

한국에서의 포스트모더니즘의 해석과 수용에 관한 문제

정영목 (서울대 교수)

I. 문제 제기

아이러니칼하게도 포스트모더니즘의 진원지인 미국에서 그것에 관한 논의가 점차 시들어갈 즈음 우리나라에서는 소개 차원에서 새로운 미술 운동으로서의 성격을 떠고 시작되었다. 1985년 여름쯤으로 추정된다. 「프론티어제전」이라는 이름하에 서울 시내의 12군데 화랑에서 동시에 개최된 이 기획 전시회의 일환으로서 진행된 강연회에서 “후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제 위대한 초극을 위하여”라는 김복영의 발표 논문에서부터 등장하기 시작한 한국에서의 포스트모더니즘 미술에 관한 열기는 아마도 지금껏 미국을 제외한 단일 국가 중에서 가장 활발했을 것으로 짐작된다.¹⁾

기존의 지성과 미술을 일시에 잠재우고 지금껏 풀다가, 풀다가 해결없이 머물러 있는 현실과 이념의 문제들을 속시원히 풀어줄 서구의 기찬 사상과 미술의 혁신으로 오해된 포스트모더니즘은 이제 어찌되었건 우리의 사고 영역의 깊숙한 곳에까지 침투해 있다. “새로운 미술, 새로운 과제 … 새로운움을 찾아서” 우리는 “허심탄회한 마음의 자세로(포스트모더니즘을) 받아들여야 한다”는 지극히 아방가르드의 개념을 내포한 20-30대의 한국의 젊은 작가들을 겨냥한 김복영의 논문이 “이(포스트모더니즘) 「화해의 빛」으로서 미술을 회구해야 할 것”이라고 주장하는 그 어떤에는 모더니즘이나 민중미술로 양분된 당시 화단의 화해를, 아마도 그 화해의 한 구체적인 방법으로서 포스트모더니즘이 한국에서의 수용을 의미했을 것이다.²⁾ 그러면 과연 우리의 모더니즘이나 민중미술은 구체적으로 무엇이며 그 둘의 화해와 새로운 대체 방안으로서의 포스트모더니즘 미술이라는 것은 가능한 것인가?

마치 과거의 ‘신학문’에, 실존주의에, 앵포르맹 혹은 추상표현주의에, 미니멀리즘에, 신표현주의에, 트위스트에, 랩송에 열광하듯 우리는 유행처럼 미국과 유럽과 일본에서의 열광을 조금 지나서 배운다 일방적인 수용과 도입의 측면에서 미술에 있어서의 이러한 현상은 성 병관의 “15년 주기설”처럼 지극히 자연스러운 “생리적인 현상”일지도, 또는 받아들이는 자의 어쩔 수 없는 한계 상황인지도 모른다. 그러나 우리는 항상 그 열광을 하나의 사조로, 형식으로, 방법으로,

유행으로 받아들인다. 주제나 내용에 있어서 더러는 거기에 동양적인, 민족적인, 또는 한국적인 변화를 시도하나 대부분의 결과는 어딘가 어설퍼 보이는 모방과 표절의 냄새만 짙게 풍길 뿐, 그 변환의 시도가 조형적으로 성공한 사례들을 찾기 힘들다. 포스트모더니즘에 대한 학문적 논의나 미술에 있어서의 한국적 수용 역시 필자의 견해로는 이러한 한계를 뛰어넘지 못하고, 도입과 전개에 있어서의 과거의 패턴을 그대로 답습하고 있다는 인상을 자울 수 없다. 때문에 과거에서부터 시급껏 새로움을 대체하려는 우리의 방식에 있어서의 근본적인 문제점이 무엇인가를 살펴보아야 한다.

세칭, ‘탈모녀’의 가치 아래 짚은 작가들 사이에서 유행처럼 번지고 있는 설치 작업이나 다양한 내중 매체를 표현 수단으로 사용하고 있는 작품들이 마치 포스트모더니즘 미술의 한 양식인 양, 또는 기존의 경향에 향기하는 새로운 표현 방법의 침단을 자치하는 아방가르드인 양 착각하고 있는 것은 아닌지, 또는 이러한 일련의 움직임들을 서구의 포스트모더니즘의 개념과 성격에 적용시키는 것 그 자체가 어지이며, 때문에 우리의 사회와 여전히 그들을 포스트모더니즘 것처럼 착각하고 있는 것은 아닌지에 관한 구체적인 검증이 필요하다.

II. 형식의 오류와 한국적 모더니즘

한국 현대미술의 본격적인 출발의 분기점을 1960년대로 잡는 것에 이의를 제기하는 사람은 아무도 없다. 더욱 구체적으로는 1958년 5월의 박서보를 위시한 ‘현대미술가협회’의 제3회 그룹전을 그 분기점으로 생각한다. 왜냐하면, 이후 60년대의 화단을 획일적으로 지배한 ‘앵포르맹’이라 불리워지는 비재현(non representational), 비구상(non figurative), 비대상(non objective)으로서의 본격적인 추상화가 그 전시로부터 등장했기 때문이다. 기존의 질서에 대체할 새로운 추구하려는 우리의 방식에 대한 삶질적인 문제점은 거슬러 올라가며 여기에서부터 시작된다.

