

오늘의 방법, 어제의 방법: 미술회관과 한국 전위미술의 귀적

이재희

서울대학교 고고미술사학과를 졸업하고 동 대학원 박사 과정에 있다. 리움미술관과 서울시립미술관 코디네이터, 국립현대미술관 학예연구원을 거쳐 한국학중앙연구원에서 편집자로 활동하고 있다. 1990년대 한국 미술의 동시대성에 대해 고민하다가, 한국 사회의 디지털 전환이 미술에 미친 영향에 관심을 갖게 되었다. 단순한 매체 변화를 넘어 디지털의 생활화가 미술의 제작 및 수용 방식 전반에 어떤 변화를 가져왔는지 탐구하고 있다.

1970년대 초 한국의 미술 환경은 열악했다. 지방은 말할 것도 없고 서울조차도 작가에게 발 디딜 곳이 많지 않았다. 1971년 10월 16일 한 기사에 따르면, 서울 시내에 화랑은 국립공보관, 신문회관, 신세계화랑, 명동화랑을 비롯해 9곳에 불과했다. 한국미술협회(미협)에 등록된 작가가 2천 명이 넘는 것을 생각하면 턱없이 부족한 수였다. 화랑의 수가 적으니 대관료가 비싸거나 무명 작가에게 길이 좁아지는 것은 당연한 수순이었다. 국립공보관은 대관료를 받지 않지만 전시장으로는 썩 좋지 않았고, 불안정한 운영 상태에 있었던 국립현대미술관은 제한적으로 공간을 빌려줬다. 나머지 화랑은 하루에만 1만 5천 원에서 2만 원 선으로 대관료를 받았다. 당시 시내 버스 요금이 10원, 우동 한 그릇이 60원 정도였으니 그 부담이 얼마나 컸을지 짐작이 간다. 게다가 비품 마련부터 리플릿 인쇄, 사진 촬영, 리셉션 개최까지 모든 비용이 작가의 몫이었다. 결국 1주일 정도 전시를 여는 데 개인전이면 최소 30만 원, 단체전도 50만 원이 족히 들어, 경제적으로 여력이 없는 대부분의 작가는 개인전을 포기하고 기껏해야 1년에 한 번 단체전에 참여했다.¹

이처럼 작품을 만들고도 선보일 곳을 찾기 어려웠던 시기에 미술회관(현재의 아르코미술관)이 문을 열었다. 1974년 3월 안국동 조계사 건너 옛 덕수병원에 처음 들어선 미술회관은 작가들에게 작품을 발표할 장소를 안정적으로 제공하는 데 목적이 있었다. 미술회관의 등장은 전시장 하나가 늘어나는 것 이상의 의미를 지녔다. 상업 화랑에 비해 2-4배가량 저렴한 대관료 덕분에 작가들의 부담은 한결 줄었고,

시장의 취향과 다소 거리가 있더라도 전시를 열 수 있는 여지가 생겼다. 게다가 전시장의 규모도 비교적 넉넉했다. 그 결과, 동양화, 서양화, 조각을 가리지 않고 다양한 성격의 개인전과 단체전이 쉼 없이 이어졌고, 신진 작가에게는 작품을 처음 내보일 기회가, 중견 이상의 작가에게는 그간의 성과를 한자리에서 펼쳐 보일 기회가 주어졌다.

1970년대 한국의 열악한 미술 환경에서 미술회관은 이처럼 세대를 불문하고 여러 작가들에게 소중한 장소였다. 그런데 이곳이 누군가에게 유독 절실해진 때가 있다. 바로 1970년대 박정희 군부 독재 아래의 젊은 전위 작가들이다. 공공의 기금으로 설립되고 운영되었지만 민간의 문화예술 전문가가 주도했던, 이른바 반관반민(半官半民) 성격의 미술회관은 한국 전위미술의 흐름에서 어떤 역할을 했는가? 국립현대미술관도, 사설의 화랑도 아닌 미술회관의 성격은 전위 작가들에게 어떤 기회를 마련해주었는가? 국가기관보다는 제한적으로나마 전시의 여지가 남아 있었던 이곳에서 전위 작가들은 제도와 경합하며 자신의 자리를 넓혀갔고, 1990-2000년대에는 한국 현대 미술사가 새롭게 정리되는 과정 속에서 이들도 제도 안의 위치로 들어서게 된다. 이 글은 《소장품, 시대의 장면들》의 출판작을 중심으로 그 경합과 재편의 장면들을 따라가며 미술회관과 한국 전위미술의 관계를 살펴보려는 시도다.

II.

1970년 8월 28일 박정희 정부는 퇴폐적인 사회 풍조를 일소하겠다고며 서울 시내에 갑자기 단속령을 내렸다. 거리에는 이른바 ‘장발족’과

‘히피족’을 잡으려는 경찰이 깔렸고, 경찰서 보호실은 붙잡혀 온
사람들로 금세 가득 찼다. 그날 하루만 서울에서 단속된 이가 600명
가까이 되었다. 몇몇은 그 자리에서 머리를 짧게 깎였고, 각서를 쓴
뒤에야 보호자에게 겨우 인계된 이도 있었다. 끝까지 저항한 이들
가운데는 즉결심판에 넘겨진 경우도 있었다.

그런데 정부가 예의주시한 것은 사실 생활 풍속 자체는 아니었다.
진짜 화살은 기성 문화와 제도를 거스르던 전위 예술가들을 향했다.
한 해 전 김구림(1936-)은 동양방송 분장실에서 반라(半裸)의 여성에
그림을 그리는 <바디 페인팅>을 선보였다. 국립극장에서 열린 제1회
서울국제현대음악제에서는 그는 백남준(1932-2006)의 작품 <피아노
위의 정사>를 직접 연출했다. 정찬승(1942-1994)과 차명희(1947-)가
피아노 위에서 정사를 벌이는 가운데, 슈토크하우젠(Karlheinz
Stockhausen, 1928-2007)의 전자음악과 화려한 조명이 한 무대에서
뒤섞인 작품이었다. 1970년 6월 20일에는 김구림은 을지로의
소림다방에서 강국진(1939-1992, 미술가), 강석희(1934-2020, 작곡가),
고호(판토마임 배우), 김벌래(1941-2018, 본명 김평호, DBS 동아방송
음악효과 담당, 소림다방 주인), 방거지(1945-, 본명 방태수, 극단 에저또
대표), 석야정(승려), 손일광(패션 디자이너), 이익태(1947-2025, 필름70
대표), 정강자(1942-2017, 미술가), 정찬승(미술가) 등 여러 분야의
예술가들과 무체주의(無體主義)를 내건 제4집단을 창단했다. 더벅머리와
청바지, 사이키 조명과 고고춤, 심지어 체제 전복을 말하는 정치 활동
선언까지, 정부의 기조와 정면으로 어긋난 제4집단의 창단식은 논란을
불러일으켰다.

