

태평양을 건너서:

오늘의

한국미술

The Queens Museum of Art
Queens, New York
October 15, 1993 - January 9, 1994

아이덴티티

이영철

(미술평론가)

〈태평양을 건너서 : 오늘의 한국미술〉전은 한국미술가와 북미거주 한국인 미술가들이 처음으로 자리를 같이 한 국제전이다. 한국미술은 지난 80년간 서구미술의 강력한 영향권에 있어 왔다. 하지만 한국 현대미술은 세계미술사의 흐름에서 전적으로 외면당해온 변방의 미술이었다. 또한 미국에 살지만 주류 화단에서 소외된채 뿌리없이 부유하는 한국계 마이너리티 미술가들은 국내 미술계에서조차 낮은 존재들이다. 특히 코리안 아메리칸들은 한국과 미국 양쪽의 경험을 공유하면서도 그 어느 쪽에도 뿌리를 내리지 못한 이중적으로 소외된 존재들이다. 이 두 부류의 미술가들은 서구 중심의 미술상황에서 볼 때 모두가 타자들이다. 이 두 미술가들은 같은 천조, 문화의 핏줄을 타고 났으나 현대화 과정 속에서 매우 이질적인 사회, 역사, 문화를 경험해 왔다. 이 전시는 몇가지 물음을 던진다. 이 두 부류의 미술가들에게 공통적인 점은 무엇이고 차이점은 무엇인가? 이들의 불연속과 단절의 경험들은 각각 어떤 것인가? 전세계적으로 확대되는 문화의 플라주화 현상 속에서 문화적 아이덴티티는 어떻게 구축되는가?

이 전시에 참가한 한국 작가들과 그들의 작품은 제각각 다른 시각과 발성을 보여주지만 20세기말 한국의 현실과 문화를 이해하는데 있어 중요한 지표들Index 이다. 그리고 이 전시에서 제기하는 문화적 아이덴티티의 문제는 '오리엔탈리즘'에 물든 박제화된 관광취미(구상미술의 전통적 소재 취향, 추상미술의 보편논리에 착색된 한국적 자연주의 미학) 그리고 현대사화와 경서와 대중을 외면한 채 단지 과거의 형식으로 퇴행하는 여러가지 시도들과는 일단 별개의 것이다. 이러한 잘못된 시도들은 진보든 보수든 상관없이 문화제국주의 혹은 문화사대주의를 비판하는 사람 모두에게 늘 함정이 되어 왔다. 이점을 고려할 때 오늘의 한국미술에 공통적으로 요구되는 것은 팔자가 보기에 의식과 감각 속에 들어와 얽혀있는 삶의 구체적이고 복합적인 연관들을 읽어내는 비판적인 안목이며 미술가는 그것을 이 시대에 적합한 미술언어로 풀어

내야 한다. 한국이 지금까지 서구와 공유해온 경험양식 즉 '모더니티'는 지역, 인종, 민족, 계급을 초월한 '발전'이라는 보편논리를 전제로 한 것이지만 따지고 보면 서구를 중심으로 한 '분열 속의 통합'이라는 이율배반을 지니고 있다.

이 전시는 〈중심-주변〉이라는 위계적 질서의 무의식적, 제도적 고착화의 문제를 안, 밖에서 고발하는 시도인 동시에 외관상 '타자'에 대한 관심과 배려를 표방하는 복합문화주의의 허상과 실상에 대한 비판적 사고의 실마리를 찾아보려는 최초의 시도라 할 수 있다. 주제의 폭과 표현의 다양함으로 인해 **애초부터** 이 전시는 어떤 단일화주의, 주장이나 대안제시를 **의도**한 것이 아니며 현대화 과정에서 빚어지는 전통과 현대, 한국과 서구, 서로 다른 삶, 문화 사이의 대립, 접변, 조응의 양상이 작가 개인 혹은 두 부류의 작가들에게 어떻게 나타나는지 살펴보려는 데 초점을 두었다.

이 글은 첫째, 한국의 현대화 과정과 서구미술의 영향 둘째, 그에 대한 대응으로서의 80년대 한국 민중미술의 성격과 한계 셋째, 민중미술의 주요작가들과 90년을 전후한 시기의 한국미술에서 중요한 변화의 지점을 예시하는 작가들의 작품경향을 간략히 소개한다.

1. 한국의 현대화와 서구미술의 영향

한국은 군사정권의 강압적인 산업화 정책에 의해 30년만에 **선중공업국**으로 급성장해 국제사회에서 흔히 '아시아의 용'으로 불려진다. 하지만 국제사회에서 한국의 위치와 역할이 부각된 것은 비교적 최근의 일이며 현대사의 흐름 속에서 한국은 여전히 발전이 덜된 주변부에 속한다. 전세계적으로 현대화가 진행되어온 과정에서 현대성Modernity은 중심(서구, 1세계) - 주변(2세계와 3세계 전부)의 모델을 재현하면서 주변부를 열등하고 비이성적이고 조악한 것으로 규정하는 경향이 있다. 이 종속의 굴레에서 벗어나기 위해 한국은 오로지 경제 발전의

기치 하에 중심에 통합되려고 단기간에 많은 피와 땀을 흘려왔다. 오늘날 한국에서 모방되고 소비되는 산업과 경제조직, 정치구조, 사회적 행동, 예술적 가치 등의 모델들은 영역 마다 다소 차이가 있겠으나 일반적 의미에서 대부분 서구식 모델에 기초한 것들이다. 여기서 문제는 직선적인 '발전'이라는 관념에 사로잡혀 있는 모던 프로젝트가 한국에 적용되었을 때, 그것은 실질적으로 부적합하다는 사실이다. 라틴 아메리카의 상황을 비판적으로 지적한 넬리 리처드의 언급은 시사적이다.

