

포스트-매체 조건 시대에 있어서 1990년대 이후 한국 극사실 회화의 의미 : 크라우스의 매체 개념을 중심으로

허 나 영*

- I. 들어가는 글
- II. 한국 극사실 회화의 전개와 특성
 - 1. 1970년대-1980년대 한국 극사실 회화
 - 2. 1990년대 이후 한국 극사실 회화의 전개
 - 3. 두 세대 한국 극사실 회화의 비교
- III. 크라우스의 포스트-매체 조건 시대의 매체 개념
- IV. 포스트-매체 조건 시대에서의 한국 극사실 회화
 - 1. 디지털 매체의 활용
 - 2. 회화성의 회복
 - 3. 회화라는 매체의 재창안
- V. 나가는 글

* 목원대학교 겸임교수

이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-1337447).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.52.0.09>

1. 들어가는 글

현재 한국미술계에서는 단색화 열풍에 힘입어, 과거에 주목받았거나 혹은 소외되었던 한국미술에 대한 논의가 활발하게 이루어지고 있다. 이러한 분위기는 아직은 부족한 한국현대미술에 대한 연구에 보탬이 될 것이며, 여기에 미학·예술학적 논의가 더해진다면 보다 풍부한 담론들이 형성될 것이다. 이에 본고에서는 단색화와 유사한 시기에 발생하고 현재까지도 회자되는 한국의 극사실 회화를 주목해보고자 한다. 극사실 회화는 1970년대에 시작하여 1980년대 말에 그세가 약해졌다. 하지만 2000년대 들어오면서 하이퍼리얼리즘이 세계적으로 다시 주목받고, 이에 한국에서도 극사실 회화에 대한 관심이 커졌다. 그래서 1970년대 극사실 회화가 시작된 이래로 그 세의 강약이 있었을 뿐 현재까지 그 맥이 이어지고 있다.

그간 많은 연구들에서는 1970년-1980년대 한국 극사실 회화의 정체성을 진단하고 이에 대한 특성을 밝혔다.¹⁾ 전시의 경우에는 2001년에 열린 《사실과 환영: 극사실 회화의 세계》전을 통하여 미국 하이퍼리얼리즘과 1970-80년대 한국 극사실 회화를 비교하였다.²⁾ 하지만 1990년대부터 활발히 활동한 후배 세대들에

1) 김복영, 「70-80년대 신형상 회화: 극사실 회화의 기원」, 『사실과 환영: 극사실 회화의 세계』 (서울: 삼성미술관, 2001), pp. 22-48; 김영호, 「한국 극사실 회화의 미술사적 규정 문제」, 『현대미술학 논문집』 13 (현대미술학회, 2009), pp. 7-29; 김영호, 「‘한국 리얼리즘’의 가능성 연구-신형상 미술에서 제기되는 리얼리티의 양식화 문제」, 『철학·사상·문화』 제19호 (동국대학교 동서사상연구소, 2015), pp. 179-204; 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』 (서울: 눈빛, 2001), pp. 175-207; 이주영, 「한국 극사실 회화에 나타난 시각기호와 미의식」, 『미학예술학연구』 45집 (한국미학예술학회, 2015), pp. 283-32; 줄고, 「한국 극사실 회화의 이중구조에 대한 연구: 1970-80년대 극사실 회화를 중심으로」, 『조형교육』 제60권 (한국조형교육학회, 2016), pp. 361-381 등.

2) 이 전시는 2001년 3월 3일부터 4월 29일까지 삼성미술관 주최로 호암갤러리에서 열렸으며, 로버트 벡틀(Robert Bechtle), 찰스 벨(Charles Bell), 척 클로즈(Chuck Close) 등 대표적인 미국 하이퍼리얼리즘 작가의 작품과 함께 고영훈, 지석철, 김창영, 김창영 등 70-80년대 한국 극사실회화 작품을 전시하였다. 전시와 함께 작가들과 비평가들 간의

의한 한국 극사실 회화에 대한 논의는 비교적 적다.³⁾ 관련하여 주목할 만한 전시가 2009년에 성남아트센터에서 《또 하나의 일상 - 극사실회화의 어제와 오늘》이라는 제목으로 열렸는데, 이 전시에서는 1970년대부터 활동한 세대와 1990년대부터 활동한 세대를 구분하여 제시하였다.⁴⁾ 2001년의 전시가 한국 극사실 회화의 정체성을 진단해보는 것이었다면, 2009년의 전시는 극사실 회화의 세대 구분에 주목하여 현재 이루어지고 있는 극사실 회화와 앞선 세대의 작품을 비교해볼 수 있는 기회였다. 하지만 이러한 일련의 연구와 전시를 보았을 때, 여전히 한국 극사실 회화에 대한 논의에 대한 필요성이 제기된다. 특히 1990년대 이후부터 지금까지 활동하고 있는 2세대 한국 극사실 회화의 작업에 대한 보다 깊은 분석이 요청된다. 여전히 진행 중인 만큼 아직은 개별 작가에 대한 평문이나 전시 글, 혹은 전반적인 극사실 회화에 대한 인상을 기술한 비평이 대부분이기 때문이다. 이에 본고에서는 1990년대 이후 극사실 회화를 이전 세대와의 관계 속에서 그 특성을 살펴보고, 이를 보다 심도 있게 분석하고자 한다.

이를 위하여 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss, 1941-)가 제시한 ‘포스트-매체(Post-Medium)’⁵⁾ 조건 시대와 관련한 개념을 중심으로 1990년대 이후 한국

좌담회와 설문조사가 이루어졌으며, 모두 공통적으로 1970-80년대 극사실 회화가 하이퍼리얼리즘과 차별되는 특성을 가지고 있다고 평가하였다 (김복영 외 6인, 좌담회], 『사실과 환영:극사실 회화의 세계』 (서울: 삼성미술관, 2001), pp. 154-165 참조).

- 3) 신항섭, 「극사실 회화의 기법과 미술시장」, 『미술평단』 2009년 여름호 (한국미술평론가협회, 2009), pp. 87-97; 오세권, 「극사실주의에서 나타나는 음식물 표현에 대한 연구-2000년대 한국미술을 중심으로」, 『기초조형학연구』 3권 5호 (한국기초조형학회, 2012), pp. 303-316; 이승훈, 「디지털 리얼리즘: 디지털 시대의 리얼리즘」, 『미술평단』 2009년 여름호 (한국미술평론가협회, 2009), pp. 131-136 등.
- 4) 2009년 7월 14일부터 8월 27일까지 성남아트센터에서 열린 이 전시는 1970-1980년대 활동했던 작가의 작품을 전시한 1부와 1990년대부터 활동한 작가의 작품의 전시한 2부로 나누어졌다. 1부에는 고영훈, 김강용, 김창영, 김홍주, 이석주, 주태석, 지석철, 한만영 등이 2부에는 강강훈, 구자승, 김대연, 김세중, 최경문, 최정혁, 한운성, 한영욱, 허유진 등이 포함되었다.
- 5) 포스트-매체에 대해 탈-매체, 포스트-미디어, 탈-미디어 등으로 여러 역자에 따른 번역이 이루어지고 있으나, 본 연구에서는 김지훈을 따라 포스트-매체이라 칭하고자 한

극사실 회화를 분석해보고자 한다. 크라우스는 최근 저작들에서 포스트-매체 조건 시대를 규정하고 매체에 대한 관점을 재정립하고 있다. 그가 말하는 매체는 내적 복합성(plurality)을 가진 것으로, “하나의 미적 매체를 본래의 물리적 지지체에 불과한 것으로 여기는 것의 불가능성”을 제시하며 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)의 매체개념을 공격한다.⁶⁾ 또한 모더니즘의 해체를 시도한 일련의 예술들을 포스트-매체 조건을 가진 예술로 설정하고 1970년대부터 지금까지를 포스트-매체 조건의 시대로 규정한다. 하지만 크라우스는 포스트-매체 조건을 ‘괴물의 신화(a monstrous myth)’⁷⁾라 평하면서 이를 극복해야할 필요성을 제기한다.⁸⁾ 그 해결점으로 제시하는 바는 ‘매체의 재창안(Reinventing the Medium)’이다. 비록 크라우스는 이러한 논의를 위하여 사진과 영상작업을 주로 예로 들고 있지만 회화를 비롯한 전통적 매체에도 자신의 관점이 적용가능하다는 점을 밝힌 만큼, 본 고에서는 1990년대부터 지금까지 이루어지고 있는 극사실 회화에 크라우스의 매체 개념을 적용해보고자 한다. 현 시점이 매체의 구분이 희미한 포스트-매체 조건의 시대이지만, 그럼에도 전통적 매체인 회화의 형태로 극사실 회화가 존속하며 활발히 이루어지고 있는 이유를 밝힐 수 있을 것이다. 본격적인 분석에 앞서 극사실 회화가 한국 미술에서 어떠한 방식으로 성립하고 전개되었는지를 살펴보면, 1970-80년대와 1990년대 이후 성립한 두 세대의 극사실 회화의 특성을 비교하고 더하여 최근 이루어지는 한국 극사실 회화의 특성과 배경을 고찰해보고자 한다.

다. 이는 크라우스가 ‘매체(medium)’를 디지털 미디어(media)와 구분하기 위하여, 미디어의 복수형을 media가 아닌 mediums로 쓴다는 점을 근거로 한다 (R. Krauss [1999], 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, 김지훈 역 (서울: 현실문화 A, 2017), p. 10 각주4 참조).

6) R. Krauss, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 9.

7) R. Krauss, *Perpetual Inventory* (Massachusetts: The MIT Press., 2010), p. xiv.

8) 크라우스가 포스트-매체 조건의 예술을 전적으로 부정하는 것은 아니다. 하지만 최근 저술에서는 부정적으로 언급한다 (최종철, 「로잘린드 크라우스 포스트 미디어 이론의 이중성에 대한 변증적 고찰」, 미학예술학연구 46집 [한국미학예술학회, 2016], pp. 212 참조).

