표면의 미학

- 앤디 워홀의 팝아트와 작품의 존재층 -

민주식* · 정은진**

〈차 례〉

1. 머리말
2. 예술작품의 '소재(素材)'
3. '매재(媒材)'로서의 '사진이미지'
4. '제재(題材)'로서의 '기호화된 세계'
5. 맺음말

【국문초록】

발터 벤야민에 의하면 20세기는 '아우라'가 없는 시대이다. 이 '아우라 없는 복제의 시대'야말로 앤디 워홀을 비롯한 미국의 팝아티스트들이 활약했던 시대였다. 그들은 자신들을 둘러싸고 있는 이 '복제문화'로부터 바로 그 소재나 기법뿐만 아니라 전시방법, 선전, 시장에서의 판매, 또는 사생활에 이르기까지 자신들의 거의 모든 활동의 기반이 되는 양식을 거둬들였다. 오히려 실로 이 시대 그 자체의 복제라고 말해도 과언이 아닌 자신들의 작품을 산출하였다. 그들의 작품은 복제시대 이전 즉 19세기까지의 전통적인

* 영남대학교 미술학부 교수(제1저자)
** 영남대학교 대학원 미학미술사학과 박사과정(교신저자)

예술작품과는 너무나 다른 특질을 보여주고 있다.

본 논문에서는 특히 예술작품의 '소재' 문제에 착안함으로써, 복제시대 이전과 이후의 작품 양자 간의 본질적인 상위를 살펴보고, 나아가 워홀 작품의 특질을 파헤쳐보고자 한다. 일반적으로 소재는 표현수단으로서의 '매재(媒材, medium)'와 표현대상으로서의 '제재(題材, subject, sujet)'라는 두 종류로 나눈다. 워홀의 작품에서는 두 종류의 소재, 즉 '매재'로서의 '사진이미지'와 '제재'로서의 '환경세계'라고 하는 두 측면을 생각할 수 있다. 워홀 작품에서는 소재라고 하는 요소의 강조, 즉 그들 자신의 존재에 기초하는 특질들이 전면에 부상되고 있다. 소재는 여기에서 더 이상 후퇴하고 있지도 않으며, 다른 가치에 종속한다거나 그 때문에 단순한 수단이나 매개의 역할로 머물고 있지도 않다.

앤디 워홀에 대한 지금까지의 연구는 대체로 후기 자본주의 사회와 그 문화의 논리라는 관점에서 조명되어 왔다. 그러나 이 논문에서는 관점을 달리하여, 1960년대 그의 실크스크린 기법을 통한 기계적 제작방법으로 흔한 일상의 이미지를 묘사한 작품을 대상으로 삼아, 예술작품 구조의 층 특히 작품의 소재의 관점에서 분석한다. 그러는 가운데 종래의 예술작품과 구별되는 작품의 존재층을 해명하고 나아가 전통미학과 다른 미학적 이념을 읽어볼 것이다.

워홀 작품에서는 '형성 작용' 대신에 소재의 특질을 강조하여 드러내는 제시가 있을 뿐이다. 따라서 형성의 주체로서, 즉 작품의 근거로서 전통적 미학에서 상정되었던 의미에서의 '작자'는 여기에 없다. 또 작품의 배후에 있었던 본질로서의 이념이나 내면성을 가득 채워 고립하는 정신적 자아의 영역도 더 이상 없다. 단지 기계에 의한 복제로서의 특질, 그것과 밀접하게 관계하는 그 특유한 인간의 특질, 그리고 '표층적이며 감각적인 유희'로서 드러난 기호적 세계의 본성의 제시가 있다.

주제어: 앤디 워홀, 니콜라이 하르트만, 표면, 소재(素材), 매재(媒材), 재료(材料), 제재(題材), 형성 작용, 아우라, 발터 벤야민, 사진, 기호

1. 머리말

20세기 후반 미국의 미학자 아서 단토(Arthur C. Danto, 1924~2013)는 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928~1987)의 작품 <브릴로 박스 Brillo Box>(1964)에서 '예술의 종말'을 예견하였다.[1] 워홀의 이 작품은 실제의 브릴로 상자와 지각적으로 식별이 불가능한 것이었다. 단토에 의하면 예술의 시기가 브릴로 상자와 함께 종언을 구하고, 겉모습과 상관없이 무엇이든 예술작품이 될 수 있는 탈 역사적 시기, 예술의 시기 이후의 시기가 도래했다는 것이다. 그런데 워홀의 작품이 많은 관심을 끌게 된 것은 이 <브릴로 박스>보다 앞서 시도된 실크스크린 기법과 같은 기계적 방법을 사용한 일련의 작품들이었다.

워홀은 1960년대부터 유명한 상품들의 그림을 그리기 시작했다. 1961년 일상생활에서 흔히 볼 수 있는 <캠벨 수프 캔>이나 지폐를 모티브로 한 작품을 그린다. 1962년에는 실크 스크린 프린트를 이용하여 작품을 양산하게 된다. 주제에도 대중적으로 화제가 풍부한 것을 선택했다. 마릴린 먼로의 갑작스러운 죽음으로 그는 곧바로 영화 「나이아가라」의 주역 먼로의 최고의 스틸 사진 초상화를 잘라서 다른 색깔을 입혀 대량 생산을 행했다. 또 제트기 사고, 자동차 사고, 재해 등 재난의 신문 보도 사진을 사용했다. 그는 예술

1) Danto, Arthur C. Danto, "The End of Art," in *The Death of Art*, ed. Berel Lang, New York: Haven Publishing, 1984, pp. 5-35.

노동자들을 고용하여 뉴욕에 있는 그의 스튜디오인 ≪팩토리≫(The Factory)에서 판화, 신발, 영화, 책 등을 만들어내었다.

워홀의 작품세계는 대부분 '미국의 물질문화'와 연관되어 있다. 그는 돈, 달러 기호, 식품, 잡화, 구두, 유명인, 신문 스크랩 등을 그렸다. 그에게 이런 주제들은 미국 문화의 가치를 의미했다. 예를 들어, "코카콜라는 언제나 코카콜라다. 대통령이 마시는 코카콜라는 내가 마시는 코카콜라와 같은 그 콜라다". 그는 대중에게 익숙하고 유명한 이미지를 이용해 20세기 미국의 문화적 정체성을 표현했다.

화려한 채색 도판을 대량으로 생산할 수 있는 실크 스크린 기법을 이용하여, 마릴린 먼로나 엘비스 프레슬리와 같은 스타의 이미지와 상품, 달러 기호 등 미국 사회에 유포되어 있는 경박한 기호를 작품화했다. 고전예술이나 모더니즘과는 달리 그 도안은 풍부한 미국 사회를 구현하는 명쾌한 팝아트, 상업 회화로 인기를 끌었다. 그러나 거기에는 미국의 자본주의와 대중문화가 가지는 진부함과 공허함이 표현되고 있다고 볼 수 있다. 보편성을 추구한 그의 작품은 그 자신이나 대중이 매일 접하고 있는 자본주의와 매스미디어와도 관련이 있으며, 또한 사고와 죽음의 이미지도 그리고 있다.

워홀은 자신에 대해 물었을 때, "나를 알고 싶다면 작품의 표면만 봐 주세요. 뒷면에는 아무것도 없습니다."라고 말하면서, 철저하게 '예술가의 내면'을 없애고 표면적임을 강조하였다.[2] 그는 유명한 것에 애정을 숨기지 않고, 스타와 정치인이나 사고, 패션 제품을 그림의 주제로 삼았는데,[3] 그것이 유명하고 또 자기 자신도

---

2) Mattick, Paul, "The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol", *Critical Inquiry,* Vol. 24, No. 4, p. 965.

3) 상품으로는 캠벨 수프 캔, 샤넬 N°5와 코카콜라, 앱솔루트 보드카의 병, 브릴로 패드 상자 등이 있고, 유명인으로는 엘비스 프레슬리, 엘리자베스

그것을 사랑하기 때문이라고 이유를 밝혔다. 또한 그가 미국의 유명인이 되고나서도 걸음을 흩트리지 않고, 유명인을 연출하여 작품을 제작하고 유지하는 것을 이상으로 삼았다. 워홀의 작품이 신기하면서도 주목을 끄는 것은 유머와 풍자를 포함한 이러한 일련의 '팝아트(Pop Art)'였다.

제2차 대전 후 매스미디어의 발달이 현저해져, 영화·텔레비전·사진 등을 비롯하여 만화·패선·그래픽 등 잡지와 신문 류가 엄청난 양의 일상의 이미지를 산출하였고, 도시에는 광고와 표지 그리고 네온사인이 범람하고 있다. 이들 이미지 세계가 현대 도시의 일상적 현실이 되고 또 환경이 되었으며, 여기에서 자란 미술가 가운데에는 이 새로운 현실을 그리는 사람들이 출현하게 되었다. 이전의 화가가 자연의 풍경·정물·인물을 묘사대상으로 삼았음에 반하여, 이들은 이미지의 세계를 대상으로 묘사하고 또 나아가 자기의 작품을 어디에나 있는 흔한 이미지에 동화하려 한다.

발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)에 의하면 20세기는 아우라(Aura)가 없는 시대이다. 아우라란 본시 '어렴풋한 공기의 흐름'을 원래 의미하는 라틴어인데, 벤야민의 정의에서는 "아무리 가까이 있더라도 먼 아득함을 생각하게 만드는 일회적인 현상"[4]이었다. 그런데 이 아우라 없는 시대는 동시에 '복제(Reproduktion, 複製)의 시대'이기도 하다. 복제에서 가장 결정적인 사항은, 여기에 지금 있다고 하는, 오리지널한 유일성 내지 일회성을 잃어버리게 된다는 것이다. 더구나 이 유일성 내지 일회성에서 중요한 것은 과학적 내지 정량적으로 규정되는 명확한 성질 그 이상으로, 오히

테일러, 잉그리드 버그먼, 크리스토퍼 리브, 하노버 왕자비 카롤린, 지미 카터, 존 F. 케네디, 재클린 케네디, 트루먼 커포티, 마이클 잭슨, 마릴린 먼로, 마론 브랜도, 믹 재거, 체 게바라, 마오쩌둥, 무하마드 알리, 블라디미르 레닌 등이 있으며, 캐릭터로는 미키 마우스, 미니 마우스 등이 있다.

