creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

미술학 석사 학위논문

미국 포토리얼리즘 회화의 미술사적 의미 연구

2022년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영

김 나 영

미국 포토리얼리즘 회화의 미술사적 의미 연구

지도교수 김 정 희

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함
2022년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영
김 나 영

김나영의 석사 학위논문을 인준함
2022년 8월

위 원 장 김진엽

부위원장 윤희경

위 원 김정희

국문초록

본 연구는 1960년대 후반 미국에서 등장한 포토리얼리즘 회화의 미술사적 의미를 고찰한다. 포토리얼리즘은 사진을 보고 그린 회화로, 결과물은 사진에 가깝게 정교하고 사실적으로 나타난다. 본 논문에서는 포토리얼리즘의 의미를 사진이라는 매체와 리얼리즘 미술양식이 결합된 미술로 파악하고, 두 특징을 중점으로 연구를 확장시켰다. 포토리얼리즘 회화는 1960년대 후반과 1970년대에 걸쳐 여러 전시들을 통해 새로운 형상적 미술인 미국의 '뉴 리얼리즘'으로 소개되었다. 뉴 리얼리즘은 추상표현주의에 반하는 움직임으로 사실적인 것과 미술의 관계를 탐구하고자 했던 여러 미술양식을 아우르는 용어였다. 여기에 포함되었던 포토리얼리즘은 자기표현이 강한 동시대의 다른 미술양식과 비교되며 비판도 받았지만, 분명하게 주관적인 관점으로 외부세계에 밀접하게 반응하는 미술이었다.

본 연구에서는 포토리얼리즘 회화와 사진의 관계의 분석을 통해 포토리얼리스트가 세상을 어떻게 바라보고, 그것을 미술로 표현했는지 살펴본다. 그 중심에 있는 매체인 사진의 중요성을 강조하면서 다른 리얼리즘 회화와의 차이점을 설명한다. 더 나아가, 포토리얼리즘 미술이 미국의 새로운 리얼리즘 미술로서 시대를 어떤 시선으로 반영하고 상징적인 이미지를 제시하는지 해석한다. 마지막으로 일상생활 및 현대성과 깊게 관련된 특징을 가진 포토리얼리즘을 포스트모더니즘 미술로서 고려해본다. 본 연구는 포토리얼리즘이 사진을 기반으로 한 리얼리즘 미술로서 시대의 리얼리티를 어떻게 담아냈는지 질문하고, 동시대 다른 미술경향들과 1960년대 이전의 미국 리얼리즘들과의 연관성을 통해 포토리얼리즘 미술을 미술사에서 중요한 전환점으로 나타냈다는 점에서 의의를 가진다.

주요어 : 포토리얼리즘, 리얼리즘, 사진, 회화, 재현

학　번 : 2018-25557

목 차

국문초록 ····· i
도판목차 ····· iv

제 1 장 서론 ····· 1

제 2 장 포토리얼리즘 회화의 등장배경과 매체의 특징 ····· 7

제 1 절 포토리얼리즘의 등장배경과 특징 ····· 8
1. 포토리얼리즘 용어의 형성배경과 의미 ····· 8
2. 포토리얼리즘 회화의 주제와 제작기법 ····· 14
3. 포토리얼리즘의 등장 배경으로서 동시대 미술경향들과 전시 ····· 25

제 2 절 포토리얼리즘 회화와 사진의 관계 ····· 41
1. 재현을 기반으로 한 회화와 사진의 관계의 역사 ····· 43
2. 포토리얼리스트가 보는 것과 그리는 것의 관계 ····· 49
3. 포토리얼리스트의 시선과 사진가의 시선 ····· 55

제 3 장 미국의 “새로운” 리얼리즘으로서의 포토리얼리즘 ····· 62

제 1 절 미국 리얼리즘 회화의 흐름 ····· 63
1. 1960년대 이전 미국의 리얼리즘들 ····· 63
2. 포토리얼리즘의 ‘리얼리즘’ ····· 72
3. 새로운 리얼리즘 미술로서의 포토리얼리즘 ····· 81

제 4 장 결론 ····· 92

참고문헌 ····· 95
도 판 ····· 102
Abstract ····· 117

도 판 목 차

[도판 1] 돈 에디, <4VWs>, 1971 ····· 15
[도판 2] 랄프 고잉스, <핫 퍼지 선데 인테리어 Hot Fudge Sundae Interior>, 1972 ····· 15
[도판 3] 로버트 벡틀, <'64 발리언트 '64 Valiant>, 1971 ····· 15
[도판 4] 로버트 코팅엄, <라디오스 Radios>, 1977 ····· 15
[도판 5] 존 솔트, <폐차장의 두 셰비 Two Chevies in a Wreck Yard>, 1976 ····· 15
[도판 6] 존 솔트, <알버커키 폐차장 Albuquerque Wreck Yard>, 1972 ····· 15
[도판 7] 오드리 플랙, <스핏파이어 Spitfire>, 1973 ····· 15
[도판 8] 오드리 플랙, <마릴린(바니타스) Marilyn(Vanitas)>, 1977 ····· 15
[도판 9] 오드리 플랙, <제2차 세계대전(바니타스) World WarⅡ (Vanitas)>, 1976-1977 ····· 15
[도판 10] 찰스 벨, <마블 I Marbles I>, 1980 ····· 15
[도판 11] 찰스 벨, <검 볼 Ⅲ Gumball Ⅲ>, 1973 ····· 16
[도판 12] 찰스 벨, <슈거 대디 Sugar Daddy>, 1975 ····· 16
[도판 13] 리차드 맥린, <다이아몬드 팅커와 젯 첵스 Diamond Tinker and Jet Chex>, 1977 ····· 16
[도판 14] 조지 스텁스, <웨일스의 왕자 The Prince of Wales>, 1791 ····· 16
[도판 15] 척 클로즈, <큰 자화상 Big Self Portrait>, 1968 ····· 16
[도판 16] 로버트 벡틀, <'61 폰티악 '61 Pontiac>, 1968-1969 ·· 17
[도판 17] 척 클로즈, <필 Phil>, 1969 ····· 19

[도판 18] 랄프 고잉스, <파란 타일과 얼음 물 Blue Tile with Ice Water>, 연도미상 ····· 20
[도판 19] 톰 블랙웰, <벤델 Bendel's>, 1980 ····· 20
[도판 20] 돈 에디, <H.M을 위한 새 신발 New Shoes for H.M.)>, 1973 ····· 21
[도판 21] 리차드 에스테스, <브루클린 다리 Brooklyn Bridge>, 1993 ····· 23
[도판 22] 리차드 에스테스가 촬영한 사진들 ····· 23, 89
[도판 23] 리차드 에스테스, <센트럴 세이빙스 Central Savings>, 1975 ····· 24
[도판 24] 재스퍼 존스, <채색된 브론즈 Painted Bronze>, 1960 ····· 27
[도판 25] 1972년 《도큐멘타 5 (Documenta 5)》 전시 전경, 로버트 벡틀과 리차드 맥린의 작품 ····· 39
[도판 26] 리차드 에스테스, <이중 자화상 Double Self-Portrait>, 1976 ····· 54
[도판 27] 리차드 에스테스, <카페테리아 Cafeteria>, 1970 ····· 54
[도판 28] 로버트 벡틀, <저녁노을에 산책하는 사람들 Sunset Strollers>, 1985 ····· 58
[도판 29] 토마스 에킨스, <그물 고치기 Mending the Net>, 1881 ····· 67
[도판 30] 토마스 에킨스, <그로스 박사의 임상 The Gross Clinic>, 1875 ····· 68
[도판 31] 존 F. 페토, <오래된 편지 받침대 Old Time Letter Rack>, 1894 ····· 68
[도판 32] 조지 벨로스, <샤키 스포츠 클럽의 스택 Stag at Sharkey's>, 1909 ····· 69

[도판 33] 찰스 데무스, <오카생과 니콜레트 Aucassin and Nicolette>, 1921 ····· 69
[도판 34] 에드워드 호퍼, <주유소 Gas>, 1940 ····· 70
[도판 35] 리차드 디벤콘, <여자아이와 식물 Girl with Plant>, 1960 ····· 71
[도판 36] 존 베이더, <스타더스트 모텔 Stardust Motel>, 1977 ····· 78
[도판 37] 로버트 벡틀, <'56 크라이슬러 '56 Chrysler>, 1965 ·· 79
[도판 38] 로버트 벡틀, <'73 말리부 '73 Malibu>, 1974 ····· 79
[도판 39] 리차드 에스테스, <자동차의 반사 Car Reflections>, 1970 ····· 82
[도판 40] 리차드 에스테스, <자동차의 반사 Car Reflection>, 1969 ····· 82
[도판 41] 리차드 에스테스, <빅 다이아몬드 Big Diamonds>, 1979 ····· 84
[도판 42] 랄프 고잉스, <원-일레븐 다이너 One-Eleven Diner>, 1980 ····· 84
[도판 43] 외젠 앗제, <고블랑 거리 Avenue des Gobelins>, 1925 ····· 88
[도판 44] 리차드 에스테스, <알 토다로 Al Todaro>, 1979 ····· 88

제 1 장 서론

1972년에 하랄드 제만이 “현실 질문하기-오늘날의 그림세계(Questioning Reality - Pictorial Worlds Today)”라는 제목으로 기획했던 카셀 《도큐멘타 5》에는 포토리얼리즘 그림들이 포함되었다. 《도큐멘타 5》에는 당시 미술계를 대표한다고 할 수 있는 다양한 미술양식의 작품들이 전시되었는데, 전시의 주제는 “시각적 재현의 현실”, “주체의 현실”, “시각적 재현과 주체의 정체성 또는 비정체성”으로 모더니즘 이론으로 옹호되던 추상표현주의가 지배적이던 시대를 지나 현실(reality)을 고찰한다는 내용이었다. 또한 ‘재현(representation)’이라는 용어를 주제로 선정했다는 점은 형상적인 회화나 알아볼 수 있는 대상을 모사하는 것을 비판하던 분위기가 변화하고 있다는 점을 반영하고 있었다.

도큐멘타 외에도 리얼리즘 미술에 관한 연구로 유명한 『리얼리즘(Realism)』(1986)의 저자 린다 노클린이 기획한 1968년 《리얼리즘 나우(Realism Now)》 전시와 1970년에 휘트니 미술관에서 열린 《스물두 명의 리얼리스트들(22 Realists)》 전시에도 포토리얼리즘이 포함되었다. 여러 전시에서 포토리얼리즘을 조명하고 있음에도 불구하고 포토리얼리즘 미술은 동시대의 다른 미술경향들에 비해 과소평가 되어있고, 연구에 대한 흔적이 거의 없는 것에 대해 비평가들은 아쉬움을 나타냈다.[1)]

포토리얼리즘은 1960년대 후반 미국에서 등장하여 1970년대에 주목받기 시작한 미술양식이다. 1950년대부터 1960년대에 걸쳐 보는 것에 대한 사고는 복잡해졌고, 당시 주목받던 추상표현주의, 팝아트, 개념미술, 미니멀리즘,

---

1) Dieter Roelstraete, “Modernism, Postmodernism and Gleam: On the Photorealist Work Ethic”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24(Summer, 2010), p. 5.

행위예술 등은 통합적으로 설명이 불가능할 뿐만 아니라 서로에 대한 반작용으로도 논의되었다. 1960년대 후반에 등장한 포토리얼리즘은 리얼리즘 회화로 사진을 주요 매체이자 그리는 대상으로 사용하고, 대상을 보이는 그대로 재현하며, 동시대의 미술양식들과 달리 목소리를 표출하지 않는다는 점에서 새로운 미술로 소개되는 동시에 자기표현이 없는 미술로 비판을 받기도 했다. 그러나 본 논문에서 포토리얼리즘은 사진과 인쇄술의 발달로 이미지의 복제와 대량생산이 보편화된 시대에서 미술가가 제작하는 이미지의 본질은 무엇인지, 이미지는 실제 대상과 얼마나 가깝게 혹은 다르게 표현되었는지, 그것은 어떤 미술적 의미를 가지는지와 관련된 다양한 질문들을 불러일으킨다는 점에서 중요한 미술사적 의미가 있다고 보았다. 본 논문은 포토리얼리즘 회화의 형성배경부터 전개과정을 살펴보는 것에서 더 나아가, 회화와 사진의 관계를 탐구하면서 미술사적 의미를 파악하려고 했다는 점에서 의의를 찾고자 한다.

본 연구의 첫 번째 본문인 2장은 포토리얼리즘 회화의 등장배경과 매체의 특징을 살펴보면서 시작한다. 2장의 1절에서는 포토리얼리즘이 '뉴 리얼리즘'이라는 카테고리 내에서 동시대의 다른 미술양식과 구분 없이 소개되었던 것과 슈퍼-리얼(super-real), 하이퍼-리얼(hyper-real), 래디컬-리얼(radical-real), 샤프-포커스(sharp-focus) 같은 여러 명칭들과 혼용되면서 의미가 모호하게 사용되는 것을 정리하기 위해 '포토리얼리즘'이라는 용어의 형성배경과 의미를 살펴본다. 다음으로 포토리얼리즘 회화의 주제와 대상, 제작 방법과 기술을 차례로 살펴보며 포토리얼리즘의 특성을 분석한다. 포토리얼리즘의 특징인 대상이 있는 형상, 재현에 가까운 묘사, 일상생활과 관련된 주제는 모더니즘 이론에서 비판했던 요소들이었다. 그러나 모더니즘의 쇠퇴로 포토리얼리즘이 역으로 모더니즘의 관습을 거스르는 '뉴 리얼리즘'으로 주목받기 시작했다.

2장 1절의 3에서는 포토리얼리즘의 등장배경이 되는 동시대 다른 미술경

향들을 살펴봄으로써 포토리얼리즘의 미술사적 의미를 찾고자 하였다. 여기에는 대표적으로 추상표현주의, 뉴 리얼리즘, 미니멀리즘, 개념미술, 팝아트가 언급되며, 포토리얼리즘 미술의 등장은 동시대 미술의 영향력으로 인해 오히려 비판받았던 형상적 미술을 새로운 방법으로 추구하게 된 것으로 해석하였다. 또한 포토리얼리즘이 초기에 미술계에서 어떻게 인식되었는지 미국과 유럽에서 개최된 여러 전시들의 특징과 제목을 통해 살펴본다.

다음으로 2장의 2절에서는 포토리얼리즘 회화와 사진의 관계를 분석한다. 포토리얼리즘 회화가 다른 리얼리즘 미술이나 사진을 사용한 다른 미술양식과 다른 점은 포토리얼리즘 회화가 사진을 기반으로 재현한 이미지라는 점에서 도출된다. 따라서 단순한 재현과 같다면, 포토리얼리즘이 어떤 의미를 가진 미술인지를 사진과 관련해서 해석하고자 했다. 2절의 1에서는 사진의 발전과 보급화가 미술사에 미친 영향을 알아보고자 재현을 기반으로 한 회화와 사진의 관계의 역사를 간단하게 정리한다. 사진을 회화의 보조 재료로 사용하는 것과 관련해서 미술가들과 비평가들은 역사적으로 다양한 반응을 나타냈지만, 포토리얼리즘 회화에서 사진은 회화의 기능과 별개로 중요한 매체로 고려되었다는 것을 설명고자 한다.

2절의 2에서는 '포토리얼리스트가 보는 것과 그리는 것의 관계'라는 제목으로, 포토리얼리즘 회화의 이미지는 작가가 주관적인 시각으로 세상을 바라봄으로써 만들어졌다는 것을 강조한다. 특히 시각에 관한 담론을 토대로 시각은 여러 지각적 사고와 연관됨으로써 사진의 객관성이 포토리얼리즘 회화에서 사라진다는 것을 말하고자 한다. 마지막 3에서는 포토리얼리즘이 회화 이전에 사진이라는 매체를 통해서 이미지가 생성된다는 점과 포토리얼리스트는 카메라로 대상을 직접 찍어 작업하는 사진가의 시선을 지닌다는 점에서 해석하였다. 포토리얼리스트는 그가 속한 사회와 문화를 반영하는 이미지들을 회화로 옮겼고, 그것은 사진과는 다른 회화의 효과를 지니지만, 동시에 사진의 이미지와 유사하므로 사진에만 유효한 효과가 나타나는 것이라

고 제시한다.

본문의 3장에서는 포토리얼리즘을 미국의 새로운 리얼리즘 미술의 맥락에서 재조명하고자 했다. 특히 20세기 중반부터 리얼리즘(realism)의 의미가 19세기 프랑스 리얼리즘이나 미국에서 전개되었던 20세기 중반 이전의 리얼리즘에서 변형되었고 다르게 흘러간다는 사실을 나타내고자 했다. '리얼리즘'과 관련된 단어들이 20세기 중반부터 무분별하게 사용되었다는 문제에 대해서는 여러 미술 비평가들이 지적한 바 있다. 따라서 3장 1절의 1에서 미국 리얼리즘 회화의 흐름을 미술 비평가 에드워드 루시-스미스와 브랜든 프렌데빌이 제시하는 역사적으로 일관되지 않은 분열된 리얼리즘의 의미를 적용시켜서 해석한다. 분열된 리얼리즘은 추상표현주의 이후 형상이 나타나고 사실적인 주제를 다룬다는 의미에서 1960년대 초반에 등장한 뉴 리얼리즘에서도 문제가 되었다. 미국의 19세기 후반부터 20세기 중반까지의 리얼리즘 미술로 정밀주의, 애시캔 화파, 지방주의와 사회적 리얼리즘의 특징들을 제시하고, 이 분석을 통해 포토리얼리즘이 과거 미국의 리얼리즘으로부터 어떤 영향을 받았는지 살펴보았다.

3장 1절의 2에서는 포토리얼리즘의 리얼리즘적인 특성이 기존 리얼리즘 회화와 비교했을 때 어떻게 달라졌고, 미국 리얼리즘을 연계하는 미술로서 어떤 의미가 생성되는지 해석한다. 마지막으로 3장 1절의 3에서는 포토리얼리즘 미술을 포스트모더니즘 미술이라는 관점에서 바라보며 포토리얼리즘의 '일상생활로서의 미술'이라는 측면을 강조한다. 포토리얼리즘은 포스트모더니즘 미술의 시작점이라고 흔히 말하는 1960년대 후반과 1970년대에 위치한다는 점을 고려하여 후기-모더니즘보다는 포스트모더니즘으로 분석하고자 했다. 디터 롤스트라트는 포토리얼리즘 회화 속 유리 건물의 반짝임에서 포스트모더니즘적 건축이라는 것과 동시에 노동세계를 포착한다. 이러한 입장은 포토리얼리즘 회화가 무의식적으로 노동의 이미지와 깊은 관련이 있음을 드러내고자 하며, 서비스 산업으로 나타날 수 있는 포토리얼리즘 회화 속에

자주 등장하는 식당, 유리, 가게는 '현대성(modernity)'의 상징과 같은 것으로 볼 수 있다. 더 나아가 사회학자 마이크 페더스톤의 포스트모더니즘 이론에서 '일상생활의 심미화'라는 개념을 포토리얼리즘 미술에 대입해보며 포토리얼리즘이 어떻게 포스트모더니즘 미술로서 평가될 수 있는지 고찰해본다. 마지막으로 포토리얼리즘을 일상성과 보편성의 미술로 인식하며, 시대를 바라보는 포토리얼리스트의 양가적인 태도가 무엇을 의미하는지 살펴본다.

본 논문에 대한 선행연구로는 포토리얼리즘에 관해 저술한 미술비평가들과 미술가들, 포토리얼리즘 작가들의 인터뷰와 저서, 미국 미술사를 연구한 미술사가들, 그리고 포토리얼리즘을 해석하는 과정에서 사진이론, 시각이론, 포스트모더니즘 이론과 관련된 비평가들의 논문과 저서를 참고하였다. 포토리얼리즘이 다양한 미술 담론 내에서 논의될 수 있도록 크게 기여한 루이즈 K. 마이즐이 연대순으로 세 개의 시리즈로 출간한 『포토리얼리즘』(1980), 『1980년 이후의 포토리얼리즘』(1993), 『밀레니엄 시대의 포토리얼리즘』(2002)에 포함된 저술들은 시대에 따른 포토리얼리즘에 대한 여러 고찰을 담고 있다는 점에서 본 연구의 토대가 되었다. 세 번째 저서에 수록된 린다 체이스의 글 「순수하지 않은 눈 - 포토리얼리즘(The Not-So-Innocent Eye: Photorealism in Context)」은 포토리얼리즘 연구에 대한 여러 방법론과 개념들을 포함하고 있다. 미술사가 바바라 불러, 조나단 웨인버그와 체이스는 포토리얼리즘에 대한 연구를 회화와 사진의 관련성으로 확대시켰으며, 이러한 접근방식은 본 논문에서도 시도되었다.

포토리얼리즘에 관한 비평적 연구를 담은 『슈퍼 리얼리즘 (Super Realism)』(1975)은 체이스, 게릿 헨리, 윌리엄 다익스 외 여러 미술비평가들의 다양한 관점을 담고 있으며, 포토리얼리즘을 포함한 극사실적인 미술양식이 20세기 중후반에 어떤 미술사적 맥락에서 해석되었는지 자세하게 서술하고 있다. 포토리얼리즘 미술을 1970년대 포스트모더니즘 미술이라는 관점에서 해석한 디터 롤스트라트의 「모더니즘, 포스트모더니즘과 반짝임:

포토리얼리스트의 작업정신 (“Modernism, “Postmodernism and Gleam: On the Photorealist Work Ethic”)」(2010)은 포토리얼리즘에 관한 해석을 확장시키는데 도움을 주었으며, 다른 포스트모더니즘 이론에 대한 참고로는 사회학자 마이크 페더스톤과 미술사가 조나단 파인버그의 『1940년 이후의 미술: 존재한다는 전략 (Art since 1940: Strategies of Being)』(2011)이 있다. 미국의 리얼리즘 미술에 대한 해석은 린다 노클린의 『리얼리즘 (Realism)』(1986), 미술사가 브랜든 프렌데빌과 에드워드 루시-스미스의 저서들을 참고하였다. 포토리얼리즘에서 사진이 가지는 의미를 연구하기 위해서는 수잔 손택의 『사진에 관하여 (On Photography)』(1977)를 살펴보았다.

제 2 장 포토리얼리즘 회화의 등장배경과 매체의 특징

1960년대 후반에 뉴욕과 캘리포니아를 중심으로 미국에서 시작된 포토리얼리즘은 화가가 사진을 보고 사실적으로 그린 회화를 일컫는다. 포토리얼리스트는 사진을 기반으로 작업하며 그림을 한 장의 사진처럼 보이도록 선명하게 표현해낸다. 이 장에서는 포토리얼리즘이 등장하게 된 미술사적 배경과 사진을 이용한 회화라는 매체의 특징을 파악하고자 한다. 1절에서 포토리얼리즘이라는 용어가 초기에 형성된 과정과 그 의미, 회화의 주제와 대상, 제작방법과 기술을 차례로 서술한다. 1절의 3에서는 포토리얼리즘이 등장하던 시기와 그 전에 미국에서 활발했던 미술경향들, 대표적으로 추상표현주의, 뉴 리얼리즘, 팝아트와의 연관성을 분석하면서 1960년대와 1970년대에 걸쳐 미국과 유럽에서 진행된 전시들을 소개한다. 이를 통해 이 글에서는 포토리얼리즘의 등장이 전개된 맥락과 당시 어떤 반응을 얻었는지 살펴보며, 포토리얼리즘 회화를 1960년대 후반의 중요한 미술사적 전환점으로 제시하고자 한다. 2절에서는 포토리얼리즘 회화와 사진의 관계를 탐구할 것이다. 재현을 기반으로 하는 회화와 사진의 관계의 논쟁적인 역사를 살펴보는 것으로 시작해, 포토리얼리스트가 '보는 것'과 '그리는 것'의 관계를 시각성의 연구를 통해 알아보고자 한다. 마지막으로 포토리얼리스트가 사진가의 시선으로 대상을 탐구하며 사진의 일부 특성들이 포토리얼리즘 회화에도 적용되어 새로운 감상을 가능하도록 작용한다고 제시한다.

제 1 절 포토리얼리즘의 등장배경과 특징

1. 포토리얼리즘 용어의 형성배경과 의미

‘포토리얼리즘(Photorealism)’이라는 용어는 미국의 갤러리 주인이자 평론가인 루이스 K. 마이즐(Louis K. Meisel, 1941-)이 1968년에 처음으로 주조하였다. 추상표현주의를 통해 활발해진 미국의 미술시장과 국제적 교류, 미국적인 미술의 부흥과 같은 분위기를 이어갈 흥미로운 미술운동을 탐색하고 있던 마이즐은 1965년과 1968년 사이에 그의 눈에 띄던 작가들의 그림에서 공통적인 특성을 발견했다.[2] 그것은 사진을 기반으로 작업하여 사진처럼 보이는 이미지를 가진 회화였다. 이러한 화가들은 각자 다른 배경을 가지고 미국의 다른 지역에서 독립적으로 활동하고 있었다. 마이즐은 그런 이들을 한 그룹으로 묶는 범주화는 필수적이지도 않고 부정확할 것이라는 점을 인식했지만, 그는 그들의 미술이 지금까지의 리얼리즘 회화나 동시대에 유행했던 미술양식과는 다른 독보적인 특징이 있다고 믿었고 그 잠재성을 발전시키고자 했다.

마이즐이 가장 먼저 강조했던 것은 포토리얼리즘이 새롭게 형성한 사진과 회화 사이의 관계였다. 마이즐이 포토리얼리즘에 관심을 보이게 된 계기는 출판과 인쇄 일을 하며 미술을 사진으로 접하게 되는 과정에서 ‘모든 미술을 복제’이자 ‘미술작품이 사실상 사진’이라고 인식했던 점에 있다.[3] 이 점은 포토리얼리즘 회화의 논쟁적인 특징들을 처음부터 긍정적으로 수용할 수 있도록 작용했다. 1970년대 초반 포토리얼리즘 미술에 대한 비판은 대게 사진을 그대로 복제했다거나, 그림의 대상이 사진이라는 점에서 감정이 없고, “현실이라기보다 사진이라는 인위적인 세상을 담고 있다”라는 지적들이었

2) 루이즈 K. 마이즐, 『포토리얼리즘 Photorealism』(1985), 이영준 옮김(열화당, 1992), p. 26.
3) 위의 책, p. 12.

다.[4] 이와 달리 마이즐은 '사진을 기반으로 하는' 회화라는 포토리얼리즘의 특징을 통해 미술에서 사진의 사용과 새로운 리얼리즘의 해석을 확장시킬 수 있을 것이라고 옹호했는데, 이것이 포토리얼리즘을 과거의 다른 리얼리즘 미술과 구분 지었던 중요한 특징이기도 하다.

마이즐이 포토리얼리즘이라는 용어를 제시하게 된 배경에서는 20세기 미술사의 흐름에서 하나의 미술양식으로 부각시키려는 의도를 찾을 수 있다. 1950년대부터 1970년대까지 미술계에서는 양식의 변화와 전환이 꾸준히 이루어졌다. 이 전환은 추상표현주의와 앵포르멜에서 시작해서 팝아트, 옵아트, 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술, 퍼포먼스 등이 생성되며 이어졌다. 특히 주목할 것은 제2차 세계대전 이후부터 1960년대까지 추상미술이 지배적이던 미국 미술계에서는 추상표현주의와 이를 지지하던 모더니즘 이론의 엄격한 제한성에서 벗어나고자하는 움직임이었다. 그러자 모더니즘 이론이 비난했던 리얼리즘 미술의 알아볼 수 있는 형상, 정확한 묘사, 일상적인 주제와 대상, 조각의 3차원적인 특성 같은 것들은 역설적이게도 관습을 거스르는 '새로운' 표현수단이 되었고, 이는 미술사에서 의미가 있는 움직임이 되었다.

하지만 범위가 구체적이고 규모가 크지 않은 포토리얼리즘을 포함한 1960년대 말부터 1970년대 초반에 나타난 미술양식들은 지금까지 존재했던 미술의 공식으로 정의되지 않았고, 따라서 여러 비평가들이 제시하듯이 '모더니즘 이후'의 미술양식으로 해석되었다. 이와 관련하여 더 구체적으로는 1960년대 초반, 추상표현주의 이후 미국에서는 대상을 알아볼 수 있는 명확한 형상이 드러나는 여러 리얼리즘 분파를 포함하는 "뉴 리얼리즘(New Realism)" 미술이 부상하기 시작했다. 이는 유럽의 누보 레알리즘(Nouveau Réalisme)에서 야기되었는데, 미국에서는 팝아트, 네오다다, 포토리얼리즘이 뉴 리얼리즘에 포함되었다.

---

4) 신채기, 「사진 같은 그림 - 1970년대 포토리얼리즘을 둘러싼 논쟁들」, 『현대미술사연구』, 44(2018), p. 12.

‘뉴 리얼리스트’라고 불리는 미술가들은 각자 다른 주제와 방법으로 대상을 표현하고 있었지만, ‘뉴 리얼리즘’이라는 용어는 팝아트, 네오다다, 리얼리즘적 조각, 포토리얼리즘 등을 아우르는 미술에 정확한 구분 없이 붙여 문제가 되었다. 뉴 리얼리즘은 미국에서 추상미술이 정점을 찍은 이후의 시기를 나타내는 포괄적인 표현이었으며, 다양한 형성배경과 표현기법으로 발전된 1960년대의 구상적인 미술을 과거의 리얼리즘으로부터 분리시켜주는 용어였다. 마이즐은 이러한 뉴 리얼리즘에 섞여있던 1960년대 후반 포토리얼리즘 회화를 독립적인 미술양식으로 만드는 일에 집중했다.

1970년 2월 휘트니 미술관에서 《스물두 명의 리얼리스트들(22 Realists)》 전시가 열리고, 마이즐이 ‘포토그래픽 리얼리즘’이라고 생각했던 로버트 벡틀, 척 클로즈, 리차드 에스테스, 오드리 플랙, 말콤 몰리 등의 포토리얼리스트 작가들이 포함되자 그는 이들을 뉴 리얼리즘에서 구별되는 명칭과 그 기준을 정하고자 했다. 당시 마이즐이 고안해낸 용어 “포토리얼리즘”은 《스물두 명의 리얼리스트들》 전시에서 처음으로 수용되어 전시의 카탈로그에 작가들 중 일곱 명은 “포토리얼리스트(photorealist)”라고 불렸다. 이후 마이즐은 1972년에 자신의 갤러리에서 《포토리얼리즘 1973: 스튜어트 스파이저 컬렉션(Photorealism 1973: Stuart M. Speiser Collection)》 전시를 열었고, 이 전시를 준비하면서 ‘포토리얼리스트’의 자격과 기준을 규정했다.

마이즐이 고안한 포토리얼리즘의 기준은 카메라와 사진, 회화와 캔버스, 그리고 부수적으로 기술과 경력을 필수적으로 강조했다. 그는 이 과정을 통해 작품을 상업적으로 유행시키고자 했던 목적도 있었지만, 미국에서 형상미술이 다시 주목받기 시작하면서 평론가들이 평범한 일상을 담은 흔한 이미지로 가볍게 여겨 넘기려던 포토리얼리즘을 하나의 미술경향으로 인정받게 되고 폭 넓게 해석되는 것에 기여했다고 볼 수 있다.

또한 마이즐은 존 베이더(John Baeder, 1938-), 로버트 벡틀(Robert

Bechtle, 1932-2020), 찰스 벨(Charles Bell, 1935-1995), 척 클로즈(Chuck Close, 1940-2021), 로버트 코팅엄(Robert Cottingham, 1935-), 돈 에디(Don Eddy, 1944-), 리차드 에스테스(Richard Estes, 1932-), 오드리 플랙(Audrey Flack, 1931-), 랄프 고잉스(Ralph Goings, 1928-2016), 론 클리만(Ron Kleemann, 1934-2014), 말콤 몰리(Malcolm A. Morley, 1931-2018), 리차드 맥린(Richard McLean, 1934-2014), 존 솔트(John Salt, 1937-2021)를 대표적인 포토리얼리즘 작가로 선별했고, 1960년대부터 오늘날까지 만들어지고 있는 이들의 포토리얼리즘 회화를 빠짐없이 기록하고자 했다. 그가 정리한 포토리얼리스트의 기준은 다음과 같다.

