

포스트모더니즘의 한국적 수용과 현황

서성록(안동대 교수)

1. 들어가는 말

'포스트모던'이 과연 무엇이냐라는 질문에 접했을 때, 아직도 많은 이론가들은 제각기 다른 입장과 시각을 드러내는 것은 물론이고 그에 대한 단 하나의 합의조차 이루지 못하는 것 역시 주지의 사실이다. '후기 자본주의의 문화 논리', '정치적 리얼리즘', '지역주의 문화', '새로운 모더니즘', '후기산업시회의 문화 논리' 등이 그것이라 할 수 있겠는데 이것은 포스트모던 개념 자체의 합의가 매우 폭넓다는 이유 외에도 포스트모던을 어떻게 규정하느냐의 문제와 맞물려 있기 때문이라고 본다.¹⁾

이러한 불분명성은 포스트모던 비판에 유익한 소재로 쓰이기도 한다. 명색이 미술사가인 혹자는 포스트모던을 '미국적인 한물간 현상'이며, '형상과 비형상의 둘고도는 20세기 미술의 한 경향'으로 단정한다. '시류'와 '유행'으로 내보는 이런 평가 밑에는 포스트모던을 도상과 양식으로만 접근하려는 근시안적 시각이 내포되어 있음을 물론이다. 뒤에서 설명하겠지만, 이는 포스트모던 특유의 문화 연계성을 결핍한 무지에 불과하지만, 포스트모던이 지닌 폭넓은 합의와 무지는 전혀 다른 차원의 것이다.

이런 우스꽝스러운 양상은 바깥 나라에서도 비슷한 모양이다. 한 개념 사전에 의하면 "포스트모더니즘은 아무런 의미도 없다. 따라서 그것을 신중하게 사용해야 한다"(Modem-day Dictionary of Received Ideas)고 경고하고 있으며, 어떤 외지는 "포스트모더니즘은 죽었다. 이제 포스트-포스트-모더니즘이 도래했다"(Boundary)고 대서특필하고 있다. 굳이 이런 사례를 들먹이지 않더라도 이 말이 지니는 애매 모호성과 통속화로 인해 벌어지는 촌극을 심심치 않게 경험할 수 있게 되었다.²⁾ 그리하여 포스트모더니즘은 가장 빈도 높게 쓰이는 말이면서도 가장 불명료한 말이 되고 있다는 인상을 심어준다.³⁾

이런 불명료성을 밝히기 위해서는 그것의 개념적 정체를 살펴보아야 하겠지만, 본고에서는 한국 포스트모던의 상황에 그 초점을 두어 그간 뒷심이 되어준 사회 문화적 배경, 그리고 실제의 측면에서 보여준 경이를 윤곽지은 다음, 한국 미술에서 나타난 유형을 크게 다섯

가지, 즉 인용과 차용, 키워, 과학 기술 매체, 비판적 역사주의, 여성 주의로 나누어 살펴보면서 그것이 지닌 가능성과 한계의 점검과 함께 그와 얹힌 논의가 어떻게 진행되어 왔는지, 끝으로 포스트모던 실체/현상의 차이를 구별함으로써 포스트모던이 지닌 혁신 에너지의 원천을 짚어보고자 한다.

이 글의 출발에 앞서 두 가지 전제되어야 할 사실이 있다. 포스트모더니즘은 미국에서 태어난 신생 문화라는 점과, 따라서 거기에 어떤 결말을 갖고 볼 수 없다는 사실이고, 다른 하나는 미국에 많은 것을 의존하는 우리의 입장에서 이 문제를 논의한다는 것은 매우 걸끄러운 측면이 있다는 점이다. 특히 후자는 이 문제를 논하는 데 항상 결림돌이 되어왔다.

이번만이 아니고 60, 70년대의 미술 역시 미국에서 발생, 전개된 것을 가져왔음에 비추어 우리의 걱정은 더욱 깊어질 수밖에 없다. 따라서 그것을 펜 아메리카니즘의 시각으로 관찰하려는 자세 역시 비등하다. 이럴 경우 우리 미술은 정말로 열강의 신민 상태를 좀처럼 벗어나기 힘들 것이다.

하지만 그러한 분석이 포스트모더니즘 논의 자체를 봉쇄하거나 아니에 부정해버리는 논리로 곧바로 이어진다면, 이는 우리 문화를 고립시키거나 현실의 문제에 대해 눈 감아버리는 태도와 크게 다르지 않을 것이다. 설사 우리 문화 자체가 서구 열강의 문화에 의존적이라 해도, 포스트모던 예술이 삶든 좋은 이 땅에 들어와 있는 이상 그 논의를 유보해둘 수만은 없기 때문이다. 문제는 이전과 달리, 그것의 '외연의 모방'에 그치느냐 '내연의 심화'로 가져가느냐에 달려 있다고 보는 것이다. 물론 이런 방향 설정 자체가 최선이라고는 볼 수 없지만, '서구 문화 = 나쁜 것', '우리 문화 = 좋은 것' 또는 정반대로 '서구 문화 = 좋은 것', '우리 문화 = 나쁜 것' 이란 판단보다는 훨씬 나은 선택일 수 있으며, 이 문제를 객관적으로 조망함에 있어서도 훨씬 나은 결과를 맺을 수 있을 것이다.

2. 이론적 탐색

포스트모더니즘은 90년대 들어와 우리 화단에 널리 번식하는 양상을 띠고 있다. 그것은 우리 사회가 민주화 사회로 접어들면서 짹트기 시작한 다소 이완된 정서 속에서 말아되었다고 해도 크게 틀린 말은 아니다. 그리하여 젊은 작가들은 '다양성', '열린 시각', '해방감' 따위를 경험하기를 원했고, 우리 미술을 좀더 자유주의적인 문법 속에서 계축하고자 했다.

한국 포스트모던의 명세표를 적기 위해서 우리는 그것이 탄생할 수밖에 없었던 이유를 좀더 구체적으로 검증하지 않을 수 없을 것이다. 포스트모던은 어떤 점에서는 문화의 사회적 반응이라는 코리포를 달고 있는 듯이 보이기 때문이며, 90년대가 보여주는 사회적 변모 상황은 불가역적일 뿐만 아니라 우리의 예상을 훨씬 뛰어넘을 정도로 충격의 순간순간들로 다가오고 있기 때문이다.

먼저 아주 가까운 대서 일어나는 사회적 변화를 생각하지 않을 수 없다. 80년대 중반부터 급격히 달라지기 시작한 생활 패턴을 떠올리기만 해도 아파트, 자동차 생활은 말할 것도 없고 먹는 것부터 보자면 켄터키 후라이드 치킨이라는 패스트푸드의 확산 등이 우리의 대중 유통 구조에 엄청난 변화를 초래해왔다. 유통 구조 뿐만 아니라 뉴 미디어의 출현 및 소비 문화의 확산 등으로 인해 기본의 리얼리티가 이미지 중심으로 바뀌어왔다는 점을 간파할 수 없을 것이다.

한편 시각을 달리해서 보면, 구세 질서의 재편을 복구할 수 있는데, 동구 사회주의의 불안, 소련의 국가 소멸, 그로 인한 탈냉전 시대의 도래가 90년대 상황을 한마디로 집약해주고 있다 해도 과언은 아닐 것이다. 국제 질서의 변모와 포스트모던의 득세가 어떤 상관 관계가 있는지 궁금해하는 사람이 있을지 모르지만, 이 높은 씨줄과 낮줄처럼 긴밀한 연관을 맺고 있다. 리얼리즘의 본산지가 동구였고 보더니즘의 본산지가 서구였다면, 한 쪽이 일방적으로 무너짐에 따라 문화 질서의 새편이 요구되었고, 이러한 전환기적 공백을 포스트모딘이 총족시키기에 이르렀기 때문이다. 그릴 경우 포스트모더니즘의 좌표가 '동구형=리얼리즘', '서구형=보더니즘'으로 상징되던 미적 체계 한가운데 놓여진다는 것은 두말 할 것도 없다.

포스트모딘이 미적 다양성을 존중하고 전리 내용보다는 각 진리의 차이를 강조하며, 따라서 특징 이념의 전리 독침에서 오는 지적, 문화적 테러를 시지하는 보호방지법 의식하는 것은 바로 이 때문이다. 그리고 그 결과 '다원주의'라는 하나의 새로운 문화 패러다임이 주춧돌로 놓아시게 된 것은 어찌 보면 지극히 자연스런 일인지도 모른다.¹ 이런 흐름을 반영하듯이 사실적인 미술에서 추상적인 것까지 다양한 공존 내지 혼재 양상을 보이며, 고급 예술과 대중 문화가 새롭게 결합 양상을 띠는 등 범주적 유대가 두드러진 문화 현상으로 잡히온다. 이러한 외적 요인이 포스트모더니즘이 한국에 보급, 수용하게 된 충추적 요인으로 기능했던 것으로 믿는다.

