럼 미국 전역을 휩쓸던 맥카시즘에 대한 반발과 함께 '동성애'라는 코드가 공통으로 적용되고 있었다. 잘 알려진 케이지-커닝햄 커플 못지않게 미술계의 공공연한, 그러나 누구도 언급하지 않은 비밀은 라우센버그와 제스퍼 존스의 연인관계였다.

1954년 겨울의 첫 만남 이래 1961년 중반 헤어지기까지 라우센버그와 존스는 서로의 예술과 삶에 밀접하게 연관되어 있었다. 이들은 맷슨-존스(Matson-Jones)라는 상호를 가지고 티파니 매장의 진열장을 디자인하는 등 상업적인 디스플레이 사업을 함께 꾸려나갔다. 1955년 1월 라우센버그는

14) Barbara Rose, *Rauschenberg*, New York, Vintage Books, 1987, p.72, p.85에서 인용.

15) Moira Roth, "The Aesthetics of Indifference," *Artforum* vol. 16, no. 3(November, 1977), pp.17-19.



7. 로버트 라우센버그, 《침대》, 캔버스에 혼합매체, 1965.

8. 제스퍼 존스, 《석고상이 있는 표적》, 혼합매체, 1965. (왼쪽부터)

자신이 거처하던 풀턴 가(Fulton Street)의 작업실을 떠나 존스가 기거하던 펄 가(Pearl Street)의 이웃으로 이사하게 된다. 거기에서 이들은 다시 한 번 프론트 가(Front Street)의 작업실로 이사하는데, 이때부터 이들은 함께 살게 되었다. 존스보다 다섯 살 위인 라우센버그는 선배이자 파트너로서 막 작가의 길을 걷기 시작한 이 시기의 존스에게 지대한 영향을 주었다.

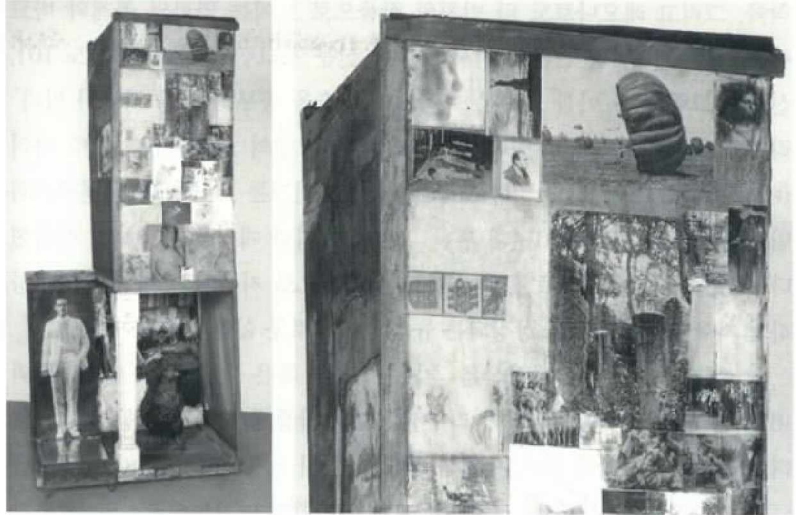
훗날 폴 테일러(Paul Taylor)와의 인터뷰에서 라우센버그는 그 시기를 회상하며 다음과 같이 고백했다. “나는 사적이면서 또한 작업 파트너로서 나와 제스퍼의 애정에 대해 두려움을 갖지는 않는다. 나는 우리가 서로의 인생과 예술에서 가장 중요한 사람이었던 그 시절을 어떠한 죄나 모순으로 보지 않는다.” 그러나 곧이어 헤어진 까닭을 묻는 질문에 그는 “너무 잘 알려지는 것에 대한 수치심 때문에”라고 설명했다.¹⁶⁾ 사실 1950년대는 동성애자들에게 혹독한 시절이었다. 반공우익세력의 지도자 격인 조셉 맥카시(Joseph McCarthy)는 동성애자들을 공산주의자와 함께 미국을 위협하는 공공의 적으로 규정했다. 이런 동성애공포증(homophobia)은 길들여지지 않은 야성적 남성성이 창조력의 바탕으로 여겨지던 추상표현주의로 대표되는 당시의 예술계에서도 예외는 아니었다.¹⁷⁾

같은 맥락에서 우리는 존스의 자기 부정적 발언을 접하는데, 그는 “내가 하는 작업이 내가 아니도록 하는 방법으로 내 사고를 개발해야만 했다”¹⁸⁾라고 고백했다. “내 인간성과 내 심리적 상황과 내 감정을 숨기고 싶었다”¹⁹⁾라는 존스의 또 다른 발언도 이와 같은 맥락에서 해석된다. 철저하게

16) Paul Taylor, “Robert Rauschenberg: I can’t even afford my works anymore,” *Interview* vol. 20, no. 12(December, 1990), pp.116-118.

