



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

진 휘 연 교수지도
석사학위 청구논문

미셸 푸코의 권력 개념을 통해
살펴 본 1950년대 영국 팝 아트
전시들

2015

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이경선

미셸 푸코의 권력 개념을 통해
살펴 본 1950년대 영국 팝 아트
전시들

진 휘 연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 경 선

인 준 서

이경선의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 11월

심사위원장_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

팝 아트는 1950년대 초 영국작가에 의해 시작된 예술문화 사조로 대중사회에서 매스미디어의 이미지 등 대중문화의 다양한 코드들을 적극적으로 활용한 예술 경향이다. 팝 아트는 유럽과 미국 두 대륙에서 거의 동시에 등장하였다고 볼 수 있지만 영국 팝 아트는 대중문화와의 접목을 통해 세계 문화의 중심으로 성장한 미국 팝 아트와는 달리 독자적으로 영국 상황에 따라 진지하게 전개된 예술운동이었다.

영국 팝 아트가 생성되기 이전의 시대적 배경을 살펴보면 유럽사회는 2차 세계 대전을 치른 후 산업문명의 급속한 발달에 기인하여 사회전반에 많은 변화가 나타난다. 대량생산, 대중매체가 낳은 생활양식, 사고의 획일화와 평준화가 나타났고 종래의 사회계층이 무너지고 동시에 새로운 문화가 형성되었다. 이로 인해서 대중문화에 대한 미술적 관심이 늘어났고 고급 예술과 저급 예술의 경계 해체 그리고 문화의 일상적 기호들이 알레고리화 되기 시작했다. 이러한 배경 아래 현대 미술은 기계문명과 기술을 주제로 한 관심으로 영국 팝 아트가 등장한다. 영국 팝 아트 작가들 중 몇몇 의식 있는 이들은 이론적이고 학술적인 관심을 가지고 예술과 과학기술, 예술과 대중문화의 관계를 찾으려고 시도했고 주제 면에서는 기계, 추상, 인물 등 과학문명에 의한 산업 사회의 산물과 인간과의 관계를 다루었다. 이들 작가들의 사회적 관심과 더불어 영국의 정책들은 대중들을 계몽하기 위해 보이지 않게 많은 노력을 기울였다. 이런 일련의 정책들은 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)의 철학 이론들을 적용시켜서 연구할 수 있다.

푸코는 포스트 구조주의를 대표하는 프랑스 철학자로, 현대 사회를 실질적으로 지배하는 권력과 지식의 복합체에 주목하였다. 그는 일상에서 관찰

할 수 있는 작은 사건들과 움직임들에 주목하고 그것들이 어떠한 장치와 효과를 통해 배치되는지를 검토하였다. 그리고 이 작업을 통해 기술 및 지식과 결합하여 작동하는 권력의 메커니즘을 구체적으로 서술하고, 그것들이 주체와 관계 맺는 방식을 사실적으로 드러내는데 주력하였다. 그는 지식을 권력의 조건과 산물로 이해하면서, 권력과 지식의 복합체가 우리 사회에 침투하는 과정을 연구 했다. 이러한 푸코의 이론을 토대로 하여 영국 팝 아트에 대한 새로운 관점에서의 해석과 그 가치 및 역할이 미술사적으로, 또 역사적으로 얼마만큼 효과적이었는지에 대해 새롭게 조명하고자 한다.

그동안 영국 팝 아트에 관한 기존의 연구는 미국 팝 아트에 가려져 한정적으로 분석 되었으며 현대 미술 협회(Institute of Contemporary Arts)와 인디펜던트 그룹(Independent Group)에 의해서만 설명되었다. 따라서 본 논문은 기존 연구의 한계에서 벗어나 영국 팝 아트를 푸코가 주장한 이론 중 “고고학과 계보학”, “권력과 지식”의 이론을 자세히 살펴보고 이를 통해 논거를 펼치는 것을 주요 목적으로 한다. 이는 푸코의 이론이 영국 정부가 실행한 정책과 앞으로 논의하게 될 영국 페스티벌(Festival of Britain) 전시회의 성격에 부합되기 때문이다. 그리고 영국 팝 아트를 논함에 있어 빠질 수 없는 두 기관인 현대 미술 협회와 인디펜던트 그룹 활동에 비추어 팝 아트 작가들이 어떤 방향으로 예술을 추구했는지 그리고 이 그룹들이 만든 세 전시회인 《Growth and Form》, 《Man, Machine, and Motion》, 《This is tomorrow》가 푸코 이론에 얼마나 잘 부합하는지 알아 볼 것이다.

궁극적으로 본 논문은 기존의 미술사에서 다루었던 영국 팝 아트의 위치와 예술과의 관계를 푸코의 이론을 통해 좀 더 폭넓은 방식으로 다루어보자 한다. 팝 아트를 대중적 이미지와 대중문화의 관계로만 바라보는 시각을 넘어서 그것을 둘러싸고 있었던 여러 기관들과 전시회, 푸코의 "고고학과

계보학", "권력과 지식"이 대중들에게 어떻게 권력으로 작용하여 국가적으로도 팝 아트를 정당하게 이끌어 냈는지 알아보고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 영국 팝아트의 배경과 전개과정	5
1. 영국 전후 상황	5
2. 팝아트 등장	9
3. 팝아트의 전개과정과 Festival of Britain 전시회	12
1) ICA	12
2) Independent Group	18
3) Festival of Britain	24
III. 영국 팝아트의 배경 이론 : 푸코의 권력 관점으로 분석	40
1. 고고학적 배경	44
2. 계보학적 배경	49
3. 푸코의 권력과 지식	54
1) 권력에 대한 개념	54
2) 권력과 지식의 관계	56
IV. 1950년대 영국 팝아트를 대표하는 전시들	60
1. Growth and Form	61
2. Man, Machine, and Motion	70
3. This is tomorrow	78

V.결론92

참고문헌

도판목록

ABSTRACT

I. 서론

팝 아트(Pop Art)는 형식과 내용뿐만 아니라 사회적인 맥락에서도 매우 복잡하게 전개된 미술이다. 특히 1950년대 영국에서는 리처드 해밀턴(Richard Hamilton)을 중심으로 발전해 나갔다. 해밀턴은 팝 아트의 주도적 역할을 했을 뿐 만 아니라 여러 전시회를 기획하며 새로운 미술을 시도한다.

미국과 영국 두 대륙에서 거의 동시에 등장한 팝 아트는 내용면에서는 서로 다른 방향으로 발전해 나갔다. 미국의 비평가들은 미국 팝 아트가 영국의 그것과는 상관없이 자발적이고 독립적으로 발생한 미국적 감성의 예술이었음을 강조한다. 그와 다르게 영국의 팝 아트는 기계문명과 기술의 주제에 대한 학구적인 관심에 의해 시도된 미술 운동으로써 현실에 대한 비판과 부정으로부터 출발한다.

전쟁이 끝난 후 영국 대부분의 도시가 초토화되었고 직접적 경제활동을 하지 않는 젊은 예술가들은 당장 거리로 내쫓겼다. 이에 ICA와 인디펜던트 그룹은 이러한 문화적 빙하기를 견뎌내려는 자생력에 뿌리를 두고 출범하였다. 소규모 비공식 단체인 이 그룹은 공개적인 활동 계획에 필요한 아이디어와 새로운 역사를 시작하기 위한 예비 모임을 개최 하는 데 목적이 있었다. 이들의 공통된 관심 영역은 도시 문화, 영화, 광고, 공상 과학 소설, 팝 뮤직 등이었다. 지식인들이 흔히 갖고 있는 상업 문화에 대한 혐오감을 그들은 갖고 있지 않았으며 오히려 그것을 하나의 사실로 받아들여 이를 상세하게 토론하고 열렬히 받아들였다. 그리고 기계 문명과 기술의 주제에 관한 관심이 많았으며 새로운 현실에 민감하게 부합하면서 적극적인 태도로

현실세계에 접근하며 발전하였다.

그 중 앞으로 논의하게 될 《Growth and Form》, 《Man, Machine and Motion》 그리고 《This is Tomorrow》 전시회는 팝 아트의 태동과 발전에 큰 영향을 미친 것으로 평가된다.

이 전시회들은 모두 1950년대에 팝 아트의 대표 작가 리처드 해밀턴(Richard Hamilton)에 기획된 런던에서 열린 전시회이다. 이 전시회들을 선택한 이유는 앞으로 언급하게 될 ICA, 인디펜던트 그룹과 해밀턴이 중요한 관계를 맺으며 이 당시 영국 미술을 주도하게 된 전시회이기 때문이다. 그리고 미국의 팝 아트보다 앞서 영국의 팝 아트를 탄생시키는 중요한 신호탄이 되는 전시회들이다.

영국 팝 아트 작가들의 관심은 “아카데미와 미술관의 제도에 갇힌 고급문화로서의 미술과 삶의 욕망과 체취가 담긴 일상으로서의 하위문화 사이의 경계를 허물어 예술에 대한 기존의 인식과 태도를 바꿀 수 있는 가능성”에 있었던 것¹⁾이다.

이제까지 영국 팝 아트는 ICA, 인디펜던트 그룹에 의존하여 다양하게 해석되었다. 그러나 본 논문은 그동안 영국 팝 아트 발생과 태동에 주목받지 못했던 전시인 영국 페스티벌의 주요 활동과 배경을 새롭게 조명하고자 한다. 뿐만 아니라 푸코의 권력 개념과 함께 영국 팝 아트를 분석해 볼 것이다.

푸코는 실제로 미술사조에 관해 직접적으로 연구한 적은 없었으나 그의 권력 개념은 영국 팝 아트의 방법론적인 토대를 제공한다. 1950년대에 열린 전시회들이 관람객을 계몽시키며 발전했다는 점도 푸코의 “권력과 지식” 이론과 일치한다.

본격적인 논의에 앞서 2장 1절에서는 영국 팝 아트의 발생과 태동에 영

1) 임근혜, 『창조의 제국』(서울: 지안, 2009).

향을 끼친 영국 전후 상황을 살펴보겠다. 그리고 미술사적 위상을 살펴보기 위해서는 그 당시 문화에 대한 고찰이 선행되어야 하므로 영국의 전반적인 상황을 구체적으로 알아보려 한다.

팝 아트가 발생할 당시 영국은 2차 세계대전 동안 기계 기술과 과학의 발전과는 별개로 자체의 사회 구조 계층에는 큰 변화 없이 전통적인 계층이 완고하게 유지되고 있었다. 하지만 세계대전 이후 많은 변화를 경험한 영국인들은 안정을 찾길 바랐고 이에 집권하게 된 노동당은 전국에 걸쳐 하나의 사회주의적 복지 정책의 실현에 목표를 둔 경제정책을 표방하였다. 이는 광범위한 프로그램을 도입함으로써 복지 국가에 대한 국가의 책임을 강조하고자 한 것이다.²⁾ 복지 정책과 함께 영국 팝 아트의 발생 배경 기관들을 분석하기 위해 본 논문은 현대미술협회, 인디펜던트 그룹과 페스티벌에 대해 자세히 알아보겠다.

3장에서는 본격적인 논의를 진행하기에 앞서 푸코의 이론을 정리할 것이다. 특히 “고고학과 계보학”, “권력과 지식” 이론을 중심으로 전시회에 도입된 지식들이 규율 및 권력과 맺는 연관성에 관한 탐구를 진행한다.

그 후 영국 팝 아트의 발생 배경에 푸코의 중요한 이론으로 뒷받침 하면서 그동안 간과되어 왔던 영국 팝 아트 역사에서 주목할 만한 전시회인 《Growth and Form》, 《Man, Machine, and Motion》, 《This is tomorrow》 전시회를 되짚어 볼 것이다.

각각의 전시를 푸코의 “고고학과 계보학”, “권력과 지식”의 관계 속에서 영국 팝 아트가 갖는 의미와 그 의미가 전시회의 공간을 통해 어떻게 구체화 되는지에 대해서도 세심하게 살펴보고자 한다.

앞으로 살펴보게 될 세 전시회는 영국 팝 아트의 중대한 역할을 한 전시

2) 채승진, 「1960년대 일본과 영국의 팝 디자인(Pop Design)운동」, 『서양미술연구』, Vol.9, 1992, p. 22.

로 상대적으로 제한적으로 간주되어 왔으나 본 논문에서는 다층적이고 심도 있게 분석하고자 한다.

II. 영국 팝 아트 배경과 전개과정

영국 팝 아트를 본격적으로 다루기 전에 영국 팝 아트의 발생 배경을 이해하기 위해 영국의 전후 상황과 팝 아트가 등장하고 활동하는 데 중요한 역할을 한 현대 미술 협회와 인디펜던트 그룹 그리고 이 두 기관뿐만 아니라 영국이 국가의 재건을 위해 정책적으로 개최한 전시인 영국 페스티벌도 함께 살펴보려 한다.

1. 영국 전후 상황

산업혁명 이후 ‘대중’이라는 대규모 소비 집단이 등장하였다. 이들은 소비자이면서 동시에 생산자이며 공장, 회사 등에서 열심히 일하고 받은 임금으로 물건을 소비하는 이들을 뜻한다. 영국 정부는 이들을 통해 경제적 체제가 변화하며 경제적 부가 축적될 수 있는 가능성을 보았고 그래서 더 많은 부를 얻기 위해 영국 정부뿐만 아니라 서양의 국가들은 이런 체제를 더욱 강화했다.

산업혁명 이후의 사회 모습은 19세기 서양에서 출발해 20세기 동양에까지 영향을 미쳤다. 당시의 정치권력을 행사했던 이들은 이런 사회체제를 정당화하려고 애썼고, 그것이 소위 인류 평화를 위해 반드시 필요한 것이라고 외쳤다. 그런데 실상 내막은 제국주의, 식민지 정책, 그리고 냉전 등이 있다. 그런 와중에 두 차례의 세계대전을 치렀다.

영국 승전국으로 제2차 세계대전을 마쳤지만 막강한 영향력을 행사하기보다는 장기적인 전쟁에 따른 공황과 경제 위기를 치유해야만 했다. 도시들은

1차 세계대전 때와는 비교가 안 될 정도로 많은 피해를 입었고, 국가 채무는 250억 파운드를 넘어서서 2세기 만에 처음으로 채권국에서 채무국으로 전락했다. 산업 생산력도 떨어지고 무역 규모도 전쟁 이전보다 크게 위축되었다. 2차 세계대전으로 인해 영국은 승리의 영광을 안았으나 그것은 진정한 승리를 의미하지 않았던 것이다. 1차 세계대전과 마찬가지로 2차 세계대전은 엄청난 사회적 변화를 수반했다. 주요 생활필수품은 거의 모두 배급되어서 국민들은 내뺨을 겪어야 했지만 영국인을 절망으로 내몰지는 않았던 것이다. 자살률은 오히려 떨어졌고, 정신 질환도 줄어들었으며 일찍이 없었던 여러 보건 조치들이 취해졌다.

이러한 일련의 복지 정책과 경제적 변형은 삶의 방식에 변화를 가져왔다. 정치적으로는 1945년 5월 전쟁이 끝난 후 진행된 선거에서 노동당이 승리하였다. 빠른 시일 안에 전전(戰前)의 상태를 회복하려 했던 1차 대전 때와는 달리 전쟁이 끝날 때 국민들은 단순히 1939년 상태로 되돌아가기를 원하지 않았다. 사람들은 더욱 평등하고 더욱 정의로운 새로운 영국을 기대했다. 제2차 세계대전 후 유럽과 미국의 각 사회보장정책에 커다란 영향을 끼친 보고서인 “베버리지 보고서(Beveridge Report)”에 대한 처칠의 냉담한 반응을 아직도 기억하고 있던 일반 국민들은 승리를 안겨준 전쟁 지도자에게 등을 돌리고 “미래를 맞이하자(Let Us Face the Future)”라는 구호를 내걸며 더 나은 새로운 사회 체제를 약속하는 노동당에게 표를 던졌다.³⁾

영국인들의 새로운 관심은 과거의 위업이 아니라 앞으로 일궈야 할 미래에 있었던 것이다. 그리하여 그동안 외면당했던 노동당은 처음으로 의회 안에 안정적 다수를 확보한 정부를 구성하여 전후의 영국 사회를 재조직하여 새 정부로 출범하게 된다. 새 정부는 의회에서의 확고한 지위를 발판으로

3) 나중일, 송규범, 『영국의 역사』 (과주: 한울, 2005), p. 779.

하여 각종 개혁 입법을 추진해 나갔다. 주요 기간산업의 공공 소유와 복지 국가, 그리고 계획 경제를 정부의 3대 지표로 삼은 노동당 정부는 여러 주요 산업을 국유화하고, 전 국민의 삶을 ‘요람에서 무덤까지’ 책임질 포괄적 복지국가를 건설하고, 불황과 실업을 예방하면서 성장과 평등을 증진하기 위한 경제계획을 추진하는 데 주력했다.⁴⁾

인구의 대다수인 노동 계급은 1945년 이후 가장 전성기를 맞았다. 몇 년간 임금은 인상되어 1938년 수준을 30% 이상 넘어섰다. 2차 대전 이후 경제 성장만 극도로 빨랐던 게 아니라 경기 변동도 심하지 않았고 실업은 특히 낮았다. 사람들이 1950~1973년을 ‘황금기’라 부를 정도로 그 흐름이 예외적이고 예상치 못한 것이었다.

두 차례 세계대전이 초래한 인적, 물적 자본의 파괴와 세계화의 후퇴에도 불구하고 전쟁 기간에 생산성 상승이 계속된 데에는 세 가지 이유가 있다. 첫째, 1920년대와 1930년대에는 많은 기술혁신이 이루어 졌다. 1913년 이전의 ‘제2차 산업혁명’에서 이루어진 수많은 발명은 전쟁을 전후하여 전체 생산에 엄청난 충격을 가져왔다.

둘째, 전쟁 후에 생산성의 상승은 전쟁 전부터 확산된 초등교육과 중등교육 그리고 고등교육에 대한 투자의 증가 추세가 계속 이어진 데서 그 원인을 찾을 수 있을 것이다. 교육에 대한 투자는 일반적으로 인적 자본의 양과 생산성 상승에 시차를 두고 영향을 미친다. 교육 투자가 지속될 경우 그것은 노동 시간당 생산을 장기적으로 증가시키는 주된 요인이 된다.⁵⁾

복지 국가와 관련하여 전후 유럽은 교육 혁명을 겪었다. 1913년 15세에서 64세 사이 개인 1인당 교육 평균연수는 대부분의 선진유럽국에서 6~9년 정도였다. 1950년까지 이 수치는 8~11년으로 올라가 22%에서 33% 정도 상

4) 앞의 책, p. 781.

5) 찰스 페인스틴, 피터 테민, 지아니 토니올로, 양동휴, 박복영, 김영완 역, 『대공황 전후 세계 경제』 (서울: 동서 출판사, 2008), p. 278

승하는 데 그쳤다. 그러나 전쟁의 결과, 과학과 과학의 직접적인 응용이 높은 명성을 얻었다. 더욱이 새로운 기술시대가 시작되고 전후 시기 전체는 놀랄 만한 기술의 발전으로 특징지어졌다. 교육에 대한 지출은 경제 성장의 핵심적 투자라는 지위를 획득했고, 전후 25년 동안 대부분의 선진국에서 교육 지출은 매년 15%씩 증가하였다. 1950~54년에 소득의 2~3%를 교육에 지출하던 선진국들은 20세기 말에 와서는 5~8%를 교육에 지출하게 되었다. 즉 교육은 중요한 복지 제도 중 하나로 여겨지며 고등교육을 포함한 모든 단계가 무상으로 시행되었다. 이로써 전쟁 전에 근본적으로 교육 혜택에서 배제되었던 저소득 계층 아동들에게 교육의 기회가 열렸다.⁶⁾ 더 높은 생활수준, 보증된 취업, 보다 더 만족스러운 환경과 교육 시설은 자연스럽게 노동 계급의 탈 계급화 현상을 야기했다.

이러한 정책들을 바탕으로 영국 도시는 사회적 거버넌스(governance) 전략의 중심으로 만들어 가고 있었다. 사회적 거버넌스란 그동안 정부가 도맡아서 관리, 감독, 통제해오던 우리 사회의 여러 일들을 기업, 시민 사회가 함께 머리를 맞대고, 서로 역할을 나누어 더 나은 방향으로 이끌어 간다는 뜻이다. 1949년 무렵 TH 마샬(TH Marshall)이라는 사회주의자는 이미 그것을 새로운 복지 국가의 필수적인 토대라 주장했다. 그는 이것이 소득이나 물질적 부, 또는 보편적 시민권의 형태 속에 들어가지 않더라도 사회적 평등을 제공할 수 있어야 한다고 주장했다.⁷⁾

이처럼 교육의 확대와 함께 폭탄 투하로 상처 받은 영국의 도시들을 재건하기 위한 계획의 중심에는 지역 참여가 있었다. 공간적으로 그리고 상징적으로 학교들의 클러스터, 커뮤니티 센터들 그리고 도보로 이용할 수 있는 쇼핑지구

6) 이반 버렌드, 이현대 김홍중 역, 『20세기 유럽 경제사』 (서울: 대외경제정책연구원, 2008), p. 308.

7) Richard Hornsey, "City of Any Dream : Colin Maclnnes and the Expanded Urban Environment of late-1950s London", University of the West of England, Department of Arts and Cultural Industries, 2009, p. 3.

를 조성하는 데 초점이 맞춰졌다. 이에 발맞춰 주요 전시회들도 협력하여 개최되었는데 이는 시민들이 고결하게 만들어진 환경에 더 세련되게 반응하도록 하기 위함이었다. 예를 들어 영국 페스티벌(Festival of Britain)에서 방문객들은 공동으로 관리한 오솔길 주위에 모여 현대 건축의 실용성과 질서정연한 집단 사회성에 대해 감탄했다. 시민들에게 시민의 공간에서 어떻게 잘 공존하느냐를 가르침으로써 그리고 그 기능적 가치와 사회적 실용성을 시각적으로 감상하는 법을 느끼게 했다. 또한 대중들에게 목적의식이 분명한 내면성을 주입하고자 했다.⁸⁾ 즉 영국은 여러 정책과 사회적 장치를 통해 시민의 높은 교육 수준을 높이고 시민의 의식 변화를 주도하고자했다.

2. 팝 아트 등장

1950년대 영국에서는 옥스퍼드 대학의 교수 휴게실에서 리버풀의 지하 재즈 연주장에 이르기까지 사회 전반에 걸쳐 소란스럽고 반항적이며 무언가 새로운 것을 추구하는 분위기가 넘쳐흘렀다.

기존 질서에 안주하기 보다는 자기만족적이고 부르주아적이며 보수적인 시대 분위기에 저항감을 느낀 1950년대 젊은이들에게 기성세대는 위선적이고 속물적이며 시시하고 숨 막힐 것 같아 보였다. 그래서 그들은 시끌벅적하고 자극적이며 생동적인 것을 추구했다.

미술계에는 리처드 해밀턴(Richard hamilton), 피터 블레이크(Peter Blake), 피터 필립스(Peter Philips)같은 몇몇 젊은 화가들이 기성 화풍을 거부하고 뉴욕의 동류 화가들과 더불어 이른바 '팝 아트'를 선보였다. 팝 작가들은 기술, 산업, 광고, 영화, 섹스 등의 일상생활을 즐겨 다루었다. 소수

8) 앞의 논문, p. 5.

만이 작품을 구매하고 향유하던 이전 시대와는 달리 1950년대 사람들은 누구나 미술 작품을 사고, 지하철 포스터에 붙은 미술을 통해 팝 아트를 감상했다.⁹⁾

이 당시 영국에서도 미국의 정치적 문화적 영향력은 대단했다. 특히 미국식 생활 방식(The American Way of Life)은 유럽의 가정을 바꾸는 데 큰 영향을 미쳤다. 예를 들면 보관 용기에 포장된 조리가 쉬운 음식, 냉장고와 전기 청소기를 비롯한 가전들, 할리우드의 영화와 재즈 음악 그리고 광고는 그 시각적 설득력에 있어 따를만한 것이 없을 정도였다. 영국 시민들은 넘쳐나는 광고와 상품 속에 묻혀 살아가야 했다.

이때 등장한 팝 아트는 현대 산업사회의 특징인 대중문화 이미지를 수용한 미술이다. 팝 아트가 등장한 이후의 상품은 미술 작품 속의 주인공이 되었다. 그리고 스타나 유명인 같은 상품적 가치를 가진 인물들이 미술 작품 속에 등장하게 됐다. ‘위인’이 아니라 스타나 유명인에게 더 큰 상품적 가치를 부여하는 것이 바로 대중문화였다. 팝 아트는 이런 대중문화의 이미지를 적극적으로 발견하면서 ‘동시대성’을 구가했다.

한편으로 영국의 젊은 팝 작가들은 대서양을 건너 영국으로 쏟아져 들어오는 문화의 노예이기도 했다. 조 킬슨(Joe Tilson)은 “우리는 전쟁 기간 동안 미국화 되어졌다. 그래서 미국을 진짜 꿈인 것처럼 생각하는 것은 아주 자연스러운 일이다. 그 당시에 그 꿈은 좋은 음식, 차, 멋진 영화들, 그리고 전쟁 중에 읽었던 재밌는 만화들로 이루어진 멋진 천국이였다. 미국은 우리 삶의 배경이었고 자연스러웠으며 꾸며지거나 우리의 몸에 그냥 걸친 것이 아니라 우리 모두가 함께 공유했던 것이다.” 라고 말한 적이 있다.¹⁰⁾

그렇지만 그들은 미국과 달리 매우 개성적인 태도와 양식을 추구했고 이

9) 앞의 책, pp. 828-830.

10) Luke, Ben. "The School of Pop", *Apollo: The International Magazine for Collectors*, Vol.177, 2013, p. 51.

미지를 사용하는 방법도 아주 달랐다. 초기 팝 작가들은 미국 대중문화의 통속적인 이미지들에 관심이 많았다. 미국의 번영과 기술적 진보에 대한 낭만적이고 향수 어린 찬미의 상징이었다. 그들은 저급문화의 이미지가 지닌 평범함과 진부함을 무시하거나 공인된 미적 기준에 따라 쓰레기로 취급하지 않고 그대로 받아들였다. 기존 미술에 대한 거부는 할리우드 영화, 공상과학 소설, 영국의 반항적인 청소년 문화 등으로 대변되는 청년 세대의 반항과 일치하는 것으로 받아들여졌다.

3. 팝 아트와 전개과정과 Festival of Britain 전시회

1951년 국민들을 격려할 목적으로 영국 페스티발이 시작되었다. 페스티발은 팝 아트와 관련해 영국 미술뿐만 아니라 많은 분야에 영향을 끼친 중요한 전시회였다. 이 전시를 통해 예술과 디자인에 대한 영국의 기여를 보여주고자 했으며 국민들의 자신감과 야망, 낙관성을 고취시키는 데 성공했다. 또한 예술가들에게는 새로운 작품을 만들어내고 더 많은 대중들에게 다가갈 수 있는 기회이기도 했다.

