

한국 극사실 회화에 나타난 시각기호와 미의식

이 주 영*

- I. 머리말
- II. 한국 극사실 회화의 전개양상과 미술사적 규정
- III. 기호학적 관점에서 본 극사실 회화
- IV. 극사실 회화에 나타난 시각기호의 특성
- V. 시각기호와 미의식
 - 1. 자유 : 일상의 환경과 해방의 욕구
 - 2. 자연 : 원초적 자연과 자연적 존재로서의 인간
 - 3. 문화 : 사회적 존재로서의 인간과 자연의 조화
- VI. 맺음말

* 서원대학교 미래창조연구원 연구원

이 논문은 한국미학예술학회 2015년 여름 정기학술대회에서 자유주제로 발표한 원고를 수정 보완하여 게재한 것이며, 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2013S1A5B5A07045936).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.45.0.09>

1. 머리말

한국현대미술에서 부각되는 미의식을 살펴보는 것은 당면한 현대의 삶 속에서 살아 움직이는 한국미의 고유성을 확인하고 이를 창조적으로 발전시키는 것이기 때문에 연구의 필요성이 증대하고 있다. 본 연구는 한국미술의 미의식을 탐구하는 목표의 일환으로, 1970년대 후반에서 80년대를 걸쳐 부각되었던 ‘극사실 회화’¹⁾에 나타난 미의식을 탐구하고자 한다. 극사실 회화를 연구범위로 삼은 주된 이유는 다음과 같다. 한국현대미술에 나타난 미의식의 고유성이나 정체성 문제는 70년대 추상미술이나 80년대의 민중미술에서 종종 거론된 데 비해 70년대 말에 새로운 형상미술의 주류로 등장한 극사실 회화를 통해서 거의 언급되지 않았기 때문이다. 극사실 회화는 그 이전시대까지 한국현대미술의 주된 흐름이었던 추상미술에 비해, 미술이 보여주는 환영적 이미지의 탁월함과 명료한 시각적 메시지에 의해 대중에게 친근히 다가가는 미술로 중요한 의의를 갖고 있지만, 그럼에도 불구하고 극사실화의 미술사적 규정조차도 아직 불명확한 상태이며, 더욱이 이를 통해 미의식의 문제를 파악하려는 연구는 전무한 실정이다. 이러한 문제의 연구를 위해서 극사실 회화에 나타난 시각기호의 의미작용과 미적 가치의 문제를 분석하는 것이 필요하다고 간주된다. 본 연구는 이를 밝힘으로써 한국의 극사실 작가들이 자연, 인간, 현실을 파악하는 관점으로부터 어떠한 미의식을 지니고 있는가를 분석하는 것을 목적으로 한다.

본 연구에서는 극사실 회화에 나타난 시각기호의 의미작용을 기호학적 관점을 통하여 고찰해보고자 한다.²⁾ 예술기호에는 기호의 활용과 미의식이 함께 결합

-
- 1) ‘극사실 회화’라는 명칭은 ‘하이퍼리얼리즘 회화(Hyperrealism painting)’의 역어에서 유래되었다. 이론가에 따라 ‘극사실주의 회화’, ‘신형상미술(New Figurative Arts)’, 또는 간단히 ‘신형상’으로 불리거나, ‘극사실화’로 약칭되기도 한다. 본 연구에서는 ‘극사실 회화’로 통칭한다.
 - 2) 국내에서 기호학이론에 대한 탐구 성과는 상당히 축적되어 왔으나 기호학을 예술의 문제에 적용하는 연구는 아직 심도 깊게 이루어지지 않았다고 여겨지며 특히 한국 현대예술 분야에서 더욱 그러하다. 국내에서는 원론적인 수준에서 기호학적 미학이 연구된 사례가 있으나 몇몇 학자에 지나지 않는다. 시각예술의 영역에 기호학을 적용하려는 관점의 연구

되어 있다는 것은 여러 기호학자들의 공통된 견해이다. 예술기호는 미적 가치를 발생시키며 그 의미를 다의적으로 열어놓는다. 극사실 회화 작가들은 가장 평범하고 일상적인 삶의 환경을 소재로 다루고 있다. 그러나 그들이 보여준 시각기호에는 오늘날의 삶, 인간과 문화에 대한 그들의 가치관과 미의식, 전망 등이 심층적으로 깔려있다. 특히 극사실 회화에 나타난 시각기호의 미적 가치는 궁극적으로 자연과 깊은 연관을 갖고 있다는 점이 주목된다. 이러한 미의식은 전통미술뿐만 아니라 근현대미술에서 연구된 한국적 미의식의 맥락을 잇고 있다고 볼 수 있다. 미술 분야에서 극사실 회화는 지금까지 한국미의 특징이나 기법들을 주로 추론해 왔던 공예, 건축, 단색조회화 등의 분야와는 기법적 특성이 전혀 다른 분야이며 특히 추상회화와 대조된 양극단을 이룬다. 한국현대미술을 통해 미의식을 거론한 몇몇 비평가들의 용어는 ‘범자연주의’³⁾, ‘전일주의’⁴⁾ 등으로 한국미술의 미

들은 윤자정(2004), 신향식(2005), 강미정(2011) 등에 의해 이루어졌다. 강미정(2005)은 신미술사의 방법에 퍼스의 기호학을 적용하는 방법을 제안하고 있고 윤자정(2004)은 미술에 대한 기호학적 접근의 필요성을 제안한다. 국내에서는 특히 에코의 기호학적 방법을 적용한 연구가 문학(김운찬), 문화와 여성주의적 관점(연희원) 애니메이션, 영화, 광고 등의 영역에서 폭 넓게 이루어지고 있다. 한국 미술분야에서도 이론가들에 의해 기호학적 방법이 간간히 원용되고 왔다. 전통미술분야에서는 그레마스 학파에 영향을 받은 프랑스기호학을 연구한 박일우(2000)가 민화와 문자도 등 우리 미술의 연구에 본격적인 기호학을 적용한 드문 사례를 보여주었다. 회화와 미술비평 분야에서 몇몇 학자들이 한국현대미술에는 기호학적으로 해석 가능한 시각기호들이 존재함을 인지하고 다양한 접근을 시도했다. 윤난지(1998)는 인간의 몸을 기호의 양태로 파악하는 시각을 갖고 현대 한국화 화가 서세옥의 작품에서 남성주체의 지표가 곧 그것의 도상이 되는 합일의 상태로 보고 현대문인화 속에서 남성주의적 젠더 정치학을 발견한다. 이러한 입장은 미하일 바흐친 등 사회적 기호학의 입장을 반영하고 있다. 극사실 회화에 대한 기호학적 접근은 아직 연구가 진행되지 않았지만 그 필요성이 제기되고 있다. 한국 극사실 회화의 미술사적 규정문제를 연구한 김영호(2009)의 시각 또한 극사실화 화면에 나타난 시각적 장치들이 내포한 상징성, 암시와 은유의 메시지를 깊이 있게 읽어내야 할 것을 시사함으로써 기호학의 관점과 긴밀히 연관된다. 이들 연구자들은 주로 사회구조의 맥락에서 기호의 문제를 봄으로써 사회적 기호학과 후기 구조주의의 맥락에 치우쳐있다.

- 3) 이일은 1970년대 추상미술의 비물질주의를 “한국 고유의 근원적 정신인 범자연주의(汎自然主義)의 현대적 발현”으로 이해했다. 이일, 『미술비평일지』, 미진사, 1998, 26쪽. 그의 영향을 받은 평론가들은 모든 자연현상을 포괄하는 더 큰 자연이자 자연의 근원적 원리를 일컬어 ‘범자연주의’라는 말을 종종 사용했다.
- 4) 김복영은 근현대미술에 나타난 한국적 자연주의의 원리를 ‘전일주의(all-over totalism)’라는 말로 설명한다. 이는 자연일원론적 문화적 배경을 바탕으로 주체와 객체가 분리되지

의식의 정신적 맥락을 자연과 연관하여 파악해왔다. 그런데 이들은 주로 70년대 단색조회화를 위주로 한 추상미술에 이러한 내용을 적용하였다. 만일 추상미술과 전혀 다른 형상화기법을 사용하는 극사실 회화에서 미적 가치의 문제가 기존의 논의 성과와 긴밀히 연관된다는 점이 확인된다면 추상미술과 형상(구상/재현)미술을 포괄하는 한국적 미의식의 실체가 더욱 명료해질 것으로 여겨진다.

극사실 회화에는 ‘인간적인 것’, ‘자연과의 조화’, ‘인간친화적인 문화’에 대한 미의식이 중요하게 내재해 있다. 여러 작가들은 자연 외에 문화를 상징하는 형상물을 자연대상물과 연관하여 표현하면서 인간과 자연을 연결시키고자 하는 의도를 공통적으로 보여주었다.⁵⁾ 한국의 극사실 화가들은 미국처럼 산업사회의 도시적인 것을 다루기보다는 자연과 인간의 정취를 느낄 수 있는 소재를 주로 선택했다. 즉 소재선택에 있어서 돌(고영훈), 모래(김창영), 흙(서정찬), 벽돌(김강용), 벽(이석주) 같은 자연 대상 내지 자연가공물이라든가 인간의 삶과 연관된 주변 환경물, 예컨대 소파 쿠션(지석철), 철로(주태석), 산업사회의 풍경(변종곤)과 같은 사회적 이용물과 일상적 삶 속에 있는 인간의 모습, 예컨대 자화상이나 주변인물(차대덕), 군상(이석주) 등이 주로 다루어졌다. 이러한 것들은 서구의 하이퍼리얼리즘 또는 포토리얼리즘 작가들이 소재로서 주로 활용했던 대중사회와 소비사회의 산물만은 아니었다. 크게 보아 한국 극사실 회화에 나타난 주제들은 사회적인 것이라 하더라도 자연과 인간의 체취가 배어 있는 것들이었다. 작가들은 이처럼 정감 있는 소재들을 통해 근대 산업사회의 물질주의적 삶과의 괴리감을 부각시키는데, 그 바탕에는 ‘자연’과 ‘자연적인 존재로서의 인간’에 대한 미의식이 대비되어 존재한다.

않고 하나가 되는 것을 의미한다. 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, 276쪽 참조.

5) 그러한 의도는 작가들 자신이 직접 피력하고 있는 경우도 많다. 고영훈, 『아르 비방』 24, 시공사, 1994; 이석주, 『아르 비방』 30, 시공사, 1994; 지석철, 『아르 비방』 11, 시공사, 1994에서 작가노트 참조.

II. 한국 극사실 회화의 전개양상과 미술사적 규정

한국의 극사실 회화는 1970년대 유행했던 서구의 하이퍼리얼리즘의 유행과 연관되어 평론계에서 논의되기 시작했다. 평론가들은 극사실경향이 유행했던 80년 전후의 시기, 한국의 극사실 회화를 서구의 ‘하이퍼리얼리즘’과 유사한 경향으로 보아 같은 이름으로 불렀다.⁶⁾ 하이퍼리얼리즘의 열풍이 한국에 밀려들어오기 시작하던 1970년대 후반 이후, 정밀한 사실주의 양식으로 작품을 제작하고 있었던 작가들은 자연스럽게 ‘하이퍼리얼리즘’ 계열의 작가로 부상하게 된 것이다. 그러나 당시 하이퍼리얼리즘을 둘러싸고 만들어진 다양한 담론들은 사실상 작가들의 표현의지와는 관련이 없는 것이 많았다. 극사실 계열의 경향을 추구하고 있다고 평가되는 일부 작가들은 그들이 의도하는 표현의지를 비껴지나가는 담론을 바라보면서도, 자신의 주장을 말하려 하기 보다는 자신들에게 덧붙여지는 하이퍼리얼리즘 담론들을 혼란스러워 하면서도 받아들일 수밖에 없었다. 몇몇 화가들은 자신의 작업이 서구 하이퍼리얼리즘과는 다르다고 주장했다. 예컨대 김홍주와 같은 작가는 하이퍼와 닮은 치밀한 묘사기법을 보여주어 하이퍼리얼리즘 작가로 분류되기도 했는데, 그는 후에 서구 하이퍼리얼리즘을 ‘냉소적 리얼리즘’이라고 칭하며 자신의 작업이 그러한 흐름과는 연관되기 어렵다는 점을 분명히 했다.⁷⁾ 그리

6) 평론가들은 이러한 하이퍼 리얼리즘 경향이 선풍처럼 일고 있는 이유는 젊은 작가들이 서구 조류에 민감하게 반응한 것으로 파악한다. 오광수는 당시의 젊은 작가들의 그룹 중 《3인전》(차대덕, 이두식, 한만영), 《사실과 현실 78전》은 하이퍼 계열 작가들의 동인전으로 보고 있다. 오광수, 「전시회 리뷰」, 『계간미술』 7호 (78년 가을), 195쪽.