생활 환경의 변화, 탈냉전 무드의 조성, 그리고 민주화로의 이행과 같은 외적 변화가 포스트모던을 등장시키는 원인에 해당한다면, 그 전경을 다양한 미적 의식의 표출에서 찾아볼 수 있는데 그것은 특히 미술의 영역에 '다원주의', '새로운 매체 탐구', '탈이분법적 논

리', '미학적 대중주의', '여권 의식'을 가져오는 요인으로 작용했던 것으로 보인다. 85년 이후의 '탈모던' 운동, 80년대 후반의 점증적인 다양한 스타일의 혼재와 혼합 매체, 90, 91년 사이의 '탈장르' 현상 및 비등해진 테크놀로지 작업들, 92년 이후 특히 두드러진 '기취 선봉', 그리고 근래의 다원주의 양상 등은 종전 고급 모더니즘과 형식 일변도의 엘리트주의와는 극히 대조적으로 우리 미술계의 포스트모던 양상을 함축적으로 지시해준다.²

그러나 '이론으로서의 포스트모던'이 국내에 소개된 것은, 1985년 여름으로 거슬러 올라간다. 한국일보 대강당에서 열린 '프론티어 제전' 세미나에서 김복영 씨가 '후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제'라는 강연을 하면서 미국과 영국의 포스트모던을 소개한 이래 이 이론은 모더니즘 진영의 기성 평론가들에 의해 개괄적으로 연구, 분석되는 경향을 띠었다.³ 윤우학 씨의 "상황의 충립 지대에 서서-포스트모더니즘과 새로운 농향",⁴ 이일 씨의 "다시 확산과 환원에 대하여",⁵ 오광수 씨의 지역주의 미술에 관한 평론, 그리고 작고한 방근택 씨의 "포스트모던 사상사와 그 미술 비평"⁶ 등이 포스트모던의 개요를 정리한 평론들이라 할 수 있다. 이와 관련해 필자는 '포스트모던 미술과 비평'과 '한국 미술과 포스트모더니즘'에서 이 이론이 서구 논자들을 비롯해 한국의 논자들에 의해 어떻게 분류, 해석, 평가되고 있는지를 밝힌 바 있다.⁷

그러나 88년부터 포스트모던 개념은 소장 이론가들을 중심으로 해서 좀더 구체적인 접觸에 들어가기 시작한다. 이재언 씨의 "한국 탈모던 미술의 논리와 양상", "한국적 탈근대화를 위한 프롤레그메나",⁸ 윤진섭 씨의 "한국 포스트모더니즘 미술을 바라보는 하나님의 시각", "달마가 모나리자의 속옷을 훔친 까닭은",¹⁰ 김현도 씨의 "포스트모더니즘에 관한 몇 가지 소묘", "포스트모더니즘 미술의 풍향",¹¹ 그리고 이종승 씨의 "포스트모던 상황 속의 폐미니즘 비평"¹² 등이 대표적인 평론들이라 하겠다.

여기 덧붙여 90년대 들어와서는 포스트모던을 이론적으로 검증하는 유작입이 본격화되었다. 이일 씨의 "다시 확산과 확산에 대하여",¹³ 김복영 씨의 "91년 미술계의 전단과 전망",¹⁴ 송미숙 씨의 "포스트모더니즘과 미술",¹⁵ 박신의 씨의 "포스트모더니즘의 논쟁",¹⁶ 박모의 "포스트모더니즘이의 생산적 논의를 위하여",¹⁷ 임혁 씨의 "비서구 예술과 포스트모더니즘"¹⁸이 그러한데, 이상의 평론들의 논점은 포스트모더니즘 자체보다는 특정 관점에서의 논평으로 흐른 감도 없지 않다.

이 같은 사실은 특히 민중 진영에 깊숙이 관여하는 박신의와 서구 마르크시즘의 세례를 거의 기계적으로 받은 박모, 임혁에게서 두드러졌다. 이들이 포스트모더니즘을 바라보는 시각은 냉전적 반공 이데올로기의 흑백 논리만족이나 완강한 페아 구분의 의식이나 판행으로 불들어서 있다는 점이다. 대체로 라디칼한 이념과 라디칼한 방법론은 현실 속에 연결되기 쉽지만, 운동권 특유의 '복음주의적 변혁 지향성'에 사로잡혀 이들은 너무 쉽게 이 문제에 대한 고민을 원천 봉쇄해버렸다고 볼수 있다.

이상의 논의를 통해 보건대, 포스트모더니즘이 90년대 한국 미술계의 주요 쟁점임을 짐작하기란 어렵지 않다. 더욱이 젊은 작가들을 중심으로 확산중인 포스트모던 기류를 감안하면, 90년대는 아마도 '새로운 미술의 호경기'라 해도 지나친 말이 아닐 것이다.

이렇게 많은 논문들이 줄지어 발표되고 운동으로까지 연계되는 근본 이유는 어디에 있을까? 비단 미술만이 아니라 문화계에 있어서 이러한 현상은 마찬가지이지만, 이것은 다음과 같은 내부적 사정을 지나고 있는 것으로 분석할 수 있다. 물론 이때 '내부적 사정' 중에서도 유품으로 꼽을 수 있는 것이 반형식주의를 표방하는 포스트모던의 대의명분일 것이다.

한때 우리 미술은 지나치게 심미적, 형식적 굴레에 한정된 적이 있었다. 그것은 오래 전의 일이 아니라 가깝게는 80년대 중반 이전까지만 해도 소위 '미니멀아트'라 불리는 표현을 가능한 한 억제하면서 회화의 순결성과 자율성을 존중하는 미적 경향에서 볼 수 있었던 일이었다. 즉 대상을 화면에서 모두 지워버리면서까지 평면의 절대성을 구가하려는 추상적 전통이 유지되어 왔다는 것이다. 물론 이러한 동향은 클라이브 벨—그린버지—마이클 프리드 등으로 계승되어온 형식적 모더니즘의 선상에 우리 미술이 위치했음을 보여주지만²¹⁾, 이것에 대한 반대급부로 '백락주의'나 '형식주의'의 명체에서 좀더 자유로운 미적 경향을 출현시키는 배경이 되기도 했다. 그 움직임이 1) 형식적 미술에 대한 반동과 2) 민족적 형식의 발현 3) 현실에 대한 참여의 시각을 표방하면서 출현한 <현실과 빌언>이었고, 그리하여 <현실과 빌언>을 한국 포스트모던의 출발점으로 보는 일부 시각이 있지만,²²⁾ 이 논리대로라면 모든 민중미술이 포스트모던이 되어야 할 것이다.²³⁾ 그것이 비록 쟁점의 표적을 모더니즘에 두었다고 해도, '계급 환원주의' 및 '경제환원주의'에 입각했던 그들의 관점은 오히려 '형식환원주의'에 전념했던 70년대 모더니즘보다 한층 더 완고한 결정주의적 성향을 띠었음을 간과해서도 안될 것이다.

한걸음 더 나아가 민중미술이 외세에 반대하고 주체성을 지켰다는 점에서 한국 포스트모던의 효시를 민중미술로 보아야 한다고 공세적인 입장을 취하는 시각도 있는데,²⁴⁾ 이것은 모든 문화를 서구/제3세계, 식민지/피식민지, 자본주의/사회주의와 같은 양립된 정치적 틀 속에서만 계측하려는 방편에 불과하다. 이런 논리로 보자면, 주체성을 철통같이 고수하는 북한 미술을 가장 전형적인 포스트모더니즘으로 간주해야 옳을 것이다.

미술과 환경, 인간, 문명, 사회의 관계가 얼마나 밀접한지를 보여주고, 한편으로 미술이 엘리트주의를 지향하고 미학적 대중주의를 지향한 입장이 대두된 것은, 그러므로 <현실과 빌언>과 거의 같은 무렵에 출범한 국사실 계열의 단체와, 탈모던을 명시적으로 천명하고 나온 85년의 <난지도>, <메타복스>를 통해 찾을 수 있으리라 본다.

3. 실천적 탐색

우리 미술계에 포스트모던이란 이름이 거론되기 전이지만, 이 미

술의 등장에 유력한 단서를 제공한 것이 70년대말 국사실 계열의 작가들이다. 여기에 해당하는 작가들은 아주 일상적인 소재들을 화면에 국사실적으로 담아냄으로써 예술과 삶의 거리를 좁히려 했다. 이들의 작업이 일관성을 지니지 못했음에도 불구하고 경직화, 획일화를 면치 못하던 형식주의적 미술을 겨냥하여 모처럼만에 생활 세계에 대한 새로운 관심을 보였다는 점은 주목할 만하다. 비록 <현실과 빌언>처럼 구호주의나 소재주의를 표방하는 것을 경계했지만, 그들은 산업화로 빚어진 익명적 대중, 왜소화된 삶의 문제, 소통의 담론으로서의 시각언어, '즉물적' 사회에 대한 '즉물적' 수법의 대용이라는 주요 문제를 제기한 바 있다.

그러다가 80년대 중반 <메타복스>, <난지도>의 작가들이 등장하면서 우리 미술에 대한 반성이 구체적으로 이루어지기 시작했다. 이들은 종래의 형식적 모더니즘이 지나치게 탐미적이라는 점, 자기 집착적이라는 점, 순수성만을 강조한다는 점 등으로 인해 오히려 미술로서의 본연의 역할을 지연시켜왔다는 사실에 주목하면서 미술과 환경, 문화, 소통과 같은 문제들을 적극적으로 검토하였다. 또한 '모더니즘=평면', '탈모던=설치'라는 가설 속에서 평면으로는 해결할 수 없는 보다 다양해진 회화적 문제들을 '언어의 확산'과 '물질 체험'을 통해 검증하고자 했다.

하지만 이러한 80년대 중반의 운동 역시 전형적인 포스트모던 미술로 간주하기 어려운 측면을 지니고 있었다. 모더니즘을 극복하기 위해 출현하기는 했지만, 작업 성향상 여전히 모더니즘적 잔재를 털어내지 못했기 때문이며 후기산업사회의 어떤 징후를 그들 작품 속에서 발견하기가 어렵기 때문이다.

오히려 후기산업사회적 징후를 보다 뚜렷이 보여준 것은 86년에 결성된 <현·상> 그룹이었다. 이들은 이미지 중심의 사회에서 회화가 어떻게 대중과의 소통 기능을 활성화하며 현대인의 실존이 얼마나 왜소하게 되었는지를 집중적으로 표현함으로써 예술과 삶의 길항 관계를 조심스럽게 탐구해갔다. 도시 공간에의 관심, 문명 상황에의 응시, 현대적 삶의 형상화 등을 그러한 맥락에서 나온 것이었다.

