

## 차례 / Contents

---

입교 및 운영 안내 • .....	3
교육일정 • .....	5
인상주의와 후기인상주의_이택광 • .....	7
야수파와 독일 표현주의_윤희경 • .....	23
20세기 전반기 아방가르드 미술과 문화_김향숙 • .....	35
추상주의 미술과 러시아 아방가르드 미술_김호정 • .....	47
다다와 초현실주의_신채기 • .....	59
추상표현주의와 앵포르멜_정무정 • .....	69
팝아트와 누보레알리즘의 예술_박남희 • .....	77
개념미술에서 페미니즘까지_전혜숙 • .....	89
한국 현대 미술의 세대 변환과 당대성의 획득_임근준 • .....	103



## 2011 선생님을 위한 문화교실 입교 및 운영 안내

### ◆ 운영개요

- 연수과정명 : 선생님을 위한 문화교실
- 주     제 : 현대미술의 이해
- 기     간 : 2011년 8월 8일(월)~12일(금) (5일간, 10:00~17:00)
- 연수 학점 : **직무연수 2학점**(30시간)
- 수강 인원 : 인천관내 초·중등교원 80명
- 장     소 : 인천광역시립박물관 석남홀(대강당)
- 강의 구성 : 30시간(이론강좌 18시간, 현장답사 및 실습 12시간)

### ◆ 운영방침

- 수료자격 : **총 연수시간의 90%(27시간) 이상 출석자에 한하여 수료증을 수여**  
그 미만의 경우와 1일이라도 결석하는 연수자는 수료증 수여  
불가 (**예외 없음**)
- 이수결과는 소속 교육청 및 학교에 통보
- **매일 3회(입실시, 점심시간 후, 퇴실시) 자필 출결 확인**

### ◆ 입교안내

- 연수대상자는 8월 8일(월) 09:20까지 박물관 1층 석남홀 앞 데스크에서 접수  
(데스크에 비치된 주소록의 인적사항을 다시 한번 확인해주시기 바랍니다.)
- 준비물 : 필기도구(강의교재 제공)

### ◆ 기타사항

- 접수시 배부해드린 패찰은 항상 착용해 주시기 바랍니다.
- 강의 중에는 반드시 휴대폰 전원을 꺼주시기 바랍니다.
- 대강당은 음식물 반입이 금지되어 있습니다.
- **중식은 별도로 제공되지 않습니다.** (도시락 혹은 박물관 주변 식당 이용)
- **주차장이 협소한 관계로 가능하면 대중교통을 이용하시기 바랍니다.**

### ◆ 문의처 : 전시교육과 교원연수 담당(032-440-6734)



## 2011 선생님을 위한 문화교실 교육일정

- ◆ 주 제 : 현대미술의 이해
- ◆ 기 간 : 2011년 8월 8일 ~ 8월 12일
- ◆ 장 소 : 인천광역시립박물관 석남홀

일자	시간	주제	강사
8.8(월)	09:30~10:00	개강식	-
	10:00~12:00	인상주의와 후기인상주의	이택광(경희대학교)
	12:00~13:00	점심식사	
	13:00~15:00	야수파와 독일 표현주의	윤희경(연세대학교)
	15:00~17:00	20세기 전반기 아방가르드 미술과 문화	김향숙(중앙대학교)
8.9(화)	10:00~12:00	추상주의 미술과 러시아 아방가르드 미술	김호정(서울시립대학교)
	12:00~13:00	점심식사	
	13:00~15:00	다다와 초현실주의	신채기(계명대학교)
	15:00~17:00	추상표현주의와 앙포르멜	정무정(덕성여자대학교)
8.10(수)	10:00~12:00	팝아트와 누보레알리즘의 예술	박남희(서울과학기술대학교)
	12:00~13:00	점심식사	
	13:00~15:00	개념미술에서 페미니즘까지	전혜숙(이화여자대학교)
	15:00~17:00	한국 현대 미술의 세대 변환과 당대성의 획득	임근준(미술평론가)
8.11(목)	09:00~18:00	현장답사	민운기(스페이스 빔) 전시해설사
8.12(금)	10:00~12:00	전시실교육	유물해설사(자원봉사자)
	12:00~13:00	점심식사	
	13:00~15:00	체험실습	체험교사(자원봉사자)
	15:00~15:30	종강식	-

※ 각 강의는 (50분 수업, 10분 휴식)×2회로 구성됩니다.



# 인상주의와 후기인상주의

이택광  
경희대학교





## 인상주의와 후기인상주의

### ◆ 목 차 ◆

1. 모네와 피사로
2. 판 고흐와 고갱
3. 마티스와 피카소

인상주의는 ‘근대’라고 불리는 새로운 세계를 그림을 통해 보여준 대표적인 미술운동이었고, 여기에서 한발 더 나아간 것이 후기인상주의였다. 인상주의와 후기인상주의는 각각 피사로와 모네, 그리고 판 고흐와 고갱으로 대표될 수 있다. 전자가 여전히 자연을 유토피아적인 영역으로 설정하고, 자연에 대한 객관적 묘사를 예술의 원칙으로 간주했다면, 후자는 예술을 주관적 정서의 문제로 전환시켰다. 지금부터 대표적인 화가들을 중심으로 인상주의와 후기인상주의의 특징을 알아보도록 하겠다.

### 1. 모네와 피사로

인상주의의 특징을 잘 보여주는 작품 중 하나가 클로드 모네의 <생타드레스의 정원>이다. 이 그림에 나오는 생타드레스는 르아브르에서 얼마 떨어져 있지 않은 교외지역이다. 역사적으로 보면 15세기에 헨리 4세가 프랑스에 함대를 끌고 와서 “여기는 이제부터 내 땅”이라고 선언한 곳이기도 하다. 물론 모네의 그림은 이런 역사적 사실에 상관없이 평화로운 풍경을 보여준다. 이 그림은 원근법을 무시한 인상파의 기법을 보여주는 대표적인 사례로 흔하게 거론하는 작품이다. 과거의 전통을 거부하고 혁신

을 선택한 아방가르드 정신을 잘 보여준다는 것이다.

인상파 이전까지 풍경화는 르네상스 이후로 만들어진 하나의 관습, 그러니까 소실점을 기준으로 입체감을 만들어내는 고전주의적 공간감을 표현하는 것이 ‘그림의 정석’이었다. 이런 것이 바로 살롱 그림들이었는데, 인상파는 이런 살롱 풍 그림을 전면적으로 배격했다. 모네의 <생타드레스의 정원>은 이런 인상파 초기의 패기 같은 걸 느낄 수 있게 해준다. 눈썰미가 좋은 독자라면, 아마 이 그림의 색감이나 묘사기법에서 특이한 점을 발견할 수 있을 것 같다. 가만히 들여다보면, 어딘가 동양의 채색화 느낌을 받을 수 있지 않은가? 정확히 말하면 일본 그림을 연상시킨다고 하겠다.

이런 느낌을 받는 건 우연이 아니다. 모네가 이런 그림을 그린 까닭이 바로 일본 그림의 영향 때문이니 말이다. 어디선가 모네는 “일본 그림은 전통을 갖고 있지 않다”고 말했는데, 여기에서 말하는 전통이라는 건 르네상스로부터 이어지는 서구의 회화전통을 지칭하는 것이다. 그러나 모네가 정확하게 일본 그림의 의미를 알고 있었는지 알 수는 없다. 모네는 가끔 일본 그림의 영향을 받아 그린 자신의 그림을 ‘중국 그림’이라고 불렀기 때문이다. 이런 얘기에서 더 나아가면 인상파와 일본 그림의 관계에 대한 심오한 입담들을 풀어놓아야 하겠지만, 대충 여기에서 마무리하고 원래 말하려 했던 내용으로 넘어가자.

<생타드레스의 정원>에서 중요한 것은 이런 기법적인 혁신성보다도 이 그림에서 드러나는 어떤 시선에 대한 것이다. 나는 이게 상당히 중요하다고 본다. 바로 기존에 없던 새로운 시선이 이 그림에 나타나고 있는 것이다. 앞서 보았던 에트르타의 풍경을 그린 모네의 그림과 함께 이 문제는 상당히 흥미로운 사실을 우리에게 암시해주고 있다. 잠깐 언급했지만, 모네의 그림이 보여주고 있는 건 평화로운 교외의 풍경이다. 대체로 모네의 그림들은 이렇다. 파리의 풍경을 그리거나 정원을 그린 것도 있지만, 대체로 이렇게 도시를 벗어나서 한가로운 유원지 같은 곳을 많이 그렸다. 이런 소재선택은 농촌이나 농민들을 그린 피사로와 상당히 다르다. 모네

와 피사로는 얼핏 보면 비슷한 기법을 사용했지만, 피사로가 모네보다 훨씬 냉정한 느낌을 주는 게 사실이다. 나중에 모네가 점묘파를 신랄하게 비판했지만, 피사로는 오히려 이들을 옹호했던 사실도 이런 차이에서 발생하는 것이라고 할 수 있다. 점묘파의 주장은 간단하다. 주관을 완전히 배제하고 화가의 눈을 카메라의 렌즈와 똑같이 만들어야 한다는 것이었다. 이런 걸 테크놀로지의 유토피아주의라고 부르기도 하는데, 이와 같은 미학정신을 훌륭히 구현한 것이 영화라고 할 수 있다. 러시아의 다큐멘터리 영화감독 지가 베르토프가 만든 <카메라를 든 남자>는 이런 점묘파의 유토피아주의와 맥을 같이 하는 것이다. 이 영화는 맨 마지막 장면에 가서 카메라의 눈과 인간의 눈이 하나로 서로 겹쳐지는데, 이런 장면이야말로 점묘파의 미학정신을 되풀이해서 보여준 사례이다.

여하튼, 모네는 피사로와 달리 화가의 눈을 카메라의 렌즈처럼 생각하는 것을 그렇게 탐탁지 않게 생각했다. 피사로나 점묘파들이 이런 미학을 추구한 까닭은 결국 미학적 인식과 과학적 인식을 같은 걸로 봤기 때문이다. 이들에게 회화적 실험은 곧 과학과 같은 것이거나, 그보다 더 우월한 것이었다. 이게 모더니즘의 정신이라면 정신이었다. 어쩌면 모네는 이런 과학적 관점을 통해 잃어버리게 될 것이 무엇인지 직관적으로 알았다고 생각할 수 있다. 과학적 관점은 사실 인간을 배제한다. 과학 앞에 인간은 그냥 대상일 뿐인데, 모네는 이런 걸 인정하기 싫었을지도 모르는 것이다.

<생타드레스의 정원>에 숨어 있는 수수께끼를 맞춰보기 위해서 <생타드레스의 요트경주>라는 다른 작품을 보자. 같은 장소를 전혀 다르게 그렸다. 분위기로 치자면, <생타드레스의 요트경주>가 훨씬 친근하고 생동감을 자아낸다. 두 그림이 보여주고 있는 게 뭘까? 여가를 즐기는 사람들이다. 그림 이 사람들은 어디에서 왔을까? 르아브르 사람들이나 지역 주민들도 있겠지만, 대체로 파리에서 온 ‘관광객들’일 것이다.

<생타드레스의 정원>이나 <생타드레스의 요트경주> 모두 1867년에 그려졌다. 이 시기가 중요하다. 왜? 1859년 1월 나폴레옹 3세는 오스망 남작

에게 파리 시내 안에 있던 바리케이드를 허무는 공사를 허가했다. 이로 인해 파리의 시외로 여겨졌던 몽마르트나 벨르빌 같은 곳이 파리 시내로 포함되었다. 1855년 세계 박람회 이후의 일이었다. 세계박람회는 그동안 상대적으로 영국에 밀리고 있던 프랑스의 문화적 자존심을 다시 세우고, 나폴레옹 3세의 치적을 홍보하기 위한 행사였다.

당시 나폴레옹 3세가 보내는 절대적 신임을 등에 업고 근대화를 추진한 사람이 오스망 남작이었다. 그가 추진한 근대화는 오물과 악취로 뒤덮였던 파리를 런던 못지않은 도시로 만들었지만, 덕분에 도심에 거주하던 노동자들과 빈민들은 외곽으로 쫓겨나야 했다. 불도저가 밀어버린 구시가지에서 쓸 만한 물건을 찾아다니는 넝마주이들이 출몰한 것도 오스망이 추진한 근대화 덕분이었다. 하지만 오스망의 근대화는 프랑스 민족주의를 지지했던 파리지앵들의 환영을 받았다.

모네의 그림에 등장하는 생타드레스의 풍경은 이런 역사적 사실을 암시하는 것이라고 할 수 있다. 도시를 정비하면서 만들어진 것 중 하나가 대중교통수단이었다. 300대가 넘는 옴니버스가 운행되면서 파리지앵들은 부르주아들 못지않은 이동성을 확보할 수 있었다. 이런 조건이 ‘관광객’의 탄생을 가능하게 했던 것이다. 모네의 그림은 그 무엇보다도 이렇게 관광객으로 거듭 태어난 파리지앵들을 화폭에 담은 작품인 셈이다.

인상주의의 특징을 가장 잘 보여주는 그림들은 무엇보다도 도시의 풍경을 그린 것이라고 할 수 있을 것이다. 인상과 화가들의 붓끝을 거쳐서 근대의 도시는 ‘사실적인 풍경’으로 거듭난다. 풍경화라는 것이 ‘자연의 모습’을 담고 있을 것이라고 우리는 쉽게 생각한다. 그러나 풍경화라는 것은 자연을 있는 그대로 그린 것이라기보다 화가의 ‘시선’으로 사물을 재배치한 것이라고 말해야 옳다. 자연을 닮아 있지만, 자연 그대로를 보여주는 것이 아니라는 뜻이다.

원근법을 생각해보면 이해가 갈 것이다. 우리는 대개 원근법을 구현하고 있는 그림을 ‘사실적’이라고 받아들인다. 하지만, 원근법이라는 것은 소실점을 기준으로 사물을 재배치한 것에 불과하다. 일종의 착시현상이라는

것이다. 원근법은 르네상스 시대에 발명된 세계를 보는 방식이라고 말할 수 있다. 라파엘이 그린 <아테네 학당>은 원근법으로 공간을 재현하는 것이 무엇을 의미하는지를 잘 보여준다. 천정을 그린 방식에서 원근법의 전형이 나타나는 것이다.

바로크는 이런 방식들을 발전시켜서 공간의 확장을 추구했는데, 돔 모양의 지붕을 서로 합쳐서 천상의 공간성을 표현하는 것이 대유행이었다. 지금도 이탈리아의 로마에 가서 바로크 시대에 지어진 교회건물에 들어가 보면 이를 확인할 수가 있다. 채광창으로 빛이 들어오는 쪽을 천상으로 설정하고, 천정을 올려다봤을 때, 마치 천국을 방문하는 것 같은 느낌이 들도록 지어진 것이다. 이런 원근법의 미학은 소실점의 자리에 신의 시선을 두고 있는 것인데, 이렇게 세계를 인식하는 방식은 가톨릭의 이념을 반영하고 있다.

근대라는 것은 이렇게 ‘이념의 시선’을 통해 세계를 보는 방식을 폐기한 시대라고 말할 수 있다. 이념의 색안경을 벗고 말 그대로 정직한 눈이라는 신체의 기관에 충실하자는 것이 근대의 리얼리즘이었다. 그리고 인상파는 이 정점에서 출현한 화가들이었다. 인상파보다 더 극단적이었던 점묘파는 인간의 눈조차도 주관적이라고 생각해서 완전한 객관성을 강조했다. 그래서 이들은 카메라의 렌즈처럼 화가가 사물을 봐야한다고 생각했던 것이다. 피사로의 <몽마르트대로>에서 이런 생각을 확인할 수가 있다. 피사로는 <몽마르트대로>를 아침, 저녁, 밤으로 나누어서 그렸다. 마치 모네가 루앙성당과 수련을 시간대에 따라서 반복해서 그린 것처럼 말이다. 이 풍경은 원근법의 형식을 취하고 있지만, 사물의 재현을 목적으로 하지 않는다는 점에서 르네상스식 회화와 다르다. 재현이 아니라 인상을 전달하는 것이 목적이라는 것이다. 또한 <몽마르트대로>는 아무런 이념을 표현하지 않는다. 말하자면 상상화가 아니다. 눈에 보이는 것, 정확하게 말하면 망막에 얹히는 이미지의 느낌을 그대로 보여주려고 했다는 생각이 든다.

거리의 풍경은 사실적이다. 이런 사실성을 확보하기 위해 피사로는 빛의

떨림을 표현하기 위한 인상과 특유의 기법을 실험해보이고 있다. 특히 밤의 몽마르트대로를 그린 작품은 압권이다. 모네의 <카시피네대로>도 그렇지만, 피사로의 그림에서도 분주한 파리 풍경의 인상이 단순하게 시각적인 차원이 아니라 청각적인 차원에서도 되살아나는 것 같아서 흥미롭다.

## 2. 판 고흐와 고갱

인상주의가 수명을 다한 뒤에 점묘파들이 잠깐 주도권을 잡았지만, 새로운 세계를 지배하기에 역부족이었다. 이미 미술운동의 흐름은 객관성에 대한 집착에서 주관성에 대한 발견으로 넘어가고 있었기 때문이다. 판 고흐와 고갱의 만남은 인상주의에서 후기인상주의로 넘어가기 위한 중요한 교두보 노릇을 했다.

미술사를 수놓는 흥미로운 친분 관계들 중에서도 관심을 끄는 화가들은 바로 고흐와 판 고흐일 것이다. 인상파의 미학과 다른 입장에서 후기인상파라는 새로운 미술운동을 만들어낸 두 화가는 남프랑스의 아를이라는 곳에서 9주간 함께 생활하면서 예술가 공동체를 꾸리고자 했지만, 결과는 끔찍한 파국이었다. 1887년 파리에서 처음 만난 두 화가는 서로를 너무도 닮아서 끝까지 함께 할 수 없었던 관계의 극단을 보여주었다.

둘을 의기투합하게 만들었던 것은 인상파의 미학을 극복할 대안에 대해 함께 고민했기 때문이다. 아를에 판 고흐가 마련한 노란 집에서 기거할 초창기에 이들을 사로잡은 것은 미학적 혁신이라는 공동의 대의였다. 이 당시에 동일한 화제를 선택해서 각자의 개성이 담긴 그림을 그린 것은 그 때문이었다. 아를 시절에 그려진 <밤의 카페>는 같은 화제를 이들이 어떻게 다르게 그렸는지 잘 보여주는 사례라고 할 수 있겠다.

이 카페는 고흐와 판 고흐가 식사를 해결하던 곳이기도 했다. 지금은 판

고흐 카페라는 명칭으로 바뀌어서 관광명소가 되어 있지만, 이들이 아를에서 함께 살 당시에는 아를의 주민들이 찾아들던 평범한 카페였다. 이른 아침에 아를에 도착한 고갱이 노란 집으로 향하기 전에 가장 먼저 들른 곳이 이 카페였다. 이 카페의 주인은 지누였고, 이 주인의 부인 또한 고갱과 판 고흐가 즐겨 그렸던 모델이었다. 지누 부인은 두 화가의 그림에서 ‘아를의 여인’을 대표하는 인물로 등장한다.

아를의 여인이라는 말은 당시 파리의 화가들에게 ‘시골 아낙’을 의미하는 중요한 기표였다. 시골 아낙에서 느낄 수 있는 순박함을 표현하는 것이 아를의 여인이라고 할 수 있다. 인상파 화가 드가가 아를의 여인에 대한 이야기를 했을 때, 그 의미는 원시적 생명력을 발산하는 존재라는 뜻이기도 했다. 아를의 여인을 즐겨 그린 것에서 알 수 있듯이, 고갱과 판 고흐는 아를에서 파리의 미술계와 다른 무엇을 이루어내고자 했던 것이다.

고갱은 <밤의 카페>에서 개인의 고독한 존재감을 표현하고자 했다. 아를의 여인을 상징하는 지누 부인이 전경을 차지하고 있지만, 뒤쪽에 보이는 담배연기와 테이블 위에 얹드려 있는 인물이 이런 느낌을 강화시킨다. 생활고와 불안한 미래에 쫓겨 아를로 올 수밖에 없었던 불안한 고갱의 심정을 잘 드러낸 것이 이 작품이라고 할 수 있다. 고갱의 그림과 비교해서 판 고흐의 <밤의 카페>는 훨씬 더 강렬한 느낌을 자아낸다. 판 고흐의 그림에서 그림을 구성하는 시선은 ‘취객’의 것처럼 보인다. 카페에서 술을 마시고 취한 화가 자신이 바라본 카페의 풍경이 고스란히 그려져 있다.

두 그림 모두 자본주의 사회에 제대로 적응하지 못하는 예술가의 정서를 고독하게 드러내고 있지만, 고갱보다 판 고흐가 더욱 극적으로 내면의 세계를 보여준다고 하겠다. 고갱이 계획적이고 자기 방어적이라면 판 고흐는 흔들리는 자아를 아무런 가감 없이 드러내는 것처럼 보인다. 고갱이 면의 분할과 색조의 조절을 통해 정서를 전달한다면, 판 고흐의 그림은 내면에 들끓는 열정과 혼란을 그대로 보여주고 있는 것이다.

이런 차이에서 두 화가의 갈등을 짐작하는 것은 어렵지 않다. 크리스마스를 얼마 앞두지 않고 있었던 ‘그날,’ 판 고흐는 아를을 떠나려는 고갱을

불잡겠다는 절박한 심정에 그만 통제력을 잃고 만다. 알려진 사실대로, 그는 자신의 귀를 잘라서 고갱에게 보내려고 했다. 의견은 분분하지만, 아직까지도 왜 판 고희가 이런 행동을 했는지 제대로 밝혀진 것은 없다. 이 사건을 재구성할 수 있는 유일한 증거가 오직 고갱 자신의 것밖에 없기 때문이다.

나란히 아를의 카페와 여인을 그린 고갱과 판 고희는 자신들이 꿈꿨던 우정의 공동체를 제대로 꾸리지 못했다. 그러나 이들은 아를에 잠시나마 함께 있으면서 오늘날까지 길이 남을 훌륭한 작품들을 많이 남겼다. 특히 판 고희는 <해바라기>연작을 비롯한 걸작들을 이 시기에 집중적으로 그렸다. 새로운 혁신의 순간이 불꽃처럼 일어났다가 사라진 것이다. 마치 부싯돌처럼 동일한 대상을 향한 이들의 시선은 서로 부딪힐 수밖에 없었지만, 그로 인해서 영원히 사라지지 않을 그림들이 환하게 빛나게 되었다고 하겠다.

판 고희와 고갱의 인연은 파국으로 끝났지만, 미술사에서 보기 드문 세기의 만남이었다는 것을 부정할 수는 없다. 판 고희 때문에 고갱이 때로 ‘비난’을 듣기도 하지만, 서로 다른 성격과 성장배경을 가진 두 화가가 만나서 새로운 예술세계를 구현하고자 했다는 것은 의미심장하다. 판 고희에 비한다면 고갱은 약삭빠른 파리지앵이었다. 일찍이 인상파 화가들과 교우를 맺었지만, 인정을 받기까지 꽤 오랜 시간이 걸렸다. 게다가 고갱은 아버지처럼 자신을 이끌어주었던 피사로에게 섭섭한 짓을 서슴없이 저지르기도 했다.

피사로 때문에 자신의 그림이 팔리지 않을까 염려해서 그의 방문을 제지했던 루앙의 사례가 대표적이었다. 고갱은 1848년 파리에서 태어나서 1903년 남태평양의 마르키스 섬에서 죽었다. 지금은 판 고희와 더불어 후기인상파의 대표화가로 불리고 있지만, 화가로 성공하기까지 그의 인생은 그렇게 호락호락하지 않았다. 피사로와 비슷하게 그는 인텔리 부모 밑에서 태어났다. 아버지는 저널리스트였고, 어머니는 페미니즘의 선구자 중 한명이었다.



이들 가족은 1851년에 페루로 떠났다가 여행 중에 아버지를 잃고 만다. 당시 3살이었던 고갱은 7살까지 페루에서 살다가 다시 프랑스로 돌아온다. 파리로 돌아온 고갱은 오를레앙에 있는 할아버지 집에서 성장한다. 후일 이런 성장 배경이 그의 작품에 깊은 영향을 미친 것은 두말할 필요가 없겠다. 그가 파리를 혐오하면서 폴리네시아군도로 떠난 것이나, 비서구적인 상징주의에 경도된 것이나, 이런 가족사의 내력을 빼놓고 이해할 수가 없는 것이다.

