신자유주의 시대 미술의 두 가지 가능성:

데미안 허스트와 펠릭스 곤잘레스 토레스

이승현
선화예술문화재단

I. 들어가는 글
II. 후기자본주의에서 신자유주의로
III. 데미안 허스트: 신자유주의 시대 죽음의 미학과 경제학
IV. 펠릭스 곤잘레스 토레스: 신자유주의와 죽음을 넘어
V. 나가는 글

I. 들어가는 글

우리는 신자유주의 시대를 살고 있다. 1980년대 초반 프레드릭 제임슨(Frederic Jameson)은 포스트모더니즘을 후기자본주의라는 새로운 유형의 사회적 삶과 경제적 질서의 출현과 관련지으며 이를 후기자본주의의 우세한 문화논리하고 정의했다. 그즈음 이러한 시대상에 기초하여 포스트모더니즘은 확고한 문화이론과 실천으로서 정착된다. 공교롭게도 바로 그 시점부터 신자유주의는 시작되었다. 후기자본주의가 자본주의의 보편화라면, 신자유주의는 자본주의의 과잉으로 설명된다. 새롭게 몰아닥친 사회경제적 변화가 그 파괴적인 모습을 역력히 드러내는 현재 시점에서 포스트모더니즘 담론이 여전히 유효한가라는 의문이 이 글을 시작하게 된 주된 동기이다.

신자유주의 시대 미술의 가능성을 체제와 공모하는가 체제에 비판적인가에 따라 두 가지로 구분하고, 대표적인 작가로 데미안 허스트(Damien Hirst)와 펠릭스 곤잘레스 토레스(Felix Gonzalez-Torres)를 선정했다. 그리고 두 작가의 사례를 분석하며 이들의 삶과 작품에서 동시대의 경제적 메커니즘과 사회적 함의를 읽어보고자 하였다.

www.kci.go.kr

허스트에 대해서는 쥴리앙 스텔라브라스(Julian Stallabrass)를 비롯하여 1990년대 이후 유사한 선행연구들이 있었다. 그러나 이들 연구는 신자유주의라는 자본주의의 특수한 역사적 발전단계에서의 시각으로 접근하기보다는 자본과 예술의 중첩이라는 일반론에서 다루었고, 따라서 그 의미와 의의를 정당하게 평가하지 못하는 한계가 있었다. 곤잘레스 토레스는 10년밖에 안 되는 짧은 작가활동으로 1996년 생을 마감했다.[1] 그에 대한 연구는 그의 사후에 더욱 활발하게 이루어졌으며, 주로 제도비판, 정치적 미술, 관계의 미술 등의 관점에서 긍정 일변도의 각도에서 다루어져 왔다. 그러나 그가 작품을 통해 시도했던 비판이 이 사회의 어떤 작동원리 위에서 기능하며, 그 비판에 어떤 한계가 있는지 등은 규명되지 않은 채로 남아 있다.

이 글에서는 신자유주의라는 시대적 상황과 경제적 논리가 이들의 작품에서 어떻게 드러나는가라는 관점에서 두 작가를 고찰할 것이다. 이를 통해 공모와 비판이라는 서로 다른 입장의 두 작가가 보이는 공통점과 차이를 드러내고, 이 시대에 요구되는 미술과 미술담론의 모습에 대한 단서를 구해보고자 한다.

II. 후기자본주의에서 신자유주의로

후기자본주의 사회는 자본의 논리가 산업생산뿐 아니라 예술을 포함한 삶의 전 영역으로 일반화된 사회이다. 그리고 그 주요한 특징은 소비사회로의 전환에 있다.

프랑스의 정치사상가 앙드레 고르(André Gorz)는 소비사회로의 전환을 자본주의의 내적 필연성으로 보았다. 자본주의가 필요에 의한 생산을 충족시킬 만큼 생산력(생산기술)이 발전한 단계에 이르면, 투하자본의 이윤을 늘리기 위해서 생산력의 증대보다 초과 생산된 상품을 소비할 수요의 창출이 훨씬 더 중요

1. 앤디 워홀(Andy Warhol)이나 데미안 허스트와 달리 펠릭스 곤잘레스 토레스는 대중적으로 많이 알려져 있지 않다. 그러나 그는 38년이라는 짧은 생애와 10년 밖에 안 되는 작가활동에도 불구하고 1996년 사망이후 현재까지 총 60회에 가까운 개인전과 700회가 넘는 그룹전, 작고작가로서 2007년 베니스 비엔날레 미국관 대표, 2011년에는 그의 작품세계를 주제로 한 이스탄불 비엔날레의 개최에 이르기까지 현대미술에 영감을 주는 신화적 아이콘으로 자리매김하고 있다. 그런 면에서 워홀이나 허스트에 대비되는 작가로서 걸맞는 위상을 갖추고 있다. 안소연, 「전시를 개최하며」, 『펠릭스 곤잘레스 토레스』(ext. cat.), 플라토 미술관, 삼성문화재단, 2012, p. 6.

www.kci.go.kr

해진다.[2] 따라서 자본주의 체제는 생산중심에서 소비중심으로 재편된다. 수요 창출을 위한 노력은 새로운 필요와 욕망을 만들어내기 위한 유행의 유포와 그 주기의 단축으로 나타난다. 동일하거나 유사한 사용가치에도 불구하고 새로운 필요를 창출하려면 상품은 내용이 아닌 외관, 즉 디자인과 이미지에 의존하게 된다. 더불어 생산성 향상으로 인한 원가인하와 판매단가 하락에 따른 수익 감소를 벌충하기 위해서 상품의 사용가치보다 비교 불가능한 품질을 주장하게 된다. 이를 통해 상품은 예술작품과 같은 지위를 갖게 되고, 그로 인해 부여된 가치, 즉 새로움, 희소성, 배타성 등에 기초해서 기업은 지대(rent)적 이윤을 확보한다. 소비사회는 이 두 가지 경로를 통해 상품의 예술화를 진전시킨다.

한편 사진의 발명으로 인해 예술의 성격 전체가 변했다고 예측한 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 날로 커가는 대중과 그 대중의 중요성이라는 사회적 조건에 주목하면서 대중은 복제품을 통해 사물을 직접 소유하고자 한다고 보았다.[3] 이와 같이 기술의 발달은 대중의 증대와 함께 대량복제품의 수요를 증대시켰고, 동시에 예술의 지위와 역할에 변화를 요구했다.

당시 패션업계의 디자이너로 활동했던 앤디 워홀(Andy Warhol)은 이러한 환경변화와 그 의미를 파악하기에 유리한 위치에 있었다.[4] 1960년대 미국은 이미 완숙한 소비사회였으며, 사람들의 의식은 광고와 미디어의 이미지들로 채워지고 주조되었다. 그 사실을 간파했던 그는 소비사회의 실재를 구성하는 상품을 예술로 가져왔다(도판 1). 기호체계로 작동하는 소비사회의 물신화현상을 간파한 워홀은 기표로서의 상품이나 유명인사의 이미지에 예술의 아우라를 덧씌

2. 앙드레 고르에 의하면, 미국에서는 1920년부터, 서유럽에서는 1948년부터, 일차적 필요만으로 형성된 시장은 자본주의 체제가 생산할 수 있는 상품의 양을 모두 흡수하였고, 이후부터는 필요를 충족시키기 위한 생산이 아니라 차별화된 개인적 욕망을 겨냥해서 생산하는, 소비사회로 진입하였다고 보았다. 앙드레 고르, 임희근, 『에콜로지카』, 생각의 나무, 정헤용(역), 2008, pp. 146–154.

3. "사물을 자신에게 보다 더 가까이 끌어오려고 하는 것은 오늘날 대중이 지닌 열렬한 관심사이며, 모든 주어진 것의 일회성을 그것의 복제를 수용함으로써 극복하려고 하는 경향이 바로 그 관심을 나타낸다." 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품』, 최성만(역), 도서출판 길, 2007, pp. 49–51.

4. 에드워드 버네이스는 1928년에 발간한 그의 저서 『프로파간다』에서 "예를 들어 어떤 남성이 양복을 구입한다고 가정해보자. 그는 자신의 취향과 개성에 따라 자신이 선호하는 옷을 고른다고 생각한다. 하지만 실제로는 런던의 어느 이름 없는 멋쟁이 재단사의 명령에 따르고 있을 확률이 높다."고 하면서 그는 그 시대에 이미 "보이지 않는 가운데 수백만 명의 운명을 쥐락펴락하는 지배자들이 많다."고 단언한다. 당시에 이미 패션산업에 있어서 선전의 영향력은 절대적이었다. 에드워드 버네이스, 『프로파간다』, 강미경(역), 공존, 2009, p. 99.

www.kci.go.kr

워 이를 예술작품, 즉 제의의 대상으로 신성화시켰다.[5] 광고와 미디어를 통해 이미 일반에 널리 알려진 이미지들을 활용했다는 점에서 이는 소비사회에서 광고의 메커니즘과 영향력을 정확히 읽고 활용한 전략이기도 했다.[6]

그는 작품 제작에 실크스크린 기법을 도입했을 뿐 아니라, 이미지들을 반복적 연속적으로 배열해서 제작했고, 이를 통해 예술을 수열적인 사물들, 이미지들, 사람들로 이루어져 있는 우리의 체계화된 일상세계와 통합시켰다.[7] 자본이 미술을 지배하기 시작한 후기자본주의 사회에 워홀은 역으로 미술가가 자본을 지배할 수도 있음을 보여주었다. 상품을 예술에 가져온 것처럼 그는 사업이 곧 예술이라고 간주하고 그대로 실행했다. 그러나 초기의 〈재난(Disaster)〉 연작이나 죽음을 연상시키는 그의 말기 작품에서는 소비사회가 유발하는 죽음의 대면이라는 외상적 경험을 읽을 수 있다.[8] 소비사회의 병리적 징후가 그의 작품에 함께 복제되었던 것이다.

