

지속가능한 공동체를 위한 시각예술이미지의 조직(Ⅱ)

: 냉전시대와 글로벌시대의 현대미술 재고

강 수 미*

- I. 서론: 적대-이완-위기의 현재시간
- II. 냉전·글로벌리즘·현대미술의 사회적 상상
 - 1. 구조적 배경으로서 시각이미지
 - 2. 소비주의의 역학
- III. 글로벌 현대미술의 이미지 실천
- IV. 결론: 지속가능한 공동체를 위한 공간

I. 서론: 적대-이완-위기의 현재시간

비록 이제는 종언을 고했지만 20세기 세계 전반을 좌우했던 것은 ‘동서 냉전(冷戰)’이었다. 1947-91년까지 약 45년 동안 지구상의 거의 모든 지역이 ‘미국과 그 동맹국’으로 구성된 서방 대(對) ‘소련과 그 동맹국’ 중심의 동구권으로 이분화

* 한국예술종합학교 학술연구교수

이 논문은 한국미학예술학회 2012년 여름 정기학술대회 기획심포지엄에서 발표한 원고를 수정 보완하여 게재한 것이며, 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2009-351-G00002).

됐다. 그 분열된 체제 아래서 사람들은 이념적 대립이 야기하는 긴장과 핵에 의한 인류 전체 공멸의 위협에 실제적/잠재적으로 노출된 삶을 살 수밖에 없었다. 동시에 아이러니하게도 세계는 바로 그 냉전의 대립과 경쟁, 특히 서방의 경우 공산주의와의 경쟁이 촉발한 자본주의의 고도화를 통해서 유례없는 물질문명의 진보 및 지적·문화적 발전을 이뤘다. 일례로 최근 서구 미술계는 냉전시대의 미술을 조명한 전시를 기획했고, 그에 관한 기사에서 언론은 “진지한 예술의 창조에서 지난 백년 중 가장 생산적인 시대”였다는 평가를 내놓기도 했다(그림 1).¹⁾ 여기에는 동서를 막론하고 상대를 의식하면서 경쟁적으로 추진한 (산업)근대화, 과학 기술화, 첨단 군사화, 자유주의 또는 사회주의 예술 아방가르드, 문화의 대중화/집단화가 절대적 동력이 됐다. 나아가 양자 공히 대중/인민을 향해 자유, 평등, 해방, 풍요, 도전, 진보를 설파한 이데올로기 및 세계상이 강력한 힘을 발휘했다. 두 체제가 ‘자유주의와 자본주의를 토대로 한 의회민주주의’ 대 ‘국가사회주의에 기반을 둔 인민민주주의’로 대립했음에도 그 점에서는 공통적이었던 것이다.

그런데 인공두뇌학의 창시자 위너(Norbert Wiener)는 냉전 초기인 1948년 출간된 『사이버네틱스』에서 정보의 전자통제가 생산을 좌우하는 미래의 경제 시스템을 예견하고, 그 같은 이데올로기의 유토피아적 실현이 아니라 불행한 귀결을 우려했다. 그는 당시 전 사회적으로 추진되던 산업 자동화의 결과로 소수 전문가를 제외한 대부분의 사람들이 노동과 교환의 장으로부터 소외되고 삶을 몰수당하는 상황을 예측한 것이다. 그 해결책으로 위너는 “물론 그 해답은 사고과는 것과는 다른 인간적 가치에 기초한 사회를 건설하는 것”이라 썼다. 하지만 서구, 특히 미국의 상품자본주의가 급진전하던 20세기 중반의 시대상을 고려하건대 그러한 사회의 건설은 불가능에 가까운 소망이었다. 또 위너 자신이 썼듯이 오늘날까지 “엄청나게 많은 계획과 해야될 수 없는 투쟁이 요구”되는 해법이다.²⁾

1) 2008. 9. 25-2009. 1. 11 기간 동안 런던 빅토리아&앨버트 미술관(V&A Museum)은 《냉전의 현대: 디자인 1945-1970(Cold War Modern: Design 1945-1970)》전을 개최했다. 인용은 이에 대한 영국 저널 가디언(Guardian)의 기사 중 일부다.

www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/18/art.coldwar(2012. 5. 6 접속).

2) Norbert Wiener, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1948, p. 28.

왜 이러한 과거사로 서두를 열었는가? 본 연구는 시각예술이 역사적·사회적·문화적 현실의 부정성을 극복하고, 보다 자유롭고 풍요로운 삶의 공동체 형성과 그 지속을 위해 사회적으로 특정한 역할을 할 수 있다고 전제한다. 이는 현재까지의 시각예술에 대한 통합적 고찰, 가령 미학과 미술이론뿐만 아니라 근현대사 및 사회과학과의 교차 인식을 통해 해명할 논제다. 그 맥락에서 위와 같은 역사적 사실과 지식인의 논고는 21세기 초반 우리의 현재와 가까운 과거로서 냉전시대를 연관해 볼 계기를 제공한다. 나아가 과거 공동체의 사회적 꿈은 무엇이며, 아직까지 해결되지 않고 더 심화된 문제의 주요인이 어디 있는지를 재고할 단초다.

냉전의 과거와 현재는 어떻게 연관되는가? 위너의 주장이 나오고 40여 년이 흐른 후 냉전의 역사가 끝났다. 1947년 미국의 트루먼 독트린(Truman Doctrine)으로 공식화된 냉전이 90년 독일 통일, 91년 소비에트 사회주의 연방 해체를 거치며 명시적으로 종언을 고한 것이다. 나아가 92년 중국의 자본주의시장 개방, 2000년대 전 세계 자유무역 협정 확대 및 국제사회 블록의 재편 등을 거치며 세계는 급속하게 글로벌리즘 시대를 맞이했다. 물론 그 사이에 리오타르(Jean-François Lyotard)가 ‘이완의 시대’라 명명한 포스트모더니즘 시기가 겹친다. 이때 경제적으로는 국가의 규제로부터 풀려난 자유시장자본주의가 현실을 ‘돈의 리얼리즘’으로 압도할 태세를 갖추었다. 하지만 지식인 및 문화예술인의 담론에서는 다수의 이성과 다양한 주체, 이질적이고 혼종적인 문화구조 및 체계에 대한 논의가 활발해졌다.³⁾ 그리고 현재, 우리는 산업생산 분야만이 아니라 인간 의식과 지각이 작용하는 사회 거의 전 영역에서 디지털 테크놀로지를 통한 전 지구적 차원의 전자화, 정보화, 네트워크화, 복합화, 다원화가 당연한 시대를 살고 있다. 하지만 지난 역사 과정과 현재를 조망할 경우, 우리는 동서로 이분됐던 냉전 시대에 견줘 세계의 다양한 주체들이 더 유연하고 공평하며 개방적으로 관계하고, 더 평화롭고 안정된 삶을 구가하고 있지는 못하다는 사실과 맞닥뜨린다. 또 반드

3) Jean-François Lyotard, “Réponse à la question: Qu’est-ce que le postmoderne,” 이현복 편역, 「질문에 대한 답변: 포스트모던이란 무엇인가」, 『지식인의 종언』, 문예출판사, 1993, pp. 18-43 중 p. 29.

시 그때보다 인간이 더 자유로워지거나, 위너가 해결책으로 제시했던바 인간적 가치에 기초한 사회로 발전한 것은 아니라는 점을 깨닫는다. 오히려 종교적·정치적·민족적·이념적·문화적 차이를 이유로 내세운 —실상 그 이면에는 경제요인이 지배적인— 적대와 갈등이 전 세계에 만연해 있으며, 글로벌 경제위기의 일상화로 사회적 위험과 불안정성은 극에 달한 상태다. 그 와중에도 이윤을 극대화하고자 하는 자본가들의 요구와 신자유주의자들의 정책에 따라 1980년대부터 본격화된 ‘고삐 풀린 자본주의’⁴⁾는 철두철미하게 인간의 모든 관계를 자유시장의 경쟁 관계로, 그 활동을 자본 활동으로 전환시키고 있다. 공공부문은 급속도로 민영화되면서 공공성 전체의 해체를 초래하고 있고, 여기에 공론장(public sphere)과 문화예술의 장(場)마저 고급 비즈니스로 전환되는 사회가 바로 동시대다. 이 점에서 냉전시대는 지금 여기 글로벌리즘 시대와 연결된다. 정치적으로 대치했던 ‘동’과 ‘서’가 자본주의 경제의 구분법에 따라 ‘부유한 북부’와 ‘저개발 상태의 남부’로, 또는 ‘OECD(경제협력개발기구) 회원국’과 ‘그 밖의 나라’ 등으로 바뀌었지만, 사실상 세계의 긴장과 고통은 여전하다. 이렇게 사회의 경직성과 위험성 면에서, 또 인간적 가치에 근간을 둔 사회가 요원하고 심지어 낭만적인 과제처럼 보이는 시대상의 측면에서 두 시대는 함께 고찰할 대상인 것이다.

물론 20세기 말 경부터 우리는 인류 생존과 공동체의 지속적 현존을 위협하는 현실 문제를 심각하게 인식하기 시작했다. 그 현실인식에 따라 G8 등 소위 선진국 연합을 중심으로 ‘지속가능성’에 대한 논의가 개시됐으며,⁵⁾ 각종 방안들이 국제적/국가적 정책을 통해 실행되고 있다. 하지만 역설적이게도 그러한 정책 중 많은 부분이 인간이 아니라 자본주의를 대전제로 삼는다. 그 전제 아래서 더 자유로운 자본 활동에, 그에 의존해서만 지속적으로 발전 가능한(sustainable development) 사회 구축에, 힘이 집중되고 있는 것이다.

4) Andrew Glyn, *Capitalism Unleashed: Finance, Globalization and Welfare*, 김수행 · 정상준 역, 『고삐 풀린 자본주의: 1980년 이후』, 필맥, 2008.

5) 1987년 브룬트란트 보고서(Brundtland Report)의 지속가능성에 대한 논의 참조. Volker Hauff, “Brundtland Report: A 20 Years Update,” Berlin, 2007, in: www.sd-network.eu/pdf/doc_berlin/ESB07_Plenary_Hauff.pdf(2012. 4. 30 접속).

앞서 밝혔듯, 본 연구는 2009년 ‘지속가능성’을 화두로 역사적·사회적·문화적 삶의 문제를 숙고하고, ‘보다 공공적인 차원을 갖는 동시에 개체의 다원성과 자율성이 확보되는 시각예술이미지 모델’을 제안할 목적에서 시작됐다. 이 연구의 첫 결과물은 ‘20세기 초중반 서구 아방가르드 예술과 대중문화예술의 교차적 구조 및 역학’을 미학·미술비평의 관점에서 논한 것이다.⁶⁾ 그리고 이제 후속으로 ‘냉전시대와 글로벌시대의 현대미술’을 교차 재고하여 비단 정치, 경제 분야만이 아니라 우리시대 지적·문화 예술적 의제로서 공동체의 지속가능성을 탐문하고, 그 지속성에 기여하는 시각예술 모델을 타진하고자 한다.

연구는 현대미술이 생산, 수용, 유통되는 조건들, 즉 여기서는 냉전시대와 글로벌시대의 사회적 조건 및 그 시기 시각예술이미지의 특정 경향과 실천을 논쟁점으로 삼는다. 연구의 주 내용은 1. 냉전시대와 글로벌리즘 시대의 구조적 배경으로서 시각예술이미지 2. 소비주의 이데올로기와 현대미술의 역학 3. 글로벌 현대미술의 실천적 측면에 대한 고찰이 될 것이다. 비평가 솔로몬 고도(Abigail Solomon-Godeau)가 말한 바, “분명하게 정의되는 대항의 장이 없고 집단적 실천이 극도로 드문 상황”에서는 예술과 그에 연관된 조건을 함께 “의문시하고 쟁점화”⁷⁾할 필요가 있다. 우리는 그와 비슷한 위치에 있다.

II. 냉전 · 글로벌리즘 · 현대미술의 사회적 상상

1. 구조적 배경으로서 시각이미지

동시대 미술에 대한 논의에서 왜 냉전시대와 그 미술을 상관관계로 두어야

6) 강수미, 지속가능한 공동체를 위한 시각예술이미지의 조직(I) - 아방가르드와 대중문화 예술의 교차점, 『미학·예술학 연구』 31집(2010. 6), 한국미학예술학회, pp. 41-85.

