



# 추상과 죽음:

앤디 워홀의 후기작

강태희

한국예술종합학교

- I. 후기작의 발견
- II. 추상과 죽음: 해골, 산화, 로르샤하
- III. 사라지는 몸: 그림자, 위장
- IV. 세상의 끝에서: 최후의 만찬, 마지막 자화상

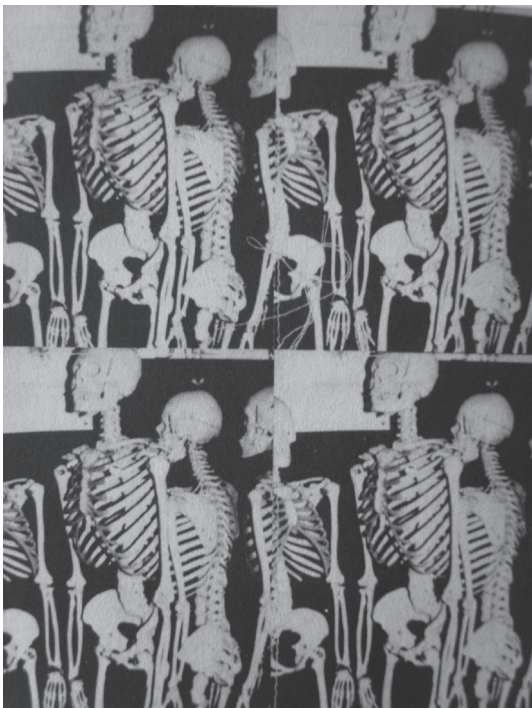
충을 맞았을 때, 나 자신을 포함하여 사람들은 모두 내가 죽을 것이라고 생각했지만 그렇지 않았다. 그러나 나는 늘 죽었더라면 하고 바랐고 지금도 그렇다. 왜냐하면 그림 모든 것이 끝났을 것이기 때문이다. 죽음은 우리에게 생기는 일 가운데 제일 민망한 일인데 왜냐하면 우리의 모든 잔여물을 누군가 처리해야 하기 때문이다. - 앤디 워홀<sup>1</sup>

## 1. 후기작의 발견

앤디 워홀이 죽기 전에 마지막으로 서명한 최후의 유작은 잡지 『Parkett』에 보냈던 <해골들(Skeletons)> 사진들(1987, 도판 1)이다. 또 의도한 것은 아니었지만 그의 생애를 마감한 전시는 레오나르도 다빈치의 동명의 회화를 소재로 한 <최후의 만찬(Last Supper)>이었다. 이미 16세 때에 『라이프』지에 게재된 폭격당한 어린이의 사진을 회화로 옮긴 바 있고, 1960년대 초반에는 <재난과 참사> 시리즈로 현대사회의 다양한 죽음의 양상들을 다루었으며 또 사망하기 10여 년 전부터는 본격적으로 죽음이라는 테마에 천착했던 그가 최후의 전시를 ‘죽음’으로 장식한 것은 어쩌면 필연적인 결말로도 보인다. 아마도 죽음의 문턱에서 되

\* 이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2011-G00018).

1. Andy Warhol, *America*, Harper&Row, 1985, p. 126.



도판 1. 앤디 워홀, 〈해골들 (Skeletons)〉, 흑백사진, 24.375×19.375cm, 1987, Karen Marta 소장

돌아온 1968년의 피격사건의 후유증이었겠지만 워홀의 주변에는 늘 종말의 느낌이 떠돌았다는 지인들의 회고나, 그의 존재 주변에 있었던 미묘한 병약의 기미가 있었으며 작업의 즉각성과 전위적인 신선함 속에는 끊임없이 최후를 예고하는 무언가가 있었다는 관찰<sup>2</sup> 역시 후기작의 존재와 위상에 무게를 더한다.

평생 명성과 부를 좇으며 화려한 삶을 추구했던 그의 삶과 작업이 끈질긴 죽음의 그림자를 동반했다는 역설을 어떻게 받아들여야 할까? 더 나아가 팝적인 소재로 대중물질문화의 양상을 다룬 그의 작업 전반이 죽음이라는 도상학적인 주제로 포괄될 수 있을까? 만약 그렇다면 생전에 자신의 작업에서 깊이를 부정하고 모든 것이 표면일 뿐이라고 주장했던 그가 죽음이라는 주제를 얼마나 깊이 있게 다루었을까? 이 모든 열린 질문들은 그의 사후에야 진지한 관심의 대상이 된 후기작들과 깊이 연관되어있다.

2. Stephen Koch, *Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol*, Marion Boyars, 1973, 2002, iii.



영화에 전념하기 위해 1966년 고별 전시를 하고, 피격 이듬해에 잡지 『인터뷰』를 창간하며 미술보다는 문화산업에 골몰해 온 워홀이 회화를 재개한 것은 1972년이다. 그러나 당시 평단에서 그의 위상은 크게 위축되어 <모(Mao) 시리즈를 필두로 십여 년 만의 컴백 전시 《망치와 낫들(Hammer and Sickles)》(1977)이나 사회 명사들의 초상화 전 《앤디 워홀: 70년대의 초상화들(Andy Warhol: Portraits of the 70s)》(1979-1980)은 비평계로부터 냉대를 받았다.<sup>3</sup> 게다가 <그림자(Shadow)》(1978)를 예외로 하면 <해골(Skull)》(1976), <회고(Retrospective)》와 <반전(Reversal)》(1979) 또는 <산화(Oxidation)》(1984), <로르샤하(Rorschach)》(1984), <위장(Camouflage)》(1986) 등의 시리즈들은 대부분 아주 늦게 또는 사후에야 전시되고 알려졌다. 1960년대 전성기 이후 소위 ‘타락 이후의 워홀’의 작업 전반에 대한 평가는 사람에 따라 크게 다르거니와, 이 같은 전반적인 비평적 몰락은 그가 1970년대에 주목할 만한 새 작업을 못 내놓고 클럽 ‘Studio 54’를 위시한 펑크문화에 탐닉한 것이 한 원인이겠지만 이들이 대부분 미국 아닌 해외에서만 소개되었던 사실도 일조했다. 그러나 이런 평가는 사후 1990년대에 집중적으로 소개되기 시작한 후기작들을 통해 변화하기 시작했다. 후기작을 집중조명한 전시들은 워홀 말년의 작업과 회화에 대한 기여가 그간 무시받거나 과소평가되었으며, 그의 최후의 시간들이 ‘화가 워홀’이라는 최후의 호칭에 부속함이 없는 성과를 이룬 사실을 부각했기 때문이다.<sup>4</sup>

로버트 핀क्स 위튼은 “60년대에 워홀은 뜨거운 이슈, 70년대는 워홀리즘이 워홀을 능가한 해, 80년대는 워홀의 귀환”이라고 규정한 바 있지만 되돌아보건대 그에게 70년대는 생산적인 모색과 역동적인 변화의 시기이기도 했다. 위기감과 실험적 의욕이 결합되어 탄생한 것이 기존 팝아트와는 아주 다른 추상회

3. 일례로 Thomas Lawson은 《Hammer and Sickles》나 《\$》 전시 등을 보고 워홀이 드디어 바닥까지 갔다거나, 그의 작업은 늘 공허했지만 이전 머리까지 비었다고 비아냥할 정도였다. 워홀은 대가들의 전시를 보고 “내가 싫다. 다른 작가들은 작업을 하는데 나는 관광만 한다. 뭔가 해야겠다. 난 유명하기는 하지만 좋은 작품은 못 내놓는다”라고 자책하기도 했다. Joseph Ketner, “Warhol’s Last Decade: Reinventing Painting,” in *Andy Warhol The Last Decade* (Milwaukee Art Museum, 2009), 25; Pat Hackett, ed., *The Andy Warhol Diaries*, Warner, 1989, 416(1981, 11, 20).

4. 후기작을 다룬 첫 포괄적인 미술관 전시 《Andy Warhol The Late Work》 역시 유럽에서 이루어졌다. Mark Francis and Jean Hubert Martin, eds., *Andy Warhol The Late Work*, Museum Kunstpalast&Prestel, 2004. 미국의 첫 미술관 전시 《Andy Warhol the Last Decade》는 5년 후 밀워키 미술관에서 열렸다.



화였고, 이런 새로운 시도는 작가로서의 진화의 증거이자 회화사의 전개에 심대한 공헌을 했다는 평가까지 받게 되었기 때문이다.<sup>5</sup> 벤야민 부홀로는 워홀이 기회주의적이고 보수적인데 미학적이고 전복적인 강도가 나올 수 없으며 그의 후기작은 가장 부패하고 타락한 것이라고 주장한 바 있지만,<sup>6</sup> 실제로 이때 워홀은 죽음과 몸이라는 자신의 구원의 테마를 추상형식을 빌려 새롭게 제시하고 있었다.

이 연구에서는 그간 비평의 사각지대에 놓여 있었던 워홀의 〈해골〉 시리즈부터 〈최후의 만찬〉에 이르는 후기작들을 중심으로 이들에 드러나는 죽음의 테마를 추상작업과 연관시켜 검토하며 이들이 몸과 어떤 연관을 맺고 있는지를 살펴보고자 한다. 현대미술에서 우상타파적인 워홀의 유산이 중요하게 여겨지는 만큼, 그의 작업은 총체적으로 평가될 필요가 있으며 특히 후기 추상작업에 대한 연구는 초창기 팝 작업의 성과에만 주목, 그 이후를 ‘타락’이라는 이름으로 폄하해 왔던 그간의 편향된 시각을 바로잡는 계기가 될 것이다. 더 나아가 몸과 추상을 통해 죽음을 다룬 후기작들은 ‘표면’만을 강조하던 언급과는 달리 육신의 사멸을 진지하게 사유했던 그의 새로운 면모를 보여주는 중요한 성과이다.

## II. 추상과 죽음

워홀의 추상 경향 논의의 출발점은 그간의 워홀 연구의 큰 흐름이 팝적인 주제와 우상타파적인 제스처에 집중하여 제작 방식 자체나 스타일에 대해서는 상대적으로 소홀하면서 워홀 스스로도 그에 무관심했다고 단정해온 사실이다. 이는 그의 작업이 기계적인 반복으로 이루어져 개인적인 개입이 거의 없다는

5. Robert Pincus-Witten "Entries: Big History, Little History", *Arts Magazine* 54(Apr. 1980), 184; Roberta Smith, "7 of Warhol's Final Paintings", *The New York Times*, July 10, 1987, C4; Ketner, "Warhol's Last Decade: Reinventing Painting", 14-47.

