

# 모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상

김영나(덕성여대 교수)

I

우리나라에 1980년대부터 몰아닥친 포스트모더니즘은 많은 논쟁과 글이 나오게 했는데 논의가 너무 많아 오히려 혼란이 가중되었다. 이러한 논의에서 서로 일치되는 한 가지는, 이제는 진부하게 들리기 조차 하는 포스트모더니즘의 정의 및 개념의 정당성을 아직도 분명하게 이야기하기 어렵다는 점이다.

미술 분야에서 포스트모더니즘은 1980년대 중반에 서구에서의 이론이 충분히 소화되지 않은 채 우리나라 화단에 수용되면서 갑자기 관심의 대상이 되어 수용 내지는 유행이 되었다. 여기에 대한 반발 내지 논쟁은 포스트모더니즘이 서구의 문화 속에서 탄생되었고 우리나라의 근·현대의 역사와 사회 발전, 그리고 미술의 역사는 서구의 모더니즘, 그리고 그 이후의 포스트모더니즘의 흐름과는 매우 다르다는 점에서 인식된다.

필자는 이 논문에서 누가 먼저 포스트모더니즘이라는 용어를 사용했고 어느 누구의 저서에서 어떤 이론이 제시되었는지는 가급적 피하려고 한다. 이미 여러 군데에서 열린 학술 발표나 심포지움, 또는 글에서 이러한 토론들이 있었고 때로는 이론에 대한 이론이라는 현상을 낳았으며 그 외종에 정작 중요한 미술 작품은 실종되어버리고 마는 위험성이 있기 때문이다.

모더니즘과 포스트모더니즘은 여러 영역에 적용되는 광범위한 문화 논쟁이지만 미술사가로서 필자는 초점을 미술에 맞추면서 우선 서구에서의 모더니즘 미술과 포스트모더니즘 미술의 성격, 그리고 이 운동이 구체적으로 어떠한 현상으로 나타났는지를 살펴보고, 우리나라 미술에의 수용 과정에서 어떤 점을 짚어보아야 할지에 대해서 논의하고자 한다.

II

미술사에서 '포스트'라는 접두사가 붙은 예는 Post Modernism 이외에 Post Impressionism, Post Minimalism 등 여러 예가 있었다. '그 후'라는 의미의 포스트라는 접두어를 사용하게 되면 앞에 있었던 운동과 필연적으로 연결이 되고 그 운동을 기준으로 파악하게

되는 경향을 낳는다. 이러한 이유로 포스트모더니즘의 논의는 모더니즘의 연구를 새롭게 이해하는 계기도 되었다.

모더니즘과 관계해서 논의되어야 할 용어는 '모던(modern)'과 '모더니티(modernity)'이다. '모던'이라는 단어는 현대의, 새로운, 신식의 같은 의미로 약 5세기 경 기독교가 고대와 로마와 비교하여 자신들을 '모던'하다고 한 것이 이 말이 처음 사용된 예이다. 그 후에도 '모던'이라는 단어는 대개 'ancient'라는 단어와 대립되는 의미로 사용되면서 각각 그 시대의 새로움을 인식하는 의미로 사용되었다. 현대성, 또는 근대성으로 번역되는 '모더니티'는 이러한 현대적인 사회의 현상을 의미하는 역사적, 철학적 개념이다.

서양에서의 모더니티, 즉 근대성의 시작은 아마도 르네상스부터로 생각된다. 과학의 발전과 이성의 권위, 그리고 개인의 존중이라는 근대적 사회 이념은 르네상스부터 시작되었으나 보다 확실하게 정립된 것은 종교나 왕권에서 좀더 자유롭게 되는 18세기 계몽주의 시기에 와서부터였다. 계몽주의 철학자들은 개인이 자유롭고 창작적으로 연구하여 얻은 지식은 인간을 해방시키고 생활을 풍요롭게 변모시킬 수 있는 원동력이 될 수 있다고 생각했고, 계몽주의에서 근거가 된 합리주의, 이성중심, 진보사관, 개인 중심의 사고와 같은 삶은 서양 근대 사회를 지배해온 가치관이 되었다.

예술가 중에서 모더니티와 예술을 연관시켜 이야기한 사람이 보들레르였는데 그는 예술가들이 산업혁명과 도시화로 변모된 근대화된 삶, 당대의 모습을 표현해야 된다고 말했다. 포스트모더니즘과 연관하여 논의되는 미술에서의 모더니즘은 바로 이 무렵 프랑스에서 시작된, 전통미술과 구별되는, 그 당시의 근대화된 사회의 특이함이 나타난 미술의 경향을 선두로 시작된다.

1860년대와 1870년대의 마네를 비롯한 인상파 화가들은 변모된 근대 사회의 특징을 변화와 유동성으로 이해하면서 근대화된 도시의 삶을 주제로 그리기 시작하였다. 이들은 살롱, 아카데미의 역사화 등의 전통적 주제와 그림을 그리는 규범을 거부하고 순수한 색채와 자유로운 회화적 표현으로 대체시키기 시작한다. 회화의 중요성은 주제에 있고 회화란 자연을 반영하는 것이라는 개념에서 '예술을 위한 예

술' (Art for Art's Sake)이라는 개념이 시작되었고, 전통과 권위에 도전하려는 인상파 화가들은 이런 의미에서 모더니스트이자 아방가르드라고 할 수 있었다.

이 시기의 미술 유통 과정의 중요한 변화의 하나는 작품을 구입하는 층이 종래의 정부나 교회, 또는 귀족에서 화상과 개인 소장가들로 바뀌면서 역사화나 종교화 같은 공적인 미술에서 개인의 창작과 독자성을 중요시하는 다양한 주제로의 변화였다.

19세기 마지막 20년과 20세기 초에 이르러 모더니즘은 일종의 전환점을 맞이하게 된다. 이 시기에는 미술뿐 아니라 여러 분야에서 기존의 정치, 사회 체계가 붕괴되기 시작하고 현대 사회로의 전환을 보여주는 여러 가지 현상과 개인과 사회와의 새로운 관계 설정의 징조가 나타나고 있었다. 도시화, 산업화가 진행됨에 따라 니체, 프로이드, 말라르메, 뒤르켐 등은 기존 체제와 권위에 반발하고 전통적 문학과 철학, 문화의 형태가 쇠진함을 째뚫어보았으며 미지의 새로운 영역을 개척하려 하였다.

