

미국의 현대 역사화

Modern History Painting in the United States

국
제
학
술

도널드 커스피 (Donald Kuspit)

미국 뉴욕주립대학교 교수 / 미술사, 철학

1997년 여름 베를린에서 “모더니즘의 시대: 20세기 미술”(*The Age of Modernism: Art in the 20th Century*)이라는 전시회가 있었다. 전시회에 출품된 작품들은 “현실-왜곡”, “추상-신성”, “언어-물질”, “꿈-신화”¹⁾라는 네 가지 범주로 나뉘었다. 필자가 이런 구분을 20세기 모더니즘의 기본적인 카테고리로 인정하느냐 않느냐는 별문제로 하고, 그 전시회에서 놀라웠던 것은 피터 셀즈가 그의 저서 『우리 시대의 미술: 회화의 역사 1890~1980』(*Art in Our Time: A Pictorial History 1890~1980*)에서 사용했던 범주를 언급하기 위해 “미술과 사회: 저항과 선전”이라는 형태로라도 있어야 했던 역사화 범주가 없었다는 점이다.²⁾

19세기 상황은 아주 달랐다. 샤를 보들레르는 그의 비평 “1859년의 살롱”的 두 단원을 “종교, 역사, 환상”에 할애했다. 그가 “인간 정신의 최고의 헌구”³⁾라고 불렀던 종교에 필적하게 그림을 그린다는 것은 어려운 일이지만, 그는 종교화의 결함, 난해함에 대해 언급하면서 역사 회화, 특히 “군사적인 내용을 주제로 한 회화”的 활력에 대해 말했다.⁴⁾

보들레르는 군사화(military painting)를 “예상 가능한 장면”이라고 신랄하게 비판하면서도, 한편으로는 군사화에 상당한 관심을 기울였고, 한 작품에 대해서는 “전쟁을 통해 본 복가적인 풍경”이라고 묘사하면서 찬양하기까지 했다.⁵⁾ 이와 비슷하게 테オ필 고티에(Theophile Gautier)도 “1861년 살롱 A.B.C”的 한 장(章)을 현대의 “전쟁 회화”에 할애하고 이를 “예술가들이 역사적인, 군사적인 정확성에 진지한 관심을 기울이지 않았던 이전 시대의 회화와 구별했다.”⁶⁾ 그는 그렇듯 상세한 묘사는 “적지 않은” 업적이라고 말하고⁷⁾ 더 나아가서는 “대규모 전쟁 작전은 미술에 대단히 적합하고 매력적인 주제”라 하면서, 이런 주제와 함께 회화는 특이한 “조화와 대조를 성취할 기회를 얻는다”라고 말했다.⁸⁾

1) Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal, eds., *The Age of Modernism: Art in the 20th Century*, (Berlin: Zeitgeist-Gesellschaft and Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997).

2) Peter Selz, *Art in Our Times: A Pictorial History 1890-1980*, (New York: Harcourt Brace Jovanovich and Harry N. Abrams, 1981), pp. 286-87.

3) Charles Baudelaire, *The Mirror of Art*, ed. Jonathan Mayne, (Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1956), p. 243.

4) *ibid.*, p. 259.

5) *ibid.*, p. 261.

6) Théophile Gautier, “The A.B.C. of the Salon of 1861”, *The Art of All Nations 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, ed., Elizabeth Gilmore Holt, (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 293.

7) *ibid.*

8) *ibid.*, p. 294.

1861년에도, 플로렌스에서 전국 전람회가 있었는데, 이때 이탈리아의 비평가 피에트로 셀바티코(Pietro Selvatico)는 그 곳에 전시된 그림을 역사화(historical painting)와 성화(sacred painting), 두 가지로 구분했다. 보들레르와 고티에처럼, 셀바티코도 “전투에 관한 작품”(battle pieces)이 역사 회화 중 가장 중요하다고 보고 이런 작품을 장르 회화로 분류하는 것을 비판했다.⁹⁾ 그는 “인간에 대한 합법적인 대량학살에 개성을 각인해 넣는”¹⁰⁾ 전쟁화와 선전을 목적으로 한 작품을 구별해서 생각했으며, 호레이스 베르네가 전쟁을 묘사한 작품이 전쟁화의 시작이라고 보았고¹¹⁾, 그가 “대중 선동”화가라고 부르는 다비드(Jacques Louis David)의 작품을 전쟁화의 중요한 예로 들었다.¹²⁾ 에드몬드(Edmond)와 공쿠르(Jules de Goncourt) 역시 “베르네보다 군사 장비를 잘 이해한 사람은 없다”고 평했고¹³⁾ 그를 “꼭마단 감독과 화가”의 중간 어디 쯤 있는 인물로 여겼다.¹⁴⁾

미술 역사에 관한 이 간단한 강연에서 내가 말하고자 하는 것은 역사 회화가 20세기에 와서 공식적인 범주에서 사라졌다는 사실과 20세기 역사 회화의 기근이다. 모더니즘은 역사 자체에 대한 평가를 절하하는 “업적”을 이룩했다. 미국의 모더니스트 비평가 그린버그(Clement Greenberg)가 미술은 정치·종교보다 중요하다고 주장했을 때, 그는 사실은 19세기 미술을 역사화와 종교화 두 기본 범주로 나누는 것이 부당함을 선언한 것이다.¹⁵⁾ 공쿠르는 1852년에 이미 “종교화는 더 이상 불가능하다”¹⁶⁾, “역사화파는 죽어 가고 있다”고 하면서¹⁷⁾ 역사화파는 풍경화파에 의해 교체되고 있다고 주장했다. 그들에게 “풍경화는 현대 회화의 위대한 영광”¹⁸⁾, 즉 “선(線)에 생각을 얹는” 또는 “미술이라는 살아있는 영역에 상징을 싣는” 그림이 아니라 “그 자체가 스스로에게 생명력을 부여하는” 미술의 도구였다.¹⁹⁾

