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

공예·디자인학박사 학위논문

일제강점기 조선 사회주의 인쇄물에 나타난 구축주의의 성격

2023 년 8 월

서울대학교 대학원

디자인학부 디자인역사문화 전공

정 선 아

일제강점기 조선 사회주의 인쇄물에 나타난 구축주의의 성격

지도교수 김 민 수

이 논문을 공예·디자인학박사 학위논문으로
제출함
2023 년 8 월

서울대학교 대학원
디자인학부 디자인역사문화 전공
정 선 아

정선아의 박사 학위논문을 인준함
2023 년 8 월

위 원 장 목 수 현 (인)

부위원장 서 정 일 (인)

위 원 김 민 수 (인)

위 원 서 유 리 (인)

위 원 이 성 혁 (인)

국문초록

이 연구는 1920-30년대 일제강점기 조선 사회주의 성향의 인쇄물에서 보이는 이미지와 타이포그래피의 활용을 통해 조선의 환경에서 형성된 구축주의적 특징과 그 의미를 찾아보고자 한다.

한국에서 구축주의는 오랫동안 러시아 아방가르드 운동으로 개괄되거나 일본에서 유래된 '구성주의(構成主義)'라는 이름과 동일시되어, 실제 그에 내재된 성격과 일제강점기 조선의 환경을 반영하여 발현된 양상에 주목하기보다는 서구에서 유입된 기하추상의 예술양식으로 인식되는 것에 그치는 경우가 많았다. 그러나 구축주의는 태생적으로 정치혁명과 맞물려 발생하고 성장했었고, 그것이 추구한 사회적 공공성과 과학적 합리성에 따라 현대 디자인 개념의 형성에 세계적으로 큰 영향을 끼친 움직임으로서 양식사조 이상의 의미를 가지고 있다.

이 연구에서는 구축주의를 동시대적으로 수용하여 발현된 조선의 양상과 이와 관련하여 최근의 새로운 해석을 통해 드러난 한국 디자인 역사의 기원에 대해 살펴보고 일제강점기 조선 사회주의 인쇄물을 분석하여 조선 특유의 구축주의적 특징과 의미를 도출해보고자 한다.

논문의 1장은 연구의 서론으로서 연구목적과 방법, 및 선행연구에 대해 서술했다. 양식과 이에 따른 조형 분석 위주로 이루어졌던 기존 연구들 가운데 출간된 김민수(2022)의 연구는 한국에서의 구축주의가 러시아의 그것과 마찬가지로 생산주의에 기반한 개념으로서, 당시 식민지였던 조선의 배경에서 현실을 어떻게 극복하고자 했는지 김복진과 이상의 삶을 통해 그 분투적 과정을 밝혀냈다. 조선 구축주의가 결핍적 사회상

황에서 구축된 '삶의 예술'과 새로운 예술의 치열한 추구였다는 이 선행 연구의 큰 틀 안에서, 본 논문은 특히 인쇄물의 영역에서 나타난 독특한 특징을 발견하고 이에 주목했음을 밝힌다.

본론의 시작인 2장에서는 19세기 러시아 사회에서 발견된 민속과 종교에 대한 탐색과 서구 문화의 수용이 주고받은 관계 위에서 아방가르드 운동이 형성되었음을 설명하고, 이 흐름에서 예술의 사회화와 이론에 대한 논의가 진행되면서 구축주의의 흐름이 생성되는 과정을 간략히 짚어보았다. 자기 정체성 구축을 위한 민족주의와 근대적 자기 발전을 위한 국제주의가 상호작용하는 가운데, 러시아 사회는 혁명과 내전 이후 물질적 기반이 파괴되었다. 사회 혁명을 적극적으로 지원하며 함께 일어난 구축주의는 유희적 감상을 위한 관조적 예술에서 일상 삶의 예술로의 전환임과 동시에 사회주의 혁명으로 인한 새로운 시대환경의 삶의 양식을 예술을 통해 생산하고 구축하고자 한 예술가들의 사회운동이었다. 또한 구축주의는 초국경적 계급의 연대를 중시했던 그 정치적 배경에 따라 국제주의를 추구했고, 이것은 결과적으로 이 운동 특유의 기하학적인 시각 양식과도 연결되는 것이었음을 알 수 있었다. 아울러 소련 정부는 척박한 경제적 상황과 함께 다양한 민족을 아우르기 위해 새로운 국가 문자를 만들어 활용하고자 했고, 이에 구축주의는 인쇄매체에서 그 능력을 십분 발휘했다. 특히 당시 사회주의의 국제주의적 성격, 과학적 기계주의 미학에 따라 타이포그래피에 있어 산세리프체의 사용이 두드러졌다는 것을 확인할 수 있었다.

3장은 1920-30년대 사회주의와 함께 구축주의가 유입되던 시기에 대한 이해를 위해 조선 사회주의 운동이 형성되는 간략한 배경을 살펴보았다. 특히 사회주의 인쇄물을 통해 사상이 확산된 점을 통해 조선의 사회

주의 운동이 사회주의의 전조선 전파라는 목적을 달성하고자 한 코민테른의 요구와 식민 지배하라는 국내 상황에 따라 민족주의가 전략적인 도구로 사용되었음을 알 수 있었다. 이 과정에서 인쇄물은 러시아에서와 마찬가지로 선전·선동의 중요한 도구였다. 이 시기에 연해주 한인사회에서는『선봉』,『적기』,『신생활』등 사회주의 간행물이 발간되었고, 이의 편집은 선전·선동을 위해 효과적인 디자인의 역할을 인지하고 이루어졌음을 추측할 수 있었다. 조선에서도 사회주의 관련 교양서가 강한 검열 속에서도 문학책이나 종교 서적 등으로 위장, 유입되었다는 사실은 인쇄물이 사상의 전파에 큰 역할을 담당했음을 증명한다.

한편, 조선의 구축주의에 주된 영향을 미쳤다고 여겨져 온 일본의 '의식적 구성주의'는 독일에서 표현주의의 활동을 목격한 무라야마 토모요시의 경험을 바탕으로 형성되었다. 그는 귀국한 후, 일본 미래파와 예술에 대한 지향점을 공유했고, 당시 일본을 휩쓸던 방일한 부를류크와 팔모프의 영향으로 러시아 후기 미래파의 동양지향적이고 자기표현적 성격을 가지게 되었다고 해석할 수 있다.

조선의 예술가들은 이를 수용적으로만 받아들이지 않았다. 그들은 위와 같이 형성된 일본의 신흥미술에서 부르주아적 성격을 인지하고 이를 비판적으로 바라보며 조선의 현실에서 필요한 현대 예술에 대해 보다 이데올로기적으로 이해했고, 이에 따라 자신들의 '무기로서의 예술'에 관한 주장을 펼치게 되었다. 무라야마가 의식적 구성주의 개념으로 본격적으로 활동하기 전인 1923년 2월『상공세계』에서 김복진이 발표한「광고회화의 예술운동」, 이후 9월「신흥미술과 그 표적」에서는 그에게서 예술이 일상 삶의 예술, 산업생산의 예술로의 전환되는 과정이 드러난다. 여기에서 그는 스테파노바나 간이 주장한 이데올로기로서 러시아 구축주

의 개념을 수용하면서도 조선의 생산환경에서 현실적으로 시도해 볼 수 있는 매우 구체적인 방법론을 제시하고 있었다. 이는 이후「경성 각 상점 간판 품평회」와「종로상가 진열창 품평기」등 각종 현실 조선의 일상 시각 환경에 대한 비평으로 이어졌다. 이러한 예술 담론의 전개는 조선에서 구축주의가 기하학적 예술양식으로서 평면적으로 수용되기보다는 우선적으로 '새로운 삶건설'이라는 측면에서 사회적 유용(有用) 및 계급의식과 강하게 결부되어 산업과 생산, 그리고 정치투쟁의 무기로 인식되고 있었다는 것을 보여준다. 더불어 여기에서 제시된 조형적 방법론과 그로 인한 결과물들이 조선 사회의 특수한 현실 과제의 해결이라는 목적을 두고 전략적으로 활용될 수 있었다는 것을 알려준다.

1927년을 중심으로 김화산, 윤기정, 김용준, 임화 등에 의해 예술의 사회성과 계급예술로서 프로예술에 대한 논쟁이 이루어졌다. 이러한 논쟁은 카프 내에서 예술을 정치투쟁을 위한 무기로서 인식하고 그것이 무산계급 예술운동의 역사적 임무라 주장한 내용이 채택되는 과정을 변증법적으로 보여준다. 특히 예술을 혁명과 함께 현실 과제 수행을 통한 새로운 삶 건설의 무기로 인식하는 구축주의적 예술관과 이후 대두되는 '예술의 볼셰비키화', 즉 예술의 대중화는 조선의 사회주의 인쇄물에서 보이는 절충적인 양식을 전략의 방편으로 설명할 수 있는 지점이라 할 수 있다.

1927년 카프 예술운동의 제1차 방향전환은 알렉세이 간의 구축주의 선언에서 나타난 목적의식적 예술로 나아가자는 주장과 내용이 일치한다. 그 목적 또한 "새롭고 역사적으로 필요한 사회 현실의 형태"를 구축하는 것으로서 조선 현실의 경우 이는 정치투쟁으로의 전환을 뜻하는 것이었다. 거기에서 예술은 이 운동의 일익을 담당했다. 이후 1930년대 초

에 카프는 제2차 방향전환을 통해 예술의 볼셰비키화, 예술대중화론으로 프로예술의 논의를 이어갔다. 이 과정에서 대중에게 효과적으로 다가가기 위한 형식과 방법이 고민되면서 간판, 무대, 진열창, 포스터 등 흔히 예술에 포함되지 않았던 영역에서 예술가들의 개입을 볼 수 있었다.

4장에서는 조선인의 생산 경로가 극히 제한되어 있었던 식민지 경제 상황에서 의식투쟁의 무기로서의 사회주의 인쇄물, 주로 잡지 제호와 이미지의 운용에서 구축주의적 성격을 찾아보고 이를 타이포그래피 및 편집 디자인과 연결하여 분석했다. 사회주의 운동 초기에 잡지 표지에서 보이는 기하학적 서체의 활용한 사례들은 새로움, 혁신과 변화, 국제적인 모던함을 표방했다. 제2차 방향전환을 맞아 카프 내에서는 예술대중화론이 대두되었고 이후 사회주의 인쇄물의 표지에는 기하학적이고 모던한 구축주의적 이미지와 조형 방법론에 서예체나 장식적인 서체가 조합된 혼합적인 양상이 두드러지게 나타난다. 또한 30년대에 들어서 구축주의 시각적 표현 방법은 더욱 발전된 형태로 드러났으며 사상을 떠나 진보적임과 모던함을 전달하는 의도로 유용하게 사용되었다.

연구자는 조선 사회주의 인쇄물의 표지에서는 전통적 이미지와 기하학적 서체의 배열, 사진과 몽타주 등의 새로운 시각 기술과 전통적 서예 서체의 결합으로 드러나는 제호 텍스트와 이미지의 사이에 이질적이자 절충적인 관계에 주목했었다. 이러한 시각적 '재료'와 제작 방식은 민족주의와 국제주의가 사회주의 운동의 방향을 설정하는 주요한 기준으로서 당시 코민테른의 주요한 판단 및 결정들과 함께, 사회주의라는 기치 아래 변화하는 민족운동의 방침에 따라 민족주의와 국제주의가 뒤섞인 사회상황에서 간행물의 세부적인 지향점과 주독자층이 반영된 결과로 여겨진다. 민족의 독자성을 강조하는 것이 국제주의를 추구하는 사회주의 구

축주의에서 엄연히 비판되는 지점임이었음에도 불구하고 이는 식민지 조선의 상황에서 독립을 원하던 대중에 대한 설득과 연대라는 중대한 목적을 이루기 위한 최선의 전략으로 보인다. 즉 제호 타이포그래피와 이미지 디자인의 절충적인 활용은 전략적 선택에 따라 이루어진 것으로 이는 목적의식적인 조선의 구축주의라고 해석할 수 있는 것이다.

조선의 사회주의 인쇄물에서 보이는 구축주의적 디자인 이미지들은 식민지 상태라는 제약적인 환경에서 사회주의 운동의 방향성과 확산전략의 변화에 따라 조선의 상황에 적응하여 구현된 결과였다. 제약된 생산환경 중에서도 비교적 생산이 용이했던 인쇄매체 위에서 이들이 표방하고자 했던 합리적, 과학적, 국제적인 근대성은 사회주의라는 새로운 사상에 적합한 구축주의라는 새로운 시각 이데올로기를 통해 나타났다. 모던한 기하학 이미지와 전통적이며 민족적인 인상의 서예체 타이포그래피의 조합은 조선 대중들의 마음을 끌기 위해 활용 가능한 표현방법이었다. 즉 이러한 이미지와 타이포그래피로 나타난 시각적 결과물들은 사회주의와 관계한 민족주의와 국제주의의 균형잡기를 통해 조선의 사회적 구조를 드러내어주는 것이라 할 수 있다.

이 연구를 통해 1920-30년대 조선에서 구축주의는 단순 기하학적 예술양식이 아닌, 사회와 계급의식을 전제로 한 이데올로기로서 현실의 사회를 구축할 수 있는 생산적인 개념으로 존재했다는 것을 알 수 있다.

주요어 : 구축주의, 사회주의, 생산주의, 민족주의, 국제주의, 타이포그래피, 카프, 일제강점기.

학 번 : 2012-30338

목 차

Ⅰ. 서론 1

1. 연구목적 1

2. 연구범위와 방법 8

3. 용어정의 22

1) 공산주의, 사회주의 22
2) 구성주의, 구축주의 23
3) 타이포그래피 25
4) 서체 명칭의 구분 25

4. 선행연구 28

Ⅱ. 러시아 구축주의의 형성배경과 인쇄물의 의미 43

1. 구축주의 형성의 사회적 배경 43

2. 사회주의와 구축주의의 호응 52

1) 관조적 예술에서 생산적인 삶의 예술로 52
2) 새로운 근대적 일상의 제시 61
3) 국제적 아방가르드로서 구축주의 68

3. 인쇄물에서 구축주의 타이포그래피의 역할과 의미 79

1) 이미지와 텍스트, 타이포그래피의 관계 79
2) 새로운 타이포그래피로서 구축주의 타이포그래피의 의미 86

Ⅲ. 1920-30년대 조선 구축주의 형성의 사회적 배경 96

1. 조선 사회주의 운동의 배경과 확산 96

1) 조선의 사회주의 운동 약사(略史) 96
2) 출판인쇄물을 통한 사회주의 사상의 확산 105

2. 예술운동으로서 조선의 구축주의의 배경과 의미 125

1) 구축주의성이 발현된 조선 예술운동의 배경 126
2) 일본 '의식적 구성주의(構成主義)'의 표현주의적 성격의 형성 135
3) 예술담론에서 나타난 조선 구축주의의 성격 146
(1) 현실적이며 생산적인 삶의 예술로 전환 149
(2) 조선의 현실과제와 예술의 사회적 유용 161

Ⅵ. 조선 사회주의 인쇄물에 나타난 구축주의 179

1. 사회주의 운동 초기의 기하학적 서체의 활용 180

2. 사회주의 운동의 방향전환과 민족적 서체 206

3. 진보적 이미지와 기하학적 구축주의 223

4. 조선 사회주의 인쇄물의 혼합적 디자인과 의미 232

Ⅴ. 결론 241

<부록> 바르바라 스테파노바, 『구축주의』(1921) 247

참고문헌 255

Abstract 267

<그림 목차>

[도판 1] 잡지『예술세계』1-2호 표지, 1899 ····· 45

[도판 2] 나탈리아 곤차로바, 발레<예배식(Liturgie)>을 위한 천사 의상 스케치, 1915 ····· 47

[도판 3] 영화「미래주의자들의 13번 카바레 안의 드라마(Драма в кабаре футуристов №. 13)」중 라리오노프와 곤차로바로 추정되는 배우들, 1914 ····· 47

[도판 4] (左) 말레비치,「Suprematism No. 56」, 1915-6; (右) 타틀린,「Coner counter-relief」, 1914 ····· 50

[도판 5] 알렉세이 간,『구축주의 선언』중: "Мы объявляем непримиримую вой ну искусству! 우리는 예술에 타협할 수 없는 전쟁을 선포한다!", 1922 ····· 53

[도판 6] 타틀린,「제 3 인터내셔널기념탑」, 1920 ····· 54

[도판 7] 말레비치,「검은 사각형」, 1913 ····· 55

[도판 8] 로드첸코,「순수한 빨강」,「순수한 노랑」,「순수한 파랑」, 1921 ····· 56

[도판 9] 가스쩨프,『어떻게 일할 것인가?(Как надо работать?)』, 1921 ····· 64

[도판 10] 스테파노바가 그린 구축자 로드첸코와 스테파노바, 1922 ····· 66

[도판 11] 스테파노바의 운동복, 1923 ····· 68

[도판 12] 나탄 알트만, 혁명 1주년 기념 우리츠키 광장을 위한 디자인, 페트로그라드, 1918 ····· 74

[도판 13] 엘 리시츠키와 일리야 에렌부르크가 간행한 국제적 시각예술잡지『사물(Вещь/ Gegenstand/ Object)』 ····· 75

[도판 14] 바우하우스(左)와 브후테마스(右)의 교육 프로그램 ····· 76

[도판 15] 로드첸코, 레닌그라드 국영출판사 광고, 1924 ····· 84

[도판 16] 루드비히 홀바인,「Hitler-Jugend Deutschlands Zukunft (Hitler-Youth, Germany's Future)」포스터, 1933 ····· 87

[도판 17] 폴 레너가 디자인한 상업기술학교의 바이에른 전시(Gewerbliche Fachschulen Bayerns Ausstellung) 포스터, 1928 ····· 88

[도판 18] 엘 리시츠키,『소련이 사회주의를 건설한다(СССР строит социализм)』 표지와 각국의 언어로 표기된 "만국의 프롤레타리아여, 단결하라!" 표어 페이지, 1933 ····· 91

[도판 19] (左) 레닌의『국가와 혁명(Государство и Революция)』표지, 1918; (右) 마야콥스키의『블라지미르 마야콥스키의 전집(Всё сочиненное Владимиром Маяковским)』, 1919 ····· 92

[도판 20]『신생활』10호, 1922 ····· 110

[도판 21]『로농통신긔자의 과업과 벽신문』, 리종일 역, 1930 ····· 111

[도판 22]『선봉』1925년 3월 8일 국제녀자명절기념호 ····· 114

[도판 23] 1930년대에 사용된『선봉』제호들 ····· 116

[도판 24]『물팔이』 ····· 118

[도판 25]『신생활』창간호의 검열 삭제된 창간사와 기사 ····· 123

[도판 26] (左) 미래파 미술협회, 부를류크와 MAVO멤버인 키노시타 슈이치로; (右) 산카(三科)전시에서 페이스페인팅을 하고 전위적인 퍼포먼스를 보여주는 키노시타 슈이치로, 1925 ····· 137

[도판 27] 다비드 부를류크,「Revolution」, 1917 ····· 139

[도판 28] 온치 코시로, 시화집『비행관능(飛行官能)』표지와 삽화, 1934 ····· 142

[도판 29]『상공세계』1923. 3월호 ····· 150

[도판 30]『신소년』1923년 1권 10월호, 1924년 2권 7월호, 표지: 김석진 ····· 182

[도판 31]『신생활』9호와 10호 표지, 1922 ····· 184

[도판 32]『현대』제1호 1월호, 1920 ····· 188

[도판 33] 주시경 수여, 한글교육수료증「마친보람」, 1911 ····· 190

[도판 34]『한국어의 개요』, 1864 ····· 192

[도판 35]『선봉』1925년 4월 7일자 ····· 193

[도판 36]『三月一日』창간기념호 제호, 1923 ····· 198

[도판 37]『선봉』제 5호 1923년 4월 5일자 제호 ····· 201

[도판 38] (左)1923년 동아일보 광고지면 부분; (中)『조선농민』1925년 12월창간호; (右) 『신천지』1921년 7월 창간호 ····· 204

[도판 39]『신소년』1929년 12월호, 표지: 이주홍 ····· 209

[도판 40] (左)『신소년』1932년 1월호; (右)7월호, 표지: 신배균 ····· 211

[도판 41]『신소년』1932년 1월호, 표지: 신배균 ····· 212

[도판 42] (左)『신소년』1932년 8월호; 표지: 신배균, (中) 1932년 9월호; (右) 1933년 7월호, 표지: 이주홍 ····· 212

[도판 43] 로드첸코, (左)『Pioneer with a bugle』; (右)『Pioneer girl』, 1930 ·· 216

[도판 44] (左)『해방』창간호 1930년 12월 호; (右) 1931년 5-6월 합호 ····· 217

[도판 45] (左)『제일선』1932년 12월호; (中) 1933년 7월호; (右) 8월호 ····· 218

[도판 46] (左)『노븨이레프(Новый леф)』1928년12호; (右)『레프(Леф)』1923년 6-7월호 ····· 218

[도판 47] 모홀리나기,『L. Moholy -Nagy:Malerei, Fotografie, Film』, 1927 ····· 219

[도판 48] (左)『전선』1933년 1월호; (右)『연극운동』 1932년 7월호 ····· 222

[도판 49]『사조』창간호, 1927년 12월호 ····· 223

[도판 50]『대중공론』1930년 3월호, 4월호 ····· 225

[도판 51] (左) 미하일 게라시모프,『공장과 혁명에 관한 시 (Стихи о заводе и революции)』표지, 1925; (右) 알렉산드르 베지멘스키,『당원증 №224332(Парт билет №224332)』표지, 1925 ····· 226

[도판 52]『시대공론』1931년 9월 창간호, 표지: 추적양 ····· 227

[도판 53]『동광』1931년 1월호, 3월호, 7월호 ····· 228

[도판 54] 1926년 5월 창간호, 1927년 1월호 ····· 229

[도판 55] (左)『피오네르』1930년 22호; (右)『막』1938년 6월호 ····· 234

[도판 56]『대중』1933년 6월호 ····· 235

[도판 57]『조선문학』1936년 5월호,『무대』1939년 1월호,『예술운동』1945년 12월호 ····· 244

[도판 58] 단성사주보,『영화조선』1936년 9월호,『단층』1937년 ····· 244

[도판 59] 러시아 구축주의 포스터(Dog On Fire Design 디자인), 구축주의 스타일의 워크숍 포스터(Team 8 Design 디자인) ····· 245

[도판 60] 목적의식과 합목적적 방법론이 부재한 현실의 정치 현수막 ····· 245

<표 목차>

[표 1] 1920-30년대 러시아 한인사회의 연구대상 ····· 17

[표 2] 1920-30년대 일제강점기 조선에서의 연구대상 ····· 19

[표 3] 그 외 비교 및 대조를 위한 자료 목록 ····· 20

[표 4] 연구에서 사용된 서체와 특성 구분 ····· 26

[표 5] 치안유지법 위반자 2,592명의 사회주의 사상 수용의 동기 ····· 120

[표 6] 조선인 발행 잡지 허가, 삭제건수표 ····· 178

[표 7] 『새세계』(1920), 『로동쟈』(1922), 『동아공산』(1920), 『붉은긔』(1922)의 제호 ····· 202

Ⅰ. 서론

1. 연구목적

이 연구의 목적은 1920-30년대 조선에 유입된 러시아 구축주의가 조선의 구축주의 형성에 어떻게 영향을 끼쳤는지, 특히 인쇄매체와 타이포그래피를 통해 이를 이해하고 의미를 고찰하는 것에 있다.

이를 위해 연구자는 다음과 같은 연구의 하부문제를 설정하였다.

1. 러시아 구축주의는 어떠한 맥락에서 형성되었고 이와 사회주의 인쇄물의 관계는 무엇인가?

2. 조선에서 구축주의의 특성은 어떤 역사적 맥락에서 '나타났으며 인쇄물의 역할과 담론에 드러난 독자적 특성은 무엇인가?

3. 1920-30년대 조선의 사회주의 인쇄물에서 구축주의는 어떤 모습으로 발현되었으며 이에는 어떠한 요인들이 개입되었는가? 또한 이는 어떠한 의미를 갖는가?

위와 같은 질문들은 식민지 조선이라는 사회 속에서 형성되고 유통된 이미지의 '양식'에 대한 인지에서 나아가 그 기저에 작용한 사회적 요인들을 살펴 이미지의 형성과정으로 연결해 보고자 설정된 것이다. 즉 이 연구는 러시아 구축주의가 나타내는 특성과 형식을 조선에서도 찾아보고자 하는데, 단순히 그 영향력을 감지하는데 그치지 않고 당시 조선사회를 구성하는 여러 가닥들을 시각적 형식의 발현과 엮어보려는 시도라고 할 수 있다.

주지하다시피 러시아 구축주의는 현대 디자인 개념과 그것의 물화(物化)에 큰 영향을 끼친 사조이다.[1] 현대 디자인 개념의 형성은 근대화 과정 위에서 이해된다. 근대화는 합리주의를 바탕으로 평등의식의 도래와 함께 기술, 과학의 발달로 대량생산 및 소비 시스템이 구축되는 과정이라 할 수 있다. 초기의 현대 디자인 개념은 소수 특권층이 향유하는 유희 및 장식적 결과물로서의 예술 개념을 탈피하여 산업과 일상 삶을 조성하는 민주적인 예술 개념이 만들어지면서 이루어졌다. 현대 디자인이 가지는 성격의 근간인 민주적, 산업적 특성은 러시아 혁명 이데올로기, 마르크스 유물론과 친밀하게 반응하여 구축주의(constructivism)라는 사조를 형성했다. 1917년 러시아 혁명을 계기로 러시아의 예술가와 예술행위는 선전·선동과 실생활에 적극적으로 개입하는 새로운 역할을 자처하며 소련이 확산시키고자 하는 무형의 이념에 확연한 색채와 형태를 입혀 그 역할을 수행했다.[2] 또한 구축주의를 기반으로 한 브후테마스(Вхутемас: Высшие художественно-технические мастерские, 고등기

---

1) 캐밀러 그레이는 “건축과 디자인의 국제주의적 기능주의 양식이 발전하는데 있어서 러시아 절대주의와 구성주의 운동은 근본적으로 중요한 역할을 하였다”고 평가했다. 여러 디자인사 저서들에서 러시아 구축주의는 사회주의 리얼리즘으로 전환되면서 실패한 유토피아적 예술 실천으로 평가되지만, 20세기 모던디자인의 선구적 움직임에서 큰 비중을 차지하는 중요한 운동으로 다루어진다. 그레이가 지적한대로 구축주의자들은 데 스틸, 바우하우스 등 다른 아방가르드 흐름에 영향을 미쳤으며 이 움직임들의 국제적 교류 및 상호작용은 디자인의 모더니즘이 형성되는데 절대적인 영향을 끼쳤다. 특히 러시아 구축주의가 소련 정부에서 그 영향력을 잃어가고 있을 무렵 주요 인물들이 미국과 서유럽으로 이동하여 활동한 것은, 모순적이게도 그것이 자본주의를 통해 예술 산업 및 교육 영역에서 폭넓은 영향을 발휘했음으로 보여준다. 캐밀러 그레이, 전혜숙 옮김,『(위대한 실험)러시아 미술 1863-1922』, 시공사, 2001, pp. 185-186; Christina Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, 1983; Kurt Rowland, *A History of the Modern Movement : Art, Architecture, Design,*Van Nostrand Reinhold, 1973.

2) 크리스티나 로더, 정진국 옮김,『러시아 구성주의』, 열화당, 1990, pp. 7-8.

술미술학교)와 같은 교육기관은 현대 디자인 개념의 틀과 교육 체계의 기틀을 다진 바우하우스와 두 축을 이루어 인적 교류와 사상적 토대를 공유하며 산업 시대의 예술과 실생활을 연결시켰다.[3] 이같이 디자인 역사 안에서 러시아 구축주의가 가진 존재감에 따라, 국제적으로 현대적 디자인 운동이 일어났던 20세기 초의 식민지 조선에서 이에 의해 어떠한 작용이 일어났는지 살피는 것은 한국 디자인사를 연구함에 있어서 의미 있는 작업이라 생각된다.

이 연구는 러시아 구축주의와 조선에서 나타난 이미지의 형식적 유사성을 발견하는 것을 넘어 구축주의가 조선의 환경과 만나며 새로운 감각 형성의 매질(媒質)로서 작동한 과정을 알아보고자 한다. 조선에서 나타난 러시아 구축주의의 의미를 이해하기 위해서는 구축주의가 내재하는 특성과 그것이 사람들에게 전달하고자 했던 사회주의 이념의 정치적 소통방식과 함께, 근대 전환기의 식민지라는 환경적 맥락 또한 함께 파악되어야 할 것이다.

사회주의 또는 공산주의[4]라는 당시의 진보적인 사상은 자신의 메시지를 다양한 감각과 매체를 통해 대중들에게 전달했다.[5] 이념과 형식은

---

3) 두 교육기관은 각각 1919년과 1920년 독립적으로 설립되었지만 파생적 관계는 아니었으며 서로의 활동에 상호 영향을 끼치며 현대 디자인과 교육방식을 형성했다. 이들의 유사점과 교류 활동에 대해서는 2018년 MoMA에서 열린 《BAUHAUS↔VKhUTEMAS: Intersecting Parallels》에서 전시된 바 있다. 또한 러시아에서는 두 기관의 관계에 대한 학술연구를 《Конференция посвященная 100 летию Баухауза(바우하우스 100주년 기념학회 2019)》를 학회로 진행했고 후속으로 《Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX-XXI веков(20-21세기 세계문화 속의 브후테마스 공간)》 학회를 개최했다.

4) 두 용어의 사용에 대해서는 I. 3. 용어정의에 서술.

5) 볼셰비키 정부는 강연, 연설, 신문, 문학, 음악, 연극, 영화, 포스터 등 다양한 수

원본대로 고정되어 그대로 전달되지 않는다. 본래의 의미, 의도와는 별개로, 전달된 지역의 사람들이 처한 정치적 상황, 통치되는 방식, 정체성, 경제 환경, 기술 환경에 맞추어 부분적으로 수용되거나 변형, 혹은 없어지기도 한다.

"디자인은 사회문화적 상징의 해석과 창조"[6]라는 디자인의 정의를 따르면, 디자인 연구는 외적 결과물로서의 그 형태, 또는 형식과 그것이 발현되고 반응하는 사회와의 관계를 연구범위에 두고 있어야 한다. 디자인계를 포괄하고 있는 문화는 항상 일방적 주입과 수용이 아닌, 모든 방향으로 영향을 주고받는 관계망으로 이루어져 있다. 관계에 있어서 출발점의 상태는 유지되지 않고 끊임없이 변화한다. 일단 일정 사회적 조건에서 한 문화가 형성되어 다른 문화와 접촉한 이후에는, 근본적인 의식(意識)을 비롯하여 의례 형식과 관련 도구, 일상에 있어서 발생 초기의 모습이 유지되지 않는다. 또한 현실 속에서 이념이 무형의 이념 단독으로 순수하게 존재하는 것 또한 가능하지 않을 것이다. 이념은 사람들에게 전달되어 세(勢)를 넓히고자 하는 본성이 있는데, 그 자체로는 형체가 없기에 그것이 흘러들어온 경로와 종착지까지 접촉한 사람들 간의 일들

단들을 활용하여 혁명의 의미와 가치를 알리고 이에 동참하도록 노력했다. 혁명 직후 극히 열악한 상황 속에서, 광범위한 지역에 거주하며 사회를 구성하는 일반 인민 대중들은 혁명과 일상을 직접 연결하기가 어려웠다. 이들의 지지를 얻기 위해 정부는 대중들에게 연설, 신문과 같은 전통적 매체를 통해 친숙하게 다가감과 동시에, 그 자체로 새로운 보기 방식을 제시하는 사진과 영화라는 매체, 미래주의와 구축주의와 같은 새로운 표현 방식과 이미지를 통해 혁명 이후의 신세계를 선전했다. 이 시기에 레닌에 의해 중시되었던 영화의 프로파간다적 활용에 대해서는 주경철,「1920-1930년대 소련 영화와 프로파간다」,『서양사연구』, 29, 2002, pp. 129-163를 참고.

6) 김민수,『21세기 디자인 문화 탐사: 디자인·문화·상징의 변증법』, 그린비, 2016, pp. 7-11.

과 상황에 따라 이들에게 수용될 수 있는 물질적 외피를 가지고 생존하게 된다. 그 과정에서 본래 한 덩어리로 출발했던 이념과 이념의 외피는 분리되어 서로 다른 방향으로 향하기도 한다.[7]

역으로 그렇다면, 구축주의는 혁신성과 사회주의라는 이념이 조선에 전달되는 과정에서 사회적 배경에 따라 구축주의 원본의 감각과는 사뭇 다른 감각으로 형성되고 사용되었을 수 있다. 그 결과로 형성된 모습은 우리가 일반적으로 알고 있는 원본과 내용적, 형식적으로 완벽히 맞아떨어지는 "구축주의"의 모습은 아닐 수도 있다. 바로 이러한 이유로 그동안 조선의 시각문화에서 구축주의의 영향을 제대로 살필 수 없었던 것은 아니었을까? 근현대 한국 디자인사 연구에서 식민지 시기가 적극적으로 탐구되지 못했던 이유 중에는 디자인 서사가 서구 중심의 디자인 연구 저서를 바탕으로 정립되었고 이에 직접적으로 대응되는 작품, 작가, 단체 등이 공식적으로 명명되거나 스스로를 명명한 연구대상을 찾기 어려워서라는 점도 있다.[8] 하지만 근대로의 이행기에 수많은 인공 이미지들이 엄연히 생성되어 일상 환경을 구성하고 있었고, 앞서 말한 이유로 이것이 디자인이라는 개념으로 포섭되지 않을 이유는 없을 것이다. 이 같은 배

---

7) 일례로 아르누보(Art Nouveau)를 들 수 있다. 새로운 시대에 맞는 새로운 예술의 필요성이라는 공통된 정신을 가지고, 아르누보는 하나 이름에서 영국의 아르누보(Modern style)와 프랑스와 벨기에의 아르누보, 독일(Jugendstil), 오스트리아의 아르누보(Seccessionstil)라는 광범위한 지역에서 다양한 형식으로 나타났다. 아르누보라 하면 우리는 일반적으로 식물의 유기적인 형태를 모티프로 한 곡선적인 디자인을 떠올리지만 이는 아르누보라는 세계적인 예술적 움직임 중 일부 지역의 특징일 뿐이다. 이렇듯 시대정신에 따른 국제적인 공통성을 바탕으로 지역과 역사, 문화에 따른 차별성, 이를 통해 세계의 연결망의 드러남을 에밀리 로젠버그는 "차별화된 공통성(Differentiated commonalities)"이라는 개념으로 바라보았다.

8) 미술사 중심의 작가, 작품 위주의 디자인사 서술에 대한 비판은 Adrian Forty, *Objects of Desire*, Pantheon Books, 1986, pp. 6-10, 239-245 참고.

경에서 1920-30년대 식민지시기 조선이라는 사회를 탐구하기 위해서는 시대의 유통 이미지 안에서 구축주의에 대한 능동적인 인식이 필요하다고 생각된다.

현재 국내에서 이루어진 러시아 구축주의에 대한 연구를 보면, 기본적으로 구축주의를 동시대 한국의 역사와 연결시키는 연구가 드물다. 국내의 러시아 구축주의 연구는 대개 미술사나 건축사에서 지칭되는 특정 양식에 대한 연구와 사례분석에 집중하거나, 구축주의 양식에 영감을 받아 현재 디자인 작업에 적용하는 작품연구가 주를 이루었다. 한국에서의 구축주의를 관찰한 몇몇 연구들은 주로 원본으로서 러시아 구축주의의 양식적 특징을 기준으로 하여 구축주의의 대표적 시각적 특징이 엿보이는 국내 사례들을 예시로 다루거나, 모더니즘 예술운동의 한 축으로서의 구축주의보다는 계급예술로서 사회주의 리얼리즘으로 가는 과정에서 언급하거나, 디자인 정전으로서 구축주의 형식을 활용하여 사물이나 공간의 외피를 장식하는 디자인 방법론을 제시하는 식이었다.[9)]

9) 러시아 구성주의, 러시아 구축주의, 러시아 아방가르드를 키워드로 한 국내 연구의 대부분은 러시아 본토의 구축주의에 대한 분석이 주를 이루고 있다. 러시아 구축주의의 모티프를 바탕으로 디자인 방법론을 제시하는 연구를 제외하고, 한국의 시각문화와 관련된 연구들은 다음과 같이 추출해 볼 수 있다.(국립 중앙도서관, 서울대학교 도서관 검색, KISS, DBpia 경유 검색)
기혜경,「1920년대의 미술과 문학의 교류연구- 카프 형성과정을 중심으로」,『사한국근현대미술사학회』, 8, 2000, pp. 7-37; 유영아,「유영국(劉永國)의 초기 추상 : 일본 유학기 구성주의의 영향을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2010; 이성혁,「1920년대 후반 임화 평론에 나타난 아방가르드 수용과 예술의 정치화」,『미학 예술학 연구』, 37, 2013, pp. 3-42; 키다 에미코,「아방가르드와 한일 프롤레타리아 예술운동」,『미학 예술학 연구』, 38, 2013, pp. 199-212; 홍지석,「카프 초기 프롤레타리아 미술 담론」,『사이間SAI』, 17, 2014, pp. 9-40; 이민영, 「프로파간다 연극 무대의 미학적 기원 이상춘과 구성주의」,『민족문학사연구』, 68, 2018, pp. 267-293 등.

이러한 배경과 문제의식을 가지고, 이 연구는 러시아 구축주의가 조선에 미친 영향을 형식적 공통성에 대한 인지에서 한 층 더 들어가 유사점과 함께 차이점을 발견하고 이것이 발생하는 맥락을 살펴보고자 한다. 1920-30년대 조선 사회에서 관찰되는 시각문화의 장면들은 세계사적으로 영향을 널리 떨친 당대의 한 이념이 안고 있던 내적 특성, 그리고 이념적 양식의 보편성과 지역 특수성 간의 차이를 드러내는 것이라 생각된다. 그러므로 이 연구는 러시아 구축주의가 가지는 사회적인 의미와 함께 그것이 식민지 조선과 만나게 된 과정과 당시의 사회적인 맥락 속에서 변용된 구축주의에 대해 살펴볼 것이다. 이러한 시도는 한국 디자인사를 논할 때 서구나 일본 등 근대 디자인의 영역에서 선구적이라 여겨지는 타문화에 대한 일방적 수용에 대한 관점과 일대일 대응 사례를 근거로 한 모방 등으로 단순화되었던 기존의 관념을 넘어서고자 하는 것이다. 이것이 서로 다른 문화가 접촉했을 때 벌어지는, 각자가 대면하게 된 조건에 적응하는 양상, 문화의 융합과 변용 과정을 보다 구체적으로 관찰할 수 있도록 도와줄 것을 기대한다.

이에 비해 김민수,「이상 시의 시공간 의식과 현대디자인적 가상공간」,『한국시학연구』, 제26호, 2009, pp. 14-15, 24-26; 김용철,「근대 일본의 그래픽디자인과 러시아 아방가르드 미술의 수용」,『아시아문화』, -(26), 2010, pp. 83-104; 서유리,「한국 근대의 잡지 표지 이미지 연구」, 서울대학교 대학원, 2013의 연구는 '작품'이 아닌 일상환경의 구성요소로서 구축주의 이미지를 연구대상으로 다루고 있는, 이 연구에 있어서 보다 직접적으로 연결되는 선행연구라 할 수 있다.

2. 연구범위와 방법

이 연구에서 조선의 사회주의 인쇄물에 나타난 구축주의의 영향을 관찰하기 위해 다루는 주된 시기와 공간적 범위는 1920-30년대 조선이다.

러시아 구축주의는 사회주의 정권 탄생과 궤를 같이했다. 1917년 러시아 혁명을 기점으로 구축주의는 해당 관련자들이 정부 예술기관을 장악했고 1920년 공식적인 명칭을 가졌으며, 스탈린 정권이 사회주의의 공식적인 예술양식으로 사회주의 리얼리즘을 선포하게 되는 1934년까지 이 이념의 대표적인 양식으로 작동했다.[10] 혁명의 혼란기가 지나고 안정기에 들어서자 구축주의가 표방한 특유의 전위적 혁신성은 엘리트주의로 간주되어 그것이 실현되기 위해 필요했던 정치적인 힘과 명분을 점차 잃어갔다. 그러다 1932년 당 중앙위원회로부터 예술조직 개편의 문제가 제기되었고, 1934년에는 소비에트 작가동맹 제1회 대회에서 사회주의 리얼리즘이 공식적인 창작 원칙으로 채택되면서 구축주의 예술은 소련 사회 전면(前面)에서 사라지게 되었다.

조선에서는 코민테른(Коминтерн: Communist International)[11]의 인

10) 물론 이 시기 정권 내에서 구축주의의 영향력이 강력하게 일관적으로 유지되는 것은 아니었다. 애초에 아방가르드 예술은 모든 정부 관련자들로부터 환영받은 것이 아니었고, 다만 정치권에서는 혁명 이후 사회와 정부의 혁신적, 급진적인 분위기를 대중들에게 설득시킬 수 있는 새로운 예술이 요구되었을 뿐이었다. “아방가르드는 자신의 맹목적성으로 인해 결국 고립되었고, 20년대 말기에는 그들의 이중적인 패배라는 결과를 낳게 된다. 더욱 견고해진 국가 권력은 삶을 자율적으로 형성하겠다는 레프의 요청을 무질서적이고 비합법적이고 위험한 것으로 간주하였다. 그러나 실상은 그러한 레프의 요청이 당 지휘 하에 진행된 사회주의의 실제적인 구축과 점점 소원해졌기 때문이었다.” 보리스 그로이스, 최문규 옮김, 『아방가르드와 현대성 : 러시아의 분열된 문화』, 문예마당, 1995, p. 60.

11) 공산주의 인터내셔널의 약칭으로, 제3 인터내셔널이라고도 한다. 1919년 레닌의

지 아래 한국 공산주의의 원류로서 상해파와 이르쿠츠크파 양대 공산당의 창당이 1920년 전후에 이루어졌다.[12] 이후 단체는 집합과 분열을 거듭했고 조선 본토와 교류하며 조선 내에서도 공산당이 창설되었다.[13] 곧 일제의 탄압이 가세하여 30년대 중반부터 중일전쟁 발발 무렵에 공산주의 운동은 퇴조하는 양상을 보인다. 1940년 12월 서울에서 공산주의 운동 분파들의 정예 구성원들로 이루어진 그룹에 대한 일제의 검거가 이루어졌고, 1941년 10월에서 12월 사이 조선에서 잔존했던 공산주의 관련 활동들이 종식되었다. 이러한 흐름에서 이 연구는 구축주의의 조선에의 영향을 알아보기 위해서 조선 공산주의 단체가 형성되는 시점인 1920년부터 조선에서 사회주의 운동이 쇠락하는 1940년 이전까지를 연구범위로 설정했다.

해당 시기 한반도를 중심으로 연구를 진행하되, “예술과 이데올로기의 일체화 과정”으로 인식되는 구축주의의 정의에 따라[14], 조선에서 구축주의의 영향은 사회주의 운동의 맥락과 예술사조로서의 맥락으로 가다듬어 사례들을 통해 그 짜임새를 파악해 볼 것이다. 이에 조선 내의 사례와 더불어 조선인의 정체성을 가지고 사회주의의 영향을 직접적으로

지도하에 창립되어, 세계 각국에 지부를 설립하고 사회주의 운동을 지원했다. 조선의 사회주의 운동도 이와 밀접하게 연관되어 있다. 한국사사전편찬회 엮음, 『한국근현대사사전: 1860-1990』, 가람기획, 2005 참고.

12) 서대숙, 『한국 공산주의 운동사 연구』, 이론과 실천, 1989, pp.21-40. 후에 상해파라 일컫는 한인사회당은 1918년 5월 창립, 이르쿠츠크의 한국인 분파는 1919년 9월에 전로한인공산당으로 당파를 조직했다. 이동휘 주축의 상해파는 1921년 5월 고려공산당으로 개칭했고, 같은 해 이르쿠츠크파는 상해파에 대립하는 또다른 고려공산당을 결성했다.

13) 스칼라피노·이정식 공저, 한홍구 옮김, 『한국 공산주의 운동사』, 돌베개, 1986, pp. 104-107.

14) Christina Lodder, op.cit., p. 8.

받았던 연해주 러시아 한인사회에서의 사례도 참고할 것이다.

이 연구는 기본적으로 문헌연구, 사례연구로서 주제와 관련하여 앞서 설정한 연구범위 내에서 이미지 사례들과 관련 텍스트를 수집하고, 형식과 내용을 분석하며, 연관되는 맥락을 통해 의미를 파악하는 과정으로 이루어진다. 이 과정을 디자인 영역 지식의 활용 안에 제한하지 않고 역사학, 사회학, 미술사학 등 다양한 학문영역에서 선행된 연구 문헌들을 적극적으로 끌어들이고자 한다.

디자인사 연구에 있어서 접근 방식에 대한 문제는 쉽지만은 않은 문제이다. 존 A. 워커(1989)는 디자인사는 주제의 다면성으로 인해 연구대상에 대한 접근이 다양할 수 밖에 없다며 흔히 '절충적(eclectic)'이라 맑히고 있다.[15] 워커(1989)의 분류에 따르면 이 연구는 "일반 대중의 경험과 일상생활, 그리고 헌법적 및 행정적 문제와 대비하여 재료와 대중문화에 관심을 두는" 바, 조선 사회주의 인쇄물의 표지 디자인에 대한 사회사인 접근이라 볼 수 있다.[16] 그 중에서도 연구자는 시각사회학(visual sociology)적 관점으로 대상 시기의 이미지를 관찰했다.

시각사회학은 사회에 대해 유효한 과학적 통찰이 인간 행동 및 문화의 물질생산물과 같은 시각적 표명에 의해 얻어진다는 생각을 기반으로[17], 문화에서 생성된 영화, 사진, 광고, 방송과 같은 영상미디어, 공연 등 비언어 커뮤니케이션을 대상으로 연구하는 학문이다. 이는 문자 중심

15) John. A. Walker, *Design History and the History of Design,* Pluto Press, 1989, p. 99.

16) Ibid., pp. 129-130.

17) Pauwels Margolis, *The SAGE Handbook of Visual Research Methods,* 2014, p. 3.

의 학문연구에 대한 성찰로 고안된 것이다.[18] 사진인류학자인 존 주니어 콜리어와 말콤 콜리어(John Jr. Collier and Malcom Collier 1986)에 따르면, 서구에서 문자매체는 합리성과 연관되어 정보의 객관성을 담보해왔던 것에 비해 사진을 비롯한 시각 매체는 이와 반대되는 개념으로서 직관적이고 예술적, 주관적인 것으로 여겨졌기 때문에 문자 자료를 보조하는 역할로, 제한적으로 사용되어왔다.[19] 그러나 사진은 19세기에 발명된 이후 사회의 주된 커뮤니케이션 수단이었고, 다양한 문화를 생산하고 소비되도록 작용하며 20세기 현대 문명을 구성한 중요한 사회적 매체이기 때문에, 보조적 도구를 넘어 그 자체에 대한 연구가 문자에 편중된 현대사회의 이해에 대한 공백을 메울 것으로 그 가능성이 인정되었다. 이러한 시각은 디자인 결과물들, 특히 그래픽 디자인의 실천들이 대개 시각적 형식을 띠고 있으며, 디자인이 산업혁명 이후 사물 및 이미지의 생산과 소비에 관련되어 역사와 문화를 만들어낸다는 측면에서 동일하게 적용할 수 있다. 빅터 파파넥(Victor Papanek)에 따라 디자인이 사회와 정치, 경제 상황의 현시이고[20], “독자적으로 성장하는 연구 영역이 아니라 사회와의 관계에 깊이 뿌리내리고 있다”[21]는 점에서 조선의 구축주의 디

18) 대표적으로 마가렛 미드(Margaret Mead), 호텐스 파우더메이커(Hortense Powdermaker), 그레고리 베이트슨(Gregory Bateson) 등의 학자가 있다. 특히 마가렛 미드(1975)는 인류학을 ‘문자의 학문(discipline of a word)’로 규정하고, 사진을 포함한 시각 매체가 문자자료를 보조하는 수준에 그쳐 이용되는 것을 넘어 적극적으로 활용되어야 할 것을 주장했다. Margaret Mead, Paul Hockings ed., “Visual Anthropology in a Discipline of Words,”, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, 1975, pp. 3-10.

19) Collier, John Jr.& Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method(revised and expanded)*, University of New Mexico Press, 1986.

20) Victor Papanek, *Design for human scale*, Reinhold, 1983; 빅터 파파넥, 현용순·조재경 옮김,『인간을 위한 디자인』, 미진사, 2009.

자인에 대한 맥락 분석은 당시 사회상을 다면적으로 이해하는 데에 도움을 줄 것이다.

시각 사례를 중심으로 이를 관련 문헌 및 사회문화적 배경과 엮는 일련의 작업 과정에서, 연구자는 현대 세계사를 해석하는데 유효하게 사용된 '차별화된 공통성(differentiated commonalities)'이라는 개념을 연구의 틀이자 전제로 하여 이를 수행하고자 한다. 이 용어는 에밀리 로젠버그(Emily S. Rosenberg, 2012)가 1870-1945년 현대 세계의 특징 중 초국적인(transnational) 사회문화적 흐름의 보편화와 차별화 측면을 동시에 강조하고자 사용한 것이다.[22] 그는 역사를 중심-주변부로 위계화하지 않고 "일방적인 지배적 힘"이 아닌 교류와 관계 속에서 역사를 해석했다. 이미 "시간 제도의 합리화, 대양 항해와 철도, 전신, 라디오 혁명의 합리화" 등으로 인해 세계는 압축된 시간과 공간 안에서 연결망을 형성하고 있었다. 중심되는 세력들이 몇몇 연결망을 장악하게 되었을 때도 이들은 이미 거대한 상호작용의 연결망 속에 있었다.

전신, 철도, 사진, 비행기 등 근대의 기술혁신은 세계를 국경을 초월한 연결망으로 통합했다. 이 국제적 연결망 위에서 전파된 문화는 국경을 뛰어넘어 영향력을 행사하여 문화의 동질화를 형성함과 동시에 국경 안의 문화 및 이데올로기와 조우하여 적응하고 차별화되었다. 그는 이러한 "동질화와 차별화, 세계적인 것과 지역적인 것, 초국가주의 또는 국제주의와 민족주의, 이성과 장관"을 언급하며 이 요소들이 대립되는 상대

---

21) 나이젤 휘틀리, 김상규 옮김,『사회를 위한 디자인』, 시지락, 2004, pp. 6-7.

22) Emily S. Rosenberg[ed.], *A World Connecting, 1870-1945*, Belknap Press of Harvard University Press, 2012, pp.923-1132.

가 아닌 “상호창조적인(coproductive) 동등한 상대자”로 나타난다고 설명했다.[23] 이는 앤서니 기든스(Anthony Giddens)의 사회구성론과도 이론적으로 연결 지어볼 수 있다.[24] 사회의 상호작용의 역동적인 관계가 사회를 구성하고, 그 안에서 행위자는 단순히 수동적인 존재에 머무르지 않는다. 행위자는 자신이 마주한 환경의 조건을 해석하고, 사회적 관례가 지시하는 규정에 따르거나 비틀며 행위한다. 이러한 관점에서 조선 구축주의 사례의 양상에서 관찰되는, 단순 양식사적 분류와 내용에는 부합하지 않는 특성들은 어떤 사회적 요인들과 마주하며 생성된 것일까 파악해 보는 것이 이 연구에서 할 일이다.

다시 말하자면 러시아 구축주의는 러시아에서 정의되고 발현되었으며 초국경적 연결망을 따라 사회주의[25]와 함께 소련 바깥으로 전파된 것이었다. 구축주의가 동시대 조선에서 발현되는 양상은 범세계적 흐름 안에서 소련에서 발생한 그대로 받아들여지지 않고 조선의 환경과 행위

---

23) 이에 대해 당시 제국주의 시대라는 배경에 따라 지배적 주체와 피지배 수용자가 동등한 주체가 아니었기 때문에 공통성 위의 차별성이 성립되지 않는다는 지적이 있을 수 있다. 그러나 로젠버그는 애초에 그러한 상하 위계에 의한 해석을 벗어나 보고자 축소된 시공간으로 만들어진 거대한 연결망 속에서 국경을 뛰어넘는 영향력 그 자체로, 이질적인 것들의 접촉과 교류로 발생하는 반응들을 바라보고자 한 것이다. “세계적인 것과 지역적인 것, 다시 말해 자칭 보편적인 것과 특수한 것은 종종 서로를 만들어냈으며 시간과 공간, 환경에 의존하는 혼합체로 공존했다.” 에밀리 S. 로젠버그 편집, 조행복, 이순호 옮김,『1870~1945 : 하나로 연결되는 세계』, 민음사, 2018, p. 20.

24) 안소니 기든스, 황명주·정희태·권진현 옮김,『사회구성론』, 간디서원, 2006.

25) 식민지 약소국들은 윌슨식 민족자결주의가 강대국들의 정치적 상호견제를 위한 가식적 원칙일 뿐이었다는데 분노하며 반제국주의를 외쳤다. 이 상황에서 러시아 혁명은 식민지 약소국들로 하여금 반제국주의, 식민지 자결 지원을 통해 사회주의 국가 이데올로기에 대한 국제적인 관심을 유발했다. 1919년 레닌의 주도 아래 창설된 제 3 인터내셔널(코민테른)은 각국에 지부를 둔, 혁명의 전세계적인 전파를 위한 국제기구였다.

자들의 의도에 의해 나타난 '차별화된 공통성'을 보여준다. 여기에서 행위가 일어나는 대상이자 해석의 대상인 '이미지'는 일종의 기호로서 작용한다. 이 맥락에서 기호는 현실을 그대로 반영하는 창문과 같은 이미지를 지칭하는 것이 아니다. 조선에서 나타난 이미지는 개개의 표현, 예술적 결과물이라기보다 더 넓은 차원에서 구축되어 있던 관습적 감각에 새로운 사회적 맥락과 의도가 만나 만들어진 상황을 표상하는 변형된 기호인 것이다.[26] 이렇게 만들어진 이미지의 형식과, 기호로서 결합 및 배열된 방식은 다양한 해석의 여지를 포함하고 있으며 이 연구에서는 그 지점들을 당시 벌어지고 있던 사회의 여러 상황과 연결해 보고자 한다. 이와 같은 방법을 바탕으로 식민지 시기 조선의 구축주의 이미지를 살펴봄으로써 동질화와 차별화, 국제주의와 민족주의 등 언뜻 대립되는 요소들이 어떻게 직조되어 현대사회를 구성했는지에 대해 이 근대적인 움직임을 단순히 서구에 대한 '모방'이라는 설명 이상의 해석을 해보고자 한다.

위에 서술한 연구범위와 방법으로 구축주의를 이해하기 위한 기초적인 문헌과 연구 자료 수집의 기준 및 목록은 다음과 같다.

조선에서의 구축주의 영향을 논하기에 앞서 조선의 사례와 러시아의 사례가 표면적으로는 서로 다소 이질적일 수 있기 때문에 구축주의에 대한 분석과 정리가 필요하다. 그러기 위해서는 먼저 러시아의 구축주의에

---

26) 문화학자인 마거릿 미첼은 현대 이미지 연구에서 "이미지를 언어의 일종으로 이해해야 한다는 주장이 다반사"라며 이미지가 "세계를 향한 투명한 창문"이기보다는 "이데올로기적 신비화 과정으로 간주"되고 있다고 말했다. 즉 이미지는 자체로 진실로 대해지기보다는 그것이 형성되기 위해 상호작용한 다양한 가닥을 살펴보아야 한다. 윌리엄 미첼, 임산 옮김,『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』, 시지락, 2005, p. 21.

대한 전반적인 내용을 살펴야 할 것이다. 이것이 조선 내 상황이 드러내는 독특한 특성들을 구분되게 해줄 것이기 때문이다. 러시아 구축주의의 기원과 전개 과정, 혁명정부의 이념과 방침에 어떻게 결을 맞추었는지 개략적으로 알아본 후에 구축주의의 여러 특성을 살펴보고자 한다. 구축주의의 이해를 위한 기본적인 내용은 캐밀러 그레이(Camilla Gray)의 『위대한 실험 러시아 미술(The Russian Experiment in Art 1863-1922)(1961년 초판 발행)』와 크리스티나 로더(Christina Lodder)의 『러시아 구성주의 (Russian Constructivism) (1983년 초판 발행)』을 주로 참고했다. 이 문헌들은 러시아 구축주의에 대한 연구 대부분에 토대가 되는 가장 대표적인 저작이고 사실 위주로 비교적 객관적인 관점에서 서술되어 연구자들 사이에서 내용에 대한 합의가 충분히 이루어졌다고 할 수 있기 때문이다.[27] 그럼에도 불구하고 이 저작들은 미술사학의 영역에서 작가와 작품의 분석, 예술기관의 운영 등을 중심으로 쓰였기 때문에 구축주의를 바라보는 관점이 다소 제한될 수 있다고 생각된다. 따라서 구축주의의 큰 특징인 국제성은 사회주의의 범세계적 실현을 목표로 하여 수립된 소련의 민족정책과 밀접한 연관관계를 갖기 때문에 이와 관련된 기록과 연구 문헌을 참고할 것이다.[28]

---

27) 그 외 Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution,* University of California Press, 2005; Solomon R. Guggenheim Museum[et Al.], *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-garde, 1915-1932*, 1992 등의 저작을 함께 참고했다.

28) 김영준,『마르크스·레닌主義와 民族主義』, 亞細亞文化社, 1987; 이오시프 스탈린, 서중건 옮김,「맑스주의와 민족문제」,『스탈린 선집 1』, 전진, 1998; 민경현,「레닌의 민족자결주의 - 10월 혁명 이전 시기를 중심으로」,『사총』, 54(-), 2001, pp. 131-143.; 서규환·이완종,「사회주의와 민족문제-소련의 민족정책을 중심으로」,『슬라브 연구』, 23(1), 2007, pp. 1-30 등의 문헌 참고.

러시아 지역에서의 활동을 포함한 조선의 사회주의 운동의 전개 과정 대해서는 로버트 스칼라피노(Robert Scalapino)·이정식 공저의『한국 공산주의운동사』(1986)와 서대숙의『한국 공산주의 운동사 연구』(1985)의 내용을 기본으로 연관된 세부 주제의 저서와 논문들을 참고했다. 이를 통해 개략적인 운동사를 파악하고 이를 골자로 러시아의 민족주의 정책 및 선전 방침과 연동하여 조선의 매체에서 시각적으로 나타난 변화를 확인하고자 한다. 두 지역이 각각 상이한 국가와 정부 체제 아래에 있었기 때문에 자료의 입수 및 분석에 불균형이 초래될 수 있다는 점을 염두에 두고 자료 수집의 기준을 정했다.

러시아 한인사회의 시각문화를 살펴볼 때, 혁명 이후 극동 러시아 지역의 한인사회에서 발간된 언론매체에서 보이는 제호 타이포그래피, 편집 디자인, 일러스트 등 디자인 요소와 방식들에서 구축주의적 특성을 분석할 것이다. 연구자는 러시아 내 한인사회- 이들의 주거지역이었던 연해주 지역의 매체 발행의 주체와 관련된 단체, 인적 구성을 살펴보고 당시 선전을 위한 시각적 표현을 어떻게 파악하고 있는지와 함께, 인쇄물에서 실제 그것이 드러나 있는 시각적 결과물들을 분석하고자 한다. 시각물들은 주로 이주민 사회 내부에서 생산, 수용되어 다소 폐쇄적으로 보이는 듯도 하지만, 이에 대한 관찰과 분석을 통해 조선 내부와의 연결 가능성 또는 완전히 분리된 전개의 가능성을 타진해보는 것은 유의미할 것이라 생각된다. 1920-30년대에 발행되어 소재가 파악된 러시아 조선인 언론매체의 목록은 다음과 같다.[표 1][29)]

---

29)『말과 칼』,『앞으로』간행물과 리종일 역의『로농통신긔자의 과업과 벽신문』(1930) 자료는 2018년 한국연구재단의 일반공동연구지원 사업(책임연구원 김민수)으로 진행된《급진적인 디자인: 동아시아 근대 그래픽 디자인의 러시아 구성주의 수용과 변용》연구에서 확인된 것이다. 표는 박환,『러시아지역의 한인언론과 민

[표 1] 1920-30년대 러시아 한인사회의 연구대상

지명	발행연도	발행기관
동아공산	1920. 8-1921.5	전로고려공산단체 중앙위원회
붉은 긔	1922. 8- 총 14호 발행	러시아공산당 연해주연합회내 고려부 출판계
새세계	1920. 6- ?	조선인공산당 흑룡주연합회
신생활	1922.3-1923.1	고려공산당
로동쟈	1922. 4-?	원동직업의회 고려부
선봉	1923.3-1937.9	블라디보스톡 전동맹공산당(볼셰비키) 해삼현 간부
연해주어부	1930.7-1933.4 ?	해삼현 당간부, 블라티보스톡 식량직업회
광부	1932. 11-1933.1 ?	소련 시소비에트, 직업동맹위원회 아르쫌 구역당간부
당교육	1932.12-1934 ?	전동맹볼셰비크 공산당 원동변강위원회 문화선동부
동방꼼무나	1933.1.22-1933.4.25	볼셰비크 공산당 흑하시 당간부
공격대원	1933. -1935.3.23	MTC(: 자동차 및 트랙터 보급소)정치부
쓰딸린네츠	1933.10.10.-12.3	MTC(: 자동차 및 트랙터 보급소)정치부
레닌광선	1936.10.28.-11.28 ?	스꼬또브 구역 당위원회, 구역 집행위원회
말과 칼	1924. 4-1925.5	러시아 레닌그라드 와씨리오쓰트롭 구역 공산당 내 고려부
앞으로	1936	모스크바 외국노동자출판부

조선 내에서 생성된 텍스트와 이미지들은 조선에서의 ‘구성주의’라는 양식에 대한 정보와 인식이 있었음을 확인하고 연구대상에 대한 선정이 이루어졌다. 당시 조선에서 구성주의가 좌익예술이라는 보편적 이해가 있었다는 사실을 바탕으로 김복진, 임화 등 사회주의 예술가가 말하는 현대 예술과 ‘구성주의’에 대한 이해를 통해 형성된 담론을 살펴봄으로써 러시아 구축주의의 영향을 파악할 것이다. 이 과정에서 일본의 영향을 언급하지 않을 수 없는데, 일본 구성주의의 대표적 인물인 무라야마 토모요시(山村知義)와 구성주의 예술가 단체인 마보(MAVO)의 영향 또한 참고하여 조선에서의 양상을 이해해보고자 한다.

식민지 조선에서 이루어진 예술 담론 중 구축주의 담론으로는 먼저 글 내에서 직접적으로 구성주의, 구성파라는 용어가 사용된 경우를 선별하였다. 한편, 해당 용어가 직접적으로 사용되지 않았더라도 전통적인 예술관과 구별되는 구축주의의 특징을 담고 있는, 즉 사회주의적 접근과 함께 예술에 대한 생산적, 일상적, 민주적 관점 등의 디자인 개념을 담고 이를 논한 글 또한 분석의 대상으로 포함시켰다. 조선에서의 해당 담론은 1920-30년대에 집중적으로 이루어졌기 때문에 당시 잡지와 신문에 기고되었던 선언문, 평문 등을 살펴보고자 한다.

조선 내부에서 유통된 이미지의 분석은 1920-30년대 사회주의 성향의 인쇄매체를 대상으로 한다. 연구자가 생각하는 구축주의의 근본적인 특징이 사회주의 사상을 담는다는 점이기 때문에 단순 기하학적인 외형만을 취한 디자인은 연구범위에서 제외했다. 대신 이러한 비(非)사회주의 성향의 기하학적 이미지는 연구 대상인 구축주의와 비교, 대조하는

족운동』을 참고로 하여 한림대학교 아시아연구소 편집의 영인본 활용하여 연구자 작성.

과정에서 논의될 수 있다. 자료는 관련 선행연구 저서와 논문 및 영인본, 주요 도서관 및 국사편찬위원회 데이터베이스를 기본으로 수집했으며 그 목록은 다음과 같다.[표 2, 3][30]

[표 2] 1920-30년대 일제강점기 조선에서의 연구대상

지명	발행연도	발행처
공제	1920.9-1921.6	조선노동공제회
신생활	1922.3-9	신생활사(블라디보스톡 고려공산당 기관지)
문예운동	1926.1	백열사(카프 준기관지)
별나라	1926.6-1935.2	별나라사
사조	1927.12	개성 형설사
예술운동	1927.11	조선프롤레타리아예술가동맹 동경지부(카프 기관지)
현계단	1928.8-1929.4	현계단사
비판	1931.5-1933.6 1935.10-1940.3	비판사
신소년	1923.10-1934.5	신소년사
시대공론	1931.9-1932.2	시대공론사
집단	1932.2-6	집단사
신계단	1932.10-1933..9	조선지광사
연극운동	1932.5	연극운동사
전선	1933.1-6	적벽사
대중	1933.4-6	대중과학연구사
막	1936.12-?	동경학생예술좌
무대	1939.1	협동예술좌 출판부
우리들	1932.7-1934.5	아등사

대중공론	1930.3-6	대중공론사
해방	1930.12-1931.6	해방사
조선지광	1922.11-1932.2	조선지광사

[표 3] 그 외 비교 및 대조를 위한 자료 목록

지명	발행연도	발행처
상공세계	1922.1- ?	상공세계사
동광	1926.5-1927.8/1931.1-1933.1	동광사
제일선	1932.5-1933.3	개벽사
대중시대	1931.8	대중시대사
문예.영화	1928.3	문예영화사
호외	1933.12	신문평론사

이밖에 연구에서는 타이포그래피의 형태가 갖는 이미지성에 주목하기 때문에 그간 구축주의 이미지 양식과 뭉뚱그려 다루어지기 십상이었던 글자의 형식이 갖는 의미를 한층 자세히 살펴볼 것이다. 구축주의 타이포그래피는 그 단독으로 연구되기보다는 엘 리시츠키(Эль Лиси́цкий, El Lissitzky), 알렉산드르 로드첸코(Алекса́ндр Ро́дченко, Aleksandr Rodchenko)와의 교류로 그의 지대한 영향을 받았던 얀 치홀트(Jan Tschihold)의 신 타이포그래피 운동의 범주 안에서 그 기원으로서 파악되어왔다. 타이포그래피의 형식과 함께 국제적, 정치적 의미를 보다 구체적으로 알아보기 위해 얀 치홀트의 신 타이포그래피의 내용 또한 주요하게 참고할 것이다.

30) [표 2]는 최덕교,『한국잡지백년 2』, 현암사, 2004; 서유리,『시대의 얼굴』, 소명출판, 2016; 김문종,「일제하 사회주의 잡지의 발행과 지국운영에 관한 연구」,『한국언론정보학보』,40(4), 한국언론정보학회, 2007를 참고, 연구자 판단에 의한 사회주의 성향의 잡지 중 표지를 확인할 수 있는 것으로 작성.

끝으로 이 연구에서 활용한 자료들 다수는 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단 지원으로 진행된《급진적인 디자인 : 동아시아 근대 그래픽 디자인의 러시아 구성주의 수용과 변용》연구과제(책임연구원 김민수)에서 발굴한 사료들에 기초해 도움을 받았음을 밝혀둔다.

3. 용어정의

1) 공산주의, 사회주의

일반적인 용례에서 '공산주의'는 경제적 관점에서, '사회주의'는 정치제도적 관점에서의 분류로 사용된다. 두 이념 모두 생산수단과 소유관계를 개인보다는 집단, 평등 쪽에 둔다는 면에서 공통점을 가지고 있다. 혹자는 '공산주의'는 공동생산, 공동분배를 원칙으로 하는 이데올로기적 이상향을 의미하고, '사회주의'는 공산주의의 전 단계로서 이상향을 추구하는 과정에서 나타나는 생산의 사회화 개념이라고 정의하기도 한다.[31] 비공산당 계열의 사회민주주의 정당들이 모여 창립한 1951년 사회주의 인터내셔널(socialist International) 에서는 '사회주의'를 민주사회에서의 사회주의를 말하는 것으로 공산주의보다 보다 폭넓은 개념으로 정의하고 있기도 하다. 마르크스 경제학자인 김수행(2009)에 따르면 마르크스와 엥겔스는 도래할 사회를 표현하면서 위 용어를 명확히 구분하거나 확정짓지 않고 같이 사용했다고 한다. 레닌 또한 사회주의는 새로운 사회로 가기 위한 과정으로, 공산주의는 혁명의 결과로서 이를 임의로 구분 지을 뿐이었다. 이렇듯 이념에 대한 정의가 시대의 필요성에 따라 수정되고 세분화되기 때문에 현재의 관점에서 두 용어를 정의하고 연구에 적용시키는 것은 당대의 모습을 더 명확히 알고자 하는 연구의 취지에 맞지 않다고 판단된다. 또한 두 개념어의 엄밀한 구분과 정의가 한 사회의 결과와 과정으로서 시각문화를 다루는 이 연구의 결과에 중요한 차이를 보이지 않을 것으로 예상된다. 혁명에 있어 중요한 것은 각종 '○○주의(主

31) 임석진 외, 철학사전편찬위원회 편,『철학사전 (Philosophy Encyclopedia)』, 중원문화, 2009.

義)'의 정확한 의미와 그의 성취라기보다는, 부패한 기존 체제의 타도와 혁명 이후 맞이하게 되는 사회의 새로운 탄생이다. 세계사에 지대한 영향을 끼친 이 혁명의 성공에 대해서 여러 정치적, 경제적, 철학적 분석이 따르겠지만, 이 연구에서 주목하고자 하는 것은 사회주의, 공산주의에 대한 언어학적인 해석이나 엄밀한 통계적 분석이라기보다는, 일견 경계가 모호해 보이는 '새로운 사회'라는 개념이 현실에서 생산되고 활용되는 의미와 그것으로부터 형성되는 감각, 그리고 그러한 감각으로 형성되는 사회의 모양새이기 때문에 이 논문에서는 주로 '사회주의'라는 용어를 사용하기로 하고 '조선공산당'과 같이 고유명사를 지칭할 때에만 '공산주의'를 사용하고자 한다.

2) 구성주의, 구축주의

일반적으로 'constructivism'라는 용어는 1917년 10월 러시아 볼셰비키 혁명을 전후로 발생한, 미래주의(futurism)와 절대주의(suprematism)로부터 영향받은 실험적인 조형 활동을 지칭한다.[32] 자와 컴퍼스를 가지고 누구나 할 수 있는 '노동으로서의 예술'을 추구했으며, 기하학적 그래픽 요소와 과감한 색감, 포토몽타주 등을 사용한 것으로 특징지어진다. 러시아 아방가르드(Russinan avant-garde)라고도 일컬어지곤 하지만, 아방가르드란 당시 제 1차 세계대전의 발발과 영향을 배경으로 미래주의, 초현실주의(surrealism), 표현주의(expressionism), 다다이즘(dadaism) 등 서로 다른 조형적 특징들을 포괄하는 보다 상위의 개념이다. 미술과 디자인의 영역에서 '구성주의'라는 용어는 평면 매체 속 추상적 시각 이미

32) 캐밀러 그레이, 앞의 책, pp. 185-217 참고.