7) 김홍주와 같은 작가의 경우 사물을 충실히 묘사하는 리얼리즘 기법으로 하이퍼 리얼리즘의 유형에 분류되기도 했으나 기법만으로 김홍주의 회화세계를 이 유형으로 설명하기에는 부적절하다. 그의 치밀한 묘사기법은 하이퍼와 닮았으나 차가운 논리성이 없으며 오히려 고전적인 회화기법에 더 가깝다고 파악된다. “그 당시 화단에서는 내 작품의 결과를 놓고 몇몇 작가들과 함께 하이퍼리얼리즘이라고 명명했다. 그러나 그때 나는 하이퍼리얼리즘에 대한 정보도 없었고, 후에 알고 보니 잘못 적용된 분석이었다. 사실 우리나라에 하이퍼리얼리즘(서구의 개념에서) 같은 냉소적 리얼리즘이 있었던가?” 김홍주, 작가노트, 「나의 작업과정에 관한 회고」, 『공간』 (93년 9월), 98-99쪽. “치밀하게 묘사한다는 기술적 방법에 있어선 하이퍼 리얼리즘과 상통하는 문맥도 없지 않다. 그러나 그의 작품엔 하이퍼 리얼리즘에서 공통적으로 느끼게 되는 차가운 논리성이라는 것을 쉽게 찾을 수 없다. 오히려

나 이 당시 새로운 사실주의 경향을 추구하던 작가들의 작업을 바로 하이퍼리얼리즘 경향에 문맥 지을 수는 없더라도 한 시대를 풍미했던 미술경향에 작가들이 다소라도 공감했으리라는 점은 배제할 수 없다.

이러한 미술계의 상황을 염두에 두고 한국의 극사실 회화의 대두와 전개양상, 기법과 소재 등을 간략히 간추려 본다. 한국현대미술의 전개과정에서 극사실 경향을 보여주는 작품들이 나타난 시기는 1970년대 후반이다. 일단의 작가들은 새로운 사실화의 길을 모색하면서 당시 추상화단의 주류를 이루던 정적이고 무표정하고 차가운 모노크롬으로부터, 그리고 국전의 구상미술의 주류를 이루던 고전적 사실화로부터 벗어나고자 했다. 선구가 되는 중요한 전시회는 <<전후 세대의 사실주의전>>(1978)으로써, 구태의연한 구상화에서 벗어나 현대적인 의미에서의 형상미술의 가능성을 타진했던 전람회로 평가된다. 이후 ‘그린다’는 전통적인 창작 개념이 작가들 사이에 공감을 얻어 삽시간에 퍼져나갔고 일상의 이미지와 도시적 감수성을 보여주는 소재들이 주로 활용되었다. 이후 활동한 대표적인 그룹이 <사실과 현실>(1978)⁸⁾, <시각의 메시지>(1981)⁹⁾ 이다. 이 두 그룹은 회화에서 직접적이고 즉각적인 일상의 모습을 추구했으며, 미술 내적인 문제보다는 환경, 사회, 도시의 문제에 더 큰 관심을 나타내면서, 대중사회의 이미지들과 평범한 주변의 소재 및 물건들도 얼마든지 미술이 될 수 있음을 보여주었다. 특히 75년을 전후해서 작품활동을 시작한 <시각의 메시지> 그룹은 극사실, 하이퍼 리얼리즘 등의 이름이 붙은 사실화풍을 일찍부터 시작하였다. 그들은 자신들이 천착하고 있는 자기만의 소재가 있었는데, 고영훈의 ‘돌’, 이석주의 ‘벽’, 조상현의 ‘레디메이드’ 등

그의 기술적 방법은 고전적 방법의 확인이라는, 회화의 보다 근원적인 기술에의 다짐이라고 할 수 있다” 오광수, 「그리는 것 자체의 사물화, 『공간』(88년 3월), 72쪽. 오광수는 김홍주의 작품을 하이퍼와 직접 연관 짓기는 어렵지만 한 시대를 풍미했던 화풍에 어느 정도 작가의 공감이 있었으리라 간주한다. “ST를 중심으로 한 70년대 후반의 일부 젊은 세대 작가들이 대상을 극명하게 묘출하는, 이른바 하이퍼리얼리즘의 방법을 구사한 적이 있다. 물론 김홍주의 작업을 바로 그러한 경향에 문맥 지을 수는 없으나 한 시대의 공감이란 측면에서 충분히 생각해볼 수 있다” 오광수, 「김홍주의 작품편력, 존재의 드러냄과 거리지우기」, 『공간』(97년 5월), 86쪽.

8) 창립회원 - 권수안, 김강용, 김용진, 서정찬, 송윤희, 조덕호, 주태석, 지석철 등.

9) 창립회원 - 고영훈, 이석주, 이승하, 조상현 등.

이 그것이다. <상(像)-81>이나 <현·상> 등의 그룹에도 새로운 형상충동의 경향을 나뉠대로 보여준 작가들이 참여했다. 이와 같이 70년대 후반에서 80년대에 걸쳐 극사실화는 한국현대회화사의 뚜렷한 한 획을 긋는 경향을 나타냈다.

당시 작가들이 다룬 소재, 기법, 민전의 심사평 등을 통해 이러한 경향의 회화의 흐름과 특성을 확인해 보기로 하자. 평론가들은 심사평에서 극사실 경향을 모두 ‘하이퍼’라는 명칭으로 부르고 있기 때문에 같은 용어를 쓰기로 한다. 1978년 《동아미술제》에 출품된 변종곤의 작품은 사회적 상황을 담아낸 메시지, 탁월한 기법으로 높은 평가를 받았지만 상황제시가 다소 모호한 것이 단점으로 지적되었다.¹⁰⁾ 평론가들에게 주목 받았던 하이퍼 계열의 화가들 중 차대덕은 치밀한 묘사 기법이나 노력 면에서 높은 평가를 받았다.¹¹⁾ 또한 모래밭을 그린 김창영은 소재의 선택과 재료를 다루는 기법에서,¹²⁾ 벽돌을 정밀하게 재현하는 이석주의 작품은 보여주는 힘에 있어서 좋은 평가를 받았다.¹³⁾ 1980년의 중앙미술대전에서 이석주의 <3시 35분>은 탁월한 기법과 압도적인 구성력으로 수상권에 올랐고, 모래에 그림을 그리는 독창적인 기법을 더욱 발전시킨 김창영은 대상을 받았다.¹⁴⁾ 그 다음해인 81년 중앙미술대전에서 강덕성은 <3개의 빈 드럼통>으로 대상을 받았다. 심사평은 “1. 첨예한 문제의식, 2. 하이퍼의 정신과 기법의 충실, 3. 끈질기게

10) “변종곤의 작품은 동아미술제가 이 작품 때문에 살았다 할 정도의 걸작입니다. 그러나 그 발상과 기법은 좋았지만 인위적인 상황제시가 결여되어 미군철수가 어느 나라 사건인지는 분명치 않습니다” 김윤수의 평, 『전시회 리뷰』, 『계간미술』 7호 (78년 가을), 195쪽.

11) “차대덕의 경우는 서양의 大포스터 같은 것을 본뜨면서 그 기법이나 노력은 대단하지만 현장성이 없습니다” 같은 책, 195쪽.

12) “김창영의 <무한>은 모래를 사용해서 모래밭을 그린 것이었죠. 소재의 선택과 재료를 다루는 기법도 뛰어나고 공이 많이 든 작품이라 생각합니다만...” 김윤수, 『제2회 중앙미술대전 후평』, 『계간미술』 10호 (79년 여름), 192쪽.

13) “이석주의 <벽>은 뭔가 끌어당기는 힘이 있습니다. 이 작가는 처음에는 벽돌을 직접 캔버스에 붙이는 작업을 하다가 정밀하게 재현하는 방식으로 변했죠. 같은 벽돌이면서도 광선과 그들의 콘트라스트가 정확한 관찰에서 이루어지고 있습니다” 이일의 평, 같은 책, 192쪽.

14) “이석주의 <3시 35분>은 기술적인 면이 당당하고 압도적인 구성력은 뛰어났지만 작품이 전하는 메시지가 약하고 하이퍼 형식의 한 특징이라 할 상황적인 부연이 미흡했다는 점에서 장려상에 머물... 반면에 김창영은 모래에 그리는 독창적인 기법을 갖고 작년도 장려상 수상작 때보다 한결 진경을 보여주는 작가적 성장이 두드러져 그런 의미로 대상을 주기로 결정...” 김윤수, 『제3회 중앙미술대전 공모전 심사평』, 『계간미술』 14호 (80년 여름), 171쪽.

도전하는 패기”¹⁵⁾ 등으로 높은 평가를 받았다. 그의 드림통은 ‘석유의 즉물적 이미지’를 가장 잘 나타내주는 소재라는 평가이다. 작가 자신은 사회적인 환경 속에서 개인의 불안감을 연상시키는 이 작업으로 ‘환경과 개체의 상호작용’을 나타내고 싶었다고 하며 굳이 기법적으로 하이퍼 계열로 못 박고 싶지 않다고 했다.¹⁶⁾ 이렇게 전체적으로는 한동안 크게 유행했던 하이퍼 계열은 82년의 중앙미술대전을 분수령으로 현저하게 줄어들며 그 이후는 추상, 반추상, 구상 계열이 고른 분포를 보이게 된다.¹⁷⁾ 그해 하이퍼 계열에서는 땅을 그린 서정찬의 <랜드 스케이프>가 주목을 받았다. 83년의 중앙미술대전에서는 수년전까지 주류를 이루다시피 했던 하이퍼 리얼리즘 계열이 후퇴하고 반면 새로운 구상계열의 작품이 크게 신장세를 나타냈다.¹⁸⁾

이러한 상황을 정리해볼 때 하이퍼의 흐름은 77년, 78년부터 크게 부각되기 시작하여 81년까지 민전의 흐름을 주도했으며, 82년부터는 점차 줄어드는 것으로 볼 수 있다. 하이퍼 작가들에게서 ‘극사실’이라는 것은 표현기법을 이야기하는 것이지 그 자체가 내용인 것은 물론 아닌데, 일부 뚜렷한 의식을 갖지 못한 작가들의 경우는 치밀하게 묘사하는 기법에만 치중한다는 비판도 제기되었다. 이와 같이 한국에서 극사실 경향의 회화는 1980년을 분수령으로 민전에 출품한 젊은 작가들의 작품에서 양적으로나 질적으로 크게 부각되었다. 특히 1978년부터 1981년 사이에 《중앙미술대전》과 《동아미술대전》에 가장 많이 나타났고¹⁹⁾ 그 이후는

15) 『계간미술』 19호 (81년 가을), 97쪽.

16) “내가 관심을 가진 것은 환경과 개체의 상호작용, 사회적인 불안과 긴장감을 그리는 일이었다. 이 작업이 ‘나’를 배설하는 하나의 방법이 되리라고 믿는다. 그래서 굳이 이것을 하이퍼라고 못 박고 싶지도 않은 것이다” 강덕성, 작가노트, 같은 책, 83쪽.

17) 『계간미술』 23호 (82년 가을), 217쪽.

18) 김윤수, 『제6회 중앙미술대전 양화부문 심사평』, 『계간미술』 26호 (83년 여름), 158쪽.

19) 1978년 새 민전《중앙미술대전》과 《동아미술제》의 성격을 지적한 김윤수와 오광수의 견해가 이러한 경향을 시사한다. 김윤수는 이 두 민전에는 “하이퍼리얼리즘 계열이 압도적으로 지배”하고 있다고 말하며, 오광수 또한 “수상권에서 눈길을 끄는 작품의 상당수가 후기 포프 아트 경향 즉 하이퍼리얼리즘이 대세”로 보인다고 평가한다. 「전시회 리뷰」, 『계간미술』 7호 (78년 가을), 194쪽. 이어 1979년 중앙미술대전을 심사한 이일, 김윤수 역시 하이퍼 리얼리즘계열의 작품들이 대다수를 차지하고 있다고 입을 모았다. “이일: 서양화부

형상미술의 다양한 양상과 뒤섞여 나타나며 추세가 둔화되기는 했으나 90년대까지 재현적 미술의 한 흐름으로 뚜렷한 자취를 남겼다고 볼 수 있다.

오늘날의 연구자들은 극사실 회화를 ‘새로운 형상미술’로 부른다. 이러한 미술 경향은 추상미술이 주류를 이루던 모더니즘에 대한 반발과 국전시대의 재현적 형상미술에 대한 회의를 통해 발생했다는 두 가지 특징을 지닌다. 지금까지 극사실 회화에 대한 비평가들과 연구자들의 논의는 크게 다음과 같은 세 가지 관점으로 모아진다.

