시각문화를 전시하기 '일상·기억·역사–해방 후 한국미술과 시각문화'전을 중심으로

Exhibiting Visual Culture Focusing on the exhibition 'Everyday Life, Memory and History: Korean Art and Visual Culture after 1945'

김장언(한성대학교)
Kim Jangun (Hansung University)

1. 들어가며
2. 시각문화를 전시하기: 일상·기억·역사
3. 전시의 배경과 평가: 미술계
4. 전시의 배경과 평가: 디자인계
5. 현대성의 경험: 국가와 개인 그리고 시각문화
6. 대중의 시각형식으로서 키치
7. 나가며

요약

이 글은 제2회 광주비엔날레의 특별전으로 기획된 '일상·기억·역사–해방 후 한국미술과 시각문화'전을 분석하고자 한다. 이 전시는 1945년 이후 한국의 정치 사회적 변화의 흐름을 시각문화로 살펴본 전시이다. 이 전시는 다양한 함의를 내포하고 있다. 이 전시는 (시각) 문화적 전환이라는 시대적 분위기를 드러내며, 전시 만들기에서 기획적 전환의 상징적 사건으로 기억된다. 이 글은 전시가 어떤 배경 속에서 구축되었으며, 전시를 통해서 궁극적으로 무엇을 요청하고 있는지, 그리고 이를 토대로 어떠한 효과를 발생했는지에 대해서 살펴본다. 논의의 전개를 위해서 1990년대 한국 미술계와 디자인계의 상황을 살펴볼 것이며, 전시를 통해서 구축된 개념적 층위를 분석하기 위해서 현대성의 경험과 국가와 개인 그리고 시각문화에 대한 논의를 살펴볼 것이다. 그리고 이 전시를 통해서 강조된 키치화의 개념을 살펴보고자 한다. 이를 통해서 1990년대 한국의 시각문화의 한 축인 전시 문화의 의미를 살펴보고, 매체로서 전시 그리고 전시 만들기의 의미를 살펴보고자 한다.

핵심어

일상·기억·역사, 시각문화, 전시, 현대성의 경험, 키치

Abstract

This paper analyzes the exhibition Everyday Life, Memory and History: Korean Art and Visual Culture after 1945, which was planned as a special exhibition for the 2nd Gwangju Biennale in 1997. This exhibition examined the flow of political and social changes in Korea since 1945 through visual culture, including art and design. This show imparts a variety of messages on its audience. It is a response to events from the 1990s, such as the so-called "(visual) cultural turn," and is remembered as a symbolic event of a "curatorial turn" concerned about putting exhibitions together in the 1990s. This paper examines what background the exhibition was established upon, what it ultimately asks for, and what effect it has produced. For the development of the discussion, I will look at the situation surrounding the Korean contemporary art and design scene in the 1990s, and examine the experience of modernity formed by the state and individuals through visual culture in order to analyze the conceptual layer constructed through the exhibition. I also want to consider the concept of kitschification that is emphasized through this exhibition. By doing this, I will delve into the meaning of exhibition culture, which was an axis of Korean visual culture in the 1990s, and the meaning of putting together exhibitions and exhibitions as a medium.

Key Words

Everyday life, Memory and History, Visual Culture, Experience of Modernity, Kitsch

1. 들어가며

이 글은 1990년대 한국미술계의 전시에 관한 관심 속에서 시작되었다. 한국미술계에서 1990년대는 '기획적 전환(Curatorial Turn)'으로 지칭될 만큼 전시의 의미와 형식이 변화되고 진화된 시기였다. 전시에서 기획 활동(Curatorial Activities)은 전시를 단순히 작품이라는 대상을 감상하는 장소에 머물게 하지 않고, 지식생산의 장으로 탈바꿈시킨다.[1] 이러한 변화는 전시를 대상의 진열과 감상이 이루어지는 수동적인 공간이 아니라, 지식을 창조하고 공유하며 학습할 수 있는 능동적 공간으로 변화시키는 것이다.

'일상·기억·역사–해방 후 한국미술과 시각문화'는 1990년대 한국의 전시문화에서 상징적인 사건으로 기억된다. 첫 번째로 이 전시는 유물, 작품 중심의 전시에서 맥락 중심의 전시를 선보였다. 기존의 박물관 및 미술관 전시들은 대체로 역사–유물, 작가–작품이라는 구도 속에서 유물과 작품의 독립된 가치를 증명하는 방식의 전시 모델을 사용해 왔다. 그러나 이 전시는 역사적 맥락을 통해 시각문화라는 일상의 문화형식을 전시를 통해서 구현했다. 두 번째로 이 전시는 문화사적 관점을 통해 익명의 전시를 구축했다. 기존의 전시들은 작가(디자이너)–작품 모델을 기반으로 작가(디자이너) 중심의 활동과 그 역사를 작품을 통해 증명하고자 했다. 그러나 이 전시는 작가(디자이너)를 지우고, 시대의 (시각) 문화 증거물을 전면에 등장 시켜 생활사를 복권하고자 했다. 이 과정을 통해 작품을 중심으로 하는 '작가(디자이너)의 전시'가 아니라 시대를 중심으로 하는 '익명의 전시'가 되었다. 세 번째로 이 전시는 한국에서 아카이브형 전시의 새로운 모델을 보여주었다. 기존의 아카이브형 전시가 공보와 홍보를 목적으로 그 증거물들을 나열하는 방식이라면, 이 전시는 문화적 증거물들을 수집하고, 그에 대한 비판적 연구를 통해서 담론의 증거물로써 그 대상을 유기적 아카이브로 만들고 있다.

이 글은 위와 같은 전시의 특성에 대한 자각을 토대로 이 전시가 어떤 배경 속에서 구축되었으며, 전시를 통해서 궁극적으로 무엇을 요청하고 있는지, 그리고 이를 토대로 어떠한 효과를 발생했는지에 대해서 살펴본다. 논의의 전계를 위해서 1990년대 한국 미술계와 디자인계의 상황을 살펴볼 것이며, 전시를 통해서 구축된 개념적 층위를 분석하기 위해서 현대성의 경험과 국가와 개인 그리고 시각문화에 대한 논의를 살펴볼 것이다. 그리고 이 전시를 통해서 강조된 키치화의 개념을 살펴보고자 한다. 이를 통해서 1990년대 한국의 시각문화의 한 축인 전시 문화의 의미를 살펴보고, 매체로서 전시 그리고 전시 만들기의 의미를 살펴보고자 한다.