도판 1. 앤디 워홀, 〈캠벨 수프 통조림(Campbell's soup Can)〉, 1962, 캔버스에 오일, 50.8×40.6cm, 개인소장.

5. 마르크스(Karl Marx)에 의하면, 노동생산물은 교환에 의해 비로소 유용한 물건이라는 하나의 객관적 실재, 즉 가치를 획득한다. 그러나 상품은 교환가치로 인해 가치의 원천이 생산 노동에 있다는 사실이 은폐되므로 시장에서의 상품을 물신숭배라고 정의했다. 그러나 워홀은 그러한 상품의 물신적 속성(가치), 특히 유명 상품의 가치를 역으로 이용한 셈이다. 칼 마르크스, 『자본론 I 상』 제2개역 판, 김수행(역), 비봉출판사, 2001, pp. 93–95.

6. 워홀의 작업이 광고효과를 활용한 방식에 대해서는 다음 논문을 참조했다. Donald B. Kuspit, "A Reactionary Realism", *Art Journal*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 34–35.

7. 할 포스터는 팝아트와 미니멀아트에서의 수열적 방식에 주목한다. 그는 고급미술과 저급미술의 경계를 없앤 것은 대중문화적인 내용이나 기계적인 생산방식보다 오히려 양쪽에 동일하게 적용된 수열적 논리라고 보았다. Hal Foster, *The Return of the Real*, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), pp. 100–107.

8. 소비사회의 갈등을 워홀의 작품에서 나타나는 기재를 할 포스터는 '외상'적으로 읽은 반면, 로잘린드 크라우스는 워홀의 1984년 〈로르샤흐(Rorschach)〉 연작을 설명하면서 르네 지라르의 '매개된 욕망'이라는 구조를 통해서 읽었다. 각각의 주장은 다음 논문에 실려 있다. Hal Foster, 'Death in America, Annette Michelson (ed.), *Andy Warhol* (*October files 2*) (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), pp. 69–88; Rosalind Krauss, 'Carnal Knowledge', 앞 책, pp. 111–118.

www.kci.go.kr

후기자본주의 시대는 필요 이상의 과잉생산능력이라는 의미에서 이미 체제의 내적 모순이 드러난 과잉상태였다. 그리고 이후의 자본주의는 이러한 내적 모순을 은폐하고 그 해소를 지연시키면서 과잉상태를 극대화시켜온 것이다. 제국주의와 함께 발달한 서구의 자본주의는 재화의 소비시장, 값싼 원료의 구입처, 그리고 무엇보다 과잉인력의 배출구로서 새로운 지리적 확장을 수반해 왔다. 그러나 세계화로 인해 전 세계가 단일 시장으로 일원화되면서, 지구상에 새로운 시장은 고갈상태이다. 또한 생산력의 발달로 감소한 고용(소득)으로 인해 생긴 가용소득의 부족분을 부채의 형식으로 충당해서 소비를 유발한다. 즉 현재의 소비를 위해서 미래의 소득을 앞당겨 쓰는 것이다. 이와 같이 자본주의가 성장을 위한 물리적 한계에 직면하면서 공간적으로는 시장개방의 압력이 강화되고, 시간적으로는 현재를 위해 점점 더 먼 미래의 소득까지 저당 잡히는 과잉상태가 진행되고 있다. 말하자면, 신자유주의는 자본주의에 의한, 자본주의를 위한, 자본주의의 과잉상태로 정의할 수 있다. 그리고 지금 그 과잉상태로 인한 심한 몸살을 우리 모두가 앓고 있다.

선진국과 개발도상국 모두가 승자가 될 수 있을 거라는 희망에 1990년대 초까지 세계화는 큰 환영을 받았으나, 1999년 12월 시애틀에서의 거센 항의시위에서 보듯이 이후로는 오히려 세계화에 대한 우려와 반발이 거세졌다. 신자유주의는 인간의 존엄성과 개인의 자유에 관한 정치적 이상을 핵심가치로 설정한다. 그러나 인권과 자유라는 가치를 절대화했지만 경제적 양극화를 심화시킴으로써 사회정의는 등한시하는 결과를 초래했다. 신자유주의 이후 심각해진 고용 불안과 고용 유연화로 인해 생계의 문제가 취약해졌고, 지그문트 바우만(Zygmunt Bauman)에 의하면, 오늘날 우리는 가장 근원적인 공포인 죽음의 공포를 인간관계의 상실, 즉 추방이라는 대리물을 통해서 항상 대면한다.[9]

한편 폴 비릴리오(Paul Virilio)에 의하면, TV시청자로서의 현대인은 너무 많은 이미지들에 노출되면서 우리 주위나 눈앞에서 발생한 것조차 바라보려 하

9. 바우만은 이 원초적 공포인 죽음의 공포에 대한 대용물을 우리가 일상에서 마주하는 인간관계에서 찾아낸다. 죽음의 공포란 곧 추방당할 공포인 것이다. 죽음 자체는 이런 대리과정을 통해 평범화, 진부화되고, 죽음의 경험은 무한 반복된다. 지그문트 바우만, 『유동하는 공포』, 함규진(역), 웅진씽크빅, 2009, pp. 77–92.

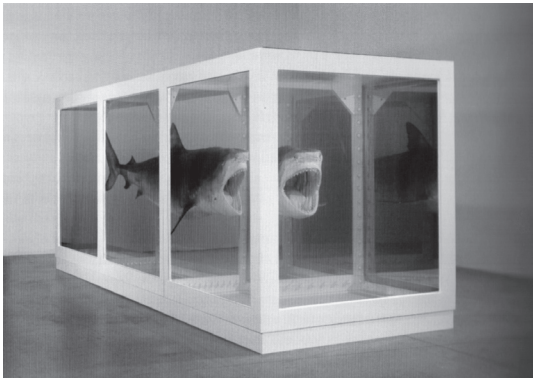
www.kci.go.kr

지 않는다. 그리고 이에 대한 실천적 관심을 대체해버린 마비 상태나 무관심 상태에서 조금이라도 깨어나기 위해 의외의 것만을 기대한다.[10] 이렇게 의외의 것만을 기대하는 현대인들에게 yBa(Young British Artists)의 충격적인 미술과 특히 죽음 자체를 주제로 삼았던 데미안 허스트의 미술은 최적의 예술적 해답을 제시한 것이었다.

Ⅲ. 데미안 허스트: 신자유주의 시대 죽음의 미학과 경제학

허스트의 작업은 일반적으로 미국 미술 즉 미니멀리즘이나 팝아트, 개념미술 등의 영향과 전후 프란시스 베이컨(Francis Bacon)에 의해 형성된 영국적 리얼리즘의 영향으로 해석된다.[11] 미니멀리스트같이 무관심한 외양과 적극적으로 세일즈하는 팝아트적인 태도가 미국적이라면, 베이컨의 괴물같이 일그러진 인물상이나 금장 테두리를 한 유리 프레임의 고딕적인 요소는 영국적이라고 볼 수 있을 것이다(도판 2).

신자유주의가 자본주의의 과잉상태이듯이 포스트모더니즘 미술도 일종의



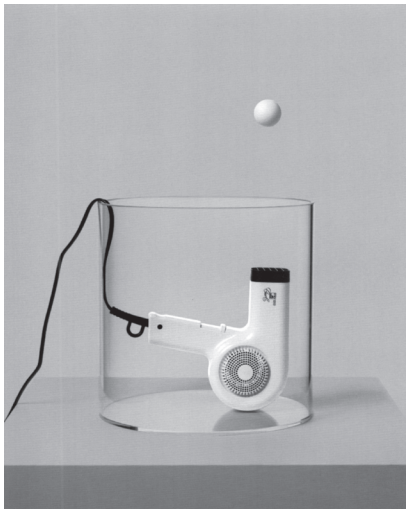
도판 2. 데미안 허스트, 〈누군가 살아있는 마음에서 불가능한 물리적 죽음(The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living)〉, 1991, 타이거상어, 유리, 5%포름알데히드 용액, 실리콘 등, 213×518×213cm, 개인소장.

10. 비릴리오에 의하면, "우리의 눈은 텔레비전에 의해 닫힌 것만이 아니라, 무엇보다 우리 주위, 우리 눈 앞에 있는 것조차도 응시하거나 바라보려 하지 않고 오직 객관적 외관의 지평 너머에 있는 것만을 주시하고 보려한다." "우리는 모든 상호주관적 생명력의 싹을 잘라버리는 신경증 상태 속에서 필사적으로 의외의 것만을 기대하고 있다." 폴 비릴리오, 『시각 저 끝 너머의 예술』, 이정하(역), 열화당, 2008, pp. 11–35.

11. 허스트에 대한 이러한 일반적 해석은 테이트 모던에서의 데미안 허스트 전시도록에 실린 토마스 크로의 다음 글에 상세히 설명되어 있다. Thomas Crow, "In the Glass Menagerie: Damien Hirst with Francis Bacon" in *Damien Hirst* (exh.cat.), (London: Tate Publishing, 2013), pp. 191–201.

www.kci.go.kr

도판 3. 데미안 허스트, 〈천년〉, 1990, 소머리, MDF, 파리, 구더기, 살충기, 설탕, 물, 강철, 유리 등, 213×427×213cm, 개인소장.



도판 4. 데미안 허스트, 〈올라간 것은 반드시 내려온다〉, 1994, 플렉시글래스, 헤어드라이어, 탁구공, 30×30cm, 에디션 30개, 개인소장.

