

현대미술의 근대성과 그 이후

김진송

미술평론가
제2 | 광주비엔날레 큐레이터
저서 : < > >(1999)
논문 : (1996)

1.

한국 현대미술의 근대성(modernity)을 말하는 많은 글과 논의가 있어 왔다. 근현대미술이란 일정한 시기의 미술의 전개 양상에서 발견할 수 있는 근대적 징후와 양식적 성격을 주목하는 것이 그 내용이다. 그러나 현대, 현대미술의 시기 개념이나 현대 자체의 개념적 정의 그리고 이에 뒤따르는 현대미술에 대한 개념이 심각하게 논의된 적이 별로 없었다는 것도 사실이다.

이제까지 미술계 혹은 근대미술사학에서 동의된 근대미술 혹은 현대미술의 시기는 조선시대 말에서 식민시기와 해방 이후 현재까지의 미술을 말하고 있는 듯하다. 그리고 근대성 혹은 현대성이 무엇인가에 대한 논의에 앞서 대체로 '근·현대적 성격'을 지닌 미술로 근현대미술을 동의하고 있는 것도 사실이다. 그러나 미술의 근대성이라고 할 때의 근대가 단순히 시기개념만을 의미하는 것이 아니라는 점은 분명하다. 그렇다면 미술의 근대성이란 무엇을 의미하는 것인가? 근대성을 시기 개념에 앞서 동시대적 사회문화현상에 대한 하나의 태도를 말한다는 입장에서 보았을 때조차도 미술의 근대성을 논의하는데는 몇가지의 어려움이 따른다.

먼저 표면적인 부정에도 불구하고 서구미술의 수용을 근대적 미술의 시작으로 잡고 있는 현실에서, 우리 미술의 근대성이 서구미술에서 말하는 미적 모더니티의 실현 혹은 미적 모더니티의 전개유무에 의해 규정되어야 하는가 하는 점은 문제로 지적될 만하다. 그렇다고 근대미술의 시점을 조선시대 말로 거슬러 올려 잡더라도 근대성의 문제가 해결되는 것처럼 보이지는 않는다. 왜냐하면 동시대적 의미의 현대미술과 그 이전의 미술에서 발견되는 근대성이 동일한 범주로 읽혀질 수 없기 때문이다. 이를테면 진경산수에서 보이는 근대성과 오늘날 우리의 현대미술의 근대성을 말하는 층위는 다르다고 할 수 있다. 또한 전통미술 속의 근대성이 오늘날의 미술과의 연속성을 발견할 수 없을 때 그것을 과연 근대성의 실현이라고 말할 수 있는가 하는 문제가 남아 있게 된다.

또한 전자의 경우에서 서구의 미적 모더니티를 주체의 발견을 통한 자아의 문화적 실현이라는 매우 광범위한 개념으로 정의하더라도 우리의 현대미술에서 그런 미적 모더니티의 실현과정이 사회적 존재로서의 작가에게 어떻게 실현되어왔으며 그 결과가 사회의 현대적 과정과 어떤 유기적 연관을 지니고 있었는가를 규명하는 일은 별개의 문제로 남는다. 만일 근현대미술사 속에서 미적 모더니티의 실현이나 사회적 모더니티의 연관성을 발견하기가 어려울 때 우리에게 근현대미술이 존재하지 않는다는 결론에 이르기 때문이다.

이러한 미술에서의 근대성 논란은 이른바 근대를 하나의 역사적 조건으로 해석했을 때 나타나는 문제들이다. 현대에 대한 모든 논의에서 발견할 수 있듯이 현대를 역사적 체계와 구조 속에 위치해 있는 일련의 과정으로 바라보는 방식은 '현대의 조건'을 미리 가정한다는 점에서 현대를 바라보는 편중된 시각을 드러낼 수 있다. 이를테면 현대를 서구의 현대가 지니고 있는 역사적 사회적 조건과 현상을 우리의 현대가 지니고 있는 조건과 현상과의 대비를 통해, 근대성의 차이 혹은 미흡을 지적하거나 그 조건의 성숙 혹은 미성숙의 정도에 따라 시기를 구분하는 방식이 그것이다.

현대미술을 말할 때 역시 그러하다. 서구의 현대미술의 궤적과 거기서 발생한 논리와 사조, 경향 등이 우리에게 존재했는가 혹은 얼마나 다른가를 규명하는 것 혹은 미술에서 근대성이 존재해야한다는 가정 아래 자생적 근대의 생성을 주목하는 태도 역시 현재 우리 사회에 존재하는 미술의 실체를 가려보는데 유효한 결과를 제시하지 못할 수 있다.

