

# 한국 현대회화에서 리얼리즘의 의미지평 재구성

박구용\*

## 【요약】

이 글은 한국 현대회화에서 리얼리즘(realism)의 의미지평을 재구성하기 위한 선행 연구다. 예술 사조나 양식을 가리키는 개념 중에서 리얼리즘은 그 의미지평이 매우 불완전하다. 시대와 장소만이 아니라 예술 영역에 따라 다르게 규정되고 있기 때문이다. 예를 들어 19세기 프랑스 회화에서 리얼리즘과 20세기 미국 문학에서 리얼리즘은 그 뜻이 상이한 개념이다. 더구나 한국 현대회화에서 리얼리즘의 의미지평에 대한 연구는 충분히 수행되지 않았다. 리얼리즘으로 불리는 작품과 작가는 많지만 리얼리즘이 회화에서 어떤 의미지평을 가지고 있는지에 대한 학문적 담론은 형성되지 않았다. 이런 상황 속에서 나는 현재 상이한 작품 세계를 구축하며 활동하고 있는 화가 3인(강요배, 신경호, 황재형)의 작품 세계를 리얼리즘의 의미지평으로 끌어들이 재해석하고자 한다. 이 과정에서 나는 한국 현대회화에서 리얼리즘의 현재성과 확장성을 드러내고자 한다. 여기서 내가 말하는 리얼리즘은 회화의 양식이나 예술 형식으로 환원되지 않는다. 이 글에서 리얼리즘은 이런저런 방식과 이유로 은폐·왜곡된 사물, 사람, 사태를 있는 그대로 표현하고 소통하는 회화 담론이다.

【주제어】 사실주의, 작품론, 강요배, 신경호, 황재형

---

\* 전남대학교 철학과 교수·광주시민자유대학 이사장

\*\* 이 논문 또는 저서는 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 행된 연구임(NRF-2015S1A5A2A01011311).

## I. 사실주의(寫實主義), 현실주의(現實主義), 사실주의(事實主義)

전통적 리얼리즘은 크게 두 가지 방향으로 발전해 왔다. 한쪽이 쿠르베(G. Courbet, 1819~77)의 창작이념을 계승하며 객관적 사물, 사람, 사건을 있는 그대로 정확하게 재현하려고 시도하는 실증주의 리얼리즘을 지향했다면, 다른 쪽은 ‘거리는 우리의 붓, 광장은 우리의 팔레트’라는 마야코프스키(V. Mayakovsky)의 이념에 따라 혁명을 위하여 당대의 사회현실을 진실하게 묘사하라는 사회주의 리얼리즘으로 나아갔다.<sup>1)</sup> 전자가 객체 중심의 사실주의(寫實主義)라면, 후자는 주체 중심의 현실주의(現實主義)라고 옮길 수 있을 것이다.<sup>2)</sup> 두 유형의 리얼리즘은 현대회화에서 매너리즘(Mannerism)을 극복하지 못하고 좌초하고 있는 것으로 보인다.

사회주의 리얼리즘만이 아니라 실증주의 리얼리즘도 한국 현대회화의 큰 흐름에서 점점 멀어지고 있다. 여기에는 회화 외적인 요인이 크게 작용하고 있다. 무엇보다 이미 오래전부터 사진과 영상매체가 재현 회화의 가치를 의심하는 상황으로 발전했다. 더구나 본성적으로 가상일 수밖에 없는 회화가 사실을 구현한다는 것이 자기모순일 수밖에 없다.<sup>3)</sup> 무엇보다 독단적 주관성의 패러다임에 간혀 있는 전통적 리얼리즘이 지향했던 사실은 상호주관성의 패러다임에서는 사실이라기보다는 일종의 관념적 이상이다.

1) P. t.-D. Chu (1996), p. 62. 쿠르베가 리얼리즘을 통해 실증주의를 구현하려고 했던 것은 아니다. 오히려 그의 리얼리즘은 비평가들이 의심했던 것처럼 사회주의의 발언이거나 혹은 그 시대의 사회적 진실에 접근하려는 시도라고 말할 수 있다.

2) F. W. J. Hemmings (1974), p. 11. 현실주의 리얼리즘은 이상으로 현실을 재구성한다는 측면에선 이상주의(理想主義)라고 부를 수도 있다.

3) 현대철학에서 주체가 개입되지 않는 객관적 사실의 재현이란 허상일 뿐이다. 이에 관해서는 S. Becker (2003), p. 9 참조.

철저하게 의미를 배재하는 현대예술, 특히 작품에서 등장하는 대상의 서사와 상징, 이야기와 암시, 변형과 왜곡을 넘어 아예 대상 자체를 지워버리는 현대예술에서 리얼리즘의 주소를 찾는 것은 불가능한 것처럼 보인다. 그렇다고 의미와 상징으로부터 해방된 현대예술이 우리를 부조리한 현실로부터 해방시킨 것도 아니다. 오히려 새로운 형식으로 등장하는 몇몇 현대예술은 부정적인 것을 부정하는 해방이 아니라 그에 대한 책임으로부터 도피처를 제공하는 것처럼 보인다. 이 맥락에서 리얼리즘을 성급하게 폐기하기보다 오히려 새로운 지평에서 재구성할 필요가 있다.

한국 현대회화에서 리얼리즘이 현재성을 갖도록 의미지평을 재구성하려면 3단계의 연구가 진행되어야 한다. 첫째, 개념사 연구를 다양한 방향에서 진행해야 한다. 무엇보다 서양 회화사에서 리얼리즘과 한국회화에서 리얼리즘의 수용사를 함께 연구할 필요가 있다.<sup>4)</sup> 둘째, 리얼리즘으로 불리는 작가와 작품을 연구해야 한다. 셋째, 두 가지 연구 성과를 토대로 한국 현대회화에서 현재성을 갖는 리얼리즘의 의미지평을 재구성하는 것이다. 이 글은 두 번째 단계의 일부에 해당한다. 이 글은 많은 리얼리즘 작가 중에서 실증주의 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘으로 환원되지 않는 3인의 작품을 해석하는 것에 관심을 제한된다. 나아가 이 글은 아직 한국 현대회화에서 리얼리즘의 의미지평을 재구성할 수 있는 단계에 이르지 못한 선행연구다. 따라서 이 글은 논리적 정합성보다 계속해서 미끄러지는 사유를 붙잡는 산문의 형식으로 쓰였다.

이 글이 한국 현대회화에서 현재성을 갖는다고 가정하는 리얼리즘은 사실주의(寫實主義)나 현실주의(現實主義)와 구별되는 사실주의(事實主義)다. 나는 잠정적으로 사실주의(寫實主義)나 현실주의(現實主義)가 객관주의나 주관주의 프레임에 갇혀있다고 가정한다. 그리고 주·객을 분리하거나 반대로 주·객을 동일시하는 리얼리즘 작품과 구별되는 작품들을 사실주의

---

4) 김재원 (2011), p. 22, p. 71.

(事實主義)로 규정한다. 나에게 사실주의(事實主義) 리얼리즘은 회화라는 가상 세계 속에서 현실을 비판하는 상호주관적 예술담론의 장을 펼치는 작품들의 총괄개념이다.

## II. 사실주의(事實主義) 리얼리즘 작가들

한국회화에서 리얼리즘에 관한 하나의 단일한 역사를 말하는 것은 불가능하다. 한국회화의 리얼리즘은 조선에서 가장 많이 소통되고 공유된 <삼강행실도>의 삽화에서 시작되었다고 볼 수도 있고, 공재 윤두서나 관아재 조영석을 비롯한 삼재삼원(三齋三園)에서 시작되었다 말할 수도 있다. 아니면 식민치하의 사회주의 리얼리즘이나 민족주의 리얼리즘, 혹은 해방이후의 남과 북에서 각기 다른 방식으로 형성된 리얼리즘을 우리의 뿌리로 삼을 수도 있다. 마지막의 경우 이쾌대(1913~1965)의 『군상』 연작과 이응로(1904~1989)의 『군상』 작품들을 비교해 볼만하다.

이쾌대의 『군상』 연작은 그 형식에서 제리코(J. L. A. The Géricault)나 들라크루아(F. E. V. Delacroix)가 구현하고 있는 낭만주의 회화에 가깝다. 무엇보다 문화적 질서와 도덕적 규범의 저편에서 역동적이고 극적인 자연성을 회화적으로 구현하고 있기 때문이다. 그런가하면 이쾌대의 『군상』은 한반도에서 살아가는 사람들이 맞닥뜨린 정치적 현실과 미래의 이상을 사실(事實)적으로 구현한다. 이 맥락에서 이쾌대의 『군상』 연작을 ‘낭만적 사실주의’ 작품이라고 부를 수 있을 것이다.<sup>5)</sup> 『군상』 연작은 낭만주의적 전통 속에서

5) 이쾌대의 ‘낭만적 사실주의’는 해방 전·후 진보진영의 예술적 관점의 명제라고 할 수 있는 ‘혁명적 로맨티즘과 진보적 리얼리즘’의 회화적 구현이라고 볼 수 있다. 윤범모(2008), p. 346 이하 참조. 반면 서양의 예술사에서 리얼리즘은 고전주의만이 아니라 낭만주의와도 확실하게 구별되는 사조로 지칭된다. 임철규(1980), p. 25 참조.