1 기획적 전환 관련해서는 다음의 글을 참고하시오. Paul O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", in *The Biennial Reader*, Elena Filipovic et al, (Osfildern: Hatje Cantz, 2010), pp.240–259

2. 시각문화를 전시하기: 일상·기억·역사

[그림1] 전시 전경 © 월간디자인

'일상·기억·역사－해방 후 한국미술과 시각문화'(이하 '일상')전은 1997년 제2회 광주비엔날레의 특별전의 하나로 기획된 전시이다. 큐레이터 김진송, 어시스턴트 큐레이터 목수현, 최범에 의해서 이루어진 이 전시는 1945년부터 1997년까지 시기를 해방공간, 전쟁과 가난, 개발과 동원, 억압과 저항, 민주화의 갈등, 탈이념화와 소비문화로 구분하고, 시기별 시각문화를 미술, 광고, 사진, 영화, 만화, 건축, 키치화, 패션 등의 분야에서 선정하여 전시했다.

기획자는 해방이 새로운 현대(Modern)의 시작을 의미하는 것이며, 그 궤적은 역사와 예술, 그리고 일상을 통해서 각인되어 펼쳐진다고 보았다.[2] 해방 이후 새로운 삶의 경험이 시각문화를 통해서 어떻게 펼쳐지고 있는지가 이 전시의 주된 목적이다. 따라서 기획자는 삶의 조건으로서 '역사'와 문화적 조건으로서 '예술'에 상응하는 잊힌 일상의 기록을 이 전시를 통해서 보여주고자 했다고 밝히고 있다. 기획자가 주장하듯이 이 전시는 예술과 역사라는 거대한 주제를 일상이라는 문화적 형식으로 해체함으로써 고급문화와 대중문화의 이분법을 폐기하고, 대중적 삶의 형식을 드러내고자 했으며, 대중의 삶의 형식으로써 (시각) 문화의 한 측면을 복원하고자 했다. 이 전시에서 중요한 것은 예술작품이라기보다 오히려 포스터, 광고, 대중영화 및 잡지 등 대중문화의 이미지들과 그 형식들이다.[3]

전시가 주목하는 해방 이후 50년이라는 한국 현대사의 역사적 사건은 일본 제국주의로부터의 독립, 한국전쟁, 산업화, 군사정부와 민주화 운동, 소비산업사회로의 진입 등이다. 이러한 역사적 사건은 한국 현대사의 상징적 사건이기도 하지만, 한편 2차 세계대전 이후, 독립한 신생 국가들이 국가 만들기 과정에서 경험하게 되는 정치 사회 경제 문화적 흐름과

2 김진송, 「일상, 예술, 역사」, 『일상·기억·역사－해방후 한국미술과 시각문화』, 광주비엔날레, (도서출판 광주비엔날레, 1997), p.8

3 이러한 관점으로 만들어진 대표적 박물관으로 프랑스 국립 대중 예술 및 전통 박물관(Musée national des arts et traditions populaires)이 있다. 1937년 설립된 이 박물관은 민속학과 인류학적 관점으로 대중적 삶의 형식을 연구, 조사하고 전시했다. '대중들의 루브르(Le Louvre du peuple)'라는 별칭으로 불리며 이 박물관은 민속 및 전통에서부터 동시대 대중문화에 이르기까지 프랑스 대중들의 민속지를 폭넓게 작성했으며, 1970년대 대중들의 선풍적인 인기를 얻었다. 그러나 1980년대 이후 대중의 관심에서 멀어지고, 1990년대 박물관의 방향에 대한 비판적 논의들이 있었으며, 이에 따라 2005년 폐관됐다. 이후, 박물관의 모든 콜렉션은 유럽문명과 지중해 박물관(Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerrane)으로 이관되었다. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_national_des_Arts_et_Traditions_populaires_(Paris), (2020.4.10)

유사한 것이다. 따라서 이 전시가 주목하는 역사적 사건을 세계사적인 측면에서 바라본다면, 이 전시는 2차 세계대전 이후 신생독립국가의 국가 만들기 과정 속 시각문화에 관한 한국적 버전으로 이해될 수도 있을 것이다. 이러한 역사적 사건 속에서 기획자가 추출하고자 하는 개념적 층위는 전통과 현대의 갈등, 냉전 이데올로기의 잉여물, 산업화의 풍경, 포스트모던으로 대표되는 동시대적인 것의 발현 등으로 요약될 수 있다.

기획자가 전시를 통해서 드러내고자 하는 시각문화의 분야는 미술, 광고, 사진, 영화, 만화, 건축, 키치화, 패션 등이다. 이 분야들은 크게 세가지 범주로 재배치되는데, 하나는 국민국가 만들기 과정 속 신생국가의 표상체계에 관한 탐구, 다른 하나는 소비문화, 주거문화, 의생활문화, 여가문화 등과 같은 자본주의 문화적 형식으로써 시각성에 관한 탐구, 마지막으로 앞서 언급한 두 가지 시각성에 대한 저항 혹은 대항으로써 창안된 시각성에 관한 탐구로 요약될 수 있다. 첫 번째로 신생 국가의 표상체계는 국가가 주도한 공보 포스터에서부터 공공 건축 및 도시개발, 국가 상징 조형물 등으로 드러나며, 두 번째 자본주의 시각성에 관한 탐구는 소비문화로 대표되는 대중영화, 대중잡지, 대중음악, 대중만화, 패션 등의 이미지와 그 매체들이다. 마지막 대항적 시각성으로서 선택된 것은 익명의 기념사진과 민중미술의 현장 미술 운동의 결과물, 그리고 이발소 그림이라고 일컬어지는 키치풍의 다양한 그림과 오브제 등이다. 이러한 시각적 증거물들을 시대적으로 선정하고 분류하면서 아카이브 형식의 전시를 구성했다. 그러나 아카이브 전시가 갖게 되는 경직됨을 유연하게 만들기 위해서, 기획자는 1960년대 영화관 간판 및 이동 사진관 재현, 대한뉴스 등과 같은 영상자료를 조합해서 만든 파운드 푸티지 필름 상영, 미술 작가들의 기존 작업 및 커미션 작업 전시 등을 통해서 전시의 흥미를 유발하고자 했다.

[그림 2] 전시에 복원된 1960년대 이동 사진관, 백조호 모습
© 월간디자인

3. 전시의 배경과 평가: 미술계

'일상'은 제2회 광주비엔날레 특별전 중에서 평단의 높은 평가와 더불어 대중의 지지를 받았다. 노형석은 다른 특별전이 기획력이나 작품 수준에서 함량 미달이었지만, 이 전시는 "동시대의 삶과 동떨어진 우리(한국) 미술의 반성을 촉구한다"는 점에서 높은 평가를 주고 있다.[4] 박찬경은 "대중문화와 미술을 연대기적, 백과사전적으로 분류하였고, 특수한 시대와 장르 각각에 종합적인 정체성을 부여하고 있다"고

4 노형석, 「광주비엔날레 해방이후 시각문화의 파노라마」, 《한겨레 신문》, (1997.9.5), p.13

이야기하면서, 1980년대 정치적 미술의 연장선상에서 "미술을 일상적인 이미지 체험의 일부로 귀속시킴으로써 그것을 탈신비화, 수평화하려는 … 정통적인 좌파전략"적 전시로 평했다.[5] 기혜경은 이 전시에 대해서 영국의 신미술사학적 방법론을 전시로 시각화한 것으로 평가하고 있다.[6] 그러나 미술계에서 학술적 대상으로서 이 전시를 본격적으로 평가하고 분석한 논문은 찾아보기 어려우며, 대체로 비평적 서술을 통해서 이 전시의 중요성에 대해서 강조하고 있다.

