

21세기 서양미학의 동향과 전망을 위한 시론 2

- 아방가르드 이론의 재검토:

부클로 및 포스터의 뷔르거 비판과 뷔르거의 응답을 중심으로

김종기
부산대학교

- I. 들어가면서
- II. 뷔르거의 아방가르드 이론과 이에 대한 비판
 - 1. 아방가르드 개념의 정착 또는 혼란:
포지올리에서 그린버그까지
 - 2. 뷔르거의 아방가르드 이론:
역사적 아방가르드와 네오-아방가르드
 - 3. 뷔르거의 아방가르드 이론에 대한 비판들:
부클로와 포스터를 중심으로
- III. 『아방가르드의 이론』 비판에 대한 뷔르거의 대응 또는 반비판
 - 1. 뷔르거의 『아방가르드의 이론』의 재확인과 확장
 - 2. 부클로와 포스터에 대한 뷔르거의 반비판
- IV. 동시대 미술에서 아방가르드의 종말 또는 가능성
- 결론을 대신하여

I. 들어가면서

포스트모더니즘의 '쇠퇴', 또는 더 강한 어조로 포스트모더니즘의 '죽음'이 논의되고 있는 현시점에 과연 동시대의 아방가르드는 존재하는가, 만약 존재한다면 어떤 양태로 드러나고 있는가? 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson, 1934년 생)은 포스트모더니즘이 역사의 진보, 보편적 진리와 같은 거대서사를 거부함으로써 역사적 불가항력이라는 불가해한 안개 속에서 행동의 가능성을 체계적

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5B5A07048631).

으로 지워 버려 우리를 수동적으로 만들며 무력감 속에 빠지게 한다고 지적한 바 있다.¹ 또한 테리 이글턴(Terry Eagleton, 1943년생)은 포스트모더니즘이 자기희의, 자기부정에만 골몰하면서 이미 '전지구적 서사'를 써 나가고 있는 초국적 자본에 대한 대안적 저항을 만들어내지 못한다고 지적한다.² 이와 같이 포스트모더니즘이 이론·실천적으로 우리 동시대의 문제점을 해결하지 못하고 자본주의 및 문화산업이라는 제도에 함몰되어 버리는 것처럼, 아방가르드도 마찬가지로 그 비판적 성격, 저항적 성격을 잃어버리고 제도 속에 함몰되어 버리며 나아가 삶과 예술의 분리를 지양(止揚)하려 했던 그 애초의 기획을 현실화시킬 능력을 상실하면서 소멸되어 가는가? 만약 이와 달리 우리가 21세기에 아방가르드 미술을 다시 포착할 수 있다면 그것은 어떤 양태로 드러나고 있는가?

이미 페터 뷔르거(Peter Bürger, 1936년생)는 삶과 예술의 분리를 지양하고자 했던 역사적 아방가르드의 기획이 실패하고 그 저항 자체가 제도 속에 수용되어버린 것을 지적한 바 있다. 나아가 뷔르거는 네오-아방가르드도 아방가르드를 예술로서 제도화함으로써 진정으로 아방가르드적인 의도들을 부정하게 되어 버렸다고 지적하였다. 그러나 할 포스터(Hal Foster, 1955년생)는 이러한 뷔르거의 견해를 비판하면서 네오-아방가르드를 제1차 네오-아방가르드와 제2차 네오-아방가르드로 나누어, 제2차 네오-아방가르드는 역사적 아방가르드와 제1차 네오-아방가르드가 제도화되어 버리는 것을 넘어서서 제도화의 한계에 대한 비판적 분석을 시도한다고 주장한 바 있다. 그런데 네오-아방가르드에 대한 포스터의 이러한 긍정적인 입장은 포스트모더니즘과 연관시켜 보면 다음과 같이 될 것이다. 즉 그는 포스트모더니즘 속에는 자본주의와 문화산업에 투항하여 제도화되어 버리는 경향과 그것에 끊임없이 저항하는 경향이 동시에 존재한다고 본다. 그리고 그는 후자의 경향을 제2차 네오-아방가르드에서 찾고자 하는 입장으로 나아간다.³

1. Fredric Jameson, 「포스트모더니즘-후기 자본주의의 문화논리, 정정호, 강내희(편) 『포스트모더니즘론』, 서울: 문화과학사, 1994, p. 192 참조.

2. Terry Eagleton, *After Theory*, 이재원(역), 『이론이후』, 서울: 길, 2010, p. 28, 35, 304 참조.

3. 김중기, 「21세기 서양미학의 동향과 전망을 위한 시론 1 - 모더니즘에서 포스트모더니즘까지, 그리고 그 이후를 위하여」, 민족미학회, 『민족미학』, 제12권 2호, 2013, pp. 221-228 참조.

이와 관련하여 우리의 동시대 미술(contemporary art)은 이전보다 훨씬 더 세
 계화되어 가고 있으며, 이전보다 더 많은 대중 또는 관람자, 더 많은 지역, 더
 많은 국적 또는 민족을 아우르고 있다. 또한 우리의 동시대 예술가들은 사진,
 회화, 조각, 설치, 비디오, 퍼포먼스 등 실로 다양한 매체를 통해 작업을 하고
 있다. 그렇지만 느슨하게 묶어 본다면 이들은 다양한 방법과 형식을 통해 실험
 미술을 추구하며, 자신들의 지역적(local) 환경에 몰두한다는 공통점을 가지고
 있다. 그렇다면 이들의 작업은 과연 아방가르드의 정신을 유지하고 있는가?
 이들의 작업은 삶과 예술의 분리를 지양하고자 한, 또는 예술을 삶 속으로 지
 양시키하고자 한 초기 아방가르드의 기획을 유지하고 있는가? 나아가 이들은 신
 자유주의적 세계화를 통해 더욱 확대되어 가는 자본주의의 문제점을 지적하거
 나 또는 그에 저항하면서 더 나은 사회로 나아가갈 전망을 줄 수 있는가? 그리하
 여 포스트모더니즘에는 자본주의와 문화산업에 끊임없이 저항하는 측면이 있
 고 그것이 제2차 네오-아방가르드로 드러난다는 포스터의 주장⁴은 21세기 동
 시대 미술의 상황에도 적용될 수 있는가? 이 글은 이러한 문제의식을 바탕으
 로 21세기라는 우리의 동시대에서 아방가르드의 몰락, 또는 가능성이라는 주
 제를 다루어 보고자 한다. 이 주제를 위해 이 글은 우리의 동시대 작가들을 직
 접 그 논의 중심에 놓는 것이 아니라, 뷔르거 아방가르드 이론의 핵심을 추려
 다시 정리하고, 이에 대한 포스터 및 부클로(Benjamin H. -D. Buchloh, 1941년
 생)의 비판을 살펴볼 것이다.⁵ 그리고 뷔르거의 관점을 옹호하는 입장에서 이
 들 비판에 대한, 국내에서는 아직 검토된 바 없는 뷔르거의 응답 또는 반비판
 을 중심으로 아방가르드 및 포스트 아방가르드의 문제를 살펴볼 것이다.⁶ 왜냐

4. Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic* (Seattle: Bay Press, 1983), p. xii, 윤호병 외(역), 『반미학』, 서울: 현대미
 학사, 1993, p. 20 이하 참조.

5. 이미 국내에서도 뷔르거의 아방가르드 이론과 이에 대한 포스터의 비판에 대해서는 다수의 논문이 발표
 된 바 있다. 그 중 직접 뷔르거와 포스터를 다루고 있는 것으로서는 이영옥의 「네오 아방가르드: 해석과
 재해석 - 헬 포스터의 페터 뷔르거 비판을 중심으로」, 한국미학회, 『미학』, 제51집, 2007과 정용환의 「전
 위주의 이론에서 신전위주의 이론으로 - 할 포스터의 페터 뷔르거 수용에 관한 연구」, 한국브레히트학
 회, 『브레히트와 현대연극』, 제27집, 2012 참조.

6. 이 논문은 <21세기 서양미학의 동향과 전망을 위한 시론>이라는 제목의 연작으로 진행하고 있는 필자의
 시도 가운데에서 그 동향 및 전망을 아방가르드 이론에 제한하여 서술하고 있는 것이다. 이 논문은 그 연
 작 가운데 두 번째에 해당하는 글이며, 향후 필자는 다양한 이론 및 실천에 대한 동향 분석과 전망을 계속
 해서 진행해 나갈 것임을 여기서 밝혀 두고 싶다.

하면 뷔르거의 작업은 미술에서의 아방가르드적 실천을 포스터 및 부클로의 현상 분석적 관점을 넘어 '이론'으로서 제시하고 있기 때문이다. 또한 이 글에서 필자는 아방가르드 이론에 관한 필자의 독자적 관점을 강하게 제시하기 보다는 아방가르드 이론과 관련된 중요한 논쟁점을 뷔르거의 관점을 옹호하는 입장에서 재구성하는 데 치중할 것이다. 왜냐하면 이러한 작업을 바탕으로 향후 이어질 글들에서 필자의 관점을 이론적으로 형성할 수 있는 토대가 형성될 수 있을 것이라 보기 때문이다.

II. 뷔르거의 아방가르드 이론과 이에 대한 비판

1. 아방가르드 개념의 정착 또는 혼란: 포지올리에서 그린버그까지

조형예술사에서 아방가르드의 시발은 20세기 초의 예술 운동에서 비롯되며 여기서 아방가르드는 현대(Moderne) 개념과 현대미술(moderne Kunst) 개념과 연결된다. 이때 아방가르드는 뷔르거에 따르면 현대미술, 즉 모더니즘 미술이 형식화·제도화되면서 삶과 예술이 분리되는 것에 저항하면서 삶과 예술의 분리를 지양하고자 하는 노력, 또는 예술을 삶 속에 용해시켜 삶과 예술을 통합하고자 하는 노력으로 나타난 것이다. 이것이 뷔르거가 정의하는 이른바 역사적 아방가르드이며, 따라서 20세기 초반의 모더니즘, 또는 고전적 모더니즘 미술의 두 축은 형식주의 모더니즘과 역사적 아방가르드로 분류할 수 있다.⁷

그런데 우리는 여기서 우리의 논의를 전개하기에 앞서 아방가르드에 관한 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)의 이해를 지적하고 넘어갈 필요가 있다. 왜냐하면 그린버그야말로 형식주의 모더니즘 이론의 관점에서 현대미술, 모더니즘 미술을 정의하고 나아가 그러한 형식주의의 틀 속에서 아방가르드를 이해하고 있기 때문이다. 알다시피 '예술의 자율성'이라는 테제는 바로 칸트의 미학 이론에서 그 연원을 가지며, 따라서 모더니즘 미술에서 제기되는 예술의 자율성은 예술이 인간으로 하여금 진리를 인식하게 하는 것과 인간을 도덕적으로 교화하는 것과 무관하다는 것을 의미한다. 이러한 연관성 속에서 '예술

7. 김종기 (2013), p. 218 참조.

