

한국 현대 역사화 : 그 성격과 위상(位相)

Modern History Painting in Korea : Its Nature and Phase

정영목

서울대학교 미술대학 교수 / 미술사

I. 문제 제기

V. 기록화 시대

II. 개념의 변천

VII. 현대 역사화

III. 기록화와 역사화 : 그 인식의 차이

VIII. 결론

IV. 미술과 정치 : 미학적 위상에서의
역사화

I. 문제 제기

한국 현대미술에 과연 역사화라는 장르를 따로 설정하여 그 맥을 짚을 정도의 흐름이 있었는가? 이 질문에 대한 일반적인 답변은 ‘역사화’라는 용어를 생소하게 알아들을 정도로 부정적이다. 그러나 실상은 그렇지 않다. 20세기의 그 어떤 국가보다도 정치, 경제, 사회 분야의 기억할만한 역사적인 사건으로 점철되었던 나라에 걸맞게, 적어도 해방 공간 이후 한 장르로 그 맥의 흐름을 짚을 정도의 충분한 ‘역사화’가 존재한다. 20세기에 들어와 몇몇 국가를 제외하고 —— 가령, 독일, 멕시코, 러시아 등 —— 19세기까지 ‘역사화’의 장본인 격이었던 서구 모더니즘의 핵심국가들에서 ‘역사화’를 거의 찾아볼 수 없는 것과 비교하여 한국의 현상은 상당히 대조적이다. 정치에서의 민주주의, 경제에서의 자본주의, 그리고 사회에서의 개인주의가 확대, 심화된 서구 모더니즘의 미학적 성격 자체가 19세기를 거쳐 20세기에 와서는 ‘역사’를 기피하는 현상으로 나타난 반면에 그러한 과정을 20세기에 들어와 그것도 남에 의하여, 때로는 억지로, 차곡차곡 밟아오지 못한 한국이기 때문에 그럴 수도 있다는 논리를 펼치는 사람도 있겠지만, ‘물질’과 ‘테크노피아’가 판치는 이 시대에 ‘역사’가 풍부한, 그래서 ‘역사’를 생각하는 사람들이 아래저래 많은 이 나라에서 ‘역사화’를 논할 수 있다는 현실은 부정적이지 않다.

한국 현대 역사화를 논하기 이전에 우리는 먼저 19세기 이후 서양과 일본 역사화와의 관계를 알

아야 하고, 거기에서 서양과 일본의 역사화가 근대적인 개념으로서의 한국 역사화에 어떠한 영향을 끼쳤는지, 또한 우리 자체로서의 조선시대 ‘의궤도’와 같은 기록적인 그림과의 전통성의 관계 등을 살펴야 할 것이다. 아울러 해방 이후 정현옹과 이쾌대 등을 위시한 월북 작가들의 역사화와 북한 미술 전반에 나타난 역사화의 성격과 조형성 등 —— 현재로서는 본격적인 연구가 불가능한 —— 이 복원되어야만 한국 전체 역사화의 실체가 드러날 것이다.¹⁾ 이러한 연구들로부터 현대로 이어지는 역사화의 미술사적인 맥락을 파악해야 하나 남북한의 분단체제 내에서는 현실적으로 불가능하므로 당분간 한국 현대 역사화에 대한 연구는 절름발이일 수 밖에 없다. 이러한 상황과 더불어 필자의 연구 역시 1950년 한국전쟁 이후의 남한에 국한된 역사화의 성격과 그 양상에 머무를 것이다.

II. 개념의 변천

정확하지는 않으나 전통적인 고유개념으로 중국, 일본, 한국의 미술에서 ‘역사화’나 ‘기록화’라는 용어를 사용하지는 않은 듯 하다. 때문에 한국의 경우 서구와 일본 미술의 영향과 함께 이러한 용어를 어느 시기부터인가 사용하기 시작했고, 일본은 분명히 19세기 유럽 미술에 풍미했던 ‘역사화(history painting)’의 개념과 그에 따른 아카데미즘의 화풍을 수용했을 것이다. ‘역사화’의 개념과 양상이 르네상스 이후 유럽의 미술에서도 변해왔던 것처럼 일본과 한국에서도 초기에는 과거의 어떠한 역사적인 사건을 단순히 ‘기록’한다는 차원에서 20세기 이후의 서구 미술에서처럼 점차 시기에 상관없이 작가가 의도적으로 선택한 어떠한 역사적 사건 —— 때에 따라서는 개인의 역사일 수도 있는 —— 을 ‘표현’한다는 차원으로 변질되어 왔다.

서구 회화에서 근대적 개념으로서의 ‘역사화’라는 용어는 알베르티(Leon Battista Alberti)의 “이스토리아”(istoria)를 그 기원으로 한다.²⁾ “이스토리아”를 설명할 수 있거나 아니면 그것과 비슷한 뜻을 가진 어휘는 오늘날 존재하지 않는다. 이 용어는 알베르티가 저술한 『회화론』(Della pittura) 전체의 내용을 한 단어로 합축할 수 있는 복합적인 것으로, 17~18세기에 사용되던 ‘역사’(histories)나 ‘이야기’(storie)와 그 성격이 다르다. 회화란 그것의 크기에 의하여 감명받는 것이 아니라 그것의 ‘불후성 혹은 기념비적 성격’(monumentality)과 ‘극적인 내용’(dramatic content)에 의하여 감동받는 것이므로, 작가는 그 당시의 ‘인문주의자’(humanist)와 마찬가지로 이러한 성격이 깃든 인간의 행위를 고전(古典)에서 찾고, 익혀서 그림을 그려야 한다는 인문(人文), 또는 지성(知性)으로서의 회화론을 알베르티는 처음으로 제시한다. 아울러 그는 이러한 성격을 그림으로 재현(再現)하기 위해서 작가는 인문학(humanity studies, 또는 liberal arts)에 해박해야 할 뿐만 아니라, 수학, 기하학, 해부학 등의 과학적인 지식들도 갖춘 만능인으로서의 자질을 갖추어야 한다고 주장한다. 여기서 과학적인 지식은 인간의 행위를 정확하게 재현하기 위한 구체적인 방법 —— 예를 들어, 선원근법이나 해부학 등 —— 으로, 인문학은 기념비적인 성격과 극적인 감동을 자아내기 위한 ‘사실성’

1) 다행스럽게 최근 이 분야의 연구에 관심을 보인 몇몇 결과가 근대 미술사학계에 나타난다. 예를 들어, 김진송, 『李快大』, 열화당, 1995년; 김복기, “한 민족적 인물화가의 삶과 예술” 『월간미술』, 1991년 10월호, 61~66쪽; 정유석, “아버지의 발자취를 찾아 평양 10일”, 『월간미술』, 1990년 7월호, 66~75쪽 등이 있으며 앞으로 더욱 활발해 질 것으로 기대된다.

2) Leon Battista Alberti, *On Painting*, trans. John Spencer, (New Haven: Yale University Press, 1966), pp.23~38. 이하 이 책의 “istoria”에 관한 내용을 각주없이 인용함.

(reality)과 ‘표현성’(expression)의 방법으로, 이 둘을 합친 개념이 알베르티의 ‘이스토리아’라 말할 수 있다.

알베르티의 “이스토리아”는 이후 17~18세기를 거치면서 유럽 미술 아카데미즘 —— 특히, 프랑스에서 —— 이 추구하는 이상적인 모델로서 더욱 제도화되어 간다. 이러한 경향은 양식적인 층면에서 고전주의적 화풍으로 정형화될 뿐만 아니라 작품의 주제나 내용에 따라서 일단 작품의 질(質)이 판가름나는 일종의 정치, 사회적 성격으로서의 계급화 현상까지 불러온다. 즉 역사적인 주제를 다룬 이름하여 ‘역사화’(history painting) —— 여기에는 역사뿐만 아니라 종교적인, 신화적인 내용도 포함된 —— 나 ‘인물화’(portrait painting)를 제외한 다른 주제 —— 예를 들어, 풍경화(landscape painting), 정물화(still life), 풍속화(genre painting) 등 —— 의 그림은 아무리 뛰어나도 당대의 살롱전에 입선될 수 없으며, 이러한 주제의 계급화 현상은 19세기 후반까지 지속된다.³⁾

신고전주의와 낭만주의로 대변되는 유럽의 18세기 후반부터 19세기 전반까지는 비로소 ‘역사화’라는 분류상의 용어가 보편적으로 통용될 만큼 역사화가 풍성했던 시대이다. 이 시기에서부터 오늘날 우리가 사용하는 넓은 의미로서의 ‘역사화’라는 개념이 형성되었으며, 그것은 특히 과거의 ‘잃어버린 것들에 대한 감수성’(sense of loss)과 ‘상상력’(imagination)을 원동력으로 하는 낭만주의와 함께 ‘표현’으로서의 역사화라는 현대적인 의미를 형성하기 시작한다. 또한 당시의 프랑스는 특히 20세기의 전체주의(totalitarianism) 국가들에서 흔히 나타나는 애국(愛國)의 프로파간다(propaganda)를 목적으로 하는 정치적 시녀(侍女)로 역사화가 전락하는 시기이기도 했다.⁴⁾

한편, 1850년 「돌 깨는 사람들」(The Stone Breakers)과 「오르낭의 매장」(The Burial at Ornans)으로 주목 받기 시작한 쿠르베(Courbet)의 사실주의는 푸르동(Proudhon)의 사회주의 이념의 세례와 함께 ‘역사’로서 주목받지 못하는 소외계층과 평범한 개인으로서의 일상적인 ‘역사’를 그림으로 부각시키기 시작한다. 이러한 경향은 유럽에서의 사회주의적 이념의 확산과 더불어 20세기로 들어와 러시아를 중심으로 한 공산주의 국가들로 이어지는 ‘사회주의적 사실주의’(Social Realism)의 역사화라는 하나의 줄기와 지극히 개인적인 주관과 감성으로서의 ‘역사화’라는 또 하나의 줄기를 형성하는 기틀이 되었다.