7) Abigail Solomon-Godeau, “Living with Contradictions: Critical Practice in the Age of Supply-side Aesthetics”, 이영철 엮음, 정성철 역, 『모순들과 함께 살기』, 『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석』, 시각과 언어, 1998, pp. 325-350 중 pp. 334-335.

하는가? 이에 대해 정치 철학자이자 미학이론가인 벅-모스(Susan Buck-Morss)의 관점을 참조할 수 있다. “냉전종식이라는 사건이 몹시 중요한 것은 그것의 정치적 결과 때문이 아니라 (...) 역사 속에서 일어난 이 근본적인 전환이 양 체제 모두에서 세계에 대한 개념을 완전히 깨뜨려버렸기 때문”⁸⁾이다. 냉전이 우리의 역사와 현실에 대한 인식부터 타문화를 대하는 태도에 이르기까지 말 그대로 냉각시켰다면, 그 종식은 그때까지 역사에 진보적이든 퇴행적이든 세계를 지탱하고 있던 이분법적 격자의 급격한 약화와 그로부터의 탈피를 촉발시켰다. 그에 따라 다른 틀이 요구됐는데, 냉전 이데올로기에 대한 일종의 반작용으로서 탈 경계 · 다원화 · 자유로운 이동과 통합을 기치로 내건 글로벌리즘이 뒤를 잇는다. ‘세계에 대한 개념’은 이원적인 것에서 다원적인 것으로, 경계 나누기에서 경계 가로지르기, 당파적 입장의 고수에서 유연하고 다자적인 이동으로, 분리가 아니라 통합으로 바뀌었다. 여기서 후자에 속한 것들은 꽤 친근하다. 그것들이 바로 지금 여기 사회가 20세기 후반부터 꾸준히 표방해왔고, 지향적 가치 및 행동방식으로서 우리 내부에 새긴 글로벌리즘이기 때문이다. 하지만 진정으로 냉전시대와 글로벌 시대는 다른가? 이를테면 이념적 대립을 조장한 냉전체제와 전 지구적 통합을 강조하는 글로벌리즘은 나쁜 과거 vs. 개선된 현재, 문제적 옛날의 정치 공학 vs. 좋아진 지금의 인간적 가치 등으로 선명하게 구분되는가? 지배적 이데올로기 또는 사회적 상상(social imaginary), 그리고 시각이미지의 양상을 고려하건대, 우리는 그 같은 판단을 유보할 필요가 있어 보인다.

사회학자 테일러(Charles Taylor)는 ‘사회적 상상’이라는 개념을 통해서 서구의 근대성을 정의하고자 했다. 이때 사회적 상상은 “(근대사회에서) 공통의 실천을 가능하게 하고 정당성에 대한 감각을 공유하도록 만드는 공통의 이해”를 의미한다. 풀이하면 사람들 안에서 작동하는 사회적 삶에 대한 생각, 관계의 방식, 일처리법, 욕구와 기대 등의 심층에 있는 ‘규범적 개념과 이미지들’이 바로 사회적

8) Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, 윤일성 · 김주영 역, 『꿈의 세계와 파국- 대중 유토피아의 소멸』, 경성대학교 출판부, 2008, p. 12.

상상이다.⁹⁾ 그것은 사회의 이데올로기로 작동하고, 여러 문화형식을 통해 표현되면서 특정 시대, 특정 집단의 구조적 배경 역할을 한다.

한편 촘스키(Noam Chomsky)는 냉전기와 현재를 비판적으로 논한 글에서, 냉전 45년 동안 미국은 산업자본주의의 육성을 위해 산업가의 편에서 ‘대중의 정치권력’을 봉쇄하려는 프로파간다를 노동현장부터 학계까지, 정치부터 시각문화(매스미디어, 광고 등)까지 집중적으로 펼쳤다고 회고했다. 그러한 프로파간다가 곧 지배적 이데올로기로서 “사람들의 머릿속에 아주 오랫동안 주입”되어 “개인들은 자신들이 생각하고 믿고 원하는 것을 이해할 수 없게 되는 어려운 위치에” 놓였다는 것이다.¹⁰⁾ 이를 테일러의 개념으로 바꾸면 당대 미국의 사회적 상상이 그렇게 만들어지고, 사회 구성원들에게 그 같은 효과를 발휘했다는 뜻이다.

같은 맥락에서 냉전시대 시각예술 및 이미지를 재고할 수 있다. 당시 사회적 상상의 ‘구체적 표현’으로서 그것들은 정치 영역의 지엽적 증후만은 아니었다. 냉전을 주제로 한 근래의 한 전시가 밝히듯이, 당시의 미술 및 디자인은 “그 시대의 지배적인 정치적·사회적 이념을 재현하고, 때로는 도전하는 중심 역할”을 했다.¹¹⁾ 여기서 냉전체제와 시각예술을 상관해 볼 경우 그 특징은 첫째, 양 체제가 외적으로는 대립하며 정반대 노선을 걷는 것처럼 보였지만, 내적 차원에서는 상호 유사한 상상적 이미지 —근대화의 유토피아, 군국주의 팽창으로 인한 디스토피아, 사악하고 이질적인 존재로서 적의 이미지, 애국주의와 우방 vs. 반체제성과 적국의 이미지— 를 입안했다는 점이다. 둘째, 각 체제의 정당성과 우위를 내세우고 상대를 공격하는 데 시각적 방법론, 특히 이미지의 대량 생산과 유포 방식 — 예를 들어, 인민의 낙원을 선전하는 대형 벽화, 각종 보도사진, 핵전쟁의 공포를 주제화한 영화 등— 을 활용했다는 점이다. 셋째, 냉전 기간 동안 1950년대 한국 전, 60년대 베트남전, 70년대 미소 긴장완화정책(Détente)의 시작과 철회 등 동서

9) Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, 이상길 역, 『근대의 사회적 상상-경제·공론장·인민주권』, 이음, 2010, pp. 43-45 참조.

10) Noam Chomsky, “냉전과 대학”, 노엄 촘스키 외 지음, 정연복 역, 『냉전과 대학』, 당대, 2001, pp. 46-79 중 pp. 74-77 참조.

11) <<냉전의 현대: 디자인 1945-1970>>. www.vam.ac.uk/microsites/cold-war-modern/

냉전이 야기한 지속적 혼란과 긴장에 대한 반작용으로 각 체제 내부에서는 사회 의식과 제도의 규율, 문화예술의 경직성이 점차 강도를 높여갔는데, 시각예술에서는 그에 대한 비판적 성격의 미술이 나타났다는 점이다.

냉전 당시 정치적·군사적으로 대치하고 의사소통의 단절 상태를 견지하면서 서도, 동과 서는 ‘대중을 위한 유토피아적 삶의 건설’이라는 이데올로기를 사회적 상상/이미지로 착종시키는 데서는 일치점을 보였다. 산업 근대화를 통해 대공황 같은 극심한 빈곤의 위협으로부터 완전히 해방될 것. 또는 공산주의 집단 경제를 통해 인민 복지국가가 현실화될 것. 누구나 평등하게 물질적 풍요를 누리고 자유로운 환경에서 즐겁고 행복한 삶을 구가할 수 있을 것. 체제가 약속하는 이 같은 삶이, 세부사항은 다를지라도 동과 서 공히 사회적 상상의 구체적 이미지로 자리 잡았다.

우리는 한 예로 현재 세계 미술계의 거장으로 불리는 리히터(Gerhard Richter)가 1956년 동독 드레스덴 예술학교 졸업 작품으로 드레스덴 위생학박물관(Deutsche Hygienemuseum Dresden) 로비에 그린 벽화 <삶의 기쁨(The Joy of Life)>을 들 수 있다(그림 2). 동구권의 사회적 상상을 시각화한 냉전시대 작품 중 하나로 꼽기에 충분한 그 그림은 79년 동독 당국이 그 위에 칠을 해버려 현재 볼 수 없다. 작가가 자유를 찾아 61년 서독으로 탈출했다는 점과 77년 카셀 도큐멘타 참여시 사회주의 리얼리즘 화가들을 비난했다는 점이 이유였다. 하지만 리히터의 56년 벽화 또한 명백히 화가가 사회주의 리얼리즘회화양식에 따라 다양한 세대 및 계급이 낙원 같은 환경에서 여가와 유희를 즐기는 모습을 다면화한 이미지임을 보여준다. 그렇게 해서 독일 사회주의공산당 이념이 정의하는 ‘새로운 인류’의 유토피아가 가시적이고 실현 가능한 것처럼 보이게 만든 것이다.¹²⁾

12) 게르하르트 리히터 아카이브(Gerhard Richter Archive)의 관장인 엘거(Dietmar Elger)는 이 작품에 대해 ‘어떤 이데올로기적 참조도 없는 비정치적인 것’으로 보이며 “단지 공산주의적 ‘새로운 인류’의 원형을 표현한 [그림의 일부만이] 약간 정치적인 것을 환기시킨다.”고 썼다. 하지만 이는 그 자체로 모순된 주장이다; Dietmar Elger, Elizabeth M. Solaro (trans.), *Gerhard Richter: A Life in Painting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009, p. 17.

이에 대응할만한 서구권의 이미지로는 1959년 데탕트의 일환으로 모스크바에서 열린 미 국가관 전시(American National Exhibition)의 부엌설비 전시물 앞에 선 미 부통령 닉슨(Richard Nixon)과 소련 공산당 서기장 흐루시초프(Nikita Khrushchev)의 사진을 들 수 있다(그림 3). 그 사진은 산업화에서 앞서나간 당시 미국의 모습을 시각화하는데, 이는 위에서 두 번째로 꼽은바 냉전체제가 시각 이미지의 대량 생산과 유포방식을 적극 활용해 대내외에 체제 우위를 선전한 사례에 든다. 닉슨의 연설문 작성자였던 새파이어(William Safire)가 찍은 그 사진은 미술작품이 아니다. 하지만 리히터의 벽화처럼, 사진 속 최신식 부엌의 이미지를 통해 미국식 산업자동화를 통한 노동 경감, 사적 부의 획득, 가정생활의 편리함을 상징적으로 표상하는 데 역량을 발휘했다. 게다가 그 사진에서 능동적인 자세로 설명하는 닉슨 대 상대적으로 방어적인 자세의 흐루시초프 모습이 매스미디어를 통해 전 세계로 전파되면서 —‘부엌 논쟁(Kitchen Debate)’이라는 이름을 달고— 사회주의 공산체제에 대한 미국식 산업자본주의의 우세를 대중이 감각적으로 확인하는 이데올로기 효과를 거뒀다(그림 4). “물질적 풍요의 디스플레이를 통해 소비자의 욕망을 발생시키는” 부엌 논쟁과 같은 전략은 1950년대 서구 유럽 전체와 프로파간다 전쟁을 벌인 미국이 핵심적으로 구사한 전략이었다. 그 여파로 스탈린의 긴축 정책이후, 서방이 경멸적인 뜻에서 이름 붙인 ‘냉장고 사회주의(refrigerator socialism)’ 과정의 전개와 함께 동유럽 시민들에게는 근대산업이 그들의 모든 물질적 욕구를 충족시켜 주는 미래를 상상하도록 장려했다.¹³⁾ 결국 이 같은 이데올로기적 이미지는 양 체제가 정치적, 경제적, 군사적으로 경쟁했던 것만큼이나 경쟁적으로 생산됐다. “체제경쟁은 처음부터 문화전쟁이기도”¹⁴⁾ 했던 것인데, 그 전쟁에서 시각예술과 이미지는 한편으로 각 체제가 대중에게 약속하는 특정 유형의 유토피아를 가시화, 선전하는 데 특별한 역할을 했다.

그러나 다른 한편으로 45년에 걸친 냉전시기 동안 현대미술은 체제가 강제

13) David Crowley & Jane Pavitt(eds.), *Cold War Modern: Design 1945-1970*, London: V&A Publishing, 2008, pp. 12-13.

14) Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, 최승환 역, 『냉전이란 무엇인가: 극단의 시대 1945-1991』, 역사비평사, 2008, p. 125.

