

한국디자인DNA 심화연구

Contemporary Arts

– 한국현대미술의 ‘보편적 개별성’

심화연구자 강 수 미(서울대학교 인문학연구원 선임연구원)

CONTENTS

제1부 연구개요

- 1장 연구배경
- 2장 연구 목적과 방법
- 3장 연구내용

제2부 세계와 한국현대미술의 지형: 보편적 개별성을 찾아서

- 1장 글로벌리즘과 차이
- 2장 한국 미학의 역동성, 세대적 감수성의 내용

제3부 대표디자인: 한국현대미술작품의 ‘보편적 개별성’

- 1장 추천 대표디자인
- 2장 대표디자인 선정 및 평가
- 3장 한국현대미술의 지향점



제 1부

연구개요

1장. 연구배경

: 한국현대미술, 글로벌 사고와 지역적 실천의 장

본 연구는 한국현대미술(Korean Contemporary Art)을 대상으로, 동시대 우리의 삶/생활세계에서 조직된 특수한 미술의 지형과 예술적·조형적 의식을 탐색하고자 하는 목적을 갖고 있다. 이는 반대로, 지금 여기 한국 사회에서 산출된 현대미술, 구체적으로 한국현대미술의 경향과 개별 작가들의 작품이 문화예술의 층위에서 어떠한 지역적 정체성이나 공동체적 의식 및 감각의 변별점을 함유하고 있는지를 탐구하는 것과 같다. 그렇다면 우리의 연구는 요컨대, 한국현대미술과 동시대 한국사회, 그리고 한국문화예술의 정체성을 상호 작용하는 관계로 전제하는 관점에서 이루어진다고 말할 수 있다. 현재 우리 사회에서 이러한 연구 관점은 특별한 보충 설명이 필요하지 않을 만큼 당연시되는 추세이다. 정책 당국이나 민간 영역 모두에서 문화와 예술을 가치와 이윤을 창출하는 ‘산업’의 한 영역으로 육성하는 조류가 거세다. 이와 궤를 같이하여, 과거 그 어느 때와도 비견하기 어려울 정도로 삶과 예술, 현실사회와 문화예술의 장(場), 공동체의 정체성과 문화예술의 정체성을 상호 관계로 보고, 양자의 혼성(hybrid)을 긍정적으로 도모하는 경향이 강하다. 이러한 배경이 한편으로, “한국의 디자인 DNA”를 화두로 그것을 “발굴, 정립, 전파”하고자 하는 <한국디자인DNA 발굴사업>(지식경제부, 한국디자인진흥원)에서, 본 연구가 ‘한국현대미술’을 동시대 생활세계 및 문화예술의 장과 다자적 관계로 고찰해야 할 이유인 것이다.

그러나 다른 한편으로 우리는 좀 더 구체적이고 실증적인 차원에서 이 연구의 배경을 설명할 필요가 있다. 첫째, 동시대 문화예술의 수용자 내지는 향유자에게서 발견할 수 있는 다양한 변화에 주목해야 한다. 과거 모더니즘 시기와는 달리 오늘날 거의 모든 사람들이 단순한 생계활동을 넘어 자신의 자아실현과 정신적·감각적 욕망의 충족을 인생의 중요한 목표로 설정하고 살아간다. 이에 따라 물리적인 노동과 실용적 산업생산물에만 매달리는 것이 아니라, 유무형의 창조 행위, 창조적 과정, 문화예술 창작물을 향유하고 거기에 참여하는 데 큰 가치를 부여하게 됐다. 우리가 근래 전 세계적으로 넘쳐나는 미술관, 공연장, 문화센터, 시민학교 등에서 아주 많고 다양한 층위의 사람들(더 이상 관객/감상자라는 수동적 층위에 머물지 않고 참여자/관여자로서 역할을 하는 다수 대중)을 마주치는 일은 그런 변화의 일면이다. 이렇게 시민사회의 구성원들이 능동적이고 대중적으로 문화예술의 창작과 수용 영역에 관여하거나 개입하는 양상은, 필연적으로 그 문화와 예술의 양적/질적 차원의 변화를 동반한다. 특히 현대미술에서 이러한 변화는 작품·전시·

비평(이론) 등 제반 미술 활동이 보다 대중 문화적이고, 일상적인 차원으로 방향전환한 데서 찾을 수 있다. 문화예술 향유자 내지는 참여자의 변화에 따른 미술 활동 전반의 변화. 이 점이 우리가 <한국디자인DNA 발굴사업>에서 한국현대미술을 중점 연구 분야로 다뤄야 할 두 번째 배경이다.

서구에서는 1960년대 말을 기점으로, 한국의 경우는 1990년대 초중반부터 본격적으로 미술이 관념론 미학과 유희주의를 표방한 모더니즘 시대를 끝내고, 사회 현실과 일상의 다양한 국면, 그리고 대중의 취향에 문호를 개방하는 포스트모더니즘 미술의 시대를 맞이했다. 포스트모더니즘은 “무엇이든 좋다(anything goes)” 는 표어를 기치로 내걸 만큼 기존 모더니즘 사회가 금기시했거나, 억압 혹은 배제했던 영역들, 정신들, 표현들, 태도들을 적극적으로 용인했고, 그 금기와 억압에서 자유로워지고 했던 문화적 조류다.¹⁾ 미술 또한 이러한 조류에 합류하면서, 모더니즘 미술이 유희주의 미학의 배타적 권내에서 특별한 가치로 고수해왔던 독창성(originality), 진정성(authenticity), 그리고 무엇보다 예술의 순수성(purity)을 위반하는 예술 실천들을 도모했다. 이러한 행위와 그 미적 결과물을 통칭해서 포스트모더니즘 미술이라 부른다. 이렇게 미술이 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 이행해가는 과정에서, 실제 질적인 차원의 성과에 대한 평가는 논외로 두더라도, 한국현대미술이 급속히 세속의 다양한 취향을 존중하고 대중 친화성을 강조하는 방향으로 전환했다는 사실은 분명하다. 또한 미술이 여러 측면에서 복잡다기해졌음도 주지할 점이다. 이를테면 미술계에서 두각을 나타내는 작가들의 연령층이 20-30대로 젊어졌으며, 그에 따라 동시대 젊은 세대의 감수성과 표현력이 미학적 기준의 하나로 당당히 자리를 차지하게 됐다. 또 미술의 주도적 경향에서부터 개별 작품들의 내용에 이르기까지, 미술 내적인 탐구보다는 현실의 가시적 현상이나 개인의 일상과 같은 작은 이야기에 더 초점을 맞추는 양상이 일반화됐다. 이렇게 창작 영역에서 한국현대미술의 변화는 앞서 첫 번째 우리의 연구 배경으로 밝힌 동시대 문화예술의 향유자가 변화한 사실과 맞물려 있다는 점에서, 그 연구의 중요성을 높인다. 즉 한국현대미술에 대한 연구는 곧 동시대 한국인의 삶의 조건, 사회의식 및 미의식, 인식과 지각, 세대적 감수성과 표현 경향에 대한 이해인 것이다.

셋째, 20세기 후반부터 세계가 글로벌 사회(global society)로 진입하면서 산업경제(하부구조)와 문화(상부구조), 중심과 주변, 주류와 비주류를 나누는 경계가 희미해지고, 다국적/다자적 생산 · 다국적/다자적 소비 · 다문화화 · 탈지역화 · 다원화가 현실에서 전면적으로 진행된 정황 또한 우리가 참

1) Jean-François Lyotard, 이현복 편역, 『지식인의 종언』, 서울: 문예출판사, 1993, p.29. 그러나 리오타르는 “무엇이든 좋다” 식의 포스트 모던적 자유가 취향을 지배하는 혼란과 영합한 “돈의 리얼리즘” 임을 강조한다.

고로 삼을 연구배경이다. 동시대 미술에서 글로벌리즘의 영향은 우선, 내셔널리즘에 입각한 자국의 배타적 미술이 더 이상 세계 미술계의 관심과 동의를 이끌어낼 수 없게 됐다는 사실에서 찾을 수 있다. 내셔널리즘이나 배타성은 ‘관계들의 망(network)’ 그 자체인 글로벌리즘 시대에 한 국가가, 그 민족이, 그 문화가 스스로 소외되거나, 그 관계에서 아예 존재를 확인할 수 없는 입장에 처함을 의미하기 때문이다. 오히려 21세기 들어 세계 미술계의 아젠다는 ‘전 지구적으로 사고하고, 지역적으로 행동하기(Think globally, Act locally)’ 이다. 이제 미술은 특정 국가의 특정 민족성과 지역성이라는 물리적/지리적/의식적 경계를 넘어 다양한 지역의 문화 예술 활동이 교류하는 장이 되었다. 또한 기존에 서구 유럽과 영미 권역을 중심으로 한 미술이 아니라, 근대 역사에서 상대적 변방으로 치부됐던 지역들의 미술이 세계 미술계의 주목과 긍정적 가치평가를 끌어내고 각광 받는 곳이다. 이렇게 글로벌 문화와 탈 중심화 된 예술의 조류 속에서, 한국현대미술은 미국, 독일, 영국, 일본, 중국, 인도, 터키, 그리고 중동 국가들 등 다양한 지역 미술과 적극적으로 관계 맺으며 보다 새롭고, 유연하며, 풍요로운 지각 경험과 미의식을 조직해나가고 있다. 물론 그렇다고 해서 한국미술이 가진 특유의 정체성, 이를테면 한국의 지역적 특성(locality)이나 역사적으로 형성된 공동체적 의식과 감각의 중요성이 반박 당하거나 소거되지는 않는다. 그러한 영역들은 오히려 글로벌리즘이 중시하는 지역적 원천이자 특수성으로 과거보다 더 존중하고 육성할 부분이 되었다. 왜냐하면 미술에서 글로벌리즘의 보편적 가치는 각 지역의 고유한 예술 활동과 그 산물이 문화예술의 전 지구적 교류 속에서 상호 관계하는 쪽으로 지향점을 두기 때문이다. 이와 같은 맥락에서, 우리의 연구는 글로벌리즘이라는 시대적 배경 또는 당대 조건에서 한국현대미술이 어떠한 지역성과 문화 정체성을 담지하고 발전시켜가고 있는지에 대한 고찰이 될 것이다.

2장. 연구 목적과 방법: 담론들, 작품들 그리고 비평

앞서 서두에 밝혔듯, 이 연구의 목적은 한국현대미술을 중심으로, 동시대 한국의 삶/생활세계가 그 바탕이 되어 출현한 고유하고 특수한 미술 지형을 분석하고, 그로부터의 미의식 또는 조형의식을 발견하는 데 있다. 그리고 이러한 목적에서 세부적으로 분기하는 하위 목적은 첫째, 동시대 한국사회를 조건으로 한 미술이 어떠한 형식과 내용, 성향과 지향점을 갖고 전개되는지

살피는 것이다. 둘째, 글로벌리즘의 문화 지형학 속에서 한국현대미술이 담보하고 있는 동시대 문화 예술적 보편성(universality)과 차이(difference)를 가늠하는 것이다. 셋째, 한국현대미술에서 역사적으로 형성된 한국의 미학과 조형의식이 어떻게 변화하고 있는지 분석하고자 한다. 넷째, 한국현대미술 내부의 역동성과 세대적 감수성을 당대 사회적 조건과 물질문명과의 영향 관계로 다루는 것이다. 다섯째, 이상과 같은 네 가지 연구 목적 아래 도출한 분석 내용을 바탕으로 한국현대미술이 가진 ‘보편적 개별성’을 밝히고, 거기서 높이 평가할 부분과 상대적으로 부족한 점을 논하고자 한다.

우리가 근간으로 삼을 연구 방법론은 크게 둘로 대별할 수 있다. 우선, 본 연구는 한국현대미술의 동시대적 조건과 미학적 경향을 이해하기 위해서 참조 가능한 다양한 담론들(철학, 미학, 미술사, 문화연구, 미술비평 등)을 교차 논의할 것이다. 다음으로는 사례 연구의 방법론을 취할 것인데, 이는 한국현대미술에서 보편적 개별성을 발견할 수 있거나, 적어도 그러한 가능성을 담지하고 있는 8명 한국 현대 미술가들의 작품을 비평하는 방식으로 이루어진다.

3장. 연구내용

: 한국현대미술의 보편적 개별성을 찾아서

위에서 밝힌 연구 목적과 방법에 따라, 본 연구의 본문(제2부, 제3부)은 다음과 같은 체계 아래 그 내용이 전개될 것이다.