일 년 후 인디펜던트 그룹은 젊은 화가, 조각가, 건축가, 비평가들로 구성된 현대 미술 협회에서 모임을 가졌다. 에두아르도 파올로치(Eduardo Paolozzi), 해밀턴, 존 맥헤일(John McHale) 등은 이 그룹에 속한 예술가들로서 이들의 작품은 1950~60년대 영국 미술에 방향성을 제시해 주었을 뿐만 아니라 영국 팝 아트의 생성에 중요한 역할을 하였다.

본 장에서는 이 두 주요한 그룹, ICA와 인디펜던트 그룹의 소개와 함께 그들이 영국 팝 아트 발생에 어떠한 영향을 미쳤으며 영국 페스티발과 함께

어떻게 발전하였는지 알아보고자 한다.

1) ICA

ICA는 현대 미술을 장려하기 위하여 1950년에 설립된 기관이다. ICA는 영국 페스티벌에 적극적으로 참여하고 있었으며 이미 인디펜던트 그룹의 멤버들도 포함하고 있었다.

세계 대전의 상흔이 아물기 시작하고 예술적 향수에 대한 요구가 다시금 성장하기 시작하던 1946년, 영국 미술 평단을 대표하던 평론가 허버트 리드(Herbert Read)와 추상 미술 및 초현실주의를 선구적으로 도입하고 지원했던 미술가 롤랑 펜로즈(Roland Penrose)는 동료 미술인들과 함께 자유롭고 전위적인 미술을 논하고 전개할 수 있는 모임을 마련하는 데 뜻을 모았다. 그들은 당시의 주된 미적 담화들이 로열 아카데미를 중심으로 펼쳐짐으로써 보수적인 미술 취향에서 벗어날 수 없었던 점을 지적하며 리드와 펜로즈를 중심으로 친분이 두터웠던 미술품 수집가, 출판인, 시인 등의 도움을 통해 동시대의 미술가들과 저술가, 건축가, 과학자 등 다양한 지식인들이 모일 수 있는 대안적 모임으로서 ICA의 역사를 시작했다.¹¹⁾

ICA의 첫 이사인 펜로즈는 동료 및 친구들이 ICA가 이전까지와는 전혀 다른 성격, 다른 종류의 협회라고 생각해주기를 바랐다. 그는 ICA가 통상적인 협회들과는 다르게 고정되지 않은 장소, 그리고 활발한 논의와 활동으로 가득 찬 창의적인 장소이길 원했던 것이다.¹²⁾ ICA의 총무인 에릭 그레고리

11) Anne Massy, *The Independent Group; Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995, pp. 54-55.

12) Ben Cranfield, "Between Consensus and Anxiety: Curating Transparency at the ICA of the 1950s", *Curatorial Studies*, 2012, Vol.1. p. 88.

(Eric C Gregory)는 ICA가 현대적 삶과 연관시키려는 케케묵은 생각들로부터 예술을 구할 것이라 말했다. 이에 대해, 리드는 “우리는 ICA를 박물관이라기보다는 연구실같이 생각 했다” 라며 인정하였다.¹³⁾

당시 현대 미술의 새로운 대안을 찾아 헤매던 젊은 예술가들에게 ICA의 활동은 매우 급진적으로 보였다. 게다가 동시대성(Contemporary)과 일시적인(temporary)전시의 전용공간을 제공한다는 점은 일시적이면서도 여러 분야에 걸친 실험들도 지원한다는 뜻으로 읽혀졌다.

ICA는 ‘contemporary’란 단어를 선택하였는데 그 이유는 ‘modern’이라는 단어를 ‘contemporary’라는 단어로 대체하고자 했기 때문이다. contemporary라는 단어를 사용함으로써 전후 시각적 문화의 인류학적 분석을 만들어내는 개념적 체계이면서도 또한 그 시대의 현대 스타일의 상품화를 향한 움직임을 보여주었다.

ICA는 1950년 12월 도버 거리(Dover Street)의 한 건물에 공식적으로 오픈하게 되는데 이로써 전시, 강의 그리고 토론들을 확장시키는 것이 가능해졌다.¹⁴⁾ 이렇게 공식적인 공간을 마련할 수 있었던 것은 예술위원회와의 가까운 관계를 유지하면서 제도적, 재정적인 후원을 받았기 때문이다. ICA 조직위원회는 대중의 민심을 얻는 단체이자 예술위원회 및 테이트 갤러리(Tate Gallery)등의 주류 단체들과 함께 일하고자 하는 목표가 있었다.¹⁵⁾ 토론을 위한 장소에는 회원들의 방과 바(술 마시는 바)가 제공되었고, 매년 12개의 전시회를 열어서 젊은 회원들의 작품들을 보다 많이 노출시키는 것이 가능해졌다. 그리고 원초적인 방법들로 만들어진 쇼들도 구성하고 진행하는 기회들도 더 많아졌다.¹⁶⁾

13) 앞의 논문, p. 89.

14) 앞의 책, p. 29.

15) Anne Massy, "The Independent Group: Towards a Redefinition", *The Burlington Magazine*, Vol.129, 1987, pp. 232-233.

16) Anne Massey, Gregor Muir, "Institute of Contemporary Arts: 1946 - 1968", ICA, 2014, p. 16.

이후 ICA는 영국 예술의 역사에서 가장 의미 있는 예술 기관 중 하나로 성장하게 된다. 미술 전시뿐만 아니라 실험적인 영화, 복합 매체 프로그램 등 다양한 예술 장르를 포괄함으로써 ICA는 동시대의 예술과 문화를 폭넓게 아우르게 된다.

창립 초기부터 ICA의 구성원들은 전위적인 현대미술 프로그램을 선보였다. ICA 멤버는 파올로치, 해밀턴, 윌리엄 턴불(William Turnbull) 등으로 구성되었으며, 모더니즘의 순수주의를 비판하고 대량 생산과 소비의 시대, 대중매체 이미지 등을 심도 있게 분석하여 팝 아트의 전신으로 불리는 그룹인 인디펜던트 그룹을 1952년 구성한다.

이들 스스로 지정한 역할은 예술과 디자인에 걸친 창조적 전문가들을 문화적 재생산으로 이끌어가며 기를 북돋아 주는 장을 제공한다는 것이었다. 전후 급변하는 시대의 예술은 새로운 역할이 곧 필요할 것이라 여기며 이러한 역할들은 복지 정책(Welfare State)이 만들어지는 상황과 맞물려 있다고 생각했다.¹⁷⁾

실험적 정신에 대한 욕망과 영국을 교육시키기 위한 문화 형성에 대한 욕망과 예술적 전문가들을 위한 예술 모임 장소를 제공하겠다는 약속 사이에서 ICA는 일관성 있는 학문적 위치를 위해 노력했다. 또한 팝 아트, 옵아트(Op Art), 브루탈리즘 건축(Brutalist architecture) 등을 처음으로 대중에게 선보이고 이 외에도 다양한 예술의 신사조를 소개하는 등 ICA는 1950년대와 1960년대 영국 전위 문화의 성장과 전개에 지대한 영향을 끼쳤다.¹⁸⁾

ICA는 전시뿐만 아니라 강연 프로그램을 통해서도 동시대의 미술 담론과 비평의 틀을 마련했다. 뉴욕 현대 미술관(Museum of Modern Art) 초대 관장 알프레드 바(Alfred Barr), 팝 아트의 대표적 평론가 로렌스 알로웨이

17) 앞의 논문, p. 87.

18) 앞의 책, p. 31.

(Lawrence Alloway), 미술사의 거장 에른스트 고프리치(Ernst Gombrich), 미국 추상미술의 대표적 이론가 마이어 샤피로(Meyer Shapiro) 등이 이미 1950년대에 ICA에서 강연한 점을 보면 ICA의 관심이 언제나 동시대성 및 현장성에 있었음을 가늠할 수 있다.

그리고 ICA는 현대 패션의 영향 그리고 기술적 창의성에 플라스틱처럼 반응하며 많은 영향을 받는다. 또한 전혀 다른 것으로 간주되었던 분야의 학문들이 서로의 연구 성과를 공유하고, 각 분야에 대하여 새로운 시각으로 접근하여 연구하는 큐레이터적인 성격을 보여준다.¹⁹⁾

이러한 ICA의 급진성은 1951년 페스티벌 기간 동안 더욱 명확히 보여준다. 대부분의 갤러리들이 지역 문화를 경축하는 것에 혈안이 되었던 때 반해, 예외적으로 로베르토 마타(Roberto Matta)나 피카소(Pablo Picasso)의 미술을 선보이거나 프랑스 초현실주의 영화를 상영했기 때문이다.²⁰⁾

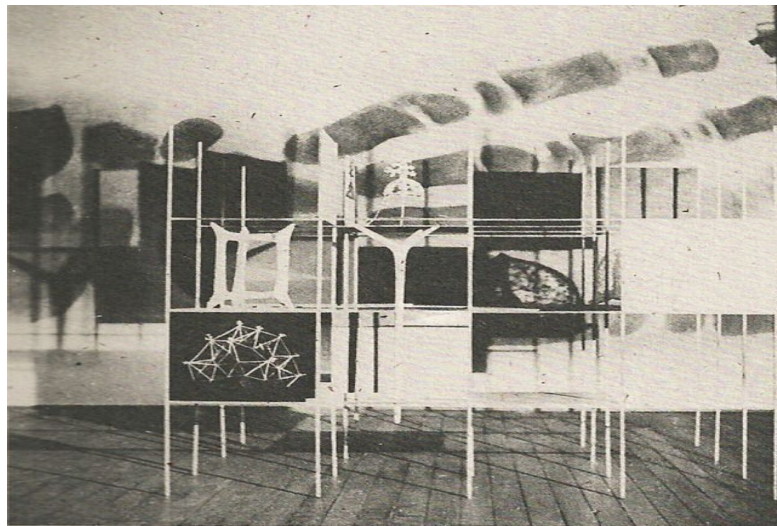
ICA에서 가장 주목할 점은 인디펜던트 그룹 멤버들에 의해 만들어진 전시회의 발달이다. ICA의 첫 번째 전시는 해밀턴에 의해 대부분 구상되어지고 실행되었으며 비교적 평범한 방 하나에서 이루어진 설치(One Room Installation)였는데 《Growth and Form》 [도1]이라는 전시 이름이 붙었다. 그 이후의 전시회인 《Man, Machine, and Motion》 [도2]도 《Growth and Form》 전시와 같이 관람객이 인간의 삶이 변화했음을 인식하도록 하는 시도였다. 해밀턴은 나중에 《Growth and Form》에 관해 《Man, Machine, and the Motion》이 자연에 의해 물리적 속성으로 그들에게 부여된 한계를 극복하기 위해 인간이 개발한 가전제품에 관한 고찰이었다면, 《Growth and Form》은 자연적 세상에 대한 것을 다루는 것이라고 말했다. 즉 《Growth and Form》은 자연에 관한 우리의 인식에 대한 과학의 영향을 연구한 것이고, 《Man, Machine, and Motion》은 움직이는 세상에

19) 앞의 논문, p. 89.

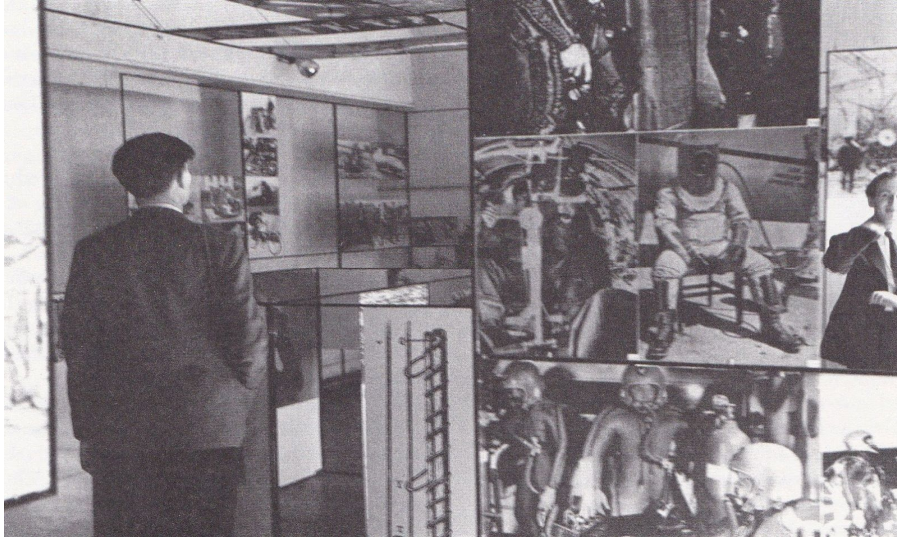
20) 앞의 책, 1995, pp. 39-40.

대한 우리의 인식에 대한 기술의 영향에 대한 표현이라는 것이었다. 그리고 팝 아트가 가장 대표적인 전시회로 알려진 《This is Tomorrow》 [도3] 전시회도 살펴 볼 것인데, 이는 해밀턴이 팝 아트를 널리 알리게 된 중요한 전시회이자 대표적인 전시로 꼽힌다. 이 전시회는 과학적 측면을 다루지는 않았지만 다양한 장르를 선보임으로써 1950년대 당시, 작품의 주제나 형식적 측면에서 매우 파격적인 전시였다.

간단하게 정리해보자면 ICA는 영국이 2차 세계대전 이후 미술사적으로 복잡하고 갑작스런 변화를 맞이할 때 영국 상황에 맞춰 독자적으로 진지하게 전개된 예술 활동이다. ICA 멤버들은 이론적이고 학술적인 관심을 가지고 예술과 과학기술, 예술과 대중문화의 관계를 찾으려 했다는 점은 페스티벌처럼 여러 분야에 걸쳐 혁신적인 사회로 나아가게끔 중요한 역할을 했다. 이러한 ICA의 활동을 통해 영국 시민들은 새로운 미술 세계를 접하게 됨으로써 시민들 스스로 개혁과 변화를 요구하게끔 사회 분위기를 조성해 갔던 것이었다.



[도1] 《Growth and Form》, 1951, ICA, 전시 전경.



[도2] 《Man, Machine, and Motion》, 1955, ICA, 전시 전경.



[도3] 《이것이 내일이다. This is Tomorrow》, 1956, 포스터.

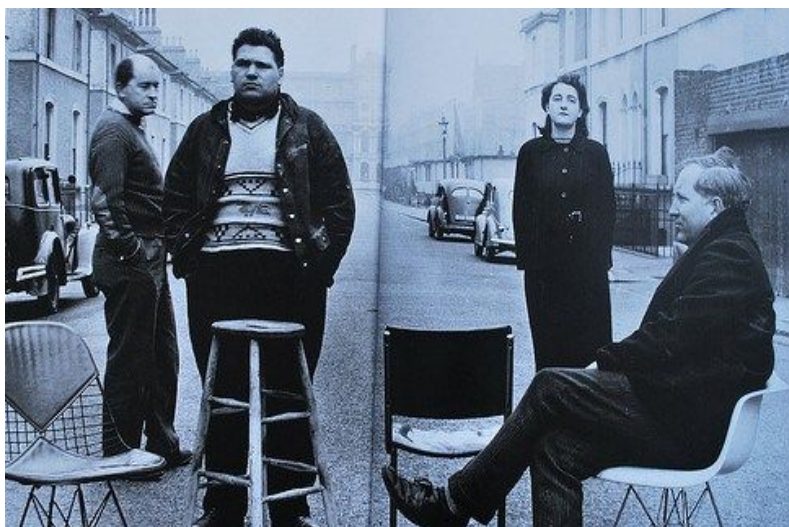
2) 인디펜던트 그룹

인디펜던트 그룹은 ICA의 부설 단체로 출발했으며 ICA를 빼고 말하기 어렵다. 당시 ICA는 젊은 예술가, 건축가, 문필가들의 만남의 장소였다. 런던에는 파리처럼 카페 문화가 있지도 않았고 뉴욕처럼 전시 오프닝이 많지도 않아서 그들이 만날 수 있는 장소가 없었기 때문에 이 두 그룹이 탄생하게 되었다.

인디펜던트 그룹은 비평가이자 이론가인 엘로웨이가 활약했고, 맥헤일, 파올로치, 프랭스 코델(Frank Cordell), 앨리슨 스미슨(Alison Smithson), 피터 스미슨(Peter Smithson), 해밀턴 등이 그 주요 멤버였다.[도4]

ICA는 인디펜던트 그룹에게 미팅 장소를 제공하는 것보다 더 많은 것을 제공했다. 그것은 인디펜던트 그룹의 형성에 필수적이었으며, 그룹 토론에 중요한 자극을 주었다. ICA는 모더니즘 미술, 건축, 디자인을 결합하고 싶었지만 국가 경제의 내핍으로 인해 충분히 활동하지도 정착하지도 못한 상태였다. 그러나 ICA 지도부는 인디펜던트 그룹이 제안한 실험적인 논의와 전시에 비교적 관대했다. 이런 상황에서 인디펜던트 그룹은 두 개의 미술 중심지인 뉴욕과 파리 사이에 놓인 자신들의 입지를 유리하게 활용하고자 했다. 다시 말해 그들은 유럽의 아카데미한 모더니즘을 쇄신하기 위해 새로운 북미 미술과 대중문화를 부분적으로 수용하는 동시에 당시 영국 미술계의 흐름에도 개입하고자 했다. 즉 모더니즘과 대중문화 전반에 대한 논의에서는 ICA에 대항했고 미술사학자이자 큐레이터였던 케네스 클라크(Kenneth Clark)무리로 대변되는 영국 제도권 미술에 대항해서는 ICA와 합작했다.²¹⁾

21) 앞의 책, 1995, p. 31.



[도4] 인디펜던트 그룹 멤버들.

1952년 1월 말에는 인디펜던트 그룹이라고 알려진 것의 실체가 드러나기 시작했다. ICA 소모임의 첫 미팅에서 안소니 클로만(Anthony Kloman)²²⁾은 젊은 멤버 모임인 젊은 그룹(young group) 대해 보고했다.²³⁾ 이 그룹의 형성에 영향을 준 사람은 ICA 부의장인 도로시 몰랜드(Dorothy Morland)이다. 해밀턴, 니겔 헨더슨(Nigel Henderson), 토니 델 렌치오(Toni del Renzio), 레이너 번햄(Reyner Banham) 그리고 리차드 라노이(Richard Lannoy) 등의 공통적 의견은 이 젊은 멤버들 모임이 ICA에서 하는 일에 만족하지 않으며, 보다 중요한 일을 하고 싶어 한다는 것으로 보인다.²⁴⁾

22) 런던 현대미술 학회의 최초 프로그램 디렉터.

23) David Robbins, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 18.

24) 앞의 책, p. 19.

그 때문에 ICA에서 갤러리 어시스턴트로 일을 해온 라노이는 몰랜드에게 정기적으로 젊은 멤버들끼리 토론 시간을 갖자고 제안하였다. 몰랜드는 이 제안에 동의하였고 Young Group의 첫 미팅은 1952년 초에 이루어졌다. 첫 미팅에서 파올로치는 미국광고물로부터 가지고 온 여러 가지 이미지들을 제공했다. 제공된 이미지들은 자주 영국 팝 아트의 첫 예시물로 자주 거론되며, 20세기 콜라주 범위에도 해당되는 것들이 된다.

Young Group은 라노이가 1952년 7월에 인도로 떠나면서 일시적으로 해산되었다. 의결권은 ICA 파트타임 직원이었던 렌치오에게 넘어갔으나 그때 렌치오는 1952년 그의 전시회인 《Tomorrow's Furniture》를 기획하기에 너무 바빠서 다른 이벤트를 기획하기 어려웠다. 다음 의결권을 가진 사람은 1951년 3월에 학생으로써 ICA에 들어온 번햄에게 돌아갔다. 이때 그룹은 몰랜드에 의해 우리의 젊은 인디펜던트 그룹으로 불렸으며, 차후에 Young(젊은)이라는 부분이 없어지면서 인디펜던트 그룹이라는 이름은 1952년 11월 ICA의 운영위원회 12번째 미팅에서 사용되어졌다.²⁵⁾

이 그룹의 첫 번째 기간 동안의 테마는 그 당시 번햄의 개인적인 관심으로부터 흘러나오게 됐다. 번햄은 인디펜던트 그룹에게 미래파의 중요성을 설명하려 했으며 테마는 '기계화된 예술의 원시성'이라는 이름이 붙었다. 그래서 미래파들의 작품들을 전시했는데 특히 기계화에 대한 접근방법을 강조하였다. 미래파와 인디펜던트 그룹 사이의 대한 태도에 직접적 평행선을 그은 번햄은 순수미술은 전통적인 형태로는 기능을 다 할 수 없다고 생각하였으며, 기계화의 영향에 대해 인지해야 한다고 생각했다. 사실 인디펜던트 그룹이 가진 1953년과 1954년 사이의 월간 미팅들에서는 디자인의 과학, 기술, 역사가 주요 주제들이었다.

그 후 1952년부터 1953년 동안 인디펜던트 그룹은 협회에서 하는 작은

25) 앞의 책, 1995, p. 46.

일들을 충실히 수행할 수 있었다. 이 그룹은 현대 도시 사회의 대중매체인 영화, 광고, 공상과학소설, 팝 음악 등에 대해 폭넓은 이해를 갖고 있었으며, 그것들로부터 많은 이미지를 만들어냈다.

인디펜던트 그룹의 활동 중 가장 주목되는 전시회인 《이것이 내일이다. This is Tomorrow》전은 런던의 중심부가 아닌 런던의 동부 지역(East End)의 화이트채플(Whitechapel) 갤러리에서 열렸다. 엘로웨이의 언론 매체를 통한 적극적 홍보 덕분에 하루에 천여 명의 관람자를 맞았던 전시였고, 건축가, 화가, 조각가의 합작으로 당시 영국 문화의 특성을 함축적으로 드러냈다. 역사상 처음으로 로봇이 전시 오프닝[도5]을 주관했다는 점이 예시하듯 전시의 주요 성격으로써 예술과 일상, 고급 미술과 하위 미술의 경계 흐리기와 장르간의 분류에 대한 도전이 이루어졌다.²⁶⁾



[도5] 《이것이 내일이다. This is Tomorrow》, 1956, 오프닝 전시전경.

26) John-Paul Stonard, "Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?' ", *The Burlington Magazine*, Vol.149, 2007, p. 607.

이 전시에서 리차드 해밀턴의 작품 《오늘날의 가정을 이토록 색다르고 멋지게 만드는 것은 무엇인가(Just What Is it That Makes Today's Home So Different, So Appealing?)》(1956) [도6]도 전시되었다.

1953년 5월 리드가 미국으로 떠난 후에 인디펜던트 그룹은 ICA 운영에 개입하기 시작하였다. 리드의 후임을 찾는 일이 요구되었고 이것은 변햄이 1953년 6월 24일 ICA 운영위원회에서 일하게 되는 결과를 낳게 된다.²⁷⁾

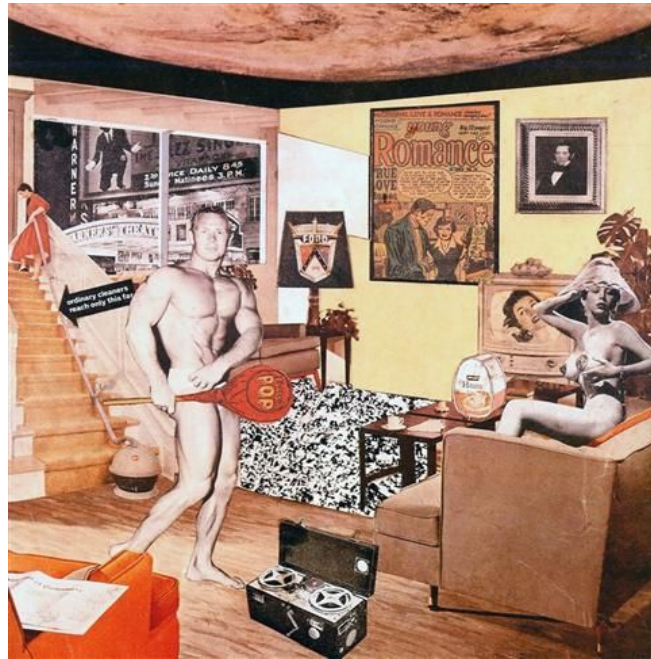
인디펜던트 그룹을 실질적으로 이끈 변햄은 과학과 기술에 대한 관심으로 기존의 모더니즘이 강조했던 형식-기능주의 보다는 기술-미래주의를 강조하는 모더니즘 건축 이론을 전개한 건축 및 디자인 분야의 이론가였다. 그의 관심은 1953년 10월부터 1954년 2월까지 ‘현대미술의 미학적 문제들 (Aesthetic Problems of Contemporary Art)’ 이란 9개의 강연으로 이루어진 세미나를 통하여 본격적으로 논의되었다.²⁸⁾ 이 세미나에서는 모더니즘에 대하여 혁명적인 시각을 부여하는 새로운 기술의 가능성에 대한 토론이 주를 이루었다.

인디펜던트 그룹은 1953년과 1954년 사이에 만나지 않다가 1954~1955년 겨울에서야 맥헤일과 엘로웨이를 중심으로 다시 대중문화를 주제로 한 모임을 다시 열게 된다. 엘로웨이는 1955년 인디펜던트 그룹이 대중문화의 주제를 재시작하기 전에 ICA의 강연 프로그램에 소개했다.²⁹⁾ 이러한 연구와 활동을 통해서 인디펜던트 그룹은 문화 예술품을 뭐가 좋고

27) 앞의 책, 1995, p. 49.

28) 앞의 책, 1995, p. 54.

29) 1954년 1월 19일, 그는 과학적 허구성에 대해 강연했고 7월 1일에는 토니 델 렌치오와 함께 웨스턴 필름 장르에 대해 대중토론을 가졌다. ICA의 운영위원회는 필름(영화)아방가르드 홍보의 책임이 있는 분야의 일부라고 생각했다. 이러한 영화에 대한 접근은 1954년 말에 엘로웨이에 의해 정면으로 도전을 받게 되었다. 엘로웨이는 이렇게 말했다. “세상에는 영화를 인기와 상업주의에 의해 망쳐진 위대한 예술의 한 형태로 보는 경향이 있다.” 영화 비평들은 이상과 원칙들을 세웠고, 그들 대부분은 무성영화로부터 나왔으며, 이것에 기반을 두고 올해의 최고의 영화 10개를 선정했다. 현대적 인기 예술로 다루는 영화 관계 미팅을 주선했는데, 이러한 미팅들은 영화의 통용에 대해 다루었다.