베를린 전시회에는, 1차대전의 모습을 그린 키르히너(Kirchner)의 「포병」(Artillerymen, 1915년 작, 도판 1), 2차대전 중 영국을 침략하려는 히틀러의 계획을 다룬 키퍼(Kiefer)의 「‘사해’ 작전」(Operation 'Sea Lion', 1975년 작, 도판 2) 등, 주로 독일 작가가 출품한 유명한 현대역사화도 전시되었다. 그러나 역사화는 전체 작품 수에 비하면 지극히 적었다. 나는 그것이 모더니즘이 역사화와 정반대의 위치에 있고, 깊이 반(反)역사적이며, 궁극적으로는 역사에 무관심했기 때문이라고 생각한다. 이로서 모더니즘은, 제임스 죠이스가 말했듯이, 역사의 악몽을 뛰어 넘을 수 있는 종교 미술로 자리를 잡게 되는 것이다. 모더니스트 미술은 그것이 역사의 압도적인 힘을 상징하며, 더구나 현대에 와서는 비인간적 특성을 갖게 되었음에도 불구하고, 어떤 이들은 모더니스트 미술을 역사로부터 숨을 수 있는 도피처로 생각하였다. 실제로 역사의 모순은 우리가 현대에서 경험하듯, 역사라는 것이 인간보다는, 인간의 한계를 뛰어 넘는 추상적인 힘에 의해 만들어지는 것처럼 보인다는 점이다. 그리고 이것이

9) Pietro Selvatico, "The State of Contemporary Historical and Sacred Painting in Italy as Noted in the National Exposition in Florence in 1861", in Holt, p. 320.

10) *ibid.*

11) *ibid.*

12) *ibid.*, p. 309.

13) Edmond and Jules de Goncourt, "The Salon of 1852", in Holt, p. 86.

14) *ibid.*, p. 87.

15) 여기서 나는 “한층 앞선” 전위의 “문화는 정치 체제”에 의해 합법화됨으로써 뿐만 아니라 “공식적 문화”보다, 그리고 비난을 벗어난 “절대성의 표현일 것”을 요구하는 문화보다 본질적으로 “더 비판적인 문화”라는 그린버그의 아이디어를 떠올린다.

Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture*, (Boston: Beacon Press, 1965), pp. 19, 5.

16) Edmond and Jules de Goncourt, p. 87.

17) *ibid.*, p. 91.

18) *ibid.*, p. 90.

19) *ibid.*, p. 88.

운명인 것처럼 생각될 때, 인간은 비인간적인 힘을, 옛날 얘기에 나오는 병 속의 요정 지니(genie)처럼 놓아주게 된다.

나는 진정한 역사화는 이른바 역사의 장면을 묘사한 그림, 또는 19세기 사람들이 역사화라고 생각했던 것, 즉 전투 장면과 같이 누군가 경험한 역사적인 사건을 묘사한 그림과는 아무런 관련이 없다고 생각한다. 전투 장면이나 그에 대한 묘사는 역사화의 피상적이고 이차적인 일면일 뿐이다. 역사화는, 에릭슨(Erik Erikson)이 말했듯, “삶의 역사와 역사적인 순간”²⁰⁾, 다시 말하면, 개인의 구체적인 삶과 집합적으로 중요한 사건 간의 연관관계를 보여주고자 노력한다. 오늘날 역사화는, 인간은 스스로 결정할 능력을 잃은 듯, 전체적인 사건이 어떻게 개인의 운명을 결정하는가를 보여주고 있다. 그것이 시대를 막론하고 가장 훌륭하다고 하는 역사화가 전달하고자 하는 의미이다. 예를 들어, 푸생(Poussin)의 「사비느의 겁탈」(*Rape of the Sabines*)에는 한 인간이 다른 인간에게 두 사람 모두의 운명을 바꿀 일을 저지르고 있는 장면이 그려져 있다. 로마의 남자들이 눈먼 힘에 부추김을 받아 사비느의 여인을 겁탈하고 있다. 이때 로마의 남자들은 그것이 자신의 의지에서 나온 행동이라고 믿고 있었음은 의심할 여지가 없지만, 사실은 로마인도 사비느인도 모두 집합적인 운명이라는 추상적인 힘의 피해자인 것이다. 그 집합적인 힘은 인간보다 강하고 또 스스로 목적을 위해 인간을 이용한다.²¹⁾ 역사화는 역사를 “만드는” 인간을 보여주고 있는 듯 하나, 그러나 그 밑에 흐르는 느낌은, 인간이 아무리 그 스스로가 역사를 통제한다고 생각하더라도, ‘인간은 모두 희생자이며 역사는 인간의 통제 밖에 있다’는 것이다. 로마의 군인들은 역사가 그들을 만들기 보다는 그들이 역사를 만들고 있다고 생각하고 있었음이 분명하다. 진정한 역사화는 역사는 독립적인 대리인에 의해 만들어진다는 생각을 뒤엎는다. 즉 ‘인간은 역사는 비정한 집합적인 힘에 도저히 저항할 수 없는 진흙과 같은 존재이며, 역사는 그가 원하는 모습대로 인간을 만들어내고 조종한다’는 생각을 가지고 있는 것이다. 진정한 역사화는, 인간이 아무리 자신의 운명의 주관자라고 생각해도 개인은 운명의 주관자가 아니며, 오히려 그 깊이를 측정하기 어렵고 또한 추상적인 집합적인 힘의 “모습”이라는 개념을 표현한다. 뽀아송의 맑고 투명한 스타일은 ‘집합적인 사건은 미리 운명지어진 것이라는 생각, 즉 인간에게 일어나는 사건에 스스로(그리고 아이러니컬하게) 의미를 부여하는 신비한 초인간적인 힘의 상징이다’는 느낌을 전달하고 있다. 그의 그림은 그것이 입고 있는 옷 또 묘사하고 있는 집합적인 사건 위에 있는 듯이 보이고, 또한 영원의 관점에서 역사를 보고 있는 듯하다. 문제는, 여기서 말하는 추상적이란 무슨 의미인가? 비인간적이며 집합적인 운명과 힘이란 또 무엇인가? 무엇을 그 특색이라고 말할 것인가? 이다. 이것이 진정한 역사화가 답해야 할 과제이다.

나는 현대 미국 역사화 몇 작품을 살펴보면서 그 추상적이고 집합적인 힘의 주요한 성격이 무엇인가를 설명해 보고자 한다. 이 작품들을 통해서 나는, 이상적으로 생각할 때 문명을 창조함으로써 자연의 운명에 저항하고 그를 극복하는 인간의 노력에 관한 이야기이어야 하며, 공간적으로는 인간이 서로를 들보며, 개인이 번영을 누리는 그리고 으르렁거리는 이빨도 맹수의 발톱도 금지된, 인생

20) Erik H. Erikson, *Life History and the Historical Moment*, (New York: Norton, 1975).