[~~현대화의 서구적 모델은~~ 어질적이고 ~~문화적~~ 기억들 속에 앙금처럼 가라앉아 있는 과거의 복잡성으로 인한 역사의 불연속을 포용할 수 없다. 모더니티의 담론들 속에 새겨져 있는 '새로움'의 이데올로기는 라틴 아메리카와는 전혀 다른 흐름과 리듬을 따르는 시간 개념에 기초한 것이다.(...) 이미지들 사이의 간극 혹은 (...) 발전의 이데올로기, 고립된 파편의 상징물들 그리고 모더니티의 개념들을 유용하게 종합할 수 없는 라틴 아메리카의 사회적, 문화적 환경의 허약함은 지속적인 '해체'의 경험을 재생산한다. 게다가 오리지날에 가까워지기 위해 서구와 동일한 시스템을 추구할수록 해체의 경험이 더욱 심각해 질 것이다.¹⁾

한국은 라틴 아메리카와 유사한 해체의 과정을 경험해 왔다. 식민지 기간 동안 (1910-1945) 일본문화 (~~대부분 유럽 문화의 복제~~)는 한국의 예술과 시장의 골격을 제공했다. 이차세계 대전 그리고 남북분단 이후 한국의 계몽화된 지식인들은 합법적인 '중심' 즉 통제를 만들어내고 위계질서를 결정하는 보다 높은 지위를 상징하여 미국의 학문, 사상, 예술의 조류를 받아들였다. 이러한 가정은 근본적으로 하나의 '픽션'이지만 주변부에서는 생존이 걸려있는 하나의 규범이었고 그것에서의 이탈은 열등하고 보잘 것 없는, 스스로 고립화를 자초하는 혹은 심지어 생존을 스스로 포기하는 것으로 취급된다. 한국전(1950-1953)과 이승만 정권의 부패,

1961년 쿠데타 이후 30년간 이어진 군부정권은 미국의 우산 아래 강력한 파시즘 체제를 구축했다. 경제발전의 효율성만을 강조할 뿐 도덕적, 정치적 정당성을 무참히 희생시킨 군부정권은 냉전의 결과인 분단상황을 미끼로 삼아 미국과 거의 반세기 동안 경제 발전과 군대 주둔, 정치적 간섭이라는 '뜨거운' 선물을 교환해 왔다.

그러나 이때 발달된 기술이나 다국적 자본의 수출 (경제제국주의)은 군사적, 정치적 간섭이라는 물리적인 지배와 별도로 항상 '발전'이라는 미명 하에 서구사회의 '상상적 의미화'의 수출(문화제국주의)을 수반한다. 즉 서구의 발전 프로젝트들에 현혹되어 그 제도적 체계를 그대로 이식하는 것은 사회적, 문화적 상상을 스스로 식민화하는 것이다. 60년대 이후 오늘의 한국미술의 상황은 이러한 '자가 식민화 self-colonialism'의 한 사례를 보여준다. 그간 한국미술은 '모더니즘', '포스트모더니즘' 등의 용어, 개념 등을 무비판적으로 사용하며 동시대 유럽과 미국미술을 모방, 변주하는 데 많은 에너지를 쏟아왔다. 오늘의 한국미술에서는 서구의 앵포르멜, 추상표현주의, 해프닝, 팝아트, 옵아트, 미니멀리즘, 개념미술, 신표현주의, 설치미술, 시뮬레이션 작업 등을 모방, 변주한 작품들을 많이 볼 수 있다. 70년대를 거치면서 산업화, 교통 통신의 전국적 확산, 매스 미디어의 보급의 대량화로 인해 서구사회에서 볼 수 있는 대중 사회적 현상이 나타나기 시작했고 전국적인 신도시 개발과 도시중산층의 급속한 성장은 고급미술 확대에 크게 기여해 왔다. 그러나 서구 미술이 중심에서 주변으로 이식되는 경우 주변부 미술에서는 비록 서구의 전위를 흉내내며 전위를 자처하지만 일종의 고급키치로 변질된 '후위들'이 흘러넘치게 된다. 이는 문화적 상상을 스스로 식민화하는 역작용이다.

지난 20여년간 한국의 모노크롬 회화는 한국미술에서 매우 주목할만한 움직임을 형성했다. 모노크롬 회화는 미국의 포스트 미니멀리즘의 영향을 받은 60년대 말의 일본 '모노파 もの派'의 양식과 논리를 차용한 미

술로서 한국의 현대미술사에 있어 최초의 집단적 운동을 형성했다. 미국 미니멀리즘이 〈주체-대상〉 관계에 있어 '자기동일성self-identity'의 측면을 제기했던 점은, 거의 1세기에 가까운 서구미술 수용에도 불구하고 독자적인 조형논리의 기반을 확보하지 못해은 일본과 한국의 현대미술에 문화적 아이덴티티를 주장할 수 있는 희미한 단서를 제공한 셈이다.

그러나 이 경우 한국의 모노크롬 회화(혹은 미니멀 조각)는 교조적인 형식주의 미술과 민족적 감성(한국적 자연주의라는 '실체화된' 미적 아이덴티티)을 절충한 침묵 - 아도르노의 '부정'과 전혀 별개인 - 일 미 술로서 강압적인 파시즘 체제의 산업화 정책에 부응해 기형적으로 성장했을 뿐, 어떠한 현실대응력도 보여주지 못했다.

