

# '정말로' 혹은 실재성의 붕괴에 관해

(For Real or On The Crumbling Down of the Real)

: 현대미술의 성립 조건과 변동의 역학에 관한 해설

글 \_ 임근준 AKA 이정우, 미술·디자인 역사/이론 연구자

“인간의 시간에 과거-현재-미래라는 선형성만 존재하는 것은 아니다. 과거에도 가짜 과거, 사실로서 실재했던 과거, 미지의 과거, 부정되는 과거 등이 있고, 현재에도 가짜 현재, 사실로서 실재하는 현재, 미지의 현재, 극복되어야 하는 불합리한 현재, 미래나 다름없는 이상적 현재 등이 있고, 미래에도 가짜 미래, 예측 가능한 미래, 예측 불가능한 미지의 미래, 사람들이 실현되지 않은/못한 미래라고 믿는 과거로서의 미래, 부정되는 미래 등이 있다. 이 열두 가지 기본형만 뒤섞어가며 의제 설정의 게임을 벌여도, 정치인이나 역사학자나 철학자나 예술가는 얼마든지 중우의 판단력을 흐릴 수 있다. 타깃 오디언스를 새로운 인식의 알에 가뒀다가 어떤 껍질을 깨고 함께 빠져나오도록 이끄는, 즉 그들을 해방의 드라마에 동참시키는 기획을 통해, 소수 집단도 얼마든지, 세상(의 일부)을 정상적인 시간의 흐름에서 탈취-전복시킬 수 있다. 탈취한 세상에서 사람들이 정신을 차리기 전에, 소수 집단은 힘(권력)의 재배치 혹은 힘을 적절히 나눠주는 프로토콜을 수정하는, 중우의 눈엔 구조 변동으로 보이지 않는 구조 변동을 완료해야 한다. 아니면 언제나 화는 본인들에게 되돌아오게 돼 있다.”

- 피터 토마슨(Peter Thomasson)

모더니즘의 미술은, 일안 원근법 회화의 인식론적 대전제였던 순수 평면에 저항하는 것으로부터 출발해, 재현 미술의 환영성을 부정하고 내용과 형식을 등치시키는 추상미술의 방향으로 나아갔으며, 각 단계별 변화는 업데이트되는 발전론적 세계관에 의해 매번 당위성을 인정받았다. 하면, 포스트모더니즘의 미술은, 어떻게 성립됐을까? 포스트모더니즘의 미술은 발전론적 세계관을 부정함으로써, 현대예술을 규정해왔던 모더니티의 가치 체제에서 미래로의 추동을 제거하는 방향으로 나아갔더랬다. 즉 동시대성/당대성/컨템퍼러나이어티는, 미래로의 동세를 상실한 모더니티의 다른 이름이었다. 한데, 2008년 이후 포스트모더니즘은 역사의 뒀안길로 퇴장하게 됐고, 기존의 컨템퍼러리 아트는 퇴행을 거듭하며 오작동하는 모습을 드러내고 있다. 자 그렇다면, 오늘과 근미래의 새로운 미술을 추동하는 힘의 실체는 과연 무엇일까? 인식론적 대전제의 변화를 야기하는, 시각적/기술적 미디어의 발전과 연동하는,

사회적/경제적/문화적 구조 변동의 실체는 무엇일까? 이 시대의 시각 예술을 규정하는 대의제는 무엇일까?

## - 현대성의 전제 조건 01: 현대라는 인식의 형성

영어권에 ‘모던(modern)’이라는 단어가 등장한 때는 1585년으로 알려져 있다. 라틴어 ‘모데르누스(modernus)’가 ‘요즈음의’ ‘근래의’ ‘오늘의’ ‘현재의’라는 뜻이었으므로, 그에 상응하는 단어로 등장했던 것으로 볼 수 있다. 모데르누스(modernus)’의 말미인 ‘모도(modus)’는 ‘방금, 지금, 이제 곧, 잠시 후에’를 뜻했고, 또 다른 말미인 ‘모두스(modus)’는 ‘크기, 길이, 높이, 넓이, 치수, 척도, 기준’이나, ‘한도, 절도(節度), 적정선, 한계’나, ‘박자; 선율; 가락, (음악의) 선법(旋法)’을 뜻했다.

서양사학자 이영석(Young-Suk Lee)은 그 이후의 변화에 관해 다음과 같이 설명했다:

“17세기 말에는 영어뿐만 아니라 유럽의 몇몇 언어에서 그 말은 또 다른 의미로 식자층 사이에 쓰였는데, 그 개념은 역사의식의 대두에 따른 결과 가운데 하나였다. 고대, 중세, 그리고 근대(현대)라는 세 역사시대가 있었다는 인식이었다. 여기에서 ‘중세’란 고대와 근대(현대) 중간에 끼어 있는 시대다.