과잉상태였다. 모더니즘이 남겨놓은 과다한 유산은 포스트모더니즘 작가들을 설치, 영화, 퍼포먼스, 사회 참여 등 미술 외부의 광범위한 영역으로 내몰았다. 그리고 워홀과는 달리 허스트의 시대는 비즈니스와 예술의 사이가 극도로 가까워진 상태였다. 이러한 미술계의 환경변화에 대처하기 위해서 허스트와 yBa의 선택은 충격적일 필요가 있었다.

스텔라브라스는 허스트의 작품들을 '해머필름' 스타일의 싸구려와 미니멀리스트적인 엄격함의 조합이며, 그의 혁신이라면 둘의 조합 정도라고 정의했다.[12] 그리고 그의 정의는 허스트의 혁신과 기여를 온당하게 평가해준 것이었다. 실제로 코끼리 똥, 자신의 피로 만든 두상, 작가의 잠자리 사생활, 머리에 뚫린 총탄구멍 따위를 예술로 가지고 왔던 그의 동료들의 모임은 미술계에 '충격가치'라는 새로운 시각언어의 가능성을 제시했다. 그리고 이들은 현대미술

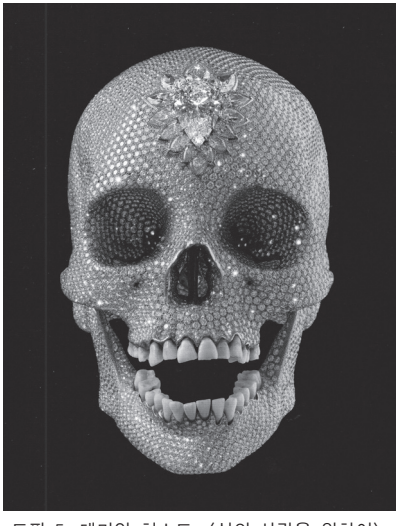
12. "허스트의 재료와 주제는 – 약, 유리진열장, 외과용 수술기구들, 감금이나 고문, 절단, 그리고 곤충실험을 위한 컨테이너들 – 은 공포영화의 도구들이다. 이들은 해머필름에서 만든 백여편의 공포영화들에 나올 만 한 것들이다." 여기서 언급된 '해머필름'은 50년대에서 70년대까지 전세계에 프랑켄슈타인, 특히 뱀파이어 연작류의 공포영화를 히트시킨 영국의 영화제작사이다. Julian Stallabrass, "In and Out of Love with Damien Hirst", *New Left Review*, No. 216 (March–April, 1996), pp. 7–8.

www.kci.go.kr

의 역사에서 yBa라는 새로운 장을 열었다.[13]

바우만이 오늘날 죽음의 공포를 이야기했다면, 허스트는 죽음이라는 주제를 일관되게 탐구했다. 대학시절 발표했던 약장작업들부터 시작해서, 〈천년(A Thousand Years)〉(1990)에서는 죽은 소의 머리를 잘라 바닥에 놓고, 거기서 구더기가 자라 파리가 되고, 그 파리가 다시 살충제에 의해 죽는 삶과 죽음의 순환을 보여주었다(도판 3). 〈올라간 것은 반드시 내려온다(What Goes Up Must Come Down)〉(1994)나 〈고통의 역사(The History of Pain)〉(1999) 같은 작품에서 허스트는 삶의 취약성과 더불어 사회의 취약성을 표상하고 있다(도판 4).

워홀이 유명상표와 유명인사의 이미지로 자신의 작품을 동어 반복적으로 광고했다면, 그는 도처에 널려있는 죽음의 공포에서 죽음의 상품가치와 광고가치를 읽어냈다. 죽음이라는 주제는 불안의 시대를 사는 현대인의 당연한 관심사였고, 동물의 사체와 같은 파격적인 작품들은 늘 세간의 뉴스거리가 되었다.



도판 5. 데미안 허스트, 〈신의 사랑을 위하여〉, 2007년, 사람이빨, 티타늄, 다이아몬드, 172×127×191cm. 작가소장.

워홀의 시대에 복제로 파괴된 아우라를 예술의 아우라로 충당할 수 있었다면, 예술과 상품이 이미 구분이 어렵게 긴밀해진 허스트의 시대에 예술은 다시금 복제품에서 볼 수 없는 진정한 아우라가 요구되었다. 따라서 그는 파리, 상어, 나비 등 유기체를 재료로 사용하면서 복제가 불가능한 영역들을 모색했다. 그 모색의 과정에서 그는 자신을 세계 최고가의 작가로 만들어줄 해법을 찾는다. 그의 〈신의 사랑을 위하여(For the Love of the God)〉(2007)는 신자유주의 시대 예술

13. 코끼리의 똥과 포르노그라피 이미지를 이용해 흑인의 모습으로 성모마리아를 그린 크리스 오필리(Chris Ofili)의 〈성스러운 마리아(The Holy Virgin Mary)〉(1996), 작가자신의 피를 조금씩 뽑아 모은 후, 자신의 두상을 제작한 마크 퀸(Mark Quinn)의 〈자아(Self)〉(1991), 자신과 동침한 남자들의 이름을 수놓은 천으로 텐트를 제작한 트레이시 예민(Tracey Emin)의 〈나와 동침한 모든 이들(Everyone I Have Ever Slept With)〉(1963–1995), 머리의 총탄자국을 확대해서 찍은 맷 콜리셔(Mat Collishaw)의 〈총탄구멍(Bullet Hole)〉(1988/1993).

www.kci.go.kr

과 비즈니스가 중첩되는 범위와 수준을 선명하게 보여준다(도판 5).

미국의 역사학자 다니엘 부어스틴(Daniel Boorstin)의 말처럼, 소비사회에서 "대중적 스타는 유명세 때문에 유명해진 사람인 반면, 베스트셀러는 잘 팔리기 때문에 잘 팔리는 책이다."[14] 쟝 보드리야르(Jean Baudrillard)가 광고는 자기실현적 예언이며 그 형식은 동어반복이라고 지적했던 것처럼, 현대 소비사회의 가치인식에서는 종종 순서가 역전된다.[15] 소위 '최고'의 작가가 되기 위해서는 최고가의 작품을 만드는 작가가 되어야 했다. 최고가의 작품을 만드는 작가되기는 예술작품도 제조원가가 있는 하나의 상품이라는 단순한 발상에서 출발한다.

허스트는 약 200억 원에 육박하는 원가를 들여서 다이아몬드와 백금으로 인간의 두개골을 화려하게 장식하여 당대작가 최고가의 작품을 만들었다.[16] 비용은 대부분 다이아몬드와 백금을 구입하는데 들어갔으므로, 유사시 해체하여 바로 현금화할 수 있었다.[17] 따라서 이 작품은 제작이 완료됨과 동시에 바로

14. 부어스틴의 저서 『Image』는 워홀이 첫 전시를 열었던 1962년에 미국에서 출판되었고 단숨에 베스트셀러가 되었다. 그에 의하면 "유명인이란 가장 완벽한 동의반복어이다." "유명인들이 우리를 닮았고, 우리는 유명인들을 닮았다. 우리는 우리가 대표하는 것을 대표하고 우리가 이미 되어 있는 상태가 되려고 애타게 노력하는 동어반복적 상태에 빠져 있다." 다니엘 부어스틴, 『이미지와 환상』, 정태철(역), 사계절, 2004, p. 97, p. 114.

15. 광고는 광고의 예언적 기호가 실재성에 의해 추인되는 것을 전제로 한다. 이것이 광고의 효과를 높이는 방식이다. 자기실현적 예언의 양식은 동어반복적이며, 현실은 독백하는 모델 이상의 것이 아니다. 광고용언사는 무엇에 대해 설명하는 것도 아니며 어떤 의미를 제시하는 것도 아니다. 마치 주술사와 같이 똑같은 문구의 반복을 통해 사건을 초래하고자 기를 쓴다. 소비자측은 구매행위를 통해 이 신화세계의 사건을 신성화하는 것밖에는 할 수 없을 것이다. 쟝 보드리야르, 『소비의 사회』, 이상률(역), 문예출판사, 2004, pp. 206–207.

16. 영국 가디언지의 일요판 신문인 옵서버는 허스트가 실물 크기의 인간 두개골에 백금으로 만든 틀을 씌우고 다이아몬드 8,500개를 박은 작품을 제작 중이라고 21일 보도했다. 〈신의 사랑을 위해서〉라는 제목의 이 작품은 내년 7월 '화이트 큐브 3' 미술관의 개관전시회를 통해 선보이게 된다. 치아를 제외한 두개골 전체에 다이아몬드를 박아넣기 때문에 제작비는 대략 8백만 파운드(약 142억8천만 원)에서 1천만 파운드(178억6천만 원)로 예상된다. 특히 이마에 박아 넣을 50 캐럿짜리 다이아몬드는 약 3백만 파운드(53억6천만 원)에서 5백만 파운드(89억3천만 원)를 호가한다. 허스트는 런던의 보석상 벤틀리 앤드 스키너와 공동작업 중이다. 물론 거액의 보험에 들 예정이다. 작품제작 비용을 감안한다면 판매가는 최대 5천만 파운드(8백92억8천만원)에 달할 것으로 보인다. 「경향신문」, '英 데미안 허스트, 제작비 178억 최고가 작품 만든다,' 2006년 5월 22일, http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view. html?artid=200605221826571&code=970205 (2013년 11월 25일 접속).