4) Walter Benjamin, "Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Gesammelte Schriften* I - 2, Frankfurt am Main, 1974, p. 479.

려 느낌으로서 받아들일 수밖에 없는 미묘한 분위기이다. 그것이 바로 벤야민이 다름 아닌 아우라라고 부른 것이다.

이 복제의 시대, 아우라 상실의 시대야말로 앤디 워홀을 비롯한 미국의 팝 아티스트(Pop Artist)들이 활약했던 시대였다. 게다가 그들은 자신들을 둘러싸고 있는 이 복제문화로부터 바로 그 소재(素材)나 기법(技法)뿐만 아니라 전시방법으로부터 선전(宣傳), 시장에서의 판매, 또는 사생활에 이르기까지 자신들의 거의 모든 활동의 기반이 되는 양식(糧食)을 거둬들였다. 아니 오히려 실로 이 시대 그 자체의 복제라고 말해도 과언이 아닌 자신들의 작품을 산출하였다. 이러한 그들의 작품은 복제시대 이전 즉 19세기까지의 전통적인 예술작품과는 너무나 다른 특질을 보여주고 있다.

이 글에서는 특히 예술작품의 '소재(素材)'의 문제에 착안함으로써, 복제시대 이전과 이후의 작품 양자 간의 본질적인 상위를 살펴보고, 나아가 워홀 작품의 특질을 파헤쳐보고자 한다.

2. 예술작품의 '소재(素材)'

소재는 예술가가 작품을 제작하는 경우에 원료가 되는 모든 자연적 외적 소여로서, 아직 예술적 형성을 거치지 않은 원재료를 의미한다. 그런데 전통적으로 미학에서는 '소재'를 두 종류로 구별하고 있다. 일반적으로 그것은 표현수단으로서의 '매재(媒材, medium)'와 표현대상으로서의 '제재(題材, subject, sujet)'에 상당한다. 예를 들면 니콜라이 하르트만(Nikolai Hartmann, 1882~1950)의 경우에는 소재를 물질적이며 감각적인 '재료(材料, Materie)'와 비실재적인 '제재(題材, Stoff)'로 나누고 있다.[5] 이와 유사하게 『현대미학사』를

5) N. Hartmann, *Ästhetik*, 1953, Walter de Gruyter, (Zweite unveränderte Auflage)

쓴 멜빈 레이더(Melvin Rader)는 소재(material)를 감각적 소재(sensuous materials)와 대상적 소재(referential materials)로 나누고, 나아가 전자를 매재(媒材, properties of the medium)와 추상적 감각적 요소(abstract sensuous elements)로 나누고 있다.[6]

	소재(素材, Stoff, Maerial, Matière)	
미학 일반	표현수단으로서의 매재(媒材)	표현대상으로서의 제재(題材, subject, sujet)
니콜라이 하르트만	재료(材料, Materie)	제재((題材, Stoff)
멜빈 레이더	감각적 소재 1. 매재 2. 추상적 감각적 요소	대상적 소재

여기에서 잠시 하르트만의 경우를 예로 들어 이들 두 가지의 '소재(재료 및 제재)'가 '형성 작용(Formung)'에 관련되는 관계를 살펴보고자 한다.

하르트만의 학설에 따르면, 예술의 형성 작용은 이들 두 가지 소재에 대하여, 동시에 게다가 각각에 호응하는 방식으로 작용한다고 한다. '재료'에 대한 형성의 작용과 '제재'에 대한 형성의 작용이 별도인 것은 당연하다. 하지만 '작자'에게서 일어나는 형성 작용으로서는 그것들은 마치 두 개의 실 가닥이 합쳐져 꼬여 하나가 되는 것처럼, 동시에 행해지는 하나의 사건으로서 진행되지 않으면 안 된다. 여기에는 형성 작용을 통일적인 것으로 만들도록 유도하는, 작자에게서의 '형상인(形相因)'이라고도 부를 수 있는 내

Berlin, 1966, pp. 13-14.

6) Melvin Rader, *A Modern Book of Aesthetics*, (1935), Henry Holt and Company, 1960, p. 330.

재적인 ‘형(形)’으로서의 형식원리가 상정되고 있다. 미학에서는 통상적으로 이것을 ‘내면형식’이라고 부른다.

여기에서의 형성 작용이란, 한편으로 작자에게서의 정신적이고 내면적인 ‘형식원리로서의 형’과, 다른 한편으로 두 가지 모습에 따라 외계(外界)의 성질을 갖는다고 생각되는 ‘소재’(즉 아직 ‘형’이 되지 않은 것, 아직 ‘내면화’ 되지 않은 것)라고 하는, 양자 사이에 상극과 갈등이 전개되고, 그 결말에 이르러서는 ‘형’ 측이 변증법적이라고도 부를 수 있는 승리를 거두게 되는 과정을 말한다. 그러나 이 갈등과 그 결말의 조화를 목표로 하는 과정 가운데에서, 두 종류의 소재 각각의 특질이 되는 고유한 세계성은 내면형식의 원리와 작용에 의해 능가되어버린다. 그래서 결국에는 그 자신의 존재성격이 부정되거나 형식화 우위의 방향에서 포섭되어버린다. 그리하여 발전적으로 해소되기에 이른다.

이러한 경위를 우리는 전통적인 미학이 본시 그 기반을 두고 있는, 형이상학적 관념론 철학의 대표자 가운데 한 사람인 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)을 참조하면서 고찰해보고자 한다. 요컨대 헤겔의 변증법적 과정 그리고 거기에서 펼치고 있는 독특한 세계관과의 유사성에 주목하면서 확인해보고자 한다.

헤겔의 철학체계에서는 세계가 객체적인 것으로서가 아니라, 이념(Idee)의 변증법적 발전 전체과정으로서 파악되고 있다. 이러한 세계에서는 정신으로서의 주체에 의해 모든 대상은 결국은 자기 자신으로서 자각되어야 하는 것에 지나지 않게 된다. 따라서 이 이념적 세계에서의 대상은, 주체에 의한 자기의식화, 정신화(내면화)의 작용을 영위하는 가능성으로서만 존재한다고 말할 수 있다. 이리하여 헤겔에게서 세계란 정신이 마침내 자기의 전모를 인식할 수 있는 때에는, 자기 자신 그 자체라고 하는 것이다. 그 때문에 이러한 사유의 가능성의 전체로서의 자기 자신의 바깥에는, 세계가 일체 존재하지 않음도 당연하다고 말하게 된다.

이런 의미에서 세계의 중심은, 철학적 지(知)의 주체로서의 다름 아닌 정신적 자아이며, 그것은 동시에 이념(Idee)이기도 하다. 세계는 이 중심의 주위에서 마치도 거미의 그물 집처럼 뱉어서 짜내는 것이다. 헤겔이 구상하는 이러한 세계는, 세계의 중심인 정신적 주체에 의해 인식됨과 동시에 경험되는 것이다. 그러기 위해 정신은 우선 '자기의 앞에(Vor) 대상(Gegenstand)을 놓는(Stellen)', 즉 '표상(Vorstellen)'하지 않으면 안 된다. 이런 의미에서 거기에서의 세계는 적어도 우선 표상된 한에서의 세계이다.

그런데 르네상스 이래의 전통적 회화 기법인 '투시화법'(선 원근법)의 이론적 전제도 역시 '앞에 놓다'라고 하는 이 표상의 이론, 즉 주관-객관의 이원론에 있었다고 말할 수 있다. 이 투시화법이 가장 잘 구사되어 그려진 것은 존 버거(John Berger, 1926~)가 말하는 '유화(油畵)의 시대'[7]이며 16세기부터 19세기에 걸친 약 400년간이었다고 생각된다. 그런데 이 시기는 또한 소위 일루전(illusion)으로서의 회화의 전성기이기도 하였다.[8]

이렇게 볼 때 1) 표상의 이론, 2) 투시화법이라고 하는 기법, 3) 일루전으로서의 회화, 거기에 덧붙여 4) 가상의 미학,[9] 이들 넷은

---

7) John Berger, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 84.

8) 일루전(illusion)이란 '미의식'의 하나의 표징을 이루는 것이다. 즉 '미적향수'는 그것이 가상계에 귀의하여 비실재적이며 게다가 실재하는 것처럼 보이는 것을 대상으로 삼는다는 의미에서 '일루전'을 그 특질로 한다. 또한 미술용어로서의 '일루저니즘'은 르네상스·바로크시기의 회화에서 '원근법' 등의 표현기술을 구사하여 현실을 재현하며, 마치 현실이 눈앞에 있는 것처럼 표현하는 것을 말한다.

9) '가상'(Schein)은 예컨대 에드워드 폰 하르트만(Eduard von Hartmann, 1842-1906)에 의하면, 아름다운 것은 주관으로부터 독립된 객관적 대상에서 있는 것도 아니며 객체로부터 독립된 순수하게 주관적인 산물도 아니다. 주관과 객관의 혼연한 융합에 있다고 하며, 이러한 독자적인 미의 양태가 '가상'으로서 파악되고 있다. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 1887 ; 竹內敏雄, 『美學事典 增補版』, 弘文堂, 1983, p. 64 참조.