전시 공학적 입장에서 이 전시는 해방공간을 시작으로 10년 단위의 연대기적 구분을 통해서 전시를 구축하고, 개별 분기점마다 영상, 시각 예술작품 등을 막간극처럼 삽입하여 전시를 유기적으로 구성했다. 그리고 '일상'은 시각문화의 특성을 미술 작가의 작품을 통해서만 살펴보는 방식이 아니라 다양한 시각물과 일부 물질문화를 전시의 중요 대상으로 설정하여 작가, 작품 중심의 전시 관행에서 벗어나는 모습을 보였다. 즉 문화적 현상과 문맥이 전시의 중요 대상이 된 것이다. 한편, 이 전시는 한국 영화 〈미워도 다시 한번〉의 영화관 간판 그림과 1960년대 이동식 사진관, 백조호 등을 재현함으로써 문화적 체험으로서의 전시의 가능성을 확인했다.

작품과 작가 중심의 전시 관행에서 벗어나 문화적 맥락을 돌출하기 위한 이러한 전시 모델의 발명은 이 전시 이전에 찾아보기 어려운 것도 사실이지만, 이러한 시도가 비단 '일상'을 통해서 유일하게 발명되었다고 평가하는 것은 무리가 있다. 이 전시는 1980년대를 기점으로 1990년대 본격화된 한국 현대미술의 새로운 모색의 과정에서 이루어진 시도이다. 따라서 이 전시는 90년대 한국미술계의 논의 중 근대성과 시각성 논의, 산업사회 및 소비문화에 대한 재인식, 순수 예술과 대중문화의 대결 등과 긴밀하게 연결된다.

'일상'은 1980년대 현실과 발언의 문제의식과 그들의 결과물 중 하나인, 『시각과 언어 1-산업사회와 미술』과 『시각과 언어 2 -현대미술과 비평』과 조응한다. 첫 번째 책인 『시각과 언어 1』은 부제가 암시하듯이, 산업사회 속에서 이미지와 미술의 위치를 점검한다. 고급예술이라고 칭해지는 미술을 산업사회의 문화 구성요소로 파악하고, 제도비판, 재현의 문제, 이미지 정치학 등에 대한 논의들을 소개한다. 이러한 관점은 1960년 이후 서구 비판이론의 직접적인 영향 관계 속에서 한국의 동시대 시각문화의 현재를 탐색하고자 했던 시도이다. 두 번째로 나온 『시각과 언어 2』는 미술 비평을 중심으로 한국 현대 미술담론을 문제시하고자 기획되었다. 1970년대 한국 미술 비평에 대한 반성에서 시작하여 신문, 잡지, 카탈로그 등 비평장에 대한 논의에 이르기까지 한국 현대미술 담론이 형성되고 유통되는 상황에 대한 비판적 논의를 수록하고 있다. 이 두 책에서 시각문화는 아카데미즘에 갇혀 있던 미술을 구출하고, 동시대 정치·사회·경제적 조건 속에서 미술을 새롭게 고안하며, 이로써 대중과 미술의

5 박찬경, 「충실한 자료, 수집광적 전시」, 《가나아트》 59호, (가나아트갤러리, 1997.12), pp.94-95, p.94

6 기혜경, 『이미지 시대의 매체 vs 미디어: 민중미술, (포스트)모더니즘, 신세대 미술의 예술적 실천』, (현실문화, 2018), pp.168-169

새로운 관계를 모색하고자 사용된 개념이다.

또한 '일상'은 1989년 설립된 '미술비평연구회'와 직접 연결된다. 87체제와 냉전 이데올로기의 해체의 과정에서 새로운 미술 운동과 이론을 정립하고자 했던 미술비평연구회는 미술사 연구, 미술제도 및 정책연구, 시각 매체 및 대중문화(대중시각매체) 연구, 미학 및 미술비평연구 등 4개의 분과를 두고, 동시대 시각문화와 한국 현대미술의 동시대성에 관해서 탐구하고자 했다.[7] 이 전시의 핵심 기획자인 김진송, 목수현, 최범은 미술비평연구회의 구성원으로서, 김진송과 목수현은 미술사 분과에서, 최범은 시각매체 및 대중문화 분과에서 활동했다.[8] 미술사 분과는 폭넓게 근대미술과 근대성 논의를 재고찰했으며, 시각매체 및 대중문화 분과의 경우, 상품 미학 및 매체 이론 등에 집중했다. 기획자들의 이러한 지적 배경은 '일상'을 가능하게 하는 토대로 작동했다.

한편, 1990년대 초반부터 전시는 미술 지식 생산의 다른 모델로써 자각되기 시작했다. 이러한 자각은 기존 미술계의 구성원인 작가와 평론가에서도 일어났으며, 새로운 직종으로 부상된 큐레이터를 통해서도 인식되었다. 이들은 한국 사회의 정치 문화적 변동과 새로운 매체의 등장 속에서 작품에 국한되지 않고 전시라는 매체를 통해서 의미를 발생시킬 수 있는 가능성을 실험했다. 이러한 특성을 보여주는 전시들은 도시화, 소비문화, 미디어와 테크놀로지 환경 등에 대해 집중했으며, 기획자와 작가 사이의 토론과 협업 과정을 통해서 전시를 다르게 구축하고자 했다.[9]

'일상'과 구체적으로 비교될 수 있는 전시는 '압구정동: 유토피아/디스토피아'(이하 '압구정동')이다. '압구정동' 역시 기획자 김진송이 직간접적으로 관여했던 '현실문화연구'에서 기획되었다.[10] 이 전시는 압구정동을 하나의 현장 연구의 대상으로 삼고, 인류학자, 도시사회학자, 문화연구자 등과 더불어 작가들의 연구와 그 결과물을 전시했다. '일상'과 '압구정동'은 모두 시각문화를 중심으로 문화적 현상을 살펴본다는 점에서 문제의식은 공유하지만, '압구정동'이 작가의 연구로 이루어진 프로덕션형 작품 발표 전시라고 한다면, '일상'의 경우, 기획자로 분한 연구자의 연구 결과물 전시라는 점에서 큰 차이를 보인다. 그러나 '일상'을 단순한 아카이브

---

7 기혜경, 「문화변동기의 미술비평: 미술비평연구회('89-93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 제25집, (한국근현대미술사학회, 2013), pp.111-143

8 이와 같은 사실은 2020년 3월 6일 이루어진 최범과의 인터뷰와 2020년 3월 21일 이루어진 김진송과의 인터뷰에서 알 수 있었다.

