

서구 모더니즘의 수용과 전개에 따른 한국 전통회화의 변모

정형민 / 서울대학교

I. 서론

1910년 한일합방 이전까지는 궁중미술이 한국미술에 주도적인 영향을 기친 반면에 그 이후 현시대 까지는 서양화라는 새로운 장르가 파생될 정도로 서구미술은 한국 고대미술의 전개과정에 주도 요인으로 시작된다. 그리고 근대미술의 시발점에 관해서는 많은 논의가 새기되고 있지만 무엇보다도 서구미술의 도입을 진원점으로 하고 있다.

이러한 서구미술의 영향은 서양화단을 중심으로 일찍 발표되어왔지만 동양화에 사용한 서구미술의 역할에 대해서는 비교적 논문이 많지 않은 셈이다.¹⁾

본 논문에서는 근세기 초엽부터 동양화라고 불리운 전통회화의 현대화 과정을 서구미술 특히 모더니즘의 수용 전개에 따른 변화의 관점에서 분석하고자 한다. 2) 변모양상을 강조하는 과정에서 뛰어적으로 대두되는 문제는 한·한국 미술에서의 한·한국의 (modernism)의 실체이다. 어떠한 시기에서 모더니즘 미술을 폐아했는지, 3) 수용의 성격을 규명하는 것이 중요하다. 나서 멀티 아트, 전통미술에서 내포된 소형시 분야의 해설 내용 부재로 한 것인지 혹은 시대적 상황에 따른 現代化(modernization)의 일환이었는지를 규명할 필요가 있다. 모더니즘이 수용에 있어서 모더니즘이 이론·발생이 역사적 문화지 배경에 대한 강도가 기법과 표현양식의 도입과 삶에 수반되었는지 등의 규명은 전통과 서구미술의 상호작용의面貌, 4) 전통성과 현대성(modernity)을 파악하는데 있어서 해답의 한 축인을 세워히리라 본다.

먼저 서양화법 유입의 내놓기인 조선 후기의 회화에 대한 고간에 시 작하여 일제시대의 전통화단의 경향 그리고 해방 후 모더니즘이 기친 영향에 대해서 분석하기로 하겠다.

II. 서양화법 유입의 태동기

조선 후기부터 시시히 전래된 서양화기법은 전통화단을 소급·변모시기로 시작했다. 첫째는 공간표현

에서 둘째는 명암법에서 새로운 기법을 도입함으로써 조선화단은 모네상스 이후 서양화단에서 부단히 추구하던 입체성의 표현기법에 접하게 되었다. 이동시집에서 일시적 위로법으로 궁간은 파악되었고 線 묘사법에서 曲묘사법으로 전환되었다. 평면의 회복상에 입체적 궁간의 설정은 산수화가들이 관심사였고 명암법은 인물화가 특히 조성화가들이 새롭게 파악한 기법이었다. 한일합방 이전까지의 서양화법의 유입의 주성모는 沈周상에 파견된 원행사(元亨寺)를 통한 것이었고 안중식과 조식진은 1881년에 기계장 건학의 임무를 맡고 派高되어 서양문화에 직접적으로 접하는 기회를 갖게 되기도 하였다. 5) 18세기 강세황의 작품 〈松都紀行圖〉에서 이미 명암법의 시도가 보이고 안중식의 1915년작인 〈北岳春曉〉는 푸시원(拂斯院)의 적용과 명암법의 시도를 보여주는 산수화이다. 산의 입체감을 표현하기 위해 사용한 木點皴법, 6) 그리고 푸시원(拂斯院)과 동시에 종종으로 쌓아올린 구름들은 서양화법과 전통화법을 한 화폭에서 사용하고 있음을 보여준다.

전통체제로 시양의 기법이 적극적으로 사용된 예는 조성화가 재용신의 〈그림〉에서 발견된다. 한일합방 이후 시골선비의 모습을 그려낸 그림을 보면 시양의 명암법과 평면적인 선묘법이 한 회복상에 빙치되어 있다. 1900년경에 중국을 강유하여 내조한 대달란(大德蘭)의 조성화 산수화가인 휴버트 보스도 이러한 사실적 화풍의 조성화 작업에 영향을 수았으리라 생각된다. 시양의 묘사양식은 동양화의 새로운 세력으로 세워되었지만 점차로 유화기법이 도입되면서 한일합방 이후 서양화라는 새로운 장르의 탄생과 함께 본격적으로 수용되었다.

III. 일제시대

모더니즘의 수용은 수용경로를 기준으로 볼 때 일본화단을 통한 긴밀적인 수용시기와 해방 후 서구화단을 통한 적립적인 수용시기로 구분된다. 일제시대에 접한 모더니즘이 대한 관심은 해방 후에도 지속되었지만 더 활성화되었고 이것을 脱일제이라는 시대분위기를

1) 이경성 '한국근대미술연구', 1975 오광수 '한국현대미술사', 1979

이구열 '근대한국화의 흐름', 1984 및 '근대한국 미술사의 연구', 1992 유흥준 '한국현대회화의 전통과 창작' 근대한국미술논총), 1992, pp 58-80

김운수 '文人畫의 종언과 현대적 변모' '한국현대미술전집', 9, 1976 (한국일보사)