17) Moira Roth, *Op. cit.*

9. 로버트 라우센버그, 〈무제: 흰 구두를 신은 사나이〉, 혼합매체, 1955.
 10. 로버트 라우센버그, 〈무제: 흰 구두를 신은 사나이〉(부분), (왼쪽부터)



남성성 위주의 추상표현주의가 발호하는 미술계에서 라우센버그와 존스의 동성애적 성향은 가려져야만 했다. 그러나 그것은 또한 엄연히 존재하는 것이었다.

1955년은 라우센버그와 존스 모두에게 다작의 해였다. 존스는 그의 대표작 중 하나인 〈석고상이 있는 표적〉을 완성했고 라우센버그는 〈무제: 흰 구두를 신은 사나이〉, 〈침대〉, 〈리버스〉 등을 잇달아 제작했다. 신체가 부재하는 〈침대〉(도 7)의 의미와 존스의 〈석고상이 있는 표적〉(도 8)에서 파편화된 신체가 덮개에 의해 가려질 수 있게 제작되었다는 점은 미술사가 캐롤라인 존스(Caroline Jones)에 의해 “동성애적 몸의 은폐”라는 측면에서 지적되었다.²⁰⁾ 그러나 이러한 은폐는 수동적인 도피라기보다는 앞서 말한 “무관심의 미학”에서처럼 침묵을 통해, 혹은 주체의 은닉을 통해 무언의 발언을 하는 것으로 볼 수 있다. 그렇다면 〈리버스〉 역시 이런 이미지의 사보타주를 통한 침묵의 항거일까? 〈리버스〉와 제작 연도가 같은 〈무제: 흰 구두를 신은 사나이〉와 이듬해 1956년의 〈작은 리버스(Small Rebus)〉를 살펴 보며 〈리버스〉의 해석에 한 발 더 다가가보자.

먼저 〈무제: 흰 구두를 신은 사나이〉(도 9)를 보면 작가의 여동생 자넷(Janet)의 사진(상당한 미인이고, ‘Yam Queen’ —우리 식으로 하면 ‘토란아가씨’- 로 뽑힌 경력의 소유자다)과 자유의 여신상 이미지, 낙하산

18) Robert Rauschenberg, Roni Feinstein, “Rauschenberg’s Solutions for a Small Planet,” *Art in America* vol. 86(February, 1998), p.70에서 인용.

19) Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work Since 1974* (exh. cat., Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1988, p.60에서 인용.

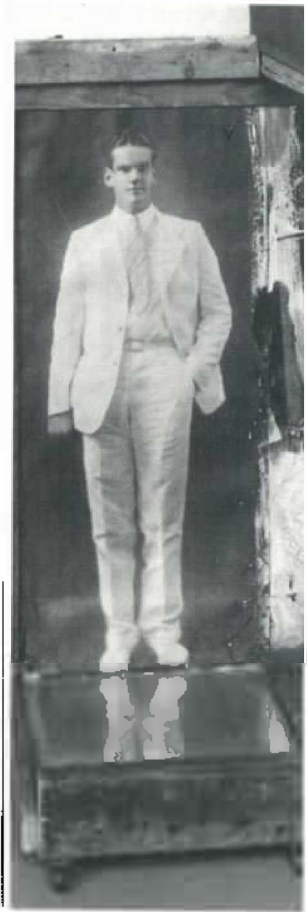
20) Caroline A. Jones, “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego,” *Critical Inquiry* 19(Summer, 1993), pp.655-657.

착륙, 그리고 레오나르도 다 빈치의 작품으로 보이는 명확의 복제와 바로 아래 그의 부모님의 은혼식 기사를 담은 신문 스크랩 조각이 있다(도 10). 신문 스크랩에는 “아들 밀턴은 뉴욕에서 미술을 공부하며 딸 자넷이 있다”라고 가족사항이 언급되었다. 텍사스(Texas) 주의 농촌 마을 포트 아더(Port Arthur)에서 자란 밀턴(Milton) 라우센버그는 고향을 떠나 캔자스의 미술학교를 다니던 1940년대 후반 ‘밥(Bob)’이란 애칭을 사용하기 시작했다. 그는, 이를 바탕으로 훗날 로버트란 이름으로 자신의 정체성을 재구성하며 자유의 여신상으로 상징되는 뉴욕에서 새로운 삶을 시작하게 되었다.