첫째, 이들은 극사실주의를 리얼리즘의 맥락에 위치시키며, 기법적 리얼리즘만이 아닌 내용적 리얼리즘으로 읽어낸다. 그것은 바로 작가들이 체험한 당면한 삶의 내용을 담아내는, ‘현실반영’적인 측면을 지적한 것이다. 1978년 중앙미술대전의 양화부를 심사한 김윤수는 젊은 작가들이 추구하는 하이퍼리얼리즘이라는 양식은 우리의 삶의 내용을 표현하기에 어느 면에서는 적합한 양식이라고 간주한다. 그렇지만 현실을 보는 시각에서 너무 주관적인 관점에 치우쳐 있다고 비판했다.²⁰⁾ 이경성과 김복영 또한 극사실 회화 작가들에게서 이러한 리얼리즘적 사유의 특성을 찾아냈다.²¹⁾ 김복영은 극사실 화가들이 활용했던 리얼리즘적인 묘사방식이 “자신을 둘러싸고 있는 현실과의 교섭을 용이하게 하는데 필요불가결한 촉매”라고 말하면서 이러한 회화가 보여주는 현실반영적 성격을 강조했다.²²⁾ 일상 현실과의 밀접한 연관성을 지적한 다른 이론가들도 극사실 회화에 나타난 도시적

문 출판작들 중 첫째는 하이퍼 리얼리즘 계열의 작품인데 수적으로 압도적...” 「제2회 중앙미술대전 후평」, 『계간미술』 10호 (79년 여름), 191쪽. 하이퍼 계열의 작품은 1980년에도 민전에서 크게 부각된다. 즉, 이 해 중앙미술대전에 출품된 작품들은 소박한 자연주의 화풍, 순수한 서정주의 추상화, 하이퍼 리얼리즘 계열의 작품, 구상주의 경향 등이 보이고 있으며 이 중 하이퍼 계열의 작품이 많은 수를 차지하고 있다고 논의되었다. 이어 81년의 중앙미술대전은 하이퍼리얼리즘의 확일성이 다소 둔화된 대신 갖가지 유희와 양식의 작품이 골고루 출품되었다는 평이다. 「제3회 중앙미술대전 공모전 심사평: 이구열, 김윤수, 임영방」, 『계간미술』 14호 (80년 여름), 171쪽.

20) 같은 책, 194쪽.

21) 김복영, 『눈과 정신』, 앞의 책, 275쪽.

22) 김복영, 「한국 현대미술에 있어서 <물상회화>의 문제 : 그 연원과 <형상적 경향>의 원천에 관하여」, 『홍대논총』, Vol. 26 (1994), 16쪽.

삶과 사회의 반영상을 공통적으로 언급했다. 김홍희는 극사실 회화에 주로 차용되는 주제들이 현대 도시생활을 환기시키는 것임을 지적하며, ‘예술과 일상의 통합을 시도하는 미학적 대중주의’를 발견하고자 했다.²³⁾

둘째, 극사실 회화의 토대에서 근대적 사실주의로부터 진일보한 독자적인 방법론을 찾는 시각이다. 이러한 입장은 작가들이 사물의 ‘물성(物性)’에 집착한다는 점을 강조하고 있으며 모더니즘적 사유와의 연결성을 지적한다. 그 예로 이경성은 극사실 회화에서 오브제의 이미지를 강조하며 그 이미지를 ‘개념화된 사물’로 부른다. 김복영 또한 극사실화가 관념성 대신 ‘즉물성’을 표현하면서 현실의 즉자적 사태를 나타내고자 했다고 간주한다.²⁴⁾ 그러한 관점에서 극사실화는 ‘물상회화(物象繪畫: Object Image Painting)’로 불리는데,²⁵⁾ 이러한 물상회화는 물화된 사물의 즉자적 묘사를 통해 물화된 상황이나 사회를 비판한다는 면에서 역시 현실반영적 성격을 잃지 않고 있어서, 첫째로 예시되었던 리얼리즘적 관점과 내용적으로 연결되고 있다.

셋째, 최근의 연구가들은 극사실 회화에 나타난 형상의 내용을 단순한 리얼리티의 반영으로 볼 수 없으며 그 배후에서 다중적 의미를 읽어내야 한다는 시각을 보여 준다. 극사실주의는 사실주의 기법의 전략을 극단까지 밀고나가는 기법에 의해 새로운 현실인식을 고취한다. 극히 섬세한 사실적 묘사에도 불구하고 사실주의와는 다른 도상적 특성이 나온다. 미세한 세부의 확대는 현실을 초현실적으로 느끼게도 하고 추상적으로 느껴지게도 한다. 내용이 다의적으로 읽힌다는 점에서 극사실주의는 포스트모던의 다원론적 입장과 무관하지 않은 것으로 파악될 수 있다. 포스트모던 리얼리티를 ‘복수(複數)의 리얼리티’로 파악했던 김홍희는 극사실 회화에서는 리얼리티가 직접적으로 드러나지 않는다는 견해를 피력했

23) 김홍희, 「1980년대 한국미술 : 70년대 모더니즘과 90년대 포스트모더니즘 사이의 전환기 미술」, 『한국현대미술 8090』, 한국현대미술사연구회 편, 학연문화사, 2009, 18쪽.

24) 김복영, 『눈과 정신』, 앞의 책, 318쪽.

25) 김복영, 「한국 현대미술에 있어서 <물상회화>의 문제」, 앞의 논문, 104쪽. 그는 물상회화의 ‘물개성적’, ‘물자아적’, ‘상호주관적, 보편적 성질’을 지적하며 물상회화가 사회적 특성의 ‘상상적 반영’이었다고 생각한다.

다.²⁶⁾ 극사실 회화는 ‘눈속임’ 수법에 의해 고도의 형상성과 초현실적 추상성을 나타내며 기교적인 사실주의에 다소 경도됨으로써 모더니즘과 반(反)모더니즘에 대한 애매한 태도를 보인다는 것이다. 그러한 점에서 김홍희는 80년대 새로운 형상회화를 이끌었던 작가들이 보여주었던 리얼리티를 ‘메타리얼리티(meta-reality)’로 본다.²⁷⁾ 윤난지 또한 우리나라의 극사실화에 나타난 사실성을 당대 한국의 시대·사회적 문맥을 투영하는 사실성의 담론으로 보아야 한다고 생각하지만, 현실 반영적 시각에서 직접 의미를 끌어내는 것은 단순화의 위험이 있다고 지적한다.²⁸⁾ 윤난지는 미술을 그것이 처한 맥락이 만들어내는 일종의 기호로 파악하고 있다.²⁹⁾ 기호들은 여러 차이를 담고 있으므로 다르게 해석될 수 있다는 것이다. 한국 극사실 회화의 미술사적 규정문제를 연구한 김영호의 논문 또한 극사실화 화면에 나타난 시각적 장치들이 내포한 상징성, 암시와 은유의 메시지를 깊이 있게 읽어내야 할 것을 시사했다.³⁰⁾

이러한 이론가들의 견해는, 극사실 회화가 형상성과 표현성을 회복하고 현실에 대한 리얼리즘적 접근을 하면서 후기 자본주의 현실을 반영하고 있다는 것으로 요약될 수 있다. 특히 극사실 회화를 현실의 반영으로 보는 입장에서, 작품의 내용으로 일상의 소외와 분열의 시각, 삶의 환경에 대한 회의를 주로 읽어내고 있는 관점³¹⁾은 극사실 회화의 본질을 정확히 파악하고 있다고 볼 수 있다. 그러나 이들 연구는 대체로 극사실주의의 현실반영적 성격을 부각시키고 있는 것으로, 작가들이 암시하는 미의식을 분석하는데 초점을 맞춘 것은 아니다. 본 연구에

26) 김홍희, 「한국 포스트모던 아트에서의 리얼리티: 메타 리얼리티와 모조 리얼리티」, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, 236쪽.

27) ‘메타리얼리티’는 일상적 리얼리티의 변형과 초월로 해석될 수 있기 때문에 ‘변형리얼리티’라고도 부른다. 김홍희는 90년대 신세대 작가들이 리얼리티를 가장·조작·재구성하여 ‘모조 리얼리티’를 만들었다고 본다.

28) 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, 178쪽 참조.

29) 김재원 외, 『한국현대미술 198090』, 학연문화사, 2009, 8쪽.

30) 김영호, 「한국 극사실 회화의 미술사적 규정문제」, 앞의 논문, 24쪽.

31) 이인범·김주원, 「미술」, 『한국현대예술사대계』 5권 1980년대, 시공아트, 2005, 287쪽.

서 고찰하고자 하는 바와 같이, 극사실 회화에 나타난 시각기호의 미의식은 다음과 같은 두 가지 관점에서 접근할 때 뚜렷이 드러난다.

첫째, 작가들이 활용한 소재에 대한 분석이다. 작가들은 사회적·도시적 삶의 내용을 보여주는 소재들 못지않게 자연과 연관된 소재(돌, 나무, 흙, 모래, 물방울)를 더 선호한다. 지금까지의 연구들은 극사실 회화에 종종 등장하는 ‘자연’의 주제가 어떻게 해석될 수 있는지에 대한 분석이 불충분한 것으로 보인다. 그렇기 때문에 왜 작가들이 종종 자연대상물과 사회적 삶의 ‘물화’된 사물들을 병용하여 소재로 삼는지를 연관 지어 설명하지 못했다.

둘째, 작가들이 표현한 시각적 이미지 배후에 숨어 있는 의미에 대한 분석이다. 작가들이 그리려고 했던 사물들을 경직된 사회현실 속에서 물화된 것들의 표본으로 보는 시각에는 우선 타당성이 있지만 그들이 제시한 시각적 장치 이면에 내포된 ‘상징성’을 더 깊이 읽어내는 것이 필요하다. 작가들이 활용한 소재에는 다양한 암시와 은유가 숨어 있는데, 그 의미는 대개 ‘자연’과 연관되어 있다. 지금까지의 분석은 극사실 회화에 나타난 사회적, 도시적 환경의 재현을 단순하게 개인의 체험이나 현실의 직접적 반영으로 보고 있을 뿐이다. 물론 작품에 표현된 사회적 기물, 일용품, 일상성 속에는 개인적인 체험의 리얼리티가 존재한다. 그러나 표현된 것의 미의식은 이면에 숨어있는데, 작가들에게는 변증법적인 대립항으로서, 결핍과 부재의 이면에 놓여있는 미적 가치지향성이 강하게 존재한다.

1970년대 후반에서 1980년대까지 극사실경향의 형상회화를 추구했던 대표작가들 중 몇몇은 자연과 연관된 미의식을 간접적으로 드러낸다. 그런데 그들이 표현한 시각기호는 단순한 자연현상의 재현으로 나타나지 않는 복잡한 기의를 담고 있다. 자연은 하나의 ‘상징’이며, 사회와 문화를 상징하는 기표들과 중층적으로 얽혀있다. 이들이 의도한 미의식은 소재의 문제나 정치한 재현방식의 기법적 측면을 통해 드러나는 것이 아니다. 작가들이 내면적 실재로 삼은 ‘자연’은 심층적 해석을 필요로 하는 미적 가치의 문제이다. 극사실 회화 작가들은 자연과 인간(사회)을 조화시키고자 했는데, 그것은 작품에 나타난 자연에 대한 이중적 관점 외에 제3의 요소가 등장하는 데서 알 수 있다. 즉, 인간 친화적으로 나타나는 문화의

상징으로서 문자, 글로 된 서지(書誌)등이 대표적이다. 작가들은 자연과 인간을 통합하는 상징으로서 자연의 재현과 문화적 상징물을 조합해서 종종 화면을 구성했다.

III. 기호학적 관점에서 본 극사실 회화

기호학의 관점에서 예술작품은 ‘가치를 가리키는 하나의 도상(icon)’이 되며 그러한 점에서 ‘미적 기호’이다.³²⁾ 피스(Ch. S. Peirce)는 도상 기호들을 “사물의 특징 그 자체나 ‘유사성’에 근거하여 대상을 가리키는 기호들”로 정의했다.³³⁾ 도상에서는 지시대상과 많건 적건 간에 일종의 유사성이 존재한다. 이때의 유사성은 재현에 근거를 두고 이루어지는 형식의 유사성이다. 또 이러한 유사성을 통해 기호는 무엇인가를 표현한다. 도상기호에 대한 피스의 정의는 모리스(Ch. Morris)에 의해 인용되고 전파되어 시각기호(영상)를 의미론적으로 정의하는데 적절하고 편리한 방법을 제공했다. 그러나 도상 기호는 어떤 경우에도 그것이 외시하는 것과 부분적으로만 유사한 기호이다. 어떤 인물의 초상화는 그 대상의 피부 조직과도 다르고, 말을 하거나 움직일 수도 없기 때문에 완전한 도상이 될 수 없고 따라서 제한된 범위 내에서만 도상적이다. 이렇게 도상 기호는 ‘그것이 가리키는 대상의 특징’들을 모두 갖지 않는다. 도상 기호들은 단지 정상적인 지각 코드에 근거하는 일반적인 지각 조건의 일부분을 재현한다. 도상 기호는 대상과 어느 정도만 유사하다. 물리적인 소재는 다르지만 도상 기호는 ‘그 대상과 동일한 관계 형태’를 전혀 다른 토대를 통해 전달할 수 있다. 도상 기호들은 사물을 지각할 수 있는 몇몇 조건들을 재현하지만 그런 조건들은 인식 코드에 의해 선별되고 영상

32) Ch. Morris, “Science, Art and Technology”, in: *The Kenyon Review*, Vol. 1, No. 4, 1939, p. 415.

33) Ch. S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 2, Havard University Press, 1931-1958, p. 247.

의 규약에 따라 표현되는 조건들이다. 우리는 우리가 지각하는 것의 규약성을 의식하지 못한다. 그렇기 때문에 우리는 도상 기호를 ‘특정한 대상과의 몇몇 공통점을 재현하는 것’이라는 관점을 가질 수 있다. 문제의 핵심은 ‘부분적인 유사성’의 의미에 있기 때문에 도상기호의 분류에는 도상성의 강도가 문제시 된다.

