

포스트 모던적 디자인 인식도에 관한 연구
-패러디와 패스티쉬를 중심으로-

민 병 일

부경대학교

Content

I. 머리말

II. 이론적 배경

III. 패러디와 패스티쉬의 도식

IV. 미학적 환원

V. 맺은말

Resoume of Reporter

민 병 일

Min, Byung-Il

부산디자인협회 회장

부산산업디자인전 운영위원, 심사위원, 초대작가

부산미술대전운영위원, 심사위원, 초대작가

부산시문화상 심사위원

부산산업디자인전 심사위원장

전국기능 Olympic대회출제위원, 심사위원

국가기술자격검정위원

부경대학교 산업디자인학과 교수

1. 머리말

현대를 뛰어 넘는 양상, 즉 포스트 모던적 상황은 무엇인가? 이는 모더니즘이라는 용어가 단절과 지속의 뜻을 포괄적으로 쓰고 있는 현재에 있다. 우리는 시간이라고 하는 존재에 대하여 3가지의 이름을 붙이고 있다. 과거, 현재 그리고 미래가 그것이다. 이러한 관계는 연속적 인과관계에 의하여 형성되는 것이며 이들의 관계를 일컬어 '과거는 현재의 원인이고 미래는 현재의 결과이다.'라고 그 관계성을 강조하고 있다. 최근에는 남의 작품을 베껴 조립하여 발표하고 포스트 기법을 인용했다고 주장하기도 한다. 이러한 모사성(Abbildlichkeit)이 창작에서 어느정도 가능하는가 하는 문제이다. 우리가 넓은 의미로 상(Bild)이라 할 때 이 상에는 시각화된 디자인을 한 부류로 들 수 있는데 요즘에는 스케일이 큰 디자인 이벤트나 영화속에는 포스트 모던적 기법이 공공연하게 진행하고 있음을 알 수 있다.

포스트 모던적 미디어 문화에서 그 주도적 역할을 수행하고 있는 것은 이미 리오타르가 <포스트 모던적 상황(Postmodern Condition)>에서 제2의 산업혁명이라고 말한 컴퓨터에서 출발하고 있다.

이 컴퓨터에 의해 인간의 시각적 인식의 틀은 여지없이 깨어지고 우리들 눈앞에서 자행되고 있는 컴퓨터의 세계를 사실과 동일하게 인식하게 되어 버렸다. 단적인 예로서 1960년대에 시간여행, 즉 타임머신은 단지 상상의 세계였으며 그 여행자는 단지 과거와 미래의 세계를 가서 보는 방관자의 위치였으나 80년대 들어서는 그 방관자적 성격에서 벗어나 그 세계에 직접적으로 개입하는 단계를 보여주고 있다.

이러한 양상의 현실은 영화나 광고문화에서 쉽게 접할 수 있는데 <배트맨>,<가위손>,<Back to the Future>,<터미네이트II>등에서 극명하게 드러나고 있다.

최근에 일고 있는 포스트 모더니즘 논쟁 중의 하나는 창작에 있어서 모방과 표절에 관한 것이다. 그래픽 디자이너 밀턴 글레이저는 '영향과 모방과 표절'에 대하여 다음과 같이 말했다. "우리는 영향의 가치는 전적으로 인정하고 모방에 대해서는 양가(兩價)의 감정을 지니고 있으며 표절에 대해서는 절대 동의하지 않는 것 같다. 표절은 도둑의 행위로 몰아 경멸하며 비난한다. 그러나 영향과 모방과 표절사이에 분명한 경계를 딱 부러지게 결론 짓기란 매우 어렵다."

영향은 좋은 의미로 아이디어를 나누고 전달하는 수단이다. 모방을 통해 작품을 남긴 예는 과거 거장들에게도 많이 있다. 17C에 디에고벨라스케스의 '라스메니나스(동너들)'를 파블로 파카고, 살바드로 달리가 재구성했다. 이 때의 모방은 창작으로 가는 필연적인 미학의 중요한 개념이 된다.

