



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

바타이유의 비정형 이론을 통해 본  
에드 루샤(Ed Ruscha)의  
아티스트 북(Artists' books) 연구  
-1962~1972년 시기를 중심으로-

2013

성신여자대학교 대학원  
미술사학과  
박 은 지

바타이유의 비정형 이론을 통해 본  
에드 루샤(Ed Ruscha)의  
아티스트 북 (Artists' books) 연구  
-1962~1972년 시기를 중심으로-

진휘연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 2월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

박 은 지

# 인 준 서

박은지의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 국문초록

본 논문은 1962년부터 1972년까지 제작된 에드 루샤의 아티스트 북을 바타이유의 비정형 관점에서 고찰한 논문이다.

루샤는 1950년대 후반부터 로스앤젤레스의 상업화된 문화와 도시풍경을 회화와 아티스트 북의 소재로 삼았다. 그러나 그의 회화가 미국의 서부 팝 아트를 대표하는 작품으로 높은 평가를 받았던 반면, 아티스트 북 연작에 관한 연구는 1990년대에 와서야 본격적으로 논의 되었다. 대표적으로 후기모더니즘 학자인 이브-알랭 부아는 《비정형: 사용자 가이드》 전의 연구서에서 루샤의 아티스트 북을 바타이유의 비정형 개념에 적용시켜 논의하였다. 이 전시가 비정형을 현대 미술의 새로운 비평용어로 정립시키려는 의도에서 기획된 만큼 루샤의 아티스트 북이 미술사학과와 비평계에 다시 회자되는 좋은 기회였다.

그러나 부아는 아티스트 북을 분석하는 과정에서 엔트로피 이론을 통하여 비정형의 표상을 찾아내고자 하였다. 이는 그가 바타이유의 ‘일반경제학’에서 언급했던 과잉과 소비를 엔트로피에서 쓰이는 단어들과 혼용했기 때문이다. 필자는 이러한 그의 시도가 바타이유의 본 이론을 오도한다고 생각한다. 따라서 본 논문은 그가 바타이유 이론의 큰 그림을 그리지 못하고, 단지 비정형의 외형적인 측면에서 아티스트 북을 분석했음을 비난하는 것에서 시작된다.

본격적인 논의에 앞서서 필자는 먼저 루샤가 속해 있던 1960년대 미국의 정치·사회적인 배경과 문화사적인 사건들을 되짚어보고, 실험적인 매체로서의 아티스트 북이 미술사에서 의미 있는 장르로 형성되는 과정을 본다.

다음으로 부아의 아티스트 북 분석을 비난하기 위해 바타이유의 중요한 이론들을 고찰하고 소비 개념과 비정형의 상관관계를 밝히고자 했다. 바타이유

는 『저주의 몫』에서 아즈텍의 희생제이나 원시사회의 포틀래치를 시작으로 마셜플랜의 결론까지 전(全)방위적인 사례를 통하여 생산을 부차적으로 두는 소비중심의 경제이념을 피력했다. 연장선상에서, 『에로티즘의 역사』에서는 인류의 역사에서 금기시 되었던 에로티즘과 죽음을 적절한 소비 방식으로 해체시킴으로써, 생산을 염두에 두지 않는 비(非)생산적인 소비가 인간의 기본적인 요구임을 증명했다. 그는 이 책에서 에로티즘과 죽음을 비생산적인 소비의 적절한 예로 제시하였으며, 동시에 비정형의 중추적인 비유를 사용하여 이러한 유형들을 설명하였다. 즉, 바타이유는 소비중심의 경제학을 통해서 생산적인 노동 너머의 본래의 욕구를 되찾고, 자신을 처분할 수 있는 온전한 권리 획득을 갈망한 것이다.

루샤의 아티스트 북이 가진 진정한 매력은 이러한 갈망에서 비롯된다. 필자는 그의 아티스트 북 분석을 통하여 사진에 재현된 로스앤젤레스 전경이 지극히 비생산적인 소비 공간임을 설명하고자 했다. 아티스트 북에 등장하는 상징적인 건축물과 무용(無用)한 지대는 도시의 총체성에 대한 회의적인 시각을 보여주며, 생산에 대한 낙관론적인 신념이 허구임을 폭로한다. 즉, 루샤가 포착한 도시공간은 실용주의적 가치체계에 저항하는 비정형의 의미가 발현되는 곳이자 비생산적인 소비가 생성되는 곳이다. 덧붙여, 그는 아티스트 북의 크기와 북 바인딩 방식에서 독자들의 신체성과 수행성을 적극적으로 고려함으로써, 자신이 발견한 도시의 소모적인 공간과 거대한 낭비의 공간을 체험하게 했다.

궁극적으로 본 논문에서는 바타이유의 비정형을 비생산적 소비개념에 적용함에 있어서, 그 범위에 상응하는 아티스트 북의 도시 공간과 사회·문화적인 현상들을 밝히는데 중점을 두었다.

# 목차

## 국문초록

I. 서론	1
II. 아티스트 북 논의를 위한 예비 고찰	7
1. 1960년대 미국의 시대적 배경	7
1) 정치사회적 배경	7
2) 문화사적 배경	11
2. 예술매체로써 아티스트 북	15
1) 아티스트 북 도입과 실험성	15
2) 루샤의 아티스트 북 도입과정	22
III. 바타이유와 비정형 개념	36
1. 현대미술에서 비정형 논의	36
1) 《비정형: 사용자 가이드》 전의 제언	36
2) 부아의 아티스트 북 분석과 오류	39
2. 비정형의 의미 확장에 대한 논의	45
1) 이원론적 유물론과 이질학	45
2) 비정형	49
3) 소비 중심의 경제학	53
IV. 아티스트 북 분석	57
1. 소비 사회의 도시 지형도	57
1) 도시의 상징체계	57
2) 건축과 비정형 사이의 결합	63
2. 위반하는 이질적인 존재	69
1) 비트 문화의 영향	69
2) 1960년대 ‘밤의 인간상’	74
3. 전유를 위한 아티스트 북 사용법	78

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

도판

## 도판 목록

- 도판1. 아티스트 북을 머리에 얹은 에드 루샤, 1963.
- 도판2. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 『모든 층마다 물과 가스(Eau et gaz à tous les étages)』, 1958, 10  $\frac{3}{4}$ ×10  $\frac{1}{2}$ ×3inches, 필라델피아(Philadelphia) :필라델피아 미술관(The Philadelphia Museum of Art), 루이스와 워터 아렌스 버그 컬렉션(Louise and Walter Arensberg Collection).
- 도판2.1. 『모든 층마다 물과 가스(Eau et gaz à tous les étages)』에 수록된 에나멜 판, 15×20 cm.
- 도판3. 세스 시글럽(Seth Siegelau), 존 W. 웬들러(John W. Wendler), 『제록스 북(The Xerox Book)』, 1968, 81/2" x 11"paper, 첫 번째 에디션, 1968년: 1,000부.
- 도판4. 『프린트 매거진(Print Magazine)』 (February-March 1955)에 실린 제스퍼 존스(Jasper Johns)의 <네 개의 얼굴이 있는 과녁(Target with Four Faces)>, 디지털 이미지. 뉴욕 : 뉴욕현대미술관(Museum of Modern Art).
- 도판5. <SU>, 1958~60, 캔버스에 오일, 잉크, 패브릭 천, 37 $\frac{3}{4}$ ×36 $\frac{1}{8}$ cm.
- 도판6. <실제 크기(Actual Size)>, 1962, 캔버스에 오일, 170.2×182.9cm, 로스앤젤레스(Los Angeles): 로스앤젤레스 카운티 미술관(Los Angeles County Museum of Art).
- 도판7. 『26개의 주유소(Twenty Gasoline Station)』, 1963, 흑백 오프셋 인쇄, 17.9×14×0.5cm, 총 48 페이지, 사진 26 장 수록. 첫 번째 에디션, 1963년: 400부; 두 번째 에디션, 1967년: 500부; 세 번째 에디션, 1969년: 3,000 부. 뉴욕(New York): 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관(Frances Mulhall Achilles Library), 특별소장, 휘트니 미술관

(Whitney Museum of American Art).

도판8. 『야자수 나무(A Few Palm Trees)』, 1971, 흑백 오프셋 인쇄, 17.8×14×0.5cm, 총 64페이지, 사진 14장 수록. 첫 번째 에디션: 3,900부, 할리우드(Hollywood): 헤비 인더스트리 출판사(Heavy Industry Publications), 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장, 휘트니 미술관.

도판9. 『레코드(Records)』, 1971, 석판인쇄 용지(Lithofect paper)에 흑백 오프셋 인쇄, 17.9×14×0.5cm, 총 72페이지, 사진 60 장 수록, 첫 번째 에디션: 2,000부, 사진촬영: 제리 맥 밀란(Jerry McMillan). 할리우드: 헤비 인더스트리 출판사, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장, 휘트니 미술관.

도판10. 『명함(Business Cards)』, 1968, 에드 루샤와 빌리 알 벵스톤(Billy Al Bengston) 협업. 흑백 오프셋 인쇄, 22.2×14.3×1cm, 총 32페이지, 사진 21 장 수록, 첫 번째 에디션; 1,000부. 사진 촬영: 래리 벨(Larry Bell), 켄 프라이(Ken Price), 할리우드: 헤비 인더스트리 출판사, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장, 휘트니 미술관.

도판11. 『Orb』, 1959-1960.

도판12. <주유소, 애머릴로, 텍사스(Standard Station, Amarillo, Texas)>, 1963, 캔버스에 오일, 52×99cm, 뉴 햄프셔(New Hampshire): 후드 미술관(Hood Museum of Art).

도판13. 데니스 호퍼(Denis Hopper), <셀마, 알라바마(Selma, Alabama)>, 1965, 젤라틴 실버 프린트, 20x24 inches, 작가 소장.

도판14. 데니스 호퍼, <이중 잣대(Double Standard)>, 1961, 젤라틴 실버 프린트, 16×24inches, 작가 소장.

도판15. 데니스 호퍼, <에드 루샤(Ed Ruscha)> 1964, 16×24 inches, 작가

소장.

- 도판16. <Eye>, 1969, 캔버스에 오일, 66½×55⅛ inches, 오클랜드(Oakland):  
캘리포니아주 오클랜드 미술관(Oakland Museum of California).
- 도판17. 『부동산 호기(Real Estate Opportunities)』, 1970, 빅스버그 벨럼 용  
지(Vicksburg Vellum paper)에 흑백 오프셋 인쇄, 17.9×14×0.5cm,  
총 48 페이지, 사진 25장 수록, 첫 번째 에디션: 4,000 부, 뉴욕: 프  
란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별소장, 휘트니 미술관.
- 도판18. 13 권의 아티스트 북 표지 사진.
- 도판19. 『9개의 수영장과 깨진 유리잔(Nine Swimming Pools and a  
Broken Glass)』, 1968, 4색 오프셋 인쇄, 18.1×14×0.5cm. 총 64페  
이지, 사진 10장 수록. 첫 번째 에디션, 1968년: 2,400 부; 두 번째  
에디션, 1976년: 2,000부, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특  
별 소장, 휘트니 미술관.
- 도판20. 『유색 인종(Colored People)』, 1972, 플로코트 에나멜 용지에 4색  
오프셋 인쇄, 17.8×14×0.6cm, 총 64 페이지, 사진 16장 수록, 첫 번  
째 에디션: 4,065 부, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별  
소장, 휘트니 미술관.
- 도판21. <라스베가스 대로변의 풍경>, 로버트 벤츄리 외, 김정신 역, 『라스  
베가스의 교훈』 (서울: 태림문화사, 1986), p. 119, 개인소장.
- 도판21.1. <알라딘 카지노 및 호텔, 라스베가스>, 『라스베가스의 교훈들』,  
p. 16, 개인소장.
- 도판22. 『로스앤젤레스의 아파트(Some Los Angeles Apartments)』, 1965,  
빅스버그 벨럼 용지에 흑백 오프셋 인쇄, 17.9×14×0.5cm, 총 48 페  
이지, 사진 34장 수록, 첫 번째 에디션, 1965년: 700부; 두 번째 에디  
션, 1970: 3,000부, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장,  
휘트니 미술관.

- 도판23. 『34개의 주차장(Thirtyfour Parking Lots)』, 1967년, 흑백 오프셋 인쇄, 25.4×20.3×0.3cm, 총 48 페이지, 사진 31장 수록. 첫 번째 에디션, 1967년: 2,413 부; 두 번째 에디션, 1974년: 2,000부, 뉴욕 : 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장, 휘트니 미술관.
- 도판24. 잭 케루악(Jack Kerouac), 『길 위에서(On the Road)』, 2009, 에드 루샤 편집, 가고시안 갤러리 출판 (Co-Published with Gagosian Gallery).
- 도판25. 『로얄 로드 테스트(Royal Road Test)』, 1967, 에드 루샤와 메이슨 윌리엄(Mason William), 패트릭 블랙웰(Patrick Blackwell)의 협업, 프렌 티스 유광 용지(Prentice Gloss Text Paper)에 흑백 오프셋 인쇄. 24×16.5×0.5cm, 총 60 페이지, 사진 36장 수록, 첫 번째 에디션, 1967년: 1,000부; 두 번째 에디션, 1969년: 1,000부; 세 번째 에디션, 1971년; 2,000부; 네 번째 에디션, 1980년: 1,500부, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장, 휘트니 미술관.
- 도판26. 제리 맥밀란, <조 구드, 제리 맥밀란, 루샤와 루샤의 차 ‘39세 비’(Joe Goode, Jerry McMillan, Ed Ruscha with Ed’s ‘39 Chevy’)>, 1970, 산타 모니카(Santa Monica): 크랙 크룰갤러리 (Craig Krull Gallery).
- 도판27. 『선셋 스트립의 모든 건물들(Every Building on the Sunset Strip)』, 1966, 흑백 오프셋 인쇄, 아코디언 방식의 북 바인딩, 책을 모두 접었을 때: 17.8×14.3×1cm, 책을 모두 폈을 때 가로 길이: 823cm. 첫 번째 에디션, 1966년: 1,000부; 두 번째 에디션, 1971년: 5,000부, 뉴욕: 프란시스 멀홀 아킬레스 도서관, 특별 소장, 휘트니 미술관.
- 도판28. 켄 알란(Ken D. Allan), <『로스앤젤레스의 아파트들』의 내부>, “Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles” in *The Art Bulletin* (September 1, 2010), p. 244, 개인소장.

- 도판29. <배링턴 애비뉴(Barrington Avenue)>, 1965. 종이위에 연필,  
35.9×57.5cm.
- 도판30. <26개의 주유소(테이블 세팅)>, 1963, 젤라틴 실버 프린트, 17.8  
×12.5cm, 개인소장.
- 도판31. <26개의 주유소> 삼면도, 1964, 종이 위에 연필 드로잉, 왼쪽:  
27.6×21.9cm, 중앙: 27.3×21.9cm, 오른쪽: 27.9×21.9cm, 개인소장.
- 도판32. <책 표지를 보여 주는 손(Hand Showing Book Cover)>, 1963, 젤  
라틴 실버프린트, 11×9 inches, 뉴욕: 가고시안 갤러리.
- 도판33. <책등을 보여주는 손(Hand Showing Book Spine)>, 1963, 젤라틴  
실버 프린트, 11×9 inches, 뉴욕: 가고시안 갤러리.
- 도판34. <책장을 넘기는 손(Hand flipping pages)>, 1963, 젤라틴 실버 프  
린트 9×9 inches, 뉴욕: 가고시안 갤러리.
- 도판35. 『선셋 스트립의 모든 건물』을 봤을 때.
- 도판36. 제리 맥밀란, <『선셋 스트립의 건물』을 펴서 보고 있는 루샤(Ed  
Ruscha holding his book Every Building on the Sunset Strip)>,  
1967, 산타 모니카: 제리 맥밀란과 크랙 크를 갤러리 소장.

## I. 서론

우리에게 팝 아트(Pop Art) 작가로 친숙한 에드 루샤(Edward Joseph Ruscha IV, 1937- )(도판1)는 1950년대 후반부터 로스앤젤레스(Los Angeles)의 상업적인 문화와 도시 풍경을 예술의 원천으로 삼았다.

당시 미국 미술은 여전히 추상표현주의가 강세를 보였지만, 미술학교를 갓 졸업했던 루샤는 기존의 미술계의 흐름에 영합하기보다, 제스퍼 존스(Jasper Johns)의 회화와 뒤상(Marcel Duchamp)의 레디메이드(Ready-made)의 영향을 받아 일상 오브제를 회화의 소재로 삼았다. 그리고 1972년까지 제작된 16권의 아티스트 북(Artists' books)에도 이러한 예술적 성향이 반영 되었다. 예를 들어, 그는 여느 사무실이나 가정집에서 쉽게 발견되는 명함이나 레코드 판(record 板)은 물론이고, 도로변에 위치한 주유소와 아파트, 상점가, 주차장 등 소비사회로써 로스앤젤레스의 풍경을 아티스트 북에서 재현하였다. 특히 예술 매체로써 책 오브제의 사용은 아직 개념미술이라는 명칭이 사용되지 않았을 때부터 책과 사진을 시각예술의 합법적인 오브제로 승격시킨 것이다.

그러나 그의 회화는 미국의 서부 팝 아트를 대표하는 작품으로 높은 평가를 받았던 반면, 아티스트 북은 1990년대 와서야 본격적으로 논의 되었다. 그의 아티스트 북이 동시대에 반향을 일으키지 못한 까닭은 아마도 아티스트 북에 대한 불분명한 정의와 비평언어의 부재, 그리고 뉴욕을 중심으로 형성된 미술계의 판도가 주요한 원인이라고 생각된다.

루샤의 아티스트 북은 이후 후기모더니즘(Post-modernism) 학자인 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)와 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)가 1996년에 기획한 《비정형: 사용자 가이드(L'Informe: mode d'emploi)》전을 기점으로 본격적인 논의가 이루어졌다. 부아는 이 전시의 연구서인 『비정형: 사용자 가이드(Formless: A User's Guide)』에서 바타이유(George Bataille)의 비정형(formless) 이론을 통해 아티스트 북 분석을 시도하였다. 이 전시가 비정형을

현대 미술의 새로운 비평용어로 정립시키려는 의도에서 시작된 만큼 미술사학계와 비평계가 진지하게 루샤의 아티스트 북을 연구하게 된 중요한 계기였다. 그러나 부아는 아티스트 북을 비정형의 관점에서 분석하기 위하여 엔트로피(entropy)이론을 도입하였다. 필자는 부아의 이러한 시도가 바타이유의 본 이론을 오도(誤導)하는 것이라고 생각한다. 아마도 그는 산업사회의 제 문제에 관한 바타이유의 시각과 엔트로피 이론이 모두 부정적이고, 이를 대체할 새로운 패러다임을 제시한다는 점에서 유사함을 찾은 듯 보인다. 그러나 바타이유가 중요하게 여겼던 소비 중심의 경제학을 고려해 볼 때, 그의 기본적인 사유들은 엔트로피와 정반대의 노선을 걷는다.

따라서 본 논문은 바타이유의 비정형을 분석함에 있어서, 부아의 분석과 달리 엔트로피의 개념을 배제시키고 그의 소비 개념에 입각하여 설명하고자 한다. 그의 다수의 저작들은 각기 다른 주장을 내세우는 것이 아니라, 하나의 유기체적인 지도를 그리고 있기 때문에 비정형도 결코 별개의 논의가 아니다. 필자는 바타이유의 비정형 이론에 충실하기 위해 그의 방대한 이론의 핵심을 이루는 개념들을 먼저 살펴보고, 비정형이 실제 소비사회에서 어떻게 현현되는지 아티스트 북을 통해 찾아보고자 한다.

본격적인 논의에 앞서서 II장에서는 먼저 작가가 작품을 제작하던 시기의 시대적 배경을 살펴본다. 전후(戰後) 미국은 냉전(cold war) 시기동안 팽창주의적인 외교정책을 통하여 세계최대 수출국으로 급부상했으며, 이로 인한 경제적 호황은 미국인들에게 풍요로운 삶을 제공했다. 그러나 소위 합의된 문화권 밖에 있던 사람들, 예를 들어 유색인종이나 여성, 이민자들은 호황기를 맞은 미국의 경제상황과 달리 ‘풍요 속의 빈곤’을 경험해야 했다. 1950년대 흑인민권운동으로 시작하여 베트남 반전시위, 대항문화(Counter Culture), 신좌파(New Left)의 등장은 당시 미국의 부조리한 정치상황과 불평등한 사회구조에서 촉발된 사건들이다.

이러한 시대적 배경을 고찰하는 것은 일견 미술에서의 논의와 무관한 듯 보

인다. 그러나 루샤의 아티스트 북이 1960년대 로스앤젤레스의 시공간을 소재로 삼은 만큼 당시의 시대상을 간략하게나마 살펴보는 것은 아티스트 북을 이해하는데 도움이 된다. 또한 아티스트 북이 회화나 조각처럼 잘 알려진 매체가 아닌 만큼, 미술 오브제로써 책이 도입되었던 배경과 책 매체가 가진 실험성에 대해 간단히 살펴 볼 것이다. 더불어 루샤가 아티스트 북을 제작하게 된 경위를 그의 생애와 예술 경력에서 찾아보려고 한다.

III장에서는 부아와 크라우스가 기획한 《비정형: 사용자 가이드》전을 통해 저자들이 분석한 바타이유의 비정형 개념을 고찰하고, 아티스트 북을 적용하는 과정에서 드러난 오류를 지적 한다. 앞서 보았듯이, 부아는 아티스트 북의 사진을 분석하는데 있어서 엔트로피 이론을 도입하였고, 바타이유의 「소비의 개념(The Notion of Expenditure)」(1933)에서 언급한 과잉과 소비를 엔트로피에서 쓰이는 단어들과 혼용하여 사용했다. 따라서 필자는 부아와 달리, 비정형을 분석함에 있어서 엔트로피 이론을 배제하고, 바타이유의 사유에 대한 이해를 바탕으로 비정형이 다양한 형식 속에서 어떻게 발현되는지 찾아보고자 한다.

마지막 IV장에서는 본 논문의 중심주제인 아티스트 북을 비정형의 관점에서 분석한다. 1956년 로스앤젤레스로 이민 온 작가는 다른 대도시에서 발견할 수 없는 로스앤젤레스만의 소모적인 패션을 사진으로 담았다. 우리는 그의 사진에서 도시의 총체성을 저해하는 건축물을 발견하고, 권력과 폭력, 그리고 억압을 목격하기도 하며, 반대로 규범적 실천을 벗어나 자발적으로 저항하는 존재들을 조우하게 된다. 덧붙여, 아티스트 북의 모양과 크기, 그리고 북 바인딩 등 책의 외형적인 특징을 분석함으로써, 루샤가 사진으로 포착한 비정형의 표상을 어떤 방식으로 독자에게 전달하고 있는지 찾아보고자 한다.

필자는 루샤의 아티스트 북을 연구하는데 있어서 알렉산드라 슈왈츠(Alexandra Schwartz)의 박사논문과 저서들이 매우 유용했음을 밝힌다. 먼저 슈왈츠의 박사논문 「에드 루샤의 계획: 로스앤젤레스 작가의 발명 (1960-1980) (Designing Ed Ruscha: The Invention of the Los Angeles Artist 1960-198

0)』<sup>1)</sup>은 루샤의 아티스트 북에 대해 개괄적인 안내서로써 전반적인 정보를 파악하는데 도움이 되었다. 또한 슈왈츠가 자신의 논문을 진진시켜서 출간한 『에드 루샤의 로스앤젤레스(Ed Ruscha's Los Angeles)』<sup>2)</sup>는 루샤의 생애와 연대기적인 기록들이 상세하게 수록되어 있어서 본 연구의 중요한 2차 사료가 되었다.

루샤는 스스로 자신의 작업과 관련된 텍스트와 사진 이미지를 책으로 출판했다. 필자는 이 책들을 통해서 그가 아티스트 북을 제작하게 된 동기와 제작 과정, 그리고 작업에 관한 객관적인 정보들을 파악할 수 있었다. 예를 들어서, 슈왈츠와 함께 발간한 『신호에 어떤 정보라도 남겨라 : 글, 인터뷰, 작은 기록, 문서들(Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages)』<sup>3)</sup>의 경우는 루샤의 인터뷰 글과 평문, 그리고 기사를 모아서 편집한 것으로 산발적으로 존재하는 텍스트들을 정확하고 손쉽게 접할 수 있었다. 덧붙여, 그는 스타이들(Steidl) 출판사를 통하여 『에드 루샤 - 사진가(Ed Ruscha - Photographer)』<sup>4)</sup>를 발간하였는데, 전(全)권의 아티스트 북을 직접 접할 수 없는 필자에게 아티스트 북에 수록된 사진들을 살펴 볼 수 있는 중요한 참고 저서였다.

일반적으로 아티스트 북에 관한 정보는 조안 라이언스(Joan Lyons)의 『아티스트 북: 비평적인 문집과 자료집(Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook)』과 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)의 『성난 오브제(The Anxious Object)』를 참고했다. 이 저서들은 예술매체로써 책을 이해하는데 도움이 되었을 뿐 아니라 동시대 미국 미술의 흐름 속에서 아티스트 북의 위치를 가늠해 볼 수 있는 기회를 제공하였다. 국내의 저서로는 김나래 외 다수 저자의 글이 수록된 『Art Book Art』<sup>5)</sup>가 도움이 되었다.

---

1) Alexandra Schwartz, *Designing Ed Ruscha: The Invention of the Los Angeles Artist 1960-1980*, Ph. D. diss., The University of Michigan, 2004.

2) Alexandra Schwartz, *Ed Ruscha's Los Angeles* (New York: The MIT Press, 2010).

3) eds. by Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages* (New York: The MIT Press, 2004).

4) Margit Rowell, Ed Ruscha, *Ed Ruscha - Photographer*, (New York: Steidl, 2009).

5) 김나래 외, 국립현대미술관 학예연구실 역 『Art Book Art』, (서울: 랜덤하우스 중앙, 2003).

부아와 크라우스의 『비정형: 사용자 가이드』<sup>6)</sup>는 본 연구의 동기를 제공한 책이자 필자가 비난의 축으로 설정한 부아의 분석이 수록된 연구서다. 저자들의 비정형 분석을 이해하는데 있어서 논문을 지도해주신 진휘연 교수님의 「바타이유의 비정형(formless): 비형상에 대한 현대미술이론의 고찰과 한계」는 도움이 되었다. 또한 바타이유의 저작들은 영문 번역서인 『과잉의 시각: 선문집, 1927-1939 (Visions Of Excess: Selected Writings, 1927-1939)』<sup>7)</sup>에서 대부분 확인하고 발췌하였으며, 이 밖에 한국어로 번역된 『저주의 뭉』<sup>8)</sup>과 『에로티즘의 역사』<sup>9)</sup>는 비정형과 함께 본 연구의 요지를 이루는 바타이유의 일반 경제학과 소비 개념을 명확하게 설명하고 있다.

로스앤젤레스의 시공간이 반영된 사진을 분석함에 있어서 필자는 동시대의 사회문화적인 현상을 함께 살펴보았다. 먼저 1960년대 로스앤젤레스를 중심으로 도시학 연구의 붐을 선도한 케빈 린치(Kevin Lynch)의 『도시의 이미지(The Image of the City)』와 로버트 벤츄리(Robert Venturi)의 『라스베가스의 교훈(Learning from Las Vegas)』<sup>10)</sup>을 통해서 이 도시의 지형학과 건축에 대한 논의들을 접할 수 있었다. 특히 벤츄리는 서문에서 루샤의 아티스트 북이 자신의 도시학 연구와 직접적인 영향관계에 있음을 밝힘으로써, 로스앤젤레스를 바라보는 루샤의 시각이 분별력 있고 시의 적절했음을 증언했다.

덧붙여, 루샤가 자동차 애호가였던 만큼 동시대의 자동차 문화와 아티스트 북 제작과의 연관성을 찾아보고자 했다. 실제로 운전은 그가 주변 환경을 이해하고 분석하는 중요한 수단이었고, 다수의 아티스트 북이 운전하는 중에 마주치는 도로변 풍경이나 지각상의 경험을 소재로 하고 있다. 이에 대해서, 잭 케

6) Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Book, 1997).

7) Georges Bataille, *Visions Of Excess: Selected Writings, 1927-1939 (Theory and History of Literature Vol 14)* ed. by Allan Stoekl, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

8) 조르주 바타이유, 조한경 역, 『저주의 뭉』, (서울: 문학 동네, 2000).

9) 조르주 바타이유, 조한경 역, 『에로티즘의 역사』, (서울: 민음사, 1998).

10) 로버트 벤츄리 외, 김정신 역, 『라스베가스의 교훈』 (서울: 태림문화사, 1986).

루악(Jack Kerouac)의 소설 『길 위에서(On The Road)』<sup>11)</sup>는 자동차 문화 뿐 아니라 길 서사를 통해서 사회체제를 거부하는 이질적인 존재에 대해 문학적인 배경을 제공했다.

아티스트 북이 책을 매체로 한 작품인 만큼 책의 크기와 바인딩 형식에도 분명 작가의 의도가 포함되어 있다고 생각한다. 켄 알란(Ken D. Allan)의 「에드 루샤, 팝 아트, 그리고 1960년대 로스앤젤레스의 관람행위(Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles)」<sup>12)</sup>는 책의 형식적인 특징과 관람자의 관계를 이해하는데 도움을 주었다. 또한 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)의 번역서 『공간의 생산』<sup>13)</sup>과 『현대세계의 일상성』<sup>14)</sup>은 도시 공간을 소재로 삼은 아티스트 북의 의미를 추적하는데 주요한 참고자료로 쓰였다.

---

11) 잭 케루악, 이만식 역, 『길 위에서』, (서울: 민음사, 2009).

12) Ken D. Allan, "Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles" in *The Art Bulletin* (September, 2010).

13) 앙리 르페브르, 양영관 역, 『공간의 생산』, (서울: 에코 리브르, 2011).

14) 앙리 르페브르, 박정자 역, 『현대세계의 일상성』, (서울: 주류 일념, 1990).

## II. 아티스트 북 논의를 위한 예비적 고찰

본격적인 논의에 앞서서 II장에서는 먼저 에드 루샤가 작품을 제작하던 시기의 시대적 배경을 살펴보고자 한다. 이러한 선행연구는 일견 미술에서의 논의와 무관한 듯 보이지만, 아티스트 북에 수록된 사진들이 1960년대 로스앤젤레스의 시공간을 소재로 삼고 있는 만큼 당시의 시대상을 간략하게나마 살펴보는 것은 매우 중요한 일이다. 덧붙여, 아티스트 북이 회화와 조각처럼 전통적인 매체가 아닌 만큼 미술에서 오브제로써 책이 도입되었던 배경과 매체가 가진 실험성에 대해 설명하고, 작가가 아티스트 북을 제작하는데 원동력이 되었던 계기들을 그의 생애에서 찾아보려고 한다.

### 1. 1960년대 미국의 시대적 배경

#### 1) 정치사회적 배경

제2차 세계 대전의 종식 이후 냉전(cold war)시기동안 미국과 소련은 자본주의와 공산주의의 노선대립으로 세계를 양분화 시켰다. 미국은 1945년부터 이전보다 적극적이고, 팽창주의적인 외교를 통해 미국중심의 글로벌리즘(globalism)을 확산시키고자 하였다. 그들의 글로벌리즘은 개인주의와 민주주의 철학에 대한 실천으로, 나치 독일과 파시즘(fascism)처럼 보였던 소련과 공산주의를 적극 반대하기 위함이었다. 또한 이러한 적극적인 대외 정책만이 국내경제를 유지할 것이라는 인식도 한몫했다. 실제로 전후 미국은 세계 최대수출국으로써 자동차와 건설, 그리고 방위산업의 팽창으로 경제적 번영이 계속되었다. 그리하여 국민생산고는 1946년의 2천억 달러에서 1970년의 1조 달러로 늘어났다.<sup>15)</sup> 생산력이 커짐에 따라 가정경제가 여유로워진 미국인들

15) 이주영 외, 『미국 현대사』 (서울: 비봉출판사, 1998), p. 178.

은 이전보다 월등해진 구매능력을 지녔고, 미국의 자유경제체제에 대한 신뢰감을 더욱 강하게 가지게 되었다. 그들은 경제적 호황을 직접 체감하며 쇼핑과 드라이브, 재즈와 스윙 춤 등의 여유로운 문화생활을 영위했다. 경제학자 존 K. 갤브레이스(John Kenneth Galbraith)는 미국인들이 경제적 풍요를 누리는 사회를 일컬어 ‘풍요로운 사회(the affluent society)’ 라는 말을 남기기도 했다.<sup>16)</sup> 그러나 모든 미국인들이 이러한 시류에 영합할 수 있었던 것은 아니다. 소위 백인남성 중심의 합의된 문화권 밖에 있던 사람들, 예를 들어서 유색인종이나 여성, 이민자들은 호황기를 맞은 미국의 경제상황과 달리 ‘풍요속의 빈곤’을 경험해야 했다.

1950년대부터 흑인 지도자들은 민권운동을 환영하지 않았던 아이젠하워(Dwight David Eisenhower)에 맞서서 백인 지배 사회에서 열등한 처우를 받는 흑인의 인권에 대해 항거하는 목소리를 높였다. 전국유색인지위향상협회(NAACP)<sup>17)</sup>는 법정에서 백인과 흑인들의 격리를 개선하고자 파업과 연좌농성, 시위 등과 같은 직접적인 행동을 개시하였으며, 학교에서의 인종차별을 금지한다는 캔자스 주(Kansas) 법원의 판결을 이끌어 냈다. 그리고 다음해에 일어난 몽고메리(Montgomery)에서의 한 사건은 이후 계속되는 민권운동의 도화선이 되었다. 이 사건은 1955년 12월 앨라배마(Alabama)주의 몽고메리에 살고 있던 한 흑인 여성이 공영버스에서 백인승객에서 자리를 양보하지 않았다는 이유로 체포된 사건이다. 당시 주법에 따르면, 흑인들은 무조건 버스 뒷좌석에 앉아야했기 때문이다. 이에 대한 항의로 흑인들은 1년 동안 시내버스타기 거부운동을 벌였고, 몽고메리에 소재한 버스회사들은 거의 파산지경에 이르렀으며, 상인들도 큰 타격을 받았다.<sup>18)</sup>

---

16) ‘풍요로운 사회(the affluent society)’는 경제학자 갤브레이스의 저서, 『풍요로운 사회(The Affluent Society)』(1958)에서 처음 사용되었다. 갤브레이스는 자원 부족이 두드러지지 않고, 사회 구성원들이 어느 정도의 경제적 풍요를 누리는 사회를 가리키는 의미에서 이 용어를 사용하였다. 우리나라에도 2006년에 번역본이 발간되었으며, 번역본의 정보는 다음과 같다. 존 갤브레이스, 노택선 역, 『풍요한 사회』(서울: 한국경제신문사, 2006).

17) 전국유색인지위향상협회는 1909년에 창설된 단체로 NAACP는 ‘National Association for the Advancement of Colored People’의 줄임말이다.

비(非)폭력 노선의 승차거부운동이 실효성을 갖게 된 점에는 당시 27세의 침례교 목사였던 마틴 루터킹(Martin Luther King Jr)의 역할이 컸다. 그는 인도의 지도자, 간디(Mahatma Gandhi) 정신에 따라서 비폭력방식의 항의를 주장하였고, 소극적 저항으로 인종주의와 싸워나가는 흑인민권운동을 지지하였다. 그리고 그의 평화적인 항거방식은 백인들이 민권운동에 대해 우호적인 관심을 갖게 하였으며, 민권법(Civil Right Act) 제정이라는 긍정적인 결과를 낳았다. 1957년 제정된 민권법에 따라서 연방민권위원회(U.S. Commission on Civil Right) 창설이 이뤄졌으며, 이로써 흑인들은 1년 이상 지속된 시위에서 승리하였다. 이상의 상황들과 맞물려 존 에프 케네디(John F. Kennedy)와 린든 존슨(Lyndon B. Johnson)정권은 이전에 무관심으로 일관하던 백악관과 달리 흑인들의 민권운동에 관심을 갖고 이를 법제화하려고 노력하였다.

케네디는 민주당 당원답게 복지국가의 건설을 내세우는 프랭클린 루즈벨트(Franklin Roosevelt)와 뉴딜정책의 개혁전통을 계승하였다. 특히 그의 '뉴 프론티어(New Frontier)정책<sup>19)</sup>가운데 하나인 민권보호정책은 1963년 8월, 수도에서 있었던 가장 큰 시위인 '워싱턴으로의 행진(March on Washington)'을 가능하게 했다. 여기서 마틴 루터 킹은 링컨 기념비 앞에서 "친구들이여, 우리는 오늘도 내일도 어려움과 마주해야합니다. 하지만 나에게는 꿈이 있습니다."라는 연설을 했고, TV를 통해 이를 지켜보던 수많은 사람들로부터 큰 반향을 얻었다. 특히 가족적 유대만을 중요시했던 미국의 중산층 백인들 사이에서도 흑인 뿐 아니라 유색인종, 빈민, 성적 소수자, 미혼모 여성에 관한 관심이 촉발되었다.

---

18) 이주영 외, 앞의 책, p. 149.

19) 케네디의 '뉴 프론티어'는 아주 야심찬 계획이었지만, 그 내용 가운데는 성취할 수 없는 비(非)현실적인 것도 많았다. 특히 인종차별의 철폐, 농민과 교육에 대한 연방정부의 지원, 노인에 대한 의료 혜택, 정부의 경기활성화 대책 등은 보수적인 의회로부터 강한 반발을 산 까닭에 의회에서 통과되기 어려웠을 뿐더러 통과된 후에도 제대로 시행되지 않았다. 대표적인 경우가 민권정책이었다. 예를 들면 케네디는 1960년의 선거전에서 공약했던 사업, 즉 연방정부가 지원하는 주택에서 인종차별을 금지시키기 위한 행정명령은 한참 뒤인 1962년 11월이 되어야 내려졌다. 이주영 외, 앞의 책, p. 199.

이처럼 민권 운동에 대한 호의적인 분위기가 찾아 왔음에도 불구하고, 법 제정을 통한 구체적인 진전은 보이지 않았다. 케네디가 1960년의 선거전에서 공약했던 사업, 즉 연방정부가 지원하는 주택에서 인종차별을 금지시키기 위한 행정명령은 한참 뒤인 1962년 11월이 되어서야 내려졌다. 그리고 이러한 민권 관련 법규의 입법화 과정에서 나타난 많은 장애와 함께 1963년 11월 케네디 대통령이 텍사스 주(Texas)의 달라스(Dallas)에서 암살당함에 따라 많은 젊은이들과 흑인들은 정부에 의한 사회변화에 한계를 느꼈다.