2) 동양화라는 명칭의 연원에 대해서는 오광수, 前揭書, p. 39 참조

3) 이구열, 1984, pp 48-49 참조 정을 통한 서양문화의 유입에 대해서는 다음 논문을 참고 김철성의 '현행 소고' '역사학보', 20(1960/5), pp 1-80과 정민웅의 '조선왕조후기의 대청회화 교섭' 흥의대학교 석사학위논문, 1982

배경으로 현대화의 향방이 서구문화로 향해졌기 때문이다. 일본에 유학한 구본옹, 김환기, 유영국, 이종섭 등은 야수파, 표현파, 입체파 등 모더니즘의 재경향을 신유화기법으로 딱습하는 등 일본화단을 통해서 큰 시차없이 모더니즘의 정보에 접했던 것 같다. 1920년 7월에 동경에서 동아일보에 기고한 변영로의 ‘동양화론’에서는 창작활동에 있어 타임스퍼릿(시대정신)의 중요성과 혁신의 필요성을 꾀력하고 있고 또한 일차 대전 전후 모더니즘의 한 경향이었던 미래파에 대해 이미 이렇게 언급하고 있다. 근래 서양의 미래파 화가들은 동작을 표현하기 위하여 손과 빌을 무수히 그린다고 하는데 꼭 그렇게 부자연하게 그릴 필요는 없지만 신화법을 만들어 내야한다고 변영로는 적고 있다.⁴⁾ 주경의 1923년작 〈破壊〉은 미래파의 전래를 입증하고 있다. 즉 직접적인 교류가 없었음에도 불구하고 서구화단에서 발달된 시기와 큰 시차없이 한국화가에 의해 시도되었다. 하지만 모더니즘의 수용은 해방이전까지는 극히 소극적이었고 또 서양화단에 국한되었다.

총독부 주관의 관전인 조선미술전람회(약칭 獵展)에 회화부가 동양화와 서양화로 구분되면서 한국에서 동양화란 용어는 현재까지 통용되고 있고 한국화단에 二元적인 회화집근의 발판이 형성되는 계기가 되었다. 또 화단의 성격은 유일한 등용문이었던 선전의 수상작 기준에 의해 형성되었음도 주지된 사실이다. 선전을 통해 화단에 등단한 작가들의 작업 양상은 인물화에서는 김은호, 김기창(가을), 이유네, 장우성, 이영일(시끌소녀) 등의 작품에서와 같이 한국인물을 소재로 하면서 사실적이며 重彩의 일본화의 기법으로 그려졌다. 산수화에서는 배림, 허백련, 노수현, 이용우 등이 그린 전통 수묵 기법에서 벗어나지 않은 南嶺풍의 관념산수도 있었지만 이상범(초동), 변관식(소사문종) 등에 의한 실경산수가 주를 이루었다. 이는 한국적 소재를 허용하고 지원함으로써 일본적 조형감각을 보급 장려하는데 저항없이 문화적 식민지 정책을 행할 수 있었고 또한 근대화에 대한 관심을 우회시킬 수 있다고 믿었던 정책의 일환이었던 듯 싶다. 새로운 조형 형식의 추구란 새로운 시대정신으로 발전 될 수 있고 이는 바로 반 제국주의 정신으로 전개될 수 있다는 위험성을 간파한 듯하다.⁵⁾ 선전에 출품된 작품중에 유화부문도 사설주의, 인상파화풍 등의 보수적 화풍이 주류를 이루었던 것도 같은 백락에서 파악된다.

이러한 화단의 보수적인 경향에 대해 당시 한국화가들이 전혀 무감각했던 것은 아니다. 구본옹은 18회 선전을 본 인상에서 南嶺외에는 사생을 주로 하는 신식

화법이 주류를 이루고 있음과 조선적 향토적 소재가 일본인 심사위원들의 호기심을 사려고 한 수단이었다고 비판했다.⁶⁾ 또 시대에 대한 인식은 깊은 작가들에 의해 표면화되었는데 이상범, 이용우, 변관식, 노수현 등 당시 20대의 청년작가들이 모여서 1923년에 창립한 同研社가 과력한 새로운 회화 양식의 요구는 전통 중국회화기법과 신일본기법에서 탈피한 한국적 화풍의 모색이었다 바로 민족정체성을 확립하는 것에 근대화의 의미를 부여했다.

지역성 혹은 소재의 의미를 초월한 창작활동 자체에 대한 재인식을 표명한 모더니즘의 이념이 한국에 수용되기에는 일제라는 정치사회적 여건 뿐만 아니라 전통적인 조형관념에서 아직 벗어날 수 없었다는 상황도 간과할 수 없다. 20세기에 이르러서 서구화단이 화폭의 평면성을 재천명하고 창작활동의 자율성에 대한 문제를 제기하는 과정에서 생성된 다양한 회화양식은 시각적으로 새로운 형상이라는 점에서 동양의 화가들의 관심을 끌 수 있었지만 그 정신까지는 수용될 수 없었다는 것은 당연하다. 변영로가 과력한 시대정신은 구태의연한 전통양식에서 벗어난 서양의 새로운 회화 양식이었고 미래파 그림에서 관찰한 동작의 연속적 이미지의 근본적 의도는 의식하지 못한 듯하다. 마치 선전에 출품한 김은호(看星), 김기창(미인도)의 작품속의 여인들이 한국 옷을 걸친 일본여인상인 것처럼 모더니즘양식의 겉옷을 걸친 한국화가 출현할 것이라는 것은 예상 밖의 일은 아니었다.