1. 포토리얼리스트는 정보를 얻기 위해 카메라와 사진을 사용한다.
2. 포토리얼리스트는 조합한 정보를 캔버스로 옮기는 과정에서 기계적이거나 반기계적인 도구나 방식을 도입한다.
3. 포토리얼리스트는 완성된 작품이 사진처럼 보이게 잘 그릴 정도의 기술적인 능력이 있어야 한다.
4. 늦어도 1972년에는 포토리얼리스트로서 전시 활동을 하고 있었던 작가에 한해서 포토리얼리즘 핵심 작가로 간주한다.
5. 작가는 적어도 5년 이상의 동안 포토리얼리즘 작품을 제작하고 전시한 경력을 가져야 한다.[5]

앞의 세 항목은 기초가 되는 기술적인 설명을 제공하고, 아래 두 항목은 마이즐이 주저했다고 말하는 부분이지만, 미술사의 관습처럼 포토리얼리즘을 양식화시키려는 그의 시도로 간주할 수 있다. 마이즐은 이 정의를 두고 포토리얼리스트는 “스스로 내세운 원칙이나 일련의 규칙, 선언”도 없으며, “해석하거나 설명할 것이 정말 거의 없지만”, 작가들에게서 찾을 수 있는 공통적인 특징과 전반적인 배경을 살펴보도록 하는 일이었다고 서술했다.[6]

---

5) Louis K. Meisel, *Photo-Realism* (New York: Abrams, 1980), pp. 12-14.
6) 마이즐(주2), pp. 27-28.

마이즐의 정의는 본 연구에서 분석할 “미국적 리얼리즘 미술”로서의 포토리얼리즘 회화나 포토리얼리즘을 통해 해석하는 사진과 회화의 시지각적 관계에 있어서는 다소 부족한 부분이 있지만, 미국의 대표적인 포토리얼리스트들이 이 기준에 해당한다는 사실은 당시 포토리얼리즘이 무엇이었는지, 그리고 그것에 대한 전반적인 인식을 파악할 수 있게 한다. 마이즐은 위 규정을 통해 포토리얼리즘을 처음으로 밝혀냄으로써 1970년대부터는 포토리얼리즘이라는 용어가 확고하게 자리 잡은 것은 분명해졌다.

포토리얼리즘이 하나의 미술양식으로서 정의가 필요했던 이유는 크게 두 가지로, 첫 번째는 뉴 리얼리즘이라는 카테고리 내 여러 미술양식과 구분 없이 전시되거나 묘사되었던 것이고, 두 번째는 슈퍼 리얼(super-real), 하이퍼 리얼(hyper-real), 래디컬 리얼(radical-real), 샤프 포커스(sharp-focus)와 같은 명칭들과 혼용되면서 의미와 정체성이 모호해진다는 우려 때문이었다. 미국에서 포토리얼리즘은 사진 이미지를 재현함으로써 사진의 역할이 강조되는 리얼리즘적 회화를 일컫고, 슈퍼리얼리즘(super-realism)과 하이퍼리얼리즘(hyper-realism)은 현실의 대상을 실제보다 더 사실적으로 재현하는 미술을 설명할 때 포괄적으로 사용된다.[7] 슈퍼리얼리즘이나 하이퍼리얼리즘은 사진에 포착되지 않는 미술적인 효과를 더해 더 입체적으로 보이게 하거나 실제를 초월하는 초현실적인 조형이나 이미지를 만들어내기도 한다. 다시 말해 포토리얼리즘은 극사실적(hyper-realistic)인 특성이 있는 사진을 기반으로 한 회화이며, 슈퍼리얼리즘이나 하이퍼리얼리즘 미술은 사진 같은(photographic) 특성이 있는 극사실적 미술이라고 정리할 수 있다.

이렇게 명칭을 정리하는 이유는 포토리얼리즘을 포함한 뉴 리얼리즘을

---

7) 오토 레제는 포토리얼리즘과 하이퍼리얼리즘 단어의 분류가 언어적 맥락에 따른 것이라고 설명한다. 독일과 영어권 나라들에서는 ‘포토리얼리즘’이라고 널리 받아들여졌고, 로망스어군에 속하는 나라들은 ‘하이퍼리얼리즘’을 사용한다. Otto Letze, *Photorealism: 50 Years of Hyperrealistic Painting* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), p. 9.

다루는 글에서 여러 명칭들을 일괄적으로 열거하는 방식을 쉽게 찾아 볼 수 있기 때문이다. 그레고리 배트콕(Gregory Battcock)이 편집하고 여러 미술비평가들이 다양한 시각으로 포토리얼리즘에 관해 서술한 『슈퍼 리얼리즘 (Super Realism)』(1975)은 뉴 리얼리즘의 혼란스러운 상황을 정리하고 분석했다. 배트콕이 제목을 '슈퍼리얼리즘'으로 한 이유는 1974년 2월 『아츠 매거진(Arts Magazine)』에서 클로즈와 고잉스의 회화와 듀안 핸슨(Duane Hansen)의 인물조각을 두고 '슈퍼리얼리즘'이라는 단어가 작품들의 "극사실적(hyper-realistic)"인 특성 잘 나타낸다고 판단한 것 때문이었다.

『슈퍼 리얼리즘』에서 배트콕은 1970년대에 등장한 리얼리즘 양식을 지칭하는 용어로 "리얼리즘 나우(Realism Now), 샤프-포커스 리얼리즘, 포토그래픽 리얼리즘, 뉴 리얼리즘, 하이퍼 리얼리즘, 리얼리스트 부활(the Realist Revival), 나뉜 리얼리티(Separate Realities), 사진으로부터 그린 그림(Paintings from the Photo), 급진적 리얼리즘, 이미지즘적 리얼리즘(Imagist Realism)을 포함한 열세개의 명칭들을 언급한다.[8] 이와 같이 20세기 후반의 '새로운 리얼리즘'은 광범위하게 확산되고 있었고 점차 용인되는 분위기 속에서 개별적인 미술적 정체성을 찾아나갔다.

이 용어들의 미술사적 해석에서 가장 중요한 것은 '리얼리즘'이라는 공통성이다. 이 시기에 등장한 리얼리즘적 미술경향들은 추상표현주의와 미니멀리즘 미술이 추구하던 추상성이나 물질성과는 다른 방향의 미술로, 구체적인 이미지가 있었고 현실적인 주제와 사실적인 대상을 나타냈다. 추상표현주의의 영향력으로 리얼리즘적 미술을 포함한 타 미술경향들이 배척당하는 분위기 속에서 일부 작가들은 전환점이 필요함을 느꼈던 것이다. 그에 대한 반응 중 하나였던 포토리얼리즘은 사진을 통해 실제로 주변에서 볼 수 있는 다양한 이미지를 포착해 회화로 표현했고, 이것은 1960년대와 1970년대 미국의 일상적인 이미지와 추상표현주의 이후 사진과 리얼리즘 회화에 대한

8) Gregory Battcock, "Introduction" in *Super Realism* (New York: E. P. Dutton, 1975), pp. xxix-xxx.

인식의 변화, 더 나아가 시대적으로 변화해온 사진과 회화의 관계까지 고려해 볼 수 있는 미술이다.

2. 포토리얼리즘 회화의 주제와 제작기법

포토리얼리즘 회화가 하나의 미술경향으로 구상된 이유는 마이즐의 규정에서 제시된 것처럼 결과물이 사진 같아 보이는 그림의 표면적인 모습과 그것을 제작하기 위한 과정인 “사진을 당당하게 이미지의 출처로 사용”하는 것이었다.[9] 그들의 그림은 팝아트나 다른 리얼리즘 미술과 유사해보일 수 있지만, 다른 미술경향과의 가장 큰 차이는 회화가 사진처럼 보여야 하며, 제작과정에 사진이 있어야한다는 포토리얼리즘의 규칙이었다.

그러나 서로 다른 배경에서 자라고 작업한 포토리얼리스트들은 미술에 대한 의견을 의논하거나 통합한 적이 없었으며, 그들이 영향 받은 미술 또한 조금씩 다르다. 그럼에도 그들의 회화에서는 공통적이고 유사한 주제와 이미지, 구성요소와 표현방식이 발견된다. 이것은 포토리얼리즘이 동시대 미술가들이 직접 찍은 사진을 통해 대상을 포착한 회화이기 때문에 시대를 바라보는 미술가들의 예술적, 문화적, 사회적 접점과 사진처럼 표현하려는 공통된 방법에서 기인한다. 또한 이들은 공통적으로 미국의 19세기 리얼리즘과 20세기 초반과 중반의 리얼리즘 경향 미술인 정밀주의(Precisionism), 지방주의(Regionalism), 베이 지역 구상미술 운동(Bay Area Figurative Movement) 등에 영향을 받았기 때문이다.

포토리얼리즘 회화에 담긴 대상은 크게 대중적이며 평범하다고 말할 수 있는 것들로, 미국의 도시나 교외 풍경, 건물, 레스토랑, 카페, 주택, 거리, 쇼핑몰, 가게, 숙소, 도로변, 주유소, 극장 그리고 버스, 자동차, 트럭, 오토바

9) Louis K. Meisel, *Richard Estes* (New York: Harry N. Abrams, 1986), p. 20.

이 같은 교통수단이 큰 부분을 차지한다(도판 1, 2, 3). 그들의 그림은 이러한 일상적인 주제에서 크게 벗어나지 않지만, 1970년대 이후 미국의 사회적 분위기와 환경이 변하고 작가들이 다른 도시로 이동하기도 하며, 각자의 취향과 관심사에 따라 집중적으로 묘사하는 대상이 생기고 주제도 세분화되었다.

클로즈는 대형 초상화, 맥린은 말, 솔트는 부서진 폐차, 코팅엄은 간판이나 네온에 집중했다(도판 4, 5, 6). 플랙과 벨 또한 그들이 관심 가지는 대상을 반복적으로 그렸지만 위의 작가들과는 다른 소재와 배경을 택했다. 벡틀, 고잉스, 에스테스, 베이더 등은 풍경을 그린 반면 플랙과 벨은 주로 대상을 실물크기보다 확대한 정물화를 그렸다. 플랙은 르네상스나 바로크 시대의 종교적인 형상, 바니타스(vanitas) 시리즈에서는 전쟁과 관련된 대상이나 마릴린 먼로 같은 역사적인 인물이 꽃, 과일, 시계 등의 사물들과 겹쳐진 콜라주 이미지를 그렸다(도판 7, 8). 플랙의 <제2차 세계대전(바니타스)>(1976-1977)에서는 철조망 뒤 유대인들의 사진을 배경으로, 그 앞에 시계, 찻잔, 나비, 과일, 초, 진주 목걸이 등 다양한 사물들을 정물화처럼 묘사하여 다른 포토리얼리즘 그림보다 작가의 의도적인 사물 배치가 더욱 두드러지고 역사적이고 상징적인 대상들에 대한 작가의 관념이 반영되었다(도판 9).[10]

벨은 1969년부터 인형, 철재나 목재 장난감, 동그란 유리 안에 형형색색의 검이 들어있어 손잡이를 돌리면 하나씩 나오는 검 볼 기계와 마블 패턴이 특징인 유리구슬들을 20년간 꾸준히 그렸다. 그는 플랙처럼 특정 사물들을 강조하기 위해 의도적으로 주변을 정리하여 마치 스튜디오에서 찍은 사진처럼 그림을 그려냈다(도판 10). 특히 사물의 반짝임과 눈부신 광택을 강조하기 위해 강한 조명을 비춘 것으로 보이며, 구슬이나 유리, 페인트칠된

---

10) Edward Lucie-Smith, *Art in the Seventies* (New York: Cornell University Press, 1980), p. 66.

철제 사물들을 선정한 것은 포토리얼리즘 회화의 특성과 사진의 시각적 효과를 표현하기에 적절한 의도였다. <검 볼Ⅲ>(1973)을 포함한 여러 개의 시리즈에서 볼 수 있듯이 반짝이고 동그란 물체들은 매우 정교하게 묘사되었다(도판 11, 12). 대부분의 포토리얼리즘 그림들은 벨처럼 도형이나 형체가 강조되는 사물과 유리의 반짝이는 표면을 집중적으로 다루었다. 반짝임은 미술사에서 중요한 주제로, 시대에 따라 의미가 다양하지만 포토리얼리즘에서는 미국의 물질주의(materialism)와 현대성(modernity)의 상징이기도 하며, 사물의 표면(surface)에 대한 미술가의 관찰과 표현 기술을 나타낸다.

맥린의 말 그림들은 일반인과 전문가의 승마 자세, 승마 차림, 말을 잡고 있는 사람, 잡는 자세, 말을 관리하는 사람, 마구간, 경마 등 당시 말이 있는 환경까지 알 수 있도록 폭 넓고 자세하게 묘사되었다(도판 13). 맥린의 말 그림들을 말 화가로 유명한 신고전주의 화가 조지 스텁스(George Stubbs, 1724-1806)와 비교하면, 맥린의 그림들은 말에 대한 시각적 정보를 제공하며 스텁스의 고풍스럽고 신성화된 배경 속의 말과는 다르다(도판 14). 스텁스는 말의 해부학을 스스로 연구하면서 말의 역동적인 동작이나 다른 동물들과 싸우는 모습 등을 구현해냈고, 귀족들이 그의 그림을 선호하자 말을 탄 왕족이나 말을 마치 귀족의 초상화처럼 고풍스럽게 그렸다. 스텁스는 귀족뿐만 아니라 지방을 배경으로 소작농들의 삶을 그리기도 하며 당시의 문화를 반영했다. 그에 반해 맥린의 말 그림은 꾸며진 분위기나 특정한 메시지의 전달보다는 엽서나 잡지의 사진처럼 선명하고 사실적으로 말을 중점으로 묘사하고 있으며 일상적이고 자연스러운 모습을 담고 있다.

주로 인물화를 그린 클로즈는 자화상을 다수 그렸고, 주변의 인물들을 모델로 세웠다. 그의 자화상은 일반적으로 떠올릴 수 있는 매끄럽고 이상화된 인물의 모습이 아닌, 불편해보일 정도로 감정이나 표정이 없는 얼굴로, 모공, 주름이나 머리카락까지 극사실적으로 세밀하게 표현한 것이 특징이었다(도판 15). 그는 인물화를 그리는 것이 “우리가 보통 사람의 이미지를 보는

방식으로부터 이미지의 맥락을 떼어내길 원했던 것"이라고 말했다.[11] 그의 1960년대 후반 작품들은 흑백 그림이며, 이 작품들에서 두껍고 넓은 붓질이 아닌 선명한 선과 정확한 형태를 추구하였다는 점은 그가 처음부터 작품의 내용 전달이 아닌 본다는 것과 보이는 것을 어떻게 그림으로 표현할지 고려한 것으로 생각해 볼 수 있다.

솔트, 패리시, 클리만은 다양한 차량의 외관을 묘사하는 것에 몰두했는데, 이 중에서도 패리시가 그린 새 자동차의 반짝이는 표면과 솔트가 그린 녹슬고 버려진 폐차의 강렬하게 대조되는 이미지가 흥미롭다. 또한 이러한 대비는 에스테스의 뉴욕 장면들과 벡틀의 시외 풍경에서도 나타난다. 벡틀은 캘리포니아 근교의 정경을 주로 묘사했으며, <'61 폰티악>(1968-1969)에서는 그의 가족들과 이웃을 포함한 주변의 주택가와 도로를 주요 소재로 담았다(도판 16). 그가 그린 평화롭고 한적한 거리의 모습에는 포토리얼리즘에서 빼놓을 수 없는 자동차가 자주 등장했고, 다양한 미국의 자동차 모델들을 그려 넣었다. 벡틀과 에스테스의 그림들은 예술적으로나 사회적으로 의미 있는 것을 찾기보다 여행 온 관광객이나 관찰자처럼 호기심과 탐색의 눈으로 바라보는 세상을 담고 있다.

그러나 포토리얼리즘 그림에서는 화가의 직접적인 모습이나 감정적인 표현은 거의 찾아볼 수 없다. 그들은 대상을 객관적으로 바라보았으며, 왜곡을 최소화하여 실제 있는 그대로 나타내고자 노력했다. 벡틀은 "나는 관람객이 주제에 직접적으로 반응하는 것을 막는 예술적임(artfulness)을 최소화하는 양식의 중립성이나 투명성을 추구한다. 나는 보는 이가 실제를 보는 것처럼 많이 연관시키기를 바라며, 아마 애초에 왜 이것을 그리려고 애썼는지를 궁금하게 만들고 싶다"고 말했다.[12] 또한 클리만은 "우리는 우리를 둘러싼 대

---

11) Edward Lucie-Smith, *American Realism* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 188.

12) Paul J Karlstrom, "Reflections on the Automobile in American Art", *Archives of American Art Journal*, 20:2(1980), p. 21.

상에 대해 우리의 개성을 반영"하는 것이며, 대상은 "개인적인 선택에 따라 개인적으로 중요한 것들에 대한 자아도취적인 반영(narcissistic reflection)"이라고 설명했다.[13] 포토리얼리스트에게는 모든 것이 중요했지만, 동시에 모든 것이 특별히 중요한 것도 아니었다.

자동차를 그림의 소재로 한 솔트, 벡틀, 베이더의 그림에서 폐차에 가까운 자동차들은 사람의 모습이나 흔적이 부재하여 어떤 서사적인 맥락 없이 그저 망가지고 버려진 고철 덩어리로 보인다. 솔트는 린다 체이스(Linda Chase)와의 인터뷰에서 자신의 소재인 자동차들에 대해 "매우 뻔하고, 아주 추하고 쓸모없으며 아주 크다"라고 솔직하게 말했다.[14] 포토리얼리스트가 눈에 익숙한 이미지를 주제와 대상으로 자동적으로 또는 임의로 선택한 것이라고 볼 수는 없다. 포토리얼리스트는 개인의 경험과 환경에 따른 개성 있는 취향을 반영한 선택을 한다. 예를 들어 솔트는 미국에서 자동차는 매력적인 소재로 보였으며, 그것은 사실적인 메시지나 중요성 때문이라기보다는 개인적 취향과 불편한 감정에서 나온 것이라고 했다.

어떤 것이 미술의 대상이 되어야 하는가라는 질문에 대해 포토리얼리스트는 "대상의 존재가 그것의 정당성이고, 이것이 회화 속의 대상이 되는 것"이라고 대답할 수 있을 것이다.[15] 그들이 선택한 대상은 전통적인 리얼리즘 미술처럼 주변부의 평범한 것들이었다. 그러나 이들의 대상은 무작위적인 것이 아니었고, 아무 의미나 생각이 없는 것도 아니었다. 그들은 자신을 둘러싼 환경을 탐색하고 관찰했으며, 결과적으로 어떤 대상의 존재나 시각적 세상에 대한 개인의 자각으로, 그 대상들은 "모든 어색함(awkwardness)과 모든 무작위성(randomness) 속에서 현실을 볼 수 있게 해준 것이었다."[16]

---

13) 같은 곳.

14) Stéphanie Molinard, *Double-Take* (Waltham: Brandeis University, 2005), p. 5.

15) Linda Chase, "Existential vs. Humanist Realism"(1975), in Battcock(주8), p. 94.

16) Lebensztejn and Cooper, "Photorealism, Kitsch, and Venturi", *Sub-Stance*, 10:31(1981), p. 91.

그러나 이것은 미술사가 린다 노클린(Linda Nochlin)이 지적한 리얼리즘 회화가 비난받는 것과 비슷한 요소이다. 그녀는 “리얼리즘은 스타일이 없거나 또는 너무나 평이한 스타일이며 눈에 보이는 리얼리티를 거울에 비춘 단순한 이미지라는 상식적인 개념은 그것을 역사적, 양식적 현상으로 이해하는데 있어 장애”가 된다고 했다.[17] 그녀는 이와 같은 식의 비판을 두고 “리얼리즘의 지각이 시간과 장소의 제약을 받지 않는 순수한 것”이 아니며, 순수한 지각이란 없다고 주장하면서 리얼리즘 미술의 단순성을 부정한다.[18]

포토리얼리즘 회화는 어디선가 이미 본 것 같은 오묘한 기시감을 주지만, 그것은 전혀 다른 장소, 시간, 맥락과 형식을 가지고 있다.[19] 우리는 눈으로 포토리얼리스트가 카메라를 통해 본 그 정확한 구도로 똑같이 세상을 볼 수는 없다. 이러한 관찰은 친숙한 것이 갑자기 어색하게 보이게 되는 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 언캐니(uncanny) 개념으로 고려해볼 수 있는데, 할 포스터(Hal Foster)는 이것을 “억압에 의해 어색하게 만들어지는 친숙한 것”이라며 “명백하게 기괴하거나 특이한 것이 아니라 일상적인 현상과 사물들에 대한 새로운 불안감”이라고 설명한다.[20] 예를 들어 클로즈가 그린 초상화는 오래 쳐다보고 있기 힘들 정도로 섬세하게 계산된 그림이다(도판 17). 분명히 사람의 모습임에도 인공적으로 보이고, 다른 인상을 주는 것은 포토리얼리즘 회화가 사진을 기반으로 한 회화이기 때문에 나타나는 효과다. 인공적인 동시에 환영적일만큼 세밀하게 묘사한 회화들은 독특한 감상을 불러일으킨다.

고잉스가 손의 기술적 한계에 도전하듯이 묘사한 유리 타일에 비친 유리컵에 담긴 물, 세라믹 그릇 위의 케첩과 유리병은 사물이 낯설게 느껴질 정

---

17) 린다 노클린, 『리얼리즘 Realism』(1986), 권원순 역 (미진사, 1997), pp. 18-19.
18) 위의 책, p. 19.
19) Barbara Buhler Lynes and Jonathan Weinberg, *Shared Intelligence: American Painting and the Photograph* (University of California Press, 2011), p. 20.
20) 위의 책, p. 22.

도로 빛의 반사와 굴절이 선명하게 표현되었다(도판 18). 하지만 포토리얼리스트가 그 실제 순간은 물론, 사진 이미지 또한 완벽하게 모방하는 것은 불가능하기에, 그들의 작품이 사진 속의 현상을 정밀하게 표현한 회화라는 사실은 변함없다.[21] 또한 움직임을 그림으로 포착하는 것도 사진에서는 실제와 유사하게 동작이 역동적으로 나타나지만, 회화에서는 작위적으로 보일 수밖에 없다는 한계가 존재한다.[22] 실제로 포토리얼리즘 회화의 대부분은 원색적인 색채를 제외하면 어떠한 감정도, 활기도, 움직임도 없는 정물화로 묘사되었다. 사물들은 움직임 없이 안정적이고, 자동차나 오토바이도 주차된 상태이며 사람들은 초상화로 그려지거나 거리에 있더라도 카메라에 찍히려고 멈춘 듯이 흔들림 없는 또렷한 형체로 나타난다.

포토리얼리즘 그림 속에 반짝이는 사물들은 눈으로 볼 때 놓치는 빛과 광택을 카메라로 단편적으로 포착하여 그린 것이다. 포토리얼리스트는 이 효과를 사람의 눈이 포착할 수 없는 카메라의 효과라고 생각했을 것이고, 자동차와 유리를 주로 그리는 일부 작가들은 그런 반짝임이 더 과장될 정도로 강조했다. 이 선명한 반짝임은 자동차나 유리 같은 물체가 그대로 반사됨으로써 나타나기도 하지만, 건물에 햇빛이 비치는 모습, 유리 막 안의 사물들, 다양한 물체의 표면에 빛이 비치는 모습을 그린 것인데, 선명하게 그린 모습은 오히려 물건들이 갇혀보여서 소유할 수 있는 대상인지, 눈으로만 볼 수 있는 허상인지 혼동하게 만든다. 예를 들어 톰 블랙웰(Tom Blackwell, 1938-2020)의 <벤델>(1980)에서는 백화점 쇼윈도 속의 마네킹, 그것을 바라보는 행인, 쇼윈도에 비친 자동차들, 건너편의 건물과 사람들까지 한 장면에 섞여있는데, 모든 것이 실제 장면이나 영화의 장면처럼 매우 선명하다(도판 19). 이러한 시각적 효과가 포토리얼리즘 회화에 눈속임 기

---

21) Barbara E Savedoff, *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2000), p. 108.
22) 같은 곳.

법인 트롱프뢰유(Trompe-L'oeil) 같은 특성을 주는 것이다. 그러나 고전적인 트롱프뢰유는 공간이나 물체에 그것이 실제처럼 보이는 착시효과를 주었다면, 포토리얼리즘은 표면적인 눈속임보다는 그 장면과 대상에 대한 환상과 향수적인 감정을 불러일으킨다.

돈 에디의 <H.M을 위한 새 신발>(1973)은 가격표가 적힌 신발들이 빼곡히 진열장에 놓아져 있는데, 그 앞에 유리 막이 쳐져 있기 때문에 직접 만질 수 있거나 닿을 수 있다는 느낌이 차단된다(도판 20). 유리 막에서 한 번, 그림에서 두 번, 이중으로 쌓여있는 보호막은 소유할 수 없이 눈으로만 구경할 수 있는 시각적 경험을 재현한다. 포토리얼리스트의 그림 속에는 대형 브랜드, 물건이 즐비한 쇼핑 윈도우, 사물들이 과장되게 한 곳에 모여 있는 것과 같이 일상적인 소비생활의 모습이 두드러지는 것을 볼 수 있다. 그러나 소비사회를 부추기거나 조장하고자 하는 의도는 드러나지 않는다. 오히려 사람이 없어서 정적으로 보이는 거리와 진열장은 물질주의에 대한 묘한 거리감과 낯선 느낌을 준다. 1960년대와 1970년대 미술은 과열된 대중매체와 무분별한 이미지로 혼잡한 상태였기 때문에, 평범한 장소들, 폐차된 자동차들, 평범한 일상을 그린 리얼리즘의 특징이기도 한 포토리얼리즘의 이러한 태도가 오히려 흥미롭게 다가왔을 것이다.[23]

포토리얼리즘의 제작방법과 관련하여 마이즐이 제시한 그것의 주요 특징 중 하나는 장인적 기술과 제도공의 기술을 현대미술에 복귀시켰다는 점이다. 프린트나 사진술의 복제를 이용한 다른 현대적인 기법과 달리 그들의 결과물은 오직 손으로 칠해진 회화였다. 그러나 회화를 그리기 위해 포토리얼리스트에게 가장 먼저 필요한 것은 어떤 재료보다 사진이었다. 어떤 주제와 대상을 선택할지는 그들의 머릿속이 아닌 현실 세계에 있었다. 대부분 직접 밖으로 나가 그 대상들을 탐색했고, 여러 가지 물건들을 조합한 이미지를 그린 플랙과, 실제 사람을 인물화로 그린 클로즈의 경우는 실내 스튜

23) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 77.

디오 촬영을 위해 대상이나 모델을 미리 준비했다. 이처럼 포토리얼리즘 회화는 사진과 회화라는 두 매체의 교집합에 위치한다.

포토리얼리스트가 사진의 정교한 모사를 위해서 사용한 대표적인 방식은 그리드(grid)와 에어브러쉬(airbrush)였다. 그리드는 프로젝터를 사용하여 캔버스 위에 사진 이미지를 비출 수 있고 정확한 크기와 모습의 재현을 위해서 칸을 분할하는 작업이었다. 이 방법은 회화가 사진의 원근법과 초점을 그대로 가져오고, 기계가 놓치는 부분까지 사람의 자각과 손을 통해 의도적이게 더 사실적으로 표현하는 것을 가능하게 했다. 기계가 놓친 부분이란 카메라가 기본적으로 수반하는 시각의 오류를 말한다. 전체적인 화면을 두 눈으로 보는(binocular) 사람의 눈과 달리 카메라의 단일시(monocular)는 한 화면으로 제한된다. 또한 일점투시도법(one-point perspective)에 따라 화면의 네 모서리는 잘리거나 흐리게 나타날 수 있는데, 이 부분들은 클로즈의 대형 초상화처럼 그대로 두는 경우도 있고, 풍경화에서는 모든 대상들이 똑같이 뚜렷하게 보이도록 수정하기도 했다.

포토리얼리스트는 그림에 채색할 때 손으로 그리기도 하고, 정확한 모양을 구현하고 실제와 비슷한 색을 칠하고자 스텐실과 에어브러쉬를 이용하기도 했다. 에어브러쉬를 이용해 물감을 얇고 고르게 칠해서 붓 자국을 없애고 그림 속 대상의 광택을 표현한 회화의 표면은 마치 코팅된 사진의 반짝이는 표면처럼 보였다. 반짝이는 효과는 바니시(varnish)를 덧바름으로써 완성시켰다. 완성된 포토리얼리즘 회화는 사진보다 더 실제 사진처럼 보이는 시각적으로 환영적인 특성을 지니게 된다.

그들은 카메라라는 복제 기술이 주는 편안함을 누리면서도 한편으로 '장인 정신'이라고 할 수 있는 손으로 정교하게 그리는 모든 과정을 매우 중요하게 생각했다. 포토리얼리스트는 기본적으로 그림이나 스케치에 숙련된 정교함을 가진 미술가였고, 그들은 사진을 이용하더라도 카메라를 사용하지 않는 회화와 그 본질에 있어서는 크게 다르지 않다고 생각했다. 특히 포토

리얼리스트는 앞서 말한 카메라의 시각적 오류를 수정하는 것에서 개인의 역량이 나타나기도 했다. 카메라의 오류를 바로잡으려는 행동은 그들 스스로가 세부적인 것들과 이미지를 만들어내는 것이기도 했다.

포토리얼리스트는 사진을 축소하거나 확대하면서 불필요한 부분과 추가할 장면을 수정했다. 에스테스의 1980년대에서 1990년대 그림들은 거리나 건물들을 폭 좁게 그렸던 1960년대와 1970년대 그림들과 달리 풍경의 폭이 파노라마처럼 넓어졌다. 그는 실제로 더 넓은 폭의 풍경을 완성시키기 위해 한 자리에서 방향을 조금씩 옮겨가며 찍은 사진들을 옆으로 이어서 붙였고, <브루클린 다리>(1993)의 경우 서너 장의 사진으로 이어서 만든 풍경이었다(도판 21, 22).

벡틀은 프로젝터를 이용하여 35mm 슬라이드와 같은 비율의 그림을 그림으로써 구도 상으로 사진과 큰 차이가 없어 보이는 그림을 완성시켰다. 포토리얼리스트는 사물을 안보고 그리는 것에 대한 불안감이 있었다. 그들이 원하던 것은 사진과 최대한 가깝게 대상의 모습을 그리는 것이었고, 절대적으로 정확한 것은 없지만 '상징적인 정확성'을 전달하는 사진만이 그것을 보완해줄 수 있다고 생각했다.[24] 그러나 포토리얼리스트는 그림의 제작 과정이나 주제를 알아주는 것보다는 그들의 그림이 무언가를 표현하고 환기시킬 수 있는 방법이 되기를 원했다.[25]

분명 벡틀은 1966년에 처음으로 캔버스 위에 슬라이드 필름을 투사했을 때 그 행동에 대한 죄책감이 들었다고 말했다. 그는 역사적으로 회화에서 사진의 활용에 대해 많은 논쟁이 있었던 것과 모더니즘 이론을 따르는 동시대 미술들을 의식하기도 하며, 기계가 주는 편리함에 가책을 느꼈던 것이다. 그러나 이러한 우려에도 사진 이미지를 모사하기를 택한 것은 사진 없이는 불가능한 정교함 때문이었다. 또한 카메라는 그들에게 "오래된 습관을 반복하는 것이 아니라, 영향력을 고의적으로 버리고 취향의 기준을 파괴시

24) Lynes and Weinberg(주19), p. 159.
25) 위의 책, p. 25.