따라서 현대미술을 말할 때 무엇을 근대성이라고 말해야하는가 하는 문제, 즉 현대미술의 근대성에 대한 개

념을 말하기 이전에 현대미술이 우리 사회문화에서 갖는 효과와 현상을 먼저 말하는 것이 오히려 현대미술의 근대성의 실체를 파악하는데 유효할 수 있을 것이다.

여기에서는 현재의 미술 혹은 근현대사 속의 미술을 현대미술의 범주 혹은 예술적 범주에서 말하기보다는 하나의 사회문화적 현상으로 가정하고 논의를 시작하고자 한다.

우선 현대미술은 분명 우리의 현대사 속에서 문화예술의 한 시대적 징후로 발견되지만 그 내적 전개 양상은 항상 상대적이었다는 점을 지적할 수 있다. 즉 첫째, 현대미술이란 전통미술과의 비교를 통해 발견되는 또다른 문화적 양상이며 따라서 과거와의 충돌과 갈등이 진행되는 과정으로서 등장한다. 둘째, 현대미술을 규정하는 모든 우리의 개념은 그것이 서구적이라는 의미에서 항상 상대적으로 존재한다. 즉 현대미술의 미학뿐 아니라 창작 방법론조차도 항상 상대적 선택, 상대적 가치를 요구해왔다. 따라서 셋째, 현대미술은 그것이 우리 사회문화에서의 자생적 문화 예술적 형태와 다른 상대적인 존재(즉 이질적인 문화현상)로서 자리잡았으며 여전히 그러하다는 사실이다.

여기서는 그 이유를 두가지 측면에서 살펴보려고 한다. 하나는 미술 내적인 혹은 현대사 속에서 전개되어 왔던 미술에서 추구했던 근대성의 실체를 살펴보는 것이며, 다른 하나는 현대문화라는 보편적인 문화현상 속에서 미술을 하나의 예술현상으로 보았을 때 이르게 되는 결론에 주목하는 것이다. 그 두가지 측면은 현대미술이 미술 내적인 의미에서 벗어나 보편적인 문화현상 속에서 논의될 때 그 근대성의 실체가 더욱 분명하게 드러낼 수 있다고 생각하기 때문이다.

(논의의 혼란을 피하기 위해 근/현대미술은 현대미술로, 근/현대성은 현대성으로 통일해서 쓴다. 미술계에서 근대미술과 현대미술은 구분하는 것이 일반적 경향이다. 해방이후 혹은 1950년대 중반 앙포르멜의 유입을 전후하여 그 이전을 근대미술 그 이후를 현대미술로 구분하는 것인데, 근대 혹은 현대미술로 부르는 것은 시기 구분의 필요성에 의한 것이면 몰라도 개념적인 구분으로는 적절하다고 볼 수 없다. 마찬가지로 근대성 역시 현대성과 구분할 수는 있겠지만 modernity가 시기구분을 위한 용어가 아니라는 점에서 그런 구분은 가능하지 않다. 근대미술과 현대미술 혹은 근대성과 현대성을 구분하기 위해서는 근대 혹은 현대에 대한 사회적으로 도출된 개념을 전제해야 하며 각각의 문화적 특성 혹은 각각의 지향하는 태도가 분명한 차이를 드러내는 것을 전제로 해야 한다. 현대미술 혹은 현대성으로 통일해 쓰는 것은, 미술계에서 말하는 근대미술과 현대미술이 연속선상에 놓여 있으며, 단지 사회사적인 시기구분이나 서구미술의 주요경향의 유입만으로 구분될 수 없다는 이유 때문이다.)

2.

미술에서 현대성을 말할 때 그것은 두가지 면에서 이야기된다. 하나는 이른바 봉건적 미술에서 현대적 미술로 전환될 때 미술에서 나타나는 여러 가지 미학적 현상에 관한 것이며, 다른 하나는 작가와 미술이 사회적으로 존재하는 방식, 혹은 태도에 관한 것이다. 작가의 창작조건, 사회문화적 변화와 이에 대한 미적 태도, 작가의 사회적 지위와 인식, 작품의 소통과 유통구조, 미술의 제도 등에서 나타나는 현대적 성격에서, 작품의 내적인 문제들, 즉 시점의 변화, 표현방식과 창작기법, 대상과 주제의 설정 등 양식적 문제 등에 이르기까지 미술의 현대성은 다양한 스펙트럼 속에서 이루어진다.

그러나 이러한 미술을 중심으로 한, 현대적 성격을 규명하기 위한 여러 가지 관점이나 접근의 범주들은 미술의 현대성 혹은 사회문화의 현대성을 논의할 때, 매우 국소적인 관찰일 수밖에 없다는 점도 분명하다. 미술 내적인 시각에서 현대성을 바라보는 방식만으로는 현대미술의 사회문화적 계기들을 살피는데 한계가 있다. 때로 우리의 현대미술을 당연히 존재하는 문화현상으로 이해하여 그 현대성의 실체가 있을 것이라는 이제까지의 암묵적인 동의가 오류일 수도 있기 때문이다.