‘지금, 여기’의 한반도가 처한 사태의 사실적 구현이다. 여기서 상세하게 논의할 수는 없지만 『운명(1938, Oil on Canvas, 160\*130)』, 『상황(1938, Oil on Canvas, 160\*130)』, 『부녀도(1941, Oil on Canvas, 73\*60.7)』, 『걸인(1948, Oil on Canvas, 91\*60.7)』과 같은 작품에서 이쾌대는 “민중의 피와 살을 돋우며, 그 감각과 기분을 살리면서 또 생활과 활동을 향도하고 붙들어 주는 위대한 존재”<sup>6)</sup>였다. 예술가로서 그는 누구보다 한반도의 실태를 가장 회화적인 방식으로 구현했다.

이쾌대의 정치적 선택과 무관하게 그의 작품이 한국회화의 리얼리즘에서 차지하는 역할에 대해 의심하는 사람은 거의 없다. 반면 이응노를 리얼리즘 작가로 보는 경우는 많지 않다. 대부분의 사람들에게 이응노는 문자 추상화의 양식을 구현한 작가다. 무엇보다 우리에게 알려진 그의 작품들 대부분이 1960년 이후 프랑스 파리에서 시작된 추상화로의 대 전환 이후의 것이기 때문이다. 하지만 1979년 이후 그의 예술을 지배했던 『군상』 작품들은 단순한 추상이 아니다. 그의 『군상』 작품들 속에는 동양과 서양, 추상과 구상을 비롯해서 사실과 가상이 공존한다. 『군상』 속에는 그가 젊은 시절 천착했던 자연과 인간에 대한 사실주의적 표현이 숨어 들어 있다. 『여름날(1938)』, 『가을(1939)』와 같이 인상주의 양식의 그림이나 『거리풍경-양색시(1946, 한지에 수묵담채, 50\*66)』, 『피난(1950, 한지에 수묵담채, 26\*38.7)』, 『재건현장(1954, 한지에 수묵담채, 43\*52)』, 『영차영차(1954, 한지에 수묵담채, 24\*33.5)』와 같이 사회비판적 리얼리즘 양식의 그림들이 『군상』에서 함께 춤을 춘다.<sup>7)</sup> 무엇보다 한국인의 살, 몸, 숨, 말을 가지고 세계와 어우러져 살아가야 하는 사태, 곧 사실이 추상화되어 그의 『군상』에 숨어 들어 갔다. 이런 맥락에서 나는 이응노의 『군상』을 리얼리즘 추상화로 분류할 수 있다고 생각한다.

리얼리즘 역사를 남한으로 제한하면 <현실동인(1969)>과 <현실과 발언(1979)>

6) 이쾌대는 『朝鮮服飾考(1947)』를 저술한 친형 이여성과 사상적으로 많은 것을 공유한 것으로 보인다. 이여성(1935).

7) 김학량 (2015), p. 43.

에서 가장 많은 작가가 나왔다. 이들을 중심으로 형성되어온 리얼리즘의 역사에 관심을 기울인 미술계의 최근 시도 중에서 네 차례 전시회가 주목할 만하다. 먼저 국립현대미술관이 일본에서 기획 전시한 <민중의 고통, 한국미술의 리얼리즘 1945~2005(2007~8)>는 한국의 리얼리즘 작품을 총괄하고 있다. 이 도록에서 “리얼리즘 미술이란 현실을 존중하고 객관적으로 묘사하려는 예술제작의 태도 또는 방법을 말하며 … 현실 그대로의 일상생활을 주제로 삼는 것을 뜻한다.”<sup>8)</sup>고 말하고 있다. 경남도립미술관이 2010년 1월 개최한 <현대미술로 해석된 리얼리즘>과 김해문화전당이 개최한 <한국현대미술의 흐름전 - 리얼리즘전(展)>, 그리고 2011년 인권재단 ‘사람’이 기획한 <21세기 한국 리얼리즘 특별전 - 대지의 꿈>에서도 리얼리즘은 유사하게 이해되고 있다.<sup>9)</sup> 여기서 한국회화에서 리얼리즘은 민중미술과 유사어를 넘어 동의어에 가까운 말처럼 취급된다.

공재 윤두서 이후로 한국회화의 리얼리즘을 가로지르는 가장 중대한 특징은 백성, 민중, 시민, 또는 거류민이 작품의 중심으로 등장한다는 것이다. 이 점에서 리얼리즘 회화가 민중미술과 동일시되는 것은 자연스럽다. 그런데 이들 작품들은 식민지와 분단, 그리고 전쟁과 극심한 사상 대결의 과정에서 정치에 압도된 경향이 강하다. 그 때문에 민중미술로 이해된 리얼리즘 작품에서 민중과 그들이 처한 현실이 주인이자 주제로 등장하지만, 이는 어디까지나 화가에 의해서 대상화된 주인이자, 기획된 주제인 경우가 많다. 민중미술에서 진정한 주체는 민중이 아니라 화가, 혹은 그의 관념이 그리는 역사적 주체인 것으로 보인다.<sup>10)</sup> 그만큼 민중이나 시민, 혹은 구체적 현실을 살아가는 사람들

8) 국립현대미술관 (2007).

9) 이들 전시 중에서 <한국현대미술의 흐름전 - 리얼리즘전(展)>에서 이응노의 작품이 전시된 것은 매우 흥미롭다.

10) 아도르노(Th. W. Adorno)에 따르면 예술은 자율적이면서 동시에 사회적이다. 따라서 이 양면성을 무시하고 한쪽으로 편향된 작품은 예술성이 크게 손상된다. “자율적인 형상물이면서 사회적 현상이라고 하는 예술 작품의 양면성으로 인해 작품의 기준이 진동하기 쉽다. … 반면에 사회적으로 일의적이고 논증적인 판단을

의 세계를 그들의 관점에서 구현한 리얼리즘 회화를 찾아보기 어렵다. 이런 관점에서 나는 작가의 동공에 비친 사실(寫實)이 아니라 거꾸로 작가를 포함해서 대부분이 사람들이 외면하는 사실(事實, Faktum), 혹은 사태(事態, Sache)를 드러내는 사실주의(事實主意) 리얼리즘 작가로 3인에 관심을 기울인다. 현대 한국회화 리얼리즘의 공장이라고 할 수 있는 <현실과 발언>의 중심에 있었던 강요배, <현실과 발언>에 참여했지만 줄 곳 주변부에 머물렀던 신경호, 그리고 <현실과 발언>의 외부자로서 황재형의 작품에 주목한다.

이들은 각기 다른 맥락에서 한국사의 어두운 그림자를 미메시스(Mimesis) 방식으로 경험하고 이를 작품으로 옮기고 있다. 강요배는 4·3제주에서, 신경호는 5·18광주에서 이름 없이 사라진 자들의 이름이 고자 했다면, 황재형은 산업화의 상징인 탄광의 막장에 몸을 던졌다. 제주도, 전라도, 강원도라는 주변부 현실에서 배제된 존재를 증언하고자 했던 세 작가는 단순히 재현과 묘사, 혹은 표현과 개념의 그물에 갇힌 리얼리즘을 지향하지 않았다. 그들의 작품에서 리얼하게 구성된 가상 세계는 주류 세계가 은폐, 감금, 배제한 사실(事實)의 세계다.

### Ⅲ. 강요배 : 자연과 역사의 날이미지

오늘 사실주의 작가들이 그려야 하는 사실의 세계는 공재가 그렸던 사실의 세계와는 다르다. 최첨단 현대예술은 기관 없는 신체, 신체 없는 기관의 놀이가 되었다. 기관 없는 신체, 신체 없는 기관처럼 예술은 이제 새로운 접속, 연결, 소통을 통해 하나로 모아질 수 없는 의미의 세계를 만들어 가고

---

행하는 작품들은 그로써 예술을 부정하며 그 결과 또한 자체를 부정하게 된다.”

Th. W. Adorno (1972), p. 368.

있다. 맥락이 탈취되고, 지평의 뒤틀리면서 의미는 항상 새롭게 만들어지고 사라진다. 모든 것이 예술이 되는 순간이다. 그만큼 예술은 이제 아무 것도 아닌 것이 되었다. 헤겔(G. W. F. Hegel)이 선언했던 예술이 종말이 그의 의도와는 무관하게 실현된 것이다.<sup>11)</sup>

단토(A. C. Danto)의 말처럼 이제 누구도 진정한 예술과 사이비 예술을 구별할 수 있는 하나의 단일한 기준을 주장할 수 없게 되었다. ‘예술의 종말 선언’은 모든 것이 예술이 될 수 있는 시대의 마지막 선언문이다. 이제 ‘A는 A이다’는 명제만이 아니라 ‘A는 B이다’는 명제도 차이의 이름으로 비판 받는다. 은유조차 동일성의 논리라는 비판이 설득력을 갖는다.

뱀딸기들이 닳치는 대로/나무와 그늘에 불을 붙인다는 표현에서 문제가 되는 것은 ‘불을 붙인다’는 비유입니다. 이 비유는 은유적 사고에 근거합니다. (……) 그러나 ‘뱀딸기들’이 ‘파란나무’와 ‘그늘’에 붉은 몸을 내려놓는다는 표현은 비유이긴 하나 우리들이 흔히 사용하는 일상적인 동사 비유(내려놓는다)이므로 현실적으로 비유라는 인식이 없이 수용하는 표현이기 때문에 그쪽을 선택한 것입니다.<sup>12)</sup>

은유적 사고에서 벗어나고자 했던 시인 오규원은 ‘풍경의 의식으로 가득 찬 풍경화, 정물의 의식으로 가득 찬 정물화, 초상의 의식으로 가득 찬 초상화’를 꿈꾼다. 주체가 구성한 풍경화가 아니라 풍경이 주체인 풍경화를 그리고 싶은 열망, 말 그대로 ‘날이미지’를 향한 그의 의지다. 오규원의 ‘날이미지’는 주체가 타자를 죽이는 은유적 사고에 반대한다. 그에 따르면 은유적 사고의 기본 틀은 A=B라는 주체의 동일성 원리다. 은유에 내장된 동일성 원리의 핵심은 A가 다른 B, 곧 C, D, E, F, G 등으로 끝없이 대체될 수 있다는 점이다.

