

I. 머리글

‘리얼리티(reality)’를 반영하는 또 하나의 리얼리티를 만드는 것이 ‘미술’이라는 관행이라고 볼 때, ‘리얼리티’ 또는 우리말로 ‘사실성(事實性)’의 문제는 미술의 영원한 과제인 셈이며, 따라서, 미술의 역사는 사실성에 대한 담론의 역사에 다름 아니다.¹⁾ 시각적으로 인지된 현실을 충실하게 기록하는 것을 목표로 해 온 구상미술에서 사실성의 문제가 논의의 초점이 되어 온 것은 당연한 일이지만, 추상미술에서도 사실성의 담론은 여전히 주요 사안일 뿐 아니라 그것이 또 다른 국면으로 전개되기까지 한다. 시각적 현실 자체가 부정되고 관념의 세계와 같은 또 다른 현실을 지향하게 되면서 ‘시각적 현실을 어떻게 재현하는가’에서 ‘어떤 것이 참 현실인가’로 관심의 초점이 옮겨지는 것이다.

사실성에 대한 상반된 견해들이 가장 다양하게 생산되는 것은 구상미술이나 추상미술 중 어느 한 쪽이 지배하는 때 보다 그 둘이 첨예하게 부딪치는 시점인 것은 쉽게 짐작할 수 있다. 우리 현대 미술사에서 그 둘이 교차하는 시기에 ‘사실성’의 문제가 미술 담론의 표면으로 떠오르는 것을 목격할 수 있다. 우리 현대미술의 역사를 개괄하면 이런 시기가 두 번은 것으로 보인다. 한번은 1950년대 말 경으로 ‘앵포르멜’이라는 서구의 추상미술이 소개되어 일제 이후 지속된 형상묘사 위주의 ‘양화’ 전통과 부딪친 때이다. 그리고 또 한번은 소위 한국적 추상미술로 추앙된 단색화²⁾에 대하여 젊은 작가들이 극사실화³⁾를 들고 나온 1970년대 후반(後半)이다. 나는 바로 이 시기를 주목하는데, 그것은 우선 단색화와 극사실화가 각각 외견상 추상과 구상의 극이기 때문이다. 또한, 한국 현대미술사에서 거의 논외로 제쳐져 온 영역을 되살려내야 한다는 의무감 때문이기도 하다. 여기서 시각의 초점을 단색화가 아니라 극사실화에 맞추는 것 역시 역사의 변방을 조명하기 위해서이기도 하지만, 무엇보다도 그것이 시각적 사실을 충실히 묘사한다는 일반적인 의미의 ‘사실성’을 기법면에서 극단으로 이끌고 간 경향이기 때문이다.

그러나 이 글의 목적은 그런 사실성을 단지 분석하고 기술하는 데 있는 것이 아니며, 그것

1) 영어에서의 ‘reality’는 우리말로 ‘사실(事實)’, ‘현실’, 또는 그 모두를 의미하며, 때에 따라서는 ‘사실성(actuality)’ 이나 ‘현실성’의 의미를 겸한다. 내가 이 논문에서 사실, 현실, 사실성, 리얼리티 등의 용어를 혼용하는 것은 이들 각각의 의미의 차이들과 음운적 효과들을 적절하게 살리기 위한 것이므로 문맥에 따라 융통성있게 이해되어야 할 것이다.

2) ‘단색화’, ‘모노크롬 회화’, ‘한국적 미니멀리즘’ 등으로 불리는 이 경향을 한국적 아이덴티티를 가진 추상미술로 보는 기존의 해석에 대해서는 최근에 많은 반론의 목소리가 들린다. 특히 일본 ‘모노하(物波)’나 미국 미니멀리즘과의 유사성과 변별성에 대한 검증으로부터 민족주의적 해석의 난점에 대한 반성적 성찰에 이르기까지 여러 난제가 얽혀 있다.

3) 이 경향은 주로 ‘하이퍼리얼리즘’으로 주로 불리지만 그것과는 매우 다른 여러 측면들을 내포하므로 여기서는 그 용어를 쓰지 않기로 한다. 대신 가능한 객관적이고 중성적인 용어로서, 시각적 사실을 정밀하게 묘사한다는 기법상의 특성을 지칭하는 ‘극사실화’라는 말을 사용하고자 한다.

에 내포된 상반된 담론들을 추적하는데 있다. 외견상 시각적 사실의 충실한 기록으로 보이는 화면에서 그것과 다른 또는 상반되는 국면들을 찾아냄으로써 그것이 ‘사실적인 양식’이 아니라 ‘사실성에 대한 담론들의 얽힘’이라는 점을 밝히고자 하는 것이다. 이것은 모든 다른 경향들과 마찬가지로 극사실화도 완결된 형식이라기보다 그것이 생산된 문맥을 투영하는 ‘기호’라는 사실을 드러내기 위함인데, 이렇게 미술작품을 일종의 기호로 접근하게 되면 ‘역사주의(historicism)’적 해석이 제쳐 놓았던 것을 되살려내게 된다.

극사실화에 대한 많지 않은 자료들 중에서도 그것에 가장 진지하게 접근한 예는 김복영의 두 글이다. 1988년에 「선미술」에 실린 “새로운 사실주의”와 1994년에 가인화랑의 극사실화 전시 카탈록에 실린 “70-80년대 새로운 감수성의 실험과 ‘물상회화(物象繪畫)’: 표상의 기원을 찾아서”는, 그의 말처럼, 극사실화의 ‘계보’와 ‘기원’을 밝히는 역사주의적 해석의 전형이다.⁴⁾ ‘새로운 사실주의’라는 말을 통해 그는 우선 극사실화가 사실주의 족보에 있으면서도 근대적 사실주의에서 진일보한 것으로 보고,⁵⁾ 그 후 새로운 ‘형상화 경향의 모태’로 보았다.⁶⁾ 이와같은 해석은 근대적 사실주의, 극사실화, 민중미술, 포스트모더니즘에 이르는 형상화의 계보를 전제로 한 것이다. 한편, 그는 시기적으로 가장 가까우면서 외견상으로는 상반되는 경향인 단색화에서도 극사실화의 유전자를 찾아낸다. ‘행위’를 강조하는 박서보, 이우환 류와 ‘이미지’를 관념화한 김창렬 류라는 두 혈통 중 후자를 잇고 있다는 것이다. 박서보 류에 비해 열성인자로 머물러 온 이 유전자에서 관념성이 배제되고 즉물성이라는 형질로 나타난 것이 극사실화이며, 이를 계기로 1970년대의 단색화에서 1980년대의 민중미술로의 발전이 이루어졌다는 것이다.⁷⁾ 그에 의하면 이와같은 과정은 ‘반립과 창조의 의지’에 근거한 ‘필연적인’ 과정이다.⁸⁾

이와같이 역사적 진화의 필연성을 전제로 한 혈통 찾기는 모더니즘의 전형적인 논리 전개 방식으로 우리 현대미술사에 대한 대부분의 기술도 이것에서 벗어나지 않는다. 나는 이러한 진화의 논리를 벗어남으로써 수직의 선으로 뽑아낸 통시적 역사에서 제외되었던 것들에 눈길을 주고자 한다. 나는 1975년대 중엽부터 1980년대초에 이르는 시기를 옆으로 잘라 수평의 단면을 봄으로써 역사에 너비를 주고자 한다. 그 속에는 하나가 아닌 수많은 색깔의 유전자들과 그들 간의 관계, 그리고 주변의 환경적 요인들로 이루어진 다양한 무늬들이 보이게 될 것이다. 극사실화는 그것을 바라보는 하나의 창문이다. 그것은 추상에서 구상으로 넘어가는 흐름 속의 한 과도기가 아니라 추상과 구상 또는 그 외의 여러 논의들이 교차하는

4) 김복영, “새로운 寫實主義” 「선미술」, 1980년 가을, 87-93; 김복영, “70-80년대 새로운 감수성의 실험과 <물상회화(物象繪畫)>: 표상의 기원을 찾아서”, 「한국현대미술-형상: 1978-84」, 1994, 가인화랑(전시도록), 75-92.

이들 글의 곳곳에서 ‘기원’, ‘연원’, ‘원형’ 또는 ‘계보’ 등의 용어가 실제로 사용되고 있다.

5) 그는 특히 극사실 회화가 근대적 사실주의를 넘어 선 국면을 주로 주관을 배제한 채 대상에 접근하는 ‘중성적’ 태도, 경험에 근거한 종합적 의식이 아닌 ‘분석적’ 인식, 그리고 원근법과 같은 ‘방법’으로서의 일루전이 아닌 ‘사실’로서의 일루전에서 찾았다: 김복영 (1988), 88-90.

