제2강
모더니즘 미술

3. 비합리적인 것 및 무의식

다다 또는 다다이즘(dadaism)은 1916년 2월8일에 스위스 취리히의 '캬바레 볼테르(Cabaret Voltaire)'에서 탄생했다. 다다가 정치적으로 대략 무정부주의적이었다면, 양식적으로는 무양식주의였다고 말할 수 있을 것이다. 다다의 작업에는 표현주의, 입체주의, 미래주의 등이 마구 뒤섞여 있었다. 만일 다다이스트들에게 일관된 어떤 양식이 있었다고 굳이 가정해보자면, 그것은 아마도 반항이라고 할 수 있을 것이다. 다다이스트들은 예술적 걸작에 대한 모든 개념을 불신하였고, 원근법의 착시를 거부하였으며, 재현이나 모방이라는 미술의 전통적 기능을 부인하였다. 게다가 동시대의 표현주의도 공유하고 있던 부르주아적 예술 취향과 자연주의와 연관된 모든 미적 규범도 부정하였다. 뿐만 아니라, 다다는 과거의 전통과 가치관을 과격하게 지양했고, 대량 살상기술을 가능케 한 도구적 합리성에 반발했다. 그러나 무엇보다도, 다다이스트들은 예술에 반대했고, 심지어 자기 자신들에 대해서조차도 반대했다. 라울 하우스만(Raoul Hausmann)은 1919년에 다음과 같이 말했다:

"다다에 화를 내는 독일 속물은 누구인가? 독일 시인이다. 독일 지식인이다. 그는 기름기가 번지르르한 자신의 영혼이 저잣거리의 웃음거리가 된 데 분노를 터뜨린다. 그는 뇌 한 가운데에 총알을 맞고서 미쳐 날뛴다. 그런데 그의 뇌는 머리에 있는 게 아니라 그가 앉은 곳에 있었다. 이제 그는 앉아 있을 데가 없다! 아, 신사 나리들, 우리를 공격하지 말라. 우리는 우리 자신의 적이 된 지 이미 오래고, 우리를 저격하는 방법을 당신들보다 훨씬 더 잘 안다. 당신들이 어떤 입장을 보이든 우리는 전혀 상관치 않을 것임을 알라. 우리는 당신들과 종류가 전혀 다르다. [...] 우리가 다다인 것은 안티다다이스트이기 때문이라고! 이제 당신들은 난감해졌다! [...] 당신들은 헛수고를 한 것이다. 당신들이 우리를 총살할 수 없으니, 우리는 잔치라도 벌이고 싶다."(프랑크 슐츠 엮음, <현대미술, 보이지 않는 것을 보여주다>, 황종민 옮김, 미술문화, 2010, p.128에서 재인용.)

반-예술을 추구하는 예술사조라는 역설적인 특성을 지녔던 다다는 자신의 파멸을 향해 달려가는 일종의 미적 종말론이었던 것이다. 모더니즘 미술가들에 의해 이미 시작되었던 예술의 탈-신성화와 비-예술의 한계에 대한 탐구는 단지 전통 미술뿐만이 아니라 모더니즘 미술까지 포괄하는 미술 그 자체를 지양하려는 다다이스트들과 더불어 그 종착점에 이른 것이다.

비록 일관된 조형 언어에 도달하지는 못했지만, 다다는 훗날 다른 예술 사조들에 영향을 미치게 될 몇몇 기법들을 창출해 내었는데, 그 중 대표적인 것은 '우연'과 '레디메이드'다(진중권, <진중권의 서양미술사. 모더니즘 편>, 휴머니스트, 2011, p. 187-190 참조.). 트리스탄 차라는 1920년 파리 포볼로즈키 화랑에서 <연약한 사랑과 씁쓸한 사랑에 대한 다다 선언>을 낭송하는데, 거기에서 시를 쓰는 방법이 다음과 같이 제시된다:

"신문을 들어라. 가위를 들어라. 당신이 시에 알맞겠다고 생각하는 분량의 기사를 이 신문에서 골라내라. 그 기사를 오려라. 그 기사를 형성하는 모든 낱말을 하나씩 조심스레 잘라서 자

루 속에 넣어라. 조용히 흔들어라. 그 다음에 자른 조각을 하나씩 꺼내라. 자루에서 나온 순서대로 정성스레 베껴라. 그럼 시는 당신과 닮을 것이다. 그리하여 당신은 무한히 독창적이며 매혹적인 감수성을 지닌, 그러면서 무지한 대중에겐 이해되지 않는 작가가 될 것이다."(트리스탄 차라·앙드레 브르통, <다다/쉬르레알리슴 선언>, 송재영 옮김, 문학과 지성사, 1987, p. 45, in 진중권, 위의 책, p. 190에서 재인용.)

