

산업사회, 대중문화, 도시에 대한 ‘현실과 발언’ 의 양가적 태도

신정훈 (빙햄튼 뉴욕주립대)

- I. 들어가는 말
- II. “산업사회와 미술,” 그 모호한 관계
- III. ‘아우라’의 소멸에 대한 두 가지 입장과 두 대중문화론
- IV. 광고, 포스터, 키치의 이해, 수용, 활용
- V. 나오는 말



I 들어가는 말

이 글은 1979-1980년 미술가와 평론가들로 서울에서 조직된 미술그룹 현실과 발언(이하 '현발'로 통칭)이 도시, 대중문화, 산업사회에 취한 태도의 복잡성을 복구하는 목표를 갖는다. 주지하듯이 '도시,' '대중문화,' '산업사회'(그리고 '대중소비사회,' 혹은 심지어 '후기산업사회')는 '현발'을 설명하는 주요 키워드들이었다. 그러나 많은 경우 그것들에 대한 비판적이거나 부정적인 태도가 강조되었을 뿐, 양가적이고 복잡한 태도는 별로 주목받지 못했다. 이 글은 기존의 지배적인 관점을 반박하지 않는다. 실제로 '현발' 회원들의 글과 작업, 그리고 그룹의 프로젝트가 미술을 다양한 층위의 현실(미술의 현실부터 사회적 현실까지)에 대한 비판적 논평으로 위치시키고자 했음은 의심의 대상이 아니다. 그러나 현발의 태동기이자 동시에 전성기로 보이는 1980년대 초의 매우 짧은 기간, 보다 정확히 말하면 《창립전》이 있던 1980년에서 무크지 『시각과 언어 1』가 출간된 1982년까지의 작업에 있어서 기존의 해석은 충분하지 않다는 생각에서 이 글은 시작되었다. 이 글은 당시 '현발'의 역동성이 당대의 경제적, 사회적, 공간적 조건들에 취한 복잡한 입장과 그에 따른 생산적 긴장에 크게 힘입었음을 드러내길 희망한다.

최근 몇 년간 '현발'에 관한 학술적 논의에서 두드러지는 하나의 경향은 도시, 대중문화, 산업사회의 시각문화 등과 같은 일상적이고 사회적인 공간에 대한 그룹의 관심에 주목한다는 점이다.¹ 이 경향은 '현발'에 관한 이해를 정

1 다음의 글을 참조. 윤난지, 『혼성공간으로서의 민중미술』, 『현대미술사연구』 제22집, 2007, pp. 271-311; 최태만, 「1980년대 한국사회와 민중미술-대중소비사회의 시각이미지와 비판적 리얼리즘 재고」, 『미술이론과 현장』 제7집, 2009, pp. 7-32; 김영나, 「한국미술의 아방가르드 시론」, 『한국근현대미술사학』 제21집, 2010, pp. 235-259; 현서원, 「현실과 발언'의 도시와 시각-민정기와 김정현의 작품을 중심으로」, 김정현, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을

교하게 하는 것만큼이나 그 그룹이 선구적 역할을 했다고 논의되는 1980년대 민중미술에 관한 역사서술을 수정하는 의도를 갖는다. 실제로, 현실과 발언은 “현대주의,” “70년대 미술,” “모더니즘” 등으로 부르던, 70년대 지배적인 미술 형태인 비-대상적 회화와 조각 및 설치(종종 “단색화,” “한국적 미니멀 조각,” 그리고 “개념미술” 혹은 “실험미술” 등으로 불리던) 작업의 난해성, 미학주의, 도피주의를 거부하는 대신, 구상을 채택함으로써 미술이 보다 소통 가능하고, 다양한 기능을 수행하며, 사회적 논평을 포함하는 실천으로 변모하길 기대했다. “새구상화”로 불리던 그들의 미학적이고 제도 내적 시도를 보다 급진적으로 확장시킨 것은 뒤이은 젊은 소그룹들이었다. 이들은 1983-4년경 ‘현발’을 포함하여 “새로운 미술운동”을 형성했다고 논의되었고, 1985년 국가에 의해 “반정부 반체제운동을 지원”하는 “민중미술”로 공식화 되었다. 이렇게, 현발은 전후 한국미술사에서 미술이 전례 없이 사회-정치적인 역할을 수행하던 80년대 민중미술의 “기폭제”나 “선구자”로서, 혹은 그 운동의 “선도적”이거나 “태동적”인 역할을 했다고 간주된다. 그러나 그와 같은 시초적 역할을 수행했음은 그 그룹에게 단지 명성만을 가져다주지는 않았다. 1980년대 중후반, 미술운동이 민주화운동 혹은 변혁운동과 긴밀한 결합을 통해 보다 급진화되면서, ‘현발’ 창립 취지문에 언급된 것처럼 “진정한 자기와 이웃의 현실”을 다룬다거나, 1980년 한 신문인터뷰에서 성완경의 언급처럼 “사회경제적인 변화로 도시화나 생활양식의 변화”에 대응한다는 초기의 비전은 이전의 환대를 뒤로하고 일종의 한계로 받아들여졌다.² 현발의 미학은 “소시민적,” “일상적,” “휴머니즘적,” “문화주의적,” 심지어 “도시적”이라 폄하되었고, 그 위상은 소박한 “비판적 현실주의” 혹은 “비판적 리얼리즘”으로 격하되었다.³

최근의 학술적 경향은 바로 이와 같은 80년대 말의 폄하나 격하를 구조화한

넘어서: 현실과 발언 30년》(서울: 현실문화, 2011), pp. 110-136.

2 현실과 발언 모임 창립 취지문과 신문기사는 다음을 참조. 현실과 발언 2 편집위원회, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 594-596, 「젊은 미술인들 자각운동: 새바람을 일으키는 현실과 발언」, 『조선일보』, 1980년 3월 21일.

3 현실과 발언의 공과에 관한 논의는 다음을 참조. 최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간』(1989년 7월), pp. 112-121; 이영욱, 「80년대 미술운동과 현실주의」, 『민족미술』(1989년 12월), 민족미술협의회 편, 『민족미술 영인본 1986-1996』(서울: 발언, 1994), pp. 170-178에 재수록; 심광현 「〈현실과 발언〉과 비판적 현실주의의 전망」, 『민중미술을 향하여』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 119-142.

민중미술의 거대 내러티브로부터 ‘현발’을 떼어놓고, 그것을 다시금 민중미술의 관념이 발전되기 전인 70년대 말과 80년대 초, 그 그룹을 발생시킨 사회-공간적 맥락으로 돌려놓는 기획으로 볼 수 있다. 저자들은 “민중미술에 대한 그동안의 글들은 주로 그 이데올로기적 내용을 밝히는 것에 집중되어 왔으며 그것에 재현된 당대 현실을 읽어낸 예는 거의 찾아볼 수 없다,” 혹은 “그동안 민중미술에 대한 논의가 지나치게 운동사적 맥락에 국한”되고 “사회변혁을 목표로 한 민중미술의 논리에 따라서만 고찰”되었다고 지적한다.⁴ 그 대신 그 그룹의 작업이 당시 “산업화에 의해 변모된 환경, 즉 도시”에 대한 대응으로서, “민중해방, 민주주의사회의 구현 등이란 것 못지않게 매스미디어에 의해 유포된 유토피아에의 환상, 상업광고가 선전하고 있는 풍요와 행복의 허구를 파헤”치는 실천으로, “대중문화의 도입이라는 새로운 미적 영역을 제시”했음을, 혹은 “도시화의 양상과 대중문화의 산물 그리고 이로 인해 깊어진 다국적 자본의 논리와 혼성문화에 대한 비판”임을 강조한다.⁵ 이 과정을 통해서 ‘현발’을 그 발생의 역사적 특수성 속에서 조명하는 한편, 민족양식, 민중담론, 정치적 행동주의 등에 과도하게 집중되어온 기존의 민중미술 서사를 보다 복잡하고 다층적으로 만든다.

이 시도는 분명 타당하고, 나의 글 또한 문제의식을 공유한다. 그러나 어떤 의미에서 이것은 신선한 시도라기보다 ‘현발’의 멤버들, 그리고 그로부터 영향을 받은 후배세대의 몇몇 실천가들의 지속적인 환기와 요구에 대한 학술계의 뒤늦은 반응으로 볼 수도 있을 것이다. 실제로 ‘현발’의 멤버이자 이론가였던 성완경은 민중미술의 등장 배경에 대한 자신의 설명에서 “산업화와 도시화에 따른 일상 시각문화 환경의 급격한 변화와 이에 대한 미술적 대응의 필요”가 있었다는 언급을 누락한 적이 없는 듯 보이며, 더욱이 최근 십 년간 그는 명시적으로 이 점이 기존의 논의에서 “흔히 간과되어 왔음”을 종종 환기시키곤 했다.⁶ 그리고 좀 더 시기를 거슬러 올라가 1990년대 초, 즉 여러 사회

4 윤난지, 앞의 글, pp. 271-272; 최태만, 앞의 글, p. 8.

5 윤난지, 앞의 글, p. 288; 최태만, 앞의 글, p. 8; 김영나, 앞의 글, p. 243; 현시원, 앞의 글, p. 117.