지를 중심으로 사용되는 경우가 많다. composition과 construction의 대비는 러시아 구축주의 논쟁에서 치열하게 다루어진 문제였는데[33], constructivism이 일본에서 '구성주의(構成主義)'로 번역되면서 'composition'과 차별점을 가지고 'construction'이 갖는 시간과 공간에 대한 축조(築造)적 개념을 포괄하지 못한다고 판단되고 있다. 그동안 '구성주의'라는 용어가 보다 일반적으로 사용되고 있었지만 건축과 미술사 등의 분야를 중심으로 최근에는 '구축주의'로 번역하는 흐름이 힘을 얻고 있다.[34]

이러한 배경에서 이 연구에서는 러시아에서 비롯된 사회주의 이념 기반의 현대적 시각양식으로서 constructivism을 이해하기 때문에 '구축주의'라는 용어를 주로 사용하고, 이와 구분하여 일본의 특수한 번역어에 기반한 기존의 인식을 지칭할 때 '구성주의'라는 용어를 사용할 것이다.

---

33) 1921년 1월부터 4월에 걸쳐 구축주의 예술활동의 핵심기관이었던 인후크(Инхук)에서는 구축(콘스트룩치야, конструкция) 대 구성(콤포지치야, композития) 논쟁이 있었다. 여기에서 구성과 구축의 개념 분석과 구별에 대한 입장 차이로 인후크 안에서 그룹들이 다양하게 분리되었고 칸딘스키는 기관을 떠나기까지 했다. (변현태,「러시아 구축주의와 생산주의의 연대기와 용어들을 위하여」,『러시아어문학연구논집』, 64, 2019, p. 79.)

34) 일본에서는 composition을 구도(構圖), construction을 구성(構成)으로 번역하고 있다. 한국 미술계에서는 composition을 '구성(構成)'으로 번역하고 있기 때문에 두 개념의 명확한 구분을 위해서 constructivism을 구축(構築)으로 번역하는 것이 타당해보인다. 이성혁, 앞의 논문, p. 16 재인용)

3) 타이포그래피

타이포그래피는 활판인쇄술(活版印刷術)이라는 의미로 원칙적으로는 조판, 배열, 활판인쇄, 인쇄된 것의 체제 등을 지칭한다. 그러나 용어에 대한 인식과 해석이 시대의 변화에 따라 달라지는 바, 원래 활자와 활판 사용을 기준으로 한정되었던 타이포그래피의 정의는 재료나 표면 위에 인쇄된 글자의 그래픽 표현, 즉 모든 타입 페이스를 통한 시각 정보 전달을 포함한 용어로 보다 넓은 의미에서 사용되고 있다.[35] 타이포그래피는 기본적으로는 '활자'의 배열방식과 인쇄 결과를 뜻하지만, 연구의 시간적 배경 당시의 기술적, 경제적 한계로 인해 활자의 형식을 띠고 손으로 그려져 인쇄된 글자가 많은 부분을 차지하고 이 또한 시각문화의 큰 부분을 형성한다. 따라서 이 연구에서는 가동활자(movable type) 사용의 여부를 떠나 인쇄된 글자의 배열방식과 그 결과라면 모두 타이포그래피의 범주로 보다 넓게 포함시키는, 광의(廣義)의 타이포그래피 개념을 사용할 것이다.

4) 서체 명칭의 구분

서체의 구분은 글자의 획 끝에 달린 돌출 부분을 뜻하는 세리프(serif)의 유무와 함께 글자 간 연결, 장식 요소 등 다른 형태적 요소와 인쇄 여부에 따라 캘리그래피, 블랙레터, 장식서체, 흘림체 등 여러 명칭이 사용된다. 이 연구에서는 20세기 전후 새로운 시대정신을 반영하는

35) 활판인쇄시대 이후 매체의 발달로 타이포그래피의 개념이 확장되어 개별 글자의 디자인과 레터링, 캘리그래피를 모두 포괄하여 타이포그래피의 개념으로 통용되고 있다. 구자은 외 한국타이포그라피학회,『타이포그래피 사전』, 안그라픽스, 2012, p. 471 참고.

서체로서 산세리프체[36]를 주목한다. 따라서 서체의 골격을 기하학적으로 정리하여 나타낸 서체와, 골격 위에 다른 요소가 덧붙여지거나, 빠지거나 자유 형태를 가진 서체의 대비를 '세리프체-산세리프체'의 구분을 기준으로 하여 조선에서 사용된 서체를 구분, 용어를 사용하고자 한다.

[표 4] 연구에서 사용된 서체와 특성 구분

	획의 돌기 有	**획의 돌기 無**
서구 알파벳	세리프체	산세리프체
한글 한자	명조체	고딕체
형태적 관점에서 특성	서예적, 표현적	기하학적, 직선적
사회적 관점에서 특성	전통적, 민족적	국제주의적, 보편주의적

[표 4]는 연구에서 사용된 서체의 구분과 특성을 보여준다. 일반적인 구분은 서구 알파벳를 기준으로, 필기구의 흔적이라 할 수 있는 세리프의 유무에 따라 세리프체와 산세리프체라는 쌍을 이룬다. 한글이나 한자의 경우에는 세리프 개념과 정확히 대응되는 요소가 모호하다고도 하지만, 일반적으로는 돌출된 가장자리 등 붓글씨의 흔적이 드러나는 명조체와 획의 두께가 일정하고 획 끝에 꾸밈이 없는 고딕체가 대비된다. 한글에서 명조체와 고딕체는 1991년 이후 문화체육부에서 각각 바탕체와 돋움체로 명칭이 변경, 지정되었지만 연구의 시대적 배경에 따라 90년대 이후 변경된 명칭은 사용하지 않고자 한다.

이 연구에서 해당 용어는 일반적인 구분에 의한 용어(세리프-산세리

36) 산세리프체는 19세기 영국 캐슬론 활자주조소의 활자견본집에서 처음 관찰되어 20세기를 전후로 새로운 시대정신을 의미하는 상징적인 서체가 되었다. 앞의 책, p. 262. 그로테스크(grotesque)라는 별칭은 해당 서체가 사회적으로 이질감을 불러일으켰다는 사실을 반영한다. 고딕이라는 명칭은 20세기 초반 이 서체를 양산한 미국에서 주로 사용되었다.

프)를 기준으로 하되, 이를 서체의 시각적 형태에 주목하여 기술할 때에는 ‘표현적’, ‘서예적’, ‘기하학적’, ‘직선적’ 등의 표현을, 맥락적인 의미를 중점으로 기술할 때에는 ‘민족적’, ‘전통적’, ‘국제주의적’, ‘보편주의적’ 등의 표현을 사용하고자 한다. ‘국제’, ‘보편’에 ‘-주의적’이라는 표현이 따르는 이유는, 산세리프체 자체가 국제적이고 보편적인 것이 아니라 그것이 전달하고자 하는 목적에 따라 자연 상태의 손글씨를 기본으로 했을 때 발생하는 돌기를 인위적으로 제거한 글자체이기 때문이다.

4. 선행연구

러시아 구축주의의 특징은 기하학적 형식, 기능성, 생산 효율성, 일상성, 이상 지향성 등 여러 가지로 설명되지만, 기본 핵심은 예술과 정치의 합일 과정에서 정치, 사회, 예술 등 모든 분야의 구체제를 거부하고 새로움을 추구하는 '혁신성'이라 할 수 있다. 여기에서 구축주의는 산업화, 민주화의 흐름과 자국의 역사 위에서 혁명을 기점으로 촉발된 자생적인 양식으로 인식되며, 이에 대한 다수의 연구는 위에 언급된 특징들을 '실험'이라는 표현으로 압축시킨 것을 볼 수 있다.[37]

스테파노바(Варвара Степанова, 1921)의 구축주의에 대한 설명에서도 나타났듯이 '실험(эксперимент)'은 구축주의자들의 활동을 관통하는 단어이다. 실험은 현대의 능동적 사고이자, 과거에 미학과 유희를 목적으로 한 예술과 대척점에 있는 개념으로서 현대의 과학기술과 연결된다. 구축주의의 세 가지 요소로서 팍투라(фактура), 텍토니카(тектоника), 콘스트룩치야(конструкция)는 간단히 말하자면 각각 질료, 목적에 따른 조직, 그의 구축을 의미한다. 말하자면 팍투라의 구축적 활용이 텍토니카를 이루는 것이라 할 수 있는데, 기능에 맞는 재료의 활용을 의미하는 텍토니카는 실험- 즉, 재료의 물성(팍투라)으로 형상을 구축하는 시도 없이는 존재할 수 없다.[38] 러시아 구축주의자들의 '실험'은 행위의 구체적이고 실질적인 시도와 관련된 것이다. 필연적으로 실험과 함께 존재해야 하는 텍토니카는 그러한 실질적 시도의 결과이다. 이를 바탕으로 한

---

37) Charles Esche, *Утопия и реальность/ Utopia and Reality*, Государственный Эрмитаж, 2013, pp. 12-15.

38) Peter Noever[ed.], *Aleksandr M. Rodchenko, Varvara F. Stepanova: The Future is Our Only Goal.* Prestel, 1991, p.177.

실험의 결과에 따라 축적되는 지식으로, 인간의 문제는 새로운 조건과 방법을 생산하게 되고, 구축주의자들은 이러한 공정을 미학, 철학, 종교 등 관념에 의지했던 기존의 예술생산 과정과 대치시켜 현대적 예술을 정의했다.

이후 러시아 아방가르드의 연구자들은 실제적 행위의 시도에 방점을 둔 이 '실험'을 종종 비유로서 해석하였다. 그리고 실험의 환경조건과 피실험 대상, 실험자의 관계를 다양하게 설정했다.

캐밀러 그레이(1962)는 19세기 중반부터 1920년대의 러시아 미술을 다룬 연구에서 이 전체를 'experimental art'로 칭하였지만 그 관심의 중심에 1920년대 아방가르드(구축주의 및 절대주의)가 있음을 분명히 밝혔다. 그레이가 파악한 실험이란 '예술의 쇄신을 목적으로 한' 아방가르드들의 각종 시도를 말한다. 10월 혁명은 예술가들의 실험공간을 마련해준 사건이었고, 그 실험의 조건은 혁명의 파괴력에 의해 초기화된 현실사회에 틈을 비집고 들어가 기존의 사회 상태를 그대로 두지 않고 새로운 질서를 부여해야 하는 상황이라는 조건이었다. 그는 공산주의라는 역사상 유일무이의 체제가 정치적 실험으로 여겨지는 배경에서 새로운 비전을 자신들 역할의 사회적 수행을 통해 현실에 세우고자 했던 예술가들의 시도를 하나하나 밝혔다. 이 "극도의 혼란과 무정부 상태(extreme confusion and anarchy)"의 혁명 시기는, 과거에 현실 속에서 실현될 수 없어 좌절되었던 예술가들의 공상이 해방된 기회의 장으로 인식되었다.[39] 그레이의 관점에서 혁명이라는 정치적 사건은 이들의 '욕구'를 자유롭게 표출할 계기와 배경으로서 존재하는 것이었고, 그는 이 과정에서 예술가들의 주체성을 강조하고 있다. 이러한 접근은 그레이에게 정치와

39) 캐밀러 그레이, 앞의 책, p. 243.

사회라는 범주보다는 독립적 영역으로서 예술 영역에 대한 인식이 우선되었음을 의미한다.

크리스티나 로더의 연구 또한 기본적으로 이와 유사한 관점을 보여준다.[40] 그는 특히 이 '실험'이 난항을 겪다 점차 축소, 소멸되어버리는 과정을 구축주의를 둘러싼 '환경'으로서 정부 및 시장에 기꺼이 수용되지 못했던 사실을 통해 설명했다.[41] 저자는 네프(НЭП: Новая экономическая политика, 새로운 경제정책) 시기 당시 시장이 원하는 취향과 구축주의자들의 디자인을 대립적으로 파악했던 알렉세이 간의 관점을 수용하고 있다. 즉, 시장(market)의 선호와 정치적 방향성에 따른 정책 등으로 구체화되는 사회 현실과 예술가들의 예술 행위는 서로 분리되어 인식된 것이다. 정치와 시장, 대중은 예술가들이 행하는 실험의 조건과 변인으로서 예술 바깥에 존재하는 다른 차원의 것이었다.

실험성에 대해서는 데니스 아이오프(2012)도 "기능적, 창의적 의미와 연관된 동의어 같이 기능한다"며 '실험'이 표하는 메타포적 성격을 짚어낸 바 있다. 그러나 그는 러시아의 역사를 국가 운영에 관한 실험적인 개혁의 연속으로 이해하며 이를 "종합적 실험(total experimentation)"으로, 끊임없이 계승되는 러시아의 문화적 전통으로 일컬었고, 20세기 초 러시아 아방가르드의 혁신성 또한 이의 연장선상에서 파악했다.[42] 언어

---

40) Christina Lodder, *Constructive Strands in Russian Art, 1914-1937,* Pindar press, 2005.

41) Andl, Jaroslav·Henry Art Gallery·Walker Art Center·Gosudarstvenna Tret'ikovska Galere, *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, Henry art gallery, University of Washington, Rizzoli, 1990에서 저자는 당시 소비에트 정부가 표면적으로 이 실험적 예술을 지지했으나 기본적으로는 보수적인 태도로 전통적인 취향을 선호했고, 특히 네프 시기의 시장은 구축주의자들의 과도하게 엄격한 형태와 기능성을 수용하지 못했다고 설명했다.

와 그 양식(style)은 현실을 조직하면서도[43] 정치에 봉사하는 주요한 도구이고[44], 이를 통해 문화를 만들어내는 예술의 모든 구체적인 수단들은 이 '실험'과 매우 밀접하게 연관된다.[45] 미래주의, 구축주의를 위시(爲始)한 러시아의 실험적 예술은 현실사회를 조직하는 정치, 즉 국가 운영과 관련되기에 이데올로기적이며, 양식적으로 추상성을 띠는 것과는 달리 그 목표와 행위가 구체적이라고 아이오프는 말한다. 그는 보다 거시적 관점에서 사회와 정치를 파악한 후에 이와 예술과의 일치성을 포착했다고 할 수 있다. 이는 구축주의를 포함한 아방가르드 운동을 예술가들의 고립적이며 독특한 행위로 인식하거나 사회와 예술을 분리시켜 서로 독립적인 채 관계를 맺는 것으로 파악하지 않고, 보다 통합적인 사회 구성 요소로서 사회와 역사 속에 안착시키는 관점이라 할 수 있다.

실험성은 더 나은 현실을 목적으로 한다는 점에서 유토피아주의와도 연결된다.[46] 슈타이츠(1989)는 구(舊) 우상과 권력의 몰락 상태에서 과거

---

42) Denis G.Ioffe·Frederick H.White[ed.], *Russian Avant-garde and Radical Modernism : An Introductory Reader*, Academic Studies Press, 2012, pp. 458-459. 그는 러시아어의 언어와 종교에서 그 실험성의 근원을 찾았다. 9세기에 키릴루스가 창안한 초기 키릴문자시스템(глаголь, 글라골)의 발명은 "러시아 만들기(Russia in the making)"의 첫 실험이었으며, 키예프의 블라디미르 1세가 당시 유력했던 세 가지 종교를 지정학적 이해관계에 따라 종교를 연구하고 '선택'한 것을 "진리에 대한 실험(testing the truth)"으로 정의했다.

43) Ibid, p. 460.

44) 아이오프는 1920-30년대에 마르크스주의 철학에서 실천의 우선성을 주장하는 환경에서 아방가르드 예술가들이 정치의 우선성을 인정할 수 밖에 없었다는 점을 말하고 있다. 그는 당시 예술가들이 미학적인 영역을 떠나 정치적인 현실을 자기 자신에게 복종시키려 했으나 그렇게 예술가와 예술 작품의 자율성을 파괴하여 정치적 현실에 자신을 복종시킬 수 밖에 없었다고 설명한다. Ibid, pp, 263-264.

45) Ibid, pp, 461-462.

46) Richard Stites, *Revolutionary Dreams : Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, 1989.

삶의 형태를 대체하는 실험을 정치적 사건인 혁명과 20세기의 폭발하듯 발전하는 기술의 연동 속에서 인식했고 유토피아니즘에 대한 믿음을 기반으로 하여 행동양식의 새로운 결과 가치를 생성해낸 사회적 실험의 한 부분으로 구축주의자들의 예술을 바라봤다. 이는 혁명 후에 시도된 사회 실험의 결과가 아닌, 혁명 전부터 독립적으로 존재했던 흐름이었고, 특히 기술과 과학을 통한 근대화에 예찬적 태도가 볼셰비즘의 유토피아 건설에 대한 방향과 맞아떨어졌기 때문에 정권의 공식적인 지지와 지원을 받을 수 있었던 것이었다. 슈타이츠의 설명에 따르면 이는 유럽에서 영향받아 유행한 순진한 예술운동(fashionable european fad)이 아닌 사회주의 유토피아 건설을 위해 민주적, 효율적, 과학적, 생산적인 삶 등등에 해당하는 세부계획에 따라 각 자리에서 역할을 수행한 '물리적 무기'였다.

이처럼 거시적 관점에서 구축주의를 현대 역사의 한 '요소'로서 다룬 사회학 연구들은 구축주의의 결과물들을 미술관 속 '예술품'으로 그 가치를 규정하지 않고 전체 역사 위에서 가치를 부여하고, 그를 렌즈 삼아 사회를 이해했다는 데 의미가 있다. 반면 같은 이유로 여기에서 구축주의는 사회상을 그려내는 '도판'과 같은 수준에서 다루어지며 구축주의 결과물이 가지는 능동성와 구체적인 형식에 대한 분석, 그것이 생성하는 시대의 감각적 영향은 다소 표피적으로 다루어지는 측면이 있다. 또한 '실험'이 주요 키워드였던 구축주의에 대한 전통적인 연구는 이에 대해 말 그대로 실험으로서, 실제 현실에 적용하기 전 실험실 안에서 시도해 보는 예비적인 행위로 인식하여 현실의 사회주의 세계에서는 리얼리즘에 패배한 예술운동이라 전제 및 평가하고 마는 것이다. 이에 더해 세계사

적 흐름 위에서 의미 부여를 했다고 하나, 구축주의의 소련령(領)안에서 움직임이나 서구 유럽 아방가르드들과의 교류에 한해 조명하여 그것이 당시에 끼친 국제적인 영향 관계에 대해서는 다소 제한적으로 다루어진 측면 또한 생각해보아야 한다. 이 연구에서는 앞선 연구 관점들을 절충하여, 사회적 맥락을 분리된 영역으로 단순히 배경으로 놓기보다는 구축주의 결과물과 연동시키고 구체적인 도상으로서 분석까지 균형 잡기와 시각 형식의 조선에서의 초국적 영향과 결과에서 독해를 시도해보고자 한다. 구축주의를 단지 실험실 안에서 이루어진 모의적 행위가 아닌 역동적인 현실의 환경에서 어떠한 상호작용이 일어났고 그 결과가 어떠했는지를 살펴볼 것이다.

한편, 현재 러시아 구축주의가 한국에 수용된 경로나 끼친 영향에 관한 연구는 매우 드물며, 앞서 살펴본 연구들과 같이 양식에 내재된 실험성보다는 외부에서 유입된 새로운 예술사조로서 초점을 맞추는 편이다. 한국에서 구축주의와 관련된 지금까지의 연구들의 경향은 크게 세 가지로 분류해볼 수 있다. 첫째로, 20세기 전 세계에 영향 끼친 예술운동의 한 사조로서 러시아 구축주의의 철학과 그 결과물인 건축, 포스터, 광고 등의 디자인을 분석한 것으로, 여기에서 구축주의는 그 양식이 활성화되었던 당시 일제의 식민지였던 한국과는 연관성을 가지지 않는 별개의 연구 영역들이다.[47]

47) 이창우·정진국,「러시아 구축주의에 나타난 구축개념에 관한 연구 - 인후크에서 진행된 구축 논의를 중심으로」,『대한건축학회 논문집』, 대한건축학회, 14(1), 1998, pp. 113-124; 조윤아,「엘 리시츠키(EL LISSITZKY)에 관한 연구」,『커뮤니케이션 디자인학연구』, 커뮤니케이션디자인학회, -(9), 2002, pp. 63-72; 배수희,「미술의 기능변환 : 러시아 구축주의 연구」,『미술사학보』, 미술사학연구회, -(27), pp. 285-306; 김은경,「러시아 구축주의 포스터(1920-1930년대 초반) 연

두 번째로는 표현주의, 다다이즘 등과 구축주의를 한 데 놓고 아방가르드 운동을 다루는 연구들이 있다.[48] 이 분류에 해당하는 연구들은 주로 문학, 미술, 영화, 연극, 음악 등의 예술 영역으로, 시각문화로서 디자인 결과물들을 직접적으로 다루지는 않으며 주로 작가나 단체를 중심으로 한다. 이성혁(2013)은 한국에서의 아방가르드 예술의 수용을 주제로 시인이자 종합 예술가였던 임화의 평론 활동을 연구했다. 이 시기의 한국 미술에 대한 많은 연구들이 구축주의를 독자적으로 구분하여 다루기보다는 '신흥미술'이나 '전위미술'의 한 종류로 취급하는데 비해, 이성혁은 임화의 글을 통해 다다와 표현주의와 함께 뭉뚱그려진 아방가르드 예술운동 가운데 구축주의를 분리해냈다. 다만 이 연구는 평론을 통한 아방가르드 예술과 미학에 대한 인식을 분석하기 때문에 그렇게 형성된 의식이 실제 사회에서 유통된 시각적 결과물과의 연결까지 다루지는 않는다. 이성혁의 연구가 당시 조선의 전위예술가로서 임화의 예술 의식이

구」, 『슬라브학보』, 23(4), 2008, pp. 149-170; 이진경, 「러시아 구축주의 건축과 감각의 혁명」, 『시대와 철학』, 한국철학사상연구회, 25(3), 2014, pp. 7-48; 최진석, 「러시아 구축주의와 사회혁명: 새로운 삶과 인간의 형성을 위한 건축적 실험」, 『러시아연구』, 서울대학교 러시아연구소, 26(2), 2016, pp. 361-397; 장혜진, 「1920년대 소비에트 그림책의 다양성과 치차고바 자매의 구축주의 그림책 분석」, 『동화와 번역』, 건국대학교 동화와번역연구소, 36, 2018, pp. 275-301; 백영주, 「수행적 실천으로서 추상(抽象)의 의미 재고 -1913년도 러시아 미래주의 무대를 중심으로」, 『드라마연구』, 한국드라마학회, 58, 2019, pp. 5-44 등 이 외에 구축주의를 키워드로 하는 연구들이 러시아 본토나 유럽 혹은 일본 등 동시대의 다른 국가들에서 펼쳐진 구축주의 활동을 취급하는데 비해 같은 시기 근대 문물의 유입으로 급변하고 있던 식민지 조선의 사례나 연관성은 거의 다루어지지 않는다.

48) 이성혁, 「1920년대 후반 임화 평론에 나타난 아방가르드 수용과 예술의 정치화」, 『美學·藝術學硏究』, 37(-), 2013, pp. 3-42; 유영아, 『유영국(劉永國)의 초기 추상 : 일본 유학기 구축주의의 영향을 중심으로』, 서울대학교 서양화과 미술이론 대학원, 2010 등.

이동하는 과정에서 구축주의의 영향을 짚은 것이라면, 의식의 시각적 결과물을 직접적으로 다룬 연구로는 유영아(2010)의 유영국의 초기 추상 연구가 있다. 유영아(2010)는 유영국의 작품에서 보이는 구축주의[49]의 영향을 작가의 일본 유학 시기를 근거로 하여 추적했다. 임화의 구축주의와 유영국의 구축주의는 같은 용어를 사용하고 있으나 다르게 이해해야 할 것이다. 전자가 사회주의 의식을 가진 새로운 예술운동으로서 일러스트, 포스터, 판화, 무대 디자인, 영화 등 생활미술과 연관되는 활동들로 이어진 반면, 후자는 1930년대 일본에서 국가 주도로 군국주의적 이상사회의 건설에 유용한 도구로서 구축주의를 인식했던 것을 배경으로, 이때 구축주의는 순수미술의 차원에서 조형 원칙으로 사용된 것이었다. 이들 연구는 그간 역사연구에서 본격적인 연구의 주제로 찾아보기 힘들었던 구축주의를 다루며 각각 식민지 시기의 다른 활동들과 뒤섞여있던 구축주의의 특성을 발굴하고 관련 인물을 조명했다는 데 의의가 있지만 사회적 맥락 위에서 일상의 시각적 결과물과 연결시키고 있지는 않다.

세 번째로는 식민지 시기 프롤레타리아 예술형식 및 일제에 대한 저항운동의 한 갈래에서 구축주의를 언급하는 관점이 있다. 구축주의는 태생적으로 정치 이념적 성격을 가지고 있기 때문에 구축주의가 영향을 미치고 있던 1920, 30년대를 다룰 때 이는 자연스러운 관점이라 할 수 있다. 식민지 시기 KAPF(Korea Artista Proleta Federatio; 조선프롤레타리아 예술가동맹, 이하 카프)에 대한 연구가 대표적인데, 특히 미술사학자 최열의 카프 및 김복진 연구는 카프의 형성과정부터 주요 인물과 활동, 논쟁, 일본 공산당 지부와의 연계 등 프롤레타리아 예술 활동의 상세

49) 유영아는 부분들의 배열로서 composition을 구도(構圖), 물질들의 효과적인 조직으로서 construction을 구성(構成)으로 번역하여 논문에서는 구성주의라는 용어를 사용하고 있다.

한 내용을 밝혀주어 식민지 시기의 민족운동으로써의 예술 활동뿐만 아니라 남한에서 상대적으로 소홀히 다루어진 북한 및 공산주의 예술에 대한 연구의 초석으로 역할하고 있다.[50] 대신 이러한 연구에서는 프로예술의 진행 과정 중 하나의 영향요인으로 구축주의를 단순히 언급하면서 계급주의적 관점으로 한 담론분석이 주된 내용이라 이 또한 실제 의식이 직접적 디자인 행위의 결과물과 연결되지는 않고 있었다.

위와 같이 (1) 러시아 발(發) 원본으로서의 구축주의, (2) 일상의 시각물과는 분리된 아방가르드 예술사조의 한 갈래로서 구축주의, (3) 계급운동의 과정상 관찰 및 언급된 특징 중 하나로서 구축주의로 정리할 수 있는 세 가지 연구 갈래는 구축주의를 중심으로 한국의 디자인사를 논하기에는 각각이 간과하는 점들이 있다. (1)의 경우는 애초에 한국의 상황은 주목하지 않고 있으며 원본의 러시아 구축주의가 갖는 이념과 형식 자체에 대한 분석에 집중한 연구들이기에 한국의 사례에 직접적으로 적용되지 않는다. (2)의 경우에는 다양한 아방가르드 운동 중 하나로 구축주의가 다루어지면서 주된 논의의 대상에서 빗겨있어 형식적, 내용적 특징이 다른 아방가르드 운동들과 구분되지 않거나 러시아 구축주의 원본의 형식을 인지하는 정도에 머무른다. (3)의 경우는 연구의 주제가 러시

50) 최열,『한국 현대 미술운동사』, 돌베개, 1991; 최열,『김복진·힘의 미학』, 재원, 1995; 윤범모,『김복진 연구 : 일제 강점하 조소예술과 문예운동』, 동국대학교 출판부, 2010; 김복진, 윤범모·최열 편, 『김복진 전집』, 청년사, 1995 등의 기반연구를 통해 2000년대 이후 보다 상세한 논점을 가지고 후속연구의 결과로 유문선,「카프 작가와 프롤레타리아 국제주의」,『민족문학사연구』, -(24), 2004, pp. 331-356.; 키다 에미코,「아방가르드와 한일 프롤레타리아 예술운동」,『미학 예술학 연구』, 38, 2013, pp.199-212; 홍지석,「카프 초기 프롤레타리아 미술 담론 」,『사이間SAI』, 17, 2014, pp. 9-40; 이민영,「프로파간다 연극 무대의 미학적 기원 이상춘과 구성주의」,『민족문학사연구』, 민족문학사학회 민족문학사연구소, 68, 2018, pp. 167-293 등의 연구가 있다.

아 구축주의로부터의 영향이 아닌 조선의 프롤레타리아 예술이라는 범주에 해당하는 것이기 때문에 사회주의 리얼리즘에 해당하는 사례와의 경계가 모호하게 다루어진다. 이와 같은 연구들은 예술가들에 의해 실험되고 있었던 다양한 예술 사조를 포괄적으로 인식하고 있으며 구축주의는 그 중 한 가닥으로서만 다루어진다. 이 경우 문제점은, 구축주의가 갖는 근원적인 성격인 정치적, 일상적 실험성을 함께 다루지 못하고 하나씩 누락시키거나, 작가로 합의되는 인물들의 '작품'과 형식에만 집중하여 분석의 대상을 문학, 미술 등 전통적 개념으로의 '예술작품'에 국한하고 있다는 것이다. 구축주의는 반(反)예술(가)적 성격을 내포하고 있다. 즉 예술(가)이 가진 특권적 성격을 거부한다.[51] 따라서 구축주의와 영향력에 대한 연구는 해당 작가와 예술작품으로서 뿐만 아니라 그 사회의 일상적 매체와 이미지로서의 역할이 주된 연구대상이 되어야 할 것이다. 하지만 그동안 구축주의를 연구함에 있어서 일상적인 디자인 결과물들은 연구대상으로서 포함되지 않고 있거나, 당시 사회의 정치적 상황과 사람들의 의식변화와 같은 외부 요인이 복합적으로 개입되어 나온 결과라기보다는 이념과 사조에 영감받은 개인 또는 단체의 '작품'으로써 다루어지는 경향이 있다. 연구대상으로서 일상물의 중요성에 대한 간과와 더불어, 주권 부재의 식민지시기, 전쟁, 국토분단 등의 상황으로 발생한 기록 및 자료의 부재, 소실, 누락은 한국사의 전환기이자 어떠한 종류의 근대적 감각이 조성되는 20세기 초라는 시기의 구축주의성에 대한 본격적인 논의를 어렵게 한다.

---

51) 칸딘스키는 1948년 예일대학에서 열린 연설에서 구축주의의 생산주의자들과 자신을 차별화하면서 1920년대에 미술을 말살시켜야 한다고 주장한 일단의 예술가들이 구축주의라는 단어를 사용했다고 밝히며 이들이 예술작품의 가치를 전적으로 부인했다는 사실을 전했다.

이러한 어려움을 배경으로 김민수, 김용철, 서유리의 연구는 그동안 서로 쉽게 연결 지을 수 없었던 세 가지 개념- '서구'의 시각양식으로서 구축주의, 현대 한국과 동일한 정체성을 가지는 근대 전환기이자 식민지 시기의 조선, 일상 환경을 구축하는 디자인의 사이에 가능성의 다리를 놓았다.[52]

김민수(2009)는「이상 시의 시공간 의식과 현대 디자인적 가상공간」에서 일반적으로 문학가로 간주되는 이상(김해경)을 동시대의 모더니스트인 엘 리시츠키와 모홀리나기와 시공간 의식을 공유하는 '매체적' 디자이너이자 하이브리드시대 예술과 디자인의 존재 방식을 제시한 최초의 인물로 평가하였다. 연구는 텍스트를 단지 문학적으로만 접근한 결과 대표적인 난해시로 여겨졌던 이상의 시 중 시공간 의식이 반영된 작품들을 '시각 텍스트'로 전환하여 새로운 해석을 제시했는데, 분석의 대상을 작품을 서술한 내용으로 국한 짓지 않고 그것이 연상시키는 시각 이미지를 포함시켜 둘의 연결고리를 규명했다. 그 과정에서 수행된, 이상이 디자인한 조선총독부 기관지인『조선과 건축』(1930) 표지공모 당선작의 이미지와 엘 리씨츠키의 '붉은 쐐기로 백색을 쳐라!'(1919)의 조형성 비교는 식민지시기 조선의 디자인에서 구축주의적 특징을 포착한 최초이며 직접적인 사례라 할 것이다. 이 연구는 한국의 식민지 시기와 근대성 연구에 있어 문학, 미술, 음악에 비해 상대적으로 진지한 연구대상으로 여겨지지 않았던 디자인을 학문영역으로 전면적으로 개입시켰다는 의의와

52) 김민수,「이상 시의 시공간 의식과 현대 디자인적 가상공간」,『한국 시학 연구』, 26호, 2009, pp. 7-37.; 김민수,『한국 구축주의의 기원: 1920-30년대 김복진과 이상』, 그린비, 2022.; 김용철,「근대 일본의 그래픽디자인과 러시아 아방가르드 미술의 수용」,『아시아문화』, -(26), 2010, pp. 83-104; 서유리,「한국 근대의 기하학적 추상 디자인과 추상미술 담론: 1920-30년대의 잡지 표지 디자인을 중심으로」,『미술사학보』, 35, 2010, pp. 171-211.

함께, 세계적 조류였던 구축주의의 흐름을 식민지 조선의 환경으로 끌어들임으로써 한국 디자인사 연구의 시원(始原)과 범위를 식민지 시기까지 확장시켰다는 의의를 가진다.

김용철의 논문(2010)은 근대 일본의 그래픽 디자인이 러시아 아방가르드를 수용한 과정과 현상에 대한 연구이다. 이 연구에서는 러시아 구축주의가 본토에서 건너온 특정 인물(B. Bubnova, D. Burliuk 등)의 유입, 무라야마 토모요시(山村知義)와 같은 일본 작가들의 유학을 통한 수입, 바우하우스 등 해외 예술단체와 관련 인물의 영향을 통해 본토에서 아시아로 수용되는 경로를 밝히고 있으며, 일본의 예술가 개인 및 집단이 이러한 외부자극을 자신들의 조건에서 어떻게 수용하고 소화시켰는지 그 사례를 제시했다. 그 과정에서『조선문예』(1925),『사조』(1927),『조선과 건축(朝鮮と建築)』(1930)등 1920-30년대 조선의 잡지 표지와 그 제호 디자인에서 당시 일본식 구축주의의 영향을 발견하고 이를 '일본에 수용된 러시아 아방가르드 미술의 여파'라 분석했다. 또한 조선에서 발행된 잡지의 표지 디자인에서 일본의 주요 아방가르드 디자이너인 야나세 마사무(柳瀨正夢)의 흔적을 포착하여, 일본을 경유한 러시아 구축주의의 조선 유입의 가능성을 지적했다. 이 연구는 단순히 사례에서 보이는 구축주의풍 양식의 원본과의 비교를 넘어 유입의 구체적인 경로를 밝히고자 했다는데 의의가 있다.

서유리(2010)는 한국 근대기 추상회화를 연구하는 과정에서 추상회화의 수가 매우 적은 것에 비해 소위 상업미술-'도안'[53]으로 분류되는

53) 디자인 개념이 일반적으로 수용되기 이전 시기에 디자인은 도안(圖案), 의장(意匠), 설계(設契), 용기화(容器畵), 고안화(考案畵) 등의 이름으로 사용되었다.
근대기에는 공예와 디자인 개념의 분화가 분명하게 이루어지지 않은 바, 한국의 공예(디자인) 개념의 도입과 수용에 대해서는 김민수,「한국 현대디자인과 추상성

추상 ‘이미지’는 다수임을 발견하고 미술작가나 작품이 아닌 일상적 잡지 표지 디자인에서 드러난 기하추상성에 대해 연구했다. 이 논문은 구축주의를 직접적으로 다루고 있지는 않지만 구축주의의 대표적인 양식적 특징이라 할 수 있는 기하추상성의 발현과 그러한 감각의 수용에 초점을 맞추고 있다. 이 연구는 미술사 영역에서 이루어진 것이기 때문에 디자인 분야와 구축주의가 공통적으로 포함하고 있는 일상성과 사회 구축 및 조성에 대한 문제보다는 당시 한국 미술계라는 전문적, 엘리트적 영역에서 추상회화가 반향을 일으키지 못했던 배경과 이유에 주목하고 있다. 또한 표면적인 형식이 기하추상적인 것을 동일한 범주로 포함했기 때문에 아르데코 이미지와 구축주의를 같은 선상에서 다소 모호하게 다룬 면이 있다. 하지만 추적과정에서 발굴된, 당시 잡지 표지로 활용된 다양한 추상 이미지들은 캔버스에 그려진 고급 예술로서의 회화 ‘이미지’가 아닌 잡지라는 매체 형식과 태생적으로 한 몸인, 엄연한 디자인 작업물로서 한국 디자인사 연구에 매우 중요한 자료로 기능한다.

이 세 가지 선행연구의 결과는 조선의 시각문화를 분석할 때 러시아 구축주의라는 새로운 관점을 추가한 것, 그 요인이 개입한 과정을 추적하고자 한 것, 사회문화적 연구대상의 범위를 일상 차원으로 보다 확대한 의의가 있다. 이러한 선행적 연구의 결실을 발판으로 최근 한국 구축주의에 관한 새로운 연구결과가 이어졌다.

김용철(2021)은 식민지 조선의 그래픽 디자인에서 관찰되는 러시아

의 발현, 1930년대-1960년대」,『조형』, 18호, 1995. 서울대학교 조형연구소, 51-68쪽; 최공호,『(한국 근대 공예사론)산업과 예술의 기로에서』, 미술문화, 2008; 노유니아,『근대 디자인 개념과 양식의 수용 : 동경미술학교 도안과 유학생 임숙재를 중심으로』, 2009, 서울대학교 석사학위논문; 최호랑,『1960-70년대 한국 디자인 개념의 형성과 전개: 디자인 기관지를 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 2015 등을 참고할 수 있다.

그래픽 디자인의 영향이 검열제도와 연관 지어 연구했다. 연구에서는 치안을 위한 식민지 조선에서의 출판과 삐라, 포스터 등 그래픽 디자인을 포함한 미술검열이 일본 본토에서 이루어진 것보다 훨씬 엄격했었다는 사실을 짚는다. 발행된 잡지는 그러한 검열기준을 통과한 잡지들로서 연구자는 잡지 표지에서 활용된 구축주의의 새로운 어휘의 사용을 검열을 피하기 위한 우회전략의 하나로 해석했다. 이와 함께 주로 출판물과 유학생을 통하는 등 일본을 경유한 조선 내 구축주의의 수용의 경로를 밝히고 있으나 러시아를 직접 통한 경로, 검열기준 이외에 조선의 구축주의와 일본의 의식적 구성주의의 차별지점에 대해서는 더 자세한 설명이 기대된다.

2022년 발행된 김민수의 최신 연구는 김복진과 이상을 통해 식민지 시기 조선의 구축주의의 기원을 더 구체적인 내용으로 밝히고 있다. 그는 조선 사회에서 김복진과 이상과 같은 선구안을 가졌던 예술가가 구축적 동력이 상실된 현실의 제약을 뛰어넘기 위해 실행했던 노력들을 조명했다. 그 결과 이 연구에서 포착한 조선에서의 구축주의는 단순히 기하학적 양식의 미술이 아닌 분명한 본질과 방향성을 가지고 사회와 함께 연동하는 현실적인 예술이었다. 이 연구에서는 1920-30년대 조선의 김복진과 이상이 개인의 내적 표현의 예술이었던 일본의 의식적 구성주의를 그대로 수용하지 않고, 폐쇄적이고 경직된 식민지 현실의 한계를 극복할 예술로서 구축주의를 인식했음이 밝혀졌다. 이는 한국의 구축주의가 당시 예술가들의 주체적인 해석을 가지고 독자적 성격을 형성하고 있었다는 것을 증명함에 따라 한국 디자인사에 구축주의라는 새로운 키단어를 추가한 중요한 연구라 할 수 있을 것이다.

이렇게 선행된 연구 성과를 기반으로, 이 연구에서는 조선에서 구축

주의가 근대화라는 큰 흐름 위에서 사회주의 운동에 연동하여 일상 속에서 어떠한 감각으로 스며들고자 했는지 살펴보고자 한다. 국제주의와 민족주의 두 축으로 하여 대중화를 목적으로 한 사회주의 예술운동의 방향 전환들 전후의 사례들로 이를 가늠할 수 있는 텍스트와 같은 시기 유통되었던 대중 대상 이미지, 특히 잡지와 신문 제호와 같은 인쇄매체를 통해 이를 알아볼 것이다.

Ⅱ. 러시아 구축주의의 형성배경과 인쇄물의 의미

1. 구축주의 형성의 사회적 배경

혁명 이전 러시아는 짜르(царь, 황제)라는 전제군주가 다스리고 귀족과 농민, 그리고 산업화가 진행되면서 새로이 등장한 임금노동자로 계급이 나뉘는 후발 제국주의 산업 국가였다. 18세기에 이르러 러시아는 서유럽의 다른 나라와 긴밀한 관계를 수립하게 되었다. 표트르 1세와 예카테리나 2세의 통치 기간을 거치면서, 러시아는 서유럽을 모델로 근대화를 진행하였고 식민지 개척과 전쟁을 통해 영토를 확장했다. 그 결과 18세기 말 무렵에는 유럽 내 국가의 입지를 크게 확보한 강대국이 되었다. 이 영향력은 문화와 예술 분야에서도 발휘되었다. 특히 19세기 무렵에 많은 예술가들이 독일, 오스트리아, 프랑스 등 해외에서 활발히 활동하면서 러시아의 예술문화는 다른 유럽과 밀접하게 관련하고 있었다.[54] 일련의 근대화 과정을 통해 러시아는 유럽 변방의 폐쇄적인 국가가 아닌 세계 속에서 세계를 의식하는 국제적인 중심 국가가 되었다.

당시 국제주의는 세계 전역에서 나타난 사회문화에 대한 초국적 특징이었다. 이는 자본주의의 확장에 따른 폐해와 함께 민족 국가를 단위로 이루어지는 제국주의의 폭력에 대항하여 나타난 것이었다.[55] 국제적 자본이 발달함에 따라 외세의 국내 침투로 식민지에 피해가 발생하는바, 이에 대한 대응으로 발생한 식민지들 간의 국제적인 연대는 역설적으로 내면에 강한 민족주의적 성격을 동반하게 되었다. 민족의 독립을 위해

54) 캐밀러 그레이, 앞의 책, pp. 18-120.

55) Emily S. Rosenberg[ed.], op.cit., pp. 245-247, 858-859.

국제주의가 호출되었고 진정한 국제화를 위해서는 민족자결의 선행이 요구되는 양면적 상황이 조성되었다. 국제주의는 이 같은 정치적 영역과 함께 과학기술의 발전을 바탕으로 범세계적 교통망, 통신망과 같은 물리적인 연결망을 형성했고 이를 위한 국제 표준에 대한 규약과 국제기구의 탄생 등 일상의 미세한 곳까지 그 영향력을 행사했다.

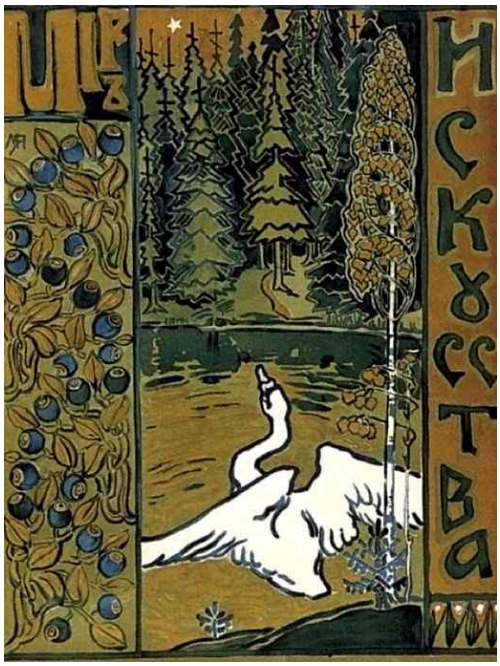
이러한 세계의 연결에서 예술의 흐름도 이에 따라 공유되었다. 러시아 구축주의 또한 급진적 사회주의 사상을 기반으로 한 초국적 조류로서 예술의 아방가르드 흐름을 형성하는 큰 줄기 중 하나였다. 구축주의는 러시아 전통예술과 서구의 새로운 예술 사이에서 균형을 찾아가는 과정에서 큐비즘과 기계미학의 영향 아래 관습적 예술을 전복하고자 한 흐름이었고 미래주의와 절대주의를 거쳐 형성되었다.

구축주의가 가진 혁명성의 근원은 1825년 12월 데카브리스트(Декабрист)의 반란과 이후 19세기 후반 이동파(Передвижники)[56]들의 활동까지 거슬러 올라간다. 이 두 사건 및 활동은 변혁에 대한 갈망을 러시아 사회에 불어넣으며 혁명의 정신을 고취시키기에 충분했다. 이후 20세기에 들어 피의 일요일(1905.1.22.), 러일전쟁(1904.2-1905.9) 패배 등 권력 계급의 극단적인 갈등 대처방식과 무능함으로 인해 러시아 사회의 분위기는 더욱 혁명으로 가까이 가고 있었다.

한편 이러한 배경을 두고, 이동파 화가들의 후원자였던 트레티야코프(Павел Михай лович Третьяков), 마몬토프(Савва Иванович Ма

56) 이동파(Передвижники): 19세기 러시아에서 발원한 예술의 한 유파로 아카데미 중심의 예술에 대립하여 민중들을 대상으로 여러 도시를 돌아다니며 전시회를 열었기 때문에 이동파로 명명된다. 예술을 통한 민중의 계몽과 예술의 민주화를 추구했다는 점에서 이동파의 활동은 민중 해방에 대한 정신적 요소를 고취시킴으로써 러시아 혁명에 지대한 영향을 주었다고 평가된다.

монтов)는 러시아 농민 미술을 수집해 전시하였으며 슈킨(Серге́й Ива́нович Щу́кин), 모로조프(Иван Абрамович Морозов) 등의 사업가들은 유럽의 예술품들을 적극적으로 수집, 전시하여 러시아의 예술가와 대중들이 이들을 통해 새로운 감각을 경험할 수 있었다. 이들로 인해 다시 발굴된 러시아의 민족예술은 서구 예술의 능동적인 수용과 융합을 통해 당대 전위적 예술의 근원이자 영감(Inspiration)으로 인정받게 되었고 이의 적극적인 선전을 통해 국제적인 예술계의 관심을 받게 되었다.



[도판 1] 잡지『예술세계』1-2호 표지, 1899
(출처: https://artchive.ru)

댜길레프(Серге́й Дя́гилев), 베누아(Александ Бенуа), 소모프(Константин Сомов) 등에 의해 1898년에 결성된 '예술세계(Мир искусства)'는 유럽의 아르누보와 평행하여 존재했던 예술운동으로 [도판 1][57], 러시아 민족 문화의 본질적 가치를 가지고 서구 문화의 주류를 구성하는 예술중심지로서의 러시아를 꿈꾸며 일어났다.[58] 특히 <보리스 고두노프>, <아르미다의 궁전>, <폴르프츠의 춤>, <클레오파트라> 등 발레무대 디자인들은 러시아 민속미술 특유의 화려한 색채와 브루벨에서 계승되는 인상주의적

57) '예술세계'에서 블로크 등 상징주의의 영향과 함께 러시아 이콘, 서구 아르누보의 경향이 한데 보여지며 러시아 전통 민속예술과 서구 전위예술의 두 흐름이 통합되는 모습을 관찰할 수 있다.

58) 캐밀러 그레이, 앞의 책, pp. 42-44.

장식성, 오리엔탈리즘적 정취를 보여주었고, 무대에서 보여준 공간연출법은 회화로 옮겨져 캔버스 위에서 원근법이 아닌 새로운 공간을 만들어냈다.[59] 러시아의 예술은 프랑스에서 큰 반향을 일으키며 러시아 예술에 대한 평가를 유럽 변방의 야만적인 것에서 혁신적이고 전위적인 것으로 격상시켰다. '예술세계' 운동의 의의는 민족예술의 유산에 대한 러시아 국민들의 자각을 촉진시켰다는 것과 이것이 폐쇄적인 민족주의에 머무르지 않고 서구 예술계에 적극적으로 나섬으로써 아방가르드 예술과의 접촉을 통한 자기 진화는 물론 선전을 통해 서구 예술계의 중심을 차지하게 되었다는 점이다.

주체성을 형성해가는 과정에서 러시아의 새로운 예술, '예술세계'의 전위성은 쿠스네초프(Павел Кузнецов), 무사토프(Виктор Борисов-Мусатов) 등이 활약한 '푸른 장미(Голубая роза)' 그룹과 그 기관지인 『황금 양털(Золотое руно)』로 계승되었다. '예술세계'의 회화에서 보여진 평평하고 장식적인 특징은 '푸른 장미'에서도 이어졌다.『황금 양털』에서 본격적으로 러시아 민속미술과 당대 유럽 화파는 통합되었고 세 번째 전시를 기점으로 라리오노프(Михаил Ларионов)와 곤차로바(Наталья Гончарова)가 이 통합을 가지고 새로운 러시아 미술을 표현하며 활약하게 되었다.

라리오노프와 곤차로바는 러시아의 전통예술과 서구의 새로운 예술을 수용, 선별하고 새로운 러시아식의 표현 방법을 연구하여 절대주의와 구축주의의 기초를 마련했다는 점에서 주목해야 한다.[60] 이들은 유럽의

---

59) 앞의 책, pp. 60-61.

60) 위의 책, p. 98.

[도판 2] 나탈리아 곤차로바, 발레 <예배식(Liturgie)>을 위한 천사 의상 스케치, 1915
(출처: MoMA)

[도판 3] 영화「미래주의자들의 13번 카바레 안의 드라마(Драма в кабаре футуристов №. 13)」중 라리오노프와 곤차로바로 추정되는 배우들, 1914 (출처: John E. Bowlt, "Natalia Goncharova and Futurist Theater", *Art Journal, Vol. 49, No. 1*)

새로운 양식을 분석하여 러시아의 중세화, 이콘, 루복 등에서 발견한 민중성과 야생성을 부활시켰다.[도판2] 이들이 주목한 러시아 예술의 민중성과 전통적 관습에 대한 거부와 같은 특징은 러시아 미래주의로 이어지는 것이었다.

특히 이들의 활동은 관습에 대한 의도적인 무례함과 조롱, 기행과 익살 등으로 특징되기도 한다.[도판 3] 이러한 행위들은 예술이 이상적 세계의 재현을 목적으로 하는 것이 아닌 사회에 통합되어야 한다는 관념에서 비롯된 것으로 관객들의 이목을 끌뿐만 아니라 예술을 고고하고 신성한 영역에서 끌어내려 삶 속으로 자리하게 하기 위한 시도로서 이동파

의 전통에서부터 내려온 것이었다. 이는 이후 이들과 함께 활동했던 다비드 부를류크(Давид Бурлюк)가 1920년에 일본으로 이동하면서 무라야마 토모요시의 의식적 구성주의의 형성과정에까지 영향을 끼치게 되었다. 이러한 활동들은 회화 영역을 넘어 마야콥스키(Влади́мир Маяко́вский), 흘레브니코프(Велимир Хлебников), 크루쵸니흐(Алексей Крученых) 등 미래주의 문학에도 영향을 끼쳤다. 화가이자 시인이었던 이들 창작자들의 활동에서 회화와 문학의 결합과 그 시각적 통일성은 이후 절대주의 및 구축주의 타이포그래피 실험의 뿌리가 되었다.[61] [62]

1912년 3월에 모스크바에서는 광선주의로 절대주의와 구축주의의 개념적 초석을 마련한 라리오노프, 곤차로바, 그리고 이 영향으로 절대주의와 구축주의를 창안한 말레비치, 타틀린이 협업하여 <당나귀 꼬리(Ослиный хвост> 전시를 열었다. 이듬해 1913년 <당나귀 꼬리와 과녁(Ослиный хвост и мишень>과 함께 일련의 전시는 광선주의, 입체-미래주의, 절대주의, 구축주의 등의 전위적인 예술 운동들이 혁명적 사회 분위기에 유효한 새로운 표현방식을 실험하는 과정을 보여주며 러시아 아방가르드 운동이 분화, 발전되는 과정을 드러냈다.[63] 첫 전시에서 관찰

---

61) 앞의 책, p.109.

62) 1910년대 문예그룹 '길레아(Гилея)'와 '다이아몬드 잭(бубновый валет)'의 활동이 보여준 러시아의 문학 언어와 미술 언어의 결합에 대해서는 김민수의 연구(2022, pp. 32-38)를 참고. 그는 초이성 언어인 자움이 보여준 전통적 언어 형식의 해방과 미래주의 북 디자인이 보여준 드로잉을 넘어 회화의 언어적 기능으로서 그래픽을 설명하며 이를 구축주의 그래픽 디자인에서 드러나는 그래픽적 팍투라로서의 단어와 활자공간, 이들의 텍토니카적 형상화와 연결시켰다.

63) 이들의 광선주의는 이콘화, 프레스코화, 루복 등 러시아 중세 미술과 민중 예술 등에서 발견한 미학을 현대적으로 표현하고자 했으며 이는 러시아 회화를 추상으로 나아가도록 하는 교량의 역할을 수행했다고 평가된다. 최태만,『미술과 혁명』, 서울: 도서출판 재원, 1998, p. 167.

되는 원시주의적인 표현은 이후 연결되는 절대주의와 구축주의의 기하학적 형태와 구도와는 언뜻 상이해 보이지만, 예술가들의 사회적 관심사를 담고 있었다는 예술의 내용적 측면에서 주목할 수 있다.[64] 더불어 이들의 작업은 겉으로 드러나는 형식 자체가 중요한 것이 아니라 색채와 선과 같은 회화의 추상적인 특질을 객관적으로 분석하여 체계화하고자 했다는 점에서 중요하다. 예술에 대한 이러한 이론화, 논리화의 과정은 구축주의가 추구한 과학적, 합리적인 예술의 개념으로 연결되는 것이기 때문이다.

이러한 흐름 위에서 말레비치는 구축주의에 비해 상대적으로 물질성이 약한 대신 정신성을 강화하여 입체-미래주의를 거쳐 절대주의라는, 3차원 입체를 극단적인 추상 평면으로 환원시키는 작업을 완성했다. 같은 시기에 동일하게 입체-미래주의의 영향을 받은 타틀린은 대상을 기하학적 틀에 넣고 재료의 물성에 집중하여 조각 작품을 만들었다.[도판 4]

이러한 과정을 거쳐 1910년대 러시아에서는 회화를 구성하는 새로운 방법이 만들어지게 되었다. 기존 예술작품에서의 민족문화적 특징과 예술가 개인적 성향은 기하학적 평면 이미지로 정련되어 마치 무국적 형식의 범국제화의 결과물로 보일 수 있다. 하지만 앞서 러시아 아방가르드 운동의 흐름에서 보였듯이, 이는 오히려 민족성과 민중에 대한 탐색과 발굴로부터 시작되어 서구적 근대화와 융합된 변증법적인 결과였다. 이에 대해서는 루드비히 게배시(Ludwig Gewaesi)의 빈에서 열린 건축 및 실내 디자인 전시(1909)에 대한 비평에서도 드러난다.

---

64) 말레비치는 “우리의 모든 작품들은 비록 원시적인 형태로 표현되어있다 할지라도 사회적인 관심사를 나타냈다. 이것이 세잔 노선에 따라 그리는 ‘다이아몬드 잭’ 그룹과 우리들 사이의 근본적인 차이였다.”고 이들 공동작업에 나타난 사회적 성격에 대해 중요하게 언급했다. 캐밀러 그레이, 앞의 책, p. 134.

[도판 4] (左)말레비치, 「Suprematism No. 56」, 1915-6;
(右)타틀린, 「Coner counter-relief」, 1914 (출처: The State Russian Museum)

얼마 전까지만 하더라도 누군가 러시아인을 묘사하라면 야만인을 떠올리곤 했다. 이제 이것을 바로잡아야 한다. 이 야만인들에게서 위대한 예술적 재능을 발견한다. 지정학적이고 민족학적인 상황에 의해 보호된 천연적인 재료의 축적은 러시아인들이 앞으로 오랫동안 이용하게 될 민족적인 보고이다. 몇 해 전 서구의 미술은 일본 취향의 침략을 받았다. 지난 봄 우리의 건축 전시에서 러시아인들이 연설을 했는데, 모든 사람의 관심을 끌었다. 우리는 그들이 보존하려 애썼던 야만주의의 잔해를 부러워하게 될 것이다. 서구는 과거에 로마 제국이 그랬듯이 멀리서 온 외국 사람들이 침투한 공통적인 회합의 장(場)이 되어 왔다. 그리고 그들이 우리에게서 배우고자 하는 반면, 우리도 그들을 스승 삼아야 한다. 야만인들은 가장 우아한 모더니스트이다. 그리고 각각 서로를 완성시킨다.[65]

65) Ludwig Gewaesi., "V Mire Iskusstva", in Zolotoye Rumo, №. 2/3, Moscow, 1909, pp. 119-120; Gray, 1986, 24, p.119에서 재인용; 한국어판, 2001, p.120에서 인용.

그레이는 그의 발언을 러시아 미술이 서구 예술의 흐름으로 편입되는 과정을 설명하면서 사용했지만, 그보다 이는 러시아 아방가르드 운동의 흐름에서 알렉세이 간(1922)이 서구의 구축주의와 러시아 땅에서 이루어진 러시아 구축주의를 명확히 분리하고자 한 의도와 연결 지어 볼 수 있다. 이는 기존 러시아의 일상, 즉 븨트(быт)를 새로운 일상으로 혁명하기 위해 거친 단계였다고 할 수 있다. 정리하자면 러시아 구축주의는 전통적 일상의 변혁을 목적으로 하여, 예술가들에 의해 러시아 민족성 및 민중성이 서구적 근대화와 융합과정을 거치면서 그 시각적 양식이 기하학적으로 수렴되는 모습을 보인다. 기원은 그러하나 구축주의가 운동하는 과정에서 구축주의의 이데올로기는 사회주의 이데올로기의 방침과 함께 자연스럽게 국제주의와 연동되었다. 이에 대해서는 2장 2절 3항에서 더 살펴보기로 한다.

어쨌든 결과적으로 정적(靜的)으로 인식되었던 기존의 예술을 뛰어넘어 새로운 예술의 질서를 세우고자 했던 이들의 급진성은 사회의 기본체계가 전복된 10월 혁명과 공명하였다.

혁명을 지지한 다양한 입장을 지닌 좌익 예술가들이 모여 앞으로 예술이 사회와 함께 나아가야 할 길에 대해 맹렬히 토론했고, 새로운 예술을 산업과 연계를 통해 새로운 사회를 건설하고자 한 혁명정부의 결에 따라 말레비치를 위시한 '순수미술'이 아닌 타틀린과 로드첸코의 '생산미술'- 실험실의 미술이 채택되었다. 이렇게 20세기 초에 일어난 세계 최초의 사회주의 혁명과 '예술을 통한 삶 건설'을 주창한 러시아 구축주의는 기의와 기표의 한 쌍으로 묶여 국경을 넘어 뻗쳐나가게 되었다. 다음 절에서는 구축주의가 사회주의와 어떻게 이데올로기적으로 호응할 수 있었는지 살펴볼 것이다.

2. 사회주의와 구축주의의 호응

1) 관조적 예술에서 생산적인 삶의 예술로

혁명 이후 사회 건설에 앞서 구체제와의 단절과 그것의 극복이란 중대한 전제조건이었다. 볼셰비키 정권은 노동계급을 위한 정권으로서 이전 귀족 중심의 정권과의 분명한 차별화를 원했다. 부르주아 예술을 폐기해야 함은 물론이고 그 극단에 존재하는 것처럼 보이는 대중, 민중예술 또한 부르주아 문화가 민중예술을 정치 도구로 이용했다고 여겨졌기 때문에 이 또한 단절하고 나아가야 하는 구시대의 유물로 취급되었다.[66] 이에 대한 기준은 실제 삶과의 연결과 그 반영 여부였다.

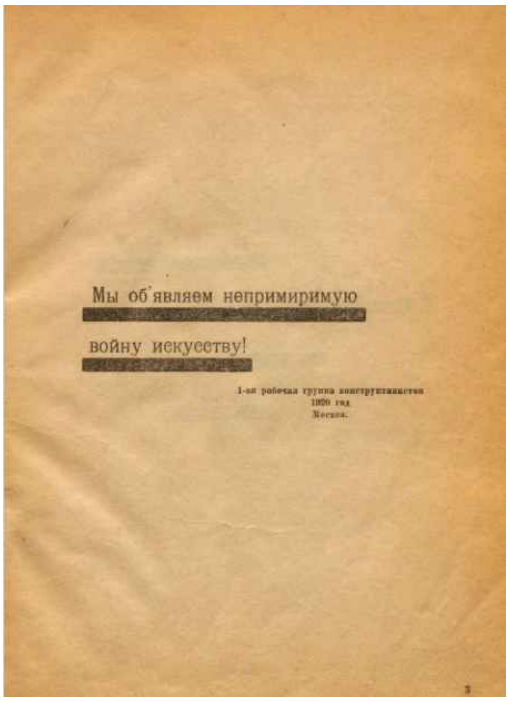
기존 가치에 대한 파괴적인 움직임은 정부에 의해 러시아 사회 도처에서 행해졌다. 혁명은 과격한 시위로 촉발되어 러시아 국내의 전쟁을 거치며 완성되었다. 그 과정에 수반된 폭력성은 예술에 대한 인식과 감각의 혁명이라는 측면에서 아방가르드 예술가들이 가지고 있던 과격성과도 상통했다. 아방가르드 예술가들의 실험적인 예술 언어는 구체제의 부르주아적, 낡은 형식에 대항한다는 명분으로 신체제를 대표하기에 적합했다. 과거를 파괴해야 할 우상으로 여기는 태도는 당시의 급진적인 젊은이들과 지식인들 사이에서는, 마치 유행처럼 어느 정도 필수적인 것이기도 했다.[67]

마야콥스키와 연극연출가인 메이예르홀트(Всеволод Меерхольд)와 같은 아방가르드 예술가들의 혁명적 예술과 볼셰비키의 혁명적 정치는

---

66) Fitzpatrick Sheila, *The Russian Revolution : 1917-1932*, Oxford UP, 1984, p. 119.

67) Ibid.



[도판 5] 알렉세이 간, 『구축주의 선언』 중: “Мы объявляем непримиримую вой ну искусству! 우리는 예술에 타협할 수 없는 전쟁을 선포한다!”, 1922 (출처: 러시아 국립도서관)

과거 부르주아적 세계에 대한 저항으로서 동일하게 받아들여졌다.[68] 구축주의자들의 이러한 관념은 알렉세이 간(Ган М. Алексей) 의 『구축주의 선언』(1922)에서 “미술은 그 본성상 종교나 철학으로부터 분리될 수 없다…우리는 미술에 대해 타협할 수 없는 전쟁을 선포한다!”라는 구절로 과거의 예술 관념(=‘미술’)을 파괴하고자 하는 의지를 보여줌으로써 강조되었다.[69][도판 5]

구축주의자들에게 이전의 아카데미 예술은 진짜 삶과는 유리된, 개인의 쾌락만을 추구한 부르주아적 활동, 고루하고 침잠해 있는 것, 정지된 채 박제되어 있는 것이었다. 따라서 새 시대의 예술은 이와는 완전히 반대로 나아가야 했다. 이들은 순수예술, 예술지상주의를 버리고, 개인보다는 공리적 가치를 추구하며, 취해야 할 미적 대상 또한 자연, 전통 대신 근대적인 재료, 기술을 반영하는 것으로 그 방향성을 설정

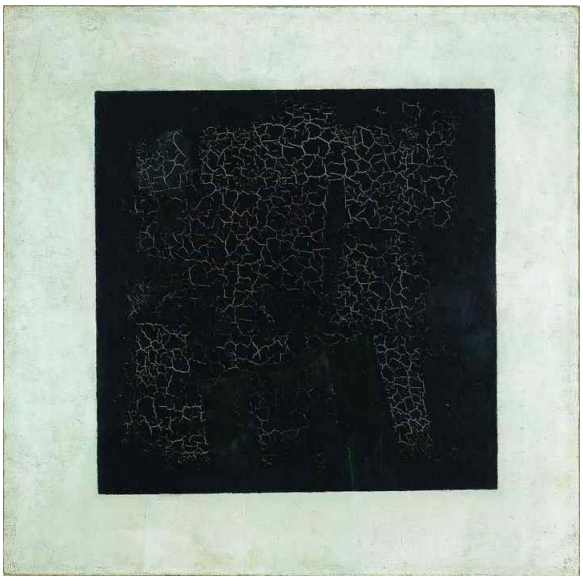
68) 마야콥스키는 “정신의 혁명만이 낡은 예술의 찌꺼기로부터 우리를 구할 것이다”라고 말하며 과거 러시아의 문화적 유산이 현재 무용지물이라는 것을 강조했다. 앤 차터스·새뮤얼 차터스, 신동란 옮김,『마야코프스키 : 사랑과 죽음의 시인』, 까치, 2001, p. 111; 프셰볼로트 메이예르홀트, 김혜란 옮김,『메이예르홀트의 연출 세계』, 한국문화사, 2016.

69) Aleksei Gan, Christina Lodder[trans], *Constructivism*, Editorial Tenov, 2013.

했다. 이조(ИЗО: Изобразительные искусства, 시각예술분과)산하에 미술문화연구소로 설립된 인후크(ИНХУК: Институт художественной культуры, 미술문화연구소) 내에서 활동의 중심이 된 생산주의 노선[70]의 새로운 구축주의 이념은 "미술과 산업 사이에 실제적인 교량 역할"(C. Gray, 2001)을 하는 것이었다. 이렇게 새로이 설정된 예술 관념 위에서, 구축주의는 노동자의 능동적 참여를 끌어내고 이들의 힘을 표현하는 역동적인 운동성을 중요하게 표현하고자 했다. 1920년 타틀린이 선보인「제3 인터내셔널 기념탑」은 공산주의 혁명의 의미와 이 사회가 추구하는 통치방식을 추상적으로 표현하는 상징적인 조형물이었다.[도판 6] 추상형식을 동일하게 취하고 있기는 하지만, 이는 말레비치가 보여주었던 새롭지만 초월적이며

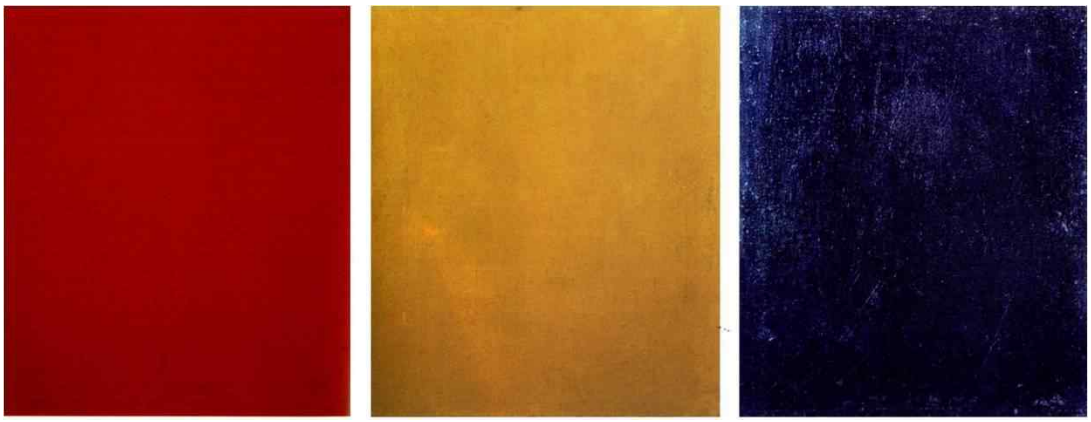
[도판 6] 타틀린,「제3인터내셔널기념탑」, 1920 (출처: *MoMA: Inventing Abstraction 1910-1925*)

70) 구축주의는 미래주의에서 파생되어 곧 말레비치의 절대주의와 선을 그으며 진행되었다. 혁명 이후 새로운 공산주의 사회에서 예술과 예술가의 역할에 대한 이들의 끝없는 논쟁은 구축주의 내에서도 분열을 초래했다. '실험실의 미술'이라는 강령을 표방했지만 구축주의는 생산주의 노선(타틀린과 로드첸코 등)과 그 외의-즉 예술의 자율성을 옹호하는 노선(칸딘스키, 말레비치, 페브스네르 형제 등)으로 나뉘었고, 생산주의에 동의하지 않은 많은 예술가들이 인후크를 떠나게 되었다.



[도판 7] 말레비치,「검은 사각형」, 1913 (출처: 모스크바 트레치야코프 미술관)

관념적인 절대주의 예술과는 또 다른 차원의 작품이었다.[도판 7] 이 탑은 기계시대의 상징적인 신재료인 철과 유리로 제작되었고 설계 당시 세계 최고층 건축물이었던 에펠탑을 의식하여 그 이상의 높이(약 400m)로 계획되었다. 타국의 여느 높은 건축물들과는 달리 수직적 인상만이 강조된 것이 아니라 나선 형태가 이와 어우러져 있는데, 로더(1990)가 설명한 대로 이는 러시아 구축주의의 양식적 특징인 역동성을 보여준다. 총 3층으로 설계된 이 탑의 위에서부터 각 층이 하루, 한 달, 일 년에 한 번씩 회전하며 입법 의회, 행정부, 정보부의 일을 수행하는 것으로 설명되어 그 구상이 기능적, 과학적이라 평가되면서도 실제 구현되지는 않았기 때문에 상징적인 역할이 더 크다고 할 수 있다. 소재와 형태, 작동원리, 상징성에 이르기까지 이 탑은 혁명 시대의 새로운 예술이 추구하는 가치를 완벽하게 담고 있는 기념물이었다. 마야콥스키는 이를 '공학 예술'의 하



[도판 8] 로드첸코,「순수한 빨강」,「순수한 노랑」,「순수한 파랑」, 1921 (출처: MoMA)

나로 규정하고 '10월 혁명의 첫 작품'으로 그 상징성을 치하했다.[71]

이어서 로드첸코, 스테파노바, 베스닌, 포포바, 엑스테르가 참여해 1921년 9월 모스크바에서 열린 추상미술 전시회인 <5x5=25: 회화전시> 전은 과거 예술의 '종말'을 선포하는, 이젤화의 마지막 전시'였다. 이 전시에 출품된 로드첸코의「순수한 빨강」,「순수한 노랑」,「순수한 파랑」은 "미술 쪽에서는 처음으로 3원색을 주장"하며 기존의 재현적인 회화뿐만 아니라 그로부터 완전히 결별한 환원적인 회화의 모습을 보여준다.[도판 8] 이 작품을 포함하여, 전시는 더 이상 전통적인 회화로부터 의미를 생산해낼 수 없다는 '결론'을 내리면서 과거를 매듭지었다. 이로써 구체제와의 단절에 마침표를 찍은 구축주의자들은 생산미술로, 삶의 건설을 위한 현실적인 활동으로 나아가게 되었다.

이와 함께 혁명 직후인 1918년에 실행된 러시아 황실 예술 아카데미의 폐지는 정부가 가진 새로운 예술에 대한 파악과 이를 위한 사회적 관

71) 크리스티나 로더, 앞의 책, p. 26.

