

20 세기 미술과 관객, 그 메꿀 수 없는 간극

프롤로그: 미술관 바깥으로 내몰린 관객

작년 12월 9일 일요일 저녁 런던, 터너상 수상식이 한창 무르익고 있는 가운데 테이트 브리튼 미술관 바깥서는 전통적인 회화 양식과 기법을 고집하는 소수 미술인 단체인 스텝키스트(Stuckists)들이 터너상 주도의 개념주의 편향적 현대 미술을 비난하는 시위를 벌였다. 터너상 시상식이 끝난 한달 반여 후, 아이반 매소우(Ivan Massow) 런던 소재(所在) 인스티튜트 오브 컨템퍼러리 아트(ICA) 前 관장은 <현대미술은 허식적이고 방종하며 거저줘도 안받을 허접쓰레기다>라며 2001년 터너상 후보작 특별전 개막 직후 영국 <뉴스테이츠먼(New Statesman)>紙에 비판하는 글을 실었다. 누구보다도 현대미술을 존중하고 옹호해야 할 대표적인 현대미술 기관의 관장이 던진 그러한 발언은 스캔들로 불붙기 시작했고, 미술인들과 관계자들의 비난의 화살에 못이긴 매소우는 급기야 ICA 관장직에서 쫓겨나듯 사퇴하는 것으로 사건은 마감되었다. 이 스캔들이 종결된 후 매소우는 관장직을 떠나면서 <비록 이번 전투에서는 패배했지만 전쟁에서는 승리한 것 같다>고 논평했다.²

이 사건을 계기로 영국에서는 개념주의 현대미술이 정당성에 의문을 품어왔던 언론과 대중의 이목이 집중되었음은 물론이려니와 매소우에 동조하는 비판적인 목소리가 한꺼번에 분출하는 상황이 전개되기에 이르렀다. 미술계 인사이드의 입에서 나온 자성적 비판이었다는 점에서 이 사건은 색다른 의미를 담고 있다. 이를 바라본 대중 관객들이 <드디어 미술계에서도 황제가 벌거벗었다고 소리친 용자(勇者)가 나타났다>며 가슴후련해 했던 사실을 염두해 볼 때 매소우의 언설은 현대미술의 접근난해성과 그로 인해 비롯된 미술 작품으로부터의 단절감과 좌절감을 느껴오던 일반 미술 감상객들에게는 가려운 곳을 다소나마 긁어준 사건이었음에 분명하다.

지난 한 세기 근현대 미술은 보기에 흥할 뿐만 아니라 예술적 감흥은 커녕 무의미하고 무기력하며 시각적으로 유해하기까지 한 쓰레기에 불과하고 비난 받아 왔다. 심지어는 근대미술을 공부하던 한 대학원생은 근대 미술작품에 지속적으로 접하면서 공부해 오는 동안 심한 우울증을 앓기 시작했다고 불평한 경우가 영국에서 발생해 언론을 통해 보도된 바 있기도 하다.³ 근현대미술이 우울증이나 그와 관련된 정신 건강상의 불균형의 원인이 되는가에 대한 의학적인 연구나 증명된 자료는 없다. 그러나 근현대 미술 작품이 흔히 신성모독, 누드 신체, 노골적인 성 이미지 등을 내용 삼거나 사회적으로 금기시하는 제스처를 도발하는 행위를 통해서 부르조아지의 중산층적 시민성 사고방식에 도전하고 충격을 주는 것을 목적으로 삼았다. 그리고 그같은 미술을 두고 적잖은 대중 관객들이 불만족과 불쾌감을 느껴왔던 것도 사실이다.

게요르기 마르쿠스(György Markus)는 그의 논문 <미술의 종말에 관하여: 헤겔의 테제와 그에 의거한 모더니즘의 의미(Vom Ende der Kunst. Hegels These und ihre Bedeutung für die Moderne)>에서 근대 이후의 서양 미술이 종말에 다다랐다고 선언했다. 근대 이후의 서양 미술에서 미술 작품과 대중 관객 간의 의미 형성이라는 합의는 붕괴되었으며, 미술가가 관객의 감식안이나 인정을 무시한 것이 종말의 이유라고 설명한다.⁴ 레나토 포졸리(Renato Poggioli)는 <아방가르드 이론(The Theory of the Avant-Garde)>(1968년 간)중 제 2장 <아방가르드 운동의 개념>부분에서 아방가르드 예술가들이 공유한 정신적 이념적 기반과 특성을 정의하면서 아방가르드 미술가들에게 핵심적인 미학 원칙은 <일반 대중의 취향과 영합하지 않는다>는 것이었음을 지적했다.⁵

20세기 초 서구의 아방가르드 예술 운동으로 부터 비롯된 근현대 미술이 제공한 시각 효과는 대중적으로 용인된 보편적인 미(美)의 기준을 거부한다는 점, 일반인들이 일상생활에서 직접 연관짓기 어려운 철학적 개념을 원천 삼아 기존 시각세계에 도전하고 새로운

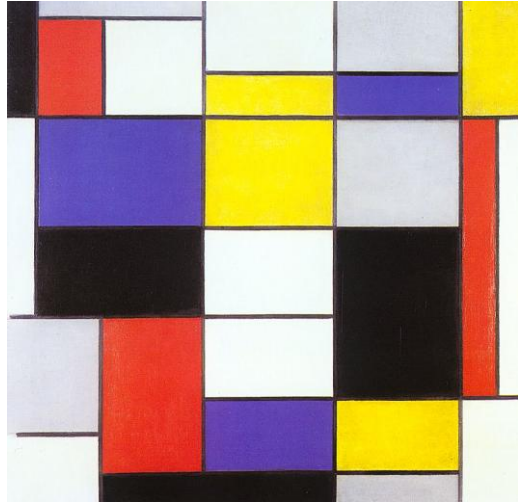
실험성을 추구한다는 점, 그리고 그같은 미술을 해석하고 기술(記術)하는 미술 담론과 평론은 전문가적 미술사 및 미술 이론을 동반하여 거론되기 때문에 지나치게 추상적이고 상대적인 조(調)로 서술된다는 점 등으로 인해서 종종 일반관객들의 이해의 영역 바깥을 벗어난다. 일반관객들은 미술작품으로부터 왜소감과 단절감을 경험하게 되며 급기야 미술 자체에 대한 목적성을 일체 상실하고 만다. 그같은 과정은 특히 지난 20 세기에 걸쳐 악순환을 거듭해 오면서 관객의 냉소와 무관심을 증폭해 오고 말았다. 생존하는 최고의 맑시스트 역사학자인 에릭 홉스봄은 20 세기 아방가르드 미술은 소수의 관심있는 자들을 제외하곤 대중을 일체 무시한 비실용적인 미술이며 따라서 실패한 시도였다고 평가했다.⁶



