

현대조각에 있어서 실재의 다중화

유재홍*

- I. 서론
- II. 현대조각과 실재에 관 제 논의
 1. 실재에 관한 예비적 개념규정
 2. 실재의 탐구와 그 전개
- III. 실재의 다중화 유형론
 1. 실재의 부재화 — 승고의 논리
 2. 실재의 전유화 — 차용의 논리
 3. 실재의 과도화 — 기표의 시뮬라크르
 4. 다중화된 실재
- IV. 다중화된 실재와 유형론
 1. 유형분류의 목적과 기준
 2. 유형론의 상론
- V. 결론

I. 서론

본 연구는 20세기 후기 현대조각에서 실재가 다중화되는 현상을 고찰하려는 데 목적이 있다.

실재에 대한 비판과 탐구의 방향은 미술의 역사와 궤를 같이해왔다. 실재의 문제는 예술작품이 표현하고자 했던 대상과 재현의 관계, 그리고 실재의 개념 등 복합적 상황에 따라 부침을 거듭했다.

이와 관련해서 본 연구는 포스트모더니즘의 출현 시기라 할 수 있는 1960년대와 그 이후를 논문의 주요범위로 설정하고 현대조각에서 빚어지는 실재와 재현의 관계, 그리고 실재의 의미 확장을 통해서 본 실재의 다중화, 다중화재에 주목하고자 한다.

여기서 실재란 포스트모던적인 상황이나 현상을 드러내는 일종의 현실적임, 즉 실

* 홍익대학교 대학원 미술학과 박사과정

재성을 의미한다. 본 연구에서는 실재를 예술 속에서 현실이 재구성되고 드러나는 것으로 규정한다. 따라서 실재의 개념은 실제적인 현상이나 상황의 재구성과 재현이라는 의미에서의 실재성뿐만 아니라 그것들이 드러나는 다양한 방식들 자체도 포괄한다.

포스트모더니즘 시대의 미술은 일반적으로 1950~60년대 이후에 출현한 다양한 미술양상을 일컫는다. 이 시기부터는 미술영역이 정치·사회적 제반 상황의 변화와 더불어, 이념적으로 후기구조주의 사상과 여러 문화이론들의 영향에 힘입어 근본적인 변천을 겪는다.

따라서 본 연구자는 이러한 확장 속에서 현대의 작가들이 작품을 통해 구현하고자 하는 바는 실재에 대한 물음과 그것에 대한 도전이라고 생각한다. 따라서 본 연구는 실재에 대한 접근과 실천이 한시기의 정점이 아닌 과거의 궤도 속에 그 의미를 달리하며 진행되어 왔다는 점을 입증하고 20세기 후기 조각에 나타나는 형상을 가진 조각들의 분류를 통해 실재에 대한 다양한 해석을 연구하는 것을 궁극적 목표로 한다.

II. 현대조각과 실재에 관 제 논의

실재의 다중화는 예술의 실천에 있어서의 실재의 문제를 의미한다. 현대조각에서 나타나는 형상의 복귀를 다중화로 규정지으며, 이것은 재현이라는 도구를 가지고 실재를 다룸을 의미한다. 이러한 의미에서 실재는 전통적인 의미의 재현, 즉 대상의 모사나 어떤 개념의 구현과는 다른 재현과 관계를 맺는다. 본 연구에서 실재는 관습적인 의미의 재현을 뛰어 넘어 현실을 드러내는 실재성으로서, 그리고 그러한 다양하고 다중화된 전략으로서의 실재성을 의미한다.

1. 실재에 관한 예비적 개념규정

실재와 재현의 관계에 있어 재현(re-presentation)이란 지시대상(referent object)과의 연관성을 전제로 실재를 다시(re) 드러내는(present) 행위를 의미한다. 이러한 재현의 개념은 보통 예술 일반을 정의하는데 사용되었으며, 더 나아가 인간이 현실을 인식

하고 표현 혹은 전달하는 수단으로 간주됨에 따라 철학 및 인문학 전반과도 연관을 가지는 중요한 개념이다. 예술적 재현의 의미는 재현 대상, 즉 지시대상과 재현의 관계에 따라 여러 가지로 구분된다.

어떤 대상을 사실적으로 묘사한다는 것이 단지 조각에서 뿐만 아니라 시각 예술 전반에 걸쳐 중요한 문제였던 시기가 있었다. 이런 시기에는 묘사하고자 하는 대상을 놓고 그것이 시각적으로 얼마나 유사한가에 따라 작품의 우열을 가렸다.¹⁾

외관상의 닮음을 통해 그 대상의 추상적인 특징 또한 구현할 수 있다고 믿었을 것이다. 외관상의 닮음을 통해 실재를 재현하려는 시도는 일차적이고 표층적인 재현에 불과하다. 이런 경우 작품과 재현 대상의 관계는 명확하다. 작품은 시각적 환영을 불러일으킬 수 있을 만큼 실재에 가까워져야 한다. 하지만 아무리 실재와 유사해져도 묘사가 실재를 대신할 수는 없다. 작품은 언제나 실재 대상보다 열등한 재현에 머무르게 되는 것이다.

대상과 그 묘사물이라는 표층적이고 일차적이었던 재현과 실재의 문제는 예술의 자율성이 강조되던 모더니즘 시기에 와서는 조금 더 복잡해진다. 이미지가, 즉 재현이 실재 대상²⁾에 종속되면 시각 예술의 자율성은 보장될 수 없다. 시각 예술의 보증을 위해서는 미술 외적인 것은 과감하게 제거하고 시각 예술의 매체 자체나 고유한 형식만을 추구해야 한다. 이는 그린버그(Clement Greenberg)의 주장을 통해 확인할 수 있다. 그는 비재현적이거나 추상이 미학적 타당성을 지니려면 임의적이고 우연적이어서는 안 되고 합당한 제약이나 원형에 의거해야 한다고 주장했다. 그것은 일상적이고 표층적인 경험의 세계가 단절되고 그 과정이나 원리를 자체가 예술의 주제가 되는 것을 의미한다.³⁾ 이런 종류의 재현은 보이지 않는 것을 보여주는 앞서와는 다른 차원의 재현이라 할 수 있다.

마지막으로 또 다른 종류의 재현이 있다. 두 번째 종류의 재현이 예술이라는 특수 범주 내에서 내재적이고 절대적인 것을 형식을 드러내는 이차적 재현이었다면 세 번째 종류의 재현은 보다 담론적이고 복합적인 재현이다. 담론적이고 복합적이라는

1) 포도그림을 그려 새들을 속인 제육시스와 그 제육시스를 속인 파라시하스의 일화에서 시각적 닮음이라는 것이 시각적 환영과 연결되었던 시기

2) 재현하는 대상이 실제 사물이든 추상적 개념이든 간에 재현 대상이 설정된다는 순간 이미지는 그 대상에 종속되게 된다.

3) Clement Greenberg, 「Avant-garde and Kitsch」, 1939, pp.8-9참조

Clement Greenberg: *Collected Essays and criticism*, ed O'brian, Chicago : University of Chicago press, 1986-1993.

말은 재현이 사회와의 긴밀한 관련을 맺으면서 역사적·정치적·사회적·제도적 맥락 속에서 이루어진다는 의미이다. 예술 작품은 더 이상 예술이라는 좁은 테두리 안에서 관계적으로 어떠한 대상을 모사하는 방식으로 재현하는 것이 아니라 사회라는 더 포괄적이고 근본적인 범주에서 재현을 시작한다. 모더니즘이 상정하는 바처럼 예술은 삶과 분리된 순수한 형식이 아니라 그것이 생성되는 다양하고 다층적인 맥락을 갖게 된다.

세 번째 방식은 이미지를 다양한 전략으로 활용하여 삶과 사회의 제약이나 조건을 비판적으로 관계 짓는 것이다. 이때 이미지의 의미는 대상과 주체 어디에도 종속되지 않으며, 쌍방향적 지시 관계를 이룬다. 이런 종류의 재현은 대상과 해석자 사이의 관계에 초점을 맞추기 때문에 의미의 지시 작용은 차연적이고 복수적이다.⁴⁾

세 번째 범주의 재현에서 소위 시뮬라크르(simulacre)⁵⁾가 등장한다. 실재와 재현의 관계가 사회 전반의 담론들과 관계를 맺게 되면서 재현의 문제는 이미지를 사회적 수준에서 다루게 된다. 시뮬라크르는 이미지 즉 재현의 결과물이 사회에 미치는 영향, 혹은 그 반대로 이미지가 사회에 미치는 영향을 재고해볼 수 있는 개념 틀을 제공한다.

이제는 재현하는 대상과의 유사성은 더 이상 중요하지 않다. 이렇게 되면 재현은 매우 포괄적인 개념으로 확장될 수 있을 것인데, 우리가 따르는 문화적 코드, 모든 담론의 질서가 될 수 있을 것이다. 보드리야르(Jean Baudrillard)의 시뮬라시옹 개념을 이해하는 것은 중요하다. 1950년대 이후의 네오 아방가르드⁶⁾ 작가들이 이 개념에 근거하여 앞으로 살펴볼 다양한 작업을 했기 때문이다.

2. 실재의 탐구와 그 전개

앞서 위에서는 세 가지 층위의 재현 개념을 통해 실재와 재현의 관계를 개괄해

4) 최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004, pp.272-273 참조

5) ‘시뮬라크르(Simulacre)는 실제로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어 놓은 인공물로 모사물, 假裝 등으로 번역되는데, 이는 원 대상을 ‘모방(imitation)한다는 뜻과 달리 흉내낼 대상이 없는 이미지이며, 이 원본 없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대신하고 현실은 이 이미지에 의해서 지배받게 되므로 오히려 현실보다 더 현실적인 것이다. ‘시뮬라시옹’은 시뮬라크르의 동사적 의미로, ‘시뮬라크르를 하기’를 의미한다. 이 용어는 1960년대 마셜 맥루한(M.McLuhan)이 사용했던 것을 보드리야르가 예술과 대중문화에 관한 담론 속으로 끌어들었다.

6) 네오 아방가르드라는 표현은 할 포스터의 용어.

보았다. 포스트모더니즘 담론에서는 세 가지 층위 중 마지막 단계의 실재와 재현의 관계가 복잡한 양상으로 전개된다.

현대 예술의 중요한 전환의 계기를 마련한 것은 뒤상이라 할 수 있다. 물론 뒤상의 오브제가 등장하기까지 새로운 변화를 위한 전조들과 여러 작업들이 선행했다. 뒤상의 오브제 개념부터 고전적인 재현과 실재의 관계는 무너지고 이후 다양한 양상으로 변화 발전한다.