제2부의 주제는 〈세계와 한국현대미술의 지형: 보편적 개별성을 찾아서〉이다. 여기서 우리는 비단 한국만이 아니라 세계를 논의의 대상으로 삼아 동시대적 삶의 정세와 문화 예술의 현황을 지형학적으로 개관하고, 그로부터 한국현대미술이 가진 전 지구적 보편성과 지역적 개별성, 미학적 연속성과 불연속성, 세대적 감수성과 문화적 취향의 표현 양상을 분별해내고자 한다. 이는 전체 2개의 장을 통해 해명할 내용인데, 1장은 먼저 “글로벌리즘과 차이”라는 논제를 통해 동시대 사회적 조건과 예술이 당면한 현실을 개관할 것이다. 2장 “한국 미학의 역동성, 세대적 감수성”은 한국현대미술의 미학 또는 조형의식이 역동적으로 변화한 부분에 대한 고찰이다. 그리고 그 역동적 변화에 대한 구체적 논의로 미술 창작과 수용의 변화 및 예술 창작 내부와 외부의 메커니즘, 그리고 미디어와 기술의 다변화된 차원을 세대적 감수성과 함께 다루는 장이다.

제3부는 <대표디자인: 한국현대미술작품의 '보편적 개별성' >이라는 주제 아래서, 8명의 한국 미술가들과 그들의 작품을 비평하는 장이다. 여기서 논할 한국 미술가 8명은 미술사적 평가나 현실적 유명세/인지도를 기준으로 선정하지 않았다. 오히려 그러한 기준을 대입하면 이들 작가들은 상당히 젊고, 폭넓은 대중적 지지를 받은 적이 별로 없다는 점에서 열외 될 가능성이 적잖다. 혹은 심지어 매우 일반적이고 전형적인 미의 기준으로 보면, 이들의 작품은 반(反)미학적이거나 비(非)미술에 가까워보일지도 모른다. 하지만 이 연구의 과제는 이미 독자적인 예술세계를 이룩한 거장의 미술을 상찬하는 데 있지 않다. 그 때문에 본 연구자는 한 작가의 독자적 성공보다는 시대적 삶을 공유하는 미술가의 감수성, 그리고 그러한 면모가 드러난 작품을 무엇보다 우선할 선정 기준으로 삼았다. 또한 우리의 연구는 한국현대미술에서 동시대성을 찾고, 동시대 삶의 양상에서 한국현대미술이 어떻게 생성되고 있는지를 밝힐 목적에서 출발했다. 때문에, 관례화되거나 정형화된 미적 판단보다는 지금 여기서 새롭게 시도되거나 일정 정도 미학적 특수성을 확보한 예술 실험에 더 비중을 두었다. 이러한 관점에서 선정된 한국 미술가 8명은 50대, 40대, 30대, 20대 연령 별로 분포해 있어 세대적 감수성을 논하기에 타당하며, 장르 또한 회화, 조각, 사진, 영상, 설치, 퍼포먼스 등으로 다양해 조형 형식과 매체의 지속과 변화를 분석하기에 적절하다. 그리고 물론 이들의 미술에는 한국 고유의 미학/미의식과 맺는 연속성뿐만 아니라 불연속성 또는 변화가 담겨 있으며, 오늘날 시각문화 및 시각언어의 보편성과 개별성을 추출해낼 수 있다는 점에서 중요한 사례 연구의 대상임을 확인한다.

요컨대 우리는 바로 전에 제시한 기준에 따라 선별한 작가의 작품을 대표 디자인으로 전제하고, 그 작품들에 담긴 이미지와 의미, 형식적 방법론과 표현 내용을 평함으로써 <한국현대미술의 보편적 개별성>이라는 연구 주제의 핵심 문제에 답하고자 한다.

■
제 2부

세계와 한국현대미술의 지형
: 보편적 개별성

1장. 글로벌리즘과 차이

1) 동시대 사회 조건과 예술의 가치

21세기의 첫 십년을 마무리해가고 있는 지금 한국의 시대 기조는 세계화, 즉 글로벌리즘(globalism)이다. 조선 후기 개화파의 자율적 판단에 따라서든 일본의 강압적 개항에 의해서든, 서구적 현대화/근대화(modernization)가 이곳 한반도의 지상과제가 된 이래로, 우리는 ‘국제적’ 혹은 ‘세계적’ 이라는 말을 곧 ‘서구 선진국처럼’ 과 같은 뜻으로 이해해 왔다. 그랬던 만큼, 현재 우리의 시대적 기조가 세계화라고 해서 새삼스러울 것은 없어 보일지 모른다. 하지만 일단 원칙적으로 ‘글로벌리즘’ 에서 가리키는 세계(global)는 과거 서구 제국주의 열강에 무게 중심이 쏠린 반쪽짜리 지구나, 모더니즘 패러다임을 독점적으로 구성하고 동서양을 통틀어 헤게모니를 잡은 서양의 몇몇 국가를 의미하지 않는다. 정확히 말해, 글로벌리즘이라는 아젠다에서 세계는 전(全)지구이며, 각각의 원천을 가지고 각자의 현실을 만들어가고 있는 서로 다른 수많은 세계의 지역들이다. 글로벌리즘에서 ‘전 지구적인 차원’ 과 ‘전 지역적인 차원’ 이 거의 동의어로 간주되는 것은 바로 그 때문이다. 이러한 의식적 입장이 바야흐로 완숙해진 지금 이 시점에서, 우리는 이제 꽤 자연스럽게 ‘차별’ 이 아니라 ‘차이’ 를, ‘우열’ 이 아니라 ‘다양성’을, ‘독점’ 이 아니라 ‘공유’ 를 말한다. 또 ‘순수성’ 이 아니라 ‘혼성’을, ‘단일 민족성’ 이 아니라 ‘다문화 사회화’ 를 더 긍정적이고 ‘정치적으로 올바른(politically collect)’ 가치라고 받아들이는 추세다. 그뿐만이 아니다. 글로벌리즘이 전 지구적, 전 지역적 세계를 의미하는 바로 그 맥락에서, 세계 구석구석은 과거 어느 때보다 더 적극적이고 상호적으로 인적/물적, 의식적/문화적 차원에서 교류와 융합, 생산과 교환, 소비와 재생산 관계를 맺으며 살아가고 있다. 1990년대 말부터 대중문화영역뿐만 아니라 한국 사회 전반에서 유행한 ‘크로스오버(crossover)’ 나 ‘퓨전(fusion)’ 은 그런 변화를 현상적으로 보여주는 말이자 트렌드가 된 문화 방법론이다.

물론 글로벌리즘은 위와 같이 긍정적이고 생산적인 면만을 갖고 있지 않다. ‘글로벌 스탠더드(global standard)’ 는 사실 다양성과 차이를 존중한다는 글로벌리즘 사회에서 강압적이고 획일적인 유일 기준으로 작동하는 경향이 강하다. 이 ‘세계적인 기준’ 에 들거나 들지 못하는 상황은 과거 ‘서구 선진국의 기준’ 에 맞춰야 했던 상황과 크게 다르지 않아서, 여전히 세계의 지역들은 수평적 관계가 아니라 위계 관계로 묶이고, 민족/인종/국가/사회계층 간 우월의식과 콤플렉스에 지배당한다. 제국은 없지만 세계정세를 좌

지우지하는 패권 국가는 여전히 존재한다. 특정 민족이나 인종에 대한 노골적인 차별은 거의 불가능해졌지만, 그 내부에 경제적 격차를 만들어내는 자본주의적 차별은 더욱 강고해졌다. 오늘날 예외적인 사건이 아니라 일상이 된 전 지구적 범위의 테러, 다국적 전쟁, 자국의 이익을 위해 패권을 쥔 국가들이 여타 다수 지역들에 감행하는 경제 장벽과 대리전쟁은 무엇을 말해주는가? 그것은 글로벌리즘 사회를 표방하는 동시대가 오래된 민족주의, 세계 질서를 원하는 쪽으로 재편하기 위한 권력 지향적 폭력성, 그리고 다문화의 보편 가치를 가장한 글로벌 스탠더드의 획일성을 그 이면에 내재하고 있다는 사실의 누출이다. 달리 말해서, 그 감춰진 이면이 노출되는 일종의 시대적 증상(symptoms)이라고 봐도 무리는 아니다.

그런데 특히 글로벌리즘 시대에 절대적 강자로 부상한 사회 영역은 ‘경제’이다. 사실 그 이즘이 전 세계적으로 별 다른 저항 없이 확산될 수 있었던 배경에는, 자국의 이익을 극대화하기 위해 생산-소비 시장을 과거 정치적 이념이나 역사적 이데올로기로 분할된 지역들까지 속속들이 점유하고 확장하고자 한 신자유주의 시장 체제 하 각국의 계산이 있었다.

이러한 동시대 사회적 상황에서 우리가 주목할 부분은, 비단 서구 자본주의 국가만이 아니라 중국과 러시아 같은 냉전시대 공산주의 국가까지 동참한 이 ‘글로벌 자유 시장 체제’ 아래서, 문화와 예술 분야가 가장 환호를 받는 영역으로 부상했다는 점이다. 그것은 한편으로 글로벌리즘의 긍정적 지향성이 다양한 지역들의 호혜적이고 유연한 관계 형성, 다문화의 공존과 교류, 그렇게 해서 전 지구적인 차원에서 사회를 지속가능하도록 변화시키려는 목적을 갖고 있었던 데 기인한다. 그런 목적으로 따지면, 문화와 예술은 각 지역의 토착성과 정체성을 바탕으로 형성된 것인 동시에 상대적으로 자유롭고 비폭력적인 방식으로 다른 지역들과 공존·교환·교류·혼성이 가능한 장이다. 생전에 미국의 지성을 대표하는 평론가로 꼽혔던 손탁(Susan Sontag)은 1960년대 한 논설에서, 예술이 당대의 정신성(spirituality)을 새롭게 재창조할 수 있는 “가장 적극적인 메타포 중의 하나”라고 말한다. 그녀의 주장이 타당하다면, 오늘날 예술은 모더니즘 시기 동안 ‘진보’의 정신 하에서 인간이 자연과 인간 자신에게 가한 지배와 착취, 폭력과 억압을 해체하고 ‘지속가능한 사회(sustainable society)’를 도모하기 위한 탁월한 그라운드일 수 있다. 손탁은 정신성을 “인간 의식의 완성과 초월, 인간이 처한 상황에 내재된 고통스러운 구조적 모순들의 해결을 목적으로 하는 행동의 계획, 숨어, 이념”으로 정의한다.²⁾ 그 정의에 기대면, 우리시대에는 예술이 글로벌

2) Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, in: *Styles of Radical Will*, 이병용·안재연 역, 『급진적 의지의 스타일』, 서울: 현대미술사, 2004, p. 11.

리즘의 정신성을 현실적으로 구현할 중요한 터전 중 하나가 됐다고 말해도 좋을 것이다. 이런 맥락에서 현대미술 분야의 최근 한 사례는 우리에게 시사점을 던진다. 21세기에 접어들어 중국현대미술은 서구 미술계와 열렬한 관계를 맺고 전 세계 미술이 주목하는 대상이 되었다. 이를테면 정치적 갈등이나 이데올로기적 분쟁을 넘어, 공산권의 사회주의 리얼리즘 미술이 서구 자유주의 미술과 상호 관계를 형성하게 된 것이다. 우리에게 그 정황은 다자적 가치와 다양성을 중시하는 글로벌리즘이 예술을 통해 실현될 수 있음을 보여주는 것처럼 보인다. 그래서 이에 대해 누군가는 미술이 동서 탈냉전 시대를 완전하게 끝냈다고 말하고 싶을지도 모른다. (물론 이러한 사태 해석은 일면만 보는 것이며 매우 순진한 판단일 수 있는데, 우리는 잠시 뒤에 다시 이 사례를 다른 각도에서 들여다 볼 것이다.)

