

# 동부 유럽의 예술 상황

## - 탈사회주의적 포스트모더니즘을 중심으로 -

김문환(서울대 미학과)

### I.

이 글에서 우리는 유럽, 특히 1990년을 전후한 동부 유럽의 예술상황을 개괄적으로 살펴보고자 한다. 이 때 예술은 좁은 의미의 각종 예술들뿐만 아니라 이를 넘어서서 좀더 광범위하게 사회전반과도 연관된 것으로 이해된다. 굳이 1990년 전후를 주목하는 것은 이른바 현실사회주의국가들, 그중에서도 소련의 해체와 예술의 상관관계, 다시 말해서, 사회의 전반적인 변화를 배경으로 예술의 변모과정을 구체적으로 알아보려고 하기 때문이다.

이와 같은 작업은 이와 대조되는 자본주의 체제와의 비교고찰이나 사회주의 체제 내에서의 변화주이에 대한 고찰도 불가피하게 함께 요청한다. 왜냐하면 예컨대 소련의 경우만 하더라도, 변화의 조짐은 비단 1990년대 이후만이 아니라 1950년대, 특히 스탈린의 사망 이후에 나타나기 시작했기 때문이다. 세세한 사항을 일일이 적는다는 것은 불가능하므로 스탈린 사후로부터 70년대에 이르기까지 이루어진 예술에서의 상황변화를 연극을 사례로 삼아 간추려보기로 한다.<sup>1)</sup>

**예술 정책의 이중성향:** 연극 활동의 통제가 결코 포기되지 않은 상태에서 숙청 또는 추방되었던 혁명적 예술가들이 복권되고 적어도 피상적으로나마 스탈린주의로부터 결별이 이루어졌다. 스탈린주의적 예술독재의 끔찍한 결과들을 아직 너무나 생생하게 기억하고 있던 흐루시초프로서는 연극 활동에 산발적으로 개입할 뿐 그것을 완벽한 통제 정책으로 확정하는 것을 삼가 했다. 그렇다고 흐루시초프가 예술을 자율적으로 만든 것은 아니다. 그는 예술과 문화를 다른 후견 체제 아래 이용하는 것을 목표로 삼고 있었다. 따라서 예술적인 메시지와 당 정책을 주도하는 교조 간의 잠재적인 갈등이 상존하면서 진정한 예술적 자율성은 결코 허락되지 않았다. 이에 이데올로기적 복고를 시도하는 조치들이 희곡과 공연의 금지, 요원 교체 등등의 형식으로 이루어졌는데, 이러한 조치들조차 스탈린 이후의 정책 전반과 마찬가지로 일관적이지 않았다. 실용적인 색채를 띤 제국주의적인 체제였던 브레즈네프 시대에도 정치적인 편익에 좀더 관심이 기울어져 이데올로기적으로 통합된 장대한 설계에는 아랑곳하지 않은 채, 모든 권위주의적인 체제들과 마찬가지로, 검열이 미학적 기초가 상실된 상태에서 실시되었다. 그러나 1968년에 일어난 체코슬로바키아에서의 폭풍적인 발전들은 브레즈네프로 하여금 그것이 전체 사회주의 진영의 안정을 위협한다고 간주하면서 완벽한 통제정

1) 참조. 김문환(1991), 『사회주의와 연극』 느티나무. 특히 제 2부, 1. “소련연극의 역사적 개관”, 65-82. 이 역사적 개관을 위해 필자는 다음과 같은 문헌들을 참조하였다. ① Marshall, H.(1977), *The Pictorial History of the Russian Theatre*, New York: Crown Publishers, Inc. ② Rühle, J.(1963), *Theater und Revolution*, München: dtv. 이 책의 내용은 다음에 요약보충되어 있다. Rühle, J.(1972), “The Theatre under Communism”, in *Western Society and Marxism Communism: A Comparative Encyclopedia*, by C.D. Kernig, Herder and Herder. ③ Smelyansky, A.(1986), *Soviet Theatre: Problems and Principal Trends in Soviet Theatre*, Moscow: Novosti Press Agency Publishing House. 그 중에서도 주로 ②를 활용하고, 다른 두 문헌은 이의 확인을 위해 참조되었다.

책이 다시금 시도되기도 했다.

**단절된 연속성:** 한두 가지 매력적인 성취에도 불구하고 소비에트 연극에서 식별될 수 있는 낙후성에는 스탈린 시대에 이루어졌던 러시아 전통과의 단절이 당의 정치적 통제보다 더 크게 작용하였다. 당 간부·예술가·관객 할 것 없이 전체 세대가 러시아 예술의 주요 원천과 주류로부터 분리되었다. 이러한 파국적인 정체에는 세 가지 사회적 내지 역사적 요소들이 작용하고 있다고 관찰된다. ① 스탈린 치하에서 자라난 기술관료적 내지 관료주의적 지배 계층의 무지, ② 바닥으로부터 출발할 수밖에 없는 대부분의 소비에트 예술가들의 연장된 고립, ③ 그리고 공공 취미의 인습성. 이는 민족 사회주의에 의한 독일 문학·예술과 학문에서 보인 낙후성이나 비교될 수 있을 법하다.

**소비에트 연극에서 보인 전망들:** 이러한 상황 아래 소비에트 연극이 1920년대 누리던 높은 명성을 회복한다는 것은 지난한 일에 속하였다. 상대적으로 국가의 변두리 지역(발틱 및 코카서스 공화국, 소비에트 아시아)에서의 활동들에 많은 관심이 쏠리는 것처럼 보이기도 했다. 그것은 우선 여기에서는 모스크바로부터의 지시들이 덜 심각하게 받아들여졌고, 둘째로 이 지역들의 젊은 예술가들과 관객들이 인습에 덜 묶어져 있으며, 셋째로 독립적이고 부분적으로 이국적인 전통에 힘입은 실험들이 허용되었기 때문이다. 그러나 1970년 초를 기준으로 해서 볼 때 소비에트 연극의 미래는 여전히 모스크바와 레닌그라드에서 결정될 수밖에 없었는데, 이곳의 대도시 센터들에서는 주로 인습적이고 진부한 연극 활동에 포위된 상태에서나마 전통을 제대로 이어받은 몇몇 잔존 제작자들과, 양식의 문제에서는 서로 차이를 보이지만 경향에서는 통일된 몇몇 충동적인 젊은이들이 소비에트 연극의 재정립을 애쓰고 있었기 때문이다. 다시 말해, 1970년대 초를 기준으로 수년 간에 걸친 논쟁들이나 양식적으로 형식을 존중하는 공연들에서 볼 때, 소비에트 예술가들이 박탄고프의 놀이연극, 마이어홀드가 말년에 보인 시적인 그리고 다소간에 괴짜스러운 양식, 그리고 마이야코프스키의 광대적인 사회비판을 향해 움직여가고 있었음은 분명하다. 그들은 이렇게 해서나마 소비에트 연극이 이미 1920년 말에 싹 틔웠으나 스탈린 치하에서 잔인하게 방해받은 과정을 회복하고자 하는 노력을 대변한다.

**인간해방에의 관심:** 당시 소비에트 연극이 자유로운 발전을 재가 받았다 하더라도, 1920년대의 사건들이 다시 일어나지는 않았을 것이다. 소비에트 예술가들은 1950년대에 스탈린주의를 온전히 청산하고 교조의 질곡을 깨뜨리기 위하여 영웅적 과거와의 연대를 선언했지만, 1920년대의 엑스터시적인 분위기와 정치적 열정으로 되돌아가고자 하는 성향은 거의 보이지 않았다. 이전의 혁명 연극의 원천들은 독재에 대한 저항에서조차 쓸모가 없었던바, 이 시대에 가장 절박한 것은 사상의 해방이 아니라 인간의 해방이었기 때문에, 대중적 관심보다는 개인적 관심들이 주로 묘사의 대상이 되었다고 평가된다.

이와 유사한 변화는 연극에서뿐만 아니라, 후에 보게 되는대로, 미술에서도 눈에 떨 뿐 아니라, 이론방면에서도 감지될 수 있다.<sup>2)</sup> 사실상 마르크스, 엥겔스, 그리고 레닌까지 포함하여 이른바 고전적 대가들이 정교한 이론체계를 남겨놓지 않은데다가 현실정치로부터의 요구로 인한 압력이 하나의 억압으로 작용하면서, 소비에트 체제 안에서 미학이론이 본격적으로 다루어진 것은 1948년의 『철학의 제 문제』(*Voprosy Filpsofii*) 제 2호에 실린 「마르크스 레닌주의 미학의 기초」라는 제목이 붙은 교과서 내용의 개요가 효시라고 해도 과언이

2) 참조. Blakeley, T. J.(1979), *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics: Theories and Controversies in The Postwar Years*, London: D. Reidel Publishing Co.

아니다. 그나마 같은 제목의 책이 출판된 것이 1960년이었던 사실로 미루어보더라도, 그와 같은 작업이 당면했던 문제들이 결코 쉽게 해결될 수 없는 여러 가지 장애와 씨름하지 않으면 안 되었음을 넉넉히 짐작할 수 있다. 여기에서 특히 제 2차 대전 전후에 전개된 미학 논쟁의 결실들을 만족할 수 있을 만큼 요약할 수 없다 할지라도, 크게 보아 다음과 같은 사항들이 지적될 수 있을 것이다.

