DOI http://dx.doi.org/10.14380/AHF.2019.48.237

변방에서 중심으로
영국 그라피티 예술의 정치성 비평

주하영

Ⅰ. 머리말

朱河映
성공회대학교 외래교수
리즈대학교
문화예술학 박사
현대미술

그라피티(graffiti)는 원래 주류 문화와 지배 권력에 반하는 행위로 형성된 주변문화이자 저항문화의 산물이다. 이는 주로 벽이나 거리에 글씨를 쓰거나 그림을 그리는 행위로, 고대 이집트, 그리스, 로마 제국에서 그 기원을 찾을 수 있으며, 단순한 서체에서부터 정교하고 사실적인 벽화에 이르기까지 그 양식과 표현 방법이 매우 다양하다.[1] 하지만 낙서화이자 벽화인 그라피티의 행위에는 정치적, 사회적 반동 내지는 문화적, 개인적 요구 등과 같이 여러 목적이 존재한다.

이러한 그라피티는 1960년대 중후반 미국 동부 필라델피아에서 시작되었고, 1970년대 뉴욕에서 하위문화의 한 장르로 인기를 끌며 발전하였다. 당시의 그라피

---

* 필자의 최근 논저: 「동시대 미술 속에서 후기식민주의와 저항 담론에 대한 비평」, 『유럽문화예술학논집』19, 2019; 「모나 하토움의 작품에 표상된 디아스포라 예술과 이주 미학의 비평적 접근」, 『유럽문화학회논집』18, 2018; 「의도된 혼돈의 축제: 카셀 도큐멘타 14와 이중적 위치에 대한 비평적 고찰」, 『서양미술사학회 논문집』49, 2018; 『유럽의 부채: 우리가 알지 못했던 이야기』, 유러스컬렉션, 영진문화사, 2018.

1 그라피티(graffiti)는 '쓰다', '그리다'란 의미의 그리스어 graffito에서 유래한다. 유럽에서는 거리의 예술로 자리매김한 지 오래며, 미술의 기원을 그라피티로 보기도 한다. Rafael Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti* (New Haven: Yale University Press, 2013), pp.7-10.

티는 간단한 문자와 이미지를 코드화하여 건물이나 거리의 벽, 열차, 공공기관 및 기물에 태깅(tagging)을 남기는 작업이 주를 이루었고, 1980년대 들면서 작가들의 개성이 담긴 매체와 기법의 다양한 스타일이 출현했다.[2] 그라피티는 주로 익명성을 전제로 하며, 공권력과 사회 제도, 정치 체계, 인종 차별, 정주민과 이주민과의 갈등, 소외된 개인과 집단의 문제 등과 같은 다양한 이슈를 언어적 상징과 기호, 그리고 이미지를 통해 나타낸다. 하지만 소유자가 있는 건물이나 거리에 행해지는 그라피티는 공공기물을 파괴하거나 훼손하는 행위인 반달리즘(vandalism)으로 간주되어 처벌받기도 한다. 대부분의 국가에서 재산 소유자의 허가 없이 건물이나 거리에 낙서를 하거나 그림을 그리는 행위는 처벌받을 수 있는 범죄이자 파손 및 파괴 행위로 여긴다.[3] 그럼에도 불구하고 이러한 그라피티는 다양한 메시지를 담은 작업을 통해 대중과의 소통을 이끌었다. 또한 미국을 넘어 런던, 파리, 베를린, 브리스톨 등으로 빠르게 퍼져나갔다. 그러나 빠르게 변모하는 그라피티계는 자본주의와 상업주의의 유혹을 쉽게 거부할 수 없었다.

1970년대 후반에서 1980년대 초반, 뉴욕의 미술계에서는 하위문화, 청년문화, 대항문화에 대한 그라피티의 속성을 무너뜨리고, 이를 미술의 제도권 안으로 받아들이려는 움직임이 있었다. 그라피티를 하나의 예술 형식으로 인정하고자 하는 움직임은 좋았지만, 상업 화랑에서는 이를 거래의 대상으로 삼았고, 그라피티 예술가들은 도시의 건물과 벽이 아닌 정형화된 캔버스에 작품을 제작하기 시작했다. 청년문화를 선도하는 그라피티의 상품가치는 올라갔고, 새로운 미술의 트렌드로서 고가에 거래되기 시작했다. 거리를 누비며 전시하는 그라피티 예술가들에게 갤러리와 옥션이라는 공간은 익명성, 저항정신, 비주류 문화의 가치를 잃은 채 자본주의의 논리에 편승한 것으로 보여 많은 비판을 받게 되었다.

2018년 영국의 소더비에서는 그라피티 예술가인 뱅크시(Banksy, 1974~)의 〈붉은 풍선과 함께 있는 소녀 *Girl with Red Balloon*〉(2006)라는 작품이 £1,042,000(약 15억 3천 7백만 원)에 낙찰되는 기현상을 낳았다. 작가인 뱅크시는 영국 브리스톨에서 익명으로 낙서화를 시작했고, 정치적, 사회적 비판과 풍자가 담긴 작업을 통해 많은 인기를 얻고 있다. 그는 전 세계의 도시의 거리와 벽에 스탠실

2 애너 바츠와베크, 이정연 옮김, 『그라피티와 거리미술: 벽을 타고 세상과 소통한 예술』(파주: 시공사, 2015), pp.10-12.

3 Margo Thompson, *American Graffiti* (New York: Parkstone, 2009), p.185.

기법을 통해 빠르게 작품을 제작하고 이를 자신의 홈페이지에 올려 그라피티의 행위를 공개적으로 드러내고, 많은 사람과 공유하고자 했다.[4] 상업미술계에 거리를 두고 활동했던 그의 작업이 오히려 미술 시장에서 인기를 끌며 옥션으로 들어왔고, 급기야는 고가에 낙찰되기까지 했다. 흥미롭게도 이 작품은 낙찰되자마자 액자 안에 미리 설치된 종이 파쇄기에 의해 작품의 반이 파손되었고, 이 과정이 그대로 사람들에게 공개되고 기록되었다. 뱅크시는 피카소의 "파괴하려는 욕구도 역시 창의적인 욕구이다(The urge to destroy is also a creative urge)"라는 인용구와 함께 파손된 작품을 〈사랑은 휴지통에 있다 *Love Is in the Bin*〉(2018)라고 새롭게 명명하고 자신의 인스타그램에 올렸다.도1[5] 뱅크시의 이러한 행위는 익명으로 몰래 그리는 그라피티가 거래의 대상이 되어 옥션에서 낙찰되는 자본주의 현상에 대한 비판이자 상업주의에 대한 저항의지를 보여준 것이었다. 또한 그라피티 작가가 유명인으로 둔갑되고, 작가의 이름과 스타일이 브랜드화해 상품화하는 상황, 그리고 현대미술 담론이 엘리트주의를 모방하는 일종의 거품이자 자본주의의 농락일 수도 있음에 대한 강한 거부 내지는 우려의 목소리를 담고 있다.

1
뱅크시
〈사랑은 휴지통에 있다〉
2018
종이에 스프레이
페인트와 아크릴
파쇄기, 액자
101×78×18cm
소더비 런던

그라피티 예술은 도심의 벽에서 출발하여 다양한 매체와 공간으로 확대되었고, 장소특정적인 성격이 강하여 그라피티와 거리의 공간은 불가분의 관계에 있다. 따라서 그라피티는 개인의 소유물이라기보다는 누구에게나 열려 있는 공공의 의미를 더 지닌다. 언제 사라질지 모르는 일시적이고

4 스탠실 기법은 이미지나 텍스트, 무늬와 패턴을 오려낸 후, 그 위에 스프레이를 분사하거나 물감으로 칠하는 방식을 말한다. 이는 작가가 미리 이미지를 구상하고 이를 실행하는 데 용이하며, 단시간에 작업을 수행할 수 있기에 경찰의 단속을 피해 다양한 곳에 그라피티를 제작할 수 있는 장점이 있다.

5 Mattha Busby, "Woman who bought shredded Banksy artwork will go through with purchase," *The Guardian*, 11 Oct 2018, https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/11/woman-who-bought-shredded-banksy-artwork-will-go-through-with-sale (2018. 11. 30 검색).

한정적인 '소멸'하는 예술이기도 하다. 최근 등장한 그라피티는 거리미술과 도시의 공공미술적 성격을 모두 지니며 사회적으로 관계한다. 도시는 거리라는 공간을 아우르는 용어이기도 하다. 여기서 한 가지 중요한 것은 거리미술과 공공미술의 구별이다. 제도화된 공공미술은 합법적인 테두리 안에서 실행된다. 하지만 거리미술은 때로는 법을 위반하기도 하고, 상업적인 교환가치를 무시하기에 그 자체로 정치적인 성격을 지닌다.