(사진 1): 장 아르프(Jean Arp)의 <우연의 법칙에 따라>
(사진 2): 아르프의 <자동그림>

원래 초현실주의자들은 무정부의적인 성향으로 기존의 부르주아 사회를 부정했던 다다이스트들과 일부 생각을 공유했었다. 1919년에 앙드레 브르통(André Breton)과 루이 아라공(Louis Aragon) 등이 <리테라튀르 (Littérature)>를 창간했을 때, 여기에 차라(Tristan Tzara)의 <1919년 다다 선언>이 실렸었으며, <리테라튀르>의 작가 및 미술가 그룹은 다다에 열정적으로 호응했었다. 그러나 이들은 다다에 한계를 느끼게 되었고, 브르통은 실제로 변화를 가져올 수 있는, 즉 삶의 주요 문제들을 해결할 수 있는 운동을 원하게 되었다. 결국 1922년에 다다와 결별하게 된 브르통은 더 이상 무정부주의, 부정, 파괴 등에 만족하지 못하고 새로운 미학을 정립하게 된다. 이러한 미학의 토대가 되는 것은 바로 무의식이 인간의 명시적인 의식과 행동을 지배한다고 제안한 프로이트(Sigmund Freud)의 사상이었다. 일 잠재의식과 상상이 이성주의에 의해 억압되어 있다면, 만일 문화가 초자아의 검열을 받고 있다면, 예술가들이 해야만 할 일은 무엇보다도 스스로를 이성의 규제 및 통제로부터 해방시키는 것이다. 바로 이러한 이유에서 1924년 브르통은 <초현실주의 선언>에서 이 운동이 상상력, 꿈, 환상적인 것, 비합리적인 것을 신봉한다고 선언했던 것이다.

#자동기법(automatisme)
브르통은 <초현실주의 선언>에서 시나 산문(그리고 아마도 회화)은 이성적인 통제 기능이 상실된 일종의 무아지경 상태에서 포착되는 이미지들이나 단어들을 서로 엮어서 표현하는 것으로 특징지어질 수 있을 자동기법이 초현실주의의 방법 자체임을 강조하였다. 자동기법의 목적은 가능한 한 이성적 사고를 최대한으로 배제함으로써 창조성이 무의식의 가장 깊은 차원으로부터 발현할 수 있게끔 하는 것이다. 의식적인 자동기술이 미술에서는 구체적으로 어떻게 실행될 수 있을까? 자동기법은 무엇보다도 소묘에서 가장 먼저 적용될 수 있었다. 앙드레 마송(André Masson)이 바로 이런 식으로 소묘 작업을 하였다.
(사진 3): 앙드레 마송의 드로잉, <분노하는 태양들>(1925)
(사진 3.1): 마송의 드로잉
(사진 3.2): 마송의 드로잉
(사진 3.3): 마송의 유화, <죽은 인간>(1926)

이성의 통제로부터 벗어난 창작과정에 대한 탐구는 다양하게 시도되었다. 그리고 예술가의 의식이나 의지로부터 벗어나는 방법 중 하나는 '우연'을 작업과정에 개입시키는 것이었는데, 바로 마송의 모래그림이 이러한 *유사-무의식적인* 자동기술의 시도 중 하나이다.
(사진 3.4): 마송의 <물고기들의 전쟁>(1926)

#프로타주(frottage)와 그라타주(grattage)
막스 에른스트(Max Ernst)는 1925년에 반-자동기술적 소묘 방법인 프로타주(frottage)를 고안해내었다. 에른스트는 종이를 목재나 가죽 등의 거칠고 울퉁불퉁한 표면 위에 올려놓고 연필이나 목탄으로 문지름으로써 표면의 결, 즉 무늬를 종이 위에 표현하였고, 마송의 모래그림처럼 이 무늬를 바탕으로 구상적인 형태를 완성하였다.
(사진 4): 에른스트의 <박물지>(1925)