약삭빠르고 이재에 밝은 일화들을 근거로 고갱을 비난할 수는 있겠지만, 그 또한 모든 것을 그림에 바치는 삶을 살고자 했던 예술가였다는 사실이 중요하다. 이 사실은 부정하기 어렵다. 당시에 화가는 명예를 얻는 길이긴 했지만, 개인의 삶을 편안하게 만들어주지는 않는 일이었기 때문이다. 군복무를 마친 뒤에 고갱은 파리에 가서 주식중개인으로 취업을 한다. 1873년 메테 소피라는 덴마크 여인과 결혼도 했다. 그러나 이런 ‘정상적인 삶’이 그를 위무해주지는 못했다. 방황하는 영혼이 그의 내면을 끊임없이 휘저어놓았던 것이다.

주식중개인으로서 경력을 더 쌓기 위해 고갱은 가족과 함께 덴마크로 갔지만, 그림에 대한 그의 열정은 더욱 그를 사로잡았다. 그는 가족을 버리고 전업화가 되기 위해 1885년에 파리로 돌아온다. 부인과 다섯 아이들을 덴마크에 남겨둔 채 말이다. 고갱이 주식중개인의 길을 포기하고 화가의 길로 들어서는 과정은 서머셋 모옴이 쓴 『달과 6펜스』라는 소설에 잘 그려져 있다. 소설은 홀연 가족을 버리고 집을 나간 남편의 행방을 찾아달라는 한 여인의 부탁을 받고 화자가 파리로 떠나는 장면에서 시작한다. 부인은 자신의 남편이 젊은 여자와 눈이 맞아서 도망간 것이라고 추측하지만, 사실은 그렇지 않았다. 이 부인의 남편은 그림을 그리기 위해 집을 나간 것이었다. 이 소설에서 모옴은 주인공인 스트릭랜드의 입을 빌어 다음과 같이 고갱의 마음을 대변하고 있다.

“내가 말하지 않았소. 그림을 그리지 않고는 견딜 수가 없다고. 내 자신

도 어떻게 할 수가 없어요. 물에 빠진 사람은 수영을 잘하느니 못하느니, 그런 말을 할 처지가 못 되죠. 어떻게든 해엄을 치지 않으면 빠져 죽고 말 테니까.”

안정적인 주식중개인의 삶을 버리고 화가의 길로 접어들면서 고갱은 고난에 가득한 삶을 선택했다. 모음이 말한 것처럼, 그는 ‘물에 빠진 사람’이 되어버린 것이다. 새로운 예술적 실험을 구매해줄 만큼 시장은 너그럽지 못했다. 경제적 피폐는 고갱의 삶을 더욱 힘들게 만들었다. 앞서 말했듯이, 판 고흐가 내놓은 ‘화가 공동체’에 대한 발상은 이렇게 고난에 찬 화가의 삶을 사회적인 차원에서 해결해보자는 의지를 드러낸 것이었다. 그러나 피사로라면 몰라도 고갱에게 이런 생각이 통할 리는 없었다. 그는 주식중개인이었고, 시장의 메커니즘을 잘 알고 있던 위인이었다. 파리에 서 땀고 땀은 그의 눈에 판 고흐의 생각은 너무도 순진한 것으로 보였을 지도 모른다. 고갱은 판 고흐와 달리, 세상을 쉽게 바꿀 수 있다고 생각하지 않았다. 판 고흐나 고갱이나 깊은 우울증을 앓았고, 때때로 자살충동에 휩싸이곤 했다.

인상주의에 대해 불만이 많았던 고갱은 상징주의에 깊은 관심을 보였다. 판 고흐와 마찬가지로 고갱은 일본 그림에 깊은 감화를 받았는데, 그 이유는 그림에 가득한 상징적 깊이 때문이었다. 고갱의 불만은 자연의 모방에 치중한 당대의 화풍이었고, 이런 까닭에 인상주의와 그 화가들을 벗어난 독자적인 예술세계를 만들어내고자 했다. 1888년에 고갱이 그린 <설교를 들은 뒤에 본 환상: 천사와 씨름하는 야곱>은 그의 예술관을 잘 보여주는 작품이다. 1887년에 고갱은 남미의 파나마를 몇 달 방문하는데, 거기에서 마르티니크 섬으로 가서 몇 달 머물렀다. 이 그림은 그 섬의 체류경험을 통해 고갱에서 일어난 변화를 짐작하게 해준다. 이 그림은 교회에서 설교를 들은 여인들에게 나타난 환상을 보여주는데, 고갱은 이 작업을 통해 마침내 자신만의 색채와 화풍을 찾아냈다고 말할 수 있다. 비슷한 시기에 그린 <돼지치기>와 비교해보면 그 차이를 쉽게 알 수 있을 것이다.

고갱이 찾아 헤맨 것은 리얼리즘과 인상주의를 거부할 수 있는 스타일이었다. 그 결과가 바로 상징주의였고, <설교를 들은 뒤에 나타난 환상>은 이런 고갱의 시도를 정확하게 드러내고 있는 셈이다. 마침내 인상파와 결별할 수 있는 계기를 고갱은 발견한 것이다.

### 3. 마티스와 피카소

후기인상주의를 이어받은 화가들은 마티스와 피카소였다. 후기인상주의의 주정주의는 마티스로 이어져서 야수파를 낳았다. 그리고 이 야수파에 반발해서 피카소의 큐비즘이 나오게 된다. 이 둘은 모네와 피사로, 판 고흐와 고갱과 더불어 역사에 길이 남을 동지이자 라이벌로 기록될 만하다. 이들을 통해 알 수 있듯이, 진정한 라이벌은 서로에게 도움을 주는 존재라고 할 수 있다. 인류 역사에 술한 라이벌이 있었지만, 앙리 마티스와 파블로 피카소만한 이들도 없을 것이다. 둘은 오늘날까지도 추앙받는 위대한 화가이고, 각각 야수파와 큐비즘이라는 새로운 미술운동을 주도한 선구자로 알려져 있다. 연배로 치자면 마티스가 피카소보다 12살이나 위였지만, 성격으로 본다면 피카소가 마티스를 압도했다. 매사에 수용적이었던 마티스가 괄괄하고 자기 우월감을 과시했던 피카소를 당해낼 도리가 없었던 것이다.

야수파에게 강렬한 영향을 미친 화가는 바로 비극의 주인공 빈센트 판 고흐였다. 물론 마티스는 판 고흐뿐만 아니라 점묘파인 시냐크와 상징파 뭉크의 작품에서도 영감을 얻었다. 야수파의 특징을 한 마디로 정의하자면 공간감을 색감으로 표현하는 것이라고 할 수 있다. 마티스가 1905년에 그린 <콜리우드를 향해 열린 창문>은 야수파의 특징을 잘 드러내는 초기작으로 평가받는다.

이 그림에서 마티스는 풍경을 표현하기 위한 수단에 지나지 않았던 색채

를 통해 정서를 표현하고 있다. 한 마디로 색채를 그림의 전면에 내세운 것이다. 색감만으로 풍경의 공간감을 표현하는 것이 마티스의 특징이었다. 그러나 이렇게 마티스를 통해 세상에 등장한 야수파는 오래가지 못했다. 본격적으로 피카소의 큐비즘이 모습을 드러내면서 야수파는 명성을 잃고 만다.

원래 실험은 실험으로서 끝나는 법이다. 야수파는 점묘파와 인상파, 그리고 판 고흐와 고갱으로 이어지는 후기인상파의 기법들을 혼합해서 혁신적인 실험성을 선보인 미술운동이었다. 그래서 근본적인 단절을 꾀했다고 보기 어렵다. 기법의 실험은 그 실험의 기법조차도 해체해 버리는 것이 역사의 법칙이다. 야수파도 이 법칙을 거부할 수 없었다. 1908년 무렵에 야수파는 공식적으로 역사의 뒤편으로 사라지는데, 말 그대로 공식적인 차원에서 그렇다는 것이다. 블라맹크를 제외하고, 야수파 화가들 대부분은 큐비즘을 수용하면서 초기의 정서주의를 점차 폐기했다. 야수파는 공식적으로 사라졌지만, 그 명맥은 아이러니하게 큐비즘으로 이어졌다고 할 수 있다.

큐비즘에 이르러 그림은 더 이상 자연과 관계없는 것이 되었다. 인상파조차도 그림은 자연을 더 섬세하게 그리는 작업이었다. 그런데 큐비즘은 이런 관계를 무시해버렸다. 피카소는 결정적 순간에 무엇을 해야 하는지 잘 알고 있었다. 마티스보다도 결단력이 강했다고 말할 수도 있겠다. 큐비즘의 개막을 알리는 작품이 유명한 <아비뇰의 처녀들>이다. 그런데 이 작품이 상당히 의미심장하다. <아비뇰의 처녀들>에서 피카소는 마티스를 조롱하고 있기 때문이다.

이 작품 하나에서도 두 사람의 성격 차이는 극명하게 드러난다. 마티스가 따뜻하다면 피카소는 화끈하다. 얼핏 보면 이 그림의 모티브는 앵그르의 <터키탕>을 연상시킨다. 그러나 실제로 이 작품은 마티스의 <삶의 기쁨>을 풍자하고 있는 것이다. 마티스의 미학에 대한 피카소의 불만을 읽을 수가 있다.

피카소는 마티스의 감정 또는 정서가 마음에 들지 않았다. 마티스가 미워

서 그랬던 것이 아니라, 새로운 미술운동을 위해서 피카소는 주관적 정서에 바탕을 둔 마티스의 미학을 비판해야했던 것이다. 마티스의 미학을 구성하고 있는 것은 ‘의도성’이다. 철학적인 용어이지만, 알고 보면 간단하다. 우리가 무엇인가를 의도할 때, 언제나 목표로 삼는 대상이 있게 마련이다. 이럴 때 우리가 의도하는 것은 항상 생각이나 욕망, 또는 희망 따위를 숨겨 놓고 있다. 따라서 어떤 그림을 화가의 의도가 만들어낸 결과물이라고 본다면, 우리는 어렵지 않게 그 그림에서 화가의 마음을 느끼거나 읽어낼 수가 있을 것이다.

이런 관점에서 보면, 마티스의 그림에 대한 프랑스 철학자 장폴 사르트르의 말이 그렇게 낯설지 않다. 사르트르는 마티스의 ‘빨강’을 논하면서, 그림이라는 것은 현실적이지 않은 것을 통해 현실적인 감각을 환기시키는 것이라고 말한다. 물론 굳이 ‘빨강’이 아니라도 좋다. 풍경 자체가 이런 효과를 불러일으킨다. 이것이 풍경화의 원리이다.

풍경화는 우리에게 자연을 상상하게 만든다. 그러나 풍경화라는 그림은 진짜 자연이 아니다. 플라톤이 예술가를 공화국에서 추방해야 한다고 말한 까닭은 이 때문이다. 그가 봤을 때 시인이나 예술가는 모두 사람들에게 가짜 자연을 진짜 자연처럼 착각하게 만드는 사기꾼들이었다. 플라톤의 생각은 오랫동안 서양사회를 지배했던 선입견이다. 피카소는 이토록 질긴 서양미술의 선입견을 그냥 두고 싶지 않았던 것이다.

피카소의 <아비뇰의 처녀들>과 마티스의 <삶의 기쁨>을 비교해보면 그가 얼마나 주관을 배제한 의도 없는 작품을 만들어내려고 했는지 알 수가 있다. 여기에서 의도가 없다는 의미는 화가의 마음이 어떤 자연의 대상도 품고 있지 않다는 뜻이다. 보통 초상화나 풍경화는 그림의 모델 노릇을 한 인물이나 자연이 항상 그림 밖에 있다는 것을 염두에 두기 마련이다. 이런 생각에서 ‘모방론’이나 ‘반영론’ 같은 예술이론이 만들어진 것이다.

플라톤에 기원을 둔 전통적인 관점에서 보면, 그림은 언제나 환경과 분리되어 있는 이차적 산물이다. 환경이 먼저 있고 그림이 나중에 있다는 말이다. 그런데 피카소는 <아비뇰의 처녀들>에서 이런 전제를 폐기해버린

다. 도대체 피카소가 말하고자 했던 것은 무엇일까? 바로 그림이 곧 환경이라는 것이다. 그림이 우리에게 무엇인가를 생각하게 만드는 환경이라는 말이다. 우리가 있고 그림이 있는 것이 아니라, 그림이 있어야 우리도 생각한다는 파격적인 주장을 피카소는 제시했던 것이다.

이런 까닭에 피카소는 마티스를 신랄하게 비판했다. 피카소가 보기에 마티스의 그림은 주관적인 것처럼 보이지만 사실은 진짜 대상을 모사하려는 의도의 산물에 불과하다. 이 점이 피카소는 못마땅했다. 사르트르는 마티스나 피카소나 크게 다르지 않다고 생각했지만, 아마 이 말을 들었다면 피카소는 손사래를 치면서 아니라고 했을 것이다. 피카소는 사물에 대한 정서를 표현하려고 했던 마티스의 생각보다도 사물의 형태를 단순하게 만 들어서 묘사와 감정을 제거해 버리려고 했던 세잔의 후기작에서 출로를 찾았다. 동료 큐비스트 브라크를 일러 “그는 나의 아내일 뿐”라고 말하는 피카소를 상상해보라. 마티스라는 마음 넓은 라이벌이 없었다면, 이렇게 건방진 피카소도 존재할 수 없었을 것 같다. 돌이켜보면, 마티스와 피카소라는 두 화가는 새로운 것을 만들어낸 창조적 라이벌 관계였다고 할만하다.

# 야수파와 독일표현주의

윤 희 경  
연세대학교





## 야수파와 독일 표현주의

### ◆ 목 차 ◆

1. 야수파
2. 독일 표현주의

### 1. 야수파

야수파는 1905년 프랑스에서 탄생한 표현주의 그룹이다. 야수파라는 명칭은 마티스, 블라맹크, 드랭, 브라크, 루오 등의 화가들이 1905년 가을 전시회에 출품한 거친 작품들을 보고 경악한 비평가가 그들을 야수들(wild beasts: Fauves)라고 비꼰대서 기인한다. 그들의 거칠고 대담한 양식에 대해 다른 비평가들도 ‘광란하는 미치광이’, ‘추한 세계’, ‘물감을 가지고 장난치던 아이가 아무렇게나 그려놓은 그림’ 등의 혹평을 퍼부었다. 이들이 이러한 비난을 퍼부은 이유는 실제 세계와는 아무런 연관이 없는 색채 사용법 때문이었다. 야수주의 화가들이 이렇게 전통으로부터 이탈하여 급진적인 회화방식을 추구하게 된 것은 20세기 초 열린 고흐, 고갱, 세잔의 회고전의 영향이었다. 야수주의 화가들은 모두 강렬하고 과장된 색채를 즐겨 사용하였다. 그들은 대상을 묘사하는 전통적인 색채사용법에서 해방되어 감정을 표현하기 위한 수단으로 색채를 사용하였다.

이들 야수파 화가들 중 가장 유명한 화가는 바로 마티스인데 20세기 전반의 현대미술의 발전에 있어서 피카소와 양대 산맥을 이루며 중심적 역할을 했던 인물이다. 입체주의의 창시자인 피카소가 형태의 문제에 몰두하여 입체주의를 창시하였다면 마티스는 색채의 혁명을 일으키며 강렬한

색채의 언어로 감정을 표현하고자 하였다.

앞서 언급한 1905년 전시회에 출품했던 작품 중 한 점인 <마티스 부인>은 이러한 그의 특징을 잘 보여주고 있다. 즉, 색채를 자유로이 사용하여 전통적인 주제를 강렬하고 독창적으로 변형시키고 있다. 부인의 얼굴의 가운데를 초록색의 띠가 가로지르고 있으며 배경에도 공간적인 깊이감의 묘사 없이 보라색, 붉은색, 초록색으로 분할된 거친 붓질의 평면적인 패턴으로 처리하고 있다.

이 작품에서 드러나는 야수파적인 거친 색채와 붓질은 시간이 가면서 감각적인 아름다움을 추구하는 장식적인 방향으로 변화해가게 된다. 마티스는 독일 표현주의자들과 달리 기쁨을 주는 화려한 아름다움을 추구하였는데 그는 미술이란 고달픈 하루가 끝난 후 쉴 수 있는 안락의자같이 편안함을 주어야 한다고 하였다. 특히 그는 ‘아라베스크’라 불리는 장식적 곡선을 즐겨 사용하였다. 그의 작품 <붉은 색의 조화 (붉은 방)>이 대표적인 예이다. 이 작품에서 마티스는 아름다운 원색의 평면을 주로 사용하였는데, 이 그림이 재현하는 대상인 식탁이 놓여있는 실내의 전경은 식탁과 벽면에 통일적으로 나타나는 붉은 색면과 이를 수놓고 있는 동일한 아라베스크 문양에 의해 하나의 장식적인 평면으로 변모하고 있다. 창 밖에 보이는 풍경 역시 양식화되어 있고 경쾌한 푸른색과 초록색, 흰색의 색면들이 서로 조화를 이루며 장식적인 아름다움을 만들어내고 있다. 유일하게 3차원의 입체감을 표현하고 있는 요소는 식탁 옆에 놓여있는 의자가 전부이다.

1910년 작 <춤>에서는 손에 손을 잡고 원무를 추는 누드의 남녀를 단순화된 형태를 통해 묘사하고 있다. 이들이 만들어 내는 형태의 리드미컬한 아라베스크 문양 그리고 평면적으로 채색된 주황색, 초록색, 푸른색의 강렬한 색상은 인간의 근원적인 조화로운 존재상태의 기쁨을 표현하고 있다.

## 2. 독일 표현주의

### 2.1. 북독일의 표현주의 - 다리파(Die Brücke)

표현주의 미술이 처음으로 나타난 곳은 프랑스였지만 본격적으로 발전한 곳은 독일이다. 1905년 드레스덴에서 젊은 건축학도들이었던 에른스트 키르히너, 에리히 헤켈, 칼 슈미트 로트루프, 프리츠 블레일 등이 모여서 결성한 그룹이 바로 다리파이다. 이 초기의 창립멤버에 나중에 에밀 놀데, 막스 페히슈타인, 오토 뮐러 등의 화가들이 합류하게 된다. 이들 화가들 중 키르히너와 놀데가 북독일의 표현주의를 대표하는 화가이다. 이들은 모두 열렬한 니체의 추종자들이었고 니체의 저서 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 한 구절에서 “인간은 저급한 상태에서 고양된 상태로 옮겨 가거나 더 저급한 상태로 추락할 수 있는 다리와 같은 존재이다.”라며 인간을 다리에 은유한 부분이 나오는데 여기에서 영감을 받아 자신들의 그룹이 독일 사회를 변혁할 수 있는 다리와 같은 역할을 하기를 염원하는 의미에서 이러한 이름을 붙이게 되었다.

이들은 드레스덴의 한 스튜디오를 세내어 함께 기거하고 공동 작업을 하면서 자신들의 삶과 예술을 통해 시민사회의 도덕률에 대해 반항하며 보헤미안적인 자유로운 삶의 이상을 실현하고자 하였다. 당시 이들이 직접 제작한 텍스타일이나 벽화들로 장식되어 있던 스튜디오를 찍은 사진을 보면 그들의 보헤미안적인 취향, 자유로운 삶의 이상들이 잘 드러나 있다.

이들은 시민사회에서 억눌려 왔던 본능적 삶을 찬양하며, 사회의 아웃사이더에 속하는 밤무대의 무희들과 어울리며 자유로운 사랑을 나누고 이를 주제로 그리기도 하였다. 또한 이들은 당시 독일 사회에서 소수 지식인들을 중심으로 퍼져있던 나체 문화운동에 공감을 보이며 문명의 억압으로부터 육체에 자유를 주고자 하였다. 그리하여 이들은 드레스덴 근교의 모리츠부르크 호수를 즐겨 찾아 동료들과 여자 친구들과 어울려 목욕을 하고

또 이 장면을 화폭에 담곤 했는데 키르히너의 작품 <목욕>은 그 예 중 하나이다. 이 작품에서 보는 바처럼 키르히너는 인물의 묘사에 있어서 매우 자유로운 색채를 사용하고 있으며 거친 붓질이나 형태의 단순화 등을 통해 야성적 격정을 표출하고 있다. 그들은 서구의 문명화 과정을 통해 인간이 가지고 있는 고유의 본성과 직접적인 표현능력이 억압되어 왔다고 보았으며 인간 본연의 원초적인 삶의 에너지가 억눌리지 않고 자유롭게 펼쳐질 수 있는 원시 사회를 동경하였다. 그리하여 그들은 서구 문명의 영향을 받지 않은 원시 종족 미술의 직접적인 표현방식과 성애와 같은 원초적인 주제에 매료되어 종종 미술관을 찾아가 이러한 부족 미술품들을 스케치하며 연구하였는데 이러한 부족미술은 그들 작품의 형식, 그리고 주제 모두에 영향을 주었다. 그들이 드레스덴의 민족학 박물관에서 열심히 스케치하였던 팔라우 천정들보에 새겨진 이미지들의 각진 양식은 이후 그들의 양식에 영향을 주게 된다.

특히 에밀 놀데는 원시 종족 미술 뿐 아니라 서구 문화에 영향을 받지 않은 아시아의 조형물에도 관심을 보였는데 그가 베를린의 민족학 박물관에서 제작한 스케치들 중에는 대한민국의 천하대장군도 발견된다. 그는 이 이미지를 자신의 작품 <선교사>에 그대로 수용하였는데, 여기에서 한국의 천하대장군은 그 원래의 의미를 잃고 아프리카나, 남태평양의 원시부족들에게 서구의 종교를 강요하며 그들의 문화를 몰아내는 사악한 선교사의 모습으로 등장한다.

놀데는 특히 1913년에서 14년까지 정부에서 남태평양 군도의 식민지에 파견한, 그 지역의 문화를 탐구하는 연구단의 일원으로 참여할 수 있는 기회를 갖게 되어 이들의 원초적이고 본래적인 모습을 직접 경험하고 이를 자신의 화폭에 담았다.

이러한 원초적이고 야성적인 인간 내면의 소용돌이치는 격정의 표현을 추구했던 놀데는 이를 특히 춤을 소재로 하는 작품들을 통해 표현하였다. 그의 작품 <춧불춤을 추는 여인들>이 그 대표적인 예인데 이 작품에서 그는 전경에 놓여있는 활활 타는 춧불 앞에서 원시 종족의 모습을 한 상

체를 드러낸 야성적인 두 여인이 격정에 사로잡혀 거칠게 몸을 흔들며 춤을 추고 있는 장면을 묘사하였다. 춤의 격정적인 느낌은 배경의 붉은색과 주황색의 강렬한 색채를 통해 그리고 군데군데 하얗게 캔버스 바닥이 드러나 보일 정도로 거칠고 급하게 휘둘러 칠한 듯한 붓질의 흔적을 통해 표현되고 있는데 이는 또한 놀테가 그림 속 춤추는 여인과 동일한 격정으로 이 그림을 제작하였음을 알 수 있게 한다. 이 그림은 당시 다리와 화가들이 심취하였던 니체의 철학이 반영되어 있는데 바로 디오니소스적인 것에 대한 찬미이다. 니체는 인류의 행위를 디오니소스적인 것과 아폴로적인 것으로 구분하였다. 그리스의 태양신 아폴로에서 유래한 ‘아폴로적인 것’은 인간의 이성을 척도로 삼아 규칙, 질서, 조화, 아름다움 등의 가치를 추구하는 지적 행위를 의미하고 디오니소스적인 것은 술의 신 디오니소스에서 유래한 것으로 인간이 극도의 격정의 상태에서 세계와 자신, 그리고 타인과 나를 구분하는 경계가 사라져 나와 세계가 혼연일체 되는 체험을 의미한다. 니체는 인간이 자연의 진리에 도달하기 위한 이 두 가지 서로 다른 방법 중 디오니소스적인 체험에 더 높은 가치를 부여하였다. 니체의 이러한 디오니소스적인 것에 대한 찬미가 바로 이 그림의 주제로 다루어지고 있는 것이다. 즉, 전경의 촛불은 오래전부터 제의에 사용되던 것으로 진리를 밝히는 것을 상징한다. 또한 원시적인 두 여인들의 격정적 춤의 장면은 격렬한 춤 가운데 도달하게 되는 망아의 상태에서 자의식이 사라지고 주체와 객체, 즉 나와 세계가 혼연 일체되는 경험을 하게 되며 이를 통하여 진리를 체험할 수 있다는 니체의 철학을 다루고 있는 것이다.

다리와 화가들의 현대미술의 기여 중 하나는 오래전 독일에서 발명된 목판화의 표현가능성을 확장시켰다는 점인데 이들은 특히 거친 나무의 결이 보여주는 표현주의적인 가능성을 발견하여 이를 적극적으로 수용하였다. 또한 흑백의 강렬한 대비가 더욱더 그 표현성을 강조하고 있다.