6. "워홀은 자신이 미학적으로 도발한 문제에 답한 적이 없다. 포스트모던 전유의 테크닉과 파운드 이미지의 리사이클링이 패션스러워지자 워홀은 〈Reversals〉 시리즈를 하고, 신보수주의가 득세 파시스트 이미지가 유행하자 알버트 스피어(Albert Speer)와 레니 리펜스탈(Leni Riefenstahl)을 하고, 드 키리코가 뜨자 당장 들고 나오고, 'gestural painterly'가 뜨자 〈Oxidation Painting〉과 〈Rorschach〉를 들고 나왔다." Benjamin Buchloh, "The Andy Warhol Line", in *The Work of Andy Warhol*, ed. Gary Garrels, Dia, 1989, 62.



도판 2. 앤디 워홀, 〈모(Mao)〉, 캔버스 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 30.5×25.4cm, 1973, Roy and Dorothy Lichtenstein 소장



신화가 굳어진 위에 자신의 작업은 누구든지 할 수 있다거나 하는 식의 의도된 진술들이 오리지널리티와 저작권(authorship)에 대한 철저한 불신이나 부정의 자세와 결합된 오해의 산물이다.<sup>7</sup>

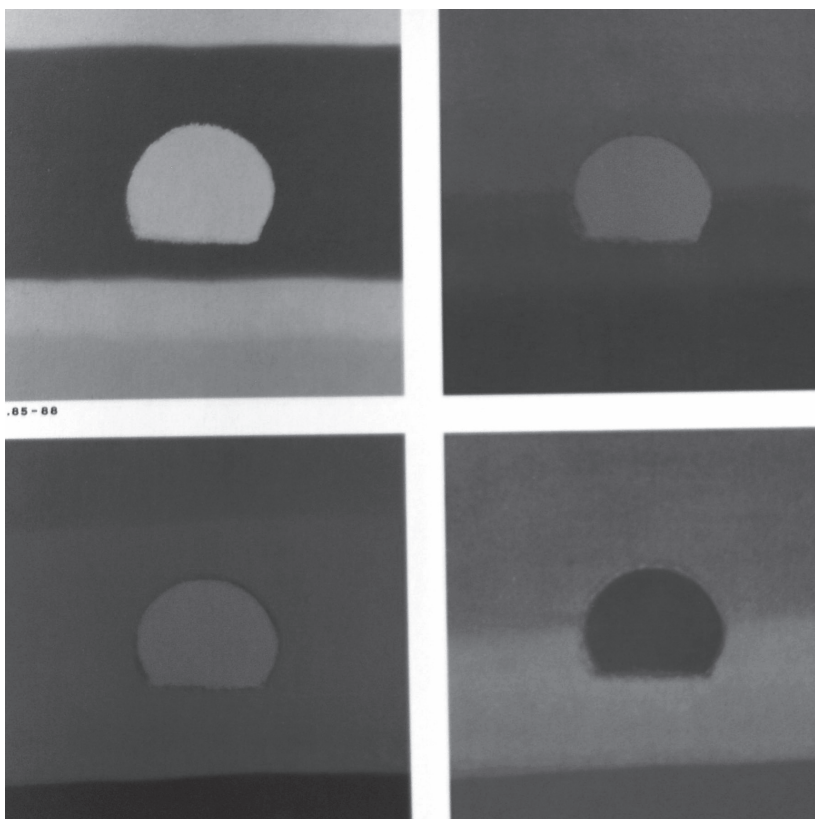
그러나 이와 같은 소위 ‘연출된 무관심(simulated indifference)’과는 달리 그의 회화작업은 우연의 효과를 받아들이면서도 기술적인 면에서 다양한 시도가 개입되었고, 실제로 특징적인 후기작의 전초가 된 〈모(Mao)〉(1972-1973, 도판 2) 시리즈는 1968년 이후의 첫 비(非)커미션 작업으로 18개월여에 걸친 그의 회화에 대한 열정의 산물이었다. 1972년 말부터 그는 새로운 테크닉에 몰두하여 현란한 붓질로 색채를 혼합하고, 젖은 물감 위에 물감을 겹쳐 바르고 더 나아가 모델링과 윤곽 흐리기(scumbling), 또는 손가락을 사용하는 과감한 변화들을 시도했다. 회화기법상의 새로운 시도들은 〈해골〉과 이어진 〈그림자〉 시리즈를 진행하는 시기에 집중되었고 이때 그는 추상성, 장식성, 회화성 등에 대한 관심으로 새로운 영역을 개척하고 있었다.<sup>8</sup>

워홀은 평소 자유롭게 추상표현주의에 대한 호감을 표현했는데, 평면적이었던 그리드로 반복된 상품이나 배우 이미지들과는 달리 화면에 추상표현주의적인 붓질이 두드러지게 등장한 것은 사회명사들의 초상화 시리즈들을 통해서였다. 예를 들어 1971년의 필립 존슨이나 데니스 호퍼 등의 초상화에도 거친 붓질의 흔적이 드러나지만 〈모〉 시리즈에 이르러서는 배경, 옷, 얼굴 등을 가리지 않고 화면 전반에 행위적 붓 자국이 가미되었다. 이런 경향은 흑인 여장남성들을 그린 〈신사숙녀들(Ladies and Gentlemen)〉 시리즈(1975)에 이르러서 더욱 과격해져서, 인물은 강렬하고 장식적인 채색의 일부가 되어 식별이 거의 불가능할 정도이다.

그런데 이런 실험적인 노력들은 당초 판화작업을 통해 개진되었으며, 테크닉적으로 점점 복잡해지고 세련되어져 간 그의 후기작의 변화는 판화 작업상의 변화와 개선에 힘입은 바가 크다. 워홀이 프린팅 과정에서 우연이나

7. 워홀의 기법상의 특성에 관한 논의로는 Marco Livingston, "Do It Yourself : Notes on Warhol's Techniques", in *Andy Warhol A Retrospective*, ed., Kynaston McShine, Moma, 1989, 63-67 참조

8. Neil Printz, ed., *Paintings and Sculptures 1970-1974: Warhol O3 The Andy Warhol Catalogue Raisonne* (Phaidon, 2010), 10 ; Trevor Fairbrother, "Skulls", in *The Work of Andy Warhol*, ed., Gary Garrels, Dia Art Foundation, 1989, 96.



도판 3. 앤디 워홀, 〈석양(Sunset)〉, 종이 위 실크스크린 프린트, 86.4×86.4cm, 1973, 미네아폴리스 호텔 소장

실수를 과녁치 않았던 것은 잘 알려져 있지만 첫 실크스크린 작업인 〈야구 (Baseball)〉(1962)의 실크스크린 잉크의 뭉개진 효과부터 시작해서 〈전기의자〉 등에 드러난 추상표현주의적인 효과의 채택이나 그림자의 존재 등은 새삼 주목할 필요가 있다. 테크닉 면에서 과도하게 사용된 스크린이나 불균질한 잉크 작업 또는 오프 레지스트레이션 등의 실수들이 추상화의 특성을 보유하고 있으며 이들이 추상을 시도하는 긍정적인 배경이 되었던 것이다. 이런 배경에서 미네아폴리스 호텔을 장식하기 위해 제작된 632점의 〈Sunset〉(1972, 도판 3) 판화는 컬러 변주만으로 이루어진 거의 추상적인 작업이자 본격적인 추상화 시



리즈 〈그림자〉의 선례로 주목된다.<sup>9</sup> 실제로 워홀은 실크스크린이 떨어져 나가서 부서진 점들이 된 그림의 가장자리를 찬미하며 “아, 너무 예쁘다. 추상으로 무엇을 할 수 있지?”라거나 조수들에게 “내가 추상이면서 정말 추상이 아닌 걸로 뭘 할 수 있지?”라고 질문하고는 했다.<sup>10</sup>

이와는 다른 각도에서 그의 60년대 작업에서 추상의 뿌리를 찾아볼 수 있다. 헬 포스터의 ‘외상적 사실주의(trumatic realism)’는 실크스크린 방식에 주목한 것인데 그에 의하면 반복은 정신적 외상을 입은 주체가 실재로부터 자신을 분리하는 차단막을 치는 시도이며, 실크스크린의 어긋남과 줄무늬 짐 또는 희석과 갈라짐 등은 결코 재현될 수 없는 실재를 향한 제스처이자 외상적 주체의 심리적인 분열의 장을 가리키는데, 이는 실크스크린 작업의 추상화 경향을 지적인 것으로 해석된다. 또한 부홀로는 〈전기의자〉 등의 모노크롬 화면은 모더니스트의 환원과 급진적 부정과 거부조차 궁극적인 상품화의 과정을 피할 수 없다는 것을 보여준 것이며 워홀의 목적은 이 같은 공허한 모노크롬들의 어떤 형이상학적 흔적도 모두 파괴하려는 것이었다고 주장했는데, 워홀의 진의가 무엇이었던 이 역시 그의 작업의 추상적 요소를 주목한 해석이다.<sup>11</sup>

워홀이 추상을 시도한 1970년대 말부터 1980년대 중반까지는 포스트모더니즘의 영향으로 추상이 큰 변화를 겪었던 시기였다. 이때 프랭크 스텔라가 표현주의적인 분방하고 과감한 추상작업을 선보였고, ‘새이미지 회화(New Image Painting)’로 칭해진 구상이 부활하고 이어서 신표현주의 회화가 화려하게 전개되었다. 그러나 80년대가 흘러가면서 ‘네오지오(Neo-Geo)’라는 이름으로 차용, 참조, 시뮬레이션 등의 전략을 통해 추상의 근본적인 정의를 전복하는 새로운 해석이 대두되어 추상을 ‘범속화’시켰다. “고양된 목표와 숭고한 비전” 등

9. 워홀은 처음에는 이미 제작한 회화작품의 판화를 제작했지만 이때부터 두 작업이 동시에 진행되고 후에는 대부분 판화를 먼저 제작하는 경향이였다. Donna De Salvo, “God is in the details: The Prints of Andy Warhol”, in *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962–1987*, eds., Frayda Feldman and Claudia Delendi, 4th ed., D.A.P. 2003, 25–30 참조.

10. Bob Collacello, “Andy Warhol, Abstraction, and the Camouflage Paintings”, *Andy Warhol: Camouflage*, Gagosian, 1998, 324.

11. Hal Foster, “Death in America”, *October 75* (Fall, 1996), rep. in idem., *The Return of the Real*(October book, 1996), 127–170 ; Benjamin Buchloh, “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956–1966”, in *Andy Warhol: A Retrospective*, ed., Kynaston McShine, Moma, 1987, 48.



집중적인 명상이 요구되는 경험으로 설명되던 추상은 파산선고를 받은 모더니즘의 공허한 엠블럼으로 '전락'한 것이다.<sup>12</sup>

말년에 부각된 이런 경향은 추상에 대한 열린 해석으로 그의 관심을 끌었을 것으로 짐작되지만, 워홀이 이 같은 추상미술의 전개과정에 대해 특별히 숙고한 흔적은 없다. 그는 영성이나 정신의 반영으로 추상을 해석하기 보다는 추상, 구상, 또는 장식 등의 경계선상의 이미지들에 관심을 가졌고, 기하추상보다는 몸과 연루되는 추상작업을 했다. 이런 배경에서 <산화>와 <로르샤하>는 몸과 직결되었고 <그림자>와 <위장>은 몸의 사라짐으로 맥락화한다.

