

IMA 크리틱스 소개

IMA 크리틱스는 일민미술관의 시각문화 비평 연구 프로젝트다. 비평, 글쓰기, 편집 전문가를 초빙하여 비평 쓰기에 대한 원론을 되짚고 담론이 활용되는 전반적인 과정을 익히며, 유의미한 비평의 결과물을 생산한다. 2023년에는 6인의 IMA 크리틱스 연구자 김해수, 박현, 윤태균, 이희준, 임현영, 최재윤이 활동한다.

임현영

임현영은 이미지가 일으킨 미세한 파동과 그로 인해 발생한 현실의 균열에 주목한다. 최근의 관심사는 디지털 이미지에서의 아카이브적 실천으로, 본질적으로 가변적인 디지털 이미지가 기존 아카이브의 시간성과 기록 방식을 재조직하는 양상에 초점을 둔다. 《Dry Skin》(전시공간, 2023, 협력), 《결코 끝나지 않는 하룻밤》(스페이스 카다로그, 2022), 《투명한 집》(킵인터치, 2022) 등의 전시를 기획했다.

에세이로서의 회화:

동시대 리얼리즘 회화와 회화적 리얼리티

1. 들어가며

이 글은 작가의 개인적 경험과 사유를 점점으로 현실의 본질에 다가가려는 동시대 리얼리즘 회화의 경향을 문학에서의 에세이(essay) 개념으로 읽어낸다. 이러한 경향의 리얼리즘 회화가 포착하는 리얼리티(reality)란 무엇이며 이는 어떠한 방식으로 구현되는가? 또 그것이 자서전의 기능을 넘어 주관적인 표현 너머를 보게 만든다면 무엇이 이를 가능케 하는가? 이러한 물음들은 에세이의 전통 담론과 근대 리얼리즘 회화의 실천을 연결하려는 시도를 통해 답해질 수 있다.

동시대라는 공통 조건 속 다양한 회화적 실험이 전개되고 있는 가운데, 작가 자신과 밀착된 현실을 담은 회화는 흔히 개인의 이야기를 대변하는 사적인 표현으로 받아들여져 왔다. 이는 대서사가 주도했던 리얼리즘 회화의 구도가 전복되었다는 사실에 대한 이해로 일면 적합할지 몰라도, ‘사적’이라는 말로 다 압축될 수 없는 소서사의 특성을 미처 고려하지 못한 서술이라고 하겠다. 나아가, 이는 소재의 측면에서 단편적으로 접근되기보다 ‘회화적 리얼리티’와의 연계성 아래 파악되어야 한다.

이 글에서 말하는 회화적 리얼리티란 작가가 인지하는 현실을 회화의 조형 언어로 번역하는 데 수반되는 모든 물질적, 신체적 조작을 일컫는다. 이는 그리기 대상과 그리기 방식의 당위적이고 필연적인 얽힘 속에서 생성되는 것으로서, 모든 작품에는 각자만의 독창적인 리얼리티가 부여된다. 에세이의 역할은 동시대 리얼리즘 회화의

경향과 이러한 회화적 리얼리티가 맺는 순환구조를 입체적으로 조망하는 것에 있다.

한편, 에세이 담론을 논하기에 앞서 추가된 절차는 민중미술의 성립 과정과 그 이론적 근거가 되었던 비판적 리얼리즘 이론을 살피는 것이다. 이는 크게 두 가지 측면에서 필요하다. 1960—1980년대 한국의 상황과 맞물려 역사의식 고취와 현실 참여를 촉구했던 리얼리즘의 성격과 현재 리얼리즘의 성격을 대조하기 위해, 그리고 당시 비판적 리얼리즘을 토대로 구축된 문학과 미술의 긴밀한 유대를 검토하기 위해서다. 이 시기에는 자체적인 리얼리티를 형성하여 민중을 고양할 의무가 예술작품에 부과되었고, 이에 있어 미술은 현실개혁 문제에 더욱 선진적이었던 문학의 방법론에 기대었다. 반면 새로운 사회문화적 형세에 당면한 오늘날의 리얼리즘 회화는 과거와는 질적으로 다른 방식으로 눈앞의 세계를 재현한다. 리얼리티의 현재성을 설명하기에 이데올로기 중점적으로 전개되었던 비판적 리얼리즘은 적합성을 잃은 바, 이 글은 이를 대체할 관점을 문학의 변종적 장르인 에세이에서 빌려온다.

2. 리얼리즘론의 국내 수용과 동시대 리얼리즘 회화의 경향

2.1. 리얼리즘론: 문학으로부터 미술로

1980년대 초 민족적 현실과 민족의 실체에 주목하며 발생한 민중미술은 1960년대와 1970년대에 민족 주체적 사고에서 시작된 민중문화운동 아래 태동되었는데, 이 움직임의 시작에는 문학이 있었다.¹ 참여문학론, 시민문학론, 민중문학론으로 이어지는 흐름을 포괄하는 1960—1970년대의 민족문학은 리얼리즘론을 자신의 실천 기반으로 삼았고, 이는 이후 민중미술의 논리구조에도 지대한 영향을 미쳤다.²

이들의 기반이 되어준 리얼리즘은 게오르그 루카치(Georg Lukács)의 문예론에서 정립된 비판적 리얼리즘으로, 사회의 객관적 묘사를 추구했던 사실주의, 자연주의적 리얼리즘과는 다른 방향에 위치한다. 그는 있는 그대로 현실을 묘사하고 기술하는 후자의 리얼리즘은 현실에 대해 아무런 비판의식을 갖지 못하는 것이라고 지적하며, 현실의 표면 아래 그것을 규정하는 본질을 인식해야 함을 강조했다.