II. 한국 극사실 회화의 전개와 특성

1. 1970년대-1980년대 한국 극사실 회화

극사실 회화의 시작으로 많은 이들이 꼽는 것은 고영훈의 1974년 작 <이것은 돌이다>이다.⁹⁾ 이후 1978년부터 본격적으로 여러 화가들이 유사한 경향의 작품을 자신이 속한 그룹과 함께 발표하기 시작하였고¹⁰⁾, 1980년대까지 활발하게 이루어졌다. 1970년대에는 당시 산업화 현장에서 흔히 볼 수 있는 철도, 드럼통, 표지판 등이나 돌, 흙, 모래 등과 같은 자연에서 볼 수 있는 요소들이 작품의 주요 소재였다. 이러한 소재들은 오토바이, 고층빌딩, 클로즈업된 얼굴 등 산업사회와 도시적인 것이 아닌 “인간적인 체감이 배어 있는 것들”로, 이는 미국의 하이퍼리얼리즘과 가장 크게 차이나는 지점이다.¹¹⁾ 미국의 하이퍼리얼리즘 회화에서는 사람의 흔적을 지운 차가운 사물성이 드러난다면, 한국의 경우는 익명의 존재에 의하여 닳고 흔적이 남은 사물을 담고 있다. 가령 다방의 인조가죽 소파를 확대해서 표현한 지식철의 <반작용> [도 1]에서, 오랜 세월 사람들의 흔적으로 닳고

9) 하지만 윤난지를 비롯한 여러 평자들과 작가들 역시 극사실회화의 첫 등장을 1970년 국전에서 대통령상을 받은 김형근의 <과녁>으로 보기도 한다. 이는 구상미술의 연장선에서 그려진 작품으로 소재적 측면(전통적 국궁의 과녁)에서 1970-80년대 극사실 회화와는 다른 특성을 가진다. 하지만 당시 고등학생이었던 김형근의 <과녁>이 상을 받으면서, 이에 자극을 받아 극사실적 기법을 추구한 작가가 적지 않았음은 분명하다 (윤난지, 『한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론』, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』 (서울: 눈빛, 2001), p. 180; 김복영 외 6인, 좌담회, pp. 154-165 참조).

10) 1978년에 <형상 78>전(미술회관, 김홍주, 박동인, 박현규 서정찬, 송근호, 송가문, 송윤희, 이두석, 이석주, 지식철, 차대덕, 한만영 참가)과 <전후세대의 사실주의란>(미술회관, 문영태, 송가문, 이석주, 이재권, 조상현 참가)전이 열렸다. 그리고 ‘사실과 현실’(창립회원 권수안, 김강용, 김용진, 서정찬, 송윤희, 조덕호, 주태석, 지식철)과 ‘시각의 메시지’(창립회원 고영훈, 이석주, 이승하, 조상현)가 결성되고 창립전이 열렸다 (최우석, 1980년대 한국 미술의 양상-그룹전을 중심으로, 『고향논집』 vol. 36 (경희대학원, 2005), p. 155).

11) 김복영, 『70-80년대 신형상 회화: 극사실 회화의 기원』, pp. 33-34.

뜯어진 소파 표면을 그대로 표현하고 있고, 주태석의 <기찻길> [도 2] 역시 가지런히 정렬된 기찻길의 모습이 아니라 하루에도 기차가 수십 번 지나갔을 낡은 철로의 모습을 보여준다.



[도 1] 지석철, <반작용>, 1978, 종이에
색연필, 테레빈유, 97.1×145.5cm,
국립현대미술관 소장



[도 2] 주태석, <기찻길>, 1978,
캔버스에 유채, 145.5×112cm,
서울시립미술관 소장

이를 비롯하여 당시 한국 극사실 회화에서는 작가가 경험했던 사물들이나 직접 보았던 것을 옮겼다는 점에서, 작가들의 경험세계의 연장선에 가깝다. 이에 대해 김복영은 “소재의 형상들은 여전히 작가의 개인적 심성의 일부를 포용하고 있는 것”이며 작가 “자신이 그림을 통해서 메시지의 화자(話者)로 등장”하고 있다고 평한다.¹²⁾ 사회 고발 혹은 기념비적이거나 자아성찰적인 모습, 즉 거대한 의미를 가진 소재를 표현하는 것이 아니라 작가 개인의 소서사를 나타내는 소재를 화폭에 표현한 것이다. 그리고 이러한 서사충동은 근대기부터 그려져 온 구상회화에서 낡은 고가구나 도자기 등 개인적인 사물을 소재로 삼고 있던 흐름의 연결선상에 있다. 하지만 극사실 회화는 소재의 시각적 특성을 더욱 강조하는 기법과 공간 구성을 가진다.

12) 김복영, 『한국현대미술이론 눈과 정신』 (과주: 한길아트, 2006), p. 331.

한편으로 극사실적 기법으로 묘사된 소재의 형상은 원근법적 공간에 속하는 반면, 배경은 캔버스의 평면성을 강조하는 방식으로 제시된다. 그래서 소재의 극사실적 형상이 절묘하게 실제 캔버스의 평면과 결합되는 이중 구조를 가진다.¹³⁾ 이러한 이중구조는 특히 배경의 특성에 따라 형성된다. 첫째, 고영훈, 한만영, 차대덕 등의 작품에서처럼 아무런 설명이 없는 단색면으로 드러나는 경우이다. 이러한 단색면 속에서 형상자체의 사실성이 더 강조된다. 둘째, 책 페이지나 모래 표면, 흙 등의 기본단위를 화면 가득히 반복하여 만들어지는 배경이다. 고영훈의 책 페이지, 김창열의 고서적 한 페이지와 같이 글자가 가득한 배경면이나 김창영의 모래 등은 화면 안에서 다른 공간을 만들어내지 않고 배경이 회화면과 동일한 평면임을 드러낸다. 이는 소재의 반복성을 통해 “전면적인(all-over) 구도를 이룸으로써 화면 전체를 균일한 평면으로 지각하게” 하고, “결과적으로 물체가 거주하는 공간적 문맥을 제거하게 되었는데, 따라서 이들의 그림은 이미지가 있는 구상이면서도 수직의 캔버스 평면에 부응하는 면에서는 추상미술의 전체를 받아들이는 것이다.¹⁴⁾ 셋째, 지식철의 <반작용> [도 1]이나 주태석의 <기찻길> [도 3]처럼, 사물의 한 부분만이 확대되어 화면 가득히 차는 경우이다. 구체적인 지시대상을 연상할 수 없을 정도로 접사가 되어있기 때문에 화면에 그려진 대상이 무엇인지 파악하기 어렵게 한다. 동시에 사물과 화면이 평행한 위치를 갖는다.

극사실 회화의 이러한 이중구조 때문에, 관람자는 단순히 그림 속 공간만이 아닌 현실 공간과의 관계를 고려하게 된다. 그래서 극사실 회화 속에 작가가 만들어놓은 재현된 공간은 그저 환영 공간에 머무르지 않고, 관람자가 속한 실제 세계로 확장된다. 그리고 이러한 캔버스의 사물성이 드러나는 평면적 특성은 극사실 회화가 당시 주류였던 단색화와 긴밀한 관계가 있음을 반증하기도 한다.¹⁵⁾

13) 줄고, 「한국 극사실 회화의 이중구조에 대한 연구; 1970-80년대 극사실 회화를 중심으로」, pp. 368-378 참조.

14) 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, p. 187.

15) 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, p. 180; 줄고, 「한국 극사실 회화의 이중구조에 대한 연구; 1970-80년대 극사실 회화를 중심으로」, p. 375; 김영호, 「‘한국 리얼리즘’의 가능성 연구-신형상 미술에서 제기되는 리얼리티의 양식화 문제」, pp. 19-20 참조.

2. 1990년대 이후 한국 극사실 회화의 전개

1970년대 말에 발생하고 1980년대를 걸쳐 성립된 한국 극사실 회화의 특성을 살펴보았다. 그러나 1980년대 말로 가면서는 극사실 회화는 점차 약해지고 다양한 형상미술과 뒤섞였다.¹⁶⁾ 그럼에도 몇몇 작가들은 자신의 작품 소재나 제시 방식을 변화하기도 하면서 꾸준히 극사실적 기법과 구체적인 형상 표현을 고수하고 있다. 이러한 흐름 속에 1990년대 말부터 세계미술시장에서 중국을 비롯한 아시아권 작가들의 하이퍼리얼리즘 회화가 주목을 받기 시작하면서, 적지 않은 한국의 신진작가들이 극사실적 기법으로 새롭게 작업하기 시작했다.

먼저 1세대 작가들은 1978년 그룹전을 시작으로 1980년대까지 극사실 회화의 작가들로 꾸준히 활동하였고, 시간에 따라 작가별 작품 경향이 변모하였다. 지석철은 1982년경부터 일명 ‘미니의자’라 불리는 작은 의자를 나무로 만들어, 여러 의자들을 나열하거나 쌓는 작업을 하면서 이를 화폭에 사실적 기법으로 그려넣었다. <반작용> 시리즈에서는 작품의 물성을 강조하였다면¹⁷⁾, 미니의자의 경우 해변, 다리, 강 등의 공간 속에 마치 사람과 같이 의인화되어 표현되어 있다는 점에서 미니의자는 외로움이나 적막감과 같은 인간의 감정을 나타내고 있다.¹⁸⁾ 또한 주태석은 <기차길> 시리즈에서 기차선로의 모습을 확대해서 보여주었다면, 1980년대 후반부터는 숲의 나무를 주요 소재로 삼고 있다. 그리고 1990년대에 들어서 부터는 전경의 나무를 극사실적으로 묘사하는 방식은 그대로 가져가면서 배경에 나무 그림자가 드리워진 벽을 넣어 배경의 평면적 느낌을 극대화한다. 이외에도 한만영, 김강용, 김창열 등 기존의 극사실 회화를 그리던 작가들 역시 자신의 작품경향을 이어오면서도 변모하였다. 그 양상은 개별적으로 조금씩 다르지만, 이전

고.