특히 미술의 경우 분명하게 드러났던 하나의 성격은 서구에서 오랜 역사에 근거한 인본주의에서 벗어나 인간의 경험을 순수한 심미적 표현으로 대치시키려 한 점인데 이 점에서는 특히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche)의 영향이 커다. 니체는 합리주의나 과학을 뛰어넘는 인간의 창조력, 그리고 뛰어나고 우수한 개인을 찬양했다. 그리고 이러한 그의 사상은 예술가의 자유와 상상력의 자유로움에 거의 무제한적인 가능성을 부여하는 것으로 받아들여졌다.

이렇게 되면서 19세기 말의 모더니즘 미술에서는 아카데미즘과 아직도 서구 문화의 인본주의를 계승하는 인상주의 자체에 대한 반발이 공통점이 되었으며 보이는 세계에서 떠나 색채나 선, 형태, 구성을 통해 개인의 주관이 강조되는 표현이 마티스, 피카소, 독일 표현주의 화가들, 칸딘스키, 뒤샹, 말레비치와 같은 모더니스트 미술가들에 의해 진행되었다. 이러한 운동들이 연속적으로 등장하던 1910년대에 모더니즘은 절대적인 주도권을 잡으면서 성립되었다.

이들은 기본적으로 서구의 인본주의적 질서를 파괴시키려 한 것이 아니라 새로운 질서로 대치시키려 한 것이었다. 이들은 인간 위주의 주제에서 멀어지거나 인간을 주제로 채택하더라도 이제까지와 같은 가치 척도가 적용되지 않는 새로운 세계를 열었다. 이들은 기계와 통신의 발달, 도시화와 더불어 급속히 달라지는 사회적 변화에 자극받았고 이들에 의해 재기된 새로운 미의 개념은 이제까지의 도덕과 윤리의 차원과 연결되는 미보다는 일상 생활에서 독립되어 이러한 사회의 변화 속에서 개인적 경험과 감각의 추구가 더욱 중요시되는 그러한 미술의 자율성이었다.

이러한 추구가 미술에서 가장 확실하게 추상미술이라는 형태로 나타나게 된 것이었다. 이들은 지역과 민족을 초월한 모든 지역 사람들 이 읽어낼 수 있는 현 시대의 보편 언어를 만들고자 하였다. 그러나 이러한 심미적 표현의 강조는 미술이 일반으로 떨어지게 되는 원인으로 되었고 많은 경우 모더니스트들은 몰이해와 고립 속에서 더욱 자신의 가치관을 고집하게 된다.

모더니스트들은 자신들이 처한 고립에서 벗어나 국경을 넘어 공감대를 확산시키려 시도했고 이것은 19세기의 화가들이 프랑스, 독일, 이탈리아 등 자국의 국내에서 활동이 국한되던 것과는 대조가 된다. 모더니스트들은 파리, 밀라노, 베를린, 비엔나, 바르셀로나, 뮌헨, 러시아로 그들의 미술 운동을 확산시켰는데 이러한 시도는 입체주의, 다다, 표현주의, 절대주의 등으로 나타났다. 이들 모더니스트들은 행동파였고 이들 미술 운동의 특징은 역동성이었다. 이들은 그룹을 결성하고 선언문을 낭독하였고 전시회 교류를 통하여 서로의 활동을 알리고 서로에게 영감을 주었다.

모더니스트들에게 보이는 중요한 특징의 하나는 역사와 미래에 대한 태도이다. 진보에 대한 신념으로 이들은 앞을 향해 계속 나아갔고 과거의 미술과 결별을 선언했다. 과거와의 결별에서 가장 과격했던 화가들은 이탈리아의 미래주의 화가들이었다. 보치오니(Umberto Boccioni, 1882-1916)는 이탈리아의 문화 숭배에 욕설을 퍼부었고 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)는 달리는 자동차는 「사모트라케의 나케」보다 아름답다고 말했다.

이들은 좀더 나은 삶이 눈 앞에 있다고 믿었다. 이들은 산업화로 새로운 부를 형성한 부르주아들의 사회 관습적 질서와 가치관을 경멸하고 삶을 근본적으로 변화시켜야 한다고 생각했으며 사회 개혁을 꿈꾸었다. 이러한 의미에서 모더니즘은 특히 영국과 미국에서는 아방가르드와 거의 동의어로 취급되기도 한다. 이들은 자신들이 쌓아온 미술이 다른 아방가르드에 의해 부정될 수 있다는 두려움 속에서도 미래를 위한 성공을 위하여 이를 과감히 받아들였다.

모더니스트들은 새로운 시대의 상징인 테크놀로지에 애정을 가지고 과학기술이 제공하는 새로운 재료, 매체에 탐닉하였다. 예를 들면 러시아 구상주의 미술가들은 미술이 사회에 실용적으로 적용될 수 있다고 믿었고 과학과 기술에 의거한 미래의 유토피아에 대한 기대는 건축, 디자인, 과학, 미술의 결합을 시도하게 된다. 1920년대와 1930년대에 이르면 미술가들은 독창성과 혁신성을 추구하는 과정에서 미친듯이 옛 것을 폐기하고 새로운 미술을 창조하려는 의지와 의무감, 또는 새로움의 숭배로 나타나게 된다.

유토피아에 대한 기대감과 사회 개혁의 사고가 훌륭하게 나타난 분야가 건축이었다. 바우하우스는 인류의 이상주의와 진보에 대한 낙관주의와, 테크놀로지와 미술이 생활의 실용성과 결합될 수 있다는 신념을 대변한다. 1930년대의 거대한 철풀과 유리로 된, 아무 장식이 없는, 네모꼴의 순수하고 단순한 형태의 국제양식(International Style)은 합리적이고 깨끗하고 기능적이며 강한 인류의 환경과 사회를 창조하고자 하는 희망을 표현한다.

아방가르드 정신과 모더니즘은 2차 세계대전 이후 미국 미술이 성장하고 1950년-60년대 미국 평론의 주도적인 역할을 한 평론가 그린버그(Clement Greenberg)에 의해 융호되면서 추상표현주의, 색면파 등에 의해 새롭게 계속되고 모더니즘의 마지막 주자인 60년대의 미니멀리즘까지 지속되면서 20세기 문화의 중심이 되었다. 그런버그적 모더니즘이라고 불리는 이 모더니즘은 전전의 모더니즘을 계승하

지만 사회적, 정치적 이슈를 피하고 순수한 형식 문제에 몰두하였다 는 점에서 유럽에서의 모더니즘과 조금 성격이 다르다.