21) 푸생의 회화는 분명 페미니스티 집단들로부터 비판받기 쉽지만 —— 직접적으로 남성 우월과 남성의 직권남용을 펼쳐 보이지만 —— 로마의 창건 운동을 묘사하고 있다. 마치 그것은 운명이 스스로를 표명하는 역설적 방식을 논증한다. 즉, 그 방식은 집단적 역사와 집단적 힘이 개인의 역사와 개인의 경험을 포괄한다. 지배적인 역사와 종속적인 역사 사이의 차이점을 내가 인정함에도 불구하고 나는 바로 그와 같은 점에서 여타의 것들을 능가하는 특권을 가진 역사란 그 어디에도 없다고 생각한다. 사비느 여인들의 역사는 그녀들을 능가하기 위해 강탈을 일삼는 로마 남자들의 힘에 종속되어 있다. 그러나 한층 더 확장된 관점에서 사비느 여인들이나 로마 남자들은 자신들이 운명의 저당물이라는 사실을 알고 있지 않다.

은 짚지 않고, 역하지도 않으며, 자연에서 보듯 잔인하지도 않은 사회적인 공간이어야 할, 역사라는 것이 오늘날에 와서는 문명화 얘기가 아니라 집합적인 운명의 표현이라는 새로운 운명처럼 보이게 되었는가 그 이유를 살펴볼 수 있을 것으로 생각한다. 나는 현대에 이르러 인간이, 기술적인 운명이 자연의 운명을 대신했고, 그 방법은 다르지만 전자가 후자 못지 않게 끔찍하다는 것을, 깨닫기 시작했다고 생각한다.

아더(W. Brian Arthur)는 “기술, 얼마나 빨리 발전하고 있는가?”라는 그의 글에서 “생물과 기술 간의 교류는 놀라울 만하다.” 그러나 “기술은 자연보다 천만배쯤 빠른 속도로 발전하고 있다”고 말 했다. 아더는 기술이란 인간이 그 뜻에 따라 사회적인 목적을 위해 사용되는 것이라는 사실을 알기 전까지는, 기술발전의 속도가 “무섭게” 느껴진다고 말하였다. 그는 “기술”이란 “단순히 우리 내적 자아의 겉껍질일 뿐이다. 내적인 자아, 고대 사회적인 관습에 젖어 있는 우리의 영혼은 서서히 변화 한다. 또는 전혀 변화하지 않을 수도 있다”라고 강변하였다.²²⁾ 그러나 나는 외적인 기술과 내적 자아를 구별한 아더의 견해는 잘못된 것이라고 생각한다. 그의 견해는 외적인 환경은 내적 자아에 영향을 미칠 수 밖에 없고, 우리가 만들어 낸 기술 환경은 우리의 감각을 심각하게 변화시킨다는 사실을 간과하고 있기 때문이다. 기술 환경은 그 영향이 너무도 포괄적인 것이어서, 우리의 자아는 그것을 내면화하지 않을 수 없고, 무의식적으로라도, 그것을 비개인적이고, 기계적이며, 대단히 추상적이라고 느끼지 않을 수 없다. 비인간화·몰개성화라는 느낌은, 외적인 세계에서 볼 때 기술이 아무리 물질적으로 또 구체적으로 인간의 생활을 촉진하는 역할을 한다 하더라도, 기술이 자아에게 미치는 부드럽지만 파괴적인 영향력의 시작에 불과하다. 기술이 감정에 미치는 영향은 무의식적인 무력감, 위험에 노출되어 있는 듯한 느낌, 제 자리에 있지 못하다는 느낌에서 그 절정에 다다른다. 우리가 기술을 사용하면서도 기술이라는 것이 어떻게 작동하는 가를 이해하지 못하기 때문에 이런 불안감은 더욱 커진다. 기술의 원리, 구조는 몇 명 엘리트 기술자 외에는 이해할 수 없는 것이기 때문이다. 이렇듯 내적 자아를 탈취당하고, 우리는 열등하며, 심지어 인생의 가치 없는 희생자일 뿐이라는 느낌을 경험하면서, 기술은 운명으로 작용하기 시작하고, 운명처럼 냉혹하고 비개인적이 되어 가는 것이다. 이런 식으로, 기술만이 자연이 발전하는 힘을 능가하여 인간을 무력하게 느끼도록 만드는 것이 아니라, 기술적인 필요가 역사적인 필요의 핵심이 되고, 또한 인간의 필요로 굳어지게 되는 것이다. 인간은 스스로를 기술적인 용어 또는 조건으로 인식할 수 있을 때 만이 스스로의 필요성을 느낀다. 그러나 그것이 곧 비인간화의 시작인 것이다.

나는 현대 미국의 역사학가 기술적인 필요성과 기술적인 필요가 인간을 비인간화하는 영향력을 주제로 다루고 있다는 사실을 주장하고자 한다. 무의식적으로라도 미국의 역사학은 기술이 일상에서 눈증되다시피 명백하게 개인을 소외시키는 내용을 담는다. 그것은 “기술적으로 무의식적인”이라고 불리울 뻔한 것으로서 자의식(self-consciousness)에 행사하는 영향력을 다루고 있다.²³⁾ 나는 왜,

22) W. Brian Arthur, "How Fast Is Technology Evolving?", *Scientific American*, 276, (February, 1997): 118.

23) 여기서 나는 사회의 역사은 은연중 테크놀리지의 역사에 점차적으로 종속되고 있다는 것을 논하고 있다. 원자탄은 이 차대전의 결과로 모든 것을 다르게 바꾸어 놓았다. 학약을 처음으로 발견했던 중국인들은 그것을 대포에 적용시키지 못한 채 오히려 폭죽에 이용함으로써 그것을 발전시키지 못했다. 어쨌든 그것은 세계사를 모두 다르게 바꾸었다.