오규원이 지향하는 ‘날이미지’는 강요배의 풍경에서 그 회화적 형식을

11) 박구용 (2006), p. 57 참조.

12) 오규원 (2005), p. 167.



찾는 것으로 보인다. 오규원의 ‘날이미지’처럼 강요배의 풍경도 주체 중심의 폭력적 힘의 논리에서 벗어나기 위해 중립지대에서 화해를 요청하지 않는다. 그의 자연 풍경 리얼리즘은 사물에 대한 인간의 잔인성을 고발하는 일종의 ‘날이미지’다. 그래서 그의 ‘날이미지’는 은유가 아닌 환유적 사고, 곧 ‘모든 존재를 살아 있는 것으로 받아들이고 그것들과 함께 살면서 그것들을 우리와 함께 풀어놓는 미메시스를 요구한다. 그의 풍경 속에서 등장하는 사물들이 개념화된 명사가 아니라 끝없이 생성하고 소통하는 동사의 형식을 취하는 까닭이다.

‘자연 - 리얼리즘’이라고 말할 수 있는 강요배의 풍경화는 주·객이 분리되지 않은 ‘날이미지’로 구성된다. 그의 ‘날이미지’는 시각적 사실의 객관적 재현을 통해 구성된 사실이 아니다. 오히려 그의 ‘날이미지’는 착시와 이상을 그대로 받아들이는 ‘환상적 사실’로 재구성된 것이다. 이는 현실을 부정하는 사실, 곧 진실의 세계이며, 지속적 시간 재배열 속에서 객체로 전락한 존재가 경험하고 살아가는 사실의 세계다. 강요배의 ‘날이미지’는 등기되지 않은 사실, 다시 말해 ‘우리 안의 바깥’에서 우리 안의 등기된 현실을 부수고 들어오는 가상 세계다. 그래선지 그의 그림 세계는 아름답지만 따뜻하지 않다. 새-판짜기를 꿈꾸는 그가 얼마나 주체에 의해 왜곡되지 않은 현실에 다가서기 위해 몸을 떨고 있는지 알 수 있다. 한마디로 그의 풍경화 속에서 등장하는 사물들의 ‘날이미지’는 살갑지 않다. 살 떨리는 ‘날이미지’가 비장하게 뒤엉켜 있다.

강요배의 ‘날이미지’ 회화에서 제주의 자연과 역사는 분리되지 않는다. 제주의 자연과 역사는 살기를 부르는 잔인성에 의해 파괴되었다. 강요배가 그린 제주 4·3의 『동백꽃지다(보리)』는 살이 떨리는 향수를 품고 있다. 그가 ‘날이미지’로 형상화한 자연과 역사는 단 하나의 사실에 대한 처절한 울부짖음이다. “사물에 대한 잔인성은 잠재적으로 인간에 대한 잔인성이다.”<sup>13)</sup> 강요배

13) Th. W. Adorno (1972), p. 345.

의 『수선-흙(캔버스 아크릴, 53\*41, 1994)』은 내일의 공포를 알리는 불안보다 더 처절하게 어제의 잔인성과 고통을 고발한다. 망각을 강요당한 세월만큼 잔인했던 제주의 역사를 잊을 수 없는 강요배의 수선회는 나르시스가 아니라 제주의 수선회이자 『들꽃(캔버스 유채, 53.3\*72.2, 1995)』이다.<sup>14)</sup>

살의를 부르는 제주 자연의 향기는 4:3이라는 역사적 사실에서 사라진 것이 아니다. 살인으로 태어난 권력은 자신의 몸에서 더러운 냄새를 제거한다. 냄새가 없는 괴물 그루누이처럼 4:3의 살인자들은 점점 더 큰 권력의 향기에 몰입한다. 그만큼 잔인하게 4:3은 잊혀 왔다. 4:3보다 4:3을 망각으로 몰아넣는 향기가 더 잔인하다. 이 망각의 향기 속에서 진·위, 선·악, 미·추의 경계는 사라진다. 이를 증명하듯 『동백꽃지다』에서 『이승과 저승 사이(캔버스 유채, 140\*227, 1991)』는 어떤 차이도 허용하지 않는다. 범죄인 초토화라는 살인자들의 작전은 모든 것을 파괴한다. 켜켜이 쌓인 죽음의 무덤에서 피어오르는 불길의 저편에서 돈과 힘의 위력에 현혹된 살인자들의 냉소가 보인다. 그들의 살의는 타인의 살과 몸을 잔인하게 파괴하는 데서 멈추지 않는다. 살의를 부르는 살의 향수와 함께 야만적 잔인성이 극단에 이른다.

난 시집 식구들과 피신 생활을 했는데, 매일이다시피 토벌대가 올라와 사람이 보이기만 하면 총을 쏘았습니다. 먼저 시어머니와 시아주머니가 총에 맞아 숨졌습니다. 한번은 토벌대가 점점 다가오는데 두 살 난 여 조카가 계속 울어 대는 게 아닙니까. 동서는 발각될까 봐 급히 딸의 입을 틀어막았지요. 그런데 토벌대가 지나간 뒤에 살펴보니 그만 조카가 질식해 죽어 버렸어요. 그즈음 한 초기밭(표고버섯 재배장)에서 숨어 지내던 사람들이 끌려와 죽었다는 소문이 들려 왔습니다. 난 친정식구가 끌려갈 때 주변에 숨었던 남동생 셋도 결국 죽었을 것이라는 생각이 그곳을 찾았습니다. 널찍한 곳에 3백여 명쯤이 숨져 있더군요. 한겨울이라 시신은 썩지 않았습니니다. 어린애들도 엄마한테 업힌 채로 혹은 안긴 채로 여럿 쓰러져 있었습니다. 애들을 하나하나 들춰 보았지만 동생들을 찾을 수 없었습니다.(정감산의 증언)<sup>15)</sup>

14) 이주헌 (1996), pp, 152~153 참조.

15) 강요배 (2008), p. 116.

리얼리즘은 사물과 사람, 자연과 역사의 잔인한 폭력, 살의를 부르는 폭력을 은폐하는 향수와 대결해야 한다. 그런데 살의를 부르는 향수의 주인은 바로 나와 너, 그리고 우리 모두의 삶에서 나온 것이다. 그러니 우리는 모두 제주의 자연과 역사, 사물과 사람에 대한 폭력의 가해자다. 바로 이 증언이 증언할 수 없는 것을 증언해야 하는 사실주의(事實主義) 리얼리즘의 과제다. 이런 과제를 수행하기 위해 ‘날이미지’로 형상화된 강요배의 작품에는 증오도 화해도 없다. 더구나 제주의 사물과 사람, 자연과 역사에 가해진 폭력은 사랑으로 극복될 증오가 아니다. 『광풍(狂風)(캔버스 유채, 145\*227, 1991)』을 피해 달아날 길은 보이지 않는다. 하지만 작가는 증언할 수 없는 『피살(종이·목탄, 56\*76, 1991)』과 『겁간(종이·목탄, 55.3\*76, 1991)』을 증언해야만 한다.

강요배의 그림에는 이념이 없다. 논리도 없다. 사랑도 없다. 제주의 사람과 사물에 가해진 잔인한 폭력과 증오는 극복되거나 화해될 수 없다. 강요배가 형상화한 ‘날이미지’ 속에는 “사랑에 의해서 완전히 극복된 증오는 사랑으로 바뀐다.”는 스피노자의 윤리적 명제조차 들어설 자리가 없다.<sup>16)</sup> 극단적인 분노인 증오 속에서 태어난 그르누이(J.-B. Grenouille)는 증오 속에서 살다가 결국 증오에 파묻혀 죽는다.<sup>17)</sup> 하지만 제주의 사물과 사람은 증오를 모른다. 오히려 제주의 사물과 사람을 먹어치운 자들이 증오의 노예들이다. 이들의 증오는 아무 것도 가리지 않고 무차별적으로 파괴하는 폭력이 된다. 하지만 증오를 사랑한 자들은 그르누이처럼 증오에 파묻혀 죽지 않고 아직도 유유자적하며 살아가고 있다. 이처럼 살아서 유유자적하는 잔인한 폭력의 가해자로 나와 우리를 신문하는 것이 강요배의 그림 세계다.

『기슴 속에 부는 바람』, 『돈, 정신, 미술품』에서 우리는 강요배의 마음 세계를 가늠할 수 있다. 그리고 『제주에서 만난 작가들』에선 그가 비가시적 질감의 깊이를 그리는 작가라는 생각에 다다를 수 있다.<sup>18)</sup>

16) 스피노자, 추영현 옮김 (2008), p. 44(149).

17) 쥐스킨트 (2009) 참조.

18) 강요배 (1994), p. 11; 강요배 (1985), p. 385; 이지영 (2014), p. 66 참조.