이렇게 다양한 실체로 다가서고 있는 포스트 모던적 상황속에서 본고에서 살펴보고자 하는 것은 포스트 모던적 이미지를 수행하고 있는 문화적 양상, 즉 패러디에 중점을 두고자 한다. 물론 패러디는 방법론적 성격이 강하지만 여기서는 문화적 양상에 대하여 살펴보고자 한다. 이러한 연구의 필요성은 소위 포스트 모던적 상황이 앞서 살펴본 영화와 광고등 미디어의 이미지에서 그 실체적 양상이 전달되기 때문이다. 이 이미지의 범람으로 인하여 일찍이 칸트도 인정한 아리스토텔레스의 사고, 즉 "우리의 인식은 경험과 함께 출발한다."¹⁾는 미학적 진리의 수정으로 요구하게 되었기 때문이다.

또한 모방으로부터 그의 근본적인 예술 이해, 예술을 구분하는 근거, 개별적인 예술 장르를 정의하는 기초를 얻는다. 그는 모방이라는 개념을 엄밀하게 정의하지는 않았지만 대상을 사진찍는 것처럼 복사한다는

1) 디자인에 있어서 차용과 표절, 도서출판 디자인하우스

(월간 디자인), 1992년 7월호, 참조

2) I.Kant, Kr.d.rv., Einl., 1

의미로 말한 것은 결코 아니다. 그는 현실을 모방하는 예술가는 있는 그대로가 아니라 더 아름답거나 혹은 더 추하게 묘사할 수 있어야 한다고 주장한다. 예술이 내적인 필연성에 일치하는 것을 표현해야 된다고 그가 주장한 현실의 단순한 모방으로 그의 모방이론이 이해되어서는 안된다. 예술작품에서 중요한 것은 개별적인 사건이나 인물이 아니고 그의 전체적인 연관성이다. 이러한 전체적인 연관성은 현실과 비교 되면서가 아니라 그 자체의 구성에 따라서 평가되어야 한다.

이는 마찬가지로 전반적인 예술의 분야도 패러디나 패스티쉬적 사고로 흐르느냐, 단순 목업의 쇼에 머무르게 되느냐에 영향을 주게 된다.

그렇다면 과연 포스트모던적 양상으로써 패러디는 이 시대의 탕자인가? 아니면 제우스의 형벌을 감내하면서 인간에게 불을 전달한 코커서스산정의 프로메테우스인가?

2. 이론적 배경

제반 예술의 발생동기는 19C 후반에서야 비로소 학문적인 연구대상이 되었다. 그 이전에는 형이상학적이고 연역적인 방법으로 예술의 발생동기와 근원에 대해 가정적인 주장을 내세운데 불과했다. 이러한 가정들은 플라톤, 아리스토텔레스, 바피, 쉴러 등에서 나타났다. 19C 후반에 고대의 예술품인 동굴의 벽화가 발견 되면서부터 이러한 원시 시대의 예술품을 근거로 학문적인 연구가 활발해 졌다. 이전에는 예술 창작력이 神에 의해서 인간에게 부여되었다는 종교적인 그것을 인식하거나 모방하는 한 작용으로 예술이 생각되었다.³⁾

중세까지만 해도 예술이란 말은 기술과 학문을 포함한 넓은 의미로 사용되었다. 특이한 것은 당시 조형 예술은 아예 여기에 끼지도 못했으며 실사 끼었다 하더라도 기껏해야 천대받던 장인적 예술에 들어갔다 했다. 그 후에 르네상스에 들어오면 예술은 “자유교양(liberal art)”, 말하자면 학문으로 까지 승격된다. 물론 조형예술이 인문학에 끼려면 어떤식으로든 양자가 ‘같음’이 증명되어야 했다. 이 때 양자가 같음을 보장해준 중요한 단서가 원근법이었다. 원근법은 기하학을 토대로 하고 있으므로 이러한 3차원적 작업(창작)은 자연에 대한 과학적 관찰이라 생각했다. 이렇게 인문학의 경지로 몰입한 조형예술은 다른 학문보다 낮다고 주장하는 다 빈치의 회화론을 낳게 한다.⁴⁾

그에게 있어서 회화의 목적은 어디까지나 가시적 세계를 인식하는데 있었다. 회화가 인식의 기능을 발휘하려면 자연을 뜯어 고치려 해서는 안되며, 되도록이면 현실에 충실하여야 한다. 물론 그러려면 자연과학 만큼이나 엄격한 규칙을 따라야 한다. 하지만 중요한 것은 그에게 모방과 창의력은 서로 대립되지 않는다. 그에게 창의력이란 재현의 규칙을 발견하는 능력이었으며 그의 작품은 자연모방을 훨씬 넘어서고 있었지만 어쨌든 이론상으로는 그는 역사상 가장 강한 형태의 모방론을 고수한 입장이 되었다. 다 빈치는 예술엔 반드시 따라야 할 보편적 법칙이 있다고 믿었다.