9 대표적 전시로는 'Mixed-Media: 문화와 삶의 해석' (금호미술관, 1990.5.9-6.19), '쑈쑈쑈' (스페이스오존, 1992.5.6-5.30), '메이드인코리아' (소나무갤러리·토탈미술관, 1991.8.23-8.29), '도시 대중 문화' (덕원미술관, 1992.6.17-6.23), '압구정동: 유토피아/디스토피아' (갤러리아백화점 미술관, 1992.12.12-12.31), '이런미술 1-설거지' (금호갤러리, 1994.5.24-6.1), '이런미술 2-노스탤지어' (금호갤러리,1994.6.3-6.12), '집단정신' (덕원갤러리, 1995.2.4-2.20) 등을 언급할 수 있다. 90년대 초반 전시에 대한 간략한 논의는 다음 글을 참고하시오. 김장언, 「3개의 전시, 3개의 키워드 _ 매체, 시스템, 정보」, 『다시, 바로, 함께, 한국미술 세미나 자료집』, (예술경영지원센터, 2018), p.27

10 곽현지, 「'압구정동 유토피아/디스토피아'(전시, 1992)에 대한 연구」, 석사학위논문, (홍익대학교, 2020), pp.57-105

전시로 국한해 이야기하는 것은 무리이다. 왜냐하면 기획자가 밝히고 있듯이 온전하게 연출된 하나의 극장으로써 전시를 모색했다는 점에서 이 전시는 시대에 관한 문화사적 전시라고 할 수 있기 때문이다.

4. 전시의 배경과 평가: 디자인계

디자인계는 '일상'을 디자인 혹은 디자인과 미술이 결합한 전시로 적극적으로 수용한다. 미술계가 이 전시의 중요성은 인정하면서도, 그에 대한 논의를 본격적으로 수행하지 않는다면, 디자인계에서는 이미 이 전시를 디자인 연구 및 전시의 분기점으로 인식하고, 연구를 시행했다.

강현주는 이 전시를 한국 근현대기 일상문화와 시각문화에 대한 사회문화적 접근을 시도한 전시로 파악하면서 한국디자인 연구의 사회사적 접근의 예로 들었다.[11] 안주미, 최익서는 전시를 중심으로 하는 한국 디자인 정체성 논의를 살펴보면서, 이 전시를 "미술의 미학적 범주와 역사의 사회사적 범주, 그 점이지대에 존재하는 문화로서의 디자인에 대한 인식을 이야기"하는 전시로 파악했다.[12]

이 지점에서 디자인계가 유독 이 전시를 주목하는 배경과 이유를 살펴보는 것은 중요하다. 왜냐하면 디자인계는 '일상'을 2000년대 이후 디자인 역사를 재고찰하고 디자인을 전시하는 데 있어서 새로운 가능성을 제공하는 징후적 사건으로 인식하기 때문이다. 이에 대해서 디자인 전시 유형에 대한 비판과 디자인 담론에 대한 비판으로 나누어 설명한다.

'일상'은 한국디자인 전시의 유형학적 측면에서 과거와의 단절을 예견한다. 이 전시가 디자인 전시라고 한다면, '일상' 이전까지 디자인 전시는 미술과 산업의 이분법 속에서 예술가로서 디자이너의 작품을 발표하거나, 디자이너로서 상품의 새로운 디자인을 발표하는 형식이었다. 전시가 이루어지는 장소 역시, 전자의 경우 미술관이나 갤러리에서 수행된다고 한다면, 후자의 경우 한국디자인포장센터(현 한국디자인진흥원)에서 1978년 확장 개관한 상설 전시장을 통해서 본격적으로 이루어졌다. 디자인 교육은 미술대학에서 이루어지고, 디자인 정책은 상공부(현 산업통상자원부)에서 이루어지는 이원적 구조 속에서 발생하는 분열적 전시 유형이다. 분열적이라고 말하는 이유는 예술로서 디자인과 상품으로서 디자인의 충돌은 그것이 보여지는 장소의 전시 유형, 즉 박물관 및 미술관형 전시 유형과 박람회형 전시 유형의 충돌로 볼 수 있기 때문이다.[13] 그러나 이 두 가지 유형의 전시 모두, 디자인의 결과물에 집중한다는

11 강현주, 「사회사적 디자인사 연구를 위한 방법론 모색」, 『디자인학연구』, Vol.18 No.2, (한국디자인학회, 2005), pp.233-242, pp.237-238

12 안주미 외, 「한국 디자인 정체성 논의의 향방」, 『디자인학연구』, Vol.25 No.1, (한국디자인학회, 2012), pp.25-35, p.34

13 분열적 징후의 초기 모습은 대한민국상공미술전람회의 탄생과정에서도 살펴 볼 수 있다. 대한민국미술전람회의 공예부에서 다루어진 응용미술부분은 공예를 포함한 응용미술계의 내부의 목소리 보다 상공부의 수출진흥정책의 일환으로써 전략적으로 기획되고 진행된다. 김종균, 「한국디자인공모전의 태동과 역할」, 『디자인연구』, Vol.28 No.3, (한국디자인학회, 2015), pp.203-217

점에서 오브제 중심의 전시라고 말할 수 있다. 그러나 '일상'을 통해서 맥락 중심의 전시가 가능하다는 것을 발견했다는 것은 디자인을 전시하는 데 있어서 새로운 인식의 전환을 불러일으킨다. 디자인이 예술이냐 상품이냐라는 원론적인 논의를 탈각시키고, 디자인을 하나의 문화적 대상으로 전시할 수 있는 가능성을 열기 때문이다. 본격적 시도는 1999년 11월 11일 예술의 전당 예술자료관 1층에 만들어진 디자인 전용 미술관인 한가람디자인미술관이 설립되면서 본격적으로 이루어졌다고 말할 수 있다.[14]

담론적인 측면에서 다음과 같은 두 가지 특이점이 있다. 하나는 1990년대 디자인계에서 부각된 세계화, 포스트모더니즘 및 한국적 디자인 담론이며, 다른 하나는 '시각문화' 개념의 등장이다. 1990년대 한국 사회는 세계화에 본격적으로 진입하기 시작했으며, 경제적인 측면에서 이것은 자유무역의 확대에 따른 지구라는 거대한 단일 시장에서 국가의 보호장치 없이 경쟁해야 한다는 것을 의미했다. 이 지점에서 산업을 견인할 새로운 대상으로 디자인은 다시 주목되었으며, 한국적 디자인은 이 난국을 헤쳐나갈 수 있는 중요한 개념이자 산업 분야로 인식되었다. 한편, 포스트모더니즘 디자인은 최신 디자인 트랜드의 하나로서 등장하기 시작한다.[15] 세계화의 배경 속에서 보편적인 것으로서 포스트모더니즘 디자인과 특수한 것으로서 한국적 디자인에 대한 논의는 모두 새로운 시대의 산업의 동력으로써 작동한다. 따라서 지구적인 것과 지역적인 것의 화합은 산업에 종속된 디자인을 통해 세계화라는 도전과 모험 속에서 상상되고 발명되며 화해한다.