무엇보다도 소비에트 미학자들은 미학과 예술론 두 분야에 상대적인 자율성을 부여하면서도 미학이 모든 예술의 일반법칙과 발전과정을 연구하여, 그 때문에 예술전문가들에게 이론적 원리들을 제공해주는 위치에 놓여 있다는 견해에 동의하고 있음을 알 수 있다. 그러나 앞에서 언급한 『마르크스 레닌주의 미학의 기초』의 프로그램 근거에는 미학을 예술론과 완전히 동일시하는 관점이 깔려 있었으니, 여기에는 아직 사회주의 리얼리즘의 교의 내에서 예술이 차지하는 중심적인 중요성이 반영되어 있다고 볼 수 있다. 그런 의미에서 소비에트 미학의 철학적 기초에 대한 논쟁들은 결국 ‘현실의 예술적 전유 내지 동화’라는 표현을 중심으로 맴돌았다. 이런 접근방식은 단지 예술작품만이 아니라 매일의 일상적인 대상들의 생산 속에서도 미적인 측면을 발견하고자 했고, 예술 활동이 인간이 자연의 전체 환경과 미적으로 관계하는 방식에 대해 어떤 실마리를 제공해줄 수 있는지를 문제 삼고자 했다. 말하자면, 예술은 인간에 의한 현실의 예술적 전유에서 가장 발전된 형태가 된다. 따라서 예술적 실천, 곧 창조는 인간의 현실에 대한 미적 관계의 단서일 뿐만 아니라 하나의 필수조건이 된다.

물론 이에 대해 예술법칙이 현실에 대한 인간의 미적 관계의 일반법칙에 관한 지식을 기반으로 해서만 자신의 특수성 속에서 해방되고 이해될 수 있다는 보완적 비판이 없었던 것은 아니다. 그러나 결론적으로 볼 때, 미학이 현실에 대한 인간의 미적 관계가 발전하는 일반 원리, 특히 사회의식의 특수한 형태로서의 예술의 일반적인 발전원리를 탐구하는 학문이라는 공통적인 견해가 가능해졌다. 이렇게 되면 미학은 미적 법칙에 따른 세계의 전유에 관한 일반이론이 된다.

이와 같은 노력에도 불구하고, 주관주의적 경향과 객관주의적 경향간의 갈등은 마르크스 레닌주의의 교의로 인해 아주 불완전한 상태로 미봉될 수밖에 없었다. 좀더 풀어 말하자면, 철학적 유물론의 일원론과 연관되어 있는 마르크스 레닌주의의 일반적인 철학적 교설, 특히 반영론이 인간과 세계 사이의 관계 속에서 주관적인 요인의 역할을 몹시 제한한다는 점에서 물질적인 현실형식과 그것을 반영하는 의식형식 양자의 운동 및 발전을 지배하는 법칙에 종속되지 않는 ‘미의식’이나 ‘미적 대상’이 존재할 여지가 없게 되며, 이에 따라 기껏해야 대상에 미적인 중요성을 부여하는 것은 객관적이고 독립적으로 존재하는 사회적 관계 속에 그 기초를 갖는 인간의 사회역사적 실천이라는 주장이 가능할 뿐이다.

이와 같은 사태에 직면하여 다른 형태 사회적 의식( 내지 그 대상)과 대비되는 미적인 것의 특수성을 규정하고자 하는 노력이, 일반적으로는 미의식에 관한 이론, 그리고 특수적으로는 가치화(valuation)와 가치평가(evaluation)에 대한 이론을 바탕으로, 관계주의적 접근에 의해 합류될 수 있었던 것은 1970년대에 이르러서야 가능해진 성과였다.<sup>3)</sup>

이와 같은 변화추세는 1985년의 페레스트로이카 이후에 더욱 급속해지고, 드디어는 사회주의 체제의 붕괴에까지 이르렀다. 『문화와 페레스트로이카』라는 제목의 한 책자는 페

3) 참조, 김문환(2006), 「제 3장 역사주의적 예술이해」, 『美學의 中心』, 서울대학교 출판부, 서울, 95-128. 이 부분은 Stefan Morawski의 사회사적 관계주의에 입각하여 주/객관 문제를 설명하고 있다.

레스트로이카를 다음과 같이 요약적으로 설명한다.

“페레스트로이카는 보통 새로운 경제메카의 이름의 도입과 경제성장에 미치는 장애들의 제거와 연결된다. 동시에 강조점이 ‘강력한 사회정책’의 중요성과 새로운 사고의 혁명적 역할에 놓여진다. 페레스트로이카의 과정에서 우리는 - 새로운 기초! 위에 - 경제-정치-문화의 삼각구도를 다시 세우야 하는바, 그 속에서 문화는 이 나라에서 사회 개혁들이 수행되도록 하는 매우 중요한 조건이자 <질>의 보장이기도 하다.”(Valentin Tolstykh 1988: 8)

이와 같은 맥락에서 관료체제를 극복하는 문제 역시 사회의 정치문화라는 좀더 넓은 맥락 속에서 고려될 수 있고, 또 그래야 한다고 논의된다. 즉, 관료 체제는 특히 사회주의 사회 안에서 관용될 수 없는 위협으로서, 사회주의를 본질적으로 왜곡하고 부정한다는 것이다. 아직도 사회주의 체제를 고쳐 쓸만한 것으로 인정하는 태도가 엿보이지만, “관료체제가 사람들의 내면생활과 행동들을 말살하고 속되게 하며, 개인들이 독립적인 창조적 활동을 통해 자신을 실현하지 못하도록 한다.”(Valentin Tolstykh 1988: 9)는 평가의 진의는 자유를 옹호하고자 하는 의도 속에서 읽혀진다고 보아야 할 것이다. 요컨대 페레스트로이카는 단순히 경제적 영역 안에서의 개선이 아니라, 사회정책과 사회의 영적 생활에서의 재건이 되어야 하는바, 경제와 노동경영의 오랜 형식들, 즉 행정, 관료 체제는 새로운 사고방식의 발전을 계속해서 방해할 뿐이라는 것이다. 그것은 페레스트로이카를 주저앉히려는 세력들을 극복하기 위한 지속적인 작업을 어렵게 할 뿐인즉, 지나친 조심과 망설이는 태도, 그리고 회의적인 입장들은 모두 무감각하고 해롭기까지 하다는 것이다

이는 물론 비단 소련에만 해당되는 것은 아니다. 동구권 안에서 이론적으로 가장 세련되었다고 할 수 있는 동독에서의 미학이론에 관한 연구보고서(Wolfhart Henckmann & Gunter Schandera, 2001)는 1949년 이후 1990년에 이르기까지의 중요쟁점들을 시대적 변화와 함께 추적함으로써 이를 웅변으로 말해주고 있다. 거기에서는 담론분석에 따른 이데올로기와 미학의 문제, 수용미학, 모더니즘 논쟁으로부터 아방가르드에 이르는 연구조사, 예술에서의 전형 문제, 미학의 대상과 과제, 루카치의 반영이론과 수정주의비판, 미적 전유 이론, 사회주의적 사실주의, 작품 개념, 예술과 교육, 예술가미학과 고전 연구, 표현주의 문제, 그리고 동독과 소련 미학과 상호작용 등등의 문제들이 역사적 방법과 체계적 방법을 아우르는 학제간 연구 방식으로 다루어지고 있어 이와 같은 문제에 대한 관심을 위해 필수불가결한 재료가 되고 있다.

그럼에도 불구하고, 이 글은,이론이 언제나 실천을 전제로 한다는 이해를 바탕으로, 그와 같이 중심부에서 이루어진 이론보다는 오히려 주변부에 속하는 지역에서 눈에 띄는 예술현황에 좀더 주목해보고자 한다. 예컨대 마르틴 제이는 1991년에 유고슬라비아 공산주의 연합의 붕괴와 함께 신생한 슬로베니아가 “상대적으로 공산당의 세력의 중심부에서 떨어진 지역이자 합스부르크제국의 나머지 지역이라기보다 발칸반도국가라고 할 만하면서 이태리와 오스트리아와 같은 서방의 이웃나라들로부터 불어오는 바람에 개방적이어서 1980년대의 예술 및 정치적인 창조성의 온실이었다.”(Martin Jay, 2003: xvii-xviii)고 지적하고 있다. 실제로 슬로베니아가 독립하기 6개월 전에 류블라나에서 이루어지고 있는 사태들을 목도하면서, 다음과 같은 글이 발표되기도 했다.

“1980년대의 수많은 사건들은 ... 현재의 슬로베니아의 수도이자 주요한 중심도시인 류블라나에서의 사회적 및 정치적 상황을 준비’ 예견했다. 전쟁이후 첫 번째 자유선거와 함께 의회민주주의

와 그 결과로 파생된 모든 것들과 함께 <슬로베니아의 정치적 봄>은 실질적으로, 그리고 상징적으로 과거 10년 동안의 과정들, 시간들, 그리고 행동들에서 자라났다. 예술, 좀더 광범위하게 문화는 그 주요한 구성요소로서 그 자체로 실질적이었다.”(Martin Jay, 2003: 1)

이러한 사태는 비단 슬로베니아에만 해당되지 않는다. 1989년 말로부터 1991년 말에 이르는 약 2년 동안 모든 동구(알바니아, 불가리아, 체코슬라바키아, 동독, 헝가리, 폴란드, 루마니아, 그리고 조건부로 유고슬라비아)의 공산주의 상황은 사실상 탈공산주의(Post-communism)로 이동하는 일대 전환을 맞이했다. 이와 같은 상황은 많은 사회주의 국가들이 소련에서 분리된 상태에서 - 유고슬라비아(1948년), 중국(1960년경), 알바니아(1960년대), 루마니아(1960년대 초와 1965년), 그리고 쿠바(고르바초프 시대) - 공핍과 경제적 사회적 위기에도 불구하고 사회주의에 대한 실체적인 대안을 찾지 못한 채, 사회주의 체제를 존속시키고 있었던 것과 연관되어 있다.

그러나 사회주의가 개혁될 수 있다고 말했던 고르바초프와 함께 지속되는 이와 같은 상태는 사회적 변화들이 일상적으로 경험될 뿐 아니라 공식적으로 그리고 정치적으로 인가되었던 1980년대 말에 막을 내렸다. 이리하여 “사회주의를 진정으로 뒤로 하지 않은 채 그로부터 벗어난다.”라는 문제를 다루는 이와 같은 과정이 다소간 불만족스럽게 체코슬라비아로부터 폴란드, 헝가리, 그리고 불가리아에 걸쳐 촉진되었던 것이다. (물론 쿠바, 중국, 그리고 조건부로 구 유고슬라비아 지역은 아직 예외에 속하였다.) 이 나라들은 점증하는 실업, 가치들의 위기, 정체성 상실, 민족적 내지 국수적인 사상들, 그리고 이전 정치체제에 대한 공감의 부활 등등 매우 비슷한 문제들과 그 밖의 것들을 공유한다. 즉, 탈사회주의 예술과 문화는 다수의 공통되고 종종 상호관계가 엮보이는 특징들을 드러냈던 것이다. 어떤 면에서 이는, 많은 차이점에서 불구하고, 대체로 유럽의 10월 혁명과 제 1차 세계대전 시기의 창조적인 폭발과 유사했다고 할 수 있다.