1. 민중문화예술운동이라고도 불리는 민중문화운동은 1960년 4·19 혁명 이후 민주화운동과 함께 발전하였다. 4·19 혁명은 정부가 제기한 왜곡된 민족주의에 대한 각성을 촉구하며 저항적 민족주의(각주 8번 참고)를 야기했다. 이러한 바탕 아래 민중문화운동은 1960년대 문학의 순수 참여 논쟁, 1970년대 민족문학론, 1970년대 중반의 탈출부흥운동 등을 통해 저항적 민족주의에 동참하여 그것의 이론적, 실천적 체계를 구축했다. 이대범, 「민중미술과 민중 주체성: 민중문화예술운동과 민중미술의 상관관계 연구」(예술전문사논문, 한국예술종합학교, 2009), 1.

2. 채효영, 「1980년대 민중미술 연구: 문학과와의 관련성을 중심으로」(박사논문, 성신여자대학교, 2008), 1.

비판적 리얼리즘에 있어 미적 반영의 목표는 삶의 참된 모습에 대한 통찰을 보여주는 것이었다. 이는 특수성(Besonderheit)³ 아래 현상(개별성)과 본질(보편성)을 통일시켜 총체성(Totalität)⁴ 이념을 형상화하는 것으로써 달성된다. 총체성을 중심원리로 갖는 루카치의 미학은 평이한 일상 너머의 전체적 삶을 나타내는 예술을 위대하다고 평가한다. 루카치는 문학, 그중에서도 특히 소설이 이러한 완결된 현실개념을 가장 분명하게 보여주는 매체라고 보았다. 소설은 자본주의 사회의 소외와 파편화 현상에 맞서 잃어버린 삶의 총체성을 찾아내 구성하는 역할을 담당했던 것이다.

루카치의 후기 미학에서 리얼리즘은 모든 예술의 일반적인 원리로서 회화로까지 확장된다. 이때 예술의 과제는 자신만의 독립적이고 완결된 현실을 성립시키고, 이를 대면하는 인간에게 환기작용(Evokation)⁵을 불러일으키는 것이다. 회화적 현실의 경우 원근법을 이용한 공간 구성과 색채와 형태를 활용한 대상의 구체적 묘사를 통해 창조되며, 감정의 환기를 통해 인간 자신은 물론 그를 둘러싼 현실에 대한 인식 및 태도결정(Stellungnahme)⁶을 유발한다.⁶ 루카치는 회화적 현실의 현세적 성격은 내용과 형식의 유기적인 통일로부터 획득된다고 주장하며, 이를 기준 삼아 구체적인 형상에 현실의 주제를 담은 르네상스, 매너리즘, 바로크 시기 회화를 높이 평가하기도 했다.

이러한 루카치의 리얼리즘론이 국내에 소개된 경로는 1970년대 『창작과 비평』, 『문학과 지성』 등의 문예잡지들을 통해서였다. 문학을 통한 사회 변혁의 가능성과 현실에 대한 반성적 인식 가능성을 역설했던 이들 잡지는 미술인을 포함한 독자들에게

3. 루카치는 특수성을 개별성과 보편성 사이에 필요한 매개항으로 보았던 헤겔(F. Hegel)을 따라 이를 둘의 항구적인 지양을 내포하는 범주로 보았다. 개별성은 형상들 중의 이것(this)을 지시하며 전혀 일반화되어 있지 않은 반면, 보편성은 전체(all)를 지칭하는 일반화의 궁극점이다. 이들을 능동적으로 종합하는 힘이자 총체성을 드러내는 원리로서, 특수성은 인간과 상황과 행위 등의 개별성을 보편화된 의미로 수렴시키면서도 이를 없애지 않고 오히려 강화한다. 벨라 키랄리 활비, 『루카치 미학 연구』, 김태경 옮김(서울: 이론과실천, 1984), 87-98., 게오르크 루카치, 『루카치 미학 제3권』, 김홍배 옮김(서울: 미술문화, 2002), 55-57.

4. 루카치에게 총체성은 절대적으로 타당한 규범으로서 예술작품에 세계관적인 가치를 부여한다. 다만 이는 엄격하게 고정된 양적 개념은 아니다. 그는 객관적 현실에 속한 모든 요소들을 포괄하는 외연적(extensive) 총체성과 사회-역사적 환경과 상호작용하는 인간의 내포적(intensive) 총체성을 구별하는데 양자는 무한하다. 루카치는 내포적 총체성에 우선순위를 두며, 예술이 구체적이고 개별적인 형식들을 잃지 않으면서 자신의 시대와 환경들에 관한 모든 사회적 과정을 자신 안에 담아야 한다고 주장한다. 벨라 키랄리 활비, 같은 책, 99-102.

5. 루카치는 예술작품 수용자가 객관적인 인간세계를 묘사한 작품세계를 자기 자신의 문제로 체험할 수 있게 하는 것이 예술 형식의 존재근거가 된다고 이야기한다. 예술의 환기적 특성이란 이처럼 우리가 지금 다루는 문제의 관점에서 인간세계가 기본적으로 다시 인간 자신과 관계 맺는다는 사실을 가리키는 것이다. 게오르크 루카치, 같은 책, 52.

6. 변상출, 「게오르크 루카치의 문학 예술이론 연구: 예술적 사유의 맑스주의적 실천」(박사논문, 서강대학교, 2000), 88.

