

# 앤디 워홀과 대중문화

강태희

한국예술종합학교

- I. 워홀 뒤의 삶
- II. 하이 앤 로우
  - 1. 대중문화
  - 2. 문화산업
- III. 팝아트와 포스트모더니즘
- IV. 워홀과 대중문화

내 작업에는 전혀 미래가 없다. 나는 그걸 알고 있다. 몇 년 정도 ... 물론 나의 작품들은 아무 의미도 없어질 것이다.<sup>1</sup>

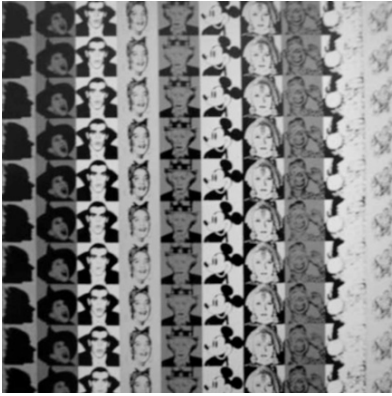
## I. 워홀 뒤의 삶

1981년에 제작된 앤디 워홀의 <신화들(Myths)>(도판 1)은 잉클 샘, 슈퍼맨, 산 타클로스, 미키마우스, 드라큘라 백작 등 미국의 대중 신화적 인물들 즉 1930년대 코믹 히어로들이나 인기 높은 대중적 상상력의 산물 중 10결의 이미지를 모아 놓은 작품이다. 워홀은 그 마지막 자리에 자화상을, 그중에서도 포장이나 위장된 이미지가 아닌 가발 벗은 옆모습과 유명 같은 정면 이미지를 결합한 실크스크린 작업 <그림자(The Shadow)>(도판 2, 1981)를 포함시켰다. 특유의 장난기가 느껴지는 이런 선택은 워홀이 자신을 대중문화의 역사에 기입하고 신화화를 통해서 스스로를 그 문화적 힘 가운데 하나로 확립했다는 점에서 주목된다.<sup>2</sup> 그가 팝아트의 중심인물이자 대중문화의 총아였다는 사실

\* 이 논문은 2007년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2007-327-G00015).

1. Gretchen Berg, "Andy: My True Story", *Los Angeles Free Press*, March, 1967.

2. Hubertus Butin, "Andy Warhol in the Picture: Self-Portraits and Self-Promotion", *Andy Warhol: A Guide*



도판 1. 앤디 워홀, 〈신화들〉, 캔버스위에 아크릴릭과 실크스크린 잉크, 254×254cm, 1981, 개인소장.



도판 2. 앤디 워홀, 〈그림자〉, 종이위에 세리그래프, 96.5×96.5cm, 1981, Ronald Feldman Fine Arts.

을 부연할 필요는 없기에 이런 자화자찬이 지나친 것은 아니지만 이는 위의 1966년도 인터뷰의 견양과는 큰 차이가 있다. 물론 이 인터뷰와 〈신화들〉의 워홀 사이에는 심연 같은 거리가 존재한다. 스스로에게도 곧 잊혀질 것 같았던 그의 위상은 신화의 반열에 오를 정도로 대단해졌기 때문이다. 그러나 여기서 눈여겨 볼 것은 신화로 등재된 인물들이 대부분 영화나 만화의 캐릭터 또는 드라큘라나 산타클로스처럼 상상속의 이미지에 불과한 한편 워홀은 그 중에서도 유일하게 그림자와 허상 같은 존재로 표현되어 있는 점이다. 80년대 초반이 되어서도 그는 내심 자신의 명성이 환영에 불과하다고 느꼈던 것일까? 아니면 그보다는 명성이란 것의 허망함을 익히 간파한 것일까?

사후 20주기가 지난 현시점에서 보면 워홀은 결코 환상도, 그림자도 아니다. 그의 실체와 유산에 대한 평가는 앞으로도 시대에 따라 변화하겠지만 삶과 작업을 아우르는 그 존재의 유산은 흔히 ‘워홀 효과(Warhol effect)’라는 말로 압축된다. 이는 사후에도 현재형으로 존재하는 그의 후광과 존재감이 지속되는 현상으로 사후 옥션이 마치 마지막 작품처럼 주목받고 죽음이 그 작가적 명성에 별로 영향을 미치지 않는 특이한 현상을 가리킨다. 죽음을 넘어

*to 706 Items in 2 Hours 56 Minutes: Other Voices, Other Rooms*, ed. Eva Mayer-Herman, Stedelijk Museum, 2007, p. 52.

선 워홀 효과는 워홀 자신과 구분할 수 없게 된 것이다.<sup>3</sup> 최근 한 비평가는 당대의 미술을 논하면서 이 말을 미술과 대중문화의 상관관계를 설명해 주는 표제어로 사용하고 그 구체적인 특성을 명성의 예찬, 매스미디어에 대한 감각, 서열의 평준화, 미술과 비즈니스의 통합 등으로 열거하기도 했다.<sup>4</sup>

한편 조금 다른 의미의 ‘워홀리즘(Warholism)’이 있다. 이는 1965년 비평가 맥스 코즐로프가 처음 사용한 말로 워홀의 작품이 작품의 좋고 나쁨의 차이가 흐려지고 그 정확한 의미가 부인되어 어떤 것도 정당화되거나 증명될 필요가 없는, 궁극적으로 작업에 대한 비평적, 개념적 접근을 무화시키는 현상을 가리킨다. 작품의 최종적 해석을 거부하는 이런 현상은 작품과 상품의 구분을 부인하고 작품이 미술사적 가치를 창조하는 소비 시스템을 비판하는지 아니면 그와 공모하는지 모호하게 만들었으며, 지난 40년간 미술계를 지배해 온 워홀리즘은 작품에 미술의 지위를 부여하고 스스로 상품으로 남으면서 상품의 논리를 탐구할 수 있는지 라는 어려운 문제를 제기해 왔다.<sup>5</sup> 워홀효과나 워홀리즘을 어떻게 받아들여든지, 또 그들을 비판하든 아니든 그들의 ‘실존’은 그 후예들이 증명하는데, 예를 들어 데미안 허스트는 값비싼 다이아몬드 해골 <신의 사랑을 위하여(For the Love of God)>(2007)(도판 3)를 제작하고, 근자에는 “화랑의 문턱이 높기 때문에 경매야말로 민주적”이라고 주장하며 런던의 소더비 경매장에서 화랑을 거치지 않고 직접 자신의 신작들 200여 점을 전액 판매해 기존의 유통시스템을 파괴했다. “허스트가 아니면 할 수 없는 대담



도판 3. 데미안 허스트, <신의 사랑을 위하여>, 플래티넘, 다이아몬드, 인간의 치아, 17.1×12.7×19.1cm, 2007, 익명의 콘소시엄 소장.

3. Simon Watney, "The Warhol Effect", *The Work of Andy Warhol*, ed. Gary Garrels, Bay Press, 1989, pp. 115-23.

4. Eleanor Heartney, "Art and Popular Culture: Warhol Effect", *Art & Today*, Phaidon, 2008, pp. 15-16.

5. Max Kozloff, "Critical Schizophrenia, Intentionalist Method", *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York, 1969, p. 320; Rex Butler, "Two Warhols", *Andy Warhol*, ed. Andrew Clark, Queensland Art Museum, 2007, pp. 61-63.

한”이라는 평을 들은 이 행동은 워홀효과이자 워홀리즘의 전형이다. 또 자타가 공인하는 후계자 제프 쿤스와 무라카미 다카시 역시 예외가 아니다. 폭발적인 미술의 대중화 현상과 더불어 효과와 이즘(effect and ism)으로 현존하는 워홀은 우리 모두에게 피해갈 수 없는 자산 혹은 부채가 아닐 수 없는데 워홀의 이런 존재감은 『아트포럼』지가 진행한 “Pop after Pop”이라는 토론회의 한 패널이 첫 질문은 과연 “워홀 뒤에 삶이 있는가?”로 시작되어야 한다고 토로한 사실만으로도 충분히 증명된다.<sup>6</sup>

워홀의 급진성은 일찌감치 예술과 상업의 전통적 경계를 허물고 미술과 대중문화의 관계를 재설정했다는 데 있다. 팝아트는 처음 등장했을 때만 해도 일회적이고 무의미한 문화현상으로 조롱받기도 했지만 오늘날 그것이 과거 완료형의 한 경향에 불과하다고 믿을 사람은 없다. 네오팝이라는 명칭조차 피상적으로 느껴질 정도로 팝은 미술을 넘는 포괄적 사회현상으로 파악되고 있으며 당대의 팝과 구분하기 위해서 과거의 팝은 ‘고전팝(classic pop)’으로 불릴 정도이기 때문이다. 팝의 도래를 앞서 예감하고 1957년 팝아트라는 말을 쓴 리처드 해밀턴은 그것을 미술보다는 만화, 산업디자인 제품, 광고, 잡지, 영화, 스타 등의 대중문화의 특성으로 파악하고, 대중적, 단기적인, 소모적인, 저비용, 대량생산, 짧은, 유티, 섹시, 글래머러스 등으로 정의했거니와 팝아트의 대두는 대중문화, 일상, 미술, 사진, 시네마, 건축 등의 확립된 경계를 허무는데 기여했다.<sup>7</sup> 해밀턴과 함께 1950년대 초중반부터 ‘IG(Independent Group)’에 참여, “예술과 매스미디어”라는 글을 쓴 로렌스 알로웨이는 팝아트라는 말은 당초에는 특히 시각적인 매스커뮤니케이션을 지칭하는 것으로 50년대 말에는 대중문화와 동일한 의미로 사용되어 광고, 칼라사진, 영화, TV, 자동차 디자인 등이 미술과 동일한 어휘로 다루어졌다고도 했다. 당시의 팝아트 개념은 미술의 엘리트주의에 대한 논쟁이자 문화의 인류학적인 정의와 유사했다는 그의 언급은 오늘날의 미술과 시각문화의 관계를 일찌감치

6, Jack Bankowsky, "Pop after Pop: A Roundtable", *Artforum*, Oct, 2004, p. 1.