하는 삶의 유형에 대한 비판적 대항자로서 다양한 시도의 미술을 행했다. 대표적으로 서구권의 경우 1960년대 이래로 산업화와 상품문화로 획일화되고 점차 기능적으로 변해가는 일상, 베트남전 등 파괴적 정책들로 경색돼가는 국제사회, 이분법에 따라 양극화된 사회관계 등에 대한 중의적 반응부터 비판적 저항까지 다양한 성격을 띠고 팝아트, 미니멀리즘,¹⁵⁾ 개념미술, 해프닝, 바디아트, 페미니즘, 행동주의 미술이 출현했다. 그리고 동구권에서는 중앙 당 중심의 고도로 규제적인 체계 아래서 이데올로기에 침윤된 집단적 삶과 무차별적 문화에서 벗어나기 위한 개인적, 우연적, 무목적의 예술이 ‘비공식적으로’ 시도됐다. 이때 특히 미국의 행동주의 미술은 서구 자유주의 체제의 미술, 이를테면 개인 표현의 자유를 기반으로 하고 미술 외적 조건으로부터 독립해 독자적인 미의 추구를 표방한 모더니즘미술과는 반대로 미술의 사회 참여와 변혁적 실천을 모색했다는 점에서 특기할만하다. 그즈음 행동주의 미술은 “사회, 정치, 경제 체계에 의해 설정된 경계 및 위계를 흐리게 하는 동시에 현실 세계와 긴밀히 연관한 미술을 펼친 개념미술이나 퍼포먼스 아트의 전략을 활용”했다.¹⁶⁾ 우리는 그 예로 1970년 하케(Hans Haacke)가 뉴욕현대미술관의 《정보(Information)》전에 내놓은 작품 <모마 여론조사(MoMA Poll)>를 들 수 있다(그림 5). 그것은 “뉴욕주지사 록펠러가 닉슨 대통령의 인도차이나 정책에 반대하지 않은 점이 당신이 그에게 투표하지 않을 이유가 되는가?”를 묻는 질문에 관람자가 미리 준비된 통에 ‘Yes/No’로 답하는 형태의 참여미술작품이었다. 그 작품에서 “69%의 반대표(투표하지 않겠다)”를 얻은 록펠러는 실제로 그해 11월 선거에서 패배했다. 이후 하케는 그 작품이 “1970년대 현대미술계의 (반전) 정서를 반영”함과 동시에 “모던 아트의 가장 저명한 기관들 중 하나에 그 정서를 가시화”시켰다고 자평한다.¹⁷⁾ 그런데 또한 그만큼 중요한 점은

15) 미니멀리즘과 60년대 미국사회의 관계에 대해서는 정무정, 「미니멀리즘과 베트남 전쟁」, 『미술사학』, 23호(2009. 8), 한국미술사교육학회, pp. 45-71 참고.

16) Jennifer González & Adrienne Posner, “Facture for Change: US Activist Art since 1950”, in: *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Jones (ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2006, pp. 212-230 중 p. 213.

17) 당시 록펠러(Nelson Rockefeller)는 뉴욕주지사였고 모마 이사회 멤버였다. 하케의 회고는 2004년 9월 미술잡지 아트포럼(Artforum)과의 대담에서 이뤄진 것이다.

그의 미술이 냉전 질서 하의 사회 현실에 작가 자신뿐만 아니라 예술 수용자까지 참여케 하고, 정치적 의사결정에 직간접적인 영향을 행사하는 인자(因子)로서 역할을 했다는 데 있음을 강조할 필요가 있다.

이와 달리 동유럽과 소련에서는 1960년대 중반부터 80년대 말까지 서구와는 반대되는 의미의 참여미술이 나타났다. 미술가들은 사회주의의 억압적 체제에서 사람들이 점차 자신의 주관에 바탕을 둔 미적 경험을 욕망하는 상황이 증폭돼 가는 데 조용해 ‘가장 믿을 수 있는 교우 그룹’ 간에 사적 경험의 공유가 가능한 ‘집합적 예술 공간(collective artistic space)’을 구축하고자 했다. 그것은 검소한 질료, 한시적이고 짧은 시간성을 원칙으로 하면서 작가의 아파트나 시골지역에서 일시적으로 벌이는 사건의 형태를 띠었다. 구체적으로는 흐루시초프가 모스크바 미술가 동맹의 기념전에 비구상 추상회화가 출품된 점을 두고 비판한 이후, 1964년 모스크바에는 국가보안위원회(KGB)의 통제에 저항하는 비공식적 미술이 출현했다. 모스크바 출신 개념미술가로 미국 망명 후 국제적 작가로 성장한 카바코프(Ilya Kabakov)는 공식적으로는 어린이 책 삽화가로 일하면서 1972-75년 사이에 ‘사적 꿈의 세계에 고치처럼 잠긴 사회 주변부 인물’을 그린 <앨범(Albums)>을 제작했다(그림 6). 그리고 작품을 자신의 집에 친구들을 소규모로 모아놓고 단조로운 톤으로 읽는 식의 퍼포먼스로 제시했다. 1970년대 중반 소련의 컬렉티브 액션 그룹(Collective Action Group) 또한 하나의 예이다. 그들은 공산당이 주도한 집단화된 삶과 획일적 경험을 벗어나 우발적인 지각 경험을 위해 개방된 미술의 가능성을 타진했다.¹⁸⁾ 이는 서구 미니멀리즘, 해프닝, 개념미술, 퍼포먼스가 미적 개입과 수용의 한 형태로 실제의 시공간에서 즉자적인 경험을 탐색한 경우를 떠올리게 한다. 물론 여기에는 중요한 차이가 있다. 동구권 미술가에게 참여는 서구

http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n6206228/ 참고(2012. 5. 12 접속).

18) 이상 소련의 참여미술에 대해서는 Claire Bishop, “Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art,” in: *e-flux journal* #29 (November, 2011), pp. 1-12; Margarita Tupitsyn, “About Early Soviet Conceptualism”, in: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, Pilomena Mariani(ed.), New York: The Queens Museum of Art, 1999, pp. 99-107 참조.

의 미술가들처럼 사회적 변혁을 위한 예술적 개입을 의미하지 않고, 개인적 해방과 관계의 내밀함을 위해 감행하는 비체제적 행위에 가까웠다는 점이 그것이다.

이상과 같은 사례는 냉전의 각 체제를 대변/재현하기보다는 그에 도전하는 미술의 존재를 말해준다. 동시에 냉전으로 분리된 두 체제 안에 상대와는 결코 소통할 수 없는 문화만 있었던 것이 아니라, ‘철의 장막’ 아래서 부지불식간에 예술가들의 공통적인 혹은 교차하는 문제의식과 실천, 감수성과 경험, 지향적 가치가 있었음을 보여준다. 물론 그럼에도 불구하고 큰 틀에서 보면, 냉전시기 동안 문화 활동은 정치체제가 계획적으로 사용하는 냉전 무기 중 하나였다는 점을 부인할 수 없다. 동구와 서구가 각자 체제의 이념을 거부감이나 비판적 반응을 불러일으키지 않기 위해 냉전 초기부터 특별 조직을 창설했다는 점이 이를 반증한다. 서구에서는 1950-67년 사이 미국중앙정보국(CIA) 자금으로 운영되는 ‘문화자유회의(Congress for Culturell Freedom)’가 전 세계로 오케스트라를 파견하고, 대규모 대회를 개최했으며, 구독률 높은 잡지를 발간했다. 또 CIA가 추상표현주의를 앞세워 세계 미술의 헤게모니를 미국으로 이동시키는 데 핵심역할을 했다는 점은 현대미술사에서는 이미 공인된 사실이다. 동구권의 경우는 규모 면에서 서구만 못했지만 KGB가 ‘대(對) 서방 공작용’ 문화사업의 일환으로 잡지와 책을 발간하고, 여러 문화예술 단체와 회의에 재정적 지원을 해줌으로써 사회주의 체제에 정향한 지식, 문화, 예술, 정보의 확대재생산을 꾀했다.¹⁹⁾

이상 논점을 정리하면, 냉전시대 동과 서는 정치적·이념적·경제적 차원에서는 강하게 대립하면서도 공통적으로 대중유토피아의 건설을 사회적 상상으로 구축했고,²⁰⁾ 시각예술 이미지는 그것의 실행에서 이데올로기의 재현과 비판적 도전이라는 양가적 역할을 하며 전개됐다는 것이다. 이제 우리는 논의의 초점을 글로벌시대로 옮기고, 이 시대 핵심 사안인 소비주의와 현대미술의 역학을 냉전시대와 결부해 논할 것이다. 그런데 이때 새로 설정된 사회적 상상은 무엇인가?

19) Bernd Stöver, *Ibid.*, pp. 126-127.

20) 서방과 동구권의 이데올로기적 전선의 형성과 대립이 “무엇보다 서로에 대한 인식을 통해서” 이뤄졌다는 점에 주목할 필요가 있다. Bernd Stöver, *Ibid.*, p. 247 참조.

2. 소비주의의 역학

냉전이 종언을 고한 후 널리 유포된 사회적 상상은 ‘인류는 오직 자유 자본주의 토대 위에서만 평화와 번영과 자유를 누릴 수 있을 것이라는 신념’이다. 그 신념은 자유주의와 공산주의라는 냉전 이데올로기 대결의 역사에서 자유주의가 승리했다고 주장한 후쿠야마(Francis Fukuyama)가 1989년 『역사의 종말과 최후의 인간』에서 명문화해 빠르게 반향을 불러일으켰다.²¹⁾ 자유 자본주의 또는 신자유주의 경제만이 현대사회의 합리적 사회·경제 체제라는 인식, 그것이 전 지구적으로 확장됨으로써 글로벌 거버넌스(global governance)가 실현될 것이라는 단언이 후쿠야마의 핵심 주장이었고, 그것은 곧이어 대부분의 서방 국가 지도자들이 공유하는 사회적 상상이 됐다.²²⁾ 그리고 90년대부터 현재까지 ‘국제적인 경제 통합’이라는 의미에서 세계화(globalization) 또는 글로벌리즘이 주도적 이미지를 담당하고 있다. 글로벌 신자유주의는 국가권력의 시장 개입을 최소화하고 자본의 자유로운 전 지구적 이동과 순환을 위해 경제적 자유방임주의를 표방한다. 하지만 이것이 오늘날 국가의 정치경제 정책이나 기업 비즈니스의 방향은 물론이고 문화예술 실행을 위한 좌표, 심지어 개인들의 일상행위 및 사적 꿈에까지 속속들이 파고들어왔음을 부정할 수 없다. 일례로 미술에서 지난 십여 년 사이 경제적 주제에 대한 관심이 급증했는데, 이는 현대미술계에 나타난 자본주의 경제의 세계 통합, 즉 세계화의 ‘정후’ 중 하나다.²³⁾ 많은 사람들이 다자간 자유 무역의 세계적 확장 과정을 지켜보며 후쿠야마가 단언한 평화와 번영과 자유를 구가하는 사회의 도래를 꿈꿨다. 또 그 경제체제에 발맞춰 인적, 문화적, 의식적 교류가 전 지구적으로 이뤄지면, 그간 현실을 옥죄어왔던 정치적·군사적 긴장, 국제사회 전

21) Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press, 1992.

22) Alex Callinicos, *Bonfire of Illusions: The Twin Crises of the Liberal World*, 이수현·천경록 역, 『무너지는 환상』, 책갈피, 2010, p. 9와 p. 16 참조.

23) Angela Dimitrakaki, “The Spectacle and Its Others: Labor, Conflict, and Art in the Age of Global Capital”, in: *Globalization and Contemporary Art*, Jonathan Harris (ed.), UK: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 191-211 중 p. 192.

반의 불평등, 문화적 양극화 및 획일화가 해소될 것이라고 믿었다.