17. 보석시장에서의 다이아몬드 시세와 백금의 시세가 있고, 이 시세보다 낮게 팔릴 경우, 그 값에 싸게 사서 보석시장에서 바로 되팔아 시세차익을 취하는 차익거래가 가능하므로, 이 작품은 제조원가 아래로 팔릴 위험이 없는 안전자산으로 제작된 셈이다.

www.kci.go.kr

200억 원의 현금 가치를 가지며, 허스트를 당대 최고가의 작가로 만들어 줄 수 있었다. 게다가 판매 예정가는 당시 역대 미술품 거래 최고가에 맞추어 책정되어서 판매시 역사상 최고의 화가 반열에 바로 오르도록 구상되었다.[18] 그리고 실제로 2007년에 약 940억 원(5천만 파운드)에 자신(2/3 지분)과 자신의 전속화랑인 화이트큐브 등이 참여한 컨소시엄(1/3 지분)을 통해 이를 실질적으로 본인이 재구입함으로써 거래를 성사시켰다.[19]

허스트의 브랜드가치는 순식간에 역대 최고가의 작가 반열로 올라서게 되었고, 그런 유명세를 바탕으로 일 년후 소더비 런던에서 전속화랑을 거치지 않고 특별경매를 통해 신작을 대거 공개 매각했다. 단 이틀 간의 경매로 팔린 금액은 약 2300억 원(1.11억 파운드)가량이었다.[20] 미니멀리즘 이후 제도비판이 미술의 주요한 한 분야로 자리매김했지만 결과적으로 작가의 제도편입을 도와주었을 뿐, 제도 자체에는 아무런 변화도 가져오지 못했다. 그에 반해 그는 작가가 상당한 수수료를 지불하고 화랑을 통해서 판매하는 미술계의 오랜 관행을 보란 듯이 바꾸어버렸다. 작가 위에 군림하는 화랑과 컬렉터들의 지위를 단숨에 역전시킨 것이다.

〈신의 사랑을 위하여〉의 명성을 바탕으로 그의 복제품 제작과 판매가 본격화 된다. 〈신의 사랑을 위하여〉 하나의 원본으로 다양한 이미지의 판화를 제작하면서, 허스트는 제작 첫 해에 제작원가에 해당하는 판화를 복제했고, 이후 몇 차례에 걸친 추가 제작으로 2012년 말까지 당시 발표된 판매금액에 해당하는 판화를 제작하여 판매하고 있다(도판 6, 별표 1).[21] 전체복제물은 다양한 원

18. 당시 역대 미술품 경매가 최고가 기록은 1990년 반고흐의 〈가셰박사의 초상〉이 뉴욕 크리스티 경매에서 8250만 불(한화 984억 원)에 매각된 이래 2010년 쟈코메티의 〈워킹맨〉이 런던 소더비 경매에서 한화 1197억 원 가량에 판매되어 그간의 피카소, 잭슨 폴록, 클림트 등의 거래가격을 비롯하여 지난 20년간 대략 한화 1000억 원 근방에서 최고가 거래가 형성되고 있다. 따라서 데미안 허스트의 작품이 1억 불(5천만 파운드)에 판매되었다는 것은 대략 이러한 최고가 가격대로 볼 수 있다.

19. 할 포스터는 당시 다이아몬드의 원가가 당시 약 1400만 파운드, 거래가격은 5000만 파운드였으며, 구입자는 본인이 2/3지분을 갖고, 컨소시엄이 1/3지분을 가진다고 기술하고 있다. 여기서는 제조원가를 각주 16의 금액을 감안하여 약 200억 원으로 다소 낮춰 보았다. Hal Foster 외, *Art since 1900*, 2nd ed. (New York: Thames & Hudson, 2011), p. 737.

20. 당시 경매에서 소더비 측은 매도자 수수료를 면제해주기로 했던 것으로 알려져 있다.

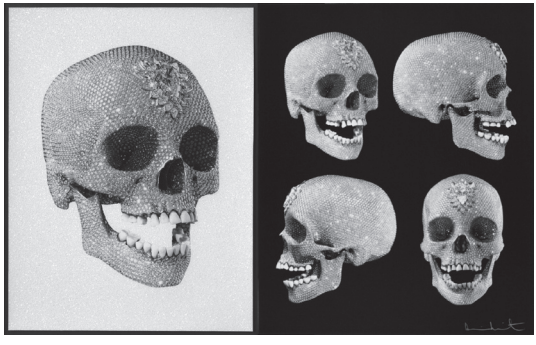
21. 그는 작품을 발표한 2007년 5종의 판화를 에디션 250개에서 1,700개까지 다양하게 정하여 시가 약 1200만 파운드(한화 이백억 원)에 달하는 복제품을 제작하였고 이후 2009년에 다시 에디션 1,000개짜리 판화 일종, 2011년에 에디션 천개짜리 6종, 2012년에 다시 에디션 250개에서 5000개짜리 판화 5종을 제작하여,

www.kci.go.kr

표 1. 데미안 허스트 <신의 사랑을 위하여> 판화 연도별 제작 내역

Year	Title	Sub-title	Width	Height	No.Ed.	Price	Amount(US$)	Amount(KRW)
2007	For the Love of God	The Diamond Skull	1,000	748	250	8,400	2,100,000	3,570,000,000
2007		Pray	675	520	750	5,250	3,937,500	6,693,750,000
2007		Laugh	1,004	750	250	10,500	2,625,000	4,462,500,000
2007		Believe	324	240	1,700	950	1,615,000	2,745,500,000
2007		Shine	1,005	750	250	6,250	1,562,500	2,656,250,000
							11,840,000	20,128,000,000
2009			330	240	1,000	2,500	2,500,000	4,250,000,000
2011			584	450	1,000	1,800	1,800,000	3,060,000,000
2011			585	490	1,000	2,250	2,250,000	3,825,000,000
2011			585	489	1,000	1,800	1,800,000	3,060,000,000
2011			585	450	1,000	2,250	2,250,000	3,825,000,000
2011			585	450	1,000	1,800	1,800,000	3,060,000,000
2011			585	435	1,000	2,250	2,250,000	3,825,000,000
							12,150,000	20,655,000,000
2012		Enlightenment	1,000	750	250	9,000	2,250,000	3,825,000,000
2012		Devolition	1,000	750	250	5,000	1,250,000	2,125,000,000
2012		Wonder	1,000	750	250	7,000	1,750,000	2,975,000,000
2012		Lenticular, Large	1,800	1,200	1,000	9,000	9,000,000	15,300,000,000
2012		Lenticular	600	400	5,000	2,400	12,000,000	20,400,000,000
							26,250,000	44,625,000,000
Total					**16,950**		**52,740,000**	**89,658,000,000**

도판 6. 데미안 허스트, 〈신의 사랑을 위하여〉를 기초로 한 판화의 이미지들.



본작품들에 기초한 판화와 미니어처 외에도 팬시상품, 의류, 생활소품과 심지어 가구에 이르기까지 거대한 '허스트 브랜드' 제품군을 이루고 있다.[22]

현재 제작한 복제품의 시가만 약 5,274만 파운드(한화 약 900억 원)에 달한다. Othercriteria, 〈https://www.othercriteria. com/browse/hirst/prints/〉, (2013년 11월 25일 접속), 별표. 1 참조.

22. 다음 사이트의 판매상품 리스트 참조. 사이트에서는 데미안 허스트 외에도 다수의 작가들의 복제물을 제작 판매하고 있다. 그러나 허스트의 복제상품 시장은 수천억 원에 달하며, 그 종류와 수량에 있어서도 압도적이다. Othercriteria; https://www.othercriteria.com/browse/hirst/prints (2015년 3월 31일 접속).

www.kci.go.kr

워홀은 최고의 예술은 사업이라고 외치면서 스스로 사업가임을 자처했지만, 사업가라기보다는 예술 감독에 더 가까운 면모를 보인다. 반면 허스트는 예술가이지만 당대 최고 수준의 금융과 광고의 전략가였고, 사업가였다. 그런 면에서 신자유주의 지식경제사회가 요구하는 창조적 경영자의 전형으로서의 예술가–기업인 상을 보여준다. 따라서 그의 일련의 행보를 신자유주의 자본주의의 경제논리로 재구성해 볼 수 있다.

구매자도 없는 상황에서 그렇게 큰돈을 들여서 작품을 만든 것은 오늘날 필요에 의해 생산하지 않고 생산한 후 소비를 유발시키는 소비사회의 생산방식을 그대로 답습한다. 그리고 매각처가 없어서 자신이 포함된 투자조합이 이를 다시 재매입하는 모습은 생산력에 비해 고용창출이 부족해서 생기는 유효수요의 부족을 자본가들이 소유, 지배하는 금융기관을 통해 부채로 제공하여 충당하고 있는 신자유주의의 모습과 유사하다.

허스트의 사업은 예술작품 판매에 그치지 않고 허스트라는 브랜드사업으로 확장되었다. 마르크스가 상품의 물신적 속성을 지적했다면, 워홀은 상표의 물신으로서의 상업적 가치를 인식하였고, 허스트는 오늘날 브랜드가 자본이 축적된 이윤을 회수하는 핵심 고리로서 기능함을 깨달은 셈이다.[23] 게다가 미술계의 관행을 무시하고 자신의 신작들을 경매를 통해 대거 팔아치운 것은 자신의 컬렉터와 화랑의 공생관계를 이용한 아슬아슬한 줄타기 노름이었다. 마치 오늘날 자본주의가 생존하기 위해서 성장을 해야만 하는 것처럼, 자신의 작품을 산 그의 컬렉터들은 자산가치를 보전하고 증대하기 위해서 그의 작품을 계속 더 비싸게 사줘야만 하는 것이다.

