

1980년대 한국사회와 민중미술

－ 대중소비사회의 시각이미지와 비판적 리얼리즘의 재고

Korean Society of 1980s and Minjoong Misool
－ Visual images of Mass Consumer Society
and Re-thinking of the Critical Realism

최태만(국민대학교 교수)

- I. 서론
- II. 1980년대 민중미술의 형성과 비판적 리얼리즘
- III. 대중소비사회의 시각이미지에 대한 비판적 풍자
- IV. 파편화된 일상의 압축과 고찰
- V. 신구상회화와의 연관성
- VI. 결론

I. 서론

한국사회에 있어서 1980년대는 민주주의 쟁취를 위한 격동의 시대였다. 10.26으로 유신체제가 종말을 맞았으나 12.12군사쿠데타를 통해 권력을 장악한 신군부의 광주민주항쟁에 대한 무력진압은 1980년대의 민주화운동을 촉발시키는 원인을 제공했다. 신군부세력이 현실정치의 전면에 부상한 제5공화국의 반민주적 권위주의에 맞선 반체제운동은 1986년 서울대 재학생 박종철 군의 고문치사를 계기로 많은 시민들이 참여한 유월항쟁이란 민주화운동으로 나타났다. 이 격동의 시대에 형성, 전개된 사회비판적, 체제저항적, 참여적 미술운동을 통상 민중미술이라 부른다. 민중미술에 대한 논의는 더 이상 새로운 것도 아닐 뿐만 아니라 어느 정도 정리가 이루어진 상태라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 민중미술은 여전히 연구의 필요가 있는 영역임에 분명하다. 특히 민중미술에 대한 많은 글들이 대체로 운동사 중심으로 서술되거나 이념논쟁을 중심으로 한 비평적 검토에 집중되었던 점을 고려한다면 객관적이고 심도 있는 연구를 위해 미술운동의 차원에서는 물론 동시대 사회운동과의 연관, 다른 나라의 사회비판적, 현실참여적 경향과의 비교, 작품의 특징에 대한 분석은 여전히 필요한 부분임에 틀림없다. 다시 말해 그동안 민중미

술에 대한 논의가 지나치게 운동사적 맥락에 국한된 채 이루어짐으로써 1980년대 미술의 흐름을 민중미술 대 모더니즘의 대결로 이분화하거나 민중미술 진영 내부에서조차 개별 작품이 지닌 미술사적 의미에 대한 분석은 유보, 배제한 것도 사실이다.

넓게 보아 민중미술 속에 포함할 수 있는 작품들을 분석한 이 논문의 목적은 민중미술이란 개념의 범주에서 ‘비판적 리얼리즘’으로 분류되었던 작품들의 의미를 밝히는데 있다. 즉, 비판적 리얼리즘이란 개념 자체에 내재한 작가주의, 지식인 예술가에 의한 창작, 심지어 소시민적 작업이란 문제제기로부터 벗어나 이러한 경향의 작품을 제작한 작가들이 1980년대 초반 한국사회를 어떻게 인식하고 있으며, 그것을 어떤 형식으로 표현하고자 했는지를 규명하고자 한 것이다. 1980년대 초반에 나타난 새로운 형상미술¹⁾은 미술내적인 맥락에서 1970년대의 보수적 아카데미즘과 모노크롬처럼 한국에서 번안된 서구 모더니즘 미술의 형식주의에 대한 비판이자 거부였다. 또한 형상성이 강한 회화를 통해 미술의 사회적 소통을 지향하고자 했던 것도 두드러진 특징 중의 하나이다. 미술 외적인 차원에서는 한국사회가 처해있던 정치, 경제적, 사회적 모순에 대한 고발로부터 1970년대의 급속한 경제성장에 따라 분명해진 후기산업사회적 징후, 예컨대 대중소비사회의 확산에 따라 급격하게 팽창한 상업적 키치문화와 그 현실을 비판하는 경향이 두드러지고 있음도 주목할 필요가 있다. 이미 1980년부터 콜라주를 통해 독특한 작품을 발표하였던 신학철을 비롯하여 1979년에 결성된 ‘현실과 발언’ (앞으로 ‘현발’로 표기), 그리고 ‘현발’로부터 자극을 받아 1982년에 나타난 ‘임술년’ 그룹에서 활동했던 작가들의 작품을 보면 후기산업사회, 대중소비사회의 시각이미지에 대한 비판적 관심이 부각되고 있음을 알 수 있는 바 이들은 민중해방, 민주주의사회의 구현 등이란 것 못지않게 매스미디어에 의해 유포된 유토피아에의 환상, 상업광고가 선전하고 있는 풍요와 행복의 허구를 파헤치려고 했음을 알 수 있다. 민중미술의 발아기에 나타난 소통지향적인 형상미술을 사회변혁을 목표로 한 민중미술의 논리에 따라서만 고찰할 경우 많은 부분 이 작품들이 지닌 실질적인 특성에 대한 규명을 포기해야 하는

1) 이 논문에서 ‘새로운 형상미술’이란 보수적인 구상미술과 구분하기 위해 채택한 용어임을 밝혀둔다. 즉 새로운 형상미술이란 사회비판적이며 소통지향적인 미술을 지칭하기 위해 임의로 사용한 것으로서 ‘비판적 리얼리즘’을 지칭하는 것이다.

문제가 발생한다. 이런 사실에 착안하여 작성된 이 논문은 민중미술이 한국의 특수한 정치, 경제, 사회, 문화적 조건에 의해 자생적으로 나타난 미술운동이었다는 통념을 비판적으로 재검토하는 것이자 세계미술의 흐름 속에서 민중미술의 초기형태라 할 수 있는 비판적 리얼리즘의 내용과 형식을 세계미술과의 비교분석을 통해 그 의미를 새롭게 밝히고자 한 시도이다.

II. 1980년대 민중미술의 형성과 비판적 리얼리즘

민중미술은 1980년대 한국 사회를 관류했던 민주화운동과 맞물려 나타났다. 민중미술론은 1975년 원동석에 의해 제출된 것이지만 그 뿌리는 1969년에 결성되었으나 김지하 시인이 작성한 ‘현실동인 제1선언: 통일적 민족미술론’²⁾으로만 남아있는 현실동인으로까지 올라간다. 당시 서울미대에 재학 중이던 오경환, 오윤, 임세택 등이 서울대 미학과 출신의 시인 김지하 등과 현실동인을 결성하여 전시를 추진하였으나, 전시 자체는 무산되고 ‘현실동인 제1선언’ 만 유인물 등의 형식을 통해 유포되었던 것이다.

현실동인의 전시가 좌절된 후 뚜렷한 활동을 보이지 않은 채 개별적으로 활동하던 현실참여적이고 사회비판적인 의식을 지닌 작가들이 1979년 ‘현발’과 ‘광주자유미술인협회(앞으로 ‘광자협’으로 표기)’를 결성함으로써 예술의 사회적 기능에 대한 이들의 관심과 의사를 표명하기 시작했다. 현발의 회원 중에서 민정기, 임옥상, 김호득은 1970년대 중후반부터 ‘12월전’, ‘제3그룹전’ 등에서 활동하고 있었다. 화순탄광 답사체험 등을 통해 현실에 대해 고민했던 ‘광자협’ 소속 작가들은 “격렬한 표현과적 기법이나 사실과적이면서 또 약간 변형된 양식을 채택”³⁾했으나 광주민주항쟁을 통해 ‘민중적 민족미술’의 방법론을 찾아갔다. 뒤를 이어 임술년, 두령, 시대정신, 젊은 의식 등의 소집단 미술운동단체들이 결성되었다. 광주민주항쟁의 경험을 민중교육운동으로 발전시키고자 한 ‘광자협’은 1983년부터 시민미술학교를 통해 수강생들을 의식화하였으며, ‘미술공동체’는

-
- 2) 1969년 10월 25일 발표된 이 선언문의 전문은 시대정신기획위원회 편, 『시대정신』(제3권), 도서출판 일과놀이, 1986, pp.78-102에 수록.
3) 시각매체연구소, 『광주자유미술인협회 조직사-상편』, 『미술운동』(제6호), 1990, 최열, 『한국현대미술운동사』(중보판), 돌베개, 1994, p.168에서 재인용.

민중교육운동을 전국적으로 확산시키는 데 전력을 기울여 1984년 전반기에 서울, 성남, 부산, 대구, 인천 등으로 확대하는데 기여했다.⁴⁾

1985년 서울의 아람미술관에서 20대의 젊은 작가들이 조직한 《1985년 한국미술 20대의 힘전》은 민중미술이 사회적 관심의 대상으로 부상하는 계기를 제공했다. 이 전시에 출품된 작품을 종로경찰서가 이적표현물로 규정하고 작품을 압수, 이에 항의하는 작가들을 연행하면서 언론을 통해 ‘민중미술’이란 용어가 세상에 널리 알려졌던 것이다. ‘20대의 힘전’에 대한 공권력의 탄압은 많은 소집단들을 단일대오로 결집하게 만든 동기를 부여하여 ‘민족미술협의회’의 결성을 재촉하는 결과를 가져왔다. 민족미술협의회는 대토론회, 그림마당 민을 통한 전시개최, 각종 시국사안에 대한 성명 발표, 다른 장르의 문화운동과 연계한 활동 등을 펼침으로써 1980년대 중반 이후 민중미술의 심화와 확산을 이끌어갔다. 이상에서 볼 때 1980년대는 그 어느 시기보다 한국미술의 정체성에 대한 자각과 논의가 활발했던 시대였다. 1980년대의 사회변혁운동이 지식인으로부터 이른바 기층민중의 운동으로 변화, 발전해 가는 사회변혁의 국면 속에서 보편적 휴머니즘에 입각한 미술이 아니라 대항문화적 혹은 사회변혁적 전망까지 담보할 수 있는 미술이 요청되었고, 그 결과 민중미술은 소집단운동으로부터 전국적 단일조직의 결성을 거쳐 현장미술운동으로 발전해 나갔던 것이다.