당시 20-30대의 젊은 작가들은 기성 사가와 국전의 매니리즘에 대한 강한 서부감으로서 그들과 다른 새로운 표현 형식을 긴구했다고

하자.⁴⁹ 또한 정치, 사회적으로는 일제의 성장 배경과 한국 전쟁의 소용돌이를 겪은 그들이 격정적이고 무정형적인 유럽의 앵포르멜과 미국의 추상표현주의 회화를 수용한 것은 지극히 자연스러운 현상이라고 평가하자. 그러나 그러한 시대적 상황과 개인적인 표현 욕구를 감성의 차원에서 이론과 과정은 배제한 채 외형으로서의 서구 형식에만 의존한 것은 두고두고 비판받아 마땅하다. 설사, 당시의 암울한 시대적 상황과 한국에서의 서구식 회화의 짧은 역사 속에서 서구의 기술과 지식을 소개만 해도 자랑스러웠던 그 시절이라 하더라도 지금의 포스트모더니즘에 이르기까지 적어도 형식의 측면에 있어서는 한국 현대미술의 발전에 바람직하지 못한 전례를 남겼다는 사실 하나만으로도 그것은 재평가되어야 한다.

서구 형식의 수용에 관한 「앵포르멜」의 근본적인 형식적 오류는 다음과 같은 상황에서도 여실히 드러난다. 가령, 한국 「앵포르멜」의 선구자로서 박서보가 남긴 그의 초기 업적은 가히 미술사에 기록될 만 하나, 그가 비형상이 순수 추상회화로 전환하는 과정에서 당시의 국제적인 흐름의 영향을 부정하면서, 그 형식의 창출이 오로지 자신의 우연에 의한 순간적인 영감에 의하여 탄생된 듯 이야기하는 것은 무언가 미심쩍다.⁵⁰ 즉, 박서보는 주제와 내용과는 상관없는 어떠한 대형식으로서의 앵포르멜이나 추상표현주의적 경향을 의식적으로든 무의식적으로든 숨지한 상태에서 소형식으로서의 자신의 독창적인 스타일을 시도한 것에 불과하므로 그것이 포트리에(Jean Fautrier)나 폴릭(Jackson Pollock) 등의 원천적 형식과 동등 선상에서 취급될 수 없는 것이다.

이미 김영나에 의하여 지적되었듯이 1957년에 제작된 것으로 추정되는 박서보의 「회화 no. 1」(도. 1)에 나타난 “가늘고 검은 선의 뒤섞여지고 겹쳐진 화면은 비록 행위는 아직 소극적이지만 폴락의 제작 방법에 대해 전혀 모르고서도 이토록 유사한 뿌리기 기법이 시도될 수 있었을까”하는 의문이 생긴다.⁵¹ 즉, 박서보의 작품에 나타난 형태

가 폴리(도. 2)을 위시한 구미 작가들과 다르다 할지라도, 그것은 이미 비정형의 형식 역시 하나의 형식으로서 취급되어온 앵포르멜이나 추상표현주의의 범주를 벗어날 수 없으므로 박서보의 형식에 관한 독창성(originality)을 구미 작가들의 경우와 동등하게 해석할 수 없는 것이다. 다만 당시로서는 누구보다도 먼저 순수한 비형상의 회화 세계를 과감하게 받아들인 그의 실험 수용 정신은 높게 평가할 만하다. 그러나 그것은 순수한 개념을 표방한 추상 형식으로서의 독창성이 아니라, 이미 주어진 서구의 개념과 형식의 영향 아래 괴상적인 형식의 흥내 정도로 자신의 주제의식만을 표현하는 수준의 변형(transformation)일 수밖에 없었다. 박서보를 위시한 대부분의 한국 앵포르멜의 작가들은 아직도 개념으로서의 형식 혹은 형태와 주제로서의 형식의 차이를 구분하지 못하거나, 주제의 틀로서의 형식을 개념의 틀로서의 형식으로 착각하고 있는 것 같다. 왜냐하면 어떠한 새로운 형식의 완전한 독창성은 형식들을 각 작가들의 주제 의식을 표방하는 수단 정도로 인식하는 것 같다.

전위의 탈을 쓴 한국 「앵포르멜」의 이러한 경향을 시작으로 한국 현대미술에 나타난 외국 사조의 도입, 전개, 소멸, 그리고 새로운 사조의 떠들썩한 출현(대체)은 일정한 패턴을 유지해왔으며, 그때마다 매번 박서보의 경우처럼 형식에 관한 독창성과 독자성(individuality)을 문제로 삼았으며 경우에 따라서는 그것이 모방과 표절의 문제로까지 비화하는 예를 흔히 보아왔다. 가령, 페리디(parody)와 페스티쉬(pastiche)라는 포스트모던 형식의 옹호를 받고 아직도 건재한 1991년 미술대전의 대상 작품인 조원강의 「또 다른 꿈」(도. 3)이 아슈도의 누드 사진(도. 4)과 지울리의 칼라사진(도. 5)을 표절한 것인가 아니인가 하는 문제도 결국은 근본적으로 위와 같은 문제 선상에서 파생된 것이며, 그러한 맥락 속에서 파악해야 할 것이다.

이러한 주제적 관계에 있어서 가장 문제가 되는 것은 소멸의 단계에서 외국에서는 전위라 부를 수도 없는 그러나 우리에게는 새롭거나



도 1 박서보 「회화 no. 1」, 1957



도 2 잭슨 폴릭, 「기울의 리듬, no 30」, 1950



도 3 조원강, 「또 다른 꿈」, 1991



도 4 프레데릭 아슈도, 「누드, 흑백사진」



도 5 파올로 지울리, 「칼라 사진」

생소한 경향들이 전위의 탈을 쓰고 아무런 문제 의식 없이 쉽게 기존의 형식을 대체해나간다는 사실이다. 이래서 기존의 형식에 산재해 있던 문제들의 보완 수단이나 해결책을 그 스스로에서 변형, 발전시키지 못하고 일정한 주기로 외국의 사조를 빌려와 그것과 함께 새롭게 태어나고자 부르짖는다. 그러면서—포스트모더니즘의 도입을 세창했던 김복영처럼—항상 부르짖는 상투적인 어조가 “…그들의 문제를 통해 우리의 문제로 다시 소환하는 적극적인 수용 자세가 무엇인지를 가늠해야 한다”는 식이다.⁷