을 위한 예술'(L'art pour l'art)이라는 테제가 등장하며 나아가 다양한 유티주의(Aestheticism)의 변형태들이 나타나는데, 이것이 형식주의적 모더니즘으로 이어진다. 그리하여 회화가 내용과 무관하게 특정한 질서에 따라 배열된 색채로 뒤덮인 평평한 표면이라고 주장하는 모리스 드니, 그리고 마네, 고갱, 세잔을 옹호하는 비평을 통해 내용과 무관한 시각적인 미적 반응을 중시하는 클라이브 벨과 로저 프라이를 거치면서 20세기의 형식주의 미학이 정립된다. 나아가 형식주의 모더니즘은 유티주의가 주창하는 예술의 자율성을 실현하면서 19세기 말 20세기 초 마티스와 피카소로 이어진다.⁸ 이와 관련하여 그린버그는 “예술을 위한 예술”과 “순수시”가 주제와 내용을 흑사병처럼 회피하는 것이었다고 지적한다. 나아가 그는 아방가르드가 추상 또는 비대상적(nonobjective) 미술과 시에 도달한 것은 절대적인 형식을 추구하는 과정 속에서였다고 지적하며, 따라서 내용이란 완전히 형식으로 용해되어야 한다고 주장한다.⁹ 이와 같이 그린버그는 아방가르드를 모더니즘 미술과 동일시하며 그 특징을 형식주의에서 찾는다. 다시 말해 그는 아방가르드 예술이란 새로운 형식의 창안을 통해서만 나타난다고 본다.¹⁰ 이 논의를 반추해 본다면 그린버그는 현대예술을 아방가르드라고 포착하면서 이 아방가르드란 내용과 무관한 형식, 새로운 기교에 천착한다고 지적하는 셈이 된다.

그런데 이러한 견해는 원래 포지올리(Renato Poggioli, 1907-1963)의 아방가르드 이론에서 나타난 관점이라고 할 수 있다. 포지올리는 그의 사후에 영어로 번역되어 한 권으로 출판된 『아방가르드의 이론』에서 20세기 전반의 아방가르드의 역할을 살피고 있다. 여기서 그는 새로움을 지향했던 사회, 심리, 정치, 철학의 첨단주의 양상들을 설명하고, 미술, 음악, 시 등 다양한 장르의 운동들을 다루면서, 이들을 관통하는 중심 사상으로 아방가르드를 꼽는다. 그에 따르면 문화적 현상을 이끌었던 아방가르드는 단일성에 반발하면서 다양성을 지향하는 특성을 지녔다. 그리고 같은 궤적을 달리던 정치와 미학의 두 아방가르

8. Pam Meecham and Julie Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, 이민재·황보희(역), 『현대미술의 이해』, 서울: 시공사, 2008, pp. 41-44; 김종기 (2013), p. 217 참조.

9. Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, 조주연(역), 『예술과 문화』, 부산: 경성대학교 출판부, 2004, p. 16 참조.

10. 앞 책, pp. 18-19 참조.

드가 1880년대 이후 결별하면서 미술과 문학이 아방가르드의 개념과 실천, 모두를 이끌게 되었다. 이런 과정에서 아방가르드는 형식의 변화를 앞세운 예술적 아방가르드로 수렴된다. 여기서 포지올리는 모더니즘과 아방가르드를 구분하지 않고 19세기 이후의 모든 미술에 모더니즘과 아방가르드의 요소를 보편적으로 적용시킨다.¹¹ 다시 말해 포지올리는 모더니즘과 아방가르드의 동일성과 일치를 전제하고 있다.¹²

따라서 아방가르드를 새로운 형식의 창안에서 포착하면서 아방가르드를 모더니즘과 동일시하는 그린버그의 견해는 바로 포지올리로부터 넘겨받은 것이라고 할 수 있겠다. 그런데 그린버그는 이 모더니즘 미술이 주제보다는 형식에만 몰두하는 것이라고 파악하기 때문에 재현을 포기하면서도 여전히 주제에 바탕을 둔 내용성을 추구하거나 ‘삶과 예술의 분리’를 ‘지양하고자 하는 초현실주의, 다다이즘, 팝아트 등을 아방가르드에서 제외한다.’¹³ 이러한 관점에서 포착한다면 아방가르드는 단지 새로운 형식(과 새로운 기법)을 추구하는 것이며 따라서 모더니즘과 차별성을 가질 수 없게 된다.

2. 뷔르거의 아방가르드 이론: 역사적 아방가르드와 네오-아방가르드

아방가르드에 대한 그린버그의 관점과 달리 뷔르거는 아방가르드가 (유미주의에서 정점에 이르는) ‘예술의 자율성’을 바탕으로 형식주의의 모더니즘에 의해 초래된 예술과 실생활의 분리를 지양하고자 하는 문제의식에서 생겨난 것이라

11. 진취연, 「아방가르드, 네오-아방가르드, 새로움의 정치학」, 현대미술사학회, 『현대미술사연구』, 제34집, 2013, p. 157 참조. 그런데 이러한 견해는 크라우스(Rosalind Krauss, 1941년생)에서도 유사하게 나타난다. 그런데 크라우스는 모더니즘이 기원(Origin)의 개념을 충족시킨 반면, 포스트모더니즘은 독창성을 배제한 복제, 반복을 통해 기원의 개념을 원천적으로 배제한다고 본다. 따라서 그녀는 모더니즘이 전통, 형식적 새로움의 추구를 아방가르드의 실체로 간주하며 복제, 반복의 포스트모더니즘은 새로움의 동력을 상실한 비아방가르드 미술로 분석한다. 그런데 크라우스는 이 새로움이라는 것이 미술내의 기존 방식이 도상들과 겹치는 것으로 이미 존재했다고 지적하며 따라서 기원과 연결되었던 모더니즘을 신화라고 지적한다. 따라서 그녀는 이제 아방가르드가 모더니즘과 그 특성을 공유하던 시기는 이제 끝이 났다고 파악하며, 탈신화화는 비평과 진정으로 포스트모던적인 예술 사이에서의 문화적 실천에 대한 새로운 시각이 필요하다고 본다. Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", in *October*, Vol. 18 (1981), p. 66 참조. 또한 진취연, 앞 글, pp. 160-161 참조.

12. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia)*, 박상진(역), 『아방가르드 예술론』, 서울: 문예출판사, 1996, pp. 36-37 참조.

13. Pam Meecham and Julie Sheldon (2008), p. 55; Clement Greenberg (2004), p. 79; Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 이성훈·김광우(역), 『예술의 종말 이후』, 서울: 미술문화, 2004, p. 24 참조.

고 이해한다.¹⁴ 그런데 뷔르거는 이러한 초기 아방가르드의 시도를 광의의 아방가르드와 구분하기 위해 역사적 아방가르드라고 지칭한다. 이후 뷔르거는 자신의 『아방가르드 이론』에 대한 비판자들에 대한 대응에서도 다음과 같이 밝히고 있다. “역사적 아방가르드 운동이 유희주의에 의해 전형적으로 도달된 자율적 예술의 발전 단계에 화답하는 한에서 그것은 모더니즘의 일부분이다. 그것이 예술 제도를 문제 삼는 한에서, 그것은 모더니즘과 단절한다.”¹⁵ 이때 역사적 아방가르드와 관련하여 중요한 것으로 지적되어야 할 점은 뷔르거가 역사적 아방가르드를 모더니즘에 화답하는 측면에서가 아니라 모더니즘과 단절하는 측면에서 찾는다는 점이다. 이렇게 본다면 단지 ‘새로운 것’이라는 카테고리는 역사적 아방가르드 운동의 특징을 온전히 드러낼 수 없다는 관점과 연결될 것이다.

뷔르거는 이 역사적 아방가르드의 원리를 이후에도 계속해서 “예술제도에 대한 공격과 전체 삶의 혁명적 변화”¹⁶라는 두 가지로 지적하고 있다. 그런데 이 두 원리는 상호 긴밀히 연관되어 있다. 즉 “아방가르드에 의해 의도된 예술과 삶의 통일은 아방가르드가 자신의 사회적 효력을 가로막는 제도적 제약으로부터 미적 잠재력을 해방시키는 데 성공할 때에만 성취될 수 있다. 달리 말해 예술 제도에 대한 공격은 예술과 삶의 통일이라는 유토피아의 실현 가능 조건이다.”¹⁷ 이 역사적 아방가르드에 속하는 것으로는 이탈리아의 미래주의, 러시아 아방가르드(구성주의 및 절대주의), 취리히, 베를린, 쾰른 및 파리의 다다, 초현실주의를 들 수 있다.¹⁸

그렇지만 뷔르거는 이 역사적 아방가르드가 실패한 운동이라고 지적한다. 뷔르거는 그 이유를 우선 예술을 실생활로 되돌리고자 한 역사적 아방가르드의 시도 자체가 모순을 안고 있다는 데에서 찾는다. 왜냐하면 실생활에 맞서

14. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp) (이하 TA로 표기하고 각주의 뒤 숫자는 국역본의 쪽수를 나타낸다), 1974, pp. 26–35, 최성만(역), 『아방가르드의 이론』, 서울: 지식을 만드는 지식, 2009, pp. 40–52 참조.

15. Peter Bürger, “Theorie der Avantgarde im Widerstreit”, in (ders.) *Nach der Avantgarde* (이하 Nach) (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014), p. 20.

16. 앞 책, p. 20.

17. 앞 책, p. 20.

18. 앞 책, p. 7 참조.

예술이 누리는 자유, 즉 예술의 자율성은 동시에 예술이 현실을 비판적으로 인식하기 위한 조건이기 때문이다. 실생활로부터 격리되어 있지 않고 그 속에 완전히 동화되어 사라져 버리는 예술은 실생활에 대해 취해야 할 거리를 잃어버림과 동시에 그 때문에 그 실생활을 비판할 능력까지도 잃어버리게 된다.¹⁹ 그런데 역사적 아방가르드의 초기에는 예술과 실생활의 거리, 즉 예술의 자율성을 지양해 보려는 시도는 진보적 파토스를 유리하게 이용할 수 있었다. 하지만 이후 예술과 삶 사이의 거리를 지양한다는 것은 문화산업으로 인해 잘못된 방향으로 나타났다.²⁰ 오히려 예술의 자율성을 지양한다는 아방가르드의 목표는 예술이 자본의 요구에 종속되는 그릇된 지양 형태, 즉 ‘오락문학’과 ‘상품미학’으로 왜곡되어 나타났다. 나아가 예술은 실생활과 분리된 채 자신의 자율성을 유지하면서 제도화되고 나아가 이윤의 극대화라는 자본의 요구에 종속되어 버렸다.²¹ 이와 같이 뷔르거는 역사적 아방가르드의 운동들, 즉 예술 작품과 예술에 대한 전통적 범주 또는 기준을 파괴하려 한 다다, 재현에 바탕을 둔 전통적 예술 원리를 주관적으로 위반하는 것을 사회 혁명과 조화시키려 했던 초현실주의, 그리고 실생활에 예술(적 작업)을 끌어들이 생산자에게 문화수단을 제공하려 했던 구성주의 등이 모두 영웅적이면서 동시에 비극적으로 실패했다고 지적한다.²² 예를 들어 뒤샹이 서명을 하고 전시장에 보낸 레디메이드 작품들은 르네상스 이래 발전된 예술의 본질에 대한 관념, 즉 일회적인 작품을 개인이 창작한다는 관념에 대한 도발이었다.²³ 따라서 뒤샹의 레디메이드는 예술작품의 기준, 또는 본질에 대한 전통적 관념, 그리고 나아가 개인이 예술의 창작주체라는 전통적 관념을 의문시하면서 나름의 새로운 기준을 제시하고자 한다는 점에서 작품이 아니라 선언(Manifestation)이었다.²⁴ 이제 어떤 개별 예술가가 자연에서 취한 재료에다 그의 숙련된 기술을 통해 창작한 결과물만 예술작품인 것이 아니라, 어떤 기성품 또는 어떤 폐품들을 끌어 모아 그것들에 어떤

19. TA (1974), pp. 68/96.

20. 앞 책, pp. 68/96.