약 두 달 뒤인 8월 15일, 제4집단 회원들은 사직공원에서 광화문 사거리까지 꽃으로 덮인 관을 메고 행진했다. ‘기성 문화예술과 기존 체제의 장례식’이라는 제목의 이 해프닝은 정부의 신경을 더욱 정면으로 거슬렀다. 이들은 결국 행렬 도중에 경찰에 연행되었고, 영등포 구치소에서 통행 방해와 도로교통법 위반으로 즉심을 받았다. “전위미술(나체화, 보디 페인팅, 나체쇼, 성행위쇼), 전위연극(거리에서 연극을 하거나 성행위 등의 연극), 전위의상(종이, 비닐 등으로 옷을 만들어 입거나 누더기옷 입기), 전위영화(줄거리 없는 영화나 도색영화), 전위집단(고고춤, 전위디자이너, 나체춤, 해피스모크, 남자미장원)”이라는 명기 대상에서 보듯, 8월 말의 퇴폐 풍조 단속령은 김구림을 비롯한 제4집단 회원들을 겨냥한 것이었다.² 그러나 형법, 경범죄처벌법 등을 적용하겠다는 정부의 으름장은 얼마 못 가 법원에서 불가하다는 판결을 받았다. 이를 보완하려 낸 풍속사범 단속법도 사회 각계에서 반발에 부딪혔다. 그로부터 1년 후인 1971년 10월 1일, 정부는 세부 시행 계획을 갖춰 퇴폐 풍조 집중 단속령을 다시 내렸다.

퇴폐 풍조 집중 단속령이 본격적으로 시행되자 국립현대미술관도 대관의 문턱을 높였다. 1971년 12월 한국아방가르드협회(AG)가 전시를 열려 하자 미술관 관계자는 이들에게 “너무 전위적인 것은 곤란하다”며 대관 규정상 “순수미술만 전시할 수 있다”고 말했다.³ 아마도 ‘아방가르드’라는 말이 직접 포함된 단체명 때문이었을 것이다. 그런데 정작 AG 2회전에 발표된 작품은 대부분 ‘입체’ 작품이었다. 김구림은 체제 전복의 뜻으로 읽히던 해프닝은 그만둔 뒤였고, 여기서는 용기를 광목포로 덮은 뒤 그 안에 물을 채우고 돌을 넣었다. AG의

또 다른 회원이자 평론가 김복영(1942-)과 Space & Time 조형미술 학회(ST)를 창립해 활동하고 있었던 이건용(1941-)은 전시장에 일정한 간격으로 나무를 줄지어 놓았다. 얼마 전에 발행된 『AG』 4호에 이우환(1936-)의 「만남의 현상학 서설」이 실린 것에서 알 수 있듯, 자연물이나 인공물을 별다른 조작 없이 제시한 이 작품들은 모두 이우환의 자장 아래 놓여 있었다.⁴ 요컨대 AG 2회전은 인간주의적 개입 이전의 원초적 상태로 되돌아가 환영과 허상을 극복하고 세계와 새로운 관계를 발견하려는 이우환의 반휴머니즘·탈근대 프로젝트를 잇고 있었다.⁵

AG는 당국의 비위를 건드리지 않으려 애쓰며 우여곡절 끝에 국립현대미술관에서 전시를 열었다. 이 사건을 계기로 전위에 대한 오해를 불식시키려는 노력이 있었다. AG 회원이자 이건용과 함께 1973년 파리비엔날레 출품 작가로 선정되었던 심문섭(1943-)은 “전위란 고정된 관념이 아니라 실험 정신”인데도 “우리 문화는 모든 실험적 요소를 배제하려 하고 있다”며 당국의 단속을 꼬집으며 해명을 시도했다.⁶ 비평가들의 지원도 이어졌다. 서울대학교 미학과 강사로 있던 김윤수(1936-2018)는 『동아일보』에 “전위예술은 퇴폐가 아니다”라는 제목으로 사설을 발표했다. 외래 사조를 모방하며 우리의 현실에 밀착하지 못한 채 공전(空轉)한다는 논조로 이 땅의 전위미술에 대한 질책과 권고가 주된 내용이었지만, 제목에서 알 수 있듯 그는 다다와 초현실주의로 거슬러 올라가는 전위미술의 역사를 되짚으며 정부의 부정적인 인식에도 전환을 꾀했다.⁷

그 덕분은 아니겠지만 전위 작가들은 한동안은 국립현대미술관에서 다시 전시를 열 수 있었다. 그렇지만 이들의 전시는 여전히 정권의

⁴ 1970년대 한국 미술을 이우환의 자장 아래 읽은 글로는 신정훈, 「1970년대 한국미술과 이우환 ‘효과’, 『공간』(2022년 8월) 참조.

⁵ 이일, 「현실과 실현」, 《AG 2회전》(국립현대미술관, 1971).

⁶ 「일본서 활기 띠는 우리 전위가들」, 『조선일보』, 1972년 4월 11일.

⁷ 김윤수, 「전위예술은 퇴폐가 아니다」, 『동아일보』, 1973년 1월 23일.

감시하에 숨죽이며 이어졌다. 1974년 6월 성능경(1944-)은 국립현대 미술관에서 있었던 ST 3회전에서 <신문: 1974.6.1. 이후>를 선보였다. 그는 전시장 벽면의 패넬에 그날의 신문을 걸고 기사 부분만 면도날로 도려냈다. 잘려나간 기사는 앞에 놓인 푸른 아크릴 상자에 쌓였고, 광고와 빈 행간만 남은 신문은 다음 날 투명한 상자로 옮겨졌다. 이 과정은 전시 기간 내내 되풀이되었다. 저자성을 문제시하고 일정한 논리에 따라 같은 행위를 반복한다는 점에서는 당시 AG 그리고 ST가 탐구하던 반인간주의와 맞닿아 있었지만, 언론이 검열의 대상이었던 유신체제 아래서 다름 아닌 신문을 사용한다는 사실은 작업에 전혀 다른 긴장을 부여했다. 몇 달 뒤 동아일보 기자들은 자유언론실천선언을 발표했고 곧이어 ‘동아일보 백지광고 사태’가 벌어졌다. 훗날 성능경은 누군가 전시장에 들어올 때마다 정보기관에서 온 것은 아닌지 두려움에 떨었고, 퍼포먼스 도중 뒤에서 어깨를 두드리는 손길에도 잡혀가는 줄 알고 가슴이 철렁했다고 회고했다. 김구림, 이건용 등 여러 전위 작가가 이미 정부의 감시에 시달리던 때였고, 전시는 정부의 눈밖에 나면 언제든지 취소될 수 있는 시절이었다.