키는 방법으로 기능"하였다.[26] 이 영향력과 취향은 동시대에서 전위적이고 '좋은 미술'이라고 인식되던 추상적이거나 개념적인 미술로, 포토리얼리즘은 그 압박으로부터 벗어나 다른 방향으로 나아갔다.

포토리얼리스트의 목적은 사실적으로 그리는 것이었지만, 포토리얼리즘 회화가 사진처럼 보인다거나 실제처럼 보인다는 등의 의견들은 대개 포토리얼리즘을 비판하기 위해 비평가들에게서 나온 평가였다. 이처럼 이미지의 유사성이나 재현에 대해 말하는 것은 포토리얼리즘이 복제성이 강한 미술이자 외양의 표면적인 평가에서 그치게 하려는 비판적인 사고방식에서 나온 것으로 볼 수 있다. 포토리얼리스트는 사진을 재현하는 뛰어난 기술로 칭송받지만 이것은 포토리얼리즘 그림이 사진이 아닌 회화처럼 보인다는 사실에 어떠한 영향을 미치지는 못한다.

포토리얼리즘 회화에서 사진과 회화의 차이는 불가피하게 드러나는데, 사진과의 분리가 가장 잘 나타나는 부분은 사진에서 포착되는 효과인 유리에 반사되는 현상이다. 이것은 유리와 유리의 표면에 반사된 형상이 분리되지 않고 혼합되어 비추어지기 때문이다.[27] 에스테스의 <센트럴 세이빙스>(1975)에서는 어떤 것을 중점으로 보아야할지 헷갈릴 정도로 여러 형상들이 유리에 어지럽게 반사되어 있다(도판 23). 유리를 정면으로 보고 있지만 유리에 반사된 주변의 간판이나 건물들만 선명하게 보일뿐 정작 바라보고 있는 유리 안에는 무엇이 있는지 보이지 않는다. 이처럼 사진에 가까워 보이기 위해 포토리얼리스트가 그려낸 반사되는 물체들은 빛이 반사되는 특정 순간과 구도에서 멈춰있기 때문에 오히려 그것이 그림임을 증명하고 있다. 이것은 포토리얼리즘 회화는 포토리얼리스트가 사진을 찍은 위치와 초점에서만 볼 수 있는 대상을 관객이 작가와 같은 눈으로 보게끔 하는 것이고, 관객이 사진 속의 장소에 위치하거나 심리적, 육체적, 시각적으로 거리가 가까워지는 것은 아니기 때문이다.

---

26) 위의 책, p. 11.
27) Savedoff(주21), p. 105.

장-클로드 레벤스타인(Jean-Claude Lebensztejn)은 포토리얼리즘 회화의 평면성과 공간적 환영으로 인해 포토리얼리즘은 사물과 기호와 가까우면서도 사물과 기호의 가장 큰 차이라고 주장한다.[28] 즉 포토리얼리즘 회화는 사진을 통해 대상을 재현하고 있음에도 실제 사물과 이미지로 나타난 기호의 시지각적 인식에서 식별되는 차이를 넘어설 수 없다는 것이다. 그러나 포토리얼리즘 회화의 특징은 이러한 이중성에서 찾을 수 있다. 그들은 자신의 그림이 사진처럼 보이길 바라는 것이 아니라, 그 차이를 식별하는 것일지도 모른다. 포토리얼리즘 그림을 객관적인 사진으로 생각하고 보는 것과, 주관적인 회화로 인식하고 보는 것은 그림의 대상을 여러 가지의 '보는 방법(ways of seeing)'으로 관찰할 수 있게 하는 것이다.

3. 포토리얼리즘의 등장 배경으로서 동시대 미술경향들과 전시

1950년대 후반 미술사에서 추상표현주의가 주류가 될 수 있던 배경에는 다양한 시대적, 정치적, 경제적 요소들이 있었다. 제2차 세계대전 발발 이전부터 미국의 대공황 시기에 대한 대책의 일환이었던 공공사업진흥국(Works Progress Administration)에서는 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning), 마크 로스코(Mark Rothko), 리 크라스너(Lee Krasner)를 포함한 많은 미술가들이 작업을 이어갈 수 있도록 지원했다. 전후 냉전시기에 미국정부는 미술을 문화적인 무기로 사용하며 미술을 통해 미국의 자유, 민주주의, 과학의 발전을 포함한 미국적 정체성을 상징하고자 했다. 또한 추상표현주의를 유럽의 표현주의와 입체주의의 영향으로부터 분리되는 국제적인 미국의 미술양식으로 탄생시키고자 대표로 내세웠다. 이처럼 미국의 상징과 같은 추상표현주의는 1961년에 미국의 미술 비평가 클레

28) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 81.

멘트 그린버그(Clement Greenberg)가 발표한 「모더니스트 페인팅(Modernist Painting)」에서 확대되었다.

그린버그는 유럽의 전통적인 리얼리즘이라고 할 수 있는 환영주의나 고전주의의 흔적에 반발하며 환영적인 3차원적인 조형성 또한 회화의 평면성으로 대체되어야 한다고 주장했다. 모더니즘적 미술가는 독창성(originality)을 확고히 할 것이 요구되었고, 모든 사람이 보는 세상의 이미지를 재현하는 기술적인 미술이 아닌 색채 회화의 평면성과 물질성을 회화의 본질로 지향하였다. 추상표현주의 회화는 작가의 주관성과 창조성이 강조되었고, 초현실주의의 자동기술법(automatism)에 영향을 받아 지시적인 형상을 없앴다. 또한 무의식성을 강조하며 격정적인 액션으로 색과 면이나 선으로 작품을 채웠다. 추상 회화는 "그림은 절대 어떤 것의 그림이어야한다는 관념에 도전함으로써", "물체로서의 그림과 형상으로서의 그림이라는 오랜 이원성을 극복"하고자 했다.[29]

모더니즘적 미술론은 추상표현주의를 모더니즘의 정점으로 여겼지만, 앞서 노클린이 설명했듯이, 1960년대에 다양한 예술관이 나타나자 모더니즘의 이론은 성립되기에 많은 한계가 있었다. 따라서 1960년대에 등장한 미술경향들은 "매체의 매우 평평함(flatness)과 평범함(banality)에서 고도의 예술적 기교(bravura)를 가진 추상표현주의자들의 붓놀림과 계획된 기품을 가진 색면 회화(Color-field painting)의 클리셰로부터 탈출하는 수단"을 발견한 것으로 볼 수 있다.[30] 이러한 반응은 추상표현주의가 추구하는 색면 회화의 한계로부터 새로운 방향을 제시했고, 구체적인 형상을 가진 다원화된 미술이 나타났다. 뉴 리얼리즘 외에도 추상표현주의 회화에 대한 반작용이자 연장선상으로 미니멀리즘 미술이 등장하였고, 미니멀리즘의 갈래로 대지미술, 과정미술, 개념미술이 나타났다. 이 미술경향들은 추상회화를 아예 거부하는 것이라고 볼 수는 없었고, 그 영향력으로 인해 새로운 것을 지향하게 되는

29) 노버트 린튼, 『20세기의 미술』(1993), 윤난지 역 (예경, 2003), p. 246.
30) Lynes and Weinberg(주19), p. 11.

현상으로 해석해야 할 것이다.

추상표현주의에 대한 반작용으로 나타난 1960년대 미술경향들은 모더니즘이 가장 멀리했던 현실적인 주제와 구체화된 형상을 복귀시켰고, 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술은 미술작품의 탈물질화(dematerialize), 언어, 조각 등이 강조되는 새로운 가치관과 예술관으로 설명되었다. 또한 추상표현주의, 네오다다, 팝아트의 구분은 점점 흐려졌는데, 이는 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)와 재스퍼 존스(Jasper Johns, 1930-)의 작품에서 찾을 수 있다.

라우센버그가 1954년부터 작업한 '컴바인 페인팅(combine painting)' 시리즈의 작품들은 페인트, 조각, 사진, 신문, 옷, 가구 등이 뒤섞여 캔버스에 붙어있었다. 독창적인 그의 3차원적인 작품은 그린버그의 모더니즘 이론을 거부하면서 예술과 생활이 결합되는 다다이즘을 연상시키는 네오다다로 간주되었다. 또한 1953년 윌렘 드 쿠닝(Willem De Kooning, 1904-1997)의 드로잉 작품을 지워버리는 행위는 개념미술을 연상시키기도 한다. 라우센버그와 가까웠던 존스는 미국 국기 그림으로 여러 작품을 만들어냈는데, 어떤 작품은 아래에 신문 조각이 있었고, 여러 번 덧칠되어 정확한 의미를 알 수 없는 콜라주 작품이었다. 이처럼 미국 국기의 이미지로서의 어떤 상징성보다 미술 자체로 받아들일 것을 주장했다. 존스가 1960년에 제작한 깡통 작품 <채색된 브론즈>는 팝아트처럼 양산된 대상을 사용했으며, 정확한 의미를 알 수 없는 다다이즘의 오브제처럼 환영주의인 동시에 환영주의의 거부로 다중적인 의미를 생성했다(도판 24).

1960년대에 나타난 미니멀리즘은 조각의 형태로 '명확성과 간결성에 대한 취향'을 드러내며, '미술작품을 유동적이고 풍성한 자연에 대비되는 특수한 인공물'로서 제시하고 있다.[31] 이러한 단순하고 간결한 형태의 미니멀리즘은 내용을 없애고 작품과 그 공간에서 나타나는 시각적 경험과 빛과 입체

31) 린튼(주29), p. 306.

성을 강조했다. 미니멀리즘에서 작품은 조각으로 인식되기보다 새로운 매체이자 '특수한 사물(specific object)'이였다. 1950년대 추상표현주의와 반대되는 이념으로 매체와 미술적 기준의 탈바꿈을 꾀한 미니멀리즘은 감정적 표현이나 상상력을 동반하는 추상적인 이미지에서 벗어나 간결한 물질만을 강조했다. 포스터는 미니멀리즘이 "모더니즘 미술에서 나타났던 초월적 공간과 단절"했으며, 관객들은 "주어진 장소에 작품이 개입함으로써 빚어진 지각적 결과들을 탐색"하게 된 미술로 설명한다.[32]

미니멀리즘의 갈래로 로버트 모리스(Robert Morris, 1931-2018)가 제시한 '반-형태(Anti-Form)'는 조각의 물성과 공간과의 연관성을 강조했다. 미니멀리즘 작가에게 사진은 일시적인 빛이나 변화하는 형태를 포착할 수 있는 기록적인 수단이었고, 진행되는 과정을 보여줄 수 있는 미술품의 일부가 되는 매체였다. 이러한 사진의 역할은 개념미술의 맥락 속에서 나타난 '장소특정적(site-specific)' 미술인 대지미술(Earthworks)에서 더욱 강조된다. 자연에서 만들어지고 전시되는 대지미술은 미술작품의 바탕이 되는 특정적인 공간인 환경과 작품의 관계를 중시했다. 자연에 위치한 작품은 보존될 수 없기 때문에 작품이 생성되고 사라지는 과정은 사진으로 기록되고 전시되었는데, 이는 전시공간인 '화이트 큐브'에서 벗어나려고 했던 이데올로기와 대립되는 한계에 부딪히게 되었다. 미니멀리즘은 "미술의 허구적 자율성이 성취되기는 하나, 그것은 대개 붕괴되고 파열되며 흩어져버리고 마는" 결과를 초래했다.[33]

이와 연관된 1960년대 중반에 나타난 개념미술은 1960년대 초반의 '일시적인' 성격의 플럭서스(Fluxus) 운동과 '완고한 리얼리티'의 미니멀리즘에서 유래되었으며,[34] 물질성을 강조한 미니멀리즘과 달리 탈물질화를 시도했다.

---

32) 핼 포스터, 『실재의 귀환 The Return of the Real』(1996), 이영욱, 조주연, 최연희 역 (경성대학교 출판부, 2010), p. 85.
33) 위의 책, p. 118.
34) 토니 고드프리, 『개념미술 Conceptual Art』(1998), 전혜숙 역 (한길아트, 2002), pp. 101-102.

작가의 관념, 언어 그리고 과정이 중요해진 개념이었고, 제시된 이미지의 해석이 중요해졌다. 개념미술에서 사용한 사진 이미지는 의미를 전달하는 매개체로, 사진이 어떻게 언어로 읽힐 수 있는지 고민하였고, 텍스트가 내용이자 정보를 전달하는 주요한 수단이었다. 또한 "그림, 조각 등 기존의 작업방식을 거부하고 미술 개념에 대한 재고와 미술작품의 탈물질화"를 꾀했기에 개념미술가들은 "사진의 모든 가능한 기법들을 이용할 뿐만 아니라, 기법 그 자체를 해석했다".[35] 따라서 개념미술과 미니멀리즘에서 사진은 현실적이고 실재하는 것을 증명하는 기록과 전시의 수단이었고, 변화되거나 사라진 작품의 존재를 상징하기도 했다.

1960년대 모더니즘 미술의 전환점이었던 미니멀리즘, 개념미술, 네오다다는 "단절이 아니라 초기 모더니즘의 규범을 공동화하고 희석시키는 [...] 끊임없이 새로워지려는 자기 개선적인 역동성을 (모더니즘과) 정확히 공유"하는 미술이었다.[36] 이는 모더니즘의 단절이 불가능할 것이라는 견해와 함께 "절대적인 미술의 가치나 특성이라는 것은 언제나 그랬듯이 도달 불가할 것"이며, 구조주의(Structuralism) 미술에서 제시된 바처럼 "미술적 활동은 절대적인 것이 아니라, 내용, 표현 방식, 맥락 사이의 정교하고 항상 변화하는 상호작용"으로 볼 수 있다.[37]

1960년대 후반부터 포토리얼리즘 회화는 지속적으로 미국의 '뉴 리얼리즘'이라는 카테고리 내에서 등장했다. 역사적으로 되풀이되는 리얼리즘 미술에 "새로운(new)"이 붙은 이유는 1950년대 미술계를 지배하던 추상미술과 더 이상 하나의 리얼리즘으로 설명될 수 없는 리얼리즘 회화의 다양성에 의거한다. '뉴 리얼리즘'은 1960년대 후반부터 추상회화의 영향력에 대응하는 새로운 유형의 미술의 등장을 상징하는 표현이었다. 미국에서 뉴 리얼리즘의

---

35) 전혜숙, 『20세기 말의 미술』 (북코리아, 2013), p. 100.
36) 브랜든 테일러, 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘 Modernism, Postmodernism, Realism』(1987), 김수기, 김진송 옮김 (시각과 언어, 1998), p. 138.
37) Lucie-Smith(주11), p. 13.

출현을 알린 전시는 1962년 뉴욕 시드니 자니스 갤러리(Sidney Janis Gallery)에서 열린 《뉴 리얼리스트(New Realists)》전으로, 포토리얼리즘은 포함되지 않았지만 이 후 같은 카테고리에서 소개되었다는 의미에서 주목할 만하다.

이 전시의 카탈로그에는 "현대의 자연은 기계적이고 산업적이며 광고로 넘쳐남으로, 미국뿐만 아니라 유럽에서도 우리는 자연(nature)의 새로운 방향을 찾고 있다."라는 글이 실렸다.[38] 프랑스 누보 레알리즘 운동을 창시한 미술평론가 피에르 레스타니(Pierre Restany, 1930-2003)가 남긴 이 글은 1960년대에 들어 미국과 유럽에서 자연에 대한 인식이 변화함에 따라 자연을 새롭게 정의하고 있다. 1960년대의 추상미술을 벗어나 '실재(the real)를 지각하는 새로운 방법'을 찾는다는 유럽의 누보 레알리즘과 같은 방향에서 미국에서도 뉴 리얼리즘이 주목받고 있었다.

이 전시는 동시대의 삶을 표현하는 산업물이나 현실적인 대상들을 직접적으로 보여주는 실제의(factual) 회화와 조각들로 구성되었다. 예를 들어 플라스틱 물건들, 고철 산업물, 대중매체, 인쇄술과 실크스크린을 이용한 프린트와 같이 기계적인 특성이 강조되는 작품들이 전시되었다. 이러한 특성은 제2차 세계대전 이후 기술의 발전과 경제 성장으로 가능해진 대량생산, 대중매체의 발전과 급격하게 활발해진 소비문화를 미술의 주제로 들여오면서 가시화시킨 것이라고 볼 수 있다.

유럽의 누보 레알리즘과 미국의 뉴 리얼리즘은 현실 세계에 접근하는 새로운 방식이라는 이념에서 시작되었지만 다른 방향으로 전개되었고 서로의 미술에 대한 반사작용 같은 것이었다. 유럽의 누보 레알리즘은 1960년에 레스타니와 이브 클랭(Yves Klein, 1928-1962)이 자신들을 포함한 아홉 명의 미술가들의 서명이 담긴 선언문(「Nouveau Réalisme Manifesto」)을 밀라노의 아폴리네르 갤러리(Apollinaire Gallery) 단체전에서 발표하면서 시

38) Gerrit Henry, "The Real Thing"(1972), in Battcock(주8), p. 12.

작되었다. 삶과 예술이 결합되는 방식으로, 해프닝, 네오다다, 설치미술, 플럭서스, 오브제 미술을 포함하며 “어떤 고귀한 장르와 특히 회화에서의 영원한 내재성에 대한 믿음에 도전함으로써 그들이 자신들을 둘러싸고 창조되는 세계의 사회학이라고 묘사한 찢겨진 포스터, 오브제의 흔적, 쓰레기 또는 잡동사니”같은 것에 관심을 두고자 했다.[39] 즉 ‘새로운 리얼리즘’은 추상회화로 대표되는 모더니즘 미술에 대한 반발이었고, 다다이즘과 초현실주의의 특성을 가지며 미국의 팝아트와 대조되었다. 그들은 사실적인 것을 인식하는 새로운 방법으로 가까운 물질적인 세계에서 창조적인 미술적 정신을 발휘했다.

누보 레알리즘 작품들은 매우 다양하고 광범위했고, 정치적이거나 사회적인 표명보다는 사회학적 미학의 방향에서 세상을 바라보며, 그들의 활동은 “도시적이고, 산업적이고, 광고적인 현실을 시적으로 재활용(recycle)”하고자 했다.[40] 아르망(Arman, 1928-2005)은 버려진 자동차나 악기를 부수는 해프닝을 보여주고 그 폐기물들을 다시 조형으로 재탄생시켜 사물의 소비와 파괴를 독창적인 아상블라주(assemblage)와 데콜라주(decollage) 기법으로 나타냈다. 같은 선상에서 아르테 포베라(Arte Povera)와 영감을 공유한 세자르 발다치니(César Baldaccini, 1921-1998)는 버려진 금속을 용접하여 거대한 엄지 모양의 재치 있는 조형물로 탄생시켰다. 이들은 급변하는 현대 산업사회에서 인간과 물체의 관계를 탐구했고, 사회 현상에 대한 자각을 바탕으로 작업했다.

《뉴 리얼리스트》 전시에 대한 설명을 이어가지면, 이 전시에 포함된 54명의 미술가 중 미국 작가로는 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928-1987), 제임스 로젠퀴스트(James Rosenquist, 1933-2017), 로이 리히텐슈타인(Roy

39) 고드프리(주34), p. 70.
40) Centre Pompidou, “New Realism: A Poetic Recycling of Reality”, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/ENS-newrea-EN.htm, 2021.11.08.

Lichtenstein, 1923-1997), 톰 웨슬만(Tom Wesselmann, 1931-2004), 조지 시걸(George Segal, 1924-2000), 짐 다인(Jim Dine, 1935-), 클라스 올덴버그(Claes Oldenburg, 1929-) 등이 있고, 유럽 미술가로는 장 팅겔리(Jean Tinguely, 1925-1991), 이브 클랭, 아르망, 레이몽 앵(Raymond Hains, 1926-2005) 등이 있다. 당시에는 팝아트라는 명칭이 없었던 미국 작가들과 유럽의 누보 레알리즘 화가들을 나란히 배치해 '뉴 리얼리스트' 그리고 '실제의 미술가들(factual artists)'이라고 소개하였고, 전시가 끝나자 팝아트는 큰 관심을 받기 시작했다.

팝아트는 포토리얼리즘의 선구 미술로 종종 인식되며, 포토리얼리즘이 팝아트 정신을 계승한다고 해서 '포스트-팝(Post-Pop)'이라는 명칭을 얻기도 했다. 시기로 보면 팝아트가 이미 주목받던 1960년대 초중반부터 포토리얼리즘 미술이 전시에서 나타나기 시작했으며, 《뉴 리얼리스트》 전시에서는 둘 다 실제의 대상을 그린 그림으로 '뉴 리얼리즘'이라는 제목 아래 작품들이 함께 선보여졌다. 그러나 마이즐은 팝아트와 포토리얼리즘 작가들의 개별적인 독립성을 강조하며 범주로 묶는 것의 어려움을 드러냈다. 그는 팝아트가 초기에 뉴 리얼리즘이나 네오-다다이즘으로 분류된 것과, 포토리얼리즘이 열 개가 넘는 수식어로 불렸던 것은 시작점에서 성명서도, 미술비평가도, 이론가인 미술가도 없는 전후 미술운동의 특징이라고 말했다.[41]

팝아트와 포토리얼리즘은 시대의 상징적인 이미지를 포함한 모든 것이 미술의 소재가 될 수 있음을 보여주며 미술과 삶의 경계를 해체시켰다. 1950년대부터 텔레비전, 신문, 잡지, 영화, 자동차 등의 이미지로부터 영감을 얻은 팝아트 작가들은 그들이 전략적으로 수집한 세상을 반영하는 동시에 세상이 어떻게 보이는지 상징적으로 알려주고 있었다.[42] 대중매체와 소비지상주의를 시각화한 것은 포토리얼리즘도 동일했다. 팝아트와 포토리얼리즘의

41) Meisel(주2), p. 30.
42) Henry Geldzahler, *Charles Bell* (New York: Harry N. Abrams, 1991), p. 12.

연관성은 표면적으로 1960년대와 1970년대 미국의 자본주의와 소비문화에 대한 문제의식, 컬러 이미지 대량 복제의 보급화, 상업적이고 대중적인 이미지로 설명할 수 있다.

네오다다, 팝아트, 포토리얼리즘을 포함한 미국의 뉴 리얼리즘은 대량생산된 사진 이미지를 적용한 대표적인 미술경향으로, "(텔레비전에서) 사진적으로나 전자적으로 만들어진 화면들에 노출된 것의 결과"라고 볼 수 있다.[43] 워홀, 리히텐슈타인, 로젠퀴스트는 그들의 이미지가 복제된 것으로부터 나왔다는 점을 분명하게 말했다.[44] 1960년대 대중매체의 이미지는 새로운 시각을 탐구할 수 있는 수단이었고, 그것을 반영하는 뉴 리얼리즘은 "과학과 기술, 그리고 기술의존적 매체가 전달하는 '저급 문화'의 생산물처럼, 미술계의 극단적인 현대화 과정"을 나타낸다고 볼 수 있었다.[45]

그러나 팝아트와 포토리얼리즘이 동시대의 현실을 바라보고 해석하는 본질적인 관점은 상이했으며, 에스테스는 그의 작품은 팝아트의 특성을 가진 포토리얼리즘에 해당하지 않는다고 주장했다.[46] 반면 벨은 방향을 잃었다는 느낌이 있던 1960년대 중반 미술 세계에서 그의 미술은 다양성의 확장이라는 방향으로 팝아트 이미지와 전통적인 정물화의 결합을 시도한 것이라고 밝혔다.[47]

팝아트와 포토리얼리즘의 관점 차이는 핸슨의 인용문을 통해 확인할 수 있다. "뉴 리얼리스트 회화는 일상적인 삶을 반영한다. 그러나 그것은 팝아트 같지 않고, 더 내성적이다. 그것은 아무런 입장 없이 세상과 마주한다. 나에게 이것은 충분하지 않으며, 난 놀라움을 주어 비난받는다. 나는 실패와 혁명으로 스스로를 찾는다. 나는 세상에 만족하지 않는다."[48] 포토리얼리즘

---

43) Burton Wasserman, "No Compliment to Camera", *Art Education*, 23:5(1970), p. 25.
44) Barbara Rose, *American Painting* (Geneva: Skira, 1986), p. 115.
45) 테일러(주36), p. 137.
46) Meisel(주5), p. 35.
47) Geldzahler(주42), p. 13.
48) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 78.

은 어떤 뚜렷한 입장을 표명하지 않은 채로 실제 세상의 일상적인 이미지들을 그린 반면에 팝아트에서는 다양한 이미지를 변형하고 복제하는 콜라주를 통해서 동시대의 사회적, 정치적, 문화적 상황에 대응하고 있던 것이다.

예를 들어, 초현실주의에 영향을 받은 클래스 올덴버그는 햄버거, 립스틱, 아이스크림, 사과, 배드민턴 콕과 같은 일상적인 물건들을 거대한 조형으로 제작했다. 그의 작품은 1960년대부터 도시재생사업의 일부로 공공미술로서 전시되었다. 올덴버그는 "나는 예술을 위해 존재한다(I Am for an Art)"라는 말을 남기며, "나는 일상생활의 쓰레기를 최대한 활용해서 만들어지고 결국 성공적인 단계에 이르는 예술을 위해 존재한다"라고 했다.[49] 이와 같은 맥락에서 팝아트의 가정과 주방 이미지, 코카콜라와 같은 음식산업을 포함한 미국 소비산업의 이미지는 '소프트파워'에 근간한 미국의 전후 외교정책이 공산주의의 확산을 무력적인 힘 대신에 문화적인 혜택을 통하여 저지할 하나의 방책으로 고려되기도 했다.[50]

충격과 새로움의 상징인 팝아트는 단순한 문화적 아이콘이 아닌 미국 중산층의 풍요로운 삶을 대표하는 이미지로서 '중요한 사회적 상징물'로 여겨졌다.[51] 워홀의 캠벨 수프 캔, 코카콜라, 식기 세척제 브릴로(Brillo) 박스가 쌓여있는 작품들은 풍요로운 미국 중산층이 선호하는 제품과 삶의 양식이 드러나 미국의 문화와 대중적인 소비문화를 보여준다. 또한 대량생산과 복제의 원리로 만들어진 팝아트 이미지는 물질만능주의와 이미지 소비 중독에 빠진 20세기 중후반의 미국 사회를 상징적으로 대변하기도 한다. 포스터는 팝아트는 "고급 미술과 저급문화의 허구적 통합이 이루어지기는 하나 그 통합은 대게 문화산업적 관심사 속에서 이루어지는 것이어서, 워홀 등과 함께 아방가르드는 그러한 문화산업의 반대자임과 동시에 하청인"이 된다고 지적

---

49) Claes Oldenberg, "Documents from the Store"(1961), 고동연, 『팝아트와 1960년대 미국사회』 (눈빛, 2015), p. 103에서 재인용.
50) 위의 책, p. 31.
51) 같은 곳.

했다.[52]

배트콕은 팝아트와 포토리얼리즘의 차이를 팝아트 화가들이 일상의 환경을 곧바로 재현하지 않는다는 점, 팝아트는 리얼리즘이라기보다는 대중적 도상의 시각을 제시한다는 점, 팝아트는 미술의 과정을 밝히려고 하는 포토리얼리즘과 다르게 거부한다는 점을 들었다.[53] 팝아트와 포토리얼리즘의 관계에 관해서 스테파니 모리나르(Stéphanie Molinard)는 이미지를 재생산하는 과정이라는 점과 사물의 묘사보다 이미지의 모방이 더 중요시된다는 것, 사진의 모습(look)을 재현하기 위해 실크스크린이나 에어브러쉬를 사용하는 등 상업적 미술의 방법과 기술을 사용했다는 점에서 둘의 유사점을 찾았다.[54] 또한 모리나르는 추상미술과 포토리얼리즘의 관계에 있어 "추상주의자들의 반대에서, 포토리얼리스트는 추상화보다는 리얼리즘, 독창성보다는 복제, 개별화된 표시보다는 문체가 없는 기술, 빠르고 자유분방한 것보다는 느리고 정밀하고 통제된 그림을 그리는 과정"을 택했다고 해석한다.[55]

팝아트와 포토리얼리즘은 그림 속 대상에 대해 시사하는 바에서도 차이가 있다. 리히텐슈타인의 만화 그림이나 로젠퀴스트의 상업적인 이미지, 워홀의 복제 이미지에는 인간의 감정과 표정이 드러나는 표현이 있고, 사물들은 향유가 가능한 대상으로서, 소유욕과 물질적인 특성을 나타내고 있다. 포토리얼리즘은 사물이 있더라도 사람과의 관계가 명확하게 드러나지 않는 경우가 많다. 그 관계는 과거에는 존재했지만 현실과 사진 속에서 멈춰있는 사물로써 그 기능이 무엇인지 의심하게 만든다. 그것은 과거에 대한 향수의 이미지일 수도 있고 물질주의에 대한 비판의 이미지나 포토리얼리즘이 받았던 비판처럼 사실 아무런 의도가 없는 것일 수도 있다. 포토리얼리즘 회화 안에서 사물은 작가가 눈으로 바라보았던 그 시대와 장소에 속했던 대상으

52) 포스터(주32), p. 118.
53) 마이즐(주2), p. 14.
54) Molinard(주14), p. 5.
55) 위의 책, p. 5.

로, 시각적이고 독립적인 대상 그 자체로 인식된다.

1968년 바사대학교(Vassar College) 갤러리에서 노클린이 기획한 전시 《리얼리즘 나우(Realism Now)》에는 필립 펄스타인(Philip Pearlstein), 알렉스 카츠(Alex Katz)와 함께 에스테스, 벡틀, 몰리 등의 작품이 포함되었다. 19세기와 20세기 리얼리즘 미술의 계보와 사회적, 역사적 분석을 제시한 것으로 유명한 『리얼리즘(Realism)』(1986)의 저자인 노클린의 전시에 이들이 포함되었다는 것은 리얼리즘 역사의 관점에서 논의될 중요한 가능성을 남긴다. 19세기와 20세기 리얼리즘 미술을 재조명하고자 했던 노클린은 1960년대 리얼리즘 미술을 실제 대상을 보고 그리는 화가들에서 찾았다. 미국 리얼리즘 회화의 새로운 방향을 의미하는 현대 회화 전시에 포토리얼리즘 작가들이 포함되었던 것은, 전시 제목에서 시사하고 있듯이 포토리얼리즘이 당시 미국의 리얼리티를 반영하는 미술임을 보여주었다.[56]

또한 노클린은 1973년에 기재한 「아카이브로부터: 리얼리즘적 범죄와 추상적 법(“From the Archives: The Realist Criminal and the Abstract Law”)」이라는 제목의 글에서 반-리얼리즘(anti-realism)의 적대적인 맥락에서 리얼리즘의 문제를 다루어야 할 것을 강조한다.[57] 리얼리즘은 지속되는 현상이지만, 하나의 일원화된 리얼리즘이 아닌 여러 리얼리즘들(realisms)에 대해 말하는 것이 맞을 것이라며, 1970년대 리얼리즘의 복잡한 맥락을 설명한다. 노클린은 “그린버그가 강조한 회화에서의 “피할 수 없는 버팀대의 평면성”은 범죄인 재현적(representational)이고 조형적인 리얼리즘과 그것의 부속품들 없이는 생각할 수 없다”고 말하며, 그린버그의 목적론적 진행은 뉴 리얼리즘뿐만 아니라 다다이즘, 초현실주의, 피카소를 포함한 현대 미술의 중요성을 다 배제시키면서 미술에 ‘제한’을 두는 행동이라

56) 신채기(주4), pp. 9-10.
57) Linda Nochlin, “From the Archives: The Realist Criminal and the Abstract Law”, *Art in America* (September 1, 1973).
https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-realist-criminal-and-the-abstract-law-63236/, 2022.02.09.

