# 예술과 문화의 영역에 대한 재고
# —문화의 타자 키치, 아직도 예술의 적인가?

김 희 영
한양대학교 사범대학 응용미술교육과 교수

Ⅰ. 키치의 개념 형성
Ⅱ. 아도르노와 호르크하이머의 '문화산업' 비판
Ⅲ. 벤야민과 로젠버그의 대중문화 수용

## Ⅰ. 키치의 개념 형성

다양한 논의를 통하여 예술과 문화 간의 범주에 대한 재조정의 필요성이 지속적으로 제기되어 왔으나, 현대미술을 대할 때는 여전히 '독창성(originality)'이라는 기존의 관습적인 개념이 새로운 작품들에 접근하기 위한 주된 준거틀로 적용되고 있다. 독창성에 집착하는 담론 안에서는 복제의 방식을 사용하는 형태의 예술은 아방가르드에 대립되는 대상으로 여겨진다. 기계복제가 만들어놓은 문화적인 생산품은 "진정한 문화를 저급하게 만들고 형식화하여 복제한 것"[1]으로서 예술의 논의 안에서 비난의 대상이 되었으며, '키치(kitsch)'라는 용어로 설명되었다. 예술과 문화를 이질적인 영역으로 상정하여 양자 간의 상호작용을 인정하지 않는 이러한 이분법적인 범주가 적용되는 예술 담론은 모더니즘과 대중문화의 대립적 관계가 아직도 해소되지 않았음을 시사한다. 쉽게 접근할 수 있고 저렴한 가격에 소유할 수 있다는 대중문화의 상점은 거부하기 힘든 매력인 동시에 순수미학을 지향하는 모더니즘에는 치명적인 위협으로 대두되는 현상이기도 하다. 대중

1) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon, 1961, p. 13.

문화의 이러한 위협에 대항하기 위한 노력의 일환으로 모더니즘 담론은 대중문화를 모더니즘의 타자로 상정하고 이 두 다른 문화 사이에 위계질서를 설정하기 위한 이론적인 작업을 진행하여왔다. 필자는 대중문화의 제어를 정당화하면서 키치를 열등하고 위험한 문화범주로 절하하는 모더니즘 이론을 분석하고, 예술과 문화의 담론 안에서 평가절하되어온 키치라는 범주에 주목하여 문화의 타자로서 간과되어온 영역의 가능성을 재평가하고자 한다.

클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909~1994)가 키치를 산업화의 부산물로 정의한 이후 키치는 예술의 자율성을 정당화하는 논의 안에서 지속적으로 비판의 대상이 되어왔다. 그린버그에 비견할 만한 문화비평을 전개했던 프랑크푸르트학파의 학자들, 특히 테오도르 아도르노(Theodor Adorno, 1903~1969)와 막스 호르크하이머(Max Horkheimer, 1895~1973)도 대중문화 혹은 '문화산업(culture industry)'의 체계를 비판적으로 분석하고 키치의 부정적인 의미를 사회, 문화비평에 연결지어 극대화하였다. 이에 반하여, 대중문화의 새로운 가능성을 이해하고 포용했던 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)과 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906~1978)는 대중문화의 사회, 문화적인 역동성을 강조하면서 현실을 지속적으로 변화시켜가는 데 기여하는 점에 주목하였다. 필자는 키치에 관한 이런 대립되는 관점들을 고찰하고, 문화를 포함한 예술 외적인 요소들을 적극 포용하는 새로운 형태의 예술의 문화적 의미를 재평가하고자 한다.

키치라는 용어를 사용하게 된 역사적인 유래는 명확하지 않지만 대량생산을 가능하게 했던 산업혁명 시기에 대두된 용어로 간주된다. 키치라는 단어의 어원에 관하여 학자들 간에 합의된 정의는 없으나 일반적으로 독일어 '훼르키첸(verkitschen, to make cheap)'에서 기인한다고 여겨진다. 처음 이 용어는 1860~1870년대 뮌헨에 거주하는 화가와 화상 들 사이에서 회화에 국한되어 쓰이다가 '저렴하게 제작된 미술상품'을 가리키는 말로 차츰 바뀌었다. 그 후 20세기 초반에 와서 키치라는 용어는 '수준 미달의 취미(bad taste)'를 지칭하는 일반적인 용어로 정착되었다. 회화든 조각이든 어떤 범주에서 정의하더라도 키치는 항상 '미적인 결함'과 연관되어 있다.[2] 키치는 가장된 예술, '미적인 허위'를 다양한 형태로 제작한 결과물로 여겨져왔고, 또한 기계적인 장치로 복제된 '미적인 위장과 자기기만'에 결부되

2) Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, Durham: Duke University Press, 1987, pp. 234~236.

어 설명되었다.[3] 예술은 인간을 사회적 존재로 계발하는 데 기여해야 하며 따라서 예술이 이성적, 논리적, 객관적, 역사적인 지식을 고양시키는 준거를 만족시켜야 한다고 믿는 계몽주의의 시각으로 바라볼 때 키치는 무가치한 것이다. 일반적으로 평이하고 진부하다는 이유로 키치는 허위예술, 퇴폐적이며 수준 미달의 예술, 낭만주의, 그리고 대중적인 문화에 연관되어왔다. 고급예술의 수준에 미치지 못하는 키치는 미비한 수준을 향상시키려는 노력을 기울이지 않음으로써 생겨난 게으름의 산물로 여겨졌으며, 태만과 우둔함에 연관되어 부도덕한 것으로도 간주되었다. 키치의 생산을 부추기는 주요한 사회적 요인의 하나로 키치에 관심을 갖는 대중적인 청중을 들 수 있는데, 이들은 강한 비판의 대상이 된다. 키치의 부정적인 면을 비난하는 시각에서 볼 때 키치 청중은 어른이 된 뒤에도 자신을 계발해야 하는 의무를 행하지 않고 어린아이 수준의 취미를 유지하며 디즈니월드 같은 키치를 즐기면서 키치의 생산을 요구해왔으며, 이러한 키치 청중의 요구를 만족시키기 위한 오락 산업이 이에 부응하여 활성화되어온 것이다.[4]