독일의 철학자이자 사회 심리학자인 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas)는 실증주의와 비판이론으로도 유명하지만 그가 연구한 공공 영역에서의 소통행위 이론은 거리미술인 그라피티와 연계하여 생각해 볼 수 있다. 하버마스는 정치적 공론장에 내재한 사회적인 잠재력에 주목하고, 서구적 유형의 사회에서 복지국가 및 조직화된 자본주의로의 발전이 지닌 반동에 관심을 가졌다. 하버마스가 논하고자 한 공론장은 여론이 만들어지고, 의견 교환과 논쟁이 이루어지는 장소이자 대중공간이란 의미를 만들어가는 곳이다.[6] 하지만 거리라는 공간은 중립적이지 않다. 거리에 나타난 미술과 예술적 행위는 제도적 관행을 거스른다. 따라서 그라피티처럼 거리에 무언가가 표상되고 전시된다는 것 자체가 정치적인 성격을 지닌다.

이러한 그라피티는 최근 영국, 프랑스, 네덜란드, 미국 등의 주요 미술관에서 다양한 방식의 전시를 통해 소개되고 있으며, 국내에서도 그라피티 전시가 주목받고 있다.[7] 2011년 미국 로스앤젤레스의 현대미술관에서는 《거리의 미술 *Art in the Streets*》(2011)이란 전시로 1970년대부터 전 세계를 무대로 활동하는 50여 명의 그라피티 예술가들을 국가별로 구분하여 방대한 그라피티 작업을 선보였고, 런던의 테이트 모던에서는 《거리미술 *Street Art*》(2008)이란 제목으로 전 세계적으로 주목받고 있는 여섯 명의 예술가들을 초대해 실제 런던의 거리에 작품을 직접 제작하게 했다. 미술관에서는 그라피티 지도를 관람자들에게 배포하여 도심을 직접 걸으며 작품을 감상할 수 있는 워킹 투어(walking tour)개념의 전시를 기획했다.[8] 파리

---

6 위르겐 하버마스, 한승완 옮김, 『공론장의 구조변동: 부르주아 사회의 한 범주에 관한 연구』(파주: 도서출판 나남, 2001), pp.43-62.

7 예술의 전당에서는 2016년 12월 9일부터 2017년 2월 26일까지 《위대한 낙서 *The Great Graffiti*》전이 열려 미국, 영국, 프랑스 등지에서 활동하는 예술가 7명의 작품을 볼 수 있었고, 이후 2017년 3월 15일부터 4월 30일까지 《위대한 낙서 셰퍼드 페어리 전: 평화와 정의》란 전시가 열려 그 열기를 이어갔다. 셰퍼드 페어리는 미국의 그라피티 예술가로서 사회, 환경, 정치 반전 문제에 대한 메시지를 강렬하게 전하는 작품들로 유명하다. 예술의전당, 『위대한 낙서』 전시도록(서울: 미노아아트에셋, 2006), pp.10-22.

8 Jeffrey Deitch, "Art in the Street,", In *Art in the Streets*, Jeffrey Deitch, et al., (New York: Skira Rizzoli

의 루브르 박물관에서는 2016년부터 《미디어 작품: 거리미술로 대화하기 *Média-dossier: Dialoguer avec le street art*》(2016~2019)란 주제로 프랑스의 그라피티 예술가인 JR(Jeane Rene)과의 협업으로 문화유산을 보존하는 박물관과 대조를 이루는 그라피티의 일시적이고 즉각적인 표현을 통해 공공기관과 거리미술의 예술적 결합의 형태를 탐구했고, 네덜란드 암스테르담의 국립미술관에서는 그라피티의 대중화에 큰 역할을 한 키스 해링(Keith Haring, 1958~1990)의 전시를 통해 그라피티 예술을 다양한 관점에서 고찰하고자 했다.[9]

영국의 그라피티는 청년 세대가 만들고 주도한 매우 특별한 미술운동이다. 그라피티는 문자와 이미지를 주요 시각언어로 사용하고, 권력의 중심에서 떨어져 불법적이고 저항적 행위에서 시작된 하위문화이다. 대중문화와 밀접한 그라피티가 거리의 예술이라는 특수함에도 불구하고 제도권에서 주목받고 있음에 여러 비판을 면할 수 없지만, 거리의 예술가들은 대중과의 또 다른 방식의 소통을 원하며 장소에 구애받지 않고 작업하길 원한다. 즉 그라피티는 팝아트 이후 현대미술의 두 축인 대중성과 상업성을 모두 지닌 셈이다.

본 논문에서는 1980년대 이후 전개된 영국의 그라피티 현상에 집중하여 저항문화와 청년문화의 산물인 그라피티가 변방의 소외된 예술에서 제도권으로 편입되면서 발생하는 여러 문제에 대해 논의해 보고자 한다. 또한 그라피티 예술이 지닌 기능과 특성, 공공성과 소유권의 문제, 자본주의와 맞물린 그라피티의 상업화 현상, 그리고 그라피티의 정치성에 대해 영국 그라피티 예술가들의 작품을 통해 세부적으로 분석하고자 한다. 특히 영국의 그라피티에 주목한 이유는 자본주의와 기득권에 영합하여 부와 명성을 얻고자 하는 거리의 예술가들이 늘어나는 상황에서 그라피티의 본질에 대해 반문하고, 이 예술이 나아가야 할 방향을 제시하기 때문이다.

---

and MOCA, 2011), pp.10-18. 그리고 Cedar Lewisohn and Henry Chalfant, *Street Art: The Graffiti Revolution* (London: Tate Publishing, 2009) 참고.

9 그라피티 관련 전시는 미술관 홈페이지에서 자세히 살펴볼 수 있다. 루브르박물관 https://www.louvre.fr/dialogueraveclestreetart, 암스테르담 현대미술관 https://www.stedelijk.nl/en/whats-on/exhibitions?theme=contemporary (2019. 1. 15 검색).

Ⅱ. 영국의 그라피티 예술과 발전

1960년대 뉴욕에서 시작된 그라피티 예술은 1970년대 영국으로 점차 확산되었다. 1980년대 이후 영국 내에서도 미국의 힙합(Hip-hop) 문화와 더불어 그라피티 예술이 하위문화로 받아들여지면서 많은 사람들이 이를 친숙히 여기게 되었다. 이후, 맨체스터, 버밍엄, 브리스톨, 런던, 에든버러, 글래스고, 던디 등 영국 각지에서 다양한 양식의 그라피티가 출현하고 발전하기 시작했다.[10]

그라피티와 같은 거리미술의 대두는 사회정치적인 현상과 밀접하게 관계된다. 1960년대 국제 사회는 베트남 전쟁(1955~1975)과 프랑스의 알제리 전쟁(1954~1962), 제 3세계에 대한 서구 강대국의 제국주의적 식민전쟁으로 어지러웠고, 반전운동과 반제국주의적 시위를 낳았다. 특히 영국에서는 아프리카의 식민국이었던 나이지리아, 우간다, 탄자니아, 케냐, 짐바브웨이, 보츠와나 등이 1960년대부터 차례로 독립국가를 선포하면서 정치·경제적으로 위기를 겪었다. 또한 프랑스에서 일어난 사회적 모순과 기존 체제를 전복하려는 68운동의 시도는 현실 비판적이고 고발적인 방향으로 흘렀다. 68운동의 투쟁이념은 유럽의 예술가들에게 많은 영향을 주었고, 이후 그라피티 예술가들의 작업에 억압적인 국가구조와 권력, 위계질서, 소비지향적인 자본주의 등이 주제로 등장하며 풍자적이고 비판적인 성향을 보였다. 이러한 상황 속에서 영국의 젊은이들은 1, 2차 세계대전 이후 징집의 요구에서 벗어나 현대성과 자유, 쾌락을 추구하며 '동요하는 60년대(Swinging sixties)'라 불리는 문화적 반란을 일으키며 낙관주의와 쾌락주의적 삶을 추구하고자 했다.[11]

1979년 마가렛 대처(Margaret Thatcher, 1925~2013)가 총리로 선출되어 1990년까지 영국을 이끌게 되면서, 대처리즘(Thatcherism)으로 대표되는 그의 정책은 영국 경제의 재생을 위한 것으로 공기업을 민영화하고, 재정지출을 삭감하기 위해 복지와 예술, 문화 정책을 과감히 포기했다. 시장경제 원리를 중시하는 대처의 이 같은 정책은 경기침체를 벗어나는 데는 일부분 성공했지만 사회복지를 후퇴시키고, 빈부격차 발생 및 제조업의 쇠퇴, 북아일랜드 무력진압 등으로 분열과 갈

10 Rafael Schacter, 앞의 책, pp.7-10.

11 Simon Rycroft, *Swinging City: A Cultural Geography of London 1950-1974* (Surrey and Burlington: Ashgate. 2012), pp.1-22.