1990년대 디자인에 있어서 세계화와 한국성에 대한 비판적 논의는 '일상' 이전에 《월간 디자인》을 통해서 지면상으로 이루어졌다.[16] 최범의 기획에 의해서 이루어진 「세계화에 앞서 규명되어야 할 한국적 디자인」이라는 제호의 특집은 과거 한국적 디자인의 복고주의적 태도를 비판하고, 전통에 대한 동시대적 인식을 요청하는 것이었다.[17] 이 특집에서 주목할 만한 것은 권혁수, 김진송, 최범에 의해서 진행된 좌담이다. 이들은 전통이라는 헤게모니를 해체하고, 동시대적 삶의 형식으로써 지금의 디자인을

14 디자인 정책으로써 한국디자인포장센터에 대한 연구는 김종균(2007)에 의해서 이루어졌으나, 이곳에서 이루어진 전시에 관한 본격적인 연구는 찾아보기 어렵다. 한가람 디자인 미술관의 전시에 관한 연구는 다음 논문에 자세히 설명되어 있다. 윤여울 외, 「2000년 이후 국내 디자인 미술관의 디자인 전시 특징」, 『디자인학연구』, Vol.31 No.1, (한국디자인학회, 2018), pp.225-235

15 김종균은 90년대 한국 디자인계에서 포스트모더니즘은 "담론의 대상으로 논의되기보다 양식의 하나로 소개되면서, 최신 유행제품, 해외수출 유망 스타일 등과 같은 형식"으로 전개되었고, 세계화 시대의 국제 경쟁력 확보를 위한 산업자원으로 수용되었다고 비판한다. 김종균, 『한국의 디자인』, (안그라픽스, 2013), pp.324-325

16 전통과 현대 그리고 국제화에 대한 논의는 《월간 디자인》을 중심으로 90년대 집중적으로 다루어졌다. 대표적으로 아래의 좌담과 글을 참고하시오. 최범, 「국제화 바람 속의 디자인 논리」, 《월간 디자인》 9월호, (디자인하우스, 1994), pp.164-166. 월간디자인 편집부, 「국제화 시대의 민족문화와 디자인(1)」, 《월간 디자인》 10월호, (디자인하우스, 1994), pp.176-181, 최범, 「디자인과 역사인식」, 《월간 디자인》 8월호, (디자인하우스, 1995), pp.184-187

17 월간디자인 편집부, 「특집: 세계화에 앞서 규명되어야 할 한국적 디자인」, 《월간 디자인》 2월호, (디자인하우스, 1995), pp.178-199

모색하는 것을 요청하고 있다. 이 논의는 디자인을 담론의 대상으로 상정하고, 한국과 세계라는 시간과 공간 속에 비판적으로 위치 지우고자 한다. 이 시도는 산업 논리 속에서 혹은 예술 논리 속에서 공회전하던 디자인에 대한 논의 방식을 탈각시키며, 디자인을 비판적 혹은 사회학적 대상의 하나로 고찰할 수 있는 가능성을 열기 때문이다.

또 다른 담론의 지평은 '시각문화'라는 개념에 대한 디자인의 인식이다. 한국미술계에서 '미술'을 '시각문화'라는 용어로 대체하고자 하는 욕망은 1980년대 현실과 발언에서부터 발견할 수 있는데, 그것은 (순수) 미술이라는 용어를 아카데미즘에 기인한 고답적 미술로 인식하고, 변화되는 문화 및 매체 환경 속에서 기존 미술 개념의 패기와 새로운 미술 개념의 발명과 적용을 모색하기 위해서 적극적으로 수용되었다.

한편 한국 디자인계에서 시각문화는 시각디자인의 영역으로 오해될 수 있는 것임에도 불구하고, 디자인을 미술과 산업의 하위 분야가 아니라 물질문화를 포함한 독립된 문화적 대상으로 인식하게 하는 중요한 개념적 틀로 부상되기 시작했다.[18] 문화로서 디자인에 대한 인식은 후기구조주의, 프랑크푸르트학파의 비판이론 및 문화연구 등에 대한 디자인계의 학습을 통해서 이미 발아되고 있었다고 말할 수 있지만, '일상'의 개최를 통해서 전시로서 그 가능성을 디자인계가 본격적으로 자각했다고 말할 수 있다. 디자인에 대한 이러한 성찰적 자각과 선언은 이후, 최범에 의해서 기획된 디자인 미술관의 개관전 '디자인 발견: 일상 속의 디자인 문화'(디자인 미술관, 1999.11.11–2000.1.20), 김상규에 의해서 광주디자인비엔날레 2005의 특별전으로 기획된 '한국의 디자인: 산업 문화 역사' (광주김대중컨벤션센터, 2005.10.18–11.3) 등으로 확인할 수 있다.

5. 현대성의 경험: 국가와 개인 그리고 시각문화

'일상'에서 현대는 'Modern'의 번역어로 사용되었다. 이것은 다분히 의도적인데, 저자는 기획의 글에서 "해방은 새로운 현대의 시작을 의미한다"고 밝히고 있다. 이 서술은 중의적이다. 왜냐하면, 이 문장은 일면 새롭게 현대가 시작되었다고 이해될 수도 있으며, 다르게는 해방 이전에 어떤 현대가 있었으며, 해방과 더불어 다른 현대가 출발한다고 해석할 수 있기 때문이다. 전자의 경우 현대의 기점은 해방과 더불어 시작되었다는 것을 일컫는 것이고, 후자의 경우 해방과 더불어 다른 현대, 즉 2차 현대성의 경험이 시작되었다고 이해될 수도 있다.

새로움과 현대의 연결은 보들레르(Baudelaire)에게 기인할 것이지만, 기획자가 인식하는 현대의 개념은 단순히 새로움에 머무는 것은 아니다. 그는 현대가 특정한 역사 속에서 발전해온 특정한 삶의 방식으로 정의한다. 그리고 현대성이 서구적

18 김민수의 『21세기 디자인 문화탐사』, (솔, 1997)는 디자인을 문화로 인식하는 대표적 90년대 저서 중 하나이다. 이후, 유사한 관점은 《디자인문화비평》 디자인문화실험실, (안그라픽스, 1999–2002), 《디자인 | 텍스트》, (홍디자인, 1999–2001) 등 과 같은 무크지를 통해서 활발히 이루어졌다.