그러나 다른 한편, 문화와 예술을 향한 사회 전반의 갑작스러운 관심과 기대는 이 영역이 새로운 경제 가치를 창출할 것이라는 목적의식 하에서 조성된 것임을 간과해서는 안 된다. 문화, 특히 예술 분야는 근대사회의 물질적 동력이었던 제조업 중심 산업이 자원의 고갈과 사회의 다변화로 발전의 임계점에 도달한 이 시대에 미지의 경제적 이익을 캐낼 수 있는 새로운 광맥으로 인지됐다. 그리고 이에 따라 싫든 좋든 문화와 예술은 글로벌 자본주의 체제의 차세대 산업으로서 무한 경쟁에 돌입했다. 이를 우리는 경제가 사회의 크고 작은 모든 분야 및 영역을 압도하면서, 문화와 예술이 당연히 ‘재화’를 창출하는 하나의 효과적 영역으로 간주되고, 각종 ‘차이’를 그것의 소재거리로 전용하게 되었다는 맥락으로 정리할 수 있다.³⁾ 철학자 바디우(Alain Badiou)의 다음과 같은 비판적 주장은, 우리로 하여금 이러한 동시대 사회 문화 지형을 다른 시각으로 보고, 사고할 수 있도록 돕는다.

“자본은 자신의 운동 원리로 하여금 자본의 실행 공간을 동질화하도록 하기 위해 주체적·영토적 정체성들의 끊임없는 창조를 요구한다. (...) 시장에 동질적이라는 엄청난 장점을 갖고 있으며, 게다가 관련된 모든 항목이 하나의 상품 제시 난(欄)을 나타내는 ‘문화-기술-경영-성’이란 체계는 진리 공정들을 유형적으로 식별하는 ‘예술-과학-정치-사랑’이란 체계를 은폐한다.”⁴⁾

바디우가 지적한 것처럼, 자본의 운동은 오직 ‘자본’만을 좇아 움직이면서, 사회의 여타 영역들을 자본으로 잠식하고, 그 영역들의 특수한 형식과

3) 우리는 여기서 애플사의 광고 모토인 “Think different”를 사례로 연구할 수 있을 것이다.

4) Alain Badiou, *Saint Paul: la fondtion de l'universalisme*, 현성환 역, 『사도 바울: '제국'에 맞서는 보편주의의 윤리를 찾아서』, 서울: 새물결, 2008, pp. 26-32를 참고할 것.

내용을 자본으로 동질화하는 막강한 특성을 갖고 있다. 그것이 자본의 자기 증식 메커니즘이다. 그런데 흥미롭게도 이러한 자본의 운동이 정지하지 않기 위해서, 자본은 외관상 끊임없이 '차이' 를 만들어낸다. 이를테면 이는 '자본으로의 동질화를 위해, 자본에 의한 차이를 생산하기' 이다. 이 차이의 생산이 근대 산업사회에서는 상품들의 물질적 생산에 있었다면, 탈 산업 사회인 우리 시대에는 "주체적 · 영토적 정체성들의 끊임없는 창조" 에 있다. 아마 어떤 면에서 예술은 여기에 가장 잘 부응하고, 가장 효과적으로 생산력을 끌어올릴 수 있는 영역일 것이다. 왜냐하면 예술이라는 분야 자체가 완성품의 영역이 아니라 가능태들(potentialities)의 장이고, 기성화된 것들의 현실적 존재 상태와 가치를 언제나 이미 부정하면서 새롭게 창조하는 지대이기 때문이다. 물론 이때의 창조는 기존의 것과 새로 출현할 것 사이에 차이를 만드는 행위, 이미 익숙해진 영토를 새로운 의식과 감각으로 분할하고 합치시켜 재구성하는 행위이다. 그러니 글로벌 자본주의가 '예술' 을 문화 일반의 층위로 끌어내, '문화산업(culture industry)' 의 침병으로 등극시킨 것은 그 자체로 합리적이다. 예술의 속성 안에 이미 글로벌 자본주의에 호응하는 지점들이 있다는 점에서 말이다. 여기서 굳이 가치를 따져야 한다면, 글로벌 자본주의 체제 내 예술의 가치는 곧 '자본적 가치' 임이 분명하다. 앞서 중국현대미술이 서구 미술계에서 갑작스럽게 환영 받는 대상으로 부상한 사례를 들었는데, 이 또한 신자유주의 글로벌 시장에서 중국현대미술의 상품가치가 매력적인 것으로 평가됐기 때문에 가능했다. 2004년 세계 미술 시장을 쥐락펴락하는 양대 미술품 경매회사인 뉴욕 크리스티(Christie's)와 소더비(Sotheby's)에서 중국현대미술이 고가에 낙찰되면서 그 미술에 대한 세계적 환호의 신호탄이 터졌다는 사실, 하워드 파버(Haward Farber)나 가이 올렌스(Guy Ullens) 같은 서구 컬렉터들의 손끝에서부터 그 미술을 향한 세계적 구애와 작품가의 미술적 상승이 만들어졌다는 사실이 그 점을 증명한다.

하지만 이러한 현대미술의 리얼한 상황을 앞에 두고, 우리는 새삼스럽게 예술에 실망하거나 자본을 비난할 필요는 없다. 동시대 현실을 강력하게 주조(鑄造)하고 있는 유일한 체제가 자본주의라는 것은 부정할 수 없는 사실이고, 그런 한 자본은 자신의 운동 원리를 사회 전 영역에 전개해나가는 것이 당연하다. 그리고 예술 또한 그 운동에서 자유롭지 않다는 한계 조건 하에서, 차이를 창조하는 예술의 특수한 능력이 자본적 가치를 띠는 것은 어쩔 수 없는 일이기 때문이다. 문제는 우리가 이러한 현실을 어떻게 받아들이고, 이 현실이 옳지 않거나 우리에게 좋지 않은 환경이라면 이를 어떻게 보다 더 나은 세계로 바꿔나갈 것인가에 있다.

흥미롭게도 그 해답 또한 예술이 가지고 있다. 예술은 과거 한때 산업사회가 일종의 비아냥거리와 부정적 뉘앙스를 섞어 정의했던 ‘여기(餘技) 나 반(反)노동’ 이 아니다. 오히려 예술의 창작 행위 자체가 노동의 특수한 하나의 종류이다. 나아가 자본주의 생산관계 속에 종속된 노동 시스템을 다르게 들여다보고, 그로부터 보다 평등하고 다양한 차이를 만들어낼 수 있는 가능태들의 활동이다. 유희주의 예술과 미학을 비판적으로 고찰하고, 예술과 노동의 관계를 함께 분석한 철학자 랑시에르(Jacques Rancière)는 다음과 같이 말함으로써 예술의 어느 면을 우리가 중시해야 하는지 지목하고 있다.

“그것들[예술과 생산]은 감성의 재분할의 동일한 원리에 속하며, 행위가 물건들을 제조하는 동시에 어떤 가시성을 여는 행위의 동일한 미덕에 속하기 때문이다. 예술에 대한 예찬은 노동의 개념 자체에 부여된 능력들에 대한 재(再)중시를 전제로 한다. 그러나 이 개념은 인간 활동의 본질의 발견이기보다는 볼 수 있는 것의 풍경의 재구성, 행함(le faire), 존재(l'être), 봄(le voir) 그리고 말함(le dire) 사이의 관계의 재구성이다.”⁵⁾

우리는 여기서 랑시에르의 ‘재구성’ 이라는 용어를 ‘차이를 만들어내기’ 로 바꿀 수 있을 것이다. 동시에 그것이 바로 지금 우리 시대, 우리가 ‘만들고 확보해야만 하는 예술의 가치’ 라고 정의해야 할 것이다. 즉 글로벌리즘 시대, 예술은 보이는 것을 다시 보게 하고 다시 창안하도록 하며, 우리의 세계 내 존재가 다양하게 존재하면서 다르게 행동하고 말하도록 돕는데 그 존재 가치와 의의를 가질 수 있다. 그렇게 우리가 보편성을 가장한 글로벌리즘의 획일성 속에 휩쓸리지 않고 보편적 개별성을 유지할 수 있도록, 나아가 모든 개별성들의 호혜적 공존, 다양성의 교류, 다문화의 발전이라는 긍정적 패러다임에 참여하도록 예술로서 역할을 해야 하는 것이다. 그렇다면 과연 오늘의 미술 상황이 그에 부합하는지, 아니 그보다 먼저 글로벌 미술의 상황과 한국 미술의 상황은 구체적으로 어떤지를 좀 더 면밀하게 들여다 볼 필요가 있다.

2) 글로벌 현대미술과 한국현대미술

지난 2008년 10월 미국 발 서브프라임 사태가 촉발한 ‘글로벌 금융위

5) Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, 오윤성 역, 『감성의 분할: 미학과 정치』, 서울: 도서출판 b, 2008, p. 62.

기'는 국제 미술계든 한국 미술계든 최근 미술의 상황을 그 이전과 이후로 나누는 하나의 분기점이다. 국제 미술계는 1990년대 후반부터 금융위기가 발생하기 직전까지 전례 없는 역동성을 보였고, 경제적으로도 호황을 누렸다. 전 세계 도처에서 비엔날레와 같은 대규모 국제미술행사가 수없이 빈번하게 오픈했고, 미술전문가는 당연하고 일반인들까지 나라와 나라 사이를 날아다니며 업무상으로도 관광 목적으로든 그 거창한 인터내셔널 아트 이벤트에 즐거이 동참했다. 그러는 가운데 영국현대미술, 중국현대미술, 인도현대미술 등등 다양한 지역의 시각예술이 한편으로는 '문화적 교류' 차원에서, 다른 한편으로는 '경제적 교류' 차원에서 활발하게 국경을 넘나들며 상승가도를 내달리기 시작했다. 당연히 아트 페어, 미술품 경매시장, 상업갤러리에서는 작품의 전량판매(sold out) 사례가 줄을 이었다. 또한 미술사적으로 검증된 작가의 작품(masterpieces)만이 아니라 심지어 전시 경력도 전혀 없는 작가 후보군의 습작까지 없어서 못 팔 지경이었다. 이렇게 미술의 황금시대를 맞이한 것 같은 전 지구적 축제 분위기에서 한국 미술계 또한 소외된 것은 아니다. 규모의 차이는 있다 하더라도 이곳 또한 과거 어느 때보다도 많아진 미술 행사와 넓어진 미술 관람객 층, 큰 폭으로 증가한 미술 전문 인 구 및 예비 미술인들, 미술 시장의 확대와 강세 현상으로 호시절을 구가했기 때문이다. 이것이 동시대 글로벌리즘 사회가 현재 전 지구적 차원의 미술에 만들어내고 있는 보편성, 달리 말해서 '보편적 질서 내의 생산적 효과' 이다.

하지만 2008년 서브프라임 사태는 풍요롭고 추락이란 좀처럼 찾아올법하지 않아 보였던 현대 미술계의 십 몇 년간의 상황을 일순간에 뒤집어버렸다. 우선 신자유주의 시장의 통화 팽창 정책으로 증대한 천문학적 규모의 유동성 투기 자금이 미술 시장으로 흘러들면서, 천정부지로 치솟던 작가들의 작품가격이 폭락했다. 또 그간의 호황만 믿고 확장일로에 있던 갤러리들이 속속 문을 닫거나 개점휴업상태에 처했으며, 미술후원제도나 지원 정책이 눈에 띄게 축소됐다. 그리고 활황기에 소위 잘나가던 작가부터 영세한 갤러리의 큐레이터까지 경제위기 여파로 이를테면 '대규모 구조조정' 당했다. 이 과정에서 한국의 경우는 워낙 미술 시장의 스케일 자체가 크지 않기 때문에 상대적으로 글로벌 금융위기의 파고가 낮은 수위에서 갈무리된 것처럼 보인다.⁶⁾ 하지만 사실 진짜 문제의 핵심은 경제적 곤란이 아니라, 호황에서 급작스런 몰락으로 이어지는 짧은 몇 년 사이 한국현대미술의 구조와 질(質)이 완전히

6) 문화체육관광부가 주최하고 (재)예술경영지원센터가 주관한 조사에 따르면, 미술시장은 "2007년 대비 2008년 매출은 35.8% 감소, 2008년 대비 2009년은 평균 18%감소" 했다. 그러나 조사에 응한 4개 경매회사의 답변 중에는 매출증감에 대하여 "변화 없음" 이 대부분이다. 문화체육관광부, 『2008년도 미술시장 실태조사』, 서울: 문화체육관광부 · (재)예술경영지원센터, 2010, p. 65.

달라져버렸다는 데 있다.