극사실 회화에 나타난 기호의 도상성은 그 어떤 사실주의 회화보다도 강하다. 재현적 기법을 전략적으로 최대한 활용하는 방법에 의해 이루어진 도상기호는 지시하는 대상의 실물 같은 환영으로 나타난다. 작가들은 종종 일종의 ‘눈속임’ 기법을 활용하며 환영적 이미지의 실재감을 강화하기 위해 일부 작가들은 모래와 같은 질료적 특성을 캔버스에 첨가하기도 한다. 어떤 점에서 극사실 회화는 실재보다 더 실재 같은 환영을 제시한다는 점에서 ‘초과(超越) 실재’, 즉 ‘하이퍼-리얼’(hyper-real)의 성격을 보여준다. 그러나 그러한 경우에도 재현된 이미지는 지시대상과의 유사성을 전달하는 기호적 특성을 벗어나지 못한다. 즉, 시각기호의 도상성은 본질적으로 일종의 ‘외관’(appearance)으로써 우리의 의식 속에 심상 그 자체를 환기하는 역할을 할 뿐이다. 그렇기 때문에 도상기호의 의미는 상징적으로 접근해야 한다. 극사실 회화에 나타난 다양한 시각기호들은 단일한 시각적 상징일수도 있지만, 복합기호로서 의미작용을 통해 상징적 의미를 함축하게 된다. 예컨대 극사실 회화에 나타난 재현된 이미지가 지시하는 것은 실재 그 자체가 아니라 실재에 대한 상징이다. 그렇기 때문에 극사실 회화가 활용한 재현은 실재에 대한 즉물적 재현이 아니다. 재현된 것은 그 자체로 드러나지 않는 복잡한 은유와 상징을 내포하고 있다.

이들 작가들이 활용하는 시각적 이미지는 명료하고 환영적인 실제성을 불러오지만 의미는 매우 모호하고 다의적으로 읽히는 상징언어이다. 수용자는 이 상징을 인지하고 의미를 추론하게 된다. 그렇기 때문에 기호론적 미학의 화용론에서는 수용자의 해석의 역할이 증대된다. 수용자가 미적 측면에서 어떻게 의미부여를 하는가에 따라 인지대상이 하나의 미적 기호가 될 수 있다. 기호로서의 이미지 해석이 가능하고 그 속에서 미적인 것이 끌어내질 수 있는 것은 사회 구성원들 간에 축적된 약호(코드)들이 존재하기 때문이다. 다시 말해 사회적 인식 약

호 속에 기호의 운용능력이 존재한다. 작품해석이란 미술가를 둘러싸고 있는 지적, 심리적, 사회적 약호뿐만이 아니라 수용자의 정신을 이루고 있는 여러 약호들이 상호작용하여 이루어지는 것이라 할 수 있다. 미술작품이 기호의 작품이라면 그 구조는 사실상 단일하지 않고 반복적이다. 기호는 컨텍스트의 복수성으로 들어가며, 미술작품은 다른 시간과 장소에서 다른 방식으로 관객에 의해 구성된다. 이를 위해 규칙, 규범 등 정해진 코드가 미적인 것을 생성하는데 중요한 영향을 미친다. 또 그 해석에는 보편적인 미적 관습이 중요하게 평가된다.

극사실 회화와 같이 사실적 재현 기법의 회화를 볼 때 우리는 시각이미지를 자연적인 경험의 표현으로 감지한다. “우리는 특정한 표현 체계와 기호들의 특정한 질서 체계를 기대하며 이 모든 것에 동조할 준비가 되어 있다.”³⁴⁾ 우리가 도상 기호로 보는 사물들은 오랫동안 그런 식으로 표현된 도상들이었기 때문이다. 에코에 의하면 그림의 ‘표현성’이라는 현상의 실질적인 차원은 또한 끊임없는 코드화의 요인들 속에서 파악된다. 그는 “시각적 상징들이 코드화된 언어에 속한다”³⁵⁾고 단언한다. 도상성의 강도가 강한 구상미술에서도 ‘표현성의 코드’가 정립되어 있다고 보기 때문에 우리는 극사실 회화를 통해서도 특유의 어휘 체계를 발견할 수 있을 것이다. 자연대상물 하나를 크게 확대시켜 보여준다던지, 몇 가지의 대상들을 조합시켜 의미를 발생시킨다던지, 실제로는 있을 수 없는 조건 속에서 이미지들을 병치시키는 것 등이다. 이러한 도상기호의 의미작용과 커뮤니케이션 과정에는 우리의 경험과 지식이 동원되며 코드화된 문화적 맥락 속에서 기의에 다가가게 된다. 예술작품의 의미를 기호에 대한 개인의 정서적인 반응인 ‘정서해석소’로만 해석하면 의미에 대한 주관적 측면만이 고려된다. 그러나 작가들에게 기호사용이 거듭 유사하게 나타나는 점을 주목하여 코드화된 요인을 찾아 분석한다면 주관주의를 극복할 수 있는 사회적 맥락을 찾을 수 있다. 무한한 기호작용이 수렴되는 부분은 “심리적이고 우주적인 이중적 방향”의 최종해석체로 귀결된다. 최종해석체는 기호가 해석자의 마음속에 발생시키는 관념이며 공동체의 삶

34) U. Eco, *La struttura assente*, 1968, 김광현 옮김, 『기호와 현대예술』, 열린 책들, 1998, 248쪽.

35) 같은 책, 235쪽.

속에서 객관적인 것을 목표로 하게 된다. 극사실 회화에서는 그 최종해석체가 자연과 문화로 수렴된다. 특히 한국의 극사실 회화에서 작가들이 사용한 시각기호의 상징이 자연과 긴밀히 연관되어 있다는 점은 서구 하이퍼리얼리즘과 가장 뚜렷하게 대비되는 특징이다. 이때의 자연은 물리적 실체가 아니라 내면화된 가치 지향적 실재이다. 작가들은 자연의 외적 현상만이 아니라 자연의 섭리를 보여주고자 했는데, 이는 종종 시간성의 표현으로 나타난다. 녹슨 쇠, 낡은 기물, 시간을 상징하는 일용품(시계), 빛바랜 사진, 노화한 인간 등은 인간이 거스르지 못하는 자연의 섭리를 상징적으로 나타낸다.

미적 기호는 미적 가치를 내포한다. 기호학적 미학을 예시했고 또 발전시킨 여러 이론가들의 이론을 검토했을 때, 미적 기호의 특징으로 가장 중요한 것은 ‘가치’의 문제가 전제된다는 것이다. 모리스는 미적 기호가 지닌 도상적 특성은 정서적 목적을 충족시키며 어떤 가치를 지시한다고 간주했다. 예술기호에서는 가치 평가적 의미작용이 중요한데, 회화나 시에서 특히 우세하다. 가치의 문제를 해석하는 데에는 관념적인 요인이 개입할 여지가 많다.³⁶⁾ 이러한 관념성을 극복하기 위해 기호학자들은 나름의 이론을 개진했다. 퍼스는 행동주의적 사고의 가능성을 받아들여 했고, 모리스는 기호의 실용적 쓰임을 강조했다. 특히 모리스는 실용론적 상황 속에서 기호의 의미에서 어떤 가치를 지향하고 반응하려고 하는 성향인 ‘해석소’의 개념을 발전시키면서 이를 뇌 속에서 일어나는 신경생리학적 과정으로 해석하고자 노력한다. 이는 인간을 개체로서 고립시켜서 보는 것이 아니라 역사적인 삶 속에서 변화를 겪고 사회 속에서 행동하는 인간으로 보는 것이다. 이러한 인간관에는 사회학, 역사철학, 생물학, 진화론 등의 학문이 종합된 인간학적 관점이 게재된다. 모리스는 궁극적으로 가치의 등급을 결정하는 중요한 인자

36) 가치가 단지 주관적 가치로 환원된다면 미적인 것의 상대성을 극복할 수 없다. 미적 가치가 어떻게 객관성과 필연성을 갖게 되는가 하는 문제가 남아있다. 이는 미적 판단의 주관성과 연결된 문제이기도 한데, 즉 미적 판단의 주관성을 ‘공통감’이란 개념으로 극복하면서 객관성을 얻고자 했던 칸트는 공통감의 토대로서 ‘인간성의 초감성적 기초’(Kant, Kr. d. U. 1790)를 설정함으로써 인간에 대한 관념적 해석을 벗어나지 못했다. 이 ‘가치’의 문제는 칸트의 관념론을 극복하고자 했던 신칸트학과 조차 유일하게 선행적인 것으로 상정할 수 밖에 없었을 만큼 전통적으로 관념적 해석이 우세했던 문제이다.

가 사회적이라고 봄으로써 가치를 개인적이고 심리학적 요인에만 연결시키는 한계를 극복하고자 했다. 가치의 문제를 바라보는 이러한 기호학적인 관점을 고려할 때, 극사실 회화에서도 표현된 것을 미학적으로 해석할 수 있는 요인을 사회적 관점에서의 합의내용에서 찾을 수 있을 것이다. 그럼으로써 가치의 문제에 대한 주관주의적 해석과 미적인 것의 상대성이 극복된다. 이러한 근거를 바탕으로 작가들의 작품에 나타난 시각기호의 반복된 의미를 수렴하여 미적 가치를 도출하는 것이 가능하다.

IV. 극사실 회화에 나타난 시각기호의 특성

한국 극사실 회화에 나타난 시각기호의 특성을 파악하기 위하여 먼저 작가들이 주로 활용했던 기법과 소재를 살펴보기로 한다. 극사실 화가들은 치밀한 묘사력을 극대화하여 가장 실제와 같은 환영을 일으키는 재현방식을 보여준다. 작가들에 따라 사진을 전사하기도 하고 현실적인 것과 비현실적인 것을 한 화면에 공존하게 하거나 소재들의 낯선 만남과 대비 효과 등으로 특징되는 초현실적인 기법을 적용하기도 한다. 대부분의 작가들은 개인의 주관적 체험의 직접성을 강조하면서도 회화에서 추구될 수 있는 한 객관적인 시각상을 제시하려 했다. 이러한 회화 기법의 장점은 구체성, 뛰어난 환영성, 객관성이다. 사실적 재현 방식은 구체성과 상징성을 동시에 활용할 수 있기 때문에 작가들이 자신의 내면적 문제를 형상화하는데 효과적이었다. 작가들은 자신이 사실적인 형상기법을 적용하는 이유를 각각 ‘객관적 실체를 형상화’함으로써 ‘사물의 명료한 인식’(배동환)³⁷⁾을 얻는 것, ‘재현을 통한 환영적, 착시적 쾌감’(조상현)³⁸⁾, 또는 “관념적이어서는 안

37) 배동환, 「작가노트」, 『공간』(82년 11월), 110쪽. 또한 작가는 “구상성은 사물의 존재를 생 활과 오랜 체험으로부터 용해한 결정이라 할 수 있다”고 간주한다. 같은 책, 110쪽.

38) 조상현은 자신의 작품에서 “실체성이 강하게 나타날 수 있는 직설적인 표출방법의 도입으로 인해 유발되는 ‘시각의 착각현상’에 대해 항상 쾌감을 음미”한다고 설명한다. 조상현, 작가 노트 「의식의 배설에서 찾고 싶은 쾌감」, 『공간』(80년 9월), 76쪽.

되는 새로운 시각”(김강용)³⁹⁾으로 들고 있다.

새로운 형상미술의 흐름 속에 극사실 기법을 포괄해 볼 때, 작가에 따라 초현실주의의 데페이즈망 기법을 활용하기도 한다. 작가들이 데페이즈망 기법을 즐겨 사용하는 데에서는 바로 그들이 묘사하는 일상의 즉물적 대상으로부터 해방되기를 원하는 의도가 강하게 드러난다. 이러한 작가로는 이석주와 한만영이 대표적이다. 이석주는 일상의 구속과 단절을 상징하는 환경을 극사실적으로 묘사하는 작품들을 선보인 후, 후기 일상시리즈에서 시계, 열차, 말, 천으로 덮여진 의자, 낙엽, 산, 들판, 우산, 나무와 숲 등을 데페이즈망 기법으로 조합하여 작품을 만들어 낸다. 또한 한만영은 이 기법을 가장 본격적으로 활용했던 작가이다. 그는 유명한 명화의 한 장면을 일상의 기물이나 오브제와 함께 재현하면서 서로 다른 시공간을 대치시킨다. 이러한 작가의 의도는 “그 시대와 대치된 오늘날의 공간성과 시간성을 나뉘도록 환기시켜 보는 것”이다. 이를 통해 작가는 논리적인 것으로 잡을 수 없는 작품세계를 제시하며 일상에 갇혀 있는 인간의 초극을 궁극적으로 의도한다.⁴⁰⁾

한국의 극사실화에 나타난 시각기호의 특성은 미국의 하이퍼 리얼리즘과 뚜렷하게 비견된다.