등을 낳았다. 영국의 문화 비평가인 스튜어트 홀(Stuart Hall)은 대처리즘이 시민사회를 부정하고 정치·문화적 현상을 경제적 시각에서 읽고자 하는 방식으로 보았다. 그는 대처 정부가 매스 미디어를 활용하여 대중들을 직접 공략하는 점에 주목해 이를 정치적 상부구조 차원에서 국민을 선동하고 지배체계의 헤게모니를 견고히 한다고 주장했다. 전후 영국의 사회에서 복지국가 시스템을 해체하고 영국 사회를 시장과 경쟁의 체계를 통해서 부흥하고자 했던 대처 정부의 정책들은 영국 사회의 거의 전 부문에 큰 영향을 미치게 되었다.[12] 하지만 의도치 않게 대처의 정책 중 예술위원회의 재정 감축은 반정부, 반정책을 지지하는 예술가들의 활동에 동인으로 작용하기도 했다. 예를 들면, 스티븐 프리어스(Stephen Frears, 1941~) 감독의 〈나의 아름다운 세탁소 *My Beautiful Laundre*tte, 1985〉와 마이크 리(Mike Leigh, 1943~) 감독의 〈높은 희망 *High Hopes*, 1988〉과 같이 보수적인 영국 사회와 암울한 시대상을 반영한 영화가 등장했으며, 대처 집권 말기엔 yBa(Young British Artist)가 등장해, 자유로운 청년문화와 사회비판적인 메시지를 전달하고자 했다. 또한 영국 전역에 걸친 그라피티와 거리미술에는 노동자 계급, 인종차별, 이민자 정책, 성소수자 문제 등을 반영한 작업이 등장했다.[13]

영국 남서부 지방의 중심 도시인 브리스톨은 런던과 함께 영국 그라피티 예술의 발생지이자, 현재 유럽 거리예술의 중심지로 부상하고 있는 곳이다. 이 지역에는 1950년대부터 카리브해 지역의 쿠바와 자메이카, 남미, 이탈리아, 인도, 파키스탄 출신의 이민자들이 급증하면서 주거 문제와 청소년 범죄, 정주민과 이주민 사이의 갈등과 같은 문제들이 생겨나게 되었다. 1980년대는 세인트 폴 지역의 폭동(St. Paul's riot, 1980, 1987)이 연달아 일어나 인종갈등을 극대화했고, 1990년대는 시민과 공권력의 대립에서 발생한 하트클리페 폭동(Hartcliffe, 1992)이 발생하면서 사회 전반에 깔려 있는 불안정한 구도 속에서 갈등과 반목이 계속되었다.[14] 이러한 분열적 상황은 역설적으로 다양한 하위문화를 탄생하게 하는 자양분이 되었고, 그라피티는 반달리즘과 저항문화로서 혼돈의 상황을 어느 정도 대변하게 되었다. 특히, 뱅크시, 닉 워커(Nick Walker, 1969~), 잉키(Inkie, 1969~), 로버트 델

12 Stuart Hall, "Thatcherism-a new stage?", *Marxism Today*, Feb. 1980, pp.26-28.

13 Rafael Schacter, 앞의 책.

14 Madge Dresser and Peter Fleming. *Bristol: Ethnic Minorities and the City 1000-2001* (Chichester: Phillimore, 2007). pp.146-149.

나자(Robert Del Naja, 3D, 1965~) 등은 브리스톨에서 작품을 시작하여 현재 전 세계를 무대로 활발하게 활동하며 명성을 얻고 있다. 브리스톨에서는 도시 행사 중 하나로 2014년부터 업페스트(Upfest)란 거리미술 축제를 통해 전 세계에서 그라피티 예술가들을 초대하여 다양한 거리미술을 보여주고 있다.[15] 1970~1980년대 미국의 예술가들이 그라피티를 긍정적으로 받아들이는 데 많은 기여를 했다면, 영국의 그라피티 예술가들은 이를 대중적으로 확산하는 데 큰 몫을 했다. 이들의 작품은 대체로 서사적인 구조 방식을 지닌다. 작품의 유형에 따라 텍스트, 인물, 동물, 명화의 패러디에서부터 사회 현상, 국가 권력, 전쟁과 폭력, 자본주의와 소비사회 비판, 환경문제에 이르기까지 정치적이고 사회비판적인 성향이 강하게 나타난다.

1. 소통의 장으로서 그라피티의 정치적 기능과 특성

영국의 그라피티는 작품이 제작된 위치와 그 행위에 따라 사적이고 공적인 개념을 연계할 수 있는 매체로서 다양한 기능과 특성을 지닌다. 그라피티에는 개인의 생각과 사회적 현상을 시각화할 수 있는 예술적, 미학적 기능이 있고 이를 통해 의사를 전달하고 소통의 장을 마련할 수 있는 정치적 기능이 있다. 또한 그라피티 예술가들은 작업을 통해 자기 반영적인 성향과 사회적 의미와 가치를 드러내며 도상과 상징, 텍스트, 콜라주(collage), 패러디(parody), 전유(appropriation), 혼성모방(pastiche) 등의 다양한 방식을 사용한다. 그중 패러디는 이미 잘 알려진 유명 작품을 참조하여 새로운 이미지와 의미를 만들어내는 기법이며, 모방 차원을 넘어 원작과 제작된 작품 모두에 이전과는 다른 의미를 제공하기에 표절과는 구분된다. 전유는 광고, 미디어, 미술사 등에 이미 등장한 형상과 이미지를 다른 모습과 합성하여 또 다른 차원의 작업을 생성하는 과정과 방법을 말한다. 패러디가 풍자와 비판적인 성격을 지닌다면, 전유는 차용 매체와 적당한 거리두기를 통해 중립적인 위치를 취한다. 또한 혼성모방은 다른 작품으로부터 내용 및 표현양식을 빌려온 형태를 취한다. 차용한 원작과의 일대일 대응이 아니라 기법, 장르, 스타일, 매체에까지 다양하게 혼합해 모방된 패치워크 양식을 취하고 있다. 문화 비평가인 프레드릭 제임스(Fredric James)는 혼성모방이 포스트모더니즘 시대의 문화적 생산의 중요한 특

15 업페스트 거리미술 행사는 홈페이지를 통해 자세히 볼 수 있다. https://www.upfest.co.uk (2019. 1. 15 검색)

징 중 하나라 언급하며, 깊은 사고나 숨겨진 의미가 없이 이전 스타일을 모방하는 것은 "텅 빈 패러디(blank parody)"에 불과하다는 입장을 피력하였다.[16] 그는 문화와 예술생산의 필수적인 주체의 자율성이 중시되던 과거와는 달리, 예술가가 자신을 소비의 주체로 취급하면서 그만의 고유한 개성이 상실되고, 예술이 중립적이고 객관화된 상황을 비판적인 시각으로 바라봤다.

영국의 그라피티 예술은 대항문화(counter-culture)로서 권위적이고 보수적인 지배세력에 맞서 인종, 종교, 소수자의 자유와 억압으로부터의 해방을 추구하는 청년문화의 한 형태로 시작되었다. 1950~1960년대 히피문화를 시작으로 청년층은 정치적 신념이나 의지를 문학이나 음악을 통해 드러내기 시작했고, 1970년대에는 정치적, 경제적 침체기와 함께 사회 전반에 깔린 무기력함과 상실을 급진적인 문화로 극복하고자 했다. 1980년대 이르러 흑인문화를 중심으로 급부상한 하위장르인 힙합문화는 그라피티와 랩, 댄스 등의 새로운 유행을 낳았다. 이는 소수 집단의 소외와 억압을 표현한 것이었지만 보수적인 사회 분위기에 저항하며 새로운 질서를 만들고자 했다.[17] 그라피티는 국가, 사회, 정치체계에 대한 분노와 부조리를 표출하는 통로이기도 했지만, 반전문제와 인종차별에 대한 문제를 다룸으로써 화합과 평화에 대한 염원을 담기도 했다.

영국의 그라피티는 시각문화예술에서 대중적인 부분과 정치적, 사회적인 사항을 모두 포함한 영역에서 고찰할 수 있다. 그라피티가 지닌 문화·예술적 가치와 시각적 생산을 고려하면 특별한 예술의 한 형식이지만, 공적인 영역인 거리미술로서 그라피티와 예술가들의 활동은 고급 예술에 저항하는 하나의 정치적 미술의 양식으로 파악할 수 있다. 이러한 그라피티의 문화적 텍스트와 실천행위에는 도덕적 가치 판단의 적합한 기준이 제시될 수 있고, 작품행위에서 비판적 사고와 통찰력이 중요시될 수 있다. 따라서 그라피티는 고급문화처럼 대중을 배제하고, 배타적으로 접근하기보다는 대중과 소통하고 쉽게 누구나 다가갈 수 있는 친숙함의 전략이 있다.

프랑스의 사회학자인 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 예술가, 예술작품, 예술 형태는 따로 나누어 구분하는 것이 아니라 문화적 생산과 그 영역 전체를 아우르며 이해해야 한다고 주장했다. 그라피티를 부르디외의 견해로 파악해 보자면,

---

16 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1992), p.17.