마지막으로 원본 없는(본인이 제작한 것을 스스로 매수한 사실상의 허구적 거래를 바탕으로 이루어진) 복제품만으로 원본가격을 상회하는 금액의 복제물 시장을 조성하고 있는 허스트의 신기루는 하필 오늘날 금융위기의 구조를 절묘하게 닮았다. 2008년 금융위기에서 보았던 바와 같이, 부도위험이 높은 부실한 신용대출을 담보로 이를 증권화하고 다시 원본의 규모를 크게 초월하는 허

23. 우리나라의 경우, 최근 기업의 소유구조를 투명화하는 과정에서, 재벌그룹 소유주들은 지주회사를 설립하여 그 회사를 통해서 자회사들을 거느리게 되었다. 이때 지주회사는 브랜드 사용료라는 명목으로 자회사의 이익을 회수한다.

www.kci.go.kr

상의 파생상품거래를 일으켰다가 세계경제는 큰 위기를 겪었다. 이와 같이 그의 작품과 행보는 양적 성장에 발목 잡힌 오늘날 신자유주의 경제의 위태로운 질주를 여실히 보여준다.

죽음은 그의 일관된 주제이며 죽음의 공포는 신자유주의시대 우리의 일상이다. 그러나 그의 작업은 후기로 갈수록 일상의 불안과 공포의 감각을 거세시킨 채, 죽음의 내러티브만을 추상화하고 숭고화한다. 여기서 죽음의 행보는 자본의 행보를 또다시 복제하고 있다.

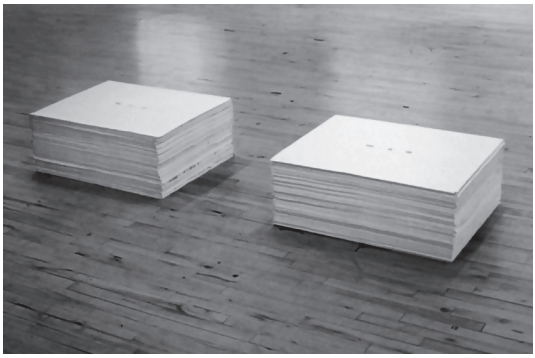
Ⅳ. 펠릭스 곤잘레스 토레스: 신자유주의와 죽음을 넘어

허스트와는 달리 곤잘레스 토레스는 쿠바에서 태어난 흑인 동성애자라는 비주류의 정체성을 다양하게 구비하고 있다. 미술제도권, 그리고 시장의 권력을 비판하고자 했던 개념미술은 1970년대와 1980년대를 거치면서 예술계 바깥에서의 대중적 호응을 얻지 못했고, 그들의 특권이었던 비판적인 위상은 자기패배적인 제스쳐로 전락하고 있었다. 이런 좌파진영의 분위기 속에서 곤잘레스 토레스는 체제와 권력의 내부로 들어가 "제도에 속하는 바이러스처럼 되고"자 했다.[24] 그 바이러스가 자본주의의 체제내부에서 자동적으로 자기 복제되도록 하기 위해 그도 워홀이나 허스트 못지않게 이 사회의 작동원리를 정확하게 알아야 했다.

곤잘레스 토레스도 워홀과 허스트와 마찬가지로 소비사회를 살았지만 그들과 달리 그는 소비사회에 순응하지 않는다. 그의 두 점의 작품, 〈무제, 재향군인의 날 세일(Untitled, Veteran's Day Sale)〉과 〈무제, 전몰장병 기념일(Untitled, Memorial Day Weekend)〉은 그가 전몰장병 기념일 우연히 집어든 신문에서 대

24. "나는 제도에 속하는 바이러스처럼 되고 싶습니다. 왜냐하면 그 문화가 작동하는 방식이기 때문에 모든 이데올로기적인 장치들을, 다른 말로, 복제하면서. 그래서 내가 바이러스처럼 기능해서, 사칭하고, 스며들게 된다면, 나는 항상 나 자신을 그 제도와 같이 복제할 것입니다. 그리고 그것이야 말로 내가 이전에 거부했었던 제도를 내가 품어 안는 것이라고 생각합니다. 돈과 자본주의는 적어도 당분간 여기에 거주하는 권력들입니다. 변화가 일어날 수 있고 일어날 곳은 바로 그 구조 속에서입니다." Felix Gonzalez-Torres and Joseph Kusuth, "A Conversation (interview)" in *A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzalez-Torres, Symptoms of Interference, Conditions of Possibility* (exh.cat.), (London: Camden Arts Center, 1994), p. 76; Dietmar Elger, "Minimalism and Metaphor", in *Felix Gonzalez-torres* (exh. cat.) Vol. 1, ed. Dietmer Elger, (Stuttgart: Cantz Verlag, 1997), pp. 79-78. 재인용.

www.kci.go.kr



도판 7. 펠릭스 곤잘레스 토레스, 〈무제(재향군인의 날 세일)〉, 〈무제(전몰장병 기념일)〉, 1989, 종이에 오프셋 인쇄, 무한공급, 각 56×74×58cm, 밀워키 미술관, 위스콘신.

대적인 세일광고를 보고 떠오른 단상을 작품화한 것이라고 한다(도판 7).[25] 이 작품은 죽음과 소비라는 신자유주의의 주요한 개념들을 모티브로 한다. 죽음을 추모하기 위해서 마련된 여가마저도 소비사회는 소비를 위해 사용하기를 다그친다. 곤잘레스 토레스는 두 개의 작품을 함께 놓아둠으로써 소비사회의 아귀 같은 맨 얼굴을 스스로 드러내게 한다. 그 순간 관객들은 그 부조리함을 보며 오히려 소비를 재고하게 되는 것이다.

그의 작품은 각 단계가 인식의 단절과 봉합의 연쇄로 구성되어 있다. 작가는 항상 한 호흡 늦게 이해의 실마리를 던져주고, 그 시간적 간극은 관람자의 상상과 사유를 위한 거리감을 확보해준다. 그가 관객에게 제공하는 것은 사유의 모티브와 사유를 위한 비판적 거리일 따름이다. 따라서 그의 작품이 놓인 공간에 저자의 훈계는 존재하지 않는다. 그가 평소에 영향을 많이 받았다고 했던 베르톨트 브레히트(Bertold Brecht)의 "대중이 성찰과 사유의 시간을 가지도록 거리를 두라"는 교훈은 그의 작품에 일관되는 주요한 특성이다.[26]

25. "어느 날 뉴욕 타임즈를 펼치니 거기에 재향군인의 날 기념세일이라는 대대적인 광고를 보게 되었다. 이제 더 이상 역사적인 사건을 기념하지 않고, 이 기념을 위한 휴일에 맞추어 쇼핑을 가는구나 라는 생각을 하게 되었다." 앞 책, p.73; Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres* (exh.cat.), (New York: Guggenheim Museum Publications, 2007), p. 22.

26. 브레히트는 관람자, 대중이 성찰과 사유의 시간을 가지도록 거리를 두라고 했다. "당신이 극장을 나올 때, 당신은 카타르시스를 느꼈어야 하는 것이 아니라 사유하는 경험을 가졌어야 하는 것이다. 무엇보다도 재현의 기쁨과 나무랄 데 없는 이야기의 기쁨을 깨부숴라. 이것은 삶이 아니다, 그저 영화일 따름이다." 나는 그 부분을 특히 좋아합니다: 이것은 삶이 아닙니다 단지 예술작품일 뿐입니다. 나는 당신이, 관람자로서 지적으로 도전받고, 감동받고, 일깨워지기를 바랍니다. "Felix and Tim Rollins (interview)" in *Felix Gonzalez-Torres* (Los Angeles: A.R.T. Press, 1993), pp. 10–11; Roland Waspe, 'Private and Public,' Dietmer

www.kci.go.kr

도판 8. 펠릭스 곤잘레스 토레스, 〈무제(완벽한 연인)〉, 1987–1990, 시계, 벽에 페인트, 지름 각 35.6cm, 댈러스 미술관, 댈러스.

그리고 관람객들에게 종이를 나누어주는 행위는 관객의 사유를 유발하는 것 이외의 다양한 기능을 수행한다. 작품을 구성하는 종이를 한 장씩 가져가는 행위는 다니엘 뷔랭(Daniel Buren)이 〈프레임의 안과 그 너머에서(Within and Beyond the Frame)〉(1973)에서 제도의 경계를 문제시한 제도비판의 맥락을 공유한다.[27] 미학적으로는 대상과 이미지 또는 조각과 사진 사이의 경계를 허물어 안정적이고 단일한 작품으로서의 자율적인 예술작품의 지위를 의문시한다.[28] 게다가 작가가 무상으로 증여하는 종이는 소유에 집착하는 미술기관에 대한 일종의 해독제이면서, 무엇보다 이미 과잉상태에 있는 자본주의 교환경제의 대안으로서 선물증여로 필요를 충족하는 포틀래치(Potlatch)경제를 시연한 것이기도 하다.[29]

Elger(ed.)(1997), p. 21. 재인용

27. 뷔랭은 "작품이 놓인 장소가 그것이 어떤 식으로 그 작품을 표시하거나 특징짓거나, 또는 그 작품 스스로 – 의식적이건 아니건 – 직접적으로 미술관을 위해 생산되었거나 간에, 이러한 범주 안에 제시된 어떠한 작품이든 그 것이 놓인 틀의 영향이 충분히 점검되지 않으면 자기충족성이나 이상주의의 환상에 빠질 수 있다"고 경고했다. Daniel Buren, "Function of the Museum", *Artforum* (Sep. 1973); Kwon Miwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity", *October*, No. 80 (Spring, 1997), p. 88.