그것은 형식주의-미학에 내재한 보편주의 이데올로기를 단지 '한국적 양식의 클리셰cliche'로 포장해 문화상대주의 논리를 피기 좋아하나 서구 문화에 대해서는 종속적이며 한국 내에서는 보수적인 입장을 대변할 따름이다. 모더니즘 개념에 대한 편협하고 잘못된 이해로 인해 이들은 미적 가치 체계에 대한 반성, 상상력을 반영하는 과감한 실험 보다 충동적인 행위와 기교적 표현에 빠져들었고 이들이 반복적으로 강조해은 '의도적 무의미성'은 결국 공허하고 자기 수식적이며 보기 흉한 매너리즘으로 전락해버렸다. 한국의 미니멀리즘 미술은 (한국의 모더니스트 평론가나 예술사자들이 종종 인용하기 좋아하는) 클라레트 그린버그의 관점에서 볼 때, 고급 키치에 불과한 것이다.²⁾

80년대 말 부터는 다원주의 혹은 포스트모더니즘 미술의 주요 전략의 하나인 차용, 혼합모조를 흉내내는, 다시말해 이미지의 약탈을 다시 약탈하는 기현상이 만연하고 있다. 이제 대중 잡지의 광고를 절취하고 TV 세트의 장면을 인용하거나 사진 이미지를 도용, 변조하는 것 따위는 캔버스에 물감을 바르는 것 만큼이나 흔해빠진 수법이 되었다. 그러나 이미지 차용이 기성 문화에

대한 적극적인 반성력을 갖지 못한 채 다만 새로운 형식 실험 혹은 선정주의에 빠진다면 그것의 비판적 유효성은 기대할 수 없다. 한국미술에서 이미지 차용이 문화 비평의 효과적인 전략으로서 성과를 거둔 예는 80년대 초 〈현실과 발언〉이나 〈두렁〉의 주요 작품들에서 었다. 반면 뒤늦게 이미지 차용과 혼합모조를 무분별하게 재차용하는 90년대의 포스트모던적 경향들은 기존의 문화와 제도를 이용해 문화정치적 제도를 비판해은 정치적인 미술을 도리어 공략하고 있다. 한국에서 포스트모더니즘에 대한 관심과 그것을 둘러싼 논쟁 - 일종의 대리 전쟁 - 은 한국의 특수한 문화식민주의 상황을 드러내주는 것이라 하겠다.

일반적으로 한국미술은 서구미술과 대화의 상대가 아니라 침묵하는 타자에 불과하며, 그 작품은 하나의 캐리커처이거나 눈동자가 없는 눈으로 간주된다. 한국미술가가 서구 모델을 차용하는 것은 서구적 - 엄밀히 말해 '모조된 simulated' 서구적 - 아이덴티티의 반복과 증식이다. 작가들은 나름으로 자신의 고유한 아이덴티티를 재현하지만 사실상 그것은 일련의 수입된 가면들을 재생산하고 있는 것이다. 이는 맥락에 대한 인식 없이 제스처만 재생된 수사이다. 이런 조건에서 한국미술은 서구미술에 늘상 외면당해 왔고 그나마 서구와의 미술교류는 진정한 만남encounter이 아니라 초점없는 교섭 즉 상품 원리에 지배된 이기적이고 계산적인 목적이 앞선 거래일 경우가 대부분이다.

그러나 이러한 사회-문화적 상상의 식민화 라는 부적절함, 불만에도 불구하고 모든 주변부 엘리트들을 단지 서구문화에 현혹된 문화중독자라고 단순화시켜 보는 시각에는 문제가 있다. 이러한 해석에는 수용문화를 지나치게 과소평가하거나 반대로 주체의 능동적 행위와 선택을 제도와 무관한 어떤 정신적인 힘 - 흔히 동양정신이나 기氣 사상으로 대변되는 - 으로 과장하는 경향이 암암리에 내재해 있다. 또한 제도적 모순을 정확하게 인식하고 비판하기 보다는 미리 개인들의 잘못이나 능

력의 부족으로 쉽사리 전가하거나 매도해버리는 경우가 많다. 이것은 그릇된 민족주의를 위장한 문화지배자들에 의해 쉽게 이용되어 왔고 좌파들 또한 빗장을 걸어 잠근 채 전통주의를 고수하려는 실수를 자주 범하곤 했다.

중요한 것은 피할 수 없는 문화집변 상황, 즉 골라주화된 문화현실 속에서 수용문화를 주체적으로 설명할 수 있는 특정한 모델의 창안이다. 왜냐하면 이식된 문화는 이식단계에 있어서도 문제지만 원형 그대로 남아 있지 않고 지리적, 사회 환경적 조건에 맞추어 변화하기 때문이다. 또한 서구문화 역시 변화하기 때문에 시간이 지날수록 원형지표(indicators)를 규정하기 어렵고 비교 기준도 모호해져 버린다. 여기서 한국미술의 모방성은 미술 자체에서만 찾아지지 않으며 한국의 정치 권력, 경제 구조, 사회 제도 그리고 그것들의 외세와의 역학관계 속에서 해명되어야 한다. 한 사회의 문화와 장상은 엄밀히 집단들의 제도화된 실천행위 속에 존재하며 각종 제도들의 규제와 교화는 한 사회의 문화와 상상의 범위를 미리 결정해버린다. 물론 미술가의 상상적 의미활동은 언제든지 창의적인 활동이다. 그러나 문제는 제도적 측면에서 볼 때 종속적인 위치에 있는 한국에서 이러한 창조행위 자체가 서구의 신식민지 활동, 한국의 자기 직민화 과정에 의해 철두철미하게 침탈당해 왔다는 사실이다. 이러한 종속은 미술가의 상상 그 자체의 종속이기 이전에 사회 문화적 상상의 조건을 형성하고 이를 결정짓는 제도 무엇보다 스스로 자유롭다고 생각하는 질천들에 의해 종속된 자제 무개 에의 종속인 것이다.