17 Gary Shove, *Untitled. Street Art in the Counter Culture* (Durham: Carpet Bombing Culture, 2008), pp.6-8.

이는 개인, 집단, 기관 등의 사회적 행위체가 다루고 조정한 사안과 입장들의 상호관계를 통해 예술을 이해해야 한다. 부르디외는 예술의 장이란 힘의 장이자 이를 변용하거나 유지할 수 있는 투쟁의 장임을 주장했다.[18] 이는 그라피티와 같은 거리문화를 사회 피지배계층의 저항력과 지배계층의 통합력 사이의 투쟁의 장으로 볼 수 있는 부분이기도 하다. 또한 이탈리아의 마르크스주의자 안토니오 그람시(Antonio Gramsci)는 사회의 지배계층이 도덕적, 지적 능력을 발휘하는 과정을 통해 피지배 계층들의 동의를 얻어내는 것을 헤게모니라는 개념을 사용하며 이를 정치적으로 분석했다. 그는 대중문화에는 지배문화와 하위문화 사이의 교환이 일어나며 이 영역 안에는 저항과 통합이 동시에 들어 있음을 말한다.[19] 그라피티 문화의 텍스트와 실천행위는 충돌의 과정 속에서 작동하며, 주류와 비주류 사이의 만남과 어긋남을 반복하면서 그 사이의 공간에 존재함을 알 수 있다. 이 과정은 통시적이면서 공시적이고, 세대와 지형을 가로지르며 주어진 어느 역사적 순간과 장소에서 저항과 통합 사이로 움직인다. 그라피티 예술의 영역은 주류문화의 헤게모니를 얻고자 하는 시도와 함께 이에 반하는 구조로 이루어져 있다. 그러므로 그라피티는 지배 이데올로기와 일치하는 강요된 대량문화로 구성되는 것도 아니고 자발적으로 발생하는 대항문화로만 구성되는 것도 아니다. 이는 여러 요소의 조합으로 중심과 주변, 주류와 비주류의 서로 상응하는 문화적, 이데올로기적 가치와 요소들이 뒤섞인 정치적 장으로서 기능한다.

2. 공공의 의미와 소유의 문제

그라피티가 사유재산이나 공공기물을 파괴하는 반달리즘적 행위냐 아니면 도시환경을 개선해주는 공공미술이냐 하는 문제는 여전히 첨예한 의견 대립을 낳고 있다. 또한 그라피티를 보존할 가치가 있는 작품으로 봐야 하는지 아니면 위법행위로 보아 지우고 없애야 하는지도 논란의 여지가 있다. 그렇다면 몰래 그림을 그리는 속성을 지닌 그라피티 예술가들의 작업을 문화생산자로서 작가에게 작품

18 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson (Cambridge: Polity Press, 1993), pp.29-30.

19 Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, ed. Joseph A. Buttigieg (New York: Columbia University Press, 1992) pp. 233-238.

2
뱅크시
〈잘 매달려 있는 연인〉
2006
벽에 스프레이
스탠실 기법
성보건 클리닉 건물 측면

에 대한 저작권이 있다고 판단해야 하는지 아니면 작품이 그려진 건물과 벽의 주인에게 그 소유권이 있다고 봐야 하는지 등 여전히 그라피티에는 많은 논쟁거리들이 있다.

2006년 영국에서는 그라피티의 소유와 보존을 위한 특별한 사건이 있었다. 당시 브리스톨 시의회에서 주관한 투표에서 성보건 클리닉(sexual health clinic) 건물 측면에 그려진 뱅크시의 작품을 영구히 보존하자는 결정이 내려졌다. 뱅크시의 그라피티 〈잘 매달려 있는 연인 *Well Hung Lover*〉(2006)은 건물 이층 벽면에 벌거벗은 한 남성이 위태롭게 창틀에 매달려 있고, 창문 안쪽에는 속옷 차림의 여성과 양복을 입은 한 남성이 누군가를 찾고 있는 모습으로 흡사 간통현장의 발각처럼 위험하고 불안한 상황을 블랙 유머로 표현하고 있다.도2 이 작업은 그라피티가 우리의 삶과 일상의 공간에 적극 개입했음을 알 수 있는 흥미로운 작업이기도 하다. 하지만 이 작품의 보존을 둘러싼 결정에 많은 논쟁이 일었다. 우선 시의회의 많은 예산이 도시 정화를 목적으로 거리의 그라피티를 지우는 데 할애되는데, 이 결정은 반대의 경우에 해당하기 때문이다. 그렇다면 영국에서 그라피티는 합법인가? 대부분의 국가에서 소유주가 있는 건물과 벽, 공공건물과 거리에 그림을 그리거나 낙서를 하는 행위가 불법으로 간주되는 것처럼, 영국에서 그라피티는 불법이고 범죄 피해로 간주될 수 있다. 1971년의 형사법(Criminal Damage Act 1971)에 따르면, 낙서를 한 사람은 10년까지의 징역형에 처해질 수 있으며, 그 피해가 5,000파운드 이상이면 벌금이 부과될 수 있다.[20] 결국 뱅크시라는 작가의 명성과 가치가 불법인 그라피티를 합법화를 넘어 보존할 가치가 있는 고급예술작품으로 만들었다는 것이다. 따라서 그라피티는 합법과 불법 사이, 개인과 공공의 소유와 저작권의 문제, 일시성과 영구성 사이에서 여전히 많은 갈등을 낳고 있다.

20 http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1971/48/contents (2019. 2. 20 검색).

뱅크시는 분명히 자신의 브랜드적 가치와 함께 그라피티와 거리미술이 처한 현실을 잘 인지하고 있을 것이다. 그는 자본의 논리에 설득되지 않고, 인터넷을 활용해 자신만의 생산과 소비 양식을 고민하며 주류문화에 여전히 대항하고 있다. 거리예술은 거리에서 생성되고 소비되고 소멸되지만 인터넷을 통해서는 여러 문화의 사람과 관계한다. 도시 공간을 불법으로 점유하는 그라피티와 거리미술은 주변 문화를 생산하고 주류 문화에 편입되는 것에 그치는 것이 아니라 도시가 가진 고유한 특성을 반영하고 하나의 문화로서 생산 자체에 개입하기에 정치적이다.

이와 비슷한 사건이 뉴욕시의 퀸즈에 위치한 파이브 포인츠(5 Pointz)에도 있었다. 파이브 포인츠는 뉴욕의 다섯 자치구를 상징하는 명칭으로 1990년대부터 그라피티와 거리미술의 메카로 서서히 자리 잡으며, 사람들을 불러 모았다. 이 지역의 낙후되고 버려진 건물로 예술가들이 서서히 모여들면서 200여 개의 스튜디오가 생겨났고, 거리와 벽면은 벽화로 채워졌다. 하지만 이곳이 인기 있는 관광명소로 자리 잡으면서 건물을 인수한 부동산 개발업자인 제리 월코프(Jerry Wolkoff)는 아파트 단지로 개발하기 위해 2013년 뉴욕시 당국의 승인을 받아 이를 공표하였다. 이에 많은 예술가들이 그라피티와 거리미술을 보존하기 위해 관계기관에 청원을 넣고 집회를 열었지만, 이러한 노력에도 불구하고 2013년 11월에 건물의 모든 그라피티는 흰색 페인트로 칠해졌고, 2014년 말 건물은 모두 철거되었다.[21]

건물이 철거된 후에도 논란은 가시지 않았다. 아파트 단지에 파이브 포인츠라는 명칭을 쓰려 하자 이를 두고 예술가와 건물주의 소유권 논란이 불거졌다. 또한 유실된 그라피티에는 철거 90일 전 사전 통보 기간을 두고 오랜 법정공방이 벌어졌다. 2017년 4월 그라피티 예술가들과 시민단체들은 월코프가 그라피티를 함부로 지운 행위에 대해 시각예술보호법(Visual Artists Rights Act)을 위반한 것으로 보아 연방법원에 제소했다. 2017년 10월 연방법원의 배심원들은 월코프가 그라피티를 없앤 것을 불법행위로 판단하여, 예술가들에게 이를 보상하라고 판결을 내렸다. 판사는 월코프의 소유권보다는 그가 공지하지 않고 갑작스럽게 그라피티를 지워 예술가들이 작품 보존의 기회를 놓쳐버린 부분을 문제 삼았다.[22] 파이브 포인츠

21 Alan Feuer, "Brooklyn Jury Finds 5Pointz Developer Illegally Destroyed Graffiti", *The New York Times*, 2017. 11. 7, https://www.nytimes.com/2017/11/07/nyregion/5pointz-graffiti-jury.html (2018. 11. 3 검색).

22 2018년 2월 12일 연방법원에서는 건물주 월코프에게 45건의 작품 당 십오만 달러로 계산하여 21명의 예

사건은 그라피티를 예술로 정의한 첫 사례이고, 그라피티의 저작권과 소유권을 보장하는 법이 마련된 중대한 사건이었다. 그럼에도 불구하고, 공공의 장소에 무료로 관람할 수 있는 이 그라피티에 소유권을 주장하는 것이 한편으로는 그라피티가 가진 고유한 성질을 위반하는 것은 아닌지에 대해 여전히 논란은 가시지 않았다.

그라피티는 주류 권력과 문화에 대항하며, 개인의 소유라는 폐쇄성보다는 누구에게나 열려 있고, 예술가를 드러내기보다는 익명성을 추구하고, 일시적이고, 때로는 법을 위반하기도 한다. 하지만 여기서 생각해 볼 문제는 과연 예술가들이 무엇은 요구했냐는 것이다. 이들은 도시에서 자신들을 위한 틈새 공간을 찾아 자유롭게 사고하고 개성을 표현한 부분에 대한 침해와 작가성에 대한 문제에 이의를 제기한 것이었다. 여기서 작가성이란 예술 작품 생산자와 작품과의 관계, 작품에 부여된 의미, 예술가의 주체성, 개성, 사적 영역 모두를 포함한다. 또한 작품을 제작하면서 생산의 경제적 관계 내에서 점유하고 있는 위치에 대한 부분을 말하기도 한다.[23] 문화생산자로서 유실된 그라피티에 대한 예술가들의 소송은 육체적이고 정신적인 인간 노동 모두를 포함한다. 즉 일상적인 작업뿐만 아니라 상상적, 예술적 사고와 유희를 모두 아우르는 것이다.