서구미술의 접촉은 일본화단을 통한 간접적인 정보 수입만이 유일한 경로는 아니었다. 1925년에 미국 콜럼비아대학 미술과를 졸업하고 귀국한 장발, 1929년 예일대를 졸업한 임용련등을 비롯하여 1920년대에는 이종우, 나혜석, 백남순등 유럽 유학길에 오른 화가들도 적지 않았다. 그러나 이들의 작품은 官學풍으로 일관하였다 일차적인 서양화단과의 접촉이 일본에서 행해졌기 때문에 모더니즘이 미술로 눈을 돌리기에는 아직 시기상조였던 것이다. 한국내에서 서양화단의 활동에 비해 동양화단이 한층 보수적 성향을 띤 것은 산수화는 조선시대이래의 전통수묵기법으로 그리고 인물화는 일본화기법을 사용해야 한다는 소재, 기법, 양식의 等式化개념에서 비롯된 것이라 하겠다. 이러한 고정적인 조형개념에서의 전환은 정치 사회적 여건의 변화 없이는 용이하지 않았다.

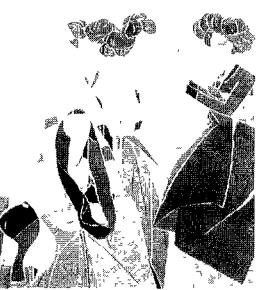
IV. 해방후의 전통화단

1920년에 변영로의 글에서 제기되기도 했던 시대정신은 해방후 중요한 안건으로 등장했다. 의식의 혁신

4) 이구열(1984), pp. 85-86 전문
인용개재

5) 윤희순 「조선미술사연구」, 1946
동문선 발행 (1994), p. 204

6) 『사해공론』 1938년 4권 (2) 7월
호에 기재 이숙자 『한국근대동양화
연구』 1989, pp. 130-131에 인용



2

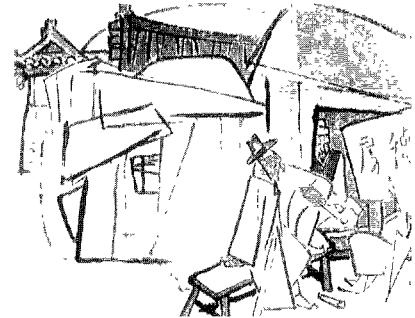
■ 윤희순 『列傳』 pp. 210, 222

도1 김기창 복음 1953

도2 박래현 희고 1957

도3 권영우 화실별간 1956

도4 손영우 비단가의 현상 1958



1

시는 세도의 현대화로 필요로 했고 이에 따라 미술분야에서는 전통적 교육에서 벗어난 신미술교육의 발전으로 미술교육기관의 선수가 급진되었고 서유대학과의 이화여대에 . 그리고 얼마후 동아대학교에 미술분야가 정립되었다.

現代化的 추구는 주로 서민지 지대(地)의 미아였고 서부지역이 삶의 의미했던 것이다. 수해방후의 인화단은 소재나 표현기법 등의 순수한 조형문제에 대한 해석 보다보다 일본화와 선생으로부터 무기된 서양화에 대한 대응책이 개인적 유한 단계이었다. 서양화로의 전향은 난파기는 뒤한 확장이었지만 일본화에 대해서는 보존되는 가치관을 갖고 있었던 것은 와카이면서 미술사를 연구한 윤희순의 해방 후의 그림에서 잘 나타나고 있다. 윤희순은 일본서 洋畫에서 미아시인 단계로 이어 뛰어오지 않으면 안된다

고 시기로 알고 때문이다. 일본화의 채색을 폐하지 않고 수용하라고 제시하기도 했다. 그리고 임제, 미래, 타나, 혼란, 구상, 조밀설정의 空氣의 채색함을 일본은 동양 西洋 서양에서 빚어나가기를 추구했다. 그러나 이러한 보존된 감상이 오래동안 자주 뇌였을운 81년에 기행된 죄송 국전의 일선작품 전시회에서 볼 수가 있다. 구상부분의 일본화(정)와 화조(공성한 기운)는 일제시대의 작품(이인3분작)과 비교해 볼 때 멀리나 사이심을 찾을 수 없고, 산수화는 해방 이전의 전통남화 양식과 흡사한 작품이 전성되었다. 수해방후의 무거운 변화라고는 보여나온 미아의 미술부문의 주성작품에서 눈의 볼 수 있다.

해방 후 모니아즘의 영향은 초기에 주변에서 볼 수 있는 듯 첫째 회화양식의 주변에서 유행화단의 신유로운 민족주의로 간주되었던 임제파 혹은 기하학적 주상화 등 모니아즘 회화의 세양식이 시시히 서늘목의 전통화기법으로 표현되기 시작하였고, 높게로는 의식 고조의 변화에서 보이는 삽화로 예술의 농지에 대한 사기와 운동이 완벽히 신개되었고 회화의 자유상의 제일식이라 는 조형의식과 주상화(미시선적인 회화)로 평식으로 치명하는 모니아즘의 회화양식이 유럽에서 빛난 후 기의 변화가 후에 전통화단에 등장한 때에는 무엇이었으며, 농양의 조형의식에 빛난 시기의 현대성은 본래의 모니아즘의 미학과 일치한 것임까 하는 것이 본 글에서 주제하고자 하는 논제이다. 수 모니아즘의 기법양식과 미학의 수용의 有無와 성격을 분석해 보고자 한다.