첫째, 기법적인 측면에서, 한국의 극사실 회화는 현상을 객관적으로 드러내기 위하여 극히 환영 같은 실재감을 보여주는 재현방식을 택한다. 그러한 점에서 현실의 표면형상이 차가운 물상으로 나타나며 주관과 대상 사이에 거리가 유지된다는 점에서는 미국의 하이퍼 리얼리즘과 유사하다. 그러나 한국의 극사실화에는 작가의 흔적을 알 수 있는 ‘그린다’라는 행위가 중요시된다. 미국의 하이퍼 리얼리즘은 사진적 영상을 확대해서 옮기는 기계적 프로세스를 흔히 따르고 있기 때문

39) 김강용, 작가노트 「새로운 시각으로 접근한 현실+장」, 『공간』 (80년 9월), 72쪽.

40) “나는 경험에 의해 구성된 일체의 질서를 부인 ... 의식 속에서 꿈틀거리는 무엇인가의 물체적 표상을 발견” 작가는 또한 자신의 작품이 지닌 초현실주의적인 특성을 지적한다. “나의 그림에서는 어디까지나 합리적 기반위에 서있는 형상이 있는가 하면 슈르리얼리즘의 비합리적 충동이 분명히 공존한다. 이 두 가지는 나 스스로가 내포하는 모순의 결정적 표출 ... 서로 대립되고 모순되면서 통합되거나 초극되기를 바라고 있는 두 가지의 요소” 『공간』 (80년 9월) 작가노트 65쪽.

에 ‘포토리얼리즘(Photorealism)’⁴¹⁾이라고도 불리는데, 한국의 극사실 회화가 반드시 이 수법을 따르는 것은 아니다. 묘사에서 스프레이나 광학기구에 전적으로 매달리지 않고 대부분의 한국의 하이퍼 작가들은 손맛이 있는 세밀화 기법을 사용한다. 이러한 시각기호에서는 인간적인 것을 중시하는 지표적 특성이 나타난다. 예컨대 한만영의 경우 극히 세밀한 하이퍼적인 기법을 사용하나 손맛을 살려 그린다. 작가는 그 이유를 인간적인 감정이 전달될 수 있기 위해서라고 말한다.⁴²⁾

또한 작가들이 사용하는 화면의 재질감에도 차이가 있다. 김홍주가 바탕 소재로서 캔버스가 아니라 명주와 같은 매우 촘촘한 질감을 지닌 천을 활용하는 것도 하이퍼 리얼리즘의 감성과는 배치된다.⁴³⁾ 그는 이러한 천을 소재로 사용하여 서정적 감성을 환기시킨다. 고영훈은 한국인들의 감성에 친숙한 재료인 한지를 배접해서 사용하기도 한다. 또한 대상의 환영적인 일루전을 불러일으키는데 적합한 재질감을 자연소재를 직접 이용해서 사용하는 경우도 서구의 하이퍼리얼리즘에서는 찾아보기 어렵다. 모래밭을 그렸던 김창영이나 벽돌을 그렸던 김강용이 캔버스에 모래를 붙여 사용한 예를 들 수 있다. 명주나 한지, 모래 등은 모두 자연의 소재이다.

작가들 스스로도 그들의 작업이 미국의 하이퍼 리얼리즘과 다르다는 점을 주장했다. 다음은 그룹 <시각의 메시지>의 작가들의 입장을 대변한 견해이다. “애당초 자신들의 작업의 발상은, 솔직히 시인하자면 앤드류 와이어드 같은 미국 지방주의 작가의 정밀한 그림, 또는 우리나라 옛 그림의 섬세한 초상화에서 느껴

41) Meisel, Louis, K., *Photorealism*, foreword by Gregory Battcock : research and documentation by Helene Zucker Seeman, New York : Abradale Press, 1989 / Meisel, Louis, K. (selected by), *Photorealism since 1980*, New York, H. N. Abrams, 1993.

42) “명화들을 장치 물화하는 과정에서 나는 그것들을 환등기나 혹은 어떤 기계류의 힘을 이용해서 그리지는 않는다. 환등기나 기계는 어디까지나 비인간적이고 무감정하기 때문이다. 나는 나의 감정이 그대로 전달될 수 있는 붓과 손으로써 그리고 있다” 『공간』 (80년 9월) 작가노트, 64쪽.

43) “그는 거울이나 창문의 내용물을 제거하고 그 자리에 명주와 같은 매우 촘촘한 질감을 지닌 천을 붙여 그 위에 그리는 방식을 즐겼는데 그 이유는 그러한 천이 지닌 질감이야말로 섬세하고도 델리케이트한 시적 여운의 창출에 가장 알맞은 재료이기 때문이 아니었을까 생각한다” 윤진섭, 「가상과 실제, 그리고 ‘간격 좁히기’로서의 그림」, 『공간』 (91년 7월), 72쪽.

지는 감동이었다는 주장이다. 기법도 많이 달라서 저들이 에어브러쉬와 아크릴 물감으로 그릴 때 여기서는 유화 세필로 꼼꼼하게 그렸지 않았느냐는 얘기도 나왔다.”⁴⁴⁾ 이들의 작품은 화면 속에 이야기를 담으려는 노력에 의해 인간적 체취를 느끼게 한다. 김영재는 미국의 하이퍼 리얼리즘과 한국의 하이퍼 리얼리즘과의 차이를 논하면서, 전자의 경우 ‘기계적이고 물리적인 재현방법’, ‘대도시에서 획일화한 제도 속의 소시민’의 모습을 복사했는데 비해 한국의 하이퍼 리얼리즘에는 ‘총체적이고 직관적’인 측면이 부각되며, 무엇보다도 자연과 사회와 친화적인 관계를 이루려는 강한 동경이 포착된다고 보았다.⁴⁵⁾ 이를 위하여 한국의 작가들에게서는 ‘회화적 조형요소의 의도적인 재배치’와 ‘주관적인 소재의 선택과 의도적인 시점의 흐름 유도’가 특징적으로 나타난다는 것이다.⁴⁶⁾ 이를 통해 볼 때, 외국사조의 영향을 받았다 할지라도 한국의 작가들은 자신들의 기법과 소재를 한국

44) 「우리는 하이퍼 亞流가 아니다 - 그룹 ‘視覺의 메시지」, 『계간미술』 27호 (83년 가을), 193-194쪽.

45) “하이퍼 리얼리즘의 경우, 무미건조한 미국인의 기질로 기계적이고 물리적인 재현방법을 통하여 캘리포니아의 따가운 태양 아래 녹아버리지 않으려고 안간힘을 쓰는 듯한 풍광이나 뉴욕 등의 대도시에서 획일화한 제도 속의 소시민 등을 그림이나 조각으로 ‘복사’했던 것인데, 이것이 매스컴의 눈길을 끌었던 것이며 원색화보와 함께 세계로 나아가 한국화단의 일각을 흔들었으며, 동아미술제의 ‘새로운 형상성’이라는 이름하에 이 땅에 정착의 계기를 마련한 것이었다. 그러나 한국에 수입된 하이퍼 리얼리즘은 근본적으로 미국의 하이퍼 리얼리즘과는 다른 형태일 수밖에 없는 것이, 첫째 미국인은 단순하고 무미건조한데 반해 한국인은 총체적이고 직관적이며, 둘째, 미국인이 실용적인 사고방식을 바탕으로 화면 앞에서 체력으로 버틴다면 한국인에게 화면이란 예술지상적 사고방식에서 시력을 버리고 수명이 단축되더라도 자신의 모든 것을 쏟아야 하는 집념의 대상이며, 셋째 미국인에게 자연의 표상과 사회현상이 결코 그 속에 안주할 수 없는 제도의 한 표상으로 받아들여질 때 한국인에게 그것들은 자기화하고 동화하며 침잠할 수 있는 것으로 받아들여지며 나아가서는 그러한 자기화와 동화, 침잠이 불가능한 상황에 이르면 한국인은 증오하고 불평하며 투쟁하는 기질을 갖고 있기 때문이다” 김영재, 「올림픽 미술제 - 분석과 제안, 『공간』 (88년, 4월), 117쪽.

46) 김영재는 변중곤의 작품(1978년 1월 28일)과 리처드 에스테스의 작품을 상호 비교하며 그 상반된 특성을 지적한다. “변중곤의 작품에서 보면, 1. 화면에서 전통적인 원근법의 도입, 2. 회화적 조형요소의 의도적인 재배치, 3. 주관적인 소재의 선택과 의도적인 시점의 흐름 유도, 4. 화면을 크게 보이기 위한 시도 — 화면에 덧붙이면서 잘라지는 팻말, 말뚝 등으로 분석되어질 수 있다. 이 작품을 에스테스의 작품과 비교해보자. 변중곤의 작품에서 지적했던 네 개의 착안점과 아마 반대라고 이야기할 수 있을 요소들이 발견될 것이다” 같은 책, 117쪽.

적인 것으로 변용시켰다고 말할 수 있다.

둘째, 기호의 재현적 특성으로 나타나는 ‘외관’을 위해 한국의 작가들은 자연적인 소재를 많이 등장시킨다. 그 소재들의 유형은 돌(고영훈), 흙(서정찬), 물방울(김창렬) 등 가공되지 않은 자연으로 ‘원초적 자연’을 상징한다. 작가들은 도시나 산업사회 속에서 일상의 삶을 환기시키는 소재들도 많이 활용한다. 택시(이석주), 지하철 공사장 교통표지판(조상현), 페드럼통(강덕성), 낡은 소파 쿠션(지석철) 등은 이에 대한 좋은 사례들이다. 그렇지만 이러한 소재들은 사물에 대한 인간자신의 체험이 녹아있는 주관주의적 이미지를 나타낸다. 즉 작가들은 각자 일상적 삶의 체험, 작은 이야기 등이 녹아있는 소재를 선호하는 것이다. 미국의 극사실화는 삭막한 거리풍경, 대중소비사회의 산물들, 팝 적인 요소들을 많이 채택하지만 이 시기 한국의 극사실화의 경우 이러한 소재들은 상대적으로 드물다.

이상과 같이 한국 극사실 회화에 나타난 다양한 시각기호의 특성을 살펴볼 때, 한국 화가들의 작품에서는 미국의 하이퍼리얼리즘, 또는 포토리얼리즘에서 표현된 즉물성과 냉정한 거리감보다는 인간과 현실에 대한 입장이 훨씬 서정적으로 다가온다. 즉, 한국의 극사실 화가들이 다룬 대상들은 현실반영과 자연에의 향수를 동시에 불러일으키는 이중성을 보여준다고 할 수 있다. 특히 한국의 작가들이 묘사대상으로 집중하고 있는 소재들은 자연과의 연관성을 각자의 개성적인 방식으로 암시한다. 예컨대 손대지 않은 자연에 대한 동경을 ‘가공되거나 변형된 자연’(벽돌), ‘인간이 관리하는 자연’(갈아엮은 땅)을 통해 표현한다. 즉 한국의 작가들은 서구 작가들처럼 도회환경이 아니라 변형된 자연대상물 자체의 묘사에만 집중하는 경우가 많은데, 그 의도는 훼손된 자연, 또는 인간의 삶을 위해 개조된 자연을 통해 근원적 자연을 향한 동경을 표현한다고 볼 수 있다. 잃어버린 자연에 대한 반작용이 미국의 경우 삭막한 도시환경으로 나타났다면 한국의 화가들에게는 가공되거나 변형, 고립되고 황폐화된 자연으로 나타나는 경우가 많다. 이렇게 표현된 자연의 상실감은 원초적 자연을 상기시키거나 자연으로 회귀하고자 하는 변증법적 지향성을 갖게 된다. 이와 같은 지향성을 배경으로 한국의 극사실화에 나타난 시각기호들은 자연을 미적 가치로 품는 특성을 보여준다.

V. 시각기호와 미의식

앞서 고찰한 한국 극사실 회화의 큰 흐름 중 몇몇 표본작가들을 선정하여, 그들의 작품에 나타난 시각기호의 상징적 의미와 그 속에 담긴 미의식을 세 유형으로 수렴해본다.

1. 자유 : 일상의 환경과 해방의 욕구

이석주, 차대덕, 조상현, 변종곤 등은 일상 속의 인간이나 기물, 일상을 둘러싸고 있는 환경을 많이 그린 작가들이다. 이러한 화가들은 그들이 표현한 시각기호에 의하여 일상의 환경과 강박관념으로부터의 해방을 추구한다.