6 성완경, 「나의 춤은 꿈을 꾸는 동안 계속되었다—오윤과 민중미술」, 『오윤: 낮도깨비 신명 미당』 (서울: 컬처박스,

적, 정치적, 경제적 요소들의 상호작용의 여파로 “투쟁의 목표도 명확했고 그 전술 전략도 간단”했던 80년대와는 달리 “불분명해진 전선과 불투명한 전망으로 많은 혼선을 빚고”있으며 “그 결과 사회 변혁에 대한 패배의식과 허무주의”를 앓고 있던 시기, 전선의 불분명함을 그것의 사라짐이 아닌 자본주의 일상 문화 속으로의 편재함으로 파악했던 이들에게 현발의 ‘비판적 현실주의’는 더 이상 한계가 아닌, 새로운 미술운동을 위한 돌파구로 간주되었다는 점 또한 지적될 필요가 있다.⁷ 미술비평연구회(1989-93)에 의해 주도된 “현발”로부터 배우기”는 80년대 초에 이미 제기되었지만 80년대 말 폼하되었던 문제의식, 즉 “대중매체의 발전에 병행한 환상적인 시각이미지의 대량유포가 우리의 시각환경을 근본적으로 왜곡”하는 것에 대한 대응을 다시 새로운 미술운동의 주요한 실천과제로 삼았다.⁸

II “산업사회와 미술,” 그 모호한 관계

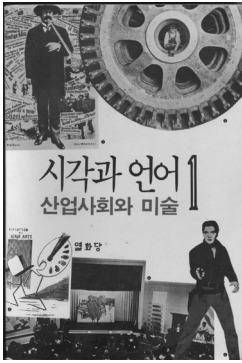
대중문화, 산업사회, 그리고 도시의 시각 환경에 관한 ‘현발’의 관심은 실천가, 현장 비평가, 그리고 미술사학자들에 의해 빈번하게 환기되었고 또 지난 30년 동안 그 평가의 낙차를 경험했지만, 별 예외 없이 공통적으로 주목된 것은 그 ‘비판적’ 태도였다.⁹ 이것이 가장 명시적으로 드러난 사례는 많은 논자

2006), p. 52.

7 임옥상, 「취임사: 1993년에...」, 『민족미술』 제20호 (1993년 2월), 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』, p. 248에 재수록. 한국학자 낸시 에이블만(Nancy Abelmann)은 이 시기를 “저항의 문화에 대한 사회적 피로감, 심지어는 혐오감”이 팽배했으며, 많은 이들이 “권위주의적 군사문화 만큼이나 대항세력의 정의감과 드라마로부터 거리”를 두었던 시기로 묘사한다. Nancy Abelmann, *Echoes of the Past, Epics of Dissent: A South Korean Social Movement* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 231.

8 이 인용문은 미비연의 「미술이론 연구에 대한 우리의 입장 미술비평연구회 사무실의 문을 열며」로서, 기혜경의 최근 논문을 참조했다. 기혜경, 「문화변동기의 미술비평 - 미술비평연구회(89-93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 제25집, 2013 상반기, pp. 111-143. 1990년대 초 문화정치학 속에서 미비연의 입장에 관해서는 다음을 참조. 신정훈, 「거리’에서 배우기: 최정화의 디자인과 소비주의 도시경관」, 『시대의 눈』 (서울: 학교재, 2011), pp. 309-244.

9 예외가 있다면, 앞서 언급한 김영나의 글 「한국미술의 아방가르드 시론」이다. 전후 한국미술 속 전위의 개념과 실천에 대한 ‘시론’격인 이 글은 비록 민중미술과 현실과 발언에 배타적으로 초점을 맞추지는 않았으나, 짧지만 명료하게 대중문화에 대한 민중미술의 적대를 넘어서는 관심을 지적한다. 그 내용은 다음과 같다. “민중미술은 대중문화의 도입이라는 새로운 미적 영역을 제시하기도 했다. 민중과의 소통과 메시지를 중요시했던 이들은 불화를 현대적으로 해석한 걸개그림, 판화 운동, 만화, 사진 몽타주 등의 대중 시각문화를 끌어왔다. 역사적 아방가르드나 그린버그적 아방가르드가 키치 문화의 오염을 경계했지만 기실 아방가르드에서 대중문화와의 관계는 그렇게 그린버그식으로 단순히 재단될 수 있는 것은 아니다. 러시아 아방가르드 운동은 인민들의 생활용품이나 건축, 디자인 등 대중문화의 생산에 주력했고, 일



도 1 『시각과 언어1: 산업사회와 미술』(열화당, 1982)의 표지

들이 언급하듯, ‘현발’의 주요 이론가 최민과 성완경이 편집하여 1982년 5월 열화당에서 출간된 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』(도 1)이다.¹⁰ 1980년대 초 비판적인 정기간행물의 허가 취소와 억제에 대한 지성계의 대응으로 고안된 무크(Mook), 즉 잡지 형식의 책 형태를 이 책이 취하고 있음은 그 논조를 어느 정도 예상케한다.¹¹ 실제로, 『시각과 언어 1』은 산업사회 도시의 상품문화, 대중문화, 그리고 시각문화에 대한 전반적으로 비판적 논평을, 때로는 묵시록적인 진단을 담는다. “산업사회는 시

민들을 이미지의 중독자로 만든다”라는 다소 운명론적인 인용구로 시작되는 서문 「산업사회와 이미지의 현실: 이 책을 묶으면서」에서 두 편집자는 우리가 산업사회의 대량생산체제에 의해 “엄청난 양으로 생산 공급되는 이미지의 홍수”(즉 “신문, 서적, 잡지, 만화, 영화, 텔레비전, 비디오” 그리고 “가전제품, 실내 장식용품, 의류, 진열창의 장식, 빌보드 간판, 포스터, 교통수단, 도시환경”) 속에 살고 있으며, 이 “새로운 이미지의 환경”은 “사람들의 감각과 정신을 근본적으로 변화시키고 나아가 체계적으로 지배하기까지에 이른다”고 단언한다.¹² 따라서 “편재” 혹은 “범람”할 뿐만 아니라 “암암리에 지시”하고 “날로 교묘해지고 침투적인 것”으로 되어가는 “이미지의 현실”을 “똑바로 보고

본의 미보 그룹 역시 대중문화를 그들의 미술에 접목하려 했다.” 김영나, 앞의 글, p. 243. 필자의 글은 이와 같은 아방가르드와 대중문화의 숨겨진 변증법에 대한 김영나의 통찰에 동의하고 그것의 정교화와 관련된다. 한편, 이와 같은 통찰은 대중문화에 대한 적대적 태도에 근거를 둔 페터 뷔르거(Peter Bürger)의 역사적 아방가르드론에 대한 1970년대 말에서 1980년대 초 안드레아스 후이센(Andreas Huyssen)의 교정을 통해 제안된 것이기도 하다. 다음을 참조. Andreas Huyssen, “The Hidden Dialectic: The Avant-garde—Technology—Mass Culture,” in *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, ed. Kathleen M. Woodward (Madison, WI: Coda Press, 1980); Andreas Huyssen, *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986).

10 최민, 성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』(서울: 열화당, 1982).

11 『시각과 언어1』의 출간을 포함한, 1980년대 초 비판적 지식인들 사이에서 “무크 바람”에 대해서는 다음을 참조. 백낙청, 「1983년의 무크운동」, 『한국문학의 현대계 Ⅲ』(서울: 창작과 비평사, 1984), pp. 12-13; 김중철, 「역사와 삶의 현장을 위하여: 민중문화 운동의 현대계와 전망」, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』(서울: 열화당, 1985), pp. 39-42.

12 최민, 성완경, 「산업사회와 이미지의 현실: 이 책을 묶으면서」, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, pp. 18-20.

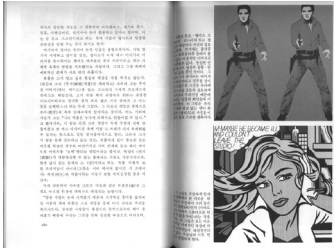
분명하게 따져 보아야할 시점”에 와 있음을 이 책의 주된 동기로 제시한다.

이처럼 외연적으로(사회 전반으로) 내포적으로(인간의 감각과 정신의 영역으로) 확장하는 이미지-세계에 대한 서문의 개괄적인, 그러나 자극적인 논평은 뒤이어 실린 본문의 여러 에세이에서 보다 정교해진다. 예를 들면, 서문의 인용구의 출처인 수잔 손탁(Susan Sontag, 1933-2004)의 『사진론(On Photography)』(1977)의 첫 장인 「플라톤의 동굴에서(In Plato's Cave)」는 편집자들이 묘사하듯, 사진, 혹은 영상 이미지가 우리의 삶에 미치는 다소 “비관적인 전망”을 제시한다. 한편 존 버거(John Berger, 1926-)의 책 『다른 방식으로 보기(Ways of Seeing)』(1972)의 한 챕터는 광고가 단지 상품의 정보를 제공하는 것이 아닌, 특정한 환상과 거짓된 믿음을 심어줌으로써 작동한다고 폭로한다. 그리고 김우창의 글 「보이는 것과 보이지 않는 것: 산업시대의 미학과 인간」은 산업사회 속 소비문화가 어떻게 공동체의 가치와 진정한 경험을 피상적인 만족과 소외로 대체하는지를 서술한다. 이 분석들의 비판적 태도는 책의 마지막에 실린 좌담에서 보다 감정적으로 표출되는데, ‘현발’ 회원 임옥상은 “제 입장에서 보면, 도회를 걸으면서 냉장고를 사용하면서 TV를 보면서, 나는 소위 산업화라는 일종의 문명의 피해자임을 느낍니다”라고 토로하며, “플라스틱이나 시멘트에 의해서 메워지고 있는 현대의 도시 공간, 선정적인 그래피즘이나 광고, 서양 것을 그대로 모델로 한 공산품 따위”에 대한 강한 혐오감을 드러낸다.¹³ 그가 당시에 제작한 <도시 II>(도 2)는 이 신랄한 비난을 캔버스에 그대로 옮겨놓은 듯 보인다. 여기서 현수막, 텔레비전 스크린, 신문과 같은 매스미디어, 냉장고와 텔레비전과 같은 상품, 그리고 도시 그 자체는 일종의 가해자로서, 대중을 취면 걸고 무기력하게 만들고 소외시킨다. 이를 통해 화가는 자신의 도시묵시록을 작성한다.



도 2 임옥상, <도시 II>, 1982, 캔버스에 아크릴, 140x180cm

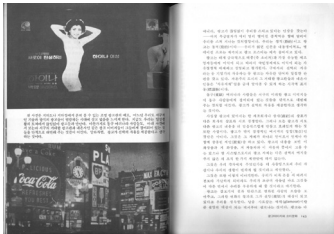
13 「좌담: 미술의 순수성과 현실의식」, 최민·성원경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』(서울: 열화당, 1982), p. 284.