이 그룹에서 눈길을 끄는 또 한 가지 사실은 모더니즘의 엘리트주의, 리얼리즘의 노동 계급 중심의 패러다임과 달리, 내적 분화를 거듭하면서 빠른 속도로 사회로 진출하는 소위 '중간층'의 문화를 의식하고 있었다는 점이다. 납득하기 용이한 소재기용 외에도 '쉬운 그림'—'읽히는 그림'—'향수 촉진'이라는 일견 긍정적인 성과를 내기도 했지만, 그럼에도 불구하고 여전히 작업 내용은 추상에 대한 반작용이라는 소극적인 대응에 머물면서 자배 문화를 향해 변화 촉구적 태도를 지니기보다는 현실 순응적 태도로 일관한 한계를 노출했다. 이 점은 특히 상품으로서의 예술과 일면적 소통 효과와의 거리를 거의 두지 않았던 데서 좀더 분명하게 관찰할 수 있는 사실이다.

그리하여 필자는 80년대에 나타난 이러한 종후군을 '탈모던'이라고 개념으로 묶어 1) 설치 작업의 대두, 2) 일상적 현실과의 만남, 3) 주제의 다양한 포착 또는 다층적 관심의 작용, 4) 형상과 추상의 이원 구조 붕괴로 요약한 바 있지만,²⁵⁾ 이때 '탈모던'은 위에서 요약한 중

후군에서 알 수 있듯이 포스트모더니즘과 반드시 일치하는 것은 아니며, '모더니즘으로부터의 일탈'의 수준에 벼물리 있는 것이 사실이다. 아무래도 본격적인 포스트모던 양상은 90년대 들어와 심화, 구체화되는 모습을 보였다는 것이 정확한 진단일 것이다.

4. 類型學

'포스트모던 미술'이라는 이름에 부합하는 형태가 가시화되기 시작한 것은 비교적 최근의 일이다. 앞에서 언급했듯이 이미 80년대에 예비된 일련의 움직임들이 90년대를 가능케 해주었으므로, 이러한 추이를 결코 '난데없는' 현상이라고 몰아붙일 수만은 없다. 그러나 이론가들의 입장에 따라 포스트모던 미술의 분류가 각각 다르게 나타나기 때문에 우선 이 점부터 검토하지 않을 수 없다.

윤진섭 씨는 포스트모던을 후기산업사회의 문화 논리로 간주하면서 이 미술을 20대 후반, 30대 초반에 속한 세대의 그룹들, 즉 <뮤지엄>, <황금사과>, <U.A.O.>, <언더그라운드>, <선데이서울>을 그 전형으로 제시한다.²⁸⁾

또 이재언 씨는 지역주의의 맥락에서 우리 고유의 문화적 권리, 위상을 회복하는 것을 명제로 삼는 작가들을 포스트모던 작가들로 분류해낸다. 따라서 그에게 있어선 특정 그룹보다는 '극단적 코스모폴리티니즘'과 '극단적 폐쇄주의'에 치우치지 않으면서 열린 시각으로 세 3세계의 주체를 회복하는 개인 작가들을 포스트모던 행렬에 포함시킨다.²⁹⁾

그런가 하면 김도현 씨는 TV, 광고 이미지, 네온싸인, 싸인보드, 텔레스, 팩스밀리, 레이저프린트, 홀로그램 등 과학 기술의 위력 앞에서 절세없이 명멸하는 '복제물'을 예의주시하면서 이 복제물로 인해 벌어지는 '사물의 공허한 허상 세계', 즉 그에 따르면 '부본상(副本像)'을 포스트모던의 주요 성질로 구별해낸다.³⁰⁾ 키취 세대의 미감을 중시한다는 점에서 그는 윤진섭 씨와 마찬가지로 신세대 작가를 그 전형으로 생각하는 듯하나 테크놀로지에 의해 그 본성이 변화된 미술을 여기에 추가시킨다.

상이한 입장의 교차에도 불구하고 이들의 분식은 포스트모더니즘이 후기산업사회의 문화라는 측면과 얼마간 닿아 있다는 점과 극단론의 배제, 그리고 민주적 문화 풍토의 조성이라는 문제에 동의하고 있다. 또 그것을 고갈된 모더니즘의 대안으로 설정하고 있지만, 한국 포스트모던의 실체에 대해서는 아직 분명한 입장을 내놓고 있지 않다.

이것은 포스트모던이 지난 특유의 개연성 때문이기도 하지만, 포스트모던 자체가 한국 미술의 역학 구도 내에서 특수하게 자리매김되는 데서 연유한 것으로도 볼 수 있다. 다시 말해 포스트모던 논의가 단순히 모더니즘의 관계 문제 이외에도 리얼리즘과 갖는 길항 관계의 측면과 무관하지 않게 되었다는 것이다. 이것은 특히 '비판적 디원주의'로 분류할 수 있는 신세대 민중미술에 오면 더욱이 분명하는데, 여기서는 사실상 포스트모던과 민중미술의 구분 자체가 모호해지며

상품 미학, 수용 미학, 아방가르드 실천력 따위가 사안으로 떠오른다. 따라서 일정 부분 현실주의가 포스트모던 안에 들어오고, 또 일정 부분 포스트모던 안에는 '위장된 갑성'³¹⁾의 속류 경향이 들어오게 되어 그 정체의 파악이 지극히 불투명하게 되었다. 그러나 이러한 모든 추이를 살펴보는 것은 오히려 논의의 초점을 흐리게 할 위험이 있으므로 여기서는 포스트모던의 주요 이슈와 관련된 동향반을 가늠해보기로 한다.

새로운 미적 양상에 직접 또는 간접으로 호응하는 작가들과 그들의 작업 성향을 일별하면, 대체로 다섯 유형으로 구분할 수 있을 것이다. 다소 거친 구분이지만 이를 세분화하면, 1)인용과 차용의 유형, 2)키취 및 대중 문화를 적극적으로 활용하는 유형, 3)첨단 재료인 과학 기술 매체를 새롭게 의식하는 유형, 4)비판적 역사주의 관점에서 우리 현실을 반성적으로 고찰하는 유형, 5)여권 의식을 천착하는 유형 등으로 나눌 수 있을 것이다.

인용과 차용

인용이나 차용이 포스트 모더니즘이 유력한 창작 방법으로 적용되는 경우는 일련의 기획전, 즉 무역센터 현대미술관이 기획한 <창작과 인용전>(1992),³²⁾ '레알리떼 서울'이 기획한 <해위! 신윤복 해석전>(1992)³³⁾을 통해 알려진 바 있다. 두 전시는 '인용'이 '도용'이라는 차원과 달리, 어떻게 현대미술에서 공정적으로 활용될 수 있으며 공통적으로 새로움, 창작의 의미 그리고 독창성에 관한 문제를 다룬 행사였다. 달리 말해 기존 텍스트가 무언가 달라야 한다는 강박 관념에서 벗어나 기존 텍스트를 작품의 전체 내지 부분으로 의식하면서 그 것에 대한 현재적 의미, 주관적 해설을 내리는 데 주안점을 두었다.

이들 작품 속에 도출되는 '인용'의 폭도 대단히 광범위한 편이다. 서양의 명화나 전통 회화에 나오는 장면을 발췌하거나 광고 이미지를 따온 것, 팝 이미지나 잡지 표지, 삽화를 응용한 것 등. 물론 이러한 인용으로서의 창작 수법은 '독창성'='상품 가치'='자체 문화의 논리'에 길들여지기만을 강요하는 이데올로기 비판과 무관하지 않지만, 개중에는 비판적 의식없이 기존 오브제를 탐닉하는 작가들도 있다.

이 경우 '인용'은 '사문화된 언어', '공허한 패러디'라는 부정적 의미가 내포된 '흔성 모방'으로 불리게 될 것이며, 만일 닥치는 대로 배낀다는 의미의 '흔성 모방'이 실제로 통용되고 있다면, '포스트모던 미술'은 의혹의 눈길을 늦추지 않는 사람들에게 '약탈', '향락', '단순 모방'의 문화라는 심증을 더욱 고정화시킬 것이 분명하다.³⁴⁾ 이 때 대상(사실)에 대한 비판적 거리두기 능력을 이미 상실했다는 이유로 명명된 '흔성 모방'을 무슨 신안 특허물인 양 둔갑시키는 것은 위험 천만한 일이다.

기존 이미지(원작, 일상 이미지, 상업 광고)를 활용하는 수법은 날로 보편화되어가는 실정이다. 특히 젊은 세대 작가들 사이에 번지는 이러한 현상은 소재를 기존의 것에서 빌려오고 창작을 차용, 재구성, 재해석하는 차원으로 바꾸어놓는다는 점에서 기존 예술 개념에 대한 일대 혁신을 예고한다.

문제는 위에서 말한 '일대 혁신'이 어느 쪽으로 가느냐 하는 데 있을 것이다. '공허한 패러디'가 될 경우 사태를 악화시키는 결과를 낳을 것이며, 반대로 복제와 변형의 형식을 통해 그간 가속화되어온 과거와의 단절을 저지시키며, 작품의 진품성, 원작성, 유일무이성 등을 비호하는 이데올로기의 시효 상실을 패러디 수법을 통해 선언할 의도라면, 거기에 어떤 기대를 걸어도 좋을 것이다.³³

키워드

보다 깊은 세대의 경우에는 고급 문화에 대한 의도적 저항이 강조되며, 미학적 대중주의 성향이 한층 노골화된다. 이러한 시도는 주로 신진 그룹에 의해 진행되고 있는데, 앞에서 언급한 바 있듯이 〈뮤지엄〉, 〈황금사과〉, 〈서브클럽〉, 〈언더그라운드〉, 〈선데이서울〉 등이 그 주축을 이룬다. 이들은 대체로 대중 문화와 키워 즉 유치하거나 천박한 대중 이미지에 눈을 돌려 우리에게 익숙한 일상 대중 문화를 변모된 감수성의 지평에서 들추어낸다.