미국 4,50년대 뉴욕을 배경으로 추상회화의 새로운 경지를 이룩했던 폴록의 미술은 대중에게 소개된 순간부터 오늘날까지 그 양식이 지니는 극단적 추상성(Extremism)으로 인해서 오해와 비난의 단골 대상이 되어 왔다. 바닥에 놓고 물감을 떨어뜨려 그리는 드리핑 기법의 액션페인팅이 대중들에게 소개된 이래 그의 회화는 줄곧

주제(subject)를 상실한 벽지 그림 해체는 무의미하게 엉키고 번진 물감덩어리라는 비난을 받았다. 심지어 주간지 <타임(Time)> 1950년 11월 20일자(字)에 실린 미술평 기사가 그의 작품을 일컬어 혼돈(chaos)이라고 평가해 폴록이 이에 반박하는 항의 전보를 썼던 일화가 폴록의 전기(B.H. 프리드만 저)에 전해진다.⁸ 서양 근대 미술사 속에 잭슨 폴록을 추상표현주의 미술의 대가로 정착시킨 평론가 클레멘트 그린버그는 1957년에 추상미술에 반대하는 윈드햄 루이스에 관하여(Wyndham Lewis Against Abstract Art)라는 글에서, 서구 미술사의 역사적 근거를 들어 당시 추상표현주의의 도래는 미술사적으로 필연적인 귀결임을 주장했다. 그는 한 시대에 나타난 미술이 담고 있는 양식적 경향을 비난할 수 없다. 한 시대에 벌어지고 있는 경향 혹은 양식을 거부한다 함은 곧 아직 창조되지도 않았거나 발표도 안된 작품을 언급하는 것이나 다를바 없이 어처구니 없는 행태이다. 이는 미술가의 결과물 대신 미술가의 동기에 의문을 품는 것과 같다. 주지하다시피 미술에서 중요한 것은 결과물이지만, 그리고 지적하면서 추상표현주의 미술의 시대적 정당성과 예술성을 변호했다.

근현대 미술작품의 예술적 가치에 대한 의문 제기는 지식층 전문가들과 미술가들 사이에서도 제기되었다. 이미 2500년전 고대 그리스 철학자 아리스토텔레스는 미술 작품이란 그 자체로서 완벽한 개체이며 따라서 부분의 단순한 합 이상의 그 무엇이다... 완벽한 미술작품은 넘치거나 모자람이 없는 그 자체로서 완성도를 갖춘 결정체라고 정의했다. 그렇다면 근현대 미술도 바로 그같은 정의를 만족시킨 미적 완결체인가? 일반인이 언뜻 보기에 장난이나 치기어린 도발에 불과해 보이곤 하는 근현대의 미술작품들은 그 자체로 완벽한 내적 완성도를 갖춘 결과물인가? 그렇다면 과연 미술의 예술성 여부를 측정할 수 있는 기준이나 방법은 있는가?



미술 작품의 예술성 여부를 과학적으로 규명해 보고자 한 시도는 호주 애들레이드 소재 플린더즈 대학에서 이루어진 바 있다. 이 대학 철학과의 알란 리(Alan Lee) 교수는 몬드리안의 순수 조형주의 추상 회화를 조사 주제로 삼아서 미술전문가, 평론가, 일반인들을 대상으로 설문조사를 실시했다. 그의 설문조사 결과에 따르면 몬드리안의 원작과 유사작품을 제대로 구분한 응답자들은 거의 없었다. 뿐만 아니라 생전 몬드리안의 작업 관행 기록에 따르면, 화가는 일단 완성이 된 작품이라 할지라도 색면의 크기, 선의 폭 등에 아주 미묘한 변형을 자주 가하곤 했다고 한다. 리 박사의 분석에 따르면 몬드리안의 반복적인 수정 작업은 세부마다 미묘한 미학적 차이를 가하고 변형하여 완벽미의 단계에 도달하려 했다고 보다는 무한히 열린 임의의 가능성을 실험하려 했던 것이었다는 결론이다. 특히 몬드리안이 미술의 철학적 원천으로 삼았던 신지학(神知學)이 신비주의와 유사(許爲) 과학주의가 몬드리안의 기하학적 추상을 둘러싼 예술성에 대한 신화를 강화시켜주는데 기여했으며, 따라서 몬드리안 미술의 예술성은 자의적 평가에 불과했다고 리 박사는 주장했다.¹⁰

근현대 미술에 대한 예술성 여부와 허위 신화라는 이슈는 러시아계 유대인 2인조 미술 그룹인 코마르와 멜라미드의 작품 주제가 되기도 했다. 회화, 설치, 퍼포먼스, 토론회 등 다양한 매체와 발표형식을 빌어 과거 소련연방과 자본주의 미국의 문화적 이슈를 주제 삼아 풍자성 강한 작품을 발표해 온 비탈리 코마르와 알렉산더 멜라미드(Vitaly Komar and Alexander Melamid)는 60년대말 미국에서 활동하기 시작하면서 할리우드가 영화를 제작을 앞두고 대중을 상대로 설문조사를 거친다는 점에 착안하여 1993년 피플스 초이스(People's Choice)라는 미술 프로젝트를 전개했다. 둘은 미국민을 상대로 설문조사를 실시해 그 결과를 분석하여 <가장 좋아하는 그림(America's Most Wanted Painting)>과 <가장 싫어하는 그림(America's Most Unwanted Painting)>(두 작품 모두 1994년작)이라는 두 편의 그림을 발표했다. 결과에 놀란 화가는 실험 범위를 전지구적으로 확대하여 우크라이나, 프랑스, 오스트리아, 핀란드, 아이슬란드, 덴마크, 터키, 중국, 그리고 케냐에서 동일한 설문 조사를 실시했는데, 놀랍게도 조사 대상 국민들은 제각기 다른 민족성, 문화적 배경, 경제적 수준에 상관없이 대체로 동일한 선호도와 혐오도를 보인 것으로 나타났다. 응답자들은 뭉게구름, 하늘, 산, 수경이 골고루 배치된 전원적 풍경을 배경삼아 한두명의 인물이 배치된 구도에 스푸마토 효과의 아련한 대기 묘사, 파스텔조 위주의 채색이 골고루 포함된, 이름하여 푸른색 풍경화(blue landscape)를 가장 이상적인 그림으로 선호한 것으로 나타났다. 한편 조사 대상의 모든 국민들은 공통적으로 기하학적 도형과 직선이 주를 이루는 기하학적 추상화를 가장 싫어하는 그림이라고 응답한 것으로 나타났다.