그는 감각기관 가운데 “눈”을 가장 믿었다. 다른 감각기관에 비해 눈은 기만 당하는 일이 적기 때문이란 다. 눈은 열가지 기능을 갖고 있는데 명, 암, 색, 입체, 형, 위치, 원, 근, 운동, 정지가 그것이다.

그러나 이러한 제반적인 시지각은 관점이 다분히 주관적 사고이므로 표현의 논리성은 왜곡(歪曲)의 논리에 쉽게 접근할 수 있는 빌미가 됐다.

스콜라 철학의 反플라톤 주의적인 요소를 강조한

3) 강대석, [미학의 기초와 그 이론의 변천], 서광사, 1984, P.40

4) 진중권, [미학 오디세이1], (주)새길, 1996, PP.162~163

다 빈치는 눈을 육체의 창이며 이 창을 통해서 영혼이 세계의 美를 내다보고 향유한다. 그러나 다 빈치는 詩藝術을 회화보다 과소평가 하게 된다. -회화는 말 못하는 詩이고 詩는 눈먼 회화이다.- 그러나 장님이 병 어리보다 훨씬 더 불구라고 믿는 그의 미학속에는 생산성의 철학이 들어있다. 참된 학문은 하나의 작품속에 완성되는 학문이다. 예전하는 정신과 더불어 완성하는 기술이 필수적이다. 외면과 내면, 두뇌와, 수공, 이론과 실천의 구별이 사라진다는 점에서 다 빈치는 중세를 넘어서고 있다.

회화라는 학문으로부터 단순한 사변이나 명상에서 보다는 훨씬 더 품위있는 근거가 확정된다.⁵⁾

예술 발생의 근거로서 인간의 모방 본능을 드는 경우가 많다. 즉 인간은 무의식적으로 다른 사물을 모방하고 싶어하며 그것이 인간의 표현본능과 결합하여 예술이 이루어 진다는 것이다. 이것은 아리스토텔레스 이후로 많은 지지를 얻고 있는 견해이다.

그러나 인간이 무의식적으로 어떤 것을 모방하느냐 아니면 무의식적이라 생각하지만 자신도 모르게 어떠한 동기에서 모방하느냐의 문제가 나타난다.

여하튼 모든 모방은 인간의 사회 생활속에서 습득된 많은 동기가 무의식적으로 작용할 때만 가능하다. 그러므로 아리스토텔레스는 모방이라는 개념이 어떤 사물이나 대상을 그대로 모방하는 것이 아니라 그러한 방식에 따라 모방하는 것이라고 주장한다. 사물을 모방하는 가운데 인간의 의식이 작용한다면 그것은 결코 단순히 기계적인 모방이 아니며 이미 모방의 동기가 그의 몸속에 배어 있다고 생각할 때 모방은 예술의 근원에 대한 설명으로 적합하지 못하다.

3. 패러디와 패스티쉬의 도식

포스트 모던시대의 디자인 작업에서 가장 크게 문

제시된 것은 패러디와 패스티쉬의 개념적 구별과 문화 적용의 타당성일 것이다. 사실 창작의 방법론으로서 패러디는 결코 새로운 것이 아니다. 그렇다고 해서 포스트시대에서와 같이 부정시하지도 않았다.⁶⁾ 오히려 창작의 한 방법론으로서 패러디는 모던적 속성으로 간주 되었고 포스트 시기에는 예술모방에 대한 낭만적 사고의 반영이지만, 중요한 것은 포스트 시대에서는 미학적 가치마저도 경제적 효용과 맞물려 진행되고 있다는 것이다. 비록 이들 개념이 우리 문화현상에서 순기능을 하던 역기능을 하던간에 포스트모더니즘 디자인의 변화를 기술하는데 중요한 문제를 제공하고 있기 때문에 우리의 관점을 맞추고 있다.