1 모더니즘 회화양식의 체험

일제시대의 銅鑄이 쇠판이 성격을 조성하는 이학을 엾고 그 외면의 동용분야였던 것과 같이 해방 후 대연민 후미술전시회(작성 鐵鑄)는 길을 개재로 구성되었다. 이학 또한 유사했다. 나쁜 수성작품의 선정 기준이 다양해졌다. 수 종래의 난화개봉의 선수화 외에 주소수의 주상성은 빙작품들이 수성작품으로 전성되었다. 또한 申彩인물화 외에 주부남화의 작품이 수성내성이 있다. 수 일본색의 난화와 주상개인이 회화는 시행한 것이 해방후 화단의 분위기였음은 짐작해 한다. 수진 3미(1954)

년)의 문교부장관상 수성작인 서세 우의 『홍월의 정』을 비롯하여 박래현의 『도설』, 양성진의 『진신』과 『정인』, 권영우의 『마댓가의 위성』, 짐으로 가는 길), 『고요』 등은 국전 9미까지의 대동망상 내시는 문교부장관상을 수성한 작품들인데 전부 난화나 채색화가 아닌 수묵 혹은 난화의 주상성은 빙작품들이다. 시양화부문에서는 50년대에 이미 다수의 주상지 양식의 유화가 입신되었다. 주상지의 화단의 성격은 주진 1미(1971년)에 등장한 부문에 비주성의 실성워로써 표면화되었다. 이후의 미술성은 이전의 민주성장을 완전히 빛난 원진 주상으로 진입하게 되었다. 주현代化的 주상화로의 전환으로 파악되었다.

1946년 서울대학교 예술학부의 미술부 정설매부나 1961년까지 회화부 교수를 역임한 성우성은 이당 김은호의 세사로 채색기법을 교수하면서 서양의 인체비례법과 공간개념을 도입함으로써 새로운 일본화를 시도하였다. 37년자 『승무도』와 내조작인 56년작 『청년도』는 전통매체로써 소묘기법을 세련함과 동시에 훈련의 효과를 가미한 작품이며 회화양식의 변화는 신교류의 현상을 표현하려는 소재에 무관해지는 듯하다. 이와 같은 시구식 조형시각이 악시자 소재와 결합되었을 때는 또 다른 효과를 낸다. 74년작인 『삼현전학사



3



4

』는 전통매체로써 소묘기법을 세련함과 동시에 훈련의 효과를 가미한 작품이며 회화양식의 변화는 신교류의 현상을 표현하려는 소재에 무관해지는 듯하다. 이와 같은 시구식 조형시각이 악시자 소재와 결합되었을 때는 또 다른 효과를 낸다. 74년작인 『삼현전학사

도>는 마치 과거와 현재가 융합되었다기보다 중첩되고 있는 듯 가공적 세계의 인상을 준다. 소재와 양식의 時空의 차이를 해결하는 것은 새로운 회화양식이 도입되었을 때 대두되는 문제중의 하나인 것 같다.

지역적 정체성의 확립은 일제라는 역사적 체험 후에 더욱 절실한 과제이었다.

나 장운상의 62년작

<어린이와 예수>는 종

교의 토착화를 목표로

했음과 동시에 이질적

공간의 소재도 한국의

옷을 입히면 한국의

영역이 될 수 있다는

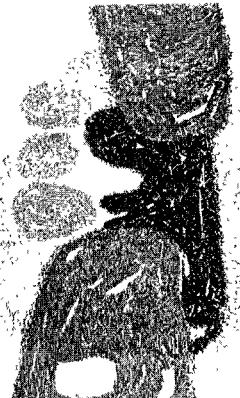
지역성의 영역을 확산

시킨 듯한 시도로 보

이고 일제시대의 감상

적 향토주의와는 다른 차원의 자궁심의 표현인 듯하

다.



5

한편 일군의 진보적 작가들은 현대성을 좀더 이색적인 회화양식에서 모색했고 50년대 초엽부터는 모더니즘의 세양식이 시도되었다. 이 시기의 모더니즘 회화에 대한 징보는 유화화단을 통해 이루어 졌고 우선 동시대의 유화화단에서 성행했던 큐비즘 회화양식이 먼저 수용되었다. 일본화단을 통해 1920년대 초엽에는 이미 유화화단에서 큐비즘이 생소하지 않았다는 것이 앞에 제시한 주경의 비례파적인 <破爛>(1923)이 보여준다. 해방 후 동양화단에서도 모더니즘 회화양식이 수용되었다는 것은 소재와 기법양식의 등식개념이 붕괴되었음을 의미한다. 또한 모더니즘의 선구적 역할을 했던 큐비즘 회화양식이 동양화단에 다른 모더

니즘양식보다 일씨기 출현한 요인은 유화화단에서 유행했다는 외적 요인 외에도 야수파등의 표현주의적인 회화와는 달리

갈색, 회색, 녹

색 등 비교적

단일색조로 구

성되고 어느

정도의 구상성

을 띠고 있으



6

면서 단순화되고 평면화된 입체파의 형체표현이 전통적인 조형양식과 상충하지 않았다는 요인도 작용했으리라 본다.