코마르와 멜라미드는 그같은 국경을 초월한 대중 취향의 보편성(universality of taste)을 낱이 심화돼 가고 있는 원인을 글로벌리즘(globalism)에서 찾고 있다. 하지만 동시에 그들은 미국 대중문화계가 흔히 과학적이고 객관적이라고 여겨지곤 하는 설문조사 방법을 여론 조작 및 획일화 수단으로 활용하고 있음을 지적하면서, 나아가 그로 인한 대중 취향의 획일화는 소수 엘리트가 인민에게 프로파간다 미술을 강요했던 소비에트 미술과 다를 것 없는 문화적 전체주의라고 비판을 가한다. 그리고 그들은 미술은 민주적일

수 있는가?라며 던진 질문에 안타깝게도 그럴지 않다라는 결론을 내리고 있어 미술과 대중의 상호 연관 관계를 둘러싼 흥미로운 숙제를 던져 주고 있다.

근대 이전의 미술은 보다 민주적이었나?

서구 미술사를 거슬러 볼 때, 애초 미술 작품은 대중 관객의 감상 대상으로 고려된 적이 없었다. 과거 서구 역사에서 미술이 관객의 완전한 이해와 감상 효과를 고려해 전개된 적은 찾아보기 어렵다. 달리 표현하자면 서구의 미술은 과거 그 어느시대와 지역을 살펴보면 대 평범한 일반인들의 예술적 향유를 도모했거나 목표로 삼았적 적이 없었으며, 따라서 근본적으로 민주적이지 않았다. 고대 그리스와 로마의 신전 건축과 그 내외부를 장식한 조각물에서 근대 이전 시기까지 창조된 회화 조각 건축물들은 기독교 종교성을 빌어 왕정 정치권을 정당화하고 귀족들이 정치적 세력을 과시하고 견제하기 위한 수단으로 활용되어 왔다. 단, 구체제가 무너지고 자본주의 체제가 전개되면서 비로소 시민 관객을 인식해 대중적 취향이 반영된 미술이 등장하기 시작했다. 그러나 부르디외의 지적처럼 난해하고 접근하기 어려운 예술 작품에 대한 감식안은 상류사회 진입을 위한 회원증이라는 사실은 변함이 없었다.

고대 이집트의 피라미드는 왕의 무덤이었던 만큼 죽은자의 영구불멸을 기리는 숭배의 대상이었으며 피라미드 내부의 벽화나 부장물은 일반인들이 감히 근접할 수 없는 금지의 대상이었다. 지금은 런던 대영박물관에 소장되어 전시중인 고대 그리스의 파르테논 신전의 부조는 본래 있던 자리에 복원해 놓고 보자면 너무 높이 위치해 있어 일반인의 눈높이에서는 도저히 감상이 불가능했다고 한다.¹¹ 중세 12-13세기 성지순례가 성행하던 동로마 제국에서 순례 대열에 끼여 성지를 찾았던 기독교 신자들에게 성소와 성물은 현대인의 관찰자적인 태도로는 이해하기 어려울 만큼 맹목적인 신앙과 경외의 대상이었지 감상이나 지적 해석의 대상이 아니었다. 왕이나 소수의 고위 귀족을 제외하면 문자해독 능력이 없었던 중세기 대중들이 성당 벽화, 조각물,

스테인드글라스에 묘사된 성서 도해를 이해했을 것이라고 짐작하기 어렵다.

이른바 인문주의 시대로 일컬어지는 르네상스기의 미술은 그 고결미가 주는 감흥에도 불구하고 오늘날의 관객이라 할지라도 여간해서는 그 의미와 상징성에 쉽게 접근하기 어려울만큼 긴밀히 고안된 구도, 도상, 의도성으로 구성되어 있다. 르네상스 시대에 미술가란 우월한 존재였으며 절대자의 뜻을 전하는 신성한 메신저였다. 15세기 초기 르네상스기 레온 바티스타 알베르티가 <회화론> 제 2장에서 모름지기 회화란 배운자거나 못배운자 할 것 없이 공히 보고 그 아름다움을 느낄 수 있는 것이라고 했으나,¹² 기하학, 원근법, 고대에 대한 지식 등 철저한 인문교육으로 훈련된 귀족 인문주의자만이 작품의 내적 구성과 의미를 이해하고 해석할 수 있는 특권층의 전유물이었다.

18세기 바로크 시대는 독일의 쉴러, 쉘링, 영국의 콜러리지, 웰리로 이어지는 가운데 미술가에 대한 신적 대우 전통이 최고조에 이른 때였다. 동시에 바로크 시대의 미술은 서양 미술사를 통틀어 가장 대중적 인기를 끈 미술로 꼽힌다. 규모면에서 대형화된 작품이 일반화되었을 뿐만 아니라 드라마틱한 인물표정과 동작 연출, 극적인 명암효과, 움찔대듯 생동감 있는 표현과 세부 묘사는 감상자의 감각과 정서에 효과적으로 호소했기 때문이다. 바로크 미술이 그같은 특징은 오늘날의 헐리우드 영화와 제작원리와 상통하는 면까지 있다. 18세기 후반기 프랑스와 독일의 낭만주의 역시 대중적으로 성공한 사조로 여겨진다.¹³

자본주의의 발흥과 함께 영국에서 부상한 라파엘전파의 미술은 서양 고전 문헌과 저급 대중 문학작품에서 빌어 온 모티프를 도입, 감상주의적 요소를 고조시켜 보는이의 감각과 정서에 호소하는 사실주의 회화 양식으로 대중적인 인기를 끌었다. <블랙우드>지와 <아트저널>지는 당시 귀족주의 체제의 보수주의적 입장을 대변하던 두 대표적인 미술전문지였던 만큼 자본주의가