철을 직접적으로 보여주는 사건이었다. 이는 이전의 부르주아 예술관과 기존 인식의 틀을 쇄신하고자 하는 정부의 상징적인 실행이었다. 나르콤프로스(Наркомпрос, 인민계몽위원회)[72]의 인민위원으로서 문화, 예술, 교육 분야를 주도했던 아나톨리 루나차르스키(Анато́лий Луначáрский)는 좌파예술가였던 나탄 알트만(Натан Алтман), 블라디미르 마야콥스키, 오십 브릭(Ошиб Брик) 등을 위원으로 하여 인민계몽위원회 소속의 ИЗО를 설립했다. 소비에트 정부와 아방가르드 예술가들과의 확실한 공통점은 실제 삶과는 동떨어진 구체제의 관조적인 아카데미 예술을 우상이라 여기며 그것을 파괴해야 한다고 생각했다는 것이다.

나르콤프로스보다 앞서 보그다노프(Александр Богданов)의 주도하에 대중문화조직인 프롤레트쿨트(Пролеткульт, 프롤레타리아문화)가 설립되었다.[73] 이는 가상의 이상향을 캔버스에 재현하여 관객에게 쾌락을 제공하는 예술이 아니라 현실을 살아가는 인민대중을 대상으로 하는 예술을 표방하는 것으로서, 예술의 자리를 아카데미에서 실제 삶의 현장으로 이동시키는 실질적인 작업이라 할 수 있다. 프롤레트쿨트의 사상가인 보그다노프는 혁명 후 프롤레타리아가 주인인 세상의 문화는 프롤레타리아에 의해 이루어져야 한다며 “노동자들의 삶이 노동으로 정의되기 때문에” “노동의 관점에서” 문화는 “배양(to be tilled and cultivated)”되어야 하는 것이라고 생각했다.[74] 그는 부르주아 문화의 개인주의성을 비

72) 인민계몽위원회(나르콤프로스, Наркомпрос, Народный комиссариат просвещения)는 1918년 조직되었고 공무 행정 및 문화 관련의 일을 담당하는 기관으로 1946년 교육부로 변경되었다. 초대 수장이었던 루나차르스키의 비호아래 타틀린, 말레비치 등의 아방가르드 예술가들이 공공영역에서 실험적 예술을 펼칠 수 있었다.

73) Zenivia A. Sochor, *Revolution and culture*, Cornell university press, 1988, pp. 127-132.

판하고 프롤레타리아 문화를 “집단주의”적으로 조직하고자 했는데, 노동자들의 개별경험을 체계적으로 조직하여 객관적 세계관으로 통합할 수 있는 힘이 바로 문화에 있다고 주장했고 이는 볼셰비키 좌파들에게 큰 영향을 미쳤다. 그는「프롤레타리아와 예술(Пролетариат и искусство)」(1918)이라는 글을 통해 다음과 같은 주장을 펼쳤다.[75]

[原]

Резолюция, предложенная А. Богдановым на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций

1) Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом- сил классовых.

2) Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства; трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли.

3) Сокровища старого искусства не должны приниматься пассивно: тогда они воспитывали бы рабочий класс в духе культуры господствующих классов и тем самым в духе подчинения созданному ими строю жиз

---

74) Op.cit., p. 132.

75) Александр Богданов, “Пролетариат и искусство”, Ежемес. журн. «Пролетарская культура», №. 5. Москва, 1918. *Горн*. Книга первая. Московский Пролеткульт, 1918. (번역은 연구자)

ни. Сокровища старого искусства пролетариат должен брать в своем к ритическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организационный смысл. Тогда он и явятся драгоценным наследием для пролетариата, оружием в его бор ьбе против того же старого мира, который их создал, и орудием в уст роениях нового мира. Передачу этого художественного наследия долж на выполнять пролетарская критика.

4) Все организации, все учреждения, посвященные развитию дела ново го искусства и новой критики, должны быть построены на товарищеск ом сотрудничестве, которое непосредственно воспитывает их работник ов в направлении социалистического идеала.

[譯]

1. 예술은 살아있는 이미지를 통해 인지와 감정과 포부 모두에 관한 사회적 경험을 조직한다. 결과적으로 예술은 계급사회 계급에서 집단 세력을 조직하는 데 가장 강력한 무기이다.

2. 프롤레타리아는 사회사업, 투쟁 및 건설에 힘을 조직하기 위해 새로운 수준의 예술이 필요하다. 이 예술의 정신은 취향의 집단주의이다. 그것은 노동 집단의 관점에서 세계를 동화하고 반영하며, 감정의 감정, 투혼 정신 및 창의적 의지의 관련성을 나타낸다.

3. 오래된 예술의 유산은 받아들여져서는 안된다. 그 당시에 그들은 노동 계급을 지배 계급의 문화 정신과 교육 체제에 종속된 정신으로 교육했을 것이다. 프롤레타리아는 자신의 비판에 비추어 오래된 예술의 유산을 받아들여야 하며, 그의 새로운 해석은 숨겨진 집단적 원칙과 조직의 의미를 드러낼 것이다. 그러면 그것들은 프롤레타리아에게 귀중한 유산이 될 것이며, 그것들을 만든 구세계와의 투쟁의 무기이자 신세계 조직의 무기가

될 것이다. 이 예술적 유산의 전이는 프롤레타리아 비평가에 의해 수행되어야 한다.

4. 새로운 예술과 새로운 비판의 원인을 개발하기 위해 헌신하는 모든 조직, 모든 기관은 사회주의 이상에 대한 방향으로 근로자를 교육하는 자발적인 협력을 기반으로 해야 한다.

그의 주장을 통해 혁명 이후 러시아의 과거 문화유산에 대한 부정적인 인식과 함께 예술로 사회를 변화시키고 조직할 수 있다는 믿음, 개인주의를 부정하고 집단주의를 주장하는 등 새로운 예술의 방향성이 구축주의로 흘러가는 기초적인 논리의 과정을 찾아볼 수 있다. 이렇게 노동계급을 조직하는 탁월한 도구로서 예술을 인식하는 것은 뒤이어 그가 1920년 발표한「노동계급의 발전에서 프롤레타리아 문화의 요소(Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса)」에서 확인되듯이 기계 중심의 산업 환경에서 생산주의와의 연결로 나아간다. 그는 공장 및 일반 노동자가 기계생산의 과정에서 긍정적 노동관계를 가질 수 있고 이것이 생산성의 극대화로 나아간다고 주장한다. 이는 자본주의의 폐해와 엮여 그간 부정적이기 십상이었던 기계생산에 대해 긍정적인 의식 전환을 보여주는 것이었다.[76] 또 기계생산에 의해 제기되는 노동개념을 중심으로 노동자의 사고도 만들어짐을 지적한 것을 통해 노동자-기계 관계에 의한 창조적인 생산 과정과 생산주의의 자연스러운 맥락을 보여준다.[77] 구축주의자들은 예술이라는 “무기”를 통해 삶이 만

76) 표구연,『구축주의 이데올로기와 건축적 변용』, 서울대학교 석사학위논문, 2022, p. 31.

77) 위의 논문, 보그다노프의 글에서 노동에 대한 의식전환을 포착하여 분석한 구축주의 연구자 마리아 잘람바니의 주장(2003) 참고.

들어지는 '사회'를 조직하고자 한 핵심적인 이념이 일치했기 때문에 보그다노프의 사상에 호응하여 프롤레트쿨트에 또한 적극적으로 참여했다. 아카데미 미술 기관의 폐지 이후 교육기관을 포함하여 새로운 전위적인 예술을 지원해주는 여러 기관들과 의욕적인 예술가들의 단체 설립이 이어졌다.[78]

2) 새로운 근대적 일상의 제시

구축주의자들은 과거를 정리하고 같은 해, 인후크에서는 로드첸코, 스테파노바, 간, 스텐베르그, 메두네츠키(Казимир Медунецкий), 이오간손(Борис Иогансон)을 구성원으로 하여 '첫 번째 구축주의 작업그룹(Первая рабочая группа конструктивистов)'이 만들어졌다. 1921년 12월에 열린 바르바라 스테파노바의 강연을 통해 '생산미술'의 의미로 구축주의(конструктивизм)라는 공식적 용어가 발표되었고, 이후 이들의 예술 활동의 목적은 "역사적 유물론 위에 세워진 과학적 공산주의"를 주장하며 본격적으로 새로운 시대를 건설할 생산적인 디자인 작업으로 넘어가게 되었다.[79]

파괴를 통한 구체제에 대한 정리 이후, 자연스럽게 신체제를 어떻게 만들어갈 것이냐에 대한 고민이 뒤따랐다. 예술의 권력 획득, 정치의 예

---

78) 이조-나르콤프로스(Изо-наркомпрос), 프로레트쿨트(Пролеткульт), 인후크(ИНХУК: Институт Художественной Культуры), 브후테마스(Вхутемас: Высшие художественно-технические мастерские), 오브모후(Обмоху: Общество молодых художников), 스보마스(СВОМАС: Свободные Государственные художественные мастерские), 오사(ОСА: Объединение современных архитекторов) 등 예술 관련 여러 노동조합들과 교육 기관들이 생겨났다.

79) "Программа учебной подгруппы конструктивистов инхука"

술성 성취라는 각자의 필요는 생산적인 예술로서 구축주의를 형성하는 중요한 배경이었다.[80] 러시아의 문학비평가인 비사리온 벨린스키(Виссарион Белинский)가 “과학자는 ‘증명하고(nachweisen)’, 예술가는 ‘보여준다(zeigen)’”고 말했던 것과 같이, 볼셰비키의 예술관에서 예술이 사실과 과학으로서의 분석된 현실을 어떠한 감성적, 미적 상태를 가지고 대중들에게 일깨움을 주느냐가 매우 중요한 문제였다.[81] 예술은 과거와는 다른 새로운 세상을 보여주어야 했다. 새로운 예술이란 과거와의 단절이라는 핵심을 기본으로 하되 미래에 대한 비전을 제시하는 것이었다.

20세기 초의 러시아는 1914년 제1차 세계대전과 뒤이은 1917년의 10월의 혁명, 이와 더불어 두 차례의 내전까지 겪으며 모든 경제활동과 생활환경의 토대는 원시 상태로 되돌아간 것이나 마찬가지였다. 이러한 조건에서 혁명으로 인한 국가 및 통치체제의 전환은 혼란과 위기인 동시에 영(0)점에서 다시 시작할 수 있는 계기이자 기회이기도 했다.

레닌은 1919년「소비에트 정부의 업적과 곤경」이라는 글에서 공산주의 사회의 발전에 “폭력의 성공적인 사용뿐만 아니라 조직, 규율, 대중 사이에서의 동지적 규율, 여타 주민에 대한 프롤레타리아트의 영향력의 조직, 새롭고 대중적인 환경의 창조 등이 요구”된다고 주장하며 이 모든 것들을 “창조”해야 한다고 거듭 강조했다.[82] 그리고 이러한 창조란, 예전에는 극소수만 소유하고 향유할 수 있었던 과학과 기술, 문화를 재료로 전문가의 손과 머리에 달려 건설되는 것을 의미했다.

구체제의 몰락, 체제의 전복이라는 상황에서 러시아의 새로운 예술

---

80) 보리스 그로이스, 앞의 책, p. 47.

81) 레닌, V. I. 엮음, 이길주 옮김,『레닌의 문학예술론』, 논장, p. 173.

82) 위의 책, p. 174.

가들은 적극적으로 볼셰비키 정부를 옹호하며 이를 지원하는 입장을 밝혔다. 보리스 그로이스(1995)에 따르면, 이 아방가르드들에게 현실은 “자신의 예술적인 구성의 질료”였다. 이들은 이 질료를 자신들의 작업에 사용하고자 했고 이를 어떻게 사용할 것인지 그 권한에 대한 요청은 곧 ‘현실 세계의 권력’에 대한 요청이나 다름없었다. 바로 이러한 점에서 러시아 전위적 예술가들의 활동은 이전 예술가들과 확연한 차이를 지닌다.

이 시대의 예술은 외부 세상의 재현이라는 전통예술의 목적을 관심에서 거두고 현실을 새로이 형성하고자 했다. 이때 예술가들의 사회적 역할은 일방적으로 정부에 의해 선택되고 도구화된 것이 아니라, 반대로 예술가들의 실험성과 열정이 현실사회를 직접 만들어가는 정치, 행정가들에게 영향을 끼쳐 예술가들의 이상이 실현될 가능성을 높여주기도 한 것이었다.

알렉세이 가스쩨프(Алексей Гастев)가 주도한 1920년대 소련의 근대적, 테일러주의 노동운동인 “노트(НОТ, Научная Организация Труда, 노동의 과학적 조직운동)”에서는 국가 행정과 예술의 상호 구성 관계를, 특히 구축주의의 영향을 살펴볼 수 있다. 이는 단순히 국가 행정 차원에서 나온 정책 운동이라기 보다는 노동관계를 넘어 사회관계 전반을 새로이 조직하고자 했던 거대한 문화기획이었다.

가스쩨프는 동시대 사람들에게 구축주의 사상가로 분류되었으며[83] 그 스스로가 구축주의 예술가였다. 그는 인간에 대한 새로운 이해를 바탕으로 보그다노프의 문화예술이론과 함께 구축주의를 이론의 토대로 삼

83) John E. Bowlt[ed.&trans.], *Russian art of the avant-garde : theory and criticism, 1902-1934*, Thames and Hudson, 1988, p. 203.

[도판 9] 가스제프,『어떻게 일할 것인가?(Как надо работать?)』, 1921 (출처: 톰스크 기념박물관)

았다.[84]

엘 리씨츠키에 따라 구축주의는 “일상적 존재를 구축하는 문화 원리”, 즉 사회적 존재를 인간의 삶으로부터 분리시키지 않으면서 그들의 삶을 역동적으로 “조직”할 수 있도록 만드는 문화 원리였다.[85] 앞서 타틀린의「제3 인터내셔널 기념물」에서도 언급되었듯이, 역동성은 구축주의에서 중요한 화두이자 현재가 과거와 차별되는 기준이었다. 구축주의

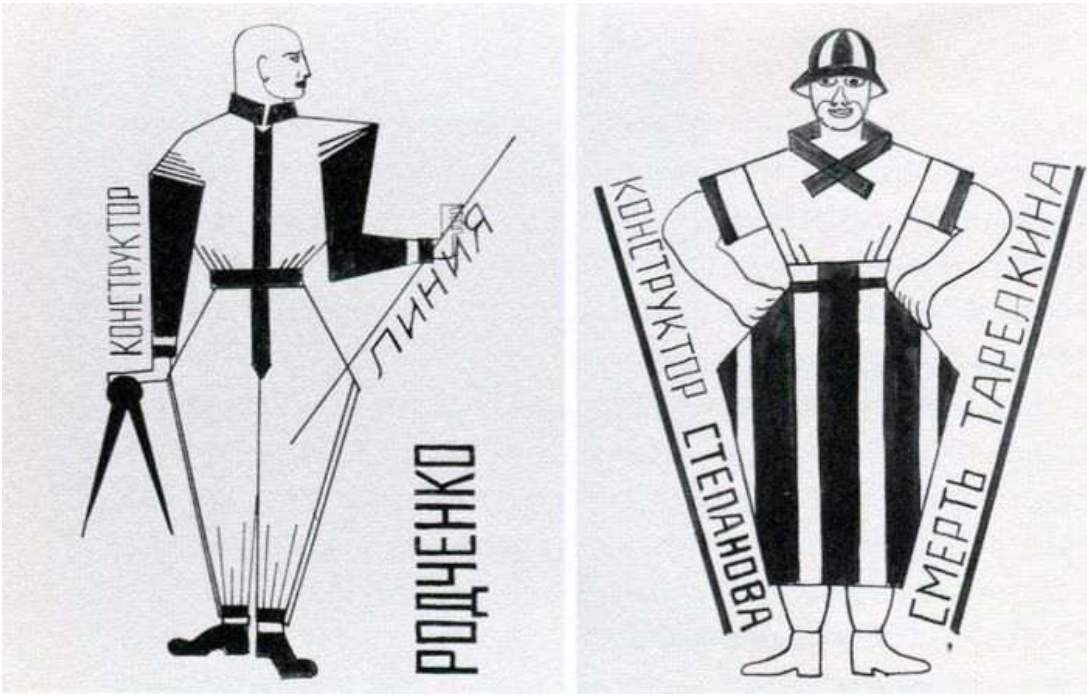
84) 노경덕,「알렉세이 가스제프와 소비에트 테일러주의, 1920-1929 : 이론적 구성요소를 중심으로」,『서양사연구』, 2001, 27, pp. 68, 80-81.

85) John Eiderfield, “On constructivism”, *Art Forum*, 9(9), 1971, pp. 57-63.

에서 추구하는 역동성은 인간의 의식이 깨어있는, 각성된 상태를 의미하는 것으로서, '종교'와 '미신'적 '마약'에 취해 세상에 무기력하게 안주했던 전근대적 상태를 벗어나기 위해 필연적으로 요구되는 것이었다. 가스쩨프와 구축주의자들은 인체 및 인간을 둘러싼 환경의 기계화로써 이 역동성을 성취하고자 했다.

구축주의가 추구했던 근대의 과학기술, 기계화를 반영하는 기하학적 시각 형상과 움직임은 노트 운동을 통해서 미술관 속 작품으로서가 아닌 현실 속 노동의 양식으로 변환되었다. 가스쩨프는 혁명 이후 러시아 사회의 노동 제도를 바꾸는 것 이상의 사회적인 변화를 추구했다. 그는 구축주의자들이 재료의 물성(팍투라)을 파악하여 구조(텍토니카에 효율적으로 구축(콘스트룩치야), 예술을 현실에 융화시키려고 한 것과 같은 논리로 노동자들의 신체 움직임을 분석하고 이들이 역동적으로 움직일 수 있도록 기계 이미지에 의해 효율적으로 조직하여 기계적인 의식을 탑재한 새로운 인간상을 만들고자 했다. 그가 고안한 중앙노동연구소의 노동자 훈련 프로그램에서는 제한된 시공간(노동시간과 노동공간)에서 효율적인 생산성을 끌어내기 위해 반복연습을 통한 노동자의 신체 리듬과 규율을 만들어내기 위해 노동자들의 동작을 약 400여 가지로 분류되어 정밀하게 분석했다.[도판 9]

그는 노동자-인간의 신체를 효율적으로 사용하기 위해 이를 역동적으로 조직하고 기계화하고자 했던 것이다. 이는 신체의 역동성을 중시하고 신체에 대한 과학적 이해와 정밀한 조정, 엄격한 육체훈련과, 인간을 둘러싼 환경의 효율적 조직을 통해 연기 능력을 노동과 연결시키고자 했던 구축주의 극연출가 메예르홀트의 배우훈련과도 유사한 지점을 공유하고 있어, 구축주의자들의 '일상적 삶의 역동적인 조직', '일상(быт)에 대



[도판 10] 스테파노바가 그린 구축자 로드첸코와 스테파노바, 1922 (출처: *Amazons of the Avant-Garde*, 2001)

한 투쟁'이라는 추구 지점과 동일한 맥락 위에서 파악할 수 있다.

[도판 10]은 스테파노바가 연극 <타렐킨의 죽음(Смереть Тарелкина)>의 의상을 디자인하는 과정에서 그린 로드첸코와 그녀 자신으로, 구축주의자들의 자기 인식과 함께 인간 신체와 기계화를 연결하는 사고 과정을 알 수 있다.

옷으로 가려지지 않은 그들의 신체 부분은 자연적인 곡선으로 표현되었고, 이와 확연히 구별되는 직선 디자인의 작업복이 이 곡선을 마치 대체한 듯이 덮고 있다. 로드첸코는 양손에 과학적 근대성을 상징하는 컴퍼스와 자를 들고 있으며, 단 하나의 직선으로 표현된 자 옆에는 Линия(리니야, line)이라고 쓰여있다. 특히 정확한 측정을 가능하게 도와주는 도구를 들고 있는 로드첸코의 손이 흥미로운 부분이다. 오른쪽 스테

파노바의 빈손이 둥그런 곡선으로 그려진 것에 비해 그의 손가락은 그가 들고 있는 자로 그은 듯이 반듯한 직선으로 표현되어 있다. 이는 마치 측정 도구를 통해 신체마저도 도구화된 듯이 보인다. “우리의 팔과 손은 추의 선과 같고, 눈은 자처럼 정확하며, 영혼은 컴파스와 같이 팽팽하다” 라고 말한 나움 가보의 표현은 스테파노바의 이 그림에서 구축주의자들이 인식하는 신체와 도구(기계)의 관계로 명확히 반영되어 있다.

이러한 움직임과 인간에 대한 새로운 이념은 움직임에 기계의 효율성을 탑재한 인간을 위한 구축주의 의복 디자인에도 드러난다. 1923년 『레프(ЛЕФ)』 2호에는 「오늘날의 제복-노동복(Костюм сегодняшнего дня- прозодежда)」라는 제목으로 의복의 근대화 방법에 대한 기사가 실렸다.[86][도판 11] 스테파노바로 추정되는 필자는 완전히 새로운 의복을 선언했고 로드첸코와 스테파노바의 운동복 디자인은 인간의 자연스러운 곡선을 상정하기 보다는 기계의 단순하고 경제적인 움직임을 고려한 기하학적 디자인과 패턴을 보여준다.

이와 같이 구축주의자들은 과거와 결별하고 그 위에 세워질 것을 과학과 역동성, 효율성 등의 근대적 가치관에 따라 새로이 창조하고 생산하는데 적극 역할하게 되었다. 정리하자면 그들이 변혁해야 할, 그들에게 당도한 현실인 사회주의 사회의 Быт(븨트, 일상)는 기계생산과 산업을 전제로 한 집합적인 삶으로서, 노동자와 기계의 긍정적인 관계를 통해 노동개념과 행위 또한 긍정하는 공동체의 조직을 추구하여 구축되는 것이라 할 수 있다. 여러 구축주의 관련 문헌에서 드러나는 구축주의 스스로의 정의는 이의 조형 양식에 대해 말하기보다는 현실사회에 대한 인식

86) 바르스트(варст)라는 서명으로 실린 기사로 바르바라(Варвара) 스테파노바(Степанова)의 약자로 파악된다.

[도판 11] 스테파노바의 운동복, 1923 (출처: 러시아 국립 도서관)

과 분석에 의해 사회에 요구되는 구축주의 이데올로기를 설명한다. 그렇다면 이러한 지극히 러시아의 특수한 현실 맥락에서 주장된 이데올로기가 한편 상반되어 보이는 국제주의라는 또 다른 이데올로기와 어떻게 연계되는지 간략히 살펴보도록 한다.

3) 국제적 아방가르드로서 구축주의

사회주의 이념은 근본적으로 반민족주의(anti-national) 성향의 국제주의적(international)인 것으로 여겨진다. 이는 혁명 시기 러시아의 사회주의는 마르크스주의에 입각하고 있었다는 사실에 근거한다. 마르크스주의 이론에 따르면 계급은 민족 공동체의 동일성을 통해 그 구성이 이데올로기에 의한 것이기 때문에 민족주의는 부르주아적이다.[87] 레닌은 "부

르주아 민족주의와 프롤레타리아 국제주의는 두 개의 화해할 수 없는 적대적인 슬로건(два непримирима-ираждевные лозунга)"이라 강력히 주장하며 민족주의를 부르주아성과 연결시켜 부정적으로 인식하고 있었다.[88] 이와 함께 공산주의자들은 민족의 형성이 '천연적(天然的)작용'에 의해 결정된다는 여느 부르주아 학자들의 민족개념에 대해 비판했다.[89]

18세기 근대 국가 형성 이후 민족개념의 형성과 민족주의는 세계사를 독해하는 주요한 틀로서 중요하게 연구되면서 객관적으로 민족과 민족성에 대한 기준을 세우려는 시도가 있었다.[90] 레닌과 스탈린 또한 민족문제를 중대한 것으로 파악했기 때문에 이를 정의하고자 했다. 1912년 스탈린은「마르크스주의와 민족문제(*Marxism and the National and Colonial Question*)」[91]에서 "언어, 영토, 경제생활 및 문화 공동체 내에 구현된 심리구조 등을 지닌 역사적으로 진화한 안정된 공동체"로 정의했다. 이에 사용된 공통의 역사, 언어, 거주지역, 문화적 특성 등의 기준은 자체가 객관적이지 않고 변화하여 항상 예외가 발생하게 되어 보편성을 갖지 못하는 대신, 이러한 기준들은 선전과 정치적 목적으로 이용되기

87) 에티엔 발리바르, 이해민 옮김,「잉여가치와 사회계급들」,『역사유물론 연구』, 푸른산, 1989; 에티엔 발리바르, 서관모 엮음,「계급투쟁에서 계급 없는 투쟁으로?」,『역사유물론의 전화』, 민맥, 1992 참고.

88) 민경현, 앞의 논문, p. 6에서 재인용

89) 위의 논문.

90) 에릭 홉스봄, 강명세 옮김,『1780년 이후의 민족과 민족주의』, 창작과 비평사, 1994, pp. 20-24에는 민족개념에 대한 객관적, 주관적 정의의 개괄과 각 한계를 보여주고 있다.

91) И.В. Сталин, "Marxism and the National and Colonial Question", *Сочинения. т.2.,* p. 8, 1912.

편리하다고 홉스봄(E. Hobsbawm)(1990)은 설명한다.[92]

초기 러시아 혁명정부에서는 마르크스, 엥겔스와 마찬가지로 이러한 민족개념을 철저히 부르주아적인 것으로 인식하여 이것이 혁명, 프롤레타리아들의 단결 과정에서 사라지길 바랐다. 이들은 부르주아지가 이윤 추구를 위해 다른 민족과 국가의 부르주아지와 대립하기 때문에 그 과정에서 프롤레타리아를 민족과 조국의 이름으로 소환하여 자신들의 목적에 맞게 이용한다고 생각했다. 즉, 부르주아 계급이 민족 이데올로기를 이용하여 프롤레타리아 계급을 착취하여 불평등을 공고히 하기때문에 그러한 의미에서 그들에게 민족주의는 배격되어야 할 대상이었던 것이다. 노동자들은 민족이라는 기존의 경계를 벗어나 국제적으로 연대하여 계급의 해방을 성취해야 했다. “노동자에게는 조국이 없다(У пролетариев нет отечества)”- 이는 프롤레타리아에게 부르주아적 의미의 국가, 민족이 없다는 것을 의미한다. 결과적으로 국경을 초월하는 러시아 사회주의의 국제성은 이념이 안고 있는 태생적이고 핵심 요소였다.[93] 위 구호에서 드러나듯이 사회주의 혁명은 프롤레타리아 계급의 해방과 함께 궁극적으로 국가의 소멸을 추구했다. “만국의 프롤레타리아여, 단결하라!(Пролетарии всех стран, соединяй тесь!)”는 프롤레타리아 국제 연대의 슬로건은 이 사상에 공감하는 많은 사람들을 국경을 뛰어넘어 하나의 목적으로 통합할 수 있도록 만드는 것이었다. 공산주의는 프롤레타리아 계급의 해방을 위한 전제조건으로써 민족을 뛰어넘는 연대를 필요로 했다.[94] 이

92) 따라서 홉스봄은 민족문제에 접근할 때, “‘민족’이 지칭하는 실체보다는 ‘민족주의’의 개념에서 출발하는 것이 유익하다”고 주장했다. 에릭 홉스봄, 앞의 책.

93) 마르크스·엥겔스, 이진우 옮김,『공산당 선언』, 책세상, 2018.

94) 위의 책.

는 곧 보편성의 지향을 의미하는 것이었다.

반민족주의 기치 아래 러시아 사회의 전반적인 분위기, 행동과 사고는 획기적으로 변화되었다.[95] 혁명 후의 바람직한 연대적 사회 조성을 위해 민족 고유의 특수성이나, 나아가 우열을 드러내는 언사와 행위는 강하게 비판받았다. 혁명가들은 구체제 부르주아적인 고급문화와 상업문화를 배격했을 뿐만 아니라 그 반대편에 존재하는 것처럼 보이는 민족, 민속문화를 이와 함께 연결시켰다. "두 개의 문화이론(Теори 'двух культур')"으로 일컫는 자신의 문학예술론을 통해 레닌 또한 모든 민족 문화는 객관적 현실로서 그 사회의 지배적인 문화의 형태로 존재하는 부르주아 계급의 문화라고 인식했다.[96] '민주주의 및 세계 노동계급 운동의 국제문화'라는 기치를 개진하는데 있어 이들은 각 민족의 부르주아 문화와 부르주아 민족주의에 반대, 즉 현실적으로 부르주아적 문화일 수밖에 없는 민족 문화에 반대하고 이를 배격하고자 했던 것이다. 이들에게 민족 문화는 구체제인 부르주아 문화와 동치였다.

이러한 반(反)민족주의적 문화예술관은 러시아 사회 전반에 퍼졌다. 러시아 혁명기에 문학에 있어 과거의 '민중적 테마'는 허용되지 않았다. 과거 러시아의 역사와 색채를 품고 있는 구전 전승과 토착물들, 루보크 문학[97], 종교적 모티프들, 구체제의 미화된 역사 등은 파기되고 비하되었다. 음악에 있어서도 고전음악은 구체제와, 재즈는 자본주의 서구와의 연

---

95) Richard Stites, *Russian Popular Culture : Entertainment and Society since 1900*. Cambridge, 1992, p. 7.

96) 레닌 V. I., 앞의 책, 1988, pp. 127-132.

97) 루보크(Лубок): 일종의 민속 예술로, 목판화, 석판화 등의 기술로 수행된 단순 간결한 특징의 인쇄물. 이미지의 설명이나 서사가 포함되어 문학으로 분류되기도 한다. Яндекс 사전 참고.

결, 집시 관련 장르는 부르주아지와 연계되고, 민요는 그것이 지닌 후진성으로 인해 용납되지 않았다.[98] 예술작품을 포함한 시각문화에서도 이는 마찬가지였다.[99]

공통 다수에게 역사 및 경험적으로 익숙한 양식은 불분명한 '민족'의 형체를 가시화하여 사람들의 의식 속에 '우리(민족)'의 개념을 실존시킨다. 민족성(nationhood)의 기준을 객관적으로 판단하고자 했던 스탈린의 정의에 공통의 역사 속에서 형성된 문화적 특성으로서의 시각양식을 적용한다면, 혁명 사회의 바람직한 양식은 민족적 특수성이 아닌 보편성에 바탕을 두는 것이 바람직하다.[100] 초기 혁명정부의 지도자 개개인이 직관적으로 이해하기 어려운 추상 형식의 구축주의 예술을 탐탁지 않게 여겼던 사실과는 별개로, 그것이 가진 시각적 과감성, 그것이 추구되는 과정에서 뿜어지는 젊은 에너지, 그리고 이러한 보편성 지향의 반민족주의적 성격이 혁명정부에 도움이 될 것이라고 생각했다.

2장 1절에서 살펴본 대로 러시아 구축주의는 아방가르드 운동 맥락

98) Richard Stites, op.cit. 참고.

99) 이러한 러시아 사회주의의 반민족주의는 이론적 추구와는 다르게 이후 정부의 변화된 민족주의 전략에 따라 러시아 민족 중심의 폐쇄적인 일국(一國)사회주의로 변화되었다. 기존에는 프롤레타리아들의 세계적 연대를 통해 공동의 혁명이 일어나 부르주아들에게 승리할 수 있다는 인식이 존재했지만 스탈린 정권은 개별 국가 안에서 사회주의의 이상을 실현할 수 있다고 주장했던 것이다. 이는 낙후된 경제적 환경조건에서 국가 주도로 자본주의적인 신경제정책을 펼치는 모순을 해결하기 위한 것이었다. 이 과정에서 러시아 민족을 중심으로 세계 혁명을 주도한다는 인식을 고취시켜 인민의 민족주의적 애국심을 이용할 수 있었지만, 국제적으로 소련을 고립시키는 결과를 가져왔다.

100) 민족적 정체성을 강조하며 민족성이 드러나는 이미지가 선전에 활용되는 것은 훨씬 후 혁명정부의 일이었다. 그리고 이러한 사회주의 및 공산주의에 민족주의가 개입하면서 이것이 역사 속에서 붕괴되었다고도 평가한다. "역사 속에서 사회주의와 공산주의의 결합이 사회주의와 민족주의의 결합으로 대치된 것이 사회주의 운동의 파산의 근본적인 이데올로기적 조건의 하나" 서관모, 앞의 논문, p. 94.

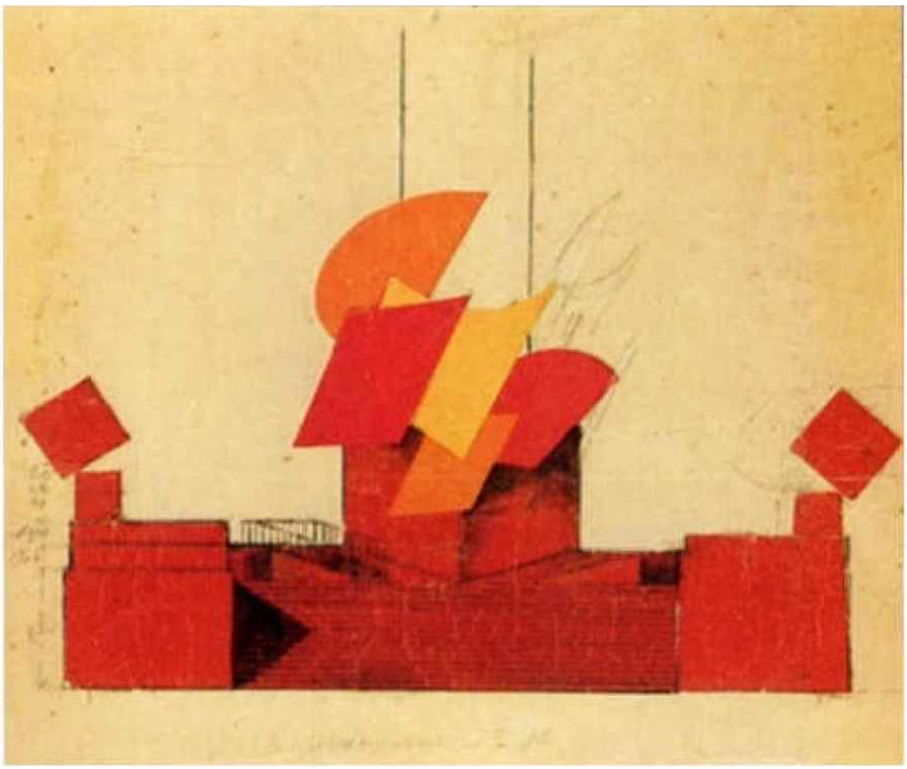
에서 러시아성에 대한 탐색과 서구 근대화 사이의 변증법적 과정을 거치며, 표현주의-미래주의-절대주의로의 서로 중첩되는 이행 과정에서 형성되었다. 이와 함께 앞에서 설명한 반민족주의적 사회 분위기와 정부 체제가 예술에 바라는 기대효과에 기대어 혁명 당시 러시아 사회를 휩쓰는 시각양식은 기계적이고 기하학적인 형식으로 나타났다. 1918년 페트로그라드에서 열린 혁명 1주년 기념식의 광경은 혁명정부의 기대와 전위적 예술가들이 의욕이 일치하는 지점을 보여주는 예시이다. 나탄 알트만은 과거에 겨울궁전 앞 궁전광장(Дворцóвая плóщадь, 혁명 후 우리츠키 광장(Площадь Урицкого)으로 변경)이었던 장소를 거대한 평면 도형으로 장식했다.[도판 12]

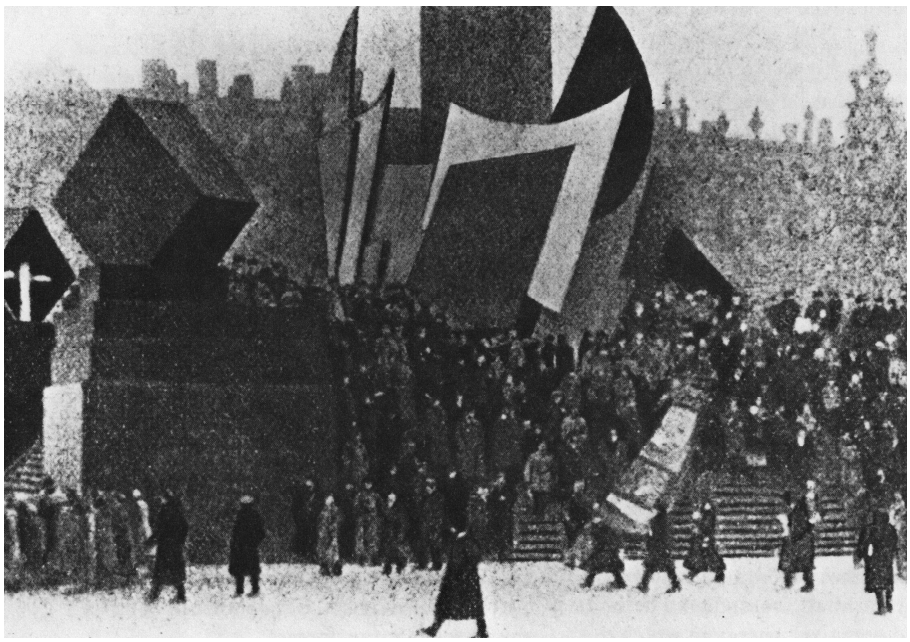
이러한 형식은 국경 너머에서도 사회주의적, 좌파적인 형식으로 인식되는 것이었다.[101] 또한 이는 구축주의 이전, 서유럽중심의 문화를 비판하면서 민족개념을 긍정하며 러시아 민속미술에 관심을 가졌던 다른 러시아 아방가르드의 움직임들과는 차별화되는 것이었다.[102] 구축주의의

---

101) 에카르트 뉴먼은 소비에트 정부의 후원하에 1922년 베를린에서 열린 First Russian Art Exhibition(1. russischen Kunsausstellung)전시에 대한 글에서 이 전시를 “베를린에서의 러시아의 ‘좌익 예술’”이라 표현했는데 이는 당시 러시아와 러시아 예술에 대한 관점을 반영하는 것이다. 전시에서는 기하학적 형식의 기능주의를 추구하는 구축주의 예술과 함께, 표현주의, 원시주의 등 성향이 다른 러시아 아방가르드 작품들도 소개되었는데, 전시의 대표 이미지를 보여주는 엘 리시츠키 디자인의 포스터는 기하학적 조형과 타이포그래피를 보여주어 구축주의가 이 전시에서 차지하는 의미와 중요성을 보여준다. Eckard Newman, *Art Journal*, 27(1), 1967, pp. 20-23.

102) 1900년, 1910년대 곤차로바(Наталья Гончарова), 라리오노프(Михаил Ларионов) 등 대표적인 러시아 아방가르드 예술가들은 러시아 종교와 민속문화에서 영감을 받아 작업했다. 구축주의자들의 선언들에서 예술에 대해 “과거”와 “현대”와 같은 시간적 구분이 주가 되는 것과 다르게 1913년의 광선주의 선언은 당시 예술가들이 예술에 대해 지역적 분류와 인식을 바탕에 두고 서구의 대항으로서 동양성과 민족주의를 긍정하는 것을 확인할 수 있다. 「ЛУЧИСТЫ И БУДУЩНИКИ.





[도판 12] 나탄 알트만, 혁명 1주년 기념 우리츠키 광장을 위한 디자인, 페트로그라드, 1918 (출처: *Art for the Workers*, 상트페테르부르크 역사박물관)

[도판 13] 엘 리시츠키와 일리야 에렌부르크가 간행한 국제적 시각예술잡지 『사물(Вещь/ Gegenstand/ Object)』(출처: MoMA)

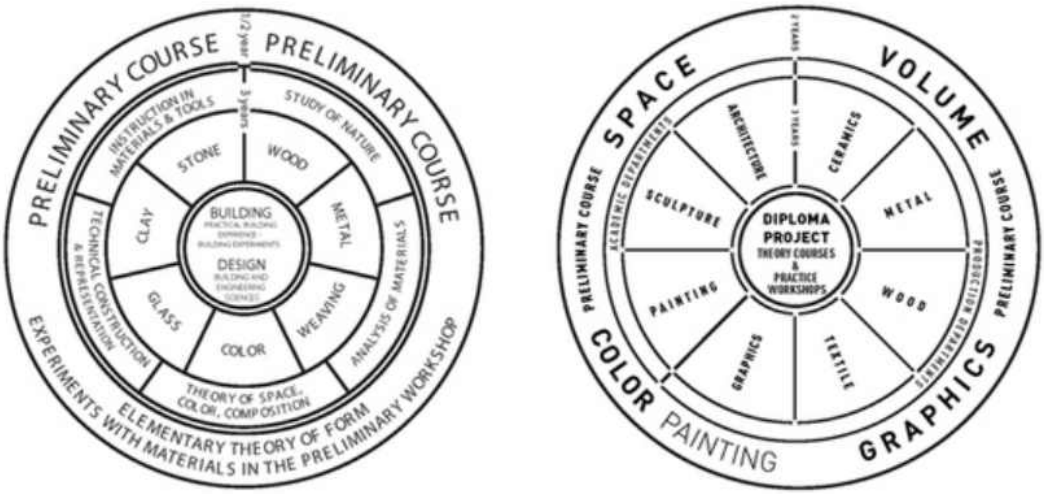
국제성은 당시 구축주의자들이 이미 20세기 초 서구 미술계와 정기간행물, 전시, 개인적 친분 등을 통해 접촉을 활발히 하여 영향을 주고받았던 이들의 국제적 교류 활동과도 함께 살펴볼 수 있다.[103] 20세기 초부터 러시아의 전위적 예술가들은 독일, 프랑스, 이탈리아 등 유럽 작가들과의 교류를 통해 다다이즘, 미래주의, 표현주의 등 당대의 새로운 미술운동을 접촉하고 있었다.[104] 이후 제1차 세계대전이 발발함과 동시에 서구 예술의 중심지로서의 유럽이 붕괴되어 아방가르드 예술가들이 뿔뿔이 흩어졌던 반면, 이들과 활발히 영향을 주고받았던 러시아의 작가들은 전쟁을 계기로 모스크바와 페트로그라드(현 상트페테르부르크)로 돌아와 조국에

Манифест」, <*Ослиный хвост и Мишень*>. Москва, 1913.

103) 캐밀러 그레이, 앞의 책. p. 193.

104) 위의 책, pp. 185-193.

서 창조적 활동을 펼쳤다. 엘 리시츠키와 일리야 에렌부르크(Илья Эренбург)가 간행한 『사물(Вещь/ Gegenstand/ Object)』 잡지[도판 13] 는 이 두 러시아 구축주의자들이 중심이 되어 회화, 건축, 영화, 문학, 음악, 연극에 관한 내용을 총체적으로 담아냈고 각각의 글들은 저자들의 언어로 쓰여졌다. “예술은 이제 국제적이다.(Искусство ныне интернационально.)”라는 슬로건을 내걸고 이 잡지는 구축주의의 국제지향적 성격이 집약되어있는 결과물이라 할 수 있다.



[도판 14] 바우하우스(左)와 브후테마스(右)의 교육 프로그램 (출처: *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920 - 1930*)

구성주의의 산실이었던 교육기관 브후테마스와 바우하우스의 영향관계는 또한 러시아 구축주의의 초국적성을 보여주는 지점이다. 두 기관은 설립된 시기부터, 새로운 삶을 위한 새로운 예술을 지향하는 진보적인 성향, 국가적 지원을 받고 있었다는 점, 교육 프로그램의 구성 등 많은 측면에서 유사성을 보인다. 1922년 바우하우스의 교수진으로 합류하

여 색채와 형태를 가르치기도 했던 바실리 칸딘스키(Василий Кандинский)는 “시각예술 분과에 대해(Об отделе изобразительных искусств)”라는 글에서 “[...]조각가와 미장공, 화가와 간판장이의 구별을 없애고[...] 공예를 예술의 지위로 끌어올리며[...] 예술가 혁신가를 통해 공예를 부흥”시켜야 한다고 말했다.[105] 이는 바우하우스의 초대 교장인 발터 그로피우스가 1919년 바우하우스 선언문에서 밝힌 바와 일치하는 부분으로 두 학교의 예술에 대한 인식과 교육 방향이 동일했음을 보여주고 있다. [도판 14]에 나타난 다이어그램은 색, 공간, 구성과 같은 조형 연구의 기초과정에서 시작하여 재료의 물성을 전문적으로 다루고 연구하는 과정을 거쳐 궁극적으로는 통합적인 프로젝트를 완수하는 것을 목표로 하는 두 학교의 교육 프로그램의 유사성을 보여주고 있다.

또 두 기관의 영향 관계는 바우하우스 설립과 운영의 주요 인물인 발터 그로피우스와 러시아 구축주의자들 및 기관과의 관계로 알아볼 수 있다. 1917년 러시아 혁명과 이후 칸딘스키, 타틀린 등의 예술가들은 스보마스(Свомас: Свободные Государственные художественные мастерские, 자유 국립 예술원)를 설립했다. 시대의 흐름상 혁명정부와 예술이 맺는 새로운 관계의 가능성을 보여준 이 국제적인 소식은 패전 이후 독일에 새로운 예술 교육기관을 제안하려는 그로피우스에게 영향을 끼치지 않을 수 없었을 것이다. 이는 1918년 이조의 회원들과 당시 그로피우스가 의장으로 있었던 독일의 좌익단체인 노동자 예술 위원회(Arbeitsrat fur Kunst) 사이에 문화적 교류가 이뤄졌던 것으로 미루어 볼 수 있다.[106] 앞서 잡지『사물』이 각기 다른 지역의 예술가들을 현대

105) Anna Bokov, *Avant-garde as mathod: Vkhutemas and the pedagogy of space,* Parkbooks, 2020, p. 72에서 재인용.

예술이라는 기치 아래 국제적으로 묶어주었듯이 1919년 3월호『Das Kunstblatt』에는 나르콤프로스의 위원장인 루나차르스키의 “인민위원회 미술 프로그램”이 실렸고, 이 영향력은 국경을 넘어 1919년 1월 그로피우스의 유명한 “바우하우스 선언문”으로 수용되었다. 이를 통해 보면, 바우하우스 설립의 아이디어는 브후테마스와 러시아 예술기관과 관련된 주요 인물들과의 교류, 언론매체를 통한 직간접적인 영향을 크게 받았다고 할 수 있다. 민족적 색채를 지운 국가적 행사의 시각효과와 국경을 넘어선 인물, 기관, 언론 간의 국제적 영향 관계는 구축주의가 가지고 있고 추구했던 국제주의적 성격을 다각적으로 보여주는 좋은 사례이다.

106) Anna Bokov, op.cit., p. 74.

3. 인쇄물에서 구축주의 타이포그래피의 역할과 의미

1) 이미지와 텍스트, 타이포그래피의 관계

이렇게 구축주의는 관조하는 예술에서 현실 삶을 변혁하는 예술로서 기계화에 따른 과학적 생산과 조형을 통한 새로운 근대적 일상을 제시하고, 사회주의 이념을 국제적으로 확산시키기 위해 결과적으로 국제주의적 형식을 표방한다는 특징을 갖고 있었음을 설명했다. 무엇보다 알렉세이 간과 오십 브릭, 바르바라 스테파노바가 강조했듯이 구축주의는 “예술형식의 새로운 치료법으로 설명할 수 있는 예술의 트렌드가 아니고” “이데올로기”였다.[107] 눈에 보이는 형상은 이데올로기를 전달하는 무기로, 그들이 마주한 러시아 내외의 현실에 이러한 예술에 대한 인식이 개입하면서 궁극적으로 형성되는 결과였다. 그렇다면 그 물리적 ‘결과’로서 조형의 양식은 어떻게 해석할 수 있을까? 그리고 이 예시들을 인쇄물에서 찾아보는 이유는 무엇인지 살펴보겠다.

새로운 예술은 이젤 바깥의 일상과 산업의 영역으로 확장되었다. 러시아 구축주의는 삶과 예술의 합치를 꿈꾸며 캔버스와 미술관을 벗어난 모든 일상- 출판, 광고, 영화, 연극무대, 직물, 제품, 건축 등에서 활동을 펼치고자 했다.[108] 이 다양한 활동 영역 중에서도 구축주의의 형식적, 철

107) Варвара Степанова, Под ред. Сергея Ушакина, Конструктивизм, *Формальный метод : Антология русского модернизма (v.2)*, Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый , 2016, p. 853.

108) 이들이 생각한 새 시대의, 자신들의 예술은 기존 관념에서의 예술을 거부하는 것이었기에 이들의 활동을 예술 활동이라고 지칭하기에는 적절하지 않을 수도 있다.

학적 특성을 가장 잘 드러내는 영역은 극장과 더불어 인쇄선전물, 즉 출판인쇄물이었다.[109] 구축주의는 새로운 일상 전반에 걸쳐 변화를 시도하고자 했지만 당시 러시아의 생산능력, 기술과 산업화의 정도는 구축주의자들이 원했던 수준까지 이르지 못했다. 무대 디자인과 같이, 제한된 비용과 재료로 한정된 공간을 연출해야 하는 영역이 활발했던 것도 이러한 이유에서였다.[110]

같은 이유로, 문자와 이미지를 평면 위에 인쇄기술로 다루는 타이포그래피 디자인 영역에서는 당시의 가장 현대적인 형태와 기술을 사용하여 새로운 감각을 창출해내기가 상대적으로 수월했다. 기술 및 비용적인 측면에서 살펴봤을 때 인쇄물은 생산하기 가장 용이한 디자인 영역이고 그렇기 때문에 가장 일상적으로 사람들이 접할 수 있는 영역이기도 하다. 그만큼 은연중에 사람들의 무의식 속에 가장 영향을 많이 끼칠 수 있는 영역이다. 흔히 인쇄물(印刷物, printed matter)이라 하면 인쇄기를 통해 출력된 납작한 종이와 그 위의 이미지를 떠올릴 것이지만 현실의 환경에서 인쇄물은 단순히 2차원 평면의 이미지로 수용되지 않는다. 이 납작한 이미지는 납작하다는 특징을 살려 지면을 넘어 제품의 표면, 거리의 벽, 가로수, 게시판, 간판, 건물의 외벽 등 다양한 3차원 공간에 적용되어 이를 보는 이들에게 전달된다. 특히 인쇄물은 시공을 초월한 다른 이들과의 지식 교환과 의견 소통을 문자를 매개로 할 수 있는 매체이기 때문에 타이포그래피와 불가분의 관계를 맺고 있다. 구술문화가 인쇄기술을 통해 문자문화로 이행하면서 인류에게 끼친 파급력은 이 또한 혁

109) 캐밀러 그레이, 앞의 책, p. 267.

110) “둘러싼 물리적인 상황과 늘 갈등을 빚었던 그들에게 극장은 고도로 기계화된 유토피아를 실현할 수 있는 최상의 기회를 제공해 주었다.” 위의 책. p. 263.

명으로 이름 지어졌을 정도이다.[111]

문자 인류학자인 아르만도 페트루치(Armando Petrucci)는 문자가 그것의 표현 양태를 통해 역사적, 사회 맥락적 의미를 표현하고 있다고 주장했다.[112] 문자의 외형적, 물질적 형태, 그래픽의 유형들은 그 문자를 사용한 사회의 관행, 정체성, 미감, 정서 등 많은 정보의 발현체이다.[113] 문자를 메시지라는 추상적인 개념을 담고 있는 기호로 보는 것이 아닌, 그것이 형태, 질감, 색깔 등 물리적인 실체를 가지고 누군가에 의해 특정한 크기로, 특정한 위치에, 특정한 도구를 사용해 세상에 게시되었을 때, 이 모든 정보들은 이를 보는 사람들의 해석에 영향을 끼치게 된다. 이렇게 문자가 시대적인 정체성을 드러낸다는 관점에서 러시아 구축주의의 문자 다루기, 다시 말해 타이포그래피는 한 사회를 관통하는 이데올로기가 갖는 사상적, 문화적 경향을 문자의 형태와 배열방식을 통해 알 수 있도록 해준다.

기하학적인 형식은 구축주의를 설명함에 있어서 가장 두드러지는 특징이라 할 수 있다. 『러시아 아방가르드 사전(Энциклопедия Русского Авангард)』에 서술된 구축주의에서는 사물의 유기적인 형식과 구축주의의 기하학이 서로 낯선 것이라고 표현하고 있다.[114] 즉, 구축주의에

111) Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe m,* Cambridge UP, 1993.

112) Armando Petrucci, Trans. Linda Lappin, *Public Lettering : Script, Power, and Culture*, University of Chicago, 1993.

113) 이혜민,「문자인류학과 아르만도 페트루치의 문자연구」,『한국사학사학보』, 28(-), 2013, pp. 233-276.

114) “... органическую форму вещи, чуждую геометрии конструктивизма.”, https://rusavangard.ru/online/history/konstruktivizm; 이 페이지의 내용은 타틀린이 구축주의의 창시자라고 여겨지는데 로드첸코에 비해 타틀린은 구축주의식 기하학과는 다른, 사물의 유기적 형태를 발굴하고 발전시켰다고 말하고 있다. 그

대한 일반적인 인식에서는 이것이 기하학적 형태를 띤다고 인식되는 것이 사실이다.

이와 함께, 러시아 구축주의 디자인에서는 이미지와 문자를 분리하지 않는다. 인쇄물의 평면에서 기계적인 서체는 일관적으로 사용되며 기하학적인 구축주의의 전체적인 스타일에 맞추어 '이미지'로써의 역할 또한 함께 수행하고 있다. 전체 지면에서 타이포그래피는 조형 이미지와 분리되지 않고 같은 층위에서 다루어지며 전달하려는 내용에 따라 글자 획은 선이 되기도, 면이 되기도 한다. 획의 길이와 폭은 그렇게 차원을 달리하며 자유롭게 변형되었으면서도 기본적으로 외곽선이 기계적으로 단순화된 형태를 보인다. 선동적인 메시지 전달을 목적으로 강렬한 색감과 포토몽타주를 주된 이미지로 사용한 경우에도 타이포그래피는 획의 변형과 복수(複數)의 독해 방향에서 오는 혼란을 상쇄시키며 깔끔하게 정돈된 서체인 산세리프 서체가 사용된다. 이는 구축주의 디자인 전체를 포용하는 기하학적 이미지와 함께 하는 것이었다.

개인성을 배제하여 기계미학을 형상화한 이 비장식적인 글자들은 비대칭적 이미지 요소들과 조화를 이루어 활용되었다. 비대칭성은 엘 리시츠키, 알렉산드르 로드첸코 등 1920년대 당시 구축주의자로서 책, 잡지 표지, 포스터 등 그래픽 영역에서 활발한 활동을 펼쳤던 디자이너의 작업에서 뚜렷하게 드러나는 특징이다. <구축주의> 선언문에서 이는 '기울어진 모서리(Наклонные углы)'라는 표현을 통해서도 나타난다. 단지

려면서 구축주의의 '문제'는 인후크에서 논의되었다며 구축주의에 대한 정의가, 심지어 현재까지도, 확정적인 것이 아니라는 것을 암시하고 있다. 이 연구에서는 구축주의에 대한 미술사 및 디자인사 연구의 일반적인 인식에 기대어 조선의 구축주의에 주목을 하는 바, 구축주의 자체의 개념과 수용 및 현재까지 이어지는 논쟁에 대해서는 변현태(2019)와 표구연(2022)의 연구를 참고할 수 있다. 변현태, 앞의 논문; 표구연, 앞의 논문.

평면 그래픽에서만이 아니라 비대칭을 활용해 표현한 운동성은 타틀린이 이조의 대표로써 1919년 혁명 기념물을 제작할 때 가장 고려했던 부분이기도 했다.[115] 이조를 중심으로, 구축주의의 형식은 정부 기관의 정치적 선전, 선동의 실제적 임무를 수행하게 되면서 장식이 배제되고 비대칭적인 운동성을 보여주면서 러시아 혁명정부의 이념을 담은 시각 형식으로 받아들여지게 되었다.[116]

구축주의의 비대칭적 구도와 배열, 기하학적 조형 요소, 강한 색채 대비와 색면 사용 등의 특징은 기하학적 서체와 좋은 호응 관계를 이루었다. 산세리프체에서는 세리프가 가진 장식적인 효과가 배제되어 평면 공간에서 글자 획이 마치 또 하나의 기하도형처럼 작동하기 때문이다. 또한 깔끔히 정돈된 산세리프체의 외곽선은 구축주의의 평면 공간 안에서 다른 기하학적 조형 요소들과 함께 배열될 때 텍스트/이미지로 완전히 분리된다기보다는 한 공간에서 충분히 서로 개입하여 새로운 효과를 나타내기 용이했다.

[도판 15]는 로드첸코가 디자인한 레닌그라드 국영 출판사의 광고 포스터이다. 대비가 강한 색감으로 포토몽타주와 함께 확성기를 연상케 하도록 눕힌 고깔 모양의 색면이 사용되었고, 그 안에 'Книги(책들)'라는 텍스트가 왼쪽 위아래로 'Ленгиз(렌기즈)[117]'라는 광고주 명(名)과 같이 기계적인 서체로 반듯하게 정리되어있다. Книги 글자는 삼각형의

115) 크리스티나 로더, 앞의 책, p. 22.

116) 위의 책.

117) Ленгиз(렌기즈): Ленинградское отделение государственного издательства(국영출판사 레닌그라드 지부).

[도판 15] 로드첸코, 레닌그라드 국영출판사 광고, 1924 (출처: The Pushkin State Museum of Fine Arts)

색면에 맞추어 크기와 높낮이가 원근법의 구도에 맞춘 듯 변형되어 점진적으로 크게 멀리 퍼져나가는 느낌을 준다. 로드첸코에게 글자가 단순히 읽기 위한 글자, 활자 블록 안에 형태가 고정된 기호였다면 글자에 대한 이러한 독창적인 조작이 가능하지 않았을 것이다. 그는 글자를 텍스트로서만이 아니라 선, 면 등 지면의 다른 요소와 마찬가지로 '조형 이미지'로 사용했다. 또 그 외에 많은 구축주의 시각 이미지에서 글자의 독해 방향이 자유롭게 이루어진다는 점 또한 이렇듯 이미지로서 글자가 활용됨을 뒷받침하는 예이다.

문자 다루기는 이미지 다루기와 분리될 수 없다. 주목성의 측면에서 화면의 인상과 주제를 이끌어가는 것은 이미지이며, 이것이 모호하고 다양한 방향으로 해석될 수 있는 여지를 텍스트가 명확하게 해준다. 말하

자면 화면을 구성하는 조형 요소들과 텍스트의 관계가 시각물의 의미를 규정하고 한층 강조하는 것이다. 여기에서 텍스트는 단어나 문구의 의미만으로 존재하지 않고 그것이 다루어지는 방식, 즉 타이포그래피라는 단계를 한 번 더 거치게 된다. 따라서 인쇄물을 구성하는 것은 이미지와 의미로서의 텍스트, 형식으로서의 타이포그래피라는 이 세 가지로 규정할 수 있을 것이며, 타이포그래피는 의미전달이라는 목적 아래 기의로서 텍스트를 시각적으로 정리하고 강조하며 배치하여 이미지와 텍스트의 관계를 보다 긴밀하게 매개하거나 혹은 의도적으로 어긋나게 하는, 연결체의 역할을 한다는 것을 알 수 있다. 이러한 관점으로 보았을 때 기하학적 형식과 사진 및 포토몽타주 기법으로 대변되는 구축주의 그래픽 디자인은 구축주의 타이포그래피와 어떤 관계를 형성하고 있을까?[118]

---

118) 이 연구에서 구축주의에서 보이는 기하학적 형식은 말레비치의 절대주의와는 구분된다. 말레비치의「От кубизма и футуризма к супрематизму. НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ РЕАЛИЗМ(큐비즘과 미래주의에서 절대주의로. 새로운 회화의 사실주의」선언문에서 절대주의는 새로운 회화의 '사실주의'로서 재현을 벗어난 순수표현, 직관(интуиция)의 표출, 자연으로부터의 해방을 말한다. 말레비치가 새로운 예술을 위해 우주적인 관념의 세계로 떠났다면 타틀린은 실재의 재료를 실재의 공간에 구축하는 반부조(counter-relief)를 창안하며 삶과 예술의 합일을 주장했다. 구축주의는 말레비치의 절대주의에 형식적 영향을 받았으나 타틀린의 이론을 근거로 생산주의 노선으로 나아간 것이다.

절대주의와 신조형주의의 도입과 과학과 예술의 만남, 삶과 예술의 통합을 배경으로 엘 리시츠키, 모홀리-나기, 반 되스부르그 등의 예술가들은 미술을 합리성과 보편성의 언어로, 기계시대에 부응하는 중립적이고 국제적인 언어로 기능케 하고자 했다. 이러한 시대적 흐름을 구성하는 줄기 중 하나로서 구축주의는 따라서 형식상 서유럽의 모더니즘과 유사해보이지만, 러시아 혁명을 통한 뚜렷한 정치성을 가지고 있다는 점에서 가장 큰 차별점을 갖는다. К.Малевич, *От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм,* изд. 2-е, Петроград, 1916; 장 뤽 다발, 홍승혜 옮김,『추상미술의 역사』, 미진사, 1994; 윤난지,『추상미술과 유토피아』, 한길아트, 2011 참고.

2) 새로운 타이포그래피로서 구축주의 타이포그래피의 의미

초기 사회주의 이념의 물리적 표상이었던 구축주의 디자인에서 타이포그래피는 일관적으로 기하학적인 산세리프 서체를 사용하고 있었다. 이는 의도적인 것이었으며 구축주의자들은 이 기하학적인 서체에 대해 '책에서 사용해야 하는 유일한 활자체'라고 표현하기도 했다.[119]

산세리프체는 19세기 영국의 활자 견본집에서 처음 등장한 것으로, 필기구의 영향력을 드러내는 필사체의 전통을 끊어내고 인쇄기계에 최적화된 글자체였다. 이는 얀 치홀트의 신타이포그래피 운동에서 체계적으로 정리되었고, 이후 필립 멕스(Phillip Meggs)는 바우하우스와 러시아 구축주의를 융합하여 발전시킨 신타이포그래피를 1920년대를 관통하는 양식이라 정의했다.[120] 로빈 킨로스(Robin Kinross)는 *Modern Typography: An Essay in Critical History*에서 20세기 초반 산세리프체를, "산세리프체 선호가 현대 기계시대에 맞는 형태 신조와 직결", "장식 없는 문자로 군더더기 없는 의사소통 가능"과 같은 인식과 함께 수용되었다고 말했다.[121] 이렇듯 산세리프 서체를 활용한 기하학적인 타이포그래피는 20세기의 현대적 문자 감각을 대표하게 된 것이다.

20세기 초의 인식에서 이 산세리프체는 국제주의와 연결된다. 글자의 개성은 세리프를 통해 드러나고, 세리프는 문화의 영향을 반영하는 것이기 때문에 이는 개별성과 민족적 정체성의 상징이라 할 수 있다.[122]

---

119) А. Г. Шицгал, *Русский типографский шрифт*, Книга1, 1974, p. 152.

120) 필립 멕스, 월간디자인 편, 『그래픽 디자인의 역사』, 1997, 4장.

121) Robin Kinross, *Modern Typography : An Essay in Critical History*. Hyphen, 2004.

[도판 16] 루드비히 홀바인, 「Hitler-Youth, Germany's Future」 포스터, 1933 (출처: https://www.marhistorical.com)

이러한 '분위기'와 글자체의 연결은 국가적 정책과 실제 시각적 결과물에서의 활용되었고 이를 파급하는 언론에 따라 확대되었다. 예를 들어 프락투어(Fraktur)는 20세기 초 나치 정권 독일에서 국가적인 차원에서 사용이 장려되었던 대표적인 서체로서, 나치의 열렬한 지지자였던 루드비히 홀바인(Ludwig Hohlbein)이 디자인한 포스터에 반복적으로 사용되며 민족주의적 감성을 자극했다.[도판 16] 유대인 문화와 사회주의 문화로 간주되는 여러 문화들은 나치 민족주의 아래에서 퇴출되었다.

폴 레너(Paul Renner)는 대표적인 산세리프 서체인 푸투라를 "우리 시대의 서체"라고 칭했다. 유대문화와 사회주의 문화를 탄압하고 있던 1930년대 전후의 독일에서 '독일스러움'을 배제한 '냉정한' 얼굴의 서체와 이의 대표성에 대한 주장은 당시 팽배했던 민족주의적 기류를 거스르는 것이었다.[도판 17] 그는 사회주의자로 간주되어 나치 정권에서 독일인쇄

122) 세리프는 손으로 글씨를 쓰는 과정에서 파생된 결과물로서, 그 글씨를 쓴 사회의 일상적 관습(쓰기 도구나 규범적인 쓰기자세 등)과 미감이 들어있다. 이렇게 만들어진 손글씨체 중 완성도가 높고 인기가 많은 것은 인쇄혁명을 거치면서 기술의 발전에 힘입어 활자로 만들어졌다. 그렇기 때문에 활자의 세리프에는 당대의 특정한 사회가 함축되어 있다고 할 수 있다.

[도판 17] 폴 레너가 디자인한 상업기술학교의 바이에른 전시(Gewerbliche Fachschulen Bayerns Ausstellung) 포스터, 1928 (출처: MoMA)

전문학교(Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker)의 이사직에서 퇴출되었다. 이렇듯 당시 서체는 단순한 글자꼴이 아니라 특정 감수성을 유발하는 전략적인 사회적 매개체로 여겨지고 있었다.[123]

당시 프락투어의 사용을 반대했던 사람들은 반대의 근거로 이것이 외국에서 '일반적'이지 않다는 이유를 들었다.[124] 이는 사람들이 서체의 세리프가 태생적으로 민족적 특수성을 가지고 있다는 것을 인지하고 있었다는 것을 알려준다. 반면, 민족적 서체에 비해 장식성이 실종된 산세리프 서체는 일종의 '표정'이 배제된 서체이기 때문에 민족적인 감정을 불러일으키는 특정 종류의 편견이 개입할 가능성을 억제하여 국제적으로 원활한 소통을 할 수 있을 것으로 기대되었다.

---

123) 1941년, 히틀러의 보좌관이었던 마르틴 보어만(Martin Bormann)이 사인한 칙령에는 유대적 서체의 유래와 프락투어보다 장식을 덜어낸 안티쿠아(Antiqua)서체를 표준서체로 하는 내용을 담고 있다. 또한 당시 벌어졌던 프락투어와 안티쿠아 논쟁은 '독일스러움'과 '비독일스러움'의 대비로 민족주의적 논쟁으로 이어졌다. 이러한 정황들은 서체의 상징성과 사용 여부의 판단이 매우 첨예했음을 보여준다. Gideon Reuveni, *Reading Germany: Literature and Consummer Culture in Germany before 1933*, Berghahn Books, 2006, p. 202-203 참고.

124) 최경은,「나치의 문자정책」,『독일언어문학』, 62, 2013, p. 189.

러시아 구축주의, 특히 엘 리시츠키와 로드첸코의 지대한 영향 아래 '새로운 타이포그래피(Neue Typografie)'를 정의한 얀 치홀트는 독일 인쇄 노조 산하 교육조직의 기관지 『티포그라피셰 미타이룽겐(Typografische Mitteilungen)』에서 '근원적(Elementary) 타이포그래피'에 대해 설명하면서, 새로운 타이포그래피의 목적은 의사소통에 있다며, 즉 보이려는 바를 위한 수단으로서 타이포그래피를 정의했다. 이는 구축주의 개념의 한 뿌리를 차지하는 보그다노프의 '무기로서의 예술' 개념과도 맞닿는 인식이었다. 그는 "민족성이 강한 서체는 (새로운 타이포그래피가 지향하는) 원소적으로 디자인한 서체가 아니며 국제적 소통 가능성을 제약한다", "뚜렷하게 구별되는 크기와 형태를 씀으로써…인쇄된 글의 논리적 배열을 가시화할 수 있다"고 말한다. 이에 의하면 글자 획 끝에 드러나는 외적인 특징은 글자의 본질인 독해 기능에 덧붙여진 군더더기와 같은 것이며, 이것이 불러일으키는 민족적인 특성은 인종과 국경을 넘어선 연대 형성에 어려움을 초래하는 것이었다. 새로운 타이포그래피는 단순한 근대적 양식에 국한된 형태적 방법론이라기 보다는 당시 "세계관의 정신적인 표현"[125]라는 이데올로기의 대두였고 여기서 산세리프 서체는 "(얀 치홀트 및 구축주의자들이 활동했던)시대의 정신과 일치하는 유일한 서체"였다.[126]

이러한 정의가 내려지기까지는 얀 치홀트와 엘 리시츠키와의 관계가 지대한 공헌을 했다. <근원적 타이포그래피>에서 얀 치홀트는 새로운 타이포그래피의 지도적 인물이자 새로운 디자이너의 전형으로 엘 리시츠키를 직접적으로 거론했다.[127] [128] 또한 치홀트는 구축주의를 설명

125) Robin Kinross, op.cit, p. 80.

126) Ibid, p. 160.

하면서 리시츠키의 의견을 그대로 반영하여 소개하고 있었으며「근원적 타이포그래피」에서는 앞서 혁명 1주년을 기념하는 우리츠키 광장 장식의 책임자이자 나르콤프로스의 임원이었던 나탄 알트만의 글과 구축주의 프로그램을 함께 싣기도 했다.[129]

엘 리시츠키가 구축주의 예술을 통한 사회주의의 전파자였던 것을 보아도 알 수 있듯이, 구축주의 타이포그래피의 특징인 산세리프의 인공적, 기하학적인 성격은 기능성과 경제성 측면에서만이 아니라 시대적으로 진보의 상징으로서 좌파적 정치 성향의 기호로서, 일종의 공식처럼 받아들여졌다. 얀 치홀트가「근원적 타이포그래피」발행 전 1925년 9월 16일에 라이프치히 타이포그래피 단체에서 했던 강연에 대해, 비평가 알베르트 지젝케(Albert Giesecke)는 근원적 타이포그래피는 '사회주의' 양식이라며 '구축주의 전사'라는 제목의 노골적으로 비판적인 비평을 실었다. 얀 치홀트에게는 새로운 이론의 발표와 함께 '볼셰비키 타이포그래피', '사회주의 타이포그래피', '예술 볼셰비즘'이라는 표현이 뒤따랐다.[130] 실제로 앞서 말한대로 구축주의 타이포그래피는 새로운 타이포그래피 탄생에 지대한 영향을 주었고 대부분의 외적, 내적 특성들 공유하고 있다. 얀 치홀트가 주장했던 새로운 타이포그래피는 곧 구축주의 타이포그래피

127) 크리스토퍼 버크,『능동적 도서 : 얀 치홀트와 새로운 타이포그래피』, 워크룸 프레스, 2013, pp. 46-47.

128) 엘 리시츠키는 당시 소련 정부와 밀접한 관계를 맺으며 구축주의를 통한 사회주의를 국가적 프로젝트들을 충실히 수행하고 있었다. Margarita Tupitsyn·Matthew Drutt·Ulrich Pohlmann, *El Lissitzky : beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration,* Yale University Press, 1999; Nancy Perloff·Brian Reed[ed.], El Lissitzky, *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin,* Moscow, Getty, 2003. 참고.

129) 크리스토퍼 버크, 앞의 책, pp. 48-49.