고 강하게 비판했다.[58] 특히 모더니즘 이론에서 사진의 사용은 리얼리즘의 범죄적인 면을 더 부각시켰는데, 노클린은 모더니즘 이론대로라면 추상표현주의를 제외하고 성립하는 것은 없을 것이며, 따라서 '뉴 리얼리즘'의 미술가들은 모두 리얼리스트로서 개별적인 해석을 부여할 것을 강조했다.

이는 에스테스가 언급한 "추상회화는 리얼리즘에 대한 반응이고, 리얼리즘은 추상회화에 대한 반응이며, 이는 왔다갔다 반복된다"라는 점을 상기시킨다.[59] 이것은 포토리얼리스트 이 외의 리얼리즘 화가들에게도 해당되었다. 예를 들면 미술사가 브랜든 프렌데빌(Brendan Prendeville)은 필립스타인이 리얼리즘 회화 이전에 표현주의 화가였고, 그가 그린 누드 인물화에서 모호하게 여러 겹으로 나타나는 그림자나, 회화의 '평면성', 그리고 화면 전체를 보게 만드는 '고른 샤프 포커스'는 추상표현주의적인 표현으로 볼 수 있다고 주장한다.[60] 클로즈도 처음에는 추상미술을 그리다가 1970년에 열린 《스물두 명의 리얼리스트들》 전시에서 리얼리즘 미술작품으로 소개되었다.

《스물두 명의 리얼리스트들》에서는 사회적 리얼리즘 회화를 그린 잭 빌(Jack Beal, 1931-2013)과 누드 인물화를 그린 펄스타인이 있었고, 포토리얼리스트로는 벡틀, 클로즈, 에스테스, 플랙, 맥린, 몰리가 포함되었다. 이들은 《리얼리즘 나우》 전시와 비슷한 맥락에서 전통적인 리얼리즘 미술양식을 답습하면서 새로운 시대의 이미지를 표현한 화가들로 소개되었다. 이 전시는 미국적 리얼리즘의 전통을 잇는 현대의 형상 회화를 탐구하는 것에 집중하였고, 인물부터 자동차, 풍경, 말, 정물화까지 다양한 대상을 그렸으며, 1970년에 휘트니 미술관에서 리얼리즘적 형상 회화를 조명하고 있다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

더 나아가 뉴 리얼리즘과 상반된다고 할 수 있는 기하학적 추상화 작가인

---

58) 위의 글.
59) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 79.
60) Brendan Prendeville, *Realism in 20th Century Painting* (London: Thames and Hudson, 2000), p. 173.

버튼 와서맨(Burton Wasserman)은 《스물두 명의 리얼리스트들》 전시를 통해 리얼리즘 그림들과 카메라의 흥미롭고 모순되는 관계가 나타난다고 설명했다. 그는 "그들이 그린 캔버스는 안구 내부의 컴퓨터 지시 반응과 신경 종말의 무한히 복잡한 망으로부터 만들어진 인쇄물(printouts)"같다고 표현하며, 말 그대로 "포토-그래픽-룩(photo-graphic-look)"을 가진 "비인격적인 카메라 같은 모습"을 만들어내지만, 동시에 모순적으로 그들의 그림이 "강력하게 인간적이고 반기계적이며, 같은 방식으로 카메라가 만들 수 있는 범위를 완전히 벗어난다"고 말했다.[61] 이를 통해 뉴 리얼리즘 회화에서 사진의 흔적과, 그림과 카메라가 만들어내는 작용과 그 작용에서의 차이에 대한 논의가 대두되었음을 알 수 있다.

1970년에 뉴욕에서 《실재의 복귀(Return of the Real)》 전시와 1972년 《샤프 포커스 리얼리즘(Sharp Focus Realism)》 전시가 열리면서 이에 포함된 포토리얼리즘 회화는 확실하게 미국 리얼리즘의 한 양식으로 정착하였고, 유럽 각지에서도 미국의 리얼리즘, 뉴 리얼리즘, 포토리얼리즘 또는 하이퍼리얼리즘이라는 이름으로 여러 전시가 열렸다. 이로써 포토리얼리즘은 국내외 여러 전시를 통해 관심을 받으며 더 다양한 논의가 가능해진 주제가 되었고, 동시대의 미술과 대조되는 특성으로 그 특징과 의미가 더 부각되었다.

'포토리얼리즘'이 공식적으로 전시 제목으로 등장한 것은 1973년에 런던의 서펜타인 화랑(Serpentine Gallery)과 같은 해에 루이즈 마이즐 갤러리를 시작으로 개최된 포토리얼리즘 미국 순회전시였다. 1970년대 초반까지만 해도 미국에서 포토리얼리즘은 "뉴 리얼리즘(New Realism)(에크런 미술관, 1969)", "사진으로부터 그린 그림(Painting from the Photo)(리버사이드 미술관, 1969-70)", "리얼리즘의 형태(시카고 데손-작스 갤러리, 1971)", "급진적 리얼리즘(Radical Realism)(시카고 현대 미술관, 1971)"이라는 제목 아

61) Wasserman(주43), pp. 23-25.

래 소개되었고, 유럽에서는 “미국의 리얼리즘(Amerikansk Realism)(스웨덴, 덴마크, 1973)”, “미국의 하이퍼리얼리스트들(Hyperrealistes Americains)(파리, 로마, 1973)”로 불렸다. 이 전시들의 이름이 중요한 것은 당시 미국과 유럽에서 새로 등장한 포토리얼리즘 회화를 어떻게 바라보았고, 대중에게 소개되었는지 설명해주기 때문이다.

이처럼 1970년대 초반부터 포토리얼리스트들은 꾸준히 전시에 등장하는데, 1971년 함부르크 게스틀로 갤러리에서 《새로운 미국의 리얼리스트들(Neue Amerikanische Realisten)》이라는 제목으로 전시가 있었고, 시카고 현대미술관에서는 《급진적 리얼리즘》의 일부로 소개되었다. 그러나 포토리얼리즘은 어떤 면에서 급진적이고, 새로운지는 자세히 제시되지 않았다. 급진적이거나 새로움과 멀어 보이는 리얼리즘은 매우 친숙하며, “너무 쉽게 읽을 수 있어서 현실적이고 자연스러운 것”이었다.[62] 그것은 이미 ‘세상이 그렇다는 것’을 다시 알려주는 것이었다.[63] 즉, 우리에게 둔감해진 이미지를 다시 눈앞에 보여줌으로써 어떤 감각을 자극시키고, 현실을 다시 바라보게끔 하는 것이 이들이 제안하고 싶었던 것이라고 생각해볼 수 있다. 이와 같은 의미에서 1972년에 열린 《도큐멘타 5》의 제목을 살펴보겠다.

하랄드 제만(Harald Szeemann)이 “현실 질문하기 - 오늘날의 그림세계(Questioning Reality - Pictorial Worlds Today)”라는 제목으로 기획한 카셀 《도큐멘타 5》는 동시대 현실을 표현한 미술을 모색하는 것이 주제였다. 여기엔 벡틀, 클로즈, 에스테스, 맥린의 그림이 포함되었다(도판 25). 오랜 기간 추상미술이 주류를 이루던 미술계에 그림(picture)으로 “현실”을 고찰하는 주제로 포토리얼리즘 회화와 실물크기의 사실적인 인물 조각들이 나타난 것은 포토리얼리즘이 미국의 새로운 리얼리즘 미술로 주목받는 것에 큰 영향을 주었다. 《도큐멘타 5》는 세 가지 주제로 나뉘었는데, 첫 번째

---

62) Aphrodite Désirée Navab, “Re-Picturing Photography”, *The Journal of Aesthetic Education*, 35:1(Spring, 2001), p. 77.
63) 같은 곳.

는 “시각적 재현의 현실(the reality of the visual representation)”, 두 번째는 “주체의 현실(the reality of the subject)”, 세 번째는 “시각적 재현과 주체의 정체성 또는 비정체성(the identity or non-identity of visual representation and subject)”이였다.[64] 이 전시의 작품들은 사실의 기록(records of fact)이자 각자의 방법으로 현실을 도입하는 표현의 형식(forms of expression)으로 인식되었다. 이전의 도큐멘타는 추상미술에 집중했지만, 《도큐멘타 5》의 그림들에서는 현실이라는 주제를 표현하는 다양한 미술작품들을 배치함으로써 오늘날 어떤 것이 미술이고, 각각의 미술이 어떤 의미를 가졌는지 그 다양성을 파악하고자했다.

포토리얼리즘이 새로운 리얼리즘의 카테고리에서 소개되며 전시를 통해 하나의 미술양식으로 자리 잡은 이후, 이 미술양식에 대한 미술계의 반응은 다양했다. 비판적인 반응으로는 포토리얼리즘 회화가 사진 찍은 것에 큰 변형을 가하지 않고 그대로 그림으로 그렸다는 사실을 기반으로 평범하고 특징 없는 모사로 여겨지게 만들었고, 미술사가 토마스 크로우(Thomas Crow)는 포토리얼리즘을 거의 익명적 제작(anonymous production)이라는 조건을 성취한 미술이라고 말했다.[65] 또한 리얼리즘 회화가 어떤 감촉도, 움직임도, 감정도, 생명도, 양식도 느껴지지 않는 기술적이고 수동적이기만 한 그림이며, 사진을 따라 그린 것으로 아무런 의미와 이유가 없는 양식이라는 비난은 포토리얼리즘에도 해당되었다.[66] 이것은 자기표현(self-expression)이 강한 동시대 미술경향들과 비교했을 때 나타나는 포토리얼리즘의 특징이라고도 볼 수 있다.[67] 포토리얼리즘은 “작가의 개인적인 것이 개입되지 않은 관찰과 가차 없이 사실성(factuality)에 입각하는 개인의 도

---

64) 1972년 Documenta 5에 관한 도큐멘타 웹사이트 참조, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5, 2021.12.22.
65) Thomas Crow, “Hand-Made Photographs and Homeless Representation”, *October*, 62(Autumn, 1992), p. 126.
66) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 81.
67) Crow(주65), p. 125.

덕성(morality)에 전념"한 미술이었다.[68] 포토리얼리즘을 설명하는 '관찰'과 '사실'이라는 요소들은 포토리얼리즘이 사진을 기반으로 그린 리얼리즘 미술 양식이라는 점과 관련이 있다.

제 2 절 포토리얼리즘 회화와 사진의 관계

사진을 보고 그리고 사진을 재현한 포토리얼리즘과 같은 회화를 볼 때 관객들은 "사진 같다" 또는 "실제 같다"라는 비유를 한다. 이 비유는 미술의 관람자들은 오랜 시간동안 그림을 실제와 비교하는 무의식적인 생각을 한다는 것을 의미하기도 한다. 그림이라는 것을 인식하는 동시에 그린 대상이 무엇인지 관찰하고, 실제 대상과 비교를 통해 인지해보려는 것은 관습적인 의식이 되었다. 그렇다면 이와 같은 맥락에서 포토리얼리즘 미술에 관해 레벤스테인과 쿠퍼가 포토리얼리스트의 의도를 질문한 것처럼, 가장 근본적인 질문인 "포토리얼리즘이 그렇게도 사진 같다면, 왜 그리는가"를 논의해보고자 한다.[69]

포토리얼리즘은 용어에서부터 알 수 있듯이 사진이라는 매체가 가장 큰 특징이며, 회화의 이미지에서는 사진만이 부여할 있는 사실적인 효과가 강조된다. 포토리얼리즘은 사진이 가진 "인간의 능력을 뛰어넘는 것을 하고(자동적인 복제), 알 수 있는(절대적인 목격자) 사진의 초인적인 능력"으로 실재하는 것의 표면적인 것을 포착한다.[70] 포토리얼리즘 회화는 사진을 사용하지 않고서는 따라할 수 없는 방법으로 대상의 흔적을 가져온다. 그러나

---

68) Linda Chase, "Existential vs. Humanist Realism"(1975), in Battcock(주8), p. 95.
69) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 99.
70) Navab(주62), p. 72.

포토리얼리즘은 사진 같은 이미지를 만들어내지만, 그것은 형식적으로나 외적으로 주관화된 인간적인 특징이 있다. 이것은 카메라가 제공하는 이미지, 즉 사진과는 분명히 다른 특징이며, 어떤 측면에서는 사진의 기능을 능가하는 미술적인 수단으로 볼 수 있다.

포토리얼리스트들은 자신의 회화를 설명함에 있어 사진의 필수성과 사진의 효과로부터 완성될 수 있음을 매우 분명하게 밝혔다. 그들이 사진을 회화에 사용하는 방법이 새롭게 제시하는 회화와 사진의 관계를 체이스의 인용문에서 확인하고자 한다. "카메라가 빠르고 힘을 들이지 않고 기록할 수 있는 것을 천천히 그리고 힘들게 그리는 행위는 존재(existence)의 근본적으로 무의미한 행위에 대한 은유가 된다. 그러나 이것이 결국 무의미한 것은 아니다. 그림은 사진이 아니다. 그것은 스스로의 현존을 달성하고, 괄호로 묶인 세상의 적어도 한 부분에 대한 심화되고 명확한 관점을 제공한다. 인간의 노력의 가치는 확인된다. 기술의 승리는 정신의 승리가 된다. 포토리얼리스트는 우리가 해야 할 것은 분명하게 보는 것뿐이라는 것의 자각에 전념하고 있으며, 그는 볼 것이 여전히 많다고 설득시킨다".[71] 위의 인용문에서 확인할 수 있듯이 포토리얼리즘은 현대사회에서 '보는 것(to see)'이라는 시각 개념의 중요성을 다시 상기시킨다. 이것은 포토리얼리즘 미술이 보는 것을 그대로 그린다는 점에서 받는 비판을 무력하게 만들며, 모더니즘 미술 담론과의 차이점도 드러낸다. 체이스는 미술을 "자신의 이미지로 세상을 재창조하는 인간의 과정"이라고 설명했다.[72]

이처럼 포토리얼리즘 미술을 해석한 미술 비평가 체이스, 바바라 불러(Barbara Buhler), 조나단 웨인버그(Jonathan Weinberg) 등은 모두 사진과 회화의 관계를 살펴볼 것을 주장하는데, 이는 포토리얼리즘의 리얼리즘이 사진의 재현을 기반으로 한 것이기도 하고, 사진과 회화의 역사적으로

---

71) Linda Chase, "Existential vs. Humanist Realism"(1975), in Battcock(주8), p. 95.
72) 위의 책, p. 87.

복잡한 관계가 포토리얼리즘 미술에도 해당되기 때문이다. 따라서 포토리얼리즘의 가장 중요한 개념 중 하나인 사진과 회화와의 관계가 어떻게 형성되었고 성립되는지 살펴보고자 한다.

1. 재현을 기반으로 한 회화와 사진의 관계의 역사

수잔 손택(Susan Sontag)은 사진이 산업화되고 보편화되자 사진의 사회적인 역할이 요구되었고, 이에 대한 반작용으로 사진을 예술로 인식하게 되었다고 설명한다.[73] 사진의 피사체가 매우 다양해지면서 예술적, 사회적, 문화적 해석이 가능해졌고, 사진에게 점차 예술로서의 의미가 부여되기 시작했다. 또한 사진을 단순한 복제의 도구라고 생각하는 시각이 바뀌게 된 것은 같은 것을 찍더라도 똑같은 사진은 없기 때문에 카메라를 비인격적(impersonal)이고 객관적인 기계라고 보는 관점이 바뀐 덕분이었다. 사진은 "그곳에 무엇이 존재했는지 뿐만 아니라 어느 개인이 본 것을 보여주는 증거이며, 이 세계의 단순한 기록이 아닌 평가(evaluation)"라는 자각이 나타났다고 손택은 설명한다.[74] 또한 자크 랑시에르(Jacques Ranciere)는 사진은 "그들의 용모, 옷, 생활환경에 직접 새겨진 조건에 관한 무언의 증인으로서, 그리고 우리가 결코 알지 못하는 어떤 비밀의 보유자로서, 그들이 우리에게 누설하는 이미지 자체에 의해 숨겨진 비밀의 보유자로서" 예술이 되었다고 서술했다.[75]

이처럼 사진은 그 안에 있는 대상이 그 자리에 존재했다는 것을 증명하며, 사진가와 대상의 어떤 관계를 찾을 수 있게 한다. 위의 손택의 설명을

---

73) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador, 1977), p. 8.
74) 위의 책, p. 88.
75) 자크 랑시에르, 『이미지의 운명』(2003), 김상운 옮김 (현실문화, 2014), p. 35.

눈과 카메라의 원리와 함께 살펴보자면, 우리가 사물을 눈으로 볼 때 반사된 빛이 수정체로 전달되어 굴절을 거치면 망막에 상이 맺히고, 시신경을 통해 상이 뇌로 전달되면 재구성해서 인식하는 것이다. 카메라는 눈의 수정체와 같은 역할로, 굴절하는 빛을 모아 눈의 망막에 맺힌 것과 같은 상을 카메라의 화면에 나타낸다. 카메라의 눈과 인간의 눈이 다른 점은 인간의 보는 행위는 지각과 관련되어 있다는 것이다. 사람은 물체를 인식할 때 눈으로 인식하는 것에서 그치지 않고 뇌를 통해 여러 번 다양하게 변형시킨다. 이 과정은 사람마다의 경험, 지식, 상상력을 통해 판단이 내려지는 것인데 이 판단과정에서 대상에 관해 카메라가 주는 시각적 정보보다 훨씬 넓고 깊은 정보를 내포하게 된다. 이러한 차이 때문에 미술에서 수용되는 카메라의 기능과 역할에 대해서 역사적으로 다양한 의견이 제기되었다.

프랑스 고전주의 화가 폴 들라로슈(Paul Delaroche, 1797-1856)가 사진의 발명에 관해 '오늘부터 회화는 죽었다'라고 외쳤다는 유명한 일화는 사진의 보급이 미술, 특히 회화에 있어 큰 변화를 주었다는 사실을 강조한다. 그러나 이 선언은 사진과 회화를 경쟁구도에 놓은 것은 아니었다. 미술사가 스테판 밴(Stephan Bann)에 따르면 들라로슈의 극적인 선언은 사실 여부가 확인되지 않을뿐더러 오히려 반대로 사진이 '드로잉과 기억의 보조물(aid)'이라며 환영했다고 한다.[76] 사진이 과학의 영역에서 예술의 영역으로 넘어오는 급진적인 변화와 기술의 혁신에 따라 화가들은 큰 변화에 직면하였다.

1839년에 최초로 사용된 사진 제작 기술인 다게레오타입이 소개되었을 때 사진기는 자연의 있는 그대로를 복제하는 복사기로 여겨졌다. 사진이 미술적인 기능으로 쓰이기 시작한 것은 영국의 칼로타입(calotype) 발명가 윌리엄 헨리 폭스 탤벗(W. H. F. Talbot, 1800-1877)이 최초로 여러 장의 사진과 삽화를 담은 책 『자연의 화법 Pencil of Nature』(1844-1846)을 출

76) Lynes and Weinberg(주19), p. 3.

판한 직후였다.[77] 건축물, 식물, 풍경, 도자기, 유리 등 다양한 대상들의 그림과 텍스트가 나열된 페이지들은 사진이 익숙하지 않던 시대에 최초로 과학, 미술, 사진이 함께 정보를 전달하는 방식이 되었다.

다게레오타입의 발명가 루이 다게르(Louis Daguerre)와 탤벗은 그들의 발명품이 예술가들이 현실을 직시하고 묘사하는 것에 도움이 될 것이라고 예상했고, 다게르의 "카메라는 즉각적인 세계의 '거울'"이라고 불렸다.[78] 다게르는 사진은 자연의 재현이지만, "단순히 자연을 재현하기만 하는 도구가 아니라 자연이 스스로 재현하게 하기 위한 힘을 제공하는 화학적이고 물리적인 과정"이라고 표현했다.[79] 미술가 아프로디테 나바브(Aphrodite Navab)는 이 발언을 두고, 초기 사진기의 발명이 마법처럼 경외심마저 들게 만든다며 인간의 손으로 불가능했던 것을 가능하게 만든 사진에 대한 당시의 놀라운 반응을 언급한다. 초기의 사진은 많은 사람들이 진실성과 완벽함에 가까워진다고 믿었던 획기적인 도구였다. 안보이던 것을 보이게 하고, 빛이나 그림자처럼 실체를 알 수 없던 것을 포착하고 고정시킬 수 있게 되었다. 카메라와 사진이 더욱 통용되자 사진의 가장 큰 역할은 자연주의적(naturalist)으로 묘사하는 화가들에게 관건이었던 대상의 재현이 용이해졌다는 것이다.[80]

하지만 1860년대까지도 미술가들은 카메라를 보잘것없는 경쟁자 정도로 여기며 오직 그들의 손과 눈으로만 작품을 발전시키기를 추구하였다.[81] 사진과 회화를 경쟁자라고 여기기 이전에 사진을 미술로 인정하지 않았기 때

---

77) H. W. Janson and A. F. Janson, *History of Art: The Western Tradition* (New Jersey: Pearson, 2003), p. 862.
78) Richard Rudisill, *Mirror Image* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971), 마틴 제이, 『눈의 폄하』(1993), 전영백 외 역 (서광사, 2019), p. 180에서 재인용.
79) Navab(주62), p. 70.
80) Crow(주65), p. 125.
81) William Dyckes, "The Photo as Subject: The Paintings and Drawings of Chuck Close"(1974), in Battcock(주8), p. 149.

문에 작품을 그리기 위한 보조물로 폄하하였다. 예를 들어 프랑스 낭만주의 시인이자 비평가인 샤를 보들레르(Charles Baudelaire)는 사진은 오직 절대적인 사실의 정확성을 확인 할 때만 도움을 받는 “매우 겸손한 하인(a very humble servant)”에 불과해야 한다고 주장하며, 1859년 파리 살롱에서 화가들이 ‘자신이 꿈꾸는(dream) 것이 아니라 보는(see) 것’을 그리는 현상으로 이미 뚜렷해진 사진의 유행에 대해 부정적인 반응을 보였다.[82] 이는 사진은 과학, 회화는 미술로, 사진과 회화가 가는 방향이 다르다는 생각 때문이었다. 하지만 당시 수많은 화가들이 사진 기술에 영향을 받았고, 낭만주의 화가 들라크루아(Eugene Delacroix, 1798-1863), 인상주의 화가 드가(Edgar Degas, 1834-1917), 고흐(Vincent van Gogh, 1853-1890), 입체파 화가 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)도 다른 미술양식으로 표현하지만 공통적으로 사진을 대상의 정확한 포착과 묘사를 위한 자료와 보조물로 사용하였다.

특히 드가는 사진의 특성이 그의 회화에 그대로 드러났는데, 인물이 등장하는 그림에서 위에서 찍은 구도, 옆에서 찍은 구도, 아래에서 찍은 구도 등이 명확하게 보였고, 실제 모델과 연출된 상황의 사진을 찍기도 했다. 반쯤 가려진 사람, 발레리나들의 춤추는 동작, 그림을 가로지르는 구조물, 실물 같은 다양한 표정은 사진만의 독특한 효과와 구도를 회화에 배합시킨 것의 결과로 볼 수 있다. 그러나 회화에서 사진은 묘사를 도와주는 과학적인 도구 정도로 인식되었고, 19세기 후반과 20세기 중반까지 많은 화가들은 사진의 사용을 적극적으로 밝히지 않았기 때문에 역사적으로 회화에서 사진이 어떻게 사용되었는지는 아직 전부 드러나지 않았다.

영국의 물리학자이자 사진가였던 피터 헨리 에머슨(Peter Henry Emerson, 1856-1936)은 사진을 미술로 받아들일 것을 주장하던 초기의 이론가 중 하나였다. 영국 교외의 풍경을 찍던 그는 1889년에 발표한 교본

82) Lynes and Weinberg(주19), p. 3.

「미술 학생들을 위한 자연주의적 사진(Naturalistic Photography for Students of the Art)」에서 사진은 다른 그림과 마찬가지로 과학적인 측면에서의 '정보'와 예술적인 측면에서의 '미학적 즐거움'을 주기 때문에 독립적인 예술 형식이라고 표명했다.[83] 에머슨은 자연주의적 재현을 목적으로 그린 그림들과 자연을 찍은 사진은 같은 목표를 가진 것으로 보고, 사진은 재현이므로 동시대의 다른 재현물과 같은 선상에서 미술적으로 평가되어야 한다고 믿었다.[84] 사실적 재현 중시를 미술의 기본 바탕으로 하는 에머슨의 '자연주의적 사진' 이론은 자연주의나 19세기 리얼리즘 운동에 제한적으로 성립되는 한계가 있기 때문에 19세기 중반 이후의 모더니즘적 관점에서는 널리 받아들여지지 못했다. 일부 사람들은 카메라는 '자연의 표절'이자 '자연주의 우상숭배의 승리'라고 비난했다.[85]

그러나 나바브가 인용한 1853년도 글에서 영국의 작가이자 미술사학자 엘리자베스 이스트레이크(Elizabeth Eastlake)는 사진은 "시야에 들어오는 모든 것의 증인"이지만, 동시에 "어떤 실제(real)의 흔적이나 인상"이며, "사진은 어떤 것에서 어떤 것을 가져온 것"이라고 말했다.[86] 새로움으로 가득하던 카메라와 사진에 대한 환상은 사실 사진이 본질적으로 "어떤 것에서 어떤 것을 가져온 것"이라는 인식이 생겨나자 의문으로 바뀌었다. 나바브도 말하듯이, 사진이 가져온 것이 어떤 것인지, 가져온 어떤 것이 어디에 속하는지에 대한 질문은 사진에 관한 논쟁에서 끊임없이 반복되는 중요한 문제이며, 사진을 이용한 미술에서도 마찬가지다.[87]

앞서 언급했듯이, 사진이 미술의 영역을 침범한 것을 경계하는 이들도 많았다. 사진 역사학자 알란 트라그텐버그(Alan Trachtenberg)는 "다게레오

---

83) Joel Snyder, Neil Walsh Allen, "Photography, Vision, and Representation", *Critical Inquiry*, 2:1(Autumn, 1975), p. 144.
84) 제이(주78), p. 195.
85) 같은 곳.
86) Lady Elizabeth Eastlake, "Photography", quoted in Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, p. 65, 위의 책, p. 71에서 재인용.
87) 같은 곳.

타입 이미지의 반사된(mirrored) 금속성 표면은 순식간에 있다가 사라지고, 포지티브와 네거티브, 실체(substance)와 환영(shadow)으로 보인다"며, "카메라는 어떻게 사진이 고정되고 인쇄되었든 간에 궁극적으로 묘한 유사점(uncanny likeness)"을 만들어내기 때문에 '포토그래픽 환영주의(photographic illusionism)'에 대한 의구심을 표출했다.[88] 기계적 발명이 만들어내는 유사성, 복제, 재현에 관한 문제는 이스트레이크가 말했듯이 사진은 대상에서 어떤 것을 가져오는 과정이기 때문에 발생하는 불안감일 수 있다. 또한 이것은 웨인버그가 "카메라를 창의적으로 사용하는 것은 화가를 반드시 사진의 "현실 효과(reality effect)"를 중심으로 순환하는 담론과 권력에 연루시킨다"고 말한 것과 연관된다.[89]

사진과 회화의 관계에 관한 연구는 사진의 흔적을 찾거나 사진의 도움을 받았다는 사실을 밝혀내려는 것이 아니라 미술가들이 현실을 어떻게 이미지화했고, 그 과정에서 사진이 어떻게 활용되었는지를 연구하는 일이다. 회화와 사진의 관계의 역사적인 흐름과 변화를 보면 미술가들은 사진을 모사나 복제의 기능에 제한하지 않고, 사진의 기술적인 효과를 활용하면서 새로운 의미나 이미지를 창출할 수 있는 방법으로 사진을 회화에 접목시켰다는 것을 알 수 있다. 이 방법은 웨인버그가 설명하듯이 현대 사회와 문화의 여러 측면과 연관된다. 또한 미술양식에 따라 사진의 역할과 기능에 부여되는 의미가 각자 다를 것이다. 사진과 회화의 관계는 서로 상호작용하는 매체로서, 어떤 미술적 효과가 발생하는지가 미술사적인 해석에서 중요할 것이다.

---

88) Alan Trachtenberg, *Lincoln's Smile and Other Enigmas* (New York: Hill and Wang, 2007), p. 48, quoted in Lynes and Weinberg(주19), p. 3에서 재인용.

89) 위의 책, p. 5.

2. 포토리얼리스트가 보는 것과 그리는 것의 관계

포토리얼리스트들이 그리고 있는 상징적인 자동차, 상업적인 브랜드, 화려하지만 회상적인 도시 이미지, 강조된 사물들, 반사되는 유리는 모두 이미지이다. 따라서 포토리얼리즘 그림을 보는 것은 실제 사물이나 풍경이 아니라 어떤 이미지를 통해 접하는 것이다. 그들이 그린 것은 실재를 묘사한 것 같지만 '그려진 이미지'인 동시에 '만들어진 이미지'이다. 이 특성으로 인해 토마스 크로우는 그의 글 「핸드-메이드 사진과 본원이 없는 재현(Hand-Made Photographs and Homeless Representation)」(1992)에서 포토리얼리즘을 "본원이 없는 재현"이라고 칭한다.[90] 이것은 그림의 익명성 때문이기도 하지만, 포토리얼리즘의 대상의 사실성과 시각적 인식의 불확실성, 그리고 사진과의 분리를 지적하고 있는 것이다.

포토리얼리스트의 회화는 사진을 보고 그렸다는 특성으로 '사실적인 것'이 되고 사실적인 것으로 믿게 되는 권위(authority)가 부여되었지만, 이것을 보이는 대로 믿을 수 있는 지 판단하는 것은 사람들의 인식과 지각에 따른다.[91] 미술 비평가 게릿 헨리(Gerrit Henry)는 "포토리얼리즘 회화가 현실을 압도적으로 진짜처럼 보이게 만들어서 (현실이) 순수한 환상"으로 보이게끔 하기 때문에 포토리얼리스트의 본심은 이상주의자라고 해석한다.[92] 즉 포토리얼리스트가 보여주고자 하는 의도적인 선택으로 그려진 그림을 사진의 객관성과 혼동하여 포토리얼리즘 회화가 진정한 객관성이라고 믿어서는 안 된다는 것이다. 이는 시각이 객관적이지 않으며, 바라보는 것(looking), 보이는 것(seeing), 아는 것(knowing)의 관계는 서로 복잡하게 얽혀있고, "시각(vision)을 통해 세계를 조합하는 것이 아니라 시각 속에서 세계를 재조합하는 것"에서 도출된 '시각'에 관한 문제로 해석할 수 있다.[93]

---

90) Crow(주65).
91) Gerrit Henry, "The Real Thing"(1972), in Battcock(주8), p. 13.
92) 위의 책, p. 11.

포토리얼리즘의 미술적 특징이기도 한 “재현(representation)”은 시각과 사고와 복잡하게 연관되어 지속적으로 논의되어왔다. 시각은 시각중심주의적 사고에서 외부 세계를 경험하는 감각에 있어 다른 감각들보다 순수하고, 자유롭고, 즉각적이라고 믿어져왔다.[94] 보이는 모습을 실물과 최대한 비슷하게 묘사하려는 자연주의와 리얼리즘이 주축이 된 20세기 이전의 근대미술은 시각에 대한 이러한 사고가 있었기 때문이다. 그러나 이러한 사고는 주관적 감각과 표현이 중시되는 19세기 후반과 20세기 초반 미술 담론에 의해 폄하되었고, 미술의 고전적인 재현도 마찬가지로 배제되었다.