케네디 대통령이 피살당한 후, 부통령이었던 존슨은 케네디와 마찬가지로 빈민과 흑인을 돕기 위한 개혁에 착수하였다. 그러나 그는 연방수사국(FBI)에 민권운동에 적대적이고 인종주의자였던 후버(Edgar Hoover)를 책임자로 유입함으로써 그의 민권정책에 대해 의구심을 낳았다. 실제로 그는 마틴 루터 킹 목사의 사무실을 도청하고 그의 여성관계 추문을 신문에 퍼트린 당사자였다. 이러한 후버의 민권운동 탄압으로 말미암아 그 해 여름 남부에서는 흑인 폭동이 일어났다. 폭동은 특히 미시시피(Mississippi)주에서 격렬했는데 백인 자경단(Vigilantes)에 의해 폭탄 세례를 받고 불에 탄 흑인 교회가 그 주에서만 20여개가 넘었다. 북부에서도 마찬가지로 수많은 인종 폭동이 일어났으며 뉴욕(New York)의 할렘(Harlem)과 로체스터(Rochester), 그리고 뉴저지(New Jersey)의 뉴악(Newark)과 같은 도시에서 흑인들의 분노는 소요 및 폭력으로 나타났다.<sup>20)</sup>

더욱이 1965년 존슨의 베트남전 확대 결정은 미국 자유주의의 분수령이 되었다. 케네디 재임시절부터 미국은 냉전에서 승리하고자 베트남 내전에 대해 적극적으로 개입했으며, 존슨이 대통령에 취임한 이후에는 이전보다 더욱 더 많은 미군을 남(南)베트남에 파견하였다.<sup>21)</sup> 베트남 전쟁의 ‘미국화’는

---

20) 이주영 외, 앞의 책, p. 219.

21) 1946년 트루먼 대통령은 제 3세계 국가들에 대해 영향력을 행사하려는 목적으로 프랑스로부터 베트남의 독립을 인정하지 않고 오히려 프랑스를 원조하였으며, 그 결과 1954년 프랑스 정부와 호치민의 베트남 민주 공화국 사이에 제네바 협약(Geneva Accords)이 체결되었다. 이후 베트남은 북위 17도선을 따라 남북으로 분할되었다. 아이젠하워 행정부에

점차 미국국민들 사이에서 전쟁에 대한 반감을 일으켰고, 반전 분위기가 더욱 확산되었다. 그해 4월에는 2만 5천명이 백악관으로 몰려가는 항의 행진을 시도하고, 10월에는 전국베트남전쟁종식위원회(National Committee to End the War in Vietnam)가 8만회 이상의 전국적인 반전시위를 주도 했다. 더불어 1968년 베트남 전쟁에 반대했던 마틴 루터 킹과 케네디 전(前)대통령의 동생인 로버트 케네디(Robert Kennedy)도 암살되자 미국 사회의 반전(反戰)감정은 더욱 심화되었다.

## 2) 문화사적 배경

1950년대부터 시작된 민권운동이 유색인종, 특히 흑인들을 중심으로 이뤄졌다면 존슨 정권의 베트남 전 적극개입은 피부색과 상관없이 1960년대 젊은이들을 동요시켰다. 당시 미국은 전후의 풍요 속에서도 냉전이라는 상황을 이용하여 군사복합 체제를 발달 시켰고, 불합리하게도 방위산업체에게 정치적 의제를 결정할 수 있는 재량권을 허용하였다. 세계 최강대국의 지도부들은 초현실적인 핵융합반응 시나리오를 만들기 시작했고, 핵실험의 위험과 방사능 낙진(落塵)의 공포는 미국문화 전반에 스며들었다.<sup>22)</sup> 특히 젊은이들은 베트남 전쟁의 징집 대상이었기 때문에 여느 세대보다 반전의식이 강하게 나타났고, 이들의 징집 거부는 단순히 전쟁반대의 차원을 넘어서 정치사회적 체계의 근본적인 문제들, 인종주의 팽배나 자본의 편재 등을 비판하며 서구의 합리성에 대해 의구심을 제기했다. 급기야 이러한 권력구조가 대학의 관료제도 통제하고 있다는 결론을 도출하고, 무정부주의(anarchism) 또는 신

---

와서 미국의 베트남 지원은 더욱 강화되었으며, 케네디 대통령 시기에는 강도 높은 냉전적 사고방식으로 인하여 베트남에 대한 군사적 전략이 보다 조직적이었다. 이는 베트남이 인도차이나와 동남아시아, 나아가 태평양에 이르기까지 공산화가 되어 가는 길목이기 때문에 미국은 사전에 이곳을 차단해야 했기 때문이다. 김정배, 「베트남전쟁과 미국, 그리고 냉전체제」, 『역사와 경계』, Vol.80, 2011, pp. 254-257.

22) 황혜성, 「비평논문 : 미완성의 모자이크 -미국의 "60년대"와 "젊은이들의 반란" 연구」, 『西洋史論』, Vol.99, 2008. p. 249.

(新)마르크스주의(neo-Marxism)를 중심으로 이념적인 기반을 마련하였으며 신좌파(New Left)를 형성하였다. 그들은 인간해방을 궁극적인 지향점으로 삼고 인종주의의 거부와 베트남 전쟁 반대 운동을 펼쳤다.

이와 더불어 대항문화(Counter-culture)<sup>23)</sup>라고 불리는 현상도 나타났다. 대항문화는 테오도르 로잭(Theodore Roszak)의 저서 『대항문화의 형성(The Making of a Counterculture)』(1969)에서 1960년대 젊은이들의 문화운동을 ‘대항문화’라고 지칭한데서 비롯되었다.<sup>24)</sup> 대항문화의 주역은 히피(Hippie)들이었으며, 그들은 획일적이고 부르주아적인 기존의 문화를 배격하고 이에 대한 혁신적인 변혁을 요구했다. 언론에 ‘히피’라는 용어가 처음 등장한 것은 1964년 존 그린(John Green)이 『뉴욕 매거진(New York Magazine)』에 실은 「새로운 보헤미아(The New Bohemia)」라는 글에서였다. 그린은 히피들의 옷차림과 긴 머리, 유니섹스(unisex)한 스타일, 자유로운 공동체 등을 다루었다. 특히 그들의 화려한 색상의 옷, 헐렁한 옷차림, 긴 머리카락 스타일, 치렁거리는 구슬 장식 등은 눈에 드러나는 특징으로 기성세대와 언론의 질타의 대상이 되었다. 한 예로 1967년 캘리포니아 주지사였던 로널드 레이건(Ronald Reagan)은 당시 젊은이들에 대해 “타잔처럼 옷을 입고, 머리는 제인처럼 헐클어지고, 치타처럼 냄새를 풍긴다”고 비아냥거리기도 했다.<sup>25)</sup>

히피들은 신좌파의 구성원들처럼 스스로를 부패한 사회를 무너뜨리고 그

---

23) ‘Counter-culture’는 반(反)문화 또는 대항문화(對抗文化)로 번역된다. 그러나 지배적인 문화에 대한 입장을 기준으로 이들 개념을 구분하여 사용하기도 하는데, 먼저 반문화는 그 대표적인 예로 범죄문화를 들 수 있다. 범죄 집단에 속한 사람들은 지배문화를 공유하고는 있으나, 반문화를 형성하여 지배문화를 파괴하고 이용하는 부정적인 역할을 수행한다. 한편 60년대에 미국과 유럽을 휩쓸었던 청년문화는 기성문화, 즉 이들 지역의 지배문화에 대한 공공연한 대항으로 해석할 수 있다. 그들의 목표는 지배문화를 파괴하는 것이었으나 그것은 단순한 파괴가 아닌 새로운 질서에 의한 대치였다. 이를 부정적인 의미를 강하게 풍기는 반문화와 구별하여 대항문화라고 부르는 것이다.

24) 로잭은 미국의 풍요, 냉전, 세대 간의 갈등, 인종적 갈등, 불가항력의 정부와 군사복합체의 권력 등의 다양한 각도에서 반문화를 분석하였다. 황혜성, 앞의 글, p. 246.

25) eds. by Peter Braunsein and Michael William Doyle, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and 70s* (New York: Routledge, 2002). p. 6.; 황혜성, 앞의 글, p. 242에서 재인용

위에 새로운 대안을 제시하는 것이 자신들의 과제라고 여겼다. 또한 서구적인 합리성과 과학적 지식을 부정하고 초월적인 지혜나 영감을 추구하며 합리성의 차원을 넘어서 높은 차원의 진리를 추구하고자 하였다. 그들의 직감적인 감성의 추구는 대항문화가 마리화나(Marijuana) 문화를 긍정적으로 받아들이는데 일조하게 된다.<sup>26)</sup> 젊은이들이 초월적인 세계와 비(非)이성적인 영감을 종교가 아닌 약물을 통해 얻고자 한 점에는 당시 종교가 사회적 모순에 대해 소극적인 대응을 하는 억압체제에 불과했기 때문이다. 따라서 그들은 혼란함 속에서 진정한 자신을 찾기 위해 마약(LSD)이나 마리화나, 앰피타민(Amphetamines)과 같은 환각제를 복용하였고,<sup>27)</sup> 이러한 약물복용으로 얻은 일시적인 충동은 성관계에 얽혀있던 도덕관을 무력화시켰다. 나아가 음란의 설물이나 동성애, 남녀 역할 구분, 그리고 가족관계에 대한 기존의 관념들까지 변화 시켰다.<sup>28)</sup>

히피들이 당대의 관심을 이끌어낸 가장 중요한 사건은 ‘사랑의 여름(Summer of Love)’이었다. 1967년 1월 4일 샌프란시스코(San Francisco) 골든게이트 파크(Golden Gate Park)에서 열린 ‘휴먼 비 인(Human Be In) 행사에서 비트 세대(Beat Generation)에 속한 시인이자 동성애자였던 앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg)와 마약을 종교적 계시의 한 형태로 찬양하였던 하버드

26) 다니엘 벨(Daniel Bell)은 그의 저서 『자본주의의 문화적 모순(The Culture Contradictions of Capitalism)』(1976)에서 대항문화운동의 약물사용은 대항문화의 본질을 왜곡하고 쾌락주의로 흐르기 쉽다고 경고하였다. 덧붙여, 그는 초기자본주의사회에서 부르주아적 문화에 대항하는 힘으로써 개인의 힘을 무한화 시켰다면, 후기 자본주의체제에서는 자기를 무한화하는 정신이 자본주의의 소비문화와 영합하고 있으며, 이는 곧 쾌락주의로 흐른다고 설명하였다. 오세철, 「이념적 대안으로서의 반문화운동」, 『연세대학교 연신원 목회자 하기 신학세미나 강의집』, No.3, 1983, p. 4.

27) 히피들이 가장 중요하게 생각한 것은 개인이 ‘진정한 자기’를 찾는 일이었다. 따라서 그들의 구호는 각자의 개성을 실현하는데 필요한 ‘네 자신의 일을 하라’는 말이었다. 그들은 그러한 목표에 도달하는 방법으로 마약을 권장하였다. 이는 훗날 대항문화가 쾌락주의적인 약물문화로 평가 받는 이유이기도 했다.

28) 히피들의 약물 사용은 기성세대의 질타와 보수주의자들의 공격의 주된 대상이 되었으며, 훗날 대항문화가 평가절하 되는데 가장 큰 원인이기도 했다. 더욱이 그들의 환각제 사용으로 인한 약물중독과 성적 방종으로 인한 임신, 거리의 범죄 등 이후 현대 사회에 남긴 부작용과 문제점을 부인하기 어렵다.

대학 교수 티모시 리어리(Timothy Leary), 사회 운동가 제리 루빈(Jerry Rubin), 반전운동가 딕 그레고리(Dick Gregory), 록 그룹 그레이플 데드(Grateful Dead), 제퍼슨 에어플레인(Jefferson Airplane) 등 대항문화를 이끌었던 거두들이 함께 모여 사랑과 평화를 주장했다. 이해 여름 수천 명의 히피들은 샌프란시스코로 모여들었고, 이후 이 행사는 ‘사랑의 여름’이라고 불리게 되었다. 이 모임을 주관하고, 모임에 참여한 사람들은 사랑과 인류애에 바탕을 둔 새로운 미국사회의 비전을 제시하며 대항문화를 찬양했다.<sup>29)</sup>

1960년대의 히피문화와 대항문화는 긴즈버그가 ‘사랑의 여름’ 행사 참여했던 것에서 알 수 있듯이, 1950년대에 비트족들이 주장했던 것을 실천으로 옮긴 것이다. 비트족은 앨런 긴즈버그와 윌리엄 버로(William Burrough), 잭 케루악(Jack Kerouac)등의 자유로운 ‘비트닉(beatnik)’ 문인들을 중심으로 이뤄졌다. 이들은 1950년대가 되자 중산층과 교외지역 생활의 획일적인 사회를 거부하였고, 산문과 시를 통해 물질만능주의를 극복하고자 하였다. 비트문화의 대표적인 문학작품으로는 긴즈버그의 시 <외침(Howl)>(1956)과 윌리엄 버로의 소설 『벌거벗은 점심(Naked Lunch)』(1959), 그리고 케루악의 『길 위에서(On The Road)』(1957)를 꼽을 수 있다. 비트족들은 문학 활동 뿐 아니라 일상에서도 마약과 술, 개방된 성생활을 과시하였고, 이러한 생활방식은 기존 산업사회의 질서를 거부하고 주류에 저항하는 하위문화의 한 형태로 자리 잡게 된다. 즉, 1950년대 지역적으로 전개되던 비트 정신이 1960년대 히피들을 통해 보다 공격적인 실천의 형태로 드러나게 된 것이다.<sup>30)</sup>

이로써 전후 미국인들이 갖고 있던 국민적인 자신감과 낙관주의적인 국민성은 1950-60년대의 정치적인 불안과 사회의 혼란함으로 인해 심각한 타격을

---

29) 황혜성, 앞의 글, p. 253.

30) 비트족과 히피문화는 그들의 지향점에서 어느 정도 공통점을 가지지만 행동양식에서는 다소 차이를 보인다. 구체적으로 비트족은 실험적인 문학 활동과 일탈문화를 공유했을 뿐, 단선적인 정치노선을 고수하거나 집단적으로 반체제적인 활동은 하지 않았다. 하지만 히피들은 반전운동, 기성세대에 대한 반발 등 기존 사회를 바꾸기 위해 적극적으로 투쟁하였다. 또한 이들은 매우 집단적으로 행동하며 더 나은 사회를 건설할 수 있으리라는 희망을 공유했다.

받았다. 더불어 1970년대 들어서자 미국 경제는 신용대출과 인플레이션으로 쇠퇴의 길로 접어들었으며, 수출의 저조, 베트남 전쟁의 패배로 인한 자금손실, 카터(Jimmy Carter)행정부의 무능력함 등의 이유들로 인하여 미국의 영위할 것 같았던 ‘풍요로운 사회’는 막을 내리게 된다.

## 2. 예술매체로써 아티스트 북

### 1) 아티스트 북 도입과 실험성

아티스트 북(Artists' books)은 단순히 지식을 전달하는 매체가 아니라 예술가에 의해서 만들어지고 오감(五感)으로 느끼며 감상하는 작품으로써 책이다. 예술가들은 책의 모양, 크기, 제작 목적, 용도, 가격과 같은 구성 요소들을 자신의 의도대로 조합하여, 기존의 책이 가진 개념에 대해 변칙적이고 복잡한 규칙들을 만들어 낸다. 즉, 그들은 혁신적이고 실험적인 탐구 매체로써 아티스트 북을 제작하는 것이다.<sup>31)</sup>

아티스트 북의 역사는 18세기 말 영국의 시인이자 화가였던 윌리엄 블레이크

---

31) 『Art Book Art』의 공저자인 김나래는 아티스트 북에 관한 정의를 다음과 같이 내렸다. “예술가들이 만든 아티스트 북은 일반 책의 개념과는 사뭇 다르다. 아티스트 북은 단지 지식을 전달하는 매개체에서 벗어나 아티스트에 의해 만들어지고 오감으로 느끼며 감상하는 작품으로서의 책을 의미한다. 아티스트 북은 모양, 크기, 목적, 용도, 가격과 같은 책의 구성요소들을 특이하게 조합하는 것을 특징으로 하여, 책의 개념에 대해 변칙적이고, 복잡한 규칙들을 만들어 낸다. 아티스트 북에 대해 명확하게 정의 내리는 것은 어려운 일이다. 20세기 예술의 하나의 주요한 특징은 아티스트 북을 하나의 독특한 시대적 현상으로 보는 것이다.”

책과 아티스트 북이 미묘하지만 분명한 차이를 보이는 만큼, 책 제작자와 아티스트 북을 제작하는 예술가의 제작 태도도 상이하다. 리처드 코스텔라네츠(Richard Kostelanetz)의 언급을 참고해보면, 책 제작자는 독자들이 읽기 쉬운 방향으로 책의 타이포그래피를 정렬하거나 페이지의 디자인을 통일하지만, 예술가들은 책의 구성요소를 특이하게 조합하여 책의 미학적 회소성을 강조한다. 그들은 단순히 책의 내지를 채우는 것 뿐 아니라 책의 모양, 크기, 목적, 용도, 가격과 같은 책의 기본적인 사항들에 대해서도 전통적인 관념을 탈피하고자 하였으며, 책의 개념에 대해 변칙적이고 복잡한 규칙들을 만들어 내는데 주안점을 두었다. 김나래 외, 앞의 책, p. 168.; Richard Kostelanetz, “Book Arts” in *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons, (New York: Gibbs M. Smith, 1985), pp. 27-30.

이크(William Blake)의 책 제작으로부터 시작된다. 예를 들어, 『유럽: 예언(Europe: A Prophecy)』(1794)과 『경험의 노래(Song of Experience)』(1794)에서 이미지와 텍스트 간의 병합과 독자적인 제작 과정은 이후 아티스트 북을 정의하는데 있어서 하나의 기준을 제시한다. 이후 등장하는 폴 고갱(Paul Gauguin)과 『노아노아』<sup>32)</sup>(1891-1893)와 윌리엄 모리스의 『켈름스콧 출판사의 상표(Trademark for Kelmscott Press)』(1892)는 블레이크의 경우와 유사하게 책의 디자인과 타이포그래피에서 장식적인 측면에 무게를 두었다.

그러나 20세기에 등장하는 입체파(cubism), 미래파(futurism), 러시아 아방가르드(Russia avant-garde), 다다이즘(dadaism), 초현실주의(surrealism)의 전위적인 예술가들은 책을 매체로 이용하면서 장식적인 요소에 관심을 갖기보다 회화나 조각처럼 시각예술에서 재현의 도구로써 접근했다. 이때 아티스트 북은 기이함이나 정교함의 인상을 주는 삽화집(illustrated book) 또는 예술가의 책(Livres d'artiste)이 아닌 과거와의 단절을 선언하는 매체이다.<sup>33)</sup>

예를 들어, 엘 리시츠키(El Lissitzky)는 『2개의 정방형의 이야기(Pro Dva Kvadrata(Of Two Squares))』(1922)에서 빨간색과 검정색 사각형의 공간배치와 텍스트간의 구조적인 관계를 구성하기 위해 책을 사용했다. 또한 그는 마야코프스키(Vladimir Mayakovsky)의 시집을 장식한 『소리를 위하여(Dlya Golosa(For The Voice))』(1923)에서 단순히 책을 장식하는데 그치지 않고 시어의 의미와 그 시어가 쓰인 공간의 관계를 실험하기도 했다.<sup>34)</sup> 한스 아르프(Hans Arp)와 공동으로 편집했던 『예술의 사조(The Isms of Art)』(1924)

32) 책의 제목인 노아노아는 타히티 언어로 '향기'라는 뜻이다. 고갱은 자신의 타히티 체류기를 시인 샤를르 모리스(Charles-Maurice)의 도움을 받아 책을 제작했다.

33) 요한나 드루커(Johanna Drucker)는 『세기의 아티스트 북(The Century of Artist's Books)』에서 20세기 전에 등장하는 리브르 다티스트(Livre d'artiste)가 작가가 호화스럽게 제작한 한정판의 책인데 반해 이후에 등장하는 아티스트 북은 대부분 기계적인 방식으로 대량제작되는 차이를 밝혔다. 또한 리브르 다티스트가 그들의 조형언어에 대한 관심에서 비롯되었다면, 아티스트 북은 창작 보다는 생산의 의미에 가깝다고 구분 지었다.

<그래너리북스>, 2012-05-01, <<http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.html>>.

34) 김나래 외, 앞의 책, p. 107.

의 경우는 텍스트를 수직으로 3등분한 배열과 산세리프체(sans-serif type)의 사용, 숫자의 기입 등 당시에 매우 실험적인 시도를 보여주었다. 20세기 이전의 북 아티스트(book artist)들이 텍스트가 쓰인 공간을 정적으로 배열하고 그 외적인 장식에 집중적으로 조명했다면, 리시츠키는 내용과 형식이 독자로 하여금 긴밀하게 작동하도록 만든 것이다.

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)은 아티스트 북의 역사에서 분수령이 되는 작가이다. 뒤샹이 예술매체로써 책을 다루는 방식은 오늘날 작가들이 아티스트 북을 제작하는데 있어서 직접적인 모델이 되었다. 그 중에서도 ‘상자’시리즈는 책의 개념을 완전히 전복시킨 작품들이다. 다섯 권으로 제작된 『1914년 상자(The Box of 1914)』(1914)는 마분지 상자에 각 25x18.5cm의 크기로 된 16개의 친필 노트와 드로잉 모사가 들어 있다. 또한 『녹색상자(The Green Box)(1934)』는 1915년부터 8년에 걸쳐 제작된 <큰 유리(The Large Glass)>의 제작 과정을 담은 것으로, 이 상자에는 뒤샹이 <큰 유리>를 구상할 때 그렸던 94개의 드로잉과 사진, 스케치 등이 담겨있다. 일반적으로 바인딩 된 책의 형식과 달리 낱장으로 존재하는 『1914년 상자』와 『녹색상자』는 그가 책의 시각적인 완성도보다 개념을 중요시했음을 드러낸다.

『모든 층마다 물과 가스(Eau et gaz a tous etages)』(1958)(도판2)는 오늘날 아티스트 북의 정의에 가장 부합하는 작품이다. 뒤샹은 로베르 르벨(Robert Rebel)의 ‘마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)’이라는 책자에 19세기 프랑스 아파트 건물에 부착되었던 에나멜 판을 고정시켰다.<sup>35)</sup> 뒤샹의 레디메이드(Ready-made) 개념을 충실히 반영한 『모든 층마다 물과 가스』는 아티스트 북의 역사에서 기존의 패러다임을 전환시켰다. 종래의 작가들이 아티스트

---

35) 뒤샹은 자신의 아티스트 북 뿐만 아니라 동료 작가나 화가들의 책에 대한 북 바인딩 작업과 잡지들의 표지, 레이아웃 디자인 작업을 통해 그만의 고유한 개성으로 인쇄매체의 내용과 형식을 새롭게 탐색했다. 예를 들어서, 그는 데키리코(Giorgio De Chirico)의 『에브도메로스(Hebdomeros)』(1936-39)와 브르통(Andre Breton)의 『검은 유머 선집(Anthologie de l'humour noir)』(1940) 제작에서 북 바인딩의 디자인 작업을 맡기도 하였다. 조윤경, 「통합적 예술매체로서의 책」, 『프랑스문화예술연구』, Vol.24, 2008, pp. 245-246.

북 제작에서 수(手)제작을 고수했다면, 『모든 층마다 물과 가스』는 일상적인 오브제를 차용하여 예술과 일상의 경계를 무너트리고, 예술에서 작가의 독창성과 유일성, 저자의 권위에 대해서 의문을 제기했다.

뒤샹의 이러한 시도는 1960년대 복사와 옵셀(opcel) 같은 단순하고 양질의 인쇄기술의 보급과 맞물려 보다 많은 작가들이 책을 오브제로 사용하는데 영향을 끼쳤다. 루샤는 자신의 아티스트 북을 ‘레디메이드를 수집한 것(a collection of readymades)’<sup>36)</sup>으로 표현할 만큼, 동시대 뒤샹의 영향력을 인식하고 있었고, 독자적인 출판사<sup>37)</sup>를 통해서 저렴한 아티스트 북을 대량 제작하고자 했다.

각 책의 권권은 나에게 있다. 따라서 나는 몇 백부의 책을 다시 출판할 수도 있고 훌륭한 미술작품으로써 단돈 \$50에 팔수도 있다. 실은 더 가격을 낮춰서 모든 이들이 소장가능 하도록 하고 싶다. 나는 출판계의 헨리 포드(Henry Ford)가 되고 싶다.<sup>38)</sup>

인용문처럼, 루샤는 아티스트 북을 예술가의 특별한 한정본이 아닌 누구나 일상에서 쉽게 접할 수 있는 작품이 되기를 원했다. 그는 회화나 조각과 달리 책이 예술매체가 되었을 때 발생하는 예술의 대중화에 대해서 어느 정도 파악하고 있었다. 실제로 아티스트 북은 휴대가 가능하고 관객과의 물리적인 접촉이 필요한 책의 속성에 따라서 미술에서 작품이 시공간을 초월하여 관객과 사적인 관계 맺기를 가능하게 한다. 이는 당시 자본주의에 잠식된 미술 제도를 비판하는데 적절한 대안이 되었고, 이후 등장하는 개념미술가들에게

---

36) Coplans, “Edward Ruscha Discusses his perplexing Publications” in 앞의 책, eds. by Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, p. 26.

37) 루샤는 ‘Heavy Industry Publication’이라는 독자적으로 소유한 출판사를 통해서 『26개의 주유소』, 『다양한 작은 불』, 『선셋 스트립의 모든 건물들』, 『34개의 주차장』, 『로얄 로드 테스트』, 『명함』, 『9개의 수영장』을 제작했다. Lisa Pasquariello, “Good reading”: *The work of Ed Ruscha, 1958–1970*, Ph. D. diss., Stanford University, 2004. p. 221.

38) Douglas M. Davis, “Fro, Common Scenes, Mr. Ruscha Evokes Art” in eds. by Ed Ruscha, Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 28.

매력적인 요인이었다.

해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)는 『성난 오브제(The Anxious Object)』 (1966)<sup>39)</sup>에서 “회화는 이제 대성당의 천장이나 은신처에 그려지기 보다는 책 속에 실리게 될 것이다”라고 언급하면서, 아티스트 북이 하나의 장르로 성립될 것임을 예언했다. 그가 보건대, 동시대 미술은 이미 작품의 내적 구조 안에서 자발적인 발언권을 상실하였고, 관람자의 언어적인 해독에 의존하였다. 이러한 경향은 1960년대 중반에 극에 달하면서, 작업하는 과정의 일부로 치부되었던 작가의 기록물이 전시장에 전시되기도 했다. 물론 기존에도 작가의 인터뷰나 제작 과정을 사진으로 기록한 카탈로그나 인쇄물이 간혹 전시되긴 하였으나, 이 시기에 언어와 사진의 사용은 작품을 이해하기 위한 부차적인 역할수행이 아닌 그 자체가 작품이 되는 것이다.

루시 리파드(Lucy R. Lippard)는 「대중을 향한 아티스트 북(The Artist's Book goes Public)」이라는 글에서 ‘1966년 이후, 당신이 미술을 기호로 읽고 있다면, 곧 책이 새로운 매체가 될 것이라는 것을 예상할 수 있었을 것’<sup>40)</sup>이라고 예언했다. 그녀에게 아티스트 북은 ‘휴대용 전시’와 같은 맥락으로써, 아티스트 북의 전시는 상업적인 갤러리 체계에서 벗어나 대중의 관심 속으로 다가가는 가장 쉬운 방법이기도 했다. 그녀는 1970년대 초반부터 『6년: 미술 오브제의 비(非)물질화(Six Years: The Dematerialization of the Art Object)』<sup>41)</sup>의 저서를 통해서 책을 개념미술의 비(非)상업적이고 반(反)정치적인 성격에 부합하는 매체로 평가하였다. 당시 개념미술가들의 표현방식이 물질성을 배제한 측면이 강했고, 주로 사용했던 언어는 매우 극단적이고 본질적인 역할을 했으며, 언어와 결합된 사진조차도 미학적 접근 보다는 언어적인 성격이 강했기 때문이다. 물론 오늘날 ‘비물질화’는 더 이상 논의되지 않는 개념이지만, 자본화된 미술제도와 오브제의 전통적인 서열을 거부하는 개념

39) Harold Rosenberg, *Anxious Object* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 198.

40) Lucy R. Lippard, “The Artist's Book Goes Public”, 앞의 책, ed. by Joan Lyons. p. 46.

41) Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (California: University of California Press, 1973).

미술의 특징을 함축하는 표현임은 분명하다.<sup>42)</sup>

개념미술시기에 책이 필수불가결한 예술매체로 거듭날 것이라고 언급했던 로젠버그와 리파드의 예언처럼, 많은 개념미술가들은 오브제로서의 책에 매료되었다.<sup>43)</sup> 그러나 당시 전시기획자였던 세스 시글럽(Seth Siegel)처럼 아티스트 북을 미술계의 제도권 내에서 적극적으로 사용한 예는 없었다. 그가 기획한 《제록스북 전시(the Xeroxbook exhibition)》(1968)(도판3)는 미국의 대표적인 개념미술가였던 7명의 작가들, 칼 안드레(Carl Andre), 로버트 배리(Robert Barry), 더글라스 휴블러(Douglas Huebler), 조셉 코수스, 솔 르윗(Sol LeWitt), 로버트 모리스(Robert Morris), 로렌스 워너(Lawrence

---

42)리파드는 비(非)물질화에 대한 비난을 의식한 듯, 『미술 대상에 대한 재고: 1965-1975 (Reconsidering the Object of Art : 1965-1975)』(1955)에서 훨씬 더 신중한 정의를 내리고 있다. “내가 볼 때, 개념 미술은 그 안에서 개념이 가장 중요한 역할을 하되 재료는 이차적이거나 별로 쓸모없거나 일시적이거나 저렴하며, 또 두드러지지 않고, 더 나아가 비물질화하는 그러한 작품을 뜻한다.” Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art* (New York: The MIT Press, 1995); 토니 고드프리, 전해숙 역, 『개념미술』(서울: 한길아트, 2002), p. 14에서 재인용.

43) 1966년 댄 그래햄(Dan Graham)과 로버트 스미드슨(Robert Smithson)이 비평지도 예술작품도 아닌 하나의 시각적 기호로써 혼성잡지를 만든 것을 서두로 다수의 출판물들이 쏟아진다. 같은 해에 멜 보흐너(Mel Bochner)는 시각 예술 학교(The School of Visual Arts)갤러리에서 열린 《Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art》가 그 예이다. 본래 그는 자신의 친구와 동료들에게서 받은 드로잉 100장을 전시할 계획이었으나 전시 책임자인 큐레이터가 거부함으로써 각각의 드로잉을 사진 찍어서 4권의 책으로 엮었다. 전시 방식도 관람객들이 전시장을 배회하며 볼 수 있도록 진열해두었다. 다음 해인 1967년, 브라이언 오도허티(Brian O’Doherty)는 솔 르윗(Sol LeWitt)과 토니 스미스(Tony Smith), 그래햄 그리고 보흐너의 작품이 실린 ‘아스펜 잡지(Aspen Magazine)’을 출판한다. ‘0부터 9의 출판사(the 0-9 Press)’의 편집인 중 한명인 비토 아콘치는 소책자 형식에 단일한 작품들을 수록하여 출판하였다. 당시 아콘치 뿐 아니라 로스마리 메이어(Rosemary Mayer)와 애드리언 파이프(Adrian Piper)도 아스펜 잡지 출판과정에 기여했다. 영국 코벤트리(Coventry)에서 시작된 개념미술 그룹인 『예술과 언어(Art & Language)』는 모더니즘(modernism)과 미술, 사회, 시장 등의 관련성을 주로 서술하면서 미술에 관한 서술이 아니라 미술로서의 언어를 실천했다. 특히 1970년대에는 조셉 코수스(Joseph Kosuth)가 『예술과 언어』 잡지의 뉴욕 지사 편집장을 맡으면서 다수의 개념미술가들이 참여하게 된다. 코수스는 1965년 <세 개의 의자(One and Three Chairs)> 제작과 1969년 「철학 이후의 미술(Art After Philosophy)」 그리고 1975년부터 『폭스(FOX)』지 공동 편집장 등을 지내며 미술을 언어와 논리의 영역으로 확대시키려는 노력을 지속시켰다. 토니 고드프리, 전해숙 역, 앞의 책, pp. 125-135; Lisa Pasquariello, 앞의 논문, pp. 234-242.

Weiner)가 참여했다. 시글럽은 그들에게 복사기 제조회사인 제록스 사(社)의 기계를 사용하여 각각 자신의 작업들을 25페이지 분량으로 복사하도록 하였으며, 복사물들을 엮어서 ‘제록스 북’을 제작하고 전시 했다.<sup>44)</sup> 궁극적으로 그는 이 전시를 통하여 책의 내부를 전시장의 물리적 공간으로 확장시키는데 성공하였으며, 책을 고도로 자본화된 미술제도가 전시에 대해 하나의 대안적인 전시 형식으로 사용한 셈이다. 이에 대해 리파드는 “시글럽의 전시가 자신의 비물질화 개념과 잘 어울릴 뿐 아니라 갤러리 밖, 더 나아가서는 뉴욕이 아닌 그 어느 곳이라도 전시가 가능한 대안적인 모델을 제안하였다”라고 평했다.<sup>45)</sup>

정확하게 ‘아티스트 북’이라는 명칭을 사용한 전시는 1973년 필라델피아의 무어 미술대학(Philadelphia’s Moor College of Art)에서 열린 전시 《아티스트 북(Artists’ Books)》이었다. 그러나 공교롭게도 이 전시가 열린 해에 루샤는 1962년부터 10년간 지속해오던 아티스트 북 제작을 잠정적으로 그만둔 후였다.<sup>46)</sup>

루샤는 1962년부터 1972년까지 16권의 아티스트 북을 제작하였고, 그 이후로 한동안 제작하지 않았다. 그의 아티스트 북은 모두 사진으로만 구성되어 있으며, 책의 크기, 활자체, 인화 방식 등이 매우 유사하게 제작되어 하나의 시리즈를 형성한다. 그는 뒤상이 그랬듯, 기존의 아티스트 북에 내제된 초현실주의적인 언어와 미학적인 요소를 부정하였고, 거의 비(非)예술에 가까운 제작방식을 고수했다. 그는 예술적인 요소를 배제하기 위해 ‘기계처럼(Machine-like)’<sup>47)</sup> 사진을 찍었으며, 아직 ‘개념미술’이라는 명칭이 사용되지

---

44) Amy Gilman, *Organizing art: Information theory and Conceptual Art, A case study of the "Xeroxbook" exhibition*, Ph. D. diss., Case Western Reserve University, 2005, pp. 15-33.

45) Lucy R. Lippard, 앞의 책, p. 9.

46) 1973년 이후 한동안 제작하지 않다가 1992년부터 간헐적으로 다시 아티스트 북 작업을 재개하였다. Lisa Pasquariello, 앞의 논문, p. 221.

47) 앤디 워홀(Andy Warhol)은 스스로를 ‘기계 같은(machine-like)’작가에 비유했다. 그의 작품이 미학적이기 보다 냉담하고 작가의 감정이 배제된 분위기를 표현한다. 슈왈츠는 박사 논문에서 워홀의 이러한 태도가 루샤에게도 발견된다고 지적했다. Alexandra Schwartz, 앞의 논

않았을 때부터 책을 시각예술의 합법적인 오브제로 승격시켰다.

그러나 동시대 제작된 그의 회화작품이 미국의 서부 팝 아트(Pop art)를 대표하는 것으로 높은 평가를 받았던 반면, 아티스트 북은 1990년대 와서야 본격적으로 논의 되었다. 필자는 그 배후에 예술매체로써 책에 대한 불분명한 정의와 비평언어의 부재<sup>48)</sup>가 있었으며, 뉴욕(New York)을 중심으로 돌아가던 미술계의 판도도 주요한 원인이라고 생각된다.<sup>49)</sup> 따라서 본 논문에서는 루샤의 아티스트 북을 고찰함으로써, 책의 형식을 매체로 그의 전위적이고 실험적인 예술성이 어떤 방식으로 구현되는지 밝히고자 한다.

## 2) 루샤의 아티스트 북 도입 과정

### ① 레디메이드(Ready-made)에 대한 관심

에드워드 조셉 루샤IV(Edward Joseph RuschaIV)<sup>50)</sup>는 1937년 네브라스카

---

문, p. 100.

48) 딕 히긴스는 아티스트 북이 많은 작가들과 대중들에게 더욱 친숙해지려면 비평용어가 반드시 정립되어야 한다고 언급했다. 이 부분에 대한 인용문은 아래와 같다.

“아티스트 북을 논할 때 가장 어려운 점은 그것들을 설명할 적절한 용어가 없다는 점이다. 예술에서 대부분의 비평들은 주로 의미와 내용 그리고 형식을 기본으로 시작된다. 그러나 규범적인 비평의 언어는 경험에 대해 논한 준비가 되어있지 못하다. 하지만 경험은 분명 아티스트 북을 논할 때 굉장히 중요한 부분이다. ‘내가 이 페이지를 넘길 때 겪을 수 있는 경험들은 무엇인가’에 대한 논의는 아티스트 북의 비평에서 반드시 논의 되어야 한다.” Dick Higgins, “A Preface” in 앞의 책, ed. by Joan Lyons, pp. 12.

49) 1962년의 전시 《일상적 오브제에 대한 새로운 회화(The New Painting of Common Objects)》는 이후 네오다다이즘의 첫 전시로 기록되었고 참여 작가로는 동부 중심의 작가인 짐 다인(Jim Dine), 로이 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein), 앤디 워홀(Andy Warhol)이 있었지만 대부분 서부 작가들의 작품으로 전시가 구성 되었다. 그러나 다음해에 열린 《여섯 명의 화가들과 오브제(Six Painters and the Object)》에서 짐 다인, 재스퍼 존스(Jasper Johns), 리히텐슈타인, 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg), 제임스 로젠퀴스트(James Rosenquist) 워홀 등 모두 동부 작가들로 구성 되었다. 아마도 이 시기부터 미국의 팝 아트를 논하는 비평이나 연구서에서 《여섯 명의 화가들과 오브제》전에 참가한 작가들이 주로 언급되었으며, 상대적으로 서부 팝 아트 작가들은 위축되었다. Alexandra Schwartz, 앞의 논문, p. 36.