본 장에서는 뒤상 이후 현대 예술 작품에서 전통적인 실재와 재현 관계가 어떻게 전복되고 변형되어 발전하는지를 아방가르드부터 시작하여 살펴보겠다. 다다에서 초현실주의로 이어지는 아방가르드에서는 대상과 그 모사물이라는 실재-재현 관계는 의미를 잃고 메타적인 차원으로 넘어간다. 앞으로 서술될 재현들은 모두 확장되고 한 단계 높아진 차원의 논의와 연결된다. 뒤상이야 말로 급변하는 사회를 예술을 통해 어떻게 드러낼 것인가를 고민하고 새로운 차원의 예술 개념, 작가는 재현 개념의 제시에 성공한 예술가이다. 뒤상에서부터 예술에 있어서 첫 번째, 두 번째 재현 개념이 무너지고 실재로서의 재현 개념을 창출되었다고 말할 수도 있겠다.

1) 아방가르드사(史)

다다와 초현실주의로 대표될 수 있는 역사적 아방가르드는 두 가지 측면에서 중요한 의미를 갖는다. 첫째로 역사적 아방가르드는 1950~60년대 이후의 예술에 해석의 근거를 제공한다. 두 번째로 다다와 초현실주의는 비록 실패했다는 평가를 받을 지라도 예술 담론의 차원을 확장시킨 선구적인 사조임에 틀림없다.

할 포스터와 같은 현대 미술이론가는 정신분석과 미술을 둘러싼 담론들의 확장을 통해 역사적 아방가르드를 네오 아방가르드와 연결시켜 그 의의를 규명한다. 우선 역사적 아방가르드의 대표 사례인 뒤상(Marcel Duchamp)의 레디메이드(Ready-made) 작품들을 통해 그가 미술품의 생산과 유통 그리고 예술 담론 영역을 어떻게 넓혔는지를 살펴보겠다. 뒤상은 미술의 주제를 미술의 내적인 형식들로부터 담론적 문제들로 전환시킨 최초의 작가라 할 수 있다. 그는 예술을 선언적이며 수행적인 것으로 변화시켰다.

뒤상은 산업 사회가 가져온 여러 변화들에 민감하게 반응하여 이를 미술계에 끌어어들였다. 뒤상이 캐서린 드라이어에게 주문을 받아 제작한 〈왜 재채기하지 않

지?)〈도 1〉라는 작품은 다다의 뜨거운 공기를 그 당시 싹트고 있던 초현실주의로 흐르게 한 일종의 과도기적인 오브제)라고 평가받는다.

예술 작품은 내적 형식과 미술사적 관례를 통해서가 아니라 ‘새로운 제목과 시각에 의해 오브제에 대한 새로운 생각’으로 탄생된다. 레디메이드(Ready-made)를 통해 예술에 미적인 것에 대한 무관심의 태도와 일상 사물들의 포용이 이루어진 것이다. 뒤상이 이런 레디메이드를 통해 예술을 부정하거나, 삶과 예술을 화해시키려거나 하는 목표를 가졌던 것은 아니다. 그는 다만 일상적인 사물을 예술로 끌어들이므로써 삶과 예술이라는 이 양자의 관례를 지속적으로 시험하고자 했다. 다다는 자율적인 미술이나 표현주의적인 미술가들의 부르주아적 원리들에 대해 투쟁하고자 했다. 이러한 전통적인 예술 범주들을 파괴하는 이 새로운 예술 형식의 탄생과 함께 미술 담론의 지평도 함께 확장되었다. 이후 이런 개념은 현대미술에 지대한 영향을 끼친다. 1950~60년대의 예술작품들은 주로 삶과 예술, 미술관으로 대변되는 자본주의의 논리와 미술제도, 그리고 각각의 예술 양식들 사이의 긴장 관계를 주로 다루는 양상을 보인다.

1924년 10월 앙드레 브르통(Andre Breton)의 《초현실주의 선언》과 함께 시작된 초현실주의에 있어서 병렬이나 변기 같은 레디메이드들은 전시실에 놓여지면서 원래의 기능을 잃는 반면에 초현실주의 오브제들은 세련되어지고, 재평가되며 다양화된다. 이는 의미의 전환이나 관점의 전복을 보여준다. 초현실주의의 또 다른 의미는 그것들이 전통적인 실재와 재현의 관계를 그 근본에서부터 뿌리째 흔들어 버린다는 것이다.

초현실주의 이미지들이 재현의 문체와 관계하는 지점은 그 이미지들이 근거하고 있는 프로이트의 근본 환상 개념과, 그 환상 개념과 시뮬레이션 개념과의 연결이다. 데 키리코, 에른스트(Ernst, Max) 자코메티와 같은 작가들은 트라우마(Trauma)⁸⁾ 장면이라는 주제를 자신들의 예술 기원으로 삼았다.

프로이트는 트라우마를 일으키는 근본 환상을 세 가지로 제시했지만, 이후 그는

7) 제니스 밍크, 『마르셀 뒤상』, 정진아 옮김, 마로니에북스·TASCHEN, 2006, p.7.

8) 주체의 삶 속 사건으로, 그것의 강렬함과, 그것에 적절하게 대응할 수 없는 주체의 무능력과, 그것이 심리 조작에 야기하는 대혼란과 지속적인 병인의 효과에 의해 정의되는 사건을 가리킨다. 경제적인 용어로 말하면, 트라우마(외상)는 상대적으로 주체의 내성과, 자극을 제어하고 심리적으로 해결할 능력을 넘어서는 자극의 쇄도로 특징지어진다. 그 자극의 쇄도는 그것이 아주 강렬한 단일한 사건(강력한 감정)이든, 참을 만한 개별적인 자극이 누적된 것이든 심리장치의 허용한계를 넘어가는 것이다. 장 라플랑슈, JB 폰탈리스, 『정신분석사전』, 열린책들, 2005, p.266

그 근본 환상 자체가 존재하는지를 의심하게 된다. 트라우마가 발생하는 근원적 사건의 진위여부가 불분명해지면서 트라우마의 기원은 근거를 잃게 된다. 트라우마의 기원과 이후 증상들의 관계가 모호해지는 것이다. 트라우마가 되는 사건 때문에 이후에 그런 증상들을 보이는 것인지, 반복되는 어떤 증상들이 그것을 일으키는 기원이 있을 것이라고 생각하게 하는지가 명확하지 않게 된다는 의미이다.

이는 실재와 재현 관계의 전복과도 연결된다. 즉 어떤 것이 기원(실재)인지 증상(재현)인지를 판단할 수 없게 되거나 실재라는 것이 존재하기는 하는지도 의심스러워진다. 일반적으로 재현에는 재현의 대상이 있다고 여겨졌고 그 대상이 존재하는 한 재현은 대상에 종속되고 그것에 견주어 열등할 뿐이다. 재현은 재현일 뿐 그 대상은 될 수 없기 때문이다.

이것이 바로 환상과 시뮬라크르 둘 사이의 또 다른 유사성이다. 시뮬라크르는 최소한 두 가지 항, 시리즈 또는 사건들로 구성되는데, 그 두 가지 중 어느 것이 원본이며 어느 것이 복제인지, 어느 것이 먼저고 어느 것이 나중 것인지가 불분명하다는 점에서도 환상과 비슷하다. 시뮬라크르는 지연된 작용, 내면화된 차이에서 생겨나는 것이라고 볼 수 있다.

초현실주의 예술에 시뮬라크르의 성격을 부여하는 것, 초현실주의 이미지가 무의지적 기억, 트라우마와 관련된 환상을 의미하는 기표가 되도록 근본구조를 제공해주는 것도 바로 이 내면화된 차이이다.⁹⁾ 따라서 초현실주의는 시뮬레이션(재현)과 실재의 선후 관계를 모호하게 만들어 버린다.

2) 팝 아트

팝 아트와 슈퍼리얼리즘에서는 뒤상과 초현실주의가 혼들어 놓음으로써 생긴 실재와 재현 사이의 긴장 관계가 더욱 구체적이고 특수하게 발전한다. 팝 아트는 보드리야르의 견해를 통해 살펴보겠다. 보드리야르는 팝 아트가 이후에 상품-기호의 정치 경제학에 전면적으로 통합된다고 진단했지만 이런 통합 자체가 고도의 재현 전략이면서 그 자체가 실재가 된다.

보드리야르는 매우 단정적인 어조로 팝아트에 대해 진단한다. 대표적으로 앤디 워홀(Andy Warhol)의 경우에서 볼 수 있는 대중적인 이미지와 반복적인 이미지의 배

9) 할 포스터, 앞의 책, p.158.

열 방식 등을 전통적인 모더니즘과는 전혀 다른 형식적인 차별성과 근본 개념을 보여주는 근거로 삼고 있다. 화면을 가득 메운 반복적인 캠벨 스포프 강통(도2) 혹은 마를린 먼로(도3)의 이미지는 시선을 표면에 머물게 해서 평면회화의 원근법을 완전히 무너뜨릴 뿐만 아니라 대중적이고 일상적인 이미지를 재생산해서 소비하게 만든다는 점에서 전통적인 회화가 내재하고 있는 증언으로서의 기능을 상실한다.

보드리야르는 이전에 모더니즘 미술의 전통적인 개념들, 창조자로서의 작가, 작가의 내면과 세계를 투영한 창작물, 그리고 이런 것들이 어우러져 만들어지는 작품의 아우라¹⁰⁾와 같은 기존의 개념들이 팝 아트의 표현 전략을 통해 무너졌음을 지적한다.

전통 예술들이 내면이나 사회와 같은 어떤 ‘실재’라고 여겨졌던 것들을 담으려고 노력했는데 반해 팝 아트는 현대 사회의 소비 생활에 정확하게 부합하는 방식으로 시각 예술 형식을 제공한다. 하이퍼리얼(hyper-real), 아주 단순하게 조작된 이미지가 실재를 넘어서는 환경에서 예술은 표면 이면의 추상적이고 본질적인 어떤 것을 포함하고 있을 수 없다. 그것은 끊임없이 미끄러지는 기표들처럼 계속해서 소비되고 대체될 뿐이다.¹¹⁾ 라고 말한다.

