

Experimentation and Expansion of Contemporary art
New political art in Korea since the 1990s :

BAD BOYS HERE and NOW

현대미술의 동향 Ex n Ex
1990년대 이후의 새로운 정치미술 :
악동들 지금/여기

학술세미나

11 20 14:00-17:00

목 차

한국 현대미술에서 90년대의 의미
정현이 | 한성대학교 회화과 교수·미술평론가

2000년대 한국미술의 정치학
- 모든 것이 가능한 곳에서 위반을 상연하기
강수미 | 미학·서울대 인문학연구원 연구원

1990년대 정치미술, 무엇을 하기 위한 것인가?
최태만 | 국민대 교수·미술평론가

2000년대 정치미술의 양상 하나: 정치적 음란 예술의 불연속 연대기(連帶記)
반이정 | 미술평론가

한국 현대미술에서 90년대의 의미¹⁾

정현이 | 한성대학교 회화과 교수, 미술평론가

I. 개관

1990년대는 한국 미술사에 있어서 가장 커다란 변화와 성장의 시기였다고 말할 수 있다. 국내외 정치적 상황의 역동적인 변화와 세계화, 정보화라는 새로운 시대의 추세가 맞물리면서 간혀있던 미술인들의 시야가 크게 확장되었고 국제화되었다. 국공립 미술관과 사립 미술관들이 속속 개관하면서 미술 관련 제도기관이 크게 확대되었고 미술계 인프라 구조에 있어서도 전문 큐레이터 제도가 활성화되고 각종 대안 공간들의 역할이 확대되는 등 다양한 층위에서 변화가 시도되었다. 이런 구조적인 변화 속에서 미술 내적으로는 기존의 회화, 조각 등의 장르 구분이 허물어지면서 사진 및 비디오 등의 미디어 매체가 새로운 시대에 걸맞은 미술적 소통의 수단으로 적극적으로 활용되기 시작하였고, 문화다원주의의 기치 아래 모더니즘 시대가 신화화했던 기존 가치의 해체가 미술적 실천에 있어서 중요한 화두가 되었다. 대규모 국제 미술제에서 한국 작가들이 뚜렷한 성과를 거두기 시작하였으며 광주 비엔날레 등의 대규모 국제 행사들이 유치되면서 작가들에게 전시에 대한 기회와 경험이 이전에 비해 다양하게 제공되었다. 정보에 빠르고 시대의 변화에 능동적으로 참여하는 젊은 작가들의 활발한 활동에 힘입어 1990년대의 미술계는 확연하게 젊어진 것이 사실이다. 이들 새로운 세대의 기세를 통해 한국 현대미술은 비로소 국제미술계의 주류를 선망하는 후발 주자의 위상을 벗어나 1990년대의 국제 미술계 조류 속에서 비로소 진정한 ‘동시대성’을 획득하였다.

하지만 1990년대 미술계에는 한마디로 요약할 수 있는 주도적 담론이 존재하지 않았다. 1990년대 한국 미술 속에서 1970년대의 ‘한국적 모더니즘’이나 1980년대의 ‘민중미술’ 같은 특별한 쟁점을 구태여 찾아내자면 일단 ‘포스트모더니즘’이란 용어를 떠올릴 수 있겠지만, 이 용어는 우리의 1990년대 미술을 설명하기에 그리 적절한 용어가 아니다. 물론 포스트모더니즘이란 말이 다양성과 해체적 태도, 탈중심주의 등을 표방한다는 점에서는 매우 유연한 어감의 용어이긴 하지만 1990년대 한국 미술계의 다채로운 현상들을 포스트모던이라는 주의주장(ism)으로 특징짓기에는 한계가 있다. 우리의 1990년대 미술은 ‘포스트-모더니즘’일 뿐만 아니라 ‘포스트-민중’, 즉 민중미술을 경험한 이후 세대의 미술적 발언이자 표현이기 때문이다.

1990년대에는 그룹 운동이란 것도 없었다. 이들은 특정한 개념을 중심으로 집단화하지 않았으며, 미술운동에 기대어 미학을 표방하지 않았다. 그래서 그룹운동보다는 개별적인 전시회를 중심으로 모였다가 흩어지는 방식을 택했다. 우리 미술계의 1970년대와 1980년대, 그리고 1990년대가 30여년이라는 짧다면 짧은 기간이었음에도 불구하고 각각 확연히 다른 색채로 전개되었다는 점은 매우 흥미롭다. 1990년대의 한국미술에 대해 이야기하기 위해서는 이 시대적 역동을 제대로 해석해내는 일이 필요하다.

1) 이 글은 2005년 한국종합예술대학에서 출간된 『한국예술사대계 VI-90년대』의 <미술>편에 실린 필자의 논문 중 1장 3장 5장의 내용을 발췌하고 편집한 것입니다.

II. 1990년대의 정치 사회적 배경

1989년 1월 10일 고암 이응로 화백의 별세 소식이 전해졌다. 동백림 사건, 백건우 부부 사건 등의 여파로 국내 화단과 결별하고 있다가 13년 만에 회고전 형식의 본격적인 전시가 호암미술관에서 기획되어 개최(1.1-2.26)되고 있던 중이었다. 구한말에 태어나서 일제 강점기와 6.25 전쟁을 경험한 세대로, 1959년 56세의 나이로 독일을 거쳐 프랑스에 정착하여 한국 작가로서 국제무대에 서기까지의 그의 삶은 마치 우리나라 현대미술사를 응축하여 놓은 것과도 같이 느껴진다. 사군자와 서예라는 전통 미술에서 시작하여 한편으로는 서구의 조형을 받아들이고 다른 한편으로는 끊임없이 현대미술 속에서 동양의 전통적인 미적 정체성을 탐구하였던 그는 아무런 국가적 지원도 없이 스스로의 힘으로 국제화단에서 활동한 훌륭한 작가였을 뿐만 아니라 파리에 동양 미술학교를 설립하여 동양화의 교육을 시작한 교육자이기도 했다. 더구나 그 자신 정치적 이데올로기에 시달렸고, 분단된 조국의 현실에 부대끼면서 홀로 이국땅에서 그야말로 ‘한국현대미술’을 탐구하고 실천하였던 작가였다. 그의 별세와 함께 한 시대가, 우리 현대미술의 한 장이 마감하였다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그의 회고전이 개최될 수 있었던 것 역시 1990년대 미술계를 여는 의미가 있었다는 생각이 든다.

1988년 제 6공화국의 출범(2.25)과 함께 1980년대를 청산하기 위한 5공 청문회 정국이 시작되었고 9월에는 제24회 서울 올림픽(9.17-10.2)이 개최되었다. ‘80년대 다시보기’와 ‘개방’이라는, 1990년대의 화두가 던져진 셈이었다. 제 6공화국의 태생적 한계가 분명히 있었고, 따라서 1980년대 청산일은 문제는 1993년 대선 이후에도 계속 남아있는 과제였으나, 제6공화국을 거치는 동안 우리나라는 동구권과 지속적으로 수교를 맺었고, 또한 동구권의 정치적 몰락을 지켜보게 되었다. 서울 올림픽은 한국이라는 나라를 국제적으로 홍보하는 계기가 되었으며 올림픽을 치러내기 위해 벌여야 했던 많은 문화행사들, 예를 들면 <올림픽 미술제>나 올림픽 조각공원 조성 등의 행사를 위해 국제 미술계와의 교류의 물꼬가 트인 것 또한 사실이다.

세계화라는 구호 속에서 미술계가 활짝 열렸지만 한편 1980년대를 소화하는 문제에 있어서는 매우 분열적인 모습을 보였다. 납북되거나 월북한 예술가들의 작품이 해금되고(1988), 민중미술 15년전이 국립현대미술관에서 개최(1994.2.5-3.16)되어 민중미술의 제도권 진입을 두고 논란을 빚은 가운데서도 국가보안법 위반 혐의로 미술인들이 구속되어(1989) 유죄판결을 받은 문제를 1990년대는 명확하게 해결하지 못했다. 홍성담이 민족해방운동사 슬라이드를 평양 축전에 출품한 혐의로 간첩죄를 적용받아 구속되어 징역 3년이 선고되어 1992년 만기출소하였고, 신학철은 작품 <모내기>가 김일성 생가를 묘사한 것이 아니냐는 혐의로 국가보안법 위반죄를 뒤집어쓰고 1990년대 내내 재판에 시달려야 했다.

그럼에도 불구하고, 1990년대의 후반기는 인터넷이라는 예기치 못한 정보망의 등장과 함께 매우 새로운 국면을 열어주었다. 1990년대 미술계는 소위 포스트모더니즘 논쟁 속에서 1980년대의 극복을 화두로 내세웠으나, 1980년대를 어떻게 극복할 것인가에 대한 구체적 전망은 불투명했다. 포스트모더니즘이 대안이 될 수 있는가 없는가를 두고 논쟁이 벌어지는 동안 1990년대 미술계는 뜻하지 않았던 인터넷 시스템의 출현을 통해 오히려 예상치 못했던 방향으로 전개되었으며, 집단의 논리가 아닌 개인의 예술이 진정으로 출발하는 전기를 맞이하였다.

III. 민중미술전(1994)의 의미

1990년대 미술이 1980년대와 어떻게 차별화될 수 있는가를 살펴보기 위해서는 1980년대 미술을 주도했던 민중미술이 던진 질문들이 1990년대라는 달라진 정치 사회적 맥락 속에서 어떻게 해결되고 극복되었는지 생각해보아야 할 것이다. 물론 1980년대에 민중미술만 있었던 것은 아니었다. 1980년부터 1982년까지 총 7회의 전시를 통해 새로운 감수성의 미학을 모색했던 '서울 80', 1981년부터 1990년까지 활동한 '타라(TARA)', 1986년 결성되어 1999년까지 이어진 '로고스와 파토스', 그밖에 1980년대 후반에 적극적인 활동을 벌였던 '난지도'(1985-1988)와 '메티박스(1985-1989)', '레알리떼 서울(1987-1997)' 등의 소그룹 활동이 조금씩 다른 색채를 가지고 단색조 회화와 민중미술이 양분한 하단의 주도적 흐름 속에서 독자적인 감성과 조형 의지를 표출하였다. 그러나 1980년대 우리나라의 정치사회적 아젠다는 급속한 경제적 성장의 문제점들이 드러나면서 격동적으로 요동을 쳤고 그 속에서 1980년대 미술은 민중미술을 중심으로 집단화되어 1970년대에 형성된 미술계 권력에 맞섰다. 과연 현대미술이란 것이 '누구를 위한, 누구의 미술인가'라는 민중미술의 문제 제기는 '백색'이라든가 '무위자연' 같은 상징적 체계에 매달렸던 1970년대식의 미학적 정체성 논의에 커다란 반성의 계기를 마련하였다. 미술 행위의 구체적 맥락에 대한 자의식이 자극되었고 미술의 미학적 정체성을 넘어서는 사회적 기능과 역할에 대한 반성이 이루어질 수 있었기 때문이다.

그러나 88 서울 올림픽 이후 1989년 헝가리를 시작으로 전면화된 동구권과의 수교, 구 소련의 사회주의 포기 선언, 이어진 동구권 몰락 등을 지켜보면서 우리 미술계의 이념적 지평 역시 동요할 수밖에 없었고 새로운 방향을 설정해야 한다는 과제를 안게 되었다. 1980년대 민중미술운동을 주도한 초기 동인이었던 '현실과 발언'은 1990년 10주년 기념전을 끝으로 해체되면서 민중미술 10년의 성과를 되짚어보는 서적 『민중미술을 향하여』를 펴냈다. 편집위원회(성완경, 김정현, 윤범모, 강요배, 박불똥, 심광현)의 이름으로 게재된 이 책의 서문에는 '현실과 발언'의 최근의 침체 이유에 대한 나름대로의 분석이 실려 있다. 즉, 1980년대 전반기에는 단지 "윤리적, 심정적인 차원에서" 현실의 모순을 비판하고 그 극복의 당위성을 외쳤지만 1987년 6월 항쟁 이후의 변화된 정치 지형은 "변혁운동 전반에서 전략과 전술의 재편"을 요구하게 되었고, 이는 "한국사회의 발전에 대한 과학적 이해와 포괄적인 발전 전망에 기초한 창조적 실천의 조직화"를 꾀해야 하는 것이었음에도 불구하고 이러한 시대적 요구에 능동적으로 대처하지 못했고 "청년세대를 중심으로 일기 시작한 미술운동의 새로운 흐름에 크게 위축되었다"는 것이다. 여기서 민중미술을 위축시킨 "미술운동의 새로운 흐름"이란 1980년대 후반의 뮤지엄(1987-1988)이나 황금사과(1989-1990), 선대이서울(1989)등의 전시 활동을 지칭하는 말일 것이다. 이들 1980년대 말에 등장한 젊은 작가들은 특별히 조직화한 그룹이었다기 보다는 전시회를 중심으로 모였다가 흩어지는 아주 느슨한 모임이었다.

한편 이 책의 본문에 실린 성완경, 임옥상, 박불똥, 김봉준, 이영옥이 참여한 좌담, <형식과 발언 10년과 미술운동의 새로운 점검>에서는 현발의 침체에 대한 다른 각도의 진단이 있어 흥미롭다. 좌담회 참여자들은 1985년 '민족미술협의회'의 결성 이후 소집단 활동 전반의 침체 상황에 대해 입을 모으고 있다. 1980년대 초반의 '현실과 발언'을 위시로 한 '임술년', '두렁', '광주자유미술인협의회', '시대정신', '서울미술공동체' 등의 소집단 운동은 매우 활발하고도 각각 개성있는 역할을 하였지만 민족미술협의회의 결성 이후 오히려 이 소집단 활동들이 생기를 잃어버렸다는 것이다. 이영옥은 민미협 결성 이후의 소집단 활동의 침체 이유에 대해 "소집단들이 새로운 형태로 전환하는 과정에서 역량에 맞는 과학적인 전망에 기초한 조직구도를 결여한 채 낙관적으로 나아가 이전 운동의 강점을 활용하기 못했다"고 진단하였고 임옥상 역시 "조직을 이끄는 논리체계, 이념 정립이 안된 상태에서 현실적 요구에 급급했던 점"을 들었다. 한편, 예술의

기층성을 민중적 전통 양식에서 찾고자 했던 ‘두령’의 김봉준은 현발을 “시대적 요구에 부응하면서 대중적 영향력을 갖고 선도성을 지향하는 지식인 미술운동”으로 규정하면서 “기층 대중조직과 직접적 관계 속에서 활동하려는 현장미술운동”과의 입장 차이를 지적하고, 그런 지식인 미술운동으로서의 현발이 이후 다른 활동 대안을 제시하지 못한 점을 침체의 원인으로 지적하였다.

1993년 <민중미술 15년: 1980-1994>전(2.5-3.16)이 국립현대미술관 전관에서 총 출품작이 400여점이 넘는 대규모의 기획전으로 개최되었다. 1980년대 내내 대관 취소, 작품 압수, 작가의 연행과 구속 등의 수난을 겪어온 민중미술이 국립미술관에서 기획, 초대되었다는 점에서 일단 획기적인 일이었다. 하지만 원동석이 이 전시의 리뷰에서 썼듯이, “민중미술을 대접해주는 ‘명석 깔아주기’가 거칠게 마당판에서 휘돌던 분명한 생명력, 비제도적 저항의 자유 때문에 상대적으로 빛이 나고 돋보였던 예술이 제도권에 진입함으로써 발달한 운동의 생기를 잃고 암전하게 길들여버린 안타까움”을 느끼게 하는 전시였다. 이는 문민정부의 탄생(1993)과 함께 문화계에 대한 변화된 수용의 자세를 보여주겠다는 의지의 표현일 수 있었지만 결과적으로 민중미술을 매우 조급하게 결산해버림으로써 1980년대 후반기 이래 활력을 잃어버린 민중미술을 확실하게 역사 속으로 떠나보내는 역할을 하였다.

<민중미술 15년>전은 사실 ‘두령’과 여성작가 동인인 ‘동지’ 등이 참여하지 않은 전시였음에도 민중미술의 모든 것을 보여주는 전시로 포장되었다. 그리고 내용적으로도 이 시기의 작가와 작품들에 대한 충분한 연구나 전시 출품작 선정과 전시 방식에 대한 진지한 노력이 부족하였다는 평가를 받았다. “하필이면 제도의 본산이라 지탄을 해오던 국립현대미술관에 ‘불쑥’ 들어가 버린 것은 상식적으로 보더라도 납득하기 힘든 결정”이며, “투쟁 일변도에서 갑자기 ‘관상용 예술’로의 전환에 어떤 논리 비약이나 자기모순은 없느냐”는 냉소적인 시각은 둘째치더라도 민중미술을 지지해오던 평론가들조차도 별로 긍정적인 평가를 하지 않았다. “민중미술을 어떻게 보여줄 것인가에 대한 개념이 없었고, 민중미술의 어느 한 측면의 실상만을 여실히 보여준 셈”이라든가, “전체적으로 전시 기획이 매우 미흡하였고 작가별, 테마별, 연대별로 뒤죽박죽 뒤섞여 민중미술의 폭과 깊이를 헤아리기 어렵게 하였”으며, “민중미술 전체의 이해에 혼란만 가중시키고 마침내 민중미술 스타 만들기처럼 되어 속칭 제도권 미술과 다름없는 전시 관행을 보여주고 말았다”는 비판이 오히려 민중 진영에서 더욱 강하게 일었다.

당시의 논의들을 다시 읽어보면, 모두가 갈팡질팡하고 있다는 생각이 든다. 그간 민중미술을 이론적으로 뒷받침하고 있었던 이론가들의 모임인 ‘미술비평연구회’도 1993년 해체된 마당에 1994년에 이루어진 국립현대미술관의 민중미술 회고전이 앞으로의 민중미술의 전망에 대해 새로운 방향을 제시해줄 수 있으리라고 기대할 수가 없는 상황이었다. 무엇보다 작가들도, 그리고 평론가들이나 이론가들도 급변하는 국제사회나 국내의 정치 사회적 변화에 대해 준비가 되어 있지 않았다. 미비연 모임의 텍스트는 주로 동구권 미학 교과서였으며, 아직은 미술이론에 관한 한 출판된 연구서 역시 턱없이 부족한 상황이었다. 당시 미술계의 중요한 이론 관련 서적으로 이영철이 편집한 『현대미술비평 30선』(1987), 한국문연이 편집한 『한국현대미술과 포스트모더니즘』(1992)이 있었고, 이 책들이 일정한 역할을 한 것은 사실이지만, 급변하는 정세 속에서 미술의 나아갈 길을 모색하는 데 이론적인 틀을 짜주기에는 부족하였다. 이렇게 미술계의 평론가나 이론가들이 우왕좌왕하는 사이에 열린 민중미술 회고전은 결국 새로운 방향을 찾아야 한다는 당위를 더욱 확실하게 인식시켜주는 계기가 된 셈이었다.