50) 루샤는 네브라스카주 오마하(Omaha, Nebraska)에서 1937년 12월 16일 태어났으며, 에드워드 조셉 루샤 3세(ward Joseph Ruscha III )와 도로시 드리스콜 루샤(Dorothy Driscoll Ruscha) 사이에서 태어난 세 명의 자녀 중 둘째였다. 루샤의 아버지는 체코의 보헤미아 지방과 독일

주 오마하(Omaha, Nebraska)에서 태어나서 주로 오클라호마(Oklahoma city)에서 청소년기를 보냈다. 그 후 미술 대학 진학을 위해서 로스앤젤레스(Los Angeles)로 이주한 후부터 지금까지 줄곧 그곳에 거주하며 명실 공히 로스앤젤레스를 대표하는 작가로 활동하고 있다.

루샤의 회화작품은 주로 대중문화를 상징하는 단어나 문구, 그리고 대량 생산된 오브제를 재현한 것이며, 대상을 평면적으로 표현하는 방식은 그가 주로 팝 아트(Pop art)의 영역에서 회자되는 이유이다. 루샤의 전기(傳記)에 따르면, 그는 어린 시절 종종 아버지의 사무실에서 잡지나 우표를 가지고 놀았던 경험이 훗날 대량으로 출력된 인쇄물이나 잡지에 대한 관심을 갖게 된 계기가 되었다고 밝혔다.<sup>51)</sup> 또한 그의 아버지는 미술학교 진학에도 적극적으로 관여했다. 당시 그는 아들의 생계를 걱정하여 순수 미술보다 상업미술이 강한 학교를 원했고, 루샤에게 월트 디즈니사(The Walt Disney Company)에서 설립한 쉬나드 미술학교(Chouinard Art Institute)<sup>52)</sup>에 입학하기를 권유했다. 그러나 아버지의 기대와 달리 쉬나드는 카툰(cartoon)보다는 주로 순수미술을 가르쳤던 학교였고, 보헤미안(Bohemian) 기질의 자유분방한 분위기를 가진 곳이었다.<sup>53)</sup>

---

혈통을 가졌으며, 어머니는 독일과 아일랜드 혈통을 가졌다. 그의 누이, 셸비(Shelby)는 1936년에 태어났고 그의 남동생 폴(Paul)은 1942년 태어났다.

51) 루샤는 어렸을 적부터 잡지나 우표처럼 대량으로 출력된 이미지와 기호에 관심을 가졌으며, 그 배경에는 아버지의 직업이 크게 작용했다. 보험회사에 재직하던 그의 아버지는 자신의 아들을 종종 회사 사무실에 데리고 갔으며, 루샤는 그곳에서 우표와 봉투에 찍힌 소인(消印)들, 그리고 타이포그래피(typography)가 새겨진 출력물들을 접할 기회가 많았다. 이때부터 시작된 인쇄물이나 연재물에 관한 관심은 그가 자연스럽게 만화책이나 잡지를 수집하는 취미 갖게 되는 계기가 되었다. “고등학교 때 *Saturday Evening Post* 잡지에 실린 노먼 록웰(Norman Rockwell)의 삽화들을 따라 그렸다”는 회고는 어렸을 적의 경험들이 훗날 팝 아트 뿐 아니라 잡지편집 그리고 아티스트 북의 제작에 밑바탕이 되었음을 추측케 한다. 루샤에 관한 자전적인 사실은 알렉산드라 슈왈츠(Alexandra Schwartz)의 책을 참고하여 기술하였다. Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 13.; Alexandra Schwartz, 『에드 루샤의 로스앤젤레스(Ed Ruscha's Los Angeles)』 (New York: The MIT Press, 2010), pp. 12-13.

52) ‘캘 아트(Cal Arts)’라고도 알려진 캘리포니아 예술학교(California Institute of Arts)의 전신으로 1961년에 바뀌었다.

53) Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 14.

당시 이 학교의 교수진으로는 빌리 알 벵스톤(Billy Al Bengston), 돈 그래햄(Don Graham), 로버트 어윈(Robert Irwin), 허버트 쥬슨(Herbert Jenson), 리처드 루벤(Richard Ruben) 등이 있었다. 루샤는 이 중에서 어윈을 자신의 직접적인 스승으로 언급했다. 특히 자신이 가진 이성적인 성향과 캘리포니아의 일상을 작품에 구체화 시키는 것, 그리고 분노를 작품의 주제나 재료로 삼는 방식이 그에게서 비롯된 것임을 밝히기도 했다.<sup>54)</sup> 그는 쉬나드의 교수진들과 우호적인 관계를 가졌지만, 기본적으로는 학교의 교육 방침에 큰 불만을 품고 있었다.

내가 학교에 있었을 때, 나는 단지 추상표현주의자 같았다. 마치 유니폼처럼 모두가 그 옷을 입고 있었다.<sup>55)</sup>

추상표현주의 내에서 내 아이디어가 들어설 공간은 없었다.<sup>56)</sup>

1950년대 후반까지 미국의 대다수 미술학교들은 추상표현주의(Abstract Expressionism) 작가들의 영향 하에서 제스처 위주의 추상적인 스타일을 가르쳤고, 이러한 교육은 쉬나드도 예외가 아니었다. 그러던 중 루샤는 『프린트 매거진(Print Magazine)』(1957, March)에 흑백으로 실린 제스퍼 존스(Jasper Johns)의 <네 개의 얼굴과 과녁(Target with Four Faces)>(1955)(도판4)을 보고 신선한 충격을 받았다.

존스의 회화는 더 이상 미술사를 따르지 않아도 되는 것처럼 보였다. 나의 선생님들은 모두 그의 회화가 예술이 아니라고 말했지만, 나에게는 매우 순수하고 강력한 이미지 같았다.<sup>57)</sup>

---

54) Andrew J. Perchuk, *From otis to ferus: Robert Irwin, Ed Ruscha, and Peter Voulkos in Los Angeles, 1954-1975*, Ph. D. diss., Yale University, 2006, p. 173.

55) Fred Fehlau, "Ed Ruscha" in *Flash Art*, No. 138 (January-February 1988); eds. by Ed Ruscha, Alexandra Schwartz, 앞의 책, 2004, p. 262 에서 재인용.

56) Karlstrom, "Interview with Ed Ruscha", 같은 책, p. 147.

57) Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 15.

루샤에게 <네 개의 얼굴과 과녁>은 추상표현주의 미술에서 벗어날 수 있는 획기적인 대안이었다. 특히 존스의 작품에 등장하는 과녁의 이미지와 숫자 4의 기입, 그리고 반복적으로 등장하는 얼굴형상의 오브제들은 회화가 더 이상 회화처럼 보이지 않도록 했다.<sup>58)</sup> 즉, 기성 오브제를 직접 도입하거나 중립적인 이미지를 재현한 존스의 회화는 추상표현주의와 대조적인 비(非)주관적(anti-subjectivity)인 작품이었다.

루샤는 잡지에서 <네 개의 얼굴과 과녁>을 본 직후부터, 화폭에 대중문화의 이미지나 타이포그래피 또는 일상 오브제를 등장시켰다.<sup>59)</sup> 알파벳 ‘S’, ‘U’의 철자와 천이 콜라주(collage) 된 <SU>(1958)(도판5)와 실제로 존재하는 스팸(Spam)제품이 모티브가 된 <실제 크기(Actual Size)><sup>60)</sup>(도판6)는 대표적인 예이다. <실제크기>는 훗날 네오-다다리스트(Neo-dadaist)의 첫 전시로 기록되는 《일상적인 오브제의 새로운 회화(The New Painting of Common Object)》<sup>61)</sup>전에 출품되기도 했다.

58) 루샤는 다수의 인터뷰에서 자신이 제스퍼 존스에게서 영향을 받았다고 밝혔다.

핀델(Pindell): 존스의 작업에서 당신은 어떤 영향을 받았습니까? 그의 주제나 또는 언어에 대한 인식입니까?

루샤: 사실 그의 회화는 회화 같아 보이지 않습니다. 나는 그저 미국 국기(American Flag, 1954-55)를 보고 과녁(Target with Four Faces)을 보았습니다. 이 두 회화는 내가 작가가 될 수 있었던 이유이기도 합니다.

Howardena Pindel, "Words with Ruscha" in eds. by Ed Ruscha, Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 58.

59) 예를 들어서, 존스의 작품을 목격한 다음해에 제작된 첫 회화 작품, <SU>(1958)는 타이포그래피와 대량생산된 이미지의 요소들이 결합된 작업으로 추상표현주의에서 벗어나고자 했던 그의 첫 시도로 해석해 볼 수 있다. <SU>전체적으로 사각의 프레임 안에 세부분으로 나뉜다. 윗부분은 붓질이 느껴지도록 굵고 거칠게 칠해진 굵은 선이 수평으로 그려져 있고 가운데는 마찬가지로 빨간색과 검정색이 교차된 천이 부착되어 있다. 그리고 아래는 세리프 타입의 S와 U라는 글자가 칠해져 있는데, 당시 그와 교제 중이었던 ‘수 홀(Su Hall)’의 초상화로 해석되는 단서이다. 또한 3등분의 체계적인 구성과 수평의 연속성, 그리고 천의 사용 등은 그가 존스의 <네 개의 얼굴과 과녁>을 통해서 어떤 교훈을 얻었는지 추측해 볼 수 있다. Alexandra Schwartz, 앞의 논문, p. 26.

60) <실제 크기(Actual Size)>는 원제품의 타이포그래피를 유사하게 그렸고 하단부분에는 ‘스팸’의 실제 제품을 재현했다는 점에서 존스에게서 받은 영향이 어떤 방식으로 그에게 현현되는지 유추가능하다. 제품의 끝에 붉은 섬광을 달아서 허공으로 날아가는 모습으로 재현했다.

61) 미국의 비평가 바바라 로즈(Barbara Rose)는 《일상적인 오브제의 새로운 회화》의 참여 작가들을 최초의 ‘네오-다다리스트(Neo-Dadaist)’로 분류하였다. 1963년 『아트 인터내셔널(Art

초기 회화작업에서 보여준 루샤의 일상에 대한 관심은 아티스트 북 제작에도 반영되었다. 그의 첫 아티스트 북인 『26개 주유소(Twenty six Gasoline Stations)』(1962)(도판7)는 로스앤젤레스에서 오클라호마까지 주행하면서 도로 위에 위치한 주유소 26개를 찍은 사진이 수록되어있다. 흑백으로 인화된 사진과 주유소의 주소가 적힌 이 책은 필립 레이더(Philip Leider)의 서평처럼 단지 ‘존재에 대한 기록’ 또는 ‘여기 있는 것의 기록’처럼 보인다.

아마도 이 책이 완전히 이해되지 않는 지금 이 책의 서평을 쓰는 것은 바람직하지 않다고 생각된다. 그러나 이 책은 매우 흥미롭기도 하고 ‘존재에 대한 기록’ 또는 ‘여기 있는 것의 기록’에 대한 일종의 의무가 담긴 듯 보인다. 마찬가지로 대부분의 페이지들은 태어나서 보여지고 그리고 영원히 사라져 버리는 수명이 짧은 존재들을 기록하고 남긴다.(...) 『26개의 주유소』는 분명 팝 아트(Pop Art) 책이다. 그러나 개념이 대부분 유머러스하기 보다는 뒤샹의 변기가 제기한 문제들처럼 복잡해 보인다. 우리는 이러한 행동들 때문에 분노하고 화도 나지만 한편으로는 그가 제기한 문제들을 해결해야 할 것 같은 강요를 받는다.(...)62)

『아트포럼(Artforum)』지에 실린 글에서, 레이더는 루샤의 아티스트 북에 대해 단선적인 평가를 꺼린 듯 보이지만 이 책이 팝 아트의 속성 외에도 다층적인 의미를 내포하고 있음을 지적했다. 특히 뒤샹이 남성용 변기를 <샘(Fountain)>63)라는 이름을 달아 전시장에 뒹뒹 올려 놓았던 여러 가지 문제들을 아티스트 북과 관련지은 분석은 탁월한 지적이었다고 생각된다.64)

---

International)』에 기고한 에세이, “Dada, Then and Now” 에서 그녀는 ‘네오 다다(Neo-Dada)’, ‘네오-다다리스트’라는 단어를 처음으로 언급했으며, 여기서 루샤를 포함한 재스퍼 존스, 로버트 라우센버그, 로이 리히텐슈타인, 클래스 올덴버그, 앤디워홀 등을 포함시켰다.

62) Philip Leider, “Books Received: Twenty-Six Gasoline Stations, by Edward Ruscha” in *Artforum* 2 (September 1963), p. 57.

63) Marcel Duchamp, *Fountain* (1916/17). Porcelain, 360 x 480 x 610 mm.

64) 루샤는 뒤샹이 그랬듯, 기존의 미술계와 제도권 내에서 공인되지 않은 작품의 형식을 통해 미술계와 제도권에 대해 비판했다. 1964년 아트포럼지에 실은 『26개의 주유소』에 대한 광고는 대표적인 예로써, 이 광고는 에드 루샤가 직접 제작한 그의 아티스트 북에 대한 첫 홍보

공교롭게도 아티스트 북이 출간된 해에, 발터 홉스(Walter Hopps)<sup>65)</sup>는 로스앤젤레스에 소재한 파사데나 미술관(Pasadena Art Museum)에서 뒤상의 첫 미국 회고전을 기획했다. 사실 뒤상의 레디메이드(Ready-made)는 1910년대 유럽을 배경으로 탄생된 개념이지만, 이 후 반세기가 지나서 미국 작가들이 다시 이 개념을 도입하게 된 배경에는 뒤상의 회고전 영향이 컸다.<sup>66)</sup> 루샤 또한 자신의 아티스트 북 제작이 뒤상의 레디메이드에 빚지고 있음을 밝히고 있다.

나는 완전한 중성적인 책들을 원한다. 나의 사진들은 흥미롭지도 않고 주제도 그렇다. 그것들은 단순히 사실들을 모은 것이다. 나의 책은 레디메이드를 수집(a collection of Ready-mades)한 것이다.<sup>67)</sup>

---

보였다. 광고에는 “REJECTED Oct. 2, 1963 by the Library of Congress, Washington 25, D.C.” 라고 적힌 헤드라인과 『26개 주유소』의 사진들이 실렸다. 그는 사진 아래에는 “copies available @ \$3.00” 이라는 판권과 가격을 적어 놓았고 이 책을 구입할 수 있는 뉴욕과 로스앤젤레스의 서점들의 주소들을 기재했다. 당시 도서관 정책에 따르면 출판된 모든 책들은 의회 도서관에 등록되어야 했지만, 헤드라인에 적힌 대로 『26개의 주유소』는 등록을 거절당했다. Alexandra Schwartz, 앞의 논문, p. 86.

이러한 기록은 마치 1916년 설립된 독립미술가협회가 뒤상의 <샘>이 미술품이 아니라는 이유로 전시를 거절당했던 일화를 상기시킨다. 그의 아티스트 북 또한 등록된 여느 책들과 마찬가지로 출판물임에도 불구하고 미의회도서관으로부터의 자격미달의 통보를 받은 것이다. 에드 루샤는 자신의 책이 거절당하자, 뒤상이 협회가 <샘>을 거절한 것에 반발하여 협회를 탈퇴하고 자신이 출판했던 잡지 *Blind*를 통해서 협회를 비난했듯이, 그 또한 미술잡지인 『아트포럼』의 광고를 통하여 아티스트 북이 제도권으로부터의 거절당한 사실을 이슈화 했다. 즉, 그의 광고는 예술적인 실행이기 보다는 제도권에 대한 문제의식을 유발하는 것이다.

65) 발터 홉스는 파사데나 미술관의 전시기획자였고, 뒤상의 첫 미국 회고전이 있기 한 해전에 열린 《일상적인 오브제의 새로운 회화》전도 그의 기획이었다. 그의 전시들은 루샤를 포함한 로스앤젤레스 작가들이 팝 아트와 네오-다다이즘에 관심을 갖게 되는데 일정한 기여를 했다.

66) 당시 미국 미술계는 여전히 형식주의 비평가인 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 영향력이 유효했지만, 1950년대 후반부터 등장하는 팝 아트 작가들은 대량생산이 가능한 레디메이드 오브제를 사용함으로써 미술가의 수(手)제작이나 유일무이함, 독창성 등의 전통적인 미술개념을 폐기했다. 뒤이어 일어난 1960년대 미니멀리즘은 레디메이드 오브제에서 확장되어 공업적 재료들을 본격적으로 미술의 영역에 끌어들였으며, 이후 등장하는 개념미술, 행위 미술 등은 개념으로써의 예술의 지위를 공고히 했다. 점차 그린버그 식의 평면적인 평평함(planer flatness)이나 순수 광학성(pure opticality)의 논의는 화석화되었고, 이 모든 해체적인 시도들이 뒤상의 레디메이드를 빚지고 있었다.

67) Coplans, “Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications” in eds. by Ed Ruscha, Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 26.

‘레디메이드의 수집’이라는 비유처럼, 루샤는 아티스트 북 제작에 있어서 비주관적인 태도로 일관한다. 먼저 사진의 소재를 선택함에 있어서, 도시의 일상에서 쉽게 발견되는 건축물이나 공간을 원천으로 삼았다. 앞서 봤던 『26개의 주유소』는 물론이고 『로스앤젤레스의 아파트(Some Los Angeles Apartments)』(1965), 『선셋 스트립의 모든 건물들(Every Building on the Sunset Strip)』(1966), 『34개의 주차장(Thirty four Parking Lots)』(1967), 『야자수 나무들(A Few Palm Trees)』(1971)(도판8) 등은 로스앤젤레스의 길거리에서 흔히 마주치는 대상들이다. 『레코드(Records)』(1971)(도판9)와 『9개의 수영장과 깨진 유리잔(Nine Swimming Pools and a Broken Glass)』(1968), 『명함(Business Cards)』(1968)(도판10)에 등장하는 소재들도 어느 가정집이나 사무실에서 발견되는 일상적인 물건이다. 알렉산드라 슈왈츠(Alexandra Schwartz)는 특정한 주제와 관련된 대상들을 즉물적으로 사진 찍는 태도에 대해서 루샤가 ‘수집가적 페르소나’를 드러내는 것으로 분석했다.<sup>68)</sup> “어떤 사진들은 다른 사람들이 찍기도 했다.”<sup>69)</sup>는 그의 고백은 슈왈츠의 주장을 어느 정도 뒷받침 해준다.

그러나 루샤의 아티스트 북은 엄연한 의미에서 레디메이드 작품으로 보기 어렵다. 루샤의 아티스트 북은 뒤샹의 변기처럼 기성품 그 자체도 아니고, 잰스퍼 존스의 <네 개의 얼굴과 과녁>처럼 오브제가 작품에 직접 도입되지 않

68) Alexandra Schwartz, 앞의 논문, pp. 99-100.

69) 루샤는 『다양한 작은 불과 우유(Various small Fires and Milk)』(1964)에 실린 사진 중 몇 장은 다른 이에 의해 촬영된 것임을 밝혔다. 『다양한 작은 불과 우유』는 가스레인지 위의 불꽃이나 담배 피는 여성의 모습, 그리고 책을 성냥으로 불 붙이는 장면 등 ‘불’이라는 피사체와 관련된 사진이 15장과 우유가 담겨있는 16개의 유리잔을 찍은 사진으로 구성되었다. 이 책의 경우 제목과 저작권 표기 외에 아무런 텍스트가 없다는 점을 고려할 때, 사진의 역할은 이 책에서 매우 절대적인 부분을 차지함에도 불구하고, “다른 사람들이 사진을 찍었다”고 밝힌 것이다. 부르스 나우만은 훗날 『다양한 작은 불과 우유』를 태우는 사진<Burning Small Fires>(1973)을 남겼다. 이는 미술가들이 작가와 매체를 재고함에 있어서 루샤의 아티스트 북이 중요한 역할을 했음을 보여준다. John Coplans, “Concerning Various Small Fires” in eds. by Ed Ruscha, Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 25.; Lisa Pasquariello, 앞의 논문, p. 227.

왔다. 또한 몇 권의 아티스트 북<sup>70)</sup>을 제외하고 다수의 책에 실린 사진들은 모두 루샤가 직접 찍은 것이며, 독자적인 출판사를 소유하고 있었기 때문에 실상 아티스트 북 제작에서 출판까지 그의 의도가 배제 되지 않았다. 그럼에도 불구하고 그의 사진들이 루샤의 독창적인 결과물이기 보다 하나의 레디메이드 오브제로 보이는 까닭은 사진에 흐르는 무사심(deadpan)<sup>71)</sup>한 분위기 때문이다.

무사심의 표현은 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)가 아티스트 북의 사진에 대해서 ‘무사심한 솔직함(deadpan candor)’을 언급하면서 시작되었다.<sup>72)</sup> 아마도 루샤의 사진들이 대부분 흑백으로 인화되었으며, 작가의 감정이 배제된 채 단지 사실적인 순간을 기록한 듯 보이기 때문이다. 이후 벤자민 부클로(Benjamin H. D. Buchloh)나 이브 알랭-부아(Yve-Alain Bois) 등 다수의 학자들을 아티스트 북을 논의하면서 ‘무사심함’에 대해 지적했지만, 이 분위기가 무엇을 의미하는가에 대한 의견은 분분했다.<sup>73)</sup> 그러나 중요한 것은

70) 위의 주석의 내용과 같이 『다양한 작은 불과 우유』의 사진 중 일부는 루샤가 찍은 것이 아니며, 『34개의 주차장』은 항공전문촬영기사를 대동했다고 기록되어있다. 또한 『로얄 로드 테스트』는 패트릭 블랙 웰(Patrick Blackwell)에 의해 촬영되었다.

71) ‘deadpan’의 사전적 정의는 ‘감정 없는 얼굴 또는 평면성’이다. 19세기 미국에서 납작한 얼굴형을 놀리는 말이었으며, 전통적으로 말하거나 대중강연을 뜻하거나 표정이나 감정 변화 없는 코미디 등을 수사학적으로 가리키는 말. 또한 미술에서는 ‘Artless Art’을 뜻하기도 하며 사진에서 ‘Matter of Fact’의 방식을 뜻한다. 한마디로 어떤 주관적인 감정이나 효과를 배제한 것이다. 이러한 사진들은 감정적으로 분리되거나 중성적으로 보이기 때문에 완전하고 단선적인 판단을 불가능하게 한다. A. Vinegar, “Ed Ruscha, Heidegger and Deadpan Photography” in *Art History*, Vol.32 No.5, 2009, p. 854.

72) 로렌스 알로웨이는 1970년 《Artists and Photograph》전을 열었다. 이 전시에는 루샤를 포함하여 1960년대를 대표하는 19명의 작가가 참가하였다. 전시에 출품된 루샤의 아티스트 북은 『베이비 케이크(Baby Cakes)』였다. Lawrence Alloway, “Artists and Photographs” in Douglas Fogle, *The Last Picture Show: Artist Using Photography, 1960-1982* (Minneapolis, Minn. : Walker Art Center, 2003), p. 20.; A. Vinegar, 앞의 글, p. 854에서 재인용.

73) 벤자민 부클로는 루샤의 무사심한 분위기가 무관심의 미학이라고 의미한다. 그는 아티스트 북의 무사심은 총체성의 확인으로써 ‘비(非)서열적으로 구성된 보편적인 사실을 하나의 총체성으로 확인 하게 되는 것’이라고 언급했다. 이와 달리 제프 월은(Jeff Wall)은 무관심의 표시는 부클로가 본 것처럼 현재 사회의 완전한 단절 또는 확인이기 보다 미술에서 사회에 대한 무관심을 내면화한 것이고, 해로운 사회 권력에 대한 진단과 그에 대한 무관심의 표시라고 말했다. 잘 맨수어(Jal Mansoor)는 부클로의 글에서 언급된 사실성과 무관심의 언어

사진의 분위기가 아티스트 북을 레디메이드 집합체로 보이게끔 하는데 효과적으로 작용했다는 사실이다.

루샤의 레디메이드에 대한 관심은 아티스트 북의 소재와 제작방식, 그리고 사진의 효과를 통해서 일관적으로 유지된다. ‘카메라의 시각과 익명의 시선’<sup>74)</sup>을 담고자 했던 그의 의도대로, 우리는 그의 사진에서 독창적인 작가를 찾을 수 없다. 단지 기존의 미술에서 벗어나고자 부단히 노력했던 기획자로서 루샤를 만나게 된다.

## ② 회화에서 다양한 매체로의 확장

1956년 루샤는 쉬나드 광고디자인학부(Chouinard Advertising Design Department)에 입학했으며, ‘그래픽 디자이너회(Society of Graphic Designers)’에 소속되어 있었다. 그는 메이슨 윌리엄(Mason Williams), 조 구드(Joe Goode), 제리 맥밀란(Jerry McMillan), 그리고 패트릭 블랙웰(Patrick Blackwell)과 함께 ‘다섯 친구들(The Students Five)’이라고 불리던 사교모임을 만들었다. 그들은 학교와 거주지가 같았을 뿐 아니라 예술적인 성향도 비슷했다. 1959년부터 1년간 발행했던 잡지 『Orb』는 학교 디자인 교육에 대한 반감을 시각적으로 드러냈다.<sup>75)</sup>

---

라는 비유에서 더 나아가 대중문화에 대해 비판적이었던 루샤의 흔적을 찾아낸다. A. Vinegar, 앞의 글, pp. 854-855.

74) Margit Rowell, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 24.

75) ‘다섯 친구들’은 뉴햄프셔에 위치한 집(1818 North New Hampshire Avenue)에서 함께 살면서 공동으로 작업하기도 했다. 당시 디자인과 학과장이었던 빌 무어(Bill Moore)는 디자인에서 추상성보다 정보 전달의 정확함과 명쾌함을 목표로 가르쳤다. 그러나 ‘다섯 친구들’은 무어가 지향했던 정보이론(Information Theory)과 게슈탈트 심리학(Gestalt psychology)에 부합하는 디자인 교육에 거부감을 가졌고, 『Orb』는 이러한 반감을 시각적으로 구현한 것이다. 이후 1959년 ‘그래픽 디자이너회’에서 주관한 전시에서 ‘다섯 친구들’은 기존의 디자인 전시에서 볼 수 없었던 전시를 기획했다. 맥 밀란이 회고하듯, 전시는 “마치 다다이스트들의 전시처럼 그들의 집에서 전시를 위해 만든 모든 것을 모아두는 형식”으로 이뤄졌으며, “순수미술 전공생들은 매우 좋아하고 열광했다.” 그러나 이 디자인 전시의 상업적인 결과는 매우 실망스러웠는데, 특히 루샤가 제작한 담배꽂초로 만든 오브제는 쉬나드 교수들의 반발을 샀다. 왜냐하면 당시 디자인과 학과장이었던 빌 무어(Bill Moore)는 디

『Orb』(1959-1960)(도판11)는 루샤가 제작한 첫 인쇄물이라는 점에서 살펴볼 가치가 있다. 구체적으로, 잡지명인 ‘Orb’의 타이포그래피는 지면의 오른쪽 중앙에 치우쳐 있고, 우측방향을 가리키는 손가락의 삽화는 지면의 대부분을 덮어버림으로써 텍스트의 가독성(可讀性)을 낮춘다. 텍스트는 크게 세 부분으로 나뉘는데, 각각 읽는 방향이 다르도록 배치되어 있어 글을 집약적으로 파악하기 힘들다. 한마디로 『Orb』의 디자인은 무어가 추구하던 논리와 달리 정보 배열이 체계적이지 못하고, 시각적으로 혼란을 주는 디자인이었다.<sup>76)</sup> 훗날 루샤가 ‘시각적 소음(visual noise)’을 의도적으로 작품에 인용하는 것은 『Orb』 제작 경험이 바탕이 되었을 것이다.

‘다섯 친구들’의 쉬나드를 졸업 한 후에도 매우 가깝게 지냈다. 이 중에서 구드와 밀란은 루샤와 함께 페루스 갤러리(Ferus Gallery)<sup>77)</sup>를 중심으로 형성된 로스앤젤레스의 작가 모임이었던 ‘페루스 스터드’(Ferus Studs)<sup>78)</sup>에 속

---

자인에서 추상성보다 정보 전달의 정확함과 명쾌함에 주안점에 두고 있었고, 학과의 교육 방침 또한 이러한 방향에 맞게 이뤄졌기 때문이다. Andrew J. Pulchuk, 앞의 논문, p. 170.

76) “나는 소음 개념, 시각적 소음을 생각해봤고, 그것이 나에게 의미가 있다고 생각한다. 여전히 그것은 나에게 의미가 있다.” 루샤의 인터뷰응답처럼, 그는 정보이론에 반하는 소음개념을 의도적으로 잡지 제작에 적용시켰다. 그는 평소에도 자신의 단어 회화에 대해서 ‘추상적인 지껄임(Abstrakt jabber)’이라는 표현을 썼는데, 이 지껄임은 무의미한 정보, 또는 잘못 전달된 정보, 즉 소음의 또 다른 표현이다. 이처럼 후에 반(反)게슈탈트와 소음을 소재로 한 그의 작품들은 루샤의 『Orb』 제작 과정에서 이미 예고된 향로(向路)였다. P erchuk, Andrew J, 앞의 논문, p. 187.

77) 이 갤러리에는 쉬나드의 교수들 뿐 아니라 루샤를 포함한 데니스 호퍼(Dennis Hopper), 레리 벨(Lerry Bell), 크랙 카우프만(Craig Kauffman), 로버트 어윈(Robert Irwin), 빌리 알벤스톤(Billy Al Bengston)등 로스앤젤레스의 작가들이 다수 소속되어 있었고, 이들은 페루스 갤러리를 거점삼아 예술적인 교류를 통해 유대감을 키워나갔다. Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 27.

78) ‘페루스 스터드’는 페루스를 중심으로 조직된 로스앤젤레스 작가들의 사교모임이었다. 루샤를 포함한 로버트 어윈(Robert Irwin), 빌리 알벤스톤(Billy Al Bengston), 크랙 카우프만(Crag Kauffman), 에드 케인홀츠(Ed Keinholtz), 에드 모스(Ed Moses) 알렌 린치(Allen Lynch)등이 스터드의 멤버였다. Alexandra Schwartz, 앞의 책. p. 170.

스터드의 사전적 정의는 못이나 사육하는 동물, 금속의 징 등 다양한 의미가 있다. 그러나 스터드 작가들의 사진과 기록들을 참고하면, 비속어의 의미로써 ‘종마 같은 남자(여성 편력이 심하고 성적 매력이 있는 남자)’를 의미하는 것이라고 생각된다. 당시에 찍은 사진들은 그들이 오토바이를 타고 질주하거나 여성 모델들과 어울려 여가를 보내는 것을 즐겼으며, 마치 영화 ‘Easy Rider’의 남성배우들처럼 반항적이고 마초적인 성향을 과시하는 듯 보인다.

했다. 페루스 갤러리는 1957년 로스앤젤레스 미술의 역사와 함께 시작된 갤러리라고 해도 과언이 아닐 만큼 지역미술의 성장에 상당한 영향을 끼쳤다.<sup>79)</sup> 페루스 갤러리는 루샤가 전업작가로써 첫 발을 내딛는데 도움이 되었을 뿐 아니라, 『아트포럼』 지와의 인연은 출판물에 대한 흥미를 고취시켰다.<sup>80)</sup> 그러나 무엇보다도 데니스 호퍼와의 인연은 그가 페루스 갤러리에서 얻은 가장 큰 수확이었다.

당시 영화 감독이자 배우였던 호퍼<sup>81)</sup>는 페루스 갤러리의 설립자인 호프의

---

79) 피터 플래건(Peter Plagens)은 『선샤인 뮤스: 서부의 현대미술(Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast)』의 저술을 위해 1974년 처음으로 남부캘리포니아 미술에 대해 설문조사를 진행했다. 이 조사에서 플래건은 1960년대 로스앤젤레스 미술은 페루스 갤러리가 개관한 1957년에 시작된 것이나 다름없다고 언급했다. 갤러리의 초기 설립자인 발터 호프와 에드워드 케인홀츠(Edward Keinholz)는 주로 로스앤젤레스 작가들의 전시를 기획했으며, 지역 작가들과 친밀함을 유지했다. 이외에도 로스앤젤레스로 사무실을 이전한 『아트포럼』은 로스앤젤레스 미술을 국내외 미술계에 알리고, 지역 미술의 성격에 적합한 비평 언어를 마련했다. 같은 책, p. 26.

80) 1962년 창립된 초기 아트포럼은 샌프란시스코에 사무실을 두고 있었지만, 이듬해 페루스 갤러리 근처로 이전했다 초기 편집인으로는 존 어윈(John Irwin)과 코플란(Coplans)과 그리고 필립 레이더였고, 그들은 서부의 현대미술에 관한 비평과 지역 작가들의 인지도를 높이는데 주안점을 두고 있었다. 코플란은 아트 포럼의 사무실 이전에 대해서, “발터 호프와 그를 중심으로 하는 작가들은 추상표현주의자를 추종하는 작가들과 달리 더 강력하고 설득력 있는 태도를 지녔다”고 회고 했다. 루샤는 ‘에디 러시아(Eddie Russia)’라는 필명을 가지고 1966년부터 1972년까지 『아트포럼』지의 디렉터로 일했다. 같은 책, p. 35-36.

81) 1960년대 로스앤젤레스는 순수 미술과 영화산업 사이에 교집합을 이루는 경우가 많았다. 이 두 장르간의 교류는 월레스 버만(Wallace Berman)을 중심으로 이뤄졌는데, 그는 예술가이자 영화 감독, 사진가, 시인이기까지 했다. 주로 1940년대 로스앤젤레스를 거점으로 활동 하다가 1957년 페루스 전시로 체포될 처지에 이르자 1960년에 이주했다. 드니스 호퍼에 따르면, 당시 전시된 월래스의 영상이 포르노그래피에 가까웠기 때문이라고 언급했다. 월래스의 개방적인 예술성향은 당시 로스앤젤레스의 다수의 작가들과 영화감독들 그리고 음악가와 문인들에게 중요한 역할을 했고, 그의 집은 아지트가 되었다. 그를 보려고 뉴욕에서 작가들과 문인들이 오기도 했는데 그중에는 앨런 긴스버그(Allen Ginsburg)도 포함되어 있었다. 드니스 호퍼도 월래스의 영향을 받은 인물 중 하나였다. 그는 19살 때 유명한 영화배우로 니콜라스 레이(Nicholas Ray)의 1955년 영화 <이유없는 반항(Rebel Without a Cause)>에서 제임스 딘(James Dean)의 조수역할을 분하기도 했다. 호퍼는 배우로써 연기를 함과 동시에 영화제작에도 관심이 많았는데, 대표작으로는 <Sleep>(1963)과 <Empire>(1964) 그리고 <Tarzan and Jane Regained>(1964)을 들 수 있다. 1950년대부터 1960년대까지는 미술제작에 참여하기도 했다. 1960년대 중반부터는 그와 그 아내 브룩 헤이워드(Brooke Hayward)는 동부와 서부 팝아트의 가장 중요한 콜렉터이기도 했다. 특히 앤디 워홀과는 깊은 친분이 있었는데, 1963년 호퍼의 홈 파티에 초대된 앤디 워홀은 그의 집 방문이 생전 처음갔는 서부 여행이었다고 언급할 정도였다. 당시 루샤도 호퍼에게 초대되어 그의 집에서 워홀을 처음 만난 것으로 기록

지인으로 정기적으로 갤러리를 왕래하는 사이였다. 루샤의 <스탠다드 스테이션, 애머릴로, 텍사스(Standard Station, Amerillo, Texas)>(1963) (도판12)를 구입하기도 했던 호퍼는 그의 아내 브룩 헤이워드(Brooke Hayward)와 함께 주로 미국의 팝아트 작품을 수집하는 콜렉터이기도 했다. 그는 자신의 다양한 이력 중에서도 사진가로써의 경험을 중요하게 생각했다.<sup>82)</sup> 그의 사진들은 1960년대의 사회·정치적으로 기록 될 만한 순간들을 기록한 포토저널리즘(Photo Journalism)의 특징을 보인다.<sup>83)</sup>(도판13)

호퍼의 색다른 이슈들에 대한 언급은 직설적이고 자유롭다. 그는 대중문화에 대해 언급하기를 즐겼다. 그의 사진들은 일상적인 삶의 찬란함과 고난을 모두 담고 있다.<sup>84)</sup>

인용문에서 보듯이, 루샤는 현실에서의 양면성을 포착한 호퍼의 사진에 대해 호의적이었다. 특히 미국의 중산층이 가진 자유에 대한 갈망이나 1960년대 젊은이들의 문화를 재현한 호퍼의 영화는 루샤 뿐 아니라 당시 젊은 작가들에게 큰 영향을 끼쳤다.<sup>85)</sup> 필자는 루샤가 초기회화작업과 달리 역사적인

---

되었다. 같은 책, p. 72.

82) 호퍼는 자신의 사진에 대해서 앙리 카르티에 브레송(Henri Cartier Bresson)과 해리 칼라한(Harry Callahan) 그리고 아론 시스킨드(Aaron Siskind)의 ‘평평한(Flat-on)’방식으로 촬영되었다고 언급했다.

“나는 사진의 형식적인 면에 관심이 많다. 나는 깊이감이 느껴지지 않는 ‘Flat on’방식을 썼고, 그것은 마치 사진 이미지가 벽(wall)처럼 보이게 한다. 마치 회화의 표면처럼 말이다. 또한 나는 로스앤젤레스에서 대부분의 시간을 보냈기 때문에 벽이나 그래피티에 매력을 느꼈다. 그것들은 매일 역사적인 사실들이 주차장에 버려진 것처럼 보이도록 한다.” 또한 그의 사진들은 포토저널리즘(Photo Journalism)의 특징도 가졌다. “나는 기록물 같은 것을 만들고 싶다. 마틴 루터 킹이나 히피 또는 이 지역 작가들에 관한 기록을 남기고 싶다. 나는 항상 내 사진이 역사적인 연결점을 갖고 있다고 생각한다.” 같은 책, p. 80.