20세기에 들어와 위와 같은 19세기 이후 서구 역사화의 변화된 개념이 한국 현대 역사화에 영향을 끼쳤다는 사실은 명확하다. 그러나 전반적으로 20세기의 역사적인 주제는 과거에 회화가 그 주류였던 것과 비교하여 사진 이미지를 사용하는 보도적인 성격으로 변질되었다. 그렇다고 해서 20세기의 역사화가 알베르티의 ‘이스토리아’와 멀어진 것은 아니다. 단지, 변했다면 과거와 비교하여 역사의 ‘현실성’(reality)에 대한 보다 즉각적인 반응을 나타내며, 인간의 행위에 관한 좀 더 직접적이고 독자적인 증언으로서의 역할을 수행하려 하며, 그러나 테크놀러지에 의한 급격한 변형에도 불구하고 주제와 형식에 관한 그 본연의 자세가 흐트러지지는 않았다.

3) 풍경화라 하더라도 그것은 역사적인 내용을 담고 있어야만 ‘역사를 다룬 풍경화’(historical landscape painting)로서의 대접을 받는다. 예를 들어, 푸생(Poussin)이나 로랭(Claude Lorrain)의 풍경화는 그것의 역사적인 내용 때문에 역사화로 분류된다.

4) 회화의 주제와 형식, 또한 정치에서의 진보주의적 경향을 보인 들라크로아(Delacroix)나 풍경화의 선구적인 위치에 있던 루소(Rousseau)조차도 1830년대 루이 필립(Louis-Philippe) 국왕의 프랑스 정부의 위임을 받아 왕권과 부르주아 계층이 선호하는 역사화를 제작했다. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, (New York: Phaidon, 1971), pp. 9-14.

III. 기록화와 역사화 : 그 인식의 차이

미술에 관심을 가진 사람들조차 흔히 이야기하는 ‘기록화’가 ‘역사화’를 지칭하는 것이겠거니 하는 정도로 역사화를 인식하는 경향이 있다. 물론 확대된 의미로 ‘역사적인 주제와 내용’을 담고 있는 작품이면 그것이 ‘기록적’이라 하더라도 모두 역사화의 범주에 포함된다고 주장할 수도 있겠지만, 그 들은 한국 현대회화에 있어서 정확히 구분되어야 할 각자의 성격을 가지고 있다.

우선, 기록화는 문자 그대로 과거나 현재의 역사적인 사건을 사실(史實)로서 정확하게 재현해내는 것을 목적으로 한다. 때문에 그것은 철저한 역사적 고증과 객관적인 사실(事實)을 근거로 한다. 이러한 근거로 말미암아 작가는 폭넓고도 세밀한 인문학의 배경을 필요로 하되, 여기에 작가로서 어떤 한 개인의 주관적인 관점이나 이념 또는 감성이 개입되어서는 안된다. 기록화는 대부분 작가 외부의 주문, 의뢰에 의하여 제작되므로 오히려 그들의 관점과 이념이 개입될 여지가 크며, 때문에 정치, 경제적으로 악용될 위험도 높다. 또한 재현(再現)의 정확도라는 측면에서 앞서 밝혔듯이 현대에 와서 회화가 사진을 따라갈 수 없으므로 기록화는 사진으로 대체될 수 밖에 없거나, 사진 이미지를 빌어 제작하는 경우가 허다하다.

반면에, 현대의 역사화는 ‘기록’의 차원이 아닌 ‘표현’의 차원이므로 역사적인 사실(史實)을 명확하게 재현하는 것이 그 목적은 아니다. 때문에 작가는 철저한 역사적 고증을 숙지할 필요는 있으나, 자신의 관점이나 이념 또는 감성에 의하여 그 고증을 지킬 의무는 없다. 현대 역사화에서의 이러한 입장이 인문으로서의 역사적 사실을 무시하거나 중요하게 여기지 않기 때문이다. 그것은 인문으로서의 ‘사실(史實)’을 ‘예술’로 변형, 승화시켜야 하는 것이므로 당연히 그것의 주체인 작가의 주관과 감성이 개입되기 마련이다. 때문에 현대의 역사화를 기록화처럼 사실(史實)과 고증(考證)의 관점에서 잘잘못을 따질 수는 없다. 사실과 고증이 궁핍한 기록화는 마치 하늘에 전깃줄이 보이는 조선시대의 거리를 배경으로 찍어놓은 영화를 보듯 그 리얼리티가 결여되어 저절로 부자연스럽지만, 작가의 독특한 주관이나, 현실과 과거의 대비를 위한 역설적인 표현방법으로 조선시대의 거리에 전깃줄을 그렸다면, 그것을 무식하다거나 역사적 고증이 잘못된 그림이라고 탓할 수 없다. 바로 이 시점에서 ‘기록’으로서의 역사와 ‘표현’으로서의 역사가 다를 수 있다는 것을 인정해야 한다.

역사적인 사건을 기록화, 시각화한다는 것은 자연적으로 같은 시대의 많은 사람들이 보편적으로 ‘기억할만한 무엇’을 다룬다는 측면에서 기념적인 성격을 띠기 마련이다. 때문에 기록화의 주제는 과거 왕조(王朝)에 얹힌 특별한 사건이나 어떤 개인이나 집단의 행위를 추모하기 위한 목적으로, 그 중에서도 특히 전쟁에서의 승리 장면 등과 같은 군사적인 행위를 기록과 기념의 성격으로, 또는 국가나 정권의 공보(公報) 차원이나 그것을 교육적인 목적으로 사용하는 프로파간다의 성격이 강할 수밖에 없다. ‘기록’으로서의 역사화이건 ‘표현’으로서의 역사화이건 특히 역사화를 둘러싼 미술과 정치의 상호개입(相互介入)은 인간의 사고(思考)와 행위를 해석하는 주관적인 관점의 차이로 말미암아 끊임없는 논란의 대상이 되어왔다. 그러나 ‘역사’가 항상 그 시대의 시대정신에 의하여 끊임없이 비판되거나 새로운 의미로 재해석됨으로써 그것의 가치를 어느 시대에나 보편적으로 유지할 수 있는 것처럼, ‘역사화’ 역시 어느 한 고정된 이념과 관념의 틀을 벗어나, 작품의 주제로서 ‘역사’를 대하는 작가 개개인의 지극히 주관적인 그 시대의 해석과 느낌으로서의 새로운 관점과 정서를 제시해줄 수 있어야 한다.

역사를 보는 주체로서의 작가는 그가 지닌 사상과 관점에 의하여 기준의 시각과는 달리 그것을 재해석할 수 있을 뿐만 아니라, 그것의 조형적인 표현을 위하여 재현적인, 구상적인 이미지를 무시

하고 자신의 감성에 따라 그것을 변형, 왜곡시킬 수도 있다. 그러나 이러한 '표현'의 역사를 위한 시각적 변형과 왜곡이 역사성 그 자체의 모습을 변질시키는 것으로 오해해서는 안된다. 왜냐하면 이러한 변형과 왜곡은 조형상의 문제이지 역사적 사실을 꾸미거나 외면하는 허구(虛構: fiction)의 성격이 아니기 때문이다.⁵⁾ 물론 이러한 변형과 왜곡은 조형적 피상성의 한계를 벗어나 주제나 내용의 표출에 걸맞는 그 나름대로의 당위성이 있어야 할 것이다. 시대정신으로서의 '리얼리티'를 손상시키지 않으면서도 변형과 왜곡을 구사해야 하는 작가는 오히려 그렇지 않은 작가보다 더욱 철저하고 끈기 있는 인문적 태도로서의 역사를 보는 눈과 뚜렷한 역사적 인식에 의한 주관적 사관(史觀)을 갖추어야 할 것이다.

IV. 미술과 정치 : 미학적 위상에서의 역사화

1970년대 초반 서울의 어느 미술대학을 다니던 한 학생은 일본에 체류하는 그의 부친(父親)으로부터 한 권의 책을 소포로 선사받았다. 겉 포장지를 뜯어보니 그 책은 1972년 일본에서 발행된 『현대세계미술전집』 중의 『Picasso』편(도판 1)이었다. 그런데 책 뒷부분에 열거된 자그마한 흑백도판으로 소개된 피카소의 작품들 중 어느 하나(도판 2)가 짙은 검정색의 사인펜으로 지워져 있었으며, 그 아래 일본어로 표기된 작품의 제목(도판 3) 역시 지워졌으나, 다행히 *Massacre de Corée*라는 불어 제목이 살아있어 지워진 작품이 피카소가 1951년에 발표한 「韓國에서의 虐殺」(도판 4)임을 알 수 있었다. 어떤 경위에 의하여 '눈가리고 아옹'하는 식의 이러한 작태가 자행되었는지에 관해 우리는 알지 못한다.⁶⁾ 지금은 그러한 상황에 대해 별로 알고 싶지도 않다. 왜냐하면 너무나 뻔하기 때문에. 그러나 매카시즘(McCarthyism)의 열풍과 한국에의 그 영향이 이렇게 치밀하고 조직적이며 조잡할 줄은 정말 몰랐다. 파시즘(Fascism)과 나치즘(Nazism)에 항거하는 정치적 프로파간다로서 현대 역사화의 기념비적인 존재로 온 세계의 찬사를 받은 「게르니카」(Guernica)와는 달리, 사회주의 진영에서도 자본주의 진영에서도 홀대받은, 그러나 한국전쟁 중 미국과 러시아 그리고 유럽 사회를 떠들썩하게 한 「韓國에서의 虐殺」이란 그림이 있었는지, 피카소가 그러한 그림을 그렸는지도 모른 채 몇십 년의 세월이 지나갔다.⁷⁾