16) 이주영, 「한국 극사실 회화에 나타난 시각기호와 미의식」, p. 291.

17) 김복영, 「물성과 실상의 경계에서」, 2011, URL:

<http://www.art500.or.kr/blog/jiseokcheol.do> (2016. 10. 1.).

18) 서성록, 「디지털 시대의 회화적 재현」, 『시대정신』 vol. 52(2011, 가을), pp. 354-365.

부터 고민해오던 ‘사실성’의 문제 그리고 무엇보다 서구의 하이퍼리얼리즘과 차별성을 가지던 인간의 체취와 흔적이 남은 즉, 감성적인 요소들을 작품에 담아내고 있다. 그렇지만 1970년대 말 그룹을 이루며 활동하고 전시를 하던 때와 다르게 개별적인 활동이 두드러진다.

시간이 흐르면서 1990년대 후반, 2000년대에 들어서는 새로운 극사실 회화 작가들의 등장으로 세대의 스펙트럼이 넓어진다. 1990년대 한국현대미술의 특성은 하나로 묶기 힘들만큼 다원화되었다. 이는 1988년 서울올림픽 이후, 경제적으로 성장하였고 무엇보다 해외여행의 자유화가 되면서 해외 문화의 유입이 급격히 늘어났기 때문이다. 그래서 산업화가 일어나던 1970년대와 다르게, 1990년대의 젊은이들은 도시화와 국제화가 진행되던 분위기를 겪게 된다. 그러면서 당시 대학을 다니던 젊은 세대들은 이전과 다른 소재와 방식으로 극사실 회화를 전개해나갔다.

1세대 작가들이 그룹으로 활동을 하거나 전시를 함께 했던 것과 다르게, 1990년대 혹은 그 이후부터 활동을 시작한 2세대 작가들은 처음부터 개별적으로 작품 활동을 해나갔다. 이들은 1세대 작가들의 제자로서 직접적인 영향을 받기도 하고, 대중매체나 전시를 통해 간접적으로 국내외작가들에게 영향을 받았다.¹⁹⁾ 그래서 앞 세대와 달리 특정한 그룹의 기조를 세우고 따르는 것이 아닌 개별적인 작품세계를 형성하였다. 그래서 전시의 형태도 개인전이 가장 많고, 그 외에는 기획전이나 아트페어를 통하여 1990년대부터 현재까지 활발하게 선보이고 있다.²⁰⁾ 특히 아트페어를 통하여 극사실 회화 작가들이 성장을 하면서 이러한 현상에 대

19) 본 연구자는 현재 극사실 회화 작업을 하고 있는 작가들과 서면 인터뷰를 통하여 관련된 근거를 마련하였다. 자신의 작품에 영향을 준 부분에 대해서 실제 홍익대학교 출신 작가들(허유진, 김세중, 김영성)은 교수인 지식철, 주태석, 이석주의 영향을 받았다고 답하였다. 이외에 이정웅(김대연), 강형구(이두리) 등 국내작가나 고트프리트 엘른바인(Gottfried Helnwein), 게르하르트 리히터(Gerhard Richter) 등의 국외작가에게 영향을 받은 경우도 있다 (2017년 7월 서면 인터뷰).

20) 2002년부터 미술전문포털사이트 아트허브(Arthube)에 게시된 극사실관련 전시는 약 360여건으로 매년 적지 않은 전시가 이루어지고 있다 (아트허브 [www.arthub.co.kr], 2017. 7. 31. 검색).

해 “구매자의 취향에 맞(는) [...] 밝고 아름다운 소재”²¹⁾를 표현하고 있다고 평가 받기도 한다. 이러한 2세대 극사실 회화의 소재는 서성록의 말처럼 “종전의 미술 보다 더욱 감각적이고 유희적인 측면을 나타낸다.”²²⁾ 이러한 특성을 갖는 데에는 여러 이유가 있지만 1970-80년대에는 산업화의 상황에서 주변에서 마주치게 되는 흔적이 있는 사물들이 주 소재였다면, 1990년 이후에는 경제가 성장하면서 보다 소비적이고 밝은 소재를 표현하였기 때문이다.²³⁾ 이전과 달리 화려한 이미지를 가지는 극사실 회화가 늘어나긴 했다. 하지만 그저 상업적인 이미지나 상품 만이라 보기 힘든 소재 역시 다루어진다. 이에 본 연구에서는 소재에 따라 크게 세 가지로 작품들을 구분하였다.

첫 번째는 인물을 소재로 한 경우이다. 대표적인 작가인 강형구는 주로 역사적 인물들의 모습을 극사실적인 초상화로 표현하고 있다. 마릴린 먼로를 표현한 그림 [도 3]에서도 왼편의 먼로는 매우 사실적인 모습이다. 하지만 오른편에서는 나이든 모습과 함께 형태에서 뻗어 나오는 곡선을 통하여 먼로의 새로운 모습을 제시한다. “현존하는 인물이 아니라 현존 하지 않는 인물의 모습, 즉 가상의 실재를 표현”하고 있어서, “초상화의 원본”이 없는 시뮬라크르의 상황을 만든다.²⁴⁾ 여기서 주목할 것은 대상을 차갑게 그 형태를 따오는 것이 아니라 작가적 해석이 들어가 있다는 점이다. 또 방성제 역시 강형구의 영향을 받아 작가의 주관이 들어간 인물을 표현한다 [도 11]. 실이나 붕대 등 다른 소재들이 결합된 인물묘사를 통하여 인간의 상처와 치유에 대한 메시지를 담고자 한다.²⁵⁾

21) 신항섭, 「극사실 회화의 기법과 미술시장」, p. 96.

22) 서성록, 「디지털 시대의 회화적 재현」, p. 355.

23) 오세권, 「극사실주의에서 나타나는 음식물 표현에 대한 연구-2000년대 한국미술을 중심으로」, p. 305.

24) 정영환, 「1979년 이후 한국 극사실 회화의 이미지 분석: 현실로부터 실재로의 전환」, 『기초조형학연구』 13권 3호 (한국기초조형학회, 2012), p. 326.

25) 방성제 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).



[도 3] 강형구, <먼로>, 1998, 캔버스에 유채, 259×194cm, 개인소장

두 번째는 정물을 소재로 삼은 경우로, 일상에서 흔히 볼 수 있는 사탕이나 유리병 등과 같은 사물이나 사과, 포도, 물고기 등과 같은 자연물을 그 대상으로 한 것이다. 2세대 극사실 회화 작품 중 가장 많은 비중을 가진다. 일찍이 주목받은 안성하는 주로 유리그릇에 들어있는 사탕이나 담배꽂이를 그리는 작가로, 일상에서는 하찮게 여겨지는 작은 사물을 커다란 화면을 가득 채운다 [도판 4]. 하지만 사탕이 녹아서 끈적거리는 모습이나 살짝 금이 가있는 모습, 이미 태운 흔적이 역력한 담배꽂이를 그림으로써 완벽하지 않은 사실성을 가진 사물을 나타낸다. 또한 허유진은 와인병과 같은 유리재질의 병이나 금속 재질의 사물을 표현하면서 그 물질성에 주목한다 [도 8]. 유리와 금속은 모두 “투영과 반사 [...하여] 자신 스스로의 존재를 드러냄과 동시에 주변의 사물을 비추는 [...] 이중적 속성”²⁶⁾을 가지고 있다는 점을 바탕으로 극사실 기법으로 드러내는 것이다.

26) 허유진 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).



[도 4] 안성하, <담배>, 2001, 캔버스에 유채, 91×116.3cm, 개인소장



[도 5] 김대연, <포도>, 2010, 캔버스에 유채, 110×110cm, 개인소장

인공적인 사물 외에도 과일과 같은 자연물을 다루는 경우도 적지 않다. 윤병락은 사과, 이목은은 대추, 감 등, 박상민은 식물과 과일이 얼어있는 모습을 표현하고 김대연은 생생한 포도 [도 5]를 그린다. 김대연의 포도는 화면에 가득 차게 표현되는데, 빛의 조절을 통하여 과즙이 가득 들어있는 생생한 느낌을 강조한다. 김대연은 세밀한 묘사를 통하여 “실제 포도에서 느끼는 것과 같이 관람자가 공감각적 지각을 할 수 있게 하고자 한다.”²⁷⁾

세 번째는 극사실적 기법으로 사물을 묘사하되 공간을 구성하는 방식은 초현실적이거나 작가 특유의 자유로운 구성하는 경우다. 김세중은 그리스 고전 조각을 이질적인 공간에 표현하여 “비현실이며 초현실감을 자아내는 풍경”을 만든다.²⁸⁾ 그리고 김영성은 달팽이, 물고기, 개구리 등의 동물을 스푼, 유리잔 등과 함께 배치하여 이질적이고 생경한 느낌을 전달한다 [도 9]. 이를 통해 김영성은 쉽게 지나쳐버릴 수 있는 작은 생명체에 주목할 수 있도록 해서 무시할 것이 아니라는 메시지를 담고자 한다.²⁹⁾ 문수만 역시 작은 생명체인 나비에 주목하는데, 날개를 활짝 핀 나비가 전통문양이 가득한 청자로 표현된 화면 위를 날고 있는 상

27) 줄고, 「실체가 되고 싶은 그림」 (김대연 개인전 카탈로그, 2017. 6).

28) 고충환, 「경계 너머로 신들이, 시간의 화신들이, 밤이 도래하다」 (작가 제공).

29) 김영성 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

황을 연출한다 [도 7]. 문수만에게 있어 나비는 작가 자신의 분신이며, 청자와 같은 한국적 소재 역시 정체성을 드러내준다는 의미를 가진다.³⁰⁾ 이와 유사하게 동양에서 영험한 동물로 알려진 잉어를 표현하는 이두리는 세부묘사에 있어서는 정밀하지만 그 색채를 비현실적으로 사용하여 마치 초현실적 세계에 있는 듯한 느낌을 준다 [도 6].