동일한 사고형식을 뿌리로 하여 거기로부터 파생된 현상들이라고 볼 수가 있다. 그런데 주체(작자든 관조자든) 앞에 전망적으로 즉 원근법적으로 펼쳐진 세계를 조망하기 위해서, 주체는 세계의 '바깥'으로 나가 거기로부터 초월적인 위치에 자신을 두지 않으면 안 된다. 확실히 '화상(畵像)세계'는 관자인 주체 앞에서, 주체가 속하는 이 현실세계와는 구별된 또 그것과는 다른 어떤 자율적인 세계로서, '가상'으로서만 존재하고 있다. 그럼에도 불구하고 이렇게 조망되고 있는 화상세계는, 동시에 주체의 정신적인 내면으로 '내재화'되는 한에서의 세계이기도 하다. 왜냐하면 그것은 '주체' 자신이기도 하기 때문이다. 묘사된 작품세계는 주체의 바깥에 존재하는 세계가 아니다. 이것은 또한 단순한 가상'적 세계도 아니며, 오히려 이것이야말로 세계의 본래의 모습이며 있어야할 모습이다. 요컨대 세계의 본질이 거기에 상징되고 있다. 따라서 이 세계의 앞의 주체가 '미적 주체'로 되는 때에는, 그러한 주체를 중심으로 한 세계로서 한층 더 본질적인 세계가 현출하게 된다. 또한 이때 미적 주체가 서 있는 곳은 물리적으로 거기에 서 있는 현실세계가 아니라 오히려 이쪽의 화상세계 쪽이라고 조차 말할 수 있다. 또 그때에는 주체도 가상적인 존재양태에 있다고 말할 수 있다.

여하튼 미적체험에서는 '가상'과 '현실'이 가치 면에서 역전된다고 말할 수 있다. 즉 미적체험에서는 가상이야말로 진실의 세계로, 또 그 중심에 위치하는 것으로서의 참된 '자기'라는 존재로, 주체가 돌아가기 위한 동인이며 성스러운 상징일 수 있기 때문이다. 주체는 일루전으로서 만들어진 회화세계의 내부를 마치 자기 자신

또 폴켈트(Johannes Volkelt, 1848~1930)에게서 가상의 세계는 감각적인 것과 정신적인 것의 중간영역이며, 거기에서 비로소 정신적 존재로서의 인간의 본질은 충분한 표현을 보게 되고, 또 형식과 내용은 거기에서 비로소 완전한 결합을 보이게 된다. Cf. Johannes Volkelt, *Das System der Ästhetik*, Ⅰ, Ⅱ, Ⅲ, 1905-1914 ; 竹內敏雄, 『美學事典 增補版』, 弘文堂, 1983, p. 75 참조.

의 거울상(鏡像)을 보듯이, 많든 적든 이 미적 세계에 나르시스틱하게 몰입할 것이다. '정관(靜觀)'[10]이라거나, 그러기 위해 필요한 '거리'라 하더라도, 이 몰입을 위한 전제조건이라고 말할 수 있다. 이때 '회화세계(작품세계)'는 '깊이'의 차원을 갖는다고 말할 수 있으며, 회화는 여기에서는 결코 표면이 아니다. 물리적인 것으로서의 회화의 표면(평면)과 같은 객체적인 타자성은, 정신의 자기화에 의해 이미 극복되어 있다. 여기에는 자기 자신으로 되어버린 내면적인 가치의 세계가 빛나고 있으며, 현출되고 있다.[11]

전통적 미학에서 중요한 개념의 하나인 '가상(Schein)'이라는 말이 가리키는 바는, 회화를 비롯한 예술작품에서 가장 중요한 것이 바로 '여기에 없는 것'의 레벨이라고 하는 것이다. 우선 여기에 실재하고 있는 안료를 비롯하여 그 밖의 물질적인 '매재'와 거기에 표현되고 있는 세계의 광경이나 사건, 심적 사항들과 같은 '제재', 또 거기에 부가한다면 작품을 둘러싸는 우리들이 현실이라고 생각해버리고 있는 환경세계조차도, 그것들 모두가 결국은 주체로 하여금 그것들을 초월하는 정신적인 가치를 만나게 하기 위한 수단 또는 매개에 지나지 않을 것이다. 그리고 이들 소재 자체의 존재에서의 현실적인 양태의 부정을 매개로 하여 긍정되지 않으면 안 되는 것, 그것은 여기에 없는 이념적인 것 즉 이데(Idee)로서의 세계의 중심을 점하는 주체이며, 또 이 주체에 의해 조립되는 내면적인 정신세계일 것이다.

우리는 지금까지 이러한 '가상의 미학'과의 관련을 맺고 있다고 생각되는 종래의 예술작품에서의 소재의 지위 그리고 그것들이 갖

---

10) '미적정관'(ästhetische Kontemplation)과 관련하여, 칸트는 "대상의 실재성(Existenz)의 표상에 결부된 만족"-즉 '관심'(Interesse)을 결여한 태도를 '정관적'이라고 불렀다. 즉 자아가 실생활의 모든 관심과 의욕을 초절하여 순수하게 대상에 귀의하고 몰입하는 것이다. Cf. Kant, *Kritik der Urteilskaft*, 1790, 5-1 참조.

11) '가상'(Schein)이란 말은 '나타남'인 동시에 '미'(das Schöne)에 연결된다.

는 형성 작용과의 관계에 대하여 고찰해 보았다. 그렇다면 워홀의 작품의 경우에, 소재의 위치설정이라거나 소재가 갖는 주체나 형성 작용과의 관계가 어떠한 것인지를 살펴볼 필요가 있다.

워홀의 작품에서 우리가 찾아볼 수 있는 것은, 여기에서는 소재의 요소가 지금까지 보아온 것 같은 정신적 주체의 작용에 의해 그것 자신으로서의 존재를 소멸시킨다거나, 또는 변증법적이라고도 말할 수 있는 주체에 의한 통합화로서 자기화, 정신화, 내면화되어 있지 않다고 하는 사실이다. 즉 여기에서는 형성에서의 능동적인 작용인 형식화 작용을 거의 행하지 않는다. 오히려 소재라는 요인이 그것자체로서 전면에 돌출하여 그 고유한 특질이 강조되어 나타나고 있다. 이러한 사실은 워홀 작품과 종래의 작품을 구별해 주는 명료한 지표가 되며, 또 거기로부터 나아가 양자의 본질적인 상위가 분명해질 수 있는 돌파구로서 중요하다고 생각되기 때문에, 이 글에서는 이러한 사실을 중심으로 고찰을 진척시켜보고자 한다.

그렇다면 워홀 작품의 소재에서는 두 종류의 구별을 어떻게 생각할 수 있을까. 이 글에서는 워홀의 작품 가운데에서 커다란 비중을 차지하고 있는 특히 '사진이미지'를 사용한 작품에 관하여 논해보고자 한다.[12] 이에 따라 거기에서의 두 종류의 소재, 즉 매재와 제재에 상당하는 것을, 복제로서의 사진이미지와 작가를 둘러싸고 있던 소비사회의 복제문화로서의 고유한 '시각적 환경세계'로서 간주하고자 한다.

---

12) 워홀에게는 <하인즈 상자>나 <브릴로 상자> 같은 입체작품도 있지만, 여기에서의 고찰은 1962년에 발견된 실크스크린을 캔버스에 전사(轉寫)하는 방법으로 제작된 '사진이미지'를 사용한 평면작품을 대상으로 삼고자 한다. 기존의 '사진'을 기반으로 한 이들 제작은 1950년대에 이미 시작되었던 '비개성화', '기계화'를 나타내는 수법의 연장선상으로 나타내며, 또 1960년대의 유명인의 초상이나 <죽음과 재난>의 작품에서 말하자면 최전성기를 보여준다고 생각된다.

워홀의 작품에서의 이들 두 종류의 소재, 즉 매재로서의 사진이미지와 제재로서의 환경세계라고 하는 이 두 측면에서, 우리들은 소재라고 하는 요소의 강조, 즉 그것 자체의 존재에 기초하는 특질들이 전면에 나오고 있는 상황을 만나게 될 것이다. 소재는 여기에서 더 이상 후퇴하고 있지도 않으며, 다른 가치에 종속하고 있지도 않다. 따라서 단순한 수단이나 매개' 역할로 머물고 있지 않다. 이러한 사실을 다음 장부터 순차적으로 '매재'에서 또 '제재'에서 검증해보고자 한다.

3. '매재(媒材)'로서의 '사진이미지'

우리는 앞장에서 예술작품의 소재에는 두 종류 즉 매재와 제재가 구별되고, 또 종래의 예술작품에서는 이들 두 종류의 소재가 각각의 방식으로 주체의 형성 작용에 의해 결국은 능가되어버리고 있음을 언급하였다. 이에 반하여, 워홀 작품의 경우에는 '소재'와 '형성'이라는 두 요인의 관계에서 그 '우위성'이라고 하는 점에서 볼 때 말하자면 역전(逆轉)적이라고 할 수 있는 사태가 발생하고 있음도 아울러 지적하였다. 다시 말해 흥미롭게도 워홀에게서는 두 종류의 소재 각각이 '형성'의 요인보다도 우위에 선다고 하는 사태가 발생하고 있다.

그런데 이들 두 종류의 소재 즉 '매재'와 '제재'는 워홀에게서 각각 '사진이미지'와 '환경세계'에 해당한다고 말하게 된다. 소재가 우위에 선다고 하는 것은 거기에서 그들 '소재'의 존재 그 자체에서 특질이 살아남을 의미한다. 앞서 보았듯이 종래의 작품에서 소재는 그 자체로서의 특질을 일부 보유하면서도 결국은 우위에 서게 되는 형성 작용에 의해 포괄됨으로써 능가되었다. 즉 극복되었다고도 말할 수 있다. 가상의 미학도 양자에서 이러한 관계의 양

태를 전제로 하는 것이었다.

따라서 이 장에서는 먼저 여기에서의 매재의 우위라고 하는 사태가 구체적으로 어떠한 형태로 행해지고 있는지를, 복제로서의 '사진이미지'의 특질을 고찰함으로써 확인하고자 한다. 우선 사진이미지가 복제에 기인한다고 일컫는 만큼, 복제의 특질로 거론되는 '복수성', '반복성'이라고 하는 관점으로부터 살펴보도록 하자.