10여년이 지난 오늘날, 탈사회주의의 맥락으로부터 자본주의로의 명백하고 가시적인 전환 때문에 당시의 창조적인 충동과 상상력을 다양하게 재현한다는 것은 쉽지 않다. 그러나 공산주의로부터 멀어지면서 새로운 행선지로 나아가는 이 첫 번째 전환 동안 예술과 문화 역시, 역간의 예외에도 불구하고, 같은 행로를 걸으면서 보여 온 이와 같은 특징들을 이제 우리는 사회주의와 탈사회주의, 민족주의, 포스트모더니즘, 개념주의 등등의 핵심주제들과 연관하여 현상적으로 좀더 자세히 살피도록 한다.<sup>4)</sup>

## II.

서구에서, 그리고 특히 미국에서 사회주의 국가들은 일반적으로 ‘공산주의’로 지칭되었다. 이렇게 널리 받아들여진 용어가 일정 정도 잇점을 지닌다고 볼 수도 있겠으나, 이 글에서는 국가사회주의라고 불리기도 하는 “현실사회주의”라는 용어가 좀더 빈번하게 사용될 것이다.<sup>5)</sup> “공산주의”라는 용어는 주로 정당들과 그 당원들에게 적용되었는데, 마르크스와 그의

4) 이하의 내용은 주로 다음의 자료를 자유롭게 활용했다. Erjavec, A.(ed.)(2003), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press. 이 책에는 편자의 종합적 서론(1-54) 외에 러시아, 중국 및 발칸, 슬로베니아, 헝가리, 쿠바, 그리고 중국의 탈사회주의적인 예술에 관한 조사 논문들이 도판들과 함께 수록되어 있다.

5) 유고슬라비아는 예외적인데, 1970년대 초반, 공산주의 진영이 좀더 분산된 자기관리정치체제로 이행하면서 “국가”, 그리고 “집중화된 권력중앙”의 개념은 “국가사회주의”와 같은 사상을 부정절하게 만들었기 때문이다.

초기 추종자들에 따르자면, 공산주의는 실상 사회주의가 목표로 삼고 이행해가야 하는 단계로 표상된다. 이는 계급 없는 사회와 연관될 뿐 아니라, 필요에 따른 부의 분배와도 연관된다는 의미에서 1950년대, 1960년대, 그리고 심지어 1990년대 소련을 사실상 (de facto) “공산주의”라고 지칭하기에는 여러 가지로 무리가 많다. 그보다는 공산사회를 앞당기기 위한 물질 토대를 국가자본주의에 의해 마련하려는 데 급급함으로써 오히려 전체주의로 기울고 마는 역할을 낳기도 했다. 치첵(Slavoj Žižek) 이 말한 대로 “레닌주의적 현실사회주의는 사회주의적 자코뱅주의의 한 유형으로서, 전체 사회경제적 삶을 사회주의 국가의 즉각적인 정치적 규제에 종속시키려는 의도가 아닌지”(Slavoj Zizek, 1991: 186) 의심을 받을 수밖에 없게 되었다. 이른바 갈색독재와 적색독재가 각각이 표방하는 이념적 구호의 차이에도 불구하고 내용적으로는 하나로 수렴되고 있음을 일찍이 동독에서 서독으로 망명해온 다무스(Martin Damus)도 지적한 바 있다.<sup>6)</sup>

예컨대 민족 사회주의(Nazi) 예술에서 눈의 띄는 기념성이 소련의 사회주의적 사실주의 예술작품들에 나타나는 많은 노동자 표현들에서도 적합하게 된다. 많은 경우, 노인들은 남녀를 불문하고 ‘새로운 인간’을 그리려는 노력에서 사라지게 되고, 이를 통해 ‘새로운 인간’의 선포들은 젊고 힘센 노동자의 표현을 꾸준히 반복하는 중에 틀에 짜인 상투성의 경향을 나타내게 된다. 도상적(圖像的)·기념비적 성격을 강조하다보니, 천박해진 사실주의와 더불어 이 예술은 현실적 생활의 직관으로부터 눈을 돌리게 된다. 대부분의 소비에트 리얼리즘 작품들은 정치적 현실주의의 작업에서 항상 눈의 띄는 어떤 것을 지시한다. “이 호소가 분명해질수록, 그 표현은, 혹시 당장의 정치적 효과는 더 거둘지 모르겠으나, 미학적으로는 더 쇠약해진다.”(P. Sager, 1973: 201)

이른바 현실사회주의 국가들 안에서 「선동선전」 기능은 유일하게 합당하고 뛰어나게 문명화하는 예술 기능으로 공식적으로 인정되었으나, 이는 미리 점칠 수 있는 상태에서 끔찍한 결과들을 낳았다.(S. Morawski, 1978)

파시스트와 공산주의자 사이에서는 정치적 그리고 이념적 담론과 권력 간의 차이는 소멸되었을즉, 전체주의 사회에서 전체주의적 담론은 그 자체를 권력 내지 권력자들과 완벽하게 일치시켜야만 했다. 즉, 전체주의 담론은 그 담론으로부터 거리를 취하는 주체를 인정하지 않고 권력 내지 국가 상부와의 동일시를 필요로 한다. 상부는 전체주의 사회 안에서 어떤 이의제기도 방지하기 위해 사회적 대립을 붕괴시키도록 모든 차이를 통합한다.

이렇게 해서 전체주의 이념과 사회는 완벽하게 통일되어 있다는 외관을 준다. 이러한 테두리 안에서 이미 언급한대로 예술과 문화는 역사적으로 중심적 역할을 담당했다. 사회주의적 내지 공산주의적 이상의 보급자들은 스스로를 계몽사상과 낭만주의의 후예로 규정하면서, 예술과 문화의 발전을 모든 진정한 사회주의 내지 공산주의 사회의 필수요건으로 간주했던 것이다. 일찍이 마르크스는 초기 저술에서 예술이 창조성의 가장 높은 형태이고 그 번영은 계급 없는 유토피아적 사회의 본질적 성과 중 하나라고 언급한 바 있는데, 이것이 현실사회주의를 위한 알리바이가 된 셈이다.

후기사회주의 기간 동안, 대부분의 현실사회주의국가들 안에서 예술은 특별한 정치적 사회적 지위를 유지했고, 심지어 강화했다. 예술가들은 당 고위직과 어울리는 것이 허용되었고, 특권을 누리게 되었다. 1983년 헝가리 반체제작가 하라츠티(Miklos Haraszti)는 이 독특한 주종관계를 다음과 같이 묘사한 바 있다.<sup>7)</sup>

6) 참조, Damus, M.(1981), *Sozialistischer Realismus und Kunst in Nationalsozialismus*, Frankfurt. 그의 글 중 일부는 다음에 옮겨져 있다. 김문환 편저(1986), 『현대미학의 향방』, 열화당, 서울.

“검열은 더 이상 간단한 국가 간섭의 문제가 아니다. 새로운 미적 문화는 검열관과 예술가가 상호 용인 아래 같이 얽혀 있다는 데서 나타났다. 여전히 검열에 대해 말하고 있지만, 내가 언급하고 있는 것은 단순히 어떤 관료적인 절차가 아니라 문화의 전체적 맥락에 대한 것이고, 단순한 국가 간섭이 아니라 자율적인 혹은 진정한 예술적 활동의 기반을 파괴하고자 음모하는 모든 상황에 대한 것이다. 또한 단순히 정치적인 강권 정책이 아니라 모든 것을 통합하고 있는 사회 내의 개인적인 세계관(Weltanschauung)에 대한 것이며, ‘법적’, ‘불법적’ 억압뿐만 아니라 심지어 문화의 가장 작은 부분에서도 국가의 세력을 유지하는 비밀스런 심리적 원천들에 관한 것이다. 그러므로 나는 처벌뿐 아니라 보상과 지속, 특권과 야망에 관한 것에 대해 말할 것이다.”

또한 폴란드 작가에 의하여 같은 현상이 비슷하게 묘사된다.<sup>8)</sup>

“그것이 감옥이라는 것에는 의심의 여지가 없다. 그러나 그 규칙과 규범을 수용한 사람들에게 그 방은 무척 편안한 것이었다. 일반적으로 말해서, 예술가들은 시장으로부터 자유로웠다. 많은 조건들을 준수하면서, 그 혹은 그녀는 안전하고 편안하게 살 수 있었고, 높은 지위와 존경 그리고 이득을 누렸다.”

아울러서 예술가와 작가가 ‘이차적’ 담론을 자주 사용했다는 사실도 적어둘 만하다. 이런 종류의 전통적인 절차는 유명한 공산주의자의 농담과 정치적인 ‘우의적 언어’를 사용하는 것이다. 이 우의적 언어는 비록 역사적으로 그들에게만 제한되어 있는 것은 아니었을지라도 논의 중인 반체제 인사들이 자주 사용했던 정치적, 이념적 비판의 형태였다. 후기사회주의에서 전형적인 이러한 접근은 더 이상 전체주의와 같지 않았고, 그러므로 과거보다는 덜 억압적이었다.