그린버그는 리얼리즘, 장식 미술, 대중 문화, 설화적 미술은 자본주의와 산업화로 퍼진 대중을 위한 문화 형태이며 고급 문화를 즐기는 데 요구되는 어려움이 필요하지 않다고 보았고 순수추상미술이 지속적 가치를 가진 유일한 미술이라고 주장했다. 그린버그는 회화 자체의 자율성은 2차원의 평면성에 있다고 하고 3차원의 착각을 창조하지 말아야 한다고 주장했다. 그린버그적 모더니즘, 즉 형식주의는 매체의 순수성, 작품 자체에 내재된 물성, 주변 상황과 관계없는 독립성과 객관성에 있었다. 그러나 그의 이론은 미술과 일상적 인간의 경험을 분리시켰다는 점에서 포스트모더니즘에서의 주된 공격의 대상이 되었다.

모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 변화가 제일 먼저 주목받기 시작한 분야는 바로 건축 분야였다. 로버트 벤튜리(Robert Venturi)는 「라스 베가스의 교훈」에서 건축가들은 추상적이고 이론적, 교리적 이상을 따르기보다 대중적, 통속적 풍경에서 더 배울 점이 많다고 말하면서, 이제는 인류를 위해 집을 짓기보다 사람들을 위해 집을 지을 때가 왔다고 주장했다.<sup>2</sup>

지난 몇십 년간 모더니즘을 대변하는 대도시 어느 곳에서나 볼 수 있었던 국제 양식의 기능 위주의, 흰 벽, 수평적으로 반복되는 창문, 그 지역의 특수성과 역사와 상관없는 거대한 상자 형태의 건축물들은 포스트모더니즘의 건축에서는 기억과 역사를 지닌 건축과 도시 환경으로 바뀌기 시작한다. 건축 평론가 찰스 잭크스(Charles Jencks)는 1972년 미국의 센트 루이스 시에 미노루 암사키가 설계한 대표적인 모더니즘의 건축물이던 'Pruitt-Igo' 주택 단지가 1972년 7월 15일, 오후 3시 32분에 다이나마이트로 해체되는 것이 텔레비전으로 방영되면서 모더니즘이 공식적인 죽음을 맞았다고까지 선언했다.

회화에서의 모더니즘이 대한 도전 역시 불가피하게 보였다. 그린버그식의 모더니즘은 60년대 중반 이후부터 입지를 지나치게 좁게 만들어버렸고 새롭고 진보적인 발전에 도취되어 원래는 아방가르드의식에서 출발하였던 모더니즘 자체가 하나의 권위를 형성하게 되어 제도권에 안주된 엘리트 미술로 변질되어버렸던 것이다. 또 새로운 미술을 창조하려는 충동 자체가 하나의 전통이 되어버렸으며 급속히 증가한 미술 애호가들이 새롭고 난해한 미술에 충격을 받기보다는 미술의 정보를 신속하게 전해주는 미술책을 보거나 미술관을 나니면서 이해하려고 노력하면서 이제 궁극적으로 사회에서 고립된 미술가로서의 아방가르드의 의미가 없어져버렸다.

이러한 미술에서의 변화는 사회 자체가 겪었던 60년대 후반기의 커다란 변화의 일부로 60년대 후반에는 모더니즘, 또는 근대화 이후 거의 1세기를 지속해온 도덕, 권위, 또는 가치관에 대한 젊은 세대들의 반항과 저항은 둘이킬 수 없는 흐름으로 나타났고 이것은 거의 세계 각국에서 공통된 현상이었다.

미국의 경우를 예로 들면, 급속히 변화하는 정치적, 사회적, 그리

고 물질적인 안락함과 과학 기술의 발전 속에서 자랐던 젊은 세대들은 매스 미디어를 통해 이러한 성과를 얻으려는 과정에서 발생된 부정적인 측면, 각국간의 빈부의 차, 인간자신의 정신적 소외, 인종 차별, 핵무기의 위협을 지적하면서 기존의 제도와 권위, 표현 방법, 생활 방식에 반발하였다. 모더니스트들이 추구한 유토피아는 허구로 비쳐졌고 테크놀로지도 자연 환경의 파괴와 혼순의 문제로 찬반 양론이 부각되었으며 인간의 원복함은 환상이었음을 깨닫게 되었다. 모더니즘의 근거가 되었던 인류의 진보에 대한 신념과 낙관주의는 더 이상 회복될 수 없는 것처럼 보였다.

특히 월남전이 발발하면서 극렬한 반전 운동이 일어났고 불안과 소요는 1968년에는 국에 달해 세계 각국의 대학생 데모가 있었고 이를 사이에서 모택동이나 카스트로와 같은 적대국의 통치자를 숭배하거나 연구하는 경향을 냉기도 하였다. 또 히피족이 나타났으며, 마리화나, LSD 같은 마약이 유행되었다.

결국 70년대가 시작되면서 사회의 새로운 가치 체계가 불가피하다는 것은 명백해졌다. 기준이 모호해지고 중심의 권위가 없어지면서 70년대의 사회는 훨씬 다양한 흐름과 자신과 다른 '타인'의 삶의 방식에 너그러워졌다. 모더니즘에서 억압되어 침묵을 지킨 주변적인 것들, 다른 세계들, 예를 들면 반문화, 대중 문화, 제3세계 문화, 동성 연애자등이 부상하였고 페미니즘과 같은 운동이 전개될 수 있었으나 한편으로는 관능과 쾌락의 추구가 나타나기도 한다.

기본적으로 포스트모더니즘은 지난 1세기에 걸쳐 진행되어 온 모더니즘에서의 인간의 이성, 예술의 자율성, 과학, 진보, 규범에 근거한 근대 사회의 신념에 대한 반성이며 비판이다. 그러나 포스트모더니즘은 모더니즘을 거부한다거나 그에 반대되는 개념이라기보다는 배타적인 모더니즘으로는 현 시대의 다양한 문화 현상을 파악할 수 없다는 사고에서 나온 것으로 보인다.