몰고오기 시작한 새로운 화가-후원자 관계의 변화를 매우 언짢게 여겼다. 그들은 빅토리아 시대 미술을 평범한 대중에 의한 기존 귀족주의 체제 파괴 도발이라고 보았다. 특히 이 시기에 화가들이 후원자를 구하기 위한 수단으로 회화 전시회를 적극 이용하기 시작한 관행이 자리잡기 시작했는데, 보수주의 계열 비평가 프레데릭 해리슨(Frederick Harrison)은 <회화 전시회에 관한 몇가지 언급(A Few Words about Picture Exhibitions)> (1888)이라는 글에서 회화 전시회란 결국 경쟁이며, 그 중에서 두드러져 보이는 작품이 대중의 눈을 끌게 되어있다 이 인기있는 작품이란 어리석고 부주의하며 천박한 눈에나 호소할 뿐이다 라고 하며 일반 시민 관람객의 미적 심미안을 불허했다. 해리슨은 또 19세기 프랑스 살롱 전시회가 대중의 인목을 집중하기 위해 강간이나 학살 장면이 묘사된 작품을 즐겨 전시하여 대중적 센세이션얼리즘을 조장했음을 지적하면서 미술의 수준이 저급화된 원인을 자본주의의 도래의 효과라며 비판했다.¹⁴

한편 같은 시기, 존 러스킨을 비롯한 반(反)보수주의 평론가들은 알레고리적 회화로 일반 대중 관객들을 외면하는 왕립 아카데미풍 고전주의 미술의 난해성을 비판, 일반 대중도 미술 작품을 향유해야 한다고 주장했다. 아놀드 하우스는 러스킨을 두고 미술을 미술가, 전문감식가, 지배 계급만이 향유할 수 있는 특권이 아니라 일반 대중도 누릴 수 있는 혜택임을 최초로 선언한 장본인 이 라고 평가했다. 러스킨의 미술비평은 특히 당시 빅토리아 시대 보수주의 미술계가 외면한 윌리엄 터너, 라파엘전파 등 대중에게 어필한 화가들의 작품을 언급했으며, 일상과 가까운 실례와 연결시켜 일반 대중이 접근하기 쉬운 친숙한 문체로 서술되어 전에 없이 폭넓은 대중 독자를 확보했다. 아이러니컬하게도 러스킨 자신은 부르조아 계급의 확대에 따른 대중 감상자 수의 증가가 미술의 예술성과 취향의 저급화 위기를 몰고왔다고 진단하고 대중의 미적 취향을 신뢰하지 않았다.



파시즘이 유럽 대륙을 휩쓸던 1930년대 이후, 대중적 취향에 호소하는데에는 미술이 성공적으로 활용되었다. 나찌 독일의 지도자 히틀러는 파시스트 정권을 영광시하기 위한 정권 홍보수단으로서 사실주의 미술을 활용했다. 히틀러의 지도력과 나치의 군사력을 찬양하고 국민들에게 각인시키기 위하여 나치 정권에 봉사했던 화가들은 이상화된 아리아인의 전형을 사실주의적 양식으로 표현했다. 스탈린은 이전 레닌 시대의 구성주의 추상을 폐기하고 철저한 사회주의적 사실주의 미술을 후원했다. 스탈린은 사실주의란 '혁명적인 현대성(revolutionary contemporaneity)'이라고 정의하고 작가는 '사실'을 쓰고 화가는 '사실'을 그려야 한다고 주장했다. 오늘날 놀라운 사실주의적 묘사 기법으로 대중에게도 알려져 있는 일야 레핀(Ilya Repin)은 형식은 사실적이고 내용은 사회적 인 회화의 전형을 이룩한 사회주의적 사실주의 화가로서 당시 대중과 스탈린으로부터 최고 격찬을 받았었다.

이후 온갖 시범과 도전을 거쳐온 가운데 20세기를 관통하는 근현대 미술사는 관중의 혐오도를 많이 얻은 만큼 에 비해 그 명예도 또한 높아졌다 해도 과언이 아니다. 60년대 앤디 워홀이 대표한 팝아트는 대중문화 속의 이미지를 차용했음에도 불구하고 대중 사회에 대한 전면적인 언급을 기계적인 수법으로 작품을 제작했다는 이유로 관객의 냉소를 받았다. 추상도와 관념주의화 경향이 최고조에 달한 70년대에는 그에 대한 반격으로 극사실주의 또는 포토리얼리즘이 등장했으며 곧이어 80년대 유럽에서는 이탈리아 트랜스아방가르드와 독일의 신표현주의가 회화에서의 이미지의 르네상스를 시도했다. 이 사조들은 오늘날에도 전시 관객 동원이라는 인기도 측면에서 그 어떤 개념주의적 미술을 앞지른다. 척 클로스의 대규모 극사실적 인물 초상과 전형적인 미국중산층 묘사가인 두웨이 헨슨의 실물크기 조각은 그 어느 현대미술 전시들 가운데에서도 일반 대중과 친숙하다. 한편 트랜스아방가르드와 신표현주의는 전자의 경우 질은 상징성과 자전적이고 신비적 요소가, 후자의 경우 작품의 주제가 심각성과 역사적 배경 지식에 대한 요구가 폭넓은 대중화에 걸림돌이 되고 있는 것으로 보인다.

민주적인 미술이란 어떤 미술인가?

일반 관객들은 어떤 미술을 원하며 미술관에서 볼 수 있기를 기대하는가? 칼 진츠마이스터가 프랭크 버클리(Frank Buckley)의 한 근간 저서를 빌어 그에 대한 대답은 두 말할 것 없이 사실주의(realism)라고 주장했던 것처럼¹⁶ 대중과 친숙한 미술은 사실주의 미술¹⁷이다. 그리고 오늘날 미술관을 찾는 관객들은 옛 거장(old masters)¹⁸들이나 근대 이전기 사실주의 계열의 회화전시를 보길 원하며 또 그런 미술작품을 구입하고 싶어한다. 그리고 묘사대상의 색채와 동작을 느낄 수 있고...스토리텔링적 요소가 담긴 미술은 많은 관객을 매료시키는 반면 바로 그같은 표현수단을 거부하는 현대미술은 무시당한다 고 그는 덧붙인다.



그 어떤 요란한 근현대 미술전시도 관람객수 동원 기록면에서 볼 때 고전주의 거장미술가와 인상주의 회화 전시회를 능가할 수 없음을 오늘날 미술관계에서는 상식처럼 알려진 바이다. 서구 대형 박물관 및 미술관들이 운영 적자를 타개하기 위한 수단으로 작가별 혹은 주제별 고전 고장 미술이나 인상주의 회화를 기획전시하는 일은 흔한 관행처럼 되었었다. 수많은 실례들 중에서도 가장 가까운 예로 1990년대 미국 워싱턴 DC 국립 내셔널 갤러리 오브 아트에서 거듭 열린 블록버스터 전시회들을 들 수 있다. 1995/6년 겨울에 열린 <요하네스 베르메르(Johannes Vermeer)>展과 이어 1997년 가을/겨울에 열린 <반 고흐>展은 전시 개막 첫날부터 폐막일까지 쏠 미국내에서는 물론 해외로부터 전시 소식을 듣고 온 관광객들로 북적거렸다. 이 미술관이 국립 미술관인 관계로 무료 관람을 허용한 것도 한 이유였겠지만 이 두 전시의 폭발적인 흥행성공은 각각 대중에게 널리 알려져 있는 바로크 거장과 후기 인상주의 거장 화가의 종합전들이었다는게 핵심적인 이유였다.