물론 김복영이 강조하는 그러한 적극적인 수용 자세가 주기성과 상관없는 그 자체에 국한된 문제라면 백번 천번 강조해도 지나치지 않다. 예컨대 대체된 새로움의 본질과 성격에 관한 이론적인 탄탄함과 주제와 형식의 상관 관계에 대한 과정상의 문제를 충분히 검토하고 우리의 것으로 소화, 변화시킨다는 의미가 그의 주장에 담겨 있었지만, 작가들에게 그것은 일차적으로 시각적인 외형의 형식으로서 반아들여지기 십상이다. 이런 측면에서 형식의 악순환의 반복에 관한 즉각적인 책임은 작가들 스스로에게 있다. 그만큼 한국의 작가들은 형식에 관한 투철한 의식이 부족했으며, 평론 역시 그러한 형식의 문제점들을 구체적으로 비평하지 못했다. 아무리 포스트모더니즘의 시대라 할지라도 미술에 있어서의 국제성이란 우리와 저들의 형식의 독창성이 동등 선상에서 평가될 때에 가능한 것이다. 외국의 경향을 수용하는 입장이라면 더욱 형식의 독창성이 강조되어야 하며, 그렇지 못할 경우 우리는 지금껏 그래왔듯이 앞으로도 형식의 예속과 오류에서 벗어나지 못할 것이다.

이러한 서구 형식에의 예속과 오류에 대한 반성과 비평은 예전부터 있어왔다. 가령, 앵포르멘의 형식을 빌려 쉽사리 현대 작가로 둔갑하거나 또한 누구나 쉽게 감각의 시한성에 빠지고, 60년대 후반의 「옵 아트」, 역시 표면적인 한계성에 빠져들어 일종의 그래피 디자인과 같은 무의미한 구성의 반복으로 훌륭하다고 지적한 오광수는, 60년대의 한국 현대미술이 “주체성을 지닌 표현 운동으로서의 영역을 확보하지 못한 채 그저 엉거주춤한 모방과 아류의 소용돌이에서 헤더거리다 지쳐버린 모습”으로 비쳐진다는 신랄한 비평을 가했다.⁸ 오광수 역시 당시의 외국 사조의 피상적인 수용을 절실하게 생각한 듯 “지금 까지 우리는 밖을 통해서 우리를 보았기 때문에, 밖을 통해서 우리의 것이 이루어졌기 때문에 그것은 연세나 모순과 역설을 벗어나지 못했다”고 지적하였듯이 60년대나 90년대나 형식의 독창성에 관한 한 뻘로 나아진 것이 없다.⁹

미술에 있어서 주제와 내용 또는 개념을 담는 그릇과도 같은 틀로서의 형식(form)은 독불장군이나 돌연변이처럼 갑자기 튀어나오는 것이 아니라, 그것은 항상 과거와의 연장 선상-지난 것에 영향을 받는 혹은 반발하는 과거와 관련을 맺기 마련이다-에서 변형(transformation)의 관점으로 독창성이 해석되고 평가된다. 때문에 우리의 형식은 좋거나 싫거나 과거 우리 형식과의 연장 선상에서 해결해야지 마음에 안 든다고 그때마다 외국의 틀을 빌려올 수는 없다.

III. 포스트모더니즘의 한국에서의 수용과 해석

1. 한국적 모더니즘과 리얼리즘의 관계

미술 분야에 있어서 한국에서의 포스트모더니즘이 수용과 그 필요성을 주장하는 평론가나 학자들의 견해는 어느 정도 다른 예술 분야의 경우와 구분되어야 할 것이다. 왜냐하면 그들의 주장은 70년대와 80년대 초까지의 한국 미술계의 시대적 상황을 염두에 두 것이기 때문이다. 이러한 상황은 미술에 관한 순수한 객관적 논쟁에서 극도의 정치, 사회, 경제적 관심의 대립 양상으로 확대, 발전하였다. 때문에 미술에 있어서의 순수한 형식이 정치적으로 이용되고, 그것은 형식을 통한 집단적 이기주의와 나누어 먹기 식의 판짜기에 더욱 급급한 인상을 주었다. 염불보다 잣밥에 먼저 마음이 간다고 이러한 미술에 있어서의 정치적 성향이 한국 현대미술을 형식적 획일주의로 몰고간 장본인이라 말할 수 있다

70년대로 접어들면서 한국 현대미술은 앞서 말한 상황을 가미한 채 구상과 추상의 극심한 대립 양상을 띠기 시작했다. 미니멀리즘의 수용 이후 순수한 개념으로서의 형식을 추구하기보다는 텁미주의적 갑작성에 치우쳐온 추상미술과, 유신 체제 이후의 정치 상황을 근간으로 하여 미술의 역할에 대한 새로운 자각을 강한 주제 의식으로 나타냈으나 리얼리즘이라는 형식의 틀에 묶여 더 이상의 발전을 추구하지 못한 구상미술 둘 다 모두 미술의 형식에 대한 한계점을 쉽게 드러내보였다.

여기서 한 가지 필자의 상식으로서 도저히 이해할 수 없는 것은 어떠한 연유로 “추상=모더니즘”, “민중미술=리얼리즘”이라는 사조상의 형식적 명칭이 우리 미술계에 통용되는지 이해할 수가 없다. 모더니즘이나 포스트모더니즘이처럼 종체적 개념으로서의 어떠한 문학적 현상을 지칭하는 용어이지 그것이 특별한 무엇을 가리키기 위한 개념은 아니다. 미술에 있어서의 모더니즘이 역시 너무나 복잡하고 다양한 양상을 띠고 있으며, 형식적인 측면에서도 추상과 리얼리즘은 모두 모더니즘의 한 양상에 불과한 것이다. 아울러 추상성과 평면성이 모더니즘의 미술에 아무리 강조되었다 하더라도 그것이 모더니즘 전체일 수는 없다. 우리에게 얼마만한 평면애의 의지와 추상애의 투철함이 있었기에 추상미술을 모더니즘 전체인 양 씨잡아 이야기하는가? 또한 경우와 성도는 다르지만 우리의 민중미술 역시 모더니즘의 개념 속에 포함된다. 때문에 추상의 적이 민중미술일 수 없으며 모더니즘이나 리얼리즘이 상충될 수 없는 것이다.