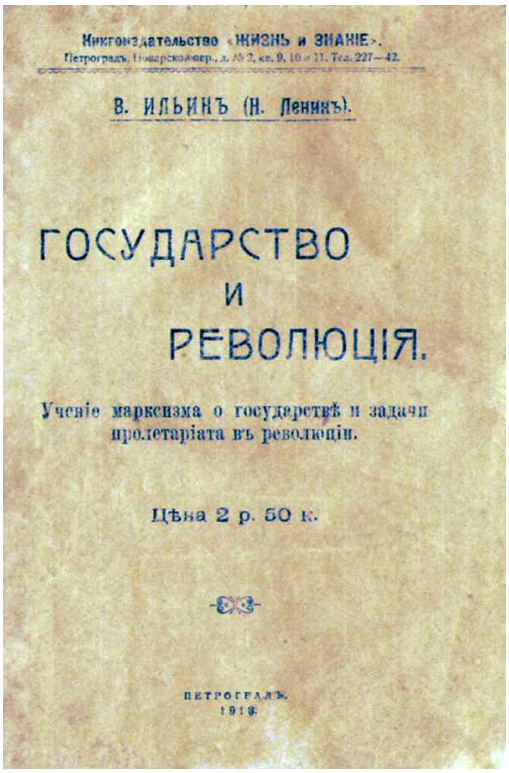
130) 위의 책.

[도판 18] 엘 리시츠키, 『소련이 사회주의를 건설한다(СССР строит социализм)』 표지와 각국의 언어로 표기된 "만국의 프롤레타리아여, 단결하라!" 표어 페이지, 1933 (출처: Totalarch Библиотека)

와 다름이 없었다.

당시 많은 지식인과 예술인들과 마찬가지로 얀 치홀트 본인이 사회주의자였기 때문에, 앞서 지젝케가 보이는 것과 같이 러시아 공산주의 혁명을 견제하던 보수적인 유럽 사회가 부정적인 반응을 보이는 것은 자연스러운 것이었다. 타이포그래피의 기계화, 표준화, 글자 크기의 소문자로 통일, 무엇보다 인간다움을 배제한 표정 없는 서체의 사용은 인간의 개인성을 말살한다는 사회주의 비판에 대한 근거가 동일하게 적용되었다. 이렇듯 글자의 사용방식은 단지 눈에 보이는 형태나 기능적으로만 수용되지 않고 정치적으로 독해되었다.

소비에트 정권의 중요한 원칙인 평등의 가치에 의거하여 인쇄 사업은 혁명정부의 주요 과제였다. 연방으로 포섭할 가능성을 두고 수많은 민족들을 아우르기 위해 새로운 국가 문자를 생성하고자 했고[도판 18], 그렇게 다듬어진 문자는 시각적인 공통점을 공유하여 활용되고 교육되었



[도판 19] (左) 레닌의『국가와 혁명(Государство и Революция)』표지, 1918 (출처: Музеи России);
(右) 마야콥스키의『블라지미르 마야콥스키의 전집(Всё сочиненное Владимиром Маяковским)』, 1919 (출처: Блог Аркадия Чужого)

다. 혁명의 초창기에는 혁명 이전의 디자인 전통이 남아있어 현대적 양식과 전통적 양식의 혼용을 보여주기도 한다.

[도판 19]의 왼쪽은 1918년에 출판된 레닌의 『국가와 혁명』의 표지이다. 'Государство и Революция(국가와 혁명)'이라는 제목에 적용된 주(主)서체는 러시아 사회주의의 국제주의적 성격을 표방하듯 세리프 없이 기하학적으로 외곽 형태가 다듬어져 있지만 'O', 'C', 'P', 'B'에서 보이는 글자 획의 곡률은 전통적 서체의 흔적이 절충적으로 나타난 것이 관찰된다. 한 지면에는 여섯 가지 이상의 서체가 사용되었으며 중앙정렬

방식으로 배열되었다. 1919년에 간행된 마야콥스키의 전집 속표지도 '블라디미르 마야콥스키의(Владимиром Маяковском)'라는 부분에 공통적으로 들어간 'M'을 활용하여 실험적인 글자의 배치 디자인을 보여주지만 전체적으로 여전히 좌우대칭의 전통적인 배열을 사용하고 있다.[도판 19(右)] 이는 기존의 일반적인 디자인이 새로이 실험되는 디자인과 불화를 일으키는, 일종의 대립상황을 보여주는 것으로[131] 전통적인 감각에서 새로운 감각으로 전이되는 과정을 담고 있는 사례라 할 수 있다.

앞서 말했듯이 소련 정부는 연방을 이루는 다양한 민족 간의 장벽을 허물기 위해 평등에 기반한 표준화 작업을 중시했다. 그동안 민간 출판사들의 경쟁적인 출판으로 인한 디자인 품질의 저하는 1920년대에 국가기관과 시민단체에 의해 출판업이 관리되기 시작하면서 인쇄업과 동반하여 성장했다. 활자체들은 선별되어 표준화되기 시작했다. 소련 국가 경제최고위원회 산하 인쇄업 위원회 내에서는 인쇄업자, 안과 의사와 예술가가 함께 구성된 위원회가 발족되어 표준 활자체를 개발하였다.[132] 일상사회에서 활용되는 글자는 종류의 과도한 다양성을 축소하여 자원을 절약했다. 이같이 예술가들이 국가 주도의 인쇄출판영역에서 영향력을 가지게 되면서 소비에트 출판물의 디자인은 구축주의적 동향을 뚜렷이 가지게 되었다. 이는 말 그대로 러시아의 특수한 현실적 조건에 적응한 구축주의의 결과물이었다. 이는 기존의 지나치게 탐미주의적이고 다채로웠던 장식적 타이포그래피에 대한 저항으로서 혁명 이후 새로운 일상의 시각적 환경을 조성하는 예술을 통한 일상 혁명으로 해석할 수 있을 것이

131) А. Г. Шицгал, op.cit., p. 147.

132) Ibid., p. 151.

다.

구축주의는 사회적 혁명의 분위기가 고조되는 가운데 민속과 종교의 재발견과 국제화를 통한 서구문물 수용의 상호작용 과정에서 분화, 형성된 이데올로기이자 움직임이었다. 러시아 혁명이 일어나자 예술은 이젤 속 세상이 아닌 진짜 삶의 예술로서 일상을 통해 새로운 근대적 삶의 방식을 구축하고 제시하고자 했다. 이 과정에서 기계생산은 이들이 당면한 삶의 큰 변화였다. 기계생산이라는 삶의 조건은 이에 요구되는 행위에 따라 노동자들의 사고방식까지도 변화시킨다고 인식되었으며 이에 맞추어 구축주의는 일상 영위의 방향성과 함께 이를 위한 감각적 환경을 구축하고자 했다. 따라서 개념적으로 구축주의 예술은 예술이자 삶 자체라 할 수 있었다. 반민족주의적이었던 초기 혁명의 성격에 따라 혁명예술은 공식적 자리에서 민족성을 배제한 기계적 조형 이미지의 사용을 보여주었다. 인물, 기관, 언론매체 간의 국경을 뛰어넘는 예술운동 및 계급 간의 연대활동은 이들의 국제주의적 성격을 나타내는 것으로서 전통과 근대의 변증법에서 파생된 새로운 정치적 정체성과 그를 시각적으로 형상화한 양식적 결과물로 이를 증명했다.

책, 잡지, 포스터 등의 인쇄물은 다른 매체들에 비해 기술 및 경제적 측면에서 수월하게 생산하여 일상에 적용할 수 있는 매체로서 여기에 이용된 이미지와 타이포그래피는 평면뿐만 아니라 다양한 3차원 공간에 활용되어 일상의 감각을 조성할 수 있다. 개인성, 장식 요소를 배제한 기하학적 형태를 가진 산세리프 서체는 독자로 하여금 역사적 경험에 따른 생경감을 없애는 대신 평등함을 제공하여 메시지의 수용을 수월하게 한다. 인쇄출판 산업은 사회에 새롭게 조성된 감각을 일상 환경, 감각으로

학습시키는 역할을 했다. 이렇게 구축주의 예술과 이것이 지지하는 사회주의 이념은 기하학적 양식을 사용한 구축주의 타이포그래피의 활용을 매개로 하여 메시지와 세계관이 서로 연결되었다.

한편, 당면한 삶의 현실적 조건에 따라 새로운 일상을 구축하고자 한 구축주의의 '이데올로기'가 러시아 국경을 넘어 일제강점기 조선에서는 어떻게 수용되어 형성되었는지 다음 장에서 살펴보도록 하자.

Ⅲ. 1920-30년대 조선 구축주의 형성의 사회적 배경

1. 조선 사회주의 운동의 배경과 확산

1) 조선의 사회주의 운동 약사(略史)

1917년의 러시아 혁명은 당시 강대국들 사이에서 혼란을 겪던 조선인들에게 강한 인상을 남겼다. 조선 내에서는 식민지 통치 7년 동안 강압적인 무단통치를 겪으며 민족 독립에 대한 열망이 날로 커지고 있었다. 이러한 상황을 배경으로 볼셰비키 정부는 반제국주의의 입장에서 조선을 비롯한 약소 민족의 해방을 강력하게 주장했었고, 이러한 태도는 조선인들에게 독립국으로서 발돋움할 의지를 다지도록 했다.[133] 민중이 중심이 된다고 하는 이 새로운 이데올로기 자체가 가져다주는 호감도 있었지만, 이는 조선의 독립이라는 목적을 전제하는 호감이었다.[134] 조선 내에서는 무단통치 기간동안 언론과 집회가 철저하게 금지되었기 때문에 러시아 혁명의 영향을 즉각적으로 살피기 어려웠지만, 1800년대 이후 이미 많은 조선인들이 거주하고 있던 러시아령(領) 연해주 지역에서는 이 변화의 영향은 보다 빠르게 퍼졌다.

한인사회에서 사회주의의 전파는 조선인들의 독립에 대한 의지를 사회주의 이데올로기 확산의 전략으로써 활용한 소련 정부의 전략과 함께,

---

133) 제1차 세계대전 종전 이후 약소 민족의 독립을 지지하는 민족자결주의에 대한 조선 내 관심은 당시 신문의 관련 기사를 통해서도 알 수 있다. 민족자결주의의 원칙은 전후 수습을 위한 1919년 파리강화회의에서 미국의 윌슨에 의해 주창되었지만 연합국에 의한 패전국 식민지에 대한 실질적인 처리가 기만적이었기 때문에 약소민족들은 신생국인 소련의 평화주의를 대체재로 인식했다.

134) 스칼라피노·이정식 공저, 앞의 책, p. 37.

소련령 내에서 입지를 확고히 구축하고자 했던 각각의 조선인 세력들의 이해와 관계되어 있었다. 그리고 이에는 실제 개념의 범주와 관계를 차치하고, 사회주의 세력 내에서의 “민족주의”와 “국제주의”라는 개념은 관련 인물 및 단체들의 정당성을 판단하는 기준으로 이용되었다.

소련은 신생국으로서 정권의 근본인 사회주의 이데올로기의 전파와, 당시 일본으로부터 영토방어를 위해 소련 영토 내의 소수 민족들을 일본에 대항하는 그들의 민족적 일체감을 바탕으로 적극적으로 포섭하고자 했다. 이 과정에서 연해주 조선인들에게 반일, 반제국주의와 동반된 사회주의 사상이 유입되었고, 이에는 소련 당국의 자금지원 또한 수반되는 것이었다. 스칼라피노·이정식(1986)이 지적했듯이, 다른 국가들에서도 공산주의 초기에는 비교적 이념에 대한 관심과 이해가 미약했으며 조선의 경우에도 이는 별반 다르지 않았다. 소련의 입장에서는 제국주의에 대항하는 이념의 확산을 위해 소수민족의 지지가 필요했고, 또한 일본과 영토분쟁 상황에서 격한 반일감정을 가지고 있는 조선인들과 동맹을 맺어 또 하나의 전선을 구축할 수도 있었다. 조선의 입장에서도 볼셰비키 지도자들의 극동 피압박민족의 해방에 대한 열렬한 주장과 반일, 반제국주의 정서를 확인하여 서로 ‘같은 편’이라는 인식을 가지고 있었다.[135] 이러한 서로의 이해(利害)에 따라 소비에트 관계자들과 소련 영토 내 거주 조선인들은 1917년 무렵부터 접촉을 시작했다.[136] 해당 지역의 당 사업

---

135) 소련으로서는 아시아민족과는 최초로 조선과 한로동맹을 수립했다.「조선인 빨치산부대 만들어 “독립 유격전”」,『한계레』, 2005. 9. 14일자.

136) 스칼라피노·이정식, 앞의 책, pp. 40-41. 이 시기 볼셰비키 당에 입당한 알렉산드라 페트로브나 김(Александра Петрона Гим)은 시베리아 조선인들 사이에서 당사업 수행을 지시를 받고 해당지역에서 열린 각종 회의에 참석했으며, 지역소비에트 집행위원회의위원으로도 선출되었었다. 1918년에는 소련이 후원한 혁명가들 회의가 하바롭스크에서 개최되었는데, 당시 김립, 박애 등 초기 조선인 지도자

을 담당하는 대표자가 선출되었고, 조선인 혁명가들의 소비에트 회의가 소련의 후원 아래 개최되었다.

한편, 조선의 사회주의 운동의 갈래는 크게 러시아인으로 귀화하지 않은 조선인들이 중심이 되는 상해파와 귀화한 조선인 중심의 이르쿠츠크파, 두 파벌로 분류되고 이들의 갈등은 조선 사회주의 운동뿐만 아니라 민족주의 진영과의 관계와도 관련하여 조선 독립운동 전반에 큰 영향을 끼쳤다. 두 파벌 중, 후에 상해파로 지칭되는 한인사회당(韓人社會黨)은 러시아 국적을 획득하지 않은 채 노령에 거주하고 있던 조선인들 주 구성원으로 이동휘(李東輝)[137]를 대표로 하여 1918년 하바롭스크에서 결성되었다.

그는 함경도 출신의 군인으로, 조선 내에서 독립운동을 하다가 데라우찌 암살 미수사건과 연루되어 러시아로 망명한 인물이었다. 그는 선전, 정치조직, 군사 활동을 중심으로 한 소비에트 모델을 그대로 이어받아 한인사회당을 조직했다.[138] 출신과 망명 이력을 통해 알 수 있듯이 조선 국적의 그에게는 항일운동이 주된 관심사였고, 볼셰비키의 적극적인 항일원조에 조선인들의 볼셰비즘 참가와 지지를 약속하며 한인사회당을 창설했다.

들과 함께, 후에 한인사회당의 위원장으로 활동했던 이동휘가 참가했던 것으로 보인다고 한다.

137) 이동휘(李東輝, 1873-1935): 서울의 육군무관학교를 졸업한 무관 출신으로, 러시아 령으로 건너가 한인사회당, 고려공산당을 조직했고 이후 상해로 건너가 대한민국임시정부에 참여하여 국무총리를 지냈다. 무력에 의한 독립운동을 추구한 인물로 이승만, 안창호, 여운형 등 여타 독립운동가들과 독립운동 방식에 대한 이견으로 충돌이 있었다. 소련으로부터의 지원자금 횡령사건으로 이에 대한 책임으로 국무총리직에서 물러났고, 자유시참변 이후 시베리아에서 병사했다.

138) 스칼라피노, 이공식, 앞의 책, p. 42.

조선 사회주의 운동의 또 하나의 축인 이르쿠츠크파는 이르쿠츠크에 이주한 러시아 국적의, 즉 귀화한 조선인들이 모여 1919년 9월 5일 전로한인공산당(全露韓人共産黨)이라는 이름으로 만들어졌다.[139] 이들은 러시아 국적을 획득하여 노령 내에서 조선계(繼) '러시아인'으로서 입지와 권리를 확고히 하고자 했다. 1920년 7월에 이르쿠츠크에서 발행된『동아공산(Восточная коммуна: 보스토치나야 콤무나)』이 이 그룹의 기관지였다.[140] 러시아령 내 생존과 관련하여 이들의 대부분은 일찌감치 러시아 혁명과 볼셰비키를 지지했으며 코민테른 초대 극동지구 대표인 보리스 슈먀츠키(Борис Шумяцкий)의 지지 하에 한인사회 내에서 입지를 확대해 나갔다.

거점지와 구성원의 정체성이 상이한 이 두 그룹은 조선 사회주의 운동권 내의 주도권과 코민테른으로부터의 인정 및 자금지원과 관련하여 수시로 대립하였다. 볼셰비키는 사회주의를 동쪽으로 전파하고자 하여 이를 수행하는 이들을 지원했기에 두 분파는 이들의 지지를 얻기 위해 경쟁했다. 두 진영의 충돌은 1921년 6월 28일 자유시 참변에서 정점에 달했다.[141] 코민테른은 사회주의 이데올로기의 전파에 있어 피식민지 국

139) 당 자체는 이동휘의 상해파보다 늦게 창설되었지만 일찌감치 러시아 볼셰비키와 접촉하여 1918년 1월 즈음에는 이미 이르쿠츠크 공산당의 조선인 분파를 이루고 있었다고 한다. 서대숙, 앞의 책, p. 24.

140) 서대숙의 책(1985)에서는『적긔(Red Flag)』라는 이름의 주간지를 기관지로 발간하였다고 쓰고 있다. 두 간행물은 각각 이르쿠츠크, 아누치노로 그 발행처가 달랐고『적긔』가 1922년으로 더 후에 발행되었다.

141) 자유시 참변: 일명 흑하사변(黑河事變). 1921년 6월 28일, 노령 자유시(알렉셰프스크)에서 3마일 떨어진 수라셰프카에 주둔 중인 조선인 부대인 사할린 의용대를 러시아 적군 제29연대와 조선인보병자유대대(이하 자유대대)가 무장해제시키는 과정에서 서로 충돌, 다수의 사상자를 낸 사건. 이르쿠츠크파 고려공산당과 상해파 고려공산당의 파쟁이 불러일으킨 한국 무장독립전사상 최대의 비극적 사건이다. 자유시참변 [自由市慘變] (한국근현대사사전, 2005. 9. 10., 한국사사전편찬회)

가의 민족주의 문제를 진지하게 생각했다. 따라서 이들의 불화를 우려하며 양 당파의 통합을 강제적으로까지 지시하여 1923년 5월 코르뷰로(Корбюро, 고려국(코민테른 민족부 극동총국 소속의 한국 공산주의 운동 전담 기관))를 발족하였으나 심각한 갈등이 계속되자 이를 해체했다.

실제 진정한 성격과는 별개로, 두 파벌 서로에 대한 인식과 그로 인한 충돌은 사회주의 운동 내에서 민족주의와 연결된 독립운동 우선/국제주의와 연결된 계급운동 우선이라는 인식의 큰 틀에서 이루어졌던 것으로 보인다.[142] 이는 이 인식의 틀을 구성하는 각각의 요인들의 진실성과 전략적 유효성의 여부를 떠나 두 문제 모두 당시 조선인들의 정체성 구성과 앞으로 나아갈 방향을 판단하는데 중요한 가치관이었다는 것을 알려준다. 이를 바탕으로 펼쳐진 갈등은 조선 사회주의 운동의 판이 조선으로 옮겨와서도 이어지는 것이었다.[143] 더불어 특정 사상 편에 서있지 않은 조선의 일반 대중에게 다가갈 때 인쇄매체에서는 이 개념들을 의미를 담아 매력적으로 시각화했다. 이 사례들은 4장에서 분석될 것이다.

한편 3.1운동과 파리강화회의가 있던 1919년을 기점으로 조선 국내에서도 사회주의 사상에 대한 관심이 증대되고 있었다. 그러나 파리강화회의에서 자유주의 승전국들이 피식민지 국가의 독립에 대해 소극적인 모습을 보였다. 이를 계기로 많은 이들이 러시아 혁명과 함께 떠오른, 민족 국가의 독립에 적극적 지지를 표명한 레닌과 그의 사상에 관심을 기

참고.

142) 서대숙, 앞의 책, p. 47 두 파벌의 입장, p. 57 레닌의 말에서 공산주의(적 목표)와 민족주의적 목표의 분리적 인식, p. 60 등 곳곳에 드러나는 이르쿠츠크파의 상해파에 대한 비난의 내용 참고.

143) 위의 책, pp. 95-107 참고.

울이게 되었다. 청년층과 지식인층 사이에서는 이러한 진보적 사조에 관심을 갖고 참여하는 것이 대세적 흐름이었다.

조선 내에서 사회주의 사상의 확산은 노령 한인사회주의자들을 통해, 그리고 일본에서 돌아온 학생들을 통해, 크게 이 두 경로로 이루어졌다. 이미 1920년 무렵 공산당 출판물은 많은 양으로 늘어나, 주로 소련의 것을 번역한 그대로 한인들을 포함한 극동민족들에게 배포되어 침투하였다.[144] 혁명 초기에 극동 러시아 지역의 일제 세력을 견제하기 위해 조선인 세력을 이용했던 소련 당국은 연해주 한인사회의 공산주의자들을 통해 운동을 펼치게 했다. 그러나 한인 사회주의 단체의 분열은 이념의 확산을 지지부진하게 만들었고 코민테른은 이들 불화의 통제를 위해 단체의 해체와 함께 조선 내부에서 사상운동을 지시했다.

소련과 중국을 중심으로 이루어져오던 사회주의 운동은 20년대에 들어 코민테른의 권유대로 조선 내부로 그 중심이 옮겨가게 되었다. 연해주의 공산주의자들은 각각 조선 내 인물과 단체와 접촉하여 국내에서의 입지를 확보하기 시작했다. 일본 내 공산주의 운동에 공감한 일본 유학생들이 일본에서 또는 귀국하여 신사상을 전파했다. 또한 이 시기에는 조선노동공제회(1920년 조직), 화요회(신사상연구회 1923년 조직), 북풍회(북성회 1923년 조직), 서울청년회(1924년 조직) 등의 진보 단체들이 만들어져 사회주의 사상에 관심을 갖는 지식인들과 학생들을 결집하는 역할을 수행했다. 이 가운데 러시아 극동 지역과 및 동양의 공산주의자 교육을 위해 설립한 모스크바 공산대학(Коммунистический университет трудящихся Востока, The Communist University of the Toilers of the East) 졸업생의 귀국하여 활동하면서 사회주의는 조선 사

144) 서대숙, 앞의 책, p. 65.

회 내에 퍼지게 되었다.[145] [146] 1925년 5월 18일, 스탈린은 공산 대학 졸업식에서 동양의 학생들에게 식민지에서 타협주의적(соглашательский) 민족주의를 타파하고 식민지의 민족해방운동을 선진국의 프롤레타리아 운동과 연결하도록 주문하였다.[147] 코민테른의 요구한 바대로, 20년대 들어서 조선에서는 사회주의와 민족주의가 점차 결합되면서 확산되었다.

한편, 조선공산당이 창건되어 1925년 4월 17일에 제1차 당대회가 열렸다. 이 당대회에서 이들은 조선 혁명의 과제를 가지고 현재의 단계를 민족해방혁명, 반제국주의 혁명으로 규정했으며, 세계 혁명운동과 국제적인 연대를 할 것과 함께 프롤레타리아 계층의 광범위한 참여를 위해 노동조합과 농민조직 출판물을 장악할 것을 결정하였다.[148] 그 결과 인쇄공조합, 철공조합, 구두직공조합 등 각 직업별 노동조합이 창설되어 공산당 대회가 개최되기도 했고, 기관지인『조선지광』,『신흥청년』이 간행되었으며, 조선일보, 동아일보, 시대일보 등 유력 일간지에 당원들을 파견하였다.[149] 조선공산당의 기관지인『불꽃』제7호(1926.9)[150]에서는「조

145) 심지연,『조선 공산주의자들의 인식과 논리』, 백산서당, 2015, pp. 59-70.

146) 모스크바 공산대학의 1기 졸업생은 1924년 3월에 배출되었으며 이들 중 조선인은 약 230여 명에 이른다. 內務省保安局外事警察課,『外事警察報』, 25號(1924년 7월), p. 189. 위의 책, p. 60. 재인용.

147) Тов. Сталин о политических задачах университета народов Востока, *Правда*, 1925.5.22.

148) 전명혁,『1920년대 한국사회주의운동연구』, 선인, 2006, pp. 222-233.

149) Чо-Донго член ЦК и официальныщ делегат при Коминтерне, Работа со времени 1-й конференции 17 апреля 1925 г., 1925.8.22.(러시아문서보존소 ф. 495 оп.135 д. 110)코민테른 산하 공식 대표, 중앙위원회 성원 조동호, '1925년 4월 17일 1차대회(대표자회의) 현재 활동', 1925.8.22.), 위의 책에서 재인용.

150)『불꽃』: 조선공산당의 기관지. 경성 발행이나 실제 발행지는 상해라고 한다.

선공산당선언」이 실렸는데, 여기에는 '민족혁명유일전선'을 위해 노동자 및 농민계급과 부르주아, 지식인 계층의 연합을 주장하고 있었다. 다시 말하자면 이 시기 조선 사회주의 운동의 공식적인 노선은 민족운동, 즉 일본에 대한 독립운동을 조선 프롤레타리아의 일본 자본주의에 대한 저항과 동일하게 놓았던 것으로, 민족운동과 계급운동을 동시에 진행하고자 했다는 것이다. 임경석(2003)에 따르면 이러한 전략은 정치적 운동과 경제적 운동을 병행한다고 했지만 실상 계급운동을 중시했던 이르쿠츠크파의 혁명론의 영향으로[151] 당시 초기 조선공산당의 방향성과 당파성을 보여준다. 이 시기의 사회주의 운동에서는 독립운동 중심의 민족주의와 경제적 계급운동을 우선시하는 국제주의가 일견 뒤섞여 조선 전부를 사회주의 운동 안에 포괄하기 위해 민족운동을 전략적으로 이용하고자 한 의도를 읽을 수 있었다.

이러한 방향성은 당시 코민테른의 피식민 민족에 대한 혁명노선을 적극 반영한 것으로, 공식적으로는 '1925년 9월 15일 조선문제에 대한 결정'에서 인텔리겐차, 중소수공업자, 중소부르조아지를 포함한 모든 계급을 단결시키는 민족해방투쟁문제를 우선할 것을 강조하고 있었다. 그리고 코민테른은 조선 공산단체들의 분파 문제에 대한 잠정 결론을 내리면서 조선공산당이 성립된 지 약 1년 만에 조선공산당을 공식 승인하게 되었다.[152] 세계 혁명을 위한 무산계급의 국제적 단결이라는 사회주의 운

조봉암, 김단야, 김찬 등 화요회의 인물들이 주도한 간행물이다. 조선공산당의 국가론과 당면과제 등에 대해 밝히고 있어 1926년에 드디어 코민테른의 정식 승인을 받은 조선공산당이 가진 방향성에 대해 알 수 있다.

151) 반면 상해파는 사회주의 혁명으로 가는 과정을 단계적으로 파악하여 민족 해방이 우선이라는 단계적 혁명을 주장했다. 임경석,『한국 사회주의의 기원』, 2003, pp. 434-446.

152) 코민테른 1925년 9월 15일 '조선문제에 대한 결정'은 화요파 중심의 조선공산당

동의 가장 중요한 목표를 이루는 과정 위에 독립을 위한 민족주의 기반의 민족적 결집은 인식의 층위에 따라 모순적으로 보일 수도 있는 것이었다. 두 가지 중요한 가치를 효과적으로 추구하기 위한 노력은 이 시기 사회주의 인쇄물 지면의 복합적인 표정에서 드러나게 된다.

을 종식 지부로 인정하고 서울청년회, 북풍회, 조선노동당을 공산단체로 승인하는 내용이였다. 전명혁, 앞의 책, pp. 235-236.

2) 출판인쇄물을 통한 사회주의 사상의 확산

한 시대와 공간에서 통용되는 이미지는 단지 우연히 만들어진 유행이라 할 수 없다. 볼트(2011)의 지적을 곱씹어보면 그러한 문화적 표현은 역사의 여러 사건과 상황에 이미 잠재되어 있던 것을 때에 맞추어 드러내는 것이라 할 수 있다. 19세기부터 생겨났던 마르크스주의의 확산과 그것이 실현된 것으로 보였던 1917년 프롤레타리아 혁명을 배경으로, 구축주의는 사회주의, 좌익 사상의 시각 형식으로 이미 세계적으로 인식되어있었으며 그 특징 또한 기존의 예술양식들과 구분되어 의식 속에 받아들여지고 있었다.[153] 즉 구축주의 양식은 사회주의 이념과 연결되어 사람들에게 인지되고 있었다. 사람들이 기존에 가지고 있었던 감각과 지식에 특정 시기와 공간적인 특수한 경향성이 더해져 자연스러운 것으로서 수용될 때, 이미지는 양식으로서 사회 안에서 활동하게 된다. 따라서 혁명 이후 러시아 사회라는 시기적, 정치적 배경에서 구축주의는 혁명정부의 이념을 시각화한 표현 양식으로서 러시아 한인사회의 시각문화와 한반도 조선에서도 그 흔적이 발견되는 것이다.

앞서 2장에서 살펴본 대로 새로운 사상의 전파에 있어서 출판인쇄물은 볼셰비키 정부에게 매우 중요한 도구였다. 무한한 복제 능력과 이를 운송하는 교통 및 우편 등의 국제적 시스템의 구축은 출판인쇄물에 얹어

153) 미술사가 아론 샤프(Aaron Scharf)는 현대미술의 조류 중 마르크스주의적 이념과 혁명적 공산주의 기구에 가장 밀접하게 연결된 운동이 구축주의라고 말했다. 1921년 4월 3일자 뉴욕타임즈에는 혁명과 연결 지어 이러한 운동의 불건전성과 파괴지향성을 비판하는 기사가 실리기도 했다. 니코스 스탄고스 편, 성완경·김안례 옮김,『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2014; 또한 당시 이러한 해외 인식과 마찬가지로 조선 내에서도 '구축주의(구성주의)=사회주의 미술'이라는 인식이 성립되어 있었다. 최열,『韓國近代美術의 歷史 : 韓國美術史事典 1800-1945』,열화당, 2006, p. 211; 김용준,「무산계급회화론(四)」,『조선일보』, 1927. 6. 2일자.

진 문자와 이미지의 대중적 영향력을 확대하는데 큰 역할을 했다. 이러한 인식은 연해주의 한인사회주의자들도 공유하는 것이었다. 1919년 4월 블라디보스톡 본부 제1차 한인사회당 당대회에서는 “신문, 잡지, 삐라 등의 수단을 통해 각지의 조선인들에 대한 선동·선전을 더욱 강화한다”는 결정 사항이 있어, 소비에트 당국과 마찬가지로 한인사회주의 단체 또한 시각 자료를 통한 선전을 중시하고 힘쓰고자 했다는 것을 확인할 수 있다.[154]

러시아 구축주의자들은 선전과 선동 기능을 맡은 여러 국가기관과 조직을 구성했고 이들의 미감과 그에 따른 결과물들은 비가시적인 사회주의라는 이념을 사람들이 지각할 수 있는 형식으로 나타냈다. 그리고 인쇄출판 산업은 사회의 새로운 시각 환경 및 감각을 전파하고 학습시키는 역할을 맡고 있었다.

당시 발간된 언론매체에서 보이는 일러스트, 제호 타이포그래피, 편집 디자인 등 디자인 요소와 방식들에서는 이전 시대의 것들과는 다른 새로운 특징을 발견할 수 있었다. 여기에서 보이는 구축주의적 요소들은 ‘○○주의’라는 개념적이며 의식적인 언설(言說)로서만 수용되었던 것이 아니라 중앙정부로부터 만들어져있는 분위기와 형식으로서 이념과 함께 전달되어 러시아 조선 사회의 현실에서 활용되었다. 이주민 사회 내부에서 생산, 수용된 이 시각물들은 다소 폐쇄적으로 보이는 듯도 하지만, 대중 언론 매체를 통해 조선 내부에 접촉했던 상황과 사회주의 단체들의 인적 구성양상과 교류 상황을 통해 그 영향력이 감지된다.

이러한 인식에 따라 러시아의 한인사회주의자들은 어려운 경제적 요건에서도 출판, 인쇄를 통한 교육, 선전 사업을 펼쳐나갔다. 1920-30년대

154) 스칼라피노·이정식, 앞의 책, p. 45.

연해주 지역의 조선인 언론매체로는『동아공산』,『붉은긔』,『새세계』,『신생활』,『로동쟈』,『선봉』,『연해주어부』,『광부』,『당교육』,『동방꼼무나』,『공격대원』,『쓰딸린네츠』,『레닌광선』, 잡지『말과 칼』,『앞으로』등을 들 수 있다.[155] 이들은 모두 재러 한인사회주의 단체의 기관지로 발행되었고, 서울에서 발행을 시작했던『신생활』과 볼셰비키 기관지로 러시아 한인사회의 대표적인 신문이었던『선봉』을 제외하고는 본문이 등사판으로 제작되었다.

위 매체들 중 1920년대에 발행된 것들은 주로 반일 민족주의를 기본

155)『동아공산』은 전로고려공산단체 중앙위원회 선전과에서 발행한 한글 기관지이다. 1920년 8월 14일부터 이르쿠츠크파 고려공산당 대회가 열린 1921년 5월까지 발행되었다.『붉은긔』는 1922년 8월에 창간되어 총 14호가 발행된 국한문 혼용 신문이었다.『새세계』는 1920년 6월 11일 조선인공산당 흑룡주연합회에서 간행되었다.『신생활』은 서울에서 발행된 블라디보스톡 고려공산당의 기관지로 1920년대 서울 신생활사에서 간행되었고 인쇄소는 선봉사 내에 두었다고 한다.『로동쟈』는 원동(극동)직업의회 고려부의 기관지로 1922년 4월 15일경 간행된 한글신문이다.『선봉』은 블라디보스톡 전동맹공산당(볼셰비키) 해삼현 간부 발행으로 1923년 『3월 1일』이라는 이름으로 창간되었다가『선봉』으로 신문명을 개칭한 것이다.『연해주어부』와 『광부』는 각각 1930년 7월, 1932년 11월에 극동지역의 어업과 광업의 생산량 증대를 위해 만들어진 신문으로, 해당 산업의 노동자들을 독자층으로 하여 한글로 발행되었다.『당교육』은 1932년 12월 전동맹볼셰비크 공산당에 의해,『동방꼼무나』는 1933년 1월 창간된 한글신문으로 소련의 2차 5개년 계획의 생산성 증진을 위해 조선인 노동자들을 동원하고자 했다.『공격대원』은 1933년 MTC(자동차 및 트랙터 보급소) 정치부에서 발행한 기관지로 1935년 『레닌의 길로』와 합쳐지며 폐간되었다.『쓰딸린네츠』또한 같은 해 10월 블라디보스톡 MTC 정치부에서 발행한 신문이고 산업 생산량의 증대를 촉진시키기 위해 발행되었다.『레닌광선』은 1936년 10월 간행된 한글신문으로 당기관의 결정사항 전달 및 생산문화수준의 상승을 목적을 두고 있었다.『말과 칼』은 1924년 4월부터 1925년 5월까지 국제사관학교에 재학중이었던 학생들을 중심으로 발행된 한글 잡지로 혁명을 위한 군사적 지식의 보급을 목적으로 하여 공산주의 사상의 이론과 역사 등을 함께 제시하고 있다.『앞으로』는 1936년 모스크바 외국노동자풀판부에서 발행한 한글잡지이고 대부분의 내용을 『프라브다』지의 번역본으로 채우고 있다. 박환,『러시아지역 한인언론과 민족운동』, 경인문화사, 2008 참고.

으로 하여 사회주의, 공산주의 이념의 선전을 하고 있었다. 러시아 혁명 이후 볼셰비키는 식민지 약소국 독립에 대한 지지를 표시했고 이와 더불어 조선 내 3.1 운동에서 드러난 독립에 대한 열망은 러시아 한인사회가 일제의 대항 방안으로서 사회주의, 공산주의 이념에 호의적인 입장을 갖도록 만들었다. 그러다가 1930년대에 들어서 미묘한 변화를 감지할 수 있는데, 이전에 이 매체들이 반일사상과 조선 독립에 대한 염원으로 조선 내의 소식 또한 적극적으로 전달하고 반응했었다면, 30년대에 들어서는 러시아 영토 내외의 소비에트 사회의 소식이나 한인사회 내의 소식 등으로 그 중심 주제를 옮긴 것이다.

이는 소련 정부의 통치 전략, 즉 민족주의에 대한 관점의 변화와 연관 지어 해석할 수 있다. 앞서 언급했듯이 소련은 식민지 국가나 그 외 약소국가들의 민족주의와, 계급이론에 바탕한 사회주의가 결합할 가능성을 확인하고 다양한 민족과 국가를 아우르며 세력을 확산시키고자 했다. 1920년대에 소수민족의 언어문화와 그 교육은 해당 민족과 거주지역의 출판문화에 대한 지원과 함께 적극적으로 장려되었었다.[156] 문자가 없었던 민족은 그 언어를 최대한 정확하게 표현할 수 있도록 해당 언어의 음성체계를 고려해 러시아 문자(키릴문자)가 아닌 라틴화한 문자를 만들어 보급하기까지 했다.[157] 이는 민족주의를 존중하고자 이루어지는 국제주의 정책의 일환이었다.

소련 내 소수민족의 고유성과 독립성을 적극적으로 지원했던 소련은, 국제정세가 확연히 변화하는 30년대 들어서 소련 안에서의 통합을

156) 홍웅호,「특집: "러시아 민족정책과 조선인" : 레닌과 스탈린시기 소비에트러시아의 민족정책 변화」,『사림』, 46, 2013, p. 14.

157) А. Г. Шицгал, op.cit., Гл. 11 참고.

추구하며 ‘러시아화’ 정책을 펴기 시작했다. 소수민족 문자의 라틴화 정책은 30년대 후반에 들어서 라틴화 체계에 맞지 않은 언어의 표기와 기계화 과정에서의 문제, 슬라브어 기반의 소련 내 타민족 언어 간의 장벽 문제 등 여러 가지 문제점을 근거로 들어 러시아 문자 기반의 문자 정책으로 전환되었다.[158] 소련 사회 내 언어 문화정책의 이러한 변화는 시각매체를 통해 사회적으로 조성되는 일상 감각에도 영향을 미쳤다. 언어정책의 변화는 언어를 시각적으로 고정시켜놓는 타이포그래피와, 타이포그래피와 짝을 이루어 선전 및 교양교육에 중요한 축을 담당했던 시각이미지의 활용 방식에도 변화를 가져왔다.

김민수(2022)의 연구에서는 특히 1925년 4월 7일 발행된『선봉』제69호의 제호를 주목하여 이에 발견되는 산세리프 손글씨 고딕체의 가로풀어쓰기에서 구축주의 디자인적 특성과 그 급진성을 규명했다. 그리고 이를 ‘보는 눈’이 아닌 ‘앎의 눈’에 기초하는 구축주의와 동일한 작업 논리로 조선 사회주의 문예운동 단체인 카프 기관지,『문예운동』(1926)의 제호 디자인과 연결했다.[159] 이러한 표기 방법의 변화는 소리와 시간성이 과학적으로 시각화된 한글의 원리를 보여주는, 태생적으로 “원소적 타이포그래피”로서의 제호 디자인을 보여주는 것이라 그는 말한다. 이

158) Ibid.

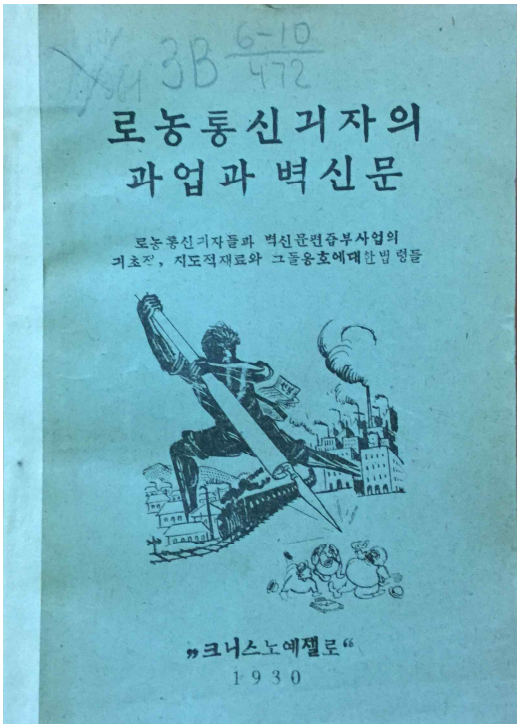
159) 기혜경(2000)은「1920년대의 미술과 문학의 교류연구- 카프 형성과정을 중심으로」에서『문예운동』의 표지에 대해 사회주의와 아나키즘이 공존하는 카프의 상황을 보여주는 것으로서 구성주의계열과 표현주의계열이 공존하는 표현양식이라 설명한 바 있다.(p. 23) 그러나 김민수(2022)는 일부 표현주의적 성격을 보여주는 부분이 있으나 큰 틀에 있어 이는 기계요소로 구축된 활자공간을 “나형적 팍투라로 조직한 구축과 텍토니카로 나아간 구축주의 삽화”로 정의했다. 이는 무라야마의 의식적 구성주의 작업에서 나타나는 표현주의적 형식과는 차별되는 ‘합목적성에 따른 공간적 구축’을 지향하는 사례라 할 수 있는 것이다. 자세한 내용은 김민수, 앞의 책, pp. 136-138 참고.

두 사례의 연결은 러시아 구축주의가 일본의 '구성주의'를 통해서가 아닌 조선에 이르는 직접적인 다른 통로가 있었다는 것, 즉 연해주를 거쳐 한반도 조선에 수용된 과정과 함께 그 구체적인 양상을 드러내어 준다.

[도판 20]『신생활』10호, 1922 (출처: 국립 중앙도서관)

1920년대 이전에 러시아 한인사회에서 발행되었던 대표적인 조선인 신문인『해조신문』,『권업신문』등은 사회주의 사상보다는 국내(조선)소식과 독립운동과 관련하여 자유사상의 전파 및 계몽이 주를 이루었다.[160] 혁명 이후 1920년대에 들어서부터는 한인사회에서 발행된 신문들은 조선의 독립과 관련된 내용과 사회주의 성격을 동시에 추구하게 되었다. 이들의 사상과 정책 및 사회를 바라보는 태도들은 선전, 선동을 위한 출판물, 조선인 지도자들의 활동을 통해 조선인이 있는 곳으로 유입되었다. 공산주의 사상을 수용하게 된 계기로『공산주의 ABC』,『자본론』 등의 공산주의 관련 원서 및 번역본 뿐만 아니

160)『해조신문』은 블라디보스톡 조선인촌에서 1908년 2월 26일부터 5월 26일까지 발행된 최초의 해외 순한글 신문으로, 특히 논설과 역사연재를 통해 항일 구국에 대한 내용을 강조하고 애국심을 고취시키고자 했다. 러시아에서 발행되었으나 역으로 들어와 조선 내에서도 배포되어 상당한 영향을 미치자 일제의 신문지법 개정 후 판매 금지와 압수로 활동이 어려워졌으며 이로 인한 내부 갈등으로 폐간되었다.『권업신문』도 블라디보스톡 신한촌에서 1912년에 창간되었다. 신채호를 주필로, 일제 압력을 벗어나기 위해 러시아인 주코프(Жуков)를 발행인으로 내세워 재러동포의 권익수호와 조선 독립을 위한 조직인 권업회의 기관지였고, 일제의 방해로 러시아정부로부터 1914년 9월 발행금치처분을 받았다.



[도판 21]『로농통신긔자의 과업과 벽신문』, 리종일 역, 1930 (출처: 러시아 국립 도서관)

라 소련 조선인들이 조선어로 발행한『적기』,『선봉』 등의 인쇄 발행물이 시베리아와 중국의 여러 지역에서도 발행되었고, 일제의 엄격한 적발 활동에도 불구하고 적은 수이나마 국내에까지 밀반입되기도 하였다.[161]

블라디보스톡에서 고려공산당의 기관지인『선봉』이 발행되어 재러 조선인들의 민족주의와 사회주의적 교양, 교육을 실행했듯이, 서울에서는 김명식 등의 무리가 민족주의자인 박희도 등과 협력하여 미국인 선교사 백아덕(Arthur Lynn Becker)을 발행인으로『신생활』을 발행, 사회주의 사상을 조선 내에 전파시키고자 했다.[도판 20] 이르쿠츠크파는『적기』를 기관지로 하여 선전 활동을 펼쳤다. 상해의 이르쿠츠크파는『공산』,『화요보』 등의 좌익잡지를 발간했다.

발행인들은 기관지를 발행하면서 이념의 선전과 독자들의 행위 유도를 위해 도판과 사진 등 '미술적'인 방법의 활용이 중요하다는 것을 충분히 인식하고 있었을 것으로 추측된다. 이는 당 차원에서 발행된 많은 서적, 잡지, 신문에서 공통적으로 나타나는데, 직접적으로는 벽신문의 활용을 교육하는 책자인『로농통신긔자의 과업과 벽신문』에서 선전의 필요

161) 서대숙, 앞의 책, p. 71.

성과 방법에 대한 지침을 명시적으로 살펴볼 수 있다[도판 21].

벽신문은 원초적인 형태의 보도 형식 중 하나로 민중적 성격을 가지고 포스터처럼 거리에 붙어 특히 러시아 혁명 전후로 적극 선전에 활용되었다.[162] 리종일이 1930년에 소련 출판국(Книжное дело)에서 나온 벽신문 관련 지침을 조선어로 번역한『로농통신긔자의 과업과 벽신문』에는 당시 중요한 선전도구로서 벽신문의 역할과 편집 방향 및 방식을 한인사회에까지 전달하고 있었다. 이 책자에서는 "벽신문의 외형을 꾸미기 위하여(도판, 만화) 더불어 도판 그리는 자나 사진 찍는 자들을 끄어들이는 것이 필요하며 만약 그렇게 할 수 없으면 활자 신문이나 잡지에서 상당한 도판을 떼어다가 붙이는 것이 좋다", "편즙부의 사업은 그 각 부문에 딸아서 미술적 비교표로 나타내는 것이 좋다" 고 독자들의 눈길을 끌 수 있도록 편집 디자인에 대한 방침을 보여주고 있다. 또한 편집부 내 두 세 명의 사람은 "신문의 미술적 형성과 그 발행에 대한 책임(도판, 만화, 사진 등을 선택하며 미술적 제목의 경쟁조직)을 맡는다"는 내용을 통해 인쇄매체의 편집방침이 편집부 내의 명확한 역할 분담과 책임을 두고 이루어졌다는 것을 알 수 있다.

『로농통신긔자의 과업과 벽신문』에서는 사회주의 과업의 중요한 역할을 담당하는 언론으로서 기자의 정확한 임무를 견지하고 그 수행방식을 전달한다는 목적을 통해서도 알 수 있듯이, 이데올로기적 메시지를 전달하는 과정을 상급 기관에서 지령을 하달함으로써 지방 지역 단체들의 운동을 제어하고자 했고, 메시지의 내용뿐만 아니라 메시지를 드러내는 방식 또한 상급 기관의 지침에 근거를 두고 하려는 것을 보여주고 있

162) Д. А. Сафонов, "Стенгазеты как элемент советской дей ствителност и 1920－1930-х годов", *Исторические Науки и Археология*, 2015. №. 1(13). c. 136.

다. 예를 들어 「소수민족로농통신긔자들의 과업」에서는 벽신문 제작에 있어서 구체적으로 러시아인 노농통신기자들이 사진과 도판을 활용하는 경험을 후원받을 수 있다는 사실을 직접 언급하고 있다.[163] 이는 의식적으로 중앙 본부로부터 기사 내용의 편집과 더불어 시각효과 편집방식 또한 영향을 받고 있다는 것을 드러내고 있는 것이다.

이 책자는 소련의 공식적인 기관지인『프라브다(Правда)』에서 발행하는 “『로농통신긔자』”의 내용을 따르고 있다.[164] 그리고 재러 한인사회에 있어서 기자들과 이들의 편집부는『선봉』에서 지도한다고 밝히고 있다. 실제『선봉』1930년 11월 19일부터 연재된「벽신문사업을 개조하자」라는 기사에 드러난 “독자의 취미를 향상식히는 방면에서 더욱 중대한 가치가 있다”며 만화(도판)과 문제의 분석화(도표로 시각화 된 분석)를 중히 여기는 태도는『로농통신긔자의 과업과 벽신문』에서의 그것과 일치한다. [도판 21]의『로농통신긔자의 과업과 벽신문』의 표지에서는 기자로 보이는 인물이 허리춤에『선봉』을 꽂은 채 펜을 무기로 부르주아들을 공격하고 있다. 설명했다시피 표지에 나타난 간행물『선봉』은 계급적 인식을 바탕으로 공산주의적 교양 전달과 지도를 목적으로 하여 1923년에 블라디보스톡에서 발행된 공식적인 볼셰비키 고려공산당의 기관지였다. 당시 소련에서 발행되는 출판인쇄물은 철저한 계획 아래 발행되는 것이었고, 출판물의 내용 또한 중앙에서 통제하고 및 관리되었다. 소련 중앙정부의 선전지침은 원동 재러 조선인 출판부, 즉 고려공산당으로 내려왔으며 따라서 중앙정부의 정책 방향과 방침에 따라서 기사와 논

163) 심지연, 앞의 책, p. 17.

164) 리종일 역,『로농통신긔자의 과업과 벽신문(Задачи рабселькоров и стенгазет)』, Книжное дело, 1930, p. 18.

[도판 22]『선봉』1925년 3월 8일 국제녀자명절기념호
(출처: 서울대학교 중앙도서관)

설의 기조 뿐만 아니라 이를 보조하는 시각 이미지 또한 변화되는 것이었다.

1926년까지의 초기에『선봉』에서는 “노동자 농민의 신문이다”라는 구호에 걸맞게 농업 관련 기사와 함께 사회주의 정책을 교육하는 내용이 주를 이루었다. 당시 문맹률이 높았던 소수민족에 대한 사업으로 중앙정부의 보조를 받아 고려어 출판 사업을 확장하는 내용의 기사들과, 상황 묘사적이지만 혁명 이전에 비해 단순화된 형태의 삽화들은 혁명 후 사회의 안정을 위해 볼셰비키 정부가 추구한 프롤레타리아 사회의 모습을 그리고 있다.[도판 22]

이에 비해 1930년대에 들어『선봉』의 민족적 성격은 약화되었고 소련의 소수민족 중 하나로서의 정체성이 강화되는 것을 확인된다.『선

봉』으로 개칭하기 전 신문의 이름이『3월1일』였을 정도로 이 신문의 정체성은 뚜렷한 민족주의와 민족의 독립에 초점이 맞춰져 있어 매해 3월 1일에는 이를 기리는 특집호로 꾸려지고는 했다. 뿐만 아니라 소련 정부의 정책 안내나 보고서,『프라브다』 등 기관지에 실린 사설의 번역 기사 이외에도 조선 국내의 소식을 꾸준히 전하던 것이, 1931년부터는 3.1운동 특집도 확인할 수 없었고 대신 혁명 주간, 여성의 날 기념 등에 더 주목하고 있었으며 조선 국내 관련 기사도 거의 찾아볼 수 없었다. 1920년대에는 각 소수민족의 민족자결권을 지원했던 소비에트 러시아의 민족 정책이 1920년대 중반부터 조금씩 조짐을 보이다가 1930년대에 들어 변화했다는 사실도 중요한 지점이다.

볼셰비키 정부는 1920년대에는 토착화정책(коренизация, 코레니자치야)으로 소수민족의 문화, 언어, 교육을 전면적으로 지원했으나 20년대 중반 이후 집단농장화 과정에서 소수민족사회를 '러시아화'시키기 시작했다. 이는 언어와 교육의 영역에서 가장 두드러졌다. 모국어 장려 정책은 폐지되었고 공공업무에서 러시아어가 공용어로 사용되었다.『선봉』에서는 계봉우가 연재한 고려문전 비평 기사도 1931년 3월에 연재를 끝냈다. 신문은 당 기관지였음에도 불구하고 유가지로 발행되었는데 운영난으로 인해 30년대에 들어 구독료를 대폭 올리기도 했다.[165] 이러한 정책의 변화는 1936년에서 40년대에 걸쳐 대대적으로 이루어진 강제이주와도 연결되었다.[166]

---

165)『선봉』, 1931.1.3.일자.

166) 레닌과 스탈린 시기의 민족정책의 변화에 대해서는 홍웅호,「레닌과 스탈린시기 소비에트러시아의 민족정책 변화」,『사림』, vol. 46, 2013 참고.

[도판 23] 1930년대에 사용된『선봉』제호들
(출처: 서울대학교 중앙도서관)

해당 기간동안『선봉』의 제호는 민족적 서체와 국제적 서체를 오가는 식의 뚜렷한 변화가 없었다. [도판 23]에 보이는 네 가지 서예체 디자인이 일정 기간 불규칙적으로 사용되고 전환되는 것을 반복했다. 러시아화가 진행된 30년대 시기에 오히려 초기 서예체보다 강해진 서예체 제호로 회귀한 것은 민족주의에 대한 강한 억압에 무의식적 작용이 아닐까도 생각된다. 이 시기의 제호는 신문의 정체성을 나타내는 기호로서 역할을 하지 못했다. 이후에 이루어진 강제 이주와 연결해 본다면, 30년대의『선봉』제호에 대해 제호의 위치만 자주 변경할 뿐 큰 변함없이 유지하는 것은 민족지였던 선봉이 한인사회 및 국내의 정치적, 경제적 문제에

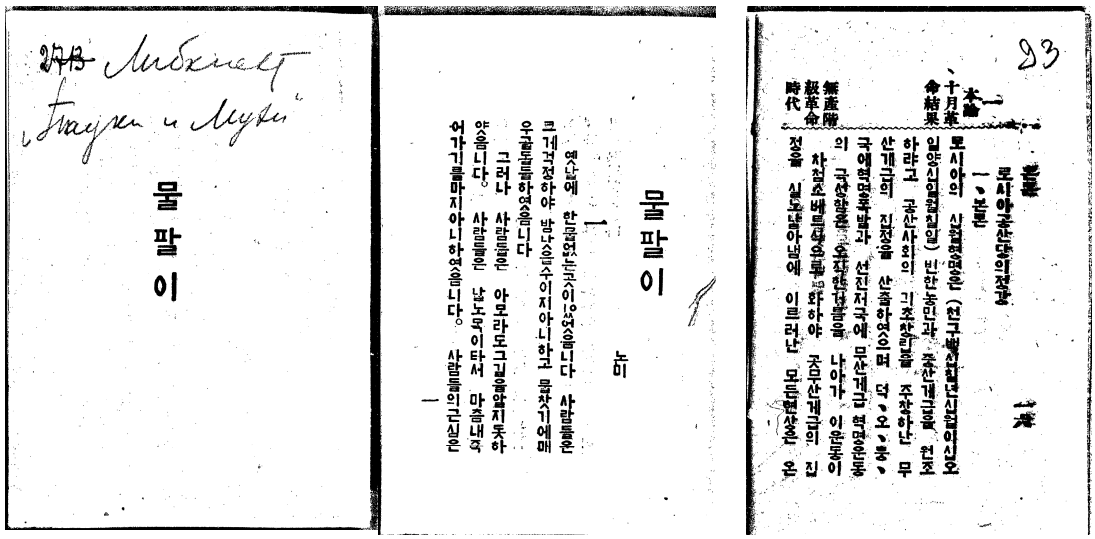
대한 해답을 찾음으로써 얻어진 '안정'이라기보다는, 러시아 국경 내 소수민족으로서 민족적 정체성을 부정하도록 강요되고, 당의 인식이 그대로 주입되는, 즉 한인사회가 '경직'된 결과라고 보는 것이 타당해 보인다.

이렇듯 러시아 한인사회에서는 사회주의와 민족주의가 사회적으로 결합되는 방식과, 그것이 신문, 잡지, 벽신문 등 인쇄매체를 통해 대중들에게 선전 방식을 통해 구축주의의 특징이 드러난다.[167] 생산되었던 당 관련 인쇄물들에는 현실적인 조건에 맞추어 기존의 익숙한 제작 방식에 구축주의의 문법으로 이미지와 타이포그래피가 부분적으로 활용되었다. 이 지역에서 발행된 인쇄물에서 보이는 시각적 특징은 예술사조로서의 형식보다는, 사회주의나 민족주의의 이념 공유라는 분명한 목적을 가지고 독자층에게 보다 수월하게 다가가기 위한 보조적 수단으로서 그 기능을 중시하는 모습을 보여주었다.

또한 앞서 살펴보았듯이 연해주에서 생산된 사회주의의 이미지는 시기에 따라 그 특징이 구분되었다. 이는 가장 크게는 소련 정권의 소수민족방침에 대한 변화와 그에 대한 한인사회주의자들의 수용에 대한 반응으로 보인다. 1910-20년대에 발행된 한인사회의 언론매체의 내용은 비교적 반일 민족주의적 색채를 보다 강하게 띠고 있었다. 이에 비해 1930년대 이후의『선봉』에서는 조선 내의 통신보다는 사회주의 국가인 소련 내에 거주하는 소수민족으로서의 정체성을 가지고 조선의 정세나 독립에

167) 현재 해당 지역에서 발행된 인쇄매체 자료의 발굴은 매우 제한된 수로 존재한다. 당 차원에서 출판된 사회주의 교양서적, 교과서, 신문 등이 발굴되어 연구된 실정이다. 이 연구에서는 박환의 저서『러시아지역 조선인언론과 민족운동』에 나타난 극동러시아의 언론 매체 목록과 상트페테르부르크 국립도서관과 레닌도서관의 자료를 중심으로 연구 대상을 설정했다.

관한 기사보다는 소련 내 콜호즈(Колхоз, 집단농장)이나 야체이카(Ячейка, 세포단체)의 운영에 관한 내부 소식 전달, 다른 사회주의 국가에 대한 소식, 노령 한인사회의 문제 제기 등 국경과 사회주의 이념 내부의 소식 전달에 집중하는 모습을 보이고 있었다. 이러한 언론 편집방침에 따라 매체의 제호, 삽화의 디자인과 활용 방식은 각각 다른 특징들을 가지고 변화해갔다.



[도판 24]『물팔이』(출처: 러시아 국립사회정치사 문서보관소(РГАСПИ), Ф.495 Оп.154 Д.126, 연구자 임종석).

소련 정부의 교양 출판물이나 조선어로 된 출판물들은 일제의 검열을 피해 암암리에 기독교 서적이나 사상과는 무관한 문학책 등으로 위장하여 유통되거나 조선인 언론 허가라는 틈새를 타 관련 내용을 흡수한 지식인층에 의해 공개적으로 소개되기도 했다.『물팔이』는 이러한 한 사례로서 표지와 함께 책자의 앞 장에는 일제 경찰의 검열을 피하기 위해 물팔이 이야기 내용으로 위장하였으나 몇 장을 넘기면 러시아 공산당 정강의 본론이 나오는 것을 알 수 있다.[도판 24][168] 또한 이 무렵 조선

공산당의 국내 창당을 위해 연해주의 사회주의자들은 조선에 잠입하여 국내 민족주의자들 및 단체들과 접촉했었다.[169] 소련에서 만들어져 번역된 공산당 출판물은 한인과 극동민족들에게 배포되었는데, 일본당국에 의하면 1921년 가을까지 만주와 시베리아의 15만 한국인이 '볼셰비키의 선전'에 감염되었다고 했다.[170] 또한 상해파가 일본과 한국 본토까지 침투하여 선전과 당원 모집에 중요하나 역할을 수행한 것으로 전해진다. 『선봉』은 1925년 발행부수가 2,200부에서 이듬해 3,000부에 이르러 만주 및 조선 내에까지 배포되어 읽힌 것으로 알려졌다 한다.[171] 따라서 앞서 살펴본 러시아 한인사회의 시각문화에서 발견되는 구축주의의 특징은 출판인쇄물의 타이포그래피를 통해 사회주의 사상의 확산이라는 맥락을 가지고 조선으로 유입될 수 있었을 것으로 생각된다.

이러한 활동과 관련하여 출판인쇄물의 유통과 인물 및 단체를 통한 선전 활동은 사회주의 사상이 조선 사회로 수용되는데 효과적인 결과를 보여주었다. 실제로 1930년부터 1934년까지 치안유지법 위반으로 검거된 2,592명의 피의자들에게 좌익사상 수용 동기를 조사한 결과, 1,101명에게 단독으로 가장 크게 영향을 준 것이 사회주의 서적의 탐독이었으며, 인적 영향, 즉 친구, 부형(父兄) 등 주변 지인들과 좌익 단체의 영향이 동기였다는 사람 또한 도합 1,433명으로 큰 비중을 차지했다.[표 5][172] 사

---

168) 1920년대 초라는 것을 제외하고 정확한 발행일자를 알 수는 없으나 『선봉』의 본문서체가 1925년 경 산세리프체로 변경된 것을 참고로 한다면, 『물팔이』가 작은 호수의 본문에까지 산세리프체를 사용하고 있는 것으로 보아 1925년 경으로 추측된다. 러시아 국립 사회정치사 문서보관소(РГАСПИ), Ф.495 Оп.154 Д.126에 소장.

169) 스칼라피노·이정식, 앞의 책, pp. 95-107.

170) 서대숙, 앞의 책, p. 65에서 재인용.

171) 김민수, 앞의 책, p. 161.

회주의를 담고 있는 문자 및 이미지의 시각 형식은 그 의미를 담은 내용과 함께 사회주의자들과 관련 단체들의 활동을 통해 조선 사회에 전달되었다. 급진적인 새로운 사상을 제시하기 위해 차별화된 시각 형식과 요소를 활용한 디자인들은 이와 접촉하는 사람들의 일상을 구성하는 경험적 요소가 되었고, 곧 사회의 의식 및 무의식 속에 자리하게 되었을 것이라 충분히 유추할 수 있다.

[표 5] 치안유지법 위반자 2,592명의 사회주의 사상 수용의 동기

	1930	1931	1932	1933	1934	계
좌익문헌 탐독	37	208	472	270	114	1,101
관련자를 통한 전파 (친구로부터의 감화, 주변의 권유, 부형의 사상으로부터 영향, 좌익단체의 영향)	244	232	556	252	149	1,433
생활난	16	130	142	47	15	350
민족적 편견	118	62	89	27	13	309
사회조직의 모순	24	35	77	18	6	160
사회운동으로부터의 영향	14	28	63	23	0	128
사회과학 연구	19	6	55	10	2	92
학교 동맹휴학의 영향	15	3	0	1	0	19
조선인에 대한 차별대우	8	0	0	0	0	8
호기심	0	7	0	0	1	8

172) 이 표는 “治安維持法違反被告人の動機に關する調査”, 高等法院檢事局事相部, 『思想彙報』第五號(昭和十年十二月), p. 10-11. 심지연,『조선공산주의자들의 인식과 논리』, 백산서당, 2015, p. 57 표를 참고하여, 연구자가 재편집한 것이다.

이러한 가닥으로 사회주의 선전도구로서 출판 및 인쇄매체의 유통은 출판인쇄를 통한 선전·선동 활동을 중시한 소련의 중앙정부 및 국제 공산당기구인 코민테른, 이를 직접적으로 영향받는 연해주 한인사회의 공산 단체가 주축이 되어 조선 내 사회주의 운동을 주도한 조선공산당을 창당했고 이들의 보이지 않는 연결망을 인지할 수 있다. 즉, 이러한 연결고리는 소련 당국의 선전 및 교육 방침은 당의 차원에서 상해파 및 이르쿠츠크파 고려공산당의 선전매체인『선봉』과『적기』등으로 전달되어 해당 기관지 및 기관지의 형제지(兄弟誌)에까지 이행되었고, 해외 사회주의 단체 관련 인물들이 주축이 되어 조선공산당을 구성했던 만큼 선전매체의 기본적인 편집방침을 자연스럽게 공유하고 있었을 가능성을 시사하는 것이다.

조선 국내 또한 어려운 환경에 둘러싸여 있었지만 러시아로부터 직접『콤소몰스카야 프라브다(комсомольская правда)』,『볼셰비크(большевик)』와 같은 문서들이나, 노령 내 한인사회에서 발행되는『적기』,『선봉』들이 일제의 검열을 피해 은밀히 소량씩 반입되기도 했다. 또한 식민지 철도와 해상로를 이용해 일본으로부터 다양한 출판물들이 들어오면서[173] 당시 많은 조선 거주인들은 일본의 정기간행물과 단행본을 구독 및 구입하고 있었다는 사실을 확인할 수 있다.[174]

코민테른이 노령 내에서보다 조선 국내 사회주의 운동으로 관심을 돌린 1920년대 초, 국외로부터 들어온 출판물뿐만 아니라 국내에서 조선

173) 이연,『일제강점기 조선언론 통제사』, 박영사, pp. 207-214 참고.

174) 한기형,「법역과 문역: 제국 내부의 표현력 차이와 식민지 텍스트」, 정근식 외,『검열의 제국: 문화의 통제와 재생산』, 푸른역사, 2016, pp. 43-50.

인들이 직접 발행한 『신생활』과 같은 대표적인 사회주의 잡지와, 사회주의를 추종하는 필진을 가지고 사상을 소개하는 『개벽』,『조선지광』,『신천지』등의 잡지들이 만들어져 사상이 확산되었다.[175] 조선공산당이 설립될 무렵에는 사회주의 사상의 관련 저작들, 예컨대『대중신문』과『이론투쟁』(1928년에『현대』로 개칭)과 같은 정기간행물들이 더욱 광범위하게 유통되었다.

일제의 통치 기조 순화, 문화통치로의 전환은 사회주의 사상을 담은 출판물들이 일제의 검열과 탄압에도 불구하고 국내에 스며들도록 한 계기가 되었다. 3대 총독인 사이토 마코토(齋藤實)에 의해 조선인이 언론기관을 소유하고 발행할 수 있도록 허가하는 내용을 담은 '조선에 대한 신시정(新施政)'이 발표되었는데, 물론 일본인들에 비해 허가하는 수는 극히 적었다.[176] 1919년 이후 1934년까지의 조선총독부경무국의 인허가 일람표에 따르면 조선인의 신문 및 잡지 발행 허가는 1920년 이후 꾸준히 증가하여 1936년에는 6000여 건에 이르렀다.[177]

일제는 출판인쇄물을 통한 선전 전략과 효과에 대해 일찌감치 감지하고 있었기에 이에 대한 감시와 처벌을 엄격하게 했다. 검열에 대한 기준은 조선총독부에서 간행한『조선출판경찰월보(朝鮮出版警察月報)』에 담긴 검열된 불온 출판물들의 내용을 통해 가늠할 수 있다.[178] 연구자

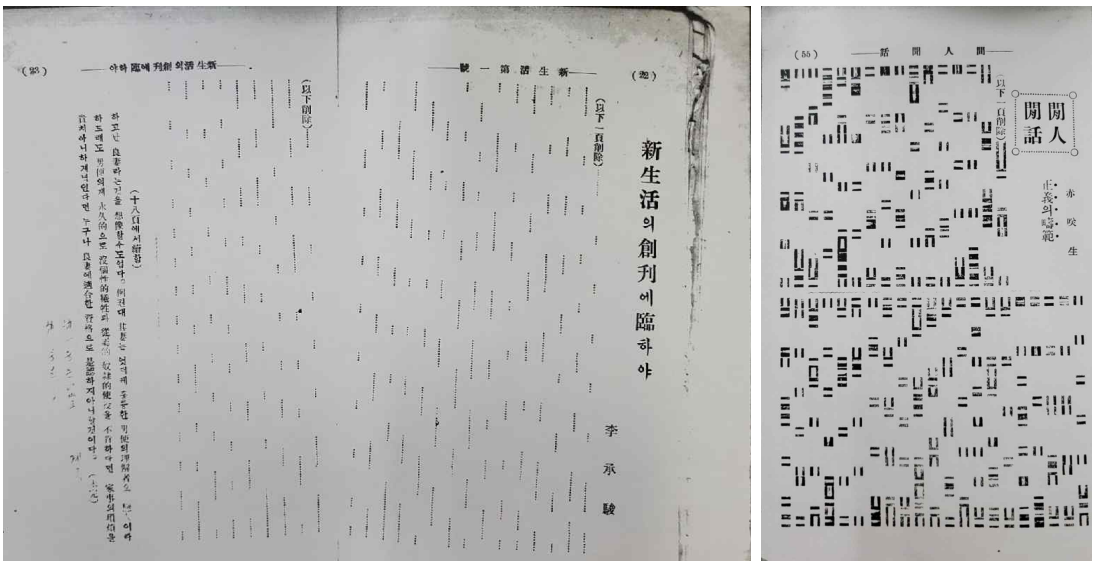
---

175) 당시 조선총독부는 사회주의 사상의 확산에 매우 민감하게 반응하고 이를 주시하고 있었는데,『신생활』은 외국인 선교사 백아덕(Beker)과 민족주의자 박희도를 발행인과 간행인으로 내세워 일제의 허가를 받아냈다. 최덕교 편, 앞의 책, pp. 343-345.

176) 김규환,『일제의 대한언론·선전정책』, 이우출판사, 1978, p. 166.

177) 출판물 발행의 양적 성장이 관찰되지만 일제의 철저한 사전 및 사후 검열로 인해 신문 잡지는 지속적으로 성장하기가 어려웠다.

178) 警務局圖書課,『朝鮮出版警察月報』제1호, 1928.



新生活의創刊에臨하야

李承燁

閒人閒話

[도판 25]『신생활』창간호의 검열 삭제된 창간사와 기사
(출처: 국립중앙도서관)

배상미(2017)는 조선총독부가 발행하는『조선출판경찰월보』의 제재 문건들과 일본 내무성 경무부가 검열 문서들을 목록화한『출판경찰보(出版警察報)』의 문건들에서 그 목록이 상이함을 지적하고 있다.[179] 전자가 후자에 비해 더 많은 목록을 포함하고 있으며, 검열 기록뿐만 아니라 일부 또는 전체 내용까지 발췌하여 수록하고 있다는 점에서 일본에서보다 조선에서의 출판인쇄물 검열이 가혹하게 이루어졌다는 것을 확인할 수 있다. 대표적인 사회주의 잡지인『신생활』은 창간사 6면 중 3면에 달하는 내용이 삭제되었고 잦은 검열 끝에 통권 11호만에 폐간되었다. 발행된『신생활』의 지면을 살펴보면 내용들이 너무도 빈번히 삭제되어 흡사 현대예술 작품을 보는 듯 하다.[도판 25] 이러한 혹독한 제재 속에서도 국내외의 한인사회주의자들은 선전 활동과 조직사업을 적극적으로 펼쳐

179) 배상미,「민족주의와 국제주의의 모순을 넘어서-소재 재일조선인 삐라 연구」,『조선출판경찰월보』, 구보학회 20집, 2017, pp. 312-313 참고.

나갔다. 여러 노동조합들과 농민조합, 청년 및 여성 조직들을 만들었고 '창조적 지식인'들과 관계를 맺었다.[180]

180) 남풍신서 편집부 편역, 『레닌과 아시아 민족해방운동』, 광주: 남풍, 1988, p. 218.

