



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구논문

1987년 이후 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의
동시대적 변화 연구

2019

성신여자대학교 대학원
미술사학과
김 성 혜

1987년 이후 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의
동시대적 변화 연구

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

김 성 혜

인 준 서

김성혜의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장.....(서명 또는 인)

심 사 위 원(서명 또는 인)

심 사 위 원(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 1980년대 이후 한국미술계에 등장한 ‘현실주의’ 라는 용어가 동시대에도 다양하고 광범위하게 사용되는 맥락을 고찰하여, 한국현대미술에서 현실주의 미술의 동시대적 의미를 규명하고자 하였다. 특히 동시대의 사상적, 문화적 토대가 형성되기 시작한 1987년을 기점으로 현실주의 미술의 성격에 대해 논의된 담론들을 변화된 문화사회적 지형과 함께 살펴보고자 하였다.

1987년 이전 현실주의 미술의 전개는 ‘민중문화예술운동’의 연장선에서 전개된 ‘민중미술운동’에 초점을 맞추어 ‘비판적 현실주의’와 ‘민중적 현실주의’로 나누어 살펴보았다. ‘현실과 발언’에 의해 시작된 비판적 현실주의의 흐름은 시대와 유리된 기존의 한국미술에서 삶과 연계된 미술을 이끌어 내었다는 점에서 의미가 있다. ‘두렁’을 시작으로 전개된 민중적 현실주의는 전통적인 조형요소를 통해 민중의 삶에 접근하려는 노력을 이어갔으며, 민주화 운동의 과정에서 현장성과 실천성을 추구하며 민중미술운동의 표상으로 자리 잡았다. 그러나 1980년대 전개된 현실주의 미술은 2차 세계대전 이후 재편되어가는 국제질서의 흐름과도 무관하지 않았으며, 이는 1980년대 민중미술운동이 민족주의를 추구하는 제3세계적 성격을 가지고 있었다는 점에서 드러난다. 이러한 과정 속에서 미술인들이 관여했던 미술의 방향성에 따라 민중미술에 대한 입장차이가 존재하게 된다.

1987년 이후의 한국 현실주의 미술은 1987년 이후 전개된 치열한 논쟁과 변화의 과정을 거쳐 1997년 이후 구체적인 모습을 드러냈다. 1987년 이후 ‘미술비평연구회’에 의해 제기된 ‘당파적 현실주의’ 논의와 모더

니즘 진영과의 ‘포스트모더니즘’ 논쟁은 한국미술계가 제3세계적 현실의 구체적인 모습과 구조적인 문제를 직시할 수 있는 계기가 되었다. 이후 서구에서 전개된 ‘포스트’ 담론은 한국 현실주의 미술에서 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’으로 수용되었으며, 이를 통해 한국 현실주의 미술은 동시대적 맥락 속에 자리 잡았다.

1997년 IMF금융위기 당시 결성된 ‘포럼 에이(Forum A)’를 중심으로 전개된 현실주의 미술의 논의과정과 박찬경에 의해 제기된 ‘개념적 현실주의’ 논의는 신자유주의 체제로 급속히 재편되어가는 한국적 현실에서 서구의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 담론과 개념주의 미술을 참조한 제도 비판적 미술과 유사한 양상을 보였다. 그러나 1980년대의 현실주의 미술인 민중미술의 정신을 계승하고자 ‘포스트민중미술’이라는 용어가 등장함에 따라 이 용어에 대한 적절성 논란이 뒤따랐으며, 본 논문에서는 이에 대한 논의의 근거들을 분석하여 동시대 한국 현실주의 미술의 제도 비판적 성격이 1980년대에 태동하여 1990년대의 국제미술계의 이론적 조류 속에서 형성된 것임을 논증하고자 하였다. 또한 이러한 한국 현실주의 미술의 동시대적 경향성을 보여주는 대표적인 전시사례로서 《‘98 도시와 영상》(서울시립미술관, 1998)전의 전시구성과 출품작들을 분석하였다. 이를 통해 1980년대 태동한 현실주의 미술이 시대와 함께 변화하며 드러낸 동시대적 가치를 조명할 수 있을 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 문제제기	1
2. 선행연구 분석	2
3. 논문의 구성	4
II. 1987년 이전 한국미술의 ‘현실주의’ 담론	7
1. 민중미술의 전개: ‘비관적 현실주의’와 ‘민중적 현실주의’	7
2. 제3세계 미술로서 한국 현실주의 미술	16
3. 1987년 이전 한국 현실주의 미술에 대한 인식	20
III. 1987년 이후 한국미술에서 ‘포스트’ 담론의 수용에 따른 ‘현실주의’ 담론의 변화	24
1. 1987년 이후 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의 전개	24
1) 미술비평연구회의 ‘당파적 현실주의’ 담론제기	26
2) 한국미술계의 ‘포스트모더니즘’ 논쟁	30
2. 한국 현실주의 미술의 ‘포스트’ 담론 수용과정	34
1) 서구미술계의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 담론전개양상 ...	34
2) 한국 현실주의 미술의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 수용 ...	42

IV. 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의 동시대적 전개와 의미	48
1. 1997년 이후 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의 전개	48
1) 박찬경의 ‘개념적 현실주의’ 담론제기	50
2) 한국 현실주의 미술의 동시대적 의미 규명	54
2. 동시대 한국 현실주의 미술의 경향분석: 《 ‘98 도시와 영상》	63
 V. 결론	 69
 참고문헌	 72
 도판목록	 80
 참고도판	 82
 Abstract	 90

I. 서론

1. 문제제기

1987년 6월의 민주화 운동이 촉발한 정치적 민주화는 한국사회 전반의 근본적인 변화를 가져왔다. 1988년 서울올림픽, 1989년 베를린 장벽 붕괴, 1991년 소비에트연방 해체로 이어진 국제사회의 흐름은, 1970~80년대를 거치며 급속한 경제성장을 이룬 한국사회가 냉전 이데올로기의 완화와 함께 후기자본주의 사회를 맞이한 배경이 되었다. 정보통신기술과 매체, 교통의 발달은 새로운 사회구조와 시각문화를 형성해 나갔고, 빠르게 변화하는 시대와 더불어 한국의 현대미술도 급속히 변화하는 양상을 보였다. 특히 1987년은 한국미술계에서 포스트모더니즘 논쟁이 촉발되었던 해로, 문혜진은 1987년에 포스트모더니즘 논쟁이 촉발된 이유에 대해 “사회 전반적인 해금의 분위기와 소비사회의 징후”가 나타난 것이 포스트모더니즘 담론이 거론된 사회문화적 토대가 된 것으로 보인다고 서술했다.¹⁾

본 논문은 동시대의 사상적·문화적 토대가 형성되기 시작한 1987년을 기점으로, 한국현대미술에서 ‘현실주의’ 미술의 동시대적 의미를 규명해 보고자 하였다. 한국의 현실주의 미술은 1980년대의 한국의 사회현실에 대해 비판적인 관점을 취하는 ‘민중문화예술운동’의 연장선에서 시작되었다. 한국 현실주의 미술의 태동기에는 제3세계와의 연대를 추구하였고, 유럽, 남미, 중국미술 등의 영향관계 속에서 다양한 리얼리즘적 형식들이 도입되었다. 1980년대 중반 무렵에는 민중성, 실천성이 강조되면서 자생적 특징을 지니는 한국전통문화에 대한 관심이 증대되었고, 문화로서 민주화 운동의 한 축을 담당했다. 그러나 1987년 6월 이후 한국사회가 맞이한 정치적 민주화는 한국미술에서 현실주의 미술담론이 다변화하는 계기를 마련했고

1) 문혜진, 『한국 포스트모더니즘 미술 논쟁 -1987~1993년의 미술비평을 중심으로』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009, pp. 21-22.

새로운 가치를 창출해 나갔다. 1989년 결성된 미술비평연구회(이하 미비연)는 ‘당파적 현실주의’를 제기하며 마르크스-레닌주의적 인식을 토대로 한 미술운동을 추구하였으나, 냉전체제의 급격한 붕괴로 인해 방향성을 상실하며 와해되었다. 그러나 이 시기 급격히 유입된 서구 ‘포스트’ 담론은 한국미술의 근본적인 정체성을 변화시키는 계기를 가져왔고, 동시대 한국 현대미술의 성격을 형성하는 밑바탕이 되었다. 동시대의 한국현대미술에서는 사회의 구조적인 문제에 대해 개념적인 방식으로 창작되는 미술품들과, 이를 목적으로 기획되는 전시들이 ‘현실주의’ 미술로 지칭되고 있는데,²⁾ 이는 서구미술계의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 담론의 전개양상과 궤를 같이한다. 따라서 본 논문은 1980년대 한국 현실주의 미술의 원류인 민중미술에 대한 상세한 분석과, 1987년 이후 변화하는 현실주의 담론양상의 구체적인 맥락을 분석함으로써 동시대 한국미술에서 현실주의 미술이 어떠한 의미를 가지고 있는지 규명해보고자 하였다. 이는 2000년대 까지도 관성적으로 이어지던 모더니즘과 민중미술의 대립을 극복하면서 새로운 시대의 미술을 이야기 할 수 있는 출발점이 될 수 있을 것이다.

2. 선행연구 분석

1987년 이후의 한국사회는 1988년 서울올림픽을 거치면서 좌우익의 극단적 대립이 완화되는 한편, 다양한 정치적 입장들이 파생되었다. 1970년대 이후 지속된 경제성장으로 인해 1990년대에 들어서는 생산에서 소비로 비

2) “2000년대 한국현대미술 현장에서 주목할 만한 현상 중 하나는 신자유주의 세계화의 권력화에 대응, 미술의 공공성과 사회적 역할에 대해 성찰하며 사회적 관계를 실천하는 일련의 현실주의 미술의 성과이다. 여기서 ‘사회적 관계를 실천하는 현실주의 미술’이란 타자와의 관계에서 의미를 획득하는 미술을 일컫는다. 다시 말해 사회문제에 직간접적으로 개입하는 현장성과 행동주의(activism)를 기조로 하거나, 예술의 의미를 공동체의 삶의 문제에 두고 그 기저에 깔려있는 긍·부정의 사회적 맥락을 재 사유하게 하는 일종의 현실 참여적, 현실 비판적 미술을 일컫는다.” 배명지, 「세계화 지형도에서 바라본 2000년대 한국미술전시 -글로벌 이동, 사회적 관계, 그리고 현실주의」, 『미술사학보 41』, 미술사학연구회, 2013, pp. 12-13에서 인용.

중이 옮겨진 후기자본주의사회로 진입하게 되었으며, 이에 따라 이어진 계층의 세분화는 정치적 양극화 현상의 해체로 이어졌다.³⁾ 정치사회적으로는 1993년 김영삼 문민정부 출범, 1994년 김일성 사망, 1997년 IMF 외환위기, 1998년 김대중 국민의 정부 출범, 2000년 남북정상회담 등 굵직한 현대사의 변곡점들이 이어졌고, 문화적으로는 포스트모더니즘 담론의 대두, 신세대 문화의 확산, 1995년 베니스 비엔날레의 한국관 개관, 광주비엔날레 개막, 1998년 대안공간 풀, 사루비아 다방, 씬지스페이스의 개관 등으로 문화전반의 새로운 패러다임이 시작되었다.

이처럼 1987년에서 시작되어 1990년대로 이어지는 시기는 한국사회의 정치·사회·문화적 지형을 형성하는데 중요한 계기가 되었던 일들이 대부분 일어났던 시기였음에도 불구하고 이 시기에 대한 연구는 아직 광범위하게 이루어지지 않고 있다. 이러한 상황에서 문혜진, 현시원, 기혜경의 논문은 이 시기의 연구를 위한 토대를 마련하였는데,⁴⁾ 특히 문혜진은 1987~1993년 사이에 한국미술계에 포스트모더니즘 담론이 유입되고 정착되는 과정에서 모더니즘 진영과 민중미술 진영의 논쟁을 집중적으로 분석하였다. 문혜진은 이 논문에서 그 당시 전개되었던 담론들의 1차 자료 분석과 관계자들의 인터뷰를 병행함으로써 당시의 상황과 구도에 대해 다각적이고 상세한 분석을 진행했다. 이를 통해 당대 논의되었던 사회문화적인 지형과

3) 산업이 발달할수록 계층의 다양화가 이루어지고 사회의 모든 영역을 경제논리가 지배하면서 정치적 이데올로기는 배후로 밀리게 된다는 다니엘 벨(Daniel Bell)의 진단처럼 한국사회에도 ‘이데올로기의 종언’ 시대가 도래 했다. 윤난지, 「또 다른 후기자본주의, 또 다른 문화논리 - 최정화의 플라스틱 기호학」, 『한국근현대미술사학회26』, 한국근현대미술사학회, 2013, p. 309.

4) 문혜진, 앞의 논문. ; 현시원, 『민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술’』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009. ; 기혜경, 「문화변동기의 미술비평 - 미술비평연구회(‘89~‘93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 25』, 한국근현대미술사학회, 2013.; 「90년대 한국미술의 새로운 좌표 모색 - 《태평양을 건너서》전과 《98 도시와 영상》전을 중심으로」, 『미술사학보 41』, 미술사학연구회, 2013.; 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『현대미술사연구 36』, 현대미술사학회, 2014.; 「대중매체의 확산과 한국 -1980~1997년을 중심으로」, 홍익대학교 미술사학과 박사논문, 2017.

담론에 대해 전체적인 밑그림을 완성함으로써 본 논문을 진행함에 있어 많은 도움을 얻을 수 있었다. 현시원은 1980년대 민중미술, 1990년대 포스트민중, 2000년대 포스트민중에 대한 논의를 ‘민중미술’의 서사에 초점을 맞추어 서술하였다. 현시원의 논문은 동시대 한국현대미술의 성격을 규정하는 한 측면으로 포스트민중의 성격을 부각시키고 변화한 성격을 지적한 점에서 의미를 지닌다. 그러나 변화된 성격을 규명하는 과정에 있어 객관적인 접근과 논증과정이 병행되지는 않았으며, 논문에서 언급했듯 ‘포스트민중미술’이라는 단어가 명확히 규정되어 인식되기 어렵다는 딜레마에서 벗어날 수 없는 한계를 지녔다. 기혜경은 1990년대 미비연의 현실주의론에 대한 연구로 1990년대 담론지형에 대한 이해를 한 층 넓혔으며, 동시대 미술의 전시 패러다임의 경향성에 관한 논문으로 미술연구의 영역을 확장해 나갈 수 있는 기반을 제공했다. 이어 1980~1997년 대중매체의 확산에 따라 변화된 미술계의 매체사용과 인식에 대한 연구로 1990년대 초반 한국 문화환경의 전체적인 지형을 파악하였다.

그러나 한국미술계에 새로운 흐름이 전개되었던 1970~80년대, 그리고 그렇게 성장한 한국미술이 동시대성을 획득한 1990년대 세계사의 흐름 속에서 서구의 ‘포스트(Post-)’ 담론들을 분석하고 한국 비평가들의 이론과의 영향관계를 상세하게 분석한 논문은 아직 찾아볼 수 없다. 이러한 측면에서 오경은의 논문은 한국미술이 제1세계로 진출하는 과정에서 발생한 딜레마와 관점의 차이를 분석하는 시도를 했다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.⁵⁾ 또한 최근 연구된 노혜나의 논문은 1980년대 민중미술과 1990년대의 한국미술계에서 논의된 제3세계적 인식을 ‘제3세계의 주체성’과 ‘제3세계적 정체성’으로 구분하여 설명함으로써 본 논문을 전개해나가는데 많은 도움이 되었다.⁶⁾ 문혜진은 “한국미술계의 구조적 특징과 모순, 90년대의

5) 오경은, 「《민중미술: 한국의 새로운 문화운동》전을 통해 본 ‘한국성’의 변주」, 『서양미술사학회논문집 45』, 서양미술사학회, 2016.

전망과 과제가 모두 투사된 포스트모더니즘 논쟁의 중요성을 생각하면 다소 의외일 만큼 이 주제에 대한 선행 연구가 매우 드물다.”는 점을 지적한다.⁷⁾ 물론 1970년대 말까지도 전형적인 제3세계 국가로서 정치적 자유를 맞이한 지 얼마 되지 않은 한국의 사회현실에서 국제사회와의 영향관계를 논증한다는 것은 자료의 미비함이나 그것의 비공식성, 혹은 정치적인 입장 차원에서 쉽지 않은 일이었을 것이다. 그러나 한국사회가 국제사회와 동시대성을 획득하게 된 시기인 1990년대에 대한 본격적인 연구는 지금부터라도 활발하게 진행되어야 하며, 부분적으로나마 깊이 있게 분석하려는 시도가 지속적으로 이루어져야 할 것이다.

3. 논문의 구성

본 논문은 한국현대미술에서 ‘현실주의’ 미술의 탄생과정과 그 성격에 대해 논의된 담론들을 당대의 문화사회적 지형과 함께 살펴보고, 1987년 이후 본격적인 포스트모던 시대를 맞이해 진화를 거듭해 온 현실주의 미술의 동시대적 의미를 규명해 보고자 하였다. 따라서 II장에서는 1987년 이전의 현실주의 미술의 전개과정을 살펴보고, 병행된 미술담론들을 분석하여, 1987년 이전의 현실주의 미술이 한국미술계에서 어떻게 위치하고 있는지를 고찰해 보고자 하였다. 1절에서는 1980년대 민중미술운동에 초점을 맞추어 ‘비판적 현실주의’와 ‘민중적 현실주의’로 이어지는 현실주의 미술의 전개양상을 살펴보고, 2절에서는 당시 현실주의 미술의 성격을 제3세계적 관점에서 분석할 것이다. 3절에서는 한국 현실주의 미술에 대한 관점들이 각자의 입장에 따라 다르게 위치하고 있는 양상을 조망하여, 1987년 이전 한국 현실주의 미술에 대한 인식지형을 구체적으로 파악해 볼 것이다.

6) 노혜나, 『민중미술의 해외전시(1988~1999)에 나타난 제3세계의 주체성과 문화 교차 연구』, 홍익대학교 예술학과 석사논문, 2018.

7) 문혜진, 앞의 논문, 2008, pp. 4-5.

1987년 이후의 한국 현실주의 미술은 1987년 직후와 1997년 직후로 나누어 III장과 IV장에서 각각 상세하게 분석할 것이다. III장에서는 1987년 이후 급변하는 정세에서 미비연에 의해 제기된 ‘당파적 현실주의’ 논의와 한국미술계의 ‘포스트모더니즘’ 논쟁에 대해 살펴보고, 서구에서 전개된 ‘포스트모더니즘’ 담론이 한국 현실주의 미술에서 ‘포스트구조주의’로 수용되는 과정을 분석할 것이다. 이를 통해 한국 현실주의 미술이 수용한 서구 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 담론의 구체적인 내용과 맥락을 특정할 수 있을 것이다. IV장에서는 1997년 IMF금융위기 당시 결성된 포럼 에이(Forum A)를 중심으로 전개된 현실주의 미술의 논의과정에 대해 살펴보고, ‘개념적 현실주의’ 담론을 제기했던 박찬경의 서술을 분석해 볼 것이다. 또한 이후 꾸준히 제기되고 있는 ‘포스트민중미술’이라는 용어의 적절성에 대한 학계의 의견을 조망해 보며, 한국현대미술의 동시대성과 현실주의 미술의 의미를 규명해 볼 것이다. 이어서 동시대 한국 현실주의 미술의 경향성을 예비한 《‘98 도시와 영상》(서울시립미술관, 1998)전의 전시구성과 출품작 분석을 통해, 1980년대 태동한 현실주의 미술이 시대와 함께 변화하며 드러낸 동시대적 가치를 조명할 수 있을 것이다.

II. 1987년 이전 한국미술의 ‘현실주의’ 담론

1. 민중미술의 전개: ‘비판적 현실주의’와 ‘민중적 현실주의’

한국미술계는 1970년대 까지 보수적 구상화 계열과, 단색회화 중심의 추상화 계열로 양분된 모더니즘 계열이 제도권의 주류를 이루었다. 이들은 국전을 중심으로 미술계 기득권의 중심에 있었으며, 예술 지상주의와 형식주의를 표방하였다.⁸⁾ 독재와 쿠데타로 점철된 1980년까지의 한국현대사의 사회정치적 모순들과 현실과 유리된 제도권 미술계에 대한 답답함은 새로운 정치·사회·문화적 현실에 대한 열망과 함께 새로운 미술로 표출되었다.

1979년 창립된 현실과 발언(이하 현발)과 광주자유인미술협의회(이하 광자협)는 한국미술에서 현실주의 미술운동의 선구자적인 역할을 한 단체들로, 1969년의 「현실동인 제1선언」을 미학적 뿌리로 두고 있다. 현실동인은 1969년 서울대 미술대학 출신의 오윤, 임세택, 오경환 등과 김지하, 김윤수 등이 참여한 단체로, 이들의 ‘현실주의’ 미술운동은 당시 정권의 탄압으로 전시회가 무산되는 등 가시적인 성과를 거두지는 못했다.⁹⁾ 그러나 최열은 「현실동인 제1선언」이 “1980년대 미술운동에 있어 매우 주요한 쟁점으로 부각됨으로써 역사적 의미를 확보했으며, 이러한 이론적 교두보의

8) 원동석은 유럽의 근대미술이 그 자체의 역사적 인식을 토대로 발전하였던 것에 반해, 한국의 경우 이러한 양식이 일제의 식민문화 속에서 이식됨에 따라 변용된 관조주의 형식미학으로 귀결된 것으로 분석했다. 이를 인지하지 못한 채 해방을 맞이한 한국미술계에서 생겨난 ‘국전’ 제도가 일제치하 ‘선전’의 관리 직제를 답습하였고, 이후 표현의 자유가 억압된 사회에서 물질적 근대화는 이루었지만 정신적 근대화는 이루지 못했다고 서술했다. 원동석, 「80년대 미술의 새 흐름 -70년대 미술을 넘어서면서」, 『민중미술 15년: 1980~1994』(국립현대미술관·삶과 꿈, 1994), p. 13-16.

박미연 또한 이러한 상황이 주체적인 근대화를 시작하지 못한 한국 역사의 특수성에서 기인하는 것으로 설명한다. 서유럽에서 태동한 ‘모더니티’의 개념이 일본의 식민 지배를 통해 여과된 ‘형식적인 모더니티’로 굴절되었고, 이러한 개념은 사회적 맥락이 제거된 형식적 담론으로 귀결되었다는 것이다. 이어 외세에 의한 해방과 분단, 독재로 이어진 사회적 분위기 또한 이 같은 상황이 지속된 요인이 되었다고 지적한다. 박미연, 「‘실천’으로서의 예술: 민중미술 이후, 한국 커뮤니티 아트와 ‘상황’ - ‘재현’에서 ‘실천’으로 진화하는 예술 개념에 대한 소고」, 『한국현대미술 읽기』, 눈빛, 2013, p. 250.

9) 김종길, 「1980년대 사회변혁론과 민중미술 I」, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 현실문화연구, 2012, p. 37.

확보로부터 1970년대의 전 기간을 관철해온 이론의 양축이 구축되었다” 고 주장했다.¹⁰⁾ 현실동인 선언은 “예술은 현실의 반영이다.” 이라는 첫 문장으로 현실주의의 필연성을 주장하며 다음과 같이 현실주의 미술의 의미를 서술하였다.

우리는 미학적 불모와 현실에 대한 무기력, 외래 신형식의 몰지각한 맹종과 조형질서의 무정부 상태, 그리고 순수미의 미신이 지배하는 이 척박한 조형 풍토에 그것들의 극복을 위해 마땅히 도래해야 할 치열한 현실주의 바람의 필연성과 그 정당성을 확신한다. …… 우리는 주제적 시각을 회복하고, 참된 전통을 생활시켜야 한다. 우리는 이조 속화와 진경산수의 전통을 새 현실주의의 혈연적 토대로서 무조건 계승하고 발전시켜야 한다. 그것을 중심으로 8세기 신라미술의 현실주의와 기타 모든 시대의 실사적지향의 전통을 전반적으로는 긍정적으로, 부분적으로는 비판적, 조건적으로 계승해야 한다.¹¹⁾

현실동인 선언의 내용을 살펴보면, 이들이 주장하는 현실주의 미술은 ‘외래 신형식’ 과 ‘순수미의 미신’ 을 극복하는 것을 골자로 하며, 그 방식으로는 실사적지향의 전통미술의 계승을 추구한다는 것을 파악할 수 있다. 그러나 김지하가 현실동인이 추구한 현실주의가 재현적 사실주의가 아니라 ‘현실에 대한 능동적인 태도’ 를 강조했다기 때문에 현실주의라는 용어를 사용했다고 발언한 것에 반해,¹²⁾ 김윤수는 지속적으로 ‘사실주의 미술 자체의 사회적 기능’ 에 비중을 두고 있음을 그의 비평문들을 통해 밝혔다.¹³⁾ 「현실동인 제1선언」 을 공동작성 한 두 사람의 인식 차이는 ‘리얼리즘’ 의 번역어로 도입된 한국의 ‘현실주의’ 미술이 얼마나 다양한 층위를 포괄

10) 김종길, 앞의 글, p. 37 각주.

11) 김지하, 「현실동인 제1선언」, 『김지하 전집3 미학사상』, 실천문학, 2002, p. 77 각주; 김종길, 앞의 글, p. 50에서 재인용.

12) 김재원, 「1970년대 한국의 사회비판적 미술 현상: ‘현실동인’ 에서 ‘현실과 발언’ 형성까지」, 『한국 현대미술 1970-80』, 학연문화사, 2004, p. 109, 113.

13) 김재원, 위의 글, p. 123.

하며 전개해 나갈 것인지에 대해 예고였다고 할 수 있다.

현실주의 미술운동의 지향점은 각각의 생각과 처한 입장에 따라 다양한 범위를 형성했다. 현실의 모순을 반영해야한다는 명제에는 이 흐름에 동참했던 모든 예술가들이 동의했지만, 그것을 어떠한 방식으로 구현하느냐, 실천적 행동의 범위를 어디까지로 하느냐에 대해서는 의견의 차이를 보였다. 1980년대 초반 현실인식을 강조하며 현실주의 미술을 추구한 작가들은 극사실주의, 초현실주의, 표현주의 등 다양한 양식을 차용하며 창작활동을 전개해 나갔다.¹⁴⁾ 그러나 1983~84년을 기점으로 전시장과 같이 미술제도 내에서 활동을 추구하는 작가들과 현장에서 활동을 추구하는 작가들로 노선 분화가 시작되었다. 최열은 당시의 상황에 대해 현발¹⁵⁾과 임술년¹⁶⁾ 대 광자협¹⁷⁾과 두렁¹⁸⁾, 등으로 분화되어 노선차이가 심화되었다고 회고했다.¹⁹⁾

14) 이와 관련해서는 유홍준, 『80년대 미술의 현장과 작가들』 (열화당, 1994) 참고.

15) ‘현실과 발언’은 1979년 12월 평론가인 성완경, 원동석, 윤범모, 최민, 작가인 김정인, 김정수, 김정현, 김용태, 손장섭, 오수환, 오윤, 주재환 등 서울대 출신의 미술가들이 주축이 되어 결성된 단체이다. 1980년 10월 문예진흥원 미술회관에서 창립전 개최를 추진하였으나 개막당일 운영위원회 측의 대관취소로 무산되었고, 그해 11월 동산방 화랑으로 이전하여 창립전을 개최하였다. 현실과 발언 2 편집위원회, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990, p. 590.

16) ‘임술년 98992km’는 1982년 권용현, 박홍순, 송주섭, 이명복, 이종구, 전준엽, 황재형 등 중앙대학교 회화과 출신의 작가들을 중심으로 결성된 단체였다. 이들은 기본적으로 극사실주의 양식에 기초한 사실적인 회화 작품을 제작하였으며, 대중매체의 확산에 따라 부각되는 문제점에 대한 비판적 인식이 동반되었다. 이종구, 황재형 등은 《중앙미술대전》에서 꾸준히 입상하며 그 실력을 입증했고, 전준엽은 <문화풍속도> 연작을 통해 다양한 시도를 보여주었다. 임술년은 민주화운동이 성과를 거둔 1987년까지 지속되었다. 채효영, 「1980년대 초반 민중미술운동의 서양미술 수용에 대한 고찰」, 『동아시아 문화와 예술 S』, 동아시아문화학회, 2009, pp. 212-215.

17) 최열, 홍성담 등 광주지역의 미술인이 주축이 되어 결성된 ‘광주자유인미술협의회’는 1980년 5월 광주민주화운동으로 인해 창립전이 취소되고 이 운동에 동참하면서 시작된 미술운동 단체였다. 사실주의가 강세였던 서울지역과는 달리 표현주의적 경향이 두드러지는 것이 특징으로, 현장미술로서의 성격이 강한 특성을 지닌다. 작가인 홍성담의 작품들을 통해 이러한 경향들이 두드러진다. 김종길, 앞의 글, pp. 59-64.

18) ‘두렁’은 홍익대 탈춤, 풍물패 출신인 김봉준, 김우선, 장진영 등이 주축이 되어 결성된 미술운동모임이었다. 이들은 농경문화를 원류로 하는 민족문화의 전통을 되살리고자 했으며, 공동체에 기여하는 미술을 추구하였다. 이 단체는 1983년 7월 출판된 동인지 『산 그림』의 서문에서 “개방적인 공동작업과 민중과의 협동적 관계는 전문성의 공동활동과 미술행위의 민주화를 기초”임을 주장하며, “생활현장의 사실성(리얼리즘)과 문학적 역량을 작업 기반으로 삼아 일하고, 놀며, 생활하는 실상을 그린다.”라고 밝혔다.