그런데 오늘날에 패러디와 패스티쉬에 관심의 초점이 된 것은 F.제임슨이 <포스트모더니즘-후기자본주의 문화논리>⁷⁾에서 후기산업사회의 문화구조에서 개별주체의 소멸로서 구분한 모던=패러디, 포스트모던=패스티쉬라는 도식과 정의에 그 근거를 두고 있다. 물론 이 F.제임슨의 도식에 반대하는 견해가 전혀 없는 것은 아니다.

그럼에는 불구하고 F.제임슨의 도식은 우리 문화지평을 성명하는데 강력한 영향력을 발휘하고 있다.

포스트모더니즘에서 패스티쉬적 현상은 독창적이고 새로운 세계나 스타일이란 이미 모두 시도되었거나 만들어져서 이제 더 이상 예술가들은 이런 독창적이거나 새로운 것에 대한 탐구가 <의미없음>을 보여주는 것이다. 각 미디어 속에 나타나는 많은 이미지들은 과거의 향수를 일으켜 우리에게 다가서고 있다. 단적인 예로서 삼성광고에서 죽은 아인슈타인이나 케네디 그

5) 강대석, [미학의 기초와 그 이론의 변천], 서광사, 1984.

PP.101~102

6) Lipman and Marshall (ed.) Art about Art, Whitney Museum of America Art, 1978. 서성록 편역, 인용과 개념의 역사.

[월간 미술], 1992년 1월호, 참조

7) F. Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, New Left Review 146, 1986, July-August, Duke Univ., 1991

리고 테치의 이미지를 사용하는 것이다. 이러한 변화는 이제 예술가들은 과거이외에는 아무데도 돌아갈 곳이 없는 향수거리의 방랑자가 되었고 이것은 예술과 미학의 필연적 실패, 새로운 것의 실패, 과거에의 구속을 포함하리라는 것을 의미하는 것이다. 다시말해 독특한 개인적 세계나 스타일이 더 이상 불가능하고 오직 이미 시도된 만들어진 것의 조합(모방)만이 가능한 상황의 산물이 패스티쉬적 현상이라는 것이다.⁸⁾

“패스티쉬(혼성모방)은 패러디와 마찬가지로 어떤 특별한 가면의 모방이며, 죽은 언어로 된 말이다. 그러나 패스티쉬는 그러한 흉내내기를 중성적으로 수행하여 패러디가 가진 궁극적인 동기는 하나도 가지지 않고, 풍자적인 충동이 잘려나가 버리고, 웃음이 결여되어 있으며, 비정상적인 언어 활동속에도 아직 어떤 건 강하고 정상적인 언어 형태가 남아 있다는 확신이 없다. 패스티쉬는 이리하여 공허한 패러디, 눈 먼 동자(eyeball)를 가진 동상이다.”⁹⁾

그런데 F.제임슨의 논리대로 패스티쉬가 (가면의 모방), [죽은 언어]이고 [공허한 패러디]라고 하면서 포스트모더니즘의 잃어버린 비판적 거리-認識圖 그리기 Cognitive Mapping-를 실행하기 위해 제임슨은 내재적

계기에서 그 실마리를 찾고자 하였다.

즉 “항상 한 체계는 그 안에 초월의 계기를 해방시키는 것”¹⁰⁾이라고 답하고 있다. 그렇다면 “내재해 있는 초월의 계기”는 제임슨의 지도에서는 자기모순, 즉 자신의 부정시한 패스티쉬적 현상안에서 초월의 계기를 패스티쉬에서 찾는 이분법적 자기 모순에 빠지게 된다.

4. 미학적 환원

이상과 같은 제임슨의 패스티쉬의 의미는 테크놀로지적 대중예술로 대표되는 포스트모더니즘적 예술의 만연에 대한 근본적인 위기감의 표현을 위한 인위적 구분개념이다. 왜냐하면 제임슨의 패스티쉬는 보드리야르의 「비-의도적인 패러디」 즉 「비-의도적인 패러디가 모든 곳을 떠돈다. 예술은 도처에 있으며, 죽었다고 말할 수 있다.」¹¹⁾에서 차용한 것이기 때문이다. 이것은 보드리야르가 모던과 포스트모더니즘의 맹목성을 구별하기 위해 패스티쉬를 변별적으로 사용하고 있었던 것¹²⁾이다. 다시말해 제임슨은 보드리야르의 “비-의도적 패러디”라는 정의에서 그 내용적인 측면만 빼내어 패스티쉬에 인위적으로 적용하였으며, 그 적용된 패스티쉬는 원래의 모습이 아닌 포스트모던=패스티쉬라는 꼴을 하게 된 것이다.