이 모두는 사회주의 국가의 전체주의적 결과가 경제적, 사회적 정체였다는 것이 점차 명확해지고 있음에도 불구하고, 이들 국가 대부분이 계급 적대와 실질적 실업을 포함한 사회적 결과들을 받아들이지 않은 채, 그들의 마비된 사회적, 경제적 관계들을 사회주의적 테두리 안에서 극복하려는 데 급급했다. 이때의 사회주의는, 예컨대 1960년대 후반 체코슬로바키아와 폴란드에서 특히 옹호되었던 ‘인간의 얼굴을 한 사회주의’, 그리고 1970년대 유고슬라비아에서 특히 진척되었던 ‘자기-관리 사회주의’였다. 이에 따라 그들은 사실상 ‘민족적’ 사회주의라고 부를 수 있는 것들을 양산했다. 이 지점에서 우리는 사회주의와 민족주의의 상호관계를 살펴볼 필요성을 느끼는데, 이는 1990년대의 상황을 이해하기 위해서도 거의 필수적이다.

### III.

“전 세계 노동자여, 단결하라!”라는 구호가 상징하듯이 사회주의운동은 처음부터 국제주의적 성향을 드러내고 있었다. 그러나 현실적으로는 민족주의적 성향 역시 그 못지않게 강력하게 발휘되고 있었다는 사실 또한 부정할 수 없다. 동구 인민들은 민족국가를 근본적으로

7) Haraszti, M.(1987), *The Velvet Prison Artists under State Socialism*. foreword by Georg Konrad. trans Katalin and Stephen Landesmann, New York: Basic Books, 5-8. Erjavec(ed.), 앞책, 9에서 재인용.

8) Piotrowski, P.(1994), “Post-modernism and Post-totalitarianism: The Poland Case of the 1990s” *Art, Bratislava: Slovak Academic Press*, 2-3. Erjavec(ed), 앞책 9에서 재인용.

중요하게 여기었다.<sup>9)</sup>

“체코 작가 Milan Kundera가 관찰했듯이, 만일 동구가 도대체 존재한다면, 그것은 오로지 결코 그것을 경험해본 적이 없는 사람들의 상상 속에서나 존재할지 모른다. 종족성, 정치, 또는 개인적 편견에 전적으로 의지하는 지리적 경계와 함께, 이 <다른> 유럽은 늘 부정적인 공간인 것처럼 기술되고 있다. - 말하자면, 긍정보다는 부정이라는 관점에서 동구는 장막이 옆으로 치워진 후에 그 위에 거의 모든 것이 투사될 수 있는 비어있는 스크린으로 남아 있다.”

치책을 다시 한번 더 인용한다면, 동구에서 사회주의 아래 민족주의가 이미 중추적 역할을 해냈다는 사실이 좀더 분명해질지 모른다.<sup>10)</sup>

“이러한 민족주의의 부상을 민족적 뿌리에 대한 공산주의적 배척 혐의에 대한 일종의 ‘반작용’으로 생각하는 것은 잘못된 것이다 ... 공산주의 권력은 이미 민족적 대의에 대한 강제적 결속을 만들어냈다. 이 결속이 더 배타적이 되어 갈수록, 권력구조는 더 전체주의적이 되어 갔다. 가장 극단적인 경우가 차우체스쿠의 루마니아, 크메르 루즈 하의 캄보디아, 북한과 알바니아에서 찾을 수 있다”

1980년 후반과 1990년대 초반에 가장 널리 수용된 관찰 중의 하나는 구 사회주의 국가들 안에서 사회를 하나로 유지해 주는 이념적 시멘트로서 민족주의가 사회주의를 좀더 분명하게 대체하고 있었다는 것이다. 어찌 보면 마오쩌둥과 스탈린, 티토와 스탈린, 심지어는 차우체스쿠와 흐루시초프 사이의 단절을 세계 공산주의 운동 분열의 초기 신호로 보는 것이 가능할 수도 있을 것이다. 실제로 차우체스쿠 치하에서 루마니아 학자들은 사회주의와 민족주의에 대해 논쟁하면서 “완전한 민족적 본질은 실제로 오직 사회주의 내에서만 가능할 수 있다. 왜냐하면 자본주의에서는 민족의 사회적 심리가 계급에 의해 나뉘는 반면, 사회주의에서는 민족문화가 완전히 통합되고 마침내는 진보적 힘을 만들어내기 때문이다.”<sup>11)</sup>라고 주장하기도 했다.

#### IV.

문화가 종종 특유의 실존적 기능을 지닌다는, 다시 말해서, 그 안에서 살아가기로 숙명적으로 결정된 바로 그 사회로부터 인간을 해방하기 위한 기능을 지닌다는 점에서 사회에 대한 도전이며 대안이 되어왔다는 점을 감안한다면, 특히 동구에서 사회주의가 소멸하는 시대인 1990년대에 대두된 예술들이 일정한 정도로 저항적 기미를 띤다는 것은 이해될적이다. 그 안에서 두 가지 지향이 나뉘는데, 그 하나가 우리가 앞에서 살핀 민족주의적 지향이다. 이 같은 민족 감정이 종종 정치화된, 또는 반체제적인 모더니즘에 의해 선동되는 반면, 정치화된 포스트모더니즘은 국제주의를 표방하면서 ‘대안문화’ 내지 ‘하부문화’의 성격을 드

9) Hoptman, L. J.(1995), "Seeing Is Believing" in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 2. Erjavec(ed.), 앞책, 13에서 재인용.

10) Žižek, S.(1990), "Eastern Europe's Republics of Gilead, *New Left Review* 183, 58. Erjavec(ed.), 앞책, 14에서 재인용.

11) Verdery, *National Ideology under Socialism*, 120. Erjavec(ed.), 앞책, 14에서 재인용



러낸다. 대부분의 경우, 그것은 국가 문화 제도에 의해 지지받지 못한 채, 예컨대 록 뮤직 콘서트로 구성되거나 그림, 포스터, 낙서가 뒤엉켜 전시되는 언더그라운드 디스코텍에서 일어났다. 이러한 측면에서 국제주의적 지향은 지식인 엘리트의 고급 예술과 문화로부터 배제되었던바, 그것들은 아주 서방적인 언더그라운드 문화도 아니고, 그렇다고 보다 엄격한 사회주의 체제의 ‘비공식적인’ 또는 ‘금지된’ 예술도 아니었다. 물론 개념주의, 표현주의, 비디오, 퍼포먼스, 메일아트가 그 자체로 전복적이지는 않았다 할지라도, 의심이 지배하는 체계에서는 관습을 넘어서는 모든 걸음은 당과 민족과 양자 모두와 관련하여 반역을 의미했다.<sup>12)</sup> 사회주의 국가들에서 포스트모더니즘은 종종 서방 또는 제 1세계 포스트모더니즘의 전유로서 존재했던바, 19세기부터 그들이 끊임없이 다양한 예술적 경향을 전유했고, 이것들을 이미 습득하여 동화시켜온 언어적, 예술적, 문화적 전통과 접목시켜 더 큰 문화적 발전의 지역적 판본을 창조해왔다는 점에서, 포스트모더니즘의 도래와 전유는 그리 새삼스러운 것도 아니다.

이 지점에서 우리는, 일반적으로 사회주의 국가들의 공식 예술이 사회주의적 사실주의였다고 알려져 왔고, 사실상 소비에트연방에서는 1930년대 초에 사회주의적 사실주의가 공식적인 교의가 되었다 하더라도, 다른 대부분의 사회주의 국가들에서는 1940년대 후반에 이르러서야 그와 같은 사태가 전개되었음에 유의해야 한다. 그만큼 여기에서는 사회주의적 사실주의 미학의 영향력이 덜했던 것이다. 나아가 후기 사회주의 시대에 이르러서는 소비에트권내 여러 국가들에서 대부분의 예술가들과 작가들이 공식적인 러시아문화와의 접촉에 반대하면서, 사회주의적 사실주의의 축진에 반대했다.<sup>13)</sup> 즉, 1970년대 중반에 이르러 추상화를 옹호하고 중립지역이 존재한다고 믿는 비공식 모더니스트들이 등장했고, 이후 공식예술과 비공식 예술 간의 분열이 계속되었다.

“1980년대의 새로운 시대 초기에, 헝가리에서는 사회주의적 사실주의의 자취를 찾을 수 없다. 그렇다, ‘공식’ 예술가들은 여전히 불후의 업적을 위해 많은 계약을 했다. 그러나 1985년경에는 이러한 종류의 문화적/ 정치적 활동조차 거의 사라져버렸다.”

구 유고슬라비아 같은 국가들에서 사회주의적 사실주의는 수명이 짧았거나 아예 존재하지 않았던 것 또한 사실이다. 유고슬라비아에서는 10월 혁명의 이상들이 스탈린주의와 사회주의적 사실주의 둘 다에 의해 파기된 것으로 파악되었는데, 이는 많은 서구 예술비평가들과 작가들에 의해서도 받아들여졌다. 1950년대의 시작과 함께 유고슬라비아에서는, 1948년 스탈린 시대와의 결별을 이유로 사회주의적 사실주의의 교리가(비록 그 실천도 반드시 그렇게 간주되었던 것을 아니지만) 스탈린주의적인 창안물로 간주되었고, 따라서 정치적으로 부적절한 것으로 간주되었다. 1960년대 초부터 정치적으로 올바른 것으로 간주되었던 것은 오히려 모더니즘이었다. 사실상 러시아와는 달리 유럽의 대다수 사회주의 국가들이 계몽운동을 경험했고, 역사적 진보에 대한 서구의 믿음과 무한한 발전의 가능성을 받아들이면서, 대부분이 그들 자신을 모더니티와 종종 동일시되는 서구의 일부분이라고 인식했다.

12) Dan, C.(1992), "Art+Politics=NoArt/NoPolitics", *New Observations*, no 91, 6. Erjavec(ed), 앞책, 16에서 재인용. 메일아트란 우편을 통해 작품을 전달하고 정보를 교류하는 예술. ‘우편예술’이라고도 하며 우편 통신제도를 주요 매체이자 창조수단으로 사용한다.

13) Hegyi, L.(1991), "Hungarian Art in the Early 1990s: Individual Positions-Defining New Contexts" in : *Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art*, Toronto: Art Gallery of Toronto, 33. Erjavec(ed.), 앞책, 22에서 재인용.