21. 앞 책, pp. 72-73/ 102-104.

22. Pam Meecham and Julie Sheldon (2008), p. 69 참조: 김종기 (2013), p. 220.

23. TA (1974), pp. 77/109.

24. 앞 책, p. 71.

의미를 부여하는 것으로도 예술작품이 될 수 있다 할 것이다. 그런데 이러한 도발은 그 성격상 임의로 지속적으로 반복될 수 있는 것이 아니다. 예컨대 서명된 병 건조대가 일반 박물관에 전시될 가치가 있는 것으로 간주되고 나면 그 도발은 공허한 것이 되고 만다. 그리고 이 제도에 의해 역사적 아방가르드의 저항 자체가 예술로 수용되면서 '반예술'로서의 아방가르드의 작품은 예술작품으로 인정받고 그림으로써 박물관에 있는 다른 작품들과 나란히 자율적 작품이 되었다.²⁵ 이렇게 아방가르드는 '역사적'인 것이 되어 버렸다. 따라서 '역사적' 아방가르드란 애초의 그 기획을 잃고 실패한 아방가르드인 것이다. 이로써 예술은 오래전에 포스트 아방가르드의 단계로 접어들었다. 여기서는 작품 카테고리가 복구되었고, 나아가 아방가르드가 반예술적 의도에서 고안해 낸 기법들이 예술적 목적들에 이용되고 있다는 것이 특징으로 나타난다.²⁶

한편 독일에서 국가사회주의의 등장으로 역사적 아방가르드가 퇴폐미술로 규정되어 탄압받고, 소련에서는 사회주의 리얼리즘이 등장함으로써 아방가르드 운동은 일시적으로 단절된다. 이후 전후(戰後) 1950년대와 1960년대에 북미와 서유럽 예술가들 사이에서 이전의 역사적 아방가르드 운동의 전략을 부활시키거나 갱신하고자 하는 의도를 바탕으로 전개된 흐름을 '네오-아방가르드'라 칭한다. 다시 말해 네오-아방가르드란 1910년대와 1920년대 역사적 아방가르드의 기법들, 즉 콜라주, 아상블라주, 레디메이드와 그리드(grid), 모노크롬 회화, 구성(주의) 조각 같은 것을 재활용했던 1950년대와 1960년대의 북미와 서유럽 미술가들을 느슨하게 묶어서 이야기하는 것이다.²⁷ 또한 여기에 덧붙여 플럭서스 및 (네오-다다라 불린) 팝아트 예술가들, 국제 상황주의자, 빈 그룹, 구체시(Konkrete Poesie), 구체음악(Musique concrète), 플럭서스, 미니멀 음악 등을 들 수 있다.²⁸

그런데 뷔르거는 네오-아방가르드도 실패할 수밖에 없다고 지적한다. 왜냐

25. 앞 책, pp. 71-79/102-111.

26. 앞 책, p. 78/pp. 110-111.

27. Hal Foster, *The Return of the Real*, 이영욱 외 2인(역), 『실재의 귀환』(이하 RR로 표기함), 부산: 경성대학교 출판부, 2003, p. 27과 Benjamin H.-D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2000), p. xxii 참조.

28. Enno Stahl, *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933). Vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997), pp. 415-417 참조.

하면 실생활과 예술의 분리를 고착시키는 예술제도에 대해 역사적 아방가르드가 벌인 저항 자체가 예술(작품)이 되어 제도 속으로 수용되어 버린 이상, 네오-아방가르디스트가 취하는 저항의 제스처는 신빙성이 없고 나아가 역사적 아방가르드가 거둔 제한적 영향조차 넘어설 수 없기 때문이다. 또한 역사적 아방가르디스트들이 예술을 지양하기 위해 끌어들이던 수단들이 이제 예술제도 내에서 예술작품의 지위를 획득하게 되었기 때문에 이러한 수단들을 다시 이용하는 것과 실생활을 혁신하려는 요구는 더 이상 정당하게 결합될 수 없게 되었다.²⁹ 요컨대 “네오 아방가르드는 아방가르드를 예술로서 제도화하였고, 그럼으로써 참된 아방가르드적 의도를 부정하게 되었다.”³⁰ 그리고 이 말은 네오-아방가르드가 자율적 예술제도에 대한 아방가르드의 비판을 포기하며 이른바 자율적 예술을 긍정한다는 것에 불과하다는 것을 나타낸다.³¹ 이 때문에 네오-아방가르드는 단지 역사적 아방가르드의 원리를 복위시키고 반복할 뿐이다. 이때 네오-아방가르드는 아방가르드의 제스처가 주는 충격을 이미 경험한 관객들의 목마름에 부응한 것에 불과하다. 따라서 뷔르거가 보기에 네오-아방가르드에 의한 역사적 아방가르드의 반복은 오로지 반-미적인(anti-aesthetic) 것을 예술적인 것으로, 위반적인 것을 제도적인 것으로 바꾸어 놓았을 뿐이다.³² 따라서 뷔르거의 입장에서 보자면 네오-아방가르드는 저항의 정신을 잃어버린 사이비 아방가르드라고 말할 수 있을 것이다.³³

3. 뷔르거의 아방가르드 이론에 대한 비판들: 부클로와 포스터를 중심으로

부클로와 포스터는 전후 미술의 중심지인 미국에서 진보적 미술의 가능성을 모색하는 『옥토버(October)』지의 핵심 비평가들이다.³⁴ 그런데 이들이 뷔르거를 비판하는 것은 역사적 아방가르드에 대한 것이 아니라, 주로 네오-아방가르드에 관한 것이다. 부클로와 포스터는 네오-아방가르드가 지닌 진보적 성

29. TA (1974), pp. 71-80/99-114.

30. 앞 책, p. 80.

31. 앞 책, p. 80/113.

32. RR (2003), p. 41.

33. 김종기 (2013), p. 222.

34. Nach (2014), p. 35; 정용환 (2012), p. 274.

향을 긍정적으로 평가하는 입장에서 뷔르거를 비판한다.³⁵ 그 가운데 부클로의 비판은 뷔르거의 이론 자체에 대한 것이라기보다는 네오-아방가르드 작가들이 지닌 제도 비판과 문화산업에 대한 저항성을 인정하지 않는 뷔르거의 인식에 관한 것이다.

부클로는 1951년 초부터 다다와 구성주의의 포스트 큐비즘적 유산의 재발견 과정이 이루어졌고, 이를 통해 역사적 아방가르드와 네오-아방가르드 사이의 복잡한 관계를 재설정할 수 있다고 본다. 그는 그 내용을 예술적 패러다임들의 지속 및 반복과 그것들의 질적인 변형의 변증법이라고 포착한다. 여기서 역사적 아방가르드의 지속 및 반복에 해당하는 것은 루시오 폰타나, 로버트 라우센버그, 엘스위스 켈리, 이브 클랭, 자크 비에글레, 잰스퍼 존스와 같은 작가들에서 다시 등장하는 역사적 아방가르드의 패러다임, 즉 그리드, 모노크롬 회화, 레디메이드, 콜라주, 아상블라주, 포토몽타주 등이다.³⁶

다른 한편에서 부클로는 질적인 변형에 해당하는 것으로서 1970년대에 이르러 그 정점에 달하는 네오-아방가르드의 작가들을 들고 있다. 마이클 에셔, 다니엘 뷔랑, 마르셀 브로타스, 한스 하케, 댄 그레이엄, 로렌스 와이너 등이 바로 그들이다. 나아가 부클로는 이들로부터 동시대 예술의 생산과 수용을 규정하는 담론적 제도적 틀에 비판적으로 개입하기 위한, 이전과는 근본적으로 다른 토대가 시작되었다고 본다.³⁷ 이러한 부클로의 시각은 제1차 네오-아방가르드와 제2차 네오-아방가르드를 분리하여 전자가 제도화된 측면을 인정하면서도 후자는 이와 달리 제도화의 한계에 대한 비판적 분석을 시도한다고 파악하는 포스터의 견해와 맥락을 같이 한다. 따라서 부클로는 역사적 아방가르드와 네오-아방가르드를 예리하게 분리시키면서 네오-아방가르드를 전적으로 정면하는 뷔르거의 견해를 수용하지 않는다.

그는 뷔르거의 견해가 첫째로 네오-아방가르디스트들의 실천에 대한 뷔르거의 무지에 기인한 것이었다고 지적하고 있다.³⁸ 이 점과 관련하여 부클로는

35. 정용환 (2012), p. 274.

36. Benjamin H.-D. Buchloh (2000), p. xxiii 참조.

37. 앞 책, p. xxiv 참조.

38. 앞 책, p. xxiv 참조.

1970년대에 그 정점에 달한 네오-아방가르드의 작가들이 뷔르거의 비판적 관점과 달리 관객의 예술작품 수용, 예술작품의 분배 형식을 문제 삼으면서 제도 비판을 수행하고 있다고 지적한다.³⁹ 또한 부클로는 뷔르거의 두 번째 착각이 예술작품이 취하는 미적 판단의 기준을 현실의 실제적인 비판적 부정과 연결시켜야 한다는 가정에 있었다고 본다. 이와 관련하여 부클로는 미적 구조들에 내재적인 기능들의 무한한 다양성 가운데 하나가 권력을 효력정지시킬 수 있다는 직접적이고 구체적인 '환상'을 제공하는 것이라고 논증한다. 그는 이 때문에 미적 구조가 어떤 형식을 통해서든 관례와 관습에 새겨져 있는 모든 형식의 억압을 해소하기 시작하면, 모든 지배 형식이 해소될 수 있을 것이라고 파악한다. 이러한 관점에서 그는 한스 하케, 게르하르트 리히터 등의 작업에서 총체적인 스펙터클화(spectacularization)에 대한 몇 안 되는 저항 행동의 하나로써 '연상(mnemonic)' 경험을 구성하는 미적 경험에 초점을 맞춘다. 이 점에서 부클로는 네오-아방가르드에서 억압과 지배를 해소하는 미적 경험의 성취에 대해 부정적인 관점을 지닌 뷔르거와 견해를 달리 한다.⁴⁰ 여기서 부클로는 예술 또는 예술작품의 저항이 실제로 현실적일 필요는 없다고 주장하고 있다. 따라서 작품이 제공하는 유토피아 또는 해방의 '환상'에 대한 미적 경험은 어떤 방식이든 억압과 지배를 해소하는 바탕이 될 수 있다는 것이 부클로의 관점일 것이다.

이와 관련하여 부클로는 1970년대의 네오-아방가르드가 예술제도를 비판하면서 권력을 효력 정지시키는 환상을 제공한다고 본다. 여기서는 한스 하케에 대한 부클로의 분석을 간략히 언급해 보기로 한다. 부클로에 따르면 하케는 미적 대상이란 예술적(언어적) 관습, 제도적 권력의 실행, 이데올로기적 투자, 변화하는 관객의 경제적 욕구와 같은 다양한 규정요소들이 교차되는 곳에서 독해가 가능하고, 담론적이며 동시에 물질적인 대상으로 구성되어 있다는 것을 인지하였다. 하케는 과거의(유기적이며 자기 완결적인) 폐쇄된 회화 또는 조각을 벗어나, 발견된 오브제를 통해 작품을 탈중심화된 대상으로서 제시한다. 이렇게 제시된 그의 작품들은 작품 구성요소가 다양하고 변화하는 기원들

39. 앞 책, p. xxiv 참조.

40. 앞 책, pp. xxiv-xxv 참조.