83) 1960년대 미국은 마틴 루터킹 암살사건(1963)이나 셀마에서 몽고메리까지 3월 행진(1965), 선셋 스트립의 통행금지령에 대한 시위(Curfew riot)(1967), 샌프란시스코의 휴먼 비인(Human Be-In)행사 등 역사에서 분수령이 될 만한 사건들이 많았다. 호퍼는 이러한 사건들을 사진으로 기록하고자 했다. 일례로 <셀마, 알라바마(Selma, Alabama)>를 살펴보면, 그가 동시대의 사건들을 소재로 사진의 형식적인 구성에 관해 고심한 흔적을 찾아 볼 수 있다. 특히 사진 속의 성조기를 들고 있는 흑인 아이들의 모습은 미국이 공표하는 자유의 기치와 현실 간의 괴리감을 풍자한다.

84) 같은 책, p. 90.

사건과 일상을 사진 매체로 다루게 된 점에는 호퍼의 영향이 크게 작용했을 것이라고 생각된다.

루샤와 호퍼의 관계는 『26개의 주유소』에서 발견 된다. 호퍼는 이 책이 제작되기 한해 전인 1961년 <이중 잣대(Double Standard)>(도판14)를 제작했다. <이중 잣대>는 『26개의 주유소』의 배경이기도 했던 66번 고속도로와 고속도로의 마지막 주유소의 모습이 담겨 있다.<sup>86)</sup> 페루스 갤러리에서 열린 루샤의 개인전<sup>87)</sup>을 홍보하기 위해서 호퍼는 이 사진을 다시 제작했다. 물론 도로변의 주유소에 초점을 맞춘 루샤와 달리 호퍼는 차 내부의 이중 거울에 대한 은유를 모티브로 삼았다. 그러나 루샤가 자동차와 카메라를 수단 삼아 도로변 풍경을 아티스트 북에 재현하는 방식은 분명 호퍼에게서 시작되었다고 생각된다.<sup>88)</sup>

85) 예를 들어서, 호퍼가 제작한 영화 <Easy Rider>(1969)는 그와 피터 폰다(Peter Fonda)가 함께 주연으로 등장한다. 이 영화는 동시대 중산층 미국인의 삶에서 순응성과 규제에 반발하고 저항하는 개인의 자유와 탐험에 관한 내용이다. 히피처럼 분한 배우들은 사회에 적응하지 못하고 국경을 넘나들며 오토바이를 타고 도로 위를 주행하는데, 이러한 설정은 당시의 히피와 대항문화를 반영한 것이라고 생각된다. 그는 현실적인 문제와 동떨어져 있던 서부 예술계에서 정치사회적인 메시지를 직접적으로 표방했던 사진가이자 영화감독이었다. 당시 그는 영화계의 풍토에 대해 다음과 같이 말했다. “영화에는 자신 스스로가 처한 현실을 담지 않았다. 관객들은 여전히 로맨스 영화인 “Doris Day”와 “Rock Hudson”을 보지만 현실에서는 음주나 LSD에 빠져있었다.” 같은 책, p. 84.

86) 호퍼와 루샤는 서로에게 끼치는 영향관계에 대해서 정확하게 인식하고 있었을 뿐 아니라 적극적으로 도왔다. 1964년 페루스 갤러리에서 열린 루샤의 첫 개인전을 홍보하기 위해 “Double Standard”를 다시 제작하기도 했다. 당시 루샤는 이 전시에서 <26개의 주유소>에 실린 주유소 사진들을 전시했는데, 호퍼는 이 전시에서 루샤의 “Standard Station, Amarillo, Texas”를 구입했다. 호퍼는 2000년에 루샤에 대해 말하기를 “선셋 스트립의 사진들과 아파트 이미지들은 모두 L.A.의 중요한 미학적 가치를 지니고 있다.”고 언급한바 있으며, 루샤 또한 호퍼의 2001MAK(Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art, Vienna)전시에서 “고생스러운 다섯 부인을 둔 사나이”라는 제목의 글을 카탈로그에 실었다. 여기서 ‘다섯 부인’이란 회화, 사진, 영화, 연기, 그리고 생존에 관한 주제들을 의미 한다. 같은 책, p. 90.

87) 1964년 10월 20일 페루스 갤러리에서 루샤의 두 번째 개인전이 열렸다. 전시 기간 동안 테니스 호퍼는 루샤의 <Standard Station, Amarillo, Texas>(1963)을 구입하였다.

88) 루샤는 사진 뿐 아니라 영화제작에도 관여하는데, 1970년에 24분짜리 단편영화인 <프리미엄(Premium)>을 만들었다. 이 영화는 그의 절친한 친구였던 메이슨 윌리엄의 소설 『크래커(Cracker)』(1969)를 모티브로 제작된 것이며, 16mm 컬러 필름(color film)으로 5일 만에 촬영을 끝마쳤다. 루샤는 <프리미엄>제작을 위해 구겐하임 재단으로부터 \$13,000를 지원받았고, 기술적인 부분은 앤디 위홀이 영화제작시 기술자였던 로버트 콜라셀로(Robert Colacello)의 기술 원조를 받았다. 로스앤젤레스의 미술계와 할리우드 영화의 교량역할을 했던 호퍼처

마지막으로 호퍼가 찍어 준 루샤의 사진, <에드 루샤(Ed Ruscha)>(1966) (도판15)는 이 둘 사이의 공통적인 관심사를 드러내는데 결정적인 사진이며, 아티스트 북들의 축소판이다. 루샤는 ‘TV 라디오 방송국(TV Radio Service)’의 네온사인이 걸려있는 쇼윈도 앞에 서있다. 그는 이 문구가 사진의 중앙에 나오도록 비껴 서있는데, 이는 그가 가졌던 대중매체의 언어적 기호와 광고 이미지에 대한 관심을 보여준다. 뿐만 아니라 쇼윈도에 비친 도로변의 풍경은 상업대로의 도상과 로스앤젤레스의 지형학이 그의 아티스트 북에서 한 축을 이루고 있음을 은유적으로 보여준다.

---

림 루샤도 배우 섭외에 있어서 전문 배우와 작가들을 동시에 기용했는데, 남자 주인공 역으로는 래리 벨(Larry Bell)이 출연했다. 영화의 내용은 다음과 같다. ‘잘 차려입은 젊은 남자가 싸구려 호텔의 방을 잡고 침대에 시트를 새로 썩은 후, 샐러드를 만든다. 그리고 턱시도를 입고 기사가 운전을 하는 고급 자동차를 타고 여자를 그 방으로 데려온다. 남자는 여자에게 옷을 벗고 샐러드가 준비된 침대로 가주길 부탁하고 여자는 실랑이 끝에 그의 부탁을 들어준다. 그리고 그는 그녀에게 비네그레트(vinaigrette) 드레싱을 뿌린 후, 자신이 진정으로 원하는 것은 크래커라는 사실을 깨닫는다. 프리미엄은 실제로 짹짹한 크래커의 브랜드 이름인데, 남자는 결국 여자를 혼자 남겨두고 이 크래커를 산 후 침대에서 혼자 먹는다.’ 1975년에는 <프리미엄>에 이어 두 번째 영화인 <미라클(miracle)>을 제작한다. 이 영화는 총 16분짜리로 내용은 <프리미엄>과 유사하다. 같은 책, pp. 94-96.

영화에 대한 정보는 다음과 같다. <프리미엄(Premium)>, 1971, 16mm film, color, sound; 24min., <미라클(Miracle)>, 1975, 16mm film, color, sound; 30 min. Purchase, with funds from the Fil, and Video Committee, 2005.42

### Ⅲ. 바타이유와 비정형 개념

Ⅲ장에서는 부아와 크라우스가 기획한 《비정형: 사용자 가이드》전을 통해 접근한 바타이유의 비정형 개념을 고찰하고, 저자들이 아티스트 북을 분석하는 과정에서 드러난 오류를 지적하고자 한다.

부아는 아티스트 북의 사진을 분석하는데 있어서 엔트로피(entropy) 이론을 도입하였다. 이는 그가 바타이유의 「소비의 개념(The Notion of Expenditure)」(1933)에서 언급된 과잉과 소비를 엔트로피에서 쓰이는 단어들과 혼용하여 사용했기 때문이다. 그러나 필자는 비정형의 논의에서 엔트로피의 개념은 바타이유의 본 이론을 오도하는 것이라고 생각한다. 필자는 본 장에서 부아의 분석과 달리 비정형을 분석함에 있어서 엔트로피의 개념을 배제시키고 바타이유의 소비 개념에 입각하여 설명하고자 한다. 그의 다수의 저작들은 각기 다른 주장을 내세우는 것이 아니라, 하나의 유기체적인 지도를 그리고 있기 때문에 비정형도 결코 별개의 논의가 아니라고 생각한다. 따라서 바타이유의 비정형 이론에 충실하기 위해 그의 방대한 이론의 핵심을 이루는 개념들을 먼저 살펴보고, 비정형이 소비사회에서 어떻게 현현되는지 아티스트 북을 통해 찾아보고자 한다.

#### 1. 현대미술에서 비정형 논의

##### 1) 《비정형: 사용자 가이드》전의 제안

후기구조주의 미술사학자이자 『옥토버(October)』지 편집인인 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)와 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)는 1996년에 《비정형: 사용자 가이드 (L'Informe: Mode d'emploi)》<sup>89)</sup>전을 기획했다.

---

89) 1996년에 퐁피두 센터(Centre Pompidou)에서 열린 전시로, 영문전시명은 《The Formless: Instructions for Use》이다. Joan Hugo, "L'Informe: mode d'emploi" in *Frieze Magazine*, Issue 31 (November-December, 1996).

이 전시는 부아와 크라우스가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)식의 모더니즘을 비판하고, 비정형을 새로운 비평언어로 정립시키려는 시도에서 비롯되었다. 그들은 전시의 도록이자 연구서인 『비정형:사용자 가이드』<sup>90)</sup>에서 비정형의 의미를 구체화하는 용어로 ‘낮은 유물론(Base Materialism)’, ‘수평성(Horizontality)’, ‘맥박(Pulse)’, ‘엔트로피(Entropy)’를 제시했다.

부아와 크라우스는 바타이유의 『도큐먼트(Documents)』를 참고하여 『비정형: 사용자 가이드』의 글들을 사전식으로 배열했다.<sup>91)</sup> 『도큐먼트』는 1920년대 프랑스 미술의 모더니즘적 형식주의 경향에 대한 반대급부로서, 바타이유와 다양한 학계의 학자들이 참여했던 반(反)미학적인 잡지였다.<sup>92)</sup> 당시 잡지의 편집인이었던 바타이유는 고고인류학, 종교학, 사회학 등 다양하고 방대한 분야의 글이 게재된 잡지를 사전식으로 구성한 것이다. 통상 사전식 배열은 일견 질서정연해 보일지 몰라도, 단어의 첫 글자에만 의존한 조합이기 때문에 전체적인 글의 흐름을 파악하기 어렵다. 따라서 그는 사전식 배열을 통해서 글과 글 사이의 상호연결성을 말소시키고, 전체를 포괄하는 중심의미의 생성을 지연시키고자 했다.

부아와 크라우스도 『도큐먼트』의 사전식 구성을 따름으로써, 형식주의

---

<[http://www.frieze.com/issue/review/linforme\\_mode\\_demploi/](http://www.frieze.com/issue/review/linforme_mode_demploi/)>

90) Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, 앞의 책, p. 126.

91) 부아는 『도큐먼트』의 사전적 형식을 기존의 정신체계와 학계에 대해 저항하는 하나의 책략으로 보았다. 전체적으로 불합리한 추론에 의존하는 바타이유의 글을 현실화하는 적합한 방식이라는 설명이다. 바타이유는 불합리함을 「꽃 말(the language of flowers)」에서 잉크자국이나 껍뻑거림에 묘사하기도 했지만, 앙드레 브르통(Andre Breton)과 마찰을 빚는 이유이기도 했다. Yve-Alain Bois, “To Introduce a User’s Guide” in *October*, Vol. 78, (Autumn, 1996), pp. 25-26.

92) 『도큐먼트』는 1929년부터 1930년까지 총 15권이 발간된 잡지다. 비정형은 잡지의 한 구획인 ‘비평 사전(Critical Dictionary)’에 실렸다. 이 잡지는 프랑스의 형식주의적 미술에 대한 비판이기도 했지만, 프랑스 초현실주의 운동의 중심인물이었던 앙드레 브르통을 겨냥한 비난이기도 했다. 초현실주의자이면서 동시에 실존주의자였던 브르통은 니체와 사드적인 기원을 가진 바타이유를 비이성적이고 광기에 사로잡힌 학자로 비난하였고, 그의 외설스러운 문학도 인정할 수 없는 부분이었다. 특히 유물론(matérialisme)에 관한 둘 사이의 입장 차이는 브르통과 바타이유가 역사적인 라이벌로 기억된 가장 큰 원인이었다. 바타이유는 브르통의 예술적, 사상적 죽음을 선언하는 팜플릿, 「시체」를 제작하기도 하였다. 유기환, 『조르주 바타이유』(서울: 살림, 2006), p. 26.

모더니즘의 신화적 구조를 붕괴하려고 하였다. 저자들은 이러한 구성에 대해서 ‘침투 가능한 형식’으로 정의내리고, ‘미술사의 거대한 집합체, 양식이나 주제, 연대기적, 한 작가의 전체적인 생산물로서 전작을 해체하는 기능’을 가진다고 설명했다.<sup>93)</sup> 독자들이 전통적인 미술사와 주류적인 글쓰기, 또는 일직선상의 서사적인 구성을 하지 못하도록 이러한 방식을 고안함으로써, 모더니스트의 체계화와 관련된 이론적인 특수성과 자율성에 저항한 것이다. 저자들은 현대 미술에서 바타이유의 ‘낮음’ 개념에 대한 역설적이고 전복적인 사유를 이론화 시켰으며, 비정형이 종래의 미술담론을 해체하는데 도움이 되도록 했다.<sup>94)</sup> 그러나 이들의 야심찬 기획에 비해 실제로 『도큐먼트』에 실린 비정형의 기록은 매우 짧고 간결하다.

사전은 단어의 의미를 잃고, 오직 그들의 임무만을 줄 때, 시작한다. 비정형은 주어진 의미를 갖는 형용사일 뿐 아니라, 형태를 요구하는 각각의 사물을 세상에 가져오는데 봉사한다. 그것이 가리키는 것은 아무 권리도 없고, 모든 곳에서 그저 거미나 지렁이처럼 으깨진다. 아카데미한 사람들이 행복하기 위해 세상은 형태를 가졌다. 모든 철학은 다른 목적이 없다: 그것에 외투, 수학적 외투를 주는 것이다. 그러나 세상은 어떤 것도 담지 않았고, 오직 거미나 가래침 같은 것이라 말 할 만큼 비정형이다.<sup>95)</sup>

93) Yve-Alain Bois, 같은 글, p. 32.

94) 바타이유의 유물론에 대해서 석사 논문을 쓴 최정우는 ‘낮음 개념’이 유물론과 마찬가지로 바타이유 사상의 기저를 이루는 중요한 개념이라고 설명한다. 인용하면 다음과 같다. ‘유물론과 낮음의 개념이 있다. 낮은 물질은 정신에 대해서 항상 외부적인 것이며 또한 이질적인 어떤 것이다. 따라서 그러한 물질은 높은 정신에 종속되는 것이 아니라 수평적이고 동등하게, 또는 순환적이고 상호 규정적으로만 존재할 수 있는 것, 곧 정신과의 위계구조를 가지지 않고 단독적이며 환원 불가능한 형태로 존재하는 것이다.’ 최정우, 「바타이유의 ‘유물론’과 문학적 전복: 『마담 에드와르다』를 통해 본 부정성과 변증법의 의미」, 서울대학교 대학원, 2009, p. 10.

95) 비평사전에 실린 글은 총 다섯 편으로 바타이유의 ‘건축(Architecture)’과 ‘비정형(Formless), 라리스의 ‘대실패(Debacle)’, 아인스타인의 ‘나이팅게일(Nightingale)’, 그리올과 라리스의 ‘가래침(Spittle)’이 수록되었다. 본 논문에서 번역문은 논문 지도를 해주신 진휘연 교수님의 연구논문에서 재인용함을 밝힌다. Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein and Marcel Griaule, “Critical Dictionary” in *October*, Vol. 60 (Spring, 1992), pp. 25-31. Georges Bataille Vol. I, no. 7 (December 1929); 진휘연, 「바타이유의 비정형(formless) : 비형상에 대한 현대미술이론의 고찰과 한계」, 『美術史學報』, Vol.34, 2010, pp. 111-112.

인용문에서 보다시피, ‘비정형’에서 비유법의 연이은 사용은 해석을 난해하게 만든다. 바타이유는 ‘-같은 것’ 또는 ‘-처럼’의 표현을 사용함으로써 비정형에 대한 분명한 정의를 내리지 않았다. 그러나 형태가 가리키는 것이 없고 ‘지렁이처럼 으깨진다’는 표현은 기존의 형식에 부여되었던 권위의 붕괴를 의미하는 것으로 유추해 볼 수 있다. 또한 ‘수학적 외투’는 기존의 철학이나 관습적인 형식을 일컫는 것인데, ‘거미나 가래침 같은’ 세상의 본질을 담기에는 불합리한 외투인 셈이다.

저자들은 바타이유가 마네(Édouard Manet)의 <올랭피아(Olympia)>(1863)를 비평한 글에서 비정형에 대한 근거들을 찾았다.<sup>96)</sup> 그리고 비정형을 ‘근원 없음(uprooting)’, ‘불이행(slippage)’으로 구체화시켰으며, 작품분석에서 그 의미를 적용시킴으로써 현대미술에서 불이행의 지도를 그리고자 했다. 그들에게 비정형 개념이야말로 미술작품의 표현의 한계뿐만 아니라 그것이 지닌 분별학적 속성으로 인하여 미술 생산과 수용에 대한 지속적인 재고를 가능하게 하는 것이다.

필자는 저자들이 ‘바타이유의 사고에 속하는 일반적인 움직임에 참여하기 위해서’<sup>97)</sup> 그의 다른 저작을 통해 비정형을 모색한 방법에는 전적으로 동의한다. 그러나 부아가 루샤의 아티스트 북을 분석함에 있어서 비정형을 엔트로피 이론과 연결 짓는 방식은 바타이유의 본 의도를 오도한다고 생각한다.

---

96) 저자들은 바타이유가 마네(Édouard Manet)의 <올랭피아(Olympia)>를 비평한 글에서 비정형을 구체화 할 수 있는 근거들을 찾았다. 바타이유는 <올랭피아>가 일으킨 스캔들에 대해서 ‘그림이 매춘부의 누드가 신화의 베일을 벗고 등장했기 때문이거나 입체감 없이 표현된 신체 묘사 때문이 아니며, 누드 묘사에 얽힌 형식적 그리고 이데올로기적 코드를 거부한 것이 핵심’이라고 보았다. 저자들이 보기에 <올랭피아>의 여성 누드는 신화에 등장하는 올림푸스와 달리 그림의 주제를 종래의 기준에 맞춰서 분석하기 어렵다. 이에 대해 바타이유는 ‘근원 없음(uprooting)’의 특별한 지위라고 설명했으며, 그것이 특별한 까닭은 ‘근원 없음’에 내재된 근절 또는 불이행(slippage)의 속성 때문이었다. 환언하면, 바타이유가 마네의 회화를 주목한 이유는 작품의 형식이 기존의 미술사에서 논의되는 획일화된 범주나 고정적인 맥락에 머무르지 못하기 때문이다. Yve-Alain Bois, 앞의 글, p. 23.

97) Yve-Alain Bois, 앞의 글, p. 25.

이는 부아가 바타이유 이론에 대해 큰 그림을 그리지 못한 채, 바타이유의 과잉과 소비 개념을 엔트로피에서 쓰이는 단어들과 혼용하여 사용했기 때문이다. 따라서 다음 장에서는 부아의 아티스트 북에 대한 분석을 살펴보고, 글에서 발견되는 오류를 지적해 보고자 한다.

## 2) 부아의 아티스트 북 분석과 오류

『비정형: 사용자 가이드』에서 부아는 ‘수평성’과 ‘엔트로피’<sup>98)</sup>의 주제와 관련지어 루샤의 회화와 아티스트 북을 분석하였다.<sup>99)</sup> 먼저 부아는 루샤의 <액체 단어(Liquid Words)>연작(도판16)이 그린버그 식의 시각적인 순수성을 붕괴한다고 지적했다. <액체 단어>는 루샤가 1966년부터 69년까지 그렸던 회화로 철자가 액체로 녹아들어가는 듯한 형상을 트롱프뢰유(Trompe-l'oeil) 기법을 사용하여 표현한 것이다. 부아는 피카소가 기호학적인 수평성에 의해 작품 내에서 입체감을 모두 제거한 것과 달리, 루샤는 언어기호에 물질성을 부여함으로써, 수평성을 실행시켰다고 언급했다.<sup>100)</sup> 또한 <액체 단어>를 이전의 고체

---

98)엔트로피 법칙은 물질과 에너지는 한 방향으로만 바뀔 수 있음을 천명한다. 즉 사용할 수 있는 형태로부터 사용할 수 없는 형태로, 얻을 수 있는 형태로부터 얻을 수 없는 상태로, 질서가 있는 상태에서 질서가 없는 상태로만 변할 수 있음을 말한다. 본질적으로 열역학 제2법칙은 우주의 삼라만상은 질서가 있고 가치가 있는 상태에서 무질서하고 가치가 없는 혼돈 상태로의 한 방향으로만 변할 수 있음을 뜻한다. 제레미 러프킨, 김명자, 김건 공역, 『엔트로피: 21세기의 새로운 세계관』(서울: 두산동아, 1996), p. 15.

99)먼저 수평성은 부아와 크라우스가 직립을 하는 인간을 중심으로 작용하는 수직성에 변화를 일으키는 요소로써, 수직을 이뤘을 때 생성되는 통합성 또는 전체성을 붕괴하기 위해서 제시된 단어이다. 또한 중국에는 형식주의적 접근을 유도하는 게슈탈트(Gestalt)에 도전하기 위해서 고안된 대립 항이기도 한데, 저자들은 수평성의 대표적인 예로 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 드립 페인팅(drip painting)을 언급했다. 잘 알려진 것처럼, 폴록은 캔버스를 바닥에 놓힌 채 물감을 흘리는 형식으로 작업을 진행하였고, 중력에 의존할 수밖에 없는 이 작업이야말로 ‘시각장과 신체공간의 철저한 구분이 붕괴’되는 지점이었다. Yve-Alain Bois, "Liquid Words", 앞의 책, p. 126.

100) Yve-Alain Bois, 같은 글, p. 126 일반적으로 언어기호와 액체성은 본질적으로 서로 상응할 수 없는 구조로 인식된다. 왜냐하면 부아의 지적처럼 언어기호는 최소단위들이 일정한 규칙에 의해서 체계적으로 결합된 구조체임에 반해 액체는 본질상 어떠한 단위로 구분되지 않기 때문이다. 그러나 루샤는 단어의 철자들을 분절되지 않는 액체로 묘사함으로써, 단어의 분절되는 성격을 방해하였고, 관객의 문자해독이 지연되는 과정을 상상적으로 풀어냈다. 즉, 액체

상태로 재결합 되거나 원상복귀 될 수 없는 ‘캔디 덩어리를 고문하는 순간’<sup>101)</sup>으로 묘사하면서, 이를 엔트로피의 비(非)가역적인 성격과 연결 지었다.<sup>102)</sup>

부아의 분석은 일견 타당해 보이지만, 필자가 보기에 엔트로피 이론의 함의를 무시한 채 액체단어의 조형적인 특성만을 고려한 분석이라고 생각한다. 그리고 그 기저에는 정보이론(Information theory)<sup>103)</sup>과 엔트로피 이론을 단순한 대립구도로 두거나 소음과 엔트로피를 동일선상에 두는 등 삼자간의 도식적인 관계가 존재한다.

구체적으로 정보이론은 노버트 위너(Norbert Wiener)의 사이버네틱스(Cybernetics)에서 비롯된 개념이다. 그는 세상이 질량과 에너지로 조직되어 있으며, 정보의 피드백에 의해서 조직체가 유지된다고 주장했다. 그리고 엔트로피는 정보의 피드백을 방해하는 요소이며, 통신이나 제어에 의한 통합성에 혼동을 주는 에너지이다. 부아는 위너의 정보이론과 엔트로피의 대립적인 관계에 착안하여 소음과 엔트로피를 동일시하였다. 실제로 루샤 또한 자신의 관심사가

---

단어는 액체의 비(非)분질적인 특성이 문자기호의 단위구분을 모호하게 만들면서 의미를 소멸시키는 과정을 재현한 것이고, 궁극적으로 알파벳 철자의 형태와 의미를 해체한다.

101) 같은 책, p. 129.

102) 부아는 루샤의 <액체연작>을 수평성 뿐 아니라 엔트로피 맥락에서도 논의했다. 논의의 첫 번째 근거는 정보이론과 엔트로피의 관계에서 발견된다. 《비정형: 사용자 가이드》전이 있기 3년 전인 1993년, 가고시안(Gagosian) 갤러리에서 루샤의 《Romance With Liquids Paintings(1966-1999)》전이 있었다. 당시 부아는 이 전시의 도록에 「Thermometers Should Last Forever」이란 제목의 전시비평문을 남겼다. 이 글에서 액체 단어의 비(非)분질성에 무게를 두고 관객의 읽는 작용이 지연됨을 지적했다. 언어가 가진 메시지 전달을 방해하는 루샤의 전략을 부아는 ‘소음(Noise)’으로 규정짓고, 이는 정보이론에 반대되는 개념이다.

필자도 <액체회화>를 시각적 소음으로 보는데 이견이 없다. 글자의 조형적인 기능을 위해서 ‘꾸밈’에 해당하는 타이포그래피는 커뮤니케이션을 배제하는 것이라고 생각한다. 즉, 액체형태로 철자가 뒤엉킨 루샤의 단어회화는 커뮤니케이션의 신속성과 효율성 측면에 부합하지 않다는 점에서 정보이론을 어기는 회화다. 그러나 그가 정보이론을 엔트로피와 즉각적으로 연결 짓는 방식은 문제가 있다고 생각한다. 자세한 언급은 다음 주석에서 논하고자 한다.

103) 정보이론은 미국의 수학자 노버트 위너(Norbert Wiener)의 사이버네틱스(Cybernetics)에서 비롯된 개념이다. 이 이론은 세상이 질량과 에너지로 이루어져 있다는 물리적 세계관을 질량, 에너지, 그리고 정보로 이루어져 있다는 것으로 바꾸어 놓았다. 질량과 에너지가 조직되어 있다면, 그리고 조직된 행동을 보인다면 그것은 질량이나 에너지 자체 때문일 수는 없다. 그 결합은 정보적인 것이다. 이러한 조직체들은 환경으로부터 끊임없이 정보를 입수하여 피드백 등에 사용함으로써 열역학 제 2법칙에 의해 운명 지어진 혼동에 대항하여 견뎌 내고 있다. 윤완철, 「위너의 사이버네틱스」, 『과학사상』, No.21, 1997, pp. 156-157.

시각적인 소음에 있다고 밝힌 적이 있다.<sup>104)</sup> 그러나 위너와 부아가 주장하는 것처럼, 엔트로피는 정보이론과 같이 확률과 패턴에 대한 개념이 아니며, 여러 항목들의 전반적인 분포에 관한 이론이다.<sup>105)</sup> 따라서 엔트로피와 정보이론을 정확하게 반비례하다고 볼 수 없다. 그런데 부아는 두 이론에 사로잡혀서 비정형의 논의에서조차도 이 도식을 공식처럼 대입하고 있다.

예를 들어서, 부아가 루샤의 아티스트 북을 분석한 『비정형: 사용자 가이드』의 ‘구역(Zone)’을 살펴보자. 바타이유에 의하면 ‘구역’은 도시의 버려진 빌딩이나 인적이 드문 창고, 폐기된 조선소를 의미하며, 부아는 이것들을 ‘단일 주택크기의 먼지’나 ‘불가피하게 동반된 생산물’에 비유했다. 여기서 먼지는 엔트로피와 비정형의 시각적 상징물이다.<sup>106)</sup> 부아는 먼지가 지속적으로 쌓이는 현상을 생산자를 탄압하는 것이나 세속적으로 습관화된 것들에 대한 침투로 묘사했다.

루샤는 도시를 먼지로 보았다. 그리고 이러한 먼지들을 지우는 행위는

104) 루샤는 소음과 자신의 작품의 관련성에 대해서, “나는 시각적 소음의 개념이 웬지 나에게 의미 있다고 생각한다. 그리고 여전히 의미 있다.”고 언급했다. 필자도 그의 작업이 소음 개념과 어느 정도 연관성이 있음을 인정한다. Yve-Alain Bois, 『Ed Ruscha: Romance With Liquids, Paintings, 1966-1969』 ed. by Gagosian Gallery (New York: Rizzoli International Publications, 1993), p. 8.

105) 통상 정보이론은 엔트로피의 반대개념으로 인식되었다. 왜냐하면 엔트로피가 무질서의 척도로 정의되기 때문이다. 그러나 정보이론은 개별적인 연속이나 같은 연속으로 환원된 항목들의 배열에 관한 이야기다. 정보이론가는 현재 발생하고 있는 연속을 포함한 발생 가능한 연속의 빈도수를 정하여 앞으로 연속이 발생할 확률을 탐구한다. 따라서 정보이론가들의 관심은 단일 개체 내에서의 형식이 아니라 다수의 정보 내에서 양적인 계수에 있으며, 예측하기 힘든 연속성일수록(무작위적일수록)더 많이 발생 가능한 연속의 빈도수가 증가하므로 더 많은 정보가 산출된다. 그러나 분명 엔트로피 이론은 확률과 패턴에 대한 개념이 아니며 주어진 배열 내에서의 여러 종류 항목들의 전반적인 분포에 대한 것이다. 주어진 대상의 배열이 무질서할수록 엔트로피는 높아지고 질서는 낮아진다. 따라서 정보이론과 엔트로피를 대립구도로 두거나 소음과 엔트로피를 동일선상에 두는 방식은 개념간의 미묘한 차이를 무시하는 처사라고 생각된다. 그러나 부아는 아티스트 북을 분석함에 있어서 삼자간의 관계를 단순하게 도식적으로 접근하였다. 필자는 그가 비정형을 엔트로피로 연결 짓는 문제도 여기서부터 비롯됨을 지적하는 바이다. 루돌프 아르하임, 정용도 옮김, 『예술과 엔트로피』 (서울: 눈빛, 1995), pp. 22-27.

106) Yve-Alain Bois, “Zone” in 앞의 책, p. 226.

자본주의와 매스 미디어가 하고 있다고 생각한다. 즉 엔트로피는 정보이론에 의해 정의 된다. 메시지의 정보의 양은 엔트로피와 비율이 정반대이다.<sup>107)</sup>

마치 <액체 단어>에서 단어의 의미를 모호하게 했던 조형성이 여기서는 도시의 체계적이고 합리적인 질서를 어지럽히는 먼지로 등장한다. 부아가 『부동산 호기(Real Estate Opportunities)』(1970)(도판17)에 등장하는 장소들을 ‘엔트로픽(entropic)하면서도 필연적인 과잉생산’의 현장으로 본 이유도 여기에 있다.<sup>108)</sup> 이 아티스트 북은 25장의 사진으로 구성되었으며, 각각의 사진에는 사용되지 않는 건물들, 길가에 쌓인 덩불, 그리고 인적이 드문 지대가 등장한다. 부아는 이에 대해서, 루샤의 사진이 기계론적 패러다임의 몰락과 진보적인 세계관의 허구를 폭로하는 엔트로피의 사진임을 역설했다.

그러나 부아의 분석에서 먼지는 모순적인 의미를 지닌다. 생산중심의 도시체계에서 불이행을 수행하는 기체로써 먼지를 언급한 것이라면 그것은 비정형의 표상일 수 있다. 그러나 엔트로피 이론에서의 먼지는 엔트로피의 양을 증가시키고 고(高)엔트로피 사회를 반증하는 존재이기 때문에 기피해야할 대상이다.

엔트로피의 개념은 바타이유의 언어로부터 온 것은 아니다. 엔트로피의 의미는 모든 계에서 에너지의 지속적이고 가역적인 강등을 의미 하며, 이로 인하여 물질 내에서 비(非)분화와 무질서의 상태가 지속적으로 증가 한다는 것이다.(바타이유는 아마도 소비의 개념을 선호했을 것이며, 이것은 엔트로피와 같은 영역이 아니라 반대의 개념처럼 보일수도 있다.)<sup>109)</sup>

부아는 서문에서 비정형과 엔트로피의 연관성에 대해 바타이유의 개념보다는 저자들의 판단에 의해서 삽입된 부분임을 시인했다. 물론 작품을 분석

---

107) Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, "A User's Guide to Entropy" in *October*, No.78, (Autumn, 1996), pp. 86-87.

108) Yve-Alain Bois, 앞의 글, p. 33.

109) 같은 글.

함에 있어서 종래의 철학적 개념이나 사회과학의 이론에 대해 새로운 해석을 내놓는 것은 문제될게 없다. 그러나 ‘반대의 개념일 수도 있다’는 불확실한 표현을 쓰면서 비정형과 엔트로피 이론을 결합한 것은 의문스럽다. 다음의 인용문은 그의 시도가 어디서부터 시작되었는지 추측 가능하게 한다.

바타이유의 언어는 대부분 엔트로피의 예가 될 수 있으며, 19세기 환상에 반대하고 태양계의 불가피한 동결에 대한 반대이다. 태양계는 불안정한 균형을 유지하기 위해서 우리로 하여금 과잉생산과 소비하게 한다. 엔트로피도 부정적인 움직임이다. (...) 우리는 아마도 도큐먼트의 계획의 기저에 엔트로피의 경향이 있다고 생각할 수 있다.<sup>110)</sup>

부아는 바타이유가 언급하는 과잉생산과 소비개념을 엔트로피 이론에서의 용어들과 혼용하고 있다. 그는 글의 첫 단락에서 바타이유의 「소비의 개념(The Notion of Expenditure)」과 『저주의 몫(The Accursed Share)』에서 언급된 태양에너지가 종말론적인 분위기를 내포한다고 언급하면서 그의 과잉과 소비개념을 엔트로피의 시각으로 접근했다. 그러나 원론적인 의미에서 바타이유의 과잉과 소비개념은 엔트로피와 정반대의 의미를 함축한다.

바타이유는 경제학자는 아니었지만, 자신의 저서에서 자신의 경제학에 대한 신념을 피력했다. 1933년에 저술한 「소비의 개념」은 이와 관련한 첫 시도로써, 생산을 부차적인 것에 두고 소비를 중심으로 경제학 논리를 펼치는 글이다. 그에 따르면, 본디 에너지는 태양으로부터 무한으로 얻어지는 것이며, 인류의 소임은 생산이 아닌 태양의 과잉 에너지를 적절하게 소비하는 것이다. 여기서 적절한 소비란, 생산적인 활동을 지속시키기 위한 소비가 아닌 순수하게 소비만을 목적으로 하는 소비이다. 후자의 경우를 바타이유는 ‘비(非)생산적인 소비’라고 명명했으며, ‘사치, 전쟁, 웃음, 기념비의 파괴, 게임, 예술, 변태적인 성행위’ 등은 이러한 소비의 전형이 된다.<sup>111)</sup> 그는 두 차례 발생했

---

110) 같은 글.

111) 「소비의 개념」에서 논의된 소비의 개념은 1945년에 발간된 『저주의 몫(The Accurse

던 세계대전에 대해서도 생산 중심의 산업사회가 소모적인 소비를 간과했기 때문에 잉여분의 태양에너지가 재앙적인 소비의 형태로 발산된 것이라고 주장했다.

그러나 엔트로피에서 과잉은 바타이유의 그것처럼 우주적 차원이 아닌 인류가 고안해낸 기술의 과잉을 의미한다. 엔트로피 학자들은 절제하고 검소한 생활방식이나 자의적인 가난 등을 실천하는 형태로써 기술적인 과잉이 축적되는 것을 막을 수 있다고 주장한다. 그렇기 때문에 소비란 어떠한 분류 없이 무조건 지양해야 할 대상이다. 바타이유의 비생산적 소비도 그들에게는 종말론적인 사회를 반증하는 것일 뿐이며, 소모적인 삶과 대조적인 검소한 스파르타식의 생활 방식을 긍정적인 대안으로 제시한다.

아마도 부아는 바타이유의 이론과 엔트로피 개념이 모두 산업사회의 제 문제에 대해 비판적인 전망을 제시한다는 사실에서 공유점을 찾은 듯 보인다. 그러나 앞서 봤듯이, 과잉과 소비에 대한 각각의 의미를 찾아보고, 용어들이 도출하게 된 전후맥락을 고려한다면, 비정형과 엔트로피를 동일 선상에서 분석할 수 없다. 오히려 바타이유가 중요시했던 비생산적 소비는 엔트로피와 정반대의 노선을 걷고 있다.

따라서 필자는 1960년대 미국의 사회상을 담은 루샤의 아티스트 북을 분석함에 있어서, 구태의연하게 사회과학의 이론을 빌리지 않고 바타이유의 큰 그림 안에서 분석하고자 한다. 그러기에 앞서, 먼저 바타이유의 사유들을 살펴보고, 현대 미술에서 부아와 크라우스의 해석에 머물러 있는 비정형 논의를 확장시키고자 한다. 바타이유의 다수의 저작들은 각기 다른 주장을 내세우는 것이 아니라 하나의 유기체적인 지도를 그리고 있으며, 비정형 또한 다른 개념들

---

Share)』에서 확장되었다. 이 책은 현재 한국에 번역서로 출판된 상태이다. 바타이유의 생산적 소비와 비생산적 소비는 모두 영문으로 'expenditure'로 기입되어 있다. 따라서 번역서에는 이 둘을 구분하기 위해 후자의 경우를 '소모' 또는 '비생산적 소비'로 번역하였다. 본 논문에서도 후자의 경우를 지칭할 때는 소모 또는 비생산적 소비를 사용하였다. Georges Bataille, ed. Allan Stoekl, 앞의 책, p. 118; 조르주 바타이유, 조한경 역, 『저주의 뭉트』(서울: 문학동네, 2000).

과 번외의 이야기가 아니기 때문이다.