그러나 1980년대 초반만 하더라도 체제변혁을 지향하는 급진적인 민중미술은 이론으로만 존재했을 뿐이다. 민중미술의 출발점은 ‘현발’의 창립선언문에서 볼 수 있는 것처럼 “보수적이고 전통적인 것이든, 전위적이고 실험적인 것이든 유한층의 속물적인 취향에 아첨하고 있거나 또한 밖으로부터의 예술공간을 차단하여 고답적인 관념의 유희를 고집함으로써 진정한 자기와 이웃의 현실을 소외, 격리시켜 왔고 심지어는 고립된 개인의 내면적 진실조차 제대로 발견하지 못한”⁵⁾ 기성 미술계에 대한 비판으로부터 비롯된 것이었다. 이런 점은 ‘리얼리즘의 정신을 이념화’하려고 했던 ‘임술년’도 마찬가지였다. ‘두렁’ 처럼 창립할 때부터 민중미술을 표방하거나 현장에서의 경험과

4) 앞의 책, pp.194-195.

5) “현실과 발언 창립선언문”, 현실과 발언2 편집위원회, 『민중미술을 향하여 -현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990, pp.594-596에 재수록된 것에서 인용.

내부논의를 거쳐 민중미술을 자신들이 추구해야 할 방향으로 설정한 ‘광자협’을 예외로 한다면 신학철을 포함하여 1980년대 초반의 새로운 형상미술을 지향하던 작가들에게 중요한 것은 기성의 미술에 대한 반성이었으며 이미지의 회복을 통한 소통의 강화였다. 1980년대 중반 이후 민중미술이 그 방향을 체제변혁으로 설정하면서 민중미술 진영 내부의 이론가들에 의해 이런 경향의 작가들은 ‘비판적 리얼리즘’으로 분류되었다. 추상이나 전위미술을 비롯한 순수, 고급 미술에 저항하면서도 사회주의 문예이론의 프롤레타리아 리얼리즘과는 다소 다른 지점에 위치하고 있었으나 변증법적 리얼리즘과 연결할 수 있는 비판적 리얼리즘은 “단 한 번도 이들 작가들이 스스로 명시하지는 않았지만 대체로 평자들에 의해 포괄적으로 지칭”되었으며, “진보적 성향의 지식인 미술가들의 주요 창작방법을 아우르는 용어로 사용”돼 왔다.⁶⁾ 심광현은 비판적 리얼리즘에 대해 “기존 현실에 대한 강한 비판의식을 가지긴 했으나 현실의 모순구조를 근본적으로 파헤치고 그에 대한 대안적 전망을 제시하는 데까지는 이르지 못했다는 점에서 한계와 성과가 교차하는 지점”에 위치하고 있다고 평가하며 이러한 비판적 리얼리즘의 한계와 의의를 지닌 작가로 오윤, 노원희, 민정기, 임옥상, 박불똥, 신학철, 강요배, 김정현, 황재형, 이종구 등을 거론하고 있다.⁷⁾ 그가 거론하고 있는 작가 중 ‘임술년’의 황재형과 이종구, 그리고 신학철을 제외하면 모두 ‘현발’의 회원이었다. 대부분의 회원들이 비판적 리얼리즘에 속한다고 평가받은 ‘현발’이 추구했던 방향과 경향에 대해 최열은 ‘소시민적인 비판적 현실주의’란 비판을 제기하였다.⁸⁾ 이러한 비판에 대해 심광현은 “현실주의 성원들은 비판적 현실주의-강한 반자본주의성에도 불구하고 그 기본모순을 극복할 새로운 전망을 기본계급의 내재적 관점에서 채택하지 못함으로써 현실의 역동적 흐름에서 형성되는 역사발전의 합법칙성을 내포적 총체성의 형태로 형상화해내지 못한다는-일반의 한계 내에서 그것이 지닌 일정한 진보성을 나름대로 일정하게 성취할 수 있었다고 보인다”며 현발의 성과를 옹호했다.⁹⁾

6) 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응 -90년대 한국미술의 진단과 모색』, 미술비평연구회 엮음, 시각과 언어, 1994, p.23.

7) 앞의 글, p.26.

8) 최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 《공간》(1989. 7), pp.112-121.

9) 심광현, 「〈현실과 발언〉과 비판적 현실주의의 전망」, 『민중미술을 향하여』, p.137.

같은 맥락에서 1989년에 발표한 글을 통해 이영철은 1980년대 미술운동의 전개방향에 대해 비판적 현실주의와 민중적 현실주의로 나눠 고찰한 후, 이 두 현실주의가 가지고 있는 문제를 극복할 수 있는 대안으로 ‘진보적 현실주의’란 개념을 제시하였다.¹⁰⁾ 훗날 그는 이러한 논리를 더 발전시켜 비판적 현실주의와 민중적 현실주의의 합리적 핵심을 수렴하되 그 불철저함과 애매한 착종상태를 극복하여 미술문화투쟁의 전선을 올바르게 이끌어갈 수 있는 과학적 예술방법을 정초하려는 노력으로서 ‘당파적 현실주의’란 새로운 개념을 제안하기도 했다.¹¹⁾

비판적 리얼리즘, 즉 비판적 현실주의가 개인의 창작을 중요시하고 전시장에서의 발표에 주력한 경향을 일컫는 것으로서 그들의 작업이 비록 ‘민중적 현실주의’로까지 나아가지 못하고 지식인의 고뇌와 분노를 형상화한 것임에 분명하다고 할지라도 이들이 이룩한 성과 자체를 부정할 수는 없을 것이다. 비판적 리얼리즘이란 개념 속에 깃들여 있는 부정적 함의에 따라 이러한 경향의 작품들이 현대 한국미술사에서 어떤 의미를 지닐 수 있는지에 대한 섬세한 분석이 이루어지지 않았을 뿐만 아니라 개별 작품의 내용과 형식에 대한 미술사적 해석이 이루어지지 않았음을 주목한 이 논문의 문제의식은 여기에서 출발하고 있다.

Ⅲ. 대중소비사회의 시각이미지에 대한 비판적 풍자

개인의 상상력에 의한 이미지의 회복이란 문제가 미술의 사회적 소통이란 실천적 과제와 결합하면서 기존의 미술제도에 대한 이의제기와 산업사회의 시각이미지문화, 즉 대중매체에 의해 생산, 유포되는 문화산업과 그 현실에 대한 폭넓은 검토를 바탕으로 한 ‘현발’의 출현은 미술의 제도적 관행에 대한 우상과괴적 풍자와 공격, 현실에 대한 새로운 접근을 알리는 신호였다. ‘현발’의 초기는 《도시와

10) 이영철, 「1980년대 민족·민중미술의 전개와 현실주의」(1989년 가나아트 11/12월호에 게재한 글을 『민중미술15년: 1980-1994』, 최열, 최태만 엮음, 삶과꿈, 1994에 재수록, pp.103-115.)

11) 이영철, 「1980년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응 -90년대 한국미술의 진단과 모색』, 미술비평연구회 엮음, 시각과언어, 1994, p.32.



도 1. 임옥상, 〈산수Ⅱ〉, 화선지에 먹과 유채, 128x64cm, 1979

시각》(1981년), 《행복의 모습》(1982년) 등 전시주제에서도 볼 수 있듯이 산업사회의 시각문화에 대한 관심이 컸다. 이는 ‘현발’의 회원이기도 했던 성완경과 최민이 편집한 『시각과 언어1』의 편집방향에서도 잘 나타나고 있다. 이 책을 묶으면서 편집자들은 산업사회에 있어서 이미지의 영향력에 대해 “다량으로 신속하게 공급되는 이미지들에 에워싸여 사람들은 그것들로부터 의식적인 수준에서 무의식적인 수준에 이르기까지 각가지 설득을 당하며, 동시에 그 이미지들을 즉각 소비하고 곧바로 새로운 것을 요구하게끔 암암리에 지시받으며 살아간다”고 진단했다.¹²⁾ 이러한 진단에 따라 ‘현발’ 동인들이 주목한 것은 상업광고에 의해 점령당한 시각문화였다. 소수의 전문가에 의해 생산되는 상업광고는 텔레비전, 영화, 신문, 잡지, 등의 대중전달매체를 통해 방대한 규모의 소비자에게 광범위하게 보급, 분배, 전파된다. 각 대중전달매체의 공통된 특징은 정보를 기록하고 보급하며 복제하는 기술적 장치의 사용이다. ‘현발’이 저렴하고 풍부하며 폭넓은 유용성과 신속성을 지닌 대중전달매체에 의해 유통되는 상업광고에 관심을 가졌다는 것은 따라서 대중전달매체가 지닌 속성을 심각하게 주목했음을 의미한다. 대중전달매체는 메시지를 정해진 방향, 이를테면 수직적인 방향에 따라 대도시에서 지방으로, 선진국에서 개발도상국으로 전파하며, 그 힘은 중앙집권적으로 집중된다.¹³⁾

‘현발’의 회원들 중에는 초기 작업에서 상업광고 속의 복제된 이미지를 전통적이고 수공적인 회화기법을 통해 재현함으로써 원래 그

12) 최민·성완경 엮음, 「산업사회와 이미지의 현실」, 『시각과 언어1』, 열화당, 1982, p.19.

13) 존 A. 위커, 정진국 옮김, 『대중매체 시대의 예술』, 열화당, 1988, p.18.