1970년대에 들어오면서는 모더니즘에서 부정된 여러 가지 특징들이 다양한 미술로서 나타나게 되면서 주류의 개념이 혼들리게 된다. 즉 형식의 우선적 고려보다는 특정한 역사적 상황이나 성, 그룹의 정체성 등이 미술의 형태를 결정지어주게 되는 것이다. 매체의 독자성인 성격, 순수성, 독립성이 무너지면서 혼합된 형태가 등장하였고 장르의 한계를 넘어서기 시작하였으며, 완성된 작품보다는 지속된 시간의 경과와 관람자와의 관계 및 참여가 중요한 요소가 되는 대지 미술, 보디 아트(Body Art), 퍼포먼스 등, 그리고 고급 미술에 대해 반인이 즐겨보는 대중 문화의 대명사인 T.V.를 예술 형식으로 이용한 비디오 아트, 작품 자체보다는 개념을 중요시하여 작품이 소멸되어버리는 개념 미술 등이 공존하게 된다.

모더니즘의 순수하고 깨끗하고 단일적으로 보편적이고 합리적이고 객관적인 성격에 비해 포스트모더니즘은 불확실하고 모호하고 이질적이며 절충적이고 과편적이고 깊이와 표면의 차이를 무시하며, 주체의 상식이며 지역적이고 서술적이고 장식적이고 낭만적이고 통속적인…등의 성격을 갖는다. 이러한 포스트모더니즘의 일부 특성은 모더니즘에서도 나타났기 때문에 모더니즘과 포스트모더니즘을 분명하게

구별하기 어렵게 만드는 이유가 되기도 하는데 그 차이는 모더니즘에서는 부분적으로 나타났던 것이 포스트모더니즘에서는 보다 핵심적인 성격으로 나타난다는 점이다.<sup>3)</sup>

또한 모더니스트 미술가들이 대체로 한 가지 매체에 몰두하고 누구의 작품인지 금방 알아볼 수 있는 개성적인 양식을 창조하려 했다면 포스트모더니스트 미술가들은 하나의 양식에서 다른 양식으로, 한 매체에서 다른 매체로, 또 미술뿐 아니라 다른 분야의 언어, 형상들을 자유롭게 이용하면서 복합시킨다. 이러한 일련의 포스트모더니즘의 경향에 대해 그린버그, 힐튼 크레이머(Hilton Kramer), 존 러셀(John Russell) 등은 포스트모더니즘은 수준의 저하이며 독창성의 결여이고, 속물 근성이며 퇴보라고 주장한다.

모더니즘 미술에서 포스트모더니즘으로의 이행 과정에서 중요한 역할을 한 미술 운동은 특히 팝 아트와 페미니스트 미술이었다. 포스트모더니즘은 그린버그가 고급 미술의 적이라고 보았던 대중 문화와 통속 미술을 새롭게 평가하였는데 만화, 광고, 신문 등에서의 대중 문화의 이미지를 소재로 한 팝 아트는 포스트모더니즘의 가장 중요한 선조가 되었다. 팝 아트의 미술가들은 상업 미술이나 대중 문화에서의 이미지를 도용, 또는 차용하여 실크 스크린 같은 상업적 생산 방식을 이용하기도 하여 손으로 창작된 느낌을 배제하였다. 새로운 이미지나 기법을 창조하기보다는 생활 속에서의 기존의 이미지를 사용하는 방법은 창작, 독창성이란 무엇이며 예술가의 역할은 무엇인지에 대한 인식의 변화를 가져왔으며 포스트모더니즘의 중요한 방법의 하나로 사용되었다.

페미니즘 화가들은 서술적 미술을 거부하는 모더니즘의 양식으로는 여성의 경험이 전달될 수 없다고 생각하고 여러 가지 다양한 접근 방법을 생각해내기 시작했다. 개인적인 요소를 집어넣은 이들의 미술은 자전적이거나 개인적인 이야기의 서술이 되었고, 협동 과정을 통해 제작되거나 작품에 익명을 사용하기도 하였다. 이들은 흔히 여성들과 연관되어 일상적인 생활과 연관되는 재료인 퀼트, 양탄자, 수예 등의 공예적인 형태를 적극 수용하거나 퍼포먼스 같은 형태를 이용하기도 하였다.

이러한 일련의 미술에 의해 포스트모더니즘 미술에서는 근본적으로 예술과 현실의 경계가 없어져버렸다. 포스트모더니즘 미술가들은 추상, 또는 실험적인 작품을 버리고 기본적으로 구미술로 전환하게 된다. 과거의 장르였던 역사화나 풍경화 등을 다시 끌어오고 추상미술이 지배적인 지난 수십년 간 사라졌던 알레고리를 재등장시키는데, 특히 이탈리아의 트란스 아방가르디아와 독일의 신표현주의 작가들의 작품에서 많이 발견된다. 포스트모더니즘에서는 이성과 합리성을 거부하고 규범에서의 해방, 본능의 정당화, 관능주의를 표방하면서 감각과 이미지를 추구하게 되는 경향을 띠기도 하여, 모더니즘에서는 아무리 상상적인 표현이라도 심미적인 틀 안에서 표현되었던 것을 해방시켜버렸고 자유와 방임, 또는 주변부 문화의 부상으로 인한 퇴폐 문화가 조장되기도 하였는데 이것은 일부에서 도덕적 타락으로 부정적으로 받아들여지기도 한다.

보드리야르(Jean Baudrillard)가 시뮬레이션의 이론을 통해 지적한 바와 같이 T.V.나 Fax, 또는 유전 공학에서와 같이 정보가 재생되고 복제되는 오늘날에는 진짜의 개념이 무의미해지는데 이러한 개념은 리차드 프린스(Richard Prince), 쉐리 레빈(Sherrie Levine, 1947), 페터 헤일리(Peter Halley, 1953) 등의 작품에서 차용 미술의 형태로 나타나기도 하였다. 미술사에 남은 다른 화가들의 작품에서 현대의 어떤 측면을 흡수하거나, 광고, 미디어 이미지 등의 이미 존재하는 이미지를 반복 또는 인용하거나, 다시 드로잉하거나 사진을 찍어 합성하는 이러한 차용 미술은 이미 언급한 바와 같이 팝 아트에서 선보인 바 있는데 모더니즘에서의 창작가의 영감이나 독창성 숭배에 제동을 걸었다. 1980년대에 등장한 데이비드 셀리(David Salle, 1952)와 같은 화가들은 창조된 이미지보다는 미술사의 옛 대가의 작품들, 포르노 잡지 등 대중 매체의 이미지를 차용하여 콜라지와 같은 방법을 쓰거나 서로 다른 이미지를 이중으로 겹쳐놓는다. 그러나 각 이미지가 서로 모순되고 불협 화음을 일으키면서 팝 아트에서와 같은 개방성보다는 극도로 은폐적이고 심리적인 긴장감을 준다.