2. 예술운동으로서 조선의 구축주의의 배경과 의미

앞서 언급했듯이 1920년대 조선 내에서는 신문과 잡지 등 인쇄매체를 통해 러시아 구축주의의 개념과 운동의 전개는 지식인들을 중심으로 어느 정도 인지되고 있는 상황이었다고 볼 수 있다. 1927년『동아일보』지면을 통해 박영희는 혁명 10주년을 맞아 기고한 글에서 “컨스트럭티비즘” 운동을 소개하며 알렉세이 간의『구성주의』가 출판된 사실과 그 내용을 자세히 밝혔고, 러시아 문단이 미래파, 레프(레후)의 선언, 구성파 등으로 새로이 전환되었음을 언급했다.[181] 같은 해『조선일보』에서 김용준은 무산계급회화론에서 ‘구성파’의 발생 동기와 함께 타틀린의 제3인터내셔널 탑까지 자세히 소개하고 있었다. 이 글에서는 구축주의를 “구도 요소가 주로 기하학적 구성”라며 그 형식적 특성과, 이 예술의 범위가 건축 도안이나 설계와 같이 직접 효용이 있는 구성화에 국한된다며, 예술의 유희성과 장식성이 배제된 기하학적 구성으로 “일반 민중은 이 회화에서는 하등의 미적 감흥을 일으킬 수 업다함”이라며 이러한 성격으로 대중으로부터 외면받고 있는 외부 상황을 전하고 있다.[182]

3.1 운동 이후 일제의 통치 기조는 일명 문화통치로 전환되어 일본을 포함한 해외로 유학하는 조선인 학생의 수가 증가했다.[183] 이들은 조선과 일본을 오가며 지식인 계층으로서 영향력을 발휘했다. 일본은 1853년 개항과 메이지 유신을 거쳐 서구식 근대국가화를 추구했으며, 이후

---

181) 박영희,「십주를 맞는 노농러시아. (5) 특히 문화발달에 대하여」,『동아일보』1927.11.11일자 .

182) 김용준,「무산계급회화론(四)」,『조선일보』, 1927.6.2일자.

183) 정미량,「1920년대 일제의 재일조선유학생 후원사업과 그 성격」,『한국교육사학』, 30(1), 2008, p. 61.

해외 예술계와의 국가적 교류나 유학 등의 경로를 통해 서구와의 교류가 비교적 활발히 일어나고 있었다. 당시 서구 아방가르드 예술에 깊은 인상을 받은 일본의 예술가들은 귀국 후 자신들이 수용한 바를 표현하고, 일본 사회의 관점에서 해석하고자 하였으며, 그들과 직접 교류했다.[184] 이렇게 당시 국제적으로 통용되고 있던 1차적 이미지와 글들은 유학파 일본인 예술가들을 통해 일본에서 조선인 재일유학생들과 만나게 되었고 일본 예술가들의 2차적 생산물들 또한 일종의 '번역' 과정을 거쳐 이들에게 영향을 주었다. 그러나 조선인 유학생들의 구축주의 수용은 일본을 통한 구축주의와 아방가르드 예술개념의 수동적 수용으로 그친 것은 아니었다. 다음은 조선에서 벌어진 프로예술 논쟁에서 구축주의의 성격을 발굴하고 이에 대한 비판적 수용에 대해 알아보기로 하겠다. 그에 앞서 당시 조선의 미술계를 포함한 예술계에서 구축주의와 관련지을 수 있는 간략한 배경과, 그동안 연구되지 않은 많은 부분에서 별다른 설명과 근거가 부재한 채로 조선 내 근대성 발현의 경유지이자 시발점이라 여겨지기 십상이었던 일본의 사례를 '의식적 구성주의'의 형성과정을 통해 살펴보기로 한다.

1) 구축주의성이 발현된 조선 예술운동의 배경

1910년대 끝 무렵에 일어난 3.1운동의 영향은 1920년대의 조선의 사회문화 전반으로 미쳤다. 일제의 문화통치가 교묘히 만들어낸 정치 공간

184) 다키자와 교지,「마보의 국제성과 오리지널리티」,『미술사논단』, (21), 2005, pp. 47-76. 이 연구에서 무라야마 토모요시(村山知義)가 주축인 예술가 집단 MAVO와 그 기관지가 서구 아방가르드 단체와 직접적인 교류를 하고 있던 근거를 제시하고 있다.

의 문화적 틈새에서 독립운동의 세력은 독립투쟁과 실력양성운동으로 양분되어 대립과 협력을 오갔다. 최열(2006)에 따르면 20년대 전반을 관통하는 주제어는 새로운 문명을 통한 민족의 '개조(改造)'였다.[185] 고쳐 만들거나 바꾼다는 의미의 개조는 말 그대로 러시아 구축주의에서 말하는 혁신과 개혁이었다. 다만 러시아에서 혁명은 과거에 대한 부정으로 이어지면서 혁명의 방향성이 미래를 향했다고 한다면, 조선에서는 이에 더해 민족성에 대한 '자기 혐오적' 인식이 동시대의 서구 지상주의로, 즉 공시적인 방향으로도 발현되었다는 점이 이 시기를 연구함에 있어 고려되는 또 다른 지점이라 할 수 있다. 1922년 5월『개벽』에서 발표된 이광수의 「민족개조론」은 그러한 사회 분위기를 담고 있는 상징적인 텍스트라고 할 수 있다.

> ...어떠한 경우에 개조의 현상이 생기나? 이미 가진 민족의 목적과 계획과 성질이 민족적 생존 번영에 적합하지 않다는 것을 자각하게 되는 경우입니다. 그 성질로 그 목적을 향하여 그 계획대로 나아가면 멸망하리라는 판단을 얻는 경우입니다. ...
> (중략)
> ...나는 차라리 조선 민족의 운명을 비관하는 사람입니다. 전에 말한 비관론자의 이유로 하는 바를 모두 진리라고 생각합니다. 우리는 과연 순하지 못한 환경에 있습니다. 우리는 그 이상을 상상할 수 없을 만큼 정신적으로나 물질적으로나 피폐한 경우에 있습니다. 또 우리 민족의 성질은 열악합니다 (근본성은 어찌되었든지 현상으로는). 그럼으로 이러한 민족의 장래는 오직 쇠퇴와 쇠퇴로 점점 떨어져 가다가 마침내 멸망에 빠질 길이 있을 뿐이니 결코 한 점의 낙관도 허락할 여지가 없습니다. ...
> (중략)

185) 최열, 앞의 책, 2006, p. 122.

...그러면 이것을 구제할 길이 무엇인가. 오직 민족 개조가 있을 뿐이니 곧 본론에 주장한 것입니다. 이것을 문화 운동이라 하면 그 가장 철저한 자라 할 것이니 세계 각국에서 쓰는 문화 운동의 방법에다가 조선의 사정에 응할 만한 독특하고 근본적이요, 조직적인 한 방법을 첨가한 것이니 곧 개조 동맹과 그 단체로서 하는 가장 조직적이요 포괄적인 문화 운동입니다. 아아! 이야말로 조선 민족을 살리는 유일한 길입니다.
(후략)[186]

이전 파리강화회의의 결과와 헤이그 특사 파견의 실패 등 독립국 인정을 위한 여러 외교적 가능성의 좌절과 함께, 이 글에서 드러난 대로 자기 민족에 대한 열등적 인식은 조선의 문화계 한켠에 고뇌, 혼란, 방황, 패배, 좌절의 정신세계를 조성하는데 일조했다고 보여진다. 이러한 자기비하적 인식은 특히 문화예술계에서 서구의 근대적 사조에 대한 열광과 수용으로 이어지는 것이었다. 한편 1925년 5월 총독부의 치안유지법 공포, 1926년 4월 순종 서거에 이어 6.10 만세운동을 거치며 반일감정이 고조되면서 타협적 개량주의 세력이 약화되었고 비타협적 민족주의와 사회주의가 점차 결합되는 모양새가 형성되었다. 즉, 문화적 서구주의와 민족주의적 사회주의라는 두 가지 흐름이 형성된 것이다.

앞서 선전을 위한 출판물들을 통해 조선공산당과 문예가, 예술가들과의 유대가 있었음을 언급했다. 이러한 사실은 곧 조선 프롤레타리아 작가 동맹(Korea Artista Proleta Federacio, 이하 카프) 설립의 배경이 되었다. 카프의 조직원들은 결성 초기부터 사회주의 운동단체 및 조선공산당과 긴밀히 연결되어 있었던 것이다.

---

186) 이광수,「민족개조론」,『개벽』, 1922년 5월호.

카프는 염군사와 파스큐라, 두 단체가 결합하여 결성되었다. 염군사는 1922년에 조직되었는데 이호, 김두수, 송영, 이적효, 김영팔 등이 주요 인물들이다. 특히 이호는 제1차 조선공산당 사건으로 기소되었던 사실로 미루어 사회주의 운동에 깊이 관여했던 것으로 보이며[187], 김두수는 신흥청년동맹의 13인 집행위원과 조선청년동맹의 25인 중 한 명이었고,[188] 김기진의 회고에 의하면 송영, 이적효, 김영팔, 이호는 북풍회파로 구분되었다.[189]

파스큐라는 1923년에 조직되었고 토월회 출신인 김기진, 김복진, 연학년, 백조파 출신인 박영희, 이상화, 안석주, 김형원, 이익상이 모여 결성하였다. 이중 김기진과 박영희가 당대 사회주의 운동의 영향을 크게 받았었는데, 김기진은 평양 사회주의 선전 사건의 주범 중 하나로 1년 형을 언도받았을 정도로 사회주의 운동에 매진했었으며[190], 박영희는 백조파의 핵심 인물로 서울청년회의 주요 인물인 정백을 "백조 동인은 아니지만 가장 친밀한 사회주의자", 백조 탄생에 큰 도움을 준 인물이라 칭할 정도로 친밀한 관계였다고 한다.[191] 파스큐라는 김기진, 박영희를 중심으로 1926년 이후 3차 조선공산당을 장악해갔던 서울청년회의 김사국, 유진희, 정백, 신일용, 이성태 등과 긴밀한 관계를 맺고 있었다. 이들은 신생활사의 주요 일원들이자 동인들이기도 했다. 1923년 1월 8일『신생활』이 폐간당한 후 파스큐라는 개벽을 중심으로 문학 활동을 펼쳐나

187)「미증유의 대비밀결사사건 조선공산당언도」,『조선일보』, 1928.2.13일자.

188) 김준엽·김창순,『한국공산주의 운동사』, 고대 아세아 문제 연구소, 1970 참고.

189) 김기진,「우리가 걸어온 三十年(3): 우리들의 투쟁기」,『사상계』, 1958.10, p. 201.

190)「검거된 주의자 열두명은 백방」,『동아일보』, 1924.9.11일자 참고.

191) 김기진,「나의 회고록: 초창기에 참가한 늦동이」,『세대』, 1964. 7, p. 173.

갔다. 개벽사는 서울청년회와 같은 건물을 사용했고 개벽 이후 프로 문학인들의 주 활동지였던『조선지광』(1922년 11월 1일 발간)은 서울청년회의 이성태, 유진희 등에 의해 운영되었다.[192]

1925년 염군사와 파스큐라의 결합과 활동 전개는 당시 사회주의 운동단체들의 파쟁이 어느 정도 정리되는 흐름과 함께 했다.[193] 당시 상해파 계열의 서울청년회와 이르쿠츠크파 계열의 화요회, 북풍회는 각각의 청년 단체를 결성하며 대립하고 있었고, 코민테른은 조선 공산주의 운동단체의 연합을 종용했었다.[194] 그러다 1924년에 들어 조선 청년 총동맹과 조선노농총동맹이라는 합동단체가 만들어졌고, 1926년경에는 민족협동전선론이 대두되었으며 이후 정우회선언과 신간회 결성이 연이어 일어나는 흐름이 조성되었다. 이러한 흐름 가운데 카프가 결성되었다.[195] 카프는 결성 이후 1926년 이후에 본격적인 행보를 시작했는데, 국내 사회주의 운동의 방향전환과 시기적으로 겹치는 것을 확인할 수 있다. 카프는 정우회 선언을 전면적으로 수용하여 작품과 비평의 방향성을 구상하였고, 조직원들은 신간회에 가입했다.[196] 카프의 기관지인『예술운동』창간호 권두언에는 이들의 이러한 목적과 운동 방향성이 직접적으로 명시되어 있다.

---

192) 홍정선,「카프와 사회주의 운동단체와의 관계」,『세계의 문학』, 1989, 39호, p. 49-55.

193) 권영민,『한국계급문학운동연구』, 서울대학교출판문화원, pp. 80-98.

194) 서대숙, 앞의 책, pp. 114-134 참고.

195) 김기진,「조선에 있어서 프롤레타리아 예술운동의 과거와 현재(1931)」, 김팔봉 문학전집』, 문학과 지성사, 1988, pp. 53-55.

196) 홍정선, 위의 글, p. 60.

...그러므로 조선푸로레타리아 예술동맹은 무산계급운동의 방향전환과 한 가지로 이 민족적 정치투쟁의 시야를 전취함으로 이 과정을 과정하여야 한다.[197]

김기진은 신간회 발기 준비가 암암리에 진행되면서 그때까지 “생기 없이 침묵하고 있던 예술동맹의 맹원들도 시세의 변천에 눈을 돌려 운동의 정세를 감지하고, 새로운 이론으로 계몽시키고자 갑자기 활기를 띠게 되었다”고 회고했다.[198] 이러한 사실들은 카프가 그 기원부터 조선공산당의 조직과 높은 인적 연관성을 가지고 있었고, 당시 민족의 통일전선으로 통합되고 있었던 조선 내 사회주의 운동의 흐름과도 그 궤를 함께 하고 있었다는 것을 뒷받침하고 있다.

김복진, 박영희, 안석주 등이 결성한 카프 뿐만 아니라, 당시 김찬영, 변영로, 이승만, 노자영 등의 예술인들은「창조」,「폐허」,「백조」등의 문학파를 조직하여 탐미적, 퇴폐적, 낭만주의적 작품활동을 벌였다. 또한 인상주의, 표현주의, 미래주의 등 프랑스, 독일, 러시아를 휩쓰는 신사조가 신문과 잡지 지면들을 통해 조선에도 소개되었다.[199] 1921년 6월 7일자 동아일보의 사설에서 쓰였듯이 당시 새로운 문예는 “사회개조의 원동력”으로서 “구주(歐洲)의 금일(今日)의 문명(文明)(을)... 문예부흥(文藝復興)으로 인간(人間)을 해방(解放)하고 산업혁명(産業革命)으로 사회(事會)

197)『예술운동』, 1927.11, 창간호, 권두언.

198) 김기진, 앞의 책, p. 55.

199) 당시『조선일보』1921년1월 연재「獨逸의 新文學」, 9월 연재「佛國의 新思潮及新文學」등 유럽의 신문학이 사회혁명을 불러일으켰다는 논지의 기사가 다수 실렸다.

를 개조(改造)한 소이(所以)"로 파악되었기 때문이다.

한편, 카프 내 미술부는 1927년에 공식적으로 조직되어 본격적으로 미술 활동을 펼쳤다. 카프 미술부의 활동은 그래픽에 치중하는 경향을 띠었다. 이들은 카프 기관지와 카프의 영향 아래 있던 진보적 월간 잡지의 표지, 삽화, 만화, 선전 포스터, 카프 작가들의 단행본 표지 등 출판물을 통해 선전 활동을 전개했다. 30년대에 이르기까지 이갑기, 이주홍, 추적양, 강호 등의 인물이 중심이 되었다.[200]

앞서 언급한 바와 같이 자기 성찰(혹은 비판) 및 실력양성을 통한 사회개조에 대한 공감대와, 사회주의가 확산되는 분위기 속에서 이 시기 미술계는 서구 지상주의와 함께 사회주의 예술론의 두 가지 흐름이 관찰된다.[201] 김복진, 임정재, 임화, 등은 예술과 사회를 적극적으로 관계지어 각자의 프로예술론을 주창했다. 이러한 견해들은 조선의 예술인으로서 자아 성찰과 함께 현실의 문제 해결을 위해 10년대 후반에서 20년대 초반 급격한 변화 속의 러시아 및 유럽의 예술과 사회를 관찰한 결과였고, 아울러 조선보다 앞서 이러한 변화의 영향을 맞이한 일본 예술계의 모습 또한 참고한 것이었다.[202] 러시아에서 예술가들이 각종 사조를 시도하고 국가적 예술관이 정부에 의해 사회주의 리얼리즘에 이르기까지 지나온 복잡하고 수많은 질문과 실험의 줄기들은 시간이 지난 후 그 현실적 결과와 함께 조선의 예술가로 하여금 조선의 토양에서 필요한 자체적 평가

200) 강호,「카프 미술부의 조직과 활동」,『조선미술』, 1957년 5호, pp. 10-11.

201) 최열, 앞의 책, 2006, p. 125.

202) 대표적으로 김복진(도쿄미술학교), 박영희(도쿄 세이소쿠 영어학교), 안석주(혼고 양화연구소), 김용준(도쿄미술학교) 등은 20년대에 일본에 유학 중, 또는 귀국 후 활발히 비평활 동을 펼쳤다.

를 하도록 했다.

일례로 김복진은 1926년 조선일보에 게재한「신흥미술과 그 표적」에서 최근 일본에서 일어난 조형파 운동 선언의 일부를 인용하며 이를 축복(祝福)하여야 할지, 혹은 저주(咀呪)하여야 할지 판단에 어려움을 표했다.[203] 이 난감함의 표현은 곧 기존 전위적 예술운동, 말하자면 이 글에서 언급된 조형파 및 미래파, 입체파에 대한 비판적 인식을 의미했다. 이들 전위 운동들은 전통적인 예술을 부정하고, 상징주의를 포함한 기존의 이상적이고 신비로운 예술을 과학적이고 동적인 예술로 대체하고자 했던 운동들이었다. 일체 폭력으로 점철되어 “파괴와 방화” 등, “폭력을 가지고서 파괴해 버릴 만한 것은 다 파괴”해버린 현대 예술은 이제 생명과 시대성을 잃어 “1925년에 살아있는 우리의 생활과는 근본적으로 융합될 수 없”었다. 그가 느끼기에는 이는 단지 “과학 만능에 심취”해있는 것이었다. 그는 신흥미술의 ‘파괴와 방화’를 ‘유쾌한 파괴’라 평가하며 미래로 나아감에 있어 필요 과정으로서 존중하면서도 “이보다 더 아무러한 것을 추구할 사상적 준비”가 필요한 현실 상황을 지적했다. 직접적으로 표현하지는 않았지만 바로 이 지점에서 김복진이 다다와 같이 파괴에 머무르지 않고 사회 건설을 위한 구축주의로 나아가려함을 알 수 있다.

김복진은 이와 같이 현재를 파악하고 이제 한발 더 나아가 “사회조직에 대한 고려”가 필요하다는, 구축에 대한 자신의 의견을 피력했다. 그리고 이듬해, 이러한 인식을 바탕으로 조선에서 예술의 목적을「나형 선언 초안(裸型 宣言 草案)」에서 예술의 계급성과 집단성, 정치성을 선언적으로 주장을 했다. 이것이 조선에서 필요한, ‘순정미술의 미안(美顔)’을

203)「신흥미술과 그 표적」,『조선일보』, 1926.1.2.일자, 현대어 해석은 김민수(2022), 앞의 책, 부록 참고.

벗은 형성예술이요, ‘나형(裸型)’이었던 것이다.[204] 러시아에서 ‘구축’은 파괴 이후의 새로운 세계를 예술을 통해 만들어내는 것이었는데, 근대화의 후발주자라 할 수 있는 조선에서 김복진은 먼저 신흥예술의 발달 과정을 서구 및 일본에 대한 관찰을 통해 경험하고, 아직 오지 않은 혁명의 단계를 뛰어넘어 현실적으로 당면한 조선 사회의 문제에 대해 인지하고 자신이 도출해낸 ‘구축’의 길로 직행했다. 이에 대한 자세한 분석은 3절에서 다루어질 것이다.

204) 김민수(2022)는 앞의 책, pp. 135-138에서 김복진의 ‘나형 예술’ 개념과 구축주의의 관련성에 대해 규명했다.

2) 일본 '의식적 구성주의(構成主義)'의 표현주의적 성격의 형성

러시아 내 한인사회에서 구축주의는 공리적 예술개념으로서, 민간 영역에서 활동이 드러난 바가 제한적이기 때문에 그 수용양상을 이데올로기의 전파를 중심으로 간접적으로 파악되었다. 반면, 일본을 통한 한반도 내에서 예술로서 구축주의의 수용은 주창자가 분명한 '의식적 구성주의'라는 개념과 활동을 통해 보다 직접적으로 그 모습이 드러난다. '구성주의'라는 표현은 이것이 마치 러시아 구축주의와 동일한 개념을 가지고 일본으로 이식된 것인 듯 인지되도록 한다. 그러나 그것이 형성된 배경을 살펴보면 의식적 구성주의는, 자기정체성과 서구 근대화 사이에서 진동하면서 새로이 펼쳐진 근대적 현실 조건에 맞춘 생산주의에 입각하여 새로운 일상을 만들어내는데 분명한 목적을 가지고 있었던 러시아 구축주의와는 차이가 있다는 것을 알 수 있다.

'의식적 구성주의'라는 개념을 만들어낸 무라야마 토모요시(村山知義)는 1922-23년 당시 유럽 예술의 중심지였던 베를린에서 체류한 경험으로 귀국 후 예술 그룹 마보(MAVO)를 결성, 기관지를 발행했고 1920년대 일본의 아방가르드 운동을 주도했다. 이에 앞선 유럽 아방가르드 예술가들의 일본 방문 및 전시로 인한 자극과, 무라야마와 같이 유럽 현지에서 현대 예술의 실시간적 진행 상황을 경험하고 돌아온 일본 예술가들의 활동을 통해 서구 아방가르드 예술[205]이 수용되었다.[206]

---

205) 기본적으로 아방가르드는 전통과의 단절과 그의 파괴를 추구하며 나온 새로운 예술을 뜻하여 이전 예술이 고루한 아카데미즘의 타파를 추구, 개인의 표현 중시, 이를 위한 현대적인 표현양식을 탐구한다. 이와 동시에 시대적으로는 마르크스주의의 확산을 배경으로 제 1차 세계대전과 러시아 혁명을 거치며 예술의 양식적 혁명이 정치적 혁명과 궤를 같이 하게 되면서 아방가르드는 자본주의에 대항하는, 계급투쟁의 선봉이라는 좌익적 용어로서의 의미도 가지게 되었다. 페터 뷔르거, 최성만 옮김,『아방가르드의 이론』, 지식을 만드는 지식, 2013 참고.

일본에서 구성주의의 기원은 일본 미래파 운동까지 거슬러 올라간다. 미래파는 역동성을 그들 예술의 핵심으로 두고, 기계를 찬양하여 그것이 뿜어내는 소음, 속력, 생산을 주된 표현 대상으로 삼으며, 기존 아카데미즘이 가진 표현방식과 대상의 구습을 타파하고자 했다. 1920년대에 일본에서 구성주의 운동이 본격적으로 나타나기 이전에 이러한 미래파는 일본 기존 화단의 학연 중심의 폐쇄적인 모습에 반발하여 나타나게 되었다. 와이젠펠트에 따르면 마보의 직계 전신이라 할 수 있는 미래파 예술협회(未來派藝術協會: the Futurist Art Association, FAA)는 키노시타 슈이치로(木下秀一郎)를 중심으로 1920년에 결성된 그룹으로, '미래파'라는 명칭을 직접적으로 사용하고 있지만 미래파의 역동적 형식과 함께 자기표현을 중시하는 표현주의적 성격을 포함하고 있었다.[207] 여기에서 미래파는 시각적 표현 형식뿐만 아니라 예술 제도에 있어서 과거와는 차별화되는, 말 그대로 "미래의 예술(未來の芸術)"을 의미하는 것이었

또한 당시 아방가르드 예술운동은 미래파, 다다이즘, 표현주의, 구축주의 등의 유파가 인적 구성과 교류, 그에 따른 사각적인 특징들이 뒤섞여있어 명확히 구분짓기가 다소 어려운 측면이 있다.

206) 무라야마 및 다른 일본 디자이너들에게 끼친 바우하우스의 영향이나 마보의 구체적인 활동에 대해 자세히 다루는 것은 이 논문의 주제와 또 다른 갈래의 연구이기 때문에 다루지 않기로 한다. 위 내용에 대해서는 Genifer Weisenfeld, *Mavo : Japanese artists and the avant-garde, 1905-1931*, University of California Press, 2002; 五十殿利治『改訂版大正新興美術運動の研究』, スカイドア, 2005; 五十殿利治,『日本のアヴァンギャルド芸術-<マヴオとその時代>』, 青土社, 2001; 김용철, 앞의 논문, pp. 83-104를 참고.

207) Genifer Weisenfeld, op.cit., pp. 46-47. 일본의 미래파는 이탈리아 미래파 운동과의 접촉으로 시작되었지만 이의 민족주의적, 군국주의적 요소 대신 국제주의와 세계주의를 강조했는데, 이는 '자유로운 자기표현'이라는 일본 미래파의 지향점을 추구하는 배경이었다. 이를 통해 일본의 미래파가 자신들의 필요 맥락에 따른 선택적 해석에 기반하여 서구의 아방가르드 예술 사조를 수용하였다는 것을 알 수 있다.

[도판 26] (左) 미래파 미술협회, 부를류크와 MAVO멤버인 키노시타 슈이치로; (右) 산카(三科)전시에서 페이스페인팅을 하고 전위적인 퍼포먼스를 보여주는 키노시타 슈이치로, 1925 (출처: 오무카 토시하루)

다.[208]

이러한 일본식(式) 미래파의 정치적 급진성과 양식에 있어서의 표현주의적 특성은, 이를 무라야마가 주장한 의식적 '구성주의'의 전신으로서 하나의 맥락에서 해석하도록 해준다. 다시 말하자면, 예술의 '예술적 성격'을 부정하고자 했던 러시아 구축주의와는 다소 다르게 일본의 구성주의와 마보의 활동은 어떠한 맥락으로 예술가의 개인적 표현을 중시하는 표현주의적 성격을 띠는지 그 기원을 설명해준다. 여기에서 중요한 것은 구축주의의 사상과 논리 및 이것이 표현되는 확정된 양식 그 자체보다는 그것이 큰 틀에서 가지고 있는 과거에 대한 급진적이고 혁명적인 성격이

208) Ibid.

었다.

일본 내에서 미래파 움직임은 1920년대의 일본에서는 러시아 미래주의자인 부를류크와 팔모프의 방문을 맞아 보다 정치적, 형식적 혁명성을 띠게 되었다. 부를류크는 1920년 10월부터 1922년 8월까지 약 2년을 일본에 머무르며 예술가의 기이함과 독특함을 과시하는 유명인으로서 활동했다.[209] 이들과 일본의 지지자들의 전위적이며 파격적인 활동은 예술계뿐만 아니라 사회적으로도 큰 반향을 일으켰다.[도판 26]

부를류크는 '러시아 미래파의 아버지'라고도 일컬어졌는데, 러시아 미래주의를 이탈리아 미래주의와 구분하여 "이탈리아 미래주의의 신조와, 칸딘스키, 상징주의, 그리고 입체주의의 이념을 결합한 것"이라고 표현했다.[210][도판 27] 이는 이탈리아 미래주의와 러시아의 그것의 차이점과 함께 러시아 미래주의가 가진 융합적인 성격을 보여주는 대목이다. 동시에, 이탈리아의 미래주의자들이 삶의 역동성을 기계를 통해 표현했던 반면, 러시아 미래주의자들은 서구 유럽 중심의 억압적 예술관을 비판하며 원시성, 민속성을 자신들 예술을 해방시킬 희망으로 인식하고 있었다.

키릴과 일리야 즈다네비치(Кирилл Зданевич, Илья Зданевич)

---

209) 당시 일본의 유화작가인 이시이 하쿠테이(石井柏亭)는 부를류크와 그의 동료들이 실크모자와 프록코트 단추구멍에 줄기가 긴 노란 국화를 끼워넣은 차림새를 보고 놀라움을 금치 못했다. 이들이 극동러시아에서 가져온 작품뿐 아니라 패션, 페이스 페인팅 등의 퍼포먼스를 가미한 예술활동은 일본에서 새로운 예술가 상(象)과 태도를 형성하도록 영향을 주었다. 일레로 FAA의 전시 홍보의 과정에서 페이스 페인팅을 한 사람을 고용하여 전단지를 나누어 주도록 했다고 한다. 이는 이들이 전복하고자 했던 기존의 전시협회와 대조되는 전략이었다. 오무카 토시하루,「1920년대 일본의 아방가르드와 패션 전략」,『한국근현대미술사학』, 21, 2010, p. 192 참고.

210) Weisenfeld, op.cit., p. 49.

[도판 27] 다비드 부를류크,「Revolution」, 1917
(출처: 모스크바 현대 미술관)

등의 러시아 미래주의자들은『광선주의자들과 미래주의자들(Лучисты и будущники)』이라는 선언문을 통해 “현대 유럽이 이해하지 못한 불합리과 비논리의 미”를 19세기 이전 러시아에 내재되어 있던 동양성을 끌어올려 그것으로부터 미래를 발견하고 추구하고자 했다. 즉, 이들은 합리와 논리, 규범적 표현이 아닌 그것으로 설명될 수 없는 표현의 자유와 서투름, 억압적이지 않은 비규범을 추구했다.[211] 부를류크는 이 미학을 가장 잘 이해하고 있었다고 평가되었던 예술가로서[212], 이러한 성향은 무라야마의 마보가 ‘구성주의’라는 이름 아래 중시했던 비논리성, 비합리성, 추함에 대한 추구의 기원이 어디서부터 비롯되었는지를 알려준다.

---

211) 장혜진,「극동에서 러시아 아방가르드 예술의 동양 지향과 전위성 연구: 다비드 부를류크와 ‘녹색 고양이’를 중심으로」,『슬라브 연구』, 32(4), 2016, pp. 70-71 참고.

212) 장혜진. 위의 논문. p. 73.

말했다시피 당시 일본 미래주의는 이탈리아 미래주의보다는 당시 서구 아방가르드 예술 전체를 뭉뚱그리는 다소 넓은 의미로 사용되면서 형식적으로는 표현주의적 성격을 내포하고 있었다. 이와 동시에 혁명 이후 러시아의 극동지역에서 건너온 러시아 미래주의 화가인 부를류크와 동료들이 추구한 '미래'는 합리와 논리로 무장된 기계로 이루어진 것이 아닌, 서구 유럽의 억압적 예술관을 부수고 비합리, 비논리의 미학을 통해 더욱 자유롭고 다양한 방식에 따라 구성되는 것이었다. 당시 일본 사회의 서구 예술에 대한 동경과 타자에 대한 낯설음, 러시아 혁명이 가져온 충격과 맞물려 러시아에서 온 예술가들의 모든 활동은 파격적인 전위로 사회에 영향을 끼치게 된 것이다.

정리하자면 무라야마의 의식적 구성주의는 독일에서 유학하면서 표현주의의의 활동을 직접 목도한 경험을 기본 배경으로, 귀국 후 마보의 전신으로서 FAA와 정치적 측면에서 지향점을 일정부분 공유하면서 서구 아방가르드의 복합적인 성격과, 동시에 역설적으로 러시아 후기 미래주의의 동양지향적 관점을 가지고 있었다.

의식적 구성주의에 기여한 또 다른 영향은 러시아 구축주의의 보다 직접적인 관련 인물인 바르바라 부브노바(Варвара Бубнова)를 통해서도 살펴볼 수 있다.[213] 부브노바는 1910년대에 마야콥스키, 부를류크, 라리오노프, 곤차로바, 말레비치와 함께 전시에 참여하기도 했고, 1917년부터 22년까지는 모스크바에 거주하며 칸딘스키, 포포바, 스테파노바, 로드첸코와 함께 인후크에서 활동했다. 1920년에는 칸딘스키의 주관적이고 정신적인 예술관에 반대하는 구축주의 안에 생산주의 노선을 지지하는 핵심적인 멤버로서 활약했다.

---

213) 김용철, 앞의 논문, pp. 85-86.

그녀는 1922년『사상』10월호에서 구축주의의, 특히 생산주의로의 노선을 소개하는「현대에 있어서의 러시아 회화의 귀추에 대하여(現代に於けるロシヤ繪畵の歸趨に就いて)」와1923년『중앙공론』11월호에서「미술의 말로에 대하여(美術の末路に就いて)」이라는 구성주의에 대한 두 논문을 집필하여 일본 예술계에 영향을 끼쳤다.[214]

그러나 그녀의 이후 활동은 일본에서 벌어진 무라야마와 마보의 활동과는 거리를 둔 것으로 알려진다. 와이젠펠트(2002)에 의하면 부브노바는 마보 예술가들의 도발적인 예술전략을 마음에 들어 하지 않았기 때문에 전반적으로 일본 아방가르드 예술 활동과는 거리를 두고 있었다. 그러나 그녀가 일본의 구성주의자들과 적극적으로 교류하지 않았다는 사실과는 상관없이, 그녀가 러시아 본토의 구축주의에 대해 논의한 글은 잡지 매체를 통해 당시 새로운 소식에 목 말라있던 예술계 인사들에게 영향을 끼치지 않을 수 없었을 것이라 추측된다.[215] 실제로 그녀는 온치 고시로(恩地孝四郎), 오노 다다시게(小野忠重), 무나카타 시고(棟方志功), 히라츠카 유니치(平塚運一) 등의 판화가들과 활발히 교류하며 작품에 영향을 미쳤다.[216] 특히 온치 코시로의 작품들은 목판화 기법으로 점, 선, 면 기본적인 형태의 활용과 산세리프체를 사용한 비대칭적 타이포그래피, 포토몽타주를 이용한 극적인 대비 표현 등 구성주의의 표현방식이 드러나 러시아의 구축주의 형식의 수용 방식을 보여주고 있다.[도판 28]

---

214) 앞의 논문, p. 86.; 가와하타 나오미치, 심우진 옮김,『하라 히로무와 근대 타이포그래피』, 워크룸, 2017, p. 32.

215) 당시 예술 잡지사에서 해외 특파원을 통해 해외 예술계의 동향을 전해주는 기사를 다수 써냈다. Weisenfeld, op.cit.

216) 또한 일본의 그래픽 디자이너 하라 히로무(原弘)에게도 영향을 끼쳤는데, 그가 삼과 전시에 작품을 출품했을 때 그의 콜라주 작품을 추천한 세 명 가운데 한 명이 그녀였다고 한다. 가와하타 나오미치, 심우진 옮김, 위의 책 2017, pp. 31-32.

[도판 28] 온치 코시로, 시화집 『비행관능(飛行官能)』 표지와 삽화, 1934 (출처: 山田書店)

한편 조선에서는 1919년 3.1운동 이후 일제의 문화통치방식이 표면적으로 유화(宥和)되며 1920년대 조선인들의 일본 유학 기회가 증가했다. 이와 함께 이 전에 비해 언론에 대한 통제가 다소 완화되었고 인쇄매체의 증가와 그 영향이 더해져 조선의 예술인들도 당시 아방가르드 예술가들의 논의들을 직간접적으로 접하고 나름의 담론을 형성할 수 있었던 것으로 생각된다.

1920-30년대에 걸쳐 조선의 여러 신문과 잡지를 통해 문학, 건축, 미술, 연극 등의 분야에서는 신사조인 구성주의를 종종 언급하는 것을 찾아볼 수 있다.[217] 구성주의를 언급한 인물들은 박영희, 김복진, 안석주, 임화, 임정재 등 카프의 주요 활동 인물들 뿐만 아니라 김화산과 같은 무정부주의자, 자유주의자인 김용준 등도 포함된다. 특히 당시 카프의 중

217) 「십주를맞는노농러시아」, 『동아일보,』 1927.11..11일자 ; 「아세아 미술론」, 『동아일보』, 1929.9.4.일자 ; 「우리 주택에 대하야(5)」, 『동아일보』, 1931.3.19.일자 ; 「상공업과 미술8」, 『동아일보』, 1932.8.17.일자 ; 「회갑맞는 세계적 극인 메이에르 홀리드」, 『동아일보』, 19342.6일자 등의 기사 참고.

앙위원이었던 김복진은 1928년 조선공산당에 입당하여 핵심 인사로 활동한 인물이기도 하다. 몇몇 연구에서는 그를 일본 구성주의의 주창자라고 알려져 있는 무라야마 토모요시의 마보를 가장 먼저 수용했다고 평가하기도 한다.[218] 대표적으로 기혜경(2000)은 카프의 전신인 파스큐라가 조직되기 전『백조』3호의 광고에서 미술인들이 무대장치, 간판, 쇼윈도우 진열, 도안, 각종 장식 등 흔히 예술에 포함되지 않았던 영역에서 활동한 것을 두고 이를 마보가 펼쳤던 작업과 동일시, 이를 근거로 김복진을 중심으로 한 카프와 마보의 맥이 닿아있다고 해석했다. 이어 "일본에서 다분히 영향받고 있던 우리의 프롤레타리아 문예운동 역시 이(일본 프로문예)와 같은 과정을 거치는 것을 의미"한다고 부연했는데, 이러한 서술은 자칫 조선에서 프로문예운동의 전개와 의미를 수동적으로 축소하는 오류로 연결될 수 있다고 생각된다.

김복진은 1920년에 일본으로 건너가 도쿄 미술학교(東京美術學校) 조각과에서 수학한 유학생이기도 했고, 귀국 후에 쓴 글 중「나형선언초안」(『조선지광』, 1927.5월호)에서 마보 예술론의 핵심적인 개념인 '형성예술론'을 역설하기도 했다.[219] [220] 구축주의 개념이 언급된 당시의 글

218) 이 직접적인 표현은 이성혁,「1920년대 후반 임화 평론에 나타난 아방가르드 수용과 예술의 정치화,『미학 예술학 연구』, 37, 2013, p. 20에서 찾아볼 수 있으나 이러한 해석의 근거는 기혜경(2000) 위의 연구와 키다 에미코,「아방가르드와 한일 프롤레타리아 예술운동」,『미학 예술학 연구』, 38, 2013 등 미술사학자들의 연구에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

219) 1926년 7월 1일자『조선일보』에서 그가 KAPF의 전신인 파스큐라를 소개하는 글에는 파스큐라가 "다다나 마쁘와 크게 틀림이 없었다고도 할 수 있다"고 더 직접적으로 MAVO의 영향을 언급하기도 한다.

220) 형성예술: 무라야마는 형성예술을 구축예술과 동일하게 사용했다. 기술적 숙련을 거부하고 예술에 있어서 개인 내적으로 파고드는 개인주의보다는 다양한 매체를 활용하여 예술의 범주를 일상의 다양한 영역으로 넓히는 것인데, 이는 궁극적으로는 전문적이고 전통적인 예술 영역의 와해로 연결된다고도 볼 수 있다. 김민

들을 살펴보았을 때, 마보의 '구성주의'와 조선 내 활동가들이 인식한 구축주의의 의미가 완전히 일치하거나, 일본에서의 개념이 조선 내에 그대로 수용된 것은 아니라고 판단할 수 있었다. 이에 대한 분석은 3항에서 살펴보기로 한다.

물론 조선 내 새로운 예술에 대한 인식이 형성되는데에 일본의 영향이 배제될 수는 없다. 일본으로 건너간 조선인 유학생들이 당시의 국제적인 미학과 도시적 감각을 수용하고 있었을 것이다. 조선 내에서 해외유학에 대한 제재가 완화되었고 문화통치에 따른 유학 지원 방침에 의해 유학생들의 수가 증가했다.[221] 급진적인 정치 성향을 띠는 예술 활동이 일본에 확산되고 있을 때, 일본에 유학 중이었던 조선 학생들 또한 그 사회 분위기에서 분리될 수는 없었을 것이다. 이들은 그 사회를 경험하고 이 '신흥예술'에 대한 나름의 생각을 비판적으로 정리하여, 조선 내에서 새로운 예술에 대한 가능성과 필요성을 역설했다. 카프의 주요 인물들 중에서도 김복진, 안석주, 임화, 이여성, 박영희 등이 이 시기에 일본으로 향했었고 돌아와 예술계에서 작품과 비평으로 활발한 활동을 했다. 이 밖에 임숙재, 이순석, 유영국 등 미술가들이 유학 후 고국으로 돌아와

수(2022)는 저서에서 무라야마의 형성예술을 러시아 구축주의 내에서 진행된 '구성 대 구축'논쟁에서 폐기된 '구성' 개념에 기초한 주관주의(사적 예술관)로의 환원이라 정의했다. pp. 95-109 참고. 이에 표현된대로 김복진이 일본 미술계를 '표현파 내지 구성파'라 표현함은 이에 대한 정확한 이해를 보여주는 것이라 할 수 있을 것이다.

221) 일본 내 러시아 구축주의가 한창 적극적으로 수용되어 이 시기에 재일조선인 유학생이 일본 현지에서 받았을 영향과 조선 내에서도 해외 유학에 대한 제재가 비교적 완화되어 유럽으로 직접 유학한 학생이 증가한 것 정미량, 앞의 논문, p. 61. ; 정미량,『(1920년대) 재일조선유학생의 문화운동 : 개인과 민족, 그 융합과 분열의 경계』, 지식산업사, 2012. ;『舊韓末 在日韓國留學生의 民族運動 硏究』, 1991, 全南大學校. ;『日本留學 100年史』, 在日 韓國留學生 連合會, 1988.

후에 화단과 대학에 자리 잡으면서 한국의 공예 및 디자인의 초기 단계를 형성시키는데 주된 역할을 하기도 했다.[222] 이들은 일본 미래파의 활동과 러시아 근대미술과 구축주의의 소개, 무라야마와 마보의 의식적 구성주의, 바우하우스에 유학하고 귀국한 미즈타니 타케히코(水谷武彦)와 야마와키 이와오(山脇巖)의 영향으로 인해 서구 근대 예술의 조각들이 자리 잡은 일본의 도시풍경 속에서 수학했고 이는 자연스럽게 그들의 감각에 영향을 주었으리라 생각된다. 이는 조선으로 귀국 후 이들의 비평과 작업에서 이들이 영향받은 구체적인 글과 내용, 미술 작품들에 대해서도 언급이 되어있는 것을 통해서도 알 수 있는 것이다.

222) 김민수, 앞의 논문, 1995.

3) 예술담론에서 나타난 조선 구축주의의 성격

구축주의가 표현하는 정치적 성향과 그에 따른 기하학적 양식은 20세기 초의 현대성을 대표하는 시각적 특성이자 현대적 감각이었다. 구축주의가 선언했던 예술, 디자인적 개념 또한 20세기 초부터 현재에 이르기까지 현대사회에서 자연스럽게 자리 잡은 일상 예술, 정치적 예술의 개념이었다. 근대화를 목표로 발전을 추구하는 과정에서, 사회의 감각 문화 또한 이러한 새로운 예술의 의미와 형식에 대해 관심이 커졌다. 따라서 1920-30년대의 조선에서도 예술가들이 새로운 예술형식과 그것이 가져올 감각과 의식의 변화에 대해 논의하는 것은 이미 세계 속에 정체성 구축을 마주하게 된 조선인의 입장에서 필요한 일이었으리라 생각된다.

1920년대 초부터 조선의 예술가들은 구축주의를 '구성파', '구성주의', '꼰스트룩티비즘' 등의 이름을 가진 서양의 예술사조로서 이미 인지하고 있었다.『동아일보』1927년 11월 11일자「십주를 맞는 노농러시아 (5) 특히 문화 발달에 대하여」에서는 박영희가 10년간의 소비에트 문단의 변화를 "주관적, 추상적인데로부터 객관적이고 현실적이고 투쟁적인" 문예로 질적 변화를 러시아 아방가르드 운동과정으로 이해하고 있었다는 것을 알 수 있다. 그는 알렉세이 간의『구성주의』에서 다음의 내용을 발췌하며 마르크스주의적 내용을 가진 신문학이 그에 부합하는 신형식을 창조해야함을 주장한다고 파악했다.

> 현재의 살아있는 편의의 노동을 위해서 자기의 지식과 지능을 적용하고 그 자기의 공론적 활동성 예술로부터 분리해서 현실적 물질로 길을 발견한다(p. 94)

색채, 선, 평면, 용적급행동과 같은 예술의 견실한 유물론으로써 형태적인 기초를 보유하고 사색을 유물적으로 하는 예술노동은 공리적인 활동생 가운데서 일어났다. 그래서 이지적 유물적 생산은 예술표현의 새로운 수단을 계시하고 있는 것이다.

현실을 반영하는 것도 아니고 표현하는 것도 아니며 설명하는 것도 아니다. 그러나 이 미래의 사회의 기석을 건설하고 그래서 그 한 개의 계획을 가지고 또는 어떠한 장해가 있더라도 그 계획을 실행할 위대한 힘을 가지고 있는 계급적 주관으로서의 조직력으로써의 기석을 건설하는 "능동적으로 행동하는 새로운 계급 | 프롤레타리아"의 계획적 문제를 현실적으로 운설하고 표현하는 것이다.(p. 99)

모든 사람은 몇 만으로 된 인간의 집단의 행동과 건설의 보편적 사업을 위해서 구성자가 되지 않으면 아니 된다. (p. 98)

그는 소비에트 문단이 보다 객관적이고 현실적이고 투쟁적인 문예로 변화하고 있음을 지적하며 이에 동조하는 태도를 보였다. 이 글에서는 계급의식의 큰 틀에서 구축주의가 갖는 문예적 태도에 대한 이해가 드러난다.

1931년 3월 19일자『동아일보』에 박동진이 쓴「우리 주택에 대하야(5)」에서는 생산활동으로서의 구축주의에 대한 당시의 보다 명확한 인식을 살펴볼 수 있다. 그는 "구성파의 성질"을 "사회성, 산업주의, 예술공업의 융합, 기계화의 물질적 촌료숭배, 구조욕, 대규모에의 갈앙을 목표로"한다고 정확히 파악하고 있었다. 또한 "현대생활의 일반양식의 요구에 적합한 자기재료를 선택하는 건축", 즉 물성으로서 팍투라와 합목적적 의도로서 텍토니카, 이들의 구축으로서 콘스트룩치야를 완벽히 파악하고 있었다.[223]

이에 더해 조선의 일부 예술가들은 단순히 어떠한 특징을 가진 예술사조의 존재를 인지하는 것을 넘어 그것을 자신들의 방식대로 소화하여 번역한 일본의 '구성주의'를 분별하여 인식하고 있었으며, 이에 대한 비판적인 견해도 가지고 있었던 것이 이들의 글에서 드러난다. 나아가 조선의 예술가들은 '현실의' 예술을 조선의 환경에서 어떻게 소화하여 수용할지, 예술이 나아갈 방향성을 가지고 논쟁을 펼쳤다. 즉, 러시아 구축주의에서의 논의되었던 주요한 쟁점들은 1920년대 조선에서 이루어졌던 예술 담론에도 나타나고 있었다.

입체주의(cubism)-미래주의(futurism)-절대주의(suprematism) 및 구축주의(constructivism)로 이어지는 예술사조의 흐름은 20세기 현대적 감각이 전통에 대한 비판적 인식과 그에 대한 단절 행위, 새로이 발굴된 근대성에 대한 급진적 추구라는 의식의 경로로 형성되고 현대사회에 안착된 과정을 보여준다.[224] 무엇보다 급진적인 정치적 성격과 예술의 실용성, 기계미학에서 비롯된 기하학적 형식을 특징으로 하는 구축주의는, 현대 산업 디자인 및 디자인 교육의 모태라 여겨지는 바우하우스와 철학적 동질성과 인적 교류에 의해 20세기의 '현대성'을 대표하는 사조로 인식되어 있었다.

이렇게 1920-30년대의 러시아 구축주의는, 식민지 상태인 조선일지

---

223) 박동진,「우리 주택에 대하야(5) (노서아의 구성주의)」,『동아일보』, 1931.3.19일자.

224) 이를 철저히 서구 중심적인 시각이라고 비판할 수 있지만, 그 비판 자체가 현대사회가 그 '서구 중심적' 패러다임으로 형성되었다는 현실을 인정하고 그 전제하에 이루어지는 것이다. 사회문화를 바라보는 시각에 대한 연구자의 의견은 이 연구의 주제에서 벗어난다고 판단되어 생략하고자 한다.

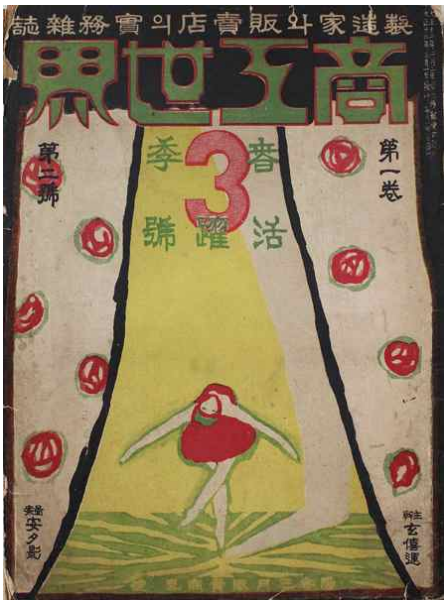
라도 예술에 조예가 있는 지식인이라면 인쇄매체들을 통해 접해보았을 세계 예술계의 주요한 흐름이었다. 당시 신문과 잡지를 통해 서양의 새로운 예술운동이 소개되었고, 몇몇 지식인들의 기고와 논쟁을 통해 이 시기 조선의 예술에 어떠한 구축주의의 요소가 어떻게 수용되고 있는가를 살펴볼 수 있는 담론이 존재했다. 이 담론은 현대 디자인 감각을 이루는 태도들이 조선에 어떠한 의미로 이해되었는지, 현재 한국 사회를 형성하는 근대적 문화 요소의 많은 부분이 일본에 대한 복제에서부터 비롯되었을 것이라는 인식이 어떠한 부분에서 기인했는지, 과연 그러한지를 알려준다.

(1) 전환

『상공세계』[225]에서 발표된 김복진의「광고회화의 예술운동」은 산업에서의 미술의 기능과 효과를 분명하게 짚으며 구체적인 방법을 지시하고 있다.[도판 29] 이 글과 함께, 같은 잡지 다른 호에 실린「상공업과 예술의 융화점」이라는 글을 통해, 그는 광고와 예술의 새로운 관계를 설명하고 본인의 의견을 펼쳤다. 이 글들은 각각 1923년 2월과 9월에서 12월에 걸쳐 연재된 것으로, '의식적 구성주의'의 주창자인 무라야마 토모요시의 영향 이전에 조선 내부의 새로운 예술의 개념이 수용된 양상을 살펴볼 수 있다.

무라야마는 1923년 1월에 독일에서 귀국하여 5월에 '의식적 구성주의' 개념을 가지고 개인전을 열었고, 일본 구성주의자들의 잡지인

225)『상공세계』의 발행 과정과 논조, 안석주의 표지 디자인에 대한 검토 및 김복진의 광고론에 관한 분석은 전용근,「1920년대 잡지『상공세계』의 발행과 새로운 시각디자인」,『한국근현대미술사학』, 43, 한국근현대미술사학회, 2022, pp. 327-359 참고.



[도판 29]『상공세계』1923년 3월호 (출처: 현담문고)

『MAVO』는 이듬 해 7월에 창간되었다. 이렇게 당시 대표적인 사회주의 예술가인 김복진에 의해 쓰인 글들은 마보의 본격적인 활동 이전의 글들이기 때문에 무라야마에 의해 일본식으로 번역된 '구성주의' 이전에 조선에서 현대적 예술, 생산예술, 일상 예술, 계급예술 등 구축주의에서 골자로 다루는 개념들에 관한 인식이 어떻게 이루어지고 있었는지 드러내고 있다.

이 글들은 당시 조선에서 그동안 정신적, 미학적 역할만을 고수해오던 과거 예술과 달리 현대예술이 실제 생활과 밀접하게 관련된 산업의 영역에서 현실에 개입하여 실제로 이루어내는 효과를 역설함으로써 전통적인 감상과 유희를 위한 예술 개념에서 생활의 예술, 즉 디자인으로 개념의 전환을 보여주었다는 의의를 가진다. 이는 무라야마 토모요시의 말에서 드러나는 칸딘스키적 '내적 필연성'에 의한 구성의 모호함과 비교했을 때 매우 명쾌하게 설명된 것이었다.[226]

김복진의「광고회화의 예술운동」(1923)은 예술에 있어서 현대성에 대한 인식으로부터 시작되어 인습에 속박되어 있는 조선의 광고에 대한 진단과 함께 이에 대한 해결을 정확히 생산의 문제로 끌어오고 있다. 이러한 의식의 과정은 스테파노바(1921)의 글에서 그 궤를 맞춰볼 수 있

226) 무라야마 토모요시의 의식적 구성주의에서 드러나는 이중적 태도에 대해서는 김민수, 앞의 책, pp. 96-97 참고.

다. 그녀는 구축주의에 대해 이데올로기적 관점으로 바라보고 이론적으로 설명했다. 스테파노바의 구축주의는 예술운동이 아닌 이데올로기로서 구축주의, '예술 활동'에서 지적 생산으로의 전환, 예술의 부정과 예술문화의 중단, 구축주의의 사회적 이론의 구성으로 이루어져 있다. 직접적으로 그는 1921년 작성한 글에서 아래와 같이 언급했다.

[原]

Прежде всего надо установить, что конструктивизм является новой идеологией в области человеческой деятельности, называвшейся до сих пор искусством. Это не есть художественное направление, которое мы могли бы формулировать как создание нового трактования художественной формы, в данном случае строящееся на очаровании и увлечении машинными формами индустрии.

Подобное решение конструктивизма не вывело его из плоскости течения в искусстве.

Но не попытку переработки вкусовой эстетики в эстетику индустриальную представляет собой конструктивизм, а движение против эстетики и всех её проявлений в различных отраслях человеческой деятельности.

[譯]

먼저, 구축주의는 지금까지 예술로 불려온 인간 활동 영역의 새로운 이데올로기임을 명확히 해야 한다. 이는 기계 형태에 대한 매료와 산업의 형태에 대한 열정을 바탕으로 한 예술양식에 대한 새로운 방법으로 정의할 수 있는 예술적 트렌드가 아니다.

구축주의의 그러한 정의는 그것을 예술의 운동으로 분류하는 것을 좌시한다.

구축주의는 단지 취향의 미학을 산업 미학으로 변형시키려는 시도가

아니라, 미학과 그것의 모든 현상에 대항하는 움직임이다.[227]2

여기에서 스테파노바가 말하는 구축주의는 양식으로서 드러나는 예술 개념 안에 속박되기를 거부한다. 미학의 틀에 이를 국한하지 않고 이데올로기로서 인간 삶을 둘러싼 모든 현상에 적용하고자 한다.

그의 예술에 대한 인식은 아래와 같이 나타났다.

> ... 정신성(영성)과 이상주의에 반대하고 예술작품은 실험실-작업과 실험이 된다. 오락과 즐거움을 제공하는 예술작품은 존재하지 않는다. ...
>
> ...예술의 관조적이고 재현적인 행위는 의식적 행위의 일부가 됨으로써 이제까지 존재한 예술가의 창작과정에서 정신성의 개념을 파괴한다. ...
>
> ...변함없는 미적 경험과 함께 "시공간을 초월한 아름다움"이라는 세계의 이상적 관점에 의해 우리에게 전달된 격세유전은, 다양한 요소와 물질 위에 일을 생성하고 가짜 원칙에 따라 생각을 드러내지 않는 분석적 방법에 의해 파괴되었다. ... [228]

여기에서 예술작품은 세상과 외적 형식에 대한 인간의 인식과 관점의 결과물로 정의되었으며, 역동적, 기능주의적인 현대 시대의 행위와는 걸맞지 않은 묵상, 관조, 신성성, 이상주의적인 종교에 대해서는 비판적인 관점으로 인습이라 인식되는 것을 확인할 수 있다.[229] 그리고 정적이

---

227) Варвара Степанова, op.cit., pp. 853-859. 한국어 번역은 연구자.

228) Ibid.

229) Ibid. 영문 번역판에서는 atavism, 즉 격세유전이라는 단어를 사용하고 있다. 맥락을 살펴보면 전통적인 예술관은 자연으로부터 유래하여 사람들의 미적 경험

고 기념비적인 양식 대신 기능, 작용, 역동성을 의미하는 텍토니카를 가져야 한다고 주장되었는데, 여기에서 텍토니카는 구축주의자들에 있어서 양식 개념을 대체하는 것이었다.

[原]

Тектоника берется конструктивистами взамен понятия《стиль》. Мон ументальность произведения искусства создала понятие о вечной красо те вне времени. Основной особенностью сегодняшней эпохи является в ременность – преходящее.

[譯]

텍토니카는 구축주의자들이 스타일 개념을 대신하여 사용한 것이다. 예술작품의 웅장함은 시간을 초월한 영원한 아름다움의 개념을 형성했다. 현재 시대의 주요 특징은 변동성과 일시적인 특성이다.

텍토니카는 시대와 상관없이 목적과 본질에 다가가는 것으로 여기서 말하는 종교적 영원성 또한 대체하는 것이었다. 이는 당면한 현실 문제를 명확히 인지하고 요구되는 과제를 처리하기 위한 경험의 결과이다. 재료가 개선되고 경험과 지식이 축적되며 과제를 공식화하는 새로운 조건과 방법을 생산하여 문제를 해결하기 때문에 이는 곧 산업과 생산으로 지시되었다.

1923년 조선에서 김복진 또한「광고회화의 예술운동」에서 현대예술

과 함께 시공간을 초월한 미라는 이상적 관점에 의해 사람들 유전자에 전달되었다고 한다. 미적 관점에 대한 이러한 유전은 본능과 같이 새겨져 있기에 쉽게 빠져나올 수 없지만, 현대의 과학과 기술의 발전, 능동적이고 분석적인 방법에 의해 이것이 파괴되었다고 말한다.

과 전통예술의 차이에 대해 다음과 같이 진단했다.

> ...모든 인류를 노예제도로부터 해방하여 그들에게 자유와 정의를 보인 근대문명은 놀랄만한 과학의 진보와 기술의 발달로 인하여 현대자본주의 제도를 수립함에 이르러 차제로 타락되어 왔다. 현대인은 고대인이 가져보지 못한 무한의 새로운 물질욕을 맛보고 있으나 일찍이 고인이 다량으로 가지고 있던 예술욕은 점차로 멸함에 이르렀다. 자본주의의 도래한 추악과 오탁은 예술에 대한 성능을 마비케 한지가 오래이다. ...
>
> ...예술은 결코 예술을 위하는 예술이 아니고,.. . 따라서 예술은 독자적으로 존재하는 것은 아니다. ... 상공업과도 악수하지 않으면 안될 것이다. ...

아울러 기존 예술과의 "완악(頑惡)한 결박"을 벗어나는 것이 바로 자유로운 현대성의 근원이라 보고 있었고 이러한 진단에 따른 결론은 상공업과의 연결, 즉 생산의 문제로 이끌어졌다.[230]

이데올로기와 이론설명으로 마무리되는 스테파노바의 글보다 더 나아가 김복진은 이러한 현대적 예술을 광고라는 분야에 어떻게 적용해야 하는지를 상당히 실용적이고 구체적인 방법으로 제시하고 있다. 글을 게재한 매체가 상공업계의 필요에 의해 만들어진 잡지였고, 현실 업계에서 바로 적용할 수 있는 내용이 있어야 한다는 이유도 있을 것이다.[231]

「광고회화와 예술운동」에서 그는 현대 예술에 대한 복잡한 정의는

---

230) 김복진, 이경성 편,『김복진의 예술세계』, 얼과알, 2001, p. 248.

231) 『상공세계』 창간호 권두언과 내용 목차 참고.

간략히 정리하여 전제로 두고 현재 조선의 광고는 인습에 속박되어 있다는 진단을 내린다. 글은 광고 예술운동이라는 현대적인 예술관을 현실 일상에 적용시키기 위해 전통적인 '예술'이라는 고아한 의미로부터 분리시키는데는 크게 집중하지 않는다. 애초에 글에서 광고 예술은 "경쟁에서 생존의 방편"으로 즉 도구적인 관점으로 인식되고 있다. 그러면서 글은 회화를 사용한 광고의 분명한 목적과 그것을 달성할 수 있는 방법을 제시하고 있는데, 이에 따르면 회화 광고의 목적은 득심(得心)과 기억하게 하는 것, 이 두 가지로 정리된다.

이는 세 가지 방법으로 그 목적을 이룰 수 있는데, 첫째 선명한 색채, 둘째 역동적인 선, 마지막으로 상상보충작용의 이용이 그것이다. 이 세 가지 디자인 방법은 구축주의 그래픽에서 취하는 형식과 부분적으로 일치하면서도 형식적 측면에서는 기계미학을 바탕으로 한 완전한 기하의 형태까지 뻗어가지는 않았다는 것을 보여준다.

김복진은 색을 중요하게 여겼다. 그에 따르면 인류는 태생적으로 빛나고 선명한 색채에 끌린다고 한다. 그것이 우리의 눈을 가장 많이 자극하기 때문이다. 자고로 색채는 "색강(色强)을 주고, 광채를 주어야 하며 기교 없는 착색을 주어야 할 것", 즉 강렬한 대비의 색을 납작한 평면으로 단순하게 사용해야 주목도를 높일 수 있다는 주장이다. "델리케이트"하지 않은 "굵은 선, 힘 있는 선, 변화 있는", "간단"한 선의 사용 또한 구축주의 그래픽 디자인에서 사용하는 기본적인 표현요소라 할 수 있다. 1922년에 로드첸코, 스테파노바, 베스닌, 포포바, 엑스테르가 개최한 <5x5=25>전시에서 로드첸코는「순수한 빨강」,「순수한 노랑」,「순수한 파랑」에서 "나는 회화를 그것의 논리적 귀결로 환원시켜…빨강, 파랑, 노랑이다…원색이다…모든 평면은 하나의 평면이다"라며 김복진이

「광고회화와 예술운동」에서 주장한 바와 같이 강렬하고 선명한 원색의 기교 없는 사용을 동일하게 설명했다.

이와 힘께 러시아의 구축주의에서 말하고자 했던 것와 차별점 또한 존재하는데, 역사를 거치며 본능적으로 인류 유전자에 새겨져 있는 미감과 취향을 부정하고 파괴하기보다는 이를 인정하고 그 전제를 근거로 자신이 제시한 광고예술의 방식을 주장하고 있다는 점이다. 김복진이 현대의 과학을 들어 “환경의 진화”와 “시각심리작용”을 언급하며 모든 개인의 개별성을 주장한 것이나, 본질적으로 정해져 있는 것은 없다는 말은 인류 본성에 대해 앞에서 말한 내용과는 관점이 일치하지 않는다. 또한 현대 문명국에서 쓰이는 포스터나 광고의 델리케이트함과 대비되는 “인간이 기호하는 적나라한 조잡미”, “조잡한 선으로써 강단하고 운필에 힘이 있는 도판”에 대한 호의적인 인식은 구축주의 그래픽 디자인에서 보이는 기계적인 형태와는 거리가 있어 보인다. 이것만 놓고 본다면 기혜경(2000)이 말했듯이 마보의 초기 활동에서 보이는 표현주의적, 파괴적 예술 활동과 맥이 닿는 것이라 보이기도 한다. 하지만 김복진의 광고예술론은 그러한 거칠고 정제되지 않은 회화의 의미가 야만성과 혼돈 자체를 표현하고자 했던 것이 아니다. 그는 광고에서 관찰자들에게 완전하게 정의되지 않은 형태를 보여줌으로써 그들로 하여금 상상의 여지를 주어 눈길을 끌고 기억에 남도록 하기 위함이라고 설명하고 이를 “상상보충작용”이라 하고 있다. 다시 말하자면 상징주의, 다다, 표현주의 예술에서와 같이 자기표현을 위한 파괴적 원시성, 비정제성이 아니라 광고를 통해 관객의 눈길을 끌고 기억에 남겨 상품을 구매하도록 유도한다는 분명한 의도를 달성하기 위한 디자인 전략이었던 것이다.

「광고 회화의 예술운동」이 방법론 제시에 중심을 두었다면, 「상공업과 예술의 융화점」은 민중예술의 당위성을 주장하면서 상공업이라는 인간의 노동과 예술을 같은 층위에 놓고 삶 속에서 이를 일치시키고자 하였다. 이러한 예술관은 현대적 디자인 개념의 발현을 이끌었던 영국의 윌리엄 모리스의 사회주의적 예술관[232]과 동일한 의식이었다. 이 관점을 가지고 윌리엄 모리스는 19세기 후반 예술공예운동(Art and craft movement)을 펼쳤고, 그 영향은 이후 독일공작연맹을 거쳐 바우하우스, 러시아의 구축주의로 이어져 현대 디자인 개념의 토대를 마련하게 되었다. 이렇게 동시대적인 의식의 발현과 흐름은 1923년 조선의 언론매체에서 발견되는 담론장에서도 관찰되었다.

아래「상공업과 예술의 융화점」에서 드러나는 김복진의 예술관은 존 러스킨(John Ruskin)[233]의 관점을 계승하는 윌리엄 모리스의 관점, “예술이란 노동 안에서 느끼는 인간의 기쁨을 표현한 것이다”[234]와 일치하는 것을 확인할 수 있다.

> 예술의 최고 목적은 무엇인가- 참다운 예술은 인간이 노동하는 것, 그 기쁨을 표현하는 것이다.
> ...

---

232) 박홍규,『윌리엄 모리스의 생애와 사상』, 1998, p. 34. 톰슨이 이해하는 모리스의 사회주의는 “새로운 사회에 대한 적극적인 신념, 곧 우리가 의식적으로 사고하는 인간이라는 신념에 근거하는, 생활에 뿌리박은 사회주의이다. 이러한 ‘생활사회주의’의 이념을 톰슨은 1세기 전의 모리스를 통해 발견했다.

233) 존 러스킨(1819-1900): 영국의 비평가 ·사회사상가. 예술미의 순수감상을 주장하고 “예술의 기초는 민족 및 개인의 성실성과 도의에 있다”고 하는 자신의 미술원리를 구축해 나갔다.

234) 에드워드 톰슨, 윤효녕 옮김,『윌리엄 모리스 : 낭만주의자에서 혁명가로 2』, 2012, p. 526.

참으로 예술이라고 하는 그것은 인간이 노동하는 그 흔희를 표현하는 거기에 있는 것이다.[235]

그러면서「광고회화의 예술운동」에서도 그랬듯이, 이 글에서도 예술 행위를 인간의 본질적이고 본능적인 행위로 파악하여 자연에 직접 비유하고 있었다. 그는 "참다운 예술은 인간의 마음과 우주의 마음이 합일되어서 머무르는 것"으로 파악하며, "태양의 빛, 성진의 깜빡거림, 수목의 녹채, 유수의 장절, 공중에 나는 새, 대지에 닿는 짐승, 고기는 물에 놀고, 남근바람에 춤추니 우주의 만상이 모두 노동의 흔희를 자랑"한다고, 즉 흔희만이 오직 하나의 진리요, 예술이야말로 "노동이 고통이라고 느끼는 노예적 상태로부터 인간을 해방하는" 것이라 주장했다. 앞서 윌리엄 모리스는 그의 저서 *Socialism: Its Growth and Outcome*(1893)에서 자연 상태의 말이 달리는 행위와 개가 사냥할 때 느끼는 행복을 예시로 들며 이와 같이 인간 또한 삶에 필수적인 활동인 노동이 여흥으로 전환되면서 예술이 탄생하게 되었다고 말했다.[236] 결론적으로 윌리엄 모리스와 김복진 모두 예술 행위와 그 최고의 목적을 삶의 필수적이라 할 수 있는 노동에서 "창조와 흔희"를 발견하고 이를 표현하는 것, 또한 그 표현으로 인해 기쁨을 느끼는 것을 꼽고 있다. 그동안 사회와 예술은 계급적으로 분리되었었고 이들이 인지한 민중의 일상은 곧 노동이었기 때문에 이러한 과거를 극복하여 미몽에서 깨어난 근대의 이상적인 예술은 민중의 일상인 노동과 일치되어야 했다.

---

235)「상공업과 예술의 융화점」,『상공세계』, 1923.9-12, 김복진, 이경성 편, 앞의 책, p. 257, 260에서 재인용.

236) William Morris·Ernest Belfort Bax, *Socialism : Its growth & outcome*, Swan Sonnenschein, 1893, pp. 301-302; 윤효녕 역, 앞의 책, p. 526과 참조.

또한 이 글은 당대 서구의 진보적인 예술, 사상가들과 마찬가지로 예술 영역 안에서 계급적으로 분리되는 현실, 특히 자본주의의 발흥과 이로 인해 계급적 불평등이 심화되었음을 비판적으로 지적하면서 이에 대한 의식 전환을 촉구했다.

윌리엄 모리스의 예술 사회주의의 내용이 자본주의가 몰고 온 폐단-인간사회의 비인간화에 집중하면서 민주주의와 평등의식을 가지고 민중 모두에게 참된 예술품을 통한 일정 수준 이상의 '인간다운' 삶을 주장하는 것이었다면,「상공업과 예술의 융화점」에서 나타나는 바는 "자본주의의 복음"이 "민중에게 자유와 행복의 표징되는 예술을 허용하여 그들로 하여금 광명한 세계에 인도"하도록, 즉, 상공업에 종사하는 일반 대중들이 자신들이 하는 노동의 기쁨을 표현함(곧, 예술)으로써 자본주의가 가져다주는 풍요를 경제적, 정신적으로 누릴 수 있어야 한다고 주장한 것이었다. 그러면서 상공업에 대한 천시적 인식이 뿌리 깊은 조선에서 이러한 인식을 전환하는 것부터 그는 지적하고 있었다.

> 금일과 같이 모든 경제적 상태가 무엇보다 선결치 않으면 안될 우리 조선에서는 더욱이 이러한 상공자를 천시적 태도를 일소하지 않으면 요원한 우리 앞길에 다 굶어 죽고 말 것이다.[237]

이러한 의식 전환은 생산주의로의 이행을 촉구한다. 앞에서 만들어진 노동과 예술의 관계는 기계생산이라는 새로운 환경의 개입과 함께 이를 수행하는 노동자 앞에 놓이게 된다. 가스쩨프가 보여주었듯이 기계를 통한 생산방식은 노동자들의 신체와 정신으로 연동되는 것이었고 이는

237) 김복진, 이경성 편, 앞의 책, p. 259에서 재인용.

궁극적으로 삶의 방식에 변화를 의미한다. 앞서 보그다노프가 언급한대로 필요악으로서 노동이 아닌 긍정적인 노동 의식은 이렇게 합치된 노동과 예술의 창조적 생산에 따른 관계에서 탄생한 것이었고 이는 곧 예술에 있어 생산주의의 근간이 되는 의식이었다.

이러한 생산주의에 입각하여 김민수(2022)가 설명하듯이 1923년에 김복진이 주장한 상공업과 예술의 '융화'는 당시 서로 극한 대척점에 존재하던 민족주의와 사회주의를 예술로 포용하도록 이론적 기틀을 마련한 것이었다. 그가 지적했듯이 김복진의 글에서 골자로 하고 있는 두 가지 개념, '상공업의 예술화'는 조선의 산업 양성을 통한 해방과 연결되는 정치투쟁이었고, '노동의 예술화'는 계급투쟁을 말하는 것이었기 때문이다.[238] 이러한 인식은 1927년 신간회 창립과 같은 민족 공동전선의 형성으로 이어지는데에 기여했으리라 설명된다.[239]

이렇듯 20세기 초 서구를 휩쓸었던 윌리엄 모리스의 예술 사회주의와 프롤레트쿨트의 보그다노프나 가스쩨프의 의견과도 함께 살펴보았을 때 김복진 글에서는 같은 점은 물론 조금 다른 결 또한 확인할 수 있는데, 이러한 차이점은 김복진이 외국의 이론을 단순히 수용한 것이 아니라 조선 사회에 대한 자신의 관찰과 인식을 토대로 이를 적용하고 대중들에게도 인식시키고자 했다는 점을 드러낸다고 할 수 있다.