과 귀속성(affiliation)을 가지는 재료들로 이루어진다. 따라서 그의 작품들은 항상 사회적 갈등과 대립적인 이해 관심을 나타내는 요소들로 구성되며, 따라서 미적 생산과 수용의 영역 내에서 생산자와 수용자 사이의 화해할 수 없는 모순을 드러낸다. 부클로는 이것이 바로 하케가 자신의 작품에서 의도하는 맥락이라고 지적한다.⁴¹

또한 부클로는 하케가 대중문화적 소비대상과 고급문화 대상 사이의 경계를 없앤다는 팝아트의 약속이 사실상 문화산업의 진보를 재촉하기만 하고 또 문화 산업이 관여하고 있는 역사적 탈숭고화 과정의 효율성만을 증가시킬 뿐이라는 것을 인지하고 있다고 지적한다. 여기서 부르주아 고급문화의 유산은 기계적이고 단선적인 상품 역사로 환원된다. 부클로는 하케가 자신의 작품들을 통해 예술작품으로 하여금 이와 같이 전적으로 기업적 투자와 제도적 정당화의 전리품이 되게 한 현재를 고발하고 있다고 본다.⁴² 이렇게 부클로의 관점은 특정한 체계를 가진 이론적 틀에서 뷔르거의 (네오) 아방가르드 이론을 비판하는 것이라기보다 동시대 네오-아방가르드 작가들의 작업을 직접적이고 구체적으로 분석하고 그들에서 나타나는 억압과 지배에 저항하는 제스처를 적극적으로 긍정적으로 평가하고자 하는 관점에 바탕을 두고 있는 것이라 할 수 있을 것이다.

이와 달리 포스터는 좀더 체계적인 이론적 틀을 가지고 뷔르거를 비판한다. 포스터는 이를 위해 변위(parallax) 개념과 사후성(Nachträglichkeit/deferred Action, 지연된 작용) 개념을 끌어들인다. 포스터는 변위 개념을 끌어들이는 것이 과거를 틀 짓는 우리의 방식이 우리의 현재 위치에 의존한다는 사실, 그리고 우리의 현재 위치는 그 같은 틀 짓기를 통해 규정된다는 사실을 강조하기 위한 것이라고 지적한다.⁴³ 또한 사후성(지연된 작용)이라는 개념은 그가 프로이트로부터 차용한 개념이다. 원래 이 개념은 어떤 사람이 유년기에 겪었던 정신적 충격(Trauma, 外傷)을 훗날 성장하는 과정에서 자기 나름의 이야기(서사)

41. 앞 책, pp. 221-222 참조. 부클로는 하케의 <마네-프로젝트 74>(1974)와 <쇠라의 "모델들"(작은 버전) 1888-1975>(1975) 등과 같은 작품이 그 예라고 본다.

42. 앞 책, pp. 222-226 참조.

43. FR (2003), p. 15.

를 꾸며 합리화시키는 심리적 기제를 의미하는 것이었다. 이 사후성의 논리에 따르면 과거는 고정된 실체로 존재하는 것이 아니라 현재에 의해 끊임없이 재구성되고 재해석 되는 것이다. 포스터는 프로이트의 이 사후성 개념을 빌려 아방가르드 사건들의 의의가 바로 그것을 바라보는 현재에 의해 재구성되고 재해석될 수 있다고 주장한다. 이를 통해 그는 뷔르거가 주장하는 ‘진부한’ 견해, 즉 네오-아방가르드란 역사적 아방가르드의 잉여물에 불과하다는 견해를 개조하고자 한다.⁴⁴

이를 바탕으로 그는 네오-아방가르드가 아방가르드를 취소하는 것이라기보다 오히려 그 기획을 처음으로 실행하는 것이라고 주장한다.⁴⁵ 이러한 자신의 주장을 뒷받침하기 위해 포스터는 진리 또는 의미의 자기 현전을 부정하는 포스트구조주의(또는 데리다의 해체 이론)와 수용이론의 입장에 기대어 뷔르거의 맹점을 다음과 같이 지적한다. 역사적 아방가르드를 절대적인 기원으로, 즉 처음부터 완전히 그 의미가 드러났으며 역사적으로 그 효과를 발휘한 것으로 파악하는 뷔르거의 견해는 의심스럽고 나아가 불가능한 주장이다.⁴⁶ 그에 따르면 역사적 아방가르드도 처음부터 수용된 것은 아니다. 예를 들어 피카소의 <아비뇰의 처녀들>이 모더니즘 회화의 분기점으로서 출현하지 않은 것처럼, 뒤샹의 지위도 셀 수 없이 많은 예술적 대응과 비평적 독해들이 있는 이후 다시 소급되어 반향된 결과이다.⁴⁷ 즉 이 모든 것은 ‘변위’와 ‘사후성’의 결과물이다.

이러한 지적을 바탕으로 포스터는 역사적 아방가르드와 네오-아방가르드에 대한 뷔르거의 관점을 비판한다. 포스터는 첫째, 역사적 아방가르드가 제도 자체를 비판하거나 거부하지는 않았다고 지적한다. 예를 들어 알렉산더 로드첸코나 마르셀 뒤샹은 예술제도 자체에 대해 문제제기를 한 것이 아니라 어떤 것이 예술작품이라 여겨지는 관례, 그리고 작품 창작 행위의 관습적인 관례, 색의 의미를 수용하는 관례를 비판했을 뿐이다.⁴⁸

둘째, 포스터는 네오-아방가르드를 제1차 네오-아방가르드(라우센버그, 카

44. 앞 책, pp. 15-16.

45. 앞 책, pp. 55-59.

46. 앞 책, p. 37.

47. 앞 책, pp. 37-38.

48. 앞 책, p. 54; 이영욱 (2007), pp. 247-248; 김종기 (2013), pp. 225-226.

프로우)와 제2차 네오-아방가르드(브로타스, 뷔랑)의 두 계기로 나누어 고찰한다. 여기서 그는 제1차 네오-아방가르드가 제도화된 측면이 있다는 것을 부정할 수는 없지만, 제2차 네오-아방가르드는 역사적 아방가르드와 제1차 네오-아방가르드의 제도화를 넘어서 이러한 제도화의 한계에 대한 비판적인 분석을 시도한다고 지적한다. 예를 들어 브로타스의 작품에서 사용된 계란이나 홍합 껍질은 굳어 버림(硬化)을 통해 직접적으로 사물화를 환기시키는 장치인 동시에, 동중요법의 방식으로 개인의 사물화를 통해 사회의 사물화를 경고하는 장치로 상정되는 것이기도 하다.⁴⁹ 따라서 레디메이드에서 시작된 위반성, 즉 제도비판과 저항성은 개념미술에서는 미술 작품의 자격 기준을 탐색하는 명제로 나타나며, 미니멀리즘 미술과 팝아트에서는 선진 자본주의에서 이미지들의 연속성(seriality)을 통해 산업사회의 생산과 소비를 다루는 장치로 나타난다. 또한 1970년대의 장소-특정적 미술에서는 타 공동체와 다른 자신의 공동체의 물리적 현존에 대한 하나의 표식으로, 80년대의 알레고리 미술에서는 다양한 담론들에 대한 비판적 흥내 내기의 한 형태로 나타난다. 그리고 마지막으로 오늘날에는 셰리 레빈, 데이빗 해몬즈와 로버트 고버의 작업에서 성적, 인종적, 사회적 차별들에 대한 탐사의 하나로 진행된다. 바로 이런 식으로 제2차 네오-아방가르드는 역사적 아방가르드와 제1차 네오-아방가르드가 제도 속에 함몰되거나 나아가 예술의 자율성을 고착시키는 것과 달리 이 제도를 해체하는 실험을 할 수 있었다.⁵⁰ 이것이 포스터의 입장에서 본 아방가르드의 비판이 지속되는 방식이며, 또한 아방가르드 자체가 지속되는 한 방식이다. 그리고 이것이 네오-아방가르드에 대한 서사이며 계보학이다.⁵¹

이러한 관점에서 포스터는 아방가르드의 작업이 그 시초의 계기에서는 결코 역사적으로 효과적이지도, 또 충분히 의미 있지도 않았다고 본다. 왜냐하면 그 시대는 아직 그러한 작업을 위한 준비가 없었고 따라서 그것을 수용할 수가 없었기 때문이다. 이러한 점에서 볼 때 네오-아방가르드는 역사적 아방가르드에 의해서 작용을 받는 것과 마찬가지로 또한 역사적 아방가르드에 반작용하

49. RR, pp. 60-61; 김종기 (2013), pp. 226-227 참조.

50. RR (2003), pp. 63-64; 김종기 (2013), pp. 227-228 참조.

51. 이명옥 (2007), p. 250; 김종기 (2013), p. 228.

기도 한다. 이러한 의미에서 네오-아방가르드는 네오(neo)라기보다 사후적이며, 따라서 일반적인 아방가르드의 기획은 지연된 작용 속에서 발전한다. 다시 말해 아방가르드는 계속해서 “미래로부터” 복귀한다.⁵² 이와 같이 포스터는 네오-아방가르드가 예술제도에 대한 아방가르드의 비판을 더욱 근원적으로 수행할 수 있다고 주장한다. 이 때문에 포스터는 네오-아방가르드야말로 역사적 아방가르드보다 더 진전된 아방가르드, 오히려 아방가르드의 기획을 처음으로 실행한 아방가르드라고 주장한다.⁵³ 따라서 포스터에 관점에서 보자면 저항을 위해, 또는 대안적으로 예술적인 것과 정치적인 것을 접합할 수 있다면 아방가르드는 성급하게 폐기되어서는 안 된다는 것이다.⁵⁴ 따라서 포스터의 입장에서 말한다면 우리의 동시대는 포스트 아방가르드적 지평에서가 아니라 여전히 아방가르드적 지평에서 움직이고 있다고 해야 할 것이다.

III. 『아방가르드의 이론』 비판에 대한 뷔르거의 대응 또는 반비판

1. 뷔르거의 『아방가르드의 이론』의 재확인 and 확장

뷔르거는 자신의 아방가르드 이론의 수용을 되돌아보면서 비판자들에 대한 대응을 만들어내며, 나아가 자신의 본래 주장들을 확장하면서 더욱 정교하게 가다듬는다. 그렇지만 뷔르거가 일관되게 포착하는 아방가르드의 특징은 상호 연관된 두 원리, ‘예술제도에 대한 공격’과 ‘일상적 삶의 혁명적 변화’이다.⁵⁵ 뷔르거는 이것이 아방가르드를 (형식주의) 모더니즘과 구분하여 자신의 아방

52. RR (2003), pp. 70-72.

53. 앞 책, pp. 55-59; 이영욱 (2007), p. 251; 김종기 (2013), p. 228 참조. 이러한 관점에서 포스터는 그의 『실재의 귀환』 제2장에서 제6장까지 60년대에서 90년대까지의 미술사를 서술하면서 네오-아방가르드 개념을 20세기 말(즉 90년대)의 동시대까지 확장시키고 있다. (이에 대한 상세한 논의는 정용환 (2012), p. 277 이하를 참조하라.) 포스터는 네오-아방가르드에서 제도비판의 초석은 미니멀리즘에 의해 마련되었고, 이후 마이클 애셔(Michael Asher, 1943-2012)의 전시공간에 대한 비판, 다니엘 뷔랑의 전시 관습에 대한 비판, 한스 하케의 지배계급에 종속된 기구로서의 예술제도에 대한 비판으로 이어진다. 그런데 미니멀리즘은 관람자에게 미치는 영향을 신체적 지각적인 것에 한정함으로써 현상학적인 한계를 넘지 못했다. 그리고 이후의 제도비판 미술도 이러한 영향을 정치적 사회적 것으로 확대하긴 했지만 수용자의 성적, 문화적, 민족적 정체성의 문제를 도외시켰다는 점에서 한계를 가진다. 이러한 한계는 페미니즘 미술, 그리고 작가가 자신과 다른 문화에 속하는 공동체의 정체성을 시간적 언어적으로 표상하려고 시도한 90년대의 장소특정적 미술(site-specific art)에서 극복된다. 정용환 (2012), pp. 277-280.

