

심산 노수현의 산수화

김용철 / 경기도박물관 학예연구실장

1. 머리말

근대 제1세대 화가로 분류되는 심산 노수현의 산수화는 그 성격을 고려하면 지금까지 제대로 평가되었다고 보기 어렵다. 엄밀한 분석이나 올바른 성격 규정 없이 평가되어 온 곳이 사실이고 특히 동시대 화가들인 소정 변관식이나 청전 이상범에 비해 상대적으로 낮게 평가되어 온 점을 부인할 수 없다. 소정 변관식의 경우 그의 산수화는 '반골기질', '야인성'을 주된 수식으로 하여 검재 정선의 진경산수에 비견되는 것으로 평가되어 왔고, 청전 이상범의 경우도 실경적 요소를 토대로 하여 야산의 분위기 묘사를 특징으로 하는 그의 패턴화된 산수화는 현실감 있는 한국적인 산수의 전형으로 서술되어 왔다.¹⁾ 이밖에도 이 두사람의 산수화가 다른 화가들에 비해 현실감을 주는 점경인물법이라고 하는 형식상의 특징으로 인해 더 많은 감동을 주고 있다는 지적 등이 있었다.²⁾

사생을 바탕으로 과감한 구도와 필법을 보인 변관식이나 전원적 생활을 소재로 하여 자기세계를 구축하였던 이상범에서 보듯이, 이들 동세대 화가들의 그림이 개성으로 불릴만한 특징들이 나타난 경우일수록 높게 평가되고, 그 점에 있어서 이들에 비하면 상대적으로 관념적 요소가 중요한 비중을 차지한 노수현의 경우 그렇지 못하였다. 여기에는 관념산수는 청산하고 극복해야 할 대상이라는 인식이 작용하였음을 간과할 수 없다. 즉 그의 산수화가 낡은 산수관에 닿아 있는, 상대적으로 시대에 뒤떨어지고 개성표출과는 거리가 있는 것으로 평가받아

온 것이다. 또한 노수현은 현실생활과 유리된 유한취미로서의 이상향을 그렸다는 비판으로부터도 자유로울 수 없었다. 다만 그의 산수에 나타난 암산에 대한 애착을 가리켜 산수의 골격, 형태미를 이상적 조형의 추구로 인식하여 결과적으로 웅장한 자연미를 창조한 것으로 보고 이를 긍정적으로 평가하곤 하였다. 그리고 이러한 기존의 평가에서 현실과는 거리가 있는 그의 산수를 '이념산수'로 부르기도 하였다.

본고에서는 이와 같은 기존의 노수현 산수화에 대한 평가를 넘어서기 위한 노력의 일환으로 현재 전하는 실제작품이나 도판으로 전하는 그의 그림을 대상으로 하여 그의 산수화에 나타난 모티프나 화법에 있어 탈전통적인 요소와 전통적인 요소를 구별하여 살펴봄으로써 그의 산수화를 재검토하고 그 성격을 새롭게 규정하는 계기를 마련해보고자 한다. 물론, 여기서 '전통적 요소'라 함은 주로 노수현 이전세대의 그림에 나타나 있는 특징들로서 중국 명말 이후 문인화 중심의 관념적 산수화와 관련된 것들을 가리킨다.

2. 탈전통적인 요소들

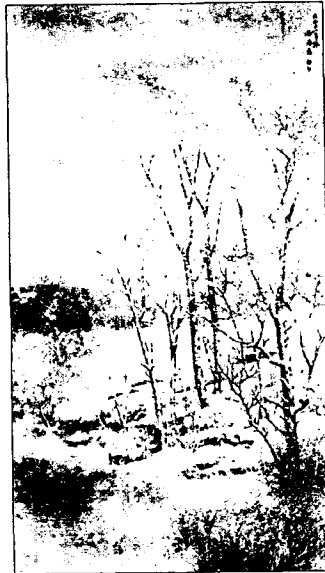
1922년 제1회 朝鮮美術展覽會(이하 조미전) 출품작 [高山流水](도1)와 같은 초기 노수현의 그림에 나타나 있는, 정형화된 중국산수에서 유래한 관념적인 요소들은 이 전람회를 계기로 하여 변화를 요구받게 되었다. 여기에는 야마모토 바이가이(山本梅涯)의 [눈내린 새벽](도2)과 같은 일본화나 양화에서 보듯이 실제의 풍경을 보았을 때처럼 근경, 중경, 원경이 자연스럽게 연결되고 시점도 하나로 통일되어 있는 작품들로부터의 자극이 있었던 것으로 보인다. 그리고 이 점과 관련하여서는 빼놓을 수 없는 예가 고희동의 [봄의 시골](도3)이다. 화면 왼쪽의

1) 이구열, [靑田과 小亭, 그 相反된 특징의 위대함], <靑田과 小亭>, 현대회랑·동산 방화랑, 1985와 같은 도록에 실린 유홍준, [近代 韓國畫의 두 典型] 및 유홍준, [小亭 變 觀心論], <山水畫 四大家展>, 호암미술관, 1989, pp.140-147과 같은 도록에 실린 이태호, [靑田의 山水와 現代韓國畫], pp.128-134와 이구열·안취준·유홍준 編, [近代韓國山水畫의 定立], pp.116-127, 이성미, [한국인의 정서: 청전 이상범의 회화], <청전 이상범>, 호암미술관, pp.16-25, 그리고 정형민, [전환기적 근대화가 소정 변관식], <변관식> 한국 미술가 심성문화재단, 1998, pp.9-43 참조.