새로운 의식을 불어넣었다. 이외에도, 진보적 성격을 띤 출판매체들은 민중문화 발굴에 힘쓰는 것은 물론 미술계와의 교류를 통해 비평을 생산해 내며 민중미술이 본격적으로 전개되기 전 사회비판적 시각을 견지한 작품들이 등장할 수 있게 했다.⁷

리얼리즘론을 바탕으로 현실의 진실한 묘사를 희구했던 민족문학의 정신을 계승하여, 민중미술은 단색화로 대표되던 형식주의, 순수주의에 대한 배격이자 대안으로 등장하게 된다. 관 주도의 민족주의를 따르던 기존 미술계의 흐름과 달리 저항적 민족주의로 노선을 틀면서 체제 비판의 선두에 있던 문학으로 시선을 돌리게 된 것이다.⁸ 문학은 기존 미술의 문제점에 대한 비판, 새로운 미술운동의 이념, 작품의 주제와 소재 등 다방면으로 민중미술의 정체성 형성에 기여했다.⁹

지금까지 살펴본 바와 같이 1960—1970년대의 민족문학 논의의 결실은 1980년대 미술계의 행보와 불가분의 관계를 맺는다. 이에 비추어 보아, 비판적 리얼리즘의 명제가 미술로 확장되는 과정에서 그것이 문학적 성격을 갖게 된 것은 자연스러운 일이었을 것이다. 민족문학과 마찬가지로 민중미술은 예술을 매개로 한 소통을 최우선의 과제로 삼았고, 이에 따라 강한 주제 의식과 서술성을 갖추게 되었다. 그러나 한편으로 문학성에 대한 지향은 미술에 명백한 한계를 지우기도 했다. 현실의 형상화에 있어 문학과 미술의 매체 차이를 고려하지 않은 것이 그 이유다. 문학은 형상화의 수단 가운데 서사를 가장 중시했고, 그 외의 요소들은 이를 보조하는 것으로 간주했다. 민중미술은 이러한 문학 중심적 관점을 그대로 받아들여 서사 전달에 몰두하였으며, 그 결과 미술 특유의 표현법이나 형상성에 대한 탐구에는 소홀할 수밖에 없었다.

2.2. 동시대 리얼리즘 회화의 경향

1980년대 민중미술이 미술의 사회비판적 기능에 역점을 두었다면, 오늘날의 리얼리즘 회화는 이와는 사뭇 다른 양상으로 전개되는 추세다. 작가가 인식하는 리얼리티는

7. 채효영, 같은 글, 79-84.

8. 저항적 민족주의는 당시 진보적 단체, 체제비판적 지식인들이 주도한 민족주의로, 일제강점기에서의 항일독립투쟁을 주도했던 민족주의를 일정부분 계승하고 있다. 이들은 혁명 이후 민주화 운동을 통일운동으로 연결시키고자 시도했으며 민족경제의 자립을 주장하기도 했다. 관 주도의 민족주의는 5·16 군사 쿠데타로 집권한 박정희 정권이 주도했던 민족주의로, 표면적으로는 5·16 혁명의 계승을 내세웠지만 실질적으로는 반공이데올로기와 결합하여 정권의 비정통성을 무마시키고 이 외의 모든 민족통합적 논의를 통제하는 수단으로 사용되었다. 민족주의를 위와 같이 분류하는 시각은 다음의 논문을 따른다. 채효영, 「1980년대 민중미술의 발생배경에 대한 고찰: 1960, 70년대 문학과와의 관련성을 중심으로」, 『한국근대미술사학』, 14호(2005): 212-215.

9. 채효영, 「1980년대 민중미술 연구: 문학과와의 관련성을 중심으로」, 97.

거대한 역사적 서사에 속하거나 그와 거리를 둔 객관적 현실이 아니라 삶과 단단히 밀착된 것이다. 민중미술과 모더니즘의 대립으로 특징지어지는 1980년대와 이를 이은 1990년대의 흐름—포스트모더니즘이 국내 미술계로 유입되고 진영에 따라 이를 다르게 이해하고 해석하려는 시도들—속에서 출현한 ‘다원주의’의 개념은 탈장르, 혼합매체의 유행과 더불어 이데올로기와 같은 거대 서사의 해체를 주도했다. 그 결과 화면을 지배하게 된 것은 개별성의 원리로, 이는 리얼리즘 회화를 현실비판이라는 표준화된 주제 의식으로부터 해방했다.

이로부터 다시 20여 년이 흐른 뒤 도래한 포스트 인터넷(Post-internet)의 시대에 회화는 디지털 시각문화의 환경에 놓이게 된다. 이는 단지 회화의 제작, 수용 기법을 변화시켰기 때문만이 아니라 작가의 현실 인식 기제를 이미지 기반으로 재편했다는 점에서 강조될 필요가 있다. 이미지에 기반해 세계를 바라본다는 것은 그것을 평면적으로 파악한다는 것이며, 이는 다시 그 평면을 구성하는 픽셀 원자들처럼 세계를 구성하는 요소들을 등가적이고 균일하게 바라본다는 것을 뜻한다. 또한, 스크린이 매개하는 현실은 더는 완전체가 아닌 파편적이고 비연속적인 것으로 받아들여지게 되었다. 총체로서의 현실이 아닌 개인의 눈앞에 주어진 현실로 초점이 이동하면서, 리얼리즘 회화는 자신이 직접 경험하고 목도한 대상을 더욱 적극적으로 그리기 시작했다.

한편, 그렇게 완성된 회화는 특정한 담론으로 묶일 수 있는 것이 아니기에 소위 사적, 일상적이라는 수식어가 이를 따라다니게 된다. 이러한 단어들이 언제나 폄하의 의도로 사용되는 것은 아니지만 그 기저에는 여전히 예술작품이라면 응당 크고 위대한 진실을 담아내야 한다는 오래된 선입견이 자리한다. 이에 대응하여 이어 살펴볼 에세이에 관한 논의들은 기존의 학문적, 문학적 글쓰기와 차별화된 쓰기 방법론으로 에세이를 이야기한다. 에세이로부터 도출되는 특성들은 동시대 리얼리즘 회화의 미시적인 경향을 이론화할 수 있는 유의미한 관점을 제시한다. 이는 거대 서사와의 관계에 있어 늘 부차적인 것, 혹은 대안적인 것으로 인식되었던 회화의 주관성, 일상성, 불연속성 등에 고유의 가치를 부여한다는 점에서 의의를 가진다.