하지만 승자독식의 무한경쟁을 일상화하고, 그 자체 이외에는 여타의 경제 형태를 허용하지 않는 글로벌 자본주의가 세계의 평화, 번영, 자유, 평등을 가져올 것이라는 신념 자체가 이미 모순을 내장하고 있다. 그에 대해 방증이라도 하듯이, 지난 이십여 년의 세계사는 냉전시대와는 또 다른 긴장과 갈등, 위기와 고통에 항상적으로 노출된 현실을 보여준다. 가장 최근의 예로, 2008년 미국 리먼브라더스사의 파산을 시발점으로 현재까지 지속되는 세계경제 위기는 후쿠야마가 제시한 바와 같은 신념이 ‘환상’일 수 있음을 가리킨다. 인류의 지속적 발전을 위해 세계 공통의 연대와 네트워크를 모토로 한 글로벌리즘이 경쟁과 갈등을 불식시킬 것이라는 생각은 시간이 지날수록 순진한 환상으로 판명되고 있다. 또 소비에트 연방 해체 후 현 러시아의 지배력이 약화되고, 경제위기를 겪은 후 미국의 세계 주도권이 위축됐다고는 하지만, 여전히 두 국가는 국제사회에 막강한 영향력을 행사하며 주도권을 다투는 실정이다. 특히 여기에 공산당 체제를 유지하면서도 자유 시장 자본주의에 뛰어든 중국이 가세하면서 세계의 헤게모니 다툼은 이전보다 더 복잡하고 냉혹한 양상이 되었다.

앞서 우리는 세계화가 문화예술의 좌표 설정에까지 파고들었다고 진단했다. 그런데 이미 언급했듯, 태생적으로 세계화는 신자유주의의 기조 아래서 ‘재화, 자본, 일자리의 이동이 세계적으로 통합되는 것’을 목표로 한다. 그 점에서 현대미술을 위시해 정치, 사회, 문화, 예술, 사적 삶 등 규모 상 같은 차원에 있지 않고, 성격과 기능 면에서 각자 특수성을 지닌 영역들이 ‘세계화’라는 동일한 사회적 상상을 공유한다는 것은 곧 그 영역들이 경제 메커니즘에 지배될 수밖에 없음을 의미한다. 그리고 실제로 현대미술은 냉전의 틀로부터 글로벌리즘의 틀로 세계사적 패러다임이 이행하는 과정에 따라 급격한 변화를 보인다.

이 대목에서 우선 미술사가 스텔라브라스(Julian Stallabrass)의 판단을 들어보자. 그는 “신자유주의의 경제적 표현이 더 첨예한 불평등이고, 그것의 정치적 표현이 규제완화 및 사유화라면, 그 문화적 표현은 분명 고삐 풀린 소비주의”라는 말로 동시대 지형을 압축한다. 그에 따르면, 냉전시대가 막을 내린 이후 글로벌

자본주의가 ‘탐욕스럽고 냉혹한 체계’로 모습을 드러낼 때 ‘십중팔구 미술계가 함께’했다. 즉 냉전을 기소하는 데 도구로 쓰였던 미술의 역할이 냉전시대의 종언과 함께 끝나고, 이제 현대미술의 핵심 기능은 ‘신자유주의적 가치의 선전원(propagandist)’이 되었다는 것이다.²⁴⁾ 물론 이 같은 스틸라브라스의 주장은 다소 과장된 면이 있다. 현대미술이 80-90년대 포스트모더니즘 과정을 거치며 서구 중심주의를 비판하고, 동일성 철학에 맞서 이질적이고 주변부적인 타자의 문화를 탐구했던 사실에 주목하건대 그렇다. 또 모더니즘의 자기 지시적인 고급예술을 벗어나 사회와의 다자적이고 다원적인 관계형성을 통해 미술의 실천적 지평을 넓혀온 최근 경향을 참조할 경우에도 그의 판단은 과도하다. 하지만 스틸라브라스가 현대미술을 비판할 때 구체적으로 가리키는 지점이 ‘고삐 풀린 소비주의’, 즉 신자유주의가 표방하는 가치 중 어떤 규제로부터도 해방된 소비자본주의에 있음에 주목할 필요가 있다. 미술 내적인 관점에서 보면 세부사항은 다르게 평가될 여지가 많을지라도, 현대미술이 ‘원하는 것을 갖기 위해 더 많이, 끝없이 소비하라. 그러면 행복해질 것이다.’로 요약할만한 글로벌 신자유주의 경제 기조에 부응해온 것 또한 사실이기 때문이다. 일상 용품부터 여가 프로그램까지, 문화예술에 서부터 사회관계망 서비스(social network service)에 이르기까지 어느새 우리는 모든 것을 상품 자본—물질에 근거한 자본에서 정보, 지식, 문화 예술, 소통 같은 ‘비물질적 노동’²⁵⁾에 기반을 둔 상징 자본까지—으로 생산 및 소비하게 됐다. 그 와중에 작품의 최고 경매가격, 작가 및 미술기관의 현실적 성공이나 유명세/스타성이 단순한 사실을 넘어 미술 창작과 수용의 절대적 미학처럼 사회에 비취지는 근래의 현대미술계는, 그런 소비주의의 고급 엘리트 문화 버전이자 소비가 약속하는 우아하고 쾌적한 삶의 양식(lifestyle)처럼 여겨지는 것이다.

이에 대해서는 2000년대 급진전한 글로벌리즘의 궤도 안에서 발생한 현대미술의 다양한 현상들, 예컨대 국제비엔날레를 위시해 대규모 문화관광객을 끌어

24) Julian Stallabrass, *art incorporated: the story of contemporary art*, Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 72-73 참조.

25) 비물질적 노동의 사회학에 대해서는 Antonio Negri & Michael Hardt, *Empire*, 윤수중 역, 『제국』, 이학사, 2001, pp. 381-387 참고.

모으는 미술 이벤트의 폭발적 증가, 문화적 다원성과 지역적 차이의 효과적 표상으로서 다양한 국적과 배경을 가진 미술가들의 국제무대 포진, ‘코모디티(commodity)와 코뮌يون(communion) 사이’²⁶⁾를 떠도는 미술관의 현재, 현대미술을 향한 자본가/기업/매스미디어의 구매 등이 전부 주요 분석대상이 될 수 있다. 하지만 여기서 우리는 현재적 측면을 훑기보다, 그러한 소비주의가 전적으로 글로벌 자본주의에 의해서 출현한 최근 현상이 아니라 더 뿌리 깊은 것임을 밝히고자 한다.²⁷⁾ 요컨대 오늘날의 소비주의에는 냉전시대와 역학이 존재하는 것이다.

1963년 서베를린 주 정부 공보실장이었던 바(Egon Bahr)는 소련의 세력권 내부에 소비욕구를 조장하는 일야말로 독일 통일과 궁극적으로 동구권 붕괴의 원동력이 될 것이라 주장했다. 사실 냉전 동안 소련은 미국과 군사력 및 우주산업에서는 치열하게 경쟁했지만 상품생산과 소비문화에 대해서는 상대적으로 소홀했다. 그것은 공산주의 체제가 공동생산 및 공동분배에 기초하고 있었던 데 연유하지만, 결국 이 점이 두 체제 간의 가장 강력한 차이점이 됐다.²⁸⁾ 바는 그에 착안해 소련 및 동구권 붕괴의 결정타로 ‘내부에 소비욕구 진작’이라는 전략을 내놓은 것이다. 이후 1980년대 소련은 국내외 정치적으로 엄청난 도전에 직면하는데, 그 큰 요인 중 하나가 바로 소련 내부에 증대된 소비욕구였다. 물론 이에 촉매제 역할을 한 것은 서구의 매스미디어였고, 그에 자극받은 인민의 소비욕구는 결국 개인적 자유 및 정치적 자결권 확대 요구와 결합하는 수준으로까지 발전한다.²⁹⁾ 역사가 말해주듯이, 당시 공산당 서기장 고르바초프(Mikhail Gorbachev)는 그 상황에서 1985년 ‘개혁(perestroika)·개방(glasnost) 정책’을 펴 내부 도전을 해결했고, 이로부터 탈냉전시대를 여는 계기가 마련됐다.

26) Pam Meecham & Julie Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, London & New York: Routledge, 2000, p. 192.

27) 물론 이 말은 자본주의의 뿌리가 냉전시대에 있음을 의미하지 않는다. 벤야민(Walter Benjamin)의 모더니티 연구가 보여주듯이 자본주의는 서구 19세기부터 “자연적 현상”이 됐다. Walter Benjamin, “Das Passagen-Werk”, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Rolf Tiedemann(ed.), Frankfurt. a. M: Suhrkamp Verlag, 1982, p. 494.

28) Susan Buck-Morss, *Ibid.*, p. 243.

29) Bernd Stöver, *Ibid.*, p. 245.

이상 간략히 살핀 냉전시대의 역사적 사실은 글로벌리즘의 소비주의가 단순히 보다 많은, 고가의 상품에 소비자들이 돈을 지출하게 함으로써 자유시장자본가의 이윤을 극대화한다는 식의 문제가 아니라, 체제의 존립과 쟁투가 걸린 문제임을 일깨운다. 냉전이 정치적으로는 어느 쪽의 승리로 끝났는지 단언하기 어렵다 하더라도, 적어도 경제를 통한 이데올로기 대립의 승자는 공산주의가 아니라 자유 자본주의였음을 보여주는 것이다. 그런데 위의 경우에서 특히 우리가 주목할 점은 서방이 소련 내부에 가했던 전략이 ‘소비’ 자체가 아닌 소비 ‘욕구’의 진작이었다는 사실이다. 이에 입각해, 우리는 앞서 신자유주의의 문화적 표현이 고삐 풀린 소비주의이고, 현대미술은 그 이데올로기를 선전 선동한다는 스텔라브라스의 다소 난삽한 주장을 좀 더 논리적으로 설득력 있게 발전시킬 수 있다.

문제가 되는 것이 실제 상품의 소비가 아니라 소비하고자 하는 집단적 욕망이라 할 때, 미술은 그에 관한 한 매우 탁월한 상품이자 그 욕망을 발생시키거나 구조하는 효과적 장치 중 하나다. 1961년 동독을 벗어나 서독 뒤셀도르프에 정착한 리히터가 63년 루에크(Konrad Lueg)와 함께 가구점을 빌려 펼친 퍼포먼스는 이러한 미술의 속성에 대해 비범하게 논평한 작품이다. 두 작가는 <팝과 더불어 살기: 자본주의 리얼리즘에 대한 데모(Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus)>라는 제목으로 가구와 자신들을 마치 미술관 좌대 위의 조각처럼 전시했다(그림 7). 그렇게 함으로써 ‘평범한 거실’과 미술작품 간의 관계뿐만 아니라 거기에 “상표와 같은 정체성을 지닌” 미술가를 비교하고, 작품과 작가가 “물질적 성공에 의해 정의되는 사회가 이상적”³⁰⁾이라는 자본주의 신념을 다른 시각에서 재고할 기회를 만들었던 것이다. 특히 리히터의 입장에서 그 작품은 자본주의에 대한 동구권 출신 작가의 비판적 반응으로 볼 수 있다. 즉 “우리는 더 나은 삶을 건설한다(We’re building a better life)”는 모토를 물질적 풍요의 형태로 전시하던 서독³¹⁾ 내부의 ‘자본주의 리얼리즘’이 동구권의 ‘사회주

30) Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, 조주연 역, 『60년대 미술』, 현실문화, 2007, pp. 138-139; <http://www.medienkunstnetz.de/works/leben-mit-pop/> (2012. 5. 17.)

31) Greg Castillo, “Marshall Plan Modernism in Divided Germany”, David Crowley & Jane Pavitt(eds.), *Ibid.*, pp. 66-71 참조.

의 리얼리즘과는 다른 형태의 환상일 수 있음을 보여준 것이다(그림 8).

여기서 잠시, 앞서 테일러가 사회적 상상을 정의하면서 욕구와 기대의 심층에 작동하는 규범적 이미지를 포함시킨 점을 떠올려 보자. 자본주의 사회에서 미술작품은 일반적인 상품의 생산과 유통방식과는 완전히 다른 체계, 즉 ‘미’라는 이념에 바탕을 둔 자유로운 창작과 ‘미적인 것’ 또는 ‘미적 경험’처럼 교환가치로 환산하기 힘든 수용을 전제로 한 체계 안에서 만들어지고 순환한다. 그 점에서 미술은 상품 아닌 상품, 욕망의 소비상품이다.³²⁾ 동시에 리히터와 루에크의 데모-퍼포먼스가 명시하는 것처럼, 그러한 존재적 특수성을 가진 작품이 이율배반적이게도 현실의 시장경제 안에서 사고 팔린다. 물론 그 과정에서 상품의 일반적 유통구조로는 설명할 수 없는 거래방식과 매매가, 예술로서의 의미부여, 예술가적 명성의 획득이 특정한 형태의 소비욕구를 자극하고 그와 관련한 환상을 만들어낸다. 그 점에서 미술은 욕망의 발생장치인 것이고, 그 면모가 지금 여기서 더욱 강화되고 있기 때문에 ‘현대미술은 글로벌 신자유주의의 프로파간다’라는 스텔라브라스 식의 다소 거친 비판도 가능한 것이다.