또한 최근의 글에서는 현발과 광자협이 출범이 서로 무관했으며, 현발은 ‘미술계’, 광자협은 ‘운동권’ 조직이었음을 밝혔다.²⁰⁾ 이에 대해서는 현발과 광자협의 창립 선언문에서부터 그 실천적 방법에 대한 차이가 존재했음을 확인할 수 있는데, 현발은 ‘현실을 대하는 미술인의 태도’를 강조한 반면, 광자협은 ‘미술인의 정치적 개입이 필요’함을 강조하였다.²¹⁾

1983년 이후 분화된 노선을 걸었던 현실주의 미술인들은 1985년 《한국 미술, 20대의 힘》(아람미술관, 1985)전이 공권력에 의해 탄압되고 미술인들이 대거 구속되는 사건을 계기로 단일대오를 구축하게 된다. 이를 계기로 이들은 이러한 미술운동의 명칭을 ‘민족민중미술’로 통일하고, 전국민중미술협의회(이하 민미협)를 창립했다. 그러나 현발의 멤버였던 임옥상은 “민중미술이 제시하고 있는 이념체계에 대해서는 전적으로 동의하지만, 민중미술의 개념이 규정되지 않은 상태에서 저 자신은 그런 미술은 하고 싶지 않다”고 했으며, 김정현 역시 “80년대 미술은 ‘민중미술’이란 한 가지 용어로 뭉뚱그려 설명하기에는 너무나 복잡한 국면을 가지고 있다.”고 말하며 ‘민중미술’로 통합된 작가들 사이에 인식의 간극이 있었음을 드러냈다.²²⁾ 1985년 당시 민미협 대표였던 유홍준은 당시의 상황에 대해 다음과 같이 서술했다.

민미협이 결성될 무렵 민족미술 진영은 크게 두 갈래로 작업방향이 나뉘었다. 선배세대들은 제도권 미술에 도전하면서 미술 소통방식의 변혁과 리얼리즘미술의

최열·최태만 엮음, 『민중미술 15년: 1980~1994』, 삶과 꿈, 1994, pp. 279-281. ; 이주현, 「민중미술의 문화사적 의미 - 《민중미술 15년》전을 보고」, 『문학과 사회 7(2)』, 문학과 지성사, 1994, p. 880. ; 최열, 「1980년대 민중미술론의 기원과 형성」, 『미술이론과 현장 7』, 한국미술이론학회, 2009, pp. 48-49.

19) 최열, 위의 글, p. 36.

20) 최열, 「1980년대 민중미술 비평. 본질의 성찰과 기능의 회복」, 『한국 미술평론의 역사』, 김달진미술자료박물관, 2018, p. 32.

21) 최열·최태만 엮음, 위의 책, pp. 273-276.

22) 이대범, 「‘포스트 민중미술’, 무엇에 대한 ‘포스트’인가」, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 현실문화연구, 2012, p. 84 각주.

쟁취로 그 예술목표를 두고 있는 반면에 후배세대로 내려갈수록 미술 실천방법의 혁신으로 미술운동과 사회운동의 결합, 현장 작업에의 관심이 고조되었다. …… 명석한 사회과학적 인식 아래 자기의 세계관과 예술관을 확립하려는 노력은 결국 사회구성체론의 두 갈래 견해와 부딪히게 되고 그에 따라 자신과 조직의 노선을 확정지어야 하는 강요를 안팎으로 받기도 하였다.²³⁾

1980년대 초반 현실주의 논의의 시작점에서 등장한 ‘민중’의 개념은 사회주의 이론을 필두로 한 사회과학 이론이 본격적으로 유입됨에 따라 ‘계급’의 개념으로 바뀌었고, 보다 구체적인 차원에서 구조적인 변혁운동을 이끌어 가는데 노동자 계급을 주체로 삼아야 한다는 논리가 점점 힘을 얻어갔다.²⁴⁾ 운동권 내부에서도 남한을 미국에 의해 지배된 신식민지로 보고 민족연합전선을 구축해야 한다는 민족해방(NL)계열²⁵⁾과 노동자와 농민 계급의 주권을 회복해야 한다는 민중민주(PD)계열로 양분되어 있었지만, 실천적 운동을 주도하게 된 것은 NL계열이었다. 운동권의 이런 상황과 더불어 실천적 행동을 중요시했던 예술가들을 중심으로 1988년 민족민중미술운동전국연합(이하 민미련)이 결성된 이후에는 민중미술계 내부의 논쟁이 더욱 치열해졌고, 1989년에는 미비연이 발족하며 논의의 정점을 이루었다. 이렇게 전개되던 현실주의 미술에 대한 논의들은 1989년 이후 동구권 사회주의 세계의 붕괴와 같은 세계사적 흐름과, 대중사회로 진입한 한국사회의 급격한 변화를 거치면서 민중미술계열의 평론가들에 의해 정리되었다. 심광

23) 유흥준, 「민중미술 10년의 발자취」, 『창작과 비평』, (1989년, 가을); 유흥준, 『다시 현실과 전통의 지평에서』, 창작과 비평사, 1996, pp. 49-66에서 인용.

24) 원동석, 「1980년대 미술비평의 논리와 상황: 미술운동과 연계된 비평활동을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 15』, 한국근현대미술사학회, 2005, p. 279.

25) 민족해방론은 북한의 통일전선이론을 따른 것으로 주체사상파(주사파)로 불렸다. 대학생 신분의 운동권이 연합전선의 구축이라는 측면에 비중을 두어 NL계열이 강세였다면, 노동자 신분의 운동권에서는 김일성주의를 우상숭배로 비판했고, 북한과 연계되는 것을 피하고자 PD계열의 노선을 따랐다. 원동석, 위의 글, p. 279에서 각주. ; NL계열에서도 다양한 이념적 스펙트럼이 존재하며 주사파가 아닌 민족해방론자(비주사NL, NL-left)들도 있었다. 위키백과: 민족 해방 (운동권), <https://ko.wikipedia.org/wiki/> (2017. 8. 17. 접속)

현은 “80년대 미술운동에서 줄기차게 요청되었던 리얼리즘, 곧 현실주의 예술방법에 대한 요구는 바로 이러한 과제의 해결을 향한 끊임없는 방법적 모색을 말하는 것”이었음을 밝혔다.²⁶⁾ 당시 부각되었던 현실주의 미술운동들은 당시 집단의 경향성에 따라 현실주의, 사실주의로 부르기도 했으나, 리얼리즘과 혼용해서 사용되었는데, 김종길은 이에 대해 다음과 같이 정리하였다.

1980년대 한국의 리얼리즘 미술은 19세기 중반의 리얼리즘과는 다른 개념이다. 한국의 리얼리즘은 20세기 초반의 사회주의 리얼리즘에서 그 뿌리를 찾을 수 있다. 1980년대 당시는 ‘리얼리즘’이라는 용어보다는 역어의 개념으로서 ‘사실주의’라 표현하기도 했고, 때로는 「현실주의 제1선언」에 명기된 현실주의 개념에 기대어 ‘현실주의’라 부르기도 했다. 최열은 남한 사회 미술계에 있어 1980년대 10년간의 사실주의(현실주의, 리얼리즘) 미술에 관한 인식과 그 이해 수준의 발전과정은 매우 의미 있는 점들을 내포하고 있는 게 사실”이라며 두 용어의 차별성을 굳이 구분하고 있지 않다. 라원식의 경우는 “민중미술 작가들도 구미와 제3세계의 리얼리즘 미술을 한국의 전통시대 민족적 리얼리즘 미술을 토대로 하여 수용검토하고 있으며, 정확하게 그리고 생생하게 통할 수 있는 미술 형식을 창작과 실천을 통하여 검증 개발”하고 있다며 ‘리얼리즘’으로 명기하고 있다. 이렇게 볼 때 사실주의는 리얼리즘(20세기 초반의 사회주의 리얼리즘)의 역어로 사용한 경우라고 볼 수 있으며, **현실주의는 사회주의 리얼리즘과 달리 한국적 리얼리즘에 대한 새로운 개념으로서 등장한 것이며**, 리얼리즘은 사실주의와 현실주의 등 분과적 개념을 다시 통합하려는 개념으로서 본래 그 명칭 그대로를 흡수하여 사용한 경우라 할 것이다. 그러나 민중미술로 통칭하고 민중미학의 이론과 실천을 탐색하면서 사실주의, 현실주의, 리얼리즘이란 용어는 큰 변별성을 갖지 않게 된 듯하다. 오히려 경향성에 따라 소집단들은 자신들의 운동성을 규정하고, 현장 활동을 전개해 나갔다고 할 수 있다.²⁷⁾

26) 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1994, p. 22.

한국에서 현실주의를 표방한 미술운동이 ‘한국적 리얼리즘’에 대한 새로운 개념으로 등장했다는 사실은, 한국현대미술에서 이 개념이 새롭고 다양한 의미를 포괄하고 있었으며, 한국현대미술의 진화하는 정체성을 규정하는 용어로서 사용되는 맥락을 알 수 있게 해 주는 중요한 단서가 된다.

성완경은 현실주의를 추구하며 전개된 민중미술운동에 대해, 소집단 미술운동이 활발히 전개되던 1984년까지의 전반기와 1985년 민미협이 결성된 이후 점차 사회변혁운동으로 전환해 나간 1980년대 후반의 시기로 구분하면서 ‘민중미술’이라는 명칭은 이 시기에 일반화 되었다고 서술했다.²⁸⁾ 또한 전반기의 민중미술운동은 “한국적 모더니즘에 대한 비판과 예술의 사회적 기능 및 현실인식의 회복, 대중매체의 위력에 대한 새로운 주목, 서술적 신구상 양식과 역사적·사회적 주제의 등장, 전통적·민중적 도상학의 차용” 등으로 특징지어지며, 후반기의 민중미술운동은 “민족·민중 개념에 입각한 사회변혁의 조건을 실현하기 위한 현실인식이 강조” 되면서, 점차 학생, 노동자, 농민 등 여타의 사회조직과 결합되는 양상을 보였다고 정리했다. 성완경은 민중미술에 대해 한국의 1980년대라는 시대적 배경 속에서 예술의 정치성을 문제 삼은 자생적 미술운동이라고 평가했지만, 후반기에 부각된 민중미술의 내부의 ‘운동권적’ 편향으로 현대미술에 대한 균형 잡힌 인식을 제고시키는 것에 제약을 받게 된 것은 민중미술의 한계로 보았다.²⁹⁾ 이렇듯 1980년대 전개되었던 민중미술운동에서 현실주의의 추구는 다음과 같이 ‘비판적 현실주의’와 ‘민중적 현실주의’로 나누어 그 경향성을 분석할 수 있다.³⁰⁾

27) 김종길, 앞의 글, pp. 34-36에서 인용.

28) 《한국미술 20대의 힘》전 사건 이후 『조선일보』가 마련한 좌담 <미술인들이 바라보는 오늘의 민중미술>에서 김복영과 이일이 규정한 민중미술은 이데올로기의 도구로서 ‘순수/불온’의 구도에서 불온의 영역에 위치했다. 이후 평면화 된 민중미술의 의미는 이후 민중미술의 평가국면에 있어 다양한 왜곡을 초래하였다. 이대범, 앞의 글, pp. 88-90.

29) 성완경, 「한국 현대미술의 구조와 전망, 짧은 노트」, 『민중미술 모더니즘 시각문화』, 열화당, 1999, pp. 14-16.

30) 심광현, 앞의 글, p. 22에서 참고.

1) 비판적 현실주의: 사회비판적 미술의 등장

비판적 현실주의는 「현실동인 제1선언」에 의해 시작되었고, 현발을 중심으로 전개되었다. 이들은 1970년대까지 한국미술계의 기득권을 차지해 왔던 예술지상주의, 형식주의를 비판하며 미술의 현실적인 힘을 회복하고자 했다. 새로운 미술운동은 대중과 현실의 구체적인 삶과 소통하는 것에 우선적인 관심을 두었고, 미술이 비판적 의사소통의 기능을 회복하는 것에 중점을 두었다. 이러한 흐름은 점차 강화되었으나, 대부분 기존의 제도미술에 포함된 전시장 공간에서 관례적으로 이루어졌다. 또한 현실에 대한 비판의식은 강했지만, 모순의 구조를 근본적으로 파헤치고 대안적 전망을 제시하지는 못했다.³¹⁾ 특히 현발은 엘리트 미술가들의 연대로, 현발 구성원들의 미학적 지향성은 미술제도 내부의 방법론이나 지향성과도 흐름을 같이했기 때문에, 1980년대 중반에는 민중성과 실천성에 대한 강조가 대두되면서 현장 지향의 민중적 현실주의를 추구하는 단체들이 민중미술의 주요 세력으로 부상했다. 따라서 “현발을 민중미술의 준비단계로 보기보다 당대 현실에 대한 비판적 작업을 시도한 독자적인 미술운동으로 파악” 하는 관점도 존재한다.³²⁾ 그러나 현발로 대표되는 비판적 현실주의는 한국현대미술의 역사에서 시대와 유리된 기존의 예술에서 삶과 연계된 예술을 이끌어내었다는 점에서 의미를 찾을 수 있다. 이들의 경향은 단일한 정체성으로 묶일 수 없는 것으로, 제도권 미술계의 편향성을 벗어나 다양한 사회주체들과 연대하는 방식으로 전개되었다는 점에서 이후 ‘현실주의’ 미술의 미학적 가능성을 연 것으로 평가된다.

2) 민중적 현실주의: 미술의 주체와 실천성에 대한 문제의식

31) 심광현, 앞의 글, p. 26.

32) 이설희, 『‘현실과 발언’ 그룹에 나타난 사회비판 의식』, 이화여자대학교 미술사학과 석사논문, 2016, p. 3.

민중적 현실주의는 홍익대 탈춤반 출신 작가들로 결성된 ‘두렁’이 초기부터 1980년대까지 지속한 개념으로, 이들은 민중의 삶을 반영하는 미술을 추구했다. 이들은 1984년 경인미술관에서 열린 창립전에서 공동창작 방법을 활용한 새로운 작품들을 출품했고, 전통적인 민속예술에서 사용되던 조형요소를 통해 민중의 삶에 접근하려는 노력을 이어갔다. 광자협 또한 민중운동의 현장에서 효과적으로 사용할 수 있는 시각매체로 판화를 선택하여 미술의 대중화에 앞장섰다. 두렁과 광자협이 사용한 목판화와 걸개, 두루마리 그림, 이야기 그림 등의 매체들은 민중미술의 대표적인 이미지로 부각되었고, 이들은 민중성에 중점을 두어 실천적인 운동을 전개해 나갔다. 이들은 1987년 민주화 운동을 이끌었던 ‘민중문화예술운동’의 연장선에서 현장미술로서 민중미술의 이미지를 표상하였다.³³⁾ 그러나 이들이 상정한 민중과 추구한 전통에 대한 생각은 빠른 속도로 산업화된 한국사회의 민중정서와 점점 괴리가 커져갔으며, 현실동인 선언에 언급된 전통과도 일견 어긋나는 부분이 있었다. 민중적 현실주의를 추구한 미술가들이 추구한 전통은 현실동인 선언에서 추구한 ‘실사적지향의 전통’일뿐만 아니라, 극복해야 할 ‘순수의 미신’이기도 했다. 이는 처음 ‘현실주의’를 주장했던 현실동인이 전통을 언급함에서부터 그 성격에 대한 깊이 있는 논의와 성찰이 간과되었다는 점을 지적할 수 있다. 이는 해방이후 1980년대까지 전개된 한국근현대사의 모순과, 더 나아가서는 제3세계적 상황에서 비롯된 민족주의 이데올로기의 발현으로 전통을 배제하고는 단결을 추구하기 어려웠던 시대적 현실과도 관련이 있었다. 이와 관련하여 다음 절에서는 한국 현실주의 미술의 전개과정에 있어 제3세계적 인식과의 영향관계를 살펴보고자 한다.

33) “ ‘민중문화예술운동’은 1960년대 문학의 순수·참여 논쟁, 1970년대 참여문학을 계승·발전시킨 ‘민족문학론’, 1970년대 중반에 제기된 ‘탈춤부흥운동’ 등을 통해 민주화 운동에 동참하며, ‘저항적 민족주의’의 이론적·실천적 체계를 구축했다.” 이대범, 『민중미술과 민중주체성 -민중문화예술운동과 민중미술의 상관관계연구』, 한국예술종합학교 미술이론, 2009, 초록에서 인용. ; 정지창, 「민중문화운동 속에서의 민중미술」, 『민중미술 15년: 1980-1994』 (국립현대미술관·삶과 꿈, 1994), pp. 258-265 참조.

2. 제3세계 미술로서 한국 현실주의 미술

‘제3세계’라는 용어는 냉전구도가 절정기로 치닫던 1955년 인도네시아에서 열린 반동회의³⁴⁾에서 창안되었다. 이 용어는 아시아, 아프리카, 라틴아메리카의 비동맹국을 지칭하고 있으며, 미국, 일본 등 선진자본주의 국가들을 제1세계, 소련과 동유럽의 선진사회주의 국가를 제2세계, 제 1, 2세계를 제외한 저개발 지역을 통틀어 제3세계로 지칭하였다. 냉전체제가 와해된 이후에는 이데올로기의 차이보다는 경제적인 차이가 부각되면서 제3세계론의 근거가 되었다.³⁵⁾ 제3세계 국가들의 근대화는 기존 공동체가 해체되는 문제를 동반했기 때문에, 사회의 결속력을 증대시키기 위해 민족주의 이데올로기가 부각되는 특징을 지녔다. 이는 사회변화를 통제하는 수단으로 기능하기도 하는 한편, 여러 국가에서 민중문화와 연계되어 사회운동으로 나타나기도 했다. 이러한 현상은 독립한 신생국의 이데올로기를 마련하기 위한 관주도의 민족주의와 민중이 주도하는 민족주의 운동으로 표출되었는데, 한국에서 전자는 박정희 정권의 민족주의, 후자는 민중문화예술운동을 통해 나타났다.

1969년 ‘현실동인’이 발표한 「현실동인 제1선언」의 주요내용은 전술한 바와 같이 예술의 사회비판적 기능회복, 조선시대의 진경산수·풍속화의 사실 지향적 전통을 잇는 **민족미술**의 추구, **민중**의 생활현실을 반영하여 사회적 기능을 추구하는 미술로 요약할 수 있다.³⁶⁾ 이들이 주장하는 ‘현실주의’ 개념의 핵심은 ‘민족’과 ‘민중’으로, 이는 문학계에서 제기된 제3세계 논의의 연장선에 있었다.³⁷⁾ 이는 민족민중미술이 구심점으로 두었던

34) 1955년 4월 18일부터 24일까지 인도네시아의 반둥에서 아시아·아프리카 정상회의가 개최되었다. 인도네시아, 미얀마, 스리랑카, 인도, 파키스탄이 중심이 되어 열린 이 회의에는 아프리카 6개국과 아시아 23개국의 참가하였다. 이들 국가들은 세계 인구의 55%를 점하고 있었지만, 세계 소득의 8%를 차지했다. 세계문화사전: 반동회의, <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1846182&cid=43114&categoryId=43114>. (2018. 8. 15. 접속)

35) 노해나, 앞의 논문, pp. 18-19.

36) 김재원, 앞의 글 pp. 107-113.

가치 중 하나인 ‘민족’ 이 기득권의 이데올로기와 접점이 되고 있는 사실 과도 연관된다.³⁸⁾ 이와 관련하여 원동석은 박정희 정권의 관주도의 민족주의가 ‘민중을 탄압하면서 민족을 추구한’ 즉, 모순된 이데올로기였음을 인지했기 때문에 1975년 작성한 「민족주의와 예술의 이념」에서 ‘민족’의 주체자로서 ‘민중’을 확인하고, 민중미술론을 제창했다고 서술했다.³⁹⁾ 이남희는 “민중을 일관적이고 단일화된 정치적 정체성을 지닌 존재로 설명하고 부각시키는 프로젝트였던 민중운동은 전형적인 한국의 포스트식민주의적 현상이었다.”고 서술하고 있는데,⁴⁰⁾ 이처럼 식민 지배를 겪었던 제3세계에서 ‘민족주의’는 주체성을 회복하기 위한 이데올로기로 기능하며 보편적으로 발현되는 현상으로 볼 수 있다.

한편, 1970년대에 들어서는 박정희 정권이 추구했던 산업화와 서구화정책의 영향으로 미술계에 무분별하게 유입되고 있는 외래사조에 대한 문제의식 또한 대두되었다. 현실동인 선언이 “외래 신형식에의 물지각한 맹종”을 극복하고자 한 것은 이러한 상황에서 비롯된 것이었다. 박정희는 정권의 정당성을 강화하기 위해 지나간 역사의 실패를 환기시키며 민족중흥의 이데올로기를 내세웠지만, 박정희 정권 후반기에는 대학생과 지식인 사이에서

37) “현실과 발언의 ‘제3세계’에 대한 문제의식은 1970년대 민족문학, 민중문화예술운동의 영향으로 이론적 체계를 구축하였고, 동일한 이론적, 실천적 맥락을 지닌다. ‘제3세계’가 이념뿐만 아니라 사상적 지평으로 자리 잡는 데에는 민족문학의 이론적 지주였던 백낙청의 제3세계 문학과 친연성이 있다. 백낙청의 제3세계 문학과는 ‘제3세계’의 연대적 성격을 지니며, 연대의 관계항은 ‘민중/민족’이었다.” 노해나, 앞의 논문, p. 21에서 인용.

38) 미술계를 비롯한 기득권 이데올로기의 근간을 제공했던 박정희 정권은 초기부터 정권의 민족주의적 면모를 부각시켰다. 당시 지식인들 사이에서 가장 큰 영향력을 미치던 잡지 『사상계』가 5·16을 ‘민족주의적 군사혁명’으로 규정하고, “민주주의의 이념에 비추어 볼 때는 안타까운 일이지만, 위급한 민족적 현실에서 볼 때는 불가피한 일”이라는 의견을 개진한 것을 고려하면 해방 후 한국사회에서 ‘민족주의’에 대한 무조건적인 지지가 어느 정도였는지를 짐작할 수 있다. 이남희, 『민중 만들기: 한국의 민주화 운동과 재현의 정치학』, 후마니타스, 2015, p. 65.

39) 원동석, 앞의 글, pp. 247-248.

40) 이남희. 위의 책, p. 23. 이남희가 언급한 ‘포스트식민주의’는 식민시대의 종식 이후라는 통시적인 관점에서 규정한 것으로 보여지며, 1990년대 부상한 ‘포스트식민주의’ 담론 선상에서 드러난 문제들은 III장에서 구체적으로 다룬다.

박정희 정권 또한 실패한 역사의 연장선이라는 인식이 강화되어 갔다. 1980년대 지식인들은 역사 주체의 문제를 중요한 인식의 대상으로 여겼고, 이들에게 1945년 광복과 분단은 미국의 ‘신식민지’로서의 시작을 의미했다.⁴¹⁾ 현실주의를 추구한 미술인들은 서구미술이 무분별하게 유입되고 있는 한국미술계의 상황을 비판하며, 제3세계와의 연대의 입장에서 민중이 주체가 되는 민족주의를 추구하고자 했다. 따라서 멕시코 벽화, 중국의 목판화 같은 제3세계의 리얼리즘 미술의 형식을 적극적으로 도입했다.⁴²⁾

그러나 한국미술계에서 제3세계적 현상으로서 민중미술운동이 발생한 것은 1968년 파리에서 발생한 68혁명의 영향으로 냉전시대의 종식과 권위주의를 청산하려는 세계사적인 흐름 또한 있었다는 것을 간과할 수 없다. 이 흐름의 연장선에서 루카치(G. Lukacs), 하우스저(A. hauser), 브레히트(B. Brecht) 등의 사회주의 예술 이론가들의 미학은 제3세계의 지식인들에게 영향을 주었고, 한국의 문학계에서는 이러한 흐름을 기민하게 받아들였다.⁴³⁾ 미술계에서는 1960년대 유럽미술의 영향이 두드러지는데, 특히 1968년 혁명을 전후로 정치적 경향이 더욱 뚜렷해진 프랑스의 신구상주의 미술은 앵포르멜과 추상미술이 사회문제를 다루지 않는 것에 대해 비판적인 경향을 보였으며, 미국미술에 대해서도 부정적인 시각을 드러냈다.⁴⁴⁾ 1982년 서울미술관에서 열린 《프랑스 신구상회화전》과 《유럽의 현대미술전》

41) 이남희, 앞의 책, p. 78.

42) 1990년에는 아시아, 라틴아메리카, 아프리카의 제3세계 미술운동을 연구한 『제3세계의 미술문화』가 출판되었고, 이 책에 수록된 성완경, 정지창, 심광현의 좌담록에는 제3세계 미술현상을 대하는 각 평론가의 입장을 추론할 수 있다. 성완경·정지창·심광현, 「좌담: 제3세계 미술의 한국적 수용문제」, 『제3세계의 미술문화』, 과학과 사상, 1990, pp. 56-76.

43) 하상일은 문학에서의 ‘현실주의’ 담론에 대해 “1960년대 현실주의 문학비평은 일제하 카프와 광복직후 좌파의 민족문학론을 계승한 비평사의 연속성을 지닌다.”고 서술하며, 비평사의 연속성을 강조하였다. 또한 1960년대 문학계의 담론이 모더니즘에서 리얼리즘으로 변화된 원인은 4·19의 시대정신과 지식인의 현실참여가 문학계에 미친 영향에서 비롯되었다고 분석한다. 하상일, 『1960년대 현실주의 문학비평 연구』, 부산대학교 국어국문학과 박사논문, 2005, pp. 139-141.

44) 최태만, 「1980년 한국사회와 민중미술 -대중소비사회의 시각이미지와 비판적 리얼리즘의 재고」, 『미술이론과 현장 7』, 한국미술이론학회, 2009, pp. 25-27.

을 본 미술인들은 적지 않은 충격음을 받았음을 밝히고 있는데,⁴⁵⁾ 이 전시들은 이후 전개되는 ‘비판적 현실주의’ 미술의 작품제작 방향에 막대한 영향을 미쳤다. 이는 기존의 한국화단이 집착하던 형식주의에서 탈피하여 형상성과 서사성을 회복한 이들 작품에서 기존의 모더니즘 미술에 도전할 수 있는 정당성을 발견할 수 있었기 때문이었다. 이에 따라 서양 리얼리즘 미술의 전통에 대한 관심이 뒤따랐고, 서양화 전공의 작가들이 민중미술창작에 앞장서게 되는 계기가 되었다. 서양에서 19세기 쿠르베(G. Courbet), 도미에(H. Daumier) 등에 의해 시작된 비판적 리얼리즘의 전통은 양차 세계대전을 거치며 다양한 양상으로 전개되는데,⁴⁶⁾ 특히 2차 세계대전 이후에 신생국으로 독립한 제3세계 국가에서는 민족주의와 결합되어 전개되었다. 게오르그 바젤리츠(Georg Baselitz), 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer) 등을 중심으로 한 독일 신표현주의, 디에고 리베라(Diego Rivera)를 필두로 한 멕시코 벽화운동, 노신(魯迅 Lu Xun)이 주도한 중국의 목판화운동 등이 그러한 경향에 속했다.⁴⁷⁾ 『시대정신』, 『시각과 언어』와 같은 소식지에서는 리얼리즘 미술들을 지속적으로 소개했고, 민중미술 작가들의 리얼리즘 미술에 관한 관심은 점차 확대되어 16세기의 화가 피터 브뤼겔(Pieter Bruegel) 까지 재 주목의 대상이 되었다. 그러나 타국의 사회비판적 리얼리즘 미술은 한국의 현실과는 상당한 거리감이 있을 수밖에 없었고, 수용과정에서 민중미술 참여자들의 고민과 비판이 이어졌다. 1983년 무렵부터는 ‘민중적 현실주의’의 전통미술에 대한 관심이 증대됨에 따라, 이를 계승 발전시키고자 하는 논의가 지속적으로 이루어졌다. 따라서 민속적인 도상과

45) 성완경, 「오늘의 유럽미술을 수용의 시각으로 본 서구 현대미술의 또 다른 면모」, 『계간미술』(1982년 봄), pp. 127-166; 유홍준, 「새로운 미술의 확산」, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985, p. 201; 최태만, 앞의 논문, p. 28.

46) 채효영은 이를 모더니즘에서 철저히 배격했던 도구로서의 미술에 대한 인식이 긍정적으로 작용했기 때문이라고 보았다. 또한 작품 주제와 작가적 인식에서는 현실에 대한 비판의식이 전제되어 있지만, 그것을 전달하는 방식의 다양성에 대해서는 개방적인 태도를 취했으며, 이는 한국의 비판적 리얼리즘의 특징이기도 했다. 채효영, 앞의 논문, p. 204.

47) 채효영, 앞의 논문, pp. 201-204.

소재들이 이용되었으며, 결개그림은 민중적 현실주의 진영의 대표적인 양식으로 각광받았다. 그러나 현장에서의 실천성이 강화되어가는 가운데 작품성보다는 도구적 성격이 부각되어 간 것으로 보인다.⁴⁸⁾

1987년 이전 한국의 현실주의 미술은 현실의 모순에 대한 인식을 토대로 민족주의적인 성격을 지니는 제3세계 미술의 특징을 지닌다는 점에서 서구의 형식만을 차용한 모더니즘계열과는 다른 결을 지닌다고 할 수 있다. 또한 전통적인 소재와 양식을 추구하며 한국미술의 정체성에 대해 심화된 고민을 이어나갔다는 점에서 자생적인 측면도 두드러진다. 이들은 미술의 현실참여, 소통, 제도비판, 한국현대미술의 정체성을 구현하기 위한 방법으로 현실주의 미술의 다양한 방향성을 모색했으며, 이러한 활동은 1990년 이후 변화된 국제 미술계의 패러다임 속에서 한국현대미술이 성장할 수 있는 다양한 자양분을 축적했다는 의미가 있다. 하지만 1980년대 현실주의 미술인들이 기존의 화단과 달랐던 것은 어떤 내용과 형식을 취하여 민족주의를 추구하느냐의 방법적인 문제로, 이들이 지닌 이데올로기로부터 예술실천의 방향성이 형성되었음을 확인할 수 있으며, 이는 냉전의 사고에서 벗어날 수 없었던 시대의 한계이기도 했다.

3. 1987년 이전 현실주의 미술에 대한 인식

1980년대 한국의 현실주의 미술의 흐름을 형성했던 ‘민중미술’에 대한 인식은 민중미술 내부에서 전개되었던 이견의 차이만큼이나 다양하다. 특히 당시 활동했던 미술인들의 경우 본인이 민중미술에 참여했는지 아닌지, 어떤 계열에서 활동했는지에 따라 입장의 차이와 이후의 평가가 극명하게 나뉜다. 첫 번째, 현발로 대표되는 비판적 현실주의를 추구한 미술인들의 경우 후반기의 급진적인 사회변혁운동으로서의 민중미술운동에는 거리감을 두는

48) 채효영, 앞의 논문, pp. 204-207.