그 원인이 어떤 것이었든 1980년대의 초반의 소집단 운동들이 민족미술협의회라는 거대 조직으로 집단화

되면서 생기를 잃어버렸다는 것은 어쩌면 예술 활동의 생리를 반증해주는 일일 수도 있다. 거칠게 말하자면 1985년 이후 미술계는 미협과 민미협으로 양분되었지만 1990년대 작가들은 그 어느 곳에도 속하지 않는 틈새 공간에서 돌출하였기 때문이다. 뒤에서 다시 이야기하겠지만 이들은 1990년대 미술을 주도한 새로운 세대로, 그 결과가 긍정적인 것이든 부정적인 것이든 간에 일단 한국적 정체성이나 이데올로기에 대한, 아니 어쩌면 미학 일반에 대한 콤플렉스 역시 모두 걷어낸 새로운 미술의 지평을 열어갔다. 결과적으로 1980년대가 우리 미술계에 ‘진정한’ 화두를 던졌다는 것은 의심의 여지가 없는 진실이다. 다만 그것은 ‘정치적’ 화두로서 라기보다는 우리 현대미술사에서 최초로 던져진 ‘미술적’ 화두로서 자리매김해야 한다는 생각이다. “미술이 무엇이냐?” 이 물음을 우리 현실의 맥락 속에서 구체적으로 제시했기 때문이다.

『민중미술을 향하여』에 실렸던 많은 글들 중에서 필자에게 가장 기억에 남는 글은 1980년대 미술을 이론적으로 분석한 평론가들의 글이 아니라 박재동의 “하늘에 그린 그림--대안적 학교 미술의 보고서”였다. 민중미술이 몇몇 스타 작가를 배출해내면서 빠른 속도로 제도권으로 동화된 것처럼 보이지만 사실 민중미술에 몸담았던 작가들의 이후의 행보는 매우 다양했다. 김봉준의 전통미술 알리기 활동, 미술 대중화 작업, 지역을 기반으로 한 대안적 미술학교들의 활동 등은 1980년대를 통해서 이루어진 자각의 결과물이었으며, 그런 의미에서 ‘미술이 진정 무엇이라야 하는가’에 대한 진지한 성찰은 2000년대에도 여전히 현재진행중이다. 역설적으로, 1980년대가 1990년대 작가들에게 준 가장 큰 선물은 “내가 진심으로 하는 것이 미술이다”라는 자신감과 용기, 타자와 관계하는 방식으로서의 미술에 대한 새로운 전망, 그리고 운명과 고통을 극복할 수 있는 힘으로서의 유머와 해학이 아니었을까 싶다.

IV. 1990년대를 향한 새로운 모색

일단 1990년대 미술의 가장 가시적인 변화는, 모순적인 말이지만 장르의 다양화 및 통합이라고 할 수 있을 것이다. 1970년대와 1980년대의 미술 담론은 주로 회화 장르 내에서 이루어졌지만 1990년대에 오면서 ‘설치’라는 새로운 전시 방식에 대한 관심과 함께 기존의 회화, 조각 등의 장르 구분은 거의 무의미해졌다. 사진 및 비디오 등의 매체가 적극 활용되었고 재료의 범위가 무한대로 확장되면서 서양 모더니즘 미술이 지키고자 했던 ‘장르의 순수성’은 점차 해체되었다. 그러나 이러한 순수성의 훼손을 거치면서 오히려 ‘개인’의 미술이 살아난 것은 흥미로운 현상이 아닐 수 없다.

1. 작가

1990년대가 시작하는 무렵의 우리 미술계에는 1980년대 민중미술에서 출발하여 미술관을 비롯한 제도권 진출에 힘을 쏟던 민중 그룹의 작가들과 1980년대 민중미술의 물결 속에서도 모더니즘 미술을 계속 연구하면서 이론적으로 정확하고 진지하고자 했던 일련의 작가들, 그리고 1980년대 후반부터 밀려든 신표현이라든가 미국식 포스트모더니즘 양식에 어느 정도 영향을 받고 새로운 재현의 가능성을 찾아가던 몇몇 작가들이 미술계의 30대 중반에서 40대 중반에 이르는 중진 그룹을 형성하고 있었다. 이들은 1990년대를 맞아 민중미술의 새로운 변화와 모색을 시도하거나, 1980년대를 벗어나 이제 좀 더 이론적으로 충실해지고 진지해질 수 있다

는 점에서 진정한 한국의 모더니즘 미술을 꿈꾸거나, 민중미술도 아니고 모더니즘 미술도 아닌 다른 지점에서 미술의 길을 열어보자는 새로운 기획을 제안하고 있었다.

소위 '1990년대 작가들'은 그들의 바로 위 선배 세대와는 많은 차이가 있었다. 선배 세대들이 미술을 위해 삶을 송두리째 걸겠다는 듯이 진지한 태도를 취했던 반면, 이들은, 물론 작가별로 다소의 차이가 있기는 하겠지만, 마치 미술을 취미생활이나 부업처럼 생각하기라도 하듯이 미술에 대해 경쾌했다. 그들은 선배 세대의 '참을 수 없는 존재의 무거움'에 냉소를 던졌고, 홍성민이 회고하듯이, "그래, 우리 날라리 맞아! 어쩔래?" 하며 아나키스트임을 자처했다. 1980년대 후반 대학을 갓 졸업한 이들이 1987년경부터 삼삼오오 모여서 만들었던 전시들은 관훈미술관 같은 전시장을 빌린 적도 있기는 하지만 주로 홍대 주변 '오존'같은 언더그라운드 클럽 등이 중심이 되어 이루어진 것이 대부분으로 이전의 전시회와는 전시의 명칭이나 작품의 제목부터 확연히 달랐다. 1990년의 <황금사과>, <선데이 서울>, <메이드 인 코리아>, <+40C>, <언더그라운드>, 1991년의 <서브클럽>, <커피 코크>, <액트(ACT)>, <온과 오프(On & Off)>, <뉴키즈 인 서울>, 1992년의 <아 대한민국>, <쇼쇼쇼>, <현장 051> 등이 모두 전시의 이름이자 이 전시를 통해 일시적으로 모인 젊은 작가들의 일시적 그룹 명칭의 역할을 했다. 이들은 적극적으로 그룹을 형성하지 않았고, 전시를 중심으로 모였다가 흩어지고 또 모이고 했다. 이러한 산발적인 전시들을 통해서 이불과 최정화가 신세대 작가로 떠올랐고, 이용백, 홍성민 등의 비디오 작업이 주목을 받기 시작하였다. 1993년 덕원미술관에서 열린 <성형의 봄> 전에는 이불, 최정화, 김영진, 조덕현, 윤동천 등이 참가하였고, 이 전시를 통해 신세대 작가들이 1990년대 한국 제도권 미술의 새로운 지평에 확실히 발판을 마련하게 되었다.

이들 신세대 작가들의 작업의 특징을 하나로 이야기하기는 힘들지만, 일단 이들은 자신들의 작업의 재료에 전혀 구애를 받지 않았으며 새로운 미디어 매체에 대해 개방적인 태도를 취했고, 만화, 영화 등의 대중문화에 대한 애정을 숨기지 않았다. 20세기 말의 한국에서 도대체 "끓다"는 것의 경험이 무엇을 의미하는지 보여 줄 수만 있다면, 이들은 표현의 재료나 방식에 대해서는 묻지 않았고, 그들이 보여주는 것이 예술이 아니라고 해도 전혀 개의치 않았다.

최정화가 자신이 예술적으로 가장 충격과 영감을 얻은 장소가 바로 난지도였다고 말한 것은 참으로 흥미롭다. 난지도 쓰레기 매립지에 산처럼 쌓여 있던 쓰레기들, 그리고 그 쓰레기들 속에 박혀 있던 플라스틱 용기들이 보여주는 색깔에서 그는 가슴이 뛰는 '비트'와 송고한 '감동'을 맛보았다는 것이다. 그것은 문명의 끝에 이른 20세기의 또다른 모습이었을 것이다. 최정화는 싸구려 플라스틱이나 조악한 반짝이 전구, 때미는 수건, 플라스틱 인형 등의 재료를 자신의 작업에서 적극적으로 사용하였으며, 급기야 아예 관객으로 하여금 플라스틱 용기들을 아무거나 가져오게 해서 미술관 전시장에 버리게 함으로써 미술관을, 말하자면 난지도로, 즉 쓰레기 처리장으로 바꾸어 버렸다. 플라스틱이나 천으로 만들어진 가짜 꽃, 가짜 왕관, 가짜 교통순경, 가짜 음식 등도 그의 작품에 종종 등장하였다. 그의 말을 빌면, "부담스럽고, 무섭고, 어려운 진실보다는 편한 가짜가 좋은" 일회용의 감성이 쓰레기 매립지를 통해 솟아나 미술관까지 이른 셈이고, 이렇게 해보니 즐겁지 않느냐고 작가는 천연덕스럽게 되묻고 있는 것이다.

이불은 초기에 여성의 경험을 주제로 한 충격적인 퍼포먼스를 통해 주목을 받았는데, 공중에 거꾸로 매달린 채 낙태 경험의 정신적 육체적 고통을 '소통'하고자 했던 이 퍼포먼스는 이불이라는 한 여성작가가 우리나라 미술계에서 '태어나기 위한' 성인식에 해당하는 퍼포먼스가 되었다. 이후 이불은 스팅클로 장식된 날 생선을 전시장에서 썩어가도록 한 <성형의 봄> 전시를 통해 페미니즘 미술의 새로운 지평을 열었다. 남

자 성기를 연상하게 하는 수많은 돌기들이 달린 옷을 만들어 입고 거리를 누비고 다녔던 퍼포먼스의 제목은 <내가 소풍나온 강아지 새끼인줄 아니?>였고, 여성 샤먼 전사의 모습을 거대한 풍선에 그리고 관객들로 하여금 공기를 주입하여 점차 풍선이 부풀어 오르면서 여전사의 모습이 떠오르게 하였던 작품의 제목은 <모뉴먼트>였다. 이불 자신은 이러한 작품들이 여성에 대한 것이라기보다는 자동동체적 욕망에 관한 것이라고 말하는데, 바로 그 지점이 이불 작업의 독특한 페미니즘의 지점이 아닐까 싶다. 공중에 매달린 사이보그 시리즈가 자신의 초기 <낙태 퍼포먼스>나 플라스틱 고깃덩어리나 마네킹 토르소를 푸줏간 고리에 매달았던 초기 오브제 작업의 세련된 버전이 아니라면, 일본 만화나 일본 만화영화를 보면서 자란 세대가 가진 제페니메이션의 상상력 이상일 수가 없기 때문이다. 일본 만화에서 얻는 상상력이 우리나라 1980년대를 살아온 여성의 경험과 만나서 나온 것이 이불의 작업이고, 여기서 여성의 경험을 제거하고자 하는 것은 의미가 없다는 생각이다.

물론 1990년대에 최정화와 이불 같은 신세대 작가만 있었던 것은 아니다. 김수자는 1990년대에 색색가지의 크고 작은 <보따리>를 트럭에 가득 싣고 그 위에 앉아 전국을 떠도는 일련의 프로젝트를 통해서 소위 세기 말의 '탈주'에 대한 욕망을 한국 전통 여성의 '보따리' 정서와 연결하여 풀어가면서 국제적인 주목을 받았다. 1990년대 중반 유학세대들이 귀국하면서 개인전을 갖기 시작하였는데, 미술과 언어의 관계를 개념적으로 파고든 안규철의 작업은 특히 거의 공산품에 가까워 보이는 조형적 금속주의와 문학적 상상력의 결합을 통해 안규철 스타일의 개념주의 미술을 보여주었다. 김범 또한 '잔혹한 유머'라고 말할 수 있는 독특한 작업을 통해 한국 개념미술의 새로운 지평을 열었다. 가상의 고향을 상상하고, 가상의 고향에 대한 책자를 통해 그 마을을 고향으로 삼기 위한 모든 정보를 수록해놓았던 <고향(1996)>은 유독 '유목'을 새로운 화두로 내세웠던 1990년대에 기억에 남는 작품의 하나가 되었다. 배준성은 1990년대 회화 작가로서 독특한 작업을 선보였는데, 초기의 사과 껍질 그림이 후기에 나체 모델 사진 위에 비닐을 덮고 그 위에 옷을 그려서 들추어 볼 수 있게 그린 일련의 '비닐껍질 그림'으로 변모해간 과정이 재미있다. 김주현은 1990년대 신세대 작가 중에 '물질'을 포기하지 않고 살아남은 거의 유일한 작가라는 생각이 든다. 초기의 석고 붓기 작업이나 종이 쌓기 작업에서 1990년대 후반의 경첩 작업에 이르기까지 김주현은 물질에 대한 감성을 '관계'에 대한 연구로 확장시키고, 과학적인 유비를 조형의 세계에 적극적으로 활용하는 독특한 세계를 펼쳐가고 있다. 함진, 유승호, 조습, 배영환, 고승욱 등은 2000년대 들어서 더욱 활발한 활동을 하고 있지만 1990년대 후반에 작품을 처음 선보이기 시작한 작가들이다.

최정화와 이불은 유학을 거치지 않은 온전한 '국산' 작가로 국제미술계의 '무서운 아이들'로 10년도 안되는 짧은 시간에 비약적인 발돋움을 하였고, 장영혜, 김소라, 함진, 유승호 같은 더 어린 작가들 역시 선배들보다도 빠른 시간에 국제무대에서 활동을 하기 시작하였다. 유학과 상관없이, 1990년대에 우리 미술계는 그 어떤 '동시대성'을 획득한 것으로 보인다. 더 이상 해외 미술사조를 뒤따라가기에 급급한 것이 아니라, '지금, 여기'에서의 경험과 사유를 가지고 국제 미술계에서 대화가 가능하다는 의미이고, 그만큼 젊은 작가들이 당당하게 자기 세계를 선언할 수 있는 기반이 마련되어가는 중이다.

1990년대를 지나면서 사실 인프라 시스템에도 많은 변화가 있었다. 한국문예진흥원의 작가지원 프로그램, 선재아트센터, 쌈지 스페이스 등 젊은 작가를 지원하는 프로그램들이 개발되었고, 무엇보다 1990년대 후반기 활성화된 인터넷 문화를 통해 정보 교류와 토론, 국제적인 네트워크가 가능해졌다. 세계가 보다 가까워졌고 삼성미술관을 비롯한 사립미술관의 건립 붐과 함께 했던 미술품 구매력에 이끌린 해외 미술계 인사들이 우리나라의 젊은 작가들에게 눈길을 던지게 한 측면도 있다. 이러한 분위기 속에서 이들 새로운 작가들은 우리나라

라의 1990년대 미술계에 이전과는 다른 의미의 ‘전업작가’ 시대를 열어가고 있다. 그들의 선배 세대들이 미술을 계속하기 위해서라도 어떻게든 학교에 적응 하기 위해 노력하던 것과는 달리, 이들은 다른 부업을 가질망정 제도권 미술 교육 기관에 조금도 연연해하지 않는다. 이는 어쩌면 이들이 이전 선배 세대와 그만큼 단절감을 느끼고 있기에 아예 생각조차 안하는 모습일 수도 있지만, 이들이 자신의 개성을 희생하지 않고 자유롭게 작업할 수 있는 힘이기도 하다.

2. 평론가와 큐레이터

특히 1990년대 미술계에는 ‘비평의 부재’에 대한 불만의 목소리가 높았다. 전시 공간들이 급격하게 늘어가면서 주례사 같은 평론보다는 전시 기획자의 역할이 현실적으로 훨씬 중요한 것이 되었기 때문이기도 하지만, 우리 미술계의 이론가들이 실상 1990년대에 대해 전혀 준비가 되어있지 않았다는 점이 더 직접적인 원인이었을 것이다. 1990년대 우리 사회의 정치 경제적 변화들이 생각했던 것보다 훨씬 더 급격한 것이었고, 이론은 현실을 쫓아가느라고 정신이 하나도 없었다. 1980년대에 민중미술 주변에 모여서 강력한 이론적 지지를 보냈던 당시의 젊은 평자들도 1990년대가 되면서 민중미술 이후를 준비하는 이념적 지평에 대해 갈등하게 되었고, 1980년대 후반부터 쏟아져 들어온 포스트모더니즘 관련 담론의 정체를 파악하는 일이 발등의 불이 되었다.

1989년 결성되어 1993년 해체된 미술비평연구회는 민중미술에 이념적 틀을 제시하던 젊은 평자들과 미학이나 미술사학과 학생들이 주축이 되어 만들어진 넓은 의미의 미술이론 연구 스터디 그룹이었다. 우리나라 미술대학에 미술사학과가 생긴 것이 1980년대임을 생각해 볼 때, 1990년대 시점에서 미술계의 이론적 환경이 얼마나 열악한 상태였을지 알 수 있다. 이들은 연구회의 해체 이듬해인 1994년 공동 연구서인 『문화 변동과 미술비평의 대응』 (시각과 언어)을 내면서 특히 문화 이론의 중요성, 다원주의 시대의 대중문화에 대한 관심 등을 표명하기도 하였다. 미술비평연구회는 1987년 경 미국 뉴욕에서 엄혁과 박이소를 중심으로 미술대학 유학생들이 구성하였던 스터디 그룹인 “서로문화연구회”와 교류하였는데, 엄혁과 박이소가 국내 미술잡지에 기고하던 글이 일정 영향을 끼쳤을 것으로 생각된다. 엄혁이 전시기획에 좀 더 치중하였다면, 박이소는 <마이너리티>라는 대안공간을 브루클린에서 운영하면서 「포스트모더니즘의 정체와 한국미술」 (『월간미술』, 1991. 1월호), 등 포스트모더니즘과 관련된 기고를 통해 국내 미술이론가들이 포스트모더니즘 미술의 정체성을 이해하는 데 직간접적인 영향을 주었다고 생각된다. 미술비평연구회는 우리나라 미술이론의 장에 기여했다기보다는 1990년대 미술계의 인프라 인력의 공급처 역할을 톡톡히 하였다.