1960년대와 1970년대 (어떤 국가들에 있어서는 1980년대)에 사회주의 국가들과 서구 간의 정보 교환을 막아오던 장벽이 붕괴되기 시작했고, 이 정보들을 비밀로 간직하는 일은 점점 어려워졌다. 체코 예술가인 크니차크(Milan Knížák)는, 그가 1964년 모던 예술에 관한 잡지를 처음 보았을 때, “외국 근대(modern) 예술가들의 예술을 볼 수 있다는 것과 세상에 나와 비슷한 사람들이 있다는 것을 알 수 있어서 너무 행복했다.”<sup>14)</sup>고 말하기도 했다.

이런 맥락에서 모든 실제적인 경우에서, 과거와 현재의 사회주의 국가에서 포스트모더니즘이 사회주의적 사실주의와는 다르게 긍정적인 현상으로 파악되었던 것은 이해될 만하다. 중구와 동구 -특히 헝가리, 체코슬로바키아, 구 유고슬라비아와 폴란드-에서 서구의 문화수도들로부터 흘러나온 가장 최근의 경향을 의미했던 포스트모더니즘은 종종 주변적, 대안적, 하위 문화적 등으로 불리는 최근 예술의 지지자들, 즉 1980년대 예술의 지지자들로 하여금 그러한 작품들과 1960년대와 1970년대의 공공연하게 모더니즘적이고 하이-모더니즘적인 예술과 문학 사이에 선을 긋게 했다. 모더니즘적 예술가들과 작가들은 우의적인 언어를 사용하면서 순수 예술에서는 정치나 이데올로기에 대해서 아방가르드적으로 거리를 취하는 입장을 유지했으나, 젊은 세대의 급진적인 성원들은 자신들의 활동을 매우 다르게 바라보았다. 그들은 예술을 사명으로 간주하지 않았고, 이에 때라 전통적인 영역을 벗어나 무대 디자인, 포스터, 건축, 심지어는 도자기에 집중하는 모습을 보이기도 했다.

그러나 포스트모더니즘에 대한 일반적인 호의적 태도에도 불구하고, ‘탈사회주의적’(post-socialist) 포스트모더니즘 내에서도 구분이 존재했다. 즉, 탈사회주의적 포스트모더니즘은 서로 다른 사회주의 국가들에서 예술가들이 각각 다른 포스트모더니즘의 판본들을 받아들이면서 서로 다른 목적으로 전유했던 만큼, 여러 가지 면에서 서구 포스트모더니즘과 다를 수밖에 없었다. 한편에서는 서구로부터 수입된 다소간 최신 유행의 경향을 모방하는가 하면, 다른 한편에서는 포스트모더니즘적인 테크닉과 절차는 사용하면서도 이를 더욱 독창적인 방식으로 수행하는 모습을 보인다. 탈사회주의 시대의 정치화된 예술은 많은 포스트모더니즘의 특징적인 기법들을 사용했다. 비록 포스트모더니즘이라는 용어가 다양한 사회주의 혹은 비사회주의 국가들 내에서, 그리고 다양한 저자들의 작업 내에서 다른 의미를 지녀왔지만, 그리고 비록 주변문화들의 절충주의가 포스트모던적인 것으로 비쳐졌지만, 20세기의 가장 지배적인 이야기들, 특히 사회주의적 이데올로기의 종언을 반영하면서, 후기 사회주의와 탈사회주의 안에서 상황은 더욱 복잡해졌다. 그러나 “많은 포스트모더니즘적 문화가, 동시에 급진적이면서 보수적이고, 인습타파적이면서 합병적”(Terry Eagleton, 1990: 173)이라는 이글턴의 관찰은 제 1차 세계대전 후의 포스트모더니즘뿐만 아니라, 종종 제 2차 세계대전 후의 대응물에서도 적어도 부분적으로는 유효하다.

물론 사회주의 국가들 중에는 포스트모던과 탈사회주의 예술의 출현에서 예외적인 사례들이 존재했다. 동독에서는 포스트 모던 예술을 발전시키는 데 성공한 유일한 예술가들이 서독으로 이주한 사람들이었다. 폴란드에서는 1980년대에 정치적·경제적 위기가 너무 격심하여 포스트모더니즘은 막연한 사상에 불과했고, 시각 예술가들보다는 철학자들과 작가들 사이에서 더욱 영향력을 미쳤다. 1968년 프라하의 봄 이후 체코슬로바키아에서는 체제가 너무 압제적이어서 시각 예술가들은 자신들의 작품에 감히 공공연한 정치적 견해를 거의 부여하지 못했다. 사회주의로부터의 전환이 정지된 국가들, 그리고 사회정치적 맥락에서 예술과 문화가 후기 사회주의 시대의 첫 번째 단계 이상으로 나아가지 못한 나라들 또한 존재했다.

14) Knížák, M.(1994), "Milan Knížák: Kill Yourself and Fly: An Interview by Johan Pijnappel, *Art and Design: New Art from Europe*, no. 35, 37. Erjavec (ed.), 앞책 24에서 재인용.

구 유고슬라비아와 크로아티아의 잔재 속에서는, 사회주의로부터의 전환이 금지되었으며, 심지어는 보스니아와 그 부근의 전쟁에 의해 정지되었다. 이러한 사건들의 결과 그곳에 남아있던 국제적인 예술가들은 탈사회주의적 포스트모더니즘과 눈에 띄게 유사한 예술을 계속해서 실천하지 못하였다.

## V.

마르크시즘의 잘 알려진 교의들 중의 하나가 자본주의가 상품 물신숭배를 만들어낸다는 믿음인데, 사회주의는 바로 그 반대를 목표로 한다고 일컬어졌다. 서방의 자본주의가 새로 만들어진 승용차, 냉장고, 세탁기, TV가 세계 혁명보다 더 훌륭한 가치라고 노동자들을 설득하면서 그들을 “사들였다”라는 소문이 퍼지고 있었을 때, 사회주의는 소외와 착취, 그리고 계급이 없는 사회를 약속했다. 사회주의는 사람들로 하여금 레닌이 1902년에 쓴 에세이 “무엇을 할 것인가”에서 이미 발전시켰던 개념인 계급의식에 의해 그러한 관점을 받아들이도록 설득하고자 시도했다. 그 에세이에서 레닌은 부르주아적 이데올로기와 사회주의적 이데올로기를 구별했던바, 노동계급은 자발적으로 사회주의로 기울어가지만 보다 만연된 그리고 가장 다양한 형식으로 지속적으로 부활한 부르주아 이데올로기가 그럼에도 불구하고 노동계급에게 더욱 더 밀어닥친다는 것이다. 그러나 양극은 서로 통하게 마련이다.

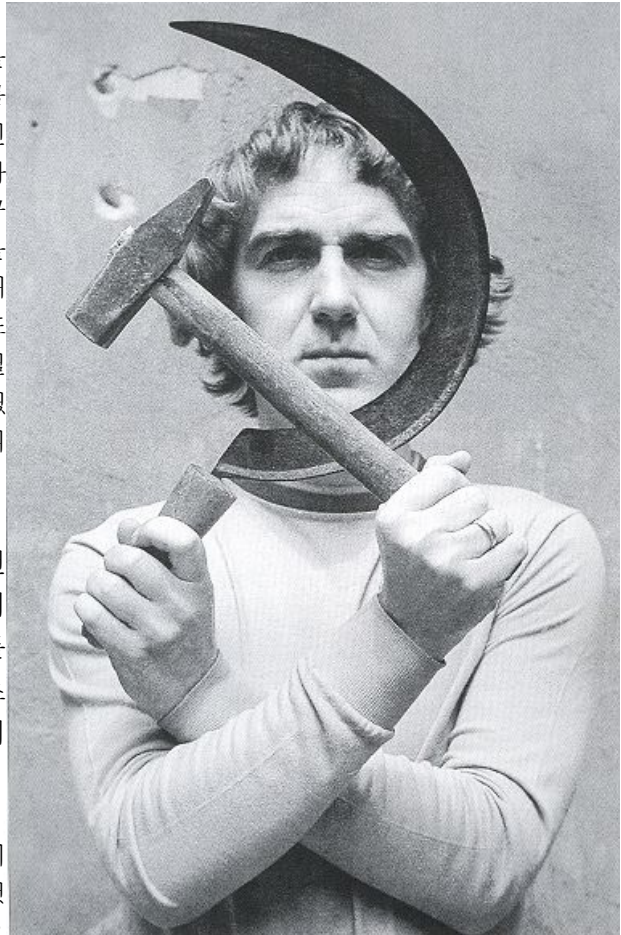
“소비에트 연방에서의 가장 진보한 언어는 이데올로기적이다. 서양에는 광고방송과 텔레비전, 그리고 이미지의 거대한 범람이 있다. .... 이러한 서양의 진부한 문구의 언어는 소비에트 연방에서 이데올로기 언어가 할 수 있는 것과 비슷하게 사회적 공간을 기술해 낼 수 있다.”<sup>15)</sup>

이런 관점에서 개념주의(Conceptualism)에 대한 고찰은 아주 유용하다. 물질보다는 사상을 탐구하는 것에 더 관련이 깊은 개념주의는 사회주의 국가 안에서 그 시초부터 동시에 엘리트 예술의 ‘아우라’를 전유하는 비공식적인 예술형식이면서 포스트모더니즘과 종종 호환성 있게 사용되어 왔다. 그런 맥락에서 러시아 개념주의라는 명칭은 서양에서의 모더니즘의 종언, 또는 최소한 잠정적인 종언을 나타내는 용어인 포스트모던의 제목 하에 고려됨직하다.