화면에 보이는 낙하산은 ‘자유’ ‘탈출’ 혹은 ‘비행(fly)’이나 ‘도피(flight)’라는 테마와 연결되어 라우센버그의 작품세계에 자주 등장하는 모티프다. 작품 하단에 보이는 흰색 정장 차림의 남부 댄디(dandy)의 모습(도 11)은 발 아래쪽에서 그를 비추는 거울과 함께 나르시시즘적인 그의 자아이상(ego ideal), 혹은 이상적인 연인상을 보여준다.²¹⁾

초기 작품에 두드러지게 나타나는 라우센버그의 개인사적 측면은 〈캐논(Canyon)〉에서도 어김없이 나타난다(도 12). 박제된 독수리와 캔버스에 매달린 모래주머니, 그리고 라우센버그 아들의 사진 역시 미술사가 케네스 벤디너(Kenneth Bendiner)에 의해 동성애적 측면으로 해석되었다. 작품에서 독수리는 그리스 신화의 신들의 제왕 제우스를 상징하는데, 신화에서 제우스는 술시중을 드는 미소년 게니미드(Ganymede)와의 연애행각으로 유명하다. 벤디너는 또한 작품 하단에 매달린 모래주머니를 남성의 고환을 상징하는 것으로 해석했다.²²⁾

본격적인 〈리버스〉의 다시읽기에 앞서 이듬해 제작된 〈작은 리버스〉를 잠시 살펴보자(도 13). 〈리버스〉와 마찬가지로 〈작은 리버스〉 역시 수평으로 길게 늘어선 컬러 샘플 띠에 의해 상하로 나뉜다. 티치아노(Titian)의 〈유로파의 강간〉의 복제화와 바늘 없는 시계 드로잉, 소싸움 장면과 결승점에 다가서는 선수, 그리고 가족사진과 폼페이에서 발굴된 화산재에 덮인 개의 사진 등 “스쳐 지나가는 일상의 단면”이라고 단정하기에는 석연치 않은 이미지들이 화면에 이어진다. 소싸움과 결승점에 다가서는 선수를 보여주는 상단은 점점 고조되는 결정적 클라이막스를, 그리고 하단의 유로파와 장대 높이뛰기를 하는 선수는 안간힘을 쓰는 모습을 보인다. 한편 시계바늘이 없



11 로버트 라우센버그, 〈우제: 흰 구두를 신은 사나이〉(부분).

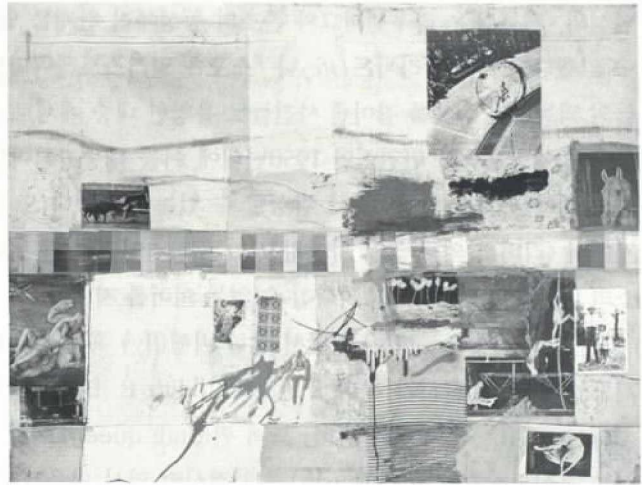
21) Caroline A. Jones, “Coca-Cola Plan, or, How New York Stole the Soul of Giuseppe Panza,” *The Panza Collection*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2000, p.37.

22) Kenneth Bendiner, “Robert Rauschenberg’s Canyon,” *Arts Magazines* vol 56(June, 1982), pp.57-59.



12. 로버트 라우센버그, 〈캐논 (Canyon)〉, 캔버스에 혼합매체, 1959.

13. 로버트 라우센버그, 〈작은 리버스 (Small Rebus)〉, 캔버스에 혼합매체, 1956. (왼쪽부터)



는 시계는 무한히 계속되는 시간의 블랙홀을 암시한다고 볼 수 있다.

〈작은 리버스〉에서 '비행' 혹은 '탈출'의 의미로 읽히는 낙하산 모티프와 유사하게 '현실을 뛰어넘는' 듯 위로 치솟으려는 장대높이뛰기 선수를 잡아끄는 것은, 화면의 폼페이와 개에서 나타난 죽음의 이미지와 콜라주된 전형적인 가족사진이다.²⁵⁾ 혹 이런 이미지들이 가부장적 구조 속의 밀턴 라우센버그를 끊어내려는 라우센버그의 개인적 몸부림을 의미하는 것은 아닐까? 존스를 만나기 전 이미 라우센버그는 수잔 베일(Susan Weil)이라는 작가와 결혼하여 아들을 두고 있었다. 따라서 가족사진이야말로 뉴욕의 예술가이자 존스의 파트너로 새롭게 규정된 그의 정체성을 가정과 고향으로 잡아끄는 연결고리로 작용한다고 볼 수 있다. 그렇다면 〈작은 리버스〉는 개인사를 익명적으로 보여주는 것일까?