이러한 분류 방식은 또한 정치적 성향과 함께 “추상=모더니즘=제도권”, “민중미술=리얼리즘=비제도권”이라는 양상으로 확대, 해석한다. 미술에 있어서의 형식이 자연스럽게 정치적 부기로 쓰일 수 있다는 사실을 1820년대 이후 프랑스의 둘라크로와의 낭만주의와 앵그로의 고전주의에서 이미 찾아볼 수 있으나,¹⁰ 우리의 경우에는 각각의 형식을 구사하는 작가들의 집단 이기주의적인 발상에서부터 먼저 정치적 색채를 띠기 시작한다. 또한 이러한 연관성은 화가 자신들의 정치

적인 의도와 더불어 미술 사학자나 평론가들이 자신의 사상과 자신이 속해 있는 진영의 이익을 대변하기 위한 의도적인 방향 제시에 그 책 임이 많다는 사실이다. 때문에 경우에 따라서는 평론과 학문이 제 구실을 못하고 미술계의 정치적 놀음에 놀아나는 결과를 초래할 수도 있다.

죄 없는 형식을 앞세워 이러한 이분법적인 미술계의 구조적 모순을 도출한 기성 세대는 곧 젊은 세대의 반발을 불러일으킨다. 소위 일부 평론가들에 의하여 제창되는 우리식의 포스트모던한 반발이라는 것이다. 여기서 우리는 또다시 외국 사조에 의한 몸살을 앓아야 한다.

2. 포스트모더니즘의 수용과 해석에 관한 제문제

기존 화단에 대한 젊은 세대의 반발은 대개 두 가지의 큰 이유에서부터 비롯된다. 우선은 위에서 지적한 미술계의 구조적인 모순에의 반발이며, 다음은 미술에 있어서의 지나친 참여성과 명상성을 배제하며 그 동안 알게 모르게 평면에 국한되어왔던 표현의 장을 넓혀보자는 것이다. 이러한 추세에서 가장 두드러지게 나타나는 새로운 현상은 설치 작업과 다양한 대중 매체를 사용한 작업들이 근래에 많이 등장했다. 때문에 이러한 세대들은 “모더니즘=평면, 탈모던=설치라는 도식 속에서 평면으로는 해결할 수 없는 보다 다양해진 회화적 문제들을 ‘언어의 확산’과 ‘물질 체험’을 통해 검증하고자 했다고”고 서 성록은 적고 있다.¹¹⁾

그러나 우리는 어딘지 모르게 설치(installation)라는 한 형식을 도입해와 탈 모던을 위한 하나의 방법으로 사용하고 있는 느낌을 강하게 받는다. 즉, 설치라는 외형의 껍데기만 있을 뿐 그 형식이 품고 있는 순수한 개념적 성격을 읽을 수 없다. 외국의 경우 이러한 설치적 성격의 미술은 이미 모더니즘이 다다이즘에서, 슈비터즈(Kurt

Schwitters)의 「메르츠바우(Merzbau)」(도. 6)에서, 혹은 바그너(Richard Wagner)의 오페라에서부터 시작되는 “총체적 예술(Gesammkunstwerk)”의 연장 선상에서 진행되어온 것이고, 미국의 경우 이러한 서구적 전통의 변화와 함께 형식과 개념에 있어서 유연하게 나타나는 다양한 표현 방식의 일부분으로서 존재할 뿐이다. 그러나 이것을 포스트모더니즘의 한 형식으로서 해석하고 그 형식으로 자신의 주제를 덮어씌운 꼴의 작품들을 새로운 표현 방법의 아방 가르드로 착각해서는 안된다.

가령, 오상길의 「89-05」(도. 6)는 설치 작업으로서 60년대 후반 미국의 실내 대지미술(Indoor earth work)과 그 형식적 아이디어가 유사하다. 더욱 구체적인 예를 들어 스미슨(Robert Smithson)의 「두 번째의 뒤집힘(Second Upside Down)」(도. 7)과 비교해보면 설치 오상길이 자신의 작업을 진행할 즈음 스미슨의 작품을 전혀 몰랐다 하더라도 이미 나무뿌리와 같은 원초적 오브제로서의 새로운 조각적 성격을 부각시킨 대지미술의 개념으로 말미암아 그 독창성의 신선도를 유지할 수 없는 것이다. 일회성과 즉시성의 성격이 강하고 작품의 영구성을 미술의 기본 개념으로부터 부정하는 스미슨의 이런 작품은 보존이 어렵거나 불가능하며 또한 팔릴 수도 없다. 이렇듯 스미슨의 행위와 형식에는 미술의 기본 개념에 대한 인식론적인 아이디어를 밑바탕에 깔고 있는 반면에 나무가 다르고 원형의 테두리가 다르고 상황 설정이 스미슨의 경우와 다르다 하더라도 오상길의 형식이 어떠한 근본적이며 독창적인 개념을 띠지 않는 한 그것은 과거의 경우와 마찬가지로 형식의 예속과 오류를 계속 범하고 있는 것이다.

