영상학석사학위논문

사진적 레디메이드를 이용한 예술작품의 아우라 변형에 관한 연구

2011년 8월

부경대학교 국제대학원

영 상 학 과

정 민 수

영상학석사학위논문

사진적 레디메이드를 이용한 예술작품의 아우라 변형에 관한 연구

지도교수 김 용 호

이 논문을 영상학석사 학위논문으로 제출함

2011년 8월

부경대학교 국제대학원

영 상 학 과

정 민 수

정민수의 영상학석사 학위논문을 인준함

2011년 8월 26일

주 심 철학박사 김 무 규 (인)

위 원 철학박사 김 용 호 (인)

위 원 문학박사 남 인 용 (인)

목 차

Ⅰ. 서 론

1. 연구배경 ····· 1
2. 연구문제 및 연구목적 ····· 3
3. 연구내용 및 연구범위 ····· 3

Ⅱ. 레디메이드의 이해

1. 반(反) 예술정신 ····· 5
2. 일상의 오브제 ····· 8
3. 팝아트와 대중매체 ····· 10

Ⅲ. 사진적 레디메이드의 전개

1. 현대예술과 사진 ····· 16
2. 예술작품의 아우라 상실 ····· 18
3. 레디메이드와 사진적 레디메이드 ····· 25

Ⅳ. 사진적 레디메이드와 아우라의 변형

1. 이미지와 오브제의 결합: 로버트 라우셴버그 ····· 32
2. 비개성적 복제와 반복: 앤디 워홀 ····· 38
3. 사진과 기억의 재구성: 크리스티앙 볼탕스키 ····· 45
4. 디지털아트와 사진: 페드로 마이어 ····· 52

Ⅴ. 결 론 ····· 60

참고문헌 ····· 63

도판목차

[도판1] Marcel Duchamp, <샘(Fountain)>, 1917

[도판2] Marcel Duchamp, <L.H.O.O.Q.>, 1919

[도판3] Richard Hamilton, <오늘날의 가정을 이토록 색다르고 멋지게 만드는 것은 무엇인가?>, 1956

[도판4] Roy Lichtenstein, <절망>, 1963

[도판5] Andy Warhol, <푸른 코카콜라병>, 1962

[도판6] Joseph Kosuth, <One and Three Chairs>, 1965

[도판7] Sherrie Levine, <워커 에반스 이후>, 1981

[도판8] Walker Evans, <농부의 아내>, 1930

[도판9] Barbara Kruger, <당신의 몸은 전쟁터다>, 1989

[도판10] 백남준, <다다익선(The More, The Better)>, 1988

[도판11] Jeff Koons, <세 개 공의 완전한 평행 탱크>, 1985

[도판12] John Heartfield, <슈퍼맨 아돌프 히틀러>, 1925

[도판13] Jasper Johns, <세 개의 깃발>, 1958

[도판14] Robert Rauschenberg, <모노그램>, 1955~1959

[도판15] Robert Rauschenberg, <코카콜라 플랜>, 1959

[도판16] Robert Rauschenberg, <시간의 소급 1>, 1964

[도판17] Andy Warhol, <마릴린 먼로>, 1967

[도판18] Andy Warhol, <129명의 죽음>, 1962

[도판19] Andy Warhol, <원자폭탄>, 1962

[도판20] Christian Boltanski, <1939년과 1964년 사이의 D가족의 사진 앨범>, 1971

[도판21] Christian Boltanski, <1955년 미키 클럽의 62명의 회원들>, 1972

[도판22] Christian Boltanski, <기념비>, 1985

[도판23] Pedro Meyer, <천사의 유혹>, 1990~1991

[도판24] Pedro Meyer, <산책하는 성자>, 1991~1992

A study on the transformation of aura of the works of art which used photographic ready-made

Jung, Min-soo

Department of Visual Communication,
The Graduate School of International Studies,
Pukyong National University

Abstract

In contemporary art features which are caused by with Marcel Duchamp's ready-made effects most the fact that it is clear is the conceptual change which moves with 'object presentations from visual presentations' of the traditional art. With arrival of new concept, the photograph application from the inside contemporary art ready-made is relationship which is close. With subject matter of the work for the work of art the photograph which is selected, the photograph is regarded as one object, from viewpoint "photographic ready-made" there is a possibility of saying. As object the photograph is fabricated and it is changed and with different medium it combines and with the work of art re-creation it becomes. Like this photograph with exchange and infinity reproduction the reconstitution is convenient and the transfer of value quickly, became accomplished and because of quality the many artists to make the photograph use they became. Photographic ready-made

application intention and form with like afterwords appear from like this work of art inside. First, artist uses photographic ready-made with the expressive tool for the delivery of artistic message. Second, the intention where artists uses the photograph creates objective the branch is the thing with the new work of art. Third, The work form which applies photographic ready-made appears in form of the style which is various with collage and combine painting, silk screen, installation, poster and digital art etc.

Robert Rauschenberg destroyed a style and the seeking after truth which are traditional and it was a photograph and it used new object and it went over unlimitedly `expansions' it made all ideological setup of existing and the territory of the fine arts. And it presents the subject which new is an interpretation and transfiguration, this is joined together with "extension of aura". Andy Warhol with reproduction make the media which put a base in repetition with one artistic style, the artistic world of today more variously, it made. This compared to above is not the image which is reproduced, also 'the image of creations' which create different aura, namely "reproduction aura" is and it is creating new aura concepts. Christian Boltanski lead and double-faced and reconstitution of existence they do to make meaning of existence consider carefully. The reconstitution which uses the amateur photograph does to make disappear the original image progressively and the new value occurs spreads with a good application. Reconstitution only of oneself to lead

and to do to make the continuous change of meaning bring, to make "deconstruction aura" and it is to be. Pedro Meyer complete the popularization of the digital work of art, they expand display value from cyberspace. The work of art of 'computer art museum' insides did and the spectator and kicks the location which is equal when where it stood and to be understood sympathy there made be a possibility of doing. This transformable aura from digital age, namely "digital aura" is a possibility of doing.

Like this photographic ready-made also with different medium combine from inside contemporary art and they are fabricated, they are changed and with the new work of art re-creation they become. It loses esthetic characters which re-created works of art have it origin like this and it is made to throw away and, this is being joined together with aura collapses. But Benjamin interprets like this aura collapses affirmatively. It will be caused by with advancement and mass reproductions of technique and the fact that the chance it will be able to approach the work of art is magnified. Namely aura is lost and it collapses and is not the fact that it disappears properly in one age paradigms with "transformation of aura" it is appearing.

Ⅰ. 서 론

1. 연구배경

1839년 다게르(Louis Jacques-Mandé Daguerre)에 의해 발명된 사진은 현대예술에 있어서 중요한 매체로 작용하고 있다. 더 나아가 사진의 발전은 회화적 표현과 동시에 미술영역의 새로운 확대를 가능하게 하였다. 특히 예술가들이 직접 볼 수 없는 부분까지 그대로 재현할 수 있는 사진의 특성으로 인해, 사진은 예술가들이 선호하는 매체가 되었다. 이제 사진은 인류문명 속에서 더 이상 사진자체의 범주에만 머무르지 않는다. 사진의 이러한 현상은 갑자기 이루어진 게 아니라 사진의 기술적인 발달과 함께 미술사의 역사적·문화적 흐름 속에서 이루어진 것이다. 20세기의 예술은 사고의 전환과 형식의 변화, 산업화에 따른 다양한 소재의 등장, 자본주의 사회의 발전으로 급격한 변화를 경험하였다. 오늘날 사진은 끊임없는 기술적 발전을 거듭해 오면서 사회전반에 걸쳐 다양한 용도로 활용되고 있다. 오늘날 모든 시각적 이미지의 대중화에 지배적 역할을 했음에는 누구도 부인할 수 없다.

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드(ready-made) 영향으로 인한 현대미술의 특징 중 가장 분명한 것은 전통 미술의 “시각적 재현(再現)에서 오브제(object)의 제시(提示)”로 이동하는 개념적 변화이다. 이후 현대미술의 새로운 방향을 제시해낸 팝아트에서부터 개념미술, 포스트모더니즘 예술에 이르기까지 공통적으로 활용된 매체는 사진이다. 현대예술에서 사진의 모습은 두 가지의 형태로 나타난다. 하나는 사진 고유의 ‘예술로서의 사진’, 즉 순수예술사진의 형태이며, 다른 하나는 본 연구의 과제중 하나인 ‘예술작품 속에서의 사진’, 즉 사진적 레디메이드의 형태를 말한다.

사진이 본래의 미학과는 무관한 오브제로 쓰일 때, 사진 이미지를 작가가 의도적으로 도용, 차용, 인용, 복제 등을 통해 일반적 사진과는 다르게 나타나게 된다. 예술작품의 소재로써 선택된 사진은 하나의 오브제로 간주된다는 관점에서 이를 '사진적 레디메이드(the photographic ready-made)'라고 한다. 즉 사진은 예술작품 속에서 사용될 하나의 재료에 불과한 것이다. 이러한 사진적 레디메이드는 조작되고 변형되어 다른 매체와 결합하여 예술작품으로 재창조되어 나타난다.

이렇게 재창조된 예술작품은 원본성의 가치가 없는, 그것이 본래 가졌던 미학적 성질을 잃어버리게 되고, 이는 아우라(aura)[1] 상실로 이어지고 있다. 발터 벤야민(Walter Benjamin)은「기술복제시대의 예술작품(Das Kunst werk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, 1936)」에서 기계적 복제방식이 작품의 고귀성을 전시가치로 변화시켜버리는 상황을 염려했었다. 즉 기술복제시대에 아우라는 파괴되고, 예술작품의 미(美)적인 가치는 훼손될 것이라고 단언하였고, 이는 곧 예술작품의 아우라 상실로 이어지고 있다. 하지만 본 연구자는 기술의 발달과 대량복제로 인해 예술작품에 접근할 수 있는 기회가 확대되었다는 점에서 아우라의 상실을 긍정적으로 해석한다. 아우라는 상실되고 붕괴되어 사라지는 것이 아니며 한 시대의 패러다임에 맞는 "아우라의 변형"으로 나타나고 있는 것이다.

---

1) 아우라(aura): 독일의 철학자 발터 벤야민(Walter benjamin: 1892~1940)의 예술이론으로, 예술작품에서 흉내 낼 수 없는 '고고한 분위기'를 뜻하는 말이다. 1936년 벤야민의 논문「기술복제시대의 예술작품(Das Kunst werk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit)」에 등장한 예술개념이며 벤야민은 기술복제시대의 예술작품에 일어난 결정적 변화를 '아우라의 붕괴'라고 정의하였다. 아우라는 유일한 원본에서만 나타나는 것이므로 사진이나 영화와 같이 복제되는 작품에는 아우라가 생겨날 수 없다고 하였다. 또 아우라는 예술작품의 원본이 지니는 시간과 공간에서의 유일한 현존성이 있어야 한다. 그러므로 사진이나 영화처럼 현존성이 결여된 작품은 아우라가 없다는 것이다. 독특한 거리감을 지닌 사물에서만 가능한 아우라는 복제품이나 대량생산된 상품에서는 경험될 수 없는 것이다. 벤야민은「사진의 작은 역사/보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여」에도 아우라에 대해 언급하는데, 이 두 논문에서도 현대사회에 일어난 지각 구조의 변화를 아우라 붕괴현상으로 기술하였다. 그러나 그는 아우라가 극복해야할 대상인지 아닌지에 대해 모호한 태도를 취했다.

2. 연구문제 및 연구목적

오늘날의 예술작품에서는 사진을 이용한 예술의 형태는 점점 늘어나고 있다. 이러한 상황에서 단순히 현대예술과 사진적 레디메이드의 연관성만을 다루어서는 다양한 예술의 형태를 이해하기에는 부족하다. 그래서 본 연구는 현대예술과 사진적 레디메이드에서 중요한 쟁점이 되는 아우라의 개념을 개입시켜 연구를 진행하고자 한다.

연구의 출발점은 다음과 같다. 오늘날의 예술작품에서는 사진을 활용해 예술작품을 창조해 낸다. 사진을 활용한 예술작품—사진적 레디메이드—들은 어떻게 표현되고, 어떠한 형태의 예술작품으로 재탄생하고 있는가? 그리고 이러한 예술작품들에서의 아우라는 오늘날 어떠한 양상을 취하고 있는가? 에 대한 의문을 품지 않을 수가 없었다. 따라서 본 연구에서는 예술작품에서의 사진적 레디메이드는 어떻게 활용되고, 어떠한 형태로써 예술작품으로 재창조되고 있는지를 분석해 볼 것이다. 또한 이렇게 사진적 레디메이드를 수용한 예술작품에서 벤야민이 언급한 아우라의 개념은 어떠한 변형으로 나타나고 있는지를 연구해 볼 것이다.

이러한 연구가 사진과 미술, 크게는 모든 예술작품에 대한 여러 논의를 통해 예술영역에 존재하는 많은 예술적 동기와 다양한 표현의 스펙트럼을 보여주고, 새로운 예술적 가치인 사진적 레디메이드와 아우라의 변형을 조망해보는데 그 목적이 있다.

3. 연구내용 및 연구범위

본 연구의 구체적인 내용은 다음과 같다. Ⅱ장에서는 현대미술의 기폭제가 된 뒤샹의 레디메이드에서 시작된 오브제 미술의 전개과정을 살펴볼 것이다. Ⅲ장에서는 레디메이드와 사진적 레디메이드의 연관성과 차이점을 알아보고, 현대예술과 사진의 관계, 포스트모더니즘시대의 예

술에서 나타난 아우라에 대해 살펴본다. Ⅳ장에서는 '사진적 레디메이드'를 적극적으로 수용한 작가 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg), 앤디워홀(Andy Warhol), 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski), 페드로 마이어(Pedro Meyer)의 사진적 레디메이드의 형태와 작품분석, 그리고 작품분석 과정에서 나타나는 아우라의 변형과 그 변형의 형태를 정의해 보도록 하겠다.

또한 본 연구의 범위는 다음과 같다. 첫째, Ⅱ장에서 다루고 있는 미술사 전개에서는 미술사 전체를 다루기에는 범위가 매우 넓다. 따라서 본 연구에 필요한 미술사(다다이즘, 네오다다, 팝아트)를 중심으로 제시하였다. 둘째, Ⅳ장에서는 사진적 레디메이드를 활용한 예술가들은 매우 많다. 따라서 본 연구자는 선행연구가 많은 작품을 위주로 선정하고, 예술작품 속에서 사진적 레디메이드의 형태가 뚜렷이 나타나고 있는 작품을 위주로 선택하여 제시하였다.

PUKYONG NATIONAL UNIVERSITY 부경대학교

Ⅱ. 레디메이드의 이해

1. 반(反) 예술정신

현대예술(modern art)에서 예술가는 과거의 예술가와는 전혀 다른 제도적, 환경적인 도전에 직면하고 있다. 직접적으로 영향을 가져다준 서구의 산업화는 향유를 위한 예술품과는 다른 관점의 세계로 예술가들을 인도하게 되었다. 이러한 점에서 다다(dada)의 출현과 반 예술정신은 모든 예술의 출발점이라고 할 수 있다.

제1차 세계대전 중 전쟁으로 인한 폭력, 파괴, 대학살 등에 혐오와 배신감을 느낀 젊은 예술가들이 모여 예술·문화·사회에 대하여 새로운 가치세계를 수립해보려는 움직임이 나타났는데, 이것이 소위 다다이즘(dadaism)이다. 다다이즘은 전쟁으로 파괴된 폐허와 고통 속에서 모든 것을 부정하고 새로운 세계를 구축하려는 몸부림으로 나타났다. 다다는 모든 것을 거부했고 현존하는 모든 예술에 대한 파괴를 감행하였다. 한마디로 다다의 정신은 반대(anti)로 특정지을 수 있는데, 다다이스트들은 반(反) 종교, 반(反) 도덕, 반(反) 자연, 그리고 반(反) 예술까지 진행되는 계기를 마련하였다. 예술이란 어떤 것이어야 한다는 기존의 관념에 대한 도전이며, 예술에 대한 고정관념을 깨뜨리는 방법은 부정이었다. 이러한 사유를 통해 다다는 기존의 예술세계에서 벗어날 수 있는 사상적 이념과 행위의 정당성을 마련할 수 있었다.

뒤샹은 다다의 반 예술정신을 기반으로 한 예술을 마련하게 되는데 그것이 '레디메이드(ready-made)'라고 말할 수 있다. 앙드레 브르통(Andre Breton)은 레디메이드를 "예술가의 선택에 의해 예술작품의 지위에까지 높여진 기성품"[2]이라고 정의했고, 옥타비오 파즈(Octavio

2) 윤난지, 『현대 미술의 풍경』, 한길아트, 2005, p.207

Paz)는 “일상적 오브제, 즉 개성없는 오브제가 단지 작가가 선택했다는 단순한 행동으로 인해 미술작품으로 전환된 것”이라고 했으며, 메이쉐크(Masheck)도 “평범하게 만들어진 오브제가 선택되어 미술작품으로 전시된 것”[3]이라고 정의했다.