II. 한국의 민중 미술의 의미와 한계

한국의 민중미술은 80년대에 태어났다. 이 용어는 정부가 법적으로 탄압하는 과정에서 임의로 불현 악명 높은 것이지만 덕분에 일반에게 널리 통용되었다. 이 새로운 미술은 사회적 모순들을 재생산하는 제도 및 체

제를 강력하게 비판하여 상당수의 지식인과 일부 중산층 그리고 학생 및 근로대중의 지지와 관심을 모았던 정치적 아방가르드 미술이다. 80년대 중반 이후 집단화 경향을 보였던 이 미술은 1980년대를 그 이전 시기와 달리 하나의 거대한 문화정치적 운동의 공간으로 변화시켰다. 이 미술이 강한 운동성을 갖게 되었던 사회적 모순 요인은 첫째, 쿠데타 이후 30년에 걸친 군부정권의 성장주도 정책의 결과 높은 산업적 생산성과 번영을 구가하고 있으나 강압적인 산업화 과정에서 다수의 소외계층이 생겨났고 군부정권의 도덕적 타락은 일반 국민들의 삶의 의미와 가치를 극도로 훼손시켰다. 둘째, 나라의 삶 전체에 깊은 충격과 상처를 남긴 냉전에 미국(외세)이 직접 개입되어 있고 보다 근본적으로 분단의 원인이 된 3.8선 획정에 미국의 책임이 크다는 사실이다. 한국은 2차 대전 도발국인 일본이 당했어야 할 분할점령(모든 도발국들은 이 댓가를 치렀다)이 초강대국인 미국의 군사, 정치적 계산으로, 한반도에 전가된 결과 지금까지 거의 반세기에 걸쳐 분단의 고통을 당해온 것이다. 셋째, 미국의 우산 아래 정권을 유지해온 군사정권의 정치적 탄압은 상당수 국민의 강한 저항을 유발했고(특히 제주 4.3 봉기, 광주 5.18 항쟁, 미문화원 사건 등) 미국에 대해 깊은 적개심을 심었다.

최근 몇년 사이에 서울에서 열린 대규모 국제행사로 한국에 얼마간 관심을 갖게된 서구인들은 '한강의 기적'을 선뜻 떠올릴 지 모르겠으나 한국이 그동안 정치적 의식에서 - 미국은 물론이고 제1세계 전체의 정치적 의식에서도 한명히 - 얼마나 초취되어 있었는가 올바르게 이해하는 사람이 드물다. 그들은 서구가 인도, 베트남, 중동, 남미, 북아일랜드에서 저지른, 눈에 드러난 상처에 대해 매우 민감한 반면 50년간 한국에 새겨놓은 상처에 대해서는 무관심하다. 이러한 상황 속에서 '민중'이라는 새로운 집단이 역사의 무대에 전면 돌출되었고 한국 현대사의 변화 및 구조에 대한 비판적 인식과 실천들은(과학, 문화, 예술 모든 분야에 걸친) 80년 5월 광

주사태를 기점으로 폭발적으로 분출하였다.

여기서 1980년대 한국은 고전적 의미에서 자본주의의 동력 안에서 변혁을 실험해 본 구체적인 공간으로 해석해 볼 수 있다. 한국 사회는 늘 불안정과 급격한 변화를 경험하고 있었다. 그에 따라 사회 문화적 가치와 경제적 체계 간의 탈구 현상은 우파 혁명이든 좌파 혁명이든 급격한 현실변화의 잠재적 조건을 형성해 온 것이다. 한국은 1960년대에 서구가 겪었던 <모더니티와 혁명> 간의 긴장관계를 80년대에 생생하게 경험한 것이다.

한국의 민중미술이 1988년 뉴욕 소호의 대안의 공간인 <아티스트 스페이스>(성완경, 엄혁 기획)에서 처음 소개되었을 때, 뉴욕의 미술인들은 한국에 이처럼 대규모의 집단적 미술운동이 존재한다는 사실에 적지않게 놀랐다. 그 이유는 비록 근본적으로 미술은 정치적이거나 밭에 없는 것이지만 정치적 이슈를 이치껏 직접적이고 뜨겁게 다루는 저서적 형식의 미술이란 아마도 쿠바를 제외하고 세계적으로 드문 현상이기 때문이다. 3세계 국가들은 경제적 불안정과 사회 정치적 체계의 미비 등으로 현대미술이 제대로 발전할 수 없었다. 반면 개발도상국의 단계를 벗어나 높은 생산성과 번영을 구가하는 한국에 이처럼 대규모의 집단적 미술운동을 가능케 한 것은 한국민 대다수가 정치적 관심이 높을 뿐 아니라 극복하고 대항해야 할 반대세력 - 즉 뿌리없이 뒤쳐지고 진부한 모더니즘 - 이 존재한다는 사실이었다. 1991년 한국을 방문했을 당시 프레드릭 제임슨은 백남준과의 대담에서 한국을 제 1, 2, 3 세계가 갈등하며 공존하는, 세계사적 모순들의 절정에 놓인 나라로 묘사한 바 있다.⁴⁾