김기창의 1952년작 <노점>, 53년의 <복덕방>(도1),

57년의 <성당과 수녀와 비둘기> 박래현의 57년작 <회

고>(도2)와 56년의 <노점>은 일제시대의 한국적 소재

의 회화(이유태의 43년작 '여인3부작')와 비교해 회기적인, 즉 현대적인 모습으로 변모되어 있다. 대상을 색채면으로 분활하는 기법과 화폭의 평면적인 접근은 입체파와 유사한 것처럼 보이나 유사성은 표면에서 그친다. 입체파에서는 多視點에서 파악된 형체를 분해해서 평면의 화폭에 나열하는 과정에서 면과 면 사이에 경계선이 형성된 것이지만 김기창의 작품에서는 대상의 구조와는 무관하게 분활된 면에서 유품선 역할을 하는 강한 선과 분할선들이 형성하는 기하학적 패턴 자체가 중요한 화면의 구성요소이다. 즉 전통적인 선묘법과 서구의 조형요소의 융합으로 모더니즘적인 한국화가 창출되었다. 박래현의 <노점>은 제 5회 (1956) 국전의 대통령상 수상작으로 당시 서구적 성향을 관전에서도 지원하고 있었음을 알 수 있다.



7

초기 모더니즘의 수용단계에서 입체파가 성행했지만 초현실주의 내지는 기하학적 추상화도 전혀 생소한 양식이 아니었다는 사실이 누구보다도 다양한 시도를 한 권영우의 작품에서 발견된다. 56년작 <화설별견>(도3)은 입체파적인 시도이지만 58년작 <바닷가의 환상>(도4)과 59년작 <쉼으로 가는 길>과 60년의 <고요> 등은 작가의 주된 작업이 기하학적이며 생략적인 추상작업으로 전개될 것이라는 것을 예상케 했다. 이 작품들 역시 국전의 수상작들이다. 또 <작품 65-4>는 De Stijl의 수용을 보여준다.



8

권영우가 시도한 기하학적 추상은 지필묵기법의 혼연성에 부합하지 못하였는지 당시 동양화단에서 유행하지 못했다. 이보다 60년대 후반에는 비정형의 추상표현주의적인 양식이 출현하였다. 이는 유화화단에서 60년대 전반기에 유행했던 동류의 작업에 잇따른 동양화단의 반응이었다. 김기창의 65년작 <청자의 이미지 B>(도5)는 아직 입체파적인 잔재를 보여주고 있지만 68년의 <나비의 꿈>(도6)은 강렬한 채색의 훈염법과 먹이 흘려내리는 기법으로 우연히 생성된 비정형의 이미지로 나비의 형상을 추출해내고 있다. 먹을 뿐만 아니라 기법은 의도적인 우연성으로 해석된다.

박래현의 60년대의 작품(도7)에서도 수묵농채가 종이에 스며들며 번지는 기법의 특수성을 살려 비정형의 형상을 만들어내고 있다. 채색이 한지에 흡수되는 과정에서 생긴 중첩된 얼룩은 시간의 경과를 時流화

도5 김기창 청자의 이미지B 1965

도6 김기창 나비의 꿈 1968

도7 박래현 작품 1960년대

도8 안동숙 환상I 1969

한 뿐인가? 세로운 가능성이 남았어도 세로운 작품으로
분인 것도 주제적인 양성보다는 작품행위 자체로
소재를 갖출뿐, 노동이나 출판·판권으로 부인다.

앵고로면 후원·주성표현주의에 가까이 접근한 작가로는 안동숙을 들 수 있다. 69년식 〈회성〉(도8)은 세부 자세가 시시한 것처럼 소비적적인 대형세계화의 민낯을 드러낸다. 70년식 〈묘현〉에 대고 있다. 전성시의 69년식 〈생존〉(도9)은 미자(Ophism) 혹은 미래파로 일상개념, 세계관이 '농·농개·여우·리사면서' 등등 같은 노끼개 같다.

전통의 소재와 팔복의 구성을 살리면서 주상화에 접근하는 성향도 있었다. 단성전의 584년 칙안(진선)(610)과 594년 칙안은 기와사붕 혹은 놀라파 같은 낮익은 소재는 대부분적으로 외대하여 원(原)의 표현과 동시에 형제(形體)으로써 평면적 도안을 벌이는 대여 전통 남화와는 성격을 뒤집하고 있다. 또 한 차이 604년 대우만가부니 시도한 데다니 나무는 화신지에 무직시키는 부활매체식임(각류 71)(611) 역시 전통적 평면 작업을 왜선시킨 것으로 현대상에 대한 새로운 의식의 강화이다.