이런 상황에서 전위 작가들에게 먼저 손을 내민 쪽은 화랑가였다. 명동화랑은 AG와 ST를 비롯한 한국의 젊은 전위 작가들에게 발표의 장을 제공했고, 이우환의 첫 귀국전을 마련하고 도쿄화랑과 제휴하며 국내 작가들의 일본 진출도 도왔다. 1975년 1월 명동화랑이 경영난으로 문을 닫은 뒤에는 여러 화랑이 그 역할을 나누어 맡았다. 1975년 4월 백록화랑에서 이건용은 《75 오늘의 방법전》을 열고 처음으로 ‘이벤트’를 선보였다. 오각형 화랑의 폭을 노란 테이프로 재고 자르면서, 때때로

팔을 뻗거나 걸음걸이로 다시 재면서, 그는 공간과 신체의 관계를 탐색했다. 우연과 충격에 기댄 해프닝을 넘어, 주관성을 배제하고 주어진 조건에 따라 논리적으로 행하는 ‘이벤트’의 본격적인 시작이었다. 그러나 팔리지도, 팔 수도 없는 작품을 상업 화랑이 지속해서 감당하기는 어려웠다. 전위 작가들의 발표 공간에 대한 갈증은 좀처럼 해소되지 않았다.

1976년 2월 5일 박정희는 다시 한 번 전위를 퇴폐로 규정지으며 문화공보부에 단속 강화를 지시했다. 그로부터 얼마 지나지 않아 국립현대미술관은 ‘전위미술 작품 전시에 관한 협조 의뢰’라는 제목으로 몇몇 단체에 공문을 보냈다. “올바른 전위미술의 진작”을 위해 이제부터 “전위를 위장한 사이비 미술”은 미술관에서 퇴출하겠다는 것이었다. 반전통, 반문화, 반창조, 반인간, 반자연, 부도덕, nihil 등 구체성 없는— 하지만 1970년대 “이우환 효과” 아래 대부분의 작품을 포괄할 수 있는— 16개 단어가 “사이비 미술”을 가르는 기준으로 제시되었고, 이를 근거로 여러 작가가 미술관에서 배제되었다. 일부 작가들이 “해프닝, 이벤트, 기타 환경적 작품은 자연과의 직접적 접촉을 시도하는 세칭 「만남의 예술」로서 동양적 전통의 새로운 예술 형태”라는 해명과 함께 설득을 시도했지만 결과는 달라지지 않았다. “국립현대미술관은 국가에서 경영하는 미술관”인 만큼 “국민적 차원의 건전성과 대중성이 요망된다”는 답변만이 돌아왔다.⁸

바로 이 지점에서 미술회관은 국립현대미술관과 조금 다른 조건에 놓여 있었다. 미술회관 역시 문화예술진흥정책(문예진흥정책)에 따라 설립된 공공 전시장이었으나 이곳은 정부가 직접 운영하는 국가기관은

아니었다. 상위 기관인 한국문화예술진흥원(문예진흥원)부터 관 주도의 문화예술 정책에서 벗어나기 위해 문화예술계 민간 인사들이 운영에 참여하는 별도의 기구로 만들어졌다. 문예진흥원에는 “관이 주도하는 사업에 있어 빠지기 쉬운 함정을 철저히 경계하며” “민간인의 참여로 구성된 기관의 방향을 잃지 않는 운영의 성실성”이 요구되었다.⁹ 요컨대 문예진흥원의 기본 구조는 국가가 기금을 마련하되 실제 사업에는 문화예술계 인사들이 참여하고 창작의 내용보다 활동할 조건을 마련하는 형태였다. 국립현대미술관에서 무엇이 ‘올바른’ 미술인지가 문제가 되던 바로 그 시기에, 미술회관에서는 전위 작가들이 스스로 전시를 꾸릴 수 있는 여지가 미약하게나마 남아 있었다.

1975년 <이리 오너라>를 선보였다가 권력자를 조롱했다는 죄목으로 안기부에 끌려간 이건용은 같은 해 12월 다른 작가들보다 일찍 국립현대미술관으로부터 “사이비 전위”로 규정되고 이벤트를 금지당했다. 그 여파인지 1976년 8월 국립현대미술관의 《제2회 서울현대 미술제》 도록에는 이건용의 <신체드로잉 76-1>이 ‘논리적 사건’이라는 제목으로 등장하지만, 실제로 그 자리에서 작업을 선보이지는 못했던 듯하다.¹⁰ 이건용은 합판 뒤에 서서 팔을 앞으로 넘기고 손이 닿는 데까지 선을 내려그은 뒤 톱으로 잘라냈다. 다시 같은 행위를 반복한 뒤 그는 역순으로 이를 붙여 올렸다. 드로잉의 최종 형태는 온전히 신체를 구속하는 조건에 맡겨지게 된다.

국립현대미술관에서 이벤트를 제지당했던 이건용은 1977년 10월 미술회관에서 《1977년 서울 11인의 방법전》을 주도했다. 제목은 2년 전 그가 이벤트를 처음 선보였던 《75 오늘의 방법전》에서 이어졌고, 성능경,

⁹ 「문예진흥사업의 출범」, 『조선일보』, 1974년 2월 5일; 이 같은 구조로 인해 문예진흥원의 운영 방식은 신문과 잡지에서 지속적으로 평가되고 새 방향으로 모색되었다. 대표적으로 박용숙, 「문예진흥 지원과 중요시돼야 할 방향 설정: 1977년의 계획을 중심으로」, 『공간』(1977년 2월); 백병동·유민영·이구열, 「공동 토론: 더 알차고, 더 효과적인 문예진흥과 지원을」, 『공간』(1977년 2월) 참조.

¹⁰ 류한승, 「1970년대 중·후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 7(2015): 117.

김선, 김한 등 ST 회원이 다수 함께했다. “현대미술은 미술 그 자체를 성립시킬 수 있는 ‘명제적 조항’으로 이행되었다. 오늘날 미술가들은 미술에다 그 어떤 부가물도 용납지 않는다. 그는 단지 예술에 대한 명확한 태도와 미술 그 자체가 가지는바 자율적인 논리의 문맥(개념)에 골몰할 뿐이다.”¹¹ 억압적인 사회 분위기에서 이벤트를 선보이기는 여전히 쉽지 않았던 듯, 이건용은 제 자신은 이벤트를 떠받치는 논리를 전시의 언어로 분명히 하고, 주변 작가들이 각자의 ‘방법’을 펼쳐보일 자리를 마련했다. 김용철(1949-)과 김홍주(1945-)는 근간에 탐구했던 극사실의 어법을, 성능경은 또 다시 신문을 활용한 작업을 선보였다. 신문에서 인물사진을 100장 넘게 가져와 범죄자 사진처럼 눈만을 노란색 띠로 가린 성능경의 〈특정인과 관련없음 1〉은 사회적 발언의 경계를 아슬아슬하게 넘나들었다. 이후 이건용은 강국진(1939-1992)에게 주도권을 넘기며 빠졌지만, 서울 방법전은 1978년 《서울 23인의 방법전》, 1979년 《'79 서울 39인의 방법전》, 1980년 《80 서울 방법전》 등으로 계속해서 이어졌다. 파리, 도쿄를 비롯한 세계 각국의 도시에서 국제전으로도 확장되었다. 그렇게 미술회관에서 느슨하게 허용되었던 전위의 실험은 반복되는 전시의 형식을 얻어 정례화되고 차츰 권위를 획득해갔다.