도 3 『시각과 언어1』 속 팝아트 이미지



도 4 『시각과 언어1』 속 달력 사진과 그림 이미지



도 5 『시각과 언어1』 속 조명 광고판과 빌보드 이미지

지금까지의 서술은 기존의 지배적인 이해와 다르지 않다. 그러나 이와 대조적으로 필자가 강조하고 싶은 것은 『시각과 언어 1』에는 비판, 비난, 혹은 폭로로 환원되지 않는, 더 나아가 그것들과 상충되는 듯 보이는 하나의 은밀한 충동이 내재한다는 점이다. 그것은 대중문화를 포함한 이미지-세계에 대한 끌림이다. 총 300페이지의 이 책에는 약 200컷에 가까운 흑백과 컬러 도판들이 수록되어 있다. 그것들은 들라크르와의 낭만주의 회화에서 포토몽타주와 팝아트, 문인회에서 현실과 발언 멤버들의 구상회화까지의 미술작품들 뿐만 아니라, 거리의 키치그림과 극장 간판 그림, 그리고 잡지 광고, 빌보드, 신문과 사진 타블로이드, 만화, 쇼윈도, 아파트 등에 이르는 도시적 시각 환경의 이미지들을 망라한다 (도 3, 4, 5). 따라서 마치 서문에 묘사된 “이미지의 홍수”를 그대로 상연하려는 듯 보인다. 그러나 그

상연은 비판적인 논조에 종속되기보다 그 자체로 부정할 수 없는 재미와 즐거움을 제공한다. 그 즐거움은 한편으로 당시 한국에 잘 알려지지 않았던 서구의 작품들이 소개되었다는 점과 관련된다. 실제로 편집자들은 한국 내 서구 모더니즘에 대한 편향적인 이해를 문제 삼고 이를 교정하고자 다양한, 특히 “예술과 사회의 통합”을 꿈꾸던 흐름들을 의식적으로 소개하곤 했다.¹⁴

14 “우리의 미술이 서구의 미술을 수용하는 과정에서 여러 뜻있는 양식들을 소외시켜 왔던 점도 이 기회에 지적되어야 할 것이다. 특히 예술과 사회의 통합문제를 근원적으로 제기하거나 또는 양식적으로 통합의 기능을 유리하게 수행했던 사조는 거의 예외 없이 소외되었다고 볼 수 있다.” 성원경, 『한국 현대미술의 빛나간 궤적』, 『계간미술』 제14호 (1980년 여름), p. 133-140. 이 글 뿐만 아니라 1980년 그의 비평의 중요한 주장 중 하나가 바로 서구 모더니즘이 확립

그것들 중에는 이 책에 실린 포토몽타주의 다다, 그리고 르포르타주와 영화의 러시아 구축주의를 포함하는 소위 '역사적 아방가르드'(도 6)와 1982년 당시 서울미술관에서 두 차례에 걸쳐 "신구상회화"로 소개된 프랑스의 서사형상(Figuration Narrative) 등이 있다. 그러나 보다 근본적으로, 그 즐거움은 이 책에서 순수미술과 대중문화의 이미지들이 위계 없이 하나의 "시각문화"로 다뤄지고 있음에서 오는 일종의 도상과괴적 해방감 혹은 쾌락과 연관되는 듯 보인다. 이 점은 이 책 서문에서 실제로 제기된 것이기도 했다. 최민과 성완경은 앞서 언급했던 비판론을 언급한 이후, "순수미술과 그렇지 않은 것"의 "차별"을 폐기하고 "대량생산된 이미지 들을 미술이라는 범주에 포함"하여 "이 시대의 시각문화"로 바라볼 것을 요구했다. 그들에게 이 요구는 결코 자의적인 것이 아닌데, 왜냐하면 그것은 산업사회 자체가 추동하는 것이기 때문이다. 서문에 따르면, 산업사회의 기계복제와 대중매체의 이미지 생산 방식 속에서 소위 순수미술은 그 신화적 가치("이미지의 유일성 또는 희소성")를 잃거나, 혹은 오직 산업사회의 생산체제와의 결탁으로서만 그것을 유지한다. 서문의 부제인 "산업사회와 이미지의 현실"은 최민과 성완경에게 단순히 부정되어야 할 대상이 아니었다. 그것은 어떤 의미에서 "순수미술"로부터의 해방을 구조화하는 것이기도 했다. 그러나 이 점은 이 책에서 결코 명시적이지도 강조되지도 않았다. 단지 서문의 파편적인 몇 단락에, 그리고 책에서 상연된 이미지 범람에 의해, 일종의 흔적처럼 남아있는 듯 보인다.

"흔적"이라는 용어를 사용한 이유는 1982년 『시각과 언어 1』의 서문 「산업사회와 이미지의 현실」 이전의 글들에서 대중문화, 산업사회, 도시적 시각문



도 6 『시각과 언어1』에 실린 라울 하우스만(Raoul Hausmann)의 〈집에 있는 타틀린(Tatlin at Home)〉(1920) 이미지

적인 것과는 거리가 먼, 감추어진 활력이 있음을 지적하는 것이었다. 이 시기의 특수성에 대해, 박찬경은 한국모더니즘에 의해 가려진 특정한 서구모더니즘의 흐름, 즉 국제아방가르드의 존재를 파악하고 수혈받으려 했던 때로 설명한다. 박찬경, 『한국미술의 '비판성'과 작가의 '관심': 민중미술과 현재』, 『불』 제10호 (2008), p. 25.

화에 대한 긍정적인 면모에 관한 서술을 포함하는 일종의 양가적인 접근이 보다 두드러지기 때문이다. 그 주요 사례 중 하나가 『시각과 언어 1』 서문의 주요 아이디어의 출처인, 같은 해 보다 이른 시기에 발표된 최민의 글 「이미지의 대량생산」이다. 「이미지의 홍수시대」를 진단하면서 최민은 “매스미디어에 의해 대량생산된 이미지의 범람은 대개 상업적인 동기”에서 비롯된 것으로서 “도피적이고 상투적이며 억지로 조작된 유포피아의 환상을 주입”시키고 더 나아가 “산업사회의 생산구조 자체에서 생성된 독특한 이념 및 가치체계를 우리들 마음속에 심어”준다고 경고한다.¹⁵ 이 경고는 이후 「산업사회와 이미지의 현실」에 등장하게 되는 것이면서, 대중문화를 대중을 조종하고 기만하는 일종의 문화산업으로 읽는, 당시 잘 알려져 있던 프랑크푸르트학파식 비판론을 의식적으로 풀어쓴 것이다. 그러나 뒤이어 최민은 앞서 언급된 서문에서 충분히 암시되었지만 명시적이지는 않았던 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)의 기계복제시대 아우라의 상실에 관해 언급하면서 그 비판적 어조를 상쇄시킨다. 즉, 대량생산된 이미지들은 더 이상 “벤야민이 아우라라고 불렀던 사물에 따라 다니는 유일무이한 독특한 분위기를 지니지 않는다”. 이와 같은 조건은 (순수)미술의 관념, 신화, 용법을 해체하고 새롭게 확장시킨다. 그리고 곧 최민은 “대량생산의 옹호론”에 지면을 할애한다. 그는 수공적 이미지들이 결코 더 인간적인 것이 아니며 대량생산의 이미지가 결코 더 획일적인 것도 아님을 강조하면서, 미국 대중문화에 대한 매혹 속에서 1950년대 영국 팝을 이끈 인디펜던트 그룹 멤버 존 메케일(John McHale, 1922-1978)의 언급을 인용하여, 오히려 물품의 대량공급을 통해서 과거보다 더욱 “개별적이고 선택적인 소비”가 “개인적인 기호의 범위 안에서,” “전통이나 권위 및 희소성의 지배”를 덜 받으며 행해짐을 알려준다.¹⁶ 물론 최민은 산업생산과 대

15 최민, 「이미지의 대량생산」, 『월간중앙』(1982년 봄), p. 371.

16 앞의 글, p. 373. 존 메케일의 이 주장에 대한 최민의 참조는 메케일의 글 「플라스틱 파르테논(The Plastic Parthenon)」에서 온 것이다. 이 글은 1966년 저널 『Macatre』에 처음 실렸으며 이후 여러 책에 수록된다. 그 중 하나가 1968년 이탈리아어로 쓰여지고 1969년에 영어로 번역된 이탈리아의 비평가이자 철학자 질로 도플리스(Gillo Dorfles, 1910-)의 『키치: 나쁜 취미의 세계(Kitsch: The World of Bad Taste)』이다. 최민은 아마도 이 책에서 메케일의 글을 접했을 것이라 여겨지는데, 민정기는 1982년에 발표한 글 「도시 속의 상투적 액자그림」을 쓰는데 그 책을 최민으로부터 소개받았음을 회고한바 있다. 민정기 필자와의 인터뷰(2012년 12월 양평자택).

량생산에 대한 비판을 누락하지 않았고, 아우라가 완전히 사라진다고도 생각하지 않는다(예술의 아우라는 역설적으로 대량생산의 방식을 통해서 존속한다). 그러나 여기서 중요한 것은 마치 비판과 부정으로의 환원론을 견제하기라도 하듯 양가적인 태도가 강조된다는 점이다.