포스트모더니즘의 미술가들은 소비 중심 사회, 첨단 과학과 정보의 시대, 매체의 시대에 돌입하면서 정보 처리와 유통의 효율성이 중요시되는 후기산업사회에 대한 사회적인 시각을 보여주기도 한다. 오늘날의 사회는 지난 1세기 이상 계속된 근대화, 산업화, 자본주의와 계속적인 경제의 성장으로 전례 없는 풍요로운 소비 사회가 되었고 계속되는 소비의 욕구는 과학과 테크놀로지에 의해 충족되어진다. 오늘날과 같이 다국적 기업 시대와 정보 시대의 지구촌에서는 코가 콜라나 소니 워크맨과 같은 제품이 유럽에서부터 아프리카까지 눈에 띄는 범세계적인 소비 문화가 형성되며 CNN 저녁 뉴스는 수십개 국에서 동시에 방영되고 있어 예를 들면 미국과 이라크 전쟁 같은 때에는 수억의 인구가 동시에 미국의 미사일 공격과 후세인의 인터뷰를 보았다.

이제 텔레비전, 사진, 상품 광고, 영화의 매체는 우리에게 정보를 공급할 뿐만 아니라 생활 태도에도 영향을 미친다. 권력은 이제 생산의 방법을 통제하고 자에 있는 것이 아니라 아이디어를 상품화하고 포장하고 파는 자에 있으며 이러한 정보를 통제하고 전달하는 미디어의 힘이 커지게 되었다. 바바라 쿠루거(Barbara Kruger), 제니 홀저(Jenny Holzer, 1952), 신디 셔만(Cindy Sherman, 1954)과 같은 일련의 미술가들은 매스미디어 형태의 다큐멘타리, 드라마, 광고 문구 등의 형태를 빌려 매스미디어가 누구를 위하여, 어떠한 방법으로, 어떻게 우리의 사고에, 또는 우리의 욕망에 영향을 주는지를 탐구한다. 신디 셔만은 자신을 여러 여성의 이미지로 위장하여 사진을 찍었는데 대부분 영화나 미디어 이미지와 관계되며 바바라 쿠루거는 광고의 문구들을 통해 남성의 권위와 문화적 지배 의식을 비판하기도 한다. 제니 홀저는 광고 문구나 광고판 같이 많은 사람들에게 전달하는데 효과적인 수단을 빌려 대중 매체에 대해 논평을 한다.

미술가들의 사회적 지위에도 변화가 생겼다. 돈에 대한 애정은 부르주아 근성이라고 경멸하고 가난 속에서도 순수한 예술가의 신화를

수립했던 모더니스트들과는 달리 오늘날의 미술가들은 미술 시장의 확대와 국제화로 고소득층으로까지 인식되게 되었고 작품의 상업성 여부가 성공과 중요하게 연결된다. 사회적, 경제적으로 성공을 하기 위하여는 매스컴, 미술관, 소장가, 평론가들에게 좋은 평가를 받아야 하고 일단 성공을 거두더라도 미술의 경향이 자주 바뀌고 미술관의 큐레이터나 화랑은 새로운 미술가들을 발굴하기에 부심하기 때문에 그 위치를 유지하기 위하여 미술 시장의 요구에 응하는 창조적 타협을 하기도 한다. 이러한 예술의 상업주의 역시 포스트모더니즘의 중요한 현상이다.

포스트모더니즘은 한편 모더니즘의 단신적인 진보라는 개념을 펴하고 미술사에 대해 아이리너찰한 태도를 보여주는데 모더니즘이 오랫동안 금지되었던 양식들의 재탕이 많은 네오운동으로 나타났다. 독일표현주의를 재생시킨 Neo Expressionism, 신고전주의를 부활시킨 Neo Neo Classicism, 팝 아트를 부활시킨 Neo Pop 등이 그것이다. 역사에 대한 새로운 인식은 미술사에 대한 새로운 인식으로 이어졌다. 주류에 포함되지 않은 여러 미술가들에 대한 연구는 물론 모더니즘의 발전과 관계가 떨어 하나의 쇠퇴 양식으로 간주되었던 피카소 (Pablo Picasso, 1881-1973)의 1940-50년대의 양식, 피카비아 (Francis Picabia, 1879-1953)의 1930-40년대 양식, 네 카리코 (Giorgio de Chirico, 1888-1978)의 1920-30년대 양식들이 관심을 끌게 되었다.

### ■

위에 살펴본 모더니즘, 포스트모더니즘이 서구 사회의 변화와 그 속에서의 경험에서 탄생된 움직임들이다. 포스트모더니즘이 우리나라에서 본격적으로 거론되기 시작한 것은 1980년대 중반부터로 생각된다. 그리고는 어느새 포스트모더니즘이라는 용어는 거의 의상실에서부터 카페의 간판에 사용될 정도로 유행이 되었다. 그런데 우리나라에서 포스트모더니즘이 대한 논의에 앞서 이야기되어야 할 것은 우리나라의 모더니즘이 대한 정의이다.

우리나라 미술에서의 모더니즘 양식을 서구적인 정의를 적용시켜 순수 추상으로 정의한다면, 우리나라의 모더니즘은 1937년경 김환기 (1913-1974), 유영국 (1916-) 등의 동경 유학생들이 젊은 일본의 전위 미술가들과 함께 활약하던 기하학적 추상화화를 그 시조로 볼 수 있다. 그러나 이 추상화화 운동은 이들 화가들이 일본에 있을 때 일어났고 당시의 우리나라에서는 거의 수용되지 않은 채 해방을 맞이하였다. 두 번째의 모더니즘 운동은 1957년경부터 60년대 전반기의 젊은 화가들의 화면에 나타난 구상화화와 국전 제도에 반발하고 나선 앵포르멜 운동으로 대변된다. 유럽의 앵포르멜과 추상표현주의의 영향을 받았던 이 운동은 문화의 모델이 일본을 통해 유입되었던 서양의 영향이 유럽, 미국에서 직접 오게 되는 전환점을 제시하기도 하였다. 그리고 이 앵포르멜 운동이 한창이던 60년대에는 전시에서도 모더니즘이 전개되었다. 경제 개발 계획에 힘입어 주요 도시에 고층 건물이 많이 들어섰는데 대부분 미국의 국제 양식의 영향을 받은 유리 벽의

박스 형태의 모더니즘 건축들이었다.