28. 여기서 조각과 사진의 경계를 허문다는 것은 이 논문에서 검토한 종이더미 작업들과 달리 곤잘레스 토레스의 종이더미 작품들 중 하늘이나 구름, 새, 모레 위의 발자국 등을 찍은 사진을 종이 위에 인쇄하여 쌓은 작업들을 염두에 둔 것이다. 이 주장은 다음 논문의 내용을 일부 참고하였다. Suzanne Perling Hudson, "Beauty and the Status of Contemporary Criticism", *October*, Vol. 104 (Spring, 2003), pp. 126–127.

29. 인류학자 루드 베네딕트(Ruth Benedict)는 저서 『문화의 패턴(Patterns of Culture)』(1934)에서 밴쿠버섬 원주민인 콰키우틀족 사이에서 추장이 자신의 권위와 지위를 드러내기 위해 선물을 하는 풍습인 포틀래치에 대해 기술했다. 이러한 문화인류학에서의 논의를 배경으로 생겨난 포틀래치 경제라는 용어는 교환경제에 대비되는 개념으로서 가진 자가 필요로 하는 자에게 재화를 선물하거나 상호간에 재화를 선물로 주고받음으로써 물질적인 필요를 충족하는 경제를 의미한다. 할 포스터는 곤잘레스 토레스가 소비뿐 아니

www.kci.go.kr

권력에의 비판과 저항을 숨기고 권력의 내부로 진입하기 위해서 곤잘레스 토레스가 사용한 전략은 은유와 의미의 재코드화, 그리고 병치에 의한 의미의 발생 등이었다. 앞의 작품에서는 무관한 두 개의 문구가 병치를 통해서 비판적 의미를 발생시켰다. 두 개의 동일한 시계를 나란히 걸어서 동성애를 표현했던 〈무제, 완전한 연인들(Untitled, Perfect Lovers)〉(1987–1990)에서는 직설적이지 않고 은유적인 표현방식으로 "작품의 의미에 대한 싸움에서의 귀결점으로서 저자를 소환할 수 없게" 만들었다(도판 8). 메이플소프(Robert Mapplethorpe)의 적나라한 사진작품과는 달리 그의 시계작품에 동성애 옹호의 혐의를 부여할 수는 없다.[30]

워홀이나 허스트가 조수와 공장을 두어 작품을 제작했다면, 그는 작품의 제작권한까지 소장자에게 넘겨주었고, 이는 작품의 소유권을 증명하는 작품증명서의 형식으로 이루어졌다. 곤잘레스 토레스는 그의 작품에서의 진품성은 진품증명서에 있으며, 그 증명서가 있으므로 작품은 계속 존재할 수 있음을 역설한다.[31] 진품보증서에는 작품의 원래 상태에 대한 묘사와 관객이 종이를 가져가도록 하는 작품의 의도, 작품을 다시 채워 넣을 수 있고 이 한 작품으로 동시에 여러 곳에서 보여주는 것이 가능하다는 소장자의 권리 등이 명시되어 있다.[32]

라 선물교환에도 참여하기를 권고한다면서 '무한공급'되는 사탕은 대량생산이 한때 민주적 가능성을 지녔던 이상적 측면이 있었음을 상기시킨다고 지적한다. Hal Foster 외 (2011), p. 654.

30. 여기에 대해서 곤잘레스 토레스는 그의 〈무제(완전한 연인들)〉에 대해 이렇게 쓰고 있다. "나란히 있는 두개의 시계는 두 남자가 서로 상대방의 성기를 빨고 있는 이미지보다 훨씬 권력에 위협적이다. 그들은 의미를 지우기 위한 싸움에서의 귀결점으로 나를 지목할 수 없기 때문이다. 미 의회에서 국회의원이 두개의 플러그가 나란히, 또는 두개의 거울이 나란히, 두개의 전구가 나란히 있는 것밖에 보여주지 못하면서, 동성애를 옹호하는 미술에 돈을 낭비하고 있다고 설명할 수는 없기 때문이다." 그의 이 지적은 당시 메이플 소프의 순회전 〈Perfect Moment〉(1989)에 포함된 동성애 및 가학/피학증적 사진 전시가 물의를 일으켰던 것을 빗대어서 언급한 것이었다. Nancy Spector (2007), p.73.

31. "이 모든 것들은 끊임없이 복제할 수 있기 때문에 파괴할 수 없다. 그것들은 실재로는 존재하지 않고, 또는 항상 존재할 필요가 없기 때문에 항상 존재할 것이다. 원본은 없고, 유일하게 원본의 진품증명서가 있을 뿐이다." Gonzalez–Torres, Felix and Tim Rollins: (interview) in *Felix Gonzalez–Torres* (Los Angeles: A.R.T. Press, 1993), pp. 22, Roland Waspe, "Private and Public", Dietmer Elger (ed.)(1997), p. 104 재인용.

32. "원래 사용된 종이와 종이의 무게, 그리고 각 페이지에 무엇이 인쇄되어 있고, 어떻게 인쇄되어 있는지" 등 원래의 상태가 적혀 있다. "작품의 의도 중 일부는 제3자가 그 종이더미에서 개별 종이를 가져갈 수 있도록 하는 것이며, 이렇게 가져간 종이 또는 집합적으로 그 종이들 전체는 독자적으로 하나의 작품이거나 작품의 일부를 구성하지 않는다. 소유자는 그 종이더미를 이상적인 높이로 다시 유지하기 위해서 필요할 때마다 일정량의 종이를 다시 인쇄하고 대체할 수 있는 권리를 갖는다." "작품의 독자성은 소유권에 의

www.kci.go.kr

이 보증서는 소유자에게 사실상 관객들이 가져가는 양만큼의 종이를 계속해서 채워 넣을 의무를 부과하고 있으며, 가능하면 많이 보여주면 좋겠다는 작가의 희망사항을 표시한다. 그의 작품의 소유와 전시는 소비사회의 작동과정 위에서 성립가능하며, 작가의 작품을 소유하고 전시하는 이들, 미술관이나 컬렉터, 즉 소위 제도권, 권력의 틀 안에 있는 사람들은 작품의 소유와 전시를 위해 무한공급(소비)의 의무(권리)를 기꺼이 감당하게 된다.[33]

그가 사용한 제도의 자기복제 방식은 바로 소비사회가 고도화되면서, 이제 소비가 새로운 소비를 유발하는 단계에 이르렀다는 인식에 근거한다. 자동차 주인은 형식상으로는 자기 소유인 차에 대해 소유자로서의 관계가 아니라 연료, 부품, 수리의 구매를 위한 사용자, 소비자로서의 관계를 갖게 된다. 오늘날 소비에 따른 소비자의 종속성은 단순한 소모성 소비재에까지 전면적으로 확장되어 나타나고 있다. 이제 특정 복사기나 면도기를 구입한다는 것은 복사기 값보다 비싼 토너, 면도기 값보다 비싼 면도날을 계속 구입해야 한다는 구속을 의미할 뿐이다.

허스트가 일관되게 탐구해온 죽음이라는 화두를 곤잘레스 토레스도 주목했지만, 그는 전혀 다른 각도에서 다루었다. 커다란 옥외광고판에 하얀 침대와 두 개의 베개 사진이 들어있는 그의 작품 〈무제(Untitled)〉(1991)는 당시 모마(MoMa)를 비롯해서 뉴욕 시내 24곳에서 동시에 전시되었다(도판 9). 그 침대는 곤잘레스 토레스가 그의 죽은 애인 로스와 함께 있던 침대이다. 옥외광고판은 사적 기업들이 돈으로 자리를 사서 설치하는 것인데, 그곳이 어떻게 공적일

해서 정의되므로 동시에 물리적으로 한 곳 이상의 장소에서 보여주는 것은 작품의 독자성을 해치지 않는다." Dietmer Elger (ed.)(1997), p. 14.

33. 권미원은 토레스의 증명서에 대한 논문을 통해서, 그는 작품이 언제라도 문화적으로 유의미하지 않다면 아무 가치가 없으며, 미래에는 지금과는 환경이 전혀 다르게 변할 것임을 인지하고 있었으므로, 작품이 지속적으로 변화하는 것만이 창작물을 영구적이고 유의미한 것으로 만드는 유일한 방법이라고 생각했고, 따라서 그 변화가 가능하도록 소유자와 관리인에게 권한과 책임을 위임한 것으로 보았다. 그러나 권미원의 이러한 지적에 더해서 필자는 소유자에게 재생과 보충의 권리(의무)를 제공(부여)함으로써 곤잘레스 토레스의 작품은 고도화된 소비사회에서 소비가 또 다른 소비를 유발하는 체제의 작동구조를 표상하면서 동시에 이를 노출시킴으로써 비판적 기능을 수행한다고 생각한다. 곤잘레스 토레스가 '제도에 속하는 바이러스'가 되어 자기 복제를 수행하도록 했던 체제의 작동원리가 바로 소비가 소비를 유발하는 소비사회의 구조이기 때문이다. Kwon Miwon, "The Becoming of a Work of FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, Fragile Truce", in *Felix Gonzalez-Torres*, ed. Julie Ault (New York and Göttingen: Steidldangin), 2008, p. 308.

www.kci.go.kr

도판 9. 펠릭스 곤잘레스 토레스, 〈무제〉, 1991, 간판, MoMA, 뉴욕, 2012년 서울시 6개의 장소에 설치, 가변크기, 서울 중앙우체국 옆 건물 설치장면.