우리의 현대미술은 어떤 의미에서건 서구의 현대미술과 동류의식 혹은 문화적 공감대를 이루고 있다. 그러나 이런 현대미술이 서구미술에서 착종된 형태로 드러나는 문화예술의 이종형태 혹은 장르적 범주에서 향수되는 제한적 의미의 예술형태로 평하될 수 있는 소지를 지니고 있는 것도 사실이다. 그리고 이러한 두가지의 시각이 공존하는 현상 즉 동시대적 문화예술 형태로서의 현대미술과 서구미술에 대한 유입과 추종으로 형성된 예술형태가 바로 우리 현대미술의 실체일 수 있다.

오늘날 우리의 사회문화 속에서 현대미술이 지니고 있는 의미와 존재방식에 주목한다면 우리사회의 현대문화의 성격 혹은 현대가 시작되던 시기적 양상을 간단히 살펴볼 필요가 있다.

우리의 현대가 식민지에서 시작되었다는 것은 부인할 수 없다. 그리고 식민지적 현대라고 말할 수 있는 역

사적 상황에서 문화와 사상적인 굴곡은 필연적이다. 그것은 바로 사회의 정체성 뿐 아니라 문화적 정체성의 상실 즉 전통문화의 붕괴라는 상황에 직면하게 된다. 식민지적 상황 속에서의 과거와 급격한 단절은 현대에 대한 열망을 더욱 증폭시킬 수 있었다. 새로운 모든 것 그리고 덧붙여 서양적인 모든 것은 지향해야 할 가치로 받아들여졌으며 그 자체로 현대의 문화가 되었다. 다른 한편으로 현대에 대한 그리고 서구에 대한 하나의 역동일시의 거울로서 ‘동양’과 ‘전통’ 또한 부각되기 시작한다. 현대에 반발하는 전통지향의 문화가 또 다른 축으로 등장하게 되는 것이다. 따라서 우리의 현대의 조건은 전통(봉건)과 서구(현대)라는 두 축을 동시에 가정해야 성립할 수 있는 문화적 조건이 되었다. 현대 시기의 문화적 혼란은 서구와 전통, 봉건과 반봉건이 뒤섞인 가운데 일어나며, 그 둘사이의 대립과 갈등, 논리적 모순에서 비롯된다.

우리의 현대미술 역시 서구미술에 대한 추종과 전통적인 미술에 대한 회귀의식이 혼재되어 나타난다. 그 과정에서 현대미술은 새로운 문화로서의 서구적 양식의 흡수와 전통을 확보하려는 내용 혹은 정신의 고수라는 양면적인 갈등의 양상이 나타난다. 초기 서구미술의 도입 이후 수많은 작가들의 작품에서 가장 주요한 내면적 주제가 바로 서구적 의미로서 현대미술의 수용과 문화적 의미에서의 주체적 전통을 확보하려는 것이었다는 사실에서도 이를 알 수 있다.

현대미술의 이러한 상황은 초기 현대 서구미술 양식을 받아들인 때부터 비롯된다. 최초의 서양화가라고 불리는 고희동은 서양화의 고학적 기법을 소개하면서도 그의 시각은 여전히 전통적 세계관에 매몰되어 있었다. 즉 표현기법과 방법은 서구적이었지만 대상 즉 ‘우주 삼라만상’을 바라보는 시각은 봉건적인 세계에서 벗어나 있지 않았다. 표현양식으로 본다면 이와 반대의 경우도 나타난다. 예를 들어 이상범은 표현기법이 비교적 전통적인 방법에 의존하고 있었지만 대상을 바라보는 시각에서는 이른바 ‘근대적 시점’으로 변모하는 과정을 보여주고 있었다. 전통적인 세계관에서 현대적 세계관으로 전이되는 현상은 자연스러운 것이었으며 그 과정에서 나타나는 양식적 갈등이나 표현의 불일치는 당연한 것일 수 있다. 그러나 이런 전이과정에서 이른바 미술의 현대성이라고 말할 수 있는 미적 태도 혹은 사회와 관계맺는 방식인 미술관(美術觀)은 매우 왜곡된 형태로 나타나기 시작했다. 그것은 고희동뿐 아니라 이후 서구미술을 수용한 화가에게도 동일하게 나타나는데 이른바 식민시기에 형성된 현대에 대한 사상과 밀접한 관련이 있어 보인다.