이러한 색채는 작가의 주관에 따른 것이며, “전통적인 물고기의 상징성과 다르게 사후세계를 표현함에 있어서 영적 모티브”라고 작가는 그 의미를 부여한다.³¹⁾



[도 6] 이두리, <영혼의 무게>, 2016,
116.8×91.0cm, 캔버스에 유채, 개인소장

이와 같이 다양한 소재를 작가들은 극사실적 기법으로 표현하고 있다. 인물, 인공물, 과일, 동물, 전통소재 등 다양한 층위의 소재이지만 이들이 공통적으로 가지는 특성이 있다. 먼저 작가별로 자신이 추구하는 소재의 범위가 한정되어 있다는 것이다. 그래서 소위 ‘○○작가’라는 별칭이 붙는다. 또한 중심 소재를 표현함에 있어서 극사실적 기법을 사용한다. 이러한 기법적 공통점을 통하여 이들을 극사실 회화로 통칭하여 부를 수 있다. 물론 일부 작가들은 자신의 작품은 극사실 회화가 아니라 부정하기도 한다. 그럼에도 함께 볼 수 있는 것은 그 기법적인 특

30) 줄고, 「표면에서 날아간 나비」(문수만 개인전 카탈로그, 2017. 4).

31) 이두리 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

성과 함께 앞으로 분석하고자 하는 매체적 특성 때문이기도 하다. 그리고 매체의 활용과 태도로 인해 1990년대 이후의 작가들은 그 색채나 표현방식에서 이전 세대와 미묘한 차이를 갖는다.

3. 두 세대 한국 극사실 회화의 비교

1970년대 말 시작된 한국 극사실 회화가 1990년대를 기점으로 두 세대로 나누어져 있음을 살펴보았다. 여기서 두 시기가 아닌 ‘세대’로 표현함은 앞서 살펴보았듯이, 1970년대부터 현재까지 계속 작품 활동을 하고 있는 1세대 작가와 1990년대부터 활동을 시작한 2세대 작가로 나누어지기 때문이다. 서성록은 “대중문화가 널리 확산되던 1970년대 활동한 세대와 디지털문화를 반영하는 2000년대 세대”를 나누고, “전자가 극사실 회화를 개척한 세대라면, 후자는 극사실 회화를 세련된 감각으로 재탄생시킨 세대”라고 평가한다.³²⁾

이처럼 두 세대는 그 역사·문화적 배경이 다른 만큼 나타내고자 하는 메시지와 표현 방식에 있어서도 차이가 있다. 물론 모두 극사실적 기법으로 세밀하게 대상을 묘사하고 있다는 점에서는 동일하다. 또한 각 세대에서 주변에 흔히 볼 수 있는 일상적 소재를 활용하고 있다는 점 역시 유사하다. 하지만 2세대 극사실 회화에서는 앞선 세대보다 디지털이미지화 과정이 첨가된 혹은 디지털 시대에 맞는 새로운 미감을 나타내기 위한 표현 방식을 사용한다. 사진을 활용하는 극사실 회화 작가들이 적지 않은데, “사진이라는 매체는 [...] 현실의 사물들을 인간이 보고 느끼게 되는 실제 색채의 느낌(이나) [...] 빛을 감지할 때의 감성까지 담아낼 수는 없는”³³⁾ 매체적 한계를 가지고 있다. 반면 새로운 세대는 “디지털 매체 세대”로 이전과 다른 감각적 차원을 경험하는데, “디지털시대에는 사물에 반사된 빛에 의해 색을 느끼는 것이 아니라 발광체에 의해 직접 투사된 빛을 통해 색을 인지”하기 때문에 “인간의 시각적 감성도 변화”한다.³⁴⁾ 실제 여러 작가들이 자신이

32) 서성록, 「디지털 시대의 회화적 재현」, p. 355.

33) 이승훈, 「디지털 리얼리즘; 디지털 시대의 리얼리즘」, p. 131.

표현하고자 하는 대상을 보고 이를 그리는 전통적인 방식이 아니라, 디지털 카메라로 대상을 찍고 이를 여러 컴퓨터 프로그램을 통하여 보다 실제와 같이 느낄 수 있는 이미지화 작업을 거친다.³⁵⁾ 쉽게 말해 우리와 같은 사물을 그릴 때 그 반짝임을 이전보다 더욱 극대화하거나, 회화의 표면에 개별적 작가가 가지는 고유한 방식으로 광택을 넣어 실제 물감만으로 표현하였을 때 느껴지는 미감보다 더욱 사실적으로 느껴지게 한다. 이러한 지점은 영화의 기법적 효과와도 비교해 볼 수 있다.³⁶⁾ 이와 같이 디지털 매체를 활용하지만 중국에는 회화로 표현한다는 점을 바로 크라우스가 말하는 매체개념과 연결할 수 있다.

III. 크라우스의 포스트-매체 조건 시대의 매체 개념

한국 극사실 회화의 발생과 전개과정의 두세대를 살펴보았다. 이 작품들은 극사실적 기법으로 일상적 사물을 표현한다는 점에서는 공통점을 가지지만, 1990년대에 등장한 한국 극사실 회화는 이전의 것보다 더욱 사물 자체에 집중을 하며 디지털매체에 도움을 받아 보다 선명하게 대상을 표현한다는 차이점을 가진다. 그렇다면 지금 다시 극사실 회화가 주목을 받고 있는 이유는 무엇이며, 어떤 의미를 가지고 있는지를 보다 깊이 있게 분석할 필요가 있을 것이다. 이를 위하여 전통적 매체에 대해 기존과 다른 시각을 제시하는 크라우스의 포스트-매체 조건 시대에 있어서 매체에 대한 새로운 개념을 살펴보고자 한다.

논의의 여지는 여전히 남아있지만 일반적으로 그린버그의 이론에 따른 시기를 모더니즘(Modernism)으로, 그리고 이후 이에 대한 반대급부로 형성된 미술사

34) 이승훈, 「디지털 리얼리즘; 디지털 시대의 리얼리즘」, pp. 131-133.

35) 오세권, 「극사실주의에서 나타나는 음식물 표현에 대한 연구-2000년대 한국미술을 중심으로」, p. 304.

36) 이에 조선령은 마치 3D영화처럼 극사실 회화 역시 3D회화라 부를 수 있을 만큼 관객을 압도한다고 평한다 (조선령, 「상품-테크놀로지 시대의 예술: 극사실 회화에 대한 고찰을 중심으로」, 『문화과학』 62 [2010, 여름], p. 279).

적 흐름을 포스트모더니즘(Post-Modernism)으로 일컬어진다. 그런데 크라우스는 1970년대에 포스트모더니즘의 위기가 일어났고, 이 때 포스트-매체 조건의 시대가 열렸다고 본다.³⁷⁾ 이는 세 가지 징후로 드러나는데, 첫 번째는 미니멀리스트들의 즉자적 오브제(literal object)를 거부하고 오브제의 비물질화(dematerialization)하고자 한 포스트미니멀리즘(Post-Minimalism)의 등장이다. 두 번째는 오브제를 ‘예술’의 정의로 대체한다고 선언한 개념미술(Conceptual art)이다. 세 번째는 피카소(Pablo Picasso) 대신 뒤샹(Marcel Duchamp)이 마치 신과 같이 중요한 예술가로 등극하게 된 것이다. 크라우스의 관점에서 뒤샹이 제시한 레디메이드(ready-made)는 그저 상품에 작가의 사인만을 넣은 것으로 ‘매체’를 지워버린 것이다. 이러한 세 가지 징후를 크라우스는 바로 포스트-매체 조건이라 말한다. 또한 이 포스트-매체 조건의 시대는 현재까지도 진행되고 있고³⁸⁾, 혼합매체와 설치라는 이름으로 국제화, 보편화되고 있다고 평가한다.³⁹⁾ 실제 많은 비엔날레와 규모 있는 전시에서 설치와 디지털 아트는 대부분 포함된다는 사실은 자명하다. 그렇지만 크라우스는 이에 대해 비판적 태도를 취하며 매체가 여전히 유효하며, 과거의 매체가 다시 나타나는 것에 대해 긍정적인 태도를 취한다.

지금까지는 매체에 대한 관념이 “그린버그화’ 하려는 충동”이 만연했다는 점을 크라우스는 문제로 들고, 매체에 대한 역사적 흐름에 따른 복잡성에 대해 생각해볼 것을 요청한다.⁴⁰⁾ 그는 프랑스 나비파 화가 모리스 드니(Maurice Denis, 1870-1943)가 1890년에 회화는 “본질적으로 일정한 질서에 따라 결합된 색채들이 칠해진 평면”⁴¹⁾라고 한 말을 인용하며, 매체에 대한 관념의 변화가 필요한 지점을 효과적으로 지적한다. 기존의 그린버그식 모더니즘적 관점으로 드니의 말을 이해한다면, 회화의 차별적 특성을 평면성에서 찾기 때문에 이 중 ‘평면’에 주목해

37) R. Krauss, *Under Blue Cup* (Massachusetts: The MIT Press, 2011), p. 20.

38) R. Krauss, *Under Blue Cup*, p. 3.

39) R. Krauss, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 26.

40) R. Krauss, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 9.

41) R. Krauss, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 10.

야 할 것이다. 하지만 크라우스는 “일정한 질서에 따라 결합된 색채들”이라는 말에 주목해야한다고 강조한다. 다시 말해 회화라는 매체는 그저 평면이 아니라 “어떠한 코드의 표현(the articulation of such a code)”⁴²⁾로 이루어진 구조를 만들어내는 규칙을 가지고 있다고 본다.