1990년대의 중요한 그룹전을 꼽자면, 우선 백지숙과 박찬경이 공동 기획한 1992년의 <도시, 대중, 문화> 전(덕원미술관)과 <미술의 반성>전(금호미술관)이 1980년대의 정치적 관심을 도시와 대중문화에 대한 발언 쪽으로 이끌어가는 결정적인 역할을 하였다는 점에서 1990년대를 여는 중요한 전시였다고 말할 수 있다. 그리고 이영철 기획으로 1993년 미국 뉴욕의 퀸스 미술관에서 열린 <태평양을 건너서> 전은 국제 작가와 북미 거주 한인 작가들이 자리를 함께 한 첫 국제전으로, ‘중심과 주변’의 문제를 이슈화하는 데 성공하였다는 점에서 한국미술의 국제화 시대를 연 중요한 전시였다고 말할 수 있다. 이영철은 1997년의 제 3회 <광주비엔날레>의 총감독을 맡았고, 여세를 몰아 1998년 <도시와 영상-의식주>전(서울 시립미술관), 1999년 제 1회 <공장미술제>(경기도 이천), 2000년 <부산비엔날레> 등의 대규모 전시를 치루어냄으로써 우리 미술계의 본격적인

전문 큐레이터 시대를 열었다. 1995년 아트선재센터의 건립을 앞두고 건축 부지의 옛 건물을 해체하는 과정에서 이루어졌던 김선정 기획의 <쌩> 전은 이후 아트선재센터의 활발한 활동을 예고하는 곳관의 역할을 하였던 흥미로운 전시였다. 잊어서는 안 될 소중한 기획전 중 1997년 IMF 구제금융 사태와 함께 아쉽게 문을 닫은 동아갤러리가 약 5년에 걸쳐 기획하였던 <이 작가를 주목한다>전이 있다. 동아갤러리의 기획은 젊은 작가를 발굴하고 소개하는 최초의 제대로 된 장의 역할을 함으로써 이후 1990년대 미술계를 젊어지게 하는 데 있어서 기여한 바가 크다.

1990년대 후반에는 ‘한국미술의 점진적인 변화’를 위한 ‘비평의 구체성’을 내세우면서 박찬경, 황세준 등이 주축이 되어 창간한 『포럼에이』의 활동과, 평론가이자 기획자로서의 류병학의 활동이 주목을 받았다. 『포럼에이』는 1998년 창간 당시에는 신문의 형태를 취했고, 2003년부터는 웹진을 병행하고 있는데, “문화의 제도화를 저지하는 한편 제도의 문화화”를 주장하면서 1990년대 후반기 미술계의 토론의 장에 이슈와 아젠다를 제시하였다. 『포럼에이』에는 김용익, 최진욱 등의 중견 작가들이 적극적으로 가담하였고, 이영욱 등 대안공간 풀의 기획위원들이 원격 지원하면서 1990년대 후반 미술계 담론 형성에 있어서 핵심적인 역할을 하였다. 『포럼에이』가 엘리트주의라고 때로 비판을 받기도 했다면, 1990년대 중반 경부터 시작된 류병학의 평론 활동은 특히 1999년 9월부터 이듬해 12월까지 『미술세계』에 연재했던 「한국미술 따라잡기」에서 독특한 ‘무대뽕식’ 문체로 원로 작가들의 문제점들을 들추어가며 적극적인 논쟁을 유발시키는 글쓰기를 통해 1990년대 젊은 작가층으로부터 커다란 호응을 얻었다. 그의 글이 그저 폭로를 위한 폭로에서 그쳤다면 그가 시작한 글쓰기가 ‘무대뽕’라는 새로운 미술계 논쟁의 웹사이트로까지 발전하지 못했겠지만, 방대하면서도 구체적인 자료들과, 작품 한 점 한 점에 대한 극히 세심한 읽기 등이 뒷받침된 탄탄한 구조를 갖추고 있었기 때문에 기존의 수사학을 전혀 무시한 류병학의 글쓰기가 젊은 작가들 사이에서 설득력을 발휘할 수 있었을 것이다. 공공미술을 비롯한 미술 시장의 문제에 있어서도 『포럼에이』가 제도의 개선 쪽에 무게를 두고 전력을 경주했다면, 류병학은 ‘저가 지상의 개척’이라는 현실적인 대안을 찾았다. 류병학이 기획한 <그림보다 액자가 좋다>전(금호미술관, 1998)은 원로든 신진이든, 민중이던 모더니즘이던 우리 미술계에 존재 하던 기존의 경계들을 모두 ‘무시’하고 이루어진 최초의 방대한 전시였다는 점에서 그 실현 자체가 불가사의하게 느껴질 정도로 희한한 전시였고, 전시와 함께 출간된 대중 잡지 스타일의 도록 안에 담긴 방대한 논평 또한 하나의 작품이 되었다.

3. 1990년대 미술 다시보기

1990년대는 20세기를 두고 지속적으로 진행된 우리나라의 근대화 과정을 총정리하고 다가오는 21세기를 준비하는 10년이었다고 할 수 있을 것이다. 한국은 20세기를 거치는 동안 기적에 가까운 속도로 경제성장을 하며 근화에 박차를 가했고, 제 2차 세계대전 이후 독립국 중 가장 빠르게 개발도상국의 위치를 벗어던지고 1990년대를 맞으며 국제관계에서의 ‘동시대성’을 성취하였다. 그것은 많은 사람들의 헌신과 희생을 바탕으로 이룩된 결실이었을 것이다. 그러나 1990년대는 오로지 앞만 보고 달리던 우리들에게 ‘붕괴’와 ‘추락’, ‘폭발’의 충격을 안겨준 시대이기도 했다. 성수대교의 붕괴(1994. 10. 21)와 삼풍백화점의 붕괴(1995. 6. 29.)처럼 우리의 기억에 트라우마로 남은 사건 외에도 신행주대 가설 도중 붕괴했고(1992.7.31.), 청주 우암상가 아파트의 붕괴(1993.1.7.), 목포와 광에서의 항공기 추락사고, 대구 가스폭발 사고 등이 꼬리

를 물었고 급기야 우리의 경제도 1997년 IMF 국제금융 사태를 맞이하면서 곤두박질하였다. 그리고 그 안에 1990년대 미술도 있었다. 1990년대의 ‘젊은’ 미술이 “그래, 우리 날라리 맞아, 어쩔래?”라고 치기어린 냉소와 함께 무조건 “놀아보자”로 난장을 펼쳤던 이면을 잘 들여다보아야 하는 이유가 여기에 있다.

1990년대 전반에는 미국에서, 후반에는 한국에서 우리 미술의 국제 교류와 소통을 위해 많은 기여를 했던 박이소(1957-2004)의 작품세계는 소위‘1990년대 미술’의 길으로 드러나 보이는 조증(manic) 정서와는 동떨어진 곳에 있었고, 성(性)이나 신체 담론, 키치성 같은 1990년대 관심을 모은 주제들과도 관련이 없었다. 그렇기 때문에 박이소를 “1990년대 작가”로 묶기에는 난감한 측면이 있지만, 그의 작품세계가 1990년대의 조증 뒤에 숨어있는 허망함의 비애를 정확하게 짚어내고 있었고, 문화의 번역과 소통에 관한 우리 현대미술의 가장 근본적인 화두를 직접 다루었다는 점에서 그는 특별한 작가로 기억된다. 마치 짓다만 날림 공사판의 잔해와도 같은, 각목과 널판지, 비닐 등으로 이루어진 그의 구조물들은 굳이 이름을 붙이자면 ‘날림의 미학’이라고 할 수 있을 만한 허허로운 정서를 자아내면서 20세기라는 근대화 시대를 겪어온 ‘미술’의 피로함과 허망함, 외로움을 토로하고 있었다. 그가 전시장에 자주 등장시켰던, 비닐과 각목으로 만들어지고 형광등이 켜있는 ‘통로’는 대개 전시장 입구에서 곧바로 바깥으로 연결되어 관객이 통로 끝에서 되돌아나가지 않으면 전시장 바깥으로 인도되는 재미있는 장치였으나, 한편 예술이라는 삶의 비상구에 대한 비유이기도 했을 것이다.

박이소의 비상구는 최정화가 난지도의 플라스틱 쓰레기더미에서 느꼈다는 가슴 뛰는 ‘비트’, “내가 소풍 나온 강아지 새끼인줄 아냐”는 이불의 절구나 대롱대롱 매달아 놓은 사이보그들과 표리의 관계를 이룬다. 다른 말로 하자면 소위 “1990년대 작가”들의 난장 뒤에는 우리 현대미술사에 누적된 피로, 1970년대나 1980년대에 대한 좌절감 등이 사실은 고스란히 놓여 있다. 해결되었기 때문에 놀자는 것이 아니라 어찌면 해결할 수 없기 때문에 놀 수밖에 없다는 것, 그것이 일견 버릇없고 가볍고 천박하고 무모해 보이는 1990년대 젊은 미술의 또 다른 이면이기도 하다.

V. 맺으면서: 1990년대 미술이 남긴 과제

서양 모더니즘 미술이 애초에 ‘순수성’을 강조하고 ‘예술을 위한 예술’을 주장했던 것은 19세기 중반 시점에서는 다분히 ‘정치적인’ 발언이었다. 그것은 부르주아의 취향에 아첨하지 않고, ‘미술의 문제’에 몰두하겠다는 선언으로, 자본과 권력 둘 다로부터 미술을 독립시키겠다는 자주선언에 해당된다. 모더니스트들은 ‘미술 자체’의 규명에, 더 나아가 ‘물 자체’에 주목하였다. 그러나 모더니즘 미술의 끝에서 미술 작품은 사물 자체로, 물 자체로, 형이상학적인 사유 자체로 환원되었다. 미술의 진정한 정체성을 규명해내기 위한 노정에서 어찌면 미술이 뭔지 더욱 알 수 없게 되어버린 셈이었다. 소위 포스트모더니즘 미술은 이렇게 자폐적 상태에 놓인 미술을, 그 과잉자의식으로부터 구출하여 유명무실해진 미술의 신체와 기를 되살려내려는 시도라고 해석할 수도 있을 것이다.

예술작품의 개념은 1990년대를 통과하면서 크게 변화하였다. 서양에서 모더니즘 미술이 탄생하면서 가장 신화화된 작가의 한 사람이 반 고흐는 정식으로 미술을 공부하지 않은 독학자였고, 광부들과 함께 한 목사였고, <감자를 먹는 사람들>이나 <해바라기>를 그린 작가이자, 자화상을 그리다가 그림과 다르다는 말에 그림과

갈아지기 위해 자신의 귀를 잘라버렸다는 신화적 기행의 주인공이기도 했다. 모더니즘 미술에서 한 작가의 작품은 마치 고희가 잘라낸 귀처럼, 작가의 신체에서 베어져 나온, 피투성이의 분신이었다. 작품이란, 귀를 베어내는 고통만큼 진지한, 한 작가의 신체부터 떨어져 나온, 작가의 진정성의 담보물이었다. 이제 그러한 신화를 해체라고 미술을 삶의 맥락 속에 녹여버리고자 한다면, 그래서 작가가 곧 작품인 것이 아니라 한 작가의 삶의 방식에서 파생된 것이 작품이라면, 미술의 정의를 다시 한 번 새로이 해야 한다. 디지털 문화가 지배하는 21세기는 새로운 유목의 세기가 될 것이라고 한다. 시공간에 대한 근대적 척도가 무의미해졌고, 유랑의 영토 또한 가상의 공간까지 무한대로 확대되었다. 오늘날 국제적인 창작센터라는 새로운 등지들을 통해서 작가들은 새로운 유목민처럼 국경을 넘나들고 경계를 떠돌고 있다. 이들은 누구이며, 이러한 부유와 방랑의 의미와 목적은 무엇일까, 이런 질문들이 떠오른다.

2000년대 한국미술의 정치학

- 모든 것이 가능한 곳에서 위반을 상연하기

강수미 | 미학, 서울대 인문학연구원 연구원

I. 지형지세 지도그리기

1990년대 중반까지 가시적/비가시적으로 한국미술계의 소위 ‘주류(작가·미술대학·단체·기관 혹은 이를 포괄한 의미에서 제도)’를 지배했던 가장 강력한 금기는 ‘미술이 정치적이어서는 안 된다’는 것이었다. 1960년대에서 80년대 후반까지 이어진 군사정권의 반공이데올로기 여파가, 그때까지 미술에서 민중미술과 같은 현실 사회 정치적 발언은 물론이고, 일상생활의 사건이나 현상을 직접적으로 다루는 것조차 억압했다고 할 수 있다. 그러나 실제 미술계 금기의 주체자들은 그 논거를 미술이 ‘순수’하고, ‘자율적’인 영역이라는 서구 유희주의 미학과, 미술의 진보는 ‘자기비판을 통한 갱신’의 과정 속에서만 이루어진다는 그린버그식 모더니즘에서 찾았다.¹⁾ 그런데 여기서 우리가 주목할 부분은, 서구 근대 미학과 비평 이론에서 정당성을 빌려온 한국모더니즘미술의 ‘非/反 정치적 성향’, 그리고 그 이론들이 어느 때부터가 단색 추상 또는 앵포르멜 회화, 비구상 철폐조각 같은 ‘한국형 스테레오타입 현대미술’로 변질된 채 미술의 정치성에 대한 금기를 재생산한 과정이, 미술계 내부에서 실행된 특수한 정치였다는 점이다. 또한 그 일련의 과정에 미술의 범위를 이분법적 항목들로 재편하는 미시정치적 테크닉 —예컨대 미술로 보일 수 있는 것/없는 것, 다뤄야 할 것/배제해야 할 것, 미적 가치가 있는 것/무가치한 것 등— 이 작동했다는 점이다. 이것이 대략 1960년대 말부터 90년대 중반까지, 특정 대학·공모전·화랑·협회·저널·미술관을 중심으로 형성된 제도권 미술이 ‘조형예술을 위한 조형예술’이라는 상대적으로 협소하고 배타적인 미술의 정체성과 시각문법만을 전수하고 받으면서, 한국현대미술에서 특정 지분을 공고히 하고 일반화한 미술의 정치학이다. 여기서의 ‘특정 지분’이란, 한편으로 미술 자체의 차원에서 볼 때, 삶의 이물질이 정화된 ‘순수미술’이라는 관념, 일상과 대중문화보다는 우위에 있는 ‘고급미술’이라는 자의식을 의미한다. 다른 한편으로는, 현실적으로 한국미술 전반에서 그 주류 및 제도권 미술이 확보한 지위와 정치적 영향력을 뜻한다.

2009년 오늘, 가까운 과거 미술의 상황을 되짚어본 것은 현재 한국 현대미술계가 누리고 있는 자유, 보다 정확히 말해서 개별 작가와 그들의 미술작품에서 발견할 수 있는 온갖 주제, 모티브, 표현매체, 관계 맺기 및 활동방식의 자유가 애초부터 한국미술에 거저 주어진 것이 아니라는 점을 강조하기 위해서이다. 이 자유는 요컨대 과거의 폐쇄적이고 강압적인 틀을 벗어난 이후의 것이며, 소수 특정 집단의 이익을 위한 다수의 금지와 억압이라는 제한을 위반하고 얻은 것이다. 그렇다면 정작 누가, 언제 그 틀을 벗어나고, 한계를 위반했는가?

1) 정무정은 미국모더니즘미술과 유럽 앵포르멜이 1950년대 말-60년대 한국 앵포르멜의 형성에 기여했다고 주장하며, 정치 사회적 정황상으로는 60년대 미국의 대(對) 아시아 반공주의 정책, 그리고 박정희 주도로 이뤄진 1961년 5.16 군사정변과 관련 있을 수 있다고 문제제기한다. 정무정, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」, 『미술사연구』, 미술사연구회, 2001(15호), pp. 247-262 참조.

내가 보기에, ‘한국현대미술의 비정치성’이라는 격자 구조는 첫째, 1980년대 민중미술의 주도 아래 ‘현실 사회정치 vs 미술의 현실 발언 및 참여’라는 구도 속에서 문제시되고 비판적으로 공격당한다. 둘째, 그 격자는 1990년대 중후반 경부터 신세대 또는 젊은 작가의 등장과 함께 ‘대중/하위/시각문화, 테크놀로지/생태환경/도시문화, 매스/멀티/미디어 커뮤니케이션, 문화연구/비교문학/페미니즘 등 미술 외적(이라 여겼던) 영역과 미술의 교차, 융합’이 폭발하면서 거의 전면적으로 해체된다. 그와 동시에 이들 젊은 작가들의 이질적이고 혼성적인 미술을 보이고, 담아내고, 확장할 여러 형식들(대안공간, 레지던시 프로그램, 새로운 형태의 공모전, 기획전 등)이 출현하면서, 기존 제도권미술의 유형무형 체제들이 유명무실해졌고, 타의적 개조의 과정을 겪었다.²⁾

그런데 여기 이렇게 두 비판, 위반, 변화, 확장의 계기를 병렬했지만, 80년대 민중미술과 90년대 말 미술³⁾의 차이는 뚜렷하다. 먼저 전자는 한국식 모더니즘 미술과의 대립, 그리고 한국사회 내부 군부독재체제와의 대립이라는 이중의 대립각을 세웠다. 그리고 제도미술의 억압과 동시에 한국현실의 정치사회적 억압을 거부하고 비판하면서, ‘민족과 민중을 위한 미술운동’이라는 정치학을 펼쳤다. 반면 후자는 애초에 그런 대립 구도가 설정되지 않았거나 모호하게 열린 대립구도 속에서 움직였다. 그리고 미술 내부와 일상생활에 상존하는 여하한 금기, 압력, 제한에 대한 개인적인 동시에 전 지구적인 관심사를 공유하면서 ‘모든 기성에 대한 회의와 위반의 미술’이라 요약할 수 있는 정치학을 실행했다. 이를 우리는 ‘민중미술의 리얼리즘 투쟁’과, ‘포스트모더니즘 미술의 해체’라 바꿔 말할 수도 있을 것이다. 그런데 차이가 뚜렷한 만큼, 이 두 계기가 2000년대에 접어들어 근 십년을 보낸 지금 현재 한국현대미술의 정치성에 끼친 영향 또한 뚜렷하다. 좀 더 엄밀히 말하면, 영향의 질적 차이보다는 영향의 범위에 더 큰 차이가 있다. 이를테면 현실사회와 제도권 미술에 대한 민중미술의 비판적 정치학은, 이후 90년대 말 포스트모더니즘미술의 ‘모든 것이 다 되는 식(anything goes)’ 정치학에 참조점 중 하나이거나 지류 중 하나로 자리 잡은 것 같다. 이렇게 후자가 전자를 구조적으로 내포하고 있다고 할 때, 내가 이와 같은 지형지세를 바탕에 깔고, 다음에서 논하려는 것은 2000년대 지금, 여기 한국현대미술이 이것과 어떤 관계에 있고, 어떻게 수용했으며, 변경했는가 하는 문제이다. 그리고 이 세기의 거의 십년 동안 한국현대미술이 어떠냐는 것이다.

II. 미술의 정치: 사회정치적 미술, 사회정치적 ‘스타일’의 미술

우리가 미술에서 ‘정치’를 의제화 할 때, 나는 그 의제의 방향이 다음 몇 가지 정도가 되리라 본다. 첫째, 가장 빨리 떠오르고 익숙한 것으로 ‘현실정치와 관계있는 미술’ 둘째, 랑시에르(J. Rancière)가 “감성의 분할”이라 부른 것⁴⁾으로서 ‘기성의 세계 사이에 교환, 이동, 변형을 도입하는 미술’ 셋째, 미술이 제반

2) 이러한 상황 변화에 대한 보다 자세한 내용은 강수미, 『한국미술의 원더풀 리얼리티』, 서울: 현실문화, 2009, pp. 15-23을 참조.