파이브 포인츠의 사례가 생산되고 소비되고 교환되는 그라피티와 거리미술에 대한 뒤늦은 법적 보호를 말한다면, 영국의 뱅크시의 사례는 거리미술의 현장에서 예술가와 관람자의 관계를 재정의하고, 그라피티의 범주를 확대하며, 생산과 소비에 적극적으로 개입한다. 즉 도시 공간을 관찰하여 발견하고, 새로운 의미를 생산하는 거리미술의 전통을 잇는 그라피티는 경제적, 사회적, 예술적, 미학적 토대를 재전유한다. 뱅크시는 주류 사회가 거리미술을 통제하는 방식을 인지하고 재조정하면서 소유권, 문화, 생산 양식에 실천적으로 개입한다. 이는 그라피티가 시각문화의 영역 안에서 만들어내는 생산이 작가의 개인적 요구뿐만 아니라, 사회적, 문화적 요구와 욕망을 동시에 나타내기 때문이다.

술가들에게 총 6백 7십만 달러(약 80억 원)의 배상금을 지급하라는 판결을 내렸다. cnn.com, 2018. 02. 14, https://edition.cnn.com.2018/02/13/us/5pointz-graffiti-artists-award-trnd/index.html (2018. 11. 18 검색).

23 John A. Walker and Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), p.69.

3. 거리를 벗어난 그라피티의 상업화

영국의 그라피티는 비록 낙서로 시작되었지만, 동시대 미술의 한 장르로 인정받아 새로운 발전을 이뤄내고 있다. 1980년대 이후 개성이 담긴 그라피티 예술가들의 다채로운 양식이 출현했고, 이는 기법과 매체, 표현의 다양화로 연결되었다. 영국의 그라피티 예술가들은 국가적 갈등과 사회적 문제와 같은 정치적 메시지를 담은 작업을 통해 대중과 소통을 이끌었지만, 자본주의에 편승하는 사회 속에서 미술의 제도권에도 발을 들여놓게 되었다. 상업화하는 그라피티에 대해 저항의 본질을 잃었다는 점에서 많은 이들이 비판을 가하기도 했지만, 도시의 벽 외에 다양한 방식으로 대중과의 소통을 모색한다는 점에는 적절한 수용을 하기도 했다. 이렇게 그라피티가 현대미술의 한 분야로 자리매김할 수 있게 된 데는 장 미셸 바스키아(Jean Michel Basquiat, 1960~1988)와 키스 해링의 노력이 상당히 크다.[24]

제도권과 타협한 영국의 그라피티 예술가들은 미술관과 갤러리에 전시회를 열기도 하고, 제품 브랜드와 협업하며 디자이너로서 그 영역을 넓혀 활동하기도 했다. 그중 닉 워커는 1980년대부터 브리스톨에서 스탠실과 프리 핸즈(free hands) 기법을 활용하며 중산모를 쓰고 검은 정장을 입은 '반달(Vandal)'이라는 자신만의 캐릭터를 만들어 풍자와 해학인 섞인 그라피티를 제작하였다.[25] 문화와 예술을 훼손하는 의미가 있는 반달리즘을 의도적으로 드러낸 그만의 캐릭터는 불법이라는 그라피티 행위에 대한 모순과 자본주의와 정치적 상황을 비판적으로 바라보기도 한다. 아이러니하게도 이런 그의 작업은 미술계에서 좋은 평가를 받았고, 2008년 영국의 본햄에서 열린 경매에서 레오나드도 다빈치의 〈모나리자 *Mona*

---

24 바스키아는 사람들이 외면한 거리나 골목, 지하철 외관, 버려진 건물의 외벽에 그림을 그리며 예술과 낙서의 경계를 허물고자 했고, 그림을 소통의 도구로 사용하며 자신의 이야기를 자유롭게 드러냈다. 바스키아가 다루는 주제에는 인종문제, 정체성, 폭력, 죽음, 마약, 비행청소년의 문제에서부터 만화와 해부학 등에 이르기까지 다양한 범위를 포괄하고 있다. 그는 정치, 종교, 철학을 비판하는 사모(SAMO, SAMe Old shits)라는 그룹을 결성하여, 그 예명으로 활동했고, 앤디 워홀(Andy Warhol)과의 협업으로도 유명하다. 바스키아의 짧은 생애와 작품은 이후 전 세계적으로 주목 받았다. Eleanor Nairne and Hans Werner Holzwarth, *Brilliant Basquiat* (Cologne: Taschen, 2018), pp.12-22. 키스 해링은 뉴욕 거리와 벽면, 지하철 플랫폼, 클럽 등을 캔버스 삼아 그라피티를 그리기 시작했고, 간결한 선과 모양으로 인간과 동물의 형상을 그려낸 그의 그라피티는 대중들의 이목을 집중시켰다. 그는 모두가 관람할 수 있는 대중을 위한 예술을 제작하고자 했고, 그의 작업에는 인종갈등과 차별뿐만 아니라 에이즈, 약물 남용과 같은 사회문제도 담고 있었다. John Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography* (New York: Fireside, 1992), pp. 239-243.

25 Nick Walker, *A Sequence of Events* (Rome: Drago, 2009) 참고.

3
닉 워커
〈무나리자〉
2006
종이 위에 스크린프린트
74.5×55.5cm
ⓒNick Walker

Lisa〉(1503~1506)를 차용한 〈무나리자 *Moona Lisa*〉(2006)가 예상가의 10배를 웃도는 약 54,000파운드(약 8천 100만 원)에 낙찰되는 상황이 벌어졌다.도3 캔버스에 스탠실과 아크릴을 사용해 제작한 그의 작업에 등장하는 모나리자는 드레스를 입고 하반신을 숙여 치마를 올려 엉덩이를 보여주는 모습을 취하고 있다. 심지어 이 작품은 『르 몽드 디플로마티크 *Le Monde Diplomatique*』와 『인디펜던트 아트 매거진 *Independent Art Magazine*』에 소개되며 상업적으로도 주목을 받았다. 이후 닉 워커는 영국뿐만 아니라 미국, 태나다, 독일, 일본, 대만 등지에서 전시회를 열었다. 2015년 어보브 세컨드 갤러리(Above Second Gallery)에서 열린 《엔트로피 *Entropy*》란 개인전을 시작으로, 2016년에는 뉴욕 맨해튼의 퀸 아트(Quin Arts)에서 개인전을 개최하며 거리미술뿐만 아니라 상업미술로도 입지를 넓혔다. 워커는 영화 산업에도 활발히 참여했는데, 공상과학영화인 〈저지 드레드 *Judge Dredd*〉(1995)에서는 미술 세트를 담당했고, 스탠리 큐브릭(Stanley Kubrick, 1928~1999)의 〈아이즈 와이드 셧 *Eyes Wide Shut*〉(1999)에서는 그라피티를 배경으로 한 뉴욕의 거리를 재현하기도 했다. 또한 영국의 도자기 브랜드인 로얄 달튼(Royal Doulton)에서는 워커의 주요 작업이 들어간 접시와 머그잔 시리즈를 제작하기도 했다.[26]

그라피티의 상업화 현상에 그라피티 작가들뿐만 아니라 비평가들조차 우려의 목소리를 내는 경우가 많지만, 초기의 그라피티 예술이 누구에게나 열려 있는 예술의 개방성과 평등성을 강조했던 것처럼, 이렇게 상업화된 예술이 그라피티의 대중화에 성공했다는 부분은 어느 정도 설득력이 있다. 하지만 여기서 중요한 것은 예술가들의 자세이다. 상업화에 편승하는 것에 그칠 것인지 아님 자신

26 이현, 「그라피티 아트의 현 주소」, 예술의 전당, 앞의 책, pp.55-56. 그리고 로얄 달튼과 닉 워커의 협업은 다음의 웹사이트를 통해 살펴볼 수 있다.
https://www.royaldoulton.co.uk/design-partners/nick-walker (2019. 2. 20 검색).

만의 메시지를 정확히 전달하며 그라피티가 지닌 정체성을 잃지 않을 것인지 말이다.