다리와 화가들은 1910년을 기점으로 하나 둘씩 드레스덴을 떠나 베를린으로 이주하게 되는데 이 무렵 각각의 화가들은 자신들의 독자적인 미술

세계가 확립되면서 그들 간에 틈이 생겨나기 시작하였다. 특히 1913년 어느 정도 독일 화단에서 인정받게 된 다리와 그룹의 역사를 정리하는 과정에서 생겨난 갈등으로 인해 결국 해체되기에 이른다.

하지만 이들의 표현주의적인 양식은 이후로도 계속 발전해갔다. 특히 키르히너는 베를린으로 이주한 이후 드레스덴과는 크게 다른 대도시 베를린에서 느낀 불안과 소외, 고독 등의 체험을 변화된 양식을 통해 효과적으로 시각화하고 있다. 그의 작품 <베를린의 거리 풍경>이 그 예인데 드레스덴 시기에 제작된 수욕도와 비교할 때 기존의 밝은 원색이 사라지고 무채색이 혼합된 어둡고 조화롭지 못한 색채가 주조를 이루고 있으며 거리를 바쁘게 오가는 뾰족한 군중의 묘사에 있어서 인물의 형태가 길게 왜곡되어 신경질적인 톱니모양의 뾰족한 각진 형태가 자주 사용되었다. 이는 키르히너가 느꼈던 대도시 문화의 공격적인 면모와 이에 위압감을 느꼈던 그의 긴장감과 불안을 표현하고 있다. 이 작품에 묘사된 수많은 인물들은 서로 간에 시선을 교류하지 않고 제각각 다른 방향을 향하고 있다. 이를 통해 대도시 사회의 소외, 그리고 군중 속의 고독, 익명성 등, 대도시 삶의 제반 문제들이 비판적으로 다루어지고 있다.

## 2.2 청기사 (Der Blaue Reiter)

인간의 원초적 야성을 표출하고자 했던 다리와 화가들과 달리 남독일의 중심도시 뮌헨에서 탄생한 청기사파 표현주의는 보다 승화된 초월적인 영혼의 체험을 추구하였다.

일군의 젊은 미술가들에 의해 하나의 조직으로 결성되어 이루어졌던 다리와 화가들의 표현주의 활동양식과 달리 청기사파는 특정한 멤버들로 구성된 단합된 그룹은 아니었다. 당시 뮌헨 근교에서 작업하던 바실리 칸딘스키(Vassily Kandinsky)와 프란츠 마르크(Franz Marc)는 지나치게 물질만능주의로 흘러가는 서구 문화를 비판적으로 바라보며 예술을 통해 숭고한 정신적 삶을 실현하고자 유사한 생각을 가진 동료 예술가들의 글을 모아

1911년 연감을 출판하였다. 말을 좋아했던 칸딘스키의 취향과 정신을 상징하는 푸른색을 선호했던 마르크의 제안으로 이 연감에 ‘청기사’라는 이름을 붙이게 되었는데 이 연감의 이름이 독일의 표현주의 운동의 명칭으로 사용되었다. 청기사 연감에는 이들이 추구했던 예술적 이상이 표명되어 있는데, 이들은 근대의 물질주의가 정점에 달함과 동시에 그 해체가 임박했음을 진단하고 앞으로 도래할 새롭고 위대한 정신의 시대를 살아가는 예술가의 소명은 세계의 신비적이고 내면적인 구성을 통찰하고 표현함으로써 시대의 대 전환을 이끌어 가야 한다고 하며 다양한 외적 표현수단을 통하여 이를 추구하였다. 이들은 기존의 서구 미술의 전통에서 눈을 돌려 원시미술, 아동미술, 민중미술 등, 서구적 재현 전통으로부터 자유로운 표현 방식을 높이 평가하며 자신들의 새로운 영감원으로 삼았다. 청기사파 화가들은 ‘청기사’라는 이름을 걸고 수회에 걸친 전시회도 개최하였는데, 이 전시회에 참여한 화가들은 매우 다양하여 이들을 모두 청기사의 멤버로 간주하는 데에는 무리가 있다. 비교적 중심적인 역할을 한 핵심멤버로는 이 두 사람 외에 파울 클레, 아우구스트 막케, 야블렌스키, 그리고 가브리엘레 뮌터 등이 있다.

청기사파의 중심인물이었던 프란츠 마르크는 서구 사회의 문명화 과정으로 인해 근원적이고 순수한 영혼의 아름다움이 인간사회에서는 사라졌다고 보고 이 순수한 영적인 아름다움을 동물들의 세계에서 찾았다. 그리하여 그는 정신성을 추구하였던 그의 세계관을 동물에 투영하여 비사실적인 자유로운 색채를 통해 표현하고자 하였다. 그의 작품 <푸른 말들의 탑>은 이러한 동물화를 대표하는 작품으로 말들을 정신을 상징하는 푸른색을 주조로 하여 영롱하게 묘사하고 있다.

알렉세이 야블렌스키(Alexej Javlensky)는 러시아 출생의 화가로 칸딘스키와 가까이 교류하며 청기사파 화가들이 추구했던 이상을 공유했던 화가인데 그는 특히 평생을 인간의 얼굴 모습에 몰두하여 정신성의 고양을 명상하는 인물의 얼굴을 통해 표현하였다.

독일의 청기사 표현주의를 대변하는 가장 중심인물은 바로 최초의 추상화

가로 알려진 러시아 태생의 칸딘스키이다. 그는 외부세계를 재현을 추구했던 과거의 서구 미술을 물질 지향적 세계관에 기반한 것으로 보고 더 근원적인 정신적인 내용을 표현하고자 추구하였다. 따라서 그는 외부세계를 재현하는 데 있어서 시각적인 현상의 묘사 대신, 그가 ‘내적 울림’이라고 표현하였던, 대상이 내면에 불러일으키는 감흥을 자유로운 색채나 형태의 변형을 통해 생생히 나타내고자 하였다.

칸딘스키는 자신의 표현주의 창작기에 특히 아동화로부터 많은 영향을 받았는데 이는 아동들은 물질중심의 목적 지향적 서구인의 시각에 물들지 않은 본연의 순수한 눈으로 세계를 보고 그들이 세계로부터 받은 느낌을 꾸밈없이 표현하고 있기 때문이다. 그는 당시 연인이자 동료화가였던 가브리엘레 뮌터와 함께 수백 점의 아동화를 수집하여 새로운 조형언어의 탐색에 있어서 중요한 영감원으로 수용하였다.

칸딘스키는 또한 새로운 미술의 방향을 제시하고 안내하는 미술이론서를 집필하였는데, 1912년에 출판된 그의 저서 <예술에 있어서 정신적인 것에 관하여>는 20세기 초 현대미술의 대표적인 이론서로 향후 예술가들에게도 많은 영향을 미치게 된다. 그는 자신의 미술이론을 음악과의 비유를 통해 설명하곤 하였는데, 음악이야말로 외부 세계를 그대로 모방하지 않으면서도 자유로운 내면의 표현을 통해 감동을 주는 예술이기 때문이다. 그는 색채나 형태가 불러일으키는 효과를 특정한 악기가 내면에 불러일으키는 감흥과 비교하여 설명하였다. 1910년부터 1913년까지 제작된 그의 작품은 많은 경우 즉흥(Improvisation), 인상(Impression), 구성(Composition)이라는 제목이 붙어 있는데 이 역시 음악적 용어에서 유래한 것이다.

이 시기에 그려진 많은 그의 작품은 묵시론적인 테마를 다루고 있는데, 칸딘스키는 이를 통해 그가 믿었던 바, 물질 중심의 낡은 구시대가 지나가고 새로운 정신적인 세계가 도래할 것임을 표현하고 있다. 칸딘스키의 이러한 정신 지향적인 믿음에는 그가 심취하였던 신지학이라는 신비주의 사상의 영향도 지대하다.

이렇게 정신적인 것을 추구했던 그의 예술관은 표현주의를 거쳐서 궁극에



는 대상세계를 전혀 필요로 하지 않는 추상화에 이르게 된다. 2011 선생  
님을 위한 문화교실



# 20세기 전반기 아방가르드 미술과 문화

김 향 숙  
중앙대학교



## 입체주의와 미래주의 : 20세기 전반기 아방가르드 미술과 문화

### ◆ 목 차 ◆

시대적 배경

1. 피카소와 입체주의
2. 이탈리아의 미래주의

### 시대적 배경

20세기 초 유럽은 여러 분야에서 급속한 변화를 가져오게 되는데 먼저 기계생산으로 이윤을 증대시키는 자본주의가 발달하기 시작했다. 공업의 발달로 유리, 콘크리트, 철근으로 지어진 새로운 건축물의 등장과 과학과 테크놀로지의 발달은 인간의 삶을 세련되게 하였으나 다른 한편 인간성의 상실을 느끼는 도시인들은 민속 박물관을 짓고 원시 민족의 단순한 삶과 순수한 사고를 동경하는 모순적인 이중생각을 하게 된다. 학문에서는 사상적으로 영향을 미친 니체의 실존주의와 프로이트의 정신 분석학 그리고 아인슈타인의 상대성 원리 등 새로운 발견이 나타났으며, 이것은 미술에 직접적인 영향을 미친다. 여성의 지위향상을 주장하는 페미니즘의 확산은 남성 화가들이 즐겨 다루는 주제가 된다. 그러나 무엇보다도 20세기 전반기는 두 번의 세계대전과 세계경제 대공황으로 정신적으로나 물질적으로 불안하고 혼란한 시기의 연속이었다. 그러한 불안 가운데 미술계에서는 전통을 부정하는 아방가르드의 활동이 두드러졌다. 아방가르드는 전통을 뛰어넘어 새로운 경향을 선보이며 20세기 전반기 주류를 이루고 미술과 문화의 변화를 주도한다. 이러한 변화 가운데 전통적인 미술은 새로운 도전으로 자극을 받게 된다.

### 1. 피카소와 입체주의

1900년 19세의 나이에 파리로 유학 온 피카소에게는 친구의 자살이라는 극복하기 힘든 정신적인 어려움이 닥쳐온다. 그 과정이 담긴 청색시대와 장미빛 시대를 지난 후 피카소에게는 극적인 변화를 가져다주는 시간이 있게 된다. 1906년 피카소는 여자친구와 함께 스페인의 고졸(Gosol)이라는 고 도시를 방문하면서 고대 이베리아 조각과 아프리카 조각에 매료되어, 새로운 조형 가능성을 발견하게 되는데 이것이 입체주의(큐비즘)의 시작이다. 피카소의 입체주의는 3단계로 분류된다. 첫째, 큐비즘의 시작을 알리는 <아비뇰의 여인들>은 대표적인 초기 작품이다. 둘째, 큐비즘의 형태가 큐빅의 형태로부터 조금 더 잘게 잘라진 형태의 분석적 입체주의 시대이다. 피카소는 그러나 이 단계를 중단하게 되는데 형태가 잘게 나누어짐으로 인해 관람자들과 소통할 수 없음을 두려워했기 때문이다. 그가 마지막 단계로 시도한 것은 종합적 입체주의였는데 작품이라는 것이 그리기만 하는 것이 아니라 그 위에 종이도 붙이고 신문지와 잡지도 붙이고 심지어는 밧줄도 붙이며 여러 가지 현존하는 재료를 사용할 수 있다는 가능성을 보여주었다.

## 아비뇰의 여인들

피카소가 1907년 <아비뇰의 여인들>을 전시하고자 했을 때 많은 사람들이 만류했기 때문에 실제로 그해에는 전시되지 못했다. 피카소를 옹호했던 많은 미술 비평가들조차도 이 작품은 너무나 충격적이어서 절대로 전시할 수 없다고 하였기 때문에 피카소는 자신의 화실에서 몇몇 사람들에게만 보여 주었다. 그들이 반대했던 이유는 미술이 사람을 큐빅 형태로 나누는 비인간적인 묘사를 용납할 수 없다고 생각했기 때문이다.



피카소 <아비뇰의 여인들> 1907

누드로 그려진 5명의 여인들은 아프리카 가면을 쓴 얼굴을 하고 있으며 그들의 몸은 이상화된 여성의 육체미를 드러내기보다는 몇 개의 불균형한 조각으로 나뉘어져 있다. 또한 전통적인 원근법과 공간의 개념은 파괴되어 나타난다. 이전에는 그림의 배경이 중심이 되는 인물이나 사물을 돋보이게 하는 배경으로 간주되었지만, 이 그림에서는 인물과 인물 사이의 배경이 파편화되고 날카로운 형태

로 분해되어 화면을 차지하고 있다. 오른쪽 구석에 앉아 있는 여인의 몸은 뒷모습을 하고 있지만, 얼굴은 앞모습이다. 실제로 하나의 인물을 이렇게 보기 위해서 우리는 공간을 이동해야 하고, 여러 순간의 시간을 필요로 하게 된다. 따라서 화면의 인물은 시간과 공간을 초월한 다각적 시점의 형태를 보여주고 있다. 피카소의 <아비뇰의 여인들>은 다각적 시점과 원근법과 공간 개념을 파괴하며 원시적인 여인을 표현하여 기존의 전통 회화의 개념을 파괴하였다. <아비뇰의 여인들>은 입체주의의 시작과 20세기 미술의 변환점이 되는 작품으로 평가받는다.

## 분석적 입체주의

피카소의 분석적인 작품은 1908년부터 1910년까지 지속적으로 이어진다. 피카소의 분석적 입체주의 작품인 <언덕 위의 집>에서는 피카소가 사물을 나누면서 완벽하게 추상의 형태로 나누지 못하고 있다는 것을 알 수 있다. 앞부분의 풍경은 잘게 큐비즘으로 나누어져 있는데 뒷부분은 야자수 나무의 형태를 알아볼 수 있다. 이것은 피카소가 형태를 점점 나누



피카소 &lt;언덕 위의 집&gt; 1909

는 과정에서 대중들이 자신의 작품을 알아볼 수 없어 소통이 되지 않을까 염려했던 것이다. <볼라르>의 초상에서도 큐비즘의 형태로 나누어져 있지만 여전히 볼라르(Ambroise Vollard)라는 것을 알 수 있고 <만돌린을 가진 소녀> 역시 배경은 과감하게 분석적 입체주의로 처리했지

만 그녀의 얼굴이나 팔의 형태에서 아직 소녀의 모습이 드러나고 있다. 형태가 없어지는 것에 대해 두려움을 가졌던 피카소는 1910년경 이 작업을 그만두게 된다. 피카소는 더 이상 큐빅의 형태로 가지 못했으며 분석적 입체주의는 끝을 맺게 되었다.

## 종합적 입체주의

피카소의 콜라주 작품 가운데 <등나무 의자가 있는 정물>에는 글자가 등장하고, 실재의 밧줄이 테두리를 두르고 있다. 그림이 실재의 재료와 함께 완성된 것이다. 이전까지 미술이 예술가나 관람자들에게 물감과 붓을 통해 자신들의 정신세계를 표현하는 것으로 인식했다면, 종합적 입체주의 미술은 형태와 색채뿐만 아니라 콜라주 기법이나 파피에 콜레 기법으로 완성된다. 따라서 작품에 신문이나 벽지, 천 등과 같은 실제 생활 물건들이 오브제로 사용되고 글자를 넣어주어, 미술의 개념을 확장시켰으며 혁신적으로 변화시켰다. 피카소의 작품에 등장하는 찢어진 신문들은 피카소의 조국을 향한 관심을 표명한 것으로 그는 늘 신문을 통해 조국의 소식을 듣고 있었다. 피카소의 종합적 입체주의는 콜라주나 파피에 콜레 외에도 새로운 예술의 장르를 탄생시키는데 포토몽타주나 프로타주 등이 이에 속한다.





피카소 <등나무가 있는 정물> 1911

피카소가 화면에 사용한 오브제(일상적인 사물)는 미술이 더 이상 보는 세계의 묘사가 아닌 체험하고 인지한 세계의 표현으로 변화되고 있는 과정을 보여준 것이다. 피카소가 사용한 사실적인 재료는 미술이 이제 우리의 시각만을 자극해서는 우리의 깊은 내면에 도달할 수 없다

는 결론을 내린 것으로 촉각을 자극시키는 중요한 재료가 된 것이다. 아폴리네르는 피카소의 콜라주 기법이 현대 도시인의 삶의 체험을 전달하는데 매우 적합한 기법이라고 찬양 하였는데 그 안에는 시대의 흐름이 투영되어 있다.<sup>1)</sup> 이처럼 피카소의 콜라주 기법은 단순히 대상의 외적인 것의 묘사가 아닌 대상의 본질적인 진실을 표현하려는 시도였다. 피카소의 콜라주는 그 기법의 영향으로 파피에 콜레, 몽타주, 포토몽타주, 프로타주, 아상블라주 등 현대미술의 영역을 넓히는데 기여하였으며 현대미술의 개념을 새로 정의하게 만들었다. 그것이 바로 일상적인 화면에 익숙했던 우리들에게 현대미술을 난해하다고 말하는 계기가 된 것이다. 현대미술의 특징이 되는 오브제 미술은 어떤 오브제도 그 자체가 예술품이 될 수 있다는 창작기법이 된다.

1) 아폴리네르는 자신의 단편적인 말들을 모아서 독특한 방법으로 그의 시에 병치시켰다. 미래주의 음악에서 시도되었던 오케스트라의 악기들에 다른 종류의 소리들을 예컨대 타자기, 전화기, 경찰의 호루라기, 자동차의 경적 소리 등을 첨가하는 방법을 실험하였다. 영화에서도 몽타주 기법을 통해 공간, 시간, 그리고 시야의 한계를 임의로 무시할 수 있는 합성적 작업을 시도하였다.

## 그 외의 입체파-후안 그리/들로네/페르낭 레제

피카소의 영향을 받은 작가들 가운데 후안 그리(Juan Gris, 1887-1927)가 있다. <피카소에게 바침>은 피카소의 분석적 입체주의를 선호했던 그리 작품이다. 깨진 거울을 보면서 우리의 형상이 이렇게 나뉘 보인다는 경험이 있다. 그것은 분석적 입체주의와 유사한 형태이다. 세면대의 주변을 그린 것 역시 윗부분에 커튼을 그려주어 세면대라는 것을 알 수 있게 표현했다. 큐비즘 형태로만 그렸을 경우 소통의 부재를 우려한 예술가의 마음을 알 수 있다. 그리 작업은 그가 얼마나 피카소를 따르고 있는지 혹은 피카소가 많은 예술가들에게 어떤 영향을 미치고 있는지 보여주고 있다.

들로네(Robert Delaunay, 1885-1941)가 그린 <에펠탑>은 마치 폭발하는 듯한 형태로 그려져 있다. 에펠탑의 사각의 다리 가운데 마지막 한 각은 오른쪽 위로 솟아올랐는데 보이지 않는 각도를 앞에서 같이 볼 수 있게 표현해 준 것은 다시점의 시각으로 그린 것이다. 다시점의 기법은 더 발전하면 추상으로 가는 과정이라는 것을 들로네는 <도시의 창>에서 실험하였다. 사각의 형태인 창문과 커튼은 모두 기하학적인 추상의 형태를 보여주며 화려한 색채를 사용하고 있다. 들로네는 피카소의 형태 분석보다는 색채의 표현을 연구하여 오르피즘이라는 새로운 장르를 개척하였다.

페르낭 레제(Fernand Leger, 1881-1955)가 그린 <숲 속의 누드들>에서 인체를 이루고 있는 원통들은 부분적으로 분해되어 해체 시킨 후 다시 부분을 모아놓은 것이다. 이러한 형태의 사람의 모습은 과거에는 볼 수 없었던 입체주의 영향을 받은 작품이다. 페르낭 레제의 초기 작품은 모두 이와 유사한 독립성을 가지고 있다. 1차 대전 이후 그의 소재는 인간이 아닌 기계로 변하면서 기계미학을 연구하였다. 그는 공장의 내부에서 보았던 발동기와 톱니바퀴, 베어링, 용광로 등에 관심을 가져 형태를 해체시켰다. 2차 대전 이후에는 공공미술에 관심을 가져 스테인드글라스를 통

한 공공미술을 제작하였다.

## 2. 이탈리아 미래주의(Futurism)

르네상스 문화의 중심지였던 이탈리아에서 1910년 탄생한 미래주의는 다가올 미래를 낙관적으로 옹호하며 새로운 기술과 기계를 찬양하였다. 그들은 전쟁이 세계를 순수하게 만들 것이라 생각하여 전쟁과 미술관 파괴를 선동하였다. 당시 이탈리아는 영국, 프랑스, 독일을 비롯한 주변국들보다 산업적으로 발달이 뒤져 있었고 국민들의 불만이 증가하는 상황이었다. 그러한 이탈리아 화가들에게 ‘미래주의’는 전환의 계기가 되었다. 1차 대전을 전후한 그들의 활동은 선동적이며 민족주의적이고 파시즘적이며 정치적인 의도를 예술과 결합시켰다. 그러나 1차 대전에서 보치오니를 비롯한 미래주의 화가들이 전사한 이후 전쟁에 환멸을 느끼며 점차 쇠퇴하게 된다. 베르너 호프만(Werner Hoffmann)은 미래주의 미술가들의 거침없는 자기전달은 결국 미학적 이론을 거부하는 것이라고 보았다. 그들은 자신의 전시에 미술에 관해 문외한, 그들의 표현에 의하면 야만인, 어린이, 미치광이, 범죄자 그리고 천재라 불리는 사람들을 초청했다.

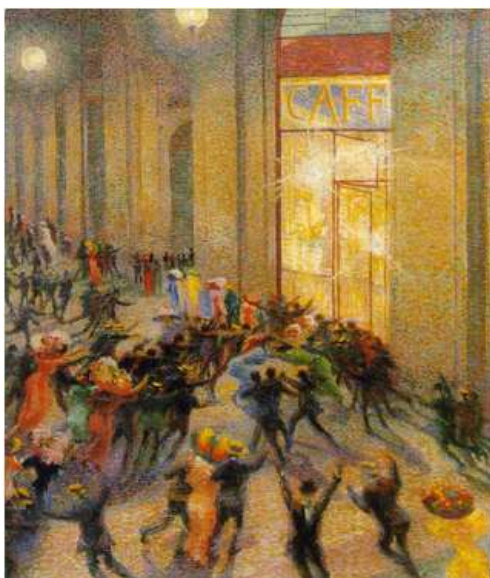
### 미래주의와 마리네티

이탈리아 미래주의 시인 마리네티는 파리에서 피카소의 큐비즘 작품을 보고 큰 충격을 받았다. 그는 오늘날 미래주의 그룹이 되는 보치오니, 발라, 세베리니를 파리로 초대했다. 그곳에서 미래주의 작가들은 피카소와 브라크의 입체주의에서 나타나는 사물의 파편화에 충격을 받았으며 그들 미술의 방향을 전환하게 된다. 마리네티(Filippo Tomasso Marinetti)를 주축으로 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni), 자코모 발라(Giacomo Balla),

카를로 카라(Carlo Carrà)를 비롯한 미래주의자들은 1909년 2월 20일 르 피가로 (Le Figaro)에 ‘미래주의 창설과 선언문’을 발표하면서 공식적으로 활동을 시작했다. 선언문에서 그들은 무엇보다 인간을 비롯한 모든 사물의 역동적인 운동성을 추구하였다. 그들은 달리는 경주용 자동차가 니케의 여신상보다 아름답다고 말했는데 그리스시대의 미의 기준은 속도에 의해 살아가는 20세기에는 변해야 한다는 것이다. 미래주의 화가들은 입체주의와 같은 형태의 과편화보다는 시각과 공간을 표현하기 위해 짧게 끊어지는 스타카토 기법을 사용하게 된다. 그들은 시간의 흐름에 따라 변화하는 사물의 움직임이 만들어내는 시각적 잔상 효과를 한 화면에 표현하였는데 동물의 연속적 잔상을 시각화시킨 발라의 <끈에 묶인 개의 역동성>이 좋은 예이다.