키치라는 용어가 미술비평에서 거론되기 시작한 것은 그린버그가 1939년에 쓴 「아방가르드와 키치」에서 유래한다.[5] 이 글은 아방가르드를 옹호하는 선언문으로, 아방가르드의 예술적 가치에 대립하여 키치의 무가치함을 주장한 글이기도 하다. 그린버그에 의하면, 아방가르드가 절대적인 것을 추구하는 반면, 키치는 '과학과 산업에서 끌어들인 그럴듯한 기법'을 사용하여 아방가르드가 지닌 가장 효과적인 시각적 기재를 차용한다. 키치는 아방가르드의 효과를 모방할 뿐이며, 따라서 '대리경험과 위조된 감각'을 제공한다.[6] 키치는 아방가르드가 축적한 경험에서 생명력을 얻고, 빌려온 경험을 모방의 체계로 전환한다. 창조력이 결여된 키치는 이미 가공된 문화적 의미를 수동적으로 소비할 뿐이며, "보는 사람이 힘들여 예술을 이해할 필요가 없게 변환시켜 예술을 쉽게 즐길 수 있도록 지름길을 제공"[7]하기 때문에 키치는 키치 관객을 수동적인 소비자로 만든다. 그린버그는 키치가 제공하는 즉각적인 쾌락의 경험이 감각에 의거한 저급한 형태의 경험이라고 주장하였다.

그린버그는 키치가 독창성을 결여한 것 외에도 문화의 차이를 무시하고 동질화하는 점을 비판하였다. 키치는 고급문화의 기반을 파괴하는 동

---

3) Ibid., p. 262.

4) Ibid., pp. 258~262.

5) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, fall 1939.

6) Ibid., p. 10.

7) Ibid., p. 15.

시에 토속문화의 특성을 말살시켜 결국 문화의 특성이 없는 키치로 전환시킨다. 그린버그는 키치로 인해 동질화된 문화를 모더니즘이 추구하는 조화로운 통일성이나 토속미술에서 볼 수 있는 집단 창작과 차별하여 설명하면서, 팽배해가는 상업주의와 전체주의적인 현상에 연관지어 키치를 비판하였다. 즉 그는 상업예술, 광고, 만화, 재즈, 헐리우드 영화 등 일반적으로 대중적인 문화로 여겨지는 영역에 키치를 연관지어 설명하면서, 산업적인 복제의 장치에 의존하는 키치가 문화를 산업화하며 상업주의를 만연하게 한다고 비판하였다. 그린버그는 키치가 지배적으로 문화를 장악하고 있는 현상을 전체주의의 집권과 연결지어 설명하면서, 키치가 편재한 것이 민주성과는 거리가 멀다고 지적하였다. 왜냐하면 기술적인 전문가가 조작하여 배포하는 키치는 전체주의적인 조작의 체계에 의존하는 부산물을 만들어내기 때문이다.

이와 같이 문화에 대한 이분법적인 접근 방식으로 키치와 대중문화를 폄하하는 이론적 작업이 행해진 과정을 이해하는 데 중요한 역사적인 사실은 당시 나치즘과 공산주의의 정치적인 전체주의가 서구의 민주주의적인 이상을 위협하고 있었다는 것이다. 마틴 제이(Martin Jay, 1944~ )는 1930~1940년대에 대중문화에 대한 비판적 시각이 형성된 배경을 설명하면서, 미국 비평가들이 대중문화에 대한 시각을 잡아가는 데 프랑크푸르트학파 학자들이 중요한 기반을 제공하였다고 설명한다.[8] 이 독일 학자들은 미국에 망명한 동안 대부분의 저술을 독일어로 쓴 반면, 대중문화에 대한 비평은 영어로 저술하여 특히 이 영역에 관해서는 미국 지식인들과 의사소통이 원활했다고 볼 수 있다. 미국 지식인들도 대중민주주의의 부정적인 영향에 대한 우려를 표명하기 시작하던 무렵, 대중문화에 대한 독일 학자들의 비판적인 이해는 대중문화에 대한 미국 지식인들의 부정적인 입장을 심화하는 데 큰 영향을 미쳤다. 대중사회에 대한 사회학적인 분석이 확장되어가면서 1940년대 중반에는 학계를 포함한 많은 영역에서 대중문화가 가져온 암담한 결과에 대한 염려를 표명하였다. 그 주된 이유는 이것이 '정치적인 전체주의의 온상'으로 간주되었기 때문이다.[9]

---

8) Martin Jay, *The Dialectical Imagination : A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923~1950*, Boston : Little Brown, 1973.

9) Ibid., p. 218.

## Ⅱ. 아도르노와 호르크하이머의 '문화산업' 비판

프랑크푸르트학파 학자들, 특히 아도르노와 호르크하이머는 대중문화 혹은 '문화산업'을 비판적으로 논의하는 데 큰 영향을 미쳤다. 그들은 영화, 라디오, 텔레비전에 주목하여 대중문화가 초래하는 악영향에 대해 분석했으며, 특히 미국의 대중문화를 중심으로 한 이론적 고찰을 토대로 『계몽의 변증법』이라는 저서를 함께 저술했다. 초안을 쓸 당시에는 '대중문화(mass culture)'라는 용어를 사용하다가 최종안에서 '문화산업(culture industry)'이라는 용어로 대치하였다.[10] 그들이 '산업'이라는 말로 논의하고자 했던 것은 '사물 자체를 규격화하는 것'과 '배부하는 기법을 논리화하는 것'이었으나, 산업이라는 말을 제작 과정에 국한시키지는 않았다.[11] 그린버그가 아방가르드의 자격에 미달하는 것들을 규정하면서 아방가르드를 옹호한 것에 비하여, 이들은 문화산업의 엄청난 성장을 가져온 문화생산체계를 분석하면서 대중문화의 위협을 설명하였다. 그들은 테크놀로지의 기능을 그 자체의 내적 법칙이 아닌 경제 영역 안에서 비평함으로써, 대중문화에 내재하는 정치적인 기제에 관한 이론을 제시하였다. 그들은 "문화산업의 발달은 자본의 일반법칙에서 기인한다"[12]라고 주장하면서 대중문화의 소비를 문화산업에 연관지어 설명하였다. 즉 대중문화 혹은 대중적 문화(popular culture)가 대중들이 자신의 생활을 표현하는 과정에서 자발적으로 만들어지는 반면, 문화산업에서는 대중의 소비를 위해 대량생산된 제품을 배포하면서 경제적, 경영적 측면을 강조하게 되는데, 이것은 소비자를 의도적으로 통합하는 생산자와 시장을 반영하는 것이다. 문화산업의 기술은 규격화와 대량생산을 통해 문화를 동질화함으로써 고급, 저급 문화의 구분을 없앴다.