크라우스가 말하는 회화적 구조는 화가들이 활용하는 유채물감이나 프레스코 안료 등 전통적인 회화적 매체로 이루어진 지지구조(supporting structure)를 바탕으로, 작가들이 오랜 시간 작업하면서 형성된 복합적인 관습들에 의한 회화적 특성을 통해 형성되는 것이다. 관련하여 크라우스는 스탠리 카벨(Stanley Cavell, 1926-)의 자동기술법(automatism) 개념에서 영감을 받았음을 밝힌다. 카벨은 모든 매체는 “내적 복합성(plurality)을 고수”하며, 그렇기에 “하나의 미적 매체를 본래적 물리적 지지체에 불과한 것으로 여기는 것의 불가능성”을 제시한다.⁴³⁾ 초현실주의자나 영화에서 자동기술법적 기법을 사용하는 것은 어떠한 이론이나 철학이 예술에 부여해줄 수 있는 것이 아니라, 매체를 오랫동안 다룬 예술가라면 ‘자동적으로’ 체득한다는 것이다.⁴⁴⁾ 그래서 결과적으로 회화는 평면과 같은 물리적 지지체만이 강조되는 것이 아니라 작가가 자동적으로 체득한 매체의 활용에 의하여 형성된 내부적으로 복합적인 구조로 이루어져 있다.

더하여 크라우스는 그린버그가 회화의 특성을 말하기 위해 언급한 ‘시각장’에 대해서도 새로운 해석을 제시한다. 그린버그가 관람자의 시각장을 이야기하면서, 사영적 공명(projective resonance)을 야기했다는 점을 지적한다. 관람자가 평면을 지각하면서 오히려 90도 회전된 시각장으로 회화의 화면(picture plane)을 확장시키는 결과를 만들었다는 것이다. 이러한 점에서 크라우스는 회화에 있어서 “가장 중대한 문제는 물질적 표면의 평면성과 같은 회화의 사물적인 특징들이 아니라 회화의 특정한 발화 양식(mode of address)을 이해하는 것”으로 이를 통해

42) R. Krauss, *Under Blue Cup*, p. 3.

43) R. Krauss, 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 9.

44) 최종철, 「로잘린드 크라우스 포스트 미디엄 이론의 이중성에 대한 변증적 고찰」, p. 219.

새로운 관습이 형성될 것이라 본다.⁴⁵⁾

그렇다면 회화에서의 새로운 관습은 어떠한 방식으로 드러날 수 있을까. 크라우스는 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)이 말한 매체의 ‘쇠퇴(obsolescence)’에 대한 기억의 개념을 가지고 온다. “매체는 기억이다(The medium is the memory)”⁴⁶⁾라는 크라우스의 명제처럼, 오래전에 경험하고 지각한 것을 다시 가져와서 창안할 수 있는 가능성을 제시한다. 크라우스가 예로 드는 콜먼(James Coleman, 1926-1995)의 작업에서는 이미 일상에서 오래전에 사라진 슬라이드를 지지체로 사용하고, 이를 느리게 교체함으로써, 이전의 기억들이 결합하면서 복수적으로 부활한다. 그리고 “정적으로 슬라이드가 교체되는 그 간극에서 유발되는 정지와 운동 사이의 역설적인 충돌”을 통해 콜먼의 작업이 의미를 가진다고 분석한다.⁴⁷⁾ 이러한 쇠퇴한 매체에 대한 기억, 그리고 이를 부활시킴으로써 형성되는 매체의 재창안을 회화에서도 적용해볼 수 있을 것이다. 이는 매체의 재창안이 가능한 기술적 지지체에 회화와 조각과 같은 전통적 예술 매체 역시 포함되기 때문이다.⁴⁸⁾ 물론 앞서 말했듯 크라우스가 말하는 매체는 물리적 특성 그 자체와 다르다. 일반적으로 회화와 조각이라는 기술적 지지체에 대해 우리가 기억하는 그 매체적 특성인 것이다.

인공지능의 발달로 반 고흐나 워홀과 같은 유명화가들의 스타일로 컴퓨터가 그림을 그리는 것이 가능한 시대이다. 그림에도 여전히 붓에 물감을 묻혀 그리는 전통적인 방식을 사용한 회화를 어떻게 보아야할 것인지 그리고 그 유의미성을 찾는 지점에서 크라우스의 매체 재창안 개념은 시사하는 바가 크다. 크라우스에게 매체는 그저 그 안에 머무는 것이 아니라, 역사적인 기억과 함께 부활할 수도 있는 확장적인 개념이라 생각된다. 그리고 이러한 지점을 1990년대 이후 극사실

45) R. Krauss, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 37.

46) R. Krauss, *Under Blue Cup*, p. 3.

47) R. Krauss, “Reinventing the Medium”, in: *Critical Inquiry* vol. 25 (1999), pp. 296-297.

48) R. Krauss, “Two Moments from the Post-Medium Condition”, in: *October*, vol. 116 (Spring 2006), p. 56.

회화에서도 찾을 수 있다. 2세대 작가들의 경우 작품의 구상 및 스케치 단계에서 디지털 카메라나 포토샵 등 여러 디지털 매체를 사용한다. 사진을 회화를 위한 도구로 사용한 것은 멀게는 알베르티나 뒤러에까지 소급될 것이다. 그리고 19세기의 화가들 역시 사진을 적극적으로 사용하였다. 그러나 디지털 매체의 사용은 다른 방식으로 작가들에게 영향을 준다. 단순히 실제 사물(지시체)을 찍어내는 사진이 아니라, 디지털 매체는 사물이 찍힌 이미지를 새롭게 보정하기 때문이다. 이러한 보정의 과정에서 작가는 스스로 빛을 발하는 디지털 화면을 통하여 보이는 형태와 색감을 바탕으로 작업을 하는 것이기 때문에, 기존에 사진을 사용하는 것과는 다른 차원을 갖는다. 더불어 컴퓨터 그래픽 기술을 통하여 사진의 색감과 형태, 구성 등을 변화시키며, 적극적으로 디지털 매체를 사용하는 점은 전통적인 회화의 재현 방식과 다르다.

하지만 중국에 극사실 회화 작가들은 이를 이용하여 보다 ‘회화적’인 방식을 구현하는 것을 목적으로 한다. 그들은 자신의 작품을 통해 디지털 매체와 견주려는 것이 아니라, 이를 통해 인간이 지각하는 회화의 특성을 더 효과적으로 나타내고 싶어 한다. 다시 말해 이들의 작업 목적은 실체를 재현하는 회화의 오랜 기능을 회화적 붓질과 캔버스의 질감 등을 통하여 다시 살리고자 하는 것이다. 여기서 말하는 회화의 특성은 작가마다의 기준이 다르다. 하지만 분명한 것은 디지털 매체가 발달한 현 시점에서 다시 전통적 표현방식을 찾고자 하는 작가들의 충동은 크라우스가 말한 포스트-매체를 극복하기 위하여 필요한 매체 재창안의 방식을 보여주는 것과 다를 바 없을 것이다.

IV. 포스트-매체 조건 시대에서의 한국 극사실 회화

포스트-매체 조건 시대에서 전통적 매체가 그 역할을 잃었다고 여겨졌지만, 크라우스가 제시한 매체의 재창안은 여전히 건재한 회화를 비롯한 전통적 예술매체의 존속과 그 의미를 부여하기 위한 유용한 실마리가 된다. 특히 사진을 비롯

한 다양한 디지털 매체의 도움으로 현실을 재현하는 것이 어렵지 않은 이 시대에 오히려 극사실 회화에 대한 관심이 늘어난 상황을 이해하기 위한 중요한 단서가 될 것이다. 그러한 점에서 크라우스의 매체 개념을 중심으로 1990년대 이후 극사실 회화의 특성을 분석해보고자 한다. 하지만 이것이 극사실 회화의 전반적인 특성을 설명하는 것은 아니다. 단지 극사실 회화가 이 시대에 존속 가능한 이유에 대한 분석을 해보는 것을 목적으로 한다. 특히 새로운 세대의 작가들은 앞서 살펴보았듯 디지털 매체와 전통적 회화 방식을 함께 사용하고 있다는 점에서 매체 간의 간극을 적절히 활용하고 있기 때문이다.

1. 디지털 매체의 활용

1970년대의 1세대 작가들이나 미국 하이퍼리얼리즘 작가들 역시 사진이나 환등기 등의 매체를 활용했다. 척 클로스의 경우에도 흑백사진을 환등기로 화면에 확대하고 그것을 바탕으로 그림을 그렸다. 하지만 1990년대 한국에서는 컴퓨터 및 인터넷의 보급이 급격하게 이루어졌고, 당시 젊은 화가들 역시 컴퓨터나 디지털 카메라를 사용하는 것에 익숙했다. 이러한 현상은 비단 극사실 회화 작가뿐 아니라 대부분의 예술가들 역시 마찬가지이다. 필름 카메라를 사용하던 시절보다 디지털 카메라는 더욱 간편하게 대상을 포착할 수 있으며, 이를 컴퓨터 프로그램을 활용하여 자르거나 결합 혹은 보정을 할 수 있다. 그래서 많은 작가들이 사진을 드로잉의 보조도구로 사용한다.⁴⁹⁾

극사실 회화 작가들 역시 각기 사용하는 방식과 정도에 차이는 있지만, 디지털 카메라와 컴퓨터를 사용하고 있다. 김대연은 수많은 사진을 찍고, 그 사진 중 하나를 고른 후 이를 포토샵에서 수정한다. 포도의 경우 사진을 찍을 때에도 빛을 조절하지만, 사진과 같은 느낌이 나지 않도록 자연스러운 빛과 그림자, 포도알갱이의 모양과 배치를 수정한다. 이 과정에서 모든 포도알갱이의 흠집이나 잎

49) 이필, '사진과 드로잉: 드로잉을 위한 사진으로부터 사진을 위한 드로잉으로', 『미학예술학연구』 41집 (한국미학예술학회, 2014), p. 251.

사귀의 상처를 지워내어 완벽한 상태를 만드는 것이 아니다. 김대연은 “사진보다 더 실제 같은” 모습을 나타내기를 원한다 [도 5].⁵⁰⁾ 방성제 역시 카메라 렌즈는 사물의 형태와 색감을 왜곡하기 때문에 부자연스러운 부분들이 생긴다는 점을 염두에 두고 이를 수정하며 작업한다 [도 11].⁵¹⁾ 이와 같이 카메라로 대상을 포착하면서도 작가들은 이를 보다 인간의 눈으로 지각했을 때와 유사하게 수정을 한다.