기계에 의한 복제가 성행하고 있는 오늘날에는, 오리지널한 예술작품의 복제화(複製化)가 빈번하게 행해지고 있다. 이 복제화에 의해 유일성, 독자성을 갖고 존재했던 작품에서도 '복수화'라는 현상이 생겨나고 있다는 사실은 이미 언급하였다. 그런데 여기에서의 복수성은 사진이미지의 경우, 오리지널에 해당하는 것이 전혀 없다. 따라서 시진이미지는 처음부터 복제라는 형태로서밖에 존재할 수 없는 것이며, 그래서 결코 본질적인 것은 아니라고 생각하게 된다.

만약에 오리지널한 작품이 어딘가에 있고 그래서 복제가 감상되는 경우라면, 그 때의 감상에서 복제는 오리지널이 갖는 유일성과의 어떠한 관련 속에서 주목될 것이다. 그때 우리들은 복제의 감상을 가능한 한 오리지널한 감상에 근접시키려고 할 것이다. 그렇기 때문에 가능한 한 오리지널에 가까운 복제가 추구되고, 또 그러한 복제라면 한층 더 고가가 되기도 할 것이다. 즉 거기에서 우위성을 보유하고 있는 것은 오리지널에서의 유일성 쪽이다. 따라서 거기에서는 복제에서의 '복수성'이라고 하는 본질 그 자체가 문제가 되지는 않는다.

이에 반하여 사진의 경우는 처음부터 오리지널에 해당하는 것이 존재하지 않으며, 복제의 복수성에서 출발하고 있다고 말할 수 있다. 그렇기 때문에 복수성 또는 동일한 것의 반복성이은 여기에서는 이미 그 존재가치의 특질이라고 말할 수 있다. 따라서 '사진이미지'를 매재로 사용한 워홀의 작품에서 우선 볼 수 있는 '반복

성'[13]이라고 하는 특성은, 이들 작품에서의 매재, 즉 복제로서의 사진이미지의 특질을 강조하여 보여주는 것으로 해석할 수 있다. 워홀 자신은 이 반복이라고 하는 특성에 관하여, "내가 그런 식으로 하여 그림을 그리는 것은 기계(machine)이고 싶다고 생각하기 때문이다"[14]라고 언급하고 있다. 이 발언에는 우리가 주목해야 할 다음과 같은 두 가지 점이 있다고 생각한다.

첫째는, 여기에서의 입론이 그러하듯이, 사진이미지라고 하는 매재는 기계에 의한 것이며, 따라서 그 복수성도 동일성(동일한 것의 반복 가능성)도 기계의 특질을 나타내는 것이기 때문에, 기계성의 강조는 그대로 여기에서의 '매재'의 특질에 대한 강조로 이어지고 있다는 점이다.

둘째는, '나'라고 하는 작품의 형성주체가, 이 경우 그것을 '형성'이라고 부르는 것이 더 이상 부적절할지도 모르겠지만, 앞장에서 서술했던 종래의 미학이나 그 배후에 깔려있는 형이상학적 기반에 입각하면서 정신으로서의 '인간' 개념을 바탕으로 한 작품의 '작자', 즉 형성 작용의 주체가 누렸던 과거의 우위성을 더 이상 유지할 수 없게 된다고 하는 점이다.

여기에서는 작자인 형성주체가 한없이 기계 또는 기계적 수단으로서의 복제기술과 동등한 것이 되고 싶어 한다는 의미로 받아들여진다. 그런데 이러한 사실에서 종래의 형성 작용의 주체로 생각

---

13) 워홀이 반복을 '기법'으로 한 최초의 사례는 고무 스탬프를 사용한 <S&H 그린 스탬프> 등의 작품에서였다. 이어 커팅기법에 의한 실크스크린으로 달러지폐의 드로잉을 복제하기 시작하였으며, 그 후 곧 포토 실크스크린 기법이 채택되었는데, 이것이 그의 주요한 제작기법의 하나가 되었다(1962년). '반복'이라는 수법은 워홀 작품에서 가장 현저한 특색을 보여주는 것이라고 말할 수 있다.

14) "The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine- like is what I want to do.", Andy Warhol, Interview with Gene Swenson, "What is Pop Art? Interviews with Eight Painters," *Art News* 62, November 1963, p. 26.

되었던 ‘정신적 자아’를 ‘기계’ 및 거기에 고유한 ‘기술’로 대체하려고 하는 상황이 출현하고 있음을 알아차리게 된다. 이제 ‘복제’에 의한 생산이 시대의 고유성이 되어버렸다. 대량소비에 호응하기 위한 대량생산이 행해진다. 그런데 목적에 대한 ‘수단’으로서 기계가 행하는 것은 형성 작용이 아니다. 기계는 단지 복제의 생산을 위한 메커니컬한 기술을 생산할 뿐이다. 다시 말해 동일한 이미지를 무기적인 방식으로 무한히 반복하여 복수화하며 계속 증식시킬 뿐이다. 기계는 ‘어떻게’라거나, 어떠한 관점에 입각한다고 하는 소위 ‘한정’하는 일과 같은 일체의 숙고를 행할 수 없음은 두말할 필요가 없다. 사고, 상상, 창조와 같은 주체적 행위를 ‘행하지 않는’ 것이 바로 기계의 특질일 것이다.

그런데 워홀이 여기에서 말하고 있는 것을 문자 그대로 받아들여, 예컨대 인간이 “기계이고 싶다”라고 말하더라도, 양자가 완전히 일치하는 것은 필경 불가능할 것이다. 다만 인간이 이제 주역의 자리를 차지하게 된 기계 옆에서 따라서 주체적으로는 작용하지 않고, 기계가 그 특질에 기초하여 행하는 작용을 지켜보며, 그것에 대하여 단지 조정을 행하는 것만으로 인간의 역할을 스스로 축소시켰다고 한다면, 기계이고 싶다는 바람은 가능할 것이다.

앞에서 살펴보았듯이 종래의 미학에서 형성 작용이라고 하는 중요 요인의 유일한 주체로서 그 지위를 점했던 것은 ‘인간’이었다. 그것은 또한 ‘정신적 자아’로서 사유와 경험의 중심이기도 했다. 우리는 워홀에게서 인간이 기계의 무기적인 기술을 ‘주(主)’로 하는 가운데 그 ‘종(從)’의 지위로 후퇴하고 있음을 살펴보게 된다. 이러한 사실은 워홀이 근대와 현대에서의 인간관의 상위를 부각시키고 ‘기계시대’에 특유한 ‘인간’의 특질을 강조하고 있고, 또 풍자(諷刺, caricature)하고 있다고 생각할 수도 있다.

다음으로 생각해볼 것은 ‘매재’에 관해서인데, 좀 더 구체적으로는 재료의 물질적 감각적 측면에 관해서이다. 앞서 거론한 하르트만

의 미학에서는 예술작품에서의 이러한 측면을 '전경층(Vordergrund)'이라고 불렀다. 하르트만에게서는 이 감각적이며 실재적인 '재료'의 층은 형성작용에 의해 미적인 '형식(Form)'으로서 새롭게 변성(變成)되는 것으로 변해가는 것인데, 워홀의 작품에서는 이것에 상당하는 레벨이 과연 있는 것일까? 물론 여기에서 우리가 논하고 있는 대상은 워홀 작품에서 '사진이미지'를 사용한 경우를 가리킨다. 감각적 실재적 레벨이라고 할 때 다음과 같은 것이 거기에 상당한다고 생각해볼 수가 있다. 즉 실크스크린에 의해 캔버스에 전사된 사진이미지에서의 인쇄상태라거나 이미지 위에 시도된 화려한 색채 같은 요소일 것이다.

디자이너 출신인 워홀의 빼어난 디자인 감각은, 언뜻 보기에 여기에서 확실히 추상회화를 닮은 형식의 미를 나타내고 있는 것처럼 보이기도 한다. 하지만 그렇게 생각하는 것은 워홀 작품에서의 매재 내지 재료로서의 소재의 처리방식을, 종래의 예술작품의 '전경층'에서의 소재와 같은 것으로 생각한다는 것이다. 따라서 '소재'에 대한 형성 작용의 우위성을 인정하게 되는 것이다. 그럴 경우라면 다시 형식의 미학으로, 나아가 '가상'의 미학으로 되돌아가게 되는 결과가 될 것이다.

이제 이러한 레벨에서 나타나는 요인들을 한층 더 상세하게 분석해 보기로 하자. 우선 '이미지'가 만들어내고 있는 '형'이 있다. 그러나 이것은 형성된 것이 아니라 기성의 것 가운데로부터 선별한 형이다. 다음으로 이미지 위에 시행된 환각적(psychedelic)이고 화려하며 팝(Pop)한 채색이 있는데, 이것이야말로 작자 워홀에 의해 조합된(arrange) 것이다. 거기에 덧붙여 전사(轉寫)할 때 우연히 행해진 것으로 간주되어버린 다양한 요인들, 예컨대 '긁힘'이라거나 명암의 미묘한 차이, 또는 인쇄할 때의 망가짐, 공정의 대부분을 타인에게 맡김으로써 심지어 거기에는 아마추어 같은 사람도 섞여 있었기에 기인하게 되는 다양한 실수와 잘못 등이 있다.

이러한 국면들로부터 이루어지는 여기에서의 매재의 물질적 감각적 레벨은, 과연 그것들에 의해 형식(Form)이 형성되고 또 아름다움이 형성되어 나타나기 위한 매개에 지나지 않는 것일까? 또는 이들 국면들 가운데 어떤 부분만이 형성 작용의 결과로서의 '형식'을 만들고 있고, 다른 부분은 우연의 요소의 개입에 맡겨진다고 하는 식으로, 국면마다 형식이 되기도 하고 안 되기도 하는 것일까? 만일 그렇다고 한다면 왜 이와 같은 혼재, 의도적인 형식의 부분과 우연의 개입에 내맡긴 부분이 혼재해 있는 것일까? 그런데 우리는 여기에서 언뜻 보기에 형식이라고 보이는 것조차도 실제로는 종래 작품에서의 형식과는 다른 것으로 보아야할 것으로 생각한다. 이 점에 관해서도 몇 가지 측면으로부터의 고찰이 가능할 것이다.