날 19회 후진에서 동양화부기 출성 미 구성을 나누어진 후에는 80년대 초엽까지 동양화의 바구성 부분에서는 회화 양식에 있어 서양화와 뒷면 출장을 놓았던 정도로 주성 표현주의적인 기법으로 연관하였다. 그러나 것은 19회 후진의 동양화 부분의 특성이 세기마다 양식의 회화에 걸고는 수아되었던 것이다. 19회 후진에서 동양화부의 미 구성 부분의 전시위원 자리으로 출품한 권양우의 작품 <70.2>(도12)에서는 동양화라는 개념은 종이와 베이란·매체의 개념으로만 가능하다. 또 70년대 초엽부터 끝으로 그린다는 회화의 개념에서 끝을 원진 매체인 종이 작업으로 전환하여 70년대 후반기 작품은 주로 혼란이나 정지에 화신자로 묻은 후 미로가 진해 걸고 둘을 내어 서하화식이며 일제강점기 시의 흐름을 대기나 속으로 끌어 내어 축축식



9



10



보여지며 주성표현주의가 도입된 성한 인대를 가누게 하는 작품이니 그러나 당시 한류에사의 뉴욕화단의 소재 또는 색슨 풍류파의 삽작은 불기공했으리라는 성향으로 미루어 보아 직설적인 인개는 실험하지 않다는 결론을 알게 되다 같은 해의 작품인 『뉴욕에사는 바지 미래파의 아동』 김기운 수필집 제2집 동양화 투유의

❸ 이 작품의 연대는 1994년 4월 29일
6·19 호암갤러리에서 거행된 고
암 이릉노전 전시노록에 1950년으로
또 작품제목은 <문출>로 표기되어
어 있다 하지만 작품연대와 제작이
본학술대학원별표 후에 현재 육지부
하고 대학원에서 미술사학 석사과에
장에 있는 기약랑씨의 제자에 의해
성정이 되었나 <문출>은 문례 작품
연도가 명시되어 있지 않고 1958
년도 <도불기념선>에 출품되었던 것
으로 당시 제목은 <생백>이었나 보고
한다 출품되었던 작품들이 전부
87년 이전에 완성되었다고 하는데
이 기설에 근거하면 높 작품의 연대

9 이경성, 有揭書 pp. 55-56 오
관수 五觀書 pp. 125

도9 천경자 생존 1969
도10 안상칠 사설 1958
도11 안상철 작품 71 1971

결론을 얻게 된다 같은 해의 작품인 〈満庭〉에서는 마치 미래파의 역동적 감각을 수묵담채의 동양화 특유의 선묘법으로써 운동감을 가속화하여 표현한 듯한 시도가 눈에 띤다. 곡선과 직선으로 교차하여 생성된 여백을 채색으로 메꾸어 넣는 기법은 같은 해의 일련의 草木畫의 기법과도 비슷한 반면에 〈분출〉은 구상의 흔적이 완전히 배제되어 있다. 즉 같은 1950년도의 작품으로 간주하기에는 양식상 큰 차이를 보여준다. 만일 〈분출〉이 5-6

년도 후의 작품이라면

미국화가의 화풍의 수

용가능성 - 58년 渡佛

이전에 유럽을 통한 혹

은 직접적인- 의 가설

을 배제할 수 없다 작

품해석의 또 하나의 가

능성으로는 잭슨 폴록

의 작품과의 유사성은 두 지역 화가의 작품 활동 과정에서 자연발생적으로 -외부의 양식적인 수용의 결과로 보기 보다는 생성된 결과로 볼 수 있다 이응노는 자유분방한 운필을 통해 작가의 감흥을 분출해내는 전통적 기법의 가능성을 한계점까지 활용하고 있고 이러한 시점에서 可視적 현상의 것을 표현하려고 한 서양화단과 우연한 일치점에 도달했다고 볼 수 있다.

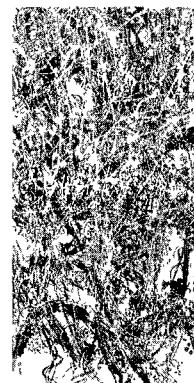
2. 미술운동

1950년대의 한국화단의 특기할 만한 사실 중의 하나는 잇따른 회화단체의 발족이다. 특히 1957년도에 현대화를 결성의지로 한 창작미술협회, 모던아트협회, 신조형파, 현대미술가협회 등 그 해를 현대미술의 태동기로 설정할 만큼 중요한 분기점으로 간주되고 있다.⁹⁾ 동양화단에서도 57년의 백양회와 60년의 뮤림회의 창립이 있었다. 60년대와 70년대의 청사회(1962), 신수회(1963), 한국화회(1966), 시공회(1974), 창조회(1975) 등의 발족은 화단의 활성화를 상징하는 듯했다. 조형그룹 활동은 1918년 서화협회 창립 이후 점차로 활성화된 한국화단의 경향인데 큐비즘 이후 2차 대전 끝발 이전까지 서구화단에서도 동일한 조형이념을 공유한 작가들로 구성된 그룹활동이 활발히 전개되었다. 창작 활동에 대한 자체비판적 의식이 뚜렷해졌고 조형이념에 관한 선언서와 논문을 발표하고 또 이를 시각화한 작품활동을 전개시킨 것은 모더니즘의 한 특색이다. 특히 이전까지의 전통에서 과감하게 탈피하려고한 것은 모더니즘 이상의 종