비슷한 시기에 ‘모던(modern)’이라는 말에 또 다른 의미 변화가 있었다. 근대(현대)가 오랫동안, 아마도 영원히 지속될 수도 있다는 인식이 그것이다. 이러한 인식은 분명하게 표현되지는 않았지만, 어쨌든 분명 존재했다. 에드워드 기번은 <로마제국 쇠망사>에서 다음과 같이 그의 자신감을 표명한다: “자연의 겉모습이 변하지 않는 한, 어느 누구도 원래의 야만상태로 되돌아가지는 않을 것이라고 생각하는 게 나으리라. [...] 그러므로 우리는 각 시대마다 인류의 부, 행복, 지식 그리고 아마 덕목까지도 증가해 왔고 지금도 증가하고 있다는 즐거운 결론을 받아들여야 할 것 같다.”

19세기에는 굳이 ‘모던(modern)’이라는 말을 내세우지 않더라도 유럽 지식인 스스로 인류의 역사가 계속 진보하고 영원히 지속되리라는 믿음을 공고화했다. 이런 변화는 과학 기술 분야의 발명과 혁신에 힘입어 더 강력해졌다. 이렇게 보면, 다윈은 진화론의 주창자라기보다 그 시대가 낳은 인물이라는 점을 더 고려해야 한다. 진화론의 여러 결과들 가운데 하나는 인류의 기원을 수십만 년 전으로 올려 잡게 되었다는 점이다. 이는 기독교적 역사관에 대한 직접적인 공격이 되었다. 이러한 경향은 곧 바로 인류의 미래 또한 항구적이고 영원한 것으로 보는, 그래서 근대(현대)도 항구적이고 영원한 것으로 보는 견해와 간접적으로 연결되었다. 사람들이 ‘근대(현대)’의 끝을 예감하기 시작한 것은 19세기 말의 일이다.”

즉, 19세기 말에 형성된 현대예술에서 전제로 삼는 현대란, 현대의 끝을 내다보는

시점에서의 현대였다. 그러므로 현대예술은, 이미 태동 단계에서부터, '현대 이후'를 예감하는 일종의 종말론적 현대성을 띠고 있었다.

## - 현대성의 전제 조건 02: 원근법적 세계관의 형성과 그의 극복

원근법이 르네상스에 창안됐다는 주장은 절반 정도 사실이다. 그 이전 시대에도 원근법적 표현은 존재했기 때문이다. 하지만, 단순히 원근법적 재현 기술에 주목하면, 핵심을 놓치기 쉽다. 원근법적 상징 형식이 성립해 그에 부합하는 세계관과 방법론이 형성된 때는, 르네상스 시기가 맞다. 가장 중요한 변화 가운데 하나는, 원근법적 사고를 작업 과정에 적용하게 됐다는 점이었다.

르네상스 시대의 장인 미술가들은 도제를 여럿 거느리고 다양한 작업을 동시에 진행했기 때문에, 드로잉으로 작업 계획을 시각화하고 그 옆에 작업에 관한 세부 지시 사항을 적곤 했다. 그리고, 이러한 구상 단계 혹은 그 구상안을 '디세뇨(disegno)'라고 불렀다. 디세뇨는 디자인의 어원으로 추정된다.

오늘날 이탈리아에서 디세뇨라고 하면 디자인의 동의어로 통용되지만, 과거의 의미는 조금 달랐다. 원뜻은 '작가의 창조적 아이디어'로서, '채색과 선, 명암의 배합, 구도 등을 포괄하는 완성될 작품의 종합적 구상'을 의미했다. 르네상스 시기의 피렌체 출신 화가이자 이론가인 프란체스코 란칠로티(Francesco Lancilotti, 1472-?)는 자신의 저서 <회화론(Trattato di pittura)>(1509)에 디세뇨를 회화의 4대 기본요소(창의[inventione], 디세뇨, 구도[compositione], 채색[colorito])가운데 하나로 꼽은 바 있다. 즉, 콰트로첸토(Quattrocento: 15세기)의 성과 위에서 친퀘첸토(Cinquecento: 16세기) 특유의 원근법 이론과 기술이 발달하면서, 유클리드적 시공관이 강화됐고, 그러한 시공 관념을 재차 예술 제작 환경과 과정에 적용함에 따라서, 디세뇨라는 상위 개념, 즉 과정 전체에 우선하는 동시에 과정 전체를 통제하는 장치로서의 시각장 개념을 추출해냈던 것이다.

디세뇨라는 개념어가 나타나기 전에는 그라피스(graphis)라는 개념어가 유사한 맥락에서 사용됐다. 고대 로마의 박물학자 가이우스 플리니우스 세쿤두스(Pliny the Elder, 23-79)가 소묘나 밑그림을 그라피스라고 불렀는데, 단어와 용례는 고대 그리스 문화에서 온 것으로 알려져 있다. 고대 지식을 총망라-습득한 그가 남긴 역작 <박물지(Naturalis Historia)>(77년 완성)에서, 다시 후대는 큰 영향을 받았다. (하지만, 고대 그리스와 로마에 완성될 작업의 설계안이 되는 도면을 그리고 그를 바탕으로 작업을 전개하는 방법은 존재하지 않았다. 그건 고대 이집트에서도 마찬가지였다.)