경향을 보였다. 이들은 제3세계의 주체성에 대한 인식을 바탕으로 제3세계 미술, 서구의 비판적 미술에 대한 형식과 매체의 탐구를 병행하며 시각문화의 패러다임 변화에 대응하였는데, 이는 1990년 이후 세대의 미술인들이 국제사회와의 동시대성을 획득하며 성장할 수 있는 발판을 마련한 것으로 평가된다. 두 번째, 광자협, 두령으로 대표되는 민중적 현실주의를 추구한 미술인들의 경우 민중성, 실천성, 현장성을 강조하며 미술의 사회적 기능에 중점을 두었다. 이들은 시민미술학교 등을 운영하며 민중이 주체가 되는 미술을 추구하고자 하였고, 민중정서에 맞는 형식과 매체를 추구하고자 민속과 전통에서 그 소재를 찾았다. 그러나 1980년대 후반 급진화된 운동방향과 시대적 의미를 상실한 미술형식들은 민중(대중)의 정서를 반영하지 못했고, 1990년대 이후 급격한 퇴조를 맞이했다. 그럼에도 불구하고 이들의 민중성과 실천성에 대한 다양한 시도는 이후 커뮤니티아트의 자양분이 되었다고 평가된다.⁴⁹⁾ 그러나 이와 같이 추구하는 바가 달랐던 1980년대의 민중미술인들 모두 민중미술이 한국의 자생적인 미술이라는 점은 강조하고 있는데, 비판적 현실주의의 미술은 제3세계의 주체성의 입장에서, 민중적 현실주의는 전통에서 비롯된 토착미술이라는 점을 염두에 둔 것으로 보인다. 그러나 1980년대 민중미술인들이 말하는 자생성에는 한국의 근현대사가 배태한 모순된 현실에서 비롯된 것이라는 점에서 공통적인 성격이 있다고 볼 수 있을 것이다.

세 번째로는 당시 기득권 세력인 모더니즘계열의 평가로 이들은 민중미술의 성격을 사회주의 세력의 선동으로 단정 지었으며, 민중미술의 성격 또한 사회주의 리얼리즘으로 보았다. 이는 제도권 미술인들의 담론과 언론의 재생산으로 인해 민중미술에 대한 일반적인 인식으로 자리 잡았다. 민중미술

49) 박미연, 앞의 글, pp. 255-264. 박미연은 민중미술이 특정 형식을 통한 실천의 방식을 고수함으로써 문화 대중주의의 실현과제는 실패하였으며, 커뮤니티 아트가 민중미술의 실천으로의 예술개념을 계승하고 있다고 서술했다. 이는 민중미술을 형식적 리얼리즘으로, 민중미술의 핵심가치를 1980년대 후반으로 한정하여 보고 있음을 드러낸다.

에 대한 관점의 차이에는 이처럼 복잡하게 얽혀있는 상황이 존재했으며, 1987년 이후 전개된 포스트모더니즘 논쟁을 거치면서 민중미술에 대한 인식은 각자가 이해한 바에 따라 산발적으로 자리 잡았다.⁵⁰⁾ 이는 2000년 이후 본격화 된 민중미술에 대한 평가와 ‘포스트민중미술’이라는 용어 사용의 문제에 이르기 까지 많은 혼란을 야기한 원인이기도 하다. 이대범의 「‘포스트 민중미술’ 무엇에 대한 ‘포스트’ 인가」는 이러한 상황에 대해 직접적인 문제제기를 하고 있으며,⁵¹⁾ 성완경의 「1980년대 민중미술 시말기」에서는 이러한 혼란을 정리하는 것이 민중미술과 모더니즘, 포스트모더니즘, 정치적 개념미술의 관계에 이르기까지의 문제를 논의해 나갈 수 있는 시작점이라고 보았다.⁵²⁾

많은 민중미술인들이 ‘민중미술의 장례식’으로 칭하는 《민중미술 15년: 1980~1994》(국립현대미술관, 1994)전(도1~4)에 대해 정현이는 역동성을 잃어가는 민중미술을 역사 속으로 떠나보내 버렸다고 평가했고, 윤진섭은 민중미술이 제도권의 미술기관에서 회고전 형식으로 열렸다는 사실이 ‘정치적 아방가르드’의 죽음을 보여주는 것이라고 했다.⁵³⁾ 이설희는

50) “1980년대 민중미술에서 특히 주목되는 점은 그 참여자들이 한결같이 이를 한국현대 미술사상 최초로 토착적이고 자생적인 미술운동이라고 자평하고 있다는 것이다. 이는 기성의 모더니즘계열에서 주장한 민중미술을 신표현주의, 포스트모더니즘의 한국적 변용이라 본 관점과는 대립되는 양상을 띠고 있다고 볼 수 있으며, 아울러 이러한 논의에 맞선 감정적 대응이라고 단순하게 치부해 버리기에에는 보다 복잡한 성격을 지니고 있다.” 채효영, 「1980년대 민중미술의 발생배경에 대한 고찰: 1960, 70년대 문학과와의 관련성을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 14』, 한국근현대미술사학회, 2005, p. 209. 앞의 인용은 민중미술에 대한 관점에 있어 한국미술계 내부의 혼란을 보여주는 대표적인 예라고 할 수 있다. 민중미술의 참여자들은 자생적인 미술이라는 점에 대해서는 포괄적으로 동의하고 있다고 할 수 있으나, 민속미술의 요소를 부각하여 세계사에 유래 없는 자생적인 미술이었다는 평가부터, 제3세계 문화권과 연계하여 신구상주의, 신표현주의와의 관련성을 인정하면서 한국적 현실이 반영된 것으로 나름의 독자성이 존재한다는 평가까지 그 스펙트럼이 다양했다. 또한 모더니즘계열은 포스트모더니즘을 형식의 다변화, 다원주의의 개념으로 선취하여 민중미술을 포스트모더니즘으로 인정하지 않았다.

51) 이대범, 「‘포스트 민중미술’ 무엇에 대한 ‘포스트’ 인가」, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 현실문화연구, 2012, pp. 81-90.

52) 성완경, 「1980년대 민중미술 시말기」, 『마지막 혁명은 없다: 1980년 이후, 그 정치적 상상력의 예술』, 현실문화연구, 2012, pp. 189-202.

53) 정현이, 《1990년대 이후의 새로운 정치미술: 악동들 지금/여기》 학술세미나, 경기도미술

이러한 평가들에 대해 언급하며 이 전시에 대해 민중미술의 단절이 아닌 이후 세대로 연장된 하나의 노선으로 바라보았다. 그리고 ‘포스트민중’으로 일컬어지는 작가들이 스스로의 작업이 제한적으로 해석되는 것을 경계하고 있는 상황을 고려하여 ‘새로운 세대의 비판적 현실인식의 미술’이라는 용어로 대신한다고 서술했다.⁵⁴⁾ 사회변혁을 추구했던 민중미술이 제도권에 흡수됨으로써 아방가르드로서의 생명이 끝났다는 점에 많은 민중미술인들이 동의했다는 것은 1980년대의 민중미술이 이 시점에서 일단락되었다는 것을 의미한다. 이후 빠르게 변화한 사회에서 민중미술이 추구한 가치들이 여전히 존재하는 것처럼 보이는 것은 ‘쟁취의 대상’이었던 가치들이 ‘보편적인 것’이 되었기 때문일 것이다. 물론 현재에도 1980년대 민중미술에 참여했던 작가들 중 그 정신과 이념을 추구하며 작업하는 작가들이 존재한다. 이 작가들에 한해서는 ‘포스트민중’이라는 용어가 유효할 수 있는 것으로 보이지만, 사회비판적 미술이 보편화되어 대중성을 갖게 된 시대에 이러한 작업을 하는 동시대 작가들을 모두 ‘포스트민중’이라고 칭하는 것에 대해서는 많은 미술인들이 거부감을 드러냈다. 따라서 III장에서는 1987년 이후 서구담론이 본격적으로 유입된 ‘포스트’ 시대의 한국 현실주의 미술 담론의 전개와 모더니즘 진영과의 논쟁과정, 변화의 양상을 살펴보고, 이를 통해 형성된 한국 현실주의 미술의 구체적인 의미를 파악해 볼 것이다.

관, 2009; 윤진섭, 「1960~80년대 한국의 아방가르드 미술운동」, 『2016 부산비엔날레 Project 3 혼혈하는 장르, 확장하는 감각』 전시도록, 부산비엔날레 조직위원회, 2016, p. 101; 이설희, 「비판적 현실인식의 미술」, 『한국동시대미술: 1990년 이후』, 사회평론, 2017, p. 171에서 재인용.

54) 이설희, 위의 글, pp. 172-173.

Ⅲ. 1987년 이후 한국미술에서 ‘포스트’ 담론의 수용에 따른 ‘현실주의’ 담론의 변화

1. 1987년 이후 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의 전개

1987년 민주화 운동의 성과, 1988년 서울올림픽 개최에 따른 정부의 개방 정책으로 이어지는 일련의 상황들은 미술계에도 변화의 바람을 몰고 왔다. 경제성장이 밑바탕이 된 한국의 정치적 민주화는 해외여행 자유화와 더불어 대규모 국제행사들이 연달아 개최되는 계기가 되었고, 이는 국제미술계의 글로벌리즘 전략과 맞물려 외국작가들의 국내 전시 증가와 미술품 수입개방 등으로 이어졌다.⁵⁵⁾ 정부는 1987년 7월 수입품 자유화계획을 발표하면서 미술품을 포함시켰고, 1991년 1월에는 미술품 전면수입개방이 이루어졌다. 서울올림픽의 부대행사를 위한 제도마련의 차원이었던 이러한 정책적 배경들은 상업 화랑들이 대거 개관하는 계기로도 작용했다. 이와 더불어 1988년에는 냉전이데올로기에 대한 경직성이 완화되어가는 추세와 함께 월북 작가와 예술가들에 대한 해금조치도 이루어졌다. 또한 1988년에는 『가나아트』가 계간지로 창간되고, 1976년 겨울에 창간된 『계간미술』은 1989년 1월부터 『월간미술』로 바뀌어 해외 미술계 동향을 전달하는 교두보 역할을 했다.⁵⁶⁾ 다음의 인용은 이러한 미술계의 급속한 변화를 가져올 수 있었던 1980년대 후반 한국의 사회적 배경을 압축적으로 보여준다.

1970년대 말까지만 해도 한국은 전형적인 제3세계 국가였다. 당시 한국은 근대화론의 주창자들이 저개발 국가의 주된 특징으로 꼽는 세 가지 특징을 모두 가지고 있었는데, 그것은 첫째, 식민지 경험으로 인해, 특히 지식인층 사이에 사회주의에 대한 편향성이 두드러진다는 점이다. 둘째, 정치적 민주주의 보다 경제

55) 김정희, 「6월 민주항쟁과 그 후의 한국미술」, 『역사비평 78』, 역사문제연구소, 2007, p. 88.

56) 김정희, 위의 논문, pp. 94-95.

성장을 중요시하고, 그만큼 경제발전에 높은 가치를 부여한다는 것이다. 셋째는 민족주의 성향이 강하다는 점이다. 저개발 국가의 경제 발전을 위한 근대화론의 처방은, 앞서의 특성을 최대한 활용해 민족주의 정서를 근대화 노력으로 바꾸라는 것이었다. 한국은 근대화론의 전제를 성공적으로 입증한 사례가 되었다. 1980년대 중반에 이르면 한국에서는 자본주의 이데올로기가 민족주의 정서를 흡수할 만큼 경제규모가 커졌다. 이는 다시 미국식 가치관을 강화시키는 사회 정치적 동기부여를 촉진시켰고, 미국은 한국사회에 영향력을 행사할 수 있는 자리에 굳건히 서게 되었다.⁵⁷⁾

이처럼 식민지와 압축적인 근대화 과정을 거친 1980년대 후반 한국사회는 지금까지 경험해보지 못한 새로운 시대를 맞이했다. 이는 정치·사회·문화·일상생활에 이르기까지 모든 것에 대해 변화된 민중에 대한, 민중의 인식을 의미했고, 특히 매체의 발달과 더불어 그동안 계몽의 대상으로 인식되던 민중⁵⁸⁾이 대중⁵⁹⁾이라는 주체로 부상함에 따라 사회변화의 중심에 대중문화가 자리 잡게 되었다. 문학평론가 김명인은 1990년대를 “바야흐로 역사성에 대해 일상성이, 공공성에 대해 개인성이, 계몽성·정치성에 대해 탈계몽성·탈정치성이 우위에 선 시대”라고 묘사하며, “이 시대에 다시 민중을 이야기하는 작가는 시대착오자 라는 암묵적 낙인을 각오해야 했다.”고 밝혔다.⁶⁰⁾ 이는 민중미술인들도 똑같이 겪었던 상황으로, 변화된 현실을 맞이한 이들은 방향성의 탐색과 대응방안의 마련에 고심했다. 사회참여의 방식은 이전의 ‘정치’적 수단에서 ‘문화’적 수단으로 옮겨갔다. 이남희는 이에 대해 “민중의 거대서사는 이제 과거의 이야기가 되었고, 국

57) 이남희, 앞의 책, pp. 468-469에서 인용.

58) 국가와 사회를 이루는 구성원. 전체 다수의 국민. 서민·평민·인민이라고도 한다. 특히 피지배층을 이루는 주변인을 이르는 말로 쓰이기도 한다. 네이버 지식백과: 민중.

59) 지위·계급·직업·학력·재산 등의 사회적 속성을 초월한 불특정 다수의 사람들로 이루어진 집합체로, 군중·공중과 구별되며 이질성을 지닌다. 네이버 지식백과: 대중.

60) 김명인, 「무섭게 변하는 민중 주변만 서성이는 작가들」, 『한겨레』(2000. 1. 25.); 이남희, 앞의 책, p. 471에서 재인용.

가는 더는 권력의 단일 소재지가 아니” 게 되었다는 점을 지적하며, “한국에서 포스트모던은 탈권위주의를 의미할 뿐만 아니라, 탈민중을 의미한다.”고 서술했다.⁶¹⁾ 이러한 정치, 사회, 문화적 패러다임의 변화가 일어났던 1987년 이후의 한국적 상황에서 민중미술계열의 미술인들은 ‘당파적 현실주의’, ‘개념적 현실주의’ 담론을 제기하며 현실주의 논의를 이어갔다.

1) 미술비평연구회의 ‘당파적 현실주의’ 담론제기

1987년 이후 ‘민중적 현실주의’는 이념과 방법적 차원의 관계를 체계화하지 못하고 혼란을 겪는 상황을 맞이했다. 1975년 원동석이 제시한 개념은 1984년 발표한 「민중미술의 논리와 전망」⁶²⁾에서 새로운 미술이념의 논리로 정교화 되었지만, 실천이 뒤따르지 못하면서 이념과 방법상의 괴리는 점점 커져갔다. 또한 1980년대 중반 한국사회의 발전과 그에 따라 노동자 계급이 급증한 민중 구성원의 급격한 변화를 올바로 파악하지 못해 민족형식과 민중정서를 고착화시키는 오류를 발생시켰다.⁶³⁾ 1980년대 급속한 경제성장을 이룬 한국사회는 민족주의보다 경제논리가 우위에 서는 사회로 변모했으며, 민중들은 ‘민중적 현실주의’를 추구했던 미술인들이 상정했던 ‘민중’의 모습에서 떨어져 있었다.

이러한 상황에서 1988년 12월 민미련의 결성 이후, 비판적·민중적 현실주의의 문제를 극복하고자 서울대 출신 미술인들을 중심으로 1989년 2월 미술비평연구회(이하 미비연)가 결성되었다.⁶⁴⁾ 미비연은 당대를 대중매체와

61) 이남희, 앞의 책, pp. 473-474.

62) 최열·최태만 엮음, 앞의 책, pp. 26-45에 수록.

63) 심광현, 앞의 글, p. 31.

64) 미비연은 미술이론과 비평을 통해 사회변혁을 성취하려는 문화운동의 일환으로 조직된 단체였다. 당시 미비연의 많은 회원들이 민미련에 공동으로 소속되어 있었으나, 좁은 의미의 민중미술을 지향하기보다는 연구를 기본으로 하는 모임의 성격을 가졌다. 이를 바탕으로 민중미술계열의 평론에 큰 부분을 담당하게 되는데, 80년대 말 창간된 『가나아트』 및 『한겨레』를 무대로 빠르게 화단에 정착하였다. 미비연이 활동했던 4년간 심광현, 이영철, 이영준, 이영욱, 박신의, 조인수, 엄혁, 박찬경, 백지숙, 김진송, 강성원, 김수기, 백한울, 이유남, 최범, 김용철, 양현미 등 미술계의 주요 이론가 40여명을 배출하였다. 기혜경, 「문화변동기

상품경제가 주도하고 이미지가 범람하는 후기산업사회로 규정하고, 산하에 미술사연구, 미술제도 및 정책연구, 시각매체 및 대중문화연구, 미학 및 미술비평연구의 4개 분과를 두어 공동연구를 이어갔다. 특히 시각매체 및 대중문화연구 분과는 미비연의 시대인식을 반영한 것으로, 이는 대중매체에 등장하는 이미지를 이용해 사회의 구조적 모순을 드러내고자 했던 현발의 영향을 드러내는 부분이기도 하다.⁶⁵⁾ 미비연은 이 시기에 문학계를 중심으로 천명된 ‘당파적 현실주의’⁶⁶⁾를 민중미술의 창작방법으로 주창하고, 리얼리즘이나 사실주의라는 용어대신 현실주의라는 용어를 사용하여 당파적 현실주의를 설명했다. 이는 사조로서의 리얼리즘과의 혼동을 막고, 적극적으로 현실을 반영하는 태도로서의 리얼리즘을 견지하기 위한 것이라 할 수 있다.⁶⁷⁾ 그러나 당파적 현실주의는 민중성에 대한 마르크스-레닌주의적 인식을 토대로 노동자의 정체의식인 당파성을 중심으로 사회변혁을 궁극의 목적으로 삼은 것으로, 현실사회주의가 붕괴된 1990년대 들어 그 방향성의 유효함을 상실했다. 당시 미비연이 제기한 ‘당파적 현실주의’는 논의 초기

의 미술비평 -미술비평연구회('89~ '93)의 현실주의론을 중심으로』, 『한국근현대미술사학25』, 한국근현대미술사학회, 2013, pp. 115-116.

65) 이설희, 앞의 글, pp. 175-176. 이들은 볼프강 하우크(Wolfgang Fritz Haug)의 이론을 집중적으로 소개한 『상품미학과 문화이론』(1991)을 출간하기도 했는데, 이들의 문화연구적 관점은 현발의 영향이 드러나는 부분이다. 산업사회의 이미지와 현실에 대해 다룬 『시각과 언어1』(1982), 한국현대미술의 비평에 대해 다룬 『시각과 언어2』(1985)를 출간했던 성완경이 연결고리의 역할을 했을 것으로 추정된다. 기혜경, 위의 논문, pp. 114-115 참조.

66) 당시 진보적 현실주의, 변혁적 현실주의라는 병용되었으나 당파적 현실주의와 핵심내용의 차이가 없었으며, 1989년 이후부터는 당파적 현실주의라는 용어가 공식적으로 사용되었다. 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」; 이영철, 「한국사회와 80년대 미술운동」; 박찬경, 「참다운 ‘변혁기의 비평’을 위한 최소한의 조건」; 『문화변동과 미술비평의 대응: 90년대 한국미술의 진단과 모색』, 시각과 언어, 1994 참고.

67) 이는 당시 문학계와 사상계에 유입된 브레히트의 현실주의론의 영향으로, 브레히트의 현실주의론은 철저하게 ‘지금’과 ‘이곳’에 초점을 맞추어 예술의 정치적, 사회적 기능을 강조하고, 독자들로 하여금 현실의 모순을 인식하게 하고, 이로써 현실을 변혁하는 것을 최대과제로 설정했다. 여기서 모든 작품은 그 자체로 완결된 폐쇄된 형식이 아니라, 모든 것을 수용할 태세가 되어있는 개방적 형식이었다. 김수용, 「네오 마르크시즘 문학이론」, 『인문과학 56』, 1986, pp. 71-98; 기혜경, 위의 논문, pp. 117-119. 브레히트의 현실주의론에 대해서는 베르톨트 브레히트, 서경하 역, 『브레히트의 리얼리즘론』, 남녘, 1989 참고.

부터 모더니즘계열의 평론가들의 집중적인 비판을 받았고,⁶⁸⁾ 민중미술계열의 평론가들 사이에서도 공통된 견해가 아니었다.⁶⁹⁾ 이재언은 한국에서 현실주의 미술이 “우리미술의 다양한 기능과 표현의 세계를 확보” 하였다는 점에서 긍정적인 면이 있었다고 평가하면서, 1987년 6·29 선언 이후 정치적 투쟁의 도구성이 강화된 것으로 파악했다.⁷⁰⁾ 또한 당파적 현실주의 운동이 “제도권에 대한 해계모니를 포기할 수 없는 까닭에” 유동적인 위상을 구축하고 있으며, 이는 지배계급의 이데올로기에 동조했던 기존의 제도권 미술에 대한 역학 작용으로 볼 수 있음을 시사했다.⁷¹⁾ 1993년 미비연이 해체를 선언하며 발간한 『문화변동과 미술비평의 대응』(시각과 언어, 1994)의 서문에는 다음과 같은 내용이 실려 그들이 제기했던 당파적 현실주의의 유효함이 상실되었다는 것을 인정했다.

현재의 시점에서 본다면 당시 우리들이 의거했던 변혁의 프로그램은 그 유효성을 상실한 것으로 보인다. 한국자본주의는 우리들이 생각했던 것보다 훨씬 성공적인 진행을 보이고 있으며, 그 숨막히던 정치적 모순의 표출도 적지 않아 둔화되었다. 미술의 경우에도 그것이 그렇듯 유용한 무기가 될 수 없음을 실감하고 있다.⁷²⁾

그러나 이어 “미술과 삶을 보다 현실주의적으로 이해하려 했던 시각을, 그리고 또 다른 삶의 방식에 대한 우리들의 희망을 버리게 할 수는 없다.”고 서술하며 급변하는 시대 속에서의 지식인들의 고뇌를 토로하였다.

68) 서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1992, pp. 141-146, 272-285.

69) 기혜경, 앞의 논문, pp. 122-123.

70) 이재언, 「현대미술과의 영향관계 속에서 본 현실주의 미술」, 『미술평단』(1990년 여름), pp. 21-22.

71) 이재언, 위의 글, pp. 24-25.

72) 미술비평연구회, 「서문」, 『문화변동과 미술비평의 대응: 90년대 한국미술의 진단과 모색』, 시각과 언어, 1994, p. 8에서 인용.

심광현은 2003년 출판된 『문화사회와 문화정치』에서 한국의 1980년대가 문화와 예술이 정치적 메시지를 전달하기 위한 수단으로 사용되었던 ‘운동’의 시대였다면, 1990년대에는 문화가 ‘담론과 체험’의 차원에서 새롭게 주목되는 시대라고 서술했다.⁷³⁾ 이는 모든 사회적 관심이 국가로부터 소비문화와 대중문화로 대변되는 시민사회로 이전되었음을 의미했다.⁷⁴⁾ 또한 1980년대의 비판적 의식과 저항으로서의 문화가 개인의 자율성을 보장하지는 못했다는 점을 지적하며, 체제에 대한 비판에 전념한 나머지 새로운 가치 창조의 측면에 무감각을 배태시켰다고 보았다. 1990년대 들어 운동의 급속한 퇴조는 이와 같은 억압적 기제에 대한 반작용이라는 측면에서도 살펴볼 필요가 있으며, 이러한 상황이 문화가 가진 ‘운동’으로서의 역량이 급속히 퇴조한 원인으로 분석했다.⁷⁵⁾ 1993년 7월 미비연이 해체한 후에는 미비연의 대중시각매체분과에서 활동했던 엄혁, 김진송, 김수기, 조봉진이 ‘현실문화연구’를 창립하며 분리되었고, 박찬경, 이영준, 이영철은 미국으로, 박신의는 프랑스로 유학을 떠났다.⁷⁶⁾

미비연이 주창한 ‘당파적 현실주의’의 유효성은 상실되었지만, 현실주의를 변화된 문화 환경에 어떻게 적용할 것인지를 고민했던 이들의 연구 성과는 동시대 한국현대미술의 밑거름이 되었다. 특히 1987년 이후 모더니즘 진영과의 ‘포스트모더니즘’ 논쟁을 거치며 얻게 된 제3세계적 인식과 매체에 대한 구조주의적 접근방법은 “시장논리에 잠식되어가는 미술계와 문화계에 대한 사회구조적인 이해를 가능하게 함으로써 이후 진보적 문화운동의 근간을 이루었다”고 평가된다.⁷⁷⁾

73) 심광현, 『문화사회와 문화정치』, 문화과학사, 2003, p. 169.

74) 심광현, 위의 책, p. 223.

75) 심광현, 위의 책, pp. 203-209.

76) 해체에 대해서는 이견이 있었으나, 다수의 의견에 따라 해체가 진행되었다. 이영욱은 미비연을 유지할만한 힘이 소멸되었다고 생각했으며, ‘현실문화연구’의 분리 등 여러모로 흩어지는 상황이었다고 회고했다. 이영욱 인터뷰(2008. 12. 1); 문혜진, 앞의 논문, pp. 38-39.

77) 기혜경, 앞의 논문, pp. 136-137.

2) 한국미술계의 ‘포스트모더니즘’ 논쟁

한국에서 포스트모더니즘에 대한 논의는 재미비평가인 홍가이⁷⁸⁾가 1986~87년 한국에서 펼친 비평적 논의들로부터 시작되었다. 기본적으로 모더니스트였던 홍가이는 포스트모더니즘을 모던 프로젝트의 모순이 심화된 것으로 보았으며, 이에 대한 연구가 필요함을 상기시키며 담론의 지평을 열었다.⁷⁹⁾ 이에 따라 1987~88년에는 모더니즘 진영의 1세대 평론가인 김복영, 이일, 윤우학이 모더니즘의 한계를 극복하기 위한 방안으로 포스트모더니즘을 받아들였다. 변화하는 사회에서 새로운 대안을 찾으려고 노력했던 이들은 포스트모더니즘에서 이론적 기틀을 마련하려고 했다. 이어 모더니즘 진영의 2세대 평론가인 서성록은 1970년대 말의 극사실주의에서 시작하여 형식주의 모더니즘, 1980년대의 탈 모던, 1990년대의 탈 장르, 키치와 다원주의 양상으로 포스트모더니즘의 계보가 이어진다고 주장했다.⁸⁰⁾ 이 과정에서 유일하게 민중미술을 제외시킨 서성록은 민중미술이 교조적 리얼리즘으로 미술을 도구화하고 있다고 비판하고, 포스트모더니즘은 다원주의에 기반 하여 형식적 변화를 추구하는 미술이라고 정의했다.⁸¹⁾ 서성록이 제기한 포스트모더니즘론에 대한 이영철의 반응은 모더니즘 진영의 “새로운 국제주의화의 흐름을 타기 위한 작업”으로, “포스트모더니즘 미술의 일말의 긍정성을 침소봉대 하여 각색한 논리를 국내 미술계의 현실에 적극적으로 접목시키려는 비평론”이라는 것이었다.⁸²⁾ 이영철은 모더니즘 진영이

78) 홍가이는 포스트모더니즘관은 보수주의적 모더니스트의 전형인 힐튼 크레이머(Hilton Kramer)의 “후기모더니즘은 쾌락주의적이며 기회주의적이다. 따라서 도구적 합리성의 극복은 물론 인간 정신성의 회복 내지는 유지도 어려울 것”이라는 언술에 대한 동의로 완결된다. 홍가이, 「현대, 후기현대, 민족문화 및 민중미술」, 『월간미술』(1991년 5월), pp. 60-64; 문혜진, 앞의 논문, pp. 114-115에서 재인용.

79) 문혜진, 앞의 논문, p. 23.

80) 서성록, 「포스트모더니즘의 풍향」, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994, p. 344.

81) 서성록, 「번혁기의 문화비평」, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1992, pp. 140-156.; 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간 -문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」, 『한국근현대미술사학 21』, 한국근현대미술사학회, 2010, p. 52 참조.

82) 이영철, 「포스트모더니즘 미술과 수용의 문제」, 『상황과 인식』, 시각과 언어, 1993,

주장하는 포스트모더니즘의 핵심개념인 다원주의가 “미적 자율성의 고수, 정치적 자유민주주의의 편파성, 사회적 현실 은폐”⁸³⁾라는 핵심적인 모순을 가지고 있다고 지적하며, 모더니즘 진영이 주장하는 포스트모더니즘 이론의 허구성을 주장했다. 1991년 당시 상황을 정리한 송미숙은 포스트모더니즘을 모더니즘에 대응하고 이를 초극하려는 일련의 다원적, 복수적 경향들로 정의했으며, 이에 따르면 한국적 포스트모던 현상은 1980년대 초반 현발을 중심으로 한 민중미술의 태동기에 발생한 것으로 해석할 수 있다. 그러나 비평계에서 본격적으로 논의된 포스트모더니즘 담론과는 별개로 화단의 피상적 수용으로서의 포스트모더니즘 미술이 존재했음을 인정하고 있는데, 한국적 모더니즘에 대한 정의가 선행되지 않은 상황에서 유입된 포스트모더니즘 미술에 대해 미학적 판단을 할 수 없음을 밝혔다.⁸⁴⁾ 김영나 또한 1980년대 민중미술을 포스트모더니즘의 선구적 운동으로 보고 있으며, 정치·사회·경제적 상황에 대한 논평, 형상미술의 부활과 같은 서구 포스트모더니즘의 주요 특징이 동반되고 있다는 점을 근거로 제시한다.⁸⁵⁾ 그러나 이에 대한 관점에는 한국적 상황에 대한 고려가 배제되어 있다는 지적이 뒤따른다. 최태만과 민중미술 진영의 비평가들은 포스트모더니즘 논의 초기 한국 미술에 포스트모더니즘을 적용시키는 것에 회의적인 태도를 보였다. 이는 당시 민중미술에 대한 대항수단으로서, 다원주의를 기본개념으로 생산적인 논의를 무화시키는 서성록의 포스트모더니즘 이론에 대한 비판적 태도에서 기인한 것이었다.⁸⁶⁾ 이는 포스트모더니즘 논쟁이 촉발된 1987년 당시 한국

p. 86.