우선 첫째로 이미지가 갖는 '형상(形象)'에 관해서이다. 그것은 앞에서도 보았듯이 기성의 형상으로서, 즉 선택에 의해 여기에 가져온 것이다. 예를 들면 마릴린 먼로((Marilyn Monroe, 1926~1962)라는 스타의 얼굴형 또는 전신의 모습은 그 보이는 형이 갖는 아름다움의 레벨이 있다. 하지만 작품의 아름다움으로서는 이러한 형의 아름다움보다는 오히려 그것들을 '반복'시키거나 흩어놓거나 인상적으로 채색을 가함으로써 생겨나는, 요컨대 손을 가함으로써 생겨나는 아름다움을 말하는 편이 한층 더 적절하다. 그러므로 이 국면에 관해서도 본질적으로 '형식(Form)'의 미 이외의 요소가 갖는 '우위성'을 인정하지 않으면 안 될 것이다.

여기에서 '사진이미지'는 복제적 환경이라고도 부를 수 있는 상황에 입각하여 말한다면 '인용'되어 왔다고 생각할 수 있다. 이 점에서 본다면 그것은 일종의 '기성제품'과 같은 것이라고 생각할 수 있다. 또 이 점으로부터만 본다면 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)의 <기성품>(ready-made)[15]에 가까운 성질을 갖는 '오브제'로 간주될 수도 있다.

뒤샹의 선택이 전적으로 비(非)미적이며 무(無)취미적인 관점으로부터 행해진 것[16]이라는 사실과 비교해보면, 워홀의 선택은 '매재' 자체가 시각에 호소하는 성질을 지닌 '이미지'이다. 그렇기 때문에 뒤샹과 동일하다고 잘라 말할 수는 없다. 하지만 시각에 호소한다고 하는 이러한 측면, 따라서 매재 자체에 이미 얼마간 갖추고 있을 '형식'의 측면은 어디까지나 매재 자신, 이미지 자신의 특질 가운데의 어떤 부분이다. 그래서 순전히 작품의 특질이라고는 잘라 말할 수 없다. 그런데 이 측면은 그다지 본질적인 것은 아니라고 생각된다. 왜냐하면 워홀 작품에는 한층 더 중요한 또 다른 측면이 있기 때문이다. 여기에서 가장 중요하며 본질적인 사항은 이 매재가 '환경세계'로부터 '인용'되어 온 '기성제품'이라고 하는 사실이다. 다시 말해 뒤샹에게서처럼 레디메이드의 오브제라고 하는 사실이며, 또 그러한 오브제가 갖는 의미라고 생각된다.

둘째로, '전사(轉寫)'의 경우 우연히 행해진 다양한 요인에 관한 문제가 있다. 이들 요인은 분명히 감각적 물질적 레벨에서 일어난 사항의 결과임에도 불구하고, 그들 사항이란 이 레벨에 대하여 작용하는 형성주체의 형성 작용이 아니라는 점이다. 따라서 또한 그 결과도 형식일 수 없다. 그렇다면 여기에서 일어나고 있는 사항이

---

15) '레디메이드(ready-made)란 마르셀 뒤샹에 의한 '기성품'을 사용한 작품을 가리킨다. 뒤샹은 미국으로 건너가기 전부터 이것을 시도하고 있었는데, 특히 유명한 것은 1917년 뉴욕에서 열린 앙데팡당 전에 출품하여 거부된 <샘>이다.

16) 뒤샹은 예를 들면 쉬르리얼리스트들의 '발견된 오브제'와 비교하여 "나의 레디메이드는 개인의 취미의 문제인 '발견된 오브제'와는 아무런 관계가 없다 … 나의 레디메이드는 개인의 취미로부터 벗어난 곳에 있다." 또 "기성품의 선택은 미적인 기쁨에 의한 것은 결코 아니다. 선택은 시각적인 무관심에 기초하는 것이므로, 좋은 취미도 나쁜 취미도 전적으로 결여되어 있다"라고 말하고 있다. Marcel Duchamp, "Apropos of 'Readymades'", *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet and Elmer Peterson, ed., New York: Oxford University Press, 1973, p. 141.

란 무엇인가? 이들 실패 등에 기인하는 우연적인 요소들은 설령 '우연'이라고는 하지만 만약에 피하려고 했다면 피할 수 있었다고 생각되기 때문에, 오히려 의도적으로 개입시킨 우연 말하자면 필연적인 우연이라고도 부를 수 있는 무엇인가일 것이다.

종래의 작품의 형성 작용은 의도적인 형성 작용이었다. 물론 이 형성 작용에는 무의도적인 부분이 있다고 생각할 수도 있지만, 그것도 포함하여 최종적으로는 '의도'에 의해 유도되었다. 그렇다면 이전의 작품의 의도적인 형성 작용을 대신하여 등장한 여기에서의 의도적인 것이란 무엇인가? 앞에서 우리는 워홀의 '기계이고 싶다'라고 하는 말을 인용하였다. 이 경우 '~이고 싶다'라는 말은 실은 '~은 아니다'라고 하는 부등성(不等性)을 전제로 할 수밖에 없는 것이다. 기계와 인간 워홀 사이에는 메우려 해도 필경 최후에는 아무래도 남게 되고 마는, 한 가닥의 선 또는 한 치의 간극으로서 미약하나마 아마도 근원적인 '차이'가 계속 남아있을 것이다.

여기에는 또한 기계 측으로부터 본 새로운 인간관이 있다. 즉 헤겔로 대표되는 관념론적인 세계의 중심에 위치하는 인간, 그리고 거기에 기초하는 전통적 미학에서의 '인간=작자'라고 관념과는 현격한 차이가 있는 것으로 보이는 새로운 인간관이 있다. 이러한 의미에서의 '인간=워홀'은 더 이상 '작자'라고는 부를 수 없을 것이다. 워홀은 기계의 운동을 말하자면 주역(主役)격으로 전면으로 내세우고 자신은 물러나 그 곁에 자리하여 기계의 움직임을 지켜보면서 그 조정을 행한다는 것이다. 그렇다면 어떠한 조정을 행한다는 말인가?

여기에서 기계의 기능(機能)이 담당하는 목적은 동일한 것의 반복이며 복수화이다. 그리고 조정이란 이 목적을 향해 쏜살같이 돌진하는 수행과정이다. 비록 약소하긴 하지만 끊임없이 덧붙인다고 하는 의미에서 집요한 방해로서의 수행과정이다. 기계가 작동할 때마다 '~이고 싶다'라고 외치면서 관계하고 그러면서도 '~아니다'

라는 부등성, 즉 더 이상 기계일 수 없기 때문에 '차이'로서 자기를 증명할 수밖에 없는 아이덴티티를 상실한 인간, 그 잔재로서의 모습을 각인해야만 하는 수행과정을 밟는다.

그것은 기계의 기능성의 실천이라거나 기술이 갖는 목적의 유일성으로부터의 '일탈'이다. 게다가 아주 미세하여 가볍고, 거의 노닐고 있는 것 같은, 하지만 완전히 의도적으로 행한 우연의 개입에 의해 가져오게 되는 '흠'이다. 이 우연을 가장하여 필연적으로 개입시킨 우연적 요소들의 산물이 곧 긁힘, 얼룩, 명암의 미묘한 차이, 남에게 맡김으로써 기인하게 되는 여러 가지 실수에 의해 초래된 결과 등이다. 기계가 갖는 '기계성'에서 출발하여 감행된 이러한 의도적이라고 생각되는 일탈은, 한편으로는 여기에서 매재로서의 사진이미지와 복제 이미지 그 자체의 특성을 분명하게 보여주고 있다.

복제로서의 사진이미지가 가령 '제품'으로서 또는 '상품'으로서 우수하다고 한다면, 워홀이 그의 작품으로 연출해보인 '일탈'은 당연히 법도를 따르고 있음에 틀림없다. 그리고 그 경우에는 거기에서의 매재로서의 복제는, 그것 자체로서의 성질에서는 한없이 제로에 가까이 투명해짐으로써 거의 알아차릴 수 없는 것이 되고 말 것이다. 또 그 경우에는 두 종류의 소재가 끊임없이 그 단일성으로 향해 나아갈 것이다. 즉 두 번째의 소재인 제재를 직접 드러내 보여주고 있는 것 같은 착각을 불러일으키는 방향으로 접근시켜 단일화할 것이다. 이것이야말로 '사진'에서 보여주는 '상품'(제품)으로서의 우수함의 증거이다.

한편 워홀은 '아트 비즈니스'를 표방했다. 하지만 그에게서의 '브랜드 상품'이란, 설령 상품이라고는 하지만 어디까지나 아트'서의 상품이다. 아트로서의 상품과 사진으로서의 상품이 다른 것은 너무나 당연하다.

아트는 소재성의 투명화(透明化)·무화(無化)의 방향으로 나아가

는 것이 아니라, 거꾸로 소재의 특질 탐구로 향한다. 이리하여 그것 자체의 존재의 생명이 나타나도록 손을 빌리는 것이다. 그리고 기계에는 그 고유한 본질이 있을 것이며, 동시에 그것과 관계하는 한에서의 인간에게도 그러한 관계 속에서 고유한 생명을 지닐 것이다.