54. 이영욱 (2007), p. 240; 김종기 (2013), p. 223 참조.

55. Nach (2014), p. 20.

가르드 이론을 실질적으로 ‘이론’으로 정립하게 해주는 일반적 원리라고 보고 있다고 하겠다. 그리고 뷔르거에 따르면 실생활과 분리된 채 자율적 영역으로 존재하는 예술 제도에 대한 공격은 예술과 삶이 통일되는 유토피아의 실현 가능 조건이다.⁵⁶ 그런데 실생활과 분리된 예술 제도를 공격하고자 했던 역사적 아방가르드의 도발은 그 제도에 의해 예술로 인정되었다. 따라서 아방가르드는 역설적으로 아방가르디스트들의 선언이나 그들의 반예술작품(anti-artwork)이 예술작품으로서 미술관에 입성했기 때문에 실패했다. 다른 말로 하면 아방가르드의 실패는 그것의 예술적 성공 속에 존재한다.⁵⁷ 이러한 맥락에서 자율적인 예술제도를 공격하면서 예술과 삶을 통일시키고자 한 아방가르드 유토피아의 좌절은 예술제도 내에서 이루어진 아방가르드의 압도적인 승리와 일치한다.⁵⁸ 뷔르거의 지적에 따르면 예술제도가 실생활과 분리된 채 자율성을 유지할 수 있었던 것은 예술제도가 아방가르드의 반예술작품 및 반예술을 자신 속에 포섭한 것에 기인한다. 이러한 점에서 아방가르드는 예술제도 ‘속에서만’ 성공을 거두었으며 나아가 그 성공은 아방가르드 자신의 실패를 바탕으로 한 성공이었다고 말할 수 있다.⁵⁹

나아가 뷔르거는 이러한 아방가르드의 성공이 예술적 재료의 수준에도 적용된다고 지적한다. 모더니즘이 재료에 관하여 자신의 작업을 끊임없이 진행 중인 혁신 과정으로 개념화한 반면, 아방가르드는 통속예술과 대중예술의 재료(막스 에른스트의 콜라주)뿐 아니라 과거의 재료 형식들(초현실주의자의 경우 살롱 회화)을 계속 사용하면서 재료의 혁신이라는 원리와 단절했다.⁶⁰ 다시 말해 아방가르드는 단순히 재료의 혁신이 혁신이라고 보지 않았다는 것이다. 이와 관련하여 뷔르거는 아도르노와 그린버그가 아방가르드를 새로운 형식 및 재료의 혁신에서 찾기 때문에, 예술재료와 관련하여 작품 속에서(끊임없이 새로운 형식, 재료의 혁신을 추구하는) 연속성을 상정했고 이를 바탕으로 고급예술과 저급예술 사이의 차이를 고수하는 모더니즘 이론을 다시 정당화하는 데

56. 앞 책, p. 20.

57. 앞 책, p. 31.

58. 앞 책, p. 32.

59. 앞 책, p. 32.

60. 앞 책, p. 32.

도움을 줄 수 있었다고 지적한다.⁶¹

그러나 뷔르거는 팝아트가 제도를 통해 예술작품으로 인정됨으로써 아도르노와 그린버그의 이론은 그 타당성의 토대를 잃었다고 말한다. 곧 이어 포스트-아방가르드가 예술 재료를 자유롭게 사용하는 것은 '무엇이든 된다'(anything goes)는 포스트 모던적 해방으로 선언되었다는 것이다. 따라서 뷔르거는 자신의 『아방가르드의 이론』에서 아방가르드 기획의 실패가 명백해진 이후의 상황, 즉 포스트-아방가르드의 상황을 두 공리(theorem)를 통해 특징짓고 있다. '자율적 예술 제도의 존속'과 '예술적 재료의 자유로운 사용'이 바로 그것이다.⁶²

이리하여 예술제도는 아방가르드의 선언을 승인하고, 아방가르드의 반예술작품을 예술작품으로 수용하며 나아가 현대 예술의 발전에서 그 가치를 인정한다. 이에 따라 예술제도는 예술작품의 기준(norms)을 수립하고자 하는 자신들의 요구를 철회한다.⁶³ 그러면서 예술제도는 미적 자율성이라는 자신의 핵심 영역으로 후퇴하는 속에서 아방가르드의 공격에 대한 저항을 보여주며, 또한 아방가르드를 실천으로서 채택하기까지 한다. 이러한 관점에서 본다면, 사회 현실을 변화시키고 나아가 아방가르드 실천의 예술적 정당화를 성취하고자 하는 아방가르드의 염원과 그 염원의 실패는 동전의 양면이다.⁶⁴ 이와 같이 아방가르드의 공격에도 예술제도는 살아남았고 실생활과 예술의 분리를 지양하고자 하는, 또는 예술을 통해 사회현실을 변화시키고자 하는 아방가르드의 의도는 실생활 또는 우리의 사회현실로부터 자율적인 영역으로 머물러 있는 예술제도 속으로 함몰되어 버렸다. 이렇게 뷔르거는 네오-아방가르드가 등장한 이후에도 우리의 상황은 아방가르드가 그 효력을 상실한 포스트-아방가르드

61. 앞 책, p. 33.

62. 앞 책, p. 33.

63. 앞 책, pp. 33-34; 또한 이것이 단토가 '예술의 종말'을 설파하는 바탕이 된다. 단토는 워홀의 〈브릴로 박스〉를 기점으로 어떤 것을 예술작품으로 간주하는 보편적 기준이 사라졌다고 보면서 이를 '예술의 종말'로 본다. 이에 대한 더 상세한 논의는 이성훈, 「〈브릴로 박스〉는 예술의 종말을 신호하는가? - 앤디 워홀과 단토의 해결주요」(한국미학예술학회, 『미학·예술학연구』, 제16집, 2002), 장민한, 「미술비평에서 '예술계'의 역할 - 아서 단토의 이론을 중심으로」(한국미학회, 『미학』, 제55집, 한국미학회, 2008) 및 김종기, 「예술작품에서 지시성의 문제 - 예술작품 속의 '미장아범' 기법과 데리다의 문제의식」(새한철학회, 『철학논총』, 제76집 제2권, 2014)을 참조.

64. Nach (2014), p. 34.

적 상황에 놓여 있다고 본다.

2. 부클로와 포스터에 대한 뷔르거의 반비판

이러한 관점을 토대로 뷔르거는 네오-아방가르드에 대한 자신의 논거를 다시 한 번 명확히 밝힌다. “네오-아방가르드는 아방가르디스트들이 예술의 지양을 끌어내고자 원했던 수단을 채택했다. 그런데 이런 수단들이 그 사이에 제도에 의해 수용됨으로써, 다시 말해 제도 내로 투입될 수 있는 처리방법(Verfahrensweise)이 됨으로써, 예술 영역을 초월하고자 하는 요구는 이 수단들과 더 이상 정당하게 결합될 수 없었다.”⁶⁵ 뷔르거는 여기서 『아방가르드의 이론』에서 사용했던 자신의 테제를 다시 한 번 반복하여 제시하고 있다. “네오-아방가르드는 아방가르드를 예술로서 제도화하며, 그럼으로써 진정한 아방가르드적 의도를 부정한다.”⁶⁶

나아가 뷔르거는 자신이 1960년대의 진보적 예술에 대해 불충분한 지식을 가지고 있다고 비판하는 부클로에 대해, 부클로가 오히려 자신의 『아방가르드의 이론』의 이론적 수준을 거부하고 있다고 지적한다.⁶⁷ 다시 말해 부클로는 대상과 미적 범주의 관계에서 미적 범주가 전개되어 가는 역사성에 대해 상세히 설명하는 그 책의 이론적 수준을 거부하고 있다는 것이다. 실제로 부클로는 이론적인 서문의 장(章)에 관해서는 전혀 언급하지 않고 있다. 이 때문에 뷔르거는 부클로가 제도적 예술에 대한 역사적 아방가르드의 공격을 설명하는 자신의 논지를 ‘특이한 착안(Einfall)’이라고 보고 있다고 지적한다.⁶⁸ 예를 들어 부클로는 뷔르거의 견해에 반대하면서 달리가 1930년대 초에 예술제도를 파괴하고자 계획하고 있었는가 하는 물음에 단순히 ‘그렇다’라고 대답한다. 그러나 뷔르거는 당시 달리가 참여했을 때의 초현실주의 운동의 상황을 면밀히 살펴본다면 부클로의 대답이 틀린 것이라고 지적한다.⁶⁹ 초현실주의가 공산주의로 전환한 결과, 브르통(André Breton)을 둘러싼 그룹은 앙토냉 아르토(Antonin

65. 앞 책, p. 34.

66. 앞 책, p. 34.

67. 앞 책, p. 34.

68. 앞 책, p. 28.

69. 앞 책, p. 28.

Artaud)와 같은 (그들의 도발적인 행위를 위해 아주 결정적인) 멤버들을 잃었다. 이때 달리는 빈자리를 채우는 데 성공했고 몇 년 동안 초현실주의 운동의 구동력이 되었다. 그럼으로써 달리는 브르통의 본래 강령(*pratiquer la poésie*, 시를 실천하라)을 넘겨받는 것을 넘어서 예술제도에 대한 공격을 사회의 지배적인 리얼리티 원리에 대한 공격으로 확장시켰다. 따라서 달리는 예술제도에 대한 공격을 리얼리티 원리에 대한 공격으로 확장하는 데에서, 그리고 그의 행동, 텍스트, 그림들을 이러한 목적에 한정시키는 데에서 아주 일관적이다.⁷⁰ 따라서 달리는 “나는 적극적, 피해 망상적 특성의 사고 과정이 어떤 체계의 수준에 혼동을 불러일으키고 현실 세계에 대한 총체적인 불신을 야기하는 데 기여하는 순간이 가까이 왔다고 믿는다”고 말한다.⁷¹ 그러나 이에 대한 뷔르거의 판단은 다르다. 뷔르거는 부르주아 사회가 단순히 관념적으로만 도덕과 책임의 원리에 종속되는 한에서, 예술이 자율성의 영역으로, 즉 실생활과 분리된 채 도덕적 책임의 원리로부터 면제된 영역으로 제도화될 수 있다고 지적한다.⁷² 따라서 달리가 자신의 작품을 통해 보편적인 의식의 위기를 조장하는 것 뿐 아니라, 자신의 ‘이중적 이미지(Doppelbild)’에 다양한 의미를 새겨 넣기를 희망했던 것은 자신의 작품을 실생활과 분리시키고 그로부터 나오는 무책임의 원리를 자신의 작품에 끌어들이는 것에 의해 가능했다.⁷³

따라서 뷔르거는 역사적 아방가르드의 한 예로서의 달리가 예술의 자율성을 극복하고 예술과 삶을 통일시키고자 하는 아방가르드의 기획을 성취하기보다는 궁극적으로 예술의 자율성을 강화하는 제도에 투항하였다고 보는 것이다. 왜냐하면 달리는 현실 세계를 부정하는 제스처를 취하지만 예술과 실생활의 분리를 지양하기 위해 예술제도를 공격한다는 아방가르드의 원래 목적을 성취하기보다 예술을 실생활과 분리된 자율적 영역에 계속 놓아둠으로써 오히려 예술제도를 강화시켜 주기 때문이다. 이러한 점에서 뷔르거는 부클로가 일반화할 수 있는 이론의 수준을 외면하고 드러난 현상들에만 매여 있다고 지적하

70. 앞 책, p. 29.