제도적 전시 공간을 버리고 아예 '카페'라는 특별한 연출 공간을 택해 소통적 현장성을 부각시킨다거나 성을 상품화하는 광고나 영화 등 문화 산업을 액면 그대로 표출하거나 암구정동에 즐비하게 서 있는 고급 의상점이나 체인점 따위를 '소비적인 연출 방식'으로 재현하는 시도를 목격할 수 있다.

소비 사회의 문화를 그대로 읊기는 경향은 그들이 광고 문화의 세대라는 사실과 또 그간에 이루한 광고 자본의 대자본화 및 과학화, 크리에이티브 향상과 관련을 맺고 있는 듯하다. 광고는 상품을 선전 하여 판매 촉진을 기한다는 특성을 지니나, 그 자체가 하나의 독자적 문화로서 기능하는 것을 볼 수 있다. 파격적이고 실험성이 강한 사진, 은유적이면서 자극적인 카페 문구, 아무런 의미나 전달하려는 메시지없는 화면의 연속, 시선을 사로잡는 도발적인 영상을 등 상품 선전에 있어 금기의 벽이 깨어지고 있다는 인상을 받는다. 그렇기 때문에 단순한 회화적 전략의 차원에서 뿐만 아니라 광고 자체가 또 하나의 문화 공간을 형성하는 차원에 이르고 있다는 판단도 가능해진다.

여기에 그치는 것이 아니라 광고는 자체의 놀라운 테크닉과 시각적 호소력을 지니고 있어 소위 '고급 문화'를 능가할 만한 능력을 가진 것으로 평가를 받고 있다. 따라서 고급 예술이 그것의 장점을 원용하여 회화적 전략으로 사용하는 경우가 빈번해지고 있다. 90년대 들어 대두된 키워 선종에서 흔히 발견되듯이 이러한 경향은 들키보다는 보는 데 더 익숙한 세대, 물질적 풍요의 세대, 실용 세대, 개성 세대일수록 더욱 선명하게 드러난다.

물론 이 같은 경향은 보다 강력해진 광고의 자본력이 우리 사회 전반에 걸쳐 있고 광고 자체가 별도의 문화적 장경을 형성하고 있다는 데 기인한 것이나, 신세대 특유의 문화적 감성이 자연스럽게 발현된 데에도 원인을 찾을 수 있다. 그 '특유의 문화적 감성'의 정체는 과연 무엇인가? 그것은 신세대들이 이데올로기적 스펙트럼이 다양한 세대임과 동시에 대중 문화에 익숙해진 세대라는 사실에 있다. 선택의 폭이 넓으며 판단이 합리적이며 '자유주의 문법'을 지향한다는 점에

서 이들이 취하는 태도는 궁정적이지만, '라이프 스타일'이 멋대로이고 공동의 가치 구현을 '경험 밖의 세계'로 등돌린다는 점에서는 부정적이다.

이러한 유형에 속한 작가들로는 양희경, 황세준, 육태진, 안상수, 최정화, 이수경, 김미숙, 강민권, 박혜성, 구본창, 유재학, 김정하, 강민권 등을 꼽을 수 있다. 고급 모더니즘에 대한 상대 개념으로서 키워를 강조하다 보면 고급 예술을 어느 정도 일상의 차원으로 격하시킬 수 있겠지만, 문제의 핵심이 예술의 소통 중대에 있다고 볼 때 그 소통 자체를 얼마나 올바른 방향에서 중대시킬 수 있을지 반문해보지 않을 수 없다. 심각한 현실(죽음, 좌절, 비극 등)뿐만 아니라 순수하고 자연스러운 만족도 다 함께 무화시키는 저속하고 이비한 속성 때문에 지탄받아온 대중 문화는, 키워와 함께 최악의 경우 우리의 판단을 무디게 하면서 끝내는 전체주의로 이르는 길을 무의식중에 터놓을 수도 있기 때문이다. 이런 점에서 키워 성향의 작가들 중 대중 문화에 마주친 인간의 모습과 환경을 재현하는 것은 우리가 얼마나 치명적으로 저급 문화에 물들어 있는지를 가늠하는 데 유용하지만, 키워에 대해 비판적 통찰을 갖지 않는 한 저 음흉한 대중 문화의 포식성에 무릎을 끓지 않을까 우려를 낳는다.³⁴

과학 기술 매체

이외는 달리 테크놀로지의 도입으로 예술의 새 위상의 획득을 위해 힘쓰는 작가들도 있다. 과학 기술 매체의 사용이 점점 중대되어가는 상황에서 미술의 매체는 단순한 따블로 형식에서 이제 각종 전사 기기를 이용한 첨단 매체로 이행해간다. 흔히 테크놀로지 아트로 부르는 미술이 대두된 것은 비단 어제 오늘의 일이 아니지만, 후기산업 사회 속의 테크놀로지 작품에서는 기계에 대한 부정보다는 긍정, 정태성보다는 역동성, 단순한 시각 효과보다는 시청각을 포함한 입체성의 효과, 소통의 일방성보다는 상호성, 수공예적 작업보다는 전자 공학적 기술 터득이 우선시된다. 그리하여 그것의 가공할 만한 위력은 '가상의 현실' (virtual reality)에서처럼 컴퓨터 프로그램 속에 삶 자체를 대행시키는 데서 유감없이 발휘되기도 한다.

일찍이 벤야민은 "기계적 복제 시대의 예술 작품"에서 사진 테크놀로지가 재현의 본성, 문화적 태도, 그리고 사회에서 예술의 역할을 변화시킬 것을 주지시킨 바 있다.³⁵ 비록 전자 복제 미디어(사진 복사기 혹은 비디오 복사기, 패시밀리, 전자 복사기)에 대한 이론이 문화적으로 미칠 커다란 영향까지 내다보지는 못했지만, 그가 오늘날 보다 강력해진 문화적 현상을 분석한 첫 비평가라는 점은 의심할 여지가 없다. 전자 테크놀로지에 잠식되었지만, "사진이 역사적으로, 비록 산업화된 사회의 거주자들을 위하여 경험 세계를 모두 재현하지는 못했지만, 경험 세계를 매개하게 되자(실제 이미지의 생산과 소비는 발전된 사회의 두드러진 성격의 하나로 간주된다) 그것은 문화와 이데올로기의 원칙적 지침 및 규약이 되기에 이르렀다."³⁶

통신 기술의 비약적인 발전과 함께 전산화, 정보화 사회로의 편입이 가속화되면서 TV, VTR, 사진, 컴퓨터, 홀로그램, 전광판 등 첨

단 매체들이 새로운 매체로 대거 등장하는 것을 볼 수 있는데, 이들은 새로워진 형태의 시각 언어를 공통의 담론으로 구사한다. 첨단 매체의 활용성이 과연 최선책인가 하는 의문이 들지만, 이러한 사실이 이제 미술이 부정의 대상으로만 간주해왔던 것과 독립한 관계를 맺게 되었을 뿐만 아니라 일상 생활을 지배하는 문화와 그 뒤에 숨겨진 매체의 가치를 어쩔수 없이 수락하게 되었다는 것을 의미한다. 이 경우 온갖 이미지가 생산, 소비되는 사회에서 테크놀로지를 어떻게 사용할 것인가, 또 어떻게 원작성과 부분성의 관계를 정립할 수 있을까의 문제가 핵심 시안으로 떠오를 것이다.

인쇄 매체가 한 곳에 정신 집중을 요한다는 의미에서 편집광적이며 시공간적인 제약성을 갖는 데 비해, 테크놀로지를 근간으로 하는 시각 매체는 동적이며 외면적이며 원심적인 특성을 갖는다. 이 경우에는 논리와 추론에 의한 사고보다는 감각 위주의 평면적 사고가 더 적합하게 된다. 아쉽게도 우리의 테크놀로지 작업이 보급과 실험의 수준에 머물고 있어 기발한 창작이나 즉흥적인 감각에 의존하고 있다는 인상을 받지만, 〈가설의 정원전〉, 〈젊은 모색전〉, 〈테크놀로지 아트 전〉을 통해 진척되어가는 어 미술의 주요 작가들로는 신진식, 안수진, 정희진, 홍성도, 공성훈, 김명해, 강상중, 김영진, 이상윤, 김훈, 김윤, 김재권, 공성훈, 박평열, 백광현, 석영기, 오경화 등을 꼽을 수 있다.¹⁰

비판적 역사주의

한때 리얼리즘이나 모더니즘 중 어느 한쪽에 치우치지 않으면서 세3의 미적 모델을 모색하는 작가군도 있다. 1989년 출범한 '후기미술작가협회'는 그간 우리 미술이 특정한 이데올로기에 과잉 편중된 결과, 획일화되거나 고장된 틀을 좌활 수밖에 없었다고 분석하면서 '반성적 사고'를 앞세워 우리의 현실과 역사를 응시할 것을 촉구한다. 90년 〈신소통 체계의 예감전〉, 〈동이 사천삼백십십삼전〉, 91년 〈문명 인간 자연전〉, 〈우리 역사 100년 그 반성적 시각전〉, 92년 〈파동분출의 역사전〉, 93년 〈대각선으로 부는 바람전〉, 〈불모전〉 등을 이러한 주제 의식을 드러낸 활동의 일환으로 볼 수 있다.

특히 이들은 역사를 주제로 한 작업이 감상적 회고로만 전락하는 것을 경계하면서 일련의 토론과 세미나를 개최, 논리적 속성에 매진해왔다. 그리하여 91년, 92년의 '북악청년미술아카데미' 개설과 그 내용을 염은 「한국 현대미술과 모더니즘」, 「한국 현대미술과 포스트모더니즘」 등의 자료집 발간이 그러한 노력의 결실로 뱉어졌다.