3. 전통 에세이 담론에 관한 고찰

게오르그 루카치와 테오도르 아도르노(Theodor W. Adorno)는 전통 에세이 담론의 가장 중요한 이론가들로, 이들의 논의로부터 에세이의 기본 개념과 성격을 추론해 볼

수 있다.¹⁰ 앞서 보았듯, 매체 특수성에 대한 이해가 결여된 상태에서 미술은 문학적 리얼리즘을 무비판적으로 따르게 되었다. 루카치의 리얼리즘이 주창했던 현실반영과 총체성의 실현은 국내에 들어와 미학적으로 첨예하게 분석되기보다 정치적 지향을 뒷받침할 용도로 활용되었으며, 미술 역시 이를 사상적으로 받아들였던 것이다. 그 결과, 민중미술 후반기에 다다라서 미술은 현실변혁의 수단으로 간주되었고 형식적 획일화 또한 심화되었다. 이에 반해, 루카치의 초기 미학에 속하는 에세이론은 리얼리즘을 고수하면서도 얼마든지 자유로운 양식, 기법적 시도가 존재할 수 있음을 시사한다. 이념에 경도된 리얼리즘 하에서는 불가능했던, 리얼리티의 재현에 관한 유연하고 확장적인 시각을 허용하는 것이다.

루카치는 『에세이의 형식과 본질에 대하여』(1910)라는 제목의 편지에서 에세이는 법칙, 질서를 지닌다는 점에서 하나의 예술형식이지만 그것은 학문, 나아가 문학작품을 포함한 여타 예술 형식들과 구분된다고 언급한다.¹¹ 에세이가 지닌 고유의 형식은 이를 표현하기 위한 것으로서 굴절되지 않은 현실을 직접 체험하게 만든다. 이로부터 알 수 있는 에세이의 대표적인 특징 중 하나는 그것이 인간의 직접적인 체험을 다룬다는 것이다.¹² “형식은 직접적인 현실로서 이미지의 요소이고, 그의 글 속에 실제로 살아있는 내용”이라는 구절이 암시하듯, 에세이는 삶으로 불리는 가장 생생하고 솔직한 현실의 형상화를 목표로 한다.¹³ 현실의 감정과 체험은 형식으로 압축되고, 형식은 다시 삶을 변화시킨다. 한편, 이처럼 형식과 삶이 순환적인 관계에 놓여 있다는 것, 그리고 이들이 무매개적으로 서로를 지시한다는 측면은 에세이를 문학으로부터 분리한다. 문학에게 있어 삶은 동기지만, 에세이에 있어 삶은 모델이기 때문이다.¹⁴ 문학은 삶을 참조할 뿐, 그것이 보여주는 세계는 실제 현실이 굴절되고 추상화된 결과물이다. 그러나 에세이는 실제로 존재했던 인물과 사건에 충실하여 이를 가장 투명하고 구체적으로 묘사하고자 한다.

10. 본문에서는 이들의 논의에 국한해 에세이 담론을 고찰하고자 한다. 총체성 개념에 관한 결정적인 차이를 포함해 이들은 리얼리티를 각기 다르게 인식하고 있다. 그럼에도 에세이를 바라보는 시각에서는 공통점을 발견할 수 있는데, 둘 다 에세이를 확실하지 않고 개방적이며, 궁극적으로 설명할 수 없는 것으로 묘사하고 있다는 점에서 그러하다. Laura Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitment,” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 49, no. 2(2008): 25.

11. 게오르그 루카치, 『영혼과 형식』, 홍성광 옮김(경기: 연암서가, 2012), 41-44.

12. 이도훈, 「사유하는 영화, 에세이영화: 에세이영화의 이론적 접근을 위한 시론」, 『현대영화연구』, 제14권 제2호(2018): 53.

13. 게오르그 루카치, 『영혼과 형식』, 54.

14. 이도훈, 같은 글, 59.

루카치가 말한 에세이가 현실과 맺는 관계, 그리고 이를 형상화하는 원리는 아도르노를 통해 한층 구체화된다. 주지하듯, 아도르노 철학의 중심에는 계몽주의로부터 도출된 동일화 사유와 후기 자본주의적 총체성에 대한 비판이 자리한다. 그는 이를 극복하기 위한 대안으로 짜임관계(Konstellation)를¹⁵ 제시하며, 이와 에세이 쓰기를 연결한다. 아도르노는 『형식으로서의 에세이』(1958)에서 에세이를 과학-실증적 학문이 전제하는 이념으로부터의 해방을 주장하며 비동일적이고 비총체적인 것으로서 개념화 과정에서 배제되었던 것들을 구제하는 쓰기 방식으로 본다.¹⁶ 에세이의 언어는 대상의 고유한 내용에 앞서 그것을 지칭하는 임의적 기호가 아니라 개념들을 평등하게, 또한 여러 방향으로 연결하는 관계적 구조이다.¹⁷ 이때 언어는 개념적 임의성에 구체성을 넘겨주지 않으면서 자신이 다루는 대상 그 자체에 집중한다. 이러한 에세이의 서술방식에 의해 언어, 개념, 대상은 비위계적으로 배열되며, 서로를 지탱하는 짜임관계를 형성하게 된다. 알브레히트 벨머(Albrecht Wellmer)의 말을 빌리면, 이는 곧 전통적 의미의 총체성이 아닌 심미적 종합의 새로운 총체성이다.¹⁸ 그리고 이러한 심미적 총체성의 의의는 비동일적인 것, 특수한 것, 이질적인 것을 보존한다는 것에 있다. 한편, 아도르노의 에세이론에서 추가적으로 주목할 부분은 그가 에세이를 개방적이면서도 폐쇄적인 쓰기 방식으로 파악하고 있다는 것이다. 에세이는 동일성에 대한 압박으로부터는 열려있지만 이를 표현하기 위한 특정 형식이 강하게 요구된다는 측면에서는 닫혀있기 때문이다.¹⁹ 이로부터 에세이는 표현의 자율성을 지니는 한편 형식과 분리될 수 없다는 결론이 도출된다.