이러한 뒤샹의 레디메이드는 1917년 ‘독립미술가협회(Society of Indipendent Artist)’전에 작품 <샘(Fountain, 1917)>[도판1]을 출품하면서 나타나게 된다. 뒤샹이 변기에 변화를 준 것이라고는 수직으로 서있던 위치를 바꾸어 놓은 것과 날짜와 사인(sign)을 기입한 것뿐이었다. 이 작품은 미술작품의 제작과정(오브제)에 대한 새로운 제시였다. 뒤샹은 자신이 변기를 선택한 이유는 그것이 대부분 사람들이 선호하지 않는 오브제였기 때문임을 강조했다.

[도판1] Marcel Duchamp
<샘(Fountain)>, 1917

[도판2] Marcel Duchamp
<L.H.O.O.Q.>, 1919

<샘>이라는 작품은 모든 예술사에 큰 반향을 불러일으켰고, 하나의 신화로 떠오르면서 ‘레디메이드’라는 독창적인 미술개념으로 자리잡게

3) 같은 책, p.207

되었다. <샘>은 뒤샹의 선택으로 인하여 변기의 가치를 없애고 그 대상에 대하여 새로운 명칭과 관념을 부여하여 새로운 사고를 창조하였다.

또한 전통적인 미술에 대한 경멸을 나타내려는 뒤샹의 작품으로는 1919년 작품 <L.H.O.O.Q., 1919>[도판2]를 들 수 있다. 모든 것을 부정하는 다다이스트에게 걸작으로 평가받는 <모나리자>는 당연히 그들의 공격대상이 되었으며, 뒤샹은 모독적인 행동으로 <모나리자>의 얼굴에 수염을 그려 넣었다. 뒤샹이 그의 원작 밑에 써 넣은 —이것은 1919년 파리에서 만들어진 레디메이드 <L.H.O.O.Q.>의 원본임을 보증함.— 글귀는 원작이 지니는 성역에 대한 비판을 보여주고 있다.[4] 그리고 오늘날의 예술가들은 사진 이미지에 직접적인 손의 터치나 기계적인 방법을 이용한 예술적 중재를 시도하는데, 이러한 작업은 뒤샹의 작품 <L.H.O.O.Q.>와 유사한 방식으로 활용하고 있다.[5]

선택과 도용으로 인하여 예술은 항상 변화되며 새롭게 창조되는 것이다. 레디메이드는 예술적 정서를 일으키는 것이 아니라 관습화된 예술에 대한 개념을 깨뜨리는 충격을 주기위한 뒤샹의 의도로 풀이 된다. 또한 물질적 결과물 그 자체의 의미가 있는 것도 아니다. 단지 반예술적 행위 자체에 의미가 있으며 전통적인 미술개념과 영역에 대한 도전의 산물로서 존재한다. 즉 뒤샹의 레디메이드는 예술 영역간의 벽을 허물었으며, 이에 수반되는 여러 성격들로 인하여 미술개념의 확대를 가져왔다는 점에서 의의가 크다. 결국 뒤샹은 레디메이드를 이용하여 전통적 미술양식에 반발하여 반 예술성과 부정정신을 표출하게 된다. 이렇게 뒤샹의 레디메이드는 우리의 관념을 해체시켜 전후 서구미술, 특히 팝아트 계열의 작가들과 신사실주의 및 개념미술의 작가들에

4) Mink, J. *Macel Duchamp, Anti-Artist*, NY: Paragrapic Books, 1995, p.37
5) 김승곤, 『한국 사진이론의 지형』, 홍 디자인, 2000, p.167 재인용

게 지대한 영향을 끼쳤다. 이러한 점은 미술에 혁신적 변화를 주는 것은 물론이고 현대예술의 초석을 다지고 있다.

2. 일상의 오브제

초현실주의(surrealism)는 1924년 앙드레 브르통을 통해서 일어난 조직적인 운동으로 다다이즘에 대한 계승이자 그 한계에 대한 새로운 대안이었다. 초현실주의 목적은 '의식 세계'와 '무의식 세계'가 표면적으로 대립되어 보이는 두 세계가 하나임을 증명하는 것이다. 이러한 초현실주의자들은 정신분석학의 창조자인 지그문트 프로이드(Sigmund Freud)의 이론과 결합하여 나타나게 된다.

꿈의 절대적인 권리를 인정하라는 자신들의 요구를 뒷받침하기 위해 지나간 역사 속에서 그 근원을 찾으려 했던 창조자들의 집단이었다. 정신의 해방과 상상력의 무한한 자유를 구가하려는 초현실주의자들은 그러한 것을 실천하기 위한 방법으로서 몇 가지 특이한 기법들을 창안해 내었다. 이 기법들은 이후의 현대미술에도 많은 영향을 끼치고 있는 것으로서 자동기술법(automastism)과 데페이즈망(depaysement)이 가장 대표적이다. 이렇게 초현실주의 미술에서는 현실의 세계에서 볼 수 없는 새롭고 환각적인 미학을 탄생시킨다. 뒤샹의 레디메이드는 미적인 측면에서 해방을 하게 해주었다면, 초현실주의의 경우에는 인간의 잠재의식 혹은 무의식에 의한 꿈의 세계와 결부시켜 예술의 가능성을 새롭게 시도하였다.

이어서 다다이즘과 초현실주의에 영향을 받고 탄생한 추상표현주의(abstract expressionism)는 정확하게 예견할 수 없는 현상에 관심을 갖고, 내면의 자발성과 본능에 의해 만들어지는 '우연적 효과'에 기대를 가진다. 그것은 형태의 부정을 뜻하는 것으로 일종의 형태로부터의 해방을 의미한다. 미국의 예술가들은 새로운 언어로 새로운 미술의 형

태를 다시 구축해야 한다는 절박한 필요성 속에서 추상표현주의를 탄생시켰다. 그러나 추상표현주의는 1950년대에 들어서 점차 원동력을 잃게 된다. 그 이유는 수많은 아류(亞流)들의 등장과 제2차 세계대전 이후 고도로 발달된 물질문명의 풍요를 향유하려는 현대인들은 미술에 권태를 느꼈다.

이후 예술가들은 현실에 대한 인식을 새롭게 하고, 현실의 회복을 위해 주변에 널려 있는 일상적 오브제와 일상적 이미지에서 미를 추구하는 네오다다(neo-dada)를 등장시킨다. 이를 기점으로 예술가들은 생활환경의 변화와 폭 넓은 매체의 수용으로 미적 체험을 확대시키면서 사물에 대한 인식을 시각화한다. 피에르 레스타니(Pierre Restany)는 이러한 상황에 대해 다음과 같이 말하고 있다. "지금 우리가 새롭게 발생하고 있는 것들, 즉 기계화되고 공업화된 사회 속에서 존재하는 현대의 새로운 것들에서 새로운 미를 발견하고…… 또 우리는 일상생활 속에서 여러 가지 새로운 제품이나 물질 속에 파묻혀 있으므로 예술가들의 표현 소재도 항상 새롭게 변화한다. 그래서 오늘날 작가들은 보편적인 사물에서 예술의 창작의욕을 느끼게 되는 것이다."[6] 또한 다다의 선구자 뒤샹은 이러한 네오다다의 경향에 대해 달갑지 않은 어투로 한스 리히터(Hans Richer)에게 보낸 편지에서 다음과 같이 말하고 있다. "네오다다는 다다가 이루어 놓은 것에 빌붙어 살고 있는 것이다. 내가 레디메이드를 발견했을 때 나는 미학을 무시하려 했었다. 네오다다에 있어서 그들은 나의 레디메이드를 취하고 거기에서 미적인 아름다움을 발견해냈다. 내가 하나의 도전으로 그들의 얼굴에 변기를 집어던졌는데 이제 그들은 미적인 아름다움을 찬양하고 있다."[7]

---

6) Mendelowitz, M. *A History of Moderen art*, Stanford Univ, Holt Rine Hart Winston Inc, 1970, p.447

7) 김종석, 「Neo-Dadaism의 조형적 특질에 대한 연구」, 경희대학교 대학원 석사논문, 1995, p.18 재인용

실제로 뒤샹이 처음 레디메이드를 내놓았을 때 그는 미적인 판단을 거부하고 평범한 하나의 사물을 가리켜 그것을 예술이라고 명명하였다. 어떠한 사물도 예술적 지위를 획득할 수 있다는 뒤샹의 관념을 제시하여 예술을 실현하려 했던 것이지 레디메이드를 통해 미를 보여주려 했던 것은 아니었다. 뒤샹의 다다가 기존의 질서, 논리, 미학 등에 대한 부정과 거부로서 현실비판론적인 자세를 견지하고 있는데 반해, 네오다다는 일체의 현실을 있는 그대로 객관적으로 수용하여 거기에서 새롭게 미를 발견해내려는 현실긍정론적인 자세로 출발하고 있다. 따라서 네오다다는 새로운 표현방식을 위해 일상의 사물을 예술의 문맥에 끌어들여 예술과 현실의 폭을 좁히려 한다. 일상생활에서 흔히 볼 수 있는 기성제품이나 폐품, 대량생산된 물품들을 도입하여 새로운 조형언어의 탐색과 새로운 세계관을 구축하면서 화가들은 차츰 오브제의 매력을 인식하게 되었다.

네오다다는 일상적인 오브제, 즉 레디메이드 오브제를 작품에 등장시키면서 독립된 오브제 및 산업용 쓰레기 등을 사용하여 현대 도시문명을 부정적인 시각보다는 긍정적인 시각으로 표현하려 했던 작가들의 한 예술양식이다. 이후 이러한 경향은 기술매체의 발달과 맞물려 팝아트로 이어지게 된다.

3. 팝아트와 대중매체

팝아트의 어원은 1954년 영국의 비평가 로렌즈 알로웨이(Lawrence Alloway)가 대중적인이라는 'popular'의 첫 세 글자와 'art'를 결합시킨 'pop art'란 용어가 현재까지 가장 일반화되어 있는 용어라고 볼 수 있다.

세계가 전쟁으로 폐허가 되었을 때 미국은 고도로 발달된 기계·기술·문명을 향유하고 있었으며 문화에 있어서도 세계를 지배하는 위치

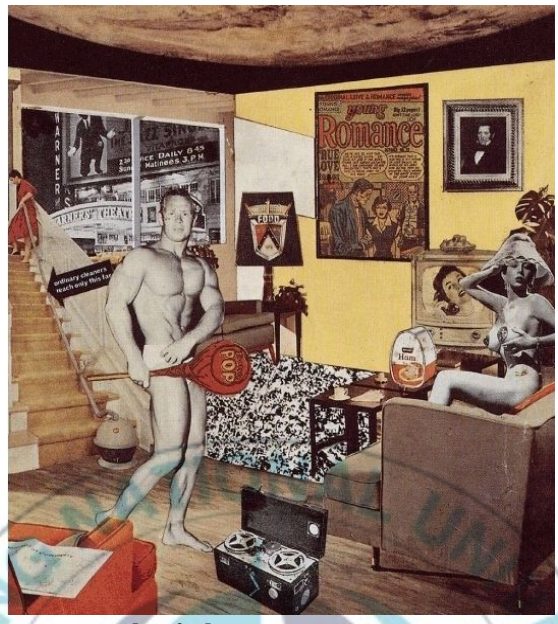
에 군림하고 있었다. 기술이 고도로 발달된 산업문명은 인간의 생활방식을 바꾸어 놓았을 뿐만 아니라 정신영역인 사고 및 행동양식에까지 변화를 주었다.

팝아트 발달의 배경이 되었던 1950~1960년대 미국 사회와 문화의 특징에는 첫째, 소비자 중심주의가 있었다. 대량생산에 따른 대량소비를 창출하는데 있어서 광고물이 범람했으며 사람들은 광고를 통해서 제품을 구입하게 되는 생활방식이 가능하게 되었다. 둘째, 미디어의 발전이다. 전후에 가장 중요한 역할을 한 것은 역시 텔레비전이며 텔레비전 뉴스는 미국의 가장 중요한 정보수단이었으며 대다수가 전면적인 사고의식의 통제를 받았다. 셋째, 과학기술의 발전이다. 과학에 대한 신뢰는 현실적이며 실제적인 것들에 대한 확신으로 받아 들여졌다. 즉 팝아트를 생성해내고 그 소재를 제공해 주는 팝문화의 발생적 배경은 산업혁명이며 그 뒤를 따라 일어난 일련의 기술혁명의 산물이다. “산업사회는 사람들을 이미지의 중독자로 만든다.”라고 언급한 수잔 손탁(Susan Sontag)의 말은 여러 가지 뜻을 함축하고 있는 것이다.[8] 이와 같은 사실은 인쇄기술의 발달과 사진, 레코드, 텔레비전 등 새로운 매스미디어의 발달을 지시하는데 이른바 대중문화의 형성을 가리킨다. 이런 맥락에서 팝아트의 대중문화는 수많은 관객에 의해서 동시에 소비될 수 있게끔 만들어진 예술이라고 정의 될 수 있다.

최초의 팝아트라고 할 수 있는 작품은 영국의 리차드 해밀튼(Richard Hamilton)의 작품 <오늘날의 가정을 이토록 색다르고 멋지게 만드는 것은 무엇인가?(Just What is it that Makes Today's Home so different, so Appealing?, 1956)>[도판3]는 대중매체(사진)를 오브제로 이용해 콜라주 기법으로 만들어 졌다.

1956년 런던의 화이트 채플(White Chapel Art Gallery)화랑에서 열

8) 최민・성완경,『시각과 언어1-산업사회의 미술』, 열화당, 1983, p.18



[도판3] Richard Hamilton,
<오늘날의 가정을 이토록 색다르고 멋지게 만드는 것은 무엇인가?>, 1956

린《이것은 내일이다》라는 전시회에 출품된 이 작품은 팝아트의 아이콘 중 하나가 되었다. 나체의 여인은 전등갓을 뒤집어쓰고 있고, 녹음기, 진공청소기, 텔레비전 수상기와 그 옆에 걸려있는 만화 선전 광고를 보여준다. 주인공격인 보디빌더는 튀어나온 근육을 자랑하며, 우스꽝스러운 형상으로 손에는 커다란 사탕을 들고 있고 사탕에는 'pop'이란 단어가 새겨져 있다. 해밀튼은 자신의 작품에 대해 "이것은 오늘날의 사회에 대한 냉소적인 코멘트는 아니다. …… 나의 목적은 일상적인 생활방식의 서사시는 무엇이냐 하는 것을 찾는데 있다고 생각하고 싶다."[9]라고 말했다. 현대 도시문명의 환경과 대량생산된 물품들을 긍정적이고 낙천적인 시각으로 바라보면서 팝아트를 발전시켜 나가고 있다.

9) 손성일,「Pop Art에 나타난 오브제의 특성연구」, 동아대학교대학원 석사논문, 1999, p.19 재인용

팝아트에서는 대중적이며, 상업적인 도시환경을 반영하는 오브제와 이미지들이 나타나게 되었던 것이다. 팝아트는 대중들에게 인기 있고 즐겨 애용하는 '대중매체'를 통하여 예술작업을 진행한다. 또한 예술가들은 자신이 선택한 물체를 개인적인 방법으로 재현하려고 한다. 대중문화의 비유적 표현으로 일반인의 관심을 가장 많이 끈 작가로는 로이 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein)과 앤디 워홀(Andy Warhol)이 있다. 전문 상업미술가로서의 배경을 지닌 두 작가는 매스미디어에서 팝아트의 특수한 시각적 영감을 얻고 있었다.

[도판4] Roy Lichtenstein,
<절망>, 1963

[도판5] Andy Warhol,
<푸른 코카콜라병>, 1962

리히텐슈타인은 만화의 시각언어, 소재, 테크닉을 거침없이 차용하였으며, 만화의 이미지를 크게 확대하여 캔버스에 그린다. 그의 작품 <절망(Hopeless, 1963)>[도판4]에서는 여성의 얼굴을 극단적으로 클로즈업하여 강조하며, 여성의 눈에서는 눈물이 흘러내리고 있다. 또한 확대되어진 여성의 얼굴로부터 굴러 떨어지는 눈물은 망점 스크린의 기계적이고 무감각한 이미지로 인해 주관적인 감정으로부터 해방시키고자

하였다. 리히텐슈타인은 스스로 구상해낸 이미지가 아닌 광고나 만화 등의 대중매체에서 흔히 접할 수 있었던 여성의 모습을 재현한 것이며 주로 감정적이고 극적인 순간을 다루었다. 그는 원작을 크게 바꾸기보다는 윤곽선을 더 굵게 하거나, 머리색을 바꾸는 등 최소한의 변형만을 가하여 자신의 작품으로 탄생시켰다.

앤디워홀은 실크스크린과 판화기법을 이용한 작품 <푸른 코카콜라 병(Green Coca-Cola Bottles, 1962)>[도판5]에서 연속적인 반복을 제시한 녹색의 코카콜라 병을 제작하여 보여주고 있다. 112개의 코카콜라 병을 가로 세로로 반복하여 대량 생산품의 기계적 이미지를 조형적 요소로 사용하였으며 동시에 병 하나하나가 개별적인 물체로 존재하도록 만든 작품이다. 이러한 기계적인 방법에 의한 이미지의 재현은 소비상품과 다를 바 없는 평면적인 오브제로 인식되어진다. 또한 워홀은 일상적 이미지를 선택하여 기계적인 방법으로 복사하여 연속적으로 배치시킴으로써 특수한 것을 보편화시키고 보편적인 것을 특수한 것으로 전이(轉移)시키고 있다.