## 2. 비정형의 의미 확장에 대한 논의

### 1) 이원론적 유물론과 이질학

바타이유의 비정형을 논의하기에 앞서, 이 장에서는 그가 주장했던 이원론적 유물론과 이질학을 살펴보고, 그가 가졌던 근본적인 문제의식을 찾아보려고 한다. 바타이유는 기존의 유물론자들이 물질을 의식에 우선하는 관점을 취하고 있음을 비난했다. 그가 보기에 이들의 관념론적인 위계설정은 정신과 물질의 이분법의 도식에서 정신에 부여되었던 우월한 위치를 다시 물질이 전복하는 것일 뿐이고, 우열을 가르는 도식의 반복이었다. 따라서 기존의 유물론은 진정한 의미에서 유물론이 될 수 없었다. 왜냐하면 정신과 물질 또는 물질과 정신은 이원론적 구조를 취하지 않으면 어느 쪽에라도 우월한 위치를 부여하는 경우, 그것은 일원론과 다를 바 없기 때문이다. 바타이유는 유물론에 대해 다음과 같이 언급했다.<sup>112)</sup>

대부분의 유물론자들은 모든 정신적인 실체에서 벗어나길 원했음에도 결국 관념론자들처럼 사물의 질서를 위계적인 관계로 서술하였다. 그들은 죽은 물질은 관념론자들이 그랬듯 위계질서의 정상에 위치시켰다. 그들은 물질이 그래야만 하는 것보다 더 가까운 관념적인 형태에 강박적이었음을 알지 못했다.(생략)유물론은 정교화 된 이상화된 분석의 부분에서 찾는 체계가 아니라 해석에서 모든 관념주의를 배제하고 직접적인 해석을 고안할 때이다.<sup>113)</sup>

---

112) 바타이유에 관한 한국의 학위논문은 최정우의 「바타이유의 '유물론'과 문학적 전복 : 『마담 에드워드』를 통해 본 부정성과 변증법의 의미」가 유일하다. 그만큼 바타이유에 대한 기존의 연구가 미진한 실정이지만, 바타이유의 사유를 심도 있게 분석한 이 논문을 통해서 무리 없이 그의 저작들을 접할 수 있었다. 최정우, 「바타이유의 '유물론'과 문학적 전복 : 『마담 에드워드』를 통해 본 부정성과 변증법의 의미」, 서울대학교 대학원, 2009.

113) Georges Bataille, ed. by Allan Stoekl, 앞의 책, p. 15.

바타이유는 이원론의 대상들이 하나의 세계를 차지하기 위해 변증법적인 투쟁을 하는 것이 아니라, 두 개의 독자적인 세계가 생성되어야 한다고 주장했다. 그리고 대등한 이원론의 형태가 복원되기 위해서 불완전함, 놀라움, 그리고 낭비 등 기존에 가치판단에서 배제되었던 이질적인 요소들도 유물론의 대상에 포함되어야 한다.<sup>114)</sup> 이처럼 바타이유가 헤겔식의 관념론적 유물론과 차이를 보이게 된 점에는 초기 기독교에서 이단으로 분류되었던 그노시스주의(Gnosticism)에 대한 관심이 크게 작용했다.

그노시스주의는 우리말로 ‘영지주의’로 번역되며, 초대교회의 거대한 이단 중 하나로 분류된다. 영지주의가 이단으로 몰리게 된 이유는 예수의 육체적인 부활을 주장하는 정통기독교와 달리 육체적인 부활을 부정하고, 영적인 부활을 주장했기 때문이다. 또한 영지주의가 단일한 교리체계나 통일된 조직 체계를 갖고 있지 않았기 때문에, 세속적으로 권력을 장악한 정통 기독교에 의해 이단으로 판정되었다. 더욱이 이성으로 순화될 수 없는 ‘내면 우주의 마지막 미개척지’를 탐구하고자 했던 성향으로 인해서, 성직자나 종교인이기 보다는 ‘신비가이며 창조적인 자유 사상가’로 기록되었다.<sup>115)</sup> ‘광기와 폭력의 철학자’로 불리는 바타이유가 그노시스주의에 관심을 갖게 된 것도 자연스러운 귀결이라고 생각된다.

「낮은 유물론과 그노시스주의(Base Materialism and Gnosticisim)」에서 바타이유는 무신론적 유물론의 긍정으로써 ‘머리가 없이 의인화된 흥측한 태양’이나 머리 없는 동물모양의 그노시스적 도상들을 재현하고 낮은 유물론의 중요한 표식으로 설명하였다.<sup>116)</sup> 왜냐하면 낮은 유물론은 ‘관념적인 인간의 열망 외부에 존재하고 이러한 열망으로부터 오는 거대한 존재론적인 기제들을 거부’ 하는 것인데, 이때 발생하는 심리적인 과정이 그노시스주의가 가진 경향과 비슷하기 때문이다.<sup>117)</sup>

114) Denis Hollier, Hilari Allred, “The Dualist Materialism of Georges Bataille” in *Yale French Studies*, No. 78, 1990, p. 128.

115) 유승중, 「영지주의의 인간관 연구」, 『철학·사상·문화』, Vol.12, 2011, p. 139.

116) Georges Bataille, 앞의 책, ed. by Allan Stoekl, p. 46.

데니스 호일러도 바타이유가 그노시스주의에서 이원론적 틈을 마련하게 된 이유를 무신론에 가까운 교리에서 비롯되었다고 지적했다. ‘높음’과 ‘낮음’ 사이의 독자성을 주장하는 바타이유에게 그노시스주의에서 비롯되는 무신론적인 태도는 분명 동일성의 체계에 저항하는 이원론의 근거가 되었을 것이다.<sup>118)</sup> 즉, 그가 이해하는 그노시스적인 이원론이란 ‘환원 불가능한 본래적 특징’으로, 두 항을 독자적으로 설정할 때, 비로소 평가가 절하되었던 가치들이 종래의 높은 개념을 지닌 가치들과 평등하고 대등한 소통이 가능해진다는 것이다.<sup>119)</sup> 여기서 소통의 궁극적인 목적은 변증법에서 제안하는 ‘합’이 아니라 정신과 유물 사이의 완전한 분리, 간격, 이원론의 틈을 유지함으로써 긴장관계를 형성하는 것이다.

이원론적 유물론의 가장 대표적인 예가 신성함과 세속성의 개념들이다. 통상 신성함과 세속성은 대립적인 속성으로 분류되지만, 바타이유는 두 항 사이에 위계질서를 무너트리고, 신성함을 세속성에 비해 이질적인 것으로 읽으려는 기존의 시도들을 비난했다. 그에게 속(俗)이란 성스러움이 부재함이고, 반대로 성(聖)이란 그 자체 내에서 낮음 개념과 높음의 개념을 모두 지니고 있다. 성과 속은 그 자체로 존재불가능하며 상대방의 존재를 전제하고 나서야 자신도 존재할 수 있는 것이다. 흥미로운 사실은 성에 관한 정의인데, 그는 「이질학(heterology)」에서 성에 관해 양가적인 성격을 규정했다.

성스러움의 요소는 그 자체로 극성을 띠고 있다. 성스러움이라는 단어 자체가 어원적으로 순수함과 불순함이라는 이중의 의미를 동시에 갖고 있기 때문이다. 따라서 적어도 ‘성스러움’ 자체는 높은 것도 아니고 낮은 것도 아니다.<sup>120)</sup>

117) 바타이유는 그노티시즘에 대해 다음과 같이 말했다. “그노티시즘은 낮은 물질에서 인간의 정신과 관념주의를 불안하게 하고 우월한 원칙들의 무기력함을 일깨워준다. 이러한 병치는 근본적으로 학구적인 양식과 대조적인 형태들을 재현하는 영지주의의 특별한 대응이고 저급한 물질의 이미지를 보여주는 가능성의 형태들이다. 그리고 이것은 관념주의가 가진 제한들로부터 벗어난 지성을 수용 한다.” Georges Bataille, 앞의 책, ed. by Allan Stoekl, p. 51.

118) Denis Hollier, Hilari Allred, 앞의 글, p. 130.

119) 최정우, 앞의 논문, p. 11.

바타이유는 성스러움의 의미에 내포된 불순함을 지적함으로써, 그것의 양가적인 성격을 지적하였다. 순수함과 불순함의 상반된 속성은 형식주의적 도식에 의해서 분명하게 분할되어야 할 대상이지만, 바타이유의 유물론에서는 독자성이 유지되면서 동시에 상호보완적인 관계에 형성한다. 성스러움이 가진 이중적인 특징은 이원론적 유물론의 근거로 제시되는 ‘이질학(heterology)’과 다름없는 논의이다

이질학은 ‘어떤 동질적인 세계의 재현이나 어떤 철학적인 체계와도 대립되는 것’<sup>121)</sup>이며, 금지와 검열에 속박되고, 노동의 일상성 속에서 접촉과 관심 대상에서 배제된 사물<sup>122)</sup>을 다루는 학(學)이다. 우리 사회를 예로 들면, 광인이나 범죄자 또는 변두리 사람들처럼 사회적인 정규성에서 벗어난 존재들이 속할 것이다. 아울러 우리의 신체를 비유로 들자면 에로틱하고 성적인 기능을 보유한 신체 부위나 배설을 담당한 기관 등 유기체적인 몸체에서 환영받지 못하는 요소들이 예가 된다. 중요한 것은 바타이유의 유물론이 그렇듯, 이질학도 동질성과 우열을 구분하거나 위계구조를 수립하지 않는다.

바타이유의 사유는 이러한 이원론적 사고에서 비롯되며, 기존에 상대적으로 배제되었던 이질적인 존재들에 관한 연구라고 볼 수 있다. ‘비정형’이 수록된 『도큐먼트』 또한 그의 이원론적 유물론이나 이질학에서 비롯된 철학적 체험이 일찍이 잡지의 형식과 내용에 삽입된 것이다. 한마디로 그는 이 잡지를 통해서 관념주의적인 유물론과 전통적인 위계질서에 대해 가래침을 뱉은 것이다.

## 2) 비정형

---

120) 최정우, 앞의 논문, p. 13.

121) Georges Bataille, 앞의 책, ed. by Allan Stoekl, p. 97.

122) 줄리언 페파니스, 백준걸 역, 『이질성의 철학』 (서울: 시각과 언어, 2000), p. 97.

바타이유의 ‘비정형’은 『도큐먼트』의 ‘비평사전’에 실린 글이다.<sup>123)</sup> 앞서 봤듯이, 간결하게 쓰였지만 결코 간단하지 않은 비정형의 정의에 대해서, 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)은 바타이유가 사용한 ‘-같은 것’의 직유적인 표현에 중점을 두고 그 개념을 유추하였다. 그는 『도큐먼트』에 실린 시각적인 자료들에서 ‘변화나 굴곡이 있는 외형’을 비정형과 유사함의 조건으로 언급하고, ‘비정형은 형태를 계속 형태가 없는 것으로 만드는 힘’으로 정의 내렸다.<sup>124)</sup> 그러나 비정형을 고찰하는데 있어서 형태를 운운하는 것은 바타이유가 지양하고자 했던 또 다른 차원의 범주화를 일으킬 가능성이 크다. 따라서 비정형과 형태적으로 유사한 대상을 찾는데 몰두할 것이 아니라, 그것의 개념이 어디에 그리고 또 어떻게 적용되는지 살펴봐야 한다.<sup>125)</sup> 이를 위해서, ‘비평 사전’의 마지막에 글인 ‘가래침(Spittle)’을 살펴보는 것은 도움이 되리라 생각된다.

가래침은 ‘비정형’에서 언급되었던 단어이자 마르셀 그리올(Marcel Griaule)과 미셸 라리스(Michel Leiris)가 작성한 두 글의 제목이다. 그리올은 침을 영혼으로, 가래침을 영혼이 움직인 결과에 비유하면서 가래침이 가진 악한 의지 또는 모욕에 대한 인식을 선한 의지와 기적의 인상으로 전환시키고자 하였다. 이어서 라리스는 글에서 가래침이 가진 전복과 위반의 잠재성을 지적했다. 그는 먼저 입이 가진 이중적인 역할에 대해 설명하는데, 예를 들어 입은 음식물을 섭취하고 호흡하는 기관이자 말을 하는 ‘지성의 시각적

123) 비정형의 글을 상기시키기 위해서 앞 장에서 번역문을 재인용 한다.

“사전은 단어의 의미를 잃고, 오직 그들의 임무만을 줄 때, 시작한다. 비정형은 주어진 의미를 갖는 형용사일 뿐 아니라, 형태를 요구하는 각각의 사물을 세상에 가져오는데 봉사한다. 그것이 가리키는 것은 아무 권리도 없고, 모든 곳에서 그저 거미나 지렁이처럼 으깨진다. 아카데미한 사람들이 행복하기 위해 세상은 형태를 가졌다. 모든 철학은 다른 목적이 없다: 그것에 외투, 수학적 외투를 주는 것이다. 그러나 세상은 어떤 것도 닮지 않았고, 오직 거미나 가래침 같은 것이라 말 할 만큼 비정형이다.” 진휘연, 앞의 글, pp. 111-112.

124) Yve-Alain Bois, “Figure”, 앞의 책, p. 80.

125) 부아는 바타이유 스스로 비정형의 개념을 그의 당대미술에 적용시키고자 했음을 언급했다. 이러한 이론이나 개념을 미술에 적용시키는 것은 바타이유가 처음은 아니며 프로이트 또한 자신의 정신분석학을 예술에 적용하였으나 예술 자체에 대한 고찰이나 흥미가 적었던 것으로 보인다. Yve-Alain Bois, 같은 글.

인 기호’이며, 에로틱한 행위를 나누는 ‘축축하고 따뜻한 동굴’이라는 것이다. 그 중에서도 가래침은 입에서 배출되는 가장 불쾌한 생성물으로써, 입을 배설 기관으로 강등시킨다.<sup>126)</sup>

백주대낮에 하는 성적 행위처럼 가래침은 스스로 스캔들을 일으키며, 입을 지성의 시각적 기호에서 굉장히 부끄러운 기관으로 강등시킨다. 인간은 원시적인 동물의 상태였을 때 하나의 구멍을 소유함으로써 소화기관과 배설 기관(이 둘 사이의 차이는 숭고함과 비천함의 차이라고 볼 수 있다.)이 분류되지 않았으며, 이로 인해 인간은 끔찍하지만 피할 수 없는 혼란에 빠지게 되었다.<sup>127)</sup>

바타이유의 성과 속의 논의에서 성이 순수함과 불순함의 이중적인 의미를 지닌 것처럼 입 또한 숭고함과 비천함의 역할을 모두 가지고 있다. 여기서 가래침은 입이 가졌던 숭고함의 가치를 비천함으로 끌어내려 모욕적이고 부끄러운 지위를 갖게 하는 위반의 형상물이다. 한 가지 더 지적해 볼 만한 사항은 라리스가 가래침에 비견할 만한 것으로 ‘백주대낮에 하는 성 행위’를 언급한 점이다. 성 행위는 죽음과 에로티즘을 탐구하는데 평생을 바친 바타이유에게 중요한 연구 대상이었다. 그는 『에로티즘의 역사(L’Histoire de l’érotisme)』 (1951)에서 인간이 스스로 동물과 차별화하기 위해 죽음과 시체에 대한 거부감, 그리고 동물적 욕구에 속하는 성 행위를 거부했다고 언급했다.

인간들은 동물적 육신의 세계를 극히 제한된 테두리에 가두기를 원했다.  
(...) 우리의 눈에 비치지 않는 어둠에 가둠으로써 교묘하게 위장하는 것으

---

126) 그의 예시에 따르면, 본디 예수의 침은 장님을 눈 뜨게 하기도 하고 엄마의 침은 아이의 상처에 발라지기도 한다. 또한 호흡의 과정이 영혼의 드나들음으로 해석될 때, 가래침을 뱉기 위에서 입에 잔뜩 머금은 호흡은 영혼의 충만함을 상징한다. 이 밖에도 모하마드의 마녀의 침에 대한 언급이나 러시아인들이 약속을 맹세하는 상징으로 침을 뱉는 풍습, 키스를 나눔으로써 서로의 안녕을 빌어주는 행동들을 통해서 침과 가래침에 대해 긍정적인 가치를 부여했다. Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein and Marcel Griaule, “Critical Dictionary” in *October*, Vol. 60 (Spring, 1992), p. 29.

127) Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein and Marcel Griaule, 같은 글, p. 30.

로 만족할 수밖에 없었다. 더러운 것은 시선이 닿을 수 없는 어둠 속에 그 자리를 마련해 준 것이다. 비밀은 성행위의 조건이자 자연적 욕구 충족의 조건이다.<sup>128)</sup>

바타이유의 비유에 따르면, 인간은 자연을 인위적인 세계로 변화시키기 위해 노동을 인류사에 중심에 두었고, 동물적 욕구에 대한 혐오감을 발생시키도록 했다. 에로티즘이 전달해주는 성적 희열은 노동과 무관한 전형적인 소모가 되며 동시에 일상생활의 영역이 아니라 폭력의 범주에 드는 금기였다. 인간으로 하여금 동물적인 느낌에서 벗어나게 해주는 것은 이성이 아니라 오히려 금기일 정도로 모든 인간사회에서 금기가 존재했으며, 이 금기들이 성적 본능을 통제하고 조절하기 위한 것이다. 따라서 에로티즘이란, 금기에 대한 위반의 기쁨이자 모든 이성적인 사고와 생산중심의 활동에 반대하는 것이며, 단지 쾌락, 열광, 광기를 목적으로 하는 소모이자 일종의 배설의 기능을 가진다. 결국 라리스가 가래침의 비유로 제시했던 ‘백주대낮에 하는 성행위’는 검열과 속박에서 벗어나 인간의 진정한 본능을 되찾는 것이며, 에로티즘에서 비정형의 의미를 발견한 것이다.

바타이유의 에로티즘 연구는 소비 중심의 경제학과 별개의 이야기가 아니다. 바타이유가 『저주의 몫』에서 밝혔듯, 에로티즘은 비생산적 소비의 전형적인 예이며, 죽음과 에로티즘, 소모는 모두 생산과 노동, 그리고 축적의 반대급부에서 논의되는 대상이다. 수잔 게얼락(Suzanne Guerlac)은 노동과 에로티즘, 그리고 비정형의 관계를 바타이유의 『라스코 혹은 예술의 탄생(Lascaux ou la naissance de l'art)』(1955)에 관한 분석을 통해서 설명했다. 라스코 동굴의 벽화는 바타이유로 하여금 에로티즘 연구에 몰입하도록 한 계기였는데, 게얼락은 라스코 동굴 벽화에 관한 그의 관심이 오리냐크(Aurignac) 사람들의 인간 행위묘사가 아니라 동물을 재현하는 방식이라고 지적했다. 특히 미완성의 낙서처럼 보여 지는 동물들은 ‘비정형’의 또 다른

---

128) 조르주 바타이유, 조한경 역, 『에로티즘의 역사』(서울: 민음사, 1998), p. 78.

에이며, 형태가 왜곡된 동물이나 인간의 형상은 비정형의 범주 내에서 ‘변형’ 또는 부정적인 ‘대안의 제스처’가 될 수 있다.<sup>129)</sup>

라스코 동굴의 이미지들은 바타이유가 에로티즘과 죽음을 정당하게 자리 매김 하는데 있어서 적절한 근거가 되었을 것이다. 비정형이 단순히 어떤 외형의 유사함에 관한 논의가 아니듯, 라스코 동굴벽화에서 형태가 불분명하게 재현된 이미지와 더럽고 혐오스러움을 유발하는 형상들은 단순히 시각적인 충격을 유발을 위함이 아니다. 모든 실용주의적인 가치체계와 대립되는 인간의 본능, 즉 번식을 목적으로 하지 않는 열반의 체험, 죽음의 두려움, 그 자체와 마주하는 이미지인 것이다. 인간으로 하여금 금기에 도전하고 저항하게 하는 힘이야말로 비정형의 궁극적인 의미이자 비생산적인 소비를 실천하는 원동력이다.

### 3) 소비 중심의 경제학

소비는 「소비의 개념」에서부터 『저주의 뭉』에 이르기까지 바타이유의 저작에서 자주 등장하는 용어이며, 소비를 근간으로 하는 경제학 논의에서 핵심을 이룬다.<sup>130)</sup> 바타이유는 소비의 근거를 1924년에 발간된 마르셀 모스

---

129) 게얼락에 따르면, 예술가들은 대상을 최대한 사실적으로 그리는 것이 자신의 권력을 입증하는 길이였기 때문에 흉측하고 비현실적으로 재현된 벽화의 이미지는 분명 제작자의 명예와 권력과는 상관없다. 또한 다산이나 기술연마를 목적으로 하는 공리적인 그림도 아니다. 바타이유는 이러한 형상은 ‘인간세계의 노동을 거부하는 제스처’이며, 단지 의식적인 목적 없는 폭력적이고 파괴적인 본능의 반영으로 해석하였다. 이로써 에로티즘을 노동에 대한 위반의 자리에 위치시키고 예술의 기원과 포개어 놓은 셈이다. Suzanne Guerlac, “Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)”, in *Diacritics*, Vol. 26, No. 2 (Summer, 1996), p. 14.

130) 그는 『저주의 뭉』의 머리말에서 이 책에 대해 ‘지난 18년간의 결실’로 묘사할 만큼 자신의 ‘일반경제’ 연구의 정점을 찍는 책으로 꼽았다. ‘일반경제’는 그동안 기존의 경제 개념이나 경제학에서 간과했던 소비에 대한 연구이며, 생산을 위해 투입되는 소비와 다른 소비, 즉 소모(비생산적 소비)의 개념을 일반경제의 중요한 대상으로 삼았다. 그가 『도큐먼트』에서 보여준 거시적인 통찰력은 『저주의 뭉』에서도 드러나는데, 아즈텍의 희생제나 원시사회의 포틀래치의 예부터 오늘날 산업사회의 비판까지 전방위적인 자료를 통해서 소모 중심의 경제이념을 개진시켰다. 조르주 바타이유, 조한경 역, 앞의 책, p. 16.

(Marcel Mauss)의 『증여론(Essai sur le don』<sup>131)</sup>에서 찾았다. 그는 모스의 이 글을 통해서 아메리카 북서부 인디언들의 포틀래치(Potlatch)와 아즈텍(Aztec) 인들의 희생제의를 접했으며, 생산과 획득이 비생산적인 소비보다 부차적으로 다뤄지는 경우를 발견하였다. 포틀래치는 경쟁자를 모욕하거나 경쟁자를 복종시킬 목적으로 자신의 부를 과시하면서 재화를 무상으로 주는 권력과의 방법이다. 이때에 상대방은 경쟁자의 도전에 응할 경우 이 재물을 받고, 그 후에 자신이 받은 것 이상으로 돌려주며 도전을 되갚아야 하며, 자신이 내놓은 소유물이 크고 비쌀수록 권력이나 명예 또한 높아진다. 물론 증여교환 뿐 아니라 자신이 소유한 부를 상대방 앞에서 파괴하는 것 또한 자신의 모욕을 되갚는 길이었다. 따라서 ‘포틀래치를 행한다’는 것은 재화의 생산이나 축적이 목적이 아니라, 오직 소비를 위해 낭비하고 소비하고 파괴하는 진정한 의미의 소비였다.<sup>132)</sup>

이러한 의미에서 아즈텍 인들의 종교 제의는 대규모의 비생산적인 소비를 실천하는 방식이었다. 그들은 태양의 신을 섬기는 제의를 올리기 위해 값비싼 금박의 장신구들과 수많은 인력을 동원했으며, 한 해에 천명이 이르는 노예들을 제물(祭物)로 삼았다. 바타이유는 이들의 제의에서 수반되는 낭비와 파괴는 에너지가 재앙의 형태로 소비되는 것을 막는다고 주장하였다.

앞서 확인했듯, 바타이유는 지구가 태양으로부터 무한정 에너지를 공급받기 때문에 생산보다 에너지를 소비하는 것이 중요하다고 언급했다. 만일 이

---

131) 프랑스 사회학의 창시자로 일컬어지는 에밀 뒤르케임(Emile Durkheim)은 마르셀 모스의 삼촌으로 그가 죽은 후 새롭게 편집된 ‘사회학 연보(L’Année sociologique)의 첫 번째 호에 모스는 자신의 대표적인 저작인 『증여론』(1923~1924)을 발표한다. 아마도 바타이유는 알프레드 메트로의 권유를 받아 읽고 마르셀 모스의 『증여론』을 접하고 포틀래치 이론을 접했을 것이라 추측된다. 이를 통해 바타이유의 소비에 관한 관심은 1920년대 중반부터 형성되었으며 그의 초기 저작활동에도 영향을 미쳤을 것이다. 같은 책, p. 16.

132) 포틀래치에서 주고받았던 재화들은 고전 경제학에서 주장하는 것처럼 물물교환에 따른 상품이 아니라 호혜성의 원리가 동반된 ‘선물’이었다. 물론 주고 받고 다시 되돌려주는 이 증여 행위가 선행에 의함이 아니라 의무적으로 이루어지는 것이었다. 그러나 이때에도 증여된 재화들은 일반적인 유용성에 따른 것이 아니라 증여자의 영적 본질을 담고 있는 특별한 성격을 지녔다. 박정호, 「마르셀 모스의 『증여론』: 증여의 사회학적 본질과 기능 그리고 호혜성의 원리에 대하여」, 『문화와 사회』, Vol.7, 2009, p. 10.

에너지를 적절하게 소모하지 못하면, 에너지를 포용하는 능력이 한계를 넘어 서게 되고, 이로 인해 파국으로 치닫는 소비가 발생하며, 두 차례 일어난 세계대전도 결국 이러한 원인에서 비롯되었다. 19세기 이후, 산업사회는 생산력의 발달과 경제적 성장에만 에너지를 소비하고, 소모적인 소비를 간과했기 때문에 성장의 한계에서 계속되는 에너지의 축적이 전쟁으로 소비된 것이다. 따라서 아즈텍 인들은 희생 제의에서 비롯되는 낭비와 사치를 통해서 에너지가 전쟁으로 소비되는 것을 방지한다.

덧붙여, 바타이유는 노예가 제물로 바쳐지는 과정을 ‘천박한 사용(usage seville)에 의해 훼손된 부분을 신성한 세계로 되돌려 놓는 것’으로 분석하였다.<sup>133)</sup> 여기서 천박한 사용이란, ‘원래는 주체와 동일했던 것, 즉 주체와 내밀한 관계를 맺고 있던 어떤 것을 하나의 사물로 만들어 버리는 것’으로, 노예가 다른 사람의 소유물로 전락한 상태이자 하나의 사물로 인식되었음을 뜻한다. 그런데 노예가 제물로 뽑혀서 일정한 의식을 거치면 제의 집행자와 대등한 주체이자 신의 화신이 된다. 즉, 노예가 제물이 되는 과정에서 겪는 에로티즘과 죽음의 과정이 그로 하여금 사물의 초라함에서 벗어나 신적 질서를 회복하게 하는 것이다.<sup>134)</sup>

물론 오늘날 노예제도는 없어졌지만, 자본주의 사회에서 인간을 사물로 전락시키는 삶의 양상들은 쉽게 찾아 볼 수 있다. 모든 소비를 생산구조에 투입시키는 사회에서 사람들은 마치 노예들이 주인의 복종에 따르듯, 생산의 노예가 되었다. 태양 에너지를 사용하기 위해 고대사회에서 허용했던 낭비와 파괴, 에로티즘과 죽음 등의 소모적인 행위는 산업사회에서 완전히 금지되었다. 현대인들은 오로지 기계적인 실존에 자신을 맡긴 채, 무기력하게 생산

---

133) 조르주 바타이유, 조한경 역, 앞의 책, p. 97.

134) 아즈텍인들에게 희생제의를 사물의 질서에 편입된 인간을 신의 질서로 승화시키는 성스러운 행위다. 포로가 된 인간 제물은 제단에 오르기 전에 네 명의 처녀와 쾌락을 나눌 수 있는 기회를 얻는다. 그리고 희생제의가 시작되면 사제들은 그를 피라미드 꼭대기로 데려가 제단에 눕힌 뒤, 흑요석 칼로 가슴을 찌른다. 그리고 심장을 꺼내 태양을 향해 들어 올리는 과정을 겪는다. 따라서 바타이유에게 에로티즘과 죽음은 노동과 생산, 그리고 이성의 반대급부에 놓인 진정한 의미에서의 소모다. 유기환, 앞의 책, p. 89.

에만 매달리며, 자유 실현에 대한 욕구는 자본주의의 논리에 따라 폐기된다.

바타이유가 미국의 경제를 ‘세계사에 없던 거대한 폭발물’<sup>135)</sup>로 보았던 이유도 여기에 있다. 전후 미국의 경제는 전례 없이 호황기를 누렸으며, 이로 인해 산업의 팽창과 인구의 성장이 급격히 일어났다. 그러나 물질적으로 풍요로웠던 사회상과 달리, 당시 미국인들은 인간 소외화 현상이나 풍요속의 빈곤을 경험해야 했다. 이는 결국 인간이 근본적인 충동, 즉 보상 없는 낭비 또는 증여로 돌리려는 비생산적 소비의 충동<sup>136)</sup>을 무시한 채 생산만을 독려했던 결과이다.<sup>137)</sup> 즉, 그는 자본주의 사회에서 발생하는 제 문제에 관해서 내적 발전의 규칙을 무시한 채, 생산에만 매달리는 사회구조를 원인으로 진단한 것이다.

물론 바타이유도 앞서 보았던 고대 제의나 축제를 현대 사회에서 그대로 재현하자는 의미는 아니다. 다만 분명한 것은 생산적인 노동 너머의 본래 자기 자신을 회복하려는 욕구를 잃지 말고 자신을 처분할 수 있는 온전한 권리 획득을 갈망하자는 의미이다. 루샤의 아티스트 북이 가진 진정한 매력은 이러한 갈망에서 시작된다.

---

135) 조르주 바타이유, 조한경 역, 『저주의 뭉』 (서울: 문학동네, 2000), p. 214.

136) 조르주 바타이유, 조한경 역, 같은 책, p. 78.

137) 1929년 대공황으로 인한 경제적 저조는 제2차 세계대전이 끝난 후, 전쟁 물자의 수출을 통해 성장의 추세로 돌아섰다. 이때 증가된 미국의 생산력은 인구의 폭발적인 증가로 이어졌고, 늘어난 인구를 수용하기 위해 주택과 학교, 쇼핑센터, 비행장, 주차장 등이 우후죽순 들어섰다. 그 중에서도 캘리포니아(california)는 1950년대의 미국 전체 인구증가의 5분의 1을 흡수하여, 1963년에는 연방에서 가장 인구가 많은 주로 성장하였다. 루샤의 아티스트 북에 배경이 되는 로스앤젤레스(Los Angeles)도 할리우드(Hollywood)를 중심으로 한 영화 산업의 발전과 정유업과 자동차산업의 변영, 그리고 교통로의 확충에 의한 관광객의 증가로 여가산업 또한 계속 팽창하였다. 바타이유는 미국이 산업 팽창을 위해 모든 물자를 생산체계에 투자하는 방식을 경계했다. 같은 책, p. 214.

## IV. 아티스트 북 분석

1962년부터 1972년까지 제작된 루샤의 아티스트 북은 총 16권<sup>138)</sup>에 이른다.(도판18) 그의 아티스트 북은 크게 두 가지 소재를 다루고 있는데, 하나는 로스앤젤레스의 공적인 공간을 소재로 삼은 것이고, 다른 하나는 자신의 사적인 영역에 속한 일상 오브제나 지인들을 소재로 삼은 것이다. 16권의 아티스트 북 모두 사진으로 구성되었으며, 『9개의 수영장과 깨진 유리잔(Nine Swimming Pools and a Broken Glass)』(1968)(도판19)과 『유색 인종(Colored People)』(1972)(도판20)을 제외하고 흑백 인화방식을 사용하였다. 본 논문에서는 비정형을 비(非)생산적 소비 개념에 입각하여 논의하기 위해 도시 풍경을 소재로 한 6권의 아티스트 북을 중점적으로 고찰하고자 한다.<sup>139)</sup>

### 1. 소비사회의 도시 지형도

#### 1) 도시의 상징체계

나의 대부분의 책들은 건축적인 환경에 대한 것, 예를 들어 주유소나 아파트 등에 관한 것이다. 그리고 그 책들은 도시 풍경에서 발견되는 기하학적인 선들을 담고 있고, 모든 것들은 책을 통해서 가능하다.<sup>140)</sup>

---

138) 『26개의 주유소(Twenty-six Gasoline Stations)』(1962), 『다양한 작은 불과 우유(Various small Fires and Milk)』(1964), 『로스앤젤레스의 아파트들(Some Los Angeles Apartments)』(1965), 『선셋 스트립의 모든 건물들(Every Building on the Sunset Strip)』(1966), 『34개의 주차장(Thirty-four Parking Lots)』(1967), 『로얄 로드 테스트(Royal Road Test)』(1967), 『명함(Business Card)』(1968), 『부동산 호기(Real Estate Opportunities)』(1970), 『9개의 수영장과 깨진 유리잔(Nine Swimming Pools and a Broken Glass)』(1968), 『크래커(Crackers)』(1969), 『베이비 케이크(Baby Cakes)』(1970), 『1965년 다섯 명의 여자 친구들(Five 1965 Girlfriends)』(1970), 『야자수(A Few Palm Trees)』(1971), 『레코드(Records)』(1971), 『네덜란드식 디테일(Dutch Details)』(1971), 『유색인종(Colored People)』(1972)

139) 『26개의 주유소』, 『로스앤젤레스의 아파트들』, 『선셋 스트립의 모든 건물들』, 『34개의 주차장』, 『로얄 로드 테스트』, 『부동산 호기』

140) Paul Karlstrom, "Interview with Ruscha in His Hollywood Studio" in eds. by Alexandra

루샤가 인터뷰에서도 밝혔듯이, 그의 아티스트 북은 로스앤젤레스의 건축적인 환경에 대한 기록물이다. 예를 들어, 『26개의 주유소』는 로스앤젤레스에서 오클라호마로 향하는 66번국도(US Route66)의 주유소를 찍은 사진으로 구성되었다. 이후 제작되는 다수의 아티스트 북들도 로스앤젤레스의 도시풍경을 직·간접적으로 다루고 있으며, 1960년대 붐을 이뤘던 로스앤젤레스 도시학 연구와도 동향<sup>141)</sup>을 이룬다.

로스앤젤레스 도시학의 서막을 열었던 케빈 린치(Kevin Lynch)는 『도시의 이미지(The Image of the City)』(1960)에서 도시의 단일한 이미지를 생성하는 요소를 통로(path), 랜드마크(landmark), 가장자리(edge), 교점(node), 구역(district)으로 나누었다. 루샤의 아티스트 북은 마치 그의 분류법을 착실히 따른 듯 보이는데, 『26개의 주유소』는 물론이고, 『선셋 대로변의 모든 건물』, 『로얄 로드 테스트(Royal Road Test)』는 도로를 배경으로 제작되었다. 뿐만 아니라 『부동산 호기』는 린치의 ‘가장자리’에 적합한 예가 되며, 『로스앤젤레스의 아파트』와 『야자수』는 로스앤젤레스의 랜드마크가 되는 장소이다.

오늘날 포스트모더니즘 건축가로 불리는 로버트 벤츄리(Robert Venturi)와 데니스 스코트 브라운(Denis Scott Brown), 그리고 스티븐 이제누아(Steven Izenour)가 저술한 『라스베가스의 교훈(Learning from Las Vegas)』<sup>142)</sup>은 라

---

Schwartz, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 114.

141) 케빈 린치(Kevin Lynch)는 『도시의 이미지(The Image of the City)』는 1960년에 저술된 책으로 보스톤과 로스 앤젤레스 그리고 뉴저지를 중심으로 도시의 종류와 그에 따른 도시의 이미지들 간의 관계를 저술하였다. 레이너 번햄(Reyner Banham)은 『로스 앤젤레스: 건축의 네 가지 생태학(Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies)』에서 LA의 도시환경과 미국의 팝아트, 그리고 문화의 관계를 지적하였다. 그는 L.A.의 스페인 식민지 시기의 역사적인 건축물 뿐 아니라 근대운동의 기념비적인 지표까지 모두 아울러 연구하였다. 그는 L.A.의 스페인 식민지 시기의 역사적인 건축물 뿐 아니라 근대운동의 기념비적인 지표까지 모두 아울러 연구하였다. 현재 광문각에서 『도시환경디자인(The Image of the City)』으로 번역된 상태다. 케빈 린치, 한영호·정진우 공역, 『도시환경디자인(The Image of the City)』(서울: 광문각, 2003).

142) 로버트 벤츄리(Robert Venturi)와 데니스 스코트 브라운(Denis Scott Brown) 스티븐 이제누아(Steven Izenour)는 케빈 린치의 제자들이었다. 그들의 연구 저서 『라스베가스의 교훈(Learning from Las Vegas)』(1972)은 본 논문에서 중요하게 참고했던 연구서로 책의 제1부

스베가스의 상업대로변에 대한 연구서로 루샤의 아티스트 북을 직접적으로 언급했다. 저자들은 이 책의 서문에서 『선셋 대로변의 모든 건물들』이 그들의 연구에 도움이 되었다고 밝혔고, 루샤의 작업실을 직접 방문했다고 기록했다.<sup>143)</sup> 실제로 『라스베가스의 교훈』에서 제시한 도판은 아티스트 북에 수록된 로스앤젤레스의 풍경과 매우 유사하다.(도판21) 한마디로 동시대 도시학자들은 루샤의 아티스트 북에서 건축에서의 소비기호와 상징성을 발견한 것이다.