그렇다고 해서 현대미술에서 시각적인 것이 중요하지 않게 된 것은 아니다. 시각과 재현에 관한 대립하는 다양한 이론과 미술경향들이 등장하자 서로 경쟁구도에 놓인 것이었다. 그린버그가 「추상표현주의 이후(After Abstract Expressionism)」(1969)에서 회화에 구상적 요소가 남아있는 것조차에도 반감을 표출한 것처럼, 20세기 중반부터 미술의 시각적 재현의 표현과 표현방식을 둘러싼 대립이 고조되었다. 또한 19세기 전시에서는 관람자의 상상력을 요구하지 않는 초상화나 정물화와 풍경화 같은 익명의 유형들은 ‘낮은 장르’로, 관객의 깊은 지식과 이해력을 요구하는 표현력과 서사성이 강한 역사적 회화들은 더 ‘우월한 장르’라는 인식이 있었다.[95]

곰브리치(E. H. Gombrich)는 “미술가 역시 자기가 보는 그대로를 옮겨놓지 못하는 것이어서, 매체(medium)을 통해 해석할 수 있는데 지나지 않는다”고 말했다.[96] 즉 그는 그 어떤 미술도 보는 그대로 재현할 방법은 없는 것이고, 모든 미술은 해석이나 표현이라는 점을 다시 강조한다. 따라서 포토리얼리즘은 단순한 재현이나 모방일 수가 없으며, 인간의 표현방식은

---

93) 크리스 젠크스, 『시각 문화 Visual Culture』(1995), 이호준 역 (예영, 2004), p. 16, p. 35.
94) 위의 책, pp. 15-16.
95) Crow(주65), p. 130.
96) E. H. 곰브리치, 『예술과 환영 Art and Illusion』(1960), 차미례 역 (열화당, 2003), p. 56.

한계가 있지만 그 이미지에 대한 해석은 보는 사람이나 시간의 변화에 따라서 다양할 것이다. 미술작품의 의미는 완전히 해석되거나 완성될 수 없으며, 언제나 다채로운 해석의 가능성을 열어두는 것으로 볼 수 있다.[97]

재현을 기반으로 하는 미술의 해석에 열린 태도를 취해야 한다는 것과 같은 맥락에서 철학자 켄달 L. 왈튼(Kendall L. Walton)은 1984년에 '사진적 리얼리즘(Photographic Realism)'에 관해 쓴 글에서 "유사성(resemblance)은 우리가 그 대상들을 어떻게 생각하느냐 주장하는 문제일 뿐"이라고 해석한다.[98] 왈튼의 글에서는 사진술이 미술에서 가장 '사실적인 매체(realistic medium)'인가에 대해 다양한 관점을 제시한다. 그는 사진의 정확성에 대한 주장이 타당한지 의문을 제시하며, 카메라도 속일 수 있고, 회화도 속일 수 있으며, 그것은 우리의 눈도 마찬가지라고 주장한다.[99]

포토리얼리스트는 그들이 그린 것이 객관적으로 사실적인 것이 아니라는 점에 동의하고 있고, 그런 의도를 표출하지 않는다. 에스테스는 그의 그림을 일반적인 의미에서 '사실적'이라고 부르는 것에 동의하지 않는다며 다음과 같이 말했다: "그것은 전부 거짓이다. 나는 회화가 매우 사실적이라고 생각하는 것을 좋아했지만, 사실 사물들은 그 방식으로 존재하지 않는다. 모든 것은 계속해서 바뀌고 있다. 사실적인 그림이란 존재하지 않는다. 그것은 소리, 냄새, 실제 크기를 생각하지 않은 현실의 일부 시각적 요소들을 선정한 것(selection)이다."[100] 그에 따르면 포토리얼리스트는 유동적인 세상 속에서 보이는 대상들을 카메라로 포착하고 그 찰나의 순간들을 조합해서 그림으로 그려낸 것이었다.

이와 관련하여 크리스 젠크스(Chris Jenks)는 그의 저서 『시각 문화』(1995)에서 서구 문화의 특성으로 시각중심주의(ocularcentrism) 사고를 언

---

97) Meisel(주5), p. 28.
98) Kendall Lewis Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11:2(Dec, 1984), p. 272.
99) 위의 글, p. 249, p. 258.
100) Meisel(주5), p. 35.

급하며 '시각'은 외부 세계에 접근하는 방식 이상으로 우리가 생각하는 방식과 깊게 관련되어 있음을 강조한다. 젠크스는 시각은 새로운 환경 속에서 '일치의 재현'을 찾는 관습적인 사고에서 '변형의 재현'으로 전환되었다고 말한다. 이것은 미술의 리얼리즘적인 재현에서 작가의 주관에 따라 변형된 재현이라고 대입해서 생각해볼 수 있다. 포토리얼리즘 회화도 화면의 구성이 변형되고, 감정이나 주관이 배제된 포토리얼리스트의 표현 자체가 어느 이미지가 자신이 보는 세계를 재현할지 스스로 선택한 것이고, 그 세계의 이상적인 이미지를 표현한 것이다.

이처럼 포토리얼리즘은 '일치의 재현'과 '변형의 재현'의 특성을 모두 지녔다고 해석해볼 수 있다. 다만 일치가 현실에 대한 것이라기보다는 사진에 대한 모사다. '변형의 재현'이라는 해석에 있어서 포토리얼리스트는 그가 보는 세상을 사진을 통해 조합한 것인 동시에 그가 보고 싶은 세상을 회화로 재조합한 것이라고 생각해 볼 수 있다. 미술의 시각 문제는 '우리가 바라보고 선택하는 이미지는 어떤 것인가'에서 '어떤 이미지가 세계를 재현하는가'로 나아가고, 궁극적으로 '그 이미지를 어떤 방식으로 재현할 것인가'와 같은 질문들과 함께 다양한 해석의 가능성을 불러일으킨다.[101]

할 포스터는 시각과 시각성은 역사적이고 사회화된 것이라고 보았다. 그는 사회화된 시각이라는 관점에서 "인간이 공동으로 함께 시각적 경험을 조직하기 위해서는 각자의 망막 경험(retinal experience)이 지성적인 세계의 사회적으로 합의된 설명(descriptions)을 받아들여야 한다"고 보았다.[102] 우리가 본다는 것은 다양한 사회적인 의미들이 부여된 것이고, 그것을 이해하고 합의가 될 때 공통적으로 경험하는 시지각적인 세상이라고 할 수 있다.

포스터에 따르면 "망막과 세계 사이에는 기호들(signs)의 스크린이 끼워져 있는데, 시각에 대한 여러 가지 담론으로 구성된 이 스크린은 사회적 영역에 맞춰져 있다."[103] 우리가 대상을 볼 때는 세계를 통하는 것이고, 대상

101) 젠크스(주93), p. 28.
102) Hal Foster, *Vision and Visuality* (Washington: Bay Press, 1988), p. 91.

과 세계, 망막과 세계 사이를 감싸고 있는 시각적 경험, 사회적 기호들의 영향에 따라 우리가 지각한다는 것을 설명한다. 포스터는 우리가 문화적 구조와 사회적 환경(milieu)으로 인해 보이는 것, 또는 보고자 하는 것만 보는 것이 아닌 안 보이는 외부의 것도 존재한다는 점을 언급한다.[104] 그런 보이지 않는 기호를 읽을 수 있는 것은 "시각은 하나의 숙련된 문화적 행위"이기 때문이다.[105]

에스테스는 "우리는 대상들을 볼 때 하나의 대상을 완전히(completely) 볼 수는 없으며, 눈은 대상을 스캔하는 것이고, 우리는 뇌에서 그것들을 일종의 결집을 하게 하는 것이다. 우리는 카메라가 보듯이 보지 않고, 우리가 보고자 하는 것을 고른다"라고 설명했다.[106] 여기서 미술가가 선택하는 것은 앞에서 포스터가 주장한 문화적 구조와 사회적 환경에 의해 결정될 수 있다는 의미이다.

독일 이론가 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)은 시각적 해석은 인간의 주관성과 결부되는 것을 강조했다. 시각이 보이는 것을 단순히 기계적으로 기록하는 정보나 지식을 얻는 것이 아니라 시각적인 경험과 감각을 눈과 뇌가 함께 인식하여 해석하는 통합적인 시지각 능력과 활동이라고 주장한다. 그는 그의 시지각(visual perception)에 관한 연구가 게슈탈트(Gestalt) 이론(형태주의 심리학)에서 깊이 영향을 받았음을 밝혔다.[107] 아른하임은 복

103) 위의 책, p. 92.
104) 위의 책, p. 92.
105) 젠크스(주93), p. 29.
106) Meisel(주5), p. 27.
107) 게슈탈트(Gestalt)는 독일어로 모양이나 형태를 의미하는 단어에서 유래되었다. 게슈탈트 이론은 20세기 초반 막스 베르트하이머, 쿠르트 코프카, 볼프강 퀼러에 의해 연구되기 시작한 심리학을 기반으로 하는 지각 이론이며 어떤 대상을 시각적으로 경험할 때 시지각의 특성이 어떻게 작용하는지 설명한다. 특히 전체에서 각 구조와 특질은 다르지만 전체의 성질은 같고, 전체는 부분들의 합과 다르다는 법칙이 중심적이다. 게슈탈트 이론에는 네 가지 법칙이 있다: 유사성(similarity)의 법칙, 근접성(proximity)의 법칙, 연속성(continuance)의 법칙, 공동 운명(common fate)의 법칙. 인간은 대상을 바라볼 때 환경과 경험과 인식에 따라 같은 형태를 다르게 바라볼 수 있고, 특정 형태에 더 집중해서 선택적

합적인 시각의 의미를 미술 분야에 적용시켜서 미술 작품의 시각적인 해석의 가능성을 확장시켰다. 그가 말하는 본다는 것은 실재에 형상과 의미를 순전히 주관적으로 부여하는 것이다.[108] 곰브리치는 아른하임의 연구를 언급하면서 "모든 미술의 기원은 눈에 보이는 세계 자체에 있기보다는 인간의 마음속에, 세계에 대한 우리의 반응 가운데에 있다"라고 적었다.[109] 즉 미술은 미술가가 지각하는 내부 세계와 실제 외부 세계가 결합된 하나의 장으로 해석할 수 있다. 따라서 이미지의 생성 과정에서 결과적으로 무엇이 창조되었는가와 그 과정에 어떤 요소들이 개입했는지 탐구해야할 것이다.

포토리얼리즘 그림들은 많은 현대인들의 눈에 매우 익숙한 풍경을 담고 있고, 인물들 또한 우리의 일상 모습과 크게 다를 것이 없다. 에스테스의 <이중 자화상>(1976)에는 건물의 큰 유리창에 비친 카메라를 삼각대에 올려놓고 유리 정면을 보며 셔터를 누르는 자신의 모습이 담겨있다(도판 26). 그 뒤로는 정육점, 코카콜라 광고판, 사무실 건물이 보인다. 또 다른 작품 <카페테리아>(1970)에서는 비슷한 구조로 커다란 카페테리아 유리문을 정면에서 바라보며 그렸고 유리 뒤편 실내에는 사람들이 커피를 마시고 대화하는 일상적인 모습이 나타난다(도판 27). 유리 문 앞에는 복권 티켓을 판매한다는 'New York State Lottery(뉴욕주 복권국)' 표지가 붙어 있다.

이 그림들은 1970년대 도시 사람들의 모습을 비추고 있으며 얼마나 사실적으로 그렸는지 판단하기보다 당시의 사회를 상징하는 이미지로서 작가의 시각이 어떻게 반영되었는지 관찰하며 파악해야 한다. 포토리얼리스트의 그림은 많은 상징물들을 담고 있지만 그것은 여러 번 조작되고, 심지어 실제가 아닌 유리 같은 화면에서 또 다시 비춰진 것으로, 무엇을 감상해야하는지 알 수 없게 만든다. 따라서 그들의 그림은 재현물이 아닌 창조된 이미지

으로 인식할 수 있다. 게슈탈트 이론은 예술 분야에도 적용되어 구조주의 미학과 아른하임의 시지각 이론 등의 토대가 된다.

108) 루돌프 아른하임, 『미술과 시지각 Art and Visual Perception』(1954), 김춘일 옮김 (미진사, 2006), p. 8.

109) 곰브리치(주96), p. 106.

로 생각해야 할 필요성이 있다. 포토리얼리스트가 '보는 것'과 '그리는 것'은 분명 동일하지 않다. 그러나 포토리얼리스트가 보는 것 또한 직접적으로 '보는 것(viewing)'이 아닌 카메라와 사진을 통해 '다시 보는 것(re-viewing)'이므로, 둘 사이의 명확한 구분을 발견하는 것은 복잡한 문제임을 제시하고자 한다.

3. 포토리얼리스트의 시선과 사진가의 시선

벡틀은 인터뷰에서 그림의 대상들은 그가 살고 있는 곳이며, 미국적 경험의 본질(essence)을 묘사한 것이라고 말했다. 그가 아침에 동네를 걷거나 차를 타고 지나가다가 보면 어떤 것들이 자신에게 "날 찍어주세요"라고 외치는데, 그 대상들은 그의 머릿속에 머물던 이미지였고, 어떻게 담을지 여러 생각 끝에 사진으로 찍거나, 일상 속에서 자꾸 눈에 보여서 관찰하다보니 사진으로 찍게 되는 것이라고 말했다.[110] 따라서 그는 화가인 동시에 사진가의 시선으로 세상을 바라보고 있었다.

이러한 태도는 손택이 『사진에 관하여(On Photography)』(1977)에서 자세하게 설명한 사진작가의 태도와 유사하다. 그녀는 여러 종류의 사진들에 대해 설명하지만 그 중에서 포토리얼리스트들이 찍은 사진은 사건도 아니고 특별한 일도 아닌 주변에 있는 모든 것들을 사진의 피사체로 본 것이라고 말했다. 그들에게 사진 자체는 미술작품이 아니기 때문에 회화로 전환시켰을 때 미술적으로 만족스러운 이미지를 고르기 위해 셔터를 끊임없이 눌렀을 것이다. 에스테스는 한 작품을 위해 백장 정도의 사진 찍었으며 어떤 사진이 작품이 될지는 몰랐다고 한다.[111]

---

110) Brooke Kellaway, "Interview with Robert Becthle", *Walker Art*, May 25, 2012. https://walkerart.org/magazine/interview-with-robert-bechtle.

111) Rena Silverman, "From Snapshots Come Paintings: Work by Richard

사진을 찍는다는 것은 상황에 직접 개입하는 행동이 아니다. 에스테스의 그림의 경우 작가가 그 장소에서 무엇을 하고, 무슨 생각을 하는 것뿐만 아니라 그 자리에 있었다는 사실조차도 희미하게 느껴질 만큼 작가에 대한 단서는 그림에서 드러나지 않는다. 그래서 더욱 보편적인 풍경으로 보이는 것이고 그의 그림들은 객관화되었다고 말한다. 에스테스와 벡틀은 이미지의 상징성에 집중한 것이 아니라 그들이 속한 환경을 관찰하고 그것에 대해 성찰하고 있으며, 일상적이고 일반적인 풍경에서 어떤 대상이나 의식이 있어야 한다거나, 무엇이 탁월하게 특별하다는 생각을 하지 않으려고 하는 듯했다. 또한 그들은 그림의 대상에 일일이 의미를 부여하지 않았다. 그들에게는 인물이나 자동차나 주택은 모두 동일하게 정확하게 그려야할 대상으로 인식되었다.

카메라에 매우 익숙한 세대였던 포토리얼리스트들은 벡틀의 이야기가 시사하듯이 화가의 시각 이전에 사진가의 시선으로 대상을 탐색했다. 그것은 세상을 수많은 시각적 이미지로 인식하려고 했던 것이기도 하다. 보편적이고 일상적인 풍경을 선택함으로써 대상에 대한 의미 부여를 피하려고 해도 그들은 미묘하게 자신이 그리고자 하는 대상과 그림의 구도에 대한 취향이 반영된 이미지를 선택했을 것이다. 그러나 이 과정은 단순히 자동적인 것만은 아니다. 포토리얼리스트는 사회적이거나 정치적인 표현을 기피했고 최대한 객관적인 묘사로 중립성을 언제나 유지하면서 회화로 재탄생시킬 이미지를 생각했다.

포토리얼리스트는 사진과 회화를 동시에 구상하고 있는 것은 아니었다. 사진을 통해 대상을 물색하면서도, 에스테스는 그 둘을 분리하는 의미로 "회화는 속임수다. 화가 자신이 그림 속에서 관람자의 눈을 움직이도록 안내를 하는 역할을 하니까 말이다. 사진은 생각이 없으니까 그렇게 하지 못

Estes", *The New York Times*, March 6, 2015. https://www.nytimes.com/2015/03/08/nyregion/from-snapshots-come-paintings-work-by-richard-estes.html, 2021.11.2.

한다. 사진은 그저 재생할 뿐이니 작가가 여러 속임수를 써서 그림을 완성해야 한다"고 말하며 포토리얼리즘 회화와 사진의 차이를 강조했다.[112]

에스테스에게 카메라는 오직 이미지의 복제 역할을 하는 사진 생산 기계였고, 따라서 그는 회화를 통해서 관객에게 내용과 정보를 포함하는 이미지를 전달하고자 했다. 그러나 손택은 "카메라는 현실을 해석하는 것이 아니라 현실(reality)을 포착하여야 함에도 불구하고 사진은 회화나 드로잉과 마찬가지로 세계의 해석(interpretation)"이라고 본다.[113] 왈튼 또한 사진이 그림만큼이나 주관적인 관점을 가진 매체이며, 사진은 관람자가 보는 관점이 아니라 대상에 대해 사진가의 개인적인 개념이나 주관적인 해석이라고 설명한다.[114] 따라서 카메라는 미술가가 자신을 둘러싼 세상을 바라보는 눈이기 때문에 사진을 세상을 분석하는 관점이자 인식하는 지각으로 비유할 수 있는 것이다.

포토리얼리즘 회화는 앞에서 에스테스가 말하듯이 작가가 사진을 해석하고, 장면을 편집하거나 광택을 강조하는 등 다양한 효과를 주어서 사진처럼 보이는 회화를 만든 것이다. 아른하임은 사진이 인간이 손으로 그리는 소묘(human draughtsman)와 비교되지만 사진의 정확한 기록적 특성을 제외하면 손으로 그려진 그림은 오히려 선택적으로 대상의 특징적인 부분이 더 강조돼서 전달되어 사물 그 자체를 보여주는 것이라고 설명했다.[115] 포토리얼리스트에게도 포토리얼리즘 회화의 의미는 사진이 아닌 회화에서 나오는 것이고, 작가와 그림, 그리고 그림 속 대상과의 관계는 사진이 아닌 회화에서 만들어지는 것이었다.

벡틀은 거의 평생을 고향인 캘리포니아 샌프란시스코 베이 지역에서 살면

---

112) Richard Estes, John Canaday, John Arthur, *Richard Estes: The Urban Landscape* (Boston: The Museum of Fine Arts, 1978), p. 39, 신채기(주4), p. 18에서 재인용.
113) Sontag(주73), pp. 6-7.
114) Walton(주98), p. 261.
115) 아른하임(주108), p. 158.

서 건축물과 자동차를 포함한 주변 동네를 그렸다. <저녁노을에 산책하는 사람들>(1985)과 비슷한 그의 그림들에서는 마치 항공사진이나 오늘날의 거리뷰(street view) 지도처럼 이어지는 도로, 인도, 주차장, 표지판, 전봇대, 바닥에 그려진 사인 등을 세세하게 묘사했다(도판 28). 그는 동네의 주택과 건물들이 변하고 개발되는 시간의 흐름을 그 자리에서 지켜보았고, 매일 보는 일상을 직접 그리는 과정에서 어떨 때는 이 조용하고 한적한 정경에 '소유의(proprietary)' 관계가 느껴지기도 한다고 고백했다. 그는 대상에 집착은 하지 않되, "그의 일부를 그 곳에 두고 오거나, 그가 그것의 일부를 떼서 가져온 것처럼 느꼈고 이것은 필연적이었다."[116] 그는 시간이 흐름에 따른 외부 세계와 대상들의 변화를 계속 지켜봤기 때문에 대상이 '변형(transformation)'으로 보인다고 언급했다.

시간이 지나면서 주변이 변하는 것을 포토리얼리스트는 항상 일관된 카메라의 시선과 같은 방식으로 작업하며 지켜보았다. 그가 그렸던 자동차들도 그 당시에 광고에 나오는 차도 아니었고, 흔하고 평범한 미국의 대중적인 자동차들이었으나 이제는 앤틱(antique)하고 신기한(exotic) 종류라고 사람들은 인식한다.[117] 이처럼 포토리얼리스트가 사진으로 남긴 이미지는 한때 존재했던 대상을 모방해서 이미지로 남김으로써 재현해주는 것이고, 존재와 동시에 부재를 나타내는 것으로 볼 수 있다.

포토리얼리즘 회화에 대한 이러한 감상은 그것이 사진을 기반으로 한다는 점과 관련이 있다. 1960년대와 1970년대 포토리얼리즘 미술이 담은 풍경과 사물들은 동시대뿐만 아니라 오늘날의 관객들에게도 낯설지 않을 것이다. 그러나 그 대상들은 새것처럼 반짝여도 어딘가 철지난 것이나 이미 사라진 것으로 보이는 분위기가 있어 향수적인 감정을 불러일으킨다. 이에 관련하여 존 버거(John Berger)는 "카메라는 시간경과의 개념을 시각 경험으로부터 분리할 수 없다는 것"을 보여준다고 말했다.[118] 즉 사진을 기반으로 한

116) Kellaway(주110).
117) 위의 글.

포토리얼리즘의 이미지는 사진과 같이 대상이 영원하지 않다는 것을 상기시켜주며, 흘러가버린 순간을 이미지화한 것으로 해석할 수 있다.

포토리얼리즘은 그림의 특성상 대상들을 담고 있는 그림 자체가 오래된 한 장의 사진처럼 보이기 때문에 그림을 감상할 때 향수적인 감정을 더욱 느끼게끔 자극한다. 그러나 사진이 불러일으키는 향수에 대해 손택은 사진은 "회상(memory)의 수단이 아니라 회상을 지어낸 것이거나 대체"하는 것이 특성이라고 주장했다.[119] 우리는 사진으로 보는 대상을 실제로 조우하거나 직접 경험할 수 없다. 사진을 회화로 바꾼 포토리얼리즘 회화에서는 더욱 원본을 찾기가 어려워졌다. 오늘날 그 장소를 찾아간다고 해도 그림으로 보았을 때와 직접 마주했을 때의 감정은 매우 다를 것이다.

발터 벤야민(Walter Benjamin)은 사진의 기술이 "즉 아주 정밀한 기술이 그것의 산물들에게, 손으로 그린 그림이 우리에게 결코 줄 수 없는 마법적 가치를 부여"한다고 말했다.[120] 우리가 어떤 것을 사진으로 볼 때와 실제로 직접 보게 됐을 때 사진을 보는 것만큼 감정이 커지지 않는 이유에 대해 손택은 "사진 이미지가 불러일으킨 감정은 우리가 실제 삶에서 느낄 수 없는 감정이기 때문"이라고 설명했다.[121] 다르게 말하면 사진은 우리가 못 보던 새로운 것들을 보게 해준다는 것이고, 사진을 기반으로 한 포토리얼리즘 회화에서도 같은 효과를 기대할 수 있을 것이다.

앞서 헨리는 사실적으로 보이는 포토리얼리즘 그림의 성질은 그림 속의 현실이 순수한 환상으로 보이는 착각을 자아낼 수 있기 때문에 포토리얼리스트는 이상주의자라고 해석했다. 이상주의는 리얼리즘에 반대되는, 대상의 이상화(idealize)로 해석되지만,[122] 기존의 의미와는 다르게 포토리얼리즘을

---

118) 존 버거, 『어떻게 볼 것인가 Ways of Seeing』(1972), 하태진 역 (현대미학사, 1995), p. 20.
119) Sontag(주73), 165.
120) 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품; 사진의 작은 역사 외』(1892-1940), 최성만 역 (도서출판 길, 2007), pp. 167-68.
121) Sontag(주73), p. 168.
122) 미학에서 이상주의(Idealism)의 의미는 주제와 생각이 자연의 진실에서 벗

두 가지의 의미로 이상주의적이라고 추측해볼 수 있다. 첫 번째는 헨리가 제기했듯이 포토리얼리즘 '그림'이 현실적인 대상을 재현한다는 의미에서 사실일 것이라는 환영적인 믿음을 부여하는 것이다. 두 번째는 '사진'이 불러일으키는 사진 속 장소나 환경에 대한 이상화다. 대부분의 포토리얼리즘 그림들에는 해가 져서 어두운 장면이 없다. 언제나 햇빛이 쨍하게 비추는 파란 하늘이며 먹구름 낀 날도 없다. 길거리에 쓰레기도 없다. 에스테스의 그림에는 주차된 자동차나 어질러진 가게 앞 물건처럼 시야를 가리는 것도 없다. 지나가는 사람이 하나도 없는 그림은 고요하다. 이것은 포토리얼리스트가 그림을 위해 배경을 의도적으로 편집하여 자신의 의지로 도시의 이미지를 이상화시킨 것으로 볼 수 있다.

롤랑 바르트(Roland Barthes)는 사진이라는 것은 "나를 유토피아적인 시간 속으로 인도해주거나 과거를 회상시켜주는 일종의 혜안(慧眼)"을 갖게 해줄 수 있으며, 그 장소에 가고 싶고, 살고 싶은 욕망을 일깨워준다고 썼다.[123] 그 풍경을 봄으로써 그 곳에 대한 실제로 존재하지 않는 감정이 환기된다. 이것은 바르트가 사진의 본질인 "존재해 왔던 것"이라고 인식하게 되는 것이며,[124] 현재와 과거가 결합되며 나타나는 향수로 볼 수 있다.

그러나 이 그림과 사진은 모두 이상화된 관점이라고 생각해볼 필요도 있다. 바르트는 사진이 정확성과 확실성을 줄 것이라고 했지만, 그 모습이 자연스러운 우연 또한 아니라고 설명했다. 하지만 실제보다 더 실제같이 그려놓은 포토리얼리즘 회화를 보면 사람이 손으로 만든 것이기 때문에 이미지

어나는 것이었다. 모든 것을 시화(poetization), 영화(spiritualization), 이상화시켜서 아름답고 완벽하게 나타낸다는 의미로 진실을 쫓는 리얼리즘이나 자연주의의 대립으로 인식되었다. 그러나 모든 미술은 작가의 이념으로 어떤 의미에서 이상화된다는 전제로 인해 용어의 의미와 사용이 모호해진다. F. Wellington Ruckstuhl, "Idealism and Realism in Art", *The Art World*, 1:4(Jan, 1917), pp. 252-56.

123) 롤랑 바르트, 수잔 손탁, 『바르트와 손탁: 사진론』, 송숙자 옮김 (현대미학사, 1994), p. 126.

124) 위의 책, p. 77.

가 주는 감정과 느낌에 더욱 공감하게 된다. 따라서 포토리얼리스트들은 사진가의 시선으로 현실을 직시하려고 했지만 한편으로는 자신이 보고자 하는 세계를 하나의 이미지로 조합해낸 이상주의자로 설명할 수 있다.

포토리얼리즘 회화는 우리가 일상 속에서 지나칠 수 있는 사물들의 배열과 항상 같을 수 없는 기후나 환경을 찍은 사진 이미지들을 이상적으로 조합하여 과장에 가까운 선명함과 입체감으로 표현했다. 포토리얼리즘은 사물에 대한 관심보다는 사물에 대한 시각적 인식의 불확실성을 사진을 통해 회화로 옮겨낸 것으로 고려할 수 있다. 궁극적으로 포토리얼리스트가 포착한 것은 현실에서 발견한 흥미로운 대상들이 아니라 눈으로 보는 것과 그림으로 나타나는 대상에 대한 차이를 극복하고자 한 표현이라고 볼 수 있다. 또한 사진 매체의 특성은 포토리얼리즘 회화의 기초가 되며 깊이 내재되어 있으므로, 포토리얼리즘 회화의 이미지는 사진을 보는 것과 유사한 감상을 불러일으킨다고 해석할 수 있다.

제 3 장 미국의 “새로운” 리얼리즘으로서의 포토리얼리즘

제2차 세계대전 이후 경제, 문화, 정치 영역에서 미국의 영향력이 전 세계로 크게 확대되면서 미국은 미술사에서도 주도적인 역할을 하게 되었다. 유럽에서 시작된 모더니스트 전통은 여전히 미술계의 중심축으로 논의되고 있었고, 미국에서도 추상표현주의 회화를 미국의 전위미술로 전략적으로 내세웠다. 그러나 미국은 현대미술을 유럽의 모더니즘 형식으로 진전시키면서도 미국 미술로서 정체성을 표현할 수 있는 다양한 양식의 ‘미국적인 미술’을 개척하고자 하는 의식이 지속되었고, 그것은 추상미술과 대조되는 형상적인 리얼리즘 회화에서 찾아볼 수 있었다.

3장에서는 미국 리얼리즘 미술의 맥락을 살펴보면서 포토리얼리즘 회화가 ‘새로운 리얼리즘’으로서 어떻게 수반될 수 있는지 고찰한다. 먼저 리얼리즘이 시대와 미술양식에 따라 다양한 의미를 내포하고 있음을 주장하면서 ‘사실적인 것’과 어떤 관계가 있는지 탐구하고, 1960년대 이전 미국의 리얼리즘들에 해당하는 정밀주의(Precisionism), 애시캔 화파(Ashcan School), 지방주의(Regionalism), 사회적 리얼리즘(Social Realism)을 포함하는 20세기 미국 리얼리즘 회화의 흐름을 간략하게 서술할 것이다. 다음으로 포토리얼리즘을 이전의 리얼리즘 미술과 비교하며 어떤 의미에서 새로운지 살펴보고, 포토리얼리즘 미술을 사회적 상징을 내포하는 새로운 리얼리즘으로서 해석하고자 한다. 마지막으로 포토리얼리즘 미술을 비평가들이 제시하는 포스트모더니즘적 관점에서 해석해보고, 현대의 일상생활과 도시환경에 밀접하게 반응하는 포스트모더니즘 미술로서 설명한다.

제 1 절 미국 리얼리즘 회화의 흐름

1. 1960년대 이전 미국의 리얼리즘들

옥스퍼드 영어 사전에서 미술에서 적용되는 리얼리즘은 “실제라는 것에 가까운 유사성이자, 재현(representation)에 대한 충실성이고, 사물이나 장면의 정확한 디테일을 표현하는 것”이라고 명시되었다.[125] 실제(the real)는 “실재하는 존재가 있고, 실제로 존재하는 모든 것”이고, 사실적(realistic)은 “어떤 것의 실제 있는 그대로의 재현”으로, 사전적 정의대로라면 리얼리즘 미술은 ‘모두(everybody)’가 세상을 보는 보편적인 방식이었다.[126]

브랜든 프렌데빌은 리얼리즘이라는 용어는 역사적으로 하나의 일관된 의미로 사용되지 않았고, 복잡하고 쉽게 변하며 맥락이나 역사에 따라 달라진다고 이해했다. 예를 들어 르네상스 회화에서는 이상적으로 조정된 실물에 닮게 재현하는 그림을 리얼리즘으로 보았고, 이후 바로크 종교화, 풍속화, 정물화에서는 극적이고 동적인 이미지를 구현하기 위해 빛과 색채의 대비를 강렬하게 표현했다. 이처럼 과거에는 언어적인 측면에서 관습적으로 ‘사실적’이라고 부를 수 있는 것을 리얼리즘이라고 생각했는데, 이것은 눈으로 지각하는 자연의 모방과 물질적인 정확성의 정도를 중시했다.[127] 그러나 바로크 시대에도 이미 디에고 벨라스케즈(Diego Velázquez)와 얀 베르메르(Jan Vermeer)는 거울이나 프레임을 이용한 착시현상을 만들어내 회화를 보는 방법에 있어 새로운 방향과 자의식(self-conscious)을 추구했다.[128]

역사적으로 다원화되어 리얼리즘의 의미가 절대적이지 않음을 주장하는

---

125) “realism”, *Oxford English Dictionary Online*, (Oxford: Oxford University Press, 2013).
126) Lucie-Smith(주11), p. 9.
127) Prendeville(60), p. 7.
128) 위의 책, p. 9.