6) 김복영(1994), 77.

7) 예컨대 그는, 극사실작가들이 “70년대에 주류를 이루어 온 ‘탈 이미지즘적 평면’을 완전히 이탈하여...‘현실’의 즉자적 사태에 직면하고자 한다” 등의 말로 이와같은 입장을 표명하였다: 앞 글, 78.

8) 앞 글, 79, 82.

담론의 장이다. 그것은 특정한 시대와 사회라는 문맥을 투영하는 특정한 기호인 것인데, 나는 그 기호에 투영된 여러 담론들을 검토함으로써 그 기호의 의미를 ‘사실성’이라는 축을 중심으로 구성해보고자 한다.

II. 극사실화에 대한 기존의 해석

극사실화가 등장한 1970년대 중엽은 근대화를 향한 기획이 한창 진행 중인 시기로 해방 이후 우리의 역사를 추진해 온 ‘민족주의’ 이데올로기가 여전히 모든 영역에서 절대적인 윤리와 같이 요구되던 시기였다. 미술도 예외가 아니어서 ‘한국적인 것’이 미덕이 되었고, ‘사실성’의 문제도 ‘한국성’이라는 문제와 불가분리의 것으로 인식되었다. 우리만의 독자적인 현실을 얼마나 충실히 반영하는가, 그 현실을 옮겨 놓는 방법이 우리만의 독특한 방법인가 등이 ‘사실성’을 평가하는 잣대에 이미 내장되어 있었던 것이다,

1. 1970년대 중엽-1980년대 초 미술의 상황과 극사실화의 전개

우리나라의 1970년대를 묘사하기에 가장 적절한 두 어휘는 군부독재와 독점자본이다. 이들은 당대 사회를 이루는 동전의 양면으로 서로에게 필수 불가결한 조건이자 상호 보충적인 상승 요소였다. 따라서, 유신체제나 빈부격차와 같은 문제에 항거하는 지하운동이 끊이지 않고 때로는 노골적인 시위로 불거져 나왔음에도 불구하고 겉으로는 대체로 안정된 모습을 유지하고 있었다. 그것은 무엇보다도 강력한 공안정치 때문이지만 한편으로는 6.25 이후 지상 과제였던 경제복구의 과정이 성장의 단계로 접어들면서 보수 성향의 중산층이 증가하게 되었기 때문이기도 하다.

이런 환경은 미술의 증후로도 드러나게 되었는데, 우선 중산층 이상의 인구가 증가함에 따라 미술품 수요가 늘어나게 되었다. 또한 「공간」이나 「계간미술」 등의 미술전문지가 창간되고⁹⁾ 단행본이나 화집, 또는 미술이론서 등 미술출판이 활성화되며, 외국미술전의 국내 유치나 우리 작가들의 국제전 진출도 활기를 띠게 되었다. 그 중 가장 특기할 사항은 미술품의 매매를 담당하는 상업화랑의 등장으로 작가, 화랑, 감상자에 이르는 자본주의적 유통구조가 형성되기 시작하였다는 점이다.¹⁰⁾ 그러나 대부분이 문화적인 취향을 형성할 기회가 없이 경제활동에만 몰두해 온 당대의 부유층에게 있어, 미술품을 구입하는 주요 계기는 순수한 예술적 가치라기 보다 투자가치 또는 기껏해야 장식적 효과나 부의 과시 등에 있었다. 당대의 ‘미술 붐’은 이런 상업주의가 동인이 된 것이다.¹¹⁾

이와같이 1961년 5.16 군사혁명 이후 10여년을 지속해 온 독재정권에 의해 추진된 경제 부흥에 가장 적절하게 부합하는 당대 미술로 떠오른 것은 단색화였다. 이미 1960년대 말부터 팝 아트나 옹 아트, 또는 개념미술과 퍼포먼스 등 서구 경향이 수용되면서 앵포르멜 미술에 대한 대안이 모색되어 왔으나 단색화와 같이 예술적 가치 면에서도 인정받고 상업적으로도 성공한 유례는 없었다. 그것은 우선 단색화가 민족주의라는 당대의 주류 이데올로기에 부합

9) 「공간」은 1966년에, 「계간미술」은 1976년에 창간되었다.

10) 본격적인 상업화랑의 효시인 현대화랑은 1970년에 문을 열었다.

11) 이경성, “풍요 속에 이루어진 조용한 변혁: 70년대 미술계의 흐름”, 「계간미술」, 1979년 겨울, 59 참조.

되는데 적절한 조건을 갖추고 있었기 때문인 것으로 보인다. 예컨대 무위적인 것으로 보이는 행위의 흔적으로 뒤덮인 화면은 문인화 전통의 연장선 상에 있는 것으로, 또한 중간톤의 은은한 단색조는 백자나 토담의 색깔로 풀이하기에 적합하였다.¹²⁾ 단색화는 미국의 추상표현주의와도 다르고 일본의 모노하와도 다른 ‘우리만의’ 것이라고 주장할 근거를 많이 담고 있었던 것이다.

한편 올 오버의 추상양식이라는 추상미술 중에서도 가장 최신의 스타일에 상응하는 단색화는 정치, 경제, 문화 모든 면에서 현대화를 지향한 당대의 요구에도 부합되는 것이었다. 그런 소위 ‘현대적인’ 외양은 1970년대초부터 중산층의 주요 주거지로 떠오른 아파트와 같은 현대 건축물에서 장식적 효과를 십분 발휘하였다. 이런 점에서 보면 단색화가 아파트와 함께 복부인들의 주요 투자 대상이었던 것이 결코 우연의 일치만은 아닌 것 같다. 수요의 급증에 부응하듯이 단색화는 고부가가치 상품으로 양산되었으며, 더욱이 ‘예술을 위한 예술’의 성역으로 은거한 비정치성은 그것을 당국의 검열의 칼로부터도 지켜주었다. 그것은 오히려 민족주의 정치노선을 강화하는 한국적 아이덴티티의 기호로서 보호받을 수 있는 최적의 조건들을 갖추고 있었다. 단색화가 걸린 1960년대의 아파트는 추상표현주의 그림이 걸린 1950-60년대 미국의 맨션아파트와 묘하게 짝을 이룬다. 거기서 우리는 자국우월주의와 자본주의, 그리고 모더니즘 미술의 은밀한 결탁을 목격하는 것이다.

극사실화가 그려지기 시작한 것은 단색화가 이렇게 미술계를 장악하기 시작한지 얼마 지나지 않은 1970년대 중엽이다. 흔히 우리 현대미술사에서 단색화가 1970년대 전체를 지배하고 극사실화는 1970년대말에 잠깐 나타났다 사라진 것으로 기술되는데, 실은 단색화도 1970년대 중반에 이르러야 미술계의 이목을 끌게 되며,¹³⁾ 이 때에는 극사실화도 그려지기 시작했고 1, 2년 후에는 상당한 주목을 받게 된다.¹⁴⁾ 그러므로 이 두 경향은 1970년대 중엽에서 1980년대 초에 이르는 시기에 공존했다고 보아도 무방하다.

우리 현대미술사에서 극사실화의 선조를 추적해보면 1970년에 국전 대통령상을 받은 김형근의 <과녁>(1970)이나 이건용의 <布>(1974)에 이른다. 그러나 그것은 전통적 사실화나 개념미술의 한 시도로서 개별작가의 일회적인 실험에 그치는 것이었다. 극사실 기법이 일관되게 적용된 선구적 예로는 김창렬이 1971년부터 그리기 시작한 물방울 그림을 들 수 있다. 그러나 그것은 형상의 반복을 통한 선적 깨달음과 같은 관념의 세계를 지향한 것이므로, 기법적으로는 극사실이지만 개념상으로는 당대의 단색화에 더 접근한다. 극사실화가 미술대학에 재학 중이거나 갓 졸업한 젊은 작가들에게 새로운 가능성의 영역으로 주목받기 시작한 것은 1974년 경이며, 1976년경부터는 기존 화단에도 진출하게 된다. 그러나 그것이 그룹전을 통해 목소리를 모으게 된 것은 1977년의 ‘도망전’, 1978년의 ‘사실과 현실’, ‘형상 78’, ‘진후세

12) 이런 식의 해석이 나카하라 유스케, 미네무라 도시야키 등 일본 평론가들에 의해 주도 되었으며 단색화가 그룹전을 통해 공식적으로 알려진 것도 일본에서가 먼저였다는 사실 (1975년에 도쿄화랑에서 열린 ‘한국 5인의 작가-다섯개의 흰색전’)은 그것이 한국적인 정체성의 표상으로 풀이된 경위와 그 의미를 다시 짚어 볼 필요성을 상기시킨다.