그러나 우리나라의 모더니즘을 과연 1930년대의 기하학적 추상, 또는 건축에서의 국제 양식 같은 형태, 또는 50년대말의 앵포르멜로 볼 수 있느냐에는 이의가 제기될 수 있다. 서양의 모더니즘의 양식이 전제로 하는 근대 사회의 경험의 표현, 아방가르드 의식, 새로움과 독창성의 추구가 동반되었느냐의 문제이다. 이성과 합리성을 근거로 하는 서구의 기하학적 추상은 우리나라에서는 한번도 주류가 된 적이 없었고 초기 추상미술은 자체적인 어떤 이유에서 생성됐다기보다는 대체적으로 서양 미술의 모방적인 성격이 강하기 때문이다. 서구인들의 모더니즘 양식이 그 자신들이 근대화하는 과정에서 필연적으로 탄생된 미술이라면 그것은 우리나라가 근대화, 또는 현대화하면서 겪은 과정, 사회적, 정신적 문제에 대한 대응과는 판이하게 다르기 때문이다. 이러한 이유로 일부 평론가들은 우리나라에는 모더니즘이 부재한다고 말하기도 하였다.

우리나라와 일본을 포함한 아시아 각국의 모더니티란 사실 서구화를 의미하는 것이다. 유럽의 근대성 및 모더니즘은 아시아뿐 아니라 중남미에서 수용되었던 모더니즘의 모델이었기 때문이다. 이를 비서구 국가들은 서양의 제국주의가 한창이던 20세기를 전후로 서양의 근대주의의 가치, 즉 합리주의, 이성, 자율성을 받아들이기 시작한다. 그런데 우리나라의 경우 근대주의는 직접 서양 문화에서 온 것이 아니라 초기에는 일본을 통해 단시일에 압축되어 들어왔기 때문에 더욱 복잡한 상황을 야기시킨다.

우리나라에서 유럽에서 모더니즘이 시작할 때와 유사한 사회적, 예술적 변화가 있었던 시기는 구한말에서부터로, 조선 왕조의 폐쇄적인 사회에서 근대화, 근대주의로의 틸바꿈이 그것이다. 물론 근대의 시작이 언제부터인가는 또한 노쟁의 여지가 많지만 적어도 근대 미술의 시작은 신문화와 함께 들어온 서양화의 도입으로 인해 전통 회화에서의 주제 및 기법, 또는 미술에 대한 개념의 변화를 의미한다. 서양에서 들어온 유화의 재료 및 원근법과 명암법, 강렬한 색채 사용은 수묵 위주의 전통 회화에 큰 변화를 가져왔다.

그 뿐 아니라 근대화된 삶과 시대의 모습을 소재, 종래에는 존재하지 않았던 누드화, 인물 중심의 구성 등이 등장하였고, 협전, 신전과 같은 대규모의 일반 전시회 등은 우리나라의 미술사에 일대 전환기를 마련해주었다. 대체로 당시 서양화 양식은 기본적으로 아카데미한 사실주의와 인상주의가 혼합된 양식이었으나 1930년대에는 후기 인상주의, 표현주의, 추상화화 등이 한꺼번에 소개되었다. 개화된 한복 등을 입고 서양 음악의 첼로의 선율을 감상하는 김인승의 작품이나 작가의 주관적 표현 의식이 강조된 구본옹의 친구 이상을 그린 「우인의 초상」과 같은 작품들은 새로운 근대 한국인들을 보여준다.

이러한 의미에서 우리나라 미술에서 모더니티와 관계된 모더니즘이란 서양화의 도입과 더불어 시작되었고 서양화의 기법, 재료, 구성, 개념의 소개는 새로운 미술이었고 신문화, 근대화의 상징이었다. 비록 모더니즘이라는 말이 사용된 것은 아니었지만 '보德育'이라는 단어는 당시 신문화를 의미하는 말로 유행했는데, 눈에 띠는 서양식 차

립을 한 여성을 '모단 걸' (modern girl), 당시 새로 나온 크림 빵, 팔빵 등은 '모단 빵'으로 불려졌던 것이다. 그때부터 50년대까지 비록 입체주의나 야수주의적 양식을 받아들이는 화가들의 수도 많았지만 근대 미술 초기부터의 구상회화는 우리나라 회단의 주류가 되었다. 그러나 이렇게 모더니즘이 근대 회화의 시작과 더불어 시작되었다고 보는 견해는 당시의 서양화가들이 얼마나 근대적 정신을 가지고 있었는지의 의문점, 또 유럽에서와 같이 저항 세력이 없었다는 점에서 문제를 제기한다. 종래의 전통 서화는 서양화의 사실주의와 대립되는 관계였다가보다 동양화로 공존하면서 서양화의 영향을 흡수했기 때문이다. 따라서 신문화가 들어왔더라도 전통은 동양화라는 매체를 통해 꾸준히 전개되었다는 점이 우리나라의 특수한 상황이었다.

우리나라 회단에서의 모더니즘이 시작을 1910년대의 서양적 사실주의의 도입으로 보든, 1930년대의 기하학적 추상으로 보든, 본격적인 모더니즘이 일제시대와 6·25동란 이후의 혼란을 거친 1960년대의 앵포르멜이었다. 앵포르멜은 권위에 대한 도전, 개인의 표현과 창조적 자유의 존중이라는 점에서 개혁적이고 전위적인 움직임인 것은 틀림없으나 양식면에서는 서양 미술에 대한 모방 성향이 매우 강한 운동이었다. 이후 현대 미술은 기하학적 추상, 오브제 미술, 70년대의 모노크롬 추상미술로 계속되었는데 이 모노크롬 회화의 해석에서는 활발한 이론적인 전개가 있었다. 이렇게 서구 미술을 한발자국씩 늦게 쫓아가던 우리나라의 미술은 따라서 항상 유럽과 미국 미술에 비교되었고 미술계의 일각에서는 수입된 모델을 따라가기에 급급한 '중심과 주변'의 관계에 대해 우려를 나타내었다. 당연히 이러한 문화적 관계에서는 주변의 미술은 모방이나 파상적인 것이 될 수밖에 없기 때문이다. 그리하여 70년대의 모노크롬 회화의 경우 미니멀리즘과 비교되었고 모노크롬 화가들은 그들의 작품에서 발견되는 평면성은 물성과 정신성이 하나가 된 생성적 공간이라면서 기하학적 추상의 궁극적인 결과인 미니멀리즘과 근본적으로 다르다는 점을 주장하기에 바빴다.