83) 이영철, 「다원주의는 우리 미술의 진정한 대안인가」, 『월간미술』 (1991년 7월), pp. 139-140; 문혜진, 『한국 포스트모더니즘 미술 논쟁 -1987~1993년의 미술비평을 중심으로』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, p. 110에서 재인용.

84) 송미숙, 「포스트모더니즘과 미술」, 『포스트모더니즘과 예술』, 청하, 1991, p. 228; 문혜진, 위의 논문, p. 7.

85) 김영나, 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998, p. 323; 문혜진, 위의 논문, p. 8.

86) 문혜진, 위의 논문, p. 10.

미술계가 모더니즘과 민중미술로 양분되어 있는 상황에서 비롯되었다.⁸⁷⁾

1988년에는 미술비평연구회가 창립준비 단계에서부터 포스트모더니즘에 대한 이론적 분석을 시작하였고, 모더니즘 진영의 서성록과 민중미술 진영의 평론가들이 논쟁하는 양상에 접어들었다. 양 진영의 논쟁은 1989년의 서성록과 이영철, 심광현의 논쟁⁸⁸⁾, 1991년 서성록과 박찬경의 논쟁⁸⁹⁾으로 대표된다. 서성록은 현실주의 미술을 “정치성을 직접적으로 표출한 투쟁성 형상미술”로 특정했으며, 모더니즘의 가치와는 섞일 수 없음을 주장했다.⁹⁰⁾ 민중미술 진영의 평론가인 박신의는 “현실주의란 양식의 개념이 아니며 미술을 둘러싼 사회의 제반 문제를 바라보는 작가의 현실인식과 세계관, 이에 따른 가치판단의 문제”라고 했다.⁹¹⁾ 이처럼 서로 다른 이념과 인식의 간극에서 출발한 논쟁은 시작부터 해결점을 찾을 수 없는 것이었다.

87) 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간 -문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」, 『한국근현대미술사학21』, 한국근현대미술사학회, 2010, p. 54.

88) 『현상 전』(1989)의 서문인 서성록의 「남은 모더니즘과 험악한 리얼리즘의 극복: 현상 동인전에 부쳐」에서 서성록은 민중미술을 ‘험악한 리얼리즘’으로 폄하하고, 포스트모더니즘에 대해 ‘가치중립적인 태도를 지닌다’고 상찬했다. 이에 대해 이영철은 『가나아트』(1989년 9/10월)에 실린 「80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이」에서 “중산층의 가치중립적 태도라는 것은 미적자율성과 보편성이라는 모더니즘의 가치를 그대로 계승하는 위장된 현실순응”이라고 비판하였고, 심광현은 『월간미술』(1989년 11월)에 실린 「탈모던주의자의 중성적 이데올로기」에서 서성록이 언급한 ‘험악한 리얼리즘’에 빗대어 “그의 중성주의 논리가 실상 험악한 리얼리즘은 보아도 험악한 현실은 보지 못하고” 있음을 비판했다. 문혜진, 『한국 포스트모더니즘 미술 논쟁: 1987~1993년의 미술 비평을 중심으로』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009, pp. 30-31.

89) 『가나아트』(1991년 5/6월)에 실린 서성록의 「변혁기의 문화와 비평」에 대해, 같은 잡지의 다음호, 『가나아트』(1991년 7/8월)에 박찬경이 「참다운 변혁기의 비평을 위한 최소한의 조건」을 게재하며 반론을 제기했고, 다음호인 『가나아트』(1991년 9/10월)에서 서성록이 「계급을 위한 예술은 가능하가」로 재반박을 제기하며 감정적 대응으로 치달았다. 이 논쟁의 핵심은 이데올로기 논쟁의 연장으로, 서성록은 “당파적 현실주의=경제결정론=계급혁명”의 관점에서 민중미술이 도구주의라고 주장했고, 박찬경은 이에 대해 서성록의 글이 비평의 전후맥락과 계통을 무시하고 필요에 따라 재단하여 자신의 정치적 입장을 정당화하려 한다고 하며, “우리에게 필요한 것은 비난이 아니라 효율적인 논쟁”이라고 응수했다. 이에 대해 서성록은 재반박의 글에서 기존의 입장을 반복하여 강조했다. 문혜진, 위의 논문, pp. 32-34.

90) 문혜진, 위의 논문, p. 34.

91) 박신의, 「대중성과 민중성, 그리고 새로운 젊은 문화: 젊은 시각 -내일의 제안 전에 부쳐」, 『젊은 시각: 내일의 제안』(예술의 전당, 1990), p. 123; 문혜진, 위의 논문, p. 34에서 재인용.

포스트모더니즘에 대한 마지막 논쟁은 《미국 포스트모던 대표작가 4인 전》(호암갤러리, 1993)과 관련하여 진행되었다. 엄혁은 이 전시의 작가로 선정된 줄리안 슈나벨(Julian Schnabel), 로버트 롱고(Robert Rongo), 에릭 피슬(Eric Fischl), 데이비드 살르(David Salle)가 할 포스터의 분류를 참조했을 때, 철학적 계몽주의에 대한 근원적 회의에서 비롯된 제도 비판적인 저항적 포스트모더니즘이 아니라는 근거를 내세워 이 전시에 대한 비판적인 의견을 개진했다.⁹²⁾ 이는 모더니즘 진영과 마찬가지로, 서구 포스트모더니즘의 전체적인 지형도를 파악하지 못한 상태에서 민중미술 진영의 이념을 투사한 개념 구축으로 거대담론과 진리개념을 저버리지 못한 민중미술 진영의 한계였다고 볼 수 있다.⁹³⁾ 그러나 일련의 논쟁과정을 통해 모더니즘과 민중미술 진영의 평론가들은 모두 한국미술계의 구조적 문제에 대해 생각해 볼 수 있는 계기를 마련했고, 한국미술이 태생적으로 안고 있던 제3세계적 현실의 구체적인 모습을 직시할 수 있었다. 또한 이들은 정치사회적 현실에서 문화가 중심으로 떠오르는 과정을 목도하였으며, 세계화 시대의 한국미술의 방향성에 대해 고민해야하는 순간임을 자각할 수 있었다.

한편, 전술한 바와 같이 미비연 초기부터 진행한 ‘포스트모더니즘’에 대한 연구의 결과로서 한국적 현실에 제시한 대안은 제도 비판적 포스트모더니즘의 전략과 유사한 지점이 있었다.⁹⁴⁾ 이는 이들이 지향한 현실주의 미

92) 문혜진, 앞의 논문, pp. 37-38.

93) 문혜진은 한국미술계에서 포스트모더니즘의 의미에 대해 “한국적 포스트모더니즘 미술에 대한 이와 같은 상충하는 입장들은 포스트모더니즘이라는 용어의 전제인 모더니즘의 기준을 서구에 두는지 한국에 두는지에 따라 달라지는 용어의 의미, 포스트모더니즘의 개념을 미술에 한정시키느냐 사상 일반의 광의의 의미로 보느냐의 차이, 서구의 포스트모더니티와 한국적 포스트모더니티와의 간극, 용어의 이론적 규정과 현장의 양상사이에 발생하는 괴리 같은 문제들을 드러낸다. 이 문제들에 대한 전반적이고 포괄적인 논의는 포스트모더니즘과 관련된 한국 미술 제반에 대한 충분한 연구들이 축적된 후 비로소 가능하며, 그 경우라도 단일한 합의는 불가능하고 연구자의 선택적 입장 표명에 따른 다수의 ‘담론들’이 가능할 뿐이다.” 라고 서술했다. 문혜진, 앞의 논문, p. 12.

94) 미비연의 구성원인 박신익은 정식으로 미비연을 발족하기 이전 연구모임에서 주로 포스트모더니즘 담론과 프랑크푸르트학파의 비판이론, 보들리야르와 푸코 등의 후기구조주의에 관한 다양한 논의가 이루어졌다고 회고했다. 박신의 인터뷰 (2013. 4. 10); 기혜경,

술이 한국식 포스트모더니티라고 할 수 있는 소비문화환경에 대응한 결과였기 때문이기도 했다.⁹⁵⁾ 2008년 광주비엔날레의 부대행사로 열린 학술행사⁹⁶⁾에서 박소현은 “1980년대가 실제로 한 일과 1980년대가 연 가능성의 영역”을 구분할 필요가 있다는 점을 지적하였는데,⁹⁷⁾ 이는 1980년대 현실주의 미술인 민중미술이 마무리 되는 시점에서, 새로운 가능성을 축적한 미비연의 성과와도 연결 지을 수 있을 것으로 보인다. 이와 관련하여 다음 절에서는 한국 현실주의 미술이 서구의 ‘포스트’ 담론을 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’로서 수용해가는 과정을 살펴보고 그 의미를 고찰해보고자 하였다.

2. 한국 현실주의 미술의 ‘포스트’ 담론 수용과정

‘포스트(Post-)’에 대한 번역어는 ‘후기’, ‘탈’, ‘-이후’ 등으로, 맥락에 따라 번역하는 것이 상례이다. 특히 ‘후기’는 연속성이 강조될 때, ‘탈’은 단절이 강조되는 경우에 사용하는데, 원어 자체가 연속과 단절의 의미를 모두 가지고 있어 이들 중 하나를 선택하는 경우 의미가 왜곡될 수 있다. 따라서 본 논문에서는 서구에서 20세기 중반에 시작되어 21세기 세계화 시대의 주류담론으로 자리 잡은 포스트모더니즘, 포스트구조주의, 포스트식민주의 담론에 대해 용어의 편향적 해석을 지양하고 다각적으로 접근하여, 한국 현실주의 미술과의 이론적 연관관계를 특정하고자 하였다.⁹⁸⁾

1) 서구미술계의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 담론전개양상

앞의 논문, p. 114 각주.

95) 문혜진, 『90년대 한국미술과 포스트모더니즘』, 현실문화연구, 2015, pp. 233-234.

96) <8008 한국현대미술의 ‘현실’과 ‘발언’, 그 비평적 가능성의 모색> (아르코 미술관, 2008. 10. 25)

97) 박소현, 「불 10」, 『불 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008, pp. 5-6.

98) 인용의 경우 원저자의 의도를 고려하여 원문의 번역을 그대로 사용하였다.

① 포스트모더니즘

1950~1960년대 서구미술계에는 그린버그식 형식주의를 거부하고, 미술에 대한 접근방식을 형성하는 심리, 언어, 제도, 경제, 정치, 문화적 조건까지 미술에서 다루고자 하는 흐름이 형성되었다. 마르크시즘에서 발전한 사회비평에서 유래한 용어들로 이를 분석해 나간 포스트모더니즘 담론은 이러한 조건들을 설명하는데 보다 정교한 개념적 용어를 제공할 수 있었다.⁹⁹⁾ 마르크시즘으로부터 발생한 가장 영향력 있는 문화비판은 1923년 설립된 프랑크푸르트의 사회연구소에서 이루어졌다. 1920~1930년대 대중매체가 파시스트들에게 이용당하고 있던 독일의 정치문화상황을 비판하고자 한 이들의 논의는 충분히 설득력이 있는 것이었고, 따라서 대중문화를 어떻게 수용해야 할지에 대한 논의가 지속적으로 이루어졌다.¹⁰⁰⁾ 이러한 논의의 중심에는 테오도어 아도르노(Theodor Adorno)와 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 있었다. 후에 ‘프랑크푸르트학파’로 명명된 이들은 당시 독일파시즘의 출현으로 인해 대부분 미국으로 이주하여 저술활동을 이어갔고, 이들의 저술은 번역작업이 시작된 1960년대 후반에 이르러서야 미국사회에 영향을 미치기 시작했다.¹⁰¹⁾ 호르크하이머와 아도르노는 예술의 기능을 비판적인 것으로 재 정의하고, 이러한 기능을 ‘비사회적인 요인’과 ‘무기능성’으로 설명했다. 즉 예술은 ‘관리되는 사회’에 대한 비판으로 기능하며, ‘관리되는 사회’에 편입하지 않는 방식으로 비판이 이루어진다는 것이다.¹⁰²⁾

99) 로버트 윌리엄스, 김연정·조혜영 역, 『서양 미술: 역사와 이론의 만남』, 명인문화사, 2011, p. 307.

100) 심혜련, 『20세기의 매체철학』, 그린비, 2012, p. 76.

101) 특히 이들의 영향을 미치게 된 출발점은 막스 호르크하이머(Max Horkheimer)와 테오도어 아도르노가 공동으로 집필한 『계몽의 변증법 Dialectic of Enlightenment』에 실린 「문화산업: 대중기만으로서의 계몽 The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception」이었다. 이들은 현대의 독점자본주의에서 대중문화는 실제로는 전혀 대중적이지 않으며 정교하게 합리화시킨 대중조작현상이라고 주장했다. 또한 상품의 다양성이 독점이라는 현실을 은폐하는 것처럼 외견상 문화적 표현의 다양성은 표현을 양산하고 전달하는 체계의 획일성을 은폐한다고 서술했다. 로버트 윌리엄스, 위의 책, pp. 307-309.

이로써 예술가가 지닌 진정한 가치를 재조명하며, 오로지 개인들만이 여전히 집단성의 문제를 의식적이고 부정적으로 표현할 수 있다고 주장했다.¹⁰³⁾

한편, 발터 벤야민은 사진이나 영화와 같은 대중적인 매체가 변화에 있어 긍정적인 효과를 가져 온다고 생각했다. 벤야민의 이론은 개별 학자들이 가진 이론적, 정치적 지평에 따라 다르게 해석되기도 하는데, 기본적인 인식은 지각과 수용의 관점에서 기술 재생산 시대의 예술을 고찰했다는 점이다. 벤야민은 예술은 사회적 산물이라는 예술 사회학적 입장을 취했으며, 예술의 자율성에 대해서는 부정적인 입장을 취했다. 또한 새로운 예술작품이 어떻게 혁명적 변화를 가져올 수 있는지에 대해 ‘아우라’라는 개념을 통해 설명했다.¹⁰⁴⁾ 벤야민은 기술의 발달과 더불어 문자에서 시각으로 변화한 지배적인 매체의 변화에 주목하였고, 이 과정에서 예술 자체의 변화와 이에 따른 지각방식의 변화를 간취했다.¹⁰⁵⁾ 아도르노가 생산과 제작의 주체에 초점을 맞추어 일방적인 수용을 강요당하는 대중을 상징하고 ‘예술의 상품화’를 야기하는 사회적인 구조를 지적했다면, 벤야민은 대중매체에 적극 반응하여 새로운 사회적 기능을 만들어 내는 ‘예술의 대중화’를 주장한 것이었다.¹⁰⁶⁾ 사진, 영화이론가들이 주로 인용하는 벤야민의 매체이론은 사회비판적인 기능 또한 함의하고 있는 것을 발견할 수 있는데, 예를 들어 영화란 새로운 정치적 대안으로서 ‘예술의 정치화’를 실현할 수 있는 강력한 도구가 될 수 있다는 것이다.¹⁰⁷⁾ 아도르노가 대중매체에서 대안적 문화의 가능성을 보지 못한 것은 그의 이론이 매체 생산의 독점자본과 이것이 가능한 사회구조에 대한 비판적인 관점을 견지했기 때문이다. 그럼에도 불구하고

102) 심혜련, 앞의 책, pp. 79-83.

103) 로버트 윌리엄스, 앞의 책, p. 312.

104) 심혜련, 앞의 책, pp. 38-42.

105) 심혜련, 「대중매체에 관한 발터벤야민의 미학적 고찰이 지니는 현대적 의의」, 『미학 30』, 한국미학회, 2001, p. 172.

106) 심혜련, 앞의 책, pp. 76-79.

107) 심혜련, 위의 논문, pp. 200-201.

아도르노의 문화산업론은 대중문화, 대중매체의 구조적인 문제점을 논리적으로 분석하는데 유용한 도구가 되었으며, 벤야민과 아도르노의 이론은 문화 분석이론의 두 기반을 형성했다.

사회학 분야에서도 2차 세계대전 이후 새로운 자본주의 사회의 성격을 규명하려는 이론들이 등장했다. “후기자본주의(에른스트 만델), 스펙타클의 사회(기 드보르), 미디어 사회(마셜 맥루한), 탈산업사회(다니엘 벨)” 108) 등의 사회이론이 등장하여 새로운 사회의 구조적 해석을 이끌었고, 특히 1960년대 프랑스 급진주의와 포스트모더니즘에 영향을 미쳤던 그룹인 상황주의 인터내셔널(Situationist International)의 주요 이론가 기 드보르(Guy Debord)는 “자본주의로 인해 직접 체험하던 모든 것이 재현의 형태로 변모되고, 이 과정에서 생성된 이미지는 상품의 최종적 형태가 되며, 그 결과 대중을 상대로 양산된 환영이 질서유지에 점점 더 필수적인 역할을 수행하게 된 구경거리의 사회를 만들어냈다” 109)고 주장했다.

② 포스트구조주의

마르크시즘으로부터 유래된 문화비평 이후 포스트모더니즘 담론에 중요한 기원이 되었던 것은 언어분석에 기반한 기호학이다. 기호학에서 출발해 1970년대를 거치며 지배적인 영향력을 발휘했던 프랑스 포스트구조주의는 언어분석을 인류학, 철학, 정신분석학 등 문화전체의 분석과 연관시켜 문화비평을 확장시켰다.¹¹⁰⁾ 롤랑 바르트(Roland Barthes)¹¹¹⁾, 자크 데리다(Jacques Derrida)¹¹²⁾, 미셸 푸코(Michel Foucault)¹¹³⁾, 자크 라캉

108) 문혜진, 앞의 논문, p. 47에서 인용.

109) 로버트 윌리엄스, 앞의 책, p. 315에서 인용.

110) 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 324-325.

111) 롤랑 바르트는 스위스 언어학자 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure)의 연구로부터 시작된 기호학을 현대 서구 문화를 분석하는 유용한 도구로 증명했다. 1968년에 집필된 「작가의 죽음 The Death of the Author」에서 의미를 통제하는 작가의 죽음과 새로운 의미를 생성해내는 독자의 탄생을 예고한 것이다. 바르트의 저술은 구조에 대한 관심에서 의미의 무제한성을 강조하는 방향으로 옮겨가는데, 이는 ‘구조주의’로부터 ‘후기구조주의’로의 이행을 의미한다. 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 328-330.

(Jacques Lacan)¹¹⁴⁾으로 대표되는 프랑스 포스트구조주의자들은 서구 형이상학적 인식론의 토대를 공격하며 재현, 이성, 인간주체의 사고를 거부하는 흐름을 형성했다.¹¹⁵⁾

한편, 서구미술계에서 1980년대 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 담론이 급속히 확산한 데에는 장-프랑소와 리오타르(Jean François Lyotard), 프레드릭 제임슨(Frederic Jameson), 장 보드리야르(Jean Baudrillard)의 영향이 매우 컸다. 리오타르는 1971년 출간된 『회화에 관한 논문 Discourse, Figure』에서 서구에서 전통적으로 보여 지는 감각 인식에 비해 논증적 이성에 높은 가치를 부여하는 현상을 지적했다. 1979년 발간된 『포스트모던의 조건 The Postmodern Condition』에서는 논증적 이성 중 가장 큰 특권을 지닌 ‘과학적 지식’을 과거 문화나 다른 사회에서 고유한 지식체계를 형성했던 신화적 내러티브와 다름없는 것으로 이해해야 한다고 주장했다.¹¹⁶⁾ 이 책에서 리오타르는 모던사회와 포스트모던사회를 구분하면서

112) 자크 데리다는 ‘후기구조주의’의 정점에 있는 철학자로 ‘해체’의 방식을 통해 텍스트로 설명될 수 없는 구분에 의존하는 방식을 드러냈다. 이러한 방식은 의도적인 단순화, 배제 등 개념적 폭력행위와 관련하여 구분 고유의 불안정성에 의해 조직화되는 과정을 증명해나갔다. 데리다가 언어의 물질성과 물질화 과정을 강조했다던 것은 상징주의로부터 시작된 반 언어적 전통에 속하는 것으로, 인간 존재에게 예술의 중요성을 주장한 것이었다. 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 331-332.

113) 미셸 푸코는 합리주의와 함께 발생한 사회제도들이 ‘통제’와 깊은 관련이 있다는 사실을 증명했으며, 권력이 작용하는 메커니즘에 대해 독창적인 이론을 전개했다. 푸코는 권력이 사회전반에 분산되어 있으며, 개인의 사고나 습관에 의해서도 통제된다고 주장했다. 이러한 푸코의 권력개념은 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 펠릭스 가타리(Felix Guattari)가 공동집필한 『안티 오이디푸스: 자본주의와 정신분열증 Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia』와도 영향관계가 있으며, 1980년 출간된 이들의 저서 『천개의 고원 A Thousand Plateaus』은 1960년대 급진주의에 있어 이론적 절정을 기록한 것으로 평가된다. 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 316-317.

114) 자크 라캉의 정신분석학 저술은 예술에 대한 포스트모더니즘적 사고에 많은 영향을 미쳤다. 특히 라캉은 성적 정체성 형성에 있어 상징적인 질서가 여성의 적절한 자기표현을 불가능하게 만든다고 주장하여, 여성성에 대한 뿌리 깊은 이데올로기의 기반을 해체하는 실마리를 제공함으로써 페미니스트들의 주목을 받았다. 라캉의 이론은 페미니스트 영화감독이자 비평가인 로라 멀비(Laura Mulvey), 예술가 신디 셔먼(Cindy Sherman) 등에 의해 폭넓게 수용되었다. 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 338-345.

115) 좌파의 주요 철학자인 루이 알튀세르(Louis Althusser) 또한 마르크시즘을 이론적인 반인본주의로 재해석함으로써 주체를 해체하였다. 마담 사립, 전영백 역, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 서울하우스, 2005, p. 12.

‘거대서사(grand narrative)’ 개념을 사용했는데, 이는 계몽주의의 진보와 이성에 기반한 모든 총체성의 기획을 의미하는 것으로, 마르크스주의, 자본주의, 과학을 비롯한 근대사회의 모든 신화를 부정하는 것이었다. 리오타르는 이 책에서 포스트구조주의 철학을 포스트모더니즘과 접목했고, 이로써 포스트모더니즘 담론은 철학적 기반을 구축할 수 있었다.¹¹⁷⁾ 제임슨의 경우 생산조건의 변화와 문화의 기능이 연결되어 있다는 전제로, 포스트모더니즘을 후기자본주의의 문화논리로 제시했다. 이는 『옥토버 October』¹¹⁸⁾의 평론가들이나 사회비판적 작업을 이어가는 작가들에게 이론적 토대를 제공해 주었다. 보드리야르의 이론은 1980년대 후반 크게 부각되며 대중적인 관심을 끌었다.¹¹⁹⁾ 기호학의 직접적 영향을 받은 보드리야르는 사물을 기호로 파악하고, 기호가 체계를 지닌 것으로 간주했다. “이미지나 기호가 일용품이 되었으며 이를 중심으로 형성되는 체계는 착취보다 훨씬 포착하기 어려우며 전체주의적인 성격을 지니는 통제 구조이자 권력구조”¹²⁰⁾라고 주장한 보드리야르의 이론은 포스트모던 시대의 대중매체와 사회현상을 해석하는 이론으로 각광받았다.¹²¹⁾

116) 로버트 윌리엄스, 앞의 책, p. 333.

117) 마단 사립, 앞의 책, pp. 217-224.; 문혜진, 앞의 논문, pp. 47-48 참조.

118) 로잘린드 크라우스(Rosaline Krauss)와 애넷 마이클슨(Annette Michelson)이 1976년 창간한 미술비평 전문지.

119) “세계의 등가물은 없다. 이것은 세계에 대한 정의이거나 세계에 대해 정의할 수 없음이다. 이제 등가물도 복제도 재현도 거울도 없다. 어떤 거울이건 여전히 세계의 일부를 이룰 것이다, 동시에 세계를 위한 자리도, 세계를 복제하기 위한 자리도 없다. ... 그러므로 현실은 속임수이다. 확인 가능한 것이 없다면, 세계는 근본적인 환상이다.” 이러한 보드리야르의 서술은 우리가 믿고 있는 세계에 대해 의문을 제기할 수 있는 이론적 기반을 제공했다. 장 보드리야르, 배영달 역, 『불가능한 교환』, 울력, 2001, p. 7; 심혜련, 앞의 책, pp. 204-205에서 재인용.

120) 로버트 윌리엄스, 앞의 책, p. 317에서 인용.

121) “보드리야르는 기술의 발달로 야기된 원본과 복제이미지의 개념에 대한 근본적인 변화를 지적하며, 대상을 모방하여 재현하는 미메시스(Mimesis)에서 복제되어 생산되는 이미지가 원본보다 더 강력한 힘을 발휘하는 시뮬라시옹(Simulaition)으로 전환되었다는 이론을 전개했다. 보드리야르는 이를 시뮬라크르(Simulacre)가 지배하는 시대라고 규정했다. 보드리야르는 이러한 주장을 통해 우리가 실재라고 믿고 있는 것들에 대한 가상성에 대해 말하고자 했으며, 나아가 실재가 가지고 있는 조작가능성과 비결정성에 대해 이야기하고자 했다.” 디터 메르시, 『매체이론』, 문화학연구회 옮김, 연세대학교 출판부, 2006,

③ 포스트구조주의 포스트모더니즘

이 시기 급속히 확산된 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 미술담론과 관련하여 할 포스터(Hall Poster)의 ‘반동적 포스트모더니즘(reactionary postmodernism)과 저항적 포스트모더니즘(postmodernism of resistance)’ 구분은 한국미술계의 포스트모더니즘 담론 전개에도 영향을 미쳤다. 할 포스터의 구분에서 반동적 포스트모더니즘의 입장으로 볼 수 있는 사조는 독일의 신표현주의, 이탈리아의 트랜스 아방가르드, 프랑스의 자유구상, 미국의 뉴 이미지 페인팅 등으로 이러한 경향들의 공통적인 특징은 양식적 측면을 기반으로 모더니즘과의 차별성을 추구한다는 것이다. 또한 모더니즘 시기를 거치며 제거되었던 서사성을 부활시키고, 전통적 양식을 차용하는 등 과거지향적인 경향을 보인다. 할 포스터는 반동적 포스트모더니즘에 대해 모더니즘을 거부한다는 점에서는 선도적인 역할을 하고 있지만, 신보수주의자들의 전략적 거부로 해석 될 수 있다는 점을 지적했다. 신보수주의자들은 위르겐 하버마스(Jurgen Habermas)¹²²⁾가 주장하는 바와 같이 문화적인 것과 사회적인 것을 구분하여 문화적인 모더니즘이 사회의 모더니즘을 약화시켰다고 비난하면서, 올바른 전통에 가까운 새롭고 긍정적인 문화를 제안했다. 이에 대해 할 포스터와 『옥토버』의 평론가들은 이러한 경향들이 전통으로의 회귀라기보다 전통을 파편화시켜 해체하는 것으로 보았다. 그리고 모더니즘을 벗어나는 것이 양식적 근거에 있는 것이 아니라, 제도로서의 미술의 규범과 신화에 있다고 생각했다. 이들은 재현의 진실성에 대해

p. 178; 심혜련, 앞의 책, p. 200-201에서 재인용.

122) 하버마스는 18세기 이래 서구의 모더니티 기획은 과학과 도덕, 예술의 영역을 이전의 형이상학을 대신하여 전문화되고 자율화된 모더니티로 확립하였는데, 이렇게 제도화된 영역이 20세기의 현실에서 대중과 유리되었고, 이의 결과로서 아방가르드 운동이 탄생했다고 보았다. 이영욱, 「비평의 지형학 -모더니즘, 민중미술, 포스트모더니즘 비평 재 문맥화하기」, 『불 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008, p. 48-49. ; 하버마스의 주장에 대해서는 위르겐 하버마스, 박거용 역, 「모더니티: 미완성의 기획」, 『반미학』, 현대미학사, 1993, pp. 28-44 참고.

의문을 가지고 있었으며, 재현에 개입되는 문화사회적 맥락들을 노출시킴으로써 모더니즘의 신화를 해체하고자 했다.¹²³⁾ 따라서 “저항으로서의 포스트모더니즘은 문화적 약호를 활용하기 보다는 그에 대한 의문을 추구하며, 사회적인 측면과 정치적인 측면의 결합관계를 감추기 보다는 철저하게 조사하고자” 하는 것이었다.¹²⁴⁾ 할 포스터의 반동적, 저항적 포스트모더니즘 개념은 할 포스터와 이론적 입장을 같이 했던 이론가들의 글에서 ‘신보수주의 포스트모더니즘’, ‘후기구조주의 포스트모더니즘’으로 제시되었다.¹²⁵⁾

1989년 냉전의 종식과 더불어 세계질서의 사회적, 철학적 관점은 급격히 변화했으며, 인문학과 사회과학 분야에 다양한 이론과 관점들이 빠르게 융합되며 새로운 질서가 개편되었다. 할 포스터는 「Re: Post」(1992)에서 보수적 포스트모더니즘이 모더니즘 전체가 아닌 형식주의의 포스트모더니즘만 겨냥해 담론의 지형을 축소한다고 지적하며,¹²⁶⁾ 제도 비판적 포스트모더니즘의 개념모델을 제시했다. 이는 모더니즘 전통을 구조적으로 해체하는 과정을 통해 이들이 배제했던 타자들과 주변부 문화에 대한 가능성을 열었다.

④ 포스트식민주의

‘포스트구조주의 포스트모더니즘’은 ‘차이’로서 타자성이 분출되는 계기를 만들었지만, 주체와 중심을 부정하고 ‘차이’를 특수한 장치로 통합함으로써 서구의 지배체제를 유지시키는 결과를 가져왔다.¹²⁷⁾ 이에 대한

123) 문혜진, 앞의 논문, pp. 56-57.

124) 할 포스터, 윤호병 역, 「포스트모더니즘: 서론을 대신하여」, 『반미학』, 현대미술사, 1993, pp. 20-21.