보드리야르는 또한 팝아트가 첫 번째로, 현재의 사회=자연=이상사회라는 도식인 통합된 완전한 사회의 이데올로기가 됨으로써, 두 번째로, 예술의 신성한 과정을 완전히 재생함으로써 팝의 기본적인 목표를 잃게 된다고 말한다. 평범함의 예술이고자 했던 팝의 공적이라는 것은 현대적 사물의 「진짜 모습」이라는 것이 무엇에 쓰이는 것이 아니라 어떤 의미를 지니는 것이며, 도구로서가 아니라 기호로서 조작되는 것을 폭로한 것에 불과하게 된 것이라고 한다.

할 포스터(Hal Foster)에 따르면 위홀의 반복은 이중적이다. 위홀이 반복적인 이미지를 사용한 것은 지시 대상을 재현하기 위해서나 거의 없는 독립적인 재현(시물레이션)을 보여주기 위한 것이 아니다.¹²⁾ 이미지의 반복은 그 이미지의 원본성을 위협하기 위한 재현 방식인데, 이런 재현 방식이 현대 사회의 상품 생산 논리를 그대로 드러냄으로써 자체가 재현이 된다. 재현을 뒤흔들기 위한 전략이 재현 그 자체가 되는 것이다. 이런 이중적인 전략은 슈퍼리얼리즘에서도 나타난다.

10) 원본성과 관련된 아우라의 개념은 발터 벤야민의 저서를 통해 확인하기 바람.

11) 장 보드리야르, 「예술의 음모」, 『보드리야르의 문화읽기』, 배영달 편저, 백의, 1998, p.165.

12) 할 포스터 「실재의 귀환」, p.203 참조.

슈퍼리얼리즘 작품들은 언뜻 보기에는 대상을 있는 그대로 모사하여 현상적 외관의 리얼리티를 전달하고자 하는 듯하다. 하지만 슈퍼리얼리즘의 전략은 실재보다 더 환영적인 재현을 만들어냄으로써 시물라크르한 효과를 통해 실재적인 것을 탈현실화한다. 이러한 슈퍼리얼리즘이 제시하는 실재는 할 포스터의 견해를 따르자면 오히려 실재적인 것에 대항하는 것으로서 실재적인 것을 진정시키고 실재를 표면 속에 봉인하는 역할을 한다. 실재라고 착각할 만큼의 재현을 이용하여 작품을 외형적인 현상에만 머물게 하는 것이다. 외양을 이주 환영적으로 제시함으로써 그 속에 있는 실재를 숨겨버리는 것이다. 하지만 시선을 표피에 머무르게 하는 전략은 그 실재를 숨기는데 실패한다.

하지만 확실한 것은 포스트모더니즘에서 실재와 재현의 관계는 이전의 예술이라는 작은 범주에서 대상과 그것의 모사라는 단순한 관계가 아니라 폭넓게 사회를 반영하고 다시 그것을 구성하는 방식, 다중화라는 점이다.

3) 포스트모더니즘

팝 아트가 예술계의 원리에 통합됨으로써 원래의 가치를 잃었을지도 보드리야르가 팝 아트에서 발견했던 새로운 가능성과 기회는 다른 방식으로 꾸준하게 발전한다. 대상과 사물로서의 예술 작품을 화해시키고 ‘서명을 소비하는’ 사물로서의 예술은 다양한 방식으로 전개된다.

혼합 대중 매체에서 파생된 이미지의 사용, 모더니즘의 개념에 의문을 제기하기 위한 전용(차용)(appropriation)¹³⁾ 방식, 옵아트처럼 시대에 뒤떨어진 역사적인 양식들을 확대 해석 모방하는 방식, 혹은 레디메이드나 사진의 활용 등이 대표적인 예들이다.

현대 미술의 다양한 스펙트럼들이 기존의 예술 영역으로 편입되기 위한 과정일 뿐인지, 철학적이고 이론적인 깊이를 지닌 아방가르드 정신의 발현인지를 정확하게 판단하는 것은 거의 불가능하다. 하지만 예술가들이 전통적인 형태의 근대 회화나 조각을 거부하고 새로운 미학적, 철학적 가능성을 모색하고 있음을 보여주는 증거로

13) 차용(Appropriation)은 빌린다는 의미이다. 사전적인 의미는 전유(專有, 사용, 도용)으로 ‘자기 것으로 뜻에서 전유하다. 사용하다, 착복(steal)하다.로 해석된다. 즉 ‘빌리다’ 남의 것을 자기 것으로 하다. 더 나아가서는 훔치다. 는 의미로 해석 할 수 있다. 이와 같은 차용을 국내의 번역물에서는 부분적으로 도용, 전유, 위조, 복제 등으로 조금씩 다르게 해석되어왔다. 사진과 팝아트 이후 상업이미지 차용에 관 글에서 주로 나타나고 있다.

는 충분하다. 각각의 시도들은 제도에 편입되고 소진되어 낡은 것이 되 든, 진정한 아방가르드로 남든지 간에 현대 미술의 영역 확장과 각성에 기여하는 시도라는 것 만으로도 의미를 갖는다.

막강한 대중매체의 영향으로 현대 사회에서 사물은 그것의 표상을 붕괴하고 혹은 그것과 일치하기도 한다. 즉, 사물 뒤는 어떤 ‘현실’도 결코 존재하지 않고 항상 하이퍼리얼리티만이 순환한다. 대중매체와 상업 세계에 대한 보드리야르의 비관적이고 우울한 진단은 해결책이나 대안을 제시하지 못한 채 진단만 이어진다는 한계를 갖고 있음에도 불구하고 현대 미술의 상황을 명확하게 인식할 수 있는 이론을 제공한다.

보드리야르의 ‘하이퍼리얼리티(hyperreality)’라는 개념이 현대까지의 시각 예술계의 문제의 일부를 정확하게 지적하는 개념이라는 것은 조각영역에서 분명하게 드러난다. 1970년대 말의 미술 상황은 미니멀리즘, 형식주의, 프로세스 아트, 대지 미술, 개념주의, 바디 아트, 포토 리얼리즘 등등 끝없이 열거할 수 있을 중요한 전문 용어들로 대변될 수 있을 것이다. 이 중에서 미니멀 아트와 개념주의라는 시각에서 1960년대에서 1970년대로 이어지는 조각 분야의 변화를 보드리야르의 이론과 연결지을 수 있다.

1960년대 중반 미국의 미니멀리스트들은 형식상의 대칭, 전통적 의미에서 구성의 결여, 그리고 무채색 등을 특징으로 하는 단순하고 텅 빈 기하학적인 오브제들을 구축함으로써, 전통적인 모더니즘에서 이탈한 또 다른 형태를 만들어냈다.¹⁴⁾ 이러한 단순한 오브제들은 매우 중요한데, 그것들은 회화와 조각 사이에 존재하면서 관객들의 인지적 가설, 문화적 기대 그리고 예술적 가치 등에 대해 관객들이 스스로 자의식을 갖도록 하는 데 목적을 두었기 때문이다.

동시에 그것들은 때로 반복적으로 사용되기도 하는 산업 생산된 형태들을 예술 문화 속으로 격상시켰다.¹⁵⁾ 이와 함께 개념주의자들은 미술 오브제들을 인식하고 제작하는 과정과 태도에 관심을 돌림으로써 예술의 생산과 소비를 지배하고 있는 막강한 문화적 관습 밖의 공간을 차지하고자 하였다. 이러한 시도들은 조각이 똑바로 서 있거나 양감을 지녀야 할 필요가 없다는 사실을 일깨워주면서 화랑 안 혹은 밖에 있는 어떤 것도 생산과 전시라는 어떤 조건 하에서 ‘예술’로서의 자격을 부여받

14) 브랜든 테일러, 『오늘의 미술』, 송기매 옮김, 예경, 2002, p.9.

15) 위와 동일.

을 수 있다는 주장으로 발전했다.

미니멀 아트와 개념 미술의 저항적인 개념들은 조각 영역에 새롭고도 중요한 비평 기준을 제시한다. 즉, 사물의 특별한 전시 위치 및 승인 방식의 재조정에 바탕을 둔 기본 개념을 제공하는 것이다. 비평 기준과 기본 개념의 변화는 대중문화 요소들이 작품에 개입하는 결과로 나타난다.

조각 작품의 재료 혹은 작품자체로서의 실제 오브제의 등장은 소비 상품에서 새로운 시장과 관련되어 산출된 결과이다. 고전적인 조각 작품에서 오브제로 넘어가는 조각 영역의 변화 말고도 다른 장르에서 시각 예술의 실천적·이론적 근거를 마련하기 위한 실험적 모색을 추구하던 작가들이 있다. 이들은 주로 차용 혹은 전용 전략을 활용해서 예술 내부의 기존 개념들과 실재와 재현의 관계를 문제 삼았다.

Ⅲ. 실재의 다중화 유형론

앞에서 전통적인 재현 개념 개념을 크게 세 가지로 대별하여 정리하여 보고 조각사에서의 경향성도 살펴보았다.

대상의 모방과 관계되는 가장 기본적인 재현, 구체적이고 특정한 대상의 재현을 지양하고 예술 자체의 내재적 속성과 자율성을 성취하려고 했던 재현, 그리고 마지막으로 궁극적으로 이 본문에서 다루고자 하는 메타 담론적 재현이 그것이다.

세 번째 단계의 재현은 단순하게 하나로 뭉뚱그려 다룰 수 없는데, 195-60년대 이후 현대 미술의 양상이 매우 다양하게 전개되었기 때문이기도 하고 이런 작품 경향들이 이미 재현의 범주를 넘어 실재 자체를 드러내고 있기 때문이기도 하다.

이번 장에서는 포스트모더니즘 담론들 중에서도 세 번째 단계의 재현들, 즉 실제적인 것들의 귀환을 뒷받침해주는 이론들을 정리해 보겠다. 리오타르의 송고 개념, 할 포스터의 지연된 것들의 귀환, 마지막으로 보드리야르의 시뮬라시옹 개념을 살펴보고자 한다.

1. 실재의 부재화 — 송고의 논리

리오타르는 현대 미술에 있어서 재현의 문제를 송고라는 개념과 연결짓는다. 「송

고와 관심」, 「재현을 넘어서」, 「숭고와 아방가르드」, 그리고 「기호로서의 역사」와 같은 글들에서 리오타르가 말하는 숭고 개념과 숭고와 아방가르드의 관계를 확인할 수 있다. 이런 논의들의 흐름을 통해 현대 미술의 특징 중 하나가 재현할 수 없는 것을 재현하는 것임을 알게 된다. 아니, 오히려 재현할 수 없는 것을 재현하는 것 자체가 현대 미술임을 깨닫게 된다.