더욱이 아도르노와 호르크하이머가 가장 우려한 점은 문화산업의 생산품이 개인을 무력하고 의존적인 소비자로 만들며, 대중들이 문화산업의 효과에 무비판적으로 동의하게 된다는 점이었다. 주체성이 박탈된 대중들은 '개인의 자아를 약하게 만드는 것을 부추기고 선전하는 사업'의 대상이

---

10) '문화산업'이라는 용어는 1947년 암스테르담에서 출판된 아도르노와 호르크하이머의 공동 저서 『계몽의 변증법(Dialectic of Enlightenment)』에서 처음 사용되었다.

11) Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", trans. Anson G. Rabinbach, *New German Critique* 6(fall 1975), Rpt. in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge, 1991, p. 100.

12) Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception," *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trans. Edmund Jephcott, Stanford: Stanford University Press, 2002, p. 105.

되었다. 지배적인 테크놀로지와 정치적인 전체주의가 연대할 수 있는 가능성이 바로 여기에 잠재되어 있다. 아도르노와 호르크하이머는 라디오에서 주어지는 정보를 수동적으로 받아들이는 청취자에게 미치는 라디오의 효과를 비난하면서 청중을 지배하는 체계를 비판하였다. 문화산업의 총체적 효과는 자율적이고 독립적인 개인이 발전하는 것을 방해하는 것이다. 이렇게 그들은 문화산업의 위협을 정치적인 전체주의의 위협과 연계시켰다. 아도르노와 호르크하이머는 확산되어가는 대중적인 문화와 오락으로 인해 주체성이 침해되어가는 과정을 분석하면서, 무엇보다도 위기에 처한 개인의 주체성에 비평적인 관심을 기울였다. 그들은 문화현상에 타협하려는 비굴한 지식인과 소비자 들, 체제순응주의자들의 입장이 확고해지는 것을 경고하였다. 또 개인의 주체성을 존중하면서, 일반 대중을 군중으로 부당하게 경멸하며 통제의 대상으로 만드는 체제를 비판하였다. 문화산업에 대한 그들의 비판에는 독립적인 개개인이 건설적인 영향력을 행사할 만큼 성숙한 민주적인 사회를 건설하려는 그들의 전망이 투영되어 있다.

아도르노와 호르크하이머는 문화산업이 대중들에게 균등한 생산품을 분배하는 것이 민주적인 공평성에 기초한 것 같은 인상을 주지만 실상 그와는 정반대임을 지적하면서 합리화된 문화산업의 지배가 민주주의의 발전을 저해한다고 주장하였다. 문화산업은 소비자들을 통제하기 위하여 오락사업을 도용하여 끊임없는 쾌락과 행복을 제공할 것을 약속함으로써 대중의 심리를 조작하는 가운데 반대중적인 측면을 감춘다. 오락사업은 궁극적으로 대중을 집단적인 자아도취증으로 이끌어간다. 따라서 문화산업의 체제는 결과적으로 "이전 시기에 행해졌던 거친 지배의 방식보다 훨씬 섬세하고 효과적인 방식으로" 대중들을 노예로 만들어간다. 이에 대하여 마틴 제이는 "충돌하고 있는 개별적인 것과 보편적인 것을 조화로운 것으로 가장하는 것은 (대중들을) 달래서 그것을 수동적으로 수용하게 할 수 있기 때문에 어떤 면에서는 상반되는 사회적 모순들을 그대로 제시하는 것보다 더 나쁜 영향을 미칠 수 있다"[13]라고 지적하였다. 대중은 오락의 유해한 효력에 유혹되어 일상 세계를 낙원으로 경험할 수도 있으며, 더욱이 오락에 빠져 자신을 망각하고 책임감, 자율성 그리고 사회를 구성하며 행사해야 하는 역할을 상실할 위험에 놓인 것이다.[14]

아도르노는 문화산업의 생산품에 편재하는 감각적인 효과도 비난하였다. 그는 예술과 지식을 동격으로 이해하면서 예술이 정신과 생각을 구성

13) M. Jay, *The Dialectical Imagination*, p. 216.
14) Horkheimer and Adorno, *The Culture Industry*, p. 113.

하는 요소라고 설명하며, 예술작품은 감각적인 것과 정신적인 것을 균형 있게 이해하는 데 기여해야 한다고 주장하였다. 그는 문화산업의 생산품이 감각에 의존하는 점에서 퇴폐적이고 무용지물인 낭만주의의 원리와 많은 공통점이 있다고 보았다. 우리가 살아가는 방식에 대한 아도르노의 답변은 저항, 특히 억압적인 전체주의적 힘에 동질화되는 것을 거부하고 그것에 저항하는 것이다.[15] 아도르노는 감각주의에 의존하는 것은 주체의 저항력을 약화시키며, 순수하게 감각적인 것에만 호소하는 예술은 주체가 자신을 계발하는 과정을 약화시킬 수 있다고 주장하였다. 주체가 자신을 계발하는 과정은 진리를 알아가는 과정이므로, 아도르노의 시각에서 '주체를 파괴시키는 예술'은 도덕적으로 사악한 것이다.