[도6] Richard Hamilton, 《Just What Is it That Makes Today's Home So Different, So Appealing?》, 1956.

무엇이 나쁜지 판단하려고 하는 것 보다는 예술품을 해석하는 것에 집중했다. 이 시기의 그룹이 문화의 연구와 실행에 관한 마지막 공헌은 대중문화 계급 위에 순수 예술이 있다는 계급주의를 부정한 것이다. 이러한 행동은 페인팅과 대중문화를 수평적 선상 또는 수평적 연속성 위에서 그들을 동등화시켰다.³⁰⁾

즉, 인디펜던트 그룹은 전후 영국의 발전하는 소비자 사회와 연관되어지며 그들의 목적이 중재자의 하나로써 문화를 해석하는 사람에 있는 것이 아니라 감각을 해석하는 사람에 있다는 데에 있다는 점을 보여주었다고 할 수

30) John McHale, *The Expendable Reader: Articles on Art, Architecture, Design, and Media, 1951-1979*, New York, GSAPP Books, 2011, pp. 82-83.

있다.

이렇듯 예술의 새로운 방향성을 제시한 인디펜던트 그룹은 영국 팝 아트에서 대단히 중요한 역할을 해왔다. 그리고 예술을 향유하는 수요자가 대중이라는 점을 인식하며 예술의 주제를 대중들에게 친숙하며 일상생활에서 쉽게 접할 수 있는 것을 선택하며 사용하였다. 이는 대중에게 예술 작품에 대거 참여하게 만들어 참여 방식에도 변화를 일으키겠다는 의도를 가지고 있다. 예술에 대한 친숙함을 인식시킴과 동시에 그 당시 영국의 사회적 변화와 관심을 대변하듯 예술의 주제를 과학과 기술에까지 넓혔다. 이를 통해 인디펜던트 그룹은 예술을 통해 대중들과 소통하고 대중들의 예술에 대한 의식을 대거 확장시키는 역할을 해왔다고 할 수 있겠다.

3) Festival of Britain

2차 대전 이후의 영국의 환경은 다른 이웃 유럽 나라들과 그리고 다른 동료 전쟁 승리자인 소련과 미국의 환경과는 매우 달랐다. 1차 대전 전부터 시작된 제국의 붕괴는 마지막 단계로 접어들어 영국이 그 식민지들과 새로운 관계를 협상하도록 했고 세계적으로 줄어드는 영국의 영향력은 새로운 이미지를 만들고자 했다.

그래서 영국은 전후의 다양한 문화적 운동을 통해 영국인의 정체성을 확인함과 동시에 이전의 구습을 벗어 던지며 새로운 이미지를 부여하려 했다. 그동안 시민들은 전쟁을 치르면서 사람들은 그들의 삶에 직접적인 영향을 미치는 국가의 역할에 익숙해져 있었고 더 나아가 그들은 이제 국가에 많은 것을 기대하게 되었다. 정부 또한 국민의 기대에 부응하기 위해 앞으로 건

설할 세계에 대한 청사진을 마련하고자 했다.³¹⁾ 그래서 그에 부응하고자 1951년 페스티벌발[도7]이 개최하기에 이른다.³²⁾



[도7] 《Festival of Britain leaflet》, 1951.

1951년 템스 강 남쪽 사우스뱅크(South Bank)지역[도8]에서 개최된 페스티벌은 영국의 전후 회복기를 가장 잘 보여주며 런던이 미술 공간의 현대화를 위해 얼마나 정책적으로 모색했는가를 나타낸다. 그리고 자연과 전통, 그리고 도시의 가치를 런던 지역에서 구현한 가장 거대한 국가적인 축제이다. 이 행사는 1851년에 있었던 ‘만국 박람회(Great Exhibition)’을 기념하여 시작되었다.³³⁾

31) 나중일, 송규범, 앞의 책, p. 776.

32) Joseph Rykwert, "1951: August Forward to Festival of Britain", *The Architectural Review*, 28, June, 2011.

[2014년 12월 9일 검색]

<<http://www.architectural-review.com/archive/1951-august-forward-to-festival-of-britain/8616002.article>>

33) 전영백, 「영국의 도시 공간과 현대미술」, 『서양미술사학회 논문집』, Vol.21, 2004, p. 12.

페스티벌의 중요한 배경은 전후 노동당이며 또한 복지화의 창조였다. 가장 눈에 띄는 것은 영국의 삶에 다시 활기를 불어넣으려는 목적을 가지고 만들어진 문화 단체들과 새로운 협회들이었다. 1949년 4월 전시회 부서로써 재무부와 중앙정보부(Central Office of Information) 두 사무소는 하나로 합쳐져 Festival of Britain Office를 만들었고, 제럴드 배리(Gerald Barry)가 총책임자로 임명되었다. Festival of Britain Office와 연관된 부서들은 상업디자인 협회(Council of Industrial Design), 예술 협회(The Art Council)였고, 영국 영화학회(British Film Institute)와 전국 책 대회(The National Book League) 두 개의 협회가 새로 만들어졌는데 하나는 건축학을 위한 것이었으며 다른 하나는 과학과 기술을 위한 것이었다.



[도8] 템스 강 남쪽 South Bank 지역, 1951.

페스티벌의 총책임자인 배리는 급진주의의 전형적 타입으로 관리자들보다는 건축가, 디자이너, 그리고 엔지니어들과 일을 같이 하였다. 이들 중에는

건축가 휴 카슨(Hugh Casson), 여행가 말콤 사전(Malcom Sargent), 수학자 야콥(Jacob Bronowski), 그리고 BBC의 전쟁 관련 “두뇌 신뢰(Brains Trust)”의 직원들이다. 이안 콕스(Ian Cox)³⁴⁾ 같은 몇몇 사람들은 정부 기관(Ministry of Information)에서 일을 하기도 했다. 이들은 페스티발 안에 내재될 수 있는 사회문화에 대한 높은 기준을 세웠다.³⁵⁾

그럼 페스티발은 어떤 종류의 전시회였을까? 이 전시회는 일반적인 설명을 나타내고 방문객들을 조심스럽게 계획된 루트로 이끌어냈으며 테마가 정해져 있었다. 즉 사람들이 각각의 장소를 방문하도록 명확히 안내했다. 이렇게 전시회에 테마를 정하는 것은 매우 참신한 것이었다.[도9]

전시회의 내용은 ‘영국의 땅과 사람’이라는 두 가지 테마에 중점을 둔다. 영국은 땅, 자연경치, 기후와 자원들로 비슷한 크기의 다른 나라들에 비해 매우 많은 것을 받았고 영국인들을 세계 다른 나라 사람들로 착각할 수 없도록 자국민들에게 도전의식을 갖게 했다. 이렇듯 땅과 사람들을 하나로 만들면서 지구를 영국 남자와 영국 여자들로 구성하며 즉, 영국인들만의 성과를 자축하는 것이었다. 그래서 전시회는 영국의 정체성에 가장 중요하게 여겨지는 테마들로 구성되었다. 전체적으로는 매우 매력적이고 재미있도록 만들어졌고 사람들을 응원하도록 만들어졌다.

이러한 가치들과 매력적인 목표들 말고도 영국 과학과 기술에 대한 영국 과학자들의 놀라운 성공을 자신감으로 더 발전시키고자 하는 욕구가 있었으

34) 전체 조직의 가장 중요한 인물은 과학 분야의 디렉터인 Ian Cox(1910~90) 이었다. Cox는 지질학을 전공으로 했으며, 또한 전쟁 전에는 북극탐험대에 있었고, 그 후 BBC에서 과학 프로그래머로써 일했고, 런던 프레스 서비스(런던 언론협회)에서 과학 분야 대변가로서 일을 했다. 즉 그는 과학 분야의 경험과 대중 매체의 경험을 모두 가지고 있는 전문가였다. Cox는 과학 협회의 미팅들을 위해서 메모를 준비했으며, 과학적 전시회들의 완성을 위해 감독하는 일을 했고, 11명의 과학 분야 정부기관 관계자들이 디스플레이 디자이너들과 같이 잘 팀을 만들 수 있도록, 또한 특별한 과학 패널들과도 팀을 잘 이룰 수 있도록 준비하였다.

35) Iain Sinclair, “The Festival of Britain, 60 years on”, *the guardian*, Friday 22 April 2011.

[2014년 10월 12일 검색]

<<http://www.theguardian.com/culture/2011/apr/22/iain-sinclair-festival-of-britain>>

며, 다른 한편으로 영국의 물건들을 홍보하려는 목표가 있었다.



[도9] 《Festival of Britain》, 1951, 전시 내부.

이런 목표들은 페스티벌 패턴 그룹(Festival Pattern Group)³⁶⁾ [도10]

36) The Festival Pattern Group은 장식의 기본으로 이러한 패턴들을 사용하자는 제안은 사실 과학적 분야에서 먼저 나왔다. 그리고 그 산업에서 일하는 예술가들에 의해서 채택되었고, 이것은 과학자들과 예술가들 사이의 상호이해가 재탄생 될 수도 있다는 행복한 전조였다. Festival Office에서 일하는 많은 사람들과 산업 디자인 협회의 Gordon Russell의 과학과 디자인(기능적임과 심미적임의 모든 방면에서)이 화합적 방법으로 같이 작용하는 것을 보고자 하는 욕망은 Festival Pattern Group의 활동들에서 가장 명확하게 나타난다. 간단하게 말하자면, 이것은 결정학적 구조물에서 추출된 패턴들을 대량 생산되는 소비자들의 상품들, 예를 들어 카펫, 직물, 유리 제품 또는 조명 기구 등에 반복적으로 사용되는 패턴들로 사용하자는 움직임이다. 그러나 이 프로젝트는 서로 상충되는 목표들과 상업적 우려, 소통의 문제들, 그리고 과학자들과 디자이너들 사이의 창조의 과정이 다름에 대한 상호 이해가 부족한 점 등으로 고전하게 되었다. 그 그룹의 배경은 처음엔 산업화 디자인 협회의 좋은 디자인 상품들과 수출이 예정되어 있는 상품들, 그리고 일반적인 영국 제품들의 홍보에 관한 걱정으로 시작되었다. 두 번째는 과학에 대한 관심이 널리 퍼져있었고, 그 시대의 특성이 되었으며, 영국은 결정학 연구의 선두에 있었다. 여기에 예술과 과학이 영국 과학 분야의 눈에 띄는 성과들을 자축하였고, 디자이너들과 제조업체들의 영감의 근원을 제공하며 예술과 과학의 적절한 결합을 멋지게 나타내 주고 있다.

의 모든 프로젝트에서 잘 보여준다.³⁷⁾



[도10] Festival Pattern Group designs created for the Festival of Britain, 1951.

페스티벌 프로젝트는 거주민들의 역사, 농업, 항해, 영국과학자들의 과학적이며 기술적인 혁신, 도시문화(공공 건축물, 예술, 그리고 음악), 좋은 디자인과 수공예품에 관한 취향, 그리고 영국인들의 기발한 생각들로 이루어졌다. 그래서 영국뿐만 아니라 전 세계가 주목한 영국의 예술, 디자인, 기술의 정수를 선보일 수 있는 절호의 기회였다.³⁸⁾

페스티벌의 프로젝트 중 건축학적 측면을 보면 페스티벌은 전후 영국의 건축적, 디자인적으로 전문가들에게 나아갈 방향을 제시해주는 중요한 순간으로써 평가된다.

이 전시회에서 규정된 특정한 건축 양식은 없었지만, 대체적으로 '신 경험주의(New Empiricism)'적인 모던 건축물들이 선보였다. 전후 영국을 주도했던 신 경험주의 양식은 커다란 스케일과 산업적 재료를 사용하는 특징

37) Lesley Jackson, *From Atoms to Patterns: Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain*, Richard Dennis Publications Di, 2008.

38) David Kynaston, *Family Britain, 1951-1957*, London, Walker & Company, 2009, p. 41.

을 갖는다.³⁹⁾ 페스티발의 대표적인 건축물로 꼽히는 ‘발견의 돔(Dome of Discovery)’ 건축도[도11] ‘신 경험주의’ 양식인 강철과 알루미늄으로 지붕을 만들어 강철 구조로 지탱되었다.



[도11] Architect Ralph Tubbs, 《Dome of Discovery》, 1951.

그 옆에는 포웰(Philip Powell)과 모야(Hidalgo Moya)가 ‘수직적 형상’으로 디자인한 스카이론(Skylon)[도12]이 있었는데, 이는 발견을 상징했으며 행성 간(Interplanetary)여행의 이미지를 나타냈다.⁴⁰⁾ 이러한 새로운 건축 운동은 전후의 영국인들의 극복 의지에서 비롯된 것으로, 당시의 하위 문화와 고급 문화의 절충적인 성격을 띠었다.⁴¹⁾

39) Nicholas Bullock, *Building the Post-War World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, London, Routledge, 2002.

& John R. Gold, *The Experience of Modernism: Modern Architects and the Future City 1928-1953*, Taylor & Francis, 1998.

40) The Skylon과 Dome of Discovery, 이 두 가지는 그 나라의 복지 시스템과 그 나라의 미래지향적인 과학에 대한 태도, 가장 핵심적인 것을 내포한 아이디어를 심어준 구조물들이다.

41) 포웰과 모야가 동조한 이 건축 운동은 런던 주거 계획에서 첫 번째의 중요한 성과로 1946년 소위 처



[도12] Hidalgo Moya, Philip Powell and Felix Samuely, 《Skylon》, 1951.

그리고 페스티발을 일환으로 기획된 사우스뱅크에 지어진 건축물들을 살펴보면 당시에는 상상도 못했던 것들을 현실에 구현해 내었고 이는 그 이전의 100년 동안 영국의 명예와 비전, 진취성의 원천이 되어왔던 1851년도 만국 박람회의 건축과도 맞먹을 정도로 높은 수준이었다.

사우스뱅크에는 가용한 부지가 매우 작았다. 당시 건축 설계를 담당한 이

칠 정원(Churchill Garden)지역을 완성시켰다. 여기서 잠시 '신 경험주의(New Empiricism)'건축을 살펴본다. 전후 거주 공간에 대한 증진과 대체가 가장 급박한 일이었으며, 이것은 파괴된 도시뿐만 아니라 대도시 런던에 있어서도 마찬가지였다. 젊은 건축가들은 스탈린식 사회주의 리얼리즘과 상응하는 건축물과 19세기 노동자 계층에 관련된 건축, Peabody 빌딩 혹은 1930년대와 전쟁 기간에 스웨덴 건축가들이 보여준 신 경험주의 건축을 실험하였다. '신 경험주의'는 평평한 지붕이 건축물을 유쾌하게 만든다. 이것은 많은 스웨덴 건축가들에게 다소간 성공적인 결과를 보여주었다. (Joseph Rykwert, "1951: August Forward to Festival of Britain", *The Architectural Review*, 28, June, 2011

[2014년 10월 9일 검색]

<<http://www.architectural-review.com/archive/1951-august-forward-to-festival-of-britain/8616002.article>>

들이 당면했던 이 같은 문제점들은 국토 면적이 넓지 않은 섬나라 영국에서 많은 건축가들이 공통적으로 고민했던 이슈들이었다. ‘어떻게 하면 공간을 경제적으로 활용하면서도 넓은 공간감을 줄 수 있을까?’, ‘시각적, 물리적 번잡을 피하면서도 콤팩트한 도시를 만들 수 있을까?’, ‘많은 건축가들의 다양한 아이디어들은 하나로 융합하면서도 각각의 독창성을 살리고 천편일률성을 배제할 수 있을까?’, ‘어떻게 하면 신(new)구(old)를 상호보완적으로 접목하여 서로 돋보이게 만드는 상승효과를 얻을 수 있을까?’ 하는 고민들을 영국 건축가들도 가지고 있었다.

이런 문제점들은 특히 전후시대에서 가장 어렵고도 중요했던 과업, 즉 뉴타운 건설의 과정에서 매우 빈번하게 등장하였다.

사실 사우스뱅크 전시관[도13] 역시 하나의 뉴타운이라 할 수 있다. 이것은 템즈 강 둑방에 임시로 지어진 타운(보다 정확히 말하면 타운 내에 비주거지구)이었고, 많은 이들이 사우스뱅크 전시관에서 교훈과 그 안에 담긴 아이디어들을 배웠다.⁴²⁾



[도13] R V Gooden and R D Russell, Lion and Unicorn Pavilion, Festival of Britain, South Bank Exhibition, 1951.

42) Mary Banham, Harriet Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and Its People*, London, I.B.Tauris, 2012.

건축학적으로 사우스뱅크 전시회의 건축 양식은 혁명적이라고 평가할 수 있다. 전시관 기획 자체에 있어서 새로운 건축 이론을 채용한 것은 아니었고 기존에 있던 이론을 사용했지만 그 이론이 도시 환경에 실질적으로 적용된 것은 이 페스티벌이 처음이기에 충분히 혁신적이었다고 평가할 수 있는 것이다.

사용된 이론은 18세기에 영국의 조경업자들이 개발한 “픽처레스크 조경 (Picturesque landscape)” 이론에 기초한 것이었다. 픽처레스크 조경은 자연이 그러하듯이 불규칙적이고, 놀라움이란 요소, 우연한 행운을 숨겨 있게 활용할 줄 아는 특성을 가지고 있다. 영국의 경우 조경은 바로 자연을 재창조한 것이다. 이는 영국이 유럽의 문화에 기여했던 대표적인 사례로 일컬어지기도 하는데, 즉 어떤 지역에 건축물을 지을 때에는 그 지역의 잠재적인 가능성을 최대한 활용함으로써 그 지역만의 고유한 특성을 지닌 건축물을 설계해야 한다는 것이었다.

그 대표적 예로 설계된 사우스뱅크 전시관에 들어서면 자신이 현대식 마을의 한복판에 서 있다는 느낌을 받을 것이다. 그리고 마을과 주변의 단조로운 환경이 함께 조화를 이루며 어우러져 있다는 점도 느낄 수 있다. 전시관 끝으로 가면 템즈강을 만날 수 있고, 그 너머에는 런던 구도심의 건물들이 보인다. 런던의 신도심을 계획할 때 구도심 지역을 배제하거나 경시하지 않고 오히려 신도심과 구도심이 아름다운 조화를 이루게 계획했다. 그리하여 역사적 건축과 현대적 건축이 나란히 앞뒤로 자리를 같이한다. [도14]

이에 대한 출판물이나 웹상의 서술에 의하면 페스티벌은 미래의 비전으로써 많은 기능을 했다는 것이다. 특히 과학과 기술의 관련성은 새로운 가능성을 열어줬다. 페스티벌 안에서 과학은 절대 등한시 되지 않고 모든 분야에 나타났고 아주 많은 과학자들이 직접적, 간접적으로 페스티벌에 관여했

다.



[도14] 《Festival of Britain》, 1951, 정원 모습.

과학적 전시회들을 위한 디스플레이는 아주 신중하게 결정되었다. 한마디로 페스티발은 공공 전시회에서 최초의 거대한 과학 전시회이자 과학의 지식이 일반 상식으로 모든 사람들에게 보여준 전시회였다.

그럼 과학적 측면에서 페스티발을 연구해 보자. 페스티발에 같이 일한 이안 콕스⁴³⁾는 페스티발 전체에서 테마를 갖고 이야기를 발전시키기 위해 과학 협회를 중심으로 생각했다. 즉 과학 테마를 알리는 것에 중점을 두고자 했는데 영국의 땅과 사람에 기초하여 그들을 과학적이고 기술적인 새로운 문화의 산물이라는 형태로 연결시키고자 했다. ⁴⁴⁾

43) 1948년 7월에 기본 계획을 수립한 사람 자체가 Cox 자신이었고 그 아이디어는 바로 받아들여졌다.

44) 전시회 기획자들은 과학적 테마들을 나타내는 방법을 만들어 내는 과정에서 몇 가지 문제에 당면했

발견의 돔은 아주 중심적 장소를 제공했다. 간단하게 말하면, 돔(Dome)에서의 디스플레이들은 지구 탐험, 북극의 발견, 항해 그리고 해양학, 물질의 구조와 행동, 날씨와 이온층에 관한 연구, 천문학과 우주에 관한 것, 그리고 마지막으로 살아있는 전 세계의 생물학 연구와 그 결과들에 관한 것들을 다 포함했다. 과학의 각 분야는 페스티벌의 다른 부분 안에도 의도적으로 나타내지고 포함되었다. 이외에도 지질학적 연구의 현대적 방법, 지진학, 지각 균형, 화산 활동, 지구의 나이들이 발견의 돔의 “땅”에 관한 파트에서 디스플레이 되었다.⁴⁵⁾

과학은 여러 곳에 편재하고 있었고 사우스뱅크 전시회 안에서도 눈에 띄게 보였다. 이러한 점은 과학기술을 발견한 것에 대한 영국의 공헌을 넘어서서 과학과 기술 분야 안에서의 특별한 영국의 리더십에 관해서 강조하고자 한 의도였다. 이러한 시도는 페스티벌의 교육적 수준을 올리고자 한 것이었으며 당시 영국의 존재의 중요성을 이해시키기 위해 방문객들의 자리를 만든 것이었다.

그리고 일반인들에게는 어렵고 접근 불가능한 과학을 알기 쉽게 만들어 주는 것도 목적 중 하나였기 때문에 동시에 페스티벌의 모든 전시물들은 일반 대중과 소통이 가능한 것들이어야 했다. 페스티벌에 관련된 대부분의 관계자들은 다른 곳에서 행해졌던 전시보다 나아야 한다는 점에는 동의했으며 전시회들은 단순한 기예가 되지 말아야 하고, 일반 대중에게 너무 짧게 비춰지지도 않아야 한다고 생각했다. 당연히 페스티벌은 당시에 사용 가능한

다. 그들은 전체적인이 메시지들(발견되어야 할 영국의 공헌들)이 각자 다른 장소 즉, 과학과 테크놀로지의 분야로 나누어진 섹션에서의 전시가 제대로 전달되지 않을까에 대해서 우려하였다. 그래서 초점은 South Bank 전시회였고, 다른 전시회들은 South Bank에서의 메시지를 지지하고 강조하도록 고안되었으며 그 주제에서 벗어나지 않도록 했다. 그렇게 함으로써 South Bank 전시회를 망칠수도 있었던 과학에 치우친 기초지식에 관한 전시물들의 공간은 South Kensington으로 옮겨졌다.

45) Ben Johnson, “The Festival of Britain 1951”, *Historic UK*.

[2014년 10월 8일 검색]

<<http://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/The-Festival-of-Britain-1951/>>

모든 시각적 기교를 사용하였다. 예를 들면 모델, 벽화, 차트, 필름, 움직이는 물체, 버튼 누르기, 조각, 사진, 글자 패널 등이 그것이다.

예술적 측면에서 페스티발을 살펴 보면 이 전시회를 위해서 세인트 아이브스(Saint Ives) 그룹의 예술가들은 다양한 작품을 의뢰받았다. 세인트 아이브스 학교는⁴⁶⁾ 19세기 초부터 예술가들을 끌어 모았고, 제 2차 세계대전 이후에는 벤 니콜슨과 바바라 헵워스(Barbara Hepworth)⁴⁷⁾ [도15]가 이끄는 영국 현대 미술과 추상 미술 발전의 중심이 된 그룹이었다

그리고 영국문화예술위원회(Arts Council of Great Britain)는 레그 버틀러(Reg Butler), 린 채드윅(Lynn Chadwick), 바바라 헵워스, 버나드 메도우스(Bernard Meadows), 파올로치를 포함한 다수의 예술가들에게 페스티발을 위한 작품을 의뢰했다.

그들은 새로운 영토에 발을 내딛는 탐험가들의 모습을 그렸는데, 중앙의 인물이 들고 있는 등에서 사방으로 뻗어 나가는 빛은 이 시절의 낙관주의를 반영하는 것이다. 발견의 돛의 미래지향적인 모습은 페스티발의 중심이었다.

페스티발은 영국 대중미술에 있어 일종의 절정기였다. 사우스뱅크 전시회에서 영국문화예술위원회는 모더니스트 미술을 자율적인 것이고, 의미를 취할 때 가치에서 자유로운 의미를 수용하는 것으로 대중에게 홍보하였다.⁴⁸⁾

46) 회화의 세인트 아이브스 학교는 1938년에 세인트 아이브스 '아티스트' 분기의 중심에 역사적인 포스미어(Porthmeor studios) 스튜디오에 설립되었다. 2차 세계대전의 발발과 함께 1939년, 벤 니콜슨과 그의 다음 아내인 조각가 바버라 헵 워스는 서쪽에 있는 추상적인 전위 예술 운동을 위한 전초 기지 구축하고 세인트 아이브스에 정착하였다. 그리고 세인트 아이브스를 확립 한 기여의 많은 사람들의 삶과 작품 이후 1920년대 영국의 예술의 중심지로 성장하였다. 세인트 아이브스 학교의 전성기는 1950년대와 1960년대에 있었다.

47) 바바라 헵워스는 벤 니콜슨, 헨리 무어(Henry Moore)와 더불어 영국 추상 미술에서 가장 중요한 인물 중 하나로 평가된다.

48) 전영백, 「영국의 도시 공간과 현대미술」, 『서양미술사학회 논문집』, Vol.21, 2004, p. 13.



[도15] Barbara Hepworth, works on an abstract stone sculpture for the Dome of Discovery, 1951.

이와 같이 대중을 상대로 미술을 구현한 페스티벌 미술은 영국 팝 아트로 나아가는데 중요한 역할을 하였다. 팝 아트가 대중문화의 많은 부분을 섭렵했듯이 페스티벌도 당시 지역적, 시대적 특성을 고려한 독자적인 의미 등 복합적으로 이해해야만 했다. 그리고 팝 아트가 미술사조에 지대한 영향력을 끼친 것처럼 페스티벌의 다양한 양상들이 경제, 문화, 사회의 각 영역들에 끼친 영향력은 단순히 전시회로만 평가해서는 안 된다. 페스티벌을 통하여 1950년대에는 삶의 모든 부분에 대중문화의 영향이 미치고 있었으며 이 영향력이 미술의 형식으로 나타났던 팝 아트의 존재를 부정할 수가 없는 것이다.

그리고 페스티발이 지향한 개념인 기술과 문화라는 이원적 가치는 영국 팝 아트와도 공통되는 부분이다. 이는 《Growth and Form》, 《Man, Machine, and Motion》 《This is tomorrow》 전시회와도 긴밀히 연결되며 당시의 과학과 기술, 그리고 무엇보다도 대중문화에 대한 관심을 통하여 문화의 계층적 구분을 와해시킨 다층적인 성과들이었다.