-
- 5) 필자의 견해와 상충되는 한 예로서 유홍준은 피카소의 「게르니카」를 "현대적 조형언어의 구사로 역사화의 새 지평을 열었다"는 찬사를 보내면서도 "(그것의) 형식은 형식적 유희성이 내용을 압도하여 역사성의 본질을 호도하거나 왜곡할 수 있는 아슬아슬한 위험선상에 있는 것"이라. 펴낸다. 유홍준, "역사화의 전통과 과제", 『동학농민혁명 100주년 기념 전시회 도록: 새야 새야 파랑새야』, (서울: 발인, 1994), 22쪽. 그러나 필자는 「게르니카」에 나타난 피카소의 추상성이 "내용을 압도하여 역사성의 본질"을 호도할 것 같은 "아슬아슬한 위험선상"에 있다고 해석하기보다는 오히려 그 추상성으로 말미암아 "역사성의 본질"이 더욱 드러나고 강조되어, 역사를 풀어내는 조형의 힘이 저릴 수도 있겠구나 하는 찬사와 더불어, 사설(史實)에 접근하는 작가의 주관적인 해석과 관점이 추상성의 조형을 통해 역사와 문학에서는 느낄 수 없는 현대 회화로서의 어떠한 '서사적인 힘' 마저 획득한 현대 역사화의 새 지평을 연 작품이라고 생각한다.
- 6) 1960년대의 비슷한 예로, 당시 어린이에게 인기 있었던 '피카소'라는 상표의 크레파스가 어느 날 갑자기 사라지고 '피너스'라는 상표로 둔갑해 팔렸던 사건(?)도 있었다.
- 7) 1951년 5월 프랑스 살롱전(Salon de Mai)에 「韓國에서의 虐殺」이 처음 전시되었을 때 양 이데올로기의 진영이나 일반인들의 관심은 냉담했다. 우선 이 작품은 「게르니카」처럼 좀더 미술의 순수한 조형적, 미학적 축면이 부족하나는 평가였고, 유럽의 공산당들은 공산당대로 학설의 주체가 설명하지 않다는 데에 불만을 품었고, 미국을 위시한 자유진영은 한국전쟁에 관한 공산주의자들의 프로파간다로서 피카소가 미국을 이 전쟁의 원흉으로 몰고간다고 비난했다. 한편, 피카소 자신은 전쟁의 진실을 표현하는 데에 더 이상 상징과 미학으로 포장된 은둔의 자세를 버리고 "또 다른 「게르니카」는 그리지 않겠다"고 선언함으로써 그의 미학적 태도가 변했음을 알리는 첫 번째의 중요한 작품이 「韓國에서의 虐殺」이다. 이 작품에 관한 좀더 구체적인 논의는 필자의 논문 "피카소와 한국전쟁: 韓國에서의 虐殺을 중심으로", 『서양미술사학회논문집』, 1996년, 8호를 참조할 것.

1990년 11월 외신(外新)을 인용한 한국의 신문들은 미국연방수사국(FBI)이 1944년부터 25년 동안 피카소를 위협한 공산주의자이자 소련 첩자로까지 분류해 주요한 사찰대상으로 지목해왔었다는 사실을 폭로하는 기사를 실었다.⁸⁾ 이것은 냉전시대의 특히 한국전쟁을 둘러싼 미국과 소련의 대결 상황에서 미국이 공산주의 사상을 가진 전세계의 사람들에게 얼마나 민감한 반응을 보여주었는가 하는 사실과 그것의 인권유린과 도덕성에 관한 문제를, 이제는 별일 아니라는 듯이 풀어놓는 정보 정치 — 특히 통제(統制)와 해금(解禁)의 철저한 이중성 —에 관한 미국의 대내외 정책에서 새삼 섬뜩함을 느낀다.⁹⁾ 한국의 경우, 역시 마찬가지로 크레파스에 '피카소'라는 상표도 붙이지 못했던 상황에서 위와 같은 외신의 보도를 수용할 수 있는 1990년대의 격세지감(隔世之感)의 상황으로 변했으나, 한국의 정보정치 역시 아직도 미국의 영향권 내에서 실행될 수 밖에 없다는 한계를 가지고 있는 것 또한 사실이다.

미국정부가 피카소를 사찰했다는 것은 결국 그들이 문화에 대한 정보정치도 실행했었다는 직접적인 증거요, 그 영향력이 누가 했건 간에 한국에 반입되는 피카소에 관련된 서적들을 검열하게 했으며, 무엇을 그렇게 감추고 싶었는지 자세히 들춰봐도 찾기 힘든 2×3cm 정도 크기의 그것도 흑백 도판인 「韓國에서의 虐殺」을 지우는 웃지 못할 촌극까지 벌였다. 정보에 관한 미국의 영향력과 남북한의 대치상황에서 한국은 박정희 정권 아래 이데올로기기에 대한 표현의 자유를 박탈당했으며, 빨강색만 보아도 공산당의 '공' 자(字)가 저절로 연상되던 그 시대에 정치, 사회적 역사의 현실을 그림으로 표현한다는 것은 확고한 신념과 용기를 필요로 했다. 1974년 김경인이 그린 「문맹자」(도판 5)는 당시의 이러한 상황을 잘 나타내준다. 전위의 미명아래 순수 추상화화가 판을 치던 그 시대에 어쩐지 불순한(?) 내용이 담긴 것 같은 형상성과 표현주의적 성격이 강한 이 작품은 간첩이 방안에 숨어있는 것 같다거나 혹은 험오스럽다는 말만 안 들어도 당시로서는 다행이었을 그런 미학적 상황을 역행한 그림일 것이다.

1960년 4. 19혁명과 5. 16군사쿠데타는 '혁명'이라는 관점에서 '전위'의 개념과 서로 통한다. '혁명'이 선(善)과 악(惡)으로서의 어떠한 정치적 동기를 수반하던 기존(既存)과 과거를 물리치고 '새로운 무엇'을 추구한다는 측면에서 '순수추상'을 표방한 미술의 '전위' 역시 정치적 '혁명'과 사회 심리적인 동반관계를 유지할 수 있었다. '혁명' = '전위'라는 등식이 성립되면서도 그 둘 사이는 서로 추구하는 목적은 다르나, 정치적 이해(利害)의 상충(相衝)관계가 없으므로 공존할 수 있다. 박정희 정권은 정치적 현실을 표방하지 않는 순수추상이 그들의 정치적 노선에 도움이 되면 되었지 전혀 해(害)가 될게 없으며, 순수추상의 작가들은 미술이 정치, 사회의 현실을 다룬다는 것 자체를 그들의 '순수함'을 저해(沮害)한다는 지극히 이상주의적인 관념을 갖고 있으므로 어떠한 현실도 그들과 무관하다. 이러한 입장은 좀더 구체적으로 살펴보자. 1975년 한 좌담회에서 '순수추상' 운동으로서 한국 동, 서양 화단의 중추역할을 수행한 두 작가는 당시의 회화경향에 대한 자신들의 미학적 관점을 다음과 같이 이야기한다:¹⁰⁾

서세옥 : 요즘 어떤 부류에서 미술에 있어서 사회성이니 역사성이니 하는 것이 어떤 집회에서 구호를 외치듯 하는 그러한 현실참여로 맹랑하게 표현하는 것이 보입니다. 그것

8) 예를 들어 『경향신문』 1990년 11월 12일자 "FBI 피카소 사찰 美서 논란"이라는 제목의 기사 등에서.

9) 『앞의 기사』 미국내의 '정보자유법'에 따라 해제되었으나 지난 17년간 통제/간직해왔던 기밀문서 중 피카소의 경우 무려 187쪽에 달하는 사찰내용이 담겨있었다.

10) 좌담회, "한국미술의 좌표: 이렇게 와서 어디로 갈 것인가?" 『한국미술』, (1975년 창간호), 69-70쪽 참조.

은 무지에서 저질러지는 과오라고 너그럽게 보아야 하겠지만 그대로 방치할 수 없는 자못 위험한 사고요, 표현입니다…

박서보 : …순수성이라는 것은 예술 그 자체가 아무런 의미를 갖지 않았을 때의 말입니다. 모든 의미를 배제하고 행위만이 존재할 때 가장 순수하게 남는 것이라고 봐요. 그런 사람(미술의 사회성, 역사성을 외치는 부류)들은 그러면서 역으로 그 시대만의 의미를 강조하는데 그 시대라는 것은 가상적인 세계라는 것입니다. 그 허구적인 관념을 끄집어 넣어서 의미를 확대하자는 겁니다. 그 허구를, 그 허상(虛像)을 몰아내고 난 다음에, (탁자 위에 놓여 있는 텅 빈 컵을 손으로 들면서) 이 텅 빈 잔이 제대로 차 있는 것이 아니라 하는 것입니다.

서세옥 : 그것은 하나의 상식이지요. 맑은 유리알 같은 순결한 자기의 창조작업을 할 때 그 곳에는 모든 것이 포괄되고 응결되지요…

이상의 두 작가의 대화는 '70년대 전반의 미학적 상황을 단편적으로 보여주는 예에 불과하다. 두 작가는 1960년 이후 “예술을 위한 예술”(*art for art's sake*) 전통의 순수 지향적이며, 그래서 ‘미술은 미술이고 현실은 현실’인 미술과 삶-작게는 정치, 사회적 현실-과의 연관성을 부정하거나 모른 체하는 서구 모더니즘의 한 시각이 한국에서는 전위와 함께 중심미학으로 어느 정도 자리잡혀 간다 싶었는데, '70년대에 들어와 서서히 김경인의 「문맹자」와 같은 그림들이 출현하는 것을 보고 “그대로 방치할 수 없다”는 정치적 결론까지 내리게 된다. 양포르멜식의 표현주의적 추상화와 미니멀리즘과 ‘모노파’(Mono-ha)식의 단색회화를 주도한 박서보가 “모든 의미를 배제한 행위만의 순수”를 이야기하는 것은 타당하다. 그러나 그 뒤 “현실은 가상의 세계이자 虛構”요, “텅 빈 잔을 물이 차있는” 이상(理想)으로 생각하라는, 마치 르네상스 이후 서구의 ‘고전주의’ 미학을 연상하게 하는 이야기는 말만 그럴 듯 하지 도대체 앞뒤가 맞질 않는다. 미술의 현실참여는 마음에 안든다 하면 그만일 것을 ‘허구(虛構)의 제스처’ 까지 써가면서 박서보는 손해보는 것 같다. 한편, 서세옥의 “맑은 유리알 같은 순결”에는 전통적인 문인화가들의 심성이 깃든 것 같지만, ‘창작행위’의 순수와 ‘현실참여’의 순수가 다르다고 생각하는, ‘순수’에 관한 이중성을 작가 스스로 인정하는 것이 아닌가? 바꾸어 말하면, 의미를 추구하는 창작행위가 순수해질 수 없다면, 상식적으로 의미를 배제한 창작행위도 순수해지지 않을 수도 있지 않을까?