광고가 지녔던 맥락을 박탈하여 상업자본주의의 현실을 드러내고자 한 경우가 상당히 많다. ‘현발’의 회원 중에서 오윤과 임옥상은 예술의 사회적 실천이란 과제에 대해 각기 다른 방식의 길을 찾아간 대표적인 작가이다. 임옥상은 비교적 서구적인 조형언어에 충실하면서 설득과 패러디, 상징과 은유, 알레고리를 통한 풍부하고 다소 미술적인 이미지의 세계를 보여주었다. 그런데 특이하게도 그는 ‘현발’을 결성하던 해인 1979년에 제작한 <산수Ⅱ>(도 1)에서 한가로운 농촌마을의 야트막한 구릉 위에 느닷없이 출몰한 대형입간판을 그려 넣었다. 화선지 위에 먹을 이용해 전통산수화 기법으로 재현된 풍경 속에는 개울이 흐르고, 웅기중기 모인 민가가 나타나고 있을 뿐만 아니라 모내기를 하고 있는 농부, 그들의 위에서 지계를 진 채 지나치고 있는 초부(樵夫)가 목가적으로 나타나고 있는데 예기치 않은 장소에 상업광고간판이 나타나고 있는 것이다. 게다가 그는 이 간판 속에 비키니 차림의 여성이 요염하게 누워있는 모습과 ‘태양이 머무는 곳에! 미보라’란 광고의 카피를 유채로 그려 넣음으로써 의도된 시각적 부조화를 통해 시각적 주목성을 높이고 있다. 소비사회의 상업광고가 한적한 시골까지 침투한 현실을 보여주는 이 작품이 당시 한국사회의 현실을 기록한 실경인지에 대한 검증을 떠나 이미 한국의 산하가 매스미디어에 의해 점령당해 있음을 보여준 작품으로 기억할 수 있을 것이다. 전통적인 회화의 도상을 차용하고 그 속에 매스미디어가 마치 용단폭격하듯이 유포하고 있는 각종 상업광고의 카피와 시각이미지를 결합시킴으로써 의도된 시각적 불일치와 부조화를 통해 우리가 소비사회의 시각 이미지에 포위당해 있을 뿐만 아니라 그것에 중독되어 있음을 보여준 대표적인 사례로 오윤의 <마케팅> 연작을 들 수 있을 것이다.

1986년에 요절한 오윤은 전통적인 것과 외래적인 요소를 배합하여야 한다는 ‘현실동인 제1선언’의 창작론에 따라 후기산업사회의 만연하는 광고이미지를 전통불화와 결합시켜 소비사회를 풍자하는 유채화 <마케팅> 연작으로부터 일찌감치 목판화 쪽으로 방향을 바꿔 칼에 의해 만들어지는 강직하고 힘에 넘친 형태로 표현된 민중적 낙천주의의 세계를 개척함으로써 민중 목판화 운동을 이끌어내는데 주도적인 역할을 했던 작가이기도 하다. 조선시대 불교회화에서 시왕도의 한 부분인 지옥장면에 나오는 도상을 차용



도 2. 오윤, <마케팅 I : 지옥도>, 캔버스에 혼합매체, 131x162cm, 1980



도 3. 오윤, <마케팅 V : 지옥도>, 캔버스에 혼합매체, 74x120cm, 1981

한 그의 마케팅 연작 중에서 <지옥도>(도 2)에는 지장보살, 염라대왕의 명을 받아 지옥으로 온 사람들의 죄업에 대한 기록을 검토하고 있는 시왕의 모습이 불화 특유의 선명한 색채로 표현돼 있다. 그들 주변에 화탕개발이 생산하는 필필 끓는 화탕지옥과 무거운 돌작두로 고문하는 석개(石磙)지옥 등이 배치돼 있다. 칠성판에 묶인 사람을 톱으로 쪼개고 있는 악귀 역시 불화에서 자주 나타나는 도상이기도 하다. 이 작품에서 흥미로운 것은 한 악귀가 코카콜라란 상품 이름이 인쇄된 옷을 입고 있을 뿐만 아니라 이 지옥의 풍경을 맥심, CX3, 환생보험(還生保險) 등의 각종 상업광고로 채우고 있다는 점이다. 특히 화면 왼쪽의 칼을 쓰고 있는 네 인물은 '현발'의 동료회원인 미술평론가 윤범모, 성완경, 원동석과 작가 자신의 자화상이며, 오른쪽 아랫부분에는 주재환, 손장섭 등의 작가를 그려 넣음으로써 작품을 유머와 익살이 넘치는 것으로 만들고 있다. 그러나 이 작품에서 지옥의 나락에 떨어진 가련한 존재인 예술가에 대한 가혹한 심판은 역설적이게도 각종 상업광고에 의해 감염되고 최면 걸린 삶에 대해 그 어떤 대안도 제시하지 못하는 예술의 무기력에 대한 통렬한 풍자 정신을 표현한 것이라고 볼 수 있다. 이 작품을 통해 그에게 온갖 상업광고에 포위된 현실이야말로 지옥이나 다름없는 것임을 알 수 있다.

같은 내용과 형식으로 제작된 <마케팅 V: 지옥도>(도 3)에서 그는

역시 불화에 바탕을 두되 포스터의 방식까지 활용한 ‘소비의 창조, 과학인가 예술인가’란 표어를 화면 하단에 적어 넣고 화면 속에는 ‘코카콜라’, ‘먹어라 콘’, ‘아이차’ 등으로 대표되는 상품광고로 둘러싸인 각종 지옥에서 영벌을 받고 있는 인간들의 모습을 전개하고 있다. 이 작품에서도 오윤 특유의 위트를 발견할 수 있는 바 화면 가운데 부분의 업경대(業鏡臺)에 비친 화가의 모습을 통해 그것을 확인할 수 있다. 악귀가 한 인간의 머리채를 쥐고 업경대 앞에 세우고 있는데 그 거울 속에는 아무도 이해할 수 없는 난해한 추상 회화를 그리고 있는 화가의 모습이 나타나고 있다. 여기에서 소통을 거부하는 창작활동이야말로 지옥의 영벌을 받아야할 죄업이라는 작가 특유의 예술관을 발견할 수 있다. 이런 점에서 임옥상이나 오윤의 작품은 텍스트와 이미지의 결합, 즉 피터 와그너(Peter Wagner)가 말한 ‘이코노텍스트(iconotext)’¹⁴⁾의 형식을 빌려 소비사회의 시각이미지가 지닌 현실에 대해 발화(發話)한 것으로 볼 수 있다.

오윤의 작품에 두드러진 상업광고는 매스미디어가 유포하는 소비사회의 대표적인 메시지이다. 이것은 텔레비전이나 잡지 등의 매스미디어뿐만 아니라 간판 자체가 매체이면서 메시지임을 드러낸다. 시각이미지 또한 메시지이면서 동시에 매체이다. 한때 기술을 문명을 진화시킨다는 뎀포드(Lewis Mumford)의 이론에 심취한 바 있던 맥루언(Herbert Marshall McLuhan)은 매스미디어에 의해 달라진 세계, 즉 전자매체에 의해 초영토적인 재부족화가 이루어지고 있음을 주목하여 ‘지구촌(Global Village)’이란 새로운 개념을 부여하며 그 특성을 해명하고자 했다. 맥루언에 따르면 옷, 집, 자동차, 철도, 숫자, 텔레비전, 전화, 무기, 돈, 심지어 자동화(automatism)까지 우리가 일상에서 매일 접하는 모든 것이 매체이다.¹⁵⁾ 한마디로 미디어는 메시지이자 맥루언이 말했던 것처럼 마사지(massage)인 것이다. 또한 미디어는 ‘시간과 공간의 체계를 무너뜨리고 우리에게 다른 사람에 대한 관심을 즉석에서 그리고 지속적으로 강요’¹⁶⁾하는 특징을 지닌 것이기도 하다. 그러나 매스미디어가 유포하는 소비에의

14) Peter Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*(London: Reaktion Books, 1995), p.12, p.25, p.35.

15) Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*(Cambridge, Massachusetta: The MIT Press, 1994), pp. v - vi.

16) Marshall McLuhan, *The Medium Is the Massage*(A Benthm Book, 1967), p.16.

달콤한 유혹은 자본주의가 약속하는 풍요를 함축하고 있다는 사실도 주목할 필요가 있다. 자본주의 사회는 무엇보다 인간의 감각에 직접적인 호소력과 흡인력을 지닌 시각이미지에 기초한 문화를 확대재생산한다. 자본주의의 상품미학은 구매를 자극하고 계급, 인종, 성의 차별에 의해 야기된 상처를 마취하기 위해 방대한 양의 오락을 생산, 유포시킨다. 대량으로 생산, 유포되는 소비사회의 시각이미지는 교환을 전제로 한 것으로서 상품논리의 강화를 특징으로 하며, 이러한 시각이미지의 범람은 끊임없는 욕구의 가공과정을 거치며 더 많은 욕망을 재생산하도록 만든다. 이럴 경우 자본주의적 시각이미지의 생산은 지배이데올로기를 은폐하거나 혹은 지배이데올로기 자체로 작동하기도 한다. 오윤의 작품이 비록 형식의 절충, 서로 상관없어 보이는 도상들의 불편한 결합에 의한 낯선 구조를 지닌 것이라고 할지라도 대중소비사회의 상품미학이 지닌 이러한 이데올로기적 측면을 건드리고 있다는 점에서 전위적인 특징을 지닌 것이기도 하다.