이렇게 팝아트 작가들의 작품은 평범한 레디메이드 오브제를 사용해 예술가의 손을 거치지 않음으로서 비개성적인 성격을 가지고 있다. 특히 반복적 구성과 깔끔한 마무리로 기계적인 특성을 강화한다. 일반적인 소비상품이라는 매개물을 통해서 오브제와 예술과의 접촉을 진행했던 것이며, 이들에 의해 선택되어진 오브제는 대중문화의 대량생산이 이루어 놓은 소비문화의 산물이다. 이러한 대량 전달과정에서 보여지는 팝아트의 이미지는 인공적인 제2의 이미지를 채택하고 있다. 다시 말해 팝아트에 나타난 이미지들은 신문이나 잡지에서 따온 사진, 광고, 만화, 영화, 포스터, 간판, 상품, 상표 등 도시를 채색하는 여러 가지 기호들로서 이들은 대량생산, 대량소비라는 현대생활의 어떤 측면에서나 볼 수 있는 이미 잘 알려진 이미지, 즉 '사진적 레디메이드'로 나타

난다. 현실을 해석하고 재구성하기보다는 현실을 있는 그대로 옮기고 기계적으로 반복하였다. 이렇게 팝아트의 예술가들은 대량생산되는 일상적인 사물들과 모든 기계문명을 받아 들여서 현대문명의 산물인 사진 이미지를 이용해 작품화하기 시작하였다.

결과적으로 볼 때 팝아트는 다양한 오브제의 활용을 통해 형식이나 법칙에 구애됨 없이 대중적인 이미지와 일상의 오브제를 작품의 주제로 다양하게 전환시켜 현실과 허구의 세계를 동시에 드러내는 것이다. 이런 점은 문화와 예술에 대한 의식을 바꾸어 놓았다고 할 수 있다. 그리하여 팝아트는 다양성과 다중성을 통해 새로운 예술의 가능성을 제시했다고 할 수 있다.

지금까지 현대예술에 큰 영향을 끼친 다다이즘과 네오다다, 팝아트를 중심으로 레디메이드 오브제가 어떻게 진행되어 왔는가를 미술계보를 토대로 살펴보았다. 이후의 현대미술에서 새로운 오브제의 경향은 사진으로 나타난다. 대량생산되는 일상적인 사물들과 모든 기계문명을 받아들인 현대문명의 산물, 즉 사진 이미지(사진적 레디메이드)를 적극적으로 이용해 작품을 창조하기 시작한다. 다음 장에서는 예술작품에서의 사진과 아우라에 대해 살펴보고, 레디메이드와 구분되는 사진적 레디메이드의 특성을 알아보도록 하겠다.

Ⅲ. 사진적 레디메이드의 전개

1. 현대예술과 사진

19세기 사진의 탄생이후 미술과 사진의 관계는 기술의 발전과 예술의 개념변화로 인해 상호영향을 끼치며 오랫동안 우리의 보편적인 논리 속에서 이해되었다. 벤야민에 의하면, 예술의 재생산이 가능하게 한 것은 사진술이며, 사진의 출현이 예술작품의 진정성의 변화를 가져 왔다고 말한다. 19세기 중반에 와서 이 사진술이 기술적 재생산의 대표적 예로 재생산의 질과 양뿐만 아니라 현대예술의 성격을 총체적으로 변화시키게 되었다는 것이다.

1960년대부터 급격한 기술의 발전으로 예술영역은 무한대로 확장되어 다양한 형태의 장르가 나타난다. 사진, 영상, 설치예술, 행위예술 등 새로운 매체 및 장르가 현대예술로서 수용된 것이다. 이중 사진은 예술작품의 오브제로서 예술가의 발언을 구현하는 표현수단 중 하나로 인식되고 있다. 그리고 사진은 회화, 조각, 영상, 설치미술 등 타 장르와 함께 결합되면서 새로운 예술장르의 형태로 나타난다. 예술가들에게 있어 사진이 새로운 표현매체로 부상하게 된 이유는 현실적인 이미지의 교환과 확장, 재구성이 편리하여 가치전이가 신속하게 이루어진다는 사진의 고유한 특성 때문이다. 그리고 신문이나 잡지와 같은 대중매체에 실린 사진은 사회적, 상징적, 그리고 문화적 코드와 경험적 지표로서 나타난다는 사실 또한, 사진을 예술작품의 도구로서 도입하는 중요한 이유가 된다.

특히 개념미술가들은 예술의 비물질화와 영역확장을 주도했고, 개념미술의 중요한 장치로서 사진을 많이 활용한다. 여러 작품들 중에서 요셉 코수스(Joseph Kosuth)의 <하나, 그리고 세 개의 의자들(One and Three Chairs, 1965)>[도판6]이라는 작품은 개념미술에서 사진

[도판6] Joseph Kosuth, <One and Three Chairs>, 1965

이 작가의 사고를 전달하는 측면을 보여주는 좋은 예가 된다.

<하나, 그리고 세 개의 의자들>에서 실제의 의자는 개념을 전달하기 위한 기호로써 사용되었을 뿐이며 의자의 실제적인 기능은 상실하고 있다. 그것을 찍은 사진은 실제 사물의 대용품으로 사용되면서 사물의 실재성을 확인하게 한다. 이 작품은 '사물', '이미지', '의미'를 나타내는 기호의 대상으로 제시된 것이다. 병렬된 세 개의 기호는 보는 사람으로 하여금 '어느 것이 진짜 의자인가?'하는 의문을 갖게 한다.[10] 결국 코수스는 이 작품을 통해서 사물에 대한 의미 분석을 하나의 예술작품으로 보여주고 있다. 여기서 사진은 코수스의 개념을 나타내기 위한 하나의 중요한 표현도구(오브제)로서 이용되고 있다. 개념미술은 뒤샹의 레디메이드에서 그 징후를 찾아볼 수 있으며, 이후 예술의 근본문제는 형태(morphology)가 아니라 개념(concept)이 되었다. 즉 고전적인 예술은 형태(美)를 만들어내는데 고심해 왔다면, 오늘날의 예술은 예술작품을 통해 무엇을 말하고 있는가가 중요하게 되었다. 이렇게 점

10) 이유선,「Joseph Kosuth의 작품 연구」, 홍익대학교대학원 석사논문, 2001, p.16

점 변화하고 있는 예술의 환경으로 인해 사진은 현대예술의 중심부로 진입할 수 있었다. 최근 예술가들은 사진을 찍은 다음 만들어지는 것임에 불구하고 사진을 만들어 놓고 찍어 버린다. '만든다(making)'라는 것이 반드시 대상을 수공업적으로 제작하는 것만이 아니라 상황을 인위적으로 만든다는 것까지 포함한다.[11] 또한 오늘날의 예술작품들은 테크놀로지의 수용으로 인해 단일매체를 사용하기 보다는 회화, 사진, 영상, 설치 등 다양한 매체와 결합하여 장르를 넘나드는 예술가들이 점점 늘어가고 있다. 그 결과로 사진은 다른 예술분야와 결합하여 그 역량을 십분 발휘하게 되었으며, 이제 현대예술을 이해하기 위해서는 사진과 예술의 상호작용을 이해하는 것이 필수과제로 보인다.

오늘날의 예술은 '이것이 예술이다'에서 '모든 것이 예술이 될 수 있다'라는 사고의 전환을 가져왔다. 그리고 고유매체의 순수성을 구분하는 것보다는 어떠한 서사구조로 무슨 이야기를 하는가가 더 중요하다. 또한 현대예술에서의 사진은 단순히 재현이나 기록의 의미를 벗어나, 예술가의 주관적 사고와 과학적 시각의 결합으로 예술사 전반에 커다란 영역확장이라는 결과를 가져왔다.

2. 예술작품의 아우라 상실

오늘날의 모든 예술을 통칭해서 포스트모더니즘 예술이라고 말할 수 있다. 포스트모더니즘 예술은 최근의 전통과 이전의 전통 간의 절충적 혼합이며, 동시에 초월하는 것이라고 정의할 수 있다. 모더니즘 예술은 다분히 전통을 넘어선 새로운 것을 창조하는 것이었다면, 포스트모더니즘 예술은 '예술에 대한 패러다임의 전환'을 보여준다.

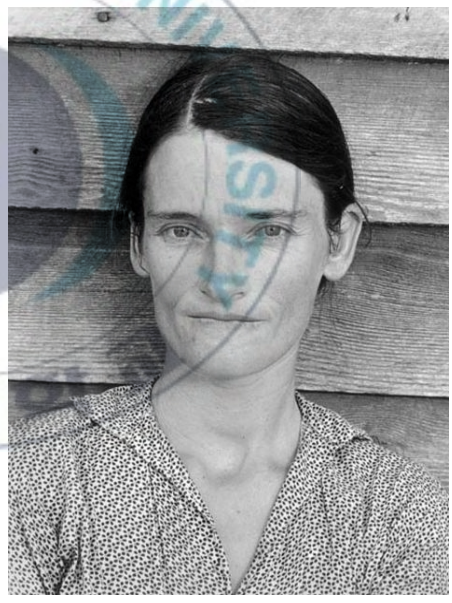
최근의 예술가들은 한계를 모르는 독창성을 가지고, 우리 주변에 있는 모든 사물을 적극적으로 이용하여 예술 활동을 전개해 나가고 있

11) 한정식, 『사진의 변모』, 눈빛사진선서, 1997, pp.247-248

다. 그 결과 오늘날의 예술작품들은 다양성과 복합성을 가지게 되었다. 이러한 현대예술의 경향은 기술의 발달과 맞물려 엄청난 영향을 받게 되었다. 오늘날 예술작품들의 특징들은 다음과 같이 나타난다.

첫째, 인용・차용・도용・복제의 유형이 많아지면서 탈장르화의 현상이 나타나고 이러한 현상은 새로운 예술의 창작방법으로 나타난다. 탈장르화의 현상을 잘 보여주는 예술가로는 셰리 레빈(Sherrie Levine)을 말할 수 있다. <워커 에반스 이후(After Walker Evans, 1981)>[도판7]라는 작품은 차용에 대한 커다란 논란거리를 제공한 레빈의 대표적인 작품이다.

[도판7] Sherrie Levine,
<워커 에반스 이후>, 1981



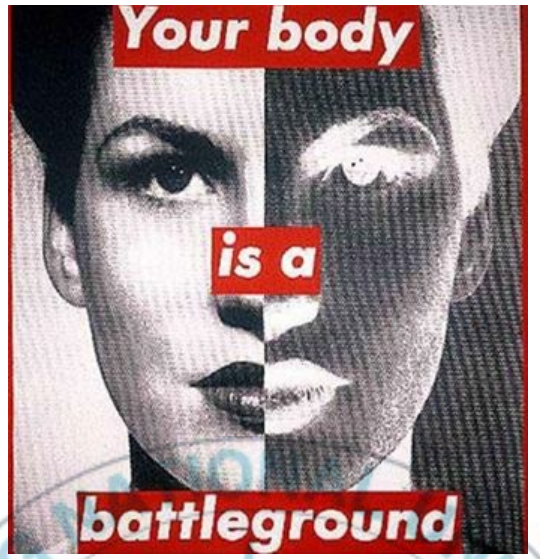
[도판8] Walker Evans,
<농부의 아내>, 1930

이 작품은 워커 에반스(Walker Evans)의 작품 <농부의 아내(The farmer's wife, 1930)>[도판8]를 똑같이 복사한 이미지이다. 미국의 정통 다큐멘터리 사진작가인 워커 에반스의 작품집에 인쇄된 사진을 다시

복사하여 자신의 작품으로 제시하는 리포토그래피(rephotography), 즉 차용의 방법으로 작품을 구성하였다. 레빈은 이 작품의 원본을 자신의 것이라고 당당히 주장하지만 많은 비평가들은 단순한 표절이 아니라 완벽한 도용이라 평가하였다. 레빈은 '창조성'이라는 전통적인 개념을 주장하지 않는다. 다만 원작과 그녀의 복제품간의 차이에 대한 인정을 고의적으로 거부함으로써 기존의 예술제도권에 비판적 거리를 유지한다. 레빈은 주로 사진을 이용하여 차용·도용·복제 등을 통해 작품의 원본성을 부정한다. 레빈의 작업에서는 기존의 유명한 작품들을 하나의 또 다른 이미지로 재현함으로서 미술작품의 기원과 독창성에 관한 의문을 던진다. 레빈의 작품에서 볼 수 있는 차용의 행위는 결국 매체간의 혼합과 확산이라는 포스트모더니즘 예술의 또 다른 특징을 가져온다.

둘째, 매체와 매체간의 결합, 즉 다른 예술작품의 내용 혹은 표현양식을 빌려 복제하거나 수정하여 작품을 만드는 것이다. 흔히 혼성모방(pastiche)이라고 불린다. 이중 바바라 크루거(Barbara Kruger)는 사진과 텍스트를 이용한 혼성모방 전략을 수용한다. 이는 크루거의 작품 <당신의 몸은 전쟁터다(Your body is a battleground, 1989)>[도판 9]에서 뚜렷하게 나타난다.[12] <당신의 몸은 전쟁터다>라는 작품에서 크루거는 사진과 텍스트라는 혼합(혼성모방)을 통해 정치적으로 가장 두드러진 여성에 관한 문제를 고발하는데 앞장선다. 크루거의 상당수의 작품들은 화면의 조형적인 아름다움보다는 사회적인 메시지에 큰 의미를 둔다. 같은 맥락에서 '성과 권력'의 관계를 보여주는 그의 작품들은 페미니즘(feminism)으로 압축된다. 이러한 페미니즘적인 요소는 미국적 남성 지배구조로부터 고유한 여성성의 해방을 촉구하고, 나아가 사회제도적인 측면으로 이를 확산시키려는데 그 의미가 있는 것이

12) 진동선, 『사진사 드라마 50-영화보다 재미있는 사진이야기』, 푸른세상, 2003, p.315 참조



[도판9] Barbara Kruger,
<당신의 몸은 전쟁터다>, 1989

다.

셋째, 기술의 발달로 만들어진 첨단재료들을 예술에 접목시킨다. 다시 말해 과학기술 매체의 사용이 점점 증대되어가는 상황에서 예술은 이제 각종 첨단기기를 이용해 예술의 모습을 이어간다. 사진, 컴퓨터, TV, VTR, 디지털 등 첨단매체들이 새로운 매체로 등장하면서 새로워진 형태의 시각언어를 공통의 담론으로 구사한다. 이중 비디오아트(video art)의 개척자로 평가받는 백남준의 작품 <다다익선(The More, The Better, 1988)>[도판10]은 과학기술과 예술의 결정체를 보여주고 있다. 1003개의 모니터로 만들어진 <다다익선>은 설치예술과 영상예술이 결합되어 나타난다. TV모니터를 캔버스로 이해한 백남준은 콜라주기법을 대신할 1003개의 TV모니터를 마치 화가들이 붓에 물감을 묻혀 캔버스에 표현하는 작업을 대신하였다. 이러한 백남준의 비디오아트 작품들은 고급문화를 배척하고 엘리트문화에 대한 의도적 저항이

[도판10] 백남준, <다다익선(The More, The Better)>, 1988

었다. 또한 '많은 사람이 볼 수 있으면 좋다'라는 다다익선이라는 뜻처럼 백남준의 비디오 아트에서는 대중적 성향이 강하게 나타난다.

이렇게 오늘날의 예술작품들은 원본성을 부정하고, 매체와 매체간의 혼합을 즐기며, 기술의 발달과 함께 예술의 맥을 이어가고 있다. 그러면 이러한 상황에서 예술작품의 아우라는 상실 되는 것은 아닐까? 라는 의문을 갖게 한다. 하지만 아우라는 일종의 미적인 경험으로부터 존재하는 것으로 보고 예술이 존재하는 한 미적경험은 상실될 수는 없다. 즉 예술이 존재하는 한 아우라는 존재하며, 아우라가 상실되면 예술의 생명도 없어진다는 것이 본 연구자의 입장이다.

아우라의 사전적 의미는 '영기', '신비로운 효력', 또는 '신비스러운 분위기' 등으로 해석할 수 있다. 고대 희랍어의 기원에 따르면 '입김', '공기' 등을 의미한다. 우리가 중세시대의 성화에서 성인들이나 천사들 머리 주위에 원이 그려진 것을 볼 수 있는데, 이것은 종교적 의미에서

그들을 감싸고 있는 특별한 영기로서의 아우라를 의미하는 것이다.[13]

이렇게 다양한 해석들을 통해 아우라는 종교적 의미를 가지고 있다는 것을 알 수 있다. 과거의 예술작품에서 무엇보다 중요하게 생각한 것은 예술작품의 종교 숭배적 가치였다. 대부분의 전통적인 예술작품들은 특권계급층들만이 볼 수 있는 장소에 주로 놓여 있었다. 이렇게 전통적인 예술작품의 아우라는 누구도 쉽게 접근할 수 없게 함으로서 예술작품에서의 고고한 분위기는 나타내고, 예술작품의 신비로움을 이끌어 아우라가 생성되었다. 또한 벤야민은 예술작품이 종교적 기능 속에서 지니고 있었던 전통적 아우라는 일차적으로 원본성에서 기인한다고 보았다. 「기술복제시대의 예술작품」에서 벤야민은 예술작품의 아우라는 예술가의 창조성이나 천재성에서 생겨나는 것이 아니라, 그 작품이 가지고 있는 원본성, 일회성, 진품성에서 생겨난다고 한다. 예술작품은 “원본의 여기와 지금”이라는, “일회적인 현존재”로 나타난다는 것이다.[14] 결국 아우라를 생성하는 것은 바로 예술작품이 가지고 있는 원본성이라는 특성이다.