살아 있는 자연은 이렇게 싱싱한데, 사진으로 옮기면 확 재미가 떨어져 버려요. 그림이라고 하는 것은 몸과 함께 뭔가 살아나야 그런 게 그림인데, 너무 사진 비슷하게 그리다 보면 오히려 놓치는 게 더 많은 것 같아요. 자기도 모르게 그림 안에서 튀어나오는 게 있잖아요, 그런 것은 그림만이 가질 수 있는 것이지요.<sup>19)</sup>

강요배의 말에서 우리는 그가 추구하는 리얼리즘만이 아니라 한국회화가 지향해야 할 리얼리즘의 가닥을 잡을 수 있다. 무엇보다 그의 리얼리즘은 소재에 몰두하지 않는다. 다시 말해 물신주의와는 거리가 멀다고 말할 수 있다. 하지만 그에겐 다른 어떤 작가들보다도 소재와 주제의식이 분명하다. 이것은 대부분의 리얼리즘 화가가 직면한 하나의 커다란 역설이고 아이러니이자 아포리아다.

강요배의 작품에서 두 가지 소재가 명백하게 각인되어 있다. 하나가 제주의 자연이라면, 다른 하나는 4·3의 역사다. 그런데 강요배의 리얼리즘에선 자연 사실주의(寫實主義)와 역사 현실주의(現實主意)는 분리되어 나타나지 않는다. 『다랑쉬(캔버스에 아크릴릭, 72.7\*116.8, 1997)』에서 보듯 그는 자연을 사실적으로 묘사하지 않는다. 거꾸로 그의 삶이 자연에 유기체적으로 동화됨으로써 그려지는 그림이다. 그 때문에 그의 삶과 몸에 새겨진 제주의 역사가 그가 그린 자연 속에 숨어 있다. 거꾸로 4·3을 그린 작품 속에는 제주의 자연미가 비극을 사실적으로 드러낸다. 이는 깊은 질감으로 자연의 역사를 품어내는 그의 작품들에서 확인할 수 있다.

강요배의 ‘역사-사실주의’는 아포리아의 극단을 보여준다. 다시 말해 그의 ‘역사-사실주의’에서는 화해의 가능성을 보여주는 흔적이 없다. 그렇다고 그의 작품이 예술의 자율성을 구제하고 있는 것도 아니다. 4·3을 기록하면서도 4·3으로부터 그 어떤 명제도 직접적으로 도출할 수 없었기 때문이다. 그러니 그의 작품은 너무나 많은 것을 품은 역사적 저항이자 사건으로서 4·3과 같은 것이면서 다른 것이다.

---

19) 이지영 (2014), p. 69.

그에 말처럼 혹독한 바람은 수백 년을 두고 외세의 침탈로 몰아쳤다. 참으로 혹독한 바람은 그가 태어나기 4년 전 식민지 백성이 해방의 깃발을 휘날리던 날, 저 태평양을 건너와 이 작은 섬을 후려치고 삼키었으니 이 피의 바람이 바로 4·3이었다. 그리고 독한 바람에 맞서, 그것을 갈라 친 저항이 4·3이었다. 하지만 그런 4·3도 그의 작품 속에서 예술의 자율성을 침범하지 않는다. 그의 작품은 사회와 소통하지 않는다. 철저하게 고립된 채 『흙 노래』, 『살 노래』, 『뼈 노래』가 된다. 『동백꽃 지다』에서 그려진 사실은 역사에서 끌어낸 예술이 아니라 예술 속에서 재생되는 역사다.

#### IV. 신경호 : 비상사태를 증언하는 알레고리

『동백꽃지다』의 제주에서 이승과 저승의 경계가 무너지듯, 5·18 광주 의 녘과 얼은 있음과 없음의 저편으로 추방된다. 정신의 유·무조차 물을 수 없는 5·18 광주에서 이름을 빼앗긴 존재들이 광주정신을 만들어 간다. 5·18을 거치면서 서울정신, 부산정신, 대구정신과는 질적으로 다른 광주정신이 출현한다. 대도시 이름에 달라붙은 정신은 대부분 병든 상태다. 하지만 광주와 하나가 된 정신은 자유를 키우고 폭력을 줄이는 민주, 인권, 평화와 같은 고귀한 이념들의 집합 개념이다. 그렇다고 광주정신이 어떤 물질적 실체를 가지고 있는 것은 아니다.

광주정신은 5·18 사태(事態)에 대한 왜곡과 억압에 대한 저항의 과정에서 생명력을 확장시켜 왔다. 광주정신은 “부정적 현실을 지속적으로 부정하는 가운데 배제되고 소외된 낯선 이방인, 즉 ‘우리 안의 타자’의 목소리”다.<sup>20)</sup> 다시 말해 광주정신은 주체로서 인정받지 못하고 주변부로 밀려난 타자들이 만들어 온 역사이면서 동시에 그 역사를 왜곡하고 은폐하려는 체계에 대한

20) 박구용 (2007), p. 158.

저항의 과정이다. 이 맥락에서 신경호의 작품 『넋이라도 있고 없고 - 지평에서서V(아크릴릭·수묵, 139\*89, 1979)』는 광주정신을 품고 있는 대표적인 사실주의(事實主義) 리얼리즘 작품이다.

신경호의 작품은 대부분의 사람들에게 낯설고 기괴하게 다가온다. 혐오감을 내비치는 관람객도 적지 않다. 심지어 그를 온전하게 이해하려는 평론가도 없는 듯하다. 소재와 기법, 색채와 조형, 구성과 표현, 양식과 사조 등의 범주로 쉽게 붙잡을 수 없는 작품들이기 때문이다. 그의 작품에서 읽어낼 수 있는 정신, 이념, 가치는 물론이고 객관적 사건, 사태, 사실도 찾아내기 어렵다. 더구나 반구상이면서 동시에 반추상인 그의 작품을 리얼리즘의 지평으로 끌어들이는 해석은 찾아보기 어렵다. 엄밀하게 말해서 그의 작품에 대한 해석이 거의 없다.<sup>21)</sup>

신경호의 작품에서 리얼리즘의 증표를 찾기란 쉽지 않다. 일종의 암호문처럼 맥락이 탈취된 파편들이 어지럽게 뒤엉켜 있다. 사실주의(寫實主義)나 현실주의(現實主義) 양식으로 5·18을 증언할 수 없다고 생각했기 때문일 것이다. 그에게 5·18은 붓으로 옮긴다고 옮겨질 수 있는 사실(寫實)이 아닐 뿐만 아니라, 용인하고 체념하며 받아들여할 현실(現實)도 아니다. 더구나 우리에게 익숙한 정치적 이념으로 포장할 수 있는 사건도 아니다. 그러니 신경호는 <현실과 발언>을 함께 했던 동료들과 공유할 수 없는 감각적 경험에 시달렸다. 이 경험은 그를 <현실과 발언>의 주변부로 밀어냈다. <현실과 발언>의 친구들이 지향했던 리얼리즘으로는 5·18을 증언할 수 없었기 때문이다.

헤겔에 따르면 예술은 정신세계를 감각적으로 표현하는 것이다. 헤겔에 따르면 자유의 최대화를 지향하는 절대 정신을 탈감각적이다.<sup>22)</sup> 이처럼 탈감각적인 정신을 지각하는 것은 어렵다. 절대정신의 공유나 공감은 불가능에

21) 서경식 (2012), p. 285; 유준영(1992), p. 100 참조.

22) “자유는 정신이 갖는 최고의 규정이다.” G. W. F. Hegel (1970), p. 134.

가깝다. 예술가는 탈감각적인 정신을 감각적으로 표현함으로써 만인이 접속할 수 있게 한다.<sup>23)</sup> 이 맥락에서 전통적인 리얼리즘 회화는 정치적 이념과 그 이념을 드러내는 역사적 사건이나 사회적 현실을 작품에 옮기고자 한다. 흔히 참여예술, 민중미술이라고 불리는 현실주의(現實主義) 리얼리즘이 여기에 속한다.<sup>24)</sup>

신경호의 작품은 헤겔이 말한 ‘정신의 감각적 표현’을 ‘감각 경험의 정신적 표현’으로 뒤집고 있다. 그가 표현하려는, 혹은 증언하려는 감각 경험은 5·18 전·후에 증폭된 ‘비상사태(Ausnahmezustand)’를 온몸으로 살아온 경험이다. 비상사태는 일반적으로 예외적이고 일시적인 상황이나 사건을 가리킨다. 일반적으로 전제정치는 일상적인 상황에서조차 비상사태를 선포하고 이를 정상상태로 되돌리기 위해서 독재나 폭정이 정당하다고 말한다. 저들에게 비상사태는 “현존하는 모든 규범의 정지”<sup>25)</sup> 상황이다. 그리고 규범이 없는 상황을 규범이 작동하는 상황으로 바꾸는 것이 독재자의 책무가 된다. 정상상태와 비상사태를 필요에 따라 뒤집는 것이 독재다.

독재자들은 비상사태를 정치적으로 구성하고 조작한다. 경제공황과 전쟁의 기운조차 저들은 폭정을 위한 도구로 사용한다. 사람들은 공황과 전쟁 때문에 좌절하는 것 이상으로 그 상황을 증폭시키는 독재자들의 비상사태 선포 때문에 절망한다. 독재자들에게 정치적이고 경제적인 비상사태가 시민들에겐 총체적인 존재론적 비상사태로 확장되기 때문이다. 예외적인 상황에서 나타나던 공포와 불안이 어느 순간 삶을 총체적으로 뒤흔들기 시작한다. 어쩌면 5·18은 정치적으로 비상사태를 조작한 세력과 이 상황에서 존재론적

23) G. W. F. Hegel (1970), p. 57 이하 참조.

24) 헤겔 미학은 현대적 의미의 리얼리즘 회화와는 무관하다. 무엇보다 정신의 감각적 표현으로 예술을 규정함으로써 헤겔은 아름다운 예술만을 미학의 대상으로 삼았다. 예술에서 추의 등장과 그것의 가치를 가장 먼저 알아차린 것이 헤겔이지만 정작 그는 추한 작품을 자신의 미학 체계에서 추방한다. 이와 관련된 논의는 박구용 (2008), p. 334 이하 참조.