71. Salvador Dalí, *Salvador Dalí Retrospektive 1920–1980* (München: Prestel, 1980), S. 276 이하. 여기서는 Nach (2014), p. 29에서 재인용.

72. Nach (2014), p. 29.

73. 앞 책, p. 29.

는 것이다. 따라서 그는 부클로가 아방가르드 실천의 정의로서 제공하는 다음과 같은 특징은 결코 아방가르드에만 특유한 것이 아니라고 말한다. 첫째, “계속해서 반복된 문화적 의미의 정의에 대한 투쟁”(모든 지식인은 그러한 투쟁에 참여한다), 둘째, “새로운 관객의 발견과 대변(representation)”(이것은 너무 협소하기도 하고 너무 넓기도 한 정의이다), 셋째, “문화 산업의 지배적인 힘에 대해 저항하는 힘들의 발견”(이것들은 보수적 예술의 진영에서도 쉽게 발견될 수 있다).⁷⁴

여기서 뷔르거의 지적에 따르면, 부클로가 아방가르드적 실천의 ‘정의’로서 제시하는 것들은 실제로는 이론화할 수 있는 수준에서의 정의라기보다 부클로 자신이 아방가르드적이라고 포착하는 작가들의 작품에서 드러난 현상을 분석하여 그것을 총괄하여 제시하는 것에 불과하다 할 것이다. 이 때문에 부클로의 정의는 뷔르거가 잘 지적하다시피 아방가르드에 특유한 정의가 아니라, 보수적 예술의 진영에도 해당될 수 있는 것이 되어버린다. 따라서 이를 통해서 아방가르드를 특징짓는 일반화된 ‘이론’을 구성하기는 어렵다 할 수 있을 것이다. 이러한 점에서 뷔르거가 일관되게 포착하는 아방가르드의 특징은(앞서 언급하였듯이) 상호 연관된 두 원리, ‘예술제도에 대한 공격’과 ‘일상적 삶의 혁명적 변화’이다. 다시 말해 뷔르거의 입장에서 보자면 개별 작가들의 작품들에 대한 현상적 분석보다는 일반적 이론의 정립이 중요한 것이다. 따라서 뷔르거 자신이 네오-아방가르드 작가들의 작업에 대해 충분한 지식을 가지지 못했다는 부클로의 비판에 대한 뷔르거의 응답은 부클로가 아방가르드의 기획을 일반화된 이론의 관점에서 포착하지 못하고 있으며 현상 분석에만 머무르고 있다는 뷔르거의 반비판으로 요약할 수 있을 것이다. 동일한 작가의 작업에서도 상호 모순된 경향, 예컨대 진보적인 경향과 보수적인 경향, 제도 비판적 측면과 제도 순응적 측면이 동시에 존재할 수 있다는 것을 받아들인다면, 개별 작가의 작업 분석을 통하여 아방가르드의 존속 유무를 말하는 것은 일반화된 이론적 틀로 받아들이기 어렵다 할 것이다.

이러한 관점에서 뷔르거는 부클로보다 포스터가 더 세련된 비판을 제시하고

74. 앞 책, p. 30.

있다고 보며, 그 근거를 포스터가 자기 자신의 이론 구성을 지향한다는 점에서 찾는다. 그런데 포스터가 자신의 비판을 위해 선택하는 초점은 포스트구조주의에 의해 고무된 프로이트주의이다. 또한 포스터는 그 과정에서 데리다의 지적인 동기들에 의존한다. 예를 들어 포스터의 논거는 근원에 대한 데리다의 해체적 관점에 바탕을 두어 『아방가르드의 이론』이 역사적 아방가르드를 절대적 근원으로 간주하고 있다는 데 맞추어져 있다.⁷⁵ 이에 대해 뷔르거는 자신이 역사적 아방가르드를 근원적 현상이라고 취급하지 않았다는 반박으로부터 시작한다. 뷔르거는 역사적 아방가르드가 오히려 유미주의에 의해서 대변된 자율적 예술에 대한 대응으로서, 그것과의 결과적인 단절로서, 그리고 그 최근의 발전단계로서 개념화되었다고 지적한다.⁷⁶

또한 뷔르거는 (차연의 근원성을 주장하는) 데리다에 대한 통상적인 비판에 기대어, 데리다처럼 고정된 근원을 부정하는 포스터의 관점이 다음과 같이 정당하지 않다고 지적한다. “다른 한편 포스터의 논증의 전제, 즉 데리다가 중심, 근원, 현전이라는 개념들을 해체함으로써 근원의 사고가 그 타당성을 잃었다는 가정이 문제시될 수 있다. … 데리다가 근원의 사고에 대한 비판자일 뿐 아니라 또한 스스로 근원의 사상가인 한에서 이 또한 옳지 않다.”⁷⁷ 뷔르거에 따르면 데리다는 차연을 ‘구성적, 생산적, 근원적 인과관계’라고 지적한다. 그럼에도 데리다는 차연을 근원으로서 파악하기를 거부한다.⁷⁸ 이때 차연이란 어떤 근원적인 것이 현전한다는 것을 부정하기 위한 용어이다. 그런데 데리다가 근원을 부정하기 위해 도입한 용어로서 이 차연은 어떠한 근원을 전제하지 않고서는 이해될 수 없는 용어이다. 더욱 쉽게 말하자면 데리다의 차연이라는 용어는 어떤 것의 고정된 본질, 실체, 불변적 동일성을 부정하고 그러한 것이 현전하지 않는다는 것을 나타내기 위한 용어이다. 그러나 우리는 이러한 사고 자체가 근원에 대한 어떤 사고를 전제하지 않고서는 나올 수 없는 것이라고 지적할 수 있을 것이다.⁷⁹ 이러한 점에서 뷔르거는 데리다의 현전, 중심, 그리

75. 앞 책, p. 35.

76. 앞 책, p. 35.

77. 앞 책, p. 35.

78. 앞 책, p. 36.

79. 통상적으로 데리다의 ‘차연’의 논리는 ‘동일성’보다 ‘차이’ 또는 ‘차연’이 더욱더 근원적이라고 주장하며,

고 근원의 해체를 단순하게 진리라고 받아들일 수는 없다고 주장한다. 더 나아가 뷔르거는 데리다 스스로가 어떤 중심이 없이는 견딜 수 없다는 것을 인정하고 있다는 것을 데리다 자신의 말을 인용하여 보여주고 있다. “나는 중심은 존재가 아니라 기능이라고 ... 믿는다. 그리고 이 기능은 절대적으로 필수 불가결하다.”⁸⁰ 이로써 뷔르거는 자신이 역사적 아방가르드를 아방가르드의 기원이라고 포착하고 있다는 포스터의 비판이 잘못된 비판이라고 반박하며, 더 나아가 포스터가 기대고 있는 데리다의 해체주의에서 나온 차연 개념 자체가 문제점을 지니고 있다고 지적하고 있다.

또한 뷔르거는 포스터가 채택한 정신분석학적 범주에 대해 비판한다. 그에 따르면 포스터는 역사적 아방가르드를 트라우마로 그리고 네오-아방가르드를 그것의 반복이라고 보며, 나아가 프로이트의 사후성 개념에 기대어 역사적 아방가르드가 아니라 네오-아방가르드가 의미를 수립하는 궁극적 사건이라고 포착한다.⁸¹ 따라서 포스터는 (많은 다른 비평가들처럼) 『아방가르드의 이론』이 네오-아방가르드와 비교하여 역사적 아방가르드를 과대평가한다는 것을 증명하고자 한다. 이것을 위해 포스터는 뷔르거가 역사적 아방가르드와 네오-아방가르드의 관계를 원인과 결과의 모델에 따라 고안해 냈다고 파악한다.⁸² 그러나 뷔르거가 보기에 포스터의 이러한 해석은 기계적인 해석이며 포스터 스스로가 둘의 관계를 재개(再開)의 관계로 특징짓고 있는 한에서 부적절

어떤 지표도 최종적 기의를 통해 고정될 수 없다는 것, 나아가 어떤 예술작품을 해석하는 데에서 “하나의 고정된 해석이란 있을 수 없으며, 어떠한 해석에도 열려 있다”라는 테제를 주장하는 것이라고 볼 수 있다. 그런데 우리는 이러한 주장 자체가 그것의 정당성을 고수하고자 할 때, 그것은 또 하나의 본질주의적, 토대주의적 사고방식을 취하고 있다고 지적할 수 있다. 따라서 데리다는 동일성보다 차이 또는 차연의 ‘근원성’을 주장함으로써 자신이 비판하고자 하는 ‘현전의 형이상학’의 본질주의적, 토대주의적 오류를 다른 방식으로 반복하고 있을 뿐이라는 지적도 가능할 것이다. 따라서 ‘데리다는 차연이라는 용어를 설명하는 데에서 선형적 논증 형식을 사용하고 있으며, 그 경우에 그는 자신의 전체 기획의 토대를 허물게 되며, 만약 그가 그렇게 하지 않는다면(즉 선형적 논증 형식을 사용하는 것이 아니라면: 필자), 그 경우에 차연에 대해 그가 말하는 모든 것의 힘과 명료함(intelligibility)은 증발해 버린다’(David Wood, “Différance and the Problem of Strategy”, David Wood, Robert Bernasconi ed., *Derrida and Différance* (Evanston, IL: Northwestern University Press), 1988, p. 65)라는 비판이 가능할 것이다. 실제로 데리다의 ‘차연’이나 ‘해체주의’에 대한 비판과 관련하여 볼 때 이러한 관점은 상당히 강력하고 유효할 수 있다고 보인다. 김종기 (2014), p. 329, 각주 8번.

80. Nach (2014), p. 36.

81. 앞 책, p. 38.

82. 앞 책, pp. 39-40.

하다. 그리고 뷔르거는 재개의 범주를 통해 둘의 관계를 포착한다면 ‘행위 하는 주체의 의도와 맥락’의 계기가 중요하게 될 것이라고 지적한다. 그렇다면 우리는 역사적 아방가르드가 자신들의 행위의 사회적 맥락(비록 혁명의 맥락이 아니라 하더라도) 위기의 맥락에 처해 있다고 인지하고 이러한 현실로부터 예술 제도를 지양한다는 유토피아적 프로젝트를 기획할 수 있는 에너지를 끌어낼 수 있었다는 것을 인정할 수 있다. 그러나 이것은 더 이상 1950년대와 1960년대의 네오-아방가르드에게는 적용되지 않는다. 역사적 아방가르드가 자신들의 실천을 여전히 (제도를) 위반하고자 하는 요구와 연결시킬 수 있었던 반면, 아방가르드적 실천이 그 사이에 제도에 의해 포섭되어 버렸다는 것을 받아들인다면, 이 위반은 더 이상 네오-아방가르드에는 해당되지 않는다.⁸³ 이것이 네오-아방가르드에 대한 뷔르거의 일관된 비판이다.