두 학자의 논의만을 살펴보더라도 에세이는 단일한 의미로 축소될 수 없는

15. 아도르노는 반체계적 변증법의 일환으로 개념들이 교체, 대체되는 유연한 사유모델을 제안하는데 그것이 짜임관계이다. 짜임관계는 개념이 잘라낸 것을 외부로부터 표현하여 대상의 특유한 측면을 밝힌다. 이는 하나의 사물을 중심으로 개념들을 배치하는 언어적 구조를 모델로 삼은 것이다. 아도르노는 발터 벤야민의 『독일 비애극의 원천』(1963)으로부터 이 개념을 차용하지만, 벤야민의 형이상학적 연구보다 막스 베버와 같은 실증주의적 방식의 연구가 더 나올 수 있다고 말한다. 테오도르 아도르노, 『부정변증법』, 홍승용 옮김(경기: 한길사, 1999), 240-242.

16. Theodor W. Adorno, "The Essay As Form," in *Essays on the Essay Form*, ed. Nora M. Alter, Timothy Corrigan (New York: Columbia University Press, 2017), 67-70.

17. 여기서 개념들은 그것이 비개념적인 것을 배제함으로써 인해 생기는 내적 한계를 보완하는 차원에서 서로를 필요로 하게 되며, 이러한 여러 개념들의 연결이 형세를 이루게 된다. 테오도르 아도르노, 『부정변증법』, 240-242.

18. 류도향, 「비판으로서의 에세이: 소통불가능성의 소통」, 『열린정신 인문학 연구』, 제20권 제2호(2019): 280.에서 Albrecht Wellmer, "Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität," in *Zur dialektik von Moderne und Postmoderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 156. 재인용.

19. Theodor W. Adorno, op. cit., 75.

광범위한 개념이다. 다만 여기서는 이해의 편의를 위해 에세이의 대표적인 특성을 다음과 같이 정리하고자 한다. 먼저 에세이는 개인의 삶과 현실의 접점을 드러낸다. 그것은 저자가 범속한 현실과 맺는 관계와 그에 대한 사유를 형상화하며, 이 때문에 에세이는 필연적으로 저자를 반영하게 된다. 에세이의 또 다른 특징은 그것이 기존의 언어적 체계에는 흡수될 수 없는 비언어적 계기들을 포착한다는 것이다. 그것은 사물 자체에 내재하여 있는 것으로 지극히 미세하고 파편적이다. 이들을 파악하고 형상화하려는 시도 속에서 에세이의 독자적인 형식이 확립된다. 마지막으로 에세이는 포괄적이고 모호하다. 에세이의 개념이나 형식을 하나로 정의할 수 없듯, 에세이는 확실하고 고정적인 것으로부터 거리를 둔다. 그것은 자신 안에 매우 다양한 갈래의 계기를 담을 수 있으며, 따라서 불가피하게 모순적-주관과 객관, 이성과 충동 등 상반된 요소들의 짜임으로-이고 비합리적이다. 하지만 이러한 특성들은 총체성의 허구를 폭로하는 전략이 될 수 있다는 측면에서 오히려 에세이의 진실성에 힘을 실어주기도 한다.

4. 동시대 리얼리즘 회화: 에세이의 특성과 회화적 리얼리티

에세이의 특성(이하 '에세이성')은 그것이 단일 체계로의 분류를 거부하는 동시대 리얼리즘 회화와 갖는 접점을 증명한다. 이는 에세이가 그간 포스트모더니즘 담론과 다원화 시대의 감각으로만 설명되어왔던 일상의 소재, 작가의 주관적 사유, 표현의 자율성 등 리얼리즘 미술의 새로운 경향에 접근할 대안적 시각을 제공해줄 수 있음을 의미한다. 한편 서두에서 언급했듯이 이는 회화적 리얼리티, 즉 회화의 실제적 조형성 및 회화적 실천과 함께 사고되어야 한다. 지금부터는 《히스테리아: 동시대 리얼리즘 회화》(일민미술관, 2023.4.14.—6.25.)의 참여 작가인 김혜원, 함성주, 임노식의 작품을 예시로 동시대 리얼리즘 회화의 에세이성이 회화적 리얼리티를 통해 드러나는 구체적인 양상을 확인하고자 한다.

4.1. 그림을 위한 그리기: 김혜원의 '수행적' 회화



도판 1. 김혜원, <명동 신세계 백화점 외벽>, 2022, Watercolor and gouache, acrylic medium on canvas, 260.6×130.3cm

김혜원의 회화에서 에세이성은 사진 이미지에 기반한 시각적 리얼리티가 회화로 변환되는 과정에서 나타난다. 보는 행위와 찍는 행위의 구분이 무의미해진 오늘날, 작가는 이미지로서 현실을 파악하고 또 현실을 이미지의 형태로 수집한다.²⁰ 그리고 이렇게 스마트폰 사진첩을 구성하게 된 무수한 일상적 이미지 중 선별된 것들을 회화로 옮겨 그린다. 작가는 사진을 찍을 때는 과한 액션을 최대한 줄이려고 노력한다고 말하는데, 이처럼 “최대한 건조하게” 대상을 바라보려는 시도는 카메라와 이미지 사이 인간의 개입을 최소화하고 자동적 생성 과정에 의존하는 사진적 리얼리티를 존중하려는 것처럼 보인다.²¹

그러나 이미지(사진)로 전이된 사물의 현실성은 그리기의 과정을 지나며 다른 국면을 맞이하는데, 이는 사진과 회화가 추구하는 리얼리티의 차이로부터 비롯된다. 사진의 리얼리티는 빛에 기인한 것인 반면 회화의 리얼리티는 질료로부터 형성되는 것이다. 전자가 후자의 차원으로 호환되며 발생하는 낙차는 회화적 즉물성을 부각한다. <명동 신세계 백화점 외벽>(2022)과 같이 작은 스크린으로 보던 이미지를 캔버스 크기로 확장해 그렸을 때 픽셀이 깨져 누락되는 디테일을 물감과 붓질이 대신하는 것처럼 말이다.²¹ 사진과 가장 닮은 회화를 그리기 위한 노력이 가장 회화적인 표현으로 귀결되는 아이러니는 작가가 목격하는 리얼리티의 진실성에 끊임없이 의문을 제기하게 만든다. 따라서 김혜원의 회화는 이미지가 포착하지 못한, 즉 픽셀보다 더 미세적인 세계를 이루는 근본적인 요소들에 대한 고찰이며, 그 점에서 리얼리티에 대한 작가의 사유를 보여주는 에세이가 된다.