그러므로 매재의 레벨에서 강조되어 나타나고 있는 것은, 단순히 사진이미지나 복제 그리고 또한 그것들을 생겨나게 하는 기계기술에서의 고유한 특질에만 머물지는 않는다고 보아야 할 것이다. 즉 그것들과 관계하는 존재로서의 인간이 관여되고 있다. 하지만 여기에서는 더 이상 과거에서처럼 이들 매재를 자기의 정신성 내부로 포섭하여 투명화하기에 충분할 만큼의 권위도 힘도 상실하고 있다. 그런 의미에서는 과거의 인간 개념은 붕괴해가고 있다. 말하자면 그러한 폐허에 인간은 아주 작은 그 흔적으로서, 과학기술의 낙천적인 목적의 신앙에 대해 약소한 방해물로서, 또 한 치의 근소한 격차로서, 보잘것없는 잔재로서 그 모습을 드러내고 있다. 워홀 작품의 매재의 레벨에서는, 이와 같은 존재로서의 인간 역시 그 자신의 복제의 특질의 하나로서, 따라서 또한 아우라 없는 시대의 그 고유한 양태로서, 우연적 요소들이 가져다주는 변주(variation) 가운데 나타나고 있다.

4. '제재(題材)'로서의 '기호화된 세계'

워홀 등이 활약한 시대는 1960년대이고, 그들을 둘러싸고 있던 환경은 이른바 '소비사회'이며 또 '대중문화'였다. 이러한 환경적 관점에 입각한 고찰은 워홀 연구에서 다양한 전망을 열어줄 것으로 생각한다. 하지만 여기에서는 우리의 문제를 선명하게 부각시키기 위해 그의 작품의 제재가 된 세계를 고찰하고자 한다.

여기에서 다시금 하르트만의 미학으로 되돌아가, 앞서 참조한 이론을 잠시 돌이켜보고자 한다. 하르트만은 예술작품의 구조를 '전경층(前景層, Vordergrund)'과 '후경층(後景層, Hintergrund)'이라고 하는 두 종류의 '소재' 층으로 이루어지는 것으로 생각하였다. 앞에서도 보았듯이 이 두 층은 각각 별도의 방식으로 형성을 수행하는 것이지만, 이들이 형성 작용으로서 통합되어 결국은 전체로서의 '작품'을 이룬다.

실제로는 하르트만의 학설에서 이들 두 개의 층, 즉 소재와 관련해있는 층보다 한층 더 깊숙한 위치에, '소재'의 레벨을 넘어서는 어떤 레벨이 상정되고 있었다. 이 '심오한 층'이야말로 작자 측에서 말한다면 형상인에 해당하는 것일 텐데, 이것을 작품의 존재 측에서 본 것이다. 그것은 작품을 전체로서 통일시키는 '형'이다. 즉 '다양에서의 통일'[17] 원리의 구체적인 현전으로 성립시키고 있는 작품 구조의 요체가 되는 '중심'이다. 그것은 작품의 다층을,[18] 순차적으로 앞에 있는 층이 더 깊은 내부의 층을 현상시키는 방식으로, '현상관계(das Erscheinungsverhältnis)'로써 긴밀하게 결합시키면서 자신은 끝내 현상하는 바가 없는 본질로서의 영역이다.[19]

---

17) '다양에서의 통일'(Einheit in der Mannigfaltigkeit)은 '형식미'에서의 최후의 형식원리가 된다. 즉 이 원리는 미적대상이 구성요소에 관해 가능한 한 복잡 다양하면서 전체로서 통일되어 있음을 요구하는 것이며, 이 점에서 다른 모든 형식 법칙의 근저를 이루는 것이다. 竹內敏雄, 『美學事典 增補版』, 弘文堂, 1983, p. 194.

18) 니콜라이 하르트만에 의하면 예술적 대상은 존재의 방식으로부터 보자면 '이층적'(zweischichtig)인데, 내용적 전체구조로부터 본다면 '다층적'(vielschichtig)이라고 한다. 즉 예술작품에서는 보편적 이념적인 것은 직접 실재적 형상으로 나타나는 것이 아니라, 그 사이에는 양자를 결합하는 다양한 중개적 층, 즉 비실재적인 층이 존재한다. 그 때문에 '후경(층)'은 단일한 것이 아니라 그것 자체 다양한 층으로 분화되는 성질을 갖는다. N. Hartmann, *Ästhetik*, 1953, pp. 166-169.

19) 이 '심오(深奧, Tiefe)'라고 불리는 층은 '후경층'의 가장 깊숙한 부분에 위치를 부여받고 있는데, 그것 자체 더 이상 현상하지 않는 이상, 이것을

여기에서는 워홀의 작품도 두 종류의 소재로부터 이루어지는 것으로서 고찰한다. 그런데 종래의 작품'서는 전경층과 후경층이라고 하는 두 개의 층이 있다. 워홀 작품에서는 복제사진으로서의 매재의 레벨과 시각 환경으로서의 제재의 레벨이라고 하는 두 종류의 소재 레벨이 있다. 여기에서 우리는 이 양자를 비교해 볼 필요가 있다. 가장 커다란 상위점이라고 생각되는 것은, 양자에서의 소재의 자리매김이다. 문제의 핵심은 소재 그 자체의 특질이 살아나 강조되고 있는지, 또는 그것 자체로서는 부정되어 별도의 레벨로 변용되고 있는가라고 하는 점이다.

종래의 작품에서는 두 종류의 소재가 각각 그것 자체로서는 부정되어 별도의 레벨로 변용되고 있다. 이 별도의 레벨이란 당연히 예술작품이 거기에서만 성립한다고 생각되어 온, 종래의 미학에서 말하는 미적대상의 레벨이다. 여기에서 소재는 형성 작용에 의해 특유한 변질을 거쳐 예술작품 즉 미적대상으로서 소생한다고 말할 수 있다.

그러나 워홀의 경우에 소재는 그 자체 그대로 아무런 근본적인 변질을 행하지 않는다. 따라서 여기에는 종래의 의미에서의 예술작품도 미적대상도 아무것도 나타나지 않는다. 워홀의 작품에는 분명히 형성 작용이라는 요인이 결여되어 있다. 또는 적어도 희박하다고 여겨진다. 또 본시 이 작용의 원천으로서 상정되고 있었던 '형성주체', 정신적 이념적인 존재로서의 인간이라는 개념 자체가 결여되어 있다. 이 '결여'는 그대로 앞서 언급했던 작품의 층 구조에서 가장 깊은 층으로서 상정되고 있던 '현상'의 배후의 '본질', 즉 예술작품(미적대상)에서의 가장 중요한 요인의 결여이기도 하다.

워홀 작품에서는 소재가 형성되어 있지 않다. 적어도 형성 작용에 의해 그 존재가 능가되고 있지 않다. 또한 동시에 두 종류의

제외하는 다른 후경층과 실질적으로는 구별될 수 있다고 생각한다.

소재의 배후라거나 그 내부에, 이들 소재를 통제하는 근거가 되는 그 어떠한 형이상학적인 존재도 찾아볼 수가 없다. 여기에서 워홀의 사진이미지가 비추어내고 있는 광경으로서의 세계의 특질을 살펴보도록 하자. 이 경우의 세계는 어떤 내면의 깊이를 담고 있지 않다. 이 경우의 '세계'는 바로 세계 자체이다. 말하자면 더 나아갈 수 없는 막다름으로서 나타나고 있다. 만일 이 세계상(世界像)이 새롭다고 한다면, 그 이유는 그것이 근대적 사유의 주체인 인간정신과는 다른, 물질로서의 기계의 개입에서 유래하는, 세계에 대한 새로운 견해라고 생각될 수 있기 때문이다. '카메라의 눈'(camera eye)[20]에 의해 파악된 세계의 '외관'은 이런 의미에서 '표층성'이라고 하는 일찍이 없던 특성을 갖게 되었다. 이처럼 사진이미지는 세계를 그 표층성으로서 나타내는데, 워홀 작품의 제재가 되고 있는 '환경세계' 그 자체도 본래 '표층성'으로서의 특질을 갖는 것이 아닐까 생각한다.

우리는 앞서 워홀 작품에서 두 종류의 소재의 배후에 이념적인 레벨이 결여되어 있다고 하는 구조상의 특질을 확인하였다. 이러한 구조상의 특질과 유비적으로 생각될 수 있는 것으로서 '기호'의 구조가 있을 것이다. 따라서 워홀 작품과 '기호'의 유비 관계를 고찰한다고 하는 것이 이 글의 관점이다. 그러기 위해 먼저 '기호'의 정의부터 살펴보아야 할 것이다.

기호(signe, sign)의 구조는 '의미하는 것(significant) '의미되는 것(signifié)'라고 하는 2항으로 이루어진다.[21] 이 경우 전자인 의미하는 것이란 감각적 성질을 갖는 항이며, 후자인 의미되는 것은 반대로 비감각적이며 관념적인 성질을 갖는 항이다. 이것을 앞에서

---

20) 카메라의 렌즈가 피사체를 포착하듯 주관이 극도로 배제된 냉정한 관찰자의 시각을 가리키는 개념.

21) F. Saussures, *Cours de linguistique générle*, Ed. Payot, Paris, 1964, pp. 98-101 참조.

말한 소재의 구별에 대입시켜본다면, ‘매재’로서의 ‘사진이미지’가 거의 ‘의미하는 것’의 항에, 또 ‘제재’로서의 ‘환경세계’가 ‘의미되는 것’의 항에 해당한다고 생각할 수 있다.