그 연장선에서, 소비주의의 본산 미국의 소비문화가 절정을 향해가던 1980년대 —또한 서방의 자극으로 소련 내부에 소비욕구가 커가던 그때— 소비자본주의 및 상품 메커니즘에 직접 결부된 현대미술이 출현한 점은 일견 필연적이다. 1980년대 초부터 쿤스(Jeff Koons), 프린스(Richard Prince), 스타인바흐(Haim Steinbach), 제너럴 아이디어(General Idea) 등은 소비품을 전시장의 작품으로 전이시키거나, 상품 디스플레이나 광고 같이 그 분배의 체계를 모방한 ‘상품-작품’을 전시했다. 그에 대해 87년 한 비평가는 다음과 같이 논했다. 즉 한편으로 그들의 작품은 소비 자본주의 또는 상품 소비행위에 대한 “아무런 개입 없이 소비품들을 그대로 사용하는 (...) 일종의 행복문서”처럼 보일 수 있다는 것이다. 하지만

32) 마르크스는 상품을 “형이상학적 궤변과 신학적 투덜거림(Mucken)으로 가득 찬, 매우 기묘한 사물”이라 정의했다. 상품은 생산자의 노동이 그 생산물 자체의 객관적 성격처럼 비취진다는 점에서다. 그런 의미로 본다면, 예술작품은 가장 상품다운 상품이거나 그 반대다; Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie* Bd. 1, Berlin: Dietz Verlag, 1988, pp. 85-87 참조.

곧이어 그는 문체의 작품들에서 “상품들과 특히 그것들을 소유하려는 욕망 및 그 가능성은 쇼핑과 소유하기 사이의 이데올로기적 동일성을 나타내고 있다”고 말함으로써 작품들의 이데올로기 비판적 기능을 부각시키려 했다. 그러나 흥미롭게도 그렇게 평한 비평가가 어떤 것/사람이 “상품으로 변모될 수 있다면, 그때 그것은 소유될 수 있을 것”이라고 한 말은³³⁾ 그대로 쿤스의 진공청소기 작품(<New Shelton Wet/Dry Doubledecker>, 1981)에 적용된다(그림 9). 그가 사용한 청소기는 컬렉터 앞에서 작품-상품으로 변모하고 소유되기 때문이다. 그 점에서 소비품이나 그 체계를 단순 전이, 차용하는 작품들에는 덧과 한계가 공존한다.

우리는 그와는 달리 소비자본주의 문화를 이용하면서도 비판성을 견지한 작품으로 크루거(Barbara Kruger)의 1987년 작 <나는 쇼핑한다 고로 존재한다(I shop therefore I am)>를 짚을 수 있다(그림 10). 그래픽디자이너로 일했던 작가는 그 직업 경험을 살려 광고의 레이아웃 방식에 따라 텍스트와 흑백사진을 결합한 포스터 형태의 작품을 제시한다. 예시 작품은 그 중 하나인데, 클로즈업된 손 안에 쥐어진 박스의 “I shop therefore I am”이라는 문구는 상품 소비를 통해서만 자신의 존재가 증명되는 소비자본주의 사회 메커니즘을 직설적으로 폭로하는 핵이다. 또 여기서 ‘나(I)’는 작품을 보는 각각의 개인들로 전이되면서, 감상자에게 소비욕구를 진작시키는 것이 아니라, 그 욕망의 구조를 생각하도록 자극한다.

서구미술의 60년대 또는 80년대 안에서는 위와 같이 소비주의에 열광하는 사회에 대응해 직접적 모방 또는 비판적 이미지를 생산하는 방식으로 정치 경제 영역과 미묘하거나 노골적인 긴장 관계를 유지하는 현대미술을 어렵지 않게 찾을 수 있다. 그러나 글로벌리즘이 본격화된 이후 현대미술의 양상은 그와는 다른 면모를 보이고 있다. 21세기 들어 미술작품과 소비상품, 미적 가치와 화폐가치, 미술계와 시장은 유례없이 가까워졌고, 나아가 상호동조하면서 분별하기 힘들 정도로 혼합되는 추세다.³⁴⁾ 이제 전자와 후자는 외관상으로도 유사하고, 내용상으로도 상

33) 이상에 대해서는 Davit Josellit, “Modern Leisure”, 정한진 역, 현대 소비사회와 미술, 이영철 엮음, *Ibid.*, pp. 273-291 참고.

34) 이에 대해서는 강수미, 「시장·향유·비평의 혼합 - 2000-2011 현대미술 상황 연구」, 『미술사학보』, 38집(2012. 6), 미술사학연구회, pp. 38-73 참조.

호 지시적이 됐다. 그 예는 미술가들이 다국적 기업의 상품을 레디메이드 개념을 앞세워 그대로 전시장에 옮겨놓는 경우부터, 소위 명품 패션 브랜드와의 협업을 통해 초고가 유명 사치품에는 ‘예술성’의 표장을 제공하고, 그 대가로 자신과 자신의 미술에는 브랜드 가치 및 스타성을 부여받는 경우까지 다종다양하다. 또 역으로 기업이 특정 작가의 작품 이미지를 자사 상품에 포함시키는 데서부터 전략적 컬렉션, 미술상 수여, 작품제작 후원, 전시지원, 공동 프로젝트 실행에 이르기까지 폭넓고 심층적이다. 그런 의미에서 양자는 무척 닮은꼴이 되었으며, 심지어 시장이 미술을 정의하고 실행시키는 양상도 놀랍지 않은 일이 되었다. 지난 십여 년 사이 그 예를 들기에도 너무나 긴 리스트가 만들어진 것은 다분히 신자유주의 경제의 생태학에 요인이 있다. 그 사례들 중 현대미술계에서 현실적인 성공의 지표 —작품가, 주요 전시참여나 소장자를 기준으로 한 관심지수, 미디어 노출 정도 등—로 평가할 때 가장 빈번히 언급되는 경우는 단연 무라카미(Takashi Murakami), 허스트(Damien Hirst), 쿤스다. 그들에 대한 기사, 비평, 연구들이 도처에 편재한다는 점이 그 사실을 대변한다. 하지만 우리는 여기서 비슷한 논의를 반복해 그 메커니즘에 기여하는 우를 범하지 않고, 다른 사례를 찾아 글로벌 현대미술의 이미지와 실천적 힘을 재고할 것이다.

III. 글로벌 현대미술의 이미지 실천

서론에서 소개한 솔로몬 고도는 1980년대 후반 레이건 행정부 시절 포스트모더니즘의 폭발력이 점차 희석되고 미술창작과 비평 영역에서 ‘비판적 실천’이 정체된 양상을 보이던 즈음 ‘차용미술(appropriation art)의 도전과 비판성’을 검토하면서 ‘이데올로기적 밀도’를 지닌 특정 이미지들을 언급했다. ‘고전적 누드, 자연미, 불황기의 빈민들’이 그것인데, 그 이미지들은 내용과 약호 면에서 이미 특정 목적과 방향으로 조직된 의미작용을 효과적으로 실행하기 때문에 이데올로기적

밀도가 문제적으로 높다는 것이다. 솔로몬 고도는 포스트모더니즘의 대표작가 레빈(Sherrie Levine)이 웨스턴(Edward Weston), 포터(Eliot Porter), 에반스(Walker Evans)의 사진을 그대로 다시 찍는 ‘이미지 훔치기’ 방식을 통해 기존 미술계의 전제들을 ‘탈신화화’시켰다고 평한다. 그리고 레빈이 하필이면 그들의 작품 이미지를 훔친 이유가 그 이미지에 쌓인 이데올로기적 밀도 때문이라고 설명했다.³⁵⁾ 사실 자신의 어린 아들 몸을 찍은 웨스턴의 사진이 고전주의 양식의 토르소 조각을 환기시킨다면, 포터의 컬러 풍경사진은 이젤 풍경화의 모방이다. 그리고 에반스가 미 농무성(Farm Security Administration)의 위탁으로 찍은 1930년대 남부의 빈농들 사진은 보는 이에게 연민을 불러일으키는 이미지다. 여기서 고전적 누드나 자연미는 시각예술의 오랜 주제였다는 점에서 논외로 하면, 솔로몬 고도가 ‘불황기의 빈민들’을 언급한 대목이 눈에 띈다. 그것은 30년대 대공황을 경험했던 미국인들의 트라우마 이미지이며, 깊숙이 잠재된 그 빈곤에 대한 공포 덕분에 레이건 정부가 우익 보수주의자들을 중심으로 매카시즘, 문화 검열, 대내외 보수 강경정책을 관철할 수 있었던 이데올로기 이미지이기 때문이다. 이러한 상황에서 레빈의 차용은 미술계 내부에서 이미지의 이데올로기적 밀도를 깨뜨리는 비판적 힘으로 작용했다. 즉 사람들이 이미지의 내용이 아니라 이미지의 생산-맥락화-유통 과정에 주목하게 —원작과 차용이미지 사이에 시각적 차이가 없으므로 그 양자의 기반, 관계, 이행에 집중할 수밖에 없는— 되고, 그렇게 해서 이데올로기 이미지의 발생과 작동과정 또한 객관화시켜 볼 계기가 된 것이다.

그렇다면 글로벌시대에 문제적으로 이데올로기 밀도가 높은 이미지는 무엇인가? 우선 글로벌 자본주의의 스펙터클, 예컨대 1) 엄청난 물질문명의 광휘를 뽐어내지만 어느 곳이나 엇비슷해진 글로벌 도시들의 풍경, 2) 다국적 기업의 로고가 찍힌 초고가 상품의 번쩍거림과 대량생산품의 물질성에 파묻힌 일상공간이 그에 해당한다. 동시에 그런 스펙터클과는 정반대로 파국과 절망과 고통의 표상으로서 3) 인터넷 공간을 떠도는 테러·고문·전쟁의 이미지, 4) 도시 노숙인의 이미지, 5) 병적 징후를 보이는 개인들의 이미지가 있다.

35) Abigail Solomon-Godeau, *Ibid.*, pp. 328-329.

우리는 이렇게 이데올로기 밀도가 높은 이미지와 상관성이 있는 동시대 작품을 어렵지 않게 찾을 수 있다. 단순화의 위험을 무릅쓰고 예를 들어보자. 시장 개방 후 현기증 나는 물질적 번영을 이룬 2000년 중국 상하이의 모습을 사진에 담은 구르스키(Andrea Gursky)의 <상하이>는 1)에 해당하는 작품이다(그림 11). 또한 그가 전 세계 도시 어디에나 있는 대형마트의 상품 진열대를 파노라마 뷰로 찍은 1999년 작 <99센트>는 작품 자체가 2)의 속성을 지닌 스펙터클 이미지라 할 수 있다(그림 12).

나아가 권오상의 <The Flat>(2003-2005) 연작은 물질적으로 실재하는 상품이 아닌 광고의 상품이미지를 오리고 재배열하여 찍음으로써 상품을 둘러싸고 형성되는 생산-유통-소비의 환등상을 가시화한 2)의 사례다(그림 13). 히르슈호른(Thomas Hirschhorn)은 2010년 광주비엔날레 참여작 <체화된 페티시(Embedded Fetish)>에서 의도적으로 유험이 낱자한 복제이미지들, 즉 테러 피해자들의 끔찍한 모습이 담긴 사진을 인터넷에서 찾아 설치작품의 일부로 차용했다(그림 14). 이는 3)의 사례다. 그로써 히르슈호른은 글로벌시대 스펙터클의 기괴한 역학, 즉 실제적 폭력의 전면화 혹은 세계화, 폭력적 이미지의 대량 재생산 및 무차별 유통이 우리 안에서 공포와 쾌락의 혼합물로 증폭되는 메커니즘을 폭로한다. 이밖에 2000년대 다수의 사진, 영상, 설치작품에서 부쩍 도시 부랑자, 노숙자, 위축된 개인, 도시 재개발로 폐허가 된 빈집이나 장소가 주제화되고 있다. 우리는 이러한 미술현상이 위 4)와 5)의 사례로서, 신자유주의 경제정책에 따라 급격히 와해된 공공영역과 공동체의 현존에 대한 미술가들의 예술적 각성 및 비판적 접근이라고 의미부여할 수 있다.