인식체계 속에서 발전해온 지식체계라고 한다면, 현대는 이러한 지적 배경 속에서 서구인들이 살아가는 삶의 방식 혹은 삶의 변화를 지칭하기 위한 용어일 뿐이라고 설명하고 있다.[19]

위와 같은 설명에서 알 수 있듯이 기획자는 의도적으로 한국적 의미에서 현대, 즉 새로운 삶의 양식으로서 한국적 현대를 탐구하고, 이로써 한국적 의미에서 현대성을 추적하고 있다. 그러나 기획자는 엄격하게 근대와 현대의 의미를 구분하여 사용하지 않는다. 왜냐하면, 기획의 글 중간에 "우리나라처럼 서구의 근대적 개념을 받아들인 나라에서", "서구에서 근대는 시민의식, 즉 합리주의적 이성을 근거로 하여", "제 3세계에서 근대의 진정한 '자아'는 서구문화에 대응하는 주체로서"와 같이 서술하고 있기 때문이다.[20] 여기에서 근대는 앞서 기획자가 규정한 현대의 개념과 크게 다르지 않다. 'Modern'을 근대가 아닌 현대로 번역하여 사용하는 이유에 대해서 기획자는 구체적으로 밝히지 않는데, 그것은 전시의 구성을 통해서 유추할 수 있다. 이 전시는 해방 이후부터 50년이라는 시간의 축을 1997년이라는 '지금'의 시점까지 확장한다. 여기에서 동시대성의 개념이 등장하지만, 기획자는 'Modern'과 'Contemporary'의 상황을 '근대'와 '동시대'라는 구분으로 나누기보다 '현대'라는 용어로 통합한다. 따라서 기획자에게 있어서 'Modern'의 새로움에 대한 개념은 동시대적인 것으로까지 확장되며, 여기에서 현대라는 용어는 근대가 갖는 '이미 지난 것'의 의미를 떠나 지금까지 유효한 것으로 작동된다.

기획자가 현대성의 경험을 전시를 통해서 구축하는 방식은 두 가지로 요약될 수 있다. 하나는 과거와 현재, 혹은 전통과 서구라는 축으로 작동되는 '새로움의 경험'이며, 다른 하나는 이 과정에서 형성되는 '자아의 발견'이다. 국민국가의 성립과 더불어 경험된 새로움을 본격적으로 추적하는 이 전시에서 현대성의 경험은 국민국가 만들기 과정에서 이루어진 계몽과 계도를 통한 현대성의 경험과 자본주의 발달과 더불어 확장된 문화적 차원에서 현대성의 경험이다. 이것을 다르게 이야기하면 국가라는 제도적 차원에서 이루어진 강요된 현대성의 경험과 소비자본주의 속에서 형성된 현대성의 경험으로 나뉠 수도 있다. '일상'은 전자의 경우, 국가에 의해서 제작 유포되는 선전 및 계몽 포스터, 대한 뉴스, 국책 프로젝트 등을 통해서 보여주며, 후자의 경우, 광고 및 대중 매체를 중심으로 형성되는 소비문화 중심의 대중문화를 중심으로 구성한다.

이와 같은 시대적 증거물들 속에서 '일상'은 지속해서 한국인이라는 자기 정체성은 무엇인지에 대해서 끊임없이 질문한다. 전시를 통해서 그것을 드러내는 방식은 한 축은 한국 근현대미술사를 통해서 발견되는 작가들의 전통과 현대에 대한 분열과 탐구이며, 다른 한 축은 대중이 스스로 촬영하고 기록한 사진들이다. 작가의 반응으로서 시대의 이미지와 대중의 기록으로써 기념사진이라는 두 축은 기획자가 궁극적으로 요청하는 주체의 문제에

19 김진송, 「일상, 예술, 역사」, p.12
20 김진송, 「일상, 예술, 역사」, p.16

대한 중요한 질문을 던진다. 기획자는 시대에 대한 작가의 반응으로써 작품을 특수한 것으로 격상하지 않고, 오히려 익명의 사진가들에 의해서 촬영된 기념사진과 동등하게 위치 지운다. 기획자는 "예술에서 보여주는 현대화의 역정과 갈등은 일상의 영역에서 발견할 수 있는 시각문화에서는 더욱 두드러진다"는 설명과 더불어, 한국 사회에서 현대성은 미학적 모더니티의 결과로 이루어진 한국미술과 별개로 일상의 삶에서 더욱 가시화된다고 주장한다.[21] 이러한 경향은 대중매체 속의 다양한 시각 이미지들로 구현되기도 하지만, 그 시대를 버티고 살아온 대중들의 시각적 흔적이자 기록물인 기념사진을 통해서 궁극적으로 완성된다.

6. 대중의 시각형식으로서 키치

이 전시에서 가장 특이한 부분은 '키치화(Kitschification)'라는 것이 하나의 분야로 설정되어 있다는 것이다. 기획자가 전시를 위해서 설정한 좌표는 해방 이후 50년이라는 시간적 축에 개별 시각문화 분야로 구성된 공간적 축이다. 이 공간적 축은 미술, 광고, 사진, 영화, 만화, 건축, 패션 그리고 키치화로 구성되어 있다. 다른 분야들은 대부분 하나의 장르로서 독립된 영역이지만, 키치화는 현상을 지칭한다. 기획자는 키치라는 현상을 하나의 장르로서 격상시키고자 하는 것이다.[22]

키치(Kitsch)는 1870년대 뮌헨의 미술시장에서 유통된 저렴하고 대중적인 그림을 지칭하는 용어이지만, 1990년대 한국미술계에서 키치는 동시대 미술과 문화의 새로운 가능성을 확장할 개념어로 환영받았다. 소비산업사회로의 본격적 진입과 포스트모더니즘의 유행, 그리고 순수와 참여, 전통과 현대라는 논의에 대한 피로감은 1980년대 말부터 등장하시기 시작한 젊은 작가들에게 대중문화와 팝적인 것으로 나아가게 하는 동력을 제공했다. 대중문화에 직접 반응하고, 전통 매체를 해체하고, 새로운 매체를 적극적으로 받아들이며, 미술의 새로운 경향을 드러낸 그들의 작업을 당시 평론가와 큐레이터는 긍정하든 부정하든 '키치적 감수성'으로 평했다. 키치가 90년대라는 시공간 속에서 하나의 감수성으로 자리매김한 것이다. 이 경향은 당시 젊은 작가들뿐만 아니라, 평론가와 큐레이터에게도 한국의 동시대 시각문화의 특성을 설명해줄 개념으로 적극적으로 수용되었다.[23]

---

21 김진송, 「일상, 예술, 역사」, p.16

22 박찬경 역시 이와 유사한 관점을 피력하고 있는데, 그는 이 전시가 한국 사회에 대한 인식과 주류 미술계에 대한 비판으로써 "한국의 키치회화를 하나의 중요한 욕망 경제로서 간주하여, 독립된 섹션"으로 보여주고 있다고 말하고 있다. 그리고 김용태, 박불똥, 최정화, 이동기 등의 작품들을 "식민지-자본주의 팝"으로 지칭하면서, 이 작업들과 대중문화의 징후들을 전시 속에서 혼합하는 것이 '일상'의 주목할 만한 특징으로 설명하고 있다. 박찬경, 「충실한 자료, 수집광적 전시」, p.95