이들은 앞에서 설명한 유형의 작가들과 대조적으로, 현장 활동에 신불리 뛰어들지 않으면서 역사적 통찰에서부터 현실 속에 흐르는 세 문제를 파악하고자 한다. 여기서 말하는 역사란 우리 문화가 지난날의 제국주의, 전체주의 아래 부득이하게 탄생시킨 불편없는 질서를 가리키며, 따라서 이들은 우리 미술에 뿌리깊게 자리하고 있는 '사이비 미적 체계', 참다운 의미에서의 정신적 가치의 부재를 주요 명제로 내건다. 따라서 이들에게 있어 "진리에 대한 투쟁은 먼저 오류에 대한 투쟁"으로 화한다.

그들의 이러한 판단은 심정적으로 파악하고 있는 역사적 당위와 거의 직관에 의존하는 상황 인식에 의한 대응이나 전망보다는 진일보한 것이지만, 본질주의적 편집성에 부딪히지 말라는 보장도 전혀 배제할 수는 없다. 비록 외세에 의해 첫단추부터 잘못 끼워왔지만, 그 나름대로 그 미적 성과를 축적해왔으며 50년대 후반의 앙포르멜과 70년대 중반의 모노크롬을 거치면서 서구의 미적 모델과 변별적으로 발전되어온 일면도 없지 않기 때문이며, 이렇게 본다면 '사이비 미적 체계'란 무장 해제의 대상이 아니라 그것이 표방했던 형식 제일주의, 미적 환원주의의 오류, 즉 무의미한 개인주의적 형식 유희를 극복하는 데서 찾아야 한다는 논리가 성립된다.

그럼에도 불구하고 '후기미술작가협회'에서 반드시 언급해야 할 대목은 진보적 내용을 확정된 형식 속에서 찾고 있다는 사실이다. 역사 이외에도 이를 작업의 골간을 이루는 것은 생태학적 관심, 물화된 사회 현실, 은폐된 삶의 정체성, 사문화된 언어와 같은 문제들이며, 이 같은 주제는 설치, 첨단 매체, 사진, 프린터, 슬라이드 프로젝트 등 각각 다른 방식으로 접근된다. 이때의 접근에서 특별히 드러나는 것이 '확장된 형식'이며, 여기서 자신과 관련된 삶의 편리를 절실히 체험의 결정체로 접약되어 창조 기제의 해체, 재구축의 과정을 밟는다. 삶의 현실이 그러하듯이 예술 언어의 현실도 위자화, 파편화 형식으로 대체되어 나타나는 셈인데 그 속에 부정한 현실에 대한 부정심리, 말하자면 현실 변혁의 길을 향한 진취적인 의지가 투영되어 있음을 두말할 것도 없다.

이렇듯 "세계에 대한 새로운 현실 인식과 그 의미를 상승시키는 적극적 실천 의지"로 충전해 있는 '후기미술작가협회'에 사당하고 있는 작가들로는 김정완, 김지현, 김찬동, 박봉순, 오상길, 최유진, 김성배, 도병훈, 박정세, 안원찬, 김신형 등이 있다.

여성주의

한편 포스트모더니즘의 상이한 접근 방식에도 불구하고 여성주의는 모더니즘에서 포스트모더니즘 예술에로의 중요한 전환의 요인이 되어왔음을 지적할 수 있다. 여성주의란 '페미니즘'의 우리식 번역으로 예술의 근본적인 조건을 의문시하는 저항 운동으로 일한다. 여기서 '근본적인 조건'이란 가부장적 질서에 의해 야기된 성 차별, 즉 '이방인'으로서의 여성들의 불만을 가리킨다. 따라서 그것은 출자는 여성 해방, 넓개는 인간 해방의 문제와 맞물려 있다. 물론 여성주의에 대해서는 별도의 구체적 논의가 필요하지만, 여성주의는 기본적으로 '예술에는 남녀 구분이 있을 수 없지만 작가는 남녀의 불평등 관계로부터 출발한다.'라는 관점에 기초한다.

한국 여성주의 미술의 모체가 된 것은 1986년 '민족미술협의회'의 결성과 함께 그 산하의 여성 분과로 발족된 '여성미술연구회'로부터 시작한다. 물론 그 이전에도 활발한 활동을 지속적으로 전개한 〈표현 그룹〉이 있었지만, 이 단체는 여성 의식보다는 순수 여성 작가들의 모임이란 측면이 더 강했다. '여성미술연구회'의 첫 성과가 다름 아닌 1987년 〈여성과 현실전〉이었고 이 전시는 1991년까지 다섯 번의

전시를 열었는데, 여기서 제기된 사회적 불평등 문제는 성 차별에서 비롯된다는 것이며, 따라서 여성의 삶을 계급과 소외의 측면에서 다루었다. 계급과 노동이 주요 관건이었던 만큼 1989년 여성미술연구회는 ‘노동미술위원회’를 발족하여 여성 노동자와 연대 투쟁을 강조했고, 그 외에도 ‘그림째 둥지’는 작업의 현장화, 공동 제작, 실천을 모토로 삶의 예술을 구현해갔다.

여성 문제를 이슈로 제기했지만, 이들 활동의 논리는 민중 운동의 ‘계급 해방 논리’와 접속되어 주요 쟁점의 표적을 여성보다는 노동자에 맞추었고 이런 측면에서 이 운동은 ‘여성 민중미술’⁴²로 제한될 수밖에 없었다. 그런 이유로 여성주의 운동에 관한 한 선명성은 키지 모르지만, 호응력이 작은 결과를 냉았다.

다른 하나의 여성주의 경향은 김수자, 김원숙, 이은산에게서 볼 수 있다. 비록 ‘여성주의’ 강령을 표방하지 않지만, 이들은 ‘조형 언어=지배 질서’라는 가정 밖에서 여성 특유의 감성을 유감없이 표출한다. 또 앞에 언급한 단체와 달리, 축적된 역량에 바탕하여 작품의 형성 과정에서 나타나는 의미적 힘축성에 큰 비중을 둔다. 김수자는 치마, 저고리, 두루마기, 이불 등을 꾸매거나 이어 붙이거나 엮어내거나 감싸는 행위와 함께 여성이 간직해온 은밀한 경험사를 끄집어내며, 김원숙은 가정이라는 유타리 속에 갇힌 여성, 즉 반쯤은 가정 속에 구금되고 또 반쯤은 그러한 가정의 굴레에서 해방되고자 하는 안주와 탈출의 이중 심리의 소지자로서 그려지며, 이은산은 지배 질서로부터의 일탈 욕구를 가장 현저하게 나타내는 경우로 그녀에게 있어 여성은 남성에 의해 곤잘 미화되는 ‘예쁘고 아담하며 우아하고 고상한’ 등의 수식어와 반대로 ‘적극적, 생산적, 활동적’ 이미지로 묘사된다.

우리 문화가 유교적인 전통과 함께 기부장적 의식으로 점철되어 옴으로써 여성 미술이 자리잡을 여지가 거의 없었음을 상기해볼 때, 민주적인 문화적 풍토의 확립이라는 측면에서 여성주의 개념은 보다 진지하게 검토될 필요가 있다. 여성이 남성처럼 길들여지기를 강요당하고 남성에 비해 열등하다는 식의 관념이 잘못된 것이었음을 시정하지 않고서는 어떤 이상적인 가치 설정도 무의미할 것이지만, 그러한 가치 실현에 한 가지 단서를 붙이자면, 이것은 신체 구조가 다른 두 남/녀의 성 대결의 차원에서라기 보다는 온전한 인간 존재의 구현이라는 차원으로 발전될 때 비로소 구속력을 갖게 될 것이라는 사실이다.

5. 맷는 말

이상에서 우리는 한국 포스트모던 경향을 다섯 유형으로 나누어 살펴보았다. 각 유형마다 지난 가능성과 한계를 동시에 짚어보았으므로 그에 대한 더 이상의 진술은 줄이기로 한다. 다만 여기서 지적해둘 사항은 위의 몇 가지 유형이 진행형의 포스트모던 흐름을 감안할 때 정착된 형태의 것이 아니라는 사실이며 포스트모던 개념 역시 각 유형마다 성질을 달리하고 있을 뿐만 아니라, 포스트모던을 창작

의 새 수법으로 판단내리는 소박한 입장에서부터 현실 변혁의 계기로 인식하는 적극적 입장까지 꽤 넓은 시각을 노출하고 있다는 사실이다.

순수/참여의 이분법만을 지녀왔던 우리 문화 예술계의 생리를 뒤 돌아볼 때 그 장래가 너무 뻔한 것같이 단정되었던 이 미술은 외형상 진일보한 것임이 분명하다. 보수 전영으로부터 ‘양식적 혼교’로 인해 단죄되고, 급진 세력으로부터는 회색 분자로 지목되어 ‘배설 문화’, ‘정신 분열증의 문화’, ‘과거 역사성의 상실’, ‘고삐 풀린 기표’, ‘아이디어의 경기장’ 등등 온갖 질타를 받아온 지도 여언 몇 년이 지났다.

이 같은 사실은 우리의 포스트모던이 새로운 도시 문화 형태에 상응하는 일본의 포스트모던과 달리,⁴³ 보수와 급진의 두 축 사이를 비집고 태어난 문화적 배경을 말해주는 것이기도 하다. 이러한 독특한 문화적 배경으로 인해 포스트모던 논의조차 제대로 이루지 못한 채 일방 매도로 흘렀던 것에서 우리는 이 문제를 문화권의 패권적 시각에서 저울질하려는 비평적 논자들의 극히 단면적이고 혼동된 의식을 찾아볼 수 있다.