앞서 살펴보았듯이 복제기술과 기계화의 영향으로 오늘날의 예술작품은 원본성, 진품성, 일회성을 잃어버리고 있다. 전통적인 예술이 기술발전으로 인하여 파괴된다는 것은 다름이 아니라 기술이 전통적으로 정립된 예술의 가치를 거부한다는 사실이다. 벤야민은 이것을 ‘아우라의 상실’이라고 부른다. 어떤 특별한 의미를 갖고 있는 것이 아니라 사회와 정치적으로 변형된 사회는 문화적 변화를 경험하게 된다는 것이다.[15] 이러한 변화의 경험은 자유로운 예술의 수용가능성이라는 민주

---

13) 심혜련, 「발터벤야민의 아우라 개념에 관하여」, 한국철학사상연구회, 시대와 철학 제22호(봄), 2001 p.152

14) Benjamin Walter, Gesammelte Schriften(1972-89), Bd. I ~Ⅶ, Frankfurt a. M., 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』, 길, 2010, p.105

15) Hartmann F., Medienphilosophie(2008), 이상엽・강웅경 역, 『미디어 철학』, 북 코리아, 2009, p.284

주의적 효과로 나타난다. 피터 뷔르거(Peter Bürger)에 의하면 “아우라는 복제 기술과 같은 기술적 변화뿐만이 아니라 예술 제작자의 의도에서도 기인하는 것이다. 따라서 예술이 해방되는 과정은 기술의 발전이며 인간의 경험과 의지와도 긴밀하게 연관된다.”[16]라고 언급하였으다. 또한 비어기트 레키(Birgit Recki)의 해석에 따르면, 예술작품의 아우라는 예술작품을 감상하는 과정에서 나타나는 감상자의 시선에서 생겨나는 것이다.[17] 여기서 아우라의 근원은 미적경험을 가능케 하는 인간의 주체성인 것이다. 따라서 아우라를 단지 예술작품이 가지고 있는 대상적인 특징으로서가 아니라, 오히려 미적인 인간의 경험으로 파악된다.

이와 같은 맥락에서 벤야민은 아우라에 대해 다음과 같은 정의를 내린다. “어느 화창한 여름날 오후에 시원한 나무 그늘 밑에 누워 휴식을 취하면서, 지평선에 나타나는 산맥을 바라보거나 머리 위의 나뭇가지를 조용한 마음으로 쳐다보면, 이때 느끼는 감정은 그 산맥과 나뭇가지의 아우라를 호흡하는 것과 같은 것이다.” 이러한 아우라는 호흡하는 휴식자의 순간 찰나적 감정(미적경험)을 의미한다. 즉 아우라는 휴식자(관람자)만이 느끼는 유일하고 경험적인 아우라이다. 따라서 아우라는 개인의 경험이며, 시간적으로 항상 변하는 다양한 아우라라고 할 수 있다.[18] 또한 「보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여(Übereinige Motivebei Baudelaire, 1939)」라는 글에서 벤야민은 “시선을 되돌려 줄 수 있는 능력”, 내가 바라보고 있는 예술작품이 나에게 시선을 되돌려 준다는 것, 즉 대상도 나를 바라보고 있는 것처럼 느낀다는 것은 시선의 교환을 통해 서로가 다가가고 유사해진다는 것을 의미한다.[19]

16) 신혜경, 『벤야민&아도르노: 대중문화의 기만 혹은 해방』, 김영사, 2009, p.199
17) 심혜련, 「발터벤야민의 아우라 개념에 관하여」, 『시대와 철학』 제22호(봄), 한국철학사상연구회, 2001, p.154 재인용
18) 유형식, 『독일미학(German aesthetics): 고전에서 현대까지』, 논형, 2010, p.475 재인용

이러한 상호과정 속에서 주체와 대상 모두가 자신의 경계를 허물고 교감을 나누게 되는 순간, 바로 아우라적 경험이 이루어진다. 따라서 오늘날 예술작품에서의 아우라란 '예술작품과 관람자의 관계 속에서 얻는 일종의 특별한 주관적 경험이자 교감이다.'

오늘날의 예술작품에서는 벤야민이 말하는 예술작품 고유의 원본성과 일회성은 가지고 있지 않다. 하지만 복제로 인해 재생산이 가능해지면서 새로운 예술작품은 사람들에게 전시의 기회를 확대시키고 많은 사람들이 경험하게 된 것이다. 이제 오늘날의 예술은 누구나 원하면 어디서든지 예술작품을 수용할 수 있는 즐김의 대상으로 바꾸어 놓았다. 이렇게 아우라는 새로운 형식의 예술을 의미하여 예술에 대한 새로운 사회적 기능을 갖게 되는 것이다. 이와 같이 아우라는 일종의 미적경험이기 때문에 예술이 존재하는 한 미적경험은 상실될 수 없으므로 모든 예술작품은 그 시대에 맞는 변형된 아우라를 가지고 있는 것이다. 이렇게 오늘날의 예술작품에서는 아우라 상실이 아닌 '아우라의 변형'으로 해석한다.

3. 레디메이드와 사진적 레디메이드

현대미술의 정체가 혼란이라면 그 혼란을 야기한 원천은 뒤샹이다. 뒤샹의 레디메이드 이후 현대예술이 본격적으로 시작되었다고 해도 과언이 아닐 정도로, 오늘날 뒤샹의 영향력은 절대적이다.

다다의 반 예술정신에 입각한 뒤샹은 기성품을 작품에 도입하여 물질문명을 표현한 선구자이며 뒤샹을 통해 '오브제 미술'이 전개되기 시작하였다.[20] 뒤샹의 레디메이드는 기존의 예술개념을 훼손시키지 않으

19) Benjamin Walter, Hannah Arendt(Ed.), Illuminations(1969)(Harry Zohn, Trans.), New York: Schochen.,『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 민음사, 1988, p.158

20) Lambert, R., The Story of Modern Art(1986), 이석우 역,『20세기미술사』, 열화당, 1996, p.54 참조

면서 오브제 미술이라는 새로운 장르를 만들었고, 기존 장르들에 대한 표현의 영역까지 확대시켰다. 현대예술의 기폭제 역할을 한 레디메이드는 일상생활에서 얻어진 기성품에 새로운 개념을 부여하여 의미를 갖게 하고, 사물 그 자체에 대한 새로운 인식을 갖도록 만들어진 것이다. 또한 직접 만들어진 작품보다는 예술가의 선택에 의해서 표현된 모든 것이 하나의 작품으로 되는 것이다. 즉 뒤샹의 레디메이드가 암시하는 것은 우리 환경을 구성하는 예술형태의 변모인 것이다.[21]

[도판11] Jeff Koons, <세 개 공의 완전한 평행 탱크>, 1985

현대예술작품들 중에서 제프 쿤스(Jeff Koons)의 작품 <세 개 공의 완전한 평행 탱크(Three Ball Equilibrium Tank, 1985)>[도판11]는 뒤샹의 레디메이드와 그 모습은 많이 닮아 있다. 쿤스의 <세 개 공의 완전한 평행 탱크>라는 작품에서는 단순히 농구공 3개를 어항처럼 보이는 탱크에 넣어 작품을 제작하였다. 또한 일상적 사물이 미술관이라

21) Krauss, R., Le Photographique(1992), 최봉림 역, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 궁리, 2003, p.136

는 공간에 위치함으로써 새로운 위치를 획득하게 만든다. 쿤스의 작품 소재는 청소기, 농구공, 장난감 등의 대량 생산물, 즉 기성품(레디메이드)이다. 바로 이러한 기성품과 대중 이미지의 차용 때문에 쿤스는 뒤샹의 레디메이드를 현대예술에서 되풀이하고 있다는 평가를 받고 있다. 이처럼 뒤샹과 쿤스를 통해서 본 레디메이드 작품을 위한 조건을 두 가지로 함축할 수 있다. 첫째, 예술가에 의해 선택된 기성품에 새로운 의미를 부여한다. 쿤스는 농구공을 선택하여 수족관에 넣어두는 행위만으로 의미를 부여하고 있다. 둘째, 의미를 부여 한 뒤에 장소를 옮기거나 약간의 형태를 변형하여 작가의 직관을 표현한다. 뒤샹은 화장실에 있는 변기를 화랑으로 이동시켰고, 형태에 변화를 준 것이라고는 수직으로 서있던 위치를 바꾸어 놓은 것과 날짜와 사인을 기입한 것뿐이었다.

레디메이드는 작가에 의해서 선택된 모든 것들이 작품이 될 수 있고, 물질적인 결과물 그 자체의 의미보다는 개념화된 예술에 대한 관념을 바뀌게 해주었다. 하지만 세상의 모든 일상적 오브제가 미술품으로 둔갑이 가능하다면, 거꾸로 기존의 모든 예술작품들 또한 일상적 오브제로 변신이 가능하다는 뜻으로도 풀이된다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 용어를 빌어, 레디메이드는 “본래의 일차적 기능은 상실되고 다른 일차적 기능이 그 자리를 대신한다. 그리고 새롭게 생기는 코드들로 인해 이차적 기능들이 변절되어 버린다.”[22] 이러한 레디메이드 기법은 ‘의미의 분열’로 정의되며 본래의 가치와 진정성을 잃어버린다. 이는 벤야민이 언급하는 아우라의 상실과 일맥상통하는 부분이다.

레디메이드는 예술적 측면에서 깊고 다양한 철학적 의미를 갖게 한 오브제의 장르이다. 레디메이드의 영향으로 사진자체를 이제 사진 오

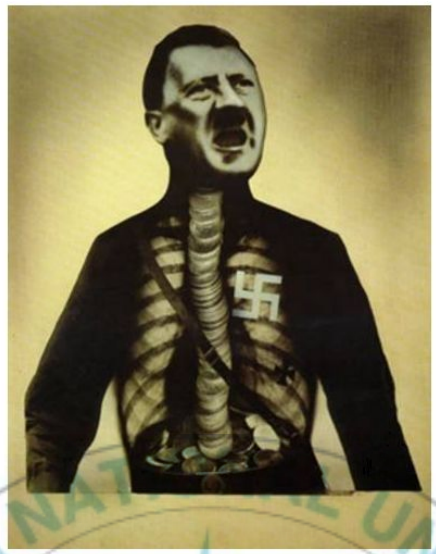
22) Eco, U., La Struttura assente(1998), 김광현 역, 『기호와 현대미술』, 열린책들, 2000, pp.383-384

브제로도 바라볼 수 있게 되었다. 사진을 본래의 기능과는 다르게 하나의 재료(오브제)로 볼 때, 즉 사진이 예술작품을 위한 출발점으로 또는 예술작품의 소재로써 선택된 사진을 '사진적 레디메이드' 라고 할 수 있다.[23] 그리고 사진적 레디메이드는 다른 매체와 결합하여 예술작품으로 재창조된다. 레디메이드(기성품)라는 의미와 사진자체의 결합으로 만들어진 사진적 레디메이드는 단순히 작가의 선택으로 오브제가 되어버린다. 그리고 본래 사진이 가지는 미학적 의미와 역할은 퇴색되고, 다른 의미의 가치를 부여받아 예술작품으로 재창조되는 점에서 사진적 레디메이드는 뒤샹의 레디메이드와 형태는 다르지만 그 속성은 같다고 할 수 있다. 또한 사진적 레디메이드의 유래는 레디메이드의 발생점인 다다이즘에서부터 그 유래를 찾을 수 있다. 초기의 사진적 레디메이드는 다다이즘과 초현실주의 사조와 결합하여 나타나게 된다. 그 표현기법으로는 콜라주, 프로타주(frottage), 포토그램(photogram), 포토몽타주 등으로 나타난다.

이 중 베를린 다다로 활동하고 있었던 존 하트필드(John Heartfield)의 포토몽타주 작품인 <슈퍼맨 아돌프 히틀러(Adolf the Superman, 1925)>[도판12]는 사진적 레디메이드의 출발선이라고 할 수 있다. <슈퍼맨 아돌프 히틀러>라는 작품에서는 사진과 에어브러시를 교묘하게 사용해 히틀러의 과장된 모습을 보여주는 작품이다. 하트필드의 이 작품은 사진을 현상한 후 2~5시간 정도의 재손질을 거쳐 한 장의 포토몽타주의 작품으로 완성되었다. 이러한 하트필드의 작품은 사진의 메카니즘을 이용한 재생산(복제)방식인 것이다.[24] 하지만 하트필드의 작

23) 1970년대 초 영국의 한 잡지기사에 레인버드(Rainbird)가 '사진적 레디메이드'라는 용어를 처음으로 언급하였다. 단순히 물리적 결과물로 나타내는 사진(the photograph)개념이 아닌 그 결과물이 담고 있는 비물질적 내용물, 즉 '사진적 사실주의'을 의미한다.
[김승곤, 『한국 사진이론의 지형』, 홍 디자인, 2000, pp.164-165]

24) Ades, D., Photomontage(1989), 박주석 역, 『포토몽타즈』, 해뜸, 1992, p.17



[도판12] John Heartfield,
<슈퍼맨 아돌프 히틀러>, 1925

품은 회화적 영역에서 완전한 사진적 레디메이드의 도입이 아닌 초보적 단계라고 할 수 있다.

완전한 사진적 레디메이드의 모습은 1950년 이후 로버트 라우센버그와 재스퍼 존스(Jasper Johns)에 의해 그 모습을 찾아볼 수 있다. 이 중 존스의 작품 <세 개의 깃발(Three Flags, 1958)>[도판13]에서는 사진적 레디메이드의 모습을 잘 보여준다. 존스의 작품들은 국기, 과녁판, 지도 등 우리가 어디에서나 쉽게 볼 수 있는 기성 이미지를 이용해 새로운 형태로 창조하고, 사물과 이미지로 결합한 새로운 시야를 개척하였다. 존스는 어떠한 사물을 시각적으로 재현하고 그것이 어떤 대상이냐 하는 것은 큰 의미가 없었다. 단지 새롭게 보여지는 시각적 형태일 뿐이다. 이러한 의미에서 존스는 성조기를 재현한 것이 아니고, 성조기는 하나의 오브제로 바라보고 있다. 존스의 작업은 기계화와 비개성화로 설명할 수 있으며,[25] 이와 같은 작업방식은 회화의 영역에서

25) 김석원, 『사진과 미술을 초대하다』, 아트북스, 2007, p.123

[도판13] Jasper Johns, <세 개의 깃발>, 1958

완전한 사진적 레디메이드의 도입이라 할 수 있다.

라우센버그와 제스퍼 존스를 기점으로 사진적 레디메이드는 더욱 강력한 기술의 발전과 함께 그 영향력을 넓혀가기 시작한다. 최근의 사진적 레디메이드를 이용한 표현기법으로는 컴바인페인팅, 실크스크린, 설치예술, 디지털아트 등등으로 무궁무진하게 발전하게 되었다. 이제 사진적 레디메이드는 항상 새로움을 창조하는 예술을 가장 본질적으로 표현할 수 있는 도구가 되었다.

현대예술은 자연에서 우연히 생겨나는 모든 것들과 우발적인 인간행위로부터 야기되는 현상을 예술가의 예민한 눈과 상상력의 조화를 이룬 오브제를 찾아낸다. 이것이 바로 뒤샹의 레디메이드 오브제와 아울러 제시된 '발견된 오브제(found object)'[26]가 사진에서 이용된 것이다. 즉 예술작품에 있어서 사진적 레디메이드를 포함한 모든 예술매체

26) 주로 기계로 제작된 일상용품으로서 기성의 물건이지만, 미술작품이나 미술작품의 일부분으로서 새로운 지위를 부여받은 오브제를 의미한다. [월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술 역, 1998, p.177]

는 예술가의 생각과 감정을 표현하기 위한 수단이다. 그러므로 표현방법에 있어서도 자기의 표현대상과 주제에 맞는 방법을 택하게 되는 것이다. 사진은 현대예술에 있어서 새로운 역할, 새로운 의미를 부여하였다. 다시 말해 오늘날의 예술에서 사진의 가치는 뉴웨이브(new wave)의 사진적 가치인 '사진적 레디메이드'로 나타난다.

지금까지 예술작품과 사진의 연관성, 현대예술에서의 아우라, 그리고 레디메이드와 사진적 레디메이드에 대해서 살펴보았다. 사진을 예술작품의 소재를 사용한다는 것(사진의 오브제화), 즉 사진적 레디메이드이다. 또한 사진적 레디메이드는 타 매체와 결합하여 예술작품으로 재창조된다. 이렇게 예술작품들은 결합, 혼합, 복제로 인해 원본성을 잃어버리고 아우라는 상실된 것처럼 보인다. 하지만 기술의 발달과 대량복제로 인해 전시 가치는 확장되고 있다. 오늘날의 예술작품은 전시가치의 확장으로 전혀 새로운 사회적 기능을 갖게 된다. 이렇게 오늘날의 예술작품에서 아우라는 상실이 아닌, '아우라의 변형'으로 해석된다. 다음 Ⅳ장에서는 사진적 레디메이드를 적극 수용한 예술작품을 분석하고, 그 분석과정에서 나타나는 아우라의 변형에 대해서 살펴보겠다.