수 있느냐고 그는 반문한 바 있다. 이러한 그의 발언을 감안해서 그의 작품을 다시 보면, 우리는 통상 술이나 담배와 같은 상업광고를 위해 마련된 도시 속의 바로 그 자리에 그가 애인의 죽음이라는 내밀한 사건을 던져놓은 것임을 알 수 있다.[34]

소비상품의 영역에 죽음을 위치시킨 것은 허스트가 그의 죽음의 브랜드로 거대한 복제상품들을 마련했던 것과 동일한 방식이었다. 그러나 허스트의 죽음이 소비되고자 하는 '판매용 죽음'이라면, 곤잘레스 토레스의 죽음은 소비를 부추기는 자리를 대신 점유하면서 소비를 취소시키고자 하는 죽음이다. 허스트가 죽음을 거부할 수 없는 공포로 전시했다면, 그는 사적인 죽음을 공공의 장소에 위치시켜서 그 슬픔과 공포를 함께 나누고 사유하게 했다. 그리고 대면하고 직시하는 감수성은 두려움이 아니라 딛고 일어서는 긍정의 힘을 단련시킨다. 따라서 그의 죽음은 이러한 공공의 감수성을 회복시키는 기능을 한다.

그의 작품에서 보이는 하얀 침대의 이미지는 브레히트의 초기 단편희곡 「한밤의 북소리(Trommeln in der Nacht)」(1919)에 나오는 대사 "이제 침대로 가자, 커다랗고 하얗고 넓은 침대로!"를 연상시킨다.[35] 브레히트는 혁명의 현장으로

34. Roland Waspe, "Private and Public", Dietmer Elger (ed.)(1997), p. 18.

35. 곤잘레스 토레스는 브레히트의 희곡을 인용했는지 여부를 밝힌 바 없고, 의도적으로 밝히지 않았을 것이다. 그러나 스스로 브레히트의 영향을 많이 받았다고 술회했던 것과 동성애자로서 당시 처한 상황으로 보아 이 내용을 알고 있었을 것이다. 브레히트의 널리 알려진 이 장면은 도시의 광고판에 놓인 하얗고 넓은

www.kci.go.kr

도판 10. 펠릭스 곤잘레스 토레스, 〈무제〉, 1989, 벽에 페인트, 가변크기. 샌프란시스코 현대미술관/시카고 미술관 공동소유, 2012년 서울 플라토 미술관 설치장면.

가는 도중 사랑하는 여인과 침대로 달려가는 주인공의 모습에서 소시민계급의 한계와 혁명의 미명 아래 쉬이 가려지는 인간의 기본 조건을 중의적으로 표현하고 있다. 반면 곤잘레스 토레스는 침실이라는 사적이고 은밀한 사랑의 공간조차 법적 보호를 받지 못했던 동성애자였다. 그런 그에게는 침대가 바로 싸움의 현장이었다는 사실을 고려할 때 의미는 다시 역전된다.[36] 이와 같이 그가 선택하는 이미지의 함의는 다층적이고, 그러한 의미의 지평은 관객에게 다시금 개방적으로 열려 있다. 단순히 외부공간에 놓였기 때문이 아니라 이 점에서 그의 작품은 공공미술로서의 진정한 위상을 갖는다.[37]

더구나 그는 또 다른 〈무제〉(1989)라는 작품에서 자신의 삶을 천장 아래 긴 띠 모양으로 몇 개의 파편화된 문구들을 적어나감으로써 형상화했다. 거기서 사건들의 시간적 순서는 위반되고, 외부의 정치적 사건들이 사적인 이야기에 개입한다(도판 10). 그가 생전에 이 문구들을 6번 변형해서 전시했고, 이후

침대를 보면서 사람들이 쉽게 연상할 수 있는 것이었고, 그것을 깨닫는 순간 의미의 층이 한 겹 더 확장되면서 동시에 그 파장은 더욱 증폭될 것이다. 베르톨트 브레히트, 「한밤의 북소리」, 『브레히트 희곡선집 12: 도살장의 요한나』, 이재진(역), 한마당, 1998, p.163.

36. 1986년 미국 대법원은 정부가 동성애자들의 애정표현 방식을 관리할 필요가 있기 때문에 그들의 행동을 점검하고 처벌하기 위해 무단으로 그들의 침실에 들어갈 권리가 있다고 판결을 내렸다. 그 판결 이후 적어도 동성애자들에게 사적인 영역이란 존재하지 않는다.

37. 권미원은 곤잘레스 토레스의 작품을 스스로 공공조각이라고 보는 이유를 다음과 같이 보았다. 관객이 종이 한 장을 가져가면서 참여한다는 의미에서가 아니라 그러한 참여가 초래하는 결과 때문인데 즉 공중을 개인의 자기 구성적 행위 속에서 존재하는 것으로 보고 있다고 설명한다. Michael Werner, *Publics and Counterpublics* (New York: Zone Books, 2002), p. 75, pp. 165–166; 권미원, 「공적 발언으로서의 미술」, 『한국근현대미술사학』, Vol. 20, 2009, pp. 188–191.

www.kci.go.kr

에 전시하는 사람에 따라 추가적인 변형을 허락함으로써 개인의 삶이 사회적인 영향과 분리될 수 없을 뿐 아니라 시대의 변화에 따라서 그 영향은 변화해야 한다는 그의 인식을 보여준다.[38] 그는 자신의 삶마저도 전시자가 임의로 조각내고 변형하여 나름의 의미의 성좌를 구성할 수 있도록 내주었고, 이를 통해 관람객 모두가 이러한 사건들 속에서 자신의 삶을 되돌아보거나 자신의 성좌를 재구성해보는 계기를 제공한다.[39]

곤잘레스 토레스에 대한 선행연구에서 권미원은 자신의 논문 제목으로 사용했던 곤잘레스 토레스가 끄적거린 세 개의 문구들, "부활의 가능성, 나눌 수 있는 기회, 깨어지기 쉬운 일시적 휴전(a possibility of renewal, a chance to share, a fragile truce)"중 하나인 '깨어지기 쉬운 일시적 휴전'이라는 문구에 대해 그 의미를 결론내리지 못하겠다고 하면서 그가 사랑을 말하고자 했다고 생각하고 싶다고 적고 있다.[40] 그러나 필자는 이 문구가 자신과 자신의 비판적 작품이 처한 미묘한 상황을 표현한 것이라고 해석한다. 비판을 위해서는 자신의 작품이 그 제도 안에 이식되어야 하며, 그러기 위해서는 비판적인 의도가 적나라하게 드러나지 않도록 숨겨야 하는 상황, 만약 의도가 드러나서 "작품의 의미에 대한 싸움의 귀결점으로" 작가와 작품을 지목할 수 있게 되면 언제든지 휴전은 깨지고 제도 내부에의 이식에 실패할 수 있는 상황이 그에게는 너무도 깨어지기 쉬운 휴전 상태로 느껴졌을 것이다. 그런 조건 속에서 그 휴전을 안전하게

38. 권미원의 논문에 의하면 그의 자화상 〈무제〉는 1989년 작가가 7개의 항목과 7개의 연도로 구성해서 만들었으며, 작가가 사망하고 6년이 지난 2002년 66개의 항목과 66개의 연도로 구성된 11번째 버전이 샌프란시스코 현대미술관에서 전시되었다고 한다. 안소연에 의하면, 작가의 생전에 총 6개의 변형안이 만들어진 바 있으며, 2012년 서울전시에서는 생전 최종안을 기초로 다섯 개의 항목을 교체한 22번째 버전을 전시했다고 한다. 『펠릭스 곤잘레스 토레스』(ext. cat.), p. 10, p. 135.

39. 곤잘레스 토레스가 자신의 초상화를 자신과 관련된 몇 개의 사건들로 나타내는 방식은 벤야민의 '성좌'의 개념과 그 영향을 연상시킨다. 벤야민은 『독일비애극의 원천』에서 "한 이념의 재연에 사용되는 일군의 개념은 이념을 그 개념들의 성좌로서 현현한다"라고 정의한다. 그리고 철학자가 "경험세계가 스스로 이념세계에 들어가서 그 속에 용해되는 방식"으로 연구한다면, "예술가는 이념세계의 작은 이미지를 구상하는데, 이 때 바로 그것을 비유로서 구상하기 때문에 각각의 현실 속에서 궁극적인 이미지를 만들어 낸다"고 보았다. 현상들이 거짓 통일성을 벗어던지고 진리를 드러내기 위해서는 사물들이 요소로 해체될 필요가 있으며, 이것들의 현존, 공통점, 차이들을 통해서, 그 공속성으로서 진리를 나타낸다는 벤야민의 인식론이 그의 작품 속에 반영되어 있다. 발터 벤야민, 『독일비애극의 원천』, 최성만, 김유동(역), 한길사, 2009, pp. 42–46.

40. Kwon Miwon, "The Becoming of a Work of FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, Fragile Truce", Julie Ault (ed.) (2008), pp. 308–309.

www.kci.go.kr

지속시키려면 재코드화는 좀더 우회적이고 은유적이 되어야 했을 것이며, 그 경우 원래의 비판적 의미의 전달이 불가능하거나 외면적으로만 읽힐 위험이 있는 것이다. 곤잘레스 토레스는 자신의 작품의 비판성이 갖는 이러한 한계를 스스로 인지했던 것이다.

V. 나가는 글

허스트와 곤잘레스 토레스 두 작가의 작품을 신자유주의라는 사회 경제적 프레임으로 살펴보았다. 프레드릭 제임슨은 후기자본주의 시대에 전 지구적 공간 속에서 개별 주체의 사회 경제적 위치를 보여주는 인식적 지도그리기의 미학을 주장한 바 있다.[41] 신자유주의 버전의 인식적 지도라는 관점에서 보면 체제 내부에 스며들고자 했던 곤잘레스 토레스의 지도도 유용하지만 체제의 논리를 몸소 실행했던 허스트의 지도가 신자유주의가 처한 막장의 단면까지 보다 풍부하게 보여준다. 이는 동일하게 체제공모의 혐의를 받았던 워홀이 소비사회의 허상을 그 병리적 증상까지 누구보다 정확하게 보여주었던 것과 같다. 반면 곤잘레스 토레스는 지도를 그리는 데에서 한 발 더 나아가 지형 자체를 바꾸고자 했다. 그리고 그의 실천은 이후 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 관계의 미학이 태동하고 사회적 관심에 대한 논쟁이 점화되는 밑거름이 되었으며, 참여나 사회개입의 형태로 이루어지는 오늘날 다양한 미술실천들의 모태가 되었다.