그리고 이 기법은 유화에도 적용될 수 있었는데, 에른스트는 이렇게 유화에 적용된 기법을 그라타주(grattage)라고 하였다.
(사진 4.1): 에른스트의 <숲과 비둘기>(1927)
(사진 4.2): 에른스트의 <도시 전체>(1935-1936)

마송의 자동기술 소묘와 모래그림, 에른스트의 프로타주와 그라타주는 모두 이 기법들을 사용하는 이의 고유한 창의성을 최소화시키거나 아니면 제한한다는 공통점을 갖는다. 왜냐하면 이 기법들은 그 사용자가 의도하지도 선택하지도 않은, 예기치 못한 효과를 수반하기 때문이다. 어떻게 보면, 창작과정에 있어서 화가는 이 기법들을 사용함으로써 자신의 작품과 '거리'를 두게 된다고 볼 수 있는데, 이러한 상황을 에른스트는 자신의 작품의 탄생에 '구경꾼'으로 참여하는 것이라고 묘사했다(피오나 브래들리, 위의 책, p. 23.). 창조자로서의 예술가의 이념은 다다에서와 마찬가지로 초현실주의에 있어서도 거부되었던 것이다.

#콜라주(collage)
그런데 초현실주의자들은 자동기술과는 또 다른 기법을 발전시켰는데, 그것이 바로 콜라주다.
(사진 5): 에른스트와 한스 아르프(Hans Arp)의 합작인 <자연신화적 홍적세 그림>(1920)

에른스트는 1921년부터 그려진 콜라주라고 할 수 있을 회화들을 제작했는데, 이러한 회화들에서 묘사된 사물들은 일상적인 맥락에서 벗어나 기묘하고 엉뚱한 상황 속에 병치되었다. 즉 콜라주 기법의 원리에 따라 '그려진' 것이다.
(사진 5.1): 에른스트의 <célèbes술라웨시 섬>(1921)

#'낯설게 하기'(dépaysement)
에른스트의 '콜라주 회화'는 특히 르네 마그리트(René Magritte)가 즐겨 사용한 '낯설게 하기'(dépaysement)에 비견될 수 있을 것이다. 초현실주의 화가들에게 있어서 '낯설게 하기'란 사물을 본래 있던 곳에서 떼어내어서 뜻밖의 장소에 놓음으로서 꿈 속에서나 볼 수 있을 비합리적인 장면을 연출하는 것을 의미한다.
(사진 6): 마그리트의 <폭행>(1932)
(사진 6.1): 마그리트의 <붙박인 시간>(1938)
(사진 6.2): 살바도르 달리의 <기억의 고집>(1931)
(사진 6.3): 살바도르 달리의 <잠깨기 직전 석류 근처 꿀벌의 비행이 불러일으킨 꿈>
(사진 6.4): 이브 탕기의 <느린 하루>(1937)