하지만 이와 같은 작품들에서 동시대 글로벌자본주의의 환등상이 더 잘 각되던 될수록, 글로벌리즘의 폭력과 폐해가 더 명시적으로 읽히면 읽힐수록 그 작품의 이미지들은 이데올로기적인 밀도를 갖고 있다는 사실에 주의해야 한다. 우리가 그런 작품들에서 느끼는 —객관화하는 것이 아니라— 환등상이 바로 우리가 처해있는 삶의 현실적 조건에 우리를 더 잘 침윤시키는 이데올로기 기제 중 하나이기 때문이다. 또 그런 작품들에서 읽어내는 폭력의 양상과 병리적 증상들

이 매스미디어와 소셜 네트워크 시스템을 통해 이미 한차례, 그러나 반복적으로 매개된 판단들이기 때문이다.³⁶⁾ 이를테면 그 문제적 이미지들 또한 소비의 메커니즘 속에서 일시적으로 발생하고 되비취지며, 형식상 반박하고 통합된다.

그렇다면 우리는 어떤 시각예술작품과 이미지를 이데올로기의 밀도로 인해 스스로 그 이데올로기에 함몰되지도 않고, 예술형식이나 커뮤니케이션 형식에 급급해 전형화되지도 않는 경우로 삼을 것인가? 간단히 답할 문제는 아니다. 하지만 우리는 여기서 첫째, 역사라는 큰 내러티브와 관계하면서 감상자로 하여금 현실을 형성한 과거의 조건들을 다시 보게 하고, 인간적 가치들을 새롭게 설정하며 실천할 계기를 제공하는 현대미술을 생각할 수 있다. 둘째, 공동체의 실천과 협업을 통해 구축되고, 그 성과의 향유가 다시 공동체로 분배되는 미술을 상정할 수 있다. 물론 그것은 포스트모더니즘 이전 거대서사 중심 미술로의 퇴행이나, 공산주의/사회주의 이념과 체제를 모델로 한 미술의 반복 같은 것은 아니다. 이때 시각예술이 역사와 관계한다는 것은 ‘역사화(歷史畵)’처럼 서사를 시각적으로 재현하는 일을 의미하지 않는다. 그와는 달리 시각예술의 주제 및 표현 방법이 역사의 주제, 서술방식, 서술된 내용에 대한 재고부터 과거를 통한 현재의 각성에까지 연관되는 것이며, 전자를 통해 후자(역사재고, 현재각성)의 질과 역량이 커지는 것이다. 그리고 두 번째인 공동체의 실천, 협업, 분배를 근간으로 한 미술은 제도 와 이념 혹은 사회경제적 목적에 따라 이미 구성된 특정 집단의 공동 생산 및 소비 메커니즘 중 하나가 아니라 그 외부를 탐색하는 미술이다. 그 미술은 기존의 형식화된 공동체와는 다른 공동체, 이를테면 예술적 공동체, 심리적 공동체, 일시적 공동체, 마이크로 공동체 등을 생성할 수 있다. 그리고 각자 다자적 욕망과 다원적 방식으로 공동노동에 참여하는 만큼 자본주의나 사회주의 노동에서와는 다른 결과가 도출되고, 노동과 임금 또는 상품과 화폐의 교환과는 다른 방식의 분배를 실행한다.

36) 강수미, 『센세이션의 권태로움 - 정보의 감각운동에서 이미지의 반복강박까지』, 『noon: A Journal of Contemporary Art and Visual Culture』, 3호(2011. 12), 재단법인 광주비엔날레, pp. 84-105 참조.

위와 같은 미술의 실현, 그리고 그에 걸린 어려움 내지는 딜레마를 구체적인 작품을 분석하면서 추론해보기로 하자. 먼저 첫 번째에 해당하는 미술로 박찬경의 2004년 작 <과워 통로>를 쟁점화 할 수 있는데, 작품의 배경이 냉전기 미국과 소련, 남한과 북한이라는 점에서 특히 그렇다. <과워 통로>는 1970년대 미국과 소련이 긴장완화 정책에 따라 공동으로 ‘아폴로-소유즈 테스트 프로젝트’라는 우주 도킹 시스템을 개발하던 당시를 배경으로 한다. 그리고 그와 같은 시간대 냉전이데올로기의 피조물 중 하나인 남한과 북한에서는 정작 ‘대남·대북 침략용 땅굴 공방’으로 긴장이 고조됐던 역사의 아이러니한 정황을 주 내용으로 다룬 영상설치작품이다(그림 15). 작가는 60-70년대 SF영화, 과학자료, 역사 이미지, 직접 쓴 텍스트를 비판적으로 재구성함으로써 우리가 그것들 안에 잠겨있는 옛 이데올로기, 상상, 권력, 쟁투의 역학을 흥미로운 시선으로 들여다 볼 계기를 제공한다. 하지만 그 흥미는 시대착오적인 SF영화 스틸과 희귀한 우주선 설계도면 자료들, 그리고 작가의 지적인 문장들로부터 유발되며, 작품을 감상하는 동안에만 유지된다. 그 경우 <과워 통로>는 감상자가 현재를 역사적으로 각성하도록 하는 데는 실패한다. 이를테면 그 작품을 역사인식의 매개체로 삼아, 21세기 들어 미국, 소련은 물론 중국, 남한, 북한, 일본, 이란이 새로운 핵 경쟁에 돌입한 전 지구적 차원의 현재를 통찰하기는 쉽지 않은 것이다.

미술사가이자 비평가 포스터(Hal Foster)는 최근 한 대담에서 그 자신 80년대 긍정적 의미를 부가했던 포스트모더니즘의 한계를 인정하고, “하버마스가 제시한 모더니티 프로젝트 중 던져버리면 안 될 가치들”이 있다고 역설했다. 또 포스트모더니즘은 서사의 종말이 아니라 “자본주의 역사라는, 가장 거대한 모던 내러티브의 새로운 챕터”를 의미한다며, 모더니즘으로부터의 ‘창조적 여파(creative aftermath)’를 역사적으로 반조하고, 과거를 이용·변형하는 것이 현대미술의 중요범위라고 주장했다.³⁷⁾ 포스터의 이론적 입장 반복에 대해서는 따로 논의할 일이고, 여기서 우리가 의문시할 것은 그의 주장처럼 현대미술이 과거를 반조, 이용,

37) Hal Foster, Bret Schneider, Omair Hussain, “An Interview with Hal Foster”.
<http://platypus1917.org/2010/04/08/an-interview-with-hal-foster/> (2012.5.20 접속).

변형하는 것만으로 충분한가 하는 점이다. 오히려 포스트모더니즘 미술이 바로 그러한 방법적 변용에만 몰두했기 때문에, 70년대 말 80년대 초 신보수주의자들은 사회적 위기를 문화의 탓으로 돌릴 수 있었다.³⁸⁾ 그러므로 그 한계를 넘어서기 위해서는 과거와 현재를 관계 향으로 묶을 인식론적이고 미학적인 토대, 즉 포스트모더니즘이 괄호 쳐버린 절대적인 것, 존재, 진리, 역사, 인간에 대한 탐구를 새롭게 시작해야 한다. 그것이 박찬경의 <과워 통로>처럼 주류 역사서술과는 다른 식으로 역사를 서술하는 시각예술이미지가 미시적 흥미를 넘어 현재적 실천을 고려할 때 필요한 점이다.

두 번째 미술에 대해서는 알리스(Francis Alÿs)의 2002년 작 <신념이 산을 움직일 때(When Faith Moves Mountains)>를 중심으로 논의가 가능하다(그림 16). 세계화가 사회 여타 의제를 압도하던 2000년대 초반 국내외 미술계는 정주가 아니라 유목(nomadism)이 현대미술다운 것으로 회자됐다. 그와 함께 개별 작가의 삶이나 작품만이 아니라 미술행위 전반이 세계의 이곳저곳을 부유하는 양상이 일반화됐다. ‘인터-내셔널 작가(inter-national artist)’, ‘제트 플라잉 전시(jet flying exhibition)’는 단지 그 양상의 일면일 뿐이다. 이후 당연히 문화적 혼종, 이행, 산포, 다원성, 일시성 같은 가치가 미술의 기준이 됐고, 프로젝트, 참여, 개입, 협업, 이벤트로서의 미술이 각광받고 있다. 알리스는 이러한 미술 지형의 변화에 꽤 부합하는 작가이고, 그의 작품 또한 그런 맥락에 있다. 벨기에 출신의 이 작가는 80년대 중반 멕시코를 시작으로 문화적으로 이질적인 지역들을 찾아 그 사회구조를 참조하는 동시에 ‘이방인 예술가-여행자’로서 그 공동체와는 분리된 의식과 감각의 미술을 실행하고 있기 때문이다.

<신념이 산을 움직일 때>는 작가가 페루 리마의 한 모래 언덕에서 약 500여 명의 지원자(국립 페루 대학 학생들)와 벌인 하루 동안의 프로젝트를 36분 다큐멘터리로 편집한 3채널 비디오 설치작품이다. 영화는 똑같은 복장에 똑같은 삼

38) Jürgen Habermas, “Modernity: an Incomplete Project”, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), 윤희병 외 역, 『반미학』, 박거용 역, 모더니티: 미완성의 기획], 현대미술사, 1994, pp. 28-44.

을 든 젊은이들이 서로의 어깨를 맞대고 한 줄로 빙 둘러서서, 1600피트 높이 언덕의 흙을 조금씩 퍼내며 앞으로 나아가는 모습을 근접 촬영 신과 헬기로 조망하는 신을 교차해가며 스펙터클하게 보여준다. 그렇게 해서 작품 제목이 말하듯이, 산을 움직이는 무모한 도전을 수많은 이들의 집합적 육체노동을 통해 실현하는 과정을 감동적으로 전달한다. 작가에 따르면 그 퍼포먼스는 작품이 진행되는 장소인 리마의 사회경제적 특정성을 고려했으며, 그 점에서 ‘대지미술을 탈낭만화(de-romanticize)하는 시도’다. 사실 알리스는 7천 명 이상의 주민이 전기와 물이 들어오지 않는 상태로 사는 리마의 한 지역에서, 수백 명의 참여자들과 협업하는 방식으로 그 프로젝트를 수행했다. 때문에 작품은 버려진 자연 또는 사회경제적으로 낙후한 지역/장소를 미의 명분 아래 대상화하거나 예술가적 의도에 따라 신화화하는 식을 벗어나, ‘페루 자본이 미치지 않는 황폐한 풍경에서’ 신념을 같이 하는 이들로 이뤄진 공동체의 연대와 노동으로 완성한 ‘서사적 프로젝트’라는 미학적 평가를 받을 수 있다.³⁹⁾ 하지만 역으로 그런 작품/실천 자체가 글로벌 자본주의와 마찬가지로 노동착취의 실제조건을 은폐하고, 그것을 대의를 위한 ‘영웅적 연합’으로 미화한다는 비판도 충분히 타당하다. 가령 연대하는 집단의 의지와 힘, 소망의 실현을 상징화하는 알리스의 영상을 위해 500여명의 자원자가 무임금으로 뜨거운 태양 아래 육체노동을 했다. 그런데 결국 그것을 구상, 기획, 조직한 작가의 비물질적 노동(예술 창조)만이 미술관에 소장되는 형태로 가치를 부여받는다. 물론 작가는 자신의 영상을 ‘공공 영역에 개방(public domain video)’⁴⁰⁾ 하는 방식으로 그러한 모순에서 벗어나고자 한다. 하지만 그럼에도 불구하고 현재 뉴욕 구겐하임미술관의 소장품인 그 작품에서 “궁극적으로 지원자들의 노동이 미술가의 노동과 함께 함으로써 팔릴 수 있는 오브제의 생산이 됐다”는 비판을 면하기는 어렵다.⁴¹⁾

39) International Director’s Council & Executive Committee Members의 기금. 인용은 <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Francis%20Al%3C%BFs&page=1&f=People&cr=1> (2012. 5. 13 접속).

40) <http://www.francisalys.com/> (2012. 5. 21 접속).

41) Angela Dimitrakaki, *Ibid.*, pp. 195-197 참조.