Ⅳ. 사진적 레디메이드와 아우라의 변형

1. 이미지와 오브제의 결합: 로버트 라우센버그

추상표현주의로부터 네오다다를 거쳐 팝아트로 이어지는, 연결고리의 역할을 맡았던 대표적인 작가는 로버트 라우센버그이다. 라우센버그는 일상적 사물(오브제)들을 이용하여 자신의 작품에 결합시키는데, 이것을 컴바인 페인팅(combine painting)[27]이라 명명하였다. 1950년대 이후 미국을 중심으로 한 현대예술의 변화에 라우센버그는 실제 생활과 예술의 일치를 주장하며, 예술과 생활이라는 결합을 시도한다. 이렇게 라우센버그의 컴바인 페인팅은 다양하고 이질적인 오브제들로 결합하게 된다.

라우센버그의 작품 중에서 가장 대표적인 것으로는 <모노그램(Monogram, 1955~1959)>[도판14]을 들 수 있다. 텍사스 시골에서 자랐던 어린 시절, 애완용 염소가 죽음을 당했던 사건을 본 라우센버그는 감정적인 타격을 입게 된다. 이후 라우센버그의 작품에서는 박제(剝製)된 염소, 독수리, 암탉 등이 그의 작품에 자연스럽게 도입될 수 있었다. 컴바인 페인팅이란 명칭이 나오게 한 초기의 걸작인 <모노그램>은 5년이라는 기간 동안 여러 개의 스케치를 남기며 결정되었다. 콜라주 형태를 한 판넬의 중심에는 타이어가 걸린 박제된 염소가 서 있다. 파손된 염소의 코끝엔 물감이 칠해져서 붓자국과 함께 이질적인 오브제와 판넬 부분을 통일시켜 준다. 또한 타이어를 하얗게 칠해서 염소의 특수함을 강조하고, 타이어는 일상성을 강조하고 있다. 현실에 대한 일

27) 결합회화(combine painting)라는 말은 1955년, 라우센버그가 그의 작품에 대해 쓰기 시작한 것으로 1960년 중반까지의 대부분의 작품에 적용되었다. '컴바인'의 사전적 의미는 '~을 결합하여 하나로 하다', '짜 맞추다.' 등으로 해석된다. 평면과 오브제가 결합된 형태로, 회화도 아니고 조각도 아닌 그의 3차원적 작품들을 위해 고안해낸 말이다. 굳이 우리말로 번역한다면 '결합회화', '합성회화', '조합회화' 정도로 말할 수 있다.

[도판14] Robert Rauschenberg,
<모노그램>, 1955~1959

상성을 강조하기 위한 방법으로 오브제와 오브제의 관계를 계산한 조형성에 기초를 두고 있다. 이렇게 컴바인 페인팅은 일상용품의 결합을 통하여 상관성 없는 물체들의 단순한 결합이 아닌 '회화 그 자체의 오브제화'라는 결합을 추구하였다.

라우센버그는 대중문화의 이미지와 일상의 사물들의 연결을 더욱 심화시켜 나아간다. 1958년에 제작된 <코카콜라 플랜(Coca-Cola Plan, 1958)>[도판15]은 일상생활에서 발견되는 지극히 평범한 오브제를 작품에 도입한다. 사각의 틀과 직육면체 속에 콜라병을 삽입하고 그 옆에는 조각적인 날개를 부착시킨다. 미국 소비사회의 문화적 아이콘인 코카콜라 병을 도입한 <코카콜라 플랜>은 실제적인 병 3개를 제시함으로써 미국의 대중문화에 중요성을 지니는 평범한 가공품을 찬양하고 있다. 또한 코카콜라 병 옆의 양 날개는 세 개의 평범한 병에 대한 승리와 숭배를 암시하고, 소비사회를 표현하려는 의지로 특정지어 진다.

[도판15] Robert Rauschenberg,
<코카콜라 플랜>, 1959

이처럼 컴바인 페인팅은 직접적이며 경험적이다. “내 그림은 현실에 대한 가치를 가지고 있다. 같은 방법으로 나의 컴바인 페인팅은 현실적인 사실이다. 또한 그림은 생활과 예술의 결합이며, 나는 그것을 구분하는 틈바구니에서 행동하려고 노력한다.”[28]는 말로 라우센버그는 자신의 행동범위를 규정한다. 컴바인 페인팅의 오브제들은 예술과 생활을 연결하는 매개체로 작용하고 있으며, 도시를 스크랩해 놓은 것과 같은 것으로, 사용된 오브제나 도시의 구성물에 의한 도시 이미지를 연상하게 한다. 라우센버그는 자신의 개성을 오브제에 양도하고, 그 오브제는 곧 기호가 된다. 기술적이며 물질적인 가치를 추구하는 현대적 소비사회를 긍정적으로 통찰하고 그 속에서 예술을 즐기는 것이다. 이렇게 라우센버그에 의해 오브제 미술이 다시 전개되었다고 해도 과언

28) Sandler, I. *The Painter and Sculptors of the fifties*, NY: Harper & Row Publishers. 1978, p.176

이 아닐 것이다.

이후 라우센버그는 실크스크린(silkscreen painting)을 통해서 작업의 영역을 확대시켜 나간다. 실크스크린에서 보이는 내용은 예술적, 정치적, 사회적, 문화적인 것까지 걸쳐져 있다. 그는 실크스크린에서 사용된 이미지들은 신문이나 잡지, 대가들의 그림을 복제하는 것까지 포함된다. 라우센버그는 전후 예술가들 중 최초로 사진 이미지를 작품의 오브제(사진적 레디메이드)로 도입하였다. 그리고 실크스크린이라는 복제기법을 사용함으로써 다양하고 이질적인 이미지의 병치를 가능하게 하였다. 즉 라우센버그는 '발견된 물체(found object)'가 아니라 '재발견된 이미지(found image)'를 작품에 유입시켰던 것이다. 그는 다음과 같이 언급하였다. "나는 과잉 생산된 텔레비전 이미지와 잡지의 이미지 속에 휩싸여 있다. 만일 내가 정직한 작업을 해야 한다면 나의 작품에는 리얼리티가 묻어 있는 이러한 요소들이 등장해야한다고 생각하였다. 그러나 콜라주는 비개성적인 정보를 발견해내는 독특한 방법이다. 바로 그러한 비개성적인 태도야말로 내가 늘 추구해왔던 작업방식이었다."[29] 그리하여 라우센버그는 이용할 수 있는 모든 인쇄물을 기계적인 방법으로 복제해 이미지의 무한한 원천을 마련할 수 있었고 그러한 인쇄 이미지를 우발적이고 설명적인 방식으로 병치시켜 나아갔다.

이후 라우센버그는 신문과 잡지, 자신이 직접 찍은 사진의 이미지를 선택하여, 필름을 확대·축소한 후, 실크스크린 위에 망점처리하고 감광과 제판과정을 거친 후 스퀴즈로 잉크를 밀착시켜 밀어내어 프린트하는 방법을 선택했다. 이러한 라우센버그의 실크스크린에서 보이는 특징은 첫째, 사진 이미지의 일루젼(illusion)과 대조되도록 하는 방법.

---

29) Hughes, R., The Shock of The New: Challenges and visions of Modernism(1991), 최기득 역, 『새로움의 충격』, 미진사, 1995, p.335

둘째, 다양한 붓 터치를 구사 한다는 점. 셋째, 수공예적인 것과 기계적인 것의 대조를 자주 이용한다는 점. 넷째, 처음에는 흑백 실크스크린 작품을 제작했고, 이후 컬러 실크스크린 작품을 제작했다는 점이다. 이처럼 라우센버그는 손으로 그린 것과 기계로 만든 것을 혼합시키고 실제 사진과 회화의 사진을 혼합시켜서 작품을 복수적이며 이질적인 이미지로 채운다.[30]

[도판16] Robert Rauschenberg,
<시간의 소급 1>, 1964

이러한 요소가 두드러지게 나타난 작품으로는 <시간의 소급 I (Retro active I , 1964)>[도판16]을 들 수 있다. 이 작품의 오른쪽 아랫부분에 삽입된 붉은 부분은 잡지에 실린 밀리(Gjin Mili)의 사진을 실크스크린으로 확대한 것이다. 라우센버그가 밀리의 사진을 자신의 작품에 도입한 행위는 거듭된 모방행위가 이루어진 70년간에 걸친 기술의 전개과정을 압축한 작업이라 볼 수 있다.[31] 사진 이미지의 이러한 변형

30) Johnson, E. H., *Modern Art and the Object*, NY: Harper & Row, 1976, p.180

은 다양한 작품에서도 그대로 적용된다. 라우센버그는 점차 시사적인 것에 관심을 돌려 주요 이슈들을 한 화면 가득 구성했고 신문기사와 사진들을 조합한 작품들도 잇달아 제작하였다. 이렇게 라우센버그의 예술은 언제나 자신이 살고 있는 시대의 정서적이고 지적인 관심거리를 항상 정확하게 반영해 주고 있는 것이라 할 수 있다.

라우센버그의 컴바인 페인팅은 예술과 생활의 결합을 시도했다면, 실크스크린 페인팅에서는 이미지와 오브제와의 결합을 시도하였다. 결합 이미지들은 신문이나 잡지에 인쇄된 것들 그대로 전개되었거나 어떤 부분들은 지워진 채로 나타나고 있다. 워홀은 대중적인 이미지들을 반복적으로 대량복제하는 것과 달리, 라우센버그는 하나의 이미지를 동일한 화면 속에 반복시키는 것을 피하고 있으며 이미지들은 또 다른 그림에 등장하여 다른 이미지들과 전혀 새로운 관계로 설정되는 것이다.[32] 라우센버그의 작품들에서 주목할 만한 요소 중 하나는 사진의 오브제화, 즉 '사진적 레디메이드'이다. 라우센버그는 전후의 예술가들 중 최초로 사진 이미지를 작품의 오브제(사진적 레디메이드)로 도입하였다. 이후 많은 예술가들 사이에서 사진적 레디메이드를 시험적으로 사용하는 예가 급증하였다. 라우센버그는 사진에 의해 지속되는 오늘날의 미술 문맥은 사진이 없었더라면 맛보지 못했을 새로운 사진의 가치와 미술의 모습을 인식하게 해주었으며, 어떤 다른 매체보다 즉각적이고 직접적이며 현실 경험적으로 대중에게 받아들여지는가를 보여준 것이다.

라우센버그의 컴바인 페인팅과 같이 매체와 매체간의 결합으로 장르의 구분이 무의미해져 가고 있다. 이는 예술가들에게 새로운 매체의 수용과 함께 큰 이슈가 아닐 수 없다. 또한 복제기술로 인해 순수 예

31) Morris L., Artist and his eyes(1982), 오병남・신선주 역, 『화가와 그의 눈』, 서광사, 1987 p.159
32) Ellen H. Johnson, Ibid., p.180

술의 '전반적 가치구조의 위기'에 대한 비평가들의 우려와 상관없이 예술가들은 보다 개방적이고 자유롭게 복제형식을 취한다. 이렇게 오늘날 예술작품에서 가장 크게 우려되는 것은 '아우라 상실'일 것이다. 하지만 예술작품의 유일성은 전통의 상관관계와 깊은 관련이 되는 바로 그 순간, 예술의 모든 사회적 기능 또한 변혁을 겪게 된다.[33] 즉 전통적인 예술작품들의 아우라는 특권계급층들만이 경험할 수 있었다면, 라우센 버그의 예술에서는 생활과 예술이라는 일상성을 강조하면서 예술작품과 관람자와의 대등한 관계를 갖게 만들었다. 또한 전통적인 예술에 대한 사유의 수정을 야기 시켰으며, 대중들을 해체의 장으로 이끌어 냈다. 이는 기존의 모든 이념체제를 넘어 미적 가치의 재평가와 시대성에 따른 예술가의 기능을 재확인하는 것이다. 이렇게 라우센버그의 예술은 시대적 상황과 문화를 반영하고 아우라의 상실이 아닌 변형된 아우라, 즉 '아우라의 확산'으로 새로운 예술의 가능성과 해석, 변용(變容)이라는 과제를 제시해주었다.

2. 비개성적 복제와 반복: 앤디 워홀

1960년대 사회는 급속도로 발달되는 산업사회의 영향으로 대중문화의 시대로 들어선다. 이전에는 엘리트 계급의 전유물로 여겨졌던 예술에서 이제는 대중이 문화와 예술의 소비자로 등장하게 된 것이다. 따라서 소비자의 기호에 맞는 새로운 형태의 예술을 요구 받게 되면서 대량 소비문화를 대변해주는 소비물, 복제물, 광고물 등 매스미디어에 관계된 이미지들이 등장하게 된다. 텔레비전이나 영화 그리고 사진으로부터 우리는 매일 이미지의 홍수를 받아들인다. 그 과잉된 양적 폭발에 있어 우리는 하나의 이미지에 대해 대강 훑어보는 정도의 관심밖에

33) Benjamin Walter, Hannah Arendt(Ed.), Illuminations(1969)(Harry Zohn, Trans.), New York: Schochen., 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 민음사, 1988, p.207

는 가질 수 없다. 그 중 우리가 기억할 수 있는 이미지는 간단하게 제시되는 하나의 기호와도 같은 이미지뿐이다.[34] 이렇게 팝아트에서는 대중매체에서 범람하고 있는 사진 이미지들을 이용해 캔버스에 찍어내는 실크스크린 기법을 많이 이용하고 있다.

이중 앤디 워홀의 실크스크린 기법은 다른 팝 아티스트들과는 다른 형태를 취한다. 일부의 팝 아티스트들은 대중매체에서의 사진 이미지를 복사하면서도 기계적인 복제 방법은 거부하는데, 워홀은 오히려 기계적이고 주어진 사진(사진적 레디메이드)을 그대로 이용한다. 워홀은 자신의 예술작품을 창조하려 하지 않는다. 워홀은 작품 제작과정에서 취하는 유일한 수고는 잡지 속의 많은 사진 중에서 그 어느 것을 선택하느냐에 그친다. 일단 이미지를 선택하고 나면 거기에 아무런 손질도 가하지 않는 것인데, 상업적 테크닉을 써서 그것을 오히려 실크스크린으로 처리하기 시작한다. 이에 워홀은 다음과 같이 언급한 다. "나의 작품은 누구에 의해서도 만들어질 수 있다. 더욱 많은 사람이 실크스크린을 이용해서 나의 그림이 내 작품인지 딴 사람의 것인지 아무에게도 모르게 되었으면 재미있겠다. 그래서 난 기계가 되고 싶다."[35]고 말했다. 뒤샹의 레디메이드가 대량 복제의 가능성이 내포된 공산품을 통하여 예술창조에 관한 새로운 개념을 제시했다면, 워홀은 기계적인 복제와 반복적인 이미지를 통해 대량소비사회의 모습을 직접적으로 반영하고 있다. 워홀의 예술작품들은 복제 수단에 의해 만들어졌고, 매스미디어의 복제기술 그 자체가 다시 복제될 수 있다는 뜻으로 받아들여진다. 여기서 워홀의 작품들은 원본성과 고유성을 철저하게 배제시키고 있다.

---

34) Hughes, R., The Shock of The New: Challenges and visions of Modernism(1991), 최기득 역, 『새로움의 충격』, 미진사, 1995, p.336

35) 손성일, 「Pop Art에 나타난 오브제의 특성연구」, 동아대학교대학원 석사논문, 2006, pp.39-40 재인용

워홀의 작품세계를 지배하는 요소 중 하나는 대중스타의 이미지인데, 워홀은 마오쩌둥(Mao Zedong), 엘비스 프레슬리(Elvis Aron Presley), 마릴린 먼로(Marilyn Monroe)와 같은 유명인사의 얼굴을 무표정하게 반복적으로 그려냈다. 워홀은 유명스타들을 그림의 주요 소재로 이용하여 현대사회에서 대중매체가 차지하는 위력을 그대로 보여주고자 한 것이다. 이 중 워홀의 작품 <마릴린 먼로(Marilyn Monroe, 1967)>[도판17]에서는 캔버스 전체 표면에 나타나는 먼로의 이미지는 어

[도판17] Andy Warhol, <마릴린 먼로>, 1967

디서 부터 시작인지도 불분명하며 중요성의 서열도 없다. 토마스 크로우(Thomas Crow)는『모더니즘 이후의 미술의 화두』에서 "워홀이 선택한 먼로의 사진은 비록 단순한 선택일지라도 그녀의 실제 삶과 그녀의 상징적 기능 사이의 거리를 의미하게 했다. 워홀은 사진 이미지의 단편성, 비서술적 성격을 이용해 이미지를 반복함으로써 이미지가 지닌 개성, 충격, 감동 등을 무감각하고 냉담한 상태로 이끌었다."[36]라고

36) Collins, B. *The Metaphysical Nosejob, The Remaking of Warhol, Art Magazine* February 1988, p.52

말한다. 즉 대중의 우상으로서의 의미 상실되고 하나의 껍데기로 존재하는 빈 이미지로 남는다는 것이다. 결과적으로 먼로의 이미지는 더 이상 스타의 아름다운 이미지가 아니라 기계화된 그림이 되면서 관객에게 설명할 수 없는 허무를 준다. 워홀의 이러한 이미지 반복법은 단어의 반복법과 같은 심리적 효과를 갖게 한다. 즉 한 단어를 계속 반복하다보면 본래의 의미를 잃고 기이하고 낯선 소리가 되어버리듯, 하나의 시각적 이미지가 계속 반복되어 나타나면 그 통합적인 형태는 잃고 의미없는 부분들의 집합이 되어 버리는 것이다.