숭고가 재현의 문제와 어떤 관계를 맺는지를 설명하기 위해서는 리오타르는 칸트에 의지하고 있다. 숭고의 미학은 고통에서 오는 쾌락이다. 사막이나 산, 피라미드 등과 같이 절대적으로 광대한 자연, 대양의 폭풍이나 분출하는 화산 등과 같은 절대적으로 강력한 현상들 앞에서 재현 능력, 즉 상상력은 그 관념과 일치하는 재현을 제공해주지 못 한다. 이러한 재현의 실패로 인해 고통이, 즉 주체 내부에서 지각될 수 있는 것과 상상 혹은 재현될 수 있는 것 사이의 간극이 발생한다. 이런 고통은 두 가지 종류의 쾌락을 수반하는데 하나는 상상력의 무능력을 통해 오히려 상상력이 존재함을 알게되는 쾌락이고 다른 하나는 이미지가 재현할 수 없는 관념의 무한함을 깨닫는 데서 오는 쾌락이다. 두 번째의 쾌락은 재현될 수 없는 것의 재현에서 생겨난다. 그런데 이런 고통과 쾌락 사이를 오가면서 주체는 고도의 긴장감을 경험하게 된다고 한다. 숭고 감정에서 핵심적인 것은 그 대상이 보여질 수 없는 어떤 것 혹은 재현될 수 없는 것임을 암시한다는 사실¹⁶⁾이다.

예술은 재현 체계의 쇠퇴를 재현하고 지연된 박탈 과정을 재현하는 것으로 변모한다. 리오타르는 같은 글에서 이런 아방가르드 정신이 크게는 자본주의 작계는 미술 제도의 논리에 포섭되거나 변색될 수도 있다는 우려도 하고 있다. 예술적인 성공을 거두기 위해 작품들이 이전에 성공했던 예술 작품들이 확립해 놓은 공식들을 극단적으로 재사용함으로써 키치나 그로테스크 양식으로 굳어져버릴 수도 있다는 경고를 한다. 예술작품은 시대의 정서를 표현하는 것이 아니라 시장의 정서를 반영하는데 그칠 수 있다. 따라서 숭고는 예술 자체에 있는 것이 아니라 예술에 대한 관조에 있다. 숭고의 이런 측면은 개개의 예술 작품 자체가 아니라 그것을 둘러싼 예술 담론의 확장과 경계에 대한 관심과 동일하다. 생각하는 능력과 표현하는 능력 사이의

16) 장-프랑수아 리오타르, 「숭고와 아방가르드」, 『포스트모던의 조건』, 유정완 외 옮김, 민음사, 1999, p.203.

『포스트모던의 조건』에서는 숭엄이라는 용어를 사용하고 있지만, 이것은 번역상의 문제로 현재는 숭고라는 용어가 더 일반적이기 때문에 앞으로의 논의에서는 숭엄 대신 숭고라는 표현을 사용하겠다.

과리를 통해 우리가 그 사례를 보여줄 수 없는, 즉 재현할 수 없는 세계가 있음을 드러내는 것이 숭고한 예술작품이라 할 수 있다. 재현할 수 없음을 재현함으로써 표현될 수 없는 것이 존재한다는 사실을 표현하는 것이다. 이런 모순적인 화법은 우리가 재현해왔던 것보다 더 넓은 세계를 암시하는 재현을 가능하게 한다. 현대 예술은 미메시스에서 벗어나 불가능한 재현을 가능하게 하고 이런 것이 리오타르가 진단하는 현대 예술의 재현 기재이다. 다양한 현대 예술 작품의 양상은 기존의 규칙의 지배를 벗어나기 위한 새로운 실험의 끊임없이 모색을 그대로 반영한다. 그런 모색을 가능하게 한 개념이 바로 숭고라고 할 수 있고, 이런 부단한 모색의 정신이 아방가르드적인 자세이다. 이러한 자세와 현상이 숭고를 통해 드러나는 실재라고 할 수 있다.

2. 실재의 전유화 — 차용의 논리

실재와 재현에 대한 할 포스터의 관점은 두 권의 저서 『실재의 귀환』과 『욕망, 죽음 그리고 아름다움』을 통해 개괄해볼 수 있다. 전자를 통해서 그는 역사적 아방가르드와 초현실주의가 네오 아방가르드와 맺고 있는 관계를 분석함으로써 실재와 재현 개념에 어떤 근본적인 변화가 일어났는지를 집어내고 있다. 후자에서는 프로이트의 정신분석학을 끌어와서 초현실주의를 분석한다. 할 포스터가 초현실주의에 관심을 갖는 것은 포스트 모던 미술이 재현의 문제를 비판할 때마다 항상 초현실주의를 참조하기 때문이다. 1980년대 재현 문제 비판은 알레고리의 차용을 가지고 전개되었다. 시뮬라크르를 가지고 실재를 뒤흔드는 것은 초현실주의자들의 시도 중 하나였기 때문에 재현 문제의 비판은 당연히 초현실주의와 연결이 된다. 우선 두 저서 중 『실재의 귀환』의 대략적인 개괄을 통해 실재와 재현의 문제가 어떻게 확장되고 변화되었는지를 살펴보겠다. 이 책은 역사적 아방가르드와 네오 아방가르드의 관계 설정에서 출발한다.

따라서 현재의 뒤상의 지위는 1960년대 이후의 셀 수 없이 많은 예술적 대응들과 비평적 독해들이 소급된 결과이다. 즉 아방가르드적 실천과 제도적 수용 사이의 사공간을 가로지른 것이다. 할 포스터에 따르면 뒤상의 레디메이드는 다음과 같은 여러 가지 형태로 발전해 간다. 미술 작품의 발화적 차원을 탐색하는 하나의 명제(개념 미술)로, 선진 자본주의에 있어서의 대상과 이미지들의 수열성을 다루는 하나의

장치(미니멀리즘과 팝 아트)로, 다양한 담론들에 대한 비판적 흥내내기의 형태(1980년대의 알레고리적인 미술)로, 그리고 성적, 인종적, 사회적 차별들에 대한 탐사(세리 레빈이나 데이빗 해몬즈와 같은 작가들의 다양한 작품)로 발전되었다.¹⁷⁾ 이러한 작업들의 의의는 앞서 말한 대로 미술의 맥락적 조건들의 반성하거나 아방가르드의 관련성을 이용하여 미술 제도를 끊임없이 비판하고 있다는 점이다.

현대 미술에 있어서 시뮬레이션이란 “재현에 대해 비판적인 것으로, 즉 재현의 개념적 질서를 붕괴”시키기 위한 전략으로 볼 수 있다. 포스터는 시뮬레이션이라는 전략을 통해 재현에 반기를 든 네오 아방가르드의 예를 들고 있다. 신디 셔먼이나 리처드 프린스뿐만 아니라 차용을 주요 전략으로 사용했던 세리 레빈이나 바바라 크루거의 작업도 포스트모더니즘에서 시뮬레이션 개념을 이용한 예로 들 수 있다.

차용 전략이 갖는 또 하나의 의의는 이것이 지표 개념과 연결될 수 있다는 데 있다. 차용 전략의 경우 예술 작품에서 드러나는 다양한 권력 관계나 힘들의 긴장 관계를 사색하게 하는 동시에 관람자에게 다양한 해석의 가능성을 열어 놓는다. 폭넓은 해석 가능성을 통해 관람자들은 작품을 넘어서는 그 배후의 지평들을 보게 된다. 해석 가능성의 폭넓음과 다양성은 기표와 기의가 분리된 작품을 통해 가능해진다. 다시 말해 차용 전략을 사용하는 작품들은 작품들의 의미를 괄호에 넣어버리지 않음으로써 모든 가능성을 열어둔다.¹⁸⁾

작품은 기표만이 자유롭게 부유하는 지표¹⁹⁾가 되어버린다. 한 가지 의미에 정박되지 않는 작품은 관람자마다 다른 해석을 가능하게 하고 이런 열림의 현상 자체가 다원화·다양성의 공존을 인정하는 포스트모던적 상황과 맞물려 있는 것이다. 하지만 이런 현상은 이미 뒤상부터 발생했다. 뒤상은 회화적 언어의 의미작용에 대해 회의하면서 두 가지 방향으로 나아갔는데 하나는 그러한 기호의 불안정성을 전면화시키는 것이었고, 다른 하나는 기호의 지표적 성격을 강조하는 것이었다. 레디메이드와 같은 지표적인 성격을 갖는 작품들은 “내재적으로 텅 빈 기호”이다.

17) 할 포스터, 위의 책, pp.63-64 참조

18) 할 포스터는 지시 대상을 괄호 속에 넣으려는 논리는 모더니즘의 예술 지배 논리라고 말한다.

19) 지표 개념은 애초에 피스의 기호학에서 나온 것으로 기호는 도상(icon), 상징(symbol), 그리고 지표(index)로 나뉜다. 지표는 물리적인 흔적을 통해 대상을 제시한다. 즉 눈 위에 남겨진 곰 발자국을 통해 곰의 존재를 확인할 수 있는 경우가 그러한 예이다. 실생활에서도 이러한 예를 찾을 수 있는데, 지리산의 반달곰을 추적할 때 곰들의 배설물이나 발자국 혹은 뜯겨진 나무 등걸을 통해 곰들의 행방을 찾을 수 있다. 이때의 배설물, 발자국 그리고 나무 등걸의 상처 등의 반달곰의 지표가 된다.

예술 작품의 지표적 특성의 부각은 기존의 재현 논리의 붕괴를 증거하는 현상이자 포스트모던적 상황의 한 측면이다. 재차 서술하자면 이러한 작품들이 보여주는 것은 현상을 드러내는 복원된 실재이며 이 실재 개념은 실재의 복원을 위한 전략앞서 자세히 서술한 차용 전략을 포함한다.

3. 실재의 과도화 — 기표의 시뮬라크르

재현이라는 개념이 어떤 한 이론가의 독자적인 용어가 아니듯이 시뮬라크르란 용어도 그러하다. 각각의 이론가들은 자신들의 논점에 맞게 용어를 독특한 개념으로 발전시킨다. 보드리야르도 들뢰즈와는 다른 방식으로 자신만의 시뮬라크르 개념을 발전시켰다. 하지만 본 절에서는 보드리야르의 시뮬라크르 개념을 중심으로 논하겠다.