나의 표현이 다소 직접적이지 못하지만, 나는 테크놀리지에 관한 것이 사회적 역사학(social history painting)에 결정적이라고 믿는다. 전투 그림들에서 무기는 그것을 들고 있는 사람들에게는 종속적으로 보일 법하다. 그러나 그 그림에서 사람들의 전쟁 도구가 없다면 그들은 무의미할 뿐만 아니라 실로 사람으로 보일 수 없을 것이다. 미국인들이 흔히 말 하다시피 서구는 어느 특정의 개인에 의해서가 아닌 “콜트” 권총에 의해서 승리했던 것이다. 물론 전략 또한 역할을 하지만 그것은 트로이 전쟁에서 그리스에게 승리를 안겨 준 트로이의 목마처럼 테크놀리지의 형식이다.

기술 선진국 화가들이 재빨리 모방한, 이렇듯 기술 지향적인 현대 역사화가 다른 곳이 아닌 미국에서 발전되었는가를 설명하고자 한다. 또한 “대중적이고 추상적인 양식” —— 나는 이것을 모더니즘을 아이러니하게 표현한 것과 대중적인 전형에 대한 설명을 결합한 “모순된 양식”이라고 부른다 —— 을 가지고 있는 현대 미국 역사화가 지적인 추상성 또한 기술의 사회적인 접근성을 상징하고 있다고 생각한다. 잠재적인 추상과 현대 미국 역사화의 명백한 전형 둘 다 그 밑바닥에는 기술이 전제되어 있다. 일반적으로, 기술을 강조하는 모더니즘은, 모더니즘이 아무리 기술은 미술이라는 종교를 위해 봉사하는 것이라고 주장하더라도, 그것이 기술에 의해 영감을 받고 있음을 보여주고 있다. 이상하게 들리겠지만, 순수한 미술 기법을 통해 역사를 초월한다는 개념을 가진 현대 종교미술은 기술이라는 종교에서 비롯된 것이다. 기술적인 이상주의는 현대의 종교이다. 모든 종교가 그러하듯, 기술적인 이상주의, 역시 구원 즉 고통으로부터 자유를 약속한다. 오늘날 우리는 기술이 그 자유와 초월을 줄 수 있다고 믿는다. 그리고 이미 기술은 한 가지 이상의 방법으로 우리에게서 우리를 구원해 내었고, 한편으로는 새로운 종류의 자기 소외와 고통을 가져다 주었다. 기술을 내면화하는 사이 우리는 내적 자아 감각을 잃었고 심지어 우리 자신을 초월하기도 했다. 미국의 대중 미술이 이러한 사실을 상징적으로 증명하고 있다.

나는 현대 미국 역사화에 대한 내 논의를, 키르히너와 키퍼의 현대 독일 역사화를 분석하는 조금 이상한 방법으로 시작했는데, 미국의 역사화가 그것을 공개적으로 표현하는데 비해서, 그들의 그림은 기술이라는 문제를 암시적으로 다루고 있기 때문이다. 키르히너의 「포병」(Artillerymen)은 훌륭한 역사화이다. 그것이 가장 절대적이고 분명한 사회적인 권위 정점에 있는 장교를 통해 표현되는 역사의 힘과, 그가 벗고 서 있어서 인간의 나약함과 상처받기 쉬움이 더욱 강하게 느껴지는 병정이 상징하는 나약하고 상처받기 쉬운 개인 사이의 갈등을 비유적으로 표현하고 있기 때문이다. 키르히너의 「포병」은 문명화된 자아를 벗기운 인간, 무자비한 전쟁의 신에게 제물로 바쳐지기 위해 세척(洗滌)의 의식을 견디어야 하는 인간을 상징한다. 그 그림은 헤겔(Hegel)이 말하는 주인과 종의 변증법의 완전한 재현이다. 그 그림의 장면에는 중요한 기술적인 영역도 나타나 있다. 그림 가운데 쯤 있는 화로가 그것이다. 병정이 동물 송상을 상징하는 난로 주위에서 예배의식 춤을 추는 원시인들과 닮았다고 말하는 사람들도 있다. 그러나 그에 못지 않게 난로가 기술을 상징하고 있음을 지적하는 것 역시 중요하다고 생각한다. 병정이 그 아래에 서 있는 샤워 꼭지 역시 기술을 —— 난로보다 진보된 기술 —— 상징하고 있다. 그 위 천정을 가리고 있는 샤워 꼭지는 병정들이 규율과 기술의 완전한 지배 아래 있음을, 그들이 태어나던 날처럼 벌거벗은 채이고, 사회의 무자비한 권위를 상징하는 기계가 제공하는 물로 세례를 받거나 다시 태어남을 상징하고 있다. 물로 씻은 다음, 그들은 군인 제복을 입을 것이고, 다시 전쟁 기계의 한 톱니바퀴가 될 것이다. 그리고 그들 중 상당수는 그 기계의 손에 죽을 것이다.

키퍼의 「‘사해’ 작전」 역시 훌륭한 역사화인데 키르히너의 그림과 같은 교훈을 더욱 극단적인 형태로 보여주고 있다. 장난감 전함이 떠 있는 목욕통은 키르히너 그림에 장교과 같은 역할을 하고 있고, 수평선 저 멀리에 있는 빈 의자는 벌거벗은 병정과 같은 역할을 한다. 그러나 두 그림 사이에는 중요한 차이가 있다. 키르히너의 그림에서는 인간이 보이고 그 인간은 압박을 받고 있으며 아직 견디어내고 있다. 그러나 키퍼의 그림에는 인간의 모습은 없고, 그림 뒤 배경에 있는 빈 의자가 인간의 존재를 상징적 또는 추상적으로 암시하고 있을 뿐이다. 인간의 모습은, 앞에 있는 전함, 인간을 죽이는 비인간적인 무기, 즉 전쟁을 위한 선진 기술을 상징하는 전쟁 무기처럼 두드러지게 나타나 있지 않다. 보다 중요한 것은 키퍼의 그림에서 전쟁은 아이들의 놀이가 되어있다는 점이다. 이

놀이를 부모가 무심하게 생각없이 바라보고 있다.