존 A 워커(John A.Walker)는 그의 저서 『대중매체 시대의 예술』에서 “오늘날 문화를 지배하고 있는 것은 순수 예술이 아니라 대중매체”라고 언급했다.⁴⁹⁾ 그만큼 사회 전반적인 분위기가 대중과 대중매체에 민감한 사회로 형성된 것이다. 또한 제 2차 세계대전 이후에 시작된 프로젝트 중 다수가 추진력을 잃은 상태에서 페스티발을 국가가 주최하면서 상업적 가치가 다시금 대두되었다. 즉 미술의 상업성이 시작된 것이다. 이러한 변화로 시장의 힘이 살아나면서 상업 예술에도 더 많은 기회가 생겨났다. 잡지 발행이 확대되었고 일러스트레이터들은 대량 판매 시장에 대중 패션을 선보일 수 있는 틈새를 찾아내는 등 대중을 상대로 한 예술이 점차 등장하며 고급 예술을 탈피하게 된다. 이런 과정을 통해 팝 아트는 자연스럽게 대중매체와 상업 문화의 이미지를 예술에 반영하게 된 것이다.

50년의 시간이 흐르고 페스티발은 모든 부분에서 혁신적인 모습으로 회고된다. 특히 과학적 측면에서 혁명적이었으며, 자연과 전통에 대한 강한 신념을 가지고 있는 나라로서의 영국이 앞으로 올 모든 것들에 저항할 것이라는 용감한 담화문을 제안했다.⁵⁰⁾ 특히 미술적으로는 기존의 틀을 벗어나 새롭고 참신한 방향으로 나아가게끔 선구자적인 모습을 보여주었다.

페스티발은 일반적인 전시회의 개념에서도 변화를 주었다. 일반 전시회에서 디자인과 구성은 관람객들에게 무의식적으로 영향을 주지만 이 관람객

49) 유현주, 『대중문화와 미술』 (대전: 심지, 2008), p.10.

50) Becky E, Conekin, 'The Autobiography of a Nation', *The 1951 Festival of Britain*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 127.

들은 디자이너들의 기술과 재주를 전혀 의식하지 못한다. 전시회 디자인은 관람객들에 너무 과도하게 명백해서도 안 되며 똑같은 구성도 피해야 한다. 페스티벌의 디스플레이들은 대본과 대본 작가들이 있었고 대본은 자막, 다이어그램, 그리고 일반 무대 지시들과 함께 만들어진 작은 연극들로 구성되어 있다.

관람객들은 페스티벌 공간 안에 진입하는 순간 철저히 짜인 동선이라는 규율을 따르며 정확하게 계획되고 의도된 지식을 소비해야 했다. 전시회 공간은 관람객에 의해 읽혀지는 것을 전제로 한 공간이기 때문에 관람객은 의도된 규율을 따르도록 되어있다. 결과적으로 관람객은 자발적으로 문화적 향유를 누리하고자 전시 공간 안에 방문하지만 철저한 감시 체제 내에서 수동적으로 관람 행위는 통제받게 되었다.⁵¹⁾

교육적인 측면에서도 일반적이지 않았던 지식을 보이지 않는 과학과 기술과 예술로 다듬어진 규율을 통해 시민을 관람객으로 그리고 자연스럽게 흥미진진하게 교육되도록 했다는 점 또한 페스티벌 성공의 한 부분이라고 할 수 있겠다.

이처럼 여러 측면에서 혁신적이며 중요했던 페스티벌은 구성된 사람들과 관람객 모두가 만족할만한 회고를 남길 정도로 성공적이며 중요한 사건으로 생각되어진다고 할 수 있겠다.

51) 김현정, 「미셸 푸코의 권력, 지식론적 입장에서 본 담론 형성제도로서의 전시 공간에 관한 연구 : 과천국립현대미술관과 서울시립미술관에 대한 사례 분석을 중심으로」, 서강대학교 석사논문, 2009. p. 42.

Ⅲ. 영국 팝 아트의 배경 이론 : 푸코의 관점으로 고찰

이 장에서는 1950년대 영국 팝 아트를 대표하는 세 전시회를 푸코의 권력 지식의 이론으로 풀어나가고자 한다. 그리고 권력의 형식에 기초하여 팝 아트가 어떻게 발생하고 대중들에게 어떤 영향을 미치게 되었는지에 대해서 살펴보려 한다.

푸코는 역사를 연속적으로 바라보지 않고 시대마다 다르게 보는 불연속적인 시각을 가짐으로써 그의 이론적 가정과 문제의식은 굉장히 흥미롭다. 이런 문제 의식에서 나온 개념인 권력과 지식 개념은 모든 사회적인 현상이 설명되는 이론이기도 하다. 하지만 본 논문에서 그의 이론을 토대로 영국 팝 아트를 분석하는 이유는 팝 아트가 단순히 역사 흐름에 따라 발생한 미술사가 아닌 지식의 개념을 빌려와 정부가 정책적으로 실행하고 계획한 활동들에 따라 정당하게 발생한 미술사조이기 때문이다. 이에 팝 아트의 발생 원인을 찾기 위해 푸코의 역사 인식방법을 토대로 분석해 볼 것이다.

푸코는 미학, 역사, 철학, 사회학 등 다방면에서 한 획을 그은 프랑스의 위대한 철학자이다. 그 중 푸코가 새로 정립한 역사의식, 역사를 바라보는 방식은 종래의 역사가들과는 확연한 차이를 보인다. 그는 진리의 확실성이라든지 고정된 본질 또는 의미, 도덕, 가치와 같이 전통적으로 중시되던 사고 체계로 역사를 바라보지 않는다. 푸코의 계보학적 역사는 의미와 가치 뒤에 은폐된 채 작동하고 있는 권력과 전략, 지배와 억압 방식들을 통해 역사 속에 숨겨진 전략들을 분석하는 것이다.⁵²⁾

푸코 사상의 중심을 이루고 있는 권력이라는 개념 또한 통상적인 좁은 의

52) 오성근, 『미셸 푸코와 현대성』 (과주: 나남, 2013), p. 56.

미의 개념이 아니다. 그가 말하는 권력이라는 개념은 국가라는 울타리에서 시민들의 복종을 강제하는 제도와 기구들의 총체로서 정권을 의미하지 않는다. 그렇다고 어떤 특정 집단에 의해서 행사되거나 속해있는 지배 체계를 의미하는 것도 아니다. 푸코는 권력을 국가 기구라는 테두리에서 벗어나야 한다고 주장한다.

오히려 권력은 지식과 연관되는데 지식의 배후에는 늘 모종의 힘, 즉 권력이 있으며 그 권력이 지식의 진정한 의미를 나타내고 있는 경우가 많다. 이렇듯 지식은 권력에 의해 좌우되고 권력에 의해 굴절된다. 지식 속에는 반드시 권력이 작용하며, 권력이 작용하기 위해서는 반드시 지식을 필요로 한다. 하지만 사회생활에서 행해지는 담론, 즉 지식체계는 그 사회가 억압하고자 하는 어떤 것을 조직적·체계적으로 억압할 수 있도록 하는 역할을 수행한다. 그리고 모든 사회에는 사회적 신체를 구성하고 침투하는 권력의 다중적인 관계들이 존재하며 권력 강화를 위한 역할을 주장한다. 지식은 권력의 특정한 통치 효과이며, 지식의 형태들은 그들이 기술하고 분석하는 사회적 현실을 구성해 낸다.⁵³⁾ 이러한 푸코의 이론을 적용 시켜 보면 지식의 권력이 가장 확연하게 드러난 공간은 페스티벌 전시회와 그 후에 영국 팝 아트에 대해서 가장 잘 보여주는 1950년대 세 개의 전시회들이다. 그래서 본 연구는 푸코의 권력 개념을 선택하여 전시회에 어떻게 관람객들에게 작용하여 드러나는지 살펴볼 것이다. 권력 개념을 선택한 이유는 페스티벌과 여러 정부 정책들 그리고 1950년대 결성된 ICA와 인디펜던트 그룹은 이 당시 지식으로 여겨지며 대중들을 눈에 보이지 않게 권력으로 작용하여 통치하고 있었다 때문이다. 이런 원리로 팝 아트가 발생했다는 가정 하에 본 논문은 푸코의 권력 개념을 이해한 후 전시회 안에서 어떤 역할을 하며 권력 효과가 드러나는지 알아보고자 한다.

53) 앞의 책, p. 84.

앞서 토니 베네트가 쓴 “전시복합체” 글에 따르면 푸코는 감금 체계의 주요한 기점인 감옥의 탄생을 중요하게 말한다. 이는 극단적인 형태의 규율로서, 모든 강압적인 행동규제의 기술들이 집중되어 있는 전형이며, 기술들을 한자리에 모아둠으로써 감금 제도 발달의 지침이 되기 때문이라고 설명한다.⁵⁴⁾ 예를 들어 영국의 펜튼빌 감옥(1842)과 대 박람회(1851)는 수감자 혹은 관람자가 정해진 규율에 따라 행동이 규제된다는 점에서 규율과 기술이 평행적이라고 볼 수 있다. 푸코의 권력 이론과 의미는 서로 중첩되며 상호간 영향을 미치기도 한다. 전시복합체의 제도들은 대중을 권력으로 작용하게 함으로써 그 주체와 객체간의 간극을 없앴다고 보았다. 이것은 전시가 미술관과 제도의 권력 대신 대안적 권력으로 작용하게 되었다는 것이다. 따라서 지식과 권력의 관계가 시각의 기술에 의해 전시복합체의 건축적 형태로 구체화하고 있다.

박물관이 처음 생겼을 때 질서 정연하게 전시된 문화와 지식을 망쳐 놓을 수 있다는 군중에 대한 두려움은 박물관 정책에서 논쟁거리가 되었다. 그래서 계층별로 나누어 다른 날짜에 입장시켰다. 경찰과 군대가 대기하고 있었지만 예의바른 태도로 전시를 관람했으며, 전혀 정치적인 의도를 품지 않았다. 그 이후로 발전한 공공 박물관들은 교육적 관계로 만들어진 대중의 상속자가 되었다. 대상을 더욱 대중적인 문맥에 공개하여 볼 수 있게 하는 역사, 이것이 전시복합체가 구현하는 움직임의 방향이었다.⁵⁵⁾ 즉 전시복합체의 형성은 노동자 계층을 도덕적, 문화적으로 규제할 수 있는 새로운 기구가 만들어졌다는 것을 의미했다.

이러한 문화적 규제로 대중들의 신체를 박물관으로 유도하여 자연스레 교육을 하게 되었다. 이는 국가의 개입이 늘어나 문화의 영역이 점차 정부의

54) 윤난지, 『모더니즘 이후 미술의 화두2 (전시의 담론)』 (서울: 눈빛, 2002), p. 159.

55) 앞의 책, pp. 315-316.

규제 하에 들어갔음을 의미한다. 그리고 권력, 지식을 영구적으로 전시하는 문맥을 제공했다. 권력을 영구적으로 행하는 전시를 하면서 권력을 정확하게 드러내었다. 전시 복합체는 관람자들(대중들)의 마음과 정신을 사로잡았을 뿐만 아니라 그들의 신체를 자극했다. 또한 사람들은 걸모습뿐만 아니라 내용물도 관심 있게 보게 되었다. 즉 군중을 지속적으로 감시받게 하여 스스로를 감시하고 규제하게 하였다. 일정하게 질서를 지키는 대중은 스스로를 감시하는 집단으로 변화시킨 것이다. 그리고 국가는 가장 은밀하고 교묘하게 숨어있는 공간 안에서 전통성과 통치의 위엄을 나타내기 위해 다양한 방법을 생산했다. 이러한 방법을 통해 국가는 공간 안에서 통치 권력을 상징하고자 하며 공간 구조는 그 공간 내의 문화적 지형에 상당한 영향을 미쳤다.

이러한 영향과 함께 대중들은 각각 다른 공간에서 다른 행동들이 나타난다. 예를 들면 학교와 직장에서의 행동양식이 다르듯이 공간의 구조에 따라 특정한 행동 양태를 생산한다. 이러한 공간의 이면에는 권력이 숨겨져 있다. 즉 권력은 사회적인 관계성의 표현인 것이다.⁵⁶⁾

이러한 권력을 바탕으로 1950년대 팝 아트를 대표하는 전시회들이 대중들에게 어떤 영향을 끼쳤는지 알아보기 전에 권력 개념을 뒷받침해주는 푸코의 “고고학과 계보학” 이론을 살펴 볼 것이다. 이 이론들은 푸코의 권력의 효과를 설명하기 위해 먼저 담론을 분석하며 담론 실천이 가져오는 ‘효과’에 주목한다. 이 두 가지가 합쳐져서 권력이라는 개념이 나타나게 되는데 결국 “고고학과 계보학”을 이해해야만 왜 권력이 등장하는지 알게 되기 때문이다. 그리고 이러한 권력이 어떤 대상을 지식을 통해 배제하고 억압하는데 그치지 않고, 적극적으로 개인을 구성하고 대상을 생산하며 주체를 만들어 낸다고 푸코는 주장한다. 이에 푸코의 주장이 앞으로 살펴 볼 1950년대 전시

56) 고현주, 「<기관의 경관>의 사진적 탐구」, 상명대학교 석사논문, 2009. p. 17.

회에 어떻게 적용되는지에 대해서 알아보고자 한다.

1. 고고학적 배경

먼저 “푸코의 고고학”의 개념을 살펴보면 고고학은 담론을 분석하고, 이를 통하여 역사의 지층을 보여줌으로써 역사가 연속적이지 않고 분절적이란 사실을 보여준다. 예를 들어 광인은 르네상스 시대와 고전주의 시대, 그리고 근대에 이르는 동안 사회적으로 다르게 인식되었는데, 푸코에 따르면 이는 각각의 시대마다 에피스테메(Episteme)가 다르기 때문이다.

에피스테메는 각 시대마다 다르게 존재하는 사유의 내적 경계, 집단 무의식적 사유의 토대를 말한다. 이 에피스테메가 그 시대의 진리의 허, 불허를 결정한다. 푸코는 이 에피스테메를 역사적이고 선형적인 것(Historial a priori)이라며 ‘주어진 한 시기에 인식론적 현상, 과학, 형식화 된 체계를 발생시키는 담론적 실천의 총체’로 정의한다. 그것은 이른바 관계의 총체로, 특정 담론의 출현을 용인하게 해주는 가능성의 조건이며, 동시에 그것을 조직하고 질서 지우는 조건이다. 이를 통해 푸코는 인간을 역사의 주체로 설정했던 휴머니즘 전통을 거부하고 불연속적인 시간성에 근거하여 역사의 해체를 시도한다.

다시 말해 “푸코의 고고학”은⁵⁷⁾ 우리가 어떤 대상을 인식할 때 무의식적으로 다르게 되는 특정한 방식이 있다는 낯선 가설에서부터 푸코의 문제

57) 1969년에 가졌던 인터뷰에서 푸코는 말하기를, ‘고고학’이라는 말은 “제1의 기원, 즉 나머지 모든 것을 가능하게 하는 토대의 의미에서 시작을 연구하는 것”도 아니고, “비밀스러운 것, 숨겨진 것 또는 인간의 의식보다 고요하고 심오한 관계”를 캐내는 것도 아니다. 오히려 이 말은 “담론의 바로 표면위의 관계들을 정의하고 …… (중략) 사물들이 너무 표면에 있기에 안 보이는 것을 보이도록 시도하는 것”이다. 푸코는 이렇듯 오해의 소지가 많은 이 말을 그의 후기 저작에서 더 이상 사용하지 않았다. 고고학에 대한 개괄적 분석에 대해서는 최정운, 「푸코의 눈: 현상학 비판과 고고학의 출발」, 『한국정치학회보』 Vol.29, pp. 202-208을 참조.

의식이 시작된다. 이 특정한 방식은 각 시대마다 단절적인 체계를 가지고 있다는 점에서 연속적으로 이해되는 기존의 역사 개념을 파괴시켰고 사유의 경계라는 불연속적인 지층을 탐구한다는 점에서 푸코의 작업은 가히 전복적인 성격을 갖는다고 할 수 있다.

각각의 시대는 각각의 상이한 에피스테메를 가질 수밖에 없다. 그것은 연속적인 일직선상의 움직임이 아니라 오히려 단절과 불연속성을 보여준다. 그래서 푸코는 이러한 기획을 ‘역사학’ 이라 부르지 않고 ‘고고학’ 이라 부른다. 각 시대의 에피스테메를 밝히고 그러한 상이한 에피스테메의 변이와 그것의 불연속성을 연구하는 것이 바로 ‘고고학’ 이다. 즉 고고학은 한 담론 또는 여러 담론들의 형성과 변환을 분석하되 이러한 담론들의 형성과 변환을 가능하게 하는 조건들의 집합, 즉 에피스테메의 수준에서 탐구하는 것이다.⁵⁸⁾

푸코에게 있어서 역사는 어떤 사슬의 고리들처럼 여러 사건들이 일관된 흐름으로 이어져 전개되면서 어떤 절대의 상태를 지향해 간다는 역사관에 반대하는 입장을 취한다. 그의 관점에서 연속적으로 전개되는 역사는 인간의 역사가 아니라 자연적인 풍토나 식물의 역사일 뿐이며, 어떤 통일된 의미 속에서 연속적으로 역사가 진행된다는 견해는 착각이며 환상일 뿐이다. 그러므로 중요한 것은 여러 가지 요소들이 뒤엉켜 있고, 모순의 형태로 이루어진 역사를 인식하고, 다양한 모순의 양상을 심층적으로 파악하려는 노력임을 강조한다.⁵⁹⁾

푸코는 전통적인 역사를 ‘전체적인 역사(historie totale)’ 로 간주하고 자신의 작업을 ‘일반적인 역사(historie generale)’ 라고 부른다. 그의 설명에 의하면, ‘전체적인 역사’ 에서 중요한 것은 한 사회 혹은 한 문명의

58) 이정우, 『푸코사상의 여정, 담론의 질서』 (서울: 새길, 1993), p. 18.

59) 오생근, 앞의 책, 2013, p. 296.

전체적인 형태를 이루는 원칙이나 정신, 세계관 등이며 인간의 주체적 관점에서 동일한 발전 형태와 변화 형태를 따르는 원칙에 의거하는 일이고, ‘일반적인 역사’는 역사에서의 여러 사건들을 구별하면서 동시에 각 사건이 어떤 차원에서 어떤 의미망에 속하는지를, 즉 어떤 계열에 해당하는지를 밝힘으로써 사건 발생의 계보를 규명하고 계열들과의 관계를 설정하는 일이다. 여기서 계열이란, 계열을 구성하는 각 요소들 사이의 관계에 따라 일정한 규칙을 이루어 그 규칙의 범위에서 분류될 수 있는 개념이다. 그러므로 같은 계열에 해당될 수 있는 사건들은 동시대 사건이라기보다 서로 다른 차원 아니면 서로 다른 시기에 발생한 사건일 수 있다.⁶⁰⁾

그의 새로운 역사 기술 방법은 어느 시대 어느 사회의 특징적인 담론 형태와 담론의 규칙성은 무엇이며, 담론을 제약하는 조건은 무엇인지의 의문을 가진다.

그래서 문제가 되는 대상, 이 경우에는 담론의 진리성을 주체에서 연원하는 기준에 비추어 평가는 것이 아니라, 담론이 형성되는 조건을 분석하여 그 담론의 자명성이 실은 자의성에 지나지 않음을 보여주는 것이다. 말하자면 당연시 되는 담론들이나, 이성, 역사, 주체 같은 메타 주체로서의 개념들이 더 이상 그 자체로 진리와 비(非)진리의 가치평가를 담지하지 못한다는 것, 오히려 이것들은 에피스테메라는 문화적인 하부구조 혹은 인식론적 장을 전제한다는 것이다.⁶¹⁾

푸코는 한 시대, 한 문화의 경험이 언어화 된 인식으로 나타날 때 그 과정은 반드시 어떠한 규칙성의 격자를 통과한다고 주장한다. 이는 각 시대, 각 문화의 담론적 실천들을 규제하는 언어적 질서와 비 담론적인 실천들을 규제하는 사회적, 제도적 질서가 복잡하게 관계 맺음으로써 형성하는 가능

60) 앞의 책, 2013, p. 298.

61) 김태영, 「미셸 푸코의 비판 기획에 대한 연구」, 서강대학교 석사논문, 2002, p.34.

성의 조건들이다. 요컨대 푸코는 경험과 인식 사이에서 경험이 인식화 되는 과정을 일정하게 규제하는 담론의 질서를 드러내고자 한 것이다.⁶²⁾

푸코는 “저자란 무엇인가?” 에서 전통적인 저자의 개념을 부정하고 담론의 특성과 규칙성을 중시해야 한다고 주장한 것처럼 사상사에서 흔히 통용되던 ‘영향’, ‘발전’, ‘정신’의 개념들을 무시해야 한다는 것을 강조한다. 그러니까 누구의 혹은 무엇의 ‘영향’을 주고받음 보다는 대상이 되는 것들의 유사성이나 반복성을 따져야하고, ‘발전’ 보다는 산재해 있는 일련의 사건들을 중첩시키고 비교해 보면서 그것들의 공통된 형성 원칙이 무엇인지를 찾아야 한다는 것이다.

그렇다면 담론을 형성하는 규칙은 무엇인가? 대상, 담론의 양태, 개념, 주체의 선택 등 배치의 요소들이 담론을 구속하는 조건들을 담론 형성의 규칙이라고 부르며, 이 규칙들은 주어진 담론적 분배 안에서 이루어진 존재 조건들이다. 또한 고고학자가 반드시 가져야 할 문제의식은 담론의 주체가 누구인가, 담론의 언표들은 누구로부터, 어디에서 오는 것인가 하는 문제들이다.⁶³⁾

푸코의 담론 분석은 그것의 형성과 실천에 개입하는 권력의 문제를 담당해야 하므로 “계보학”이라는 새로운 방법론을 통해 자신의 이론적 작업을 발전시킨다. 그는 자신의 고고학적 방식을 통해서 모든 담론에 미리 존재하는 주체나 대상과 같은 것이 없고 오히려 대상의 영역을 구성하는 것이 바로 ‘담론’임을 보여주고자 한다. 푸코의 요지는 사물 또는 대상의 영역이 담론에 의해 구성되며, 대상을 마주하는 주체성 또한 구성된다는 것이다. 사실이 그렇다면 하나의 시대 내지는 역사라는 개념은 존재할 수 없고, 단지 담론의 그물망 안에 첫 번째 규칙으로서의 대상이 나타날 뿐이다.

62) 미셸 푸코, 이광래 역, 『말과 사물』 (서울: 민음사, 1980), p. 16.

63) 오생근, 앞의 책, 2013, pp. 301-302.

푸코가 말하는 담론은 “생각하고, 알고, 말하는 주체가 화려하게 전개되며 스스로가 드러나는 과정이 아니라, 그 반대로 주체의 분산과 주체 스스로와의 불연속성이 결정될 수 있는 총체성”이다.⁶⁴⁾ 그러므로 담론이 주체에 매이는 것이 아니라 주체 그 자체가 역사적으로 구성되며, 제도, 규율 및 전략들 가운데에서 작동하게 된다. 즉 주체는 모든 명제들의 궁극적인 뿌리가 아니라 명제들에 의해서 그 입장이 바뀌는 종속 변수에 불과한 셈이다. 여기서 고고학은 주체를 언급하지 않고서 지식, 담론, 대상 영역들의 구성을 설명할 수 있는 역사의 형식으로 작동한다.

"푸코의 고고학"은 특정한 시간과 공간의 범위 안에서 수행되는 담론행위의 유형과 규칙에 대한 분석 방법이다. 고고학의 분석 방법은 담론 행위의 규칙과 담론형성의 과정을 논의하지만, 담론을 에워싼 비 담론적 실천, 즉 사회제도나 정치적 사건, 사회경제적 현실과 변화, 인구 이동, 노동력의 수요와 공급, 실업률 등의 현상과의 관련을 분석할 경우 한계를 보인다. 계보학의 관점이 필요한 것은 바로 이 지점에서이다.

우리는 지금까지 살펴보았던 고고학과 계속해서 다루게 될 계보학과의 관계를 다음과 같이 대비시켜 볼 수 있을 것 같다. 고고학이 국부적 담론성의 분석에 적합한 방법이라면, 계보학은 전체적인 기획을 복원하기 위해 그렇게 기술했던 국부적 담론성에서 부터 출발하여 거기서 끄집어 낸 탈 예측화된 앞들을 작동시키는 전술이다.⁶⁵⁾

뒷장에서는 앞서 설명한 “푸코의 고고학”을 영국 팝 아트에 적용해 설명해 보려 한다. 영국 팝 아트가 등장하기 전 예술이란 작가의 창조성에 의지하며 예술의 미적 가치를 중요하게 여겼지만, 영국 팝 아트에 이르러서는 예술작품들은 미술관에만 전시되어 있는 것이 아니라 삶의 곳곳에 침투되어

64) Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, New York, Vintage, 1982, p. 55.

65) 신충식, 「푸코의 계보학적 접근을 통한 통치성 연구」, 『정치사상연구』, Vol.16, 2010, p. 140.

고급 취향을 추구하던 것을 탈피하며 예술의 대중성이 시작되었다. 즉, 예술의 영역이 다양해 졌다고 할 수 있는데 이를 현대사회의 큰 특징 중 하나인 “대중”이라는 대표적 용어로 사용하면서 ‘대중문화’, ‘대중매체’가 등장하여 예술이 대중들의 관심을 적극 반영하게 되는 계기가 된 것이다. 그리고 기술의 발달과 지식의 확산으로 인해 대중들의 지적 수준이 높아진 것도 예술의 개념이 변하는 것에 한몫했다.

이러한 점은 앞서 살펴 본 푸코의 주장에 따라 팝 아트라는 예술을 둘러싼 에피스테메라고 볼 수 있으며 또한 예술, 과학과 지식, 관람자 계층 주체의 분산과 그 분산된 총체들 각각의 담론형성과정이 만드는 또 다른 고고학의 층을 설명해 준다. 또한 이 일련의 과정 중 가장 핵심적인 역할을 한 팝 아트라는 장르는 에피스테메의 전개 과정이라고 볼 수 있는, 나중에 심도 있게 살펴 볼 페스티벌이나 전시들을 통해 가장 확실하게 표현되었고 그 결과 팝 아트라는 미술사조 전개 자체에 푸코가 말한 고고학의 혁신적인 개념이 은연중에 작용되었다는 점을 강조하고 싶다.