7, Richard Hamilton, "Letter to Peter and Alison Smithson(1957)", Mark Francis and Hal Foster, eds, *Pop*, Phaidon, 2005, 198; Dick Hebdige, "In Poor Taste: Notes on Pop", *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, ed, Edward Leffingwell, ICA, MIT 1988, pp. 77.

예견한 것이며, 대중문화와 고급미술을 일반적인 소통의 장으로 정의한 그의 문화론은 모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 전환을 신호한 급진적 시각이기도 했다.<sup>8</sup>

팝아트가 물론 대중문화와 일치하거나 동일한 것은 아니고 이는 1960년대 초반에는 더욱 그러했다. 그러나 결과적으로 팝아트보다 더 확실하게 귀환이 보장된 미술은 없었는데 그것은 '대중'(popular)의 성장과 확산, 그리고 '문화'의 다변화와 포화, 그리고 이 두 단어가 합쳐지면서 내는 상승효과들이 주요인이다. 모든 팝 작가들이 대중문화를 다루었지만 워홀의 특별함은 그가 미술 이외의 시각문화에 일찌감치 개입하고 문화산업에 적극적으로 동참했다는 점이다. 이런 사정은 팝과 포스트모더니즘의 연관의 배경이 되고 그간 워홀과 포스트모더니즘의 관계 또한 당연한 것으로 거론되어 왔다. 그의 회화 이외의 작업들, 즉 상업디자인은 물론이요 그가 섭렵한 대중문화 산업과 이미지 산업의 거의 모든 분야, 즉 패션, 잡지, 출판, 영화, 사진, 대중음악, TV 프로덕션 등은 초창기 영국의 팝 이론가들이 열거한 분야와 거의 정확하게 일치한다. 현 피츠버그 소재 워홀 미술관 관장은 감당하기 어려울 정도로 많은 워홀 관련 연구서나 심 없이 진행되는 전시와 도록의 출판에도 불구하고 새로운 시각이나 '진정한' 워홀 연구가 없음을 한탄하기도 했지만<sup>9</sup> 기존 연구에서 아직 제대로 다루어지지 않은 분야는 워홀 아닌 다른 어느 팝 작가도 깊이 개입하지 않았던 미술과 대중문화 또는 시각예술과 문화산업의 관계에 대한 부분이다.

제프 월은 오늘날의 작가는 특별한 재능과 통찰력의 소유자라는 과거의 규정보다는 기술 좋은 장인들에게 필요한 일을 맡기는 창작감독(creative director) 같은 것이라고 했다. 대신 그는 넓은 문화의 문맥에서 의미를 파악하고 그 의미와 그를 표현하는 작품에 대해 숙고할 수 있는 능력이 있어야 한

8. Lawrence Alloway, "Pop Art: The Words", *Auction* 1/4(Feb, 1962), rep. in *Topics in American Art since 1945*, Norton & Company, 1975, pp. 119-120 ; \_\_\_\_, "The Long Front of Culture", *Cambridge Opinion* 17(1959), rep. in *Modern Dreams*, pp. 32-34.

9. Tom Sokolowski, "The Andy Warhol Museum", Philip Brophy et al, *Andy Warhol*, Queensland Art Gallery, 2007, p. 15.

다는 것이다.<sup>10</sup> 또 상업미술의 발명으로 탄생된 미술감독(art director)은 여러 다양한 매체와 형식, 포맷으로 작업하지만 반드시 어떤 것을 직접 접촉할 필요는 없는 사람이다. 고전적 팝아트는 이 제작모델을 변증법적으로 참조했거니와, 효율적인 테일러 시스템의 징후이자 장인(匠人)주의의 종말을 뜻하는 미술감독은 시각예술을 재통합할 가능성 역시 가지고 있다. 이런 배경에서 위홀은 상업미술가에서 멀티미디어 미술가가 된 것이 아니라 미술을 자신에게 적용한 미술감독이었다는 지적은 백번 타당해 보인다.<sup>11</sup> 이글은 위홀이 당대 대표적인 미술감독이자 창작감독이었다는 대전제에서 그의 다양한 문화산업 작업들의 배경이 되는 대중문화와 문화산업, 그리고 팝과 포스트모더니즘을 관통하는 하이 앤 로우의 제반 이론들을 살펴보려는 시도이다. 그것은 팝의 필연적 귀환으로 미술/팝의 변증법이 당대미술의 가장 중요한 이슈가 되었다면 그의 작업과 사업이 당대 미술에 어떤 빛을 지고 있는지 즉 위홀 이후의 미술가를 포함한 우리의 삶이 어떤지를 논의하기 위한 서언들이기도 하다.

## II. 하이 앤 로우

### 1. 대중문화

우리가 지금 문화의 세기에 살고 있다는 사실을 부인할 사람은 없다. 영국에서 대처 수상이 정치개혁 전반기 문화십자군(culture crusade)으로 명명한 것도 오래 전 일이며, 전세계적으로 텔레비전과 대중문화에 대한 연구가 활발하게 이루어지고 있고 우리나라에서도 웬만한 정치적 시위까지 ‘문화제’로 포장되는 현실이다. 혹자는 이런 문화의 확산을 실질적인 면과 인식론적인 면 두 갈래로 설명한다. 그 첫째는 경험적 실체로 사회생활 제반 분야에서 문화적 실천과 제도의 중요성이 점증하여 매스미디어, 글로벌 정보시스템과 유통, 새로운 비주얼 소통 시스템 등이 우리의 삶을 바꾼 것이며, 두 번째는 인식론적인 것으로 전통적으로 경제정치 등 물질적 리얼리티를 다루는 사회과학이나 사회학 등 견고한 지식에 비해 일시적이거나 피상적인 문화는 열등한 역할을

10. Jeff Wall, "Pop after Pop: A Roundtable", *Artforum*, Oct 2004, p. 1.

11. Dierich Diederichsen, "Pop after Pop", *ibid.*, p. 2.

담당하고 기호, 이미지, 언어, 신념 등의 물질적인 베이스에 의존하기에 진정한 지식을 제공하지는 않는다고 여겨졌지만 근래에는 문화가 정치, 경제만큼이나 중요한 요인이라는 자각에서 더 나아가 모든 사회적 실천들이 근본적으로 문화라는 인식으로 바뀐 것을 가리킨다.<sup>12</sup>

이런 현상은 포스트모더니즘의 ‘일상의 미학화(aestheticization of everyday)’ 또는 ‘문화화(culturalization)’라는 표현으로 일찍이 장 보드리야르, 프레데릭 제임슨, 마이크 패더스톤 등 여러 이론가들이 거론한 것이기도 하다. 제임슨은 미학이 상품 제작에 포함되어 문화는 그 자체로 경제활동이 되며 모더니즘의 비판적 거리가 상실되고 하이 앤 로우의 차이가 매몰되는 이런 상황, 즉 경제적 가치와 정치권력으로부터 실생활과 사이키의 구조 그 자체까지도 문화적이 되는 문화의 경이적 확산을 문화 ‘폭발’이라고 규정한 바 있다.<sup>13</sup> 문화의 폭발로 본질적으로 대두되는 문제는 물론 대중문화에 대한 논의이다. 하이 앤 로우의 구분이 무의미해진 당면한 전 지구적 ‘문화적 전환(cultural turn)’의 키워드는 당연히 고급문화보다는 대중문화와 문화산업이 되며 이런 변화를 제대로 이해하기 위해서는 이들에 대한 기본적인 논의가 필한 것이다.

대중문화(popular culture)의 정의의 역사는 가장 단순하게는 대중과 문화 두 단어의 결합 문맥의 역사이다. 그러나 내용적으로는 그렇게 간단하지는 않다. 주지하는 대로 대중문화가 의미 있는 학문적인 논의의 대상이 된 것은 영국의 문화연구 덕분이지만 연구자들에게도 이 말은 공허한 개념적 범주이자 이론적인 곤경에 속하기 때문이다. 실제로 토니 베넷은 그것은 여러 혼란되고 모순적인 의미들의 용광로로서 어떻게 사용되느냐에 따라서 다양한 정의가 도출되기에 그 개념은 거의 무용하다고 보았는데 이들 개방대학(Open University)의 대중문화 코스에도 정의 자체가 존재하지 않는다.<sup>14</sup> 이런 사정은

12. Paul du Gay, "Introduction", *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Paul du Gay and Stuart Hall, eds., Sage, 1997, pp. 1-5.