작가가 바라보는 사진 및 회화의 시각적 리얼리티에 대해 부연하자면 다음과 같다. 그는 사진과 회화의 기본 요소를 각각 빛과 색으로 파악하고, 물감의 색점이 망막 위에서 혼합되는 시각 경험이 사진적 시각 경험과 유사해지는 지점을 구현하고자 한다. 여기서 먼저 주목할 부분은 선과 면으로 이루어진 형태, 나아가 배경과 형상이라는 공간적 구조 이전에 그가 빛과 색이라는 균일한 입자들로 세계를 인식한다는 것이다. 이는 작가의 시각적 리얼리티가 보다 근원적이고 비위계적인 구조에 근거해 있다는 점을 보여준다. 이것의 연장선에서 회화가 재현하려 하는 것은 고정된 이미지가 아니라 빛과 색으로 구성된 찰나적 인상이라고 할 수 있으며, 이 지점에서 회화는 ‘본다는 것’의 지배적 원칙으로부터 멀어져 비동일성을 추구하는 에세이의 성격을 띠게 된다.

20. 박정우, 「도안의 이해」, 《김혜원 개인전: Thickness of Pictures》(Hall1, 2022.6.6. — 6.26.) 전시 서문.

21. 김혜원, 함성주와의 대화, 일민미술관, 2023년 4월 20일.

한편, 사진을 회화의 감각으로 변환함에 있어 작가는 “도안”으로 불리는 체계적 방법론을 활용한다.²² 이로부터 촉발된 작가의 그리기는 독특하게도 기계적인 것과 노동집약적인 것이 결합된 양가적 성질을 갖게 된다. 그것은 과장된 회화적 제스처나 비의도적인 표현을 차단하기 위해 도안의 규칙과 공정을 따른다는 점에서 기계적이지만, 그 과정에서 고강도의 신체적 개입이 수반된다는 점에서는 노동집약적이다. 캔버스 전체를 동일한 강도의 붓질로 균질하게 채운다든지, 수채화로 칠한 고유색 위로 과슈를 계속 쌓아올려 독특한 질감을 만드는 등 지난한 수행성이 요구되는 것이다. 이 같은 양가적 그리기로 인해 김혜원의 회화에는 사진과 회화의 속성, 매뉴얼로서의 측면과 수행적인 측면, 작가의 부재와 적극적인 개입 등 상반되는 계기들이 공존하게 된다. 이들은 둘 중 어느 하나로 통일되지 않고 동등한 균형을 유지하는데, 이러한 양가성은 이질적인 것들의 보존과 포용으로 이어진다는 점에서 김혜원의 회화를 에세이로 바라볼 여지를 더욱 넓힌다.

4.2. 그리기의 조건 탐구: 합성주의 (현실)번역적 회화

합성주의 회화에서 에세이성은 그리기 조건에 대한 탐구로부터 비롯된다. 그리기 조건이란, 시각 환경을 구성하는 개별요소들 각각을 변수로 취급했을 때, 이들의 임의적인 조합에 의해 발생하는 이차적인 환경을 뜻한다. 그리기 조건의 형성을 주도하는 인물로서 작가는 그가 보는 대상과 그리는 대상의 관계를 탐색하며, 이를 매개하는 스크린(액정)을 그리기 조건의 핵심으로 간주한다. 앞서 본 김혜원의 회화가 사진 이미지를 닮으려는 시도 속에 결국 이미지로는 재현할 수 없는 회화적 리얼리티에 당도한다면, 합성주의 회화는 그것의 리얼함이 역으로 이미지의 유동성을 강화하는 역할을 한다.

22. 박정우, 같은 글.



도판 2. 함성주, 〈메리 x 마스 당신의 성가신 엉덩이를 바랍니다〉, 2020, Oil on canvas, 73×91cm. 사진 제공: 함성주



도판 3. 함성주, 〈집〉, 2019—2020, Oil on canvas, 112×193cm. 사진 제공: 함성주

회화의 '리얼함'은 스크린의 본래 물성과 그것이 그림으로 전환될 때 발생하는 왜곡된 물성으로 구성된다. 이 왜곡에 가장 직접적으로, 또 적극적으로 참여하는 이는 바로 작가다. 작가는 1990년대의 아케이드 캐비닛에서부터 동시대 OTT 플랫폼에 이르기까지 여러 유형의 스크린을 통해 전시되는 게임, 영화의 이미지들로부터 작업을 시작한다. 이들은 노이즈나 그레인 같이 그것을 보여주는 스크린의 물성을 반영하는 한편, 회화로 산출되면서 또 한 번의 굴절을 겪는다. <메리 x 마스 당신의 성가신 엉덩이를 바랍니다>(2020)는 오래된 VHS 테이프의 한 장면이 온라인 채널에 업로드된 것을 작가가 카메라로 찍은 뒤 회화로 옮겨낸 것이다²². 작가가 스크린 속 스크린을 다시 촬영하면서 기존 이미지에는 없었던 암부가 생기고, 이것이 물감과 붓질로 재현되며 다시 회화적 변형이 가해진다. 그는 이러한 오차를 자신이 수행하는 "번역"²³의 과정에서 필연적으로 발생하는 것으로 보고, 번역의 우연한 효과가 이미지를 재편하는 양상에 관심을 갖는다.