2. 계보학적 배경

일반적인 개념에서 ‘고고학’과 ‘계보학’은 상당히 유사하게 생각된다. 그러나 푸코의 말에 따르면 이 두 가지는 각각의 것이다. 푸코의 고고학과 계보학의 차이를 설명하자면 고고학은 표면적으로 드러난 지식이나 담론 체계 속에 있는 무의식적 요소들, 즉 ‘사유되지 않는 것(l'impense)’, ‘말로 표현되지 않는 것(l'indicible)’, ‘보이지 않는 것(l'invisible)’을 통찰하며 지식의 무의식, 과학의 무의식을 밝히는 방법이다. 이러한 고고학과는 달리 “계보학”은 권력과 담론, 권력과 지식과의 관계를 문제시 하고, 권력이 지

식과 담론의 형성을 조건 짓고 제도화한 역사를 현재의 관점에서 재구성하는 방법이다.⁶⁶⁾ 즉 푸코는 “고고학”을 통해 담론을 규정하는 규칙들과 인식의 지층을 연구했다면 계보학은 현실적으로 담론을 형성하는 외부적인 요인을 밝혀내기 위한 연구이다.

“계보학”은 담론 그 자체가 아니라 담론 실천의 형성이 가지고 오는 ‘효과’에 주목한다. 이는 특정 사회가 중시하는 특정한 규범이 하나의 진리가 되어 다른 한쪽을 억압하는 형태로 나타난다. 이때 행해지는 진리의 논리는 이성과 과학, 지식, 권력의 옷을 입고서 역사 안에서 작동한다. “계보학”은 이러한 작동의 힘, 그러한 힘의 동인과 효과를 권력이라 부르며 이것이 역사 안에서 나타나는 방식을 분석하려 한다. 이것이 바로 계보학에 있어 권력의 담론 분석이다.

푸코는 수많은 자료들을 꼼꼼히 검토하면서 중요해 보이지 않는 사소한 사건을 통해 의미 있는 현상을 발굴하는 작업이 계보학임을 밝히고, 이것은 기원을 모색하는 역사적 작업과 대립하는 것임을 말한다. 계보학이 기원의 문제를 추구하지 않는 것은 사물이나 사건에 근원이 되는 본질의 요소가 없기 때문이다. 물론 계보학이 기원에 대한 연구를 완전히 무시한 것은 아니다. 그러나 “계보학”에서 중시하는 기원이란 어디까지나 권력 관계를 갖는 우연적이고 돌발적인 사소한 사건들이다. 계보학자는 역사적으로 의미를 갖는 사건들보다 의미 없어 보이는 사건들에 관심을 갖는다.⁶⁷⁾

정리하자면 “고고학”이 역사적으로 달라지는 담론의 의미를 통해 근원적인 진리가 없다는 걸 밝혀냈다면 “계보학”은 그 담론이 만들어지고 실천하는 수많은 관계들의 총체가 무엇에 근거하는지를 밝혀내려했다고 볼 수 있다. 그리고 푸코는 권력의 문제를 다루는 자기의 방법을 “계보학”이라

66) 오생근, 앞의 책, 2013, p. 306.

67) 앞의 책, p. 308.

고 명명한다. “계보학”은 권력의 모든 양상을 분석하고 권력이 모든 현상의 원인이며 또한 결과라는 것을 통찰한다는 것이다. “계보학”에서 말하는 권력 안에서 신체는 정치적 공격과 경제적 활용의 대상이 된다.

신체가 정치의 영역 속에 들어감으로써 권력관계는 신체에 직접적 영향력을 행사하게 된다. 권력은 신체를 공격하고, 낙인을 찍고, 혼란시키고, 고통을 가하고, 노역을 강제하고, 의식을 가용하고, 여러 가지 기호를 부여한다. 신체에 대한 이러한 정치적 공격은 복합적이고 상호적인 관계에 따른 신체의 경제적 활용과 연결된다.

이렇듯 푸코의 “계보학”은 신체와 정치, 신체와 권력의 연결 관계를 통찰하는 방법이라고도 말할 수 있다.

개인의 신체이건 사회적 신체이건 신체 위에 작용하는 권력의 효과는 지식의 생산을 동반한다는 것이 푸코의 견해이다.

지식은 발전하면 할수록 더욱 전문화되기 때문에 자신의 위치를 잃어버리고, 거짓된 환상에 도취하기 쉽다. 지식은 권력과 상관없이 순수하게 존재한다는 고정관념은 거짓된 것이다. 지식에 대한 고정관념을 깨뜨리려는 계보학은 지식의 내용이나 방법, 과학적 개념을 주목하지 않고 권력과 담론의 기능, 담론과 제도 사이에 나타나는 권력의 효과를 탐구한다. 또한 계보학을 통하여 진실이 생산되는 메커니즘은 무엇이고, 권력이 필요로 하는 진실의 담론은 무엇인지를 연구한다.⁶⁸⁾

“권력이 지식을 생산한다.”, “권력과 지식은 직접적인 상관관계를 갖는다.”는 푸코의 주장은 계보학의 관점과 결합하여 앞선 언급한 《감시와 처

68) 앞의 책, pp. 310-311.

별》을 탄생하게 만든다. ‘감옥의 탄생’이란 부제가 붙어있는 《감시와 처벌》은 단순히 감옥의 역사를 기술한 책이 아니라 근대정신과 새로운 사법 권력과의 상관적 역사를 기술한 책이라고 말할 수 있다. 푸코는 이 책에서 감옥, 죄수복, 쇠사슬, 처형장, 학교, 병원, 공장, 연병장 등의 물질적 형태뿐만 아니라 범죄, 형벌, 규율, 감시, 지식, 시험 등의 비물질적 문제를 다루면서 권력과 지식과 신체의 상관관계를 파헤쳤다. 이런 점에서 《감시와 처벌》은 권력이 개인의 신체를 어떻게 처벌하고 감시했으며, 권력과 지식의 관계는 어떻게 변화했는지 지식은 어떻게 권력에 기여했는지 그리고 그 과정에서 근대적 인간은 어떻게 탄생했는지를 기술한 책이며 권력의 계보학자이자 근대적 인간의 계보학이다. 계보학자는 ‘사소한 역사적 문제’라고 할 수 있는 자료들을 통해서 ‘신체에 관한 새로운 유형의 권력 형성’을 발견하고, ‘인간을 대상으로 한 과학의 탄생’을 회의적으로 바라보는 시각을 갖는다. 이런 점에서 계보학은 새로운 인식을 창출한다는 야심을 갖기엔 커녕, 지식의 반란을 시도하려는 반(反)과학적 입장을 취한다.⁶⁹⁾

따라서 고고학과 계보학의 차이는 대상의 문제가 아니라 방법상의 차이라는 점을 염두에 두어야 한다.⁷⁰⁾ 고고학은 담론의 형성과 변환을 기술하고자 하는 반면에 계보학은 담론의 형성과 변환을 가능하게 해주는 지층을 단순히 기술하는 것이 아니라 그 지층 내부에서 벌어지는 힘들의 역학 관계를 통해 그러한 변환을 드러내고자 하는 것이다. 푸코가 볼 때 이 역학 관계의 원인이 바로 ‘권력’이다.

계보학적 학문을 통하여 니체는 진리는 없고, 진리를 규정하고 작용하는

69) 앞의 책, pp. 312-313.

70) 푸코는 고고학과 계보학은 교환 가능하며 서로 자문을 구할 수 있고 또 상보적으로 기능하기 때문에 전혀 이질적인 분야를 대상으로 하는 것이 아니라고 말한다. (미셸 푸코, 이정우 역, 『담론의 질서』 (서울: 새길, 1993) pp. 41-46 참조), “고고학과 계보학의 관계는 ‘정역학과 동역학의 관계’와 유사하다. 정역학은 하나의 역학적 체계에서 그 체계의 평형을 지탱해주는 힘들의 구조를 탐구한다. 반면 동역학은 그 힘들의 체계가 변환될 때 그 변환의 원인을 규명하고자하며 힘들의 변환을 설명하고자 하는 것이다.”(미셸 푸코 담론의 질서 역자 해설부분, p. 130)

권력만 있다는 결론을 내린다. 이것을 이어받아 푸코는 지식과 권력을 일치시킨다.⁷¹⁾ 푸코가 분석하려 하는 것은 인간 주체가 고정되고 불변적인 것이 아니라 지식과 권력에 의하여 여러 가지 형태로 변화되어 존재해 왔다는 것을 고고학과 계보학을 통하여 밝히고 있다. 그리고 푸코의 계보학적 분석은 근대 권력 관계의 특징에 대한 면밀한 검토로 시작된다. 푸코에게 중요한 것은 현재나 현대를 인식하는 문제였고, 이 문제를 탐구하기 위해서 고고학과 계보학의 방법이 필요하다고 생각한 것이다.

영국 팝 아트를 분석함에 있어서 먼저 ‘고고학’의 개념으로 팝 아트의 지식과 권력이 어떤 것이었는지를 정립했다면 그 다음에는 팝 아트가 등장할 당시의 담론을 언급한 푸코의 ‘계보학’을 통하여 당시의 담론을 형성하던 외부적 요인들을 조사하여 팝 아트 등장 배경을 계보학적으로 분석해 색다른 방식으로 팝 아트를 해석해보고자 한다.

현대 사회에 들어서면서 예술에 있어서도 대중이 중요한 위치를 차지하면서 위치 변화를 겪었다. 그로 인해 예술에서 ‘대중’을 빼놓을 수 없게 되었고 자연스럽게 예술에 반영하게 된다. 이렇게 형성된 예술을 파악하기 위해서는 그 당시 지배했던 문화 현상, 대중문화의 등장 배경을 알아야 할 것이다.

그리고 그 당시 예술의 형성에 있어서 외부적인 요인의 대표적인 예는 페스티벌 전시회라고 할 수 있다. 이 전시회를 통해 예술 뿐 아니라 사회 전반적인 영역에서 새로운 시도가 이루어짐에 따라 예술을 정의하는 담론 역시 변화되어 궁극적으로 영국 팝 아트라는 장르를 낳게 되었다. 이러한 팝 아트의 ‘계보’들을 뒤에서 본격적으로 각각의 중요 요소인 전시에 대입하여 살펴 볼 것이다.

71) 이진경, 『철학의 외부』 (과주: 그린비, 2002), pp. 135-136.

3. 푸코의 권력과 지식

1) 권력에 대한 개념

“진리는 그 자체로 진리이기 때문에 진리로 통용되는 것이 아니라, 진리의 위치에 있기 때문에 진리가 된다.” 푸코의 이와 같은 주장은 지식과 권력과의 관계를 한마디로 요약해준다.⁷²⁾ 푸코에 있어서 진리란 그 자체로 존재하는 것이 아니라 담론에 의해 규정되는 지식일 뿐이다. 지식은 무언가를 포함시키고 구성되는 것이다. 만약 지식이 무언가를 배제하는 것이 있다면 지식을 가능하게 하는 무언가의 힘을 의심하지 않을 수 없다. 그것이 바로 권력이다. 권력이란 권력의 소유자 같은 실체가 있는 것이 아니라 관계의 개념이며 의식적인 것이 아니라 무의식적인 것이다. 따라서 국가 권력도 정치권력만이 아니라 사적인 영역에서 은밀하게 존재하고 작용하는 권력이다.⁷³⁾

푸코가 정의하는 권력은 단지 우리에게 어떤 것은 하지 말라고 강제하는 권력이 아니라 오히려 우리 자신이 삶을 주도하도록 한다. 왜냐하면 권력은 우리가 특정한 인간이 되도록, 그것도 권력의 요구에 따라 사고하고 행동하고 자신을 형성하는 주체가 되도록 하기 때문이다.

푸코가 말하는 권력은 첫째, 권력이란 국가 기구에 집중된 것이 아니라 사회적 관계 속에서 미세하게 침투하여 탈 집중화 되어있다. 푸코가 이해하는 권력의 의미는 국가 권력과 같이 중앙에 존재하는 유일한 권력의 개념이

72) 이동성, 「권력과 지식 그리고 주체: 푸코의 주체사상을 중심으로」, 『정치커뮤니케이션연구』, Vol.15, 2009, p.277.

73) 앞의 논문, p.286.

아니다. 즉 중앙 집중적인 권력이 아니라 오히려 다양한 관계 속에서 내재하는 권력인 것이다.⁷⁴⁾ 권력 관계가 경제적 생산 기구, 사회제도, 가족, 개별 집단, 다양한 인간관계 속에 내재 하면서 이제 권력은 한 사회의 생활 세계와 제도적 행위 모두에서 나타난다. 그렇다고 푸코가 국가 기구가 아무런 권력도 행사하지 않는다고 생각한 것은 아니다. 그의 주장에 따르면 국가는 전체 권력 망을 장악하는 것이 아니라 현존하는 권력 망의 토대 위에서 작동한다고 본다. 권력은 모든 영역에서 형성된 관계 속에서 뿌리 내리고 있는 일종의 “상부 권력” 인 셈이다.

둘째, 푸코가 생각하는 권력은 사회적 관계 전체에서 행사되기 때문에 생산적이다. 그에 따르면 강압적으로 행사되는 권력은 왜 권력이 수용되는가에 대해 충분한 설명을 제시할 수 없다. 권력은 근본적으로 억압하는 것이 아니며, 소유되기 이전에 행사되는 것이다. 따라서 우리는 ‘권력은 무엇이며, 어디로부터 오는가?’ 라고 질문해서는 안 되며, ‘그것이 어떻게 행사되는가?’ 라고 질문해야 한다. 이에 대해 푸코는 권력이 수용되는 이유 중 하나가 생산성에 있다고 본다. 다시 말해 권력은 “현실을 생산한다. 권력은 대상 영역과의 관계 속에서 진리 의례를 생산한다. 이런 점에서 개인과 개인이 갖는 인식은 권력의 산물이다.”

셋째, 푸코가 주장한 바에 따르면 인간은 근원적으로 비 규정적이란 점에서 인간의 본성에 대해서 이야기할 수 없다. 즉 인간의 자아란 이미 주어진 것이 아니란 점에서 자아는 다양한 방식으로 존재할 수 있는 가능성의 영역이다. 이런 점을 토대로 권력은 인간의 본성을 억압하는 것이 아니라, 인간에게 자연스레 진리로 결정된 것처럼 인식하게 한다. 이러한 권력관은 권력을 개인의 자유에 대한 억압이 아니라, 반대로 그것의 가능조건으로 해석하

74) 도승연, 「사회 비판을 위한 계보학적 전략: 푸코의 권력 분석을 중심으로」, 이화여자대학교 석사논문, 1999. p. 41-42.

게 하는 이론적 토대를 제공하기도 한다.⁷⁵⁾

그리고 권력은 어떠한 지식을 창출한다. 권력과 지식은 상호 직접 관여하며, 어떤 지식의 영역과의 상관관계가 조성되지 않으면 권력적 관계는 존재하지 않는다. 동시에 권력적 관계를 상정하거나 구성하지 않는 지식은 존재하지 않는다.

2) 권력과 지식의 관계

푸코에게 지식과 권력 혹은 진실과 권력의 관계보다 중요한 문제는 없는 것처럼 보인다. 그가 집요하게 탐색한 고고학적 작업과 계보학적 작업은 진실은 어떤 과정을 거쳐서 만들어지는가, 진실을 진실로 인정하게 만드는 생산 조건 속에서 권력은 어떻게 작용하는가, 권력의 의지와 지식의 의지는 어떤 상호관련을 맺는가 등의 문제들로 압축될 수 있을 것이다. 즉 권력이 어떻게 지식을 조종하여 자기의 목적에 부합하게끔 이용했고, 지식은 어떻게 권력에 봉사했는지의 문제이다.⁷⁶⁾

그동안 과학과 학문이라는 지식의 형태가 객관적 진실로 받아들여져 왔지만 지식에 의한 객관적 진실이란 사실 객관적인 것이 아니라 필요와 권력의 효과에 의해 만들어진 현상일 뿐 순수하고 중립적인 지식이란 존재하지 않는다는 것이다.

지식은 인간의 인식 속에서 자생적으로 형성된 생산물이 아니라 사회 속에서 권력 작용을 용이하게끔 하기 위해 만들어진 하나의 전략이라는 것이 푸코의 생각이다. 이 권력 전략이 제대로 기능하기 위해 그 기반이 되는 것

75) 이정우, 「미셸 푸코에 있어 신체와 권력」, 『문화과학』, Vol.4, 1992.

76) 오생근, 앞의 책, 2013, p. 84.

이 바로 그 권력 전략에 맞는 지식 체계이다. 연관된 지식의 영역이 없다면 권력은 존재할 수 없고 마찬가지로 권력 관계를 지지할 수 없는 지식은 존재할 수 없다. 따라서 권력 체계를 기능하게 하는 지식 체계를 생성해내야 하는데 이를 위해 정상성과 비정상성을 구분하는 과정이 필요하게 된다.

푸코는 이러한 지식과 권력의 상호관계를 살펴보기 위해 철저한 사례분석을 통한 역사 추적에 들어간다. 이 과정의 첫 작품은 그의 박사논문인 『광기와 역사』다. 16세기까지만 하더라도 광기란 결코 이성과 동떨어진 개념이 아니라 오히려 예지적 능력으로 추앙받았을 때도 있었고 신적인 영감을 지닌 것으로 추앙되기도 했었다. 그러던 것이 17-18세기에 들어오면서 광기가 미친 사람으로 낙인 되고 반사회적인 범죄로 여겨져 감금당하고 처벌당했다. 18세기 후반이 되면서 광기는 치료받아야 할 질병으로 여겨지게 된다. 이후 광기는 이성이 아닌 것, 미친 것으로 정의되어 왔고 이성이라는 정의는 시대에 따라 가변적으로 변해왔다. 이성에 대한 정의가 변함에 따라 광기에 대한 정의 또한 변할 수밖에 없게 된다. 즉 광기란 이성을 정의하기 위해 필요한 상대적인 필요인 것이며, 광기는 필요에 의해 이질적일 수 있는 가변적 의미이다. 푸코는 이러한 일련의 광기에 대한 정의의 변화를 살펴봄으로써 광기를 정의함에 따라 합법적인 감금을 이루어내고 그것에서 권력이 작용하는 형태의 지식 권력의 연계를 보여주고자 했다. 즉 권력을 위해 지식이 생산되고, 역으로 지식이 권력의 결과를 창출해낸다.

권력 관계가 무엇인지에 대해 이야기하기 위해서는 그 권력을 실제로 행사하기도 하고 때로는 반대로 권력에 의해 행사 당하기도 하는 주체에 대한 설명이 필요하다. 여기에서 주체는 규율에 의해 통제 당하는 신체를 의미한다. 고전주의 시대에 신체는 권력의 대상이자 표적이라는 측면에서 새로이 발견되었다. 어떤 사회에서나 신체는 매우 치밀한 권력의 그물 안에 포착되는 것이었고 우리는 그 권력에 신체의 구속이나 금기 혹은 의무를 부과해왔

다.⁷⁷⁾

푸코는 이러한 권력의 메커니즘이 인간의 신체에도 작용한다고 보는데 이때 권력은 신체를 억압하는 것이 아니라 신체를 특정한 목적에 맞도록 만들어내는 점에 주목한다. 권력은 신체를 길들이는데 푸코는 이를 신체에 대한 권력의 미시물리학이라고 칭한다. 게다가 지식이란 것은 하나의 권력으로서 인간들을 조직하므로 각 권력에 알맞은 지식 전문가들이 나온다. 이들의 세분화는 권력의 감시를 더욱 견고하게 하며 또한 그 감시자의 임무를 맡은 사람마저 감시를 받게 된다.⁷⁸⁾

이러한 푸코의 권력, 지식 이론을 전시 공간과 미술사라는 지식체와의 관계에 적용해 보면 오늘날 우리가 이해하는 전시회는 제도를 통해 권력과 권위를 부여받게 되었고 그 공간에서 생산된 지식은 다시금 권력의 강화에 기여하는 구조를 형성하게 되었다. 이때 전시공간에 행사된 권력은 푸코가 근대 권력의 특성으로 제시한 규율 권력과 사목 권력의 성격을 드러내고 있다고 할 수 있다.⁷⁹⁾

푸코의 관점에서 페스티벌과 다음 장에서 다루게 될 전시회들의 목적은 시민들을 계몽시키고자 하였으며 그러한 과정을 통해 그들의 내적인 삶에 관여하고 자기 규제적인 시민으로 만들고자 하는 근대 통치술의 일환을 이루는 것이라 할 수 있다.

계몽주의 시대 미술관이 탄생한 이후로 미술관은 교육적 역할을 중심으로 파악하고 이해되었다. 그 후 지금까지 전시 공간(페스티벌을 비롯한 팝 아트 전시회)에서 수행하고자 하는 제일의 목적은 전시물들을 가시적으로 비교 가능한 질서를 토대로 진열하고 모든 관람객들에게 명백한 메시지를 전달하는 것이다.

77) 미셸 푸코, 오생근 역, 『감시와 처벌』 (서울: 나남, 1994), p. 247.

78) 앞의 책, p. 279.

79) 서지원, 「미셸 푸코의 계보학적 입장에서 본 공공 미술관」, 『한국미학회지』, Vol.41, 2005, p. 32.

이 세 전시회들의 역할은 변화하는 예술 개념과 사회적 변화를 효율적으로 수용하며 문화적 변화를 꾀할 수 있는 복합적인 공간의 기능을 수행했으며, 이것을 바탕으로 담론을 형성하는 권력의 공간으로써 대중을 계몽하는 역할도 담당했다는 것을 확인할 수 있다.

다음 장에서 지금까지 예고한 이러한 푸코의 이론과 팝 아트와의 관계에 대해 권력, 지식 이론을 방법론적인 틀로 설정하고 이것을 바탕으로 팝 아트 전시회에 도입된 지식들이 규율 및 권력과 맺는 연관성에 대하여 본격적으로 탐구하고자 한다.

IV. 1950년대 팝 아트를 대표하는 전시들

이 장에서는 1950년대 영국 팝 아트를 대표하는 세 전시회를 푸코의 “권력” 개념을 토대로 하여 새롭게 분석해 보려 한다. 앞서 살펴보았듯이 푸코는 권력을 통하여 육체와 영혼, 사상과 지식, 자유와 복지 등 모든 것을 만들어낸다고 한다. 사람이 창조하는 지식 역시 권력 관계 속에 드러난 지식을 말한다. 이렇듯 권력과 지식은 상호 연관하여 우리 사회 곳곳에 내재되어 작용하고 있는데 미술 안에서 권력의 효과가 나타나는 경우는 페스티발과 1950년대 영국 팝 아트를 대표하여 열린 《Growth and Form》, 《Man, Machine and Motion》, 《This is Tomorrow》 전시회이다.

이 전시회들은 관람객들에게 새로운 시각으로 전시회를 보는 시선을 제공했다. 세 전시회들을 기획한 해밀턴은 전시회에 과학과 기술 분야를 활용하여 관람객들에게 특정한 방식으로 다가가 보편적인 전시회의 보기 방법과는 전혀 다른 보기 방식을 관람객들에게 요구했다. 새로운 보기 방식을 기획한 해밀턴에 의해 권력 앞에 노출된 관람객들의 몸은 어쩔 수 없이 의도한 방향으로 특정한 방식으로 길들여지며 관람 하게 된다. 푸코의 권력 이론처럼 해밀턴은 지식을 조종하여 자기의 목적에 부합하게끔 이용했고, 지식은 전시회를 통하여 권력에 봉사하며 실제로 관람객들에게 권력을 행사했다. 이렇듯 권력은 우리가 보이지 않는 곳곳에 내재되어 우리의 몸을 조종하며 권력을 행사하고 있다. 이러한 권력의 효과를 고고학과 계보학을 참조하여 1950년대 영국 팝 아트를 대표하는 전시회를 분석하며 푸코가 주장한 이론들이 새로운 권력양식으로서 미술 안에서 어떻게 정당화 되는지 밝혀 보고자 한다. 푸코를 통해 팝 아트 이후의 현대미술 비평을 하나의 접근 방식이나 방법론으로서 작용하고 있다는 점에서 논의할만한 가치는 충분하다. 우

선 전시들이 어떻게 행해졌는지 간략하게 살펴보고 푸코 관점에서 자세히 알아보고자 한다.

1. Growth and Form

《Growth and Form》 전시회는 1951년 ICA가 페스티벌의 일환으로 진행되었으며 1951년 해밀턴이 기획했다. 해밀턴과 니겔 헨더슨은 생물학자인 다시 Wentworth 톰슨(D'Arcy Wentworth Thompson)의 책 『성장과 형태에 관하여 On Growth and Form』 [도16]에 영감을 받아 예술적으로 보이지 않는 이미지들로 이루어진 전시회를 하자고 제안했다. 전시회에 영향을 준 톰슨의 책은 이 시대의 영국 예술가들 사이에서 일종의 교양서 같은 책이었다.⁸⁰⁾

예술가들이 『성장과 형태에 관하여』 책에서 처음으로 영감을 얻기 시작한 것은 1930년대 초반부터이다.

이 전시를 기획한 해밀턴의 예술 작품은 톰슨 작품에 대한 연구를 하고 이 전시회를 준비하면서 몇몇 영국의 저명한 과학자들과의 협업을 통해 자연의 구조 및 내부의 움직임에 연구하는 방향으로 진화해 나갔다.⁸¹⁾ 비록 이 전시는 대부분 해밀턴이 기획하였지만 생물학자로서 그리고 그의 정신을 뒷받침하는 형태로 전시회를 이끈 것은 바로 헨더슨이었다.

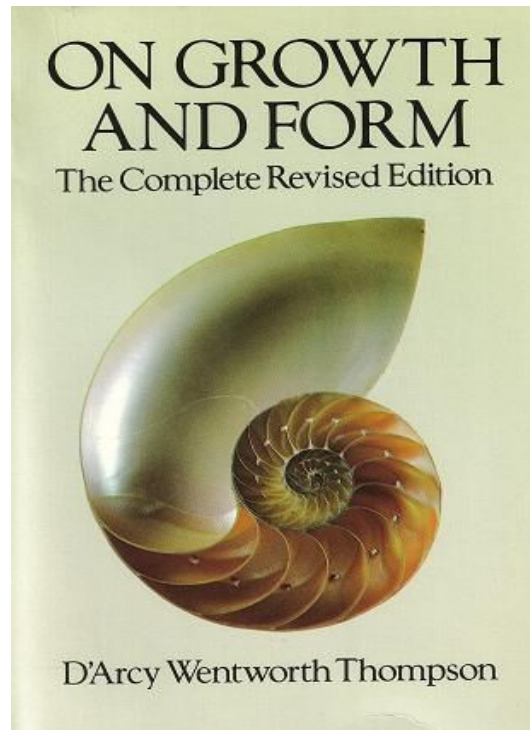
80) Martin Harrison, *Independent Group: act. 1952-1955*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 31.

81) Fisun Güner, "Richard Hamilton, Tate Modern /ICA", *the arts desk.com*, 2014.