23 90년대 이와 관련된 주요 논자들은 고충환, 김현도, 백지숙 등이 있다. 그리고 오창섭은 『디자인과 키치』, (토마토출판사, 1997)를 통해서 디자인에서 키치에 대한 논의를 본격적으로 일으켰다. 이와 관련된 다음 논문을 참고하시오.
기혜경, 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『미술사연구』 제36집, (현대미술사학회, 2014), pp.65-93, 김현도, 「우리 미술과

'일상'에서 키치는 "안료와 페인트로 칠해진 엥포르멜이 반제도적인 새로운 미술로 받아들여질 때, 영화 간판은 굳건한 양식의 전형을 이루고 있었다"는 설명과 더불어, 대중의 시각문화 형식으로 발견되고, 격상된다. 기획자는 시각문화에서 현대성의 개념을 서구의 모더니즘 전통에 기반하는 것으로 국한한다면, 그것은 진보와 발전의 전형으로서 새로움을 제공하지만, 전통적인 것을 배제한다는 차원에서 비주체적 문화라고 설명한다.[24] 여기에서 발생하는 분열을 기획자는 이쾌대의 작품에서, 한홍택의 디자인에서, 김수근, 엄덕문, 김중업 등의 건축물에서 발견하지만, 그러한 분열을 익명의 이발소 그림에서 등장하는 알프스와 물레방아의 병치에서도 발견한다. 기획자에게 앞서 언급된 화가, 디자이너, 건축가의 태도와 익명의 화가의 태도, 모두 키치인 것이다.

기획자는 전통과 현대라는 두 갈등의 축에 대한 반응으로서 한국의 공식적(미술, 건축, 디자인) 역사는 대체로 실패했다고 파악한다. 1980년대 민중미술을 "주체로서 전통의 문제를 본격적으로 외연화시킨 것"으로 긍정하면서도, 해방 이후 한국에서 공식적으로 탐구된 전통과 현대의 만남은 "전사된 모방으로써 과거에 대한 콤플렉스"를 확인하게 하는 것이라고 밝히고

[그림 3] 1980년대 전시 장면 © 월간디자인

있다.[25] 이 지점에서 그가 주목하는 것은 일상의 영역에서 발견할 수 있는 시각문화의 전형적인 양식인 키치이다. 기획자는 시각문화에서의 전통과 현대의 갈등은 단순히 예술에서의 갈등과 비교할 수 없을 정도로 정치, 사회, 문화, 경제 등, 전 영역과 미세하게 연결되고 더욱 증폭되기 때문에, 시각문화는 미술이라는 예술 영역에 국한되어 살펴보는 것이 아니라, 사회 전 영역에서 살펴보는 것을 요청한다. 그리고 이러한 충돌과 갈등이 집결된 시각형식이자 대중이 스스로 만들고 즐겼던 시각형식인 이발소 그림인 키치를 긍정하고 있다.[26]

키치」, 《월간 문화예술》 8월호, (한국문화예술진흥원, 1992), http://www.arko.or.kr/zine/artspaper92_08/index9208.htm, (2020.8.26), 고충환, 「키치의 현상학 이후 – 신세대 미술의 키치읽기01, 02」, 《조선일보》, (1996.1.15-16), 백지숙, 『짬뽕: 백지숙의 문화읽기』, (푸른미디어, 1997), pp.1-307

24 김진송, 「일상, 예술, 역사」, p.10

25 김진송, 「일상, 예술, 역사」, p.16

26 자료조사연구원으로 참여한 백현주는 도록에 수록된 글을 통해서 "키치를 인간이 사물과 맺는 관계의 한 유형이라고 한다면, 그것은 삶의 방식에 다름아니며 그 관계에 변화가 일어나는 시점과 장소의 의미는 우리 삶의 근원을 설명해줄 것이다."라고 밝히고 있다. 이 서술은 키치를 통해서 한국적 시각문화의 어떤 원형을 탐구하고자 했던 전시의 의도를 파악하기에 충분하다. 백현주, 「벽장그림에서 브로마이드까지 해방 후 키치화의 변화와 그 사회적 의미」, 『일상·기억·역사 – 해방후 한국미술과 시각문화』, 광주비엔날레, (도서출판 광주비엔날레, 1997), pp.172-180, p.172

기획자의 키치에 대한 긍정적 평가는 1990년대적 상황이라고 말할 수 있다. 모더니즘과 포스트모더니즘 혹은 모더니즘과 리얼리즘이라는 대결 구도 속에서 이발소 그림으로 표상되는 키치는 단순히 조악하고 저급한 시각문화 형식이 아니라 현대성에 대한 한국적이고 주체적인 반응으로 인식될 뿐만 아니라 버내큘러한(Vernacular) 한국적 시각문화의 한 전형으로 1990년대 긍정적으로 수용되었다. 고급예술과 대중문화의 경계를 허물고 대중의 시각문화를 통해서 사회를 설명하고자 했던 기획자에게 키치는 조악함을 긍정한다는 측면에서 혁신이라는 이름의 현대 즉 서구에 대한 콤플렉스에서 자유롭고, 과거를 부정하지 않는다는 측면에서 전통에 대한 콤플렉스에서도 자유롭다. 그래서 키치 혹은 키치화는 대중이 창조하고 전유하며 즐기는 동시대 한국사회의 시각형식으로 기획자에게 인식되는 것이다.

7. 나가며

전시가 단순히 작품 발표의 장소가 아니라 의미가 생성되는 장소라는 개념은 여전히 한국 사회에서 불안정하게 인식되지만, 전시, '일상·기억·역사–해방 후 한국미술과 시각문화'는 해방 이후 50년이라는 시간이 형성한 지적 유산의 토대 아래서, 모더니즘과 리얼리즘의 대결 구도를 지나 포스트모던한 상황 속에서 지난 50년의 (시각) 문화를 검토하고 새로운 가능성을 모색하고자 했다. 한국의 1990년대라는 시대적 배경은 '일상'을 가능하게 하는 중요한 요소이다. 1990년대는 정치와 경제 분야에서 괄목할만한

[그림 4] 1990년대 전시장면 © 월간디자인

성장과 더불어 그 잉여물들이 문화적 형식으로 가시화되는 시대였으며, 세계화라는 시대적 요구는 지역적인 것과 세계적인 것, 특수한 것과 보편적인 것 사이에서 새로운 방향을 모색하는 시기이기도 했다.

1995년은 광복 50주년이 되는 해로 한국 사회의 모든 분야에서 해방 이후 반 백 년의 역사에 대한 검토와 전망을 모색하고, 한국 사회가 이루어낸 성과에 대해서 자축하는 시기였다. 그러나 1997년은 한국이 성취한 자본주의가 정점에 달했다가 다시 위기에 봉착하는 시기이기도 했다. 성취와 흥분, 좌절과 극복이라는 극단적인 분위기는 '일상'을 독특한 위치에 놓는다.