그런데 우리는 앞에서 포스터가 네오-아방가르드에 대한 뷔르거의 비판이 제1차 네오-아방가르드의 작가군에서는 온당하지만, 제2차 네오-아방가르드의 작가군(무엇보다 뷔랑, 하케, 브로타스)에서는 온당하지 못하다고 지적한 것을 살펴보았다. 이와 관련하여 뷔르거는 제2차 네오-아방가르드가 역사적 아방가르드와 제1차 네오-아방가르드의 실패를 넘어 제도비판을 수행한다는 포스터의 주장이 바로 자신의 『아방가르드의 이론』에서 제기된 비판을 바탕으로 이루어진 것임을 지적한다. “분명히 대부분의 예술적 접근이 한 때 자신의 비판자들을 발견했다는 사실 이후에 정당화될 수 있다.”⁸⁴ 다시 말해 뷔르거는 동시대의 네오-아방가르드가 제도 비판을 수행할 수 있는 것도 역사적 아방가르드와 (포스터가 제1차 네오-아방가르드라고 간주한) 네오-아방가르드의 실패에 대한 지적을 바탕으로 이루어진 것이라는 점에서 『아방가르드의 이론』의 의의는 충분하다고 주장한다.⁸⁵

이와 관련하여 뷔르거는 제2차 네오-아방가르드의 작가들에서 진정으로 아방가르드의 의도가 실천되고 있다는 포스터의 견해 자체를 부정하지는 않는

83. 앞 책, p. 40; Peter Bürger, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*”, *New Literary History*, Vol. 41, No. 4 (2010), p. 712.

84. 앞 글, p. 713.

85. 앞 글, p. 713 참조.

다. 따라서 그는 다음과 같이 말한다. “나는 (나의 보이스 에세이가 보여주듯이) 아방가르드의 프로그램을 재개하고자 노력했던 모든 예술가들이 내가 공격적으로 구성한 네오-아방가르드 개념에 의해 포괄되지 않았다는 사실을 인정할 수 있어서 기쁘다.”⁸⁶ 그러나 뷔르거는 자신의 평결을 벗어날 예술가들이 더 많이 있을지의 여부는 이론적인 문제가 아니라, 예술작품을 평가하는 문제라고 본다.⁸⁷ 이렇게 뷔르거의 입장에서 말한다면, 개별 예술가들의 작품을 평가하는 것은 과대평가와 과소평가의 위험이 도사리며 개인의 작업들 속에서도 긍정적인 것과 부정적인 것이 동시에 존재할 수 있다는 것을 인정할 수 있다. 따라서 중요한 것은 일반적 이론을 정립하는 것이라고 할 수 있을 것이다. 다시 말해 뷔르거는 자신의 『아방가르드의 이론』에서 정립된 아방가르드의 이론적 수준을 넘어서는 새로운 이론적 틀이 나오지 않았다는 점에서, 부클로와 부클로보다 좀더 세련된 포스터의 비판도 단지 개별 작가들의 작품에 나타난 부분적인 현상에 주목한 비판에 불과하다는 것을 주장하고 있다고 할 수 있겠다. 즉 자신에 대한 이들의 비판은 자신이 일반화된 원리로서 제기한 ‘아방가르드 이론’의 틀 속에서 나온 비판이라는 것이다. 따라서 우리는 뷔르거가 부클로와 포스터의 비판이란 뷔르거 자신의 이론을 대체하거나 바꿀 수 있는 이론이 아니며, 단지 몇몇 개별 작가들의 작품들에서 보이는 현상 분석을 넘어서지 못한다고 주장하고 있는 것으로 요약할 수 있겠다.

이러한 관점에서 뷔르거는 우리의 동시대가 포스트-아방가르드적 상황에 처했다는 것을 다시 한 번 주장한다. “따라서 우리의 동시대에서 ‘아방가르드’에 의해 생산된 텍스트들과 대상물들에 대해 우리는 아방가르드가 이제 우리로부터 많이 멀어졌다는 것을 인정해야 한다. 오늘날 ‘아방가르드’라는 명칭은 점점 새로운 소비 생산품을 지칭하기 위한 목적으로 사용되고 있다는 사실에서 본래의 아방가르드의 요구, 실제의 사회적 관계를 변화시키고자 하는 아방가르드의 기획이 오늘날 우리로부터 얼마나 멀리 떨어져 있는가를 보여준다.”⁸⁸ 그럼에도 뷔르거는 이러한 현실이 아방가르드가 우리가 상상할 수 없는

86. 앞 글, p. 713.

87. 앞 글, p. 713 참조.

88. 앞 글, p. 713.

미래에 부활될 가능성을 배제하는 것이 아니라 오히려 포함한다고 말한다. 다시 말해 뷔르거는 삶과 예술의 분리를 지양하여 그것을 통합할 수 있는 아방가르드가 미래에 다시 부활할 수 있을 것이라는 기대를 열어 둔 채 자신의 논의를 마무리하고 있다.⁸⁹

IV. 동시대 미술에서 아방가르드의 종말 또는 가능성

- 결론을 대신하여

지금까지 우리는 『아방가르드의 이론』에서 나타난 뷔르거의 아방가르드 이론을 중심으로 이에 대한 부클로와 포스터의 비판 및 뷔르거의 반비판을 뷔르거의 관점을 옹호하는 입장에서 살펴보았다. 부클로의 뷔르거 비판이 좀더 현상 분석에 치우친 반면, 포스터는 이론 구성을 지향하는 듯하지만 그도 결국 일반화할 수 있는 이론 구성에는 도달하지 못한다고 평가할 수 있겠다. 왜냐하면 포스터가 자신의 이론 구성을 위해 끌어들이는 포스트구조주의(및 해체주의)와 프로이트주의가 그의 이론 구성을 위해 적절하게 적용되었다고 보기 어렵기 때문이다. 말하자면 포스터는 뷔르거를 비판하기 위해 뷔르거가 역사적 아방가르드를 기원 또는 근원적 현상이라고 파악했다고 주장하였다. 그러나 앞서 살펴본 것처럼 뷔르거는 이것이 사실이 아니라고 반박하였다. 그리고 포스터는 프로이트의 정신분석학적 범주를 통해 역사적 아방가르드와 네오-아방가르드의 관계를 뷔르거가 원인과 결과의 관계로 포착하고 있다고 지적하였다. 뷔르거는 이것이 기계적 해석이며 포스터 스스로가 둘 사이를 ‘재개(再開)’라는 범주를 통해 포착하고 있으므로 부적절하다고 지적하였다. 그리고 ‘재개’라는 관점을 통해 둘의 관계를 포착한다면 원래 그것을 개시한 주체와 재개한 주체의 의도와 그 맥락이 중요하게 될 것이다. 이때 전자로서 역사적 아방가르드는 자신들의 실천을 제도를 위반하고자 하는 요구와 연결시킬 수 있었던 반면, 아방가르드적 실천이 제도에 의해 포섭된 이후의 맥락에서 이 위반은 더 이상 네오-아방가르드에는 해당되지 않는다.⁹⁰ 이것이 일관된 뷔르거의

89. 앞 글, p. 714; Nach (2014), p. 40 참조.

90. Nach (2014), p. 40.

입장이다. 이러한 점에서 부클로와 포스터의 뷔르거 비판은 '예술제도에 대한 공격'과 '일상적 삶의 혁명적 변화'라는 뷔르거의 아방가르드 이론을 대체하는 이론의 수준에 도달하지 못했고, 단지 현상 분석에만 그치고 있다고 말할 수 있을 것이다. 이 때문에 뷔르거는 일관되게 이론의 정립이 중요하다고 주장할 수 있었다고 보인다.

우리는 앞에서 그린버그가 모더니즘과 아방가르드를 동일시하면서 아방가르드를 형식상의 새로움에서 찾는다는 것을 지적한 바 있다. 이때 그린버그는 무엇보다 예술 재료의 관점(처리방식과 테크닉)에서 가장 진보적이거나 또는 그렇다고 주장하는 모더니즘의 방향에 관해서 이야기하며, 이러한 그의 관점은 아도르노의 관점에 수렴된다. 여기서 모더니즘은 낡은 재료, 낡은 형식을 사용하는 것을 금기시한다. 그러나 이때부터 모더니즘의 금기는 여러 번 위반되었다. 뷔르거의 지적처럼, 팝아트는 고급예술과 통속예술의 경계를 지워 버렸고 신아수파는 대상성으로 되돌아왔고 이 대상성은 표현주의적 화법(畫法)(Malgestus)의 재수용과 결합되었다. 문학에서는 80년대 초반부터 로브-그리에(Alain Robbe-Grillet, 1922-2008)와 솔러스(Philippe Sollers, 1936년생)와 같은 실험 문학의 잘 알려진 대표자들이 다시 전통적인 서사형식으로 방향을 틀었다. 그리고 50년대부터 낡은 것이라고 간주되었던 범주들, 즉 줄거리(Fabel)와 인물들이 복구되었다. 건축에서는 기능주의가 귀환했고 다시 장식이 적용되고 있다. 우리는 이러한 현상에 대해 어떤 판단을 내릴 수 있을 것인가.⁹¹ 뷔르거의 질문처럼 이것은 아방가르드의 종말인가 모더니즘의 종말인가?

여기서 우리는 문제의 핵심이 아방가르드에 대한 정의에 있다는 것을 어렵지 않게 포착할 수 있다. 뷔르거의 지적처럼 예술제도의 내부에서는 모더니즘과 아방가르드를 날카롭게 분리시키지 않으면서 형식적인 측면에서 가장 진보적인(또는 스스로 그렇다고 간주하는) 현대 예술의 방향을 아방가르드라고 지칭하는 경향이 존재했다. 이러한 통상적인 개념 적용이 바로 그린버그의 관점이었다. 그렇지만 뷔르거는 이 '아방가르드'라는 용어를 제1차 세계대전을 즈음하여 예술의 자율적 상태를 공격하면서 예술을 혁명적인 사회변화의 프로

91. Peter Bürger, *Das Alte der Moderne, Schriften zur bildenden Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), pp. 186-187 참조.

젝트와 결합시키는 운동이라고 이론화한다. 그리고 그 예를 그는 미래주의, 다다이즘, 초현실주의로 포착하고 있다. 따라서 모더니즘이 자율적 예술작품을 자신의 핵심으로 취하고 미적인 것의 순수성을 고수하는 반면, 아방가르드에서 중요한 것은 삶의 실천적 변화이다. 또한 아방가르드는 작품을 삶과 분리시키지 않는다. 모더니즘이 미적 자율성의 원리에 복종하면서 스스로를 통속 예술과 구분하는 반면, 아방가르드는 개의치 않고 통속 예술에서 재로나 형식을 빌려 온다. 그리고 모더니즘이 예술 수단 및 재료의 갱신을 주장하면서 엄격한 금기의 규칙을 강요하는 반면, 아방가르드는 표현의 자발성을 선전하며 개의치 않고 과거의 기법 및 형식, 재료처리 절차 또는 과정을 다시 취한다. 예를 들어 초현실주의 화가들은 19세기의 살롱 회화의 형식을 다시 취한다. 이러한 관점에서 도식화하여 말한다면 모더니즘 내부에 두 가지 방향이 있으며 그 하나는 자율적 예술작품을 고수하며, 다른 하나는 삶의 변혁을 고수한다고 말할 수 있다.⁹² 우리는 전자를 좁은 의미의 모더니즘이라 칭할 수 있을 것이며 후자를 아방가르드라고 칭할 수 있을 것이다.