5. 〈리버스〉 다시보기

이제 다시 〈리버스〉를 살펴보자. 〈작은 리버스〉와 마찬가지로 가지각색의 컬러 샘플 띠로 구분되는 〈리버스〉의 상단에는 주로 복제이미지들이, 하단에는 드로잉 위주의 구성이 화면을 이룬다. 앞서도 언급했던 두 명의 달리기 선수 이미지는 1955년 미국의 대중지 「스포츠 일러스트레이티드(Sports Illustrated) 5월호에 실린 것으로,²⁶⁾ 화면 왼쪽과 오른쪽에 각각 위치하여 이 두 달리기 선수들의 힘겨운 레이스가 계속되고 있음을 암시한다. 이 두

25) 바늘 없는 시계를 시간의 정지로, 가족사진과 폼페이의 화석화된 개의 사진을 anti-climax로 보는 시각은 캐롤라인 존스의 앞 글 "Coca-Cola Plan, or, How New York Stole the Soul of Giuseppe Penza"에 언급되었다.

남성의 '커플링'은 라우센버그와 존스의 동성애적 관계를 암시한다고도 볼 수 있겠다. 미국의 『라이프Life』나 『스포츠 일러스트레이티드』는 운동선수들의 역동적인 신체를 잡아낸 사진들로 유명한 대중 매체로, 특히 맥카시즘의 동성애공포증이 만연했던 1950년대에 이들 대중잡지야말로 남성이 남성의 신체를 가장 합법적으로 감상할 수 있는 창구였다(도 14).²⁵⁾ 이런 견지에서 <리버스>의 중앙을 차지하고 있는 잠자리 사진과 보티첼리의 <비너스의 탄생>의 복제화 역시 지나칠 수 없는 의미를 지닌다.

잠자리(dragonfly)는 앞서 말한 비행(fly) 혹은 도피의 모티프가 되기도 하지만, 미술사가 주디스 번스톡(Judith E. Bernstock)이 지적하듯 'drag and fly' 즉 우리가 흔히 '드랙 퀸(drag queen)'이란 명칭으로 알고 있는 복장도착증(transvestitism)과 연결시켜 역시 라우센버그의 동성애적 정체성을 암시하는 것으로 해석할 수 있다.²⁶⁾ 이제 좀더 자세히 잠자리 이미지를 파헤쳐보자. 잠자리 사진 밑에 있는 캡션은 "곤충의 세계: 비행의 형상들(The World of Insects: the Forms of Flight)"이란 제목으로, 역시 'fly'와 'flight', 즉 '날다'나 그 명사형인 '비행' 혹은 '도피'를 의미하여 작가의 정체성이 주는 해방감과 갈등을 설명한다.

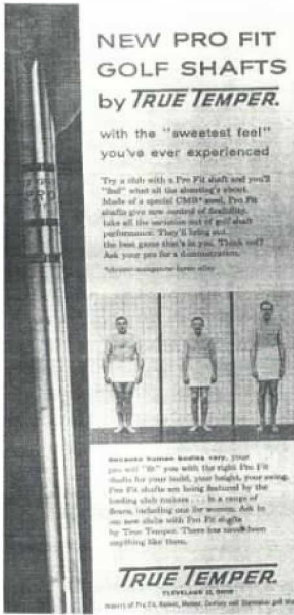
한편 캡션 밑으로는 깨알 같은 글씨의 설명이 있는데, 내용은 다음과 같다. "잠자리의 날개는 쌍을 이루어 독립적으로 움직인다. 앞쪽의 한 쌍이 아래로 내려쳐질 때 뒤쪽의 한 쌍은 위로 올라간다. 이런 독립적인 움직임으로 두 쌍의 날개들은 서로 방해 없이 움직인다."

'서로 방해 없이 독립적인' 날갯짓을 하는 두 쌍의 날개를 우리는 각각 라우센버그와 존스에 비유할 수 있지 않을까. 이런 커플링은 앞서 <작은 리버스>의 해석에 나오는 두 명의 달리기 선수들에 대한 필자의 해석—각각 라우센버그와 존스를 나타낸다—과 맥락을 같이 하는 것이다. 이러한 '커플링'은 아래쪽으로 보이는 뒤러의 자화상과 뒤러 동생의 초상 드로잉의

24) Roberta Bernstein, "Robert Rauschenberg's Rebus," *Arts Magazine* vol. 52, no. 5 (January, 1978), p.139.