논의가 지나치게 추상화되지 않도록 구체적인 사례를 들어본다면, 우리는 공산주의의 주요한 상징인 망치와 낫으로 된 옛 소련국기가 많은 후기 사회주의 예술가들의 작품에 나타난다는 사실에 주목해볼 필요가 있다. 가르치안디아(Flavio Garciandia)의 작업에서 망치와 낫으로 된 소련국기의 남근숭배적 활용은, 소비에트 사회주의 공화국 연방의 경제활성화로써 페레스트로이카를 암시하는 것은 제쳐두고라도, 공산주의 상징의 제3세계적 전유를 재현한다. 1979년에 쿵크(Milan Kunc)는 빵 한 덩어리로 망치와 낫의 모양을 만들어 그것에 ‘미래의 식품’이라는 제목을 붙였고, 소코프(Leonid Sokov)는 1988년에 모피로 된 망치와 낫한 짝을 만들었다. 1989년에 필립포이(Andrei Filippoy)는 망치와 낫을 식기도구처럼 식탁 위에 전시했다. 헝가리의 핀체헬리(Sándor Pinczehelyi)의 사진 작품 ‘망치와 낫’(1973)은 가장 이른 사례가 되겠는데, 그 작품은 흑백판과 적색판이 존재한다(도판 1 참조). 헤기(Lóránd Hegyi)는 이 작품에 대해 다음과 같이 말한 바 있다.<sup>16)</sup>

15) Bulatov, E.(1990), "Ich bin überzeugt daß der Raum der Kunst und Raum unseres Lebens zwei verschieden Räume sind: Gespräch mit Honig Schütz" *Kunstforum* no. 106, 258. Erjaves (ed.) 앞책 38에서 재인용.

“예술가는 실제 물체인 진짜 망치와 낫을 손에 잡고 이미 알려진 정치적 상징들을 몸 쪽으로 잡아당긴다. 그의 두 손은 이집트적인 재현에서처럼 그의 가슴 앞에서 완전히 교차되어 있다. 그의 얼굴은 망치와 낫에 의해 구조화된다... Pinczehelyi는 추상적인 개념을 실제적인 물체로 만들면서 동어 반복을 통해 상징을 파괴한다. 그러나 이로 인해 그는 또한 급진적인 재해석을 통한 새로운 내용을 필요로 하는 새로운 상징을 창조했다....Pinczehelyi는 이 예술작품을 60년대의 개념주의와 결합한다.”



이 헝가리 예술가는 1970년대에도 여전히 재현적으로 기능하는 두 물체의 의미 없는 물질성을 드러내면서 물체 자체를 보여주는데, 이를 통하여 핀체헬리는 초기 포스트모던 작업의 하나를 낳은 셈이다. 이때 포스트모더니즘이란

“물체 없이 게임이 작용한다는, 즉 놀이가 중심적인 부재에 의해 움직이게 된다는 것을 보여주는 것에 있지 않고, 그 자체의 중요하지 않은 그리고 자의적인 성질을 가지적으로 만들도록 하면서 물체를 직접적으로 전시하는 것에 있다. 하나의 물체가 역겨운 거부로서, 그리고 탁월한 카리스마적인 망령으로서 성공적으로 기능할 수 있는바, 엄격하게 구조적인 차이점은 그 물체의 ‘효과적인 특질들’이 아니라 오직 상징적인 상황 내의 그 배치에 관련된다.” (Slavoj Žižek, 1991: 143)

<도판 1> 망치와 낫, 1973, photograph

그것의 물질성을 제시함으로써, 그리고 자의적인 특성들을 보여줌으로써 그러한 물체의 잠재적으로 정치적인 의미를 다른 방법으로 비상징화하는 것은 60년 이전에 예컨대 러시아 형식주의자들이 이론적으로 정교화한 절차를 뒤집은 셈인데, 그들의 의도(그리고 러시아 미래파 예술가들의 의도)는 우리로 하여금 그 본래적이고 시적인 속성을 의식하게 하기 위하여 일상적인 단어, 소리, 물체들의 시적인 속성을 보여주는 것이었다. 즉, 그 의도는 이데올로기적 상징화에 의해 침해되었던 물체의 순전한 물질적 속성을 드러내는 것으로서, 그들 스스로의 말에 따르면, 이 세대의 과업은 흔들리지 않으며, 불변하고, 영원한 것으로 묘사되는 이 세상이 전부가 아니라는 것을 보여주는 것이다. 이러한 외관상으로 불변하는 세상은 사실 허위이고 덧없으며 거짓으로서, 그럼 너머의 공간이야말로 진정한 존재이기에 진정한 존재는 그 경계의 다른 측면에서 발견되어야 한다.

16) Hegyi, L.(1988), "Sándor Pinczehelyi's Emblematic Art", in Impre Bukin, *Sándor Pinczehelyi Géza Samu: Ungeria*, Venice: XLIII La Beinnale di Venezia, unpaginated. Erjaves(ed.), 앞책 32에서 재인용.





“우리는 세상 전체를 바꿔야 할 필요가 있다고 믿지는 않으며, 단지 그것을 완전히 허위로 보는 것이 중요하다고 믿는 것이다.”<sup>17)</sup>

핀철헤리는 1986년부터 역시 ‘망치와 낫’이라는 제목이 붙여진 일련의 회화들에서 가시적인 상징적 물체들의 자의적인 특성을 만들어 내면서 동일한 절차를 수행한다.(도판 2 참조) 그러나 이제는 망치와 낫의 모티프를 워홀(Andy Warhol)풍으로 연속화한다. 그러나 이러한 제스처는 그의 1973년작 ‘망

<도판 2> 망치와 낫, 1986, oil on canvas, 120×140cm 치와 낫’의 전조적인 가치를 조금도 박탈하지 않는다. 워홀에 대해 제임슨(Fredric Jameson)은 다음과 같이 기술한바 있는데, 이는 여기에서도 유효하다.

“사실 Andy Warhol의 작품은 변형, 그리고 코카콜라 병이나 캠벨 스프 캔의 거대한 광고 게시판 이미지들 주변에서 중심적으로 나타나는데, 이는 근대 자본으로의 이행에서 나타나는 상품 물신 숭배를 뚜렷하게 강조하는 것이다. 그의 작품은 강력하고도 비평적인 정치적 진술들임에 틀림 없다.” (Fredric Jameson, 1991: 9)<sup>18)</sup>

요컨대, 구 사회주의 국가들에서 대중예술의 전통, 그리고 그와 관련된 경향들은 사회·정치적 현실에 대한 예술적 표현을 위한 현장을 제공했던바, 이러한 가능성은 탈사회주의 기간에 이르러서도 계속하여 유지되었다. 그것은 정치적 이데올로기에 대해 비판적인 동시에 반권위주의적인 대처가능성을 도입했다.

이와 비슷하게 핀철헤리는 1981년에 헝가리 국기 색깔인 빨강, 하양, 그리고 녹색으로 3개의 파프리카를 색칠했다. 2년 후에, 그는 3개의 낫을 가지고 동일한 작업을 했고, 이 작품을 빨대로 뒤덮인 마루바닥 위에 전시했다. 그 이후에, 그는 빨대로 된 둥지 안에 담긴 3개의 계란을 색칠했고, 그리고 심지어 풀과 나무에도 색칠을 했다. 이 작업들은 다음과 같이 차례로 명명되었다.: ‘위대한 RWG 농장의 낫들’, ‘RWG 계란이 담긴 둥지’, 그리고 ‘위대한 RWG 농장의 나무들’. RWG 는 빨강, 하양, 그리고 녹색을 상징하는바, 이 예술가는 헝가리국기의 3가지 색깔을 입힘으로써 이 대상들에게 상징적인 국가소유권을 부과한다. 이러한 의사표시의 행위는 물론 방어적이었다, 그러나 그럼에도 불구하고 그 행위는 살아왔던 세계(the lived world)의 국가적인 구성요소들이 점차 중요해졌다는 것과, 1973년의 사진에

17) Bulatov, E.(1987), "Interview with Erik Bulatov and Ilya Kabakov, conducted by Claudia Jolles" in *Erik Bulatov: Moscow*, 42, Erjaves(ed.) 앞책 34에서 재인용.

18) 상품미학비판에 대해서는 다음을 참고할 것. 하우크(1989), 김문환역, 『상품미학비판』, 이론과 실천, 서울.

서처럼 어떠한 국가적 적용도 결핍된 ‘망치와 낫’이 지닌 기존의 통합적이고 다면적인 상징을 대체했다는 시각적인 주목을 표현했다.

한마디로 해서, 핀체헬리의 ‘망치와 낫’은 공산주의의 정치적 슬로건을 담은 그림과 마찬가지로 웅변적이다. ‘망치와 낫’은 단순한 도구로서의 본래적 의미를 잃었고, 정치적 이데올로기의 상징적인 세계에 의해 완전히 전유되었다. 이제 그것들을 비상징적이고 일상적인 실체로 복귀시키는 것은 예술가의 손에 달렸는데, 그는 이러한 절차를 통해 예술적 효과를 만들어낸다. 그러므로 소비주의적 서양의 상징들뿐만 아니라 정치적 상징들은 그것들이 지니는 의의에 있어서 일부 회화에서 포함되었던 서사적 구조와 같다고 말해질 수 있다. 서사적 상징과 시각적 상징들은 호환적이다. 사회적이고 전체적인 생활 세계의 전체 영역은 사회주의의 경우 정치적 이데올로기에 완전히 종속되는 상징적 세계일뿐이다. 더 정확히 말하자면, 이러한 사회적 공간은 거의 완전히 이데올로기로 가득 차 있으며, 그 둘 사이에는 어떠한 차이나 거리도 존재하지 않는다. 예술은 이러한 동질성을 드러내는 데 있어서 개방적인 몇 안 되는 현장의 하나이다. 왜냐하면 예술은, 알튀세르(Louis Althusser)가 지적했듯이, 그 이데올로기의 한 부분임에도 불구하고, 동시에 우리로 하여금 “기존의 이데올로기의 실체를 보게 하는 것”이 가능하기 때문이다.<sup>19)</sup>

이처럼 탈사회주의적 포스트모더니즘의 가장 두드러진 특징은 공산주의와 사회주의 이미지의 열정적인 사용이다. 무수한 레닌과 스탈린, 그리고 붉은 별들이 설치 미술들에서 사용되었고, 조각들은 서구에서의 팝아트 아이콘과 대량 소비의 대상물과 동등한 방식으로 사용했다. 탈사회주의 포스트모던 예술들은 정치적인 슬로건과 진술들, 그리고 그들의 시각적 묘사, 게다가 공식적인 초상화, 상징, 그리고 아이콘(형상)을 무한하게 많은 방식으로 사용하면서 그것들을 절충적으로 뒤섞는다. 그러나 대부분의 서양 개념예술과 달리 사회주의 국가에서의 개념예술은 빈번히 정치화되었다. 이는 일상생활 모든 국면에서의 정치 이데올로기의 강제된 동종성으로 인한 최초이자 선구적인 일이었다. 이러한 국가들에서 개념예술은 종종 의식적이고 공공연하게 정치적 진술들을 표현했다. 특히 슬로베니아, 헝가리, 쿠바와 같은 소국들에서 이와 같은 예술은 상당한 정치적 영향력을 가졌던바, 정치적인 관점에서 볼 때, 결코 주변화된 사회 현상이 아니었다. 1980년대 예술들은 공공기관들과의 교체를 이미 끝낸 채, 국가를 타박하고, 고소하고, 탄핵하고, 조롱했다. 이로써 그 근대화 기획 역시 해체되었던 것이다.