엄밀히 말해 서구적 근대화의 한반도 이식과정에서 잉태된 한국현대미술의 역사는 그리 길지 않다. 그렇기 때문에 늦춰 잡아도 20세기 초부터 시작된 이곳의 ‘현대미술(modern art)’은 곧 ‘서구 19세기에 정립된 관념론 미학과 유티주의 미술(aestheticism)’을 의미하는 것으로 이해됐다. 즉 미술은 미학적 가치와 미적 경험을 중시하고, 여타 사회와의 모든 관계와 역할로부터 해방돼 오로지 미술 자체의 목적과 미를 추구하는 것을 자체의 과업으로 하는 순수미술(fine art)로 정의된 것이다. 역사의 변곡점들에서 이러한 유티주의 미술의 정신과 지향성이 실제로는 어떻게 실현되거나 왜곡됐는지는 별도의 긴 논의를 필요로 한다. 다만 여기서 우리가 주의를 기울여야 하는 점은, 한국현대미술이 명시적으로든 은밀하게 든 사회 내부의 여러 차원들과 어떠한 현실적 이해관계를 맺으며 전개됐다 하더라도, 미술에서 2000년대 이전까지는 경제적 가치가 최우선이 아니었다는 사실이다. 물론 그동안에도 미술 시장이 존재했고, 작가들은 작품을 팔았으며, 유명세나 작품 가격의 상승이 예술적 평가의 잣대 중 하나로 작용하기도 했다. 하지만 사람들이 그보다 우선하며 더 중요하게 여겼던 요소들은 창작의 자유였으며, 작품에서 먼저 논했던 것은 미의식과 미적 가치, 그리고 미적 경험이었다. 적어도 노골적으로 미술에서 ‘시장이 대세’라고 떠들거나, 시장의 작품 가격이 그 작품의 미학적 평가를 규정한다고 호언하지는 않았다는 얘기가.

하지만 2000년대 들어 국제 미술계의 호황과 더불어 갑자기 찾아온 한국 미술계의 경제적 풍요, 그리고 이내 또 다시 갑작스럽게 닥친 글로벌 금융위기 때문에 겪게 된 경제적 빈곤, 이렇게 자발적으로가 아니라 외부의 상황 변화에 휘둘리면서, 한국현대미술은 ‘경제적 교환가치’에 따라 예술적 평가가 재편되고 예술의 가치가 주도되는 장이 되었다. 미술평론가 심상용의 말을 빌리면 미술은 이제 “시장미술(Market Art)”이 돼 버렸다.⁷⁾ 혹은 완전히 시장에 정향된 상태(market oriented art)에 도달했다. 이 지점에서 예술의 인간적 가치나 미적 가치, 사유 가능성이나 현실사회에 대한 비판적 담론의 가능성은 순진한 상상이 되었거나, 그런 담화 자체가 불필요한 것으로 간주되고 있다.

물론 겉으로 보기에 지금 한국현대미술계는, 과거 그 어느 때보다 자유로운 장, 미적 활동으로 항상 역동적인 곳처럼 보일 것이다. 2010년 하반기 현재만 해도 광주, 부산, 서울에서는 국제비엔날레가 성황리에 열리고 있으며, 국공립 및 사립의 크고 작은 미술관·갤러리에서는 세대와 장르, 취향과 판단의 경계와 위계 없이 무수한 현대미술작품들이 선보이고 있다. 전시장에

7) 심상용, 『시장미술의 탄생』, 파주: 아트북스, 2010, p. 19.

는 일반 관람객들이 줄을 서서 작품 감상에 열심인 듯 보이고, 대중매체는 스포츠 뉴스를 다루듯이 미술계 뉴스를 다룬다.

그러나 2010년 현재 한국의 현대미술은 과거와는 다른 억압에 짓눌려있는 것으로 보인다. 가까운 과거 60년대-80년대까지는 군부정권에 의해서 미술/미술가의 창작 영역과 표현의 세부가 억압됐다. 동시에 정치사회적 차원만이 아니라 미술계 내부에서도 당시 미술계 주류였던 한국식 모더니즘 추상화단에 의해 억압이 작동했다. 가령 구상회화에 대한 평가절하, 현실 삶에 대한 예술가적 관심이나 참여에 대한 비판, 대중문화와 일상을 소재로 한 미술에 대한 배척 같은 것이 '미술의 순수성'이라는 이름 아래서 공공연히 행해진 것이다. 그리고 90년대 중후반 경 미술이 정치경제적·사회문화적 변화의 흐름을 타면서 갖게 된 사회적 책무도 작가들에게는 일정 정도 창작의 자유를 제한하는 것이었다. 그러나 이런 가까운 과거의 억압과는 성격이 다른 무엇이 오늘 한국현대미술의 창작·수용·의미화·배분·소유·향유 등 미술 전반을 엮어매고 있다. 요컨대 '자본'이 바로 그것이다.

우리 모두가 기억하듯이, 한국사회는 지난 1997년 연말 IMF 구제금융 위기를 맞았다. 지금 현재 미술계에서 활동을 시작하고 있는 다수의 20대 말-30대 초중반 젊은 작가들이 그 당시 고등학생이었거나 대학 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 상부구조로서 문화 전 영역을 명쾌하게 '자본의 논리'로 바라보도록 강제했다. 이런 상황에서 작가들에게 '미술'이 가치를 추구하는 창조 행위의 장이 아니라, 성공할 수 있는 여타 직업 중 하나이면 족한 것으로 이해된다 해도 무리는 아니다. 또 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, 예술의 존립이나 가치 수립을 위한 정치학과 미학은 희박해진 것으로 보인다. 미술계 내부에서 표현의 자유는 주어졌는데(물론 이는 여전히 제한적인 것이다), 경제적 문제는 유사 이래 가장 심한 강박으로 미술과 미술인들을 짓누른다. 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 내맡겨졌다. 바로 그 때문에 경제적 위기에 대한 공포가 크다. 그런 의미

에서 현재의 작가들에게는 개인적 생존에 대한 관심이 무엇보다 지배적이다. 이런 과정에서 성공을 향한 개인의 미술 정치학이 매우 민감해지고, 세련돼졌다. 거기서 파생된 미술이 ‘스타일의 미술’ 이다.⁸⁾

‘스타일의 미술’ 이라는 명칭은 물론 공식화된 것이 아니라, 본 연구자가 현재 젊은 작가들의 작품에서 보이는 일정한 경향성을 근거로 성격을 규정해 본 용어다. 이때 ‘스타일’ 은 이미 미술사를 통해서, 또는 국제 미술계의 전시나 아트 이벤트를 통해서, 혹은 다양한 매체의 신속한 정보를 통해서 널리 알려지고, 성공한 것으로 인정받은 유명 작가들의 작품을 ‘양식적으로 베끼/흉내 냄’ 을 의미한다. 그러니 ‘스타일의 미술’ 이란 곧 자기만의 예술 의식과 고유의 창작 방법론을 가지고 산출한 미술이 결코 아니고, 오히려 그것과는 정반대 지점에 있는 미술을 가리킨다고 할 수 있다. 말하자면 시장에서 유행하는 미술작품의 외관을 비슷하게 꾸며냄으로써 일반적인 미감에 편승하려 하고, 대중적인 기호에 영합하려는 미술, 그렇게 해서 어느 정도 작가로서의 직업적 삶과 생계를 동시에 안전하게 보수하는 미술인 것이다.

지금 현재 젊은 작가들 사이에서는 이러한 분위기와 방법론이 팽배해 있다. 과거 위대한 미술과 그것을 이룬 거장, 창조성 및 천재성의 미술과 고통받는 천재 같은 예술 모델은 오늘 한국현대미술의 현실에서는 가능하지도 않고, 그다지 환영받을만한 모델도 아닌 것이 되어버렸다. 그런 예술에 대한 동경을 갖기에는 한국현대미술의 구조가 거의 전적으로 ‘자본’ 과 ‘시장’ 체제로 돌변했기 때문이며, 미술의 질이라는 것이 ‘예술적 가치’ 가 아니라 ‘경제적 이윤 가치’ 로 철저하게 폐색되고 있기 때문이다. 이는 예술의 보편성을 찾는 차원에서든, 한국현대미술의 경쟁력을 제고하는 차원에서든 결코 유의미하지도 생산적이지도 않다. 글로벌리즘 사회에서 한국현대미술이 보편적 개별성을 확보하는 일은, ‘경제에 장악된 미의식과 미감’ 에 편승해 시장 정향적 일반성을 덕지덕지 미술의 몸에 붙이는 데 있지 않기 때문이다. 미술에서 보편적 개별성은 작가 개인과 공동체 사회, 일상과 역사, 사물과 미의식, 나의 취향과 동시대적 감수성 같은 여러 층위와 요소가 직물처럼 엮여 만들어지는 것이다. 그 점에서 자본의 효과와 시장의 메커니즘에 영악하게 복합적으로 매달리는 미술은, 역설적으로 무척 순진하거나 미숙하며, 단순하거나 표피적이고, 태만하거나 무지한 것이다.

이상을 통해 우리는 글로벌리즘 시대라 불리는 오늘날, 전 지구적 상황과 한국현대미술의 상황에 대한 지형도를 그려 보았다. 당연히 이 지형도는 완

8) 이에 대한 보다 자세한 논의는 강수미, 「2000년대 한국미술의 정치학 - 모든 것이 가능한 곳에서 위반을 상연하기」, 2009년 11월 20일 경기도미술관이 주최한 학술세미나 원고를 참조할 것.

벽한 것이 아니다. 하지만 현재 글로벌리즘의 양면성, 그리고 그와 연동된 장으로서 국제/한국 현대미술의 상황을 동시에 보는 시선을 통해 균형을 맞춰보려 했다. 이제 우리는 이러한 상황 판단을 바탕으로, 한국현대미술의 미학적 내용과 변화된 면모들을 분석할 것이다.

2장. 한국 미학의 역동성, 세대적 감수성

1) 한국 미학의 역동성

“역동적인 한국(dynamic Korea)”이라는 슬로건이 있다. 2002년 한일월드컵 당시 정부가 한국을 알리는 국가 브랜드 이름으로 채택한 이 표어는, 삶과 문화의 속도가 초스피드한 우리의 경우 2010년 현재는 어쩐지 과거사적인 느낌이 드는 말이다. 하지만 국제사회의 경우에서 보면 이 용어는 여전히 대한민국의 독특한 정체성을 설명하기 위해 즐겨 인용할만한, 이를테면 한국을 짧게 정의하기 좋은 말이다. 한국 문화를 해외에 알리는 해외문화홍보원의 공식 영문 사이트인 KOCIS(Korean Culture and Information Service)를 참조하면,⁹⁾ 이 슬로건은 동양의 “조용한 나라 (the Land of the Morning Calm)”라는 기존 한국 이미지를 원천으로 한다. 하지만 거기서 더 나아가 정부는 현대 한국의 역동적인 이미지를 표상하고 미래를 향한 추진력과 무한한 잠재력을 널리 홍보하기 위해 “다이나믹 코리아”라는 말을 고안해냈다.

1970년대를 기점으로 단기간에 비약적으로 발전한 한국의 경제력, 80년대 군부독재에 맞선 국민들의 민주화 운동에 힘입어 일궈낸 한국 민주주의의 개화와 정착, 90년대에서 2000년대로 이어지는 세계화의 흐름에 적극적으로 동참함으로써 국제사회의 영향력 있는 일원으로 편입, “한류”로 대변되는 문화산업의 상승 등을 설명할 때, 대내외적으로 사람들은 한국의 ‘역동성’을 지목한다. 이 판단은 한국 사회 내부를 움직이는 힘이 안정보다는 변화를

9) www.kocis.go.kr 국제사회는 1990년대 초 처음 사용됐고, 2000년대 초반 각광 받은 “dynamic Korea”라는 용어를 한국 사회와 경제의 특성을 정의하기 위해 꾸준히 사용하고 있다. 기령 다음과 같은 기사(The Wall Street Journal, 2010. 11. 8; 한국경제, 2010. 10. 17)를 참고할 것.
http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303496104575559931746274998.html?mod=googlenews_wsj
<http://www.hankyung.com/news/app/newsview.php?aid=2010101798621&sid=0101&nid=002&itYPE=1>

지향하며, 외부의 도전에도 적극적으로 응한다는 긍정적 분석을 내포하고 있다. 그러나 때로 이 역동성은 ‘지나친’ 것으로 비춰져 (“too dynamic Korea”), 불안정성과 예측불가능성을 위험요소로 품고 있는 한국 사회라는 이미지를 띠기도 한다. 요컨대 한국은 사회구조의 안정성이 취약하며, 근대 이후 ‘물질적 개발’ 과 ‘경제 발전’ 에 매진하면서 내적 지속성을 중시하지 않아 온 관계로, 외부 자극에 쉽게 노출되고 여타의 작은 바람에도 크게 영향 받아 요동치는 특성이 있다는 뜻이다. 그리고 그로 인해 과거를 성찰하고, 현재로부터 미래를 예상하는 일이 무척 어렵다는 말이다. 그러니 대한민국의 역동성이란, 한편으로 물질적 고속 성장과 의식/문화의 급진적 꽃을 피워낸 긍정적이고 생산적인 파워이자, 다른 한편으로는 사회 공동체 전체가 끊임없이 일시적 현재만을 살게 하는 부정적이고 비생산적이며 탈 역사적인 운동성이라는 양가성을 갖고 있다고 말해야 한다. 그런데 이런 두 얼굴의 역동성은 이미 우리 안에 모순적인 것들이 결합해 있기 때문에 발원한 것은 아닐까?