한편, 한국에서의 이러한 설치 작업을 포스트모더니즘의 작품으로 해석할 수 있는가¹²⁾ 이것에 관한 논의에 앞서 가장 근본적인 의문점부터 해결하여야 할 것이다. 우선, 포스트모더니즘의 진원지인 미국의 정치, 경제, 사회, 문화에 걸친 전반적인 현상의 집합체를, 또한 그것에 관한 논의 자체가 그곳에서조차 중구난방인 포스트모더니즘이라는 하나의 현상을 가시적인 형식과 이론으로 무장한 국제적인 사조 쪽으로 이해할 수는 없다. 설사 그것이 형식과 이론을 갖춘 하나의 실제로서 그 모습을 드러낸다 하더라도 그것은 지난 몇십년간 모더니즘이의 연장 선상에서 그곳의 현상을 풀기 위한 하나의 사상적 방편일 뿐이지 우리의 현상을 풀기 위한 방편은 아닌 것이다. 미국의 정치 구조와 산업 소비 구조, 또는 문화 현상이 우리와 다를진대 서로 동등한 입장에서 비교할 수는 있어도 그곳의 것들에 적용시킬 수는 없다. 설사 어떠한 현상이 비슷하게나마 시기적으로 그곳에 먼저 나타나고 이곳에는 근래에부터 나타났다 하더라도 그것은 통통하게 같을 수가 없으며 같아질 수도 없다. 때문에 수입된 이론과 형식에 우리의 작품과 현상을 끌어맞춰 포스트모던한 작품과 현상을 검증해낸다는 것은 근본부터 불가능한 것이다.

서성록의 해석에 따르면 한국의 많은 젊은 작가와 중견 작가들이 포스트모던의 경향을 지니고 있거나 이미 지니고 있었다.¹³⁾ 그 많은 작가들을 일일이 들춰내며 여기서 그의 해석이 맞네 틀리네 따질 수는 없는 일이다. 그러나 그의 해석에 의하여 실로 놀라운 것은 언제



도 6 오상길, 「89-05」, 1989

도 7 로버트 스미슨 「두번째의 뒤집힘」, 1969

부터 우리에게 그렇게 많은 포스트모더니즘의 작가가 있어왔는지 감탄스럽다.¹³⁾ 물론 그의 해석에 의한 분류 방법이 논리적이지 않은 것은 아니라 과연 근본적으로 “로잘란드 크라우스의 이법을 빌리면”, “자넷 월프 식으로”, “헬 포스터 식으로” 한국 작가들의 작품에서 굳이 포스트모던의 경향을 찾아야만 하나?¹⁴⁾ 적어도 서성록이 열거한 많은 작가들에 대한 포스트모던의 경향을 설명한 분량만큼 그들의 작품 중에서 주제나 형식에 있어서의 모더니즘의 경향을 발견할 수 있다는 사실이다

또한 다원주의적 양상에 있어서 과연 우리의 과거 화단과 비교하여 80년대 후반부터의 화단이 좀더 복합적이라 하더라도, 우리의 양상이 포스트모던의 경향으로 불릴 정도의 다양성을—적어도 미국과 유럽에 비교하지 않더라도—지녔을까?¹⁵⁾ 수입 자유화 조치와 대중 매체의 확산에 따른 80년대 후반부터 이루어진 서구 미술의 도입과 소개를 예전과 같은 시각으로 판단할 수는 없다. 외국 경향에 대한 정보도 그만큼 빨라졌고, 이제는 작가들 스스로가 외국에 나가 개인의 차원에서 새로운 경향을 피부로 느끼고 연구하는 풍토가 성숙되어 가는 것 또한 사실이다. 그러나 이러한 상황의 변화가 형식에 있어서의 다원주의적 양상을 떨 정도의 작가적 역량과 결부되지는 않은 듯싶다. 왜냐하면 그나마 다양하게 보여지는 설치나 매체 작업들이 우리의 미술 사회에서 한때의 짚은 객기로 순수하게 텁번드는 아방가르드적 작업인 양 생각해 쉽사리 사라져버릴 수 있는 가능성이 높기 때문이다. 이러한 측면에서 우리의 사회와 여전은 포스트모던하지 않은데, 수입된 형식의 외형에 의하여 포스트모던한 것처럼 비쳐지는 것은 아닐까?

수용자의 입장에서 모방과 독창성의 한계를 애매모호하게 만드는 것이 또한 포스트모더니즘이다. 때문에 천차만별의 다양성을 지닐 수 있다는 장점을 악용할 소지가 있는 작가들에게 포스트모더니즘은 그들의 단점을 숨기기에 적당한, 이론적 배경으로서의 좋은 구실을 제공하기도 한다. 설혹, 작가들은 포스트모더니즘의 잘못된 인식과 기류를 타고 그것의 다양성, 애매모호성, 개인성, 주제성의 강조라는 미명 아래 미술에 대한 근본적인 불음, 기본적인 기법, 형식(form)의 중요성 등을 망각하기 십상이다. 이러한 측면에서, 가쁜이나 독창적인 형식의 창출에 소홀한 우리의 미술계에 새로운 형식의 창출을 부정하는 것으로 오해할 소지가 많은 포스트모더니즘의 설부를 유행을 타고 우리의 짚은 작가들이 들떠서는 안될 것이다.