14세기 이탈리아의 인문주의자 프란체스코 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374)는, 플리니우스의 텍스트에서 영감을 받아서, 전개될 작업의 아이디어를 담은 초안

드로잉을 그라피스라고 불렀다. 1572년에 발간한 라틴어 대화록 <행운을 대비하는 구제 방법(De remediis utriusque fortunae)>에서 그는, 회화와 조각의 창작을 위한 원천으로 그라피스를 지목-제시했다. 이후 15세기에 접어들 무렵 로렌초 시베르티(Lorenzo Ghiberti, 1378-1455)가 그 개념과 방법을 더 발전시켰고, 그에 이어 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti, 1404-1472)가 페트라르카의 영향 아래 전대의 원근법을 총정리해 종합이론으로 정리하면서, 그라피스 대신 디세뇨라는 보다 진실보한 개념어가 제시됐다. 하지만, 알베르티의 역작 <회화론(Dela Pittura)>(1436)에서 ‘과정으로서의 디세뇨’라는 사고는 찾아볼 수 없다. 즉, 작업 과정에 원근법적 세계관을 적용해 창의-디세뇨-구도-채색으로 연결되는 일련의 단계를 다시 디세뇨의 관점에서 사고하게 된 것은, 프란체스코 란칠로티의 시대였던 16세기에 접어들면서부터다.

디세뇨라는 신개념의 등장은, 예술 창작의 과정에서 창안(혹은 발상)과 노동(혹은 제조 노동으로서의 수작업)의 분리를 야기했다. 이는 시각 예술 창작 방법상의 일대 변환, 즉 인식론적 대전환의 순간이 아닐 수 없었다. 이후 예술품 제작의 과정에서 창안과 노동을 분리해내고, 분업화하는 제조 노동을 관리 감독할 수 있게 됐기 때문이다. (작품을 고안하는 차원에서 기본 조형을 제시하고 수정하는 단계로서의 디세뇨라는 개념은, 19세기까지 아시아에 부재했다. 그런데, 디세뇨라는 인식론적 전환이 없으면, 설계도의 발전도 불가능하고, 발명과 원안과 특허권의 발전도 불가능했으니, 그 개념적 부재는 이후 400여 년간 지속되는 심대한 격차를 만들고 만다.)

디세뇨를 통해, 메타 차원에서 조형을 사고(요즘말로 하면, 시뮬레이션)할 수 있게 되자, 곧이어 전에 없던 개념인 ‘콘셉툼(conceptum)’이 파생됐다. (1556년의 초출 자료가 전하니, 콘셉툼도 역시 원근법적 세계관을 창작 과정에 적용했던 르네상스 시대의 산물이라는 하되, 디세뇨보다는 다소 뒤늦게 등장한 것으로 추정된다.) 콘셉툼은, 요즘 흔히 말하는 ‘콘셉트’를 뜻한다. 현대인들은 콘셉트를 ‘기본 아이디어’쯤으로 생각하는 경향이 강하다. 한국어 사전에는 “어떤 작품이나 제품, 공연, 행사 따위에서 드러내려고 하는 주된 생각”이라고만 나온다. 하지만, 정확한 뜻은, “구체적 사례들에서 추출해낸 개요적/추상적 아이디어”다. 즉, 작업을 반복하는 과정을 통해 특정 종류의 디세뇨를 유형화하고, 다시 그로부터 개요적/추상적 원형을 추출해낸 것이 콘셉툼/콘셉트다.

아무튼, 16세기 이래, 서구인들은 디세뇨라는 신개념을 통해 인공물의 문법을 진일보시킬 수 있었다. 문제라면, 조형물이라는 최종 결과를 이끌어내기 위해, 거의 언제나 언어의 힘을 빌려야 한다는 점이었다. (비고: 디세뇨가 오늘의 설계도나 청사진처럼 작동하려면, 작업 지시문이 함께 작성되거나, 적어도 구두로 작업 지시가 이뤄져야 했다.) 하지만, 플라톤(Πλάτων, 기원전 428/427 혹은 기원전 424/423-기원전 348/347)이 (연극과 함께) 회화와 조각을 기만적인 눈속임을 이용하는 재현적 예술로 낮잡아 평가한 이래, 미술가들은 여타 다른 예술 분야에 심한 콤플렉스를 느껴왔다. 그렇기에, 작품 구상 단계에서부터 언어에 종속될 여지를

만든다는 점은 그리 유쾌한 일이 아니었다. 따라서 현대미술가들은, 이러한 철학적 딜레마에 천착해 다양한 현대적 방법론을 실험·개발·변주해왔다.

### - 현대성의 전제 조건 03: 순수평면을 극복하는 회화의 성립과 그 파장

16세기 이래 유럽에서 현대적 원근법이 형성-발전하는 과정에서, 미술가들은 회화의 접면을 순수평면(pure surface[reinen Fläche])으로 인식하기 시작했고, 그와 함께 조소/조각의 접면을 순수매스(pure mass[reinen Masse])로 인식하기 시작했다. 하지만, 현대적 원근법의 의의를 비평적 시점에서 재인식하게 된 것은, 기껏해야 1890년대 이후의 일이었다. 현대적 원근법을 메타-비평하려는 태도를 드러낸 것은, 폴 세잔과 같은 화가들이 처음이었고, 대략 두 세대 이후에야 그에 상응하는 의식을 지닌 미술사학자들이 등장했다.