III.

그런데 《1977년 서울 11인의 방법전》이 맞서고 있던 것은 사실 국가의 통제만이 아니었다. 여기에는 모노크롬 추상 일변도로 기울어가던

화단에 균열을 내려는 의지도 있었다. 1970년대 후반 모노크롬 작가들은 《한국 5인의 작가, 다섯 가지의 흰색》(도쿄화랑, 1975), 《한국·현대미술의 단면》(도쿄 센트럴미술관, 1977)을 계기로 국제 무대로의 진출을 독점하고 화단의 주도권을 거머쥐었다. “병정놀이 같은, 튼튼한 쇠사슬로 얹어 놓은 이해의 sect, 의식의 획일화, 오도, 식민지적 또는 사대적 근성”에 반발하며 각자의 방법을 발표하고 토론하는 장이 바로 《1977년 서울 11인의 방법전》이었던 셈이다.¹²

그런데 1979년 5월 동숭동에 새로 연 미술회관에서 흥미로운 일이 벌어졌다. 기관의 정체성을 확립하려는 의지 아래 미술회관이 ‘방법’이라는 말을 똑같이 내걸고 개관전으로 《한국미술-오늘의 방법전》을 개최한 것이다. 이 전시는 박래경(1935-), 박서보(1931-2023), 서세옥(1929-2020), 이구열(1932-2020), 이일 등 당시 화단을 주도한 미술가와 평론가가 일 년 가까이 고민한 끝에 기획한 대규모 전시였다. 추진위원이었던 이구열은 서문에 이렇게 전시 의도를 밝혔다. “이 「오늘의 방법」전은 명칭 그대로 예전부터의 수법이나 그 범주 아닌, 새로운 현대적 표현 방법 또는 전개 형식의 실태를 압축해서 조명해 보자는 것이다.”¹³ 개념과 논리를 강조하며 이론적 투명함을 중시했던 1970년대 한국미술에서 ‘방법’이 제아무리 주요한 비평 어휘였다지만, 미술회관 개관전의 제목은 연례전으로 확대되고 있었던 서울 방법전을 연상시킬 수밖에 없었다.¹⁴

그러나 여기서 서울 방법전에 참여했던 작가들은 모두 빠졌다. 대신 전면에 등장한 것은 그들이 새로운 제도권으로 인식하며 저항했던 모노크롬 추상 계열이었다. 허황(1946-)을 제외한 《한국 5인의 작가, 다섯 가지의 흰색》의 주역들이 모두 있었고, 《한국·현대미술의 단면》에

¹² 김한, 「전람회를 개최하면서」, 《1977년 서울 11인의 「방법」전》(미술회관, 1977) 리플릿.

¹³ 이구열, 「「한국미술-오늘의 방법」전의 의미와 해명」, 『한국미술-오늘의 방법』(한국문화예술진흥원, 1979).

¹⁴ ‘방법’이 1970년대 한국 미술에서 핵심 쟁점으로 부상하게 된 계기로는 박용숙의 글을 짚어볼 수 있다. 박용숙, 「왜, 관념예술인가?」, 『공간』(1974년 4월).

참여했던 작가 상당수가 작품을 선보였다. 화판에 흰 종이를 여러 겹 겹쳐 바르고 구멍을 여럿 낸 권영우(1926-2013)의 작품, 마대 뒤쪽에 물감을 바르고 앞쪽으로 밀어낸 하종현(1935-)의 작품 등 대부분 작가의 표현을 최소화하고 재료나 매체의 물성이 화면의 조형을 결정하며 동양적 내지는 한국적 정체성이 전면으로 이야기되는 작품들이었다.¹⁵ 이처럼 반관반민의 기관 성격마냥 1970년대의 끝자락에서 미술회관에서는 ‘방법’이라는 어휘를 두고 새로운 제도와 반제도가 경합하고 있었다.

IV.

그런데 이 무렵 전위미술의 위상은 또 다른 편에서도 위협받고 있었다. 화단의 주류로 올라선 모노크롬 추상은 반복되는 형식 속에서 아카데미즘으로 굳어가고, 이벤트나 다른 매체 실험들은 대중에게서 멀어진 채 지나치게 현학적으로 전개되고 있다는 비판을 피하지 못했다. 서울 방법전이 계속해서 진행되던 1980년대 한국미술의 장에서는 이제 미술이 현실과 어떤 관계를 맺을 것인가가 절실한 문제로 떠올랐다. 미술을 사회의 영역에 연결하고 대중과 적극적으로 소통하는 것이 중심이 되었던 시기에, ‘전위’라는 말은 예전만큼 효력을 지니지는 못했다.¹⁶

그렇게 한동안 역사 뒤편으로 물러나는 듯 보였던 1970년대의 전위미술을 다시 불러낸 것은 뜻밖에도 1990년대 젊은 작가들의 새로운 경향이었다. 설치와 비디오, 퍼포먼스를 거리낌 없이 넘나드는 ‘신세대’ 미술이 부상하면서, 이들 작업의 역사적 기원을 찾으려는 움직임도 함께

¹⁵ 이경성, 「한국미술: 오늘의 방법의 전개: 동숭동 미술회관 신축개관기념전」, 『공간』(1979년 7월).

¹⁶ 그 전환점이 되는 전시가 1981년 박용숙의 제안으로 동덕미술관에서 열린 《현대미술워크숍》이다. ST, 현실과 발언, 서울'80이 모인 이 전시는 사실상 1980년대 화단의 변화를 알리는 전시가 되었고, 이 전시를 마지막으로 ST는 해체 수순을 밟는다. 성완경·최민·이건용·김용익·김장섭·강요배·이태호, 「매체와 전달: 미술로부터의 대중의 소외」, 『공간』(1981년 10월) 참조. 그에 대한 회고로는 성능경, 「캔버스여 흔들려라: 군더더기 없는 논리의 퍼포먼스」, 『가나아트』(1996년 5월).