현대 미국 역사화에서 기술은 키르히너와 키퍼에 의해 간접적으로 인식되었고, 그들의 그림에는 기술이 이끌어내는 정신분열 증세 분위기가 스스로 분명하게 드러나 있다. 워홀(Warhol)의 1962년 작품 「128제트기에서의 죽음」(128, *Die in Jet*, 1962, 도판 3), 리히텐슈타인의 「팡!」(*Balm*, 도판 4), 로젠퀴스트의 「F-III기」(*F- III*, 1965, 도판 5)은 모두 기술의 승리인 비행기(워홀의 작품에서는 비행기가 승리를 상징하고 있는 것 같아 보이지 않는다)가 있고, 모두 내가 대중 추상 양식이라고 부르는 때 끄럽고, 비개성적인 인민주의자를 연상하게 하는, 그러면서도 기계와 같은 모습이라고 부르는 경도 된 추상 스타일을 흥내낸 스타일로 그려져 있다. 대중 추상 스타일을 활용한 것은 이들 작품의 본질이며, 집합적인 또한 기술적인 특성을 상징하고 있고, 비행기 역시 같은 특성을 나타내고 있다. (리히텐슈타인과 로젠퀴스트의 작품은 1960년대 것으로 그 당시로는 가장 고도의 기술로 제작된 전투기가 그려 있다. 이 점은 그들 그림을 다른 19세기 전쟁 그림과 크게 구별하게 하는 요소이다.)

대중 추상 양식은 기계에 대한 근심과 모호성을 넘지시 전달하고 있다. 즉 기계의 일상성, 위협적인 소외를 반영하고 있다. 그들은 어디에나 있으면서도 낯설고, 그것은 일부는 기계가 가지고 있는 무기물과 같은 속성 때문이기도 하고, 일부는 이미 앞에서 언급했듯이, 대부분 사람들이 기계가 어떻게 작동하는가를 이해하지 못하기 때문이기도 하다. 이에 못지 않게 중요한 것은, 대중 추상 스타일은 고도의 추상을 대중 문화가 도용하고 있음을 나타내고 있다. 높은 수준의 추상이 대중 미술에서 그 모양이 천박해진 것이다. 다시 말하면 높은 수준의 추상이 시각적인 슬로건, 화석화된 껌질로 전락하고 말았다. 베른트 수미트(Bernd Schmitt)와 알렉스 시몬슨(Alex Simonson)이 『심미학 마케팅』(*Marketing Aesthetics*)에서 “미학적 경영”이라고 불렀던 형태가 된 것이다.²⁴⁾

대중 미술은, 미술이 현재 가지고 있는 스타일이 상품명을 획득하도록 만든 전략적인 경영의 첫 번째 예라고 생각한다. 미술이 자아의 표현이라기보다 상품 이름화 하는 것이다. 그것이 포스트 모던 아트와 모던 아트의 차이점이고, 대중 미술을 가장 완전하게 포스트 모던적인 미술로 만드는 것이다. 그 전례를 만든 사람이 달리(Dali)이다. 이 글에서 가장 중요한 요점은 추상이 초월적인 의미를 벗기우고, 인민주의자 그림의 도구로 변했다는 점이다. 추상은 표준이 되는 스타일, 즉 일상생활의 기술이 되었다. 줄여 말하면, 오늘날에는 기술이 현대 미국 역사화의 대상과 스타일을 완전하게 결정하며, 내가 이미 언급했듯이, 그것이 바로 가장 훌륭한 대중 미술이다. 대중 미술은 곧 미국 그림이다. 미국의 그림에는 그들이 사는 사회의 모습이 가장 잘 드러나있고 또 역사적으로 정확하기 때문이다. 그 그림에는 미국이 현대 역사라는 것인 다른 무엇보다도 기술에 의해 결정되었음을 증명하는 대표적인 나라이름을 표현하고 있다.

20세기는 미국의 시대라고 불렸다. 미국인의 생활에서 역사가 특히 크게 두드러졌기 때문이다. 여기서 말하는 역사란 현대 군사적인 면의 역사가 아니라 현대 대중 기술 사회의 역사이다. 엘울(Jacques Ellul)이 그의 책 『기술 사회』(*The Technology Society*)에서 썼듯이 우리는 “수학적인 정확성”을 가지고 기능하고자 노력하는 표준화된 사회에서 살고 있다.²⁵⁾ 전쟁은 현대 사회를 형성하는 요소로서 기술보다 부차적이며, 전쟁 그 자체도 기술적으로 수학적으로 정확해졌다. 심지어 군인도 프로그램이 된 기계처럼 행동하도록 훈련을 받는다. 미국인은 특히 기술화된 사회에서 살고 있고 미

24) Bernd Schmitt and Alex Simonson, *Marketing Aesthetics*, (New York: Free Press, 1997), *passim*.

25) Jacques Ellul, *The Technological Society*, (New York: Random House, Vintage, 1964), p. 67.

국의 전쟁은 리히텐시타인과 로젠크스트의 그림이 제시하듯 심각하게 기술에 의존하게 되었다. 미국이 외국과 자기 영토에서 전쟁을 한 적도, 전면전의 희생자였던 적도 한번도 없었다는 점은 행운이 아닐 수 없다. 남북전쟁(The American Civil War)은 역사상 처음으로 현대적인 기술을 가지고 치른 전쟁이었으나, 그에 대한 영상적인 기록은 전쟁터에 널려 있던 주검에 중심을 두어 사진을 찍은 오설리번(Timothy H. O'Sullivan)의 「죽음의 전쟁터」(Field of Death, 1883년 7월) 등에는 그 전쟁의 기술적인 특성이 드러나 있지 않다(도판 6). 현대 기술이 전장터를 지배하고, 미국 현대 역사화가 기술과 기술의 미학에 지대한 관심을 갖기 시작한 것은 20세기에 와서의 일이다. 보다 중요하고 또 우리를 매혹시키는 것은 리히텐시타인과 로젠크스트의 작품에서 보듯, 기술이 전쟁과 별개의 것으로 표현되어 있다는 점이다. 사진 기술은, 대중 미술에 분명히 드러나 있듯이, 회화의 받침대가 될 정도로 회화의 기본이 되었고 또한 그 상상력과 소재의 원천이 되었다.