25) 50년대에 맨하튼의 West 28번가에 있는 공중목욕탕 에버라드(Everard) 역시 같은 목적으로 많은 동성애자들이 애용하던 장소였다. Laura Auricchio, "Lifting the Veil: Robert Rauschenberg's Thirty-Four Drawings for Dante's Inferno and the Commercial Homoerotic Imagery of 1950s America," *Gender* 26, New York: NYU Press, 1997, p.129 참조.

26) Judith E. Bernstock, "A New Interpretation of Rauschenberg's Imagery," *Pantheon* XLVI 46(1988), pp.149-150.



14. 「스포츠 일러스트레이티드」의 1955년 5월 4일자 광고 사진.

복제화로 다시 한 번 뒷받침된다(도 1, 도 3 참조).

그럼 이어서 보티첼리(Botticelli)의 〈비너스의 탄생〉복제화(도 4 참조)를 살펴보자. 그림에 나타난 비너스는 이른바 정숙한 비너스(Venus Pudica)의 이미지로, 바다 거품 속에서 막 태어난 순결한 비너스에게 과일 나무의 여신 포모나(pomona)가 옷을 입혀주려 하는 장면이다. 비너스는 손과 머리카락으로 자신의 성(sex)을 수줍은 듯 가리고 있다. 이 그림을 오른쪽 두 명의 달리기 선수 옆에서 옷을 벗고 있는 여자의 사진과 원편 하단의 목욕하고 있는 여자의 드로잉과 연관하여 비교해보자. 우리에게는 '착의와 탈의'라는 두 주제가 드러난다. 성(sex)을 감추는 것과 드러내는 것, 이는 곧 작가의 성적 정체성에 대한 드러냄과 감추어짐에 대한 은유로 해석할 수 있다.

자, 그러면 우리는 과연 이 그림글자들을 하나의 문장으로 만들 수 있을까? 필자의 견해는 부정적이다. 각각의 이미지들은 독립적으로 혹은 연계적으로 라우센버그의 개인사적 측면과 당시의 동성애적 코드를 담아내고 있지만, 〈리버스〉에서 우리가 기대하는 음절의 결합은 쉽게 이뤄지지 않는다. 마치 베일에 싸인 것 같은 이런 이미지의 모호함은 작가의 작업 기법과도 연결되는데, 라우센버그는 종종 그의 작품에 나일론 스킨복을 마치 베일처럼 덮어 사용하거나 이미지들을 중첩시켜 이런 모호함의 효과를 내곤 했다. 베일에 가려진 이미지들은 그 자체로 드러남을 거부한다. 가장 개인적인 이야기들은 익명적 이미지에 가려져 있다. 그렇다면 〈리버스〉의 의미는 영원히 베일 속을 떠도는 것일까. 아니, 어쩌면 그것이 모든 기호의 본질인지도 모른다.

6. 맺음말: 언어와 이미지

앞서 언급한 기호학자 피어스는 「진정한 문자와 철학적 언어를 향한 에세이」(1668)의 저자인 존 윌킨스(John Wilkins)에게 영감을 받아 기호학 이론을 정립한 것으로 알려져 있다. 윌킨스는 언어의 투명성이야말로 미술에 나타나는 '자연의 모방'과 같은 법칙에 의해 만들어져야 한다고 주장하며, 이런 시각적 언어야말로 문화적, 지역적 차이를 넘어 모두에게 인식될 수 있다고 믿는 사람이다. 이러한 다소 순진한 이상주의는 사물(referent)과 기호(representamen)의 상관관계마저 의심하는 피어스에게는 통용되지 않는 것이었지만 그의 기호의 분석—아이콘, 인덱스, 심볼—에서 볼 수 있듯이 피어스는 누구보다도 기호의 시각적 측면에 주목한 학자였다.

사물과 기호의 구도에 퍼스는 해석체(interpretant)를 끼워넣음으로써 윌킨스의 단선적 사고에서 벗어났다. 퍼어스는 기호를 "Sign 혹은 representamen은 어떤 이에게 어떤 것의 어떤 측면 혹은 어느 정도를 나타내는 어떤 것이다"²⁷⁾라고 정의한다. 이 정의에 따르면 퍼어스는 기호의 작용을 "그 대상의 모든 측면이 아닌 '어떤 측면 혹은 어느 정도에 한정시킴으로써 기호작용의 한계를 인정한 것이라 할 수 있다. 따라서 진정한 아이콘, 진정한 인덱스, 진정한 심볼이란 존재하지 않으며 이 세 가지 요소들이 서로 접합되고 교차함으로써 일종의 연속적 기호작용(infinite network of semiosis)을 만들어낸다"²⁸⁾라는 결론에 이른다.