13. Frederic Jameson, "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", *New Left Review* 146, 1984, p. 89.

14. Tony Bennet, "Popular Culture: A Teaching Object", *Screen Education* 34, 1980, cited in John Storey, *An Introduction to Cultural Theory and Pop Culture*, 2nd ed., U. of Georgia Press, 1998, p. 1.

‘대중’으로 포괄되는 common, mass, popular 등의 차별화된 개념의 존재와 영어에서 가장 정의하기 어려운 몇 개 단어 중의 하나라는 ‘문화가 결합되었기 때문이기도 한데 가능한 정의시도에 대한 개괄이 필요하다.

‘popular’라는 말의 변천사를 세밀하게 추적한 한 연구에 의하면 이 말은 최초에는 정치적인 용어로 사용되었으며 ‘민중(people)’은 정치적 단위를 뜻했다. 후에 ‘사람들에 의해 받아들여진’ 또는 ‘그들이 좋아하는’의 뜻으로 변했지만 이 역시 당초 조작과 왜곡의 정치적인 함의가 있었으며, 이것이 문화적인 문맥으로 변한 것은 후의 일이다. 이처럼 ‘민중’의 모호함이 ‘popular’의 변화하는 의미의 근원이 되었고 이들은 신분이 낮은 서민(plebian)이나 일반인(common)들로 권력에서 배제된 부류를 뜻해서 조야함, 무지, 혼란, 독재 등을 함의하게 되었다. 18세기 후반에 이르는 음악, 신문, 예술, 과학, 소설 등에 적용되어 문화의 문맥으로 사용되기 시작했지만 여전히 제도권에서 제외된 것들을 칭하는 말로 단순함이나 품격전락을 뜻했고, 19세기 중반에는 점차 사람들에게 선호되는 문화형태라는 뜻이 적용되었다. 20세기 중반에도 여전히 대중예술은 위선이나 조작과 연관되었지만 1960년대 중반에는 상업적인 ‘팝문화’와 사회구성원 대부분의 생활방식을 뜻하는 ‘popular 문화’를 구분하는 시도도 있게 되었다. 사전에 일반대중(general public)이 등장한 것은 1982년으로 마침내 민중이 거세되고 서열이나 하위계층이라는 뜻이 사라지게 되어 다수의 개인에게 선호 받는, 또는 일반인이 접근 가능한 등으로 그 뜻이 변화했다. 역사적으로 ‘popular’를 구성하던 사회 권력이나 정치적 민주화와 문화제작 같은 과거의 필연적 관련이 다 사라지고 강조점이 사회적 권력에서 개인적인 선택과 취향으로 옮겨간 것이다.<sup>15</sup>

다음으로 문화를 정의하는 데는 두 가지 상반되는 입장이 있다. 문화란 “세계에서 사고되고 말해진 것 중 최고의 것”이라는 매튜 아놀드(Matthew Arnold)나 문화적 쇠퇴를 우려하고 고급소수문화를 영화, 라디오, 광고 등 마약 같은 타락한 대중문화로부터 지켜야한다는 리비스(F. R. Leavis) 등의 이른바 ‘문화와 문명 culture and civilization’ 전통과, 이에 반하여 문화를 “전체

15. Morag Shiach, “The Popular”, *Popular Culture: A Reader*, eds, Reiford Guins & Omayra Cruz, Sage, 2005, pp. 55–63.



적인 생활방식”으로 정의하는 윌리엄스를 위시한 문화연구센터(Center for Contemporary Cultural Studies)파의 ‘문화주의’가 있다.<sup>16</sup> 여기서 더 나아가 당대의 대중문화 이론가인 존 스토리는 대중문화는 상업화와 도시화의 산물이자 자본주의 시장경제의 시공을 기반으로 한다는 전제하에 훨씬 포괄적인 여섯 가지 정의를 제안하기도 했다.<sup>17</sup>

한편 1984년의 한 세미나에서 대중문화를 정의하는 이 같은 양분된 입장의 문제점이 지적되었다. 우선 비관적 보수적 입장은 그것을 과거의 인기 있는 ‘folk art’와 다른 것으로, 자본의 투자로 인한 새로운 대중오락으로 규정하는 것이고, 낙관적 긍정적 입장은 대중의 창의적 충동과 연관해서 부르주아와 대립되는 노동계급문화로 정의하는 것으로 전자는 위에서 부과하는 방식이고 후자는 아래에서 나오는 방식으로 모두 지나치게 단순화한 것이 결합이라고 보았다. 결국 문화가 정치를 재평가하는 어휘를 제공하는 양자의 관계 설정이 필요한데 대중문화는 일반대중을 위해서 제작된 것과, 그들에 의해서 승인된 것 사이의 왕복으로 그 문제점들을 정리 할 수 있으며, 전자는 수동성과 지배, 조정의 부재가 문제로 제기되고, 후자는 대중이 인정한 것들은 역사적 비교를 파멸시키는 수많은 문화 산물들과 대면하게 되어 대중적 욕망을 기록하는 것이 가장 정통한 것인가라는 문제를 낳는다는 것이다. 결론적으로 대중문화의 정의를 위해서는 다양한 관객층을 인식하는 것이 관건이며 대중문화의 긍정적인 면은 하이 앤 로우와 엘리트/매스의 구분을 굳건히 타파할 요소로 지적되었다.<sup>18</sup>

16. 윌리엄스는 문화를 접근하는 세 가지 방식으로 1. 절대적인 보편가치의 기준으로 볼 때 인류완성의 상태나 과정으로 파악하는 이상적인 관점 2. 문화의 텍스트와 실천을 기록하는 다큐멘타리 3. 특수한 삶의 방식을 기술하는 사회적 정의 등을 들었는데 이것이 문화주의(culturalism)의 기본이 된다. 문화주의의 기본 방식은 1. 특수한 삶의 방식의 기술로서 인류학적인 것 2. 문화가 어떤 의미와 가치를 표현한다는 것 3. 문화분석은 특수한 삶과 문화에 잠재되거나 표방된 것의 의미나 가치를 분명히 하는 것이자 이 느낌의 구조(structure of feeling)를 재구성하는 것 등으로 정리했다. Raymond Williams, “The Analysis of Culture”, *The Long Revolution*, Chatto & Windus, 1961, pp. 57-70, rep. in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 3rd ed., John Storey, Pearson, 1994, 2006, pp. 32-40.

17. 이들은 1) 많은 사람들에 의해 널리 사랑받는 문화, 2)고급의 잔여적 범주, sub-standard culture, 3)mass culture 4)folk culture 5)네오 그람시안 헤게모니, 저항과 종속의 투쟁의 site 6)포스트모더니즘적, 하이앤로우의 부인, popular와 mass 구분 부인, 상업문화이다. John Storey, pp. 6-18.

18. Colin MacCabe, “Defining Popular Culture”, *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, ed. idem., Manchester U. Press, 1986, pp. 1-10. 같은 세미나에서 John Caughie는 영국에서는

문화연구의 대표적인 이론가인 스투어트 홀은 라디오, 영화, 신문잡지, TV 등 대중매체의 질이 저하되는 것에 대한 우려와 비판에 대해서 모든 고급문화는 다 훌륭하고 모든 대중문화는 다 나쁘다는 리비시즘(Leavisism)에 반대하여 대중문화에도 좋은 것이 있으므로 대중을 보다 요구하는 관객으로 훈련하는 것이 필요하다고 제안한다. 중요한 것은 하이 앤 로우의 차이는 우월의 가치적 차이가 아니라 만족의 종류의 차이로 클래식과 대중문화는 당초 목표가 다른데 진지한 것과 대중적인 것, 여흥과 가치 등의 잘못된 구분을 하는 것이며 결국 ‘popular art’는 ‘진정한’ 예술이 되기를 실패한 예술이 아니라 대중적인 것의 범위 안에서 작용하는 예술이라는 것이다.<sup>19</sup>

홀은 ‘popular’는 많은 사람들이 듣고, 사고, 읽고, 소비하고, 즐기는 것이라는 정의가 있는데 우리 대부분이 이런 문화산업의 제품을 소모하고 향유하는 것이 사실이지만 상업문화가 순전히 조작적이고 저질화하기만 하다면 문화는 현대화한 ‘인민의 아편’이 되겠지만 대중은 문화적 열간이이자 상업주의에 온전히 조정당하는 수동적인 존재가 아니라고 본다. 또한 대중문화의 불가피한 상업주의를 피해가기 위해 일부에서 대안적인 문화를 제안하기도 하지만 이는 문화권력의 본질을 외면하는 허황된 것으로 문화적 지배와 권력의 관계장 밖에 존재하는 ‘전체적이고 정통하고 자율적인 대중문화’ 같은 것은 물론 존재하지 않는다. 문화산업은 지배적이거나 선호하는 문화의 서술에 대중이 보다 쉽게 적응하도록 반복과 선택을 통해 그들이 재현하는 것을 끊임없이 부과하고 이식시키는데 이것이 문화권력의 집중이자 소수의 문화제작자의 머리에 있는 수단들이다. 그러나 문화지배는 실재하지만 전능하지는

---

popular culture를 미국에서는 mass culture를 사용하는 국가 간의 차이를 인식할 수 있는데 전자는 리비스와 고급문화에 대한 저항이 기원인 반면 미국은 영국문학의 엘리트주의 보다는 경험적 사회학과 비평이론의 비판주의에 대한 반대가 기원이라고 했다. 즉 영국좌파들은 아카데미한 연구에 대한 수치심의 전통이 있어서 현장을 중시하는 경향이 있고 미국의 문화연구가 아카데미 중심이라고 비판한다는 것이다. John Caughie, "Popular Culture: Notes and Revisions", *ibid.*, pp. 158-9.