워홀의 평생의 테마가 죽음이라는 사실은 누구도 부인하지 않지만 1980년대 말에 워홀 평가에 변화가 온 것 역시 죽음이라는 주제를 통해서였다. 워홀 사망 직후에 발표된 글 「Saturday's Disasters」나 이듬해 디아(Dia) 재단이 개최한 세미나의 토픽 중 하나였던 「Skulls」 등이 그 예이다.<sup>13</sup> 일찍이 워홀의 작업에서 죽음을 감지한 스테판 코크(Stephen Koch)는 워홀의 '몸'에 대한 외고집스러운 강박에 주목하고, 그의 무심하고 정지된 시선에는 죽음이 내재했다고 관찰했다. 즉 워홀의 카메라적인 시선은 죽음의 “글래머러스한 형이상학”에 거주하며 생성과 변화를 거부하는 정지는 곧 죽음으로 예를 들어 6시간여 동안 연인의 잠든 몸을 찍은 무성영화 <잠(Sleep)>(1963)은 이런 죽음애호성향(necrophilic)을 잘 드러내준다는 것이다.<sup>14</sup> 물론 같은 영화를 반복적으로 감상하거나 지루하기 짝이 없는 자신의 영화를 관람할 때도 단 한순간도 눈을 땔 수 없었다던 워홀의 성향이 반드시 “죽음애호증”이라고 단언하기는 어렵다. 하지만 중요한 것은 이런 성향이 마치 문신과 같아서 말년의 추상, 위장, 비가시성을 다룬 작업들과 연관되며, 비극적 자화상이나 <최후의 만찬>에서 드러난 것처럼 사라짐에 대한 집념과 죽음에 대한 면밀한 탐사가 생애의 마지막까지 지속되었다

12. 바넷 뉴먼의 zip은 필립 타프(Philip Taaffe)에 와서 로프나 스프링으로 변하고 피터 헤일리(Peter Halley)의 기하학적 선과 사각형은 감옥, cell, 또는 눈에 보이지 않는 네트워크를 나타내게 되었다. Mark Rosenthal, *Abstraction in the 20th Century: Total Risk, Freedom, Discipline* (Guggenheim Museum, 1996), 2-3; Michael Auping, *Abstraction · Geometry Painting*, Harry N. Abrams, 1989, 87-88.

13. Thomas Crow, "Saturday's Disasters : Trace and Reference in Early Warhol", *Art in America* 75 (May 1987); Trevor Fairbrother, "Skulls", *The Work of Andy Warhol*, ed., Gary Garrels, Dia Art Foundation, 1989.

14. *Stargazer*, 132-38.



는 점이다.<sup>15</sup>

워홀이 죽음이라는 주제를 집중적으로 다루기 시작한 것은 미디어에서 다른 사고나 사망 뉴스 또는 먼로나 케네디 등 유명인의 죽음을 통해서였다. 하지만 그것이 필생의 테마가 된 것은 아무래도 그 자신의 체험과 공포감 때문이었을 것이다. 그가 주제로서 처음 죽음에 대한 언급을 한 것은 1963년 진 스웬슨(Gene Swenson)의 「팝아트는 무엇인가」라는 인터뷰에 응했을 때이다. 그는 죽음을 다루기 시작한 이유에 대해 죽음은 일상적인 것이기 때문이며 아무리 끔직한 사진이라도 자꾸 보면 면역이 되는 법이고 자신의 작업이 모두 죽음에 관한 것이지만 심오한 이유가 있어서가 아니라 그냥 표피적인 이유(surface reason)밖에 없다고 말했다.<sup>16</sup> 그러나 충격을 당한 이후에 나온 『앤디 워홀의 철학(The Philosophy of Andy Warhol)』(1975)에서는 “나는 죽음을 믿지 않는다. 왜냐하면 우리는 그게 일어났다는 사실을 알도록 살아 있지 않기 때문이다. 난 준비가 되어있지 않기 때문에 그에 대해 아무 말도 할 수 없다”라고 회피하는 듯한 발언을 했다.<sup>17</sup> 5년 뒤의 책 『팝피즘(Popism)』(1980)에서는 <죽음과 참사> 시리즈의 아이디어를 준 것은 헨리 겔잘러(Henry Geldzahler)였고, 『데일리 뉴스』의 기사를 보면서 이들이 시작되었다며 자신은 사회비평가는 아니며 추한 것을 들추려는 것이 아니라고 강조했다. 마지막으로 죽기 일 년 전쯤에는 “인생이 뭐가? 사람은 아프다가 죽는다. 그게 다이다. 그러니 계속 바쁘게 살 수 밖에”라는 체념 섞인 언급을 하기도 했다.<sup>18</sup>

이처럼 인터뷰나 일기로 공개된 그의 사관(死觀)은 다른 사람의 그것과 특별히 다른 것은 없어 보이지만 거의 사망 직전까지 갔던 총상과 수술의 경험은 깊은 트라우마로 남았고 결과적인 병원기피증은 그의 때 이른 사망원인이 되기도 했다. 그는 젊은 시절부터 잠들면 깨어나지 못할까 두려워했고, 피격 후

15. Fairbrother, 93-114.

16. G. R. Swenson, “What Is Pop Art?”, *Artnews*, Nov, 1963, rep. in Kenneth Goldsmith, ed., *I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987*, Carroll&Graf, 2004, 15, 18-19; Victor Bockris, *Warhol*, Penguin Books, 1989, 108.

17. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, A Harvest Book, 1975, 121-23.

18. 그러나 『Popism』의 후기에서는 Edie Sedgwick을 비롯 60년대의 동반자였던 젊은이들의 사망과 부재를 회한 조로 언급하는 변화를 보여준다. Andy Warhol and Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties*, A Harvest Book, 1980, 17 ; Bockris, 200; Diaries, 715, 1986, 3, 21.



에는 또 입원할 경우에 다시는 살아 나오지 못할 것이라는 강박에 입원했던 병원 근처에는 얼씬도 하지 않았다. 또한 말년에는 연인의 사망을 지근에서 지켜 보면서 죽음을 더욱 절실하게 받아들여 각종 대체의학이나 민간요법, 비타민, 헬스 등 생명과 건강을 연장하는 요법이나 운동에 몰두하기도 했다.<sup>19</sup> 이런 제반 상황들이 그가 죽음이라는 주제를 보다 진지하게 숙고하게 된 배경이 되었을 것이고 〈해골〉 같은 직설적인 작업을 거쳐 말기로 갈수록 보다 내면화된 시선으로 변신과 은닉, 또는 궁극적인 사라짐이라는 테마에 접근한 것을 알 수 있다.

### 해골

워홀이 1970년대에 들어와서 죽음을 주제로 다룬 것은 〈해골(Skull)〉(1976) 시리즈를 통해서이다. 이 시리즈는 그의 십여 년만의 미술계 복귀 전시인 《망치와 낫들》과 같은 시기에 제작되었지만 전시에서 배제되었고, 이듬해에 독일의 화랑들에서만 전시되고 미국 내에서는 거의 안 알려졌다. 이 시리즈를 구입한 디아재단에서 그의 생

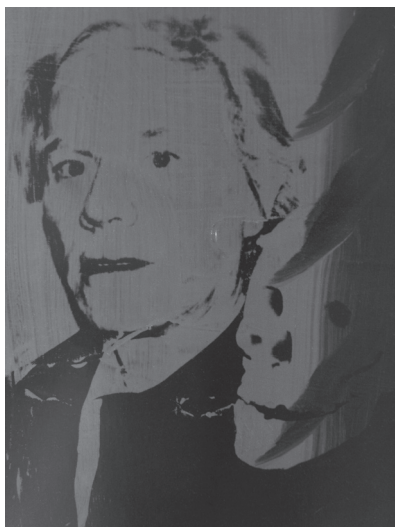


도판 4. 앤디 워홀, 〈해골(Skull)〉, 캔버스 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 335.3×381cm, 1976, 디아 파운데이션 소장

전에 전시를 준비했지만 사망 몇 개월 후에야 《앤디 워홀: 해골들 1976(Andy Warhol : Skulls 1976)》전을 열었다. 〈해골〉 시리즈가 그려진 시기는 사회명사 시리즈의 제작과 병행하며 추상에 대한 관심을 키워나가던 시기와 일치하는데 당시에는 transvestite, sex part, torso, Mick Jagger 등이 제작되고 기법 상으로는 콜라주, 중첩 드로잉, 다이몬드 가루의 사용 등 회화작업의 다양화가 이루어졌다.

미국에서 1970년대는 섹스와 마약과 록엔 롤이 주도한 펑크 헤도니즘이 지배하던 시기이자 죽음 연구서가 20여 권을 넘어서 이에 대한 대중적 관심이 컸

19. Bockris, 160.



도판 5. 앤디 워홀, 〈해골과 함께한 자화상(Self-Portrait with Skull)〉, 캔버스 위에 아크릴과 실크스 크린 잉크, 1978, 메넬 콜렉션 소장

던 시기이다. 〈해골〉은 당시 핵위협, 환경문제, 펑크 문화를 반영하며, 이를 주목한 워홀은 해골을 죽음의 주요 테마로 선택한 듯하다. 그는 파리의 베흐룩시장에서 해골을 구입한 뒤 직원들의 의견조사까지 거쳐 이를 작업으로 채택했으며, 당시의 조수 로니 커트로니(Ronnie Cutrone)가 사진을 찍으면서 그림자를 개입시키게 되었다. 〈해골〉(도판 4)들은 밝고 장식적인 색채로 처리되었으며 하얀 두개골은 움푹 파인 눈과 뭉개진 코 그리고 그림자의 도입 등 사실적이기 보다는 오브제에 대한 조형적인 관심이 우선한 느낌이다.

결과적으로 해골의 통상적인 메멘토 모리의 느낌은 배제되었지만 반대로 해골의 이미지 자체는 보다 강렬하게 각인되는 효과를 내고 있다.

2년 뒤 50세가 되던 해에 워홀은 해골을 들고 미소 짓는 사진을 찍고 머리 위나 어깨에 해골을 얹은 〈해골과 함께한 자화상(Self-Portrait with Skull)〉(1978) (도판 5)이나 장난스럽게 누군가에 의해 목이 졸리는 〈자화상(목졸림)(Self-Portrait(Strangulation))〉을 제작했다. 워홀은 골수 펑크로 알려졌거니와 죽음의 상징을 친근하게 다루는 자화상은 70년대 당시의 펑크적인 감성의 표현이다.<sup>20</sup> 수년 뒤에 제작된 〈필립스의 해골(Philip's Skull)〉(1985) 역시 워홀다운 작업으로 지인 필립 니아르코스(Philip Niarchos)의 초상을 해골 CAT 스캔 이미지로 대치한 궁극적인 의미의 초상화이다. 이 작업은 윤곽을 나타내는 라인 드로잉이 없었으면 그 형태를 알아보기 어려울 정도로 해골 이미지가 해체된 모습이며 다양한 회화적인 터치로 추상화한 초상이 되었다. 그의 최후의 해골 작업은 『Parkett』에 보낸 전신해골사진들로 New American Academy of Art에 걸려 있던

20. Fairbrother, "Skulls", 107. 워홀과 펑크에 대해서는 Andrew Kagan, "Most Wanted Men: Andy Warhol and the Anti-Culture of Punk", *Arts Magazine* 53(Sep, 1978), 121 참조.