고루프(Leon Golub)와 같은 구식 전쟁화가도 —— 그는 기술보다는 인간, 즉 군인에 초점을 맞추어 그림을 그렸기에 본질적으로 19세기 화가이다 —— 사진에 의존했다. 한 가지 지적해야 할 것은 고루프는 월시적인 침략을 강조한 구식 화가여서, 19세기 전쟁 그림을 그린 화가들과 마찬가지로 죽음이 사회적인 산물이라는데 커다란 관심을 두고 있었다는 점이다. 그가 “잔인한 현실주의”라고 불렀던 그림에는 기술적인 측면이 빠져있고 따라서 현대적인 침략의 독특하게 순진하고 몰개성적인 특성이 드러나 있지 않다(도판 6). 고루프는 잔인한 현실을 인간화하고 또 개인적인 사건으로 표현한 것이다. 이점은 로젠크스트의 「F-III」과 크게 대조를 이룬다. 전투기를 조종하는 어린 소녀는 최신 기술을 상징하는 비행기를 타고 하늘 높이 나르고 있는 것이 행복하다. 고루프의 역사화는 샨(Ben Shahn)이 사코(Sacco)와 반제티(Vanzetti)를 그린 인간적인 그림(도판 7)과 마찬가지로 시대에 뒤진 것이고 역사의 표적을 벗어나 있어, 진정으로 현대 역사를 만드는 것이 무엇인가에 대한 이해를 결하고 있다. 그들이 죽음에 내어 던져진 것은 그들의 시대착오적인 이념이나 정치 때문이 아니라, 그들이 사회에게 폭격을 가할 것을 위협했기 때문에, 즉 기술을 사용해 그 사회를 희생시키려 했기 때문이다.

나는 역사화로서 로젠크스트의 그림을, 그것이 기술을 표현하고 있다는 점에서, 20세기의 가장 위대한 역사화라고 일컬어지는 피카소(Picasso)의 「게르니카」(Guernica, 도판 8)보다 더욱 진정한 의미에서 현대적이라고 생각한다. 게르니카에는 비행기에서 떨어뜨리는 폭탄도, 비행기 모습도 없다. 피카소의 그림에서 현대적인 기술을 상징하는 것은 전기불 뿐이다. 현대 기술이 표현되어 있지 않은 그림은 현대 역사화일 수 없다. 피카소의 「게르니카」는 19세기 낭만적인, 인간적인, 비유적인 역사화로서, 제리코의 「메두사호의 뗏목」(Raft of the Medusa)이 그려진 시대까지 거슬러 올라가는 작품이다. 피카소 그림에는 인간이 기술보다 분명하고 크게 표현되어 있고, 제리코의 인물보다 추상적으로 표현되어 있다고 말할 수 있을 것이다. 「F-III」을 조종하는 귀여운 어린 소녀, 미국인의 전형적인 모습과는 상당한 거리가 있다.

로젠크스트의 「F-III」은 머더월(Motherwell)의 「스페인 공화국에 경의를 표함」(Homage to the Spanish Republic, 도판 9) 연작보다 진정한 의미에서 현대적인 역사화이다. 또 같은 이유에서 로젠크스트는 미국 사회의 상징인 기술을 표현해 우리에게 보여 주었고, 머더월은 스페인 시민 전쟁을 추상적인 표현으로 낭만화하여 표현하였다고 말할 수 있다. 머더월 역시 피카소처럼 스페인 전쟁은 독일 기술 때문에 승리를 거둘 수 있었다는 사실을 간과하고 있다. 피카소와 머더월의 그림은 그림을 통해 전달하고자 하는 미술가의 생각이 예술적으로 표현되어 있고, 추상의 힘을 보여주고 있다고 볼 수 있지만, 그것이 곧 적절한 역사화임을 뜻하는 것은 아니다.

내가 말하고자 하는 요점은 역사가 너무도 기술적인 문제가 되었으므로 그것을 낭만적인 관점, 어떤 주관적인 관점에서 보기엔 어려워졌다는 것이다. 기술이 역사의 운명이라면 더 이상 역사를 인간의 관점에서 생각하기는 어렵게 된 것이다. 인간은 자신의 역사에서 점차 소외되게 되었다. 역사가 기술에 의해 중재 또는 설계되기 때문이다. 그 결과 인간은 스스로를, 떨어져나가며 돌아가는 또는 기능이 훌륭한, 기계로 생각하지 않을 수 없게 되었다. 베르탈란피(Ludwig von Bertalanffy)는 그의 책 『일반 시스템 이론』(General System Theory)에서 오늘날에는 인간을 로보트 인간과 유기물의 모델인 인간으로 보는 개념, 즉 인간을 폐쇄된 항상성으로 보는 개념과 인간을 환경의 영향을 받는 개방된 시스템으로 보는 개념이, 전쟁 중에 있다고 말했다.²⁶⁾ 폰 베르탈란피가 로보트 인간은 잘못된 개념이라고 생각했지만, 현실적으로 미국에서는 그것이 현대를 이끌어 가고 있다. 재스퍼 존스의 깃발 그림(flag paintings)과 생물적인 제스처와 기계적인 이미지를 결합하면서 아이러니컬한 미국의 인간성을 제시하고 있지만, 내가 말하는 충실히 의미의 대중 미술 작품들은 그 기본 성격이, 그 표현 방법과 구조에 있어서, 전적으로 기계적이다. 워홀의 초상화와 리히텐슈타인의 여인들처럼 그들은 인간을 비생물인 기계로 그리고 있다. 인간이 미디어 기술로 전락하여 로보트와 같은 특성이 더욱 견고해지는 것이다. 현대 미국의 역사화에서, '역사적' 이란 19세기처럼 말을 타고 전장을 지휘하는 영웅, 나폴레옹과 해겔이 말한 "말 안장 위에 역사적인 세계"가 아니라 움직이는 기계를 뜻하게 되었다. 우리가 리히텐슈타인과 로젠크스트의 작품에서 보는 것이 바로 그것이다. 그리고 이 기계를 움직이게 하는 사람들 역시 기계처럼 움직이는 것이다.