125) 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2012, pp. 640-643. 로잘린드 크라우스의 「확장된 장에서의 조각」(1979), 더글라스 크립프의 「그림들」(1979), 크렉 오웬스의 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘을 향하여」(1990) 등은 포스트구조주의적 관점에서 포스트모더니즘의 비판적 가능성을 탐색했다. 번역본은 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2017 참고.

126) 할 포스터, 윤인숙 역, 「Re: Post」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2017.; 문혜진, 앞의 논문, p. 59 참조.

127) 노해나, 앞의 논문, p. 38-39.

비판으로 에드워드 사이드(Edward Said), 가야트리 스피박(Gayatri Spivak), 호미 바바(Homi Bhabha), 프란츠 파농(Franz Fanon), 두 보이스(Du Bois) 등의 이론가들은 ‘중심과 주변’, ‘하위주체’, ‘혼종성’, ‘주체와 타자’, ‘제3세계적 정체성’ 등의 개념을 통해 포스트식민주의 담론들을 쟁점화 했다. 포스트식민주의 이론의 전거이자 촉매제로 간주되는 사이드의 『오리엔탈리즘 Orientalism』(1978)¹²⁸⁾과 포스트구조주의 이론의 연속성에 대해서는 대부분의 비평가들이 동의하고 있다.¹²⁹⁾ 특히 포스트구조주의의 개념적 모델을 활용하여 포스트식민주의 이론을 전개했던 호미 바바는 “소수 집단이 전체론적이며 유기적인 문화적 가치 개념에 ‘동화되는’ 시대는 극적인 변화를 거쳐 지나갔다”고 하며, 세계화가 가속되면서 부각된 문제점들 속에서 문화적 활동의 새로운 모델을 정립하기 위해 ‘사이성(in-betweenness)’과 ‘혼종성(hybridity)’ 개념을 도입하여 서구의 지배담론에 대응할 수 있는 전략적 지점들을 확보하였다.¹³⁰⁾

2) 한국 현실주의 미술의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’ 수용

포스트모더니즘에 도입 초기에 민중미술계열의 평론가들은 이에 대해 비판적인 태도를 견지했으나, 이후 방향성에 대한 탐색과 대응방안의 모색으로 나아갔다. 이는 1980년대 후반 민중미술 진영에서 현장성과 실천성이 강조

128) 릴라 간디는 『오리엔탈리즘』의 서문이 ‘순수한’ 지식과 ‘정치적’ 지식의 구분을 부정하고 있다는 점을 밝혔다. 또한 이는 어떠한 학자도 자신을 둘러싼 환경에 연루되어 있기 때문에, 지식은 세속에서의 권력의 불평등한 배분에 맞설 때 자신의 본 모습을 가장 잘 드러내며, 제도나 통치엘리트들의 이해관계에 협력할 때 본 모습에서 가장 멀어진다고 서술했다. 릴라 간디, 이영욱 역, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 현실문화연구, 2000, p. 98.

129) 릴라 간디, 위의 책, p. 91.

130) 이러한 맥락에서 국제적인 주목을 받았던 작가는 베트남계 미국인 작가이자 영화감독인 트린 민하(Trinh Min-ha)를 들 수 있다. 저개발 국가의 문화적 정체성과 관련된 문제들을 다룬 작품 <재집합 Reassemblage>(1982)은 모든 종류의 영화적 전통으로부터 정교하게 일탈함으로써 정체성 개념을 혼란시키고, 관찰자와 대상사이의 관계를 도치시켰다. 여기서 재현은 협의된 것으로서의 의미를 가지며, 이론화된 트린의 비평은 포스트모던 민족지학에 중대한 영향을 미쳤다. 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 350-351.

되며 문화도구주의가 심화되어갔고, 이에 종속되지 않으려는 현실주의 미술론의 필요성에 대한 요구가 증대되었던 상황과도 연관된다.¹³¹⁾ 미비연의 구성원들은 민족과 민중의 역사현실을 직시해야 한다는 현실주의의 대명제에는 동의했으나, 특정한 양식과 방법에 고착되지 않고 객관적인 현실의 변화에 따라 변화해야 한다고 보았다. 따라서 이들이 포스트모더니즘 이론을 접하며 구축한 이론은 지금까지의 현실주의의 대전제에 기초하며, 조직적인 연구 활동으로 공통된 입장을 견지하는 구도를 보였다. 이들은 초기에 역사성을 거부하고 진리개념을 부정하는 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’이 한국적 현실의 대안으로 불충분하다는 결론에 도달했고,¹³²⁾ 프레드릭 제임슨의 네오 마르크스리즘적 관점을 선택했다. 1989년 당시 『월간미술』과 『공간』은 프레드릭 제임슨의 「포스트모더니즘과 소비사회」, 「후기모더니즘 혹은 후기자본주의의 문화논리」를 본격적으로 소개했고, 이에 대한 관심의 증폭은 1989년 10월 제임슨의 방한으로 이어졌다. 『창작과 비평』(1990년 봄)에 소개된 백낙청과의 대화에서 제임슨은 남한사회의 현실에 대해 전근대, 근대, 탈근대의 세계사적 모순이 혼재하는 상황이라고 진단했다. 미비연의 평론가들은 제임슨의 논리를 포스트모더니즘에 대해 판단하는 근거로 삼았고, 리얼리즘적 역사인식과 창작방법만이 올바른 대안이라는 인식으로 이어졌다. 제임슨의 이론은 다가온 포스트모던 상황에서 효과적인 문화정치에 대한 실질적인 동기에서 출발했기 때문에 미비연의 평론가들에게는 설득력을 지녔다. 제임슨의 포스트모더니즘론은 “역사주의적 관점, 변

131) 1980년대 민중미술의 전개과정에서 가장 부각되었던 갈등은 문화주의 대 문화도구주의의 노선갈등이었다. 1980년대 후반 급진적 투쟁세력이 부상하며, 이를 둘러싼 갈등이 심화된다. 급진세력은 문화를 변혁운동의 선전도구로 간주하는 도구 주의적 입장을 견지했고, 이러한 관점에서 ‘현실과 발언’의 활동을 문화주의라 비판했다. 이들은 문화주의 대신 문화도구주의, 현대주의 대신 전통주의를 주창해 미술을 정치적 수단으로 격하시킴으로써 1980년대 후반 변화된 현실에 적응하지 못했다. 문혜진, 앞의 논문, p. 93 각주.

132) 심광현, 「후기자본주의 사회와 포스트모더니즘 이데올로기」, 『미술세계』 (1989년 7월); 박신의, 「미술비평론으로서의 포스트모더니즘: 그 비판적 수용 및 극복」, 『미술세계』 (1989년 7월); 문혜진, 앞의 논문, pp. 97-98.

증법에 대한 신념, 사회변혁에의 의지, 문화정치에 대한 의식”의 네 가지로 특징지을 수 있으며, 이러한 관점은 문화정치로서 현실주의 운동의 기본적인 틀을 형성했다.¹³³⁾ 그러나 제임슨의 이론을 받아들이는 과정에서도 변형이 발생하게 되는데. 특히 변증법에 대한 신념과 관련하여 제임슨이 포스트모더니즘의 비판적 실천성의 효력에 주목한 반면, 심광현은 포스트모더니즘보다는 리얼리즘에서 그 가능성을 찾았다. 이들이 서구 계몽주의에 대한 철저한 회의에서 비롯된 포스트모더니즘의 진정성마저 의심하게 된 배경에는 제임슨이 언급했듯 1·2·3세계의 모순이 중첩된 한국사회의 현실이 있었다.¹³⁴⁾ 이와 같이 1990년대 초반 포스트모더니즘 논의 단계에서 미비연의 평론가들이 주장했던 포스트모더니즘은 ‘포스트민중미술’이라는 뚜렷한 목적아래 서구이론을 선별적으로 수용하여 구축한 이론이었다.¹³⁵⁾ “당시 현실주의 미술계가 갈수록 강화되는 시각문화 현실에 대한 인식이 존재하면서도 운동성향이 강해진 현장의 영향으로 사회주의 이론이 유입되고 있는 모순적인 상황”이었으며, 이에 “거대담론을 부정하는 포스트모더니즘의 핵심개념은 미비연의 입장에서는 받아들이기 힘든 것”이었다는 이영욱의 회고는 당시 이들의 심리적 배경을 드러낸다.¹³⁶⁾ 미비연 평론가들의 포스트모더니즘에 대한 글에서 리오타르와 보드리야르가 부정적인 논조로, 프레드릭 제임슨과 할 포스터가 전폭적으로 수용되었다는 것은 당시 미비연의 포스트모더니즘 수용의 편향성을 보여준다. 특히 할 포스터의 ‘반동적/저항적 포스트모더니즘’ 개념은 반복적으로 인용되었으나, 깊이 있는 분석보다는 구분방식만이 취사선택되었다.

133) 문혜진, 앞의 논문, pp. 103-105.

134) 문혜진, 앞의 논문, p. 106.

135) 이 시기에 열린 《젊은 시각: 내일への 제안》(예술의 전당, 1990)전은 현실주의 미술론 모색의 전환점을 마련했다고 할 수 있다. 또한 1981년 서울미술관 개관과 함께 시작된 《문제작가작품》전은 1990년부터 《동향과 전망》으로 이름을 바꾸어 민중미술의 동향과 전망을 제시하기 위해 기획되었다. 이와 함께 《혼돈의 숲에서》(자하문미술관, 1991)전은 전시장 미술의 범례를 보여주었다. 문혜진, 앞의 논문, pp. 195-205.

136) 이영욱 인터뷰 (2008. 12. 1); 문혜진, 앞의 논문, p. 99에서 인용.

미비연 내의 포스트모더니즘에 대한 관점이 균형을 잡아지게 된 것은 포스트모더니즘 논쟁이후 재미비평가들의 ‘제3세계’ 논의가 주목받으면서 부터이다. 포스트모더니즘 논의과정에서 한국현대미술의 정체성 담론의 형성에 기여한 ‘제3세계’에 대한 인식은 1980년대 후반부터 발표된 재미비평가들의 글에서 나타났다.¹³⁷⁾ 홍가이는 포스트모더니즘의 도입과정에서 제1세계인 서구와 제3세계인 한국에 존재하는 패러다임의 갭을 지적하고, 제3세계적 특수성에 대해 진지하게 성찰해야 함을 강조했다.¹³⁸⁾ 뉴욕 퀸즈의 ‘서로한국문화연구회’¹³⁹⁾에서 활동한 엄혁과 박모 또한 제3세계적 타자성을 포스트모더니즘을 거르는 1차적 판단기준으로 삼았다. 엄혁은 『월간미술』(1990년 1월)에 게재된 「포스트모더니즘과 제3세계」를 통해 서구의 모더니즘과 모더니티, 포스트모더니즘과 포스트모더니티를 구분하여 설명하면서 한국의 포스트모더니티적 현실에 대해 주체적으로 접근해야 함을 강조하였고,¹⁴⁰⁾ 박모는 『월간미술』(1991년 1월)에 게재된 「포스트모더니즘의 정체와 한국미술」을 통해 서구 포스트모더니즘의 전모를 파악하며, 제3세계적 입장에서 국내 수용의 의미를 진단했다.¹⁴¹⁾ 이들은 이러한

137) 박신익은 포스트모더니즘 논쟁이 민중미술진영에 제3세계에 대한 관심을 가져왔다고 보는 반면, 성완경은 포스트모던적 구도에서 그려진 제3세계 미술의 수용방식과 민중적 시각에서 제3세계 미술 수용의 차이를 구분하고 있다. 성완경은 제3세계 인식은 제3세계인의 주체적인 자각 속에서 출발해야 함을 주장했다. 박신익, 「포스트모더니즘 논쟁: 미술비평을 중심으로」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1993, p. 135; 성완경 전화인 인터뷰 (2017. 11. 9); 노해나, 앞의 논문, p. 24 각주.

138) 홍가이, 「현대미술을 어떻게 볼 것인가 -한국현대미술을 보는 한 관점」, 『계간미술』, (1987년 여름), pp. 66-67; 문혜진, 앞의 논문, pp. 116-117.

139) 서로문화연구회(1990-1994)는 1990년 8월 5일 뉴욕 맨하탄(Manhattan)에 위치한 최성호의 화실에서 박모, 박혜정, 최성호의 결의로 창립되었다. 이 단체는 미비연과도 논의의 토대를 공유했으며, “미국 및 한국의 진보적 문화단체들과의 교류 및 지원, 한영 계간지 발행, 한국의 독립영화소개, 전시회, 음악회, 시 낭송회 등 각종 문화행사의 기획 및 후원, 한국에 뉴욕의 진보적 문화 소개” 등의 활동을 했고, 《태평양을 건너서》(뉴욕 퀸즈미술관, 1993)을 기획하고 성사시켰다. 최성호, 「철호모이소」, 『박이소: 기록과 기억』(국립현대미술관, 2018), pp. 26-27. 이 단체에서 활동했던 엄혁의 경우 민미협과 미비연의 회원으로도 활동하며 함께 민중미술의 방법론을 만들어 나가는 것에 적극적으로 개입하였으나, 박모의 경우 잡지기고나 전시 외에는 민중미술과 관련된 정치적 활동에는 개입하지 않았다. 문혜진, 앞의 논문, pp. 118-125.

140) 엄혁, 「포스트모더니즘과 제3세계」, 『월간미술』(1990년 1월), pp. 143-148.

인식을 바탕으로 서구의 패러다임에 현혹되는 것을 경계하고 이를 선별적으로 받아들여야 함을 주장했다. 당시 박모의 글은 민중미술진영의 하나의 논의 정도로 인식되어 큰 주목을 받지 못했지만, 포스트모더니즘 논쟁이 일 단락된 1993년 이후 현실주의를 추구했던 미술인들에게 비평적 좌표로 받아들여졌고, 이후 한국미술의 국제화와 제도전환에 핵심적인 역할을 했다.

1980년대의 민중미술이 제3세계의 주체성에 대한 열망을 거대 정치적 과제에 투사했다면, 1990년대 초반 포스트모더니즘 논쟁과정을 거친 이들은 포스트식민주의 시대를 맞이하며 한국미술의 제3세계적 정체성을 철저하게 인식했다.¹⁴²⁾ 이러한 인식을 바탕으로 현실주의를 추구했던 대부분의 미술인들은 기존방식의 한계와 변화의 필요성을 느꼈다. 이들이 모색한 대안은 제도 비판적 포스트모더니즘의 많은 부분을 참조했으며, 주목할 부분은 이 과정에서 할 포스터의 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’이 전향적으로 수용되었다는 점이다.¹⁴³⁾ 여기에는 거대담론의 추상성을 배제하고 일상을 미시적으로 탐색하는 것에서 시작하여 작품을 텍스트로 접근하는 관점에 이르기까지 다양한 층위가 포함되었다. 모든 포스트모더니즘에 대해 비판적인

141) 박모는 포스트모더니즘의 용례를 세 가지로 구분하였다. 첫 번째 (포스트)모더니즘은 할 포스터의 반동적 포스트모더니즘에 가까운 개념으로 상업적 보수주의와 가깝다. 두 번째 (서구의)포스트모더니즘은 포스트구조주의와 연관된 할 포스터의 저항적 포스트모더니즘 개념으로 볼 수 있다. 세 번째 ‘포스트’모더니즘은 지역에 따라 나타나는 포스트모더니즘으로 전 세계가 각기 다른 형태로 겪는 시대적 구분개념을 뜻했다. 특히 박모는 한국화단의 이념대립이 한국미술계의 포스트모더니즘 수용에 편향을 초래했다는 것을 지적하였고, (서구의)포스트모더니즘이 다원주의라는 이름아래 차이와 모순을 흡수해 타 집단의 도전 자체를 말소 시키는 예상치 못한 부작용도 있다는 점을 지적했다. 박모, 「포스트모더니즘의 정체와 한국미술」, 『월간미술』 (1991년 1월), pp. 89-97.

142) 포스트식민주의에 대한 논의는 한국에서 1993~95년 사이에 급부상 했다. 1978년 출간된 에드워드 사이드의 『오리엔탈리즘』이 1991년 한국에서 번역, 출간되었고, 1995년 서울대에서 사이드의 강연이 개최된 이후 이에 대한 연구와 논의가 급부상했다. 김진아, 「전지구화 시대의 전시 확산과 문화 번역 -1993 휘트니비엔날레 서울전」, 『현대미술학논문집 19』, 현대미술학회, 2007, p. 115 각주.

143) 그러나 포스트식민주의적인 관점에서 엄혁은 “식민주의적 현상의 결과로서 제3세계적 모더니티/포스트모더니티는 존재하며, 이러한 진행의 진화론적/진보적 혹은 숙명적 차원을 위한다는 명분으로서 포스트모더니즘이 수용될지도 모른다. 사실 포스트모더니즘의 속성 속에는 제3세계의 진보/보수 지식인들을 혼란케 하는 요소들이 수 없이 많다.” 고 지적한 바 있다. 엄혁, 「포스트모더니즘과 제3세계」, 『월간미술』, (1990년 1월), p. 148.

시각을 견지하던 미비언 초기(1989)와 비교해 미비언 후기(1992) 이들이 받아들인 포스트모더니즘은 포스트구조주의로서 수용되었다고 할 수 있다.¹⁴⁴⁾ 이러한 논쟁의 과정은 한국미술계가 문학기론으로부터 형성된 불완전한 미술이론지형을 극복하고 독자적인 방법론을 모색할 수 있는 토대가 되었다. 현실주의를 추구했던 미술인들은 이를 통해 이후 사회비판적 미술의 방향을 구체화 할 수 있었으며, 서구의 저항적 포스트모더니즘의 실천들을 받아들이며 이념의 경직성도 완화되어갔다.

정현이는 “1990년대가 포스트모더니즘일 뿐 아니라 포스트민중, 즉 민중미술을 경험한 이후 세대의 미술적 발언이자 표현”임을 지적했다.¹⁴⁵⁾ 또한 성완경은 2012년의 글에서 민중미술의 시기를 1980~1984(초기), 1985~1989(중기), 1990~1998년의 시기로 나누었는데, 이는 1980년대 민중미술계열 미술인들과 평론가들의 활동지향이 1990년대 까지도 연속성을 지니고 있었음을 의미한다.¹⁴⁶⁾ 그러나 1997년 이후 급속도로 전개된 세계화의 과정 속에서 한국 현실주의 미술은 민중미술과의 연속성 보다는 국제미술계의 흐름가운데 자리잡아가는 양상을 보이게 된다. 변화한 현실에 대한 인식을 토대로 한 현실주의미술은 새로운 각성을 통해 미술의 비판적 역할을 재고할 수 있었고, 동시대의 가치를 획득할 수 있었다. 이와 관련하여 IV장에서는 1997년 이후 제기된 현실주의 미술담론들과 전개양상을 고찰하여, 한국 현실주의 미술의 동시대적 의미를 규명해 보고자 하였다.

144) 이 시기에 열린 박찬경, 백지숙 기획의 《도시, 대중, 문화》(덕원미술관, 1992)전과 《미술의 반성》(금호미술관, 1992)전 등의 대안전시는 《압구정동: 디스토피아 유토피아》(갤러리아 미술관, 1992)전을 거쳐 ‘현실문화연구’의 문화연구로 이어졌다. 또한 미국에서 개최된 《민중미술: 한국의 새로운 문화운동》(뉴욕 아티스트 스페이스, 1988)전, 《태평양을 건너서: 오늘의 한국미술》(뉴욕 퀸즈미술관, 1993)전 등의 전시는 세계화 시대를 맞이한 한국미술의 위치에 대해 하나의 참조점이 되었다. 문혜진, 앞의 논문, pp. 208-222.

145) 정현이, 「미술」, 『한국현대예술사대계 VI』, 시공아트, 2005, pp. 236-237; 문혜진, 앞의 논문, p. 11에서 재인용.

146) 성완경, 앞의 글, pp. 189-202.

IV. 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의 동시대적 전개와 의미

1. 1997년 이후 한국미술에서 ‘현실주의’ 담론의 전개

6월 민주항쟁 당시 “마치 순례단의 성화처럼 동반하던 걸개그림”¹⁴⁷⁾ <한열이를 살려내라!>(도5)는 《민중미술 15년: 1980~1994》(국립현대미술관, 1994)전에서 역사화의 과정을 거쳤고,(도6) 2002년 조습에 의해 <습이를 살려내라!>(도7)라는 작업의 소재로 등장하였다.¹⁴⁸⁾ 김정희는 “1980년대, 1990년대, 그리고 2000년대에 각각 다른 위치에 놓인 ‘한열이’의 모습들은 그의 죽음 이후 20년 사이에 한국미술을 포함한 사회 전체에서 일어난 역사의 단절과 너무 빠른 망각현상을 극명하게 드러내고 있다”고 서술했다. 김정희는 1980년대 말의 미술에 가장 큰 영향을 준 요인으로 시민들의 민주화 요구와 정부의 개방정책을 꼽으며, 전자가 미술의 사회비판과 참여를 강조하는 쪽으로 진행된 반면, 후자는 경제성장을 바탕으로 미술계의 관심을 나라 밖으로 유도하였고, 이는 글로벌리즘을 내세운 국제 미술계의 전략을 통해서 강화되었다는 점을 지적했다.¹⁴⁹⁾ 또한 1988년 서울올림픽 이후 지속된 대규모 국제전 열풍은 1995년 베니스비엔날레 한국관 건립과 광주비엔날레의 개막으로 이어지면서 한국현대미술이 본격적으로 국제사회와의 동시대성을 획득하는 계기를 마련했다.¹⁵⁰⁾

147) 김정희, 「6월 민주항쟁과 그 후의 한국미술」, 『역사비평 78』, 역사문제연구소, 2007, p. 85에서 인용.

148) 고승욱은 ‘6월 민주항쟁’이 민주화를 향한 분수령을 마련했지만, 항쟁에 참여한 민중들은 ‘6·29선언’이라는 전리품만을 기성 정치인들에게 헌납하고 군사정권의 합법적 재창출을 위한 들러리로 전락하고 말았다고 서술했다. 또한 이러한 민주주체적 민주화와 민중배제적 민주화 사이의 간극은 6월의 주체들 내면에 균열을 일으켰고, 이 균열의 지점에서 ‘6월 민주항쟁’의 강력한 에토스였던 ‘이한열’이 우상화되었다고 서술한다. 고승욱은 “내면의 범정에서 자리를 찾지 못하던 나의 불편함은 ‘6월 민주항쟁’에 대해 내가 안고 있는 부채의식의 불투명성과 대면하고자, 즉 ‘6월 민주항쟁’의 방관자였음에 대한 부채감을 떠안음으로써, 정의를 독점하지는 못하더라도 그것에 기생하고자 했던 나의 욕망과 대면하고자야 비로소 자신의 자리를 찾게 되었다.”라고 서술하며, ‘6월 민주항쟁’을 겪었던 세대의 내면적 경험을 긍정적인 힘으로 바꾸어 나가야 한다고 서술했다. 고승욱, 「"습이를 살려내라!"」, 『포럼A 12』(2004. 7. 5), p. 22.

149) 김정희, 위의 논문, p. 88.

그러나 1990년대 후반 한국사회의 근본적인 패러다임 변화는 1997년 IMF금융위기에서 비롯되었다. 한국사회를 신자유주의 체제로 더욱 급속하게 개편시켰던 IMF금융위기 당시 해외에서 거주하던 작가들과 유학생들이 대거 귀국했고, 이들은 한국사회와 본인들의 미래에 대해 대안을 모색해야 하는 상황에 처했다. 1997년 10월 미술가, 평론가, 큐레이터 등이 조직한 ‘포럼 에이(Forum A)’는 1990년대 초반 단절된 미술과 정치의 고리를 다시 연결하기 위한 논의를 시작했다. 이들은 ‘새로운 미술운동’, ‘비판적’, ‘행동주의적’ 미술이라 불릴 수 있는 문화적 실천들이 다시 등장해야 한다는 명제를 공유했다.¹⁵¹⁾ 이어 1998년 12월 제3회 광주비엔날레 총감독으로 최민이 선정되었다가 해임되는 사태를 기점으로, 1999년 ‘대안공간 풀(Art Space Pool)’이 문을 열었다. 이들은 심포지엄, 강연, 교육프로그램 등을 조직해 공간을 운영했고, 1998년부터 발간된 비정기 간행물 『포럼A』(도8)¹⁵²⁾를 통해 이념대립에서 벗어난 중립적인 비평을 추구하고자 했다. 미술의 사회적 역할의 복구와 방식에 관한 논의들은 ‘포럼 에이’가 조직한 전시와 좌담회에서, 그리고 『포럼A』의 지면을 통해 이루어졌다.¹⁵³⁾ 이를 통해, 민중미술의 공과에 대한 재평가가 시도되었고, 특히

150) 이외에도 서울시립미술관(1988), 광주시립미술관(1992), 부산시립미술관, 대전시립미술관(1998) 등 지자체 차원에서도 도시의 문화산업을 확대하기 위해 미술관을 건립했으며, 호암갤러리, 토탈미술관, 환기미술관(1992), 성곡미술관, 아트선재센터 경주(1995), 일민미술관, 금호미술관(1996), 아트선재센터 서울(1998), 로댕갤러리(1999), 리움(2004) 등 시립미술관이 개관하여 한국현대미술 제도의 저변을 넓혔다. 이준, 「한국의 공공미술관 운영에 관한 비판적 반성 -1995년 지방자치제 실시 이후를 중심으로」, 『한국 현대미술 새 로보기』, 미진사, 2007, pp. 406-407; 박보나, 『한국현대미술에 나타난 대중문화의 경향 연구 -1997~2003을 중심으로』, 서울대학교 미술경영학 석사논문, 2018, p. 24, 42.

151) 신정훈, 「‘포스트-민중’ 시대의 미술 -도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대미술사학 20』, 한국근현대미술사학회, 2009, p. 249.

152) 강홍구, 공성훈, 박찬경, 백지숙, 전용석, 황세준이 편집위원으로 활동하였고, 박신의, 성완경, 심광현, 이영욱, 이정우, 김장언 등이 필진으로 참여하였으며, 박모, 안규철, 양혜규 등의 작가인터뷰가 게재되었다.

153) 『포럼A』는 1998년 창간준비호를 통해 “세미나, 포럼, 심포지엄, 좌담, 카탈로그 등에서의 말을, 전시회의 ‘부대행사’ 보다는 훌륭한 독립적인 실천으로 간주”하며, “70년대 ‘한국모더니즘’의 개념어들과는 달리 문법을 지키고, 80년대 ‘민중미술’의 발언처럼 독트린의 딜레마에 빠지지 않으며, 90년대 ‘한국 포스트모더니즘’의 수다처럼

1950~60년대 프랑스의 상황주의 인터내셔널의 미학적 전략을 비롯하여 1960~70년대 개념미술과 제도비판 등 서구의 문화실천 사례들이 논의되었다.

이들은 민중미술의 성과를 계승하면서, 현실주의를 어떻게 적용할 것인지에 대해 고민했다. 이들은 민중미술에서의 ‘민중’에서 ‘소수자, 공공성’에 대한 방향으로 관심을 돌렸다. 그리고 새로운 시대의 작가들은 포스트식민주의 이론의 영향으로 각자의 정체성과 타자에 대한 인식에 기반한 작업들을 이어갔다. 이들의 작업은 한국전쟁과 분단, 광주 민주화 운동과 같은 사회적 집단 기억을 소재로 다양한 관점들을 재맥락화 하고, 도시개발, 이주노동자 등 세계화에 동반되는 문제점들을 조망하여 비판적인 관점을 제시하는 방식으로 이루어졌다. 2008년 열린 심포지엄¹⁵⁴⁾에서 박찬경은 민중미술이 국제 아방가르드의 흐름과 자기비판성에 대해 무지했었음을 밝히며, 민중미술과 모더니즘의 구분으로 발현된 ‘한국적 허구성’의 폭로가 비판적 아방가르드의 새로운 자산이 될 수 있을 것으로 보았다고 서술했다.¹⁵⁵⁾

1) 박찬경의 ‘개념적 현실주의’ 담론제기

박찬경이 처음으로 ‘개념적 현실주의’¹⁵⁶⁾라는 용어를 사용한 것은 평론

자기가 하는 말을 자기도 모르는 일이 없도록 노력할 결심”이라고 밝혔다. 포럼A 편집위원회, 「한국미술의 점진적 변혁 -'포럼A'의 소개」, 『포럼A 창간준비호』 (1998. 3. 1), p. 4.

154) 광주비엔날레 국제학술행사로 열린 심포지엄 <8008 한국현대미술의 ‘현실’과 ‘발언’ : 그 비평적 가능성의 모색> (아르코 미술관, 2008. 10. 25)

155) 박찬경, 「한국미술의 '비판성'과 작가의 '관심' -민중미술과 현재」, 『불 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008, p. 25.

156) 박찬경은 ‘개념적 현실주의’ 논의를 제기하면서, 이는 ‘포럼 에이’의 합의된 전체 입장이 아니라는 점을 밝히고 있으며, 하나의 이론이 실천에 적용되는 것이 아님을 인식하고 있는 하나의 ‘프로젝트’로 이해해주길 바란다는 서술을 덧붙였다. 또한 이 글이 1980-90년대의 한국현대미술과 비평의 흐름 속에서 이해되는 것이 좋다고 했는데, 왜냐하면 이러한 주장이 최근 동의 받지 못하는 ‘역사주의’를 복원하려는 시도의 일부이기 때문이라는 점을 밝혔다. 박찬경, 「개념적 현실주의 노트 -'한 편집자'의 주」, 『포럼A 9』 (2001. 4. 16), p. 19.