III '아우라'의 소멸에 대한 두 입장과 두 대중문화론

벤야민의 기계복제시대 '아우라의 상실' 테제의 등장은 흥미로운 점인데, 1970년대 말과 1980-81년 당시 최민 뿐만 아니라 김정현과 성완경 또한 자신들의 글에서 이를 종종 언급하거나 암시했다는 사실은 주목될 필요가 있다. 가장 이른 시기의 것 중 하나가 1979년 6월에 발표된 최민의 글 「복제미술품감상」으로서 여기서 그는 “발터 벤야민이 말한바 각각의 미술작품이 갖는 고유의 신비스러운 분위기, 즉 아우라”가 부재한 복제도판의 다양한 가능성에 대해 언급한다. 즉 복제도판은 대중이 미술을 친근하게 느끼게 만들고 더 나아가 콜라주와 같은 방식으로 마음대로 가지고 놀 수 있다. 그 대신 원본에 대한 집착을 ‘스노비즘’이라 비난한다.¹⁷ 이와 같은 ‘복제미술품’에 관한 다소 과감한 옹호는 새로운 이미지생산의 조건에 대한 전면적인 찬사보다는 현실과 발언의 근본적인 문제의식인 순수미술(혹은 고급미술)에 대한 강한 거부감을 주된 동기로 갖는 듯 보인다. 벤야민의 ‘아우라’는 바로 그 순수미술의 신비주의, 분리주의, 미학주의를 설명하는 가장 적합한 개념으로 받아들여졌다. 이 점은 김정현의 글에서 보다 명료하게 드러난다. 1981년 여름 『계간미술』의 특별기획 “새 구상화 11인의 현장”에 선정된 그는 자신의 소회를 “우리는 미술이 지니는 분위기에 너무 도취된 것 같다”로 시작한다. 그리고 곧 “분위기의 미술”은 “예술의 향기”가 아닌 “현실과의 단절”과 “사회적 도착증 내지 자폐증”을 의미한다고 지적하고 자신은 “예술적 향기를 희생시키는 한이 있더라도... 강력한 시각적 메시지를 대중들에게 투영”하겠다고 다짐한다.¹⁸

의심할 바 없이 “분위기” 혹은 “향기”로 종종 지칭되곤 했던 아우라에 관한

17 최민, 「복제미술품감상」, 『미술춘추』 제2호 (1979년 6월), pp. 25-27.

18 특별기획의 김정현의 글 참조, 「특별기획: 새 구상화 11인의 현장」, 『계간미술』 제18호 (1981년 여름), p. 92.

현실과 발언의 멤버들의 부정적인 이해는 벤야민의 잘 알려진 1935-36년의 에세이 「기계복제시대의 예술작품」(이하 「예술작품」으로 지칭)로부터 온 것이다. 이 글은 1974년 김윤수가 편집한 앤솔로지 『예술과 창조』를 통해 처음 한국 독자에게 소개되었고, 1978년 김우창의 또 다른 번역본이 등장했다.¹⁹ 또한 1970년대 후반 문학잡지 『세계의 문학』에 소개된 벤야민의 다른 글들(「사진의 작은 역사」와 「생산자로서의 작가」)의 번역본과 함께 묶여 단행본에 포함되기도 했으며, 문학과 대중문화관련 에세이에서 자주 등장하곤 했다.²⁰ 이와 같은 여러 판본들의 등장은 1970년대 말 벤야민의 「예술작품」, 더 나아가 벤야민의 사유 일반에 대한 관심과 요구가 한국 지성계 내부에서 점점 증가하고 있었음을 의미한다. 이 맥락으로부터 아우라의 상실에 대한 위 회원들의 관심은 분리되어 있지 않았다.

그러나 당시 그 글에 대한 해석은 단일하지 않았고, 앞서 언급한 미술인들은 하나의 특정한 입장을 취하고 있었다. 서구의 벤야민 연구자들에 의해 잘 지적되어온 것처럼, 그 독일철학자 스스로 아우라의 상실에 대한 태도는 양가적이었다. 「예술작품」에서 두드러지는 것처럼, 아우라의 사라짐은 전통적인 예술의 신화로부터의 해방이자 문화의 보다 집합적인 수용을 의미하는 것이라 칭송했지만, 그의 다른 에세이들(예를 들면, 「사진의 작은 역사」나 「이야기꾼」)에서는 근대성에 의한 진정한 “경험”의 가치하락을 의미하는 것으로서 애도의 대상이기도 했다.²¹ 앞서 언급한 현실과 발언의 멤버들이 전자의 경향을 취하고 있었다면, 당시 한국의 문학계에서 종종 발견되는 태도는 후자의 것이었다. 가장 적절한 사례는 김우창에 의해 제시되는데, 그 문학평론가

19 발터 벤야민, 「복제시대의 예술작품」, 김윤수 편, 『예술과 창조』(서울: 태극출판사, 1974), pp. 51-86; 발터 벤야민, 「기계복제시대의 예술작품」, 김용권 편, 『세계평론선』(서울: 삼성출판사, 1978), pp. 275-294.

20 「사진의 작은 역사」는 『세계의 문학』 1977년 여름호에, 「생산자로서의 작가」는 같은 잡지 1978년 겨울호에 실린다. 그리고 「예술작품」을 포함한 벤야민의 이 글들은 유중호의 편집으로 다시 출간된다. 유중호 편, 『문학예술과 사회상황』(서울: 민음사, 1979). 또한 벤야민과 프랑크푸르트학파를 소개하는 글들은 1970년대 말 자주 눈에 띈다. 예를 들면, 김종철, 「대중문화와 민주적 문화」, 『세계의 문학』 제3권 2호(1978년 여름), pp. 16-39; 미틴 제이, 김종철 역, 「미학이론과 대중문화비판」, 『문학과 지성』(1978년 가을), pp. 790-822.

21 아우라의 상실에 대한 “매우 양가적(profoundly ambivalent)”인 벤야민의 태도에 대해서는 미리엄 한센의 글을 참조, Miriam Hansen, “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The Blue Flower in the Land of Technology,’” *New German Critique*, No. 40 (Winter 1987), pp. 179-224.

의 1978년의 글 「보이는 것과 보이지 않는 것: 산업시대의 미학과 인간」(이후 1982년 같은 제목으로 『시각과 언어 1』에 재수록)은 “산업화와 더불어 가능해지는 물건의 다양화와 세계의 확대”가 과연 “참다운 의미에서의 풍부화나 또는 심화”인지를 묻고, 오히려 “산업화에 따라서 일어나는 지각 혁명의 한 특징”으로 “보이지 않는 것을 아주 사라져 버리게 했다는 데해 있음을 언급한다.²² 그 “보이지 않는 것”을 김우창은 벤야민이 “분위기”라 부른 현상이라 지적한다. 그것은 “사람의 행복한 삶에서 사물과 사람이 떼어 놓을 수 없는 상호 삼투관계” 혹은 “의미있는 체험”이다. 이렇게 “공동체의 삶에 연결되어 있는 어떤 종류의 체험,” “공동체적 기억,” “유기적인 기억”과 대치될 수 있는 벤야민의 ‘분위기’가 바로 산업사회의 물량공세, 증가하는 자극, 소비주의 속에서 점점 사라지고 있음을 애도한다.²³

이처럼, 아우라에 대한 부정과 희구, 그것의 상실에 대한 환영과 애도라는 서로 다른 방식의 수용은 각각의 분과에서 요구되는 시급한 문제의식의 차이로부터 연유했을 것이다. 최소한 미술의 경우에 있어서, 한국의 제도 미술계와 그 지배적인 담론에 대한 회의와 불만이 가장 근본적인 문제의식이었던 이들에게 아우라는 손쉽게 일종의 미학적 페티시로서 받아들여졌고, 따라서 기계복제시대 속 그것의 상실에 대한 테제는 상실에 대한 애도나 노스탤지어가 아닌 충분히 새로운 가능성에 대한 기대감으로 응수될 수 있었다. 아우라에 대한 이와 같은 다소 환원적인 독해는 흥미롭게도, 아우라의 상실을 가속화한다고 여겨진 산업사회와 대량생산된 이미지, 그리고 대중문화에 관한 비환원적인 독해를 가능하게 했다. 즉, 그것들은 단순히 ‘기만적인 것’으로 부정될 수 있는 것이 아니었다. 물론 그 기대감은 결코 무조건적이지 않았다. 성완경이 1980년 한 전시리뷰에서 언급했듯이, “영화나 사진이나 그래픽이나 만화

22 김우창, 「보이는 것과 보이지 않는 것: 산업시대의 미학과 인간」, 『뿌리깊은 나무』 제24호(1978년 2월), pp. 43-44.

23 앞의 글, pp. 46-48. 비록 벤야민의 아우라에 대한 언급이 명시적으로 제시되지는 않지만, 김우창과 유사하게 불문 학자이자 문학평론가 김현 또한 새롭게 변모하는 도시환경과 도시적 가치가 일상 속 지각과 경험에 미치는 영향을 서술한다. 자신의 반포아파트의 경험을 토대로, 그는 그 공간이 사물의 “두께”, “비밀”, “깊이”, 즉 일종의 거리감을 제거한다고 지적하고 그 상실에 대한 애도와 노스탤지어를 드러낸다. 김현, 「알고 보니 아파트는 살 데가 아니더라」, 『뿌리깊은 나무』 제31호(1978년 9월), pp. 54-59. 이 글의 제목은 이후 “두꺼운 삶과 얇은 삶”으로 변경되어 그의 산문집에 실린다. 김현, 『두꺼운 삶과 얇은 삶』(서울: 나남, 1986).

따위의 엄청난 그림 형상들은... 거의 선전적이고 오락적이며 소비적이어서 참 되고 진실한 가치를 전달하는 경우는 드물다”라는 점을 그들은 잘 알고 있었다. 그러나 곧이어 다음과 같이 덧붙이듯, “그러나 무엇을 알리고 설명하거나 우리를 흥겹게 하고 기쁘게 하면서 우리에게 형상의 차원에서 갖가지 체험을 하게 하는 것은 틀림이 없다”라며 대중문화 이미지의 힘을 인정했다.²⁴ 이 글에서 성완경은 “순수미술”이 적극적으로 자신 이외의 “갖가지 그림, ”즉 대중의 시각문화와 “그 형식이 뒤섞이고 서로 침투”하길 요구했다. 이것은 그에게 난국에 빠진 한국미술, 즉 난해하고 전달력 없는 일종의 자폐적 미술이 스스로를 갱신하는 하나의 주요한 방식이었다.