80년대 우리나라의 미술에 중요한 변화는 민중미술 운동이었고 민중미술은 우리나라 미술 사상 최초의 집단화된 사회 비판적 미술이었다. 민중미술은 권위적, 제도권이 된 모노크롬 회화에 반발하였고 추상회화를 형식만을 중요시한 서구적 모더니즘으로 간주하면서 미술가들은 사회의 현실을 미술에 반영하여야 한다고 주장했다. 포스트모더니즘이에 대한 반발로 본다면 민중미술은 포스트모더니즘의 선구적 운동으로 보아야 할 것이다. 치열했던 민중미술과 모더니즘의 대립 현상은 80년대 후반기의 해외 여행 자유화로, 올림픽 개최와 더불어 온 국제화로 향하는 분위기, 동구권의 몰락 등으로 풀어지기 시작하였다.

서구의 포스트모더니즘이 대한 이론이 소개되면서 포스트모더니즘이 미술에서 보이는 여러 가지 특징들이 우리나라의 미술에서도 발견되기 시작하였다. 여성 미술, 비디오 아트, 사진 예술이 부각되었고 자유로운 색채와 이미지를 사용하는 형상미술이 유행되었다. 민중미술적인 정치성은 배제되었더라도 사회적 시각을 보여주거나 전통으

로의 회귀를 일리는 일련의 작품들도 등장했다. 그리고는 해외의 최신 미술을 교묘하게 모방하는 무분별한 양식적 차용이 많았지고 상업주의와 결탁되기도 하였다. 사회적인 측면에서도 모더니즘이 경우에는 역사적, 사회적 배경의 차이로 서양의 모더니즘이 비교하여 정의 내리기가 어려웠던 것과는 달리 현재의 우리나라 사회는 획일적 사고 방식에서 다양한 가치관의 인식으로 변화하고 있고 소비 중심적 사회와 매스 미디어 등의 역할 등 후기산업사회적인 정후가 부분적으로는 분명히 나타나고 있고 문화 예술에서도 수용, 정착되고 있다.

신문화 텔레비전 프로그램에서도 여러 번 특집으로 다루었던 이 포스트모더니즘이 그 동안 과열되게 논의되면서 이론 도입 과정에서의 문제점, 수용상의 문제점들이 거론되었다. 그러나 아직도 기본적인 문제들이 정리되지 않고 있다. 과연 우리나라의 모더니즘은 무엇인가? 모더니즘이 포스트모더니즘이로의 이행은 언제로 보아야 하는가? 우리나라의 포스트모더니즘을 모더니즘에 대한 필연적인 반발로 볼 만큼 모더니즘이 성취되었다고 말할 수 있는가? 미술에서의 포스트모더니즘은 사회적인 변화, 현실적 기반 위에서 나타난 운동인가? 아니면 이제까지의 우리의 미술은 지나치게 서양의 미술사를 기준으로 정리되어 왔고 따라서 포스트모더니즘은 또 다른 서구 문화의 현상으로 이해되어야지 우리나라에서의 포스트모더니즘이라는 것 자체가 억지 대입인가 등등의 여러 가지 논제가 이야기될 수 있다고 생각한다.

모더니즘이, 포스트모더니즘이 논의와 더불어 반드시 언급해야 할 부분이 전통과 역사에 대한 태도이고 이것은 애매모호하게 나타난다. 모더니즘이 한창이던 60년대에 우리나라 사회에서는 낙후된 우리의 경제나 사회를, 또는 구습에서 벗어나 빨리 현대화되어야겠다는 분위기가 지배적이었고 당시의 현대화의 모델은 서양이었다. 미술가들도 자신들이 뒤떨어져 있다고 생각하고 해외의 최신 경향을 따르기에 급급했던 것이다. 그러나 이러한 과정에서도 끊임없는 문화적 갈등이 있어왔고 개인적인 차원에서 전통에서 창작적 자극을 구했던 여러 명의 독립적인 미술가들, 예를 들면 최영림(1916-1985), 변관식(1899-1976), 김환기 등이 있었던 것도 사실이다. 우리가 좀더 전통의 의미를 곱곰히 생각하게 되고 우리 문화의 정체성을 찾으려는 의식이 형성된 것은 경제력이 동반된 70년대부터였고 서구의 형식주의의 아류로 공격되기도 했던 모노크롬 회화, 또 80년대의 수묵화 운동 등은 고도의 기술 시대에서 우리의 전통과 정신성의 인식의 표현으로 보아야 한다.

그렇다면 민중미술과 전통의 관계는 어떠한가? 민중미술은 과연 우리의 전통과 삶에 뿌리 박은 미술인가. 아니면 서구의 비모더니즘의 전통인, 예를 들면 사회적 사실주의, 혹은 멕시코의 벽화 운동과 연관되어 있는가. 다시 정리해보면 우리의 현대 미술에서 항상 문제가 되는 것은 외부로부터 들어온 새로운 미술의 형식과 전통적 표현의 범위를 어떻게 조화시켰느냐 하는 문제이다. 모더니즘이 포스트모더니즘이라는 주제로 이 글을 쓰면서 앞으로 우리나라의 근, 현대 미술에서 서양적인 요소를 찾아내는 작업 외에도 한국의 미적 감성은

어떻게 표현되었고 변화하였는지, 그 성격 규명과 미술 운동과의 문제가 좀더 구체적으로 파악되어야 할 과제라고 생각한다.

### 주요 참고 문헌

#### 〈국문 도서〉

김옥동, 모더니즘과 포스트모더니즘, 현암사, 1992

#### 〈영문도서〉

- A Critical and Cultural Theory Reader, Edi. by Anthony Easthope and Kate McGowan, Toronto and Buffalo, 1992.
- The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, Edi. and Intro., by Hal Foster, Port Townsend, Washington, 1983.
- Calinescu, Matei, Five Faces of Modernity, Durham, 1987.
- Harvey, David. The Condition of Postmodernity, Cambridge, Mass., 1990.
- Karl, Frederick R. Modern and Modernism, The Sovereignty of the Artist 1885-1925, New York, 1985.

· Modernism and Modernity, Edi. by Benjamin Buchloh, Serge Gilbert, David Solkin, Vancouver, 1983.

· Poggioli, Renato, the Theory of the Avant-Garde, Cambridge, Mass. 1968.

· Pollock and After: The Critical Debate, Edi. by Francis Frascina, New York, 1985.

· Risatti, Howard Postmodern Perspectives. Issues in Contemporary Art, New York, 1990.

### 주)

1. Jurgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity," New German Critique, vol. 22, 1981. Howard Risatti, Postmodern Perspectives, Issues in Contemporary Art, Englewood Cliffs, 1990, P. 60에서 인용.