'낯설게 하기' 역시 큰 틀에서 볼 때 콜라주에 포함된다고 볼 수 있을 것이다. 왜냐하면 본래

의 맥락에서 떼어내어 낯선 공간에 위치시키는 것이 바로 콜라주이기 때문이다. 아니면, '낯설게 하기'는 콜라주가 발생시키는 효과를 나타내기 위한 표현이라고 보아도 무방하리라. 사실 콜라주는 초현실주의에게 있어서 단지 하나의 기법이라기 보다는 오히려 초현실주의의 이념 자체를 지탱하고 이끌어가는 원리라고 할 수 있을지도 모른다. 왜냐하면 로트레아몽(Comte de Lautréamont)의 시처럼 초현실주의의 모든 작품들은 수술대 위에 놓인 재봉틀과 우산의 만남처럼 서로 낯선 현실들의 중첩과 병치 그리고 교차에서, 즉 콜라주에서 생겨난다고 말 할 수 있기 때문이다. 사실, 무의식을(자동기술), 모래를(모래그림), 여러 가지 사물들의 표면을(프로타주와 그라타주) 회화와 만나게 하는 것은 이미 종합적 입체주의가 이미 존재하거나 구비되어 있는 실재하는 사물들을 회화와 만나게 하였던 것, 즉 콜라주의 연장으로 볼 수 있을 것이다. 왜냐하면 자동기술, 모래그림, 프로타주, 그라타주 등의 모든 초현실주의의 기법들은 한편으로는 회화라는 현실과 다른 한편으로는 회화 외적인 현실을 창작이라는 공간 속에서 만나도록 만들기 때문이다. 즉 즉 현실과 비-현실을, 실재와 비-실재를 낯선 공간 속에서 조우하게 하며, 중첩시키고 교차시키기 때문이다. 따라서 우리는 '콜라주'를 넓은 의미에서는 초현실주의의 지도원리를 지칭하는 용어로, 그리고 좁은 의미에서는 마송의 자동기술 회화와는 구별되는 에른스트, 마그리트, 달리(Salvador Dalí), 탕기(Yves Tanguy) 등의 꿈-회화들에 적용되는 창작원리를 지칭하는 용어로 사용할 수 있을 것이다.

예술과 대중문화

대중문화가 미학의 중요한 주제로 다뤄지게 된 것은 최근의 일이다. 왜냐하면 대중문화는 예술과 무관하거나 혹은 더 나아가서 예술과 대립되는 것으로서 간주되어왔기 때문이다. 예술과 대중문화 간의 대립을 강조하면서 예술-대중문화 이원론을 주장한 대표적인 이론가는 그린버그(Clement Greenberg)이다. 그는 자신의 논문인 "아방가르드와 키치*Avant-Garde and Kitsch*"(1939)에서 당대의 문화가 처한 위기를 강조하고 있는데, 여기서 문화를 위협하고 있는 것은 바로 전통주의(academicism)와 키치로 대표되는 근대 부르주아 문화, 즉 대중문화이다. 그린버그에게 있어서 전통주의와 키치는 사실상 같은 것이다. 왜냐하면 진정한 문화의 타락이자 모조품에 불과한 전통주의적인(academic) 예술작품은 그 자체로 독자적으로 존재한다기보다는 오히려 키치의 재료로서 존재하기 때문이다. '원래 '키치(Kitsch)'라는 단어는 예술의 특별한 관례에 대한 별도의 지식이나 공부 없이 누구라도 쉽게 이해할 수 있는 내용을 담고 있는 저속한 문화상품으로서의 예술품들을 나타내기 위해 사용되었다. 키치가 이렇게 쉽고 자명하게 이해되는 이유는 무엇인가? 그 이유는 모더니즘이 삶으로부터 자율성을 유지하기에 삶으로부터 분리되어 있는 반면에, 키치는 삶에 통합되어 있기 때문이다. 키치와는 달리 모더니즘 예술은 생활양식과 분리되어 있기 때문에 관람객은 그 의미를 낯설게 받아들일 수밖에 없을 것이다. 따라서 모더니즘 미술의 의미를 이해하기 위해서는 학습과 훈련이, 즉 교양의 연마가 필요한 것이다.

대중문화(전통주의와 키치)가 19세기의 문화가 산출해 낸 진정한 예술 문화(모더니즘 미술)를 타락시킴으로써 그 소멸을 가속화시키고 있다는 진단을 내렸던 그린버그는 모더니즘 미술이 평면성을 추구하게 된 원인을 모더니즘 미술이 대중문화를 의식적으로 배제하는 가운데 예술 속에 남겨진 대중문화로부터의 영향이나 오염을 의식적으로 제거해왔다는 사실 속에서 찾고 있다.

#아도르노와 문화산업

아도르노는 문화산업(Kulturindustrie) 이론을 통해서 체제의 개인에 대한 폭력을 설명하고자 시도하였다. 루카치(Georg Lukacs)가 마르크스의 상품물신주의(Warenfetischismus)의 개념을 수용하는 가운데 물화를 사회의 전 영역으로 확대하여 문제삼았던 것처럼, 아도르노와 호르크하이머(Max Horkheimer)도 역시 물화 혹은 상품화의 토대인 교환원리가 삶의 전 영역, 즉 문화적인 삶 전반에까지 침투했다고 보았다.