이러한 특성들은 탈사회주의 예술에 의해 공유된 특색들 안에 반영된다. 나열한다면, ① 개념주의, ② 그것이 사용했던 공식 이데올로기와는 아이러니하게도 동떨어진 개념주의의 2차적 담론에 대한 특수한 적용, ③ 오늘날 포스트모더니스트의 기술과 절차라고 여겨지는 것의 의식적인 혹은 자발적인 사용, ④ 사회주의적 그리고 공산주의적 이미지, 국가적 상징들, 민중, 전통, 대중문화의 사용, 그리고 ⑤ 두개의 현실이 상호 양립할 수 없음을 주장하는 작업들을 계속 불러일으키는 이원적인 예술 접근 등등이다. 탈사회주의 개념주의와 서양 미술과의 공통점 중 가장 현저한 특징은 절충주의, 혼성모방, 인용, 상호텍스트성, 과거와 전통적인 미술의 재평가, 빈번한 형상성(figurality)의 사용 등등 포스트모더니즘적 특징의 기술적인 사용이었다. 비록 상호텍스트성과 리메이크와 같은 용어가 대부분 소설에 적용된다 해도, 그 용어들은 시각 예술과 기타 예술 장르들의 영역에서도 역시 유용하다. 논의되고 있는 시기의 예술들의 주요한 부분에서도, 다양한 시기의 작업들이 풍부하게 사용되며, 특

19) Althusser, L.(1966), "Cremonini, peinture de l'abstraction" *Democratic nouvelle*, no 8, 10. Erjave(ed), 앞책, 37에서 재인용.

정한 경우에서, 대부분의 작업들이 다시 만들어졌던바, 다른 예술가들의 작품 복제는 많은 나라에서 일반화된 실천이었다. 예컨대 이르윈(Irwin)이라고 불린 슬로베니아 화가 집단은 1984년에 설립되어 이러한 과정을 실행하면서, 마르셀 뒤샹, 르네 마그리트, 그리고 슬로베니아 예술가들의 작품들을 복제하고, 이를 그들 자신의 그림과 설치의 주제로 소개했다. 그와 동시에 원본과 사본, 그리고 예술과 예술의 보다 넓은 정치적 맥락 혹은 배경 사이의 문제 있는 관계를 의식적으로 드러냈다.

## V.

이상에서 우리는 구 사회주의권에서 이루어진 변화를 예술을 사례 삼아 윤곽적으로 살펴 보았다. 주로 조형예술을 거론했으나, 거기에는 사실상 회화, 설치, 사진, 디자인, 그리고 비디오가 포함되어 있고, 나아가 시, 소설, 음악 내에서도 같은 특징들이 발견될 수 있다. 예컨대 공식적인 관악단의 행동을 모방했던 러시아의 팝 메카니카(Pop Mekhanika) 그룹이나 신 슬로베니아 예술(Neue Sloweische Kunst)의 중심을 형성했던 라이바흐(Laibach) 그룹의 음악은 연극과 영화 작업과도 연계된다. 1980년대 삐페르부르그의 그룹인 팝 메카니카는 군악대처럼 차려입고 무대 위에서 콘서트를 열면서 종종 관객들에게 자신들이 진짜로 공식적인 소련 오케스트라인 체 했고, 트로이의 목마 이래로 가장 영리한 문화적 장치의 하나라고 소문난 라이바흐 그룹은 유고슬라비아의 자기-관리 사회주의의 후반부에 끊임없는 이데올로기적 진술의 반복과 전체주의적 의식의 재연을 통해 정치적 대중주의의 이데올로기적 효과를 풍자했다. 말하자면, 그 시초가 되었던 1980년 이래로 자신들을 정치적 이데올로기로 과도하게 꾸밈으로써 그들은 오히려 사회주의적, 파시스트적, 그리고 국가사회주의 이데올로기들을 붕괴시키고자 했던 것이다.

이와 같은 사례들을 열거하는 것은 그 나름대로 유익하겠지만, 이 글의 기본 성격상 그와 같은 사례들이 발생하게 된 탈사회주의적 조건을 요약적으로나마 살피는 것이 오히려 적합하게 여겨진다.

여기에서 말하는 ‘탈사회주의적 조건’의 본질적인 부분은, 한마디로 해서, 지배적인 유토피아적 정치 교의의 이데올로기적, 정치적, 사회적 공허였다. 이 교의는 사회 분야 전체를 손안에 쥐고 있었고, 따라서 모든 사회 영역에 자연스럽게 영향을 미쳤기 때문에 평범한 정치이데올로기의 수준을 넘어섰다. 1989년 베를린 장벽 붕괴 이후, 그리고 다양한 국가-사회주의(state-socialist) 나라들의 뒤이은 체제 붕괴 이후 만연해진 상황은 공산주의의 붕괴 이후 루마니아에서 벌어진 사태에 관한 대책의 관찰에 의해 적절히 요약된다.

“지난 시절의 정치적 대변동에서 나타난 숭고한 이미지 - 여기에서 ‘숭고한’이라는 용어는 가장 엄격한 칸트적 의미로 이해된다 - 는 루마니아 차우체스쿠의 전복 이래 의심할 여지 없이 하나의 독특한 그림이었다. 공산주의의 상징인 붉은 별이 그려진 국기를 휘날리는 반역은 조직화하는 국가적 생명의 원리를 나타내는 상징의 자리를 차지했고, 그 중앙에는 구멍밖에 남은 것이 없었다. Kierkegaard가 말한 바와 같이, 비록 이전의 지배적인 기표(Master-Signifier)가 이미 헤게모니적 권력을 잃어버렸다 할지라도, 그것이 새로운 것에 의해 아직 대체되지 않았을 때, 그러한 중간적 양상의 ‘발달과정’ 속에 있는 역사적 상황이 마련한 ‘개방된’ 특성을 나타낼 더욱 두드러진 지표를 상상한다는 것은 쉽지 않다. 부카레스트의 거리로 쏟아져 나온 대중들은 이 상황을 ‘개방된’ 것으로 ‘경험했다’... 통과하는 짧은 순간, 타자 속의 커다란 구멍, 즉 상징적인 질서를 목도할 수 있게 되었을 때, 그들은 실상 하나의 담화

(사회적 연결)로부터 다른 담화로의 통과라는 독특한 중간상태에 참여했던 것이다. 그들을 움직이는 열광은 문자 그대로, 아직 어떠한 긍정적인 이데올로기적 프로젝트에 의해서도 해체도 니화되지 않은 이 구멍에 대한 열광이었다. (국수주의로부터 자유-민주주의까지) 모든 이데올로기적 전유는 이후 단계로 들어서면서 본래 그들 자신의 것이 아니었던 과정을 ‘납치하기’ 위해 노력했다. 이러한 열광에 부수된 것은 개방의 의미, 즉 미래가 단순히, 똑 같은 후기-사회주의적 현재의 반복이 아니라, 다른 시간영역이라는 개방의 의미였다. 이 다른 시간영역의 시작은 포스트-유토피아적(post-utopia) 시대의 도래에 대한 기대를 현재적 의미에서 구체화한 것이다. 이 탈사회주의 시대는 유토피아적 예술, 즉, 고전적이거나 역사적인 아방가르드 예술의 사례와 반대되는 “포스트-유토피아적” 예술을 생산했던 것이다.”(Slavoj Žižek, 1991: 1-2.)

치책은 이 개방성을 낳은 상징 질서의 푸코적 파괴와 새로운 상징 질서의 시작이라고 정의했거니와, 하나의 담화(사회적 연결)에서 다른 담화로의 통과라는 독특한 중간적 상태를 표시하는 이러한 불확정성을 그는 제임슨으로부터 빌려와 “사라지는 중개자”(vanishing mediator)라고 부르기도 한다.

“사라지는 중개자’는.... 변증법적인 과정에서, 형식이 내용 뒤에 머무르는 방식에 의해 나타난다. 첫 번째로, 심지어 낡은 형식의 일신된 주장의 출현인 척하면서, 낡은 형식의 한계 속에서 결정적인 변화가 일어난다... 그리고나서 일단 ‘영혼의 조용한 엮기’(Weaving)가 자신의 일을 마치고 나면, 오래된 형식은 쇠퇴할 수 있다”(Žižek, 1991: 185.)

동구에서는 고르바초프 치하의 러시아에서와 같이, 이 사라지는 중개자가 ‘현실사회주의’의 마지막 시기 동안에 나타난 ‘새로운 사회운동’으로서 나타났다. 이처럼 불확정적인 ‘제 3의 길’에 대한 열광의 또 다른 국면은 자본주의와 서구에 관련된 회의주의였다. 후기 사회주의와 탈사회주의 시기에 가장 주요한 러시아예술가들 중 하나인 블라토프는 소비에트 체제에 비판적이었던 것처럼 서구의 자본주의에 대해서도 비판적이다.<sup>20)</sup>

“그들이 현재 미국에서 돈이 예술을 삼켜버렸다고 말할 때, 나는 항상 돈을 삼키려는 예술 그 자체를 돈이 삼켰다는 말을 덧붙이고 싶다. 모든 사회가 자신을 사회와 동등한 자리에 위치시키는 예술을 삼킨다. 이것이 어떻게 이루어졌는지, 즉, 돈을 통해서인지 이데올로기를 통해서인지는 중요하지 않다. 모든 사회가 그 처리를 위해 이 방법들을 간단하게 사용한다.”