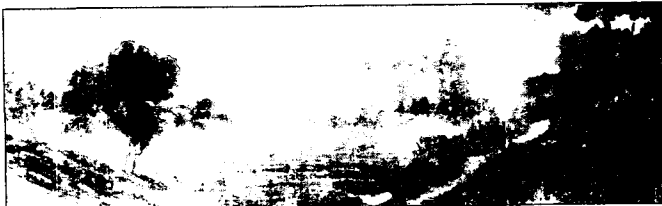
2) 유홍준, 주1)의 좌담 pp.123-124



도판1. 노수현, [高山流水], 1922



도판2. 야마모토 바이가이(山本梅涯), [눈내린 새벽], 1922



도판3. 고희동, [봄의 시골], 1922



도판4. 노수현, [歸墟], 1923



도판5. 노수현, [山村蹄牧], 1924

근경에 사선을 이루며 배치되어 있는 언덕과 그 위의 나무들은 관념산수의 잔재라고 하겠으나 낮아진 시점이나 화면 중앙에서 보듯이 멀리 원경에까지 연결되어 점진적으로 멀어지는 풍경의 거리 표현 등은 노수현을 비롯하여 관념적인 산수화의 세계에 머물러 있던 화가들을 자극하기에 충분하였다. 바로 이와 같은 그림들에 나타난 양상에 대응하여 새로운 요소들, 즉 전통에서 벗어나려는 탈전통적인 요소들이 등장하였던 것이다. 이때의 조형이념은 노수현이 참가했던 同研社의 창립취지에 단적으로 드러나 있다.

이상범, 변관식, 이용우와 함께 1923년 결성한 동연사는 新舊畫道의 研究, 전통 중국화 탈피 및 일본색 배제를 목표로 한 단체로, 그들이 당시 이전 세대와 함께 활동하고 있던 서화협회와는 연속선상에 있으면서도 그와는 다른 조형적 지향을 명시하고 있다. 즉 신구화도를 연구하되 전통 중국화와 일본화를 배제한다고 하는 보다 분명한 민족적 회화에 대한 지향을 밝혔던 것이다. 이러한 민족적 지향으로 말미암아 이전세대에 있어서는 하나의 전제였다고 할 전통 중국화에 대하여도 그것을 의식적으로 상대화할 수 있었고, 그것에서 탈피하고 일본색을 배제한 위에 전통회화의 새로운 길을 모색할 수 있었던 것이다. 이는 동연사가 단체 차원의 전람회와 같은 구체적인 성과를 내지 못했다고 할지라도 이전세대와는 달리 보다 짙은 민족적 색채를 바탕으로 한 '젊은 단체'로서 충분히 평가되어야 할 점이다.

낡은 중국화와 새롭게 달라진 일본화에 대한 대응을 모색하며 나타난 조형적인 변화는 1923년 이후 조미전 발표 산수에서 구체화되었다. 이후 노수현의 그림에서는 근경이 확대되고 주산, 혹은 원산이 아예 배제되거나 그 비중이 약해진 산수화의 예들이 나타나게 되었다. 그 변화의 초기적 양상을 보여주는 1923년 [귀초](도4)는 근경의 언덕이나 주봉, 언덕위의 비스듬한 나무들이나 개울과 같이 전통적인 모티프들이 그대로 남아 있음에도 불구하고 새로운 요소들로 인해 화면이 일신되었다. 즉, 이전 시기의 화면보다는 근경의 비중이 커지고, 또 중첩된 예각의 산형은 완만한 곡선으로 이루어진 정제된 산형으로 통합되는 변화를 보여준다. 이러한 변화는 나아가 근경을 확대시키고 화면내의 공간을 하나의 연결된 전체로서 구성한 1924년의 [산촌귀목](도5)에 이르면 더

욱 웅장한 화면 속에서 대지의 중량감, 공간의 깊이를 나타내게 되었다. 또한 부드러운 피마준으로 토파와 토산의 촉감을 표현하는 등 그 무렵 노수현의 그림에서 특징적인 요소들이 대부분 이 그림에 등장해 있다. 현존하는 그림으로는 [疎林遠岫](도6)가 이 그림과 유사한 특징을 보여주는데, 이 그림에 이르러 다층적이면서 부감시를 기본으로 하던 전통적인 시점은 낮아지고 또, 근경을 클로즈업시킴으로써 상상 속의 관념적인 산수가 아닌 실제의 풍경에 접근해가는 과정을 보여주고 있다.

그런데 전통적인 산수화에 등장하던 관념적 요소들을 배제하고 현실적인 삼차원적 풍경묘사 접근해가는 이와 같은 변화과정에서 노수현은 일본화를 깊이 의식하였던 것 같다. 그 점은 同研社의 창립취지에 '일본색 배제'가 명시된 점에서도 짐작할 수 있다. 하지만 그것을 완벽하게 실현하는 것은 현실적으로 용이한 일이 아니었던 것으로 보인다. 예를 들어 1925년 [溪山幽居](도7)는 전통적인 부감시의 잔영이 남아 있긴 하나 근경에서 중경, 원경이 하나의 연결된 공간 안에 배치되어 있어 이전 시기 관념적 산수와는 거리를 두고 있는 그림이라 하겠는데, 2회 조미전에 참고품으로 출품된 바 있는 테라사키 코교의 [溪四題](도8)를 방한 것이었다. 이는 카노파(狩野派)의 필선 중심 묘사를 기반으로 한 코교의 그림에서 읽을 수 있는 온건한 개혁적 성향 즉, 전통과 충돌하지 않고 조화를 이루는 조형적 지향이 노수현에게 받아들여졌음을 말해준다. 그밖에도 당대의 현실과 관련된 내용을 담은 [日暖](도9)에서 바림 기법을 구사한 것으로 보이는 원경 처리는 일본화법과 유사한 부분이다.