디자인을 연구하는 고영란은 다음과 같이 한국문화를 보는 관점, 즉 순종주의, 별종주의, 잡종주의적 관점을 언급하면서 잡종주의가 한국 문화의 역동성을 정의하는 데 유효한 입장일 것이라 주장한다.

“한국문화를 보는 관점에 이른바 순종주의, 별종주의, 잡종주의가 있다고 한다. 잡종주의적 주장이 한국의 문화적 정체성 모색에 유효한 틀을 제공할 수 있는 까닭은 한국 문화가 지닌 역동적 캐릭터, 즉 “외부적 충격에 대해 짧은 시간에 그토록 능동적으로 반응할 수 있었던, 그 불가해한 활력” 으로 정의할 수 있다.”¹⁰⁾

그러나 본 연구자가 보기에는 관점의 차이가 중요한 것이 아니라, 순종주의와 잡종주의가 모순적으로 동거하고 있는 우리 내면, 의식과 감각의 구조, 그리고 우리 문화의 현상적 요소를 찾아내는 데 한국 문화의 역동성 논의가 갖는 중요성이 있어 보인다.

그런 맥락에서, 우리는 한국 미학의 차원에서조차 양가적인 역동성을 논할 수 있음을 주장하고 싶다. 미술사가 안휘준은 우리나라 현대미술이 다음과 같은 세 가지 점에서 “경이적인 양상” 을 보여준다고 꼽고 있다. 첫째, 역사상 가장 많은 수의 작가를 배출하고 있다는 점. 둘째, 수묵화, 유화, 조소, 각종 공예와 디자인, 건축 등 다양한 분야가 경쟁적으로 활동을 전개하고 있

10) 고영란, 『한국 디자인의 문화적 정체성에 대한 소고: ‘웰빙’ 과 ‘심신일원론’ 』, 『디자인 연구』, 한국디자인학회, 58호; vol. 17, 2004, p. 174.

다는 점. 셋째, 한국현대미술이 과거와 비교해 가장 활발하고 폭넓게 외국과의 미술문화 교류를 전개시키고 있다는 점이다. 안휘준은 이 경이적인 변화 양상이 “현대의 우리나라 미술이 무한한 발전 가능성을 지니고 있음을 명백하게 확인할 수” 있는 요건이라 긍정한다. 그러나 동시에 그는 넘쳐나는 작가들 중 과연 몇 명이나 “탁월한 작가들” 인지 회의적으로 질문하면서, 작가들이 “숨겨진 뛰어난 잠재력을 지닌 채 착실하게, 거짓 없이, 그리고 꾸준하게 자신의 창작세계를 열심히 헤쳐” 갈 것을, 사회는 그러한 작가들이 “높은 경지의 창작의 세계에 도달하도록” 도와줄 것을 요구한다.¹¹⁾ 글에서 안휘준은 분명하게 지적하고 있지 않지만, 그의 요구는 반대로 지금 여기의 작가들이 자신의 창작세계를 착실하고 거짓 없이 밀고 나가지 않고 있음을, 사회가 그러한 성실하고 진정성 있는 창작의 과정을 그다지 잘 뒷받침하고 있지 않음을 반증(反證)한다. 이렇게 그의 견해는 대체로 정확하게 한국현대미술이 가진 역동적 변화 양상의 양가적 측면을 지목하고 있는 것이다.

그런데 우리는 이를 좀 더 구체적인 현상들로 설명할 필요가 있다. 먼저, 한국현대미술계의 역동성을 가장 확연하게 느낄 수 있는 대목은 안휘준이 지목한대로, 작가의 수적인 증가, 보다 정확히 말해서 젊은 작가 군의 대폭 확대에 있다. 90년대 중반까지 한국 미술계는 50대 이상의 중견작가, 60대 이상의 원로작가 군이 지배적이었고, 이들의 작품을 포함해 작고 작가의 작품이 미술계의 주요한 기획전이나 미술관 소장품의 거의 전체를 이뤘다. 물론 70년대에도 소위 아방가르드미술을 자처하며 기성 화단에 도전장을 내민 청년작가들이 있었으며, 80년대 민중미술 운동을 이끈 작가들 또한 30대였다. 그리고 90년대 초 <황금사과>나 <뮤지엄> 같은 서구 포스트모더니즘 미술과 유사한 도발적인 미술을 선보인 이들은 당시 신세대로 분류된 20대 후반 30대 초반의 “미술학도들”¹²⁾이었다. 그러나 이러한 과거사 어디에도 지금 현재 한국 미술계에서처럼 ‘젊은 작가와 그들의 미술’ 이 하나의 스펙트럼으로, 아니 보다 정확히 말하면 미술계의 ‘강세’ 이자 ‘주류’ 로서 대거 포진한 흔적은 없다. 그런 만큼 과거 한국현대미술은 역동성보다는 안정성에 더 방점을 두었다고도 말할 수 있는 것이다.

현재 젊은 작가와 그들의 미술이 한국현대미술 작가군의 주류로 자리를 잡으면서 동시에 변화한 것은 미술 내용상 ‘성숙함’ 과 ‘완결성’ 이 아니라 ‘새로움’ 과 ‘실험적 과정’ , 또는 ‘즉흥성’ 이 더 특별한 미학적 우위를 점하게 됐다는 사실이다. 기존 한국현대미술이 중시했던 미학적 측면은

11) 이상은 안휘준, 『미술사로 본 한국의 현대미술』, 서울: 서울대학교출판부, 2008, pp. 47-49에서 인용 및 참조.

12) 이 표현은 장인태, 「꽃피는 사과나무와 황금사과의 모색」, 미술세계, 1992(3월호, 통권 88호), p. 62에서 인용한 것이다.

조형성이었고, 그에 따라 회화나 조각 같이 오랜 역사를 통해 구축된 장르의 미적 형식과 기교를 얼마만큼 탁월하게 수용하면서 발전시키느냐에 따라 미학적 평가가 가려졌다. 아름다움, 조화, 우아함, 고요함, 정연한 구성과 질서 등이 그 비평적 세부 평가 사항으로 작동했고, 그것이 또한 여타 다른 작품들의 창작에 영향을 미쳤다. 하지만 현재 한국현대미술의 양상은 그와는 판이하다. 당연히 현재도 기존 회화와 조각, 공예 등의 장르가 견고하게 유지되고 있다. 하지만 그보다 더 미학적으로 높게 평가되는 것은 새로운 형식이나 장르의 발명이다. 혹은 기존 장르들을 도발하고 경계를 위반하면서 이미 있던 것과는 차이가 나고 다원화된 미술이 환영 받는다. 이는 작가들에게 필연적으로 전통을 부정하거나 그러한 전통의 형식과 내용을 미세하게라도 변형 혹은 변질시키도록 강제한다. 또 과거에 미술이 배타적이고 특권적인 권역으로 삼았던 영역 밖, 이를테면 현실 사회 현상이나 일상적 단편들, 순수 미술이 아니라 대중문화 혹은 하위문화(subculture) 영역으로 관심을 확장하도록 이끈다. 그리고 이러한 시도들을 시각언어화하기 위해서 작가들이 미술의 미디어와 테크놀로지를 다변화하도록 유도한다.

오늘 한국현대미술의 역동성은 이상과 같은 차원들에서 이끌려 나왔다고 해도 무리가 없다. 그렇다면 이러한 역동성은 구체적으로 어떤 미학적 방법론을 통해서 출현하며, 어떠한 미적 특성과 예술적 표현을 갖는가? 거칠게 요약하자면, 90년대 후반부터 한국현대미술계의 진폭적 관심과 지지를 받으며 활동을 시작한 젊은 작가들은 60년대부터 90년대까지 문화 전반에서 관례화된 미술을 1) 이질적이거나 적나라한 주제와 시각언어 제시 2) 다원화된 매체 사용 3) 장르 및 미술 제도의 의도적 파괴라는 방법론으로 도전했다. 먼저, 젊은 작가들이 보다 다양한 관점에서 주제를 설정했다는 점을 언급해야 한다. 이를테면 이때 미술의 주제는 순수하거나 고급한 미술사적 범위에 머무는 것이 아니라, 극히 일상적이고 개인사적인 것, 동시에 대중 문화적이고 사회 현실 비판적인 것으로 나아간다. 또 표현상으로, 이들의 미술은 기존 미술의 심미적 풍경을 해체하는 것 같기도 하고 그에 기생하는 것 같기도 하며, 조형의식에 대해 ‘낡은 것’ 이라고 무자비하게 냉소하는 것 같으면서도 그런 조형의식의 외적 구현이라 할 표면의 미학에 과도할 정도로 집착하는 식의 혼란과 모순을 보인다. 젊은 작가들은 그런 주제와 표현 내용을 공간, 시간, 인간 행위, 테크놀로지를 결합하고 재구성하는 뉴 폼, 뉴 미디어, 뉴 장르(new form, new media, new genre)로 구현했다. 요컨대 반(反)미학적 스타일과 예술 행위를 통해 기성 미술의 한계를 깨뜨리면서 그 외현을 넓혀나간 것이다.¹³⁾

13) 보다 자세한 논의는 강수미, 『한국미술의 원더풀 리얼리티』, 서울: 현실문화, 2009, pp.

이러한 동시대적 한국미술의 경향이 자생적으로 발생해, 고유한 맥락을 형성하며 전개된 것은 아니다. 사실 현대미술에서 작가들의 반미학적 태도와 전통 청산의 욕망은 역사적으로 꽤 오래됐다. 우리가 흔히 ‘아방가르드 (avant-garde, 前衛)’라 부르는 미술이 바로 서구 19세기 말 그런 태도와 욕망에서 발원해 20세기를 관통하고, 21세기인 오늘까지 여전히 살아서 작동하는 것이다.¹⁴⁾ 이와 같은 맥락에서 현대미술을 미학과 반(反)미학의 왕복 운동, 미술과 비(非)미술의 게임, 즉 아방가르드 미술의 반목과 미술사적인 화합 과정이라는 변증법적 운동으로 보는 것이 더 타당성을 갖는다. 그리고 보다 주목할 점은 지금 여기 한국현대미술 또한 그 맥락 속에서 현대미술의 보편성을 인정받는 동시에, 그 침예한 네트워크 안에서 개별성을 찾아 움직이고 있다는 사실이다. 그러니 관건은 이제 우리의 현대미술에서 보편성과 개별성을 가름해보는 것이다. 본 연구자는 이하에서 한국현대미술의 ‘세대적 감수성’을 중심으로 그 보편성과 개별성을 논할 것이다.

2) 세대적 감수성과 미학

우리는 이 절을 통해, 글로벌 미술계와 한국 미술계, 이 양자에 동시에 나타나는 보편적 성격과 한국의 현대미술에서만 추출할 수 있는 개별성을 제시하기 위해 세대적 감수성을 따져보려 한다.

현재 한국현대미술에서 세대는 크게 ‘젊은 작가’와 ‘중견 작가’, 그리고 ‘원로 및 작고 작가’로 나눌 수 있다. 이를 굳이 연령대로 환산하면, 20대 중반-30대 말까지가 젊은 작가에 속하고, 40대 초반-60대 초반까지가 중견이며, 60대 중후반 이상이 원로 작가에 든다. 이는 사회 일반에서 세대를 ‘청년층’, ‘중장년층’, 그리고 ‘노인층’으로 나누는 것과 큰 차이가 없어 보일 것이다. 그런 관점이 전혀 타당하지 않은 것은 아니다. 하지만 미술계의 세대 분류에서 보다 중요한 것은 생물학적 조건보다는 작가의 작업/작품 경향과, 그/녀가 처음 활동을 시작할 때 자의적으로든 타의에 의해서든 범주로 묶인 그룹이다. 이를테면 기존에 보편적으로 인정된 미술이 아닌 것들을 미술로 제시하면서 출현한 작가는 그 실제 나이와 별 상관없이 ‘신선한 젊은 작가’로 인정받는다. 그러나 반대로 아무리 어리거나 젊은 연령

¹⁵⁻²³을 참고할 것.