[도 7] 문수만, <호접지몽 celadon Butterfly-21>, 2015,
121×61×45cm, 나무에 유채와 아크릴, 개인소장

다른 한편으로는 인간의 눈으로 포착할 수 없는 것이나 볼 수 없는 이미지를 디지털 과정으로 만들어내기도 한다. 허유진은 전체적인 분위기와 색감을 포토샵으로 조정하고, 디지털 카메라를 통하여 인간의 눈으로 포착할 수 없는 순간을 담는다 [도 8].⁵²⁾ 그리고 문수만은 더욱 적극적으로 디지털 프로그램을 활용하는데, 전통 무늬가 있는 청자의 삼차원 이미지를 디지털 화면에서 펼쳐서 평면화하고 이를 작가가 원하는 형태로 변형한다 [도 7].⁵³⁾ 김영성의 경우에는 움직이는 동물인 개구리나 물고기의 순간을 고화질의 디지털 카메라와 접사 렌즈로 사진을

50) 줄고, 「실체가 되고 싶은 그림」.

51) 방성제 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

52) 허유진 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

53) 문수만 인터뷰 (2017년 4월 인터뷰).

찍고 포토샵으로 편집한다 [도 9].⁵⁴⁾ 이러한 과정들을 통하여 작가는 미리 디지털 화면에서 작품이 완성되었을 때를 예상하며 변형과 수정을 쉽게 할 수 있다. 직접 화면에 옮기기 전에 가상의 이미지를 만들어 참고한다.



[도 8] 허유진, <BOTTLE>, 2016,
193.9×112.1cm, 캔버스에 유채,
개인소장



[도 9] 김영성, <무.생.물>, 2016, 259×162cm,
캔버스에 유채, 개인소장

디지털 이미지를 보정하는 과정을 통하여 작가들은 실제 같은 감각을 느끼게 하거나 혹은 시선을 사로잡을 만큼 강렬한 시각적 효과를 만들어내고자 한다. 이러한 과정은 영화의 CG(Computer Graphic) 효과와 비견할 수 있다.⁵⁵⁾ 영화에서 CG가 가미된 장면을 볼 때, 관객은 그것이 허구임을 알면서도 “지각의 차원에서는 사실성(리얼리티)을 지닌 것으로 받아”들이는데, 이는 ‘지각적 사실주의’로 “디지털 이미지와 관객의 지각적 반응과의 관계”로 “이미지에 의하여 전달되는 정보, 즉 이해, 인지적 작용과 관계있으며 상대적으로 관객들이 의도를 얼마나 자연스럽게 받아들일 수 있도록 하는가와 같이 경험적 인식에 영향을 받는다.”⁵⁶⁾

54) 김영성 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

55) 조선령, 「상품-테크놀로지 시대의 예술: 극사실 회화에 대한 고찰을 중심으로」, p. 279.

이러한 점은 1990년대 이후 세대의 극사실 회화에서도 동일하게 드러난다.

더하여 극사실 회화 작가들은 마치 디지털 화면과 같은 발광체와 같이 화면을 만들기 위하여, “형광물질 등이 포함된 색채의 선명도를 최대한 높일 뿐 아니라, 조명이 작품을 비취질 때 빛의 휘도를 극대화하여 마치 디지털 영상에서의 광원의 빛에서 느껴지는 색채 감성”을 제시하기도 한다.⁵⁶⁾ 김영성의 경우 마지막 단계에서 바니시를 발라 그 효과를 극대화하기도 한다 [도 9]. 이와 같이 디지털 방식을 적극적으로 활용하는 새로운 세대의 극사실 회화는 이전과 다른 시각적 감성을 보여준다.

2. 회화성의 회복

극사실 회화 작가들이 디지털 매체를 적극적으로 활용함에도 불구하고 이들은 화폭에 디지털 이미지를 옮길 때에는 전적으로 수작업을 한다는 점을 강조한다. 디지털 이미지를 정확하게 화면에 옮기기 위한 그리드 작업과 세밀한 과정이 동반이 되지만 작가들이 지키고자 하는 것은 바로 ‘회화성’이다. 만약 디지털 이미지를 그대로 전사하거나 프린트 한 후 위에 수작업의 회화성만 가미한다면 이는 포스트-매체 조건의 작업이 될 것이다. 다시 말해 디지털 매체인지 회화인지를 구분할 수 없는 모호한 상태인 것이다. 하지만 극사실 회화 작가들은 앞선 디지털 과정보다 화폭 위에 정교하게 구현하는 수작업의 중요성을 강조한다. 이는 크라우스가 말한 자동기술법의 원리에 따라 이루어지는 것이므로, 작가들은 작업의 과정에서 디지털 매체를 사용함에도 오랫동안 습득된 복합적인 관습들에 의해 형성된 회화성을 작품에 구현한다.

이와 같이 사진과 디지털 기술에 밀려 도외시되었던 회화를 오히려 디지털 도구의 도움을 받아 더욱 효과적으로 재창안하는 과정이야말로 크라우스가 제시한 매체 개념과 같은 선상에 있다 볼 수 있다. 그렇다면 극사실 회화에서 회복한

56) 윤영두, 최은영, 「디지털 이미지의 미학적 수용에 대한 연구-사실주의를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 10(2) (한국콘텐츠학회, 2010. 2), pp. 146-154.

57) 이승훈, 「디지털 리얼리즘; 디지털 시대의 리얼리즘」, p. 135.

회화성은 무엇일까. 첫째, 회화의 오랜 기능이었던 현실의 재현(representation)이다. 포도, 병, 물고기 등 모든 소재들이 현실에 존재하는 혹은 있을 법한 것들로 이를 극사실 기법으로 세밀하게 화폭에 재현하고 있기 때문이다. 어떠한 대상을 재현한다는 것은 그림의 기원이라 여길 만큼 회화가 오랫동안 회화가 가진 역할이었다. 하지만 사진기술의 발달과 모더니즘의 확장으로 회화가 가졌던 재현적 기능은 약화되었다. 하지만 한국 극사실 회화에서는 인간의 눈을 속인다는 트롱피유(tromp l'oeil)가 가능한 사실적 기법으로 특정 소재들을 재현한다. 더불어 하나의 소실점으로 수렴되는 서양식 원근법적 화면으로 재현의 공간을 형성한다.

1970-80년대 회화는 단색화와 비견될 만큼 평면적인 배경을 가지고 그에 비하여 원근법적으로 표현된 소재를 가지고 있다는 점에서 이중구조를 가지고 있다.⁵⁸⁾ 이에 반해 1990년대 이후 세대는 오히려 모더니즘적 평면의 공간을 버리고 전통적인 유화에서 기대하는 그러한 환영적 공간을 제시한다. 이는 크라우스가 말한 사영적 공명의 시각장⁵⁹⁾을 발생시키는 것이다. 분명 평면이지만, 그 안에 소실점이 있고 그를 향한 원근법적 시각이 발생하는 순간 관람객과 회화평면 간에는 수직의 공간이 형성되는 것이다. 이러한 시각장을 통한 회화면의 확장이 극사실 회화에서 분명하게 드러난다. 김대연은 사진을 찍을 때 포도 위에 적당한 빛과 그림자가 형성되게 연출을 하고, 디지털 작업에서 이를 더욱 실제공간에 놓인 것처럼 보이게끔 수정을 한다 [도 5].⁶⁰⁾ 그리고 김영성 역시 실제 작은 동물이 관람자의 눈앞에 있는 듯한 느낌을 주기 위하여 공간을 통제한다 [도 9].⁶¹⁾ 또한 허유진은 환영의 공간을 만들기 위한 색채와 회화적 기법을 사용한다 [도 8].⁶²⁾ 이외에도 여러 작가들은 회화 화면이 보는 이 앞에 바로 놓여있는 듯한 재현적 공간을 만든다.

58) 윤난지, 「한국 극사실화의 '사실성' 담론」; 줄고, 한국 극사실 회화의 이중구조에 대한 연구; 1970-80년대 극사실 회화를 중심으로」 참조.

59) R. Krauss, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, p. 37.

60) 김대연 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

61) 김영성 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

62) 허유진 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).



[도 10] 김세중, <영원을 꿈꾸다>, 2012,
32.2×35cm, 캔버스에 유채, 개인소장



[도 11] 방성제, <암묵적 소통>, 2015,
116.8×91cm, 캔버스에 유채, 개인소장

둘째, 인간이 느끼는 실제적 지각의 회복이다. 오랫동안 회화라는 매체를 다룬 극사실 회화 작가들은 화폭에 회화적인 특성이 남도록 노력한다. 김영성은 작품을 가까이에서 관찰했을 때 붓으로 그린 회화임이 드러나게 하고, 김세중은 실제의 색감을 참고하지만 작가의 감정이 반영된 색감을 사용한다 [도 10].⁶³⁾ 그리고 김대연은 전체 화면 안에서 색과 형식들이 균형과 질서, 조화를 이룰 수 있게끔 끊임없이 스스로 자문하며 그림을 그린다 [도 5].⁶⁴⁾ 이외에도 작가들은 디지털 이미지를 참고만 할 뿐 그림의 시작과 완성은 모두 수작업으로 오랜 시간을 공들이며, 이에 대해 방점을 찍는다. 이러한 인간의 지각을 강조하는 지점은 차가운 카메라의 기계적 시각을 담고자 한 미국 하이퍼리얼리즘과의 차이점이며, 동시에 앞선 세대와 맥이 이어지는 지점이다.

셋째, 작가가 소재에 의미를 부여한 은유 혹은 상징을 통해서 서사를 가진다. 회화에 있어서 서사는 역사에서 가장 오래된 기능이기도 하다. 종교적 도상이나 신화적 이야기, 역사적 사건 등을 그림으로 나타내왔기 때문이다. 그리고 2세대 극사실 회화의 서사성은 1970-80년대 세대가 갖고 있던 특성 과도 유사하다.