이는 비단 영미권의 기호학(semiotics)뿐 아니라 롤랑 바르트(Roland Barthes)나 장-프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard) 등 유럽의 기호론(semiology)²⁹⁾의 논의에도 공통적으로 나타나는 점으로, 특히 리오타르의 경우 이미지와 연술의 경계를 아우르는 리버스에 대한 통찰을 통해 이 두 요소의 분절된 구분을 연결하는 시도를 보인다. 먼저 그는 기표(signifiant)와 기의(signifié)에 더하여 지시체(désignant)와 피지시체(désigné)를 상정하고 기호론의 논의에 형상(figure)을 보다 적극적으로 도입했다.

그의 저서 *Discours, Figure*(1971)에서 리오타르는 매끄러운 언술(discourse) 행위가 기표(signifier)의 물질성을 망각한다고 지적했다. 한편 형상(figure)은 이러한 명징성을 추구하는 언술을 오히려 불투명하게 만들며 대안적 의미체계들을 제시하는 것이다. 이러한 리오타르의 논지는 언술과 형상 간의 오래된 이분법적 대립을 지양하고 양자의 관계를 분절되어 있는 동시에 연결된, 지속적이며 유동적인 상호침투의 관계로 본다는 점이다. 그렇다면 이러한 상호침투의 예를 들어보자.

예 1-1

pir vent venir
un vient d'un

27) Charles Sanders Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs," Robert E. Innis ed, *Semiotics: An Anthology*(Bloomington, Ind., 1985) p.5. 이에 관한 해석으로는 Mieke Bal, "Signs in Painting-Art History-ArtHistory and Its Theories," *The Art Bulletin*(March, 1996)을 참조했다.

28) Umberto Eco, "Producing Signs," *On Signs*, Marshal Blonsky ed., Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985, p.102.

29) semiotics를 기호학으로, semiology를 기호론으로 구분하는 표기는 움베르토 에코 외, 김주환, 한은경 역, 『논리와 추리의 기호학』, 인간사랑, 1994의 구분을 따랐다.

이러한 단어/음소들의 조합에서 행간, 즉 첫 행의 글자들과 둘째 행의 글자들 사이의 '공간'은 하나의 형상(행간 배열의 조형적 요소)으로 볼 수 있다. 이때, 공간은 행간(inbetween the lines)의 상호관계 속에서 첫 행의 아래(sous)로 읽힌다. 다시 배열을 살펴보자.

예 1-2

pir(가장 나쁜 pire의 발음)	vent(바람)	venir(오다의 원형)
sous	sous	sous
un(영어의 a/one)	vient(오다의 3인칭 단수형)	d'un(of a)

이를 다시 재구성하면, “un soupir vient souvent d'un souvenir” 즉 “탄식은 대개 추억에서 온다”라는 하나의 문장으로 해석할 수 있다.³⁰⁾ 리오타르가 지적하는 그림과 글자 고유의 공간 간의 상호전복이 일어나는 것이다. 이렇듯 언어의 선적(lineal) 전달에 감각적인(조형)공간을 끌어들이는 리버스에 관한 리오타르의 정의는 다음과 같다.

리버스는 가시적 대상으로 변장한 담론이다. 이는 이 변장에 필수적인 치환(transposition)을 연구하는 데 좋은 재료를 제공한다. 우리는 담론의 장소에 자리잡고 있는 한 요소를 외부에서 들어온 다른 요소가 대체하는 이 작용을 쉽게 발견할 수 있어야 한다. 그 결과는 언제나 언어적 용법에 대한 도전이다. 이러한 도전이 일어나는 과정은 두 개의 중요한 [표현의] 기능작용으로 환원되는데, 이 두 가지는 발음의 연쇄(la chaîne parlée)와 조형적 화면(écran plastique)이다.³¹⁾

이렇듯 리버스를 만든다는 것은 언어에서 “의미의 신속한 소통을 보장하는 특성을, 즉 변별 단위를 발음연쇄 안에 있는 질서에 맞추어 화자가 말하는 것을 청자가 즉각 인지할 수 있게 하는 특성을 지우는 것이다.” 그 결과 “문장은 불투명해지며 인지가 가능한 의미들이 그 의미 자체의 이면으로 전개되어 다른 의미가 된다.”³²⁾ 따라서 마치 꿈의 해석에서처럼 리버스에서 보이는 언어로 수렴되기를 거부하는 형상은 리오타르에 의하면 발화자에서

30) 리버스에 관한 예는 Littre, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, 1874에서 리오타르가 인용한 것으로 Jean-Francois Lyotard, *Discours, Figure*, Paris: Edition Klincksieck, 1978, p.301에서 인용되었다.