14) 미학자 뷔르거는 아방가르드 예술의 역사를 20세기 초반으로 잡는 반면, 포지올리는 19세기 초중반으로까지 거슬러 올라간다. 아방가르드 예술과 그 역사에 대해서는 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 최성만 역, 『아방가르드의 이론』, 서울: 지식은 만드는 지식, 2009; Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 박상진 역, 『아방가르드 예술론』, 서울: 문예출판사, 1998을 참고할 것.

대라 하더라도 그 작가의 작품이 기존 미술의 상투적인 문법과 체계를 답습한 경우, 미술계는 그/녀에게 특별한 세대적 명칭을 부여하지도 않을 뿐만 아니라 작은 관심을 보이는 데서조차 인색하다. 이는 그만큼 미술 영역에서 ‘세대’ 라는 것이 단순히 작가를 연령별로 줄 세우는 단선적 기준이 아니라, 미학적 평가와 미의식을 담은 복합적 의미의 기준임을 말해준다. 따라서 우리는 미술에서 세대란 일종의 특정 심미성의 대표거나, 예술적 실험의 대표성을 갖는 것이라고 이해할 수 있다. 가령 20세기 말부터 현재까지 영국현대미술을 대표하는 용어로 ‘yba(Young British Artists)’ 가 전 세계 미술계에서 회자되고 있는 현상이 그 방증(傍證)이다.

그렇다면 우리시대 특별히 ‘세대적 감수성’ 이라 부를 수 있는 대표적 세대는 누구인가? 본 연구자는 동시대 한국미술을 대표하는 세대로, 90년대 말 이후 본격적으로 활동을 시작하면서 미술작품의 형식과 내용을 변화시켰을 뿐만 아니라, 이곳의 미술제도와 미술계 전반의 분위기를 바꾼 일군의 작가들을 꼽았다. 예컨대 정연두, 이수경, 함양아, 함경아, 홍경택, 김소라, 김홍석, 임민욱, 유승호, 정수진, 홍영인, 박찬경, 임홍순, 고승욱, 김상길 같은 이들이 여기에 포함된다. 나이로 따지면 당시에는 20대 말에서 30대 전 반이었고, 지금은 40대가 되어 다수를 차지하고 있는 이 작가들은 현재 한국 미술계에서 가장 중추적인 지층을 형성하고 있으며 매우 역동적으로 활동을 지속해 가고 있다. 그런 만큼 아직까지 이들에게 미술사적 평가라든가, 미술사적 분류에 따른 고유한 이름을 부여하기는 어렵다. 하지만 이 작가들은 1990년대 후반 당시, 앞서 언급한 영국의 ‘yba’ 에 빗대서 ‘yka(Young Korean Artists)’ 로 불리거나 또는 ‘신세대’ 나 ‘젊은 작가들’ 로 명명됐다. 그리고 이들의 등장과 함께 현재 일반화된 용어로 쓰이는 소위 ‘젊은 작가 붐’ 이 일어났다. 이 같은 점에서 이들은 일종의 대표성을 갖는다고 말할 수 있다. 그렇다고 해도 이들은 구체적으로 어떻게 대표성을 갖게 됐는가?

이 세대의 미술은 대중/하위/시각문화, 테크놀로지/생태환경/도시문화, 매스/멀티/미디어 커뮤니케이션, 문화연구/비교문화/페미니즘 등 미술 외적 영역을 기존에 미술이라 정의했던 영역과 교차, 융합했다는 점에서 그 특징을 찾을 수 있다. 그러는 과정에서 사실 보편명사로서 이미 관례화되고 상투화된 ‘(순수)미술’ 이 거의 전면적으로 해체되고, 미술과 대중문화의 거리가 무척 근접하게 됐다. 그와 동시에 이들 젊은 작가들의 이질적이고 혼성적인 미술을 보이고, 담아내고, 확장할 여러 제도와 미술기구가 발명됐으며, 현재는 이미 그 발명품들이 일반적인 미술 체제로 안정적인 자리를 점유하고 있다. 또한 미술에 대한 사회적 관심이 이들의 미술을 통해 개선되면서, 미술과 사회의 관계가 그 이전과 비교하면 훨씬 더 유연해졌다. 그 수확을 우

리는 오늘 2010년 한국 미술계에서, 작가는 ‘이후 세대 작가 지망생들’의 폭증에서부터 넓게는 지자체 및 민간 기업들이 미술을 지원하거나 사업 동반자로 삼는 현상¹⁵⁾에서까지 발견할 수 있다. 이상과 같은 점에서 본 연구자는 1990년대 말 출현했고, 현재 한국 미술계의 중추를 이루고 있는 일군의 작가 그룹을 동시대 한국미술의 한 세대를 대표하는 이들로 내세운 것이다.

그렇다면 이 세대의 특수한 감수성 및 미학은 무엇인가? 우리는 이를 크게 다음 두 가지로 압축할 수 있다.

(1) 복합화와 모호성

현대미술에서는 기존 미술의 형식과 내용, 양식과 질료, 기법과 메커니즘 등을 참조하면서도 이전에는 관계없었던 대상들을 끌어다 절합(articulate)하여 자신만의 미술 언어를 발명하고자 하는 작가들이 주목받는다. 바우만(Zygmunt Bauman)은 동시대를 ‘유동적인 현대성(liquid modernity)’으로 정의했다. 이에 호응하자면, 현대미술의 ‘현대성(contemporariness)’은 세상에서 유일무이한 것의 창조에 있는 것이 아니라, 이미 견고해진 존재들의 관계를 유동적으로 변화시켜 그 사이의 것들을 재발견하는 일 또는 재발명하는 일에 있다고 해야 할 것이다. 그렇게 해서 섬세하고 정교한 ‘차이를 생산’하는 것이 보다 중요해졌다. 그 때문에 현대미술의 복합화가 이뤄지고 있는 것이다. 여기서는 특히 매체(질료, 미디어, 소재)를 혼성적으로 사용하여, 여러 장르를 하나의 형식으로 결합해내는 방식이 주를 이룬다. 예컨대 세계 미술계에서 가장 주목받는 독일작가 중 한 명인 데만트(Thomas Demand)의 경우는 사회적으로 이슈가 된 특정 공간을 하드보드지만을 가지고 1:1 비율로 만들어낸다. 그러나 작가는 상당히 정교한 미적 건축물로 만들어진 이 모델 공간을 전시하는 것이 아니라, 최종적으로 그 모델 공간을 사진으로 찍어 보여준다. 여기서 우리는 거칠게 예를 들어도 조각, 건축, 공예, 사진 장르가 복합적으로 결합해 있고, 실제와 모델, 사실과 허구, 제시와 재현이 분명하게 가려지지 않는 양상을 보게 된다. 한국의 정연두 또한 이와 비슷한 미적 태도와 방법론으로 작업한다. 그의 〈Location〉 시리즈 사진은 실제 풍경 속에 연극 무대와 같은 공간을 만들어 풍경을 일부러 가짜처럼 보이게 한 것이다. 이 작품들에서도 기존에 유효했던 미술의 장르적 구분은 무의미해지며, 매체와 내용이 복합적으로 새로운 관계를 형성하면서 이미지를 구현한다.

흥미로운 점은 이렇게 작품들이 장르와 매체의 복합적 산물이 됨으로써,

15) 최근 한국의 몇몇 기업들을 중심으로 단순한 기업 홍보차원을 넘어 자체적으로 미술 사업을 펼치는 경향이 강해졌다. 이에 대해서는 편집부, 「기업과 미술의 랑데뷰」, art in culture, 2010(11월호), pp. 88-107 참조.

작품의 의미 차원이 모호해진다는 것이다. 작가의 정확한 의도가 읽히지 않을 뿐만 아니라, 앞서 데만트나 정연두의 사례에서 보듯이 우리가 여태까지 익숙하게 일대일로 의미를 대입해왔던 사물/사태가 정확한 대응관계를 상실한 채 다양한 관계들 사이에서 떠돈다. 현대미술에서는 이러한 의미의 모호성이 지양되어야 할 것이 아니다. 오히려 미술이론가이자 큐레이터인 부리오(Nicolas Bourriaud)가 말했듯이, 불확실성의 시대에 “중요한 것은, 대상이 활동, 소통, 사고를 만들어 내는지의 여부를 아는 것과, 미학적 영역에서 그 생산성의 정도가 어느 정도인지를 아는 것”¹⁶⁾이다. 이와 같은 점에서, 그러한 불확실성 자체를 질문에 부치는 ‘모호한 의미의 현대미술작품’이 동시대에는 예술의 보편적 가치를 획득한다. 그러나 여기서 놓치지 말아야 할 사실은, 현대미술작품의 복합적 성격과 모호한 의미가 궁극적으로 그 자체를 목표하는 것이 아니라는 점이다. 위에서 이미 말했듯이, 그 복합성과 모호성은 ‘차이’를 생산해야 한다. 기존의 미술과도 다르고, 기존에 익숙해진 우리의 인식이나 감각과도 달라서, 세계를 보는 우리의 관점과 지각을 다르게 변화시킬 수 있을 때만 그 미술에 의미가 있다는 것이다.

(2) 대중문화의 사적인 승화

철학자이자 비평가인 그로이스(Boris Groys)는 20세기가 ‘예술대량소비(artistic mass consumption)’의 시대라면, 21세기는 ‘예술대량생산(artistic mass production)’의 시대가 됐다고 정의했다.¹⁷⁾ 우선 우리는 이 주장에서 예술이 두 세기 동안 그만큼 대량화됐다는 뜻을 읽어 내야 하며, 그 대량화가 먼저 소비의 차원에서 이뤄졌고, 현재는 생산의 차원으로 옮겨왔다는 이해를 해야 한다. 사실 20세기 산업기술의 비약적인 발달과 더불어 예술은 전(前)산업사회의 유일무이한 존재 조건을 벗고, 사회 속에서 사진 영상 미디어를 통해 대량으로 유통, 소비될 수 있었다. 예컨대 미켈란젤로의 시스틴 성당 천장화를 바로 그곳에서만 볼 수 있는 것이 아니라, 사진 복제를 통해서 우리의 미술책으로, 관광엽서로, 컴퓨터 파일로 옮겨와 어디서나 언제나 볼 수 있게 된 것이다. 그러나 그로이스의 진단처럼, 21세기 현재는 대중이 대량 생산(엄밀히 말해 재생산)된 예술을 소비하는 데 그치는 것이 아니라, 그 대중이 스스로 예술을 생산하는 지점까지 나아갔다. 이는 말 그대로 대중에 의해서 예술작품이 만들어지는 상황과 더불어, 현대예술이 대중의 취향과 의견에 크게 영향을 받는 상황까지 생각할 문제이다. 요컨대 현대

16) Nicolas Bourriaud, “Precarious Constructions, Answer to Jacques Rancière on Art and Politics”, <http://www.skor.nl/article-4416-nl.html?lang=en>

17) Boris Groys, “Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies”, in: *e-flux journal* #19(October, 2010), pp. 1-7.

는 대중이 예술의 생산과 소비 양자에서 가장 강력한 헤게모니를 쥔 주체가 된 것이다. 이는 현대미술 영역에서 급속하게 미술이 대중문화와 친화적 관계를 맺으며 상호 형식적·내용적 교환을 실행해야만 하는 상황을 이끌어냈다. 그리고 과거 소수의 천재들이 독점한 미술세계와는 달리, 예술의 대량생산과 소비시대의 일원으로서 젊은 세대 작가들이 현대 미술계를 주도하는 환경을 조성했다.

그런데 오늘날 젊은 세대의 의식과 취향은 글로벌해진 대중문화의 영향력에 의해 상당 정도 결정되는 것으로 보인다. 이들의 사회적 의식은 수용이 용이한 대중 지식과 초고속으로 유통되는 대중 정보를 통해 형성되며, 문화적 취향 또한 최신 유행 경향과 선망하는 상품과 대중오락 미디어의 콘텐츠를 통해 조직되는 것이다. 그렇다고 해서 이들의 사회적 의식이나 문화적 취향을 근대적 기준에 맞춰, 비자발적인 것이며 깊이가 얇고 퇴행적인 것이라 폄하할 수는 없다. 왜냐하면 경험과 지각의 방식은 시대와 공간을 뛰어넘는 하나의 경전(canon)이 아니라 문화의 지형지세에 따라 새롭게 조직되는 것이기 때문이다. 그리고 지금 젊은 세대의 사회적 의식과 문화적 취향은 변경된 경험과 지각의 방식에 따라 나름대로 자신들의 상황과 환경을 드러내고 있기 때문이다. 그것은 조화로운 감각과 단일한 정체성을 열망했던 과거와는 ‘다른 것’ 이지 ‘틀린 것’ 이 아니다.