이석주는 초기 작품에서 자신의 강박관념을 이루고 있다고 볼 수 있는 일상의 환경을 그렸다. 그에게 일상은 애증과 환멸이 교차하며 그를 속박하는 삶 그 자체였고,⁴⁷⁾ 이는 작가에게 강박관념으로 다가온다. 작가는 이로부터 벗어나고자 강박관념의 대상을 그린다. 초기 작품의 ‘벽’ 시리즈에서부터 작가는 벽을 치열하게 그리게 됨으로써 그는 역설적으로 벽이 상징하는 상태를 넘어설 수 있는 계기를 맞게 된다[그림 1]. 그는 벽을 통하여 벽과 대립된 상태를 지향할 수 있게 되었다. 벽을 해체한 이후, 그는 일상 속에서 마주치는 인물이나 풍경을 형상화해나갔다[그림 2]. 그는 기괴한 사실주의 작품을 제작하며 자신의 내면적 상태를 본질에서 벗어난 인간상으로 표현했다. 이는 일차적으로 있는 그대로의 내면적 상태를 드러내는 것이라 할 수 있다.⁴⁸⁾ 이러한 창작태도는 이후의 작품에도 이어진

47) “갈등과 긴장, 혐오감과 기대감의 교차, 피해와 가해의 끝없는 숨바꼭질, 환멸과 애정이 사물과 그림자처럼 공존하는 타인과의 관계, 도심의 거리, 타인과 만나고 헤어지는 전철의 계단, 어두운 카페의 불빛과 희미하게 드러난 탁자와 의자, 골목길에 버려진 쓰레기들은 그를 둘러싸고 있는 구체적인 일상의 모습들이었다. 그는 머리끝부터 발끝까지 자신을 점령하며 그를 속박하고, 정돈하고, 주체로 만들고, 해방의 욕구를 불러일으키게 하는 그 일상을, 그 구속의 실체를 작품화하기로 결심하게 된다” 함세진, 『존재의 확인에서 해방까지』, 『공간』 (93년 9월), 124-125쪽.

48) “일차적으로 있는 그대로의 내면적 상태를 캔버스 위에 존재하게끔 만드는 것이 중요한

다.⁴⁹⁾ 초기의 작품이 도시적 일상 속에 갇혀 있는 인간, 진정한 것의 부재, 쓸쓸함, 권태를 형상화했다면 80년대 후반의 작품에서는 솟아오르는 견잡을 수 없는 힘의 분출이 느껴진다. 팍적인 기물 속에 묻혀진 인간신체의 단편들, 터져 나올 것 같은 에너지는 화면에 긴장감을 불러일으킨다. 일상으로부터 벗어나고자 하는 작가의 의도는 이러한 일상소재 속에 묻혀 파편화된 인간 신체와 힘의 분출에 의한 해방을 의도한다.

변중곤은 산업사회의 황폐한 풍경을 극히 치밀하게 형상화해냈다. 그는 자연과 조화를 이루지 못한 산업문명의 폐허, 인간이 소외된 소비사회의 불모의 흔적을 통해 인간부재의 현대문명에 대한 비판을 간접적으로 하고 있다.⁵⁰⁾ 그의 작품은 “소비문명에 의해 오염되어진 환경과 거기 따르는 위기상황을 묵시적, 간접 시사의 방법으로 표출”⁵¹⁾했다고 평가된다. 조상현은 현대인의 일상 환경을 이루는 상투적인 기호를 그린다. 그가 주로 다루는 소재는 ‘도로 공사장의 풋말’, ‘뜯겨진 문짝’, ‘광고포스타’, ‘교통 표지판’ 등 도시의 환경을 이루는 평범한 소재이다.⁵²⁾[그림 3, 4] 작가는 자신이 다루는 소재의 의미를 “상투어가 되어버린 하나도 새로울 것이 없는 ‘심볼적인 언어(Symbolization)’”⁵³⁾라고 해석한다. 상투적인 것

문제였다”, “썰렁한 화실에서 우중충해진 그의 내면적 상태를 상징성을 가미한 사실주의적 표현방식으로 그려내고 싶었을 뿐”, 함세진, 『존재의 확인에서 해방까지』, 같은 책, 124쪽.

49) 오광수는 이석주가 팍에서 하이퍼 리얼리즘으로 이어지는 사고의 맥락에 깊게 연계되어 있으며 근작에서는 보다 적극적으로 오브제적 사고에 침잠하고 있다고 본다. 이석주가 선택하고 있는 오브제의 범위는 극히 도시적 일상 속에 갇혀있다. 종이컵이나 건전지나 오토바이나 숫자 등 거의가 팍적 도상학에 관계된 것들이다. 이러한 점에서도 그의 근작은 팍에서 하이퍼 리얼리즘으로 이어지는 오브제적 사고의 자연스런 발전으로 읽혀진다.

50) “폐쇄된 군용비행장 활주로, 종착지의 황폐화된 기관차 정류장, 폐허 위에 덩그러니 선 공중전화 박스, 혹은 폐차된 고급승용차의 잔해 … 등은 모두가 현대 소비문명이 쓸고 간 ‘불모의 흔적’을 담은 장면들이다. 인간이 증발해버리고 텅빈 현장” 이경성, 김윤수, 김인환, 『변중곤 개인전 리뷰』, 『계간미술』 17 (81년 봄), 203쪽.

51) 같은 책, 203쪽.

52) “너저분한 배설물, 현대문명의 미야, 예컨대 도로 공사장의 풋말, 뜯겨진 문짝, 삭은 벽에 지워지다 남은 광고포스타, 교통 표지판 등등에 맞추고” (이일, 『1979 조상현의 개인전 서문』에서), 조상현, 작가 노트 「의식의 배설에서 찾고 싶은 쾌감」, 『공간』 (80년 9월), 76쪽.

53) 조상현, 작가 노트 「의식의 배설에서 찾고 싶은 쾌감」, 같은 책, 76쪽.

에 둘러싸인 삶의 환경으로부터 벗어나고 싶은 해방의 욕구는 반대급부로서 오히려 강박관념을 이루는 대상을 그리게 된다. 그는 이러한 의도를 “의식의 배설에서 찾고 싶은 쾌감”⁵⁴⁾이라고 설명하는데, 이는 작가가 추구하는 미적 가치라고 할 수 있다.

차대덕은 현실을 스토리로 파악하고 이것을 ‘이미지’로 떠내는 작업을 자기의 과제로 생각한다. 이를 통해 작가는 어떤 이야기를 환기시키며 이러한 이야기를 통해 사회 속의 인간 존재 상황을 묘사한다[그림 5]. 이를 위해 그가 사용하는 소재는 가장 평범하고 일상적인 것들로서 이를 통해 익숙한 정서를 환기시킨다. 즉 그는 일회용품인 캔콜라, 일상적인 것과 사회적인 사건을 동시에 환기시키는 시사잡지책, 또는 인간적인 감성이 묻어있는 기물인 안경, 전화기 등의 소재를 극사실적인 기법으로 형상화한다. 인간의 손때가 묻은 전화기, 줄이 드리워진 전화기는 어떤 상황의 설명이며 여기서 작가가 목표로 하는 것은 감정, 정서의 환기이다. 때로는 인간을 속박하는 기물이 등장하기도 한다. 예컨대 파킹미터기는 시간의 제한과 속박이다. 파킹미터기를 휘감고 있는 가시철사줄은 속박의 의미를 더욱 강화한다. 미터기 내부로 투영되는 푸른 하늘은 ‘자연’으로서 영원한 시간이자 자유를 상징한다.

2. 자연 : 원초적 자연과 자연적 존재로서의 인간

극사실기법을 적용하는 70년대 말에서 80년대 초의 화가들 중 ‘돌’과 ‘흙’, ‘모래’ 등 자연적 소재를 대상으로 삼는 작가들이 몇몇 있다. 이를 통해 그들은 원초적 자연과 자연적 존재로서의 인간을 미의식으로 제시한다. 이러한 화가들인 고영훈, 서정찬, 김창영 등은 자연대상물이나 자연과 직접 연관된 소재를 대상으로 하여 극히 치밀하게 형상화해낸다.

54) “세상 살아가는 복잡하고, 따분하고 가난에 찌든 생의 굴레에서 그러한 인간의 기호를 그리려는 시간만이라도 좀 답답함을 벗어날 수는 없겠는가 하고”, “작업공간에다 배설해낼 수 있는 ‘뒷간의 쾌감’과 같은 지혜를 찾아 작품에 임하려는데 있다” 조상현, 작가 노트 「의식의 배설에서 찾고 싶은 쾌감」, 같은 책, 76쪽.

고영훈은 주로 돌을 소재로 삼는 작가인데, 그가 재현한 돌은 실제의 돌처럼 보이기 위해 치밀한 사실적인 묘사방법을 택하고 있다[그림 6]. 작가는 돌에 대한 단순한 환영적 이미지를 넘어서서 돌이 가진 물리적인 힘마저 느낄 수 있도록 묘사한다.⁵⁵⁾ 고영훈은 평론가 김영재와의 대담에서 작가 자신이 돌이라는 대상에 대해 어떤 경건한 마음가짐을 가지고 있다는 느낌을 피력한다.⁵⁶⁾ “돌이야말로 가장 영구불변한 것이리라는 신념에서였습니다. 하나 덧붙여야 할 것이 있다면 그것은 인간의 손에 접해 본 일이 없는 자연 그대로의 돌맹이를 선택한다는 것입니다.” 돌은 이렇게 작가에게 자연의 대표로 상징된다. 작가는 돌을 대하는 마음가짐이 자연을 대하는 마음임을 은유적으로 표현하고 있다.⁵⁷⁾

인간의 삶의 자취가 새겨진 자연, 또는 인간에 의해 변형된 자연을 형상화하는 작가가 김창영과 서정찬이다. 김창영은 모래밭을 대상으로 삼아 인간 삶의 체험이 새겨진 자연의 흔적을 보여준다[그림 7, 8]. 그는 인간이 부재하지만 사람들의 발자국으로 가득한 모래밭을 그린다.⁵⁸⁾ 모래는 자연을 대표하며, 모래 위에 남은 발자국은 인간의 흔적이다. 그의 작품 속에 인간은 없지만 그려진 것은 인간의 자취이다. 작가는 ‘자연과 인간의 우연한 만남’을 통해 시간을 초월한 인간의 소리를 표현하고 싶어 한다.⁵⁹⁾ 그는 끝없이 펼쳐진 모래밭을 통해 “감각이나 시각을 통해 나타나는 무한성”을 형상화하고자 하는데 이는 인간을 포함한 자연의 본질이기도 하다.

서정찬은 인간에 의해 변형된 자연을 대상으로 삼아 삶의 체험과 풍경을 함께 표현하고자 한다. 그는 주로 흙을 그리는데, 가뭄으로 갈라진 흙, 경운기 자국이 선명한 흙, 갈아엎은 밭의 흙을 형상화한다[그림 9]. “흙을 그려보자. 비를 기

55) “돌은 가능한한 중력을 느낄 수 있도록 무겁게 그리려고 한다” 고영훈, 작가노트 「작품들 - 삶의 정제」, 『공간』 (87년 7월), 78쪽.

56) 고영훈, 「시각적 대결에서 삶의 환경으로」, 『공간』 (1988, 10월호), 103쪽.

57) “돌을 그리면서 시적인 면, 상징적인 면, 절대적인 면도 담고 있고...” 같은 책, 103쪽.

58) 김창영, 작가 노트 「자연과의 만남을 통한 인간의 소리」, 『공간』 (80년 9월), 89쪽.

59) “인간부재의 화면이지만 수없이 인간들이 우글거린다. 자연과 인간의 우연한 만남을 통해 시간성을 뛰어 넘는 인간의 소리를 형상화해 보았다고나 할까...” 같은 책, 89쪽.

다리며 숨 가쁘게 입을 벌려 대는 흙의 아우성을 ... 비의 기쁨과 물의 아픔을 신고 진흙 길을 달리는 마차, 경운기, 자동차의 질주를 ... 회색의 침입자에 발붙일 곳을 잃어버린 도회 어느 공사장 구석의 초라함을 ... 내 먼 훗날 다시 돌아가 묻히기를 바라는 나의 모습들을 ...”⁶⁰⁾ 흙은 자연이면서도 한국인들이 살았던 삶의 체험을 새겨 놓는 장이다. 83년에 서정찬은 흙을 소재로 다루는 마음을 다음과 같이 표현한다. “소 몰아 수렁논 갈던 아버지의 마음으로, 내 늙으신 어머니를 닮은 그림을 그린다.”⁶¹⁾ 흙은 작가에게 자연을 대표하면서 인간이 돌아가 쉴 곳으로 원초적 자연을 의미한다.⁶²⁾ 이와 같이 작가가 나타내고자 하는 것은 대상 그 자체에 의미가 있는 것이 아니라 자연에 스며든 인간의 체취이다.

그 밖에 자연대상을 극히 환영적인 방법으로 재현하는 화가로서는 물방울을 그리는 김창렬이 있다[그림 10]. 그는 극사실 화가들보다 선배세대이지만 물방울 연작을 통해 자연과 연관된 시각적 상징을 담아내고 있어 함께 논의될 수 있다고 여겨진다. 김창렬에게 물방울은 인간과 삶을 형상화는 은유이다. 물방울은 작가 나름의 생활 사고의 소산인 삶의 고통스러운 흔적을 형상화한 것이다.⁶³⁾ 물방울은 삶의 흔적이면서도 생명을 의미하며 살고자 하는 끈기를 대변할 수도 있다. 작가는 물방울을 그리며 다양한 인간의 삶을 자연과 접목시킨다. 이는 인간의 위기로부터 자연(無)의 세계로 가는 행로로서, 작가에게 이러한 행로는 일종의 참선의 방법이다.⁶⁴⁾ 궁극적으로 작가는 다양한 물방울들을 ‘자연으로서의 인간의 모

60) 서정찬, 「흙의 도시적 서정 (작가 노트), 『공간』 (80년 9월), 86쪽.