13) 박서보의 ‘묘법’ 시리즈는 1967년에 시작되었으나 올 오버 구도의 전형적인 단색화로 정착된 것은 1973년이다. 그 외에 정상화는 1973년에, 하중현은 1974년에, 정창섭은 1976년에 최초의 단색화를 그리게 된다. 그러나 그것이 시대를 풍미하는 경향으로 일반화된 것은 1975년에 결성된 ‘에콜 드 서울’전 등 일련의 그룹전들을 통해서이다.

14) 예를 들어 고영훈은 1974년에, 김홍주는 1975년에, 이재권은 1976년에 최초의 극사실화를 그렸다.

대의 사실회화란' 등의 전시, 그리고 1981년의 '시각의 메시지'전을 통해서이다.¹⁵⁾ 이중 특히 '사실과 현실'과 '시각의 메시지'는 각각 1982년과 1984년까지 5회전씩을 지속하면서 극사실화 작가들에게 활동의 근거를 제공하였다.¹⁶⁾

1970년대 말에는 소위 민전시대의 개막으로 '국전'은 사실상 막을 내리게 되는데, 극사실화는 마치 그것을 알리는 타종과 같은 것이었다. 우리나라 민전의 효시라고 할 수 있는 '한국미술대상전'은 1970년에 시작되어 2회전 이후 일시 중단되었다가 1976년에 부활되는데, 1978년에는 김홍주가 <문>으로 '최우수프론티어상'을, 송윤희와 지식철이 각각 <테이프 7811>과 <반작용 78-13>으로 장려상을 수상했다. 1978년에는 또한 동아미술제와 중앙미술대전이 시작되는데, 변종곤이 <1978년 1월 28일>로 제1회 동아미술제 대상을 받았으며, 중앙미술대전에서는 지식철과 이호철이 각각 <반작용>과 <차창>으로 장려상을 받았다. 그 후, 중앙미술대전에서도 극사실화가 주류를 이루는데, 1980년에는 김창영이 <발자국 806>으로,¹⁷⁾ 1981년에는 강덕성이 <3개의 빈 드럼통>으로 각각 대상을 받게 된다. 한편 1981년 국립현대미술관 주최 제1회 '청년작가전'에서도 극사실화가 대거 소개됨으로써,¹⁸⁾ 민, 관을 망라한 영역에서 새로운 경향으로 눈길을 모으게 된다. 이런 조류에 부응하듯 1979년에는 당대의 이론가로 동덕미술관장이었던 박용숙이 '하이퍼리얼리즘'이라는 주제로 작가와 이론가들을 모아 워크숍(7월 16일-17일)을 열고 그 결과를 열화당에서 출판하여 이론적 접근을 시도하였다.¹⁹⁾

15) 기존의 기록에서는 '사실과 현실'과 '형상 78' 만이 언급되었는데, 이번 자료조사 과정에서 '도망전'과 '전후세대의 사실회화란' 전 등의 극사실화전이 또 있었음을 알게되었다. 자료를 제공해주신 이재권 선생님께 감사드린다.

16) 각 전시의 참여작가 상황은 다음과 같다

'도망전'(1977. 8. 15. - 8. 21. 청년작가회관): 문영태, 방국진, 이재권, 이재승, 황운성(이 중 특히 앞의 세사람이 극사실 기법을 사용하였다.)

'사실과 현실' 창립전(1978. 3. 2. - 3. 8. 미술회관): 권수안, 김강용, 김용진, 서정찬, 송윤희, 조덕호, 주태석, 지식철 등 홍대 동기 졸업생 8명이 참여하였는데, 그 후 다소 변동이 있었지만 대체로 변함없이 회원을 유지하였다.

'전후세대의 사실회화란'(1978, 3. 16. - 3. 22. 미술회관): 문영태, 송가문, 이석주, 이재권, 조상현

'형상 '78 전'(1978. 4. 27. - 5. 4. 미술회관): 김홍주, 박동인, 박현규, 서정찬, 송근호, 송가문, 송윤희, 이두식, 이석주, 지식철, 차대덕, 한만영 등.

'시각의 메시지' 창립전(1981. 4. 그로리치 화랑): 고영훈, 이석주, 이승하, 조상현 등 홍대 출신 4명이 참여하였으며, 3회때에는 헤르버트 케르쉬바움, 노미 히데키 등 외국인도 포함되었고, 4, 5회전때는 10명이 출품하였다.

17) 김창영은 1979년의 중앙미술대전에서도 <무한>이라는 극사실화로 장려상을 땀다.

18) 전시작 중 김천영, 김용진, 한운성, 김창영, 이두식, 김용철, 정현주, 주태석, 지식철 등의 그림이 극사실 기법이 전체적 또는 부분적으로 적용된 예이다.

19) 박용숙, 김복영, 유근준, 이일 등이 참여하였으며 8월에는 전시도 열었는데, 김홍주, 송윤희, 이석주, 조상현, 주태석, 지식철, 차대덕, 한만영 등과 함께 박현규외의 여대졸업생 및 재학생 7명이 찬조 출품하였다: 김달진, "한국의 극사실주의 소사", (1994), 「한국현대미술-형상: 1978-84」, 1994, 가인화랑(전시도록), 103.

이 워크숍은 극사실화에 대한 최초의 이론적 접근이라는 의의에도 불구하고 이를 미국의 하

이렇게 극사실화는 1980년대 초까지 상당히 뚜렷한 모습으로 미술사의 표면에 부상하였는데, ‘민중미술’이라는 더 강한 물결로 인하여 곧 이면으로 가라앉게 된다. 그러나 화가들의 작업은 지속되었으며, 1986년의 ‘현·상(Present·Image)’ 전이나 1994년의 ‘한국 현대미술-형상: 1978-84’ 전 등의 회고전은 그 존재가 지속됨을 확인하게 한다.²⁰⁾ 자칭 ‘전후세대’로 당시 20대 말에서 30대초에 이르는 젊은 작가였던²¹⁾ 이들은 단색화작가들을 대부분 스승으로 모시고 있던 비주류 작가들이었다. 이들 중 상당수가 현재까지도 같은 맥락의 작업을 지속하고 있는 것을 보면, 그들의 신념이 일회적인 호기심이나 주류 미술에 대한 단순한 반항이 아니라 미술의 근본에 대한 진지한 성찰의 결과였음을 알 수 있다.

2. 극사실화와 민족주의

1970년대 중엽부터 1980년대 초에 이르는 시기를 잘라 보면, 약간의 시차를 두고 단색화, 극사실화, 민중미술 등이 차례로 등장하면서 공존하고 있었는데, 이중 극사실화만이 미술사의 조명 밖에 있었다. 극사실화는 단색화에서 민중미술로 넘어가는 과도기적 경향으로만 짧게 언급되는 경우가 대부분인데, 이런 선별적인 가위질에 근거는 무엇보다도 해방 이후 우리 역사의 전제이자 추진력이었던 민족주의 이데올로기라고 생각된다. 한국적 정체성을 표상하는 기호로 해석되기에 적합한 형태와 기법, 색채 등을 가지고 있었던 단색화나 보다 적극적으로 외세에 저항하는 주제를 이야기하는 민중미술에 비해 극사실화는 외견상 미국의 하이퍼리얼리즘과 너무 흡사하였다. 따라서 높은 상품가치를 가진 주류미술로 떠오른 단색화에 비해 극사실화는 기껏해야 서구의 기법을 도구삼아 기존의 미술을 넘어서려는 젊은 작가들의 실험 이상의 평가를 받기가 어려웠다. 또한 주류 문화의 횡포를 고발하면서 무엇보다도 반미노선을 지향하여 좌파 세력의 전폭적인 지지를 받았던 민중미술에 비하여 극사실화는 문화식민의 전략에 영합하는 체제순응적 미술로 보였다.

따라서 극사실화에 대한 비판적 견해의 대부분은 서구의 ‘아류’라는 혐의에서 온 것이었다. 극사실화를 주로 일컬어 온 ‘하이퍼’라는 줄임말에서도 ‘미국적인’, ‘수입된’, ‘외래의’ 등과 함께, 심지어 ‘하이퍼리얼리즘의 부분인’ 또는 ‘그것보다는 못한’ 미술현상이라는 의미를 읽을 수 있다. 당연한 현상이겠지만, 동덕미술관 주최 워크숍에서와 같이, 대부분의 이론가들은 이를 ‘미국풍’으로 본 것에 반해 작가들은 그것이 ‘독창적’ 발상이었음을 주장하였다.²²⁾

극사실화를 가장 호전적으로 비판한 비평가로 김윤수를 들 수 있다. 그는 「계간미술」 1978년 가을호에 실린 전시리뷰 인터뷰에서, “하이퍼리얼리즘 계열이 압도적으로 지배”함을 우

이퍼리얼리즘과 동일시하는 한계를 드러내었다.