이처럼 작가가 그리기의 조건을 만들고 심지어 그리는 스스로를 조건화한다는 점에서 함성주의 회화는 작가에 의한 장르적 실험이 자유롭게 가능한 에세이와 유사해진다. 한편, 작가는 이미지들로 현실을 읽어낼 뿐 아니라 현실을 다시 이미지에 대입하는 식으로 둘의 경계를 흐린다. 비록 실제일 리는 없지만 이미지의 픽진성은 현실이 아닌 것을 현실처럼 보이게 만들고, 현실에서는 오히려 미디어에서 불법한, 익숙하지만 연출된 느낌의 장면들이 벌어진다. 이로부터 이미지와 현실은 그저 다른 버전의 서로일 뿐이라는 시각이 도출된다. 이에 기반한 함성주의 회화는 이미지와 현실의 리얼리티를 함께 갖는다. 이를테면 <집>(2019—2020)은 작가와 친구들이 함께 있는 모습을 담은 사진을 회화로 번역한 것²⁴으로, 인물들의 과장된 행동과 표정은 텔레비전 쇼의 한 장면을 보는 것과 같은 기시감을 불러일으킨다²⁵. 이미지와 현실이 서로에게 투입하는 지점을 포착하는 함성주의 회화는 허구와 현실을 미묘하게 뒤섞는다는 점에서 에세이의 혼종성을 취한다.

작가의 근작 중 <걷는 팔>(2023)로 대표되는 팔 연작은 최진욱의 회화를 관찰해 이를 자신의 그리기 조건 아래 새롭게 주조한 것이다. 최진욱의 자화상에서 자주 등장하는 팔은 몸에 대한 자의식, 또는 화가로서의 정체성의 반영이기 이전에 오롯이

23. 이미지에 개입하여 이를 곡해, 변형시키는 모든 물질적 조건들을 의미하며, 작가 역시 이 중 일부다. 김혜원, 함성주의와의 대화, 일민미술관, 2023년 4월 20일.

24. 임현영, 함성주에게 보낸 이메일, 2023년 4월 29일.

물질로서의 팔 그 자체다. 화가와 이어져 있지만 온전히 그의 것이라고 할 수 없는 이러한 익명성에 착안하되, 함성주는 이미지로부터의 추출, 타인, 거울에 비친 형태 등 팔이 관찰되는 다양한 조건을 팔과 함께 실체화한다.²⁵ 이때, 앞서 보았던 이미지와 현실의 이중적 리얼리티 및 미디어적 보기 방식은 회화의 근저에서 지속적으로 작동하며, 마치 특정 필터의 효과가 씌워진 듯 팔의 형태와 질감을 왜곡시킨다. 함성주 회화의 이러한 자기반영성은 자신을 하나의 독립적 장르이자 규칙으로 제정하는 에세이²⁶와 가장 깊이 공명하는 지점이라 할 수 있을 것이다.

4.3. 멀리서, 또 가까이서 그리기: 임노식의 기억적 회화



도판 4. 임노식, <모래 썰매장 05>, 2020, Oil on canvas, 200×500cm. 사진 제공: 임노식

임노식의 회화에서 에세이성은 내용, 형식, 그리고 회화의 지향점과 결부되어 복합적인 층위에서 드러난다. 본문에서는 이를 <모래 썰매장>(2020) 연작과 <작업실>(2019) 연작의 예시를 통해 살펴보고자 한다^{토4}. 작가는 그가 근거리에서 수집한 이미지들,

25. 함성주 작가 노트 참조.

26. 게오르그 루카치, 『영혼과 형식』, 61.

그리고 수집 당시 “그 곳”에 있었던 자신의 체험을 회화의 재료로 다룬다.²⁷ 이러한 감각적 순간은 처음 도달한 시점으로부터 점차 흐려져 온전히 재현될 수 없는 수준에 이르는데, 임노식은 이를 애써 극복하려하지 않는다. 오히려 그는 기억에서 일어나는 풍화를 작업에 적극적으로 반영하며 이로부터 그의 회화는 내용적, 형식적 특수성을 갖게 된다.

이에 대한 예시로서 <모래 썰매장> 연작은 “대상이 발견되는 지점과 그것을 구현하는 움직임” 사이의 격차를 실험한다.²⁸ 작가는 그의 고향 여주를 배경으로 도시 곳곳에 적치되었던 준설토와 관련된 사건들을 관찰하고 이를 드로잉으로 수집했다. 그러고는 이미지가 수집된 시공간과 그것이 회화로 구현되는 시공간의 거리를 길게 늘어뜨려 보기와 그리기 사이의 간극을 넓혔다. 이러한 간극에 개입하는 것은 작가 자신으로, 그의 개입은 간극을 복구하는 것이 아니라 도리어 그 반대의 효과를 겨냥한다. 당시 상황을 체험할 때의 작가의 주관적 심상이 재현 대상과 그리는 행위 사이에 침투하여 불명료함을 더하는 것이다. <모래 썰매장> 연작에서 모래산에 머리를 처박고 있는 남성이나, 산 위에서 그림을 그리고 있는 남성은 이러한 주관적 개입이 사람의 몸으로 형상화된 것이라고 해석할 수 있다. 이처럼 임노식의 회화는 지척의 풍경에서 출발해 궁극적으로는 작가를 화면 안으로 끌어들이고, 그 결과 단순한 기록이 아닌 공간과 시간을 아우르는 감각의 사유를 전달한다.²⁹

한편, 임노식은 이미지의 관찰에서부터 이를 캔버스로 옮겨오기까지의 과정에서 발생하는 “거리두기, 지우기, 긁어내기, 추가하기” 등의 단계를 “표현방식”이라 칭하고, 이를 절차화하고 반복적으로 수행할 때 생성되는 우연성을 추구한다.³⁰ 앞서 본 <모래 썰매장> 연작이 이러한 우연성을 극대화하는 작업이었다면, 그보다 먼저 그려진 <작업실> 연작에서는 정반대의 조작이 이루어진다. 후자가 재현하는 공간은 작가가 실제로 약 1년간 사용했던 작업실로, 그것이 전자와 마찬가지로 작가의 개인적인 경험을 내면화하게 되는 것은 당연하다. 반면, <작업실> 연작에서는 수집과 구현이 모두 한 장소에서 일어나기 때문에, 필연적으로 발생하는 시간적 낙차를 제외하고는 회화의 대상들은 사실적이고 정확한 표현으로 드러나게 된다. <작업실01>(2019)의 경우처럼

27. 임노식 작가 노트 참조.