식민시기 유행했던 사회개조론 등 관념적 세계관과 이를 바탕으로 한 문화주의적 예술관은 초기 현대미술이 정착되는 과정에서 서구적 의미의 문화적 모더니티를 실현하는 과정과는 다른 양상으로 전개된다. 식민지배에 유용하게 작용했던 문화주의 예술론은 미술을 개인의 정신적 함양을 위한 수단 즉 인격의 완성에 이르는 취미론의 범주로 정의한다. 물론 이는 미술 혹은 예술에서 사회정치적 연관성을 배제하려했던 식민지배전략의 일환이기도 했지만 그 시대 유입된 낭만주의나 표현주의 자연주의 등의 피상적 예술론을 이루는 미학으로 자리 잡는다. 문제는 정서의 함양과 인격의 발달의 수단으로 예술을 진선미에 도달할 수 있는 방편으로 이해하게 되는 문화주의적 예술론이 전통적인 문인화적 세계관과 크게 다르지 않았다는 점에 있다. 즉 초기에 서구미술을 수용한 화가들은 서화를 중심으로 한 문인화적 미술관에서 크게 벗어나지 않은 상태에서 문화주의 예술론이 제시하는 미술관을 새로운 미학으로 받아들였으며 그것은 결국 미술에서의 봉건성이 극복되지 못한 채로 서구적 의미의 현대미술을 양식적으로 수용하는 경향으로 이어진다.

서구미술이 양식적인 수용에 머무르고 말았던 것은 전통과 현대의 문제를 해결하지 못한 현실 즉 동양화나 한국화 서양화나 유화 등으로 미술을 기법과 방법에 따라 구분하는 기형적 형태의 장르가 형성되었다는 사실에서도 확인할 수 있다. 물론 서구의 예술론이나 사상적 흐름이 미학적 태도에 작용하지 않았던 것은 아니다. 이를테면 1920년대 이후 사회주의 사상과 서구 모더니즘의 혼재되어 등장하면서 이른바 신흥미술이라고 불리는 새로운 미술이 적극 소개되기도 했다. 그것은 사회의 보편적 가치를 전복시키는 아방가르드적인 미술을 주창하는 것을 포함하고 있었지만, 식민시대에 조선미술전람회와 서화협회 등을 포함 이미 제도화된 미술에 대항하는 방법론으로 정착되지는 못했다. 그 이유는 새로운 미술론을 중심으로 기존 미술적 가치와 개념에 대한 신랄한 비판이 있었음에도 불구하고 이에 대한 논쟁이 구체적인 작품의 생산으로 이어지지 못했으며 또 그런 작품이 사회의 문화적 변화를 주도하는 유의미한 활동으로 전개되지 못했기 때문이다.

이처럼 식민시기의 미술은 새로운 미술개념이 전통미술의 서화(書畵)관과 착종되어 있는 상태에서 표면적으로는 전통과 현대의 갈등이 양식화되어 등장한다. 그것은 식민지적 상황에서 1930년대의 일본미술에서 보였던 향토주의적 정서의 반영이 미술에서의 민족적 주체의식과 희미하게 결합된 채 초기 현대미술을 양식적으로 정착시키는 계기가 되었다. 그러나 본질적으로는 미술이 사회적 관계항 속에서 지니는 문화적 의미를 확보하지는 못했기 때문에 미술이 추구했던 현대성의 실체는 매우 모호한 단계에 머무르고 있었다.

해방후 식민이후의 상황에서는 현대미술은 사회적 정체성을 확인하려는 다른 많은 시도와 함께 새로운 방법론을 모색하게 된다. 해방공간에서의 식민잔재의 청산이 다시 전통적인 미술에 대한 집착으로 나타나 동양화에서의 문인화에 대한 주목으로 이어지기도 한다. 그러나 실제로 전통문화의 붕괴는 곧 전통을 대체할 수 있는 새로운 가능성으로 서구를 등장시켰으며 이는 필연적으로 전통과 현대 혹은 민족과 서구의 이조교배를 통한 새로운 문화적 흐름으로 전개되었다. 1950년대 이후 모든 문화예술에서 동양적 정신과 서구적 정신을 결합하는 목표를 설정하게 되었던 것은 우연이 아니다. 이런 현상은 권진규의 조각에서 보이는 현대적 조형개념의 추구하고 불상에 대한 집착, 이쾌대의 그림에서 보이는 서구미학의 수용과 민족주의적 색채의 혼란된 경향, 추상표현주의의 일맥을 서예의 선과 결합시키려는 시도, 남관과 이응로가 추구했던 문자추상 등등에서도 공통적으로 등장하는 갈등의 양상이다.