워홀의 후기자본주의 시대에는 자본의 모순이 아직 은폐되어 있었던 반면, 신자유주의 시대는 과잉상태가 심화되면서 모순의 실체와 더불어 그 폐해까지 노출되어 있다. 포스트모더니즘이 국적, 인종, 성 등 다양한 타자의 권리에

41. "인식적 지도 만들기의 미학(개별주체에게 전 지구적 체제에서 자신의 위치에 대하여 무언가 새롭고 고양된 감각을 주려고 하는 교육적 정치문화)은 이제 엄청나게 복잡해진 이 재현의 변증법을 존중하며 그 변증법을 제대로 다루기 위해서 반드시 근본적으로 새로운 형식들을 만들어 내야 한다. 그리고 새로운 정치예술은 포스트모더니즘의 진실, 즉 다국적 자본의 세계 공간이라는 근본 대상을 고수해야 한다. 그럼으로써 다국적 기업 속에서 우리는 개별적 집단적 주체로서의 우리들 자신이 어떻게 자리를 잡아야 할 것인지 파악하기 시작하게 되고 또 우리의 사회적 공간적 혼란 때문에 지금은 무력해진 행동과 투쟁의 힘을 되찾을 수 있게 될 것이다." Frederic Jameson, "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, No. 146 (July–August, 1984), pp. 91–92.

www.kci.go.kr

주목하는 동안 세계화로 인한 부의 편중으로 가난은 이들 모두를 압도하는 절대적인 타자로 다시금 복귀했다.[42] 신자유주의 시대에 나타난 이러한 변화들은 '인식적 지도그리기', '타자들의 담론' 등의 의미를 퇴색시키면서 포스트모더니즘의 궤도수정이나 새로운 해결책을 모색케 한다. 허스트가 추상화하고 숭고화한 이 시대의 죽음을 곤잘레스 토레스는 우리 모두에게 대면시킨다. 문제를 직면해야만 비로소 해결의 첫 걸음을 내딛을 수 있다.

■ 주제어

펠릭스 곤잘레스 토레스(Felix Gonzales-Torres), 데미안 허스트(Damien Hirst), 신자유주의 자본주의(Neo-liberalist capitalism), 소비사회(Consumer Society), 포스트모더니즘(Postmodernism), 정치적 미술(political art), 예술과 경제(art and economy)

투고일	2015년 4월 25일	심사일	2015년 5월 5일	게재확정일	2015년 5월 7일

42. 타자성에 대한 부분은 이 논문에서 상세하게 다루지 못한 내용이다. 그러나 신자유주의는 인식적 지도그리기라는 포스트모더니즘 담론의 요청을 무의미하게 만든 것 외에 다양한 타자의 이슈들 간에 우선순위를 심각하게 변화시켰다. 포스트모더니즘에서 다루는 타자성이 계급적 변증법으로 여과되어야 한다는 주장은 이미 프레드릭 제임슨이 『정치적 무의식(The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act)』(1981)에서 제기했고, 크렉 오웬스(Craig Owens) 는 「타자들의 담론: 페미니즘과 포스트모더니즘(The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism)」(1983)에서 성적 불평등이 경제적 착취의 한 사례로 환원될 수 없다고 반박했던 바 있다. 이후로도 이 논쟁은 계속 이어져 왔다. 최근 지그문트 바우만은 『유행의 시대(Culture in a Liquid Modern World)』(2011)에서 포스트모더니즘과 다문화주의가 경제적 불평등의 문제를 인종, 소수자 등의 타자의 문제로 은폐한다고 비판한다. 신자유주의 시대에 부유한 흑인 여성 동성애자는 얼마든지 주류로서 행세할 수 있는 반면, 가난한 백인 남성 이성애자는 주변부의 타자로 전락했다고 볼 수 있다.

www.kci.go.kr

참고문헌

권미원. 「공적 발언으로서의 미술」, 『한국근현대미술사학』, Vol. 20, 2009, pp. 176-191.

다니엘 부어스틴. 『이미지와 환상』, 정태철(역), 사계절, 2004(영어본, 1962).

발터 벤야민. 『기술복제시대의 예술작품』, 최성만(역), 도서출판 길, 2007(불어본 제2판, 1936).

_____. 『독일비애극의 원천』, 최성만, 김유동(역), 한길사, 2009(독어본, 1928).

슬라보예 지젝. 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 이수련(역), 인간사랑, 2002(영어본, 1989).

안소연, 『펠릭스 곤잘레스 토레스』, 플라토 미술관, 서울: 삼성문화재단, 2012.

앙드레 고르. 『에콜로지카』, 임희근/정혜용(역), 생각의 나무, 2008(불어본, 2008).

에드워드 버네이스, 『프로파간다』, 강미경(역), 공존, 2009(영어본, 1928).

윤민용, '英 데미안 허스트, 제작비 178억 최고가 작품 만든다,' 「경향신문」, 2006년 5월 22일, http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200605221826571&code=970205〉 (2013년 11월 25일 접속).

쟝 보드리야르. 『소비의 사회』, 이상률(역), 문예출판사, 2004(불어본, 1970).

조지프 스티글리츠. 『세계화와 그 불만』, 송철복(역), 세종연구원, 2002(영어본, 2002).

지그문트 바우만, 『유동하는 공포』, 함규진(역), 웅진씽크빅, 2009(영어본, 2006).

_____, 『유행의 시대』, 윤태준(역), 오월의 봄, 2013(영어본, 2011).

칼 마르크스, 『자본론 I 상』 제2개역판, 김수행(역), 비봉출판사, 2001(독어본, 1867).

폴 비릴리오. 『시각 저 끝 너머의 예술』, 이정하(역), 열화당, 2008(불어본, 2005).

Ault, July. *Felix Gonzalez-Torres*. New York and Göttingen: Steidldangin, 2008.

Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication", *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New Press, 2002(first published in 1983), pp. 126-134.

Elger, Dietmar. ed., *Felix Gonzalez-Torres*(exh.cat.). Vol. I, Stuttgart: Cantz Verlag, 1997.

_____. *Felix Gonzalez-Torres*(exh.cat.). Vol. II, Stuttgart: Cantz Verlag, 1997.

Foster, Hal. *The Return of The Real*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

www.kci.go.kr

Foster, Hal. ed., *Art Since 1900 (2nd ed.)*. New York: Thames and Hudson, 2011.

Gallagher, Ann. ed., *Damien Hirst*(exh.cat.). London: Tate Publishing, 2013.

Hudson, Suzanne Perling. "Beauty and the Status of Contemporary Criticism", in *October*, Vol. 104 (Spring, 2003), pp. 115–130.

Jameson, Frederic. "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, No. 146 (July–August), 1984, pp.59–92.

_____. Frederic. *The Political Unconscious*. Ithaca, Cornell University Press, 1981.

Kuspit, Donald. "Pop Art: A Reactionary Realism", *Art Journal*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 31–38.

Kwon, Miwon. "One Place after Another: Notes on site Specificity", *October*, Vol. 80, Spring, 1997, pp. 85–110.

Legge, Elizabeth. "Reinventing Derivation: Roles, Stereotypes, and "Young British Art"", *Representations*, No. 71 (Summer), University of California Press, 2000, pp. 1–23.

Mattick, Paul. "The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol", *Critical Inquiry*, Vol. 24, No. 4 (Summer, 1998), pp. 965–987.

Michelson, Annette. ed., *Andy Warhol: October files 2*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

Othercriteria; https://www.othercriteria.com/browse/hirst/prints (2013년 11월 25일 접속).

Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Hal Foster, ed., London and Sydney: Pluto Press, 1985, pp. 68–82..

Spector, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*(exh.cat.). New York: Guggenheim Museum Publications, 2007.

Stallabrass, Julian. "In and Out of Love with Damien Hirst", *New Left Review*, No. 216 (March–April), 1996, pp. 153–160.

Warhol, Andy and Hackett, Pat. *POPism: The Warhol'60s*. New York, Harcourt Brace, 1980.

www.kci.go.kr

Abstract

Two Different Approaches of Artists in the Neo-Liberal Era: Damien Hirst and Felix Gonzalez-Torres

Seunghyun Lee

After postmodernism was firmly theorized early 1980's, new neo-liberalist economic policies changed the landscape of world economy and society. This paper examines the effect of this socio-economic change on Damien Hirst and Felix Gonzalez-Torres and their artworks. Damien Hirst and Felix Gonzalez-Torres both exemplify how changes in the artist's attitude caused by neoliberalist economic policies influence the representation of society in their works. Neo-liberalism took capitalism one step further, allowing market economy to reach its extremes and society to be governed by extravagance. Whereas Warhol used the surface images of consumer society to represent his era, Hirst appropriated the foundational operating mechanisms of consumer society. For instance, in his work *For the Love of God*, Hirst ingeniously used expensive materials in the very process of making his art and thus established himself as one of the highest priced artists in the world. Whereas Hirst used the logic of market economy to be successful as an artist, Gonzalez-Torres used it to criticize consumer society through his artworks. A postmodern theorist Frederic Jameson once said that the invention and projection of global cognitive mapping is crucial. In a neo-liberalist world, however, the imminent mission is not just the cognitive mapping but rather the cognitive change for a better future.

www.kci.go.kr