61) 같은 책, 90쪽.

62) “태어나 뼈를 키우던 곳이 시골이어서인지 아니면 인간 본향에 대한 막연한 그리움의 표현인지, 철들면서부터 그리기 시작한 흙, 이젠 눈을 감아도 느껴올 정도로 그 감촉이, 냄새가 익숙하다” “내 눈 앞 가까운 흙만을 — 크로즈업해서 그린다. 그러면 여전히 넓은 자연의 일부이기는 하나 조그만 대지의 모습 — 풍경이 되는 것이다” 같은 책, 90쪽.

63) 전쟁을 겪은 작가는 고통스러운 삶의 체험으로서 “인간의 아픔, 슬픔 ... 끈적거리며 마치 짓이겨진 살점들로서 하얀 결정체 ... 백색 점액질” 같은 것이 강박관념처럼 다가온다. 이를 형상화하는 것이 물방울이다. 작가는 “갑자기 어느 날 문득 흘러내리는 물질이 물이라면 어떻게라는 연상을 하게 되었다” 『계간미술』 (77년 가을), 17쪽.

64) “불도승이 참선하듯이 무의미한 행동의 반복을 계속할 뿐이다. 오늘날의 미술은 인간의 위기 앞에서 있다는 자각에 입각하는 것으로 볼 수 있다” 같은 책, 17쪽.

습'이자 '충만한 무의 세계'라고 의미 부여한다.⁶⁵⁾

극사실화에서 자연과 연관된 이미지가 소재로 채택된 점은 전시대 구상미술과 크게 다르지 않다. 그러나 극사실 화가들은 전시대 구상작가들처럼 자연대상물에 친화적인 감정을 녹여 표현하기 보다는 자연오브제를 부각시키면서 자연대상을 규정 불가능한 것으로 드러내는 경향이 더 강하다. 여기서 자연미에 대한 그들의 정서는 훨씬 모호한 것으로 나타나지만, 이전시대 작가들이 보여준 자연에 대한 소박한 규정보다 자연의 실체에 더욱 객관적으로 다가가고자 하는 노력이 부각된다. 또 이와 병행하여 사회적 삶에 대한 그들의 시각도 표현하고 있다. 이들 작가들은 일상의 소외와 분열을 제시하면서 이를 치유하는 가치 지향적 관점을 제시하는데 그 밑바탕에는 항상 자연이 있으며 그들이 다가가고자 하는 궁극의 실재도 자연이다. 이를 통해 자연은 단지 기표적 측면에서 드러나는 것이 아니라 내재된 미의식으로 나타난다.

3. 문화 : 사회적 존재로서의 인간과 자연의 조화

극사실 회화 작가들은 자연과 인간을 통합하는 모티브로서, 문화의 상징물들을 화면에 종종 등장시켰다. 대표적인 사례가 인간의 지성을 상징하는 문자, 글이 쓰여진 서지(書誌) 등이다. 때로는 역사와 문화를 일구어왔던 오래된 도구들(칼, 펜, 시계, 증기기관차)이 등장하기도 한다. 이들 가운데 자연물과 문자의 조합은 가장 많은 작가들에게 나타나는 것이다.

김창렬이 이에 대한 대표적인 사례로서, 그는 물방울만을 대상화시키는 작품 이외에도, 글이 인쇄된 바탕 위에 물방울을 그리면서 자연과 인간의 지성을 조합시켜 지속적으로 표현했다(그림 11). 또한 80년대의 작가 고영훈도 돌과 고서(古書)를 조합시키는 방식(그림 12)을 사용하고 있고, 그 밖에 수많은 작가들도 그들이 지향하는 문화적 상징을 자연대상과 함께 표현하는 시도를 하고 있다. 문화

65) 동양적 관점에서 볼 때 무는 비어있는 것이 아니라 충만이다. “무한한 다양성을 보여주는 물방울들. 이것들이 충만한 무의 세계(동양의 고전에서 흔히 나오는)가 아니겠느냐는 문제성을 발견” 같은 책, 17쪽.

는 긍정적인 가치를 지닌 인간의 사회적 존재상을 의미한다. 이와 대치되는 것은 산업사회의 물질문명이다. 문화는 자연적 존재로서의 인간과 문명사회의 일원으로서의 인간의 조화를 의미한다. 김창렬이 인쇄매체 위에 물방울을 그린 것이나 고영훈이 고서 위에 돌맹이를 그린 것이 대표적인 예이다. 첫 번째 예로서, 김창렬이 다루는 신문지나 잡지 또는 천자문은 인쇄매체로서의 기호이다. 인쇄매체 위에 묘사된 물방울은 오늘날의 문명의 미시적, 광학적인 시각을 대변한다. 물방울과 인쇄매체의 조합은 자연과 인간 문명의 조합을 의미한다. 물방울이 번지며 스며드는 흔적은 인간이 자연적 존재에서 언어를 사용하는 존재, 또 비물질이라는 지성으로의 존재로 화합을 의미한다.⁶⁶⁾

고영훈의 경우 책 위에 얹힌 돌은 자연과 현실의 조화, 인간과 문명의 친화 관계를 의미한다. 돌은 자연적 존재로서의 인간을 대변하며 책, 문자는 지적 존재로서의 인간을 대변한다. 책 위에 얹힌 돌은 자연과 문명의 조화를 의미한다. 작가는 책 위에 돌을 그리게 된 배경을 설명하면서, 그가 자연과 현실의 조화를 의도했다고 피력한다.⁶⁷⁾ 책은 지적존재로서의 인간을 의미하기도 하고 인간이 살아가는 생활현실을 상기시킨다.⁶⁸⁾ 작가가 궁극적으로 의도하는 것은 돌과 책의 ‘행복한 친화관계’, ‘대등한 만남의 관계’이며 이는 곧 자연과 인간문명, 현실과의 조화를 의도하는 것으로 볼 수 있는데, 작가는 양자를 똑 같은 비중을 갖고 대한다.⁶⁹⁾ 책 위에 드리워지는 그림자는 이러한 양자 간의 매개역할을 하는 ‘완충공간’이라고 할 수 있다.⁷⁰⁾

66) “김창렬의 대상은 자연이며 물질이지만 그의 손을 거쳐서 정보매체로서의 언어로 또는 이슬과 같은 비물질로 변용된 것이다” 정점식, 『기다리는 시간과 스쳐가는 시간』, 『공간』 (91년 12월), 82쪽.

67) “우리들이 동양인이라는 것을 염두에 두는 것이 좋을 것 같습니다. 그러니까 돌에 대한 이상적인 상징에서 현실로 접어들 때 인간과 인간이 사회에서 적응해 나갈 때 느껴지는 것이 그림으로 나타났다고 말해도 좋을 것입니다” 고영훈, 『시각적 대결에서 삶의 환경으로』, 『공간』 (88년 10월), 104쪽.

68) “구체적으로 영수증, 고지서 등 피부에 맞는 경험들이 함축되어 나온 것이 책. 문자를 통한 상징을 집약시켜 놓은 것이 책. 책은 생활의 절실한 필요에서 나왔다고 보기도 하고… 필요에 의해 돌과 책이 만났다고나 할까요?” 같은 책, 104쪽.

69) “저는 어느 쪽에 특별히 비중을 두고 있지는 않습니다. 문자나 돌이나 같은 각도에서 보는데 어느 쪽 한쪽으로 치우칠 때 문제가 되리라고 봐요” 같은 책, 106쪽.

이렇게 문화에 긍정적인 가치를 부여하는 작가들의 관점을 분석해보면 작가들은 현실을 지배하는 문화를 이중적 가치를 통해 보고 있음을 알 수 있다. 하나는 작가들이 지향하는 지적 문명의 세계이고 또 하나는 산업사회를 지배하는 물질문명이다. 특히 글로 된 문화는 자연 속에서 살 수 없는 인간이 현실적으로 가질 수 있는 정신적 가치를 암시적으로 상징한다. 그러므로 극사실 회화에서 작가들이 전달하고자 하는 메시지는 다음과 같은 세 가지로 압축된다. 첫째, 자연적 존재로서의 인간이 갖는 자연에 대한 애착은 자연대상을 극히 사실적으로 확대·묘사하면서 잃어버린 자연에 대한 거리감과 향수를 동시에 불러일으킨다. 둘째, 사회적인 환경이 위주가 되는 현대 삶의 현상을 즉물적으로 재현하는 방식을 통해 현실에 대한 비판의식을 간접적으로 드러낸다. 셋째, 지적 존재로서의 인간은 문자, 또는 문화적 상징물을 통해 암시된다. 이러한 세 번째 요소는 자연과 사회 사이의 간극을 메꾸는 가교의 역할을 한다. 인간은 사회적 존재로써 정신적·물질적 문명을 일구어왔으며 그 과정에서 자연과 점점 멀어졌다. 인간이 오늘날 자연의 일부로 되돌아가는 것은 불가능하기 때문에 인간에 대한 신뢰는 정신적 가치를 표현하는 문명의 도구들로 상징되는데 그것은 문자, 또는 문명을 개척했던 오래된 도구들인 것이다.

VI. 맺음말

본 연구에서는 극사실 회화의 여러 시각기호들이 이루는 상징성을 분석하면서 그 속에 내재된 미의식이 인간의 자유, 원초적 자연, 인간과 자연이 조화를 이루는 문화로 수렴됨을 밝혔다. 극사실 회화에 나타난 다양한 시각기호들은 단일한 재현물이라 할지라도 복합기호로서 의미작용을 통해 상징적 의미를 함축한다. 그 특징은 다음과 같다. 1. 기법적으로는 수작업의 흔적, 그랬다는 흔적을 알 수

70) “한국인은 어떤 일을 할 때 자연에 의탁하고 자연에 핑계와 합리화의 명분을 제공한다. 이것이 시각적인 완충공간으로 나타난다고 썼고 ... 고영훈 씨의 돌맹이 그림자가 그러한 완충공간에 해당된다고 설명. 한국인의 자연관, 공간감각에서 유래” 김영재, 앞의 책, 104-105쪽.

있는 붓터치에 의해 인간적인 것을 중시하는 지표적 특성이 나타난다. 2. 자연적인 소재를 많이 활용하다. 극사실화를 통해서 자연은 때로 소외된, 낯선 자연으로 나타난다. 가공되거나 변형, 고립된 황폐화된 자연의 이미지는 가공되지 않은 자연을 상기시키며 '원초적 자연'을 상징한다. 3. 일상의 소재도 많이 활용하는데, 이러한 기물이나 일상 속의 인간은 작가 개인의 체험이 녹아있는 주관주의적 이미지를 나타내는데, 그림에도 동시대 사회적 분위기의 공감을 환기시킴으로써 객관적인 것에 접근한다. 4. 극사실화에서 문화적 상징물들은 자연과 인간의 통합원리로서 나타난다. 작가들은 인간과 자연의 조화, 합일을 추구하는데 그 매개가 문화의 상징들이다.

작가들이 활용했던 시각기호의 상징들은 현실에 대한 하나의 가치판단을 내포하고 있다. 그 판단은 현실에 대한 긍정, 부정, 또는 애매함 등, 정도의 차이는 있지만 작가들이 갈망하는 유토피아적 가상현실과 언제나 관계를 갖는다. 극사실회화 작가들이 표현한 삶의 환경에 대한 비판적 시각은 이로부터 도약하고자 하는 미의식을 그 반대편에 구현한다. 미적인 것은 작가가 표현하고 있는 즉물적 대상이 아니라 그것이 상징하고 있는 것과는 전혀 대치되는 것인 경우가 많다. 극사실 회화의 주된 모티브 중의 하나인 일상적인 환경의 묘사는 이에 대한 일종의 강박관념의 표현이다. 작가들은 이를 치밀하게 묘사함으로써 물질로 둘러싸인 일상의 삶으로부터 도약하고자 하는 그들의 욕구를 나타냈다. 그러므로 사실적 재현을 통해 보여주었던 극히 일상적인 소재들은 사실상 그들이 이러한 소재들로부터 벗어나고자 원했던 강박관념의 대상이자, 도약할 수 있도록 해주는 발판인 것이다. 도약의 목표지점에 '원초적 자연'이 있다. 이상향으로서 제시되는 자연의 이미지는 인간의 자유를 암시한다. 그러나 극사실 화가들은 이전시대 구상작가들처럼 자연과 융화된 친화적 감정을 스스로로부터 끌어낼 수 없었기 때문에 자연을 '규정하기 어려운 것', '수수께끼 같은 자연'으로 표현했다. 그런 점에서 그들은 아도르노가 파악한 진정한 자연의 본질을 더 잘 이해하고 있는 것으로 여겨진다.

* 논문투고일: 2015년 8월 7일 / 심사기간: 2015년 8월 16일-9월 19일 / 최종 게재 확정일: 2015년 9월 20일.