가와 작가 등 12인이 E-mail과 게시판을 통해 한국현대미술의 현재와 미래에 대해 릴레이 토론을 벌였던 내용을 24페이지 전면에 게재한 『포럼A 8』에서였다.¹⁵⁷⁾ 박찬경은 당시 누군가에게 받았던 이메일에서 ‘conceptually oriented realism’이라는 단어를 보고 ‘개념적 리얼리즘’을 떠올렸다고 밝혔으며,¹⁵⁸⁾ 『포럼A 9』에서 「개념적 현실주의 노트 -'한 편집자'의 주」라는 글을 통해 이 개념을 구체화 했다.¹⁵⁹⁾ 이는 한국현대미술이 모더니즘과 민중미술을 진정으로 극복하고 있지 못하다는 것을 암시하기 위해서이며, 억압된 모더니즘의 윤리적, 정치적 가치, 민중미술의 다양성과 변화의 유효한 기제들이 정치적 주술로만 평가되는 것을 지적하기 위해서라고 밝혔다. 박찬경은 이로써 “모더니즘과 현실주의 사이의 다양한 틈새들에서 새로운 가능성을 도출”하고자 했다.¹⁶⁰⁾

박찬경이 이 글에서 제시한 ‘개념적’이라는 용어는 서구 ‘개념미술’이 동시대 미술의 패러다임 변화를 추동하고 있었다는 사실과도 무관하지 않다. 특히 《세계의 개념주의: 다양한 기원들, 1950~1980년대 Global Conceptualism: Point of Origin, 1950s~1980s》(뉴욕 퀸즈미술관, 1999)전(도9)은¹⁶¹⁾ 미국미술계와 꾸준히 교류했던 현실주의 미술진영에 상당한 파

157) 박찬경 외 11인, 「포럼A E-mail 좌담」, 『포럼A 8』(2000. 12. 26).

158) 박찬경, 「포럼A E-mail 좌담」, 『포럼A 8』(2000. 12. 26), p. 17.

159) 박찬경, 「개념적 현실주의 노트 -'한 편집자'의 주」, 『포럼A 9』(2001. 4. 16), p. 19-24.

160) 박찬경, 위의 글, p. 19.

161) 《세계의 개념주의》전은 서구의 개념미술뿐만 아니라 비서구권의 개념미술을 포함하여, 개념미술의 전 세계적 흐름을 망라하고자 했다. 퀸즈미술관이 기획한 이 전시는 루이스 캄니처(Luis Camnizer), 제인 파버(Jane Faver), 레이첼 웨이스(Rachel Weiss)가 공동큐레이터로 참여하였고, 아프리카의 오쿠이 엔위저(Okwei Enwezor), 일본의 레이코 토미(Reiko Tomii)와 치바 시게오(Chiba Shigeo), 서유럽의 클로드 갱츠(Claude Gintz), 동유럽의 라즐로 베케(Laszlo Beke), 남미의 마리 카르멘 라미레즈(Mari Carmen Ramirez), 북미에 피터 윌렌(Peter Wollen), 오세아니아의 테리 스미스(Terry Smith), 소비에트 연방에 마가리타 투피친(Margarita Tupitsyn), 중화권의 가오밍루(Gao Minglu), 그리고 한국의 성완경이 지역큐레이터로 참여하였다. 이 전시는 퀸즈미술관(1999.4.28.~8.29), 워커아트센터(1999.12.19.~2000.3.5), 마이애미미술관(2000.6.23.~12.31)을 순회했다. 노혜나, 앞의 논문, p. 71.

급력이 있었을 것으로 보인다. 실제로 『포럼A』의 창간 초기부터 지속된 개념미술에 대한 관심은 『포럼A』의 지면에 개념미술의 사례들이 꾸준히 실린 것을 통해 확인할 수 있는데,¹⁶²⁾ 「개념적 현실주의 노트」에서 제시한 ‘개념적 현실주의’는 당시 개념적인 작업을 하는 한국의 작가들이 어떤 지형적 역사 위에 있는 것인지를 조망하기 위한 것으로 볼 수 있다. 박찬경은 이 글에서 개념미술의 세부 논점을 이해하고, 이를 한국의 특수한 지정학 속에 어떻게 결합할 수 있는지 고민해 보고자 했다. 박찬경은 한국의 모더니즘이 서구적 현실의 역사적, 관계적 필요와는 다른 맥락을 가지고 있음을 지적하면서 서구식 모더니즘을 복구하자는 것이 아니라는 점을 강조했다.¹⁶³⁾ 박찬경은 “대상을 향해 있던 형식주의로부터 주체를 향한 현상학으로 방향을 바꾼 미니멀리즘”¹⁶⁴⁾이라고 서술한 할 포스터의 서술을 인용하여, 후기자본주의에 대응하는 비판적 활동으로서 포스트모더니즘을 아방가르드의 계보 속에 재 위치시킨 포스터의 논의를 지지했다. 이어 할 포스터로 대변되는 이러한 논점들이 형식주의 미학에 대한 전면적 비판과 개념미술의 공세적인 확장으로 그 정당성을 확인해왔음에 비해, 한국의 민중미술은 그러한 성과에 전혀 도달하지 못했다는 점을 지적했다. 이는 한국적 특수성에서 기인하는 것으로 우리에게만 관객이 누구인지, 예술작품의 의미는 무엇인지에 대한 현실적 구체성이 결여되어 있다는 것을 의미했다.

162) 안규철, 「안규철 인터뷰」; 정성철, 「상황주의자 인터내셔널: 역사, 이론, 실천」; 박찬경, 「개념미술, 민중미술, 행동주의를 이해하는 기본적인 관점: 민주적 미술문화에 대한 관심을 촉구하며」, 『포럼A 2』(1998. 7. 30). ; 이영옥, 「아방가르드/이방가르드/타방가르드」; 피터 윌슨, 정성철 역, 「전지구적 개념주의와 북 아메리카 개념미술」; 마리 카르멘 라미레즈, 정성철 역, 「역경을 이겨내기 위한 전술들: 라틴 아메리카 개념주의, 1960-1980」, 『포럼A 7』(2000. 2. 28).

163) 모더니티는 그 자체가 이미 여러 가지이며, 그러한 차이들의 복수적인 전개라는 관점은 영미권에서 미니멀리즘에 대한 논쟁으로 이어졌다. 마이클 프리드는 이를 모더니즘의 후퇴로 보았고, 할 포스터는 개념주의, 혹은 포스트모더니즘으로 이행하는 과도기로 보았다. 박찬경, 앞의 글, p. 20.

164) 할 포스터, 「미니멀리즘이라는 교차점」, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2012, p. 115.; 박찬경, 앞의 글, p. 20 참조.

한편, 박찬경은 IMF 금융위기 이후 신자유주의체제의 심화로 자본주의의 모순이 노골적으로 드러남에 따라 “대중 자신도 자본주의와 시민민주주의를 일치시키지 않게 되었고, 그만큼 민중적 예술들의 정치적 측면은 새롭게 이해되는 공간을 갖게” 되었다고 주장했다.¹⁶⁵⁾ 이 지점에서 박찬경은 다시 ‘현실주의’의 ‘개념적’ 의미를 재고하였는데, 현실주의를 리얼리즘의 전통적인 재현, 대상 중심적인, 환영으로서의 리얼리즘이 아니라, “리얼리즘 보다는 포괄적이지만 추상적이라고 만은 할 수 없는 용어”로 사용하겠다고 밝혔다. 또한 새로운 시대의 많은 작가들이 자신의 작업을 ‘리얼리즘’으로 설명하는 가운데 ‘각자의 리얼리즘’의 차이에도 불구하고 공통된 미학적 태도가 존재하는 현상을 설명하고자 했다. 덧붙여 문화논리와 정치논리가 동일시 될 수 없다는 논리로 초국적 자본과 비엔날레의 정치, 식민화된 미술정보들과 국제상품으로서의 미술계의 관계들을 도외시 할 수는 없다고 하며, “총체성을 재현할 수는 없되, 알 수 없다고 말할 수도 없다.”는 제임슨의 수사가 현실주의가 기댈 수 있는 인식론일 수 있다고 서술했다. 이 시대의 현실주의는 현실-진리에 대한 총체적 인식에 기초한 기존의 재현미학과는 전혀 다른 의미이며, 각각의 주체가 발견하는 현실, 움직이고 재창조 되는 현실임을 의미했다.¹⁶⁶⁾

현시원은 “박찬경이 쓴 「개념적 현실주의」는 민중미술의 성과와 한계를 동시에 살펴보며 민중미술 이후 나름의 현실주의 이론을 시도한 것으로 개념주의 전략의 수용을 통한 민중미술과의 반성적 거리 두기가 담겨있다.”고 서술했다. 그러나 이를 “민중미술을 탐구로 연장하려는 의도를 강하게 담고 있다”고 해석하며 ‘포스트민중미술’이 포괄하는 범위를 확장하는 것으로 보았다.¹⁶⁷⁾ 박찬경은 ‘포스트민중미술’이라는 단어를 직접적으로 사

165) 박찬경, 앞의 글, pp. 20-21.

166) 박찬경, 앞의 글, p. 21.

167) 현시원, 「민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술’」, 『현대미술사연구 28』, 현대미술사학회, 2010, p. 24.

용하지는 않았지만, “역사 연속성을 강조하고 민중미술의 입장이 여전히 현실적인 가치를 지니고 있다는 면에서는 오히려 그런 언어에 배어있는 정치적 대담성을 활용하고 싶다.” 고 말하며 지난 시대의 역사적 가치를 재조명 하려는 의지를 드러냈다.¹⁶⁸⁾

2) 한국 현실주의 미술의 동시대적 의미 규명

① 동시대 미술의 패러다임

1990년대 들어 가속화 된 세계화와 더불어 ‘현재’ 를 반영하는 미술로서 ‘동시대 미술(contemporary art)’ 이라는 용어가 급부상했다.¹⁶⁹⁾ 미술이 하나의 운동으로서 동시대의 문제를 비판적으로 다루기 시작한 것은 최근의 일로, 동시대 미술이 관계하고 있는 ‘현재’ 의 의미가 무엇인가와 이것이 언제 시작되는 것으로 볼 것인가의 논의를 수반하였다. 김기수는 논문에서 전자의 문제는 포스트구조주의 담론과 관계하고 있으며, 동시대 미술의 시기구분 문제는 ‘1945년 이후’ , ‘1960년대 이후’ , ‘1989년 이후’ 로 구분되어 논의되고 있음을 서술했다.¹⁷⁰⁾ 특히 동시대 미술을 ‘1989년 이후’ 로 규정하고 있는 테리 스미스(Terry Smith)나 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)와 같은 동시대의 많은 이론가들은 1960년대 이후 반 모더니즘 운동으로 전개된 개념미술이 제도비판적인 문제를 다루는 방향으로 미술의 패러다임 전환을 이끌었다고 보고 있으며, 동시대의 다양한 문제를 통찰하

168) 박찬경, 「한국미술의 '비판성'과 작가의 '관심' -민중미술과 현재」, 『볼 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008, p. 27.

169) 이에 대해서는 『라운드 테이블: 1989년 이후 동시대 미술 현장을 이야기하다』(알렉산더 덤베이즈, 수잔 허드슨 엮음, 서울시립미술관 학예연구부 옮김), 예경, 2015 참고.

170) 동시대 미술의 시작을 ‘1945년 이후’ 로 보는 관점은 모더니즘에 대한 반대기류가 2차 세계대전 이후 동구권에서 전개되었다는 맥락에 의한 것이고, ‘1960년대 이후’ 로 보는 관점은 서구 반 모더니즘의 실험적 미술, 특히 개념미술로부터 비롯되었다는 관점이다. ‘1989년 이후’ 로 보는 관점은 베를린 장벽의 붕괴이후 세계가 글로벌 자본주의와 신자유주의 체제로 재편됨에 따라 글로벌 아트가 출현된 것을 시작으로 보는 관점에 따른 것이다. 김기수, 「1989년 이후 현대미술 담론의 전개양상 -개념미술과 비판적 전환」, 『현대미술학논문집 19』, 현대미술학회. 2015, pp. 56-57.

게 한 포스트구조주의와 1990년대 미술계의 쟁점이었던 포스트식민주의 담론에 힘입어 이러한 이론을 전개해 나갔다.¹⁷¹⁾

김기수는 논문에서 동시대 미술의 기능이 모더니즘의 심미성으로부터, 제도비판으로 전환되는 과정에서 개념미술이 어떻게 결정적인 역할을 했는지에 대해 집중적으로 분석하고 있는데, 프랑스의 68혁명, 베트남전쟁, 제3세계의 군부독재 등에 적극적으로 대응했던 세계 각지의 역사적 사건들이 이러한 패러다임의 전환에 일조했으며, 이는 국지적인 현상이 아니라 전 세계적인 현상이었다는 점을 서술했다. 이러한 관점에서 “개념미술 운동이 어떻게 ‘비판성’ 과 ‘동시대성’ 이라는 두 개의 축을 견지하며 1980년대 포스트모더니즘과 1990년대 동시대 미술의 중대한 토대가 되었는지” 를 루시 리파드(Lucy Lippard), 알렉산더 알베로(Alexander Alberro), 루이스 캄니처(Luis Camnitzer), 피터 오스본(Peter Osborne)의 글에 대한 분석을 토대로 논증했다.¹⁷²⁾ 즉, 1960~70년대를 거치며 전 세계에서 광범위하게 전개된 개념미술은 모더니즘으로부터 비판성을 강조하는 새로운 미술로의 패러다임 전환을 이끌었고, 반 모더니즘과 탈 서구적 입장을 견지하며 ‘1989년 이후’ 동시대 미술 담론의 주축이 되었던 것이다.

특히 김기수의 논문에서 제도 비판적 성격을 갖는 개념미술이 각 지역의 상황과 시대적 조건에 의해 태동한 자생적 측면을 가지고 있다는 점을 지적한 것은 한국현대미술의 동시대적 성격을 설명할 수 있는 실마리를 제공해 준다. 기혜경 또한 1980~1997년 대중매체의 확산과 한국현대미술의 관계를 분석한 논문을 통해 미술개념의 변화로부터 시작된 제도 비판적 경향이 한국현대미술의 특징임을 서술했었는데, 이에 따라 미술의 영역의 시각문화 전반과 문화연구로 확대되고 있는 현상에 대해 논의를 이어나갔다.¹⁷³⁾

171) 김기수, 앞의 논문, pp. 57-58.

172) 특히 이 과정에서 플럭서스(Fluxus) 운동과 상황주의 인터내셔널(Situationist International)에 대한 중요성을 시사했으며, 오스본은 미술사적 맥락에서 현대미술의 주류를 ‘개념적’ 이고, ‘비판적’ 인 것으로 규정했다. 김기수, 앞의 논문, pp. 60-103.

② 한국 현실주의 미술의 동시대적 의미

미비연이 해체한 1993년에서 IMF금융위기와 함께 본격적인 신자유주의 체제로 접어든 1997년 사이 한국미술계는 베니스비엔날레의 한국관 개관, 광주비엔날레의 개최 등을 성사시키며 국제사회와의 동시대성을 획득했다. 이 시기를 거치며 한국미술계에는 포스트식민주의 담론의 부상과 함께 제도 비판적 포스트모더니즘의 실천적 방법들이 적극적으로 도입되었고, 성완경이 기획에 참여한 《세계의 개념주의》전을 계기로 한국 현실주의 미술은 국제미술계의 동시대적 맥락 속에 자리 잡았다. 이 전시는 개념미술이 서구 지역에서 한시적으로 전개된 특정 사조라는 기존의 시각을 벗어나, 남미, 동유럽, 아시아 등 전 세계에서 각 지역의 특수성 속에서 다양하게 전개되었다는 확장된 관점을 제공했다.¹⁷⁴⁾ 도록에서 성완경은 “민중미술이 예술제도에 대한 비판을 감행하고, 사회적 상황에 개입했기 때문만이 아니라, 광범위한 맥락에서 ‘삶의 예술’을 추구했다고 설명하면서 개념주의 미술과의 연대 가능성을 조심스럽게 제기했다.”¹⁷⁵⁾ “개념미술은 ‘지금, 여기’의 정신을 강조함으로써 미술의 개념을 삶 속의 실행으로 전환하기 위한 노력”으로, 이는 서구 아방가르드의 오랜 목표였다.¹⁷⁶⁾ 이는 초기 한국의 ‘현실주의’ 미술이 지향했던 방향성과도 유사한 지점이 있었는데, 다른 점이라고 한다면 개념미술가들은 ‘지금, 여기’의 일상을 현실로 본 반면, 민중미술은 과거의 역사가 착종된 ‘지금, 여기’를 현실로 인식했다는 점이다.¹⁷⁷⁾ 또한 서구의 개념미술이 서구 아방가르드가 형식적으로 도전해온 모

173) 기혜경, 『대중매체의 확산과 한국현대미술 -1980~1997년을 중심으로』, 홍익대학교 미술사학과 박사논문, 2017, pp. 170-184.

174) 박미연, 앞의 글, p. 248.

175) Sung Wan-Kyung, “From the Local Context Conceptual Art in South Korea”, *Global Conceptualism: Point of Origin 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, pp. 119-125; 박미연, 앞의 글, pp. 248-249에서 인용.

176) 아방가르드의 혁명적 시도가 체도에 흡수되면서 미술과 삶의 경계가 더욱 견고해지는 과정을 목도한 개념미술가들은 재현된 사물로서의 미술작품을 포기하고, 과정, 아이디어로서 미술개념을 제시했다. 박미연, 앞의 글, p. 249.

177) 박미연, 앞의 글, p. 251.

더니즘 역사의 마지막 단계였다고 할 때, 민중미술은 일정한 형식을 선택하여 민중문화운동의 일부로써 활동한 측면이 크기 때문에 서구의 그것과는 다른 맥락을 가지고 있었다. 이러한 맥락에서 현시원의 논문은 ‘포스트민중미술’이라는 용어가 한국현대미술의 변화를 보여주는 단서가 될 수 있다는 전제 아래 쓰여 졌다. 현시원은 1990년대 중반 언급된 ‘포스트민중미술’이 민중미술을 이어나가기 위한 다음 세대의 호명이었다면, 2000년대 중반 ‘포스트민중미술’은 민중미술운동의 종결을 전제로 하여 민중미술을 역사화 하는 작업과 병행되었다고 서술했다. 따라서 “ ‘포스트민중미술’은 민중미술의 성과를 연장하면서 1980년대의 한계를 벗어나고자 하는 새로운 세대의 특성으로 동시대 타자에 대한 비판적 인식과 자본주의 현실 속 대중문화를 통해 미술의 비판적 의미를 생성한다.” 고 주장했다.¹⁷⁸⁾

그러나 ‘포스트민중미술’이라는 용어는 ‘포스트’나 ‘민중’에 대한 개념이 명확하지 않은 상태에서 사용될 경우 정확한 의미전달이 어렵다는 지적이 이어졌다. 특히 이러한 개념들에 대한 충분한 논의나 합의가 이루어지지 않은 한국미술계의 비평적 지형을 고려했을 때 같은 단어를 두고 각자가 다른 생각을 하게 되는 상황은 자명한 일이었다. 현시원 또한 논문에서 ‘포스트민중미술’이라는 용어가 충분한 논의나 합의 없이 사용되어 왔다는 점을 서술했다.¹⁷⁹⁾ 그러나 결론적으로 이 논문에서 성완경, 최진욱, 김준기, 백지숙의 논의를 근거로 ‘포스트민중미술’이라는 용어에 당위성을 부여한 것은 설득력이 떨어졌다. 현시원이 2000년대 초반 미술저널에서 사용된 ‘포스트민중미술’이라는 개념을 염두에 두고 이러한 논지를 전개하였다고 밝히고 있는 것¹⁸⁰⁾에 반해, 『아트인컬처』(2004년 1월)에 게재된 성완경의 글 「포스트민중미술은 어디로 가는가?」는 민중미술의 대표적 작

178) 현시원, 앞의 논문, pp. 8-9.

179) 현시원, 『민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술’』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009, p. 42.

180) 현시원, 위의 논문, p. 1.

가인 신학철과 최민화의 개인전에 대한 리뷰적 성격의 글로 1990년대 이후 정세변화의 국면에서 민중미술작가들의 방향성을 고민하는 성격의 글 이었다.¹⁸¹⁾ 『아트인컬처』(2004년 9월)에 게재된 신지영의 글은 민중미술이 설정했던 민족에 대한 인식이 반 현대·반 서구적임을 지적하며 굳이 ‘포스트민중미술’이라는 용어를 사용하려는 이유에 의문을 제기했다. 이러한 배타적 정체성에 사로잡혀 있을 것이 아니라 더 넓은 세상을 보고 미래로 나아가야 한다는 것이 이글의 요지였다.¹⁸²⁾ 이 논문은 신지영의 글에 대한 반론으로 작가 최진욱이 『포럼에이』의 인터넷 게시판에 쓴 글 「‘포스트민중’의 의미와 전망」을 제시하며, “전반적인 문화적 권위에 저항하는 경향”을 ‘포스트민중미술’의 특성으로 읽어냈다는 점을 지적했는데,¹⁸³⁾ 이러한 경향은 제도 비판적 포스트모더니즘에 가까운 특성으로 민중미술에 국한되어 연관된 것으로 보기가 어렵다. 2004년 민미협과 사비나 미술관이 공동주최한 《리얼링 15년》(사비나 미술관, 2004)전의 전시기획자 김준기는 ‘포스트민중미술’이라는 용어를 서문에서 직접적으로 언급했다. 그러나 김준기는 민중미술과 리얼리즘의 차이를 강조하며, 민중미술을 “1980년대라는 특정한 시대적 배경을 가진 특수한 운동”으로, 리얼리즘은 민중미술이 가진 이념적 역할을 넘어선 1990년대의 “태도로서의 리얼리즘”으로 전제했다.¹⁸⁴⁾ 또한 1990년대 리얼리즘 작가들을 ‘포스트민중미술’ 작

181) 성완경, 「포스트 민중미술은 어디로 가는가?」, 『아트인컬처』(2004년 1월), pp. 45-47. 성완경은 이 글의 제목에서 ‘포스트민중미술’을 언급한 것에 대해 글의 제목은 잡지 편집자가 붙인 것으로 본인의 의도와 맞지 않는다고 밝혔다. 성완경 인터뷰(2007. 10. 23); 현시원, 앞의 논문, p. 46 각주.

182) 신지영, 「우리는 정말 우리를 알고 있는가? -포스트 민중미술의 민족개념, 그 허구성에 대하여」, 『아트인컬처』(2004년 9월), pp. 144-150.

183) 현시원, 앞의 논문, p. 48.

184) “전시 《리얼링》은 1990년대 이후 현실주의 미술의 특성을 ‘태도로서의 리얼리즘’으로 바라보면서 이를 규정하는 최소 공약수로 현장성, 공공성, 행동주의를 내세웠다. 현실주의 미술이 지향하는 현장성과 공공성은 예술의 의미와 가치를 공동체와 타자의 삶의 지평으로 확장시키고 개입하는 것에 두는 것을 의미한다. 현실주의 미술가들은 행동주의와 공동체주의를 구성적 형식으로 삼으면서 글로벌 자본주의 시스템에서 타자화 된 하위주체들에 주목하였고, 그들의 정치적 주체성을 회복시키고 이러한 존재를 규정짓는 권력구조를 다시 바라보고자 하였다.” 배명지, 앞의 논문, p. 14에서 인용.

가로 분류하는 것에는 오해의 소지가 있을 수 있다는 점을 지적했다.¹⁸⁵⁾ 2005년 인사미술공간에서 열린 <아티스트 토크>에서 반이정은 작가 옥정호, 조습, 송상희의 공통점을 ‘포스트민중미술’ 적 요소라고 발언했지만, 세 작가 모두 민중미술과의 관련성을 인정하지 않았으며 ‘포스트민중미술’의 범주에 포함되는 것에도 거리를 두고자 했다.¹⁸⁶⁾ 백지숙은 “‘포스트민중미술’이라는 개념은 이러한 와중에서 다소는 작위적으로 그리고 다소는 즉흥적으로 튀어나오게 된 것으로, 어찌 보면 이는 정치 과잉이라는 한국 사회 특유의 조건에서 착상된 또 다른 방언일지 모른다.”¹⁸⁷⁾고 말했다. 이러한 서술과 발언들을 고려해 볼 때 미술인들이 ‘포스트민중미술’이라는 용어를 사용하는 것에 대해 대부분 동의하고 있지 않으며, 한국의 현대미술이 1980년대의 민중미술을 통과해 온 것은 사실이지만, 동시대 미술과 직접적인 연관성을 규명하는 것은 어려워 보인다.

현시원은 ‘포스트민중미술’이라는 용어에 대한 반응 차이가 민중미술에 대한 관점 차이에서 기인한 것으로 보았다. 민중미술이 종결되었는지에 대한 인식여부, 민중미술 1세대와 2세대의 특징 중 어느 것이 민중미술의 핵심이자 유산으로 가치평가 할 것인가에 대한 입장 차이에서 다른 반응이 생성된다는 것이다.¹⁸⁸⁾ 이와 관련하여 ‘포스트민중미술’이 “특정 미술세대나 경향을 지칭하는 단일한 개념이 아니더라도 하나의 열린 개념으로 민중미술 이후 시기 작가들의 일정 경향을 지칭할 수 있는 용어”라고 서술한 바 있다.¹⁸⁹⁾ 그러나 1990~2000년대 ‘비판적 현실주의’를 지향한 젊은 세대의 작가들의 경향을 ‘새로운 세대의 비판적 현실인식의 미술’로 규정

185) 현시원, 앞의 논문, p. 49-50.

186) 현시원, 앞의 논문, p. 48-49.

187) 백지숙, 『The Battle of Visions』, 한국문화예술위원회, 2005, pp. 135-137; 현시원, 앞의 논문, p. 51에서 재인용.

188) 현시원, 「민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술’」, 『현대미술사연구 28』, 현대미술사학회, 2010, p. 9

189) 현시원, 『민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술’』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009, p. 52.

한 이설희는 ‘비판적 현실인식’을 가진 모든 작가들을 민중미술과 실질적, 사상적으로 연속성을 가진다고 보는 것에는 무리가 있다는 점을 지적했다.¹⁹⁰⁾ 박찬경은 ‘포스트민중미술’에 대한 논의가 이루어졌던 2008년의 심포지엄에서 너무 많은 전제들이 참가자들 사이에 공유되지 못하는 한국미술의 담론지형에 대해, “상식적인 단어들에 대한 오해가, 기기묘묘한 지적 언어들에 대한 이해보다 더 많다”는 것을 확인했다고 서술했다. 그리고 ‘포스트민중미술’이라는 용어는 의미로 채우기 나름이며, 민중미술을 더 이상 트라우마로 바라 볼 것이 아니라, 보편적 미래상과 연결해서 바라보아야 함을 주장했다.¹⁹¹⁾ 그러나 “상식적인 단어들에 대한 오해”에서 비롯된 한국현대미술의 담론지형에서 오해의 중심에 있는 단어를 굳이 또 다시 선택하는 것에 대해서는 여전히 의문의 여지가 있다. 김장언은 “87체제 이후 한국현대미술에서 부각되는 정치적 아방가르드 혹은 정치적인 것에 대한 탐구가 민중미술과의 연속성에 작동되기도 하지만 또한 분명히 그와의 단절 속에서 혹은 그와 무관한 글로벌화 된 시대적 분위기 속에서 촉발된 현상”이기도 하다는 점을 지적하며, 이렇게까지 과도하게 ‘포스트민중’에 반대하는 이유에 대해 이 용어를 주장하는 이들의 ‘포스트’ 개념이 열린 개념으로서 사용되기보다, 지속의 의미로만 작동하고 있기 때문이라고 밝혔다.

190) 이설희, 앞의 글, pp. 172-173.

191) 박찬경, 앞의 글, pp. 31-32. 박찬경은 “플라잉시티, 함경아, 노재운, 임민욱, 배영환, 조습, 조해준, 최원준, 김상돈, 고승욱, 송상희 등의 작업에서 보이는 정치적 민감성은, 이미 우리에게 익숙한 언어가 되었을지 모르지만 조금만 시간을 길게 잡아보면 한국미술에서는 완전히 새로운 비판성의 형식인 동시에 국제적 아방가르드의 한 지역적 발화이다. 물론 이들을 민중미술을 이어가는 작가로 논하는 것은 너무 일반론적이고 세부가 결여되어 있다. 그러나 민중미술을 새삼스럽게 논의하는 취지가 비판성의 동시대 양상을 살펴보는 것이라면, 이러한 계보그리기의 장점 또한 존재한다. 이것은 앞서 제기했던 질문, 민중미술의 영혼은 죽었는가라는 질문에 단지 침묵만이 있지 않다는 것을 의미한다. 오히려 그러한 영혼이 누구나 취할 수 있는 것이 되었고, 민중미술은 그 자신에 대한 편견으로부터, 그것이 공격당하든 잊어지든 의도적으로 계승되든, 어쨌든 해방되어 널리 분산되었다고 보는 편이 옳다. ... 민중미술은 한국미술이 완전히 새로운 영역을 연 보편적인 아방가르드의 자산으로 이해되어야 한다.”라고 서술하며, 민중미술로부터 동시대의 보편적 가치를 도출해냈다. 박찬경, 앞의 글, pp. 27-28에서 인용.

그리고 이에 대해 “ ‘정치적인 것’ 을 ‘민중미술’ 로 선점하고 독점하면서, 그 민중미술을 계파적으로 지속시키고자 함과 동시에, 보편적 가치로 승화시키고자 하는 모순적 의도를 읽을 수 있다.” 고 덧붙였다.¹⁹²⁾

한국현대미술의 개념주의적 정신의 핵심을 미술과 삶의 통합, 한국근대미술의 역사 및 제도에 대한 반성적 성찰, 서구미술의 논리 및 동서미술의 편의주의적인 이분법적 구별도식으로부터의 탈피 등에 두고 볼 때, 최근 10년간 미술에서 비평적 논점의 상실은 바로 그 개념미술적 성찰구도의 실종 바로 그것이라고 정의해도 그다지 틀린 말이 아니다. 그러나 이 실종이 반드시 민중미술의 퇴조로부터 비롯된 것이라 본다면 그것은 오류다. 오히려 개념주의적 성찰력의 상실이야말로 민중미술 쇠퇴의 가장 중요한 요인의 하나이며 이 점은 1980년대 한국민중미술이라는 실재적 현상적 미술현상의 내재적 한계였다고 보는 것이 더 정확할 것이다.¹⁹³⁾ (성완경)

라는 성완경의 글에서 확인할 수 있듯 한국현대미술의 개념주의적 태도는 민중미술에서 비롯된 것이라고 보기 어렵다. 로버트 윌리엄스는 역사와 미술의 역학은 서로에게 독립적일 수 없다는 점을 지적한다. 또한 미술은 과거에 이상적인 것을 다루던 때에도 세계를 바람직한 것으로 재구성하고자 하는 비판적인 기능을 수행했으며, “따라서 현대미술에서 특히 비판적인 측면을 강조한 경향은 과거에 ‘암시적’ 이었던 것을 ‘명시적’ 으로 드러낸 것일 뿐” 이라고 서술하고 있다.¹⁹⁴⁾ 이 과정에서 전 세계를 무대로 확산된 ‘포스트’ 이론들은 본질적으로 미술이 지닌 이론적 성격을 드러내는 역할을 하며, 새로운 사고의 기틀을 마련했다고 할 수 있다.