한편, 이 시기에 그려진 [신록](도10)은 그 연대는 정확하지 않으나 스케일이나 완성도에서 그의 초기 대표작이라 할 만한 작품이다. 나무들이나 물안개의 묘사 등으로 보아 1920년대에 그려진 것으로 추정되는 이 그림에는 약동하는 봄의 대지가 박력 있게 묘사되어 있다. 웅장한 산형이 변화를 보이며 연결되어 있는 가운데에도 전체적인 통일성이 유지되어 있고, 화면 하반부 언덕 위에서 있는 나무들이나 길가에 핀 꽃, 발이랑에 이르는 생생한 묘사는 싱그러운 봄날의 자연과 그의 조형 감각이 하나의 합일점에 도달했음을 말해준다. 특히 나무나 풀 등 몇몇 모티프는 자세히 묘사함으로써 전체 화면의 리얼리티를 한층 드높였다고 하겠는데, 이는 실제의 모티



도판6. 노수현 [疎林遠岫], 1925



도판7. 노수현 [溪山幽居], 1925



도판8. 테라사키 코교(寺崎廣榮), [溪四題], 1909



도판9. 노수현, [日暖], 1925



도판10. 노수현, [新綠], 비단에 채색, 233X312, 1920년대, 고려대학교박물관



도판11. 노수현, [古舍迎春], 1926



도판12. 노수현, [歸牧], 1929



도판13. 노수현, [秋峽孤村], 1930

프들을 대상으로 하여 사생을 행한 결과로 보인다. 물론, 여기에 등장한 풍경이 실제 존재하는 경치 그대로는 아니고 조형적 창의력으로 재구성한 점 또한 간과할 수 없다. 하지만 이 그림에 이르러 그는 외래 미술에 대한 뚜렷한 대응방식의 일단을 완성하고 새로운 전통회화의 전형을 제시했다고 보아 무방할 것이다.

1920년대 후반이 되면 노수현의 그림에 대한 비평문 가운데 비판적인 지적이 종종 눈에 띈다. 그 내용은 주로 장인적인 섬세, 충직함으로 인해 막다른 골목에 이르렀다는 것이다. 수공품처럼 붓끝, 손끝으로만 그린 그림으로, 두뇌로 그린 것이 아니라는 <東亞日報> 1926년 5월 21일 雲波生の [古舍迎春](도11)에 대한 비평이나, 추한 색채에 데생도 부족하고 통일성조차 잃었다는 1927년 [고개]에 대한 비평 등은 그같은 비판의 예들이라 할 것이다. 이어 조미전 초기보다 최고속도로 추락하였다는 1929년의 [귀목](도12)은 이상범의 필치에 근사함을 지적받기도 하였고, 너무 충직해서 여운이 없고 너무 분명해서 자수 같으며 너무 섬세해서 인화(印畵)를 연상시킨다는 1930년의 [秋峽孤村](도13)에 대한 비평은 이 시기 그가 화가로서 위기를 맞이하였음을 암시한다. 이어 1932년에는 [秋郊](도14)를 조미전에 출품하였다가 더 큰 타격을 입었다. 당시 비평가로부터 한층 부진하고 타기만 만한 그림으로 혹평을 받은 것이다. 뿐만 아니라 이 그림도 같은 전람회에 출품된 이상범의 [雨霽](도15)와 비슷한 화법상의 특징을 보여주고 있어서, 이 시기 그가 제작부진 상태에 있는 가운데 이상범의 화법의 영향권에서 벗어나지 못했음을 말해준다. 이후 그는 조미전 출품 자체를 중단하였다.

그러나 그의 조미전 출품 중단 자체가 제작부진에만 기인한 것으로 보이진 않는다. 왜냐하면 그것이 조미전 출품을 중단하고 서화협회전에 치중함으로써 민족적인 입장을 견지하려 했던 것으로 추측되기 때문이다. 이와 더불어 주목해야 할 것은 뒤에서 다루겠지만, 현재 전하는 바 1930년대의 작품에서는 전통적 관념산수가 절대적 비중을 차지하고 있고, 또 그것은 후원자의 문제와도 관계가 깊어 보이는 점이다.

1920년대 그림들에서 보았듯이 부분부분 실경적 요소를 도입하면서도 전체 화면은 관념적으로 재구성하여 완성하는 그의 작품경향은 1940년대에 이르러 또 한번 새로

운 단계를 맞기에 이른다. 이 시기에 이르면 화강암으로 된 산형의 형태 묘사가 비중을 갖게 되어 소위 '암산의 골격미'가 강조되고, 그와 함께 먹의 표현력을 증시하게 되면서 풍경이 가진 습윤한 분위기 묘사가 나타나기도 하였다. 현전하는 작품으로 보아 1941년의 [도원조행](도 16:2-30)을 그럴 때를 전후하여 구체화된 이와 같은 경향은 이 무렵 일군의 작품들에 공통적으로 나타나는데, 1943년의 [화양동계곡](도17), 1944년의 [금강산 무봉폭](도18), 화면내의 구도나 산형, 그리고 먹 표현의 유사성에서 [화양동계곡]과 비슷한 시기의 그림으로 보이는 [산수](도19), [주일](도20) 등은 그러한 조형적 지향의 구체적인 예라고 할 수 있다. 특히 심산유곡의 정겨운 풍경을 소재로 한 [산수]에서는 이 시기 그가 이루어 낸 중요한 성과를 읽을 수 있다. 중량감 있는 산들이 중첩되어 모티프 배치상의 뛰어난 짜임새를 보여주고 안개 자욱한 골짜기의 습윤한 공기가 화면에 그대로 묘사되어 있다. 또한 우거진 나뭇잎과 수풀, 길옆에 무성하게 자라난 잡초를 윤기 있는 먹으로 묘사한 위에 먹의 농담차를 이용하여 원근을 표현한 점이나, 고운 색의 옷을 입고 손을 잡은 어머니와 아이의 모습으로 풍경 속에 액센트를 부여한 점 등은 그가 하나의 전형을 완성한 다음 먹의 표현효과를 살리고 정감어린 분위기를 묘사하는 여유에 도달해 있음을 말해준다.