오늘날 한국에는 전통적인 미술(자연주의), 민중 리얼리즘, 모더니즘과 포스트모더니즘이 서로 다른 가치지향과 정치-경제학들, 미적 관점들이 중층적으로 맞부딪히며 공존한다. 즉 민중미술 안에는 상호대립적 위치에 있는 경향들의 요소가 복합적으로 얽혀있다. 이는 민중미술이 현대화 과정의 삶의 복잡성, 인식민지 문

화상황에서 동시에 무참히 밀려드는 서구미술의 경향들에 대한 미적 반응의 다양성(반영과 극복)을 보여주는 것이다. 이러한 다양성은 모순의 심화로 인해 더욱 파악하기 어려워지는 삶에 대해 총체적인 이미지 - 재현이 아닌 모형의 창출 - 를 발견하기 위한 불가피하고 절망적인 노력의 집적들이다. 이 미술은 역사 의식을 전제로 구체적인 문체와 상황과 시간에 적합한 미적 표현과 실천들(즉 리얼리즘 미학)을 실험해 왔다. 미적인 것과 비미적인 것, 전통과 현대, 미학과 정치가 결합되어 있는 점에서 그리고 모더니즘의 형식주의 미학을 강력하게 비판한 점에서 때때로 부정확하게 한국의 저항적 포스트모더니즘으로 성격짓는 경우도 있다.

민중 미술가와 비평가들은 모더니즘과 달리 미술을 문화정치적 삶의 맥락들에 구체적으로 얽혀 있는 가치소통의 형식이자 그 효용성으로 인식하려는 방식을 강력하게 부각시켰다. 이들은 작가의 삶의 존재조건, 현실인식 및 대안적 가치, 민족형식과 모더니즘 형식의 접합, 장르 개발과 표현기법의 문체, 소통 방식의 차원들에 있어 여러가지 문체의식과 실천들의 중요성을 검토하고 실험했다. 하지만 미적 산물들 내에 간직된 미적, 이념적 내용/형식, 기능의 차이에 대한 분석과 평가 작업이 적지않은 과제로 남아 있다. 따라서 그 차이들을 드러내고 각각의 잠재적 가능성들을 키워주기 보다 그것을 하나의 집합적인 용어, 개념으로 포괄해 단순화하기 쉬운 민중미술이란 용어는 부적절하고 비생산적인 것으로 여겨진다. 일반적으로 민중미술이란 말은 민중들의 진솔하고 풍부한 삶과 질서, 이해를 반영하며 그들로 되돌려지는 미술을 연상시키며 '공동체 의식' '전통 형식' '제3세계주의' 등의 단어들을 떠올리는 경향이 있다. 이것들은 주변부 문화에서 늘 중요하게 다뤄지는 것이지만 한국의 민중미술의 중요한 하나의 축일 따름이다. 이점에서 민중미술을 초맥락적이고 무시간적인 양식 개념으로 파악해 사회적 표면에 대한 사실주의 형식만을 강조하거나 전통형식을 배타적으로 고수하는 태

도는 모두가 박제화된 매너리즘이나 고정된 미적 아이덴티티의 함정에 빠지게 된다.

이러한 실수는 미술운동의 경과 속에서 종종 볼 수 있다. 80년대 미술운동은 초반에 급변하는 문화적 변화와 정치적 변화 사이에서 정치적 전위(위반)와 미적 전위의 양날을 잡으려했던 반면 후반에 들어오면서 정치적 전위(전복)에 미적 전위가 밀려 대부분의 경우 형식의 희생이라는 댓가를 치러야 했다. 특히 이미 오래 전에 낡아버린 사회주의 사실주의를 둘러싼 미학 논쟁이 3세계 여러나라의 경제발전 모델이 되고 있는 20세기 후반의 한국에서 재현된 것은 매우 독특한 양상이지만 그것은 문화의 특수성에 대한 오해 그리고 분단이라는 한계상황이 수반한 미학적 퇴행으로 보인다. 여기서 민중미술이 좀더 새로운 차원에서 리얼리즘을 지향한다고 하면, 그것은 사회의 표면을 기록함과 더불어 역사에 대한 좀더 섬층적인 의식과 역사적 장흔 및 변혁에의 깊은 인식을 예민하게 감지하는 새로운 표현형식의 개발을 요구한다.

민중미술이 늘 부딪히는 난점은 가장 중요한 전제인 정치적 혹은 비판적 실천의 의미를 (추상적으로 도식화하는 것이 아니라) 정확하게 규정하기가 매우 어렵다는 사실이다. 민중이란 개념의 사회과학적 정의 문제는 미술에 있어 오히려 부차적인 문제이다. 왜냐하면 민중미술이 특수한 현실 상황에 대해 구체적인 문제의식을 포함하고 있지만 미적인 활동이 곧 정치적인 활동은 아니기 때문이다. 그리고 이때 정치적, 비판적 실천이 진공 속에 존재하지 않고 그것의 형식과 의미가 변화하는 역사적 조건과의 관계 속에서 늘 재해석되어야 하는 한, 규정의 문제는 언제나 '현재'의 용어들로 분절되어야 한다. 더우기 비판적 실천의 효과성 즉 '얼마나 유효한가'라는 문제를 측정하는 것은 더욱 어렵다. 이는 상황 판단과 측정 수준에 대한 주관적인 합의 혹은 논점의 독점을 전제할 뿐 효과에 대한 회의, 재해석은 비판적 실천을 지연시키거나 심지어 무화시킨다.