미술작품의 손상을 최소화하기 위함을 이유로 들어¹⁹ 정해진 시간내 미술관내의 총입장객 수를 제한해야 하는 사정에도 불구하고 미술관을 찾은 방문객들은 전시관이 문을 열기 훨씬 전인 새벽 5시부터 미술관 입구에서 장사진을 이루며 참을성있게 입장을 기다렸다. 관객들은 줄줄이 늘어선 채로 좁은 전시공간을 이동해 가는 가운데 좀처럼

여유있고 한적한 그림 감상은 어려웠다. 올 여름/가을 프랑스 파리 퐁피두에서 열린 <피카소/마티스>展 또한 그와 유사한 장사진을 이루는 통에 수많은 관객들이 관람을 포기하고 발길을 돌렸다는 소식이다. 작년 아틀란타를 비롯한 여러 미국 대도시에서 열렸던 노먼 락웰 순회전은 관객몰이에서 큰 성공을 거두어 화재를 모았다.

옛 거장 회화 전시회의 발단과 그것이 대중적인 문화 현상, 더 나아가 문화 산업으로서 탄생 전개되기까지에 대한 역사적인 고찰과 비판을 서술한 고(故)프랜시스 해스켈(Francis Haskell)의 <덧없는 미술관(The Ephemeral Museum)>(2000년)은 이미 17세기 로마와 피렌체 그리고 이어 18세기 프랑스로 거슬러 올라가 그 기원을 찾고 있다. 그는 또 19세기부터 유럽 전역에서 국가주의(nationalism)가 부상하면서 국가마다 자국을 대표하는 순회전시가 유행했음을 지적했는데, 특히 1989년 암스텔담에서 열린 렘브란트전은 관람객 수 동원에 크게 성공한 근대 최초의 블록버스터 전시회로 꼽힌다.²⁰

오늘날 가장 대중적인 인기를 끌고 있는 인상주의 회화는 마네를 기수로 처음 소개된 18세기말과 19세기에 걸쳐 주류 아카데미 살롱은 물론 일반 미술감상인들이 선뜻 받아들이지 못하는 일탈적 미술양식으로 치부되었지 않은가. 신화나 성서에 기반한 스토리텔링의 미술에 익숙해 있던 일반 관객들에게 이미지의 순간적 인상을 포착한다는 인상주의 미학은 처음 발표된 즉시 구도와 주제의 파격성으로 대중에게 충격을 안겨줬으나 얼마 안가서 큰 인기를 확보했다. 인상주의 회화 화면을 가득 채운 색점과 묘사 대상은 그 시대의 일반 대중들이 공감할 수 있는 일상의 이야기를 포착했기 때문이다.



반 고흐의 작품이 일반 미술관객들의 뇌리에 남는 이유는 무엇일까? 1970년대말 부르디외가 파리인들의 취향에 대한 연구 결과, 반 고흐는 직업과 사회 계층을 초월해 가장 인기있는 미술가로 나타났다.²¹ 1956년도에 헐리우드가 반 고흐의 예술인생을 영화화한 <생을 향한 갈망(Lust for Life)>은 그야말로 예술은 인생 그 자체 라는 예술창작에 대한 낭만적인 개념을 다시 한 번 관객에게 스테레오타입화 시켰다.²² 인간으로서 반 고흐는 비범한 예술가는 남다른 정신적·신체적 고뇌를 짊어진 낭만주의적 보헤미언 예술인의 전형을 구축했다. 한편 그의 작품은 자연의 형상을 그대로 유지한채로 전에 없이 강렬한 색채와 대담한 필치로 인해 관객의 감성에 호소했다. 포졸리는 아방가르드의 정신이란 대중의 취향에 아랑곳하지 않으며, 구체제의 귀족주의와 보헤미언적 사고방식을 창조력의 원동력으로 삼는다는 점에서 18세기 낭만주의의 공동 산물²³이라고 정의했는데, 대중에게 반 고흐는 그 두 요건을 갖춘 아방가르드 화가의 전형으로 자리잡은 듯 하다.

아르헨티나 출신의 문화저술가 알베르토 망겔(Alberto Manguel)은 최근 저서 <그림 읽기(Reading Pictures)>에서 작가가 어린 시절 본 반 고흐의 <생트-마리 해변가의 배들(Shipping Boats on the Beach at Saintes-Maries)>이 그토록 뇌리에서 지워지지 않는 그림임을 고백하고 있다.²⁴ 망겔은 불행하게도(아니면 운 좋게도) 우리는 오직 *이미* 본 적이 있는 모양새나 형태만을 알아볼 수 있다 *고* 한 경험주의자 베이컨의 말을 인용하면서, 인간은 결국 자기가 배운 언어로만 읽고 이해할 수 있는 것처럼 이미 본 적이 있는 이미지만을 인식하고 의미화할 수 있다고 설명한다. 그같은 인간의 지각 및 인식 능력은 스토리텔링(story-telling)에 대한 인간 본유의 욕구와도 연관된다. 한 편의 혹은 일련의 이미지(들)은 그안에 내포된 역사적 지식, 배후 야화, 사건의 시간적 흐름이 동반되어 제시될 때에만 관객의 뇌리에 각인될 뿐만 아니라 이미지가 지닌 상징성, 아이러니, 감정 등과 같이 보다 깊이있는 2 차적 해석의 길을 열어준다.