IV. 결론

거슬러 올라가 1970년 오광수는 「앵포르밸」과 「옴 아트」로 이어서 온 60년대 서구 미술의 도입이 “일어나는 쪽에서는 언세나 분명한 표현이 배경이 있는 테 반해 이것을 받아들이는 쪽에서는 그러한 배경을 미처 이해하지 못하고 무비판하게 소화시켜가는 것이 문화의 일반적인 통례”라고 당시의 오류를 지적했다.¹⁶⁾ 필자는 이러한 오류가 30년이 지난 오늘날 한국 현대미술에서의 포스트모더니즘 논의에서도

그대로 되풀이되고 있음을 본다. 이러한 오류의 반복을 누구의 탓으로 돌릴 수는 없다. 그러나 그러한 현상은 작품을 통해서 감지된 것이므로 누가 무언라 해도 그 일차적인 책임감은 작가에게 있다. 특히, 독창적 개념을 동반한 형식을 창출해내지 못한 전례를 지금의 세대도 물려받고 있다는 측면에서 포스트모더니즘에 관한 우리의 수용 양상 역시 미리 예견되었던 상황인지도 모르겠다. 포스트모더니즘이 근본부터 우리의 것이 아니라 해도 우리는 그것의 수용과 해석에 좀 더 의연하고 유연하게 대처할 수도 있지 않았을까?

하다 못해 헤트니(Eleanor Hearthney)와 같은 미국의 짚은 평론가도 포스트모더니즘에 관한 우리의 상황을 아주 최근의 대답에서 “서구의 포스트모더니즘은 한국 작가들의 경험과는 무관”하고, “포스트모더니즘은 한국 예술가들이 그들의 작업을 그 안에 집어넣으려는 성자도 아니고, 스트레이트 자켓 같은 틀도 아니라”고 비평한다.¹⁷⁾ 그녀는 또한 한국 평론가들은 서구 포스트모던 이론에 집중하는 것보다는 여러 작가들의 작업을 관찰하고, 거기서부터 서구 아이디어나 미학에 의존하지 않는 한국 특유의 현대미술 이론을 수립해야 한다고 하는 당연한 논리를 마치 남의 나라에 와서 한수 가로쳐주는 듯이 이야기한다. 이러한 이야기가 충고를 넘어 수모로 들릴신대 독창성에 관한 색다른 자각이 질실히 요구되며, 새로운 을 대체해나가는 우리의 인식과 방법을 바꾸지 않으면 안된다.

주)

1. 1992년 7월 말부터 8월 초까지 열렸던 「20/21세기 미술 심포지엄」에 참석한 대부분의 미국과 유럽 평론가들은 포스트모더니즘에 대한 한국에서의 일기를 보고 너무나 의아해하는 모습을 볼 수 있었다. 「프론티어재전」 카탈로그, 1985년 8월 7일 16일, 가나화랑, 관훈미술관, 예화랑, etc.

2. 「프론티어재전」 카탈로그, p. 100

3. 정병관, 「現 像창립전 도록」 서문 중에서 : “1960년경 이후 한국화단은 추상미술이 전위 역할을 계속하여왔다. 마치 1960년대에 구미 화단에서 전위 역할을 한 신사십주와의 경향들을 15년간이나 외연한 채 좀처럼 추상미술의 매력에서 벗어날 줄을 모르는 듯하였다. 15년의 간격이 구미 화단과 한국 화단 사이에 있었던 것은 서정추상회화에서도 마찬가지였다. 1945년경에 발생하여 그 설정에 달한 1960경에 서울 화단에 서정추상회화 운동이 시작되었기 때문이다. 15년 주기로 같은 추상과 구상미술의 출현 현상은 도입과 전개 그리고 설정에 이르고 자연 고장 상대에 이르기까지 하나의 큰 미술 조류가 가지는 생리적인 현상이라고 볼 수 있다.”

4. 이러한 상황은 이미 1970년대에도 지적되었다. 예를 들면, 김인환, “한국 미술 60년대의 결산,” 「AG」(아방가르드), 1970, no.

3, p. 27: “‘두음이 짙은 공원 벤취에 풀고 있는 석양의 노인’이나 ‘영근 과일 광주리를 들고 과수원에서 대견하게 시 있는 소녀’… 이런 그림들을 대하면 우리는 아직도 빌레의 시대에 살고 있지 않나 하는 착

각에 사로잡히곤 한다. 이것이 국전이다… 국전적인 관점에서 본다면 「앵포르멜」이란 출처 불명의 異端兒일지 모른다. 그 이단아가 괴이한 몸짓으로, 드디어는 거리에 뛰쳐나가서까지 수선을 떤다.”

5. 1957년과 58년 사이의 갑작스런 형식 변화의 과정을 박서보는 다음과 같이 극적인 순간으로 묘사한다: “어느 날 저에게 대롱대롱 매달리는 형상들을 뚱땅 파괴하고 물을 부은 화면 위를 빨래비누로 문지르곤 거친 숫돌질을 하니까 속에 깔린 색들이 보석처럼 돌아오르는데 이 뜻하지 않은 것들에서 본능적인 쾌감을 맛보게 되더군요. 이것만으로 만족할 수가 없어서 뺏리고 훔고 번지게 하는 등 아무 의미없는 짓을 본능적으로 하다 보니까… 답답하고 몸부림쳐서 대폿집엘 가서 애꿎게 막걸리끼나 작살을 내곤 얼큰히 취해 캄캄한 화실을 들어서서 불을 켜는 순간 앗! 이것이로구나 하는 느낌이 들더군요… 이것이 훗날 앵포르멜이라 불리워진 저의 일의 시작이었습니다.”(1950년대의 한국미술, 「한국현대미술전집」, Vol. 20. 한국일보사, p. 90)