3) 우리는 이 시기 미술을 단적으로 규정할 말을 아직 갖고 있지 못하다. ‘신세대미술’, ‘yKa 미술’ 등이 쓰이고 있지만, 이런 용어는 세대적 구분에 한정된 것이며, 90년대 말의 다종다양한 미술의 변화를 모두 담아내지 못한다. ‘포스트모더니즘’ 경향 속에 있던 당시 미술의 속성상, 대표성을 가진 명칭 제시는 어려울지 모른다.

4) 랑시에르는 감성의 분할을 “어떤 공통적인 것의 존재 그리고 그 안에 각각의 몫들과 자리들을 규정하는 경계설정들을 동시에 보여주는 감각적 확실성의 체계”라 정의한다. 이를 미술에 적용해 보면 어떤 것이 ‘미술’이라는 공통 공간에서 의미와 가치를 획득/배제되는 것은 감성의 분할에 달렸으며, 그런 의미에서 ‘미술’은 선형적으로 주어진 것이 아니라 감성의 분할이라는 체계의 산물이라 할 수 있다. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*:

사회영역의 매트릭스에서 스스로를 위치시키고 작용하는 권력방식, 또는 미술 내부에서 일어나는 그러한 방식. 첫째 예는 앞서의 민중미술과 같은 것이다. 그리고 세 번째에 해당하는 예는 18세기에 예술이 사회와의 어떤 직접적 관계나 사회적 기능을 상실했을 때 바로 그 ‘관계없음’을 자체의 정체성(art for art's sake)으로, 그 ‘사회적 기능 없음’을 예술적 기능으로 규정한 서구 유티주의/예술지상주의의 정치와, 그것을 한국미술의 문맥에서 형질 변경함으로써 헤게모니를 확보한 한국모더니즘미술의 정치를 들 수 있겠다. 그렇다면 두 번째 의제로서 ‘미술의 정치’는 무엇이고, 거기에 해당하는 한국미술의 사례로는 어떤 것을 들 수 있는가? 우선 랑시에르를 참조하자. 그는 “현대예술에 대한 정치적 질문이 있다면 (중략) 예술의 세계와 비예술의 세계 사이의 교환과 옮김의 놀이 위에 세워진 정치에, 정치적 ‘제3자’에 영향을 미치는 변형들에 대한 분석 안에서”⁵⁾라 단언한다. 즉 우리가 현대예술에서 ‘정치’를 논하려 한다면, 그것은 예술(이라 아직 이름 붙여지지 않은 것)이 기존에 ‘예술’이라고 규정되고 영도화 된 세계의 바깥, 혹은 다른(“비예술”) 세계, 또 혹은 타자(“정치적 제3자”)의 세계와 교류하고, 서로의 자리를 바꾸고, 영향의 관계를 복합화 하는 지형 지세를 분석해야 한다는 것이다. 나는 이러한 관점에서 2000년대 한국현대미술의 정치를 들여다보아야 한다고 생각한다. 왜냐하면 앞서도 분석했듯이 지금 여기의 미술은, 특별히 구체적인 대상(예컨대 “반민족, 반민중적 세력”⁶⁾)과 대립각을 상정한 것이 아니라 오히려 그간 미술에서 비정치적 입장과 정체성을 강제한 주류/제도 미술의 좁은 틀 바깥, 대안의 장소들, 사회에서 이접(移接) 가능한 모든 영역/장소/주체-타자들을 가로지르고, 자리 바꾸고, 융합하며, 변형적인 것을 생산한 90년대 말 미술로부터 지대한 영향을 받았기 때문이다. 또는 그것의 연장선이거나 후속편, 그러나 그 성격과 양상이 달라진 연장이거나 후속이기 때문이다.⁷⁾ 물론 90년대부터 지금까지 한국현대미술을 두고 그 정치를 질문할 때, 랑시에르식 두 번째 미술의 정치는 첫 번째 의미의 정치, 즉 현실정치와 비판적으로 관계하는 미술의 정치와도 일정 정도 겹쳐진다는 점을 누락해서는 안 된다. 90년대 중후반까지 한국사회를 지배했던 권력관계, 위계질서, 수구성, 기득권은 대부분의 경우 현실정치의 과생물이었고, 그런 만큼 그 프레임을 깨거나 탈영도화하거나 접속-분리관계를 생산하는 미술은 불가피하게 현실정치에 대한 비판을 수행하지 않을 수 없었기 때문이다. 나는 이렇게 중첩되고 복합적인 의미로 정치적인, 보다 구체적으로 말해서 현실정치와 관계있으며 없는, 기존 미술의 경계 안/밖에 있는, 사회적 삶과 감성의 세계를 미시적으로 세분화한 미술이 90년대 말부터 이후 4-5년 간 이어졌다고 본다. 이 시기 구분은 한국현대미술계에 미술시장의 영향력이 과부하 되기 시작한 2005년을 기준으로 한 것이다. 자의적 구분이기는 하지만 나는 이즈음을 기준으로 90년대 후반 한국현대미술이 가졌던 사회정치적 차원, 그 힘, 그 가능성은 상당히 달라졌다고 생각한다. 단적으로 말해서, 2005년 이전 미술(이 글에서 90년대 말 미술로 총칭하는)이 ‘사회정

esthétique et politique, 오윤성 역, 『감성의 분할-미학과 정치』, 서울: 도서출판 b, 2008, pp. 13-14.

5) Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 고양: 인간사랑, 2008, pp. 90-91.

6) 최열은 1986년 「80년대 민중미술운동의 논리와 실천」이라는 글에서, 80년 민중미술 및 문화운동은 “반민족, 반민중적 세력을 향한 공격의 효율적 수행을 그 중요과제로 설정하였다.”고 적고 있다. 최열, 『미술과 사회-최열 비평전서』, 과주: 청년사, 2009, p. 108 참조.

7) 그런 의미에서 2009년 경기도미술관이 기획전 <악동들 지금/여기>에 상정한 ‘1990년대 이후의 새로운 정치미술’이라는 화두는 논쟁의 여지가 많은 제시어로 보인다. 일단 ‘정치미술’이라는 낯선 용어 자체가 마치 개념이 정착된 단어처럼 쓰였으나, 기획의 번에서는 이에 대한 명확한 해명이 없다. 그럼에도 전시 내용으로 어렵사리 유추하자면, 여기서 ‘정치미술’은 80년대 민중미술과 직간접적 계보 속에서 형성된 90년대 이후 사회정치적 주제, 소재, 메시지를 담은 미술을 총칭하는 것이다. 하지만 90년대 말 다수의 작가와 그/녀의 작품(업)이 의식적으로든 무의식적으로든 ‘정치’를 카운터파트로 설정하지 않았다는 점에서, 감상자/독자로 하여금 ‘현실정치와 그 비판적 미술’이라는 한정적 연상을 불러일으키는 ‘정치미술’이라는 용어는 그 미술의 의미와 현재적 가능성을 다소 축소하는 위험을 내포하고 있다.

치적 미술'이라면, 이후 지금 여기 미술(2000년대 미술)은 '사회정치적 스타일의 미술'로 보인다.

III. 드러내기의 '전시하는 힘', 정치학 없는 정치학의 '상연하는 힘'

내게 90년대 말 미술의 정치학/정치적 역량을 요약하라는 과제가 주어진다면, 나는 이를 '드러내기/전시하는 힘'으로 제시할 것이다. 그리고 2000년대 미술에 대해서는 '정치학 없는 정치학/상연하는 힘'으로 정의하겠다. 좀 더 구체적으로 말해보자. 90년대 말 미술은 그때까지 배제된 것, 은폐된 것, 인식하거나 지각하지 못했던 것, 경전과 규범과 질서의 경계 너머에 배경 혹은 유행처럼만 존재했던 것을 드러냈다. 예를 들어 98년 <도시와 영상>전은 '의식주'라는 주제를 통해 우리가 먹고, 입고, 사는 세속적 삶의 극히 구체적인 면면들과, 관행적 조형언어로는 표상하기 힘든 난삽하면서도 매력적이고, 친숙하면서도 낯선 감수성의 세부들을 다뤘다.(예컨대 박이소의 <미확인 발광물체>나 <금속조각>) 이는 과거 모더니즘의 심미적 초월로는 포착할 수 없었던 것이고, 민중미술의 이념적 실천만으로는 충족될 수 없는 것이었다. 또 예컨대 99년 여성미술제 <괘퀴들의 행진>은 한국사회에서 정치적으로 제3자인 여성, 생물학적으로는 당연히 존재하지만 동시에 사회적 정체와 지위로는 자기 이름도, 욕망도, 목소리도 없는 것으로 간주돼왔던 이들이 스스로를 드러낸 것이다.(예컨대 박영숙의 <미친년 프로젝트>) 이들 전시는 말 그대로 순수-조형 또는 이념중심 한국미술이, 남성중심-유교적-봉건적 한국사회가, '당연히' 주목하지 않았던 변화된 생활의 세부와, 권리가 지워진 사회적 존재들에 주목함으로써 그 '당연함의 근거 없음'을 드러냈다. 또 그렇게 주목하는 시선을 통해, 우리가 이 불법적 위계와 미적 가치평가 구조 속에서는 알지 못했고 느끼지 못했던, 다양하고 차이나는 의미와 감각, 질과 양이 현상될 수 있음을 보여줬다. 이 드러냄, 보여줌은 정치학적 기술로 말하면 '전시하기'이다. 소외된 것에 대한 관심을 환기하고, 상투화된 정당성과 자명성을 성찰케 하고, 지금까지와는 다른 무엇이 가능할 수 있음을 시각이미지의 특화된 장(場)으로 제시함으로써, 허위적 안정을 깨고 변화를 향한 꿈과 욕망을 도입하는 기술로서의 전시하기인 것이다. 정리하자면, 90년대 말 한국미술은 이렇게 '드러냄-전시하기'를 통해 한국사회의 빈곤한 감수성과 환영적 질서에 균열을 가하는 정치적 힘을 발휘했다.

이와는 달리 2000년대 미술은 애초 이 시기 미술이 90년대 말 미술의 연장 또는 후속이라는 점에서 그 고유의 정치학을 찾기 어려워 보인다. 2000년대 미술은 아주 가까운 과거의 미술에서 드러내고, 담론화하고, 논쟁을 생산하고, 가시적인 형태로 만들어낸 여러 사회정치적 이슈들, 미적 형식들, 제도들, 감각 질(質)들, 표상의 방법론을 일종의 유산처럼 물려받았다. 대안공간들은 이미 너무 많다 싶을 정도가 됐고, 작가가 전시장을 찾는 일보다 전시장이 작가를 찾는 일이 더 다급해졌다. 2000년대 초입부터 사립이든 국공립이든, 개인이든 기관을 통해서든 급작스럽게 늘어난 각종 지원기금 및 후원제도는 과거 그 어느 때보다 더 강한 작가와 시스템 간의 유대(혹은 예측관계)를 만들어냈고, 연중 수시로 열리는 국제전·국제심포지엄·프로젝트·이벤트 등등은 사상 유례가 없을 정도로 '바쁜 작가 상(像)'을 당연한 것으로 만들었다. 작품의 내용 면에서도 2000년대 미술은 과거와 크게 변별되는 주제나 담론을 발견하기가 쉽지 않은데, 이는 90년대 말의 미술이 일상성에서부터 거대담론구조에 대한 비판에 이르기까지, 내 몸의 일시적 현상에서부터 사회문화적 성(gender)/타자의 윤리학·정치학까지를 건드리고, 이미지로 가시화했기 때문이다. 2000년대 미술은 이렇게 미리 뿌려진 대안적이고 위반적이며, 사회적으로 논쟁과 재고의 계기를 유발하는 체제, 주제, 담론, 표상의 씨앗들이 크

는 텃밭 성격이 강하다. 이제 미술에서 금기시되는 주제는 없으며, 형식과 매체 또한 90년대 중후반부터 탈장르·탈 경계의 기치 아래 유연해지고 멀티미디어화 된 상태가 유지되고 있다. 그래서 90년대 말 미술이 ‘모든 것이 가능하다’를 기치로 내세운 미완의 자유지대였다면, 2000년하고 십년의 한국현대미술은 ‘모든 것이 가능한 바로 그 곳’이 됐다고 말해도 좋을 것이다. 그런데 나는 지금 2000년대 미술이 완전한 해방과 자유의 지대라고 말하고 있는 것일까? 그렇지 않다.

지금 여기 미술에는, 이전의 한국미술에 부과됐던 억압이나, 미술이 정치경제적·사회문화적 변화의 흐름을 타면서 갖게 된 사회적 책무와는 성격이 다른 무엇이 창작·수용·의미화·배분·소유·향유 따위를 얽어매고 있어 보인다. 바로 ‘자본’이다. 한국사회는 지난 97년 연말 IMF 구제금융 위기를 맞았다. 지금 현재 미술계에서 활동을 시작하고 있는 다수의 20대 말-30대 초중반 젊은 작가들이 그 당시 대학에 진학하거나 졸업을 앞둔 시점에서 ‘경제위기’를 몸소 강렬하게 체험했다. 반드시 그 때문이라는 할 수 없겠지만, 3년 8개월에 걸친 국가경제위기상황과 그 직후 찾아온 글로벌 경제 호황의 한국 편승은, 그 극단적 추락과 비상만큼이나 사람들에게 ‘돈의 절대성’과 ‘자본주의체제의 맹위’를 분명하게 각인시키면서, 미술을 포함한 문화(상부구조) 전 영역을 명쾌하게 ‘자본의 논리’로 바라보도록 강제했다. 이런 상황에서 작가들에게 ‘예술’이 곧 직종 중 한 개념으로 이해되고, 전시가 수익구조에 편입되며, 비평이 그러한 직업의 장과 경제체제와 공생하는 식으로 이뤄지는 것은 어쩌면 당연한 일이다. 여기서 관건은 개인의 살아남음이지, 공동체 또는 미술이라는 특수한 영역이 아니다. 그래서 2000년대 미술은 개인 작가, 개인 큐레이터, 개인 비평가의 자기 성공의 정치학은 있을지언정, 앞서 우리가 논했던 의미에서 의제화 할 수 있는 정치학은 희박해진 것으로 보인다. 집단운동의 차원에서 미술이 비판적 대립 각을 세울 대상은 그 어느 때보다 모호해졌다.(문제적 대상이 없다는 것이 아니다. 한편으로 그 대상이 훨씬 포괄적이면서 우리의 뼈 속 깊은 곳까지 장악하고 있는 것이기 때문에, 다른 한편으로 개별 작가들이 그 대상과 너무 밀착해 있기 때문에, 또 다른 한편으로 소수의 작가들만이 자신의 작업 속에서 그 대상과 마주하기 때문에 그렇다는 말이다.) 또 미술계 내부에서 표현의 자유는 주어졌는데(물론 이 또한 제한적인 것이다), 경제적 문제로부터의 자유가 해결되지 않았다. 2000년대 들어 활동을 시작한 젊은 작가들은 물질적 풍요를 누리고 성장했으나, 청년기 IMF를 겪었고, 이후 글로벌 신자유주의 시장 경제 구조로의 재편 속에서 ‘세대 내 경쟁’에 내맡겨졌기 때문에 경제적 위기에 대한 공포가 크다. 그런 의미에서 대(對) 사회적 정치적 관심보다는 개인적 생존에 대한 관심이 무엇보다 지배적이다. 이런 과정에서 성공을 향한 개인의 미술 정치학이 매우 민감해지고, 세련돼졌다. 거기서 파생된 미술이 ‘스타일의 미술’이다. 80년대 한국 모더니즘미술을 답습한 다수의 작가들은 시각적으로 약간씩 다른, 그러나 결국 벽지 문양 정도의 차이를 가진 관념 추상화를 그리면서 각자의 레이블을 표방했다. 이와 비슷하게 지금 여기의 많은 작가들이 스타일만 조금씩 다른, 특히 90년대 말 미술이 위반적으로 다뤘던 주제와 형식에서 스타일만 조금씩 변주한 미술 이미지를 상연하고 있는 것 같다. 또 그런 유사(pseudo) 위반의 미술을 다소간 그럴듯한 주제로 그룹핑하는 기획전들이 일상화된 것처럼 보인다. 이런 이유로 나는 2000년대 미술이 ‘정치학 없는 정치학’이라고 말한 것이다. 물론 이 같은 나의 판단은 지금 여기 미술에 대한 비판적 의견이다. 하지만 그럼에도 불구하고 이 시대 미술이 ‘위반을 상연한다’는 점에 대해 나는 긍정적인 부분도 보고 있다. 그것은 지금 여기의 미술이 지속적으로 가까운 과거의 미술을 참조함으로써, 90년대 말 미술을 통해서는 미처 해결되지 않았고 우리가 얼결에 잊어버린 과거 문제를 우리의 눈과 의식에 대고 상연한다는 사실이다.

IV. 시차적 관점에서 2000년대 한국미술을 하기

90년대 말 한국미술은 억압적 체계와의 투쟁이 아니라, 그 체계와는 다르게 새로운 시스템을 유발시켰다는 점에서, 우리에게 미술의 정치학에서 새로운 시야(視野)를 제공했다. 지젝(S. Žižek)의 개념으로 말해보자면, 미술과 정치, 그리고 미술의 정치적 역량과 테크닉 교본(그런 것이 가능하다면)에 ‘시차적 관점(the parallax view)’⁸⁾ 하나를 열어준 것이다. 그것은 그때까지 미술에 관한 관성적 사고가 이분법의 대립 향으로 정의한 관계로는 파악할 수 없는 층위에서 미술이 정치적이 될 수 있음을 보여준 시야이고, 그렇게 투쟁 구도의 바깥에서 오히려 기존 주류/제도미술의 억압과 한계를 뚜렷하게 드러낼 수 있고, 그것의 해체를 전시하는 일이 효과적일 수 있음을 알려준 관점이다. 대표적인 예를 들어, 99년부터 거의 동시다발적으로 문을 연 한국의 대안공간들은 그간 대관화랑 아니면 미술관이라는 매우 단순한 주류 전시공간체제에 그야말로 ‘대안’으로 등장했다. 그리고 당시의 신진 작가들은 첫 번째나 두 번째 개인전을 이 대안공간에서 열며 등장함으로써, 작가가 되고, 창작활동을 지속하며, 각자의 미술에 조응하는 수용자와 향유과정을 기대할 수 있는 전혀 다른 통로가 가능함을 예시했다. 흥미로운 점은 이렇게 90년대 말 미술이 기존 체제와 그것이 구사하는 정치학적 테크닉과는 층위가 전혀 다른 공간을 보고, 거기에 시스템을 만들고, 활용하며 ‘자신이 원하는 것을 하는 자유’를 찾으려 했을 때, 제도미술은 진정으로 위기에 처했고, 한계에 도달했다는 점이다. 나는 2000년대 미술이 가까운 과거로부터 배워야 할 것, 모방해야 할 정치학이 있다면, 바로 이 지점에서 발견해야 한다고 생각한다. 이를테면 재현하기를 금지하는 규범들에 대한 윤리학적 정치로서 현대미술, 우리의 이성과 감성, 인식과 지각을 고도로 세련되게 분절-융합하는 미학적 정치로서 현대미술, 주체 중심의 서구 근대 정치학적 범주를 위반하고 변혁하는 인간학적 정치로서 현대미술, 시장경제와 고도 자본주의체제의 강압에서 미술이라는 영역의 특수한 가치를 빼내는 예술 자율성의 정치로서 현대미술이, 바로 그것이다.