### 보치오니

보치오니(Umberto Boccioni, 1882-1916)는 기계문명에 대한 예찬으로 역동적 서정성이나 속도감을 표현하였으며 사상적 성격을 강하게 보여주었다. 그는 다른 미술가들과 마찬가지로 기존의 가치관에 대하여 부정하였다. 보치오니의 <일어나는 도시>와 <대회장의 폭동>은 속도감과 움직임에 따라 발생하는 거친 공기의 소용돌이를 강렬한 색과 색점들로 나타냈다. 그는 집단적인 움직임과 격앙된 감정을 강조하기 위하여 휘몰아치는 듯한 붓질과 사선의 화면을 구성했으며 선동을 시각화하였다. 그가 즐겨 사용하였던 사선은 격한 감정을 유발시키며 역동성이나 리듬을 전달하기 위해 반복하였기 때문에 물리적이고 정신적인 운동감을 나타내는 선이었다. 그에게는 아름다운 여인이나 자연 풍경, 이상적인 세계에 대한 동경과 같은 예술의 고전적인 주제보다 인간과 사물이 만들어내는 움직임과 역동성이 더 아름답게 느껴졌다. 보치오니는 역동성을 ‘선의 힘’으로 구체화하였는데, 선명한 원색, 빠르게 움직이는 사선과 나선형을 이용해 그림이 움직이는 듯한 효과를 나타내었다. 보치오니 작품에서의 사선의 역동성은 연속적으로 움직이는 지속성을 말한다. 미술에서 역동성이나 운동성



보치오니 <대회랑의 폭동> 1911  
 려는 노력으로, 힘과 형태를 알 수 없는 거대한 힘이 사람들을 덮치고 있는 것은 정치적인 의도를 예술과 결합시킨 것이다.

같이 살아있는 속도감이 중요한 이유는 회화가 완성되는 곳이 정지된 평면의 종이이기 때문이다. 미술가들은 그 안에서 사건을 보여주어야 하는데 그 장면을 보는 순간 그림이 아니라 실제의 사건이 내 눈앞에서 일어나고 있다는 일체감을 주어야 하기 때문이다. 보치오니는 사선으로 서로 교차하는 파편들과 운동감을 동시에 표현하여 관람자들의 감정을 자극하고 있다. 그것은 마치 시각뿐 아니라 청각과 감각까지도 포함시키

### 발라와 그 외의 미래주의 미술가들

보치오니의 스승이었던 자코모 발라(Giacomo Balla, 1871-1958)의 작품은 격렬한 운동성의 표현에 의해 추상의 형태가 나타난다. 예컨대 <가로등>에서는 다양한 색채로 반사되는 빛을 역동적인 사선으로 표현해주어 제목이 아니면 알아보기 힘든 사선들을 한곳으로 모았다. 발라는 연속적인 동작의 역동성과 움직임에 대한 관심을 사진과 영화 부분에서 차용했는데 사진을 통해 질주하고 있는 말의 다리는 4개가 아니라 20개라는 잔상을 연구하였다. 그는 보는 것과 인지하는 것 사이의 간극을 그려주어 관람자들에게 생생한 그림을 연출하고자 하였다. <가죽 끈에 목이 매인 개>는 여러 시점에서 파악한 이미지를 같은 화면에 중복시키는 과정에서 역동적인 사선을 사용하여 보여주고 있다. 발라는 피카소가 <아비뇰의 여인들>에서 다시점을 표현해 주었듯이 시점을 고정시키지 않고 여러 시점에서 움직임을 파악하려고 하였다.

카를로 카라(Carlo Carra, 1881-1965)는 피카소의 종합적 입체주의를 선호하였으며 전쟁기간에 완성된 <애국적 선언>에서는 콜라주 화면의 시각적 연상을 통해 오브제 미술의 새로운 출발을 실행하고 있다. 지노 세베리니(Gino Severini, 1883-1965)는 입체주의의 파편화된 면과 색채를 결합시켜 추상적으로 보이지만 구체적인 제목을 통해 설명이 되는 피카소의 분석적 입체주의 경향의 작품들을 완성했다. 루이지 루솔로(Luigi Russolo, 1885-1947)는 역동성을 기계로 보여주고자 하여 소음을 내는 기계들을 발명하여 기계적 동력의 시대에 맞는 음악을 창조하여 미술에 청각을 도입한 미래주의 미술가였다. 1차 대전에서 전사한 안토니아 산텔리아(Antonia Sant'Elia, 1888~1916)는 「미래주의 건축선언」을 통해 미래주의 건축을 설계하였다. 그는 건축에서 새로운 재료의 변화를 요구하였다.

# 추상주의 미술과 러시아 아방가르드 미술

김 호 정  
서울시립대학교





## 추상주의 미술과 러시아 아방가르드 미술 : 초기 추상회화와 구축주의를 중심으로

### ◆ 목 차 ◆

1. 추상주의 미술
2. 러시아 아방가르드 미술

20세기 현대미술의 가장 커다란 성과는 추상미술운동이다. 본격적인 추상 미술은 기하학적인 추상회화에서부터 시작되었다고 할 수 있다. 물론 고대 미술에서부터 기하학적인 형태는 장식적인 문양으로 널리 사용되어 왔으나, 기하학적 형태를 순수미술의 조형요소로서 사용하는 경향은 20세기에 들어와서야 비롯되었기 때문이다. 특히 20세기 초에 등장한 기하학적 추상회화는 새로운 시대의 산물인 합리주의와 과학기술에 대한 이상향의 상징이기도 하다. 기하학적 추상에 담긴 이 같은 정신과 조형성은 바우하우스(Bauhaus)와 데 스틸(De Stijl) 그리고 러시아 아방가르드 미술인 절대주의(Suprematism)와 구축주의(Constructivism)를 통해 확산되었다.

누가, 언제, 가장 먼저 추상회화를 창조하였는지는 정확하게 알 수 는 없으나 추상회화는 1910-1913년 사이에 유럽 여러 지역의 미술가들에 의해 탄생되었다. 이 기간 동안 프랑스 파리에서는 로베르 들로네(Robert Delaunay), 네덜란드에서는 몬드리안, 독일에서는 칸딘스키가 추상회화를 제작했다. 러시아에서는 말레비치와 타틀린을 비롯한 아방가르드 미술가들이 추상회화와 조각을 시도하였다. 이 모든 미술가들은 우열을 가릴 수 없을 만큼 저마다 개성적이고 독창적인 작품을 제작하였으나 그 중에서도 칸딘스키는 표현적 추상 회화의 선구자로, 몬드리안과 말레비치 등은 기하학적 추상 미술의 등장과 확산에 기여한 대표적 인물로 평가된다.

## 1. 추상주의 미술

### 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky 1866-1944)

칸딘스키는 회화를 자연의 외형을 복사하는 수단이 아니라 화가 자신의 내면세계, 또 다른 말로는 ‘내적 필연성’을 표현하는 수단이라는 것을 자각하고 추상회화를 본격적으로 발전시킨 선구자이다. 그는 1866년 러시아 모스크바의 부유한 집안에서 태어나 처음에는 법률과 경제학을 전공했으며, 모스크바 대학에서 법학 박사학위를 따고 도르피타(Dorpta) 대학에서 교수직을 임명받았다. 그러나 그는 그림을 그리기로 결심하고 서른살이 되는 1896년에 독일로 미술유학을 가게 된다.

### 뮌헨시기(1896-1914)

칸딘스키는 뮌헨의 왕립미술학교에서 화가 수업을 받으며 아르놀트 뵉클린(Arnold Böcklin)을 비롯한 상징주의 작가들과 교류하며 유겐트슈틸(Jugendstil) 양식의 영향을 받았다. 특히 유겐트슈틸의 장식적인 곡선은 칸딘스키가 추상 회화를 시도하는데 결정적인 역할을 하였다. 그는 파리를 중심으로 일어난 여러 가지 미술사조인 인상주의(Impressionism)나 야수주의(Fauvism)로부터도 영향을 받았다. 하지만 그러한 경향을 그대로 따르지 않는 않았다. 그는 인상주의자 클로드 모네(Claude Monet)의 <건초더미>를 통해 자연의 색채와 형태가 불변하는 것이 아니라 빛과 대기에 의해 달라지는 이미지라는 것을 알게 되었고, 앙리 마티스(Henri Matisse)의 야수주의 회화를 통해 자연으로부터 독립한 색채의 사용이 가능하다는 것을 알게 되었다. 게다가 그는 어느 날 뒤집힌 자신의 그림에서 아름다움을 발견하는 우연한 경험을 한 후 더 적극적으로 그림에서 알아볼 수 있는 대상이나 형체가 없는 추상 회화를 적극적으로 실험하게 된다. 음악에도 조예가 깊었던 칸딘스키는 자신의 내적 필연성을 관람자

에게 전달하기 위해 색을 통해 음악이 주는 다양한 감정과 느낌을 나타내려고 했다. 그는 1908년부터 1911년까지 ‘인상’-‘즉흥’-‘구성’이라는 세 단계를 거치며 추상 회화를 발전시켜 나갔다.

그는 묵시록적인 테마로 추상화의 발전을 도모한다. 20세기 초 유럽에서는 신지학(神智學) 등의 종교가 성행하면서 새로운 시대, 새로운 세계를 갈망하는 욕구가 부풀어 올랐고 새로운 세계가 오기 위해서는 낡고 부패한 것을 쓸어내기 위해 전쟁이 불가피하다고 생각하는 사람들도 있었다. 따라서 칸딘스키는 1911년 프란츠 마르크 등과 결성한 청기사 그룹 활동을 통해 미술에서도 새로운 세계의 도래를 염원했다. 그는 즉 물질적 세계인 구상을 멸망시키고 보편적이고 영원한 정신세계인 추상으로 나아가기 위해 회화에서 묵시록적이고 종말론적인 테마를 추구했던 것이다.

### 러시아 시기(1915-1921)

칸딘스키는 1차 대전의 발발로 독일의 불안한 정세를 피해 1915년에 고향인 러시아로 돌아가면서 또 다른 양식상의 변화를 피하게 된다. 이 당시 러시아 화단은 말레비치의 절대주의와 구축주의 등 기하학적 추상 미술이 주류를 이루고 있었다. 그 영향으로 그는 러시아에서 표현적 추상에서 기하학적 형태로 전환되는 양식상의 변화를 겪게 된다. 그러나 그는 기하학적 추상에서도 정신적 상징성을 추구했다.

### 바우하우스 시기(1922-1933)

칸딘스키는 1921년 건축가이자 교육가인 발터 그로피우스의 초청으로 바우하우스 교수로서 다시 독일로 돌아오게 된다. 바우하우스에서 칸딘스키는 완숙한 경지에 이른 기하학적 추상을 제작하는 화가인 동시에 교수로서 활동하면서 추상회화의 발전을 위하여 색채와 형태에 관한 많은 조형 이론을 발전시켰다.

## 파리 시기(1933-1944)

칸딘스키는 말년에는 파리로 가서 파리화단에서 유행하고 있던 초현실주의의 양식을 받아들여 생물 유기체적인 추상형태로의 또 한 번의 변화를 시도하게 된다.

## 피에트 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944)과 데 스틸

네덜란드에서 태어난 몬드리안은 암스테르담 아카데미에서 그림을 배웠다. 그는 당시 네덜란드 화단의 주요 화풍인 헤이그파의 자연적 사실주의 양식을 토대로, 뭉크, 반 고흐, 아르누보, 야수파, 신인상주의의 영향을 종합적으로 수용하면서 자신만의 독특한 화풍을 모색하게 된다. 그는 1909년 암스테르담 시립미술관에서 <붉은 나무>를 전시한 이후 사실주의 경향에서 벗어나게 된다. 게다가 1911년에 암스테르담에서 개최된 <세잔 기념 1회전>에서 입체파(Cubism)를 소개한 피카소와 브라크의 작품을 본 후, 그 해 12월에 파리로 가게 된다. 이후 그는 분석적 큐비즘에 영향을 받은 작품을 제작하게 된다. 몬드리안은 큐비즘을 통해 기하학적 추상으로 나아가게 하는 과도기적 양식을 모색할 수 있었으며, 네덜란드로 돌아간 1914년부터는 자연의 대상으로부터 완전히 벗어난 추상회화를 만들게 된다.

몬드리안은 1917년 반 되스버그를 만나 “데 스틸” 그룹을 결성한다. 그는 이 그룹의 잡지에 그의 회화의 기본이 되는 신조형주의 이론 즉 비자연, 비개별성, 절대성, 그리고 표현의 강력한 힘을 선언하였으며, 신조형주의에 입각한 회화의 요소를 일직선과 직각, 그리고 세 가지 기본색 - 빨강, 파랑, 노랑과 무채색으로 제한시켰다. 미술가와 건축가들로 이루어진 데 스틸 그룹은 이러한 신조형주의 이론을 회화, 건축, 가구 및 실내 디자인의 중심원칙으로 삼았다. 그것은 이들이 간척사업으로 국토를 개척한 네덜란드인이었기 때문이다. 네덜란드인에게 직선은 인간의 의지이자

유토피아로 나아가는 방향을 암시했다. 몬드리안은 신조형주의를 통해 회화에 있어서 조화, 통일을 이루고 더 나아가 인류의 생활 안에서 조화, 통일, 평형이 추구되어 유토피아 세계를 실현하기를 희망하였다.

몬드리안은 제2차 세계대전을 피해 미국으로 건너갔고 이곳에서 그의 화풍이 다시 변화되었다. 그는 자연을 연상케 하는 녹색과 곡선을 찾을 수 없는 마천루 빌딩과 바둑판처럼 정비된 도로들로 이루어진 대도시 뉴욕에 감탄했고, 도시의 속도감을 느낄 수 있는 흑인 재즈의 리듬에 빠져들었다. 그가 뉴욕에서 체험했던 해방감과 자유로움은 검은 선이 사라지고 더 역동적이고 발랄한 색면으로 구성된 회화를 탄생케 했다. 미국에서 생을 마치게 된 몬드리안은 그와 마찬가지로 세계대전을 피해 미국으로 건너온 독일 바우하우스 출신의 디자이너와 교수들과 함께 미국 미술계에 기하학적 추상을 전파하고 이식하는데 기여했다. 그들의 영향력은 전후 미국에서 탄생한 모던 스타일의 산업디자인 발전에 초석이 되었다.

## 2. 러시아 아방가르드 미술

### 카지미르 말레비치(Kazimier Malevich, 1878-1935)와 절대주의

서유럽의 몇몇 미술가들이 추상 회화를 탐구하고 있을 무렵인 1913년, 러시아의 화가인 말레비치가 급진적인 오페라를 위해 디자인한 혁신적 공연 의상에 검은 사각형 하나를 그려 넣었다. 이후 말레비치는 종이 위에 연필로 그린 <절대주의 기본요소: 사각형>(1913)을 시작으로 극단적으로 감축된 형태를 통해 예술의 순수성을 추구하는 사회주의 혁명만큼 급진적인 아방가르드 미술을 출범시켰다.

당시 러시아 화단에서는 큐비즘과 이탈리아에서 발생한 미래주의(Futurism)를 혁명적인 예술 운동으로 인식했다. 말레비치도 1912년 파리 방문 후 큐

비즘과 야수파를 받아들였으며, 미래주의를 혁명적 운동으로 받아 들였다. 그러나 그는 1915년 12월 <0.10> 전시회에서 <검은 사각형>를 발표하고 이른바 ‘절대주의’를 선언하게 되면서 서유럽 미술의 영향에서 완전히 벗어났다. 이 전시회에 그는 35점의 그림을 전시하는 동시에 「입체주의와 미래주의에서 절대주의로, 회화의 새로운 사실주의라」는 선언문이 담긴 작은 책자를 배포하였다. 말레비치는 회화에서 대상의 부재를 통해 자연의 대상과 완전히 결별한 추상의 순수한 존재를 드러내고자 하였다. 그는 회화의 사실주의가 현실세계의 사물을 모방하는 것이 아니라 현실적인 사물 그 자체라는 것을 증명하고자 하였다. 이에 따라 사각형, 원 등의 가장 단순한 형태를 회화의 절대적인 요소로 선택하였다. 사실 칸딘스키와 몬드리안의 추상 회화는 자연과 시각세계에서 주어진 것을 단순화하고 정화하면서 창조된 것이다. 반면 말레비치는 자연의 대상에 의지하지 않고 단지 회화 자체의 공간분배에서 저절로 야기되는 형태가 화면 위에 나타났을 때를 창조라고 생각했다. 따라서 그에게 있어 추상 회화는 자연과는 상관이 없이 절대적으로 순수한 감성을 드러내는 존재이다.

말레비치는 정사각형을 이성의 창조물이라 생각했으며, 가장 객관적인 절대주의의 형태요소가 사각형이라고 주장하였다. 그러나 그는 절대주의를 다양하게 탐구하였다. 처음에는 절제의 표상인 검은 사각형을 탐구했고, 사회주의 혁명이 일어난 1917년에는 빨간 사각형 등을 통해 혁명을 찬미했다. 그리고 결국에는 <흰색 위의 흰색>으로 순수한 오브제의 부재 상태에 도달했다. 이로써 구상적이고 상징적인 요소들이 완전히 제거되고 형태가 암시될 수 있는 가능성조차 배제될 수 있었다. 흰색 사각형은 자연에 없는 형태이고, 중립적이고 보편적이며 비계급적인 형태이므로 오브제 없는 회화를 감성과 의미로 충만하게 만들었다. 그는 1927년 전시를 위해 독일을 방문했을 때 출간한 『오브제 없는 세상』에서 <흰색 위의 흰색 사각형>의 창조 이유를 설명했다. 하지만 그는 1930년 서방세계와 접촉했다는 이유로 공산당에 체포되었고 퇴폐적이라고 낙인찍힌 추상화를 그릴 수 없게 되었다.

## 러시아 구축주의(Constructivism)에서 바우하우스(Bauhaus)까지

러시아 아방가르드 회화는 러시아 사회주의 혁명 만큼이나 과격한 것이었고 혁명의 폭발적인 힘을 미술에도 적용시켰다. 혁명을 찬미했으나 사회주의의 생산성 발전에 도움이 되지 않는 난해하고 철학적이며 감상적인 회화를 추구하여 사회주의자들의 비난의 표적이 된 말레비치와는 달리 구축주의 미술가들은 대개 적극적으로 혁명의 사상에 동조하였다. 구축주의자들은 미술가의 위치를 생산자의 개념으로 파악하였고, 미술을 ‘생산활동의 한 형식’으로 간주하였다. 또한 미술의 개혁은 사회의 개혁과 병행되어야 한다고 믿었으므로, 미술가들이 새로운 삶을 건설하는 데 앞장서고 대중을 위해 노력해야 한다고 선언했다. 이에 따라 구축주의 미술가들은 소비에트 당의 후원을 받으면서 예술과 산업, 테크놀로지의 조화로운 결합을 꾀하였다. 가장 주도적인 인물이었던 조각가 타틀린과 화가 로드첸코는 옷과 가구를 디자인하기도 했으며 심지어 칸딘스키와 말레비치까지도 그들의 영향을 받아 컵과 접시 등을 디자인하기도 했다. 따라서 원래 1914년 이후로 러시아에서 추구된 기하학적 추상미술을 추구한 말레비치, 타틀린, 로드첸코, 가보, 펍스너를 구축주의자라고 불렀으나, 로잘린드 크라우스가 사회주의 혁명 이후 예술, 기술, 산업을 종합하여 유토피아를 추구한 미술가들을 생산주의자(Productivist)로 지칭하며 구분하였다.

### 알렉산더 로드첸코(Alexander Rodchenko, 1891-1956)

모스크바 응용미술학교 출신의 로드첸코는 말레비치의 영향을 받았으나 결국 순수 감성을 지향하는 말레비치 경향에 반박하는 작품을 제작하게 된다. 그는 1914년에서 1915년까지 말레비치의 영향을 받아 절대주의 작품을 제작했지만, 1916년에 타틀린을 만나게 되면서 구축주의에 가담하게 되었기 때문이다. 로드첸코는 프롤레타리아 출신으로서 공산주의에

열광적으로 동조하였고 예술이 사회의 욕구에 복종해야 한다는 개념에 열광했다. 그는 타틀린과 가까워지면서 구축주의 의 가장 혁신적인 신봉자가 되었고 후에 생산주의의 영향력 있는 중심인물이 되었다. 로드첸코는 정신성만을 추구하는 회화는 죽은 예술이라고 주장하며, 말레비치의 관념론적인 <흰색 위의 흰색> 사각형을 공격하기 위해 <검정 위의 검정>(1918)과 <빨강, 파랑, 노랑>(1921)을 제작하였다. 그는 삶을 위한 미술로서 가구 디자인을 시도했고, 1923년 잡지 『레프』의 창간호 표지 디자인을 시작으로 타이포그래피(typography)와 포토몽타주(photomontage) 분야를 개척하였다.

### 블라디미르 타틀린(Vladimir Tatlin, 1885-1953)

우크라이나에서 태어난 타틀린은 1913년 러시아 민속음악 오케스트라의 아코디언 연주자로 베를린을 방문한 후 파리로 가서 피카소의 견습생이 되고자 했다. 그러나 피카소로부터 거절당한 후 1914년 러시아로 돌아와 피카소의 구조물을 모방한 조각을 만들게 된다. 그는 양철판, 판지, 철사 등으로 제작한 반부조(反浮彫, counter-relief) 연작을 1915년 <1, 10> 전시에서 발표했다. 당시 그는 실재 공간에 실재 물질로 구성한 반부조를 공중에 매달아 전시하여 관념적인 말레비치의 회화이론과 정반대 방향으로 나가게 된다. 게다가 그는 재료의 성질 차이(즉, 물질성物性)에 따라서도 다른 구조의 조각 작품을 창조할 수 있다는 것을 보여주하고자 했고, 이는 견고한 전통 조각 재료인 브론즈로 만든 병에 개념적으로 투명성을 부여했던 미래주의 조각가 보치오니(Boccioni)와 크게 다르다고 할 수 있다. 이처럼 유물론적 사고를 지닌 그는 생산주의를 제창하여 소비에트 공화국의 미술산업과 미술교육을 이끌었다. 그는 모스크바에서 개최될 제3세계총회를 기념하기 위한 <제3인터내셔널을 위한 기념물>의 모형에서 기계와 산업, 건축을 종합하고자 하였다. 이 구축물은 조각인 동시에 건축물로 기능할 수 있는 에펠탑보다 1/3 더 높은 396M로 기획되었다. 또



한 강철로 된 외부의 나선형 틀 속에는 회의장과 사무실로 쓸 세 개의 커다란 유리 입체를 매다는 형태로 설계되었으며, 가장 아래의 원통형 방(회의장)은 일 년에 한번씩 회전하게 되며, 피라미드 모양의 방(행정부)은 한달에 한바퀴, 원통형방(신문사, 영화제작소, 라디오 방송국)과 반구형방(방송 송출시설)은 매일 한 바퀴씩 회전하도록 계획되었다. 당시에는 러시아의 기술부족으로 실현될 수 없었던 어처구니없는 모형일 뿐이었겠지만, 과학기술과 미술의 결합을 꿈꾸었던 타틀린의 비전은 20세기 후반 이후 현대미술과 건축 발전에 크게 기여했다. 게다가 1922년 공산당이 추상미술을 퇴폐 미술로 낙인찍고 숙청작업을 하게 되면서, 칸딘스키, 나움가보, 앙트완 펍스너, 모호이-나기 등의 아방가르드 미술가들이 독일과 프랑스 등으로 망명하며 구축주의와 생산주의가 서방세계로 전파되었다.

### 라즐로 모호이-나기(Laszlo Moholy-Nagy, 1845-1946)

헝가리 태생의 모호이-나기는 타틀린과 리쾰츠키가 이끌던 구축주의의 열렬한 지지자였으며 미술가의 개성과 미술작품의 유일성을 혐오했다. 그는 「구성주의와 프로레타리아」라는 글에서 “우리시대의 실재는 테크놀로지이다 .... 기계는 과거의 초월적인 정신을 대체했다. 기계 앞에 모든 사람은 평등하다. .... 테크놀로지에는 전통도 없고 계급의식도 없다. 모든 사람은 기계의 주인이 아니면 노예가 될 수 있다.”라고 주장했다. 이에 테크놀러지를 응용한 <빛-공간 모터>라는 작업을 통해 과학기술과 미술의 결합을 실천하였다. 그는 1923년 바우하우스 교수로 부임하여 구축주의를 토대로 수학적 계산과 기하학적 추상 회화에 기초한 디자인으로 전환시켰다.



# 다다와 초현실주의

신 채 기  
계명대학교



## 다다와 초현실주의: 자유의 문턱에서

### ◆ 목 차 ◆

1. 다다이즘
2. 초현실주의

### 1. 다다이즘

아무런 지정된 뜻이 없는 ‘다다’라는 이름의 미술사조는 1916년 제 1차 세계대전 중 중립국인 스위스의 취리히로 피난 온 예술가들에 의해 생겨났다. 최초의 전면적인 세계대전을 겪으며 천만 명도 넘는 인구가 학살당하는 모습이 미술가들의 양심을 건드리며 전쟁을 합당화시키는 인간의 이성과 권위적이고 불합리한 문명을 거부하게 만들었던 것이다. 전쟁의 폐허 속에서 비판적인 목소리를 드높인 다다는 조화를 운운하는 기성세대, 권력층에 대해 공격하면서 모든 것을 무효화해야 한다고 주장했다. 이 작가들의 궁극적인 목표는 이성의 모순이나 전쟁의 광기에 대응하는 것이었다. 그리고 그들의 기본적인 전략은 기존의 질서에 위배되는 행동을 함으로써 사회에 비판과 충격을 주는 것이었다. 따라서 다다이즘 작업들은 일견 제멋대로이고 황당한 것으로 보이기도 한다. 예를 들어 다다라는 이름만 해도 그렇다. 앞서 아무런 지정된 뜻이 없다는 내용을 말했는데, 다다라는 말은 아래와 같이 여러 가지로 해석되기도 한다.