## Ⅲ. 벤야민과 로젠버그의 대중문화 수용

프랑크푸르트학파 학자들이 개인의 자율성을 옹호하는 가운데 기술 개발의 사회적 의미를 도외시한 데 반하여, 발터 벤야민은 기술 개발이 대중문화에 미치는 사회적 의미를 긍정적으로 재조명하였다. 아도르노가 정신적인 면을 테크놀로지보다 중요하게 내세운 데 반하여, 벤야민은 현대 사회에서 행해지는 경험의 양태를 형성하는 데 차지하는 테크놀로지의 중요성에 주목하였다. 예술작품을 위협하는 테크놀로지의 파괴적 요인들을 인식하면서도, 벤야민은 테크놀로지의 효과를 '미래를 열어놓는 가능성'으로 재평가하였다.[16] 그는 테크놀로지에 의해 예술이 파괴되는 측면보다는 그 파괴 후에 새로운 양상으로 나타날 예술의 미래를 건설적으로 추구하였다.

테크놀로지가 가져온 변화의 가능성에 대한 재평가는 벤야민이 1936년에 저술한 「기계복제시대의 예술작품」에서 살펴볼 수 있는데, 이 글에는 예술과 테크놀로지의 관계에 관한 그의 시각이 명확하게 드러난다.[17] 벤야민은 이 글에서 경제적인 기반과 문화적인 상위구조의 관계에 대한 마르크스주의적 이해에 기초하여 다양한 기계적인 능력의 단계가 생산품의 가치에 영향을 미친다고 주장하였다. 기술 개발에 의해 새롭게 전개되는 양

---

15) Robert W. Witkin, *Adorno on Popular Culture*, London : Routledge, 2003, pp. 1~15.

16) Howard Caygill, *Walter Benjamin : The Colour of Experience*, London : Routledge, 1998, p. 93.

17) Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations : Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, New York : Harcourt, 1968, pp. 217~251.

상 속에서 진품이라는 개념이 무의미해졌기 때문에 독창성이라는 고대의 개념도 현대예술을 설명하는 데 더 이상 적합하지 않다. 이 글에서 벤야민은 기계적인 복제 가능성 때문에 전통적인 개념인 아우라(aura)가 상실되었다고 지적하면서 기술 개발에 의한 변형의 가능성을 주장하였다. 그는 예술작품을 기계적으로 복제할 수 있게 된 사실이 새로운 독창적인 가능성을 부여한다고 보았는데, 왜냐하면 기계적인 복제가 새로운 예술의 원리가 되는 지속적인 변형을 가능하게 하기 때문이다. 복제를 가능하게 함으로써 테크놀로지는 유일한 존재를 다수의 복제물로 대치하였고, 따라서 예술작품은 고정된 본질을 상실하고 다른 것으로 변환될 수 있게 된 점을 강조하였다.

이와 같이 고정된 특성을 상실한다는 것은 그 주체성이 와해된 것으로서 예술작품의 위기로 간주될 수도 있으나 벤야민은 이러한 위기를 퇴보 혹은 재생을 가능하게 하는 모호한 현상으로 설명하였다. 예를 들면, 영화의 영향은 문화적인 유산의 대상을 해체한다는 점에서 파괴적으로 생각될 수도 있다. 그러나 벤야민은 테크놀로지로 인하여 영화가 발명되기 이전의 작가들이 상상하지 못했던 예술작품에 내재된 가능성이 드러났다고 보았다. 아도르노가 고전적인 작품들을 영화로 제작하는 것에 극구 반대했던 반면, 벤야민은 영화로 전환할 수 있는 점을 작품에 내재된 독창적인 본질이라고 주장하였다. 즉 작품의 이러한 전환 가능성은 '작품 환경의 부분, 그리고 개방된 경계와 함께 그 본질의 한 부분'이 되는 것이다.[18] 벤야민은 사진과 영화를 기계복제 시대 예술의 '새로운 기능'의 예로 들면서, 기계복제가 인간과 테크놀로지의 관계를 새롭게 하는 데 기여한다고 설명한다. 즉 기계복제로 아우라가 파괴됨으로써 작품과 수용자의 거리라는 공간적 정의도 파괴되었다. 이것은 유일함이라는 기존의 경험을 무의미한 것이 되게 함으로써 시간과 공간에 대한 새로운 경험을 가져왔다. 벤야민은 사진과 영화라는 새로운 기계적 예술이 이러한 경험을 구체화하며 예술의 성격을 변화시켰다고 보았으며, 아우라의 파괴와 더불어 등장한 새로운 양태의 예술이 예술과 미학을 정의하던 관습적인 범주를 전부한 것으로 만들었다고 주장하였다. 따라서 벤야민은 보존보다는 변형에 주목하면서 20세기 미술을 설명하는 데 19세기 미학에 의존하기를 거부하였다.

무엇보다도 벤야민이 영화에 대한 청중의 태도가 변한 것을 인정했다는 점이 아도르노가 영화가 청중을 수동적으로 만든 점을 들어 비난한 점에 대립된다. 아도르노가 청중들의 무비판적인 동의를 부추기는 영화의 영향을 비난한 데 반하여, 벤야민은 영화가 청중의 집단적, 동시적 경험을 가

---

18) Caygill, *Walter Benjamin*, p. 104.

능하게 하여 청중들이 영화를 보면서 자신을 통제할 수 있다고 주장하였다. 즉 대상과의 거리를 줄이고 청중은 대상을 시각적, 정서적으로 즐기는 동시에 비판적으로 수용할 수 있다는 것이다. 벤야민이 강조하는 인간과 테크놀로지의 상호작용은 나아가 현대인의 다양한 경험들 간의 경계 구분을 모호하게 한 점을 지적할 수 있는데, 이는 외부의 영향을 허용함으로써 초래하는 변형을 설명하는 기반이 된다. 벤야민은 테크놀로지로써 배출되는 막대한 힘을 고려할 때 지속적인 변화의 상태에 있다는 것은 오늘날 특히 중요하다고 지적하면서, 만일 새로운 힘을 고정된 경계 안에 가두어 둔다면 이 힘이 결국 파괴를 가져올 것이라고 주장하였다.[19]