프렌데빌과 같은 맥락에서 미술비평가 에드워드 루시-스미스(Edward Lucie-Smith)는 미국 리얼리즘 미술의 역사를 서술하는 『미국 리얼리즘(American Realism)』(1994)에서 리얼리즘 개념에 대한 논란을 고찰하기 위해 작가가 표현하고자하는 사실(real)을 두 종류로 나눈다. 첫 번째 '개념적 리얼리즘(conceptual realism)'은 과거의 리얼리즘 미술처럼 "인벤토리(inventory)같은 것이고, 그것이 제시되는 방식이기도 하며, 이 두 가지는 과거에서 본 것들뿐만 아니라 그것들을 보는 관습적인 방법의 경험에 의해 지배된다."[129] 예를 들어, 19세기에 경마장에서 달리는 말을 그린 화가는 말이 달리는 정확한 자세와 거리가 멀더라도 대부분의 사람들이 일반적으로 본다고 생각하는 모습으로 그렸다. 또한 실제 목격한 모습과 다르게 신화적이거나 영웅적인 측면을 더하기도 했다. 이러한 "리얼리즘은 일어나는 일에 대한 미술가의 지각(perception)과는 별개로, 미술가의 생각에 의해 항상 쉽게 조정"되는 것이었다.[130]

루시-스미스가 제안한 두 번째 '지각적 리얼리즘(perceptual realism)'은 기록처럼 시각과 전적으로 관련되며 사진의 발전에 크게 영향을 받아 사진으로 확인하고 바라보는 시각적 경험이다. "문화에서 매우 중요한 기표(signifier)"가 된 사진을 수반하는 지각적 리얼리즘은 온전히 시각을 신뢰하며 선입견 없이 보이는 것을 그대로 수용하는 개념이다.[131] 그러나 이것이 모더니즘 비평가들이 극심하게 폄하한 재현의 속성으로 고유성, 정체성, 주관성이 배제된 리얼리즘이었다.

이처럼 오랜 시간동안 유지되어왔던 고전적인 리얼리즘 정신은 근대미술부터 이미 대대적으로 변화하고 있었다. 환영주의(illusionism)와 전통적인 리얼리즘의 질서는 20세기 초반부터 표현주의, 입체주의, 다다이즘을 포함하는 전위적인 미술에 의해 해체되었다. 사물과 인간의 관계는 새롭게 제시되

129) Lucie-Smith(주11), p. 9.
130) 위의 책, p. 11.
131) 위의 책, p. 12.

었고, 내적 세계의 표현이 중요해졌으며 기존의 가치관은 믿을 수 없는 것이 되었다. 따라서 리얼리즘은 획일화되고 규칙적인 표현 방식이라기보다는 "근본적으로 그 시대의 상황이라고 인식하는 것"으로 인식되어야 하고,[132] 작가의 의식적이고 개인적인 관점으로 시대와 조우하고 있었다.

19세기 중후반 프랑스 리얼리즘 운동은 아카데미와 살롱 체제의 이상화된 고전주의와 낭만주의를 거부하며 세상을 있는 그대로 직시할 것을 강조했다. 리얼리즘 운동의 중심에는 1861년 12월 25일에 리얼리스트 선언문(Realist Manifesto)을 남긴 구스타프 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877)가 있었다. 그는 선언문에서 미술가가 살고 있는 시대의 사상과 볼 수 있고 만질 수 있는 대상만을 재현할 것을 주장하며, 과거가 아닌 미래를 위한 미술을 지향하고, 추상적이거나 새로운 것을 만들지 않고, 현실적이고 실재하는 것의 재현이 회화의 본질이라고 표명했다.[133] 사실에 대한 충실함과 객관적이고 직관적인 이해가 바탕이 되는 '정직(sincerity)'이 리얼리스트들의 구호였다.[134] 그들은 "자신의 주체를 이상화시키고, 과장하고, 어떻게든 미화시키는 것을 절대 거부하고, 대상을 객관적으로 편견 없이 묘사하고 분석하는데 온 정열을 쏟으면서 자신의 윤리적 입장을 견지했다."[135] 이때부터 리얼리즘 미술은 특권층을 대상으로 하는 것에서 변화하여 평범한 사람들을 포함하고 일상적인 것을 주제로 하며 사회적이고 민주적이라는 의미가 부여되었다.

18세기 후반부터 19세기 초반까지 미국 미술은 유럽의 고전적인 리얼리즘 회화 양식의 초상화나 풍경화 중심이었고, 미국의 첫 회화 학교인 허드슨 리버 스쿨(Hudson River School)이 1820년에 설립되면서 미국적인 회

---

132) Geldzahler(주42), p. 13.
133) Gustave Courbet, "Realist Manifesto", December 25, 1861, https://arthistoryproject.com/artists/gustave-courbet/realist-manifesto-an-open-letter, 2021.08.01.
134) 노클린(주17), p. 41.
135) 같은 곳.

화는 더욱 깊게 연구되었다. 20세기 초부터는 재떨이 또는 쓰레기통을 의미하는 애시캔(Ashcan) 화파가 설립되어 미국 미술을 이끌었다. 애시캔 화파는 19세기 후반 유럽 상징주의의 추상적이고 은유적인 의미를 거부하고 전통적인 리얼리즘 양식을 추구하며 그것을 미국적인 미술로 간주하고자 했다. 주로 뉴욕과 도시 변두리 시민들의 삶을 그렸고, 이 애시캔 화파로부터 미국에서 가장 폭넓게 진행되었던 미술인 사회적 리얼리즘(Social Realism)이 발전되었다.

미국에서 리얼리즘 미술은 사회적, 역사적, 문화적으로 미국 미술의 기반이 되었고, 시대에 따라 크고 다양하게 변하며 형성되었는데 이 변화의 중요한 지점에는 카메라의 보급이 있었다. 사진의 역할은 미국의 리얼리즘 미술과 관련된 시각 문화에 있어서 매우 중요했고, 카메라가 보편화되었을 때 사진은 미국의 상황에 이상적으로 들어맞는 기계였다.[136] 그 이유는 토마스 에킨스(Thomas Eakins, 1844-1916), 윌리엄 M. 하넷(William M. Harnett, 1848-1892), 에드워드 호퍼(Edward Hopper, 1882-1967), 찰스 쉴러(Charles Sheeler, 1883-1965)를 포함한 리얼리즘의 대표적인 미술가들이 모두 카메라를 능숙하게 활용했을 뿐만 아니라, 루시-스미스는 미국이 민주주의를 구축하는 시대적 배경에서 사진이 미국의 모습을 기록하는 역할을 하고, 미술 또한 엘리트주의에 맞서 민주화되는 과정에 사진이 중요한 위치에 있던 것으로 해석했기 때문이다.

20세기 이전의 사실적인 회화는 카메라의 흔적을 드러내지 않았다. 인간적인 요소를 강조하던 미술에서 19세기 중후반에 나타난 기계적인 이미지는 대중들에게 익숙하지 않았고, 카메라를 사용하더라도 야외에서 대상과 풍경을 찍어 그림에 참고하기 위한 용도로만 사용하였다. 사진이 제공하는 편리함을 이용하면서도 역설적으로 기계의 개입에 불안감과 불쾌감을 비추기도 했다. 반대로 사진을 적극적으로 수용하고 활용했던 화가들도 있는데

136) Lucie-Smith(주11), p. 14.

그 중 하나인 리얼리즘 화가 에킨스는 가장 인정받는 미국의 화가이자 사진사, 교육자였다. 에킨스의 그림은 그의 고향인 필라델피아 풍경, 거리, 사람들, 스포츠 등을 문화적이고 사회적인 모습을 담았고, 그의 그림 속 선명한 인물들의 표현과 역사화 같은 배경은 당시 미국의 모습을 잘 드러낸다고 평가받는다. 예를 들어 그의 임상 사진은 19세기 후반 미국의 의료계에 대한 이미지를 제공하고, 스포츠나 풍경을 통해 당시 문화를 파악할 수 있다. 또한 에킨스는 사진작가로서 회화 이전에 사진 전시도 개최하고, 회화에서 사진을 다양하게 활용하는 방법을 알렸다. 그는 인쇄술로 그림을 발전시킨 화가로서 이미지들을 혼합하거나 변형시켜 회화에 사진을 사용하였다. 그는 카메라와 사진의 원리를 잘 이해하고 있었고, 회화를 완성하기 위해 카메라의 기능을 활용함으로써 카메라의 한계라고 여겨졌던 주관적이고 감각적인 면이 가능하다는 것을 보여주었다.

미술사가 마이클 레자(Michael Leja)는 에킨스의 방법이 회화를 위한 시대의 실험적이고 독특한 수단이며, 사진의 '사실 효과(reality effect)'가 그를 리얼리즘 화가로 만든다는 점은 인정하지만, 재배치하고 왜곡되는 현상이 사진의 "진실된(truthful)" 특성을 없앤다고 주장했다.[137] <그물 고치기>(1881)에 담긴 사람들의 모습이 자연스럽지 않은 이유는 에킨스가 각자 다른 일을 하고 있는 인물들과 배경을 따로 찍은 사진에서 조합했기 때문이다(도판 29). 거대한 나무, 그물을 만들고 있는 남녀, 그늘 아래 쌓아둔 나무에 걸쳐 앉은 남자, 부모와 두 아이는 모두 델라웨어 강 근처의 다른 장소와 각도에서 촬영된 사진들이었고, 왼쪽에 같이 그물을 만지고 있는 남자들 셋, 걸어오는 남자, 남녀 옆에 있는 아이 둘은 원본 사진 속에 없지만 화가가 따로 붙이고 꾸며낸 것이다. 에킨스가 모으고 연구한 여러 사진 조각들은 편집되어 하나의 그림으로 완성되었는데, 이 과정에서 인물들은 언덕 위에 한 줄로 어색하게 나열되고, 멀리 있지만 각자 매우 또렷하게 묘사

137) Lynes and Weinberg(주19), p. 31.

되었다. 그는 사진을 보이는 그대로 그리지 않고 상상력과 감각으로 별개의 사진들을 한 그룹으로 재구성했다.

에킨스의 유명한 <그로스 박사의 임상>(1875)은 렘브란트(Rembrandt)의 해부학 회화에 영향을 받은 그가 열정을 보였던 여러 해부학적 회화 중 하나이다(도판 30). 이 그림은 수술을 집도하는 그로스 박사와 네 명의 학도들, 수술 광경을 보는 것이 끔찍하다는 듯이 눈을 가린 환자의 어머니, 뒤편에 이 과정을 지켜보는 사람들의 무리로 구성되어있다. 이 회화 이전에 원본 사진을 보고 물감으로 그린 수채화에서는 초점이 앞과 중심 부분에 잡혀있고 뒤 관람자들의 얼굴은 흐리게 나타난다. 수채화에서 비교적 형태가 있던 뒤편의 관람자들은 회화에서 더 어둡게 처리되어 앞에 해부를 집도하는 이들의 표정과 색감이 극적으로 강조된다. 이에 관해 미술사가 캐틀린 포스터(Kathleen Foster)는 "에킨스의 사진과 그림을 함께 놓고 봤을 때 그의 분리된 의도가 선명해지며", 그의 회화는 "선별적이고, 부자연스럽고, 입체적인" 사진처럼 보인다고 기술했다.[138] 에킨스는 사진을 보고 카메라 초점의 범위를 인식하며 사진을 그림으로 전환시킬 방법을 고민했다. <그물 고치기>처럼 사진을 이용한 형상의 리얼리즘적 연구에서 그림의 구성요소를 창작한 그는 유럽의 전통적인 리얼리즘에서 영향 받은 미국 리얼리즘 미술과 사진과 인쇄술 통한 이미지 복제의 초기 활용을 보여준다.

19세기 말에 활동했던 미국 미술가들 중 하넷과 존 F. 페토(John F. Peto, 1854-1907)는 유럽의 전통적인 정물화 기법인 트롱프뢰유를 답습하여 사냥, 담배, 음주, 돈과 같은 당시에 남성적이라고 여겨지는 사물들을 배경과의 대비를 통해 매우 정교하고 사실적으로 표현했다(도판 31). 페토의 정물화에서 컵, 책, 종이, 악기, 사진 등은 종종 찢겨지고 오래되거나 방치된 모습인데 이러한 사물들의 배열은 시간의 흐름을 나타내고, 사물의 온전함보다는 "세상의 끊임없는 흐름(flux)"에 대한 작가의 은유적인 표현이었

138) 위의 책, p. 30.

다.[139] 20세기 초반 산업화된 사회와 도시의 삶의 직접적이고 사실적인 묘사가 고조된 것은 유럽의 '사회적 리얼리즘'의 영향을 받은 애시캔 화파에서 찾을 수 있다.

애시캔 화파는 '쓰레기통(ashcan)'을 도시 생활의 가난하고 고된 현실에 대한 비유로 적용시켰고, 뉴욕의 이민자와 노동자를 포함한 지역사회 일원들의 일상을 그리고자 했다. 그들의 그림은 어둡고 삭막하기만 한 것은 아니었다. 존 슬로안(John Sloan, 1871-1951)은 카페 내부와 활기찬 기차역의 시민들, 멀리서 본 도시 장면 등 다양한 인물과 배경을 그렸고, 조지 벨로스(George Bellows, 1882-1925)는 복싱 선수들과 술집 장면들과 같이 일상의 모습 통해 미국 사회의 활력과 에너지를 표출하며 대도시의 이면을 다양하게 포착하였다(도판 32).

1920년대에 형성된 정밀주의 화가들은 애시캔 화파와 달리 사회적인 리얼리즘의 특성을 버리고 건물이나 기계를 통해 도시 환경을 표현했다. 쉴러와 찰스 데무스(Charles Demuth, 1883-1935)는 대상이 여러 도형으로 해체되어 재구성되는 큐비즘 미술가의 시각으로 기하학적이고 입체적인 회화를 그렸다(도판 33). 여기엔 미국 회화에서 도시와 교외의 이미지가 급격하게 대조적으로 나타나는 현상을 확인할 수 있다. 화가들은 미국의 산업화에 대해 시각적인 '기계 미학(machine aesthetic)'을 발전시킴으로써 반응하고 있었고, 동시에 지방의 풍경은 옛 것을 찾는 전원적인 향수를 일으키는 '소박한(simple)' 이미지로 표현되었다.[140] 이 두 양식의 공존은 도시의 '사회적 리얼리즘'와 전원지역의 '지방주의'로 살펴 볼 수 있다.

지방주의는 미국 대공황 시기에 등장하였으나, 경제적, 정치적, 사회적인 내용을 배제시킨 채 넓고 푸른 전원적인 풍경을 그렸다. 어려운 시기에 대한 대응이자 대도시의 혼란스러움에 드는 회의감으로 도시에서 벗어난 지방주의는 미국 중서부를 바탕으로 미국적인 정체성을 탐색했다. 지방주의 화

139) Lucie-Smith(주11), p. 48.
140) 위의 책, p. 74.

가들과 종종 함께 언급되는 호퍼는 고독하고 고립된 모습으로 미국에서 살아가는 삶을 표현했다. 그의 <주유소>(1940)는 아무도 없는 어두워진 찻길에 홀로 주유소에 온 남자의 모습을 그렸다. 그를 향해 비추어지는 불빛은 현대화된 시대를 암시하고 있지만 그림에서 강조된 것은 인간의 외롭고 쓸쓸한 감정이다(도판 34). 그의 많은 그림들에서 사람은 보통 혼자 있거나, 여럿이 있더라도 아무런 소통이 없는 채로 서로 다른 곳을 보고 있다. 대도시의 화려함 이면의 고독함을 나타내는 호퍼의 소재는 동시대에서도 관습적이지 않은 독특한 관점으로 여겨졌고, 이후 포토리얼리즘을 포함한 많은 미국 미술가들에게 영향을 주었다.

20세기 중반 미국 리얼리즘 미술은 도시와 도시를 둘러싼 환경을 주제로 하며, 사회적 리얼리즘을 제외하고는 대부분 개인적인 관심사와 중립적인 표현에 초점을 맞추어 사회적, 도덕적, 정치적 의미를 직접적으로 드러내지 않게 되었다.[141] 이러한 '중립적(neutral)'인 리얼리즘은 도시와 인간의 내면세계를 정치적인 양상과 연결해서 표현하는 벤 샨(Ben Shahn, 1898-1969)이나 추상표현주의의 유행과 팝아트와 같은 다양성과 대비되어 도태되는 분위기였고, 시대에 동떨어진 미술로 폄하되었다. 그러나 역으로 추상회화를 지지하는 모더니즘 이론에 대한 문제점은 리얼리즘의 의미를 재고할 기회로 작용했고, 오히려 당시의 유행을 거스르는 미술로서 반응을 얻었다.

이 시대의 리얼리즘 미술은 회화를 존속하지만 모더니즘 회화의 규칙을 거부하고, 사실적인 주제와 회화의 특성을 동등하게 작용시켜 리얼리즘의 기존 이념처럼 삶과 예술의 간격을 좁히고자 했다. 모더니즘 비평가들은 리얼리즘 미술의 진부함을 아무 감정, 생각, 목소리도 없는 미술이라고 비판했지만, 리얼리즘 미술에서 주목해야할 것은 미학적, 사회적, 정치적 관념과 발언이 아닌 다양성을 내포하는 시각적인 이미지로의 전환이라는 점이다. 미국 리얼리즘 미술은 과거 유럽과 미국의 미술양식을 융합하고 상기시키는

141) 위의 책, p. 80.

방식으로 자신이 살고 있는 시대를 표현하고자 했다.

위의 맥락에서 1950년대 초반 추상표현주의에 전념하던 일부 젊은 미술가들은 형상미술로 전환하게 된다. 샌프란시스코에서 활동했던 이들의 미술은 '베이 지역 구상미술 운동(Bay Area Figuration Movement)'으로 불렸고, 대표적으로 리차드 디벤콘(Richard Diebenkorn, 1922-1993), 데이비드 박(David Park, 1911-1960), 엘머 비쇼프(Elmer Bischoff, 1916-1991)가 있었다. 추상회화를 그리던 이들은 지역적인 형상에서 나타나는 에너지, 활력, 따뜻함과 같은 것을 표현하기에 추상회화로는 한계가 있다고 느껴 주제와 형상성이 나타나는 구상미술로 돌아서게 된다(도판 35). 추상미술의 영향력이 남아 있었지만 뉴욕 추상표현주의를 의식적으로 거부하며 유럽 도시 형상을 표현한 뭉크의 표현주의나, 피카소와 후기입체파의 회화적인 요소와 1930년대와 1940년대 미국의 지역적 리얼리즘의 흔적이 짙게 나타났다. 베이 지역 구상미술 작가들은 제2차 세계대전을 겪은 이후 고향에서 그들이 사는 곳의 풍경, 정물화, 내부 인테리어, 희미한 인물 형상들을 주제로 그들이 바라본 지역적 형상을 서정적인 회화로 그려냈다.

형상적 회화로 돌아간 화가들 일부는 바로 이전에 진행되었던 추상표현주의에서 아이디어를 얻기도 하고, 일부는 고전주의 미술이나 네덜란드 회화 같은 전통적인 리얼리즘 미술을 재고했다. 여기에는 미국 뉴 리얼리즘 화가였던 잭 빌, 필립 펄스타인, 앨리스 닐(Alice Neel)이 해당된다. 인물 누드화를 주로 그렸던 이들은 육체의 선명한 묘사에 강한 명암을 더해 내재된 감정과 생명력을 표출했다. 실제 인물들을 모델로 다양한 배경과 사물들이 만들어내는 독특한 구성은 과거의 여러 리얼리즘 미술 사조를 연상시키며 20세기 후반 미국 리얼리즘 회화를 더욱 활발하게 진행시켰다.

1960년대를 기점으로 대상을 알아볼 수 있는 형상이 나타난 미술에는 팝아트와 포토리얼리즘이 있었다. 특히 포토리얼리즘은 1960년대에 "회화는 죽었나?"라는 주제가 나올 만큼 회화가 주류 미술에서 사라진 분위기 속에

서 사실적인 회화의 복귀를 알리는 미술이었다. 포토리얼리즘은 그 용어에서도 짐작할 수 있지만, 리얼리즘 회화의 맥락을 이어가며 사실적인 표현기법을 중점으로, 주변을 오직 사진을 통해서만 바라본다는 특징이 있다. 팝아트는 융합된 양식이 아닌 "이전 미술에서 볼 수 있던 거친 질감이 느껴지는 임파스토(impasto) 대신에 1960년대에 어울리게 상식적이면서 까다롭지 않고, 세련된 척하지 않는 측면을 강조하는 기법"으로 "이전의 예술 경향에서 벗어나 자신만의 미적 표현을 선보일 수 있는 하나의 방식"이었다.[142] 이처럼 다양해진 20세기 중반 이후의 미국 미술을 도시와 시외를 나눈 것과 같은 이분법과 분립으로 분석하는 방법은 성립되기 어려우며, 변화하는 외부 세계와 함께 '매 순간 새롭게 태어나는 사회의 산물'로 볼 수 있다.[143] 이와 같은 맥락에서 찰스 벨은 자신의 포토리얼리즘 미술이 지난 세기의 북유럽 리얼리즘, 전통적인 미국 리얼리즘, 팝아트, 다른 동시대 미국 리얼리즘에 전부 영향을 받았으며, 오늘날 미술은 '다원성'으로 지각해야한다고 말했다.[144]

2. 포토리얼리즘의 '리얼리즘'

포토리얼리즘 회화는 동시대의 일상, 사회 분위기, 대중문화, 소비문화와 같은 미국의 역사와 주목할 만한 관계가 있지만, 어떤 정치적인 표명을 하지 않았기 때문에 리얼리즘에 대한 빈번한 공격인 목소리가 부재한 미술이라는 비판이 불가피하였다. 리얼리즘 미술의 특징인 대상이 바로 주제가 되는 미술은 대상으로 세상과 소통하기 때문에 이미지에 담기지 않은 주제를 스스로 말하지 못하며 그 존재도 드러나지 않는다. 그러나 에르빈 파노프스

142) 루시 R. 리퍼드, 『팝아트』(1966), 정상희 역 (시공사, 2011), pp. 10-11.
143) 위의 책, p. 11.
144) Geldzahler(주42), p. 11.

키(Erwin Panofsky)는 “미술가는 종종 문화적 역사의 무의식적인 전달자 역할”을 하며, 문화적 징후(cultural symptoms)를 내포한다고 언급했다.[145] 이와 같은 의미에서 마이크 페더스톤(Mike Featherstone)은 “오늘날 극사실성은 그 자체가 현실”이라고 기술했고, 덧붙이자면 페더스톤은 보드리야르를 인용하며 “예술은 더 이상 완결된 개별적 현실”이 아니라고 말했다.[146]

따라서 포토리얼리즘 미술이 직접적으로 시대에 개입한다고 말할 수 없는 것도 사실일 수 있지만, 그렇다고 이 미술이 일상생활과 전혀 분리된 것은 아니었다. 특히 포토리얼리즘을 포함한 동시대 예술은 일상적인 것을 소재와 주제로 강조하면서 일상과 아주 가까웠다. 포토리얼리스트에게는 어떤 것이든 미술의 소재가 될 수 있었고 따라서 어디에든 미술적 대상이 존재했다. 포토리얼리즘은 팝아트와 마찬가지로 1960년대 미국의 소비문화에 따른 물질에 대한 집착을 주제로 하였고, TV, 영화, 영상, 잡지, 신문, 사진 광고와 같은 대중매체를 통해 익숙한 이미지들을 사용했다. 팝아트와의 차이는 대부분의 포토리얼리스트는 직접 목격한 것을 사진으로 찍었다는 점이다.

또한 포토리얼리즘은 우리가 그 그림을 어떻게 미술작품으로 인식해야하는지에 관한 지침을 제공하지 않았다.[147] 벡틀은 중립적이고 투명한 표현방식이 보는 이로 하여금 다른 생각들을 하지 않는 것이 그의 의식이었다고 한다. 비평가 폴 J. 칼스트롬(Paul J. Karlstrom)은 포토리얼리스트는 작품에서 작업과정이나 의미가 중요한 것이 아니고 관람객이 그림의 대상과 상호적으로 소통하기를 원했으며, 클리만이 대상들의 “사회적 중요성에 대한

---

145) Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chapter I (Garden City, New York: Anchor Books Edition, 1955), quoted in Karlstrom(주12), p. 18에서 재인용.

146) 마이크 페더스톤, 「포스트모더니즘과 일상생활의 미학화」, 스콧 래쉬, 조나단 프리드먼 엮음, 『현대성과 정체성』(현대미학사, 1997), p. 289.

147) Karlstrom(주12), p. 20.

현상을 기록하기 위해 우리 시대의 시각적 아이콘들을 연대순으로 기록"하고 있는 것이라고 말한 것을 언급했다.[148]

포토리얼리즘의 리얼리즘적 특징은 19세기 프랑스 리얼리즘에서부터 찾아볼 수 있다. 프랑스 리얼리즘은 "그 시대의 번창한 모습들뿐만 아니라, 사회적으로 배척되고 변두리로 밀려난 거칠고 저속하며 평범한 것들을 묘사하는데 긍정적 가치를 두었다."[149] 노클린은 쿠르베의 그림들이 뚜렷한 메시지를 표출하지 않는데도 사회를 선동한다고 하는데 그것은 그의 그림들이 오히려 아무것도 말하지 않기 때문이라고 했다.[150] 암묵적으로 사회적 상황을 암시하는 것이 리얼리즘이 사회에 참여하는 방식이었다. 노클린은 "예술가의 침묵이나 표현의 미완성은 예술가가 미숙하다거나 혹은 중립을 취하고 있다는 증거"가 되지 않으며, 그림은 "화가들이 마치 그 시대의 공기를 들이마시듯이 무의식적으로 동화된 마음의 태도"에서 나온 것이라고 주장했다.[151] 그녀는 리얼리스트가 묘사한 방식들이 아니었다면, 우리가 그 시대를 상상하거나 생각하기 어려울 것이라며 리얼리즘의 의의를 강조했다. 에스테스는 리얼리즘이 연속적이진 않았지만, 계속 반복되는 리얼리즘 미술의 형식적인 체계, 명확한 정보, 일상적인 생활의 주제를 강조하는 관습을 중요하게 생각했다고 말했다.[152]

반면 미국 미술평론가 헨리는 포토리얼리즘은 리얼리즘 자체가 아니라면서, "개념미술의 조형적인 파생물(plastic offshoot)"로 비유했다.[153] 그는 포토리얼리즘과 개념미술을 포함한 오늘날 대부분의 미술양식들은 '정치적 표명'이며, 포토리얼리즘 회화도 미술가가 '카메라의 절대적인 정확성'이라는 방패 아래 현실을 편파적인 시선으로 담아낸 것이라고 주장했다.[154] 헨리의

148) 위의 글, p. 21.
149) 노클린(주17), p. 39.
150) 위의 책, p. 54.
151) 위의 책, pp. 61-62.
152) Meisel(주5), p. 35.
153) Gerrit Henry, "The Real Thing"(1972), in Battcock(주8), p. 11.
154) 위의 책, p. 13.

주장을 다시 설명하자면 미술가가 선택한 사진은 넓게는 세상을 나타내며, 좁게는 현대미술에 대한 미술가의 정치적인 관념이 되고, 카메라는 특유의 속성으로 그 믿음에 신빙성을 더하는 수단으로 작용한다.

리얼리즘이 대상을 포착하는 정확성의 범위는 리얼리즘의 과학적 견해에서 고려해볼 수 있다. 이에 관해 노클린은 정확한 답은 없지만, 사물과 사실을 정확하게 보려는 19세기 리얼리스트는 "과학자들처럼 진실의 기초로서 사실을 중시"했고, "공정함, 냉정함, 엄밀한 객관성, 선험적, 형이상학적 또는 인식론적 편견의 배제, 경험적 현상의 정확한 관찰과 개념에의 몰두, 현상의 '왜' 보다는 '어떻게'의 묘사"가 중요했다고 설명했다.[155] 19세기는 과학혁명과 맞물려 과학적인 정신이 바탕이 되었기에 미술가의 논리와 일치하지는 않지만, 물질을 중시하며 대상을 정확하게 재현하려 하고, 객관적인 관찰력과 분석력으로 판단하며, 물질의 기초와 사실에 관한 것을 확고하게 추구하는 태도는 리얼리즘 미술의 바탕과 어느 정도 동일한 것이었다.

그러나 미술가가 경험했다고 생각한 것은 사실을 판단하는 어떤 절대적인 기준이 될 수 없다. 노먼 브라이슨(Norman Bryson)은 인간이 경험한 현실(reality)은 언제나 역사적으로 생산된 것이라고 주장한다. 사회학에서의 '자연적 태도(Natural Attitude)'[156] 이론을 지적하면서 "선험적이거나 자연적인 현실"은 존재하지 않으며, 정확하게 이미지는 시각적 공동체(visual community)에서 표현된 현실에 가깝다고 말한다. 리얼리즘은 "'실재(the real)'의 절대적인 개념으로 나타낼 수 없는데 이는 다른 시대와 문화 안에서 '실재'의 역사적이고 변화하는 성격을 설명할 수 없기 때문"이라고 기술한다.[157]

---

155) 노클린(주17), pp. 48-50.

156) '자연적 태도(Natural Attitude)'는 알프레드 슈츠(Alfred Schutz)가 개진한 이론으로 세계와 이 세계에 속한 대상들은 자연스럽고 당연하게 실재하는 것으로 의심을 거두고 일반적으로 믿을 수 있으며 받아들인다는 자연스럽고 일상적인 태도를 의미한다.

157) Norman Bryson, *Vision and Painting* (New Haven: Yale University Press, 1997), p. 13.

따라서 리얼리즘이라는 용어의 타당성은 상대적인 것이어야 하며, '리얼리즘'은 오히려 재현과 특정 사회가 현실로 제안하고 가정하는 것의 일치에 놓여 있다고 말하는 것이 더 정확할 것이다. 현실(reality)은 특정한 역사적 환경에 대한 인간의 입장을 지배하는 모든 실용적인 규범인 행동, 법, 심리학, 사회적 태도, 복장, 몸짓, 자세의 코드(code)의 복잡한 형성을 포함한다. 이미지의 리얼리즘을 이해하는 것은 불변의 '보편적인 시각경험'과 관련되는 것이 아니라, 앞의 사회적으로 결정된 코드와 관련이 있다.[158]

곰브리치는 재현적인 회화에 관해 다음과 같이 서술했다. "화가가 그린 그림을 읽는다는 것은 가시세계에 대한 자신의 기억과 경험을 동원하고, 시험적인 투사를 통해 이미지를 시험하는 것이다. 가시세계를 예술로서 읽어내려면 우리는 그와 정반대의 행동을 해야 한다. 우리가 이제까지 본 적이 있는 그림의 기억과 경험을 동원해서, 다시 그것들을 틀에 맞춘 전망 안으로 임시적으로 추사함으로써 그 모티프(motif)를 시험해야 하는 것이다."[159] 곰브리치의 의견에 따라 포토리얼리즘 회화를 해석하려면 포토리얼리즘이 시작된 1960년대 후반의 미국의 시대적, 문화적 맥락부터 살펴보아야 할 것이다. 리얼리즘 그림은 앞에서 논의한 여러 미국 리얼리즘 미술에서도 마찬가지로 모든 것을 보여주지는 않지만, 미술가를 둘러싼 시대적 상황에 대한 많은 단서를 남기기 때문에 그 시대를 대변하는 사회적 상징물로 해석해야 한다.

제2차 세계대전 이후 빠른 산업화와 경제력의 부상으로 생활이 안정되기 시작한 1960년대는 미국 문화의 역사에서 매우 역동적이고 상징적인 시기로 남는다. 대중매체의 영향이 크게 확대되었고, 경제적 성장이 받쳐줌에 따라 미국인들의 생활양식, 소비양식, 대중문화도 변화하였다. 1963년 10월부터 NBC사의 야간 뉴스는 15분에서 30분으로 연장되었다. 이것은 1960년대에 들어서자 미국의 가정에서 여가 시간에 TV 시청을 일순위로 꼽으며

158) 같은 곳.
159) 곰브리치(주96), p. 294.