전시 공학적 측면에서 '일상'은 전시 유형을 변화시켰으며, 문화적인 것을 시각화하는 하나의 모델을 만들어 냈다. 기존의 전시가 유물과 작품이라는 오브제를 중심으로 그 대상을 감상하고 즐기는 것이라면, '일상'을 통해서 문화적 맥락은 전시의 대상으로 부상했다. 이것은 유물과 작품의 성지로서 박물관과 그 성스러운 대상을 알현하는 시간으로써 전시의 의미를

해체한다. 전시를 대상의 미적 가치를 평가하고 판단하는 장소가 아니라 역사와 문화의 맥락을 확인하고 체험하는 교육의 장이자 문화의 장으로 새롭게 규정되는 것이다.

기획 활동의 측면에서 '일상'은 미술과 디자인에서 기획 실천(Curatorial Practices)의 가능성을 확장했다. 기획자는 연구 활동과 기획 활동을 분리하지 않고, 연구의 결과가 기획과정을 통해서 전시로 구현되는 기획 실천의 방법론을 유기적으로 모색했다. 이러한 과정은 연구자로서 기획자가 연출가로 자연스럽게 변화되는 과정이며, 이를 통해서 연구자-기획자-연출가의 기획 실천은 전시라는 형식으로 완성된다. '일상'은 1990년대 한국의 상황에서 선구적 모델을 실험했다고 할 수 있다.

20여 년이 지난 시점에서 지금의 전시 문화를 살펴본다면, '일상'이 보여주었던 전시 모델과 기획 실천의 도전은 격세지감을 불러일으킨다. 지식생산 모델로써 전시는 문화 산업 구조 내부에서 상품생산 모델로써 다른 위상을 갖게 되며, 전시 공학의 고도화는 전시를 사유와 교육의 장소가 아니라 오락과 여흥의 장소로 변화시키고 있다. 지금의 상황에서 '일상'을 다시 검토하는 것은 한국의 전시 문화를 재고찰하는 데 많은 시사점을 제공해 준다.

참고문헌

- 기혜경, (2018), 『이미지 시대의 매체 vs 미디어: 민중미술, (포스트)모더니즘, 신세대 미술의 예술적 실천』, 현실문화
- 광주디자인비엔날레 편집부, (2005), 『한국의 디자인-산업 문화 역사』, 시지락
- 광주비엔날레 편집부, (1997), 『일상·기억·역사-해방후 한국미술과 시각문화』, 도서출판 광주비엔날레
- 김민수, (1997), 『21세기 디자인 문화탐사』, 솔
- 김종균, (2013), 『한국의 디자인』, 안그라픽스
- 김진송, (1997), 「일상, 예술, 역사」, 『일상·기억·역사-해방후 한국미술과 시각문화』, 도서출판 광주비엔날레
- 백지숙, (1997), 『짬뽕: 백지숙의 문화읽기』, 푸른미디어
- 백현주, (1997), 「벽장그림에서 브로마이드까지-해방 후 키치화의 변화와 그 사회적 의미」, 『일상·기억·역사-해방후 한국미술과 시각문화』, 도서출판 광주비엔날레
- 성완경 편, (1985), 『시각과 언어-2 현대미술과 비평』, 열화당
- 오창섭, (1997), 『디자인과 키치』, 토마토출판사
- 최민, 성완경 편, (1982), 『시각과 언어 1-산업사회와 미술』, 열화당
- Paul O'Neill, (2010), "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", in *The Biennial Reader*, Elena Filipovic et al (ed.), Osfildern: Hatje Cantz
- 강현주, (2005), 「사회사적 디자인사 연구를 위한 방법론 모색」, 『디자인학연구』, Vol.18 No.2, 한국디자인학회
- 기혜경, (2013), 「문화변동기의 미술비평: 미술비평연구회('89-'93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 제25집,

한국근현대미술사학회
- 기혜경, (2014), 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『미술사연구』 제36집, 현대미술사학회
- 김종균, (2007), 「우리나라 디자인진흥체제의 제문제」, 『디자인연구』, Vol.20 No.4, 한국디자인학회
- 김종균, (2015), 「한국디자인공모전의 태동과 역할」, 『디자인연구』, Vol.28 No.3, 한국디자인학회
- 안주미 외, (2012), 「한국 디자인 정체성 논의의 향방」, 『디자인학연구』, Vol.25 No.1, 한국디자인학회
- 윤여울 외, (2018), 「2000년 이후 국내 디자인 미술관의 디자인 전시 특징」, 『디자인학연구』, Vol.31 No.1, 한국디자인학회
- 곽현지, (2020), 「'압구정동 유토피아/디스토피아'(전시, 1992)에 대한 연구」, 석사학위논문, 홍익대학교
- 김현도, (1992), 「우리 미술과 키치」, 《월간 문화예술》 8월호, 한국문화예술진흥원
- 박찬경, (1997.12), 「충실한 자료, 수집광적 전시」, 《가나아트》 59호, 가나아트갤러리
- 월간디자인 편집부, (1994), 「국제화 시대의 민족문화와 디자인(1)」, 《월간 디자인》 10월호, 디자인하우스
- 월간디자인 편집부, (1995), 「특집: 세계화에 앞서 규명되어야 할 한국적 디자인」, 《월간 디자인》 2월호, 디자인하우스
- 월간디자인 편집부, (1997), 「디자이너가 볼 만한 광주 비엔날레 특별전 '일상·기억·역사 –해방 후 한국미술과 시각문화'전」, 《월간 디자인》 10월호, 디자인하우스
- 최범, (1994), 「국제화 바람 속의 디자인 논리」, 《월간 디자인》 9월호
- 최범, (1995), 「디자인과 역사인식」, 《월간 디자인》 8월호, 디자인하우스
- 고충환, (1996.1.15–16), 「키치의 현상학 이후–신세대 미술의 키치읽기01, 02」, 《조선일보》
- 노형석, (1997.9.5), 「광주비엔날레 해방이후 시각문화의 파노라마」, 《한겨레 신문》
- 김장언, (2018), 「3개의 전시, 3개의 키워드 _ 매체, 시스템, 정보」, 『다시, 바로, 함께, 한국미술 세미나 자료집』, 한국예술경영지원센터
- 디자인미술관추진위원회, (1999), 『디자인 발견–일상 속의 디자인 문화』, 디자인미술관
- Musée national des Arts et Traditions populaires (Paris), (2020.4.10), https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_national_des_Arts_et_Traditions_populaires_(Paris)

그림 차례

- [그림1] 전시 전경 © 월간디자인
- [그림2] 전시에 복원된 1960년대 이동 사진관–백조호 모습 © 월간디자인
- [그림3] 1980년대 전시 장면 © 월간디자인
- [그림4] 1990년대 전시장면 © 월간디자인