그러나 이 같은 빛나간 평가를 벌미로 모든 포스트모던 미술에 면죄부를 씌워줄 수 있는 것은 결코 아니다. 모든 문화가 그러하듯 포스트모던에도 명과 암이 있다. 달리 말해 가능성의 부분이 있는가 하면 폐해의 부분이 서서히 드러나고 있다. 이럴수록 가능성과 폐해의 부분을 명확히 가리는 일이 한층 더 중요해지기 마련이다. 자기 잘못을 인정치 않고 고집스레 유일 신념과 틀린 방침에 매달려 있는 것도 나쁘지만, 그러나 더 나쁜 것은 원칙없이 자기 태도를 기회주의적으로 바꾸는 것이다.

이를 위한 전제 조건으로 필자는 포스트모던이 지난 두 가지 개념을 구분해야 하리라고 본다. 하나는 ‘포스트모던 실체’ 요 다른 하나는 ‘포스트모던 현상’이다. 바꾸어 말하면 다 같이 포스트모던적인 것으로 불리우고 있지만, 속성과 내용이 엄격히 구분되는 두 흐름이 혼재해 있다고 보는 것이다.

전자의 경우 모더니즘의 문제로부터 출발하지만 대량 문화적 성격을 지니는 것에 반해, 후자는 이전파의 결별을 택하면서 대중 문화의 통속성에 투항하는 순응 문화적 성격을 지닌다. 더군다나 패션, 광고, 팝 뮤직, 통속 소설 등에서 보듯 멋 부리기, 천박함, 달콤함, 현란함 등이 날이 갈수록 증대해가는 소비 자본주의 상황에서 이러한 ‘포스트모던 현상’이 문제를 직시하게 만들기보다는 회피하는 결과를 낳게 될 것을 감안할 때, 이에 관한 엄격한 준별이 요구된다는 것은 두말할 것도 없으며, 나아가 ‘포스트모던 실체’가 ‘포스트모던 현상’에 의해 훼손되는 일을 저지해야 할 필요가 있을 것이다.

여기서 말하는 ‘포스트모던 실체’란 날로 물화되는 사회와 역사적 합법성을 떤 예술 형식간의 거짓 화해를 당당히 거부할 줄 아는 예술을 가리키며, 이런 점에서 지식인 문화에 고유 권한으로 부과한 비판적 통찰과 미래적 전망을 갖춘 진보적 예술을 꽂피워낼 수 있어야 하리라고 본다.

1. 포스트모더니즘 개념이 위낙 광범위하므로 그것을 분야별로 나누어 호칭하는 독자적인 주장을 펼친 바 있다. 박모는 포스트모더니즘 논의가 분야별로 나뉘어 있지 못하다고 보면서 철학에서는 '탈근대'로 건축에서는 '탈국제양식'으로, 미술에서는 '탈현대주의'로 부를 것을 제안한 바 있지만, 그러나 이 같은 주장은 이미 정착되어 있는 예술에서의 '포스트모더니즘'과 사회학, 철학의 '포스트모더니티'를 구별치 못한 임의적 분류에 불과하다.

박모, "포스트모더니즘의 생산적 논의를 위하여", 〈홍익미술〉 13호 1992, pp.12-19

2. '포스트모더니즘'이 광고, 영화, 대중음악, 패션의 분야에서 상업적 이윤 추구를 위해 쓰이는 예가 그러하다. 이렇게 될 경우, 포스트모더니즘이 '소비의 이데올로기'로 악용될 것은 자명하다.

3. 그러나 포스트모더니즘이 어떤 인식론적 정의를 내리는 것도 불가능한 것은 아니다. 그것은 단순 인과적인 과정으로서의 단수화된 세계를 부정하며, 모더니즘과 관계에서 보면 단수화된 세계로서의 이성적인 주체, 주체의 인식에 의해 재현될 수 있는 실재, 실재를 구성하는 본질적 법칙, 그리고 그 법칙의 합목적인 진보성에 대한 신념을 문제시한다.

4. 다원주의에 관한 논의는 크게 긍정적 입장과 부정적 입장으로 나뉘어진다. 전자의 경우, 포스트모더니즘을 지지하는 사람들에게 주로 나타난다면, 후자의 경우는 민중미술을 옹호하는 사람들에게 주로 볼 수 있다. 이것은 '다원주의'가 그것의 본뜻과는 상관없이 우리 미술의 판도에 일정한 변수 역할을 하고 있기 때문이라고 분석할 수 있다. 그 결과 다원주의는 자신들에게 유리한 방향에 맞추어 편의적으로 평가되는 경우가 허다하다. 다원주의 논의에 대해서는 다음의 논고를 참고할 것. 서성록, "포스트모던 미술과 그 논의의 갈래들·보수적 다원주의와 비판적 다원주의", 〈공간〉, 1990. 10월호 : "다원화 양상에 대한 단상", 〈청남미술관 신축기획전〉도록 서문, 1993:김현도, "다원주의의 약도를 펼치며", 〈선미술〉, 1991. 봄호:이영철, "다원주의는 우리 미술의 진정한 대안인가", 〈월간미술〉, 1991. 7월호: 윤진섭, "다원주의의 히상과 실상", 〈월간미술〉, 1991. 12월호 :"표류하는 이념, 다원주의의 심화", (서성록, 이영철, 윤진섭 좌담), 〈월간미술〉, 1992. 4월호 : "열린 형식, 다원화된 내용" (김재권, 윤난지, 이재언 좌담), 〈월간미술〉, 1992. 5월호 : 이 일, "현대미술의 현주소, 그 디원화의 한 양상", 〈계간 미술평단〉, 1992. 겨울호 : 임두빈, "새로운 미술이 필요할 때", 〈계간 미술평단〉, 1990. 가을호:윤우학, "개별성에 대한 또 다른 인식과 접근", 〈계간 미술평단〉, 1990. 여름호

5. 이런 포스트모던 경향의 팽창은 보수 진영의 평자들에게 입장 전환을 불러일으켰지만, 이에 가장 민감한 반응을 보였던 사람들은 미술내 패권을 장악했다고 믿었던 민중미술 진영의 평자들이었다. 따라서 그들이 포스트모더니즘을 '모더니즘의 연장'이거나 '외관만 바

꾼 변종', '서구 문화의 맹목적 수용과 물이해', '제3세계적 특수성을 고려치 않는 처사'로 단정하면서 흡집 내기에 주력했음을 당연한 일이었다. 포스트모더니즘에 관한 부정적, 적대적 시각이 거의가 민중미술 진영에서 나왔던 사실도 이와 관련해 있다.

포스트모더니즘의 문제를 지적한 글로는 다음과 같은 것이 있다. 박신의, "미술비평으로서의 포스트모더니즘 그 비판적 수용 및 극복", 〈미술세계〉, 1989. 7월호 : "포스트모더니즘 논쟁 미술 비평을 중심으로", 포스트모더니즘의 쟁점에 수록, 정정호 강내회 편, 도서출판 터, 1991 · 심광현, "동일성과 해체-최근의 모더니즘, 포스트모더니즘 논의와 관련하여", 〈아트 포스트〉, 1988. 5월호 : "포스트모더니즘과 리얼리즘", 〈현대미술연구〉 1집, 1989 · 이영철, "80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이", 〈가나아트〉, 1989. 9.10월호 : 박찬경, "참다운 변혁기의 비평을 위한 최소한의 조건", 〈가나아트〉, 1991. 7.8월호

6. 김복영, "후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제 위대한 초극을 위하여", 1985년 한국일보 강당에서 열린 프론티어제전 강연회, 이 강연 내용은 '프론티어제전' 자료집에 수록되어 있다.

7. 윤우학, "상황의 중립 지대에 서서-포스트모더니즘과 새로운 동향", 1988. 〈계간 미술평단〉, 제8호

8. 이일, "나시 '확산'과 '환원'에 대하여", 〈계간 미술평단〉, 제4호, 1987. 이일은 최근의 평문에서 포스트모던의 포화 현상을 지적하면서 예술적 무정부주의마저 포용하는 다원주의에 관한 우려를 사려깊게 표명한 바 있다. 이일, "현대미술의 현주소, 그 디원화의 한 양상", 〈계간 미술평단〉, 1992 겨울호, pp13-20

9. 방근택, "포스트모던의 사상사와 그 미술 비평", 모더니즘 그 이후(한국미술평론가협회 앤솔러지 제4집), 1989, pp22-49. 방근택은 위의 논문에서 포코, 데리다, 료타로 등 후기구조주의자들의 철학, 미학을 자세히 검증하고 있다.