TV의 영향력이 커진 것도 있지만 당시 일어나던 역사적으로 중요한 사건들이 계속 방송되는 역할 때문이었다. 역으로 1960년대 전후로 일어난 정치사회적 사건들이 TV와 라디오 방송을 통해 더욱 조명되었다. 1960년대부터 컬러 화면이 전송되었고, 뉴스뿐만 아니라 영화, 광고, 드라마 같은 여러 프로그램 채널이 포함되면서 TV를 포함한 대중매체의 영향력은 강화되었다.

이처럼 화목한 가정, 가정적인 주부, 편리하고 풍족한 삶과 다양한 문화로 비춰지는 미국의 이면에는 사회 변화를 촉구하는 많은 움직임이 있었다. 두 차례의 세계대전과 베트남 전쟁은 사회에 내재된 불안감과 위기감을 조성했고, 복잡하고 분열된 가치관이 생성되었다. 미국의 반전운동, 인종차별반대운동, 학생운동, 여성운동은 개인의 권리, 안전과 자유를 보장할 것을 강력하게 표출하였고, 그 실상은 TV를 통해 보도되었다. 미국 정부는 빈곤을 퇴치하고 안정화된 주거, 교육, 복지의 활성화를 위해 1964년에 '위대한 사회(Great Society)' 프로그램을 통과시켰고, 도시나 교통 문제를 해결하기 위해 광범위한 도시재개발 사업이 추진되었다.

변화하는 환경 속에서 포토리얼리스트가 주제로 삼은 것은 1960년대와 1970년대에 두드러지는 미국의 소비문화와 여러 도시들의 재개발되는 환경처럼 시각적으로 눈에 보이는 것이었다. 이들은 도시의 경제적 그리고 건축적인 변화를 거리의 표지판, 네온 간판, 가게, 레스토랑, 카페, 자동차, 공사중인 건물, 버려진 물건들을 통해 보여주었고, 도시의 재개발과 성장을 고층건물들로 대체된 도시의 풍경으로 나타냈다. 베이더, 클리만, 코팅엄은 간판, 네온, 자동차, 트럭 등을 주로 그렸는데, 이것은 미국의 아이콘 같은 자동차의 상징성을 부각시킨다. 미국에서 자동차는 유동성, 이동성, 도피, 일탈, 여행을 상징할 뿐만 아니라 이와 관련된 거대한 고속도로, 서부의 국도, 대중음악, 도시의 야경, 부와 가난을 동시에 상징한다.

베이더가 그린 국도 근처의 식당, 모텔, 주차장, 차고, 대형 쇼핑센터와 미국 도로변은 1970년대 미국 중서부 국도 반경의 민속적인 모습을 잘 드러

낸다(도판 36). 이 그림들은 관객들이 즉각적으로 반응할 수 있는 대중적인 이미지였다. 그러나 앞서 브라이슨이 설명한 것처럼, 이것은 보편적인 경험으로만 볼 것이 아니라 사회적으로 합의된 '행동, 법, 심리학, 사회적 태도, 복장, 몸짓, 자세의 코드(code)의 복잡한 형성'인 것이다. 포토리얼리스트도 그들의 시대의 합의된 이미지에 설득당한 것으로 해석할 수 있고, 이것이 관객들에게도 영향을 미친다. 이에 관해 손택이 "실재에 대한 시각적 경험은 흔히 간접적"이라고 말한 것을 떠올릴 수 있다.[160]

손택은 미국 사회는 "과학적인 방법으로 현실에 접근하거나 파악할 수 없을 만큼 다양하고, 거대하며, 신비하고 일시적"이어 보이며, 따라서 "미국의 사진작가는 과거를 기록하는 것뿐만 아니라 과거를 만들어내기도 한다"고 주장했다.[161] 20세기 중·후반의 미국적인 것은 매우 광범위해서 특정 이미지로 표현될 수 없기에 포토리얼리스트가 남긴 그림들은 앞서 브라이슨이 제시한, 그들이 경험한 '시각적 공동체'의 표현이라고 생각해볼 수 있다.

이것은 포토리얼리스트들이 영향 받았다고 말하는 에킨스, 쉴러, 호퍼의 리얼리즘 회화까지 이어진다. 이들은 개인적인 관심사와 연관된 미국의 사회를 가장 잘 보여줄 수 있다고 자각한 이미지를 선택하였고, 그것은 추후 그 시대를 추측할 수 있는 상징물이 된다. 이것은 앞서 강조했듯이 사실적인 것이라고 믿을 수는 없다. 예를 들어 에킨스나 호퍼는 그림의 인물이나 특정한 부분이 강조될 수 있도록 주변 환경을 깨끗하게 이상화시키고 변형시켰다. 호퍼의 그림에서 읽을 수 있는 외로움이나 고독은 이런 효과에서 더욱 부각된다. 즉 자신이 표현하고자 하는 것을 주변 환경의 의도적인 통제와 정리를 통해서 드러낸 것이다.

또한 에스테스는 그가 존경했던 호퍼와 베르메르의 그림에서 강조된 '빛(light)'을 모든 그림에서 다루고 있다.[162] 베르메르에게 빛은 과학, 현대, 거

160) 크리스(주93), p. 30.
161) Sontag(주73), p. 67.
162) Meisel(주9), p. 10.

울, 따뜻함 등을 상징했고, 호퍼에게 빛은 산업화, 도시, 외로움, 고독의 표현이었다. 에스테스의 그림에서 빛은 크롬, 유리창, 카페, 가게, 지하철, 고층 건물에서 나타났다. 그에게 빛은 재현의 대상보다는 동시대 사회와 연결되는 소재이자 자신의 미술적 기교와 사진의 역할이 중요한 포토리얼리즘 양식을 표현하는 수단으로 작용하였다. 앞서 설명했듯이, 포토리얼리즘 미술에서 빛, 초점, 확대와 같은 요소들은 사진에만 유효한 표현과 회화의 효과를 결합시킨 것이었다.[163]

포토리얼리스트에게 빛의 표현은 장인적 기술과 미술양식의 특성으로 작용한다는 점은 벡틀의 그림의 변화에서도 추측할 수 있다. 벡틀이 1960년대 초반부터 후반까지 그린 자동차가 포함된 그림들은 자동차가 대부분 측면으로 일자로 세워져있어서 오늘날 알려진 포토리얼리즘 회화에 비해 입체감이 없고 구도가 매우 평면적이다(도판 37). 1965년 작품 <'56 크라이슬러>에서는 포토리얼리즘 회화 특유의 반짝이고 반사되는 표면이 없고, 차분하고 정적인 분위기가 호퍼나 쉴러의 그림을 연상시킨다. 그러나 1970년대 이후 그림들에서는 자동차를 뒤나 옆에서 비스듬하게 바라본 모습을 그림으로써 그림자와 빛에 반사된 표면을 더욱 선명하게 강조하고 있다(도판 38). 따라서 벡틀이 포토리얼리스트로 활동하면서부터 빛의 강조를 포토리얼리즘 미술양식의 중요한 특성으로 여긴 것으로 볼 수 있다.

포토리얼리즘 미술은 맥락이나 양식으로 보았을 때 미국적 리얼리즘을 연계하고 있지만, 그림에서는 확연한 공통점이 명확하게 와 닿지는 않을 수 있다.[164] 그 이유에는 우리가 20세기 리얼리즘을 "인식하고, 그것의 존재와 부재를 평가할 때, 우리의 시각 문화가 단일한 집중 지점을 가지고 있지 않다는 이해를 바탕으로 하며, 우리의 문화적 태도의 본능적인 상대주의(instinctive relativism)에 의해 좌우"되기 때문에 정의가 어렵다는 점이 있다.[165] 리얼리즘 미술이 규칙적인 방식이 아니라 외부세계에 대한 개인의

163) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 98.
164) 마이즐(주2), p. 31.

인식으로 쉽게 변할 수 있다는 점이 다시 강조된다. 이전의 리얼리즘과 달리 “우의적이거나, 서사적이거나, 정서적인 효과”를 피했던 대부분의 포토리얼리즘 작품들은, 동시대 타 미술경향들과의 강한 대비로 인해 새로운 리얼리즘으로서 특성을 찾는 것이 가속화되었다고도 볼 수 있다.[166] 이 특성은 포토리얼리즘 회화가 모더니즘 미술에 대한 반작용이라는 시대적인 상황 속에서 나타났기 때문에 더욱 강조된 것이다.

포토리얼리즘은 1960년대 말의 혼란스러운 정치적, 사회적, 문화적 상황을 직시하기 보다는 일부 측면만을 보고자 했다. 그 방향은 미국의 대중매체와 물질사회에서 익숙해진 이미지들을 자각하는 것이었고, 그 경험들을 그림으로 가시화하고자 했다. 이러한 태도는 미국의 지방주의와 정밀주의에서도 찾을 수 있다. 포토리얼리스트가 시대의 정치적이거나 논쟁적인 사건들을 담지 않은 것은 미술에서 정치적인 입장을 드러내지 않기 위한 일종의 회피였을 수도 있고, 그들이 생각하는 미술에 해당되지 않았기 때문일 수도 있다. 그들이 의도한 것은 그들이 속한 시대의 상징적인 이미지들을 통한 해석이었다. 따라서 포토리얼리즘의 그림들은 사회적 상징성이 담긴 대상으로 시대를 읽어볼 수 있으며, 리얼리즘에 대한 다양한 해석으로 인해 ‘내적으로 분열’된 미국의 리얼리즘의 맥락을 사진을 사용한 새로운 리얼리즘으로서 이어가고, 모더니즘의 ‘반리얼리즘’ 움직임 속에서 다시 부상한 리얼리즘 미술로서도 의미가 부여된다.

165) Lucie-Smith(주11), p. 13.
166) Meisel(주5), p. 35.

3. 새로운 리얼리즘 미술로서의 포토리얼리즘

포토리얼리즘의 형성은 추상회화의 반작용으로 이어지는 모더니즘의 쇠퇴, 다원적인 새로운 미술의 출현과 함께 포스트모더니즘 시대의 시작점인 1960년대 말에 위치한다. 1970년대 초반부터 포토리얼리즘의 정체성이 확립되고, 그것이 모더니즘의 담론에 의문을 제기하는 것으로 파악되자 이 미술양식은 포스트모더니즘의 범주에서 논의되었다. 미술사가 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 1977년에 서술하듯이 이 시기의 미술은 다양화되고 분열되었으며, 추상표현주의나 미니멀리즘처럼 어떤 종합적인 용어나 전통적인 미술양식에서 전개되지 않고 자유롭게 분산되었다.[167]

미술사가 조나단 파인버그(Jonathan Finberg)는 1940년대 이후의 미술을 "생각의 방식" 또는 "새로운 경험이나 문화에 대한 작가의 사람으로서의 존재"라는 관점에서 바라보았다.[168] 그는 '자기반성'과 '자기비판'을 모더니즘 미술의 가장 중요한 요소들로 보며, 포스트모더니즘 미술은 모더니즘의 이런 원칙들에 대해 반문하는 자세로 해석한다.[169] 파인버그는 포토리얼리즘 미술을 포스트모더니즘의 다원주의에 포함시키고, "정치적, 기호학적 문제에 대한 의식이 과잉되며, 시각적 자극으로 과포화되고, 대중문화의 익명성에 압도된" 문화 속에서 개인의 특성과 존재의 표현이 강조되었다고 특징을 서술한다.[170]

1960년대부터 1970년대 말까지 뉴욕 메트로폴리탄 미술관의 큐레이터로 활동했던 헨리 겔트잘러(Henry Geldzahler)도 포토리얼리즘을 "포스트-모더니스트(Post-Modernist)"라고 불렀다.[171] 그는 모더니즘과 포스트모더니

---

167) Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, 3(Spring, 1977), p. 68.
168) Jonathan Fineberg, *Art since 1940: Strategies of Being* (New Jersey: Pearson, 2011), p. 15.
169) 위의 책, pp. 17-18.
170) 위의 책, p. 369.

즘 사이에 완벽한 전환이란 없지만, 포토리얼리즘이 등장했을 때는 모더니즘이 단절되기 시작하는 시기로 보았다. 이와 같은 입장에서 미술사가 브랜든 테일러(Brandon Taylor)는 “포스트모더니즘”은 과거의 모더니즘 문화와의 “단절에 대한 인식”이라고 설명했다.[172] 더 나아가 ‘표현’이나 ‘내적인 삶’보다는 “자신의 문화적 단편들과 이 단편들 사이의 절대적인 무관계성”과 관련이 있으며 포스트모더니즘은 새로운 것이 아니라 “모더니즘 자체보다 복잡한 형태”로 이해한다.[173]

포토리얼리스트는 ‘리얼리즘 회화’로서 추상회화에 대한 반작용이라는 것을 인정했지만, 그 차이를 명확하게 한 것은 아니었다. 예를 들어 <자동차의 반사>(1970)에서 에스테스가 확대해서 그린 자동차의 크롬 표면에 건물들이 반사되게 그린 특정 그림들에서는 반사되는 건물들이 거꾸로 그려져서 추상적이고 초현실적인 그림 같은 효과가 있다(도판 39, 40). 그는 이러한 그림들은 “추상회화의 평면성을 습득하는 방법으로, 모든 것이 평평한 표면에서 둥둥 떠 있는 것 같지만, 동시에 사진처럼 사실적이기도 하다”라고 설명했다.[174] 이처럼 포토리얼리스트는 미술이 다양해지는 어떤 현대화의 과정에 있었지만 그것을 크게 인식하는 것 같진 않았다. 그러나 최근 미술비평가들은 포토리얼리즘을 포스트모더니즘의 맥락에서의 해석하는 것을 시도하고 있다.

이 부분을 디터 롤스트라트(Dieter Roelstraete)가 포토리얼리즘을 포스트모더니즘의 관점으로 분석한 글 「모더니즘, 포스트모더니즘과 반짝임: 포토리얼리스트의 작업정신」(2010)에서 확인해보고자 한다. 롤스트라트에 따르면 포토리얼리스트의 도시 경험에 대한 집착과 반짝거리는 표면들은 포스트모더니즘적 건축을 상징하는 동시에 불투명한 노동 세계(world of work)

171) Geldzahler(주42), p. 13.
172) 테일러(주36), p. 51.
173) 위의 책, iii.
174) Meisel(주5), p. 25.

를 상징하며, 이런 의미로 하여금 포토리얼리즘이 1970년대의 진정한 상징적인 미술양식이고 포스트모더니즘 미술로 이행하는 것이라고 설명한다.

롤스트라트는 포토리얼리스트가 집중적으로 표현하는 표면의 반짝임에 대해 역설적으로 실체를 알 수 없어지므로 불투명하다고 주장한다. 이 빛나는 표면은 "1960년대 상품 붐의 소비지상주의적 광란을 계승"하며, 동시에 투명성은 상품화의 미스터리, 즉 '시뮬라크르적(simulacral)' 해석으로 인해 불투명해진다고 주장했다.[175] 롤스트라트는 "다양한 표면 효과의 눈이 부시는 광택에 대한 포토리얼리스트의 집착, 즉 불투명성과 투명성의 결합, 또는 '내부(inside)'와 '외부(outside)'는 1970년대 초 도시 생활의 전형적인 건축적 특징으로 묘사될 수 있으며, 비평가 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)이 포스트모더니즘을 "후기 자본주의의 문화 논리"로 권위 있는 연대기에서 "깊이 없음(depthlessness)"이라고 부른 특징과 밀접하게 연관"된다고 설명했다.[176]

포토리얼리스트의 반짝임(gleam)은 시각적인 것으로, 경계가 없으며 실체를 알 수 없는 이미지이다. 롤스트라트는 "포토리얼리즘은 기원과 물질에 대한 모든 질문을 이상하게도 무의미하게 만드는 빛나는 표면의 끝없는 확산에 매혹된 미술 형태"라고 해석하며, 반짝임을 인상주의자의 증기(steam)와 같이 "한 세기 전에 어떤 현대성(modernity)의 상징"과 같은 맥락으로 바라본다.[177] 반사되는 유리로 둘러싸인 건물은 안과 밖이 구분이 흐려지고, 반사면에 나타나는 이미지는 평면적이며 깊이가 없다. 이는 제임슨이 포스트모더니즘 건축물의 깊이 없음을 설명하며, "많은 포스트모던 빌딩들은 사진을 위해 설계된 것처럼 보인다"라고 비평한 것과 연관된다.[178]

---

175) Roelstraete(주1), p. 7.
176) Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1990), p. 99, 같은 곳에서 재인용.
177) 같은 곳.
178) 같은 곳.

포토리얼리즘 미술에서도 반짝임은 실체감도 없고 물질성도 없어져, 물질의 본질보다는 '이미지'만 남은 것으로 해석해 볼 수 있다. 에스테스의 <빅다이아몬드>(1979) 그림은 건물 내부를 바라보고 있는 관점이지만, 외부에 비친 가게의 형상만이 보이며 내부와 외부의 구분이 명확하지 않다(도판 41). 유리면에 반사된 형상들은 조각처럼 분리되어 있다. 실체가 없는 이러한 이미지는 미술계에서 결코 무의미하지 않다. 변화하는 시대를 상징하는 도시 환경의 변모를 그린 포토리얼리즘은 "이 세계가 증발하고 있는 바로 그 과정의 정확한 초상화"로서 중요한 의미를 가진다.[179]

또한 포토리얼리즘은 무의식적으로 '노동'과 관련된 이미지를 포함하고 있다고 롤스트라트는 주장한다. 미국 대도시의 레스토랑, 카페, 사무실, 그리고 거대한 유리 건물들은 1960년대와 1970년대 미국의 서비스 산업과 노동의 상징을 내포하며, 그것을 담은 포토리얼리스트의 장인적 생산과정 또한 일(work)로서 이중적인 의미로 생각할 수 있다. 대도시 풍경이 아니더라도 벡틀은 일/노동을 상징할 수 있는 서민적인 동네, 가정집, 카페, 자동차 등을 그렸고, 고잉스는 종업원과 손님이 있거나 사람이 없는 카페나 레스토랑의 내부 모습을 여러 번 묘사했다(도판 42). 이러한 이미지를 통해 포토리얼리즘은 현대 도시 생활의 상징과 관련된 미술로 해석할 수 있다.

다른 의미에서 포토리얼리즘 미술을 포스트모더니즘의 맥락에서 설명해보자면, 예술과 일상생활이 동일한 이미지로 융합되어 일상적인 것을 강조하는 특성에서 찾을 수 있다. 영국의 사회학자 마이크 페더스톤(Mike Featherstone, 1946-)은 1960년대의 포스트모더니즘 미술을 규정하는 특징으로 '예술과 일상적 삶 사이에 존재하는 경계선의 소멸', '고급예술과 대량/대중예술 차이의 붕괴', '통상적인 스타일의 혼란'을 주장했다.[180] 다원적 관점과 해체주의적 사고를 주축으로, 기존의 전통적인 제도나 권위에 반발하는 반문화 운동으로 나타나는 포스트모더니즘의 특성을 철학적 개념인 '일

179) 같은 곳.
180) 페더스톤(주146), p. 292.

상생활의 심미화(aestheticization of everyday life)'의 의미를 정리하면서 살펴보고자 한다.

페더스톤이 제시한 일상생활의 심미화의 의미는 첫 번째, 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)의 레디메이드(readymade)를 예시로, 다다이즘, 개념미술, 초현실주의, 아방가르드와 같이 예술작품에 대한 관습적인 인식을 무너뜨려 미술의 대상은 자유롭고 어떤 것이든 될 수 있으며, 광고나 복제품, 퍼포먼스와 같은 반작품의 성향으로 볼 수 있다.[181] 두 번째로 이 개념은 삶 자체를 예술작품화하려는 생활철학으로 소비문화에서 나타나는 새로운 문화와 감각을 지향하는 미학적 관념이다. 예를 들어 페더스톤은 일상 속에서의 취미, 문학, 미학에 대한 다양한 탐구를 추구했던 1905년에 형성된 영국의 블룸즈버리 그룹(Bloomsbury Group)을 '스스로를 뒤집어 보이려는 인물'이라고 부르며, 일상생활의 심미화, 즉 삶의 예술화의 예시로 제시했다.[182] 마지막으로, 앞의 두 해석을 포괄하는 의미에서 일상생활의 심미화는 이미지의 끊임없는 재생산에 따른 의미의 변동성과 기호의 불확실성이다.

포토리얼리즘을 '일상적인 삶의 심미화'라는 개념에서 해석해본다면, 이 미술이 회화라는 전통적인 매체를 지키고 있지만 주제와 과정은 다르게 볼 수 있다. 포토리얼리스트는 삶을 직접적으로 심미화시키거나 예술화시키지는 않지만 평범한 사진 속의 일상적인 대상들을 새로운 방법으로 작품화시켰다. 살아가고 있는 공간이나 흔하게 존재했던 가벼운 대상들은 쉽게 미술작품의 대상이 되었다. 스쳐 지나가는 일상을 이미지로 포착해 회화의 방식으로 작품화시키는 과정은 그 작품을 단순히 키치의 이미지나 사물의 복제 이미지로 보이지 않게 만들었다. 롤스트라트가 강조한 포토리얼리즘 회화의 반사되는 유리에 혼합된 형상과 반짝임을 통해 암시하는 노동의 세계는 시대의 산물로서 변동성과 실체의 불확실성을 상징하는 것으로 해석할 수 있

181) 위의 책, p. 294.
182) 위의 책, pp. 294-95.

다.

포토리얼리즘이 표현하는 삶의 모습은 그대로 예술화되었고, 여기서는 다양한 포스트모더니즘적 시대의 이미지를 찾을 수 있다. 페더스톤은 포스트모더니즘을 역사의 과정 내에서 일어나는 문화 논리나 자본의 논리, 또는 여타의 논리의 산물로 이해하는 대신, 이를 '특정한 집단의 실천과 경험의 산물'이라는 관점에서 이해할 필요가 있다고 언급했다.[183] '특정한 집단의 실천과 경험의 산물'이자 우리 시대의 상황들을 미술, 문화, 사회의 접점을 통해 반영한다는 점에서 포토리얼리즘의 미술사적 의미를 새롭게 고려할 수 있다.[184]

더 나아가, 포토리얼리즘 그림에서는 미국 도시의 일상과 모습을 통해 시대상을 읽을 수 있다. 포토리얼리즘의 이미지는 그 시대에 관한 많은 내용을 내포하고 있으며, 표면적으로 읽기 쉽게 드러낸다. 롤랑 바르트가 비판했던 미국의 "모든 것이 이미지로 변형되고, 이미지만이 존재하고, 이미지만이 생산되며 또 이미지만이 소비"되는 현상은 비판으로만 볼 수 없다.[185] 이미지는 소비함으로써 경험하고 체험하게 된다. 또한 대상이 이미지화되는 것을 미술사적 관점에서 보았을 때, 외부세계의 모든 것이 미술이 될 수 있는 이미지로 변한 것으로 해석할 수 있다.

루시-스미스는 1970년대 미술계에서 "미술양식들 간의 주고받던 의사소통이 사라지고, 매우 복잡하지만 일상생활의 문제들에 더욱 가까운 어떤 것으로 대체"되는 상황이 비평가들에 의해 인식되었다고 주장한다.[186] 이처럼 미국의 새로운 미술로서 포토리얼리즘 미술은 일상성과 밀접한 관련이 있다. 이는 바르트가 말한 "이미지가 보편적인 특성을 갖게 되면서 획일적인 (무심한) 세계를 만들어내는 것처럼, 일상적인 의식 속에서 메스껍도록 지

183) 위의 책, pp. 289-99.
184) Andy Grundberg, *Crisis of the Real: Writing on Photography Since 1974* (New York: Aperture Foundation, 1990), p. 2.
185) 바르트, 손탁(주124), p. 118.
186) Lucie-Smith(주10), p. 8.

루한 인상을 통해 오늘날의 현상을 설명"하고 있는 미술이라고 해석할 수 있다.[187] 이것은 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)가 제시한 "우리의 일상생활이 점점 더 표준화되고, 상투형으로 따르며 소비 대상들의 가속적 재생산에 끌려 다니는 것처럼 보이면 보일수록, 예술은 점점 더 일상 속으로 스며들어가 반복의 여러 차원들 사이에서 동시에 작용하는 그 작은 차이를 일상생활로부터 추출"하려 해야 한다는 말처럼, 예술이 일상의 반복되는 이미지가 되었고, 그 '작은 차이'들은 찾아내기가 복잡해졌다.[188]

포토리얼리즘 미술경향의 특징인 기록적이고 사실적으로 보이는 그림들은 직접적으로 도시의 변화에 개입하지는 않지만 미술이 할 수 있는 '일상 속에 스며드는' 역할을 한다. 현실을 직시하고 관찰하는 포토리얼리즘은 산업화와 기술 발전의 상징이라고 할 수 있는 사진과 기계적인 방법을 이용해서 변해가는 도시의 흐름을 담았다. 즉 도시의 생활상이 고스란히 사진처럼 드러나는 그림은 리얼리즘 미술에서 인식했던 것처럼 그 시대의 이미지로 읽어 볼 수 있는 것이다. 이러한 특징이 포토리얼리즘 회화를 20세기 후반 미국의 새로운 리얼리즘 미술로 불릴 수 있게 만들었다.

벨기에 미술가 프란시스 알리스(Francis Alÿs)가 멕시코시티(Mexico City)에서 걷는 퍼포먼스를 통해 최소한의 개입으로 도시에 깔린 사회적, 문화적, 정치적 양상들을 탐구하는 것처럼, 일상이 반복되는 도시는 그 시대에 대해 많은 것을 내포한다. 앞서 벡틀은 그가 찍은 대상들이 변형으로 보였다고 말했다. 이 말은 그들이 변화하는 환경을 시각적으로 자각하고 있었다는 의미로, 그들은 오직 주변에서 실제로 일어나는 상황들을 기록하고자 하는 목적으로 시각적 이미지를 포착해나갔다. 손택은 "사진은 스스로 아무것도 설명할 수 없고, 무궁무진한 추론, 사색, 환상으로 초대하는 것"이라고 말했다.[189] 포토리얼리스트가 찍은 사진은 아무 말도 하지 않지만, 포토리얼

187) 바르트, 손탁(주124), p. 118.
188) Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, 1968, p. 293, 포스터(주32), p. 126 에서 재인용.

리즘 회화로 변형되고, 개인적인 해석이 더해지면서 대상들에게 의미를 부여할 수 있게 된다.

손택은 프랑스 사진작가 외젠 앗제(Eugène Atget, 1857-1927)가 파리의 건축물과 도시를 사진으로 찍은 것을 예시로 들며, 그가 "날림으로 만든 바퀴 달린 차량, 화려하거나 환상적인 유리 진열장, 상점 간판의 저급한 아트, 회전목마, 장식된 포르티코, 기이한 문고리, 연철로 된 창살, 허물어진 집의 정면 등에서 주변부적인 아름다움(marginal beauty)"을 주제로 찾았다고 서술한다.[190] 산업혁명을 거쳐 빠르게 변해가는 대도시를 카메라의 눈으로 보면서 다큐멘터리 사진(documentary photography) 형식으로 기록한 그는 워커 에반스(Walker Evans)를 포함한 유럽과 미국 사진가들에게 큰 영향을 미쳤다. 그의 사진이 독특한 점은 그동안 시도되지 않았던 여러 위치와 각도에서 도시의 풍경을 바라보았다는 것인데, <고블랑 거리>(1927)에서는 마치 에스테스의 그림처럼 상점의 유리창 속에 진열된 물건들이 보인다(도판 43). 이 구도는 포토리얼리스트가 자주 사용한 스토어프론트-뷰(storefront-view)로 상점, 식당, 건물 등의 유리로 된 문 앞에서 유리창을 기준으로 다양한 공간들이 반사되어 비춰지는 모습을 담은 구도이다.

이 구도는 유리창이라는 투명하지만 공간을 분리해주는 장치와 외부가 반사되는 것을 동시에 보여주는 구도로 유리창을 중심으로 내부와 외부가 구분된다. 유리가 반사하는 것과 유리 뒤편에 있는 것을 사람 눈의 초점으로는 동시에 식별할 수 없다. 사람의 눈은 한 번에 두 개의 면을 볼 수 없기 때문에 카메라로만 포착이 가능한 화면이다. 앗제의 사진과 에스테스의 <알토다로>(1979)에서 외부는 공통적으로 유리에 비춰진 대형 건물들이다(도판 44). 대도시의 풍경을 이처럼 우회적으로 드러내기도 했는데 이것은 각도가 조금만 틀어져도 빛에 의해 광경이 변화되는 복잡하고 섬세한 작업이었다. 복잡한 도시를 담고자 했던 이들은 일시적으로 지나치는 장소지만 그

189) Sontag(주73), p. 23.
190) 위의 책, p. 78.

들이 살고 있는 공간이자 시각적으로 경험하는 세상을 지속적으로 기록하는 도회인의 모습이었다.

손택은 “사실 사진은 애초부터 중산층에 속한 만보자(flâneur)의 눈을 확장시켜주는 도구”이며 도시를 한가로이 관찰하는 ‘외로운 보행자(solitary walker)’로서 도시를 지켜보는 즐거움을 알고 있는 그는 도시를 새롭게 발견하고 탐지하며 사람들이 좋아할만 한 것을 포착한다고 말했다.[191] 앗제에게 도시의 만보자라는 말이 붙는 것을 보면, 포토리얼리스트의 시선 또한 이러한 맥락에서 고찰할 수 있다. 에스테스가 <브루클린 다리>(1993)를 완성하기 위해 찍은 사진들은 특별한 의도 없이 만보자로서 뉴욕 거리를 거닐면서 찍은 것이고, 이후 그림을 위해 여러 장의 사진을 합쳐 완성한 것이다(도판 22). 포토리얼리스트는 사회적 리얼리즘 미술처럼 “말없이 도시의 시각적 추함(ugliness)을 표명하는 것이 아니라 그것의 큰 구성들을 만들어 냈다.”[192] 포토리얼리즘 작가들은 비교적 중립적이라고 할 수 있는 태도로 그들 환경의 일부를 조각낸 그림으로 나타냈고, 소리 내어 비판하지도 딱히 좋아하지도 않았다. 포토리얼리스트는 스스로 그림에 중산층의 태도가 있음을 고백했다. 그들이 재현한 대상들도 그림 속에서는 반짝이지만 사실상 큰 주제는 앞서 말한 ‘주변부적인 아름다움’같은 것이었다.

의도적으로 주변 인물들을 그린 클로즈와 벡틀을 제외하고, 포토리얼리스트들은 대부분 특징이 없는 인물을 그리거나, 인물의 얼굴과 표정을 드러내지 않았다. 지나가는 사람들마저 대부분 지워진 포토리얼리즘 회화는 작가의 중립적인 태도를 더욱 강조한다. 그들은 드넓고 구경거리와 변화로 넘쳐나는 미국에서 찾은 대상들을 개인적인 관심이 담긴 시선으로 본 것이었고, 팝아트나 네오다다이즘처럼 작품 속의 대상들이 무엇을 표출하는 것도 아니었다. 차분하고 평화로워 보이는 그들은 시대와 환경에 대한 관찰자의 시선을 가지고 있었다. 이것은 포토리얼리즘이 미니멀리즘 미술과도 공유하는,

191) Sontag(주73), p. 55.
192) Gerrit Henry, “The Real Thing”(1972), in Battcock(주8), p. 8.

강한 '자기표현'이 지워진 특성으로 모더니즘 이후 새로운 미술양식들의 성격이라고 볼 수 있다.