필자는 위의 두 작가가 주장하는 ‘예술의 순수성’과 ‘예술만에 의한 예술의 자율성(autonomy)’도 결국은 미술과 정치를 애써 구분하려는 당시의 한 측면에만 쏠린 이데올로기의 정치적. 또한 그에 따른 미학적 상황의 결과라고 생각한다. 우리는 ‘국전’(國展)을 둘러싼 당시의 무수한 정치 형태를 익히 들어 알고 있다. 그러한 정치 형태의 ‘비순수성’은 정치니까 상관없고, 자신의 창작행위는 예술이니까 ‘순수’ 해야만 한다는 이중성의 논리를 무엇으로 설명할 것인가? 더 나아가 미술의 ‘순수성’과 ‘의미의 배제’를 신봉하는 박서보, 정창섭을 위시한 ‘순수추상’의 화가들이 너도 나도 박정희 정권의 ‘민족 기록화’ 제작에 참여한 이유는 무엇인가? 그것은 정치도 예술도 아닌 ‘순수한’ 경제논리로서의 이윤을 추구하는 인간의 본능 때문인가? 미술과 정치는 분리될 수 없으며, 그러한 미술의 역사성을 부정할 수 없다는 것이 필자의 견해이다.

이러한 견해를 반영하는 일련의 움직임은 위의 두 작가가 우려하듯 서서히 미술계에 부상하기 시작하며, 그 움직임이 확산되면서 한국 현대 역사화는 미술과 정치의 함수관계에 따른 본격적인

논의의 주제로 떠오르는 동시에 하나의 전환점을 맞이한다. 1981년 오윤의 다음과 같은 글은 이러한 움직임의 미학적 근거를 알려주기에 충분하면서도, 그 근거로서의 자기 목소리가 실려있다:¹¹⁾

미술이 어떻게 언어의 기능을 회복하는가 하는 것이 오랜 나의 숙제였다. 따라서 미술사에서, 수많은 미술운동들 속에서 이런 해답을 얻기 위해 오랜 세월 동안 말 없는 병 어리가 되었었다. 시대는 더욱 더 복잡하고 분화되며 급변하고 있다. 그 속에는 숱한 모순과 갈등도 있어 사회의 여러 가지 문제들을 낳고 있다. 그런데 왜 이러한 것들이 즉각적으로 예술적 표현으로 대치되지 않는가. 왜 우리는 일상의 대화 속에서 쉽게 결론을 끄집어 내면서도 그것을 미술의 언어로 표현하는 것을 불가능한 것 같아 여기고 있는가.

오윤의 이러한 생각은 이미 그의 서울대학교 미술대학 학창시절인 1965년경 이후부터 무르익어온 것이었다.¹²⁾ 이 시기 그는 미술의 사회적 역할에 대해 집요한 관심을 갖기 시작하며, 특히 그것과 관련된 민화나 풍속화 등의 좀더 한국적인 뿌리로서의 전통적인 조형의식과, 제3세계 미술로서 멕시코 현대 벽화의 민족주의적, 사회주의적 리얼리즘에 심취한다. 한 예로 1969년 「현실동인전」에 출품한 목적으로 제작 중이었던 「1960년 가」(도판 6)라는 작품은 4·19혁명을 주제로 한 현대 '민중 역사화'의 출발을 예견하는, 또한 작품의 형식에 있어서 타마요(Rufino Tamayo), 오로초코(Jose Orozco), 리베라(Diego Rivera) 등의 멕시코 현대미술의 영향을 수용하고 있음을 알 수 있다.¹³⁾

어느 국가의 미술이건 회화의 '추상성'과 '형상성'의 관계를 현대 역사화의 논의에 직결시킨다는 것은 문제가 있다. 그러나 그 형식의 다름에 이데올로기가 추가되면서 현대 역사화에 관한 논의 역시 복잡해지지만, 소위 정치와 관념이 개입된 형식으로서의 '리얼리즘' 그 자체는 역사화에 대한 논의와 별 상관이 없다. 가령, 마티유(Georges Mathieu)가 앙포르멜식의 '순수추상'으로 표현한 「269인의 대학살」(도판 7)은 그것의 미학적 평가와 상관없이 1983년 소련 공군에 의하여 격추된 KAL기 사건을 다룬 현대 역사화이다.¹⁴⁾ 또한, 그린버그(Greenberg)를 이어가는 프리드(Fried)는 현대미술의 '예술을 위한 예술' 또는 미술 작품의 '자율성'을 추구하는 그 자체가 자연적으로 정치, 사회적 임을 강조하기도 한다.¹⁵⁾ 프리드의 꾀꼬리 같은 논리를 인정한다 하고, 마티유식의 순수추상으로서의 역사화도 현대에서는 가능하다 하더라도, 결국 문제는 역사를 해석하는 주체로서의 작가가 역사적인 주제에 얼마만큼, 또는 어떠한 관심을 표명하느냐에 달려있다. 그러나 우리는 '리얼리즘'의 형식을 지향하는 작가들의 작품이 미술의 사회성과 역사성을 좀더 반영하고 있다는 사실을 부정할 수 없으며, 그 반영의 한 부류가 현대에 와서는 좀더 넓은 의미로서의 역사화로 불려질 뿐이다.

11) 유흥준, "오윤의 예술에 대한 미술사적 회상", 『오윤, 동네사람, 세상사람』, 학고제, 1996년, 229쪽에서 제인용. 오윤의 이 글은 원래 1981년 롯데미술관에서 열린 "새 구상화가 11전"의 도록에 작가의 말로 실린 것임.

12) 앞의 책, 239~247쪽의 연보 참조.

13) 이 작품은 후배 도판으로 당시 서울대학교 미술대학 4학년이었던 오윤, 오경환, 임세택이 기획하고, 김지하, 김윤수와 함께 집필한 『현실동인 제1선언문』의 도록에 실려있으나, 당국의 제재와 미술대학 재직 교수들의 만류로 전시를 자진 철회함으로써 무산되었다. 앞의 책, 224~225쪽.

14) 이 작품은 1991년 11월 갤러리 아트빔 개관기념 "유럽 추상미술의 거장전"에 한국에서는 처음으로 전시되었다.

15) Francis Frascina, "The Politics of Representation", *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, (New Haven: Yale University Press, 1993) p. 96.

"...the emphasis on 'art for art's sake' or 'autonomous' works is itself 'sociopolitical in nature'".

V. 기록화 시대

해방공간 이후 한국 현대 역사화의 자연스러운 흐름을 막은 사건이 한국전쟁과 그에 따른 남북의 분단상황이라는 것은 자명하다. 어느 시대, 어느 국가든 전쟁은 역사화의 주제로서 각광을 받아왔다. 그러나 그 당시 한국의 전쟁현실은 그렇지 못했다. 우선, 전쟁 그 자체에서의 생존과 국도의 흑백논리에 의한 이념에서의 생존이라는 현실 속에서 작가들은 역사화에 대한 구상보다 오히려 '종군화가단' 같은 신분보장과 먹고 자는 것이 문제였다. 때문에 전쟁의 현실을 가장 그럴듯하게 엮을 수 있었던 종군화가들도 실제로는 "호구지책이 가장 큰 필요였기 때문에 전쟁 기록화를 남기는 일에 그리 큰 적극성을 보이지 않았고 일선에도 거의 종군하지 못했으며 다다미방에 십수명 씩 함께 자며 생활했던 것이 현실"이었음을 토로한다.¹⁶⁾ 또한 추상성에 관한 모더니즘의 한 뿌리가 이미 이식된 남한의 작가들은 '피난행렬'이나 '폐허'의 풍경과 같은 전쟁주변의 경험을 자신들의 표현형식으로 나타낸다. 이수억의 1954년 「6·25 동란」(도판 8)은 형상성에 약간의 추상성을 가미한 구도의 탄탄함을 보여주는 기록보다는 표현의 성격이 강한 역사화라 할 수 있다.

한편, 1953년 3월 제4회 "종군화가 미술전"의 팜플렛에 실린 참여작가의 말 중에서 다음과 같은 작가들은 추상성을 지향하는 자신들의 표현형식과 전쟁이라는 현실성의 주제가 잘 어울리지 않음을 밝힌다:¹⁷⁾

김병기 : 데포르마송이 의식적으로 시작될 때 이것은 이미 하나의 추상이다. 포름을 위한 포름은 존재할 수 없다. 문제는 포름이 내포하고 있는 정신에 있다...

이세득 : '폐허' ...동란에서 받은 선물 '폐허'를 취급하려고 그려보았습니다만 앞장 짜르는 머리를 따르지 못하는 손을 잘 알 수 있었습니다. '레아리테' (설명적이 아닌) 문제를 생각하여 모티도 그러한데서 취급하여 장면의 설명에 치우칠까 염려하였습니다.

권옥연 : '暮色' ... '주검' 이란 영원한 과제를 회화로서 취급해 보았습니다. 그러나 그것이 비극이기 때문에 그러한 관념에서 한 장면적인 사실표현이 될까 두려워 그것에 치우치지 않도록 무척 애를 썼습니다... 여하간 '모색'의 모티 선택이 작가에게 불리했다는 것을 다시금 느꼈습니다.

추상 정신을 강조하되, 형식에 있어서의 설명적인 요소나 사실성을 기피하거나 두려워하는 위의 세 작가는 어쨌든 전쟁이라는 역사의 한 현실을 표현하는 것에 부담을 갖는다. 우리는 이 세 작가 —— 한 예에 불과하지만 —— 의 연장선상에서 '60년대 이후 진행되는 순수추상에의 길이 서로 통함을 알 수 있고 '역사성'과 '현실성'의 주제가 그 시대에 잘 다루어지지 않은 그 뿌리가 '50년 대에도 존재한다는 사실을 알 수 있다.

남한에서 역사화의 방향을 다시 한 번 뒤틀어 놓은 시기는 박정희 군사독재 정권 이후 체제수호의 선전 성격이 짙은 소위, 민족정신의 고취라는 교육적 호국(護國)개념과 그들의 정치, 경제, 사회업적(?)을 홍보하기 위한 '기록화' 열풍의 시대였다. 이러한 성격의 기록화는 그 의도의 정치성과

16) "6. 25 공간의 한국미술: 종군화가단의 실상(4)," 『월간미술』, (1990. 6), 67쪽 참조.

17) 앞의 글, 68쪽에서 재인용.