요한 부분이다

한국동란 이후 한국화단의 그룹 결성의지도 현대화를 지향했다는 점에서는 이러한 20세기 서구의 화단의 재반 분위기와 무관하지는 않다. 하지만 유럽의 예술그룹의 결성동기는 회화에 국한된 것이 아니라 문학, 회화, 조각, 건축등의 예술분야 전반에 걸친 종합적이고 현대적인 표현성을 목표로 하였음에 반하여 한국에서는 화풍에 의해서, 동양화 혹은 서양화의 장르별로, 수묵 혹은 색채등의 기법에 따라서, 혹은 출신대학 내지는 지역성 등의 분리주의 원칙이 작용하였다. 일제시대의 서화협회(1918), 동인사(1913)등의 창립은 위에서 언급한 대로 傾色적인 신화풍에 도전하는 것을 목표로 했고 동시에 한국적 전통을 고수내지는 개척하려는 의지로 결성되었다. 후소회(1936)는 김은호의 문하생으로 구성된 동문회의 성격을 띠었고 단구미술원(1946), 백양회(1957)의 모임도 해방후의 동족의식의 재확인 내지는 김은호 계열의 동문의 성격이 주된 창립 배경이었다. 이러한 단체결성의 특색은 새로운 창작의 추구를 목표로 한 모임이었지만 동족 혹은 동문의 확인과 강화의 의식은 기존 가치기준에서의 과감한 탈피를 용이하지 못하게 한 요인이기도 하다

동양화단에서 기성 화단에 제일 과감하게 도전한 예로는 1960년에 한국동양화단의 유일한 전위적 청년작가들의 집결체임을 선언한 뮤림회를 예로 들 수 있다.¹⁰⁾ 뮤림회 역시 서울대 동문의 성격에서 벗어난 것은 아니지만 구각에서 탈피한다는 회화사적 의식을 동반한 조형이념을 배경으로 당시 기성화단에 대한 도전의 일환으로 현대화로의 도약을 선언했다. 그리고 그 해결방법을 일본화나 서양화가 아닌, 그리고 한국이라는 지역성을 넘어선, 동양고유의 전통에서 모색했다 즉 현대화의 과정을 전통의 태두리 안에서의 개혁으로 설정하였다. 전통의 탐구는 첫째는 朴子의 미학을 근원으로 한 동양적 예술관과 둘째는 수묵을 주요 매재로 사용하는 것이었다. 그리고 무엇보다도 매재의 실험적인 작업과 새로운 표현기법을 통해서 현대성을 추구하였다. 다양한 종류의 종이의 사용과 필선과 묵법을 통하여 먹과 붓이 창출하는 독특한 표현성을 목표로 하는 작업은 기법 자체가 주요한 소재로 부각되기 시작했음을 의미한다. 서구화단의 양식과 유화기법의 도입의 거부는 물론이고 웨색의 등식개념이었던 채색을 배격하고 수묵의 매재를 사용함으로써 수묵이 상징하는 심원한 정신표현의 추구였다. 수묵의 세계는 채색으로 표현할 수 있는 외피적인 현상의 세계가 아니라 깊이있는 ほ의 세계에 접하



12

⑩ 당시 국전을 중심으로 전개되었던
분단적인 한국화단의 현황에 관해서
는 이경성, 前揭書, pp 51-53 참조

⑪ 매일신보 및 동아일보에 기재된
김용준의 협전비평은 이숙자의 前揭
書, pp 65-71에 인용

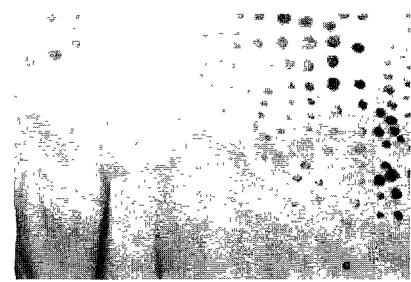


13

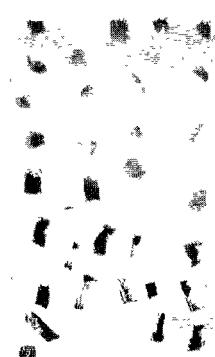
도12 권영우 작품 70-2 1970

도13 이응노 분출 1950

도14 잭슨 폴록 Number 1950



15

도15 서세옥 삼생 1970대
도16 서세옥 비명 1969

16

라고 해는 정신의 예술정신에 치환되는 것이었나? 주제재는 전통이나는 능식개념에서 배제기법과 예술관이 전통성의 상징이라니? 의식이 변화되었다.

이리한 전통성과 농시에 삶의정신이 강조된 것은 시옹네이교 미술부 창설사로부터 1950년까지 회화부 고수부 이임한 김용순의 악학이 -더 삶의정신을 주제하여 새롭게 개념에서 날폐인 것을 폐려한 그의 조형 이정은 1930년대의 시화협수의 바탕에 잘 나타나 있다.

한국이라니? 가이상보다 와정복! 시각에서 봄이던 농

영의 예술정신의 재화연과 삶의정신은 소신우기부터 꿈꾸었던 보수적인 회화형식에서 날폐하여 지별복이라니? 전통 배제와 삶재정의 삶됨을 통해 양식과 형상은 주원인 대변세계와의 민족을 주 헌에 있다. 이러한 전개과정에서 농영화단은 주상화로는 주제는 한농인 애신한 기재로 보이지 않고 가수되어 있다. 당시내의 세색주상화가 감기정의 작품에서 보이는 부상의 구성적 인개성 대시는 빠져한, 원농속이 시도한 것과 같이 풍이 위에 새색이 달아지는 유파의 기암과 정비 유사한데 빙하이 수목의 주상화는 빛이 풍아에 흡수되는 과정에서 형성되며, 예상의 예상한 수 없이 유파의 신원적 사업이다.