예를 들어서, 루샤의 첫 아티스트 북인 『26개의 주유소』는 고속도로에 ‘주유소’임을 알리는 주유소의 대형 간판에 대한 일종의 보고서로써, 정보전달을 위한 대형 싸인(sign)이다. 사진들은 주유소의 건물보다 크고 화려하게 조성된 간판을 담고 있는데, 만일 이 도로에서 ‘주유소(Gas Station)’라고 적힌 언어적 기호가 부재하다면, 낮은 층의 회갈색 건물들은 도로의 이용자들에게 아무런 의미가 없을 것이다. 특히 26장의 주유소 사진들 중 주유소의 내부나 또는 건물의 정면에서 찍은 것이 한 장도 없으며, 도로의 반대편에서 주유소의 전경을 찍은 사실은 마치 운전자가 주유소를 접했을 때 처음으로 보게 되는 위치를 설정한 듯 보인다. 무엇보다도 야간에 찍은 주유소 사진들은 네온사인으로 제작된 주유소 간판만이 밝게 빛나는데, 벤추리는 『라스베가스의 교훈』에서 『26개의 주유소』의 실제 배경이 되는 장소인 66번 국도

---

는 상업대로변의 건축에 대한 연구를 기록한 것이다. 그리고 제 2부에는 건축에서의 상징성에 대한 일반론이며, 제1부에서 조사한 것으로부터 추출해 낸 도시 스프롤 지대의 도상학에 관한 연구가 담겨있다. 현재 우리나라에 번역서가 출간된 상태이다. 로버트 벤추리 외, 김정신 역, 『라스베가스의 교훈』(서울: 태림문화사, 1986).

143) 슈왈츠는 자신의 박사논문에서 루샤와 『라스베가스의 교훈』의 저자들을 2003년에 인터뷰하고 이들의 영향관계에 관해 서술했다. 루샤의 인터뷰 응답에 따르면, 1960년대 저자들은 자신의 작업에 매우 흥미를 보였으며, 특히 『선셋 스트립의 모든 건물들』에 관심을 보였다고 언급하였다. 이에 대해 저자들은, 그들이 루샤를 만난 것은 사실이고 일정부분 도움은 받았으나 당시 루샤는 너무 어렸고, 정확히 자신이 무엇을 하고 있는지 인식하지 못한 채 선셋 스트립과 같은 책을 만들었다고 대답했다. Alexandra Schwartz, 앞의 논문, p. 193.

그러나 인터뷰 회고 내용이 어떠하든, 중요한 것은 저자들이 라스베가스를 연구함에 있어서 루샤가 로스앤젤레스를 보는 방식이나 관심 지역이 일정부분 영향을 끼쳤다는 것이다. 따라서 필자가 비록 상이한 지역을 대상으로 한 책이지만 루샤의 아티스트 북을 분석함에 있어서 『라스베가스의 교훈』를 참고한 과정은 타당했음을 밝힌다.

를 ‘기호들이 지배하는 공간’으로 분석했다.(도판 7.1.)

고속도로의 싸인(sign)들은 공간을 통하여 문자대로의 그리고 상징적인 관계를 맺고, 멀리 떨어진 곳에서 몇 초 동안에 수많은 연상을 통하여 복잡한 의미를 전달한다. 상징이 공간을 지배한다. 건축으로는 충분치 않다. 공간에서의 관계라는 것은 형태보다는 상징에 의하여 맺어지기 때문에 이 풍경에서의 건축은 공간에서의 형태라기보다는 공간에서의 상징이 된다. 즉, 대형 싸인과 소형 빌딩이 66번 국도를 지배하고 있다.<sup>144)</sup>

고속도로를 주행하는 운전자들은 기본적으로 이러한 기호에 의존한다. 이는 운전자의 의도와 상관없이 도로를 오가며 인식되는 언어적 기호다. 빠르게 이동하는 공간에서 언어적 기호는 건축물 그 자체보다 잠재적인 소비자에게 더 중요하게 작용한다.

고속도로의 주유소나 상업 대로변의 광고 간판 뿐 아니라 건축물 또한 하나의 소비기호로서 상징적인 역할을 한다. 벤추리는 그의 에세이, 「A&P 주차장에 대한 중요성, 혹은 라스베가스의 교훈(A Significance for A&P Parkin Lots, or Learning from Las Vegas)」에서 주차장을 ‘상업적 풍경의 거대한 질감(megatexture)을 제공하는 도시의 상징’으로 분석하였다.<sup>145)</sup> 이 글은 그가 『라스베가스의 교훈』을 출판하기 바로 직전 건축 포럼지에 게재한 것으로,<sup>146)</sup> ‘호텔이나 교외 대형할인점의 거대한 주차장이 상업적 설득을 목적으로 하는 기호’라는 요지의 글이다. 이 글에 따르면, 루샤의 아티스트 북인 『34개의 주차장』에 등장하는 거대한 규모의 주차장은 ‘조각적인 형태, 그리고 공간속에서의 특별한 위치 또는 만곡적인 형태’를 지니며 운전자에게 편리함과 쾌적함을 알리는 광고의 역할을 한다. 상업 대로변을 지나치는 운전자들에게 상점안의 상품들은 보이지 않지만, 주차장의 정면과 입구에 붙어

144) 로버트 벤추리, 김정신 역, 앞의 책, p. 13.

145) 같은 책, p. 13.

146) 「A&P 주차장에 대한 중요성, 혹은 라스베가스의 교훈」은 1968년 *The Architectural Forum* 3월호에 실린 소논문으로 필자는 로버트 벤추리의 『라스베가스의 교훈』에 실린 번역본을 참고 하였다.

있는 상품안내 광고가 그들의 소비욕구를 자극한다. 또한 운전자들은 주차장을 이용하면서 느낀 쾌적함의 감정을 그곳의 상품에도 동일하게 각인시킨다.

이외에도 『선셋 스트립의 모든 건물들』에 등장하는 62개의 스트립 건물들은 1960년대 미국이 미덕으로 여겼던 소비주의와 여가산업의 발전이 낳은 합작품으로, 할리우드 영화산업의 부흥과 더불어 유흥업이 전례 없이 팽창했던 곳이다.<sup>147)</sup> 『로스앤젤레스의 아파트들』에 등장하는 널찍한 저층 주택과 『9개의 수영장과 부서진 유리』의 푸른 수영장은 캘리포니아에 위치한 도시 특유의 느긋한 일상과 풍요로운 여가생활을 떠올리게 하는 기호이다. 즉, 루샤의 아티스트 북에 담긴 로스앤젤레스는 소비욕구를 환기시키는 물신화된 공간이자 소비 기호이며, 이들은 소비를 통해 풍족함과 쾌적함의 재현을 약속한다. 그러나 자신들의 욕구를 충족시켜줄 수 있는 것이 상품이나 재화가 아니라 기호밖에 없다는 것을 알아차린 사람들은 실망감과 좌절감을 느끼게 된다.<sup>148)</sup>

이곳에서 쫓 살아왔던 사람들 중에서는 많은 슬픔과 향수를 가지고 있답니다. 그러한 것들은 많은 변화에 대하여 분노가 될 수 있습니다. 또는 그러한 빠른 변화에 따라갈 수 없다는 무력감이 될 수도 있습니다.<sup>149)</sup>

인용문처럼, 도로 이용자들은 도로에 진입하는 순간 일정한 구조적인 질

---

147) 대규모의 이동은 2차 대전의 기간에서 시작되었으며, 군인들과 그 가족들, 그리고 방위산업체 근무자들은 서부의 샌디에이고나 남주의 조전소, 비행기 공장으로 옮겨갔다. 이렇게 남쪽 국경으로 많은 사람들이 이주함에 따라, 캘리포니아 남쪽에서부터 남서부와 남부를 지나 대서양 연안의 버지니아에 이르는 새로운 지대가 형성되었다. 그 결과로 1940년과 1950년 사이에 휴스턴 인구는 38만 5천명에서 59만 6천명으로 늘었다. 바통루즈, 롱비취, 마이애미, 피닉스 같은 도시들도 1940년대에 ‘붐’을 맞았다. 이주영 외, 앞의 책, p. 179.

148) 장 보드리야르는 오늘날의 사회가 생산을 위한 소비에 의해 결합되어있다고 주장했다. 그에 따르면, 소비의 현상학에서는 생활과 재화, 사물과 서비스, 사회적 행동과 사회적 관계의 이러한 총체적인 조직은 순수하고 단순한 풍요의 단계로부터 사물들의 연결된 망을 거쳐 행동과 시간의 전면적인 조정까지, 도시에서의 체계적인 분위기의 조직망으로 나아가는 발전과정에서 성취되거나 완성된 단계를 나타내고 있다. 장 보드리야르, 임문영 역, 『소비의 사회』(대구: 계명대학교출판부, 1998), p. 17.

149) 케빈 린치, 한영호·정진우 공역, 앞의 책, p. 69.

서들, 즉, 도로와 가로등, 간판, 길가의 건물 등에서 벗어나지 못하고 끊임없이 그것들을 인식해야하는데, 이 과정에서 자의적인 선택이란 불가능하다. 도널드 애플야드(Donald Appleyard)와 존 마이어(John R. Myer), 그리고 린치는 「도로에서의 조망(The View From the Road)」<sup>150)</sup>에서 운전자의 경험에 대해 “할 수 없이 보아야 하는 신세이며, 다소는 두려워하기도 하지만, 한편으로는 무관심한 관객-그들의 눈에 비치는 광경은 걸러지기도 하고 직접 들어오기도 한다”고 묘사하였다. 인용문에서 도로 사용자의 분노와 무력감은 아마도 도로를 사용함에 있어서 정작 자신의 주체성은 배제된 채, 오로지 소비를 강요당하는 통로임을 인지하는 것에서 비롯된 것이다.

생산을 위한 소비 중심의 도시 구조에서 도시 거주자들은 일상적인 의무나 무의식처럼 소비를 자행한다. 소비는 사용 가치에 대한 돈의 지불이기 보다는 사물의 사용시간을 즐기고 다시 새 상품을 생산하도록 강요되는 소비다. 즉, 산업사회에서 소비자는 궁극적으로 소비 주체가 아니며 생산자와 생산구조를 지탱하기 위한 지지자 일 뿐이다. 생산적인 소비가 생활 전체를 움켜쥐고 있는 도시에서 쾌적하게 고안된 건축물은 거주자들을 스스로 풍요로움의 수혜자라고 믿게끔 만들었으며, 각종 광고들은 생산이나 축적이 풍요로움의 전제조건인 양 포장해 놓았다. 이러한 소비사회에서 인간은 고대의 노예들처럼 다른 사람의 소유물로 전락한 상태와 진배없으며, 물건을 생산하고 소비하는 노동을 위한 하나의 상품이자 사물에 불과한 존재다.

그러나 앞서 살펴본 바와 같이 루샤의 아티스트 북이 상업 환경의 가치만을 반영한 것은 아니다. 벤츄리는 도시의 제반 시설과 건물의 장식적인 요소를 소비사회에 기여하는 하나의 건축 양식으로 보았지만, 루샤의 사진에 등장하는 공간들은 단순히 소비사회의 기호로 축소시켜 보기 어렵다. 그가 사진으로 기록한 건물 장식들은 모두 소비 사회에 동조하는 양상이 아니며, 오히려 생산중심의 소비사회에서 제거되어야 마땅한 건물과 지대가 등장하기도

---

150) 로버트 벤츄리, 김정신 역, 앞의 책, p. 74.

한다.

## 2) 건축과 비정형 사이의 결합

바타이유는 ‘비평사전’의 첫 글인 ‘건축(Architecture)’에서 “건축은 사회 환경의 표징이고 사회의 이상적인 환경은 그 사회의 실제 건축에서 드러난다.”<sup>151)</sup> 고 언급하였다. 비슷한 맥락에서 알랜 콜크호운(Alan Colquhoun)도 건축을 ‘사회에서의 정보전달 체계’<sup>152)</sup>의 일부분으로 분류하였다. 로스앤젤레스가 ‘크고 식별성 있는 건물과 규칙적인 격자의 도로 형태’를 갖추고 총체적으로 정비된 것도 도시의 경제적 번영과 산업화에 동반되는 과정이다.<sup>153)</sup> 즉, 도시 건축물과 디자인은 생산과 이익구조에 적합한 형태를 지향하게 된다.

최근의 근대 건축은 형태를 거부한 대신 형식주의를 만들어내고, 장식을 무시한 대신 표현주의를 일으키고, 상징을 거부한 대신 공간을 신성시하게 되었다. 이러한 불쾌할 정도로 복잡하고 모순적인 상황에서 혼란과 아이러니는 생겨나는 것이다. 거대구조(megastructure)와 총체적 디자인(total design)과 같은, 근대 건축의 경향의 뒤에는 그러한 상징적 영웅주의가 깔려있다.<sup>154)</sup>

인용문처럼, 벤츄리는 근대 건축 이론가들이 산업혁명의 진보적인 기술을 통해 전통적인 건축에서 볼 수 없었던 ‘기계 미학’을 건축물에 반영했음을 밝혔다. 그에 의하면 건축 디자인에서 공업적 풍토는 19세기 증기선과 증기 기관차에 영감을 받은 것으로, ‘게슈탈트적 실체(gestalt entity)와 미적인 통일성’과 관련 있다.<sup>155)</sup> 그리고 도시의 거대구조와 건축물의 총체적인 디자인의

---

151) Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein and Marcel Griaule, 앞의 글, pp. 25-31.

152) 로버트 벤츄리, 김정신 역, 앞의 책, p. 128.

153) 케빈 린치, 한영호·정진우 공역, 앞의 책, p. 52.

154) 로버트 벤츄리, 김정신 역, 앞의 책, p 136.

155) 같은 책, p 132.

중심에는 일상생활의 전면적인 조직화와 동질화로서의 소비가 존재한다. 그러나 데니스 호일러는 산업사회의 도시 건축에서도 비생산적인 소비를 유발하는 비정형의 가능성에 대해서 언급했다.

조화롭고 기하학적이며 계층적으로 질서가 잡혀있고 권위주의적인 형태로서의 건축은 피라미드에 의해 이상적으로 표현된다. 피라미드의 기저에는 미공의 형상으로 또 다른 물질이 있다. 침처럼 이러한 물질은 소비되고 무용하며 되돌아 올 수 없는 쓰레기인 것이다.<sup>156)</sup>

호일러가 언급한 ‘조화롭고 기하학적이며 권위주의적인 형태로서의 건축’은 앞서 벤츄리가 언급한 거대구조와 총체적 디자인의 또 다른 표현으로 볼 수 있으며, 생산적인 소비와 효율성을 고려한 산업적 건축물이다. 그런데 호일러는 이러한 도시의 건축에서 생산이나 이익과는 별개인 물질을 지적하고, ‘침처럼 무용한 것’을 지적했다. 도시 건축에서 호일러가 지적한 침 같은 물질은 무엇일까. 침은 비정형의 또 다른 비유로 보아도 되는 것일까. 이와 관련하여, 건축물을 소재로 삼은 루샤의 아티스트 북을 관찰해보고자 한다.

나는 도시에서 볼 수 있는 모든 것들에 영감을 받았다. 이것은 도시의 도상학인 셈이다. 콜럼버스나 오하이오, 그리고 뉴욕은 이런 식의 도시가 불가능하다. 반면 캘리포니아의 건물들은 위의 도시들과 다르게 어떤 실루엣이나 팝업(pop-up)의 느낌들이 존재한다. 이런 부분들은 내가 로스앤젤레스의 거리에 호기심을 갖는 이유이기도 하고, 이 거리들이 내 예술의 원천이 되는 이유이기도 하다.<sup>157)</sup>

루샤는 1956년부터 지금까지 로스앤젤레스에 거주하는 안젤리노(Angelino)로서 이 도시를 바라보는 시각은 남달랐을 것이다. 『로스앤젤레스의 아파

---

156) ed. Fred Botting and Scott Wilson, *Bataille: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell Publishers, 1998), p. 9.; 최병길, 「바타이유의 비정형성 이론에 의한 크라우스의 포스트모더니즘 조각 비평」, 『동서철학연구』, Vol.59, 2011, p. 145에서 재인용.

157) Gary Conklin, A., “Suggested By The Art of Edward Ruscha” in eds. by Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 223.

트』(도판22)는 도시 건물을 소재로 한 첫 번째 아티스트 북으로, 건축에 대한 그의 관심사를 가늠해 볼 수 있다. 이 책은 제목처럼 로스앤젤레스의 아파트들을 찍은 사진들이 담겨 있으며, 페이지 하단에는 아파트의 소재지가 기입되었다. 아파트의 벽면에는 출처가 모호한 ‘리 티키(Lee Tiki)’(도판22.2)나 알제리의 수도 이름인 ‘알제(Algiers)’, 철자가 하나 누락된 ‘폰테인 블루(Fountain Blu)’(도판22.1)등 말장난 같은 단어들 이 적혀있다. 그러나 이러한 언어적 유희들은 호일러의 표현대로 ‘권위주의적인 형태로써 건축’의 소명에서 제외되었던 장식적 요소이다.

실제로 산업혁명 이후, 근대적인 건축양식을 따르는 건축가들은 건축 그 자체가 아닌 외부적인 요소로 인해 일어나는 연상 작용을 지양했다. 마치 건축이 사회의 경향을 반영하듯, ‘노동력의 유익한 사용과 생산력 향상’이라는 상업적 또는 공업적 목표 이외의 어떠한 장식이나 상징적인 의미는 거부된 것이다. 이에 대해 벤츄리는 “건축가들이 근대건축 형태를 창조하고, 비평가들이 건축을 분석함에 있어서 연상에 의해서 발생하는 상징적 의미를 무시하고서, 주로 지각상의 질만을 문제 삼아 왔다”<sup>158)</sup>고 비난했다. 통합성과 간결성만 추구하는 건축의 언어는 실제 사용자와의 의사소통을 고려하지 않고 오히려 그들을 소외시키기 때문이다. 루샤의 아티스트 북에 등장하는 건물들은 이러한 의미에서 건축의 권위주의적이고 교조적인 원리에서 일탈한다고 볼 수 있다.

바타이유는 아티스트 북에 등장하는 ‘리 티키’나 ‘알제’, ‘폰테인 블루’처럼, 건축에서 실용성과 무관한 장식적인 요소에 대해 그것이 비생산적 소비의 한 유형이 될 수 있음을 지적했다. 예를 들어, 중세 교회의 과도한 장식이 그것을 장식하기 위해 소비되는 노동과 그것을 바라봄으로써 유발되는 감정을 동시에 일으키는데, 이는 모두 구체적인 이익을 벗어난 정신적인 노동에 해당되기 때문이다.<sup>159)</sup> 그가 ‘건축’에서 기념비의 중요성을 언급한 것도 같은 맥락

158) 로버트 벤츄리, 앞의 책, p. 13.

159) 조르주 바타이유, 조한경 역, 앞의 책, p. 174.

이다.

기념비는 사회적으로 선행을 떠올리게 하고 종종 진정한 두려움을 갖게 하며 건축을 상징적 단계의 것으로 떨어트린다. 우리는 도시에서 기념비보다 건축적인 구조물을 더 많이 찾는다. 이러한 큰 규모의 구조물들은 사회적인 이상향에 맞도록 정신을 제한한다.(...)지금까지 건축적 구조에 의해 회화적인 요소들은 제거되었다.<sup>160)</sup>

바타이유에 따르면, 건축이란 원석에 수학적 체계를 부여하는 것이고, 이는 곧 자연의 일부였던 인간이 세속적으로 변해가는 생물학적 진화를 암시한다. 이와 달리, 기념비는 생산이나 유용성에 제한되어 있었던 관람자의 정신적인 노동을 유발하며 직관을 일깨운다. 아티스트 북에 등장하는 아파트의 장식들도 바타이유의 기념비와 마찬가지로 건축의 통합성이나 간결성과 상반되는 시각적 풍부함과 불명료함을 촉진한다. 루샤가 다른 대도시보다 캘리포니아의 도시 건물에 유달리 애착을 가졌던 이유도 건축에서 이러한 시각적인 유희를 발견했기 때문이다.

한편, 루샤는 건물의 장식에서 뿐 아니라 빈 건물, 버려진 지대를 조명함으로써 생산 중심의 이데올로기에 관한 비판의 메시지를 암시했다. 구체적으로 『부동산 호기』는 빠르게 변하는 도시에 관한 그의 부정적인 감정이 담긴 아티스트 북이다. 이 책은 그가 로스앤젤레스의 도로 위를 운전 하면서 찍은 도로변 풍경의 사진들이 흑백으로 실려 있다. 주로 비어있는 건물이나 도로 주변의 야자수와 덩굴, 그리고 공터 등을 대상으로 찍었으며, 총 25장의 사진에는 한 줄의 세부설명조차 기입되어 있지 않다.

부아는 『비정형: 사용자 설명서』에서 『부동산 호기』를 고든 마타-클락(Gordon Matta-Clark)의 <가짜 부동산(Reality Properties: Fake Estate)> (1973)과 함께 분석하였다.<sup>161)</sup> 마타-클락은 주택소유 프로젝트를 통해서 자본주의 사회의 토지 소유권에 대한 문제를 가시화하였다. 그는 경매를 통해 15

160) Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein and Marcel Griaule, 앞의 글, p. 25.

161) Yve-Alain Bois, 앞의 글 in *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), p 84.

개의 부지를 구입했지만, 실제로 사용할 수 없는 서류상의 지대임을 그의 프로젝트를 통해서 드러냈으며, 자본주의 교환체계 내에서 사용가치가 묵살되는 부조리함을 폭로했다. 물론 루샤가 『부동산 호기』를 통해서 마타-클락의 작품처럼 도시에서 토지 소유권이나 교환체계에 관한 문제를 지적한 것인지 정확히 알 수 없다. 그러나 ‘Sale’이라는 뜻말이 가리키듯, 아티스트 북의 사진 속 장소들도 곧 소비의 순환 속에 포섭되어야 할 공간이며, 도시에서 소비-생산-폐허의 짧은 수명을 지닌 지대임을 보여주는 것이다.

『부동산 호기』에 등장하는 황량한 공간들은 부아의 지적처럼 바타이유의 ‘구역’이 재현된 것이라고 볼 수 있다. 앞서 봤듯이, 이러한 장소들은 도시 계획에 의해서 곧 생산체계 속으로 편입되지만, 이내 다시 생성되는 필수불가결한 잉여의 공간이다. 바타이유는 ‘구역’을 ‘거대한 먼지가 쌓이는 공간’으로 비유했는데,<sup>162)</sup> 여기서 먼지는 단순히 쌓이는 존재가 아니라 ‘세속적이고 관습적인 것들을 탄압하고 더럽히는’ 능동적인 주체이다. 『부동산 호기』의 건축물과 빈 지대도 ‘구역’처럼 소비사회가 배출해 낸 잔여물이며, 도시의 단일하고 총체적인 체계를 모호하게 만드는 공간이다. 루샤는 아티스트 북에 이러한 공간들을 노출시킴으로써 생산중심체계가 지닌 한계를 드러내고, 도시가 질서정연하도록 체계화 하려는 시도들이 얼마나 허망한 것인지 보여주었다.

루샤가 ‘때때로 추한 것들이 잠재성을 갖고 있다’<sup>163)</sup>고 언급한 것처럼, 그의 관심사는 깨끗하고 질서정연한 도시 풍경이 아니었다. 오히려 유머러스한 건축 장식이나 폐기된 장소들을 조명함으로써, 그동안 도시 건축에서 잠재되

---

162) 부아는 바타이유의 구역에 관하여 다음과 같이 침언하였다. ‘이야기 하는 사람은 잠자는 숲 속의 공주가 두꺼운 먼지를 깨고 일어나는 것을 모른다. 먼지 층은 세속적으로 습관화된 것들에 지속적으로 침투한다. 그리고 그것들을 더럽힌다. (...) 먼지는 아마 계속해서 쌓일 테고 거대한 양의 쓰레기는 버려진 건물이나 부두시설에 쌓일 것이다.’ Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, “To Introduce a User’s Guide” in *Formless: A User’s Guide* (New York: Zone Books, 2000), p. 82.

163) David Bourdon, “Ruscha as Publisher” in eds. by Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 44.

있던 소모적인 욕구와 산업사회의 한계를 확인하였다. 『34개의 주차장』에 대한 인터뷰 응답은 그의 관심사가 무엇인지 보여준다.

건축가들은 내가 주차장의 기하학적 패턴에 관심을 가졌기 때문에 주차장과 관련된 책을 만들었을 것이라고 이야기 한다. 그러나 나는 주차장의 기하학적 패턴이나 디자인에 끌린 것이 아니다. 내가 더욱 흥미로워 하는 것은 땅 위의 오일 자국이다.<sup>164)</sup>

실제로 『34개의 주차장』(도판23)의 사진들은 주차장의 형태와 주차선의 패턴을 보여주는데 대부분을 할애하고 있다. 이 책에는 로스앤젤레스에 위치한 병원이나 스포츠 센터 또는 쇼핑매장 등 도심에 위치한 상업 건물의 주차장 사진이 실려 있다. 그는 주차장의 바닥을 찍기 위해 헬리콥터를 타고 전문항공촬영기사를 대동한 채 사진을 찍었으며, 그 중에서 31장의 사진을 아티스트 북에 실었다. 상공에서 바라본 주차장의 형세는 사각이나 삼각형 꼴이거나 불룩한 유선형의 형태를 지녔으며, 수평과 수직으로 이뤄진 노선은 질서정연하게 주차장을 분할한다. 그런데 인용문을 보면, 루샤는 정작 자신의 관심이 주차장의 패턴이 아닌 ‘땅 위의 오일 자국’임을 고백한 것이다.

우리는 도로 위에서 아스팔트를 더럽히고 노선(路線)을 얼룩지게 만드는 오일자국을 쉽게 볼 수 있다. 특히 노선은 『34개의 주차장』에서 보다시피 주차장의 질서를 부여하고, 공간을 하나의 유기체적인 패턴을 만든다. 마찬가지로 도로 위에 그려진 노선도 지대에 일정한 규칙을 만들고, 노선이 그려진 공간들은 통합적인 도시체계의 한 부분으로 포섭된다. 이때 노선을 지속적으로 더럽히고 침투하는 오일자국은 앞서 언급했던 바타이유의 ‘먼지’에 상응하는 것이다. 도시 관리자들은 도로위의 개보수를 통해서 이러한 오일자국을 지워보지만, 이내 쌓이는 먼지처럼 노선은 얼룩지고 더러워진다.

우리는 루샤의 사진을 통해서 건축에서 은폐되었던 욕구를 환기하고, 도

---

164) David Bourdon, 앞의 글, p. 43.

시가 가진 쾌적함에 대한 허구성을 목격했다. 또한 산업사회의 생산구조가 마치 풍요로움을 잉태한 듯 보이지만, 결국 배출해내는 것은 거대한 쓰레기 더미임을 확인했다. 즉, 루샤가 언급한 추한 것의 잠재성은 침 같은 쓰레기를 비정형의 표상으로 본 호일러와 비슷한 맥락을 지녔으며, 세속적이고 관습적인 것들을 탄압하고 더럽히는 힘을 일컫는 것이다.

## 2. 위반하는 이질적인 존재

### 1) 비트 문화의 영향

전후 미국에서 자동차는 도시와 도시인의 삶을 묘사하는데 있어서 필수적으로 등장한다. 특히 예술에서 자동차는 도시인의 삶을 드러내는 모티브가 되거나 하나의 상징으로써 등장한다.<sup>165)</sup> 당시 자동차 문화에 매료된 사람들은 자동차를 단순히 이동성을 제공하는 도구가 아니라 자신의 자아개념과 결합시킴으로써, 현실의 속박과 검열로부터 탈출하는 수단으로 삼았다. 1950년대 후반에 등장한 비트 문학도 자동차 문화를 길의 서사를 통해서 재현한 것이다.

비트세대(The Beat Generation)는 잭 케루악(Jack Kerouac)을 중심으로 윌리엄 버로스(William S. Burroughs)와 알렌 긴스버그(Allen Ginsberg)를 포함한 소규모 문인 집단으로 시작했다.<sup>166)</sup> 그러나 비트족(beatnik)의 반항적인 태도와 문학의 해체적인 형식은 이후 소규모 문학운동이 하나의 문화현상

---

165) 폴 칼스트롬(Paul Karlstrom)은 자동차 문화가 미술의 영역에서 어떻게 다뤄지는지에 관한 글을 남겼다. 그에 따르면 에드워드 호퍼(Edward Hopper)의 <서부 모텔(Western Motel)>(1957)은 회화에서 자동차문화를 다룬 가장 기념비적인 작품으로, 후경에 등장하는 주차된 차(1953년산 Buick)는 회화에서 자동차가 직접적으로 등장한 최초의 예이다. Paul J. Karlstrom, "Reflections on the Automobile in American Art" in *Archives of American Art Journal*, Vol. 20, No. 2, 1980, p. 20.

166) 리사 필립스 외, 송미숙 역, 『The American Century: 현대미술과 문화 1950-2000』 (서울: 지안 출판사, 2008), p. 93.

으로 발전하는데 기여했다.

케루악의 『길 위에서(On the Road)』(1957)<sup>167)</sup>는 비트족(beatnik)의 정전(正典)으로 미국 사회를 향한 반항정신을 로드 트립(road trip)에 투사하여 길에 대한 탐구적 필요성을 구체화시킨 소설이다.<sup>168)</sup>(도판24)소설의 주인공인 쉐 패러다이스(Sal Paradise)와 딘 모리아티(Dean Moriarty)가 현실로부터 도피하기 위해 샌프란시스코와 멕시코로 향해가는 여정이 주된 내용이다.<sup>169)</sup> 여기서 자동차는 부조리한 현실로부터 ‘자유와 기쁨이란 태곳적 꿈’으로 비유되는 서부를 향해 도피하는 수단이며, 길은 이들에게 초월적인 경험을 제공하는 공간이다.<sup>170)</sup>

---

167) 『길 위에서』의 초고는 두루마리 형식으로 1951년 완성되었으나, 당시 소설의 파격적인 소재와 성적인 묘사, 그리고 책의 난해한 형식으로 인해서 출판이 되기까지 6년이라는 시간이 걸렸다.

168) 2009년 루샤는 케루악의 『길 위에서』의 텍스트와 자신의 사진 55장을 함께 엮은 『길 위에서』를 발간했다. 『On the Road』, Co-Published with Gagosian Gallery, 2009.

169) 케루악은 닐 캐시디(Neil Cassady)와 함께 미국에서 멕시코로 여행했던 1947년부터 1950년까지 기록을 소설에 적극적으로 반영했다. 주인공인 쉐 패러다이스(Sal Paradise)와 딘 모리아티(Dean Moriarty)는 각각 케루악과 닐 캐시디를 특징화시킨 인물이다. 소설에는 쉐 패러다이스가 미국을 횡단하는 세 번의 과정이 전개된다. 1부는 쉐 패러다이스가 딘 모리아티의 영향을 받아 동부 뉴욕에서 서부 샌프란시스코까지 히치하이킹하여 갔다 오는 과정을 담는다. 2부에서는 쉐 패러다이스가 딘 모리아티와 함께 동부에서 서부까지 가는 여행의 과정, 그리고 3부에서는 서부에서 동부까지 가는 여행의 과정이 중심이 된다. 4부에서는 미국 내부의 동서횡단 여행이 아니라 멕시코로 가는 남북 횡단 여행 기록이다. 책 케루악, 이만식 역, 『길 위에서』(서울: 민음사, 2009) p. 334.

170) 여기서 초월적인 경험이란, 1950년대 특수한 정치적 상황이나 사회의 통합적인 체계에서 벗어나는 경험이다. 당시 미국은 냉전시대를 맞아서 정치권력의 확장과 군사적 위협의 투쟁을 위해 강압적인 제도들과 이념들을 생산해 냈다. 구체적으로, 케루악이 『길 위에서』 초고를 작성하기 1년 전인 1950년, 미국은 ‘미국의 근본적인 목적’이라는 제목 아래 소련의 사회주의 체제를 의식한 자유수호의 의지를 다짐하는 보고서를 작성했으며, 『길 위에서』가 출판된 해에는 남태평양에서 네바다 사막으로 핵폭탄 실험을 확장하기도 했다. 또한 정치적 권력의 획득과 군사력 확장을 위해서 경제적 안정과 성장을 주목적으로 삼았기 때문에, 냉전으로 인한 국가적인 이데올로기는 관료주의, 기업형 자본주의, 미디어와 같은 사회 통제 기술로 확장되었다. 이러한 사회 분위기 속에서 사회에 순응적인 군중이 만들어졌으며, 말살된 개인의 자주성은 곧 인간의 사물화 또는 소외화 현상으로 나타났다. 즉, 1950년대 젊은이들은 사회의 부조리함에 대해 적극적으로 저항하던 60년대와 달리 공적 영역으로부터의 ‘도피’라는 소극적인 방식을 선택하게 된다. 따라서 케루악의 『길 위에서』는 궁극적으로 사회에 순응하기를 거부하는 인물들의 도피에 대한 서사로 볼 수 있다. “미국의 펼쳐진 고속도로를 따라 여행하는 영혼의 가치는 무너지지 않고 견딜 수 있다.”는 케루악의 언급처럼, 소설 속에 등장하는 길은 사회의 복종과 규율에서 벗어 날 수 있는 탈출로인 셈이다. 권지은, 「책 케루악의 『길 위에

당시 샌프란시스코에는 비트족이 있었고 그들의 생활방식은 우리 모두에게 매우 매력적이었다. 잭 케루악과 다른 일원들은 우리에게 매우 강력한 영향을 끼쳤다. 171)

루샤의 회고처럼, 비트 문화가 내포한 자동차 문화와 그것을 매개로 한 저항정신은 1960년대 젊은이들에게 고스란히 수혈되었다. ‘고속도로는 로스앤젤레스에서 가장 가치 있는 것’<sup>172)</sup>이라고 언급할 만큼 루샤는 운전을 통해서 자신과 주변 환경을 이해하고 분석했다. 이러한 그의 태도는 아티스트 북 제작에도 반영되었고, 다수의 아티스트 북에서 자동차와 길이 모티브로 등장한다. 길은 케루악의 소설처럼, 기존의 제도나 관습적인 규율에서 벗어나는 공간이 되기도 했다. 예를 들어, 1967년에 제작된 『로얄 로드 테스트(Royal Road Test)』(도판25)는 케루악의 타자기와 동일한 제품을 도로 위에 던지는 과정이 담겨있다.<sup>173)</sup> 먼저 책의 제목인 ‘Royal Road Test’에서 ‘Royal’은 타자기의 제조회사인 ‘로얄’사를 나타내며 ‘Royal’의 타이포그래피 또한 회사의 원(原)로고를 따랐다.<sup>174)</sup> 그리고 ‘Road Test’는 일반적으로 ‘주행 시험’을 뜻하므로, 단어들을 도합 해보면 ‘달리는 차에서 로얄사의 타자기를 던지는’ 그들의 퍼포먼스를 추측해 볼 수 있다.

『로얄 로드 테스트』의 제작은 루샤가 윌리엄과 블랙웰과 함께 91번 도로(US Highway 91)를 주행하는 것으로 시작되었다. 당시 기록에 따르면, 루

---

서』: 타자화를 통한 백인 남성성의 재확립』, 『마크 트웨인 리뷰』, Vol.18, No.1, 2011, p. 8.

171) Paul Karlstrom, 앞의 글, p. 114.

172) 루샤는 로스앤젤레스에서 가장 가치 있는 것은 무엇인가 하는 개리 콘클린(Gary Conklin)의 질문에 다음과 같이 답변하였다. 내용은 아래와 같다. “고속도로다. 고속도로는 자동차가 계속 움직일 수 있게 만든다. 나의 거의 대부분의 일상은 차를 타고 보낸다. 마치 일종의 오토바이 축제(The Rolling Thunder Parade)같다.” Gary Conklin, A. “Suggested By The Art of Edward Ruscha” in eds. by Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 243.

173) 케루악의 타자기는 언더우드사(Underwood early 1930s portable)와 로얄 사(Royal Standard)에서 제작된 것이다.

<kerouac typewriter>, 2012-09-09, <[www.mytypewriter.com/authors/featured/kerouac.html](http://www.mytypewriter.com/authors/featured/kerouac.html)>

174) Margit Rowell, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 28.

샤는 운전을 하고, 윌리엄은 달리는 차창 밖으로 타자기를 던졌으며, 길 위에 떨어진 타자기를 블랙웰이 사진으로 남겼다고 한다. 그런데 그의 증언에서 흥미로운 사실은 이 일련의 행동들이 실은 계획된 것이 아니며 충동적인 시도에서 비롯되었다는 것이다.<sup>175)</sup> 물론 그의 아티스트 북이 대량생산방식으로 제작 가능하기 때문에 ‘예술 오브제’에 대한 단순한 은유일 수도 있다. 하지만 루샤가 남긴 이 책의 두 줄의 서문, “이 책은 너무 속박되어서 스스로 파괴를 자행하는 어떤 부정적인 호소보다 더 울분에 차있다.”<sup>176)</sup> 는 문구를 읽는다면 위와 같은 단순한 기대는 접게 된다. 차라리 책을 제작하는데 있어서 기성화 된 도구인 타자기를 부수는 행위를 기존의 형식적인 체계를 거부하고 파괴하는 것으로 보는 것이 적합하다. 그가 쉬나드에 재학했을 당시, ‘다섯 친구들’과 제작했던 잡지 『Orb』의 반(反)게슈탈트적인 경향과 단어의 고정적인 의미를 지연시키는 <액체 단어>연작<sup>177)</sup>을 참고한다면, 『로얄 로드 테스트』의 제작은 범주들의 경직성과 환원성에 벗어나는 비(非)결정론 또는 탈(脫)범주의 실천이라고 생각된다.

케루악은 사회체제에 대한 도피의 여정을 담기 위해 『길 위에서』에 등장하는 인물들을 사회에 순응하지 못하는 존재들로 설정했다.<sup>178)</sup> 실제로 케루악은 스스로 이질적인 존재가 되기를 희망했다. 그는 프랑스제 캐나다인으로

175) Margit Rowell, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 27.

176) 같은 책, p. 28.

177) <액체단어(Liquid Words)>는 1966년부터 1969년까지 제작된 회화연작이다. 루샤는 1993년 영국에 소재한 가고시안 갤러리(Gagosian Gallery)에서 <액체 단어> 27점을 전시했다.

178) 예를 들어서, 주인공인 딘은 ‘인생에서 오직 섹스만이 유일무이하게 성스럽고도 중요한 일 이었고, 다른 일은 그저 먹고 살기 위해 진땀을 흘리고 욕설을 해 대며’ 사는 인물이다. 주로 재즈와 비밥을 즐겨 들으며 음주와 약물을 일삼고, 히치하이크나 철도를 통해 구한 자동차를 타고 미국의 동서횡단을 하는 그의 삶은 당시 비트족의 모습에 빗댄 설정이다. 실제로 딘의 모델이 되었던 닐 캐시디 또한 딘 못지않게 쾌락주의적인 삶을 살았는데, 약물복용은 물론이고 여러 여자들과 동시에 성관계를 하거나 동성애 관계를 맺는 등 문란한 성생활을 유지했다. 그는 생전에 단 한 줄의 저작활동을 하지 않았음에도 불구하고 스스로 비유하듯, ‘수십명의 몰락한 남자들의 양아들’처럼 다수의 작품에 모델이 되면서 비트문화의 중심인물로 기록된다. 이 밖에 여행에 동행하는 인물들도 ‘니체적 인류학자’나 ‘미친 초현실주의자’ 또는 ‘슬픔으로 가득 찬 지저분한 재즈광’으로 사회에서 이질적인 존재들이다. 잭 케루악, 이만식 역, 앞의 책, p. 334.