63) 김영성, 김세중 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

64) 김대연 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

김복영은 흔적을 지우고 더 실제처럼 보이도록 한 하이퍼리얼리즘 회화와 다르게 1970-80년대 극사실 회화는 세월의 흔적을 재현함으로써 그림을 “표상하는 주체와 표상되는 실체가 일원화”⁶⁵⁾되어 있다고 평가한다. 그리고 이는 ‘서사충동’으로, 작가가 자신의 흔적이 남은 소재를 통해 개인적인 이야기를 전달하고자 하는 것이며 이는 1990년대 회화로도 연결되었다고 김복영은 설명한다.⁶⁶⁾ 실제로 1990년대 이후 극사실 회화 역시 이러한 개인적인 서사를 작품에 담고 있다. 이두리는 잉어를 통하여 영적인 세계를 표현하고자 하고 [도 6], 김세중은 작은 조약돌의 배치로 영원성에 대해 은유한다 [도 10].⁶⁷⁾ 방성제는 실과 붕대로 감싸진 얼굴의 모습으로 상처받은 자화상을 드러내고 [도 11], 문수만은 나비로 자신을 은유한다 [도 7].⁶⁸⁾

재현, 지각의 회복 그리고 서사는 그린버그가 말하는 회화라는 매체의 특정성과 거리가 있다. 그보다는 크라우스가 말하듯 과거에는 분명히 회화에서 기대했던 기능이었으나 지금은 쇠락한 것이라 느껴졌던 특성이다. 하지만 과거 회화에서 이러한 특성들을 보았다는 것을 기억하고 있기 때문에, 극사실 회화에서도 그러한 특성을 알아차릴 수 있다. 이러한 점이 극사실 회화가 여전히 많은 관심을 받는 이유일 것이다.

3. 회화라는 매체의 재창안

최근에도 주목을 받는 극사실 회화에 대해 그동안 ‘상업적인 미술’이라는 수식어가 붙거나, 그저 세계적인 미술 시장의 흐름에 따른 것이라는 비판을 받기도 한다. 그럼에도 그 인기는 쉽게 사라지지 않고 오히려 여러 층위의 작가들에 의해서 더 다양한 소재로 표현된다. 이에 대해 라캉의 모방하고자 하는 욕망으로

65) 김복영, 『한국현대미술이론 눈과 정신』, p. 276.

66) 김복영, 『한국현대미술이론 눈과 정신』, pp. 331.

67) 이두리, 김세중 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

68) 방성제, 문수만 인터뷰 (2017년 7월 서면 인터뷰).

극사실 회화를 설명하거나⁶⁹⁾ 그저 사진의 유행을 따라 형성된 미술⁷⁰⁾로 인기에 대한 진단이 내려지기도 했다. 하지만 소비자의 취향에 맞는 소재와 색감이라는 설명은 상처 입은 인물상이나 돌, 잉어 등을 그리면서 자신의 메시지를 전하고자 하는 작가들에게는 맞지 않는다. 또한 모방의 욕구만으로 모든 작품을 설명하기에는 영원성이나 상처 입은 자아를 표현하려는 초현실적인 화면의 작품은 설명이 되지 않는다. 이는 사진의 인기와 맞닿아 있다는 점에도 마찬가지이다. 그보다는 디지털 시대이자 가상의 시대에 그동안 잊고 있던 회화성이 회복되었다는 점에 더 주목해보는 것은 어떨까. 그저 회화성을 날 것 그대로 드러내는 것이 아니라, 마치 영상의 방식으로 옛 슬라이드의 이미지 제시방식을 차용한 콜먼의 작품처럼, 흔히 볼 수 있는 디지털 이미지 같지만 실은 회화의 특성이 숨어 있기 때문이다. 디지털 매체를 도구로 활용하고, 디지털 매체적 지각을 경험하게 하지만, 실은 전통적으로 기억하는 회화의 특성을 함께 가지므로, 그 사이의 매체적 간극이 발생한다. 이를 통해 새로운 세대의 극사실 회화는 “세련된 화면 구성을 통해 자극되는 스펙터클과 관객의 내면에 호소하는 회화적 실재를 형성”⁷¹⁾하고 있다.

1990년대 이후 극사실 회화는 디지털 시대라는 새로운 시기에 가장 전통적인 회화라는 매체를 되살려냈다. 이러한 재생의 중심에는 크라우스가 벤야민의 언어를 빌려 말한 회화라는 쇠퇴한 매체에 대한 기억이 있다. 일반적으로 기억하는, 그러나 모더니즘 이후 잊혀졌던 회화의 재현, 지각, 서사에 대한 기억을 극사실 회화는 디지털 미디어의 방식과 미감을 빌려 재창안한 것이다. 이러한 지점을 통해 1990년대 이후 현재까지 지속되어오는 한국 극사실 회화의 의미를 진단해볼 수 있다.

69) 조선령, 「상품-테크놀로지 시대의 예술: 극사실 회화에 대한 고찰을 중심으로」; 정수경, 「사진의 등장 이후 극사실주의 회화의 지속에 관한 하나의 설명: 자크 라캉의 ‘흉내내기(mimicry)’ 개념을 중심으로」, 『미학』 제80집 (한국미학회, 2014) 참고.

70) 신항섭, 「극사실 회화의 기법과 미술시장」 참고.

71) 정영환, 1979년 이후 한국 극사실 회화의 이미지 분석: 현실로부터 실재로의 전환」, p. 325.

V. 나가는 글

매체의 특수성이 사라지고 설치와 디지털 미디어가 가득한 포스트-매체 조건 시대에서 한국 극사실 회화의 의미를 분석한다는 것은 중국에는 이 시대에 회화의 존립문제에 대한 고민이기도 하다. 여전히 미술시장에서는 회화가 차지하는 비중이 크지만, 그 영향력은 이전보다 못하기 때문이다. 이는 크라우스가 우려한 대로 포스트-매체 조건이라는 신화가 지배하는 시대이기 때문일지 모른다. 그럼에도 한국 극사실 회화는 현재까지도 활발하게 발표되고 있다. 이에 본고에서는 크라우스의 언어를 빌려, 캔버스와 물감이라는 지지체 속에서 복합적인 구조를 가지는 회화라는 매체의 특성을 드러내고자 하는 한국 극사실 회화를 분석해보았다.

1990년대와 그 이후부터 활동하기 시작한 2세대 한국 극사실 회화 작가들은 디지털 매체를 통하여 대상을 포착하고 아이디어를 만들고 있다. 그럼에도 그들이 궁극적으로 표현하고자 하는 것은 바로 쇠퇴하여 기억 속에 있는 회화의 특성이다. 크라우스가 매체의 경계와 정체성이 흐려진 이 시대를 포스트-매체 조건의 시대로 보고, 예술의 매체성을 회복해야함을 이야기하기 때문이다. 여기서 말하는 매체는 그린버그의 그것과 다르게, ‘기억’되는 지지구조와 복합성을 가진다. 이러한 점에서 본 고에서는 크라우스이 매체 재창안의 방식을 2세대 한국 극사실 회화 작품에서 찾아보았다. 이전 세대보다 국제적이고 개방적인 문화를 가지고 디지털 매체에 익숙한 2세대 작가들에게 있어 회화성의 회복은 고리타분한 과거의 반복이 아니라, 새로운 미감과 메시지를 전달할 수 있는 효과적인 방법이다. 그리고 이러한 의미를 크라우스의 매체 개념이 뒷받침을 해 줄 수 있을 것이다. 또한 1세대 극사실 회화 작가들과 극사실적 기법의 사용이나 서사성을 가지는 소재를 주목하는 점의 공통점을 가지면서도, 2세대 극사실 회화의 차별화될 수 있는 특성이기도 하다.

현재 주목받고 있는 한국 극사실 회화의 의미를 분석하기 위하여 1970년대 한국 극사실 회화가 성립된 이후부터 세대를 걸쳐 전개되어온 상황을 살펴보고,

크라우스의 논의를 통하여 최근 한국 극사실 회화의 특성을 분석해보았다. 하지만 이것이 극사실 회화의 전반적인 특성을 아우르진 않는다. 다만 디지털 매체를 작업의 도구로 사용하면서도 회화적 특성을 개별적 방식으로 드러내는 극사실 회화를 선별하여 그 특성을 살펴봄으로써 극사실 회화의 존속 이유를 찾아보고자 한 것이다. 특히 회화의 죽음을 이야기하는 이 시대에 말이다. 이를 위해 대표할 만한 작품과 유의미한 분석이 가능한 작품을 선정하였다. 그리고 부족한 자료의 근거를 보강하기 위하여 작가들과의 인터뷰를 통하여 그 특성을 유추하고 분석하였다. 진행형인 미술인만큼 앞으로 또 다른 변화와 새로운 관점이 적용될 가능성의 여지가 크다. 이 논의를 시작으로 앞으로 보다 풍부한 담론이 형성되기를 기대한다.

* 논문투고일: 2017년 8월 14일 / 심사기간: 2017년 8월 16일-9월 15일 / 최종게재확정일: 2017년 9월 20일.