해부학 수업 교재 사진이 소재이다. 잡지사 측은 당초 120점의 디럭스 한정판 에디션을 받기로 합의하고 스위스의 상징인 쿠크시계, 초코릿, 마테호른 엽서 등을 후보로 보냈으나 워홀 사후에 도착한 소포에는 박음질한 해골 사진들이 들어있었는데<sup>21</sup> 죽음에 골몰하던 그였기에 망계(亡界)로부터 보내진 메시지로 이보다 더 적절한 작업은 없었을 것이다.

물론 〈해골〉은 1960년대의 죽음 시리즈를 이어가는 것이지만 교통사고나 전 기의자 또는 자살 같은 죽음의 원인이 아닌 보편적인 죽음의 상징이자 최종적인 우리 몸의 잔여물이다. 〈해골〉 시리즈는 그가 죽음을 일반적인 혐오나 두려움, 또는 타기의 대상이 아니라 일상적인 것으로 수용한 모습을 보여주지만 그렇다고 해서 그가 마음속 깊이까지 이런 초월적인 경지에 이르렀다고 볼 수는 없어 보인다. 그것은 그가 사망 직전까지 죽음에서 벗어나지 못했던 사실이 증명한다. 해골을 냉정한 조형적인 대상으로 바라보거나, 해골로 된 초상화나 전신상 이미지를 통해 우리 육신의 ‘표면’ 내부를 드러내 본 이 〈해골〉 시리즈는 주제는 죽음으로, 테크닉은 추상화로 향하는 주요한 이정표이다.

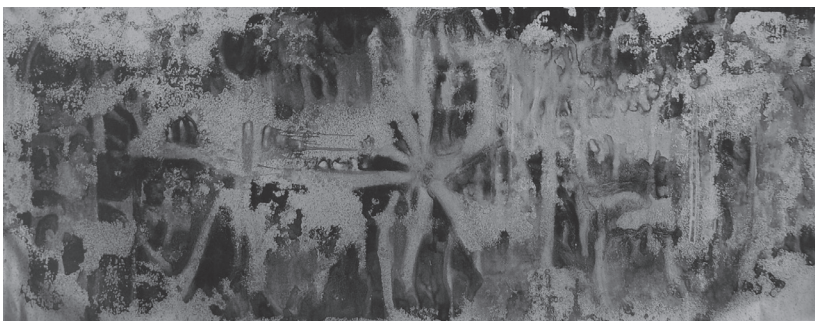
## 산화

워홀은 1961-1962년, 화면에 오줌을 눈 작은 〈오줌 회화(Piss Painting)〉를 제작한 것으로 알려졌지만 이는 사진으로만 남아 있다.<sup>22</sup> 오랜 시간 뒤에 후속으로 내놓은 1977년의 본격적인 〈산화 회화들(Oxidation Paintings)〉은 1982년에 열린 《Documenta》전에서 처음 전시되고 미국에서는 사망 직전인 1986년 말에 전시되어 폴록의 ‘드립’(drip, 뿌리기)이 세간의 화제를 일으켰던 것과는 대조된다. 뒤늦게 알려지기는 했지만 이 작업은 여러모로 센세이셔널 할 수밖에 없고 워홀 스스로도 이에 대한 미술사적 의의나 전위성에 대한 자의식은 상당해서 지인이 그를 더 이상 아방가르드가 아니라고 하자 이 그림들에 대해 말해 주었느냐고 대꾸할 정도였다.<sup>23</sup>

21. Jane Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, 1998, 77.

22. 이 작품은 그 실체가 확실하게 규명되지는 못한 채이지만 당시 만화 컷을 콜라지한 위에 잉크를 뿌리는 작업과 비슷한 맥락에서 제작된 것으로 판단된다. 사진은 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT, 1993, 275 참조.

23. Bob Collacello, *Holy Terror*, Cooper Square Press, 1990, 339.



도판 6. 앤디 워홀, <산화 회화(Oxidation)>, 금속페인트 캔버스 위에 혼합매체, 289.6×823cm, 1978, 가고시안 화랑(위); 앤디 워홀, <산화 회화(Oxidation)>, 금속페인트 캔버스 위에 혼합매체, 198×519.5cm, Thomas Ammann 소장(아래)

<산화> 시리즈에는 두 종류가 있는데 하나는 구리가 함유된 젓은 페인트 위에 오줌이 화학작용을 일으켜 주로 초록으로 변색한 것과 다른 하나는 젓소로 처리한 화면이 바탕이 되어서 컬러 변색이 별로 없는 '선묘'로 이루어진 것들인데, (도판 6) 두 경우 모두 자연스러운 번짐 효과(stain)를 동반하여 폴록과 그의 유산인 후기회화적 추상에 대한 언급으로 해석될 여지를 열어 놓았다. <산화>의 제작방식은 워홀과 조수 또는 여성까지 포함된 익명의 '액션 페인터'들의 퍼포먼스로 이루어졌고 원격조정의 우연과 통제의 결과이다. 그런데 워홀에 따르면 그것은 누구나 할 수 있지만 아무렇게나 한 것이 아니라 컬러와 좋은 디자인을 의식한 결과이다.<sup>24</sup> 폴록이 생전에 폐기 구겐하임의 벽난로에 방뇨한 유명한 일화를 거론하지 않더라도 실제로 1950년 당시 한 평론가는 폴록

24. Benjamin Buchloh, "An Interview with Andy Warhol", Andy Warhol B & W Paintings, Ads and Illustrations 1985-86 (May 1985) rep in ed, Annette Michelson, Andy Warhol, MIT, 2001, 122-3.



의 드립은 화면에 오줌을 누는 것과 같다고 언급했고, 폴록은 맘에 들지 않는 큐레이터나 컬렉터에게 작품을 건넬 때는 오줌을 뉘서 보냈다는 확인할 길 없는 루머까지 평소 그 명성을 흠모하고 있었던 워홀에게 드립이야말로 한번쯤 실행해보고 싶은 테크닉이었을 것이다.<sup>25</sup> 더구나 그것이 그가 일삼았던 미술사에 대한 신성모독적인 도전에서 더 나아가 남성성의 비틀기와 협업을 통한 동성에 코드의 확인 등 다양한 함의를 포괄할 수 있는 제스처일 때는 더욱 그러하다.

〈산화〉를 폴록의 명성과 미술사 전반에 대한 참조로 해석한 로절린 크라우스는 프로이트를 빌어 직립과 더불어 인류의 물질적이고 육체적이던 시계(視界)가 정신적이고 시각적인 것으로 근본적인 변화를 겪게 된 것을 화면의 수평과 수직의 방향성의 차이로 해석한 바 있다. 해서 워홀의 작업은 폴록의 수직화, 숭고화에 반대한 것이며 이때 체액을 배설하는 몸은 미학적인 고양(高揚)과 접목되어 가장 낮은 문화적 대상과 높은 미학적 야심이 대비되는 하이엔로우의 결합을 성취한다고 해석했다.<sup>26</sup>

부홀로는 크라우스의 해석에서 더 나아가 뒤샹 이후로 탈숭고화한 신체성을 과격하게 제시하는 전통에 주목했다. 그에 의하면 탈숭고적 미학적 충동이란 사회적 주체와 숭고화한 성(性)을 성취한 예술제작들의 그릇된 화해에 대한 강력한 반발이며, 〈산화〉는 프로이트의 규범적인 이성애 성욕을 공격하는 것이자 불결과 신성모독의 전통에 맥락하며 마네, 다다이스트, 추상표현주의의 유산으로 회화적 물질과 몸의 분비물을 동일시한 사이 트웸블리, 피에로 만조니, 비엔나 액티비스트들의 후예가 된다. 또 〈산화〉는 요도적 “Urtext”인 뒤샹의 변

25. 워홀의 폴록에 대한 관심은 지대해서 늘 그의 언행에 대해 궁금해 했고 사후에는 자동차 사고 때 동승했던 여성 루스 클리그먼(Ruth Kligman)에 접근하여 차 사고를 소재로 영화화를 기획할 정도였다. Bockris, 489.

26. *The Optical Unconscious*, 246-48. 프로이트는 촉각과 후각 중심의 인간의 감각이 거리를 통달한 시각으로 전환된 과정을 성적이고 육체적인 것에서 이성적이고 지적인 것으로의 숭고화(sublimation)로 칭했다. 따라서 폴록의 드립 작업의 성적(性的)이고 즉물적이던 수평 오리엔테이션은 탈숭고화의 과정에 속하지 만 화면은 벽에 걸리는 방향성의 변화로 시각성이 추가 되는 회화적 장(field)으로 변하고 대상은 무게 없는 ‘환영 mirage’ 같이 된다. 크라우스가 열거한 워홀의 하이엔로우 결합의 다른 예는 〈Flowers〉와 인상파 회화, 자동차 사고와 폴록과 제임스 딘의 차 사고, 〈Do It Yourself〉의 수선화와 고호의 아이리스, 〈전기의 자〉와 고호의 사회적인 자살, 〈Dance Diagram〉과 실제로 ‘그림 안에 있는’ 폴록의 작업방식 등 포괄적이다.



기이며 방뇨행위는 이브 클라인의 인체측정(anthropometry)처럼 일종의 퍼포먼스이다. 결론적으로 워홀의 제스처는 인텍스적 붓질의 위기이자 회화의 반(反)스펙터클화 시도로 봐야 하며 워홀은 작품과 제작을 탈승고적 수평성과 순수한 몸의 상연으로 재위치화 했다는 것이다.<sup>27</sup>

크라우스도, 부홀로도 <산화>와 몸의 연관을 주목하고 뒤상, 탈승고화, 시각성, 하이엔로우 등을 거론하며 이 작업을 현대미술사에 중요하게 위치시키고 있다. 그런데 근자에 유머를 다룬 전시 《시추에이션 코미디(Situation Comedy: Humors in Recent Art)》(2000)에 포함된 한 작업은 1986년 워홀의 《산화》 전시 안내장에 짓궂은 표정으로 방뇨하는 만화 캐릭터를 그려 넣은 것이다. 만약 워홀의 작업이 당대에 와서 일종의 시추에이션 코미디로 해석된다면 크라우스도 부홀로도 워홀의 농담을 지나치게 심각하게 받아들인 셈이 된다.<sup>28</sup>

탈승고의 정점인 이 시리즈는 액션 페인팅 중에서도 도구를 배제한, 가장 직접적으로 몸이 개입된 작업이다. 워홀의 전기작가인 웨인 콰스텐바움에 의하면 역설적이게도 <산화> 추상은 이 깊이 탈육신한 작가가 몸과 그 무해한 배출을 직면하는 방식이었다. 해서 폴록의 드립은 워홀이 반복하면서 쿼어로 변했으며 추상과 에로티시즘을 워홀처럼 효과적으로 접목시킨 작가는 없다는 것이다.<sup>29</sup> 자명한 에로티시즘은 논외로 하더라도 <산화> 시리즈에서 추상은 몸에서 근원했으며 워홀은 이런 충격적 제작방식을 통해 아방가르드의 반열에 편입함으로써 실추된 비평적 명성을 회복하고자 했을 것이다. 몇 년 뒤 그는 보다 '정통적인' 방식으로 드립을 재연했는데 한 직물회사의 커미션으로 만들어진 <Yarn>(1983, 도판 7) 시리즈는 대선배의 작업에 대한 또 다른 오마주이다.