진행과정에서의 무수한 문제점만 남긴 채 권력의 무상과 함께 대중의 시선에서 사라진지 오래다. 당시의 기록화는 그 주제에 따라 다음의 세 유형으로 나눌 수 있다. 첫째, ‘민족 기록화’는 교육적인 차원에서 과거 선현(先賢)들의 업적을 기리는 교육적인 목적으로 제작되었으며 김태의 1979년 「삼국통일 영광도」(도판 9) 등이 그 대표적인 예의 작품이다.¹⁸⁾ 둘째, ‘전쟁 기록화’는 주로 과거의 전승(戰勝) 장면을 다루며 정창섭의 1967년 「괴뢰군 탱크를 수류탄으로 파괴하는 특공대원」(도판 10) 등과 같은 한국 전쟁 당시 국군의 위업을 부각시킨 기록이 가장 많다. 마지막으로, ‘산업 기록화’는 그야말로 박정희 정권의 산업경제 정책의 업적을 홍보하기 위한 선전용으로 박서보의 1973년 「수출선박」(도판 11) 등 같이 현장을 담사하고 그리게 한 경우이다.¹⁹⁾

당시 박정희 정권이 ‘민족’과 ‘전쟁’의 구국(救國) 영웅으로서 가장 부각시켰던 인물은 이순신 장군이다. 당시의 정권이 이순신 장군을 호국의 절대적 영웅으로 부각시켰던 과정의 심리학적, 정치학적, 사회적 관계를 회화, 조각, 건축, 그리고 이러한 것들과 연관된 영상예술 분야와 연결시키면 탁월한 박사학위감의 논문주제가 될 것이다. 고증의 문제로 말이 많던 광화문 네거리의 이순신 동상이나 해군사관학교와 이순신 사당의 기록화, 또한 「성웅 이순신」과 「난중일기」 두 편의 영화를 제작하고 망해버린 배우 김진규의 이제는 여담 같은 진실들은 당시의 정치, 사회적 영향이 시각예술에 미친 단편적인 사례에 불과하다. 김종필에 의하여 착안된 1967년 7월의 “민족기록화전”을 필두로 1978년까지 진행된 기록화의 열풍에 관한 세세한 기록과 비평, 그리고 참여작가의 명단과 작품제목 등은 이미 박영남의 글 “민족기록화 10년의 채점표”(『季刊美術』, 1979년 가을호, 167-175쪽)에 발표되었으므로 필자의 논문에서 더 이상 언급하지 않겠다.

1980년대에 들어와 전두환 정권의 기록화에 대한 정치, 사회적 태도는 전혀 변화하지 않았다. 박정희 정권과 마찬가지로 곁으로는 민족 정신의 고취를 위한 교육적 차원에서, 또는 애국(愛國)의 차원에서 과거의 역사적인 사건을 시각적으로 부각시켰으나, 그 내면에는 군사적인 행동이라는 물리적인 힘을 빌어 탈취한 정권의 비정통성을, 구국(救國)이나 호국(護國)의 대의(大義) 때문에 군사적인 행동이 어쩔 수 없었다는 자신들의 부끄러운 비합법성을 역사를 빌어 합리화시키려 하는 정치심리의 복선이 깔려 있다. 이러한 사실을 입증하는 가장 극단적인 예로 광주 학살을 저지른 전두환 정권이 전봉준과 동학농민혁명을 위한 기념사업에 관대했던 이유가 바로 이런 것이 아닐까?

두 군사정권 시기의 기록화가 대부분 위와 같은 목적으로 주문, 제작되었다는 것을 바꾸어 말하면, 그 기록화를 그리게 된 동기가 작가들 스스로 역사화에 대한 관심을 갖고 시작한 것이 아니라는 사실이다. 물론, 주문을 받거나 제작과정 중에서 작가의 흥미와 노력이 유발될 수도 있겠지만 대부분의 작가들은 역사에 관한 자신의 표현욕구를 위하여 작품을 제작한 것이 아니다. 때문에 그들은 심리적으로 주제와 작품의 성격 또는 형식 등에 관한 개인적인 표현의 제약을 받을 수 밖에 없으며, 기껏해야 역사학자의 도움을 받아 고증에 충실하는 정도의 노력을 기울인 기록화밖에 그릴 수 없다. 결국 이러한 기록화를 현대 역사화의 범주 내에 수용한다는 것은 무리일뿐만 아니라 기록

18) 김태는 그의 탄탄한 소묘와 구상 능력을 바탕으로 그나마 작품이라 내놓기에 부끄러운 기록화의 홍수 속에서도 작품성이 뛰어난 ‘민족 기록화’를 다수 제작했다. 가령, 그의 「청산리 독립전쟁도」(1986년, 독립기념관)와 같은 주제의 1975년 손수 꽁의 작품을 비교해보면 고증과 리얼리티의 차원이 다름을 알 수 있다. 『김태 교수 작품전, 1952-1972(정년퇴임 기념)』, 서울대학교 박물관 현대미술 전시실(1996년 9월 18일-10월 4일), 도록의 기록화 밀그림들을 참조할 것.

19) 당시 이러한 기록화에 대한 자료로서 다음과 같은 책을 참조할 것. 문화공보부, 『민족 기록화 도록(경제편)』, 광명출판사, 1973년; 대한민국 국회의원 동우회, 『민족기록화: 구국위업편』, 한국도서출판공사, 1979년; 대한민국 국회의원 동우회, 『민족기록화: 전승편』, 한국도서출판공사, 1979년.

화 자체로서도 그 한계와 수준을 넘어서지 못했다.

VI. 현대 역사화

본격적인 한국 현대 역사화의 출현은 1980년대에 들어와 그 결실을 얻는다. 물론 그 이전 하나의 흐름이라고 이야기하기엔 곤란한 개인적이며 간헐적으로 기록화와 다른 역사화의 작품이 없었던 것은 아니다. 그러나 좀더 체계적이며, 조직적인 움직임으로서의 미술의 사회성과 현실성, 그리고 역사성이 왕성하게 표면화되기 시작한 것은 소위, 민중미술이라 일컬어지는 움직임의 기점인 1980년의 “현실과 발언” 이후부터이다. 이러한 움직임의 시각적인 표현은 동, 서양을 막론하고 정도와 방법의 차이는 있으나 항상 존재해왔다. 특히, 근대 이후의 자유민주주의 체제와 더불어 성숙된 이러한 정신은 개인주의적 사유방식의 확대 속에서 그것 자체가 예술적인 표현의 중요한 이슈로 등장했으며, 현대 역사화의 성격도 단순한 기록에서 현실을 비판하는, 즉 역사 자체가 메타포의 역할로 등장하기도 한다. 가령, 1960년대 후반부터의 드골의 보수주의를 몰아낸 프랑스의 학생운동과 당시의 ‘신구상회화’의 움직임이라든가, 거의 같은 시기 존슨 대통령을 위시한 미국 공화당의 베트남 전쟁에 반대하는 현실참여로서의 미술운동 등이 이러한 메타포의 역할을 수행하며, 그들이 짐작해지자 우리에게 10년 뒤쯤 찾아왔다고나 할까?

민중미술이 정치, 사회적인 현실 문제만을 수용하기 위해 출발한 일종의 정치미술운동은 아니다. 근본적으로 앞에서 언급한 오윤을 비롯한 민중미술의 작가들은 그들의 현실을 좀더 ‘역사적인 인식’ 하에 접근하려 했으며, 그들이 민족주의를 앞세우고 민중과 관련된 역사적인 내용의 주제를 작품으로 많이 다루는 이유도 결국은 자신들의 실존을 역사적인 주체의 맥락에서 파악하려는 태도에서 비롯된다. 때문에 현실에 대한 그들의 비판정신은 이러한 ‘역사적 인식’으로 말미암아 그것과 대응되는 서구 자본주의 정치, 경제 체제의 한국적인 난맥 속에서 그 강도(強度)가 더욱 높을 수 있었다. 또한, 그것이 미술운동과 같은 집단의 성격으로 한 시대를 풍미했고, 그러한 의식을 어쨌거나 사회 전반에 심어주었다는 사실만으로도 민중미술은 한국 현대 미술사의 중요한 한 부분으로 논의되어야 할 것이다.

1980년대 이후 민중미술을 포함한, 미술의 사회성과 현실성이 역사화와 결연(結緣)하는 현장은 ‘표현’의 역사라는 그 본연의 성격과 함께 작가 개개인의 다양한 주제와 형식으로 표출된다. 우선, 역사에 접근하는 인문학적 태도와 그것의 주관적인 표현인 감성으로서의 역사를 본격적으로 조명한 서용선의 「심문, 노량진, 매월당」(도판 12)이나 「노산군-동대문」(도판 13)은 어린 조카 단종을 죽이고 왕권을 빼앗은 세조찬탈(世祖篡奪)의 주변 역사에서 정치의 표독함과 노산군 개인의 서사적인 슬픔을 이 시대에 복원한다는 취지로 몇십 점의 연작형태로, 역사화의 정통성을 유지하면서도 그것의 현대성을 잊지 않은 작품들을 제작한다.²⁰⁾

박생광의 1983년 「명성왕후」(도판 14)와 1985년의 「전봉준」(도판 15)도 비운의 역사적 인물을 다루나 좀더 한국적인 무속그림이나 불화, 단청 등의 색채를 구사한다. 또한 보편적으로 기억될만한 사건으로서의 역사보다는 사진으로 기록, 보존된 개인의 역사를 다른 조덕현의 1992년 「한국 여성사」

20) 정영목, “역사화에 대한 인식과 전망,” 『서용선, 노산군(단종) 일기』, 신세계갤러리(1993년 5월 7일~16일) 도록을 참조 할 것.

(도판 16)나 1991년 「20세기의 추억」(도판 17)은 사진 이미지를 콘테 드로잉으로 옮기고, 거기에 변형된 캔버스를 사용함으로써 전체 작품으로서의 독창성을 유지한다. 최진숙의 1992년 「400년 후의 강변」(도판 18)과 「조선총독부」(도판 19)는 각각 5·16 혁명군이 한강대교를 넘어 진주하는, 그 정권이 그렇게 떠받들던 이순신 장군의 거북선, 거기에 한강변에 앉아있는 어느 한 소시민의 일상을 대치시킴으로써 역사의 아이러니를 부각시키고, 지금은 역사의 현실에서 지워진 옛 조선총독부의 건물을 구경하고 돌아가는 일본인 관광객을 시점이 다른 여러 캔버스로 조합함으로써 찌그러진 건물의 이미지가 이미 헐릴 것을 예상한 작가의 통찰력(?)을 말해준다.