이러한 딜레마는 미술이 미술계라는 특정 체계와 제도를 통해 실현되는 한, 또 작가와 작품을 중심으로 정의되는 한 노골적으로 비판할 수 없거나, 애초 미학적 논의 선상에 있지 않은 것처럼 여겨진다. 하지만 자기 지시적이고 자기 숭배적인 유희주의 예술이 아닌 참여와 실천을 전제로 한 미술, 작가, 작품의 경우, 알리스의 비디오작품에 걸려있는 바와 같은 문제는 오히려 적극적으로 논의될 필요가 있다. 논의의 과정에서 그 같은 실천 지향적 미술이 풀어야 할 과제의 답이 나올 수 있기 때문이다. 예컨대 글로벌자본주의의 노동착취, 실업, 잉여노동, 비물질적 노동과 육체노동 간의 불합리한 위계를 인식하고, 우리 스스로 해결하는 데 작품과 이론이 기여하는 것이다.

사실 최근 국내외 현대미술이론은 미술가들의 수행성(performativity)과 실천에 높은 비중을 두면서 사진, 비디오아트, 참여와 협업이 동반된 퍼포먼스아트 및 장소 특정적 예술에 주목하고 있다. 그러한 것들이 비물질적 노동에 기반을 둔 글로벌 정보경제, 실제 없는 소비주의의 사회적 상상에 맞서 구체적인 삶의 조건, 특히 노동, 갈등, 스펙터클 같은 문제를 쟁점화하고 대안적 사회의 이미지를 제공할 수 있기 때문이다. 그 점에서 위에서 논한 알리스의 작업은 미학·미술이론에 매우 매력적인 사례 중 하나다. 그러나 그런 미술에 대한 지적 담론과 제도의 관심이 증대해감에 따라 미술가들 사이에 작품제작을 위한 맞춤형 지역 탐사, 예술을 위한 예술적 수행, 작가의 완성작을 위한 타자의 참여와 연대가 그 빈도를 높이고 있다. 혹은 반드시 그렇지 않더라도 사회적으로는 문화산업화의 위세가, 미술계 내부적으로는 미술의 시장화가 전면적으로 승인된 마당에 사회참여적이고 실천적인 미술은 대부분의 경우 미술관의 소장품, 아트 페어의 신상품, 도전적 취향을 가진 컬렉터의 컬렉션으로 귀결된다. 이러한 상황에서 예술 창작과 이론의 선택지는 그리 많아 보이지 않으며, 비판은 쉽지만 그 해결의 가능성은 쉽게 도출될 수 없는 것으로 여겨지는 것이 사실이다. 그 때문에 우선 가장 필요한 시도는 지금 우리가 인식하고 있는 것보다 더 명확하게 시각예술의 현재뿐만 아니라 사회의 역사적 현재를 파악하는 것이다. 즉 해결이라는 미명 아래 현재의 문제 또는 딜레마를 서둘러 봉합하는 것이 아니라 좀 더 엄격하게 들춰보는 일이

필요하다. 그것이 깊은 뿌리를 갖고 현재를 지배하고 있는 글로벌 소비주의의 역학에 대응해 현대미술과 그에 관한 이론이 다른 역학을 만들어낼 구체적이고 당면한 방안이다.

IV. 결론: 지속가능한 공동체를 위한 공간

지금까지 우리는 냉전시대와 글로벌시대를 역사철학적 관점에서 상관관계로 구성해놓고 그 시대들의 사회적 상상, 이데올로기적 이미지, 시각예술의 특정한 경향 및 기능을 재고했다. 물론 주어진 지면의 한계 때문에 본 연구는 약 70여 년에 걸친 두 시대를 전부 검토할 수 없었다고 말할 수도 있다. 하지만 사실은 벤야민(Walter Benjamin)의 역사철학, 즉 ‘과거가 어떠했는지를 알고자 하는’ 역사주의의 입장에서 승리자에 감정이입하는 역사서술이 아니라 ‘현재의 진정한 상태를 각성하기 위해서 과거를 우리의 현재 안에서 조명’하는 역사철학⁴²⁾에 입각해 냉전시대와 글로벌시대의 구체적 세부에 집중했다. 이 연구는 그 세부를 정치적 쟁투의 의도가 표상된 과거의 사진이미지 한 장부터 자본주의의 자동운동에 얽혀든 글로벌 현대미술의 현황까지 다뤘다. 또 실험적이지만 사회체제의 역학 안에서 모순을 체화하고 있는 최근의 참여미술 작품에서부터 냉전시대 및 글로벌시대의 사회적 상상을 가시화한 이미지의 효과에 이르기까지 논의했다. 그렇게 해서, 지금 여기 우리시대에 지나치게 현실화되었기 때문에 정확한 비판적 인식의 거리가 확보되지 않는 공동체적 문제의 역사적 맥락을 짚고, 시각예술 이미지와 사회적 조건 간의 딜레마, 불/충분한 관계를 뚜렷이 하고자 한 것이다.

마지막으로 가장 최근 미술의 경향을 보여주는 사례 하나를 살펴보자. “유목의 지형들(Nomadic Geographies)은 유목적 기질로 특화된 예술가 세대를 모았다. 그들의 작업은 방랑, 전이, 경로, 영토의 문제에 매우 밀착해있다. (...) 유목의 지

42) Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, in: *Ibid.*, Bd. I/2, pp. 693-704.

형들은 우리가 젊은 작가들과 만나고 그들의 작품과 대면하는 동안 맞닥뜨린 실천에 따라 고취된 개념이다. 그 개념처럼, 전시는 이념의 순환, 특히 노동의 방식, 과정, 그리고 그 이념이 취할 수 있는 물질적 현현을 지도 그린다.”⁴³⁾ 다소 길게 인용한 이 문구는 2012년 5월 25일 파리 국립고등미술학교(The École nationale supérieure des beaux-arts)에서 개막한 《유목의 지형들》전 보도 자료에서 가져왔다. 위 전시가 개념으로 포착했듯이 현대미술의 주요 특징은 전 지구적 차원의 순환 및 이동이다. 나아가 그 개념이 파리 국립고등미술학교를 갓 졸업한 젊은 세대 작가의 미술을 심사하는 과정에서 추출됐다는 점에서, 그러한 특징은 현재적이기만 한 것이 아니라 향후에도 지속적으로 현대미술의 기조가 될 것이라 예상할 수 있다. 하지만 우리가 본 연구에서 재고한 바, 지금 여기의 유목적 삶과 유목적 예술 실천은 반드시 해방적 가치에 기초해서 이뤄지고 있는 것은 아니다. 또 그런 삶과 예술의 실천이 꼭 자유롭고 긍정적인 형태로 현실화되지만은 않는다. 사실 유목, 순환, 이동, 전이는 수평적 활동이라는 점에서 한계를 갖는다. 끊임 없이 사건이 일어나고, 활동이 전개되지만 그것은 많은 경우 운동을 위한 운동일 가능성이 높다. 그 경우 앞서 언급했듯이 현대미술은 예술을 위한 예술적 수행에 매몰될 것이고, 우리의 삶 또한 현기증 나는 전 지구적 순환운동의 쳄바퀴를 벗어나지 못할 것이다. 그런 의미에서 전적으로 현재에 매진하는 수평적 활동은 공동체의 지속가능성을 위한 답이 아닌 것으로 보인다.

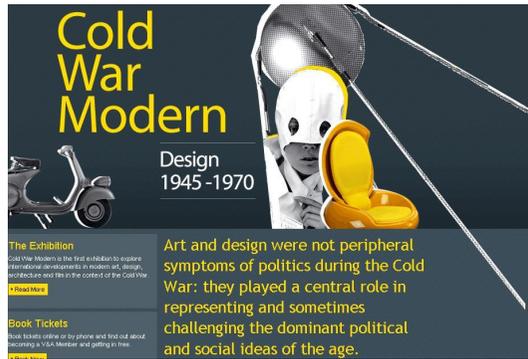
우리는 포스트모더니즘에서 거부 또는 평가절하된 역사를 다시 고려할 필요가 있다. 물론 이때의 고려는 현재와의 상관성 속에서 구성된 역사적 통찰을 의미하며, 이데올로기에 종속적인 것이 아니라 그 이데올로기 또는 사회적 상상의 구조를 꿰뚫어보는 것이어야 할 것이다. 본 연구는 그런 의미에서 지속가능한 공동체를 위해 조직해야 할 시각예술 이미지는 역사철학적 통찰을 필수로 하고, 지배적 이데올로기로부터 벗어난 ‘대항적인 사회적 상상(counter social imaginary)’을

43) <http://www.beauxartsparis.fr/expositions/ExpoDetail.asp?ExpoID=140>
<http://www.ensba.fr/download/pdf/Expos/geo-nomades/Press-release-Nomadic-geographies.pdf> (2012. 5. 26 접속).

지속적으로 생산하는 것이라고 정의하고 싶다. 본문에서 이미 살폈듯이 냉전시대 동구와 서구는 체제 대립의 한 가운데서 유사한 사회적 상상을 입안하고 상호 경쟁했다. 그때 한 쪽은 다른 한쪽에게 ‘적’ 또는 ‘악’이기만 했던 것이 아니라, 대항적 인식과 이미지를 통해 사람들 사이의 사고가 균형감 있게 분배되는 역할 또한 했다. 그 분배의 균형은 실제로 사람들을 꿈꾸게 하고, 그 꿈의 힘으로 현실에 상존한 어려운 문제들에 접근해 해결하도록 자극한다. 벅-모스가 냉전 막바지부터 종식 후 몇 년 간 러시아 철학아카데미의 학자들과 수행한 연구를 회고하면서 “다른 체제가 존재한다는 단순한 사실은 우리가 꿈을 생각하는 것이 가능하다는 것을 인정하는 것”임을 깨달았다고 강조한 것도 그 때문이다. 즉 동구의 비판적 지식인들은 서구의 존재로부터 사회적 삶의 정상상태를 판단할 기준을 세울 수 있었으며, 서구의 지식인들은 동구가 존재한다는 사실로부터 서구 자본주의 체제가 생산의 유일무이한 형식이 아니라는 꿈을 꿀 수 있었다는 것이다.⁴⁴⁾

전 지구적 자본주의시대에 우리에게 결여된 것은 그 같은 사회적 꿈이 가능한 자유 공간이다. 물론 이 말이 냉전체제나 이분법적 틀로의 환원을 뜻하지 않는다는 점은 자명하다. 그 공간은 글로벌리즘의 전체주의로부터 벗어난 공간, 자본주의의 방임을 은폐하는 다원주의와는 본질적으로 다른 다양성의 공간을 의미한다. 그런데 그것은 앞서 인용한 위너의 말처럼 인간적 가치에 기초한 사회-공간으로서 우리의 헤아릴 수 없는 계획과 실천을 필요로 할 것이다.

44) Susan Buck-Morss, *Ibid.*, p. 290.



[그림 1] <Cold War Modern: Design 1945-1970>, 영국 런던 V&A 미술관, 2008. 9. 25-2009. 1. 11.



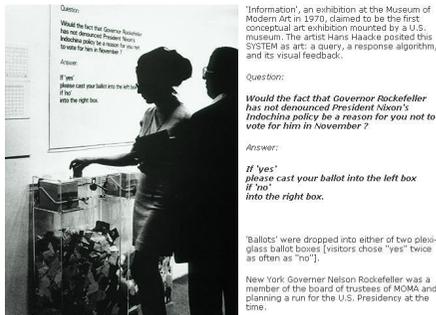
[그림 2] Gerhard Richter, <The Joy of Life>, 독일 드레스덴 위생학박물관, 1956.



[그림 3] 닉슨과 흐루시초프의 “부엌 논쟁”, 소련 모스크바, 1959.



[그림 4] 닉슨과 흐루시초프의 “부엌 논쟁”을 다룬 저널들.



Hans Haacke, MoMA Poll (1970)

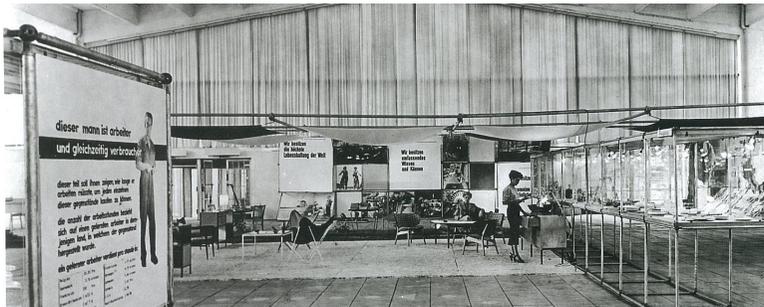
[그림 5] Hans Haacke, <MoMA Poll>, 뉴욕 모마, 1970.