끝으로 미술비평가로서 나의 정치학은 무엇이고, 나는 무엇을 해야 하는가? 2002년 콜롬비아 대학의 내셔널 아트 저널리즘 프로그램(National Arts Journalism Program)이 미국의 비평가들을 대상으로 비평의 목적을 조사했을 때, 가장 인기 있는 목적은 ‘미술을 단순히 기술하는 것(simply describing art)’, 가장 인기 없는 목적은 ‘미술을 판단하는 것(judging art)’으로 나타났다. 이를 자신의 글에서 인용한 비평가이자 미술사가 엘킨스(J. Elkins)에 따르면, “대략 1990년대 말부터 최근 10년 간 미술비평은 문화비판의 불타는 전선으로부터 퇴각하여 국지화된 기술(description)과 조심스러운 환기라는 보다 안전하고 보호 받는 영역으로 물러났다.” 그는 미술관 또는 상업 화랑의 거창한 카탈로그나 리플릿, 뼈까번쩍한 잡지, 일간지, 인터넷에서는 “비평(덧없는 비평)이 난무하지만, 동시대 지적 논쟁에서는 자취를 감췄다.”는 점에서 “오늘날 미술비평이 세계적 위기에 처했다.”고 진단한다.⁹⁾ 여기서 자세히 논의할 여유는 없지만, 나는 비평이 위기에 처했기 때문이라기보다는, 지금 여기의 삶과 미술이 지지부진함을 면치 못하고 있기 때문에, 보다 적극적으로

8) 지젝이 말하는 ‘시차적 관점’을 간단히 요약하자면, 두 개의 양립 불가능한 현상, 또는 상호 번역이 불가능하며, 어떠한 종합이나 매개도 불가능한 두 지점 사이에서 끊임없이 동요하는 현상을 포착할 수 있는 관점이다. 이러한 현상을 동일한 차원에 배치하거나, 그에 대해 동일한 언어를 사용할 수 있다고 믿는 것은, 지젝에 따르면 ‘허상’이나 ‘가상’이다. Slavoj Žižek, *The Parallax View*, 김서영 역, 『시차적 관점』, 서울: 마티, 2009, pp. 13-14 참조.

9) James Elkins, “On the absence of judgement in art criticism”, in: James Elkins & Michael Newman (eds.) *The State of Art Criticism*, New York: Routledge, 2008, pp. 72-79 참조.

미술을 판단하는 일이 필요하다고 본다. 그것이 내 입장에서 생각하는 미술의 정치학이다.

1990년대 정치미술, 무엇을 하기 위한 것인가?

최태만 | 국민대 교수·미술평론가

1980년대 민중미술과 겹쳐지는 2000년대 정치미술

2009년 지금, 여기 한국의 경기도미술관에서 ‘새로운 정치미술’을 주제로 한 전시가 막 열리고 있다. 전시를 개막하는 날, 약 두 시간 남짓 작품들을 둘러보고 가진 ‘인상’은 이 전시가 표방하는 ‘정치미술’의 정체가 무엇인지 갈피를 정확하게 잡을 수 없었다는 점이다. 정치미술을 표제로 내걸고 있으나 이 전시는 1980년 5월 광주를 기점으로 민주주의의 쟁취, 노동해방, 통일, 여성, 반고문 등 사회변혁운동의 연장에서 전개된 1980년대 정치미술과는 다른 ‘다양성’을 특징으로 하고 있다. 지금/여기의 미술이 과거의 미술과 내용과 형식에 있어서 다양해야 한다는 이유는 명백하다. 내가 말하고 있는 과거, 즉 1980년대 정치미술이 추구했던 방향은 ‘정치적인 민주주의’의 확보였다. 그것은 민주주의의 근간인 참정권의 인정, 정당성을 갖춘 민주정권의 창출은 물론 보편적인 인권과 자유에의 요구였다. 그러나 이 글에서 연대기적으로 지난 20년간을 정리(이 전시의 도록에 수록된 큐레이터의 글이 이 부분을 잘 정리해 놓았으므로 읽어보기 바란다)하지 않더라도 우리는 1980년대와 다른 사회에 살고 있으므로 지금/여기의 정치미술이 1980년대의 정치미술과 달라야 한다는 사실 역시 분명하다. 그래서 이 전시가 ‘포스트구조주의의 시각에서 해체의 대상이 되는 제반의 문제들을 이슈화’하고, ‘글로벌 신자유주의 체제하에서 형성, 발전된 금융자본주의, 소비주의, 건설주의, 관료주의, 개인주의의 폐해와 재앙을 문명비판적 차원에서 고발하며 인류의 미래에 대한 각성을 촉구’한 20세기 후반 포스트모더니즘 시대의 정치미술과 그 방법을 공유하는 부분이 있음을 발견할 수 있다.¹⁾

그러나 지금 한국이 처해있는 정치적 상황에 비추어볼 때 정치미술의 폭을 너무 넓게 상정한 나머지 정치는 후진하고 시각적 표현이 전면으로 전진한 것은 아닌가 하는 생각을 떨칠 수 없다. 이런 특징은 전시의 제목 자체에서도 잘 드러나고 있다. ‘정치미술’이란 함의가 지닌 무거움, 심각함, 이념, 당파성 등이 부담스러웠을까. 이 전시는 멋있고, 그만큼 정치적 부담으로부터 면제받을 수 있는 알리바이로서 ‘악동들’이란 표제를 내걸었다. 국어사전을 보니 악동(惡童)에 대해 ‘행실이 나쁜 아이’, ‘장난꾸러기’라고 정의하고 있다. 이 전시가 표방하고 있는 핵심어들, 예컨대 타자, 근대화, 기억, 이주노동, 도시(화), 테러, 탐욕, 재개발, 소비(낭비), 종교, 생태에 이르는 다분히 정치적인 함의가 깔려있는 개념들을 돌이켜 보자면, 이 악동들은 불온한 상상력으로 불경한 행위의 결과물을 만들어내는 무서운 아이이거나 조숙한 아이, 즉 장 콕토(Jean Cocteau)의 소설제목이기도 한 앙팡테리블(enfant terrible)에 가까운 존재라고 할 수도 있을 것이다. 이들은 대체로 1980년대란 질곡과 격변의 시대에 성장하였고, 개발독재에 의해 이룩한 고도성장의 결과인 한국자본주의의 혜택을 누렸으며 주로 대안공간이란 인큐베이터에서 활동의 동력을 얻었고 인터넷공간에서 소통하는 세대들이다. 그러므로 이들이 지향하는 정치미술은 1980년대의 거대담론과 수공업적 생산방식과 다른 것이어야 함은 분명하다. 그러나 정치란 동일한 지향점을 추구하고 있다는 점에서 이들이 과거의 정치미술과 완전히 단절하고 있지는 않다. 김성룡처럼 1980년대 정치미술과 강한 연관성을 가지며 전통적인 재현의 방식에 충실한 회화를 추구하는 작가가 있는가 하면 이 전시의 출판작가 중 가장 어린 서평주처럼 원본의 텍스트를 지워버린

1) 인용부호 속의 문구는 전시도록에 게재된 김홍희 경기도미술관장의 글에서 인용한 것임

사본(palimpsest)을 통해 일상적으로 마주치는 사건을 정치적 풍자와 유머, 위트가 넘쳐나는 경우에서 볼 수 있듯이 이들은 어떤 측면에서 1980년대 정치미술과 공유하는 부분이 많다. 서평주의 지워진 신문, 특정 사건의 원래 의미를 박탈하는 오려내기, 지우기, 덧씌우기는 사실 1980년대 박불똥이 선거포스터를 차용한 작품에서 볼 수 있는 특징이기도 하다. 그 예로서 1985년 아랍미술관에서 열린 ‘한국미술, 20대의 힘전’을 통해 소개되었으나 종로경찰서 소속 경찰에 의해 불온한 작품으로 지목돼 압수당했던 박불똥의 작품 중에서 선거공보를 조작한 작품을 들 수 있을 것이다. 이 작품들 중 기호1번으로 출마한 조지 키신저가 ‘존경하는 유권자 여러분’에게 드리는 공약(公約)은 ‘...주어졌습니다’, ‘...하겠습니다’, ‘...잘 알고 있습니다’, ‘...다하겠습니다’였다. 물론 ‘...’ 부분은 공란으로 비어있으나 당시 정치상황을 고려하면 그 빈칸을 어떤 공약(空約)으로 채울 수 있는지 상상하기란 어렵지 않다. 이처럼 이들 젊은 악동들이 인정하든 그렇지 않든 이들의 작품이 박불똥은 물론 주재환이나 안창홍과 같은 1980년대 미술가들의 작품과 겹쳐지는 것은 무슨 이유일까. 이들 사이에 가로놓인 1990년대는 어떤 의미를 지니고 있으며, 그 성과는 무엇일까.

1990년대 정치미술 혹은 정치적 미술의 파열

애초에 이 세미나에서 나에게 부과된 과제는 1990년대 정치미술의 미학과 성격, 그리고 그 작가들이었다. 이 숙제 자체가 나에게서는 고통을 동반한 스트레스였다. 무엇보다 정치미술의 개념과 범주에 대해 먼저 정의를 내리고 그 성격을 규정해야 한다는 불편함으로 종이 위에 ‘정치미술’, ‘정치적 미술’, ‘정치·미술’ 등의 같으면서 해석하기에 따라 다를 수 있는 개념의 지도를 그리다 이것조차 포기했다. 때로 몇몇 이론가들이 ‘재현의 정치’, ‘표현의 정치’, ‘공간정치학’ 등의 개념을 동원해 미술과 정치의 관계를 규명하려고 시도하긴 했으나 1990년대 정치미술을 맥락화할 수 있는 적절한 패러다임을 설정하는데 별반 도움이 되지 않음을 발견하고 이 개념을 빌려오는 일조차 포기할 수밖에 없었다. 재현이나 표현 등의 개념은 시각예술의 분석에 있어서 여전히 중요하고 유효한 것임에는 분명하지만 너무 전통적인 것이기 때문에 1990년대 정치미술을 이 개념으로 정의하는데 한계가 있는 것으로 판단했기 때문이다. 더욱이 정치미술의 내용과 형식을 규명하는데 이 전통적인 개념이 낡은 것으로 비쳐졌다.

다소 느슨한 인식에 바탕을 둔 것이긴 하지만 나는 이 글에서 다룰 정치미술에 대해 다음과 같이 정의하기로 했다. 즉 정치가 국가란 조직이 공동체를 통치, 지배하거나 이러한 권력에 대한 국민들의 복종, 협력, 저항만을 의미하거나 권력쟁취를 목적으로 하는 정당에서 이루어지는 활동만을 의미하는 것이 아닌 한, 또한 사회에서 일어나는 다양한 관계와 활동 속에 정치가 작동한다는 사실을 주목하는 한 예술 또한 정치와 무관할 수는 없다는 것이다. 미술사를 보면 정치적 격변기에 미술이 정치에 봉사하거나 또는 권력에 저항한 사례가 많다는 사실을 발견할 수 있다. 따라서 과거 소비에트연방이나 사회주의 진영, 그리고 지금의 북한에서 볼 수 있는 선동적이거나 체제찬양적인 미술만을 정치미술이라고 할 수 없다. 심지어 종교적인 주제를 다룬 그림에서도 당대 정치경제적 조건이 작용하고 있으며, 평범해 보이는 풍경화에서도 정치적 의도가 잠복된 경우가 많다. 정치와 전혀 무관한 것처럼 보이는 추상회화, 특히 미국의 추상표현주의가 냉전시대 그것도 매카시즘이 맹위를 떨치던 시대에 소비에트연방을 축으로 하는 사회주의 진영의 사회주의적 리얼리즘에 대응하기 위한 미국 정보당국의 직간접적인 지원으로 미국미술의 주류로 부상할 수 있었다는 사실은 미술이 정치와 분리될 수 없음을 알려주는 한 단서라고 할 수 있다. 정치는 집회, 회담, 주의, 주장에서도 나타나지만 평범한 일상 속에서

도 작동한다. 지방자치단체마다 ‘살기 좋은 고장’임을 강조하고 지역경제성을 만들기 위해 개최하고 있는 유사하고 친편일률적인 축제장면을 촬영한 김윤환의 사진작업이 여기에 해당할 것이다. 1990년대에 발표된 작품 중에서 ‘탈정치적’으로 보일 수 있는 최정화의 일련의 작품들 예컨대 <갑갑함에 대하여-어느 로봇의 죽음>이나 바람이 빠지면 금방 시들어 버리는 화려하지만 허망한 조화(造花)나 왕관을 통해 당당하고 지배적이지만 패배할 수밖에 없는 남성주의, 개발독재가 걸어놓은 풍요와 발전의 상징이 일시에 무너지는 현실에 대한 논평(commentary)이라고 보는 것이 과도한 것일까. 그의 비윤리적으로조차 비쳐질 수 있는 도발의 뻔뻔함은 정치에 대해 그 어떤 발언도 하고 있지 않은 것처럼 보인다. 그러나 ‘현대미술’의 근엄과 권위에 도전하는 그의 태도는 정치적이다. 그가 제시한 플라스틱 과자, 바구니 등은 미술의 엄숙주의에 대한 이의제기일 뿐만 아니라 경박한 온갖 싸구려 물건을 동원해 갑갑한 현실에 대해 발언하고 있다는 점에서 정치적이다. 서도호가 1997년에 발표한 <유니폼-고등학교 교복>은 체제에 의해 획일화되기를 강요받았던 1970년대 고등학교 학생으로서의 경험에 대한 발언이라고 할 수 있다. 이 작품 이전에 그는 고등학교 졸업앨범 속의 사진을 축소한 벽지(壁紙)와도 같은 작품을 발표한 바 있다. 그의 작품은 병영화된 학교에서 실종될 수밖에 없었던 개인의 존재에 대해 말하고 있다. 일제시대 일본이 식민지 조선에 도입한 교복은 군국주의의 잔여물이다. 그것은 규율과 처벌에 순응하도록 학생들을 통제하는 수단이자 방법이었으며, 개인을 집단윤리에 복종하도록 강제하는 장치였다. 어깨를 서로 붙여 놓았기 때문에 입을 수 없는 이 유니폼은 1970년대 고등학교를 지배하던 정치에 대한 기억이라고 할 수 있을 것이다.

1990년대 국내정치는 물론 세계정세를 겪으면서 그것을 개념과 설치작업을 통해 표현하고자 했던 작가로 운동권을 들 수 있다. 1980년대 후반 민족미술협의회는 그림마당 민에서 여러 차례 통일전을 개최한 바 있다. 1989년 운동권은 자신만의 독자적인 방법으로 통일에 대한 자신의 생각을 표현했다. 합판으로 제작된 종이배, 분리된 안경의 다리, 자석 등의 평범한 사물을 확대하여 설치한 <희망의 나라로>는 일제시대 만들어진 가곡을 바탕으로 허약한 희망(종이배), 서로 다른 극을 끌어당기는 자석의 원리를 이용한 남(S)과 북(N)의 화해 또는 통일에 대해 표현한 것이다. 단순하지만 해학과 풍자 속에 정치적 메시지를 잠복시킨 이 작품은 중의적 해석 앞에 열려있다. 즉 이 작품은 남북화해나 통일이 종이배를 타고 가는 것처럼 위태로울지라도 그것을 향해 나아가자는 의미를 담고 있는 반면 분리된 안경다리를 통해 불구상태에 빠진 남북관계를 우회적으로 표현하고 있는 것이다. 1990년대 초반은 남북관계가 긴장완화와 화해무드를 타던 시기였다. 1990년 1월 22일 노태우, 김영삼, 김종필에 의한 삼당통합으로 ‘민주자유당’이 출현했고, 그해 9월 남한의 강영훈 총리와 북한의 연형묵 총리는 서울에서 만나 제1차 남북한 고위급회담을 가졌다. 1991년 9월 18일에는 유엔총회에서 만장일치로 남북한 유엔가입안을 통과시켰으며 같은 해 12월 31일 남북한은 ‘한반도의 비핵화에 관한 공동선언’에 최종적으로 합의했다. 그러나 1994년 7월 8일 김일성 주석의 사망으로 남북관계는 새로운 국면을 맞이하였다.

1993년에 타결된 결과 세계무역기구(WTO)를 출현시킨 우루과이라운드와 그린라운드협상, 뒤이어 선진국이 개발도상국에서 저임금이나 사회보장 제도가 확립되지 않은 열악한 노동환경 속에서 생산된 상품을 사회적 덤핑으로 규정하고 이를 규제하기 위해 벌였던 블루라운드(Blue Round)와 같은 세계경제질서의 재편을 다룬 <UR·GR·BR> 역시 운동권의 세계정치에 대한 시각을 잘 드러낸다. 우루과이라운드 협상결과가 발표되기 직전 한국은 다시 한번 시위정국을 맞이했다. 1994년 2월 이만여명의 농민과 대학생들이 대학로에서 우루과이라운드 재협상을 요구하며 시위를 하였던 것이다. 운동권은 국내외의 정세에 대해 민감하게 반응했던 작가

였음에도 불구하고, 나아가 어려운 상징보다 독해하기 쉬운 텍스트와 단순한 설치방식을 통해 분명한 메시지를 발산했음에도 불구하고 그의 이러한 작업을 정치미술의 시점에서 읽으려고 했던 시도는 없었다. 그렇다 하더라도 많은 이론가들은 최정화, 서도호, 윤동천의 작품에 대해 정치미술이란 표제를 달아주는 것에 의아해할 수도 있을 것이다. 나아가 이들의 작품을 정치미술로 규정한다면 앞에서 내가 ‘악동들’이란 전시에 대해 비평하면서 주장한 것, 즉 ‘정치는 후진하고 시각적 표현(미술)이 전진하고 있다’란 것과 논리적으로 충돌하고 있음도 발견할 수 있을 것이다. 그러나 이 충돌은 1990년대에 생산된 많은 작품들을 리뷰하면서 내가 발견한 ‘정치의식의 부재’ 또는 ‘정치의 해체’가 아니라 그것의 ‘방출’ 또는 ‘파열’과도 관련된다. 이 말이 무엇을 의미하는지에 대해 따져보기에 앞서 1987년 유월항쟁과 더불어 고조되던 민중미술이 다소 소강상태로 접어들 무렵인 1993년 엘리노 하트니(Eleanor Heartney)가 여성미술평론가 김홍희와의 대답에서 1990년대 한국 민중미술에 대해 다음과 같이 전망한 사실을 돌이킬 필요가 있다.