20) 1986년 관훈미술관에서 열린 ‘현·상’ 전에는 고영훈, 김강용, 김종학, 서정찬, 이석주, 이승하, 지식철, 한만영 등이, 1994년 가인화랑에서 열린 ‘한국현대미술-형상: 1978-84’ 전에는 고영훈, 곽남신, 김강용, 김홍주, 변종곤, 서정찬, 송윤희, 이석주, 이승하, 조상현, 주태석, 지식철, 한만영 등이 참여하였다.

21) 여기서 주로 다루는 작가 중 김홍주는 1945년생, 한만영은 1946년생이고, 서정찬과 김창영이 각각 1956, 1957년생이며, 나머지는 1950-54년생이다.

22) 박용숙(편), 「하이퍼리얼리즘」, 열화당, 1979 참조.

이 워크숍에 참여한 이론가들 중 김복영은 예외로, 그 후 다른 글에서 그것이 서구의 아류가 아님을 주장하게 된다.

려하면서 그것을 “우리식으로 토착화된 새로운 형상성은 못찾고 외국 유행사조에 휘말려버린 셈”이라고 진단하고, “외국의 양식과 이론에서 벗어나지 못하고 있음”을 개탄한다.²³⁾ 그는 ‘우리것’을 지상과제로 삼는 민족주의자의 목소리로 말하고 있는 것인데, 모순되게도 그 목소리의 이면에는 서구를 ‘중심’으로 설정하는 문화 식민의 논리가 도사리고 있다. 1979년의 중앙미술대전을 평하는 대담에서도 그는, “추상미술이 앵포르멜 도입만도 20년이 지났는데 아직도 뿌리를 못내리고 있고 또 그런채로 하이퍼 계열로 옮기는게 아닌가 생각됩니다... 하이퍼의 본질에 접근하지 못하고 양식상의 흉내만 내는 데 급급해서 정착되기 전에 아류가 먼저 판치는 것 같습니다”²⁴⁾라고 말한다. 그는 결국 서구의 추상미술이나 하이퍼리얼리즘을 제대로 습득해서 우리땅에 정착시켜야 할 과제와 같이 말하고 있는 셈이다.

서구의 경향을 기준으로 삼는 비평적 전제는 극사실화에 대해 우호적이었던 이일의 경우에도 마찬가지이다. “70년대 후반에 있어서의 한국의 하이퍼 리얼리즘”이라는 그의 글은 제목부터 서구를 중심으로 한국을 주변으로 삼는 논리에서 출발한다. 이 글은 미국 하이퍼리얼리즘의 기원을 설명하는 일로부터 시작하여 한국의 그것이 이에 상응하는가를 평가하는 일로 끝맺는다. 그는 특히, 미국의 하이퍼리얼리즘을 포토리얼리즘이라고 설명하면서, “우리나라의 젊은 ‘하이퍼’ 작가들이 얼마만큼 사진이라는 복제수단을 그들의 회화에 유효적절하게 사용하고 있는지 확실하게 아는 바가 없다...우리나라의 ‘극사실’은 팝아트와 하이퍼리얼리즘이라는 이중적인 성격을 띠고 있다고 생각된다”²⁵⁾고 하여 역시 서구 경향에 기대어 우리의 미술을 설명할 뿐 아니라 그것을 ‘제대로’ 따라갈 것을 독려한다. 그러나 이일은 이 글의 끝에서 우리의 ‘독자적인 이론’을 요구하였듯이, 이들의 작품을 구체적으로 설명한 또 다른 글에서는 이들이 서구의 극사실 기법을 받아들였으나 그것을 각기 나름대로의 입장으로 해석하고 있다는 긍정적인 평가를 내리기도 하였다.²⁶⁾

가장 적극적으로 한국 작가들의 독자성을 변호한 이론가는 김복영이다. 그는 “외국의 특정 사조를 들먹여 이들의 행동방식에 특정의 아류라는 뜻으로 지레 이름매겨 주려고 하는” 태도를 비판하고 “우리의 현대미술사의 문맥 속에서 가질 수 있는 의미”를 찾아내고자 하였다.²⁷⁾ 그는 이를 ‘새로운 사실주의’ 또는 ‘물상회화’로 명명하면서 서구의 근대적 사실주의나 하이퍼리얼리즘과 구분하고, 1970년대의 단색화에서 1980년대의 형상성을 이끌어내는 우리의 독특한 양식임을 주장하였다.²⁸⁾ 그것은 “한국성의 표상적 정의를 수립하는 귀중한 자료”²⁹⁾라는 것이다.

이들 이론가들보다도 작가들은 당연히 자신들의 작업이 서구 경향과 다름을 강조하였다. 그들은 특히 사진적 기법 자체가 궁극적 목표가 아님을 강조하면서 유희와 연필의 반복적 터치와 그 행위의 과정을 강조하고, 그림이 현실의 반영이라기보다 현실 그 자체임을 강조하

23) “전시회 리뷰”, 「계간미술」, 1978년 가을, 194-195 (김윤수와 오광수의 대담 중 김윤수의 말).

그는 이 대담에서 변중곤의 그림에 대해 “미군 철수가 어느 나라 사건인지 분명치 않습다”(p.195)라고도 하여 기법 뿐 아니라 내용에 있어서도 민족주의를 요구하고 있다.

24) “작품의 경향과 제작수준: 제2회 중앙미술대전 후평”, 「계간미술」, 1979년 여름, 193-194 (이일과 김윤수의 대담 중 김윤수의 말).

25) 이일, “70년대 후반에 있어서의 한국의 하이퍼 리얼리즘”, 「공간」, 1979년 9월, 108.

26) 이일, “한국현대회화의 새로운 지평: 13인의 새얼굴”, 「공간」, 1978년 11월, 14-15.

27) 김복영(1980), 87.

28) 김복영(1980), 87-93; 김복영(1994), 75-92.

29) 가인 91.

였다.³⁰⁾ 특히 시간이 지날수록 그런 입장은 지지를 받게 되는데, 극사실화가 어느 정도 정착된 1980년대 초에는 “우리는 하이퍼 亞流가 아니다”라는 선언적인 글이 미술지에 실리기도 하였다.³¹⁾

이상에서 볼 때, 극사실화를 긍정적으로 평가하는 입장이나 비판하는 입장 모두가 공통적으로 출발하는 전제는 민족주의이다. 극사실화가 미국의 하이퍼리얼리즘과 닮은 것도 사실이고 영향을 받은 것도 전면 부정할 수는 없으므로,³²⁾ 그것의 독창성에만 초점을 맞출 수는 없다. 그렇다고, 그 영향을 고려하는 일이 극사실화를 아류로 취급하고 따라서 이것을 미술사에서 지우는 것 또한 편견이다. 우리의 정체성을 찾아내려는 애국심(?)이 호전적 배타주의나 회고적 복고취향과 같은 민족주의의 오류로 흘렀을 때는 그것도 제국주의와 다를 것 없는 폭력이 된다. 문화의 변방에 속한 우리 미술을 접근하는데 있어 민족주의가 강한 동기를 부여하는 것은 사실이지만 그것이 또 다른 ‘자아의 가상 이미지’를 만들어내는 일로 귀결된다면 그것은 결국 식민논리를 재생산하는 격이 될 것이다.

우리미술에 가장 가까이 가는 길은 한가지로 수렴하려는 모든 이데올로기의 폭력을 비껴 가면서 가능한 많은 변수들에 눈길을 주는 일이다. 극사실화의 경우도 민족주의라는 프레임을 벗어날 때 비로소 바로 보이게 될 것이다. 우리미술의 정체성이란 그것의 배타적인 유일한 특질에 있는 것이라기보다 그것이 속한 특수한 문맥에 있는 것이며, 지향해야 할 목표라기보다 찾아내야 할 현상이다. 정체성은 이상이 아니라 ‘사실’인 것이며, 따라서 정체성에 대한 답론은 ‘사실성’에 대한 답론에 다름 아니다. 극사실화의 경우도 그것의 정체성을 찾는 일은 곧 그것에서 ‘사실성’에 대한 답론을 읽어내는 일일 것이다. “ ‘1970년대 후반에서 1980년대초에 이르는 한국, 그리고 그 속에서의 미술’이라는 리얼리티를 무엇으로 보고 그것을 어떻게 화면에 옮겨 놓는가”에 대한 여러 답론들이 교차하는 현장을 추적하는 일이 곧 그것의 정체성을 밝히는 일이 될 것이다.