[2014년 9월 5일 검색]

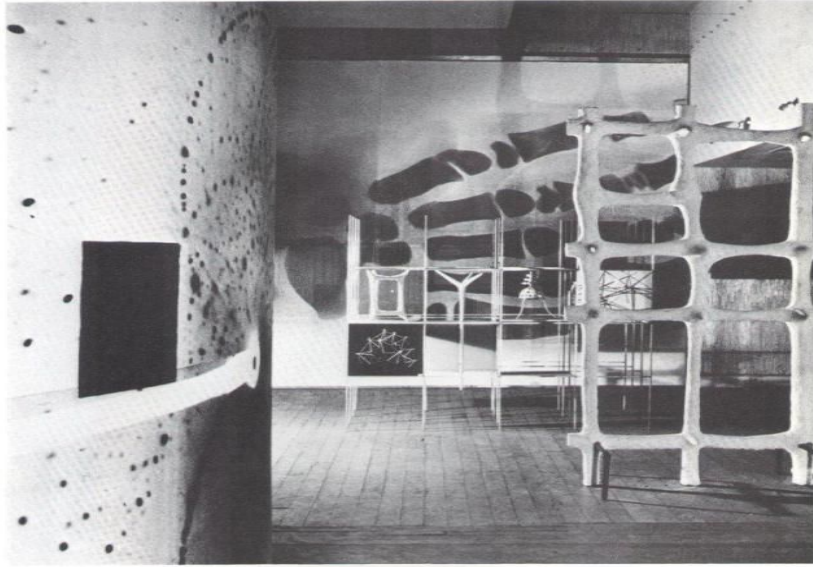
<<http://www.theartsdesk.com/visual-arts/richard-hamilton-tate-modern-ica>>

전시를 살펴보면 격자무늬 틀 위에 세포 구조를 보여 주는 석고 모형이 거대하게 자리 잡고 있고 다른 곳에는 세포를 분리해 놓은 모형, 거품이 일고 있는 시험관, 거대한 포유류의 해골, 다양한 조류의 알과 분자 구조를 보여주는 모형들이 전시되어 있다.[도17]



[도16] D' Arcy Wentworth Thompson, 《성장과 형태에 관하여 On Growth and Form》 책 표지, 1917.

전시를 살펴보면 격자무늬 틀 위에 세포 구조를 보여 주는 석고 모형이 거대하게 자리 잡고 있고 다른 곳에는 세포를 분리해 놓은 모형, 거품이 일고 있는 시험관, 거대한 포유류의 해골, 다양한 조류의 알과 분자 구조를 보여주는 모형들이 전시되어 있다.[도17]



[도17] 《Growth and Form》, 1951, 전시 전경.

전시 공간에 들어서면 단순히 “머리” 라는 제목이 붙여진 누군지 알 수 없는 한 남성의 커다란 사진이 관객에게 복잡한 생각이 들도록 하면서 우리를 맞이한다. 이 런 이미지를 통해 전후 새로운 사회를 건설하고자 하는 낙관주의와 과학의 무궁무진한 가능성을 보여주고자 했다.⁸²⁾

전시된 재료들은 주제별로 나누어졌는데 수학적, 천문학적 형태, 원소들의 흔적, 힘과 압력, 세분화, 해골 구조와 식물형태들이었으며 이것들은 의미들이 서로 상호 연계된 재료들로 이루어져 있다.[도18]

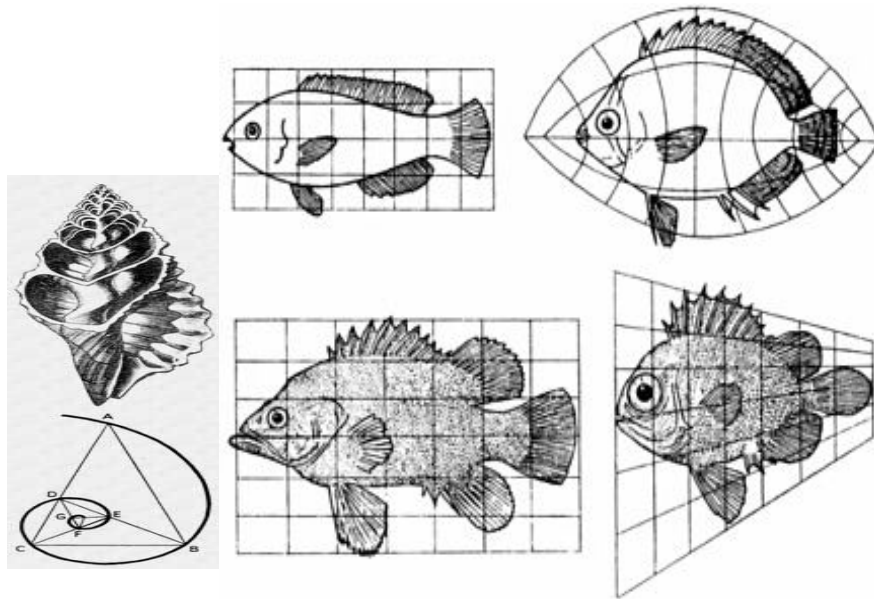
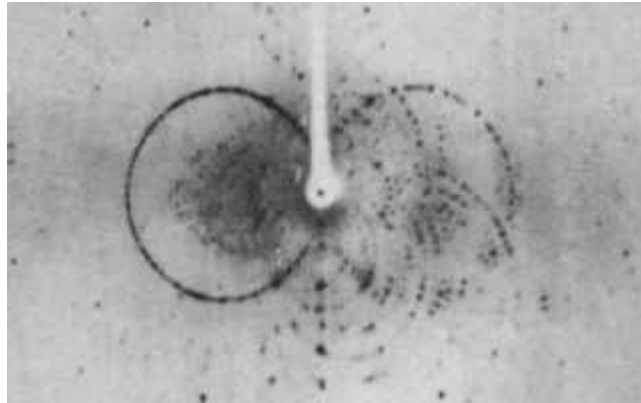
이런 재료들은 한 가지 요소보다는 사물들과의 관계를 보여주면서 전시회의 개념을 설명하는 기술적 장치 역할로 보인다.⁸³⁾

그리고 본 전시에서는 설명이 덧붙여진 레이블 없이 이미지만을 전시하여

82) Isabelle Moffat, ““A Horror of Abstract Thought”: Postwar Britain and Hamilton's 1951 "Growth and Form" Exhibition”, *October*, Vol.94, 2000, p. 96.

83) Cranfield, Ben, 앞의 논문, p. 83.

과학적 형태로 이루어진 이미지들로만 관심을 집중하게 했다.



[도18] 《Growth and Form》, 전시 재료들, 1951.

그리고 본 전시에서는 설명이 덧붙여진 레이블 없이 이미지만을 전시하여 과학적 형태로 이루어진 이미지들로만 관심을 집중하게 했다. 동시에 관람객들에게는 새로운 광학 기계의 발명으로 형태에 대한 이미지들이 과학적 지식과 함께 동시다발적으로 확장될 수 있는지 보여줌으로써 새로운 시각적

환경을 강조하고자 했다.⁸⁴⁾

구체적으로 이 전시에서 사용된 기술들은 일곱 개의 카테고리로 나뉘었다. 각각 원자적 소립자부터 천문학 범위 안에 이르는 구조물들의 성장과 자연적 형태에 대한 측면들에 대해 집중했다. 전시회 안에서는 스크린에서 축소사진과 엑스레이 들을 보여줬고, 수정의 성장과 성계가 자라는 과정을 동영상으로 상영하여 전시회 환경을 조성하였다.⁸⁵⁾

해밀턴의 계획은 원자 부분 추적, 수정 구조, 염색체와 세포부분, 바다 유충, 식물 형태와 그 밖의 것들에 대한 사진, 그림, 모델, 그리고 바닥, 벽, 천장 같이 고정되어 서있는 형태들을 표현하는 것이었다. 존재한 설치물들 중 유명한 것은 “시각 영화(Sight Screen)” 이다.

이것은 전선 보강재에 석고를 입혀 유기적 성장을 비슷하게 만든 것으로 산호나 뼈를 연상시킨다. 네모난 프레임들은 거칠게 잘려져 평평하지 않은 형태로 사람이 손으로 만든 설비처럼 보이게 했다. 약하고 부드러운 가로 세로 지지대로 만들어진 개방적 구조와 패널 구조는 완벽한 정육면체의 모양을 띠고 있다. 그 정육면체 구조물 안에는 톰슨의 책에 삽화된 작은 유기체들이 계속해서 사람이 만든 기하학과 비교하여 차이점과 유사성을 보여준다. 또한 흐릿하게 조명이 비치는 방 안은 초현실주의적인 실험실과도 같은 분위기를 보여준다.⁸⁶⁾

이 전시가 보여준 시각적 환경을 분석해보면 과학적 지식과 권력을 토대로 관람객들에게 제공된 것을 볼 수 있다. 그리고 톰슨의 책은 이 전시회에 지식과 주제의 토대를 제공하여 관람객들에게 권력을 행사하고 있는 것처럼

84) Isabelle Moffat, 앞의 논문, p. 33.

85) 해밀턴은 그의 쇼를 일곱 개의 특징적 쇼로 나누는 것을 기획, 각 부분들의 이름은 1. 형태의 부피로서의 시간, 2. 세포의 형태들, 3. 세포의 그룹화, 4. 해골의 구조, 5. 연관된 형태들, 6. 형태와 기계적 능력, 7. 순수한 수학의 공식적 실현 이다. 그러나 해밀턴은 이 쇼를 위한 적절한 재정과 충분한 공간이 주어지지 않을 것 이라는 걸 알았을 때 쇼의 크기를 줄여야했는데, 대부분의 전시가 해밀턴이나 그의 친구들에 의해서 만들어졌기 때문에 그 쇼는 조금 self-made(자급자족)의 느낌을 갖게 했다.

86) Ben Himore, "Richard Hamilton at The Ideal home Exhibition of 1958: Gallery for a collector of Brutalist and Tachiste Art", *Art History*, Vol.30, 2007, pp. 720.

보인다. 이런 원리를 푸코의 권력 이론에 의해 설명할 수 있는데, 푸코는 권력이란 생산적인 특성을 가진 것으로 분석한다. 이러한 권력의 생산적 측면이 《Growth and Form》 전시회 안에서 관람객들에게 어떤 영향을 주었는지 보고자 한다.

푸코는 권력의 지배효과를 “우리의 문화에서 인간이 주체로 만들어지는 상이한 양식들의 역사를 창조하는 것” 이라고 정의한다.⁸⁷⁾

즉, 권력이 개인에게 실질적으로 위력을 발휘할 수 있는 것은 규범을 통해서이다. 이 전시에서는 정해진 규범은 없지만 해밀턴이 의도한 이미지의 구성을 통하여 기계적 눈, 즉 포토그램에 대한 엑스레이 사진, 확대 이미지와 현미경의 만남 등의 영역을 통해 눈에 보이지 않는 영역 부분을 보길 원한다. 이렇게 새로운 보기 기법을 사용하여 여태까지 미술에서 표현된 재현의 양식을 탈피하였고 매체의 등장 전에 발명된 사진을 통해 예술 영역에서의 복제를 지나서 과학과 기술을 통하여 예술과 대중문화 간의 관계를 다루는 팝 아트가 등장할 수 있었다.

프랑스 소설가이자 좌익 정치가였던 앙드레 말로(Andre Georges Malraux)는 매체가 “예술의 본성 전체” 를 변형시킨다고 생각했다.⁸⁸⁾ 이렇게 전시를 다루는 기술(규범)을 달리함으로써 관람객뿐만 아니라 실제의 구성원에게 강력한 영향력을 행사한다.⁸⁹⁾

그리고 과학을 이용한 이 전시가 등장하기 전에 과학은 단순히 지식에 불과하였으나 과학 지식을 통하여 권력의 효과로서의 다양한 영향력을 가지며 우리를 특정한 방식으로 길들이고 사고하게 했다. 이렇듯 이 전시는 지식이란 개념으로 과학적 방법으로 관람객들에게 다가가 지식이란 권력을 사용하여 특정한 방식으로 전시회를 이끌어 나갔다.

87) 미셸 푸코, 서우석 역, 『주체와 권력, 미셸 푸코 : 구조주의와 해석학을 넘어서』 (과주: 나남, 1989), p. 86.

88) 할 포스터외, 앞의 책, p. 273.

89) 백광영, 「푸코의 권력 분석 ‘규율’에서 ‘생명-정치’로」, 인하대학교 석사논문, 2011, p. 56.

특정한 의도를 가지고 기획한 해밀턴은 그의 작품들을 장비, 설치라고 부르기 시작했으나 그는 그의 전시를 교훈적이라고 생각했고 관람자들을 보도록 강요하면서 관람자들을 교육시키고자 하는 그의 노력을 계속 강조했다. 관중도 그들 자신이 세포 구조 안으로 낮아지는 자신들을 느끼는 것, 즉 혈액 세포의 사이즈로 작아지고 늘어나는 숫자의 생물들과 세포 덩어리들 사이에서 돌아다니는 이 비현실적인 느낌들을 인지했을 것으로 보인다. 그 당시 리뷰어는 전시회 공간에서 어두운 부분을 인식했는데 “형태와 모양들이 바닥 또는 천장의 스크린으로 움직였다. 천장에 만들어진 것은 수정 형태의 드라마였다. 다른 스크린에는 바다 성계의 알이 그 자신들을 분할하고 있었다.”고 서술하고 있다.

그러나 더 두드러지는 것은 세포 단위의 유기적 관계를 확인하기 위해 보는 사람을 강제로 유기적인 관계와 마주하게 하고 어두운 방 안에서 인간 사이즈의 세로 프로젝션에 관중을 집어넣은 방법도 사용했다. 해밀턴은 이러한 방식은 권력의 효과로 설명 할 수 있다. 전시회가 사용한 방법을 설명하기 위해 권력 개념을 뒷받침하는 고고학과 계보학을 참조하고자 한다. 그래야만 전시회가 열린 시기의 인식론과 순간들의 특수성에 대해 알아 볼 수 있다.

이 전시가 열린 1951년 영국의 상황은 사회 변화와 예술의 관계를 단적으로 표현하는 영국 팝 아트가 등장한 때이다. 이 당시 영국은 산업혁명과 2차 세계대전을 거치면서 계속해서 사회 변화를 겪게 되었고 영국 시민들은 사회적으로 논의 되거나 이슈가 된 것들에의 관심이 커지기 시작했다. 그 중 시각 매체에 대한 폭발적인 관심이 생기게 되었다. 이는 새롭게 등장한 계층(대중)의 사회적 활동에서 비롯된 것이라고 짐작할 수 있는데 본격적으로 새로운 계층의 취향에 큰 영향을 미친 것은 주로 공공 미술관이었다. 이들은 공공 미술관을 통해 미술에 대한 관심과 미적 교양을 쌓을 수

있었다.

전시 복합체에서 언급했듯이 새로운 계층들은 박물관에서 질서정연하게 관람하며 지식수준을 올리고자 했다. 그 후 영국의 이미지를 표현하고자 한 페스티벌을 통해서도 새로운 테마들로 장식된 건축과 전시품들을 통해 대중들은 자연스럽게 그들에게 노출된 작품을 중심으로 취향을 형성하며 공감대를 형성하였다.

할 포스터(HalFoster, 1955~)는 과거에서부터 있어 온 계층 구조가 문화에 의해 재생산, 재배치되고 있음을 지적했지만 새로운 계층들은 기존의 절대적인 미의 기준이라 여겼던 취향과는 다른 취향을 형성하려고 하였으며 그 당시 이들이 선구자 역할을 하였음이 분명하다. 페스티벌과 함께 등장한 ICA와 인디펜던트 그룹을 통하여 이들은 미술의 주류와 관습을 다졌음이 분명한 사실이다.

케네스 클라크 (KennethClark,1903-1983)는 다음과 같이 명화를 규정한다. “명화란, 격이 조금 떨어진다고 해도 그 시대의 언어를 사용해야 한다. 만일 그 언어가 너무 복잡해서 대다수의 사람들이 이해할 수 없는 경우라면, 과연 그것을 명화라 할 수 있겠는가. 가장 분명한 것은, 명화란 천재적인 미술가가 시대정신에 입각해서 자신의 개인적인 경험을 우주적인 경험으로 승화시켜 놓은 그 순간에 제작한 작품 이라는 점이다. 만일 한 미술가가 감동할만한 회화적인 요소가 많은 시대에 살고 있다면 그는 운이 좋은 화가이며, 그 화가에게는 그 만큼 명화를 남길 확률도 높을 것이다. 노골적으로 말하자면 회화의 주제로서 만족할만한 것이란 우리를 여러 측면에서 감동시킬 수 있는 진정한 주제를 말하며 화가가 그 나름대로 이것을 잘 다루었을 때에만 성공적 일 수 있는 것이다.” 90)

즉 가치 있는 예술 작품과 전시들을 탄생시키는 것은 작가의 천재성뿐만

90) 케네드 클라크, 이희숙 역, 『명화란 무엇인가』 (과주: 열화당, 1994), pp. 42-43.

아니라 시대의 영향도 무시할 수 없음을 지적하고 있다. 이처럼 훌륭한 작품은 분명 존재하겠지만 영원히 그 가치가 변하지 않는 작품을 찾기란 쉽지 않다. 클라크가 언급한 것처럼 아무리 위대한 작품일지라도 당대와의 소통에 실패하는 작품은 인정받지 못하기 때문이다.⁹¹⁾

계보학적으로는 이 전시에 영향을 준 톰슨을 주목해야 한다. 그의 저서는 살아있는 생명체의 발전이 물리학과 수학의 법칙에 의해 결정된다는 내용을 담은 선구적인 저술이다. 이 책을 통해 톰슨은 생물학의 세계에 기하학 공식을 적용함으로써 최초로 “광대한 우주 속의 윤곽”을 제공하고자 하였다. 톰슨의 책은 인디펜던트 그룹에게도 영향을 끼쳤는데 이 당시 현대 영국 미학이 톰슨의 접근 방법에 기반을 둔다고 보고 예술, 디자인, 대중문화에 대한 이해에 이 책이 매우 결정적인 역할을 했다.

아방가르드 예술가들 사이에서 이 책은 전설적인 위치를 갖고 있지만 현재 이 책을 보면 무엇이 예술가들을 이토록 강하게 사로잡았는지 이해하기 어렵다. 1949년에 리드에 의해 쓰인 그의 첫 번째 제안서에 왜 톰슨의 책이 해밀턴에게 중요하게 여겨졌는지, 어떻게 그 책의 원리를 시각적으로 해석하고 싶은지에 대해 언급했다. 첫 번째 동기는 톰슨의 책이 제공 했다. 생물학, 화학, 물리, 그리고 수학이 겹쳐지는 이 분야에 대한 시각적 관심은 순수한 시각적 용어로 발표되기에 최상의 주제라고 여겼다. 여기서 해밀턴에게 중요한 점은 예술과 유기적 형태, 그리고 그들의 생성 과정 사이의 차이점이다. 그가 말하길 “예술의 복잡성은 심리학 과정의 생성물이다. 그러나 유기적 형태는 심리학과는 어떤 의도와도 관계가 없다”고 말했다. 해밀턴은 과학의 세계에서 가져온 사진 묘사로 표현된 톰슨 책에서 유기적 창조물에 관한 고유 법칙과 의도적으로 만들어진 예술 작품 사이의 차이를 이끌어내고 있다. 게다가 과학자들에 의해 만들어진 과학적 기구들의 이미지들은 전부 다 시각적 언어로 표현

91) 이투리, 「19세기 영국의 미적 취향과 소비 변화 연구 : 휘슬러 vs. 러스킨 판례를 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2014, p. 72.

되었다.

해밀턴은 단순히 자연의 세계를 표현하는 것에 그치지 않고 우리 인식속의 메커니즘을 통한 이미지를 추구하고자 했다. 또한 해밀턴은 과학 속 사진 이미지로 표현된 이 전시회에서 근본적인 유기적 창조물의 고유 법칙과 자연스러움, 그리고 예술을 위해 의도적으로 만들어진 작품 사이의 차이점을 표현하고자 했다.

그리고 가장 작은 구조물인 원자와 세포로 시작해서 그보다 더 큰 것들인 해골, 스펀지, 그리고 조개 같은 형태들을 해부하려고 했다. 그는 “화가와 조각가는 바로 보이는 시각적 환경을 넘어서 자연의 형태들을 관찰함으로써 그로부터 넓은 경험의 세계를 느끼게 된다면 얻는 것이 많을 것이다. 그러면 앞으로 우리들은 과학 연구에 의해서 얻은 보다 더 큰 환경의 시각적 가치들을 배울 수 있다.” 라고 믿었다. 해밀턴은 예술 작품과는 반대라고 생각하는 자연적으로 발생한 과학적 이미지에서 영감을 얻기를 바라고 있었다.

2. Man, Machine and Motion

1955년 영국 뉴캐슬의 Hatton 갤러리에서 처음 전시되었던 《Man, Machine and Motion》 전시는 3차원적 포토 에세이 형태로 구성되어 신기술을 통해 새로운 공간 및 시각적 경험이 어떤 형태로 구현되는지를 보여주고 있다.

이 전시는 30개의 오픈형 스틸 프레임으로 구성되어 있으며 그 위에 사진 이미지들이 배치되어 관람객을 다루고 있다. 프레임은 양면으로 구성되어 있으며 200개 이상의 이미지가 대양, 지상, 우주 및 행성 간 (Aquatic, Terrestrial, Aerial and Interplanetary)이라는 네 개의 테마로 구성되었

다. 전시의 대부분은 하늘, 바다와 대지를 정복하고자 하는 인간의 진보를 담은 일련의 확대 사진들과 판화이다. 사진들은 양 옆과 전면 뿐 아니라 머리 위에 정확하게 4x8 피트 프레임으로 전시된다.⁹²⁾ [도19]

이들 사진들을 통해 해밀턴이 기계에 얼마나 매료되어 있었는지 그리고 이를 얼마나 정확하게 공간적으로 구분하여 구성하고자 했는지를 볼 수 있다. 동시에 먼 과거에 날고자 시도했던 모습들이나 한껏 멋을 낸 콧수염과 고글 패션을 자랑하는 초기의 자동차 운전자들을 담은 판화 작품을 엿볼 수 있다.⁹³⁾



[도19] Richard Hamilton, 《Man, Machine and Motion》, 1955,
Hatton Gallery, 전시 전경.

92) Galleries Now.net, "Hamilton at the ICA".
[2014년 10월 11일 검색]
<<http://www.galleriesnow.net/shows/hamilton-ica/>>

93) Coline Milliard, "Looking at Richard Hamilton's an Exhibit at the ICA", *artnet news*, 2014.
[2014년 10월 11일 검색]
<<http://news.artnet.com/art-world/looking-at-richard-hamiltons-an-exhibit-at-the-ica-1645>>

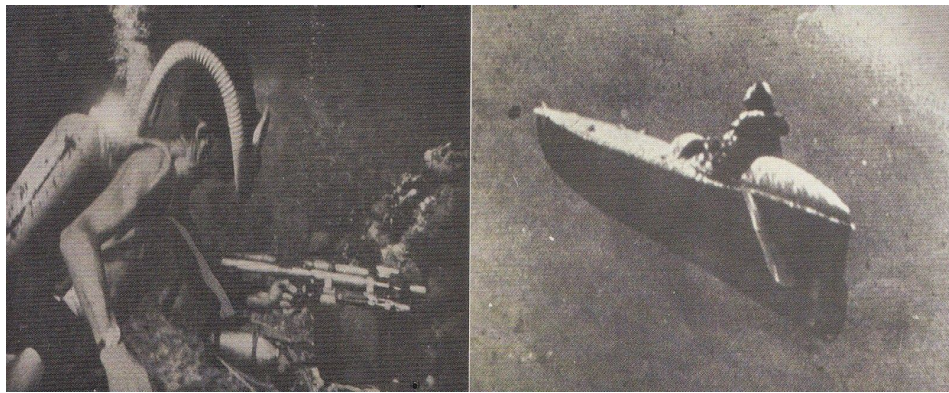
예를 들어 바이크를 타고 있는 노년의 여인이나 스쿠터를 타고 있는 비키니를 입은 소녀, 심해 다이버나 판타스틱 한 비행기구들, 우주 속의 우주인, 공중에 떠 있는 스키어들, 로켓 발사 사진, 수중에서 숨을 쉴 수 있도록 해 주는 우스꽝스러운 장치들은 이 전시에서는 이 모두가 우리 머리 위에 매달려 있거나 발치에 서 있다. 아마도 관람객은 낙하산을 타고 있거나 스피드 테스트를 하거나 외발 자전거를 타거나 우주 비행사 혹은 다이버가 된 한 느낌을 받을 것이다. 본 전시야 말로 강렬한 시각적 경험이다. [도20]

다양한 종류의 교통수단이 있는 이미지들을 문서, 다이어그램, 추측성 이미지 등의 형태로 표현하며 가로, 세로로 세워진 격자 형태 틀 위에 전시한다. 이런 이미지들은 교통수단의 종류에 따라 분류된다. 이는 실증적인 데이터이기 보다는 이미지 데이터이다. 커다랗고 하얀 전시실에 전시된 크고 밝은 전시물에 익숙한 관람객이라면 전시회의 첫 번째 방은 약간 생소하게 느껴질 수 있다.

이 방은 어둡고 많은 과학 도구 및 사물들로 가득 차 있으며 벽면의 문자마저 드러나지 않는다.

본 전시를 기획한 해밀턴은 유동적으로 구성하여 프레임을 옮기고 재배치하며 새롭게 구성할 수 있도록 하였다. 모듈 형식의 행거 시스템을 기반으로 하여 방문객으로 하여금 “자신들만의 구성 방식”을 만들어 보도록 기회를 주고자 의도한 것이다. 그리고 해밀턴이 매료되었던 스피드와 여행은 이 전시에 영감을 주었다. 그래서 자동차, 심해 다이버, 스쿠터 타는 사람들 및 초창기 비행기 등의 확대 사진 등을 중심으로 전체 환경이 조성되었다.

또한 해밀턴은 이 전시에서 건축학과 디자인에 대한 흥미를 상징적으로 드러냈다. 레오나르도 다빈치가 꿈꾸었던 비행 기계에서부터 꿈의 휴가처럼 다이빙하는 모습 등 다양한 소스로부터 뽑아 낸 이미지들을 계층 구조에 관계없이 배열한 것이야말로 이 전시의 핵심 요소이다.⁹⁴⁾



[도20] Richard Hamilton, 《Man, Machine and Motion》, 1955,
Hatton Gallery, 전시 사진들.

이런 이미지들을 통해 이 전시는 사람들에게 자신의 일상적 환경을 바라
보게끔 하고 경험하는 방법을 제시함으로써 관객을 규정하는 시각적 모델을

94) 앞의 글.