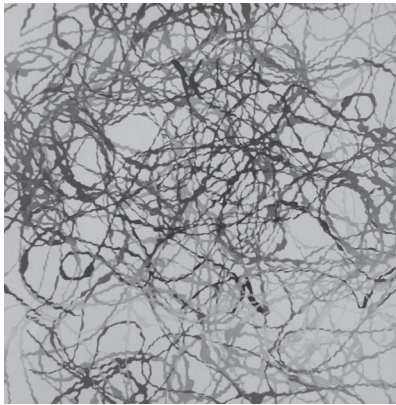
## 로르샤하

<로르샤하(Rorschach)>(1984, 도판 8) 역시 <산화>처럼 사후에 전시되었고 사진과 글이 결합된 워홀의 최후의 책 『America』와 같은 시기에 제작되었다. 이 책

27. Benjamin Buchloh, "A Primer for Urochrome Painting", *Andy Warhol: The Late Work*, 90.

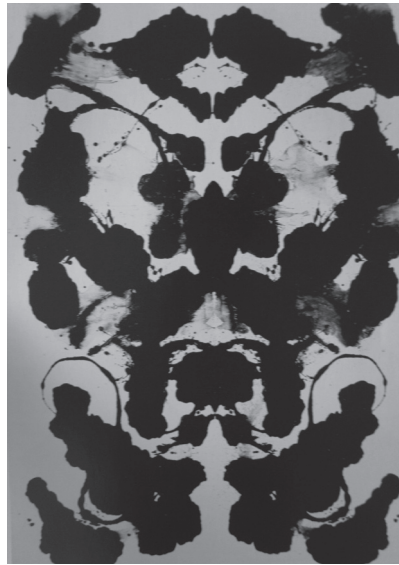
28. Dominic Molon and Michael Rooks, "Comedy Is Not Pretty", in *Situation Comedy: Humors in Recent Art* (ICI, 2005), 16, 18 참조.

29. Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol*, Viking, 2001, 181-83.



도판 7(위). 앤디 워홀, 〈실(Yarn)〉, 린넨 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 101.6×101.6cm, 1983, 앤디 워홀 미술관 소장

도판 8(오른쪽). 앤디 워홀, 〈로르샤하(Rorschach)〉, 린넨 위에 아크릴, 416.6×292.1×5.1cm, 1984, 앤디 워홀미술관 소장



에서 묘비 사진과 함께 제시된 죽음에 대한 언급은 결과적으로 자신의 임박한 죽음을 예견한 것이자 '미혹'이라는 단어 때문에 주목을 받았다.

왜 사람은 죽으면 그냥 사라져 버리지 않는지 도통 이해가 되지 않는다. 나는 늘 내 자신의 묘비가 텅 비어 있었으면 좋겠다고 생각했다. 묘비명도, 이름도 없는. 아니 실은 '미혹(figment)'이라고 했으면 좋겠다.<sup>30</sup>

로르샤하 테스트를 모티프로 하는 아이디어는 조수 제이 슈라이버(Jay Shriver)로부터 나왔는데 그는 이것이 가장 초보적인 형태의 프린팅이기 때문에 이를 추천했다고 한다. 당시 난생 처음으로 드넓은 작업 공간을 확보했던 워홀은 무언가 새로운 아이디어가 필요한 상황이었고 슈라이버는 추상이 워홀이 추구하는 것이면서 커미션 작업이 아니었기에 적절하다는 생각이었지만, 둘다 로르샤하 이미지가 이미 있는 것을 알지 못하고 고심해서 이미지를 만들었다.<sup>31</sup> 단순히 페인트를 찍어 눌러서는 그럴싸한 이미지를 얻을 수 없었기 때

30. *America*, 126-27. 워홀은 어머니의 유지에 따라 그 옆에 묻혔으며 작은 대리석판으로 된 묘비명에는 그의 이름과 생몰연대만 기록되어있다.

31. Ketner, 45. Rosalind Krauss, "Carnal Knowledge", *Andy Warhol: Rorschach Paintings*, Gagosian Gallery, 1996, rep. *Andy Warhol*, ed., Annette Michelson, MIT, 2001, 111-19.



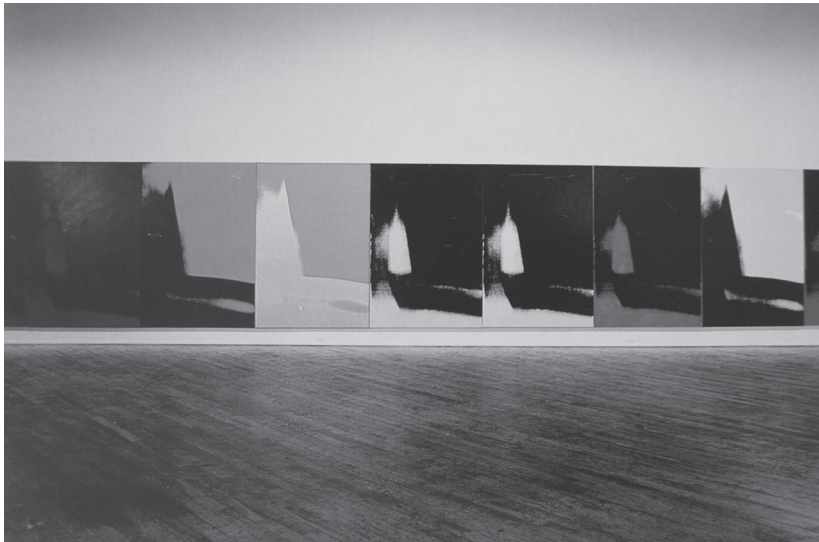
문에 〈산화〉와 마찬가지로 〈로르샤하〉는 상당부분 컨트롤이 전제된 ‘만들어진’ 그림들이며 뚜렷한 이미지가 없기에 보는 사람이 무언가를 읽어 내야 하는 점은 워홀도 인정했다.

제작과정에서 우연의 효과가 개입되고 얼룩(stain) 효과가 발생하는 점에서 〈로르샤하〉는 〈산화〉의 연장인데, 워홀이 이 이미지를 택한 이유는 무엇보다 좌우대칭의 형태가 인체나 그 은밀한 부위를 연상시키고 다양한 해석을 할 수 있는 상상 또는 환상(figment)의 대상이었기 때문일 것이다. 워홀은 무(nothing)가 언제든지 무언가의 주제가 될 수 있다고 믿었으며 이런 그림이 반복될 수 있는 이유는 그림은 동일해도 그것을 보는 사람들과 그 상황이 변하는 것이라고 말했는데 이것이 바로 〈로르샤하〉의 핵심이다.<sup>32</sup>

〈산화〉에 이어서 이 작업을 하이엔로우의 대립을 통한 모더니즘에 대한 공격으로 해석한 크라우스는 로르샤하가 워홀의 분명한 도상학적 주제인 죽음과 그렇지 않은 팝 상품 작업들 사이의 주제적 비일관성을 해소한다는 독특한 지론을 폈다. 그에 의하면 르네 지라르의 소설이 다루는 모방적 경쟁, 또는 형이상학적 욕망이란 우리의 모든 욕망은 주체의 욕망이기보다는 타인의 욕망 자체를 욕망하는 것으로 타자를 닮고 싶어 하면서도 또 차별화를 원하는 복합적인 것이다. 결국 현대인은 자신의 실체에 대한 반감과 자기 증오로 가득 찬 위기의 주체이며, 아노미에 사로잡힌 워홀적인 소비자는 실질적인 차이보다는 로고 세계의 추상적 차이에 몰두하면서 옆집 타자에 대한 경쟁과 불안으로 증오는 감소하기보다는 오히려 증가하게 된다고 한다.

미니멀리스트인 저드나 안드레와는 달리 워홀의 반복은 차이가 미미하지만 모두 서로 다른 반복이어서 실제로는 보는 사람의 투사로 생각되거나 단지 허구(figment)에 불과한 것으로 보일 수 있다. 상품의 거대한 세계는 평온한 것이 아니라 아무리 감추어졌어도 차이의 추구하고 자기증오로 불타는 심리적으로 가열찬 것이며, 궁극적으로 이런 구조를 죽음의 존재를 향해 여는 것이다. 워홀은 이런 심리 또는 미혹을 〈로르샤하〉를 통해 공개적으로 환호한 것이며 미미한 차이를 보여주는 그의 상품반복 작업들은 도상학적인 죽음의 주제와 연결

32. Robert Nickas, "Andy Warhol's Rorschach Test", *Arts Magazine* (Oct. 1986), 28, rep. in *Andy Warhol The Late Work*, 98.



도판 9. 앤디 워홀, <그림자들(Shadows)>, 캔버스 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 193×132.1cm, 디아 파운  
데이션 소장

된다고 보았다.<sup>33</sup>

물론 워홀이 이런 정교한 이론을 염두에 두고 이 작업을 했을 리는 만무하지  
만 동일 속의 차이는 그가 강조해 온 작업의 특성이자 자본주의 사회의 획일화  
한 상품구매의 논리와 심리를 누구보다 잘 알고 있었던 그였기에 크라우스의  
독해는 매력적일 수밖에 없다. <산화>와 달리 <로르사하>는 몸이 작업의 근원  
이기보다는 그 표상을 다룬 작업이기는 하지만 이 역시 몸이 모티프이자 추상  
을 읽어내는 방식을 다룬 의미 있는 시리즈가 되었다.

### III. 사라지는 몸

#### 그림자

잘 알려지지 않았던 다른 후기작들과 달리 <그림자(Shadows)>는 1979년에 후  
에 디아재단이 된 뉴욕의 하이너 프리드리히(Heiner Friedrich) 화랑에 83개의

33. Krauss, "Carnal Knowledge", 116-17. 로르사하의 에로틱한 형상은 figure 하이/ground 로우의 어느 쪽에  
포커스를 두느냐에 따라 바뀌는 형태로 잰스퍼 존스의 토끼/오리나 미녀/마녀가 공존하는 회화들을 연  
상시킨다.