이러한 그림들과 더불어 1940년대 노수현의 산수화를 특징짓는 예들로서 금강산 그림을 빼놓을 수 없다. 1930년대 이후 조미전에 불참하였던 그는 한편으로 명산대천을 유랑하면서 새로운 작품 제작의 단계를 준비하였다. 후일 그가 마음속의 울분을 풀기 위해 산수화를 그린다 고 하는 말을 남겼다고 전하나 이와 같은 산수화관은 바로 이 시기의 심정이 결정적으로 작용한 결과로 추측된다. 앞서 본 [무봉폭] 그리고 1944년의 [진주담](도21)에서 보듯이 화강암 암벽면의 형태나 질감, 그 암벽을 타고 흘러내리는 물길의 묘사에 이르면 대상의 실체를 파악하는 관찰력과 그것을 형상화하는 묘사력이 고도로 진보하였음을 알 수 있다. 이후 그의 산수화에서 특징으로 두드러지는 암산의 형태미 묘사가 바로 이 시기에 중요한 진전을 이룬 것으로 보인다. 그 증거로 들 수 있는 1944년작 [총석정](도22)에서는 필선으로 바위의 형태를 규정하고 부벽준을 사용하여 바위면의 질감 표현에 주력



도판14. 노수현, [秋郊], 1932



도판15. 이상범, [雨霽], 1932



도판16. 노수현, [桃源早行], 종이에 수묵담채, 69x137, 1941

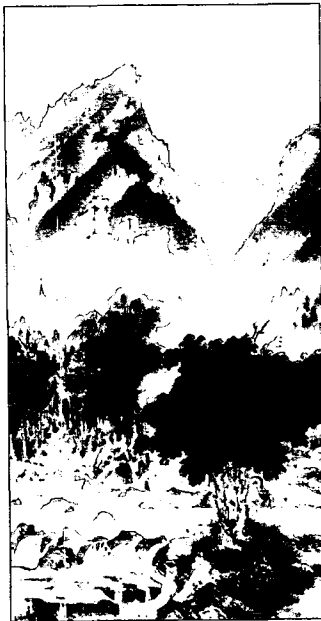


도판17. 노수현, [화양동계곡], 1943

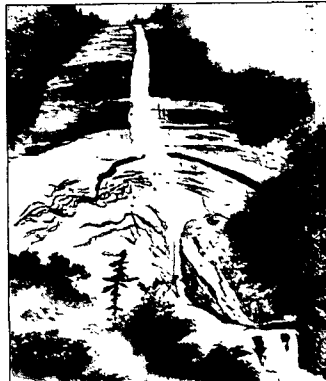


도판18. 노수현, [금강산무봉폭], 1944

도판19. 노수현, [山水], 종이에 수묵담채, 93X133, 1940년대, 호암미술관



도판20. 노수현, [春日], 종이에 수묵담채, 134X68.5, 1940년대



도판21. 노수현, [眞珠潭], 1944



도판22. 노수현, [叢石亭], 1944



도판23. 노수현, [山村], 종이에 수묵담채, 123X66, 1956

하였다.

노수현 산수화의 전개과정에서 암산의 형태미 묘사에 주력함으로써 소위 그의 이념산수의 전형이 완성된 것은 1950년대에 들어서 일어난 일이다. 이 시기에 이르면 암산 및 바위를 중심 모티프로 하여 '심산준(心汕)'이라 불려온 특유의 준법으로 암산 및 언덕의 형태를 묘사하게 된다. 그 운동방향이나 기본형태에서 피마준과 연관을 보이면서도 넓고 분절적으로 변화한 필획에, 담묵으로 입체감 및 질감을 표현하고 담갈색을 칠한 그의 묘사법은 이후 하나의 뚜렷한 경향으로 자리잡게 되는데, 1956년작인 [산촌](도23)은 전형적인 예라고 할 것이다.

이와 같은 특징은 1957년의 계산정취(도24)에서도 마찬가지로 확인된다. [계산정취]에서 보듯이 윤곽부분은 농묵의 굵고 거친 붓질로 처리하고 담갈색과 담묵을 사용하여 그려낸 바위 표면에서는 울퉁불퉁함과 거칠고 매끈함, 그리고 풍화가 진행되어 낮아진 경도까지를 그대로 느낄 수 있다. 이들 그림에 이르면 풍우를 거친 화강암의 형태와 색깔, 그리고 표면의 질감 표현이 성공적으로 형상화되었다고 할 것이다. 나아가 바위 형태 묘사에서 보다 역동적인 양상을 보이는 호암미술관 소장 [산수](도25)에서는 마모되어 둥글둥글하거나 직사각형의 형태를 보이는 화강암 바위를 주로 굵은 필선을 구사하여 그렸다. 거리에 따라 농담의 차이를 드러내고 있는 굵은 필선은 모티프의 이미지에 어울리는 조형요소라고 하겠으며 담묵의 붓질은 담갈색으로 처리된 편평한 면과 윤곽부분을 연결해주는 완충역할을 하고 있다. 이런 요소들로 인하여 이 시기 그가 적극적으로 그려내고자 했던 화강암 바위는 중량감 있는 견고한 모티프로 훌륭하게 묘사되어 있다. 높은 기암절벽을 주요 모티프로 하여 그린 1960년의 [춘경](도26)이나 1963년의 [추경] 또한 그와 유사한 화법을 보이는 좋은 예들이다.