하인리히 뵐플린이 1915년 출간한 저작 <미술사의 기초 개념: 근세 미술에 있어서의 양식 발전의 문제(Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art[Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst])>에서 16세기 미술과 17세기 미술 사이에 존재하는 질적 전환의 성격을 규명한 것, 에르빈 파노프스키가 1927년에 출간한 저작 <상징 형식으로서의 원근법(Perspective as Symbolic Form[Die Perspektive als "symbolische Form"])>에서 현대적 원근법의 역사적 의의와 작동 방식을 규명해냈던 것, 앨프리드 바 주니어가 1929년 뉴욕 현대미술관의 첫 전시로 기획한 <세잔느, 고크, 쇠라, 반 고흐(Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh)>에서 화이트큐브의 전시 문법을 제시해 유럽현대미술의 역사를 재고찰해냈던 것, 이 세 가지 모두, 16세기 이래의 현대적 원근법이 형성된 과정과 그 의의를 비평적 시점을 통해 재인식하는 과정에서, 순수평면을 메타 고찰의 공간으로 상징하게 된 귀결에 다름 아니었다. 이와 같은 인식론적 전환은 거의 즉각적으로 모더니즘을 추동해냈고, 곳곳에서 현대미술의 크고 작은 성취가 이어졌다.

(회화의 순수평면과 조각의 순수매스에 상응하는 것이 화이트큐브였다면, 화이트큐브에 부합하는 새로운 현대적 미술로서 북미에서 보다 심화-확장된 양태로 재연된 아방가르드가 추상표현주의와 색면추상과 미니멀리즘이었던 셈이다. [화이트큐브의 갤러리가 처음으로 시도된 곳은 1898년에 개관한 빈 분리파 전시관(Wiener Secessionsgebäude)이었지만, 양차대전 사이의 기간에 화이트큐브는 유럽 주요 미술관의 전시 문법으로 온전히 자리 잡지 못했다.]

### - 현대성의 전제 조건 04: 상징적 죽음을 통한 새로운 시공의 창출

1차 세계대전 이후의 아방가르드 미술과 모더니즘의 형성은, 자연주의적 재현 회화(눈속임 미술)의 죽음을 전제로 한 판단유예의 시공을 통해 이뤄졌고, 전후 모더니즘의 발흥은 그 과정을 북미를 중심으로 반복-심화-확장시킨 과정에 다름 아니었다. 반면, 1968년 이후의

새로운 아방가르드적 미술과 포스트모더니즘의 형성은, 모더니즘, 특히 추상미술의 죽음을 전제로 한 것이었다. 전지구화를 추동해온 신자유주의적 자본주의 시스템이 근본적 한계를 드러낸 2008년 이후의 새로운 시공에서, 우리는 전지구화 시대의 다문화주의적 통치성과 결탁해온 포스트모더니즘, 특히 비미술적 재료를 포괄하며 담론적 장소 특정성을 추구해온 설치미술의 죽음을 대면하거나 혹은 외면하고 있다. 나는 전자를 ‘현대미술에서의 제1의 죽음’으로, 중자를 ‘제2의 죽음’으로, 후자를 ‘제3의 죽음’으로 칭한다.

### 가. ‘제1의 죽음’: 재현 회화의 종말

현대미술의 역사에서 ‘제1의 죽음’은, 재현 회화(눈속임 미술)에 대한 것이었고, 그것이 1910년대 후반-1930년대 초반 걸쳐 서유럽 아방가르드의 공통분모를 형성했다. 그 토대에서 생산된 모더니즘의 원형은 1945년 종전 이후 세계 각국으로 수출-이식됐다. 서유럽의 모더니즘을 보다 크고 선명한 형태로 반복-발전시키며 헤게모니를 장악한 것이, 미국의 추상표현주의와 색면추상과 미니멀리즘이었다.

탈식민의 역사를 통해 근대화를 경험한 한국의 경우, 서구식 재현의 문법과 모더니즘을 동시에 학습하기에 바빴다. (그래서 인식론적 혼선이 빚어졌다.) 식민기-해방공간에서 그것은 근대화한 전통화(고희동과 서화협회파)와 향토색을 살린 보수적 살롱 회화 추종(도상봉 등 대한미술협회/국전파)과 서구식 재현의 한 극단인 사회주의 리얼리즘(길진섭 정종녀 등 조선미술동맹파)과 추상미술 실험 지속(김환기 유영국 등 신사실파)의 분열과 대립으로 귀결됐더랬다. 미술계의 갈등 구조는 종잡기 어려울 정도로 엉망이었다. 한국전쟁 이후에도 서구식 재현의 문법과 모더니즘의 갈등은 지속됐다. 모더니즘도 서유럽의 것을 원본으로 삼아 사교하는 이들과 전후 미국의 것을 원본으로 삼아 사교하는 이들이 서로 달랐다. 물론, 둘 다 일본을 경유해 원본을 대충 이해했지만.