이 점에 대하여 마가렛 A.로스는 패스티쉬가 무규정적 또는 무풍자적이라는 주장에 대해 반박하면서 그 예로서 라파엘의 School of Athens를 패러디한 Maria Mariani의 School of Rome of 1980~1981작품을 예로 들고 있다.¹³⁾

이러한 구분이 가능한 것은 패러디나 패스티쉬가 과거의 모방이라는데 있다. 이것은 예술적 창조력을 가진다는 것은 일찌기 아리스토텔레스가 [시학]

8) F.Jameson, Postmodernism, and Consumer, in: Hall Foster(ed), Anti-Aesthetic, P.115. 임상훈 역, 포스트모더니즘과 소비사회, in: 김옥동 편역, [포스트모더니즘의 이해], 문학과 지성사, 1990, P.248.

9) F.Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke Univ., 1991, p17.
강내희 역, 포스트모더니즘 후기자본주의 문화논리, in: 정정호·강내희 편, [포스트모더니즘론]도서출판 티, 1989, p158

10) F.Jameson, Immanence and Nominalism in Postmodern Theoretical Discourse in: Ibid, PP206~207

11) Jean Baudrillard, The Orders of Simulacra, in: Simulation, tran., Philip Beitchmann, New York, 1983, P.15

12) Margaret A.Rose, Post-Modern Pastiche, BJA., Vol.31, No. 1, 1961, P.29

13) Ibid., P.30

Poetica에서 언급하였다.¹⁴⁾

그렇다면 만약 패러디나 패스티쉬가 단순한 과거의 모방에서 벗어난 <어떤 의도성>을 가진다면, 이 패러디와 패스티쉬는 제임슨이나 보드리야르의 구분과는 다른 것이 될 것이다. 성급하게 결론부터 말한다면, 포스트 모던시기에서 패러디는 인용된 원전과 차이성을 강조한 반복(모방)이라면 패스티쉬는 그 유사성을 강조한 반복(모방)인 것이 된다. 즉 기성품의 재사용은 새롭고 전위적인 것은 아니지만 우리에게 신선한 미적 충격과 메타-언어적인 긍정적인 기능을 주기 때문이다.

왜냐하면 美가 가지고 있는 특유의 성질, 즉 예술이라는 것은 어떤 것이라도 가능하지만 예술이라고 일컬어질 수 있는 것은 유일한 것이기 때문이다. 그렇기 때문에 우리는 예술을 자유로운 상상력의 활동으로 보는 것이다. 만약 그렇지 않다면 「오브제」나 「레디메이드」는 그 찬란한 빛이 아래져야만 할 것이다.

그러므로 포스트모던=패스티쉬는 제임슨이나 이글튼에 의해 반정치적인 반역사적인 패스티쉬¹⁵⁾가 아니라 아직 채 인식되지 못한 재현의 정치성을 재 검증하는 경로를 거쳐 미적 형식들과 내용을 재평가함¹⁶⁾으로 서 지배 이데올로기에 대항하고 부정적 모더니즘에 비판적인 메타-언어로서 <포스트모던 패러디>가 되는 것이다. 그리하여 포스트 모던 패러디는 이미 최초의 본질에 대한 독특한 재현으로 고정화된 하나의 전형화된 「본질」의 재현이다. 패러디적 재현은 모델의 관행을 드러내고 같은 메시지에 <두개의 기호>를 공존시킴으로써 그 책략¹⁷⁾을 수행하는 것이다.

결국 F.제임슨의 포스트모던=패스티쉬라는 도식은 테크놀로지적 대중문화현상에 적용-존재에 대한 인간의 공허¹⁸⁾-되는 것일 뿐, 적어도 회화에 있어서는 “공인된 위반의 정치학”의 모습으로 포스트모던 패러디는 이 시대에도 존재하는 것이 된다. 왜냐하면 포스트모던은 차이가 있는 다양한 “의미사슬”의 깨달음의 시

대, 즉 이 방식 저 방식을 단순하게 섞거나 모방하는 것이 아니라, <그 차이들의 긴장된 관계속>에서 그 모습을 드러내는 것이기 때문이다. 이 “차이의 긴장관계”가 포스트모던 패러디의 특징적인 토대이다. 이것은 방법론적으로 낡은 형식에 <새로운 의미를 부여함>으로서 포스트 모던적 상황에 대한 비평적 기능이 성립되는 것이다.