19. Stuart Hall and Paddy Whannel, *The Popular Arts*, Hutchinson, 1964. 이들이 리비시즘과 결별하는 지점은 대중문화에 대한 방어 수단으로 비판적 의식을 교육해야 한다는 것이 아니라 대중문화 안에서 선별하는 능력을 키우기 위함이라고 주장하는 것이다. 이는 재즈와 좋은 영화가 베토벤과 셰익스피어의 부재를 보충할 것이라는 주장이며, 재즈가 팝보다 낫다는 것은 팝의 상업시장의 기준에 맞춘 공식화된 음악의 일회적 한계에 대비해서 재즈가 감각과 정서를 확장하고 취향을 넓혀서 쾌의 확산을 줄 수 있기 때문이라는 것이다.

않는데, 대중문화의 정의의 본질적인 것은 그것의 지배문화에 대한 지속적인 긴장(관계, 영향, 적의)의 관계이며, 이런 문화적 변증법 주위로 대극화된 문화의 개념으로 계속 변화하는 지배와 종속의 장으로서의 형식과 활동들을 뜻한다는 것이다.<sup>20</sup> 여기서 홀의 막시스트적 헤게모니론과의 동조여부와는 별개로 문화가 궁극적인 하이 앤 로우의 변증법적인 투쟁의 장이자 프로세스라는 주장은 재론의 여지가 없으며 그런 관점에서 대중문화의 또 다른 이름인 문화산업이 논의의 대상이 된다.

## 2. 문화산업

‘문화산업’론은 아도르노와 호하이머의 공저 『계몽의 변증법』(1947)에서 처음 개진되었고 마르쿠제의 ‘긍정적 문화 affirmative culture’에 대한 글과 함께 벤야민의 유명한 ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’에 대한 반론으로 알려져 있다.<sup>21</sup> 문화산업은 총체적 현혹사회인 현대 산업사회에서 구성원의 심미각을 스테레오타입적인 시장자본주의 구조로 퇴행시키는 대중문화의 제작품과 프로세스들을 지칭하는 말이다. 문화산업에는 문화적 동일성과 예상가능성의 두 가지 특성이 있어서 영화가 시작되자마자 결말이 예견된다든지 히트 팝송도 첫 노트를 듣자마자 훈련된 귀는 어떻게 발전할지 추측할 수 있게 된다. 위대한 예술작품의 양식이 옛부터 자기부정에까지 이르는 좌절에 스스로를 노출시킨다면 열등한 작품은 동일성에 대한 대응물로서 다른 작품과의 유사성에 매달리기에 문화산업에서 모방은 절대적인 것이 된다며 문화를 관리대상에 포함하고 카탈로그화 하는 경향이 있는 문화산업에 의한 문화의 장악을 경고하고 반대했다.<sup>22</sup> 이들은 당시의 뉴미디어

20. Stuart Hall, "Notes on Deconstructing 'the Popular'", 1981, rep. in *Popular Culture: A Reader*, pp. 64-71. 문화를 이런 관계의 프로세스로 보는 것은 결국 문화와 그림시의 헤게모니 사이의 관계가 초점이 되는 것이고 최종적인 문제는 문화에 대한 계급투쟁이자 파워블럭에 저항하기 위한 헤게모니의 장이 된다. 나아가 헤게모니 이론의 강점을 주목하는 이론가들은 대중문화가 더 이상 프랑크푸르트파가 주장하듯이 역사단절의 정치적 조각의 부과된 문화가 아니며, 헤게모니 이론이 그것을 위와 아래, 정통적, 상업적, 저항과 결합의 의도와 카운터의도의 협상된 혼합이라는 것을 알려준다고 주장한다.

21. 아도르노는 1963년 이 글을 재고하는 글을 발표했는데 초고에서는 '대중문화(mass culture)'라는 용어를 썼지만 그 말이 자생적인 민속문화의 현재적 형태로 이해되는 것을 배제하기 위해 문화산업으로 대체했다고 밝혔다. Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *Theodor Adorno: The Culuture Industry*, ed. J. M. Bernstein, Routledge, 1991, pp. 98-99.

22. 김진영, 「'Correspondence' 혹은 주체적 심미 경험의 모델」, 『Correspondence』, 김선정 편, 사무소, 2008.

인 영화와 라디오 분석을 통해 문화산업에 나타나는 퇴보의 전형적인 표현을 발견하고 “영화나 라디오는 더 이상 예술인척 할 필요가 없다. 대중매체가 단순히 장사 이외에는 아무것도 아니라는 사실을 한술 더 떠 그들이 고의로 만들어낸 허접스레기들을 정당화하는 이데올로기로 사용한다”고 비판했다.<sup>23</sup> 이들의 비판대상은 대중문화이기보다는 주체를 구조의 단순한 기능으로 변모시키는 ‘관리되는 사회’에서 문화가 생산되고 소비되는 방식이며, 현대의 일상에 침투해있는 대표적인 현대적 야만의 예로 문화산업을 택한 것이다. 이들의 미학이론은 심미적 감수성을 이데올로기적으로 도구화하여 고착시키는 현대사회의 억압적인 예술 문화현상을 다룬 것이다.

이런 문화산업 비판과 상대적인 하이 모더니즘에 대한 옹호는 이들이 엘리트주의자이며, 『계몽의 변증법』 중에서 문화산업론이 가장 현재성이 없는 것이라는 비판을 유발했다. 반대론자들은 문화산업은 그들이 주장하는 것처럼 규격화되지 않았고 실제로는 역동적이고 다양하며 갈등적이어서 문화산업이 통합하고 진정시킨다는 주장이 도리어 문화산업을 그렇게 만든다고 공격했다. 즉 대중매체는 대중에게 어필해야하기 때문에 사회현실을 반영하고 표현하고 조정해야하며, 그들을 즐겁게 하기 위해 대안적인 사회모델을 추구하는 과정에서 단일한 이데올로기가 아니라 사회를 반영하여 충돌, 모반, 반대, 또한 유토피아를 향한 도피들을 다룬다는 것이다. 결론적으로 이들의 문화산업론은 모더니즘의 부정과 거부의 힘을 지나치게 과장하고 대중문화의 조작 가능성 역시 과장했으며, 문화해석을 하기 위해서는 비디오나 TV등 기술적 변혁의 가능성에 대응하는 진정한 매스미디어의 정치경제학을 분석했어야 하는데 이것이 부족했기에 관객을 대중조작의 희생양으로, 그리고 발전한 자본주의에 대항할 수 없는 절망과 체념의 정치학으로 이끌고 갔다는 것이다.<sup>24</sup>

이런 평가는 아도르노의 「팝음악에 대해서(On Popular Music)」(1941)라는 글에 대한 비판에서 잘 들어난다. 아도르노는 팝음악의 세 가지 특성으로 규

18-19: 아도르노와 호르크하이머, 『문화산업: 대중기만으로서의 계몽』, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문예출판사, 1996, p. 183.

23. 노명우, 『계몽의 변증법: 야만으로 후퇴하는 현대』, 살림, 2005, p. 216.

24. Douglas Kellner, "Critical Theory and the Culture Industries: A Reassessment", *Telos* 62, 203, cited in Bernstein, p. 18.