역사적 맥락의 차이에도 불구하고, 한국에서도 전후 미국의 추상미술과 같은 돌출과 발흥이 일어났다. 그게 1960년대의 한국식 앙포르멜과 1970년대의 단색화 운동이었다. 박정희 정권 하에서, 모더니즘이 리얼리즘과의 경쟁에서 승리를 거둔 일은, (역사의 큰 열개로 보면) 당연한 귀결이었다. 1970년대 후반, 전복성을 장착한 이미지가 현대미술계에 귀환하기 전까지는 그랬다. 묘하게도, 한국현대미술에서 이미지의 귀환을 주도한 것은 1980년대의 민중미술이었다. (그래서 서구인들은 민중미술을 ‘토착적 포스트모던 현상’으로 해석하기도 했다.)

### 나. ‘제2의 죽음’: 모더니즘의 종말

현대미술의 역사에서 ‘제2의 죽음’은, 모더니즘(추상미술)에 대한 것이었고, 그것이 1968년 이후 북미를 중심으로 한 포스트모더니즘의 발흥을 이끌었다. 1970년대의 혼란기에 기성 이미지를 추상적 오브젝트로 삼아 재맥락화하는 전유의 방법론이 등장했고, 그게 1980년대

포스트모던 예술의 대유행을 낳았다. 문화 예술 분야 곳곳에서, 모더니즘의 거탑을 무너뜨리면서 그 힘으로 새로운 판단 유예의 공간을 창출하는, 죽음의 잔치판이 벌어졌다. 이게 제1차 포스트모던의 파도였다.

한데, 포스트모더니즘은 후기자본주의적 전환과 맞물린 현상이었기 때문에, 1990년대에 전지구화가 본격 전개되면서 세계 곳곳에서 다시 한 번, 전후 모더니즘에 대한 공격의 양상으로 재연됐다. 이게 제2차 포스트모던의 파도였다. 특히 북미에서 시작된 다문화주의와 탈식민주의 연구/비평의 방법론은, 1990년대 초반에 정점을 찍고, 1990년대 후반에 서유럽과 여러 탈식민 국가들로 이식됐다. EU와 유로화 출범을 앞두고 벌어진 현상이었다. 제3차 포스트모던의 파도는, 1997년의 (앨런 그린스펀의) 신경제 선언 이후 밀려왔다. 1998-1999년경 거의 동시에 제출된 관계 미학과 포스트드라마틱써어터와 비평적 디자인(디자인 느와르) 등은, 20(00)년대 초중반, 분야간 중첩과 협업을 통해 판단유예의 공간을 형성하며, 포스트모던 예술의 마지막 번영을 이끌었다.

한국의 포스트모더니즘도, 1988년 서울올림픽과 함께 논쟁의 화두로 떠올라, 1990년대 초중반의 신세대미술로 대표되는 대대적 세대교체와 1990년대 중후반의 국제비엔날레 제도 도입, 1999년의 주요 대안공간 설립 등으로 이어졌다. 개발 독재 시대의 시각적 유산을 유희하고, 자본주의적 삶의 양태를 의태하는 한국식 포스트모던 미술이 대두해, 모더니즘과 민중미술의 한계를 동시에 극복했다. 1997년 연말의 국가 부도 위기 이후, 20(00)년대의 초중반에 이르러선, 설치미술과 뉴미디어 아트가 거의 무조건적으로 긍정되는 불건전한 양상이 펼쳐지기도 했다. (김대중-노무현 정권 아래에서) 민중미술의 계보는, 정치적 설치미술의 국제적 유행을 모방해, 포스트민중미술의 형태로 이어졌다. 그 와중에, 다문화주의와 탈식민주의 연구/비평의 방법론은 퇴행적 반복을 통해 본래의 진보성을 상실하고 말았다. 그럴듯하게 급성장한 외양과 달리, 실상은 엉망이었다. 1990년대 중후반 동시대성을 획득한 한국당대미술은, 20(00)년대 초중반에 이르러 전성기를 맞았지만, 정교한 메타-체계를 갖춘 한국인 현대미술가는 여전히 소수에 불과했다.

#### 다. '제3의 죽음': 포스트모더니즘의 종말

현대미술의 역사에서 '제3의 죽음'은, 포스트모더니즘(비미술적 재료를 포괄하는 설치미술)에 대한 것으로서, 2008년의 세계 금융 위기 이후 좀비 모더니즘(Zombie Modernism) 혹은 좀비 포멀리즘(Zombie Formalism)의 발흥을 이끌었다. 포스트모던 미술이 미술계의 급속한 팽창을 전제로 한 것이었다면, 포스트-컨템퍼러리 미술은 기대 감소 시대의 현상 유지 혹은 수축 혹은 붕괴를 전제로 했다. [...] 2010년대 중반 제 모습을 드러낸 포스트-컨템퍼러리 미술의 흐름에서 가장 크게 논란이 된 것은, 20세기의 미술사를 참조 대상으로 삼은 새로운 추상미술이었다. (한데, 놀랍게도 주역이, 에이미 실먼[Amy Sillman] 같은 미국인 여성 화가와, 샤를리네 폰 하일[Charline von Heyl] 같은 독일인 여성

화가들이었다. 여성 화가들이, 페미니즘의 흥망 이후, 새로운 미술운동이나 사조에서 개척자 노릇을 맡고 또 제 몫의 조명을 받기는 처음이었으니, 이 또한 흥미로운 현상이었다.)