25) C. Schmitt (2015), p. 13.

비상사태를 감지한 시민들 사이의 전쟁이었다. 독재자는 과거의 규범과 질서로 복귀하라고 명령했다. 반면 시민과 시민군은 비상사태를 만들어낸 낡은 규범과 질서의 “식탁을 깨끗이 비우고” 내일의 새로운 규범을 만들고자 했다. 시민과 시민군에게 사실(事實)로서 5·18은 “처음부터 다시 시작하기, 새로운 것으로부터 시작하기, 작은 것에서 출발하기, 작은 것으로부터 구성하기, 그래서 오른 쪽도 왼쪽도 기웃거리지 않기”<sup>26)</sup>였던 것이다.

신경호의 『낮이라도 있고 없고 - 지평에 서서V』는 독재자들의 비상사태만이 아니라 그에 저항하는 시민군의 비상사태까지 예견하고 있다. 고인돌, 권총, 남근의 이미지가 중첩된 알 수 없는 형상은 국가 체계의 딜레마를 적시한다. 죽음을 관리함으로써 집단적 동일성을 강요하는 국가공동체가 위기에 직면해 있다. 한쪽 다리가 흔적도 없이 사라진 모습이다. 비상사태라는 공포물로도 이 위기를 극복할 수는 없다. 『낮이라도 있고 없고 - 지평에 서서V』는 흔적조차 찾을 수 없이 쓰러져간 존재들의 외침, 존재론적 비상사태 속에서 새로운 시작을 꿈꾸는 시민들의 외침, 억울한 죽음 때문에 구원을 해매는 시민군들의 무덤 위에서 올라오는 조릿대(산죽)만이 국가공동체의 정치적 비상사태에서 새로운 출발의 가능성을 알린다.

『낮이라도 있고 없고』 연작에서 신경호는 광주에서 강렬하게 충돌을 일으키는 비상사태의 감각적 경험을 표현한다. 감각적 경험은 어떤 매개도 없이 직접적으로 이루어지는, 그 때문에 어떤 의심도 허용하지 않는 확실한 1차적 경험이다. 하지만 헤겔이 『정신현상학』에서 밝히고 있는 것처럼 가장 직접적인 감각적 확실성조차도 매개된 것이다.<sup>27)</sup> 신경호의 감각 경험 역시 수많은 사람들과의 관계에 의해서 매개되고 중개된 것이다. 그 때문에 신경호는 비상사태를 하나의 독립된 객관적 시선으로 포착하고 이를 표현하려는 열망을 버린다. 반대로 그는 비상사태의 폐허에서조차 망각되고 있는 사물을

26) W. Benjamin (1977), p. 215.

27) G. W. F. Hegel (1986), p. 29 참조.



붙잡는다.

그의 감각 경험의 축수가 붙잡은 오브제는 사회적으로 규율되지 않은 형상이다. 해와 달, 무덤, 남근, 식칼, 개, 고인돌 등의 크기와 색, 그리고 형체는 사회적으로 규율된 감각 경험이 아니다. 신경호의 오브제는 전통적인 규범과 질서를 대변하는 상징이 아니다. 앞에서 언급했듯이 그는 옛 질서를 회복함으로써 비상사태에서 벗어나려는 작가가 아니다. 반대로 그는 사회적으로 규율되지 않은 방식으로 감각된 오브제를 통해 새로운 소통 가능성을 찾아 나선다.

이 맥락에서 볼 때 『넋이라도 있고 없고』 연작을 포함한 신경호의 거의 모든 작품에서 등장하는 오브제의 세계, 혹은 그가 감각 경험한 사물과 사태들의 세계는 존재론적 비상사태 속에서 펼쳐지는 알레고리적 유희의 광장이다. 그 때문에 벤야민(W. Benjamin)이 설명하고 있는 바로크 시인의 알레고리적 작업방식은 신경호가 한국회화에서 리얼리즘의 지평을 어떻게 확장하고 있는지를 보여준다.

잔해터미에 무너져 있는 것, 의미심장한 단편, 그 파편은 바로크적 창작의 가장 고귀한 재료이다. (……) 연금술사가 행했던 일과 유사한 것이 바로 바로크 작가들의 실험이다. 고대가 남긴 조각조각이 그들에게는 새로운 전체가 빚어져 나올, 아니 지어져 나올 요소들이다. 왜냐하면 이 새로운 것에 대한 완성된 비전은 폐허였기 때문이다. (……) 그 구조물은 그 고대의 요소들을 전체로 통합시키지 않은 채 파괴된 모습에서도 고대의 조화들보다 우월할 것이다.<sup>28)</sup>

신경호의 알레고리적 리얼리즘은 수많은 죽음 위에서 피어나는 꽃을 그린다. 무덤은 그의 가장 대표적인 알레고리다. 그의 무덤에는 푸른 잔디가 없다. 초록색, 황갈색, 하얀색, 파랑색, 노란색, 빨강색, 검정색, 적토색의 무덤 속에는 넋을 빼앗긴 자들의 넋이 기억을 잃은 우리를 신문한다(『넋이라도

28) W. Benjamin (1974), p. 354.

도 있고 없고-無等山圖], 아크릴릭·유채·먹, 261\*138, 1980). 하지만 그의 무덤은 여인의 젓가슴처럼 때려 눕혀진 자들에게 자유의 샘물이 된다(『넋이라도 있고 없고-新婚』, 유채, 40\*32, 1978). 노란 무덤은 한탄과 비탄에 얼룩진 달이 되어 배제되고 은폐된 진실을 비춘다(『招魂行』, 먹·색채·아크릴릭, 81\*81, 1976). 결국 비상사태에서 파편처럼 흩어진 사물과 사태는 죽음 위에서 피어나는 꽃으로 재생된다(『넋이라도 있고 없고-환생』, 아크릴릭·유채, 146\*113, 1976).

신경호의 작품은 어둡고 추하다. 그런데 밝고 아름다운 세계로 가는 길이나 문도 없다. 어둠이 사라지고 밝음이 찾아올 기미도 없다. 추한 것들이 아름다워질 가능성은 처음부터 차단된다. 그에게 추는 미의 종속 변수가 아니다. 그러니 추는 아름다움의 구성요소가 아닐 뿐만 아니라 극복되어야 할 계기도 아니다. 『넋이라도 있고 없고 - 죽음(아크릴릭, 134\*87, 1980)』, 『行方不明(아크릴릭, 134\*132, 1981)』, 『그대의 눈물 속에(유채·아크릴릭·콘테, 220\*138, 1981)』에서 더럽고, 잔인하며, 일그러진 것들이 드러내는 추함은 신경호의 알레고리적 리얼리즘이 증언하려는 사실, 사태다. 이처럼 알레고리적 리얼리즘에서 새로운 희망은 예견될 뿐 예시되지 않는다.

## V. 황재형: 미·추의 저편에서 밀려 나오는 사실의 증언

강요배, 특히 신경호의 작품을 리얼리즘의 지평으로 끌어들이는 것에 이의를 제기할 비평가는 많다. 반면 지난 30년 동안 리얼리즘 공장이었다고 할 수 있는 <현실과 발언>의 외부자였던 황재형의 작품은 아무런 의의 없이 리얼리즘, 혹은 극사실주의로 평가된다. 그의 작품을 극사실주의로 분류하는 사람들은 은연중에 사실주의(寫實主義) 리얼리즘 작가로 황재형을 규율하려 든다. 미술계의 이런 분위기와 거리를 두면서 나는 그의 작품을 사실주의(寫實主義)가 아닌 사실주의(事實主義) 리얼리즘으로 읽고자 한다. 이를 위해 나는

이미 황재형의 작품세계를 예술공간의 미메시스적 재구성이라는 프레임으로 해석했다.<sup>29)</sup>

이 과정에서 나는 황재형의 작품이 품고 있는 세계를 그 자신의 주관적 경험으로 환원되지 않는 공간, 작가가 음악적으로 사태에 동화되는 과정, 곧 미메시스를 통해 재구성한 공간 세계로 해석했다. 황재형은 피폐해져가는 태백 탄광촌의 사람, 사물, 사태를 그의 눈에 비치는 모습 그대로 묘사하고 있지 않다. 그의 작품 세계를 구성하는 사람, 사물, 사태는 현실을 인식할 감각기관을 망가진 도시인들에게 잊힌 사람, 버려진 사물, 감춰진 사태다. 여기서 무엇보다 주의할 것은 황재형의 작품에서 태백의 사람, 사물, 사태는 잊혀지고, 버려지고, 감춰진 모든 존재를 응축하고 있다는 사실(事實)이다. 이와 같은 해석의 연장선에서 나는 그의 대표작 <아버지의 자리(캔버스에 유채, 227\*162, 2013)>에 들어서고자 한다.

<아버지의 자리> 앞에 다가간다. 그림 속 아버지의 얼굴을 보는 순간, 그와 눈빛이 마주치는 순간 모든 잡념이 사라진다. 몸과 마음이 활동을 멈춘다. 마치 모든 존재의 시간이 멈춘 것 같은 시간이 흐른다. <아버지의 자리> 앞에 서본 사람들은 대부분 강렬한 전율을 체험한다. <아버지의 자리>는 압도적인 느낌으로 관람자의 몸은 휘감는다. 어찌면 벗어날 수 없을 것 같은 상황이 지속된다. 되돌아갈 길도 보이지 않는다. 몸은 축수처럼 예민하게 반응하지만 스스로 그 반응을 의식하기 어렵다. <아버지의 자리>에는 누구도 머무를 자리가 없다. 관람객의 자리만이 아니라 작가가 차지하고 있는 자리도 없다. 작품 속의 아버지와 관람객, 그리고 작가 사이의 거리가 일시에 사라지지 때문이다. 이런 방식으로 <아버지의 자리>를 경험한 사람들은 해석과 비판의 난관에 빠져든다. 해석과 비판의 경계에서 작품의 수수께끼를 풀어가는 에세이를 써갈 수밖에 없는 까닭이다.<sup>30)</sup>

29) 박구용 (2017), p. 105 참조.