보드리야르는 『기호의 정치 경제학 비판 (For Critique of the Political Economy of the Sign)』 (1972), 『생산의 거울(The Mirror of Production)』 (1973), 그리고 『시뮬라시옹(Simulation)』을 통해 미술계에 많은 이론적 영향을 미쳤다. 그 중에서도 그는 『시뮬라시옹』에서 ‘실재가 없는 과도 실재’라는 개념을 창안해냄으로써 후에 네오 지오라고 분류되는 젊은 작가 그룹과 레디메이드와 오브제를 활용한 많은 작가들에게 훌륭한 이론적 토대를 마련해 주었다.

보드리야르에게 있어 시뮬라시옹은 이미지 생성이 지시대상을 전제하지 않고 스스로 존재하는 현대적 예술 상황을 말한다. 이것은 모사(재현), 내파(원본의 제거), 그 이후의 과도 실재(시뮬라크르의 자전)라는 과정을 통해 무엇인가를 숨기기에서 아무 것도 없는 것을 있는 것처럼 속이기로 이행하는 것이다.

그는 르네상스 이후 전개된 유럽사를 시간적 흐름에 근거하지 않고 시뮬라크르의 질서에 대한 계보학으로 세 가지 질서를 제시한다. 여기서 시뮬라크르는 “사물이나 사건의 재생산물”로서, 시뮬라크르의 질서는 “시뮬라시옹과 실재 사이의 관계하는 여러 차원이나 질서”를 의미한다. 그는 기호학적 측면에서 접근하면서 시뮬라크르의 질서를 ‘위조의 시대’에서 상업적 법칙의 가치가 중시되는 ‘생산의 시대’로, 그리고 생산의 시대에서 구조적 법칙의 가치가 중시되는 ‘시뮬라시옹의 시대’로 점차적으로 이행되었음을 지적하고 있다.²⁰⁾

20) J.Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, Phillip Beitchman (New York, Semiotexte,

또한 그는 원래 실재의 반영, 모사 내지 재현을 뜻하는 시물라시옹이 오늘날에 이르러 실재와 전혀 무관한 '순수 가짜'(pure simulacrum)로 둔갑하는 과정을 다음과 같이 4단계로 나누어 고찰하고 있다.²¹⁾

첫 번째 이미지가 기본적 실재를 반영하는 단계로 과학적 언어나 지시적 언어의 단계로 초기 비트겐슈타인의 언어그림이나 이론의 모방론이나 헤겔 정신현상학의 가장 기초단계인 감각적 확실성이라는 원초적 단계이다.

두 번째 이미지가 기본적 실재를 은폐하고 왜곡하는 단계로 대중으로 하여금 소외와 착취의 실상을 파악하지 못하게 하는 허위의식으로서 이데올로기적 기능을 수행하는 단계이다.

세 번째 이미지가 기본적 실재의 부재를 은폐하는 단계로 성상과괴주의자들의 사상으로 신성(神性)의 표상 그 자체가 신의 부재를 증거하고 있기 때문에 신성의 이미지나 표상을 두려워하고 경멸하는 단계이다.

네 번째 이미지가 실재와 전혀 무관한 단계로 스스로 순수한 가짜로서 시물라시옹의 단계. 이미지와 실재 사이의 거리가 없어지게 되며, 이미지는 실재를 지시하지 않는다. 이미지는 하나의 실재가 되며 이미지는 모조품이기 때문에 진짜와 가짜의 구별이 없어지고 모조품과 실재의 구별 자체가 공허하게 된다.²²⁾

여기서 첫째 단계에 해당하는 자연적 지시대상으로서의 가치는 세계를 자연적으로 사용하는 것과 관련하여 도출되었다. 둘째 단계에서 일반적인 등가물로서의 가치는 상품의 논리와 관련하여 도출되었다. 셋째 단계에 해당하는 코드로서의 가치는 모델들 전체와 관련하여 자신을 열어 쫓힌다. 넷째 단계는 분열단계(the fractal stage), 혹은 증식단계(the viral stage), 혹은 가치의 투명단계(the irradiated stage)인데, 이 단계에서 지시대상은 더 이상 존재하지 않으며, 가치는 모든 방면에서 빛나고 있으며, 모든 간격을 메우고, 단지 연속성의 상태 이외의 어떤 것과는 관계하기 않는다.²³⁾ 이러한 분열단계에서는 더 이상 가치의 자연적 등가물은 없으며, 또한 상품의

1983), p.83.

21) J. Baudrillard, "The Precession of Simulacra," *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, p.256.

22) J. Baudrillard, 같은 책, p.256

23) J. Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, trans. Paul Foss, Paul Patton, and John Johnson(New York Semiotexte, 1983), S. Best, D. Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Macmillan Education Ltd. 1991, p.136에서 재인용.

가격이나 기호가치로 계산될 수 있는 구조적 등가물도 없다.²⁴⁾

보드리야르는 마지막 단계인 시뮬라시옹에서의 이미지는 더 이상 어떤 지시물이나 대체물을 갖지 않고, 원본이나 실재가 없는 모델들에 의해 발생하는 것이기에 ‘과도실재(hyperreality)’라고 부른다.²⁵⁾ 과도실재는 조작된 사물의 경험과 비실재로서 “실재 그 자체보다 더 실재 같은 것”이라고 정의한다.²⁶⁾

그러므로 보드리야르에 있어서 시뮬라크르의 작용은 과거 재현처럼 반사적이거나 추론적이지 않고 핵분열적이고 발생론적이다. 따라서 이제 모든 형이상학이 사라지고, 존재와 외형, 실재와 상상의 분리로부터 벗어난 하이퍼리얼리티는 모델들의 궤도 순환과 차이로 가장된 생산만을 가능케 한다는 것이 그의 관념론적 통합의 요체이다.²⁷⁾

보드리야르는 근대적인 의미의 예술적 실천이라든지 예술 담론과 제도를 비웃고 예술과 사물의 경계를 모호하게 하는 혹은 문화 현상과 같은 예술/사물 현상에 관심을 갖는다. 이에 대한 보드리야르의 태도는 시뮬라시옹에 대한 태도와 마찬가지로 양가적이다. 그는 『소비의 사회』에서 실제로 체험한 적도 없는 유행을 조악한 형태로 반복하는 키치를 현실의 의미작용의 빈곤, 기호화 우의적 지시로 뒤죽박죽인 함축 작용의 과잉, 세부적인 것에 대한 예찬이 포화상태에 도달한 의사사물, 시뮬라시옹, 모조품이며 탈공업화의 상징이라 말한다.

탈근대의 예술은 어떤 방식이든 현실과의 경계를 허무는 작업을 한다. 이로 인해 현실과 예술을 구분하는 것이 힘들어졌으며, 예술 그 자체가 현실의 일부가 되어간다. 이러한 상황은 “예술이 없기 때문에 예술은 죽지 않는다. 혹은 너무나 많은 예술이 있기 때문에 예술은 죽는다”²⁸⁾는 말로 압축될 수 있다. 세계는 모두 시뮬라시옹으로 바뀌어 현실과 예술의 경계는 파괴되었다. 이미 예술이 현실 자체와 구별될 수 없게 된 상황에서 현실과 예술을 이원론적으로 바라보는 기존의 전통적 예술관에 의해 예술은 죽음을 맞이하고 새로운 기준을 찾을 수밖에 없게 된다.

24) 같은 책.

25) J. Baudrillard, “The Precession of Simulacra,” p.253 참조.

26) Steven Conner, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, N. Y.: Basil Blackwell, 1989, p.57 참조.

27) J. Baudrillard, “The Precession of Simulacra,” 같은 책, p.254 참조.

28) 장 보드리야르, 「예술에 대한 단상」, 『보드리야르의 문화읽기』, 배영달 편, 백의, 1998, p.141,147.

4. 다중화된 실재

리오따르, 할 포스터, 보드리야르의 이론들의 의의는 포스트모던이라는 상황에서 드러나는 다양한 실재들의 양상을 나름대로의 개념들에 따라 진단한다는 데 있다. 앞서 살펴본 대로 포스트모던의 담론은 개략적으로 파악불가능성, 규정불가능성, 그리고 통합불가능이라고 말할 수 있을 것이다.

리오따르가 숭고 개념을 통해 궁극적으로 드러내고자 하는 것은 우리에게 계속해서 자연되고 박탈되는 것이 있다는 사실, 그리고 그것들이 가져다 주는 쾌락에 관한 것이다. 이것이 중요한 이유는 예술이 된다는 것은 무엇인가라는 질문을 유도하기 때문이다.

현대 예술 작품들은 이렇게 인간의 실존적인 상황에 얽혀있는 문제들을 작품 속에 끌어들이므로써 실재 자체로 탄생한다. 이는 할 포스터가 중요한 개념으로 설정하고 있는 지연된 작용에도 적용된다. 그는 정신분석학에서 개념을 빌어 왔지만 지연된 작용이라는 것 자체도 뒤이은 연속적인 현상들 없이는 의미가 없는, 그리고 그 실체를 완벽하게 규명할 수 없는 구멍 혹은 결여가 있음을 상정한다. 예술 작품들은 홀로 완전한 세계를 구현하는 것이 아니라 서로 긴밀하게 연결되어 의미를 부여받는다. 아니면 자체가 텅 빈 존재로 제시되어서 그것을 향유하는 사람에 따라 어떠한 의미로도 채워질 수 있는 담지체가 된다. 현대 작품들은 재현 그 이상의 것을 재현해서 재현할 수 없는 것이 공존하는 실재를 드러내거나, 이미지의 대상, 즉 근원을 의문시함으로써 실재와 재현의 관계를 혼돈다.

포스트모던적 상황의 예술 작품들은 더 이상 이미지와 그 대상, 혹은 이미지와 그것이 담고 있는 관념, 이런 것을 문제 삼지 않는다. 각자의 작품에 적합한 여러 가지 전략을 구사하면서 작품들은 현실 자체의 상황을 담아 제시한다. 이전에는 재현과 실재가 대상과 재현의 관계였다면 실재가 어떤 재현 방식을 통해 표출되느냐가 중요해진 것이다. 극단적으로 표현하자면 동등한 지평에 위치했던 실재와 재현의 관계는 무너지고 실재를 드러내기 위한 재현 방식만이 존재하게 됨으로써 재현은 실재의 하위 분과 정도로 강등된다.