패널이 공간을 꽉 채우며 설치되어 많은 주목을 끌었다(도판 9). 〈그림자〉는 총 102개의 패널로 구성되었으며 그 최종 사이즈는 설치공간에 따라 가변적이다.<sup>34</sup> 2011년 9월 워싱턴의 허쉬혼 미술관에서 곡면의 공간에 처음으로 102개가 모두 설치되어 135미터에 이르는 시리즈 전체를 감상할 수 있는 기회가 제공되었다. 허쉬혼의 설치는 거대한 사이즈 때문에 압도적이며 패널마다 미묘한 차이가 있는 붓질의 나열은 동일한 이미지의 반복이기 보다는 붓질 자체의 힘이 두드러지는 장식적이면서도 추상적인 프로세스의 구현이라는 느낌을 자아냈다. 그의 주요 후기추상작업들의 공통점이 비커미션 작업으로 추상이면서 추상이 아닌 경계선에 있는 모티프와 거대한 사이즈라면 〈그림자〉는 그 시원이 되므로 자세히 살펴볼 필요가 있다.

그림자를 소재로 한 이 시리즈는 무엇보다 그 소스에 대한 궁금증을 촉발했는데 어린이들의 작은 나무 블록 혹은 매트 보드와 마분지, 또는 성기 클로즈업 사진 등 일관되지 않다.<sup>35</sup> 그림자 자체를 화면에 도입한 선례로는 물론 뒤샹의 〈Tu m'〉가 있고 보다 가깝게는 엘즈워스 켈리(Ellsworth Kelly)의 그림자 또는 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 〈흰 그림(White Paintings)〉 등이 소위 기원신화로 거론된다.<sup>36</sup> 그러나 그림자 자체는 워홀의 〈망치와 낫〉과 〈해골〉부터 본격적으로 등장했고 〈전기의자〉에서도 화면의 중요한 요소로 사용되어서 누군가의 영향이 반드시 필요한 경우는 아니었다. 중요한 것은 이 작업을 하려 했을 때 주변에서 워홀이라는 작가는 '물건'들만 그려야 한다는 반대가 있었지만 워홀은 그림자란 물건이자 추상이기도 하기에 추상과 비추상, 또는 물체와 비물체 사이의 경계에 있는 대상에 흥미를 느낀 듯하다.

〈그림자〉 시리즈는 워홀의 전 작업 중 가장 신비롭고 곤혹스러운 작업으로 꼽히며 혹자는 이것이 당대의 리히터나 폴케의 작업보다 더 야심적인 작업이

34. 최초의 Friedrich 회랑 설치는 67개를 사각의 방에 채우고 나머지 16개는 다른 공간에 걸어야 할 정도로 그 사이즈가 기념비적이었고, 1979년 디아재단에서 시리즈의 상당부분을 구입한 뒤부터는 디아비컨(Dia Beacon)에서 72개를 전시해왔다.

35. Cutrone의 증언은 Patrick Smith, *Warhol: Conversations About the Artist*, UMI research, 1988, 352; *Holy Terror*, 429. 워홀은 일기에 〈그림자〉를 위해 성기 클로즈업 사진을 찍은 사실을 기록했다. *Diaries*, 86 (1977, 11, 7).

36. 켈리나 라우센버그를 출처로 거론한 것은 Rosalind Krauss, "Madness of the Day", *Andy Warhol The Late Work*, 84.



었다고 평가하기도 했다. 제작과 해설 사이의 어떤 열린 가능성도 인정하는 ‘위홀리즘’이라는 조어를 만든 맥스 코즈로프(Max Kozloff)는 이를 아무것도 증명하거나 정당화할 필요가 없을 뿐 아니라 작품에 대해 어떤 비평적이거나 개념적인 접근도 무력화시키려는 의도적인 시도가 있는 작가의 전략으로 정의했고, <그림자>는 이런 위홀리즘의 대표적인 예가 된다. 위홀 자신의 자조적인 언급은 이 작업의 미술사적 의미에 대한 충분한 통찰을 보여준다.

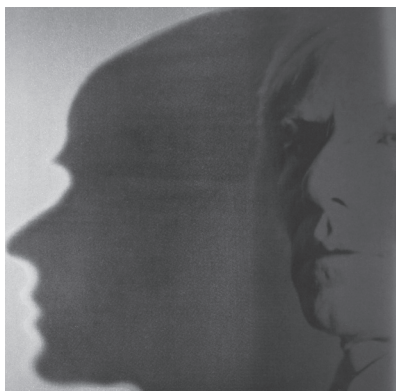
그건 83개 부분들로 이루어진 한 회화로 색채 외에는 모두 같은 52×76인치 화면인데 난 그것을 그림자라고 부른다. 그것은 내 사무실의 그림자에서 나온 것이기 때문이다. 누가 그게 예술인지 물어서 아니라고 대답했다. 오프닝 때 디스코파티를 했으니 디스코테코가 되겠지. 늘 그랬듯이 전시평은 나쁘겠지만 파티 리뷰는 완벽할 것이다.<sup>37</sup>

여기서 자기편하적인 “디스코 테코”라는 언급은 내용 없는 장식성과 추상의 정신성의 모호한 경계에 대한 이해가 전제된 것이며 앞에 언급한 <선셋> 판화들의 존재는 이런 추정에 무게를 더한다.

위홀의 반복적인 그리드 작업들은 본질적으로 장식적이다. 당초 상업미술에 전념하던 초창기 시절 그는 수많은 ‘장식적’인 작업들을 했고, 하이엔로우의 경계에서 그 경계를 시험하는 작업을 해 온 그이기에 그림자에 대한 매혹은 쉽게 상상이 간다. 장식(ornament, decoration)과 추상과의 관계는 역사적으로 밀접하고도 모호한 경계선적 특성을 공유하는데 20세기 초반 장식이 ‘범죄’로 칭해지며 억압되기 시작했을 때 추상미술이 등장한 것은 특기할만하다. 장식적이라는 말은 전통적으로 폼하의 뜻으로 쓰여 왔고 1970년대 중반 ‘Pattern and Decoration’ 미술이 등장했을 때에도 대부분의 미술계는 냉소적인 반응을 보였던 것이 사실이지만 추상, 아방가르드, 장식 사이의 대립의 변증법적 해소는 실제로 포스트모더니즘 시대에 일어났다.<sup>38</sup> 마티스를 필두로 프랭크 스텔라, 솔 르윗 등의 장식적인 후기작들의 존재는 현대미술에서 더 이상 장식을 도외

37. Andy Warhol, “Painter Hangs Own Paintings”, *The New Yorker*, Feb. 5, 1979, cited in *Late Work*, 80–81. 그러나 이런 초연한듯한 언급과는 달리 위홀은 한 평론가가 이들을 “단지 장식적”일 뿐이라고 폄하하자 이성을 잃고 화를 냈으며, 일기에 자신의 가면 아래 있던 “진면목을 보여줘서 너무 너무 민망스럽다”고 기록했다. *Diaries*, 199 (1979. 1. 23).

38. Markus Bruderlin, ed., *Ornament and Abstraction*, Dumont, 2001, 18–19.



도판 10. 앤디 워홀, <그림자(Shadow)>, 종이 위에 세리그래프, 96.5×96.5cm, 1981, Ronald Feldman 파인 아트 소장

시할 수 없게 만들었거니와 전 작품이 선, 색채, 형태만 있는 단순한 장식으로 환원되어 ‘내용 제로(zero content)’의 상태가 되는 추상에 대한 우려는 추상의 초기에 여러 작가들이 공유했지만, 추상미술 자체가 물질적이 되어 버리고 정신적인, 혹은 영적(靈的)인 느낌은 의도적으로 제거되어 추상이 또 다른 재생산이 가능한 소통의 방식이 된 것이 조금도 이상하지 않은 시대가 된 것이다.<sup>39</sup>

그림자 시리즈에 속하지는 않지만 몇 년 뒤에 워홀은 자신의 자화상을 짙은 그림자 속에 유령 같이 드러나는 모습으로 그렸다. 현대의 신화가 된 캐릭터 10명을 선정한 <Myths(신화들)>(1981)에 포함된 <그림자(Shadow)>(도판 10)는 당초 1930년대의 유명한 라디오 쇼의 캐릭터로 얼굴을 가린 정의의 사자였는데 워홀은 “<그림자>는 <신화들>의 인물 중 내가 정말 이해하지 못한 유일한 캐릭터였다. 그건 나 자신을 그린건데”라고 말했다.<sup>40</sup> 워홀은 충격 이후 실체감을 잃었다고 알려졌고 만약 이 말이 진심이라면 그림자의 도상학은 훨씬 다층적이고 심오한 것이 된다. 그림자는 사라지는 몸을 나타낸 것일 수 있는데 그림자를 재현하면서 그는 추상은 이런 사라짐의 흔적을 보여줄 수 있는 유일한 수단이라고 생각했을지도 모른다.

## 위장

가로 11미터에 육박하는 거대한 작업이 포함된 대작들로 이루어진 <위장(Camouflage)>(1986, 도판 11) 시리즈 역시 워홀 사후에 전시되었다. 워홀은 쉬라이버가 당시 하고 있던 군용위장 패턴으로 프린트된 망(網) 작업에서 힌트를

39. Donald Kuspit, “Concerning the Spiritual in Contemporary Art”, in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, ed., Maurice Tucker, LA County Museum, 1987, 313.

40. Barry Blinderman, “Modern Myths: Andy Warhol”, *Arts* (Oct. 1981), rep. in *I’ll Be Your Mirror*, 292.



언어 위장 패턴을 트레이싱하면서 이 시리즈를 시작하게 되었는데, 이것은 아마도 워홀이 주변에서 아이디어를 구한 마지막 예가 될 것이다.<sup>41</sup> <로르 샤키>가 모노크롬과 흑백이 대종이었던데 비해 2년 뒤의 이 시리즈는 가장 '마티스적'으로 기존 위장 패턴에서 사용하지 않는 컬러풀한 색채와 비정형 패턴의 나열로 이루어진 작업이다. 워



도판 11. 앤디 워홀, <위장(Camouflage)>, 린넨 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 203.8×193.7cm, 1986, 앤디 워홀 미술관 소장

홀이 위장 패턴을 <자화상> <요셉 보이스> <자유의 여신상> <최후의 만찬> 등에도 사용한 것은 이 모티프를 단순한 장식을 넘어서 '도상학적'인 관심으로 접근한 것임을 말해 준다.