만든다. 영국이 전쟁을 치르고 많은 변화를 경험한 시기에 앞선 말한 시선으로 다른 전시는 관람객들에게 색다른 시각적 체험에 눈뜨게 해주었다. 즉 그들이 전시장을 거니는 동안 바라보게 되는 사진 이미지들은 “그 자체로 굉장한 엔터테인먼트” 이자 “모든 사물들이 집결한 거대한 박물관” 이자 “무료로 즐길 수 있는 일종의 경이” 가 되었다. 이처럼 독특한 시각적 주체의 탄생은 도시화라는 사회적 변화뿐 아니라 푸코의 권력 효과가 제대로 드러나는 현상을 발생시켰다.

푸코는 권력이 어떻게 지식을 조종하여 자기의 목적에 부합하게끔 이용했고, 지식은 어떻게 권력에 봉사했는지 문제 삼고 있다. 푸코는 이러한 권력이 감시와 통제의 장치에 노출되어 있으나 거기에 순응하고 그 장치가 권력화에 무력해져 있는 모습에 주목한다. 이에 이 전시에서는 현대사회에 내재한 감시의 시선들이 권력의 지배하에 어떻게 사용되었는지 보고자 한다.

관객들은 일방적인 수용자의 입장이 아닌 다양한 위치에 놓이도록 만들어 설치의 효과가 보는 방식에 따라 공간을 창출하도록 했다. 그 공간들은 모든 시각이 숨어 들어가 있는 장소이며 그곳에서 관람객과 이미지, 보는 자와 보이는 것은 혼동된 채 남아 있게 된다. 푸코의 판옵티콘⁹⁵⁾ 이론처럼 관람객들은 권력을 내면화함으로써 스스로 자신을 감시하며 전시를 관람하게 된다.

푸코는 현대사회의 판옵티콘 권력의 특징을 말하면서 “우리는 판옵티콘 감시구조의 사회 속에 살고 있다.” 고 주장하는 한편, 판옵티콘 이념을 감시, 통제, 교정으로 분류하고 이 요소들이 현대 사회에 존재하는 권력 관계의 기본적인 특징이라고 설명한다.⁹⁶⁾

95) 판옵티콘은 감시자가 보이지 않는 공간에서 죄수가 자신을 감시하게 만드는 감시의 원리를 완벽하게 구체화한 자동 기계이다. 물론 이러한 기계의 원리는 감옥에만 적용되는 것이 아니라 감옥 밖의 사회 어디에서나 이용될 수 있다.

96) 오생근, 앞의 책, 2013, p. 136.

판옵티콘은 권력의 기능적 장치이자 개인을 훈련시키고 순응하는 신체로 만들면서 생산력은 증가시킬 뿐만 아니라 더 많은 권력을 창출하고 사람들을 효과적으로 통제할 수 있는 기계이다. 또한 판옵티콘의 사회는 도처에서 개인을 감시하고 그의 행동을 관찰하고 기록하는 사회이다. 산업문명의 발전과 함께 전 방위적으로 확산되는 판옵티콘의 체제 속에서 인간은 계속 권력에 예속될 수밖에 없다.

이런 권력적 측면 외에 《Man, Machine and Motion》 전시의 사진들을 세부적으로 보면 현대 기술을 통해 사회 속에서 예술의 새로운 역할을 고심해 보는 많은 작품들로 이루어졌고 특히 기계들에 초점이 맞춰졌다. 하지만 기계만을 보여주는 것이 아닌 기계가 ‘어떤 방식으로’ 현재 생활에 영향력을 끼치고 있는지 설명해 주고 있기에 더욱 푸코식 고고학과 연계하게 쉽다. 다시 말해 푸코의 “회화의 고고학”에서 그가 중요하다고 주장한 것처럼 ‘어떻게’에는 지대한 관심을 보였지만 그림의 장면이 ‘무엇을’ 그린 것인지 관심이 없다.

기계들은 과거로부터 현재까지 도구나 무기처럼 손의 힘을 보완하기 위한 것으로부터 시각적인 능력을 보조하기 위한 기구나 전기 및 전자 장치처럼 각각의 범위를 확대해 주는 장치까지 모두가 역사의 한 편을 구성하는 빼놓을 수 없는 일부이다. 이런 기계는 필요로 하는 인간들의 합의에 의해 스스로 진화해 왔다. 특히 이 시기에 전쟁을 치른 후 기계에 대한 영국인들의 관심을 사진을 통해 당시의 모습, 그 당시의 ‘현재 모습’ 이자 인식론을 보여주고자 했다. 그래서 이 전시에서는 인간의 필요에 의해 기계들이 사용되는 모습을 담은 사진들을 주로 하는 사진들을 선보이고 있다.

이들 사진들 중 어떤 것은 그 자체로도 우리에게 감동을 주는 사진이다. 예를 들어 아무도 타지 않은 초기의 비행기가 서 있는 모습을 담은 사진은 지금 보기에는 독특하지만 다른 느낌의 아름다움도 전달하고 있다. 그러나 이러한

전통적인 방식으로 이들 사진을 보면 미적인 흥분감을 느끼기 어렵다.

전통적인 방식으로 기계를 바라볼 때 기계에서 찾아볼 수 있는 미적 가치는 기계가 기능에 충실하게 조화를 이룰 때이다. 사실 전시회 사진 속 비행기의 모습은 근래의 경험으로 볼 때 도저히 날 수 있을 것 같은 외관은 아니다. 대부분 이 당시 비행기는 발전 과정에서 멋지게 등장했다가 곧 사라지는 운명을 맞이하였을 것이다. 하지만 비행사의 사진 속에 존재하는 모습은 여전히 우리에게 감동을 준다. 왜냐하면 비행기에 대한 꿈은 인간이 하늘을 날기 훨씬 이전부터 수 세기 동안 하늘을 나는 것에 대한 판타지이기 때문이다. 심지어 지금까지 우주 공간에 대한 신화와 이야기가 여전히 존재하고 있는 것을 보면 알 수 있다. 그래서인지 이 전시 중에서 몇몇 사진은 인간과 기계가 같이 살아가는 생활 모습과 아직까지 구체적으로 실현되지 못한 판타지에 보다 주의를 기울이고 있다.

사진 속의 기계 이미지들은 뭔가 멋진 일면이 존재하듯 인간은 영웅과 기계에 환호를 보내지만 한 편으로 기계들은 곧 퇴물이 되어 박물관에서 뿐만 아니라 대중의 애정에서도 멀어져 사장된다. 그래서 자세히 들여다보면 전시 된 사진 속의 인물의 얼굴에서는 특징적인 표정을 찾아 볼 수 있는데, 자부심, 결단력, 신념 등이다. 발명이 가지는 낙관주의적인 특징 뒤로 카메라에 포착된 발명가 혹은 사용자들의 얼굴에는 의심의 흔적이 엿보인다. 설사 발명품이 실패로 돌아간다 해도 그들만은 우스꽝스럽게 느껴질 수 없을 것만 같은 모습이다. 그래서 사진 속의 다른 면은 새로운 관계를 구축하고 있는 인간의 모습도 담고 있다.⁹⁷⁾ 그리고 이들 사진 속 이미지들은 그 당시 시대의 소유물인 기계를 다루었다 하더라도 오늘날 그 전시의 내용물을 다시 살펴보는 과정을 통해 이 시기의 인식론적 지형을 알게 되면서 즐거운 경험을

97) Hamilton, *Richard Hamilton Collected Words*, Richard Hamilton, London, Thames and hudson, 1982, pp. 19-22.

할 수 있다.

이런 기계 사진들이 출현하게 된 외적 영역을 연구해보면 푸코가 주장한 그 시대의 에피스테메를 알 수 있다. 특히 이 전시에서는 미묘한 상호 작용들이 나타난다. 작품 전체를 아우르면서 프레임과 사진 이미지들이 끊임없이 다시 관계를 형성하여 관객들의 눈앞에 영원히 끊이지 않는 새롭고도 독창적인 구성이 펼쳐진다. 흑백의 사진들은 기계적임 움직임에서부터 환상의 움직임까지 모션들을 그려내고 있는데 이들 이미지를 통해 가장 분명하게 드러내고자 하는 것은 시대에 대한 불안감을 어떻게 묘사하고 있는가이다.

예를 들어 사진 속에 그려지는 심해 다이버, 오토바이나 레이싱 카 운전자에 대한 무채색의 미학적 이미지 혹은 디테일은 오래 전 과거 인류가 혁신적인 기계력의 한계를 실험하던 시기의 모습들을 보여준다. 50년이 지난 후 디지털 이미지 속에 살고 있는 현대에 이들 과거의 이미지들은 마치 아이패드 옆에 놓인 축음기처럼 보인다. 그럼에도 불구하고 3차원 콜라주 작품을 통해 기계 시대의 끝을 고하고 있는 작품은 그 안에서 잔잔한 휴머니티를 느낄 수 있게 해 준다.

이 전시에서 해밀턴은 기계 뿐 아니라 자동차 디자인의 파워 그리고 섹슈얼리티에 대한 은밀한 표현이 되는 방식들을 실험적으로 탐색하였다. 이와 같은 표현은 모든 패션과 라이프스타일 및 일상용품이 그 안에서 상상력 및 욕망, 가치 및 특정한 스타일로의 변신을 드러내는 소비지상주의에 대한 하나의 비판으로 읽혀지는 롤랑 바르트(Roland Barthes), 움베르토 에코(Umberto Eco)나 장 보드리야르(Jean Baudrillard)등 당대 저술가들의 기호학적 분석에서도 그대로 드러난다. 이와 같은 아이디어는 해밀턴이 본 전시를 위해 구성한 콜라주 <Just What Is it that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?> 테마에서도 찾아볼 수 있다.⁹⁸⁾ 해

98) S. C. Maharaj, "Richard Hamilton. Father of Pop Art. El Padre del Arte Pop", *district 047*,

밀턴은 이처럼 영국에서 팝 아트를 발전시킨 것에서부터 20세기 말 새로운 디지털 기술을 이용하는 것에 이르기까지 어느 누구와도 다른 문화적 발자취를 남겼다.

이상 1950년대 팝 아트를 대표하는 세 전시를 푸코의 관점에서 분석해보았다. 세 전시들은 우리에게 팝 아트라는 미술을 각인 시킨 것 외에 푸코가 주장한 것처럼 우리의 지식을 이용하여 권력을 어떻게 조종하며 미술사에서 자리 잡았는지 연구해보고자 했다. 우리가 무심코 지나쳤던 전시들 가운데 현대 예술의 분야는 아주 넓고 다양하게 많은 다양한 관점들은 포함하고 있다. 그리고 앞으로 새로운 기술적 방법들을 탐험하는 예술은 새로운 세상으로부터 그것을 마주하고 극복함으로써 현대사회의 예술이 권력과 지식의 방법이 아닌 표현의 자유로운 한 방법으로써 새로운 예술의 시대를 맞이해야 할 것이다. 이러한 예술의 중요한 역할에 대한 가능성이 이미 이 전시를 통해 보였으므로 앞으로의 예술이 제시해 줄 새로운 권력과 단호한 판옵티콘의 권력을 극복하는 방법을 지속적으로 연구해 나가야 할 것이다.

3. This Is Tomorrow

1956년, 런던에서는 이스트엔드(East End)에 있는 화이트채플(Whitechapel) 갤러리에서 열리는 《This is Tomorrow》 [도21] 전시회를 광고하기 위한 홍보 포스터들이 붙었다. 이것은 이후 영국 팝 아트의 토대가

2013.

[2014년 12월 4일 검색]

<<https://distrito47.wordpress.com/2013/12/04/richard-hamilton-father-of-pop-art-el-padre-del-art-e-pop/>>

되는 작품으로 여겨진다.

이 전시회는 구성과 미술가에게서 영향을 받은 젊은 예술가, 건축가, 그리고 비평가들로 구성 되었으며⁹⁹⁾ 당시 건축학적 디자인의 에디터였던 테오 크로스비(Theo Crosby)¹⁰⁰⁾는 조직위원회의 대표였다.



[도21] 《This is Tomorrow》, 1956, 전시 포스터.

그는 전시회의 홍보물을 통해 자신의 전시는 정통 추상 예술로부터 자유

99) D. Robbins, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, MIT Press, 1990, pp. 35-36.

100) 테오 크로스비는 당시 Whitechapel Art Gallery의 이사였다.

로우면서도 클래식한 정형성과 합리적 순서를 갖춘 전시회로, 유명 매체로부터 가져온 편으로 고정된 이미지를 회반죽 석고로 만들어낸 집 같은 구조물을 지나는 등의 방법으로 나타낼 것이라 약속했다.

전시회는 파빌리온 구조의 공간에서 예술가, 건축가, 디자이너, 음악가, 엔지니어, 그리고 비평가들과 함께 12팀으로 구성되었다. 그리고 12개의 독립적인 디스플레이들로 이루어졌는데 그 중 6개는 인디펜던트 그룹과 연관이 있었으며 나머지는 프랑스 구성파에서 파생된 모임들도 있었지만 대부분 영국 예술 비평가들과 예술가들이었다. 아이디어는 한 그룹에 각각 한 명의 비평가, 건축가, 그리고 디스플레이를 합작 할 수 있는 아티스트로 구성되었다.

이 전시 안에서 12개의 팀들 중에 그룹 6(스미스슨 형제, 파올로치, 헨더슨)이 디자인한 ‘안뜰과 별채’ 전시는 1956년 영국의 ‘내일’ 을 가장 극단적으로 보여 주었다. 모래로 덮인 안뜰에 오래된 나무, 골진 플라스틱, 반짝이는 알루미늄으로 별채를 지은 이 전시에서 외부적으로는 스미스슨 형제가 건축의 영도(零度)를 인간적인 욕구를 해소할 수 있는 은신처로 꾸며 제한한 반면, 내부를 맡은 파올로치와 헨더슨은 바퀴 하나, 조각품 하나, 이런 식으로 인간의 활동이 거의 개입되지 않은 날것을 제시했다. 이 전시는 원시주의적인 동시에 현대적이었으며 심지어 세계가 종말한 후의 모습을 보여 주는 듯 했다.¹⁰¹⁾

그룹 2는 건축가 존 볼커(John Volker)와 인디펜던트 그룹의 멤버인 맥헤일 그리고 해밀턴으로 구성되었다.[도22] 이 그룹의 의견 제시자들은 해밀턴의 아내인, 테리 해밀턴(Terry Hamilton), 헝가리 화가인 마그다 코델(Magda Cordell)과 그의 남편이자 EMI의 뮤지컬 디렉터였던 프랑크 코델(Frank Cordel)이다.¹⁰²⁾ 그리고 맥헤일과 해밀턴의 통합된 의견이 이 그룹

101) 할 포스터외, 앞의 책, p. 388.

102) Anne Massey, 앞의 책, 1995, p. 79.

고 있었다. 그리고 마이크는 “이리 와서 말 해봐요.” 라며 관객을 초대했다.

한편 전시의 대표 이미지는 해밀턴의 포스터 <오늘의 가정그토록 색다르고 멋지게 만드는 것은 무엇인가?>이다. 이 작품은 해밀턴의 대표 작품으로 사진과 잡지 등 대중문화 매체를 오려내 기존의 이미지들과는 전혀 다른 의미를 이끌어낸 콜라주로 대중매체와 소비문화가 현대사회에 미치는 영향력과 왜곡된 진실의 문제를 담고 있다. 그리고 이 작품은 영국 팝 아트의 대표작으로 콜라주를 이끈 작품이다. 그러나 막상 콜라주 창조에 중요한 역할을 한 멤버는 해밀턴이 아니라 맥헤일이다.¹⁰⁵⁾ 인디펜던트 그룹의 멤버인 맥헤일은 콜라주 미디엄 (collage - medium), 미국 광고 그리고 새로운 기술적 가전의 영향력과 가장 연관된 사람으로 나타난다.¹⁰⁶⁾

맥헤일은 ICA 안에서 콜라주의 주도적 주창자이기도 했다. 그는 첫 번째 미국 방문에서 얻은 것들을 ICA에 소개했다. 이러한 맥헤일의 영향으로 《This is Tomorrow》 전시회는 해밀턴의 콜라주 작품인 <오늘의 가정을...>¹⁰⁷⁾이 탄생하게 되었으며 전 세계에 팝 아트를 알렸다. 그리고 이 작품에서 주목할 만한 다른 점은 콜라주 기법만 쓰인 것이 아니라 사진을 오려붙여 한 장면을 연출한 포토몽타주¹⁰⁸⁾도 사용하여 전시회 안에서 여러

105) 전시회 준비하는 이들 멤버들 중 맥헤일은 1955년 8월 뉴 헤븐에 있는 예일 스쿨의 순수미술 학과에서의 학업을 위해 떠났고, 1956년 5월에 돌아왔다.

106) 대부분 John Mchale이 예일대를 다녀온 결과로 제공된 미국 대중문화 자료들에서 도출된 콜라주. 콜라주의 저작권에 관한 보다 최근의 논란은 This is Tomorrow 1656-2006 이라는 Jeremy Hunt의 기사에 의해 요약되어진다. Jeremy Hunt, "This is Tomorrow 1956-2006", *State of Art 2006*. [2014년 10월 10일 검색]

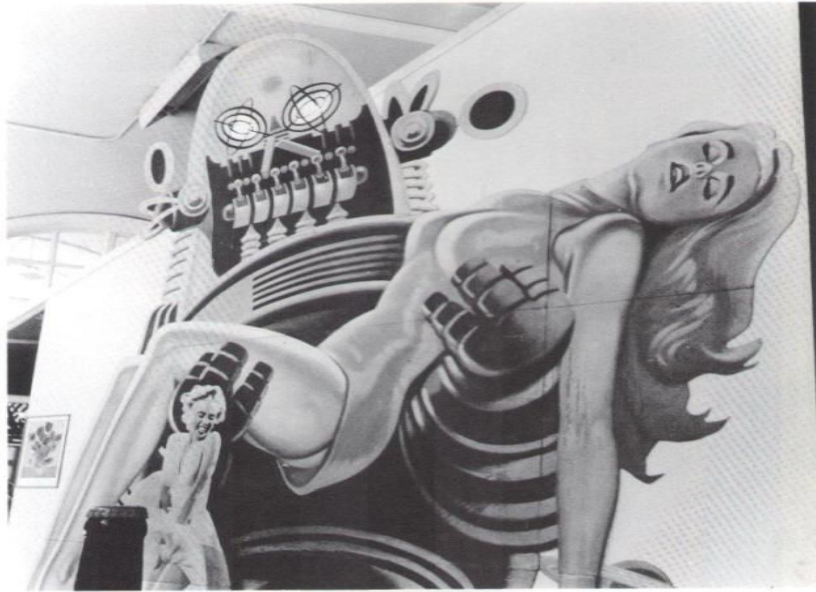
<<http://discreet-uk.com/state-of-art/ISSUE%20SEVEN/hunt-7.html>>

107) 미국의 화보에 주로 나왔던 이미지들과 콜라주 된 이 작품은 20세기 영국 예술에서 가장 유명한 작품 중 하나로써 1950년 후반의 전후 소비자문화였던 세대의 상징이 되었다. 그리고 콜라주는 이미 문화 산업의 도구가 돼 있었다. 텀블이 언급했듯이 “잡지는 믿을 수 없는 방식으로 우리의 사고를 무작위화한다. 한 페이지에는 음식이, 다음 페이지에는 사막의 피라미드가, 그 다음 페이지에는 매력적인 그녀가 나타난다. 마치 콜라주 같다.” 이 언급에서 암시되고 있는 사실은 초현실적인 병치가 이미 광고의 재료가 됐다는 점, 그리고 인디펜던트그룹이 비판적 태도에서 콜라주를 재발견한 것은 아니라는 것이다.

-할 포스터외, 앞의 책, p. 390.

108) 여러 장의 사진을 오려내어 새롭게 재구성한 포토몽타주는 베를린 다다의 전형적인 특징이다. 전통

기법을 보여주고자 한 것이다.



[도23] John Volker, John Mchale 《Fun House》. 1956, 전시 내부.

이 전시회를 푸코의 권력 관점으로 보면 또 다른 많은 기법들이 눈에 들어온다. 그 중 이 전시회의 디스플레이는 인식의 방향을 바꾸고 변화시키기 위해 전략적으로 지각능력을 공격하고 자극했다. 해밀턴이 기획했던 의도대로 관람객에게 보는 방식을 바꾸기를 바랐는데, 현대적 삶속에서 아이콘화되어있는 시각적 언어들을 확대시키는 것 뿐 만이 아니라 시각적 자극을 통합 요법으로서 세분화 시켜 보기를 원했다.

자세히 이 전시를 들여다보면 전시회가 열린 Whitechapel Gallery의 입구에는 영화 프로젝션도 있었고, 딸기 향을 전달해주는 공기 청정기도 있었으며 유명했던 음악을 공짜로 계속 들려주는 주크 박스 등이 있었다.

회화에 반하기 위해 포토몽타주를 고안한 하우스만은 여러 다다 그룹 중 정치적인 색채가 가장 강하고 그룹으로서의 조직적인 양상을 보이던 베를린 다다는 자신들의 비판 정신을 표현하는 최적의 매체로 포토몽타주를 사용하였다. 또한 시각세계에 사진이 광범위하게 보급됨에 따라 새로운 유형의 미술을 만들려는 욕망으로 만들어 졌다.

“Ready Made-만들어져 준비된”이라는 디스플레이는 마릴린 먼로와 말론 브란도의 포스터를 포함하고 있었다. 또한 ‘cinemascope’ 콜라주 스크린, 큰 삼차원적 기네스 맥주병 광고, 마살 티토의 감각을 표현하는 겹친 그림들, 스파게티의 6푼 높이의 확대사진, Marcel Duchamp이 만든 사진으로 확대된 회전자 디스크 등이 포함되어 있었다.[도24]

디스플레이들 사이에서의 경쟁은 외부 환경의 다양성을 촉진시키고자 하는 의도로 만들어졌고, 순수한 건축학적 구조물들에서 커뮤니케이션의 권위자인 마살 맥루한(Marshall McLuhan)에 영감을 받은 디스플레이까지 다양했으며, 유명한 문화들의 상징적인 컬렉션도 결과물의 하나였다.

푸코는 “지식의 고고학”에서 그림으로부터 예술가의 인식이나 과학 및 철학을 읽어내기에 앞서, 캔버스 표면에 펼쳐진 조형 요소들의 관계를 파악해보라고 말한다.¹⁰⁹⁾

이 전시회 작품 중 <오늘의 가정을...>은 하나 이상으로 다양하게 인테리어의 테마를 설명하며 여러 가구들 사이의 요소들이 무언가를 말하려는 것 같아 보인다. 자세히 보면 가정의 거실을 암시하는 공간 안에는 온갖 상품 광고에서 나왔을 법한 사진들로 적당한 거리감으로 배치되어 있다. 상품과 광고로 뒤덮인 가정의 거실은 바로 그 당시 자본주의가 원하는 최상의 인테리어다. 이런 인테리어는 고고학의 관점에 따라 이 당시의 인식론을 보여준다.

잘 가꾸진 몸매와 도발적인 모습은 오늘날 쉴 새 없이 우리의 시각을 빼앗는 광고에 등장하는 인물의 전형적인 모습이다. 수요자들에게 그런 인물의 전형은 바로 자신들의 이상이며, 그들과 같아지기 위해 수요자는 기꺼이 그들이 소지했던 물건을 구입할 것이다.

109) 이경용, 「미셸 푸코의 미술사방법론 : 회화의 고고학 및 회화의 계보학」, 서울대학교 석사논문, 2011, pp. 56-57.



[도24] 《This is Tomorrow》, 1956, Whitechapel Gallery, 전시 구조.

모던한 디자인의 소파들, 축음기와 TV, 한없이 늘어진 것 같은 호스를 가진 전기 청소기는 편리함보다는 물신숭배의 대상처럼 고귀해 보인다.

이 인테리어 요소가 해밀턴을 사로잡은 부분이다. 해밀턴은 나중에 이러한 회고적 요소들에 대해서 언급하였는데, 그때 전체적인 인테리어에 대한 그의 개념은 마치 하나의 시대착오와 박물관, 거주했던 공간에서 가져온 전형적인 장식적인 스타일들의 잔여물 같다고 설명했다. 해밀턴의 인테리어는 미국적이기 보다는 따뜻한 작은 미래 세계의 영국 같았고, 영국식 인테리어로 꾸며진 장면에서 미래의 상속자가 18세기로 돌아가 대화하는 작품 같았

다. 조지 오웰이 가장 영국적 캐릭터를 찾을 수 있다던 신문 가판대의 농인 신문으로 꼴라주 한 것도 이러한 분위기에 한 몫 했을 것이다.

1946년에 V&A(Victoria and Albert Museum)의 국가가 주최한 《영국은 할 수 있다(Britain Can Make It)》 [도25]라는 전시회도 일련의 모형 인테리어들을 보여주었다. 그림 같은 인물들이 만족스러운 가정 속에 있는 모습이였다. 이와 더불어 질서정연하고 계층을 아우르는 도시 커뮤니티의 이미지도 보여주었고 방문객들이 멋지게 디자인된 삶의 공간의 가치의 중요성을 감상하도록 가르쳤다. 즉 이 기능적, 장식용 질서는 안정된 가정생활 유지에 핵심인 것이다.¹¹⁰⁾

이렇듯 포스터를 표현하는 조형적 요소들로 이루어진 인테리어 소품들은 당시의 인식론적 질서를 자연스럽게 대중의 인식 속에 침투하여 담론 영역 외부의 장치로서 그 당시 지식적 요인으로 작용하였다.

이처럼 전시공간에서 다양한 시각적 변화를 준 이 전시는 푸코가 주장한 권력 지식과의 관점과 상호 연관해서 생각해 볼만한 여지가 충분하다. 대중들에게 권력을 행사하는 권력 작용은 사람들이 보는 정보와 이미지의 통제, 조절을 통해 이루어진다는 것은 이미 충분히 언급하였다. 이 작용은 주로 시각에 의해 진행되고 보는 행위는 우리의 인식에서 특별한 위치를 차지한다. 현대 도시인에게 보는 것에 의한 인식은 결국 삶과 행동으로 이어지게 된다. 즉 특정한 방식으로만 본다는 것은 특정한 방식 안에서 우리의 삶과 행동이 제한된다는 것이다.

110) Richard Hornsey, "'City of Any Dream': Colin MacInnes and the Expanded Urban Environment of late-1950s London, University of the West of England, Department of Arts and Cultural Industries, 2009, p. 5.



[도25] 《영국은 할 수 있다, Britain Can Make It》, 1946, Victoria and Albert Museum, 전시 전경.

볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것을 가르고, 보아야 할 것과 보는 방식을 정의하고 그 방식대로 보게 만드는 특별한 배치를 다루는 문제는 동시에 그 안에 작용하는 권력이 작동하는 ‘체제(regime)’를 다루는 문제라고 할 수 있다.