워홀의 작품 자체가 실제로 기호라고는 말할 수는 없다. 다만 기호가 갖는 구조나 특질 같은 공통성을 지닐 따름이다. 그래서 편의적으로 기호와의 유비관계에서 고찰한다고 하는 관점이 가능하리라고 판단한다. 워홀 작품을 ‘전경층’과 ‘후경층’이라는 예술작품의 구조에 적용하는 일은 불가능하다. 여기에서 우리는 양자의 비교에 기호 개념을 개입시킴으로써, 그 상위에 관한 좀 더 뚜렷한 지표를 찾아보고자 한다. 그런데 전경층과 후경층으로 이루어지는 종래의 작품을 기호에 비견할 수 없다. 그 이유는 기호의 다음과 같은 ‘정의’에 기인한다고 생각되기 때문이다. 즉 기호에서는 ‘의미하는 것’과 ‘의미되는 것’과를 결부시키는 끈은 자의적(arbitraire)이다.[22]

앞에서도 살펴보았듯이 작품에서의 전경층과 후경층을 결합하는 끈은 ‘자의적’인 것이 아니다. 왜냐하면 양자를 결부시키는 것은 형성 작용이며, 이 작용은 ‘미적 이념’ 내지 형상인에 의해 필연성을 부여받고 있기 때문이다. 그러므로 완성된 작품에서는 두 개의 층은 잘라낼 수 없다. 잘라내면 작품이 아니게 된다. 분석의 편의상 우리가 두 종류의 소재 층으로서 고찰하기는 했지만, 완성체로서의 작품으로서 본다면 하나의 불가분의 ‘전체’가 존재할 뿐이다. 이와 같은 전체성을 획득하기 위해 소재성은 그 자체로서는 무화되고 한층 더 중요한 전체성에 의해 능가되며, 어떤 별도의 것으로서 재생되지 않으면 안 되었다. 게다가 ‘후경층’의 가장 심오한 층으로서 상정되고 있는 초월적이며 이념적인 차원은, 기호에서의 ‘의미된 것’에서는 존재하지도 않으며 관계하지도 않는다.

---

22) Ibid.

‘초월적 이념적 차원’의 존재나 그것과의 관계를 허용하고, 두 개의 항 사이에 결합을 필연적이며 자연스럽게 하는 것은, 기호가 아니라 그것과 구별되어야 할 ‘상징’(symbol)의 특질이다. 소쉬르에 따르면 상징은 전적으로 자의적이지 않다는 특질을 갖는다. 그것은 공허(vide)가 아니라, ‘의미하는 것’과 ‘의미되는 것’ 사이에 자연스러운 끈의 잔재가 존재한다.[23] 그렇다고 할 때 우리는 종래의 예술작품을 상징으로서 간주하고, 또 그에 반하여 워홀 작품과 같은 현대예술을 기호로서 간주함으로써, 양자를 상징과 기호 사이의 본질적 상위에 견주어 고찰할 필요가 있다.

기호에서 ‘의미되는 것’은 이념적인 것과는 관계하지 않는다. 또 기호에서 의미를 보내서 도달하게 하는 작용은 세계를 초월하는 일이 결코 없다. 여기에서 말하고 있는 세계가 헤겔의 의미에서의 세계가 아님은 두말할 필요가 없다. 기호에서 ‘의미하는 것’과 ‘의미되는 것’의 결합은 ‘자의적’일 뿐만 아니라 ‘습관적’이다. 다시 말해 특정한 제도적 법칙, 즉 코드에 의해 지배되며 기초된다. 그리고 제도란 결코 형이상학적인 이념의 차원에 있는 것은 아니다. 따라서 절대적인 가치로서 존재하는 것이 아니다. 그것은 어디까지나 인간이 거기에서 구체적으로 생존하는 현실적 레벨에서 존재한다. 또 그것은 특정한 제도 내에 살면서 존재하는 것끼리의 관계에서 구체화하는 것이며, 그 가치는 상대적인 것에 지나지 않는다.

인간은 제도의 틀 안에서밖에 구체적으로 생존할 수 없는 존재인 이상, 인간이 사는 세계란 제도적 세계일 수밖에 없고, 또 그러한 것으로서 간주될 것이다. 그리고 이러한 제도적 세계를 구성하는 것은 기호에 의한 연쇄이다. 개개의 기호는 세계를 이룰 수 없지만, 기호끼리의 연쇄가 세계를 만들어낸다. 다시 말해 수많은 기호들이 구체적이고 현실적인 사항들이 서로 관계하는 장으로서의

23) Ibid.

세계를 조직하고 있다.

이에 반하여 상징의 경우에는 개개의 상징들이 모두 각각의 세계를 형성한다. 상징은 각각 서로 고립해 있으면서 제각각의 세계를 갖는다. 상징의 세계는 바깥으로 서로간의 관계로 엮으로써 성립하는 것이 아니다. 오히려 거꾸로 개별적이며 독특한 내부세계로 자기를 닫음으로써, 그 수만큼 서로 다른 세계가 개인의 몽상처럼 실을 뽑아낼 것이다. 상징이란 홉사 스스로 고독을 선택하여 성스러운 일자와의 순수한 관계를 추구하는 행자(行者)와 같은 인간이다. 상아탑 같은 고요하고 사적인 시공간 가운데에서 개인의 생존이 승화되고 정화되며, 일자(一者) 즉 미적이념과도 교류하고 일체화를 이루며, 은총으로 가득 찬 경지로 유도하는 이른바 '헤르메스 신'[24]과 같은 존재라고 말할 수 있다.

상징은 이와 같이 제도적 세계의 표층성을 버리고 내면적 세계에 침잠한다. 그 반면 기호는 이 제도적 세계의 표면을 벗어나는 일이 없다. 기호야말로 '표면' 그 자체이다. 이 세계의 표면에서 '의미하는 작용'의 전개운동을 덧붙인다고 하는 것이 기호 본래의 모습이다. 이 전개 운동에서는 '의미되는 것'이 다른 기호의 '의미하는 것'으로 용이하게 전화(轉化)된다. 이러한 기호의 운동은 '유희'라고 불리며, 오늘날의 세계는 그러한 '유희'로서의 기호적 세계로서 그 특질을 드러낸다고 말할 수 있다.

이러한 기호적 세계는 초월적인 '의미되는 것의 결여에 기인하는 세계가 된다. 초월적인 의미되는 것의 결여에 기인하는 이 무한한 연쇄상의 전개를 우리는 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche,

---

24) 헤르메스(Hermes) 신은 그리스 신화의 제우스의 아들 가운데 한 사람이다. 로마신화에서는 메르쿠리우스(Mercurius)이다. 신과 인간의 중개자이며, 신들의 의지를 인간에게 전달하는 것이 중요한 역할 가운데 하나인 사자(使者)이다. 거기로부터 'Hermeneutic'(해석학)이라는 말의 어원이 되고 있다.

1844~1900)나 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)를 따라서 '유희(Spiel)'라고 부를 수 있다. 세계의 표면은 이 유희에 의해 덮여있다. 그러므로 그것은 더 이상 세계 가운데서의 하나의 유희는 아니며 '세계의 유희'인 것이다.

초월적인 '의미되는 것'이 결여되어 있다고 하는 것이, 사실로서 인정될 수 있는지 없는지에 관해서는 속단을 할 수 없을지라도, 적어도 여기에서 생각하고 있는 기호론의 관점에서 본 세계관이 전통적인 형이상학적 관념론 철학에서의 주객이원론적인 세계관·인간관과는 전적으로 다른 것임은 인정하지 않으면 안 된다. 또 여기에서 언급되고 있는 '결여와 모두에서 언급했던 벤야민이 말하는 아우라라 상실의 사태와 관계가 있을 것이라는 사실은 예상되는 바이다.

설령 묘사는 격렬하다 할지라도, 확실히 오리지널한 작품의 복제화는 그들 작품을 일종의 '정보'로 만든다.[25] 이리하여 의미작용의 뭉치가 된다. 그 뭉치의 핵심은 실은 공허(vide)인데, 그 때마다 그것이 인용되는 콘텍스트나 용도에 따라 취사선택되는 운명을 감수하지 않으면 안 된다. 일찍이 상징이었던 것이 이렇게 정보화되고, 또 이념이 세계화되는 현대의 고유한 현상은 기계문화와 대중사회의 특징이기도 하다. 그것은 기호적 세계의 성립이라고 하는 관점으로부터 고찰할 수도 있고, 또 그 나름으로 풍부한 결실을 낳는 방법일수도 있다. 이러한 특성은 예컨대 콜라주적 작품에서의 세계의 단편의 자의적인 절단, 인용, 새로운 콘텍스트의 현출과 같은 것들에서도 명료하게 찾아 볼 수 있다. 이 경우 절단된 세계

25) 예를 들면 존 버거는 다음과 같이 서술하고 있다. "회화의 복제가 행해지는 시대에서는 그림의 의미는 더 이상 그림과 함께는 있지 않다. 그들 의미는 이동 가능한 것이 되었다. 즉 그것은 일종의 정보가 되고, 모든 정보가 마찬가지로 사용되는지 사용되지 않는지 어느 쪽이다. 정보자체에는 특별한 권위라고 하는 것은 없다." John Berger, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 24.

의 단편은 결코 일루전적인 회화나 리얼리즘의 작품에 의해 나타나는 현실의 이미지가 아니다. 그것은 오히려 오브제로서의 이미지이고, 기호로서의 오브제이다.[26]

기호론의 입장이 인간을 '제도 내 존재'로서만 인정하고, 또 그것은 '언어적 존재자'라고 하여 랑그나 코드가 작용하는 영역 바깥에서는 인정하지 않는다고 한다면, 그러한 세계관과 인간관에서는 상징에 비유될 수 있는 개념, 예컨대 종래의 미적대상으로서의 예술작품 개념은 성립할 수 없게 된다. 적어도 현 단계에서는 인간이나 세계에 관하여 기호론의 범위 내에서 모두 다 말할 수 있는 것은 아니라고 본다.

그러나 워홀의 작품 같은 경우, 또 그 밖의 유사한 현대예술의 경우, 그것들이 오늘날의 기호적이라고 부를 수 있는 세계 현황과의 관계에서 성립하는 것인 이상, 기호론의 방법은 이들 문제에 대하여, 유익한 시사를 가져다 줄 가능성이 크다. 다른 한편 이러한 세계의 경향에서는 종래와 같은 작품에 대한 충분한 감상이나 해석을 행하는 일이 매우 곤란한 상황에 있음도 인정하지 않을 수 없다.