#### 다다의 용어적 의미

루마니아어: 그래, 그래 (yes, yes)

불어: 흔들목마, 목마타자고 조르는 유아의 말

당시 신문보도: 아프리카 Kru 족이 제물로 바치던 신성한 암소의 꼬리를

dada라고 부른다

트리스탄 짜라: 다다는 아무것도 의미하지 않는다.(카바레 가수 Le Roy의 예명을 지으려고 휴고 발과 뢰젠백이 독불사전을 펼쳐 우연히 발견한 단어가 dada였다.)

영어(옥스포드 영어사전): 유아들의 말

하지만 그 때까지의 모든 문명을 백지화하겠다는 그 의도만큼 다다 작가들에게는 다다가 의미하는 바도 문명의 무게만큼이나 지대했다. 다다의 기본적인 성향을 염두에 두고 다다 작품을 하나씩 살펴보도록 하겠다. 우선 다다의 기본 성향이나 방법적인 태도를 미리 정리하면 다음과 같다.

### 다다의 기본 성향

1. 국제주의: 취리히, 베를린, 하노버, 뉴욕, 파리 등에서 동시 다발적으로 발생
2. 지적 무정부주의: 기존가치나 전통적 위엄을 일체 거부
3. 평화주의: 전쟁을 위한 징병 거부, 도피
4. 총체예술: 모든 예술의 종합

### 다다의 방법적 태도

1. 반예술(anti-art) 개념
  - 유일성과 거리가 먼 기계 생산품, 쓰레기 도입
  - 우연성, 즉흥성 도입
  - 무로 돌리는 작업: 지우기, 부수기 등
2. 생과 예술작업의 동일시
  - 현장성, 즉흥성: 퍼포먼스
  - 관객의 참여: 누구라도 창조자가 될 수 있는 권리
  - 총체예술: 장르와 경계가 없는 예술

**살펴볼 다다 작품:**

취리히 다다: 한스 아르프 <우연의 법칙에 의해 배열된 사각형들>

1916-17

베를린 다다: 오토 딕스 <카드놀이를 하는 전쟁불구자들> 1920

게오르게 그로츠 <다움씨의 결혼> 1920 존 하트펠트

<두려워 말라. 그는 채식주의자이다> 1936

하노버 다다: 슈비터즈 <메르츠 19> 1920

뉴욕 다다: 마르셀 뒤샹 <자전거 바퀴> 1913

마르셀 뒤샹 <샘> 1917

마르셀 뒤샹 <비밀스러운 소리> 1916

마르셀 뒤샹 <L.H.O.O.Q.> 1919

**BONUS 토론:** 마르셀 뒤샹과 <샘>에 대한 이야기

(미니 비디오 2편 - 샘의 역사 + 뒤샹 레디메이드 인터뷰)

뒤샹의 ‘레디메이드’에 대하여

1. 사물 (오브제): 지시할 대상물
2. 선언자: 작가
3. 관람자: 작가의 선언을 반복하는 자
4. 승인조직: 위의 세 가지 조건을 효력화 할 수 있는  
결정적 판결을 내려주는 조직

**2. 초현실주의**

초현실주의는 다다의 직접적인 계승자로 절대적인 자유에 대한 소망을 이어간 부류이다. 과거의 전통을 무효화하려던 다다 이후 보다 희망적이고 구체적인 운동이 필요하다고 느꼈던 초현실주의자들은 특히 프로이트의 무의식에 큰 영감을 받았다. 1920-30년 사이에 유럽과 미국에서 왕성하

게 일어난 초현실주의는 테크놀로지나 현대성 따위가 인류를 구원할 수 있다고 믿지 않았고, 차라리 인간의 무의식이나 원시성을 통해서만이 새로운 문화로 일어설 수 있다고 믿었다. 다시 말해 계몽주의의 이성과 합리성이 인간 문화에서 밀어내 없애버린 비이성, 광기, 원시성, 무의식 같은 것을 통해 이성을 넘어서는 초이성, 현실을 넘어서는 초현실에 도달할 수 있다고 믿었다. 그들은 프로이트에게서 무의식의 거대한 세계에 대한 영감을 얻었지만 기본적으로 프로이트와 초현실주의자들이 무의식을 이해한 방식에는 차이가 있다.

#### 프로이트:

개인 내부의 상충되는 성격을 치료하는 방법으로 꿈을 제시  
 꿈을 단순히 ‘깼 상태’의 부수적인 역할로 활용  
 꿈의 효과를 설명  
 꿈은 현실 도피  
 광기, 노이로제를 병으로 인식

#### 초현실주의자들:

내부 무의식을 통해 인간 전체가 이어지는 총괄적인 가치를 추구  
 꿈을 이용하여 보다 깊은 실재를 만나려고 함  
 꿈을 이성적으로 보이려고 함  
 꿈은 보다 의미 있는 실재  
 광기, 노이로제를 창조적 힘으로 인식

현실을 넘어서는 새로운 현실에 도달하기 위해 초현실주의자들은 의식과 무의식의 이분법적 논리를 극복하고자 했다. 미술을 통해 초현실로 가는 통로를 만들겠다는 것이 그들의 목표였다. 실질적인 방법론도 연구되었다. 이들은 이성적으로 납득이 되지 않는 두 가지의 병렬을 통해 새로운 자극을 피할 수 있다고 믿었다. 극과 극의 두 가지 이미지를 옆에 놓음으로써 이성적으로는 가능하지 않은 연상작용을 불러올 수 있다는 것에 회



망을 가진 것이다. 마치 전기처럼 이들은 볼트의 차이가 클수록 더 충격적일 수 있고, 이런 새로운 자극을 통해 현실이 아닌 초현실, 무의식의 세계로 다가설 수 있다고 믿었다. “수술대 위에서 일어나는 재봉틀과 우산의 우연한 만남처럼 아름답다” 로트레아몽이 남긴 이 유명한 구절은 초현실주의적인 기괴하고도 우연적인 만남을 한 마디로 요약해준다.

다다와 마찬가지로 초현실주의자들의 목적도 미술을 위한 미술이 아니었다. 이들의 목적은 새로운 가치관을 만들고 새로운 세계의 문을 여는 데 있었지, 예술 그 자체에 있지 않았다. 다다의 시작은 미술이 아니라 역겨움이었다라고 고백했듯이 이들의 미술은 삶 그 자체에 대한 것이었다. 초현실주의자들도 비이성만이 인류에게 새로운 가능성을 열어줄 수 있는 도구라고 생각했고, 이로써 새로운 세계의 막을 열고자 했던 것이다. 이 과정에서 미술이나 미술가는 도구일 뿐, 목적 자체가 될 수 없었다.

### 초현실주의자의 기술적인 해결책들

#### 1. 오토마티즘(Automatism)

(‘자동기술법’이라고도 부른다. 우연한 연상작용과 무작위적인 낙서에 의하여 하나 하나의 이미지를 끌어내는 절차를 의미한다. 만일 누군가의 그림이 우연한 효과, 흩뿌려진 물감, 예기치 못한 조화, 그리고 비의도적인 이미지를 수용할 수 있으며, 또한 그림이 미리 계획된 절차에 따르지 않고 작업과정 중에 ‘발견된’ 사실을 중시함으로써 어떤 목적으로 부터도 자유로울 수 있다면, 그 작품의 이미지는 무의식의 상태로 스며들 수 있다고 초현실주의 작가들은 믿었다.)

#### 2. 데칼코마니(Decalcomanie)

#### 3. 프로타쥬(Frottage)

#### 4. 그라타쥬(Grattage)

#### 5. 콜라주(Collage)

#### 6. 공동작업(collaborative work) (액티비티)

## 7. 데페이즈망(Depaysement)

(‘전치’라고도 부른다. 마그리트의 데페이즈망 효과는 물리적, 논리적 법칙을 위반하는 여러 방식으로 구현된다. 예컨대 중력의 법칙을 위반하는 부유성, 사물의 비이성적인 확대, 엉뚱한 만남, 그리고 말과 개념의 논리적인 어긋남에서 이런 성격을 볼 수 있다.)

### 살펴볼 초현실주의 작품

앙리 마송 <무제>

막스 에른스트 <두 어린이가 나이팅게일에 협박당하다> 1924

후앙 미로 <어릿광대들의 카니발> 1924-25

조르시오 드 키리코 <거리의 우수와 신비> 1914

조르시오 드 키리코 <불길한 뮤즈> 1916

살바도르 달리 <기억의 영속성> 1913

살바도르 달리 <해변에 나타난 얼굴과 과일접시의 유령> 1938

르네 마그리트 <몽상들의 열쇠> 1930

르네 마그리트 <인간조건> 1933

만 레이 <선물> 1921 (조각)

오펜하임 <모피로 덮인 찻잔, 차받침, 스푼> 1936 (조각)

초현실주의자들은 자신들의 작업을 통해 사람들의 사고방식이나 사회의 구조가 변화되고 새로운 세상이 도래할 수 있다고 믿은 사람들이었다. 그러나 그들이 거부했던 세상을 그들은 완전히 없앨 수 있었는가? 결과는 한 때 초현실주의자들이 품고 있었던 기대보다 미미한 것이 사실이다. 초현실주의자들은 자신들이 표방했던 의도를 결코 실현시키지 못하였다. 즉 초현실주의는 혁명의 향기는 뿌려놓았지만, 변화된 세상은 이룩하지 못했던 것이다. 최근에 달리의 그림 하나가 1억 5천만 불에 팔렸다는 이야기를 우리는 어떻게 받아들여야 할까? 초현실주의자들이 세상을 혁신시키고 변화시키기 위해 사용했던 전복적인 충격요법들은 충격으로서의 효력을

잃은 지 오래인 것 같다. 세상의 어떤 충격도 모조리 흡수할 정도로 뻔뻔스러워진 오늘날의 세상인 만큼, 초현실주의는 자유와 해방이라는 차원에 있어서는 단지 이론적인 면에 있어서만 하나의 빛나는 규범으로 남아있을 뿐이다.



## 추상표현주의와 앵포르멜

정 무 정  
덕성여자대학교



## 추상표현주의와 앵포르멜

### ◆ 목 차 ◆

1. 개관
2. 담론의 전개

### 1. 개관

추상표현주의는 1940년대 후반 뉴욕 미술계에 등장한 추상미술운동이다. 이 용어는 원래 칸딘스키의 초기 추상작품을 가리키는 말이었으나 1950년대부터 뉴욕의 추상미술운동을 지칭하는 말로 정착되었다. 추상표현주의는 표현적이긴 하나 본질적으로 구상적인 드 쿠닝의 작품과 추상적이나 표현적이라 볼 수 없는 뉴먼의 작품을 포괄한다. 따라서 행위를 강조하는 액션 페인팅(Action Painting)과 물감을 화면 전체에 고르게 바르는 색면 회화(Color-Field Painting)로 세분하기도 한다. 이들 모두에 공통되는 특성으로 1) 어느 한 부분에 초점이 주어지지 않고 전체가 강조되는 전면적 구성 2) 끊임없는 행위와 운동감 3) 위, 아래의 구분 제거 4) 창문으로서의 개념이 아닌 대상으로서의 회화개념 제시 등을 들 수 있다.

추상표현주의의 양식적 뿌리는 다양하지만 가장 큰 영향을 준 것은 초현실주의였다. 1930년대 초부터 미국에 알려진 초현실주의는 1930년대 초부터 미국에 알려졌고, 2차대전 당시 에른스트, 브르통, 마송, 탕귀, 마타 등이 망명하면서 그 원리에 대한 체계적 이해가 가능해졌다. 초현실주의가 추상표현주의에 미친 영향은 자동기술법, 무의식, 생물형태에 대한 관심에서 찾아볼 수 있다.

추상표현주의자들은 1930년대 말과 1940년대 초부터 점차 추상회화에로 나아갔으며, 1940년대 후반부터 본격적인 추상표현주의 양식을 선보였다. 이들의 작품은 1950년대에 그린버그나 로젠버그 같은 비평가의 후원 속에 크게 부각되었으며, 이후 많은 미술가들에게 영향을 미치게 된다. 추상표현주의에 속하는 작가로는 아쉴 고르키(Arshile Gorky), 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning), 마크 로스코(Mark Rothko), 바넷 뉴만(Barnett Newman), 클리포드 스틸(Clyfford Still), 에이돌프 고틀립(Adolph Gottlieb) 등이 있다.

한편 앵포르멜은 프랑스의 비평가인 미셸 타피에가 1950년에 주로 볼스의 작품과 관련하여 사용한 용어로 1940-50년대에 나타난 미국 추상표현주의와 유사한 유럽회화운동을 지칭한다. 때로는 타시즘(샤를르 에스티엔느가 1954년에 사용한 용어로 ‘얼룩’을 의미), 아르 오토르(과거와의 단절, 고전주의 반대, 다다정신 옹호), 서정적 추상 등으로 불리기도 한다. 빠른 속도와 즉흥성이 강조되는 앵포르멜 미술은 전전의 기하학적 추상에 나타난 냉정한 이성주의와 대립된다. 기법에 따라 행위적, 서체적 붓터치를 강조하는 미쇼, 마티유, 물감의 질감, 촉각적 성질을 강조하는 타피에스, 드 스타엘, 보다 통제되고 구성과 색채를 의식하는 바젠느, 마네시에, 폴리아코프 등으로 구분해볼 수 있다.

특히 미쇼, 뒤뷔페, 포트리에 등과 같은 미술가들이 가졌던 재료와 신체적 행위에 대한 관심은 앵포르멜 미술의 핵심을 이루는 것으로 뒤뷔페의 낙서, 미쇼의 잉크얼룩, 볼스의 뿌리고 긁는 기법 등은 모두 미술을 기원으로 되돌리려는 시도로 해석된다. 다시 말해 추상표현주의처럼 서구문명의 위기에 직면하여 기원으로 돌아가 새롭게 다시 시작한다는 것이다. 그리고 무에서 다시 시작한다는 것은 실존이 본질에 앞선다는 실존주의 철학과의 관계를 암시한다.



## 2. 담론의 전개

추상표현주의에 대한 해석은 그린버그의 형식주의, 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)의 실존주의, 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum)의 ‘숭고(Sublime)’의 개념에 근거한 분석, 칼 융(Carl Jung)의 정신분석학에 근거한 분석, 그리고 최근의 사회, 정치적 맥락에 대한 고찰에 이르기까지 다양하게 전개되었다.

1950년대에 추상표현주의를 바라보는 관점은 그린버그와 로젠버그라는 두 비평가에 의해 주도되었다고 해도 과언은 아니다. 로젠버그는 1952년 12월호 『아트 뉴스 Art News』에 실은 “미국의 액션 화가들(American Action Painters)”이라는 글에서 미술가가 형태나 양식 또는 주제에 관심을 두지 않고 빈 캔버스에 개인적 고통을 극적으로 표현한다는 액션회화의 개념을 제시하였다. 로젠버그에게 회화는 일상적 세계 속에서 행하는 자전적인 자기창조의 행위이자 개성의 표현이었다. 의미 있는 행위로서의 회화를 강조하는 점에서 액션회화의 개념은 1940년대 말과 1950년대 초에 유행한 실존주의의 영향을 드러낸다. 로젠버그의 해석은 넓은 색면이 특징인 뉴먼이나 로스코의 작품보다는 개별적 운필이 강조되는 폴록, 드 쿠닝, 클라인의 작품 해석에 보다 유효하였다.

반면 그린버그는 로젠버그의 액션회화를 대체할 형식주의를 주창하였다. 형식주의 관점에 따르면 추상표현주의 최고 업적은 미술가들에 의해 엄밀하게 추구된 모더니스트 회화원리의 정제이다. 매체를 순화하고 환영을 제거하여 전면 균질한 평면성의 확보라는 형식적 과제에 대한 절대적 관심이 작품의 질을 좌우하며, 서사적, 문학적, 은유적, 정치적 내용 등은 회화의 순수성을 해치는 요소로 배제되었다. 이러한 기준에 근거하여 그린버그는 추상표현주의가 큐비즘과 초현실주의의 한계를 극복하고 회화에

술의 순수성을 유지한 가장 전위적 미술로 자리 잡게 되었다고 주장하였다. 그러나 그린버그의 형식주의 관점은 편협하고 일방적이었으며, ‘미국형 회화(American-Type Painting)’라는 용어가 시사하듯 민족주의적 색채를 띠었다.

형식을 강조한 그린버그에 반대하여 로젠블럼은 추상표현주의자들이 강조한 주제에 초점을 맞추었다. 사실 1942년 『뉴욕타임스』의 비평가인 에드워드 앨든 주얼(Edward Alden Jewel)의 신랄한 비평에 대해 로스코와 고틀립이 자신들의 미학을 설명하기 위해 보낸 편지에 드러나듯이 많은 추상표현주의자들은 미술에 있어서 주제의 중요성을 강조했다.

화가들 사이에는 무엇을 그리든 잘 그리기만 하면 된다는 생각이 널리 퍼져있다. 이것은 아카데미즘의 진수이다. 무에 관한 좋은 그림이란 없다. 우리는 주제가 중요하며 비극적이고 시간을 초월한 주제만이 타당하다고 본다. 이것이 우리가 원시와 고대미술과의 정신적 유대를 공언하는 이유이다.

로젠블럼은 이러한 추상표현주의의 주제를 ‘숭고’의 개념으로 풀어내면서 19세기 낭만주의의 전통이 추상적 숭고의 형태로 그 계보를 잇게 되었다고 주장했다. 로젠블럼의 분석은 로스코의 작품에서 느껴지는 빛과 무한한 공간, 뉴먼의 작품에서 마주하는 한대 지방의 툰드라와 같은 공간의 무한함, 스틸의 작품에서 우리나라는 종교적 경험과 같이 그린버그의 형식주의 관점이 놓친 미적 경험의 영역을 부각시킨 의의가 있다.

로젠블럼이 부각시킨 주제에 대한 관심은 1970년대 이후 추상표현주의에 대한 해석의 주류를 이루게 되었다. 그리하여 추상표현주의는 진지한 주제를 갖는 미술로 재탄생하였고, 그 의미를 파악하기 위해 지적, 문화적, 정치적 맥락에 대한 검토가 이루어졌다.

추상표현주의의 정치적 맥락에 대한 최초의 언급은 막스 코즐로프(Max Kozloff)가 1973년 5월호 『아트포럼 *Artforum*』에 실은 「냉전기 미국 회화 American Painting During the Cold War」라는 글에 나타난다. 이 글에서 코즐로프는 미국 정부기관이 해외로 보낸 추상표현주의 회화는 미국이 정치, 경제적 위신에 걸맞은 문화를 갖고 있음을 보여주기 위한 증거였다고 주장하였다. 그러나 그에 따르면 미국미술은 미국의 소리(Voice of America)처럼 정부기관의 대변자 역할을 한 적이 없고, 추상표현주의자들이 강조한 실존적, 개인주의적 자유와 냉전의 수사학으로서의 자유도 우연의 일치에 불과한 것이었다.

반면 뒤이어 나온 「추상표현주의, 냉전의 무기 Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War」라는 글에서 에바 콕크로프트(Eva Cockcroft)는 일정한 역사적 시기에 특정한 미술 운동이 성공한 이유를 알기 위해서는 후원자나 권력층의 이념적 욕구를 검토할 필요가 있다고 주장하며 우연적 관계를 제기한 코즐로프의 논리를 반박하였다. 자신의 주장을 뒷받침하기 위해 그녀는 공적인 미술의 후원자로서의 뉴욕근대미술관(MoMA)의 활동, 정부 내 록펠러 가문의 인맥, 해외로 보내진 추상표현주의 작품 전 등을 상세히 열거하였다. 이러한 사실을 토대로 콕크로프트는 냉전과 추상표현주의 사이에는 MoMA의 국제위원회를 매개로 한 긴밀한 정치적 관계가 형성되어 있었으며, 문화선전의 관점에서 볼 때 정부기관과 MoMA의 국제위원회의 기능은 거의 유사한 것이었다고 결론짓는다.

1970년대를 풍미한 추상표현주의와 정치 이데올로기의 밀접한 관계에 대한 주장은 그 후 구체적인 증거와 자료의 제시를 통한 논리적 반박으로 그 근거가 많이 약화되었다. 예컨대 마이클 키멜만(Michael Kimmelman)은 MoMA의 활동에 대한 검토를 통해 MoMA가 1954년부터 1962년까지 각종 비엔날레의 미국 전시를 전적으로 책임진 것이 아니며, MoMA가 기획한 경우에 있어서도 추상표현주의가 지배적 양식이 아니었음을 보여주었다.

한편 1980년대에는 스티븐 폴카리(Stephen Polcari)가 1947년 이후의 작품에만 초점을 맞추는 기존의 시각에 이의를 제기하면서 1940년대 초부터 1947년 이후까지의 추상표현주의 전체를 관통하는 관점을 마련하기 위해 추상표현주의의 역사적, 문화적 뿌리를 광범위하게 파고들었다. 폴카리는 추상표현주의자들이 관심을 가졌던 인류학, 종교, 심리학, 형이상학, 생물학, 역사 등 다양한 분야의 주제를 밝혀낸 뒤, 추상표현주의를 재정의하였는데, 그에 따르면 추상표현주의는 2차 대전으로 초래된 문화적, 정치적 위기를 극복하기 위해 인류의 기원을 탐색하고 그것을 바탕으로 새로운 출발을 모색하려는 일종의 정신적 미술이었다.

추상표현주의에 대한 최근의 연구에서는 추상표현주의가 백인 남성의 미술로 구축되는 과정에서 타자화된 아프리카계 미국인과 여성 추상표현주의자의 작품에 대한 관심이 부각된다. 독창성, 질, 주제와 같은 폐쇄적인 추상표현주의의 규범을 배제하고, 젠더(gender)와 인종(race)의 관점에서 추상표현주의에 대한 담론에 개입하는 최근의 연구를 통해 백인 남성미술로서의 추상표현주의라는 신화는 서서히 해체되고 있다.

추상표현주의에 대한 연구는 ‘액션’ 개념이 현대예술의 쟁점 중의 하나인 수행성(performity)과 연계되면서 계속해서 그 지평을 넓혀가고 있다. 혹자의 말처럼 추상표현주의는 ‘지적 전쟁터’로서 당대의 다양한 담론을 끌어들이는 블랙홀과 같은 역할을 하고 있는 것이다. 이처럼 다양한 현대담론의 집결지로서의 추상표현주의는 20세기 미술에서 이 운동이 차지하는 위상과 의미를 웅변한다.

# 팝아트와 누보레알리즘의 예술

박 남 희  
서울과학기술대학



# 일상 사물과 예술의 경계에서 : 팝아트(Pop Art)와 누보레알리즘(Nouveau Realisme)의 예술

## ◆ 목 차 ◆

1. 팝아트
2. 누보레알리즘

### 1. 팝아트

팝아트는 일상의 소재와 테마를 미술의 전면으로 확장시켜 본격적인 현대 미술의 새로운 장을 마련했다. 팝아트 이전 미술의 엘리트주의, 추상성, 소외성에 반발하며 대중주의, 구상성(구체성), 포괄성을 표방했던 경향이 바로 팝아트이다. 팝은 일상에서, 구체적인 현실에서, 직접적인 개인의 서사가 드러나며 이전의 경향과는 다른 커다란 카테고리를 형성한다. 소위 이전까지의 미술을 모더니즘으로, 팝아트로부터 포스트모더니즘으로 구분하는 것도 이러한 현상들 때문이라 할 수 있다. 간단히 말해 지금, 우리 주변에서 일어나고 있는 미술의 동시대적 큰 프레임을 보여줌으로써 1945년 이후 진정한 현대미술의 시작점이 된 것이 팝아트이다.