로 태어나서 평탄치 못한 유년시절을 보냈으며, 이러한 자전적 사실로 인해 스스로 이방인의 자의식을 가졌다.<sup>179)</sup> 그리고 사회의 주류가 아닌 타자로서 사회에서 경험한 개인적 상실감과 분노들을 운전 을 통해서 상쇄시키고자 했다.

케루악이 가졌던 이방인의 정체성은 루샤에 관한 자칫 간과하기 쉬운 일화를 중요한 것으로 보이게 한다. 1956년 루샤는 대학 진학을 위해 ‘다섯 친구들’의 일원이었던 메이슨과 함께 스미시 머플러(Smithy’s Mufflers)가 달린 값싼 1950 포드(Ford)를 타고 로스앤젤레스로 이주 했다. 당시 그는 캘리포니아에 위치한 학교를 선택한 것에 대해서, ‘캘리포니아의 커스텀(custom) 자동차 문화에 대한 매력’<sup>180)</sup> 때문이라고 언급할 정도로 자동차 애호가였다. (도판26) 로스앤젤레스에 정착한 후에도 자신의 포드에 ‘오키(Okie)’가 적힌 덮개를 달고 다니며 오클라호마에서 온 이주민임을 드러냈으며, 스스로 ‘1930년대 서부해안으로 이주해 온 중서부의 주민의 현대판’에 비유하기도 했다.<sup>181)</sup>

필자는 케루악이 의식적으로 이질적인 인물들을 소설에 등장시킴으로써 미국 사회를 비판한 것처럼, 루샤가 가졌던 이주민으로써의 자의식이 일상에서 포착하기 어려운 삶의 질문들을 사진에 시각화 시키는데 일조했다고 생각한다. 그러나 케루악이 길에서 사회를 완전히 배제시킨 초월적인 공간으로

---

179) 권지은의 논문은 『길 위에서』에 등장하는 타자화를 통한 백인 남성성의 재확립에 대한 논의다. 논문에 따르면, 소설 속의 주인공들은 사회가 요구하는 정체성을 거부하는 동시에 사회 바깥에 존재하는 참된 정체성을 추구한다. 사회질서로부터의 자발적 소외는 타자가 차지하는 장소인 사회 주변부에 백인 남성인 자아를 위치시키는 방식으로 이루어진다. 이 같은 자아와 타자간의 결합은 정치적 유대라는 단순한 표면적 가치 이상의 상징성을 가진다. 이 행위의 핵심은 타자의 주변적 위치가 담보하는 사회 비판의 힘을 전유하는 것이며, 전유된 타자성을 통해 사회로부터 주어진 백인 남성의 정체성 문제를 공론화 하게 된다. 케루악의 타자성에 대한 관심은 『길 위에서』뿐만 아니라 영국계 인도인으로서의 살만 루시디의 경험을 서술한 『한밤의 아이들』과 프랑스제 캐나다인의 일상을 구체화시킨 『섹스 박스』를 통해서도 발견된다. 권지은, 앞의 논문, p. 6; 책 케루악, 이만식 역, 앞의 책, p. 211.

180) Paul Karlstrom, "Interview with Ruscha in His Hollywood Studio" in eds. by Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 105.

181) Alexandra Schwartz, 앞의 논문, pp. 17-18.

설정된 것과 달리 루샤는 로스앤젤레스 사회를 적극적으로 사진에 담아냄과 동시에 내부에 은폐되었던 저항의 흔적들을 포착했다.

## 2) 1960년대 ‘밤의 인간상’

당시 로스앤젤레스는 비트 문화가 정점을 이루던 1950년대부터 민권 운동과 정치적인 행동주의(activism)가 국가적인 이목을 끌 정도로 빈번히 일어났다. 당시 남부캘리포니아는 새로운 아프리카계 미국인들과 아시아계 미국인들, 그리고 토착민들의 활동가들에게 거점지역이었으며, 민주주의 사회를 위한 학생들과 흑표범단(Black Panther)의 단원들이 포진해있었다. 이들은 마틴 루터 킹 목사의 비폭력 노선이 아니라 말콤 엑스(Malcolm X)의 강경투쟁 노선을 추종한 집단으로 와트 폭동(Watt riots)(1965)과 같은 인종차별저항 운동을 일으켰다. 루샤를 포함한 1960년대에 젊은이들은 반전시위와 민권운동, 그리고 히피문화로 점철되는 대항문화의 중심에 있었다.

대항문화의 구체적인 시작은 대체로 1960년대로 볼 수 있는데, 학자들은 산업사회의 모순과 1968년 파리에서의 혁명을 직접적인 이유로 꼽는다.<sup>182)</sup> 대항문화는 현대 산업사회의 획일주의와 기계론적 결정론, 그리고 기능주의 철학에 대한 대립으로써 부조화와 불균형의 문화로 볼 수 있다. 이 운동에 주축이 되었던 젊은이들은 물질적인 풍요 속에서 태어나서 냉전시대를 겪으며 자란 젊은 세대로 분류된다. 테오도르 로잭(Theodore Roszack)은 대항문화에 대해서 “2차 대전 이후 도래한 장기 경제호황으로 물질적인 풍요가 가장 큰 요인이며 마치 클리넥스처럼 ‘소유하다, 써버리다’와 같은 일회성 소비가 미국사회의 성격이 되었다”고 언급했다.<sup>183)</sup> 로잭의 비유처럼 일회적이고 소모적인 태도는 이후 쾌락주의로 흐르는데 그 예가 히피문화이다. 히피들은

---

182) 오세철, 「이념적 대안으로서의 반문화운동」, 『연세대학교 연신원 목회자 하기 신학세미나 강의집』, No.3, 1983, p. 474.

183) 황혜성, 앞의 글, p. 246.

자유분방한 옷차림과 마약 복용, 록 음악 등으로 특징지을 수 있으며, 특히 성관계에 대한 개방적인 태도는 성적방종으로 분류되어 규제와 검열의 대상이 되었다.

그러나 바타이유의 시각에서 당시 젊은이들의 행태는 인간의 이중적인 본성에 충실한 태도였다. 바타이유는 ‘낮의 인간’과 ‘밤의 인간’에 대한 비유를 통해서 당시 젊은이들의 문화가 이성적인 잣대에 의해 순화 될 수 없는 인간의 본성임을 보여 준다.

가족 내에서 남자는 상냥하기가 천사 같다. 그러나 밤이 오면 그는 타락의 세계를 모르거나 적어도 모른 척하는 것이, 내가 암시하는 세계들의 규칙이라는 점이다. 어찌 보면 아버지는 딸과 놀아줄 때는 자신이 중독된 돼지처럼 즐겨 찾던 못된 장소들을 잇는다. 딸과 어울리는 상황에서 일체의 까다로운 규칙들을 어기던 불결한 자신이 기억난다면 그것은 끔찍한 일이다. 집에서는 아이들을 무릎 위에 앉혀놓고 어르는, 상냥하고 그저 평온해 보일 뿐인 농부들도 전쟁터에서는 방화하고, 약탈하고, 죽이고, 고문한다. 그들이 그렇게 다르게 처신하는 그 두 세계는 서로 낯선 세계이다. 184)

인용문처럼, 바타이유는 낮에는 이성적인 인간으로, 또 밤에는 타락하고 살해를 서슴지 않는 인간으로 서로 다른 두 세계의 인물처럼 보이지만, 실은 한 사람이 가진 이중적인 속성임을 밝혔다. 밤의 인간은 폭력과 광기, 소모의 인간이라면 낮의 인간은 이성과 생산, 그리고 경제의 인간인 것이다. 지금까지의 사회가 이성적인 잣대에 의해서 밤의 세계를 지배하고 속박한 것은 인간의 양면성 중 하나를 무시하는 처사다. 대항문화의 폭력성과 히피문화의 쾌락주의는 ‘낮의 인간’의 모습만을 강요하는 사회 속에서 인간의 감춰진 본성을 드러내는 것이다.<sup>185)</sup> 나아가 생산중심의 경제에서 인간 소외화 같은 고

184) 조르주 바타이유, 조한경 역, 『에로티즘의 역사』 (서울: 민음사, 1998), p. 22.

185) 바타이유는 인간이 지닌 이중성을 ‘밤의 인간’과 ‘낮의 인간’이라는 은유적 개념을 통해 설명한다. 여기서 낮의 인간은 이성과 생산, 경제에 부합하며, 밤의 인간은 폭력과 광기, 그리고 소모적인 특징을 지닌다. 그가 보기에 지금까지 사회는 낮의 인간의 모습만을 선으로 추구하고 이를 통해 모든 문제를 해결해보고자 하는 시도는 밤의 인간을 지배하고 제거하고자 시도함으로써 인간의 양면성 중의 하나만을 택하는 우를 범한 것이다. 김태덕, 「바타이유의 “일반

질적인 문제들은 밤의 인간 그 자체를 인정하고 자유로운 인간을 구현하는데서 해결의 실마리를 찾을 수 있다.

루샤가 동시대 시공간을 배경으로 아티스트 북을 제작 한만큼, 그의 사진에서 1960년대 젊은이들과 그들을 속박하려는 사회 간의 긴장감이 재현되었다.<sup>186)</sup> 구체적으로 『선셋 스트립의 모든 건물들』(1966)(도판27)은 선셋 스트립에 얽힌 히피문화가 반영되어있다. 선셋 스트립은 샌프란시스코 못지않은 히피운동의 중심지로서, ‘로스앤젤레스 자유 언론(Los angeles Free Press)’의 기자들에 따르면, ‘이 지역은 정치적 운동과 섹스, 약물복용 그리고 로큰롤 문화가 복잡하게 얽혀있던 곳’<sup>187)</sup>으로 ‘통행금지령 반대시위(Curfew Riot)(19

---

경제”와 대안적 패러다임: 대안적 패러다임의 전체 조건에 대해』, 『OUGHTOPIA』, Vol.21, No.1, 2006, pp. 47-48.

필자가 보기에 『길 위에서』의 등장인물 뿐 아니라 케루악이 속해있던 비트세대, 60년대 대항문화에 참여했던 젊은이들이 바타이유의 ‘밤의 인간상’에 해당된다고 생각한다.

186) 루샤는 뚜렷한 정치적인 언급을 한 적이 없다. 그러나 그와 친분을 쌓았던 지인들의 성향을 참고하면 그가 정치에 전혀 무관하지 않았음을 알 수 있다. 첫 번째 이유로, 테니스 호피와의 관계를 들 수 있다. 앞서 보았듯, 필자는 루샤가 사진을 매체로 작업하게 된점에 호피의 영향이 지대했다고 생각한다. 그런데 인용했듯이, 호피는 사회정치적인 사건에 관심이 많았고, 자신의 사진이 역사적인 기록물이 되기를 원했다. 뿐만 아니라 그와 절친하게 지내던 ‘페루스 스터드’의 전시에 관한 일화에서도 그의 정치적 성향을 기늬해 볼 수 있다.

페루스 갤러리에서 1961년 <전쟁 세대(War Babies)> 전을 후이스만(Huysman) 갤러리에서 열었다. 이 전시에 참여한 조 구드, 레리 벨, 에드 버럴(Ed Bereal), 론 미야시로(Ron Miyashiro)는 모두 루샤와 쉬나드 미술학교에서부터 친분이 깊은 인물들이었다. <전쟁 세대>는 전시 포스터를 설명하는 것으로써 요약이 가능하다. 작가들은 미국의 성조기를 테이블 보로 사용한 탁자에 앉아서 각자 자신의 인종이나 민족적 정체성과 관련된 대표적인 음식을 먹고 있다. 왼쪽부터 보면 아프리카계 미국인이었던 버럴은 수박 한 조각을 들고 있고, 유대인인 벨은 베이글을 입에 넣고 있으며 카톨릭 신자인 구드는 고등어 통조림을 들고 있다. 마지막으로 일본계 미국인인 미야시로는 젓가락과 밥이 든 공기를 양손에 들고 먹는 시늉을 지었다. 후에 구드가 이 전시에 대해 설명하기를 “우리 모두는 이 나라에서 인종주의나 자유에 관한 이념을 조롱하려고 했다. 왜냐하면 이시기에 좌파적인 많은 행동주의 운동들, 민권운동과 같은 많은 운동이 일어났던 시기이기 때문이다.”라고 언급하며 “만일 루샤가 1961년에 유럽으로 여행을 떠나지 않았더라면 분명 이 전시에 참여했을 것”이라고 덧붙였다. 물론 루샤는 인터뷰나 자전적인 기록에서 어떠한 정치적인 언급은 하지 않는다. 그러나 그의 동료들이 증언하듯 “루샤의 초기 작업에서 엿보이는 정치적인 성향은 이 포스터의 풍자적인 어조와 맞아 떨어진다.” 필자는 루샤의 사회정치적인 관심은 1960년대부터 1970년대 초까지 제작된 그의 아티스트 북에도 반영되었다고 생각한다. 물론 그의 사진에 직접적인 현상이 등장하지 않지만, 그의 무사심한 사회 분위기와 개인적인 성향, 그리고 사진에 등장하는 장소성 등을 고려했을 때 당시 사회상과 무관하지 않다. Alexandra Schwartz, 앞의 책, pp. 175-178.

187) Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 6.

66-1968)는 이 지역에서 일어난 히피들의 대규모 폭동이었다. 당시 선셋 스트립의 상인들과 주민들은 젊은이들의 밤늦은 클럽출입으로 인하여 교통이 혼잡하다는 이유로 밤10시 이후에 선셋 대로(Sunset Boulevard)의 통행을 제한하고자 법 개정을 요구하였다. 이러한 요구는 록(Rock) 음악의 팬들이나 히피들에게 자신들의 시민권을 유린하는 것으로 인식되었고, 개정안에 반대하기 위해 선셋 대로를 가득 메우며 폭동을 일으켰다.

루샤는 이 대규모 시위가 일어나던 해에 『선셋 스트립의 모든 건물들』을 제작했다. 아티스트 북의 제목처럼, 그는 자신의 자동차에 카메라를 장착하고 선셋 스트립의 건물들을 무작위로 찍었으며, 그 중에서 사진 62장을 파노라마 형식으로 제작하였다. 실제로 ‘선셋 스트립’이라는 장소는 할리우드 최대의 유흥가로 최신식의 식당과 나이트 클럽, 바 등이 밀집해 있고 대형광고판과 유흥업소의 화려한 조명이 어우러진 곳이었다. 하지만 텅 빈 주차장, 인적 없는 건물 주변부 등을 찍은 사진들은 실존하는 화려한 건물들과 달리 황량하고 무표정하다.

차에서 35mm카메라를 들고 자동카메라로 연속 250 프레임을 찍었다...이 사진들은 서부 의 한 마을처럼 보이는 상점들의 정면을 찍은 것이며, 이 정면 사진은 단지 종이일 뿐, 그 배후에는 아무것도 없다.<sup>188)</sup>

그의 회고처럼, 선셋 스트립의 건물들을 이동하면서 찍었을 뿐, 어떤 세심한 부분이나 작가성을 의식한 인위적인 요소는 보이지 않는다. 오히려 그의 사진에는 무작위성 또는 우연성의 효과가 보이는데, 그것들이 다양성이나 복잡정보다는 단지 불안함이나 무의미함으로 다가 온다. 사진의 무사심한 효과를 ‘해로운 사회 권력에 대한 부정적인 진단’으로 정의 내렸던 제프 웰(Jeff Well)의 분석처럼, 필자도 사진의 분위기와 당시의 사회상과 무관하지 않다

---

188) David Bourdon, “Ruscha as Publisher” in eds. by Ed Ruscha, Alexandra Schwartz, 앞의 책, p. 43.

고 생각한다.<sup>189)</sup> 연장선상에서 김 고든(Kim Gordon)은 1960년대 미국의 문화사를 간결하게 요약하는 것으로 루샤의 작업을 평가하기도 했다.

루샤의 아티스트 북은 마릴린 맨슨(Manson)과 그의 추종자들이 시도했던 종말적인 음악이 유죄판결을 받고, 베트남 전쟁이 종식된 후 모든 것이 일상으로 되돌아가고, 록 음악 또한 기업화되던 시대와 유사하다.<sup>190)</sup>

고든의 비유처럼, 당시 미국 사회는 이성의 잣대로 폭력의 세계를 재단하고, ‘낮의 인간’에 의해 ‘밤의 인간’이 지배당하던 시기였다.<sup>191)</sup> 루샤는 동시대의 사회문화적인 현상을 아티스트 북에 담음으로써, 인간의 본성을 양분하고, 동질적인 존재와 이질적인 존재를 분할하여 속박하려는 시도가 얼마나 헛된 것인지 보여주었다.

### 3. 전유를 위한 책 사용법

총체적이고 통합적인 사회에 대한 타자들의 거부는 소극적인 도피의 형식으로 실천되거나 폭력적인 저항으로 드러난다. 그러나 실천 방식이 무엇이든 그들이 거부를 통해 얻고자 했던 것은 실용주의적인 가치체계에서 잃어버린 인간의 본능을 회복하는 것이었다. 앞 장에서 아티스트 북의 사진을 통해서 소모적인 충동이 발현되는 현장을 확인하였다면, 본 장에서는 아티스트 북의 외적인 형식에서 이러한 시도를 찾아보려고 한다. 어쩌면 책의 형식을 논하는 것은 앞서 사진을 분석했을 때와 일견 다른 맥락의 이야기처럼 보일 수

---

189) Aron Vinegar, "Ed Ruscha, Heidegger and Dedpan Photography" in *Art History*, Vol.32 No.5, 2009, p. 854.

190) Jaleh Mansoor, "Ed Ruscha's 'One-Way Street'" in *October*, Vol. 111 (Winter, 2005), p. 141.

191) 바타이유는 인간의 행동 전반을 두 가지 이원론적 충동, 곧 전유(appropriation)과 배설(excretion)의 대립구도로 설명했다. 이러한 논의 안에서 사회적인 존재의 순응과 금기의 운동은 바로 전유라는 충동으로부터 그리고 저항과 위반의 운동은 바로 배설이라는 충동으로부터 연유하는 것이다. 최정우, 앞의 논문, p. 18.

있다. 그러나 북 아티스트들이 책의 내지를 채우는 것 뿐 아니라 책의 크기, 목적, 용도, 북 바인딩 등의 구성요소에도 자신의 의도를 반영하고자 했음을 상기한다면, 본 논문에서 책의 형식을 논의하는 것은 당연하다고 생각한다.

필자는 루샤가 아티스트 북의 크기와 바인딩 형식에서 독자를 적극적으로 고려함으로써, 자신의 책이 일상에 대한 문제의식을 제기하고 일탈을 유도하는 하나의 지침서가 되기를 원했다고 생각한다. 예를 들어서, 도시 공간을 소재로 삼은 첫 아티스트 북인 『로스앤젤레스의 아파트들』은 일상에 대한 루샤의 관찰력이 돋보이는 책이다. 그는 거리를 걸으며 마주치는 아파트들을 흑백사진으로 찍고, 약 12cm 크기로 인화하여 책에 실었다. 사진의 분위기는 어느 아티스트 북처럼 인적이 드문 공간이 황량하게 묘사되었고, 책의 제목에서 얻는 정보 이외에 어떠한 내러티브를 찾기 힘들다. 오직 사진 아래에 기입된 건물의 소재지가 이 사진의 사실성을 담보한다. 오히려 이 책에서 우리의 눈길을 사로잡는 것은 사진의 내용보다도 지면에 실린 배열 방식이다. 루샤는 하나의 사진을 한 면 혹은 두면을 할애하여 실었으며, 간혹 빈 지면을 섞어 넣었다. 또한 사진의 위치를 지면의 3분의2 가량 위쪽에 배치하고, 아파트의 주소는 지면의 가장 아래쪽에 기입하여 사진과 텍스트의 관계가 소원해 보인다.

켄 알란(Ken Allan)은 『로스앤젤레스의 아파트』의 사진 배열에 관해 의미 있는 언급을 했다.<sup>192)</sup> 그가 주목한 책의 부분은 두 페이지에 연달아 실린 사진 두 장이다.(도판28) 사진들은 매우 인접하게 배치되어 있어서, 책이 접히는 부분에 두 아파트의 경계가 안쪽으로 움푹 들어간다. 따라서 책이 바인딩된 부분을 중심으로 생겨난 접합지점은 2차원의 평면에 3차원의 입체감을 불러 넣는 듯한 효과를 준다. 루샤의 공간 재현에 대한 실험은 ‘배링턴 거리(Barrington Ave.)의 ‘더 돌핀(The Dolphin)’ 건물 사진에서도 이뤄진다. 그는 사진 속 건물 외벽의 ‘The Dolphin’의 철자와 돌고래 이미지를 회화에서 펼

---

192) Allan, Ken D, “Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles” in *The Art Bulletin* (September 1, 2010), pp. 242-246.

력은 종이의 형태로 재현했다.<sup>193)</sup>(도판29) 아티스트 북의 사진이 3차원의 공간을 2차원의 평면으로 표현된 것이라면, 회화에서는 반대로 평평한 건물 외벽이 종이의 질감이 드러나는 듯한 입체감 있는 공간으로 전환된 것이다.

앙리 르페브르(Henri Lefebvre)는 루샤의 작업처럼 일상이 예술가의 상상력을 통해 ‘재현된 공간’으로 변모할 때, 공간을 점유하는 거주자 혹은 사용자들은 도시의 추상적이고 통제된 공간에서 저항의 형태로써 살게 된다고 언급하였다.<sup>194)</sup> 그에게 일상은 소비조작 사회의 주요 산물로서,<sup>195)</sup> 정치적 결정과 자본의 집중이 이뤄지는 곳이다. 이러한 일상에서 사람들은 주체이기보다 사회 조직의 대상인 객체가 되었으며, 자신들의 실제적인 욕구도 소비 이데올로기에 의해 폐기된다.

르페브르는 이러한 일상성의 모순과 문제점들을 해결하기 위해 공간을 허구적으로 사용하는 예술에 대해 높이 평가했다. 그는 일상의 시간과 공간을 예술로 형상화 시키는 것은 일상을 환상적으로 소유하거나 가공의 변신을 시도하는 것이며, 이때 예술은 단순한 취미활동이 아닌 전유(appropriation)의 방법이 된다고 언급하였다.<sup>196)</sup> 그에게 전유는 ‘소유하다’의 의미를 지닌 단어로써, 과학과 기술에 의해 통제되고 제한되었던 일상을 진정으로 소유하기 위해서 예술이 적절한 방식이 된다. 이는 앞장에서 바타이유가 건축의 장식물을 사물화 된 인간이 본연의 존재를 소유하게 되는 기제로 본 것과 일맥상

193) <Barrington Avenue>, 1965, graphite on paper, 35.9×57.5cm, private collection.

194) 르페브르는 공간의 생산에 있어서 ‘공간적 실천’과 ‘공간 재현’ 그리고 ‘재현 공간’으로 나누어 각기 다른 방식으로 분류하였다. 공간적 실천은 생산과 재생산, 특화된 장소, 상대적인 응집력을 유지시켜주는데 필요한 사회적 훈련 각각이 필요로 하는 고유한 공간의 총체를 모두 아우른다. 이러한 응집력은, 사회적 공간과 주어진 사회의 구성원 각자가 공간과 맺는 관계에 있어서 확실한 능력과 이 능력을 실제로 사용하는 수행을 전제로 한다. ‘공간 재현’은 생산관계, 그 관계가 부여하는 질서와 연결되어 있으며, 그렇기 때문에 지시고가 기호, 코드, 정면적인 관계와도 연결된다. 따라서 사회적 공간은 자본주의 지배전략에 도구적인 측면도 있지만 반대로 재현공간과 같이 전복적인 성향도 존재한다. 이점에서 공간은 도구적 속성을 지닌다. 앙리 르페브르, 양영란 역, 『공간의 생산』 (서울: 에코리브르, 2011), p. 80.

195) 앙리 르페브르, 박정자 역, 『현대세계의 일상성』 (서울: 主流·一念, 1995), p. 118.

196) 번역서에서는 ‘appropriation’을 ‘소유하기’로 번역하였다. 필자는 ‘전유’와 ‘소유하기’의 의미가 크게 다르지 않다고 생각하되, 전유로 표기하였다. 앙리 르페브르, 박정자 역, 같은 책, p. 137.

통하는 부분이다.

바타이유는 「사드의 사용가치(The Use Value of D.A.F. de Sade)」에서 전유를 배설(excretion)과 함께 인간이 가진 극성(polarized)의 충동으로 보았다.<sup>197)</sup> 전유의 기본적인 의미는 르페브르의 정의처럼, 옷이나 가구, 거주지, 그리고 생산 도구를 소유하는 것이며 동질성(homogeneity)에 의해 규정된다. 반대로 배설은 ‘배설물, 토사물, 생식 없는 성적인 행위, 죽음과 시체의 추종, 각종 금기들, 보석의 소비, 게임, 예술, 사치품 구매, 낭비’ 등을 포괄하며 이 질성, 그 자체를 나타낸다. 여기서 바타이유가 예로 제시한 배설의 유형들은 앞서 논의 했던 비생산적 소비의 전형들이며, 비정형의 중추적인 비유이다.<sup>198)</sup> 이 두 개념을 사회적인 공간에 접목시켜보면, 전유는 ‘도시와 도시의 거주자 사이에 건축물들이 구축해내는 동질성’<sup>199)</sup>에 의해 규정되고, 사회에 순응하고자 하는 충동이다. 반면 배설은 공간을 소모적으로 사용함으로써 도시가 가진 경제적 목적을 거부하고 저항하는 충동이다. 그런데 바타이유는 사드(Sade)의 글을 통해서 이 극성의 충동이 상호의존적인 개념임을 밝혔다.

베르뇌유(Verneuil) 는 어떤 이의 변을 먹고, 그는 또 다른 이에게 자신의 배설물을 먹기를 요구한다. 그의 배설물을 먹은 자는 그것을 토하고, 그 토사물을 다시 그가 먹는다.<sup>200)</sup>

인용문처럼, 사드는 전유가 배설과 혼합되는 과정에서 시작된 것이라고 주장했다. 서로의 배설물을 먹는 행위는 상호간의 개입을 의미하며 전유의 기본적인 형태인 교감을 발생시킨다. 즉, 전유는 배설과의 혼합에 의해서 이뤄지며 전유를 재(再)전유하고자 하는 충동도 배설에서 비롯된다. 전유와 배

---

197) Georges Bataille, "The Use Value of D.A.F. De Sade" in ed. by Allan Stoekl, 앞의 책, p. 94.

198) 바타이유는 배설을 '정액(sperm)', '생리혈(menstrual blood)', '소변(urine)', '배설물(fecal matter)'을 예로 들어 정의했다. Georges Bataille, 같은 책, p. 94.

199) 같은 책, p. 95.

200) 같은 글.

설은 단순히 순응과 저항의 대립구도를 넘어서 서로를 규정짓고 조건화한다. 앞서 보았듯, 극성의 개념을 상호의존적인 관계로 설정하는 것은 바타이유의 성과 속의 개념이나 동질적인 것과 이질적인 것의 관계, 그리고 금기와 위반의 논의에서도 확인되었던 사항이다. 따라서 르페브르의 공간 전유 방식은 바타이유의 전유와 비슷한 맥락이다. 르페브르가 예술에서 재현된 공간을 '비생산적인 소비의 공간'이나 '거대한 낭비의 공간' 또는 '과잉에너지가 밀도 있게 희생되는 공간'으로 비유한 것<sup>201)</sup>도 결국 바타이유의 비생산적 소비개념에 대한 인식에서 비롯되었다.<sup>202)</sup> 이러한 사실을 미루어 볼 때, 아티스트 북에서 재현된 도시 전경은 일상생활을 사실적으로 반영한 결과물이기 보다 공적인 공간을 사적으로 소유하려는 욕구가 발현되는 공간이다.

나는 이 책의 '사실'들이 좋다. 로스앤젤레스의 아파트를 찍은 이 사진들은 회화가 아니기 때문에 카메라의 시각임과 동시에 누군가의 주체를 묘사하는 시각이 될 수도 있다.<sup>203)</sup>

인용문에서 루샤는 사진 촬영의 주체를 익명으로 설정해 놓았다. 따라서

---

201) 앙리 르페브르, 양영란 역, 앞의 책, p. 114.

202) 르페브르는 바타이유와 같이 생명체가 포획하는 잉여에너지의 존재를 인정했다. 그리고 소비의 형태에 있어서, 경제원칙의 합리주의와 천박한 생산 제일주의와 이 입장에 반대하는 일탈의 가설 또는 실존의 디오니소스적 측면으로 분리하여 이해했다. 그러나 르페브르의 공간 안에서 이 두 가지 유형의 소비는 구분되지 않고 모두를 포함한다. 즉 잉여에너지의 축적에 대해서 바타이유는 에너지를 소비하는 유형을 분리하고 비생산적 소비, 즉 소모를 지향하는 것이었다면 르페브르는 에너지의 소비가 공간과 관계를 맺는다는 점에서 중요하다. 또한 르페브르는 바타이유가 무절제에 관한 사고를 확대시켰기 때문에 '죽음의 충동'이 부차적인 위치로 밀려났다고 평하기도 했다. 그가 추구하는 니체식의 분출성과 파열성, 이질적인 것과 무질서한 것의 추구는 사회적인 모든 공간을 비극적으로 점거하며 희생과 폭력, 그리고 비극적인 현실을 야기할 것이라는 것이다. 같은 책, p. 274-277.

그러나 르페브르의 글은 읽다보면 바타이유의 일반경제와 소모개념이 상기된다. 예를 들어, 『공간의 생산』에서 1960년대 이후의 일상을 논의하기를 '공업화와 소비이데올로기, 생산중심주의'의 공간으로 정의 내렸고(p.85), 일상으로부터의 도피 또는 단절의 요구를 '사교, 휴가, LSD, 축제, 광기' 등으로 표현했다(p.132). 필자는 바타이유에 대한 르페브르의 비평이 위반의 개념이나 에로티즘, 죽음이 공간에 극단적으로 투사될 때의 우려에서 비롯된 것일 뿐, 궁극적으로 소비사회를 바라보고 시각과 대안적인 방식은 유사했다고 생각된다.

203) Margit Rowell, Ed Ruscha, 앞의 책, p. 24.

사진 속의 시선은 로스앤젤레스 풍경을 직접 조우한 작가 자신일 수도 있고, 책을 통해 간접적으로 공간 체험을 하는 독자일 수도 있다. 후자의 경우, 루샤는 공적인 공간을 상상의 공간으로 치환함으로써, 독자에게 자유로운 미학적인 경험을 부여하는 것이다. 그가 아티스트 북을 직접 들고 찍은 몇 장의 사진은 책의 형식과 북 바인딩에서 익명의 관람자를 의식하고 있었음을 추측 가능하게 한다.

<26개의 주유소(Twenty six Gasoline Stations, table setting)>(1963)(도판30)의 경우는 책의 크기를 중점적으로 보여주는 사진이다. 그는 테이블 위에 이 책을 올려두고 사진을 찍었는데, 책의 좌측과 우측에 포크, 나이프, 그리고 수저를 각각 둬으로써 책의 크기가 접시만한 크기임을 가능하게 한다. 뿐만 아니라 책의 정면, 측면, 책등을 연속으로 찍은 <26개의 주유소(Twenty six Gasoline Stations)>(1964)(도판31)는 이 책의 삼면도(三面圖)처럼 보인다. 그는 직접 책을 들고 찍기도 했는데 <책 표지를 보여 주는 손(Hand Showing Book Cover)>(도판32)이나 <책등을 보여주는 손(Hand Showing Book Spine)>(도판33)의 경우는 책의 크기가 그의 손바닥과 유사한 크기임을 암시한다. 이처럼 책의 외형을 반복적으로 보여주는 사진들은 책과 관람자간의 물리적인 접촉에 대해 고심했음을 알 수 있다.

책의 형태와 사진들은 당신이 페이지를 넘긴다는 생각에서부터 비롯된다. 페이지를 넘기는 행위는 헤프닝을 일으키거나 또는 퍼포먼스 예술로 볼 수 있다. 당신은 16쪽을 넘겨볼 수도 있고 아니면 다시 앞 장으로 넘어가 첫 페이지를 볼 수도 있다. 책은 자체적으로 다양한 가능성을 갖고 있는데, 당신에게 사진을 보여줄 뿐 아니라 책장을 넘김으로써 보는 사람의 마음대로 편집 할 수 있는 행위를 제공한다.<sup>204)</sup>

물론 본디 책이라는 매체가 그렇듯, 독자의 직접적인 접촉 없이는 독서가 불가능하므로, 작가가 책의 크기를 정할 때, 독자를 고려하는 것은 특별한 사

---

204) Ken D. Allan, 앞의 글, p. 242.

향이 아닐 수도 있다. 그러나 루샤는 독자들이 아티스트 북을 넘기는 행위를 통해 자신의 책을 적극적으로 편집해주기를 원했다. 인용문에서 언급했다시피, 그는 일반적인 독서행위처럼 순차적으로 페이지를 넘기기보다 관람자들이 자의적으로 넘겨보기를 요구하는 것이다. <책장을 넘기는 손(Hand flipping pages)>(1963)(도판34)도 직접 책장을 넘기는 행위를 시연함으로써, 아티스트 북이 단순히 보는 책이 아니라 행위를 요하는 것임을 호소한다. 즉, 사진에서 재현된 공간을 보기위해 책의 페이지를 넘기는 행위는 독자들을 단순히 수동적인 수용자가 아닌 헤프닝이나 퍼포먼스를 하는 주체적인 존재로 승격시킨다. 루샤가 책의 크기를 강조하며 찍은 사진들도 결국은 독자들이 책을 휴대하면서 자유롭게 넘겨볼 수 있는 크기임을 알려주기 위해서이다.

관람자의 행위를 의식한 아티스트 북의 외형적인 특징은 북 바인딩 형식에서도 드러난다. 『선셋 스트립의 모든 건물』의 아코디언 형식(Accordion Format)<sup>205</sup>(도판35)의 북 바인딩이 대표적인 예이다. 관람자가 아티스트 북의 페이지를 자의적으로 선택해 보듯이, 이 책 또한 좌측이나 우측, 어느 방향에서 보기 시작해도 무방하며 책을 위·아래 방향으로 돌려봐도 대칭적으로 배열한 사진 때문에 문제될게 없다.(도판36) 후자의 경우, 지면에 평행하게 나열된 두 풍경을 동시에 볼 수도 있다. 이처럼 아코디언 형식이 내포한 가역성은 독자에게 자율적인 편집의 기회를 부여하고, 제작자에게서 시작되어 관객이 인지하는 것에서의 서열을 해체시킨다. 즉, 『선셋 스트립의 모든 건물』을 펼쳐서 선셋 대로를 따라 사진을 관람하는 독서행위는 단순히 책을 읽는 차원을 넘어서 마치 놀이공원이나 여행지에서 들고 다니는 안내서처럼 독자에게 이동 경로나 정보를 제공하고, 그에 따른 경험을 유도한다. 따라서 관람자는 루샤의 사진에 담긴 낯설고 이질적인 풍경을 보는 것이 아니라 체험하게 된다.

루샤가 아티스트 북에 실은 사진들은 도시의 합리성을 보여주거나 경제적

---

205) 이러한 아코디언 형식의 북 바인딩은 원래 장난감을 연상시켜서 어린아이들의 관심을 끄는 실용적인 목적을 가지고 있으며, 가역성(可逆性)을 내포한다. 김나래 외, 앞의 책, p. 169.

인 풍요에 대한 전망을 제시하지 않는다. 오히려 그와 정반대로 그가 재현한 로스앤젤레스는 이성적인 논리와 합리성으로 재단되지 않는 인간의 욕구가 분출하는 곳이며, 동시에 타자들을 억압하고 분리하는 사회의 일면을 노출시킨다. 우리는 그의 아티스트 북을 보면서, 사회를 통해 구축되었던 인식의 한계를 확인하고, 그동안 회의적으로 바라보았던 대상들을 새로운 눈으로 바라볼 수 있었다. 덧붙여 독자의 신체성과 수행성을 유도하는 아티스트 북의 형식은 이러한 사진을 독자들에게 전달하는데 효과적이라고 생각한다. 독자들은 그의 아티스트 북을 보면서 기존의 도시 공간을 새롭게 환기하고, 자율적인 미학적 경험을 하게 되는 것이다.

## V. 결 론

에드 루샤는 1956년 로스앤젤레스로 이주한 이후 지금까지 이 도시의 특별한 지역적 패턴을 예술의 원천으로 삼았다. 1962년부터 10년간 제작된 16권의 아티스트 북에는 도시를 바라보는 그만의 독특한 시각이 담겨있는데, 본 논문에서는 바타이유의 비정형 관점에서 그의 아티스트 북을 분석하였다.

아티스트 북과 비정형 이론을 결합하려는 시도는 《비정형: 사용자 가이드》전을 기획한 이브-알랭 부아에 의해 먼저 이루어졌다. 부아는 아티스트 북의 사진을 분석하는 과정에서 엔트로피 이론을 매개삼아 비정형의 표상을 찾아내고자 하였다. 아마도 부아는 바타이유의 이론과 엔트로피 개념이 모두 현대 산업사회의 제 문제에 대해 비판적인 전망과 새로운 패러다임을 제시한다는 점에서 교점을 찾은 듯 보인다. 그러나 이는 바타이유의 전체적인 사상에 대한 이해를 바탕으로 하지 않은 채, 형식적인 분석에서 비롯된 오류이다. 원론적인 의미에서 이 두 이론은 정반대의 의미를 함축하고 있기 때문이다. 바타이유가 과잉에 대한 소모 개념을 중요시 했다면, 엔트로피의 이론을 주장하는 학자들에게 소비는 소모와의 구분 없이 무조건 지양해야 할 대상이다. 따라서 본 논문은 부아의 분석과 달리 엔트로피의 개념을 배제시키고 아티스트 북의 분석을 다시 바타이유의 이론적 궤도 내에서 정립시키고자 한다. 그의 다수의 저작들은 궁극적으로 하나의 유기체적인 지도를 그리고 있으며, 비정형 또한 결코 번외의 논의가 아니기 때문이다.