매체 간, 주체와 객체, 예술가와 사회와의 경계가 허술해진 것에서 가능성을 찾았던 벤야민의 노력은 예술과 문화의 관계를 재고했던 해롤드 로젠버그의 시각을 새롭게 이해하는 데 도움이 된다. 로젠버그도 예술의 성격이 지속적으로 변해가는 것으로 인식하면서 예술가의 창작 과정에서 하나의 절대적인 가치를 요구하기를 거부하였다.[20] 로젠버그는 예술가가 현실과 상호작용하는 환경에 의해 예술의 양태가 근본적으로 형성된다고 설명하였다. 그는 예술의 제작 과정과 지속적인 변화를 중시하면서 이에 대한 관심을 대중적인 문화를 분석하는 데 확장 해석하여 '대중미술(mass art)'이 지닌 사회적 의미를 재평가하였다.[21] 그는 키치라는 용어로 대중미술을 거론하면서 키치를 후기자본주의사회에 나타난 하나의 문화적 현상으로 받아들이고, 키치를 예술의 반대개념으로서 모더니즘 담론에 끌어들이는 것은 단순히 문화의 위계질서를 유지하려는 개념적인 장벽을 드러내는 것이라고 주장하였다. 따라서 미적 논리로 키치를 논의하는 예술비평은 형식주의적 전통주의가 갖는 비평적인 한계를 드러낸다고 지적하였다. "예술의 반대개념은 대중적인 문화다"라고 주장한 레오 로웬탈(Leo Lowenthal, 1900~1993)에 반박하면서 로젠버그는 "키치의 반대개념은 없다. 키치에 대립되는 것은 개념이 아니라 현실이다"라고 표명하였다.[22] 로젠버그는 삶과 키치를 구분할 수 없고 더욱이 키치는 후기 자본주의 미국사회에 있어서 자연(Nature)이라고 주장하였다. 따라서 키치를 제거하려면 "마치 말라리아 모

---

19) Ibid., p. 116.

20) Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News* 51(December 1952), pp. 22~23, pp. 48~50. Rpt. in *The Tradition of the New*, New York : Da Capo, 1994, pp. 23~39.

21) Harold Rosenberg, "Pop Culture and Kitsch Criticism", *Dissent* 5, winter 1958, pp. 14~19. Rpt. in *The Tradition of the New*, New York : Da Capo, 1994, pp. 259~268.

22) Rosenberg, "Pop Culture", p. 265.

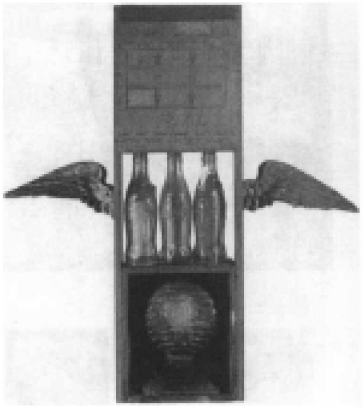
기를 제거하기 위해 사디니아의 자연을 바꿔야 하는 것처럼" 자연(landscape)을 바꾸어야 할 것이라고 설명하였다.[23] 그는 키치가 예술을 파괴하기보다는 예술을 형성한다고 설명하면서 전통적인 형태를 도용하고 기술적인 기제에 의존하여 생산되는 키치가 "우리 시대의 일상적인 예술"[24]을 형성한다고 주장하였다.

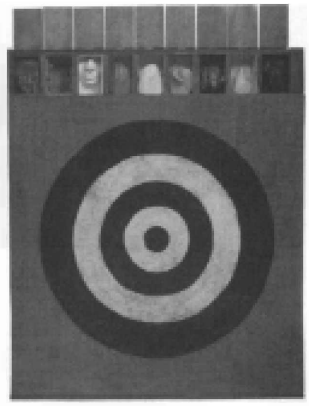
이처럼 키치에 관한 평가를 토대로 하여 로젠버그는 키치를 비판하는 이론적인 틀의 허점을 지적하면서 이는 예술에 대한 긍정적인 흥미가 고갈된 것을 키치라고 하는 열등한 영역에 투사한 것이라고 비판하였다. 이른바 '대중예술 전문가들'은 키치를 특정한 사회적인 문맥에서 분리시켜 키치를 예술비평의 논리에 국한시켜 키치비평을 만들어내었다고 설명하였다. 키치비평가들은 모더니즘 논리를 도용하여 이를 키치에 적용하고 키치의 가치, 순수성, 통일성, 미적인 특성이 부적절하다는 것을 이론화하였다. 그러나 로젠버그는 키치가 미적인 관심사에 근거하여 만들어진 것이 아니기 때문에 모더니즘 미학 이론을 키치의 특성을 판단하는 데 적용할 수 없다고 주장하였다. 현실의 변화를 실질적으로 경험하는 데 중점을 두면서 로젠버그는 키치 혹은 '대중예술(mass art)'이 순수예술과는 구별되는 사회적, 심리적 상황에서 생산되었음을 지적하였다. 신문, 라디오 프로그램, 만화책들이 대중예술을 형성해왔고, 일관성 있는 통일된 표현이 이 영역에서 의도되지 않았다. 현실의 변화를 실질적으로 경험하는 데 중점을 두면서 로젠버그는 키치비평이 키치를 열등한 문화 범주로 개념화하는 것에 반박하였다. 키치비평은 키치를 단지 하나의 문화적인 타자로 상정할 뿐이며 그렇게 함으로써 아방가르드의 우월성을 강조하고 결과적으로는 문화적인 위계질서를 유지한다. 그는 키치를 예술의 범주 안에 놓는 것은 키치의 사회적인 기능을 억압하는 것이라고 설명하면서 키치를 연구하려면 프로파간다로서 접근해야 한다고 주장한다. 왜냐하면 "(키치) 연구의 목적은 지식이 아니라 행동이기 때문이다."[25] 키치를 연구하는 목적은 관습을 만들어낸 조건들을 새로운 현실에 통합하기 위한 것이다. 키치를 수용하는 과정에서 로젠버그는 다양한 문화적 생산물과 청중의 역동적인 상호작용 가능성을 보았다. 기계적으로 변형된 형태의 키치는 변형할 수 있는 힘, 다시 말하면 '사람들을 감동시킬 수 있는 내재적인 힘'이 있다고 주장하였다.[26]

비록 로젠버그가 키치를 논의하면서 특정한 예술 형태를 거론하지는

---

23) Ibid.
24) Ibid., p. 264.
25) Ibid., p. 265.
26) Ibid., p. 266.