6. 김영나, “한국 화단의 「앵포르멜」 운동,” 「한국 현대미술의 흐름」, 일지사, 1988, p. 193

7. 김복영, “후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제,” 「프론티어제전」

카탈로그, p. 94

8. 오광수, “한국미술의 비평적 전망,” 「AG」, 1970, no. 3, pp. 38-39. 앞의 글, p. 40
10. 정영목, “서양 미술사와 비평, 1500-1900,” 「미술사학」, 1990, pp. 62-64. Patricia Mainardi, ‘The Political Origins of Modernism,’ 「Art Journal」, 45:1(Spring 1985), p. 12를 참조할 것.
11. 서성록, 「한국미술과 포스트모더니즘」, 미진사, 1992, p. 38
12. 서성록, 앞의 책, pp. 57-67
13. 서성록은 포스트모더니즘의 현상적인 특성 중 지역주의의 흐름을 설명하면서 이제언이 포스트모더니즘의 차원으로 분류한 많은 작가들을 “개념의 설정 폭이 너무 넓으며 주제는 피상적인 문제의 소지를 남기고 있다”고 지적하기도 한다(앞의 책, pp. 63-65).
14. 앞의 책, p. 59
15. 앞의 책, pp. 61-62
16. 오광수, “한국미술의 비평적 전망,” 「AG」, 1970, no. 3, p. 37
17. “엘리노 허트니가 본 90년대 한국미술,” (김홍희와의 대담), 「월간미술」, 1993년 10월호, pp. 137-38

「한국에서의 포스트모더니즘의 해석과 수용에 관한 문제」에 대한 질의

윤난지(이화여대 교수)

1960년대 이후 한국의 현대미술사 속에서 외래 사조의 수용이라는 측면이 가진 위험성을 지적하시면서 1980년대의 포스트모더니즘 수용의 문제를 같은 맥락에서 진단하신 정영목 선생님의 의견에 원칙적으로 동의합니다. 그러나 보다 근본적인 문제에 대한 몇 가지 의문점이 있습니다. 우리가 이 같은 자리를 마련한 것은 물론 비판과 반성을 위한 것이지만 이를 통해 바람직한 길을 제시해보자는 데 궁극적인 목적이 있습니다. 물론 발표의 주제가 ‘우리가 과연 포스트모더니즘을 제대로 이해하고 수용하고 있는가?’라는 문제에 집중되어 있기는 하지만, 이 주제 발표가 좀더 의미있는 것이 되려면 ‘과연 어떠한 수용의 방법이 적절한 것인가?’라는 구체적인 방향 제시도 해주셔야 한다는 생각입니다. 이를 위해 난제적으로 몇 가지 질문을 드립니다.

1. 포스트모더니즘의 한국에서의 수용에 관한 문제를 밝히기 위해

서 선행되어야 할 것은 ‘과연 포스트모더니즘이란 바람직한, 또는 적어도 의미있는 문화의 양상인가?’라는 기본 전제에 대한 검증입니다. 그런데 선생님께서는 포스트모더니즘에 대한 자신의 해석을 정확히 전제하지 않은 채 논지를 출발하고 있으므로, 극단적으로 말하면, 마치 ‘포스트모더니즘은 좋은 것인데 우리가 그것을 잘못 받아들여서 잘못되었다’라는 생각을 함축하는 듯이 들리기도 합니다. 가치 중립적인 하나님의 문화 현상, 또는 최근의 상황을 설명할 수 있는 유효한 비평적 도구 중의 하나가 마치 지향하여야 할 과제와 같이 전제되고 있는 느낌이 듭니다. 이러한 오해의 소지를 피하기 위하여 포스트모더니즘의 관점과 그것에 근거한 미술 현상에 관한 선생님의 근본적인 입장이 무엇인지 정확히 알고 싶습니다. 그것이 물론 혹, 백 논리에 근거한 것은 아닐 것으로 믿고 질문을 드립니다.

2 포스트모던한 현상이 정치, 경제, 문화 등 각 분야의 현 상황을 반영하는 일종의 거울과 같은 성격의 것이라고 할 때, 그러한 현상이 가진 속성을 반영하는 포스트모더니즘 미술 또한 의미 있는 작업으로 볼 수도 있다는 가장은 어느 정도 타당한 것으로 볼 수 있습니다. 그러나 아무리 가치있는 작업이라 할지라도 그것을 수용하는 것이 옳은 일인가의 문제가 제기되게 됩니다. ‘미술 작품은 미술관에서 출발한다’는 말이 있듯이, 모든 미술의 형태가 상호간의 영향 관계 속에서 출발한다는 것은 우리가 미술사 속에서 발견하는 자명한 사실입니다. 이러한 점에서 수용하는 것, 영향받는 것 자체를 부정하면서는 안될 것으로 생각됩니다. 한국의 미술가들이 세계 조류에 빈감한 것은 모든 시대, 모든 지역의 작가들이 그랬듯이 자연스러운 것이라고 볼 수 있습니다. 그러므로 반드시 수용해야 할 것도 없지만 그러지 말아야 할 이유도 없습니다. 이렇게 볼 때 중요한 문제는 ‘어떻게 그 영향을 독창적인 예술의 형태로 발전시킬 것인가?’에 집중되어야 한다고 봅니다. 아무리 좋은 것이라도 그것을 수용하는 것이 선생님께서도 밝히셨듯이, 단순한 모방이나 아류에 그쳐서는 안될 것임이 때문입니다. 그런데 선생님의 발표 요지에는 이러한 앞으로의 방향 설정이 되어 있지 않습니다. 모방과 표절의 냄새만 짙게 풍길 뿐, 성공적인 사례를 찾아볼 수 없다고 하셨는데, 과연 성공적인 외래 사조의 수용의 방법은 어떠한 것이어야 하는지 가능한 한 구체적으로 말씀해주십시오.