10. 서성록, 「포스트모던 미술과 비평」(편지) 미술공론사, 1988: '한국미술과 포스트모더니즘', 미진사, 1992

11. 이재언, "한국 탈 모던 미술의 논리와 양상", 〈선미술〉, 1990 겨울호: "한국적 탈 근대를 위한 프롤로그메나", 〈선미술〉 1991 여름호: "탈 모던과 전환기적 모색", 〈미술세계〉, 1989. 8월호: "한국 현대미술에 있어서 모던과 탈 모던 지속인가, 단절인가", 〈계간 미술평단〉, 1990. 겨울호

12. 윤진섭, "진리의 부재와 미로 찾기-한국 포스트모더니즘 미술을 바라보는 하나의 시각", 〈계간 미술 평단〉, 1990 겨울호: "달마가 모나리자의 속옷을 훔친 까닭은", 〈선미술〉, 1991 여름호: "로즈 셀라비여 왜 재채기를 하는가", 현대미술의 구조 환원과 확산(이일 교수 회갑 기념 문집). API 1992: "흔성 모방을 어떻게 볼 것인가", 〈월간미술〉, 1992. 9월호: "매체의 활용과 새로운 소통의 가능성", 〈가나아트〉, 1993. 1,2월호

13. 김현도, "포스트모더니즘에 관한 몇 가지 소묘", 〈선미술〉, 1991 여름호: "포스트모더니즘 미술의 풍향-동시대 미술의 좌표 설정

- 을 위한 시론”, 현대미술의 구조·환원과 확산(이일 교수 회갑 기념 문집), API 1992: “다원주의의 약도를 펼치며”, 〈선미술〉, 1991 봄호: “부본상의 바다에서”, 미술회관에서 열린 〈91 현대미술의 단면전〉 도록, 1991
14. 이종승, “포스트모던 상황 속의 페미니즘 비평”, 〈선미술〉, 1991 겨울호: “페미니즘과 문화적 다원주의”, 현대미술의 구조·환원과 확산(이일 교수 회갑 기념 문집), API, 1992
 15. 이일, “현대미술의 환원과 확산”, 〈홍익미술〉 제14호, 1993, pp. 34-42
 16. 김복영, “91년 미술계의 진단과 전망”, 「문예연감 1992」 (한국 문화예술진흥원, 1992), pp 175-178
 17. 송미숙, “포스트모더니즘과 미술”, 김육동 편, 「포스트모더니즘과 예술」, 청하, 1991
 18. 박신의, “포스트모더니즘의 논쟁”, 「포스트모더니즘의 쟁점」, 도서출판 티, 1991
 19. 박모, “포스트모더니즘의 생산적 논의를 위하여”, 〈홍익미술〉, 1992
 20. 엄혁은 포스트모더니즘이 사회성과 변혁 에너지를 가미시킨 ‘비판적 포스트모더니즘’을 옹호할 것을 요구하나, 그의 논리는 ‘포스트모더니즘 자체에 그러한 진보적 힘을 지니고 있음을 간파하고 있다. 설사 포스트모더니즘이 모두 저항적, 비판적이라고 볼 수 없다 해도, 포스트모더니즘 자체를 ‘좋은 포스트모던’과 ‘나쁜 포스트모던’으로 이원화시키는 것은 포스트모더니즘을 논의하는 데 도움을 주지 못한다. 그러한 가치 평가적 유형화는 어느 다른 미술 전통이나 이론의 경우에도 마찬가지로 적용될 수 있기 때문이다. 모든 전통이나 이론은 다 긍정적인 측면과 함께 부정적인 측면을 지니기 마련이다. 엄혁, “비서구 예술과 포스트모더니즘”, 〈홍익미술〉, 13호, 1992, pp.20-25
 21. 한국 미술의 모더니즘 성격과 그간의 경과에 대해서는 이일, “현대미술의 환원과 확산”, 〈홍익미술〉 제14호, 1993, pp34-42: “한국미술에 있어서의 모더니즘 소고”, 〈미술세계〉, 1986, 1월호 pp66-74 참조
 22. 송미숙, “포스트모더니즘과 미술”, 김육동 편 「포스트 모더니즘과 예술」, 청하, 1991, p. 224
 23. 1)의 경우는 문제삼을 것이 없지만 이 논리대로라면 2)의 경우는 민족적 성향이 강한 〈두령〉, 3)의 경우는 ‘당파적 현실주의’를 각각 포스트모던의 효시로 삼아야 할 것이다.
 24. 박모, “포스트모더니즘의 의미와 한국미술”, 「현실주의」, 민맥, 1992
 25. 졸고, “한국미술의 모더니즘과 포스트모더니즘”, 〈현대시사상〉, 1990년 봄호, pp. 34-37
 26. 윤진섭, “산업사회적 미감의 확산과 전개”, 미술회관에서 열린 〈91 현대미술의 단면전〉 도록, 1991. pp. 17-19
 27. 이재언, “한국 현대미술에 있어서 모던과 탈 모던-지속인가, 단절인가”, 〈계간 미술평단〉, 1990. 겨울호, pp. 13-18
 28. 김현도, “부분상의 바다에서”, 미술회관에서 열린 〈91 현대미술의 단면전〉 도록, 1991. pp. 24-26
 29. 윤우학, “위장된 감성의 제거”, 〈계간 미술평단〉, 1993. 여름호, pp. 6-7
 30. 〈창작과 인용전〉(무역센터 현대미술관, 1992. 9. 1-30)의 참여 작가는 고영훈, 권여현, 김영진, 김정명, 김훈, 박기원, 박도철, 박불똥, 변종곤, 예유근, 유창현, 이상윤, 이호철, 임봉규, 최한동, 한만영, 홍수자
 31. 〈체원 신윤복 해석전〉(갤러리 이콘과 덕원미술관에서 1992. 6. 17-30일까지 열렸다)의 참여 작가는 ‘레알리떼 서울’ 회원으로 구성되어 있다. 권용래, 김우한, 김재광, 김춘수, 류장복, 박관우, 박동진, 박영남, 배석빈, 변용국, 신장식, 안정민, 오치균, 윤동천, 윤란경, 이기봉, 이상봉, 이용규, 이운산, 임철순, 장문걸, 최병기, 최진욱, 한운성, 홍승혜, 황용진 등이다.
 32. F.Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Capital”, New Left Review, No. 146, July/August 1984.
 33. 패러디는 세 가지 유형으로 기능될 수 있다. 첫째 원작의 모델이나 일반적인 부호, 그리고 권위를 승계하는 유형, 둘째 패러디 대상 작품을 치환시키거나 해체시키기 위해 원작이 지닌 권위와 근거의 가정을 문제시하는 유형, 셋째 권리, 근거 그리고 그것의 존재 자체가 불가능하다는 가정으로부터 출발하는 유형 등. 첫째 유형이 신고전주의와 前낭만주의에서 나타난다면, 둘째 유형은 낭만주의에서처럼 작가가 자기 창조성에 우선권을 부여하고 독창성을 중시하는 모더니즘적 패러디라 할 수 있다면, 셋째 유형은 포스트모더니즘의 담론 형식이라 할 수 있다. Michael Newman, Revising Modernism, Representing Postmodernism:Critical Discourses of the Visual Arts, Postmodernism ICA Document, ed. Lisa Appignanesi (London:Free Association Books, 1989), p.141
 - 포스트모던 패러디가 예술적 원작성, 유일무이성, 그리고 소유와 저작권에 자본주의적 관점을 거부하면서 회귀하고 단일하며 가치있으로서의 독창성을 문제시한다는 견해는 Linda Hutcheon, The Politics of Postmodernism(London and New York:Routledge, 1989), p. 93를 참조할 것.
 34. 키취와 관련한 자료로는 다음의 평문을 참조할 것. 김현도, “우리 미술과 키취”, 〈계간 미술평단〉, 1992. 겨울호: 이영옥, “키취/진실/우리 문화”, 〈문화과 사회〉, 1992. 겨울호: 서성록, “키취와 진지한 예술”, 〈문화예술〉, 1993. 1월호
 35. Walter Benjamin, “The work of in the Age of Mechanical Reproduction”, in Illuminations (New York: Schocken Books, 1978)
 36. Douglas Davis, Art and the Future (New York:Praeger, 1973), p.27
 37. 테크놀로지 미술에 관한 주요 문헌, 논문들로는 다음의 자료

를 참고할 것. 김홍희, “비디오 아트: 소통의 문제와 대중미학”, 〈문학과 사회〉, 1992 겨울호: 백남준과 그의 예술, 디자인 하우스, 1992: “비디오, 비디오 이상, 비디오 이념”: 이용우, 백남준, 삼성출판사, 1992; 김재권, “비디오 아트, 그 방법적 내재율”, 〈계간 미술평단〉, 1990 가을호: 김현도, “꽃피는 테크놀로지의 그늘에서”, 〈계간 미술평단〉, 1991 가을호: “물신에 관하여 ‘多多益善’ 론”, 〈현대미술〉, 1991 여름호: “온라인(ON LINE)? 동시대 국내 미술에 나타난 테크놀로지의 현주소”, 〈계간 미술평단〉, 1991 겨울호: 이일, “예술과 테크놀로지 60년대 키네틱 아트와 라이트 아트를 중심으로”, 〈계간 미술평단〉, 1991 겨울호: 유재길, “키네틱 미술과 그 이후”, 〈계간 미술평단〉, 1991 겨울호: “한국 모더니즘 회화의 심미성과 서구 테크놀로지 미술의 현실성”, 한국미술평론가협회 앤솔러지 4집, 예술지식사, 1989: “한국 테크놀로지 미술의 흐름과 작가들”, 한국미술평론가협회 앤솔러지 5집, 시공출판사, 1993: 강태희, “비디오 아트, 그 역사와 문제점”, 〈계간 미술평단〉, 1991 겨울호: 김영재, “아트 컴퓨터의 숫나사”, 한국미술평론가협회 앤솔러지 5집, 시공출판사, 1993: 서성록, “테크놀로지와 예술의 길항관계”, 〈문화예술〉, 1991 11월호: 이주용, “3차원의 회화, 홀로그램”, 〈월간미술〉, 1992 9월호

38. 안워찬, “현대문명의 불모성에 대한 제언”, 〈不毛전〉(공평 아트센터, 1993) 도록 서문에서 발췌

39. 보다 자세한 내용은 ‘후기미술작가협회’에서 자료집으로 발간한 「땅 위의 서언」(1992)을 참조할 것. 이 자료집은 ‘후기미술작가협회’가 기획전(문화 인간 현실전), 〈우리 역사 100년-그 반성적 시각〉, 〈지상전〉을 준비하면서 열었던 세미나, 토론회, 전시 서문과 전시 평 등을 담고 있다. 이들의 이념적 신분과 작품 성격에 관해서는 이 선영, “한국의 현대미술, 그 올바른 방향을 위하여”, 〈미술세계〉,

1991. 11월호: 이재언, “지난 역사와 삶의 궤적들의 환기”, 〈가나아트〉, 1991. 9·10월호: 이재언, “후기미술작가협회전 전시평”, 〈월간미술〉, 1992. 8월호를 각각 참조할 것.