IV. 파편화된 일상의 압축과 고찰

80년대 초반의 비판적 리얼리즘에서 발견할 수 있는 또 하나의 특징으로 일상에 대한 주목을 들 수 있다. 일상에 대한 관심은 물론 1970년대 한국미술계에 나타난 포토리얼리즘 경향의 작가들이 채택했던 주제이자 소재이기도 하다. 예컨대 이석주는 택시 속에서 바라보는 도시의 풍경을 정밀하게 그린 <일상> 연작을 발표했다. 그러나 비판적 리얼리즘에서 다루고 있는 일상은 건조하게 기록된 것으로서의 일상과 다른 맥락의 것이다. 그것은 1950년대 프랑스에서의 일상에서 발견할 수 있는 신화와 그 이데올로기를 기호학적으로 분석한 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 시각과 맞닿아 있는 것이라고 할 수 있다. 예컨대 바르트는 선거사진의 촬영효과에 대해 주목하며 “선거를 위한 팸플릿 속의 출마자 초상은 그와 유권자들 사이에 하나의 사적인 관계를 세우는 것인데, 출마자는 선거공약을 평가해달라고 제시할 뿐만 아니라 신체 분위기, 형태학 속에서 표현되는 일련의 일상적 옷차림, 그리고 자세를 제시” 함에 주목했다. 바르트는 “언어가 생략된 사진은 사회적인 말로 표현할 수 없는 모든 것들의 압축이란 점에서 반지성적 무기가 될 수 있고, 많은 이유에 따라 정치를 숨기려 한다” 는 사실을 지적했다. 그래서 출마자의 사진을 통해

전달되는 것은 그의 선거공약이 아니라 그의 원동력, 즉 가정적, 정신적, 게다가 에로틱한 모든 상황이며, 출마자 자신이 그것의 산물인 동시에 본보기이며 미끼인 이 모든 존재양식인 것이다.¹⁷⁾

단조롭고 반복적이므로 무의미하게 보일 수 있는 일상에서 이데올로기를 읽어내기 위해 그것을 예사롭지 않게 파악하는 시각이 필요하다. 소비사회의 상업광고를 작품 속으로 끌어들이고 있다는 점은 다른 마케팅 연작과 같은 맥락이라 할 수 있지만 오운의 <마케팅 II: 발라라>(도 4)는 일상에 작동하는 신화를 파헤치고 있다는 점에서 불화의 이미지를 차용한 다른 작품과 구별된다. 북구의 복지정책을 선전하는 구호로부터 빌려온 문구와 화장품 선전의 카피를 결합시킨 짤막하고 선정적

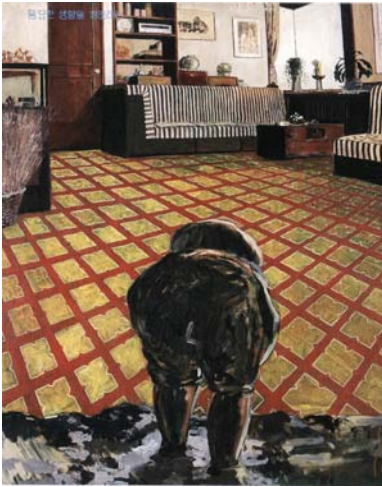


도 4. 오운, <마케팅 II : 발라라>, 캔버스에 혼합매체, 174x120cm, 1981

인 언어와 시각이미지를 결합한 이 작품은 평범한 일상 속으로 파고든 광고의 부드러운 설득이 지닌 신화의 허구를 파헤치고 있다. 화면의 아랫부분에 나타나고 있는 복합비료를 든 소녀, 광주리를 머리에 이고 있거나 손에 물동이를 든 소녀, 책가방을 든 여학생의 초라한 모습은 오운 목판화에서 볼 수 있는 강한 선과 흑백대비에 의한 전형적인 도상이라고 볼 수 있다. 실제로 그는 이 소녀들의 모습을 별도의 독립된 목판화로 제작하기도 했다. 이 작품이 이데올로기의 신화를 다룬 것이란 점은 화면 윗부분에서 백옥같은 흰 피부를 지닌 아름다운 여성이 유혹하듯 이들 노동하는 소녀들을 내려다보고 있는 모습에서 포착된다. 마치 롤랑 바르트가 “화장품광고들이 과거에는 적대관계에 놓여있었으나 이제는 상호보완적인 것으로 공포된 액체들의 긍정적인 가치들을 능숙하게 존중함으로써 지방질이 물의 전달 수단이며, 수성(水性)의 크림과 번질거림이 없는 부드러움이 존재한다는 행복한 신념을 부과한다”¹⁸⁾고 했듯이 오운의 화장품 광고를 차용한 이 작품은 일하는 소녀들이 화장품을 바를 경우 화면 윗부분의 아름다운 숙녀처럼 아름다운 외모는 물론 신분상승까지 할 수 있다는

17) 롤랑 바르트, 「선거사진의 촬영 효과」, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 옮김, 동문선, 1997, p.222.

18) 롤랑 바르트, 「깊이의 광고」, 앞의 책, p.116.



도 5. 김정현, 〈풍요한 생활을 창조하는...〉,
캔버스에 유채, 90x65cm, 1981

최면효과를 설득하고 있음을 폭로하고 있는 것이다. 1980년대 초반 농촌에서 볼 수 있던 평범한 일상과 도시에서의 안락한 삶이 병치된 그 사이에서 일어나는 균열을 조장하는 것은 가공된 아름다움의 생산, 보존, 유통을 위한 마케팅전략과 동떨어진 세계의 충돌이다. 이 충돌은 작품에서 볼 수 있는 것처럼 병렬이 아니라 집적된 구조로 나타난다. 현실은 땅에 있고 광고가 설득하는 이상적인 세계는 저 먼 곳, 즉 허공에 구름처럼 떠있다.

오윤이 <마케팅> 연작에서 상업광고의 설득커뮤니케이션을 동원해 실제로는 상품을 소비할 수 없는 대상을 향해 무차별적 공격을 감행하는 광고의 현실을 풍자했던 것처럼 김정현 역시 럭키 모노

립 광고를 차용한 <풍요한 생활을 창조하는...>(도 5)에서 모네기를 하는 농부와 풍요한 삶을 약속하는 상업광고를 대비시켰다. 오윤과 김정현을 비롯한 현발 회원들의 이러한 작업방향과 경향에 대해 성완경은 “산업사회에서의 매스미디어 이미지의 위력과 상업적 키치문화의 현실에 주목하고 전통 민화와 불화의 서술적 조형양식과 서구적 조형어법을 다 같이 폭넓게 원용하면서 급격하고 거친 근대화 캠페인이 전통사회의 도시와 농촌에 가한 충격과 극도의 정치적 억압으로 긴장된 사회분위기를 풍자적이고 공격적으로 그리고 다소 거칠고 기괴하고 느슨한 양식으로 형상화하였다”고 자체평가한 바 있다.¹⁹⁾

앞에서 살펴본 바대로 오윤과 김정현 등의 ‘현발’ 회원들은 서로 어울릴 것 같지 않은 세계의 병치를 회화적 수사를 위한 한 방법으로 자주 활용했다. 다른 장면(scene)의 병치를 통해 새로운 시퀀스(sequence)를 만들어내는 방법은 영화적인 특징을 따른 것으로써 작가들이 의식했든 그렇지 않든 당시 이미 대중문화의 중요한 부분으로 부상한 영화의 편집기법이 이들의 작업에 어느 정도 영향을 미쳤음을 알 수 있다. 민정기의 작품에서는 영화적 기법의 활용이란 측면이 더 구체적으로 드러난다. 즉 화면에 부조화스럽게 배치된 상반된 도상, 그러나 전체적으로 서로 연관이 있는 시각이미지들이 어지럽게

19) 성완경, 「두 개의 문화, 두 개의 지평」, 『민중미술을 향하여-현실과 발언 10년의 발자취』(현실과 발언 2 편집위원회), 과학과 사상, 1990, p.158.



도 6. 민정기, 《풍요의 거리》, 캔버스에 유채, 162x260cm, 1981

배합된 화면은 그 속의 인물들이 영화의 주인공이기 때문에 영화에 대해 떠올리게 만든다는 것이 아니라 텔레비전 드라마나 영화의 장면간의 간격, 시간의 압축, 장소나 시점의 이동, 복수의 내러티브가 공존하는 등의 편집방법이 영화와 연관을 맺고 있다는 말이다. 민정기의 작품 중에서 그런 특징을 잘 보여주는 것으로 <풍요의 거리>와 <영화를 보고 만족한 K씨>를 들 수 있을 것이다. 일상의 평범함을 뛰어넘어 컬러텔레비전의 보급과 함께 강화된 물신숭배와 풍요에 대한 헛된 약속, 광고, 만화, 영화, 디자인 등 미국을 중심으로 한 서구 대중문화의 위력, 소비예찬 등을 키치적 방법으로 콜라지한 민정기의 <풍요의 거리>(도 6)는 연출된 이미지의 세계를 우화적으로 보여준다. 화면을 구성하는 요소는 어린이들의 놀이도구인 딱지 속에 그려진 장고를 치는 여성과 자본가의 모습으로부터 외제 승용차를 탄 남녀, 속곳을 선전하는 선정적인 포즈의 세미누드 모델, 이소룡, 원더우먼, 슈퍼맨, 어딘지 세종문화회관을 닮은 신전과 획일적인 조각상, 배경의 경악하는 사람들, 과학자와 실험실, 도시풍경, 화면의 아랫부분은 넓게 펼쳐진 산천 등 회화적 요소와 만화나 영화와 같은 대중문화나 미쓰벨라와 같은 광고이다. 이것을 제작한 것은 '국제 이.디.에프.코 푸로덕션'이란 작가에 의해 설정된 가상의 기획회사이다. 결국 그는 우리의 일상 속으로 침투해 들어와 그것을 지배하고 있는 것은 온갖 대중문화의 시각이미지임을 난삽하면서 침



도 7. 민정기, <영화를 보고 만족한 K씨>, 캔버스에 유채, 303.3x130cm, 1982

략적인 시각이미지들의 홍수를 통해 나타내고 있는 것이다.

앞의 작품과 다르게 서로 다른 두 신의 결합을 통해 내러티브의 연속성을 보여주는 것이 <영화를 보고 만족한 K씨>(도 7)이다. 회색의 모노톤으로 처리한 독립적이면서 서로 연관된 내용을 지닌 두 폭의 화면을 병치시킨 이 작품은 무채색의 색조와 그 속에 담긴 영상의 일상적이면서 동시에 일상의 이면에서 작동하고 있는 비극적 사건을 내용으로 한 것이다. 왼편 화폭에서 책상에 마주 앉아 두 사람 중 한 사람이 앞의 인물을 심문하거나 비밀명령을 하달하는 듯한 장면과 마치 나치가 유대인을 대상으로 자행한 인종적 특징의 측정이나 일본 제국주의가 중국인에게 자행한 인간 생체 실험과도 같은 장면을 떠올리게 만드는 비쩍 마른 사람의 신체를 측정하고 있는 사람, 그리고 팔에 타월을 걸치고 그 장면을 물끄러미 바라보는 사람은 이 사건의 정황을 구체적으로 제시하고 있지 않기 때문에 보는 사람으로 하여금 이 그림이 무엇을 의도 혹은 지시하는지에 대한 기본적인 질문을 제기하도록 만든다. 더욱이 쇠창살로 봉쇄된 창과 창밖의 어두운 풍경은 이 밀폐된 방에서 진행되는 사건의 은밀함을 강조시킨다. 그런가 하면 옆의 화폭은 영화를 감상한 후 빠져나가는 군중의 모습을 그려놓았기 때문에 두 화폭간의 연관성에 대한 의문을 제기하게 만든다. 오른쪽 화면에서 노란색의 바깥세상으로 나가는 군중들은 정부와 같은 기관이 제작, 배포한 ‘문화영화’에 ‘세뇌’ 당하여 그 훈육적, 교도적 내용을 만족스럽게 받아들이는 ‘교육된’ 사람들을 표상한다.