생겨났다. 1995년 서울시립미술관에서 열린 《공간의 반란: 한국의 입체·설치·퍼포먼스, 1967-1995》는 ‘청년작가연립전’부터 ‘뮤지엄’까지 30년 가까이 떨어진 두 세대를 한 계보로 묶으며 그러한 움직임에 불을 지핀 전시였다. 미술회관도 머지않아 이 기류에 합류했다. 《신세대 흐름전》으로 새로운 젊은 작가를 찾아나서는 한편, 《대표작가 초대전》을 통해서도 앞선 세대의 실험을 다시 불러냈다. 1997년부터 《대표작가 초대전》을 통해 이승택(1932-), 박현기(1942-2000), 이건용이 차례로 조명되었고, 2000년에는 김구림이 이 기획을 위해 한국으로 돌아왔다. 이때 1980년대 중반 미국으로 건너가면서 새롭게 시작했던 〈음양〉 연작이 함께 소개되었다. “세상의 모든 이치는 음과 양으로 되어 있다”는 깨달음에서 김구림은 정반대의 것을 충돌시키고 결합시키는 작업을 시작했다. “나의 페인팅은 죽은 이미지와 살아 있는 행위를 결합시키는 행위”라는 말대로, 그는 ‘죽은’ 디지털 이미지를 뽑아 캔버스에 붙이고 자신의 ‘살아 있는’ 붓질로 하나씩 덮어나갔다.¹⁷ 2001년에는 성능경의 작품 전반을 재조명하는 기회가 《대표작가 초대전》의 일환으로 마련되었다. 그동안 작품을 단 한 점도 팔지 못했던 그는 이 전시를 통해 미술회관 소장 목록에 〈신문: 1974.6.1. 이후〉를 올렸다. 한동안 화단의 뒤편으로 물러났던 실험미술이 다시 전시되고 소장되기 시작한 것이다.

이러한 재조명은 서울에서 활동했던 작가들에게만 머물지 않았다. 미술회관은 일찍부터 지역 미술을 지원하고 소개해왔고, 앞선 세대의 실험을 다시 돌아보는 과정에서도 지역에서 이어진 움직임을 함께 불러냈다. 1978년 목원대학교 강사로 자리를 옮긴 이건용이 충청 지역 작가들에게 적지 않은 영향을 미쳤다면, 홍명섭(1948-)은 비슷한 시기

대전을 중심으로 또 다른 실험의 장을 만들어간 작가였다. 홍명섭은 1970년대 서울에서 미학적 토론에 활발히 참여하며 이론적 토대를 쌓았지만, 어느덧 그 분위기에 피로감을 느끼고 1976년 대전으로 내려갔다. 1980년대에는 소그룹 ‘3월의 서울’, ‘로고스와 파토스’에 참여하며 서울에서도 활동을 이어갔지만, 대전에서 오후화실을 운영하며 젊은 작가들을 육성하고 설치와 공간에 관한 논의를 꾸준히 이어갔다. 1980년에는 공주에 자리 잡았던 임동식(1945-) 등과 함께 금강변에서 《금강현대미술제》를 기획했다. 화랑의 벽을 벗어나 실제 장소와 자연을 작업의 조건으로 삼으려는 실험이 서울 밖에서 이어지고 있었던 것이다.

1982년 대전문화원 화랑에 처음 선보인 〈러닝 레일로드〉는 홍명섭의 공간에 대한 관심을 잘 보여준다. 홍명섭은 벽면과 바닥에 검은 마스킹테이프로 선로를 그리고 관람객에게 그 사이를 직접 거닐게 했다. “본다는 것은 시지각만의 문제가 아니라 신체적 행위”라는 그의 말처럼, 작품은 하나의 이미지라기보다 관람객이 그 안을 움직이며 경험하는 공간에 가까웠다. 철길은 그에게 유년 시절부터 “문명과 혁명, 광야와 개척, 모험과 일탈, 유혹과 외경, 만나고 헤어짐”을 떠올리게 하는 모티브이기도 했다.¹⁸ 한눈에 들어오지 않을 만큼 크게 펼쳐진 철길은 관람객이 그 안을 거닐면서 조금씩 다른 모습으로 경험되었다. 마로니에미술관으로 바뀐 미술회관이 2004년 《중진작가 초대전》을 신설하며 홍명섭을 대대적으로 소개한 것은 그가 서울과 대전을 오가며 이어온 작업의 궤적을 다시 돌아보는 계기가 되었다.

2005년 아르코미술관으로 명칭이 바뀐 뒤 열린 첫 《대표작가

초대전》은 임동식을 집중적으로 조명했다. 임동식은 1980년대 충청도를 중심으로 한국 자연미술의 형성에 중요한 역할을 한 작가였다. 홍명섭과 함께 1980년 충청남도 공주 금강변에 《금강현대미술제》를 기획한 그는 이듬해 야투-야외현장미술연구회의 창립을 주도하며 자연미술의 실험을 본격화했다. 풀잎의 흔들림이나 바람, 물의 흐름에 몸을 맡기는 행위가 주를 이루었고, 작업은 대부분 현장에 잠시 머물렀다가 사라졌다. 자연을 재현하기보다는 그 안에서 일어나는 변화에 감응하는 방식이었다. 임동식은 곧 독일 함부르크로 유학을 떠났지만 공주의 동료들과 교류를 이어가며 야투의 활동을 현지에 소개했고, 귀국 뒤인 1991년에는 독일 작가들과 함께 《금강에서의 국제자연미술전》을 열었다. 1993년 공주 원골마을에 터를 잡은 뒤에는 주민들과 자연 속 삶을 실천하는 ‘예술과 마을’ 프로젝트를 함께하는 동시에, 과거의 야외 퍼포먼스를 회화로 다시 옮기기 시작했다. 〈고개 숙인 꽃과 마주한 인사〉도 그렇게 만들어졌다. 1985년 함부르크에서 수선화 밭을 지나던 그는 고개 숙인 꽃들이 자신에게 인사하는 듯한 모습에 모자를 벗고 함께 묵례했다. 그 짧은 인사는 곧 퍼포먼스가 되었고, 유독 좋아했던 수선화를 훗날 원골마을에도 심으면서 그림으로도 옮겨졌다.

V.