워홀에게 신비화, 감추기, 거짓말하기 등의 위장은 충동이자 전략이며 캠프였다는 사실을 인정한다면 이브 알랭 브와가 지적한 것처럼 워홀이 일종의 사후 증언처럼 우리에게 남긴 생애의 결론으로 <위장> 시리즈처럼 적절한 것은 없으며, 이것이 또한 그의 궁극적인 자화상이라는데 이의를 제기할 사람은 없다. 더 나아가 전투 모티프는 평생 게릴라처럼 모더니즘과 그 다양한 유토피아를 공격해 온 그에게 더 없이 적절한 무기가 되지만<sup>42</sup> 보다 중요하게 위장 패턴은 은닉되어있는 몸의 실재 혹은 실체를 증발시키는 효과적인 수단이기도 하다. 로저 카이와(Roger Cailliois)에 따르면 위장, 곡해, 위협은 위장모방의 3요소이자 figure/ground가 녹아드는 표상으로, 추상은 모방과 위장의 사이 혹은 그 합이 된다. 따라서 워홀의 추상은 늘 희화화와 위장 사이에 끊임없이 유동하거나 혹은 두 가지를 결합한 것이 된다.<sup>43</sup>

위장 패턴들이 끝없이 이어지는 거대한 화면을 대면하면 추상/구상, 추상/장식, figure/ground의 차이가 무의미해지고 알랭 브와가 인용한 카이와의

41. Ketner, 46, note 68.

42. Bob Colacello, "Andy Warhol, Abstraction, and the Camouflage Paintings", *Andy Warhol: Camouflage*, Gagosian, 1998, 8; Yve-Alain Bois, "Camouflage as Hypertelia", *Andy Warhol The Late Work*, 109.

43. "Camouflage as Hypertelia", 109.



'hypertelia'를 상기하게 된다. 카이와에 의하면 대개의 동물은 먹이를 외양보다는 냄새와 움직임으로 포획하므로 주변과 동화되는 위장은 별 쓸모가 없는 생존전략이자 더 해로운 것이라 한다. 곤충들이 생존에 유용한 모방의 범위를 너무나 크게 벗어나므로 이런 목적이 없는 완벽에의 섬망(譫妄)은 유사 현기증이 날 정도의 비가시성 자체에 대한 추구일 수밖에 없다. 박탈감이나 공간에 먹힌 듯한 느낌을 가지는 스키조프레니한 상황에서 개인은 그의 피부의 한계를 벗어나서 감각의 다른 면을 점령한다. 그는 공간의 어떤 지점에서든지 스스로를 바라보려고 하고 그 자신이 공간화한 듯이 느끼는데 그것은 어떤 무언가와 비슷해진 것이 아니라 그냥 비슷한 것이다. 즉 그는 자신이 발작적으로 점유한 공간을 창조하는 것이다. 위홀은 우리의 문화적 스키조프레니아의 가장 유능한 진단인이었고 끝없는 동일성의 추구하고 비차별화의 찬양은 우리의 당대 하이퍼텔리아의 거울 이미지이다. 즉 완전한 상품세계의 노예화와 그리고 오랫동안 그로부터의 피난처로 여겨졌던 예술의 완벽한 오염을 마주한 우리의 하이퍼텔리아, 무력한 발작적 점유.<sup>44</sup>

〈그림자〉와 〈위장〉은 가장과 표면으로 이루어진, 또는 표면을 강조해온 그의 최후의 언급이 되었다. 〈산화〉와 〈로르샤하〉가 몸을 다룬 것이라면 이들은 몸의 은폐와 사라짐을 다루고 구상과 추상의 경계를 시험한 것이자 동시에 궁극적인 허구, 혹은 미혹에 대한 표상이 되었다. 위홀에게 마지막 몇 년은 가장 생산적으로 죽음이라는 자신의 구원의 테마를 깊이 있게 다룬 시기이며 스스로 조성해 온 통념적인 화가 위홀의 이미지를 시험대에 올려놓은 시기이다.

## IV. 세상의 끝에서

### 최후의 만찬

1994년 디아 센터에서 위홀의 《최후의 만찬》 전시가 열렸을 때, “괴물 같은 사이즈의 최후의 만찬 실크스크린 전시가 보러 갈 만한 가치가 있는가?”라는 물음에 『타임』지의 로버트 휴즈(Robert Hughes)는 “진심이요, 아님 정신이 나

44. Ibid., 111.



도판 12. 앤디 워홀, 〈최후의 만찬(The Last Supper)〉, 린넨 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 198.1×777.2×5.1cm, 1986, 앤디 워홀미술관 소장

간 거요?”라고 대꾸했다고 한다. 반면 워홀의 유언집행인이었던 또 다른 휴즈(Fred Hughes)는 같은 질문에 긍정적으로 답하며 워홀의 종교 주제에 대한 관심을 강조했다.<sup>45</sup>

1986년 워홀은 밀라노의 화상 알렉산드르 이올라(Alexandre Iolas)로부터 레오나르도의 〈최후의 만찬〉에 기반한 작업을 요청받았다. 개관전을 앞둔 그의 화랑은 레오나르도의 원화가 있는 Santa Maria delle Grazie의 맞은편에 위치했고 이미 서너 명이 거절한 이 프로젝트를 워홀은 흔쾌히 수락하여 일 년여 동안 작품제작에 몰두했다. 1987년 1월 22일 오픈한 이 전시에 3만 명이 운집했고 그는 한 달 뒤인 2월 22일에 사망했는데 전시되었던 것은 실크스크린 프린트 한 그룹과 대형 실크스크린 회화 3점이었지만 그는 전시와 무관하게 이 주제로 100여 점의 관련 작업들을 남겼다(도판 12).

45. Carla Schulz-Hoffmann, "Are You Serious or Delirious?—On the Last Supper and Other Things", *Andy Warhol: The Last Supper*, ed., Carla Schulz-Hoffmann, Cantz, 1998, 19.



일반적인 워홀의 이미지는 종교나 종교화와는 거리가 멀었지만 사후에 그가 정기적으로 성당에 다니고 봉사활동을 한 사실이 밝혀져 가까운 지인들을 놀라게 했다. 워홀 자신이 평소 종교적인 성향을 드러내지 않았지만, 1980년대 초반의 <십자가(Cross)>(1982)와 <계란 (Eggs)>(1982), 또는 기독교 성화(聖畵)를 주제로 유명한 르네상스 회화의 디테일을 확대해서 그린 일련의 <르네상스회화의 디테일(Details of Renaissance Paintings)> 시리즈(1984)나 시스틴 마돈나를 변용한 <라파엘 I(Raphael I-6,99\$)>(1985) 등 종교적 주제를 다룬 작업들이 있다. 개인적으로는 1986년에 최후의 연인이 사망하자 그는 비타민이나 대체의 학에 열성적인 관심을 가졌고 심령술이나 민간요법에 의존, 크리스털을 모으기도 했다.

영적인 구원과 마음의 힘에 관한 광고문구들을 소재로 한 80년대 중반의 <흑백광고(Black and White Ads)>(1984-1985) 시리즈에 속하는 <에너지-파워(Energy-Power)>(1985), <마음의 에너지(Mind Energy)>(1985), <회개하고 더 이상 죄짓지 말라!(Repent and Sin No More!)>(1985), <천국과 지옥은 종이 한 장 차이!(Heaven and Hell Are Just One Breath Away!)>(1985) 등과 같은 예외적인 작업들은 당시의 상황을 반영하는데 이들 역시 사후에야 알려지고 전시되었다.<sup>46</sup> 죽음을 피부로 느끼게 된 이런 개인적인 상황이 <최후의 만찬> 작업에 선뜻 다가가게 하고, 또 그 어느 때보다 진지하게 작업에 임하게 했던 배경으로 짐작된다.

워홀은 <최후의 만찬>의 적절한 복사본을 구하는 데 심혈을 기울여서 폴리크롬 플라스틱 모델이나 19세기 백과사전에 있는 동판화 등 다양한 모델을 구했고, 실크스크린을 위한 최후의 소스는 종교 소책자에 있는 판화(chromolithograph)를 선택했다. 전시와는 무관하게 제작한 라인 드로잉 <최후의 만찬>은 백과사전의 이미지를 복사한 것이다.<sup>47</sup> 가로 771센티미터의 거대한 <최후의 만찬>은 레오나르도의 그림을 가로로 두 번 반복한 붉은 색과 노란색 버전이 있고, 역시 같은 크기의 <위장 최후의 만찬>은 예수와 열두제자의

46. Charles Stuckey, *Andy Warhol: Heaven and Hell Are Just One Breath Away! Late Paintings and Related Works, 1984-1986*, Gagosian Gallery, 1992, 6-31.

47. *The Religious Art of Andy Warhol*, 81, 103.



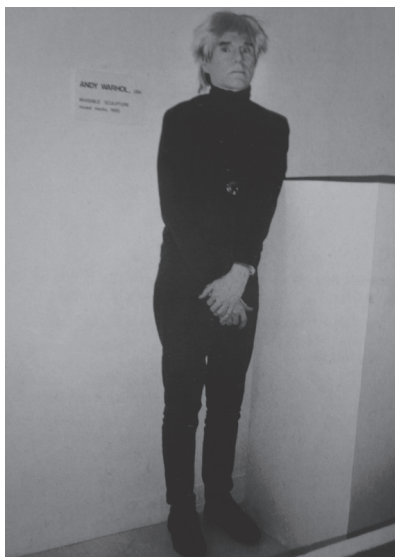
도판 13. 앤디 워홀, 〈최후의 만찬(큰 C)(The Last Supper(Big C))〉, 린넨 위에 아크릴과 실크스크린 잉크, 294,6×990,6×5,1cm, 1986, 앤디 워홀미술관 소장

모습이 위장 패턴에 가려져 거의 식별이 어렵지만 예수의 얼굴 부분은 흰 광배 아래에 드러나도록 배치되었다. 특히 〈최후의 만찬 디테일(Detail of the Last Supper)〉(Christ 112 Times, 1986)은 검정 바탕에 황금빛 예수의 얼굴상을 네거티브 이미지로 반복한 거대한 회화로 수많은 불상들을 함께 전시하는 동양의 불상 배치를 연상시킨다.

예수의 얼굴은 10개의 복싱 펀칭백에 그려져 바스키아가 ‘judge’ 등의 글을 써넣은 공동 작업에도 사용되기도 했는데(1985-1986), 이는 바스키아의 크리틱에 대한 반감과 메리 분과의 결렬에 대한 분노가 표출된 것으로 당시 워홀은 복싱 연습 중이었다. 또 예수의 얼굴은 〈몸짱의 주인공이 되라〉(1985-1986)는 흑백 광고 이미지와 겹쳐지거나 나란히 배치되기도 해서 예수의 사망과 그 몸의 부활을 다루기도 했다.

가로 10미터에 육박하는 〈Last Supper(The Big C)〉(도판 13)는 예수의 얼굴이 4번 반복되고 3개의 모터사이클, 로고 등이 들어간 대작으로 워홀은 『The Big C: Can the Mind Act as a Cancer Cure?』라는 신문기사의 헤드라인에서 제목을 따다. 예수와 모터사이클, 가격표 등이 공존하는 화면은 인간 육신의 필멸과 구원에 대한 소망이라는 거대한 주제가 가벼운 팝적인 오브제들과 병치되어서 워홀 특유의 ‘종교화’가 되었다. 혹자가 주장하는 대로 워홀의 이 작업은 미국 미술 300년 역사에 가장 거대한 종교화이자<sup>48</sup> 종교가 힘을 잃은 20세기의 한 중요한 종교적 기념비가 될 것이다.