격화, 수동적 감상 조장, 사회적 접착(social cement)의 역할을 들었는데 마지막 것은 음악의 소비자가 압도적인 권력구조의 욕구에 심리적 조정을 당한다는 주장이다. 이에 대해 존 스토리는 락앤롤의 등장과 비틀즈, 대항문화음악, 펑크락 등 팝음악은 결코 단일하지 않고, 레코드 세일의 빈약한 수치가 보여 주듯이 청중 역시 수동적이지 아니며, 더 나아가 음악의 하위 문화적 사용은 그의 주장을 정면 반박한다고 비판하고 하위문화나 음악취향의 문화는 진지한 음악소비의 이상적인 모드와 크게 다르지 않다고 주장했다.<sup>25</sup>

한편 벤야민 부홀로는 위홀의 초기 작업을 ‘일차원적 미술’이라고 규정하며 있거니와 1968년 5월 혁명의 동력이자 사상적 지도자였던 마르쿠제의 『일차원적 인간(One Dimensional Man)』 역시 문화산업론과 연관된다. 마르쿠제에 의하면 선진산업사회는 이성의 전복적 요소를 제거하고 긍정적 사유가 부정적 사유를 능가하는 사회이며 사회체제에 대한 내면적 모순이 없는 긍정적인 태도인 일차원적인 경향이 주도하는 사회이다. 이런 사회의 문화산업은 대중을 현재를 넘어서서 사고하지 못하도록 하며, 여흥과 정보산업들은 소비자들을 미리 정해진 태도와 습관으로 즐겁게 만들고 제품들은 소비자들을 조정하고 세뇌하여 그 잘못에 면역이 되는 잘못된 의식을 고취한다. 이리하여 일차원적 사고와 행동의 패턴이 등장하여 확립된 담론이나 행동을 초월하는 아이디어나 목표 등은 혐오되거나 질적인 변화에 반대하는 현상유지가 지속되는 것이다. 문화산업은 보다 높은 문화의 적대적이고 이질적, 초월적인 요소를 말소하고 완화하며 문화와 사회현실 사이의 잔존하는 불화를 현실의 다른 차원을 통해 무마하는데, 이를 넘어서는 ‘2차원적인 문화’의 무력화(無力化)는 문화가치의 부정이나 거부가 아니라 확립된 질서에의 총체적인 편입을 통해서 이루어지며 문화산업은 이윤과 문화 동질성을 위해 정통문화의 비평적 기능인 부정의 방식 즉 ‘위대한 거부’까지 제거한다.<sup>26</sup>

25. 스토리는 아도르노와 벤야민을 비교하여 전자가 생산의 방식에 의미를 두는 반면 벤야민은 의미는 소비의 순간에 결정된다고 보았으며, 이들의 논쟁은 대중음악에 관한 이견으로 지속되어 아도르노가 여흥의 경제학과 상업미술제작의 이데올로기적 효과를 분석했다면 벤야민은 하위문화이론과 소비의 행위 속에서 그를 자신의 의미를 만들려는 투쟁의 묘사로 갔다고 평했다. Storey, pp. 110-112.

26. Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, Sphere, 1968, 마르쿠제, 『일차원적 인간 부정』, 차인석 역, 삼성출판사, 1990, pp. 16-23; John Storey, pp. 106-7; Benjamin Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-66", *Andy Warhol: A Retrospective*, ed. Kynaston McShine, Moma, 1989, pp. 39-57.

제임슨은 프랑크푸르트학파의 대중문화의 상품구조 분석은 오늘날도 유효하고, 예술에 뜻밖의 상품구조를 소개한 것을 아도로노의 공헌으로 평가했지만 그가 과거 모더니즘에 절대적인 가치를 부여한 것을 비판했다. 제임슨에 따르면 문화산업 논의는 마시스트의 대중문화의 물신숭배론의 연장으로 자본주의 하에서 인간의 활동이 능률모델에 따라 재구성 되는 물화과정(reification)과 연관된다. 즉 노동의 도구화를 예술에 적용하면 관광처럼 풍경의 이질감이 스냅샷을 통한 이미지의 소유와 전환으로 변질되어 이미지화한 당대의 소비사회는 궁극적인 물신숭배의 형식이 되는 드보르의 스펙타클의 사회가 된다는 것이다. 더 나아가 대상세계의 보편적 상품화의 결과로 소비사회의 모든 것이 미학화하며 당대 상업미술은 결말만을 위해 독서하는 탐정소설 같은 것이라며 아도로노와 동조하지만 하이아트가 대중문화와 달리 진정한 자율적인 미학의 결과라는 주장에는 반대했다. 또 아도로노는 모더니즘 형식의 비가역적 변화 즉 그 노쇠 과정을 알았지만 이를 생략했고 그의 주장처럼 쇠베르그나 벤키 등 하이모던이 고정된 기준이 될 수는 없다는 것이다. 근자에는 고급과 대중문화의 상호침투현상이 두드러지므로 하이 앤 로우를 역사적이고 변증법적으로 접근해야하고, 양자가 객관적으로 연관되고 변증법적으로 상호 의존하는, 자본주의 하에서의 미학적 생산의 분열의 불가분리의 쌍둥이 같은 형태로 받아들여야한다고 결론 내렸다.<sup>27</sup>

마지막으로 중요한 것은 문화산업론과 포스트모더니즘과의 관계이다. 아도로노는 문화산업이 수천 년 분리되어있던 하이 앤 로우 아트의 결합에 주력하지만 이는 둘 다 피해를 주는 것으로 하이는 그 효과가 프로그램 되기에 진지함이 결여되고 로우는 사회통제가 완벽하지 않았을 때의 내재적인 저항의 힘이 결여되기 때문이라고 했었다.<sup>28</sup> 포스트모더니즘의 옹호자들에게는 그의 이론은 문화의 민주적 전환이나 해방적 기능의 요구에 대한 부정적인 비판의 보루로 작용한 반면 포스트모더니즘의 긍정적인 문화는 하이 모던 아

27. 이런 입장은 높은 미학적 가치가 있는 작품이 포퓰러한 관객을 가진다든지, 히치콕이나 체플린 등이 하이아트로 등극하는 상대주의가 대두되는 곤란을 막을 수 있다. Frederic Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, 1, Fall, 1979, rep. in *Signatures of the Visible*, Routledge, 1992, pp. 9-15.  
28. Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", pp. 98-99.

트의 요구와 대중문화의 가능성에 대한 긍정적인 재평가 모두를 저하시켰다는 시각도 있다. 그의 문화산업에 대한 진단은 현재의 포스트모더니즘 문화를 예측한 듯하지만 당시의 문화산업의 수준을 단순히 강화하는 것만으로는 하이 앤 로우의 대분리의 극복이 일어났다고 보기는 어렵다. 즉 아도르노의 이론은 그 자신의 당대보다는 예술문화 뿐만이 아니라 정치사회 모든 영역이 심미적 감각으로 재편되는 포스트모던 시대와 사회에 더 포괄적으로 적용될 수 있는 비판이며, 결국 문화산업은 그 포스트모던한 순간에 아방가르드가 늘 원하던 것 즉 인생과 예술의 차이를 지양하는 것을 성취했다는 아이러니한 평가를 가능하게 한다.<sup>29</sup>

### III. 팝아트와 포스트모더니즘

포스트모더니즘은 당대의 다른 어떤 말보다 빈번히 정의되고 거론되면서 다양한 이론이 제기되었던 만큼 그 이해와 수용의 방식도 다양하다. 이미 오래 전부터 일각에서 용어의 신선도가 의구되고 또 그 종말이 선언되기도 했던 이 개념의 논점은 사용의 정당성 여부, 적용 영역, 시기 설정, 개념의 내용 등으로 정리될 수 있다. 벌써 10여 년 전에 ‘포스트모던적 모던’이라는 개념을 내세우며 양자가 대립적이지 아니라고 주장한 볼프강 벨쉬에 따르면 많은 사람들이 포스트모더니즘 논쟁이 종결된 것으로 간주하는데 논란이 진정된 것은 주요 모티프들이 현실에서 관찰된 것이며 그것이 논쟁의 최종 결론이라고도 했다.<sup>30</sup> 또한 대표적인 포스트모던 이론가로서 신보수주의적 포스트모더니즘을 공격하고 후기 구조주의적 포스트모더니즘론을 주도했던 옥토버 그룹조차 20여년이 지난 현시점에서 볼 때 양 진영을 대표하는 작품들의 차이가 크

29. Bernstein, 1, pp. 21.

30. 일본에서는 자신들의 문화가 오래전부터 포스트모더니즘이며 서구모델이 종말을 고하고 동아시아가 모델이 새롭게 지배력을 얻는 상황의 산물이라고 주장하며, 이슬람에서는 그것이 서구모던의 비판의 수단으로 사용되며, 또 남미에서는 다양한 문화전통의 생활화로 폭넓은 동의를 얻었다고 한다. Wolfgang Welsh, *Unsere Postmoderne Moderne*, Akademie Verlag GmbH, 1997; 박민수역 『우리의 포스트모던적 모던』, 책세상, 2001, pp. 6-7. 포스트모더니즘은 1960-90년 기간 동안 하이모더니즘만큼 이미 오래 지속되어 실망과 수정 뒤에 종결절차를 밟는 것이라는 주장은 Christopher Butler, *Postmodernism: A Very Short Introduction*, Oxford U. Press, 2002, p. 12 참조.

지 않다는 것을 자인하기도 했다.<sup>31</sup> 이 글에서는 미술사적 관점에서 팝아트와 포스트모더니즘과의 연관을 중심으로 살펴보겠다.