연대가 분명하지 않은 그림들 가운데 [龍沼] 나 [幽谷](도27)도 같은 시기의 그림들로 추정되는데, 특히 [유곡]의 경우 원형을 그리며 움직인 빠른 붓질로 형태를 묘사하고 묽은 먹의 농담으로 암면을 처리함으로써 정적인 소재들이 중심을 이룬 화면에 리듬과 운동감을 부여하고 있다. 하지만 그와 함께 지적해야 할 것은 암산의 형태묘사에서 보듯이 실제 모티프의 생김새로부터 멀어져갈 조짐이 나타난 점이다. 묘사상의 관념적 경향

이 두드러져 추상화의 길이 열린 것이다. 그리고 이는 다음 시기의 중요한 경향이라 할 잔부질에 의한 형태묘사와 함께 실제 자연의 모티프 형태와는 차이가 있는 그림이 주류를 형성하도록 하게 하는 중요한 요인으로 작용하였다.

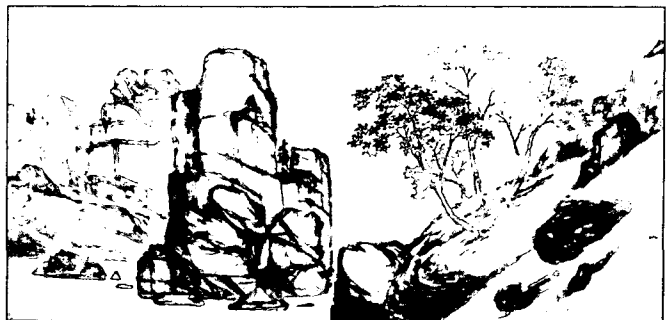
이 시기 노수현은 시적인 제목에 운치있는 그림을 남기기도 하였다. 1957년의 [送靑](도28)은 화강암 바위 혹은 암산의 형태 묘사에 주력하던 이 시기에, 그것들과는 성격이 다른 예외적인 산수화라고 할 수 있는 그림이다. 이 그림에는 몇몇 앙상한 가지만 남긴 채 꺾여진 굵은 줄기가 동물의 형상처럼 묘사되어 있고 그 오른쪽에는 눈에 덮인 바위들이 아래를 받치듯이 놓여져 있다. 다만 양자는 동어반복적이다. 이 고목 옆 왼쪽의 가는 줄기는 중요 모티프들이 화면 오른쪽으로 너무 기울어 있는 것을 약화시켜 균형을 잡기라도 하려는 듯 안간힘을 쓰며 왼쪽으로 급하게 꺾여 있다. 푸른 잎이 무성한 전성기를 지나친 고목의 꺾인 줄기는 배경이 적막한 설경임으로 인해 흉한 물골이 더욱 강조되어 있고, 또 그 제목이 [송청]인 점은 우의적인 의미를 담으려 했던 노수현의 의도를 추측케 한다.

그 뿐만 아니다. 비슷한 시기 노수현은 그림을 통해 자의식을 드러내기도 했던 것으로 보인다. [獨也靑靑](도29)이란 제목의 산수화에서는, 그를 가리켜 높은 斷崖에 홀로 자란 孤松과 같다고 한 月田 張遇聖의 말을 떠올리게 된다. 아마도 노년의 자기성찰, 혹은 회고의 반영일 것이다. 하지만 내용에 나타난 이와 같은 특징은 조형적으로는 뒷받침되지 못하였다. 화면 왼쪽에 근경을 배치하고 오른쪽에는 중경을, 그리고 중앙에 원경을 배치함으로써 질서를 부여하고 균형을 잡은 그의 화면구성은 오른쪽 중경의 모티프 묘사에서 보듯이 무리한 공간 설정으로 인해 손상을 입었고, 결과적으로는 어색한 화면이 되고 말았다. 농담에 의한 원근 표현이나 생생한 소나무, 암산의 형태 묘사 및 질감 표현도 한낱 '부분적인 훌륭함' 일 뿐이다.

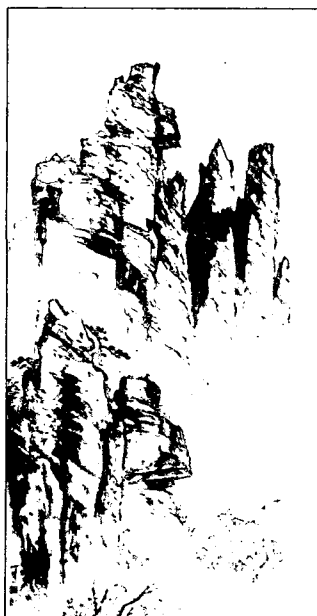
아쉽게도 1950년대 후반에서 1960년대에 이르는 시기의 주요 그림들에서 보았던 바와 같은 짜임새 있는 구성에 박력 있는 개별 모티프의 묘사는 이후 지속되지 못하였다. 이 시기의 말기적인 현상을 보여주는 그림이 1968년의 추경(도30)이다. 웅장한 산꼭에서 흘러내리는 폭포



도판24. 노수현 [溪山情趣].
종이에 수묵담채. 210x150. 1957. 호암미술관



도판25. 노수현 [山水]. 종이에 수묵담채. 65.4x135.5. 1960년대. 호암미술관



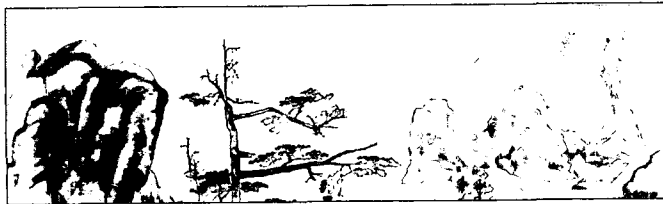
도판26. 노수현 [春景].
종이에 수묵담채. 131x67. 1960. 호암미술관