김정현의 경우에는 보다 과감하게 “산업사회가 갖는 여러 긍정적인 측면으로 미술의 관계를 유기적으로 결합”해야 한다고 까지 주장하기도 했다.²⁵ 1981년에 쓴 “산업사회의 미술”에 관한 논문에서 그는 앞서 언급한 김우창의 「예술작품」 번역본을 참고하여 “대중들이 범접하지 못할 권위와 분위기”가 “고급예술의 소외와 고립현상”을 낳았음을 주장한다. 그리고 이와 같은 예술의 신화화는 일종의 “신앙”으로서 시대착오적임을, 그 대신 산업사회의 삶의 표현과 그것에 맞는 적극적인 표현형식 (“판화, 인쇄, 사진, 벽화, 심지어는 다른 장르의 예술들”)을 통해서 그 사회의 원래의 꿈, 즉 “세속화, 전문화, 합리화, 민주화”를 복구해야함을 지적했다. “산업사회와 미술의 역동적인 의미를 강조”하기 위해, 김정현은 자신의 글 마지막을 벤야민이 「예술작품」 시작에 배치했던 발췌문으로 대신했다. 그것은 기술발전이 예술적 발상과 그 관념 자체에 커다란 영향을 줄 것임을 예상해야 한다는 프랑스의 시인이자 철학자 폴 발레리(Paul Valéry, 1871-1945)의 경구였다.

이처럼, ‘현발’ 일부 회원들의 벤야민의 「예술작품」 에세이 속 테제의 적극적인 수용은 결코 그 자체로 독립적인 현상이 아니라, 그것과 긴밀히 연관된 산업사회, 대중문화, 대중사회, 도시화 등과 같은 새로운 사회적 현실과 가치에 대한 특정한 입장을 수반했다. 실제로, 앞서 잠시 언급한 바 있던 1970년대 말

24 성완경, 「천경자가 주는 즐거움에 대하여: 그의 인도, 중남미 풍물전」, 『뿌리깊은 나무』 제50호(1980년 4월), p. 20.

25 김정현, 「산업사회의 미술—미술의 사회적 소외와 편재를 중심으로」, 『금강문화』 제14호(1981년 3월), p. 76.

벤야민에 대한 관심의 증가는 새롭게 등장하는 사회적 현실과 그 가치를 둘러싼 지성계의 보다 광범위한 담론의 경쟁 속에서 이해되어야 한다. 「예술작품」은 대중문화가 대중을 기만, 조종, 억압한다고 보는 당시의 비판이나 비판론에 대한 일종의 교정의 기능을 수행했다. 1978년에 평론가 김종철은 “프랑크푸르트의 다른 이론가들이 대중문화의 비판적 의식의 마비기능에 주목하는 것과는 달리, 벤야민은 기계복제라는 현대적인 기술공학에 기초하여 새로운 형태의 민주적인 문화가 발생할 수 있는 가능성에 주목”한다고 설명했다.²⁶ 물론 저자 또한 대중사회와 그 문화의 문제점을 부인하지는 않는다. 그러나 그에게 중요한 것은 대중문화에 대한 논의가 “복합적인 관점에서 접근”되어야 한다는 점이다. 그는 그 논의가 “보람있는 것이 되려면 그것이 문화의 민주화 또는 민주적 문화의 형성이라는 관점에서 진행되어야 한다고 믿는다”고 주장한다. 벤야민의 「예술작품」과 프랑크푸르트학파, 특히 마르쿠제의 논의의 비교로 구성된 이 글은 당시 지성계에서 등장하던 하나의 특정한 요구를 반영하고 있었다. 그것은 대중사회와 그 문화에 대한 “복합적”이지 않은 접근 방식, 즉 일방적인 폄하, 비판, 비판론의 지배에 대한 일종의 도전으로서 보다 “균형적”인 접근의 요구였다.

실제로 1970년대 대도시의 대중문화는 지속적인 비판의 대상이었다. 한편으로, 그것은 당시 등장하던 민중담론과 결부되어 비판적 지식인들에게 “최면적”이고 “조작적”인 “지배메커니즘”으로 읽혔다면, 흥미롭게도 박정희 체제의 공식담론에 의해서 또한 “퇴폐,” “타락,” “서구적,” “개인주의적”이라는 비난과 탄압을 받았다.²⁷ 이와 같은 전면적인 부정의 맥락에 도전하는 “균형적” 접근의 요구가 두드러진 때는 1970년대 후반이었다. 신문방송학 분야에서 허버트 갱스(Herbert J. Gans)의 『대중문화와 고급문화(Popular Culture and

26 김종철, 앞의 글 p. 35.

27 대중사회와 대중문화에 대한 비판이 지배적인 담론이었음은 최근 자주 지적된다. 예를 들면, 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 제32호(2011년 6월), pp. 187-226. 서구의 비판이론과 그와 결부된 당시 등장하던 민중담론은 지식인 사회 속 대중문화에 대한 비판적 논조를 주도한 주요 목소리였다. 대중문화에 반하는 민중담론에 관해서는 다음 대담에서 사회학자 한완상의 언급을 참조. 「좌담회: 대중문화 현황과 새 방향」, 『창작과 비평』 제14권 3호(1979년 9월), pp. 2-42. 또한 대중, 대중사회, 대중문화에 관한 박정희 체제의 부정적 관점에 대해서는 황병주의 글을 참조. 황병주, 「유신체제의 대중인식과 동원담론」, 『상허학보』 제32호(2011년 6월), pp. 143-186.

High Culture』(1977년 번역)와 같은 “긍정적인”(혹은 “다원주의적”) 대중문화론이 소개되었다. 이 책의 역자인 강현두는 비판론적 이론들이 지배하는 “몹시 편향된” 대중문화론을 “바로 잡기 위해” 이 책을 출간했음을 회고한 바 있다.²⁸ 다른 한편으로, 그 요구는 문학비평의 분야에서 “대중문화에 대한 새로운 인식”을 촉구하는 김현과 오생근의 일련의 에세이를 통해 분출되었다. 오생근은 대중문화에 대한 “동어반복적인 비판을 되풀이”하는 것이 의미가 없음을 지적하면서, 대중문화에 대한 “절망적인 시선”이 대중이 언제나 기만당한다고 전제하는, “대중을 경멸하는 엘리트주의의 음험한 노출”이라 비판한다.²⁹ 물론 대중문화가 참다운 민주적 문화가 아닌 것은 사실이지만, 고급문화에 비해서 삶의 현실과 가깝고 따라서 “어느 정도 민주적임”을 인정해야 한다고 주장했다. 김현 또한 비슷하게 대중문화에 대한 비판론이 엘리트주의에서 기원한 것임을 지적하고, 더 나아가 그는 대중문화에 대한 부끄러움을 갖지 말 것을 충고하면서, “뛰어난 수준의 쇼우는 영터리 발레보다 예술적이며, 뛰어난 수준의 만화는 사이버 그림보다 더 큰 즐거움을 준다”고 주장했다.³⁰ 1970년대 말 이러한 일군의 교정 시도들은 대중, 대중사회, 대중문화, 그리고 더 나아가 산업사회에 대한 과도한 비판론으로부터 거리두기를 촉구했고, 더 나아가 그 새로운 사회적 조건과 가치의 해방적 잠재성에 착목할 것을 조심스럽게 제안했다. 현실과 발언의 형성기, 최민, 성완경, 김정현이 취한, 비판으로 환원될 수 없는 특정한 입장은 이와 같은 지성계 내부의 다양한 목소리들과 분리될 수 없었다. 1980년 성완경이 “사회경제적인 변화로 도시화나 생활양식의 변화”에 대응하는 미술을 언급했을 때, 그것은 새로운 사회적 조건에 대한 단순한 비판적 부정성을 넘어서는 이해, 수용, 활용을 모두 포함하는 열린 방식의 접근이었다.³¹

28 허버트 갱스, 강현두 역, 『대중문화와 고급문화』(서울: 삼영사, 1977), 강현두의 회고는 다음을 참조, 강현두, 「편자서문: 대중문화를 연구해 오면서」, 『대중문화론』(서울: 나남, 1987), p. 11.

29 1970년대 후반 오생근의 대중문화에 대한 글 「전환기 시대의 문화의식」, 「대중문화와 의식의 변혁」 등을 참조, 오생근, 『삶을 위한 비평』(서울: 문학과 지성사, 1978).

30 김현, 「대중문화의 새로운 인식」, 『뿌리깊은 나무』 제26호(1978년 4월), pp. 42-48.

31 성완경의 최근의 발언들이 이와 같은 논조를 취하고 있음은 지적될 필요가 있다. 그는 최근의 인터뷰에서 현실과 발언이 “도회적인 삶에 대한 감각이 더 있었다던가, 이미지 문화, 산업사회—모더니티에 대한 이해나 이런 것들 갖고

IV 광고, 포스터, 키치의 이해, 수용, 활용

산업화, 도시화, 대중사회, 대중문화 등의 1970년대 한국사회의 새롭게 등장하는 조건은 비판적 지식인들로 하여금 그 가공할만한 속도와 부작용에 주목하게 했다. 그 변모의 식민성, 억압성, 그리고 그것이 야기하는 사회적, 경제적, 지리적 불균형은 국가 주도의 근대화라는 지배적인 내러티브에 대한 대항-담론, 즉 민중담론의 구성을 촉발시켰다. 1970년대 형성되어 가던 이 담론의 영향력으로부터 ‘현발’ 회원들은 멀리 있지 않았고 그 미술단체 시작 또한 그 힘과 무관하지 않았다. 1979년 겨울, 현실과 발언이 4·19 20주년 기념전에 대한 기획에서 출발했다는 점은 그것이 “실패”로 점철된 한국의 역사를 의미 있는 대항-역사의 복원을 통해 교정하려는 민중프로젝트의 영향 아래서 진행되었음을 말해준다.³² 그러나 동시에, ‘현발’의 실천은 1970년대 점점 더 자신의 논리의 참호 속에 침잠하는 듯 보였던 한국 순수미술경향에 대한 교정 프로그램이기도 했다. 여기서 산업화, 도시화, 대중사회, 대중문화 등의 점점 커져가는 힘은 순수미술의 신앙을 해체하는 조건이자 수단으로 간주되었다. 즉, 미술생산과 소비의 대중화, 집단화, 사회화 등과 같은 일종의 유평파적 계기를 또한 그 그룹은 간취하고 있었다.