1950년대 중반 전쟁 이후의 사상적 흐름이었던 실존주의와 맞물려 나타났던 앙포르멜은 본격적으로 서구미술을 수입하는 계기를 마련했다. 이른바 현대미술을 구획한다고 하는 추상표현주의 사조의 유입이 미술이 사회적 상황에 조응하는 예술인 것처럼 등장했지만 이는 전후 문화적 유입의 통로가 극히 제한된 상황에서 선정된 미술양식의 아이템이었다. 그러나 이후 미술을 새로운 문화로서 서구미술의 이입과정을 살펴보면 6, 70년대 미술 역시 바로 이루어지지 못한 주체로서의 전통과 서구미술의 양식적 갈등이 극대화된 시기라는 것을 알 수 있다. 그리고 이런 갈등이 미학적으로 완성된 결과를 낳을 때 우리는 한국적 스타일의 완성이란 이름으로 불려졌지만 그것은 미술의 양식에 대한 문제에 국한되었다. 그 과정에서 앙포르멜에서 추상과 구상 논쟁, 미니멀회화와 모노크롬의 유행 뿐 아니라 소위 아방가르드라 불리는 '현대미술'의 간헐적 시도 등 수많은 새로운 이즘의 유입은 현대미술의 새로운 논리를 형성하게 된다. 즉 현대미술의 미적 모더니티의 핵심인 새로움의 논리를 통한 인식적 지평의 확산이라는 태도가 정착되는 듯이 보였지만 새로운 미학은 항상 서구미술의 새로운 경향을 유입하는 이른바 대체 문화적 속성을 그대로 보여주었다.

물론 이런 현상은 미술 뿐 아니라 현대 우리사회에서 나타나는 주요한 특징이기도 하다. 우리의 현대가 보여주는 사회문화적 특징들은 주체적인 현대문화의 생성과정에서 나타나기보다는 항상 상대적 현대의 징후들로 등장한다. 지배체제, 담론의 형성, 지식과 정보의 소통과정, 물질과 과학 등 문화의 형성과 생활양식 전반은, 축적된 지식에서 얻어진 사상과 이데올로기가 아닌, 새로운 사고의 유입에 의해 결정되며 이는 담론의 흐름을 지배하고 대안을 서구적 역할 모델에서 구하지 않으면 안되는 대체문화의 특성을 낳았다. 미술만으로 보자면 끊임없이 새로운 장르와 이즘의 도입과 전개를 통한 새로움의 논리가 받아들여졌던 사실, 즉 문화적 대체효과를 지속시키는 미술의 논리가 이른바 현대미술의 논리로 받아들여졌다는 사실이 이를 말해 주고 있다.

물론 앞서 지적했듯이 이에 대한 반발 역시 분명 존재한다. 우리나라처럼 서구의 현대적 개념을 받아들인 사회에서 전통이 현대의 주요한 이슈로 등장하는 것은 단순히 전통의 단절 때문만은 아니다. 서구화 혹은 현대화라고 불리는 문화적 대체를 통한 '발전의 차용'이 일상화된 곳에서 전통에 근거한 문화적 반발을 예상할 수 있는 것처럼 새로움의 힘이 강대해질수록 낡은 것과 봉건적인 힘에 대한 집착은 더 깊어졌다고 할 수 있다. 그것은 바로 서구의 현대성 속에 포함되어 있는 '주체의 발견'이 의미하는 것과 구별되는 또 다른 자아의 발견일 수 있었다. 따라서 우리문화 전반에서와 마찬가지로 현대미술의 특성에서도 민족주의적 색채는 항상 강하게 드러난다.

식민이후의 민족주의는 반식민의 의식과잉 혹은 국가적 정체성을 확보하는 과정에서 투쟁적으로 선점할 이데올로기로 변질된다. 그것은 한편으로 전쟁에서의 심리전의 일환으로 확대된 전통과 민족의 이데올로기로서 기능하며, 전쟁이후에는 불안한 정부의 정통성 확보라는 이름으로 유포된다. 그것은 정치 사회적 문제만은 아니다. 문화와 예술에서 민족과 전통의 문제는 하나의 정통성을 확보하는 방법의 하나였다. 민족주의적 경향 혹은 전통과 민족에 대한 양식화된 표현의 이면에는 사회의 성격과 밀접한 연관을 지니고 있다. 우리의 현대 사회에서 민족주의적 경향은 개인적인 취향들을 민족이라는 이름으로 동질화시키고 추상화시키는 절차는 산업적 발전을 추동함으로써 권력을 유지하려는 집단에게 유효했을 뿐 아니라 우리 사회가 제국주의의 지속적 위협에 노출되어 있다는 사회적 인식 속에서 계층과 계급을 수직 수평적으로 통합할 필요성이 있던 집단 모두에게도 절실한 아이템으로 작용해왔다. 그러나 이러한 한계에도 불구하고 민족에 대한 인식이 사회구성체 간의 주체를 새롭게 인식하는 결정적 계기를 제공한 것은 분명하다. 그리고 이런 제3세계적 사회문화현상은 서구적 문화의 흐름에서 주체적 문화를 전유하기 위한 노력으로 등장했다. 그런 측면에서 80년대 미술운동은 단순히 민중이나 민족을 표방한 정치미술로서의 경향성을 말한대기보다는 현대가 시작된 이 처음으로 미술에서 주체 문제를 외연화시키는 미술의 움직임으로 읽혀질 수 있다. 즉 서구의 모더니즘에서 말하는 개인적 주체의 문화