하나, 안타깝게도, 오늘의 방만해진 현대미술계에서, 이 새로운 죽음, '제3의 죽음'이 야기하는 포스트-컨템퍼러리의 상황과 후기(탈)-당대성의 (메타-)시각성에 주목하는 이론가나 작가는 여전히 많지 않다. 새로운 추상미술의 대두를 갈무리하고 역사화하려는 노력들이 있었고, 그를 부정하려는 이들의 비난이 쏟아졌지만, 정작 새로운 시대의 시각성을 규명하려고 애쓰는 논자는 찾아보기 어려웠다. 세기의 전환이 이뤄지던 무렵 각광을 받았던 뉴미디어아트와 그 담론의 붕괴에 주목해, 포스트-인터넷 아트라는 핫-카테고리를 제시해 오늘의 문제를 진단해보려는 시도들도 전개됐고, 그와 함께, 포스트-시네마라는 이름으로, '포스트-미디어의 상황에 대응해 영화를 실험의 매체로 재창안하고자 노력해온 이들'의 계보를 그리려는 시도들도 이어졌다. (포스트-시네마는 20세기 특유의 '시나리오에 기반을 둔 서사-영화'가 맞은 상징적 차원의 죽음을 전제로 하는 것이니, 사실 현대미술사에 적확하게 부합하는 개념들이라고 보기는 어렵다.)

그런데, 새로운 추상미술을 서둘러 역사화하고자 했던 논자들과, 포스트-인터넷 아트를 새로운 포스트-뉴미디어-아트의 리그로서 정식화하고자 했던 논자들에게선, 뭔가 불건전한 공통점이 발견되기도 했다: 기성 현대미술계의 구태 자체는 문제 삼지 않는 것. 오히려 그들은, 판단유예의 시공을 창출해 현대미술계의 스테이투스 쿠오(status quo)를 유지하려는 보수적 자세를 취했다. 즉, 다들 말을 안 해서 그랬지, 현대미술(계)의 종말을 우려하고 있는 모습이었다.

현대미술이, 그리고 현대미술계가, 망하지 않고 영원히 번영을 누려야 마땅하다고, 어떤 역사적 당위성을 주장할 수 있는 자는, 누구이겠는가? (혹은 어떤 사람이겠는가?) 당신이라면, 현대미술과 현대미술계의 보호를 주장하기 위해 어떤 논지를 펼치겠는가? 예술인 노동자 복지의 논리?, 예술 산업 보호-육성의 논리? 사회 비평적 미술의 존재 가치의 논리? 2008년 이후의 새로운 시공에 부합하는 미술 실천의 양태를 찾고자 애를 쓰면서도, 현대미술(계)의 구식 질서만은 그대로 답습 혹은 활용하고자 하는 태도, 그 전형적 태도에는 중대한 정치적/미적/윤리적 결함이 있지 않은가? 고쳐 말하면, 그들은 사회 비평적 미술의 가치를 논했던 19세기 파리의 살롱 예술가들이나 다름없는 존재가 아닐까?

#### **· 현대성의 봉해 조건: 인프라리얼리티의 대두와 대응 방법의 부재**

일찍이 작가 마르셀 뒤샹은 너무나 미묘해 거의 지각하거나 언명하기 어려운 차이를 가리켜, '인프라-신(앵프라망스)(infra-thin[inframince])'이라고 칭한 바 있었다. 그는 '내뻗은 담배 연기에서 숨냄새를 분리해낼 수 없을 때, 총탄의 발사 소리와 근거리 피사체의 표면에 생기는 총알구멍을 별도의 사건으로 인지해내기 어려울 때, 우리는 그 상태를 인프라-신하다고

말할 수 있다'고 주장했다. ('인프라-신'이라는 개념이 처음 고안된 것은 1930년대의 일로 알려져 있지만, 폰피두센터에 소장된, '인프라-신'이라는 표제 아래 관련 45개의 수기 메모를 정리해 봉투에 담아놓은 다큐먼트 묶음은, 1960년대, 즉 말년의 산물로 추정된다.)

지난 2014년, 디자이너 듀오 슬기와 민은 뒤샹의 아이디어를 차용해, '인프라-플랫(infra-flat)'이라는 개념어를 제시했다. 세상을 편평하게 압축하는 그 힘이 도를 넘어 오히려 역전된 깊이감을 창출하는 아이러니한 상황을 뜻한다고 했다. 즉, 세상은 이미 초납작(수퍼플랫)하지만은 않다는 말씀.

그에 화답해, 2015년의 나는 '인프라-리얼(infra-real)'이라는 개념어를 새로 제시했다. 이는, 세상을 유동하는 맵핑 이미지로 재매개-재현해버리는 스마트기기 환경에서, '리얼함을 리얼하게 대체하는 의태된 리얼함'을 실재 혹은 실재하는 것의 리얼함과 분간하지 못하게 되는 현상을 총칭한다. 현대시각문화예술에서 포스트모더니즘으로의 전환이, '리얼한 것의 귀환(return of the real)'으로 특징지어졌다면, 포스트-포스트모더니즘이자 포스트-컨템퍼러리한 질서로서의 좀비-모던한 오늘의 시각문화예술은, 실감하기 어려운 양태의 '리얼한 것의 소멸(dissolution of the real)'으로써/로서 설명될 수 있다.