그 같은 점에서 현재 젊은 작가들은 아무런 거리낌 없이 대중문화와 근친 관계를 맺는다. 그들의 작품에 가장 빈번하게 등장하는 모티브는 고급 패션 상품, 글로벌 브랜드 이미지, 대중스타, 인테리어 소품, 만화캐릭터, 낙서 등 과거 미술에서 주변부·일상·대중문화라고 배제된 것들이다. 하지만 이것들은 젊은 세대의 작가들에게는 자신들의 일상을 촘촘하게 구성하고 있는 세부들이자 환경이고, 가장 잘 알고 있는 것이자 가장 동경하는 것이며, 기성품이자 자신들의 입장에서 예술적으로 재생산할 수 있는 질료이다. 그래서 젊은 작가들의 그림이나 사진작품에 적극적으로 채택된 이 대중문화의 산물 혹은 모티브는 친숙하면서도 낯선 이미지, 아름다우면서도 그로테스크한 형상들로 변환된다. 그 변환은 이를테면 ‘대중문화의 사적인 승화(sublimation)’ 이다. 가장 대중적인 것을 사적인 것으로 전유해서, 그 대중적인 것의 상투성을 특별한 미적 속성으로 만들기 때문이다. 또 그 과정에서 관념론 미학이 정의하는 숭고(sublime), 즉 절대적이고 경이적인 것으로부터 인간이 겪는 특별한 미적 경험이 아니라, 반대로 극히 범속하고 평범한 대상을 개인적인 차원에서 드라마틱하게 고양시켜 보는 이에게 이질적이고 기묘한 체험을 유발하기 때문이다. 과거 yba를 대표했고, 현재 국제 미술계에서 가장 성공한 스타작가인 허스트(Damien Hirst)의 미술이 바로 이런 시대적

미술의 표징이다. 그의 작품들에는 일상의 알약, 동물 사체, 해부학 수업용 인체 모형, 심지어 담배꽂초까지 질료이자 주제가 되는데, 허스트는 이런 하찮거나 비(非)미적인 것들을 극단적으로 심미화하거나 반대로 극단적으로 혐오감을 일으키는 형상으로 제시하여 동시대인들의 지성과 감각을 자극한다. 일본작가 무라카미 다카시는 이와는 조금 다른 경우다. 그는 일본 대중문화의 상징인 만화이미지를 노골적으로 차용해 성적으로 매우 선정적이거나 유아적인 이미지를 변주해낸다. 그 키치적 이미지가 공산품처럼 매끈하게 처리된 거대 조각 형식이나 추상화 양식의 그림으로 제시될 때, 감상자가 경험하는 것은 과거의 명작에서도 느끼지 못했고 동시에 현재의 대중문화 스펙터클에서도 느낄 수 없는 기이한 숭고미이다. 이와 같은 경향의 한국 대표작가로는 ‘아토마우스(아톰+미키마우스)’ 라는 합성 캐릭터를 만들어낸 이동기, 유명 상품들의 광고사진을 오려 조각으로 만든 다음 고화질 사진으로 현상해내는 권오상, 번쩍거리는 배경 위에 역사적 위인부터 동시대의 연예계 스타까지 가리지 않고 초상화로 조합해내는 홍경택 등을 들 수 있다.

대중문화가 문화의 절대적 강자인 동시대 환경 속에서 위와 같은 현대미술의 경향은 일종의 보편성을 획득해 가고 있다. 그런데 한국 작가들의 작품에서는 그 보편적 성격이 아직까지는 세계 미술의 ‘유행’에 편승하는 정도에 그치면서, 이곳의 특수한 정체성으로 개별화되지 않고 있다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 물론 이는 한국현대미술의 전반적 현황에 대한 평가이며, 그러는 가운데서도 어떤 작가들의 작품에는 특별한 미학적 성취를 논할 수 있는 지점들이 분명 존재한다. 우리는 이에 대해 이어지는 장, 즉 본 연구의 결론에 속하는 〈대표디자인: 한국현대미술작품의 보편적 개별성〉 부분에서 다룰 것이다.

■
제 3부

대표디자인
: 한국현대미술작품의
'보편적 개별성'

1장. 추천 대표디자인

한국현대미술의 '보편적 개별성' 을 높이 평가할 수 있는 대표디자인으로 본 연구자는 다음과 같은 작가들의 작품을 추천한다.

1. 김범, 〈잡지는 통닭(삶은 브로콜리를 곁들인)〉, 27×21×8cm, 밀랍, 접시, 2006.

김범의 이 작품은 20세기 후반부터 전 세계적으로 현대미술의 주요한 테제가 된 일상성을, 한국 문화예술의 고유한 감수성인 '소박함' 과 '해학' 을 통해 차별화하고 있다.



2. 홍경택, 〈황케스트라(Funckestra)〉, 130×163×12cm, 캔버스에 유채, 2001-2005.

홍경택의 〈황케스트라(Funckestra)〉 시리즈 그림은 회화와 디자인/일러스트레이션의 경계가 거의 완전히 사라지고, 순수미술과 대중문화의 융-복합화가 동시대 미술의 핵심 방법론이 된 현대미술의 지금을 가장 구체적으로 보여주는 사례 중 하나다.



3. 강홍구, 〈미키네집-구름왕관〉, 100×220cm, 디지털 사진 프린트, 2005-2006.

디지털 사진을 합성·변조하는 방법론으로 한국 도시의 여러 다양한 현실 모습을 포착하는 강홍구의 작품을 통해 우리는 첫째, 동시대 미술에서 테크놀로지의 역능과 표현 가능성을 생각할 수 있다. 둘째, 도시의 일상적 삶과 자본주의적 생태, 그리고 우리가 과거로부터 상실한 꿈과 미래의 비전을 그려 볼 수 있다.



4. 함양아, 〈형용사적 삶-초콜릿 헤드(Adject Life-Chocolate Head)〉, 퍼포먼스·영상·조각 설치, 2007.

함양아는 다양한 장르와 형식, 그리고 매체를 넘나들며 작업한다. 그리고 실제로 이 작가는 한 곳에 정착하지 않고 유럽과 아시아, 서울 등지를 옮겨

다니면서 글로벌 시대 각 지역의 개인이 살아내고 있는 일상 현실과 문화정치학적 상황을 작품으로 해석해낸다.



5. 홍영인, <정체불명의 이미지(Image Unidentified)>, 퍼포먼스 · 일러스트레이션 포스터, 2008.

홍영인의 <정체불명의 이미지>는 작가가, 18세기 유럽의 한 무명화가가 그린 일러스트와 16세기 조선 중기의 신사임당이 그린 초충도(草蟲圖)에서 이미지를 부분적으로 발췌하고 재구성해서 만든 포스터이다. 홍영인은 2008년 2월부터 4월까지 이 포스터를 현재 자신이 거주하는 영국 런던 거리에 불법적으로 붙이는 퍼포먼스를 진행했다. 여기서 우리는 현대미술에서 매우 일반화된 아젠다인 원본과 복제, 상호참조, 다문화성, 도시 환경과 개인의 욕망이라는 갈등어린 주제를 실천적 방식으로 접근해 보는 한국 젊은 작가의 시도를 본다.



6. 김아영, 〈“북한을 핵보유국 클럽에 가입시키거나 당장 폭격하라 2006. 10. 11”〉, 120×160cm, 디지털 프린트, 2007.

김아영은 뉴스를 통해 접한 사건을 자신이 가상적으로 재구성해 보여줌으로써, 우리에게 그 사건에 대한 다른 시각과 해석을 유도하는 사진 작업을 하고 있다. 그녀는 사건과 비슷한 곳을 골라 현장 사진을 찍고 그것을 작은 조각으로 만들어 일종의 무대처럼 다시 연출한 후 최종적으로 사진 작품화한다. 이런 면에서 앞서 소개한 독일의 데만트와 유사한 미술을 한다고 볼 수 있다. 하지만 김아영의 작품에는 이미지 콜라주, 사건과 재현, 사실과 허구라는 동시대 미술 문법만 들어있는 것이 아니라, 위에 소개한 작품에서처럼 국제사회와 한국 현실의 복잡한 역학이 주제화된다.



7. 전채강, 〈그곳에는 옛 한강과 미래의 모습이 어우러진 공간이 있습니다 1〉, 181.8×160cm, 린넨에 유채, 2009.

이제 갓 20대 중반이 된 전채강은 미술대학을 졸업하자마자 미술계의 관심을 받은 신예작가이다. 그럴 수 있었던 이유는 이 작가의 그림이 신세대의 이미지 구성법을 압축하고 있기 때문이다. 즉 그녀의 모든 그림이 인터넷에서 찾은 기성이미지를 자기 나름대로 조합해서 재창조한 것들이기 때문이다. 이는 의도적으로 조형언어의 비(非)독창성을 과시하고, 오히려 현실을 이미지로 재구성하는 능력에 박수를 보내는 신(新)미학적 접근법이다. 추천작으로 뽑은 위의 그림 또한 서울 한강변 이미지를 인터넷에서 따와 복사하고, 매머



드라든가 당나귀 같은 이질적인 존재(이 또한 인터넷 서치를 통해서 구한 것인데)를 거기에 합성해서 그 어디에도 없는 비/현실 공간으로서 한강을 구현해낸 것이다.

8. 김청진, 〈Bodyscape-인사동〉, 36×24cm, 디지털 프린트, 2003.



위의 전채강과 비슷한 또래인 김청진의 작업들은 신세대의 솔직한 감수성과 재기발랄함, 또 유희성을 유감없이 발휘한다. 말하자면 앞서 전채강과 김청진의 작품은 요즘 세대 감수성의 바로 미터라고 해도 좋을 정도다. 그것은 요컨대 작품 소재를 자신의 생활반경에서 찾을 것, 그러나 거기서 사람들의 평범한 기호(taste)에 의표를 찌를 수 있는 면을 발견하고 새롭게 만들어낼

것, 회화의 색감과 구도 · 디자인 테크닉 · 컴퓨터 프로그램의 합성과 보정 등 장르나 영역 구분에 얽매이지 않고 작업할 것 등이다. 그 점에서 김청진의 〈Bodyscape-인사동〉은 가장 단순하면서도 이 젊은 세대가 가진 문화적 표현력을 유감없이 발휘한 작품이다. 여기서 작품의 주재료는 작가의 통통한 몸이다. 작가는 공공장소에서 조금의 부끄러움도 없이, 오히려 평범한 공간의 사람들 속에서 일종의 독특한 자극제로 퍼포먼스를 펼친다. 작가 자신의 몸을 통해 특정한 담론을 실행하거나 육체성을 실험하는 현대 미술가들은 많다. 하지만 김청진의 경우는 그런 지적 차원보다 더 높은 가치로 ‘놀이’와 ‘희극성’을 둔다. 이 점에서 앞의 전체강과도 다르고, 동시대 여타 비판적 의식의 젊은 작가들과도 다른 개별성이 발견될 수 있다.

2장. 대표디자인 선정 및 평가

앞서 추천한 8명의 작가들, 그들의 작품 모두가 한국현대미술의 보편적 개별성을 보여준다는 점에서 의심의 여지가 없다. 하지만 우리는 그 중에서 특히 다음 세 사람의 미술에 주목할 것이다. 왜냐하면 이들은 나머지 다섯 작가들보다 상대적으로 오랜 시간 창작과 전시 활동을 지속했으며, 그런 점에서 세대적 대표성을 넘어선 자신들만의 고유한 미술세계를 꽤 성공적으로 정립했다고 말할 수 있기 때문이다. 그 미술세계에는 현재 국내외를 막론하고 시대적 보편성으로 자리 잡은 미학이 공유돼 있고, 동시에 지금 여기 한국현대미술의 특별한 예술성/예술의식/예술적 가치가 개별화되어 나타난다.