---

238) 김민수, 앞의 책, pp. 125-126.

239) 위의 책, pp. 148-149.

(2) 유용

1925년은 공식적으로 조선공산당이 창설된 해이다. 이를 기점으로 프로예술의 찬반에 대한 논쟁뿐만 아니라 구체적인 철학적 방향성과 표현형식에 대한 활발한 논의가 일어나게 되었다. 외부에서 수입된 예술의 내용과 형식들이 유입되고 근대화라는 사명으로 그것들을 수용하는 입장에서, 이 결과물들은 이해되기 위해 번역되고 해체되며 평가의 대상이 되었다. 이는 일본과 서구에서 먼저 진행된 아방가르드 예술운동의 배경과 그 흥망의 흐름이 일시에 전해졌음을 알려준다. 즉 조선은 약간의 시간차로 이 흐름을 바라보고 평가할 수 있는 시점에 있었던 것이다. 그리하여 조선에서는 과거에 외국에서 거쳐왔던 과거 부정-파괴-구축의 단계를 일일이 경험하기보다는 이에 대한 단기간의 결과를 관찰자의 눈으로 보고 판단할 수 있었으리라 생각된다.

외부에서 급격히 유입된 자본주의에 대한 인식과, 식민지 현실에서 비롯되어 민족과 계급의 우선되는 문제는 조선 사회에서 치열하게 고민되는 부분이었다. 이는 1910년대와 확연히 달라진 사회적, 개인적 의식을 보여주는 것이기도 했다. 1919년 3.1운동을 분수령으로 하여 그 성과가 몰고 온 사회적 의식에 대한 변화는, 1920년대에 들어서 문학 영역에서만 해도 이상주의, 계몽주의, 자연주의, 예술지상주의 등 다양한 사조들이 우후죽순 등장하여 동인 활동이 개시되었다는 점에서 이것이 우연이 아님을 증명하고 있다.[240] 흥미로운 부분은 이것들이 '운동'의 형태로 일어났다는 점인데, 카프의 창설과 활동은 이러한 움직임이 문학에서만이 아니라 미술 영역에서도 동일하게 일어나 인간의 의식을 재료로 삼는

240) 이혜진,「추백 안막의 프롤레트쿨트론」,『어문연구』, 44(2), 2016.

‘예술’이라는 분야에 있어서 당시 두 영역의 밀접한 연동 관계를 보여주는 것이었다. 이 시기에는 전 세계적으로 근대인의 자의식과 사회의식의 급격한 변화에 따라 그 현실묘사와 대응을 ‘문학’이라는 의식과 행위를 통해 이루고자 했다.

프로예술단체인 카프의 활동도 이와 같은 흐름에서 이해할 수 있다. 카프는 그 존재 자체가 일종의 사상적 선언을 보여주는 것이었으며, 카프의 문학 활동과 연동된 미술 행위는 눈에 보이지 않는 의식적 변화와 감지된 현실을 감각적(tangible), 실체적으로 드러내주는 것이었다. 계급미술로서 삶 속의 예술을 주장했던 카프 인물들의 글과 그에 대응하여 관련된 글들에서는 그들이 주장한 구질서의 파괴와 새로운 창조 및 구축이 이들에게는 무엇을 의미했는지 감지할 수 있도록 드러나있고, 이를 통해 이 시기에 예술과 시각 환경을 둘러싼 인식 및 ‘분위기’를 파악할 수 있다.

1920년대 초에도 사회주의 예술에 대한 평론이 있었으나 해외에서 나타난 새로운 예술의 소개로 끝나거나 단순한 찬반 논쟁에 그쳤다면, 특히 1926년, 1927년 이 시기에는 김화산의「계급예술론의 신전개」, 윤기정의 이에 대한 비판, 김용준의「화단개조」,「무산계급 회화론」및「프롤레타리아 미술 비판」, 김복진의「나형선언초안」과「경성 각 상점 간판품평회」,「종로상가 진열창 품평기」등 프로예술 논쟁이 치열하게 벌어져 조선의 예술 비평의 소재의 다양화와 평론의 깊이를 한층 더 성숙하게 한 것으로 평가된다.[241]

이 프로예술 논쟁 안에서 조선의 예술가들이 조선에서 현실적으로

241) 최열, 앞의 책, 2016, pp. 68-75 참고.

당면 과제를 어떻게 인지하고 있으며 이를 예술로써 어떻게 해결할 것인지 그 방법에 대한 고민과 결정을 통해 구축주의적 논리를 살펴볼 수 있다. 구축주의는 무정부주의 미술로 받아들여졌던 표현주의와 함께 프로미술을 양분하는 한 갈래였으며, 일상생활에 쓰임이 있는 예술 즉, 도구적 예술로 인식되었다. 1925년 2월 조선일보에서 표현주의 수용자였던 석연생(石然生)이 두 차례에 걸쳐 연재한「NOTE에 씨인 표현주의를」에서는 현시대에 발흥한 신흥예술들은 유물적 과학주의화에 근본하여 수반된 객관 대 주관의 문제로 파악했다. 유물적 과학주의를 통해 객관적으로 대상을 해체, 파괴한 예술이 주관을 통해 재조합, 재구성으로 나아간 점과 예술이 내부적으로 해체, 파괴됨으로써 예술이 비예술로 나아가게 된 점을 주목하고 있었다. 여기에서 전자가 표현주의로 일컬어지는 것들이며, 후자에 구축주의 등을 의미하는 것으로 읽힌다. 그리고 그는 여기에서 현대예술의 전개 과정을 "...입체파나 미래파나 표현파나 절대파나 구성파..."라는 흐름으로서 명확히 인지하고 정리했으며, "모두 다『예술』의 주관주의화가 되는 현상의 하나"에 다름없다고 설명했다.[242]

이 시기 구축주의와 관련한 담론은 주로 예술의 고유성에 대한 문제와 계급예술 내에서 추구해야 할 방향성, 즉 예술의 본질에 대한 질문과 혁명 전(前) 단계인 조선의 상황에 대한 파악이었다. 2장에서 언급한 러시아 구축주의의 혁신과 반역사적 성질은 1920년대 조선의 담론을 통해 알아보겠지만 충분히 수용되는 것이었다. 반면 혁명 과정에서 조선의 현재에 대한 파악은 예술을 통해 조선의 기존 일상을 변혁하기 위해서 계급투쟁이 우선이냐 정치투쟁이 우선이냐를 결정할 중대한 문제와 직결되는 것이었다. 여기에 미의식과 개인성, 주관성 등 예술의 본질에 대한 문

242) 석연생,「NOTE에 씨인 표현주의를」,『조선일보』, 1925.02.16일자, 23일자.

제가 함께 대두되면서 일상적, 실용적, 생산적, 노동으로서의 예술인 구축주의는 복잡한 논쟁 구도의 한 켠에 줄곧 자리하고 있었다.

김화산과 윤기정의 논쟁의 중심에는 예술의 본질, 예술이 예술로서 인정받을 수 있는 조건이 놓여있었다. 1927년 3월호『조선문단』에 실린 김화산의 글「계급예술론의 신전개」는 카프 내 목적의식론을 비판하며 프로예술에 대한 의견을 제기했다. 그는 예술을 인간의 예술적 요구에 의하여 탄생한 것으로 보고 이러한 예술의 본질적 태도가 혁명이론에 의해 왜곡될 이유가 없다고 보았다. 이는 당시 박영희 등의 목적의식론[243]에서 주장하던, 사회의 목적을 위한 예술은 예술로서의 성립조건을 무시하는 한 예술임을 인정하지 않은 것과 주장을 함께 하는 것이었다. 그는 그러한 예술을 선전 포스터나 정견 발표문에 “불과”하다고 폄하했다.

이러한 김화산의 의견에 대해 윤기정은 같은 달 조선일보를 통해 비판하면서, 프로 문예의 본질적 요소는 단순히 자본주의 사회에 대한 반항 의식에 그치지 않고 사회주의적 목적의식의 암시가 들어있음을 짚었다. 그리고 혁명전기에 있어서 프로예술은 혁명을 촉진하기 위한 선전·선동의 임무를 다하면 만족이라는 과감한 주장을 펼쳤다.[244] 양 필자 모

243) 박영희의 목적의식론: 1927년 박영희가 제기한 것으로, 그는 당시 신경향파 문학과 경제투쟁의 문학을 자연발생적 문학이라 정의하고 계급의식 고취를 위해 이로부터 나아가 뚜렷한 목적의식을 지닌 운동을 해야 한다고 주장하며 카프 운동에서 계급문학의 이념성을 강조했다. 하지만 동시에 문학 자체의 고유성은 인정하며 정치투쟁과 문학을 동일시하지는 않았다. 이를 임화, 윤기정 등 카프내 소장파들은 비판했고 곧 카프의 예술운동은 볼셰비키와로 이어지게 된다. 김윤식,『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976; 한국문학평론가협회 편,『문학비평용어사전』, 새미, 2006 참고.

244) 윤기정,「『계급예술론의 신전개』를 읽고-김화산씨에게-(二)」,『조선일보』, 1927.3.25일자.

두 논쟁의 핵심에 있는 예술적 조건에 대한 구체적인 분석은 부재한 채 전자는 이의 추상적인 인식만을 가지고 있었고, 후자는 사회에 끼친 효과라는 결과적 관점에서 예술의 역할를 논하는데 그쳤다는 한계를 보여준다.

이에 대해 임화 또한 윤기정의 편에서「무산계급 문화의 장래와 문예작가의 행정」(『조선일보』, 1926.12.27.-28)에서 “시대의 정곡한 영상”을 표현하는 동시에 “민중의 전도를 암시하는 숨은 지도자”가 되어야 하는 문예 작가의 사회적 역할을 지적하며, 현대 예술은 “생활을 위한 예술, 생존의 예술, 행동 선전의 예술”을 피할 수 없다고 주장했다. 그에게 신흥문학운동은 예술 그 자체를 위한 운동일 뿐만 아니라 프롤레타리아의 생존권을 세우기 위한 사회운동과 함께 진행되어야 하는 것이었다. 따라서 사회적 과도기인 현대에서 예술은 사회개조를 위해 민중을 움직이는 것, 한 사람의 노동자에게라도 의식을 불어넣기 위해 “전투적 기분을 가지고 강렬한 형식”으로 그들 정신에 “강한 충동”을 주어 “일종의 예언적 선동 효과”를 가져야 했다.

한편「화단개조」(『조선일보』, 1927.5.18.-20)을 통해 화가의 사회적 진출과 일상을 구축하는 능동적, 생산적 활동을 강하게 주장했던[245] 김용준은 그로부터 4개월 후「프롤레타리아 미술비판-사이비 예술을 구

245) “작일의 화가란 명칭은 기반(羈絆)을 의미하엿고 불구자를 의미하엿스나, 명일의 화가란 명칭은 무서운 투사를 의미하여야겟고 동적 예술가를 의미하여야겟다.”
“...하여간 우리는 그 초기에 잇서서부터 화가의 사회적 진출을 바라며, 동시에 반아카데미의 정신- 기교보다도 먼저『푸로레타리아』의식에서 출발한 의력 표현적 내용을 가진 작품의 산출을 바란다.
그 중에는『푸로레타리아』의 실내를 장식하는 회화도 필요하고, 가두에서 민중을 저립케 하는 포스터-도 필요하며,『뿌르조아지』를 경악식힐만한 위력적 작품도 필요하다.” 김용준,「화단개조」,『조선일보』, 1927.5.18-20일자.

제하기 위하여」에서 사회를 위한 도구적 역할에 목적을 둔 프로예술에 대한 윤기정의 의견을 반박했다. 그는 예술이 “계급 해방을 촉진하는 수단에 불과하다면 그것은 도저히 예술이란 경역(境域)에 들어올 수 없는 것”, “미의식을 부인하고는 예술이란 대명사는 붙일 수 없는 것”이라며 예술품은 도구화할 수 없고 오로지 경건한 정신이 낳는 창조물이라 말했다.[246] 이러한 그의 견해는 다시 김복진, 임화, 윤기정 등에 의해 부르주아적인 예술지상주의로 비판되었다.

그는「화단개조」에서 반아카데미라는 의식투쟁으로 “실내를 장식”하고 “가두에서 민중을 저립(佇立)케 하는 포스터”의 필요성을 주장했지만 단지 그러한 목적과 기능 자체로 예술이 성립하는 것은 아니라고 단호히 선을 그었다. 구축주의와 같은 생산과 실용의 예술을 그 자체로 진정한 예술이라 인정할 수는 없다는 것이다. 그는 선전을 위한 작품이라도 목적에 상관없이 거기에 담긴 미의식과 예술적 요소에 따라 예술이 될 수는 있으나 실용적 목적에만 부합하는 ‘평범한’ 결과물은 예술이 아니라 말했다. 그에게 예술이란 “우리의 실감의 표현, 기성 예술의 형식적 기교미에 반대하고 우리의 내재적 생명의 율동을, 통분의 폭발을 그대로 나열한 것”이었으며 “족히 예술품이라 할 수 없을 만큼 평범화한 작풍과 같은, 실감에서 우러나지 않는 작품, 감정을 속인 작품”은 수단 도구품이라 할 수 있을지언정 진실한 예술품이라 하지 않았다. 그는 경제, 정치 등 다른 영역과 마찬가지로 인생과 연결되어 있다는 공통점이 존재하나 예술이 경제나 정치에 예속되어 목적에 대한 수단으로서 다루어지는 것을 부정적으로 본 것이다.

---

246) 김용준,「푸로레타리아 미술비판-사이비예술을 구제하기 위하야」,『조선일보』, 1927.09.18-30일자.

1927년 5-6월에 걸쳐 조선일보에서 연재한「무산계급회화론」에서 김용준은 “경악적 공포” 표현을 통해 부르주아 미술을 “비판”하고 “해체”한, 즉 파괴의 단계를 이행한 표현파운동이 세상을 풍미한 후 그 다음 단계로 구축과 창조의 단계, 즉 “산업주의 예술”로서 구성파가 생겼다고 말했다. 그의 글에 의하면 구성파는 “표현주의의 비조직적 무정부 개인주의를 공박하는 동시에 난해의 표현방식은 푸로레타리아에게 하등의 이익을 주지 못하는 것”이고, 따라서 그들은 건축도안, 설계, 구성화 등을 그린다고 했으며 그 예시로 타틀린(“태퇴린”)의 제3인터내셔널 탑 설계를 들었다. 그리고 그는 이 예술이 실생활 관련된 범위에만 국한되고 예술의 장식적, 유희적 기능이 전무하며 기하학적 구성으로만 되어있어 일반대중의 미적 감흥을 불러일으킬 수 없다고 비판했다.

「화단개조」에서 김용준은 사회와 괴리된 구(舊)조선 화단의 근본적인 의식의 개조를 위해 점두(店頭)에 장식한 간판, 도안, 포스터 등 미술로 둘러싸인 일상에 대해 일깨우며 예술에 대한 의식의 범위를 넓혔었지만 그에게 예술은 환경에 따라 변할지라도 미의식을 떠나 생각할 수 없는 것이었다. 예술은 결코 과학적이어서는 안된다며 그는 당시의 러시아의 예술에 대해 이것이 실용성에 입각하여 미적 감흥을 일으키지 않는 이른바 사이비 예술이라고 단정했고 미적 가치와 유용(有用)을 분리하는 모습을 보였다. 그는 예술이 주의화(主義化)되어 다른 무언가의 도구로서 기능하는데 동의하지 않았다. “큰 입은 큰 음식을 먹을 수 있으므로 가장 아름다우리라”는 비웃음을 인용한 것에는 이러한 그의 생각이 집약되어 있다.

김용준은 예술의 수단화에 대한 불복이 예술의 초계급성에의 긍정은 아니라며 이를 구분했다. 프롤레타리아의 의식을 일깨우기 위한, 즉 선전

과 선동을 위한 작품의 형식과 쉬운 내용은 프로예술의 필요조건일 수는 있으나 충분조건일 수는 없다는 것이다. 이는「화단개조」에서 드러났던 자신의 의견과, 선전·선동 효과의 달성 자체가 프로예술로서 역할을 다한 것이라는 윤기정의 의견보다 한층 정교화된 주장이었다.

이러한 글들을 통해 당시 구축주의에 대한 인식을 알 수 있는데, 이것이 산업주의 예술로서 직접 효용이 있는 분야로 범위가 제한적이며 당시 '부르주아적'이라 여겨지던 장식적, 유희적 감성이 배제되었다는 인식이 그것이다. 특히 김용준은 구축주의의 기하학적 구성을 평가절하하며 이러한 요소가 일반 민중들에게 미적 감흥을 일으킬 수 없다고 단언하고 있었다. 그에게 예술이란 예술로서의 독자적 조건과 요소가 있는 것으로, 일상을 구축한다는 문제는 그 자체로 예술의 기준이 되지는 않았다. 사회적인 기능이 있으되, 예술은 무엇보다 우선시되는 예술만의 기준이 존재했던 것이다. 그의 표현에 따르면 그 기준은 "미의식", "미적 감흥", "신경의 음악적 환희", "안목을 기쁘게" 하는 것 등이었는데, 이는 과거 아카데미즘을 설명할 때 사용되던 표현이었다. 이를 가지고 임화, 윤기정 등의 사회주의자들이 김용준을 유미주의자, 예술지상주의자라 비판의 날을 세웠던 것이다. 결론적으로 사람에게 미적 감흥을 일으키는 장식성, 유희성을 예술의 본성로 파악했던, 바꿔 말하자면 예술의 미적 형식을 중시했던 김용준의 프로예술론은, 노동과 예술을 일치시켜 인식하고 계급의식에 입각한 예술의 사회 구축 기능을 강조했던 김복진, 임화 등의 의견과는 확실히 구분되는 것이었다.

앞서 1923년 김복진이 두 글을 통해 예술을 일상 삶과 일치시키고자

일상 매체 속 예술의 방법을 제안하고 노동과 예술을 동등한 층위로 끌어올렸다는 것을 확인했다. 그리고 이러한 의식은 조선의 산업관 안에서 그가 제시한 현실적인 방법론을 통해 생산주의로 나아가는 실마리를 보여준다고 말했다.

그가 사회주의자이자 예술을 통한 구축으로 나아가는 모습이 확실히 부각되는 것은 그가 1926년 1월『조선일보』에 게재한「신흥미술과 그 표적」과 1927년 5월『조선지광』에서 발표한「나형 선언 초안」을 통해서이다. 이 두 글을 통해 김복진은 기존 미술에 대해 구체적으로 진단하며 과거의 모습에서 깨어나고자 함을 암시했고, 자신들이 추구하는 예술을 공개적으로 소개함으로써 새로운 예술을 세울 것을 선언했다. 과거에의 부정과 이를 통한 혁신, 그 위에 새로운 창조 의식에 이르기까지, 이는 곧 조선에서의 '아방가르드'[247] 선언이라 할 수 있었다.[248] 그가 진단한 조선 현실에서의 예술은 러시아에서 구축주의자들이 접했던 현실과는 확연히 달랐다. 식민지배하라는 특수한 정치적 조건은 식민자 지배권력과 피식민계급, 그 안에서도 특권계급 및 일반 피지배계급으로 이중 분리의 상태를 만들어냈다. 독립을 통한 주체성 확보라는 커다란 숙제를 안고 있던 현실에서 예술은 새로운 시대의 새로운 예술 자체로서의 역할을 탐색하는 것에 끝나지 않았고, 예술 안에서 자멸해가는 민족성이 지적당했고, 미래에 어떠한 방식으로 '형성'할지 동시에 고민되어야 했다.

「신흥미술과 그 표적」에서 우선 그는 일본 미술과 서구화 중심의

247) 여기에서 아방가르드는 미술사조로서 아방가르드를 지칭하는 것이 아니라 기존의 예술에 대한 인식과 가치를 부정하고 새로운 예술의 개념을 추구하는 전위적 성격의 운동을 가리킨다.

248) 김민수(2022)는 그의「상공업과 예술의 융화점」(1923)이 "'상공업의 예술화를 주장한 한국 최초의 근대 디자인론'에 해당한다고 할 수 있다"고 말했다. 김민수, 앞의 책, p. 124.

미술을 분석하며 현실진단을 하고 있다. 글의 첫머리부터 당시 일본에서 막 일어난 조형파의 선언문 일부를 그대로 인용하며 이처럼 새로운 운동이 예술사회에 발생하는 것을 노력이라 치하하면서도 “축복하여야 할까, 또는 저주를 하여야 할까”[249]라며 석연치 않은 태도를 보여준다. 그러면서 이러한 새로운 운동들이 연이어 나타나는 일본의 예술사회를 둘러싼 급격한 변화의 경로를 전통적 약속 및 의식의 와해와 새로운 사상의 주입, 사회운동의 폭력화, 사회 내부 민중의 자각 운동 등으로 진단하며 이러한 배경에서 발생한 운동들이 계급의식으로 각성한 바라고 할 수는 없다고 단언한다.

그는 입체파와 미래파 모두를 비판한다.

> ...미래파의 폭력찬미나 여성학대나 전쟁찬양이나 별다른 이따위 모든 것이 아무러한 계통도 순서도 없이 연발된 것을 보더라도 그네가 어떻게 많이 근대과학에 준혹되고 또 얼마나 많이 계급투쟁에 동맹파업에 폭력행사에 실신되어서 자기 조매에 동족살육에 광조하게 됨을 알 것이다. ...
>
> ...그네는 과학만능에 심취된 것이다. 이것뿐이다. 이보다 더 아무러한 것을 추구할 사상적 준비는 없는 이것이다. 다만 그들은 현대에 있어서 일체의 흥분제에 중독된 부르조아에 지나지 못하는 것이다. ...그네의 표적은 다만 여기에 있는 것이다. 파괴와 방화, ...[250]

그가 보기에 이 두 새로운 운동은 자아도취적이고 계급의식이 결여된, 기존의 정적인 예술의 반대급부로 부상한 “동적이고 현실적이고 과

---

249) 앞의 책, p. 295.

250) 김복진,「신흥미술과 그 표적」,『조선일보』, 1926.1.2.일자. 현대어 해석은 김민수, 위의 책 참고.

학적인 예술”이나 “오로지 현상 불만에 자극 희박한 전통예술에 대항으로 세기말적 흥분으로 형성”된 것, 그 뿐이었다.

이렇게 그는 기존 예술에 대한 반발로 생긴 일본과 서구 예술 사회의 운동에 대해 그대로 수용하지 않고 객관적인 관조자로서 메타 비판을 했다. 그는 같은 달『개벽』에서 조선의 현상에 대해서도 비평했다. 그는 정치적 급변에 따라 자본주의가 일본을 거쳐 밀려 들어오게 되었고 조선의 미술은 향토성, 즉 민족성을 잃은 채 ‘외래미술’, ‘이민미술’이 침투하게 되었다고 지적했다. 민족성에 대한 이러한 고민은 러시아 아방가르드 운동에서 단계대로 탐색되던 러시아성과 근대성의 균형과 그 변증법적 결과로의 과정을 떠오르게 한다.

그는 글을 통해 민족주의적 견해를 보여줌과 동시에 그가 애초부터 예술의 역사를 계급적 관점으로 보고 있다는 것을 드러냈다. 그는 예술을 생산하고 향유하는 측면에서도 식민권력과 피식민계층을 나누고 다시 한번 피식민계층에서도 일부 특권계급과 일반 민중을 구분하여 숨겨져 있던 이민미술과 재래미술의 야합관계를 끌어내어 보여주었다. “모태를 잃”고 “새로운 주인”을 맞아 특권계급이 “자기네의 향락 생활을 영원화”시키고 “피정복자를 회유시키고 마취시키자는” 의도로 재래미술을 이용했고, 이것을 지배 계급과 정복자의 야합이라 해석했던 것이다. 그러나 변화된 근대 사회에서는 외래미술이 발기하여 이것이 조선의 미술과 대립하게 되었다. 그 가운데 지배자의 문화에 조선의 미술이 물들어, 자체적으로 가지고 있던 향토성(민족성)을 좀먹고 있다고 그는 말했다. 결론적으로 그는 자멸기에 놓인 조선의 미술이 ‘자체 분해’ 과정을 거쳐야 할 것이라고 일침했다.

그가 글을 통해 전망한 조선 미술의 '자체 분해' 이후의 새로이 나아갈 길을 제안한 것이 바로 이듬 해『조선지광』에서 발표한「나형선언초안」(1927)이라 할 수 있다. 이 글에서 그는 오늘날의 자본주의 사회형태로부터 초계급성적 예술이 파생되었고, 이는 의식적으로 무산계급을 마취시키려는 음모라고 파악했다. 따라서 그의 주장은 "오늘의 계급 대립의 사회에 있어 예술의 초계급성을 부정"하며 무산계급 예술을 하겠다는 것이었다. 그에 따르면 당시 예술은 정치적 요소가 없는 것처럼 존재했고, 그것이 예술을 위한 예술, "순정 미술"이라 적시했다. 사회 속에 살아 숨 쉬는 예술로서, 예술은 정치적이고, 계급적이며, 비판적인, 순정 미술의 미안을 벗은 "나형(裸型)"으로 모이자는 것이 그의 주장이자 선언이었다. '나형'은 말 그대로 벌거벗은 것, 덮인 것이 없이 조직구조 그대로가 노출되는 상태를 말한다. 즉 이 글을 통해, 불필요한 외피와 덧대어진 장식을 걷어내고 명확한 목적과 구조 자체에 직면하여 형성예술의 이론을 통해 예술운동의 '임무'를 하자는 그의 주장을 파악할 수 있다.[251] 이는 러시아 구축주의자들이 정의한 구축주의의 세 가지 원칙 중 합목적성을 의미하는 텍토니카로서, 곧 팍투라라는 목적에 적확한 질료를 통해 새로운 목적에 해당하는 이데올로기가 새로운 형식과 융합되는 것이다. 구축은 이것들의 '조직'들을 말한다.

> 우리들은 우리의 예술운동이 전 계급운동의 지익임을 안다. 그러므로 이 일지익의 임무를 다하려 하여 여기에 전 예술운동의 일 분야인 형성예술

251) 김민수(2022)는 김복진이 디자인한『문예운동』(1926)에서 기계요소로 표현된 표지 디자인을 두고 기계부품들이 '나형적 팍투라'로서 조직되어 구축과 텍토니카스로 나아간 구축주의 삽화라고 이를 독해했다. 자세한 분석은 앞의 책, pp.136-139 참고.

운동의 집단을 형성한다.[252]

여기에서 그가 말하는 예술운동은 전 계급운동을 지탱해주는 하나의 날개로 필수적인 임무를 담당하는 것으로 인식하고 있음을 밝히고 있다. 앞서 말했듯이, 식민지배하에서는 식민권력과 피식민 계급으로 계급이 세분화된다. 일제 하의 사회 운동들 대부분이 반제국주의 민족해방을 당연한 전제로 수행되는 배경에서, 이러한 식민지 조선에서 예술운동을 수행한 카프의 예술은 정치운동에서 민족적 단결과 계급의 해방을 동시에 이루는 효과적인 무기이자 전략이 되고자 한 것이다.

박영희와 김기진의 내용-형식 논쟁을 계기로 이루어진 1927년 카프의 제1차 방향전환 전후로 쓰인 이 글들은 기존 예술사회의 폐단과 조선 예술의 현실에 대해 김복진이 어떻게 인식했는지를 보여주고 있다. 그가 혁신하고자 했던 것은 식민지배하에서 주체적 민족성(향토성)을 잃은 조선 예술이었고 그 속에서 그가 구축하고자 했던 예술은 정치로서의 예술이었다.

이후 1930년 카프의 제2차 방향전환은 예술운동의 볼셰비키화의 맥락에서 이루어진 것으로 노동자의 농민 중심의 예술의 대중화를 뜻하는 것이었다. 이는 자본주의 사회에서 예술은 민중과 극히 분리되어 있었기 때문에 다시 민중이 예술을 생산하고 향유하는 주체로 돌아가자는 이론이었다. 그러나 이것이 실제 전개되는 과정에서 민중이란 지적 역량이 부족한 존재로 상정되어, 대중들이 알기 쉬운 언어, 이해하기 쉬운 포스터 등 암시적이고 비유적이기보다는 직접적이고 일상적인 표현의 사용이

252) 김복진,「나형선언초안」,『조선지광』, 1927. 5월호.

주장되었다.[253] 이북만이 제시한, 예술이 “선전 선동의 무기가 되는 방안”은 계급예술을 전달하는 매체 형식이 정치신문이나 소설, 시, 희곡과 같은 것이 아니라 쉽고 일상적인 간단한 시, 연극, 포스터 등이 되기를 꼽았고, 이를 위해 그는 예술가가 노동대중 속으로 들어가야 한다고 말했다.[254] 이는 김용준이 전 해에「무산계급회화론」에서 현대사회의 가두화가(街頭畫家)를 언급하며 기성 예술의 행위에 대한 만족에서 벗어나라는 추상적인 비평에서 한 층 더 구체화 된 사항이었다.

한편 예술대중화론이 본격적으로 논의되기 전부터 대중의 일상과 연결되는 예술에 관한 비평을 찾아볼 수 있는데 경성의 간판 비평이 그 예시이다. 김복진과 안석주가『별건곤』3호에서 심사한「경성 각 상점 간판 품평회」(1927)는 별건곤이라는 통속적 대중잡지에 실린 일상 거리에 대한 비평으로, 김복진, 안석주라는 당대의 작가이자 비평가들이 미전(美展)에 출품된 작품이 아닌 일상 거리에서 볼 수 있는 간판을 비평의 대상으로 삼아 일상 삶 속에 존재하는 예술을 조명해주었다. 글은 대화 형식으로 쓰여 계급예술 및 문예의 형식과 내용이 일치하는 것을 보여준다.

간판은 옥외에 설치되는 시설물로 상업성을 가지고 구매자들에게 판

253) 예술대중화 논쟁은 이보다 복잡하고 첨예하게 진행되었다. 김기진과 한설야, 김동환, 장준석, 이북만 등에 의해 전개되었다가 김두용, 임화에 의해 볼셰비키적 대중화론 단계까지 나아가게 된다. 이에 대한 자세한 전개과정은 역사문제연구소 문학사연구모임,『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989, pp. 44-85 참고. 이렇게 직접적이고 쉬운 일상 표현으로 향하는 의식적 흐름이 이후 기술의 발전과 더불어 인쇄출판물에서 사진의 활용 및 사회주의 리얼리즘으로 이어지는 간접적으로 작용한 한 조건이 되었지 않았을까 추측해본다.

254) 이북만,「사이비 변증론의 배격- 특히 자칭 변증론자 한설야씨에게」,『조선지광』, 1928. 7월호.

매 촉진을 호소하며, 그 자체로 미적인 역할을 함과 동시에 표지판과 같이 사람들로 하여금 장소와 위치를 인지할 수 있도록 하는 역할을 한다. 이는 상점으로 이루어진 거리 도처에 존재함으로써 개별로도 의미를 갖지만 집합적으로 일상의 거리와 도시 전체의 분위기를 조성하는 중요한 요소로 공공성을 띠고 있다. 일제강점기 대중매체에서 간판에 대한 내용은 주로 간판이 상업시설이나 기관 및 단체의 '얼굴'로서 가지는 상징성을 가지고 간판의 취득 및 압수, 탈취 등의 사회적 사건에서 주로 언급되었다. 이에 비해「경성 각 상점 간판 품평회」는 대중 통속잡지에 실린 글이지만 간판을 도시 경관의 요소로 인지하고 타이포그래피와 색채, 크기 등 시각적 요소를 주목성, 심미성, 장식성 등을 평가 기준으로 하여 전문적인 비평을 하고 있다.

간판에 대해 사용된 자체(字體)의 장평을 가독 거리와 상점 내부의 조명효과와 연관 지어 평가한 점(백목옥 상점: "이 집 간판은 원거리에서 특이하게 시선에 들어옵니다. ... 그것은 자체의 광협으로서 심오하게 보이는데에 있는 줄 압니다. 좀 어두은 듯한 상점 내부와 간판의 깊이 보이는 것과의 조화의 묘를 얻어..."), 주변 경관을 자신에게 유리하게 이용하는 '차경(借景)'의 개념을 평가에 적용한 점(이화양행 양화부: "의외로 제2덕원상점의 황색 간판으로 하여 눈에 더 잘 띠게 되었습니다."), 건축의 형식과 간판의 형태 및 조화되는 서체에 대한 평가(유창상회: "대체로 근대식 건축에 반원의 간판이 어째서 당(當)하느냐는 말이고 예각의 건물에 둥글넓적한 반 초서체가 어째서 격이 맞을 리가 있느냐...") 등의 내용은 이들이 가시성, 가독성, 주목성, 심미성과 디자인 요소들 간의 조화 등 좋은 간판 디자인에 대한 명확한 기준을 가지고 평가에 임했다는 것을 알려준다. 1936년 1월『중앙』에 실린 김복진의「종로상가 진

열창 품평기-상상보다 빈약한 현재에의 일별기」에서 품평의 대상이 되는 진열창 또한 간판과 같은 관점으로 볼 수 있는 일상의 시각환경이다. 글에서는 종로가 조선의 네거리로서 “이곳의 상점을 한 번 훑어보면 조선의 수많은 사람의 생활의 일반(一般)을 알 수 있다”고 말하며 사회의 상징으로서 시각환경의 의미를 파악하고 있다.[255] 글에서는 단순히 진열창의 장식적 요소를 평가하는 것에 그치지 않고 상점 외부의 “도로, 통행, 곤물, 광향(光向) 등의 관계”에 대한 활용과 통행법에 이르는, 디자인 결과물에 개입하는 다양한 요인에 대해 인지하고 있음이 드러난다.

카프 김복진의 예술 비평을 중심으로 당시 관련자들의 비평글들에서 발견할 수 있는 구축주의와 연관된 근대 디자인과 연관된 다양한 지점들을 알아보았다. 당시 조선의 예술계에서도 예술에 대한 관점과 추구해야 할 예술의 새로운 개념에 대한 발언이 교환되며 사회적 예술, 일상에서의 예술, 생산적 예술, 예술의 민주화, 노동의 예술화와 예술의 노동화 등의 화두에서부터 예술의 형식, 특히 공공디자인에 대한 구체적 전략까지 제시되고 있었다는 것을 확인할 수 있었다. 이러한 사실은 니콜라스 페브스너(1936)의 저작을 시작으로 일반적인 서구 디자인사에서 윌리엄 모리스라는 인물로부터 현대 디자인의 시발점을 설명하는데 활용되었던 혁신적인 개념들을 식민지 조선의 담론장에서도 확인할 수 있다는 것을 보여준다. 이는 또한 한국의 디자인사를 다룸에 있어서 그 시발점을 단순히 디자이너라는 직업군의 유무, 산업 설비와 이를 이용한 디자인 공정 및 생산제품의 유무 등이 아닌 어느 지점에서 찾을 것인지 그 범위를

255) 김복진,「종로상가 진열창 품평기-상상보다 빈약한 현재에의 일별기」,『중앙』, 1936.1월호.

확장하도록 한다. 또한 당시 일제강점하의 조선 예술에 대한 날카로운 진단과 현실 직시 후 구축해야 할 새로운 예술의 방향성을 선언하는 글을 통해 조선의 아방가르드로서 김복진과 카프의 구축주의적인 면모를 살펴볼 수 있었다.

다만 이들의 창조와 '구축'은 식민지 조선의 수탈적으로 제한적이었던 산업 환경으로 인해 실질적인 산업과 연관하여 적극적인 생산주의로 나아가지 못하고 관념적인 경제운동 및 정치운동에 머무를 수밖에 없었다. 러시아에서 신경제정책으로 전환된 네프(НЭП)시기(1921-1928)에 마야콥스키, 로드첸코, 스텐베르그 형제 등에 의해 인쇄, 출판, 광고, 영화, 연극 등의 영역에서 구축주의 예술이 무르익었듯이[256], 예술, 특히 디자인은 산업과 긴밀히 연관되어 공적이든 사적이든 소비가 전제, 혹은 상상되어야 생산행위가 전개될 수 있는 것이다. 그러나 1920년대의 조선에서 산업은 일제의 농업 및 재래공업 육성정책으로 낮은 수준을 벗어나지 못하고 있었다.[257] 일상적 시각 환경을 만드는데 가장 효율적, 효과적이라 할 수 있는 인쇄출판업의 경우에는 1920-30년대를 거치며 비약적으로 발전하는 것을 보여주지만 양적 발전과 다르게 혹독한 식민지의 검열정책은 다양하고 생산적인 사상의 생산과 이를 표현하는 이미지의 생산에도 큰 제약을 가져다주었다.[258][표 6]

---

256) Natalyja Shishova, "Methods and Characteristics of Commercial Advertising in the Socio-Cultural Context of the New Economic Policy (NEP)." *E3S Web of Conferences*, vol. 273, 2021, p. 8082. 특히 NEP시기 상업광고는 단순한 그래픽과 이미지, 포토몽타주의 사용 등 당시 인기 높은 구축주의 양식을 취해 새롭고 독창적인 기법을 사용함으로써 20년대 이전 광고와는 완전히 다른 모습을 보여주었다. 대표적인 구축주의 포스터로 유명한 키노글라즈(Киноглаз), 렌기즈(Ленгиз) 출판사, 굼(ГУМ) 백화점 등의 광고가 이 시기의 작품들이다.

257) 허수열,『개발 없는 개발: 일제하, 조선경제 개발의 현상과 본질』, 은행나무, 2005, pp. 128-130.

[표 6] 조선인 발행 잡지 허가, 삭제건수표(출판법에 의함) (출처: 정진석, 『한국언론사』, 나남, 1990)

구분 \ 연도	1928	1929	1931	1933	1934	1935	1936	1937	1939
출원총건수	563	600	846	1,046	1,114	1,023	1,158	1,089	947
허가건수	502	574	802	982	1,096	996	1,146	1,073	937
삭제건수	213	132	300	402	337	277	216	136	44
불허가건수	61	25	43	64	17	23	8	15	3
취하건수	-	1	1	-	1	4	4	1	2

더구나 조선공산당의 창단 이후 앞서 본 것과 같이 활발한 토론이 이루어지던 1927년에 들어 “계급사상을 의식케 하는 문예품은 공산주의를 선전하는 것과 같은 성질로 인정하여 게재자뿐 아니라 필자를 처벌하는 등 가장 엄중한 처벌”을 함으로써 사상에 따른 검열체제가 훨씬 강화되었음을 알 수 있다.[259] 이렇듯 경제적, 정치적 직간접적인 억압은 사회주의 아방가르드들로 하여금 가능한 행위의 범위를 스스로 제한하게 할 수 밖에 없었을 것으로 생각된다. 그렇다면 이러한 상황에서 활동 가능한 범위 안에서 조선 앞에 놓인 현실 과제를 위한 이들의 ‘구축적인’ 창조적 활동은 어떻게 표현되었는지 그 디자인 사례를 대표적인 인쇄출판의 영역인 잡지 영역에서 찾아보고자 한다.

---

258) 1911년에 인쇄공장의 수는 19개, 종업원의 수는 670명에 불과했던 것이, 1925년에는 공장 수가 200개, 직공의 수만 3,922명에 달했다.(『조선총독부통계연보』; 김경일,「1920, 30년대 인쇄출판업에서의 노동운동」,『사회와 역사』, 1989, 15, p. 99에서 재인용)

259)「계급사상고취=문예품엄중취체-총독부도서과에서 취체안을 입안중 가혹한 검열도 유위부족」,『동아일보』 1927.12.15일자. 검열의 대상을 문예품(文藝品)으로 지칭하여 글 뿐만 아니라 미술에까지 검열의 영역을 지정하고 있음을 알 수 있다.

Ⅵ. 조선 사회주의 인쇄물에 나타난 구축주의

1920년대에 들어 사회주의 사상의 국내 수용과 함께 이와 관련된 사상운동이 여러 단체들에 의해 적극적으로 실천되고 있었고 계몽과 선전이 중시되었던 만큼 이와 관련된 출판물이 다수 간행되었다.

당시는 증가했던 간행물의 수만큼 식민지 지배권력의 강력한 검열로 인해 많은 수가 수시로 단기간에 정·폐간되었던 상황이었다. 따라서 장기간 발행되었던 정기출판물들을 지정하여 표지와 제호의 변천을 살펴보기는 어렵기 때문에 그 시기에 단발적으로 발행되었던 간행물의 이미지들에 감지되는 변화가 있었는지, 어떠한 변화가 있었는지 검토해 보았다.

이 연구에서 보는 사회주의 인쇄물의 디자인은 이를 구성하는 재료(팍투라)라 할 수 있는 이미지와 타이포그래피가, 사회주의 운동의 방향성을 정하는 주요한 대척적 기준이자 화두였던 국제주의와 민족주의가 만들어내는 구조와 이에 따른 기능적 판단(텍토니카) 아래 구축(콘스트룩치야)된 결과물이라 할 수 있다.

조선의 사회주의 관련 인쇄매체에서 관찰되는 이미지들 가운데 다수가 사회주의 혁명의 이념을 바탕으로 혁신성, 근대성, 국제성을 표방하는 동시에 자연스러운 유기적인 형태와 대비되는 기계적이고 기하학적 디자인 요소가 두드러졌다. 한편 이러한 모습은 명확한 하나의 양식 사조로서의 형태를 띠기보다는 과거에 대한 비판적 관점과 현재에 대한 혁신적 관점, 사회주의 사상이 추구하는 국제주의적 입장이 일제 치하의 민족주의적 정치운동이 혼합되어 있는 모습으로 드러난다.

이러한 구축주의적인 디자인들은 당시 현실의 사회주의 운동의 목적

과 방향의 변화를 반영하는 것이라 할 수 있다. 큰 줄기로는 사회주의의 대표 기관인 코민테른의 결정을, 더 들어가서는 그에 반응하는 조선 내 사회주의 단체들 운동의 방향성이 전환됨에 따라 표지와 제호는 '새로움'의 감각과 함께 민족적 감성과 전위적 감성의 요소들을 지면 위에 구성했다.

1. 사회주의 운동 초기의 기하학적 서체의 활용

1920년대 초반 사회주의 운동 초기에는 사회주의 운동은 계급투쟁의 성격이 강하게 보여진다. 그리고 이들의 운동은 프롤레타리아 계급이 공유하는 보편성을 가지고 국제적 연대를 통해 당위성과 설득력을 얻고자 했다. 이러한 상황에서 사회주의 성향 간행물에서는 이들이 추구하는 변혁의 이미지를 어떤 조형 언어를 통해 드러내고자 했는지 확인할 수 있다. 극초기에 관습에 의한 전통적인 표지 디자인을 보여주었던 잡지들은 기계적인 서체, 기하학적인 타이포그래피의 활용을 통해 간행물이 전달하고자 하는 논조에 국제적이고 현대적인 감각을 입혀 이를 시각적으로 보여주었다. 익숙하지 않은 형식에 대한 이러한 감각적 인식과 그에 따른 표현방법의 활용은 조선의 시각환경의 한 부분으로 차츰 자리잡고 있었다.

일례로 아동 잡지인『신소년』의 1920년대의 표지는 사상을 막론하고 당시 조선의 시각적 환경에서 기하학적 서체가 새로움, 변혁, 서구적 근대성을 전달하는 효과를 가지고 활용되었음을 보여준다.[260] 이 잡지는

260)『신소년』잡지 표지의 자세한 해석에 관해서는 서유리,『한국 근대의 잡지 표지 이미지 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2013과『시대의 얼굴: 잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016을 참고.

1930년대에 이르러서 본격적인 사회주의 아동 잡지로 그 성격을 전환했는데, 그 전에 근대적 의미의 아동의 존재를 소개한 1923년 10월 창간호에서부터 표제 디자인에서 산세리프체가 활용되었다.『신소년』은 1934년 5월까지 11년 동안 발행되었고 발행 초기의 편집주간은 신명균(申明均)이었고 이후 김갑제(金甲濟), 이주홍(李周洪)이 맡았다.[261] 이주홍은 편집을 총괄하는 직책이었던 동시에 잡지의 얼굴인 표지화도 담당하여, 간행물 제작에 있어서 그림 작가의 영향이 결코 보조적인데 그치지 않았다는 것을 알려준다.

이 잡지는『新(새로운)소년』이라는 제목에서 나타나듯이, 이전과는 완전히 다른, 현재이자 추구되어야 할 이상향으로서 '근대'라는 환경이 조선을 둘러싸고 있음을 전제로, 조선의 아동들에게 과거와는 다른 종류의 의식을 일깨워주고자 했다.[262] 새로운 의식은 잡지 표지를 통해 감각적으로 전달되는 것이었다. 표지 이미지는 1928년 발행된 7권에 이르기까지는 김석진(金錫振), 고희동(高羲東), 손일봉(孫一峰) 등 서양화가들의 그림으로 채워졌다. 특히 1925년 9월호까지 표지를 도맡았던 고희동은

---

261) 방정환과 색동회의 활동에 자극받아 발행된 이 잡지의 편집체제는 얼핏 보면 일본의 아동잡지인『사카이쇼넨(少年世界)』과 유사하기도 하지만 내용을 보면 교묘히 검열을 피해 반일의식 고취를 의도한 민족지, 후반기에 가서는 사회주의 아동잡지로 인식된다. 초기의『신소년』은 뚜렷한 지향점을 내세우지는 않았다고 한다. 최덕교 편저, 앞의 책, p. 253 참고.

262) 일단 아동을 성인과 연속선상에서 '미성숙하고 불완전한 어른'이 아닌 성인과는 구분되는 존재로 인식하게 된 것 자체가 관념의 근대적 변화를 보여주는 것이라 할 수 있다. 필립 아리에(Philippe Aries)는『아동의 탄생(Centuries of Childhood)』에서 16-17세기에 아동이 어른과 다른, 순수하고 연약하여 선한 존재라는 관념이 발전하게 되었변화했다고 밝히고 있다. Aries Philippe, 문지영 옮김,『아동의 탄생』, 새물결, 2003. 관념의 이러한 구분을 통해 아동을 위해 특별히 제작되는 공간과 물건들이 생겨나게 되었다. 아동잡지의 탄생도 이러한 근대적 인식변화로 나타난 한 측면이었다.

조선 최초의 미술 유학생으로 일본에서 서양화를 전공하였고, 이후부터 1926년 10월호까지 표지화를 그린 손일봉은 경성사범학교 재학시절부터 조선 미전 서양화 부문에서 입선 1회, 특선 3회를 수상한 서양화가들이었다.[263] 이 시기 표지에서는 근대적 교육을 받는 학생의 이미지를 회화적으로 표현하고 있다. 이러한 이미지와는 달리 잡지의 초기 제호는 글자의 돌기가 기하학적으로 다듬어진 고딕체 한자로 디자인되었다.

[도판 30]『신소년』1923년 1권 10월호, 1924년 2권 7월호, 표지: 김석진 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

[도판 30]에서 표지의 주인공인 두 남학생이 입고 있는 운동복과 교복, 모자 등 신식 복장은 근대식 학교 교육을 상징하는 이미지로서 혁신되어야 할 조선의 교육환경의 이상향을 보여주는 모티프로 작동하고 있다. 건강해 보이는 두 남학생의 활동이 묘사된 사각 화면 위에 배치된 기하학적인 제호 타이포그래피는 새로움을 표방하고자 하는 잡지의 의도

263) 서유리, 앞의 논문, pp. 138-139.

를 한층 강조하는 역할을 한다. 획의 굵기 변화가 일정한 고딕체이지만 이는 초국적 감각이나 기계적 효율성의 상징으로서가 아닌 상업적 환경에서 눈에 띄기 위한, 전시(display) 기능을 목적으로 한 글자체로 사용되었다고 보아야 할 것이다.

앞에서 서술했다시피 산세리프 서체는 이전의 손글씨 바탕을 가진 서체와는 완전히 다른 인공적인 감각으로 제작되어 새로움, 혁신의 느낌을 전달하여 20세기 초반을 대표하는 서체로 인식되었다. 이러한 관념뿐만 아니라 고딕체는 기능적으로도 글자를 식별할 수 있는 한도 내에서 '가능한 굵게' 디자인하여 전시되는 대상의 높은 가시성(可視性)을 목적으로 사용되었다. 가시성은 다양한 매체 위의 이미지와 글자로 가득 찬 근대 도시의 시각 환경에서 특히 중요시되는 성질이었다. 3.1운동 이후 상대적으로 완화된 신문지법, 출판법의 영향으로『동아일보』,『조선일보』등 조선인이 발행한 신문이 허가되었고 출판간행물들의 수는 약 40여 종에 불과했던 1910년대에 비해 4배 이상 증가했다.[264] 늘어난 인쇄매체들은 독자들에게 직접적으로 호소하는 광고와 함께 눈길을 사로잡는 표지를 통해 구독자를 늘리고자 노력했다. 초기『신소년』의 표지는 서정적인 표지화와 강렬한 색감의 딱딱하고 단단한 기하학적 외곽선을 가진 고딕체를 한 지면 안에서 대비시켜 독자들의 주목을 이끌어낸 것이었다.

한편, 이 시기 사회주의 성향의 잡지들에서는 사회주의라는 사상 자체가 전위적이고 혁신적인 성격을 가지기 때문에 그러한 감각을 독자들에게 전달하기 위해 적극적으로 기하학적 디자인을 활용한 것으로 보인

264) 김근수,『한국잡지개관 및 호별목차집』, 한국학연구소, 1973, pp. 177-181.

[도판 31]『신생활』9호와 10호 표지, 1922 (출처: 현담문고)

다. 1922년 9월, 11월 각각 발행된『신생활』9호에서 10호로의 변화는 잡지의 판형, 간행주기, 기사논조를 포함한 잡지의 전체적인 변화가 표지의 변화와도 연계되는 점과 변화의 목적을 어떠한 조형언어로써 성취하고자 했는지 직접적으로 관찰할 수 있게 해준다.[도판 31]

1922년 3월에 창간된『신생활』은 김명식 등의 사회주의자들과 박희도, 이승준 등 비타협적 민족주의자[265]들이 함께 서울 신생활사를 조직하여 사회주의를 대중 앞에 공표한 최초의 잡지였다. 이 간행물은 순간(旬刊)으로 간행되다가 제6호부터 월간으로 전환되었다. 김명식을 주필로 하여 신일용, 이성태, 정백, 유진희 등의 사회주의자들로 편집진이 구

265) 타협의 대상을 일제로 상정하여 일제 강점의 상황을 민족 간의 대립으로 파악, 일제와 타협하지 않는 절대 독립을 추구한 민족주의로 조선자치론으로 대표되는 타협적 민족주의와 대립된다.

성되었으며, 강경한 논조로 인해 창간사 대부분이 검열로 삭제당하기도 했다.

[도판 31]은『신생활』9호와 10호 표지 사이에 뚜렷한 변화를 보여주고 있다. 9호는 15.5*22.3cm 판형으로 A5보다 살짝 큰 크기에 글자들의 배열도 중앙정렬 좌우대칭으로 맞추어 고전적인 타이포그래피를 보여준다. 활자와 서양식 약물(約物)의 활용, 제책 방식 자체가 새로운, 즉 근대적인 방식이었지만 잡지의 인상을 좌우하는 가장 큰 요소인 표제에서 동양성이 고스란히 느껴지는 붓글씨 서체를 사용했다.

이에 비해 10호 잡지는 월간에서 주간으로 전환하면서 판형부터 신문간행물과 같이 바뀌어 1면에 표제와 본 내용이 함께 배열되는 것을 관찰할 수 있다. 그러면서 표지의 역할을 표제가 담당하게 되는데, 이때 표제는 기계가 그린 것처럼 딱 떨어지는 직선적인 형태를 보여준다. '신생활'이라는 글자 양 옆으로는 맞잡은 두손을 그린 원형의 표지장화가 배치되어 있다. 원의 테두리를 따라 'PROLETARIANS OF ALL THE COUNTRIES, UNITE!', '萬國의 無産階級은 團結하라'라는 말이 둘러져 있다. 표제 디자인은 잉여의 장식적 요소도 배제하고, 필압이나 필기도구에서 비롯된 흔적 등도 배제되어 단지 읽기 위한 글자의 구조만이 남았다. 대신 주목도를 높이기 위한 크기와, 큰 글자 내부를 검은색 잉크로 완전히 채워 나타낸 묵직한 무게감이 강조되었다. 9호에서 붓글씨 서체를 통해 드러났던 민족적 정서는 10호의 기계적으로 정제된 표제에서는 불가피한 한자라는 언어 형태를 제외하고는 찾아볼 수 없다.

이러한 변화의 배경에는 잡지의 논조가 한층 더 강해졌다는 점과 연관지어 볼 수 있다. 이는 10호가 발행되기 직전『신생활』이 신문지법 제 4조에 의해 총독부에 300원의 보증금을 납부하여 출판법이 아닌 신문

지법에 따라 발행 허가를 받게 된 것에 기인했다. 그전까지 이 잡지는 출판법으로 인가를 받았기 때문에 학술, 기예, 물가 관련 기사만을 게재할 수 있었고 정치, 시사 기사를 쓸 수 없었다.[266] 한편 이에 앞서 경무국에서 공산주의 포함 과격사상의 선전에 대해 행정처분뿐만 아니라 사법처리까지 이루어질 것을 엄포했다는 사실은 신생활사의 보도 범위의 확장과 이를 미끼로 한 언론 탄압과 억제를 계획했다는 것을 알려준다.[267]

신문지법으로의 인가 이후『신생활』은 혁명과 무산계급 독재에 관한 한층 대담해진 논조의 기사를 싣기 시작했다. 특히 개정 후 2번째 호인 11호는 '러시아혁명 5주년 특집'호로 꾸며 김명식의「노국혁명 5주년 기념」, 신일용의「5년 전 금일을 회고함」을 실은 것과, 12호에서 유진희의「민족운동과 무산계급의 전술」, 이항발의「자유노동취지서」등의 기사가 문제시되어 발매금지 처분과 수색을 받게 되었다. 주필 김명식과 집필자, 사장을 포함하여, 인쇄인인 노기정까지 구속되는, '신생활 필화사건'이 이것이다.

창간호부터 9호에 이르기까지 표지에서 볼 수 없었던 이러한 이미지와 표현에서는 이전보다 더 확실해진 정치적 색채로 대중들에게 어필하고자 하는 편집국의 의도가 보여진다. 이는 실제 잡지에 실린 기사들의 내용을 통해 표제의 기호와 이것이 긴밀히 연결된다는 점이 드러난다.『신생활』10호는 총 22쪽으로 구성되어 16면에 걸쳐 문학을 포함해 19

266) 박현수,「신문지법과 필화의 사이 :『신생활』10호의 발굴과 연구」,『민족문학사연구』 69, 민족문학사연구소, 2019, pp. 271 참고.

267)「경무당국자에게 언론압박이 심하다」,『동아일보』, 1922.5.30일자;「주목할 언론계전도」,『동아일보』, 1922.9.16일자;「언론취체에 대하야」,『동아일보』, 1922.9.18일자.

개의 기사가 게재되어 있다. 정치, 시사 기사를 실을 수 있게 되면서 「'볼셰비즘'에 관한 일고찰」,「국제운동소사」,「민족주의와 코쓰모포리타니즘」등 볼셰비즘과 프롤레타리아 국제주의에 대해 적극적인 소개와 「소위민족일치와 활자마술」,「민족주의와 푸로레타리아운동」등을 통해 폐쇄적 민족주의를 비판하는 기사를 주요하게 싣고 있다. 이성태는 번역글인「국제운동소사」에서 국제노동자동맹의 창립사를 다루면서 민족, 국가, 문화적 차이를 떠난 노동자들의 동맹에 대한 소개했고 이에 이어 김명식은 "모든 국민적 경계를 철거하고 세계정치와 세계시민의 자격을 향유하는자가 코쓰모포리탄"이라 정의하며 민족주의에 대해 이것이 민족의 역사, 전통, 도덕, 악습을 고수함으로써 "애국주의, 제국주의, 침략주의의 주구"로 역할한다고 파악했다. 유진희는 어떤 가치보다 민족의 일치를 우선할 것을 강하게 주장했던『동명』을 저격, 비판했고, 이혁로는「민족주의와 푸로레타리아운동」에서 "근세 산업의 노동과, 근세 자본의 압박은, 세계의 푸로레타리아로붓터 그 국민적 특질을 탈거하야 공통한 이해와 감정으로 동일한 전선에서 그 결합을 용이케 하얏다"라며 프롤레타리아 국제주의를 파악하고 민족이라는 개념이 "특권계급의 이익을 보호코자 하는 조건에 불과"하다는 맹점을 지적했다.

이러한 글들의 흐름을 정리해보자면 변화된『신생활』을 관통하는 내용은 프롤레타리아 국제주의에의 표방이라고 할 수 있다. 그리고 잡지의 이 주장은 기존 표지 디자인에서 간략하고 강력한 표제와 이미지의 활용으로의 변모를 보여줌으로써 한 번 더 강조되었다. 즉『신생활』표제 디자인의 변화는 간행물을 둘러싼 출판 환경의 변화와 그에 따른 기사 논조의 수위 조절과 연관되었던 것이다.

[도판 32]『현대』제1호 1월호, 1920 (출처: 현담문고)

기독교 잡지인『현대』의 급진적인 변화는 더욱 주목할만 하다. 종교지에서 사회주의 사회평론 잡지로 급격한 전환을 이행하며 표지 디자인이 완전히 변경된 것이다.[도판 32]

1920년 1월 일본 유학생 중심으로 발족한 조선기독교청년회의 발행 잡지『현대』는 원래『기독청년』이라는 이름으로 1917년 11월부터 간행되고 있었다.『기독청년』은 일본 동경 조선기독교청년회의 기관지로서 기독교 담론의 공급과 교류가 일어나는 지면으로, 비교적 협소한 주제를 다루는 월간지였다. 그러다가 제호를『현대』로 변경하면서 편집인과 잡지의 방향성에 큰 변화를 주었다.[268] [269] 개인의 종교적 수양을 통해 개별 주체의 이상향을 만들어내는 것을 강조했던 것에서, 당시 대두되었던 기독교 사회화 논쟁의 수용에 따라 지나치게 편협한 종교적 색채를 덜어내고 종합 사회평론 잡지로 탈바꿈하면서 사회주의 성향으로 잡지의 성격이 전환된 것이다.[270] 이러한 변화는『현

268) 서은경,「1920년대 유학생 잡지『현대』 연구 -『기독청년』에서『현대』로 재발간되는 과정과 매체 성격의 변모를 중심으로」,『우리어문연구』, 54, 2016, p. 111.

269) 강진호 외,『한국근대문학 해제집. 4, 문학잡지(1907~1944)』, 국립중앙도서관, 2018, p. 29.

270) 김민섭,「1920년대 초 동경 유학생의 '사회', 사회주의 담론 수용 연구- —동경 조선 기독교 청년회 기관지『현대』를 중심으로」,『한민족문화연구』, 47, 2014,

대』 창간호 제호의 타이포그래피를 통해서도 확연히 드러난다.

『현대』 표지는 대칭적 구성으로 고전적인 레이아웃으로 정적이고 보수적인 이미지를 구축하고 있다. 제호는 한자 '現代'를 글자획의 가로세로 비율이 거의 동일한 매우 두꺼운 고딕체로 쓰고 있다. 이를 자세히 살펴보면 가로세로 줄기들의 비율이나 맺음돌기의 형태 등이 앞서 다루었던 『신소년』의 제호와 같은 서체로 여겨진다. 그 위에 부제호는 '현대'를 음소로 분해하여 'ㅎ ㅕ ㄴ ㄷ ㅏ ㅣ'로 쓰고 있으며 글자체는 극도의 기하학적 형태를 띠고 있다.

이 제호는 1920년대에 가하학적 서체를 사용했던 많은 잡지 제호 중에서도 두드러지게 기계적인 형태이다. 특히 부제호의 디자인이 주목할 만한데, 'ㅕ'의 형태는 'ㄷ'을 반전시켜 동일한 형태의 거울상으로 보여지게끔 했고 'ㅐ'는 'ㅏ'와 'ㅣ'로 다시 한번 해체했다. 이중 'ㅣ'가 알파벳 'I'의 형태를 띠고 있는 점이 매우 독특하다.

이는 주시경을 필두로 당시 이필수, 최현배 등의 학자들에 의해 주장되고 있었던 한글의 가로풀어쓰기의 영향과 함께 한글 라틴화의 영향이 합쳐진 것이라 볼 수 있을 것이다.[271] [도판 33]에서도 확인할 수 있

---

pp. 41-73. 그에 따르면 『현대』는 개인과 사회를 유기체로 보는 관점을 전제로 인류공동체로서 '사회'를 인식하고 그 안에 기독교인으로서 요구되는 '동정'과 '희생'이라는 가치에 따라 마르크스주의와 기독교의 교집합을 찾아 연대를 형성했다고 설명한다. 또한 『한국근대문학해제집』에 따르면, "… 『기독청년』과는 알리 창간 초기부터 세계정세와 철학, 청년의 사명에 대해 프로파간다를 넘어선 글을 발표했고, 교리 설파보다는 종교 일반이나 사상 측면에서 접근한 기독교 관련 논설을 다수 실었다."고 한다. 특히 주 필진이었던 최승만과 변희용은 『현대』를 근거지로 활동한 사회주의자로서 잡지를 사회주의성향의 잡지라고 칭할 만큼 사회주의 관련 연재글을 다수 게재했다.

271) 송명진, 『1920~30년대 한글 타이포그래피에 나타난 근대성의 발현 양상에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 1998.

[도판 33] 주시경 수여,
한글교육수료증「마친보람」, 1911
(출처: 국가기록원)

듯이 한글 가로풀어쓰기에서 'ㅐ'와 같은 겹모음은 낱모음으로 분해되어 나열된다. 가로풀어쓰기는 타자기와 같은 근대적 신문물이 수입된 상황에서 국제적 출판·인쇄 환경과 발맞추면서 국내의 그것을 효율적으로 하기 위해 고안된 것이었다.[272] 이에 더해 'ㅣ'를 영문 'I'의 형태로 나타낸 것은 풀어쓰기 문제가 한글의 라틴화, 즉 국제화의 문제 상황을 수반함을 보여주고 있다. 당시 한글풀어쓰기가 주장되면서 풀어쓰기의 형태 실험이 시도되고 있었는데, 한글 글자꼴 자체를 로마자 또는 키릴문자와 유사한 형태로 변형시킨 것이었다. 이는 인쇄와 함께 손글씨를 위한 필기체를 고안함에 있어서 라틴문자 필기체를 참고하고, 그 필기체를 다시 정자체로 전환하여 인쇄체를 다듬은 것으로 추측된다.[273] 또한 'ㅖ'와 'ㅐ'의 장평은 모아쓰기 했을 때의 장평보다 훨씬 큰 것을 알 수 있는데, 이는 다른 음소들의 장평에 어울리게 네모틀에 맞추어 디자인한 결과라 할 수 있다.

한국어의 가로쓰기는 서구화와 연결된다. 가로쓰기의 적용 사례는

272) 최현배,「우리말과 글에 대하여」,『동아일보』, 1922.8.29-9.21일자에서 당시의 한글 가로쓰기에 대한 자세한 내용 참고.

273) 최현배,『우리말본』, 정음사, 1955.

서양 문물이 유입되면서 서양 선교사가 사전, 자전과 같이 한글을 외국어와 병기하여 발행한 출판물에서 찾아볼 수 있다. 레옹 드 로니(Léon de Rosny)가 집필한『한국어의 개요』(1864)를 살펴보면 한글에 대해 설명하는 프랑스어는 가로로 쓰인 반면, 같은 지면 내에서 한글은 부득이 세로로 쓰인 것을 볼 수 있다.[274][도판 34] 이와 같이 많은 책들이 동양의 한 나라의 문자를 당연하게 세로쓰기로 표기하던 중 페론신부(S. Feron)의『불한사전』(1868), 존 로스(J. Ross)의『조선어초보』(1877), 리델(Felix-Clair Ridel) 의『한불자던』(1880), 게일(J.S. Gale)의『한영자던』(1897) 등에서 한글 가로쓰기의 사례를 발견할 수 있다.[275] 더 직접적으로는, 조선인이 편찬한『국한회어(國漢會語)』(1895)에서 “외국책규(外國冊規)”를 본떠 왼쪽에서 오른쪽으로 글자를 쓴다고 설명하고 있다.[276] 즉, 당시 한글을 가로로 쓴다는 것은 본태(本態)와는 다른, 서양의 영향을 받아 변형된 새로운 쓰기 방식이자 읽는 방향의 전환이었다.

또한 가로쓰기는 근대성- 기능주의와 연결된다. 한글 가로쓰기 주장의 시초는 주시경으로 알려져 있다. 그는 이미 1897년에『독립신문』 지면을 통해 왼쪽에서 오른쪽으로 가로쓰기가 유용함을 주장했다.[277] 그의 영향을 받은 최현배, 최남선 등의 후학들은 가로쓰기에 대한 여러 실험을 진행했다.[278]『동아일보』에서 최현배는「우리말과 글에 대하야」라

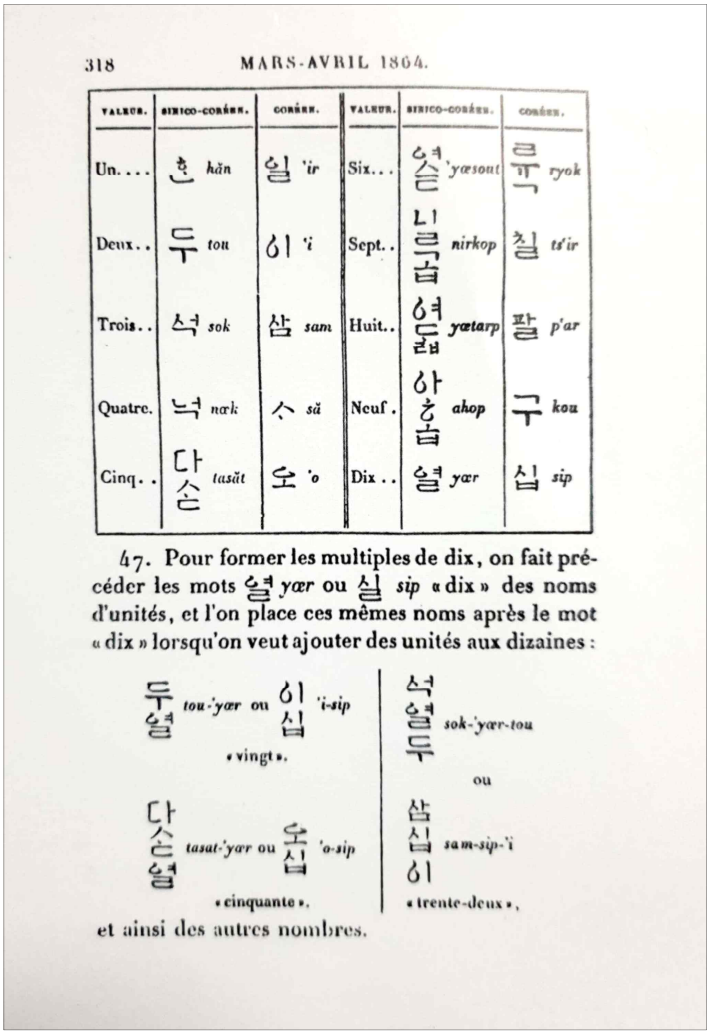
274) 류현국, 국립한글박물관 편,『근대 연활자 한글자료 100선 : 1820-1945』, 국립한글박물관, 2016, pp. 16-17.

275) 권두연,「근대 매체와 한글 가로 풀어쓰기의 실험」,『서강인문논총』, 42, 2015, p.7; 류현국, 위의 책, pp. 22-23 도판 참고.

276) 홍윤표,『한글 이야기: 한글과 문화』, 태학사, 2013, pp. 190-191에서 재인용.

277)「쥬상호씨 국문론」,『독립신문』, 1897.9.28일자.

278) 한글 가로쓰기는 필연적으로 풀어쓰기와 연관된다. 한글 풀어쓰기에 대한 연구



318 MARS-AVRIL 1864.

VALEUR.	SINICO-CORÉEN.	CORÉEN.	VALEUR.	SINICO-CORÉEN.	CORÉEN.
Un....	한 *hăn*	일 *'ir*	Six...	육 *'yœsout*	륙 *ryok*
Deux..	두 *tou*	이 *'i*	Sept..	니르곱 *nirkop*	칠 *ts'ir*
Trois..	석 *sok*	삼 *sam*	Huit..	여덟 *yœtarp*	팔 *p'ar*
Quatre.	넉 *nœk*	스 *să*	Neuf.	아홉 *ahop*	구 *kou*
Cinq..	다슷 *tasăt*	오 *'o*	Dix ..	열 *yœr*	십 *sip*

47. Pour former les multiples de dix, on fait précéder les mots 열 *yœr* ou 십 *sip* « dix » des noms d'unités, et l'on place ces mêmes noms après le mot « dix » lorsqu'on veut ajouter des unités aux dizaines :

두열 *tou-'yœr* ou 이십 *'i-sip* « vingt ».

다슷열 *tasat-'yœr* ou 오십 *'o-sip* « cinquante ».

석열두 *sok-'yœr-tou* ou 삼십이 *sam-sip-'i* « trente-deux »,

et ainsi des autres nombres.

[도판 34]『한국어의 개요』, 1864 (출처:『근대 연활자 한글자료 100선』)

는 글을 연재하면서 1922년 9월 22일자「좋은 글씨 서체론」을 통해 인쇄환경에 있어서 가로쓰기의 중요성에 대해 주장하며, 가로쓰는 것은 음절을 한 덩어리로 쓰지 않고 낱소리, 즉 음소가 한 단위가 되기 때문에 인쇄할 시 활자의 수가 적어져 '박기에 쉽고' 따라서 '글 박는 비용이 적어진다'고 설명했다. 이는 한글을 쓰는 전통적인 방식을 떠나 기계를 통

는 앞 권두연(2015)의 논문을 참고.

한 산업생산의 측면에서 효율성, 경제성을 우선시한 한글의 기능적 개량, 근대화 방안이었다.