1980년대 초 현실과 발언의 실천을 구조화한 것은 이와 같은 두 가지의 서로 구분되고 때로는 상충하는 인식들의 상호작용이었다. 이 점은 당시 현실과 발언이 크게 두 진영으로 나뉘어져 있었음을 언급했던 임옥상의 회고를 통해 엿볼 수 있다. 그는 출발 당시 창립멤버들이 “일정정도 관심사를 달리하는 사람들로 이루어져” 있음을 언급하면서, 그 스펙트럼의 한쪽에 자신과 신경호와 같이 “사회 속으로 뛰어드는 경향” 혹은 “그림을 갖고 싸우려는 입장”이, 다른

있었”음을, 그리고 “현실과 발언 초창기에 비근한 일상성에 대한 감흥을 느끼고 얘기하고 소통하길 바랐다는 것, 그리고 동시에 이미지 문화에 대한 공감이나 민감성을 갖고 있고, 그런 것을 미술 속으로 끌어들이고 싶어했다는 것, 껍적인 것이라 얘기”할 수 있음을 언급한다. 『성원경, 김정현 · 안규철 · 윤범모 · 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』(서울: 현실문화, 2012), pp. 190-191.

³² 역사학자 이남희는 민중을 역사발전의 진정한 주체이자 사회변화를 가능케 할 하나의 일관되고 통일적인 정치적 정체성으로 규정하는 민중프로젝트가 식민주의, 외세의 개입, 전쟁, 권위주의적 체제 등으로 구성된, “실패”로 점철된 역사, 한국의 “부정적” 근대성에 대한 교정시도로 설명한다. Namhee Lee, *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea* (Ithaca: Cornell University Press, 2007).

쪽에는 성완경과 최민 같은 “대중매체 시대의 문화현실에 주목”했던 입장이 있었다고 회고한다.³³ 이 두 입장은 한편으로 그 차이에 대한 명확한 인식 속에서 스스로를 공고히 했던 것으로 보인다. 신경호는 초기 “현발의 지향점이 정치적 발언의 의미에서 표현 양식의 넓힘”으로, 즉 “꼭 그림으로만 해야 하느냐, 만화도 좋고, 이발소 그림도 좋고 또는 포스터와 같은 그런 형식은 어떻냐, 즉 소통의 방식을 확장하자는 쪽으로 흘러”갔다고 언급하고, 이에 “사실은 굉장히 실망”했음을 회고한 바 있다.³⁴ 이처럼 “평론가들의 구미에 맞추어 지는 것”에 반해서, 그는 “현실에 대한 미술의 강력한 발언”을 주장했다.³⁵ 이와는 대조적으로, 성완경은 1980년의 글 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」에서 “흔히 민중적 삶의 현실을 그렸다고 자부하는 그림들도...그들의 소외를 변경시킬 수는 없다. 이것이 미술 민주주의의 허구다. 바람직한 미술현실의 방향은 미술의 민주화보다는 미술의 사회화에서 찾아져야 한다”고 주장했다.³⁶ 민주주의의 도상을 그리는 것보다 “미술관 밖의 미술에 대해 눈을 돌리는 것”으로부터 새로운 미술문화의 길이 시작된다고 주장하는 이 글은 이후 “민중미술의 집요한 재현주의적 태도”에 대한 비판을 예고했다.³⁷



도 7 성완경, 〈손은 얼굴을 능가한다〉, 1980, 액자에 사진과 글 리주, 크기미상

그러나 다른 한편으로, 두 입장은 임옥상의 말을 빌리면, “학습 과정을 통해 통일되는 과정”, 즉 지속적인 협상의 대상이었다. 그 과정 속에서 나온 하나의 주요한 결과물로서 우리는 대중매체의 이미지와 형식을 그 원래의 의도에 반하여 “비판적”으로 활용하는 전략을 꼽을 수 있을 것이다. 1980-81년의 현실과 발언이 참여한 전시, 즉 《현실과 발언 창립전》(미술회관, 동산방), 《새로운 구상화가 11인전》

33 「〈현실과 발언〉 좌담」, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, p. 59.

34 「신경호」, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, p. 318.

35 당시 현실과 발언 내부의 지형 속 신경호의 입장에 대해서는 다음을 참조. 이태호, 「무덤그림에서 시작된 현실의 냉소적 표정들: 신경호의 첫 개인전에」, 『넋이라도 있고 없고: 1968-1992』(전시 카탈로그), 1992, p. 8.

36 성완경, 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」, p. 140.

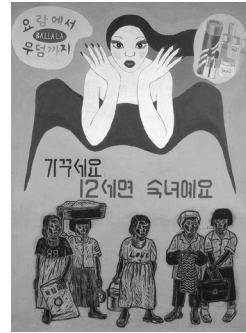
37 “민중미술의 집요한 재현주의적 태도”에 대한 비판은 다음을 참조. 박찬경, 「개념미술, 민중미술, 행동주의를 이해하는 기본적인 관점-민주적 미술문화에 대한 관심을 촉구하며」, 『포럼 에이』 제 2호(1998년 7월 30일), p. 23.

(롯데화랑), 《현대미술 워크숍 기획전》(동덕미술관), 그리고 《도시와 시각전》(롯데화랑)을 통해서 선보인 성완경의 〈손은 얼굴을 능가한다〉(1980), 오윤의 〈마케팅〉(1980-81) 시리즈, 김정현의 〈풍요한 생활을 창조하는-럭키 모노룸〉(1981) 등(도 7, 8, 9)은 일반 대중의 접근성과 가독성을 담보하는 “전형”이 되는 상품광고나 포스터의 이미지나 포맷 자체를 그것들의 “지배력을 약화시키고 허구를 깨는” 방식으로 활용한다.³⁸ 이들은 1980년에 발간된 여러 여성지나 교양지(『여성중앙』, 『여성동아』, 『뿌리깊은 나무』 등)에 실린 비닐 바닥장판이나 화장품 광고의 이미지를 그대로 콜라주하거나 모사, 혹은 모티프로 사용한다(예를 들면, 성완경의 경우 콜라주에 지시되어 있는 것처럼 “꽃샘스캔케어,” 김정현 또한 잘 알려진 그 제목(“풍요한 생활을 창조하는...”)에서 암시된 것처럼 “럭키 모노룸,” 그리고

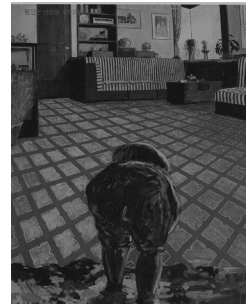


도 10 꽃샘스킨케어 잡지광고, 1980

오윤의 경우 비록 명시적이지는 않지만 “꽃샘 두볼프란엑스” 상품광고(도 10, 11, 12).³⁹ 이와 같은 실제 광고이미지의 사용은 분명 의식적인 듯 보이는데, 그것은 단순히 추상적인 광고형식을 암시하는 것 이상으로 여러 대중매체를 통해서 널리 공유된 1980년대 초 한국의 공통적인 시각문화의 탐색을 의미한다. 이미지의 구체성으로부터 필연적으로 야기되는 강한 환기력, 접근성, 가독성, 그리



도 8 오윤, 〈마케팅Ⅲ:발라라〉, 1981, 캔버스에 혼합매체, 174x120cm



도 9 김정현, 〈풍요한 생활을 창조하는...〉, 1981, 캔버스에 아크릴, 90x65cm

38 성완경은 김정현과 오윤의 작업을 설명하면서, “어떤 전형 속에 들어가 그것을 해체하거나 비평하는 일”을 한다고 설명한다. 성완경, 「빈곤한 도식, 새로운 표현의지」, 『미당』 제1호 (1981년 9월), p. 40.

39 오윤의 〈마케팅 2(발라라)〉의 여성이미지가 1980년 당시 실제 잡지광고(“꽃샘두볼프란엑스”)를 연상시킨다는 점은 전병윤의 논문에서 잘 지적된 바 있다. 전병윤, 「오윤의 〈마케팅〉연작연구」, 서울대학교 대학원 석사논문, 2012, p. 45.



도 11 꽃샘두볼프란엑스 잡지광고, 1980



도 12 럭키모노룸 잡지광고, 1980

고 재미를 활용했다는 점은 이 작품들이, 대립되는 도상들의 병치나 광고의 유기적 이미지의 파편화를 통해 “소격효과”를 만들어내고 결국 상품과 이미지-문화에 대한 “비판적 해체”를 의도했다는 점만큼이나 중요하게 지적되어야 한다.