바타이유의 이론들은 기본적으로 이원론적 사고에서 비롯되며, 종래에 상대적으로 배제되었던 이질적인 존재들에 대한 연구이다. 그는 기존의 변증법적인 유물론이 아닌 대등한 이원론의 형태로 유물론을 복원시켰으며, 이를 통해서 상대적으로 평가 절하되었던 가치들을 조명하고, 반대로 높은 개념의 가치들을 끌어내림으로써 평등한 관계를 정립하고자 했다. 이질학은 이러한 유물론을 근거로 하는 학(學)으로 금지와 검열로 속박하고, 노동의 일상성 속

에서 배제된 사물을 다룬다. 따라서 바타이유가 비정형에 관한 글을 게재한 『도큐먼트』도 결국 이원론적 유물론과 이질학에서 비롯된 철학적 체험이 일찍이 잡지의 형식과 내용에 삽입된 것이라고 생각된다. 즉, 바타이유는 비정형을 성과 속의 관계, 동질적인 것과 이질적인 것 사이의 위계질서를 무너뜨리는 위반의 형상물로 제시하였다. 비정형은 금기에 대한 위반의 기쁨이자 모든 이성적인 사고와 생산중심의 활동에 반대하는 것이며, 단지 쾌락, 열광, 광기를 목적으로 하는 소모이자 일종의 배설의 기능을 가진다.

1960년대 로스앤젤레스의 시공간을 소재로 한 아티스트 북에는 소모이자 일종의 배설의 기능을 가진 비정형의 표상들이 존재한다. 산업화 이후 도시의 건축물은 상업적인 목표를 저해하는 장식이나 상징적인 의미들을 철저히 거부하였다. 구체적으로, 루샤가 포착한 건물의 실루엣과 장식, 그리고 상업기관들은 생산이나 노동과는 별개인 상징성을 내포하고 있기 때문에 도시 계획자들이 배제하였던 전형적인 도시 공간이었다. 그러나 바타이유는 「소비의 개념」에서 건축물의 상징성을 2차적인 소비행위로 분류하였고, 이러한 생산성과 무관한 소모적인 감정을 일으킨다고 언급한 바 있다. 즉, 루샤는 건축의 상징적인 요소와 무용(無用)한 도시공간을 조명함으로써 소비사회에서 발견되는 비생산적인 요소들을 발견하고, 생산중심의 도시체계에 위반하는 존재들의 잠재성을 확인했다.

또한 루샤의 아티스트 북은 전후 미국의 자동차 문화를 반영하였다. ‘고속도로는 로스앤젤레스에서 가장 가치 있는 것’으로 여겼던 루샤에게 운전은 자신과 주변 환경을 이해하고 분석하는 중요한 방식이었다. 특히 그가 자동차를 현실로부터 도피하는 수단으로 삼거나 길의 서사를 반(反)사회적인 문화와 결합하는 태도는 비트 문학과 관련이 있다. 더불어 아티스트 북을 제작할 당시, 작가가 가졌던 이주민의 자의식은 젊은이들의 문화에서 이질적인 정체성이 담보하는 사회비판의 힘을 발견하는데 계기가 되었고, 그 현장을 작품에 표면화시킴으로써 스스로도 위반의 힘을 소유하고자 했다.

마지막으로 필자는 아티스트 북의 크기와 북 바인딩에서 일상공간의 전유 가능성을 찾아 보았다. 전유는 바타이유의 개념적 용어이기도 하지만, 앙리 르페브르가 일상성을 비판하면서 제시한 핵심적인 단어다. 르페브르는 일상이 예술가의 상상력을 통해 ‘재현된 공간’으로 변모할 때, 공간을 점유하는 거주자 혹은 사용자들이 도시의 추상적이고 통제된 공간에서 저항의 형태로 썩어 살게 된다고 언급하였다. 바타이유의 전유는 르페브르의 그것과 일견 다르게 보이지만, 바타이유의 유물론과 이질학, 그리고 금기와 위반에 대한 사유가 그렇듯, 전유는 그와 극성을 가진 배설과 혼합에 의해서 이뤄진다. 배설은 에로티즘과 함께 소모의 전형적인 방법이며, 예술도 배설에 분류되는 행위이다. 따라서 전유를 하고자 하는 충동은 배설에 의해서 비롯되고, 전유된 공간을 재(再)전유하고자 하는 충동도 배설의 과정을 거친다. 이러한 의미에서 봤을 때, 일상의 공간을 예술을 수단삼아 전유하는 르페브르의 이론은 바타이유의 전유의 과정과 무관하지 않다.

루샤는 책과 관람자의 물리적인 접촉에 대해 고심했으며, 특히 자신의 아티스트 북을 독자들로 하여금 적극적으로 펼쳐보도록 요구하였다. 그는 독자들이 페이지를 넘기는 행위를 통해 사진에 등장하는 일상적인 공간이 헤프닝이나 퍼포먼스가 펼쳐지는 예술적인 공간으로 치환되기를 원했다. 또한 아코디언 형식의 북 바인딩은 이 형식이 내포한 가역성으로 인해 독자에게 자율적인 편집의 기회를 부여하고, 제작자에게서 시작되어 관객이 인지하는 것에서의 서열을 해체시킨다. 책의 크기를 강조한 사진들도 최초에 이 책이 독자들이 용의주도하게 책을 읽고, 편집하고, 행동할 수 있도록 고안된 것이다.

1960년대 루샤가 도시를 이해하는 방법은 산업사회의 자본주의와 상업화가 만들어낸 풍요로운 공간으로써의 접근이 아니었다. ‘때로는 추한 것이 아름답다’고 언급한 것처럼, 아티스트 북에 담긴 사진에는 총체적인 도시체계와 생산중심의 소비와는 무관한 상업대로변의 조잡한 간판, 건물의 장식물, 황폐한 지대가 등장한다. 또한 사회가 회피하고 거부하는 폭력과 광기, 그리고 소

모의 현장이다. 우리는 그의 아티스트 북을 통해서 일상의 공간에서 억압된 욕구들을 발견하고, 검열과 속박에 위반하는 이질적인 존재들을 만나게 된다. 즉, 공멸의 세계에서 잃어버린 우리의 욕망을 찾기 위한 바타이유의 시도들은 아티스트 북의 재현된 공간에서 구체화되는 것이다.

## 참고 문헌

### 1. 국문

#### 단행본

- 김나래 (외), 『Art Book Art』, 국립현대미술관 학예연구실 역, 랜덤하우스 중앙, 2003.
- 로버트 벤츄리 (외), 『라스베가스의 교훈』, 김정신 역, 태림문화사, 1986.
- 루돌프 아르헨하임, 『예술과 엔트로피』, 정용도 역, 눈빛, 1995.
- 리사 필립스 (외), 『The American Century: 현대미술과 문화 1950-2000』, 송미숙 역, 지안 출판사, 2008.
- 양리 르페브르, 『현대세계의 일상성』, 박정자 역, 주류 일념, 1990.
- \_\_\_\_\_, 『공간의 생산』, 양영란 역, 에코리브르, 2011.
- 유기환, 『조르주 바타이유-저주의 뭉·에로티즘 (e시대의 절대사상 020)』, 살림, 2006.
- 이주영 (외), 『미국 현대사』, 비봉출판사, 1998.
- 장 보드리야르, 『소비의 사회』, 임문영 역, 계명대학교출판부, 1998.
- 잭 케루악, 『길 위에서』, 이만식 역, 민음사, 2009.
- 조르주 바타이유, 『저주의 뭉』, 조한경 역, 문학동네, 2000.
- \_\_\_\_\_, 『에로티즘의 역사』, 조한경 역, 민음사, 1998.
- 줄리언 페파니스, 『이질성의 철학(Heterology and the postmodern)』, 백준걸 역, 시각과 언어, 2000.
- 케빈 린치, 『도시환경디자인(The Image of the City)』, 한영호·정진우 공역, 광문각, 2003.
- 토니 고드프리, 『개념미술』, 전해숙 역, 한길아트, 2002.

## 논문

최정우, 「바타이유의 '유물론'과 문학적 진복 : 『마담 에드워드다』를 통해 본 부정성과 변증법의 의미」, 서울대학교 대학원, 2009.

## 정기간행물

권지은, 「잭 케루악의 『길 위에서』: 타자화를 통한 백인 남성성의 재확립」, 『마크 트웨인 리뷰』, Vol.18 No.1, 2011, pp. 5-28.

김정배, 「베트남전쟁과 미국, 그리고 냉전체제」, 『역사와 경계』, Vol.80, 2011, pp. 249-285.

김태덕, 「바타이유의 “일반 경제”와 대안적 패러다임 : 대안적 패러다임의 전제 조건에 대해」, 『OUGHTOPIA』, Vol.21, No.1, 2006, pp. 39-74.

박정호, 「마르셀 모스의 『증여론』: 증여의 사회학적 본질과 기능 그리고 호혜성의 원리에 대하여」, 『문화와 사회』, Vol.7, 2009, pp. 7-49.

오세철, 「이념적 대안으로서의 반문화운동」, 『연세대학교 연신원 목회자 하기 신학세미나 강의집』, No.3, 1983, pp. 472-481.

유승중, 「영지주의의 인간관 연구」, 『철학·사상·문화』, Vol.12, 2011, pp. 137-158.

윤완철, 「위너의 사이버네틱스」, 『과학사상』, No.21, 1997, pp. 149-161.

진휘연, 「바타이유의 비정형(formless): 비형상에 대한 현대미술이론의 고찰과 한계」, 『美術史學報』, Vol.34, 2010, pp. 103-123.

최병길, 「바타이유의 비정형성 이론에 의한 크라우스의 포스트모더니즘 조각 비평」, 『동서철학연구』, Vol.59, 2011, pp. 139-161.

황혜성, 「비평논문: 미완성의 모자이크 -미국의 "60년대"와 "젊은이들의 반란" 연구」, 『西洋史論』, Vol.99, 2008, pp. 239-269.

## 2. 영문

### 단행본

- Bataille, Georges, *Visions Of Excess: Selected Writings, 1927-1939 (Theory and History of Literature Vol 14)* ed. Allan Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind E., *Formless: A User's Guide*, (New York: Zone Books, 2000.
- Bois, Yve-Alain, 『Ed Ruscha: Romance With Liquids, Paintings, 1966-1969』 ed. Gagosian Gallery, New York: Rizzoli International Publications, 1993.
- Kostelanetz, Richard, "Book Arts" in *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons, New York: Gibbs M. Smith, 1985.
- Rosenberg, Harold, *Anxious Object*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Ruscha, Ed, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, eds. Alexandra Schwartz, Ed Ruscha, New York: The MIT Press, 2004.
- \_\_\_\_\_, and Rowell, Margit, *Ed Ruscha - Photographer*, New York: Steidl, 2009.
- Schwartz, Alexandra, *Ed Ruscha's Los Angeles*, New York: The MIT Press, 2010.

## 논문

- Gilman, Amy, *Organizing art: Information theory and Conceptual Art, A case study of the "Xeroxbook" exhibition*. Ph. D. diss., Case Western Reserve University, 2005.
- Pasquariello, Lisa, *"Good reading": The work of Ed Ruscha, 1958-1970*, Ph. D. diss., Stanford University, 2004.
- Perchuk, Andrew J., *From otis to ferus: Robert Irwin, Ed Ruscha, and Peter Voulkos in Los Angeles, 1954-1975*, Ph. D. diss., Yale University, 2006.
- Schwartz, Alexandra, *Designing Ed Ruscha: The Invention of the Los Angeles Artist 1960-1980*, Ph. D. diss., Michigan University, 2004.

## 정기간행물

- Allan, Ken D., "Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles" in *The Art Bulletin* (September, 2010), pp. 231-249.
- Allred, Hilari and Hollier, Denis, "The Dualist Materialism of Georges Bataille" in *Yale French Studies*, No. 78 (1990), pp. 124-139.
- Bataille, Georges, Michel Leiris, Carl Einstein, Marcel Griaule, "Critical Dictionary" in *October*, Vol. 60 (Spring, 1992), pp. 25-31.
- Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind E., "To Introduce a User's Guide" in *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp. 21-37.
- Bois, Yve-Alain, "A User's Guide to Entropy" in *October*, Vol. 7, (Autumn, 1996), pp. 38-88.

- Guerlac, Suzanne, "Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)" in *Diacritics*, Vol.26, Georges Bataille: An Occasion for Misunderstanding (Summer, 1996), pp. 6-17.
- Karlstrom, Paul J., "Reflections on the Automobile in American Art" in *Archives of American Art Journal*, Vol. 20, No. 2(1980), pp. 18-25.
- Mansoor, Jaleh, "Ed Ruscha's "One-Way Street"" in *October*, Vol. 111, (Winter, 2005), pp. 127-142.
- Vinegar, Aron, "Ed Ruscha, Heidegger and Deadpan Photography" in *Art History*, Vol.32, No.5(2009), pp. 852-873.

## **ABSTRACT**

**A Study on the Artists' books of Ed Ruscha  
in the Perspective of Bataille's theory of formless  
-Focused on the Works from 1962 to 1972-**

Park, Eun-ji

Department of Art History

The Graduate School

Sung-shin University

Supervised by Professor Jin, Whui-yeon

This thesis is a study about Artists books of Edward Joseph Ruscha IV, which was published from 1962 to 1972.

Since the early 1960s, Ruscha considered the commercial cultures and the representations of capitalistic expenditure in Los Angeles, the materials for his painting and artist books. However, while his paintings had been highly evaluated as the representative works for American West Coast Pop Arts, the study about a series of artist books was finally taken into consideration in 1990s.

Yve-Alain Bois, a best-known post-modernist, examined Ruscha's artist books applied to Bataille's notion of the formless on an exhibition of 《L'Informe: Moded'emploi》. Since the exhibition was organized with the intention of establishing the formless as a new critical term in modern art, it was a great opportunity to resurface Ruscha's artist books on the academic studies and art criticism. In the process of analyzing the artist

books, however, Bois attempted to illustrate the idea of the formless with entropy. I believe that the intervention of entropy on Bataille's discussion is misleading his essential theory, for the reason that Bois used the words of excess and expenditure in Bataille's theory of 'General Economy' mixed with these on entropy. Accordingly, this paper begins with criticizing about Bois analysis on the artist books with an absence of a big picture of Bataille's theory, but merely with superficial aspects of the formless.

Prior to the main discussion, I examine the artist books with respect to the time period that Ruscha belonged to and art mediums. This paper specifically reviews American socio-political backgrounds and cultural and historical events in 1960s, and explores the formation process how the artist books as experimental mediums were ascribed to be a new significant genre in art history.

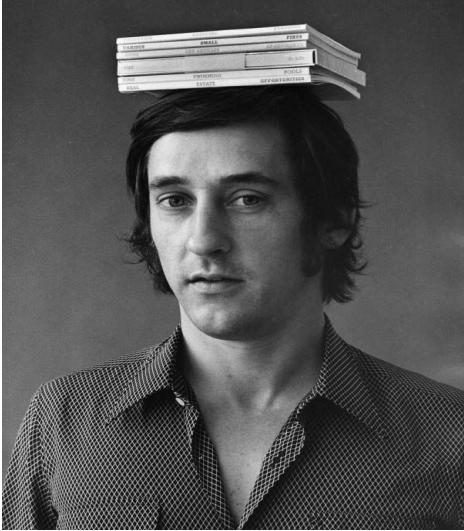
Also, the paper attempts to consider Bataille's important theories and determines a correlation between the concept of expenditure and the formless in order to criticize Bois' analysis about the formless and artists' books. Bataille emphasized the expenditure-focused economics in *The Accursed Share* according to the comprehensive cases from the ritual sacrifice of the Aztecs or the potlatch in primitive societies to the Marshall plan. To the extension, in 'Eroticism,' eroticism and death as taboos in the production-centered society were dissolved with the adequate method of expenditure. In other words, the concept of expenditure provides the new recognition in regard to the problem of modern industrial society and suggests a new paradigm in the existing economics. In this process, the categories of the eroticism that Bataille argues become a relevant example of expenditure, and simultaneously a pivotal analogy of the formless. Hence,

this paper considers the formless the desire to escape limits that would restore itself beyond the productive labor, as well as the disparate subject that desires the acquisition of an intact right in the same world.

The authentic values of Ruscha's artist books start in the desire. With an analysis of his works, I intend to describe the cityscape of Los Angeles which was re-displayed on the photograph as the space excessively with expenditure. The iconic architecture that Ruscha captured indicates a skeptical point of view about an integrated urban system, and the useless area reveals that the optimistic conviction for production turned out to be fictitious. In addition, authorities, violence and suppressions are observed or, on the contrary, the existence that voluntarily resists against standard practice found on his photographs. That is, the urban space that he reproduced deals with the whole social phenomenon exposing the desire for expenditure. Ruscha hoped that the viewers would privately own the public space with production at the core by reenacting the scenery of Los Angeles mingled with the images representing expenditure. For this purpose, he carefully considered the viewers' physicality and fulfillment with respect to sizes and binding formation of artist books and encouraged to experience the space filled with expenditure.

Ultimately, this paper focuses upon the reference to a correlation between the contemporary socio-cultural phenomenon, within its corresponding range, and artist books, by applying Bataille's formless in to the concept of expenditure.

## 도판



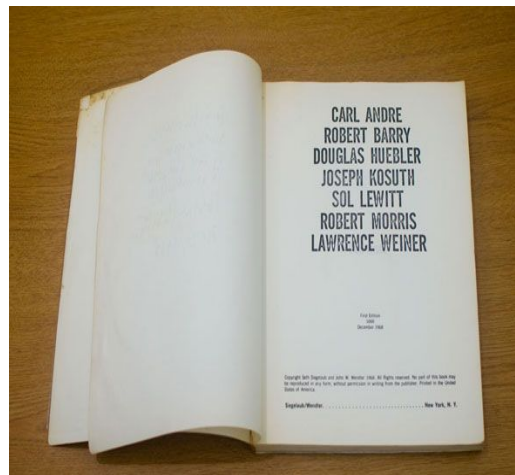
1. 에드 루샤와 아티스트 북, 1963.



2. <모든 층마다 물과 가스>, 1958.



2.1 『모든 층마다 물과 가스』에 수록된  
에나멜 판, 1958.



3 『제록스 북』, 1968.



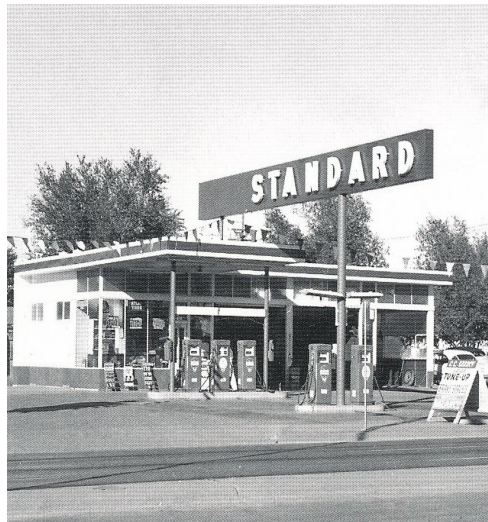
4. 『프린트 매거진』에 실린 제스퍼 존스의 <네 개의 얼굴이 있는 과녁>, 1955.



5. <SU>, 1958-1960.



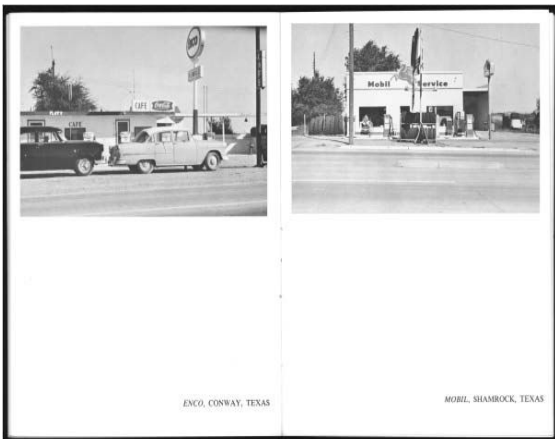
6. <실제 크기>, 1962.



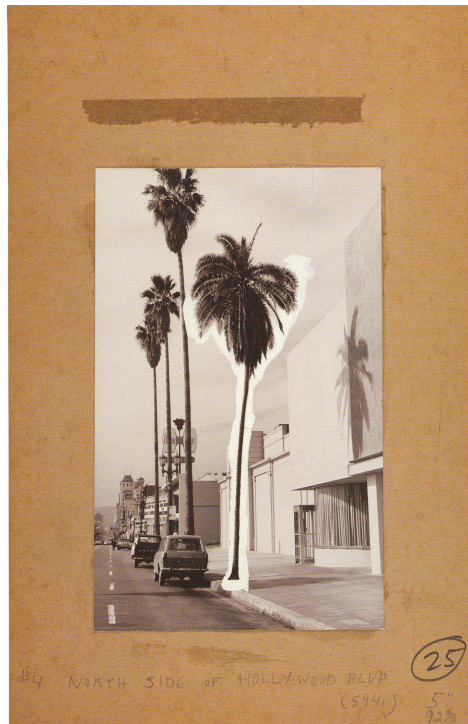
7. 『26개의 주유소』, 1962.



7.1. 『26개의 주유소』, 1962.



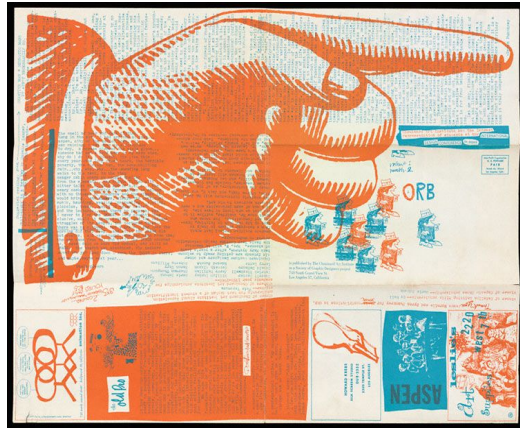
7.2 『26개의 주유소』, 1962.



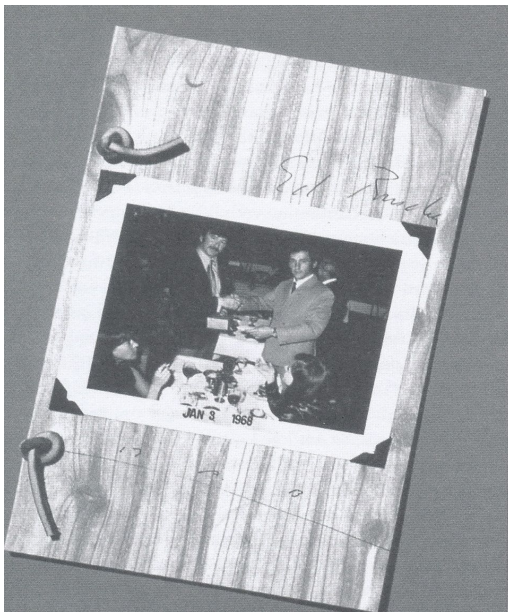
8. 『야자수 나무』, 1971.



9. 『레코드』, 1971.



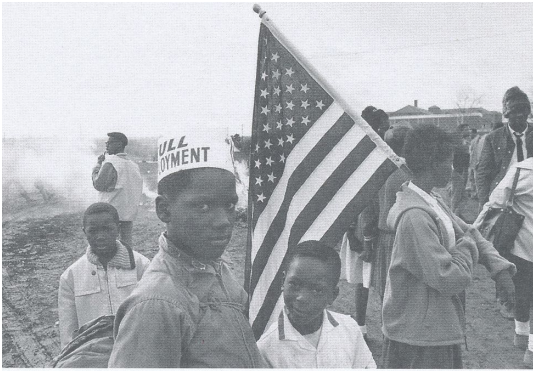
11. 『Orb』, 1959-1960.



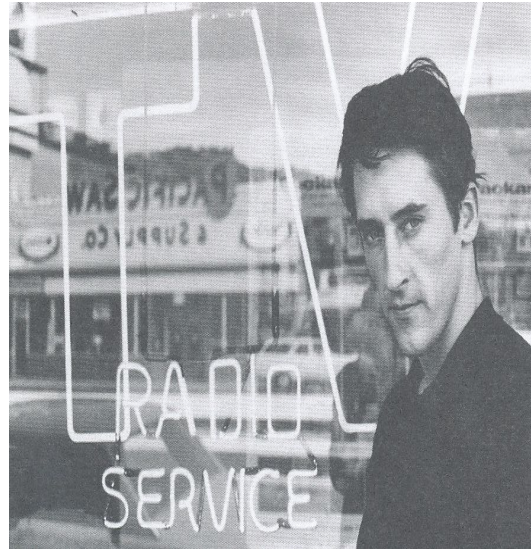
10. 『명함』, 1968.



12. <주유소, 애머릴로, 텍사스>, 1963.



13. 데니스 호퍼, <셀마, 알라바마>, 1965.



15. 데니스 호퍼, <에드 루샤>, 1964.



14. 데니스 호퍼, <이중 잣대>, 1961.



16. <Eye>, 1969.



17. 『부동산 호기』, 1970.



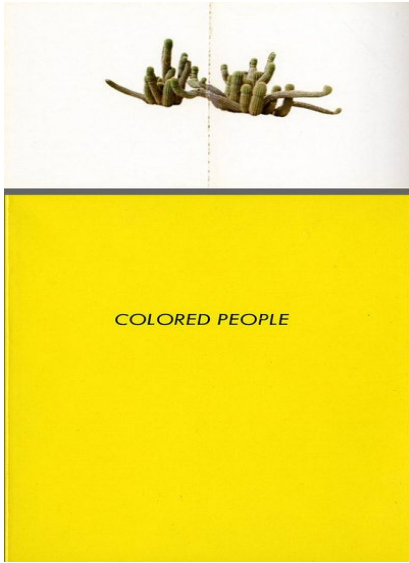
18. 에드 루샤의 아티스트 북.



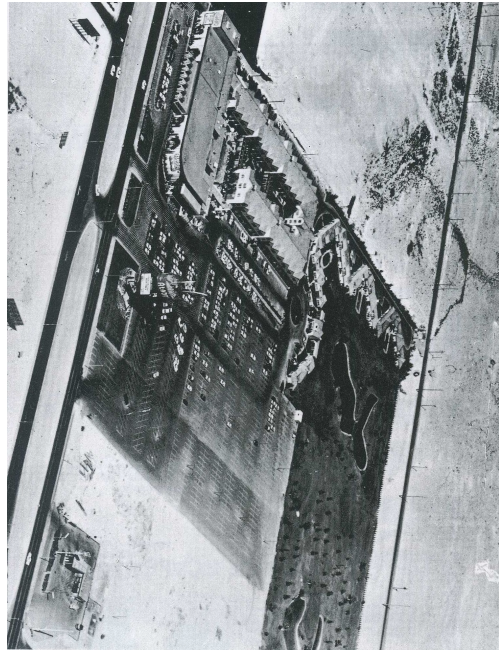
17.1. 『부동산 호기』, 1970.



19. 『9개의 수영장과 깨진 유리잔』, 1968.



20. 『유색 인종』, 1972.



21.1. <알라딘 카지노 및 호텔, 라스베가스>, 『라스베가스의 교훈』, p. 16.



21. <스타다스트의 싸인>, 『라스베가스의 교훈』, p. 66.



22. 『로스엔젤레스의 아파트』, 1965.



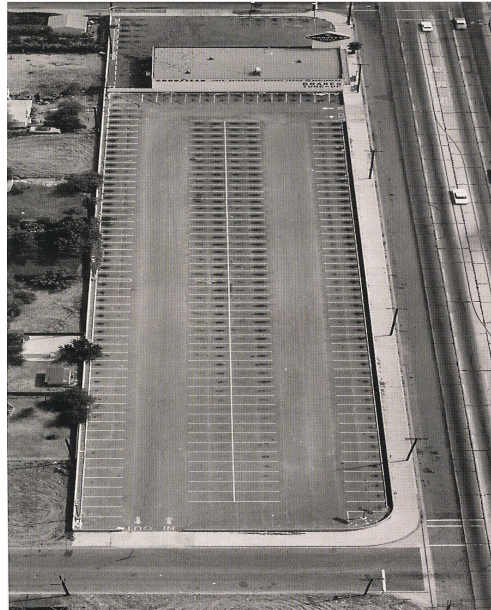
22.1. 『로스앤젤레스의 아파트』



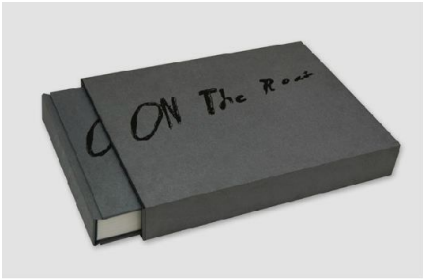
22.2. 『로스앤젤레스의 아파트』



23. 『34개의 주차장』, 1967.



23.1. 『34개의 주차장』, 1967.



24. 『길 위에서』, 루샤 편집, 2009.



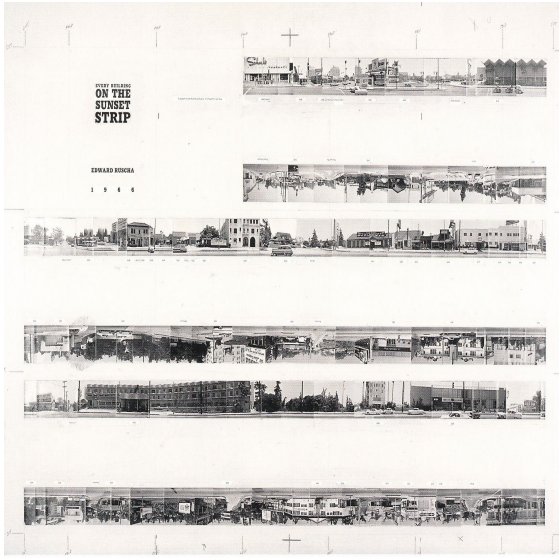
25.1. 『로얄 로드 테스트』, 1967.



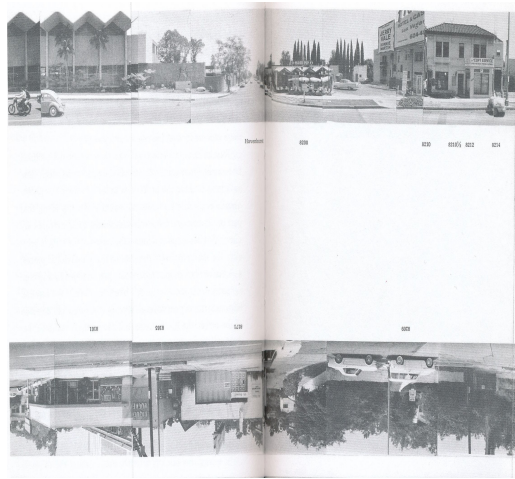
25. 『로얄 로드 테스트』, 1967.



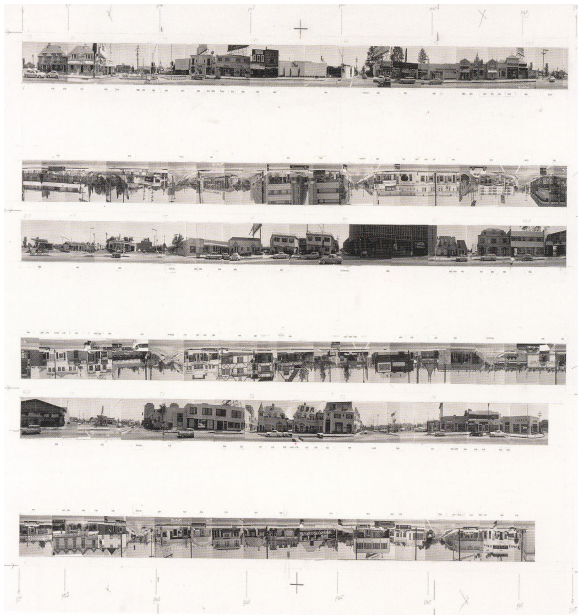
26. <조 구드, 제리 맥밀란, 루샤와 그의 차 '39세비'>, 1970.



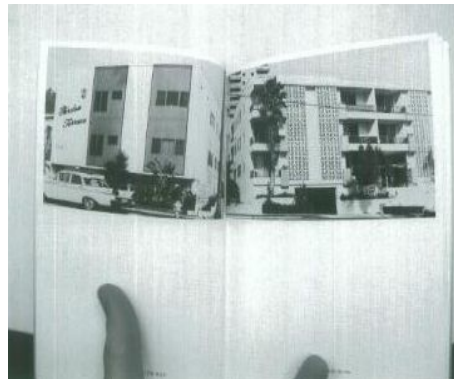
27. 『선셋 스트립의 모든 건물들』, 1966.  
(모두 펼쳤을 때 모습)



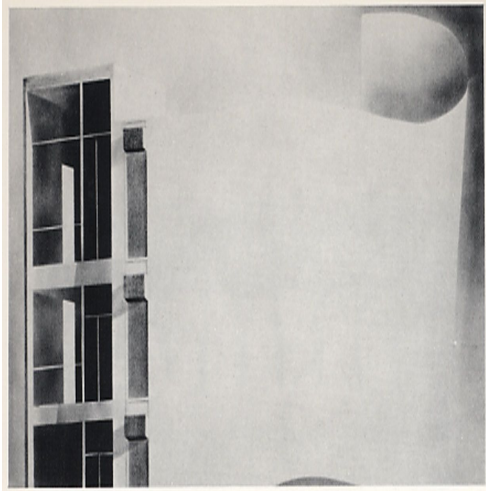
27.2. 『선셋 스트립의 모든 건물들』 (부분)



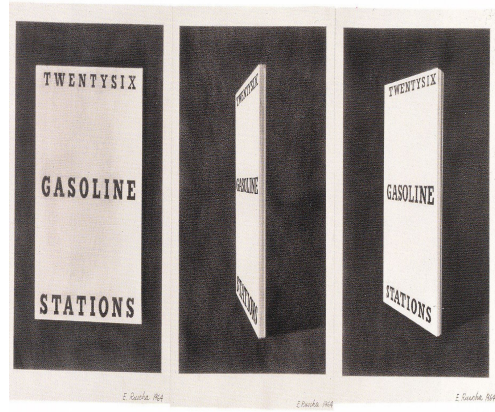
27.1. 『선셋 스트립의 모든 건물들』.  
(모두 펼쳤을 때 모습)



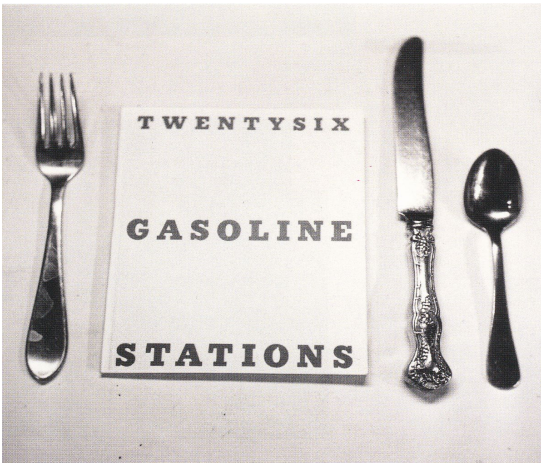
28. < 『로스엔젤레스의 아파트들』 내부 >, 2010.



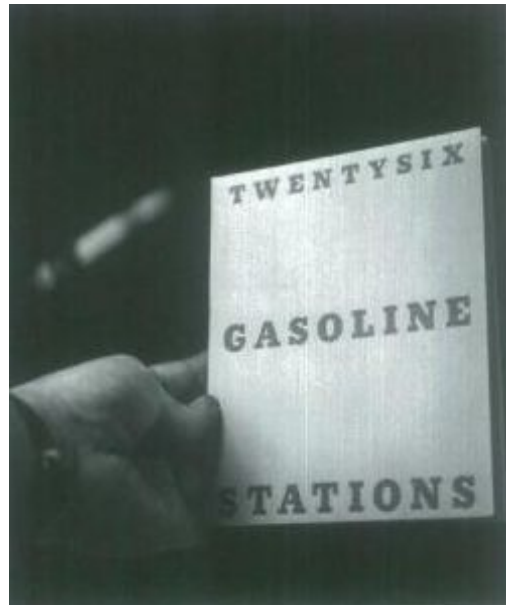
29. <베링턴 애비뉴>, 1965.



31. <『26개의 주유소』> 드로잉, 1964.



30. <『26개의 주유소』 (테이블 세팅)>, 1963.



32. <책 표지를 보여 주는 손>, 1963.



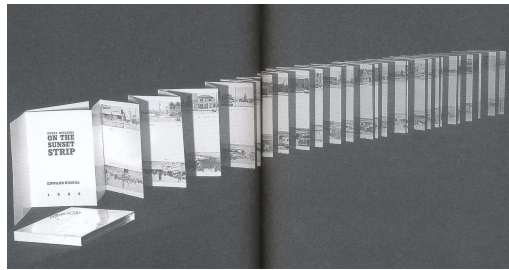
33. <책등을 보여주는 손>, 1963.



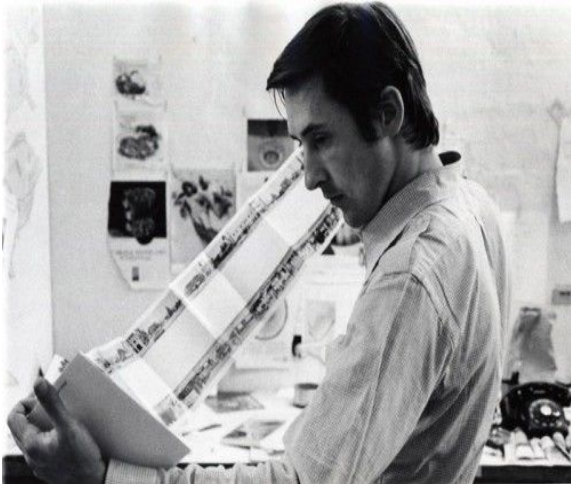
34. <책장을 넘기는 손>, 1963.



35. <선셋 스트립의 모든 건물>, 1966.



35.1. <『선셋 스트립의 모든 건물』>  
폈을 때.



36. <『선셋 스트립의 모든 건물』을 보고 있는 루샤>, 1967.