도판27. 노수현 [幽谷].
162x123. 1950년대



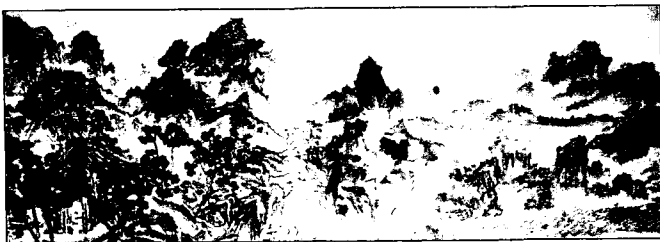
도판28. 노수현, [送南], 종이에 수묵, 63.5x130.5, 1957, 호암미술관



도판29. 노수현, [獨也靑靑], 종이에 수묵담채, 65x206, 1950년대, 동아일보사



도판30. 노수현, [秋景], 종이에 수묵담채, 126x64, 1968, KBS



도판31. 노수현, [朝日仙觀] (부분), 1920

를 배경으로 두 명의 인물을 배치한 이 그림은 관폭도의 전통을 이으면서 자연의 위용과 인간을 대비시키고 있다. 이전의 그림에서 단속적이고 불규칙한 굵은 필선으로 묘사하던 암산, 혹은 바위가 가늘고 촘촘한 붓질에 의한 묘사로 달라졌고 주요 모티프인 암산은 이미 잔붓질에 의해 작게 분해되어 있다. 나아가 경치의 생생한 묘사보다는 그것을 빠른 붓질로 그려낸 [萬壑千峰]에 이르면, 모티프 묘사의 추상화 경향이 두드러지면서 실제의 대상으로부터 멀어져 감을 알 수 있다. 그리고 마침내 다음 시기 그의 그림은 전통적인 관념산수의 요소가 늘어나는 변화를 보인다. '관념산수로의 경사'라고 할 이러한 특징은 1970년대의 그림들에서 확인할 수 있다.

3. 전통적인 요소들

크게 보아 노수현 산수화의 전개과정은 어느 시기까지는 전통적인 관념적 요소들을 극복, 배제하고 탈전통적인 요소들을 새롭게 구축해가는 과정이었다. 양자는 항상적인 긴장관계를 유지하면서 화면에 리얼리티를 제공하거나 혹은 내용적인 측면을 보강하는 역할을 수행하였다. 그의 그림에서 전통적인 요소들은 심전 안중식과 소림 조석진에게 그림을 배우던 시기부터 등장하는 것으로 정형화된 중국산수화에서 유래한 것들이다. 그것은 명말 청초 이후 양식적으로는 남종문인화 중심의 화단 재편이 이루어진 다음 시기의 회화들에서 고정적으로 등장하는 중첩된 산형, 화면중앙의 계곡, 근경의 지팡이 든 고사 혹은 초옥, 그리고 고래로 문인화에 등장하는 나무들 등의 모티프로 이루어졌다. 시점은 하나로 통일되어 있지 않고 화면 하반부에서 위로 높아지는 중층적인 다시점이 적용되어 있다. 예를 들면 1922년 조선미술전람회에 출품하였던 [高山流水](도1)에서 보듯이 예각의 산형, 폭포, 폭포를 바라보는 언덕위의 고사, 근경의 나무들 등을 지적할 수 있다. 이들 모티프는 앞서 살펴본 바와 같이 조미전의 일본화나 양화의 영향을 받으면서 그 비중이 약화되어 배제되거나 실경적인 요소로 대체되었다. 그러나, 이후 그의 그림에는 근경이 확대되고 주산, 혹은 원산을 아예 배제하는 변화 가운데서도 피마준을 사용한 언덕, 태점 등 전통적인 요소들이 잔존하였다. 피마준을 사용

하면서 근경 중심의 산수를 다룬 1925년의 [疎林遠岫]는 그 단적인 예라 할 것이다. 이 시기 실경적인 요소의 대폭적인 비중 증대로 이전의 전통적 관념산수에서 탈피한 [신록]에서도 중경 이후 중첩해 있는 웅장한 산형의 묘사에는 토산인지 암산인지 분명치 않은 그 형태나 1920년의 [朝日仙觀](도31)에서 보는 등성이의 색점, 묵선으로 규정한 언덕이나 바위의 윤곽 등 이전시기의 요소들이 아직도 남아 있고 그 비중도 크다. 또한 토파의 피마준은 더욱 짧고 분절적인 필선으로 변화하여 입체감과 질감을 나타내고 있다. 이는 약한 비중으로 잔존한 준법마저도 그 형태가 달라질 수밖에 없었던 것을 말해준다.

새로운 실경산수의 요소들이 큰 비중을 차지하던 그 시기에도 줄곧 전통적인 관념산수의 요소들이 잔존하면서 양자의 안정적인 결합을 이룬 예가 1927년의 고개(도32)이다. 화면 하반부를 차지한 근경은 변형된 피마준이 그대로 사용되었고 상반부와는 안개로 연결되어 있으며 낮게 설정된 시점은 화면 내 공간에 실제감을 더해준다. 뿐만 아니라 남아 있는 그림들로 보았을 때 1930년대는 전통적인 관념산수화의 비중이 실경 중심의 산수화보다 더 컸을 가능성도 배제할 수 없다. 이는 수요자의 요구와 관련이 큰 것으로 보이는데 이 시기 그의 전통적 관념산수에서 실경적 요소의 비중이 큰 그림들과는 달리 부벽준이나 분절적인 피마준과 같은 전통적 준법을 중심으로 한 묘사가 두드러졌다. 그 예로는 계곡 양안의 언덕과 산을 지그재그로 배치한 화면의 구도, 굵고 거친 필선으로 윤곽을 그린 다음 부벽준으로 굴곡면의 입체감을 표현한 1930년의 [춘근유매지(春近有梅知)](도33)나 같은 해에 그린 [水邊] 등을 들 수 있다. 물론 화제에 있어서도 [秋江紅葉](도34), [寒江雪釣](도35)에서 보듯이 지팡이를 짚고 길을 가는 중국의 고사나 낚시하는 인물들을 다룸으로써 전통적인 관념산수의 범주에 머물러 있는 경우가 많다.