IV. 다중화된 실재와 유형론

본 장에서는 실재에 대한 접근 방법과 의미를 유형별로 분류하여 연구하고자 한다. 선택된 작가들은 실재를 표현하는 방식에 있어 선도적인 위치를 차지하는 작가들로, 실재와의 소통의 길을 여는 방식을 사용한다. 이들의 작업을 통해 실재에 다가가는 다양한 접근 방식을 살펴보겠다. 접근방식을 세 가지로 분류하여 실재와의 관계가 의미적으로 다중화 되고 있음을 확인하고자 한다.

이러한 분류는 상기장에서 제시한 이론적 배경을 확대 해석해서 이루어졌다. 대표작품들을 통해 실재와 예술작품의 상호관계를 드러냄으로써 분류된 유형들의 타당성을 입증하겠다. 이를 통해 궁극적으로는 현대 조각의 다중화 경향을 검증하고자 한다.

1. 유형분류의 목적과 기준

포스트모더니즘의 특징을 다시금 살펴봄으로써 커다란 몇 가지 흐름을 분류의 기준을 삼았다. 예술분야에서 포스트모더니즘과 관련된 중심 특징은 예술과 일상생활 사이의 경계의 파괴, 엘리트문화와 대중문화 사이의 위계적 구분의 붕괴, 형식적 절충주의와 코드들의 혼합이다. 즉 패러디, 혼성모방, 반어와 유희라 할 수 있다.²⁹⁾

예술 생산자의 독창성과 천재적 관점이 점점 없어지고, 예술은 반복일 수밖에 없다는 가정이 그 자리를 차지하게 되었다. 또한 포스트모더니즘에 대해 다음과 같이 이야기하고 있다. 즉 내용에서 형태나 형식으로 강조점이 옮겨가고, 리얼리티가 이미지로 변환되며, 시간이 파편화되어 일련의 영구한 현재들이 있게 된다는 것이다. 절충주의, 성찰성, 자기지시성, 인용, 책략, 임의성, 무질서, 분열, 혼성모방과 알레고리라는 개념들이 계속해서 언급된다.³⁰⁾

이상의 특징에서 본 연구자는 현대조각에 있어서 실재의 기준을 다양한 접근방식 중에서 일상으로의 전환과 현존의 부재에 대한 인식, 그리고 기존형식과 개념의 전유를 통한 자기화와 사회 문화의 허구성과 이미지의 과도화로 설정했다. 따라서 실재에 대한 접근방법으로 세 가지 유형을 제시하고자 한다. 첫째 실재의 부재화, 둘

29) 마단 사림, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 전영백 옮김, 조형교육, 2005, p.216.

30) 앞의 책, p.216.

째 실재의 전유화, 그리고 마지막으로 실재의 과도화가 그것이다.

2. 유형론의 상론

1) 제1유형 - 부재화

본 유형은 실재(일상)의 부재에 대한 내러티브(narrative)를 통한 표현양식과 특징을 다룬다. 현대의 일상적 삶과 경험은 예술 작품에 많은 영향을 주고 있다. 특히나 추상표현주의와 팝 아트를 함께 한 조지 시갈의 작품에서 일상과 경험의 특성이 부각됨을 알 수 있다. 또한 그의 조각기법을 통해 모델의 부재와 작품과의 특성을 살펴 볼 수 있다. 이러한 논의는 리오파르의 서사론과 존 듀이의 경험론을 통하여 추적할 수 있을 것이다.

현대사회의 발전과 문화의 다양성이 가지는 또 다른 중요한 특징 중 하나는 일상 생활이 예술이 된다는 사실이다. 과거 고급예술의 영역에선 만 향유되던 미적 표상의 대상이 일반대중과 서민에게까지 확대된다. 중요한 점은 예술이 계층적 한계에서 벗어나 일상화와 대중화를 함께 실현한다는 사실이다. 이러한 것들은 일상의 힘을 앞세워 미와 예술의 개념이 변신하기를 요구하고 압박한다.³¹⁾

근대이후 문화적 저변확대로 인해 일상과 예술의 관계가 점점 좁혀지고, 과거 아방가르드 예술가들은 대상과 재현간의 관계를 새롭게 파악하는 다양한 시각을 보여주었다. 그들은 일상을 예술로 예술을 일상 속으로 가져올 것을 주장하였다. 아방가르드 이후 예술은 모든 것을 미적 평범성 속에 이르게 하기 위해 환상과 욕망을 소멸시켜 초미화적인 것이 되었다.³²⁾ 보드리야르는 이러한 상황을 “예술이 더 이상 없기 때문에 예술은 죽지 않는다. 혹은 너무나 많은 예술이 있기 때문에 예술은 죽는다.”라는 말로 표현한다. 보드리야르는 팝의 대표적인 작가 워홀의 작품을 통해 “예술은 일상적인 것 속에 매몰이 되어서는 안 되며, 일상적인 것을 일상적인 것으로 파악해서도 안 된다”³³⁾ 라고 말했다. 이 문장을 통해 그는 예술을 전통적인 의미의 일상으로 포섭해서는 안 되고, 현대의 일상을 기존의 일상과 같은 것으로 파악해서는 안 된다는 점을 암시한다.

31) 김용석, 『문화적인 것과 인간적인 것』, 푸른 숲, 2000, p.94.

32) 장 보드리야르, 『보드리야르의 문화읽기』, 배영달 편저, 백의, 1998, pp. 141-147 참조.

33) 장 보드리야르, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 1991, pp.170-171.

20세기 산업사회의 발전과 더불어 문화의 다양성은 일상 환경과 경험세계(실재)에 주목했고, 그것은 아방가르드를 거쳐 팝에 이르기까지 변화의 깊이를 달리하며 전개되었다.

특히나 일상이 내재된 예술로 조지시갈George Segal과 그 주변 작가들의 작품의 경향이 나타나지만 일상적 사물은 우리의 생활 속에 자라잡고 있을 뿐만 아니라 자신의 지위를 뛰어넘어 의미를 지닌 하나의 예술로 자리잡아가고 있다. 즉 동시대 예술에서 오브제가 미술이라는 맥락에 등장했다는 것³⁴⁾이다.

일상적 사물은 1950년 이후 많은 작가들이 발견된 오브제를 작품에 자기만의 방식으로 도입함으로써 미술표현 영역을 확대시켰으며, 1980년대에는 대량생산된 일상 용품을 오브제로 사용했다. 현대미술에서도 그 경향은 지속되면서 미술사를 구성하고 있다.

일상과 경험이란 측면은 우리가 인식하지 못한 실재에 대한 인식이며 이것은 미술이라는 범주 속에 새롭게 대두되고 있다.

2) 제2유형 - 전유화

실재의 전유(專有)형은 포스트모더니즘의 또 다른 특징으로 차용과 그 의미가 같다. 전유에 대한 다양한 해석방법으로 알레고리(allegory), 패러디(parody), 페스티쉬(pastiche) 등이 있다. 이러한 전략들이 특히 사진 분야에서 두드러지게 나타났음을 앞장에서 확인한 바 있다.

본 연구자는 다양한 해석방법에 대한 일괄적 논의를 피하고 논의의 범위를 한정했다. 1960년대 이후 슈퍼리얼리즘과 차용미술에서 나타나는 실재는 재현으로의 복귀라기보다는 재현의 개념적 질서가 붕괴하는 현상이라 할 수 있다. 이러한 모순된 질서는 시뮬라크르한 것이 된다.

본 절에서는 특히 할 포스터의 관점과 라캉의 정신분석학적 응시이론을 통해서 실재의 의미를 살필 것이다. 다시 말해, 60년대 슈퍼리얼리즘과 일부 차용미술에서 보이는 환영주의에 대한 정신분석학적 해석이라고 할 수 있다.

1960년 이후에도 여전히 예술은 네오 아방가르드의 미니멀리즘적 계보를 강조하며, 재현에 대한 투쟁을 계속하였다. 그리하여 이러한 열정은 결국 그들로 하여금

34) 조요한, 『예술철학』, 미술문화, 2003, p.273.

회화(재현)를 아주 포기하게끔 했다. 이러한 환영주의적 태도는 개념미술과 제도 비판적 미술, 신체미술, 퍼포먼스, 장소-특정적 미술, 페니미즘, 차용미술에 속하는 미술가들과 비평가들에게 여전히 견지되었다.

1960년 이후 미술의 또 다른 궤도는 리얼리즘과 환영주의(illusionism)에 귀속된다. 일부 팝아트와 대부분의 슈퍼리얼리즘(포토리얼리즘), 그리고 일부 차용미술이 그러한 것들이다. 비록 미니멀리즘적 계보에 의해 비평적인 저술들 속에서 자주 추출되기는 했지만, 이러한 팝 계보는 오늘날 새로운 관심을 얻고 있다. 왜냐하면 그 계보는 미니멀리즘적 계보에 의해서 진척되어온, 리얼리즘과 환영주의에 대한 환원적인 인식을 복합적으로 만들기 때문이다.³⁵⁾

이미지들은 그 지시 대상들에, 즉 도상학적 주제나 세계 내의 실재사물에 결부되어 있다고 하는 관점이나, 아니면 이미지들이 할 수 있는 것은 단지 다른 이미지들을 재현하는 것으로서 모든 재현 형식들(리얼리즘을 포함하여)은 자기 지시적인(auto-referential) 약호들이라고 하는 관점은 이러한 팝 계보의 요점을 거의 전적으로 놓치게 된다. 사진에 기초한 전후미술에 관한 대부분의 설명들은 이 같은 노선을 따라 나뉘게 됨으로써, 이미지만 지시적(referential)이거나 시뮬라크라한(simulacral) 것이 된다.³⁶⁾

팝의 확산 및 슈퍼리얼리즘의 대두를 같은 시기에 등장한 응시이론을 통해 살펴볼 수 있다. 동시대 작업, 팝과 슈퍼리얼리즘은 실재적인 것에 맞서서 상상적인 것과 상징적인 것을 하나로 결합하라는 요구를 거부한다. 마치 이 미술은 다음과 같을, 즉 그 자신의 고통치는 욕망의 모든 영광(혹은 공포) 가운데 응시가 빛나기를, 대상이 서 있기를, 실재적인 것이 현존하기를 원하는 것처럼 보이거나, 혹은 최소한 그것들이 이 같은 숭고한 상황을 환기시키기를 원하는 것처럼 보인다.³⁷⁾

이것은 미술이 이미지를 공격할 뿐 아니라 스크린을 찢어버리려고, 혹은 이미 찢어져 버렸음을 암시하려고 한다. 하지만 눈속임과 길들여진 응시는 팝 이후 리얼리즘과는 구별되는 방식으로 환영주의적 눈속임을 발전시켰다고 할 포스터는 말하고 있다.