벤 엔(Ben Eine, 1970~)은 런던의 쇼디치, 브릭레인과 올드 스트리트에서 거리, 건물, 상점의 셔터에 단순하고 강렬한 색채를 지닌 알파벳을 이미지화하여 작업한다. 그는 2008년 1월 런던『타임 아웃 *Time Out*』잡지에서 선정한 6명의 그라피티 예술가 중 한 명이 되었고, 2010 년 7 월에는 영국의 총리였던 데이비드 카메론(David Cameron)이 오바마(Barack Obama) 대통령의 공식 선물로 그의 작업 〈21세기 도시 *21st Century City*〉(2010)를 헌정하는 영예를 얻기도 했다.도4 유명세를 탄 그의 작업은 2011년 샌프란시스코의 화이트 월 갤러리(White Walls Gallery)에서 열린 개인전에서 시작도 하기 전에 모두 매진되기도 했다. 현재 그는 많은 기업과 예술가들과의 협업의 통해 작품의 영역을 확장하고 있으며, 2018년 1월 런던 '패션 위크(London's Fashion Week)'에서 자신의 의류 브랜드를 선보이기도 했다. 하지만 그는 국제 사면 위원회(Amnesty International)의 창립 50주년 기념 포스터를 제작하는 등 여러 자선단체에 재능기부를 하며 자신의 예술적 신념을 잃지 않고 있다.[27]

그라피티가 미술의 제도권에 편입되고, 예술가들이 기업과 협업하고, 상업주의와 타협할 때, 뱅크시는 이에 반대하는 입장을 취한다. 그는 2013년 뉴욕 센트럴 파크의 노점에서는 자신의 실제 작품을 60달러에 몰래 판매하는 행사를 진행하며, 현대미술의 위선과 상업주의를 비판했다. 뱅크시는 전통적인 미술관 전시를 피하면서

4
벤 엔
〈21세기 도시〉
캔버스에 스프레이 페인트
100×70cm
ⓒEine Signs, London

27 Imogen Carter, "Ben Eine's alphabet street," *The Guardian*, 27 June 2010, https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/27/streetart (2019. 1. 20 검색). 벤 엔은 대중음악 그룹인 알파비트(Alphabeat), 두피(Duffy), 스노우 패트롤(Snow Patrol)과 협업하여 뮤직 비디오를 통해 작품을 선보이기도 했다. Alan Ket, *Urban Art Legend* (London: Lomart, 2015), pp.16-17.

버려진 터널과 거리와 같은 공간에 작품을 제작하며, 특정인을 위한 전시가 아닌 누구나 쉽게 접근하여 작품을 감상할 수 있는 민주적인 예술을 추구하려 노력했다. 또한, 자신의 그라피티를 사진 찍어 홈페이지에 올리며 여러 사람들과 공유하고자 했고, 누구나 저작권료 없이 작품의 이미지를 사적인 용도로 사용할 수 있게 했다.[28] 이러한 뱅크시의 행위는 저작권에 대한 포기뿐만 아니라 작가의 권위와 권리, 자격 역시 내려놓은 것이다.

또한 인류애와 휴머니즘, 풍자와 해학을 담은 그라피티로 국제적 명성을 얻고 있는 스틱(Stik, 1979~)은 단순한 형태와 색채를 통해 인간 삶의 문제에 깊이 관여하며, 상업주의에 반대한다. 그는 인권 단체와 자선기업과의 협업을 통해 다양한 포스터와 이미지를 제작하는 재능기부를 하고 있으며, 자신의 작업을 일반에게 무료로 제공하기도 한다. 일례로 그는 노숙자들의 갱생을 위한 잡지인『빅 이슈 *The Big Issue Magazine*』를 판매하는 사람에게 자신의 작업을 무료로 배포하도록 했지만, 결국 이 작업이 스틱의 작업으로 밝혀지며 옥션에서 15만 파운드에 거래되는 기이한 현상이 벌어졌다.[29]

영국의 그라피티 예술가들은 도시의 물질적이고 개념적인 가치를 생산하고 이를 자신만의 방식으로 도시민과 공유하고자 했지만 이러한 상징적 교환이 자본주의의 논리 속에서 상품으로 전락해 버리고 돈으로 환산되는 일이 안타까울 따름이다. 그렇지만 대중문화와 상업미술이 내포하고 있는 힘은 상당히 크다. 이는 계층 간의 위계질서를 무너뜨리고, 우리의 일상과 생활에 쉽게 침투하고 있다. 예술은 일종의 생산양식이며, 예술가들은 사회의 누군가와 다른 지향점과 욕망을 가지고 노동력을 통해 작품을 생산한다. 마르크스(Karl Marx)가 생산과 소비의 단계는 구별되면서도 상호의존적이라 말했듯이, 생산 없는 소비는 없고, 소비 없는 생산도 없다. 생산은 때로는 무목적적이며, 소비를 매개하고, 소비의 소재를 창조한다. 생산이 없다면 소비는 대상을 잃는다.[30] 이런 의미에서 그라피티는 하위문화의

---

28 뱅크시의 세부적인 작업과 활동은 그의 홈페이지를 통해 살펴볼 수 있다. www.banksy.co.uk (2018 12. 20 검색).

29 "Street artist to make Big Issue sellers 'art dealers'," *BBC News*, 10 March 2013, https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21717245 (2019. 1. 15 검색); Stik. *Century* (New York: Penguin Random House, 2015) 참고.

30 Karl Marx, *Grundrisse: Foundation of the Critique of Political Economy*, trans. Martin Nicolaus (Harmondsworth and Middlesex: Penguin Books, 1973), pp.90-94.

사회적 반감을 격렬하게 드러낸다는 단선적인 시각에서 벗어나 상품성과 브랜드화를 논할 수 있는 다양한 스펙트럼을 지니게 되었다. 결국 확장된 개념으로서의 그라피티는 주류문화와 하위문화, 고급미술와 대중미술, 사적 영역과 공적 영역, 도심의 거리와 미술관과의 경계를 허물며 대중과 소통하고 그 내용을 공유하고자 했다.

Ⅲ. 영국의 그라피티 예술의 정치성

프랑크푸르트학파의 철학가이자 사회학자인 테오도르 아도르노(Theodor Adorno)는 사회의 총체성에 저항할 수 있는 최후의 보루는 예술이라 말한다. 예술은 현실의 부조리와 결함을 드러낼 수 있고, 현실 비판을 수행하며, 미래를 위해 총체 사회를 벗어날 수 있는 잠재성을 지녔기 때문이다. 그가 바라보는 예술의 속성은 사회성을 반영하면서도 온전히 거리두기를 할 수 있는 '자율성'을 지닌 것이다. 하지만 그는 현실에 반감을 지닌 저항적 예술이 구체적인 내용으로 표현되는 것에는 반대한다. 정치적 사건과 적극적인 사회적 투쟁이 예술에 개입될 경우, 이는 정치선전용의 프로파간다로 전락해 버릴 위험성이 있기 때문이다. 하지만 현실과 사회의 부조리에 저항하지 않는 예술은 그저 자본주의의 논리에 의해 상품화되기 때문에 저항하되 누군가를 선동해서는 안 된다는 것이 그의 주장이다.[31] 아도르노의 견해를 따르자면, 그라피티 예술은 양가적인 성향을 지닌다. 변방의 문화이면서도 제도권에 편입할 수 있고, 예술가의 주체성과 자율성이 중시되면서도 체제에 순응을 요구받기 때문이다.

아도르노가 예술의 자율성 자체에서 정치성을 읽어 내고자 했다면, 프랑스의 철학자인 자크 랑시에르(Jacques Rancière)는 예술의 자율성과 잠재력의 핵심이 되는 이질적인 감정에서 정치성을 구하며, 아도르노의 사상을 비판적으로 발전시켰다. 아도르노가 말하고자 했던 예술의 자율성이란 개념은 고급예술과 대중예술 사이의 위계질서를 불러일으킬 위험이 있었지만, 랑시에르는 예술 행위와 작품의 자율성보다는 예술을 감상하고 향유할 수 있는 관람자의 감성 자체의 자율성을 주장한다. 즉 모더니즘이 추구한 예술적 행위의 자율성이 아니라, 감각적 경험의

31 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London & New York: Bloomsbury, 1998), pp.241-270.

형태의 자율성을 강조했다.[32] 랑시에르가 주장하는 정치와 미학은 화합이나 통일성에 의해 규정되는 것이 아니라 불일치라 부르는 대립관계 속에서 규정된다. 그가 말하는 정치란 행위와 법칙 사이의 불일치를 해소하는 기술이고, 예술이란 재현과 그 대상 사이의 불일치를 숨기기 위한 기술이다.[33] 즉 정치적 예술은 협상을 위한 것이 아니다. 예술이 정치적인 것은 시간과 공간을 분할하고 거리를 두는 간격 때문이다. 따라서 아도르노가 자율성을 고급예술에서 찾았다면, 랑시에르는 대중예술 또한 감성을 변화시킬 수 있는 정치적 수행능력이 있는 것으로 보았다. 그라피티는 본래 위법이고, 익명성을 기반으로 하고, 일시적이고 한시적인 성격을 지닌다. 또한 체제 비판과 청년들의 저항 정신을 담고 있고, 주류와 비주류 문화, 거리미술과 공공미술, 상업화와 대중화 사이에서 불일치의 전략을 잘 드러내고 있다. 이러한 의미에서 그라피티는 정치성을 함의하고 있다.

뱅크시의 작업에는 독특한 아이디어와 함께 사회풍자적인 성향이 강하다. 그의 그라피티를 살펴보면 시위대의 한 사람이 화염병이 아닌 꽃을 투척한다든가, "이 벽을 적법한 그라피티 장소로 지정한다(This Wall Is a Designated Graffiti Area)."와 같이 불법과 위법, 언어와 상황의 불일치를 통해 예술의 자율성과 실천성을 동시에 드러내고 있다. 뱅크시는 반폭력적 평화행위에도 그의 그라피티를 활용한다. 2005년경 팔레스타인의 거주지인 서안 지구와 가자 지구에 세워진 분리장벽에 반전과 평화를 상징하는 벽화를 그리며, 국가적 패권주의와 헤게모니, 종교와 민족 갈등, 제국주의와 식민주의의 폐해를 표상하고자 했다.[34] 그가 분리장벽에 그라피티를 그리게 된 계기는 2002년부터 이스라엘과 팔레스타인을 구분짓고자 한 이 장벽이 국제법상 합법으로 결론지어졌기 때문이다. 하지만 이 장벽에 그라피티를 그리는 것은 불법이다. 따라서 뱅크시는 합법과 불법, 반인륜적 행위와 인권 문제, 전쟁과 평화 사이에서 벌어지는 폭력을 고발하고자 실천적으로 그라피티를 했던 것이다.