우선 미술사가나 비평가 중에 팝 아트 작가들의 회화, 특히 워홀의 실크스크린들을 처음으로 “포스트모던(post-Modern)” 회화라는 지칭으로 부른 사람은 다름 아닌 레오 스타인버그이다. 그는 그린버그와는 다른 의미의 ‘진정한’ 평면성으로 라우센버그로 비롯된 평면화면(flatbed picture plane)의 특성을 논하면서 이 개념을 언급했는데, 여기서 포스트모던 회화의 특성은 세상으로부터 직접적으로 나온 이미지가 아닌 이미지의 이미지를 다루는 것으로 이런 미술은 미술의 미래를 반(反)단선적이고 예측 불가한 것으로 만들었으며, 이때 평면은 단지 표면의 차이를 논하는 것이 아닌 회화와 이미지, 관객, 모두의 변화된 관계를 말하는 것이며, 이런 변화는 화면의 문제를 넘어서는 모든 순수화된 범주를 오염시키는 진동이라고 관찰했던 것이다.<sup>32</sup> 스타인버그의 이런 선각은 팝아트와 포스트모더니즘의 연관에 대한 초기 실마리로 주목할 만하다.

팝아트와 포스트모더니즘의 연관은 흔히 당연한 것으로 여겨지면서도 여태까지 분명하게 구명되지 않은 관계이다. 그것은 팝의 제반 특성들이 모더니즘보다는 포스트모더니즘에 더 가깝지만 미술사적 시기구분으로는 그린버그 모더니즘의 전성기와 일치하기도 하고 당시에는 포스트모더니즘이라는 말이 미술에서는 아직 활용되지 않았기 때문이다. 이 말이 처음 의미 있게 사용된 것은 1950년대 말이고 60년대를 거치면서 미술에서 모더니즘이 와해되기 시작했지만 미국 태생의 이 용어는 1970년대가 되어서야 세계적으로 널리 통용되었으며 미술에서 포스트모더니즘이 가시화하기 시작한 것은 알다시피 70년대 후반의 일이었다.

포스트모더니즘이라는 말은 일찍이 19세기 후반부터 사용되었지만 개념의 의미 있는 등장은 미국의 문학논쟁을 통해 이루어졌다. 우리가 지금 포스트모더니즘 현상이라고 부르는 것이 처음 인지되고 논의된 것은 1959년부터

31. Hal Foster, et al, *Art Since 1900*, Thames & Hudson, 2004, pp. 598-99.

32. Leo Steinberg, *Other Criteria*, Oxford U. Press, 1972, 91; Hal Foster, "Survey", *Pop*, eds. Mark Francis and Hal Foster, Phaidon, 2005, p. 28.



1960년대 중반으로 레슬리 피들러, 수전 손탁, 이압 하산 등의 문필가들이 의도적으로 덜 통일되고 완벽하며, 장난스럽고 무정부적이며, 완성보다 과정에 치중하여 서사에 관심을 가지고, 해석에 저항하는 이런 새로운 경향을 주목했던 것이다. 문화비평가인 어빙 하우스는 1959년 「대중사회와 포스트모던 소설」이라는 글에서 모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 전환을 논의했고 뒤이어 다른 논자도 이에 동조하여 모더니즘 문화를 위협하는 반지성적 경향을 지적했다. 이들은 당초 문학이 무기력하게 쇠퇴하는 경향에 비판적이었지만 60년대 중반에 이르면서 이 이슈는 주도적 논쟁으로 발전하여 이런 류의 문학에 대한 긍정적 평가가 대두했고, 다수의 작가들이 엘리트 문학과 대중문학의 결합에 결정적인 성과를 내게 되었던 것이다.<sup>33</sup> 그런데 이 시기는 팝아트가 등장하여 세인의 이목을 집중시켰던 시기와 일치한다.

이 가운데 특히 문화전반을 아우르는 새로운 감수성을 구체적으로 논한 것은 수전 손탁이었다. 손탁은 그의 유명한 「캠프에 대한 단상」(1964) 1년 뒤에 발표된 「하나의 문화와 새로운 감수성」이라는 글에서 예술작품의 대량생산을 통해 광범위해진 예술에 대한 문화적 관점에 뿌리를 둔 새 감수성을 논했다. 그는 미와 양식과 취향의 새로운 기준이 있는데 이런 새로운 감수성은 전적으로 복수적이며 재미와 위트와 노스텔지어나 진지함 모두에 바쳐지며, 이는 예술을 삶의 연장으로 파악하는 것으로 문화는 가장 훌륭한 것으로, 예술은 삶에 대한 비평으로 정의하는 매튜 아놀드 식의 문화개념에 반대하는 것이라고 했다. 이것은 또한 예술과 비예술, 고급과 저급문화, 형식과 내용, 경박과 진지함 등 모든 경계에 도전하고 예술의 몰개성을 추구하는 워홀이나 케이지의 작품을 평가하는 감성인 것이다. 손탁은 결과적으로 고급문화와 저급문화의 구분이 갈수록 무의미해지고 새로운 감수성은 대담할 정도로 다원적이 되어 재스퍼 존스, 고다르, 비틀즈 모두를 아름답게 받아들일 수 있다고 진단했다.<sup>34</sup>

33. Irving Howe, "Mass Society and Postmodern Fiction", *Partisan Review*, 26, 1959, pp. 420-36, cited in Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana U. Press, 1986, p. 159; *Postmodernism: A Very Short Introduction*, p. 5.

34. Susan Sontag, "One Culture and the New Sensibility", *Mademoiselle*, 1965, rep. in *Against Interpretation*, Anchor Books, 1966, pp. 293-304.

같은 해에 피들러는 위홀과 연관되어 거론되는 널리 읽힌 「새로운 변종」이라는 글에서 당대 젊은이들 사이에 전통적 서구 남성성의 반동으로 복장, 외모뿐 만 아니라 캠프적인 스타일과 모드가 유행하고 남성이 비폭력적이고 수동적이 되었으며 한편으로는 마약 문화가 대두해서 새로운 변종이 도래했다고 관찰했다. 특히 이글에서 포스트-백인, 포스트-남성, 포스트-인본주의자, 포스트-퓨리탄(Puritan) 등 포스트를 열거한 것은 포스트모더니즘의 '포스트' 현상을 예견한 듯하여 흥미롭다.<sup>35</sup> 포스트모더니즘 문학논쟁이 시작되고 10년이 지난 1969년에 발표된 그의 글 「경계 넘기-간격 없애기」는 모던적 유형의 문학은 사망했고 예술은 교양계층, 하위문화는 비교양계층이라는 구분은 계급사회의 잔재일 뿐이며, 포스트모더니즘은 젊은 대중의 자유로운 사고를 고무하고 예술가와 대중의 간격이나 전문가와 비전문가의 간격을 없앴다고 주장한다. 더 나아가 꿈과 환상, 황홀이 다시 문학의 목표가 된다고 주장하는 포스트모더니즘 문학에서는 현실과 허구가 결합되고 엘리트적 취미와 대중적취미가 통합된다는 중요한 지적을 남겼다.<sup>36</sup> 현대미술에서 모더니즘의 진정한 내부적 와해 내지는 그로부터의 단절이 포스트미니멀리즘이 확산되는 60년대 말이라면 이런 새로운 문학적 현상은 다른 방식이기는 하지만 미술에서도 병행된 것을 알 수 있다.

그런데 미술과 문학, 그리고 정치 사회적인 측면에서 가장 포괄적으로 팝아트를 포스트모더니즘으로 규정한 이론가는 안드레아스 뢰센이다. 하이아트와 대중문화 사이의 괴리를 대분리(the great divide)로 칭하는 그는 20세기 전반부터 1980년대 중반까지의 상황을 역사적 아방가르드, 모더니즘, 포스트모더니즘, 신보수주의 등의 입장과 이에 관한 주요 이론가들의 주장으로 살펴보면서 팝을 포스트모더니즘의 일환으로, 그리고 60년대를 전(前)포스트모더니즘 시대로 거론했다. 그에 의하면 1950년대 후반이 되어서야 현재 포스트모더니즘이라고 이해되는 현상이 시작되었으며 1960년대 초중반부터 포스트

35, Leslie Fiedler, "The New Mutants", 1965; *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Stein and Day, 1971, pp. 379-400; Huysen, p. 194.

36, Leslie Fiedler, "Cross the Border-Close the Gap", *Playboy*, Dec. 1962, rep. in *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, 401; 『우리의 포스트모던적 모던』, p. 60-63.

트모더니즘이 시작되었는데 이는 팝아트가 가장 가시적이었고 이어서 실험적 소설이나 손탁이나 피들리의 비평을 통해 확산되었다고 본다.