30) “직접 충격을 줄 수 있는 現實과 事實을 찾아: 그룹토론, ‘사실과 현실’ 회화동인”, 「공간」, 1979년 5월, 85-89.

31) 안규철, “우리는 하이퍼 亞流가 아니다: 그룹 ‘시각의 메시지’”, 「계간미술」, 1983년 가을, 193-194.

이 글을 쓴 안규철은 당시 기자로서 극사실화가 아닌이었으나, 극사실화 그룹의 입장을 대변하면서 나름대로의 견해를 피력하였다. 그는 이들의 그림이 하이퍼리얼리즘보다는 1930년대 미국의 지방주의의 정밀묘사화나 우리 옛 초상화에 더 가까운 것으로 보았다.

32) 이재권은 인터뷰에서, 당시 홍익대학교 도서관에 「아츠 인터내셔널」, 「아트 뉴스」, 「아트 포럼」, 「아트 앤 아티스트」 같은 잡지들이 있었으며 자신은 특히 「아츠 인터내셔널」에서 하이퍼리얼리즘 작품을 보았다고 하였다. 그러나 자신은 무엇보다도 김창렬의 물방울 그림에 영향받았다고 하였다. 서정찬은, “서구의 극사실화에 대해서는... 교수님들로부터 들었을 뿐...작업을 하다 보니 뒤늦게야 하이퍼리얼리즘이 무엇인지를 알게 된 것”이라고 하였다 (서정찬의 1994년 1월 회고의 글을 김복영 [1994], 84에서 재인용). 그러나 작업을 먼저 시작했어도 외래의 경향이 촉매제가 되어 그 작업을 지속한 것일 수도 있고, 따라서 시간적인 선후를 명확히 규정할 수도 없는 것이므로 작업의 선후여부가 반드시 영향 여부를 결정하는 것은 아니다. 나는 대체로 극사실화에 대한 서구 경향의 직, 간접적인 영향은 부정할 수 없는 사실이라고 생각한다.

Ⅲ. 극사실화에서 읽혀지는 담론들

극사실화에서 교차하는 ‘사실성’의 담론들은 수많은 편차와 미묘한 뉘앙스들로 매우 다양한 스펙트럼을 이루고 있는데, 그것은 크게 두가지 측면에서 읽을 수 있다. 하나는 프레임 안의 문제에 관한 논의이고 또 하나는 그림과 프레임 밖의 관계에 대한 것인데, 앞의 것은 주로 ‘그림이 일루전인가 평면인가’를, 뒤의 것은 ‘그림이 작품인가 사물인가’를 중심으로 전개된다. 이러한 대립항을 읽어내는 것은 그림을 그 중 어느 하나로 규정해 왔던 지금까지의 미술사 해석의 한계를 벗어나게 한다. 극사실화는 ‘일루전과 평면’, ‘작품과 사물’ 중 어느 하나가 아니며, 그 모두임이, 더 적절하게는 그 모두에 대해 말하는 텍스트임이 밝혀지게 되는 것이다.

1. 프레임 안의 문제 : 일루전과 평면

극사실화는 우선 외견상으로는 시각적 사실을 재현한 구상회화이다. 젊은 작가들이 그것을 시도한 주요 동기도 당시 미술계를 주도하고 있던 단색화라는 추상미술로부터의 돌파구를 찾기 위한 것이었다. 따라서 극사실화가 우리 현대미술의 경향 중에서도 앵포르멜이나 단색화와 같은 추상미술보다는 사실주의, 인상주의, 표현주의, 또는 입체주의 등이 혼용되어 온 구상회화의 부류에 더 가까운 것은 논의의 여지가 없다. 극사실화는 전원이나 자연보다는 도시의 정경이나 일상의 물건을 기계적 감각으로 정밀하게 묘사하고 있는 점에서 새로운 구상회화로 일컬어져 왔으나 세부에 대한 집착과 치밀한 손작업이 전혀 새로운 것만은 아니다. 예컨대, 14세기 플랑드르 그림이나 17세기 네델란드 세밀화, 19세기말과 1930년대 미국의 정밀묘사 그림, 그리고 우리나라의 극세필 초상화 등에서도 그런 특성을 찾을 수 있으며, 특히 1970년대초 미국의 하이퍼리얼리즘은 시기적으로나 방법상 가장 가까운 예로 들 수 있다. 그러나 우리 극사실화가 제시하는 ‘사실성’은 이들과 어느 부분에서는 그 담론을 공유하면서도 그것만의 독특한 담론을 형성하고 있다.

극사실 작업 중에서도 자연을 소재로 한 작품은 전통 구상회화에 가장 가까이 접근한다. 김차섭의 자갈밭이나 김창영의 모래벌판, 그리고 이재권의 바닷가 모래밭이나 주태석의 들풀 등은 모두 전통 구상회화의 주된 소재였던 자연을 소재로 삼은 그림들이다. 그러나 이들 그림이 전통적인 구상회화 전통과 구분되는 주된 계기는 원근법을 떠나고 있는, 더 정확히는 깊이와 평면 사이를 왕래하는 점이다. 끝없이 반복되는 김차섭의 자갈이나 김창영의 발자국은 공간의 깊이를 암시한다. 그러나 그 반복성은 ‘전면적인(all-over)’ 구도를 이룸으로써 전체 화면을 균일한 평면으로 지각하게 한다. 마치 수평으로 펼쳐진 벌판이 수직으로 들어올려져 캔버스 평면과 일치된 것 같이 보이는 것이다.

수평으로 펼쳐진 공간의 깊이를 수직으로 들어 올리는 것은 보논이의 시각을 90도 회전함으로써도 가능하다. 이재권이나 주태석은 대상을 바로 위에서 내려다 봄으로써 평면성에 이르게 되었다. 이들은 물체가 거주하는 공간적 문맥을 제거하고 있는 셈인데, 따라서 이들의 그림은 이미지가 있는 구상이면서도 수직의 캔버스 평면에 부응하는 면에서는 추상미술의 전제를 받아들이는 셈이다.

이들이 원근법적 공간을 떠난 것은 무엇보다도 물체의 세부에 대한 집착 때문이었다. 많은 그림들에 붙여진 <이것은 돌맹이다>라는 제목이 말하고 있듯이, 고영훈은 돌맹이가 있는

어떤 정경을 그리고자 한 것이 아니라 그 사물 자체만을 그리고자 하였다. 그리하여 그는 눈을 가능한 사물에 가까이 접사하였고 그 배경으로는 수직의 캔버스 면을 그대로 남기게 되었다. 특히 신문이나 책의 인쇄된 면으로 배경을 처리한 경우는 이 평면성이 더 명확히 드러난다. 그리하여 화면 깊숙이 사라지는 공간적 배경이 제거된 물체들은 보는이의 시각을 저 멀리 후진시키는 원근법적 그림들에서와는 달리 우리를 향해 날아올 것 같은 느낌을 준다. 게다가 돌맹이와 책 페이지의 그림자가 첨가되면 우리의 눈은 일루전과 평면 사이를 더 빈번히 왕래하게 된다.

고영훈의 그림에서는 구상의 목표를 극한까지 지향하다 보니까 추상과 만나게 되는 역설을 목격하는데, 사물의 세부에 가장 가까이 눈을 밀착시킨 지석철의 <반작용> 연작도 마찬가지로 예다. 이것은 다방 의자를 그린 것인데, 여기서 그는 대상에 너무 가까이 간 나머지 원근법적 배경을 아예 액자 밖으로 밀어내고 우리의 눈을 인조 가죽의 표면 위로 이끌고 가서 그 세부를 살살이 탐색하게 한다. 이제 의자는 더 이상 의자가 아니며 낡고 주름진 익명의 표면, 나아가 레자크라는 특수 종이 위의 색연필 자국이 되는 것이다. 그리하여 작가가 말한 “레자크 지를 색연필로 더듬어갈 때의 느낌”³³⁾을 우리도 경험하게 되는 것인데, 이것은 시각이 촉각으로 전도되는 지점이다. 이일의 말처럼 그의 그림은 “쿠션이라는 구체적인 대상 넘어의 실재성-때로는 육감적이기까지도 한 실재성”을 가지게 되는 것이다.³⁴⁾