한편, 소위 ‘민중’ 계열의 역사화로서 강요배는 1992년 「한라산 자락 백성」(도판 20)으로 제주도 출신답게 ‘4·3 민중항쟁’을 주제로 제주도의 상징인 한라산을 배경으로 이데올로기의 대립에 희생당하는 민중의 비극을 형상화한다. 이러한 비극의 연장선상에서 1980년 전두환 정권의 ‘광주 학살’은 그 비극의 정점에 다다른다. ‘민중’ 계열의 역사화가 여기에 초점이 집중될 것이라는 예상은 당연하다. 게르니카식의 추상성이 연출된 강연균의 1981년 「하늘과 땅 사이」(도판 21)에서부터 기록화의 형식적인 전통을 도입한 이사범의 1990년 「공수부대 만행」(도판 22), 또한 마치 다비드(Jacques-Louis David)의 「마라의 죽음」(Head of the Dead Marat)(도판 23)이 현대 역사화의 특성을 반영한 듯 좀 더 즉각적이고 도전적인 이미지로 표출된 신학철의 「광주는 끝나지 않았다」(도판 24)와 같은 다양한 내용과 형식으로 표출되었다. 또한, 문의환 목사를 상기시키는 그의 비합법적인 방북(訪北)의 ‘비합법성’에 도전하는 임옥상의 즉각적인 반응은 1989년 그의 작품, 「하나됨을 위하여」(도판 25)에 통일의 염원으로 표출된다. 이러한 민중미술의 역사화는 그 양에 있어서나 다양한 그룹전과 주제전의 양상으로 나열할 수 없을 정도의 풍요로움을 만끽한다. 그것에 관한 미학적 평가의 문제 이전에 그것은 우리의 획일적인 미술의 흐름에 ‘다른 것’도 있을 수 있다는 확신과 현대미술에 관한 우리로서의 주체적인 시각에서의 ‘역사적 인식’에 눈을 뜨게한 장본인임에 틀림없다.

VII. 결 론

이 글의 결론으로서 다음의 한 예를 들면서 끝맺고자 한다. 다시 오윤으로 돌아와서, 그가 죽기 1년 전 마지막으로 남긴 다음의 글 속에 현대 역사화의 방향을 가늠하는 하나의 확신을 우리는 만날 수 있다:²¹⁾

현대 사회는 과학에 대한 신뢰, 믿음, 확신이 기초되어 있다고 할 정도로 과학은 무한한 발전 가능성과 함께 많은 것을 보여 주었고, 밝혀 주었으며 증명시켰고, 또 실현시켰다. 그러나 한편에서는 과학이 과학으로서만 그 기능을 하는 것이 아니라 인간으로 하여금 과학으로서만 세계를 보게 하려는 과학주의적 사고 체계로 변모시켰고, 이러한 현상은 예술의 영역에까지 확대되고 있다. 즉 예술가의 감성이나 상상력마저도 과학주의에 의 타파하려는 경향을 보이게 됨으로써, 사물을 바라보는 시각을 고정화시키고 확인되지 않는 부분에 대하여는 가차없이 절단해 버리는 일을 일삼게 됐다.

21) 오윤, “미술적 상상력과 세계의 확대,” 『현실과 발언』, 열화당, 1985년 판에 수록된 것으로, 유홍준의 앞의 글, 230쪽에서 재인용함.

오윤의 이러한 염려가 어떻게 보면 20세기 역사화의 전반적인 퇴조현상을 불러왔으나, 역사화야 말로 이러한 퇴조현상을 역전시킬 수 있는 활력소도 될 것이다. 모더니즘의 미학 자체가 역사와 역사화를 소홀히 대해온 그 저변엔 오윤의 비판과 같은 많은 비판들이 글로서나 작품으로서 서구 사회에도 존속했다. 그러나 한국의 현대 역사화가 '80년대 이후 풍성해지기는 했으나 그 풍성함이 오윤의 염려를 불식시킬 정도의 하나의 흐름으로, 또는 그러한 흐름이 자연스럽게 공존하는 다양성의 세상은 아직 아닌 것 같다. 필자는 세계화와 정보화의 그늘아래 퀘퀘묵은 역사화의 논쟁을 끄집어내는 것이 아니라, 오윤이 희망하는 그런 미술의 세계도 지금 이 시대에 존재하며, 설사 존재하지 않는다 하더라도 그것은 가능하며, 그 존재와 가능성의 확신을 이제는 우리가 주체로서 인식하기를 기대할 때이다.

도판목록



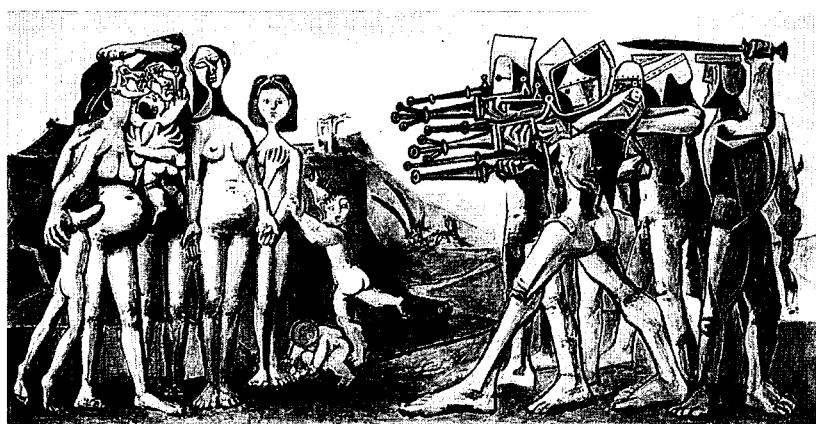
도판 1
『현대세계미술전집』 중 Picasso, 1972의 표지



도판 2
『현대세계미술전집』 중 Picasso, 1972, p.106



도판 3
『현대세계미술전집』 중 Picasso, 1972, p.106



도판 4
Picasso, 'Massacres de Corée', 1951, 110×210, Musée Picasso, Paris



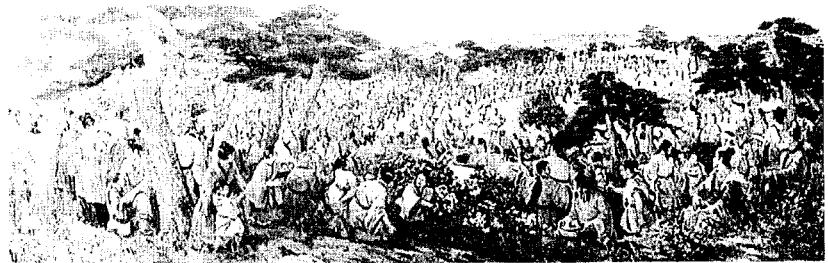
도판 5
김경인, 「문맹자」, 아크릴릭과 콜라주,
144×111, 1974



도판 6
오윤, 「1960년가」, 1969



도판 7
조르쥬 朴眞珠, 「269인의 대학살」, 130×340, 1985



도판 9
김 태, 「삼국통일 영광도」, 경주 통일전 소장, 19/9



도판 8
이수억, 「6·25 동란」, 1954



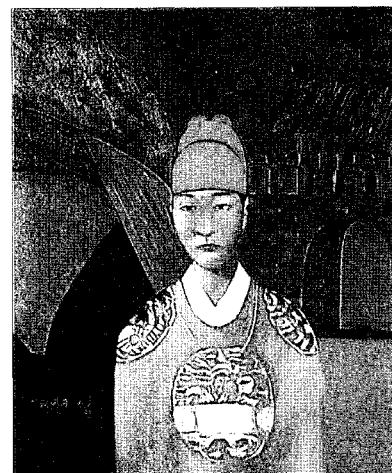
도판 10
정창석, 「고려군 맹크를 수류탄으로」, 1,000호,
육군사관학교 박물관, 1967



도판 11
박서보, 「수출선박」, 1973



도판 12
서용선, 「심문, 노량진, 매월당」, 1990



도판 13
서용선, 「노산군 - 동대문」, 1992~94



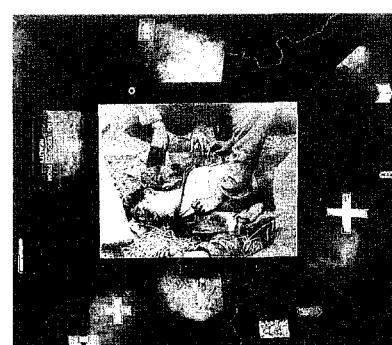
도판 14
박성광, 「명성왕후」, 1983



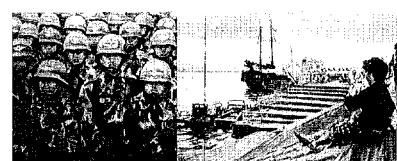
도판 15
박성광, 「전봉준」, 1985



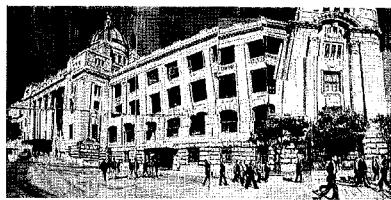
도판 16
조덕현, 「한국 여성사」, 캔버스에 콘테,
입체 패널에 한국지도,
아크릴릭과 망사천, 1992



도판 17
조덕현, 「이십세기의 주역」,
변형 캔버스에 한국 시도, 콘테, 멀,
아크릴릭과 오브제, 1991



도판 18
조진욱, 「400년후의 강변」, 1992



도판 19
최진욱, 「조선총독부」, 1992



도판 20
강요배, 「한라산 자락 백성」, 아크릴릭,
112×193.7, 1992



도판 21
강연균, 「하늘과 땅 사이 I」, 수채와 과수,
193.9×259.1, 1981



도판 22
이사범, 「공수부대 만행」, 아크릴릭, 295×183, 1990



도판 25
임옥상, 「하나됨을 위하여」, 종이 부조,
먹과 석채, 1989



도판 23
David, Head of the Dead Marat, Pen drawing



도판 24
신학철, 「광주는 끝나지 않았다」

정영목 교수의 「한국 현대 역사화 : 그 성격과 위상¹⁾」에 대한 질의

심상용

서울대학교 미술대학 강사 / 미술사

“불행과 전쟁이 그토록 위세를 떨치며 확장된 이유가 있다면 아마도 그것은 불행과 전생을 몰아내는 일이 우리를 각자의 사명이라고 사람들이 믿었기 때문일 것이다.”