이들이 썰물처럼 빠져나가는 장면과 대칭을 이루고 있는 왼편 화면은 학교, 병원, 교도소와 같은 제도를 통한 훈육, 감시, 처벌을 은유적으로 표현한 것으로 볼 수 있다. 따라서 이 장면을 학교, 병원, 감옥, 공장 등의 근대적 훈육기구와 의학, 인구론, 정신분석학 등의

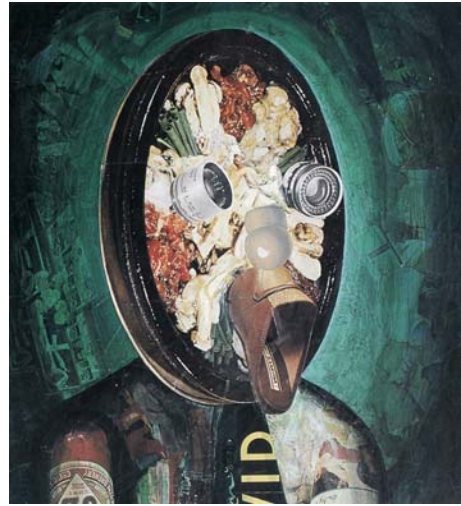
훈육담론이 어떻게 근대적 인간을 탄생시켰는지를 계보학적으로 추적한 미셸 푸코(Michel Foucault)의 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』과 연관시킬 수도 있을 것이다. 그러나 푸코가 절대주의 시대에 자행된 잔혹한 공개처형이 계몽주의 시대에 이르러 사라진 사실에 주목하여 근대감옥의 출현이 인본주의와 근대적 개인을 탄생시켰다고 해석²⁰⁾한 반면 민정기의 이 화면은 온순하고 순응적인 국민으로 양육시키려는 국가권력의 획일적인 교육에 의해 억압당하고 있는 개인을 다루고 있다는 점에서 푸코의 계보학과 다른 지점에 위치한 것이라고 볼 수 있다. 극장이 통제된 사회에서 이루어지는 일방적인 정보의 전달을 위한 장소를 상징한다면, 왼쪽 화면은 그런 체제순응적 국민을 위한 교육과 교화의 장소로서 학교에 대해 말하고 있는 것이다. 따라서 두 이야기구조는 서로 상관없는 것이 아니라 다른 장면의 병치를 통해 동일한 주제를 더욱 강화하는 영화기법에 따라 구성된 것임을 파악할 수 있다.

어쨌든 이 시기에 발표한 민정기의 의사(擬似) 키치, 즉 이발소 그림을 흉내 낸 그림은 정통적인 재현의 방법을 따른 것이지만, 1990년대 초반 주목을 받은 최정화, 이불의 키치를 예견하게 만드는 것이기도 했다. 그러나 컬러시대의 도래와 후기 산업사회로 진입하면서 달라진 시각문화에 대해 관심을 가지기 시작한 것은 비단 ‘현발’의 작가 뿐만은 아니었다. 한때 한국아방가르드협회 회원이 었을 뿐만 아니라 민중미술 진영에서 매체개발에 앞장서 온 작가인 신학철은 1980년부터 광고사진을 이용하여 제작한 포토몽타주를 더욱 발전시켜 집요하면서 편집적이고, 풍자와 비판정신이 넘쳐나는 작품을 발표하였다. 잡지의 각종 광고 이미지를 오려내 피기하고 소름끼치는 물신의 마력을 표현한 신학철의 <목시-802>(도 8)는 포토콜라지란 방법에서 뿐만 아니라 그것이 만들어내는 디스토피아적 현실에 대한 암울한 제시라는 측면에서 오늘날 젊은 작가들이 관심을 가지고 있는 언캐니(uncanny)의 선례라고 할 수 있다. 황량한 거리에서 별떡 일어서 있는 구두들을 보노라면 일정한 시간만 되면 울리는 사이렌 소리에 따라 모든 보행자들이 가던 걸음을 멈추고 한 방향을 향해 부동자세를 취해야 했던 시절을 떠올리게 만든다. 국기하강식 장면을 생각하면 된다. 남한 전체를 병영화한 이 엄숙한 의례를

20) 미셸 푸코, 박홍구 옮김, 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』, 강원대학교 출판부, 1989, pp.38-39, pp.242-243 참고.



도 8. 신학철, <목시-802>, 사진콜라주, 60.6x80.3cm, 1980, 국립현대미술관



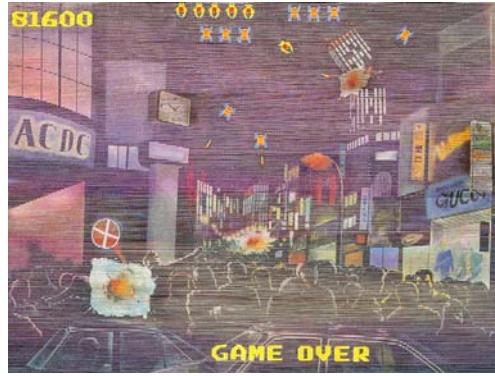
도 9. 신학철, <변신3>, 콜라주, 42.7x38.8cm, 1980, 국립현대미술관

집행함에 있어서 개인의 존재는 무의미하다. 모두 국가수호란 신성한 국민의 의무를 수행하기 위해 한 방향으로만 직립해야 하며, 고개를 돌린다거나 걸음을 멈추지 않고 이 엄숙한 집단퍼포먼스의 현장을 외면한 채 지나친다는 것은 불경하고 반국가적인 행위로 지탄받아야 한다. 이 전체주의사회의 끔찍함이 신학철의 작품에서 지면에 닿은 신발이 아니라 마치 반란하듯 곧추선 신발, 즉 사열하듯 정연하고 엄숙하게, 그리고 비장하게 서있는 신발들을 통해 묵시적으로 보여주고 있는 것이다.

신학철의 다른 사진콜라지 작품인 <변신3>(도 9)은 커다란 전골냄비에 가득 담긴 먹음직스러운 음식물 위에 카메라 렌즈를 부착하고 그 아랫부분에 슬리퍼를 쑤셔 박아놓아 악몽 속이나 등장할 법한 괴물이자 거짓을 진실인 양 왜곡하는 특정기관의 대변인이나 언론인을 연상시킨다. 이 작품은 폐허가 된 도시에서 깃발을 흔들며 환호하는 영혼이 없는 기계인간을 표현한 그로츠(Georg Grosz)의 작품에서 볼 수 있는 통렬한 풍자적 비판정신과 맞닿아 있다. 더욱이 전골냄비를 둘러싸고 있는 각종 산업생산품의 광고이미지를 청록색의 붓질로 지우는 방식은 얼핏 라우센버그의 콤바인페인팅을 떠올리게 만들지만 그 속에 넘쳐나는 아이러니, 풍자, 소비사회의 비판, 정치적 메시지 등에서 베를린 다다이스트의 포토몽타주와 더 긴밀하게 연관되고 있다고 봐야 할 것이다. 신학철의 콜라지 작품을 구성하는 모티브들이 모두 잡지 등의 인쇄매체에서 수집된 것이란 점은 이 작품이



도 10. 전준엽, <문화풍속도-수술>, 캔버스에 유채, 123x180cm, 1982



도 11. 전준엽, <문화풍속도-게임오버>, 캔버스에 유채, 130x160cm, 1983

제작될 시기에 한국사회가 이미 대중매체가 만들어내는 각종 소비사회의 시각이미지가 만연하고 있었으며, 그것을 이용함으로써 오히려 이러한 사회적 현실을 전복시키는 기괴한 도상의 출현이 가능했음을 반증한다. 실제로 1970년대의 정치적 억압상황에도 불구하고 경제의 고도 성장에 힘입어 텔레비전, 라디오, 영화, 잡지 등을 통한 상업적 대중문화가 일상적 삶의 한 부분을 차지하고 있었으며, 1980년부터 개시된 컬러텔레비전의 시판과 같은 해 12월 물가인상에도 불구하고 컬러텔레비전의 방영을 시작함으로써 한국사회는 컬러영상시대로 진입하였던 것이다. 컬러텔레비전의 방영과 뒤를 이은 휴대용 캠코더 및 비디오재생기(VTR)의 보급은 영상문화시대의 도래를 알리는 것으로서 시각문화는 물론 회화, 특히 ‘임술년’의 몇몇 작가들에게도 많은 영향을 미쳤다.

‘현발’의 출현에 자극을 받아 중앙대학교 회화과 출신의 젊은 작가들을 중심으로 1982년에 결성된 ‘임술년’은 기본적으로 포토리얼리즘의 방법에 기초한 사실적인 회화를 통해 ‘지금, 여기’의 한국현실을 묘사하고자 한 단체이다. 이들은 단체를 결성하기 전에 ‘새로운 형상성’을 기치로 내건 동아미술제와 중앙일보사가 주최하던 중앙미술대전과 같은 공모전을 통해 등장했다. 전준엽의 <문화풍속도>, 이명복의 <그 이후, 나의 매력, 나의 센스>, 박홍순의 <복서> 등에서 확인할 수 있는 것처럼 이들은 텔레비전 뉴스, 드라마, 오락 프로그램, 광고, 스포츠 중계는 물론 전자오락, 영화, 기지촌의 네온사인 등을 통해 입수할 수 있는 각종 정보와 대중문화의 시각이미지를 전형적인 사실주의 기법으로 재현했던 것이다.