참고문헌

- 김복영, 「70-80년대 신형상 회화: 극사실 회화의 기원」, 『사실과 환영:극사실 회화의 세계』, 서울: 삼성미술관, 2001, pp. 22-48.
- _____, 『한국현대미술이론 눈과 정신』, 파주: 한길아트, 2006.
- _____, 「물성과 실상의 경계에서」, 2011,
URL: <http://www.art500.or.kr/blog/jiseokcheol.do> (2016. 10. 1.).
- 김복영 외 6인, 「좌담회」, 『사실과 환영:극사실 회화의 세계』, 서울: 삼성미술관, 2001, pp. 154-165.
- 김영호, 「한국 극사실 회화의 미술사적 규정 문제」, 『현대미술학 논문집』 13, 현대미술학회, 2009, pp. 7-29.
- _____, 「‘한국 리얼리즘’의 가능성 연구-신형상 미술에서 제기되는 리얼리티의 양식화 문제」, 『철학·사상·문화』 제19호, 동국대학교 동서사상연구소, 2015, pp. 179-204.
- 김지훈 (2016), 「매체를 넘어선 매체: 로절린드 크라우스의 ‘포스트-매체’ 담론」, 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, 김지훈 옮김, 서울: 현실문화 A, 2017, pp. 102-129.
- 서성록, 「디지털 시대의 회화적 재현」, 『시대정신』 vol. 52, 2011 가을, pp. 354-365.
- 신항섭, 「극사실 회화의 기법과 미술시장」, 『미술평단』 2009년 여름호, 한국미술평론가협회, 2009, pp. 87-97.
- 오세권, 「극사실주의에서 나타나는 음식물 표현에 대한 연구-2000년대 한국미술을 중심으로」, 『기초조형학연구』 3권 5호, 한국기초조형학회, 2012, pp. 303-316.
- 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 김재원 외, 『한국미술과 사실성』, 서울: 눈빛, 2001, pp. 175-207.
- 윤영두, 최은영, 「디지털 이미지의 미학적 수용에 대한 연구-사실주의를 중심으로

-], 『한국콘텐츠학회논문지』 10(2), 한국콘텐츠학회, 2010. 2, pp. 146-154.
- 이승훈, 「디지털 리얼리즘; 디지털 시대의 리얼리즘」, 『미술평단』 2009년 여름호, 한국미술평론가협회, 2009, pp. 131-136.
- 이주영, 「한국 극사실 회화에 나타난 시각기호와 미의식」, 『미학예술학연구』 45집, 한국미학예술학회, 2015, pp. 283-321.
- 이필, 「사진과 드로잉: 드로잉을 위한 사진으로부터 사진을 위한 드로잉으로」, 『미학예술학연구』 41집, 한국미학예술학회, 2014, pp. 239-262.
- 장민한, 「다원주의 시대에서 극사실 회화의 미적 가치와 비평의 문제」, 『기초조형학연구』 15권 3호, 한국기초조형학회, 2014, pp. 346-357.
- 정수경, 「사진의 등장 이후 극사실주의 회화의 지속에 관한 하나의 설명: 자크 라캉의 ‘흉내내기(mimicry)’ 개념을 중심으로」, 『미학』 제80집, 한국미학회, 2014, pp. 265-301.
- 정영한, 「1979년 이후 한국 극사실 회화의 이미지 분석: 현실로부터 실재로의 전환」, 『기초조형학연구』 13권 3호, 한국기초조형학회, 2012, pp. 319-328.
- 조선령, 「상품-테크놀로지 시대의 예술“ 극사실 회화에 대한 고찰을 중심으로」, 『문화과학』 62 (2010, 여름), pp. 278-294.
- 최우석, 「1980년대 한국 미술의 양상-그룹전을 중심으로」, 『고향논집』 vol. 36, 경희대학원, 2005, pp. 151-166.
- 최종철, 「로잘린드 크라우스 포스트 미디어 이론의 이중성에 대한 변증적 고찰」, 『미학예술학연구』 46집, 한국미학예술학회, 2016, pp. 211-263.
- 최태만, 「1980년대 한국사회와 민중미술-대중소비사회의 시각이미지와 비판적 리얼리즘의 재고」, 『미술이론과 현장』 제7호, 한국미술이론학회, 2009, pp. 7-34.
- 허나영, 「한국 극사실 회화의 이중구조에 대한 연구; 1970-80년대 극사실 회화를 중심으로」, 『조형교육』 제60권, 한국조형교육학회, 2016, pp. 361-381.
- _____, 「표면에서 날아간 나비」, 문수만 개인전 카탈로그, 2017. 4.
- _____, 「실체가 되고 싶은 그림」, 김대연 개인전 카탈로그, 2017. 6.

Krauss, Rosalind (1988), 「보려는 충동」, 『시각과 시각성』, 헬 포스터 엮음, 최연희 옮김, 부산: 경성대학교 출판부, 2004.

_____, (1999), 『북해에서의 항해; 포스트-매체 조건 시대의 미술』, 김지훈 옮김, 서울: 현실문화 A, 2017.

_____, “Reinventing the Medium”, in: *Critical Inquiry*, vol. 25, 1999, pp. 289-305.

_____, “Two Moments from the Post-Medium Condition”, in: *October*, vol. 116, Spring 2006, pp. 55-62.

_____, *Perpetual Inventory*, Massachusetts: The MIT Press., 2010.

_____, *Under Blue Cup*, Massachusetts: The MIT Press., 2011.

Summers, David, “Representation”, in: *Critical terms for art history*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago, 2003, pp. 3-19.

도판목록

- [도 1] 지석철, <반작용>, 1978, 캔버스에 유채, 97.1×145.5cm, 국립현대미술관
- [도 2] 주태석, <기찻길>, 1978, 캔버스에 유채, 145.5×112cm, 서울시립미술관
- [도 3] 강형구, <먼로>, 1998, 캔버스에 유채, 259×194cm, 개인소장
- [도 4] 안성하, <담배>, 2001, 캔버스에 유채, 91×116.3cm, 개인소장
- [도 5] 김대연, <포도>, 2010, 캔버스에 유채, 110×110cm, 개인소장
- [도 6] 이두리, <영혼의 무게>, 2016, 116.8×91.0cm, 캔버스에 유채, 개인소장
- [도 7] 문수만, <호접지몽 *celadon Butterfly-2I*>, 2015, 121×61×45cm, 나무에 유채와 아크릴, 개인소장
- [도 8] 허유진, <BOTTLE>, 2016, 193.9×112.1cm, 캔버스에 유채, 개인소장
- [도 9] 김영성, <무.생.물>, 2016, 259×162cm, 캔버스에 유채, 개인소장
- [도 10] 김세중, <영원을 꿈꾸다>, 2012, 32.2×35cm, 캔버스에 유채, 개인소장
- [도 11] 방성제, <암묵적 소통>, 2015, 116.8×91cm, 캔버스에 유채, 개인소장

국문 초록

1970년대-1980년대의 극사실 회화와 유사하면서도 차별적 특성을 가지고 있는 1990년대 이후의 극사실 회화의 의미를 고찰하였다. 관련한 작품의 특성을 크라우스가 제시한 포스트-매체 조건 시대에 대한 개념을 바탕으로 분석하여 2세대 극사실 회화의 변별적 특성을 파악하고 그 의미를 제시하는데 목적을 가진다.

먼저 1970년대 한국 극사실 회화가 성립한 후 최근까지의 전개과정을 살펴 보았다. 이 과정에서 두 세대로 나누어지는데, 이는 1990년대 한국의 상황과 관련 있다. 1990년대는 이전에 비하여 경제적 부가 창출되면서 보다 국제화되고 개방적인 문화가 형성되었으며, 컴퓨터의 보급으로 디지털 문화가 새로운 세대에게 확산되었기 때문이다. 1990년대와 그 이후부터 활동하기 시작한 2세대 한국 극사실 회화 작가들은 앞선 세대에 직·간접적으로 영향을 받으면서도 자신들만의 표현을 구축하였다. 그 바탕에는 디지털 매체의 사용과 미감이 있다.

1990년대 이후 극사실 회화 작가들은 디지털 카메라와 컴퓨터 프로그램으로 디지털 이미지를 만들고 보정을 한 후 이를 화폭에 옮기는 작업과정을 거친다. 이 과정을 통하여 작가들은 이전과 다른 디지털적인 화려하고 생생한 색감과 화면을 구성하며, 동시에 인간의 시각으로만 지각할 수 있는 형태와 색감을 회화를 통해 구현한다. 이 과정에서 크라우스가 말한 매체의 재창안이 이루어진다. 크라우스는 매체의 경계가 흐려지고 혼합이 되는 포스트-매체 조건 시대를 극복할 수 있는 방식으로 매체의 재창안을 제시하는데, 이는 벤야민이 말한 쇠퇴한 매체에 대한 기억을 근간으로 하고 있다. 이러한 점에서 한국 극사실 회화 역시 물감과 캔버스라는 회화의 지지체를 가지고 있으면서도 이를 작가의 자동기술적 구조를 통하여 회화 화면을 구조화한다. 이 과정을 통하여 극사실 회화에서는 모더니즘 시기 이후 잊혀졌던 회화의 재현적 기능과 인간의 시지각을 회복하고 서사성을 부여한다. 그러므로 1990년대 이후 다시 주목을 받고 있는 한국 극사실 회화는 오래된 매체에 대한 답습이 아닌, 새로운 시대에 맞는 매체의 재창안이라고 그 의미를 진단해볼 수 있다. 그러므로 과거와 다른 미감과 소재를 통하여 새로운

회화를 제시하고 있는 1990년대 이후 한국 극사실 회화의 가치와 의미를 다시 한번 생각해볼 필요성이 제기된다.

핵심어

극사실 회화, 디지털 매체, 로잘린드 크라우스, 매체 재창안, 포스트-매체 조건, 회화, 1990년대 이후 한국미술

ABSTRACT

The Meaning of Korean Hyperrealism Paintings after 1990s in the Age of Post-Medium Condition

: Focused on the Concept of Medium by Rosalind Krauss

Na-Young Hur*

The goal of this study is to analyze hyperrealism paintings made since the 1990s. The hyperrealism painters have created and corrected digital images with digital cameras and computer programs. Then they paint shapes and vivid colors that can be perceived by human vision, on a canvas. This process is similar to the concept of reinventing the medium as told by Rosalind Krauss. She suggests that the reinventing of the medium overcomes the age of post-medium condition, where the identities of the media are blurred and mixed and are based on memories of obsolete media. In this regard, Korean hyperrealism paintings support paintings and canvases, but they also structure the paintings through the automatism method of the artists. Thus, hyperrealism paintings restore the representation of paintings, human perception, and narratives that were denied in Modernism. Therefore, Korean hyperrealism paintings, which have been attracting attention since the 1990s, can be analyzed as reinventing the medium for a new age, rather than following the old media.

* Adjunct Professor at Mokwon University

Key Words

Digital Media, Hyperrealism Paintings, Korean Contemporary Art,
Post-Medium Condition, Reinventing the Medium, Rosalind Krauss