한편, 1940년대 전반 [화양동계곡]이나 [山水], [主日] 등 다시금 실경적 요소가 비중이 큰 그림들이 증가한 가운데 [武陵春色]이나 [瀟湘八景圖]와 같은 관념산수의 맥도 그대로 유지되었다. 뿐만 아니라 1943년에 그린 [樹下論古](도36)처럼 중국고사와 자신, 혹은 동시대인들을 동일시한 그림이나 같은 해에 陶淵明으로 보이는 인물들 그린 [樹下老人](도37)의 존재를 감안하면 이 시기에도



도판32. 노수현, [고개], 1927



도판33. 노수현, [春近有梅知], 비단에 수묵담채, 170x51, 1930, 호암미술관

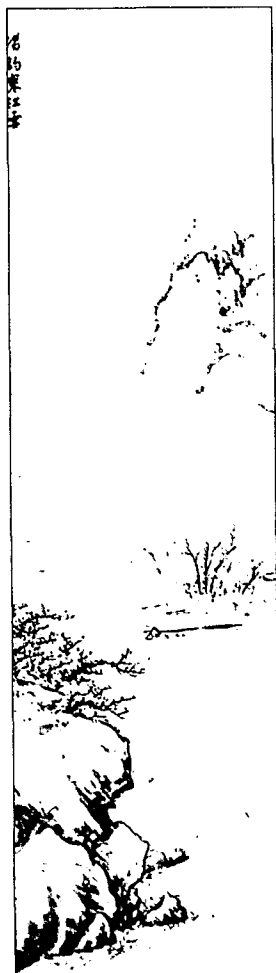


도판34. 노수현, [秋江紅葉], 1930년대

그의 교양과 정서의 뿌리는 중국적인 이상세계로부터 멀어지지 않았음을 알 수 있다. 특히 [樹下老人]의 題跋에 나와 있듯이 그가 金春谷을 위해 그림을 그려줬다는 사실은 노수현의 작품세계를 이해하는 데 있어 중요한 일면을 시사해준다. 즉, 金春谷은 천도교 계열 민족주의적 인사로 알려져 있는데, 노수현은 그 무렵 그를 위해 [桃源早行](1941)과 [樹下論古](1943)를 그린 바 있음을 고려하면 당시 두 사람은 중국적인 상고취미를 공유하고 있었다고 할 것이다.

이렇게 보면 적어도 이 시기 노수현에 있어서 전통적 관념산수는 그의 작품세계를 지탱하는 중요한 하나의 축으로 작용하였다고 보아야 할 것이다. 아니, 어쩌면 관념산수는 실경적 요소들을 재구성하는 원리의 원천으로 작용하였다고 말하는 것이 더욱 정확한 표현일지 모른다. 이러한 관계는 또 하나 인물 묘사와도 관련이 있어서 예를 들면 [秋路]나 [松下觀月] 등의 그림에 등장하는 인물들이 전통적 관념산수의 중국고사 인물을 조선의 인물로 변안한 것이며 나아가 [山水]나 [主日]에서는 그 인물을 당대의 인물로 바꿔 화면에서 액센트 역할을 하도록 하였다.

해방 후 그림 가운데에도 실경적 요소의 비중이 커지고 조형적인 완성도가 한층 높아져 작품세계의 완성기로 평가되고 있는 시기인 1956년의 [山村]에서처럼 전통적 관념산수의 요소가 잔존하였음을 보여주는 예도 있다. 화면 중앙의 안개 너머에 자리 잡은 중경의 산들이나 원산과 같이 화면구성에서 전통적 관념산수의 잔영이 그대로 남아 있고 각각의 묘사에는 조석진이나 안중식에까지 연결되는 준법이 나타나 있다. 특히 담묵면 위에 불규칙한 가는 붓으로 마무리한 원산의 처리는 이후 1960년대, 1970년대 그림에서도 확인되는 특징으로 그가 만년에 이르기까지 안중식의 화법과 연관을 갖고 있었음을 말해주는 것이다. 또한 이들 요소와 함께 같은 시기의 그림에서 주목해야 할 점은 전통적인 관념산수의 영역에 머물러 있는 많은 그림이 누군가 특정인을 위해 그려진 사실이다. 이들 그림의 대표적인 화제로는 이숙종의 고희 기념으로 그린 [松齡鶴壽]나 [天保九如]와 같은 것들이 있고 이들 그림이 많은 경우 축수화인데, 이는 앞서 보았던 金春谷의 예와 마찬가지로 노수현과 그의 후원자들이 상고취미를 공유하고 있었음을 말해주는 것이다.



도판35. 노수현, [寒江雪釣], 1930년대



도판36. 노수현, [樹下論古], 종이에 수묵담채, 68x69, 1943



도판37. 노수현, [樹下老人], 종이에 수묵담채, 23x136, 1943



도판38. 노수현, [春江閑逸], 종이에 수묵담채, 44x65, 1973

실경적인 요소보다는 관념적인 요소의 비중이 더 강해지는 만년의 산수화에서 노수현은 관념적인 화면 속에서도 모티프 묘사 태도에서 변화를 보여준다. 즉, 이전 시기의 전통적 관념산수에 비하면 모티프의 단위가 커지는 변화를 보이면서 또한 동시에 실경적 요소가 강한 그림에서와 같이 커다란 중심 모티프와 주변 모티프를 구별하고 박력있는 산형을 묘사하던 시기와는 많은 차이를 보여주고 있다. 그림 속의 구도나 모티프의 형태 뿐만 아니라 목적과 색점의 비중이 커진 점 또한 실경적 모티프의 추상화 경향 속에서 전통적인 요소가 재등장한 것이라 할 수 있다. 1973년의 [春江關遠](도38)이나 1974년의 [秋山小流](도39)에서는 색점과 목적의 비중이 커져 때로는 피마준의 필선과 같이 중요한 조형요소로 자리잡고 있다. 멀리서 바라본 산은 색점으로 보인다는 그의 언급도 무시할 수 없으나 이른바 매너리즘 경향으로도 파악되는 이러한 특징은 그의 만년이 전통적 관념산수와는 차이가 있지만 다시금 추상적이고 관념적 경향이 강화된 산수로 장식되었음을 말해준다.