그들 중에서 성완경에 의해 ‘오늘의 풍속에 대한 해석이 설득력

있게 전개, 영상세대의 감수성이 보인다' 고 평가²¹⁾받은 전준엽은 <문화풍속도> 연작을 통해 서구 대중문화의 유입에 의해 병들어가는 한국사회를 은유했다. 그 중에서 불길한 분위기를 풍기는 어두운 실내에 누워있는 누드여성과 희미한 빛을 받으며 실내로 들어서려는 두 인물을 실루엣으로 표현한 <문화풍속도-수술>(도 10)은 잠들어있다기보다 거의 실신한 듯 누운 누드여성의 이미지와 대조를 이루며 공격, 침탈, 정복에 대한 불안을 고양시키고 있다. 벽에 부착된 등으로부터 나오는 옅은 붉은색 빛과 천정의 희미한 불빛은 이 공간이 감옥이거나 병원 아니면 격리와 밀폐를 특징으로 한 취조실을 연상시킨다. 이 그림에서 무방비상태로 누워있는 여성의 누드가 외래에 의해 침탈당하고 있는 병자로서의 한국사회, 한국문화를 은유한 것이라면, 그 아래에 깔려있는 각종 미제(美製) 상품광고의 이미지는 미국 자본주의가 생산한 소비문화에 대한 회화적 제유(提喻)라고 할 수 있다. 즉, 잡지 등으로부터 오려내 화면에 콜라주한 이 상품광고 이미지들은 미국문화를 대리하고 있는 것이다. 일련의 <문화풍속도>를 통해 전준엽은 매스컴에 대한 자신의 비전을 시각적으로 표현했다. 당시 그는 대중매체가 한국사회의 현실을 정확하게 보여주는 것이 아니라 환상을 유포하고 있다는 생각에 사로잡혀 있었다. 실제로 메시지를 전송하는 도구인 텔레비전이나 비디오는 프로듀서와 디자이너 등 소수의 생산자인 테크노크라트에 의해 제작돼 광범위하게 유포되는 미디어로서 의사전달을 목표로 한 것이지만 그것이 개인적인 것이라기보다 사회적이며 중앙집권적일 경우가 많다. 상업광고에 중독된 소비사회의 현실을 비판적으로 풍자한 현발의 작가들처럼 전준엽 역시 매스미디어가 유포하는 일방적인 정보에 중독당해 있는 현실을 마치 아날로그 브라운관 속에서 펼쳐지는 시각이미지처럼 스펙타클하면서도 을씨년스럽게 재현하였다. 모니터의 주사선을 통해 현실과 가상의 세계를 넘나드는 전준엽의 <게임오버>(도 11)는 황지우의 시²²⁾로부터 영감을 받아 제작한 것으로써 명동을 배경으로

21) 이일성완경 대담, 「80년대 미술의 거센 열풍」, 계간미술33 1985. 겨울, p.30.

22) 황지우 시인이 1983년에 발간된 『시와 경제』 제2집에 수록한 시 <徐伐, 서발, 서발, 서울, SEOUL>에서 전준엽의 <게임오버>에 영감을 준 부분은 다음과 같다.

침투해 들어오는 대중문화를 전자오락의 초기 버전인 껌로그를 통해 표현한 것이다.

V. 신구상회화와의 연관성

앞에서 살펴본 바와 같이 민정기의 작품 중에서 텔레비전 드라마나 영화의 장면간의 간격, 시간의 압축, 장소나 시점의 이동, 복수의 내러티브가 한 화면에 공존하는 방식은 1960년대 유럽에서 나타난 신구상(Nouvelle Figuration) 혹은 서술적 구성(figuration narrative) 회화에서도 볼 수 있는 특징이다. 또한 전준엽의 <문화 풍속도>와 권용현의 <허영의 공간>은 연출기법과 배치기법에 있어서 영화기술법(cinematographiques)을 회화에 활용한 서술적 형상

“송송송송송송송송송송송송송송송송송송
띠리릭 띠리릭 띠리리리리리리릭
피웅피웅 피웅피웅 피웅피웅피웅피웅
팡! ㄱ ㅊ ㅌ ㅇ!
PLEASE DEPOSIT COIN
AND TRY THIS GAME!
또르르르륵
그리고 또다른 동전들과 바뀌어지는
송송과 피우피웅과 팡!

그리고 송송과 피우피웅과 팡!을 바꾸어 주는, 자물쇠 채워진 동전통이 주입구(이건 꼭 그것 같애, 끊임없이 넣고 싶다는 의미에서 말야)에서, 그러나 정말로 껌로그 우주선들이 튀어 나와, 보성물산주식회사 장만섭 차장이서 있는 버스 정류장을 기총 소사하고, 그 옆의 신문대를 폭파하고, 불쌍한 아줌마 팩 쓰러지고, 그 뒤의 고구마 튀김 청년은 끓는 기름 속에 머리를 처박고 피흘리고, 종로 2가 지하철 입구의 戰警 버스도 폭삭, 안국동 화방 유리창은 외장창, 방사능이 지하 다방 “88올림픽”의 계단으로 흘러내려가고, 화신 일대가 정전되고, 화염에 휩싸인 채 사람들은 아비규환, 혼비백산, 조계사 쪽으로, 종로예식장쪽으로, 중소기업협동조합중앙회 쪽으로, 우미관 뒷골목 쪽으로, 보신각 쪽으로
그러나 그 위로 다시 껌로그 3개 편대가 내려와 5천 메가톤급 고성능 핵미사일을 집중 투하, 집중 투하!

짜 자 잔
GAME OVER
한다면.”

회화의 모노리(Jacques Monory)를 연상시킨다. 이런 점은 1980년대 초반에 나타난 비판적 리얼리즘 경향의 작품들이 1960년대 프랑스와 유럽에서 나타난 신구상미술과 많은 부분에서 비교의 필요가 있음을 시사한다. 제2차 세계대전 이후의 앵포르멜과 추상미술이 사회문제에 대해 무관심했던 점을 비판적으로 바라보았을 뿐만 아니라 미국미술에 대해서도 부정적인 시각을 드러내었던 프랑스 신구상미술은 1968년 5월 혁명을 전후하여 정치적 경향이 더욱 뚜렷해진 특징을 보여준다. 이것은 한국의 초기 민중미술, 즉 비판적 리얼리즘과 여러 면에서 비교, 연구해야 할 필요가 있음을 밝혀주는 부분이라고 할 수 있다.

신구상 또는 신형상이란 말은 장 루이 페리에(Jean Louis Ferrier)가 기획하고 파리의 마티아스 펠스(Mathias Fels) 화랑에서 1961년에 열린 전시명에서 사용된 것으로서 당시 참가작가는 아펠(Karel Appel), 코르네이유(Guillaume Corneille), 호른(Asger Jorn), 베이컨(Francis Bacon), 뒤뷔페(Jean Dubuffet), 자코메티(Alberto Giacometti), 마타(Roberto Matta), 스타엘(Nicolas de Staël) 등 코브라 작가와 앵포르멜 경향의 작가들이었다.²³⁾ 이듬해 11월, 미셸 라공(Michel Ragon)이 같은 화랑에서 동일한 제목의 《신구상Ⅱ》를 조직하였을 때 크리스토포루(Christoforou), 홀트베르그(John Hultberg), 린드스트룀(Bengt Lindström), 메사지에(Jean Messagier), 페틀린(Irving Petlin), 푸제(William Didier-Pouget) 등²⁴⁾이었는데도 알 수 있듯이 이때까지만 하더라도 우리나라에 알려진 신구상회화 작가들과는 거리가 있음을 알 수 있다. 1982년 서울미술관의 《프랑스 신구상회화》전을 통해 소개된 작가들을 결집한 최초의 징후는 1963년 파리 시립 근대미술관에서 열린 《파리 청년작가 비엔날레》를 통해 나타났다. 제라르 가쇼 탈라보(Gérard Gassiot-Talabot), 장 클라랑스 랑베르(Jean-Clarence Lambert), 장 자크 레베크(Jean-Jacques Lévêque) 미셸 트로슈(Michel Troche) 등의 젊은 비평가들은 아이요(Jilles Aillaud), 아로요(Edourdo Arroyo), 후에 에로(Erró)로 알려진 페로(Gudmundur Ferro), 랑시약(Bernard Rancillac), 쿠에코(Henri Cueco), 레칼카티(Antonio Recalcati) 등 새로운 구상회화를 추구

23) 카트린느 미에, 엄명순 옮김, 『프랑스 현대미술』, 시각과언어, 1987, p.89.
 24) 앞의 책, 같은 쪽 및 *Figurative Narrative Paris 1960-1972*(Centre Georges Pompidou, catalogue d'exposition catalogue, 2008), p.45.