팝아트는 개념상 특정한 시간과 장소에서 태어났다고 한정할 수 없으나 대략 1950년대 중반 영국의 장식미술 분야에서 시작되었다. 영화, 광고, 만화 등 대중 소비용으로 만들어진 모든 상품 및 대중매체에 상용되는 틀에 박힌 이미지들을 작품에 끌어들이는 경향을 지칭하는 언어적 표현이었다. 한편 팝아트는 일반적으로 1960년대 초 미국에서 발달하여 미국의

화단을 지배했던 구상회화의 한 경향으로 알려져 있다. 이것은 1962년 <뉴 리얼리스트>전 이후의 일이다. 영국이 미국보다 약 10여 년 전부터 그 전조가 있어온 것이다. 즉 1950년대 초부터 리처드 해밀튼(Richard Hamilton), 에두아르도 파올로치(Eduardo Paolozzi) 등의 젊은 작가들이 모여서 대중사회의 문화, 예술, 매스미디어와 같은 문제들을 토론하고 전시회를 개최함으로써 팝아트라는 명칭을 얻게 되었다. 이 용어를 처음으로 사용한 사람은 영국의 비평가 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)이다. 그러나 그에 의하면 이 용어가 1950년대 초부터 런던의 소그룹에 의해 사용되어왔다고 한다.

팝아트는 영국에서 먼저 발생하고 미국에서 이어졌는데, 그렇다고 양국에서 동일한 양상을 보이는 것은 아니다. 영국의 팝아트는 발생 초기부터 구태의연한 사회에 대한 비판 의도를 뚜렷이 갖고 사회와 예술을 접목시키고자 했던 반면에, 미국의 팝아트는 1950년대 초기의 미국화단을 휩쓸었던 추상표현주의(Abstract Expressionism)의 애매하고 환영적인 형태와 주관적인 미학에 대한 반동으로 일어났으며 미국을 상징으로 하는 현대의 테크놀로지 문명에 대한 낙관주의에 기초하는 성격을 가졌다.

**팝아트의 속성: 키치, 조롱, 일상성, 대중주의, 에로티시즘, 소비주의, 절충주의**

팝아트는 키치(Kitch) 이미지를 통해 현대 예술이 자기를 아이러니컬하게 보는 훈련을 조장 시켰다고 할 수 있다. 팝아트의 원류로 종종 다다(Dada)가 거론되는데 언뜻 보기에 팝아트가 다다의 특성으로 간주되는 속성을 보이기 때문이다. 하지만 팝아트는 다다의 반예술적 철학은 전혀 갖고 있지 않았고 인간이 만든 모든 것을 긍정하는 경향이였다. 팝아트는 예술에서 도외시 되었던 가치 없는 주제나 소재에 관심을 갖게 하는 태도의 변화를 통해 우리의 세계에 대한 시각 개념과 인간과 생활과의 새로운



관계를 환기 시켜주었다는 데에 의의가 있다.

## 팝아트의 배경

영국의 런던과 미국의 뉴욕에서 1920년대와 1930년대 초기의 미술가들은 이미 사회적으로 새로운 매체로서의 사진이나 영화에 노출되어 있고 그것에 더 많은 감화를 받을 수 있다는 것을 알았다. 그래서 영화처럼 재생, 반복되는 영상의 존재와 구조에 흥미를 가졌고 이것을 시각예술의 새로운 감수성과 언어로 적극적으로 수용하는 이들이 나타났다. 이것은 사회적으로 영상 이미지와 인쇄물들이 과거보다 더 많이 노출된 세계라는 것에 예술의 형식이나 매체도 변화를 시도할 수 있었던 것으로 보인다. 특히 2차 대전 이후 대중문화에 대한 입장이 과거와 같이 주류 문화를 카피하여 반복하는 수준이 아니라 현실의 문화를 직접적으로 반영하는 방식으로 드러나 인식이 달라졌다. 팝아트의 중심지였던 미국은 산업국가의 한 모델이었으며 낙관적 분위기의 사회였다. 물론 팝아트는 미국만의 예술이 아니라 산업문명에 의한 예술이다. 미국이 팝아트의 구심점이 된 것은 정보와 소통이 극단적으로 빨랐던 전자 문명 시대의 중심에 있었기 때문이다. 즉 고도의 기술적 실행이 가능했던 곳도 역시 미국이었기 때문이다. 매스커뮤니케이션은 대중생활에 뿌리 깊게 내려가 문명도시의 유통속도를 담당했으며 작가들의 모티브임과 동시에 예술자체도 폭넓게 전달되게 하였다. 즉 대량생산과 영화, 광고, 만화, 과학소설, 팝뮤직 등은 팝아트 작가들에게 예술의 주제로서의 어떤 자극을 환기시켰던 것이다. 과거 귀족사회에 있어서는 예술이 여가의 개념에 연관되었다면 민주사회에 와서는 게임(레크리에이션)의 이상과 연결되어 있다. 팝송, 광고, 게임 등과 마찬가지로 저급문화야말로 우리시대의 솔직한 표현이며 팝아트에 있어서는 현대의 오브제인 대중적 이미지의 즉물적 채용이 필요하게 되었다.

## 팝아트의 전개

### - 영국의 팝아트

팝아트가 일반적으로 미국적인 현상으로 간주되나 실제로는 1950년대 중반에 영국에서 시작되었다. 팝아트란 용어를 처음 사용한 로렌스 알로웨이에 의하면 1952년 말에 런던에 있는 현대미술연구소에 일단의 젊은 화가, 조각가, 건축가, 비평가들이 모여 회합을 가졌고 이른바 <인디펜던트 그룹>이라고 불린 이 그룹에는 알로웨이 외에 건축가 엘리슨과 피터 스미드슨, 조각가 에두아르 파울로치, 건축사가 레이너 반햄, 화가 리처드 해밀턴 등이 참여했는데 이들은 서부영화, 광고게시판, 기계장치 등 대중문화와 그것이 적용된 것들에 논의의 초점을 맞추었다.

그들은 반미학적인 것으로 간주되는 당대 상황의 여러 측면들에 주목했고 이러한 회합으로부터 <뉴브루탈리즘(New Brutalism)>이라는 말이 나왔고 리처드 해밀턴, 파울로치 등의 작품에서 그 후의 많은 팝아트적 어휘와 태도가 나오게 되었다. 영국 팝아트의 선구적인 작품은 리처드 해밀턴의 <오늘날 가정을 이처럼 색다르고 흥미진진하게 만드는 것은 무엇인가?>를 들 수 있는데 이 작품은 1956년 화이트 채플 화랑에서 [이것이 내일이다]라는 제명으로 열린 전시회의 주제로 사용되었다. 해밀턴은 마르셀 뒤샹(Marcel Ducham)의 제자였는데 팝아트의 작가들에게 주로 영향을 끼친 것이 마르셀 뒤샹의 예술철학 또는 반예술이라는 점을 주목해둘 필요가 있다. 그 외에 그들에게 영향을 끼친 사람으로는 쿠르트 슈비터즈(Kurt Schwitters)가 있다. 해밀턴과 그 후에 이어지는 팝아트 작가들의 대중문화나 대중매체에 접근하는 방식에 있어서 그들의 목적은 적대적이거나 풍자적인 것이 아니었다. 즉 그들은 도시문명의 추함과 불평등을 공격했던 1930년대의 사회적 사실주의 작가들이나 게오르게 그로츠(George Grosz)와 같은 표현주의자와는 달리 자신들이 살고 있는 세계, 즉 대도시를 자세히 바라보면서 사람들로 하여금 빈번히 그 현실을 처음

으로 자각하게 만드는 그러한 집중력과 침투력으로 주변의 사물과 이미지들을 점검하는 것이었다. 해밀턴과 함께 1950년대 영국의 팝아트의 발전에 중요한 비중을 차지하는 조각가는 에두아르도 파올로치이다. 1954년 이후로 미술과 기술공학의 관계에 몰두했고 팝문화의 진지한 대변자로서 활약했다. 그 외에 예술과 생활의 간격을 없애려는 팝아트적인 시도에 만화, 광고 등을 끌어들이지 않았지만 자신이나 친구, 연인 등의 생활을 이용하며 피카소, 마티스에게서 영감받기도 한 데이비드 호크니(David Hockney)와 영국 팝아트 작가들 중 가장 널리 알려진 피터 블레이크(Peter Blake), 선정적인 이미지의 애런 존스 등이 주요 작가로 활동하였다.

#### - 미국의 팝아트

팝아트는 1960년대 미국에서 가장 왕성한 시기를 맞았다. 이미 만연되어 버린 소란스러운 산업적, 상업적 환경 속의 예술가들에게 자연스런 호소력을 지닌 미술이었다. 1950년대 후반 영국의 작가들이 구사한 대다수 이미지들은 미국 영화, 대중의 우상, 만화, 간판 등으로부터 따온 것이어서 그들에게는 얼마간 거리가 있는 것으로 비쳤고, 따라서 낭만적이고 감상적인 의미로 변질되는 경우가 많은데, 반면에 미국의 팝아트 작가들은 일단 새로운 주제를 창조하는데 있어서 자신들 주변의 일상적인 환경이 엄청난 가능성을 지니고 있음을 인식하자 그들의 작업은 유럽의 작가들보다 더 대담하고 공격적이며 압도적이기까지 했다. 팝아트는 1940년대 후반과 1950년대에 걸쳐 미국의 회화를 지배했던 추상표현주의에 대한 반작용으로 나왔는데 1950년대 후반의 미국회화는 새로운 종류의 구상과 인본주의로 회귀하는 많은 징후들을 드러냈고 르네상스적 분위기를 지닌 인물을 선택하는 많은 재능 있는 작가들이 나타났다. 그것은 단지 복고에 지나지 않았으므로 새로운 주제를 위해 적극성을 필요로 했다. 마르셀 뒤샹의 장기간 미국 체류와 그의 반예술적 프로그램은 1950년대 젊은 작가들에게 점점 영향을 끼쳤고 페르낭 레제의 기계적 큐비즘의 경우도 마찬가지

가지였는데 그는 1940년대에 미국에 머물면서 산업 경관을 찬미하는 일에 전념하게 되었다. 뒤샹은 여기서 젊은 작가들을 다다로 이끌었고 이들의 대부분은 쿠르트 슈비터스에 관심을 보였다. 슈비터스는 뒤샹을 제외하고는 팝아트 작가들에게 가장 많은 영향을 끼쳤다고 할 수 있다.

미국 팝아트에 있어서 가장 중요한 역할을 한 화가는 로버트 라우센버그이다. 그는 1940년대 후반에 팝아트의 선구자라 할 수 있는 제스퍼 존스, 요제프 알버트와 더불어 노스캐롤라이나의 블랙 마운틴대학에서 학업을 쌓았는데, 알버트에게서는 양식보다는 태도를 배웠다. 그의 발전에 가장 중요하게 영향을 끼친 사람은 작곡가 존 케이지이다. 존 케이지는 해프닝, 환경미술, 음악, 연극, 무용에서의 무수한 실험들, 그리고 혼합매체(Mixed media)라 불리는 제작물 등 팝아트 이후의 발전에도 가장 독보적인 영향을 끼친 인물이라고 할 수 있다. 라우센버그는 1955년 1월에 이 건 화랑에서 캔버스에 오브제를 결합시킨 컴바인 페인팅을 선보였다. 그는 추상표현주의에서 시작하였고 결코 거기서 완전히 벗어난 적이 없으나 팝아트의 선구적인 경향과 개념미술의 여러 형식들로 확장되는 등 좁은 범위로 한정해서 분류하기가 힘들다.

라우센버그와 같은 시기인 1955년에 제스퍼 존스가 혁명적인 이미지를 가지고 뉴욕화단에 등장하였는데 과녁, 성조기, 숫자, 번호표, 미국지도 등 흔히 접할 수 있는 사물들을 재현한다기보다는 그 자체가 하나의 사물이 되도록 오브제들이 자기완결성을 지니게끔 제작하였다. 존스는 이러한 비개성성의 요소, 즉 작품이 인식 가능한 요소를 지니고 있음에도 그 자체가 오로지 대상으로서만 존재하게 된다는 것이 1960년대의 많은 조각가와 화가에게 핵심적인 것이 되었다. 존스는 뒤샹의 말 그대로 작가가 예술작품이라고 했기 때문에 예술작품이 되는 일상적인 오브제로써 팝아트의 문제를 진술하는 다수의 조각을 제작했으나 주제가 무엇이든 상관없이 예술 작품의 창조에 지속적인 관심을 가졌다는 점에서 그의 제작동기

는 팝아트의 그것과는 다소 다른 점이 있다.

리히텐스타인은 미국의 어느 화가보다도 정확하게 팝아트의 기본전제를 명확히 해주었다고 할 수 있다. 그는 진부한 만화나 광고물을 기본 주제로 삼아 그것을 유화, 아크릴 물감 등으로 충실하게 확대시켰다. 리히텐스타인의 그림은 톰 위셀만, 제임스 로젠퀴스트, 앤디 워홀의 그림과 마찬가지로 산업화된 현대미국의 일상적이고 진부한 이미지, 또는 속된 이미지에 집착했을 뿐 아니라 그 이미지들을 개성을 배제한 중성적인 방식으로 처리했다. 그러나 사회주의적 사실주의와 같이 논평을 가하거나 공격을 가하지 않으며 광고 전문가들처럼 고양시키지도 않았다. 단지 동시대의 세계이자 도시풍경으로 다가온 것이다. 팝아트 작가들은 이상화된 통속성, 새로운 것, 가게에서 살 수 있는 것을 다룬다.

앤디 워홀은 팝아트를 대표하는 작가로 알려져 있다. 코카콜라, 캠벨 스프 통조림 등 유명 상표나 상품을 집중적으로 그려서 주목받게 되었는데 그의 특징적인 방법은 반복으로 마치 텔레비전 광고에 지나가듯이 배열하는 것이었다. 워홀은 기계적인 반복을 위해 실크스크린 공정을 활용함으로써 작가의 개성적인 서명을 배제하고 우리시대의 삶과 이미지들을 아무런 논평 없이 묘사하고자 하였다. 1960년대 후반 워홀은 언더그라운드 영화에 몰두하게 되는데 자신의 반복 원리를 사용해서 점차로 자신이 살고 있는 세계를 다큐멘터리로 기록했다. 워홀의 영화에로의 전환은 팝아트 작가들의 작품 속으로 들어가게 되는 매체의 종합(Mixed media)을 암시하는 징후적인 것이기도 했다.

## 2. 누보레알리즘

1945년 이후 초현실주의, 입체주의 다다, 팝아트에서 찾아 볼 수 있으나 기계화되고 산업문명 속에서 우리 자연을 사실로서 ‘있는 그대로 제시’, ‘현실의 직접적인 제시’라는 일상적인 오브제를 그대로 전시함으로써 새롭고 적극적인 방법을 추구했던 예술이 바로 누보레알리즘이다. 입체주의의 콜라주가 현실을 그대로 넣고자 한 것이라면, 1913년 마르셀 뒤샹의 레디메이드는 현실을 예술과 동일시한 것이라 할 수 있고 이러한 일상적 오브제의 도입은 합리주의의 규범과 관습인 일루전 미학에 대한 거부로서 현대적인 요청에 따라 모든 환경을 예술화하려는 의욕이기도 하다.

누보레알리즘 이론은 피에르 레스타니(Pierre Restany)가, “현대적 자연에 대한 새로운 해석이다”라고 표현한데 잘 드러난다. 1960년대 말 파리에서 전위미술제를 통해 누보레알리즘이 알려지게 되는데 이브 클라인(Yves Klein)의 측정이벤트, 비물질성, 모노크롬 등이 강한 인상을 주었다.

누보레알리즘은 1960년대를 전후한 과도기 속에서 경제성장으로 산업과 과학이 발달함으로서 소비사회 속에서 형성되었다. 전통 문명을 부정하고 기성 사회, 도덕의 속박에서 벗어나 정신을 해방하며 개인의 진정한 근원적 욕구에 충실하고자 하였던 다다운동의 근본정신과는 다르게 현세계를 거부하는 것이 아니라 통합시키고자 하였다.

뒤샹에 기점을 두는 현대미술의 새로운 움직임은 작가들이 예술작품을 제작하는 일에 일상적 오브제를 도입하는 것이 보편화되었다. 전통적인 의미에서 보자면 예술과 물질적 현실자체와 경계를 흔들리게 한 것이다. 이처럼 현대미술의 새로운 지향적 태도 가운데 하나가 예술과 일상적인 오브제와의 만남이다.

레스타니는 “누보레알리즘은 어떤 논쟁적 의도 없이 사회적 현실을 기록하려는 것이다”라고 말하고, 누보레알리즘의 형식이라면 ‘현실의 직접적인 도입’이라는 원칙 하에 직접성과 자연 그대로의 상태 속에서 오브제를 분명하고 과격하고 결정적인 태도로 동시대 현실을 보게 한 데 있다. 객관적인 태도로 자신과 외적 세계와의 관계를 설정하는데 이들은 공감했다. 콜라주, 부보, 두터운 반죽, 사진조립 등과 같은 당시의 모든 양식들과 조형예술의 체험에 기존 조류들을 섞어 형성되었다.

## 조형이념 및 조형특색

누보레알리즘의 공식적 탄생은 피에르 레스타니를 중심으로 이브클라인의 자택에서 1960년 10월 27에 이루어졌다. ‘누보레알리즘은 현실의 전망에 의한 새로운 접근’이라 선언하였다. 11월 그룹을 결성하여 활동을 시작하는데 같은 시기 미국에서 일어난 일상적 소재의 구성 경향인 네오 다다와 함께 신현실주의라 불려졌다. 당시 유럽과 미국에서 지배적이었던 추상표현주의, 앵포르멜 등 추상미술의 태동으로 새로운 자연으로서의 도시적 현실을 재현이 아닌 현실의 차압에 의한 제시로 보여주는 특색을 지닌다. 누보레알리즘은 공업제품의 단편과 일상의 오브제, 생활의 주변에서 볼 수 있는 폐품 같은 비예술적 오브제를 수집하여 작품을 제작하는 어셈블리지 계열의 폐품미학을 제시한다.

제1회 전시에서는 이브 클라인, 장 텅젤리, 페르난데스 아르망, 레이몽 앙스, 다니엘 스포에니 등 10인이었으나, 이후 세자르, 크리스토 등이 가세하였다. 현대의 자연에 대한 공통적인 시각과, 재현이 아닌 제시로서의 방법론과 이념에 통일을 보이긴 했으나 작가들은 개별적인 양상을 지녔다. 레스타니에 의하면 기계화되고 공업화되어 광고로 가득한 현대의 현실적 모습은 재현이 아니라 그대로 ‘제시’해야 하고 그러기 위해서 전략적 필요에 의해 그룹이 결성되어야 한다는 것이다. 1959년 파리청년비엔

날레가 생기자 그 분위기 속에서 누보레알리즘이 탄생한다. 누보레알리즘 작가들은 일상의 오브제를 다루며, 오브제 미학을 향해갔다. 대중적이고 상업적인 도시환경에서 파생된 오브제와 이미지에 조형적 특성을 두고 있다. 누보레알리즘은 이브 클라인의 죽음 전후 세계에 더 많은 주목을 받게 되었다.

1968년 레스타니는 “누보레알리즘은 하나의 예술단체나 양식이라기보다는 열린 경향이다”라 하였고, 세 번의 선언서와 단체전을 개최한 후 3년 동안의 막을 내렸다.



# 개념미술에서 페미니즘까지

전 혜 숙  
이화여자대학교



## 개념미술에서 페미니즘까지

### ◆ 목 차 ◆

1. 팝과 미니멀 이후
2. 개념미술과 미술 개념의 변화
3. 권위에 대한 도전으로서의 개념미술
  - 제도비판과 페미니즘 미술

### 1. 팝과 미니멀 이후:

#### 1960년대 말 반(反) 미니멀리즘으로서의 개념미술 등장

1960년대 미국의 미술은 복잡하고 변화가 많았던 정치 상황만큼이나 세계 어느 곳의 미술보다도 다양하고 역동적인 양상을 보였다. 2차 대전 직후에 등장해 미국미술을 처음으로 세계적인 반열에 오르게 만든 추상표현주의의 여파는 색면추상(Color Field)으로 이어져 1960년대 초까지 지속되고 있었으며, 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 모더니즘 회화 이론과 함께 추상회화와 모더니즘의 관계를 돈독히 하는데 기여하고 있었다. 그러나 다른 한편으로 1960년대는 추상회화의 순수성에 저항하는 대중적이고 저급하며 구상미술인 팝아트가 등장한 시기이기도 하며, 미술의 사물성을 기치로 내세우며 본의 아니게 모더니즘의 몰락을 예고한 미니멀리즘이 강세를 보임으로써 미국의 미술이 이제 명실상부하게 세계현대미술을 이끌어나가는 위치에 서게 되었음을 말해주는 시기이기도 했다.

이렇게 1960년대 중반까지 미국미술 세계는 색면추상과 팝아트, 미니멀리즘으로 대표되고 있었으나, 1960년대 말에는 반(反)모더니즘적, 반(反)미니멀의 새롭고 다양한 경향들이 나타나 공존하게 되는 복잡한 양상을 보이게 된다. 반-모더니즘적 사고와 반-미니멀 형식을 기반으로 한 이러

한 미술들은 이후 1970년대까지 미국 화단을 지배하게 되는데, 그것은 전체적으로 보면 결국은 포스트미니멀리즘이라고 묶을 수 있는 개념적 미술경향들의 총체였다.

미국의 1960년대는 경제 호황과 J.F.케네디 대통령의 진보주의적 낙관주의, 수차레의 암살사건, 결국은 미국인들에게 막대한 정신적 상처로 남게 된 베트남 전쟁과 반전운동 등 여러 정치, 사회적 불안감을 야기한 변화와 사건들로 이루어졌다. 68운동으로 알려진 1968년은 유럽과 미국 전역에 공통된 급진적, 정치적 항거의 시대였다. 더욱이 베트남 전쟁이 여전히 계속되고 있었던 1968년의 미국의 정치적 사건들은 반전운동을 더욱 가속화시켜 전국의 대학을 위태롭게 하고 있었으며, 마틴 루터 킹 목사의 암살 사건은 흑인인권운동을 확산시키고 있었다. 이시기에 미국의 미술계는 전반적으로 미니멀리즘의 쇠퇴와 탈 모더니즘의 분위기로 가득 차 있었다.

1968년에 발표된 일련의 미술 작품, 전시, 글, 사건들은 R. 핀커스-위튼이 ‘포스트미니멀리즘(Post-minimalism)’이라고 명명한 경향들로 묶이게 되는데, 그가 후기-회화적인 경향, 인식론적인 흐름, 존재론적인 흐름으로 설명한 포스트미니멀 경향들은 과정미술(Process Art), 대지미술(Land Art), 개념 미술(Conceptual Art), 개념적 퍼포먼스(Conceptual Performance) 등을 일컫는 것이었고, 이러한 경향들은 모두 개념적인 성격을 지니고 있었으며, 이후 1970년대의 미국미술을 주도하게 된다. 따라서 개념미술은 언어 사용을 중심으로 비 물질화에 초점을 맞춘 극단적인 경향만을 일컫기도 하지만, 개념적 성격을 지닌 위의 경향들을 모두 포함하는 넓은 의미로 쓰이기도 한다.

## 2. 개념미술과 미술 개념의 변화

### 1) ‘미술’이란 무엇인가

개념미술은 형식, 재료 등에 관심을 갖지 않고 미술의 개념 탐구, 즉 ‘미술이란 무엇인가’에 대한 의문을 제기함으로써 존재한다. 즉 개념미술은 매우 논리적이고 지적(知的)인 특성을 지니지만 그러기 위해서 부정 혹은 회의(懷疑)로 시작되는 것이 특징이다. 우선 개념미술은 작품의 물리적 현존성에 집착하지 않을뿐더러, 수집되고 매매될 수 있는 작품의 전통적인 존재방식을 따르지 않는다. 일반적으로 혹은 전통적으로 미술 혹은 미술 작품이 존재하기 위해서는 (1) 우선 미술가의 작품에 대한 생각(idea, concept)이 있고, (2) 두 번째 단계로 그에 적합한 재료 선택 및 작업 과정이 따르는 것이 보통이다. (3) 그렇게 소위 ‘미술적 행위’의 결과로 완성된 작품(object, 대상, 사물)은 (4) 화랑에 전시되어 감상의 대상이 되고 (5) 매매되어 개인이 소유하거나 미술관에 영구 소장되곤 한다. 이것이 전형적인 미술작품의 존재 과정이라고 할 수 있는데, 1960년대 말 개념적 성격의 미술들(개념미술, 대지미술, 과정미술, 개념적 퍼포먼스 등)은 이러한 과정 중 어느 부분을 생략하거나 어느 한 단계만을 택함으로써 미술 자체에 대한 개념을 수정하게 된다. 즉 개념미술은 미술에 있어서 ‘개념’을 가장 중요하다고 보고, 그 외의 작업방식, 작품의 완성도, 오브제로서의 작품 자체, 미술시장 등을 별로 중요하게 생각하지 않을 뿐 아니라 의도적으로 부정하면서 미술 자체에 대한 의문을 제기했던 것이다. 이제 미술 작품은 “이것이 과연 미술 작품이 될 수 있을까?”라는 의문과 도전을 던짐으로써 관람자에게 깊은 ‘사고(思考)’를 요구하는 것이 되었다.