전통적인 역사화가 '죽음의 승리'의 연장이고, 대체로 실패로 끝나는 경우가 많기는 했지만 그 죽음을 넘어서 승리하고자 노력하는 영웅을 보여주었다면, 현대 역사화는 더 이상 영웅일 가능성이 없는 인간을 넘어선 기계의 승리가 그 주제이다. 현대에서는 인간이 아니라 기계가 영웅처럼 그 임무를 수행한다. 이런 개념이 가장 분명하게 잘 나타나 있는 것이 현대 미국의 역사화이고, 미국의 역사화가 가장 좋은 역사화의 예로 언급이 되는 것도 이 때문이다. 그곳에는 영웅도, 죽은 사람도, 유기적인 인간의 모습이라고는 찾아 볼 수 없다. 미국 현대 역사화에 인간의 자취가 거의 없는 것은, 미국이 20세기에 전쟁을 직접 겪은 적이 없기 때문이 아니라 전쟁이라는 것이 기술의 우연한 일부이기 때문이다. 적어도 에디슨 아래 미국의 모습이 무엇인가에 대한 정의는 전쟁이 아니라 기술에 의해 결정되었고, 기술은 미국 사회의 현실이 되었다. 예를 들어 필립 필스타인처럼 미국 화가가 나무로 만들어진 로보트 모습을 그리면 그는 사회적인 현실주의자이다(도판 10). 미국의 대중 미술은 1930년대 사회주의보다 더욱 사회주의적이라고 말할 수 있다. 대중 미술은, 연극적인 특성, 소비자 상징주의, 기술이 모든 것에 우선하는 미국의 사회적인 현실을 직접적인 방법으로 표현한다. '30년대까지도 사회적 현실주의 화가들은 벤튼의 낭만적인 틸곡기 그림에서 보듯이, 기술을 인간의 목적 자체가 아니라 인간의 목적을 이루기 위한 수단으로 보았고 미국 역사 역시 그것이 가능하다고 생각했다.

마지막으로 반드시 언급될 필요가 있다고 생각하는 것은, 내가 현대 미국의 역사화라고 부르는 것에서, 역사는 정치 현실 이상이다. 미국 현대 역사화가 특히 추상적이고 모더니즘적인 또 다른 이유가 바로 여기에 있다. 이러한 비정치성이 모더니스트들로 하여금 "예술을 위한 예술"(l'art pour l'art), 즉 순수할 것, 절대적으로 무용(無用)한 미술일 것이라는 원칙을 정점으로 끌고 가는 것이다. 하우저(Arnold Hauser)가 『예술의 사회사』(The Social History of Art)에서 말했듯이 이런 개념이 "18세

26) Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory*, (New York: George Braziller, 1968), pp. 190-92.

기 혁명 기간 전체에 반대하여 일어난 19세기 낭만주의 운동”, 즉 정치적인 변화에 “미술의 역할을 포함시켰던” 프랑스에서 시작되었기 때문이다.²⁷⁾ 현대 미국의 역사화는 기술적인 미술을 위한 기술적인 미술의 한 종류이고 따라서 기술은 정치 저 너머에 있으며, 또한 정치보다 더 중요하다. 정치가 의(擬)운명적, 의(擬)역사적인데 반해 기술은 운명이고 역사를 결정한다. 역사적인 혁명은 프랑스 혁명이 실증하듯, 실패하는 경향이 많고 어떤 지역을 공포의 도가니로 몰아넣는 반면, 기술적인 혁명은 진정으로 성공적이었던 유일한 혁명이고 그 혁명은 아직 진행되고 있다.

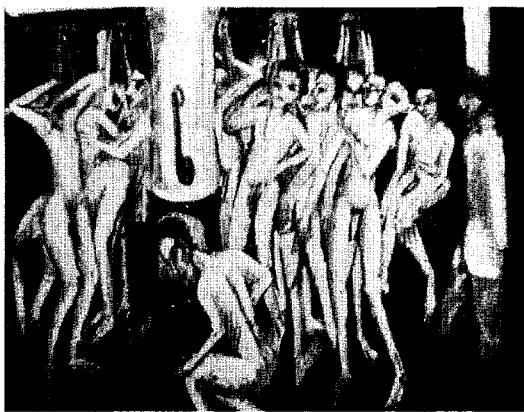
기술이 지배하는 대중 미술은 기술을 구체화하고 신격화하는 경향이 있어, 우리를 기술에 복종하게 한다. 이러한 선례로 이른바 세밀화가(precisionist)라고 불리는 실러(Charles Sheeler)의 작품을 들 수 있다. 그는 엘울이 기술 사회의 특성으로 생각했던 수학적인 정확성을 묘사하였다. 마지막으로, 다시 내 논문의 시작으로 돌아가자. 실러와 대중 미술가들이 말했던, 우리가 우리의 내적 자아를 기술에게 내어주었다는 사실은 우리가 더 이상 내적 자아를 가진다는 것이 무슨 의미인지 모르게 되었다는 사실에서 아주 분명해진다. 워홀이 그런 역사적인 인물들은, 케네디 부인(Jacqueline Kennedy, 도판 11)에서 먼로(Marilyn Monroe)에 이르기까지의, 내적인 자아를 가지고 있지 않다. 그들은, 비행기만큼 고도로 발전된 그리고 복잡한 기술을 갖고 있지 않을 뿐, 비행기와 마찬가지로 기계적이다. 그들은 워홀이 기술을 강조해서 보여주었던 다른 작품들과 마찬가지로, 사회적인 구조물, 즉 미디어의 창조물, 어떤 종류의 기술이 만들어 낸 생산물이다.

기술이 인간성을 도용하는 것, 그것이 바로 일명 대중 미술이라고 불리는 현대 미국 역사화가 우리 마음을 괴롭게 흔드는 면이다. 그런 내면의 괴로움이 워홀의 제트 비행기의 추락과 같은 기술적인 참사에 표현되어 있는 듯하다. 아너슨(Robert Arnason)이 핵폭발 참사 이후 서구 문명의 폐허 이미지를 그린 「서구 문명의 단편」(*Fragment of Western Civilization*, 1972, 도판 12)은 기술이 그것을 만들어 낸 문명에 승리하였음을 나타내고 있다. 역사화가 현대에 그리고 미국에서 필연적으로 기이한 형태를 띠게 되는 것은, 역사화가 곧 역사의 실패, 기술의 성공이기 때문이다.

번역 : 김지명, 한국동시통역연구소 소장

27) Arnold Hauser, *The Social History of Art*, (New York: Random House, Vintage, 1958), vol. 3, p. 147.