先鋒 Авангард
선봉
Орган Приморского Губкома РКП (б)
(№ 69)
一九二五년四월七일
농촌의 봄

[도판 35]『선봉』 1925년 4월 7일자 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

가로쓰기에 대한 논의는 조선 내부뿐만 아니라 러시아의 한인사회에서 가장 큰 신문이었던『선봉』과 그 형제지인『연해주어부』에서도 나타났다. 1925년 4월 7일자 제 69호에서『선봉』은 제호 디자인과 본문 쓰기 방식에 대대적인 변화를 거행했다.[279][도판 35] 기사 본문의 편집은 세로쓰기에서 가로쓰기로 바뀌었고 제호는 신문명을 음소 단위로 풀어 표기했다. 시각 형식에 있어서 이 두 가지 특징은 종(種)으로는 민족주의를 중시했던 앞 세대와, 횡(橫)으로는 당시 발행되던 여타 신문들과 차별화된 것으로 매우 파격적인 변화라 할 수 있었다. 이는 신문의 이름인 아방가르드, 즉 전위의 의미를 고스란히 시각적으로 형태화한 제호 디자인이라 할 수 있었다. 첫째로, 가로풀어쓰기를 하고 있고, 둘째, 두껍고

279) 김민수(2022)는 1925년 4월 7일 발행된『선봉』제 69호의 제호를 주목하여 이에 발견되는 산세리프 손글씨 고딕체의 가로 풀어쓰기에서 구축주의 디자인적 특성과 그 급진성을 규명했다. 그리고 이를 '보는 눈'이 아닌 '앎의 눈'에 기초하는 구축주의와 동일한 작업 논리로 조선 사회주의 문예운동 단체인 카프 기관지,『문예운동』(1926)의 제호 디자인과 연결했다. 자세한 내용은 pp. 161-170 참고.

단단한 블록(block) 타입, 부리가 구분되지 않는 획의 시작과 끝이 일정한 두께로, 큰 틀에서 보면 흡사 산세리프 서체처럼 그려졌다. 이는 가로쓰기(및 풀어쓰기)가 적용된 고려어의 라틴화를 당시 사회주의적 감각을 입혀 나타낸 디자인이라 평가할 수 있다.「독자에게 보내는 통신」에서는 가로쓰기를 채택한 근거를 다음과 같이 설명하고 있다.

> 글씨는 가로쓰는 식으로 곤치엇다. 세로 쓴 글에 관습된 독ᄌᆞ에게 한동안 고통을 쥬인 줄 안다. 그러나 우리는 단뎡ᄒᆞ엿다. 가로 쓰는 법이 원래 위생뎍이며 경제뎍일 ᄲᅮᆫ안이라 또한 국제뎍이며 리상뎍인 듯 ᄒᆞ다. 근래에 연히도에서 발힝되는 모든 출판물(힉교 교과셔 긔타 셔적)이 약속 업시 모다 횡셔식으로 나옴을 보던지 본ᄉᆞ가 수년래 각 디방으로부터 밧는 독ᄌᆞ통신의 다수가 횡셔로 됨을 볼지라도 우리 사회의 경향은 가로쓰는 력사의 창작을 ᄌᆡ촉ᄒᆞ는 것 갓흐다. 그래서 우리는 용감스럽게 그것을 혁명ᄒᆞ여 버렷다.280)

이에 따르면, 이미 러시아 내 한인사회에서는 가로쓰기가 새로운 '근대적' 일상으로 자리 잡아가고 있었던 한편, 일상 현실을 선전과 교양에 가장 중요한 역할을 하는 신문들은 이를 충분히 반영하지 못하고 있었다는 것을 유추해볼 수 있다. 세로쓰기-가로쓰기가 구습-신습의 구도를 형성하고 있을 때『선봉』은 기존의 관습을 '혁명하여' 유래없이 가로쓰기를 전면 채택하는 전위적 행동을 취했다.

앞서 조선 안에서 가로쓰기란 서구화, 기능주의적 근대화와 연관된다고 언급했는데, 이는 노령 한인사회에도 동일하게 해당되는 것이었다. 이에 더불어 재러 한인사회에서는, 특히 공식적인 당 기관지였던『선

280)「독자에게 보내는 통신」,『선봉』, 1925.4.14일자.

봉』지는 볼셰비키 정부의 민족주의 방침에 영향 받을 수 밖에 없었을 것이라 생각된다.

1920-30년대 소련 내 민족 정책에서 소수민족 문자의 라틴 문자화는 중요한 문젯거리였다. 인쇄, 그리고 인쇄된 문자는 소비에트 연방에 있어서 자본의 힘에 대항하는 강력한 무기, 즉 공산주의의 승리를 위한 투쟁에서 가장 큰 역사적 요인 중 하나라 파악되고 있었기 때문이다.[281] 연방에 소속된 많은 공화국과 소수민족의 언어가 사회주의 이념의 선전과 연방의 단결을 위해 라틴 문자화되었다.[282] '고려글자' 또한 라틴화 움직임에 동참하여 계봉우, 오창환 등[283]에 의해 여러 가지 논의와 실험이 진행되었다.

『선봉』의 새로운 제호는 당시 근대화에 대한 인식의 경향을 보여주듯이 "박기좋은"(혹은 그렇게 보이는) 단단하고 일정한 형태와 두께의 획으로 현대적으로 디자인되어있다. 외곽선은 기계로 잘라낸 것처럼 말끔하게 정리되어 있지는 않지만 독해를 위한 글자의 가장 기본적인 기능적 뼈대는 그 자체로 드러나 있다. 여기에는 부수적으로 덧대어진 장식적인 요소나 개인적인 필압의 흔적들이 가미되어 있지 않다.

---

281) А. Г. Шицгал, op.cit., p. 146.

282) 고유 문자가 없었던 민족과 함께 고유 문자를 가지고 있었던 민족 국가들도 키릴 문자와 라틴 문자의 시각적 공통점에 기반하여 개발한 알파벳을 도입 받았다. 위의 책 참고.

283) 계봉우(桂奉瑀: 1880~1959)는 민족주의자이자 사회주의자로서, 1913년 러시아 연해주로 이주하여 이상설, 이동휘와 함께 사회주의 운동을 펼치고『권업신문』의 기자로도 활동했다. 한인사회당에 입당하고 선전선동 출판부장으로도 활동하였으며 해외 한인사회에서 계몽운동과 고려어, 고려역사를 폭넓게 연구하고 집필활동을 펼쳤다.
오창환(吳昌煥: ?~?)은 연해주에서 활동하며 대한국민의회의 기관지인『자유보』의 주필로이었다. 재러 조선인들을 위한 교육활동에 종사하면서 계봉우와 함께『고려문전』을 저술하는 등 고려어 교육에 힘썼다.

변화된『선봉』의 제호는 읽기를 위한 가장 기본적인 기능만을 형태로 남겨놓은 현대적인 디자인의 사례이다. 부리를 제거한 산세리프 서체로, 글자를 풀어 횡으로 나열한 제호는 조선식(式)의 전위적 시각 결과물이었다. 앞서 언급한대로 조선의 언어는 한자와 형성체계가 다름에도 불구하고 언어적, 시각적 관습에 의해 이에 기대어 쓰기 방식이 네모틀로 모아쓰기 및 세로쓰기로 형성되어 있었다. 가로풀어쓰기는 언어에 있어서 이러한 한자 중심의 쓰기 관습과 단절하는 방식으로서 문화적 주체성의 확립을 의미했다.[284] 한자와의 단절을 위해 취해진 방법은 서구화였다. 서구 언어가 쓰여진 방식대로 조선 글자는 발음 소리가 낱글자로 분해되어 나열되었다. 여기에 볼드체의 산세리프로 혁명성을 보여주는 사회주의 감각의 형태가 입혀진 것이다. 월터 옹(Walter J. Ong)을 위시한 반문자주의학파에서 주장하듯이, 문자는 단순히 비시각적 언어, 즉 말을 시각화하여 형태를 씌운 것이 아니라 근본적으로 말과는 다른 인지적 작업을 수반하여 인간의 사고방식에 영향을 미친다.[285] 이 주장을 빌어오자면, 문자가 들어간 인쇄 결과물은 그 문자의 지역성과 문화를 담은 특정한 감각과 감성을 전달하게 되는데, 서예체의 형태로 만들어진 인쇄물에는 거기에 그 글씨를 쓴 개인의 의도와 감성 또한 들어갈 수 밖에 없다는 점까지 연결지어 볼 수 있다. 역으로, 당시의 분위기에서 그러한 개인성을 배제한 기계 서체, 혹은 기계 서체처럼 보이고자 하는 글자는 지역적, 문화적 위화감을 배제하고자 하는 의지가 스며있는 것이라고도 볼 수 있을 것이다.

---

284) 권두연, 앞의 논문 참고.

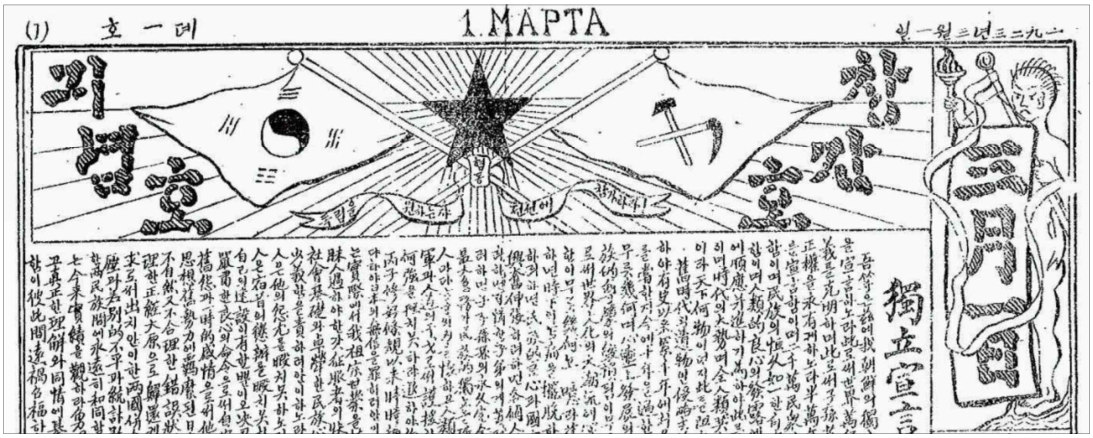
285) 스티븐 헬러,『타이폴로지 : 빅토리아 시대부터 디지털 시대까지』, 비즈앤비즈. 2011, p. 20.

신문의 본문 또한 세리프가 없는 고딕 서체로 변경되었다. 가로쓰기 담론과 같이 신문 한 면에 명시적으로 드러나지는 않았지만 이러한 배경에서 고딕 서체의 본문 사용이 수반되었다는 점은 고딕체가 가로쓰기 담론에서 거론되었던 근대화 과정에 있어서 특장점들을 이 또한 지니고 있다는 것을 은연중에 내포하고 있다. 근대화의 움직임은 국제적이기 때문에 사회주의 국제적 연대의 측면에서도 이상적이었다.[286] 다시 말하자면, 기계적 감각의 가로풀어쓰기를 보여주는『선봉』5호의 제호에는 매체의 역할이 민족지에서 국제주의를 표방하는 사회주의 기관지로 전환되는 것이 시각적으로 드러나 있다. 여기에서 가로풀어쓰기는 국제주의, 반민족주의라는 소련의 민족 정책을 반영하는 것이었으며, 근대화-서구화를 통해 탈중화주의로 주체의 형태를 잡아가는 과정을 보여주는 것이었다. 그리고 이는 독자들의 텍스트 독해를 위한 신체적 움직임과 감각에 대한 혁명, 즉 구축주의자들이 추구했던 일상(быт)에 대한 혁명이었다.

가로풀어쓰기와 함께『선봉』제호의 디자인 변화 또한 기하학 양식의 타이포그래피가 변화라는 의미를 표방하고자 했으며 국제적인 감각을 추구했다는 것의 근거로서 파악할 수 있다. 1923년 3월 1일에 창간된 신문『3월1일』이 4호 간행을 맞아『선봉』으로 개칭하였을 때, 제호는 유기적 형태인 서예체에서 확연히 직선적으로 바뀐 모습을 보여준다.

[도판 36]은『三月一日』의 제호로 서예체 등사판인 것을 확인할 수 있다. 이 시기 신문들의 제호는 붓으로 눌러쓴 듯한 손글씨로 쓰거나 그려져 인쇄되었다. 특히 당시 소련 내 인쇄기술과 상황은 1917년부터 이어진 극심한 내전을 거치며 용지의 부족과 인쇄소 장비의 열악성 등으로

286)「독자들에게 보내는 통신」,『선봉』, 1925.4.7일자.



[도판 36]『三月一日』창간기념호 제호, 1923 (출처: 국사편찬위원회 일본외무성소사자료)

출판 산업의 상황이 좋지 않은 실정이었다. 또한 해당 지역에 사진식자기가 도입되기 이전이었기 때문에 활자 인쇄를 위해서는 제목과 본문의 필요에 따라 다양한 크기의 활자를 호수(號數)별로 일일이 제작해야 하는 등 경제적 제약이 컸다. 극동 변방에서 신문과 잡지를 출판하기 위해 다양한 크기의 활자 세트를 제작하는 것은 더욱 쉬운 일이 아니었다.[287] 『선봉』 제5호 '사고(社告)'란에서는 "제6호부터는 활자로 할 듯합니다"라며 활판인쇄를 하려는 시도가 있었음과, 이전 호들이 모두 손글씨 등사판으로 인쇄되었음을 알게 해준다. 따라서 이 시기의 출판물들은 표지, 제호, 기사 제목 서체는 손글씨, 즉 서예체로 쓴 내용을 등사 인쇄한 것들이 대부분이고 초기 간행물들은 본문까지도 손글씨 등사판인 것을 확인할 수 있다.

287) 등사판 인쇄 사실과 함께, 불규칙한 발행날짜를 통해서도 발행기관의 경제적 상황이 그다지 좋지 못했음을 알 수 있다. 많은 경우 무가지로 배포되는 선전매체와는 달리 볼셰비키 당이 인정하는 해당 지역의 공식적인 언론매체였음에도 불구하고『선봉』은 유가지로서 자체 신문 대금을 가지고 운영되었다. 선봉사,『先鋒. *АВАНГАРД*』, 麗書林, 1994, 해제 참고.

『三月一日』의 창간선언에서는 이 신문이 3.1 운동 4주년을 기념하여 시작되었다는 것과, '광복사업의 성공'이라는 목적에 대한 책임을 맹세하며 민족독립운동과의 밀접한 관련성을 직접적으로 드러내고 있다. '三月一日' 이라는 제목과 함께 공산주의, 사회주의, 투쟁 등을 의미하는 도상들인 별, 횃불, 깃발 등이 사용되었다. 특히 날짜 아래 태극기와 망치와 낫이 그려진 깃발을 교차하여 교차 지점에 별 도상과 함께 '협동'이라는 글자, 두 깃발을 함께 묶어주는 리본에는 '독립을 원하는 쟈 전선에 참가하라!'라는 메시지가 눈에 띈다.[288] 『三月一日』지는 사회주의 사상 자체에 대한 이해와 목적의식보다는 러시아 공산당을 아군으로 파악하여 일본 군국주의의 침략을 극복하여 승리하자는 민족주의적 의식을 가지고 있었다.

스칼라피노·이정식(1986)이 지적한 대로 초기 한인사회에서 사회주의라는 이념에 대한 이해는 민족의 해방보다 우위에 있는 것이 아니었다. 『三月一日』제호의 디자인은 이 매체가 지향하는바, 즉 소비에트의 힘을 보조받아 궁극적으로는 조선의 독립을 이루고자 함을 뚜렷이 보여준다.

역사학자 반병률(2003)은, 『선봉』1925년 11월 21일자 「선봉의 략사와 임무」라는 100호 발간 기념 기사의 내용을 근거로 들어 『선봉』의 명칭 변화와 소비에트 산하의 당 기관지로서의 위상 변화를 설명했다.

> 선봉신문은 1923년 3월 1일에 아명인, "三月一日"이란 명칭을 가지고 세상에 나아왔다. 이 신문이 출세하던 때는 5년동안(!919-22) 제국주의 침략 군대와 반혁명인파의 횡포와 유린에서 자유와 권리를 상실하고 피

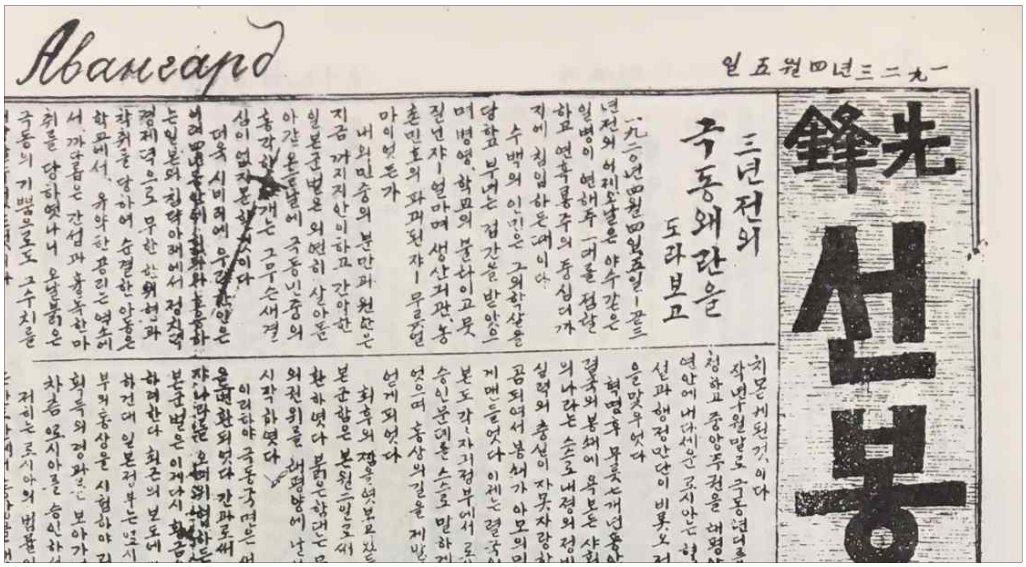
288) 「朝鮮人獨立示威運動에 關한 件」, 1923.3.7., 『不逞團關係雜件 朝鮮人의 部 在西北利亞』(일본외무성소사자료), 국사편찬위원회.

> 바다 죽엄산에서 신음고통하던 연해도의 로력군중은 백전백승하는 로농혁명군과 함께 내외의 원쑤를 진멸 혹은 구축하고 로농쏘베트주권을 태평양물역에까지 확립한 지 겨우 넉달 되던 때이었고 항상 횡포를 로씨야 혁명적 로력자와 함께 당하며 강한 원쑤와의 분투를 같이하던 소수민족을도 쏘베트주권을 밝은 빛에 춤추고 노래하게 된 때이었다. … 로씨야공산당의 지도하에 12만여의 연해도 고려주민의 귀를 열며 눈을 뜨이는 고려말신문은 마침 압박을 이기지 못하여 붉은 손 빈주먹으로 총칼을 대적하며 자유독립을 부르짖은 큰 혁명운동의 네돐을 기념하는 날에 첫호가 발행되었다. 그리하여 제 3호까지는 "三月一日"이라는 일홈을 가지었고 제 4호부터는 가장 의미가 큰 "선봉"이란 일홈을 가지게 되었다.[289]

이 기사에서는 "로씨야공산당의 지도하에"라며 소비에트 정부와의 직접적인 연관성을 직접적으로 밝히고 있다. 그에 비해『三月一日』의 창간선언은 자신들의 목적에 무엇보다 큰 힘을 모을 수 있는 소비에트와의 연결성을 언급하지 않고 있는데, 이는『선봉(아방가르드)』으로 제호를 변경하는 과정에 이르러서야 공식적으로 소비에트의 영향이 미쳤다는 것을 암시하는 것이다.[290] 더욱이, 명칭 변경과 거의 같은 시기에 연해주 지역에서는 각종 행정기관을 공산주의적 조직으로 재조직하여 연해현집행위원회에 정권을 인계했다.『三月一日』의 민족중심주의적 성향은 독립선언문, 삼일운동의 약사, 축사, 조선 내지소식, 시베리아 동포의 시위 등 조선 내지와 독립운동 관련 내용으로 채워진 지면 기사의 내용을 통해서도 드러난다. 따라서『三月一日』의 명칭을『선봉』,『아방가르드』로 바꾼 것은 이 매체가 조선의 독립을 궁극적인 목적으로 취하는 재러조선인 언론매체라는 틀을 넘어 국경을 초월하는 공산주의, 사회주의 당

289)「선봉신문의 략사와 임무」,『선봉』, 1925.11.21일자.

290) 반병률, 앞의 논문, p. 74.


Авангард
一九二三년四월五일
先鋒
선봉
三년전의 국동왜란을 도라보고

[도판 37]『선봉』제5호 1923년 4월 5일자 제호 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

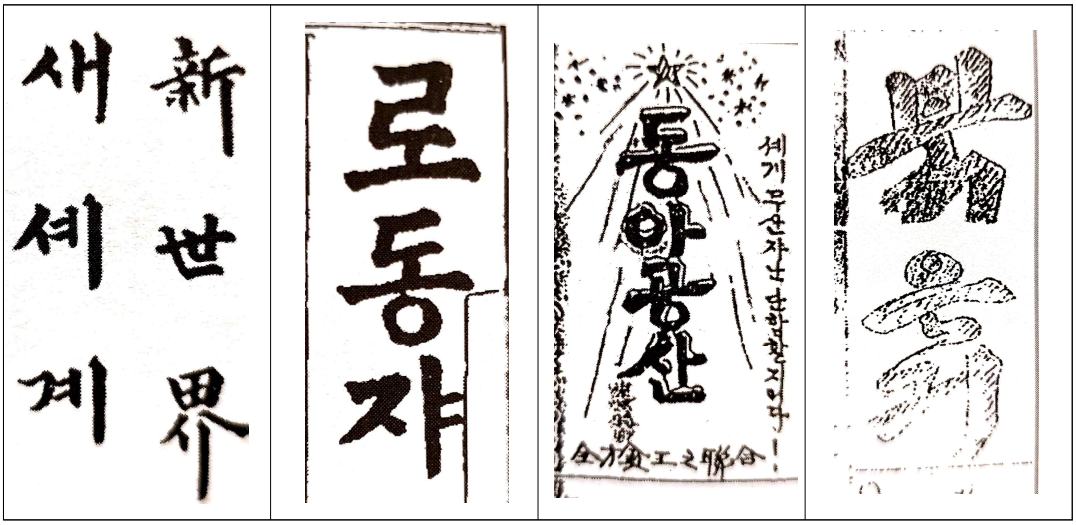
의 기관지로 비로소 거듭났다는 것을 의미하는 것이다.

신문의 명칭, 위상의 초국적 변화는 신문 제호의 타이포그래피 디자인을 통해 국제적인 감각의 외피를 가지게 되었다. [도판 37]은 1923년 4월 5일에 발행된 제5호의 제호이다. 제5호의 제호는 한자, 한글로 '先鋒 선봉'이라 적혀있고, 러시아어로 선봉, 전위의 의미를 가진 'авангард'는 제호에서는 병기되지 않고 지면 최상단 가운데에 필기체로 쓰였다. 실물이 발견되지는 않았지만『선봉(авангард)』으로 명칭이 변경된 제4호부터[291] 제호를 새로 디자인했으리라 추측된다. 자연스러운 손(붓)글씨의 곡선이 아닌 그려진 고딕체, 즉 산세리프체로 표현되었다는 점이 두드러지는 특징이다.

제5호『선봉』제호의 직선적 타이포그래피는 이러한 이념이 추구하

291) 한국민족문화대백과, http://encykorea.aks.ac.kr.

[표 7]『새세계』(1920),『로동쟈』(1922),『동아공산』(1920),『붉은긔』(1922)의 제호 (출처: 서울대학교 중앙도서관)



는 초(超)민족성을 시각적으로 정련(精鍊)하여 보여주는 사례라 할 수 있다. [표 7]에 나타난 당시의 다른 제호들과 비교했을 때, 이 제호는 그려진 문자이면서도 서예체의 형식을 따르고 있지 않다는 점과 이것이 같은 시기 다른 매체의 제호들과는 뚜렷한 차이점이기 때문에 독자적인 의미를 가진다. 제호는 기계가 '박은 것'처럼 직선을 강조하여 정돈된 외곽선을 보여준다. 붓으로 썼을 때 자연스럽게 생겨나는 한글의 부리 부분들은 의도적으로 제거되었다. 한글에서 이 부리들은 라틴 문자에서의 세리프와 같은 역할을 하는 것으로, 글자를 쓴 사람의 신체적, 감정적 특성부터 글자를 평면에 옮길 때 사용된 도구들과 그 도구의 재료 및 사용방식에 따른 기술적 환경, 그리고 글자가 통용되는 사회문화적 맥락에 이르기까지 단순한 장식 이상의 다양하고 복합적인 정보를 담고 있다. 근대 타이포그래피의 차원에서, 특히 정치 영역에서 글자를 활용할 때 세리프의 제거는 가독성과 정보 전달의 효율성을 극대화하고 특정 민족으

로서 가지는 문화적 특수성을 배제하여 세계적 보편성으로의 편입하는 것을 의미한다. 반대로 세리프가 강조되는 서체는 세리프가 표출하는 고유한 문화적 공감각을 통해 민족과 국가를 중심으로 그 집단에 속하는 사람들을 동원하는데 사용되었다.[292]

정리하자면, 이러한 당시의 일반적인 제호 디자인과 차별화된『선봉』의 산세리프체 제호는 매체가 추구하는 바를 시각적으로 확실히 드러내는 '디자인된' 제호였다.『선봉』이『三月一日』로 간행되었을 때는 신문은 '조선'이라는 민족성을 중심으로 민족의 독립을 성취하기 위해 러시아에 거주하는 재러 조선인들의 정신을 단합시키고 공동체 의식을 유지하고자 했다. 발행처는 러시아 해삼위(海參崴: 블라디보스톡)였지만 신문을 채운 주요한 내용은 조선 내지의 소식이었고, 신문은 타국에 거주하는 이주민들을 고국과 이어주는 소식통으로서의 성격이 강했다.『선봉』으로의 명칭 변경에 따른 기하학적 글자체의 제호는 매체가 가진 정체성의 무게중심이 민족 중심에서 사회주의라는 국제적인 이념을 중심으로 이동하는 시점을 시각적으로 보여준다.

이 외에도 당시 조선에서 기하학적인 서체를 이용하여 주목을 이끌고, 낯선 감각에서 기인하는 새로운 느낌을 불러일으키는 특징은 사회주의 성향이 아닌 다른 일상 인쇄물에서도 발견할 수 있다. [도판 38]에서 왼쪽의 사진은 당시 신문지면에서 흔히 볼 수 있는 광고 이미지들이고, 가운데는 1925년 12월에 조선농민사에서 창간한 간행물인『조선농민』표지이다. 이 잡지는 천도교청년당을 기반으로 만들어졌고 "농업대중의 인격적 해방"을 위해 "농업대중의 지식적 각성(覺醒)을 촉구하기 위하

292) 최경은, 앞의 논문, pp. 189-212.

[도판 38] (左)1923년 동아일보 광고지면 부분; (中)『조선농민』1925년 12월 창간호; (右) 『신천지』1921년 7월 창간호 (출처:『동아일보』, 한국학중앙연구원, 한민족문화대백과사전)

여" 스스로 "그 진용(陣容)을 차리고 마두(馬頭)를 전선(戰線)에 내세웠" 음을 표방한 매우 선동적이고 투쟁적인 성격의 잡지였다.[293] 오른쪽은 1921년 7월 창간된 잡지『신천지』로,『매일신보』의 기자였던 백대진이 사직하고 나와 발행한 것이었다. 잡지는 그 명칭부터 부정적인 과거에 대한 쇄신과 그에 대한 희망을 주장하는 것이었다. 잡지는 총독정치에 대한 비판적 기사를 실었으며 특히 발행인이자 필자였던 백대진은 1922년 11월호에 게재한「일본 위정자에게 고(告)함」이라는 글로 인해 유죄 판결을 받았다. 이는 일제가 통치방식을 문화통치로 전환한 이후 최초의 필화사건이었다.[294]

일상적인 시각환경에서 사람의 손으로는 만들어내기 어려운 정확한 직선과 완벽한 원형 등의 시각 요소들을 통해 자연스러움과는 다른 시각

293) 최덕교 편저. 앞의 책, p. 171.

294) 위의 책, p. 54.

적 이질성으로 인공미를 보여주는 이러한 이미지들은 현상(現狀)을 거부하고 혁신하고자 하는 매체들의 목적, 새로움을 추구하며 대중들의 이목을 끌고자 한 목적을 좇으며 조선에서 새로운 일상 감각을 만들어갔다.

2. 사회주의 운동의 방향전환과 민족적 서체

1926년 11월 15일 조선일보를 통해 발표된 '정우회 선언'은 국내 사회주의 운동의 방향전환을 가져왔다.[295] 이는 '경제투쟁에서 정치투쟁으로'를 주장한 후쿠모토주의(福本主義)의 영향을 받은 것으로, 조선의 배경에서 이는 비타협적 민족주의 세력과의 통합을 통해 민족운동의 통일전선을 수립해야 한다는, 즉 민족독립운동을 우선시함을 의미했다. 같은 해 12월 6일 개최된 조선공산당 제2차 당대회는 분열된 운동들을 통합하는 것을 큰 목적으로, 여기에서 결정된 '민족운동에 관한 방침'은 이와 관련하여 모든 정치적 운동을 통일할 것, 모든 정당 단체를 해산하고 개인단위로 직접 당의 지도하에 활동할 것 등의 방침을 제정하고 있었다.[296] 이는 또한 1927년 2월 비타협적 민족주의자들과 사회주의자들의 통일전선인 신간회의 창설로 구체화되었다.

조선공산당의 이러한 결정은 코민테른 내부의 흐름과 궤를 함께 하는 것이었다. 1924년 코민테른 제5차 당대회에서 제시된 '민족 동방문제에 관한 결의 초안'은 중국의 국공합작을 사례로 민족주의자들과 동맹하여 민족유일당을 만들어 계급들의 광범위한 통일 후 사회주의 운동으로의 전환을 기대했다고 보여진다. 1927년 4월 27일 '조선문제에 관한 결정'에서는 노동자, 농민계급, 수공업자, 중소부르주아 전반에 이르기까지

---

295) 정우회선언: 안광천 등이 속한 사회주의 단체 정우회에서 선언한 것으로 일제의 극심한 탄압과 사회주의자들 내부의 분열이 심각해지자 이러한 어려움를을 타개하고자 비타협적 민족주의자들과 일시적 협동전선의 필요성을 주장했고 사회주의 운동의 대중, 의식, 이론투쟁을 추구했다. 정우회선언은 민족협동전선인 신간회 창립의 밑바탕이 되었다.

296) 조선공산당 제2회 정기대회 회의록 p. 72. (러시아문서보존소 ф. 495 оп.123 д. 110) 전명혁, 앞의 책에서 재인용.

구체적인 계급들을 포괄하여 합법적 민족단체를 세울 것을 요구하면서 코민테른의 방향성을 조선 문제에 국한해 구체화된 사항들을 보여주었다.[297] 민족 독립문제에 관해 모든 계급의 연합에 대한 주장은 피식민지민들의 의지를 고취시켰다.

그러나 사회주의 운동의 위와 같은 방향성은 곧 전환하게 되었는데, 이는 중국에서의 국공합작이 코민테른의 뜻과 달리 장개석의 쿠데타로 인해 결렬되어버린 이유가 크게 작용하였다. 제국주의에 저항하는 민족운동을 통해 사상의 지지 세력을 확장하고 사회주의 계급혁명으로 나아가고자 했던 의도는 무너지게 되었다. 이후 코민테른의 민족 정책은 큰 전환점을 맞아 1928년 12월, 조선공산당에게 파벌주의를 해제하고 노동자 및 빈농 계급에 기초한 사회주의 운동을 주문하게 되었던 것이 바로 '12월 테제'이다. 앞서 4월 결정과는 반대로 이 테제에서는 인텔리겐차, 소부르주아 편향의 조선 내 사회주의 운동을 지적하였고, 노동자와 농민 위주로 당을 재건할 것과 그럼으로써 민족개량주의자들과의 분리를 종용했다.

조선 사회주의 운동에 대한 코민테른 지도부 인식의 변화는 국내 운동에 '교조적'이라 표현될 만큼 큰 영향을 끼쳤다.[298] 이렇게 운동의 방향성이 전환되면서 농민과 노동자들을 대상으로 한 선전, 선동 활동이

---

297) 최규진,『코민테른 5차 대회와 조선공산주의자들의 정치사상연구』, 성균관대학교, 1996, pp. 90-92.

298) 한형구,「"12월 테제"에서 "물논쟁"까지: (혁명적) 계급의식의 분화와 비평의 논리」,『민족문학사연구』, 24, pp. 363-364 참고. 12월 테제에 대한 1930년 4월 고경흠의 글에서는 그 말미에 "이상의 논술은 현재 조선 프롤레타리아트의 유일한 투쟁 실체인 조선[공산]당 볼세비키화를 위해서 수행해야 할 일의 임무이며, 따라서 코민테른의 1928년 조선에 관한 결의는 완전히 정당하다고 인식된다"고 쓰면서 테제에 대한 완전한 신뢰와 동시에 의존을 보여주고 있다.

한층 강화되었다. 앞서 살펴본 대로 출판 활동은 사회주의 이념 전파를 위한 중요한 전략적 도구로 인식되고 활용되어왔다. 이 시기 사회주의자들은 특히 문맹률이 높은 어린이, 여성, 농민 및 노동자 계층을 위해 길고 독해하기 어려운 텍스트보다는 직관적으로 인상을 새길 수 있는 다양한 형식의 예술을 활용하는 것이 중요하다고 생각했고[299] 그 중 그림은 "동요(즉, 음악: 저자 주)보담 더 거리가 갓가운 것"[300]이었다. 따라서 운동방향의 전환은 어떠한 방법으로든 관련 선전물에 시각적으로 영향을 줄 수 밖에 없었는데, 실제 이후 조선의 사회주의 성향을 가진 간행물들의 표지를 통한 시각적 호소 방법에서도 그 영향이 관찰된다.

농민과 노동자와 같이 프롤레타리아 계급으로 확실히 구분되는 직업인의 이미지가 주로 사용되었고, 아동지의 경우에는 소년공이나 소년단원의 이미지가 표지 전면을 차지하게 되었다. 이와 더불어 시각 매체의 다양화와 기술발전에 따라 콜라주, 포토몽타주 등 이미지와 사진의 활용이 늘어났다. 기하학적 이미지도 이전에 비해 한층 세련되게 활용되었다. 이렇듯 이미지의 활용이라는 측면에서 한층 '근대'를 향해 정제되어 발전하는듯한 모습을 보이는 가운데 흥미롭게도 타이포그래피에서는 한 화면에서 현대적으로 활용되는 이미지와는 반대로 서예체를 사용하여 동양적인 감성을 드러내는 '분열적인' 사례가 관찰된다. 동시에 보다 넓은 구독

---

299) 1927년 11월 13일자『동아일보』「쏘베트 연방의 교육과 문화시설(下)」라는 제목의 계몽적 성격의 기획연재에서는 소련의 교육과 문화시설의 현황과 업적을 소개하며 문학, 미술, 극예술, 사진 등 다양한 영역의 교육기관의 소개와 창작활동 진작에 대한 노력을 기술하고, 이와 연결하여 출판소의 조직과 활동, 활동사진(영화)에 대한 정부의 인정과 지원 등에 대해 알려줌으로써 소련 정부가 이와 같은 선전 활동에 인지하는 중요성을 지적하고 있다.

300) 이주홍,「아동문학운동일년간(七)- 금후 운동의 구체적 입안」,『조선일보』, 1931.2.19일자.

층을 바라보는 종합시사지나 연극과 같은 특정 장르의 예술인 또는 애호가를 대상으로 하는 잡지의 경우 보다 현대적인 이미지에 제호 또한 그에 맞추어 모던한 서체를 사용하는 것을 확인할 수 있었다.

본격적으로 사회주의 성향의 아동지로 정체성을 변경한『신소년』의 표지 이미지에는 '현대적 조형 요소 및 기법에 전통적이거나 유기적 형식의 타이포그래피의 결합'이라는 이 시기 구축주의 성향 인쇄물 디자인에 두드러지는 특징이 확연히 드러난다.

[도판 39]『신소년』1929년 12월호, 표지: 이주홍 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

『신소년』의 표지 이미지는 1929년 12월호부터 이주홍이 표지화를 맡게 되면서 이전에 회화적인 일러스트의 활용에서 변화하여 사회주의적인 모티프와 함께 구축주의적 시각 요소의 활용이 조금씩 관찰된다.[301][도판 39] 화면에는 붉은 태양을 뒤로 하고 낫을 든채 땅에 우뚝 서 있는 소년의 모습이 그려져 있다. 소년의 묘사는 그림자와 양감의 표현 등이 비교적 사실적으로 묘사되어 있는데 비해, 이와 이질적으로 소년 뒤의 태양은 오려 붙인 색종이와 같

301) 서유리는『신소년』표지 변화의 분기점을 1930년 6월호부터로 짚고 있으나 연구자가 살펴본 바 1929년 12월 호부터 변화의 조짐이 보인다고 여겨진다. 이전에 근대적 교육을 받은 학생의 이미지보다 낫을 든 노동 소년의 이미지가 이때부터 나타나게 되었으며 소년 뒤로 보이는 태양과 소년이 딛고 있는 땅의 이미지도 이전과는 달리 기하학적인 도형으로 표현되어 있다.

이 기하학적이고 평면적인 이미지로 배치되어 있다. 태양의 광선 또한 단순화하여 마치 소년이 돌아가는 톱니바퀴를 앞에 서 있는 듯이 연출한 느낌이다. 농민과 노동자의 이미지를 동시에 담아낸 이 표지 이미지는 기존의『신소년』표지에서 학습하고 운동하며 건강히 뛰어노는 본분을 충실히 수행했던 모범적인 학생을 모델로 했던 것과 두드러진 차이점을 보여준다.

외부의 혼란스러운 조선 사회환경과 상관없이 학생의 본분을 추구했던 학생들이 표지에서 비켜나고 노동하며 삶을 살아내는 현실의 아동이 표지를 차지했다. 표지의 변화가 단지 겉모습의 변화인 것이 아니라 잡지 자체가 사회주의 성향으로 선회했다는 사실을 반영했다는 것은 잡지 내에『노동야학교과서』와『노동독본』광고와 더불어,「북쪽으로 -아라사-」라는 시,「소년식공수기」 수필 등 일하는 아동들을 독자로 상정하여 그들의 삶에 공감하며 묘사하고 그 속에서 활용할 수 있는 지식 등을 주 내용으로 삼고 있는 사실 등이 뒷받침한다.

그 배경에는 소년·소녀 노동자들의 수가 한 잡지의 독자층으로 직접적으로 호명될 만큼 증가했다는 사실이 작용했다.『동아일보』1929년 1월 1일자 기사에는 공업계 10년을 돌아보며 공장 종사 노동자 인구를 언급하는데, 1919년에 41,873명이었던 조선인 노동자의 수가 1928년 말에는 조선인 73,345명으로 두 배 가까이 증가했으며 그 중 소년잡지의 주독자층으로 포섭되는 15세 미만의 소년소녀공의 수가 4,519명으로 전체 노동자 수의 약 6%에 달했다는 것을 알 수 있다.[302] 또한 이는 1년 반 만에 그 두 배인 9,138명으로 급격히 증가했다. [303] 소년공의 급격한 증가는

302)「공업계십년 공장수엔 이배반 자본금엔 삼배」,『동아일보』, 1929.1.1일자.

303)「공장법을 실시하라- 불황과 세운에 감하야」,『동아일보』, 1931.7.25일자.

[도판 40] (左)『신소년』1931년 6월호; (右)7월호, 표지: 신배균 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

사회주의 성향의 아동 간행물이 생겨나기 위한 필수적이자 충분한 조건이었다. 필진의 구성 또한 권경완(권환), 김병화, 송영, 신고송 등 점차 카프 작가들이 포진하게 되었다.『신소년』이 사회주의 잡지로 방향을 굳힘에 따라 이후 표지에서는 이전의 모범적인 학생에 대한 회화적인 묘사를 탈피하여, 노동자로서 아동의 모습을 단순화한 형태와 원색 평면의 활용, 색채들 간의 강렬한 대비, 화살표와 지시적인 손 표현, 별 도형 등을 활용하며 사회주의 구축주의적 이미지 요소들을 활용하였다.[도판 40]

1929년 12월호를 필두로 이후『신소년』의 표지는 더욱 '노동자로서의 아동'을 호명하는데 1932년 1월호부터는 사진의 적극적인 활용이 눈에 띈다. 사진은 주로 해외 아동의 사진으로, 콜라주된 작품을 가져와 표지에 구성하거나[도판 41], 표지 전체를 과감히 사진으로 덮어 배치하여 표제와 발행호수만을 단순하게 쓰고 있다.[도판 42]

[도판 41] 1932년 1월호, 표지: 신배균
(출처: 서울대학교 중앙도서관)

[도판 42] (左)『신소년』 1932년 8월호, 표지: 신배균, (中)1932년 9월호, (右)1933년 7월호, 표지: 이주홍 (출처: 서울대학교 중앙도서관,『시대의 얼굴』)

먼저 신배균이 디자인한 1932년 1월호 표지와 이주홍이 제작한 1933년 7월호의 표지는 해외의 사진을 빌려와 그대로 사용한 것이 아니라 여

러 장의 사진을 디자인 소스(source)로 사용하여 다른 인쇄물이나 일러스트와 콜라주하는 포토몽타주 기법을 사용한 것이다. 군상의 이미지를 활용한 포토몽타주는 러시아 구축주의 그래픽에서 대표적으로 사용되는 디자인 방법 중 하나이다. 엘 리시츠키, 로드첸코를 비롯하여 구스타프 클루치스(Густав Густавович Клуцис) 등 작가들의 작품에서 자주 볼 수 있다. 타이포그래피에서 사진의 활용은 당대에 출현한 새 기술을 가지고 과거의 전형적인 틀에 맞추지 않는다는 측면에서 새로운 타이포그래피의 비(非)역사성을 보여준다. 얀 치홀트는 새로운 타이포그래피의 특징으로 새로운 기술의 선호를 들며, 활자 및 공간과 사진의 관계가 예술이 될 수 있다고 말했다.[304]

1932년 1월호 표지는 대중 군상 한가운데 깃발을 들고 우뚝 서 있는 소년단원의 모습이 나타나 있다. 대중과 소년 뒤로 공장이 그려져 있는 것을 통해 여기 묘사된 대중은 산업 노동자를 뜻함을 알 수 있고 소년은 이들의 행진을 이끌고 있다. 이 장면의 배경에 깔려있는 한자, 한글, 독일어의 인쇄물은 노동계급이 말하고자 하는 메시지를 의미하고, 특히 이것이 여러 언어로 구성되는 것을 통해 사회주의가 추구하는 국제주의를 상징적으로 나타내고 있다.

이렇게 표지의 종합적인 이미지는 포토몽타주와 타이포그래피의 연합으로 완성되어 있다. 서로 다른 곳에서 발췌한 다양한 각도와 형식의 이미지 요소들은 동시에 모여 한 문장으로는 표현되지 않는 서사를 만들어 한 번에 전달하고 있다. 이 근대적 시각 전략은 독자의 눈을 새로운 관점으로 보도록 유도하는 것이다.

이 표지 이미지와『신소년』제호 사이에 굵고 붉은 선과 '新年臨時

304) 크리스토퍼 버크, 앞의 책, p. 665.

號' 글자와의 사이를 구분하는 검은 선은 문자 영역과 이미지 영역 간의 확실한 구분을 짓고 있다. 러시아의 구축주의 그래픽의 여러 사례들에서는 문자가 기하추상화되어 다양한 형태로 외곽선이 확장되고 축소되고 문자와 이미지 간의 경계가 허물어지고 겹치는 모습을 관찰할 수 있다. 이와 비교해 보았을 때 이러한 문자와 이미지의 비교적 확실한 영역 구분은 흥미로운 부분이라 할 수 있을 것이다. 포토몽타주와 함께 굵고 선명한 선의 사용은 이 시기 출판물에서 심심치 않게 확인할 수 있는 요소이다. 구축주의 타이포그래피에 큰 영향을 받았던 얀 치홀트가 1925년 『튀포그라피셰 미타일룽겐(Typografische Miteilungen)』에서 발표한 「근원적 타이포그래피」에서 새로운 타이포그래피에서 내적 조직을 위한 근원적 타이포그래피의 가능한 수단 중 하나로서 선을 말하고 있다.

> 4. 내적 조직을 위한 근원적 타이포그래피 수단은 활자상자와 조판 기계에 있는 글자, 숫자, 기호, 선으로 제한한다.
> ...
> 7. 새로운 타이포그래피는 긴박감을 더하기 위해 수직선과 대각선 역시 내적 조직의 수단으로 채택할 수 있다.[305]

여기에서 나타난 대로 선은 지면 위의 긴장감을 더하기 위한 수단으로서, 이 선들은 어떠한 장식성도 배제한 채 전체 구성에서 존재해야 할 마땅한 설득력을 전제로 한다. 위 『신소년』 표지에서 붉은 선과 검은 선은 글자와의 분명한 영역 구분을 하고 있으며 동시에 선에 둘러싸인 이미지를 한 층 더 강조하는 역할을 하고 있다. 언뜻 복잡한 무늬의 이미지에 묻힐 수도 있었던 제호와 이미지 사이에 굵고 붉은 선으로 인해 제

305) 앞의 책, p. 658.

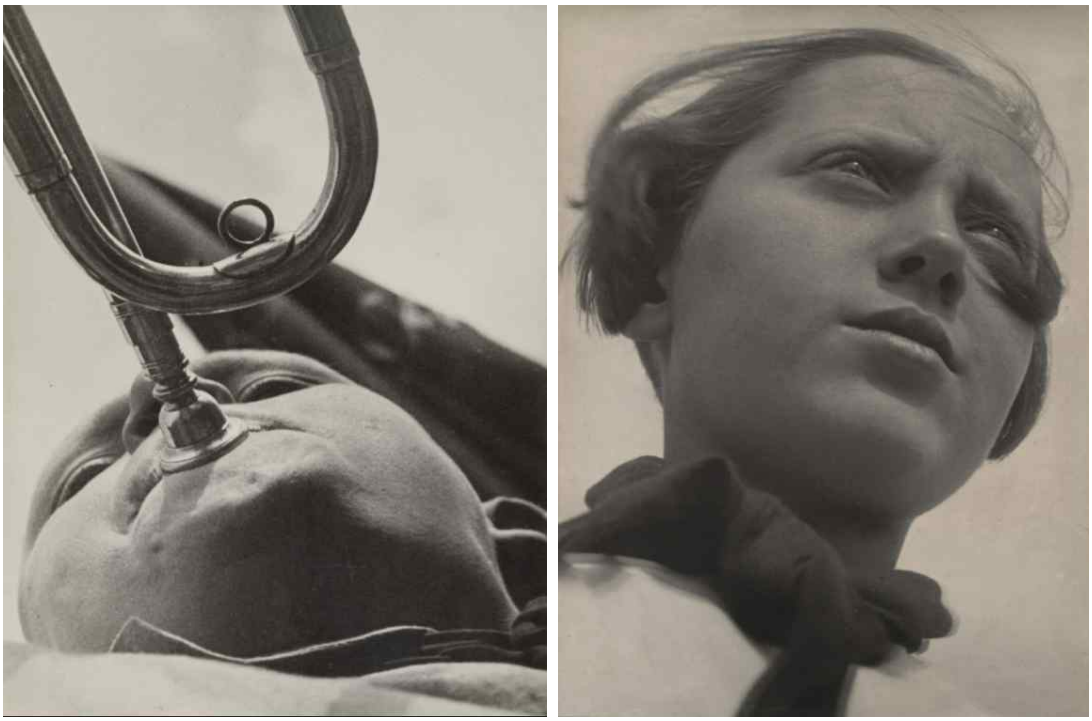
호는 지면 위에 확실한 공간을 확보하게 되었고 이미지는 주목도를 높이게 되었다.

1932년 8월호와 같이 전면 사진 활용의 표지들은 사진과 제호를 중심으로 과감하게 화면을 구성하고 있다.[도판 42] 국적이 정확히 표기되어 있지는 않지만 서양의 아동 노동자 또는 소년단원의 모습이라는 것을 이들이 입고 있는 의복 형식을 통해 알 수 있다. 이들 사진에서 포착되는 특징은 사진의 시점에 따른 역동성이라 할 수 있다. 스테파노바는 구축주의에 대한 글에서 기념비와 텍토니카를 구별할 때 맥락이나 조건, 실험이 바뀌는 역동적 특징을 언급했다.[306]

이 표지들에서 나타나는 역동성은 색다른 시점에서 비롯된다. 일반적으로 아동들은 성인보다 작기에 이들을 낮은 시점에서 높여 볼 기회는 흔치 않다. 로드첸코와 모홀리나기 등의 디자이너들은 이러한 관습적 시선을 사진 렌즈를 통해 전환 시켜 새로운 보기 방법을 제시했는데 그럼으로써 당대인들에게 느껴지는 생경함 자체가 근대성이었던 것이다. [도판 43]은 위에 해당하는 로드첸코의 사진 작품들이다. 지면 가득히 채워진 소년, 소녀의 이미지는 단독 이미지가 주는 무게감과 함께 관찰자들로 하여금 이들보다 아래에 자리한 채 우러러보는 효과를 가져다주어 마치 영웅을 보는듯한 주체들의 인상을 만들어낸다.

이러한 이미지 기법은『신소년』의 표지에서도 그대로 적용되었다. 로드첸코의 작품처럼 극단적인 각도는 아니지만 낮은 시점에서 아동들을 바라보고 있으며 응시의 대상이 되는 주체들은 사회주의 이념을 전파하는 나팔수로서의 아동, 기쁜 표정으로 총을 들고 있는 아동, 산업과 투쟁의 현장에서 성인들과 함께 현실에서의 자기 역할을 기꺼이 수행하는 아

306) Peter Noever[ed.], op.cit., p. 177.



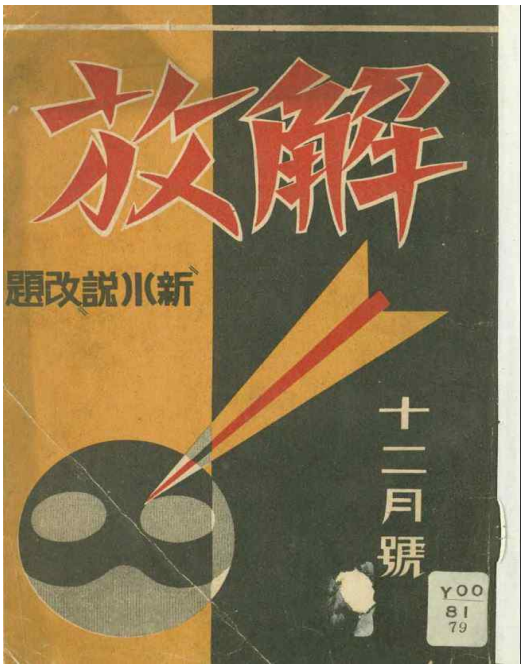
[도판 43] 로드첸코, (左)『Pioneer with a bugle』; (右)『Pioneer girl』, 1930 (출처: MoMA)

동의 모습으로 연출되어 있다. 한 마디로 표지에서는 '새로운 보기 방법'을 적용하여 어린이들의 모습을 어엿한 노동계급의 소년으로서, 성인 못지않은 영웅으로 보여주고 있다.

선명한 색감, 사진의 활용, 새로운 시점의 제시 등 당대 사회주의 구축주의 시각물에서 볼 수 있는 모던한 디자인적 특성 가운데 붓글씨 서체로 그려진 제호는 양식의 조화라는 측면에서 보았을 때,《러시아 아방가르드 사전》에도 구축주의의 특성은 기하학적인 양식으로 정의하여 유기적인 형태와는 다르다(чуждый)[307]는 것을 말하고 있듯이, 이질적이라 평가할 수 있는 독특한 부분이다.

이러한 도안적 서체의 사용은『해방』,『제일선』등 이 시기의 다른

307) https://rusavangard.ru/online/history/konstruktivizm.



[도판 44] (左)『해방』 창간호 1930년 12월 호; (右) 1931년 5-6월 합호 (출처: 서울대학교 중앙도서관,『시대의 얼굴』)

사회주의 잡지나 사회주의 사상에 대한 글을 게재했던 다른 시사잡지에서도 확인할 수 있다.

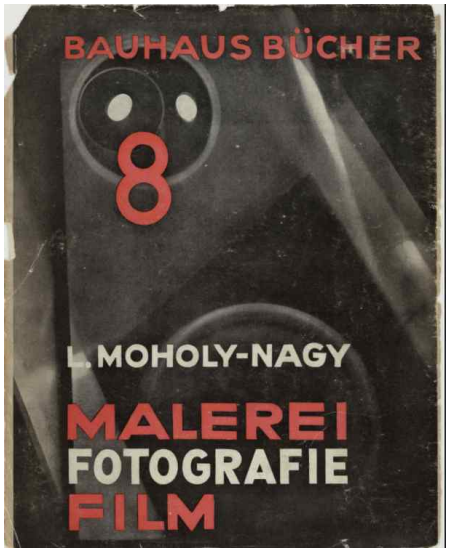
잡지『해방』은 대중을 주 독자층으로 했던 잡지로서 1930년 발행된『신소설』이 개명하여 1930년 12월에 발행된 사회주의 경향의 잡지이다.[도판 44] 주요 필진으로는 박영희, 김기진, 유광렬, 이기영 등으로 사회주의 성향의 작가들이 포진되어 있었지만 대중잡지인 까닭에 내용이 소설, 사회기사, 기담, 문예 등을 아울러 다양하게 다루어지고 있었다. 표지는 인쇄인이자 후에 삽화가로 활동한 웅초 김규택이 제작했다. 김규택은 일본 가와바타미술학교(川端美術學校)를 졸업한 유학생 출신으로 그가 재학 중인 20년대 중후반에는 무라야마 토모요시의 마보 등 일본 구성주의의 전위적인 활동이 활발히 일어나고 있던 시기로, 사회 분위기와

[도판 45] (左)『제일선』1932년 12월호; (中) 1933년 7월호; (右) 8월호 (출처: 국립중앙도서관)

[도판 46] (左)『노븨이레프(Новый леф)』 1928년 12호; (右)『레프(Леф)』1923년 6-7월호 (출처: 러시아 국립 도서관)

출판 인쇄물들의 유입과 범람으로 시각적인 영향을 받지 않을 수 없었을 것이다. 그 영향이 그가 디자인한『해방』창간호의 표지에서 관찰되는 구축주의적 양식 요소들을 통해 확연히 드러난다. 그는『개벽』의 후속

잡지라 할 수 있는『제일선』의 표지도 디자인했는데, 이 또한 노란 바탕에 검은 띠로 모서리를 두르고 크고 작은 붉은 사각형을 단순하게 배치하는 등 기하학적 모던 디자인을 보여주거나,『해방』표지에서도 발견되는 화살과 과녁을 일관된 모티프로 사용하여 연속간행물의 시각적 통일성을 주는 디자인 전략 등 당대의 모던한 감각을 보여주고 있다.[도판 45, 46]



[도판 47] 라즐로 모홀리나기,『L. Moholy - Nagy: Malerei, Fotografie, Film』, 1927 (출처: MoMA)

『해방』 창간호의 표지는 얼핏 얼굴로 보이는 원들의 형상과 면의 분할, 검은색 주 화면에 강렬한 붉은 글자의 배치가 모홀리나기의『L. Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film(회화, 사진, 영화)』(1927) 표지[308]와 언뜻 유사한 인상을 보인다. [도판 47]의 표지는 카메라 없이 빛이 사물에 작용하여 생긴 사선, 직선의 사진적 흔적을 보여주는 포토그램을 이용한 이미지에 붉고 흰 텍스트를 굵은 산세리프 서체로 구성한 구축주의 양식의 디자인을 보여주고 있다. 물론 이 표지에 실제 활용된 도상과『해방』표지에 사용된 도상과 의미 또한 다르지만 우연이라고 넘기기엔 일

308) Laszlo Moholy-Nagy, *L. Moholy-Nagy:Malerei, Fotografie, Film*, Lars Müller Publishers, 2019. 바우하우스 총서 제 8권으로 출판된 이 책에서 모홀리나기는 극단적 앵글의 사진, 포토그램, 포토몽타주 등 근대적 매체와 기술이 개입한 전위적이고 다양한 예술작업의 사례를 이론과 함께 제시하며 사진과 영화의 지위를 회화와 같은 층위로 끌어올렸다.

견 이미지적으로 꽤나 유사해 보이는 이 사례는 외부로부터 조선에 시각 이미지의 유입이 이루어지고 있었던 영역 및 범위와, 이것이 식민지라는 제한적 환경에서 서구적 근대화를 추구하고 있던 환경에서 대중을 상대로 '감각적'으로 변용되어 수용되고 있었다는 상상을 해보도록 한다.

『해방』 표지의 이미지에는 색감이 강렬하게 대비되는 단색평면을 사용하면서 화면은 노란색과 검은색의 대비로 높은 주목성을 확보하고 있으며 사람의 안면을 표현한 듯한 둥그런 가면 같은 이미지에 화살촉처럼 보이는 날카로운 도형이 눈 부위에 꽂혀있다. 단순히 살펴보자면 원형에 쐐기가 박혀있는 형식인데, 이 이미지는 엘 리시츠키의 「붉은 쐐기로 백색을 쳐라!」(1919) 포스터에서 비롯된, 구축주의 디자인의 대표적인 이미지 중 하나라 할 수 있다. 이 도상은 백색으로 상징되는 황제파, 더 나아가서는 부르주아 질서로 편성되어 있는 세계를 혁명군을 상징하는 붉은 쐐기로 타도하고자 함을 나타내는, 그야말로 혁명의 이미지였다. 보다 "무산대중의 계몽운동에 주력하도록 방향을 고치고" "내용을 혁신" 하고자[309] 기존에 『신소설』 이라는 대중잡지에서 잡지의 사명과 이름을 변경한 『해방』 으로서는 그 첫 표지로 이와 같이 혁명적인 디자인은 의도적이고 목적에 부합하는 선택으로 보인다.

잡지명 변경 이후 현재 확인되는 『해방』 의 표지는 지속적으로 노동자 이미지를 사용하고 있다. 1931년 5-6호 합호의 표지 또한 깃발을 들고 시위하는 것으로 보이는 노동자 군중의 사진이 전면에 드러나있고 그 위에 흰 공간을 만들어 제호의 자리를 확보해주고 있다.[도판 44 右] 이 때 제호의 서체는 러시아 구축주의 잡지에서 일반적으로 보이는 산세리프의 기하학적 서체가 아니다. 제호는 촘촘하고 단단한 붓과 같은 필기

309) 「新小說을 解放으로 變更」, 『조선일보』, 1930.11.15일자.

구로 쓴 손글씨 서체로 획의 굵기 변화가 다채로우며 필압에 의한 삐침과 맺힘이 확연히 드러나고 있다.『해방』외에『제일선』[310]의 경우에도 이미지는 극도로 기하학적으로 정제된 것에서 비하여 타이포그래피는 도안적인 모습을 볼 수 있다.[도판 45]

노동자들의 투쟁의식을 자극하며 선전선동을 목적으로 하면서 양식의 혼합적인 디자인을 보여주는 사례로『전선』과『연극운동』을 찾아볼 수 있다. [도판 48]의 왼쪽 이미지는 잡지『전선』이다. 현재 단 한 권 확인 가능한 이 잡지 또한 근대적 이미지의 활용과 함께 제호의 타이포그래피는 강렬한 붉은 붓글씨로 동양적인 느낌을 뚜렷이 드러내어 한 화면에 혼합적인 정서를 보여주고 있다. [도판 48]의 오른쪽, 이상춘이 디자인한『연극운동』의 표지 또한 갈색으로 뒤덮은 지면 위에 사회주의 연극 극단의 사진을 오버프린팅하여 구축주의 기법을 활용했는데, 여기에 굵은 붓글씨 서체를 조합하고 있다.[311] 무엇보다 이러한 서예적 요소들은 종합적으로 보는 사람으로 하여금 서양과는 구분되는 특정 지역과 시대의 문화적 특징은 떠올리게 만드는 것들이다.『새로운 타이포그래피』에 의하면 이러한 요소들은 민족적 특징을 반영하는 것이기 때문에 국제적인 소통을 어렵게 하는 타이포그래피로서 기피해야 하는 것이고, 이는 곧 국제적 소통과 연대를 중시하는 사회주의 구축주의에서 비판하는 지점이 된다. 그럼에도 불구하고 이러한 혼합적인 디자인은 조선의

310) 시사종합지였던『혜성』의 후속지로 1932년 5월 창간되고 1933년 3월까지 발행되었다. 시사종합지를 표방했지만 개칭 후 정론이 확연히 축소되어 사실상 문학지라 볼 수 있다. 편집 겸 발행인이 차상찬, 주요한 필진들이 김규택, 김유정, 유치진, 이헌구 등 사회주의적 성향을 보이는 인물들이 확인된다.

311) 조공정,「슈프렛히.콜 열에 참가하라」,『연극운동』, 1932.7월호.

[도판 48] (左)『전선』 1933년 1월호; (右)『연극운동』 1932년 7월호 (출처: 서울대학교 중앙도서관, 현담문고)

조건에서 대중 설득과 연대라는 중대한 목적을 이루기 위한 텍토니카, 최선의 전략으로서의 지면 조직이었을 것이다. 일견 전통의 답습, 민족성의 표현으로만 보일 수 있는 서예체 타이포그래피는 그 뚜렷한 목적으로 말미암아 텍토니카와는 분리될 수가 없는, 활용 과정에서 실질적인 변화의 가능성을 내포하고 있는 "재료"로서 팍투라라 할 수 있다.[312] 그렇다면 이미지와 타이포그래피가 일관적으로 상응하는 사례는 어떤 것들이 있었을까? 이는 어떠한 배경으로 독해해볼 수 있을 것인가?

312) Ган, там же, с. 62; Варвара Степанова, там же, с. 858 참고. 여기에서는 팍투라의 정의를 설명하며 텍토니카의 이론적 성격과는 다른 팍투라의 경험적인 측면과 합목적적 사용을 위한 과정의 중요성을 가지고 팍투라의 본질에 대해 설명하고 있다.

3. 진보적 이미지와 기하학적 구축주의

[도판 49]『사조』창간호, 1927년 12월호 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

앞서 살펴본『신소년』,『해방』,『전선』,『연극운동』 등 노동자 이미지를 적극 사용하며 이 계층에 대한 선전·선동을 중시했던 잡지들의 제호에서는 구축주의 조형원리에 따른 모던한 이미지의 활용과 일관적으로 연결되기 어려운, 특정 지역의 문화색을 환기시키는 민족적 서체를 사용하고 있는 것을 확인했다. 이와 다르게 기하학적인 산세리프의 서체를 활용한 제호의 잡지도 발견할 수 있다. 이러한 잡지들에의 표지 이미지는 지식인층을 독자로 겨냥하는 시사, 종합지인 경우이거나 전위성을 표방하는 유학생 예술잡지인 경우로, 진보적인 이미지나 전위, 전향적 내용과 연결되었다.

『사조』는 1927년 12월에 창간된 종합지로 편집 겸 발행인으로 김영기였으며, 필진의 많은 수가 익명으로 기고하여 성분을 알기 어려우나 카프 개성지부를 만들었던 민병기의 참여가 확인된다.[313][도판 49] 당시 개성의 유일한 잡지기관이었던 형설사에서 발행되었다. 1927년 7월 21일

313) 최덕교 편저, 앞의 책, pp. 459-460.

자 조간 1면 조선일보에서는 이 잡지가 조선총독대리로부터 불허가처분을 받았을 뿐 아니라 원고 전부를 압수당했다고 전하고 있으며 창간호의 권두언 자체가 전문 삭제 당했다. '유물론의 기원과 그 사적발전', '知識階級的 無産文藝家に 就いて(지식계급적 문예가에 가서)', '맑스와 헤겔' 등 사회주의 이론 및 관련된 글을 잡지 첫 머리로 게재한 것을 통해, 이는 이전 해에 발생했던 6.10 만세 운동에 이어 조선공산당의 세력 팽창, 민족운동의 통일을 추구하며 1927년에 창립한 신간회에 이르기까지 식민지 통치를 위한 정치적 불안 요소들을 이러한 문화적 검열을 통해 약화시켜야 할 필요가 있었다고 이해된다. "기성 종교 도덕 예술로는 도저히 구하기 어려운 우리를, 우리의 힘으로 구하기" 위한 투쟁과 혁신, "새로운 인간을 창조"하고자 하는 잡지의 의지는 폐허가 된 도시를 횃불을 들고 가로질러가는 인간을 그리고 있는 목차 페이지의 삽화를 통해서도 드러난다.[314] 잡지가 안고 있는 혁명성은 "인간의 진리를 찾기 위해 싸우려고 나선"『사조』편집진의 목적과 함께, 획과 점을 구분하는 최소한의 시각 요소를 제외하고는 글자의 사각틀을 꽉 채운 굵은 획의 과감한 제호 디자인으로 대변되고 있다.

1930년 3월에 발행된『대중공론』은 1929년 9월 창간된 학술잡지『조선강단』이 이름을 바꾸고 성격도 종합지로 변경하여 발행된 것이다.[도판 50] 카프 회원이었던 안석주가 디자인한『대중공론』의 표지는 구축주의 시각양식의 영향을 명확히 보여주는 사례이다. 4호와 5호 표지는 모두 붉은색, 검은색, 흰색의 이미지 요소들을 사용하여 강렬한 대비를 보여주고 있다. 도상들은 최대한 단순히 다듬어진 기하학적 도형으로 4호는 낫의 형상, 5호에는 깃발의 형상이 보인다. 특기할 점은 여기에서

314) 「편집후기」,『사조』, 1927.12월호.

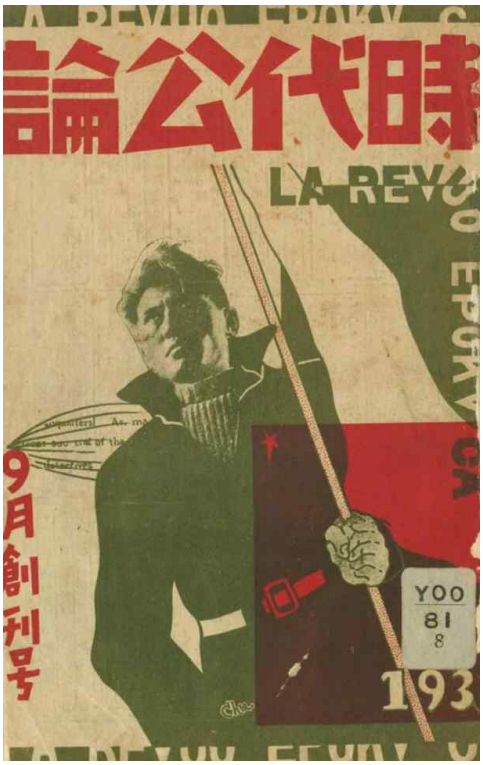
[도판 50]『대중공론』1930년 3월호와 4월호 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

확인되는 레이어 개념이다. 앞서 살펴본 사례들 다수가 제호 타이포그래피와 이미지 부분이 서로 겹치지 않거나 겹치더라도 이미지 위에 글자가 얹어진 극히 단순한 겹침을 보여주는데 비해, 특히 이 잡지의 4호 표지에는 낫 형태와 함께 밝고 검은 가로/세로 직선들이 겹치고 얽혀 서로 다른 깊이감을 드러내어 2차원 평면에서 3차원 공간과 같은 입체감을 구현해낸다. 제호 첫 글자인 '大'위로 보이는 굵은 붉은 선과 낫 형상의 겹친 면은 검게 색이 입혀져 색의 불투명도(Opacity) 효과까지 연출하고 있다. 또한 제호 이외 텍스트들이 색의 경계에 가장 상위 레이어에 배치됨으로써 평면 시각 요소들을 통한 입체감 연출이 의도적이라는 점이 드러난다. 이러한 구성은 1920년대 러시아 구축주의 책 표지에서도 연출된 것을 확인할 수 있다. [도판 51]은 1925년에 발행된 시집의 표지들로 붉은 색, 검은 색의 조합과 색면들이 교차하며 공간을 분할하고 빈 공간을

[도판 51] (左)미하일 게라시모프,『공장과 혁명에 관한 시(Стихи о заводе и революции)』표지, 1925; (右) 알렉산드르 베지멘스키,『당원증 №224332(Парт билет №224332)』 표지, 1925

만들어내며 공간 간의 차이를 연출하는 방식이 유사한 것을 볼 수 있다.

4호와 5호의 표지가 간행물로서 연속적인 통일성을 갖는 것도 디자인적으로 주목할 점이다. 이 시기에 발행된 간행물의 많은 경우에 제호의 지속적인 활용 외에 연속적 통일성을 가지고 시각적 정체성을 유지하는 경우는 드물다고 할 수 있다. 비교적 장기적으로 발행되었던『신소년』의 경우에도 각 호마다 표지화 작가가 바뀌거나 같은 편집인이 맡았어도 연속적으로 동일한 양식을 취한 경우는 찾아보기 어려운데 비해,『대중공론』의 두 표지는 나란히 붙여놓으면 연결된 한 작품이라고 보일 정도로 통일된 양식을 보여주고 있다. 이는 잡지의 정체성을 표지디자인의 통일된 일관성을 가지고 독자들에게 전달하고자 하는 디자인적 의도가 읽혀지는 부분이라 할 수 있을 것이다.



[도판 52]『시대공론』1931년 9월 창간호, 표지: 추적양 (출처: 서울대학교 중앙도서관)

1931년 9월에 창간된『시대공론』의 표지는 카프의 추적양(추민)이 디자인한 것으로,『대중공론』의 표지와 같이 색면의 오버프린트와 교차로 면이 분할된 디자인을 보여준다.[도판 52] 이와 함께 주 이미지는 남성의 얼굴 사진과 조합기를 들고 있는 신체의 일러스트로 몽타주 기법을 사용하고 있다. 남자의 왼손 위치에 투명도를 준 붉은 사각형을 놓아 깃발을 강하게 쥔 손을 강조하고 있다. 특히 손은 사각형의 윗 레이어로 배치되어 표지화에 공간감을 더했다. 남자의 가슴에 달린 별도 붉은 사각형 모서리 안에 들어와 함께 강조되는 효과를 보이고 있다. 제호와 오른쪽 하단의 사각형, 발행호수 글자는 함께 붉은색으로 처리되어 1도로 인쇄된 이미지 위에서 주목도를 높였다. 깃발을 들고 허공을 멀리 응시하는 남성과 뒤에 비행선 이미지의 조합은 진취적인 사회주의적 주체로 독해할 수 있다.[315] 이렇게 모든 시각적 요소가 의미를 가지고 철저히 합리적으로 계산된 디자인을 보이는 중에, 제호 또한 복잡한 한자의 획으로 이루어졌지만 모던한 이미지 맞추어 하나하나 기하학적으로 정제되어 있다.

315) 서유리, 앞의 책, p. 254.

[도판 53]『동광』1931년 1월호, 3월호, 7월호 (출처:『시대의 얼굴』)

한편, 사회주의 성향의 인쇄물과 형식적으로는 유사해 보이는 다른 성향의 간행물 표지는 어떠한가?