가에탕 피퐁²⁾

74

• 국제
학술 심포지엄

I.

위 논고는 민중미술이 단지 참여의 논리만을 앞세운 ‘정치미술 운동’ 만으로 인식될 수 없다는 점을 강조하면서 그들의 민족주의와 실존의 문제를 역사적 맥락에서 파악하고 있다는 점을 들고 있다. 물론, 민중미술 운동이 무분별하게 유입된 서구의 형식주의 미학에 대한 최초의 집단적인 움직임이었다는 점을 부인할 수는 없다.

그러나 문제는 이 운동을 역사화의 개념적 영역 안으로 유입시키는 과정에서 야기된 ‘역사화’의 불명확한 개념에 있다. 만일, 위 논고의 논지대로 역사화의 관점이 ‘각 주체들의 자신의 실존 인식을 역사적, 시대적 맥락에서 취한 것’이라고 한다면, 과연 역사화의 이 광범위한 개념 안에 포함되지 않는 것이 있을 수 있을까? 예컨대, 뉴욕을 배회하면서 온갖 생활용품들과 그 폐기물들에 묻혀 가는 시대를 인식했던 라우센버그 류의 어셈블리지, 혹은 네오 다다 역시 보기 드물게 성공적인 역사적 관점의 실천으로 이해되어야 할 것이다. 슈퍼마켓과 그 안에 무진장으로 베열된 대량생산품으로부터 영감을 취한 와홀과 같은 팝 아티스트들 역시 ‘역사 예술가’라는 칭호를 받아야 마땅할 것이다. 같은 맥락에서 카메라 앵글에 의해 포착된 냉소적이고 기하학적인 도시풍경들로 한 세기 전 바르비종 화가들의 그것을 대체시키고자 했던 로버트 커딩햄, 돈 에디 같은 「하이퍼리얼리스트」들이나 18미터나 되는 콘크리트 탑(장기주차, 1982)을 쓱쓱으로 써 자동차 문명에 대한 기념비를 생각했던 아르망, 캘리포니아의 소노마군에 39.4킬로미터의 「러닝 펜스」를 설치했던 크리스토 역시 역사화가의 영역에서 다뤄져야 할 것이다.

이같은 맥락에서, 위 논고가 제시한 역사화의 개념은 마치 터진 재방과 같은 사통팔달로 인해 어

1) 이후로는 ‘위 논고’로 줄여 씀.

2) 가에탕 피퐁, 『예술가와 그의 그림자』(L'Ecrivain et son ombre), 유제호 역, 흥성사, 1985, 309쪽.

떠한 정의적 범주도 성공적으로 지시하지 못하고 있다. 왜냐하면, '70년대를 정점으로 역사의 후견으로 물려났던 그린버그나 마이클 프리드의 극단적인 추종자들, 미니멀리스트들, 폴록이나 이브 미쇼 같은 제스츄얼리스트들, 유물론적이고 환원적인 쉬포르-쉬르파스의 동참자들, BMPT의 회원들만을 제외한다면, 그 외의 모든 형식상, 표현상의 방위들, 즉 흔히 포스트 모더니즘이라는 잡탕 냄비에 담길 수 있는 모든 시도들이 자신들의 실존과 그것을 담지하고 있는 시대에 대한 이해를 자신들의 예술과 연결 지우고자 했으며, 적어도 시대로부터의 단절이라는 낭만주의의 단꿈을 꾸지는 않기 때문이다. 예컨대, 백남준과 같은 미디어 아티스트들, 볼탄스키와 같은 인스톨레이셔너들, 조셉 보이스의 '사회 조각', 프리다 카로에서 쥬디 시카고로 이어지는 페미니스트들, 콘라드 애트킨슨 같은 막시스트 페미니스트들, 에콜로지스트들, 제1차세계대전 중의 루드비히 키르히너로부터 제2차세계대전의 기억을 다룬 안젤름 키퍼에 이르는 일련의 게르만 표현주의의 계보...³⁾

위 논고는 다시 결론부에서 과학주의적 사고가 하나의 자폐적인 도그마로 작용하는 현 상황에 대한 오윤의 반성적 입장에 동조하면서, 그와 같은 태도를 서구 모더니즘 미학을 극복할 수 있는 하나의 대안 쯤으로 제시하고 있는 듯하다(필자가 잘 이해했다면). 오윤의 입장은 이미 그 관점이나 논조에 있어서 결코 새로울 것이 없는 식상한 소통이론이나 문화비평을 활기케 한다. 그러므로, 여기에서 역사화에 대한 위 논고의 개념적 정의는 다시 한번 마치 로런츠의 나비효과처럼 확장된다. 즉 문화적으로는 뉴에이지로부터 만득이 시리즈에 이르기까지, 다시 짐 장의 생태학적 박동으로 선회한다는 랩뮤직과 브레이크 댄스, 사이버펑크에 이르는 일련의 생태학적 모델들의 대유행... 그리고 예술의 영역이라면, 만조니의 30그램의 똥, 비토 아콘치의 정액, 키이스 헤링이나 장 미셸 바스 키아의 '이스트 빌리지 스타일', 동물의 내장으로부터 시작해 유혈의 낭자함으로 진화하는 헤르만 니취, 그리고 자신의 피로 만든 소시지 영성체를 집전했던 미셸 쥐르니의 등이 단연 이 역사적 예술의 긴 행렬에서 수위를 차지할 것이다. 그러므로, 역사화라는 고어를 다시 고문서 보관소에서 끄집어내야 할 이유가 무엇이란 말인가?

II.

위 논고는 마치 역사화로부터 출발해서 민중미술로 막을 내리는 것처럼 보인다. 이같은 추론은 위 논고가 한국 현대 역사화의 출발을 정확하게 소위 민중미술의 시발점인 '현실과 발언'에 일치시키고 있다는 점에서 확인된다. 지나친 비약일 수 있겠지만, 익히 알려진 '민중미술'의 문脈을 단지 '현대 역사화'로 고쳐 쓰려는 의도로 오해될 여지도 없지 않다.⁴⁾ 적어도, 필자의 견해로는 알베르티의 르네상스 정신으로부터 시작해서 오윤 류의 식상한 좌파적 민중주의로 도달하는 과정은 도무지 쉽게 납득이 가지 않는 것이다. "불후성과 기념비적 성격, 극적인 내용"으로부터의 출발이 어떻게 절박한 저항주의나 미온적인 프로파간다로 차지할 수 있단 말인가? 어떻게 가장 열렬한 원근법주의자들의 견해를 들어 평면적인 목판화주의자들의 입장을 조망해낼 수 있을까? 과학과 합리의 신

3) 그나마 위 논자가 광범위하고 그럼으로써 모호할 수밖에 없는 형태로 제시한 역사화의 관점—인문주의적 태도나 그 실천으로서의 주관적이고 표현적인 감성의 겸비라는 것에 의하자면 위에 거칠게 열거한 형식주의 미학의 핵심은 역시 최소한 역사화의 변방에 위치시킬 수도 있을 것이다.

4) 사실, 본격적으로 현대 역사화를 다룬 위 논고의 4단원은 많은 부분이 민중미술에 관한 논의에 할애되고 있다.

봉자의 견해로 어떻게 스스로 도구적 문명에 등을 돌리고자 했던 정신을 —— 아마도 앨빈 토플러라면 '선택적 탈출'(opt out)이나 '도피'(cop out)로 간주했었을 —— 더듬어내고자 할 수 있는가?

위 논고가 개념적 지지대로 삼고 있는 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti)는 이탈리아 르네상스의 중추적인 철학자이자 화가이기도 했다. 주로, 1436년에 저술된 저서인 『회화론』(De puctura)를 통해 확산된 그의 회화이론은 15세기 피렌체의 화가들에게 지대한 영향력을 발휘할 정도로 당시로는 비중이 있었다. 금색에 대한 완고한 혐오증에서도 잘 나타나 있듯이,⁵⁾ 알베르티는 철저한 원근법주의자였다. 그리고 다른 원근법주의자들과 마찬가지로 그에게도 역시 과학적 지성과 예술의 접촉이 무엇보다도 중요한 문제였다. 그에게 의심의 여지가 없었던 사실은 회화가 더 이상 기술의 문제가 아니라, 시각(vision)의 과학이라는 점이었던 것이다. 벤추리 역시 19세기까지를 일회하는 그의 최대의 업적으로서 “오직 비평을 위해서 준비되어야 할 과학적 합리주의를 예술에 투영시켰다”는 점을 들고 있다.⁶⁾ 사실, 과학과 예술의 사촌관계는 르네상스의 일반적 징표였다. 그리고 그 징표는 “예술은 두뇌의 문제다”라고 선언했던 레오나르도 다빈치에서 하나의 정점을 이루고, 다시 18세기의 클로드 질베르적인 ‘이성만능주의’⁷⁾를 거쳐 폴 발레리의 「레오나르도의 방법서설」에 이르는 긴 여정을 이루어 왔던 것이다.⁸⁾ 그리고 그 징표는 그대로 우리가 ‘모던 페인팅’이라고 부르는 정신의 저변으로 유입되었다. 바로 이러한 배경에서 진보에 대한 열정, ‘예술 그 자체에 대한 사랑’이라는 신념, 반역에 대한 자부심, 구성(composition)에 대한 집착이 유래하고 있는 것이다.

반면, 한국의 민중미술 전영은 이 모더니즘에 대해 어떻게 논평하고 있는가? 그들에게 그것은 “역사 및 건강한 사회의식을 좀먹는 퇴폐”이거나 기껏해야 “삶에 대한 불모성”에 다름 아니었던 것이다. 민중미술의 대표적 작가이자 이론가이기도 한 김윤수의 말을 들어보자.

그 어느 것이나 다수 대중이 함께 하는 현실 내지 삶을 토대로 한 것이 아니라, 삶에 대한 불모성, 즉 사회로부터 단절된 고독한 개인의 체험을 반영한 것이었다. 비록 그것이 체험하는 사람 자신에게는 아무리 절실하고 그 작품 또한 아무리 값지다 하더라도 민중과의 연대감이나 역사적 책임을 외면한 이상, 불건강하고 퇴폐적임을 면치 못할 것이다.⁹⁾

그러므로 알베르티의 ‘이스토리아’ 즉, 과학적 지성과 인문주의로부터 비롯된 출발에 비해 오윤

5) 금색은 그 광휘로 인해 원근법의 시각적 기반인 명암의 질서를 교란시킨다. 그것과 더불어는 어떠한 부조효과도 얻을 수 없다는 사실 때문에 알베르티에게는 금색이야말로 무엇보다도 우선해서 화가의 팔레트에서 배제되어야 할 색으로 간주되었다.