30) “수수께끼를 푼다는 것은 수수께끼가 해결될 수 없다는 근거를 제시하는 것을 의미한다.” Th. W. Adorno (1972), p. 185.

어떤 자라나는 작품을 불타오르는 장작더미로 본다면 그 앞에 주해자는 화학자처럼 서 있고, 비평가는 연금술사처럼 서 있다. 주해자에게는 나무와 재만이 분석의 대상들을 이룬다면, 비평가에게는 타오르는 불꽃 자체만이 수수께끼를 간직하고 있다. 이처럼 비평가는 작품의 진리는 묻는데, 이 진리의 살아 있는 불꽃은 존재했던 것의 무거운 장작더미와 체험된 것의 가벼운 재위에서 계속 타오르고 있는 것이다.<sup>31)</sup>

바로(R. Varo)와 키퍼(A. Kiefer)를 매료시킨 연금술(alchemy)은 검은 흙(kimia)에서 길어낸 이집트의 기술(alkimia)로 정신과 물질, 영혼과 육체, 신과 인간, 하늘과 땅이 만나서 서로를 비추다 어울리고 포개지며 새로운 세계를 만드는 것이다. 그러니 비평가는 연금술사처럼 진리를 향한 열망으로 작품 속에 뛰어들어야 한다.<sup>32)</sup> 하지만 비평과 비판이 세상을 등지는 것이 아니라면 육중한 무게로 버티고 있는 사물, 사태, 사건과 대면해야 한다. 작품은 사물, 사태, 사건을 그린 가상이지만 동시에 자체가 사물, 사태, 사건이기 때문이다. 비판은 해석을 관통하는 길을 찾아야 한다.

벤야민에 따르면 “비판은 예술작품의 진리내용을 추구하고, 해석은 작품의 사실내용은 추구한다.”<sup>33)</sup> 해석을 배제한 비판은 작품에서 흔적조차 찾을 수 없는 텅 빈 관념만을 찾아낼 것이다. 반면 비판 없는 해석은 작품에 숨겨진 사실의 무게에 값을 매기는 것에서 멈출 수밖에 없다. 작품은 해설가와 비평가가 구미에 맞게 나누어 가질 수 있도록 사실과 진리를 품고 있다. 그런데 작품의 역사가 짧을수록 사실과 진리가 견고하게 붙어 있다 보니 해설가는 사실과 진리를 뒤섞어 재 맘대로 요리를 하는 경우가 허다하다. 비평가는

31) W. Benjamin (1974), p. 126.

32) ‘연금술사’ 은유를 비평을 넘어 창작으로 확장하려면 유념해야 할 것이 있다. 연금술사처럼 창작을 특정 오브제나 재료를 가지고 특허품을 만들어내는 상품생산 과정과 동일시해서는 안 된다.

33) W. Benjamin (1974), p. 125.

아에 찾아볼 수조차 없다. 어쩌면 비평가는 작품의 역사가 깊어지면서 사실과 진리가 서로 벌어질 때 진리만을 걷어 올리려고 기다리고 있는지 모른다. 아마도 그 때가 오면 해설가들은 비평가 앞에서 무릎을 꿇게 될 수도 있다. 하지만 이런 방식으로 가치가 입증된 작품의 불후성에 기생하는 비평가는 사실 속에 침전해 있는 작품의 진리가 아니라 세상 속에 떠도는 관념의 장사치일 뿐이다.

예술비판은 작품이 사회적 노동의 산물이라는 가정에서 출발한다. 예술작품은 창작자의 것이거나 그에게 돈을 지불하고 산 사람의 것이 아니다. 그들에게 허가된 소유권은 사물이지만 정신이 아니다. 사물로서의 작품을 소유한 사람이 반드시 정신으로서의 작품까지 소유하는 것은 아니다. 실제로 작품의 교환가치에 매혹된 실소유자가 작품의 정신을 안다는 것은 재벌총수가 명예를 안다는 것만큼 우스꽝스런 이야기다. 그러니 예술작품을 진정으로 소유하려는 사람은 사물 속에 감금된 작품의 정신과 만나야 한다. 그 과정이 예술비판이다.

<아버지의 자리>에 들어 있는 정신의 힘과 뜻은 동일성의 폭압 아래서 발사된 총탄의 연기도 아니지만 차이의 향연 속에서 피어오르는 불꽃도 아니다. 동일성의 폭압과 차이의 향연은 관계에 무관심하다는 측면에서 다르지 않다. 이런 방식으로 배제되고 은폐된 비동일자의 고통은 사실과 사태로서 경험되지 않는다. <아버지의 자리>는 고통에 대한 방어를 방어한다. 일반적으로 화가들은 고통을 회피하거나 직접적으로 표현하려고 든다. 회피하는 방법만큼 명시적 표현 방법도 수만 가지다. 고통의 회피는 고통을 은폐하거나 무시하는 방법이 활용되기도 하지만 느끼지 못하게 하는 방법도 있다. 반면 고통의 표현은 고통을 가능한 그대로 드러내는 방법이 있는가하면 줄이거나 키우는 방법도 있다. 방어는 회피와 표현 사이에 있다. 방어는 표현함으로써 피하는 방법이다. 방어의 대표적인 방법이 농담(Witz)이다. 프로이트(S. Freud)에 따르면 농담에는 쾌락을 방해할 가능성이 있는 요소를 제거할 임무가 있다.<sup>34)</sup> 이 임무를 수행하지 못하는 농담은 조롱이 된다. 고통스런 사실을

잘못 비튼 작품들이 빠지기 쉬운 계곡이다. 그 때문에 <아버지의 자리>는 고통을 회피하거나 피하지 않을 뿐만 아니라 방어하려고 시도하지도 않는다. 오히려 고통 속에 쾌락, 쾌락 속의 고통을 응시하며 고통과 쾌락의 이분법을 넘어서는다. 아버지는 주체의 시선으로 재단된 고통이나 쾌락이 아니라 고통과 쾌락이 한 몸으로 뒤엉켜 무게를 갖는 삶의 깊이를 증언한다.

이 증언대 앞에서 작품에 맞선다는 것은 쉽지 않다. 맞선다는 뜻은 작품을 대상으로 간주하고 분석한다는 뜻이다. 대상과 맞서 독립적으로 서있는 사람은 자립(Selbststand)했다고 말한다. ‘홀로서기’를 의미하는 ‘자립’이 가능한 존재를 가리켜 철학은 ‘주체’라고 부른다. 그리고 주체가 자기 앞에 맞세운 존재를 가리켜 ‘대상(Gegenstand)’이라고 한다. 그런데 이런 방식으로 자립적인 사람은 자기가 만든 규율과 규범으로 작품의 구성요소를 자의적으로 구성하고 해체한다. 만약 감상자가 홀로서기의 힘으로 만든 규범을 가지고 작품을 맞세운다면 작품은 대상으로 전락하게 되고, 그런 방식으로 쪼개지고 갈라진 채로 분석되고 해석된다. 하지만 감상자가 자기 자신을 작품에 대해서 세운다면, 다시 말해 작품이 아니라 감상자가 대상이 된다면 분석은 불가능해진다. 어떤 선택이든 딜레마에 빠져든다. 그런데 내가 대상이 될 것인가, 아니면 작품을 대상화 할 것인가의 선택은 대부분 관람객이 아니라 작품이 결정한다. 많은 세계를 품고 있는 작품, 그래서 위대한 작품은 감상자와 비평가에게 말을 건넨다. 그 말에 응답하는 감상자와 비평가는 그 순간 작품의 대상이 되어 맞세워진다. 하지만 어설픈 작품은 감상자와 비평가를 호명할 힘이 없다. 물론 어느 작품이나 나름의 세계가 있으니 누군가는 작품의 부름에 응답할 것이다. 어쨌거나 작품의 세계가 깊고 넓을수록 응답하는 삶이 많아질 것이다. <아버지의 자리>를 만나는 수많은 사람들이 아버지에게 호출된 느낌을 갖는 이유다.

<아버지의 자리> 앞에 선 사람은 시간과 공간을 잃기 쉽다. 자리가 무엇인

34) 프로이트에 따르면 희극, 농담, 유머는 고통으로 인해 상실한 쾌감을 회복하기 위한 방법이다. S. 프로이트, 임인주 역 (2003), p. 153 참조.

가? 자리는 깔고 앉는 자리일 수도 있고, 장소를 가리킬 수도 있다. 아도르노의 말로 하면 우리는 수수께끼 풀어야 하는 장소에 있다.<sup>35)</sup> 수수께끼를 풀 수 있는 방법은 무엇인가? 심미적 경험은 예술작품 자체의 내재적 과정을 따라가며 예술작품을 살아 있는 존재로 경험하는 것, 더 정확히 말해서 예술작품의 개별 계기들이 맺는 관계, 그리고 그 개별 계기들과 전체의 관계를 주밀하게 서술함으로써 예술작품에 내재된 역동성을 파악하는 것을 의미한다.<sup>36)</sup> “감상자가 자신을 망각하고 작품 속에서 소멸하는 순간 혹은 충격의 순간”<sup>37)</sup>에 작품이 열린다. 현실적인 너무나 현실적이지만 동시에 완전히 은폐된 사실과 대면하는 순간이다.