작품의 아이디어를 구하는데 매우 민첩한 워홀은 가장 대중적인 매체로 관심을 돌렸는데 이것은 충격적인 사건을 보도하는 보도사진이었다. 워홀의 작품 <129명의 죽음(129 Die in jet, 1962)>[도판18]에서는 그림의 주제로서 사진적 레디메이드를 활용하는 작품들 중 가장 예시적인 작품이다.

[도판18] Andy Warhol, <129명의 죽음>, 1962

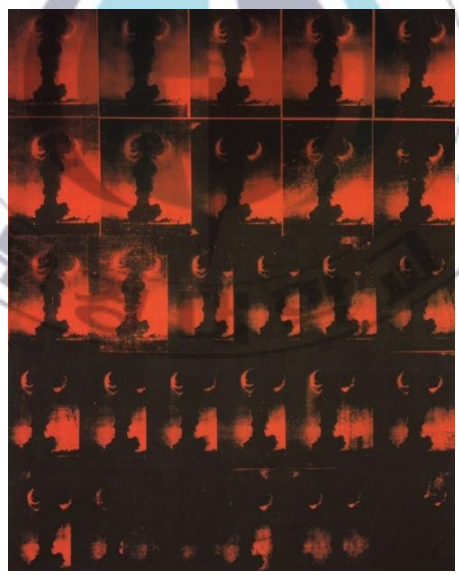
이 작품은 미술사의 새로운 시대를 알리는 상징적인 작품으로 사진 이미지(사진적 레디메이드)가 작품의 주제가 되는 결정적인 계기가 된다.

1962년 6월 4일 월요일, 뉴욕 미러 지의 1면에는 “제트기에서 129명의 사망”이라는 놀라운 헤드라인이 실렸다. 대문자로 쓰인 글 사이에 사진이 나타나는데, 헤드라인 2배 크기의 사진은 하늘에 반쯤 부서진 날개와 전경에 실루엣만 나온 몇 명의 경찰과 구조대원을 보여준다. 이 작품에서 워홀은 의도적으로 비행기 추락 사진이 있는 신문을 캔버스에 손으로 전사하면서 사진뿐만 아니라 “129명의 죽음”을 알리는 신문 카피라이트와 사진 밑에 “IN JET”까지도 그림에 넣는다. 게다가 발행 날짜와 신문이름 “New York Mirror”를 그림 맨 위에 넣어 실제 신문이라는 사실을 강조한다. 비록 워홀은 아크릴 물감으로 이러한 내용을 캔버스 위에 옮기면서 보다 자세하고 완전하게 전사되지는 않았지만, 그것을 보는 사람으로 하여금 반박할 수 없는 사건의 신빙성을 주고 있다.

워홀의 <129명의 죽음>이라는 예술작품에서는 사진적 레디메이드를 도입하는 중요한 예술적 목적을 보여준다. 첫 번째로 사진 활용(사진적 레디메이드)의 의도는 그림의 ‘신빙성’을 더해 주고 있다. 이는 곧 그림보다 사진은 우리에게 주는 시각적 진실보다도 더한 진실을 준다. 다시 말해 대중매체에서 사진은 유일한 증거물이고 진실을 증언해 준다라는 사실에 예술가들은 더 이상 자신의 상상력에 의존하지 않고 사진 이미지를 직접 그림의 주제로 선택한다는 것이다. 두 번째 사진 활용(사진적 레디메이드)의 의도는 ‘현실의 왜곡을 재현’하는데 있다. 즉 <129명의 죽음>을 통해 워홀이 말하고자 한 것은 그림으로 나타나는 사진적인 정확한 묘사가 아니라 매체에 의해 전달되는 왜곡된 현실, 즉 대중매체 시대에 모든 현실의 감각은 직접적인 경험이 아니라 정보 전달의 재생산물이라는 사실이다. 이에 워홀은 다음과 같이 언급하고

있다. “신문에 대형 비행기사고 사진이 실려 있었다. 어느 날 나는 내가 하고 있는 모든 것들은 죽음일 수밖에 없다는 것을 깨달았다. …… 그런 것들을 통해 작품을 시작하게 했다. 그러나 그런 끔찍한 사진을 자꾸 반복해서 보면, 나중에는 아무렇지 않게 된다.”[37] 우리가 기억을 한다는 것, 그것은 우선 과거 일어난 사건을 즉각적으로 고착시켜 차후 다시 환기하는 것을 말한다.

특히 천재지변이나 어떤 쇼크와 같은 기억은 그 순간 즉각적이고 강렬한 고착에 의해 오랫동안 기억하게 된다. 워홀의 비개성적인 복제와 반복은 의도적이고 강압적인 측면에서 기억고착의 가장 탁월한 방법으로 나타난다. 이중 대표적으로 워홀의 작품<원자폭탄(atomic bomb, 1962)>[도판19]은 좋은 사례가 된다.



[도판19] Andy Warhol, <원자폭탄>, 1962

당시 시점에서 불과 20년 전 일본에 원자폭탄을 투하하는 장면은 엄청난 사건임에도 불구하고 그 누구도 이 그림을 보고 폭탄의 참혹함이

37) 김춘일, 『팝아트와 현대인』, 열화당, 1979, pp.88-89

나 공포를 기억하지 않는다. 마찬가지로 대구 지하철 참사, 성수대교 붕괴 등과 같은 엄청난 참사조차도 우리의 기억 속에는 이미 지나간 한 사건에 지나지 않는다. 즉 워홀의 복제와 반복은 하나로 그치는 것이 아니라 연속적으로 반복되어 특수한 것을 보편화 시키고 있다. 또한 끔찍한 자극의 복제에 의해서 우리의 감성은 둔감해지고 있고, 반대로 일상적인 것은 가장 특별하고 새로운 것으로 자리바꿈 하고 있는 것이다.

많은 현대 예술가들이 사진을 사회적·정치적 메시지를 전달하는 도구로 이용하는 근본적인 이유는 바로 이러한 '사진의 환기적 힘'에 있다고 할 수 있다. 워홀의 작품 속에 나타난 사진 이미지들은 기계적으로 생산되는 오브제들을 그 대상으로 삼고 있다. 신문이나 잡지에서의 사진 이미지, 광고, 상표 등에서부터 따온 이미지, 즉 '사진적 레디메이드'이다. 또한 전통적인 회화의 영역에서 사진적 레디메이드의 도입은 라우센버그 때부터 실행되어 왔다. 하지만 워홀은 화가의 그리는 행위와 회화적인 이미지 그 자체를 추방하고 하나의 완전한 재현(representation)적 도구로서 사진적 레디메이드를 예술작품에 도입한 경우는 역사적으로 처음 있는 일이다.

워홀의 예술적인 특징은 '비개성적 복제와 반복'이다. 이에 장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 "오늘날의 대중매체들은 더 이상 원본성이 일어나지 않은 형태로 무제한의 재생산 기능으로 인식된다."[38]라고 지적한다. 워홀은 기계적인 수단을 이용해 복제하고 또 그 작품이 얼마든지 복제될 수 있다는 소지를 남겨둠으로서 예술작품의 유일성, 독창성, 개성을 운운하는 예술의 관념을 깨뜨리고 있음을 알 수 있다. 이는 곧 예술작품의 아우라 상실로 이어지고 있다. 하지만 이러한 아우라

38) Baudrillard, J., Simulacres et Simulation(1981), 하태환 역, 『시뮬라시옹』, 민음사, 2001 p.173

상실은 예술의 해방이며, 이 해방은 바로 예술의 다른 기능의 획득을 의미한다. 워홀은 기계에 의해서 매개된 대중문화와 대량소비를 염두해 둔다. 다시 말해 생산의 대상도 대중이며, 생산 방식도 대량 생산, 그리고 대량 소비를 꿈꾼다. 이러한 워홀의 행동범위는 '예술의 대중화'를 의미한다. 워홀의 비개성적인 반복과 복제기술은 대중예술의 해방을 위해 존재 될 수 있는 것이다. 이렇게 워홀은 복제와 반복에 기반을 둔 매체들을 하나의 예술 장르로 기반을 갖추고, 과거에 개인적으로 생산되고 감상되었던 예술작품이 새로운 시대에는 집단적으로 수용하고 소통하게 되는 계기를 마련하였다.

이러한 점에서 워홀의 작품은 더 이상 원본성이 결여된 복제 이미지가 아니라 또 다른 아우라를 생성하는 생성(生成)의 이미지라고 할 수 있다. 즉 대중성이 원본성의 자리를 대처하고, 시대적 문화와 대중의 요구에 의해 만들어진 '복제(複製) 아우라'[39]라는 변형된 아우라의 개념을 창출하고 있는 것이다.

3. 사진과 기억의 재구성: 크리스티앙 볼탕스키

팝아트가 한창인 1960년대 말 현대미술은 소위 개념미술(conceptual art)이라는 또 다른 길목에서 활용된다. 이 시기의 예술은 미적인 형태보다도 미술의 개념 자체를 중요시했고 작업의 결과물보다는 작업의 과정을 더욱 부각시켰다. 이렇게 형태보다 내용을 중요시하던 풍조가 나타나기 시작하면서 예술은 다양한 측면에서 사진매체를 수용하였다. 사진적 레디메이드로 이해되는 사진의 활용은 개념미술의 중요한 예술

39) 기술의 발달로 미디어에 복제되는 어떤 대상은 복제되면 될수록 오히려 거리감이 생기게 되어 시간이 지날수록 낯설어지게 되어버리는 것이다. 이러한 미디어를 통해 복제되면 될수록 아우라가 생성되는 새로운 아우라 개념을 '복제 아우라'라고 한다. 복제 아우라는 욕망과 미디어에 근거하여 반복적으로 노출될 때 생성되는 아우라이다. [김규철, 「대상과 주체의 개념변화를 기반으로 한 복제아우라 연구」, 국민대학교대학원 박사논문, 2008, p.49 참조]

적 재현도구로 활용되었다. 이렇게 사진적 레디메이드를 이용해 개념미술을 개척하고자 한 가장 대표적인 작가는 크리스티앙 볼탕스키 이다.

실험적인 개념미술을 지속적으로 보여주던 볼탕스키는 사진 오브제 방법론의 활용은 '푼크툼(punctum)'[40]이나 '아우라'와 같은 존재론적 의미와 연관된 주제적 측면에서 접근하고 있다. 이러한 맥락에서 아마추어사진[41], 신문, 잡지 등에 실린 스냅사진들을 활용하여 삶과 죽음이 공존하는 '존재의 양면성'을 그대로 표현하였다. 이는 사진 메커니즘의 복제적 특성인 이중성의 문제를 제기함으로 사진의 리얼리즘을 효과적으로 해체하고 있다. 현대예술에서 역사적 사실에 대한 재현을 위해 많은 작가들이 사진에 의존하고 있다. 그림과는 반대로 사진은 과거 사건의 객관적 증거이고 또 사실적인 재현임을 부정할 수 없기 때문이다. 이에 필립 뒤바(Philipe Dubois)는 "우리들 기억은 단지 사진만으로도 재현될 수 있다."[42]라고 언급한 것처럼 사진은 기억을 환기시키는 탁월한 도구중의 하나이다. 볼탕스키는 정보의 홍수 속에서 사진을 조작하여 현실의 착각을 역설적으로 고발하고 있다. 사진은 사실을 정확하게 복제한다. 하지만 사진은 사실이 아니다. 사실의 복제품이며 이 복제품은 여러 기호로 해석될 수 있다. 사진이 찍힌 상황을 알 수 없는 관객에게 사진은 사실이 아닌 왜곡된 사실을 제공할 수 있으며, 다른 요소와 재구성되어 맥락이 다른 실상의 모습으로 나타날 수 있다. "사진은 그것이 담아낸 것이 사실이라는 증거물로, 진실로 인

40) 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 찍혀진 대상이나 분위기가 문화적으로 약속된 의미 속에서 이해되는 개념적인 모든 것을 스투디움(studium)이라고 하고, 문화적인 코드와는 관계없는 또 다른 메시지, 즉 사진이 개인에게 상처처럼 와서 박히는 현상을 '푼크툼(punctum)'이라 표현했다.

41) 여기서 아마추어 사진은 집 안의 행사나 휴가를 기록할 목적으로 찍는 사적인 사진을 말한다.

42) 이경률, 『현대미술 사진과 기억』, 사진마실, 2005, p.211 재인용

식되기 때문에 리얼리티의 환상을 심어준다"[43]라고 언급한 볼탕스키는 사회적 문맥에서 재구성된 사진의 허구성을 비판하고 있다. 결국 볼탕스키는 사진을 하나의 문화적 매체로서의 특성을 통해 사진의 복제성과 재현성, 개인과 대중의 이중적 구조를 드러내며 사진의 사실과 허구에 대한 양면성을 인식시키고 재구성하려는 것이다.

볼탕스키는 가족사진을 통해 강도 높게 기억하는 순간들을 사진을 통해 재현하고 있다. '사진의 양면성'이라는 특징을 이용하여 만든 볼탕스키의 대표적인 작품인 <1939년과 1964년 사이의 D가족의 사진앨범(D Album de la photos de la familled, 1971)>[도판20]은 향후 작가의 모든 예술적 표현의 단면을 보여주는 작품이다. 동시에 이 작

[도판20] Christian Boltanski,
<1939년과 1964년 사이의 D가족의 사진앨범>, 1971

품은 오늘날 전형적인 사진 설치예술의 형태를 드러내면서 당시 개념미술의 새로운 전시형태를 보여주고 있다. <1939년과 1964년 사이의

43) 홍창호,「현대 회화에 있어서 사진의 복제와 인텍스 특성에 관한 연구 -연구자 작품의 존재론적 이미지 해석을 중심으로-」, 홍익대학교대학원 박사논문, 2010, p.74 재인용

D가족의 사진앨범>은 Michel D라고 하는 한 친구에게서 가족사진을 빌려와서 사진작가로 하여금 그 사진들 중 150장을 다시 찍도록 한 다음 복제하고 연대순으로 재구성한 작품이다. 볼탕스키는 자신이 속하지 않았던 한 가정의 기록사인 가족앨범을 보고, 그 가족의 기억을 재구성하려는 계획을 실행에 옮긴다. 볼탕스키가 다시 만들어낸 D가족의 앨범은 최초에 사진이 찍혀진 순서와는 상관없이 볼탕스키의 임의적 구성에 의해 재창조되며 본래 사진 소유자들이 가진 것과는 전혀 별개의 것이 되어간다. 볼탕스키는 “이 가족에 대해 아무것도 모르는 나는 그들의 죽음 이후에도 그들 존재의 증거로 남을 가족사진을 기초로 그들의 삶을 재구성하기를 원한다.”[44]라고 작품의도를 밝히고 있다. 원래 D가족의 앨범은 다른 일반 가족앨범과 마찬가지로 가정 내의 행사를 기념하고 순간을 기억하기 위해 존재하였다. 그런데 전통적 가족사진의 충실한 목적과는 달리 작가가 재구성한 D가족의 앨범은 올바른 기억을 불러일으키지 못하고 주체를 상실해 버린다. 예를 들어 유사한 문화적 환경과 가족모임의 집단적 기억, 여름에 휴가를 떠났던 기억은 대다수가 가지고 있는 공통의 기억일 것이다. 때문에 관람자가 비록 D가족의 여름휴가 사진을 보고 있다 해도 관람자는 그들의 가족과 함께 보냈던 지난 여름의 휴가를 떠올리게 되며 결국 볼탕스키는 그가 처음에 의도했던 대로 관객의 기억을 재구성하는데 성공하게 된다. 작가는 사진을 통하여 독자인 관람자가 사진을 보는 순간 자신의 독특한 경험과 상상력으로 사진 해석에 능동적으로 참여한다. 이런 맥락에서 그의 작품을 바라볼 때 볼탕스키의 작품은 바로 살아있는 주체(subject)에서 객체(object)로의 변환이며 그가 만든 작품의 대부분은 이 주제에 그 중심을 두고 있다.[45] 그들은 분명 어떤 한 가정의 중심

44) Gumpert, L. *Christian Boltanski*, Paris: Flammarion, 1994, p.33
45) Flesher, A. and Semin, D., *Christian Boltanski: La recanchede lamaldresee.*, Art Press no.1 Paris, september 1988, pp.4-9

이 되는 주체였지만 이제 볼탕스키가 만든 작품 속에서는 사진 오브제에 불과한 것이다.