31) Jean-Francois Lyotard, *Ibid.*, p.300.

32) *Ibid.*, p.303.

완결된 의미의 '전달'이 아니라 욕망의 장소로서 '형상의 주형틀(figure-matrix)'로 기능하는 것이다.³³⁾

이런 완성되지 않는 임무(mission incomplete), 수신자 부담의 메시지로서의 기호의 그물망은 라우센버그의 <리버스>가 보여주는, 의미를 고정시킬 수 없는 이미지들을 연상시킨다. 수지 개블릭(Suzi Gablik)과의 대담에서 라우센버그는 이렇게 말했다.

나는 성공을 하나의 목표라거나 최고의 작품을 만드는 것으로 보지 않는다. 다만 [그것은] 당신의 감수성과 그것이 사물이든 생각이든 당신의 삶에서 얻어지는 소재들을 가능한 한 완전하게 사용하는 것이다. 나는 내 작품의 의도를 말하는 것을 싫어하는데, 여기엔 두 가지 이유가 있다. 첫째, 이런 특수한 부분을 정의하는 것이 곧 그것을 파괴하거나 적어도 [그 부분에] 손상을 주는 것이요, 둘째, 언어는 고정되는 성향이 있는데 반해 내가 표현하려는 것은 유동성(mobility)이기 때문이다.³⁴⁾

라우센버그가 말하는 이런 '유동성'에 비추어 볼 때, 그가 보여주는 <리버스>의 작용은 그의 작품 전체를 아우르는 미술의 기능을 뜻하는 것인 지도 모른다. 그것은 비단 작가 자신의 삶에 대한 비밀스런 고백일 뿐 아니라 작품을 보는 관람자의 삶을 반영하는 것으로, 관람자의 감수성과 그/그녀를 둘러싼 소재들을 환기시키며, 그/그녀의 욕망이 투영되는 '형상의 주형틀'로서 보다 개인적이고 직접적인 관계들을 생산해내는 것이다. 그리고 이러한 유동적인 관계맺음이야말로 이미지와 텍스트의 이분법적 간극을 무너뜨리는 '조형적 화면'의 힘인 것이다.

□□주제어

로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg), 리버스(Rebus), 기호학(semiotics), 동성애(homosexuality), 기호(sign)

33) 리오타르의 논지에 관한 해석은 *The Lyotard Reader*, Andrew Benjamin ed., Oxford: Blackwell 1989. Martin Jay, *Downcast Eyes: The denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993를 참조했다.

34) Suzi Gablik, "Light Conversation," *Art News* 67, no. 7(November, 1968), p.66.

참고문헌

- Ashton, Dore. *Drawings for Dante's Inferno*, New York: Abrams, 1961.
- Auricchio, Laura. "Lifting the Veil: Robert Rauschenberg's Thirty-Four Drawings for Dante's Inferno and the Commercial Homoerotic Imagery of 1950s America," *Genders* 26, eds. Thomas Foster et al. New York: NYU Press, 1997.
- Bal, Mieke. "Signs in Painting-Art History-Art History and Its Theories," *The Art Bulletin*(March, 1996).
- Bendiner, Kenneth. "Robert Rauschenberg's 'Canyon,'" *Arts Magazine* vol. 56(June, 1982).
- Benjamin, Andrew, ed., *The Lyotard Reader*, Oxford: Blackwell, 1989.
- Bernstein, Roberta. "Robert Rauschenberg's Rebus," *Arts Magazine* vol. 52, no. 5(January, 1978).
- Bernstock, Judith E. "A New Interpretation of Rauschenberg's Imagery," *Pantheon* XLVI 46(1988).
- Cranshaw, Roger and Adrian Lewis. "Re-Reading Rauschenberg," *Artscribe* 29(June, 1981).
- Eco, Umberto. "Producing Signs," *On Signs*, Marshall Blonsky, ed., Baltimore: The Johns Hopkins University, 1985.
- Feinstein, Roni. "Rauschenberg's Solutions for a Small Planet," *Art in America* vol. 86(February, 1998).
- Forge, Andrew. *Rauschenberg*, New York: Harry N. Abrams, 1972.
- Gablík, Suzi. "Light Conversation," *Art News* 67, no. 7(November, 1968).
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The demigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Johnston, Jill. "The World Outside His Window," *Art in America* vol. 80(April, 1992).
- Jones, Caroline A. "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego," *Critical Inquiry* 19(Summer, 1993).
- _____. "Coca-Cola Plan, or, How New York stole the Soul of Giuseppe Panza," *The Panza Collection*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2000.
- Katz, Jonathan. "The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg," in *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron ed., London: Thames and Hudson, 1993.
- Krauss, Rosalind. "Rauschenberg and the Materialized Image," *Artforum* vol.13(December, 1974).
- _____. "Perpetual Inventory," *October* 88(Spring, 1999).
- Lyotard, Jean-Francois. *Discours, figure*, Paris, 1971.
- Molesworth, Helen. "Before Bed," *October* 63(Winter, 1993).
- O'Doherty, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth in Modern Art*, New York: E. P. Dutton, INC., 1974.
- Peirce, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*, ed., Justus Buchler, New York: Dover Publications, INC, 1955.
- Rauschenberg, Robert. *Sixteen Americans*, New York: Museum of Modern Art, 1959.
- Rose, Barbara. *Rauschenberg*, New York: Vintage Books, 1987.