다만 여기서 말할 수 있는 부분은 민중미술은 지나간 한 시기의 사회, 정치 문제에 대한 정지된 미적 기록물이 아니라 특수한 문화정치적 상황 안에서 다양한 미적 약호들을 창안하면서 이데올로기 생산에 적극 기여해 온 투쟁의 산물이라는 사실이다. 구체적인 투쟁공간에서 드러난 문제점에 대한 회의는 90년대 정치적, 비판적 미술의 출발에 새로운 사고점을 제기할 수 있을런지 모른다. 미술운동은 80년대 중반을 넘어서면서 한국의 문화정치 체계와 질서 외부에 별도의 어떤 공간을 상정해 왔다. 이 공간은 늘 탐욕스러운 중심에서 벗어난 취약한 가장자리 혹은 주변을 의미했다. 초기에는 그 경계선을 파고들어가는 노력들이 보이다 점차 정치적인 미술가들은 중심의 외곽에 겹쳐져 있는 수그라운드와 미리 상정된 진정한 문화를 일치시키는 통일적인 이미지를 구상했다. 즉 총체적인 변혁에 조응하는 미술의 집단화 전략을 위해 원 바깥의 오염되지 않은 공간을 가정하고 그것으로 중심을 타격한다는 환상을 유포하기 시작했다.

비록 정치적 공감대에 대해 충분히 합의하지만 총체화하는 전략에 반대하는 입장들이 개별적인 수준에서 존재했으나 사회현실의 극도의 불안과 지배집단-진보진영 간의 긴장된 대치국면 그리고 사회구성체를 둘러싼 변혁 논의는 '통합(중심)과 독립(주변) 사이의 가로지르기'라는 생각 보다는 총체적인 전복 쪽으로 수렴되었다. 그 결과 운동은 그것의 규모가 커지고 치열할수록 국부화되었고 사회주의의 빠른 해체과정과 더불어 어념적 수혈화 상실은 자체 내부에 적지 않은 혼란을 가져왔다. 이념적 중심의 상실과 80년대 말 노태우정권 말기의 자본-문화의 관계의 변화 (상품미학의 심화) 그리고 93년 역사적으로 기념할만한 군부정권의 종식은 미적표현과 실천의 전략에 있어 새로운 변화를 유도하고 있다. 이는 <제도-비제도>라는 위계적 모델에 대한 새로운 사고를 유발할 것이다. 정보와 지식의 전지구적 네트워크화 시스템 속에서 이러한 변화는 거대 담화, 도덕적 원

리를 고수하려는 입장과 그것의 짐을 벗어버리려는 입장 간의 새로운 마찰과 갈등을 부각할 것이다.

특히 자본이 더욱 세밀하게 침투하는 상황에서 흔들리지 않는 성역이나 외곽은 더이상 존재할 수 없는 것으로 보인다. 또한 외곽이나 경계는 늘 지배 이데올로기와 대항 이데올로기의 긴장된 관계 안에서 재조정되고 재형성된다. 그렇지만 이것이 곧 투쟁의 정당성을 위태롭게 하는 것으로 보이지는 않는다. 즉 신념에 대한 의문제기가 곧 도덕성이나 정당성의 포기를 뜻하는 것은 아니라는 사실이다. 오히려 중요한 물음은 “행동하느냐 못하느냐” 혹은 “정당성의 근거들이 기존의 미술운동의 집합적인 믿음을 계속 정당화하는 것으로서 말해질 수 있는가”이다. ‘양의 가족을 레비어던’ (시장 이데올로기)과 새롭게 싸울 준비를 하고 있는 미술운동가와 이론가들은 시대를 향해 발언하고 변화를 유도하려면 자신들의 전제와 대안과 전략을 새롭게 검토해야 한다고 말한다. 이들은 이전의 운동적 시각과 달리 문화를 총체적인 체계가 아니며 왕성한 토론을 가능케 하는 싸움터로서 혹은 다양한 실천들의 접합점, 거부와 저항들이 성장하는 장場으로 파악한다. 이제 진보적인 미술은 보다 세련된 문화정치적 전략으로서 그것이 반대해온 것 가운데에서 자신에게 필요한 함의를 수용해야 하며 다양한 상황에 그때그때 기술적으로 유연하게 반응하는 영역들을 적극적으로 개발해야 할 것이다.

III. 참여작가들의 경향과 작품

〈대평양을 건너서〉전에 출품한 코리아 미술가들의 작품 경향들은 대체로 4개 그룹으로 분류된다. 1) 총체적이고 집합적인 프로젝트에 매어있는 정치적인 미술가들(손장섭, 김봉준, 최민화, 박불똥, 이종구) 2) 비판적 전제와 대응에서는 일치하지만 총체화의 논리와 전략을 거부하는 미술가들(안규철, 김호석, 최진욱) 3) 남성지배사회에서 문화적 성의 차이에 관심을 보이는 미술가

들(윤석남, 이수경) 4) 모더니즘의 오리지널리티, 표현의 주관성, 형식적 단일성 등의 관념을 뒤흔드는 미술가들(최정화, 김홍주)로 구성되어 있다. 이 미술가들을 복합문화주의의 저항 공간을 구성하는 미국 내 코리언 아메리칸 미술가들의 그것과 비교해보는 것은 매우 흥미 있는 일이다. 이 전시는 다양한 전략, 실천, 의미, 형식들의 접합을 보여준다. 이는 오늘날 서구와 비서구, 전통과 현대, 현대와 탈현대의 복합적인 교차로에서 한국 미술의 생동하는 목소리이자 이미 서구와 한국에서 공식화된 중심과 그것에 의한 통합화를 거부하는 강력한 발언이다.