48. Ibid., 102.



도판 14(왼쪽), 앤디 워홀, 〈자화상(Self-Portrait)〉, 274.3×274.3×3.8cm, 1986, 앤디 워홀미술관 소장  
 도판 15(오른쪽), 앤디 워홀, 〈보이지 않는 조각(Invisible Sculpture)〉, 에어리어, 1985

## 마지막 자화상

워홀의 얼굴에서 우리는 그가 지불해야 했던 끔찍한 희생의 대가를 본다. 껍데기로 존재하기. 그 자신의 작업에 의해 파괴된. - Rainer Werner Fassbinder<sup>49</sup>

워홀은 호불호를 떠나서 자신의 대중적 이미지를 의도적으로 구축하는데 성공한 대표적인 작가이다. 이때 매개가 된 것이 수많은 사진과 초상이며 이 가운데에도 자화상은 중요한 의미를 지닌다. 당초 워홀에게 자화상의 아이디어를 준 것은 카스텔리 화랑에 있었던 아이반 카프(Ivan Karp)였는데 그는 “사람들은 자네를 보고 싶어 해. 외모는 명성의 일부와 연관되니 그들의 상상력을 자극하게 해”라고 조언했다고 한다.<sup>50</sup> 계기야 무엇이었던 미술사를 통틀어 워홀만큼 사진으로 자신의 이미지를 많이 남긴 미술가도, 또 그만큼 다양한 모습의 자화상을 남긴 작가도 드물다. 그의 자화상을 분석한 한 연구에 의하면 그는

49. Bockris, 588.

50. *Popism*, 17.



극도로 공적인 인물이면서도 아주 사적인 사람으로 그의 전체적인 자화상의 스펙트럼은 공적인 것과 사적인 것 사이의 진화한 균열의 증거를 제시한다. 그는 60년대 초반 팝 작가로 부각되기 시작하면서부터 자신의 이미지를 의도적으로 무기력하고 텅 빈 이미지로 확립했으며 세월에 따라 변화하기는 했지만 그의 연출된 자화상은 놀랍게도 자기노출의 욕망과 익명성과 프라이버시 양쪽을 다 만족시켰다는 것이다.<sup>51</sup>

워홀의 자화상이 이런 모습으로 '진화'해 왔다면 그의 최후의 자화상들은 후기작업의 주요테마가 된 죽음과 몸의 필멸성을 가장 극명하게 드러낸 것이 된다. <위장> 시리즈와 같은 시기이자 사망하기 일 년 전에 제작된 소위 'fright-wig' (Self-Portrait) (공포가발 자화상), 또는 '충격가발(shock-wig) 자화상'들(도판 14)은 메두사처럼 몸에서 분리된 표정 없는 얼굴이 화면에 떠 있는 모습으로, 이름 그대로 가히 충격적이다. 이들은 "자기노출적, 악마적, 황폐한" 등의 극단적인 수식을 얻었거니와 공허하면서도 께뚫을 듯한 강렬한 시선과 가볍게 벌어진 입술은 바로 데스마스크를 환기한다는 반응을 얻었다.<sup>52</sup> 이 자화상 시리즈는 결과적으로는 임박한 죽음을 대면한 듯이 보이지만 그가 자신의 죽음을 예견하지는 못했기에 그보다는 당시 유행했던 핑크 미학을 추종한 것이라는 관찰이 더 설득력이 있다. 그렇다 하더라도 "나는 스스로에게 내가 아직 살아있다는 것을 상기시키기 위해 자화상을 그린다"는 언급은 메멘토모리로서 이 이미지의 무게를 더 한다.<sup>53</sup>

워홀이 좋아했던 오스카 와일드는 "모든 예술은 표면이자 상징이다. 표면 아래로 가는 사람들은 위험을 무릅쓰고 그렇게 한다"라고 언급했다.<sup>54</sup> 워홀은 생전에 자신은 표면뿐이라고 주장해서 내면을 숨겼다고보다는 아예 그 존재

51. Kelly Sidley, *Beyond Self-Portraiture: The Fabrication of Andy Warhol, 1960-1968*, Ph.D Dissertation, NY U, 2006 참조.

52. 워홀은 머리가 위로 뺀 자화상을 원한 반면 커미션을 준 런던의 화상 Anthony d'Offay는 앞머리가 이마를 가린 이미지를 선호해서 전시에는 후자가 널리 알려졌다. Ketner, 37.

53. Kelly Sidley, "Great Expectations: Andy Warhol's Self-Portraits", *Warhol on Warhol*, ed., Estrella de Diego, Casa Encendida, 2007, 309-22; Bockris, 588.

54. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1992, 3.

55. Alex Kitnick, "Andy Warhol: Surface Tension", *Pop Art: Contemporary Perspectives*, ed., John Wilmerding, Princeton U. Art Museum, 2007, 97-111.

56. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, A Harvest Book, 1975, 112-13.



자체를 부정했었다. 그에게 표면은 공적인 공간이며 그의 예고는 외계로부터 각인되는 수동적인 것이어서 투명하고 연약한 자아가 되며 그의 몸은 총체적으로 공적이며 표면으로 구성되어 실체가 없는 것이다.

‘실체 없는’ 몸의 주인인 그는 1985년 뉴욕의 나이트클럽 에어리어(Area)의 쇼윈도에 서 있는 작업인 <보이지 않는 조각(Invisible Sculpture)>(도판 15)을 했다. 이는 그가 “보이지 않는 회화”로 칭한 <로르샤하>나 <위장>의 연속으로 일견 가벼운 농담처럼 보이는 이 퍼포먼스는 겉보기와는 달리 사라짐의 의미를 반추하는 자기검증의 의미심장한 작업이다. 앞에 인용한 대로 사후에 물질로 남는 몸에 대한 그의 걱정은 남달랐다. “죽을 때 아무것도 남기고 싶지 않다. 텔레비전에서 한 여성이 광선기계에 들어가서 사라지는 광경을 보았다. 물질은 에너지이기에 그는 사라졌고 그건 근사했다. 사라질 수 있는 것, 그건 정말 미국 최고의 발명이다.”

## ■ 주제어

앤디 워홀(Andy Warhol), 후기작(late work), 죽음(death), 추상화(abstract painting), 해골(Skull), 그림자(Shadow), 산화(Oxidation), 위장(Camouflage), 로르샤하(Rorschach), 충격가발자화상(Shock-wig Self-Portrait)

투고일	2012년 4월 9일	심사일	2012년 5월 10일	게재확정일	2012년 5월 23일
-----	-------------	-----	--------------	-------	--------------



## 참고문헌

- Bois, Yve-Alain, "Camouflage as Hypertelia", *Andy Warhol The Late Work*, Museum Kunstpalast & Prestel, 2004.
- Buchloh, Benjamin, "The Andy Warhol Line", *The Work of Andy Warhol*, ed. Gary Garrels, Dia, 1989.
- Collacello, Bob, "Andy Warhol, Abstraction, and the Camouflage Paintings", *Andy Warhol: Camouflage*, Gagosian, 1998.
- De Salvo, Donna, "God is in the details: The Prints of Andy Warhol", *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987*, eds., Frayda Feldman and Claudia Defendi, 4th ed., DAP, 2003.
- Dillenberger, Jane, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, 1998.
- Fairbrother, Trevor, "Skulls", *The Work of Andy Warhol*, ed., Gary Garrels, Dia Art Foundation, 1989.
- Francis Mark and Jean Hubert Martin, eds., *Andy Warhol The Late Work*, Museum Kunstpalast & Prestel, 2004.
- Hackett, Pat ed., *The Andy Warhol Diaries*, Warner, 1989.
- Ketner, Joseph, "Warhol's Last Decade: Reinventing Painting", *Andy Warhol the Last Decade*, Milwaukee Art Museum, 2009.
- Koch, Stephen, *Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol*, Marion Boyars, 1973, 2002.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Carnal Knowledge", *Andy Warhol: Rorschach Paintings*, Gagosian Gallery, 1996.
- \_\_\_\_\_, "Madness of the Day", *Andy Warhol The Late Work*, Museum Kunstpalast & Prestel, 2004.
- Printz, Neil ed., *Paintings and Sculptures 1970-1974: Warhol 03 The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Phaidon, 2010.
- Sidley, Kelly, *Beyond Self-Portraiture: The Fabrication of Andy Warhol, 1960-1968*, Ph.D. Dissertation, NY U, 2006.



## Abstract

### Abstraction and Death : Andy Warhol's Late Works

Taehi Kang

Andy Warhol's last signed works before his death were the photo editions of <Skeletons> sent to 『Parkett』 for publication. And one month after the opening of the blockbuster exhibition 《The Last Supper》 in Milan, silkscreened versions of Leonard's work, he passed away. His death was sudden and nobody expected it including Warhol himself, but these two incidents remind us that Warhol's lifelong subject had been death.

The critical opinions on Warhol's late period from the 1970's to his death can be summarized with the expression 'post-lapsarian Warhol' and this period was synonymous with indifference and bad reputation so far. But contrary to the general consensus that Warhol was finished as an artist, he was trying his hand to new abstract paintings and struggled to regain the status of avantgarde artist. Even though he produced lots of works during this period, most of them were not shown in America until his death and thus his final years were considered trivial. After his untimely death, a couple of exhibitions focused on his late works revealed the importance of this period to his whole career as a painter, and the critical attentions have been paid to Warhol's last years recently.

Warhol had a farewell exhibition in 1966 to pursue the filmmaker's life but resumed painting in 1972. But comeback show with <Mao> parraits, 《Hammer and Sickles》 and 《Andy Warhol's Portraits of the 70s》 were all badly received, and he was forced to do something new and different. Starting with the <Skull> series, which were the continuation of the 'death and disaster' theme in the early 60s, he produced impressive body of works such as <Shadow>, <Oxidation>, <Rorschach>, and <Camouflage>. All these late works are abstract and death-related since they deal with the body's disappearance and ultimate demise.

Warhol's late works can be summarized with two key words; abstraction and death. He freely expressed his affinity to Abstract Expressionism and was influenced by the abstract qualities of the silkscreen printing process which are quite explicit in the works like <Electric Chair> for example. The first important trial to abstraction was the <Shadows>, in which



only the broad brushmarks were the contents. <Oxidation> was made with urinal over the still wet canvas mixed with metal particles, and the <Rorschach> was adopted to test the boundary between the figurative and the abstract, and abstract and decorative. For <Camouflage>, he appropriated the military camouflage patterns and this series was perfect as the posthumous testament and best conclusion to his career.