또한 2017년 3월에는 팔레스타인 베들레헴 지역에 '벽에 가로막힌 호텔(The Walled Off Hotel)'을 열며 끊임없는 갈등과 반목이 지속되고 있는 이 지역에서 가

32 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London & New York: Bloomsbury, 2013), pp.7-26.

33 Jacques Rancière, "The Ethical Turn of Aesthetics and Politics", In *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steven Corcoran (New York: Continuum, 2010), pp.184-202.

34 Banksy, *Wall and Piece* (London: Random House, 2007). 참고.

해자와 피해자, 주류권력과 타자의 문제에 대해 숙고해 보고자 했다. 실제로 운영 중인 호텔의 객실 안에는 반전을 외치는 뱅크시의 작품과 그와 뜻을 모은 작가들의 작품이 있다. 이 호텔은 이스라엘군이 팔레스타인 분쟁 지역에 설치한 약 9m 높이의 분리 장벽과 거의 맞닿아 있고, 객실에 빛도 잘 들지 않고, 전망도 나쁘다. 그럼에도 불구하고 뱅크시는 이 호텔에 그라피티를 그리며, 현재 이스라엘과 팔레스타인의 상황을 상징적으로 보여주고자 했다.[35] 랑시에르와 아도르노가 밝힌 것처럼, 예술이 아무리 삶과 현실을 반영한다 하더라도 재현된 현실은 기존과는 다른 예술만이 추구할 수 있는 또 다른 현실이다. 뱅크시의 작업은 보는 이들에게 정확히 무엇이 옳고 그른지 훈계하거나 선동하려 하지 않는다. 그저 그라피티를 통해 현실에 대한 저항과 비판적인 자세를 취할 뿐이다. 이러한 그라피티의 거리두기는 정치적이며 수행적이다.

뱅크시와 비슷하게 3D라는 예명으로도 잘 알려져 있는 로버트 델 나자는 영국 정부의 정책에 비판적인 입장을 취한다. 그는 그라피티 예술가로 활동할 뿐만 아니라 음악가로도 활발히 활동 중이다. 2003년 영국군과 미군이 합동으로 침공한 이라크 전쟁에 반대했고, 팔레스타인과의 분쟁 중인 이스라엘 정부 정책에도 비판적인 입장을 보였다. 델 나자는 공연을 통해 자신의 입장을 밝혔고, 가자 지구와 서안 지구의 난민촌과 레바논과 시리아에 있는 팔레스타인 청년들을 지원하는 단체인 호핑(Hoping)을 위해 수익금을 기부하기도 했다.[36]

또한 닉 워커는 사회·정치적인 문제에 민감하게 대응한다. 〈코란 칸 *Le Corancan*〉(2010)은 프랑스의 니콜라스 사르코지(Nicolas Sarkozy) 대통령의 재임 기간이었던 2010년, 법원, 학교, 상점, 병원 등 다수가 모이는 공공장소에서 무슬림 여성의 복장 중 눈을 제외한 얼굴을 가리는 부르카와 니캅 착용을 금지한 데서 시작되었다.도5 특정 종교의 복장을 금지한 법안은 의복의 자유라는 부분에 어긋나는 것이기도 하며 국가적 가치에 반하기도 한다. 이에 프랑스에서는 헌법에 명시된 정교

35 뱅크시의 호텔은 현재 운영 중이며, 자세한 사항은 호텔 홈페이지를 통해 살펴볼 수 있다. http://walledoffhotel.com (2019. 1. 5 검색).

36 로버트 델 나자는 영국의 그라피티 예술가이자, 음악가이며, 1980년대 초 브리스톨의 그라피티 발전에 선구적인 역할을 한 인물이다. 당시 브리스톨에서 그라피티는 청년 문화의 변화를 위한 중요한 축으로 작용했고, 뱅크시 역시 그의 영향력을 인정했다. 그는 그라피티 아티스트, 힙합 D.J. 및 사운드 예술가들의 멀티미디어 집단인 더 와일드 번치(The Wild Bunch)를 만들었고, 이후 혁신적인 밴드 중 하나인 매시브 어택(Massive Attack)을 만들어, 핵심 멤버로 활발히 활동하고 있다. Rober Del Naja, Sean Bidder, *3D and the Art of Massive Attack* (London: Thames & Hudson, 2012) 참고.

5
닉 워커
〈코란 칸〉
벽에 스프레이
파리의 케 드 발미 지역

분리 사상인 '라이시테(laïcité)'를 내세우며, 사적인 영역에서는 종교의 자유를 보장하되, 공적인 영역에서는 비종교성을 지켜야 함을 문제삼았다. 부르카와 니캅이 논란이 된 것은 유럽의 입장에서 이슬람 종교에 가해지는 혐오와 적대감의 노골적인 표출이라는 부분이었다.[37] 파리의 케 드 발미 지역에 그려진 워커의 〈코란 칸〉에는 여섯 명의 여성이 부르카를 입고 일렬로 캉캉 춤을 추고 있는 모습이 묘사되어 있다. 부르카를 종교적인 이유로 여성에게 가해지는 폭력이라 바라본 유럽식 사고를 조롱이라도 하듯, 여인들은 모두 한쪽 다리를 들어 올리며 치마 속을 보여주고 있다. 경쾌하고 빠른 리듬에 맞춰 꽃처럼 겹겹이 층을 이룬 스커트를 입고 추는 캉캉 춤은 1830년 프랑스에서 발생한 7월 혁명 이후 파리의 무도회장을 중심으로 시작되었다. 당시 보수적인 사회 분위기 속에서 외설은 금기였고, 캉캉 춤은 이를 교묘히 피하기 위해 슬쩍 다리를 올려 적법과 위법의 수위를 넘나들었다.[38]

닉 워커와 뱅크시의 작품에는 기호와 상징이 등장한다. 이들의 그라피티에는 사회 비판의 의지를 드러내면서 그라피티가 지닌 유희성을 최대한 활용하여 그들만의 정치적 입장을 표명한다. 국가, 정치, 사회에 대한 심각한 주제를 표현하지만 이들은 공격적인 태도와 선동적인 어법을 그라피티에 담지 않는다. 결국 이들 작업

37 김용래, "정교분리냐 종교 자유냐…佛 부르카금지법 논란 재점화," 연합뉴스, 2018.10.23. https://www.msn.com/ko-kr/news/world/정교분리냐-종교-자유냐…佛-부르카금지법-논란-재점화/ar-BBOMzLg (2019. 1. 20 검색).

38 Alan Ket, *Urban Art Legend* (London: Lomart, 2015), pp.86-89.

에 드러나는 정치성은 작품을 바라보는 수용자에게 달려있다. 각자의 가치관과 문화적, 종교적 배경에 근거해 이들이 의도한 비판의 범위와 작품이 위치하는 곳의 맥락을 추측하고 논의할 수 있는 자율성과 주체성 말이다. 이러한 논의의 과정에서 개인과 공동체의 관계가 형성되고, 이들만의 입장이 드러나며, 또 해체되고 재형성되는 불일치를 반복한다. 즉 감각이 재편성되는 과정 속에서 새로운 정치적 예술의 체계가 형성된다.

Ⅳ. 맺음말

영국의 그라피티는 1970년대에 시작되어 1980년대 브리스톨과 런던을 중심으로 본격적으로 발전하였다. 사회비판적이고 정치적이며 풍자적인 메시지를 담은 그라피티는 주류 문화와 권력의 중심에서 떨어진 저항문화이자 청년문화의 산물이었다. 이러한 그라피티는 언제든 사라질 수 있는 일시적이고 한시적인 예술이고, 도시의 건물과 벽, 시설물에 몰래 나타나는 변방의 예술이었다. 이러한 그라피티가 제도권에 편입되면서 자본주의와 맞물린 상업화 현상, 공공의 의미와 소유권의 문제, 적법과 위법의 형태에서 오는 여러 문제들이 생겨났다. 그럼에도 불구하고 많은 예술가들은 그라피티가 지닌 의미를 잃지 않으려 노력했고, 그라피티가 나아가야 할 방향을 제시하고자 했다.

영국의 그라피티 예술을 시각문화예술의 영역에서 보다 광범위하게 살펴보면, 그 역사적 맥락과 기능, 내용과 형식에서 동시대성과 일상성, 사회성, 정치성이 모두 존재했다. 또한 그라피티 예술이 중요한 이유는 작품이 행해지는 장소에 있다. 도시의 거리는 예술가들에게 작품을 수행할 수 있는 동기를 부여했고, 이러한 공간에는 기존의 질서를 거스르는 데서 오는 저항의지와 자율성이 존재한다. 즉 영국의 그라피티는 지배 체계와의 대립과 충돌로 변형되고 발전하며, 그 안에 새로운 구조와 정치성을 내포하는 창조적인 매개체로 작동한다.