워홀 작품은 오늘날의 환경세계의 기호적 특질을 잘 보여준다. '세계의 유희'로서의 기호적 존재양태, 이것이야말로 두 번째 소재인 제재의 우위성이다. 여기에서 기호는 세계의 표면에 그치고 마는, 그리고 표면에 계속 머무는 본성으로서 존재한다. 따라서 이 표면으로서의 세계를 넘어서서 비약한다거나 거꾸로 심오한 것으

---

26) 이러한 관점으로부터 큐비즘의 파피에콜레에서 시작하고, 뒤샹의 레디메이드를 매개로 하여, '메르츠 Merz'(Kurt Schwitters), '콤바인 페인팅'(Robert Rauschenberg)을 거쳐 앗상블라주(assemblage)로, 나아가 해프닝(Happening)이나 최근의 환경예술(Environmental Art)에 이르는 일련의 계보를 생각하게 된다. 이를 예컨대 오브제의 계보라고 칭함으로써, '추상계열' 즉 소위 자율적인 순수회화로서의 형식주의적인 모던아트와는 다른 20세기의 하나의 커다란 흐름으로 간주하고, 그 계보 가운데에 워홀을 자리매김하는 구상을 시도해 볼 수 있다.

로 향해 수직적으로 자기를 파내려가는 일 없이, 오로지 수평방향으로 미끄러지는 운동성을 보여준다. 이 운동성이란 여기에서 '의미작용'이다.

하지만 기호는 이 수평방향으로 향하는 의미작용의 운동에서 '의미하는 것'과 '의미되는 것' 간의 관계로서 존재하는데 그치지 않는다. 아니 오히려 그것 이상으로 여기에서 중요한 것은, 기호끼리의 관계, 즉 '콘텍스트' 쪽으로의 관계라고 말할 수 있다. 또 기호에서의 의미하는 것끼리의, 시니피앙과 다른 시니피앙의 관계야말로 가장 중요하다고 생각된다. 기호는 본질적으로 의미하는 것이다. 이리하여 기호적 세계는 마침내 '표면적인 성질'로서 그 본성을 드러낼 것이다. 왜냐하면 '의미하는 것'의 항은 '기호'의 구조에서 감각적 레벨이기도 하므로, '의미하는 것'끼리의 다방면으로 향하는 관계로서의 유희는 표층적이며 감각적인 유희로서 특징지을 수 있기 때문이다.

5. 맺음말

지금까지의 앤디 워홀에 대한 연구는 대체로 후기 자본주의 사회와 그 문화의 논리라는 관점에서 조명되어 왔다. 이 논문에서는 1960년대 그의 실크스크린 기법을 통한 기계적 제작방법으로 흔한 일상의 이미지를 묘사한 작품을 대상으로 삼아, 예술작품 구조의 층 특히 작품 소재의 관점에서 분석하였다. 그러는 가운데 종래의 예술작품과 구별되는 작품의 존재층을 해명하고 나아가 전통미학과 다른 미학적 이념을 읽어보았다.

워홀 작품은 신선하면서도 또한 공허하게 여겨진다. 그 이유는 무엇일까? 그의 작품이 구상적인 이미지를 담고 있는데다가, 우리가 종래의 작품에서 찾으려했던 인격을 소유한 작가 그리고 작품

의 형성과정을 통한 변용, 작품의 내면성과 초월성 같은 이념적 내용 등을 기대하고 있었기 때문일 것이다. 우리는 작품의 소재라는 관점에 입각하여, 즉 매재로서의 사진이미지와 제재로서의 기호적 세계라고 하는 워홀 작품의 독특한 구조를 분석함으로써, 이러한 문제에 대한 설명을 가능하게 했다고 생각한다.

다시 말해 제3장에서 우리는 워홀 작품에서 그 '복제'로서의 매재가 갖는 특질이 현저하게 드러나고 있음을 살펴보았다. 또 제4장에서는 다른 한편의 소재인 '제재'가 다름 아닌 오늘날의 고유한 환경세계임을 고찰함으로써, 이 세계의 특질 역시 워홀 작품에 의해 강조되고 있음을 살펴보았다.

요컨대 워홀의 작품에서 강조되고 있는 세계의 특질이란 기호성의 세계에서 행해지는 다름 아닌 '표층적이며 감각적인 유희'이다. 여기에서는 형성 작용 대신에 소재의 특질을 강조하여 드러내는 제시가 있을 뿐이다. 따라서 여기에는 형성의 주체로서, 즉 작품의 근거로서 전통적 미학에서 상정되었던 의미에서의 작자는 역시 존재하지 않는다. 또 작품의 배후에 있던 '본질'로서의 이념이나 내면성을 가득 채워 고립하는 정신적 자아의 영역도 더 이상 없다. 있는 것이라고는 단지 기계에 의한 복제로서의 특질뿐이며, 그것과 밀접하게 관계하는 그 특유한 '인간'의 특질, 그리고 '표층적이며 감각적인 유희'로서 드러난 기호적 세계의 본성의 제시뿐이다.

자주 인용되는 말이긴 하지만 여전히 수수께끼인 채로 유통되고 있는 다음의 워홀의 말을 되새기면서 이 글을 맺고자 한다. 지금까지의 우리의 논의가 이 말 가운데 어쩌면 함축되어 있을지도 모른다. "앤디 워홀의 전부에 관해 알려고 한다면, 표면만을 보면 됩니다. 나의 그림이나 영화, 그리고 나 자신의 표면만을. 그것이 나입니다. 배후에 아무것도 감춰져 있지 않습니다."[27]

---

27) "If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it."

참고문헌

1. 기본 자료

竹內敏雄, 『美學事典 增補版』, 弘文堂, 1983.

Feldman, Frayda and Schellmann, Jöorg eds., *Andy Warhol Prints*, NY: Abbeville Publishers, 1985.

Hartmann, Nikolai, *Ästhetik*, (1953), Walter de Gruyter, Zweite unveränderte Auflage, Berlin, 1966.

Warhol, Andy, Interview with Gene Swenson, "What is Pop Art? Interviews with Eight Painters," *Art News* 62, November 1963, pp. 24-27.

2. 논문

Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Gesammelte Schriften* Ⅰ-*2*, Frankfurt am Main, 1974. pp. 471-508.

Danto, Arthur C. Danto, "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61, 1964, pp. 571-584.

Danto, Arthur C. Danto, "The End of Art," in *The Death of Art,* ed. Berel Lang, New York: Haven Publishing, 1984, pp. 5-35.

Duchamp, Marcel, "Apropos of 'Readymades'", *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp,* Michel Sanouillet and Elmer Peterson, ed., New York: Oxford University Press, 1973. pp. 141-142.

Frayda Feldman and Jöorg Schellmann, eds., *Andy Warhol Prints,* New York: Abbeville Publishers, 1985, p. 14에서 인용.

Mattick, Paul, “The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol”, *Critical Inquiry* Vol. 24, No. 4, Summer 1998, Published by: The University of Chicago Press, pp. 965-987.

3. 단행본

Berger, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

Kant, Immanul, *Kritik der Urteilskaft*, (1790), Werke in sechs Bänden, Band 5, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983.

Rader, Melvin, *A Modern Book of Aesthetics*, Henry Holt and Company, 1960.

Saussures, F., *Cours de linguistique générle*, Ed. Payot, Paris, 1964.

Aesthetics of Surface: Structural Strata of Andy Warhol's Pop Art

Min, Joosik · Jung, Eunjin

According to Walter Benjamin, the 20th century is defined as the era without 'aura'. American pop artists including Andy Warhol were active in this era of reproduction or copy. They have taken all provisions such as artistic material and technique, ways of exhibition and advertisement, and art marketing and private life, from this reproduction culture. They produced their own works which seem to be the copy of this period itself. Their works show quite different characteristics from traditional work of art made before the 19th century.

The purpose of this paper is to investigate the differences between the works before and after reproduction era from the viewpoint of material, and further to illuminate the specific character of Warhol. In general, the material could be divided into two, the medium as means of representation and the subject of representation. The two kinds of material for Warhol are correspond to the photographic image as medium and the environmental world as subject. We encounter the circumstance here that the material elements are emphasized and their properties are jutting in the front. For Warhol, material is no longer on retreat and not merely paly the role of means and mediation.

Previous studies on Andy Warhol were mainly occurred from the viewpoint of post-capitalism society and its cultural logic. On the contrary, in this paper, I have tried to analyze the structural strata of works of art, especially the material side, in terms of Warhol's series of ordinary images made in mechanical technique of silk-screen of 1960's. Thus, I illuminated the specific strata of Warhol's work differentiated from the past works of art and read the new aesthetic idea not in accordance with the traditional aesthetics. I examined that Warhol's works show notably the specific qualities of medium as reproduction or copy, and emphasize the traits of subject, the other side of

material, which is considered as specific environmental world today.

In Warhol's works, only material properties are presented strongly instead of artistic formation. There is no existence of author as the subject of artistic formation in the meaning of traditional aesthetics. There are neither any idea of the essence behind works nor the area of spiritual self which is isolated alone and filled with inner personality. There exist merely the distinctive qualities of reproduction by machine and of human being related intimately with it. There exist only the presentation of signal world that is appeared as surface and sensual play.

Key words: Andy Warhol, Nikolai Hartmann, Surface, Material, Medium, Subject, Formation, Aura, Walter Benjamin, Photography, Sign

민주식(제1저자)
소속: 영남대학교 미술학부 교수
주소: 대구시 수성구 만촌1동 우방하이츠 1501호
전화번호: 010-6523-3336
전자우편: jsmin@ynu.ac.kr

정은진(교신저자)
주소: 경북 경산시 진량읍 북리 69-1 북2리마을회관앞
전화번호: 010-2331-5997
전자우편: khani1213@naver.com

이 논문은 2013년 11월 11일 투고하여
2013년 12월 7일까지 심사 완료하여
2014년 4월 16일 게재 확정함.