3 선생님의 발표 요지는 대단히 회의적인 것으로 보이는데, 우리가 일단 세계 조류의 영향권 안에 들어 있다는 것을 인정할 때 그것의 영향이 가져올 수 있는 부정적인 측면도 물론 경고해야 하겠지만 긍정적인 가능성을 또한 보색해 봄으로써 발전적인 결론을 내리야 한다는 생각입니다. 우연의 일치인지는 몰라도 미술의 영역에서 나타나는 포스트모더니즘의 속성이 우리나라의 예전에 긍정적으로 활용할 수 있는 가능성이 발견되는데, 그것에서 희망적인 전망을 해볼 수도 있다는 생각입니다. 예를 들어 우리의 미술에서는 ‘전통의 계승’이라는 문제가 중요한 과제로 제기되고 있습니다. 그것이 옳고 그고를 떠나서, 작가들이 식민을 통하여 자신의 뿌리를 추구한다는 것은 절대적인 목표가 될 수는 없겠지만 적어도 의미있는 것으로 볼 수 있습니다. 포스트모더니즘의 두렵한 종후 중의 하나가 ‘전통 복귀’라는 측면에서 볼 때, 포스트모더니즘의 종후와 우리나라 현대 작가들의 의식간의 일치점을 찾을 수는 없는지요? 따라서 포스트모더니즘이 우리의 미술에 긍정적인 계기를 줄 수도 있지 않을까요? 한편, 중심보다는 주변적인 것의 다양성을 존중하는 지방주의적 의식이 포스트모더니즘의 주요 관점이 되어왔다는 점에서 지금까지 세계 미술계의 주변을 이루어온 한국의 미술을 독특한 지방 양식으로 내세울 수 있는 전략적 도구, 또는 이론적 근거로 적용할 소지는 없는지요? 포스트모더니즘 미술이 절대적인 목표가 될 수는 없었으며, 또한 되어서도 안되겠지만 그 수용의 방법에 따라서는 긍정적인 결과를 가져올 수도 있지 않을까 하는 생각에서 이러한 질문을 드립니다.

4 이와 관련하여, 우리나라에서의 포스트모더니즘의 실제적인 수용 현황에 대해서도 지극히 비판적인 견해를 보이시는데, 긍정적인 평가를 내릴 수 있는 수용의 사례를 간과하고 너무 논지를 일반화하여 적용하시는 것이 아닌지요? 예를 들어, 1970년대의 추상미술과 민중미술의 대비를 해결하기 위하여 포스트모더니즘을 수용하여 새롭게 태어나자고 한 일부 비평가들의 의견을 한국의 전체 미술계의 상황으로 일반화시킨 것은 좀 무리가 있다는 생각입니다. 특히 미술가 개인의 작업은 비평가들의 논의와는 상당한 차이가 있다고 생각됩니다. 나름대로 고민하고 진지하게 자신의 길을 모색하는 미술가들도 상당수 있다고 생각되기 때문입니다. 포스트모더니즘 미술을 수용하여 독창적인 개인적 표현의 영역을 이룬 작가들을 발견하시지는 못하셨는지요?

5. 이러한 작가들을 찾아내는 일이야말로 한국 특유의 현대미술 이론을 정립하는 계기가 될 것으로 보입니다. 그런데, 선생님이 한국의 현대미술사를 보는 시각 자체가 ‘외국의 미술사 전개 과정은 자생적이므로 옳은 것이고 우리의 그것은 외래 사조의 영향을 받은 것이므로, 계다가 표피만 수용한 것이므로 옳지 않다’라고 하는 듯한 인상을 줍니다. 예를 들어 한국의 서정추상 작가의 작업과 포트리애나 펄록의 그것은 다르다고 하신 점, 블라크르와의 낭만주의와 앵그로의 고전주의가 정치적 무기로 써어진 것은 자연스러운 것이고 우리의 추상과 민중미술의 대립은 집단 이기주의적인 발상이라고 하신 점, 외국의 설치미술은 형식과 개념에 있어서 이유있게 나타나는 다양한 표현 양식의 일부이고 우리의 그것은 포스트모더니즘의 한 형식으로 착각하고 결모양만 받아들인 것이라고 하신 점 등입니다. 이러한 관점 자체가 우리를 문화적 식민지로 자인하는 것이 아닌지요? 한국 특유의 현대미술 이론을 수립해야 한다는 엘리노어 혀트너의 말을 인용하고 계시면서도 혹 선생님 자신도 외국의 사례를 기준으로 우리의 미술을 평가하시는 것은 아닌지요? 사실상 모든 미술 경향이 상호 관련성 속에서 태어나듯이 서구의 미술 사조도 절대적으로 자생적인 것이라 없습니다. 한국의 서정추상 작가들과 비교하신 펄록의 드리핑 기법에 있어지도 프랑스 초현실주의의 자동주의 기법, 특히 앙드레 마 쟁과 로베르토 마타의 직접적 영향은 부인할 수 없습니다. 우리나라의 현대미술사 속에서도 외부의 영향을 독창적으로 발전시킨 예가 있으리라 생기되는데, 선생님의 견해는 어떠신지요? 그러한 선례가 있어서만 최근의 포스트모더니즘 수용 사례에서도 바람직한 예를 기대해볼 수 있으며, 또 그래야만 진정 한국 특유의 현대미술 이론이라는 것이 성립 가능할 것이기 때문입니다. 대상이 없는 이론이란 있을 수 없기 때문입니다.

6. 이것이 포스트모더니즘 미술의 한국에서의 수용에 대한 선생님의 견해를 말씀하시는 것 자체가 일종의 ‘비평’이라고 할 수 있습니다. 다양한 경향들이 차별없이 수용되고 있고 차용의 방식이 일반화되고 있는 현 상황에서 비평가가 과연 독창성의 문제를 가늠해볼 수

있는 지표를 제시해줄 수 있는 것인지(선생님의 발표 내용에서도 계 속 강조되고 있듯이 양식이나 착상에 있어서의 독창성이란 것은 예술 의 가치를 판단하는 데 있어 아직도 유효한 기준이라는 점에 질문자

도 동의합니다), 또는 '비평'이란 것 자체가 가능한 것인지, 가능하 다면 비평의 역할이란 어떤 것이어야 하는지를 결론적으로 말씀해주세요.