당시 개념미술에 대한 수많은 정의가 있었으나, 초기에 비교적 널리 알려진 것은 솔 르윗(Sol LeWitt)의 “개념미술에 관한 글들(Paragraphs on Conceptual Art)”(1967)과 조셉 코수스의 “철학을 따르는 미술(Art after Philosophy)”(1969)의 내용이다. 르윗은 “개념미술에서는 아이디어 혹은 개념이 작품의 가장 중요한 요소가 된다. 미술가가 미술의 개념적인 형식을 사용한다면, 그것은 계획을 세우고 결정을 내리는 모든 것들이 미리 행해지며 그 실행은 있어도 되고 없어도 되는 부수적인 것임을 뜻한

다.”라고 주장하였으며, 코수스는 “개념미술에 관한 가장 순수한 정의는 그것이 의미하는 바의 미술이라는 개념의 기초를 탐구하는 것이 될 것이다.”라고 하면서, “개념미술가들은 그 기본적인 신조로서, 형태나 색채 또는 재료를 가지고 작업하는 것이 아니라 의미를 가지고 작업하는 것에 대한 이해를 지닌다.”고 역설하였다. 이외에도 많은 비평가들과 미술가들이 개념미술을 정의하려 하였지만, 대체로 형식, 물질을 벗어나 우선적으로 ‘미술개념’ 자체를 재고하는데 의견을 같이 하고 있다.

이렇게 미술개념과 의미에 대해 접근하는 과정에서 미술가들은 자연스럽게 언어적인 설명과 논쟁에 의존하게 된다. 개념미술이 비 물질화되고 언어화되는 과정에는 1960년대에 만연된 미국의 소비주의와 미술 상업주의에 대한 저항도 작용하였다. 극단적인 경우 미술의 상업화에 대항하여 미술시장에서 매매될 수 없도록 아예 사물로서의 미술품을 만들지 않고 아이디어로만 제시한다는 것이다. 물론 작품에 대한 아이디어는 주로 언어적 설명으로 제시되었다. 더글러스 후블러(Douglas Huebler)는 세스 지겔라우프(Seth Sigelaub)가 1969년에 조직한 「1969년 1월 5-31일」이라는 이름의 전시 카탈로그에서 “이 세계는 이미 (미술) 오브제들로 가득 차 있다. 내가 오브제를 하나 더 만든다고 무슨 의미가 있겠는가? 나는 더 이상 거기에 부가하고 싶지 않다.”라고 썼는데, 실제로 지겔라우프는 뉴욕의 52번가에 있는 빈 사무실을 빌려 전시 기간 동안 비워둔 채 ‘개념으로 이루어진’ 전시를 진행하면서 카탈로그만을 제작하였다. 이 전시에 있어서 가장 중요한 것은 언어와 개념으로 이루어진 카탈로그였다. 같은 해 로버트 베리(Robert Barry)도 아트 앤 프로젝트(Art & Project) 화랑에서 전시하는 동안 ‘전시기간 중 화랑 문을 닫습니다.’라는 안내문을 화랑 현관문에 써 붙였다. 물론 화랑 안에 아무 것도 없었음에도 불구하고, 미술가는 ‘비 물질화된’ 전시가 계속되고 있음을 주장했다.

미술에 대한 언어적 서술만을 중시하는 극단적인 개념미술은 1968년 영국의 개념미술 그룹 “미술과 언어(Art & Language)”와의 연관성 안에서 실행되었다. 이들은 모더니즘과 미술, 사회, 미술시장의 연관성을 타깃으로 삼

으면서, 미술에 대한 이론화의 과정을 미술 그 자체의 행위로 전환하였다. 1970년대 초에는 미국의 대표적인 개념미술가 조셉 코수스(Joseph Kosuth)가 『미술과 언어』 잡지의 미국편집장이 된 것을 비롯해 많은 개념미술가들이 여기에 참가하게 된다. 여기에 실린 글들은 단순히 미술에 관한 것이 아니라, 그것은 논쟁적으로 ‘미술’ 그 자체였다. 즉 미술에 관한 언어가 아니라 ‘미술로서의 언어’에 관한 것이었다.

예를 들어 조셉 코수스의 <세 개의 의자>는 실제 의자, 그것을 찍어 실물과 똑같은 크기로 확대한 의자에 대한 사진이미지, 의자에 대한 사전적 정의로 이루어진다. 여기에서 그는 의자란 무엇인가, 의자를 어떻게 재현할 것인가, 미술이란 무엇인가, 재현이란 무엇인가를 묻는다. 그는 “철학을 따르는 미술”에서 언어 문맥 속에서의 분석 방식을 미술에 관련시키는 진술 방법을 서술하면서 그것이 미술의 본성을 밝히는 데 가장 적절한 것임을 주장한 바 있다. 그는 이 글에서 “미술이 미술인 것이 곧 미술이다”라는 동어반복적 설명을 하고 있는데, 그와 마찬가지로 의자가 의자인 것이 곧 의자임은 일종의 동어반복인 것이다.

브리태니카 사전에서 ‘보편적인(universal)’ 항목을 그대로 복사해 가져온 코수스의 <제목(개념으로서의 미술) ‘보편적인(universal)’>(1967, 흑백사진 복사)이나, 존 발드사리(John Baldessari)가 캔버스에 붓으로 쓴 미술 관련 내용들인 <회화란 무엇인가(What is painting)>, <순수한 아름다움(Pure Beauty)>, <창조적인 미술작품을 기술하는 데 가장 유용한 용어들(Terms most useful in describing creative works of art)> 등은 언어를 통한 미술개념 논쟁의 예라고 할 수 있다.

## 2) 미술가는 무엇을 하는가

여기에서는 몇 개의 개념미술 작품을 통해 미술가의 역할과 미술가의 의미에 대한 논쟁을 의도적으로 드러낸 예를 보기로 한다. 존 발드사리(John Baldessari)의 <의뢰된 그림>(1969-70은 추상미술가 알 헬드(Al Held)의 개념미술에 대한 비난(“개념미술가들은 그저 손으로 가리키기만

하면 다 미술인 줄 안다”)에 대한 반격으로, 친구로 하여금 여러 사물들을 손으로 가리키도록 하여 14개의 사진으로 찍은 후, 그것들을 화가들에게 똑같이 그려달라고 의뢰했다. 결국 막상 전시된 것은 그가 찍은 사진이 아니라 아마추어 화가들의 이름을 밝힌 14개의 그림들이었고, 어디에서도 발드사리의 ‘작업’의 흔적은 찾아볼 수 없었다. 그렇다면 여기에서 누가 미술가인가? 전통적으로 볼 때 한 화가가 다른 어떤 그림을 모사했을 때조차도 그것은 그 그림을 그린 사람의 작품으로 본다. 그러나 <의뢰된 그림들>은 언제나 발드사리의 작품으로 논의된다. 개념미술에서 항상 논쟁하고 있듯이, 발드사리의 미술가로서의 역할은 다른 사람들이 공연하도록 원고나 악보를 제공하는 감독 또는 작곡자, 연출가와 같은 것이었다. 그러므로 여기에서 미술가의 저작권은 그 실행보다는 개념에 돌아가게 된다.

4개의 사진으로 이루어진 얀 디베츠(Jan Dibbets)와 라이너 루텐벡(Reiner Ruthenbeck)의 <진짜 영국식 아침식사의 에너지는 미술가들인 디베츠와 루텐벡에 의해 진짜 강철 막대를 부러뜨리는 힘으로 변형되었다>(1969)는 ‘미술가(artist)’, ‘진짜의(real)’, ‘변형되었다(transformed)’와 같은 단어들과 함께 이미지와 텍스트(언어) 사이의 연결과 단절을 동시에 보여줌으로써, 이들이 과연 미술가들일까, 이들이 미술가라면 어떤 근거 혹은 행위가 미술가로 만들었는가 등등을 의심하게 한다. 진지한 작가들의 모습과 명료한 문장은 투명성을 가장하지만, 자세히 들여다보면 유머러스하면서도 다분히 의심스러운 이미지와 텍스트의 관계가 미술과 미술가에 대한 끊임없는 의혹과 질문을 발생시킨다.

이제 미술가들은 19세기말 이후 20세기 내내 존경받아왔던 천재로서의 최고의 지위를 의심받게 되었다. 이것은 바로 20세기를 지탱해 온 모더니즘 및 사회의 내적 가치에 의문을 제기하는 것이었다. 레디메이드를 차용하고 복제하며 일상생활의 물건들을 그저 쌓아 놓거나, 작품에 대한 개념(혹은 아이디어)만 있으면 작업을 하지 않아도 된다는 생각을 하게 되면서, 미술가들은 스스로 ‘미술가는 누구인가, 무엇을 해야 미술가인가’에



대해 고심하게 되었다. 그들 중 몇몇은 미술(작품)이 미술가가 행한 행동의 산물임이 확실하다는 근거 하에, ‘미술가’인 자신들의 신체행동을 스스로 관찰하고 기록하면서 ‘무엇이 미술인가’를 고민하는 것으로 되돌아간다. 여기에서 브루스 나우먼(Bruce Nauman)과 비토 아콘치(Vito Acconci) 등을 중심으로 미술가들의 신체 및 행위를 기록하는 이른바 ‘개념적 퍼포먼스’가 나오게 된다. 개념미술가는 아틀리에에서 물감투성이가 되어 작업하는 사람이 아니라, 조셉 코수스의 <정보실>(1970)에서 볼 수 있듯이, 도서관에서 정보를 얻으며 언어적, 지적 유희를 하는 사람이 되었다. 작업을 하지 않고 언어, 철학적 의미와 논쟁에 심혈을 기울이는 개념미술가들은 키이스 아네트(Keith Arnett)의 작품 <바지-말 작품(Trouser-Word Piece)>에서처럼 ‘나는 진정한 미술가(I'm a Real Artist)’라는 자조적이고 풍자적인 광고를 매달고 다녀야 할 상황에 이르렀다. 이러한 양상은 자연스럽게 작가성, 저작권, 독창성의 문제 등 이후 포스트모던 상황에서 발생하게 될 여러 가지 문제들을 이미 내포하고 있었다. 미술은 이제 정말 철학처럼 의식적으로 작용하기 시작하였다.

### 3. 권위에 대한 도전으로서의 개념미술 - 제도비판과 페미니즘 미술

#### 1) 미술제도 비판

1960년대 후반 일부 개념미술가들은 점차적으로 이념적이고 비판적인 어조를 갖기 시작했다. 베트남 전쟁 반대운동이 서구 문화의 모든 면에서 실제적으로 급진적인 힘을 얻게 되면서 그러한 상황은 더욱 가세되었다. 그것은 1969년 뉴욕에서 열린 우드스톡 페스티벌(Woodstock Festival)에서 절정을 이루게 되는, 자유와 히피즘을 표방하는 급진파 청년들의 문화혁명을 배경으로 하고 있었다. 이들의 행동은 억압적인 권위에 대한 반항이었으며, 일종의 혁명을 요구하는 것이었다.

뉴욕에서는 많은 개념미술가들이 미술관 정책과 사회 일반에 대한 저항을

표방하는 ‘미술노동자연합(The Art Worker's Coalition)’에 가담했다. 미술노동자연합(AWC)은 1969년 1월 뉴욕에서 미술가, 영화제작자, 작가, 비평가 등의 참여로 형성된 개방된 집단이었다. 주요 목적은 뉴욕시의 미술관들 -특히 현대미술관(MoMA)-의 개혁을 위한 압력을 행사하는 것이었다. 그러한 활동에는 여성 작가들이나 유색인종의 미술가들에게 전시의 기회를 더 많이 제공할 것을 요구하거나 미술관들이 베트남 전쟁 등에 대해 도덕적 입장을 분명히 할 것을 요구하면서, 미술관의 소위 '이데올로기 국가 기구(ISA)'적 성격을 비판하는 정도까지 나아간 좌파 성향의 단체였다.

미술노동자연합의 로널드 헤이벌(Ronald Haeberle)과 피터 브랜트(Peter Brandt)는 미국의 미라이(My Lai) 마을의 참혹한 광경을 찍은 사진을 이용해 <Q. And Babies? A. And Babies>(1970) 포스터를 만들었다. “질문. 아기들도? 답. 아기들도.”라는 의미심장한 캡션이 붙은 이 포스터는 전 세계에 배포되었고, 미술노동자연합의 일부 회원들은 그것을 MoMA로 가져가 피카소의 <게르니카> 앞에 놓고 시위를 벌였다. 그들은 이 미술관의 이사회 임원들이 바로 전쟁무기를 공급하고 있던, 또 그럼으로써 거액의 재정적인 이득을 챙긴 거대한 회사를 소유한 사람들이고, “베트남 전쟁을 좌우하고 있던 사람들이....바로 미술을 사랑하는, 문화적인 임무를 지닌 이사들이었다.”고 주장했다. 즉 미술관들은 정치적인 논쟁과 항거를 억압하기 위해 조용하고 비정치적인 중립성을 띠려고 노력했으나, 이미 예술적 자유를 위한 전쟁이라는 모순된 이론이 고발되고 있었다. 이는 현대판 십자군 전쟁에 참여한 미국의 민주주의가 미술관, 대학을 비롯해 미국의 많은 제도들 내부에서 병적인 행복감을 추구하는 정신병적 증세로 나타내고 있음을 단적으로 보여주는 것이었다.

1970년 7월 뉴욕에서 열린 「정보(Information)」 전시에서, 관람자들은 한스 하케(Hans Haacke)가 설치한 투표함에 투표를 했다. 이 투표는 뉴욕의 행정가이자 미술관 이사회의 임원으로서 재선 출마를 준비 중이던 넬슨 록펠러(Nelson Rockefeller)에 대한 것이었는데, 베트남 전쟁에 대한

록펠러의 지지가 그에게 표를 주는 데 영향을 미칠 것인지를 여부를 묻는 것이었다. 투표를 한 대부분의 사람들이 그렇다고 대답했다. 하케는 1969년부터 “관람자들에게 마리화나가 법적으로 공인되어야 한다고 믿는가, 자본주의가 공익과 양립할 수 있다고 생각하는가, 당신이 베트남인이라면 사이공을 지지하겠는가” 등을 묻는 일련의 앙케이트 작업을 해왔는데, 이 투표도 그러한 작업의 일환으로, 겉으로는 관람자들의 의식적인 윤곽을 파악하기 위한 것이었지만, 내적으로는 베트남 전쟁과 정치적 제도에 대한 비판을 의도한 것이었다.

한편 전쟁은 일부 미술가들을 더 의식적으로 정치적이 되도록 만들었고 그것은 여성들의 권리회복에도 힘을 실어주었다. 1970년 3월 ‘미술노동자연합’은 ‘미술관들은 자유로워야 한다. 임원회에 미술가를 포함시키고, 여성미술가와 흑인 미술가들을 더 고무시키라’고 요구했으며, 그해 5월 22일 ‘뉴욕미술파업(The New York Art Strike)’을 조직해, ‘인종차별, 전쟁, 억압에 반대하는 미술파업’이라는 플래카드를 들고 메트로폴리탄 미술관 앞에서 시위를 벌이기도 했다.

## 2) 페미니즘과 행동주의미술

1960년대 말은 또한 페미니즘이 집단적 운동으로 시작된 시기였다. 사실상 페미니즘 미술과 개념미술 사이에는 거리가 있지만, 그것들이 1960년대 말의 정신적 분위기 속에서 거의 동시에 나타났다는 점에서 함께 다루어볼 수 있을 것이다. 인종차별과 같은 사회적 저항운동과 정치적 행동주의(Activism)의 일환으로 시작된 페미니즘은 미술 내에서도 동일한 목소리를 내게 된다. 처음에 페미니즘은 여러 가지 점에서 분리주의 운동으로 기능했기 때문에, 여성미술가들 또한 자신들의 지위와 권리를 확립하려고 한 것은 당연한 일이었다. 특히 뉴욕의 여성미술가들은, 미학적인 쟁점과 여성적 의식을 탐구하는 데 깊이 관여했던 캘리포니아의 여성미술가들과는 달리, 제도적 성차별주의의 비판을 통해 전시에서의 경제적 평형과 동등한 기회를 모색했다. 또한 초기의 페미니즘 미술사가들은 미술사 기술

에 내재된 남성적 이데올로기를 고발하고 그동안 소외되어온 여성미술가들을 발굴하는데 힘을 쏟기도 했다.

1969년 조직된 ‘혁명의 여성미술가들(Women Artists in Revolution/WAR)’, 1970년의 ‘여성작가 특별위원회(Ad Hoc Committee of Women Artists)’, 1971년에 창설된 ‘미술 속의 여성들(Women in the Arts/ WIA)’ 등의 여성미술단체들은 여성미술가들이 전시에서 소외되는 것에 항의하기 위해 피켓을 들고 거리로 나가는 행동주의(Activism)를 택했다. WIA는 뉴욕현대미술관, 브록클린 미술관, 메트로폴리탄 미술관, 구겐하임, 휘트니 미술관에 보내는 공개서한에서 여성미술가들의 작품 500개를 전시할 것을 요구했으며, 미술관들과의 타협에서 더 나아가 2년 후에는 뉴욕 문화센터에서 109명의 여성미술가들이 참가한 「여성이 여성을 선택하다(Women Choose Women)」라는 대규모의 전시를 직접 기획해 미술사상 최초의 가장 크고 중요한 사건을 이루게 된다. 1970년경 여성 운동은 급진파와 보수파를 포괄해 “커다란 우산 아래 모두 함께 서게 되었으며” 케이트 밀레트(Kate Millett)의 『성의 정치학』(Sexual Politics)이 출판된 그해 8월에는 워싱턴 D.C.에서 여성동등권을 위한 최초의 국가적인 시위가 열리기도 했다.

당시 페미니스트 미술가들의 작업을 살펴보면, 미학적인 반대뿐 아니라 젠더-정치적 반대에 근거한 초기 페미니즘 미술의 모더니즘에 대한 거부하는 페미니스트 미술 담론이 깨뜨리고자 했던 영웅적이고 남성적인 미술사의 수사학에 대한 거부와 불가분의 관계를 갖고 있었다. 그러한 맥락에서 선택된 공동 작업은 바느질 작업과 같은 ‘저급하고 여성적인’ 수공기술의 사용과 함께 모더니즘적 특성에서 벗어나기 위한 전략으로 자주 사용되었다. 페이스 링골드(Faith Ringgold)의 켈트 작품과 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro)의 ‘팜마주(Femmage)’는 여성의 ‘공예품들’을 ‘고급’ 미술의 맥락에 자리매김함으로써 기존의 가부장적 차별에 도전하기 위한 것이었다. 초기의 페미니즘 미술은 여성미술가들의 소외에 대한 분노뿐 아니라, 공동체에 대한 새로운 인식, 그리고 새로운 감수성을 위한 새로운 미술의

창안 시도, 페미니즘의식을 고양시키고 그것을 생성할 수 있다는 미술의 가능성에 대한 낙관적 믿음으로 시작되었다. 1968년의 사회정신과 맥락을 같이 하고 있었던 초기 페미니즘 미술가들은 비록 자신들이 던진 질문에 대한 해답을 당장 얻을 수는 없었지만, 문화구조의 부조화와 분열 및 권위의 위기를 고발하고 폭로하는 데 기여하였다.



# 한국 현대 미술의 세대 변환과 당대성의 획득

임 근 준  
미술디자인평론가





## 한국 현대 미술의 세대 변환과 당대성의 획득

A: 대한민국에 컨템퍼러리 아트가 존재하는가?

B: 믿기지 않을 수 있겠으나, 컨템퍼러리 아트가, 그리고 그를 가능하게 만드는 당대성(contemporaneity)의 기반이 분명히 존재한다. 어느 시점에서 보건, 대한민국이라는 나라에 컨템퍼러리 아트가 존재한다는 사실은 흥미롭다. 한국의 현대 미술계를 처음 돌아보면, 유사(類似)-컨템퍼러리 작가들이 워낙 많아서, 중국의 경우처럼 ‘작가연하는 가짜들의 장사판’이 아닐까 하는 의문을 가질 수도 있다. 하지만, 그래도 분명 진성(眞性)-컨템퍼러리 예술가들이 (분산된 형태로나마) 존재하고, 또 그들의 예술은 몇 가지 공통된 의제(議題)를 드러낸다.

제2차 세계대전 이후에 독립한 국가 가운데, 전통화의 계승, 유화로 대표되는 서양화법의 도입, 전통화의 현대화, 추상 미술 운동, 그리고 그에 대립각을 세운 친구상화의 대두, 설치 미술과 뉴 미디어 아트의 전개, 그리고 미디어 믹스의 새로운 실험에 이르는 다층적 미술 실천의 드라마틱한 흐름을 가진 나라를 찾기는 쉽지 않다.

한동안 한국미술계의 평단이 좌우로 나뉘어 대립각을 세웠기 때문에, 전체적인 흐름을 조망하는 포괄적 시각이 부재했다. 때문에, 제 역사에 대한 평가에 좀 인색하게 됐다. 좌파 쪽에서는 한국의 추상 미술이 ‘남의 것을 베낀 가짜’에 불과하다고 폄훼하고, 우파 쪽에서는 민중 미술이 ‘싸구려 프로파간다’라고 비난했으니, 일종의 ‘너 죽고 나 살기 식 게임’이었던 셈. 여타 크고 작은 새로운 미술 실천들의 등장에서도 서로에 대한 존재 부정의 논법은 별반 다르지 않았다.

A: 여타 아시아 국가 가운데, 전통화, 구상화, 추상화, 신구상화, 그리고 그 이후로 이어지는 연대기적 미술 실천의 흐름을 경험한 경우가 정말 드문가?

B: 전후의 미술계에서 시각적 모더니티를 추구하는 데 있어서, 추상 미술은 반드시 통과했어야 마땅한 ‘얼음 지옥’과도 같다. 한 지역의 미술계에 추상 미술의 경험이 없다면, 그것은 그 지역의 컨템퍼러리 미술이 발전하는데 있어서 중대한 토대 하나가 완전히 결여됐다는 뜻이다.

그런데, 전 세계적으로 봐도, 전후 추상 미술의 전개를 직접 경험한 나라는 많지 않다. ‘서구’를 뭉뚱그려서 바라보면, 마치 여러 도시에서 동시다발적으로 추상 미술 운동이 전개된 것 같지만, 꼭 그렇지만도 않다. 예를 들어 보자. 영국의 전후 현대 미술계에 이렇다 할 추상 미술가가 있나? ‘영국의 국가 대표’로 꼽혔던 헨리 무어의 조각 말고, 뭐가 기억에 남는가?

A: 돌이켜보니, 잘 모르겠다. 20세기 후반의 영국엔 한동안 추상 회화가 부재했나?

B: 양차대전 사이에도 부재했다. (웃음) 영국 현대 미술의 길은 화려하지만, 기반은 별로 그렇지 않다. 데이비드 호크니(David Hockney, 1937-), 길버트와 조지(Gilbert and George, 1943-, 1942-) 등 몇몇 예외적 존재를 제외하면, 정말 ‘YBA’(Young British Art)가 영국 컨템퍼러리 아트의 전부라고 말해도 과언이 아니다. 전후 영국의 현대 미술사를 작성한다고 할 때, 게리 흄(Gary Hume, 1962-)의 포스트-미니멀 페인팅들에 앞서 제시할만한 (영국인에 의한) 미니멀 페인팅을 찾을 수 있겠는가?

A: 그럼 자체적인 전후 현대 미술사를 작성할 수 있는 나라는 어디 어디라고 보나?

B: 엄밀히 말하면, 미국뿐이다. 조금 기준을 느슨하게 하면, 프랑스, 독일, 그리고 일본. 의외로 전후의 남미에 좋은 추상 예술가들이 적지 않은데, 문제는 그 뒤를 잇는 컨템퍼러리 아트의 실천이 부재했기 때문에 ‘죽은 과거’가 되고 말았다. 후대가 멍청하고 게으르면 그 꼴이 난다.

A: 전후 남미의 추상이라고 하면, 누구누구를 염두에 두고 말하는 것인가?