1. 김범은 1963년 생으로, 서울대학교와 뉴욕 스쿨 오브 비주얼 아트(School of Visual Arts, New York)에서 현대미술을 공부했다. 그는 1990년대 중반부터 현재까지 다수의 개인전과 중요 국내외 기획전을 통해 흥미로운 작품을 선보이고 있는 한국현대미술계의 대표 작가이다. 앞선 본문의 2부 2장에서 본 연구자는 1990년대 후반 출현한 젊은 작가들이 세대적 대표성을 갖는다고 짚었는데, 김범이 바로 그 세대에 속하며, 그의 작품들은 세대적 감수성을 대변한다고 해도 과언이 아니다.

김범 미술의 핵심은 흔해빠진 상투성과 의표를 찌르는 재치를 매우 근접시킨 작품을 창작함으로써, 감상자로 하여금 익숙함에서 새로움, 피상성에서 침예함을, 평범함에서 비범함을 발견하도록 이끈다는 데 있다. 그러나 여기 김범의 작품들에서 무엇보다 주목해야 하는 관계는 현실생활과 상상적 이

미지, 실재와 환영, 삼차원과 이차원, 진짜 사물과 모조 이미지의 ‘상호 넘나듦’이다. 가령 작가는 통닭을 먹고 싶은 마음에 통닭 그림을 그리고, 그 그림을 팔아 진짜 통닭을 사 먹는다. 그 경우 통닭 그림은 단순히 상상적 이미지이거나 환영에 불과한 ‘그림의 떡’ 같은 것이 아니다. 오히려 그 이미지를 통해서 통닭을 먹을 수 있었다는 점에서, 통닭 그림이 현실을 만들었다고 말해야 한다. 이처럼 지적인 유희를 시각이미지를 중심으로 구현한다는 점에서, 김범의 미술은 현대미술의 주요한 경향인 개념적 성향을 공유하고 있다고 할 수 있다. 그러나 양자에는 분명한 차이가 존재한다. 서구의 현대 미술에서 개념성은 한편으로 철학, 미학, 사회학, 페미니즘 등 기성 이론을 기반으로 한다. 그리고 다른 한편으로는, 역사적으로 미술의 미덕이자 고유성으로 간주해왔던 시각적 향유의 가능성을 오히려 미술이 언어적 차원을 통해 억압하는 방향성을 띤다. 하지만 김범의 작품들에서 개념성은 직접적으로 이론을 참조한 결과 나타나는 것이 아니며, 시각적 쾌를 부정하기 위한 수단도 아니다. 오히려 그의 작품 〈잡자는 통닭(삶은 브로콜리를 곁들인)〉 조각에서 보듯이, 사물의 형상과 언어의 지시사항을 유사성의 관계로 연결시킴으로써, 우리 감상자에게 보는 즐거움과 지적 해석의 즐거움을 동시에 주는 종류의 개념성이다. 특히 이 작품은 일상의 평범한 차원을 시각적으로 크게 왜곡하지 않으면서, 그 일상으로부터 사물(통닭)의 의미와 가시적 형상(먹는 것/잡자고 있는 모양새)을 자유롭게 해방시킨다는 데 그 의의가 크다.

2. 1968년 생인 홍경택은 2007년 5월 홍콩 크리스티 경매에서 그의 그림 〈Pens 1〉이 매우 높은 가격으로 낙찰되면서 유명해졌다. 하지만 이 작가는 갑자기 미술시장의 스타가 된 것이 아니라, 사실 미술계에서는 2000년에 열린 제1회 개인전부터 문제적인 회화로 주목받아왔다. 어떻게 보면 홍경택을 기점으로 한국의 현대회화가 급속하게 추상화 일색에서 벗어나, 대중문화와 근친 관계 속에서 키치적이고 디자인에 가까운 시각이미지의 경향을 띠게 되었다고 할 수 있다. 그의 그림은 요컨대 예수부터 할리우드 여배우까지, 책에서부터 공산품 펜에 이르기까지, 순결한 성모 마리아 입상에서 싸구려 플라스틱인형에 이르기까지, 성(聖)과 속(俗), 관념과 재현, 종교와 일상, 숭배와 유희, 시원(始原)과 종말의 이미지를 백과사전적으로 집대성한다.¹⁸⁾ 이런 속성을 집약하고 있는 작품이 일련의 〈황케스트라〉 그림들인데, ‘funk’와 ‘orchestra’를 합성해 만든 작품 제목에서부터 유추할 수 있듯이 홍경택은 현실사회의 파편들, 부조화의 요소들을 끌어다 하나의 교향악을 연주하듯이 구성해낸다. 이는 우선 대중문화와 일상의 영향을 기꺼이 환영하면서, 회

18) 강수미, 『한국미술의 원더풀 리얼리티』, p. 30.

회화는 전통 미술 형식으로 그것들을 변주하거나 재 맥락화하는 동시대 회화와 같은 궤도에서 홍경택의 그림이 움직이고 있음을 보여준다. 그러나 그의 작품들은 서구의 젊은 작가들 그림에서는 찾아보기 힘든 ‘조형적 구성’ 과 ‘치밀한 기교’ , 그리고 복잡한 내용을 정연한 화면에 표현해내는 ‘내러티브의 시각화’ 가 강한 힘을 발휘한다는 점에서 독자적이다.

3. 강홍구는 1956년 생으로 연령으로 따지면 이미 50대에 접어든 중견작가이지만, 본격적으로 활동을 시작한 1990년대 중반부터 지금까지 항상 실험적인 형식과 내용의 작품을 선보이고 있는 대표적 젊은 작가이다. 이 작가는 작업 초기부터 디지털 사진을 합성하고 변조하는 방식으로 자신의 독자적인 작품세계를 구축해왔다. 이러한 방식들을 통해서 먼저 그는 미술의 원본성, 저자성, 창조성과 같은 지점들을 문제시한다. 그러나 나아가 강홍구는 자신의 사진들을 한국사회현실의 복잡다단한 역학들, 예컨대 도시재개발 문제라든가 황금만능주의를 부추기는 한국식 자본주의 문제를 감상자가 비판적으로 제고할 수 있는 장으로 제공한다. 그런 점에서 강홍구의 사진작품은 ‘비범한 인공물’ 이라 명명할 수 있다. 왜냐하면 그의 사진은 현실에 대한 단순한 기계적 재현이 아니라, 작가의 의식이 작품을 이루는 뼈대이자 방법론이 되어 피사체가 된 대상(한국사회현실)의 진정한 면모를 발췌해내기 때문이다. 여기 추천한 <미키네집-구름왕관>의 경우 그 비범성은 더욱 두드러진다. 그는 2005년 경 서울 불광동 재개발 지역을 돌다가 어느 폐가에서 미처 이삿짐에 끼지 못한 장난감 집을 하나 주웠다. 그리고 그 미국식 노란색과 분홍색 플라스틱 가짜 집에 미키마우스가 그려져 있음으로 심드렁하게 ‘미키네 집’ 이라 이름 붙인 후, 그 장난감집을 도시 재개발로 몰락해 가는 서울의 풍경에 삽입해 사진을 찍었다. 여기서 ‘미키네 집’ 은 하나의 알레고리로 작동한다. 이를테면 그 장난감 형상은 21세기 선진 국가를 향해 달리는 대한민국 수도 서울의 ‘정체 없음’ 혹은 ‘다국적 정체성’ 을 표상한다. 그와 동시에 그 개발의 이면에서 부단히 자신의 삶이 이곳에서 저곳으로 떠돌아야만 하는 도시민의 상실한 꿈을 현상하고 있는 것이다. 한 장의 디지털 합성 사진 속에서 이중화된 그 이야기, 서울 인왕산의 자연적 아름다움을 배경으로 너무나 인공적인 색채와 조악한 형태를 한 정체불명의 장난감 집이 건네는 그 이야기는 한국현대미술의 현장에서만 나올 수 있는 개별적인 것이다.

3장. 한국현대미술의 지향점

이상과 같은 긴 논의를 통해서 본 연구는 한국현대미술의 당대적 지형을 살폈고, 글로벌리즘의 조건 하에서 우리의 미술이 내재하고 있는 보편성과 개별성은 무엇인지 탐색했다. 우리는 먼저 제2부 1장의 논의를 통해 글로벌리즘 시대에 한국의 문화예술이 속한 복합적인 지형지세를 분석했다. 그것을 여기서 다시 정리하자면, 호혜적 교류와 다문화성을 강조하는 글로벌리즘이 다른 한편으로는 경제만능주의와 새로운 내셔널리즘의 장이라는 것, 따라서 우리의 문화예술 지형에서는 동시대 전 지구적 차원의 상호 영향관계를 긍정하면서도 ‘차이’를 유지하고 보다 더 고양시켜야 한다는 것이다. 이는 한국현대미술의 경우, 다양한 지역의 예술과 적극적으로 관계 맺으며 보다 새롭고, 유연하며, 풍요로운 시각 경험과 미의식을 조직하는 동시에, 한국 사회현실 속에서 형성된 특수한 미적/예술적 의식을 발견하고, 재창조할 필요가 있다는 맥락으로 세분화된다.

제2부 2장에서는 한국인/한국문화/한국 삶의 특수한 정체성으로 ‘역동성’을 추출했으며, 그러한 역동성이 한국현대미술이 현재까지 보여주고 성취한 다양한 변화들과 연결되는 지점을 분석했다. 구체적으로 여기 한국현대미술의 역동성은 과거 유희주의 미술의 배타적 권역을 벗어나, 현실 사회와 일상 영역에 다자적인 방식으로 접근하는 세대의 미술 활동을 지시하는 것이었다. 그 세대로, 본 연구는 1990년대 후반 등장해서 한국미술의 형식과 내용뿐만 아니라 미술제도와 구조까지 변화시킨 일군의 작가들을 제시했다. 그리고 이 세대의 미술이 가진 미학적 특성으로 첫째, ‘복합화와 모호성’, 둘째, ‘대중문화의 사적인 승화’를 들었다. 이는 비단 한국현대미술의 특정 세대 작가만이 아니라, 20세기 말 이후 전 세계적인 차원의 미술에서 발견할 수 있는 미학적 내용이라는 점에서 보편성을 갖는다. 그렇다면 우리의 미학적 개별성은 무엇인가?

이에 대한 답을 우리는 제3부 “추천 대표디자인”과 “대표디자인 선정 및 평가” 부분에서 수행했다. 여기서 그 점을 다시 요약하자면 첫째, 김범의 미술에서처럼 현대미술의 개념적 성격을 유지하면서도 한국예술에 특유한 ‘소박성’과 ‘해학’을 일상적 사물을 통해 형상화할 수 있다는 것이다. 둘째, 홍경택의 회화에서 보듯이, 치밀한 구성력과 조형 기교, 그리고 내러티브를 이미지화할 수 있는 시각능력을 통해 대중문화와 순수예술을 융-복합화 할 수 있다는 것이다. 셋째, 강홍구의 도시 사진들이 실현시켰듯이, 디지털 테크놀로지를 이용해 우리가 살고 있는 사회현실 및 도시 생태의 비가시적인 부분을 성찰하고, 보다 나은 방향의 비전을 제시하는 미술이 존재한

다는 것이다. 이는 달리 말하면 미술의 사회적 기능이 여전히 동시대 한국현대미술의 작가들에게는 중요한 가치이고, 추구할 덕목이라는 말이 된다.

이 점에서 본 연구자는 한국현대미술이 지향할 바를 모색할 수 있다고 본다. 이를테면 심각할 정도로 상업화, 자본화의 노정에 있는 전 세계 현대미술계의 왜곡된 측면을, 미술의 사회적 기능을 의식하고, 끊임없이 작품을 통해 실현하려 하는 한국의 작가들을 통해서 극복할 수 있을 것이라는 말이다. 또한 바로 그 점에서 한국디자인의 근본(DNA)을 발굴하고, 우리 안에서 그 형질을 탁월하게 정립할 뿐만 아니라, 세계에 널리 전파하고자 시작한 우리의 연구는, 한국현대미술이 사회적 기능을 의식하는 것만큼 사회적 기능을 의식할 필요가 있어 보인다.

이미지목록

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
1	〈잠자는 통닭(삶은 브로콜리를 걸들인)〉	작가 김범	
2	〈Funckestra〉	작가 홍경택	
3	〈미키네집-구름왕관〉	작가 강홍구	
4	〈Adject Life-Chocolate Head〉	작가 함양아	
5	〈Image Unidentified〉	작가 홍영인	
6	〈 “북한을 핵보유국 클럽에 가입시키거나 당장 폭격하라” 〉	작가 김아영	
7	〈그곳에는 옛 한강과 미래의 모습이 어우러진 공간이 있습니다 1〉	작가 전채강	
8	〈Bodyscape-인사동〉	작가 김청진	