192) 김장언, 「미술과 정치적인 것의 가장자리에서」, 『미술과 정치적인 것의 가장자리에서』, 현실문화연구, 2012, pp. 351-352.

193) 성완경, 「한국의 현대미술과 페러다임의 전환문제」(2000년 7월); 원동석, 「1980년대 미술비평의 논리와 상황 -미술운동과 연계된 비평 활동을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 15』, 한국근현대미술사학회, 2005, p. 277 각주 인용.

194) 로버트 윌리엄스, 앞의 책, pp. 368-369.

한편, 성완경은 현실주의 미술에 대해 “미술과 현실의 접경지대” 라는 표현을 사용하여 설명했다. 또한 이 현실은 “단지 작품에 담는 소재로서의 현실이 아니라 미술활동의 본질이나 기능, 기질 등에 본질적으로 작용하는 역동적인 인자로서의 현실” 이라고 하며, “바로 이 영역이 현대미술의 생동하는 문제들의 핵심을 엿볼 수 있는 곳” 이라고 서술했다.¹⁹⁵⁾ 배명지는 1990년대 이후 유행한 문화다원주의, 포스트식민주의, 얼터모더니즘 등 “복수적 관점에서 예술의 실천과 담론을 맵핑하고자 하는 다양한 논의들은 세계화의 상호관계 속에서 비서구 미술을 여러 중심들 중 하나로 주목하게 만들었다.” 고 하며, 한국현대미술도 이러한 문맥에서 논의 할 수 있다고 서술했다.¹⁹⁶⁾

1990년대 중반 이후 한국현대미술을 보면 미술과 삶의 관계에 대한 깊은 의미에서의 정치적 의식이 증대되는 경향이 있다. 비판적 포스트모더니즘이든 상업적 포스트모더니즘이든 **자생적이고 지역적인 맥락**에서 삶의 문제를 건드리는 미술이 **글로벌 시대의 현대 미술**의 보다 성공 개연성이 높은 전략으로 자리잡아가고 있다는 얘기로 이해된다.¹⁹⁷⁾ (성완경)

2000년대 한국의 현실주의 미술은 이항 대립적 구도를 물질적으로 전복하는 정치적 행위, ‘정치적 미술’ 을 지향하기 보다는 지배 질서와 담론에 균열을 가하고 우리의 생각을 이미 존재하는 ‘동의’ 로부터 떨어지게 하면서 ‘불일치’ 로서의 비평적 사고를 제안하는 ‘예술의 정치성’ 을 견지하는데, 이는 예술의 자율성과 정치성을 미술 내에서 동시에 논의 가능하게 만드는 요소이기도 하다. 이러한 2000년대 현실주의 미술의 태도는 또한 **‘대안 세계화’ 의 맥락에서 세계화 작**

195) 성완경, 「최대한의 소통과 최소한의 소통」, 『민중미술 모더니즘 시각문화』, 열화당, 1999, p. 27.

196) 배명지, 앞의 논문, p. 9.

197) 성완경, 「1980년대 민중미술 시말기」, 『마지막 혁명은 없다: 1980년 이후, 그 정치적 상상력의 예술』, 현실문화연구, 2012, p. 201에서 인용.

용에 비판적으로 대응하는 국제적인 미술현상과도 연합한다.¹⁹⁸⁾ (배명지)

성완경과 배명지의 서술에서 공명하는 부분은 “글로벌 시대”의 “자생적이고 지역적인 맥락”, “대안 세계화의 맥락”이라는 부분이다. 이는 한국적 리얼리즘으로 해석되는 ‘현실주의’가 ‘현실인식·사회비판’에서 시작하여, ‘민중성·운동성·당파성’을 추구했던 시기를 거쳐, ‘제도비판·개념주의’ 등의 국제사회의 동시대적 맥락을 흡수하며 구축한 한국현실주의 미술의 동시대성이 무엇인지를 함축적으로 드러내고 있다.

2. 동시대 한국 현실주의 미술의 경향분석: 《'98 도시와 영상》

《'98 도시와 영상: 의식주》(서울시립미술관, 1998)¹⁹⁹⁾전(도10, 11)은 한국 현실주의 미술의 동시대적 경향성을 보여주는 적절한 사례로 여겨진다. 1996년에 이어 두 번째로 개최된 《도시와 영상》전은 《'97 광주비엔날레》를 총괄하였던 이영철이 큐레이터로 지명되어 기획을 총괄하였다. 미비연의 회원이었던 이영철은 1993년 뉴욕 퀸즈 미술관에서 개최된 《태평양을 건너서: 오늘의 한국미술 Across the Pacific: Korean and Korean American Art》전에 참여하였고, 이후 미국 유학생살을 거쳐 한국으로 돌아왔다.²⁰⁰⁾ 1990년대의 한국미술계는 정치적 자유화를 바탕으로 급격한 변화를 맞이하였고, 세계화와 지역성을 화두로 한 문화 담론이 유입되어 이에 대해 유연한 대응방안이 강구되던 시기였다. 특히 IMF금융위기

198) 배명지, 앞의 논문, pp. 31-32에서 인용.

199) 《도시와 영상》전은 서울시가 지방자치제 실시 1주년을 기념하고, 자치도시 서울의 문화 인프라 구축과 한국 현대미술의 경쟁력 강화라는 목적을 가지고 1996년 처음 시작되었다. 《도시와 영상》전은 1996년, 1998년, 1999년 등 총 3회가 개최된 후, 2000년 《미디어시티 비엔날레》로 거듭났다. 기혜경, 「90년대 한국미술의 새로운 좌표 모색 - 《태평양을 건너서》전과 《'98 도시와 영상》전을 중심으로」, 『미술사학보 41』, 미술사학연구회, 2013, p. 55.

200) 기혜경, 위의 논문, p. 44.

직후 신자유주의로 급속히 재편되어가는 한국적 현실에서, 유학을 마치고 돌아온 미술인들은 변화된 시대에 맞는 현실인식을 통해 이러한 상황에 대응하고자 했다. 이들이 추구하고자 했던 현실주의 미술의 방향은 지난한 과정을 통해 축적한 연구 성과를 비롯해 ‘포스트구조주의 포스트모더니즘’의 제도 비판적 태도에서 많은 부분이 참조되었다. 특히 큐레이터가 전시주제, 작가선정 및 섭외까지 총괄했던 일은 이전의 한국미술계에서는 선례가 없던 일로, 큐레이터 제도가 새롭게 도입되는 전거가 되었다. 이영철은 「오늘날 현대적 미술전시는 어떤 의미를 갖는가 -전시 엔지니어링의 개념적 상상력을 위하여」라는 글을 통해 “작품의 맥락은 고유한 것이 아니라 해석자의 위치에 따라 새롭게 생산되는 것”이라고 역설하며, 현대미술 전시의 변화된 패러다임이 큐레이터의 역할을 재고하게 만들었다고 서술했다.²⁰¹⁾ 이영철은 새로운 패러다임을 제시한 큐레이터로 《태도가 형식이 될 때 When attitudes become form》(1969), 《도큐멘타 5 Documenta 5》(1972) 등을 기획한 하랄트 제만(Harald Szeemann)을 예시하며, 이와 같은 새로운 전시 방식을 《‘98 도시와 영상》전을 통해 구현하고자 했다.²⁰²⁾

이영철은 영상매체로 인해 발생하는 매체적 감각이 우리 삶을 빠르게 변화시킨다는 인식으로, 이를 도시의 삶을 통해 드러내고자 전시의 주제를 ‘의식주(Food Clothing Shelter)’로 정했다. 특히 거주공간을 뜻하는 ‘주’를 ‘Shelter’로 번역함으로써 임시적이며 유동적인 도시의 삶을 부각시키고자 했다. 또한 이러한 인식을 바탕으로 “상호 대화성, 네트워크, 비선형성” 등으로 규정한 매체적 특징들을 구현하기 위해 건축적 요소를 비롯해 사진, 영화, 애니메이션 등 다양한 장르와 매체를 포괄하였다.²⁰³⁾

201) 이영철, 「오늘날 현대적 미술전시는 어떤 의미를 갖는가 -전시 엔지니어링의 개념적 상상력을 위하여」, 『미술세계』(2001년 3월), pp. 47-65; 기혜경, 앞의 논문, p. 56.

202) 기혜경, 앞의 논문, p. 57.

203) 이영철, 「복잡성의 공간, 불연속성의 시간 -《‘98 도시와 영상》전의 기획과 연출에 관하여」, 『98 도시와 영상: 의식주 전』(서울시립미술관, 1998), 페이지 표기 없음.

이 전시에 출품작은 총 77명(공동 작업의 4개 팀과 55명의 개인 작가)의 작품들로, 이영철은 작품의 선정기준에 대해 “집단적 논리와 표현방식에서 벗어나는 개인성과 자전적 이야기, 비전형적 서사로서 실제적/허구적 스토리 만들기, 장소를 ‘비장소’의 논리 공간으로 변형시키는 현장 설치작업, 사회현상이나 물리적·심리적 현상에 대한 ‘준’ 과학적 혹은 ‘맥락주의’적 접근”이라고 밝혔다.²⁰⁴⁾ 이는 주제적으로는 이데올로기와 같은 거대서사 보다는 개별적 존재가 주변과 관계 맺는 방식에 대한 중요성이 부각되었으며, 형식적으로는 본격적으로 매체의 사용이 확장되어 미술과 사물에 대한 선입견을 깨트리는 방향으로 나아갔다. 이들은 대중문화의 이미지 또한 자유자재로 작품에 사용했으며, 따라서 대중문화 속에 내재된 사회정치적 맥락을 끌어와 사회비판의 도구로 사용하기도 했다. 또한 작품을 관람하는 관람객의 참여를 유도하여 생성된 맥락을 통해 사회구조의 모순을 드러내는 작업도 이루어졌다. 이로써 미술작품은 감상의 대상이 아닌, 의미를 생산하며 담론을 전달하는 매체로 확장되었다.²⁰⁵⁾

한편, 전시가 개최되었던 1998년이 1997년의 IMF금융위기 직후 유학중이던 작가들이 대거 귀국한 시점이었다는 것은, 이 전시가 이후 신자유주의 체제로 개편된 한국미술계의 동시대성을 예비할 수 있었던 배경이 되었다. 실제로 이 전시를 통해 김소라, 양혜규, 임민욱, 정수진, 정혜승, 함양아 등이 처음으로 화단에 등단했으며, 이들은 이후 동시대 한국현대미술의 대표적인 작가들로 부상했다.²⁰⁶⁾ 또한 이영철은 이 전시를 통해 작품의 열린 해석을 추구했고, 작품들의 재맥락화를 시도했다. 특히 주제의 설정과 공간의 연출은 그러한 시도의 핵심으로 볼 수 있다. ‘위가 건축’의 민선주는 공간을 다섯 파트로 구분하여 열린 경계들의 공간을 만들어냈고, 이러한 공간

204) 이영철, 앞의 글, 페이지 표기 없음.

205) 박보나, 앞의 논문, pp. 58-61.

206) 기혜경, 앞의 논문, pp. 59-60.

구성은 안팎의 구분을 상쇄시키며 비전형적인 전시공간을 구현해냈다.²⁰⁷⁾ 같은 맥락에서 우나임(임민욱)과 프레드 레미는 전시장 밖 도시의 공간에 광화문의 버스정류장 3곳에 대형 포스터 크기의 텍스트 없는 이미지를 부착했다.(도12) 이 작업에는 “어느 날의 바람 한 점, 짧은 기억, 발자국 소리, 하나의 빛깔” 등 무의미해 보이지만 삶의 숨통을 틔어주는 순간들을 담아냈다. 전시장 입구에 설치된 박이소의 반쯤 지어진 모양의 집, 배와 같은 구조물은 피난처로서 장소이동, 변이 등을 암시하며 전시의 주제를 예시했다.(도13) 함양아는 <감각의 공간>(도14)이라는 타이틀로 구성된 설치 공간에서 컴퓨터를 이용해 시각이미지를 분해하고 재구성하는 과정을 통해 감각의 진부함을 전복시켰다. 함양아는 콩나물이 재배되며 풍기는 비릿한 냄새, 치즈가 썩는 과정을 보여주는 영상 등을 복합적으로 설치하여 시각, 후각, 청각의 감각의 지도를 그려냈다.(도 15, 16) 양혜규는 다양한 크기의 조각대를 이용해 7미터 높이의 기념비적인 탑 <서울시립미술관 모뉴먼트 프로젝트>(도17)를 세웠다. 조각을 위한 조각대는 조각이 됨으로써 제도미술에 대한 전복적인 내러티브를 함의하고 있었으며, 서울이라는 도시의 발전과 성장의 강박을 드러냈다. 김소라는 높이가 10미터에 이르는 전시장 내부에 높이 1.8미터, 넓이 6평의 데크를 체력단련을 위한 장소로 만들었다.(도18) 이 프로젝트는 청소를 잘 하기 위한 체력단련장, 운동 기구, 운동법 소개로 구성되어 노동에서 벗어난 현대의 스포츠가 다시 노동의 연장선에 위치하게 하는 전복된 개념을 구축했다.²⁰⁸⁾ ‘포럼 에이’의 회원인 김태현, 박용석, 박찬경, 조지은이 참여한 ‘성남프로젝트’는 서울의 외곽도시 성남을 비판적 개입의 장소로 선정하여 도시환경과 공공미술에 대한 조사를

207) 전시공간은 미술관 주변의 옥외공간과 밖의 도심공간, 전시도입부로서 밝은 방, 조명에 변화를 주어 영상을 설치한 방, 각 공간을 연결해 주는 연결부, 동선이 정해지지 않은 오픈된 공간으로 나뉘었다. 민선주, 「공간설계」, 『98 도시와 영상: 의식주 전』(서울시립미술관, 1998), 페이지 표기 없음. ; 기혜경, 앞의 논문, p. 62 각주 참조.

208) 이영철, 앞의 글, 페이지 표기 없음.

통한 결과물로 비디오, 설치, 도표 등의 작업을 선보였다. 이를 통해 법과 제도의 한계를 드러내고 사회적 발언으로서 미술의 역할에 주목했다.(도 19~23) 성남프로젝트는 한스 하케(Hans Haacke)의 제도 비판적 작업(도 24, 25) 등 주로 아카이브 작업을 위주로 한 북미의 개념주의 실천들을 참조하여 작업을 진행했으며, 이러한 작업방향은 ‘플라잉시티’, ‘믹스라이스’ 등 장소 특수적 미술 프로젝트의 모델이 되었다.²⁰⁹⁾

이처럼 《‘98 도시와 영상》에서 본격적으로 등장한 개인성과 내러티브가 중시되고, 사회 심리적 현상을 강조하며, 설치적 경향이 강한 작품들은 동시대 한국미술계의 작품 경향성을 조망할 수 있는 대표적인 사례들이 되었다. 기혜경은 《‘98 도시와 영상》에 대해 “미술계의 담론을 평론가나 비평가가 주도하던 시대에서 큐레이터가 전시를 통해 새로운 담론을 제시하는 시대로 접어들었음을 알리는 시금석이 되었다”고 평가했다. 또한 이는 “미술작품 및 세계를 인식하고 해석하는 관점의 변화”를 의미한다고 하며, 1990년대 후반 우리사회가 “이데올로기를 탈각하고 현상에 집중하는 다양성의 공간으로 이동하였음을”, “사회과학 담론에서 벗어나 문화가 주도하는 시대로 전환되고 있음을” 의미하는 것이라고 서술했다.²¹⁰⁾ 박찬경은 이 전시가 “지금 중요해진 작가들을 포함하고 있었다는 점에서 하나의 새로운 시작으로 간주될 수 있지만, 민중미술/모더니즘의 인위적인 구도가 붕괴하는 마지막 지점으로 묘사될 수도 있다.”고 서술했다.²¹¹⁾ 《‘98 도시와 영상》전에 대한 기혜경과 박찬경의 서술은 공명하는 부분이 있으면서도, 미묘한 관점의 차이를 드러냈다. 이는 지나온 과거와 나아가야 할 미래 사이에서 고민을 거듭하고 있는 한국미술의 현재가 어떻게 자리 잡고 있는지를 보여주고 있다고 할 수 있다.

209) 신정훈, 「‘포스트-민중’ 시대의 미술 -도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대 미술사학 20』, 한국근현대미술사학회, 2009, pp. 250-253.

210) 기혜경, 앞의 논문, pp. 67-69.

211) 박찬경, 앞의 글, p. 27.

동시대 한국미술의 핵심이라고 할 수 있는 미술제도와 문화예술 전반에 대한 비판적인 태도는 분명 이데올로기 대립에서 시작된 부분이 있다. 그러나 1980년대 제한된 한국사회의 정치·사회·문화적 현실에 대한 대응에서 시작된 현실주의 미술은 1987년 정치적 자유화를 이룬 뒤 사회·문화의 자유화를 향한 노정을 시작했으며, 현실이 무엇인지, 현실에 대해 어떻게 대응할 것인지에 대한 문제는 어느 한 쪽이 아닌 모두의 문제가 되었다. 글로벌 시대, 개방된 국가 한국에서 패권국의 영향은 여전히 무시할 수 없는 문제이지만, 과학기술·정치와 더불어 문화의 역할이 중요하게 된 것은 문제해결의 방향성이 얼마나 많은 사람들의 마음을 움직이고 동의를 얻을 수 있는지의 문제로 귀결되기 때문이다. 이러한 측면에서 대립진영을 굴복시키기 위한 논리보다는 스스로 성찰이 가능한 철학과 담론들이 각광을 받게 된 것은 자연스러운 흐름이었다고 볼 수 있다. 특히 계몽주의 전통이 공고했던 서구에서 등장한 포스트구조주의는 새로운 시대의 사고의 기틀을 마련했으며, 사상전반에 광범위한 영향을 미쳤다. 전후의 한국미술계는 기득권을 유지하기 위한 체도를 공고히 했고, 1980년대 이후 그것들을 비판하기 위한 대립진영의 노력들이 이어졌지만, 이념대립이 기저를 이루고 있었던 한국사회의 특성상 양 쪽 모두에게 패권추구의 관성은 끝없이 이어져왔다. 한국미술은 이러한 과거를 성찰할 수 있을 때 비로소 새로운 시작에 대해 이야기 할 수 있을 것이다. 또한 글로벌 시대의 한국미술은 제1세계 중심의 질서에 대한 비판적 대응으로서 뿐만이 아니라, 모든 사람들이 수긍하고 상생할 수 있는 대안적 방향을 지속적으로 찾아나가는 노력을 통해 진정한 의미로서 미술의 역할에 대해 이야기 할 수 있다.

V. 결론

본 논문은 1980년대 이후 한국미술계에 등장한 ‘현실주의’ 라는 용어가 동시대에도 다양한 맥락에서 광범위하게 사용되고 있는 현상을 분석하여, 한국현대미술에서 현실주의 미술의 동시대적 성격을 규명하고자 하였다. 한국에서 ‘현실주의’ 는 사회주의 리얼리즘의 번역어로 도입되었다고 할 수 있으나, 서구 리얼리즘과 한국의 자생적인 문화를 흡수하며 ‘한국적 리얼리즘’ 으로 형성되었다. 1987년 이후에는 ‘포스트(Post-)’ 담론으로부터 시작된 국제미술계의 흐름 속에서 이론적 토대를 구축해 나갔으며, 세계화속의 지역성을 강조하는 글로컬리즘 시대의 한국미술의 정체성을 구축하게 되었다. 이렇듯 한국에서 현실주의 미술이 전개된 배경은 국내외의 일련의 정치사회적 상황들과 밀접한 관련을 가지고 있다. 1979년 기나긴 독재정권이 마감됨과 동시에 현실과 발언이 등장하여 사회비판적 미술의 물꼬를 텃고, 1980년대 군사정권 시기에는 실천적인 현장미술을 지향하는 광자협, 두령과 같은 미술단체들이 민주화운동에 참여하며 민중미술의 전성기를 이루었다. 1987년 민주화운동의 성공 이후에는 새로운 시대의 미술을 위한 모색기로서 포스트모더니즘 논쟁을 거쳐 ‘포스트’ 로 대변되는 서구담론의 연구 활동이 활발하게 이루어졌고, 이 시기 활동했던 연구자들은 동시대 한국미술의 이론적 기반을 형성했다. 특히 이를 통해 한국미술계는 문학적 담론에서 벗어나 독자적인 이론체계를 구축할 수 있었다.

그러나 1990년대로 이어진 ‘모더니즘 대 민중미술’ 의 이분법적 구도는 한국사회의 이념대립의 치열함을 그대로 보여주는 사례였다고 할 수 있다. 이는 한국현대미술이 국제사회에서 동시대성을 획득했다고 여겨지는 1990년대까지 이어진 상황으로 이러한 대립과 치열한 논쟁을 거치며 모더니즘계열과 민중미술계열의 미술인들 모두 한국적 특수성을 인지할 수 있는 계기가 되었다. 민중미술계열의 미술인들은 모더니즘계열에서 선취한 용어인

‘포스트모더니즘’ 대신 ‘포스트민중미술’이라는 용어를 사용하며, 사회비판적 미술이 민중미술의 계보를 이어가고 있음을 공고히 하려고 했다. “민중미술/모더니즘 구분의 ‘한국적 허구성’이 중요한 주제로 떠올랐다”고 하면서도 “이러한 허구성의 폭로가 민중미술의 합리적 핵심을 이어가는 비판적 아방가르드의 새로운 자산이 될 것”이라고 한 박찬경의 서술은²¹²⁾ 변증법적 결론인 것 같으면서도 묘한 기시감이 들게 했다.

한편, 이영철이 기획한 《'98 도시와 영상》전은 이러한 구도가 붕괴되는 지점이었다고 할 수 있으며, 더 이상 민중미술이라고 할 수 없는 ‘현실주의’ 미술이 등장했음을 보여주었다. 이 전시를 통해 등장한 동시대의 작가들은 한국사회의 이념적 편견이 작품의 의미를 왜곡할 수 있다는 점을 경계하며, ‘포스트민중미술’이라는 용어로 범주화 되는 것을 꺼렸다. 현대미술의 주요한 특징 중 하나라고 할 수 있는 미술의 사회비판적 성격은 한국뿐만 아니라 국제사회의 현대미술에서도 두드러지는 현상이다. 서구의 지성사는 반성과 비판을 토대로 계몽주의의 한계를 벗어나려는 방향으로 나아갔으며, 포스트식민주의 논의로 확인할 수 있는 것처럼 다양한 문제점에도 불구하고 국제사회의 주류담론을 이끌고 있다. 한국의 경우 2차 세계대전 이후 서구의 영향권에서 경제성장과 민주화를 이루었고, 이 과정에서 발생한 제3세계적 현상들로 인해 국제사회의 주류담론과는 또 다른 한국적인 지성사와 미술담론들이 형성되었다. 그러나 1987년 이후 경제적인 성장을 발판으로 정치적 민주화를 획득하고, 현실 사회주의가 붕괴함에 따라 한국사회는 제1세계를 중심으로 재편된 국제질서에 편입되었다. 특히 1997년 IMF 금융위기 이후에는 신자유주의 시대를 본격적으로 맞이하게 되면서 이러한 현상은 가속화되었다. 이와 같이 동시대 사회비판적 미술들은 기존의 한국적 특수성이라 볼 수 있었던 이분법적 구도에서 벗어난 모습을 보여준다.

212) 박찬경, 앞의 글, p. 25.

물론 민중미술을 경험했던 많은 작가들이 여전히 활발한 활동을 이어가며 사회비판적 미술의 한 축을 형성하고 있는 가운데, 2000년대부터는 민중미술을 직접적으로 경험한 적이 없는 젊은 세대의 작가들이 국제사회와 동시대적인 담론을 주제로 다양한 작업을 이어가고 있다. 2000년대 이후 한국 현대미술은 ‘포스트모더니즘’, ‘포스트민중미술’ 등의 용어가 무색하리만큼 범주화할 수 없는 경향을 보여주며, 세계화나 사회구조, 미술제도에 대해 비판적으로 반응하는 미술을 ‘현실주의’ 미술로 지칭하고 있다. 1990년대 미비연의 평론가들이 언급했듯 ‘현실주의’ 미술은 일관된 사조나 형식이 아니라 시대에 따라 변화하는 현실에 대한 가치관과 태도, 그리고 현실의 모순에 반응하는 미술을 뜻하며, 현실이 무엇인지, 미술이 무엇인지 묻는 개념적 비판 작업을 통해 동시대 미술의 시대를 열었다. 따라서 1987년 이후의 논의과정을 통해 형성된 ‘현실주의’의 ‘현실’이란 변화하는 현실에 대한 비판적 태도로 재정의 할 수 있으며, 동시대 한국미술을 ‘현실주의’로 다시읽기 함으로서 대립논리에서 벗어난 새로운 시대의 미술의 가치와 기능을 재조명 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 기혜경, 『이미지 시대의 매체 vs 미디어』, 서울문화재단, 2018.
- 김장언, 『미술과 정치적인 것의 가장자리에서』, 현실문화연구, 2012.
- 김창남, 『대중문화의 이해』, 도서출판 한울, 2010.
- 로버트 윌리엄스, 김연정 · 조혜영 역, 『서양 미술: 역사와 이론의 만남』, 명인문화사, 2011.
- 릴라 간디, 이영옥 역, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 현실문화연구, 2000.
- 마단 사립, 전영백 역, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 조형교육, 2005.
- 문혜진, 『90년대 한국미술과 포스트 모더니즘』, 현실문화연구, 2015.
- 미셸 푸코, 이승철 역, 『푸코의 맑스』, 갈무리, 2004.
- 미술비평연구회 대중시각매체연구분과, 『상품미학과 문화이론』, 눈빛, 1991.
- 미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1994.
- 베르톨트 브레히트, 서경하 역, 『브레히트의 리얼리즘론』, 남녘, 1989.
- 서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1992.
- _____, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994.
- 성완경 · 최민, 『시각과 언어 1. 산업사회와 미술』, 열화당, 1982.
- 성완경, 『시각과 언어 2. 한국현대미술과 비평』, 열화당, 1985.
- _____, 『민중미술 모더니즘 시각문화』, 열화당, 1999.
- 심광현, 『문화사회와 문화정치』, 문화과학사, 2003.
- 심혜련, 『20세기의 매체철학: 아날로그에서 디지털로』, 그린비, 2012.
- 알렉산더 텀베이즈 · 수잔 허드슨 엮음, 『라운드 테이블: 1989년 이후 동시대 미술 현장을 이야기하다』, 예경, 2015.

- 유홍준, 『다시 현실과 전통의 지평에서』, 창작과 비평, 1996.
- 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999.
- _____, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2005.
- _____, 『한국 현대미술 읽기』, 눈빛, 2013.
- 윤범모, 『제3세계의 미술문화』, 과학과 사상, 1990.
- 이남희, 『민중 만들기: 한국의 민주화 운동과 재현의 정치학』, 후마니타스, 2015.
- 이슬 엮음, 『마지막 혁명은 없다: 1980년 이후, 그 정치적 상상력의 예술』, 현실문화연구, 2012.
- 이영철, 『상황과 인식』, 시각과 언어, 1993.
- _____, 『현대미술의 지형도』, 시각과 언어, 1998.
- 존 A. 워커, 정진국 역, 『대중매체 시대의 예술』, 열화당, 1987.
- 존 스토리, 박모 역, 『문화연구와 문화이론』, 현실문화연구, 1994.
- 최열 · 최태만 엮음, 『민중미술 15년: 1980~1994』, 삶과 꿈, 1994.
- 한국현대미술사연구회 편, 『한국 현대미술 197080』, 학연문화사, 2004.
- _____, 『한국 현대미술 198090』, 학연문화사, 2009.
- 할 포스터, 윤호병 역, 『반미학』, 현대미학사, 2002.
- _____, 조주연 역, 『미술, 스펙터클, 문화정치』, 경성대학교 출판부, 2012.
- _____, 이영욱 · 조주연 · 최연희 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2012.
- 할 포스터 외, 배수희 · 신정훈 · 오유경 역, 『1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2012.
- 허버트 J. 갱스, 이은호 역, 『고급문화와 대중문화』, 현대미학사, 1996.
- 현대미술포럼, 『한국동시대미술: 1990년 이후』, 사회평론, 2017.

현실과 발언, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985.

_____, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990.

_____, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 현실문화연구, 2012.

2. 학위논문

기혜경, 『대중매체의 확산과 한국현대미술 -1980~1997년을 중심으로』, 홍익대학교 미술사학과 박사논문, 2017.

노해나, 『민중미술의 해외전시(1988~1999)에 나타난 제3세계의 주체성과 문화교차연구』, 홍익대학교 예술학과 석사논문, 2018.

문혜진, 『한국 포스트모더니즘 미술 논쟁 -1987~1993년의 미술비평을 중심으로』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009.

박보나, 『한국현대미술에 나타난 대중문화의 경향연구 -1997~2003을 중심으로』, 서울대학교 미술경영전공 석사논문, 2018.

이대범, 『민중미술과 민중주체성 -민중문화예술운동과 민중미술의 상관관계연구』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009.

이설희, 『‘현실과 발언’ 그룹에 나타난 사회비판 의식』, 이화여자대학교 미술사학과 석사논문, 2016.

하상일, 『1960년대 현실주의 문학비평 연구』, 부산대학교 국어국문학과 박사논문, 2005.

현시원, 『민중미술의 유산과 ‘포스트민중미술’』, 한국예술종합학교 미술이론 예술전문사 논문, 2009.