1970년대 미술회관에서 전위 작가들은 제도와 맞서면서도 그 안에서 조금씩 자리를 넓혀갔다. 국립현대미술관이 “올바른 전위”와 “사이비 전위”를 가르던 시기, 반관반민의 미술회관에는 이들이 비집고 들어갈

작은 틈이 남아 있었다. 그곳에서 《서울 11인의 방법전》은 해를 거듭하며 규모가 커졌고, 느슨하게 허용되었던 실험은 차츰 정례화되며 작가들 사이에서 권위를 얻어갔다. 그러나 얼마 지나지 않아 미술회관이 직접 내건 《한국미술-오늘의 방법전》에서는 이들이 빠지고 당대 화단의 주류인 모노크롬 추상이 전면에 섰다. 반관반민이라는 기관의 성격처럼, 이곳에서는 무엇이 “오늘의 방법”인가를 두고 제도와 반제도가 공존하며 경합했다. 1990년대에는 신세대 미술의 등장과 함께 잠시 역사의 저편으로 물러섰던 앞선 세대의 실험이 다시 역사로 불러 나왔고, 미술회관 역시 이들을 전시하고 소장하며 그 흐름을 다시 쓰는 데 참여했다. 한때 제도와 경합하며 자신의 자리를 넓혀갔던 전위는 그렇게 한국 현대미술사를 구성하는 제도 안의 한 축으로 들어섰다.

[부록 1] 미술회관, 모든 작가에게 열린 공간

1974년 3월 안국동에 문을 연 미술회관은 전시장이 부족했던 당시의 작가들에게 반가운 공간이었다. 서울에서 개인전을 열 만한 곳은 손에 꼽혔고, 상업 화랑의 대관료도 만만치 않았다. 미술회관에서는 그보다 훨씬 적은 비용으로 비교적 넓은 전시실을 사용할 수 있었다. 덕분에 이름이 알려지지 않은 신진 작가부터 오랫동안 활동해 온 중견 작가까지, 동양화와 서양화, 조각을 가리지 않고 각기 다른 작가들의 전시가 이어졌다. 처음 작품을 내보이는 이도 있었고, 그동안 쌓아 온 작업을 한자리에서 펼쳐 보이는 이도 있었다.

그중 김영주(1920-1995)는 미술회관의 넉넉한 공간을 일찍부터 적극 활용한 작가였다. 1975년 10월 그는 4개 전시실을 모두 빌려 그간의 작품 100여 점을 한곳에 모았다. 비평가이자 작가로서 1950-1960년대 한국 현대 미술을 견인했던 김영주는 한국미술평론가협회 창립, 『신미술』 주간, 조선일보 주최 《현대작가초대전》의 조직 등에 관여하며 화단의 중심에서 활동했다. 그는 최신의 서구 미술을 소개하는데 앞장섰지만, 그것을 한국의 전통이나 현실과 무관하게 받아들이는 데는 비판적인 입장이었다.

1956년 3월 김영주는 전후 현대인의 심리적 불안을 표현한 최신의 해외 사조로서 앵포르멜과 추상표현주의를 발 빠르게 소개했다. 그로부터 2년여 뒤 박서보(1931-2023), 김창열(1929-2021) 등 현대미술가협회(현대미협) 작가들이 대형 캔버스에 거친 붓질로 이 새로운 양식을 실험하자 그는 이들의 시도를 적극적으로 반겼다.

6·25의 폐허 속에서 한국 미술도 비극적 인간상을 근거로 “동시대적인 현대미”를 모색할 수 있겠다고 본 것이다.¹⁹ 그러나 그는 얼마 지나지 않아 일부 작가들에게 단호히 선을 그었다. 이 땅의 현실을 고려하지 않은 채 양식을 무분별하게 모방한다고 여겼기 때문이다. “전위 미술의 방향과 어깨를 나란히 하면서 우리들의 현실인 경복궁으로 가자.”²⁰ 새로운 미술을 받아들이는 일과 한국의 전통이나 현실을 돌아보는 일은 그에게 별개의 문제가 아니었다.

1957년 김영주는 《제1회 현대작가초대전》에서 〈검은 태양〉을 발표했다. “추상화 이후의 방법은 존중하지만 그 방법에 구속은 받기 싫다”는 말처럼,²¹ 화면의 형상은 크게 단순화되었지만 완전히 사라지지는 않았다. 전차 위에서 활을 겨누는 인물과 담장 너머를 내려다보는 거인, 그리고 그 위에 떠 있는 검은 태양은 마치 설화 속 한 장면처럼 보인다. 한 해 전 그가 “태양은 검은색이다. 그리고 이상한 우리들의 현실이다”²²라고 썼듯, 전후의 불안한 현실은 ‘검은 태양’이라는 상징과 기이한 둥근 얼굴로 화면에 남았다. 이후 김영주는 한 가지 양식에 오래 머물지 않았다. 1960년대 전반에는 서예의 필획을 연상시키는 서체추상을 시도했고, 1960년대 후반 뚝배기와 질그릇, 자기 파편을 모아 세운상가에 기하추상 양식의 세라믹 벽화를 만들었다. 4·19 이후에는 〈회색의 광장〉(1961), 〈그날은 화요일〉(1965)처럼 제목을 통해 현실을 암시하거나 화면에 낙서처럼 의미심장한 글귀를 적어 넣기도 했다. 훗날 그는 1960년대에서 1970년대로 넘어가는 시기를 “새로운 양상의 현대미술을 외부에서 수용하면서도 의혹과 번민을 거듭해야” 했던 때로 회고했다. “새로운 것과 나 자신의 체질에의 환원”이

¹⁹ 김영주, 「비평·주의·교류와 미 정신 (하): 화단의 당면 과제」, 『동아일보』, 1956년 8월 1일.

²⁰ 김영주, 「우리 현대미술의 전망 (상)·(하)」, 『조선일보』, 1959년 5월 1·3일.

²¹ 김영주, 「『검은 태양』 김영주 화 40호」, 『조선일보』, 1957년 11월 27일.

²² 김영주, 「이상한 신화시대」, 『문학예술』(1956년 7월). 이은진, 「김영주(金永周, 1920-1995)의 작품 세계 연구: 추상표현주의로 구현한 신화시대」(홍익대학교 석사학위논문, 2021): 31에서 재인용.

좀처럼 쉽게 화해하지 않았던 것이다. ²³

1971-1973년 <인간들의 이야기>에는 그때까지 김영주가 써온 여러 형식이 한꺼번에 등장한다. 상단에는 <검은 태양>에서부터 자주 그렸던 보름달 같은 설화풍의 도식화된 얼굴을 넣었고, 그 옆에는 빠르고 춤추듯 유연한 필치로 인간의 모습을 그렸다. 화면 곳곳에는 “CROWD MIND”, “인간들의 이야기”, “서울”, “여기서부터 사람들의 역사” 등 이전부터 반복했던 말들을 불규칙하게 휘갈겨 적었다. 하단에는 이와 전혀 다른 지그재그 패턴의 하드엠티지가 놓여 있다. 1950년대의 설화적 형상, 1960년대의 서체적 필획과 낙서, 기하추상이 한 화면에 뒤섞인 셈이다.