“앞으로의 민중미술은 민중미술의 대열에 끼지 않아도, 스스로를 민중작가라고 부르지 않아도 민중미술에 속하는 그러한 작가들에 의해 주도될지 몰라요.”²⁾

스스로 민중미술을 지향하거나 추구한다고 선언하지 않더라도 1990년대 발표된 작품에서 정치적 시각이나 의견을 제시한 것은 많다. 최정화, 서도호, 윤동천을 비롯하여 도시의 풍경과 일상을 그린 서용선, 최진욱, 자본의 전투장인 증권거래소를 주목한 전용석, 설치의 이중재, 사진합성의 강홍구, 1990년대 중반 미국에서 귀국한 박모 등이 이 경우에 해당할 것이다. 그러나 1990년대에 발표된 상당수의 정치적 성향이 분명한 작품은 1980년대 민중미술의 논리와 방법의 연장선에 놓여있다는 점을 주목할 필요가 있다. 이 전시에 출품했다고 해서 모두 민중미술가로 규정할 수는 없지만 1994년 국립현대미술관에서 열린 ‘민중미술15년 1980-1994’를 돌아켜보면 대부분 주제에 있어서 파업과 같은 노동운동, 거리시위, 민중의 삶에 대한 감상적 기록으로 집중되고 매체와 방법에 있어서도 전통적인 유채와 재현에 의존하고 있음을 알 수 있다. 이 전시에서 최태만은 1990년대를 ‘전망상실의 시대’로 규정했다.³⁾ 이 주장의 진위를 밝히기 위해 그가 왜 이런 관점을 가지고 있었는지를 밝혀볼 필요가 있다. 1993년 한 토론회에서 그는 1990년대가 국내외적으로 다른 질서와 이념에 의해 전개되고 있음을 첫째, 세계정세에 있어서 1) 소비에트 연방의 해체와 사회주의 진영의 붕괴에 따른 국제정세변동 2) 전쟁의 양상이 달라진 걸프전과 유고, 소말리아, 캄보디아, 팔레스타인 등에서 확산, 심화되고 있는 지역갈등과 분쟁, 3) 나프타(NAFTA)와 같은 지역주의 경제기구의 형성 둘째 국내적으로 1) 중산층의 확산과 문민정부의 출범, 2) TV와 비디오를 포함한 개인용 컴퓨터의 대량 보급에 따른 정보화 사회로의 진입 등에서 그 이유를 찾고자 했다.⁴⁾ 그는 이러한 국내외 정세의 변화가 민중미술에 있어서 다음과 같은 과제를 남겨놓고 있다고 주장했다. 첫째, 자주, 민주, 통일을 지향하던 80년대 민중미술의 성격에 대한 반성 및 이념의 재정립을 요구하고 있으나 그것이 완전하게 성취된 것이 아닌 만큼 운동의 이념적 지향성은 여전히 유효하다. 둘째, 미술의 전반적인 이론화 현상이 두드러진 만큼 적절한 대응논리의 확보가 필요하다. 셋째, 전통적인 창작방법론은 수정되어야 한다. 넷째, 미술제도에 대한 새로운 반성과 위상의 정립이 요구된

2) 「엘리노 하트니가 본 90년대 한국미술」 (대담: 김홍희), 《월간미술》, 1993년 10월호, 140쪽.
 3) 최태만, 「전망상실의 시대에 전망찾기의 어려움」, 『민중미술15년 1980-1994』, 국립현대미술관 전시도록, 삶과꿈, 1994, 242-249쪽.
 4) 최태만, 「미술개념의 혼란과 미술운동의 가능성」, 『민중미술 소식지』 (제30호), 1993년 12월

다. 다섯째, 민주화란 목표가 분명했던 80년대 미술운동은 오로지 '운동의 강화'에 매진할 수밖에 없었지만 목표의 정당성 앞에 섬세한 자기반성의 기회가 차단당해 왔으므로 내외부적으로 정체기로 규정하는 지금이야말로 미술운동을 반성, 점검, 평가하고 새로운 전망을 수립하는 기회가 될 수 있다.⁵⁾ 최태만의 이러한 주장은 1993년 당시로 되돌아가더라도 별반 새로운 것이 없는 것이었다. 같은 해 심광현은 '1990년대 미술운동의 주체들은 운동의 이념과 주체를 확인하는데 드는 논란의 과잉성과 소모성을 시급히 극복하고 민중에 기반한 민주주의 민족문화를 실질적으로 창출해 나가는 창조적 과정에 한층 큰 역점을 두어야 할 것'이란 전제 아래 첫째, 비평에 있어서 '사회과학에의 종속만을 우려하는 설익은 균형론을 극복하고 문화투쟁의 의의와 폭, 그리고 현실주의 예술방법에 대한 이론적 천착의 심화와 창작의 질을 높이기 위해 노력', 둘째, '특정 형식이나 현장에 묶이지 말고 다양한 매체와 공간을 적극적으로 활용하면서 한동안 협애화되었던 전선의 폭을 다시 넓히고, 선언적 구호와 성명서의 남발이나 심정적 행사참여의 차원을 넘어서서 과학적인 방식으로 내실있고 효과적인 민중연대 실천의 확장과 심화라는 갖가지 과제의 동시적 강화를 위해 매진'할 것을 촉구했다.⁶⁾ 이처럼 민중미술의 지기갱신을 촉구하는 글이 발표되었음에도 불구하고 이듬해 열린 '민중미술15년전'은 백화점식의 나열에 그치고 말았고 심지어 민중미술 내부에서조차 '장례식'으로 규정되는 참혹한 평가를 받아야만 했던 것은 정치적 미술의 과열에서 그 이유를 찾을 수밖에 없을 것이다. 그 과열은 무엇인가. 무기를 비유해서 미안하지만 마치 수류탄이나 크레모어처럼 '평' 터져 사방으로 흩어진 상태를 의미한다고 보면 될 것이다. 그래서 굳이 1990년대 정치미술의 특징을 규정한다면 이러한 정치의식의 산개(散開)에서 찾을 수 있을 것이다. 그러니 1990년대 정치미술의 미학이라니? 그것을 찾기에 나의 능력은 너무도 부족하다.

1990년대 정치미술의 산개 속에 등장한 포스트민중작가?

1990년대에 활발하게 활동한 작가 중에서 정치적 성향을 드러내는 많은 작가들은 1980년대부터 이미 활동하던 사람들이었다. 한국 페미니즘을 대표하는 윤석남은 1990년대 초반 특유의 작품으로 주목을 받았으며, 걸개작가로 잘 알려진 최병수 역시 1990년대 들어 환경문제로 관심을 돌려 주로 설치 쪽으로 작업했다. 독일유학에서 돌아온 인규철의 대표작은 1990년대 집중되고 있으며, 수묵작업을 하던 배영환은 1990년대 후반부터 설치 쪽으로 방향을 바꾸었다. 그 사이 민중미술작가 중 1990년대에 주목받은 신인들이 미술계로부터 멀어져갔다. 대표적으로 기억되는 작가로 김영진, 신지철을 들 수 있다. 한동안 만화가로 활동한 반쪽이 최정현은 각종 페품을 조립하여 기이하고 발랄한 괴물을 만드는 정크아티스트로 귀환했다. 1990년대 충원된 작가들 중에서 정치적 관심을 표현한 작가를 모은 전시로 2004년 6월 사비나미술관과 서울민족미술협회가 공동으로 주최하고 김준기가 책임기획을 맡아 열린 '리얼링15년'을 들 수 있을 것이다. 이 전시가 표방한 것은 '80년대 민중미술 이후에 나타난 태도로서의 리얼리즘에 관한 반성적 회고와 비평적 성찰'이었다. 1994년에 열린 '민중미술15년전'이 열린지 10년 후에 개최된 이 전시는 1990년대의 포스트민중작가에 초점을 맞춘 전시였다. 이 전시에는 거리의 미술, 그림공장, 노동미술위원회, 두벌같이, 들판, 미메시스티비, 믹스라이스, 반지하, 에이지아이, 엠조형, 오아시스, 유알아트, 입김, 좋은 세상 만들기, 평화유랑단, 플라잉시티과 같은 16팀의 창작소그룹과 고승욱, 구본주, 김기수, 김준, 김창겸, 김천일, 김태준, 김태현, 남일, 노순택, 노재운, 박건

5) 앞의 글

6) 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응—90년대 한국미술의 진단과 모색』, 미술비평연구회 지음, 시각과언어, 1993, 39쪽.

웅, 박경주, 박영균, 박용석, 박은영, 박은태, 박장근, 방정아, 배영환, 백기영, 설충식, 성태훈, 소운경, 신창운, 양아치, 유영호, 이경복, 이부록, 이셋별, 이원석, 이윤엽, 이중재, 정연두, 조습에 이르는 35명의 작가들이 참가했다. 큐레이터는 이 전시에 대해 ‘리얼리즘 미술을 현재진행형의 것으로 파악하기 위해 “real+ing”라는 개념을 상정하였으며, 리얼리즘 미술을 양식이나 유파의 문제가 아닌 예술과 삶을 대하는 작가의 태도의 문제로 접근함으로써 “태도로서의 리얼리즘”을 제기’했다. 이들을 포스트민중으로 분류, 규정할 수 있을지에 대해서는 더 구체적이고 섬세한 이론적 검토가 필요하다. 이들 중 얼마나 많은 미술가들이 이러한 규정을 수용, 인정하고 있는지에 대해서도 따져봐야 한다. 어쨌든 대부분의 참여작가들은 1980년대에 대학을 다닌 세대라는 점이 1990년대 정치미술 혹은 정치적 미술의 특징, 아니면 정치에 관심을 둔 미술을 추출하는데 참고는 될 것이다. 부분적으로 1980년대 민중미술의 연장에 있으나 이 전시에 참가한 작가들의 면면에서 발견할 수 있는 특징은 매체와 방법에 있어서 다양하다는 점이다. 이 다양성을 리얼리즘으로 묶을 수 있을까? 그래서 리얼리즘을 1990년대 한국 정치미술의 미학으로 규정할 수 있을까. 이 전시가 표방한 ‘태도로서의 리얼리즘’은 1994년 후쿠오카시미술관에서 열린 제4회 아시아미술전의 주제와 정확하게 일치한다. ‘태도로서의 리얼리즘’이란 주제 아래 이 전시는 ‘현실로서의 사회’, ‘국가·민족·역사’, ‘도시와 소비의 욕망’, ‘공동체의 이미지’, ‘자연과 환경’이란 다섯 개의 소주제로 구성되었으며, 홍성민, 조덕현은 ‘국가·민족·역사’에 최정화는 ‘도시와 소비의 욕망’에 출품했다. 1990년대 한국의 ‘정치적 미술’을 리얼리즘으로 규정하는 것은 1980년대 민중미술에 대한 ‘착시현상’의 결과인지도 모른다. 리얼리즘이 개방적 해석의 가능성이 높은 개념이라고 할지라도 그 경계는 분명해야 한다. 1990년대 미술에서 리얼리즘이 자리하기에 현실은 극현실을 향해 치닫고 있었다는 점도 주목해야 한다. 창립당시 불법단체였지만 문민정부의 출현과 함께 ‘민예총’이 법인으로 제도화되었다. 문민정부가 세계화를 부르짖을 때 개발독재의 유산은 성수대교, 삼풍백화점 붕괴와 같은 재앙으로 되돌아와 세계화 속의 낙후한 토목국가의 한 면모를 세계에 보여주었다. 지존과는 재물의 확보를 삶의 목적인 양 오로지 경제적 풍요만 쫓아 전력질주했던 한국사회가 낡은 중앙이자 그 시대의 우울한 초상이었다. 1990년대 등장한 신세대의 해방구는 압구정동이었다. 미술에서도 변화의 조짐은 분명히 나타나고 있었다. 1993년에 국립현대미술관에서 열린 ‘1993 휘트니비엔날레서울’은 말도 많고 탈도 많은 전시였으나, 사회적, 정치적 쟁점을 표현함에 있어서 이 전시를 본 한국의 젊은 작가들에게 많은 영향을 미쳤을 것으로 믿는다. 그리고 이듬해 ‘민중미술15년전’이 열렸고, 김대중정부의 출범과 함께 1980년대에 활동했던 많은 미술가들이 현실정치와 밀착하기 시작했다. 대전엑스포, 광주비엔날레 등의 대규모 행사는 미술계에 근육질의 활력을 심어주었다. 외면적으로 활달하고 화려했으나 이념의 퇴조 속에 시장은 팽창하고 상업주의가 범람했던 것이 1990년대 한국미술의 또다른 모습이기도 했다. 이런 가운데 이론도 거의 침몰지경이 되었다. 1989년에 결성된 ‘미술비평연구회’는 정치미술의 이론을 생산할 수 있는 거점이었으며, 민중미술과 포스트모더니즘 논쟁을 주도했다. 그러나 이영철, 이영준, 박찬경 등이 유학을 가고, 연구활동도 소강상태를 보이다 마침내 1993년 해체되었다. 미술비평연구회에서 활동했던 이론가들은 산개하여 각자의 길을 갔다. 미비연과 같은 이론의 생산기지가 사라졌다는 것은 1990년대 정치미술의 산파(散破)와 전혀 무관하지 않다. 그리하여 1993년까지도 민중미술의 혁신을 촉구했던 심광현은 1998년에 이르러 미술운동의 사멸을 다음과 같이 진단했다.

“단적으로 말해 나는 ‘민중미술협의회’로 결집되어 80년대 중후반에서 90년대 초반까지 이어졌던 80년대

미술운동은 93년에 들어 실제적인 의미에서 사멸했다고 본다. 94년 국립현대미술관에서 열린 민중미술15년전과 95년 광주비엔날레 창립전은 80년대 미술운동의 제도화, 또는 제도 내 흡수를 단적으로 보여준 사건이었고, 실제로 그때를 전후로 재편된 '미술연합'은 '명목상'으로만 80년대 미술운동을 '계승'했을 뿐 지난 몇 년 간 거의 '개점휴업' 상태로 명목을 유지해오고 있을 뿐이다.”⁷⁾

만약 이 진단이 사실에 기초를 둔 것이라면 1990년대 미술에서 정치적 태도를 분명하게 표방내고 정치미술의 미학이나 정치미술로서의 성격을 드러내는 작품을 기대할 수 없다고 봐야 할 것이다. 나는 1990년대 한국에서 정치적, 사회적 관심을 보였던 작품들을 돌이켜보며 이 시대 정치미술의 미학을 찾는다는 것이 모래 속에서 구슬을 찾는 것만큼이나 힘든 일일 뿐만 아니라 어쩌면 무모한 시도를 넘어 불필요한 일은 아닐까 하는 생각을 지울 수 없다. 많은 미술인들이 충원되고, 전시의 수는 폭발적으로 늘어났으며, 시장은 호황을 누렸지만 돌이켜보면 1980년대처럼 분명하게 잡히는 것이 없다는 사실, 그것이 내가 파악하고 있는 1990년대 한국 미술의 모습이다. 신학철과 같은 훌륭한 작가가 1990년에도 여전히 80년대 본인이 성취한 방법에 의존하고 있고, 임옥상은 공공미술 쪽으로 방향을 틀었으며, 최민화는 부랑아와 신화의 세계 사이를 왔다갔다 하는 동안 새로운 세대들은 1980년대의 재현적인 방법에 의문을 제기할 수밖에 없었을 것이다. 삼당합당의 결과였다 할지라도 김영상정부의 출현에 따라 전두환을 반란수괴로 처단하고 하나회를 해체하였으며 금융실명제를 실시하였지만 곧 이어 IMF 금융위기가 나타났다. 경제적 풍요와 몰락을 동시에 경험했던 1990년대 한국미술계의 논리는 시장에 의해 잠식되었으며, 비엔날레와 아트페어가 미술담론을 주도했다. 유월항쟁의 중심점이었던 시청앞은 2002한일월드컵 당시 붉은악마들에 의해 장악되었다. 내가 머릿속에 그리고 있는 1990년대의 끝은 붉은 악마들에 의해 점령당한 2002년까지이다. 정치미술은 2000년대 들어 효순·미선양과 함께, 매향리와 함께, 대추리와 함께, 이라크파병과 함께, 광우병파동과 함께, 용산참사와 함께 1980년대 민중미술의 이념, 언어, 방법과는 다른 것으로 다시금 귀환하고 있다.

결론적으로 1990년대 정치미술은 산개한 개인들에 의해 시도되었으므로 그것을 하나의 척도로 묶기에 어려움이 많다는 점을 확인하는 것으로 이 글을 맺고자 한다. 1990년대 정치미술은 민중미술의 연속이자 그것으로부터의 탈주, 더 나아가 민중미술의 극복을 위해 개인들이 벌였던 투쟁이지 않을까. 그것은 전망의 상실이 아니라 수많은 전망의 산개, 곧 개인의 관점과 방법의 산개란 특징으로 나타났다. 그럼에도 불구하고 돌이켜보면 1990년대 정치적 미술, 정치미술, 정치를 메시지를 담은 미술이 뚜렷하게 성취한 것이 무엇인지 분명하지 않다는 사실은 아직 정치미술을 통해 발언해야 할 것이 많다는 것을 알려주는 증거는 아닐까.

7) 심광현, 새로운 미술운동은 필요한가? 포럼A 제2호, 1998. 7. 30, 17쪽.

2000년대 정치미술의 양상 하나: 정치적 음란 예술의 불연속 연대기(連帶記)

반이정 | 미술평론가

한국사회가 현대성을 수용하는 과정은 순탄치 않다. 그래서 한국 현대사는 외세 침탈과 억압의 정치로 다듬어진 불완전한 역사다. 일제 식민 침탈, 미군정과 친미 정권의 탄생, 두 차례 연이은 군사정변이 바로 한국 현대사를 구성한다. 그래서 치욕이다. 마찬가지로 한국 현대 미술 운동의 진행도 현대사의 반역사성에서 크게 탈피하지 못했다. 역시 치욕이다. 논란의 여지는 있어도 미술과 현재적 삶을 결합하는 참여미술을 공식화한 ‘현실과 발언’이 등장한 1980년(신군부가 전면에 등장한 해)이후, 한국미술사는 제도권 미술에 집단적으로 항거한 미술운동의 맥아를 발견했다. 우리가 ‘민중미술’이란 고유명사로 알고 있는 미술운동이다. 그러나 1990년대 초반 불완전한 정권 이양-1993년 YS 문민정부-은 민중미술에게 당면 과제는 물론이거니와 체질 변화까지 요구했다. 1998년 DJ 국민의 정부 이후 변화를 요구하는 압박은 더욱 높아갔고, 메시지를 중요한 미학적 과제로 간주해온 일군의 미술인은 새로운 조형 언어를 개발해야 했다. 2000년 이후 정치미술에게 다원화된 욕구와 수요에 대처하는 것이야말로 생존과 직결된 문제였다. 2000년을 전후로 정치적 미술가 그룹에서 극단적인 성 표현에 매달린 개별 작가들이 목격된다. 이들은 정치적 의사의 한 방편으로, 제도권 미술계가 용인해온 노출의 상한선을 한참 뛰어넘기를 마다하지 않았다. 이들이 예전처럼 단일 한 조직으로 묶여 분류되진 않는다. 불연속적 연대를 통해 ‘성(性)의 투쟁’을 이어간다는 점이 1980년대 정치미술과 다른 점이다. 이 글의 목적은 2000년 전후 세대를 통틀어 관찰되는 ‘정치적 음란물 제조’의 양상과 해당 작가, 그리고 제조의 배후를 기술하는 데에 있다.