이 순간 <아버지의 자리> 앞에 세워진 우리는 아버지가 감내해온 고통에 우리 자신이 관여되어 있다는 망각된 사실을 재인식한다. 이 준엄한 사실이 대상으로 전란한 우리의 몸을 침범해 들어온다. 담장 너머에 있었던 모순이 담장을 부수고 다가서는 현실, 그곳에 있지 않았다는 안도의 한숨으로도, 그곳에 가지 않겠다는 단단한 각오로는 이겨낼 수 없는 아버지의 눈빛(정신)이 우리를 신문한다. 빛과 어둠의 이분법으로 사태를 조작하며 제 길을 갈 수 없도록 우리를 종용하는 얼굴, 응답을 요구하는 굳게 다문 입술의 호명, 갖가지 은유의 세계로 피신할 수 없도록 우리의 몸을 가두는 콧구멍, 어떤 불안도 허가하지 않는 수염을 난도질한 상처자국, 심리주의나 심미주의로 달아나려는 우리의 계산을 뒤흔드는 가지런한 머리카락이 자신을 고집하는 우리의 독단적 주체성을 해체시킨다.

<아버지의 자리>에서 아름다움을 말하는 사람은 없다. 추다하고 말하는 사람도 없다. 미추의 변증법도 들어설 자리가 없다. 그런데 사람들은 <아버지의 자리> 앞에서 불편함을 토로한다. 계속 보고 있기가 힘들다고 호소한다. 헤겔의 말처럼 일반적으로 작품의 구성이나 내용이 익숙하면 아름답고 낯설

35) Th. W. Adorno (1972), p. 182 참조.

36) Th. W. Adorno (1972), p. 262 참조.

37) Th. W. Adorno (1972), p. 363 참조.

면 추하게 다가온다. 그런데 <아버지의 자리>는 익숙하면서 낯설다.<sup>38)</sup> 익숙함과 낯설음이 와해된 것이 아니라 화해된 것처럼 보인다. 헤겔의 말처럼 경험의 빈도가 높아지면 익숙하고 그만큼 자연스럽다. 이는 우리가 알고 있는 대상의 속성과 형태가 일치했을 때 더욱 강화된다.<sup>39)</sup> <아버지의 자리>는 분명 익숙하고, 법칙적일 뿐만 아니라 우리의 삶에 부합한다. 그러나 아름답지 않다. 그런데 거꾸로 <아버지의 자리>는 어딘가 낯설며, 혼합된 감정을 야기한다. 그러나 추하지 않다. 그렇다고 추함이 아름다움으로 지양(Aufhebung)되었다고 볼 근거도 없다. 미·추의 변증법과 무관한 것이다. 오히려 <아버지의 자리>는 미·추의 저편에 있다.

<아버지의 자리>가 미·추의 이분법만이 아니라 변증법과 거리가 먼 것은 그것이 관람자의 심미적 판단이 끼어들 수 없을 만큼 견고한 사실(事實)로 짜여 있기 때문이다. 그렇다면 왜 사실(事實)이 익숙하면서 낯설 수 있는가에 대한 의문이 생긴다. 해답은 비교적 단순하다. <아버지의 자리>가 품고 있는 사실은 표면적으로는 익숙하고 심지어 친숙하지만 동시에 배제되고 망각된 어떤 것이다. <아버지의 자리>에서 작가 황재형은 일상 속에서 쉽게 발견할 수 있지만 거꾸로 쉽게 외면하는 사실을 우리가 직시하도록 강제한다. 이는 어디까지나 <아버지의 자리>가 진리의 잠재력을 가진 사실을 증언하기 때문에 가능하다.<sup>40)</sup>

<아버지의 자리>에서 아버지의 얼굴은 우리에게 비대칭적 윤리를 요구한다. 탈관습적 세계를 살아가는 사람들에게 윤리는 절차로 형식화되고 대칭적 규범으로 규격화되었다. 도덕은 주고받을 수 있는 대칭적 관계의 상호적 계약으로 축소된다. 이런 방식으로 윤리는 때로 반-윤리를 정당화한다. 아버지

38) G. W. F. Hegel (2003), p. 50.

39) G. W. F. Hegel (2003), p. 53 참조.

40) 하버마스(J. Habermas)에 따르면 예술작품의 심미적 타당성은 그것이 삶의 경험 속에서만 방출될 수 있는 진리의 잠재력을 가지고 있다고 말한다. 이에 관해서는 J. Habermas (1985), p. 203 참조.



의 얼굴은 대칭적인 형식적 윤리의 한계에서 윤리의 반윤리를 탄핵한다. 이 맥락에서 수많은 얼굴들이 예술의 이름으로 호명되었다. 불멸의 예술이 된 얼굴들은 모나리자처럼 교양 있는 유럽인들의 절제된 아름다움의 이상이거나 렘브란트의 얼굴처럼 스스로를 들여다볼 수 없는 개인의 표현 불가능한 곤궁의 현실이거나, 고희의 얼굴처럼 생사의 경계를 넘나든다. 황재형이 그린 아버지의 얼굴은 쓰러진 자들, 때려 눕혀진 자들이 되찾는 자유의 성육신이다.

<아버지의 자리>에서 주체는 없다. 아버지는 주체가 아니다. 주체가 되지 못한 자들의 대리인이다. 그렇게 <아버지의 자리>는 누가 이 땅의 진정한 주인이어야 하는지를 말한다. 이는 매우 모순적이어서 마치 『피에타』에서처럼 양가적 감정의 공존 양식을 띤다. 『피에타』에서 예수는 자신을 부정하고 바깥으로 나와서 다시 자신으로 돌아가야 하는 운명을 가지고 있다. 하나로 있으면서 여럿으로 있는 이 정신을 바라보는 마리아의 눈은 비극적인 만큼 아름답다.<sup>41)</sup> 그런데 <아버지의 자리>에서 양가적 감정은 자기부정과 자기공정의 변증법을 통과하지만 그 속에서 해소되지는 않는다. <피에타>에서 양가적 감정으로 표현된 정신은 작품 속에서 완성되지만, <아버지의 자리>에서 정신은 작품의 바깥으로 나온다. 그러니 <아버지의 자리>에서 거짓 화해는 들어설 자리가 없다. 화해의 가능성은 작품의 안이 아니라 바깥에 있다. 그런데 독단적 주체로 남고자 하는 사람들은 <아버지의 자리>를 매개로 어떤 화해도 할 수 없다. 이들은 <아버지의 자리>에서 일그러진 초상에 대한 연민이나 무시, 혹은 터무니없는 삶의 무게 따위를 운운하며 고통과 아픔 속에서도 삶을 긍정하고 현실을 있는 그대로 받아들이는 일상의 미학으로 피신할 준비에 바쁠 뿐이다.

41) G. W. F. Hegel (2003), p. 173 참조.

## VI. 조작과 은폐에 대한 저항으로서 리얼리즘

현재성을 갖는 사실주의(事實主義) 리얼리즘은 다원주의(pluralism)를 사실(fact)로 받아들여야 한다. 현대사회에서 누구도 부정할 수 없는 것은 ‘하나의 객관적 사실은 없다’는 사실뿐이다. 그러니 하나의 진리, 하나의 이념, 하나의 가치, 하나의 양식을 지향하는 리얼리즘은 현대성(modernity)과 양립할 수 없다.<sup>42)</sup> 작가들마다 증언하고자하는 사실이 다 다르다. 그러니 다원주의 시대의 리얼리즘 작가는 소통 가능성에 몰입해야 한다. “다원주의는 의사소통의 필요성을 요구하지만 의사소통의 가능성을 보장하지는 않기 때문이다.”<sup>43)</sup> 이 맥락에서 나는 ‘소통할 수 없는 것을 소통하려는 작품’을 다원주의 사회의 가장 사실적인 리얼리즘 작품으로 간주한다.<sup>44)</sup>

나는 배제와 감금의 굴레에 갇힌 사실, 따라서 명시적 언어로 의사소통할 수 없는 것을 소통하려는 회화작품들을 리얼리즘의 프레임으로 살펴보았다. 이는 주관주의적·형식미학적 비평과는 거리가 멀다. 프로이트(S. Freud)의 심리주의와 칸트(I. Kant)의 심미주의를 기반으로 작가의 주관적 세계에서 작품의 가치를 측량하는 작가론으로는 사실주의(事實主義) 리얼리즘의 지평에 이를 수 없다.<sup>45)</sup> 사실주의(事實主義) 미학은 작가가 작품을 통해 자의적으로, 혹은 무의식적으로 노출시킨 사실을 찾아내는 작업에 몰두하지 않는다. 이 맥락에서 내가 지향하는 리얼리즘 미학은 작가의 무의식이 과도하게 표현된 작품만이 아니라 작가의 정치적 의지가 직접적으로 노출된 작품과

42) 하나의 과학, 하나의 도덕을 향한 이론가들의 논변에 대해서는 A. Gehlen (1969), p. 38 참조.

43) 박구용 (2003), p. 76, p. 223.

44) 박구용 (2003), p. 88, p. 123 이하 참조.

45) 아도르노에 따르면 주관주의적 형식미학자들은 “예술 작품을 감상하는 자 혹은 그것을 만들어낸 자와의 관계 속에서만 예술의 문제를 다룬다.” Th. W. Adorno (1972), p. 247 참조.

거리를 둔다.