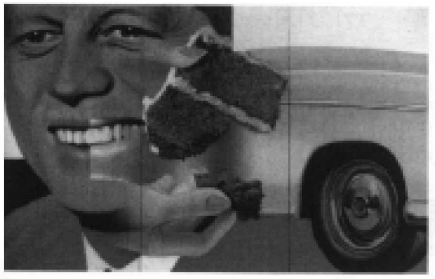


도 1. 로버트 라우셴버그, 〈코카 콜라 플래〉, 1958, 컴바인 페인팅, 67.9×64.1×12.1cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Panza Collection.
도 2. 재스퍼 존스, 〈스고틀이 있는 과녁〉, 1955, 석고틀, 나무판에 납화와 콜라주 129.5×111.8×8.9cm, Leo Castelli Gallery, New York.

않았지만, 그가 키치에 대한 책을 저술한 해에 '네오 다다(Neo-Dada)'가 공개적으로 거론되기 시작한 사실을 주목해야 한다. 네오 다다 작품들이 등장하였을 때, 예술의 순수성을 주창한 그린버그를 위시한 모더니즘 비평가들은 이 작품들이 진정한 작품으로 인정되기에는 미적 자질이 부족하다고 여겨 비판적으로 대응하였고, 네오 다다는 곧 '반예술의 추세(a trend to the anti-art)'라고 거론되었다.(도 1, 2)[27] 그러나 로젠버그는 순수함이 깨진 미술은 원칙에서 벗어난 것이기보다는 항상 변화하는 현실과의 상호작용이 지닌 잠재력을 보여주는 것으로 이해하였다. 그는 예측할 수 없이 변화하는 창작 여건의 가능성이 예술의 폭을 지속적으로 확장시키는 요건이라고 주장하였다.

매체의 순수성과 자기비판이라는 원리는 취약한 모더니즘을 대중문화의 확장으로부터 보호하는 데 기여해왔다. 그린버그와 아도르노의 이론적 작업은 1930년대 전체주의 이데올로기가 가져온 문화적, 정치적 위협에 저항한 중요한 지적인 공헌이었다. 그러나 그들은 예술의 자율성을 고수함으로써 예술작품의 내적인 논리 밖에 있는 요소들을 참고하기를 거부하였다. 결국 그들의 논리는 예술을 예술의 범주 안에 가두어버릴 위험을 내포한다. 그린버그는 1950년 후반과 1960년대에 자율성에 대한 신념을 예술비평에 투사하여 작품 분석에 있어서 자기 비판적인 비평을 정당화하는 반면 진보적인 입장을 거부하였다. 그는 네오 다다, 누보 리얼리즘, 팝아트와 같은 새로운 예술(novelty art)이 미적인 전환 없이 실제의 요소를 그대로 작품에 끌어들여 예술의 순수성을 파기했다고 비난하였다.(도 3~5) 1960년대에 대두된 아쌍블라주, 팝, 옵, 키네틱, 빛, 환경, 대지, 펑크 미술이 예술의 질을 저하시키는 것을 부추겼으며 양식적인 통일성을 파괴했다고 주장하였다. 그는 새로운 예술, 새로운 아방가르드 혹은 '대중적인' 아방가르드의 원천을 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)에서 찾고, 이러한

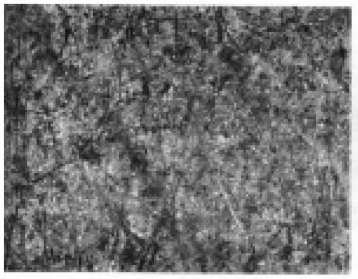
27) 이 문구는 1958년 3월 31일자 『뉴스위크*Newsweek*』에서 사용되었다. '네오 다다'라는 용어가 처음 사용된 것은 1958년 1월호 『아트뉴스*Art News*』에서였고, 존스(Jasper Johns), 존슨(Ray Johnson), 캐프로우(Allan Kaprow), 라우셴버그(Robert Rauschenberg), 톰블리(Cy Twombly)를 포함하는 젊은 미국 예술가들의 동향을 서술하면서 사용되었다.



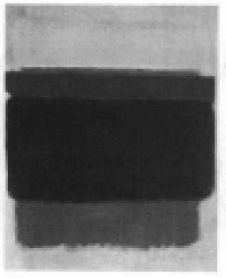
3.

4.

5.



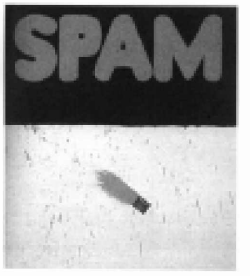
6.



7.

8.

9.




10.

도 3. 제임스 로젠퀴스트, 〈대통령 당선자〉, 1960~1961, 유화, 213.4x365.8cm, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
도 4. 마실 레이스, 〈일본산: 사실 같지 않은 터키의 그림〉, 1964, 137x211cm, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
도 5. 아르망, 〈축적된 물주전자〉, 196', 플렉시 글래스 상자 안에 물주전자, 83x142x42cm, Museum Ludwig, Cologne.
도 6. 잭슨 폴록, 〈1번, 1950(라벤다 빛의 안개)〉, 1950, 캔버스에 유화, 에나멜, 알루미늄, 220x300cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
도 7. 마크 로드코, 〈무제〉(고드코 숫자 5068.49), '949, 캔버스에 유화, 210x168.6cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
도 8. 로이 리히텐스타인, 〈명작〉, 1962, 캔버스에 유화, 137.2x137.2cm, Collection of Mr. and Mrs. Melvin Hirsh, Beverly Hills(Los Angeles).
도 9. 조지 시갈, 〈무드러운 변기〉, 1966, 케이폭으로 채운 비닐, 리퀴텍스, 나무, 132.08x81.28x76.2cm, Collection of Whitney Museum of American Art, New York.
도 10. 에드워드 루셰, 〈실제 크기〉, 1962, 캔버스에 유화, 182.9x170.2cm, Country Museum of Art, Los Angeles.