단서들

“권력통제의 가장 직접적이고 근원적인 대상은 개인의 몸이다. 개인의 몸을 길들여야 순종하는 정신이 따라 오고 질서는 유지될 수 있기 때문이다. 그래서 국가권력과 개인이 가장 첨예하게 대립하며 충돌하는 전장은 바로 개인의 육체 그 자체가 된다.”¹⁾

인용문은 소설 <내게 거짓말을 해봐>(1996)로 음란문서 제조죄가 적용되어 미결수 신분이 된 소설가 장정일의 변론을 맡은 강금실 변호사가 필화 사건이 종결된 후(2000년 7월 상고기각 확정) 당시를 회상하며 2001년 남긴 변론기의 일부다. 개인의 인체를 전장에 빚댄 바 있는 바바라 크루거 Barbara Kruger의 <Your body is a battlefield>(1989)의 명제는 비단 여성주의 연대에만 국한할 때 유의미한 것은 아니었다.²⁾ 선동적인 저문구는 국가권력과 그 안에 속한 개인들 사이의 고전적인 역학 관계를 포괄적으로 시사한다. 정신분석학자 빌헬름 라이히 Wilhelm Reich도 그가 평생의 업으로 삼은 성(性) 경제학을 통해, 억압적 사회구조는 구성원에게 왜곡된 성윤리를 주입시키며 그것은 통치를 위한 전략이라고 강조해왔다.(도판1) 엄격한 성윤리는 성적 억압을 낳고, 성적 억압으로 인한 노동력이 시장에 유입될 권위주의 사회는 원한다고 그는 봤다. 성윤리는 지배 이데올로기의 시너로 이용되었고, 라이히는 성욕도 사회 하부구조로 이해했다.³⁾ 엄격한 성윤리의 적용은

구성원을 조직의 논리에 손쉽게 예측시키는 수단이 되고, 그것이 이른바 사회 통합을 강화시키는 전통적인 장치라고 본 것이다. 성의 억압은 “국가, 교회 그리고 기업이라는 위계질서를 강조하고, 반동주의적 사회가 기본적 강령으로 내세우는 이데올로기의 가장 중요한 공장”으로 기능한다.⁴⁾ 윤리라는 명분으로 인위적으로 제어된 생리적 욕구는 그 정도에 따라 기형적으로 변모하여 사회적 재앙을 낳곤 한다. 파시즘 시대 대중이 보인 비합리적 행동, 집단 광기, 신비주의 신봉 등이 그 좋은 예로 지목된다. 전체주의 사회가 경직된 성 도덕을 유지하는 방식은, 공권력이 개인의 성 에너지를 인위적으로 억압함으로써 보장된다. 국가의 기준치를 월장했다는 이유로 공동체가 한 개인을 패륜아로 낙인찍은 사례를 우리는 도처에서 봐왔다. 생리적 요구의 제어로 조직원을 다스리는 논리는 비단 국가차원까지 올라가지 않더라도, 소규모의 전체주의적 조직에서 흔히 목격할 수 있다. 1960년대 미국 사회는 베트남 파병으로 이권을 챙기려는 정부와 그에 반한 반전 운동 세력의 충돌로 몸살을 앓았는데, 이 와중에 맨슨 패밀리 The Manson Family가 미국 사회를 뒤흔들었다. 패밀리의 보스인 찰스 맨슨은 패밀리 안에서 조직원의 성적 결정권을 독점하고 있었던 것으로 전한다. 억압된 패밀리는 결국 보스의 지시로 연쇄살인 행각까지 벌이다 발각되어 한 세기를 풍미한 사건으로 기록되었다.

<내게 거짓말을 해봐>로 고초를 겪은 장정일은 이미 1992년 첫 장편 <너에게 나를 보낸다>로 한국 공안정국을 야유한 적이 있는데, 그 방식이 충분히 빌헬름 라이히의 성 경제론의 견지로 이해될 법한 것이었다. 소설 본문에서 안기부가 북한 체제와 마르크스주의를 외설 이미지로 교란시키려고 노상에서 판매되는 도색 소설에 까지 개입한다는 황당한 설정이 나온다. 안기부는 도색 소설의 소재목을 ‘주체사상선집1’이나 ‘불멸의 력사’와 같이 북한 체제를 연상시키는 타이틀을 달도록 사주한다. 사회적 억압과 성 억압이 병치되면서 독자의 가치관을 교란시킨다는 내용의 블랙코미디다.

1994년 과천 국립현대미술관에서 열린 <민중미술 15년>전은 전시 직후 일각에서 ‘민중미술의 성대한 장례식’ 같은 야유가 섞인 평가가 뒤 따랐다. 그 때까지 전선을 수호한 작가들 가운데 상당수는 관직이나 교직에 들어가 자리를 잡았고, 또 다른 이는 성공한 작가로 탄탄대로를 걷기 시작했다. 물론 전체 민중미술인 인구에 비할 때 그 수는 매우 적었다. 정치지형이 바뀐 상황에서조차 전장을 지키며 고색창연한 구호에 매달린 작가들도 여전히 많았고, 또 일부는 제거해야 할 표적이 사라지면서 길을 잃은 듯했다. 이 글이 주목하는 작가군은 그 밖의 극소수 작가들이다. 그들은 부담스러운 거대담론보다 개인의 욕망에 초점을 맞춘 미시담론의 시대적 흐름 위로 자신들의 화업을 올려놨다. 이는 자연스러운 현상이었지만 도덕적 엄숙주의와 밀착된 한국사회에선 여전히 부담스런 조형 주제였다.

세기말과 세기초가 교차하는 2000년 전후, 국제적 규모를 자랑하는 미술행사, 각종 미술이론 학계, 주요 기획 주제전 등이 인체와 성을 주제로 행사를 연이어 개최한다.⁵⁾ 하지만 이주제가 어째서 그 무렵 한국미술계에 밀어 닦쳤는지를 이해한 이는 많지 않았던 것 같다. 분명한 사실은 성이라는 주제가 서구에선 이미 낡은 주제였다는 점이다. 아무튼 인체와 성을 새로운 시각으로 바라보고 있는 한국 예술계의 ‘일각’의 시도에, 전체주의 문화에 숙달된 이 사회의 구성원은 마음 편할 순 없었다. 보수적 도덕의 카르텔이 작은 성혁명을 이끈 개인들에게 엄격한 처분을 내린 사건들이 연이었다. 장정일은 필화사건(1996)으로 구치소에 수감되었고, 전적으로 사생활의 범주인 개인 대 개인의 섹스 영상기록물이 유출되어 전도유망한 여배우들이 연예계에서 줄줄이 퇴출되기도 했다. 개인이 사사로운 기록을 위해 담은 ‘섹스비디오’의 유출은 개인용 재생기기가 급속히 보

급되면서 이미 예견된 사태였다. 그러나 사생활 기록에 공권력과 사회 구성체가 전면으로 개입하면서 정도를 넘어서는 사태가 발생했고, 그것을 자연스럽게 받아들이는 것이 그 무렵 한국 사회의 정서였다. 세간에서 오양 비디오사건(1999), 백양 비디오사건(2000)란 이름으로 실명이 가린 여배우들의 섹스 비디오를 둘러싼 사건과 그 파장은 권력이 개인의 욕망과 그것의 재현물에 얼마나 큰 두려움을 느끼는지를 상징적으로 보여준다. 피해자 신분인 두 여배우를 남근주의적 성윤리가 지배하는 사회가 거둬 희생자를 강요했으니 말이다. 조직원을 엄격한 성윤리로 다스리고, 남근주의적 성윤리에 예속시키는 경향성은 비단 전체주의 정부만의 것은 아니다. 거기에 저항하는 반대 진영에서도 그런 폐단이 속속 보고 되곤 한다. 민중미술이 전성기를 구가하던 시절 재현된 그림들에서 타자화된 여성상을 보라. 타자화된 여성 이미지를 둘러싼 비판은 세상이 바뀐 후에나 논의될 수 있었다. 한편 학생 운동 진영에도 남녀 차별주의가 지배했음을 고백하는 일도 있었다. 독재정권이라는 거악에 맞서 단일대오를 형성한 학생 운동 진영도 그 근간은 가부장적 위계로 조직된다. 이때 조직 내에 여성 동지들은 중성화된 역할을 요구받는다고 한다. 1999년 계간 사회비평서 <당대비평>이 촉발시킨 ‘일상의 파시즘 논쟁’에서 폭로된 내용도 그러했다.⁶⁾

변호사 강금실의 장정일 변론기나 빌헬름 라이히의 원전이나, 사회적 억압 기제는 성적 억압과 병치되어 구성원의 정상적 가치체계를 교란한다. 정치적 올바름을 표방하는 미술가라면 이런 조직적 교란에 맞서 싸울 것이다. 한국 현대미술사에는 그런 ‘운동의 역사’가 존재한다. 하지만 군사정권의 끝자락에 민중미술이 역사의 한 페이지로 정리되면서 단일대오로 투쟁하던 정치 미학도 다원화된 시대상을 수용해야 했다. 이 글이 다루려 하는 것은 2000년대 올드 스쿨 민중미술 진영의 일부 작가와 후대 작가들이 서로 공유하는 지점에서 성적 코드의 작품만을 다루려고 한다.

2001년 큰 사건 둘 + 작은 사건 하나

두 차례 군사정변으로, 군인 정치지도자가 무려 25년이나 집권한(박정희 1967 집권 ~ 노태우 1993년 퇴임) 분단 사회, 친미 이데올로기로 국민 정서가 요약될 수 있는 사회, (극)우 정파가 사회 시스템 곳곳에 뿌리를 내린 사회, 이런 사회에서 반독재 정치 메시지를 표방하는 미술가 조직은 존립하기 힘들다. 하지만 그런 조직이 존재했다. 그렇지만 ‘항거의 수단’으로 성 표현을 조직적으로 전개한 경우가 과연 있을까? 이 질문에 대한 나의 답은 ‘아마 없었던 것 같다.’이다. 그건 왜 일까? 성윤리가 유독 엄격한 국민 정서 탓도 있을 테고, 성 표현의 배후에 정치적 대의가 담긴다손 쳐도, 관객은 노출 수위가 높은 작업들 앞에서 정치적 올바름 보다는 창작자 개인의 감정 몰입만 발견하고 비난할 공간이 커서인지도 모른다. 따라서 성 표현이 예술의 이름에 의존할 때 그들은 항상 공감을 얻기 어렵다.

비록 성 표현을 정치적 항거 수단 삼아 작가들이 조직된 전례는 찾기 어렵지만, 그에 범접하는 시도의 주제 기획전은 있다. 2001년 DJ 집권 4년차 벽두에 약 한달 일정으로 개최된 <No Cut 무삭제>(갤러리 사비나 2001년 2월28일~3월26일)전이다.(도판2) 이 전시회의 구성은 정치 검열과 성적 검열로 양분된다. 전시는 개막 전부터 관할 경찰서 정보과가 조사를 나올 만큼 화제가 되었다. 문제는 전시장 밖에 인공기를 내걸 예정이던 안성금의 작업 때문이었다. 결국 안성금의 작업은 실내로 철수해야 했다. 약 한 달 여 전시 기간 내내 사복 경찰이 전시장 주변을 배회하며 동태를 살폈고, 전시 기획자였던 이명옥(갤러리 사비나 관장)에게는 국보법 위반으로 옥살이를 할 수 있다는 경찰의 협박도 있었다고 한다. 작가 안성금도 경찰이 전화로 협박했으나, 작

가가 통화 내용을 녹취하여 언론에 공개하는 바람에 전시회에 대한 경찰의 압력은 수그러들었다.⁷⁾ 지금 보면 웃고 넘길 이런 사건이 남북 정상회담 이듬해에 벌어진 점도 눈여겨 볼만하다. 민주적 정권교체를 성취하고 냉전 이데올로기를 침식시킨 DJ집권 하에서도 기존 관료의 정서는 정치 이데올로기를 재현하는 예술 행위에 민감하게 반응하고 있다는 사실이다. <No Cut 무삭제>전은 주제기획전의 형식으로 성과 정치를 표현의 자유라는 아젠다로 나란히 묶음으로써, 미디어의 주목을 이끈 2000년대 초반의 유일한 사건이 되었다. 그렇지만 이 전시를 둘러싼 소동의 핵심을 여전히 '성 표현의 전면 부상'으로 보긴 어렵다. 당국이 여전히 성보다는 반체제적 정치 메시지에 보다 엄격한 잣대를 들이대는 현실만은 확인했기 때문이다. 더구나 노골화된 욕망의 재현이 정교한 무의식적 정치 메시지로 가공될 수 있음을 정부 당국은 물론이고, 작가들도 정확히 이해하고 있었던 것 같지 않다. 당시 초대 작가 최경태는 경찰의 지적을 받고 단지 작품 제목만 수정했을 뿐(원제 <여고생>이 <핑크>로 교체됨) 출품 자체가 제지되진 않는다.

오히려 성 표현과 관련하여 언론에 집중 보도된 사건은 같은 해 5월 충남에서 터진다. 당시 비인중학교 미술 교사였던 김인규(당시 39세)는 임신한 아내와 자신의 나체를 촬영한 사진작품 <우리 부부>를 개인 웹사이트에 올렸다가 학부모의 항의와 교장의 구두 경고를 받게 되는데, 조용히 끝날 것 같던 이 소동은 그해 6월 그가 직위 해제되면서 사회 문제로 비화된다.(도판3) 그의 웹사이트에 올린 그림 5편도 나란히 외설 혐의로 기소되었다. 이는 심각한 '표현의 자유' 문제로 쟁점화되면서 미술계 울타리를 벗어나 공론화된다.⁸⁾ 이 사건은 1심(2001), 2심(2003) 모두 무죄 판결을 받아냈고, 그 사이에 2002년에는 제4회 광주비엔날레 특별전 '프로젝트3:집행유예'에 성기를 가리지 않은 무삭제판 <우리 부부>가 전시되기까지 했다(2심 판결문을 읽어보면 작품의 비엔날레 출품 경력이 2심 무죄를 이끄는 견인차가 된 걸 알 수 있다). 하지만 대법원이 파기 환송(2005.7.27)하면서 사건은 원점으로 돌아온다. 김인규 교사 사건은 넓은 범주로 볼 때 표현의 자유문제로 귀속될 수 있으나, 것처럼 사회적 문제로 비화된 데에는 전통적인 교권과 교사의 기강 해이를 우려한 제도권 교육계와 법조계의 우려가 반영된 결과로 이해하는 편이 타당할 것 같다. 하지만 결과적으로 개인의 성 표현의 욕구를 공권력이 과잉 진압함으로써, 정권의 입장에선 오히려 화를 키운 꼴이 되었다. 김인규 교사 해프닝은 정치색을 강하게 표방하지 않은 작품을 제도 검열이 개입하여 오히려 정치적으로 중무장시켰고, 사건 자체도 미술계 문제가 아닌 사회 문제로 비화시켰으니 말이다.

정작 <No Cut 무삭제>이나 '김인규 교사 사건'에 비해, 조용히 묻혀버린 최경태 사건이 터진 것도 그해 5월이었다. 선정성의 수위만 따지면 아마 제일 높은 진입장벽을 넘어섰지만, 오히려 그로 인해 화단의 전체 정서도 그를 구제할 수 없게 되었다. 전례 없이 야했다. 이 사건은 '음란작가'의 변태적 행각으로 곧잘 치부되면서 문제가 된 출품작이 법원 판결로 2003년 작품 31점이 소각처리 되는 것으로 종지부를 찍는 듯 했다. 최경태가 욕망의 재현물로 미성년자를 선택한 사실이 그의 포괄적인 표현의 자유까지 박탈했다. 때문에 비주류 민중미술가 태생의 독신 중년 남성(당시 44세)이 어찌서 정치 메시지를 포르노그래피로 전유해야 했는가라는 본질적 질문은 가로막혔다. 전시 도록에서 미성년 여성에 대한 작가의 성적 기호를 고백한 지문마저 문제시 되었다.(도판4)

돌아보건대 남한 사회가 파급력이 높지도 않은 미술계의 성 표현을 엄단해 경우가 많았던 것 같진 않다. 분단 이데올로기의 도움으로 집권한 독재정권들이 정작 두려워한 것은 정치적 표현물이지, 우민화 정책을 위해

정권조차 찾아서 씹먹은 성표현은 두려움의 대상은 아니었다. 최경태는 문제가 된 전시 일곱째 개인전 <여고생 전: 포르노그래피 2>(보다 갤러리 2001년 5월30일~6월5일)에 1년 앞서, 그와 대등한 수위의 성적 표현을 담은 여섯 번째 개인전 <포르노그래피 전>(갤러리 보다 2000년 1월28일~2월4일)을 같은 전시 공간에서 열었지만, 당시에는 아무 탈 없이 전시를 마칠 수 있었다.

민중미술 진영 내에서도 비주류 그룹에 속하는 한강미술관 출신인 최경태는 전경과 노동자의 모습을 강한 대비로 거칠게 묘사해왔다. 하지만 1999년 이후 일관되게 음란물 회화가로 작가적 변신을 시도한 매우 예외적인 민중 작가다. ‘민중’이라는 단일대오로 응집되었던 전선이 90년대 중반부터 분화되면서, 그는 그보다 더 강한 방법으로 세상을 타격할 방법을 궁리했다고 진술한다.⁹⁾ 빌헬름 라이히 식으로 풀어 말하면 국민윤리가 보호하는 대열에서 이탈한 최경태는 미술공동체도 용인하기 힘든 수위의 개인의 욕망을 재현의 주제로 삼아 2001년 본보기로 고초를 겪은 것이 된다. 그것이 김인규 사건만큼 쟁점화에 실패한 이유이기도 하다.