사실주의(事實主義) 리얼리즘의 지평에서 작품 해석은 맥락을 초월할 수 없다. 맥락을 제거한 해석은 작품의 재료, 소재, 기법, 양식, 혹은 몇 가지 특이성을 근거로 소화되지 않은 이론들, 예를 들어 신조형주의, 추상표현주의, 극사실주의와 같은 이름표를 붙이곤 한다. 리얼리즘 작품은 이런 탈맥락적 해석으로 소통될 수 없다. 리얼리즘 작품이 품고 있는 텍스트로서의 사실은 수많은 사람과 사물이 함께(con) 만들어낸 텍스트(text)인 콘텍스트(context)이기 때문이다. 사실주의(事實主義) 작품에서 텍스트는 콘텍스트와 분리될 수 없다. 이를 고려할 때 한국 현대회화에서 리얼리즘의 의미지평을 재구성하려면 무엇보다 지역과 지역의 역사를 고려해야만 한다. 내가 배제되고 은폐된 지역의 역사를 회화적으로 증언하고 있는 강요배, 신경호, 황재형의 작품에 관심을 기울인 이유다.

황재형, 강요배, 신경호의 작품에서 구현된 사실주의(事實主義) 리얼리즘은 삶(사회)과 예술의 만남과 소통을 부정하는 탐미주의 예술도 아니지만 양자를 동일시하는 사회주의 리얼리즘 계열의 현실주의(現實主義)도 아니다. 그들은 또한 ‘사유 없는 사실’에 얽매인 사실주의(寫實主義)만이 아니라 ‘개념 없는 직관’에 빠진 표현주의로 경도되지도 않는다. 엄밀하게 말해서 저들의 작품을 특수한 이론이나 이념으로 규정하는 것은 무리다. 아직 작품론을 구성할 만큼 충분한 작품 해석과 담론이 구성되지도 않았다. 따라서 자의적 선별이라는 비판을 감수하면서 세 작가의 작품에서 받은 심미적 충격과 전율을 가능한 사실적으로 공유하기 위하여 잠정적으로 리얼리즘이라는 프레임에 의존한 것이다.

<질 흙과 널 땅(가나아트센터, 2007.12.4.~2008.1.6.)>에서 처음 만난 황재형의 작품에서 언어만이 아니라 자리조차 빼앗긴 사람들이 부르는 소리, 돌아설 시간조차 사라져버린 시간, 무게를 상실한 삶의 무게, 사소한 것으로 윤패된 것의 아름다움, 응답을 요구하는 이름 없는 존재들의 호명 앞에서 모든 의식과 개념이 흔들리는 충격과 전율을 경험했다. 말할 수 없는 것을

말하고, 소통할 수 없는 것의 소통을 요구하는 작품 속으로 밀려들어가는 충격의 순간에 관찰자의 자이는 주체의 해체를 요구하는 타자의 얼굴과 풍경에 다시 한 번 전율한다. 심미적 충격과 전율 속에서 주체가 객체에 유기체적으로 반응한 것이었다. 나는 강요배의 <동백꽃 지다>와 신경호의 <넋이라도 있고 없고>에서 유사한 심미적 경험을 했다.

갈등을 즐기는 것은 병이다. 화해를 기피하면 탈이 난다. 갈등을 줄이고 화해를 키우는 것은 모든 생명체의 생존 전략이자 권력을 향한 의지의 표현이다. 그래서 화해가 예정된 갈등만이 정당성을 갖는다. 화해될 수 없는 갈등은 은폐하고 감금한다. 예나 지금이나 리얼리즘 예술은 이런 조작과 은폐에 대한 저항이다. 예술조차 내적으로 식민화시키고 있는 사회적 질서 체계에서 빠져나올 수 있는 출구는 보이지 않는다. 보이지 않는 것이 아니라 없는지도 모른다. 이처럼 절박한 상황에서 예술 작품이 구축할 수 있는 사실이란 어쩌면 화해되지 않은 긴장 그 자체일지도 모른다. 강요배, 신경호, 황재형의 작품은 주변부로 밀려나 은폐된 자연과 역사, 그리고 노동의 고통을 이 긴장 위에도 그리고 있다.

## 참고문헌

- 강요배 (1985), 「돈, 정신, 미술품」, 『실천문학』 6: 385-389.
- \_\_\_\_\_ (1994), 「가슴 속에 부는 바람」, 『월간 샘터』 25(11): 11-14.
- \_\_\_\_\_ (2008), 『동백꽃 지다』, 서울: 보리.
- 김재원 (2011), 「'리얼리즘' 미술」, 『한국근현대미술사학』 22: 71-89.
- 김정락 (2008), 「깊은 산, 낮은 사람들 : 황재형의 회화에 대하여」, 『창작과비평』 36(1): 418-427.
- 김정현·안규철·윤범모·임옥상 (2012), 『현실과 발언 30년』, 서울: 현실문화연구.
- 김종길 (2013), 『포스트 민중미술 샤먼/리얼리즘』, 서울: 삶창.
- 박구용 (2003a), 「다원주의와 담론윤리학」, 『철학』 76: 209-231.
- \_\_\_\_\_ (2003b), 「예술의 자율성과 소통 가능성」, 『철학연구』 88: 123-148.
- \_\_\_\_\_ (2006), 「예술의 종말과 자율성」, 『사회와 철학』 12: 57-98.
- \_\_\_\_\_ (2007), 「문화, 인권 그리고 광주정신」, 『민주주의와 인권』 7(1): 147-175.
- \_\_\_\_\_ (2008), 「헤겔의 미학의 체계와 현재성」, 『민주주의와 인권』 8(2): 309-338.
- \_\_\_\_\_ (2017), 「예술 공간의 미메시스적 재구성」, 『철학연구』 116: 105-128.
- 서경식 (2012), 「빨간 치마 : 궁지 높은 '촌놈' 화가 신경호」, 『황해문화』 76: 285-328.
- 신경호 (1992), 「넋이라도 있고 없고」, 『명림미술』 97: 100-105.
- 오규원 (2005), 『날이미지와 시』, 서울: 문학과지성사.
- 유준영 (1992), 「넋이라도 있고 없고 - 신경호의 작품세계」, 『미술세계』 97: 100-105.
- 윤범모 (2008), 「이래대의 경우 혹은 민족의식과 진보적 리얼리즘」, 『미술사학』 22: 327-354.
- 이여성, 「예술가에게 보내는 말씀」, 『신동아』, 1935년 9월.
- 이주현 (1996), 「강요배의 나르시시즘」, 『월간말』 115: 152-153.
- 이지영 (2014), 「제주에서 만난 작가들, 강요배 편」, 『미술세계』 353: 66-83.
- 임철규 (1980), 「우리 시대의 리얼리즘」, 『창작과비평』 15(2): 17-33.
- 황재형 (2010), 「절 흙과 널 땅」, 『민족미학』 9: 326-329.

스피노자, 추영현 역 (2008), 『에티카』, 서울: 동서문화사.

퀴스킨트, 강명순 역 (2009), 『향수, 어느 살인자의 이야기』, 서울: 열린책들.

프로이트, 임인주 역 (2003), 『농담과 무의식의 관계』, 서울: 열린책들.

발터 벤야민, 최성만 역 (2012), 『괴테의 친화력』, 서울: 길.

국립현대미술관 (2007), 『민중의 고통, 한국미술의 리얼리즘 1945~2005』.

Adorno, Th. W. (1972), *Ästhetische Theorie*, Ffm: Suhrkamp.

Becker, S. (2003), *Bürgerlicher Realismus*, Tübingen: A. Franke.

Benjamin, W. (1974), *Gesammelte Schriften* Bd. I, R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser (Hg.), Ffm: Suhrkamp.

\_\_\_\_\_ (1977), *Gesammelte Schriften* Bd. II, R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser (Hg.), Ffm: Suhrkamp.

Chu, P. t.-D. (1996), *Correspondance de Courbet*, Paris: Flammarion.

Gehlen, A. (1969), *Moral und Hypermoral: Eine pluralistische Ethik*, Ffm/Bonn: Athenäum.

Habermas, J. (1985), "Questions and Counterquestionss", in R. J. Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity*, MIT: Polity Press.

Hegel, G. W. F. (1970), *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bänden 13, Ffm: Suhrkamp.

\_\_\_\_\_ (1986), *Phänomenologie des Geistes*, Ffm: Suhrkamp.

\_\_\_\_\_ (2003), *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg: Felix Meiner.

Hemmings, F. W. J. (1974), *The Age of Realism*, London: Penguin.

Schmitt, C. (2015), *Die politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin: Duncker & Humblot.

## Abstract

This is a preliminary study to reconstruct the meaning of realism in Korean contemporary paintings. Realism in the concept of art history and style is very incomplete. This is because it is defined differently not only by the times and places, but also by the artistic domain. For example, realism in 19th century French painting and realism in 20th century American literature are different concepts. In addition, there is little research into the significance of realism in Korean contemporary paintings. There are many works and authors called realism, but no academic discourse on what realism means in painting. In this situation, I would like to reinterpret the works of three artists (Kang-Yobae, Sin-Gyeongho, Hwang-Jaehyong), who are active in the building of different work world, in the sense horizon of realism. In this process I would like to show the topicality and extensibility of realism in Korean contemporary paintings. The realism I'm talking about here is not reduced to painting style or art form. In this article, realism is a painterly discourse, so to express and communicate distorted and hidden things, people and affairs as they are.

**【Keywords】** Realism, Theory of The Work, Kang-Yobae, Sin-Gyeongho, Hwang-Jaehyong

논문 투고일: 2018. 3. 20

심사 완료일: 2018. 4. 5

게재 확정일: 2018. 4. 5