수평으로 확대되는 공간적 깊이가 제거된 또 다른 예는 본래가 수직으로 서 있는 대상을 그린 그림들이다. 김강용이나 이석주의 벽돌들이나 블록들이 그 예로, 이들은 하나하나가 구체적인 사물의 이미지이면서도 수직의 면을 따라 쌓임으로써 캔버스 평면을 주지시킨다. 뿐만 아니라 단색조로 반복되는 이미지들은 그 개별성을 넘어서서 전체적인 추상 패턴으로 읽히게 된다. 이들 그림에서는 수직면 위에서 일루전과 평면이 공존하는 셈인데, 캔버스 표면 자체의 일루전을 그린 경우에는 그 둘이 문자 그대로 하나가 된다. 캔버스천의 주름진 모습을 그린 박장년의 작품에서 주름이라는 일루전은 곧 캔버스이고 캔버스는 곧 일루전이다. 테이프가 붙여진 캔버스 표면을 그린 송윤희의 작품도 테이프의 일루전이자 캔버스 표면이다. 그는 본래가 평면적인 대상을 그림으로써 일루전이 곧 평면이 되게 하였는데, 곽남신의 그림자는 이를 극단으로 이끌고 간다. 송윤희가 테이프라는 ‘평면적인 사물’을 그림으로써 평면과 일루전을 일치시켰다면 곽남신은 물질적 실체가 없는 ‘평면적인 일루전’인 그림자를 그려서 같은 결과에 이르렀다. 작가 자신이 “그림자가 가지는 필연적 평면성”³⁵⁾을 강조하였듯이, 서성록의 말을 빌리면 그의 그림에서는 “이미지와 평면의 상호이입”³⁶⁾이 완벽하게 이루어지고 있는 것이다.

이상에서와 같이 이들의 탐구과제는 곧 회화의 존재론적 조건이었다. 리얼리티를 평면에 담아내야 하는 그림의 시각적 조건인 일루전과 그것의 물리적 조건인 평면에 관한 담론이 극사실화에 함축되어 있는 것이다. 이전의 구상미술가들은 전자를, 추상미술가들은 후자를 ‘회화적 존재(pictorial being)’의 양태로서 선택하였다면, 극사실 작가들은 이 둘을 모두 놓지 않았다. 특히 모래 위의 발자국 이미지와 바탕천을 함께 드러낸 김창영의 그림이나 의자의

33) “1980년, 한국 현대미술의 상황: 평면 속의 새로운 이미지”, 「공간」, 1980년 9월, 83 (지석철의 글).

34) 이일(1978), 14.

35) 곽남신, “생성과 소멸의 경계”, 「공간」, 1980년 9월, 81.

36) 서성록, “이미지와 평면의 상호이입”, 「한국현대미술-형상: 1978-84」, 1994, 가인화랑 (전시도록), 18.

형상 주변에 빈 종이를 남겨 놓은 지식철의 그림, 또는 원근법적 시각과 수직으로 내려다 본 시각이 공존하는 서정찬의 그림은 이 두 존재양태가 노골적으로 병치된 예다. 이와같이 극사실화에서는 구상적 관행과 추상적 조건이 교차하고 있는데,³⁷⁾ 이는 구상과 추상을 모두 경험한 세대의 특수한 역사적 문맥을 투영한다.

특히 극사실 기법을 치밀하게 구사한 이들은 ‘일루전’이라는 문제에 집요하게 매달림으로써 기존의 ‘일루전’의 개념에 또 하나의 차원을 덧붙이게 되었다. 이전에는 일루전이 현실을 평면에 옮겨 놓기 위한 방법이었다면 이들에게는 그것이 또 하나의 현실이었다. 그들이 자신들의 그림이 ‘사실(寫實)’이 아닌 ‘사실(事實)’임을 강조하였듯이,³⁸⁾ 그들은 ‘사실(事實)’로서의 일루전³⁹⁾을 그리고자 하였던 것이다. 전통적인 구상 담론에서는 서로 대비되는 한쌍이었던 ‘일루전’과 ‘사실’이 극사실화에서 만나게 된 셈인데, 이같은 국면은 구상 대 추상의 대립을 넘어선 지점에 속한다. 이들 그림에서는 ‘일루전’이라는 구상적 이미지와 ‘평면’이라는 추상회화의 전제가 모두 ‘사실(事實)’이라는 개념 속에 포용되고 있는 셈이다. 이들 그림은 구상 또는 추상 중 어느 하나를 통해서 사실성을 구현한 하나의 양식이라기보다 이 둘 모두의 주변을 맴도는 담론들을 제시하고 그것들을 나름대로 종합할 수 있는 담론을 앞에 내세움으로써 ‘사실성’에 대하여 말하는 텍스트인 것이다.

2. 프레임 밖과의 관계 : 작품과 사물

‘사실성’에 대한 담론은 위에서와 같이 리얼리티를 그림 안에 어떻게 담아내는가의 문제 뿐 아니라, 리얼리티와 그림의 관계의 축으로 전개되기도 한다. 즉 그림 밖의 공간과 그림의 관계, 말하자면 바깥 문맥에서의 그림의 위치에 대한 것인데, 그것은 그림의 아이덴티티에 대한 논의에 다름 아니다. 그것은 그림이 프레임 밖의 공간과 긴밀한 관계를 맺는가 또는 ‘예술’이라는 영역에 은거하는가의 문제에 집중되어 있다.

알아볼 수 있는 형상들이 그려진 극사실화는 외견상 당대의 단색화에 비하여 프레임 밖의 공간과 더 적극적인 관계를 맺고 있는 것으로 보인다. 특히, 그려진 소재들은 자본주의 문화가 익숙한 현실이 된 당대의 시각 환경을 반영한다. 변중곤의 도시풍경이나 조상현의 광고나 표지판 이미지들, 그리고 지식철의 다방 의자와 같이 도시의 정경이나 인공적 사물들이 그 예로, 이런 소재들은 미국의 하이퍼리얼리즘이나 팝 아트와 맥락을 공유한다.⁴⁰⁾ 그려진 소재 자체보다도 그것의 익명성이 당대의 감각에 닿아 있는 것인데, 냉담하고 치밀한 기법

37) 이 들의 작품이 한 때 국전에서 비구상 부문으로 취급되었던 점은 그것이 전통적인 의미의 구상회화와는 다른 측면을 함축하고 있었음을 말해 준다.

38) “직접 충격을 줄 수 있는 현실과 사실을 찾아”, 「공간」, 1979년 5월, 86 (그룹토론 내용 중 송윤희의 말).

지식철도 이 인터뷰에서, “현실을 상기시켜 줄 수 있는 대상이 아닌 현실자체”를 지향한다고 하면서, “사실이라는 말을 寫實이라는 소의미로 받아들여서는 곤란하다”고 하였다 (p.87).

39) 김복영(1980), 88.

40) 특히 변중곤의 그림이 미국의 경향에 가까운데, 폐쇄된 군용비행장 활주로, 공중전화박스, 고급 승용차의 잔해 등 소비문명에 의해 오염된 환경을 그렸다. 그러나 그는 곧 미국으로 감으로써 우리 극사실화 경향에 지속적으로 참여하지는 못하였다.

에 의해 옮겨진 이런 익명의 사물들은 우리나라에서도 점차 새로운 현실로 정착되기 시작한 도시환경과 그 속에서의 대중문화와 감각을 교환한다. 서성록의 표현처럼, 변종곤의 금속성 풍경은, “기계에 속한 땅이요, 인공의 자연”인 것이며, 조상현의 <복제된 레디메이드>는 “1970년대말부터 부각하기 시작한 급속한 도시문명의 물살”을 타고 있는 것이다.⁴¹⁾

극사실화에서 주목되는 점은 이런 감각이 자연물에도 적용되고 있는 점이며, 이런 점에서는 미국 하이퍼리얼리즘과 거리를 유지한다. 자연과 인공의 소재가 공존하는 극사실화는 산업화가 진행 중이던 우리만의 현실의 투영이다. 그러나, 이 작가들이 구체적인 의식을 가지고 이런 소재들을 선택한 것은 아니며, 문명비판과 같은 적극적인 의도를 가지고 있었던 것은 더욱 아니다. 그들의 작품은 시각적으로 경험한 주변의 현실을 옮겨놓은 자연스러운 결과일 뿐이다. 그들에게 있어 주목되는 점은 자연이나 인공물을 막론하고 소재에 접근하는 몰개성적 태도이다. 그들은 돌, 벽돌, 철길, 들풀, 바퀴자국 등 사소한 것들을 소재로 선택하여 그것을 거의 기계적으로 복제해냄으로써 가능한 작가의 존재를 대상으로부터 거두고자 하였다. 극사실화의 자연이 이전 구상회화의 향토적 소재와 다른 점은 이와같은 익명성에 있다. 물론 동양의 문인화나 서구의 정물화에서도 돌이나 풀, 또는 일상의 사물 등 사소한 것들을 그린 전통을 찾을 수 있다. 그러나 같은 소재를 물리적인 시지각의 대상으로 환원한 극사실화는 이름없는 대상에 큰 의미를 부여한 이들 그림과 대극에 있다.