즉 시각을 중심으로 작동하는 권력 체제를 ‘시선의 체제’라고 할 수 있다. 시선은 나와 세계를 이어주는 기본적인 매체이다. 따라서 시선이 권력

관계와 밀접한 관계를 갖는 것은 당연하며, 근대 권력 작용의 체계는 주로 시각에 의존하여 발전하고 작용하였다.¹¹¹⁾

전통적으로 권력이란 남에게 보이고 스스로를 드러나게 하며 자기를 과시하는 움직임에서 힘의 원리라는 점을 발견했다. 예전에 민중은 ‘보는 사람’, 권력은 ‘보이는 사람’이었다. 그러나 이제 가시성은 전도되어 권력은 ‘보는 사람’, 민중은 ‘보이는 사람’이 되었다. 근대적 판옵티콘¹¹²⁾ 권력은 사람들에게 가시성의 의무를 부과한다. 새로운 장치에서 자신을 드러내 보여야 할 사람은 권력이 아니라 복종하는 자이다. 판옵티콘의 궁극적인 목적이 감시를 내화해서 규율을 만들어 내는 것인데 이 전시에서 합리적인 순서를 가지고 디스플레이 한 방법이 바로 이런 기능을 담당하는 판옵티콘과 같다고 할 수 있겠다.

따라서 이 전시는 가시성, ‘본다’에 의한 규율과 지식, 권력의 양자관계를 드러내며 그것을 적극 활용해 효과를 내기도 했던 것으로 해석될 수 있겠다. 이러한 권력 측면과 함께 고고학과 계보학을 통해서도 이 전시를 여러 측면으로 해석해 볼 수 있다.

<오늘의 가정을..>은 1950년대 중반에 미국인에 의해서 얼마나 영향을 받았는지에 대해서 밝히는 것 뿐 아니라 새로운 추구에 대한 기준들이 영국

111) 김대순, 「사회적 공간의 작용 및 차원의 해체를 위한 역과옵티콘화 구현에 관한 연구」, 인하대학교 석사논문, 2011, p. 14.

112) 푸코는 권력-공간의 상관성에 대한 논의의 과정에서 권력 공간화를 보여주는 하나의 전형(prototype)으로서 판옵티콘(panopticon)을 설명한다. 판옵티콘은 봄-보여짐의 시각적 권력관계를 보여주는 권력적 장치이다.

판옵티콘은 한 지점에서 모든 내부가 환히 보이는 감옥을 말한다. 이 원형의 감옥에서는 어떤 죄수도 중앙의 감시탑의 시선으로부터 자기를 숨기고 지켜 낼 수 없게 되어 있다. 이 감옥 모형의 특징은 소수의 감독자가 자신은 노출시키지 않은 채 모든 수용자를 감시할 수 있는 형태의 감옥으로 중앙에 하나의 감시탑을 두고 감시탑을 중심으로 죄수들을 수용한 독방을 배치한 형태로 독방에 있는 죄수들은 중앙의 감시탑에 누가 자신을 감시하는지 확인할 수 없는 반면 중앙 탑에서는 원형 독방을 모두 감시할 수 있는 구조를 가지고 있다.

푸코는 판옵티콘이 감옥에만 한정되는 것이 아니라 학교, 병원, 정신병동, 공장, 즉 개인들의 감시와 거기와 관련된 조직의 문제를 전제하는 모든 기관들의 구축에도 확대 적용되었다는 점을 지적한다.

의 규모에 맞게 보다 수수하게 남아있게 한다고 밝혔다. 처음 <오늘의 가정을...> 작품이 나타났을 때 영국은 위기의 한 가운데에 있었다. 그리고 영국 제국 통치의 오랜 전통과 전 세계적 패권은 회복할 수 없을 정도로 망가진 것으로 보였다. 그것은 해럴드 맥밀런(Harold Macmillan)¹¹³⁾이 1957년 7월의 연설문에서 말한 유명한 평가에서도 잘 나타나있는데 영국은 다시는 예전처럼 좋을 수 없다는 것이다. 맥밀런이 말했듯이 이런 좋은 것이 유지되지 않는 것, 유지되기는 너무 좋은가에 대한 일반적 걱정 아래에 <오늘날의 가정을...>은 전후 예술을 보이는 것 뿐 아니라 제국주의의 끝이자 그 시대의 불안을 반영하며 전시회가 개최되었다.

푸코가 계보학을 통해 기술하고자 하는 사회의 제도적 관계망은 주체의 인식작용과 아무런 관련이 없다. 푸코는 개인의 내적 인식 대신 그의 물질적인 신체들, 사회 집단들의 주장과 의견의 충돌 대신 제도적인 장치를 관찰한다. 계보학은 권력 작용의 효과로 현실화된 제도의 메커니즘이 갖는 형식을 관찰해야 하기 때문이다.

이 전시가 만들어진 시기에 특수성을 찾자면 텔레비전의 보급으로 대중문화가 등장했다는 것이다. 어디에나 텔레비전이 있었으며, 또한 그 텔레비전이 형성시킨 의미들이 있는데 그것이 미술과 즉각적이고도 시각적인 맥락을 갖는다. 텔레비전 문화의 지배적인 관계로 시각 예술은 많은 변화를 겪었다. 시각적으로 변화를 맞이한 신세대 예술가들은 자극을 받았고, 그 중 많은 변화를 경험한 영국에서 가장 먼저 팝 아트가 등장한 것도 대중들의 시각이 권력 작용에 영향을 받아서 계속 변화해갔다는 증거이다. 이 시기에 열린 베니스 비엔날레(1950)에서도 조심스럽게 새로운 국면으로 전환을 꾀한 것을 보면 유럽 전체 분위기가 예술이 많은 변화를 겪었음을 알 수 있다.¹¹⁴⁾

113) 해럴드 맥밀런 백작(Maurice Harold Macmillan, 1st Earl of Stockton, OM, 1894년 2월 10일~1986년 12월 29일)은 영국의 정치가이다. 제2차 세계 대전 이후 영국 보수당 내각의 국방장관, 외무장관, 재정장관을 역임하였고, 1957년 1월부터 1963년 10월까지 총리를 역임했다.

이렇듯 예술을 바라보는 관객들에게 시대의 변화에 맞춰 새로운 지식을 만들어 우리의 정체성도 변화시키고자 한 것이다.

텔레비전 매체가 보여 줄 수 있는 ‘유명인사’는 거짓된 필요를 조장하고 반복적으로 광범위하게 파급시킬 수 있는 한 순간을 빌어 그 같은 필요를 충족시킬 수 있다고 부추기면서 서구의 소비문화를 인간 행위의 이상형으로 제공하고 있다. 그 후 등장한 텔레비전 미술의 특징은 기법의 방식에서 놀라운 분기점을 보이고 있다. 예를 들어 상품 광고 잡지에 나오는 도상들이 보여주는 정확한 이미지들은 도상학적인 분석을 필요로 하며 여기에서 ‘디자인’인 척 하는 것은 단순히 소비 유형의 한 수단으로서 걸맞지 않는 자아를 강요한다.¹¹⁵⁾ 또한 시각 이미지를 일종의 텍스트로 접근하는 일의 중요성이 생겨났다. 대표적인 예가 바로 <오늘날 가정을...> 작품이다. 콜라주의 타이틀은 콜라주가 완성되었을 때 cut-out 스크랩 위에서 발견된다는 것은 해밀턴에 의해서 입증되었다. 해밀턴은 사실 콜라주의 근본을 구성하는 실내 인테리어의 광고적 이미지와 텍스트를 재결합시키고 싶었다. 그는 콜라주를 만든 다음 그 문구를 우연히 발견했고, 그 문구를 리콜 단계도 지난 자료에서 떼어내었다고 말하지만, 사실은 텍스트와 이미지를 재결합하여¹¹⁶⁾ 가능

114) 1950년 베니스 비엔날레 회화 부분의 대상은 앙리 마티스에게 돌아갔다. 제2차 세계대전 후 재개된 비엔날레가 조심스럽게 새로운 국면으로 전환을 꾀하자, 한동안 스스로의 현대화작업에 매진했던 마티스는 이런 사업에 동참하게 된 것을 기뻐했다. 마티스는 근작을 통해 미학적 혁신의 뿌리로 되돌아갔을 뿐만 아니라 그 뿌리에서 새로운 싹을 틔웠음을 보여줬다. 이것은 유럽 전체에 공통적으로 적용되는 재건의 정치학에 깊이 공감하는 것으로, 예술 소비 영역에서 가장 눈에 띄는 거점이었던 베니스 비엔날레가 하나의 이데올로기 프로그램이 됐던 것이다.

115) 브랜드 테일러, 김수기, 김진송 역, 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘』 (서울: 시각과 언어, 1987) p. 114.

116) 이 작품은 <레이디스 홈> 저널의 1955년 6월 발행본에서 발췌되었는데, 이것은 펜실베이니아에 기반을 둔 회사인 암스트롱 플로어스를 위한 표지뒷면 광고였으며, ‘Amstrong Royelle Linoleum - 암스트롱 로열 리놀륨(바닥재)’와 맞는 인테리어를 보여주는 것이었다. 암스트롱은 1947년부터 광고계의 개척자였고, 그들의 작품들은 미국의 유망한 잡지들에 정기적으로 실렸다. 이 광고는 <Just what it is that makes today's homes so different, so appealing?>의 근간이 되었고 해밀턴에게는 마치 카탈로그와 같은 크기처럼 느껴졌고 내면지라기 보다는 커버처럼 느껴졌다. 이 광고에서 이미지들의 밑에 새겨진 광고 문구인 Just What is it that makes today's homes so different, so appealing? 은 발췌되어 이 작품의 설명으로(캡션)으로 사용되었고, Whitechapel 카탈로그의 전면에서

한 모든 시각 이미지의 메커니즘을 집합시켰다고도 할 수 있다. 이로써 《This is Tomorrow》 전시회는 단순히 전시회 이상의 많은 의미를 내포하며 푸코의 권력 이론과 함께 설명할 수 있다.

디스플레이 되었다. P.H. Simpson, “Comfortable, Durable, and Decorative: Linoleum Rise and Fall from Grace”, *APT Bulletin*, Vol,30, 1999, pp.17~24.

V. 결론

지금까지 영국 팝 아트가 발생하고 이어지기까지의 많은 배경적 요인들에 대해서 다양한 시각으로 자세히 살펴보았다. 팝 아트가 등장한 시기인 2차 세계대전 이후는 서구 사회 전후 복구로 인한 사회적 배경에 따라 다양한 변화들이 발생하였다.

그 중 영국은 가장 독특하면서도 급변한 상황들과 마주했는데 이러한 상황들에 발맞춰 정부는 시민들의 교육과 의식수준을 높이기 위한 정책들을 제시하였고 이에 시민들을 적극적으로 참여시켰다. 이러한 사회적 경제적 상황과 맞물려 대중문화 자체를 수용하고 소비하는 팝 아트가 등장하였다. 팝 아트의 등장으로 인해 예술작품은 미술관에서만 관람할 수 있는 것이 아니라 일상 곳곳에 침투되어 대중화가 시작되었다.

이러한 팝 아트 등장의 배경 위에 영국 페스티벌이 있었다. 페스티벌의 혁신적인 변화로 인해 예술뿐 만 아니라 다양한 영역에서 대중화가 나타났으며 페스티벌의 영향 아래 열린 《Growth and Form》, 《Man, Machine and Motion》, 《This is Tomorrow》 전시회를 보면 영국 팝아트의 특성을 알 수 있다. 이렇듯 페스티벌을 통해 여러 분야에 걸친 혁명적인 시도가 존재했음을 알 수 있었고 그 결과 대중들은 자연스럽게 변화의 흐름에 맞춰 예술에 많은 관심을 보이며 예술의 역할에 대한 인지도가 높아지고 참여하고자 하는 욕구가 생겨났다는 것을 볼 수 있었다. 이러한 변화 뒤에는 정부의 정책들이 숨겨져 있는데 이는 푸코의 “고고학과 계보학”, “권력과 지식” 이론과 같은 논리로 이루어져 있음을 살펴보았다. 푸코의 이론을 다시 요약하면 권력을 통하여 육체와 영혼, 사상과 지식, 자유와 복지 등 모든 것이 만들어지고 사람이 창조하는 지식 역시 권력관계 속에서 드러난다고 볼 수 있다. 이러한 예로 예

술의 영역 안에서 권력의 효과가 나타나는 페스티벌을 살펴볼 수 있었다. 단순한 미술 전시 이상으로 여러 의도와 지식권력의 담론을 담은 세 전시 《Growth and Form》, 《Man, Machine, and Motion》, 《This is tomorrow》를 기획한 그룹인 ICA, 인디펜던트 그룹의 성격과 구성원들의 이념, 전시 구조, 그 안에 담긴 에피스테메, 푸코식 계보학에 해당되는 요소들, 지식과 권력의 체제 안에서 전시를 감상한 관람객들에게 적용된 효과들을 세부적으로 논의하며 영국 팝 아트를 분석하는 새로운 방법을 제시하였다.

또한 이 같은 방식으로 해석될 때 드러나는 영국 팝 아트의 미술사적·역사적 역할과 그 의미에 대해서도 함께 연구하며 지금까지 미국 팝 아트에 가려져 간과 되었던 영국 팝 아트의 가치를 재고했다. 더불어 권력에서 지식으로 지식에서 다시 권력으로 환원되는 과정 속에서 과학과 기술 등 당시의 미래였고 또한 지금의 미래이기도 한 예술과는 전혀 다른 학문들을 접목시켜 미술의 한계와 그 역할의 한계를 동시에 뛰어넘은 권력들의 상호 관계를 푸코의 고고학과 계보학으로 살펴 다층적 관점을 통한 팝 아트의 정체성을 드러내고자 했다. 그리고 앞으로 다른 미술 사조나 미술을 분석함에 있어서도 사회 경제적인 배경 분석에만 머무르는 것이 아니라 미술의 관람자인 대중의 인식이 변화하기까지 어떠한 정치적인 힘이 작동했는지에 대한 고찰이 필요하다는 점 또한 강조했다.

본 연구를 통해 예술의 변화는 단순한 과정만으로 갑자기 이루어지는 것이 아니라는 것을 인식하며 시대적, 사회적, 경제적 예술적 배경 뿐 아니라 흐름을 아우르는 지식과 권력의 상호 관계, 다층적인 영향들로 인해 변화하고 진전하여 오늘날에 이르렀음을 알 수 있었다. 앞으로도 팝 아트 연구 뿐 아니라 다양한 영역에서도 새롭고 다층적인 관점의 연구가 지속되기를 바라는 바이다.

참고문헌

단행본

- 김광우, 『위홀과 친구들』, 미술문화, 1997.
- 나종일, 송규범, 『영국의 역사』, 한울, 2005.
- 양운덕, 『미셸 푸코』, 살림, 2003.
- 오생근, 『미셸 푸코와 현대성』, 나남, 2013.
- 유현주, 『대중문화와 미술』, 심지, 2008.
- 윤난지, 『모더니즘 이후 미술의 화두2 (전시의 담론)』, 눈빛, 2002.
- 이정우, 『푸코사상의 여정, 담론의 질서』, 새길, 1993.
- 이진경, 『철학의 외부』, 그린비, 2002.
- 임근혜, 『창조의 제국』, 지안, 2009.
- 그레이엄 터너, 김연중 역, 『문화 연구 입문』, 한나래, 1992.
- 노버트 린트, 윤난지 역, 『20세기의미술』, 도서출판 예경, 1993.
- 루시 R. 리퍼드 외, 정상희 역, 『팝 아트』, 시공아트, 2011.
- 미셸 푸코, 오생근 역, 『감시와 처벌』, 서울, 나남출판, 1994.
- 미셸 푸코, 이광래 역, 『말과 사물』, 민음사, 1986.
- 브랜드 테일러, 김수기, 김진송 역, 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘』. 시각과 언어, 1993.
- 이반 버렌드, 이현대 김홍중 역, 『20세기 유럽 경제사』, 대외경제정책연구원, 2008.
- 찰스 페인스틴, 피터 테민, 지오니 토니올로 저. 양동휴, 박복영, 김영완 역, 『대공황 전후 세계경제』, 동서 출판사, 2008.
- 케네드 클라크, 이희숙 역 『명화란 무엇인가』, 열화당, 1983.

- 클라우스 호네프, 지향은 역, 『팝 아트』, 마로니에북스, 2006.
- 할 포스터, 로잘린 크라우스, 이브-알랭브야, 벤자민 H.D.부클로, 배수희 신정훈 외
 옮김, 김영나 감수, 『Art since 1900, 1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2007.
- Banham, Mary, Atkinson, Harriet, *The Festival of Britain: A Land and Its People*, I.B.Tauris, 2012.
- Becky E, Conekin, *'The Autobiography of a Nation', The 1951 Festival of Britain*, Manchester University Press, 2003.
- Bullock, Nicholas, *Building the Post-War World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Routledge, 2002.
- Gold, John R, *The Experience of Modernism: Modern Architects and the Future City 1928-1953*, Taylor & Francis, 1998.
- Harwood Elain, Alan Powers, *Festival of Britain : Twentieth Century Architecture 5*, Twentieth Century Society, 2001.
- Harrison, Martin, *Independent Group : act. 1952-1955*, Oxford University Press. 2008.
- Kynaston David, *Family Britain, 1951-1957*, Bloomsbury Publishing, 2010.
- Lesley Jackson, *From Atoms to Patterns: Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain*, Richard Dennis Publications Di, 2008.
- Marshall TH, *Citizenship and Social Class*, Cambridge university press, 1950.
- Massey, Anne, *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester University Press, 1996.
- Massey, Anne, Gregor Muir, *Institute of Contemporary Arts: 1946 - 1968*, ICA, 2014.
- McHale, John, *The Expendable Reader: Articles on Art, Architecture, Design, and Media, 1951-1979*, GSAPP Books, 2011.

Hamilton, Richard, *Richard Hamilton Collected Words, Richard Hamilton*, Thames and hudson, 1982,
Robbins, David, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, 1990.

학위 논문

- 고현주, 『<기관의 경관>의 사진적 탐구』, 상명대학교 석사논문, 2009.
- 김대순, 『사회적 공간의 작용 및 차원의 해체를 위한 역판옵티콘화 구현에 관한 연구』, 인하대학교 석사논문, 2011.
- 김태영, 『미셸 푸코의 비판 기획에 대한 연구』, 서강대학교 석사논문, 2002.
- 김현정, 『미셸 푸코의 권력, 지식론적 입장에서 본 담론 형성제도로서의 전시 공간에 관한 연구 : 과천국립현대 미술관과 서울시립미술관에 대한 사례 분석을 중심으로』, 서강대학교 석사논문, 2009.
- 도승연, 『사회 비판을 위한 계보학 적 전략 : 푸코의 권력 분석을 중심으로』, 이화여자대학교 석사논문, 1998.
- 백광영, 『푸코의 권력 분석 ‘규율’ 에서 ‘생명-정치’ 로』, 인하대학교 석사논문, 2012.
- 이경용, 『미셸 푸코의 미술사방법론 : 회화의 고고학 및 회화의 계보학』, 서울대학교 석사논문, 2011.
- 이루리, 『19세기 영국의 미적 취향과 소비 변화 연구 : 휘슬러 vs. 러스킨 판례를 중심으로』, 서울대학교 석사논문, 2014.
- Moffat, Isabelle, 『The Independent Group's encounters with logical positivism and searches for unity in the 1951 Growth and Form Exhibition』, MIT, Ph.d, Architecture, 2002.

학술지

- 서지원, 「미셸 푸코의 계보학적 입장에서 본 공공 미술관」, 『한국미학회지』, Vol. 41, p.32.
- 신충식, 「푸코의 계보학적 접근을 통한 통치성 연구」, 『정치사상연구』, Vol. 16, 2010, p.140.
- 오진경, 「1950-1960년대 뉴 리얼리즘 계열 미술 동향 명칭에 관한 고찰」, 『미술사학』, Vol. 20, p.48.
- 이동성, 「권력과 지식 그리고 주체 : 푸코의 주체사상을 중심으로」, 『정치커뮤니케이션연구』, Vol. 15, p.277.
- 채승진, 「1960년대 일본과 영국의 팝 디자인(Pop Design)운동」, 『서양미술연구』, Vol. 9, p.7.
- 전영백, 「영국의 도시 공간과 현대미술 : 제2차 세계대전 이후의 런던」, 『서양미술사학회논문집』, Vol. 21, p.12.
- Cranfield, Ben, "Between Consensus and Anxiety: Curating Transparency at the ICA of the 1950s", *Intellect*, Vol. 1, pp. 87-89.
- Colomina, Beatriz, Smithson, Peter, "Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson", *October*, Vol.94, 2000.
- Himore, Ben, "Richard Hamilton at The Ideal home Exhibition of 1958: Gallery for a collector of Brutalist and Tachiste Art", *Art History*, Vol.30, 2007.
- Luke, Ben, "The School of Pop", *The International Magazine for Collectors*, Vol. 177, p.51.
- Massey, Anne, "The Independent Group: towards a redefinition", *The Burlington Magazin*, Vol. 129, pp.232-233.
- Richard Hornsey, "'City of Any Dream" : Colin MacInnes and the Expanded

Urban Environment of late-1950s London, University of the West of England, Department of Arts and Cultural Industries, 2009.

Simpson, P.H, "Comfortable, Durable, and Decorative: Linoleum Rise and Fall from Grace" , *APT Bulletin*, Vol,30, 1999.

Stonard, John-Paul , "Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?' ", *The Burlington Magazine*, Vol.149, 2007.

온라인 자료.

The Architectural Review.

The gardian.

Historic UK.

The arts desk.com.

Galleries Now.net.

District 047.

State of Art 2006.

도판목록

- [도1] 《Growth and Form》, 1951, ICA, 전시 전경
- [도2] 《Man, Machine, and Motion》, 1955, ICA, 전시 전경.
- [도3] 《This is Tomorrow》, 1956, 포스터.
- [도4] 인디펜던트 그룹 멤버들.
- [도5] 《This is Tomorrow》, 1956, 오프닝 전시전경.
- [도6] Richard Hamilton, 《Just What Is it That Makes Today's Home So Different, So Appealing?》 1956. 콜라주, 26 cm × 24.8 cm, Kunsthalle Tuebingen
- [도7] 《Festival of Britain leaflet》, 1951.
- [도8] 템스 강 남쪽 South Bank 지역, 1951.
- [도9] 《Festival of Britain》, 1951, 전시 내부.
- [도10] Festival Pattern Group designs created for the Festival of Britain, 1951.
- [도11] Architect Ralph Tubbs, 《Dome of Discovery》, 1951.
- [도12] Hidalgo Moya, Philip Powell and Felix Samuely, 《Skylon》, 1951.
- [도13] R V Gooden and R D Russell, Lion and Unicorn Pavilion, Festival of Britain, South Bank Exhibition, 1951.
- [도14] 《Festival of Britain》, 1951, 정원 모습.
- [도15] Barbara Hepworth works on an abstract stone sculpture for the Dome of Discovery, 1951.
- [도16] D' Acy Wentworth Thompson, 《성장과 형태에 관하여 On

Growth and Form》책, 1917.

[도17] 《Growth and Form》, 1951, 전시 전경.

[도18] 《Growth and Form》, 전시 재료들, 1951.

[도19] Richard Hamilton, 《Man, Machine and Motion》, 1955, Hatton Gallery, 전시 전경.

[도20] Richard Hamilton, 《Man, Machine and Motion》, 1955, Hatton Gallery, 전시 사진들.

[도21] 《This is Tomorrow》, 1956, 전시 포스터.

[도22] 《This is Tomorrow》, 1956, 전시내부,
팀1, Theo Crosby, Germano Facetti, William Turnbull.
팀2, Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker.
팀3, J.D.H. Catleugh, James Hull.

[도23] 《This is Tomorrow》, Fun House, 1956, 전시 내부.

[도24] 《This is Tomorrow》, Whitechapel Gallery, 1956, 전시 구조.

[도25] 《Britain Can Make It》, 1946, Victoria and Albert Museum, 전시 전경.

ABSTRACT

A study on the 1950's British pop art exhibition from
the perspective of Michel Foucault's theory.

Lee, Kyung-sun

Department of Art History

The Graduate School

Sung-shin University

Supervised by professor Jin, Whui-yeon

Pop art is a trend of art culture initiated by British artists in the early 1950s and is an art trend that actively utilizes images of mass media and other variety of codes of mass culture of the mass society. It is viewed that pop art had emerged in the European and American continents almost simultaneously. British pop art is different from American pop art as it was an art movement which had started in a serious manner according to the situations of the UK, while American pop art has grown to be the center of the global culture through integration with mass culture.

As for the circumstances before the British pop art was born, Europe had gone through many changes throughout the society resulting from rapid industrial development after the World War II. Mass production, different lifestyles influenced by mass media and standardization and uniformity of thinking have emerged along with collapse of the existing social classes and emergence of new culture. As a result, artistic interests in mass culture have grown, borders between high class art and low class art have blurred, and ordinary symbols of culture have become allegories. Under such circumstances, modern art has given birth to British pop art with the theme of mechanical and technological civilization. Some sensible British pop artists took theoretical and academic interests in finding connections from art, science, technology and mass culture. They dealt with thematic relationships between humans and products of industrial society resulting from scientific civilization such as machines, abstraction and personage. With growing social interests of such artists, British policies have made great efforts for enlightenment of the public. And such policies can be studied based on philosophical theories of Michel Foucault (1926–1984).

Foucault was a French philosopher who represented post structuralism. He had focused on complex of power and knowledge that actually govern modern society. He observed trivial incidents and movements in our daily lives and how they were aligned by different mechanisms and effects. And he specifically described mechanisms of power that works in line with technology and

knowledge, and tried to vividly explain how they were related to principal agents. He viewed knowledge as a condition and product of power, and studied how it infiltrated into our society. Based on such theories, I would like to provide new interpretations on British pop art and shed light on effects of value and role of British pop art from perspectives of general history and art history.

The existing studies on British pop art have been overshadowed by American pop art and its analysis has been limited. It was only described by Institute of Contemporary Arts and Independent Group. Thus, this paper goes beyond the scope of the existing studies to deal with Foucault's theories such as "Archeology and genealogy " and "Power and knowledge" to develop my arguments. It is because Foucault's theories are in line with British government policies and characteristics of exhibition of Festival of Britain, which will be mentioned later. Based on the activities of Institute of Contemporary Arts and Independent Group which are the two organizations that have to be mentioned when dealing with British pop art, this paper covers what artistic direction pop artists have been pursuing and how well Foucault's theories can apply to exhibitions organized by these groups such as «Growth and Form» , «Man, Machine, and Motion» and «This is tomorrow» . The ultimate purpose of this paper is to deal with relationships between art and position of British pop art through Foucault's theories in a more extended way than the existing studies of art history. This paper goes beyond the scope of mass image and mass culture to look into

how organizations, exhibitions, and theories of "Archeology and genealogy" and "Power and knowledge" have influenced the public and led to legitimate birth of pop art.