김영주는 이 작품을 제작했던 1970년대 화단에 깊은 회의를 느꼈다고 술회했다. 한편에서는 개념과 논리가 중요하게 부상하고, 다른 한편에서는 그것이 동양적 정신성으로 포섭되는, 즉 모노크롬 일변도의 화단을 보면서 그는 과거의 시행착오가 되풀이되는 듯한 기시감을 느꼈다. 그래서 “계승이 아니라 전통을 선택하는 계기”를 찾겠다며 자신의 과거를 다시 들여다보기 시작했다. “『인간들의 계절』은 시대에 어울리지 못하는 노래를 부르면서 걸어가고 있다”고 할지라도, 그는 새롭게 떠오른 양식에 재빨리 합류하는 대신 자신이 그동안 지나온 여러 길을 한 화면에 다시 펼쳐놓았다. ²⁴

한편 1979년 5월 미술회관은 안국동을 떠나 동숭동 현재의 자리로 옮겼다. 서울대학교가 관악산 자락으로 이전하면서 그 자리에 김수근(1931-1986)의 설계로 전시 기능을 강화한 새 건물이 들어선 것이다. 이때쯤 서울의 미술 환경도 5년 전에 비하면 제법 개선되었다.

인사동과 관훈동 일대에는 관훈미술관과 제3미술관, 청년미술관이, 구기동에는 서울미술관이, 동숭동에는 토탈갤러리가 문을 열었다. 새로 생긴 미술관과 갤러리 대부분은 “젊은 작가를 위한 전시 공간”을 표방했다.²⁵ 무명의 청년 작가에게 기회가 늘어난 것은 분명 긍정적인 일이었지만, 그 과정에서 아직 안정적인 기반을 갖추지 못한 중견 작가들은 상대적으로 관심에서 밀려나기도 했다. 하지만 미술회관은 이들에게도 여전히 문을 열어두고 있었다.

1960년대 기성 세대에 맞서 전위를 자처하며 등장했던 유영렬(1937-)도 그런 작가 중 한 명이었다. 1960년미술가협회(60년미협)과 악뒤의 창립 회원으로 한때 화단의 기대를 모았지만, 20년이 훌쩍 지난 1980년대에는 그의 이름을 기억하는 사람이 많지 않았다. 1988년 유영렬은 미술회관에서 개인전을 열고 오랜만에 새 작품을 선보였다. 대한민국미술전람회(국전)의 사실주의 아카데미즘에 반발해 거대한 캔버스에 격정적인 붓질로 앵포르멜을 구사했던 1960년대와 달리, 〈적멸〉(1988)에서 그는 커다란 화폭에 쌀알 같은 일정한 크기의 획을 무수히 채워넣었다. 같은 행위를 반복하며 상념을 지워내는 “자기 수련의 과정”을 통해 “번뇌의 세상을 완전히 벗어난 높은 경지”, 즉 적멸에 이르고자 한 것이다. 푸른 획이 알 수 없는 방향으로 쌓이고 중첩될 때마다 화면에는 “투명한 물빛 속에서 무리지어 유동하는 작은 고기떼”처럼 빛과 공간의 리듬이 생겨났다.²⁶

²⁵ 1980년대 전반 서울의 전시 공간에 대해서는 홍승희, 「젊은 작가 전시공간 넓어진다」, 『매일경제』, 1983년 11월 24일; 정철수, 「늘어난 젊은 화가 전용 화랑」, 『경향신문』, 1983년 12월 5일.

²⁶ 김인환, 「점 형상의 중첩: 빛의 흐름과 공간적 깊이」, 《제4회 유영렬展》 리플릿(미술회관, 1988).

[부록 2] 미술회관과 대한민국미술대전

1980년 미술회관을 운영하던 문예진흥원은 문화공보부로부터 국전까지 넘겨받았다. 민전이 잇달아 생겨나고 심사를 둘러싼 잡음이 반복되면서 국전의 권위가 예전 같지 않은 데다, 관이 직접 운영하던 미술 제도를 민간으로 차츰 넘겨야 한다는 요구가 커졌기 때문이다.²⁷ 문예진흥원은 1982년 국전의 이름을 대한민국미술대전(미술대전)으로 바꾸어 제도를 이어갔다. 1986년부터 미술대전의 주관은 민간의 미협으로 넘어갔지만 문예진흥원의 역할이 끝난 것은 아니었다. 이후에도 문예진흥원은 문예진흥기금을 지원하면서 미술대전이 지속될 수 있도록 뒷받침했고, 수상작 가운데 일부는 미술회관의 소장품으로 남았다.²⁸

미협이 주관을 맡은 뒤 초기 미술대전의 서양화 부문에서는 모노크롬 이후의 새로운 추상이 강세를 보였다. 사회 현실을 직접 다룬 민중미술 계열은 배제되었고,²⁹ 정체기에 접어든 모노크롬 진영 안에서도 기존의 어법을 벗어나려는 움직임이 일고 있었다. 1987년 서양화 부문의 대상을 받은 박승규(1951-2007)는 홍익대학교 서양화과를 졸업하고 오리진회화협회에서 활동하며 추상표현주의 경향으로 이를 돌파하려 했던 작가다. <확산공간>에서 그는 캔버스를 바닥에 펼쳐놓고 물감을 뿌리고 흘리면서 행위의 흔적을 그대로 남겼다. 철판이나 형겔 같은 이질적인 재료가 부착되기도 했지만 그것들이 화면 밖의 현실을 지시하는 것은 아니었다. 바탕과 물감, 재료와 행위가 뒤엉키며 하나의 화면을 이루는 것 자체가 그의 회화였다.³⁰

이듬해 대상을 받은 박영하(1954-)도 기존 모노크롬의 어법에서

²⁷ 최노석, 「막 내리는 “관전”, 국전 또 한 차례 발전 위한 진통 겪을 듯」, 『경향신문』, 1979년 9월 24일.

²⁸ 고충환, 「한국 미술 30년사, 문예진흥원 미술 관련 지원사업 현황을 중심으로」, 『문화예술』(2003년 8월) 참조.

²⁹ 오룡, 「민중미술계열 외면 인맥 울타리 못 벗어」, 『한겨레』, 1988년 10월 21일.

³⁰ 이일, 「박승규의 ‘확산공간’」(1986), 『비평가, 이일 앤솔로지 (하)』(미진사, 2013), 157.