이 시기의 [산수](도40)에서는 다시금 근경과 원경을 중경의 안개로 분리시키는 구도가 나타나고 산형은 작은 단위로 분해되어 있다. 거기에 더하여 암산묘사에서 보는 분절적인 잔붓질과 촘촘한 태점은, 그의 그림에서 더 이상 산형묘사의 리얼리티가 중요한 조형목표가 아닌 것을 말해주는 듯하다. 그에 더하여 패턴화한 양식의 화면으로 변화한 경우도 있다. 이 시기 산수화의 한 예인 개인소장 산수(1975년, 도41)의 경우 작은 단위로 분해된 암산은 패턴화 경향을 뚜렷이 드러내고 있고 태점 역시 남용되고 있다.

4. 결론

한국 근대미술은 이전과는 경로가 달라진 문화유입의 상황과 압도적인 외세에 대한 조형적 대응의 측면을 중심으로 파악하여야 한다. 노수현의 산수화는, 그러한 상황 속에서 전통적인 관념산수를 하나의 축으로 하고, 탈전통적인 실경적인 요소를 큰 비중으로 다룬 산수화를 또 하나의 축으로 하여 형성, 전개되었다. 특히 1940년대 전반기의 한 시기와 1950년대 후반에서 1960년대에 이르는



도판39. 노수현. [秋山小流]. 종이에 수묵담채, 69x135, 1974



도판40. 노수현. [山水]. 종이에 수묵담채, 62.8x65, 1970년대



도판41. 노수현. [山水]. 종이에 수묵담채, 61x68, 1975

시기 동안 보여준 노수현의 산수화는 1923년 同研社를 조직 이래 그가 지향하였던 바, 즉 신구화도를 연구하여 새로운 회화를 창조해내고자 했던 조형적 이념의 성과로 보아야 할 것이다. 이 과정에서 일본화나 서양화, 그리고 전통적인 중국의 회화에 대한 그의 조형적 대응의 의도가 구체화되었던 것이다. 그런 의미에서 그의 산수화는 '근대적 관념산수'로 부르는 것이 타당하리라 본다. 즉 실경에서 유래한 모티프들을 바탕으로 하되 이를 관념 속에서 재구성하여 전체를 완성한 것이나 이는 근대 이후 객관적인 현실세계를 바탕으로 하되 거기에 종속되어서는 안될 회화라는 시각예술 장르가 지향해야 할 하나의 방향을 제시하였는 점에서 긍정치를 가진다. 그리고 이와 같은 관념적 재구성의 과정은 회화창작에 있어 정신이 적극적으로 개입하며 회화가 곧 정신표출의 산물임을 보여주는 것이기도 하여서 이후 세대에게 있어서는 그 점에 있어 하나의 뚜렷한 길잡이가 되었음도 부인할 수 없다.

Abstract

The Landscape Paintings of No Su-Hyun

Kim, Yong Cheol / Chief Curator of Kyonggi Provincial Museum

The first generation painter of the Modern Age in Korea, No Su-Hyun's works have to be evaluated from a new perspective point. As yet his works have been lowly evaluated because they are not unique in contrast to other painters' works such as Lee Sang-Beom's and Byun Kwan-Sik's. As an attempt to correct the current view, I will analyze his landscape paintings based on the classification of traditional and post-traditional elements in the motif and brush work.

It seems that his works changed since he joined the Exhibition of Chosun Art (朝鮮美術展覽會) sponsored by the Japanese colonial government in 1922. As seen in High mountain and flowing water (高山流水) which he exhibited in the 1st Exhibition of Chosun Art, there were many traditional elements in his painting. However, after that exhibition the post-traditional elements such as law sight and real space increased. It seems that he was influenced by works of Western style paintings and modern Japanese paintings. Also, the group Dongyon-sa(同研社) which he organized with Lee Sang-Beom, Byun Kwan-Sik, and Lee Yong-Woo in 1923, is very important in the development of his works. They purposed to break away from the influence of Chinese paintings and the exclusion of Japanese painting.

There are some works which show post-traditional elements to describe the real world during the 1920's. Nevertheless, it seemed that he fell into mannerism after the late 1920's and returned to traditional non-real, ideal painting. His return to traditional painting reflected his inclination toward nationalism. He stopped to exhibit The Exhibition of Chosun Arts but joined in the Exhibition of Seohwa Association(書畫協會展覽會), which was formed by Korean artists, and Korean patrons supported him for this time.

He painted some excellent works in the early 1940's, and from late the 1950's to 1960's as well. [Landscape painting(山水)](1940's), [Effect in the Valley(谿山情趣)](1957), [Deep Valley(幽谷)](1950's) can be evaluated as the representatives of his works. And these are the results of his efforts to renovate traditional landscape paintings since he organized the Dongyon-sa. In these works the rocky mountain, shape and touch of granite are painted very well with good framed composition. Post-traditional motives and brush work became established and have significance. It can be said that all these are the result of No Su-Hyun's reaction to overwhelming external influence, Western and Japanese. Though he returned to traditional ideal landscape paintings in old age, his landscape paintings which are based on real motif and real space are to be called 'modern ideal landscape paintings'.