슈퍼리얼리즘은 극 사실주의로서 그것은 실재적인 것을 드러내려하기보다는 숨기

35) Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge(USA)and London: the MIT press, 1996, p.127.

36) Hal Foster, 앞의 책 p.128.

37) Hal Foster, 앞의 책 p.142 참조

려 하는 것이다. 그러나 실재적인 것을 숨기려고 애쓰는 이러한 움직임은 그림에도 불구하고, 그것을 가리키고 있다.

슈퍼리얼리즘에 있어서 실재적인 것이 억압된다면 또한 거기서 실재적인 것이 복귀하기도 한다. 그리고 이러한 복귀는 슈퍼리얼리즘적인 기호들이 표면을 붕괴시킨다.

슈퍼리얼리즘이나 차용미술의 공유점과 차이점은 기법적인 측면과 관객의 위치로 살펴볼 수 있다. 두 미술 다 사진³⁸⁾이라는 기법을 이용한다. 슈퍼리얼리즘은 사진의 가치(환영주의)는 활용하고 회화를 위협하는 여타 가치들(복제가능성)은 배제한다. 하지만 차용미술은 모더니즘의 대가들의 작품을 복사하거나 독창성을 의문시하는데 사진을 이용한다.

관객의 위치를 정하는 데에 있어서도 다르다. 슈퍼리얼리즘은 환영을 정교하게 만들어서 관객으로 하여금 그 표면에 열중하게 유도하는데 반해 차용미술은 환영을 노출시키는 가운데, 관객에게 비판적으로 그 표면을 꿰뚫어 볼 것을 요구한다. 하지만 이러한 차이는 서로 상호관계성에 의해 공유되기도 한다. 슈퍼리얼리즘에서 실재는 현상에 의해서 압도된 것으로서 제시되는데 반해, 차용미술에서 그것은 재현 속에서 구성된 것으로서 제시된다. 즉 차용미술이 재현의 환영들을 노출시키게 하는 경우 실재적인 것은 이미지 스크린을 뚫고 그 틈새로 나올 것이라고 포스터는 말하고 있다. 이러한 방법적 측면은 여타 다른 작업들과 함께 동시대 여러 작가들을 통해 실재의 대한 탐구와 복귀의 전략으로 활용되었다.

실재적인 것을 서로 다른 방식을 환기시키는데 그 중에서 환영주의와 관계있는 두 가지 접근을 살펴보고자 한다. 첫 번째 접근은, 그림 속에서보다 오히려 오브제와 함께 더 자주 실행된 환영주의와 관계있다.³⁹⁾ 이 미술은 몇몇 슈퍼리얼리스트와 차용 미술이 우연히 했던 것, 즉 환영주의를 실재적인 것의 지점까지 밀고 가는 것을 의도적으로 행하는 미술이다. 여기서 환영주의가 채택되는 이유는, 실재적인 것을 가상적인 표면들로 덮어 가리기 위해서가 아니라, 그것을 퍼포먼스들에서도 자주 사용하곤 하는 기괴한 사물들 속에서 노출시키기(uncover) 위해서이다. 이러한 목적을 위해, 몇몇 미술가들은 신체와 연관된 일상생활의 대상들을 낯설게 만든다(로버

38) 조각의 경우 인체를 직접 캐스팅 하는 것을 의미하기도 함.

39) 그 환영주의는 듀안 헨슨Duane Hanson과 존 드 안드레아John de Andrea의 형상과 관련된다고 하겠다.

트 고버(Robert Gober)에 의한, 봉인된 변기와 펼쳐진 세면기라든가, 찰스 레이(Charles Ray)에 의한, 정지되어 있기를 거부하는 정물들이 있는 테이블, 그리고 매튜 바니(Mattbew Barney)에 의해 퍼포먼스의 소도구로서 발전된 유사 운동 기구들과 같은 것들이 대표적인 예이다.⁴⁰⁾

3) 제3유형 - 과도화

본 유형을 실재의 과도형이라고 명한 것은 이미지의 범람과 실재의 허구성, 그리고 현대의 물신숭배 경향을 드러내기 위함이다. 이 유형에서는 실재의 전환과 병치를 통한 예술가들의 전략과 한계를 추적하고자 한다. 현대사회에서 이미지를 차용하거나 전유하는 경향은 1980년대 중반부터 나타나는 시물레이셔니즘⁴¹⁾에서부터이다. 시물레이셔니즘은 이미지에 의해 실재가 인식되고 통용되는 매커니즘을 보여준다.

이 유형은 분석 근거로 보드리야르의 시물라크르 개념이 활용될 수 있다. 또한 분석 사례로 제프 쿤스JEFF KOONS의 키치 작품을 적합할 것이다. 제프 쿤스의 작품에서는 키치의 전략과 상품과 작품 간의 상호 관계성이 성립되며 실재의 전복과 해체가 이루어진다.

현실 생활의 공간을 조성하거나 현대 상품 사회의 이미지를 차용하거나 전유하는 과정을 통해 역설적으로 이미지와 실재와의 관계를 드러내고자 하는 경향이 1980년대 중반부터 나타나기 시작했다. 이른바 ‘시물레이셔니즘’으로 일컬어지는 양식으로 이미지에 의해 실재가 인식되고 통용되는 매커니즘을 반영한 사조이다. 시물레이셔니즘은 보드리야르의 개념인 시물라크르에 근거를 두고 있다. 바바라 크루거, 세리 레비, 제프 쿤스와 같은 작가들이 시물레이셔니즘의 관점에서 논의될 수 있다.

상품 조각의 대표적인 작가인 제프 쿤스는 디자인과 키치로 미술을 대체하는 경향을 보인다. 그의 작품들은 현대 사회의 소비의 대상과 형태를 보여줌으로써 상품으로서의 예술을 보여준다. 그의 작업에서 미술과 상품은 교환을 위한 기호들로 제시되고 또한 그렇게 감상되고 소비된다. 그의 작품들 중 사치와 타락(Luxury and Degradation)시리즈, 조상(Statuary)시리즈, 진부함(Banality)시리즈들은 키치와 수열적 생산이라는 측면에서 고찰해 볼 수 있다. 키치란 일반적으로 저속하고 시시한 물건, 모조품 혹은 담화에 있어서는 클리셰와 같은 것이라고 볼 수 있다. 보드리야르는 키

40) Hal Foster, 앞의 책 p.145 참조

41) 할 포스터의 관점.

치를 의사사물(pseudo-object), 즉 시물레이션, 복사품, 모조품, 스테레오 타입으로서, 또는 현실의 의미작용의 빈곤, 기화와 우의적 지시(寓意的 指示)로 뒤죽박죽인 함축 작용(connotation)의 과잉, 세부적인 것에 대한 예찬이 포화 상태에 도달한 단계⁴²⁾로 정의내리고 있다. 키치의 범람은 사회적 지위 이동이 가능한 사회에서 차이표시기호에 대한 수요의 증가에 그 원인이 있다. 지위 이동이 가능한 소비 사회에서는 일정한 사회 계층에 도달한 사람들이 그 지위를 표현해줄 기호를 찾게 되는데 그 때 필요한 것이 바로 키치이다. 키치가 갖는 역설이란 어떤 사회 계층이 키치를 통해 차이를 표시하고자 하지만 키치의 수가 계속적으로 늘어남으로 해서 키치는 귀중하거나 드문 사물, 희소성이 있는 사물의 가치를 올려줄 뿐 스스로는 차이표시의 경쟁력을 갖지 못하게 된다는 점이다. 이러한 키치의 속성은 예술의 범주에서는 미적이거나 반미적 혹은 계급적 기호로서의 작품에 대한 비판에 사용된다.

제프 쿤스가 키치적인 전략을 사용하여 보여주고자 하는 것이 바로 소비 사회의 물신숭배이다.

쿤스의 가장 대표적인 작품 중 하나라고 할 수 있는 스테인리스 스틸 <토끼>(도 4)는 '정직'과 '플레이보이'의 기호로 제시된다. 이것이 대중들이 소비하는 토끼 Bunny의 대표적인 이미지이다. 마지막으로 진부함 시리즈는 장난감을 확대하거나 선물가게에서 흔히 볼 수 있는 작은 도자기들이나 입상들을 실물 크기로 확대한 작품들이다. 상반신 누드의 여성이 핑크팬더를 안고 있는 <핑크팬더>(도 5)는 만화의 캐릭터인 핑크팬더를 그대로 가져와 사용하고 있다. 지금까지 언급한 작품들은 기존의 대중적인 이미지나 기존의 사물을 차용해 왔다는 점뿐만 아니라 쿤스의 유명세와 함께 그 가격이 급등했다는 점에서 시물레이션을 실천한다. 조야하고 값싼 키치로 남아있었을 이 소품들을 쿤스는 최고의 사치품인 예술작품으로 전환시켜서 선망의 대상으로서, 욕망의 대상으로서의 소비, 소비사회의 물신 숭배의 경향을 드러냈다.

할 포스터는 쿤스의 <뉴 셸턴 웨트/드라이 더블 데커 New Shelton Wet/Dry Double Decker>(1981)(도6)를 상품 조각의 대표적인 예로 분석하고 있다. 이 작품은 두 개의 진공청소기를 2층으로 나뉜 플렉시글라스 상자 속에 층층히 놓고, 각 층 바닥에 형광등을 깔아 그 불빛을 받는 진공청소기들을 거창한 기념비처럼 보이게 만든 전시물이다.⁴³⁾ 이 작품은 미술과 상품이 하나가 된 상태에서 상품이 소비되듯이

42) 장 보드리야르, 『소비의 사회-그 신화와 구조』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1991, p.155.

교환을 위한 기호로 감상되고 소비됨을 보여준다. 이 작품들은 미적 가치, 사용 가치, 그리고 교환·전시 가치들이 기호 교환 가치에 포섭되었다고 주장한다. 우리가 소비하는 것은 진공청소기가 아니고 셀턴이며, 농구화를 신는 것이 아니라 에어 조단을 신는 것이라는 것이다. 미술 작품도 이런 식으로 기호를 소비하는 방식으로, 기표에 대한 물신 숭배에 의해 지배된다. 현대 사회에서 우리는 어떤 가치를 획득하거나 어떤 대상을 소비하는 것이 아니라 그것의 이미지를 소유하고 소비한다. 제프 쿤스는 이 점을 간파하고 자신의 작품에서 이미지가 작용하는 방식을 실재 자체로 제시한다.