에필로그: 그래도 미술관을 쫓는 관객

관객은 새로운 미(美)의 내면화 능력을 지니고 있는가? 앞에서 언급한 미술계의 엘리트주의와 대중 관객의 사실주의 미술로의 경도 추세에도 불구하고 그에 대한 답을 하려면 *어떻게* 해야 할 것이다. 다만 관객이 전에 접하지 못한 새로운 미의식에 접하고 각인하고 인정하기까지의 내면화 과정과 기간은 뒤떨어질 수 밖에 없다. 하지만 박물관 및 미술관의 기능과 역할은 관객의 미의식 내면화 과정에 소요되는 시간을 단축하는데 기여했음을 알 수 있는데, 뉴욕의 근대 미술관(Museum of Modern Art, 이상 모마)은 그같은 대표적인 예라고 볼 수 있다. 모마는 서구 박물관/미술관 사상 최초로 동시대 및 생존 미술가의 작품을 미술사적 계보와 연결시키고 그들의 작품을 영구 소장 전시하여 동시대 미술의 진단자 역할을 했다. 뮌헨의 피나코테카 미술관, 파리의 퐁피두 국립 현대 미술관, 런던의 테이트 모던 등은 바로 그같은 정신의 연장선인 셈이다.

관객이 현대 미술로부터 단절되지 않도록 할 뿐만 아니라 시대에 따른 새로운 미의식을 지속적으로 키워나갈 수 있도록 하기 위해서 평론가와 전시 기획자/큐레이터의 역할은 중요하다. 미술 평론가는 한 편의 작품을 부활의 지경으로 끌어 올릴 수도 있고, 미술가는 한 편의 작품을 파괴의 지경으로 끌어 내릴 수 있다. 회화 미술에 내재하는 오해(작품에 대한 잘못된 해석), 더 정확히 표현해 회화 작품에 담긴 다양한 해석의 가능성을 두고 망겔은 이렇게 지적했는데,²⁵ 이는 곧 미술 평론가가 미술가의 작품 세계와 미술사 전체에 끼치는 역할의 중요성을 언급하는 것과 마찬가지로이다. 마이클 박산돌(Michael Baxandall)의 지적처럼 비평가는 미술작품을 설명하지 않는다...단지 미술 작품에 대한 언급을 설명할 뿐 인지도 모른다. 즉, 다시 말해 미술 작품은 형태를 빌어 작품을 바라보는 자와 관념이나 감정을 교환하기 위한 의사소통(communication)의 매개이며, 작품 안에 담긴 이미지는 언어와도 같다.

미술평론이 관객과 미술의 간격 형성에 어떤 기여를 해 왔으며 해 오고 있는가? 미술 창작 활동을 통해 의사소통을 하는 미술가들과 달리 일반인들은 작품에 대해서 거론하고 분석하기 위해서는 언어라는 도구를 필요로 할 수 밖에 없다. 특히 근대 이전 시기의 미술과는 달리 추상적 이미지와 개념주의가 대세를 이루는 근현대 미술에 접하게 되는 요즘 작품에 대한 적절한 묘사와 해석은 지난 한세기 근현대 미술과 대중 관객 사이에 형성됐던 거리감을 좁히는데 기여할 수 있다. 미술 평론가에 대한 일반 관객들의 평가는 근현대 미술가들에 못지 않게 비난적이다. 특히 60년대 이후로 미술은 물론이려니와 현대의 예술 전반에 대한 이해와 해석의 틀로서 주류 학계를 지배해 온 포스트모더니즘 이론은 일반인들의 외면을 면치 못하고 있으며 그같은 경향은 포스트모더니즘 이론 담론의 위력이 한풀 꺾인 90년대와 2000년 신세기에 와서도 크게 변한 바가 없다.

서양 근대 미술 전문가이자 미술평론가인 영국의 앨런 보우니스는 <예술가는 어떻게 성공하는가?(How the Modern Artist Rises to

Fame)>라는 강의록에서 과거 비평가나 미술사학자에 의해 거장으로 인정받은 미술가들이란 단순히 우연이나 남다른 운에 의해 발탁되는 것이 아니며, 미술시장을 공급하는 상업적인 공인과 미술관에 영구 보존 전시되는 미술가에는 분명 차이가 있음을 주장²⁶하면서 미술비평가나 상업 화상(畫商)들이 담당하고 있는 정당한 역할을 역설한다. 20 작품중에 19개, 아니 100개 중에 99개의 추상 미술은 분명 실패작이다. 모르긴 몰라도 르네상스 미술의 경우도 그같은 성패를은 마찬가지로였을 것이나 다만 오랜 시간이 흐른 뒤라는 이유 때문에 오늘날 우리가 확인할 길이 없을 따름이며, 제아무리 미적 취향이 떨어지는 시대에서도 졸작은 명작보다 빨리 자취를 감추는 법이다. 비록 오늘날 특히 추상미술 분야에서 저수준 작품이 우수한 작품보다 숫적으로 많아졌다 할지라도 우수한 작품은 반드시 두드러져 보이게 마련이다. 미술비평가의 임무는 바로 그 차이점을 구분해 내는 일이다...²⁷라고 한 그린버그의 지적은 적절했다.

보우니스는 성공적인 미술가가 만족시켜야 할 4가지 조건들 가운데 동료 미술가들의 인정, 평론가의 인정, 컬렉터와 화상들의 후원에 이어 마지막으로 대중의 갈채를 꼽으면서 과거 유명 미술인들의 경험적 사실들을 토대로 해 볼 때 미술가의 재능이 대중의 주목을 받기 위해서는 작품이 소개된지 최소한 25년이 걸린다고 주장한다.²⁸ 최근 국제 미술시장에서 인상주의 회화의 대중적 인기와 사유소장자 인구와 가격이 그 한계 포화상태에 다다른 사실을 포착해, 독일 표현주의, 상징주의, 야수주의 등의 대중적 인지도 확보 전략을 도입하고 있는 추세이다.²⁹ 특히 오늘날 인상주의 회화가 지나친 대중화로 진부해졌음을 깨달은 일부 대중은 차별화된 취향을 강조하기 위해 인상주의 이후의 초기 아방가르드 미술을 선호한다고 말하는 경향이 관찰된다. 소더비와 크리스티와 같은 국제적 미술 경매 시장도 과거 엘리트층만의 고급 사교 클럽으로서의 역할에서 벗어나 재력과 미술에 대한 관심이 있는 일반인들을 겨냥한 판매전략을 적극 도입하고 있다.