2001년 최경태 사건과 관련하여 눈여겨 볼 사건은 그 무렵 등장한 신예 여성작가 장지아다. 고작해야 미술원 1기생 졸업전에서 그녀가 선보인 졸업 작품은 성표현의 관할권을 쥐고 있는 화단의 남성 패권주의를 물어뜯는 것처럼 보였다. 그런 점에서 진정한 의미의 바기나 덴타타 vagina dentata의 맹위를 보는 듯 했다. 그녀의 졸업 작품의 내용은 이렇다. 여성 화가로 화단에서 생존하기 위한 능동적 매뉴얼을 정해 자신을 자조적인 방식으로 능멸하고 그 모습을 반복해서 보여주는 것. 이 무서운 신예는 상의를 전부 벗어재긴 채 새벽길을 배회하는 행위예술을 감행한다. 그녀의 저돌성은 ‘개인적인 것이 정치적’이라는 슬로건을 단지 구호만이 아닌, 맨몸을 개인화기로 삼아 실천한 1970년대 서구 여성주의 계보와 맞닿아 있는 듯했다. 당시 장지아의 졸업 작품은 제도권 화단에선 주목받지 못했지만, 이후 그녀가 몰입한 충격적이고 일관된 성적 자유분방이 담긴 시각적 기록물들의 신호탄이 되었다.

2005년 경과보고

1, 2심 모두 무죄판결을 받아낸 김인규는, 대법원의 파기환송과 대전고법의 벌금형 선고로 한시적으로 사회적 이목을 끌었지만 사건 초반만큼의 열기는 사라진지 오래였다. 그것은 김인규 사건이 표현의 자유라는 쟁점보다 교권의 엄숙주의와 권위를 확인하는 해프닝이었기 때문일 것이다. 그는 최종 판결 당시 이미 복직 상태였기에 벌금 480만원만 납부하면 머리 아픈 사건에 더는 연루되지 않아도 되는 신분이었다. 대법원의 판단은 “피고인의 위 작품들에 예술성이 있다고 하여 그 이유만으로 위 작품들이 음란성이 당연히 부정된다고 볼 수는 없다.”는 것으로 요약된다(대법원 판결문 2005년 7월27일).

대법원의 파기환송 3일 후, 세상을 떠들썩하게 만든 또 다른 사건이 터졌다. MBC 생방송 대중음악 프로그램 <쇼! 음악중심>에 출연한 펑크록 밴드 ‘릭스’의 무대 위로, 함께 출연한 동료 음악인 ‘카우치’가 생방송 중에 바지를 내리는 돌발 행동을 연출한 것이다(바지 안에 아무 것도 입지 않았다). 해당 프로그램은 이후 폐지되었고 관련자 2명이 구속 수감된 사건이다(각각 1년6개월, 2년 실형 선고). 김인규 교사 유죄판결에 항의의 뜻을 전한 기획전 <유죄교사 김인규와 죄 없는 친구들>(2005년 11월18일~28일)도 같은 해 열렸다. 출판작가 조습은 노래방에서 알몸으로 바닥을 치고 오르는 악동의 모습으로 나타난다.(도판5) 방문객이 거의 없는 갤러리꽃의 지하공간에서 고태치는 악동의 항의를 단속하고 제지하는 이는 없었다. 조습은 정치적 의사 전달을 자신의 연기력으로 매개하는 여러 포스트민중주의 작가의 계보에 놓인다. 그의 작업에서 개인적인 것

이 정치적이고, 너의 몸이 전장이라는 빛바랜 문구를 재확인하게 된다.

한편 post yBa 작가로 분류되는 팀 노블 & 수 웹스터 Tim Noble & Sue Webster 커플도 노출 수위 면에서 결코 뒤질 게 없는 자신들의 정사(情事) 드로잉 마흔 점을 <Joy of Sex>(국채 갤러리 2005년 10월7일~11월6일)에서 전시했다. 이 역시 같은 해에 개최된 전시다. 이 전시도 어떠한 제재조치도 신고 접수도 없었다. 이것은 갤러리 꽃과는 다른 논리가 보호한 것이다. ‘품격을 달리하는’ 이 전시 공간에서 세계적 명망을 획득한 외국 작가가 노출 실험을 할 때, 동아시아의 검찰과 보수적 관객이 그들을 어떻게 대우하는지를 보여줬다고나 할까.

2006년 사춘기 징후가 발견한 이중예술가

2006년 가을 로댕갤러리의 <사춘기 징후>(2006년 9월1일~11월5일)에 선정된 12명의 작가는 기획의도가 말해주듯 비주류적 일탈과 하위문화가 반영된 동시대미술의 주소를 기술하기 위해 모여 들었다. 때문에 완고한 장르적 사유를 뛰어넘어 출품작에는 만화까지 포함되었다. 안소연(당시 학예연구실장)의 글도 이 기획의 취지를 모노크롬과 민중미술에 매혹되지 않은 작가들이 “주변부 문화에서 체득한 경험을 주제로 흥미로운 작업을 생산”한 사실에 주목한다고 밝혔다. 물론 이 전시는 한국현대미술의 양대 헤게모니가 무너진 1990년대 이후 떠오르는 작가를 조망할 뿐, 그들이 전략적으로 섹스 코드를 사용했음을 지목한 전시회는 아니다. 그럼에도 불구하고 우연히 초대작가 12명 중 4명, 장지아, 김홍석, 오형근, 현대준은 이 글의 주제를 풀어낼 수 있는 주요한 작품군을 생산한 이들이다. 그런 점이 흥미롭다. 이중에 특히 현대준은 눈여겨 볼만하다. 장르적 사유가 붕괴된 1990년대 화단은 다매체 복합문화의 성장통을 겪는다. 크로스오버를 하나의 경향으로 수용한 화단에서 큰 역할을 맡은 이가 만화가이자, 화가이자, 조각가이자, 수집가이자 등등 갖은 ‘이자의 아티스트’ 현대준이다. 그는 무규칙 이중 아티스트의 대표인 바, 대학에서 공예를 전공했지만 만화로 제도권 화단에 이름을 알렸다(1997년 광주비엔날레 특별전 초대).

현대준은 관공서의 권위 없이 상투적인 시각 홍보물을 섹스 코드로 패러디하고 야유한다. 관공서 홍보물을 빙자한 작업은 웹사이트에 복제되면서 선풍적인 인기를 얻었다.(도판6) 화재 경고나 방공 방첩 포스터는 현대준 세대가 청소년기에 경험한 익숙한 시각적 기호들인데, 이것을 섹스 판타지로 뒤집어 씌워 패러디했다. 그런데 유쾌한 점은 섹스 판타지가 동원될 때마다 개입하는 남근주의를 그는 내세우지 않았다는 점이다. 현대준이 90년대 후반부터 2000년 초반 내놓은 카툰은 온라인을 통해 전파되면서 시각예술 종사자에게 어깨에 힘 빼고도 권위에 야유하는 방법, 성을 음란하지 않게 유희하는 기술을 전수했다.

2007년 <불량아트>의 집단적 성정치미술 vs 2008년 개별화되고 산재된 성정치 미술

성을 기획안으로 전면에 내세운 기획전은 미술인 공동체의 관심보다 황색언론의 낚시밥으로 전략될 공산이 크며, 그 때문에 진지한 논의 대상이 되긴 고사하고 한시적 소동으로 기억될 때가 많다. 경박한 첫 인상 탓도 큰 것 같다. 류병하 이은화의 공동기획으로 열린 <불량아트>전(듀플렉스 2007년 3월8일~4월8일)은 기획의 도처럼 80년대 리얼리즘 작가와 2000년 이후 활동 작가 6인을 통해 성 정치학의 변모를 탐구한다. 그렇지만 너무 적은 작품수와 성적 표현만이 노골화된 선전 문구가 부각되면서 정작 정치적 문맥은 지워지고 말았다.

이처럼 기획안을 섹스에 집중한 전시는, 기획 저의야 어떻건 간에 선정주의로 도매금 되기 마련이다. 그럼에도 불구하고 성적치를 논의하는 개별 작품들의 각계약진은 동시대미술 경향 중에서 부인할 수 없는 하나의 흐름이 되었다. 그것은 한국의 특이한 사회 병리현상이 작품에 투사된 결과이기도 하다. 조훈의 저(低)부조 작업은 한없이 창백한 포르노그래피의 얼굴을 하고 있지만, 허술하게 관리되는 현대인의 욕정과 섹스산업 사이를 매개하는 진단지, 그리고 그 진단지들이 눈처럼 내려앉은 현대 도시의 퇴폐 문화를 조롱한다. 이런 점은 이흥덕의 계보를 따르는 것 같기도 하다. 하지만 전임자와 다른 점은 조훈의 저부조가 지닌 선정성이 미니멀아트 같은 외관에 담겼다는 점이다. 2000년 졸업전에 자신의 신체를 싸움터로 활용한 젊은 장지아는 2007년 개인전에서 체형과 연령이 상이한 여섯 여성의 서서 오줌 누기를 연출했다.(도판7) 조훈의 미니멀아트 같은 에로티즘처럼 장지아가 연출한 서서 오줌 누는 여성은 매우 단아한 흑백 인화물에 담겼다. 그래서 굉장히 청교도적 구도를 한 채 관객 앞에 제시되었다.

한계륜의 블랙 코미디도 전례 없이 과격적이다. <누드의 민망함에 관한 연구-교수와 여대생>(쿠프스트독 2008년 5월27일~6월5일)은 대학사회에서 교수와 여대생 사이에 벌어질 범한(그리고 실제로 벌어지곤 하는) 위상학적 상관관계의 판타지를 몽환적 영상에 담아냈다. 놀라운 사실은 이 작품의 출연진이 실제 대학교수인 한계륜 자신과 그의 실제 여제자들로 구성되었다는 점일 것이다. 이 사회가 용인하는 윤리의 허용기준치를 훨씬 상회하는 욕망을 ‘이해 당사자들’ 모의해서 성사시킨 것이다.(도판8) 불과 10년 전이라면 이런 전시회가 과연 가능했을까?(전시 개막일 동료교수 홍승혜는 내게 “이런 전시가 가능하다는 게 놀랍다”며 웃었다) 한계륜의 전시는 교육적으로 유해하다고 기소된 2001년 김인규 교사 해프닝을 넘어서고 있는 화단의 수준을 보여주는 것 같다. 호경운이 기획한 <출판기념회>전(갤러리 팩토리 2008년 1월18~27일)에 출품된 윤사비+여다함의 <과워포용>(2008)은 북한의 ‘수령님 어록’을 패러디한 성적 농담으로, 전체주의적 억압과 성적 억압을 야유하듯 병치시키고 있는데, 바로 그 점 때문에 10년 전 장영혜의 개인전(대안공간 풀 2000년 5월26일~2000년 6월6일)에 소개된 <삼성 프로젝트>와 <북조선의 구강섹스>가 떠오른다(혹은 80년 전 빌헬름 라이히의 성경제학 이론이 떠오른다). 장영혜의 작품은 대중을 성적으로 억압하고 예측해서 그 결과 타자의 욕망을 독점 관리하는 전체주의적 권력으로 삼성(남한)과 김정일(북한)을 지목하고 야유한다. 또 이것은 “정권이 교체된 90년대 후반 이후에는, 작가들이 취할 수 있는 가장 센 전략이 북한과 포르노 재현 외엔 남은 게 없었다.”는 최경태의 진술과도 일맥상통한다.¹⁰ 빌헬름 라이히의 이론이 정치미술 안에서 명맥을 이어가는 이유인 듯하다. 연출 없이도 결정적 순간을 잡아내는 다큐멘터리 사진가 노순택의 <좋은 살인>(2008)에도 에로티즘의 익살은 은연중 숨어있다.(도판9) 훈련용 수류탄 투척을 돕는 젊은 군인과 체험 학습 온 여고생이 함께 포개진 모습은 에로틱하다. 체복의 통과제의 속에 있는 두 젊은이, 혹은 성이 억압되는 병영 속의 가여운 청년과 섹스 심벌로 포장되곤 하는 여고생의 다정한 만남. 둘을 매개하는 모의 수류탄. 평!

2009년 지금/여기의 지속한 정치 악동들

미술이 에로티즘을 매개삼아 개인의 욕망 넘어, 보편적 정치 메시지를 전달하는 ‘정치적 에로티즘 미술’이 등장하기 위해선 대략 네 가지 배후가 가정할 수 있다고 나는 본다.

1. 빌헬름 라이히의 성경제론에 따라 한 사회의 전체주의 정국이 이데올로기와 성 윤리의 억압으로 구성원을

통제할 때, 저항적 개인(들)이 이로부터 탈피하는 과정에서 극단적으로 표출된다. 1930년대 전후의 독일 진실주의 Verismus 미술이 그 선례가 될 수 있다.

2. 1990년대 중후반 미술이 복합문화와 장르 다원화를 느슨하게 허용하면서 성적 유모를 무겁지 않게 수용한다. 관공서의 계도용 포스터를 패러디한 현태준이나, MBC 카우치 사건을 빗대 김인규 사건을 패러디한 조습의 작품이 이에 해당한다.

3. 여성주의 계보에 부분적으로 가담하지만 훨씬 유아론적 성 담론에 몰입한 여성작가의 등장이 있다. 이들은 인체의 도구화와 성에 관한 자기 독백을, 전성기 시절 서구 여성주의 미술에서 보는 것처럼 강도 높게 밀고 나간다. 장지아, 이은실을 들 수 있다.

4. 올드 스쿨 민중 미술작가의 진지한 주제가 은연 중 가볍게 가공된 경우를 들 수 있다. 전체주의 사회를 성적 농담으로 야유한 장영혜와 그녀를 계승한 윤사비+여다함, 교권에 제압당한 김인규 교사와 그를 오히려 극복하고 자기 풍자하는 한계륜 교수.

여기에 하나를 더 보태면, 미디어의 노출 군비경쟁으로 선정적 표현 수위가 높아만 가는 오늘날 미디어 환경과 이를 너그럽게 수용하는 세대의 등장을 꼽을 수 있다. 그렇지만 이 손쉬운 해답을 이 글에서 다루지 않은 까닭은 미디어로부터 선정성을 학습하는 잠재적 작가의 수가 일단 너무 많을 테고, 그 결과물의 배후를 모두 '정치적'이라 귀결 짓기엔 근거가 부족해서다. 아무튼 우리는 과거와는 비교할 수 없이 강도 높은 여전사 이미지의 팝스타들과 만난다. 2009년 11월 전 세계 연예 소식 상위권을 휩쓴 비욘세 Beyonce와 레이디 가가 Lady Gaga의 듀엣 뮤직 비디오 <Video Phone>과 레이디 가가의 신보 <The Fame Monster> 발매 소식은 그녀들의 파격적인 노출에 집중되었다. 그것은 이미 마돈나의 아성을 넘어서고 있었다. 신화 속 아마조네스만큼 용맹한 여전사의 이미지를 투사한 이들은, 활시위를 당기려고 오른 가슴을 도려낸 전설 속 아마조네스 여신과는 달리 균형 잡힌 양쪽 바스트를 무기 삼아 시장을 점령한다. 그렇지만 대중미디어의 투하하는 도발적인 노출 이미지의 용단폭격 앞에 미술계가 고스란히 투항하는 건 아니다. 한국사회는 물론 서구 미술계도 표현 수위를 수용하는 속도는 대체로 더디고 여전히 엄격한 잣대를 선호하기 때문이다. 테이트 모던은 2009년 전시 <Pop life>(2009년 10월1일~2010년 1월17일)에 리처드 프린스 Richard Prince의 브룩 실즈 Brooke Shields 10세 때의 누드 사진 카피본(원본 사진은 개리 그로스 Gary Gross가 1978년 촬영했다)을 포함시켰다가, 개막 직전 런던 경시청의 경고를 받아들여, 해당 작품을 철수시키고 도록도 전부 회수했다.¹¹⁾ **(도판10)**

미술사가 윤범모는 “왜 우리에게겐 전쟁은 있었으나 바람직한 전쟁미술은 없었는가 자문하지 않을 수 없다. 예술에 있어서 현실의식의 결여 때문이라는 말이 하나의 답이 될 것이다”라고 묻고 답한다.¹²⁾ 정치적 메시지를 담은 전쟁화의 부재에는 그 뒤로 군사 정권 주도의 민족기록화와 주류 화단의 야합이 자리했다는 지적일 것이다. 전쟁과 전체주의의 지배를 경험한 독일에서 조지 그로츠 George Grosz, 오토 디스 Otto Dix 같은 거물급 진실주의자들이 도시의 폐허, 상이용사, 그리고 매춘부로 넘치는 거리와 춘화를 남긴 점을 상기할 때, 비슷한 조형적 결과물을 내놓지 못한 한국화단을 견주어 볼 때 당연히 떠오르는 의문일 게다. 윤범모의 질문을 변형시켜 던져볼 만하다. 전체주의적 문화에 저항한 한국 정치미술 계보는 전방위적 정치 억압과 성적 억압 앞에서 어떻게 대응해 왔을까? 이 질문은 다시, ‘사회 이슈로 더러 부상하는 음란 작가들의 행태를 이해하는 또 다른 방법은 없을까’로 풀이될 수 있다. 이른바 에로티즘 미술에 담긴 정치적 진실주의를 우리가 몽매한

도덕심에 간혀 제대로 성찰하지 못해 온 건 아닐까? 성적 표현에 몰입한 작가들은 혹시 성이라는 단일대오 속에서 느슨하게 연대하고 있는 건 아닐까? 그래서 그들의 선정주의 미술은 널리 산포되어 있으며, 서로 보일 듯 말 듯 느슨한 정치 미술의 계보 속에서 공존하는 건 아닐까? 이것이 1990년대 이후 정치적 에로티즘 미술이 존립하는 생존전략은 아닐까?

-
- 1) 강금실, '장정일을 위한 변론', 『장정일, 화두, 혹은 코드』 행복한책읽기 2001, 197쪽
 - 2) 바바라 크루거의 작품은 1989년 워싱턴 낙태 옹호 행진을 위한 집회 선전 포스터로 쓰였고, 여러 국가에서 여권 신장 포스터로 채택되었다.
 - 3) 박설호 편역 『빌헬름 라이히, 문화적 투쟁으로서의 성(性)』 솔출판사 1996, 88~89쪽
 - 4) 위의 책 93~94쪽
 - 5) 2000년 광주비엔날레 <인+간>의 세부 주제 중에는 '인간과 성'이 있었다. 99년 창간한 『art』의 창간 특집은 '몸'이다. 99년 <99여성 미술제: 팔퀴들의 행진>도 2부에서 여성성, 섹스와 젠더 등을 부각해서 다룬다. 장선우의 <거짓말>도 99년 제작되었으나 등급보류판정을 받는다. 학술서 『몸과 미술』이 간행된 해도 99년이다.
 - 6) 권인숙, '진보, 권위 그리고 성차별', 임지현 외 『우리 안의 파시즘』, 삼인 2000, 131-148쪽
 - 7) 이명옥 사비나 미술관장 전화 대담 2009년 11월17일
 - 8) 그 해 6월 김인규 사건은 MBC '100분토론'의 의제로 다뤄진다.
 - 9) 최경태 전화 대담 2009년 11월17일
 - 10) 위 최경태 전화 대담
 - 11) Charlotte Higgins and Vikram Dodd, 'Tate Modern removes naked Brooke Shields picture after police visit', Guardian 인터넷판 2009년9월30일자
 - 12) 윤범모, '우리에게 전쟁미술은 있는가' 『월간미술』 1989년 6월 72~76쪽