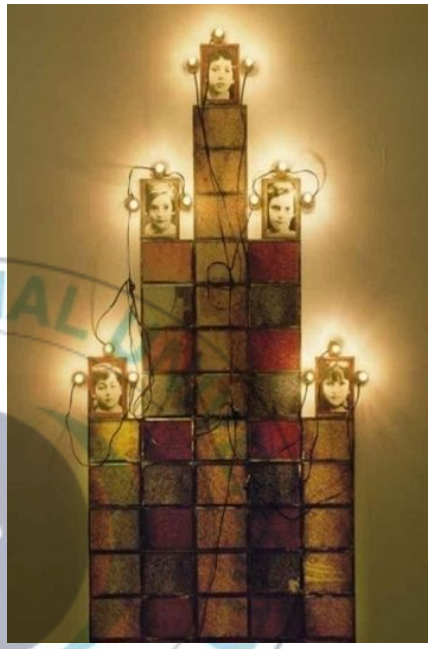
위의 작품과 마찬가지로 볼탕스키의 작품 <1955년 미키 클럽의 62명의 회원들(Les 62 memberes du Club Mickey en 1955, 1972)> [도판21]에서도 카달로그 사진, 보도사진, 아마추어 사진들에서 수집한 이미지들, 즉 '사진적 레디메이드'를 이용한다. 이 작품은 1972년 어린아이들이 잡지사에 보낸 미키클럽의 62명의 회원들의 증명사진을 확대하여 사용하였다. 유년시절에 즐겨보았던 한 어린이 잡지에서 구한 흑백사진을 복사하고 인화하여 균일한 크기의 액자 안에 넣어 반복적으로 배치한다. 사진 속 아이들은 자신이 좋아하는 인형이나 동물과 함께 있거나, 정면을 향해 미소 짓는 등 아마추어 사진의 전형적인 이미지를 보여준다. 볼탕스키는 어린이들의 사진을 통해 관람자들에게 자신의 어린 시절 추억을 떠오르게 하고, 그 인물이 현재는 더 이상 존재하지 않는 상태임을 강조하고 있다. 이에 볼탕스키는 "1955년에 나는 11살이었고 그 해의 미키클럽 잡지에 사진이 실렸던 62명의 아이들을 닮았었다. 그들은 내가 가졌던 똑같은 소망과 관심을 가졌을 것이다. 더 이상 그들의 사진은 어른이 되어있을 현재의 그 실체와 부합되지가 않는다. 그리고 모든 아이들의 얼굴은 사라져 갔다."[46]라고 언급하면서 모든 사람에게 공통된 유년기의 기억을 환기시킨다. 이처럼 볼탕스키의 작품은 사진적 레디메이드를 통해 공동체적인 경험과 기억을 유발시키며 각자 교차되는 경험을 갖도록 하는 '기억의 오브제'의 역할을 한다.

볼탕스키는 1980년대에 접어들면서 삶과 죽음이라는 또 다른 주제에 접근한다. 볼탕스키는 순간의 기억을 위해 만들어 놓은 사진의 허구성을 통하여 사진과 기억, 그리고 죽음에 대한 관계성을 드러내고

46) Gumpert, L., Ibid., p.33

있다. 특히 죽음에 대한 개념을 보다 구체화한 작품인 <기념비(Monuments, 1985)>[도판22]는 제목에서 나타나듯 죽은 자를 추모하는 형태로 설치된 작품이다. 볼탕스키의 작품 <기념비>의 주제는 어린 시절

[도판21] Christian Boltanski,
<1955년 미키클럽의 62명의 회원들>,
1972



[도판22] Christian Boltanski,
<기념비>, 1985

의 죽음이며, 사적인 회상이나 추억에 의해 암시되는 어린 시절은 우리 모두에게 해당되는 기억의 분실이다. <기념비>는 견고한 돌이나 대리석 대신에 작은 백열등과 주석 액자틀에 담긴 초상사진들을 대칭적 구성으로 배열되어 있다. 얼굴만 클로즈업된 어린아이들의 초상은 종교적 제단 위에 걸려있는 설치작품으로 볼탕스키는 이미지 자체보다는 작품의 구성이나 재료들의 배열법 등 주로 조형적인 조작을 통해서 죽음의 음산하고 불안한 분위기를 연출하고 있다. 또한 볼탕스키는 <기념비>를 통해 부고한 어린아이들의 죽음을 마치 성인들의 순교와 같은

신성한 것으로 변모시키고 있으며, 우리의 유년기 상실을 그려내고 있다.

사실 사진은 '존재했다', 그러나 지금은 부재하는 실상을 보여줌으로써 죽음과 실상을 동시에 함축하고 있다. 이에 볼탕스키는 다음과 같이 언급한다. "내가 사진매체(사진적 레디메이드)를 활용하게 된 것은 사진이 삶을 상실한 죽음과 관계가 있기 때문이다. 사진을 찍자마자 3초 후에는 실상은 지나가 버리고, 운동감은 얼어붙어 그 순간은 죽어버린다. 어떤 사람, 어떤 주제는 죽었고 단지 한 장의 종이 위에 기록된다. 그러므로 사진은 죽음을 얘기하기에 적절한 매체이다."[47]라고 말했다. 이와 마찬가지로 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 "사진은 살인 중개업자다."[48]라고 언급한 것처럼, 카메라는 실상의 파편을 훔치는 것이 아니라 문자 그대로 실상의 운동성을 정지시킨 다음 얼어붙은 실상으로 변환시켜 우리에게 제시한다. 이런 사진은 죽음과 모순적인 관계를 넘어서서 영원한 오브제로 남는다는 점이다.

이렇게 볼탕스키의 작품들은 커다란 시각적 충격과 감동, 과거와 현재, 삶과 죽음 이라는 깊이 있는 테마 위에서 발전을 거듭해 왔으며 관객을 다양한 공감각의 강렬한 경험 안으로 이끈다. 볼탕스키의 작품 속에서의 사진은 대중화되고 환원된 예술, 차용된 예술이라 말할 수 있다. 즉 사진적 레디메이드인 것이다. 볼탕스키는 이러한 사진의 속성을 이용하여 사진을 반복적으로 재구성화 시켜버리면서 "자신은 예술가 아니라, 오히려 재활용가(recycler)라고 칭하고 있다."[49] 사진적 레디메이드를 이용한 볼탕스키의 작업은 존재의 양면성과 재구성을 통해 실존의 의미를 숙고하게 한다.

---

47) Barthes, R., Camera Rucida(1986), 조광희 역, 『카메라 루시다』, 열화당, 1987 p.67
48) 신혜경, 「크리스티앙 볼탕스키의 작품에서 나타난 사진성」, 서양미술사학회, 서양미술사학회논문집 제10집, 1988, p.150
49) Garb, T. *Christian Boltanski*, London: Phaidon, 1997, p.26

이렇게 볼탕스키의 작업을 통해서 사진적 레디메이드는 사진 한 분야에 편협 되어있는 것이 아니며, 예술과 함께 하는 것이며 동시대에 무한한 예술적인 매체인 것이다. 이러한 사진적 레디메이드의 특성은 다른 예술장르와 서로의 영역을 넘나들 수 있는 주체로 이해되는데 큰 공헌을 하고 있다. 하지만 볼탕스키의 작업에서 가장 중요한 사진 이미지(사진적 레디메이드)가 복제되는 과정에서 본래의 사진의 가지고 있던 유일성과 원본성은 사라지고 이는 곧 아우라의 상실이다.

하지만 오늘날의 예술작품에서 복제기술에 의해 아우라가 상실되었다는 것은 아우라 상실의 '필연성(원본성 제거)'을 의미하는 것이지 아우라 상실의 '당위성(예술의 존재)'를 의미하는 것은 아니다. 이와 같이 볼탕스키 작품에 나타나는 재구성은 원본성의 가치는 점진적으로 사라지고 있지만, 새로운 가치가 발생하는 좋은 활용으로 전이(轉移)되고 있다. 즉 볼탕스키의 예술적 특징인 '기억의 재구성화'를 통해 예술의 의미 변화를 가져오게 하며, 자신의 예술작품과 대중이 서로 교감하며 대중들로 하여금 아우라를 경험하게 만든다. 이러한 점에서 볼탕스키의 아우라는 재구성된 아우라, 즉 '해체(reconstruction)의 아우라' 라고 설명할 수 있다.

4. 디지털아트와 사진: 페드로 마이어

오늘날의 예술작품들은 하나로 규정될 수 없을 정도로 다양한 의미를 양산해 내며, 그 의미생산의 수단으로 다양한 매체를 이용하며 다채롭게 전개되었다. 현대예술에서는 다양한 미디어를 적극적으로 받아들여 작품들을 창작해온 예술가들은 컴퓨터의 발전으로 새로운 변화를 맞이한다. '디지털(digital)'이라는 새로운 매체를 만나게 된 것이다. 디지털 데이터는 0과 1이라는 이진법 체계에서 컴퓨터를 이용하여 숫자로 변환된다. 이진수로 코드화되면 코드화된 정보는 디지털 미디어 생성에

있어 즉각적으로 소프트웨어의 알고리듬을 통해 수학적 처리과정을 겪게 된다.[50] 따라서 숫자일 뿐인 디지털 데이터는 무한한 변형이 가능하게 된 것이다. 디지털 기술의 발전으로 인해 예술가들은 원본에서 파생한 복제를 넘어서 다채로운 예술 생산이 가능하게 되었다.

확장된 범위만큼 예술이 하나의 분리된 분야로서 존재하기보다는 다른 매체와 다양한 교류와 협력 속에서 전개 된다. 19세기의 사진 발명은 전통적 미술개념의 변화를 촉발시켰고, 미술을 작동시키는 사회적 맥락 또한 변화하게 되었다. 오늘날에 이르러서는 사진으로부터 시작된 다양한 시각매체 출현으로 예술에 또 다른 가능성을 제공하였고, 시각매체를 바탕으로 한 디지털 아트는 시각영상예술(media art)이라는 새로운 분야를 형성하였다. 디지털 테크놀로지의 변화를 요구하고 있는 상황에서 사진의 변화도 거부 할 수 없는 상황에 직면하여 디지털 사진으로 변화하게 되었다. 분명한건 사진은 발명 그 순간부터 테크놀로지와 관련을 맺어 왔고 또한 필연적으로 진보적인 정신과 연계될 수밖에 없다. 뿐만 아니라, 예술가들에게는 신속한 교환과 재구성의 편리함이라는 사진의 장점을 계속 가져가면서, 컴퓨터를 활용하여 특수효과, 색감, 구도 등을 변경할 수 있다는 사실 때문에 더욱 많은 예술가들이 사진적 레디메이드를 활용하고 있는 것이다. 이렇게 예술작품 속에서의 사진적 레디메이드는 디지털시대에 컴퓨터와 결합하면서 더욱 광범위하게 활용된다.

특히 디지털시대의 개척자라고 평가받는 페드로 마이어(Pedro Meyer)의 '픽션 다큐멘터리 사진(fiction documentary photography)'은 현대예술에서 테크놀로지의 발전과 디지털의 힘을 유감없이 보여준다. 또한 전통적인 사진의 궤도에서 벗어나 새로운 환경에 사진을 개입시

50) Martin Lister, John Dovey, Seth Giddings, Iain Grant, Kieran Kelly, *New Media: A Critical Introduction*, Routledge, 2003, p.386 참조

키고 독자적인 영역을 개발해 나갔으며, '디지털 아트(digital art)'의 부흥을 일으킨 선구자이다. 20년간 전통 다큐멘터리 사진으로 유명했던 마이어가 컴퓨터 그래픽에 의존하는 디지털 사진으로 전향한 이유는 여러 가지 측면에서 이야기될 수 있다. 현실을 나타내려는 갈망만큼 현실을 조작하려는 동시대의 충동, 사진의 한계인 기억과 꿈을 표현하려는 작가의 욕망이다. 나아가 새로운 기록의식에 대한 자각이 마이어를 순수 다큐멘터리 사진에서 허구의 디지털 다큐멘터리 사진으로 전향하게 한 이유가 될 수도 있다.

마이어는 1995년에 처음으로 디지털 다큐멘터리 사진을 제작하는데 이것은『진실과 허구(Truths & Fictions)』라는 사진집이었다. 마이어의 사진집은 출간되자마자 현대미술과 현대사진분야에 센세이션을 일으켰다. 무엇보다 충격적이었던 점은 기록적 속성이 강한 다큐멘터리 사진에 디지털을 개입시켜 '픽션 다큐멘터리 사진'이라는 장르를 출현시켰다. 합성에 의해 만들어진 마이어의『진실과 허구』에서는 다큐멘터리 사진의 진정성과 함께 이제 우리에게 상상적 다큐멘터리 사진도 가능해졌음을 보여주었다. 즉 지금까지의 다큐멘터리 사진이 기록과 진실성을 무기로 오로지 있는 그대로 말해야 한다는 기존의 다큐멘터리의 개념은 디지털 기술에 의해 사라져 버린 것이다. 그렇다고 마이어의 작품들은 기계적으로 완전히 가공되었거나 완전한 상상으로 만들어진 것은 아니다. 마이어의 작품은 직접 찍은 사진을 포토샵에 올려 특정부분을 지우거나, 특정부분을 새로운 이미지를 병치시키고 활용하게 된다. 즉 이러한 활용은 사진적 레디메이드로 이해되며, 완전 가짜의 이미지가 아니라 실제의 이미지를 가지고 새로운 이미지를 그 위에 덧붙인다. 자신의 예술작품인 순수 다큐멘터리 사진에 사진적 레디메이드를 활용하여 새로운 예술작품으로 재창조되어 탄생하게 되는 것이다.[51] 즉 합성사진(composite photograph)으로 나타난다.

이러한 픽션 다큐멘터리 사진은 마이어의 작품 <천사의 유혹(The Temptation Of The Angel, 1990~1991)>[도판23]에서 잘 나타나고 있다. <천사의 유혹>에서 마이어는 사탄에 의해 유혹받고 있는 천사와 전통과 현재의 공존 속에서 발생하는 대립과 의미전달을 위해 디지털 방식을 수용하여 의도적인 이미지 합성을 시도한 작품이다. 사진기의 아날로그적 정보성과 컴퓨터의 디지털적 정보성이 적절히 결합되는데 그 때문에 표현이 어려운 관념성까지도 영상으로 표출되고 있다.

[도판23] Pedro Meyer, <천사의 유혹>, 1990~1991

마이어는 촬영한 원본을 컴퓨터에 의한 치밀한 각색이 이루어졌기 때문에 다큐멘터리 사진으로서 고도의 지시성과 명료성을 보장받고 있다. 이처럼 마이어의 작품에서는 다큐멘터리 사진의 신뢰성을 유지하고, 적어도 약화시키지 않는 범위 내에서 미학적 조우를 시도하고 있다.

이렇게 마이어가 새롭게 창조한 픽션 다큐멘터리의 작품들을 보면 그 형태와 피사체의 배치가 다양하고 기발하다. 그 중에서 멕시코를

51) 진동선, 『사진사 드라마 50-영화보다 재미있는 사진이야기』, 푸른세상, 2003, p.377

배경으로 한 작품 <산책하는 성자(The Strolling Saint, 1991~1992)> [도판24]에서는 한 사람이 성자를 반갑게 맞이하고 있지만 그 성자의 얼굴은 무엇인지 모르게 힘겹게 보인다. 다채로운 영적 권위를 실체화하거나 마치 결정적 순간처럼 연출하였다. <산책하는 성자>와 같이 마이어의 관심은 사진으로 찍을 수 없고, 사진으로 만들어질 수도 없는 '꿈'과 '기억'을 표현하는데 있었다. 사진은 보이지 않는 것, 욕망, 감정

[도판24] Pedro Meyer, <산책하는 성자>, 1991~1992

따위를 찍을 수 없고, 뿐만 아니라 지나간 것, 눈에 보이지 않는 것은 기록할 수도 없다는 통설을 깨고 싶었다. 마이어는 이러한 바램들을 사진적 레디메이드를 활용한 합성사진을 통해서 극복하려 했다.

하지만 마이어의 작품들은 디지털시대의 사물에 대한 인식과 사진이 진실을 말해줄 수 있어야 한다는 문제를 야기 시킨다. 이러한 문제들은 사진이 진실을 담는다는 믿음, 즉 사진의 이데올로기적 환상에 대한 위기이지 결코 사진자체의 위기는 아니다. 마이어에게 디지털 다큐멘터리 작품들은 사진이 지녔던 전통적인 이데올로기적 환상을 파괴하는 좋은 무기가 되었던 것이다. 마이어는 이러한 예술작품을 통해서

새로운 가능성의 특별한 사례를 제공해주고, 디지털시대에서의 사진이 가지고 있는 잠재력을 보여주었다.

마이어의 예술작품의 근본은 컴퓨터 기술로 대표되는 디지털이라는 점이다. 새로운 매체환경의 출현으로 디지털시대에서의 예술작품은 근본적인 재고가 요청된다. 마이어의 작품들은 진실성의 본질을 변형하고, 또한 다큐의 기록성에 교묘한 조작을 가하고 있다. 그리고 디지털 매체기술에 의해 매개된 시뮬라크르(simulacre)는 실재보다 더 실재적인 하이퍼리얼리티(hyper-reality)를 만들어내면서 원본의 우월적 지위를 서서히 무너뜨리고 있다. 이렇게 오늘날 디지털시대의 예술작품은 원본과 복사본의 차이가 없어지고, 심지어 가상현실을 통해 진짜와 가짜의 구분뿐만 아니라 현실과 비현실의 구분마저 혼란시켜 디지털시대의 아우라는 의미조차 없어져버린다.