[도판 53]은 1931년에 간행된『동광』의 표지들이다. 표지는 색면과 색띠를 활용하여 제호, 호수, 잡지의 가격, 주요 기사 등 중요한 각각의 다른 정보들을 효과적으로 분리·배치하여 지면을 활용하고 있다. 서체의 전반적인 사용도 고딕체 중심으로 절제하고 있으며, 1월부터 7월까지 표지의 일관성을 통해서도 알 수 있듯이 잡지의 정체성을 표지의 일관적인 디자인을 통해 나타내는 시스템이 구축되어 있다는 것을 알 수 있다. 타이포그래피와 함께 활용되고 있는 지면 오른편의 배치된 인물의 이미지들은 지면의 색면을 통한 수직적 분할의 효과와 함께 이성적이고 이지적인 인상을 제공하고 있다.[316] 이러한 디자인은 1926년 5월에 창간되었던 잡지가 1927년 8월 제16호를 내고 휴간했다가 1931년 1월에 다시 속간되면서 전격적으로 변경된 것이었다. [도판 54]는 휴간 전 간행된『동

316) 서유리, 앞의 책, pp. 300-311『동광』표지에 대한 구체적인 분석 참고.

[도판 54] 1926년 5월 창간호, 1927년 1월호 (출처: Yes24 중고서점,『시대의 얼굴』)

광』의 표지로 속간 이후 기하학적 시각 표현을 사용한 디자인과 달리 장식·도안적인 제호 서체의 활용하여 민족적인 인상이 강하게 나타나는 차이를 보인다.

『동광』은 안창호가 조직한 민족주의적 독립운동단체 흥사단을 배경으로 동(同)계열의 단체인 수양동우회의 기관지였다 최덕교(2004)에 의하면 이 잡지는 사회주의운동을 표방했던 잡지들에 맞서는 민족운동지임을 내세웠다고 한다. 그러나 잡지에 실린「민족주의와 사회주의」라는 기사를 확인해보면 “사회주의자의 이상을 용인한다 하더라도 민족주의가 설 땅은 남는다. ... 조선인 중에서 난 사회주의자는 역시 조선을 위하여 조선에서 일할 것이다. ...” 등의 내용을 통해 민족주의와 사회주의를 대립시켜 본다기보다는 사회주의보다 근본적인 가치와 개념으로 민족주의를 놓고 있는 듯이 보인다.

앞에 초기 사회주의 인쇄물의 기하학적 서체에서도 언급했듯이 기하학적인 시각 양식은 사회주의 계열 잡지만의 조형 방법이라 구분 지을 수는 없다. 구축주의자들이 설명한 대로 구축주의는 트렌드요, 양식이 아니라 '이데올로기'였기 때문이다. 따라서 단순히 결과적으로 드러난 시각적 형식만을 가지고 구축주의인지 여부를 판단하는 것은 적합하지 않다. 구축주의라는 이데올로기 자체가 사회주의적 성격을 전제로 하고 있기 때문이다. 그보다는 기하학적 시각형식은 당 시대의 시각 환경을 구성하는 큰 줄기 중 하나였고, 이것이 사회주의라는 사상의 목적과 사회적 확산과 맞물려 '구축주의'로 발현되어 사람들에게 인지될 수 있었다고 해석하는 것이 적절할 것이다. 다시 말하자면 이 연구에서의 작업은 식민지시기 조선에서 나타난 시각적 결과물들을 '기하학적 양식=국제주의적, 유기적 양식=민족주의적'이라는 도식에 따라 구분짓고자 하는 것이 아니라, 인쇄물이라는 실제적인 결과물들을 구성했던 국제주의, 민족주의라는 비가시적인 사회적인 요인들이 사람들에게 인식 가능한 '옷'을 입고 어떻게 개입했는지 살펴보는 것이다.

이 장에서 1920-30년대 조선의 사회주의 성향의 잡지 표지에서 콜라주, 포토몽타주, 기하추상적 이미지들, 산세리프 서체 등 구축주의적 물성과 제작 방식은 사회주의 운동의 방향을 설정하는 주요한 구도로서 민족주의와 국제주의 사이에서 기능적으로 활용되었다는 것을 확인했다.

앞서 살펴본 사회주의 인쇄물 표지디자인의 사례들은 단순히 잡지의 내용만을 그려낸 것이 아니었다. 예술을 통해 조선의 '생활 의식'[317] 자

317) 김기진은「프로므나드 상티망탈」(1923.7)에서 "생활의식은 우리의 정신에 있는 것으로 결정되는 것이 아니다. 생활상태가 우리의 생활의식을 결정하여 주는 것"이라 말했다. 김민수(2022)는 이를 두고 "물리적 토대 형성을 통해 한 사회가 믿음과 가치관 등을 유지할 수 있도록 소통하여 사회질서를 재생산하고, 경험하게

체를 변혁하고 싶어했던 프로 예술가들은 그들이 활용하기에 따라 얼마든지 새로운 상태로 변형시킬 수 있는 '팍투라'로서 조형 요소들과 타이포그래피를 인식하고 선택했으며 이를 자신들의 이데올로기에 따라 합목적적으로 사용했다. 다시 말하자면 인쇄물 표지디자인에서는 텍토니카를 현실화하기 위해 지면 위 현실적 질료인 이미지, 타이포그래피가 팍투라로서 처리되었으며 지면은 이들의 융합이 투쟁의 성공이라는 궁극적인 목표를 위한 콘스트룩치야, 즉 구축의 장으로 활용되었던 것이다.

하는 개념이자 일상 삶을 가능케 하는 활동"이라는 디자인의 정의를 연결하며 당시 디자인과 삶의 관계와 중요성에 대한 김기진의 인식을 끌어냈다.

4. 조선 사회주의 인쇄물의 혼합적 디자인과 의미

러시아 구축주의는 민족성의 재발견과 서구 근대화 사이의 진동에서 파생, 생성된 예술운동이었다. 이는 감상과 유희를 위한 침잠하는 예술의 틀을 벗어나 삶 속으로 뛰어들어 이를 직접 구축하고자 했으며 그 과정에서 새로운 인간상과 일상 모습을 제시하고 만들어내고자 했다. 이 운동의 원리로 구축주의자들이 제시한 것은 현실적 질료의 기능적, 구조적 활용을 통한 구축이었다. 또한 구축주의자들은 사회주의 사상이 표방한 바와 마찬가지로 국경을 뛰어넘어 교류하였고, 이는 다양한 국제 간행물과 인적 교류를 통한 기관의 교육 방침 등을 통해 드러난다. 인쇄물과 이에 활용된 이미지 및 타이포그래피는 파급력과 경제성의 면에 있어 구축주의적 일상 환경을 조성하는데에 가장 효율적인 '재료(팍투라)'였다. 이 재료의 활용 방법 또한 국제성을 띠며 이루어졌는데, 객관적 사실을 담아내는 것으로 여겨졌던 사진 기술의 활용과 더불어 개인성을 배제한 기계적 기하학적 이미지, 역사성을 잘라낸 산세리프체의 사용은 사회주의 사상의 급진성과 국제성을 표현해내는 적합한 방식들이었다.

러시아에서와 마찬가지로 조선과 일본에서 러시아 구축주의의 이미지는 프롤레타리아 계급의 혁명을 촉구하거나 자본주의를 비판적으로 대하며 대중을 선전·선동하는 기능을 다수 수행하고 있었다. 이는 새로운 시대에 구식의 것을 타파하고 앞으로 나아가기 위한 전위적, 진보적인 정신을 담고 있는 것이었다. 이는 당시 시대가 그렇듯이 노동과 산업, 기계 등 생산에 관한 이미지이기도 했고, 무산자와 유산자라는 계급에 대한 이미지, 식민지라는 상황에서는 독립과 자력갱생, 개혁의 이미지이기도 했다. 이 이미지들은 비대칭의 역동적인 구성, 과감한 색면의 대비,

당시 최첨단의 매체였던 사진을 활용한 포토몽타주, 기계로 그린 듯한 기하학적인 도형의 배치와 같은 구축주의의 형식을 걸쳐 입고 대중들에게 다가갔다.

서구에서 구축주의 시각형식이 타이포그래피의 문제를 화면 내에서 시각적 통일성의 획득이나, 국제적 소통이라는 시대적 요구와 함께 인식한 한편, 식민지 조선에서는 이미지와 타이포그래피라는 재료를 서구와는 다르게 사용하고 있었다. 러시아에서 선전과 선동을 위해 구축주의 양식을 활용한 책 표지, 포스터 등은 기하학적 조형요소와 함께 기계적으로 다듬어진 산세리프체를 양식적 일관성을 가지고 사용하고 있었다. 반면, 조선에서는 붓글씨의 영향이 강하게 느껴지는 글자체를 사용하거나 유기적이거나 장식적인 표현방식을 확인할 수 있다. 또한 타이포그래피가 지면에서 이미지와 통일성을 위해 기하학적으로 다듬어지더라도, 해부학적으로 알파벳의 세리프에 해당하는 한자의 삐침은 배제되지 않고 독해 요소로써 존재감을 드러냈다.

[도판 55]는 1930년에 22호로 발행된 러시아의 잡지『피오네르(Пионер)』와 1938년 6월에 발행된 유학생 연극잡지인『막』의 표지로, 제호의 타이포그래피를 통해 글자를 보고 다루는 방식의 차이를 확인할 수 있다. 『피오네르』에서 타이포그래피와 조형 이미지가 구분되지 않고 자연스럽게 섞여 지면을 구성하고 있다면,『막』은 타이포그래피와 조형 이미지가 양식상에서 각기의 분리된 위치로 확실히 구분되고 있다. 두 표지들 모두 강한 색 대비, 색면, 포토몽타주와 오버프린트 효과, 역동적 시점의 구도 등 전형적인 구축주의 시각 형식을 사용하고 있다. 그런데 조선의 잡지 표지는 흰색, 검은색, 붉은색의 대비와 기하학적인 색면, 포토몽타주 사용 등이 전형적인 구축주의 스타일을 보여주고 있는 반면 제

[도판 55] (左)『피오네르』1930년 22호, (右)『막』1938년 6월호
(출처: 러시아 국립도서관, 현담문고)

호는 붓글씨를 그대로 옮겨놓은 듯하다. 자세히 '幕'자를 살펴보면 중간의 큰대 변(大) 옆에 점이 기계적인 원형으로 다듬어져 있는데, 그 외 글자의 모든 부분은 한자 획의 붓글씨 삐침을 그대로 남겨놓고 있어 서구 근대와 비교되는 동양 전통 특유의 문화적 감각을 느끼게 한다.

이렇듯『막』은 시각적으로 정제된 이미지에 비해 제호 타이포그래피는 서예적 특징을 강하게 나타내고 있는데, 제호에서 관찰되는 붓글씨를 쓸 때 필압에 의해 나타나는 획의 맺힘과 삐침, 물방울 형태를 띠는 점 등은 서구 알파벳에서 나타나지 않는 서예 문화권 문자의 특징이라 할 수 있다.『대중』의 제호[도판 56] 또한 획이 맺히는 부분이나 가로획을 직선적으로 다듬은 감이 있지만 자와, 컴퍼스를 통해 극도로 기하학적인 형태를 가지는 알파벳 산세리프체와는 미감이 확연히 차이가 난다

[도판 56]『대중』1933년 6월호 (출처:『시대의 얼굴』)

고 할 수 있다.『피오네르』에서 글자의 외곽선은 정리된 채 사선배열이나 획의 길이와 무게(weight) 조절로 타이포그래피가 이루어졌다면,『대중』에서는 글자 각각이 오른쪽 위가 살짝 들리는 방식으로 글자 내부적으로 역동성을 구현하고 있다. 이러한 역동성은 동양의 서예에서 세로쓰기 필법의 영향이라 할 수 있다. 정리하자면, 러시아에서 구축주의 조형요소와 타이포그래피는 같은 층위에서 한 이미지처럼 다루어지는 반면, 조선의 예에서는 이미지와 텍스트로서 구분이 뚜렷한 편이다. 또한 서구 알파벳이 구축주의 양식의 조형 방식과 양식적으로 완전히 호응하고 있다면 한자와 한글과 같은 동양의 문자는 오히려 정제되지 않고 민족성을 드러내거나, 기하학적 조형 이미지에 맞추어 획들이 다듬어지더라도 보다 장식적이고 산세리프 알파벳의 균일한 느낌에 비해 매우 불균일한 감각으로 다가온다. 이러한 포괄적인 상황을 구축주의 조형 스타일과 타이포그래피가 조선에서는 양식적으로 호응하지 않는다고 할 수 있다.

앞에서 살펴본, 러시아 구축주의의 특성과 함께 조선 사회의 맥락에서 보았을 때 조선의 구축주의 디자인에서 나타나는 조형 이미지와 타이포그래피의 불응에는 문자 시스템의 차이와 함께 근대화와 민족주의의 문제를 관련지어 볼 수도 있을 것이다.

표의문자이면서 한 글자가 표현되기 위해서는 한정된 네모 틀 안에

수많은 획이 들어가야 하는 한자는 일방향적인 선으로 배열되는 음소문자 알파벳과는 완전히 다른 문자 시스템이다. 알파벳의 경우 의미전달을 위한 음소의 나열은 왼쪽에서 오른쪽으로만 진행되는데 비해, 한자는 한 글자 안에서도 위아래가 존재한다. 문자를 독해하는 관점에서는, 글자에 익숙해진다면 각 변과 방을 별도로 보지 않고 한 번에 인식하게 되지만, 글자 형태를 만들고 배열하는 관점에서는 각 위치에 배치되어야 하는 획의 수와 획들의 겹침, 간격 등은 가독성과 관련하여 까다로운 장애물로 작용한다. 소리를 구분할 수 있는 음소의 형태가 비교적 단순한 알파벳에 비해 한자는 단어문자이고 소리 및 의미를 구분시켜주는 점과 획 등의 요소가 세부적이기 때문이다. 타이포그래피적으로 알파벳의 세리프에 대응되는 이 맺힘 및 삐침과 점은, 획을 기하학적으로 다듬을 때에 글자의 의미와 소리가 달라질 수 있기 때문에 과감히 생략할 수만은 없는 요소이다.

실상 서구 알파벳에 익숙해진 관점에서 봤을 때, 삐침과 획의 형태는 기능적임에도 불구하고 장식적이고 표현적으로 느껴질 수 있기 때문에 이 같은 이유로 그 세세한 독해 요소들을 끌어안고는, 얀 치홀트가 주장한, 이런 요소들을 배제한 기하학적 결과물인 '근원적 타이포그래피(특정 양식을 좇거나 민족성이 강한 서체에 반대되는)'에 다다르기 어려운 것이라 할 수 있다.

이러한 문자 체계 자체의 특성과 함께 구축주의와 같은 스타일이 소통될 수 있는 배경에서, 동아시아에서 근대란 국제화에 눈을 돌리던 서구와는 달리 '강한 타자'에 대응하는 가운데 자기 정체성에 대한 고민이 상시 존재했다. 국가주의라고도 불리는 민족주의는, 식민지 피지배 국가에서는 국가와 민족을 통한 해방이 우선된 목적이었다. 동아시아에서 사

회주의 예술운동은 민족과 국가에 기반한 저항과 해방의 이념으로 주어진 상황에서 근대적 이상을 지향하고자 하는 움직임이었다.[318] 민족과 국가 내부로부터의 단결을 지향하는 민족주의는, 지면에서 타이포그래피의 효율이나 지면 상의 스타일적 통일성보다 훨씬 중요한 것이라 생각된다. 설득해야 할 내부의 대중들에게 호소하기에는 '국제적 소통'을 위해 민족성을 배제한 산세리프체보다는 '우리'가 가진 동질성을 가시적으로 드러낼 수 있는 형식이 효율적인 설득을 가능하게 하는 것이다.

식민지 조선에서 유통된 사회주의 잡지의 타이포그래피는 배경 전체에서 관찰되는 현대적이고 구축주의적인 이미지의 모티프들과 구성과는 달리 전통적인 서예적 감각으로 디자인되었다. 즉, 서구에서 사회주의 구축주의 디자인이 이미지와 타이포그래피가 일관성 있게 현대적인 형식으로 형성되고 그렇게 인식되고 있던 반면, 식민지 조선에서는 디자인의 활용 측면에 있어서 감각적인 불일치가 존재했다는 것이다. 이는 구축주의가 갖는 당대의 시각적 감각이 그대로 조선 내에 수용된 것이 아니라 로젠버그(2018)가 제시한, '국제적인 공통된 틀' 안에서 조선의 지역성과 역사, 문화, 정치, 경제적 차이점에 따라 '변형'된 것을 보여주었다. 연구자는 이러한 불일치가 당시 개항 이후 세계 시민의 일원으로서의 자각과 함께 타자를 마주치며 인식하게 된 민족과 국가의 정체성 사이의 역동적이며 복합적인 관계를 드러내어 주는 것임과 동시에 팍투라로서 타이포그래피가 그 합목적적 조직인 텍토니카에 적용된 것이라고 판단한다.

---

318) 김성수,「일제강점기 사회주의문학에 나타난 민족 및 국가주의」,『민족문학사연구』, -(24), 2004, pp. 68-94.

레닌을 중심으로 사회주의자들이 상상했던 유토피아는 국격과 민족, 계습의 경계를 초월한 국제적 인류 공동체였다. 하지만 역설적이게도, 이들이 파악하기에는 전인류의 국제적 연대를 위해 각 민족의 독립은 반드시 선행되어야 했다.[319] 이미 독립 국가로서 자립한 상태였던 러시아 및 여타 유럽의 국가들과 달리, 소련의 입장에서 조선이 사회주의 국가로 나아가기 위해서는 독립이라는 큰 선결과제가 있었다. 식민지 조선의 초기 사회주의 이미지와 타이포그래피에서 관찰되는 괴리와 변화는 이념의 추구지점과 선전의 전략 사이에서 국제주의와 민족주의가 충돌하는 상황 자체를 일상에서 보여주는 증거라고 할 수 있을 것이다. 시각 매체들은 메시지의 선전과 생산의 경제성 등의 필요에 따라 현대적이고 국제적인 산세리프 서체와 전통적이고 독자들에게 익숙한 민족적인 서예적, 표현적 서체를 전략적으로 사용했다.

구축주의를 포함한 여러 아방가르드 운동이 활발하던 당시 이 유토피아적인 이념의 국제화와 파급에 주목했던 서구와 달리, 개항 후 조선에서는 '강한 타자'인 서구와 일본의 제국주의에 대응하는 가운데 자기 정체성에 대한 고민이 상시 존재했다. 따라서 식민권력의 지배 아래 있던 조선에서 사회주의 운동은 애국·애족정신을 기반으로 하여 식민권력에 대한 저항과 민족해방을 거쳐 근대적 이상을 지향하고자 하는 움직임이었다.[320] 민족과 국가 내부로부터의 단결을 지향하는 민족주의의 의미는, 지면에서 시각적인 양식의 통일보다 중요한 것이었으리라 추측할 수 있다. 이 때 설득의 대상은 지면을 직접 접하는 '조선 동포'들로서, 민족적 특성으로 비롯되는 공감적 감각을 의도적으로 배제하여 국제주의를

319) 마르크스, 나라사랑 편, 앞의 책, 1985.

320) 김성수, 앞의 논문, pp. 68-94.

지향한 산세리프 서체, 고딕체 보다는 민족적 동질성을 가시적으로 드러낼 수 있는 형식이 집단 내부의 효율적인 소통을 가능하게 하는 것이다.

사회주의 그래픽 디자인에 맞춘 타이포그래피 활용 양상에 있어서 서구와 조선은 국제주의적 서체와 민족주의적 서체로 그 발현양상이 상이했지만 궁극적으로는 '효율적인 의사소통'이라는 목적을 동일하게 지향하고 있다. 효율적인 의사소통이란 "가장 간략하고, 단순하고, 가장 긴박한 형태로" 나타나야 했으나, 현실의 시각물에서는 이를 무시하고 "'분위기'나 연상에 호소하는 일이 잦았다".[321] 킨로스와 당시 모던 타이포그래퍼들은 이를 현대적이지 못한 방법이라고 생각한 듯하지만, 소통에 있어서 이는 충분히 효과적이라 판단될 수 있는 방법이었다. 앞서 프락투어 서체의 예에서도 살펴보았듯이 집단 내 민족주의는 그 형성과 수용에 있어서 감정과 의식의 영역이 긴밀하게 다루어지기 마련이고 메시지의 형상화인 서체는 공동체의 문자언어를 통해 그 의식을 끌어내는 역할을 한다.[322]

조선에서 굵은 둥근 붓이나 납작 붓, 끌 등으로 강하게 눌러쓴 타이포그래피 제호는 조선인 독자를 설득하여 사상을 선전하는 목적을 위해 특정한 "분위기와 연상", 즉 동질적 민족의식을 환기시켜 효과적인 설득을 하고자 한 것으로 보인다. 조선의 구축주의와 타이포그래피에서 발견되는 텍스트와 이미지의 분리는 이러한 효과적인 소통 과정에서 자연스럽게 나타나는 결과라고 할 수 있을 것이다. 즉, 이 분리는 바깥에서 유입된 무형의 이념이 현지 사회의 상황에 따라 적용되어 이식되는 과정을 보여주는, 문화변용의 과정을 보여주는 사례로서 국제적 공통성을 바탕

321) Robin Kinross, op.cit., p. 125.

322) 최경은, 앞의 논문; 박상욱, 앞의 논문.

으로 차별화되는 당시 조선의 사회적 특유성을 드러내주었다.

결과적으로, 조선 사회주의 인쇄물에서 보이는 혼합적, 비일관적인 양식의 존재는 독립을 희망하는, 정상적인 생산활동이 불가능했던 식민지라는 환경에서 현실의 조형 질료의 합목적적 활용을 통한 구축, 조선의 구축주의라 정의할 수 있을 것이다.

Ⅴ. 결론

이 연구에서는 1920-30년대 일제강점기 조선 사회주의 인쇄매체에서 나타난 이미지와 타이포그래피의 활용양상에서 조선 특유의 구축주의적 성격을 찾아내고 그 배경 맥락과 함께 이면에 존재했던 요소들과 의식을 살펴보았다.

한국 구축주의가 러시아의 그것과 마찬가지로 생산주의에 기반한 조선사회의 현실에서 분투하는 삶을 보여준다는 큰 전제하에, 이 연구에서는 먼저 러시아 구축주의 형성 배경과 성격을 알아보고 이와 함께 당시 조선 사회주의 운동의 방향성을 살펴보았다. 이어 이와 조선에서 예술운동이 서로 어떻게 연동되어 이데올로기로서 구축주의에 대한 담론이 형성되었고 이것을 현실적인 결과와 어떻게 연결시켜 볼 수 있는지, 사례의 형성과정 및 맥락, 그에 대한 해석을 시도했다.

러시아 구축주의는 민족 문화의 탐색과 서구 근대화의 변증법적 관계에서 형성되었으며 그 과정에서 생성된 기계생산이라는 현실적 조건에 반응하여 만들어진 이데올로기였다. 이렇게 만들어진 예술의 성격은 현실 삶의 직접적이고 생산적인 개입과 새로운 근대적 일상의 구축이 주요한 내용이었다. 또한 새로운 생산양식의 적극적인 수용과 함께 초국적 계급의 연대를 중시한 정부의 배경에 따라 국제주의를 추구하면서 이것이 구축주의 시각양식 특유의 기하학적 조형 언어와 호응한 것을 알 수 있었다. 현실적 산업 상황은 사회주의 선전에 있어 인쇄물의 중요성을 주목하게 했고, 기계적인 산세리프 서체는 이 두 조건을 고려했을때 적합한 도구로서 이미지와 함께 적극적으로 활용되었다.

한편 조선에서는 1920년대 이후로 한반도 내 직접적인 사회주의 운

동이 이루어지게 되었는데, 연해주와 한반도 조선 모두에서 사상 전파에 있어 인쇄물의 역할은 중요한 것이었다. 유통된 인쇄물은 코민테른의 방침을 기준으로 명확한 목적에 대한 인식과 지침을 가지고 만들어진 것이라 할 수 있었다.

조선의 예술논쟁에서 논해진 구축주의적 성격은 일본의 '의식적 구성주의'와는 차별되는 독자성을 관찰할 수 있었다. 김복진, 윤기정, 임화 등의 글을 통해 이것이 양식적으로 수용되었다기보다는 현실적 생산 조건과 정치 상황에 따라 정립되어야 할 새로운 예술관으로서 논해졌다는 것을 알 수 있었다. 특히 김복진의 글은 현대사회에서 예술과 노동의 관계를 새로이 정립하면서 조선 상황에 대한 현실적인 날카로운 진단과 함께 나아가 현실적인 생산주의로 연동되는 구체적인 방법론까지 제시하고 있었다는 것을 확인할 수 있었다.

1927년 이루어진 프로예술 논쟁을 통해서는 의식투쟁을 위한 무기로서 예술에 대한 인식이 전환되는데 거쳐온 변증법적 과정을 알 수 있었다. 1차적으로 정치투쟁으로의 의식 전환이 이루어졌으며, 이후 제2차 방향전환에서는 예술의 볼세비키화- 즉예술대중화론이 대두되었다. 그 과정에서 예술의 형식에 대한 진지한 고민이 이루어졌고 특히 디자인 영역에 있어서 그동안 예술의 영역에 놓여있지 않았던 일상적 시각환경과 매체에 예술적 기준과 활동이 개입하게 되었다. 김복진의『나형선언초안』은 구축주의의 원리와 그 운용 방법을 활용하여 조선 문제를 해결하고자 하는 선언이었다. 간판과 진열창 디자인에 대한 비평은 현실 삶과 밀접한 영역에서 예술의 역할과 대중과의 관계를 설정하고자 한 것이었다. 구축은 생산과 연동되는 것인데, 때문에 혹독한 경제적 수탈과 정치적 활동의 제한 등으로 인한 식민지 조선의 어려운 산업 환경에서 이는 검

열의 어려움 중에서도 주로 인쇄출판의 영역을 중심으로 이루어지는 것이었다.

사회주의 운동 초기의 인쇄물에서 나타난 기하학적 서체는 새로움과 발전된 근대성을 표방하는 상징으로서 독자들을 설득하기 위한 도구로 사용되었다. 기계적으로 정련된 기하학적 양식은 사상을 막론하고 새로움과 세련됨, 변화를 표방하는 당시의 '시각언어'였다. 사회주의 예술운동에서 농민과 노동자를 중심으로 둔 두 번째 방향전환은 인쇄물 표지 디자인에도 그 영향을 미쳤다. 여기에서는 독특하게도 타이포그래피와 조형 이미지의 혼합적인, 즉 비일관적인 활용 방식을 확인할 수 있었다. 이는 일견 단순히 관습적 디자인으로 볼 것이 아닌, 사회주의 운동의 방향전환에 의거하여 목적을 성취하기 위해 구축주의의 원리를 적극적으로 적용한 결과, 목적의식적이고 합목적적인 '구축주의' 디자인이었다고 할 수 있다.

사례들의 제작연도를 통해서도 알 수 있듯이, 이러한 구축주의 디자인은 1935년 5월 카프 미술부가 해산한 이후에도 생성되는 것이었다.[323] 이는 사회주의 예술가들이 주장했던 예술관이 그 명맥을 이어나갔다는 의미도 읽어내 볼 수 있겠지만[도판 57], 한 시각양식이 익숙해진 감각으로 사람들에게 수용되면, 단지 형식으로만 소비될지라도, 생명력을 가지고 사회에 자리 잡게 된다는 사실을 와닿게 한다.[도판 58] 한편 현재에도 구축주의적 이미지들은 박제되어 역사 속에 '존재했던' 이념과만 연결되어 활용되고 있거나, 맥락을 잃은 형식만으로 사용되고 있고,[도판 59] 우리 사회의 현실 정치에서 이미지의 활용은 이념과 형식에 대한 고민이

323) 1934년 5월 무렵 박진명, 이상춘, 정하보가 만든 조형미술연구소, 1936년 무렵의 형성미술집단, 강호에 의해 1937년 4월 만들어진 광고미술사 등 김복진과 카프 맹원들은 그들의 구상을 지속적으로 이어나갔다. 최열, 앞의 책, 2015, p. 342.

[도판 57] 『조선문학』1936년 5월호,『무대』1939년 1월호,『예술운동』1945년 12월호 (출처: 한국학중앙연구원, 현담문고)

[도판 58] 단성사주보,『영화조선』1936년 9월호,『단층』1937년 (출처: 국영화데이터베이스, 서울대학교 중앙도서관, 국립현대미술관)

부재한 채 자극적인 방법으로 치닫고 있다.[도판 60]

이러한 상황에서 일제강점기 사회주의 인쇄물 디자인에서 나타난 흐름을 통해 알 수 있는 것은 표지 디자인이 단순히 잡지의 내용을 드러내는 것으로 그 역할을 다 한 것이 아니라는 단순하고도 일반적인 사실이

[도판 59] 러시아 구축주의 포스터(Dog On Fire Design 디자인), 구축주의 스타일의 워크숍 포스터(Team 8 Design 디자인) (출처:Russian constructivists.blogspots.com)

[도판 60] 목적의식과 합목적적 방법론이 부재한 현실의 정치 현수막 (출처: THEPR 2023.3.17일자)

다. 표지의 이미지는 지면 안에서만 활동하지 않고 그 판 너머의 사회적 요소들과 관계하며 맥락을 만들고 사람들과 소통한다. 예술을 통해 삶을 직접적으로 변화시키고자 했던 조선의 조형가들에게 식민지라는 배경은 독립을 논해도, 새로운 사상을 논해도 유죄인, 제약으로 둘러싸인 극한의 환경이었다. 자신들의 이상을 펼칠 수 없는 생산환경에서 현실적으로 운용할 수 있는 살아있는 질료인 타이포그래피와 조형 요소를 통해서 이를 효율적으로 목적에 맞게 사용했다. 인쇄물의 표지는 표지 너머의 현실 조선 사회의 물리적, 정신적 조건을 반영하여 구축된, 그 자체가 구축의 장이었다. 이러한 지면 위 비일관적 디자인의 사례는 바깥에서 유입된 무형의 이념이 현지 사회의 상황에 따라 적용되어 이식되는 과정을 보여주는, 문화변용의 과정을 보여주는 사례로서 국제적 공통성을 바탕으로 차별화되는 당시 조선의 사회적 특유성을 드러내주는 것이었다. 이는 세계 시민의 일원으로서의 자각과 함께 타자를 마주치며 인식하게 된 민족과 국가의 정체성 사이의 역동적이며 복합적인 관계를 드러내어 주는 것임과 동시에, 팍투라로서 타이포그래피가 목적에 맞는 조직의 개념으로서 텍토니카에 적용된 것으로서 엄연히 조선 특유의, 독자적인 구축주의로 볼 수 있을 것이다.

<부록> 바르바라 스테파노바,『구축주의』, 1921.

Ⅰ. 예술운동이 아닌 이데올로기로서 구축주의

먼저, 구축주의는 지금까지 예술로 불려온 인간 활동 영역의 새로운 이데올로기임을 명확히 해야 한다. 이는 기계 형태에 대한 매료와 산업의 형태에 대한 열정을 바탕으로 한 예술양식에 대한 새로운 방법으로 정의할 수 있는 예술적 트렌드가 아니다.

구축주의의 그러한 정의는 그것을 예술의 운동으로 분류하는 것을 좌시한다.

구축주의는 단지 취향의 미학을 산업 미학으로 변형시키려는 시도가 아니라, 미학과 그것의 모든 현상에 대항하는 움직임이다.

구축주의는 주로 창의적인 창조로 스스로 나타나며, 외적 형태에 대한 의문이 일어나고, 건물이나 건설을 통해 인간이 자기 사고의 결과를 실용적으로 적용하기 위해 깨달아야 하는 모든 영역을 포용한다.

Ⅱ. '예술활동'에서 지적 생산으로의 전환으로서 구축주의

구축주의는 예술 내 새로운 의식에 대한 혁명적 연구의 산물이다. 최근 예술의 창조적 과정에 대한 비판적 분석에 의거하여, 우리는 예술활동의 전체 본질을 변화시키는 새로운 요소들이 있음을 거기에서 발견한다.

1. 본질적 종교적 필요성을 거부하는, 기술적 필요성에 따른 그림의 구조화.

2. 재현과 사색에서 벗어나 실제 활동과 생산으로 나아감.

예술작품(아이디어+이것의 물질화)은 주어진 시대의 이상미의 확립과 같은, 세상과 예술의 임무의 외적 형태에 대한 인간의 인식과 관점의 결과물이다.

외부 세계의 형태에 대한 인식은 인간의 내면이나 '정신적 세계'를 통해 굴절되어 종교적이고 철학적 문화의 흔적을 남기게 되었다.

따라서, 예술작품은 기존 세계의 현실을 의심한 철학적 이상주의의 이상적으로 조화로운 미의 문제를 해결하고, 대신에 개인적 의식의 환상-객관적 현실로서 "일반적인 의식"을 가정했다.

표현주의의 유물론자, 재현적 예술은 그 시대의 가장 분명하고 완전한 표현으로 밝혀졌으며, 이상주의 세계관이 만발할 때, 이상주의적 꿈을 놀라울 정도로 정확하게 기록하고 구체화했다.

의무적인 조화와 대칭을 갖춘 외적인 미의 이상은 2천년의 문화 덕분에 공리가 되고 있으며, 사실상 자연적인 본능으로 변하고 있다.

묵상이 아닌 현대시대의 활동인 "능동적 사고"로서의 실험적 인식은 절대적인 유일성으로서 예술작품의 신성한 가치를 그것의 물질적 토대를 드러냄으로써 파괴하는 예술의 분석적 방법을 일으켰다.

예술이 재현을 그만두었을 때, 철학적 이상주의 시대의 예술작품은 그 근본부터 흔들렸다.

그 그림은 작품의 새로운 원식을 위해 열렸다- 장인성의 발전과 특별한 전문적 문제의 해결.

공식적인 접근은 영성과 이상주의에 반대하고 예술작품은 실험실-작업과 실험이 된다.

오락과 즐거움을 제공하는 예술작품은 존재하지 않는다.

예술을 기본요소로 해체한 혁명적-파괴적인 활동은, 예술에 종사하

는 사람들에게 실제적인 필요성으로서 구축의 문제를 직면함으로써 의식에 변화를 일으켰다. 실용성에 기초한 작업에 대한 명확한 이해의 결과는 새로운 이데올로기를 구축주의로 공식화하는 것이었다.

예술의 관조적이고 재현적인 행위는 의식적 행위의 일부가 됨으로써 이제까지 존재한 예술가의 창작과정에서 정신성의 개념을 파괴한다.

예상치 못한 외적 형태로 매번 우리를 놀라게 하는, 자연에서 대응되는 것이 없고 그것에 완전히 대조되는, 끊임없는 개발의 산업과 기술은 현대 시대를 위한 이상적인 외적 형태를 확립하는 것을 불가능하게 한다. 이제부터, 아름다움의 이상을 실현하는 것으로서 예술 활동을 구성하는 기능들 중 하나는 더 이상 그것들을 형태와 구조의 장인으로서 그의 객관적 지식을 산업 생산물에 적용하기 위해 움직이도록 예술가에 적용하고 강요하지 않는다. 예술가의 삶과 관련 없는 활동(주어진 순간을 위한 단단한 형태의 재현과 정교함)은 산업의 연속성 맥락에서 그 중요성을 잃어버렸기 때문에 예술로부터 형식의 범본을 기대하지 않는다.

예술의 전체 역사에서 처음으로 예술적 형태의 문제는 외적 아름다움에 대한 우리의 이상적 개념과 독립적으로 해결된다.

변함없는 미적 경험과 함께 “시공간을 초월한 아름다움”라는 세계의 이상적 관점에 의해 우리에게 전달된 격세유전은, 다양한 요소와 물질 위에 일을 생성하고 가짜 원칙에 따라 생각을 드러내지 않는 분석적 방법에 의해 파괴되었다.

이제 구축주의자들의 새로운 의식을 결정한 요소들을 체계화하자.

1. 산업과 기술의 발전. 자연으로부터 유래한 조화미의 개념은 무너졌다. 근본적으로 자연의 형태와 관련 없고 자연을 극복하기 위해 디자인된 일련의 새로운 사물과 장치의 발명들은 이제 “인공적”이라는 감각

에서 예술적 형태의 작품을 창조할 수 있게 되었다.

일반적으로 자연에서 발견되지 않는 대조적이고 불협화음의 구조적 형태의 기술에서의 출현(예를 들어, 피라미드의 사소한 원리에 의한 것뿐만 아니라 상당히 상반된- 삼각형이 예각으로 넓은 부분을 위로한 채 서 있는 크레인과 같은 형평의 성취)은 예술에서 구성의 전통적 개념을 손상시켰다.

2. 물질주의와 실험적 인식.

관조적이고 재현적 활동으로서 그의 창조적 작업의 관점을 바꾸고 직접적이고 의식적인 행위의 문제를 직면하게 하여 예술가의 활동의 본질에서 변화를 만든다. 그 다음 생산 과정은 이 행위의 구체화로 이어진다.

3. 19세기 후반과 20세기 초반의 수많은 과학과 기술적 발견은 공식적으로 정해진 과제를 해결함으로써 예술에서 기술적으로 필수적인 요소가 되었다. “장인성”, “예술성”의 개념은 “예술”이라는 단어로부터 부차적인 파생물로서 스스로를 드러냈다.

4. 사회적 전제조건은 사회생활의 일반적인 경향과 발전으로부터 예술의 분리와 예술의 미학에 대한 선입견, 즉 장식성에 대한 경계때문에 특정한 기능으로서 예술의 지위의 비정상성을 강조했다.

그래서, 모든 요소들이 구축주의를, 창조적 활동의 본질이 근본적으로 정신적 재현주의에서 의식적, 직접적 행위로 바뀌었다는 결론으로 이끌었다.

이 새로운 활동에 대한 인식은 매우 중요하다. 영감의 잠재의식(우연한 현상)은 체계적인 행위를 하게 한다.

지성은 이제 우리의 출발점이며, 이는 이상주의의 “영혼”을 대체한

다.

이것으로부터 구축주의 역시, 예술 행위의 정신적 본성과 양립할 수 없는 지적 생산(단지 생각만이 아닌)이다.

Ⅲ. 구축주의에서 예술의 부정과 예술문화의 중단

“예술행위의 본질”을 완전히 분석한 구축주의는 위에서 논의된 새로운 순간들을 드러냈다. 예술에서 이러한 요소들의 실제 구체화의 추가 분석은 비록 예술이 종교와 철학 추구의 족쇄를 벗어났지만 그림의 본능적인 가치를 받아들이게 하는 미학으로부터 벗어나는데 성공하지 못했음을 보여주었다. 다시 말해, 분석적 방법은 우리의 사고방식에 대한 현대적인 원칙으로서 이것의 일반적 중요성에 대한 감각이 아니라 예술의 내재된 법칙, 즉 이전과 마찬가지로 나머지 삶으로부터 단지 고립되었던 예술의 법칙에 대한 적용으로서만 사용되었다.

자족적 가치로서 그림은 순수한 미학으로써 종교와 철학으로 대체된 예술의 헤아릴 수 없는 요소이다. 교육과 계승으로 우리에게 주입된 유전형질을 제거하는 것이 얼마나 어려운가.

종교적 신성함은 파괴되었고, 우리 선조들이나, 다시 한번, 분석할 수 없는 예술적 가치를 인용함으로써만 방어될 수 있는 미학적 신성함으로 대체되었다.

가장 세련된 형식의 작업과 장인성조차도 예술과 그 목표 앞으로 나오는 모든 것의 의미를 밝히는데 실패했다.

따라서, 구축주의가 없는 예술의 과정은, 이것의 공식적 성취 안에서조차도, 장인성을 위한 장인성의 형태로 “예술을 위한 예술”이라는 은밀한 미학적 특성을 가지고 있었다. 목표는 인정되지 않았고, 버려진 아이

디어의 내용(내가 과거의 예술의 진정한 활력으로 본 것)은 미학으로 풍부하게 빛났다.

이것은 현대 문화를 위한 예술 행위의 복잡한 본질은 나타낸다.

분석적인 방법으로 작업할 때조차도, 지배적인 요소로서 미학의 존재가 바뀌지 않는 예술을 이것의 근본적 특성- 색칠된 캔버스의 환영을 통한 인간 이상의 실현과 함께 남겨놓았다.

여기에서, 구축주의는 모든 예술을 완전히 부정하는 과정으로 나아가고, 세계 미학의 창조자로서 특정 예술 활동의 필요성에 의문을 제기한다.

이러한 방식으로 구축주의는 예술문화의 연속성에 서있다- 만약 예술에서 공식적으로 정해진 과제의 해결에서 “기술적 필요성”이라는 용어가 미학적인 이유로 은유적 의미로서 간주된다면, -그래서 미학을 불필요하고 지나치게 고상한 만취로서 배제한다.

유사하게, 구축주의적 구조를 위한 예술문화의 불연속성은 형식적 문제의 미학적 해결책이라는 그것의 유전적 본성으로 인해 거부된다.

Ⅳ. 구축주의의 사회적 이론

예술이 미학적, 철학적, 종교적 종양에서 정화되면, 우리는 지적 생산에 의해 조직될 물질적 기반과 남겨진다. 조직의 원칙은 미학이 기술과 실험적 사고로 대체되는 실용적인 구축성이다.

특별한 의미에서 구축주의는 세가지 능동적 요소인 텍토니카, 콘스트룩치야 그리고 팍투라로 이루어진다.

텍토니카는 구축주의자들이 스타일 개념을 대신하여 사용한 것이다. 예술작품의 웅장함은 시간을 초월한 영원한 아름다움의 개념을 형성했

다. 현재 시대의 주요 특징은 변동성과 일시적인 특성이다...

이것으로부터 진행하면, 이것의 맥박(우리시대의 맥박은 행동과 변화)을 고려하지 않고 느끼지 않는다면, 시대와 유기적으로 융합하는 것은 불가능하다.

모든 과제는 기념비적으로나 기술적으로 해결될 수 있다. 텍토니카는 시대 스타일과 상관없이 과제 자체의 본질에 대한 관점으로부터 과제에 접근한다. 이데올로기적 관점으로, 텍토니카는 실험없이, 즉 구성과 팍투라 없이는 존재할 수 없다.

텍토니카는 또한 맥락이나 조건 또는 실험이 바뀌는 순간을 변화시키는 역동적 특질로 기념비와 구별된다.

원칙으로서, 텍토니카는 경험의 결과이다. 문제의 경우, 이것은 재료가 개선되고, 경험과 지식이 축적되며 과제를 공식화하는 새로운 조건과 방법을 생산하기 때문에 생산으로 지시된다.

만약 우리가 유기적 관점으로부터 사물을 만들고 재료의 모든 특성을 고려하는 과제에 접근하면, 우리는 과제에 텍토니카적으로 접근하고 있는 것이다. 여기에서 우리는 일종의 유기주의, 나아가 지속적인 유기주의로서 텍토니카의 정의로 나아간다.

지금까지 지속적인 유기주의는 존재하지 않았고, 처음에는 시대의 요구에 호응하여 텍토니카적으로 제련된 스타일은, 결과적으로 미학적 아름다움으로 이해된, 양식화된 외형이 되었다.

따라서, 스타일의 형태는 시대의 원식이 되었으며 문제는 원칙으로부터 실험과 기술로 나아가며 즉, 역절차로, 해결되었다.

시대의 정리된 형식으로서, 원칙이 아닌 이 형태의 외형적 선언 안에서 범본화된 스타일은, 산업 문화 시대에서 외적 형태가 이것의 가치

를 이것이 변형되고 생산되는 것이 용이해질 때 중요성을 잃고, 원칙과 과정만이 고려될 때, 해당 사물의 기능에 의해 문자가 지시된다.

기념비적 양식의 개념은 새로운 형식과 사물 각각에 대한 길고 힘든 작업의 결과였다. 오늘날, 시대의 표어가 “현세성 그리고 일시성”일 때, 외적 형태의 모든 종류의 조건화된 특징적 독특함을 오늘날의 외적 형태의 통합된 복합체로 조직한다는 의미에서 더이상 기념비적 스타일을 가질 수 없으며, 오직 그 안에만- 사물의 정적 요소 대신에 기능, 작용, 역동성- 텍토니카를 가질 때 특징적 독특함이 놓여있다.

일시성과 기념비성 사이의 갈등은 지속적인 교체의 원칙으로 텍토니카의 형태에 의해서만 해결된다.

그러나 각각의 새로운 형태의 단기적 중요성에는 추가 개발과 진화를 위한 자극이 존재한다. 오직 완전히 순간에 대한 오해에 의해서만, 누군가 오른쪽과 왼쪽 모두 나아갈 수 있을 때, 누군가 기념비성에 피신하도록 강요될 것이다. 그러나 만약 누군가 앞으로 나아가면 전통을 어기는 것으로 간주된다.

참 고 문 헌

- 단행본

가와하타 나오미치, 심우진 옮김,『하라 히로무와 근대 타이포그래피』, 워크룸, 2017.

강진호 외,『한국근대문학 해제집4, 문학잡지(1907~1944)』, 국립중앙도서관, 2018.

고김진평교수 추모논문집 발간위원회,『한글 조형 연구 : 고 김진평교수 추모논문집』, 고김진평교수 추모논문집 발간위원회, 1999.

고준석, 김영철 옮김,『조선공산당과 코민테른』, 공동체, 1989.

구자은 외 한국타이포그라피학회,『타이포그래피 사전』, 안그라픽스, 2012.

권영민,『한국계급문학운동연구』, 서울대학교출판문화원, 2014.

김규환,『일제의 대한언론·선전정책』, 이우출판사, 1978.

김근수,『한국잡지개관 및 호별목차집』, 한국학연구소, 1973.

김민수,『21세기 디자인 문화 탐사: 디자인·문화·상징의 변증법』, 그린비, 2016.

———,『이상평전』, 그린비, 2012.

———,『한국 구축주의의 기원: 1920-30년대 김복진과 이상』, 그린비, 2022.

김민환,『한국 언론사』, 사회비평사, 1996.

김기진,『김팔봉 문학전집』, 문학과 지성사, 1988.

김복진, 이경성 편,『김복진의 예술세계』, 얼과알, 2001.

———, 최열·윤범모 편,『김복진 전집』, 청년사, 2005.

김영준,『마르크스·레닌主義와 民族主義』, 亞細亞文化社, 1987.

김윤식,『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976.

김준엽·김창순,『한국공산주의 운동사』, 고대 아세아 문제 연구소, 1970.

나이젤 휘틀리, 김상규 옮김,『사회를 위한 디자인』, 시지락, 2004.

남풍신서 편집부 편역,『레닌과 아시아 민족해방운동』, 남풍, 1988

니코스 스탄고스 편, 성완경·김안례 옮김,『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2014.

니콜라이 부하린, 황동하 옮김,『꼬뮤니즘 ABC』, 빛나는 전망, 2011.

류현국,『한글 활자의 탄생 : 1820~1945』, 홍시, 2015.

———, 국립한글박물관 편,『근대 연활자 한글자료 100선 : 1820-1945』, 국립한글박물관, 2016.

마르크스·엥겔스, 이진우 옮김,『공산당 선언』, 책상, 2018.

마르크스, 나라사랑 편,『마르크스 레닌주의 민족이론 : 민족해방이론의 주체적 정립을』, 나라사랑, 1985.

박병천,『한글서체학연구』, 사회평론 : 사회평론아카데미, 2014.

박홍규,『윌리엄 모리스의 생애와 사상』, 개마고원, 1998.

박환,『러시아지역 조선인언론과 민족운동』, 경인문화사, 2008.

보리스 그로이스, 최문규 옮김,『아방가르드와 현대성 : 러시아의 분열된 문화』, 문예마당, 1995.

빅터 파파넥, 현용순·조재경 옮김,『인간을 위한 디자인』, 미진사, 2009.

서대숙,『한국 공산주의 운동사 연구』, 이론과 실천, 1989.

서유리,『시대의 얼굴: 잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016.

스칼라피노·이공식 공저. 한홍구 옮김,『한국 공산주의 운동사, 돌베개, 1986.

스티븐 헬러,『타이폴로지 : 빅토리아 시대부터 디지털 시대까지』, 비즈앤비즈, 2011.

심지연,『조선공산주의자들의 인식과 논리』, 백산서당, 2015.

안상수·노은유,『한글 디자이너 최정호』, 안그라픽스, 2014.

안소니 기든스, 황명주·정희태·권진현 옮김,『사회구성론』, 간디서원, 2006.

앤 차터스·새뮤얼 차터스, 신동란 옮김,『마야코프스키 : 사랑과 죽음의 시인』, 까치, 2001,

에드워드 톰슨, 윤효녕 옮김,『윌리엄 모리스 : 낭만주의자에서 혁명가로 2』, 2012.

에릭 홉스봄, 강명세 옮김,『1780년 이후의 민족과 민족주의』, 창작과 비평사, 1994.

에밀리 S. 로젠버그 편, 조행복·이순호 옮김, 『1870~1945 : 하나로 연결되는 세계』, 민음사, 2018.

에티엔 발리바르, 서관모 엮음,『역사유물론의 전화』, 민맥, 1992.

———, 이해민 옮김,『역사유물론 연구』, 푸른산, 1994.

역사문제연구소 문학사연구모임,『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989.

월터 옹, 이원태 옮김,『구술문화와 문자문화 : 언어를 다루는 기술』, 민글, 1993.

윌리엄 미첼, 임산 옮김,『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』, 시지락, 2005.

윤난지,『추상미술과 유토피아』, 한길아트, 2011.

윤범모,『김복진 연구 : 일제 강점하 조소예술과 문예운동』, 동국대학교 출판부, 2010.

이연,『일제강점기 조선언론 통제사』, 박영사, 2020.

이오시프 스탈린, 서중건 옮김,『스탈린 선집 1』, 전진, 1998.

임경석,『한국 사회주의의 기원』, 역사비평사, 2003.

임석진 외, 철학사전편찬위원회 편,『철학사전 (Philosophy Encyclopedia)』, 중원문화, 2009.

정근식 외,『검열의 제국: 문화의 통제와 재생산』, 푸른역사, 2016.

장 뤽 다발, 홍승혜 옮김,『추상미술의 역사』, 미진사, 1994.

정미량,『(1920년대) 재일조선유학생의 문화운동 : 개인과 민족, 그 융합과 분열의 경계』, 지식산업사, 2012.

장복성,『조선공산당파쟁사』, 돌베개, 1984.

전명혁,『1920년대 한국사회주의운동연구: 서울파 사회주의 그룹의 노선과 활동』, 선인, 2006.

최공호,『(한국 근대 공예사론)산업과 예술의 기로에서』, 미술문화, 2008.

최규진,『코민테른 5차 대회와 조선공산주의자들의 정치사상연구』, 성균관대학교, 1996.

최덕교 편,『한국잡지백년1,2,3』, 현암사, 2004.

최열,『김복진·힘의 미학』, 재원, 1995.

——,『한국 현대 미술운동사』, 돌베개, 1991.

——,『韓國近代美術의 歷史 : 韓國美術史事典 1800-1945, 열화당, 2006.

최태만,『미술과 혁명』, 서울: 도서출판 재원, 1998.

최현배,『우리말본』, 정음사, 1955.

캐밀러 그레이, 전혜숙 옮김,『(위대한 실험)러시아 미술 1863-1922』,시공사, 2001.

크리스토퍼 버크, 박활성 옮김,『능동적 도서 : 얀 치홀트와 새로운 타이포그래피』, 워크룸, 2013.

크리스티나 로더, 정진국 옮김,『러시아 구성주의』, 열화당, 1990.

페터 뷔르거, 최성만 옮김,『아방가르드의 이론』, 지식을 만드는 지식, 2013.

프셰볼로트 메이예르홀트, 김혜란 옮김,『메이예르홀트의 연출세계』, 한국문화사, 2016.

필립 멕스, 월간디자인 편,『그래픽 디자인의 역사』, 1997.

필립 아리에, 문지영 옮김, 『아동의 탄생』, 새물결, 2003.

한국문학평론가협회 편,『문학비평용어사전』, 새미, 2006.

한국사사전편찬회 편,『한국근현대사사전: 1860-1990』, 가람기획, 2005.

허수열,『개발 없는 개발: 일제하, 조선경제 개발의 현상과 본질』, 은행나무, 2005.

홍윤표,『한글 이야기: 한글과 문화』, 태학사, 2013.

Abbot Gleason·Richard Stites·Peter Kenez, *Bolshevik culture : experiment and order in the Russian Revolution*, Indiana University Press, 1985.

Adrian Forty, *Objects of Desire*, Pantheon Books, 1986.

Aleksei Gan, trans. Christina Lodder, *Constructivism*, Editorial Tenov, 2013.

Anna Bokov, *Avant-garde as mathod: Vkhutemas and the pedagogy of space*, Parkbooks, 2020.

Armando Petrucci, Trans. Linda Lappin, *Public Lettering : Script, Power, and Culture*, University of Chicago, 1993.

Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames and Hudson Ltd, 1971.

Charles Esche, *Утопия и реальность/ Utopia and Reality*, Государственный Эрмитаж, 2013.

Christina Lodder, *Russian Constructivism,* Yale University Press, 1983.

——, *Constructive Strands in Russian Art, 1914-1937,* Pindar press, 2005.

Denis G. Ioffe·Frederick H.White[ed.], Russian Avant-garde and Radical Modernism : An Introductory Reader, Academic Studies Press, 2012.

Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe m,* Cambridge UP, 1993.

Emily S. Rosenberg[ed.], *A World Connecting, 1870-1945*, Belknap Press of

Harvard University Press, 2012.

Fitzpatrick Sheila, *The Russian Revolution : 1917-1932*, Oxford UP, 1984.

Genifer Weisenfeld, *Mavo : Japanese artists and the avant-garde, 1905-1931*, University of California Press, 2002.

Gideon Reuveni, *Reading Germany: Literature and Consummer Culture in Germany before 1933*, Berghahn Books, 2006,

Jane Turner, *The dictionary of art,* Grove's Dictionaries, 1996.

Jaroslav Andl·Henry Art Gallery·Walker Art Center·Gosudarstvenna Tret'ikovska Galere, *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, Henry art gallery, University of Washington, Rizzoli, 1990.

John. A. Walker, *Design History and the History of Design,* Pluto Press, 1989.

John E. Bowlt[ed.&trans.], *Russian art of the avant-garde : theory and criticism, 1902-1934*, Thames and Hudson, 1988.

John Jr. Collier·Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method(revised and expanded)*, University of New Mexico Press, 1986.

Kurt Rowland, *A History of the Modern Movement : Art, Architecture, Design,* Van Nostrand Reinhold, 1973.

Laszlo Moholy-Nagy, *L. Moholy-Nagy:Malerei, Fotografie, Film*, Lars Muller Publishers, 2019.

Lionel Kochan, Russia in Revolution 1890-1918, Paladin, 1970.

Margarita Tupitsyn·Matthew Drutt·Ulrich Pohlmann, *El Lissitzky : beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration,* Yale University Press, 1999.

Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution,* University of California Press, 2005.

Matthew S. Witkovsky[ed.], Jared Ash[et al.]·Art Institute of Chigago, *Avant-garde art in everyday life : early-twentieth-century European modernism,* Art Institute of Chigago·Yale University Press, 2011.

Nancy Perloff·Brian Reed[ed.], El Lissitzky, *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin,* Moscow, Getty, 2003.

Pauwels Margolis, *The SAGE Handbook of Visual Research Methods,* 2014.

Peter Noever[ed.], *Aleksandr M. Rodchenko, Varvara F. Stepanova: The Future is Our Only Goal.* Prestel, 1991.

Richard Stites, *Revolutionary Dreams : Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, 1989.

——, *Russian Popular Culture : Entertainment and Society since 1900,* Cambridge, 1992.

Robin Kinross, Modern Typography : An Essay in Critical History, Hyphen, 2004.

Solomon R. Guggenheim Museum[et al.], *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-garde, 1915-1932*, 1992.

Stephen White, *The Bolshevik poster*, Yale University Press, 1988.

Victor Papanek, *Design for human scale*, Reinhold, 1983.

William Morris·Ernest Belfort Bax, *Socialism : Its growth & outcome*, Swan Sonnenschein, 1893.

Zenivia A. Sochor, *Revolution and culture*, Cornell university press, 1988.

А. Г. Шицгал, *Русский типографский шрифт*, Книга1, 1974.

А.Олыг, et al.,. Образы Графического Дизай на, Москва: контакт культ ура, 2005.

Под ред. Сергея Ушакина, *Формальный метод : Антология русского модернизма v.2*, Кабинетный ученый , 2016.

五十殿利治,『改訂版大正新興美術運動の研究』, スカイドア, 2005.

五十殿利治,『日本のアヴァンギャルド芸術-<マヴオとその時代>』, 青土社, 2001.

- 논문

노유니아,『근대 디자인 개념과 양식의 수용 : 동경미술학교 도안과 유학생 임숙재를 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 2009.

서유리,『한국 근대의 잡지 표지 이미지 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2013.

송명진,『1920~30년대 한글 타이포그래피에 나타난 근대성의 발현 양상에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 1998.

유영아,『유영국(劉永國)의 초기 추상 : 일본 유학기 구성주의의 영향을 중심으로』, 서울대학교 석사학위논문, 2010.

최호랑,「1960-70년대 한국 디자인 개념의 형성과 전개: 디자인 기관지를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2015.

표구연,『구축주의 이데올로기와 건축적 변용』, 서울대학교 석사학위논문, 2022.

권두연,「근대 매체와 한글 가로 풀어쓰기의 실험」,『서강인문논총』, 42, 2015.

기혜경,「1920년대의 미술과 문학의 교류연구- 카프 형성과정을 중심으로」,『한국근현대미술사학』, 한국근현대미술사학회, 8, 2000.

김경일,「1920, 30년대 인쇄출판업에서의 노동운동」,『사회와 역사』, 15, 1989.

김문종,「일제하 사회주의 잡지의 발행과 지국운영에 관한 연구」,『한국언론정보학보』,40(4), 한국언론정보학회, 2007.

김민섭,「1920년대 초 동경 유학생의 '사회', 사회주의 담론 수용 연구- —동경 조선 기독교 청년회 기관지『현대』를 중심으로로」,『한민족문화연구』, 47, 2014.

김민수,「이상 시의 시공간 의식과 현대 디자인적 가상공간」,『한국 시학 연구』, 26호, 2009.

———,「한국 현대디자인과 추상성의 발현, 1930년대-1960년대」,『조형』, 18호, 1995. 서울대학교 조형연구소

김성수,「일제강점기 사회주의문학에 나타난 민족 및 국가주의」,『민족문학사연구』, -(24), 2004, pp. 68-94.

김용철,「근대 일본의 그래픽디자인과 러시아 아방가르드 미술의 수용」,『아시아문화』, -(26), 2010.

———,「검열을 통과한 식민지 조선의 그래픽디자인과 러시아의 영향」,『한국근현대미술사학회』, -(42), 2021.

김은경,「러시아 구축주의 포스터(1920-1930년대 초반) 연구」,『슬라브학보』, 23(4), 2008.

노경덕,「알렉세이 가스쩨프와 소비에트 테일러주의, 1920-1929 : 이론적 구성요소를 중심으로」,『서양사연구』, 27, 2001.

다키자와 교지,「마보의 국제성과 오리지널리티」,『미술사논단』, (21), 2005.

민경현,「레닌의 민족자결주의 - 10월 혁명 이전 시기를 중심으로」,『사총』,

54(-), 2001.

———,「러시아 혁명과 민족주의」,『사총』, 59, 2004.

박현수,「신문지법과 필화의 사이 :『신생활』10호의 발굴과 연구」,『민족문학사연구』 69, 민족문학사연구소, 2019.

배상미,「민족주의와 국제주의의 모순을 넘어서-소재 재일조선인 삐라 연구」,『조선출판경찰월보』, 구보학회 20집, 2017.

배수희,「미술의 기능변환 : 러시아 구축주의 연구」,『미술사학보』, 미술사학연구회, -(27), 2006.

백영주,「수행적 실천으로서 추상(抽象)의 의미 재고- 1913년도 러시아 미래주의 무대를 중심으로」,『드라마연구』, 한국드라마학회, 58, 2019.

변현태,「러시아 구축주의와 생산주의의 연대기와 용어들을 위하여」,『러시아어문학연구논집』, 64, 2019.

서관모,「국제주의, 민족주의와 공산주의」,『사회과학연구』, 27(1), 2010.

서규환·이완종,「사회주의와 민족문제-소련의 민족정책을 중심으로」,『슬라브연구』, 23(1), 2007.

서유리,「한국 근대의 기하학적 추상 디자인과 추상미술 담론: 1920-30년대의 잡지 표지 디자인을 중심으로」,『미술사학보』, 35, 2010.

서은경,「1920년대 유학생 잡지『현대』 연구 -『기독청년』에서『현대』로 재발간되는 과정과 매체 성격의 변모를 중심으로」,『우리어문연구』, 54, 2016.

오무카 토시하루,「1920년대 일본의 아방가르드와 패션 전략」,『한국근현대미술사학』, 21, 2010.

유문선,「카프 작가와 프롤레타리아 국제주의」,『민족문학사연구』,-(24), 2004.

이민영,「프로파간다 연극 무대의 미학적 기원 이상춘과 구성주의」,『민족문학사연구』, 68, 2018.

이성혁,「1920년대 후반 임화 평론에 나타난 아방가르드 수용과 예술의 정치화」,『미학 예술학 연구』 37(3), 2013.

이진경,「러시아 구축주의 건축과 감각의 혁명」,『시대와 철학』, 한국철학사상연구회, 25(3), 2014.

이창우·정진국,「러시아 구축주의에 나타난 구축개념에 관한 연구 - 인후크에서 진행된 구축 논의를 중심으로」,『대한건축학회 논문집』, 대한건축학회, 14(1), 1998.

이혜민,「문자인류학과 아르만도 페트루치의 문자연구」,『한국사학사학보』, 28(-), 2013.

이혜진,「추백 안막의 프롤레트쿨트론」,『어문연구』, 44(2), 2016.

장혜진,「1920년대 소비에트 그림책의 다양성과 치차고바 자매의 구축주의 그림책 분석」,『동화와 번역』, 건국대학교 동화와번역연구소, 36, 2018.

———,「극동에서 러시아 아방가르드 예술의 동양 지향과 전위성 연구: 다비드 부를류크와 '녹색 고양이'를 중심으로」,『슬라브 연구』, 32(4), 2016.

전용근,「1920년대 잡지『상공세계』의 발행과 새로운 시각디자인」,『한국근현대미술사학』, 43, 한국근현대미술사학회, 2022.

정미량,「1920년대 일제의 재일조선유학생 후원사업과 그 성격」,『한국교육사학』, 30(1), 2008.

조윤아,「엘 리시츠키(EL LISSITZKY)에 관한 연구」,『커뮤니케이션 디자인학연구』, 커뮤니케이션디자인학회, -(9), 2002.

주경철,「1920-1930년대 소련 영화와 프로파간다」,『서양사연구』, 29, 2002.

최경은,「나치의 문자정책」,『독일언어문학』, 62, 2013.

최진석,「러시아 구축주의와 사회혁명: 새로운 삶과 인간의 형성을 위한 건축적 실험」,『러시아연구』, 서울대학교 러시아연구소, 26(2), 2016.

키다 에미코,「아방가르드와 한일 프롤레타리아 예술운동」,『미학 예술학 연

구』, 38, 2013.

한형구,「"12월 테제"에서 "물논쟁"까지: (혁명적) 계급의식의 분화와 비평의 논리」,『민족문학사연구』, 24, 민족문학사연구소, 2004.

홍웅호,「레닌과 스탈린시기 소비에트러시아의 민족정책 변화」,『사림』, 46, 2013.

홍정선,「카프와 사회주의 운동단체와의 관계」,『세계의 문학』, 39, 1989.

홍지석,「특집 : 카프 초기 프롤레타리아 미술 담론」,『사이間SAI』, 17, 2014.

Ian Chesley, *Handwriting, typography, illustration: The visual word of the Russian avant-garde*, Harvard University, 2007.

John Eiderfield, "On constructivism", *Art Forum*, 9(9), 1971.

Margaret Mead, Paul Hockings ed., "Visual Anthropology in a Discipline of Words,", *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, 1975.

Natalyja Shishova, "Methods and Characteristics of Commercial Advertising in the Socio-Cultural Context of the New Economic Policy (NEP)." *E3S Web of Conferences*, vol. 273, 2021.

Д. А. Сафонов, "Стенгазеты как элемент советской дей ствителност и 1920－1930-х годов", *Исторические Науки и Археология*, №. 1(13). 2015.

Abstract

The Characteristics of Constructivist Design in Printed Materials of Korean Socialism during the Japanese Colonial Era

Jeong Suna
Design History and Cultural Studies
The Graduate School
Seoul National University

This research aims to explore the characteristics and significance of constructivism as formed in the Korean context through an analysis of images and typography in the print materials of Korea with socialist tendencies during the Japanese colonial period in the 1920s and 1930s. For a long time, constructivism in Korea has generally been associated with the Russian avant-garde movement or identified with the Japanese concept of “構成主義”, leading to its

perception as a geometric abstract art style imported from the west, rather than acknowledging its inherent political and revolutionary nature and its significant influence on the formation of modern design concepts worldwide.

In this study, constructivism in Korea is examined in relation to contemporary contexts, and its origins in Korean design history are explored through recent interpretations. The research focuses on print materials from the Japanese colonial era to derive the distinctive characteristics and meaning of constructivism unique to Korea.

Chapter 1 serves as an introduction to the research, providing the research objectives, methods, and a literature review. Among the existing studies that primarily focused on formal and visual analyses, work by Kim Min-soo published in 2022 addressed constructivism in Korea as a concept based on productive principles similar to the Russian context and explored how it aimed to overcome the colonial situation, focusing on the struggles of Kim Bok-jin and Yi Sang. Within this broader framework of constructivism's emergence as "Art of Life" in a deficient social situation and its intense pursuit of new art, this paper highlights the unique features observed in the domain of these print materials.

Chapter 2 begins with an exploration of the roots of the avant-garde movement by explaining how it originated from the exploration of folklore and religion in Russian society during the 19th century and how it evolved in connection with the acceptance of

western culture. The chapter briefly touches on the process of constructivism's emergence within this movement through discussions on the socialization and theory of art. As constructivism was intertwined with national and international concerns related to identity formation and modern self-development, it reflected a socio-revolutionary movement seeking to produce and construct life in a new era through artistic means. Moreover, it pursued an internationalist agenda due to its political background of transnational solidarity, which resulted in its distinct geometric visual style. Additionally, the Soviet government, facing challenging economic conditions and a diverse ethnic makeup, sought to create a new national script and effectively utilized constructivism in print media. Notably, the use of sans-serif typefaces was prominent in typography due to the socialist internationalist nature and aesthetic of scientific mechanization.

Chapter 3 delves into the formation of the Korean socialist movement in the 1920s and 1930s, with a particular focus on the period during which constructivism was introduced. The study demonstrates how Korean socialist movements used print media to disseminate their ideas, achieving their goal of pre-announcing socialism in Korea despite the domestic situation of colonial governance and the demands of the Komintern. The dissemination of socialist ideas through print materials played a crucial role, similar to the situation in Russia. Socialist publications such as *Seonbong*,

Jeokgi, and *Sinsaenghwal* were published within the Korean community in the region, and their editing indicated a recognition of the role of effective design for propaganda purposes. Additionally, despite strong censorship of socialist-related literature, various cultural publications disguised as literature or religious texts contributed to the spread of socialist ideas, affirming the substantial role of print materials in the propagation of ideology.

"Conscious constructivism(意識的構成主義)" from Japan, which is believed to have significantly influenced Korean constructivism, was formed based on the experiences of Murayama Tomoyoshi, who witnessed the activities of the Expressionist movement in Germany. After his return to Japan, he shared his directions for future-oriented art and was influenced by the Eastern orientation and self-expressive nature of Russian late Expressionism through the trends of Futurism and Pal'mov in Japan at that time. However, Korean artists did not merely accept this concept passively. Instead, they critically recognized the bourgeois nature of the newly forming Japanese art and ideologically understood modern art in Korea more profoundly. Accordingly, they put forth their argument of "art as a weapon" for constructing a new modern life in Korea. Kim Bok-jin, in his contribution "The Art Movement of Advertisements Painting" in *Sanggongsegye* in February of 1923, and later in "Emerging Art and its Objectives" in September of the same year, revealed the transition of art from an art of aesthetic appreciation to an art of everyday life

and industrial production, accepting Stepanova's ideological constructivism while proposing a practical methodology applicable in the Korean production environment. Subsequently, various critiques of the daily visual environment of Korea, such as the "Gyeongseong Commercial Store Signboard Contest" and "Jongno Market Display Window Review Report", continued this art discourse. This unfolding art discourse demonstrates that constructivism was perceived as a tool for social change and political struggle, strongly associated with usefulness to society and class consciousness, rather than being merely accepted as a geometric art form in Korea, reflecting its strategic application to the solving of unique real-life challenges in Korean society.

In the late 1920s, debates on proletarian art emerged among Korean artists, including Kim Hwa-san, Yun Gi-jeong, Kim Yong-jun, and Im Hwa. These debates exemplified the dialectical process of how the notion of art as a political weapon for struggle, deemed the historical mission of the proletarian art movement, was adopted within the KAPF. Particularly, the progression of art discourse from constructivism's ideological view of art as part of revolutionary change in society to the subsequent popularization of art, i.e., "Art Bolshevikization", exemplifies a strategic use of a mixed style evident in socialist print materials in Korea. The first shift in the direction of the KAPF in 1927 aligns with the conscious art declaration of Alexei Gan, wherein the purpose was to construct a "

new and historically necessary form of social reality", signifying a transition to political struggle within the Korean context. Art played a crucial role in this movement. In the second shift of the KAPF in the early 1930s, the discussion continued through the "Art Popularization Theory" advocating for art's accessibility to the masses. During this process, new forms and methods of expression were explored to reach the masses more effectively, leading to the involvement of artists in areas that were not traditionally considered as art, such as signboards, stages, display windows, and posters.

Chapter 4 examines how constructivism manifested in socialist print materials in Korea during a time of severely limited production resources under colonial economic conditions. It focuses particularly on the use of geometric typography and modern imagery on magazine covers as cases that represent how rational, scientific, and international modernity aimed to be portrayed during this time. The chapter describes that constructivism's visual results were achieved through a balance between nationalist and internationalist concerns, reflecting the detailed directions and target readership of publications in the socio-political context of the time. Despite constructivism emphasizing the uniqueness of the nation, which conflicted with its internationalist pursuit, it strategically adopted a compromise to persuade and unite the Korean public, pursuing the significant goal of independence within the colonial situation. In essence, the application of typography and image design within such a compromise was a

strategic choice, interpreted as constructivism consciously adapted to the Korean context.

In conclusion, through this study, it becomes evident that constructivism in Korea during the 1920s and 1930s was not a mere geometric art form but rather a productive ideology that could construct society in actuality, considering the socio-political and class consciousness of the time, despite the constraints of the colonial situation. Modernity, which emphasized rationality, science, and internationalism, even in a restricted production environment, was effectively conveyed through the visual ideology of constructivism. The combination of modern geometric imagery and traditional, nationalist calligraphic typography appealed to the Korean public. The visual materials presented through this study demonstrate how constructivism in socialist print materials reflected the socio-economic constraints of colonial Korea and achieved a balance between nationalist and internationalist concerns, effectively portraying the social structure of Korea under socialism.

keywords : constructivism, socialism, productivism, nationalism, internationalism, typography, KAPF, Japanese colonial era.
Student Number : 2012-30338