적 자아실현이라는 원칙이 사회구성체로서의 주체의식과 어떻게 양립할 수 있는지 혹은 그것이 통합될 수 있는지에 대한 주요한 시험대가 80년대 미술운동이라고 할 수 있다. 그러나 사회의 변동에 따라 이런 미술의 흐름 역시 현대미술의 수용 이후에 주관주의적 미학에 의존해왔던 미술계와 문화적 관례에서 자유롭지 못했다.

이처럼 현대미술의 흐름에서 미술은 끊임없이 동어 반복적인 미학적 원칙이 고수되고 있었다. 그것은 앞서도 지적했듯이 초기현대에 문인화적 범주의 서화(書畵)관이 문화주의의 취미론과 착종되고 그것이 서구의 주관주의적 미학과 결합하면서 오늘날의 미술의 실체를 구성하게 되었다는 점에서 벗어난 적이 없었다는 점을 말하는 것이다.

1990년대 이후 미술은 매우 큰 변화를 맞고 있는 것처럼 보인다. 그것은 이즘으로 통합하고 양식으로 구분 짓는 이전의 미술과 분명 다른 경향으로 나타난다. 현재의 미술이 매우 다양한 양식이 혼재하고 그 표현의 영역이 확산되고 있으며 기존의 제도화된 미술시장에서 벗어나 산업적인 연계, 혹은 자체의 이벤트화 된 프로그램으로의 전환을 모색하고 있는 듯 보인다. 그렇다고 현대미술의 내용과 형식, 작가와 소통의 제도 등이 이전의 미술이 지니고 있던 성격으로부터 상당히 변화된 형태를 보여주는 것이라고 말할 수는 없다. 다른 한편에서 보자면, 모더니즘 이후의 다양한 사회문화적 변화 속에서 미술 이외의 시각문화현상이 지니고 있는 강력한 사회적 영향력에서 점차 주변화되는 현상 속에서 더욱 자폐적인 형태의 예술형식으로 전락할 위기를 맞고 있기도 하다.

표면적인 현상으로 나타나는 이러한 현대미술의 궤적은 현대사회문화가 배태하고 있는 대중성과 일상성의 총위에서 보자면 매우 당연한 현상일 수 있다. 그것은 현대미술이 모색해왔던 현대성의 내용이 우리의 현대사회에서 유의미한 문화적 내용을 담아내기 위한 것이라는 사회문화적 합의를 아직 현대미술은 제공하고 있지 못하기 때문이라고 말할 수도 있다.

3.

이제까지 개략적으로 살펴본 바대로 현대사 속에서 전개되어왔던 현대미술에서 현대성의 실체는 매우 자의적이고 논쟁적인 지점을 내포하고 있다. 그것은 현대미술이 지향해왔던 미적 태도 혹은 그 문화적 범주가 불투명 했기 때문이라기보다는 우리의 현대사회가 매우 다의적이고 다층적인 양상으로 전개되었던 것에서 기인한다. 그렇다면 미술의 현대성에 대한 두 번째의 측면, 현대문화라는 보편적인 문화현상 속에서 미술의 존재 방식에 주목할 필요가 있다.

현대문화 속에서 예술은 초기현대에서 오늘날에 이르기까지 매우 큰 변화를 맞고 있다. 그것은 현대가 시작될 무렵의 계몽주의적 태도가 현대 이후 '파편화된 주체'들 속에서 점차 그 효력을 상실하고 있는 현상과 무관하지 않다. 예를 들면 계몽주의 시기에서의 문화란 예술과 등가를 이루었지만 오늘날 예술과 문화는 동일한 총위에 있지 못하다. 현대는 대량생산과 대량소비의 자본주의적 경제 속에서 대중들의 사회문화적 변동을 체제 내로 흡수하기 위한 사회문화적 기재들을 작동시켰다. 그 과정에서 초기 현대의 문화와 예술이 지니고 있던 지위와 역할이 점차 상실되면서 이른바 대중문화가 사회문화의 변화의 중심을 이루고 있다. 그것은 곧 현대가 일상을 중심으로 하여 정치적 결정, 경제의 변동, 사회의 구조화, 문화의 생산방식이 이루어지는 사회라는 것을 말한다. 현대는 정치적, 사회적 스펙트럼을 그리기 이전에 일상으로 체화되고 문화적으로 구조화되는 과정 속에서 생성되는 사회적 양상을 말한다. 따라서 문화 혹은 예술의 현대성을 말할 때조차도 그 근거는 현대성의 특질이 일상성 혹은 대중성의 관점에서 시작되지 않으면 안된다.