6) 리오넬로 벤추리, 『미술비평사』(History of Art Criticism), 김기수 역, 문예출판사, 1992, 109쪽.

7) “이성을 따짐으로써 우리들은 우리를 제외한 모든 것에서 독립한다. 그리하여 우리들은 그 어떤 방법으로든지 신이 된다.” Claud Gilbert, *Histoire de Calejava*, 1700. Quoted by Paul Hazard, *La crise de la Conscience Européenne*, 1935, vol.1, p.205.

8) 그 누구보다도 순수의 열창자였던 발레리의 말을 들어보자.

“사람도 미움도 자부도 모두가 정신의 광명이다. 그러나 자부심이야말로 그것을 중에도 가장 순수한 것이다. 자부심이 순수하면 할수록 그것은 그만큼 영혼 속에서 강력해지며 단일한 것이 된다. 또한, 그와 동시에 예술작품도 영원히 소멸하지 않는 하나의 동경의 화염 속에서 숙고되고 거부되며 끊임없이 재형성된다.”

블라디미르 웨이틀레(W. Weidler), 『현대 예술의 운명』, 이경식역, 정음신서, 1979, 36쪽.

9) 김윤수는 다시 다음과 같이 부언한다. “(서구의) 미술은 침략세력의 한 이데올로기로서 후진국에 대해 문화적 폭력으로 나타난다. 우리 근대 회화의 서구적 체험은 실은 이 폭력의 체험이요, 그 회생이라고 해도 과언이 아니다. 그것이 일제 식민지 밑에서건 자유대한에서건 기본적인 모순이 해결되지 않는 한 기본적인 모순이 해결되지 않는 한 나를 것이 없다.” 김윤수, “한국 근대미술 그 비판적 서설”, 『한국 현대미술의 반성』, 한겨례, 1990, 31-32쪽.

이나 여타의 민중주의자들의 반과학, 혹은 반문명적 목가주의, 혹은, 반서구적 민족주의라는 결론은 분명 논리적 모순이나 과도한 비약에 노출되어 있다. 어떻게 과학 신봉주의의 중심부로부터 차용한 개념으로 기술 문명이 물고 온 제기치에 대한 혐오증을 변호할 수 있을까? 혹은 어떻게 지성의 절대 자부와 순수 이성주의의 지평으로부터 좌파적 현실참여가 옹립될 수 있을까?

III.

위 논고는 참여와 순수라는 오래된 미학적 논쟁을 연장시킨다. 그리고 그것을 마치 민중미술가인 김윤수가 그렇게 이해하고 있듯이, 역사와 반역사라는 이분법적인 도해에 적용하는 것처럼 보인다. 이를테면, 순수는 스스로에게 주어진 시대적, 역사적 사명에 대한 배임이며, 참여는 그렇지 않다는식의 이분법. 그러나 그것은 어떤 특정한 역사에 대한 신념일 뿐이다. 도대체, 도스토예프스키와 그의 감옥동료들 중에서 더 역사적인 삶을 산 것은 어느 쪽인가? 예술사회학적인 관점에서는 모든 예술이 그 시대의 산물이자 역사적 조건들의 반향인 것이다. 참여가 역사적이라는 것은 참여론자들에게만 사실일 뿐이다.¹⁰⁾ 사실, 틀림없이 어떤 사람들은 이와 같은 이분법적 질서와 그 양자간의 질서 정연한 투쟁을 역사라고 잘못 알고 있는 것이다.

특히, 서세옥과 박서보의 예를 거론하면서 한국의 추상세대에 대해 비판을 가하는 부분에서 위 논고는 김윤수가 선전의 참여 작가들에게 예술을 위해 식민지 동지를 묵인했다는 이유로 법률상의 '미필적 고의'를 적용했던 논조를 그대로 수용하는 것처럼 보인다. 위 논고에 명시되어 있지는 않더라도, 이 같은 의미가 충분히 암시되어 있는 바, 이에 의하자면 한국의 추상 미술을 현실적 무감각의 제도화를 도울 수 있다는 정권적, 전략적 자원과 연결 지름으로써 그 존재 자체의 탈의미화를 꾀하고 있는 것처럼 보이는 것이다.

물론, 한국의 추상세대에서 어떤 논리적인 어설픔이나 의고주의적 태도가 발견되지 않는 것은 아니다. 그러나 그것은 한편으로는 서구의 모더니즘 사상이 노도처럼 밀려오고, 다른 한편으로는 그것의 수용이 필요하고도 불가피한 제반 상황들과 긴밀하게 연계되어 있었다는 점이 간과되어서는 안 될 것이다. 설령, 그 유입과정이 당시의 혼탁한 정치, 사회적 상황과 맞물려 어떤 오해의 소지를 야기시킬 수 있다 하더라도, 그토록 단편적이고 '전체론적'으로 매도될 수는 없을 것이다. 한국 추상의 순수주의가 이를테면 그린버그나 마이클 프리드적인 맥락에서가 아니라 정치적 현상의 맥락에서 이해되어져야 할 근거는 아무데도 없는 것이다. 그러므로, 만일 '순수 예술'에 대한 고색창연하고도 피곤하기 짹이 없는 싸움이 다시 시작되어야만 한다면, 그 대상은 단지 지엽에 지나지 않을 뿐인 한국의 추상이 아니라, 그 순수의 진원지가 되어야 할 것이 아닌가? 즉, 칸트의 무사무욕의 계보, 추상의 서구적 계보, 칸딘스키가 회화로부터 친숙함의 모든 버팀목을 제거해버리겠다고 선언한 이후의 양식사적 계보, 그 종국에서 극단적인 환원주의로 천차될 수밖에 없었던 정신의 지향, 아니면 이미 회화란 화포와 안료의 질료적 배합에 불과하다는 모리스 드니적 유물론, 또는 그린버그류의 독아론적 형식주의, 폴록의 오토마티즘이나 미쇼의 제스츄얼리즘, 비알라의 '우연히 최초로 떠오른 형태, 아니면 물감과 화폭을 혼합시키고자 하는 욕망, 뷔렌의 블라인드 제조용 교차수직선, 그리

10) 역사란 마치 자신이 보고 싶은 곳에 동전을 집어넣는 일종의 스트립쇼와 같다. 사람들은 각자 자신이 보고 싶은 것들을 역사로 생각하는 경향이 있는 것이다.

고 불명료하긴 하더라도 그 다양한 욕망, 행위, 몸짓들과 더불어 비판되어야 할 것이다.

그러므로 필자는 위 논고의 논지에 반해, '80년대 이전의 상황에 대해서도 기꺼이 변호자로 나서는 것도 젊은 이론가들에게 주어진 하나의 소임이 아닌가 사려되는 것이다. 그것은 우선 '모방'과 '몰비판'의 끊임없는 고발에도 불구하고, 그리고 비록 매우 미미할 지라도 서구의 유물론적 편향과는 별개의 한국적 추상정신이라는 것을 감지해낼 수도 있으리라는 필자 나름의 시각에 기인한 것이다. 이를테면, 그 종국에서 물질의 조야한 탐색이라는 막다른 골목에 도달하지 않아도 되는 추상의 또 다른 정신적 가능성, 물질/비물질, 시각/관념의 이분법이 아니고서라도 하나의 선으로 삼라(森羅)를 응집하고, 하나의 점으로도 물질계의 만상(萬象)을 통술하는 정신의 진정한 추상적 비전에 관하여, 그리고 '포스트 포스트' 따위의 끝도 없는 언어유희나 지극히 표피적인 본질 탐색이 흉내낼 수 없는 겹(劫)의 겹을 관통하는 불변의 정신에 관하여 말이다.

물론, 순수의 아포리즘을 변호하자는 것은 아니다. 우리는 어떤 의미에서건 순수의 편집증이 지니는 본래적인 위험함을 잘 알고 있다. 독일 피의 순수성이 독일을 불행하게 만든 것처럼 구체적 실존으로부터 유리된 형식의 순수함이 현대 미술을 불행하게 만든 것은 아닌가 자문해보고 있는 것이다. 그렇더라도, 보리나쥬의 광부들보다도 해바라기들을 더 많이 생각했다고 해서 반 고호에게 시대의 모든 불의에 대한 책임을 물을 수는 없는 것이며, 민중계급의 참상을 생각하거나 그것에 동참하는 대신 자신의 '초혼의 마법'을 구상하고 있었다고 해서 보들레르에게 부조리에 대한 책임을 물을 수는 없는 것이다. 마찬가지로, 아폴리네르가 「결코 보여진 적이 없는 색채들」을 구상하고 있었다는 것이 불행과 정의의 부재의 원인도 아닌 것이다. 불행과 부조리가 그토록 확신된 원인과 책임의 주체를 굳이 밝혀야 한다면, 그것은 역사와 부대끼기를 회피했던 사람들이라기 보다는 오히려 불행과 전쟁을 추방하는 일이 우리들 각자의 몫이라고 기꺼이 믿었던 사람들의 그 신념에 있는 것이다. 그러므로 가에땅 피꽁은 망설임 없이 다음과 같이 말했던 것이다.

사상과 예술의 자유는 역사를 위해 태어난 사람들이 역사와 겨루며 부대끼는 것을 바라지 않을 것이다. 그러나 그들의 이른바 '사회 참여'는 그들의 양심의 가책이나 그들이 체험한 실패의 한 형태에 불과하다.¹¹⁾

그러므로 우리는 다시 이렇게 말해야 할 것이다. 드라크로와가 「7월의 바리케이트」와 더불어 우리에게 기여한 것이 있다면, 그것은 공화국에 봉사함으로써가 아니라, 단지 회화에 공헌함으로써 라고 말이다. 쿠르베가 사회와 인간 동료들에게 기여한 바가 있다면 파리 혁명 정부에 참여함으로써가 아니라, 「센강의 아가씨들」을 그림으로써라고 말이다.

11) 앞의 책, 309쪽.