28. 임현영, 임노식에게 보낸 이메일, 2023년 4월 24일.

29. 장진택, 「재현의 목적: 시감각적 풍경을 떠내기」, 『퍼블릭아트』, 2018년 9월, 88.

30. 임현영, 임노식에게 보낸 이메일, 2023년 4월 24일.



도판 5. 임노식, <작업실01>, 2019, Oil on canvas, 245×184.5cm

형광등이 반사된 유리창, 책상 한쪽에 쌓여있는 물감들, 빼곡하게 정리된 붓들 등 전형적인 그리기 도구라 할 수 있는 소재들은 마치 정물과 같은 또렷한 존재감을 과시한다^{도 5}.

두 연작에서 확인할 수 있듯, 임노식은 이미지가 어디까지 투명 혹은 불투명해질 수 있는지를 기억과 회화의 상관관계를 통해 검증하고자 한다. 투명도는 언제나 보기와 그리기 사이에서 조절되며, 이를 조정하는 작가의 신체는 시차적 분열을 내포한 프레임으로서 과거의 특정 순간을 재단하여 풍경으로 만드는 동시에 자신을 그곳에 기입한다. 이는 자신을 외부의 풍경에 새기는 것이 아닌 풍경을 자신 안으로 끌고 들어오는 행위다. 이처럼 임노식의 회화는 개인의 서사와 분리될 수 없는 것으로서 수집 당시의 작가 주변에서 감각되었던 요소들과 이들을 망각하면서도 꾸준히 되새기려는 역설적인 노력이 내면의 거대한 풍경으로 결집한 것이라고 할 수 있다. 그리고 이와 동일한 이유에서 그것은 한 편의 에세이가 된다.

5. 나가며

지금까지 동시대 리얼리즘 회화의 실천들이 문학적 에세이의 논의와 연동되는 지점을 탐구해 보았다. 이를 위해 차례대로 문예이론을 통한 서구 리얼리즘의 국내 수용과 그것이 미술에 끼친 영향, 동시대 리얼리즘 회화의 경향, 전통 에세이 담론을 차례대로 확인하며 동시대 리얼리즘 회화에 있어 에세이 이론의 적용 가능성을 타진했고, 마지막으로 이를 회화적 리얼리티와 함께 조망하는 차원에서 김혜원, 함성주, 임노식 작가의 사례를 분석했다.

동시대 한국의 리얼리즘 회화를 서구 전통 문학 담론을 경유해 바라보는 행위가 다소 시대착오적으로 느껴질지는 몰라도, 이는 양식적, 사상적 다양성에 대한 지지가 포스트모더니즘론 이전의 논의를 통해서도 가능할 수 있다는 사실을 시사해 준다. 문제가 되는 것은 서구 이론이 국내에 이입되었다는 단순한 사실이 아니라, 리얼리즘론이 문학을 거쳐 미술로 전해지는 과정에서 발생한 정형화, 제도화의 양상임을 이 시점에서 다시금 강조하는 바이다.

주류 문학 담론에서 비껴난 에세이로부터 새로운 리얼리즘 미술론을 형성할 수 있는 관점을 모색한 까닭은, 그것의 급진적인 형식이 서사와 무관한 리얼리즘 회화의 복권에 기여할 수 있다고 판단했기 때문이다. 이에 대한 단서를 제공한 인물은 글에서 반복적으로 주목했던 루카치로, 그의 에세이 이론과 소설 이론 사이에 존재하는 단절은 동일한 철학자의 다른 논의로 리얼리즘 문학과 미술의 관계를 재정립하고자 하는 시도를 촉발했다. 이 글은 에세이 이론으로 동시대 리얼리즘 회화를 관통하는 일말의 경향을 기술하고자 했을 뿐 아니라, 민중미술이 성행하던 시기 사회정치적 의식이 분명히 드러나지 않는다는 이유로 각광받지 못했던 회화들을 재고할 수 있는 가능성을 마련하고자 했다. 리얼리즘의 통상적 범주에서 벗어난 리얼리즘 회화는 에세이와의 접목을 통해 회화 내에서 자신의 위치를 갱신한다. 이는 사소한 것에서 위대한 가치를 찾는 것이 아니라, 사소한 것을 있는 그대로 존중하고 용인하려는 에세이의 존재론에 근거한다.

이론으로 현상을 아우르려는 시도는 결코 완벽할 수 없으며, 그것이 다른 매체를 경유할 때 문제는 더욱 복잡해진다. 동시대의 맥락에서 시도된 에세이와 동시대 리얼리즘 회화의 절합 역시 같은 이유로 인해 자연적으로 공백을 지닌다. 이때, 에세이와 같은 ‘언어’의 일종으로서 이러한 공백을 메우는 일은 회화의 것이 된다. 에세이의 관점으로 회화를 읽는다는 것은 회화에 언어와 동등한 지위를 부여하는 것과 같다. 구체적 형상으로 발화하는 리얼리즘 회화는 기존에 극복 불가능한 것으로 남았던

문학과 회화 사이의 공백을 적극적으로 보충한다. 끝이 열려 있는 미완결의 글쓰기로서 에세이는 지속해 공백을 형성하고, 그 안에서 또 다른 가능성이 잉태된다. 동시대 리얼리즘 회화는 그 가운데 머무르며 자신의 이야기를 써 내려간다. 그것이 아주 작고 작은 이야기일지라도 말이다.