한편, 현실과 발언에 내재하는 산업사회의 대중문화와 이미지 생산에 대한 관심이 위의 협상의 과정에 종속되지 않았다는 점은 80년대 초 현실과 발언 실천의 다층적 면모를 복원하는데 있어서 중요하게 지적될 필요가 있다. 그 극명한 사례가 바로 민정기의 ‘키치’에 대한 과감한 애착이다. 1981년은 민정기의 ‘키치’ 선언의 해라고 부를 수 있는데, 앞서 언급한 《새로운 구상화가 11인전》에 그는〈세수〉와 함께 〈대화〉를 출품했고, 〈세수〉에 등장하는 듯 보이는 도시노동자의 대중음식점에서의 식사광경인 〈대화〉(도 13) 속 돼지그림은 다시 《도시와 시각전》에 하나의 작품 〈돼지〉(도 14)로 출품되었다. 그리고 《십이월전》

을 통해 물레방아 도는 초가집을 그린〈그리움〉을 선보였다. 제목만큼이나 상투적인 주제와 조악한 양식을 취한 이 그림들을 그는 “이발소 그림”이라 칭하면서, 마치 자신의 작품 〈대화〉를 도해하듯 1981년에 그것은 “일반대중이 쉽게 가는 곳에 걸린 대중적인 그림들. 식당이나 술집 등에 걸려 있는...유치하고 수준이하라 지목되는 그림”이라 설명했다. 그리고 그는 “정색을 하고 무게를 잡는 권위”도, “어떤 관념에 가득한 우상”도 보이지 않는 이와 같은 그림들을 “아무렇게



도 13 민정기, 〈대화〉, 1981, 캔버스에 유채, 112x145cm



도 14 민정기, <돼지>, 1981, 캔버스에 유채, 112x145cm

나 가슴을 터놓고 온몸으로 받아들이고 싶다”고 고백한다.⁴⁰ 이 진술은 대중적 키치에 대한 자신의 관심이 우선, “무계,” “권위,” “관념,” “우상”과 연관된 미술에 대한 반작용임을 암시한다. 따라서 그의 “이발소 그림”의 제시는 일종의 순수미술에 대한 공격, 즉 “다다이스트적 거부감,” “다다적인 도발,” “취미의 반항”과 무관하지 않고 일종의 “데몬스트레이션”이나 “스캔들”로서 받아들여졌다.⁴¹ 심지어 그는 1981년 8월 《십이월전》 카탈로그에 자신이 직접 구입한 “이발소 그림”들의 사진(도 15)을 그대로 실기도 했다.

그러나 그 고백은 동시에 이 그림들의 제시가 단순히 공격을 위한 수단 이상임을 드러낸다. 즉 반어적이고 냉소적인 거리나 우월한 듯 내려다보면서 그것들을 활용(혹은 착취)하기보다 스스로 그 세계에 깊숙이 빠져있음을 드러낸다. 이처럼 반어나 냉소 없는, “가슴을 터놓고 온몸으로 받아”들임은 키치에 대한 지배적인 폄하에 도전한다. 피상적인 감동만을 제공한다는 점에서 감상적이고, 손쉬운 이해를 제공한다는 점에서 비지성적이고, 안온한 정서를 제공한다는 점에서 회피주의적인 “키치”는 대중문화와 함께 부정적인 의미로 통용되었다. 따라서 키치에 대한 그의 애정은 단순히 선언되는 것이 아니라 정당화되어야 할 것이었다. 이 작업을 수행한 것이 1982년에 발표된 그의 글 「도시 속의 상투적 액자그림」이다.⁴² 그는 “이발소 그림이라고 불리는 종류



도 15 《십이월전》(1981) 카탈로그 민정기 색션의 ‘이발소 그림’ 사진들

40 민정기, 「특별기획: 새 구상화 11인의 현장」, 『계간미술』 (1981년 여름), p. 97.

41 인용들은 다음에서 온 것이다. 성원경, 「민정기」, 『1982년 2회 문제자가 작품전』, 서울미술관, 1983, 페이지 넘버 없음. 최민, 「민정기」, 『사람들, 빛나는 정신들』 (앙골렘 조형예술센터 전시 카탈로그), 1983년, 페이지 넘버 없음. 유홍준, 「건강한 대중 미술을 위하여」, 『미당』 제33호 (1984년 4월), pp. 237-238.

42 민정기, 「도시 속의 상투적 액자그림」, 『그림과 말』 (현실과 발언 동인지, 1982), pp. 64-68.

의 그림들이 많은 결점과 문제점에도 불구하고 많은 사람들에게 자연스럽게 받아들여지고 있으며, 독특한 정서를 전해준다. 따라서 예술의 '민주화'나 '대중화'라는 이상을 전제로 하고 생각해 볼 때 기왕 대중들의 삶 도처에 자리 잡은 이런 종류의 그림이 과연 어떤 것인가"를 탐구하겠다고 밝히면서, 자신의 글이 비판이 아니라 이해하기 위한 것임을 암시한다. 실제로 이 글은 "상투적"인 것과 "대중예술" 혹은 "키치"에 대한 양가적 해석들을 제공한다. 즉, "상투적 태도"는 현대화의 한 부산물로서 실제의 생각과는 거리가 있는 일종의 "기계적" 응답 혹은 "의식의 주형"이지만, 그것 속에서 현대인들은 가치, 기준, 의미, 동기들의 불확실성이나 애매성으로부터 스스로를 "구제"하고 "안정을 느낀다". 또한 대중예술이나 키치는 기존의 사회관계를 영속화시키는데 기여하지만 최소한 "지나치게 비교화하는 어떤 예술의 경향에 제동"을 걸어왔으며 "대중들 속에서 자신의 위치"를 찾고 있다. 그는 마지막으로 자신은 "대중사회 속에" 살고 있으며, "도시 한구석의 한 장의 상투적 액자그림"은 "대중적 삶"을 강하게 환기하고 있다고 언급한다. 이 글은 상투성과 키치에 관한 서구의 사회학적, 미학적 논의들에 근거해서 쓴 것이지만, 이론적인 관심보다는 "이발소 그림" 산업의 메카였던 삼각지에 살던 민정기가 자신의 일상에서 자주 접하던 시각문화로부터 느낀 "독특한 정서" 혹은 호감을 스스로 이해하고자 하는 시도였다. 도시의 대중예술에 대한 열린 태도에 근거한 이 시도를 그 누구보다도 성완경과 최민이 일찍 간파하고 환영했다는 점은 그리 놀랄만한 것이 아닐 것이다.

V 나오는 말

이 글은 1980년 초 매우 짧은 기간이자 현실과 발언의 태동기, 그 그룹이 산업사회, 대중사회, 대중문화 등과 같은 새롭게 도래하는 사회적 현상에 대해 취하는 태도의 복잡성을 복구하고자 했다. 이 목표를 위해서 멤버들(최민, 성완경, 김정현, 민정기)의 별로 논의되지 않았던 글들을 조명하고 그것들이 긴밀하게 연관되어 있던 1970년대 후반 대중문화에 대한 특정한 논의들(벤야민의 「예술작품」과 탈-프랑크푸르트학파적 접근법)의 맥락을 환기시켰다. 그리고

이 담론적 조건들과 결부시켜 현실과 발언 초기 몇몇 작업들에 내재한 양가적이거나 열린 접근법을 확인하고자 했다. 이 주제가 많은 주목을 받지 못한 것은 현실과 발언에 관한 논의가 주로 80년대 민중미술의 내러티브와 결부되어 서술되어온 것과 관련이 있다. 현실과 발언이 그 운동의 시초적인 역할을 했다는 점에서 이 접근법은 필연적이지만, 동시에 그 그룹의 실천의 다층적인 면모를 “비판”이나 “폭로”로 환원시키는 경향을 보였다.

그러나 더욱 중요한 것으로서, 이 주제에 대한 무관심은 ‘현발’의 실천 자체가 그 양가적이거나 열린 태도를 오래 유지하지 않았다는 점과 관련이 있다. 1982년경부터 앞서 언급한 멤버들의 글이나 작업들에서 초기 그들의 관심인 산업사회, 대중문화, 대량생산된 이미지, 도시 등을 향한 태도의 모호함과 긴장이 점점 사라졌고, 이후 그 관심의 열의마저 잦아든다. 자신의 사진콜라주 작업을 중단한 성완경에게 대중문화의 이미지들은 더 이상 예전의 “무엇을 알리고 설명하거나 우리를 흥겹게 하고 기쁘게 하면서 우리에게 형상의 차원에서 갖가지 체험을 하게 하는” 것이 아니라 “직접적인 체험을... 멀어지고 불가능하게 만드는” 기 드보르의 “스펙터클” 혹은 장 보드리야르의 “하이퍼리얼”의 개념을 통해 이해된다.⁴³ 민정기는 더 이상 “이발소 그림”을 그리지 않고 스펙터클과 관리사회에 대한 음울한 비전의 제시로 나아간다. 오윤은 〈마케팅〉시리즈를 마감하고 그것이 마치 일시적인 외도인 양 다시금 이전의 민중소재와 목판형식의 탐구를 재개한다. 김정현 또한 더 이상 소비성 내구재와 광고 이미지를 주요 소재로 삼지 않는다. 전반적으로 산업사회가 아닌 소비사회가 문제시된다. 그리고 미술계 일반에서 도시와 대중문화는 도덕적 타락이나 소비자본주의의 침투장소가 된다. 이와 같은 급격한 전환은 미술생산과 소비의 대중화, 집단화, 사회화 등과 같은 일종의 유토피아적 상상력의 폐기를 의미하는 것은 결코 아니었다. 오히려 그 유토피아적 계기가 더 이상 고급문화에 반하는 대중문화가 아닌, 고급문화와 대중문화 둘 모두에 반하는 민중문화로 상정되는 1980년대 초중반의 사회적, 지적, 문화적 정세 속에서 이해될 수 있을 것이다. 이와 같은 한국의 문화정치학 속 지형의 변화는 분명 1980년대 중

43 성원경, 『이미지 문화』 속의 사진이미지와 미술·신구상회화와 현대사회, 『공간』 제183호(1982년 9월), pp. 77-79.