“패러디는 아이러니한 「초문맥서(trans-contextualization)」와 「전도(inversion)」에 있어서 차이를 가진 반복이라 하겠다. 패러디화 되고 배경이 된 텍스트(인용된 원전)와 새로이 병합된 텍스트간에 비평적 거리가 암시되며 이는 통상 아이러니에 의해 표시된다.”¹⁹⁾

이 포스트모던 패러디적 예술형식은 점차 “다른 방법적인 비평을 불신하면서 그 비평적 대화의 단절을 스스로 정당화시키기 위해 그 자체의 모순적 구조 속

14) “시인(예술가)의 임무는 실제로 일어나는 것을 말하는 점에 있는 것이 아니라 일어날지도 모르는 것, 즉 개연성과 필연성에 따라 가능한 것을 말하는 점에 있다.”(145la)

15) “포스트모던 미술과 건축에서 패스티쉬의 사용은 . . . 정상적이면서도 정신분열적인 ‘역사의 대체물 History Surrogate’ 이다.” Hal Foster (Pot) Modern Polemics, New German Critique, No.33, 1984, Fall, P.69

16) L.Hutcheon, The Politics Postmodernism, London: Routledge, 1989, P.98

17) L.Hutcheon, A Theory of Parody-The Teaching of Twentieth-Century Art Form, 김상구, 윤여복 역, 「패러디 이론」, 문예출판사, 1992, P.69

18) 정낙길, 미디어와 포스트모던 테크놀로지, 이영철 외, 21세기 문화 미리보기, 시각과 언어, 1996, P.192

19) 패러디의 어원은 희랍어 paria에서 para는 「反하여」 뜻을 가진 것으로 해석됨으로서 패러디를 텍스트 간의 「대비」나 「대조」로 정의하게 하는 근거가 된다. 그러나 para의 뜻에는 「이외에」라는 것도 있기 때문에 현대예술의 이해에 도움을 주는 방향으로 패러디의 실용적 범주를 확장시킬 수 있게 해 준다. 결국 패러디의 정의는 어원의 두 의미 사이에 중립적 태도를 취함으로써 「차이를 가진 반복」이라는 확장된 개념이 정해진다. L.Hutcheon, 김상구 윤여복 역, PP.55~56

에 비평적 접근을 합체시켜 왔던 것이다.”²⁰⁾ 그리하여 “상호텍스트성(intertextuality)”과 “자아반영(self-reflexiveness)”이라는 관점이 비평적 관점의 주류를 형성하게 되었다. 이 비평적 관점을 설명하는 개념으로서, 포스트모던 패러디가 “재평가”라는 비평적 행위로서 사용된 것이다. 그리하여 “포스트 모던 패러디는 우리에게 어떤 매체를 통해 재현의 한계와 위력을 동시에 의식하면서 해체적으로 비판적이고 구성적으로 창조적²¹⁾인 것이 되었다. 과거 문화적 유산들의 풍자적 모방인 포스트모던 패러디²²⁾는 <기생적 문화>라는 부

정적 의식으로 인하여 “예술의 고갈”이니 “근본적 위기의 징후”로 진단하는 심각한 우려가 있는 것도 사실이다. 그러나 포스트모던 패러디는 디자인작품의 복제시대, 즉 후기산업사회의 재생산방식에 대응하는 조소적 디자인 양식이다. “(포스트모던)패러디적 디자인은 심미적 규범으로부터 이탈하면서 동시에 그 자체 안에 배경이 된 자료(인용된 원전)로서 그 심미적 규범을 포함한다.”²³⁾ 이것은 과거의 원전들의 고유성과 관습적 규범들을 고의로 파괴하는 예술적 전략행위이며 문제적 모방 형식이라 하겠다.