하던 작가를 포함하여 스위스의 스탬플리(Peter Stämpfli), 영국 팝아트 작가인 블레이크(Peter Blake), 호크니(David Hockney), 존스(Allen Johns), 필립스(Peter Philips) 등을 선정했다.²⁵⁾ 1964년 파리 시립 근대미술관에서 열린 《청년회화전(Salon de la Jeune Peinture)》은 ‘예술사의 문맥을 벗어나 역사성을 취하는 새로운 의미의 예술적 실천을 정의하려는 목표 아래 예술을 이데올로기의 한 형태로 환원시키는 가운데 자연스럽게 정치적인 입장’을 갖게 하는 계기가 되었다.²⁶⁾ 당시 프랑스에서는 라우센버그(Robert Rauschenberg), 영국 팝아트 작가 소울(Peter Soul), 존스 등의 개인전이 비슷한 시기에 동시다발적으로 열렸다.²⁷⁾ 그러나 소비사회의 이미지를 단순히 기록하는 미술로 확고하게 자리 잡은 팝아트의 이미지와 유럽의 신구상회화의 사회고발적이고 비판적인 이미지 사이에는 뚜렷한 경계와 차이가 있었다. 신구상 경향의 작가들에게 소비사회의 오브제뿐만 아니라 그 이미지도 착복한 신사실주의자들은 가증스러운 단어반복을 하는 사람들에 불과했다.²⁸⁾ 《청년회화전》을 정치적인 미술의 장으로 만든 신구상계열의 작가들은 1964년 7월부터 10월까지 파리 시립 근대미술관에서 제라르 가쇼 탈라보를 비롯하여 랑시약, 텔레마크(Hervé Télémaque) 등의 작가 등이 공동으로 기획한 《일상의 신화(Mythologie quotidiennes)》전을 통해 다시 결집했다. 이 전시의 도록에 글을 쓴 가쇼 탈라보는 ‘새로운 형상’이란 용어 대신에 ‘서술적 형상’이란 용어를 사용하기도 했다. 기획자인 가쇼 탈라보는 물론 전시에 참가한 작가들은 롤랑 바르트가 1954년부터 1956년에 걸쳐 발표한 글을 모아 1957년에 출간한 『신화(Mythologies)』를 참조했음에 분명하다.²⁹⁾ 신화를 하나의 메시지이기도 한 파롤(parole)로 파악한 바르트는 그것이

25) 장 루이 프라텔, 박신의 옮김, 『신구상회화』, 열화당, 1988, pp.9-11.

26) 앞의 책, p.11.

27) 소울의 개인전은 1961년 2월 파리의 브르토(Breteau) 갤러리에서 개최되었고, 라우센버그의 개인전은 1961년 4월 27일부터 5월 31일까지 다니엘 코르디에(Daniel Cordier) 갤러리에서, 존스의 개인전은 1962년 11월 소나방(Sonnabend) 갤러리에서 열렸다(신구상회화 계열의 작가들이 활동을 전개할 무렵 파리를 중심으로 열린 네오다다와 팝아트 작가의 개인전에 대한 연보는 Narrative Paris 1960-1972, Centre Georges Pompidou, catalogue d'exposition catalogue, 2008을 참고바람).

28) 제라르 가쇼 탈라보가 ‘일상의 신화2’ 도록에 쓴 글을 인용한 카트린느 미예, 앞의 책, pp.105-106에서 재인용.

29) 카트린느 미예, 앞의 책, pp.81-82.

문자(écriture) 혹은 여러 가지 표상들(représentations)을 형성할 수 있을 뿐만 아니라 사진, 영화, 르포르타주, 스포츠, 공연, 광고, 이 모든 것이 신화적 파를을 지주로 사용될 수 있음을 지적했다.³⁰⁾ 바르트 자신이 서문에서 썼듯 이 책은 ‘대중문화의 언어활동에 대한 이데올로기적 비판서’ 이자 ‘그 언어활동에 대한 최초의 기호학적 분석서’ 였다.³¹⁾ ‘일상의 신화전’에서 ‘도시의 오락, 소비재의 숭배에 바쳐진 문명의 이기, 힘과 속임수를 기반으로 하는 질서의 난폭한 태도, 충격적인 표지, 그리고 항상 근대미술을 능가할 충격을 요구하는 재촉과 미술운동이 뒤섞여 나날이 복잡해지고 풍부해지는 일상의 리얼리티를 기록할 필요를 느낀’ 이들 작가들은 가쇼 탈라보가 말했던 것처럼 ‘회화적 맥락 속에서 지속의 의미(le sens de la durée dans le contexte pictural)’ 를 재도입코자 했다.³²⁾ 1965년에는 ‘서술구상’ 이란 이름 아래 파리의 크뢰즈 화랑에서 열린 전시에서 아로요, 아이오, 레칼카티는 공동작업인 <죽든지 살든지 내버려두기, 또는 마르셀 뒤샹의 비극적 종말>을 발표하며 레디메이드를 통해 현대미술의 신화가 된 마르셀 뒤샹에 대한 상징적 살해를 시도하기도 했다. 신구상 또는 서술적 구상에 속한 많은 작가들은 1968년 5월 혁명 동안 파리국립미술학교와 고등장식미술학교에 ‘민중화실’ 설립에 관여하며 혁명적 상황에 동참하기를 꿈꾸었다. 이듬해의 《청년회화전》은 베트남전쟁을 주제로 한 《베트남을 위한 붉은 방》이란 전시가 개최되었는데 이 전시는 1970년의 《경찰과 문화》와 함께 신구상미술이 더욱 비판적이고 정치참여적인 방향으로 나아갔다.

프랑스 신구상회화가 국내에 소개된 것은 1982년으로 그해 5월 서울미술관에서 열린 《프랑스신구상회화전》과 《유럽의 현대미술전》을 통해서였다. 1982년 봄 성완경은 당시까지만 하더라도 한국에 비교적 생소했던 프랑스신구상회화를 비중 있게 다룬 글을 발표했다.³³⁾ 서울미술관에서 열린 신구상회화의 충격은 예상할 수 있는

30) 롤랑 바르트, 이화여자대학교 기호학연구소 옮김, 『현대의 신화』, 동문선, 1997, p.265.

31) 1970년에 바르트가 쓴 개정판 서문, 앞의 책, p.1.

32) Gérard Gassiot-Talabot, Mythologies quotidiennes, catalogue d'exposition, 1964, *Figurative Narrative Paris 1960-1972*, pp.73-74에 발췌된 가쇼 탈라보의 글 중에서 재인용.

33) 성완경, 「오늘의 유럽미술을 수용의 시각으로 본 서구 현대미술의 또 다른 면모」, 『계간미술21』(1982. 봄), pp.127-166.

것보다 컸다.³⁴⁾ 이러한 충격은 당시 이 전시를 관람한 신학철의 회고를 통해서도 확인할 수 있다.³⁵⁾

프랑스의 신구상회화와 현발 회원 중 특히 김정현, 오윤의 작업을 프랑스 신구상회화와 연결한 것은 김정희였다. 김정희는 “국내에서 1980년대 중후반에 나타난 형상적 회화가 사회비판적인 경향과 개인적인 알레고리를 표현한 경향으로 나뉘고, 또 그 경향들이 미국의 뉴 페인팅(New Painting), 이탈리아의 트란스아방가르드(Transavantgardia), 독일의 신표현주의의 영향을 두루 받은 반면, 현발전의 -특히 초기-작품들은 프랑스의 서술적 구상전의 작품들과 여러 면에서 공감대를 이루고 있다”고 분석했다.³⁶⁾ 그는 ‘현발’의 작가들이 민화, 멕시코벽화와 중국판화, 독일 바이마르 시대의 사회비판적 미술로부터도 영향을 받았지만, 특히 신구상회화와 ‘현발’ 두 전시의 공통점으로 첫째, 추상미술의 한계에 대한 반발로부터 출발하여 구상적 미술을 통해서 자본주의 사회를 비판하고 있다는 점 둘째, 대중매체의 이미지를 탈신화화하는 방식으로 사용한 점을 들고 있다.³⁷⁾ 그것은 구상이면서 팝적이고, 비판적이며 부

34) 서울미술관에서 열린 《프랑스 신구상회화전》과 《오늘의 유럽미술》전이 준 충격에 대해서는 현실과 발언이 창립 5주년을 기념하여 발간한 『현실과 발언』의 권말 좌담회에서 유홍준의 다음과 같은 발언을 통해 확인할 수 있다. “...서울미술관에서 있었던 《프랑스 신구상회화전》, 《오늘의 유럽미술전》이 준 충격이었습니다. 그 건 ‘현실과 발언’ 창립이 주었던 만큼의 강도를 갖는, 그런 충격이었다고 봅니다.” (현실과 발언, 『현실과 발언 -1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985, p.201).

35) 신학철과 박찬경의 전화인터뷰, 「신학철, 서민의 역사를 그린다」, 《문화과학 19》(1999. 가을), 대화내용은 신학철의 개인전 도록 『신학철, 우리가 만든 거대한 像』, 2003 한국문화예술진흥원 마로니에 미술관 대표작가 초대전(2003. 11. 21-12. 21) 도록, p.105에서 인용. 참고로 이들의 대화 내용을 옮기면 다음과 같다.

신: ...그런데 서울미술관에서 마침 《프랑스 신구상회화전》이 5월에 있어서 난 ‘덧구나’ 생각했지. 난 10월에 했거든. 홍대 선배들이 와서 ‘프랑스 신구상회화전’ 영향을 받은 거 아니냐고 하더라고.

박: 《프랑스신구상회화전》은 어떤 전시였습니까?

신: 대단한 전람회였지. 프랑스의 질 아이요, 자크 모노리, 에로 같은 사람들이 참여했지. 신구상회화 쪽인데, 우리나라의 “임술년” 하고 좀 비슷해요. 이 개인전을 통해 ‘현발’ 사람들을 만나고 알게 되었지. 그러다보니 자연스럽게 민중미술도 알게 되었고.

36) 김정희, 「20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 현대미술」, 『서양미술사학』(제19집), 서양미술사학회, 2003, p.95.

37) 앞의 글, 같은 쪽.

분적으로 정치적인 성향을 띤 이들이 프랑스 신구상회화의 영향을 받았다는 것이 아니라 내용에 있어서 공유하는 지점이 있다는 것을 의미한다.