3. 학술논문

- 기혜경, 「문화변동기의 미술비평 -미술비평연구회('89~ '93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 25』, 한국근현대미술사학회, 2013.
- _____, 「90년대 한국미술의 새로운 좌표 모색 - 《태평양을 건너서》 전과 《'98 도시와 영상》 전을 중심으로」, 『미술사학보 41』, 미술사학연구회, 2013.
- 김기수, 「1989년 이후 현대미술 담론의 전개양상 - 개념미술과 비판적 전환」, 『현대미술학논문집 19』, 현대미술학회, 2015.
- 김정희, 「6월 민주항쟁과 그 후의 한국미술」, 『역사비평 78』, 역사문제연구소, 2007.
- 김진아, 「전지구화 시대의 전시 확산과 문화 번역 -1993 휘트니비엔날레 서울전」, 『현대미술학논문집 19』, 현대미술학회, 2007.
- 김홍희, 「후기식민주의 시각으로 살펴보는 한국 현대미술의 정체성」, 『동아시아문화와예술 7』, 동아시아문화학회, 2010.
- 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간 -문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」, 『한국근현대미술사학 21』, 한국근현대미술사학회, 2010.
- 배명지, 「세계화 지형도에서 바라본 2000년대 한국미술전시 -글로벌 이동, 사회적 관계, 그리고 현실주의」, 『미술사학보 41』, 미술사학연구회, 2013.
- 신정훈, 「'포스트-민중' 시대의 미술 -도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대미술사학 20』, 한국근현대미술사학회, 2009.
- _____, 「산업사회, 대중문화, 도시에 대한 '현실과 발언'의 양가적

- 태도」, 『미술이론과 현장 16』, 한국미술이론학회, 2013.
- 심혜련, 「대중매체에 관한 발터벤야민의 미학적 고찰이 지니는 현대적 의의」, 『미학 30』, 한국미학회, 2001.
- 오경은, 「《민중미술: 한국의 새로운 문화 운동》전을 통해 본 '한국성'의 변주」, 『서양미술사학회논문집 45』, 서양미술사학회, 2016.
- 원동석, 「1980년대 미술비평의 논리와 상황 -미술운동과 연계된 비평 활동을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 15』, 한국근현대미술사학회, 2005.
- 윤난지, 「혼성공간으로서의 민중미술」, 『현대미술사연구 22』, 현대미술사학회, 2007.
- _____, 「또 다른 후기자본주의, 또 다른 문화논리 -최정화의 플라스틱 기호학」, 『한국근현대미술사학 26』, 한국근현대미술사학회, 2013.
- 이주현, 「민중미술의 문화사적 의미 -《민중미술 15년》전을 보고」, 『문학과 사회 7(2)』, 문학과 지성사, 1994.
- 전용석 · 안인기, 「도시담론의 변화와 공공미술의 가능성 -플라잉시티의 <청계천 프로젝트>를 중심으로」, 『현대미술사연구 16』, 현대미술사학회, 2004.
- 채효영, 「1980년대 민중미술의 발생배경에 대한 고찰 -1960, 70년대 문학과와의 관련성을 중심으로」, 『한국근현대미술사학 14』, 한국근현대미술사학회, 2005.
- _____, 「1980년대 초반 민중미술운동의 서양미술 수용에 대한 고찰」, 『동아시아 문화와 예술 S』, 동아시아문화학회, 2009.
- 최 열, 「1980년대 민중미술론의 기원과 형성」, 『미술이론과 현장 7』, 한국미술이론학회, 2009.

최태만, 「1980년 한국사회와 민중미술 -대중소비사회의 시각이미지와 비판적 리얼리즘의 재고」, 『미술이론과 현장 7』, 한국미술이론학회, 2009.

현시원, 「민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술」, 『현대미술사연구 28』, 현대미술사학회, 2010.

4. 간행물

고승욱, 「"습이를 살려내라!"」, 『포럼A 12』 (2004년 7월)

김형석, 「상황주의 인터내셔널과 도시 -표류/전용」, 『포럼A 10』 (2001년 12월)

도널드 커스핏 · 김홍희, 「대담: 보수와 실험사이의 항해」, 『월간미술』 (1998년 1월)

마리 카르멘 라미레즈, 정성철 역, 「역경을 이겨내기 위한 전술들: 라틴 아메리카 개념주의, 1960~1980」, 『포럼A 7』 (2000년 2월)

마리우스 바비아스 · 이용우, 「대담: 중심에서 주변으로」, 『월간미술』 (1998년 1월)

박 모, 「포스트모더니즘의 정체와 한국미술」, 『월간미술』 (1991년 1월)

박소현, 「불 10」, 『불 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008.

박신의, 「일상의 감성, 리듬, 속도 -도시와 영상: 의식주 전」, 『월간미술』 (1998년 11월)

박찬경, 「개념미술, 민중미술, 행동주의를 이해하는 기본적인 관점 -민주적 미술문화에 대한 관심을 촉구하며」, 『포럼A 2』 (1998년 7월)

_____, 「개념적 현실주의 노트 -'한 편집자'의 주」, 『포럼A 9』 (2001년 4월)

- _____, 「한국미술의 '비관성'과 작가의 '관심' -민중미술과 현재」, 『불 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008.
- 박찬경 외 11인, 「포럼A E-mail 좌담」, 『포럼A 8』 (2000년 12월)
- 박찬경 · 성완경 · 이영욱 · 박신의, 「창조적 개인, 공공의 윤리, 탐험의 지도」, 『포럼A 창간호』 (1998년 4월)
- 성완경, 「포스트 민중미술은 어디로 가는가?」, 『아트인컬처』 (2004년 1월)
- 슬라보예 지젝, 정성철 역, 「복합문화주의에 숨겨진 이데올로기」, 『아트인컬처』 (2001년 2월)
- 신지영, 「우리는 우리를 정말 알고있는가? -포스트 민중미술의 민족개념, 그 허구성에 대하여」, 『아트인컬처』 (2004년 9월)
- 심광현, 「20세기 소련미술의 이해」, 『월간미술』 (1989년 2월)
- _____, 「새로운 '미술운동'은 필요한가?」, 『포럼A 2』 (1998년 7월)
- 양혜규 · 김장언, 「대담: 예술과 사회 그리고 맥락들」, 『포럼A 12』 (2004년 7월)
- 엄 혁, 「포스트모더니즘과 제3세계」, 『월간미술』 (1990년 1월)
- _____, 「제3세계 미술은 왜 주목되는가」, 『월간미술』 (1990년 2월)
- 이영욱, 「아방가르드/이방가르드/타방가르드」, 『포럼A 7』 (2000년 2월)
- _____, 「비평의 지형학 -모더니즘, 민중미술, 포스트모더니즘 비평 재문맥화하기」, 『불 10』, 한국문화예술위원회 인사미술공간, 2008.
- 이영철, 「인터뷰: 조용하지만 섬세한 발언입니다」, 『월간미술』 (1998년 11월)
- _____, 「전지구화, 비엔날레, 미래미술」, 『아트인컬처』 (2001년 2월)
- 이재언, 「현대미술과의 영향관계 속에서 본 현실주의 미술」, 『미술평단』 (1990년 여름)
- 정성철, 「상황주의자 인터내셔널: 역사, 이론, 실천」, 『포럼A 2』 (1998년 7월)

- 카트린 미예 · 박신의, 「대담: 새로움과 다양성을 위하여」, 『월간미술』
(1998년 1월)
- 포럼A 편집위원회, 「한국미술의 점진적 변혁 -'포럼A'의 소개」, 『포럼A
창간준비호』 (1998년 3월)
- 프레드 오톤 · 그리젤다 폴록, 조주연 역, 「아방가르드와 파티잔 리뷰를
리뷰하기」, 『포럼A 7』 (2000년 2월)
- 피터 윌슨, 정성철 역, 「전지구적 개념주의와 북 아메리카 개념미술」,
『포럼A 7』 (2000년 2월)
- 후 한루, <2000 PICA F 국제 미술학 세미나>에서 인용, 「새로운 글로컬
(Glocal) 미술을 위하여」, 『아트인컬처』 (2001년 2월)

5. 전시도록

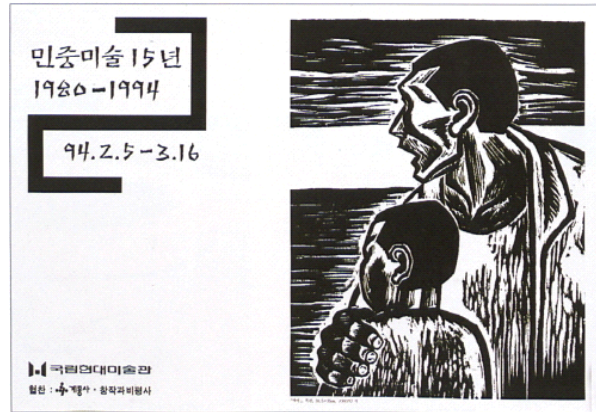
- 『민중미술 15년: 1980-1994』 (국립현대미술관 · 삶과 꿈, 1994)
- 『도시와 영상: Seoul in Media, 1988~2002』 (서울시립미술관, 1996)
- 『'98 도시와 영상: 衣 食 住 전』 (서울시립미술관, 1998)
- 『1990년 이후 새로운 정치미술: 악동들 지금/여기』 (경기도미술관, 2009)
- 『한국 미술평론의 역사』 (김달진미술자료박물관, 2018)
- 『박이소: 기록과 기억』 (국립현대미술관, 2018)

도 판 목 록

- 도 1. 《민중미술 15년: 1980~1994》 (국립현대미술관, 1994) 전 포스터
- 도 2. 《민중미술 15년: 1980~1994》 전 초대장
- 도 3. 《민중미술 15년: 1980~1994》 전 도록 표지
- 도 4. 《민중미술 15년: 1980~1994》 전 출판도서 표지
- 도 5. 최병수, <한열이를 살려내라!>, 1987, 연세대학교 설치전경
- 도 6. 최병수, <한열이를 살려내라!>, 《민중미술 15년: 1980~1994》
설치전경
- 도 7. 조습, <습이를 살려내라!>, 2002, 디지털 크로모제닉 프린트,
151 x 116cm, 국립현대미술관 소장
- 도 8. 『포럼A』 창간준비호 표지, 1998
- 도 9. 《세계의 개념주의: 다양한 기원들, 1950~1980년대》 (뉴욕퀸즈미술관,
1999) 전 도록 표지
- 도10. 《 '98 도시와 영상: 의식주》 (서울시립미술관, 1998) 전 도록 표지
- 도11. 《 '98 도시와 영상: 의식주》 전시전경
- 도12. 우나임(임민욱) · 프레드 레미, <광화문역 버스정류장>, 1998, 사진
설치, 172 x 118cm
- 도13. 박이소, <무제>, 1998, 설치
- 도14. 함양아, <감각의 공간>, 1998, 영상
- 도15. 함양아, <콩나물 기르기>, 1996, 영상
- 도16. 함양아, <치즈>, 1996, 영상
- 도17. 양혜규, <서울시립미술관 모뉴먼트 프로젝트>, 1998, 작품받침대
- 도18. 김소라, <훌륭한 청소부를 위한 매일매일 체력단련실>, 1998, 설치
- 도19. 성남프로젝트, <성남프로젝트>, 1998, 카탈로그

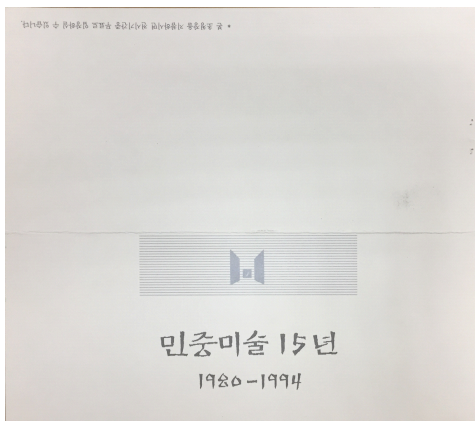
- 도20. 성남프로젝트, <성남모더니즘>, 1998, 영상
- 도21. 성남프로젝트, <성남모더니즘>, 1998, 혼합매체, 설치전경
- 도22. 성남프로젝트, <성남시 기울기 측정>, 1998, 시멘트
- 도23. 성남프로젝트, <성남시 조형물을 위한 조형물>, 1998, 석고, 시멘트
- 도24. 한스 하케(Hans Haacke), <Shapolsky et al. Manhattan Real-Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971>, 1971
- 도25. 한스 하케(Hans Haacke), <Shapolsky et al. Manhattan Real-Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971>, 1971

참 고 도 판

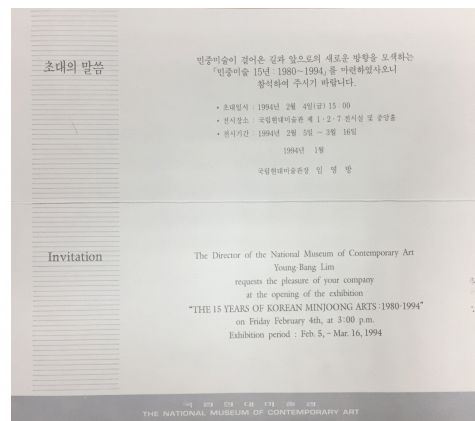


© 국립현대미술관 미술연구센터

도 1. 《민중미술 15년: 1980~1994》(국립현대미술관, 1994) 전 포스터

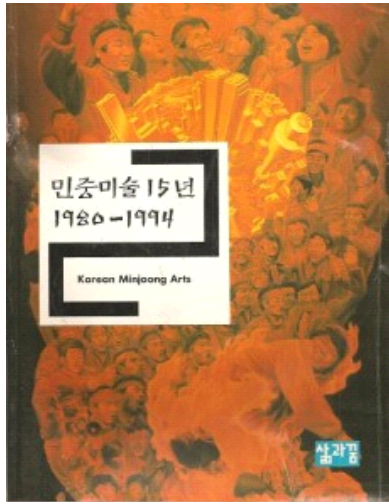


© 국립현대미술관 미술연구센터

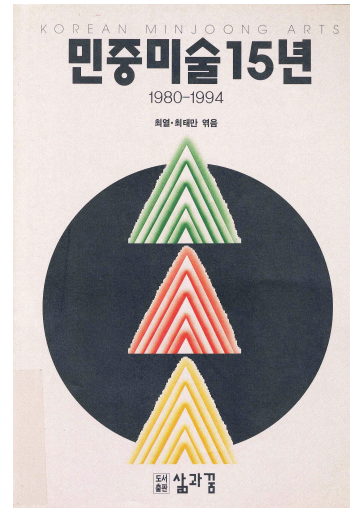


© 국립현대미술관 미술연구센터

도 2. 《민중미술 15년: 1980~1994》(국립현대미술관, 1994) 전 초대장



© 국립현대미술관 · 삶과 꿈



© 삶과 꿈

도 3. 《민중미술 15년: 1980~1994》

도록 표지

도 4. 《민중미술 15년: 1980~1994》

출판도서 표지



도 5. 최병수, <한열이를 살려내라!>, 1987, 연세대학교 설치전경



도 6. 최병수, <한열이를 살려내라!>, 《민중미술 15년: 1980~1994》 설치전경



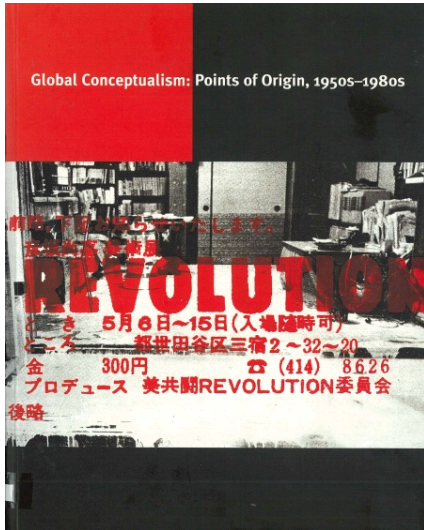
© 국립현대미술관

도 7. 조습, <숨이를 살려내라!>, 2002, 디지털 크로모제닉 프린트, 151 x 116cm



© 아트 스페이스 풀

도 8. 『포럼A』 창간준비호 표지, 1998



도 9. 《세계의 개념주의: 다양한 기원들, 1950~1980년대》(뉴욕퀸즈미술관, 1999) 도록 표지



© 서울시립미술관

도 10. 《'98 도시와 영상: 의식주》(서울시립미술관, 1998) 전 도록 표지



© 서울시립미술관

도 11. 《'98 도시와 영상: 의식주》 전시전경



© 서울시립미술관

도 12. 우나임(임민욱) · 프레드 레미, <광화문역 버스정류장>, 1998, 사진설치, 172 x 118cm



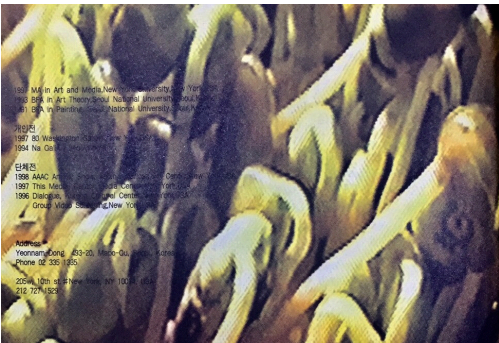
© 서울시립미술관

도 13. 박이소, <무제>, 1998, 설치



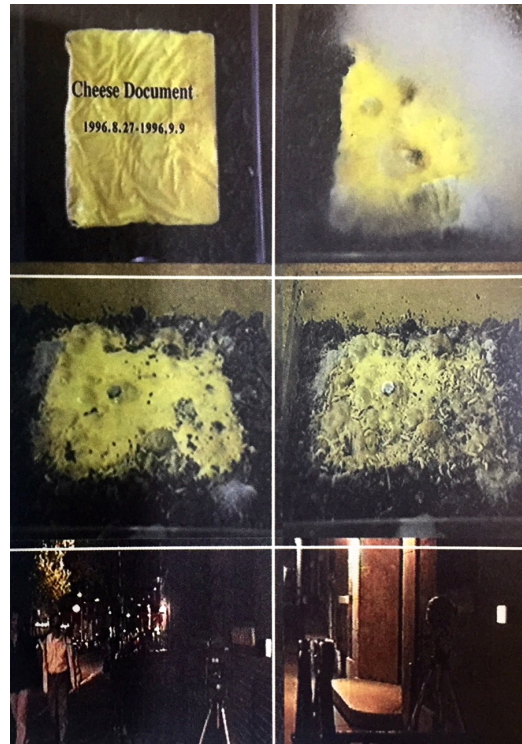
© 서울시립미술관

도 14. 함양아, <감각의 공간>, 1998, 영상



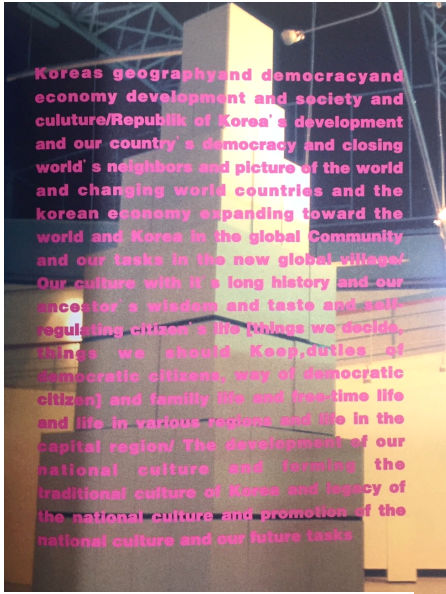
© 서울시립미술관

도 15. 함양아, <콩나물 기르기>, 1996, 설치(부분)



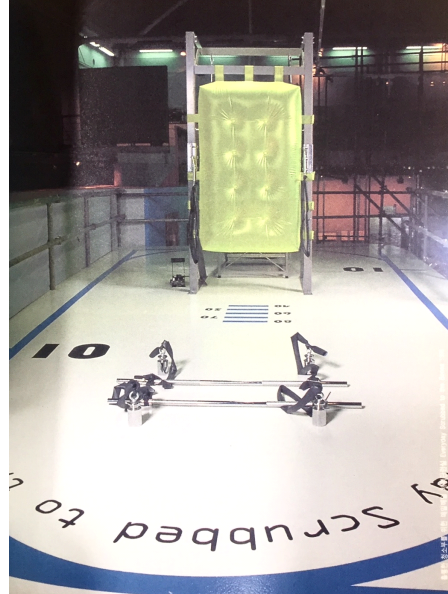
© 서울시립미술관

도 16. 함양아, <치즈>, 1996, 영상



© 서울시립미술관

도 17. 양혜규, <서울시립미술관 모뉴먼트 프로젝트>, 1998, 작품받침대



© 서울시립미술관

도 18. 김소라, <훌륭한 청소부를 위한 매일매일 체력단련실>, 1998, 설치

성남프로젝트

'성남모더니즘'
 일사: 1998년 10월 16(일) - 11월 4(수)
 장소: 서울시립미술관 082노조회관상·의사·
 후관: 서울시립미술관

'성남과 환경미술'
 일사: 1998년 10월 19(월) - 10월 25(일)
 장소: 성남시청로비
 후관: 성남시

성남모더니즘 / 성남과 환경미술

1998. 비디오: 김재원, 조지은, 사진: 김태연, 박용석, 박해연, 임홍순, 조지은
 제작: 성남프로젝트 집행단, 김태연, 박용석, 박해연, 임홍순, 조지은

네트웍드 브레키프(연극연출가) 그런데 왜 좋은 뜻을 입을 줄 아는 사람을 교양인이라 하고 좋은 뜻을 만들 줄 아는 사람을 교양인이라 하지 않는 그런 관습을 따야 하겠습니까?

박은하(미술에호가) 만드는 것과 장려하는 것은 다르기 때문이지요.

야르셀 뒤샹(예술가) 누군가가 그것이 예술이라고 말하면, 그것은 예술입니다.

박은하(미술에호가) 무엇이 아름다운 예술이라고 말하는 사람은 누구입니까?

은 케이치(음악가) 아름답다는 것은 우리가 그것을 승인한다는 것 이외에는 별 다른 의미가 없습니다.

박은하(미술에호가) ...

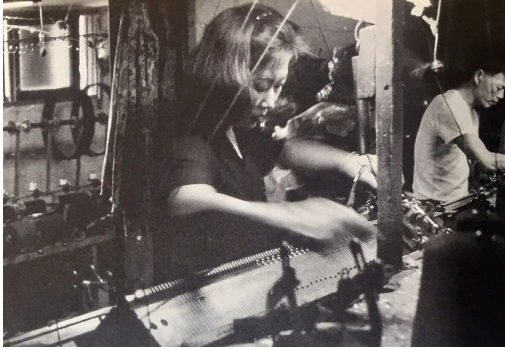
그들 '성남프로젝트'는 한국의 도시를 주제로 상황에 따라 구성원과 이름을 달리하는 '변신그룹'으로 김홍빈, 김태연, 박용석, 박찬경, 박해연, 임홍순, 조지은 등이 현재 정원으로 있으며, 이번 전시에서 분담한 작업내용은 다음과 같다. (성남시청 로비에만 전시된 작품은 괄호안에 따로 표기함)

- 비디오 1 임홍순/조지은 · 비디오 2 김태연 (성남시청) · 프로젝트 슬라이드 사진 박해연/조지은
- 설치 1 (다이어그램) 박용석 · 설치 2 (옷과 양말) 박해연 · 설치 3 (비탈길 기술기) 박해연/조지은/임홍순 · 설치 4 (미니어제) 김홍빈 (성남시청)
- 사진 1 (성남시 건축물미술장식품) 김태연/박찬경 · 사진 2 (의류공정) 박해연 · 그림 김태연 (성남시청) · 글 박찬경 · 텍스트, 일러스트레이션 박용석
- 도음 마인팅 (성남문화연구소 기획실장)/이영철 (제2회 '도시와 영상 - 의식주전' 큐레이터)/하동근 (성남문화연구소장)

이 카탈로그는 전시된 작품의 일부입니다. / 디자인: 박용석

© 아트 스페이스 플

도 19. 성남프로젝트, <성남프로젝트>, 1998, 카탈로그



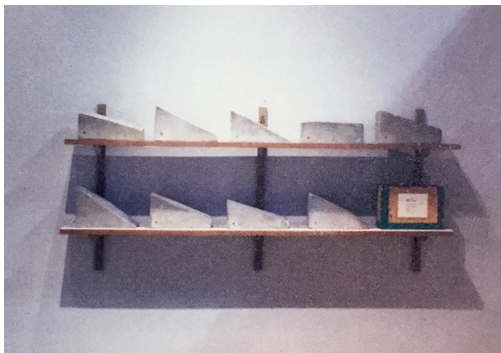
© 서울시립미술관

도 20. 성남프로젝트, <성남모더니즘>, 1998, 영상



© 서울시립미술관

도 21. 성남프로젝트, <성남모더니즘>, 1998, 혼합매체, 설치전경



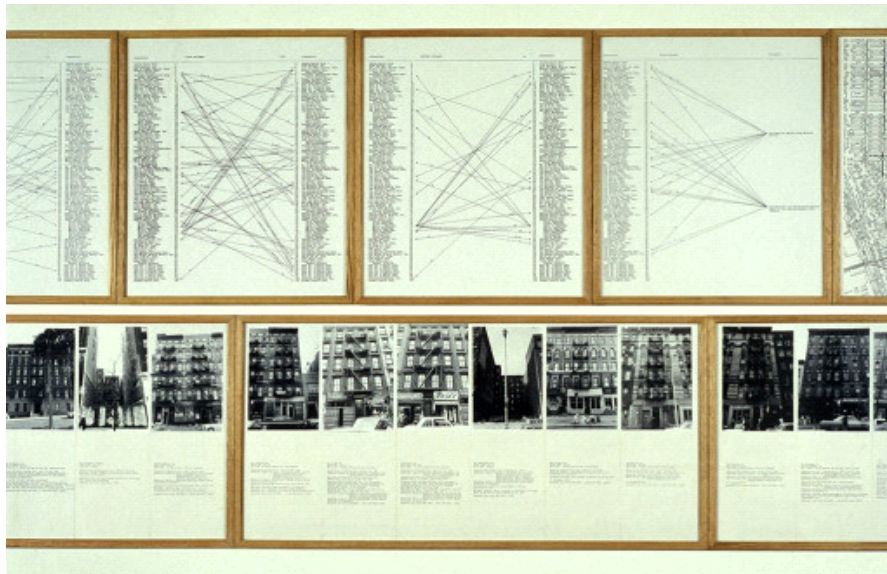
© 서울시립미술관

도 22. 성남프로젝트, <성남시 기울기 측정>, 1998, 시멘트



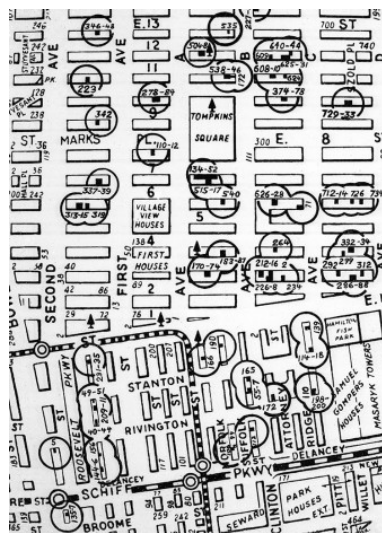
© 서울시립미술관

도 23. 성남프로젝트, <성남시 조형물을 위한 조형물>, 1998, 석고, 시멘트



© Hans Haacke-VG Bild Kunst

도 24. 한스 하케(Hans Haacke), <Shapolsky et al. Manhattan Real-Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971>, 1971



© Hans Haacke-VG Bild Kunst

도 25. 한스 하케(Hans Haacke), <Shapolsky et al. Manhattan Real-Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971>, 1971

Abstract

A Study of Contemporary Transition in S. Korean Art Discourse on Realism after 1987

Kim Sunghye

Department of Art History

Graduate School of

Sungshin Univ.

This article examines the meaning of realism art in contemporary S. Korean art by examining the context in which the term “realism,” which appeared in the S. Korean art community in the 1980s, is used in various and wide-ranging ways. In particular, starting from the year 1987, when a contemporary philosophical and cultural foundation was established, this article examines discourses on the nature of realism art in conjunction with the altered cultural and social landscape.

The development of realism art prior to 1987 is divided into “critical realism” and “*Minjoong*(people’ s) realism,” which focuses on the *Minjoong* Art Movement, which in turn derives from the *Minjoong* Culture and Art Movement. The trend of critical realism initiated by “speaking out about reality” is meaningful in

that it led to a form of art connected to life, moving from the art prevailing in S. Korea, which was alienated from the times. *Minjoong* realism, which began with *dureong*(ridges in rice fields), attempted to approach the lives of ordinary people through traditional forms, and it became the symbol of the *Minjoong* Art Movement as it sought actuality and practicality in the democratization movement. However, realism art developing in the 1980s was not immune to the post-World War II restructured international order. This is revealed in the fact that the *Minjoong* Art Movement of the 1980s had a third-world tendency toward nationalism. Artists' views on *Minjoong* art depended on the orientation of the kind of art they were involved in.

Having gone through heated debates and processes of change since 1987, S. Korean realism art revealed itself in concrete form in 1997. The “partisan realism” debate started by the Art Criticism Research Association after 1987, and the postmodernism debate with the modernist camp, gave rise to an opportunity for the S. Korean art world to face the concrete shape and structural problems of third-world reality. The “post” -discourse that later developed in the West was received into S. Korean realism art as poststructuralist postmodernism, and S. Korean realism art thereby established itself in a contemporary context.

At a time when S. Korean society was rapidly being restructured into a neoliberal system, discussions on realism art revolving around Forum A, formed during the Asian Financial Crisis in 1997, and the

“conceptual realism” debate started by Park Chan-kyong, reflected similarities with institutional criticism art, an art form that refers to Western poststructuralist postmodernism discourse as well as conceptual art. However, when the term “post-*Minjoong* art” emerged with the aim to continue the spirit of *Minjoong* art, which was a form of realism art in the 1980s, there was debate on whether the term was appropriate. This article intends to show, by analyzing the rationale of that debate, that the system-critical nature of contemporary S. Korean realism art is influenced by the theoretical trend of the 1990s international art community started the *Minjoong* art of the 1980s.

Moreover, this article analyzes the composition and entries of the exhibition *98 Cities and Images*(Seoul Museum of Art, 1998) as a prime example that reveals the contemporary nature of S. Korean realism art. One can confirm from the exhibition that reveal contemporary value of S. Korean realism art with era transition started 1980s.