- Rosenthal, Mark. *Jasper Johns: Work Since 1974* exh. cat, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1988.
- Roth, Moira. "The Aesthetic of Indifference," *Artforum* vol. 16, no. 3(November, 1977).
- Seckler, Dorothy G. "The Artist Speaks: Robert Rauschenberg" *Art in America* 5:1, no. 3(May-June, 1966).
- Steinberg, Leo. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York: The Oxford University Press, 1972.
- Stuckey, Charles F. "Reading Rauschenberg," *Art in America*(March/April, 1977).
- Weinberg, Jonathan. *Speaking for Vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- Wilkins, John. *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, London: Royal Society, 1668.

Playing with Rauschenberg: Re-reading Rebus

Ji-eun Rhee

Robert Rauschenberg's artistic career has often been regarded as having reached its culmination when the artist won the first prize at the 1964 Venice Biennale. With this victory, Rauschenberg triumphantly entered the pantheon of all-American artists and firmly secured his position in the history of American art. On the other hand, despite the artist's ongoing new experiments in his art, the seemingly precocious ripeness in his career has led the critical discourses on Rauschenberg's art to the artist's early works, most of which were done in the mid-1950s and the 1960s. The crux of Rauschenberg criticism lies not only in focusing on the artist's 50's and 60's works, but also in its large dismissal of the significance of the imagery that the artist employed in his works.

As art historians Roger Cranshaw and Adrian Lewis point out, the critical discourse of Rauschenberg either focuses on the formalist concerns on the picture plane, or relies on the "culturalist" interpretation of Rauschenberg's imagery which emphasizes the artist's "Americanness." Recently, a group of art historians centered around *October* has applied Charles Sanders Peirce's semiotics as art historical methodology and illuminated the indexical aspects of Rauschenberg's work. The semantic inquiry into Rauschenberg's imagery has also been launched by some art historians who seek the clues in the artist's personal context.

The first half of this essay will examine the previous criticism on Rauschenberg's art and the other half will discuss the artist's 1955 work *Rebus*, which I think intersects various critical concerns of Rauschenberg's work, and yet defies the closure of discourses in one direction. The categories of signs in the semiotics of Charles Sanders Peirce and the discourse of Jean-François Lyotard will be used in discussing the meanings of *Rebus*, not to search for the semantic readings of the work, but to make an analogy in terms of the paradoxical structures of both the work and the theory. The definitions of rebus is as follows:

Rebus 1, a representation of words or syllables by pictures of object or by symbols

whose names resemble the intended words or syllables in sound;
also : a riddle made up wholly or in part of such pictures or symbols. 2. a
badge that suggests the name of the person to whom it belongs.
Webster's Third New International Dictionary of the English Language
Unabridged,

Since its creation in 1955, Robert Rauschenberg's *Rebus* has been one of the most intriguing works in the artist's oeuvre. This monumental 'combine' painting(6 feet x 10 feet 10.5 inches) consists of three panels covered with fabric, paper, newspaper, and printed reproductions. On top of these, oil paints, pencil and crayon drawings connect each section into a whole. The layout of the images is overall horizontal. Starting from a torn election poster, which is partially read as "THAT REPRE," on the far left side of the painting, *Rebus* leads us to proceed from the left to the right, the typical direction of reading in a Western context. Along with its seemingly proper title, *Rebus*, the painting has triggered many art historians to seek some semantic readings of it. These art historians painstakingly reconstruct the iconography based on the artist's interviews, (auto)biography, and artistic context of his works. The interpretation of *Rebus* varies from a 'image-by-image' collation with a word to a more general commentary on Rauschenberg's work overall, such as a work that "bridges between art and life."

Despite the title's allusion to the legitimate purpose of the painting as a decoding of the imagery into sound, *Rebus*, I argue, actually hinders a reading of it. By reading through Peirce to Rauschenberg, I will delve into the subtle anxiety between words and images in their works. And on this basis, I suggest Rauschenberg's strategy in playing *Rebus* is to hide the meaning of the imagery rather than to disclose it.