도판목록



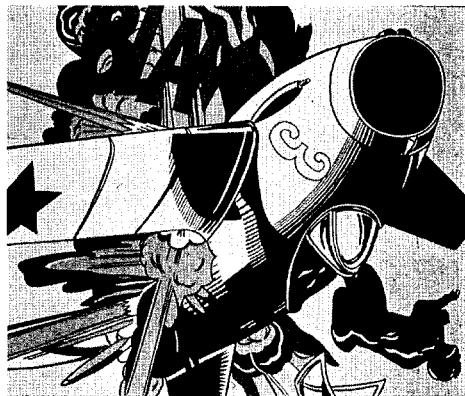
도판 1
Kirchner, *Artillerymen*, 1915



도판 2
Kieler, *Operation "Sea Lion"*, 1975



도판 3
Andy Warhol, *129 Die in Jet*, 1962



도판 4
Lichtenstein, *Balm*, 1962



도판 5
James Rosenquist, *F-III*, 1965



도판 6
Golub, *Mercenahès, IV det : figsat Rt.*, 1980



도판 7
Shahn, *The passion of Sacco & Vanzetti*, 1932



도판 9
Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic #34*, 1957



도판 8
Picasso, *Guernica*, 1937



도판 10
Pearlstein, *Seated Nude*, 1972



도판 11
Andy Warhol, *Red Jackie*, 1964,
silkscreen ink, Polymer paint, 46 x 40"



도판 12
Robert Arneson, *Fragment of Western Civilization*, 1972

커스핏 교수의 「미국의 현대 역사화」에 대한 질의

강태희

한국예술종합학교 미술원 교수 / 미술사

먼저 우리에게 글을 통해서만 알려져 있던 저명한 커스핏 교수께서 직접 미국 현대 역사화에 대한 통찰력 있는 글을 발표해주신 데 대해 감사드린다. 세계 여러 나라의 근현대 역사화의 전개양상과 의의를 짚어보는 이번 심포지엄에서 그의 논문이 논제 전반에 중요한 빛을 던지리라고 생각한다. 그것은 그가 주목한 테크놀로지와 역사화의 관계는 비단 미국처럼 기술지향적인 문화권에만 해당하는 사실이 아니며, 더 나아가 역사화로서의 팝아트라는 이슈도 현대문명이 야기한 문화적 갈등을 경험하고 있는 다른 모든 나라 미술에 큰 시사가 된다고 판단되기 때문이다.

커스핏 교수께서는 우리 개인의 인생은 각자의 자유의지와는 무관한 집단적 운명을 주도하는 추상적인 힘에 지배받기 마련이라는 대전제 아래 진정한 역사화란 더 이상 전쟁의 기록이나 대사건의 스펙터클의 제시가 아니고 어떤 집단에게 의미있는 큰 사건 또는 상황과 개인의 구체적인 삶 사이의 관계를 보여주는 것이라고 규정하고 있다. 즉 인류는 문명이 발달하지 않았을 때는 자연의, 그리고 지금은 테크놀로지의 지배를 받고 있는데 진정한 역사화는 이러한 추상적이고 비인간적인 힘이 과연 무엇인지에 대한 의문을 제기하고 그 답을 구하는 것으로 미국의 경우에 팝아트를 그 대표적인 예로 들었다. 이상과 같은 그의 시각에 기본적으로 동의하면서 다음 몇 가지 질문을 통해서 그의 논지를 보다 확실히 이해하고 미국 현대미술을 이해하는데 도움이 되고자 한다.

첫째 질문으로, 교수께서는 역사는 인간의 작품처럼 보이지만 사실 그것은 인간이 통제할 수 없는 어떤 힘에 의해 움직인다는 사실이 바로 역사의 역설이라고 하고, 이는 시대를 초월해서 모든 훌륭한 역사화에 잠재되어 있는데, 그 대표적인 예를 푸생의 「사비느 여인들의 겁탈」(*Rape of the Sabines*)에서 찾을 수 있다고 했다. 커스핏 교수는 이 그림이 역사적 사건이 미리 예정되어 있었다는(foreordained) 느낌을 전한다고까지 평가했는데, 궁금한 것은 이런 역사의 역설을 푸생이 느끼고 “잠재적으로” 표현한 것인지 아니면 커스핏 교수가 주관적으로 그를 읽어내는 것인지 하는 점이다. 이런 질문을 하는 것은 모든 역사적 사건이란 여러 각도에서 해석될 수 있으며, 역사화의 매력은 작가의 독특한 안목을 통해 역사의 무게를 느껴보는 것에 있기 때문이다. 우리는 흔히 역사(歷史)는 없고 사가(史家)가 있을 뿐이라고 말한다. 그만큼 사가(史家)의 개인적 안목이 역사 기술에 중요한 역할을 한다는 것인데, 이런 측면에서 역사화가(歷史畫家)와 미술사가의 역사를 이해하는 방법이나 철학이 문제가 된다고 본다. 이에 대한 교수의 의견을 듣고 싶으며 인류는 역사라는 거부할 수 없는 힘의 희생물에 지나지 않는다는 교수의 시각은 혹시 지나치게 결정론적이고 비관적인 것은 아닌지 여쭙고 싶다.

두 번째로 연결되는 질문으로, 역사화의 예를 지나치게 전쟁과 같은 파괴적인 예에만 국한시킨 것은 아닌지 하는 것이다. 또 피카소의 「게르니카」를 부정적인 예로 들면서 현대의 테크놀로지를

외면하는 현대 역사화는 있을 수가 없다고 보셨는데, 예를 들어 키퍼의 많은 그림들이 테크놀로지 자체에 대한 직접적인 언급 없이도 훌륭한 역사화로 인정받고 있다고 생각되는데 이에 대해서는 어떻게 판단하시는지?

다음으로 현대인의 운명으로서의 테크놀로지와 팝아트의 관계는 이 논문의 핵심으로 미국 현대 역사화의 특징을 명료하고 설득력있게 제시하였다고 생각된다. 좀 궤도를 벗어난 질문이지만 이와 같은 팝에 대한 논의를 바탕으로 인생과 테크놀로지의 관계를 그리는 것이 현대 역사화라는 교수의 정의를 연장시켜서 비록 회화는 아니지만 한때 “이미지없는 팝”이라고 불렸던 추상적이고, 기계적이며, 비개성적인 미니멀리즘 역시 역사에 대한 한, 유효한 언급이 될 수 있을지 묻고 싶다. 더 나아가 테크놀로지 미술인 비디오아트는 현대 역사화로서 효과적인 매체가 되겠는지?

마지막으로, '60년대 후반의 폐미니즘을 비롯한 정치미술(Political Art)의 역사화와의 관계에 대한 교수의 의견을 듣고 싶다. 팝(Pop)이 비정치적이었다면 이들은 역사에 어떤 언급을 한 것이며 이들의 테크놀로지와의 관계는 어떠한가?