한데, 인프라-리얼리티(infra-reality)와 그를 구현하는 인프라-리얼 아트가 역사로 축적되기도 전에, 그에 선제적으로 대응하는 인프라-앱스트랙트 아트부터 시도됐다는 점은 다소 흥미롭다. 물론, 많은 평자들이 크랩스트랙션, 좀비-포멀리즘 등으로 혹평해온 21세기의 새로운 추상미술이, 정말로 구식의 추상성에 상당하는 새로운 추상성이나 송고(미)를 구현해놓은 미술은 아니었다는 점은 감안할 필요가 있다. 구식 추상성을 의태하는 좀비적 추상성의 미술로써, 급속히 인프라-리얼해지는 실재계와 현대미술계의 상황, 특히 '재생된 폐허로서의 도시'와 '재생된 폐허로서의 미술관'에서 펼쳐지는 공회전의 상황에 비평적으로 대응하려는 시도였기에, 애초부터 어떤 한계를 노정하고 있었던 것도 사실이다. (즉, 좀비-포멀리즘의 추상미술에게 있어서 최대의 약점은, 충분히 인프라-리얼하게 추상적이지 못했다는 점에 있겠다.)

사진술의 리얼리티에 비평적으로 대응했던 인상파와 입체파 등의 가치를 선진 대중이 이해하는 데, 대략 십 년에서 이십 년의 시간이 걸렸다. 인프라-리얼한 세계의 도래에 선제적으로 대응하는 인프라-앱스트랙트 아트의 의의와 한계가 시각 예술 전공자들에게 이해되고, 그에 따라 '인프라-리얼한 것(the infra-real)'을 조작-조형 가능한 메타-객체로서 다뤄내는 새로운 미술의 방법론이 창안-확산하는 데는, 과연 어느 정도의 시간이 소요될 것인가.

오늘날, 예술의 이름으로 전유를 시도하는 경우, 전유하는 현대미술가의 위치(위상)와 전유되는 대상의 위치(위상) 사이엔, 그리 큰 위계적 낙차가 존재하지 않는다. 따라서, 오늘날의 현대미술가들은 전유하는 대상의 담론적 맥락에 주목해 어떤 차원에 특정성을 부여하려는

경향을 드러내왔다. 원본이나 원본의 어떤 맥락을 전유를 통해 비평하겠다는 충동도 크게 줄어들었다. 대신 요즘의 작가들은, 전유하는 주체와 전유되는 대상 사이의 거리를 표지하고, 그를 통해 현상학적 현대성을 메타 차원에서 의태-갱신해내려는 충동을 드러낸다. 현대예술가가 전유를 통해 제작한 작품이, 미디어테크놀로지 덕분에 생생하게 되살아나는 '과거'와, 마케팅 차원에서 무분별하게 재활용되는 '인용된 과거'로부터, 적절한 거리를 유지 혹은 확보하려면, 메타 차원에서 참조성을 강조하는 수밖에 없기도 하다. 그러나, 매체의 재창안과 재발명을 통해 참조 대상들과 미술가 자신을 연관 짓는 섬세한 재맥락화의 감각이, 마땅한 가시화의 기제를 확보하지 못하는 경우, 후기-당대적 미술가의 실험작 또한, 작업으로 비판하고자 하는 복잡다단한 현실, 즉 인프라-리얼한 실재계에 잠식당하고 만다.

### **· 가짜 진실의 빛이 눈을 멀게 하는 시대를 위한 (미괄식) 결론:**

플라톤의 동굴의 비유는 현대 사회에 맞지 않는다. '실체(진상)의 그림자(환영)를 보고 실체(진상)라고 착각하면 안된다'는 가르침은, 이미 오래전에 유효성을 상실했다. 현대미술의 모더니즘은, 실체(진상)의 환영/허상을 구축해온 구습에서 벗어나는 게임이나 다름없었기에, 빠른 속도로 '실체(진상) 그 자체로 전화하는 미술', 즉 미니멀리즘에 도달했다.

하지만, 포스트모더니즘과 함께, 미술인들은 환영/허상에도 실체성과 실존성이 존재한다는 것을 깨달았고, 이후 그 역학을 탐구하기 시작했다. 특히 중요한 것은, 미디어 환경의 변화와 발전에 따라, 실체(진상)와 환영/허상의 관계와 동역학에도 어떤 중대한 구조 변동이 발생했다는 사실을 이해하는 일이었다. 1960년대 후반, 실제적 작업 환경으로 전화-작동하는 환영/허상을 전제로 하는 컴퓨팅 인터페이스가 개발된 이래, 컴퓨팅 네트워크에 의해 기동되는 환영/허상은, 실존하는 실체들의 세계, 즉 실재계를 서서히 재매개하기 시작했다. (따라서, 스텝트벤트가, 사이버네틱스의 유비를 앞세워, 이미지[그림자/환영/허상]와 오브제[실체/진상]의 관계를 역전시켜 고찰하는 방법을 제시했던 것은, 철학적으로도 탁월했다고 볼 수 있다.)