크로우는 포토리얼리스트가 능숙한 기술로 많은 사람들의 평범한 일상적인 풍경을 직접 그려낸 점은 포토리얼리즘을 팝아트나 미니멀리즘으로 보이지 않게 작용해, 오히려 단순한 키치(kitsch) 이미지로 보이게도 한다고 주장한다.[193] 이에 미술사가 레벤스테인은 포토리얼리즘의 이미지는 중산층이 원하는 화려함과는 거리가 멀지만 키치처럼 사회적으로 일반적인 것을 재확인한다는 의미에서 중산층에게 만족스러운 이미지였을 것이라고 기술한다.[194] 크로우 또한 포토리얼리즘의 그 특별하지 않은 대상은 오히려 주변의 탄압이나 강제적인 규율이 느껴지지 않아 깊은 친밀감을 자아낼 수 있었다면서,[195] 포토리얼리즘을 기존 미술과 다른 성격을 가진 특별한 미술장르로 나타낸다. 레벤스타인은 1981년에 포토리얼리즘에 대한 인식을 다음과 같이 자세하게 비평한다.

> 묘하게도, 포토리얼리스트들의 작품은 그들이 재현하는 세상처럼 취향과 불쾌감을 모두 끌어내기도 하고, 혐오감을 느끼기도 하고, 중립화시키기도 한다. 결과뿐만 아니라 원인의 양면성은, 그리고 누군가 포토리얼리즘을 좋아하면서 질색하는 것은, 단지 부정적인 이유에서만은 아니고, 긍정적인 동시에 부정적인 이유에서다. 그것은 보수적이며 전위적이고, 안일하며 야심차고, 조심스러우며 활기차다: 모순 그 자체다.[196]

위 인용문은 포토리얼리즘 회화에서 매우 익숙하면서도 낯선 느낌을 받는 대중들의 혼란을 드러낸다. 리얼리즘적 묘사와 키치와 같은 현대 문화가 혼합된 이 그림들의 사물에서 표출되는 정보와 서사성은 찾아낼 수 있겠지만,

---

193) Crow(주65), p. 125.
194) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 85.
195) Crow(주65), pp. 126-28.
196) Lebensztejn and Cooper(주16), p. 80.

포토리얼리즘은 무언가를 설명하지 않는다. 포토리얼리스트들의 공통적인 임무는 오직 특별할 것 없는 사진 이미지를 모사하는 것으로, 해석은 매우 주관적이다. 보는 이에 따라 미술 기법에, 사진과의 연관성에, 이미지의 복제성이나 개인적인 감상과 경험에 집중한다. 여기서 레벤스타인과 쿠퍼가 말한 양가적인 태도가 드러난다. '취향과 불쾌감', '혐오감과 중립', '부정과 긍정', '조심스러움과 활기참'은 관람자뿐만 아니라 포토리얼리스트가 수많은 자동차, 건물, 물건들이 돌고 도는 것을 덧없이 바라보고 캔버스 위에 셀 수 없이 그리면서 당시의 환경에서 느끼던 태도이기도 할 것이다. 이것은 1960년대 말과 1970년대에 등장한 포토리얼리즘 회화의 특성으로, 후기자본주의 사회와 대중문화에 대한 개인적인 고찰이자 일상 속에 스며든 포스트모더니즘 미술로서 해석할 수 있을 것이다.

제 4 장 결론

본 논문에서는 미국 포토리얼리즘 회화의 미술사적 의미를 고찰하기 위해 사진, 회화, 재현, 리얼리즘이라는 개념들을 중점에 두고 논의했다. 1960년대는 다양한 미술경향들이 연속적으로 등장한 시기로, 당시 포토리얼리즘은 개별적인 정체성보다는 뉴 리얼리즘 미술로 팝아트와 함께 주목받으면서 세상을 바라보는 다양한 미술가들의 시선으로 해석되었다. 그러나 포토리얼리즘 미술은 여타 리얼리즘 미술양식이나 동시대의 미술경향과 나란히 두고 분석하기에는 본질적으로 큰 차이를 보였는데, 그것은 포토리얼리즘이 사진을 기반으로 했다는 점이었다. 포토리얼리스트도 리얼리즘적인 회화라는 것의 본질에 대한 의구심을 거두지 않았고, 모더니즘 이론이 형성한 1960년대의 반리얼리즘적인 분위기 속에서 리얼리즘적인 회화를 어떻게 그려야할지 고민했다. 포토리얼리스트는 그것에 대한 답으로 변화하는 세상을 사진을 통해 바라보았고, 과거에 사진을 회화에 사용했던 화가들이 그 사실을 드러내지 않으려고 했던 것과 달리 사진이라는 매체를 부각시켰다. 사진은 포토리얼리스트를 둘러싼 세상을 시각적으로 표현할 수 있는 중요한 매체였고, 사진에 가깝게 보이는 포토리얼리즘 회화를 만들어내는 과정에 있어서 필수적인 요소였다.

그러나 포토리얼리즘이 재현을 기반으로 하는 회화이자 사진을 적극적으로 사용한 회화라는 특성은 각각의 복잡하고 논쟁적인 역사를 거슬러 올라가보도록 작용했다. 이것은 포토리얼리즘과 기존의 리얼리즘들과의 비교점이 될 수 있으며, 비슷한 주제의 리얼리즘 미술이어도 사진을 사용했다는 점에서 해석의 관점은 변화될 수밖에 없다. 예를 들어 현실/사실에 얼마나 가까운가라는 복잡한 질문부터, 사진의 모호성으로 인해 무엇을 표현하고자 했는지 알 수 없는 상태에 빠지기까지 한다. 또한 그렇게도 사진과 같다면,

왜 손으로 그려야 하냐는 의문에 대해 이 글에서는 포토리얼리스트는 그들의 그림이 사실적인 것이라 주장하지 않으며, 대상에 대한 시각적 인식의 불확실성과 보이는 것과 그리는 것의 차이를 표현해낸 미술로 고려하였다.

다시 본 논문을 정리하면, 처음에 뉴 리얼리즘 미술에 포함되었던 포토리얼리즘은 하나의 미술경향으로 정착하기까지 마이즐과 여러 전시의 역할이 컸으며, 이는 포토리얼리즘의 미술사적 의미도 함께 제시되었다고 설명했다. 추상표현주의의 쇠퇴를 시작으로 여러 미술경향들이 새로운 예술관을 내세웠을 때, 포토리얼리즘은 어떤 표현도 하지 않는 애매모호한 리얼리즘 미술로 비난받았지만, 이는 리얼리즘을 옹호하는 비평가들에 의해 '문화적 태도의 본능적인 상대주의'로 해명됨으로써 포토리얼리즘의 역할은 미국의 새로운 리얼리즘으로서 확장된다. 포토리얼리즘은 20세기 미국 리얼리즘 회화로서의 흐름을 이어가고 있으며, 사진을 활용하는 점에서도 사진이론이나 시각이론과 연관된 넓은 해석이 가능해진다.

더 나아가 포토리얼리즘이 시대를 대변하는 사회적 상징물이라는 분석은 회화가 지닌 내용이나 주제보다도 미술가의 시선에서 의거한다. 현대에서는 친숙하고 평범한 사물들이 전달하는 메시지는 약해졌으며, 사실 그 사물들은 어떤 메시지 자체를 스스로 보여주지 않는다고 볼 수 있다. 주목할 것은 같은 시대라도 미술가들이 어떻게 다른 시각으로 세상을 가시화했는지 살펴보는 일이었다. 이에 대한 새로운 해석으로, 본 논문에서는 포토리얼리스트를 화가인 동시에 사진가에 대입하여 고찰했다. 포토리얼리스트를 사진가로 바라보았을 때, 포토리얼리즘 회화의 이미지가 사진의 특성과 비교되면서 해석은 더 풍부해질 수 있다. 결국 포토리얼리즘의 이미지는 작가의 경험과 사유에 의해 만들어진 시대적, 문화적, 사회적으로 보편적이지만 주관적인 이미지로서, 그것이 표출하는 의미보다 미술가의 시각을 매체와 미술사적 배경과 연관시켜서 해석하는 것이 중요했다.

결론적으로 포토리얼리즘은 1960년대 후반과 1970년대에 종속되는 것이

아니라 그 의미는 오늘날 관객들에게도 '세상을 새롭게 보는 방법'으로 지속적으로 생산되고 있다. 포토리얼리즘 미술은 앞으로 더 많은 사람들에게 향유되고, 연구되고, 찾아질 것으로 사유된다. 포토리얼리즘 작가 개개인은 여러 가지 흥미로운 관심사로 현대사회의 '반짝임'과 미국의 현대 생활을 표현하는 그림들을 남겼고, 1980년대 이후의 포토리얼리즘 미술은 추상적이거나 미니멀리즘적인 성향을 띄게 되기도 한다. 이 그림들에 대한 해석은 본 연구에서 더 자세하게 다루지 못해 아쉬움이 남는 포토리얼리즘 미술의 포스트모더니즘적 양상에 대한 연구에서 더 다양한 접근이 가능할 것이라고 생각한다.

1970년대 한국미술에서도 포토리얼리즘의 등장배경과 유사하게 모더니즘 미술 이론에 대한 반발로 등장한 형상미술은 1978년에 "사실과 현실" 그룹의 첫 단체전과 《형상 '78》 전시가 개최됨으로써 주목을 받았다. 그러나 한국 극사실주의 미술의 등장은 한국 추상미술뿐만 아니라 서구미술에 대한 탈피이기도 하여 조상현(1952-), 지석철(1953-), 주태석(1954-)과 같은 화가의 그림들은 한국적인 정서가 돋보이는 형상과 주제를 포함하고 있다. 2001년 호암미술관에서 열린 《사실과 환영: 극사실 회화의 세계》 전시는 1970년대와 1980년대의 미국 포토리얼리즘 회화와 한국 극사실 회화를 함께 배치하여 두 미술양식의 배경과 관계에 대해 자세하게 논의하였다. 포토리얼리즘과 같은 극사실주의 회화와 극사실적인 조형이 우리나라에서도 지속적으로 주목되고 있다는 점에 따라 앞으로 미술계에서 극사실적 양상을 가진 미술의 역할과 연구가 더욱 확장될 수 있을 것이라 기대한다.

참 고 문 헌

단행본 및 번역서

고동연, 『팝아트와 1960년대 미국사회』(1988), 눈빛, 2015.

전혜숙, 『20세기 말의 미술』, 북코리아, 2013.

토니 고드프리, 『개념미술 Conceptual Art』(1998), 전혜숙 역, 한길아트, 2002.

E. H. 곰브리치, 『예술과 환영 Art and Illusion』(1960), 차미례 역, 열화당, 2003.

린다 노클린, 『리얼리즘 Realism』(1986), 권원순 역, 미진사, 1997.

자크 랑시에르, 『이미지의 운명 Le destin des images』(2003), 김상운 옮김, 현실문화, 2014.

스콧 래쉬, 조나단 프리드먼 편, 『현대성과 정체성 Modernity and Identity』(1988), 현대미학사, 1997.

루시 R. 리퍼드, 『팝아트』(1966), 정상희 역, 시공사, 2011.

노버트 린튼, 『20세기의 미술 The Story of Modern Art』(1993), 윤난지 역, 예경, 2003.

루이즈 K. 마이즐, 『포토리얼리즘 Photorealism』(1985), 이영준 옮김, 열화당, 1992.

롤랑 바르트, 수잔 손탁, 『바르트와 손탁: 사진론』, 송숙자 옮김, 현대미학사, 1994.

존 버거, 『어떻게 볼 것인가 Ways of Seeing』(1972), 하태진 역, 현대미학사, 1995.

발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품; 사진의 작은 역사 외』(1892-1940), 최성만 역, 도서출판 길, 2007.

루돌프 아른하임, 『미술과 시지각 Art and Visual Perception』(1954), 김춘일 역, 미진사, 2006.

마틴 제이, 『눈의 폄하 Downcast Eyes』(1993), 전영백 외 역, 서광사, 2019.

크리스 젠크스, 『시각 문화 Visual Culture』(1995), 이호준 역, 예영, 2004.

브랜든 테일러, 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘 Modernism, Postmodernism, Realism』(1987), 김수기, 김진송 옮김, 시각과 언어, 1998.

핼 포스터, 『실재의 귀환 The Return of the Real』(1996), 이영욱, 조주연, 최연희 역, 경성대학교 출판부, 2010.

마이크 페더스톤, 「포스트모더니즘과 일상생활의 미학화」, 스콧 래쉬, 조나단 프리드먼 엮음, 『현대성과 정체성』, 현대미학사, 1997.

Battcock, Gregory, *Super Realism*, New York: E. P. Dutton, 1975.

Bryson, Norman, *Vision and Painting*, New Haven: Yale University Press, 1997.

Fineberg, Jonathan, *Art since 1940: Strategies of Being*, New Jersey: Pearson, 2011.

Foster, Hal, *Vision and Visuality*, Washington: Bay Press, 1988.

Geldzahler, Henry, *Charles Bell*, New York: Harry N. Abrams, 1991.

Grundberg, Andy, *Crisis of the Real: Writing on Photography Since 1974*, New York: Aperture Foundation, 1990.

Janson, H. W. and Janson, A. F., *History of Art: The Western Tradition*, New Jersey: Pearson, 2003.

Letze, Otto, *Photorealism: 50 Years of Hyperrealistic Painting*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

Lucie-Smith, Edward, *Art in the Seventies*, New York: Cornell University Press, 1980.

----, *American Realism*, New York: Harry N. Abrams, 1994.

Lynes, Barbara Buhler and Weinberg, Jonathan, *Shared Intelligence: American Painting and the Photograph*, University of California Press, 2011.

Meisel, Louis K., *Photo-Realism*, New York: Abrams, 1980.

----, *Richard Estes*, New York: Harry N. Abrams, 1986.

Molinard, Stéphanie, *Double-Take*, Waltham: Brandeis University, 2005.

Prendeville, Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, London: Thames and Hudson, 2000.

Rose, Barbara, *American Painting*, Geneva: Skira, 1986.

Savedoff, Barbara E, *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2000.

Sontag, Susan, *On Photography*, New York: Picador, 1977.

학술지 논문 및 정기간행물

신채기, 「사진 같은 그림 - 1970년대 포토리얼리즘을 둘러싼 논쟁들」, 『현대미술사연구』, 44(2018), pp. 7-31.

Chase, Linda, "Existential vs. Humanist Realism"(1975), in Battcock, Gregory, *Super Realism*, New York: E. P. Dutton, 1975, pp. 81-95.

Crow, Thomas, "Hand-Made Photographs and Homeless Representation", *October*, 62(Autumn, 1992), pp. 123-132.

Dyckes, William, "The Photo as Subject: The Paintings and Drawings of Chuck Close"(1974), in Battcock, Gregory, *Super Realism*, New York: E. P. Dutton, 1975, pp. 145-162.

Henry, Gerrit, "The Real Thing"(1972), in Battcock, Gregory, *Super Realism*, New York: E. P. Dutton, 1975, pp. 3-20.

Karlstrom, Paul J, "Reflections on the Automobile in American Art", *Archives of American Art Journal*, 20:2(1980), pp. 18-25.

Krauss, Rosalind, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, 3(Spring, 1977), pp. 68-81.

Lebensztejn, Jean-Claude and Cooper, Kate, "Photorealism, Kitsch, and Venturi", *Sub-Stance*, 10:31(1981), pp. 75-104.

Navab, Aphrodite Désirée, “Re-Picturing Photography”, *The Journal of Aesthetic Education*, 35:1(Spring, 2001), pp. 69-84.

Nochlin, Linda, “From the Archives: The Realist Criminal and the Abstract Law”, *Art in America* (September 1, 1973). (https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-realist-criminal-and-the-abstract-law-63236, 2022.02.09.)

Roelstraete, Dieter, “Modernism, Postmodernism and Gleam: On the Photorealist Work Ethic”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24(Summer, 2010), pp. 5-15.

Ruckstuhl, F. Wellington, “Idealism and Realism in Art”, *The Art World*, 1:4(Jan, 1917), pp. 252-256.

Snyder, Joel and Allen, Neil Walsh, “Photography, Vision, and Representation”, *Critical Inquiry*, 2:1(Autumn, 1975), pp. 143-169.

Walton, Kendall Lewis, “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, *Critical Inquiry*, 11:2(Dec, 1984), pp. 246-277.

Wasserman, Burton, “No Compliment to Camera”, *Art Education*, 23:5(1970), pp. 22-27.

웹사이트 자료

구겐하임 미술관 홈페이지,
https://www.guggenheim.org/exhibition/picturing-america-photorealism-in-the-1970s

도큐멘타 홈페이지,
https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5, 2021.12.22.

Gustave Courbet, “Realist Manifesto”, December 25, 1861,
https://arthistoryproject.com/artists/gustave-courbet/realist-manifesto-an-open-letter, 2021.08.01.

Centre Pompidou, “New Realism: A Poetic Recycling of Reality”,
http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/ENS-newrea-EN.htm, 2021.10.08.

Brooke Kellaway, “Interview with Robert Becthle”, Walker Art, May 25, 2012.
https://walkerart.org/magazine/interview-with-robert-bechtle, 2022.06.09

Rena Silverman, “From Snapshots Come Paintings: Work by Richard Estes”, The New York Times, March 6, 2015.
https://www.nytimes.com/2015/03/08/nyregion/from-snapshots-come-paintings-work-by-richard-estes.html, 2021.11.02.

도 판

[도판 1] 돈 에디, <4VWs>, 1971, 캔버스에 아크릴, 167×241cm, 개인소장, 스페인.

[도판 2] 랄프 고잉스, <핫 퍼지 선데 인테리어 Hot Fudge Sundae Interior>, 1972, 캔버스에 유채, 102×142.5cm, 개인소장, 스웨덴.

[도판 3] 로버트 벡틀, <'64 발리언트 '64 Valiant>, 1971, 캔버스에 유채, 122.2×176.8cm, 예일대학 아트갤러리.

[도판 4] 로버트 코팅엄, <라디오스 Radios>, 1977, 캔버스에 유채, 198.3×198.3cm, 휘트니 미술관, 뉴욕.

[도판 5] 존 솔트, <폐차장의 두 셰비 Two Chevies in a Wreck Yard>, 1976, 캔버스에 유채, 97.8×144.8cm, 루이즈 K. 마이즐 갤러리, 뉴욕.

[도판 6] 존 솔트, <알버커키 폐차장 Albuquerque Wreck Yard>, 1972, 캔버스에 유채, 121.9×182.9cm, 루이즈 K. 마이즐 갤러리, 뉴욕.

[도판 7] 오드리 플랙, <스핏파이어 Spitfire>, 1973, 캔버스에 아크릴, 185.4×280.6cm, 스미소니언 박물관, 워싱턴.

[도판 8] 오드리 플랙, <마릴린(바니타스) Marilyn(Vanitas)>, 1977, 캔버스에 아크릴, 243.8×243.8cm, 아리조나대학 미술관.

[도판 9] 오드리 플랙, <제2차 세계대전(바니타스) World WarⅡ(Vanitas)>, 1976-1977, 캔버스에 아크릴, 243.8×243.8cm, 펜실베이니아 미술관.

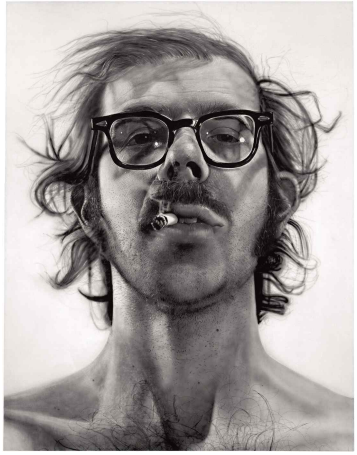
[도판 10] 찰스 벨, <마블 I Marbles I>, 1980, 캔버스에 유채, 121.9×213.4cm, 개인소장.

[도판 11] 찰스 벨, <검 볼 Ⅲ Gumball Ⅲ>, 1973, 캔버스에 유채, 213.4×132.1cm, 개인소장.

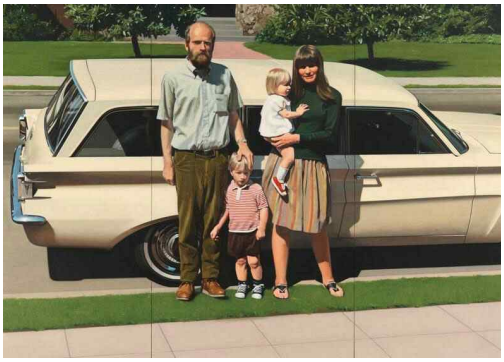
[도판 12] 찰스 벨, <슈거 대디 Sugar Daddy>, 1975, 캔버스에 유채, 167.6×167.6cm, 구겐하임 미술관, 뉴욕.

[도판 13] 리차드 맥린, <다이아몬드 팅커와 젯 첵스 Diamond Tinker and Jet Chex>, 1977, 캔버스에 유채, 142.2×160cm, 루이즈 K. 마이즐 갤러리, 뉴욕.

[도판 14] 조지 스텁스, <웨일스의 왕자 The Prince of Wales>, 1791, 캔버스에 유채, 102.6×127.7cm, 로열 컬렉션 트러스트, 영국.



[도판 15] 척 클로즈, <큰 자화상 Big Self Portrait>, 1968, 캔버스에 아크릴, 273.1×212.1cm, 워커 아트센터, 미네소타.



[도판 16] 로버트 벡틀, <'61 폰티악 '61 Pontiac>, 1968-1969, 캔버스에 유채, 151.8×214cm, 휘트니 미술관, 뉴욕.

[도판 17] 척 클로즈, <필 Phil>, 1969, 캔버스에 아크릴과 목탄, 275×213.4cm, 휘트니 미술관, 뉴욕.

[도판 18] 랄프 고잉스, <파란 타일과 얼음 물 Blue Tile with Ice Water>, 연도미상, 캔버스에 실크스크린, 95.9×95.9cm, 개인소장.

[도판 19] 톰 블랙웰, <벤델 Bendel's>, 1980, 캔버스에 유채, 188×244cm, 개인소장.

[도판 20] 돈 에디, <H.M을 위한 새 신발 New Shoes for H.M.)>, 1973, 캔버스에 아크릴, 121.9×121.9cm, 개인소장.

[도판 21] 리차드 에스테스, <브루클린 다리 Brooklyn Bridge>, 1993,
캔버스에 유채, 99×198.1cm, 개인소장.

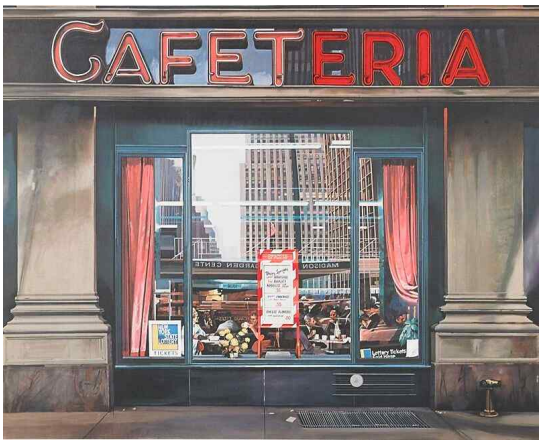
[도판 22] 리차드 에스테스가 촬영한 사진들,
출처: “From Snapshots Come Paintings: Work by Richard Estes”, The New York Times, (March 6, 2015). (사진 출처: Dennis and Diana Griggs).

[도판 23] 리차드 에스테스, <센트럴 세이빙스 Central Savings>, 1975,
캔버스에 유채, 91.4×121.9cm, 넬슨 앳킨스 미술관, 캔자스.

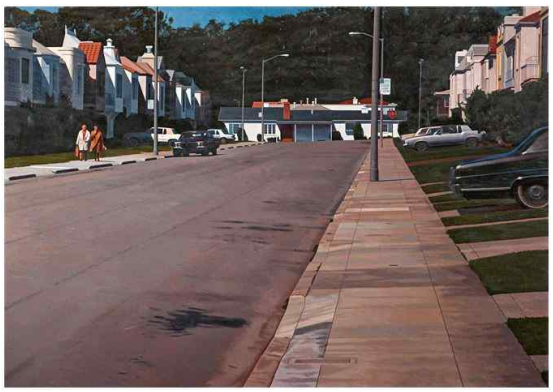
[도판 24] 재스퍼 존스, <채색된 브론즈 Painted Bronze>, 1960,
채색된 청동, 각 14×20.3×12cm, 뉴욕 현대미술관.

[도판 25] 1972년 《도큐멘타 5 (Documenta 5)》 전시 전경,
로버트 벡틀과 리차드 맥린의 작품, 노이에 갤러리, 카셀, 독일.

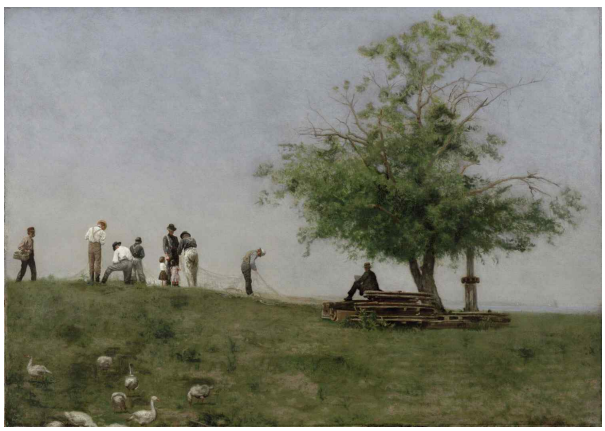
[도판 26] 리차드 에스테스, <이중 자화상 Double Self-Portrait>, 1976,
캔버스에 유채, 60.8×91.5cm, 뉴욕 현대미술관.



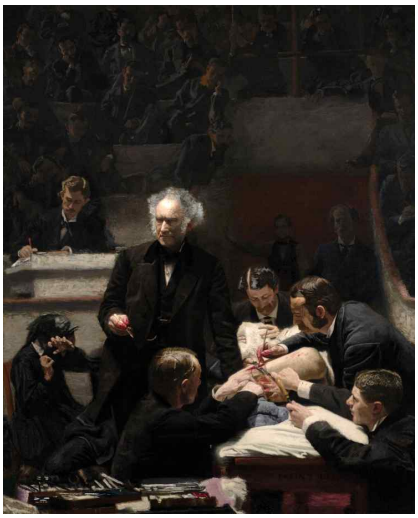
[도판 27] 리차드 에스테스, <카페테리아 Cafeteria>, 1970, 캔버스에 유채, 105.4×123.2cm, 개인소장.



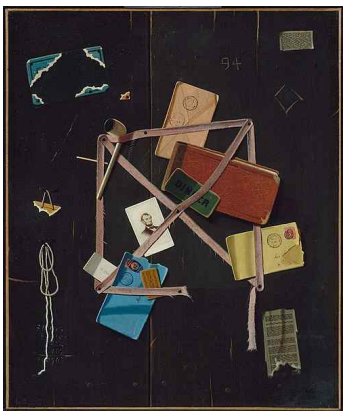
[도판 28] 로버트 벡틀, <저녁노을에 산책하는 사람들 Sunset Strollers>, 1985, 캔버스에 유채, 122×175.3cm, 개인소장.



[도판 29] 토마스 에킨스, <그물 고치기 Mending the Net>, 1881, 캔버스에 유채, 107×81.6cm, 필라델피아 미술관.



[도판 30] 토마스 에킨스, <그로스 박사의 임상 The Gross Clinic>, 1875,
캔버스에 유채, 240×200cm, 필라델피아 미술관.

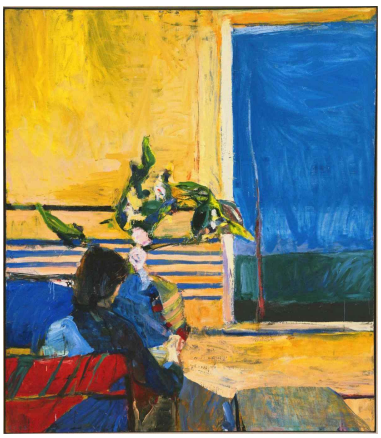


[도판 31] 존 F. 페토, <오래된 편지 받침대 Old Time Letter Rack>, 1894,
캔버스에 유채, 76.5×63.5cm, 보스턴 미술관.

[도판 32] 조지 벨로스, <샤키 스포츠 클럽의 스택 Stag at Sharkey's>, 1909,
캔버스에 유채, 92×122.6cm, 클리블랜드 미술관.

[도판 33] 찰스 데무스, <오카생과 니콜레트 Aucassin and Nicolette>, 1921, 캔버스에 유채, 50.8×60.9cm, 콜럼버스 미술관, 오하이오.

[도판 34] 에드워드 호퍼, <주유소 Gas>, 1940, 캔버스에 유채, 67×102cm, 뉴욕 현대미술관.



[도판 35] 리차드 디벤콘, <여자아이와 식물 Girl with Plant>, 1960, 캔버스에 유채, 203.2×176.5cm, 필립스 컬렉션, 워싱턴.

[도판 36] 존 베이더, <스타더스트 모텔 Stardust Motel>, 1977,
캔버스에 유채, 147.3×177.8cm, 예일대학 아트갤러리.

[도판 37] 로버트 벡틀, <'56 크라이슬러 '56 Chrysler>, 1965,
캔버스에 유채, 91.4×101.6cm, 오클랜드 미술관, 캘리포니아.

[도판 38] 로버트 벡틀, <'73 말리부 '73 Malibu>, 1974,
캔버스에 유채, 122×175.2cm, 루이즈 K. 마이즐 갤러리, 뉴욕.

[도판 39] 리차드 에스테스, <자동차의 반사 Car Reflections>, 1970,
메소나이트에 아크릴, 121.9×76.2cm, 인디애나폴리스 미술관.

[도판 40] 리차드 에스테스, <자동차의 반사 Car Reflection>, 1969,
캔버스에 유채, 83.5×126.4cm, 개인소장.

[도판 41] 리차드 에스테스, <빅 다이아몬드 Big Diamonds>, 1979,
종이에 스크린프린트, 50.5×34cm, 개인소장.

[도판 42] 랄프 고잉스, <원-일레븐 다이너 One-Eleven Diner>, 1980,
종이에 스크린프린트, 55.8×68.5cm, 개인소장.

[도판 43] 외젠 앗제, <고블랑 거리 Avenue des Gobelins>, 1925,
종이에 젤라틴 실버 프린트, 23×18cm, 시카고 아트 인스티튜트.

[도판 44] 리차드 에스테스, <알 토다로 Al Todaro>, 1979,
캔버스에 유채, 50.8×38.4cm, 개인소장.

Abstract

A Study on American Photorealism Painting

Kim, Na Young

Art Management, Interdisciplinary Program

The Graduate School

Seoul National University

This study explores Photorealism, a photography-based painting that emerged in the United States in the late 1960s. Photorealism is a style of painting carefully drawn from photographs, which appears highly realistic resembling the image of a photograph. In this study, the importance of Photorealism is identified as an art that combines two critical notions: photography and realism. Photorealism was introduced as 'New Realism' in the United States through several art exhibitions throughout the late 1960s and 1970s. New Realism is a term that appeared in the early 1960s, encompassing a few various art movements that attempted to examine the relationship between reality and artwork, which was regarded as a movement against

Abstract Expressionism. Although Photorealism was included in New Realism, it could not avoid criticism when it was compared to other contemporary art movements with noticeable self-expression. Nonetheless, this study asserts that it was an art movement that reacted closely with the outside world from a subjective perspective.

Through the analysis of the relationship between Photorealism and photography, this study examines how the photorealists perceived the world, and how it was expressed in their paintings. By pointing out the importance of photography as an art medium, the study explains how Photorealism differs from other realism paintings in using photographs and delivering an idea. Furthermore, the study interprets how Photorealism brings its perception of the world into the painting and creates a symbolic image that can be suggested as a new realism art in the United States. Lastly, Photorealism is analyzed as a Postmodernism art by emphasizing that its image is deeply related to everyday life and modernity.

This study aims to interpret how Photorealism reflected the reality of the era as a photography-based realism art, and presents it as an significant turning point in the history of art by considering its connections with other contemporary art movements and American realism art.

Keywords : Photorealism, realism, photography, painting, representation

Student Number : 2018-25557