그런데 뷔르거의 입장에서 아방가르드, 더 정확히 말해 역사적 아방가르드는 제2차 세계대전을 넘어 지속되지 않는다. 다다이즘은 이미 20세기 초에 자신의 역동성을 잃고 순수한 부정의 제스처에서 소진된다. 이탈리아 미래주의는 파시즘으로 흘러가 버렸고, 혁명과 연결된 러시아 아방가르드는 스탈린주의에 의해 침묵을 강요당했다. 또한 초현실주의자들은 자신들의 반미학적 입장을 관철할 수 없었다. 그럼에도 아방가르드적 충격은 제2차 세계대전 이후 고갈되지 않았다. 예컨대 요셉 보이스는 역사적 아방가르드 운동이 좌절했으며, 따라서 그 프로젝트는 있는 그대로(tel quel) 부활될 수는 없다는 것에서 출발하면서도 예술가란 삶의 변혁(Umgestaltung)이라는 목표를 가지고 예술의 한계를 넘어서야 한다는 생각을 고수했다.⁹³

그렇다면 예술을 삶의 실천으로 인도한다는 아방가르드의 요구는 결국 기획 속에서만 머무르고 현실화되지 못했는가? 우리는 일상 삶에서나 예술 전시에서도 이 질문에 '그렇다'라고 대답할 수 있을 것이다. 그렇지만 이 사실은 아

92. 앞 책, pp. 187-188 참조.

93. 앞 책, pp. 188-189 참조.

방가르드가 끝이 났다는 것이 아니라, 우리들 속에서 과거의 것으로 계속 살아 있다는 것을 나타낸다.⁹⁴ 바로 이것이 아방가르드를 바라보는 뷔르거의 입장이다. 따라서 뷔르거는 우리의 동시대를 포스트-아방가르드라고 지칭한다.

또한 이와 관련하여 우리는 네오-아방가르드에 관한 포스터의 말을 수용할 수 있을 것인가? 즉 포스트모더니즘 속에 자본주의와 문화산업이라는 제도에 투항하여 제도화되어 버리는 경향과 그것에 끊임없이 저항하는 경향이 동시에 존재하는데, 이 후자의 경향을 제2차 네오-아방가르드에서 찾을 수 있고 그것을 진정한 아방가르드라고 말할 수 있다는 그의 입장을 수용할 수 있을 것인가?⁹⁵

모더니즘의 미술이든 포스트모더니즘의 미술이든 이들이 항상 벗겨 낼 수도 없었고 완전히 취할 수도 없었던 상품형식에 대해 양가적 관계를 지니고 있었다면, 미술이 상품형식으로부터 완전히 벗어나는 것이 가능할 것인가? 카스토리아디스(Cornelius Castoriadis, 1922-1997)는 이미 오래전에 포스트모더니즘의 독창성을 부정했다. 또 프랭크 푸레디(Frank Furedi, 1947년생)는 포스트모더니즘의 문화적 비판주의를 비판한 바 있다. 나아가 매기 험(Maggie Humm)은 포스트모더니즘의 상업화와 비즈니스 성공 스토리를 지적하고 있다. 그리고 테리 이글턴은 초국적 자본에 대항할 이론적 실천적 대안을 제시해 주지 못하는 포스트모더니즘의 종말을 선언하고 있다.⁹⁶ 이들의 입장을 종합하여 말해 본다면 포스트모더니즘에서 아방가르드적 저항성을 찾고자 하는 포스터의 입장은 크게 설득력 있다고 보이지 않는다.

나아가 1990년대 이후의 미술에서 특징적으로 드러나는 관객의 참여를 중시하는 관계미술이 그것을 옹호하는 부리오의 입장과 달리 포스트모더니즘을 크게 벗어나는 것이 아니라고 할 수 있다면,⁹⁷ 우리의 동시대 미술에서 현저하게 아방가르드적 특징을 드러내는 미술을 찾는 것은 좀더 시간이 필요할 것이라 본다. 뷔르거의 말처럼 이미 모더니즘의 운명에 대해서 어떤 분명한 주장을 하

94. 앞 책, p. 189 참조.

95. 김중기 (2013), pp. 221-228 참조.

96. 그리고 포스트모더니즘 및 포스트구조주의에 대한 더 다양한 비판에 대해서는 김중기(2013), pp. 246-253을 참조.

97. 김중기, 「니콜라 부리오의 관계미학과 관계미술 - 이해와 비판을 위한 시도」, 한국미학회, 『미학』, 제81권 1호, 2015, p. 188 참조.

는 것이 거의 불가능하다면, 미래의 아방가르드가 역사적 아방가르드의 의도와 절차를 받아들여 예술이 인간들의 삶의 실천을 변화시킬 수 있고 또 예술이 이러한 변화를 선도할 수 있을 것이라고 단언적으로 말하기는 더욱 어려울 것이다.⁹⁸

그렇지만 우리가 아방가르드를 그린버그의 관점이 아니라 뷔르거의 관점에서 이해한다면, 아방가르드는 사회에 내재하는 갈등이 불가피하게 사회변혁을 통해서만 해소될 수 있을 것이라는 의식이 형성될 때에만 존재할 수 있을 것이다.⁹⁹ 나아가 이러한 관점에서 포스트모더니즘에서든 또는 그 이후에서든 어떤 예술작품이 상품형식을 벗어나지 못하고 또한 예술제도 속에 그저 안주한다면, 이들 작품에서 어떤 저항과 비판의 제스처가 나타난다 하더라도 그것은 부클로나 포스터의 주장과는 달리 소비 자본주의의 예술제도를 넘어서 현실을 변화시키는 영향력을 발휘하지 못할 것이다. 그리하여 소비 자본주의 사회 속에서 예술이 예술제도 속에서 자율성을 유지하며 삶을 변화시키는 실천, 사회를 변화시키는 실천과 무관하게 머물러 있을 때에 아방가르드는 여전히 과거의 현상으로만 남아 있게 될 것이라 본다. 다시 말해 우리의 동시대적 상황은 뷔르거의 말처럼 포스트-아방가르드적 상황에 놓여 있다고 볼 수 있을 것이다. 따라서 아직 과거의 아방가르드 프로젝트를 실현할 수 있는 아방가르드는 아직 도래하지 않았다고 말할 수 있을 것이다.

■ 주제어

아방가르드(avant-garde), 역사적 아방가르드(historic avant-garde), 네오-아방가르드(Neo-avant-garde), 모더니즘(modernism), 포스트모더니즘(postmodernism)

투고일	2015년 4월 26일	심사일	2015년 5월 6일	게재확정일	2015년 5월 11일
-----	--------------	-----	-------------	-------	--------------

98. Peter Bürger (2001), p. 192 참조.

99. 앞 책, p. 192.

참고문헌

- 김종기, 「21세기 서양미학의 동향과 전망을 위한 시론 1 - 모더니즘에서 포스트모더니즘까지, 그리고 그 이후를 위하여」, 민족미학회, 『민족미학』 제12권 2호, 2013.
- _____, 「예술작품에서 지시성의 문제 - 예술작품 속의 '미장아빌' 기법과 데리다의 문제의식」, 새한철학회, 『철학논총』 제76집 제2권, 2014.
- _____, 「니콜라 푸리오의 관계미학과 관계미술 - 이해와 비판을 위한 시도」, 한국미학회, 『미학』 제81권 1호, 2015.
- 이성훈, 「〈브릴로 박스〉는 예술의 종말을 신호하는가? - 앤디 워홀과 단토의 헤겔주의」, 한국미학예술학회, 『미학·예술학연구』 제16집, 2002.
- 이영옥, 「네오 아방가르드: 해석과 재해석 - 할 포스터의 페터 뷔르거 비판을 중심으로」, 한국미학회, 『미학』 제51집, 2007.
- 장민한, 「미술비평에서 '예술계'의 역할 - 아서 단토의 이론을 중심으로」, 한국미학회, 『미학』, 제55집, 한국미학회, 2008.
- 정용환, 「전위주의 이론에서 신전위주의의 이론으로 - 할 포스터의 페터 뷔르거 수용에 관한 연구」, 한국브레히트학회, 『브레히트와 현대연구』, 제27집, 2012.
- 진휘연, 「아방가르드, 네오-아방가르드, 새로움의 정치학」, 현대미술사학회, 『현대미술사연구』, 제34집, 2013.
- Buchloh, Benjamin H.-D., *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.
- Bürger, Peter, *Das Alte der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- _____, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 최성만(역), 『아방가르드의 이론』, 서울: 지식을 만드는 지식, 2009.
- _____, "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*", in *New Literary History*, Vol. 41, No. 4, 2010.
- _____, "Theorie der Avantgarde im Widerstreit", in (ders.) *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014.
- _____, *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014.
- Danto, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 이성

- 훈·김광우(역), 『예술의 종말 이후』, 서울: 미술문화, 2004.
- Dalí, Salvador, *Salvador Dalí Retrospektive 1920-1980*. München: Prestel, 1980.
- Eagleton, Terry, *After Theory*, 이재원(역), 『이론이후』, 서울: 길, 2010.
- Foster, Hal(ed.), *The Anti-Aesthetic*. Seattle: Bay Press, 1983, 윤호병 외(역), 『반미학』, 서울: 현대미학사, 1993.
- _____, *The Return of the Real*, 이영욱 외 2인(역), 『실재의 귀환』, 부산: 경성대학교 출판부, 2003.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, 조주연(역), 『예술과 문화』, 부산: 경성대학교 출판부, 2004.
- Jameson, Fredric, 「포스트모더니즘-후기 자본주의의 문화논리」, 정정호, 강내희 (편), 『포스트모더니즘론』, 서울: 문화과학사, 1994.
- Krauss, Rosalind, “The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition”, in *October*, Vol. 18, 1981.
- Meecham, Pam /Sheldon, Julie , *Modern Art: A Critical Introduction*, 이민재·황보화(역), 『현대미술의 이해』, 서울: 시공사, 2008.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia)*, 박상진 (역) 『아방가르드 예술론』, 서울: 문예출판사, 1996.
- Stahl, Enno, *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933). Vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.
- Wood, David, “Différance and the Problem of Strategy”, David Wood, Robert Bernasconi (ed.), *Derrida and Différance*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

Abstract

An Essay on Trends and Prospects of the 21st Century Western Aesthetics 2 – Reconsideration of the Avant-Garde Theory: Buchloh and Foster's Criticism on Bürger and Bürger's Response

Chongki Kim

The aim of this essay is to deal with the putative twilight of the avant-garde movement and its prospects for the contemporary 21st century. This essay first analyzes the core of Bürger's avant-garde theory and appraises Buchloh and Foster's criticism thereof. Then, the issues of the avant-garde and the post-avant-garde will be scrutinized from a pro-Bürger perspective with a focus on Bürger's rebuttals. Bürger regards the historic avant-garde as a failed project, and believes that the neo-avant-garde is a mere replica of the previously failed historic avant-garde. According to him, the neo-avant-garde has lacked the capacity to resist and to criticize ever since its beginning. However, Buchloh and Foster criticize Bürger because they recognise the neo-avant-garde as taking a progressive stance. Regarding this, Bürger criticizes Buchloh by stating that he is too pre-occupied with the analysis of superficial content, and therefore does not grasp the significance of the original avant-garde project in terms of a generalized theory. In addition, Bürger does not deny Foster's view that the avant-garde intention is truly being practiced by the second neo-avant-garde artists. However, he points out that there is always the risk of over- and under-appreciation when we appraise the works of individual artists. Therefore he insists that establishing the general theory is of foremost importance if we can acknowledge that an artist's artwork has co-existing positive and negative features at the same time. Based on this, he argues that the avant-garde can exist only if the general population forms the belief that social change is needed to resolve conflicts within a society.