이후 몇 단계의 기술 변동과 미디어 인프라스트럭처의 확충과 컴퓨팅 인터페이스의 진화를 거쳐, '뉴미디어 환경에 의해 재매개된 실재계'와 '뉴미디어에 의한 투명성의 비매개(투명한 즉각성, transparent immediacy)를 전제로 하는 환영/허상계'와 '뉴미디어에 의한 비가시적 하이퍼매개(hypermediacy)의 연결망'의 삼각 연속체가 상호 연동하며 공진-유동하는, 새롭지 않게 새로운 시대가 도래했다. 포스트모더니즘적 시공의 붕괴, 동시대성/당대성의 봉해는, 그렇게 찾아왔다.

'뉴미디어에 의한 투명성의 비매개를 전제로 하는 환영/허상'은 실존성 이상의 힘을 획득하고 있고, '뉴미디어 환경에 의해 재매개된 실재계'는 실체성과 실존성과 물신성을 공히 크게 상실하고, 인프라리얼리티의 허상적 성격을 획득하고 있다. (확산하는 정크-시공[Junk-space/time]은, 변화의 본질이 아니고, 징후적 상태다. 렘 콜하스나 할

포스터는, 징후적 상태를 야기한 가치 역전 현상은 전연 이해하지 못했다.)

오늘의 세계가 (여전히 하나의 혹은 상호 연결된) 동굴이라면, 그 동굴에서 그림자(환영)는 실체(진상)의 파생물이 아니다. 그림자(환영)와 실체(진상)는 상호 연동하는 단계를 지나, 서로 구분되기 어려운 지경에 이르렀다. 어떤 그림자(환영)는 재정의된 실체(진상)를 지배하며 실존성 이상의 힘을 획득했는데, 불행히도 아직 그 특별한 존재엔 이름이 없다. 호명되지 않으니, 대중은 그를 인식-인지하는데 어려움을 겪는다. 21세기의 현재 상황에서, 그 새로운 실체(진상)를 파악하지 못하도록 사람들의 눈을 속이는 쪽은, 허상계(환영계)가 아니라, 재매개된 실재계다. 오늘의 동굴에서, 새로운 기술 환경에 의해 재매개된 구식 실체(진상)는, 제2의 그림자(환영)가 된다.

현대미술의 다각적 위기는, 이러한 새로운 동굴의 상황, 즉 존재론적/인식론적 대변환에 의해 초래되고 있지만, 그 위기를 야기하는 역사적 지향성(historical orientation)—과학 기술 변동과 미디어 환경의 변화를 따르는—의 핵심을 파악하고 있는 미술인은 극소수에 불과하다. 제2의 그림자(환영)가 된 구식 실체(진상)를 비평하는 방법과, 재정의된 실체(진상)를 지배하며 실존성 이상의 힘을 획득해버린 신중 그림자(환영)를 포집하고 비평하는 방법은 무엇일까? 제2의 그림자(환영)가 된 구식 실체(진상)를 비평하는 방법이 되는 동시에, 재정의된 실체(진상)를 지배하며 실존성 이상의 힘을 획득해버린 신중 그림자(환영)를 포집하고 비평하는 방법이 되는, 포스트-메타-비평으로서의 퍼스펙티브와 그를 구현하는 인터페이스를 상상해보면 어떨까?

한 가지는 분명하다. ‘탈진실(post-truth)’을 폭로하고 규명하는 방식의 실천으로는, 인프라-리얼리티의 세상을 이겨낼 수 없다. 허상성을 획득해버린 진실 쪽에도 마찬가지로 문제가 때문이다. 오늘의 인프라리얼한 세상에서 빛은 진리의 전유물이 아니다. 우리의 세상은 이미 탈진리의 빛으로 가득해서, 가끔 빛에 취한 사람들은 절벽에서 셸피를 찍다가 떨어져 죽기도 한다. 그리고 보면, 인프라리얼한 세계에서도 허상으로 전화할 수 없는 것은, 딱 하나, 죽음뿐이다. ///

\*이 글은 다음의 두 원고를 개작해 업데이트한 결과임을 밝힌다. 2016년 12월에 완성했던 “‘정말로(For Real)’: 후기-당대성(post-contemporaneity)에 대한 질문”이라는 글은, 2017년 “수퍼휴머니티(superhumanity)”를 주제로 삼았던 이스탄불디자인비엔날레를 기념해 e-flux에 영문으로 지면화될 예정이었으나, 주관자와의 의견 차이 등으로 인해 발표되지 않았다. 이후 텍스트의 상당 부분이, 2018년 7월에 완성했던 평문 “타임라인 상자 속의 메모 파편(들): 김희천의 작업에 관해 혹은 김희천의 작업을 둘러싼 몇몇 조건에 관해”의 미축약 초고에 포함됐다. 그러나, 작가가 본인의 작업에 관한 부분만을 원한다고 했고, 따라서 축약본이 카탈로그 에세이로 인쇄될 예정이었는데, 결국 작가측은 일방적으로 평문을 도록 제작에서 제외했다. (이후 강의용 자료로 개작을 거듭해 왔다.) 고로, 공식적으로는 발표된 적이 없는 평문의 개정판이다.