참고도판



[그림 1] 이석주, <벽>, 캔버스에 유채, 80×100cm, 1980



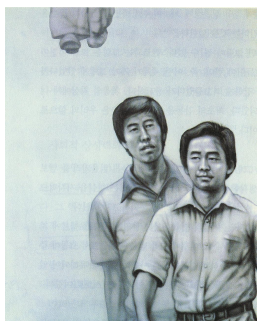
[그림 2] 이석주, <일상>, 캔버스에 아크릴릭, 72.7×50.6cm, 1981



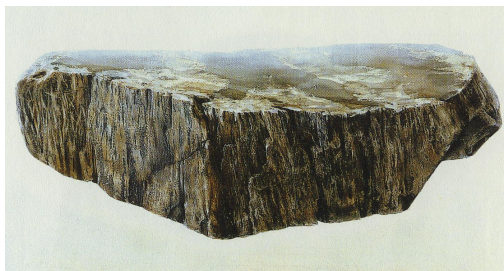
[그림 3] 조상현, <복제된 레디메이드>, 패널에 유채, 150.5×88cm, 1978-81



[그림 4] 조상현, <복제된 레디메이드>, 패널에 유채, 123×243cm, 1978-81



[그림 5] 차대덕, <일상>, 캔버스에 아크릴릭, 162×130cm, 1978



[그림 6] 고영훈, <돌입니다 7593>, 캔버스에 유채, 122×244cm, 1975



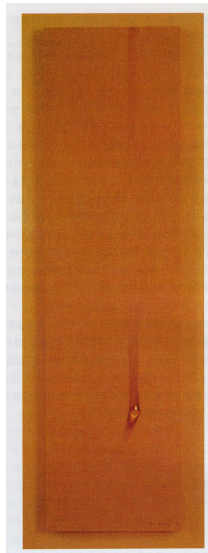
[그림 7] 김창영, <무한>, 나무판에 모래, 유채, 120×180cm, 1979



[그림 8] 김창영, <From Where To Where 0409-F>, 캔버스와 모래 위에 유채, 110×182cm, 2004



[그림 9] 서정찬, <풍경 84-5>, 캔버스에 유채, 193.9×130.3cm, 1984



[그림 10] 김창영, <물방울>, 리넨에 유화, 40 ×149.5 cm, 1977



[그림 11] 김창영, <Memory>, 1976 -제로지향성>



[그림 12] 고영훈, <돌 책>, 종이에 아크릴릭, 142×98cm, 1985

참고문헌

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, 전집 제7권, Frankfurt a. M., 1970.
- Basin, Yevgeny, *Semantic Philosophy of Art*, 오병남 윤자정 옮김(1989), 『20세기 예술철학사조』, 경문사, 1979.
- Bryson, N., *Semiology and Visual Interpretation*, 김윤희, 양은희 옮김, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1991.
- Eco, U., *La struttura assente*, 1968, 김광현 옮김, 『기호와 현대예술』, 열린책들, 1998.
- _____, *A Theory of Semiotics*, Bloomington : Indiana University Press, 1976, 김운찬 옮김, 『일반기호학 이론』, 열린 책들, 2009.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du sens ; essais semiologiques*, 김성도 옮김, 『의미에 관하여 : 기호학적 시론』, 인간사랑, 1997.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. Karl Vorländer, 1790/1924.
- Lukács, Werke Bd. 11/Bd. 12. *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Halbbände (Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied), 1963.
- Meisel, Louis, K., *Photorealism*, foreword by Gregory Battcock : research and documentation by Helene Zucker Seeman, New York : Abradale Press, 1989.
- _____, (selected by) *Photorealism since 1980*, New York, H. N. Abrams, 1993.
- Morris, Ch., “Science, Art and Technology”, in: *The Kenyon Review*, 1939, Vol. 1, No. 4.
- _____, *Signs, language and behavior*, New York: Braziller, 1946.
- Nöth, Winfried, “Crisis of Representation?”, in: *Semiotica*, 143 (1-4), 2003.
- Peirce, Ch. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 1-8, Havard University Press, 1931-1958.
- 강미정, 『퍼스의 기호학과 미술사 : 신미술사의 철학을 위하여』, 이학사, 2011.

- 강태희 외, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004.
- 『계간미술』 (1978년 가을호-87년 겨울호).
- 고영훈, 『아르 비방』 24, 시공사, 1994.
- 『공간』 (1980년 1월-97년 5월).
- 김경용, 『기호학이란 무엇인가』, 민음사, 1994.
- 김복영, 「한국현대미술에 있어서 <물상회화>의 문제 : 그 연원과 <형상적 경향>의 원천에 관하여」, 『홍대논총』, Vol. 26 (1994), 103-125쪽.
- _____, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006.
- 김성도, 『현대 기호학 강의』, 민음사, 1998.
- 김영나, 「해방이후 한국현대미술의 전개」, 『미술사연구』, No. 9 (1995), 29-313쪽.
- _____, 『20세기 한국미술』, 예경, 1998.
- 김영호, 「한국극사실 회화의 미술사적 규정문제」, 『현대미술학회 논문집』, Vol. 13 (2009), 7-29쪽.
- 김원용, 『한국미의 탐구』, 열화당, 1985.
- 김윤수, 「자연의 확대와 감성의 양식화」, 『한국현대미술전집』 14, 한국일보사, 1977.
- 김재원 외, 『한국미술과 사실성: 조선시대 초상화에서 포스트모던아트까지』, 눈빛, 2000.
- 김홍희, 「한국 포스트모던 아트에서의 리얼리티: 메타 리얼리티와 모조 리얼리티」, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000.
- _____, 「1980년대 한국미술 : 70년대 모더니즘과 90년대 포스트모더니즘 사이의 전환기 미술」, 『한국현대미술 8090』, 한국현대미술사연구회 편, 학연문화사, 2009.
- 남영주, 「1970년대 새로운 리얼리즘미술에 관한 연구: 한국 극사실 회화를 중심으로」, 홍대교육대학원 석사학위논문, 2001.
- 박일우, 「모리스의 미학기호학」, 『불어불문학연구』, 제19집 (1993), 65-77쪽.
- 서성록, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006.

- _____, 「한국근대회화의 정취적·목가적 리얼리즘의 계보」, 『미술사연구』, No. 7 (1993), 61-70쪽.
- 유준상, 박용숙, 「새로운 구상회화의 모색」, 『한국현대미술전집』 16, 한국일보사 출판국, 1978.
- 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, 175-207쪽.
- _____, 「시각적 신체기호의 젠더구조: 윌렘 드 쿠닝과 서세옥의 그림」, 『미술사학』, Vol. 12 (1998), 127-154쪽.
- 윤자정, 「미술에 대한 기호학적 접근의 필요성과 의미」, 『미학』 37집 (2004), 83-112쪽.
- 이석주, 『아르 비방』 30, 시공사, 1994.
- 이인범·김주원, 「미술」, 『한국현대예술사대계』 5권, 1980년대, 시공아트, 2005, 275-311쪽.
- 이일, 『미술비평일지』, 미진사, 1998.
- 이주영, 「한국근대구상미술의 미의식: 유사성의 유형에 따른 재현방식 분석을 중심으로」, 『미학·예술학연구』 30집 (2009년 12월), 99-126쪽.
- _____, 「한국추상미술의 미의식 : 내적 실재로서의 자연과 정신」, 『미학·예술학연구』 33집 (2011년 6월), 211-250쪽.
- 정현이, 「미술」, 『한국현대예술사대계』 6권, 1990년대, 시공아트, 2005, 235-273쪽.
- 지석철, 『아르 비방』 11, 시공사, 1994.
- 최정은, 「기호학의 발전」, 『미학의 문제와 방법』, 미학대계 제2권, 서울대학교 출판부, 2007.
- 『한국현대미술의 한국성 모색』 1-4, 한국 갤러리, 1991-1992.
- 『(한국현대미술의 전개) 사유와 감성의 시대: 1970년대 중반-1980년대 중반』, 국립현대미술관, 삶과 꿈, 2002.
- 『현대미술로 해석된 리얼리즘』, 경남도립미술관, 2010.
- 헤르만 파레트, 「감성적 소통; 기호학과 미학의 만남」, 『기호학연구』, Vol. 1 No. 1 (1995), 108-133쪽.

국문 초록

본 연구는 1970년대 말에서 1980년대 초반까지 극사실경향의 형상회화를 추구했던 주요 작가들의 작품을 분석범위로 삼아, 이들이 보여준 시각기호의 미의식을 탐구하였다. 이 경향의 회화를 추구한 작가들이 택한 소재는 다양한 시각적 상징을 담고 있지만 다음과 같은 몇 가지 의미로 수렴된다. 1. 인간을 둘러싸고 있는 산업문명에 대한 비판적 시각, 그 속에 침잠해 있는 자의식의 반영. 2. 산업사회의 환경과 대비되는 본래적 자연과 연관된 미의식을 직·간접으로 표출하고 있는 점. 3. 자연과 인간을 조화롭게 연결시키는 요소로서 문화를 중요시하는 점이다.

작가들은 일상의 기물과 인간, 자연 대상 등을 치밀한 사실묘사기법으로 재현했다. 그들이 표현한 시각기호는 단순한 재현으로 나타나지 않는 복잡한 기의를 담고 있다. 묘사된 시각기호는 하나의 '상징'이며, 사회와 문화를 상징하는 기표들과 중층적으로 얽혀있다. 연구자는 이러한 기표들의 의미를 분석하면서 극사실 작가들이 의도한 미의식이 소재의 문제나 정치한 재현방식의 기법적 측면을 통해 드러나는 것이 아님을 밝히고자 했다.

작가들에게 내재된 미의식은 그들이 표현한 것의 기표와 대치되는 의미를 담고 있다. 편안하지 않고 낯설게 다가오는 환경, 소통되지 못하고 갇혀 있는 자의식 등은 해방의 탈출구를 필요로 한다. 작가들은 현실 비판과 배설의 수단으로서 강박관념의 대상을 그린다. 그들은 이를 일종의 해방의 수단으로 삼는다. 그리고 이 모든 것을 수렴하는 미의식의 중심부에는 '자연'이 있다. 자연은 객관적인 실체가 아니라 내적인 리얼리티이다. 극사실 회화에서 '자연'은 단순한 기표가 아니라 심층적 해석을 필요로 하는 미적 가치의 문제로 나타난다. 여러 작가들은 자연과 인간(사회)을 조화시키고자 했는데 그 연결기제로 상징되는 것이 문화적 요소이다. 대표적인 것이 문화의 상징으로서 문자, 글로 된 서지(書誌)등인데, 이는 인간 친화적으로 나타난다. 자연과 인간을 통합하는 상징으로서 자연의 재현과 문화적 상징물을 조합해서 화면을 구성하는 경우가 많이 나타나는 것이 한국

극사실 회화의 두드러진 특징이다. 이를 통해 70년대 말에서 80년대 초반의 젊은 작가들에게서도 자연과 연관된 미의식이 중요한 미적 가치로 내재되어 있음을 확인할 수 있었다.

핵심어

한국 극사실 회화, 시각 기호, 미의식, 기호학, 한국현대미술, 신형상 미술, 재현, 자연, 문화

ABSTRACT

Visual signs and the aesthetic consciousness in Korean hyperrealism painting

Joo-Young Lee*

This study aims to explore Korean hyperrealistic paintings from the late 1970s until the early 1980s and their aesthetic consciousness of visual signs. The topics which such works pursued imply various visual symbols, but their main themes converge in the following three: 1. The reflection of self-consciousness from critical viewpoints on the industrial civilization surrounding humanity, 2. They directly or indirectly represent an aesthetic consciousness which is related to an authentic nature, contrasting with the phenomena in industrialized society, and 3. They look upon culture as important, considering it the element that harmonizes nature and humanity.

The hyperrealistic painters examined in this study represented everyday objects and motifs from nature via detailed realistic depiction. Their visual symbols embody a complicated signified which doesn't appear in simple methods of representation. The depicted visual sign is a symbol, being tied to signifiants which symbolize society and culture. By analysing the meanings of these signifiants, this study attempts to reveal that the aesthetic consciousness

* Researcher of Research Institute for a Creative Future in Seowon University

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2013S1A5B5A07045936).

aimed at by these hyperrealistic painters is not represented in material or detailed representative methods.

Rather, the aesthetic consciousness within their works implies a meaning contrary to the signifiants they express. The paintings communicate the need for emancipation from the unfamiliar and uncomfortable circumstances humans then found themselves in and the resulting closing of self-consciousness. Painters depicted objects in their obsessions as a means of criticizing modern reality and escaping from it. At the heart of this aesthetic consciousness, where all the elements of the paintings converge, is a nature which represents an inner reality.

In these hyperrealistic paintings, nature appears as a value of beauty which requires an in-depth interpretation, not being a simple significant. Many painters have tried to harmonize nature and human society, creating works in which cultural elements are symbolized as connecting elements. Letters and old books, cultural symbols, appear as friends of humanity. Such symbols, along with images of nature, are the dominant characteristics of Korean hyperrealistic paintings, symbolizing an integration of nature and humanity, upon which the painters build their paintings with combinations of represented from the nature and cultural symbols. Results from this study confirm that the aesthetic consciousness linked to nature is an inherent aesthetic value vitally important to the young painters of the late 1970s to the early 1980s.

Key Words

Korean hyperrealism painting, Visual sign, Aesthetic consciousness, Semiotics, Korean modern art, New figurative arts, Representation, Nature, Culture