우리의 경우 대중문화, 대중사회의 등장은 1920-30년대라고 할 수 있다. 1910-1920년대는 계몽적 지식인이 등장하고, 그들이 현대라는 패러다임을 제시한 단계이다. 1920년대가 지나면서 식민지의 문화주의가 강화되고 서구의 사회주의와 모더니즘이 유입과 함께 모던 자체가 유행으로 등장하면서 계몽적 지식인들 속에 갇혀 있던 현대라는 개념이 대중적으로 전이되는 양상을 보인다. 초기 현대의 신문물과 물질의 충격을 벗어나면 새로운 물질에 근거한 미디어들은 1920년대를 지나면서 대중문화를 형성하고 파급하는 가장 주요한 매체로 자리 잡게 된다. 여기에 미술도 포함되고 있지만 시각문화적 현상으로 더 두드러졌던 것은 새로운 건축, 유행과 패션의 등장, 광고와 간판의 보편화 등의 변화이다. 물론 초기의 미술인들조차 이러한 시각문화적 현상의 변화에 대해 매우 민감한 반응을 보이고 있었다. 이를테면 당시의 주요한 미술평론가들이 광고와 간판에 대한 비평적 접근을 시도하고 있었다는 점이 이를 시사하고 있다.

미술에 관해서 말하자면 현대사회를 구성하는 시각문화적 현상의 변화에 가장 주목하지 않을 수 없다. 이를테면 초기 현대에서 특정의 소수에게 향유되며 이를 통해 극대화된 자아의 실현 혹은 주체의 발견을 사회적으

로 확산시키는 이른바 계몽적 프로젝트 속의 예술이 지녔던 주관주의적 미학은 현대의 폭발적인 시각문화적 현상 속에서 매우 제한적인 미학만을 제시하게 된다. 이를 거꾸로 말하면 작가와 작품을 중심으로 한 미술의 미적 모더니티 혹은 우리나라의 경우 그 계기가 되었던 서구미술의 수입은 현재의 입장에서 보자면 매우 제한적인 의미의 현대성만을 반영하고 있었을 뿐이라는 점을 확인할 수 있다.

이런 관점은 현대미술을 바라볼 때 매우 다른 두가지 시각이 존재할 수 있음을 말해준다. 하나는 이른바 미적 모더니티의 실현을 가능케 하는 미술의 전개와 내용을 주목하는 것이며, 다른 하나는 사회적 모더니티를 실현하는 과정 속에 놓여져 있는 시각문화적 생산들을 현대미술의 범주에서 해석되어야 한다는 시각이다. 후자의 관점에서 보자면 우리가 일반적으로 최초의 서양화가 고희동이라고 말할 때 거기에 내포되어 있는 ‘최초의 근대적 화가’라는 의미조차 의심스러울 수밖에 없다. 현대의 시각문화는 불특정 다수에게 광범위한 의미전달의 수단을 발전시키는 과정을 거쳐 왔으며 이런 대중적 혹은 사회문화적 의미를 포함하고 있을 때 ‘근대적’이라는 말을 붙일 수 있다. 그런 의미에서, 굳이 말해야 한다면, 최초의 근대적 화가는 고희동이 아니라 근대적 언론매체인 신문을 통해 처음으로 이미지를 생산하고 이를 전달하는 역할을 담당했던 이도영이라고 말해야 옳다.

현대미술이 우리의 현대사회의 시각문화적 현상과 어떤 관계를 맺어왔는가를 살피는 것은 쉽지 않다. 그러나 분명한 것은 산업과 경제의 발전에 따른 사회의 변동과 일상의 삶의 양식의 변화에서 등장하는 시각문화현상들과 현대미술이 조용하지 않는 것만은 분명하다. 그렇다고 일상적인 시각문화현상과 현대미술이 대척점을 이루고 있었다는 가정도 성립하지 않는다. 만일 우리의 현대미술이 현대사회가 제공한 시각문화적 현상에 대한 반발 혹은 이에 대한 적극적인 수용이나 비판의 내용을 가지고 있다면 그것으로 충분히 현대미술의 모더니티를 말할 수 있기 때문이다. 그러나 현대미술의 논리는 항상 미술 내적인 논리에 충실하는 것을 과제로 삼았던 것처럼 보인다. 80년대 미술운동 이후 이런 시각문화적 환경에 조용하는 미술이 시작되었으며 90년대에 이르러서는 현대미술이 현대의 사회문화적 현상을 적극적으로 반영하는 것이 하나의 흐름으로 자리 잡았지만 이러한 미술의 현상이 미술의 현대성을 말해주는 것으로 보기는 어렵다. 미술은 하나의 제도로써 현대사회의 삶을 반영하고 시각문화적 현상에 조용하는 것처럼 보일지라도 그것은 또다시 하나의 구경거리사회 속에서 이벤트로 전락하는 현상을 말해줄 뿐이기 때문이다.