스튜어트 홀이 문화의 문제를 정치적인 문제로 단언했듯이, 공공성과 불법성, 익명성을 전제로 한 그라피티 예술은 장식물이나 소비재는 아니다.[39] 누구에게나 열려 있는 공공의 장소에서의 행위는 사회·정치적인 맥락을 모두 포괄하기 때문에 정치성을 지닌다. 그라피티 예술은 도시의 거리라는 공공장소, 지극히 열린 공간에

서 행해지며, 이는 다양한 사람과 만나고 공유되고 해석된다.[39]대중과의 우연한 조우를 통한 소통 가능성은 미술관과 갤러리가 지닌 공간의 폐쇄성과는 차별되는 부분이기도 하다. 영국의 많은 그라피티 예술가들이 공적인 장소를 무대로 작업하는 이유는 자율성과 유희 때문일 것이다. 이러한 행위에는 어떠한 강요나 요구도 없다. 예술가의 자유 의지에 의해 작품을 창작할 뿐이다. 또한 그라피티 예술가들은 도시의 개념적이고 상징적인 가치를 생산하고 이를 자신만의 방식으로 도시민과 소통하고자 한다. 거리에 그려진 작업은 지역 공동체와 도시 문화 속에서 이를 관람하고 공유하고 교감할 수 있는 도시민과의 관계를 필요로 하고, 작업을 이해할 수 있는 이들의 정서와 시대정신이 요구된다.

특히 본 논문에서 영국의 그라피티 예술가들을 중점적으로 다룬 이유는 변방의 문화에서 중심 문화로 들어온 그라피티가 제도권에 편입되면서 많은 예술가들이 그라피티의 방향성을 잃어가고 있는데, 이러한 상황 속에서 그라피티의 본질에 대해 숙고하며, 예술을 통해 의식의 전환뿐만 아니라 사회의 변화를 위해 노력하고 있기 때문이다. 이들은 대중의 지지를 얻고 문화예술계에 영향력을 행사하고 있지만, 상업화와 자본주의의 논리를 따르기보다는 고급예술과 하위문화, 중심과 주변 사이의 간극을 좁히기 위해 노력하고 있다. 따라서 본 논문이 거리의 미술인 영국의 그라피티뿐만 아니라 그라피티 예술 전반을 이해하는 데 비판적인 시각을 제시하길 바란다.

주제어 keywords
영국의 그라피티 graffiti in the UK 거리미술 street art, 정치적 예술 political art, 뱅크시 Banksy, 닉 워커 Nick Walker

투고일 2019년 2월 25일 | 심사일 2019년 4월 1일 | 게재확정일 2019년 4월 30일

39 Stuat Hall, "Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems," In S. Hall et al.(eds.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (London and New York: Routledge), pp.104-109.

바츠와베크, 애너 Wacławek, Anna, 이정연 옮김 Lee, Jungyeon trans., 『그라피티와 거리미술: 벽을 타고 세상과 소통한 예술 *Graffiti and Street Art*』, 파주: 시공사 Paju: Sigongsa, 2015.

예술의전당 Seoul Arts Center, 『위대한 낙서 *The Great Graffiti*』 전시도록 Exhibition catalog, 서울: 미노아아트에셋 Seoul: Minoa Art Assets, 2006.

하버마스, 위르겐 Habermas, Jürgen, 한승완 옮김 Han, Seung-wan trans., 『공론장의 구조 변동: 부르주아 사회의 한 범주에 관한 연구 *The Structural Transformation of the Public Sphere*』, 파주: 도서출판 나남 Paju: Nanam, 2001.

Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, London and New York: Blooms bury, 1998.

Banksy, *Wall and Piece*, London: Random House, 2007.

Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, Cambridge: Polity Press, 1993.

Deitch, Jeffrey. Roger Gastman. and Aaron Rose, *Art in the Streets*, New York: Skira Rizzoli and MOCA, 2011,

Del Naja, Robert. and Sean Bidder, *3D and the Art of Massive Attack*, London: Thames & Hudson, 2012.

Dresser, Madge. and Peter Fleming, *Bristol: Ethnic Minorities and the City 1000-2001*, Chichester: Phillimore, 2007.

Gramsci, Antonio, *Prison Notebooks*, ed. Joseph A.Buttigieg, New York: Columbia University Press, 1992.

Gruen, John, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York: Fireside, 1992.

Hall, Stuart, "Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems," In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, eds. S. Hall et al., London & New York: Routledge, pp.104-109.

Hall, Stuart, "Thatcherism-a new stage?", *Marxism Today*, Feb. 1980, pp.26-28.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1992.

Ket, Alan, *Urban Art Legend*, London: Lomart, 2015.

Lewisohn, Cedar. and Henry Chalfant, *Street Art: The Graffiti Revolution*, London: Tate Publishing, 2009.

Marx, Karl, *Grundrisse: Foundation of the Critique of Political Economy*, trans. Martin Nicolaus, Harmondsworth and Middlesex: Penguin Books, 1973.

Nairne, Eleanor. and Hans Werner Holzwarth, *Brilliant Basquiat*, Cologne: Taschen, 2018.

Rancière, Jacques, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill, London and New York: Blooms bury, 2013.

Rycroft, Simon, *Swinging City: A Cultural Geography of London 1950-1974*. Surrey and Burlington: Ashgate. 2012.

Schacter, Rafael, *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New Haven: Yale University Press, 2013.

Shove, Gary, *Untitled. Street Art in the Counter Culture*, Durham: Carpet Bombing Culture, 2008.

Stik, *Century*, New York: Penguin Random House, 2015.

Thompson, Margo, *American Graffiti*, New York: Parkstone, 2009.

Walker, John A. and Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

Walker, Nick, *A Sequence of Events*, Rome: Drago, 2009.

김용래, 「정교분리냐 종교 자유냐…佛 부르카금지법 논란 재점화」, 연합뉴스, 2018. 10. 23. https://www.msn.com/ko-kr/news/world/정교분리냐-종교-자유냐…佛-부르카금지법-논란-재점화/ar-BBOMzLg (2019. 1. 20 검색).

Busby, Mattha. "Woman who bought shredded Banksy artwork will go through with purchase," *The Guardian*, 2018. 10. 11. https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/11/woman-who-bought-shredded-banksy-artwork-will-go-through-with-sale (2018. 11. 30 검색).

Carter, Imogen. "Ben Eine's alphabet street," *The Guardian*, 2010. 6. 27. https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/27/streetart (2019. 1. 20 검색).

cnn.com, 2018. 02. 14. https://edition.cnn.com.2018/02/13/us/5pointz-graffiti-artists-award-trnd/index.html (2018. 11. 18 검색).

Feuer, Alan. "Brooklyn Jury Finds 5Pointz Developer Illegally Destroyed Graffiti," The New York Times, 2017. 11. 07. https://www.nytimes.com/2017/11/07/nyregion/5pointz-graffiti-jury.html (2018. 11. 3 검색).

"Street artist to make Big Issue sellers 'art dealers'," *BBC News*, 2013. 3. 10. https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21717245 (2019. 1. 15 검색)

http://walledoffhotel.com (벽으로 가로막힌 호텔) (2019. 1. 5 검색)

http://www.banksy.co.uk (뱅크시 개인 홈페이지) (2018. 12. 20 검색).

http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1971/48/contents (2019. 2. 20 검색).

https://www.louvre.fr/dialogueraveclestreetart (루브르 박물관) (2019. 1. 30 검색).

https://www.stedelijk.nl/en/whats-on/exhibitions? theme=contemporary (암스테르담 현대미술관) (2019. 1. 15 검색).

https://www.upfest.co.uk (업페스트 거리미술) (2019. 1. 15 검색)

From the Frontier to the Center
The Critique of Politics in Graffiti Art in the UK

Joo, Ha Young

This essay is a critical research of the politics within British graffiti art developed since the 1980s, and it discusses the problems that have arisen as graffiti art, a symbol of resistance and youth culture, has entered art and cultural institutions. Graffiti is a democratic art open to anyone, both created and viewed in the public space of a city. It has the character of vandalism that undermines private property, and a temporality as it can be removed at any time. It also resists nations, social policies and political situations, having illegal and counter-cultural connotations.

When this marginal, frontier graffiti art enters into the art institution, it is difficult to avoid the debates of capitalism and consumerism; questions such as copyright, authorship, and commercialization. Nonetheless, many graffiti artists are trying to achieve a balance between street art and those institutional boundaries. They want to communicate with the public in various ways, in both the central and the subcultures. Within the spaces of reality and the virtual space of network environment, artists criticize law, capital, politics and society, and try to re-contextualize the political meaning and identity of graffiti.

The performative strategy of British graffiti artists is to engage with the problems of nation and society, not seriously, but take satire and playfulness that is easily understand and apply it to their work. Through these works they are trying to define the urban space in a new way and expand the activity and characteristics of street art. However, the important thing is to keep the appropriate distance from the system of consumption and commercialization. This distance provides the autonomy and politics which graffiti has.