B: 브라질의 전후 추상은 대단한 강세였다. 유럽 이민자들의 에너지까지 가세해서, 독특한 흐름이 형성됐었다. 일단 작가 수가 많다. 헬리오 오이티시카(Hélio Oiticica, 1937-1980), 서지오 카마고(Sérgio Camargo, 1930-1990), 단팍이었던 리지아 파페(Lygia Pape, 1929-2004)와 리지아 클락(Lygia Clark, 1920-1988), 제랄도 데 바로스(Geraldo de Barros, 1923-1998), 윌리스 데 카스트로(Willys de Castro, 1926-1988), 월터시오 칼다스(Waltercio Caldas, 1946-), 안나 마리아 마이올리노(Anna Maria Maiolino, 1942-) 등이 국제적으로 이름을 날렸다.

베네주엘라엔 알레한드로 오테로(Alejandro Otero, 1921-1990), 게고(Gego, 1912-1994)와 게르트 로이페르트(Gerd Leufert, 1914-1998)가 있고, 아르헨티나엔 레온 페라리(León Ferrari, 1920-), 빅토르 그립포(Victor Grippo, 1936-2002), 그리고 쿠바엔 카르멘 헤레라(Carmen Herrera, 1915-)가 있다.

A: 생각보다 정말 수가 많다. 예술 애호가들에게조차 낯선 작가들 아닌가?

B: 한국인이 아닌 예술애호가 가운데 김환기의 존재를 아는 사람은 몇이나 될 것 같은가? 역사가 빛을 발하려면 지원과 홍보가 필요하다. 물론, 언급한 남미의 작가들 모두가 평생에 걸쳐 양질의 작업을 제작한 거장이라고 말하기는 어렵다. 하지만, 최근의 미국에서 히스패닉 인구가 폭증하고, 또 남미의 정치경제학적 중요성이 다시 증대되면서, 라틴아메리카의 현대 예술이 지니는 위상도 덩달아 높아지고 있는 것만큼은 분명하다.

A: 그렇게 치면, 전후의 동아시아에도 추상화가들의 수는 많지 않나?

B: 그냥 일본과 한국이라고 하는 편이 옳겠다. 전후의 중국에는 추상 미술이 부재했으니까. 그렇다고 대만에 번듯한 추상 미술 운동이 있었던 것도 아니고. 말이 나왔으니 좀 노골적인 의문을 던져보자. 과연 오늘의 중국인 현대 예술가 가운데 추상표현주의, 미니멀리즘, 개념미술, 포스트-미니멀리즘의 요체를 제대로 이해하고 있는 사람이 몇이나 있을까?

아무튼, 구타이와 모노하의 추상 회화 전선은 대단히 힘이 켜다. 요시하라 지로(YOSHIHARA Jiro, 1905-1972), 켄조 오카다(Kenzo OKADA, 1902-1982), 야마구치 타케오(YAMAGUCHI Takeo, 1902-1983), 사이토 요시시게(SAITO Yoshishige, 1904-2001)처럼 양차대전 사이에 활동을 시작한 화가들이 전후에 중요한 역할을 맡은 가운데, 카나야마 아키라(KANAYAMA Akira, 1924-), 무라카미 사부로(MURAKAMI Saburo, 1925-1996), 시마모토 쇼조(SHIMAMOTO Shozo, 1928-), 시라가 후지코(SHIRAGA Fujiko, 1928-), 타나카 아즈코(TANAKA Atsuko, 1932-2005), 시라가 카즈오(SHIRAGA Kazuo, 1924-2008), 모토나가 사다마사

(MOTONAGA Sadamasa, 1922-), 도모토 히사오(DOMOTO Hisao, 1928-), 쿠사마 야요이(KUSAMA Yayoi, 1929-), 미야와키 아이코(MIYAWAKI Aiko, 1929-), 야마다 마사아키(YAMADA Masaaki, 1930-), 타다아키 쿠와야마(Tadaaki KUWAYAMA, 1932-), 이우환(1936-) 등이 줄을 이었다.

전통으로 아방가르드 전선을 돌파한 ‘서체 추상’의 예술가들도 대단했다. 이노우에 유이치(INOUE Yuichi, 1916-1985), 모리타 시류(MORITA Shiryu, 1912-1999), 테시가하라 소후(TESHIGAHARA Sofu, 1900-1979), 시노다 도쿄(SHINODA Toko, 1913-) 등은 한 시대를 풍미했다.

허나, 역시 마찬가지로, 자기 모순적인 작업을 발표하는 일 없이 성공적인 작가 인생을 운용한 작가는 그리 많지 않다. 그런 면에서 이우환은 역시 대단하다고밖에 볼 수 없다.

A: 전후 한국의 추상화가 계보는 어떻게 되는가?

B: 출생연도순으로 말하겠다. 민감한 사안이 되는 수도 있을 테니. (웃음) 김환기(1913-1974), 강용운(1921-2006), 권영우(1926-), 장성순(1927-), 정창섭(1927-), 김창렬(1928-), 윤형근(1928-2007), 박서보(1931-), 정상화(1932-), 조용익(1934-), 하종현(1935-), 김구림(1936-), 김기린(1936-), 윤명로(1936-), 김봉태(1937-), 최명영(1941-) 등이 주요 작가다.

전통을 근본주의 삼아 아방가르드 전선으로 나아간 작가로는 이응노(1904-1989), 남관(1911-1990), 서세옥(1929-) 등이 있다.

반면, 김종학(1937-)은 추상 회화의 전선에서 이탈해 구상적 이미지들 속에서 신추상의 길을 찾은 특이한 경우다.

A: 그럼 일본과 한국 이외의 아시아 국가들엔 추상 미술 운동이 없었나?

B: 전후의 인도네시아 등을 보면 추상 미술의 뿌리가 없지 않다. 하지만, 파편적인 개인들의 그리기에 불과했을 뿐, 미술 운동의 양상으로 전개되지는 못했던 듯하다. 농반 진반으로 말하자면, 중국은 문화 혁명 하느라고 추상같은 것은 안중에도 없었고... 카스트 제도가 공공연히 유지 시행되고 있는 인도에 추상 미술 운동이 가능하거나 했겠나? (웃음)

A: 왜 추상 미술 운동이 그렇게 중요한지 설명해 달라.

B: 시각성의 근대화를 진행하는 과정에서 회화를 재현의 굴레에서 벗어나게 하는 유일한 관문이기 때문이다. 그 이후에야 비로소 구상회화도 재현 이후의 구상이 될 수 있다. 메타 회화로서의 구상, 즉 신구상은 추상 미술 운동 없이는 불가능하다. 특히 일본과 한국에서 추상 미술 운동은 전통화를 현대적인 것으로 만드는 기획이 되기도 했기 때문에 대단히 소중한 문화사적 자산이 아닐 수 없다. 밋든 곱든, 수준이 높든 좀 떨어지든, 한국의 문화사에 추상 미술 운동이 존재했다는 것은 큰 축복이다. 사실, 여전히 추상 회화는 중요한데, 안타깝게도 요즘 국내에선 추상 계열의 작업을 하는 젊은 작가를 찾기가 쉽지 않다. 큰 문제가 아닐 수 없다.

좌파 담론에 경도된 비평가들이 한국의 모노크롬 추상 회화의 가치를 전면 부정한 것은 문화사적 대전환의 흐름을 보지 못한 결과다. 한국의 모노크롬 회화를 비판하는 논문들을 봐도 자꾸 ‘오리지널리티’ 운운하면서 해외의 전거들을 들어 가치를 절하하는데, 그러게 따지면, 사실 그 전거들의 전거들도 얼마든지 찾을 수 있다. 그리고 민중 미술의 주요 작품들 가운데 ‘오리지널리티’의 잣대 앞에서 당당할 수 있는 작품의 수도 그렇게 많지는 않다. 사회주의 리얼리즘을 모방했거나 신표현주의 화풍을 차

용한 것이 많기 때문이다. 심지어 초현실주의의 충격 요법을 재활용한 작품들도 종종 발견된다.

아무튼, 나는 한국 현대 미술의 당대성은 ‘모노크롬 회화와 민중 미술의 대립이 무너진 자리’에서 태어났다고 확신한다.

A: 대화의 각도를 약간 바꿔보자. 그럼, 한국의 미술이 당대성을 획득한 것은 언제라고 보는가? 대체 어떻게 해서 그게 가능했을까? 오해의 소지가 있더라도, 간단히 요약해서 설명해주면 좋겠다.

B: 일본에서 서양과 당대적으로 교유하는 예술이 등장한 과정을 설명할 때면, 늘 세 가지 기점이 강조된다: 첫째는 패전이 확정된 1945년 8월 이후의 문화적 상황(네오 다다, 플럭서스 등 아방가르드 예술이 발흥)이고, 둘째는 도쿄 하계 올림픽이 열린 1964년 10월 이후의 문화적 상황(경제적 풍요를 바탕으로 새로운 국제성을 지닌 1930년대생 예술가들이 문화의 전면에 드러남), 그리고 셋째는 도쿄대학 야스다 강당 공방전(학생 혁명의 패배를 상징하는 사건)이 종료된 1969년 1월 이후의 문화적 상황(좌파 이데올로기가 퇴색하며, 예술의 형이상학적 전개가 이뤄짐)이다.

과거 일본의 식민지였던 한국도, 비슷하지만 다른 방식으로, 서양과 당대적으로 교유하는 예술이 등장한 과정을 설명할 수 있다. 강조할만한 세 기점은 이렇다: 첫째는 1987년 6월의 민주화 대투쟁(민주화의 목표가 부분적으로 성취되며, 문화적 다양성이 대두됨), 둘째는 1988년 9월의 서울 올림픽 대회(이후의 경제적 풍요를 바탕으로 유사-포스트-모던 예술이 등장하고, 미술계에도 소위 ‘386세대의 양광테리블’이 예술계의 전면에 드러남), 셋째는 1997년 12월의 IMF관리체제 수용으로 대표되는 경제위기다.

A: 잠깐, IMF관리체제 시대가 그렇게 중요한가?

B: 경제 위기 이후 변화가 컸다. ‘포스트-386세대’의 새로운 예술가들—한국이 산업화된 1970년대에 태어난—이 등장해, ‘386세대의 양광테리블’과 함께 비엔날레/컨템퍼러리 뮤지엄/대안공간 시대의 한국 컨템퍼러리 예술계를 분점하기 시작했다.

IMF관리체제의 등장을 전후로 하는 시기에, 제도적인 변화도 컸다. 광주 비엔날레가 1995년에 등장했고, 컨템퍼러리 예술가들에게 중요한 전시 공간인 아트선재센터는 1998년에 개관했으며, 역시 한국컨템퍼러리 작가들의 개인전을 소화하는 중요한 공간인 삼성미술관의 로댕갤러리는 1999년에 문을 열었고, 씬지 레지던시 프로그램과 주요 대안공간은 1999년부터 등장하기 시작했다.

그리고 그 무엇보다... 학교를 졸업한 뒤에도 귀국하지 않고 미국 등지에서 활동하던 유학 자유화 세대의 예술가들이 대거 귀국해 일종의 ‘까페 소사이어티’를 구축했다는 점을 잊지 말아야 한다. ‘부모님으로부터 송금이 끊겨서 울며 겨자 먹기로 고향에 돌아온 예술가들’은 한동안 모두 홍대 앞에 모여 놀았다. 그 기이한 에너지를 대형 기획전으로 모아놓은 결과가 <1998 도시와 영상 - 의식주>전이였다.

A: 그럼, 현재 활동 중인 한국의 현대예술가들에게서 공통적으로 발견되는 의제가 있나?

B: 있다. 어떤 것은 의제라는 표현보다는 열린 질문(open question)이라고 하는 편이 좋겠지만. 아무튼, 한국의 현대 미술 작가에게서 발견되는 공통의 의제 혹은 열린 질문들은 몇 가지 정도로 요약 가능하다. 우선,



한국 시각 문화의 식민성에 기대 하위-주체로 하여금 발언하게 만드는 상황을 연출하는 소위 ‘탈식민주의(post-colonialism)의 예술’이 있다. 탈식민의 주제는 한동안 흥미로웠지만, 그건 어디까지나 ‘20세기말의 추억’이다. 지금은 좋은 작가도 좋은 작품도 만나기 아주 어렵다. 물론 여전히 양적으론 다수파다.

반면, 미술사의 서사체계를 자양분 삼아 메타-회화와 메타-조각이라고 부를만한 작업을 이어나가는 예술가들이 있다. 동양인으로서의 인종적 위계를 작업에서 다루지 않기 때문에 백인들이 이끄는 국제 미술계에서 ‘토큰(token)’을 받는 일은 없지만, 그래도 중요한 작가들 다수가 굴하지 않고 ‘리얼-픽션으로서의 새로운 예술사’를 직조하는 데 애를 쓰고 있다. 이들의 회화와 조각은 사실상 재직조된 회화와 조각이라는 점에서 ‘포스트-미디어의 상황에서 재-고안된 미적 미디어(엄)’로 볼 수 있다.

그런가하면, 현대사회의 문화적 인터페이스를 상징 형식으로 받아들여 자신만의 미적 미디어(엄)를 재창조하는 데 애를 써온 작가들도 있다. ‘상징 형식으로서의 인터페이스’는 ‘포스트-미디어 상황에서의 미적 미디어의 고안’이란 문제의 요체다. ‘르네상스 이래의 도상해석학적 회화의 등장’에 있어서 ‘상징 형식으로서의 원근법’이 요체였던 것과 같다고 볼 수 있겠다. 몇몇의 작가는 미적 인터페이스를 고안하는 데 있어서 상당히 과감해서, 미술 작품으로 간주될만한 최소한의 형식을 버리는 데 전혀 주저함이 없는 모습이다. 때때로 그러한 과격한 형식은 전지구화 시대의 아시아 문화가 드러내는 정신분열적 편재성(schizophrenic ubiquity)과 그에 대응하는 젊은이들의 자폐적 대응(autistic reaction)에 연루된다는 점에서 무척 흥미롭다.

A: 1987년의 민주화 대투쟁이 당대성의 등장에서 결정적인 기점 노릇을

한다고 보나?

B: 그렇다고 본다. 4.19세대와 한국의 전후 추상 미술이 긴밀한 관계를 형성할 수 있었다면, 양상이 달랐겠고, 한국에서도 1960년대의 어느 시점을 미술사적으로 중요한 어떤 분수령으로 기념할 수 있었겠지만... 역사에서 ‘만약’이란 쓸 데 없는 질문이니, 넘어가자.

대한민국의 역사에서 1987-88년은 하나의 절대적 분기점 아닌가. 1987년의 민주화 대투쟁이 사회의 성격을 전면적으로 뒤바꿔내기 시작했을 뿐만 아니라, 1960년대 이래의 놀라운 GDP 증가 추세 또한 이 두 해를 정점으로 삼은 뒤 급격한 하락세를 보였다. 이러한 후발 자본주의 국가 체제의 급 성장과 그에 이은 휴지(休止) 혹은 정체(停滯)는 곧 탈-식민지형 괴문화의 성장 드라마를 낳았다. 그렇게 태어난 혈기왕성한 문화 지형은 전에 볼 수 없었던 예술, 그것도 전지구적인 당대성(global contemporaneity)을 지닌 예술이 발생할 수 있는 바탕으로 기능했다.

A: 1990년대에 이르러 현대 미술의 자생적 토양이 만들어졌다는 말인가?

B: 그런 이야기가 아니다. 한국의 현대 미술이 여타 제3세계권의 예술이 가져보지 못한 당대적 가치를 획득하기 시작한 것은 1990년대의 어느 시점에 불과하다. 식민 조선의 양반 자제 교회동이 일본에서 서양화 기법을 배우고 귀국한 1915년 이후 처음으로, 한국 사회가 ‘영·미·유럽의 당대 시각문명에 의미 있는 반문과 의의를 제기할 수 있는 능력’을 보유하게 된 것만큼은 분명하다. 그러나 이 말은, ‘한국인들이 어언 90여년의 시행착오 끝에 전지구의 문화전선에서 유효한 의제를 설정할 수 있는 힘을 갖게 됐다’는 뜻이 아니다. 정확히 말하자면, 비로소 한국인들은 그런 힘을 지닌 소수의 예술가들을 갖게 된 것뿐이다. 여전히 그들은 소수이고, 영·

미·유럽의 당대 시각문명의 영향 아래에서 하위-주체화(subalternised)돼 있다. 그리고 그들이 획득한 힘과 가치가 적절히 집적·활용되지 못한다면, 이후 세대에게 전수되지 못할 가능성도 크다.

A: 1990년대는 한국의 문화사에서 어떤 의미를 지닌다고 보는가?

B: 흔히 한국의 1990년대는 ‘문화 변동의 시대’라고 평가된다. 1980년대가 민주화 투쟁으로 점철된 정치 변동의 시대로 기억되기 때문에, 그런 평가는 그럴듯해 보인다. 그러나 그 문화적 격변이란 것도 정치적 변화와 경제 발전의 산물이었으니, 1990년대를 돌이켜보면 문화의 얼굴이 정권의 교체나 경제의 발흥 혹은 퇴조에 따라 표변(豹變)해왔음을 알 수 있다. 그러나 재미있는 것은, 그렇게 단순한 공식을 따르는 것처럼 보이는 변화의 대개(大概)를 당시엔 쉬이 예측하지 못해, 매번 과도기를 맞을 때마다 온 사회가 당황하여 설왕설래의 논란을 벌였다는 사실이다. 예컨대, 마광수 교수의 작품에 대한 외설논쟁이 그랬고, 신세대/X세대 논쟁이 그랬고, 인터넷 문화를 둘러싼 갈등이 그랬고, 일본문화개방이 그랬고, 닷컴 투자열풍이 그랬고, 한류열풍이 그랬다. 한국 현대 미술의 변화도 그리 다르지 않다.

한국 현대 미술의 얼굴을 변화시킨 1990년대의 변화는, 1990년대 초반까지 힘을 과시했던 민중 미술의 인맥(특히 미술비평연구회 출신의 비평가 세력), 유학 자유화에 따른 소위 ‘해외 유학과’의 양적 팽창, 1990년대 초반의 미술시장의 팽창과 몰락, 대우의 선재미술관/아트선재센터와 삼성의 호암갤러리의 경쟁, 그리고 IMF로 상징되는 경제위기 이후 새로운 세력으로 등장한 대안공간, 아티스트 레지던시 프로그램을 내세운 쌈지스페이스의 등장, 대형국제미술행사들의 등장 따위의 큰 줄기들을 배치하고, 그 커다란 줄기들을 다시 상이한 성격의 세대-예를 들어, 세대화에 실패

한 채 위로는 해방 이전에 태어난 구세대(이것도 일본 제국주의 시대에 고등 교육을 받은 식민 세대와 해방 후에 고등 교육을 받은 4.19의 민족주의 세대로 대별된다)에 눌리고 아래로는 소위 ‘386세대’에게 밀려버린 1950년대 초·중반 태생들, 정치와 이념을 내세워 사회의 신주류 세대로 부상하는 데 성공한 1960년대 태생들, 새로운 후기자본주의형 소비시장에서 문화 소통의 방식을 바꾸며 한때 ‘신세대’로 불렸던 1970년대 태생들로 나뉘는—별로 분석해놓으면 거의 모든 것이 간단명료하게 설명된다. 모든 사회·문화적 변화는 인간 행동의 결과이니, 가늠된 인간 군집의 특성을 따져 물으면 되는 것이다. 하지만, 지나간 일은 설명하기 쉽고, 다가오는 일은 예측하기 어려운 법.

A: 미술계에서, 소위 ‘88만원 세대’의 위상은 어떤가? ‘양극화 시대’ ‘청년 실업 시대’ ‘조기 유학 시대’의 세대인 1980년대 태생들은 앞으로 어떤 문화적 변화를 이끌 것으로 예상하나?

B: 1970년대 말에서 1980년대 말 사이에 태어난 이들은, 온갖 세대론에 시달린 끝에 세대적 특성을 획득할 기회마저 박탈당한 것처럼 보이기도 한다. 이해찬이 교육부 장관일 때 학교에 다니며 공부 좀 덜했다고 ‘이해찬 세대’, 월드컵 때 놀면서 응원 잘 했다고 ‘월드컵 세대’, 핸드폰 잘 쓴다고 ‘M(mobile) 세대’, 인터넷 중독됐다고 ‘N(net) 세대’라고 불리더니 최근엔 허울뿐인 ‘P세대’란 개념까지 뒤집어썼고, 드디어 ‘88만원 세대’라는 이름까지 얻었다. 유감스럽게도, 이들 세대에 속하는 작가들은 이렇다 할 약진을 보여주지 못하고 있다. 아직은 그렇다. 어떤 성급한 이들은 1988년생 이후의 세대에 기대를 건다; 1988년 이후에 변화된 대한민국에서 성장한 세대의 부모는 한국사회의 민주화를 주도한 ‘386세대’다.

A: 현재 20대 중후반, 30대 초반의 작가들 가운데 대성할 재목이 보이지 않는다는 말인가?

B: 불리한 세대에 속했다고 좋은 작가가 되지 못하는 것은 아닐 테다. 이전 세대의 경우를 보자면, 한국의 1950년대 초·중반생들이 좋은 예가 되겠다. 그 세대의 예술가들은 "세대 정치화에 실패했다"고 말할 수 있지만, 그렇다고 그 세대에 속하는 각각의 예술가 개인이 실패했다는 뜻이 되는 것은 아니니 앎나.

물론 나는 그 세대의 예술가들이 4.19세대와도 다르고 386세대와도 다른 정치·문화적 공간을 창출했다라면 후대에 더 긍정적인 영향을 미칠 수 있었을 것이라고 상상해보곤 한다; 부질없는 일이지만.

A: 앞으로의 세대 변환에서 주요 변수는 무엇이라고 보나?

B: 대학가를 해방구로 이끈 첫 세대가 77·78학번들이라는 점은 아주 흥미롭다. 그 이전 세대들이 대학가에서 히피 흥내를 내며 과거와 단절된, 과거를 애써 부정하는 모습을 보였다면, 갑자기 일부 1958년생 젊은이들은 김지하로 대표되는 몇몇 신전통주의자 이데올로그들의 말씀을 경전 삼아, 개량 한복을 입고 민요를 부르고 사물놀이에 심취했다. 1980년대의 문화 운동을 이끈 인물들 가운데 77·78학번이 유달리 많지 앎나. 졸업 정원제니 뭐니 해서 이후 새로운 세대가 등장하는 것 같지만, 내 눈엔 1958년생부터 1968년생 정도까지 한 세대로 묶을 수 있는 것처럼 보인다. 그런데 바로 그 세대가 본격적인 조기 유학 세대의 부모들이다.

조기 유학 세대 가운데 다수는 미국 등의 현지 사회에서 직업을 구하지 못해 한국으로 돌아올 것이다. 아트 스쿨을 졸업한 무명 예술가들도, 설

사 경제력이 뒷받침된다 하더라도, 주류 미술계로의 진입 장벽 때문에 결국 돌아올 공산이 크다. 그 수가 상당한데, 그게 언제 어떤 식으로 한국 사회에 충격을 줄 지 현재로선 예측하기 어렵다. 근미래에 (어떤 계기에서건) 조기 유학 세대의 귀국 러시가 발생할 가능성이 없지 않은데, 한국 사회로선 그 에너지를 효과적으로 활용하는 것이 대단히 중요하다. 조기 유학 세대가 성인으로서 한국 사회에 적응하는 데에는 적잖은 어려움이 있을 것이다. 하지만, 어떤 식으로든 절충의 지점이 마련될 터. 나는 한국 사회가 탈민족주의 사회로 나아갈 수 있는 길도 앞으로의 세대 변환과 출동 속에서 발견될 것이라고 확신한다. 나는 386세대의 자녀들이 성인으로 성장하는 과정에서 부모 세대를 어떻게 극복할 것인지에 관심이 많다.

A: 미래 세대가 반드시 긍정적으로 기능하라는 법은 없지 않나?

B: 좋은 싫든, 오늘의 젊은이가 내일 사회의 주인이 되는 법. 인간에게 새로움에 대한 편견이 없다면, 어떻게 희망을 품을 수 있나? 더 나은 내일이 궁금하지 않나? 만약 우리가, 집단의 가치를 우선시하는 시대와 절연하고, 개인의 가치를 우선시하는 다문화주의의 시민 사회를 구현한다면, 그 때 예술은 어떤 모습으로 현현할까? 우리가 성취한 바를 확인하고, 그를 바탕으로 가능한 내일을 비전으로 제시하는 일이, 지금 그 어느 때보다 중요하다. 지난 1세기를 돌아볼 때, ‘미래를 망상하는 힘’이 지금처럼 박약했던 때가 없다.

발행일 : 2011.08

발행인 : 서관석

발행처 : 인천광역시립박물관 전시교육과  
406-050 인천광역시 연수구 옥련동 525

TEL. (032) 440-6734

FAX. (032) 440-8871

<http://museum.incheon.go.kr>

인 쇄 : 정우인쇄