1980년대 초반의 비판적 리얼리즘은 현실의 재현이 아니라 재현된 현실, 즉 매스미디어에 의해 가공된 현실을 비판적으로 고찰함은 물론 그것이 지닌 신화와 이데올로기를 읽고자 했다는 점에서 신구상회화와 공유하는 부분이 많다. 대중소비사회의 일상적 이미지를 영상편집의 방식으로 재구성한 방법 역시 서로 겹치는 부분이다. 아방가르드와 형식주의에 매몰된 모더니즘에 대한 강한 이의를 제기하면서 미술을 인식의 차원으로 한정하지 않고 문화적, 이념적 맥락에 놓고자 했던 부분도 상통한다. 전준엽처럼 ‘프랑스신구상회화전’에서 받은 영향이 컸음을 밝힌 경우³⁸⁾도 있지만, 그렇게 천명하지 않더라도 비판적 리얼리즘 경향에 속하는 많은 작가들에게 이 전시는 의미 있는 것이었음에 분명하다. 그러나 비판적 리얼리즘이 프랑스 신구상회화로부터 영향을 받았던 부분이 분명할지라도 그 영향 관계를 단순화시켜 수직적인 전파와 수용의 관계로 설정하는 것은 민중미술을 한국, 즉 남한사회의 특수한 정치, 경제, 문화적 조건에 의해 자생적으로 나타난 미술로 규정하는 것만큼이나 편협한 시각이라고 할 수 있다. 한국미술에 따라다니는 고질적이고 거의 강박적이라 할 수 있는 자생론은 한국미술을 세계미술과의 관계에서 천착하는 가능성을 차단하여 고립시킬 수 있기 때문이다. 마찬가지로 외래의 영향을 사회, 역사, 문화와의 관계 속에서 정밀하게 검증하지 않은 채 단순히 수용, 더 나아가 모방으로 보는 것은 비판적 리얼리즘이 지닌 의미를 왜곡하는 결과를 낳을 수 있다. 1980년대 초반의 비판적 리얼리즘을 정확하게 인식, 평가하기 위해 자생론이든 수용론이든 일방적인 관점으로부터 벗어나 세계미술의 흐름 속에서 그것이 어떤 지점에 위치하는지를 읽어야 할 이유도 여기에 있는 것이다.

38) 전준엽은 2009년 4월 필자와의 면담에서 <문화풍속도>가 신구상회화전의 영향을 받았음을 숨기지 않았다. 인터뷰에 성실하게 응해준 작가에게 감사드린다.

VI. 결론

1980년대 민중미술의 한 갈래인 비판적 현실주의는 민중미술의 성격과 방향, 창작방법론을 정치적인 것으로 설정하기 전 대중소비 사회로 진입한 한국사회의 시각이미지를 주목함으로써 그 속에 깃든 신화와 이데올로기의 허구를 밝히고자 했다는 것에서 의미를 찾을 수 있다. 미술의 사회적 소통을 위해 이들은 매스미디어에 주목했으며 키치를 미술의 영역 속으로 소환하기도 했다. 사실적인 재현의 원리와 방법에 입각하고 있으나 그들의 목표는 현실의 재현 그 자체가 아니라 영화, 광고, 사진 등에 재현된 현실의 이면에 작동하고 있는 물신숭배, 지배이데올로기의 실체를 규명하는 것에 있었다. 즉 비판적 리얼리즘으로 분류되는 작가들은 1970년대 가속화된 경제개발 정책에 따라 물질적 풍요에 대한 기대치가 상승하고 폭넓게 유포된 대중문화가 정치적 억압의 모순을 은폐하는 기제로 작동했음을 보여주기 위해 역설적으로 상업광고를 차용했다. 나아가 그들은 1980년대 초반에 방영되기 시작한 컬러텔레비전과 같은 영상매체가 대량으로 보급한 시각문화가 대중들을 현실에 순응하도록 만들었다는 비판적인 생각을 회화로 표현하기 위해 대중전달매체의 편집기법을 역이용했다. 그래서 매스미디어가 유포한 각종 시각이미지를 중첩, 재배치, 조합하는 옴니버스(omnibus) 방식은 화면의 통일성을 해체하고 작품을 보는 것이 아니라 읽는 것, 나아가 이미지의 현실에 대해 생각하게 만드는 장으로 만들었다. 이런 특징은 비판적 현실주의가 태도나 내용과 형식에 있어서 친구상회화와 상통하는 부분이 많음을 드러낸다. 그러나 1980년대 중반을 거치며 초기에 산업사회, 소비사회의 시각문화에 주목했던 현발은 <6.25>(1984), <미국은 우리를 본다>(1988) 등을 통해 한국이 처해 있는 현실에 대해 집중하고자 하는 태도를 보여주었다. 신학철 역시 <한국근대사> 연작 이후 <신기루>, <모내기> 등에서 볼 수 있듯이 사회적 쟁점이 되는 주제를 사실적인 방법으로 그린 회화에 집중했다. 이 시기를 지나 신문사의 기자로 보냈던 임술년의 전준엽은 1980년대 후반경 민중미술로부터 이탈했다.

1980년대 중반 이후 민중미술의 운동논리가 강화되면서 비판적 리얼리즘은 극복의 과제이자 대상이 되었으며, 이러한 분위기에 따라 그것에 대한 비평적, 미술사적 정리와 평가는 유보될 수밖에 없었다.

이런 사실에 착안하여 작성된 이 논문은 민중미술을 한국의 특수한 정치, 경제, 사회, 문화적 조건에 따라 자생적으로 나타난 미술운동이었다는 통념을 비판적으로 재검토하는 것이자 세계미술의 흐름 속에서 민중미술의 초기형태라 할 수 있는 새로운 형상미술, 즉 비판적 리얼리즘의 내용과 형식을 분석하고자 한 시도라는 것에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

투고일: 2008. 7. 19/ 심사완료일: 2009. 1. 16/ 게재확정일: 2009. 2. 11

주제어(Keywords)

민중미술(minjoong Misool(people's art)), 비판적 현실주의(critical realism), 신구상(Nouvelle Figuration), 일상(daily life), 대중소비사회(mass consumption society), 시각이미지(visual image)

참고문헌

- 김정희, 「20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 현대미술」, 『서양미술사학』(제19집), 서양 미술사학회, 2003.
- 성완경, 「오늘의 유럽미술을 수용의 시각으로 본 서구 현대미술의 또 다른 면모」, 『계간미술21』(1982. 봄).
- _____, 「두 개의 문화, 두 개의 지평」, 『민중미술을 향하여 -현실과 발언 10년의 발자취』(현실과 발언 2 편집위원회), 과학과 사상, 1990.
- _____, 『민중미술 모더니즘 시각문화, 새로운 현대를 위한 성찰-성완경의 미술비평』, 열화당, 1999.
- 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응 -90년대 한국미술의 진단과 모색』, 미술비평연구회 엮음, 시각과언어, 1994.
- 이영철, 「1980년대 민족민중미술의 전개와 현실주의」, 『가나아트』, 1989, 11/12.
- _____, 「1980년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응 -90년대 한국미술의 진단과 모색』, 미술비평연구회 엮음, 시각과언어, 1994.
- 최 열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간』(1989, 7).
- 시대정신기획위원회 편, 『시대정신』(제3권), 도서출판 일과놀이, 1986.
- 최 민·성완경 엮음, 『시각과 언어1』, 열화당, 1982.
- 최 열, 『한국현대미술운동사』(증보판), 돌베개, 1994.
- 현실과 발언, 『현실과 발언-1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985.
- 현실과 발언2 편집위원회, 『민중미술을 향하여-현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990.
- 미예, 카트린느, 염명순 옮김, 『프랑스 현대미술』, 시각과언어, 1987.
- 바르트, 롤랑, 「깊이의 광고」, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 옮김, 동문선, 1997.
- 위커, 존 A., 정진국 옮김, 『대중매체 시대의 예술』, 열화당, 1988.
- 푸코, 미셸, 박홍구 옮김, 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』, 강원대학교 출판부, 1989.
- 프라텔, 장 루이, 박신의 옮김, 『신구상회화』, 열화당, 1988.
- Figurative Narrative Paris 1960-1972*. Centre Georges Pompidou, catalogue d'exposition, 2008.
- McLuhan, Marshall. *The Medium Is the Massage*. A Benthm Book, 1967.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.
- Wagner, Peter. *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1995.

Abstract

Korean Society of 1980s and Minjoong Misool – Visual Images of Mass Consumer Society and Re-thinking of the Critical Realism

Choi, Tae Man(Kookmin University, Professor)

This paper intends to examine the significance of the “Minjoong Misool(People's art)” of the 1980s emerged in Korea in its social, cultural, and art historical context. This paper also aims to provide an analysis of the meaning and form of the individual artist's works, which have been overlooked under the dominant discourse that has emphasized their political role as a collective group. In particular, this paper scrutinizes the work of “Critical Realists” by examining the way in which they perceived Korean society in the early 1980s and visualized their experiences of the period.

The figurative art newly emerged in the early 1980s challenged the formalist Modernism, which was adopted into Korea and translated into monochrome paintings and the work of the conservative academicism of the 1970s. The figurative art encouraged a social communication and moreover it intended to criticize the conflicts in the political, economical, and social domains in Korea. The targets of its critique include the unavoidable results of the unprecedented development of economy, various social phenomena of the post-industrial society, and the growth of the commercialized kitsch culture. Along with Shin, Hak-chul's work that incorporates collage technique since the 1980s, the work of some members of “Reality and Utterance” and “Im-sul-nyun” exemplify their critical interests in disclosing the false dream of wealth and happiness by both referring to and drawing on the utopian fantasy manipulated and distributed by mass media and commercial advertisements.

This paper pays particular attention to Nouvelle Figuration emerged in France and Europe during the 1960s, which is comparable to the new figurative art emerged in Korea during the 1980s. Nouvelle Figuration criticized the autonomy in art isolated itself from political and social reality after WWII, in particular the indifference of Informel and abstract art as well as American abstract art. Moreover it became rather politicized around May of 1968. Given that French Nouvelle Figuration was

introduced in Korea in 1982 and made a significant contribution to the formation of figurative art in Korea, it should be noted that the new figurative art emerged in the 1980s in Korea cannot be categorized merely in relation to People's Art. This paper intends to critically redress the notion that People's art was formed in the particular political, economical, and cultural context of Korea independent of the contemporary artistic practices outside Korea. It will provide a critical examination and analysis of the content and form of the new figurative art, from which People's Art was germinated, in the global context.