손장섭, 최민화, 김봉준, 박불똥, 이종구는 지난 10년간 한국 내에서 학교를 가르치며 정치적 미술가들로 저 왔다. 손장섭은 격동하는 한국 현대사의 질곡을 헤쳐 온 민중미술 1세대에 속한다. 그는 현대사의 주요 사건과 정황을 증언하는 사진 이미지들을 회화적 표현 속에 재배치하고 용해시켜 한반도 역사의 상흔에 대한 비애를 심화시킨다. 그의 그림은 자연과 역사와 노동이 한데 어우러져 아름다움과 역사적 일깨움을 동시에 전해준다. 〈떠오르는 태양〉은 붉은 태양이 한반도의 등줄기인 태백산맥을 타고 올라 남북분단의 철조망을 뚫고 백두산 영봉에 도달하는 통일 염원을 강하게 담고 있다.

이종구는 80년대에 리얼리즘 수법으로 민중 현실을 묘사한 전위그룹 〈임술년〉(1982-87)의 멤버로 현대화 과정 속에서 와해되어가는 한국의 농촌현실을 증언한다. 소상한 농촌보고서와 같은 그의 그림들에는 가족 전적 과 고향의 우들의 삶의 모습이 함축적으로 드러나 있다. 그는 4년간 자신의 고향마을 주민들을 그린 작품들을 모교 국민학교의 운동회날에 전시를 열어 이목을 끌기도 했다. 그는 한국 농민의 ‘전행’을 묘사하기 위해 기존의 고급 재료를 벗어나 농촌사회의 리얼리티를 풍부하게 드러내는 재료를 사용한다.

김봉준은 협의의 ‘민중미술’에 가장 걸맞는 작가로 〈두렁〉패의 핵심 인물이다. 그는 공동체적 나눔의

정신과 신명을 바탕으로 하는 노동문화의 정서를 강조하면서 민예적 표현의 전통을 되살려냈다. 개인 신화를 부수기 위한 공동창작의 시도, 연극, 무용 등 타분야와 연대 속에서 목판화, 만화, 풍자화, 걸개그림, 벽화 등 마이너(minor) 장르의 개발을 시도한 점이 높게 평가된다. 유기적인 공동체의 삶의 가치와 덕목을 기반으로 서구적 표현방식 보다는 민족적 형식을 선호하는 점에서 김봉준은 제3세계적 전통주의자로 보인다.

최민화는 80년대 초 가치기준의 상실과 타락한 세상에 대응하여 '힘에의 의지'를 표현주의 수법으로 상징화하는 회화를 그려 형식주의 미술에 강력하게 반기를 들었고 그후 활발하게 거리의 미술을 전개, 걸개그림을 제작하기도 했다. 80년대 말 오윤에게 영향을 받아 민족형식을 실험하기도 했는데, 김봉준의 표현방식과 달리 민족형식을 서구의 근대적인 시형식과 조화시키려는 일련의 시도를 보여주었다. <검약>은 '칼산'이란 뜻으로 민중투쟁을 두루마리 형식으로 그린 역사화이다. 이 그림은 특정 지기의 역사적 사건을 사실적 수법으로 입증하는 것이 아니라 동학농민혁명에서 해방공간의 유격투쟁에 이르기까지 민중 투쟁사를 통시적으로 파악하려고 했다.

박불똥은 산업화 과정 속에서 소외의 문제를 탁월하게 다룬 <현실과 발언>의 회원으로 콜라주 기법의 정치적 효과를 심분 발휘한 점에서 한국의 존 허트필드로 부른다. 그는 산업사회에서의 매스미디어 이미지의 유희와 상업적인 키치문화의 현실에 주목하는 동시에 세계 내 존재로서의 인간의 욕망의 메카니즘을 정교하게 탐사하려는 시도를 보여준다. <신식민지국가독점자본주의>는 한국사회에 대한 사회학적 이미지 구성으로 이미지의 충격효과를 최대한 살리면서 근대화의 모순과 극도의 정치적 억압으로 긴장된 사회분위기를 풍자적이고 공격적으로 드러낸다.

슬라이드 쇼에서 보여지고 있는 것은 1987-1990년 사이에 생산된 걸개 그림들 가운데 선별한 것이다.

시위 현장에서 정치적 목적으로 사용된 이 미적, 이념적 산물들은 대부분 학생운동을 주축으로 해 만들어진 것으로 동학 이후 선례가 없는 성과를 거두었고 민중미술을 대중들에게 알리는 데 중대한 역할을 했다. 그러나 많은 작품들이 정부의 탄압으로 파괴되었고 제작자들이 구속되는 등 역사적으로 기록화한 예술탄압 사례가 되었다.

김호석은 현재의 삶의 상황에 대한 비판적 시각을 전통 형식의 차용과 변형을 통해 드러낸다. <항거 6>은 고려말 조선초에 살았던 황희의 상상적인 초상화이다. 황희는 이조 5백년의 정신적 기반을 세우 인물로서 오늘날까지 청백리의 표본으로 일컬어진다. 전통 초상화의 기법을 살려 담채와 복채(그림의 뒷면에 채색하여 은하계 배어나오게 하는 기법)를 병용했고 4개의 눈은 전통 불화에서만 볼 수 있는 기법으로 내세와 현세를 동시에 꿰뚫어보는 초월적 능력으로서 모순에 찬 세상에 대한 준엄한 비판을 암시하고 있다.