극사실화가들이 물체를 원근법적 공간으로부터 분리하고자 한 것도 그것에서 물리적 현존 이외의 모든 의미를 제거하려는 것이었다. 김복영의 말대로, 극사실화는 “작품과 사물의 극한적 수렴”⁴²⁾을 지향한 “물상회화”⁴³⁾인 것인데, 이는 극단적인 반원근법주의가 시각적으로 뿐 아니라 개념적으로도 적용된 결과이다. 극사실화는 대상의 표피에 시선을 멈추게 함으로써 내부로의 시각적, 심리적 침투를 차단하고 따라서 대상의 내부에 거주한다고 믿어 온 정서적, 관념적 내용을 밀어내는 것이다. 바로 이런 점이 같은 극사실 기법을 사용한 김창렬 같은 선배 작가의 그림과 이들의 그림을 구분하게 하는 관건이다. 김창렬의 것이 물방울 너머의 관념세계를 지향한다면 극사실화는 그려진 사물의 표피 이면에 어떤 세계도 함축하고 있지 않다.

서성록의 말처럼 극사실화가들은 “회화를 사물세계로 돌려 보냈다.” 지식철이 그린 것은 의자의 표피와 그것의 탄성작용 이상의 것이 아니며, 고영훈의 돌맹이는 “인간적인 것도...자연적인 것도” 아닌 “중성적 물체”⁴⁴⁾이다. 극사실화가 프레임 밖의 문맥을 반영한다면 무엇보다도 이와같이 인적이 철저히 배제된 사물들을 통해서이다.⁴⁵⁾ 그것은 산업문명 속에서 태어난 기계복제품의 감각을 공유한다. 이들의 그림은, 김복영의 말처럼, “현실의... 물화되어진 구조를...역시 물화된 상황이나 사물을 차용함으로써 공격하거나 지칭하고 함의케”⁴⁶⁾ 하는 시각 텍스트인 것이다.

41) 서성록, “금단의 지대”, 「한국현대미술-형상: 1978-84」, 1994, 가인화랑(전시도록), 34;

서성록, “복제된 기성품”, 앞 책, 54.

42) 김복영(1980), 90-91.

43) 김복영(1994), 75.

44) 서성록, “사물세계로의 귀의”, 「한국현대미술-형상: 1978-84」, 1994, 가인화랑(전시도록), 12.

45) 서성록은 김강용의 그림에 대하여, “전통회화가 지녔던 휴머니티를 저버리고 있다”고 하였다: 서성록, “물리적 구조의 장”, 앞 책, 22.

46) 김복영(1994), 88.

익명적 물체를 익명적 기법으로 그린 그림은 그 자체가 익명적 사물인 셈이다. 프레임 밖에 존재하는 다른 사물들과 동등한 지평을 점유하는 또 하나의 사물이 되는 것이다. 극사실 기법으로 물체에 극단적으로 접근하다 보니 그림 자체가 물체로 역전된 것이다. “작품을 가지고 사물이 되게 하고자”⁴⁷⁾한 이들의 작업은 미국 미니멀리스트들이 되뇌인 ‘사물성’을 추구한 것에 다름 아니다. ‘한국적 미니멀리즘’이라는 말은 단색화보다도 오히려 극사실화에 더 적절한 명칭일 것이다.

그리고 보면 극사실화에서는 그것이 물리적 현존물임을 적극적으로 시위하는 요소들이 발견된다. 극사실 묘사와 병치된 이재권의 신문지 콜라주는 일루전으로서의 그림에 대하여 실재로서의 그림을 대비시키는 기호이다. 극사실로 그린 자갈과 실물 자갈을 병치한 경우는 일루전과 물체 사이의 게임을 더 적극적으로 독려한다. 나아가 실물 위에 이미지를 그린 경우는 그 둘이 다른 것이 아님을 끊임없이 상기시킨다. 그는 김창영, 김강용의 경우와 같이 모래를 붙인 화면에 이미지를 그리기도 하였는데, 이들 그림은 모래별판이나 벽돌의 일루전이자 모래이다.⁴⁸⁾ 같은 예로 책 페이지를 붙인 고영훈의 바탕면은 휘날리는 책장의 이미지이자 책 자체이다. 이 그림들은 일루전이자 평면이고 또한 실물오브제인 것이다. 이들의 화면에서는 ‘재현인가 실재인가’, 또는 ‘예술인가 사물인가’라는 뒤상 이래 현대미술의 오랜 과제가 논의되고 있는 셈인데, 이런 점에서는 극사실화가들이 당대 우리나라의 개념미술가들과도 같은 문제에 천착했었다고 할 수 있다.

이런 문제를 매우 분석적으로 접근한 작가로 김홍주를 들 수 있다. “나는 구태여 예술작품을 만들려고 하지 않는다. 나의 작품이 예술의 밖에 있을지라도 나의 작업은 타당하다고 믿는다.”⁴⁹⁾라는 그의 말은 예술의 경계를 넘어서려는 뒤상적 발언이다. 그는 그림과 일상사물의 경계가 되어 온 ‘액자’의 관행에 대하여 언급한다. 우선 매우 다양한 액자를 사용하여 액자 자체의 실재성을 깨닫게 할 뿐만 아니라 액자 대신 창틀을 이용하기도 하여 그것을 일상사물과 같은 지평에 놓는다. 따라서 그 속에 극사실로 그려진 얼굴이나 풍경은 액자 속의 그림이자 액자와 같은 사물로 인지된다. 자화상마저도 “일개 물체와 같이...무인격의 대상으로”⁵⁰⁾ 취급하는 그에게는 이미지 또한 오브제가 되는 것이다. 특히 거울면은 이미지와 오브제가 만나는 곳이다. 그는 거울면이라는 오브제 위에 비친 이미지를 표면의 얼룩까지 정교하게 묘사 함으로써 그것이 이미지이자 오브제임을 더 적극적으로 드러낸다. 여기서는 원래의 대상과 거울면이라는 오브제 위에 비친 물리적 일루전, 그리고 그것을 그린 그림이 중첩됨으로써 그림과 사물로서의 아이덴티티가 지속적으로 교차한다. 그의 작품은, 자신의 말처럼, “오브제도 회화도 아닌”⁵¹⁾ 어떤 지점에 있는 것이다.

예술 대 사물의 담론은 창작 대 복제의 담론으로 전개된다. 조상현의 <복제된 레디메이드>는 유화로 그린 창작물이면서도, ‘레디메이드 이미지’라는 일종의 평면적 오브제를 복제한

47) 김복영(1980), 91.

48) 김강용은, <현실+장>이라는 작품 제목에 대하여, “그 어떤 또 다른 실존, 또는 현실을 상정하는...이미지가 아니라 그 자체가 바로 현실이며 새로운 시각에 의한 장의 표현이다” 라고 설명하였다: 김강용, “새로운 시각으로 접근한 현실+장”, 「공간」, 1980년 9월, 73.

49) 김홍주, “오브제도 회화도 아닌 오브제와 나와 의 현실”, 「공간」, 1978년 11월, 25.

50) 서성록, “회화 개념에 대한 물음”, 「한국현대미술-형상: 1978-84」, 1994, 가인화랑(전 시도록), 28.

51) 김홍주(1978), 25.

또 하나의 오브제이다. 덴탈스톤에 오브제를 찍어내고 그 위에 극사실로 채색한 경우는 문자 그대로 현실의 각인이다. 여기서는 “작품이 곧 현실이 되고 현실 그 자체가 작품이”⁵²⁾ 된다. 그에게 극사실 기법은 무엇보다도 예술과 사물의 경계를 넘나들기 위한 것이다. 즉 자신의 말처럼, “실물공간과...허상으로의 공간이 한 표면 위에 존재하게”⁵³⁾ 하는 것이다. 그의 작품이 당대의 문맥을 투영한다면 당시 주변에서 흔히 접하던 교통표지판이나 영화포스터 등의 시각환경을 옮겨 놓았기 때문만이 아니라, 스스로 사물이 됨으로써 예술을 포함한 모든 것이 사물화되는 자본주의 문명의 체계 안으로 진입하기 때문이다.

미술사 내에서 이미지를 차용한 경우에는 복제의 국면이 미술의 자기비판의 계기로 작용한다. 한만영의 그림이 그 예로, 미술사에 남은 명화들에서 이미지를 따온 일종의 레디메이드 ‘미술 이미지’ 콜라주이다. 그는 원래가 창작물인 이미지를 차용함으로써 그것을 복제품화한다. 그러나 그는 다시 그 이미지들을 전혀 낯선 공간 속에 조합하여 초현실주의적인 공간을 연출함으로써 복제를 통한 창작의 국면을 제시한다. 그의 그림은 창조된 예술인 동시에 빌어온 이미지 기호인 것이다.