V. 결 론

20세기 후기미술의 상황과 관련해서 재현의 문제가 새롭게 논의되면서 현대조각은 그 양상이 하나의 흐름으로 단정 지을 수 없는 다양한 경향을 보여주었다. 이러한 복합적 상황 중에서도 현대조각에서 재등장하는 형상의 문제를 실재의 다중화 현상으로 진단하고 기존 재현체계에 대하여 문제를 제시하고자 하였다. 이에 현대조각을 해석하는 타당성과 위상을 지금까지의 연구를 통해 다음과 같은 결론을 얻을 수 있다.

먼저 산업 사회가 태동하던 시기에서부터 고도의 자본주의 사회에 도달한 지금 예술은 이전 즉 고대나 중세 그리고 근대 사회에서 기능하던 방식으로 작용하지 않는다. 종교나 이념을 위한 도구로서 종속적인 상태로 기능하거나 예술이라는 좁은 테두리 안에서 자족적으로 존재하지도 않는다. 예술 작품들은 사회라는 더 커다란 맥락과 관계를 맺으면서 그것을 재구성하고 재현하는 역할을 수행한다. 기존의 재현 개념에서 벗어나 실재를 다루는 예술들은 예술계 자체를 확장시키면서 예술의 기능, 의미, 그리고 역할을 적극적으로 변화시키고 있음을 알 수 있었다.

제 3장에서는 실재의 다중화를 유형별로 분리하여 리오파르의 숭고 개념에 있어 거대담론의 해체와 할 포스터의 지연된 것들의 귀환을 통한 차용의 논리, 마지막으로 보드리야르의 기표의 시뮬라크르의 개념들을 연구하였다.

그 결과 포스트모더니즘의 예술 작품들은 더 이상 이미지와 그 대상, 혹은 이미지

43) 할 포스터, 『실재의 귀환』, p.173.

와 그것이 담고 있는 관념, 이런 것을 문제 삼지 않는다. 각자의 작품에 적합한 여러 가지 전략을 구사하면서 작품들은 현실 자체의 상황을 담아 제시한다. 이전에는 재현과 실재가 대상과 재현의 관계였다면 실재가 어떤 재현 방식을 통해 표출되느냐가 중요해졌다. 그 결과 실재와 재현의 관계는 무너지고 실재를 드러내기 위한 재현 방식만이 존재하게 됨으로써 재현은 실재의 하위 분과로 강등되며 기표가 현실을 지배하는 시물라크르의 세계를 통해 다중화 되고 있음을 알 수 있었다.

4장에서는 이러한 실재의 이론적 배경을 유형별로 정립함으로써 작가들의 실천적 논리를 밀받침되었음을 알 수 있었다. 팝 아트와 슈퍼리얼리즘에서 보여 지는 일상성과 실재의 탐구와 해체에서 실재의 복귀의 타당성을 알 수 있었다.

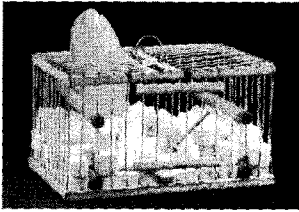
쿤스에게서 보여 지는 허구와 차용의 전략은 포스트모더니즘의 특징을 명확하게 보여주는 것으로 그의 4개의 개인전을 통하여 드러나는 물신 숭배적 상품으로서의 작품과 뒤상이후 레이드메이드의 새로운 정립은 실재에 대한 다중화가 이루어지고 있음을 보여주고 있다. 그의 작품이 나타내는 것은 물신들의 상호교환가능성이다. 그의 작업들에서 미술과 상품은 하나가 된다. 미술과 상품은 교환을 위한 기호들로 제시되고 또한 그렇게 감상-소비됨을 알 수 있었다.

자율적인 미술과 일상적인 상품간의 이러한 충돌은 뒤상의 레이드메이드 이후 미니멀리즘과 팝아트에서 다시 나타났으며 쿤스의 전략을 통해 더욱 두드러지게 나타났다.

일상적인 상품-기호들의 소비를 결정하는 기호의 물신주의가 이제 포스트모던한 미술작품을 어떻게 읽어야 하는가는 말하고 있다.

포스트모더니즘에 있어 실재와 재현은 통합적 재현을 통한 의미의 다의성과 이미지가 실재를 전복시키는 역학적 관계임을 확인할 수 있었다. 그러나 현대조각의 다양한 양상을 과거의 궤도를 통해 다시금 조명할 수 있는 지표로 가졌지만 무수한 작가의 작품과 경향을 짚어내기에는 여전히 부족함을 드러낸다. 또 다른 의미의 다양한 접근을 통하여 실재의 문제를 전개할 필요성은 여전히 남겨 놓고 있다.

■ 도판



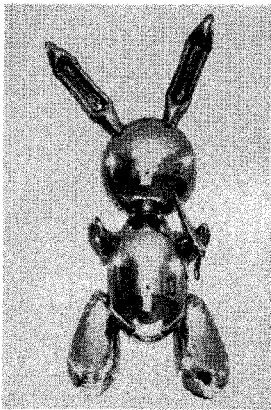
<도 1> 마르셀 뒤샹,
<왜 재채기하지 않지?>, 1913.



<도 2> 앤디 워홀, <캠벨 스프 깡통>, 1962.



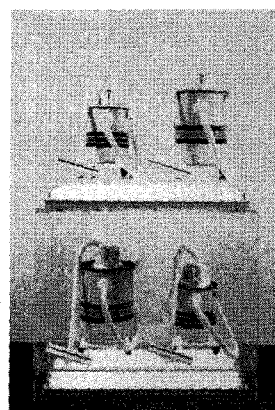
<도 3> 앤디 워홀, <마블린 먼로> 1962.



<도 4> 제프 쿤스,
<토끼>, 1986.



<도 5> 제프 쿤스, <핑크팬더>, 1988.



<도 6> 제프 쿤스, <뉴 윌턴 웨트/드라이 더블 데커>, 1981.

■ 참고문헌

- 김용석, 『문화적인 것과 인간적인 것』, 푸른 숲, 2000.
- 마단 사립, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 전영백 옮김, 조형교육, 2005.
- 장 보드리야르, 『소비의 사회-그 신화와 구조』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1991.
- 장 보드리야르, 『보드리야르의 문화읽기』, 배영달 편저, 백의, 1998.
- 장 보드리야르, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 1991.
- 조요한, 『예술철학』, 미술문화, 2003.
- Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge(USA)and London: the MIT press, 1996.
- J.Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, Phillip Beitchman (New York, Semiotexte, 1983.
- J. Baudrillard, "The Precession of Simulacra," *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984,
- Steven Conner, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, N. Y.: Bazil Blackwell, 1989.
- clement Greenberg, 「Avant-garde and Kitsch」, 1939.
- 최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004.
- 재니스 밍크, 『마르셀 뒤샹』, 정진아 옮김, 마로니에북스.
- 김복영, 『눈과 정신 - 한국현대미술이론』, 한길아트, 2006.
- 니코스 스텐고스 편, 『현대미술의 개념』, 성완경 · 김안례 옮김, 문예출판사, 1996.
- 노버트 린트, 『The story of Modern art』, 윤난지 옮김, 도서출판 예경, 1993.
- 데이비드 하비. 『포스트모더니티의 조건』, 구동희 · 박영민 옮김, 한울, 1999.
- 레지스 드브레, 『이미지의 삶과 죽음』, 정진국 옮김, 시각과 언어, 1994.

■ Abstract

Multiplication of the Reality in Contemporary Sculpture

You, Jae-heung

A Thesis For a Doctorate Degree

Dept. of Science of Fine Art

Graduate School of Hong-ik University, 2007

Today, the modern art is extremely diverse. It is denying its own boundary through chaos, extreme, abjection. In fact the diversity of the modern art can be best described as questioning and challenging to the essence of the reality, rather than the artistic pursuit of the beauties.

The pursuit of the reality has been a long lasting discourse since the ancient. Through the history, the reality (referent) and representation (image) has been complementing and disposing each other in a relationship of a meaningful construction until the modern times.

The limit of modernistic self-reference and the emergence of the figure leads to the emergence of Post-modernism in a trend of experimenting new visual arts. The return to the figure is clearly distinguished from existing representation's system and it brought new meanings to approaches and interpretations of the reality.

In the case of Pop arts of 1960's and the following the modern sculptures, which is covered by this thesis, I put an emphasis on the diversification of those via changed strategies on the reality. In a situation where the reality is dictated by signified, the modern arts can no longer stay on a classic concept of representation, rather it pursuits new system and diverse strategies.

I provide three types of strategic characters of the reality and the diversification of these characters of the reality: the absence of the reality; the appropriation of the

reality; the transition of the reality.

These three types can be used as a frame work, which is supporting new aspects of the modern arts in reflecting on existing systems. Therefore, the reason of categorizing is to distinguish modernistic arts and post modernistic arts, and to propose new post-modernistic discourses.

Adapting J.F. Lyotard's view, absence is used to trace down the diversification of the reality through the sublime on the deconstruction of the mega discourses and the relationship of representation. Based on H. Foster's theory of the appropriation, the appropriation is used to exemplify the strategies of visual arts are in variations and being delayed. Lastly, in the transition, J. Baudrillard's simulacre is used in terms of the concept of post modernistic representation. Based on the core of his theories, the deconstruction of existing concepts and simulation as the post modernistic representation, and the world of hyperreality based on simulacre are explained. These allows us to deny that representation is the expression of reality through mimesis. My aim is to work on the definition of the arts and representation in the modern era, and go further from there in order to clarify meaning and extension of the modern sculptures. Now two artists are reviewed based on their own art works: George Seagal; Jeff Koons. They are selected among numerous artists from the Post Modern era.

Epic contents and emphasis on daily life of Seagal's works show good examples to artists from Pop Arts and following time period and may have served as a start point for Postmodernism. Indeed, he tried to show a newly defined relationship between art works and daily life experience. On the other hand, J.Koons used the strategies of fabrication and appropriation, which shows characteristics of the postmodernism. Through his four individual exhibitions, he shows the diversification of the reality based on art works as fetishistic merchandises, and newly defined concept of Ready-made since M. Duchamp.

Lastly, the diversification of the reality is analyzed again in context of my art

works. I focused on the return to the figure among a variety of trends of late 20 th century modern sculpture. It showed the post modernistic point of view on the reality. Post modernistic diversified strategies are adopted as a method of distinguishing each art works via the diversification of the reality. This is the result of contemporary social and cultural situations.