그에 따르면 포스트모더니즘의 전사(前史)에 속하는 60대의 특성은 1) 시간적 상상력이 유럽의 다다 초현실주의 같은 시기로 뒤상의 부활이 있었던 시기, 2) 제도미술에 대한 공격, 3) 기술에 대한 낙관주의, 4) 뉴 미디어 과찬, 대중문화에 대한 비판 없는 환영, 포퓰리즘 경향, 락과 포크 음악 대두, 일상과 대중문화가 반체제문화(counterculture)의 문맥으로 과거의 대중문화 비판의 완전한 반전 등이 일어난 시기이다.<sup>37</sup> 반체제문화는 미국의 문화비평가이자 역사학자인 테오도어 로스작(Theodore Roszak)의 1968년의 저술 『*The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*』에서 나온 말로 60년대 후반의 베트남 반전운동 등으로 고조된 신념의 상실과 시위 등으로 야기된 새로운 행동과 신념, 관습 등을 칭하며, 피들러 역시 이것이 서구 인본주의의 기본강령을 거부한다고 동조했다. 이는 반전주의 히피인 이피(yippie)가 등장했던 시기로 선불교, 월트 휘트먼, 헨리 소로가 부각되고 마리화나와 LSD 그리고 락 음악이 성행했던 시기이자 미술에서는 포스트미니멀의 일회적이고 프로세스적인 작업이 개화했던 때이다.<sup>38</sup>

휘센은 60대의 미국 포스트모더니즘은 진정한 아방가르드운동이지만 70년대에는 퇴색하여 포스트모더니즘이자 포스트아방가르드 문화가 대두했다고 하며, 70년대는 긍정적인(affirmative) 포스트모더니즘의 시대로 그 중반에 팝과 락의 우상타파적인 제스처가 증발하고 신념도 사라졌다고 본다. 그는 포스트모더니즘은 모더니스트 문화의 새로운 타입의 위기, 모더니즘의 모순, 우연, 긴장과 내적 저항을 탐구하기 시작했는데, 그것은 모더니즘을 폐기하는 것이 아니라 진보와 현대화라는 신학적 견해를 버리는 것이며 고급예술은 존재하지만 더 이상 옛날의 자리에 있는 것은 아니라고 평가한다. 벤츄리의 『*Learning from Las Vegas*』를 포스트모더니즘으로의 단절이라고 보는 그는 포스트모더니즘의 과거지향은 스펙터클과 허식에 대한 추구로 현상 유지를 하는 것이 아니라 모더니티와 미술의 지속적인 모더니제이션에 대한 무조건적

37. Huyssen, pp. 191-96.

38. Sandler, p. 14.

신념에 대한 진정하고 합당한 불만의 표현이며, 팝은 가장 넓은 의미에서 포스트모더니즘의 개념이 처음 형성된 문맥이고 시작부터 오늘까지 모더니즘의 대중문화에 대한 가차 없는 적의에 도전해온 가장 의미 있는 경향이라고 역설한다. 즉 팝아트가 일상을 변화시키는 것에 기여해야한다는 입장이 팝의 정치학이라는 것이다.<sup>39</sup>

여기서 휘센의 관점의 핵심은 아방가르드는 모더니즘과 다르다는 전제인데 그것은 전자가 하이 앤 로우의 구분을 후자처럼 엄격하게 하지 않았기 때문이며 그는 이런 구분은 사실 모더니즘과 포스트모더니즘의 구분보다 더 중요하며 포스트모더니즘 덕분에 이런 구분에 도전하게 되는 것이라고 한다. 한마디로 대분리의 모든 면을 반대하는 포스트모더니즘의 탄생은 모더니즘과 그것의 대중문화에 대한 관계가 서로 다르기에 이해 가능한 것으로 많은 포스트모더니즘 이론들이 이를 놓치고 스타일에만 관심을 가지는 것이 문제라는 것이다. 팝과 포스트모더니즘의 연관을 주목하는 관점들이 대부분 하이 앤 로우의 경계 그리고 고급문화와 대중문화의 구분타파를 가장 큰 특성으로 거론하는 것처럼 휘센도 예외가 아니며 그는 이런 현상을 우려 아닌 기회로 바라볼 것을 제안하는 것이다.<sup>40</sup>

이런 배경에서 포스트모더니즘을 당대 삶의 조건이나 텍스트나 미학적 실천이라는 정의로 시작하기보다는 그에 대한 논쟁이 대중문화 분석에 긍정적인 매력과 유효성을 가진다는 사실로 접근하는 안젤라 맥로비는 포스트모더니즘이 다른 어떤 논의보다 당대의 재현을 역동적이고 폭넓게 이해한다고 판단한다. 그는 포스트모더니즘이 기호학자들의 단일하고 면밀한 검토의 시선을 분절되고 자주 방해받는 시선들의 복합성으로 대처하기를 요청한다고 믿는데, 이는 대표적인 텍스트나 풍요하게 코드화된 단일 이미지가 일상생활의 두터운 텍스트와 시각적 조밀성으로 대체되는 것으로 느리고 나른한 구조주의자의 페이스는 80년대에는 더 이상 맞지 않다는 것이다. 또 종래의 고급이

39. 70년대 말에 포스트모더니즘은 미국의 자극의 결과로 유럽으로 건너가 허버마스, 크리스테바, 리오타르에 의해 채택되었고, 미국에서는 특유의 채택으로 포스트모더니즘과 포스트구조주의의 상호교환이 비평가들에 의해 논의되기 시작했다. 미국에서 70대 후반에 포스트모더니즘은 미술의 아방가르드였고 포스트구조주의는 비평이론의 아방가르드였던 것이다. Ibid., pp. 185-88.

40. Ibid., pp. viii-ix.

론은 다층적인 팝을 다룰 준비가 되어있지 않으며 많은 관심을 가지지도 않았는데 팝은 멀티미디어 언어를 구사해야하는 이미지와 퍼포먼스, 음악과 영화 또는 비디오, 잡지형식의 편집 등을 결합한 것이기 때문이다. 롤랑 바르트를 제외한 중량급 비평은 기억할만한 텍스트에 집중되고 경량급 문화분석은 일상의 보다 망각하기 쉬운 이미지에 주어지는 게 상례인데, 학제 간 연구와 intertextuality의 제스처에도 불구하고 구조주의의 중심은 상품, 시퀀싱, 관객, 소비자 등을 배제했다는 것이 그의 시각이다.<sup>41</sup>

한편 헬 포스터는 팝아트를 모더니즘의 퇴조와 포스트모더니즘 대두 사이의 간격으로 파악하여 처음에는 크게 보아 양식 보다는 다가올 시기의 대중문화에 관한 것이었고 60대 초반이 되어서야 스타일로 대두했다고 본다. 당시 영미는 소비사회에 긍정적이었고 소비주의가 세상의 모습을 바꿔놓았으며, 이미지의 피상성과 오브제의 연속성이 회화나 조각 위주의 미디어에 영향을 주고 팝이 이런 변화를 기록했는데 팝의 위대한 공헌은 사회경제적 변화의 압력 아래 회화적 이미지의 다양한 전환에 있다고 보았다.<sup>42</sup> 마크 프랜시스 는 팝아트는 등장했을 때 일회적이고 무의미한 문화현상으로 조롱받았지만 결코 사라지지 않았고 팝은 이즘도, 그룹도, 양식도 아니며 한 역사적 순간에 한정되지도 않는다고 평가한다. 이는 팝아트를 특정시기에 한정시킬 수 없으며 그 의미는 전통적인 미술사를 초월하는 곳에 있다고 보는 덕 헵디지의 관점과 동일하다.<sup>43</sup> 팝아트에 대한 이상과 같은 궁극적인 평가들은 위홀의 작업과 대중문화산업과의 관련 논의를 보다 심도 있게 추적할 전제가 된다.

#### IV. 위홀과 대중문화

당대에 와서 팝아트를 바라보는 변화한 시각은 미술사에서 그것을 특정시기에 한정된 어떤 사조로 보는 것은 미술 이외의 분야에서 시각적 이디엄으로

41. Angela McRobbie, "Postmodernism and Popular Culture", *Postmodernism*, ed. Lisa Appignanesi, Free Association Books, 1989, pp. 165-67.

42. Hal Foster, "Survey", pp. 19-21.

43. Mark Francis, "Preface", *ibid.*, pp. 11-13; Dick Hebdige, "In Poor Taste: Notes on Pop", *Modern Dreams*, pp. 76-79.

서의 팝의 특별한 효과를 보지 않고 보다 넓은 문화적 유통의 탐구를 포기하는 것이라고 판단한다. 그것은 팝의 의미는 전통적인 미술사를 초월하는 곳에 있다고 보는 것으로 아놀드식스의 수월성을 강조하는 문화보다는 인류학적 의미에서의 문화를 지향하는 관점이다. 결국 팝아트는 대중문화분석과 미술 제작의 인터페이스이자 수월성으로서의 문화와 기술적인 범주로서의 문화의 정의들의 전환점이 된다는 것이다.<sup>44</sup> 일찍이 로렌스 엘로웨이가 팝아트를 대중문화와 구분하지 않고 문화적 재현의 인류학적 이해를 강조한 것처럼 팝을 미술보다는 문화적 맥락으로 파악하는 이런 시각은 미술과 시각문화 논의와 직결된다.