송윤희 역시 미술사에서 이미지를 취하는데, 그에게는 추상형식이 차용의 대상이다. 그는 기하추상 미술을 복제함으로써 추상형식도 미술의 영역에서 통용되어 온 익명의 기호임을 말한다. 그는, “누가 그렸더라도 그렇게 그려질 것이다”⁵⁴⁾라고 하면서, 테이프를 붙이고 채색하는 작업과정을 익명의 기록과 같이 반복한다. 그에게 추상형태는 일종의 레디메이드 이미지이며 그리는 행위 역시 이미지를 서로 차용하는 현장이다. 독창적 미술의 표본처럼 여겨져 온 추상형식을 배긴 그의 그림에서는 작품 대 사물의 담론이 가장 침예하게 맞서고 있는 셈이다. 그것은 일루전을 배제함으로써 예술의 영역에 끝까지 머물고자한 추상형식이 그 극에 이르자 사물과 다를 것이 없게 된 역설의 정점에 위치한다. “타블로라는 평면은...나의 작품안에서는... 일상적인 사물로서 취급받는다... 결국 리얼리티는 타블로에 그려져 있는 대상에서가 아니라 대상이 그려져 있는 타블로 그 자체에서만 찾을 수 있겠다.”⁵⁵⁾라는 그의 목소리는 미술의 ‘사물성’을 주장한 미니멀리스트들의 것과 다르지 않다. 더구나 제작공정의 한 순간을 드러내놓고 흉내내어 만들다 만 것 같이 보이는 그의 작품은 어쩌면 미니멀 아트보다 더 ‘사물스러운 예술’일 것이다.

이상에서 읽어낸 것은 그림이 ‘창조된 예술인가, 복제된 물건인가’에 관한 담론들이다. 극사실화에는 액자 바깥의 세계로 연장된 전체 문맥 속에서의 미술의 아이덴티티에 관한 당대의 논의들이 투영되어 있다. 그것은 프레임 안과 밖의 경계를 허물었다 다시 세웠다 하면서 작품과 사물이라는 서로 대칭되는 두가지 아이덴티티 사이를 왕래하고 있는 것이다. 틀 안에서는 일루전과 평면이 ‘사실’이라는 개념 속에 포괄된다면, 틀 밖과의 관계에서는 작품과 사물이 역시 ‘사실’이라는 지점에서 만난다. 결국 전통적인 구상회화나 추상미술 담론 안에서는 서로 배타적인 한쌍의 사항들이 극사실화에서는 ‘사실’이라는 같은 지평에서 만나고 있는 것인데, 바로 이 점이 극사실화가 제기한 새로운 의미의 ‘사실성’이다.

IV. 맺는글

52) 김복영, “복제와 현실의 인각”, 「공간」, 1983년 7월, 117.

53) 조상현, “현실, 풍물과의 만남의 대결”, 「공간」, 1978년 11월, 34.

54) 송윤희, “리얼리티-대상이 그려져 있는 타블로 자체에서”, 「공간」, 1978년 11월, 28.

55) 앞 글, 29.

극사실화는 그 명칭으로도 드러나듯이 ‘사실성’이라는 명제를 미술담론의 축으로 부각시킨 경향으로 주목할 만하다. 그럼에도 불구하고 우리 현대미술사에서 극사실화가 차지하는 위치는 단색화와 민중미술 사이의 작은 부분에 불과한 것이 되어 왔다. 이와같은 위치지우기(mapping)는 그 수만큼 다양한 미술의 소산들을 일정한 틀로 분류하고 각 범주 사이의 위계를 만들어내는 미술사 서술 관행의 결과이다. 극사실화는 그 위계에서 항상 열외로 배제되었던 것인데, 그 기준은 무엇보다도 민족주의라는 유명이었다. 극사실화는 ‘극사실’이라는 기법상 걸모습이 미국 하이퍼리얼리즘과 매우 흡사하게 닮을 수 밖에 없었으므로 독창적인 우리 민족의 현대미술 형식으로 자리매김될 수 없었던 것이며, 따라서 그 ‘사실성’이라는 국면 역시 별 의미가 없거나 부정적인 것으로 해석되어 온 것이다.

이 글은 이러한 칸 나누기와 등수 매기기의 기준은 임의적인 것이며 따라서 미술사를 왜곡할 가능성이 있다는 깨달음에서 시작되었다. 위에서는 이를 벗어나기 위해 평가의 잣대를 접어 두고 가능한 여러 변수에 눈길을 주면서 전체 문맥을 살피는 길을 택하였다. 특정한 미술의 경향을 그것이 속한 시대와 장소에서 생산된 많은 담론들이 교차하는 현장으로 접근하고자 하였는데, 이렇게 보니 극사실화는 지금까지와는 다른 모습으로 보이게 되었다. 그것이 외래의 경향을 닮은 것도 사실이고 직, 간접으로 영향을 받은 것도 사실이지만, 한편으로는 동시대 우리미술의 당면 사안들을 공유하고 있었으며, 외래의 기법은 그런 사안들을 다루는 계기이자 도구를 제공했던 것이다.

극사실화는 모더니즘과 그것에 대한 저항 사이의 긴장이 표면화되는 이 시기 미술의 특수조건인 산물이다. 서구 모더니즘 추상회화를 받아 들인 지 10년 남짓 된 1960년대 말부터 우리 미술가들은 그것이 지향한 평면성과 매체순수성에 대한 의문을 제기하기 시작하였다. 물론 그 의문을 재촉한 것은 팝아트나 미니멀리즘, 아르테 포베라, 개념미술 등 당대의 서구 경향들이다. 그리하여 1970년대에는 일상오브제나 자연물을 차용하여 미술의 본성을 묻는 작업들이 꾸준히 진행되고 있었다. 한편, ‘순수형식으로서의 평면’이라는 모더니즘의 신념을 지키면서 이를 소위 ‘한국적 모더니즘’의 기호로 개조하고자 한 단색화 작가들이 제도권을 장악하고 있었다. 이런 상황에서 태어난 극사실화는 치밀하게 모사된 일루전을 도구삼아 또 다른 대안을 제시하였던 것이다.

시각적으로 경험하는 현실을 충실하게 옮긴다는 일반적인 의미의 ‘사실성’이 극사실화의 공식적인 얼굴이었으며, 그런 점에서 그것은 단색화나 개념미술과 다른 영역을 확보할 수 있었다. 그러나 조심스럽게 살펴보면 그 얼굴에서도 단색화나 개념미술의 모습을 찾아낼 수 있다. 그것은 ‘일루전’을 매개로 한 ‘예술작품’일 뿐 아니라 ‘평면’이기도, ‘사물’이기도 하다. 그것의 ‘사실성’은 ‘현실의 모사’라는 일반적인 의미의 사실성을 넘어서서 현존하는 평면과 사물로서의 존재를 아우르는 의미로 확장되고 있는 것이다. “나를 묶어매고 있는 것은 잘라내고 또 잘라내서 기본 골격만 앙상해진 현대라는 문맥적 상황이었다”라는 곽남신의 말처럼, 또는 자신의 작업을 “회화개념에 대한 물음”이라고 설명한 김홍주의 말처럼,⁵⁶⁾ 극사실화가들에게 리얼리티는 묘사의 대상으로서의 현실일 뿐 아니라 현대미술이라는 현실이기도 하였다. 극사실화는 우리나라에서 모더니즘과 그 안티테제가 부딪치는 최초의 장소라고 할 수 있는데, 그것은 ‘사실성’을 축으로 그 부딪침을 이야기하고 나아가 ‘사실성’을 계기 삼아 그

56) 서성록, “이미지와 평면의 상호이입”, 『한국현대미술-형상: 1978-84』, 1994, 가인화랑 (전시도록), 18; 서성록, “회화개념에 대한 물음”, 앞 책, 28에서 재인용.

들을 포용한다.

우리미술의 정체성이라는 것이 있다면, 그것은 통시적으로 전승, 혁신, 또는 저항하고, 공시적으로는 서로 다른 문화의 교환이 이루어지는 시대와 장소의 특수성이 미술을 통하여 나타난 결과일 것이다. 그러므로 그것은 고정되어 전수되는 어떤 실체가 아니며, 시간적, 공간적 문맥의 드러남이다. 우리 극사실화에서도 정체성이 있다면, 그것은 우리미술의 역사적, 지정학적 특수 상황을 투영하는 점이며, 그것이 바로 '사실성'이 될 것이다.