안규철은 <현실과 발언>의 멤버였고 정치풍자적인 서술적 형식의 미니어처 조각을 만들었다. 독일로 건너간 후 그는 사회적 모순을 직접적으로 고발하고 탄원하고 지적하는 미술에서 한발 물러나 우회적인 방식으로 작품 자체의 미적 특수성을 고려하여 소비사회의 상품물신화를 비판한다. 그는 대중 정보 시대에 있어 말과 행위를 하나의 잠재적 텍스트로 파악해 기존의 다양한 메시지들을 현실에 대한 주석 혹은 역사적 반성의 소재로 설정한다. 그의 오므체 조각은 소비사회의 정치적 경제학을 관통하는 상품 기호의 원리를 이용해 미술의 상실된 아우라의 자리에 상품의 거짓 아우라를 끌어들이고 있다.

최진욱은 일상에서 흔히 접하게 되는 사물이나 풍경, 인쇄물의 단편적 이미지들을 몽타주화하여 현재의 삶을 구성하고 있는 다양한 요소들을 담담하게 보여준다. 마치 게시판에 붙어있는 다양한 영화 포스터들의 이미지들 처럼 아무런 연관성 없이 나열된 이미지들은

우리의 시야에 끝없이 펼쳐지는 현대판 시각적 파노라마이다. 붓의 움직임과 작가의 호흡을 몸으로 느껴지게 하는 그의 그림은 이미지들의 완성된 결과 보다는 그리는 과정, 화면의 유동적인 흐름을 중요시한다. 역사와 생활과 자연이 복합적으로 뒤얽힌 이 풍경화는 산업화 과정 속에서 더욱 파편화되어가는 한국 현실의 역사적인 풍속화이다.

한국미술에서 '여성성'의 문제는 그간 별다른 주목을 받아오지 못하다가 최근 포스트모더니즘 담론의 유입과 함께 페미니즘적 미술 실천들의 의미와 역할 등에 대한 논의가 새롭게 일고 있다. 한국의 여성은 현대화 과정의 역사의 강자인 가부장적 유교주의의 이중적 질곡을 받아 왔다.

윤석남은 자신의 어머니의 삶에 대한 기억을 바탕으로 한국의 어머니의 고정된 여성성을 추론해 오늘날까지 여성 일반에게 깊이 관통해 있는 가부장적 이데올로기를 폭로한다. 아들(산업화 세대)의 사회적 성공을 위한 어머니(前산업화 세대)의 철저한 희생은 한국의 고도 산업화의 '보이지 않는 손'으로 작용했고 이는 강요와 자기위안이라는 가부장적 이데올로기의 심도를 반영한 것이다. 연작 형식의 작품들 가운데 하나인 <죽보>는 여성에게 부과된 상징적 질서의 굴레에 갇힌 채 좌절하여 목숨을 끊은 여인의 모습을 통해 가부장주의가 극심했던 이조 시대 그리고 현대 한국의 남성 이데올로기를 고발한다.

이수경은 자신을 모델로 하여 고정된 자아 개념을 해체하려고 시도한다. 조각한 상업적인 추상화 기법을 모방하여 자신의 모습을 5개의 이미지로 해체시킨다. 싸구려 액자, 이름표(한정하는 것) 그리고 종이꽃(가짜)을 통해 상징적 질서 속에 갇혀있는 여성성의 허구를 폭로한다. 이러한 이미지들은 실제 대상이나 관념들에 대응하는 문화적으로 분열된 자아persona의 기호들로서 거울 이미지들에 다름 아니다. 그녀는 의도적으로 기형적이면서 코믹하게 자신을 표현하면서 허구적인 이미지

들 사이에 거울을 설치해 관객을 특수한 상황 속에 끌어 들인다. 스스로 모델이 된다는 것은 세상과의 거리를 없애버리는 행위로서 대중문화 형식에 대한 비판적 패로디와는 구별된다.

최정화는 80년대 후반 급성장한 도시 대중문화의 감수성을 탁월하게 표현하는 신예작가로 매스 미디어의 시각 이미지들과 상업적 키치들을 적극적으로 차용해 형식주의 미술의 전통, 권위, 허식에 대해 일대 반란을 시도한다. 그의 눈은 소비사회의 파편적인 광고 조각들이나 사물들의 표면을 빠른 속도로 훑고 지나가며 적절한 것을 선택해 그 코드를 변경시킨다. 박봉뚱의 콜라주와 달리 그의 작품은 의미를 저우거나 빗겨가는 초감각적인 이미지들의 평면적인 배열, 사진 이미지(오브제)를 차용하는 행위를 통해 작가주의, 독창성, 진정성, 주관적 표현 등을 비판하고 있다. 이 작품의 표면에는 한국의 산업화 과정이 빠르게 훑고 지나간 뒤의 흔적들 - 상처, 가짜, 공허 - 이 새겨져 있다.

김홍주는 세심하게 대상을 관찰하며 채집하는 식물학자 처럼 이미지를 다룬다. 그의 화면은 매우 차분하게 안정되어 있고 관객의 시선을 분산시키는 효과를 낸다. 이러한 효과를 위해 그는 복제와 반복의 전략을 채택했고 호흡을 고르게 조절하는 제작방식을 좋아한다. 전통 가옥, 건물, 도로, 수목과 밭 등 익숙한 대상들이 기존의 의미망에서 벗어나 전적으로 새로운 문화적 약호들로 재배치됨과 동시에 그의 그림은 일종의 고고학적 탐사 지도가 된다. 그것은 수정과 기대와 발견이 교차하는 점들의 불연속의 장이다. 강요와 지배에 저항하는 그의 미술은 세계 밖에 설정된 자아의 관념, 그림 밖의 시점을 허용치 않으며 특정한 태도를 요구하기 이전에 자신이 서 있는 지점이 어디인가 묻는다.

주註

1) Nelly Richard, (Postmodernism and Periphery)