이런 맥락에서 과거의 미술사가들은 워홀의 회화와 판화를 캐논화하는 데 주력하고 그의 위상을 진지한 작가로 정당화하려 했으나 지금 우리는 컬트 아티스트로부터 PR맨이나 미디어 거물로서의 워홀이라는 이름 아래 진행된 모든 것을 포괄하는 스펙터클을 그 어느 때보다 적극적으로 포용하려한다. 최근 열린 그의 개인전들은 워홀의 전체적인 멀티미디어 프로젝트에 주목하며 예술가와 예술이 무엇인지에 관한 우리의 변화하는 감각에 주목한다. 이는 당연히 워홀의 제국처럼 소비사회에서 창조되는 총체적 작업은 그것이 만들어지는 총체적인 시스템의 반영일 수밖에 없기 때문이다. 그의 작업을 메타예술로 재현하는 것은 워홀에 관한 것이자 동시에 우리의 문화에 대한 해석이 될 수밖에 없는 이유이다.<sup>45</sup>

그 한 예로 팝송이 일상으로 침투한 포스트모더니즘 시기는 락 문화 태동 시기와 일치하며 팝은 포스트모더니즘의 미대버전이라고도 하거니와 1960년대 이래 영국의 팝 음악계에는 미술대에서 교육을 받고 첫 공연을 대학에서 한 사람들이 다수를 차지한다. 비틀즈는 물론이고, 영국팝 작가들 리차드 해밀턴과 마크 랑카스터(Mark Lancaster)의 미술대 제자인 브라이언 페리(Bryan Ferry)는 팝 이론을 팝음악에 체계적으로 적용했고, 로이 에스콧트(Roy

44, Dick Hebdige, "In Poor Taste: Notes on Pop", *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop* ed, Edward Leffingwell, ICA, Clocktower Gallery, MIT, 1988, pp. 77-85.

45, Sandra Rehme, "The Total Andy Warhol: Other Voices, Other Rooms", *Art & Music*, 3, Saatchi Gallery, Autumn 2008, pp. 17.

Ascott)는 브라이언 에노(Brian Eno)의 스승이었다. 에노는 많은 것이 영국의 미술대에서 나왔고 중요한 것들이 문화의 향방이 관찰되는 그곳에서 시작되었다고 말한다.<sup>46</sup> 팝음악은 개인적 표현이 대중취향과 만나는 곳이며, 미대출신 음악가들은 미술에서 배운 기술을 대중매체형식에 적용하여 미학과 상업적 판단의 상호작용을 통해 팝음악이 창의성과 상업의 긴장관계를 해소하는 창구가 된 것인데, 이들은 아방가르드의 구성요소를 가져다가 조리법을 달리해서 ‘예술로서의 상업’을 만들었던 것이다. 미술사의 언어로 쓰여진 『The Face』 『Blitz』 『i-D』 등 대중문화잡지들과 마찬가지로 이들은 미술과 대중문화의 연관 고리가 되었으며, 이때 락과 미대의 연관이라는 좁은 이슈가 미술과 상업, 하이 앤 로우, 포스트모더니즘의 조건 등 넓은 문제들을 바라보는데 유용한 틀이 된 것이다.<sup>47</sup>

엘리노어 하트니는 최근 당대 미술의 상황을 진단하며 오늘날 아방가르드와 키치 중 누가 승리했는지는 말할 필요 없다고 단언했다.<sup>48</sup> 이런 하이 앤 로우의 역전현상의 저변을 가장 확실하게 지지하고 있는 것은 물론 위홀이다. 그가 사망한 지 20여년이 지난 2006년 미국의 한 백화점에서는 리바이 진이 위홀의 이미지로 장식되는 것을 축하하는 ‘Warhol- idays’ 행사가 열렸다. 위홀이 미술과 패션, 미술과 디자인, 그리고 미술과 상품, 미술과 상품스펙터클의 구분을 모호하게 한 주범이라는 사실은 재론의 여지가 없지만 이른바 ‘위홀 효과’는 이런 현상을 일상적인 것으로 만들었다는데 그 의미가 있다.



도판 4. 피터 데이비스, 〈수퍼 스타 퍼커 앤 디 위홀 텍스트 페인팅〉, 캔버스에 아크릴, 254×213cm, 2002.

46. Jamie Holman, "Too Cool for School?" *Art & Music*, 4, Saatchi Gallery, Winter 2008, pp. 10–18.

47. Simon Frith and Howard Horne, *Art into Pop*, Methuen, 1987, pp. 1–21. 위홀의 록엔롤에 대한 개입은 널리 알려져 있지만 그는 벨벳 언더그라운드를 지원하기 이전에 올덴버그 부부와 재스퍼 존즈, 월터 드 마리아, 래리 폰즈, 루카스 사마라스, 라몬테 영등이 참여한 단명한 음악 그룹에서 가수 역할을 맡았었고, 그 자신 회화작업은 좋은 음악을 듣기 위한 구실일 뿐이라고 말하기도 했다. Glen Johnson, "Factory Records", *Art & Music*, 3, Saatchi Gallery, Autumn 2008, pp. 36–37 참조.

48. Eleanor Heartney, *Art & Today*, p. 16.

혹자가 평했듯이 워홀은 깊이 없어 보이는 미술을 만들었지만 미술사를 그 궤도에서 멈춰 서게 하는 파워를 발휘하도록 만들었으며 그의 주제가 일회용의 폐기물이었다면 그의 미학적 판단은 그렇지 않았다. 그는 패션과 팝음악을 필두로 다양한 문화산업에 개입하는 것으로 그가 살고 있는 환경과 시간에 반응함으로써 미래를 선점했는데 결과적으로 그는 단순히 트렌드 제조가 아니라 유행에서 퇴조할 기미가 보이지 않는 트렌드가 되었다.<sup>49</sup>(도판 4) 그 세목을 기술하기 위해서는 또 다른 논의의 장이 필요하다.

### ■ 주제어

앤디 워홀(Andy Warhol), 팝아트(Pop Art), 포스트모더니즘(postmodernism), 대중문화(popular culture), 하이 앤 로우(high and low), 문화산업(culture industry), 워홀리즘(Warholism), 워홀효과(Warhol Effect)

투고일	2009년 3월 25일	심사일	2009년 5월 12일	게재확정일	2009년 5월 18일
-----	--------------	-----	--------------	-------	--------------

49, Gemma de Cruz, "Back to his Future: The Legacy of Andy Warhol in Art", *Art & Music*, 3, Saatchi Gallery, Autumn 2008, p. 24.



## 참고문헌

- Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *Theodor Adorno : The Culuture Industry*, ed. J. M. Bernstein, Routledge, 1991.
- Eleanor Heartney, *Art & Today*, Phaidon, 2008.
- Dick Hebdige, "In Poor Taste: Notes on Pop", *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop* ed. Edward Leffingwell, ICA, Clocktower Gallery, MIT, 1988.
- Colin MacCabe, "Defining Popular Culture", *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, Manchester U. Press, 1986.
- Angela McRobbie, "Postmodernism and Popular Culture", *Postmodernism*, ed. Lisa Appignanesi, Free Association Books, 1989.
- John Storey, *An Introduction to Cultural Theory and Pop Culture*, 2nd ed., U. of Georgia Press, 1998.
- Simon Watney, "The Warhol Effect", *The Work of Andy Warhol*, ed. Gary Garrels, Bay Press, 1989.

## Abstract

# Andy Warhol and Popular Culture

Kang, Tae-hi

Andy Warhol's legacy can be summarized with the two terms Warhol Effect and Warholism. Warhol Effect means the lasting halo effect of the artist's presence after the death which was demonstrated by the highly successful auction sale greeted like an exhibition, and the occasion proved Warhol's death does not effect or diminish his fame at all. Warholism tells another important phenomenon that has affected art world for almost 40 years after his death. The term, coined by the critic Max Kozloff in 1965, denotes the impossibility of deciding the final meaning or intention of art works and further, of art criticism and interpretation.

Warhol's radicality lies in his destruction of the distinction between art and commerce and redefinition of the relationship between art and popular culture. This radicality is related to the early English IG artists and theorists' approaches to pop art, which welcomed the new popular arts such as movie, advertisement, TV, car design, etc. as art. Their observation was one of the earliest in terms of the emergence of postmodernism through pop art and culture. In order to understand Warhol's legacy properly, it is necessary to study the popular culture, culture industry, pop art and postmodernism and to check the relationship between 'high and low'.

We experience the explosion of culture nowadays and this 'cultural turn' resulted the so called 'aesthetization of everyday' long ago. Popular culture is expanding its parameter and permeates our life everywhere, and high and low is ever more blurred. To investigate the dynamics of high and low, it is necessary to understand the meanings of popular culture and Theodor Adorno's argument against culture industry. The relationship between and Pop art and postmodernism has generally been considered a matter of fact, but there were few concrete studies. Andrea Huyssen is one of the few and he believes Pop was the precursor of postmodernism started in the States in the late 1950s. For him, Pop was the context from which the concepts of postmodernism was formulated in the broadest sense and it is the most meaningful opposition against the modernism's severe animosity toward the popular culture. Pop is not limited to a certain art historical period, nor it is confined to art alone. That is why Warhol's insight toward the ever more expanding popular visual culture is a gift and burden as well for us all.