이처럼 진정한 사회주의를 위한 더 밝은 미래에 대한 믿음을 계속 간직하고, 어떠한 절충적 시류에도 불구하고 계속해서 좌파적인 사람들도 없지 않았다. 그러나 체제를 붕괴시키고, 이를 자본주의와 ‘현실사회주의’를 넘어선 유토피아적 ‘제 3의 길’로 대체하기 위해 열광적이던 지식인 집단의 진솔한 믿음과 함께 서구 자본주의의 부활을 위해 일하고 있지 않다는 주장이 실체가 없는 환상에 지나지 않음이 판명되면서, 그들은 역사에 의해 괴멸되었다. 그러한 믿음을 넘어선 단계는 ‘현실사회주의’와 자본주의 둘 다의 공허를 드러냈다.

이러한 견해로부터 보면, 자본주의적인 정치체제와 공산주의적인 정치 체제의 주요 사례인 미국과 러시아 양국 사이에는 어떤 등가성이 성립한다. 특히 한 국가에서의 상품의 역할

20) Bulatov, E.(1983), "Malevich's Relationship of Space", *A-Ya*, no 5. Erjavec(ed.), 앞책, 28에서 재인용. 그는 코만(Vitaly Koman), 멜라미드(Alexander Melamid)를 비롯한 일련의 다른 이들과는 다르게 소비에트 연방을 떠나지 않았다.



은 다른 국가에서의 이데올로기의 역할과 동등하다. 전자에서는 광고 게시판이 소비 상품을 촉진시키는 반면, 후자에서는 이데올로기적 슬로건이 정치적 이데올로기를 촉진시킨 것이다.

새로이 출현하는 상황들이 세계화된 예술작품 쪽을 선호하는 쪽으로 기울어졌다는 것을 좀 더 실감하기 위해서는 우리나라와 인접한 중국의 사례를 눈여겨보는 것이 필요할지 모른다. 21) 중국은 많은 면에서 소련과 비슷하다고 하겠는데, 당시 혁명적 사실주의라고 불린 마오쩌둥식 예술은 사실상 중국 민속 예술과 함께 소련예술로부터 많은 영향을 받았다. 그리고 그것은 1950년대, 60년대, 70년대에 걸쳐 '위대한', '붉은', '빛나는' 등등의 수사가 붙은 양식으로 발전했으나, 1970년대 후반의 무섭고 어두운 베이징에서 소수의 지식인과 예술가들은 개인적인 목소리를 내기 위해 신중한 경제 개혁이 만들어낸 좁은 한계를 이용해서나마 불안과 예측으로 채워진 분위기 조성에 기여했다. 여기에는 전통적인 붓과 먹, 금세기 초에 서방으로부터 들어온 사실주의, 그리고 현대 서방 예술의 국제적 언어가 뒷받침한 바 있다. 이러한 새로운 '불안과 예측의 분위기 조성의 결과 중 하나가 1979 베이징의 스타즈(Stars) 그룹의 창설이었다. 이 그룹은 본질적으로 중국의 탈-마오쩌둥주의적(Post-Maoist)이었다. 이 집단의 전시와 1989년의 중국전위전시회 사이에 발전된 예술들은 우리가 논의했던 동구의 예술들과 아주 흡사했다. 그중 유유한(Yu Youhan)의 그림은 중국 선전예술을 수용하면서도 메시지 면에서 그 진부한 부산물보다는 덜 하였고, 그의 색채는 소비자 취향에 좀더 부합했다는 평가 함께 팝아트의 중국적 변형이라고 까지 일컬어진다. 비록 논의했던 다른 국가들에서는 1970년대 초반에서 1990년대 초반 동안이라는 다른 시기에 발생했지만, 비슷한 사건들이 경제적 실패의 양적 증가, 소비재의 부족, 그리고 성공하지 못한 경제적, 사회적 개혁이 양적인 변화를 야기 시킬 것이라는 가능성과 함께 오랜 사회 침체와 경제 쇠퇴가 결국 다른 무엇으로 변형될 수도 있다는 가능성을 제시했다. 전반적으로 볼 때, 중국에서는 극단화된 포스트모던 예술이 동구에서와 같은 효과를 낳지는 못했던바, 그 영향은 동료예술가와 아주 제한된 외국구매자에 한정되었기 때문이다. 그러나 이 글의 핵심은 유럽이라는 점에서 이에 대한 고구는 다른 기회에 미룰 수밖에 없다.

결론적으로 1980년 후반과 1990년 전반에 걸쳐 동구에 존재했던 경향이 보여주는 문화적 동질성은 오늘날 분명히 사라지고 있다. 이는 사회주의 국가의 예술가들이 세계 다른 곳에서 이루어지는 예술에 대해 일반적으로 상당히 무지했고 정치적이고 문화적인 상황 역시 매우 달랐던 1970년과 1980년의 상황과는 아주 다르게 현재에도 진행 중인 예술의 국제화가 남긴 결과라고 할 수도 있을 것이다. 그런 점에서 오늘날 여기에서 논의된 예술의 대부분이 과거의 현상이라고 친명한 다음과 같은 진술은 틀림없다.

“이것이 그 예술가들이 더 이상 그곳에 존재하지 않는다거나 그들이 작품을 창조하는 것을 중지했다는 것을 의미하는 것은 아니다. 다만 그들이 오늘날 생산해내는 예술은 보다 국제적이며, ...비록 예술사적으로 독특하다고 해도, 후기 사회주의의 정치화된 포스트모던 예술은, 사회주의처럼, 최근세사의 일부로서 존재하는 것 외에는 더 이상 우리와 함께 있지 않다.”(Ales Erjavec, 2003: 49)

21) 참조. Minglu, G. "Post -Utopian Avant-Garde in China", Erjavec(ed.), 앞책, 247-283.

후기 사회주의 안에서 정치화된 예술은 그 자체로 역사적, 정치적 조건에서 발생한 순간적인 현상으로서 이미 현저하게 과거가 되었다고 볼 수도 있겠지만, 우리로서는 그러한 예술이 출현하게 된 특별한 조건에 주목함으로써 중국적으로는 북한마저 아우러야 하는 우리 자신의 미래에 대해 어떤 시사점을 발견해낼 수 있을지도 모른다는 기대를 아주 버릴 수가 없다. 아울러 체제가 붕괴하는 시기에 출현하여 그 나름대로 의의를 지녔던 많은 예술들이 이처럼 과거 속에 편입될 수 없다 할지라도, 그것이 서방을 비롯하여 전세계적으로 별로 알려져 있지 않다는 사실은 분명 하나의 손실인바, 과거이기에 오히려 미래를 위한 하나의 반성 대상이 된다는 점에서도 그러하다.

(주제어: 탈사회주의적 포스트모더니즘-사회주의적 사실주의-민족주의-개념예술-탈사회주의적 조건)

K C I

## 참고문헌

- 김문환 편저(1986), 『현대미학의 향방』 열화당, 서울.  
하우크(1989), 김문환 역, 『상품미학비판』 이론과 실천, 서울.  
김문환(1991), 『사회주의와 연극』, 느티나무, 서울.  
김문환(2006), 『美學의 中心』, 서울대학교 출판부, 서울.

- Blakeley, T. J.(1979), *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics: Theories and Controversies in The Postwar Years*, London: D. Reidel Publishing Co.  
Eagleton, T.(1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell.  
Erjavec, A.(ed.)(2003), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.  
Henckmann, W & Schandera, G.(Hrsg.)(2001), *Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990 Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin.  
Jay, M.(2003), "Foreword", Erjavec, A.(ed.) in *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press, xvii-xviii.  
Morawski, S.(1978), *Inquires into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge.  
Tolstykh, V.(ed.)(1988), *Culture and Perestroika*, Moscow Progress Publishers.  
Žižek, S.(1991), *For they know Not What they Do: Enjoyment as a Political Factor*, London: Verso.  
Žižek, S.(1991), *Looking Awry: Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge Mass MIT Press.  
Žižek, S.(1991), *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and Critique of Ideology*, London: Verso.

# Situation of East-European Art : concerning on the Post-socialist Postmodernism

(abstract )

MoonHwan Kim(Dep. of Aesthetics)

In this article we will concentrate our view on the situation of the European art scene, especially the situation of East Europe around the year 1990. The reason for concentrating on this era is to explore the relationship between the development of art and the dismantling of real existing socialist countries, especially regarding the dissolution of the USSR. This task requires inevitably the approach of comparison with the concurring western system, as well as a sight on the endogenous development of the socialist system itself.

The changes within the system did not suddenly occur in the 1990s but were derived from former revisions in the 1950s, following the death of Josef Stalin. Nonetheless, the radical changes of the Perestroika since 1985 finally put an end to the political system of socialism. This article, in its main part, deals with the phenomena of socialism, post-socialism, nationalism and post-modernism which evolved in the arts of East-Europe around the year 1990.

These changes however are not limited to the actual art scene but can also be observed in the theoretical engagement of Aesthetics. Unfortunately the "great classics" of Marx, Engels and Lenin have left a lack in this particular field of interest. The late publication of "The Basics of Marx-Leninist Aesthetics" in 1960, which followed a vast repression from the political side, is an indication how difficult it was to develop a theory of arts in this setting.

The politically distorted arts of the late socialist era can easily be regarded as a temporary phenomenon based on its particular historical and political conditions, which are now to be seen as part of the past. Even so, in the current Korean situation, where we eventually have to deal with the North-Korean version of a similar political setting, the occupation with the subject will hopefully shed some light on the future.

(Key words: Post-socialist Postmodernism - socialist realism - nationalism -concept art - post-socialist condition)