40. 폐미니즘 미술과 관련한 주요 평문들로는 다음과 같은 것이다. 김홍희, “한국 여성주의 미술의 현황과 전망”, 20/21세기 예술 심포지엄 자료집, 1992: 이종승, “포스트모던 상황 속의 폐미니즘 비평”, 〈선미술〉, 1991. 겨울호: 강선학, “폐미니즘 아트, 세계 해석의 독자성”, 〈선미술〉, 1991. 겨울호: 서성록, “‘여성주의’와 여성의 미술”, 〈현대미술〉, 1992 여름호 등

41. Lucy R. Lippard, *From the Center : Feminist Essays on Woman's Art* (New York: E.P. Dutton, 1976), pp. 1-11

42. 김홍희, “한국 여성주의 미술의 현황과 전망”, 20/21세기 예술 심포지엄 자료집 (1992), p. 121

43. Fujio Nanjo, “Nature and Culture in Japan”, in A Cabinet of Signs (〈일본 포스트모던 현대미술전〉 도록), 태이트갤러리, 1991. p. 13

후지오 난조에 따르면 일본 포스트모던은 주로 젊은 세대들에 의해 주도되고 있으며, 그들은 일본의 대도시 환경이 가져온 혼란한 도시 문화의 감수성에 고무되어 기계 공학적이며, 국제적이며, 절충적이고 상업적인 일본 문화의 측면을 강하게 반영하고 있다고 한다. 일본 포스트모더니스트들은 지구적 도시 문화가 나무와 새와 물고기와 같은 농촌의 자연을 바꾸어놓은 상황에 놀라싸여 있다는 점을 의식한다는 점에서 ‘자연에 잇대어진’ 미술임을 강조하는 한편 ‘현실’을 누가 어떻게 규정하든 모든 예술에 있어 현실은 중요한 문제가 되어왔다 는 점을 주지시킨다.

「포스트모더니즘의 한국적 수용과 현황」에 대한 질의

이영욱 (전주대 교수)

1. 발제자의 논의는 기본적으로 서구에서 특히 미국에서 주도적으로 전개되어왔던 포스트모더니즘 미술이 모더니즘 미술의 엘리트 주의라든가 형식주의의 폐해를 극복한 새로운 신생 대량 문화이며 몇 가지 유보에도 불구하고 기본적으로 이러한 포스트모더니즘 미술의 성격 규정이 우리 미술에도 적용될 수 있다는 전제 위에 기초해 있는 듯하다. 그러나 이러한 주장은 대략적으로는 이해 가능한 것이라고

할지라도 보다 정확한 현실적 근거와 상세한 개념 규정이 없이는 그야말로 내용없는 공허한 주장으로 귀결되기 쉽다. 따라서 몇 가지 논점에 대한 논거를 밝혀주기를 요청한다.

첫째 : 서구의 포스트모더니즘 미술이 폐기하고자 한 모더니즘 개념이 정확히 무엇인가 하는 것이다. 발제자의 경우에는 미국의 모더니즘 미술과 미술 일반을 동일시하고 있는 듯하다. 그렇지 않다면 보

들레로 이후 아방가르드 운동을 포함하여 20세기 중반에 이르는 모더니즘 예술과 포스트모더니즘 미술의 차이에 대한 보다 구체적인 설명을 부탁한다. 이 차이가 불분명할 경우 발제자가 포스트모더니즘 미술의 특성으로 간주한 많은 요소들이 실은 모더니즘 미술의 속성으로 밝혀지게 된다. 그렇다면 포스트모더니즘과 모더니즘 사이의 극적 단절을 강조하는 발제자의 논지의 근거는 어디에서 찾을 수 있을지?

둘째 : 서구의 포스트모더니즘 미술을 넓게 한 삶의 조건이 무엇인지? 이러한 조건에 대한 규정이 정확하지 않을 경우 서구의 포스트모더니즘 미술이 우리의 현실에 적용될 수 있는 근거를 명확히 할 수 없게 된다. 발제자의 글에서는 이에 대한 언급이 거의 없다. 동시에 발제자는 한국에서 포스트모더니즘 미술이 성립할 수 있는 근거로 (1) 정치적 민주화 (2) 생활 패턴의 변화 (3) 국제 질서의 재편을 들고 있다. 그러나 이러한 요인들이 어떻게 다름 아닌 포스트모더니즘 미술을 출현케 하는지에 대한 구체적인 논거 역시 부족하다. 그럴 경우 왜 동시대 한국 미술의 몇몇 경향들에 포스트모더니즘이라는 이름을 붙여야 하는지가 불분명해진다.

2. 발제자는 포스트모더니즘 미술이 우리 미술에서 리얼리즘과 모더니즘의 한계를 극복하는 것으로서 출현했다고 이야기한다. 하지만 역시 양자에 대한 이해가 극히 일방적이며 단순하다는 생각이다. 민중미술의 경우 크게 보아 미술에서의 삶의 회복과 미술의 사회적 영향력을 중대를 목표했음에도 불구하고 그 내부에는 적지 않은 다양한 경향들이 공존했었다. 그 중 「현실과 벌언」의 경우만 해도 상대적으로 대중 매체 시대에서의 미술의 존재 방식에 대한 고민을 중시하는 경향과 민족 형식의 회복을 중시하는 경향 그리고 적극적인 비판적 참여를 중시하는 경향들이 그룹 내부에서만 아니라 작가들 개인에게서도 혼재했었다.

동시에 발제자는 한국식 모더니즘을 미국의 모더니즘과 너무 쉽게 동일시하는 것 같은데, 도대체 한국의 모더니즘과 미국의 모더니즘의 동일성과 차이점을 어떻게 보는지? 차라리 이 경우에도 한국식 모더니즘을 하나의 독립 단위로 놓고 그것에 미국식 모더니즘이 미친 영향력을 가늠하는 방식이 보다 적절한 역사적 평가를 위한 전제가 되는 것이 아닌지? 한국식 모더니즘이 지나치게 심미적이며 형식주의적 이었다는 것을 부정하는 것이 아니라, 그것이 어떤 요인들에 의해 그렇게 되었는지를 보다 성실하게 살펴보는 것이 발제자가 주장하는 (한국식) 포스트모더니즘의 보다 세밀하고 유연한 개념 규정을 위해 서도 도움이 되는 것이 아닐지? 전체적으로 전 단계의 미술 경향들에 대한 최소한의 설명도 없이 단순히 무슨무슨 주의로 규정하고 새로운 주의를 이야기하는 것이 보다 다원적이며 열려진 태도가 요구되는 현재에 적절한 태도인가?

3. 발제자는 우리 미술에서 포스트모더니즘적이라고 이를 볼일 수 있는 경향으로 5가지를 꼽고 있다. (1) 인용과 차용 (2) 키취 활용 (3) 과학 기술 매체 활용 (4) 비판적 역사주의 (5) 여성주의 미술. 그러나 역시 이들이 왜 포스트모더니즘으로 불리울 수 있는지에 대한 규정이 거의 없다. 우리의 한국식 모더니즘과 민중미술 이후이면 모두 포스트모더니즘 미술인가? 근거를 요청한다.

각각의 논의에서도 의문점이 많다.

(1) 인용과 차용의 경우 발제자는 이미지 활용이 '공허한 패러디'로 떨어져서는 안된다고 하는데, 적어도 프레드릭 제임슨에 따르면 바로 이 '공허한 패러디' 즉 패스티쉬아말로 포스트모더니즘 미술의 근본 특징의 하나이다. 그렇다면 그 대표적인 화가인 테이비트 살리 같은 경우 포스트모더니즘 화가가 아닌지? 아니라면 발제자는 소위 비판적 포스트모더니즘의 입장을 지지하는 것인지, 그렇다면 그 입장이 한국 상황에서 어떻게 적용되어야 할지?

(2) 키취의 경우에도 우선 발제자가 예를 들고 있는 작가의 경우, 키취적 감성을 즐기는 수잔 존탁이 '캠프'라고 불렸던 경향과 서구의 비판적 포스트모더니즘과 유사한 경향이 구분되고 있지 않은데 이를 같은 것으로 보는지? 혹시 그렇다면 대중 이미지 도입이 통상 이야기하는 미학적 대중주의와 동일한 것인지? 특히 캠프적 경향은 일종의 댄디즘으로서 대중주의와는 어긋난다는 점을 어떻게 이해해야 하는지? 또한 비판적 포스트모더니즘과 유사한 경향 역시 난해한 기호 읽기를 요구하며 대중 이미지에 대한 비판적 입장은 분명히 한다는 점에서 대중주의와는 어긋나는데 이것을 어떻게 설명해야 할지?

(3) 과학 기술 매체의 사용이 포스트모더니즘 미술이 될 수 있는 이유 역시 불분명하다.

4. 발제자는 포스트모더니즘 현상과 실체를 구분하고 특히 후자를 '날로 물화되는 사회와 역사적 합법성을 띤 예술 형식과의 거짓 화해'를 당당히 거부할 줄 아는 예술'로 규정하고 있는데, 이 말은 상업주의를 배제하자는 말인지, 아니면 모더니즘의 근본 이념으로 돌아가자는 것인지? 이 말이 포스트모더니즘의 명제가 될 수 있는 근거는 무엇인지? 또 전자를 "이전과의 결별을 택하면서 대중 문화의 통속성에 투항하는 순응 문화적 성격을 지닌다"라고 했는데, 우리 미술의 동시대 경향에 대한 문제 제기일 수는 있다고 생각하지만, 이것이 '포스트모던 현상'이라고 하는 것은 무슨 뜻인지? 그리고 이 「포스트모던 실체」가 「포스트모던 현상」에 의해 해손되는 일을 저지해야 할 필요가 있다"고 하는데 현상이 실체를 해손한다는 것이 논리적으로 무슨 이야기인지?