다른 길을 찾고 있었던 작가였다. 그 역시 홍익대학교 서양화과를 졸업하고 오리진회화협회에서 활동했으며 1982년부터는 새로운 추상 양식을 모색하던 그룹 ‘농’에도 몸담았다. 청록파 시인인 아버지 박두진(1916-1998)이 의제로 준 〈내일의 너〉에서 그는 뚜렷한 형상을 제시하지 않았다. 채도가 낮은 갈색 계열의 물감에 흙이나 모래를 조금씩 섞어 거친 표면을 만들고 별다른 구성이나 구도 없이 붓질을 이어갔다. “자연을 재현하지 않고, 회화를 통해 자연과 같은 방식으로 존재하려 한다”, “될 수 있는 한 아무것도 보태지 않고 회화의 본질적인 것을 소박하게 표현하고자 했다”³¹는 그의 말처럼 1970년대 모노크롬 추상과 이어지는 태도는 분명하다. 다만 화면을 비워내는 반복적인 수행 대신 그는 물감과 흙, 모래로 거친 표면을 만들어내며 “자연의 리듬과 질서를 회화로 되살리는 일”을 다른 방식으로 꾀했다.³²

³¹ 「양화 박영하 회화의 본질을 진솔하게 화쪽에」, 『경향신문』, 1988년 10월 21일.

³² 박영하, 「회화는 나의 성찰이자, 소통이며, 진리 탐구다」: 박영하 작가 선언, 학교재 웹사이트(http://www.hakgojae.com/page/2-1-view.php?artist_num=397).

[부록 3] 미술회관과 신세대 흐름전

1990년대로 접어들면서 한국 사회의 분위기는 크게 달라졌다. 절차적 민주주의가 복구되고 서울올림픽 이후 해외 교류가 빠르게 늘어나는 가운데, 후기자본주의의 소비문화도 일상 깊숙이 자리 잡았다. 광고와 패션, 영화와 텔레비전에서 쏟아지는 이미지는 이제 더 이상 낯선 것이 아니었다. 미술계에서도 모더니즘과 민중미술의 오랜 대립은 이전만큼 절박하지 않았고, 그 틈에서 젊은 작가들은 대중문화와 새로운 테크놀로지를 거리낌 없이 받아들였다. 고급문화와 대중문화 사이의 위계를 넘나들며 사진과 비디오, 설치와 퍼포먼스 등 다양한 매체를 구사하던 이들은 곧 ‘신세대’라는 이름으로 불리기 시작했다.

이처럼 신세대 미술의 흐름이 형성되던 가운데 미술회관도 《한국현대미술 신세대 흐름전》을 신설하며 여기에 적극적으로 가세했다. 매년 커미셔너를 선임해 그해의 주제를 정하고 이에 맞는 작가를 고르는 연례전이였다. 1992년 ‘인간, 그 얼굴과 역사’, 1993년 ‘도시, 그 삶의 공간’, 1994년 ‘자연과 대화’를 시작으로, 1998년 ‘프레임 혹은 시간-사진으로부터’, 1999년 ‘믹서 앤 주서’, 2002년 ‘우리 안의 천국’에 이르기까지, 해마다 다른 화두 아래 새로운 작가들이 소개되었다. 《신세대 흐름전》은 이들을 하나의 양식으로 묶기보다 매회 새롭게 떠오른 문제를 중심으로 다시 불러 모으는 전시였다.

박기원(1964-)은 1993년 《한국현대미술 신세대 흐름전: 도시, 그 삶의 공간》에 참여한 작가다. 그는 주어진 장소를 섬세하게 살피고 작은 개입만으로 그 공간이 지닌 성격을 드러내는 설치 작업을 했다.

“나는 내 작업이 공간에 자연스럽게 스며들어 좀 더 균형 잡힌 공간을 만들어내기를 원한다. 장소, 사람, 작품이 서로 어떤 식으로든 맞닿아 있어야 이상적인 균형 상태를 이룬다고 생각한다.” “나는 내게 주어진 전시 공간을 전시장이라기보다는 일종의 미적 사유 대상으로 보며, 이러한 의미에서 내 작품은 일종의 심리 치유적 공간이기도 하다.”³³

2004년 박기원은 전시장의 벽과 천장을 금빛의 투명한 비닐로 뒤덮는 설치 작품으로 10여 년 만에 미술회관으로 되돌아왔다. ‘더운 곳’이라는 제목처럼 비닐이 씌워지자 전시장 안에는 금세 더운 공기가 차올랐고, 얇은 비닐은 그간 눈에 보이지 않던 공기의 미세한 움직임을 드러냈다.

양만기(1964-2020)는 1998년 《한국현대미술 신세대 흐름전: 프레임 혹은 시간-사진으로부터》에 참여한 작가다. 1980년대 백남준이 국내에 대대적으로 소개되고 1993년 대전엑스포를 거치며 한국 미술에서 테크놀로지에 대한 관심이 눈에 띄게 높아진 가운데, 그 역시 최신 기술을 작업에 적극 끌어들었다. 1996년 미술대전에서 대상을 받은 초기작 <다윈의 정원>은 언뜻 보면 평범한 평면 회화 같지만, 실은 당시에는 최첨단으로 여겨지던 여러 기술이 중첩된 작품이다. 스티로폼 등 여러 재료를 두껍게 쌓은 캔버스 위에 그는 벌이나 지충처럼 보이는 자연 이미지를 컴퓨터로 가공해 전사하고, 화면 중앙에는 작은 TV브라운관을 끼워 넣어 정지된 이미지 사이로 영상이 흘러나오게 했다. 전사된 이미지는 다시 에어브러시로 흐릿하게 덮여 오래된 흔적처럼 남았다. 자연의 진화를 떠올리게 하는 ‘다윈’이라는 이름처럼, 오래된 생명의 흔적과 당대의 최신 기술이 한 화면에 포개졌다.

비록 《한국현대미술 신세대 흐름전》에 참여하지는 않았지만, 이번 전시에 소개되는 박혜성(1968-)도 1990년대의 새로운 감수성을 여실히 보여주는 작가다. 그는 서양미술사의 고전을 차용해 설치, 퍼포먼스, 심지어 마술로 가볍게 비트는 작업을 했다. 1990년대 전반 최정화(1961-)가 기획한 여러 전시에 참여하고 〈모텔 선인장〉(1997), 〈홀리데이 인 서울〉(1997), 〈나쁜 영화〉(1997) 같은 영화의 미술팀에서도 그와 함께하면서 박혜성은 영상 작업도 시작했다. 2000년의 〈골콘다〉에서 그는 르네 마그리트(René Magritte, 1898-1967)의 동명 회화를 단채널 비디오로 풀어냈다. 여기서 검은 옷과 모자 차림의 박혜성이 서울 도심을 뛰어다니다 건물 사이로 훌쩍 뛰어오르면, 또 한 명의 그가 뒤따라 떠오르고, 이내 수많은 복제된 몸이 빌딩으로 가득한 서울의 하늘을 채운다. 마그리트의 그림 속 익명의 신사들을 자기 자신으로 바꾸고, 정지된 회화의 장면을 서울이라는 현실 공간으로 옮겨놓은 것이다.