그렇다면 이제 현대미술에서 현대성을 말하는 것은 전혀 다른 맥락에서 접근하지 않으면 안된다. 그것은 다시 현대의 문화적 특성에 대한 이해에서 시작되어야 한다. 현대가 그 이전의 시대와 구분되는 가장 주요한 차이는 사회를 통제하는 시스템의 변화이다. 현대사회는 왕권과 종교권력에 의한 사회통제적 방식에서 벗어나 인간의 장=성 즉 합리적 이성을 통한 계몽과 문화를 수단으로 삼았다. 그러나 새로운 통제방식은 일상에서의 수많은 사회적 차이를 설정하고 이를 교육하는 거대한 프로젝트를 전제한다. 그것이 초기 현대에서 말하는 계몽주의적 프로젝트일 것이다. 그것은 초기 현대부터 현재까지 지속되고 있는데, 야만과 문명, 남성과 여성, 중심과 주변, 서구와 비서구를 구분하고 이를 제도화하는 것이다. 그것이 사회 내적으로 작동될 때는 문명화되고 제도화된 교양과 문화로 등장하는데 예를 들면 무지에 대한 교양, 야만에 대한 문화, 일상에 대한 예술, 폭력에 대한 문화, 일상에 대한 예술, 폭력에 대한 스포츠, 섹스에 대한 포르노 등의 제도화된 장치를 마련하는 것이다. 그리고 여기서의 예술 혹은 미술은 사회의 가장 제도화가 잘된 문화적 요소로 작용한다. 이런 믿음은 초기현대의 계몽주의적 분위기 속에서 매우 강한 힘을 발휘했다. 초기현대에서 모더니즘 미술은 바로 철저하게 주관주의적인 미학을 통해 주체의 심화된 표현을 제공하게 되고 이를 통해 비일상적인 체험을 제공하는 역할을 미적 모더니티의 핵심으로 간주했다. 그것은 때로 사회적 주제에 대한 대결의 양상 예를 들면 다다와 같은 아방가르드로 나타나기도 하지만 그 궁극점은 항상 주관주의적 미학을 통해 실현되는 과정을 통해서 완성된다. 예를 들면 사회적 모더니티에 대한 저항과 일탈로써의 미적 모더니티는, 바로 사회적 금기의 위반을 예술이라는 제도적 일탈로 끌어들이려는 노력이었다고 해석될 수 있다. 이른바 현대미술이란 고급문화의 영역은 그렇게 이루어지는 것처럼 보인다. 바로 초기 현대사회에서 문화와 예술을 등가로 놓는 이유는 이런 예술이 계몽주의적 내용을 담지할 수 있으며 그 결과가 문화를 이룬다고 생각했기 때문이다.

그러나 현대가 진행되면서 이런 미적 태도는 주변화되기 시작한다. 왜냐하면 현대가 진전되면서 시각문화적인 현상이 확산되고 그 영역이 일상의 영역까지 도달하게 될 때 더 이상 미술이 지니고 있는 개인적 표현이 보편화되는 계기들(이를테면 미술이 일상으로 전이되는 계기들)을 상실해가기 때문이다. 개인의 문화적(일탈적) 실현을 통해 자아의 완성에 도달하려했던 미적 모더니티는 현대사회에서 일탈을 일상으로 상투화시키는 끊임없는 사회적 과정을 통해 자아의 위치가 점점 모호해지는 현실 속에서 더 이상 효과적인 장치로 기능하지

못한다. 또한 우리의 경우 초기현대가 제공했던 미적 모더니티의 핵심적 요소를 현대미술에서 쉽게 발견할 수 없을 때 혹은 그것이 사회적으로 유의미한 관계 향을 찾아내지 못할 때 그런 미술이 현대사회가 요구하는 최소한의 문화적(일탈적) 계기들을 제시해주지 못했을 것이라는 것은 충분히 예상할 수 있다. 그런 예술은 사회의 잉여적 현상일 뿐 아니라 그 존재 자체로 때로 사회의 문화에 대한 가치의 혼란만을 가중시킬 수 있다는 것이 오늘날 우리의 현대미술을 다시 바라보는 이유이다.