새로운 예술이 겉으로는 다양해 보이지만 근본적으로 새로움은 결여되어 있다고 비난하면서 1950년대 명작(도 6, 7)에서 보이는 숭고미가 1960년대에 와서 진부함(도 8~10)으로 변질되었다고 개탄하였다.[28]

그린버그가 형식의 순수함을 변호한 반면, 아도르노는 자율성을 옹호하는 데 있어서 사회와의 타협을 반대하는 자신의 입장을 '불일치(non-identity)'라는 용어로 대변하였다. 아도르노는 다른 요인들, 부분과 전체,

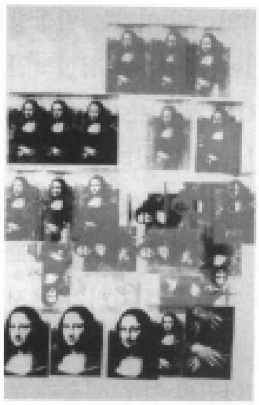
28) Clement Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *Studio International*, April 1970, Rpt. in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance 1957~1969*, ed. John O'Brien, Vol. 4, Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 292~303.

주체와 객체, 개인과 사회, 개념과 사물 간의 이상적인 타협이라는 이상향의 시각을 가지고 있었다. 그러나 그는 불일치 개념에 기초하여 정신적인 면을 강조하고 현실세계에서 이러한 타협이 이루어지는 것이 불가능하다고 보았다. 또 현실에서 정신세계와 물질적인 세계는 일치할 수 없다고 주장하면서 물질적인 변화의 가능성을 추구하는 것을 제어하고자 하였다. 예술이 다른 효과로부터 격리되어야 한다는 이러한 시각은 매체간의 경계를 공고히 하고 예술작품의 특수성을 보존함으로써 작품과 관람자의 거리가 유지되어야 함을 강조한다.

예술과 문화의 경계에 대한 이러한 쟁점은 벤야민의 경우 예술과 문화사 간의 관계에 대한 관심으로, 로젠버그의 경우 예술을 재정의하자는 제안으로 전개되었다. 벤야민은 자신의 문학비평 원리를 적용하여 예술작품이 미래와의 관계 안에서 항상 변화한다는 시각으로 예술을 이해하였다.[29] 그는 문학 분석의 방법을 미술사에 적용하면서 작품의 의미는 작품을 보편적, 역사적 혹은 시간을 초월한 형식의 진보 안에 삽입하기보다는, 형식과 내용의 충돌을 고찰하는 가운데 찾아야 한다고 주장하였다. 그래야만 외부 요소가 예술매체에 통합되어가는 과정을 알아낼 수 있기 때문이다. 벤야민은 이처럼 중요하지 않은 것도 중요해지는 지점으로 전개되어갈 수 있도록 다양한 시각을 포용하는 새로운 방식의 연구를 추구하였다.

외부 요소를 예술의 영역으로 전환시키고자 했던 벤야민의 시각은 예술을 특정 매체에 국한시키는 것을 거부한 로젠버그의 예술 개념에 상당부분 반영되어 있다. 그는 모더니즘의 독단적인 원칙이 근본적으로 도전받고 있는 시기에 훼손되어가는 원리에 집착하지 않고, 예술작품은 파편들을 모으고 이미 만들어진 시각적인 형태를 차용하며 예술 유형의 경계를 허물면서 예술 자체의 우연성을 드러내기 시작하였다고 설명한다. 이러한 방법으로 만들어진 형상은 현실에서 끌어들인 형상들로 만들어진 이질적인 혼성물이다. 모조품(simulacra)이 실제(the real)를 형상(image)으로 대치한 이후 환경은 복제된 것들로 가득하다. 예술작품은 더 이상 실제를 재현하지 않고 단지 형상을 반복할 뿐이다. 예술의 본질이 점차 모호해져서 무엇이 예술작품인지, 더 중요하게는 무엇이 예술작품이 아닌지를 정의하기 힘들게 되었다. 따라서 다 빈치 작품을 복제한 것(도 11)의 미적 가치와 수프 깡통이나 유명 배우의 사진을 복제한 것(도 12, 13)의 미적 가치를 구분하는 것이 무의미해지는 시점에 다다른 것이다. 로젠버그는 이렇게 기존의 준거틀에서 벗어나 새로운 방식으로 만든 작품들을 평가하는 데 폐물인지 혹은

29) Caygill, *Walter Benjamin*, p. 102.



도 11. 앤디 워홀, 〈모나리자〉, 1963, 캔버스에 실크스크린 잉크와 합성화학채색, 319.4x208.6cm, Courtesy Blumhelman Gallery, New York.
도 12. 앤디 워홀, 〈커다란 캠벨 수프 캔, 19센트〉, 1962, 캔버스에 실크스크린 잉크와 합성화학채색, 182.9x138.4cm, The Menil Collection, Houston.
도 13. 앤디 워홀, 〈25번 반복된 마릴린〉, 1962, 캔버스에 실크스크린과 아크릴, 205.7x169.5cm, Moderna Museet, Stockholm.

명작인지를 구분하기 힘들어진 상황을 언급하면서 이러한 작품을 '불안한 사물(an anxious object)'로 지칭하였다. 그가 암시하였듯이 폐물과 명작 양자를 다 포괄하는지도 모른다.[30]

확산되어가는 대중문화와 그것이 만들어낸 시각적 생산품인 키치의 위력에 대응하는 문제에 관하여 로젠버그는 예술가와 관람자가 환경의 변화에 주체적으로 대응할 것을 권고하였다. 예술의 제작 과정과 관람자와 작품의 상호작용을 강조한 로젠버그의 입장은 예술의 이해에 근본적인 전환점을 제시하였다. 미래 예술의 형태를 예측하기보다는 '지속적으로 확장해가는 영역'을 구축하는 과정에서 예술가들의 공헌을 찾아내고자 하였다.[31] 또 예술가가 작품의 의미를 완성시키는 권위적인 주체라는 사고에 의문을 던지면서 작품의 의미를 완성하는 주체가 예술가가 아니라 관람자라고 주장하고, 다양한 관람자가 작품을 감상하는 과정에서 사실상 작품의 의미가 확장된다고 설명하였다. 따라서 작품의 의미를 창출하는 과정에서 누구나 주체로 참여할 수 있는 것이며, 이들은 예술작품의 진위 여부에 집착하기보다는 작품과 관람자의 상호관계가 갖는 사회적 의미를 재평가해야 할 것이다. 예술작품을 경험하는 데 있어서 개인은 각자의 환경 안에서 지속적으로 자신을 계발하고 궁극적으로는 환경을 인간적인 사회로 변화시킨다. 좋은

30) Harold Rosenberg, "On De-definition of Art", *The De-definition of Art*, Chicago : University of Chicago Press, 1972, pp. 11~14.
31) Harold Rosenberg, "After Next, What?", *Art in America* 52, April 1964, p. 73.