서구 미술 시장계는 1990년대 이후로 깊은 변화를 거쳤왔다. 사적 화랑도 국립 미술 기관과 마찬가지로 국가적 지원을 받아 운영되는 대륙권 유럽의 상황과는 대조적으로 시장 원리에 적응해야 하는 영미의 경우는 특히 그렇다. 예컨대 영국의 경우, 화랑제도가 자리잡기 시작한 17세기 이후로 1980년대까지 화랑은 작가를 발굴하여 국공립 미술관에 소개하고 홍보하는 중개자 역할을 해왔다. 한편, 박물관/미술관은 1861년 테오필 토레(Theophile Thoré)가 <...박물관/미술관이란 생명력을 상실한 미술 작품의 무덤이다 >³⁰고 말했던 것처럼 오랜 세월을 걸쳐 예술성을 증명받은 작품이 최종 도달하는 보관창고 기능을 했었다. 그러나 최근 국공립 미술관들은 독자적으로 미술가 발굴과 홍보하기 시작했으며,³¹ 자연히 개인 상업 화랑들은 운영난과 존재정당성의 위기에 처하게 되었다. 실제로 올 2002년 9월 4일에는 요셉 보이스, 게하르트 리히터, 안셀름 키퍼, 브루스 나우만, 지그마 폴케 등 거물급 국제 작가들을 영국 미술계에 소개시킨 간판적 화랑인 앤토니 도페이(Anthony d'Offay)가 화랑업을 접고 은퇴하여 구미 화랑계에 큰 충격을 던져주었음과 동시에 오늘날 상업화랑의 존재의미에 의문을 제기하기도 했다.

현대 미술계의 또하나 두드러진 특징으로 나날이 지역성과 그 수를 거듭해 가고 있는 이른바 <미술 비엔날레 산업 >을 들 수 있다. 1990년대 이후로 우후죽순 등장하기 시작한 국제적 규모의 현대미술 비엔날레전들도 화랑이라는 중개적 역할이 없이도 전시기획자/큐레이터와 미술작가들이 접촉할 수 있는 기회를 증폭시켰다. 그같은 결과는 미술시장의 경제적 논리에 대한 저항적 태도에서 비롯된 독립큐레이터 제도의 부상과 불가분 연관이 있다. 그러나 비엔날레식의 전시 기획도 곧 미술시장의 경제원리에 합류하여 오히려 제도권 미술계를 강화하는데 기여한 반면 대중 관객은 현대미술을 전에 없이 이해하는데 어려움을 겪게 되었다. 그같은 현상을 두고 카스틴 슈버트는 <... 1970년대와 1980년대에 활동한 큐레이터 루디 폭스, 얀 호엣, 하랄트 체에만 등이 기존의 미술사적 연대기별 전시 방식을 포기하고 그 대신 메타 내러티브와 시기별 및

양식별 전시 방식을 새로운 전시전략으로 제시한 이후로 관객은 미술전시와 미술가로부터 더 소외되었다... >³²고 지적했다. 그러나 현대 미술 비엔날레는 블럭버스터 영화와 초대형 종합 전시에 못지않은 규모와 기획 컨셉에도 불구하고 미술과 대중간의 거리 좁히기에 실패했다.

한편 오늘날 현대 문화에서 컴퓨터 애니메이션과 산업 디자인은 전에 없이 인기있는 새로운 시각 예술 장르들로 자리잡았다. 대중 문화 산업의 대명사인 할리우드가 컴퓨터 그래픽스와 애니메이션을 활용한 영화 제작으로 대중적인 성공을 거두고 있는 것은 주지의 사실이다. 특히 90년대말부터 20세기 디자인은 미국과 유럽의 유명 박물관과 미술관에서 기획 전시되어 지난 한두해 동안 집중적으로 대중에게 소개되었다.³³ 산업 디자인 제품은 미술 경매 시장에서 고가에 매매되기 시작했고 일부 디자이너들의 이름은 거장 미술가나 연예인에 못지 않은 고유 명사로 자리잡았다. 20세기 미술이 선사하지 못한 시각적 즐거움, 조화, 유용성을 대중은 20세기 디자인에서 발견했기 때문이다. 미술이든 디자인이든 인간은 익숙해 보이고 즐거움을 주는 대상을 선호한다는 사실은 이미 인지심리학 분야에서 실시된 여러 연구 결과에서도 증명된 바 있다.

아리스토텔레스는 <미술의 목표는 사물의 외형 보다 내면의 의미를 보여주는 것 >이라고 말했다. 고대 로마의 호라티우스는 예술가를 향해 <최소한 9년은 기다렸다가 대중에게 발표하라 >고 충고했다. 그리고 서머셋 모엄이 말한 것처럼 <관중에게 무대 뒤를 보여주지 말라. 관중의 환상은 쉽게 깨지는 법이고 그들은 화를 낼 것이다. 그들이 원하는 것은 환상이므로. > 하지만 외젠느 이오네스코가 말했듯 <예술이란 무용지물이지만 인간은 그 무용지물 없이는 못 산다. > <피카소의 말처럼 > 예술이란 진실을 드러내는 사기 *1g-6이기 때문인지도 모른다. 스티븐 핑커(Steven Pinker)는 최근 저서 <백지판(The Blank Slate)>에서 20세기 미술은 소수 엘리트만을 만족시킬 뿐 인간의 본능적인 욕구와 지능적 한계를 무시했기 때문에

평론가와 이론가의 매개없이 감상 불가능한 예술이며 따라서 일반 대중의 호응 확보에 여지없이 실패했다고 주장한다.³⁴ 이반 매소우 前 런던 ICA 과장이 전투에서는 패했으나 전쟁에서는 승리했다고 한 주장이 과연 옳은 예측이었는가는 더 두고 볼 일이다. 새뮤얼 버틀러가 미술사란 반복의 역사라고 했듯이, 20세기 미술과 대중 관객 간의 격차는 20세기만의 전유물이 아니었다.*



¹ Ivan Massow, 'Why I Hate Our Official Art,' *New Statesman*, January 21st, 2002, p.11.

² Ivan Massow, 'Ivan Massow: I Defend My Right to Question the Value of Today's Art,' *Independent*, January 29th, 2002.

³ Georgina Kenyon, 'Modern Art Made Me Blue,' *BBC News*, Sunday, 16th June, 2002.

⁴ György Markus, 'Vom Ende der Kunst. Hegels These und ihre Bedeutung für die Moderne,' *Lettre International* (Heft 40/ Frühjahr 1998).

⁵ Renato Poggioli, 'The Concept of a Movement,' *The Theory of the Avant-Garde* (Boston: Harvard University Press: 1968), pp. 16-40.

⁶ Eric Hobsbawm, *The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*, (London: Thames & Hudson, 1998) 참고

⁷ 잭슨 폴록을 위시로 한 4,50년대 뉴욕 추상표현주의 회화는 일부

반(反)추상주의 미술평론가들과 일반 미술관객들 사이에서 형상(image)이 말살된 즉, 시각적으로 무의미한 극단주의(Extremism) 미술 양식이라고 비난받았다.