그런데 과거와의 비판적 대화형식이라는 점에서 일면 반-아방가르드적 징후로 간주됨에도 불구하고 “(포스트모던)패러디는 고정된 기존관념이나 과거의 고정된 전형들을 깨뜨림으로써 오히려 형식과 담론사이의 관계를 갱신하는 미학(뿐만 아니라 예술 전반)의 긍정적 변화, 곧 쇄신의 징후이기도 하다. 말하자면 기생적 수단으로 평시되고 변두리화 되어 왔던 패러디를 포스트모더니즘은 주류적 장치로 새롭게 인식하고 있는 것이다.”²⁴⁾ 그리하여 포스트모던 패러디는 예술 상호간의 관계를 강조한 담론(discourse)의 한 형식으로서 <하나의 진지하고 통합적인 미학적 예술 비평 형식>이 된다.

따라서 포스트모던 패러디는 그 형식과 정신에 있어서 복잡적임에도 불구하고 패러디는 하나의 새로운 창조의 가능성의 지평을 열지만, 그 가능성은 이미 독자들에게 익숙한 구조로서 더욱 혼란해지고 낯설게 함과 동시에 감상자를 일종의 해석행위에 참여하도록 끌어들이는 것이다. 예로서 브레이크의 「소격효과(Verfremdungseffekt)」²⁵⁾를 들 수 있다. 이는 현대의 예술가들이 과거와 역사성의 연속적 관계를 보여주기 위한 한 방법이다. 결국 “포스트모던 미학은 포스트모던 패러디의 비평적 기능에 의해 새로움을 추구하는 과정에서 아이러니컬하게도 전통에 확고한 기반을 두고 있는 형상을 띄게 되는 것이다.”²⁶⁾ 이 현상의 보여

20) Ibid., P.7

21) Linda Hutcheon, The Politics of Postmodernism, London: Routledge, 1989, P.98

22) 패러디와 풍자는 상당히 유사한 개념임에도 불구하고 그 차이는 패러디가 자기반영적 형태라면 풍자는 사회 도덕적 반영이라는 데 있다.

23) 김상구 윤여복 역, 같은책, P.74

24) 김준오, 현대시의 패러디화와 이데올로기, [현대예술비평], 청하, 1991, 여름, P.98

25) 소격효과: 브레히트가 그의 서사시적 연극에서 낮익은 실제의 양상들을 낯설게 만들어서, 관람자가 희곡의 인물들과 주제에 정서적으로 말려들지 않도록 하기 위해 사용한 것으로 그의 목적은 관중에게 비판적 태도가 생기게 하고 무대에서 재현되는 사회적 현실을 단순히 받아들이기보다 그것에 반항, 반성하도록 자극하는 효과. Bertolt Brecht, Über Bühnenbau und

Merke 15. 김기선번역, 「서사극 이론」, 한마당, 1989, 1992, P.61
26) 김상구 윤여복 역, Ibid, P.50 이와같은 포스트모던 패러디는 예술작품(혹은 텍스트)의 창작과 해석의 상호 연관적인 인식에 이르는 종합적 원리로서 미학적 개념을 필요로 한다. 이 개념이 가다머 Hans-Georg Gadamer의 「지평융합(Horizontverschmelzung)」이라는 개념이다 가다머는 『진리와 방법(Wahrheit und Methode)』라는 저서를 통해 현대 해석학의 발전에 있어 결정적인 계기를 수립한다. 이 책은 근본적으로는 하이데거의 존재론적인 관점에서 근대 미학과 역사에서 ‘이해(Verstehen) 이론’ 주관주의의 위험성을 비판적으로 조명하고 언어 존재론에 기반하는 새 철학적 해석학을 제시한다. 그 외에 해석학을 회화에 적용시킨 이론서들도 있다. Mark Roskill, The Interpretation of Pictures, Amherst/ Mass, 1989과 Oskar Batschmaa, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Wiss. Buches., Darmstadt, 1988. 있다. 특히 배취만의 미술사적해석학은 이전의 미술사에서의 해석방식, 즉 미술작품의 내용의 의미를 파악하고 거기에 의미를 부여한데 대하여 미술작품 자체에 눈을 돌려 형상 그 자체를 보려하고 형상이 표출하는 것에 관심을 돌린다는 점에서 새로운 해석방법을 제공해 준다. 대표적인 국내문헌으로는 김진엽, 해석학적 경험에 있어서 예술과 진리, in: 미학, 「예술학 연구 2」, 미학, 예술학 연구회, 1992, P.26

춤에서 과거의 이미지는 그 역사적 공간에서 희석화 된 하나의 기호가 아니라 이 시대에서 새로이 숨쉬게 될 기호로서의 이미지인 것이다.