후반 미술과 사회, 혹은 정치의 전례 없는 접속으로 이어졌다. 그러나 민중문화 속 편재하는 반-도시적, 반-대중문화적 태도로 인해서 그 시기는 어떤 의미에서 1980년대 초 변증법적인 접근의 생산적 긴장과 미묘함이 경화된 시기로 이해될 수 있을 것이다.⁴⁴

주제어 Keywords

현실과 발언(Reality and Utterance), 대중문화(Mass Culture), 산업사회(Industrial Society), 도시(the City), 민주화된 미술(Democratized Art), 대중예술(Mass Art), 발터 벤야민(Walter Benjamin), 프랑크푸르트학파(Frankfurt School), 양가성(Ambivalence)

투고일: 2013. 9. 16 심사완료일: 2013. 10. 15 게재확정일: 2013. 11. 10

44 1993년 10년간의 파리 유학을 끝내고 돌아온 최민은 자신의 인터뷰에서 마치 그 변증법의 종단을 문제 삼기라도 하듯 다음과 같이 언급했다. “도시화를 부정적으로만 보아서는 안 될 것 같습니다. 어쨌든 도시야말로 문명의 근거이고 모든 사람들이 서로를 소통하는 곳, 그리고 기회가 주어지는 곳이니깐요. 돌아와서 보니 우리 민미협 작가들 중에서도 도시를 떠나 작업실을 마련한 사람들도 적지 않더군요. 각자 나름의 이유가 있겠지만 어떤 점에서는 도시를 피한 측면도 있지 않나 생각합니다. 우리의 도시화가 부정적이라고 해도 도시화 일반을 부정할 필요는 없다는 생각입니다.” 이영욱·최민, 「문화의 '상대적 지둔함'에 기초하여」, 『민족미술』 제26호 (1993년 8월); 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』(서울: 발언, 1994), pp. 295-297에 재수록.

참고문헌 Bibliography

강현두 편, 『대중문화론』, 서울: 나남, 1987.

기혜경, 「문화변동기의 미술비평—미술비평연구회(89-93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 제25집, 2013, pp. 111-43.

김영나, 「한국미술의 아방가르드 시론」, 『한국근현대미술사학』 제21집, 2010, pp. 235-259.

김우창, 「보이는 것과 보이지 않는 것: 산업시대의 미학과 인간」, 『뿌리깊은 나무』 제24호, 1978년 2월, pp. 42-48.

김정현, 「산업사회의 미술—미술의 사회적 소외와 편재를 중심으로」, 『금강문화』 제14호, 1981년 3월, pp. 68-77.

_____, 「특별기획: 새 구상화 11인의 현장」, 『계간미술』 제18호, 1981년 여름, p. 92.

김정현·안규철·윤범모·임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 서울: 현실문화, 2012.

김종철, 「대중문화와 민주적 문화」, 『세계의 문학』 제3권 2호, 1978년 여름, pp. 16-39.

_____, 「역사와 삶의 현장을 위하여 민중문화 운동의 현단계와 전망」, 『현실과 발언: 1980년대 새로운 미술을 위하여』, 서울: 열화당, 1985, pp. 39-42.

김현, 「대중문화의 새로운 인식」, 『뿌리깊은 나무』 제26호, 1978년 4월, pp. 42-48.

_____, 「알고 보니 아파트는 살 데가 아니더라」, 『뿌리깊은 나무』 제31호, 1978년 9월, pp. 54-59.

_____, 『두꺼운 삶과 얇은 삶』, 서울: 나남, 1986.

마틴 제이, 김종철 역, 「미학이론과 대중문화비판」, 『문학과 지성』, 1978년 가을, pp. 790-822.

민정기, 「특별기획: 새 구상화 11인의 현장」, 『계간미술』, 1981년 여름, p. 97.

_____, 「도시 속의 상투적 액자그림」, 『그림과 말』, 현실과 발언 동인지, 1982, pp. 64-68.

박찬경, 「개념미술, 민중미술, 행동주의를 이해하는 기본적인 관점-민주적 미술문화에 대한 관심을 촉구하며」, 『포럼 에이』 제2호, 1998년 7월 30일, pp. 20-23.

_____, 「한국미술의 '비판성'과 작가의 '관심': 민중미술과 현재」, 『볼』 제10호, 2008, p. 20-32.

발터 벤야민, 임종대 역, 「복제시대의 예술작품」, 김윤수 편, 『예술과 창조』, 서울: 태극출판사, 1974, pp. 51-86.

_____, 김우창 역, 「기계복제시대의 예술작품」, 김용권 편, 『세계평론선』, 서울: 삼성출판사, 1978, pp. 275-294.

백낙청, 『한국문학의 현단계 III』, 서울: 창작과 비평사, 1984.

성완경, 「천경자가 주는 즐거움에 대하여: 그의 인도, 중남미 풍물전」, 『뿌리깊은 나무』 제50호, 1980년 4월, pp. 20-21.

_____, 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」, 『계간미술』 제14호, 1980년 여름, p. 133-140.

_____, 「빈곤한 도식, 새로운 표현의지」, 『마당』 제1호, 1981년 9월, pp. 35-40.

_____, 「「이미지 문화」 속의 사진이미지와 미술-신구상회화와 현대사회」, 『공간』 제183호, 1982년 9월, pp. 77-79.

_____, 「민정기」, 『1982년 2회 문제작가 작품전』, 서울미술관 전시 카탈로그, 1983.

_____, 「나의 춤은 꿈을 꾸는 동안 계속되었다—오윤과 민중미술」, 『오윤: 낮도깨비 신명 마당』, 서울: 컬처북스, 2006.

송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 제32호, 2011년 6월, pp. 187-226.

신정훈, 「'거리'에서 배우기: 최정화의 디자인과 소비주의 도시경관」, 『시대의 눈』, 서울: 학고재, 2011, pp. 309-244.

심광현, 「〈현실과 발언〉과 비판적 현실주의의 전망」, 『민중미술을 향하여』, 서울: 과학과 사상, 1990, pp. 119-142.

오생근, 『삶을 위한 비평』, 서울: 문학과 지성사, 1978.

유중호 편, 『문학예술과 사회상황』, 서울: 민음사, 1979.

유홍준, 「건강한 대중 미술을 위하여」, 『마당』 제33호, 1984년 4월, pp. 236-239.

윤난지, 「혼성공간으로서의 민중미술」, 『현대미술논집』 제22집, 2007, pp. 271-311.

이영옥·최민, 「문화의 '상대적 지둔함'에 기초하여」, 『민족미술』 제26호, 1993년 8월, 민족미술협의회 편, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 서울: 발언, 1994, pp. 295-297.

이태호, 「무덤그림에서 시작된 현실의 냉소적 표정들: 신경호의 첫 개인전에」, 『넋이라도 있고 없고: 1968-1992』, 전시 카탈로그, 1992.

임옥상, 「취임사: 1993년에...」, 민족미술협의회 편, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 서울: 발언, 1994.

전병윤, 「오윤의 <마케팅>연작 연구」, 서울대학교 대학원 석사논문, 2012.

「젊은 미술인들 자각운동: 새바람을 일으키는 현실과 발언」, 『조선일보』, 1980년 3월 21일.

「좌담회: 대중문화 현황과 새 방향」, 『창작과 비평』 제14권 3호, 1979년 9월, pp. 2-42.

최민, 「복제미술품감상」, 『미술춘추』 제2호, 1979년 6월, pp. 25-27.

_____, 「이미지의 대량생산」, 『월간중앙』, 1982년 봄, pp. 370-374.

_____, 「민정기」, 『사람들, 빛나는 정신들』, 앙골렘 조형예술센터 전시 카탈로그, 1983년.

최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 서울: 열화당, 1982.

최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간』 제24권 7호, 1989년 7월, pp. 112-121.

최태만, 「1980년대 한국사회와 민중미술-대중소비사회의 시각이미지와 비판적 리얼리즘 재고」, 『미술이론과 현장』 제7집, 2009, pp. 7-32.

「특별기획: 새 구상화 11인의 현장」, 『계간미술』 제18호, 1981년 여름, pp. 91-102.

허버트 갱스, 강현두 역, 『대중문화와 고급문화』, 서울: 삼영사, 1977.

현시원, 「'현실과 발언'의 도시와 시각-민정기와 김정현의 작품을 중심으로」, 김정현, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 서울: 현실문화, 2011, pp. 110-136.

현실과 발언 2 편집위원회, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 서울: 과학과 사상, 1990.

황병주, 「유신체제의 대중인식과 동원담론」, 『상허학보』 제32호, 2011년 6월, pp. 143-186.

Abelmann, Nancy. *Echoes of the Past, Epics of Dissent: A South Korean Social Movement*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1977.

Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'." *New German Critique*, No. 40 (Winter 1987), pp. 179-224.

Huysen, Andreas. "The Hidden Dialectic: The Avant-garde—Technology—Mass Culture." In *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, ed. Kathleen M. Woodward, Madison, WI: Coda Press, 1980, pp. 149-158.

_____. *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Lee, Namhee. *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.

Abstract

Ambivalence in “Hyönsil kwa Parön”’s Relationship to Industrial Society, Mass Culture, and the City

Shin, Chunghoon (Binghamton University)

The inauguration of the collective Reality and Utterance (Hyönsil kwa Parön) in 1979 and 1980 marked a watershed moment in Korean art. This is not only because the collective gave birth to the politically-engaged art movement that would come to be labeled “Minjung Art” by the middle of the 80s, but also because it enthusiastically embraced a wide range of images from the urban culture. With a special focus on the members’ early work, my research explores an issue largely neglected in the dominant narrative of Minjung art as a form of activism against the authoritarian Korean government during the 80s. The issue is what was at stake in Reality and Utterance’s exploration of contemporary urban visual culture.

The aim of this essay is to recognize the engagement with the urban visual culture as central to the group’s early project and to consider it at some distance from the anti-urban and anti-mass culture perspective which was endorsed by the Minjung narrative. Focusing on members’ turn to urban visual culture, this essay instead argues that this turn was by no means merely a means to making art as social critique, but more importantly, it was an experiment with the shared image world, as opposed to the rarefied visual vocabularies of abstract modernism. Visual productions such as advertisements, billboards, posters, and kitsch paintings, which come from outside the narrow confines of fine art, were definitely ominous signs of the colonization of everyday life in the capitalist city, but at the same time they were anticipated to be a catalyst for redefining Korean art in a more communicative, accessible, and democratized way. In this regard, in the early 1980s—in particular 1980 and 1982—the members’ gesture oscillated between critique and embrace, which allowed the group to occupy a unique domain in the realm of Korean art production.