⁸ Rosalind E. Krauss, 'Reading Jackson Pollock, Abstractly,' *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Boston: The MIT Press, 1999/초판 1985), 226-227. 이 글에서 저자는 폴록이 실은 주제에 대한 문제에 의식적으로 천착한 화가였음에도 불구하고, 관객들이 흔히 그림에 묘사된 대상(object) 즉, 소재(subject matter)와 테마 즉 주제(The Subject) 간의 개념적 차이를 분간하지 못했기 때문에 관객과의 의사소통에서 갈등을 겪었음을 주장한다.

⁹ Clement Greenberg, 'Wyndham Lewis Against Abstract Art,' *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961/1989), p. 164. 이 글은 반(半)추상화가 겸 평론가 윈드햄 루이스(Wyndham Lewis)가 <미술에서의 진보라는 악마(The Demon of Progress in the Arts)>(1955년 간)라는 저서에서 추상표현주의 회화의 주도를 비판한 내용에 반박하는 내용을 담고 있다.

¹⁰ Richard Taylor, 'The Art of Seeing and the Seeing of Art,' *Book Review, Nature*, Vol. 415, 28th February, 2002, p. 961.

¹¹ Kenneth Clark, *Civilization: A Personal View* (London: British Broadcasting Corporation, 1969/1974), p. 60.

¹² Leon Battista Alberti, translated by John R. Spencer, *On Paining* [first appeared 1435-36] (New Haven: Yale University Press, 1956/1970)

¹³ 클레멘트 그린버그는 '이구상 혹은 추상 미술의 전개가 지니는 미술사적 필연성에 관한 논리를 개진한 비평문 새로운 라오코온을 향하여'에서 18세기 부르조아 체제의 경제적 사회적 배경이 낭만주의 미술의 대중화에

기여했다고 하면서 그 결과 문화 수준 하락화를 야기했다고 비판했다. Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon' *Horizon* (September, 1940)

¹⁴ *Nineteenth Century*, 24 호, 1888 년, p.32.

¹⁵ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, vol. 2 (New York: Knopf, 1952), pp.820-822.

¹⁶ Karl Zinsmeister, 'When Art becomes Inhuman,' *Bird & Eye*, January/February 2002 issue.

¹⁷ 브리태니커 백과사전의 정의에 따르면 예술에 있어서 사실주의란 자연이나 일상생활상을 정확하고 세부적으로 꾸밈없이 묘사하는 것을 의미.

¹⁸ Francis Haskell, *The Ephemeral Museum, Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (New Haven & London: Yale University Press, 2000), p.4.

프란시스 헤스켈에 따르면 옛 거장 혹은 올드 마스터즈(old masters)라는 명칭은 1790 년대 이후에서야 널리 사용되기 시작했으며 프랑스 혁명 이전에 활동하고 수세기에 걸쳐 예술성을 인정받는 미술가들을 의미했다고 한다.

¹⁹ 방문객들의 입김 등과 같은 환경적 변화에서 의도적이든 비의도적이든 작품에 가해지는 물리적 손상에 이르기까지 미술품 손상에 기여하는 요인들은 다양하다.

²⁰ Haskell, pp. 98-106.

²¹ Hobsbawm, p. 34 에서 Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du judgement*, (Paris: 1979), p. 165 에서 인용한 것을 재인용.

²² Donald Preziosi, *Rethinking Art History, Meditation on a Coy Science* (New Haven & London: Yale University Press, 1989), pp.21-53 참고. 이 책의 제 2 장에서 저자는 반 고흐를 할리우드식으로 영화화한 <생애의 갈망(Lust for Life)>(1956 년 제작)과 관련하여, 특히 전후 미국에서 대중을 상대로 미술과 미술인에 대한 역사를 단순화하고 더 나아가 자칫 일종의 교훈극으로 전락시키는 행태가 벌어졌음을 기호학적 시점에서 지적 비판하고 있다.

²³ Poggioli, pp. 42-59.

²⁴ Alberto Manguel, *Reading Pictures: What We Think about When We Look at Art*, (New York: Random House, 2002), pp. 1-18.

²⁵ Manguel, pp. 14-15.

²⁶ Alan Bowness, *How the Modern Artist Rises to Fame?* (London: Thames & Hudson, 1987), pp.7-9.

²⁷ Greenberg, 'Wyndham Lewis Against Abstract Art', pp. 164-165.

²⁸ Bowness, pp.66-69. 예컨대 대중의 인정이라는 측면에서 볼때, 독특한 양식을 구축한 후 작업의 일관성을 유지한 프란시스 베이컨와 데이빗

호크니는 성공한 케이스인 반면 명성을 채 목도하기도 전에 단명한 반 고흐와 외국에서 오랜 시간을 보낸 고흐는 실패한 케이스라고 저자는 주장한다.

²⁹ *The Artnewspaper : The Year in Review, June 2001-June2002*, September 2002, pp. 14-19.

³⁰ W. Bürger, *Salon de 1861*, (Paris: 1901), p. 84.

³¹ 우수한 현대미술가를 발굴하고 국가적으로 지원한다는 취지하에 영국 정부와 테이트모던이 1995 년부터 실시하기 시작한 터너상(Tuner Prize)은 그 좋은 예이다.

³² Karsten Schubert, *The Curator & Egg* (London: One-Off Press, 2000), p. 135.

³³ 1998 년 뉴욕 구겐하임 미술관의 <모터사이클 예술>전의 흥행성공을 선두로 모마의 <환경친화적 자동차>전, 샌프란시스코 모마의 <운동화 디자인>전, 보스턴 파인아트 미술관의 <기타 디자인>전, 쿠퍼-휴잇 디자인 박물관의 현대 디자인 트리엔날레, 메트로폴리탄의 <미국 모던>전과 <20 세기 디자인>전(4 편), 브루클린 미술관의 <힙합네이션>전 등이 줄이어 기획 전시로 올려졌으며, 최근에는 전세계 유명 박물관들이 유명 패션디자이너로부터 창조금을 받고 패션 회고전을 여는 경우가 많아져 언론의 비난을 받기도 했다. 줄고 미국 디자인 박물관 오늘-대형 디자인 전시로 관객 끌어 모으기, *designdb* (서울 한국산업디자인진흥원) 2001 년 7/8 월호, pp. 64-65 참고.

³⁴ Steven Pinker, *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature* (London: Penguin Books, 2002), pp. 400-420.