그런데 인간이 자신의 고유한 질적 가치를 박탈당하고 물화되는 현상은 '문화산업(Kulturindustrie)'에 의해 더 더욱 심화된다. 왜냐하면 문화산업에 의해서 개인들은 자본주의 사회의 총체성 안으로 흡수 통합되도록 길들여지기 때문이다. 아도르노와 호르크하이머에 의하면 합리적인 자본주의 사회에서 문화는 상품화되는데, 이렇게 상품화된 문화, 즉 자본주의 생산 양태 하에서 대중 문화의 본질이 바로 '문화 산업'이다. '문화 산업'이라는 단어는 '대중문화(독일어: Massenkultur/Volkskultur; 영어: mass culture/popular culture)'와 혼용되기도 하는데, 여기서 '대중'이라는 용어에 주의해야만 한다. 왜냐하면 '대중'이라는 말은 마치 문화적 생산품이 대중이나 국민으로부터 산출된다는 오해를 불러일으킬 수 있기 때문이다. 아

도르노에 의하면, 자본주의 상품 문화 속에서 문화의 산출, 즉 문화적 생산품의 생산의 주체는 대중이나 국민이 아니라 이익을 추구하는 상품화의 본질 자체이다.

문화산업의 효과는 개인을 체제에 순응하도록 길들이는 것인데, 이러한 문화적 사육이 구체적으로 야기하는 것은 현실 도피, 정치적 무관심, 그리고 자본주의의 상업주의적 이데올로기를 되새김질하는 것이다. 문화산업은 사회의 지배 이데올로기를 주입하고 사회를 통제하는 수단이다. 문화 산업과 더불어 대중은 스스로 즐기고자 하지만 이러한 오락거리는 비판적 사유를, 저항적 계기를 제거한다. 왜냐하면 '유흥'(Vergnügtsein)은 곧 '동의'(Einverstandensein)를 뜻하기 때문이다. 결국, 아도르노와 호르크하이머에 의하면, 개인들을 길들여서 자본주의 사회의 총체성 안으로 흡수 통합시키는 문화 산업은 독립적인 결정을 할 수 있는 개인들, 즉 민주주의 사회를 위한 전제 조건으로서의 자율적이고 신중한 개인들의 성장을 불구화시킨다.

그런데 문화산업에 의한 체제의 개인 흡수 및 통합이 의미하는 중요한 정치적 귀결은 자본주의가 유연한 구조를 갖게 되었다는 사실이다. 말하자면, '관리되는 사회(verwaltete Gesellschaft)' 속에서 혁명 계층인 프로레타리아는 지배 계층인 부르주아로 통합되었고, 사회적 약자들은 사회적 강자들로 통합되었다는 것이다.

#대중문화-예술 이원론 및 문화산업론 비판

1) 작업 양상의 변화

최근 동시대 예술의 작업 양상들은 대중문화-예술이라는 이원론적 구분과 맞아떨어지지 않는 것으로 보인다. 적지 않은 작가들이 대중문화와 예술 간의 상호 얽힘이 뚜렷하게 드러나는 작품들을 만들어 내고 있는 것이다.

2) 대중문화-예술 이원론 구축의 자의성

대중문화-예술 이원론 자체가 매우 자의적으로 구성된 것이라는 지적들이 나오고 있다(서지 길보Serge Guilbaut, 로버트 잰슨Ronert Jensen).

3) 문화연구

오늘날 대중문화가 학문의 연구대상으로 자리잡게 된 것은 '문화연구'(the Cultural Studies)를 통해서이다. 문화연구의 등장 자체는 두 가지의 주요한 변화를 의미한다. 첫째, 기존의 고급문화(예술)-대중문화 이분법을 고수한다는 것은 쉽지 않아 보인다. 둘째, 미학적 대상이 확장되었다. 물론, 아도르노와 마찬가지로 문화연구는 대중문화가 자본주의 체제를 공고히 하는 것에 기여하고 있다는 것과 노동 계급의 혁명 의식이 쇠퇴해가고 있다는 것을 문제로서 인식한다. 하지만 아도르노가 대중문화를 전적으로 비판하는 것과는 달리, 문화연구는 대중문화 속에서 자본주의 체제에 대한 저항의 가능성을 발견하고자 시도한다.