예술은 보는 사람에게 사회가 인간적이어야 한다는 사실을 상기시킬 수 있다. 변화해가는 현실에 적극 대응하는 데 필요한 기반은 예술 형태가 아니라 각 개인, 즉 예술가와 예술을 경험하는 자의 주체성이다. 문화에 대한 논의를 키치에 집중시키면서 로젠버그는 갈등을 포함한 다양한 경험을 포용하고자 하였으며, 예술에 관한 관습적인 이해의 한계를 지적하면서 궁극적으로는 인본주의에 바탕을 둔 인간다운 사회를 건설하기를 제안하였다.

인본주의적 접근 방식으로 예술과 문화의 역동적인 상호관계를 이해했던 입장은 에드워드 사이드(Edward Said, 1935~2003)가 서술한 다음 글에 잘 설명되어 있다. 사이드의 글을 인용하면서 이 글의 결론을 대신하고자 한다.

"인본주의를 이해한다는 것은 끊임없는 폭로, 발견, 자아비평 그리고 자유의 과정으로서 인본주의를 이해하는 것이다. 이것은 대체로 비평을 인본주의의 중심부에 두는 것을 의미하며, 여기서 비평이란 민주적인 자유의 한 형태 그리고 끊임없는 질문의 실행을 의미한다."[32]

투고일 : 2007. 1. 18 / 심사완료일 : 2007. 2. 26

□ ㅋ **주제어**(Keywords)

키치(kitsch), 아방가르드(avant-garde), 독창성(originality), 주관성(subjectivity), 문화산업(culture industry), 대중문화(popular culture), 불일치(non-identity)

32) Edward Said, quoted by Peter Erickson, "Respeaking Othello in Fred Wilson's Speak of Me as I Am", *Art Journal* 64, summer 2005, p. 5.

## 참고문헌


Adorno, Theodor W., "Culture Industry Reconsidered", Trans. Anson G. Rabinbach, *New German Critique 6*, fall 1975, pp. 12~19. Rpt. in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Ed. J.M. Bernstein, London: Routledge, 1991, pp. 98~106.

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations: Essays and Reflections*, Ed. Hannah Arendt, New York: Harcourt, 1968, pp. 217~251.

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, Durham: Duke University Press, 1987.

Caygill, Howard, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, London: Routledge, 1998.

Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon, 1961, pp. 3~21.

_____, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *Studio International*, April 1970. Rpt. in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengence 1957~1969*, Ed. John O'Brien. Vol 4, Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 292~303.

_____, "America Takes the Lead, 1945~1965", *Art in America*, August-September 1965. Rpt. in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengence 1957~1969*, Ed. John O'Brien. Vol 4, Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 212~217.

Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Trans. Edmund Jephcott, Stanford: Stanford University Press, 2002, pp. 94~136.

Jay, Martin, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923~1950*, Boston: Little Brown, 1973.

Macdonald, Dwight, "A Theory of Mass Culture." *Mass Culture: The Popular Arts in America*, Eds. Bernard Rosenberg and David Manning White. Glencoe, *Ill.*: Free, 1957, pp. 59~73.

Morgan, Robert, *The End of the Art World*, New York: Allworth, 1998.

Rosenberg, Harold, "On De-definition of Art", *The De-definition of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1972, pp. 11~14.

_____, "After Next, What?", *Art in America 52*, April 1964, pp. 65~73.

_____, "Pop Culture and Kitsch Criticism", *Dissent 5*, winter 1958, Rpt. in *The Tradition of the New*, New York: Da Capo, 1994, pp. 259~68.

_____, "The American Action Painters", *Art News 51*, December 1952, Rpt. in *The Tradition of the New*, New York: Da Capo, 1994, pp. 23~39.

Selz, Peter, "The Flaccid Art"(1963), *Pop Art: The Critical Dialogue*, Ed. Carol Ann Mahsun. Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

Witkin, Robert W., *Adorno on Popular Culture*, London: Routledge, 2003.

Abstract

# Policing the Border: Is Kitsch Still the Antagonist of Art?

Kim, Hee-Young

Despite continuous efforts to redraw the boundaries between art and culture, the conventional concept of originality has persisted in approaches to the practice of contemporary art. In the discourse of originality, various forms of lesser arts that employ the method of replication have been referred to as kitsch, or "rear-guard," the opposite of avant-garde. This categorization points to the contested issue regarding the oppositional relation between modernism and mass culture. With its easily accessible content and financial affordability, mass culture has become both an irresistible attraction and a most powerful threat to modernism. This threat has instigated a discursive system that has situated mass culture as a cultural other of modernism. Taking the marginalized category of kitsch as the area of contention, this paper examines a discursive repression of kitsch. It analyzes the conceptual framework that defends originality and autonomy in art and, conversely, degrades kitsch as an inferior and dangerous cultural category. Greenberg's concept of kitsch as a by-product of industrialization evolved into the criticism that advocates the autonomy of art. The Frankfurt School scholars, particularly Theodor Adorno and Max Horkheimer, practiced comparable cultural critiques. Focusing on mass culture such as film, radio, and television, instead of art works, they critically analyzed the system of mass culture and theorized the negative implications of the ubiquitous presence of kitsch. Some critics, on the other hand, perceived the growth of mass culture as opening possibilities in cultural development. Walter Benjamin and Harold Rosenberg asserted the socio-cultural dynamics of mass culture underlining the potential for continual transformation in reality and in the subject. They acknowledged that technological advances changed the condition of creation and enabled unmediated interactions between media. By scrutinizing conflicting views on kitsch, this paper intends to reassess arts that draw "the forces of the outside."