5. 맺는말

현재의 문화지평이 문화의 고갈, 역사성의 상실, 주체의 죽음이라는 위기의 징후로 진단됨에도 불구하고 포스트모던 패러디는 디자인의 창조적 동인으로서 그 리고 심미적 요소로서 작용하고 있다는 것을 살펴 보았다.

이는 억압된 과거의 기교와 지식에 대한 강조로서 포스트모던 패러디는 지속적인 의미의 근원으로서 개별주체에 대한 전반적인 개념의 위기, 즉 텍스트의 재생산과정에 대한 미적 가치판단의 강조이다. 왜냐하면 포스트모던 패러디는 과거의 모방이기 때문이다.

따라서 우리는 비록 만연하는 이미지의 홍수속에서 이 시대의 건강한 미의식을 발견하게 되고 그것을 표현하는 방법론, 의미론으로서 포스트모던 패러디의 기능에 관해 정리해 보자.

1) 포스트모던 패러디는 과거의 모방이면서 인용된 원전을 희생하는 것이 아니라 아이러니한 전도, 즉 초문맥화(trans-contextualization)에 의한 창조적 모방이다.

2) 포스트모던 패러디는 비평적 거리를 둔 반복으로서 유사성보다는 차이성을 강조한 형식이다.

3) 포스트모던 패러디는 공인된 위반으로 파괴와 창조라는 복수화의 비평적 메타-언어의 기교로서 해체적인 특성을 가진다.

4) 포스트모던 패러디는 과거나 역사를 전용함과 동시에 상이한 기호체계를 제시함으로서 과거의 이념적 함축성을 그 연장선에서 지니고 있는 것이다.

참고 문헌

- 디자인에 있어서 차용과 표절, 도서출판 디자인 하우스, [월간 디자인], 1992년 7월호
- 진중권, [미학오디세이 1], 셋길, 1996.
- 강대석, [미학의 기초와 그 이론의 변천], 서광사, 1984.
- F. Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke Univ., 1991, 강내희 역, 포스트모더니즘-후기자본주의 문화논리, in: 정정호 강내희 편, 「포스트모더니즘론」, 도서출판 터, 1989.
- Postmodernism and Consumer, in: Hal Foster(ed), Anti-Aesthetic 임상훈 역, 포스트모더니즘과 소비사회, in: 김옥동 편역, [포스트모더니즘의 이론], 문학과 지성사, 1990.
- immanence and Nominalism in Postmodern Theoretical Discourse
- Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, New Left Review 146, 11986, July-August, Duke Univ., 1991.
- Jean Baudrillard, The Orders of Simulacra, in: Simulacra, tran., Philip Beitchmann, New York, 1983
- L. Hutcheon, A Theory Parody-The Teaching of Twentieth-Century Art Form, 김상구 윤여복 역, 「패러디 이론」, 문예출판사, 1992.
- The Politics Postmodernism, London: Rotledge, 1989.
- 서성록, 포스트모더니즘의 풍향, [한국의 현대미술], 문예출판사, 1994.
- Lipman and Marshall(ed.), Art about Art, Whitney Museum of American Art, 1978, 서성록 편역, 인용과 개념의 역사, [월간 미술], 1992년 1월호
- Margaret A. Rose, Post-Modern Pastiche, B.J.A., Vol31, No.1, 1991.
- Hal Foster, (Post)Modern Polemics, New German

Citique, No.33, 1984, Fall

- 정낙길, 미디어어와 포스트모던 테크놀로지, 이영철 외, [21세기 문화 미리보기], 시각과 언어, 1996.
- 김준오, 현대시의 패러디화와 이데올로기 [현대예술 비평], 청하, 1991, 여름
- Bertolt Brecht, Uber Buhnenbau unt Musik des epischen Theaters 1935~1942, Elisabeth Hauptmann(hg.) Bertolt Brech Gesammelte Werke 15, 김기선 편역 「서사극 이론」한마당, 1989, 1992.