2. R. Venturi, D.Scott-Brown and S. Izenour, "Learning from Las Vegas", Cambridge, Mass. 1972

## 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」에 대한 질의

강태희(경원대 교수)

오늘의 여타 발표 주제들이 모두 한국에서의 포스트모더니즘의 해석과 그 수용 과정에서의 문제점에 집중되어 있기 때문에 포스트모더니즘이 세기하는 근본적인 면에 관심을 가져 문제집을 보다 구체화하는 방향에서 몇 가지 질문을 제기하고자 한다.

돌이켜보면 우리가 포스트모더니즘이라고 규정하는 이 시기만큼 일찍이 미술의 재반 양상을 사회, 문화 이론과 결부시켜 해석하려는 시도가 치열했던 적은 없었으며 결과적으로 이런 접근 방식은 그간 많은 불필요한 혼동을 야기시킨 것이 사실이다. 혼란의 주원인을 포스트모더니즘을 미학적 범주로 해석할지 또는 문화 현상이나 시대 구분의 개념으로 파악할지를 구별하지 않았기 때문이었으며, 덧붙여서 포스트모더니즘을 규명하기 위해서 선행되어야 하는 모더니즘의 정의 또한 여의치 않았던 것이 문제를 더욱 복잡하게 만들어왔으며 이런 상황은 지금도 크게 나아지지 않았다고 본다.

과연 포스트모더니즘 이론이나 상황이 어느 정도 구체성을 가지고 미술가들에게 영향을 주었느냐 하는 것은 중요한 논의의 대상이 되며, 모든 미술의 양상이 반드시 논리적인 이과 관계로 설명될 수 있는지, 또한 상당 기간 미술사의 방법론에서 금기시되어온 소위 시대 정신(Zeitgeist)이라는 말이 다시 쓰이는 상황도 반성적으로 점검되어야 할 것으로 본다.

이제는 그간 소화되지 않은 채 쏟아져나왔던 포스트모던적인 상황의 서술이나 그 주된 이론의 해설을 다시 반복하기보다는 포스트모더니즘 미술의 실체가 과연 무엇인지, 또한 그것이 모더니즘 미술과 어떻게 다른지를 규명하는 것에 논의의 초점이 모아져야 할 것이며, 실제 미술의 예로 뒷받침되지 않는 이론의 전개는 더 이상 바람직하지 않다는 사실을 강조하고자 한다. 이러한 방법만이 외국의 미술을 '완제품'으로 수입하는 경향의 우리 미술의 포스트모더니즘 논의에 도움

이 될 것으로 본다.

우선 첫번째 질문은 모더니즘의 정의 문제이다. 현대미술에서 아방가르드와 동의어로 사용되는 모더니즘은 한편으로는 예술을 위한 예술이라는 예술지상주의 미학을 지칭하는 것으로, 또 다른 한편으로는 미술가가 사회 비평가의 역할을 하며 미술 행위를 능동적인 사회 참여의 일환으로 파악하는 것을 뜻한다. 이런 상반된 배경 위에 그린 버그가 형식주의적인 전통에서 모더니즘을 정의하여 후자를 완전히 배제하고 비서구적인 미술 전통으로서의 프리미티비즘이나 대중 매체 등의 개입을 부정함으로써 그 나름대로의 모더니즘 이론을 전개해온 것은 주지의 사실이다.

사실 모더니즘을 정의하는 가장 순쉬운 방법은 이를 그린버그식으로 해석하는 것인데 그렇게 되면 그가 제외한 여타 모더니즘의 전통은 깡그리 부정되고 말게 된다. 이런 관점에서 그가 포스트모더니즘 논의가 본격화되던 1980년경에 이에 대한 자신의 입장을 밝힌 사실은 주목할 만한데 그는 모더니즘이란 어떤 이데올로기적인 프로그램이 아니라 취향과 미학적 가치 기준의 방향이나 수준을 뜻하는 것이라는 주장을 폐고, 건축이나 여타 예술 분야에서는 몰라도 적어도 회화와 조각에서만은 모더니즘은 계속 유지되고 있다는 소신을 밝혔다. 그는 여기서 모더니즘을 역사를 초월하는 가치 기준으로 파악하고 있는데 그렇다면 모더니즘은 포스트모더니즘과 굳이 결별할 이유가 없어지거나 아니면 포스트모더니즘 미술을 꿸 다른 종류의 척도가 요구된다. 발표자께서는 모더니즘과 포스트모더니즘의 관계를 이런 시각에서 보다 구체적으로 논의해주시기 바란다.

두번째 질문은 관련 포스트모더니즘 미술의 특성이 무엇인가 하는 것이다. 1970, 80년대의 미술이 모두 포스트모더니즘 미술이라면 모르되 만약 아니라면 이를 가려내는 특징은 무엇인가? 발표자는 “불확실, 파편적, 깊이와 표면의 차이의 무시, 주체의 상실, 지역적, 서술적, 장식적, 낭만적, 통속적” 등으로 그 성격을 규명했는데 이 특성들의 상당 부분은 이미 모더니즘 미술이나 다다나 초현실주의 등에서 구현되었던 것이다. 그 근본적인 차이를 어디서 찾아야 할 것인가? 더불어 차용이나 파스티쉬 같은 것도 마네, 피카소를 위시한 모더니스트들이 활용했던 전략이고 콜라주야말로 파스티쉬의 대명사이다. 깊이와 표면의 차이의 부재는 과연 말처럼 간단하게 구별되는 것인가?

마지막으로 우리나라에서의 포스트모더니즘 미술의 수용 문제에서는 민중미술을 우리의 포스트모더니즘 미술로 규정하는 이유를 보다 구체적으로 들고 싶다. 우리나라에서 민중이 소위 “Other”에 속하는지, 또는 발표자가 포스트모더니즘의 특성으로 열거한 것들이 민중미술에 들어맞는지, 또는 민중만이 그 범주에 속할지가 논의되어야 한다고 본다. 그리고 우리가 만일 우리 미술 전통을 고집하여 논한다면 우리 모더니즘은 서양화의 유입에 못지않게 한국화의 모던화를 논해야 할 것이 아닌가? 마지막으로 전통과 국제화, 모던화의 논의에서 최근 Art in America에 미국 평론가 엘리노어 하트니의 우리나라 미술에 대한 따가운 비평을 참고로 할 것을 제의하면서 질의를 맺는다.