하지만 디지털 시대의 아우라는 어떤 가상적 시·공간의 재현질서 속에서 중요한 것은 수용자의 관점에서 풀 수 있다. 다시 말해 하나의 열린 시공간 가운데의 존재와의 만남(가상공간)에 대한 설레임 만큼이나 무어라 한마디로 규명할 수 없는 주관적 감성의 기운이며 또한 대상의 절대적 예술가치의 조건이 전제되지 않는 경험의 세계인 것이다. 또한 벤야민에 따르면 시간과 공간의 의미와 위상이 변화하면 아우라의 형태와 모양 및 생성방식도 달라진다. 왜냐하면 아우라란 특정한 시간과 공간에서 만들어지는 독특한 분위기이기 때문이다. 시간과 공간의 추상화가 이루어지면서 새로운 시공간 개념이 등장한다. 네트워크에서는 현실세계의 '장소(place)'가 지닌 공간적 의미가 약화되는 동시에 '가상공간(cyber-space)'이라는 새로운 공간 안에 네티즌을 하나의 테두리 안에 묶어놓는 역할을 하게 된다.[52] 즉 컴퓨터를 이용한 가

52) Popper F., Art of the electronic age(1999), 박숙영 역, 『전자시대의 예술』, 예경, 1999 , p.78

상공간 안에서도 예술을 구사할 수 있는 것이다. 이러한 공간은 제도화된 예술 공간의 기능 역시 재인식하게 만드는데, 예술가들은 자신의 작업을 가상공간에 전시하고 소개하며, 미술관 역시 가상공간 안에서 존재하도록 탈바꿈되었다. 예전의 예술작품을 감상하고 관조하는데 필요한 거리가 중요시 되었다면, 오늘날 예술은 더 이상 우리의 삶과 거리를 두고자 하지 않는다. 오히려 예술작품과의 참여와 소통이 중요해진다. 즉 이제는 누구나 컴퓨터라는 미술관에서 예술작품을 감상하고 교감할 수 있으며, 예술작품의 아우라를 경험할 수 있게 되었다.

같은 맥락에서 마이어의 예술작품 역시 진짜인지, 가짜인지 구별이 모호한 상황이기 때문에 마이어의 작품은 예술작품으로써의 아우라를 논하기 어렵다. 하지만 마이어는 예술작품의 자율성을 극대화시켰고 컴퓨터를 이용해 무엇이든지 만들고 표현하고, 예술의 한계를 디지털 매체를 통해 극복하였던 것이다. 이제 오늘날의 예술은 기술적 상상력으로 진부하고 어려운 예술작품이 아니라 상상이 하나의 커다란 캔버스가 되고, 함께 재미를 공유하는 예술작품으로 변화해가고 있다. 이렇게 마이어의 작품들은 새로운 예술매체의 소개와 변환으로 미적경험의 확장과 더불어 미학의 변화를 가져오게 하였다.[53] 컴퓨터를 기반으로 하는 마이어의 예술은 다양한 확장을 초래하고 있다. 마이어의 디지털 작품들은 적극적인 사용자의 기능과 함께 관객의 역할을 확대시켜, 관객이 투영하는 이미지의 영역을 가시화하고 있으며, 작가와 관객은 새로운 균형을 형성하고 있다. 즉 '컴퓨터라는 미술관' 속에서 예술작품이 관람자와 대등한 위치를 차지하고 소통하고 교감하게 하고 아우라를 경험하게 한다. 이는 디지털시대에서의 또 다른 형태의 변형된 아우라, 즉 '디지털 아우라(digital aura)'라고 할 수 있다.

53) 이현진, 「도시 미디어 스크린 경험의 확장: 거대한 캔버스가 되는 도시」, 한국디자인학회, 디자인학연구 제24권 제1호, 2011, pp.5-14 참조

환경이 변화함에 따라 예술도 변화함은 당연하다. 디지털 시대로 접어들면서 언제 어디서나 어떤 기기로든 원하는 정보를 주고 받을 수 있는 유비쿼터스(ubiquitous)의 시대가 도래 하였다. 앞으로 예술은 유비쿼터스 측면에서 또 다시 아우라의 경험과 창출을 접근해야 할 것이며, 네트워크 환경이 우리 실생활에 다가서면서 디지털 시대의 예술은 더욱 대중화가 될 것이다.

PUKYONG NATIONAL UNIVERSITY
부경대학교

Ⅴ. 결 론

전통적 예술의 개념은 뒤샹의 작품 <샘>이 제작되었을 때 종지부를 찍었다고 할 수 있다. 뒤샹의 레디메이드는 예술의 범주를 작가의 아이디어와 예술 안에서의 의미부여까지 포괄하는 개념미술의 영역까지 확장시켜 놓았다. 뒤샹의 레디메이드로 인해 오브제 미술은 전개되기 시작했고, 네오 다다에서는 일상생활의 물품을 오브제를 채택하여 표현수단으로서의 가능성을 탐색하였다. 팝아트는 미술사에서 획기적인 오브제 미술의 바탕이 이루어지는데 여기서 핵심적인 매체는 사진이었다. 이렇게 오늘날의 예술작품에서 사진적 레디메이드는 예술가의 발언을 구현하는 중요한 표현수단으로 인식하게 되어 발전하게 되었다. 오브제 미술의 배경에는 물질문명의 찬란함을 그 근원으로 하고 있기 때문에 현대예술에서는 기계적으로 생산되는 오브제 환경을 그 주체로 삼고 있다.

특히 본문에서 소개한 라우센버그, 워홀, 볼탕스키, 마이어와 같은 예술가들은 사진적 레디메이드를 적극 수용하여 자신의 작품으로 끌어들였다. 많은 예술가들이 사진적 레디메이드를 이용하는 이유는 예술적 메시지 전달을 위한 표현적 도구로써 새로운 예술작품을 창출하는데 있다. 또한 사진적 레디메이드를 이용한 예술작품들의 특징으로는 작가가 직접 사진을 선택하여 작품을 만든다. 오늘날의 예술에서 중요한 것은 원하는 작품을 제작하는 기술이 아니라 재료나 물건을 잘 선택하여 원하는 효과를 얻는 것이기 때문이다. 또 다른 특징으로는 작가의 주관적인 느낌이나 감성을 표현하는 것을 더 중요시하는데 예술가들은 다양한 표현의 방법을 사진과 기술의 힘을 결합하여 그 표현수단을 확장하고 있다. 즉 기술과 예술의 결합으로 새로운 미학을 구성하고, 작가의 개성이나 극대화된 표현의 방법으로 매체와 매체간의 혼

합을 즐기고 있다. 이러한 혼합매체들은 콜라주, 설치미술, 디지털아트 등의 다양한 장르의 확장으로 나타났다. 이제 어떠한 예술의 장르와 사진적 레디메이드는 서로 결합하여 새로운 예술작품으로 탄생할 수 있다는 점에서 의미하는 바가 크다.

하지만 복제와 혼합으로 인해 순수예술의 '전반적 가치구조의 위기'에 대한 우려와 함께, 오늘날 무엇보다 기술복제시대의 예술작품에서 가장 크게 우려되는 것은 예술작품의 '아우라 상실'일 것이다. 현대예술에서는 벤야민이 말하는 예술작품 고유의 원본성과 일회성은 가지고 있지 않다. 하지만 예술작품의 원본성은 복제의 다수성과 대치되며 관람자로 하여금 각자의 특정한 조건 속에서 예술작품을 접하게 되므로 복제되고 계속 재생산되는 것이다. 다시 말해 개개인의 체험할 수 있는 아우라는 다르다. 그래서 오늘날의 예술작품에서는 더 많은 작품이 복제되고 늘어나면서 아우라를 경험할 수 있는 기회는 더 확장된다는 것이다. 이렇게 기술의 발전은 예술의 성격을 총체적으로 변화시켰다. 역사가 변함에 따라서 인간 집단의 존재방식도 변하고, 이러한 존재 방식의 변화에 따라 인간 집단의 인지의 형식도 따라서 변한다는 것이다.

또한 오늘날의 예술은 시장가치 때문에 대중의 요구에 맞추게 되고, 대중 역시 주어지는 예술을 시간과 장소에 따라 변하는 예술로 수용하고 소통하며 변화하는 예술의 경향에 방향을 맞춘다. 오늘날의 예술작품들은 현대의 기술에 의해 예술을 새로 정의해야 할 정도로 예술의 본질을 변모시켰다면, 예술의 수용문제도 달라진다는 것은 당연하다. 또한 경험세계에 존재해 있는 하나의 대상인 예술작품 자체가 어떤 영향을 발휘하는 것이 아니라, 오히려 그 영향은 예술작품이 속해 있는 전체 사회제도에 의해서 생겨난다. 예술에 대한 수용방식은 사회와 역사에 따라 달라진다. 사회성으로서의 아우라는 예술작품 자체에 내재하는 것이 아니라 예술작품을 초월한 것으로 예술작품 외에 사회제도,

역사와 문화 등에 의해서 결정된다. 다시 말해 예술에서의 아우라 또한 한 시대의 사회성과 문화에 기인하여 무궁무진하고 다양해지는 아우라이다.[54] 이것을 바로 '아우라의 변형'이라고 할 수 있다.

이제 아우라의 변형은 기술복제가 보편화된 시대에 극복되어야할 과거의 경험양식으로 보며, 예술은 특권적 예술이 아닌 모든 이들이 향유할 수 있는 예술이 된 것이다. 오늘날의 예술은 누구나 원하면 어디서든지 예술작품을 수용할 수 있는 즐김의 대상으로 바꾸어 놓았다. 이러한 상호과정 속에서 주체와 대상 모두가 자신의 경계를 허물고 교감을 나누게 되는 순간, 바로 아우라적 경험이 이루어진다. 따라서 오늘날 예술작품에서의 아우라의 변형이란 '시대성에 맞는 예술작품과 대중의 관계에서 얻는 개개인의 특별한 경험이자 교감이다.'

현대예술에서의 사진적 레디메이드는 소통을 구현해 주는 중요한 표현수단이며, 예술영역의 확장을 가져 왔다. 이러한 예술영역의 확장은 아우라 확장을 의미한다. 디지털시대의 사진은 물질적으로는 존재하지 않지만 컴퓨터와 인터넷 공간에서 또 다른 사진적 레디메이드의 형태로 나타난다. 예를 들어 사진을 이용한 UCC, 트위터, 페이스북 등 소셜 네트워크의 발전으로 사진은 다양한 방향으로 활용된다. 이제 이러한 사진 이미지의 활용 또한 사진적 레디메이드로 보아야 한다. 이렇게 사진적 레디메이드가 예술작품의 재료만이 아닌 소통적 도구의 역할로 우리생활에 밀접하게 다가와 있는 것이다. 이제 전통적 매체와 디지털 매체의 매개현상으로 이루어지는 단절과 소통은, 사진적 레디메이드의 가치변화와 아우라의 변형으로 이해할 수 있을 것이며 앞으로도 많은 변화를 가져오게 될 것이다. 이렇게 현대미술에서의 사진적 레디메이드와 아우라의 변형은 예술과 인간이라는 공통분모를 바탕으로 소통의 통로를 확장하자는 것이다.

54) 유형식, 『독일미학(German aesthetics): 고전에서 현대까지』, 논형, 2010, p.476

참고 문헌

단행본

김광우,『뒤샹과 친구들』, 미술문화, 2001

김승곤,『한국사진이론의 지형』, 홍디자인, 2000

김석원,『사진과 미술을 초대하다』, 아트북스, 2007

김춘일,『팝아트와 현대인』, 열화당, 1979

배영달,『예술의 음모』, 백의, 2000

신혜경,『벤야민&아도르노: 대중문화의 기만 혹은 해방』, 김영사, 2009

이경률,『현대미술 사진과 기억』, 사진마실, 2005

유형식,『독일미학(German aesthetics): 고전에서 현대까지』, 논형, 2010

윤난지,『현대 미술의 풍경』, 한길아트, 2005

월간미술,『세계미술용어사전』, 월간미술 역, 1998

진동선,『한 장의 사진미학』, 사진예술사, 2001

진동선,『사진사 드라마 50-영화보다 재미있는 사진이야기』, 푸른세상, 2003

최민・성완경,『시각과 언어1-산업사회의 미술』, 열화당, 1983

한정식,『사진의 변모』, 눈빛사진선서, 1997

Ades, D., Photomontage(1989), 박주석 역,『포토몽타즈』, 해뜸, 1992

Barthes, R., Camera Rucida(1986), 조광희 역,『카메라 루시다』, 열화당, 1987

Baudrillard, J., Simulacres et Simulation(1981), 하태환 역,『시뮬라시옹』, 민음사, 2001

Benjamin Walter, Hannah Arendt(Ed.), Illuminations(1969)(Harry Zohn, Trans.), New York: Schochen.,『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 민음사, 1988

Benjamin Walter, Gesammelte Schriften(1972-89), Bd. Ⅰ~Ⅶ, Frankfurt a. M., 최성만 역,『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』, 길, 2010

Benjamin Walter, Übereinige Motive bei Baudelaire(1939), 황현산·김영옥 역,『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리/보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여 외』길, 2010

Bolz, N., Walter Benjamin, Frankfurt: Campus Verlag(1991), 김득룡 역,『발터 벤야민: 예술, 종교, 역사철학』, 서광사, 2000

Cabanne, P., Marcel Duchamp: Entretiens avec Pierre Cabanne(2002), 정병관 역,『마르셀 뒤샹: 피에르 카반느와의 대담』, 미진사, 2002

Claude, J., Histoire de la photographie(1993), 정진국 역,『세계사진사』, 까치, 2003

Deleuze, G., Difference et Repetition(1968), 김상환 역,『차이와 반복』, 민음사, 2004

Eco, U., La Struttura assente(1998), 김광현 역,『기호와 현대미술』, 열린책들, 2000

Hartmann F., Medienphilosophie(2008), 이상엽·강웅경 역,『미디어 철학』, 북 코리아, 2009,

Hughes, R., The Shock of The New: Challenges and visions of Modernism(1991), 최기득 역,『새로움의 충격』, 미진사, 1995

Hutcheon, L., Politics of postmodernism(1992), 장성희 역,『포스트모더니즘의 이론과 전략』, 현대미학사, 1998

Krauss, R., Le Photographique(1992), 최봉림 역,『사진, 인덱스, 현대미술』궁리, 2003

Lambert, R., The Story of Modern Art(1986)『20세기미술사』, 이석우 역, 열화당, 1996

Morris, L., Artist and his eyes(1982), 오병남·신선주 역,『화가와 그의 눈』, 서광사, 1987

Popper, F., Art of the electronic age(1999), 박숙영 역,『전자시대의 예술』, 예경, 1999

Sharp, A., Art and Photography(1986), 문범 역, 『미술과 사진』, 미진사, 1989

학술지

최병길, 「뒤샹의 레디메이드의 재해석」, 한국미학예술학회, 한국미학예술학회지 19권, 2004

신혜경, 「크리스티앙 볼탕스키의 작품에서 나타난 사진성」, 서양미술사학회, 서양미술사학회논문집 제10집, 1988

심혜련, 「발터벤야민의 아우라 개념에 관하여」, 한국철학사상연구회, 시대와 철학 제22호(봄), 2001

이경률, 「그림으로서 사진과 사진으로서 그림-현대조형예술과 사진적 사실주의의 활용」, 현대미술사학회, 현대미술사연구 제19집, 2006

이경률, 「현대미술에 나타난 흐린 사진영상과 기억적 재현-기억미술과 사진」, 서양미술사학회, 서양미술사학회논문집 제14집(하반기), 2000

이현진, 「도시 미디어 스크린 경험의 확장: 거대한 캔버스가 되는 도시」, 한국디자인학회, 디자인학연구 제24권 제1호, 2011

논문

김종석, 「Neo-Dadaism의 조형적 특질에 대한 연구」, 경희대학교대학원 석사논문, 1995

김규철, 「대상과 주체의 개념변화를 기반으로 한 복제아우라 연구」, 국민대학교대학원 박사논문, 2008

손성일, 「Pop Art에 나타난 오브제의 특성연구」, 동아대학교대학원 석사논문, 1999

이유선, 「Joseph Kosuth의 작품 연구」, 홍익대학교대학원 석사논문, 2001

홍창호, 「현대 회화에 있어서 사진의 복제와 인텍스 특성에 관한 연구-연구자 작품의 존재론적 이미지 해석을 중심으로」, 홍익대학교대학원 박사논문, 2010

국외서적

Collins, B. *The Metaphysical Nosejob, The Remaking of Warhol, Art Magazine* February 1988

Flesher, A. and Semin, D. *Christian Boltanski: La recanchede lamaldres ee, Art Press* no.1 Paris, september 1988

Garb, T. *Christian Boltanski*, London: Phaidon, 1997

Gumpert, L. *Christian Boltanski*, Paris: Flammarion, 1994

Johnson, E. H., *Modern Art and the Object*, NY: Harper & Row, 1976

Lister, M.・Dovey, J.・Giddings, S.・Grant, I・Kelly, K, *New Media, A Critical Introduction*, Paris: Routledge, 2003

Mendelowitz, M. *A History of Moderen art*, Stanford Univ, Holt Rine Hart Winston Inc, 1970

Mink, J. *Macel Duchamp, Anti-Artist*, NY: Paragrapic Books, 1995

Sandler, I. *The Painter and Sculptors of the fifties*, NY: Harper & Row Publishers. 1978

PUKYONG NATIONAL UNIVERSITY 부경대학교