[그림 6] Ilya Kabakov, <Albums>, 1972-75.



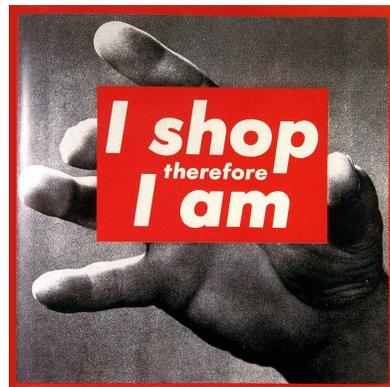
[그림 7] Gerhard Richter & Konrad Lueg,
<Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus>, 1963.



[그림 8] <We're building a better life>, 독일 슈투트가르트, 1952.



[그림 9] Jeff Koons, <New Shelton
Wet/Dry Doubledecker>, 1981.



[그림 10] Barbara Kruger,
<I shop therefore I am>, 1987.



[그림 11] Andrea Gursky,
<Shanghai>, 2000.



[그림 12] Andrea Gursky, <99 Cent>, 1999.



[그림 13] 권오상,
<The Flat 10>, 2004.



[그림 14] Thomas Hirschhorn,
<Embedded Fetish>, 2010.



[그림 15] 박찬경, <파워 통로>, 2004.



[그림 16] Francis Alys,
<When Faith Moves Mountains>, 2002.

참고문헌

- Bishop, Claire, “Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art,” in: *e-flux journal* #29 (November, 2011), pp. 1-12.
- Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Rolf Tiedemann(ed.), Frankfurt. a. M: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____, “Über den Begriff der Geschichte”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, 1978.
- Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, 윤일성 · 김주영 역, 『꿈의 세계와 파국- 대중 유토피아의 소멸』, 경성대학교 출판부, 2008.
- Callinicos, Alex, *Bonfire of Illusions: The Twin Crises of the Liberal World*, 이수현 · 천경록 역, 『무너지는 환상』, 책갈피, 2010.
- Chomsky, Noam, “냉전과 대학”, 노엄 촘스키 외 지음, 정연복 역, 『냉전과 대학』, 당대, 2001.
- Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties*, 조주연 역, 『60년대 미술』, 현실문화, 2007.
- Crowley, David & Pavitt, Jane (eds.), *Cold War Modern: Design 1945-1970*, London: V&A Publishing, 2008.
- Dimitrakaki, Angela, “The Spectacle and Its Others: Labor, Conflict, and Art in the Age of Global Capital”, in: *JGlobalization and Contemporary Art*, onathan Harris (ed.), UK: Wiley-Blackwell, 2011.
- Elger, Dietmar, Elizabeth M. Solaro (trans.), *Gerhard Richter: A Life in Painting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009.
- Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press, 1992.
- Glyn, Andrew, *Capitalism Unleashed: Finance, Globalization and Welfare*, 김수

- 행 · 정상준 역, 『고삐 풀린 자본주의: 1980년 이후』, 필맥, 2008.
- González, Jennifer & Posner, Adrienne, “Facture for Change: US Activist Art since 1950”, in: *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Jones (ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Castillo, Greg, “Marshall Plan Modernism in Divided Germany”, in: *Cold War Modern: Design 1945-1970*, Crowley, David & Pavitt, Jane (eds.), London: V&A Publishing, 2008.
- Habermas, Jürgen, “Modernity: an Incomplete Project”, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), 윤호병 외 역, 『반미학』, 박거용 역, 「모더니티: 미완성의 기획」, 현대미학사, 1994.
- Hauff, Volker, “Brundtland Report: A 20 Years Update,” Berlin, 2007 in: www.sd-network.eu/pdf/doc_berlin/ESB07_Plenary_Hauff.pdf
- Josellit, Davit, “Modern Leisure”, 정한진 역, 「현대 소비사회와 미술 , 이영철 엮음, 『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석』, 시각과 언어, 1998.
- Lyotard, Jean-François, “Réponse à la question: Qu’est-ce que le postmoderne,” 이현복 편역, 「질문에 대한 답변: 포스트모던이란 무엇인가 , 『지식인의 종언』, 문예출판사, 1993.
- Marx, Karl, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie* Bd. 1, Berlin: Dietz Verlag, 1988.
- Meecham, Pam & Sheldon, Julie, *Modern Art: A Critical Introduction*, London & New York: Routledge, 2000.
- Negri, Antonio & Hardt, Michael, *Empire*, 윤수중 역, 『제국』, 이학사, 2001.
- Solomon-Godeau, Abigail, “Living with Contradictions: Critical Practice in the Age of Supply-side Aesthetics”, 이영철 엮음, 정성철 역, 「모순들과 함께 살기 , 『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석』, 시각과 언어, 1998.
- Stallabrass, Julian, *art incorporated: the story of contemporary art*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

- Stöver, Bernd, *Der Kalte Krieg*, 최승완 역, 『냉전이란 무엇인가: 극단의 시대 1945-1991』, 역사비평사, 2008.
- Taylor, Charles, *Modern Social Imaginaries*, 이상길 역, 『근대의 사회적 상상-경제 · 공론장 · 인민주권』, 이음, 2010.
- Tupitsyn, Margarita, “About Early Soviet Conceptualism”, in: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, Pilomena Mariani(ed.), New York: The Queens Museum of Art, 1999.
- Wiener, Norbert, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1948.
- 강수미, 지속가능한 공동체를 위한 시각예술이미지의 조직(I) - 아방가르드와 대중문화예술의 교차점, 『미학 · 예술학 연구』 31집(2010. 6), 한국미학예술학회, pp. 41-85.
- _____, 시장 · 향유 · 비평의 혼합 - 2000-2011 현대미술 상황 연구, 『미술사학보』 38집(2012. 6), 미술사학연구회, pp. 38-73.
- _____, 「센세이션의 권태로움 - 정보의 감각운동에서 이미지의 반복강박까지」, 『noon: A Journal of Contemporary Art and Visual Culture』 3호(2011. 12), 재단법인 광주비엔날레, pp. 84-105.
- 정무정, 「미니멀리즘과 베트남 전쟁」, 『미술사학』 23호(2009. 8), 한국미술사교육학회, pp. 45-71.
- www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/18/art.coldwar
- http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/haacke.html
- http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n6206228/
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/leben-mit-pop/>
- <http://platypus1917.org/2010/04/08/an-interview-with-hal-foster/>
- <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Francis%20Al%20C3%BFs&page=1&f=People&cr=1>
- <http://www.francisalys.com/>

<http://www.beauxartsparis.fr/expositions/ExpoDetail.asp?ExpoID=140>

<http://www.ensba.fr/download/pdf/Expos/geo-nomades/Press-release-Nomadic-geographies.pdf>

국문 초록

본 연구는 2009년 ‘지속가능성’을 화두로 역사적·사회적·문화적 삶의 문제를 숙고하고, ‘보다 공공적인 차원을 갖는 동시에 개체의 다원성과 자율성이 확보되는 시각예술이미지 모델’을 제안할 목적에서 시작됐다. 그 첫 결과물은 2010년 동 학술지에 ‘지속가능한 공동체를 위한 시각예술이미지의 조직(I) - 아방가르드와 대중예술의 교차점」으로 발표하였다.

그 후속 연구로 본 논문은 냉전시대와 글로벌시대를 역사철학적 관점에서 상관관계로 놓고 두 시대의 사회적 상상, 이데올로기적 이미지, 시각예술의 특정한 경향 및 기능을 재고한다. 특히 현대미술이 생산, 수용, 유통되는 조건들, 즉 냉전시대와 글로벌시대의 사회적 조건 및 해당 시기 시각예술이미지의 특정 경향과 실천이 쟁점이다.

본문 첫 장은 냉전시대와 글로벌리즘시대의 구조적 배경으로서 시각예술이미지의 이데올로기적 작용 및/또는 체제 비판적 실천을 재조명하는 데 집중한다. 먼저 냉전시대 동과 서는 정치적·이념적·경제적 차원에서는 강하게 대립했지만 공통적으로 ‘대중유토피아 건설’을 공동체의 사회적 상상으로 구축했고, 시각예술 이미지는 그 사회적 상상을 재현하는 한편, 이데올로기 비판적 미술을 다양하게 시도했다는 것이 핵심 내용이다. 다음, 냉전 종식 후 글로벌리즘시대의 사회적 상상은 ‘신자유주의경제 체제 아래 글로벌 거버넌스의 실현’으로 변경되고, 국가의 정치경제 및 기업 비즈니스부터 문화예술 실천과 개인의 일상까지 글로벌자본주의 원리가 장악하게 된 상황 및 그 역사적 메커니즘을 분석한다.

본문 둘째 장은 글로벌 현대미술의 실천적 측면을 고찰하는 데 할애된다. 여기서 특히 동시대 이데올로기적 밀도가 높은 이미지들의 양가적 효과에 대해 현대미술작품을 사례로 들어 분석한다. 이데올로기 밀도가 높은 이미지를 담은 작품들은 내용과 약호 면에서 이미 특정 목적과 방향으로 조직된 의미작용을 효과적으로 실행한다는 점에서 한편으로 의사소통 가능성이 높다. 그러나 다른 한편 바로 그 점에서 이데올로기 밀도가 높은 이미지의 작품들은 대중이 처한 삶의

현실적 조건에 그들을 복속시키는 이데올로기 기제로 기능하게 된다. 본 연구는 이 같은 문제를 구르스키, 권오상, 히르슈호른, 박찬경, 알리스의 작품들을 현대미술비평과 인문사회과학과의 교차이해를 통해 비평함으로써 구체적으로 재고한다.

이러한 논의를 통해 본고는 지속가능한 공동체를 위한 시각예술이미지의 조직(configuration)에는 역사철학적 통찰이 필수요소임을 주장한다. 그리고 그러한 시각예술이미지는 현실의 부정성에 '대항적 사회적 상상'과 '사회적 꿈이 가능한 자유 공간'을 지속적으로 생산하며 공동체의 미래에 기여할 것이라고 결론짓는다.

핵심어

냉전, 글로벌리즘, 현대미술, 지속가능성, 소비주의, 참여미술, 사회적 상상, 대항적 사회적 상상, 공동체, 자본주의

ABSTRACT

The Configuration of the Visual Arts Images for Sustainable Community (II) - Cold war and Global Contemporary Art Revisited

Su-Mi Kang*

This research was began to consider the subject that how visual arts are configured with social consciousness and practice for the sustainable community in 2009. The first achievement of my research, which title is “The Configuration of the Visual Arts Images for Sustainable Community(I) - The Crux of Avant-garde and Mass Culture” was published in this journal of aesthetics in 2010.

As the following research, this essay deal with the visual images in cold war era and the global era, these periods are related in political, economical and cultural point of view. It is useful to remind ourselves that cold war era was a period of strong political tension and diverse artistic challenge between the East and the West. And we have to pay attention to a situation that the field of art and culture as well as political and economical sector becoming controlled by global capitalism the here and now. I will argue that artworks and images produced under state cold war during 1947-1991 and globalism

* MEST-NRF Research Professor, Korea National University of Arts

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government[NRF-2009-351-G00002].

after the cold war should rather be considered in more complex terms.

For the second chapter of the present essay, I want to focus on the ideological function of visual image as a social imaginary. Twentieth-century political ideologies, be they socialist, capitalist or fascist, had striven to transform and transcend the natural world through material power by building mass utopias.

The root of consumerism in our global capitalist society is connected with the policy on which the west did to promote the east's collapse. That is my suggestion for the third chapter. In this chapter, I will compare the art works between 1960-80's and 2000s, and examine their limitation or capacity for sustainable community.

From my observation, It seems like more and more global capitalist system is forcing from all nations to individuals to consume the same kind of culture and life. If contemporary art would be configured as the counter social imaginary with concerning history, society and the public, the force can be reduced.

Key Words

cold war, globalism, contemporary art, sustainability, consumerism, participatory art, social imaginary, counter social imaginary, community, capitalism