과감한 신원사업은 국립회 운동의 주도자 이현운 담당하고 동시에 주상화로 양한 화단의 형평에 감정적인 개기는 마련한 서세우의 시위에서 시행되고 있다. 회복자세의 변화를 폐하기 위해 빅의 흡수성이 강도가 다른 나지, 징자 내지는 광부에 직접 뜻을 대는 사업이 시도되기도 했다. 그의 70년대 초반의 〈국화〉(图15)은 광복 전 위에 직접 뜻으로 그리고 친의 자연스런 주름끼시는 소임요소로 신원한 가족화단에서는 볼 수 없었던 작업이었다. 정자의 예술관은 마냥으로 한 시기자 언어는 최소의 형태로 축소되었고 조형과정의 세밀한 조심인 뿐으로 확인되었다. 50년작 〈正午〉에서 이미 새의 형상을 주상적인 일화으로 단순화 시킨 것처럼 서세우의 작품에서는 최소한의 구성요소와 구성성으로 표현함으로써 외래의 회화 양식을 사용하지 않고 전통적 원칙으로 한내성을 표출할 수 있는 가능성을 제시하였다. 1969년의 〈碑名〉(도16)은 오랜 세월의 풍화로 의미해진 뿐에 세기전 역사의 혼자와 이미지를 빠져나가 편화 초기의 조선로 주상화하고 있고, 62년의 작품은 인류 회화의 원초성을 마치 잊어버린 기이증에서 추출해내듯 블록 신원법으로 시각화하고 있

다. 지별복의 일화상과 우익성의 흡수는 無作爲적인 하시민 부수한 삶됨을 통하여 전시리 농세보니 사업과 정을 통해 부의식과의 민족을 폐하였다. 소재의 종류성과 주제으로 한정된 사업과 장은 시인하 주상사업으로 전락하게 되었고 82년에 대한민국미술전람회에서 회화부문은 한국화와 양화로 나누어 이전까지는 동양화단은 전무후무한 주상사업의 유생시기를 빚어했다.

이리한 전통내에서의 괴김한 도전은 20세기 화단의 회운 1은 임제파를 비롯해 당시 전위적인 성격을 뛰어난 화단의 전반적인 주제와 무관하게 알고 또한 소재주의보다 장악활동 자체의 사용성을 주구한 까닭에 주상성으로의 귀간도 사구의 보다나음과 음악하게 보인다. 또한 사구의 보다나음이 대중과 분리된 엔터테인 성격을 빠았던 것과 마찬가지로 주제 주상사업의 배경에도 사회주의적 사상 주의와 대중성을 지향한 기기의식이 삽입하고 있었다는 것은 부인할 수 없다. 하지만 사구와 다른 시대적 성향에서 순수한 농양정신을 보여주며, 혹은 한우상은 회생된 농양정신을 통해 주구한 한우화단의 입장은 보다나음의 정신과는 같을 수 없다는 것은 자명한 사실이다.

선위시 조항이 담은 시대내의 삶정신에 露火적인 이인을 했고 배제의 삶됨은 평민사업의 회산으로 전개되었다. 이와 같이 전통성은 동양의 미학과 기법에서 주제되었는데 반하여 주상사업이 기단히 진행되며 70년대 중반에는 전통은 한국의 고유성에서 보색해야 한다는 자생적 문화의 요구가 시사해 표면화되기 시작했다. 그 후 한우화의 성세상을 한우회화의 종별집에서 표현된 회화양식과 기법으로 재현하려는 시도이었다.

70년대의 한우文增에서는 국문학의 바람이 강하게 일기 시작했지만 韓增의 주상사업은 점차로 그 일기를 잃지 않았고 80년대 초반부터 시시히 한국시 소재를 바탕으로 주상화하는 사업이 진행되었다. 이는 국신의 운명과 행운하여 전개되어 81년 30대로 국신이 종결을 보고 82년 대한미협과 한우미술기협회가 통합하여 밸류한 한우미술협회의 주관으로 대한민국미술대전이 막을 올렸다. 마지막 시대 성향을 대변하는 회화부는 동양화, 서양화로 구분되지 않고 한국화와 양화(洋画) 부분으로 설정되었다. 종신의 소재기법과 양식의 등식개념의 새인식이었나? 동양화부가 한국화부로 바껴갔을 뿐 일제시대부터 이분화된 개념은 좀처럼 날폐하기 힘든 듯하다.

이무렵 일부 화가들에 의해 동양화단(한우화단)에서는 배제의 개념은 배제와 전통, 배제와 양식의 연개성과는 보다나는 삶정성을 내포하고 소형적 문제로 등장했다. 또 일부에서는 사구 보다나음의 양식, 특히 주상작

회화가 제도권의 미술이라는 개념으로 파악되는 등 회화양식 자체에 성장성을 부여하는 운동으로 전개되었다.

V. 결론

동양화단으로 명명된 전통기법의 화단은 전반적으로 전통을 고수해야 한다는 강박관념 때문에 서구회화의 수용이 소극적으로 이루어졌지만 서구의 회화는 전통 회화를 변모시키는데 큰 역할을 했다. 비단에 유화화단은 출발부터 소재와 기법에서 하나의 새로운 장으로서 출발했기 때문에 그 상황이 달랐다

서구회화의 수용과정을 요약해 보면 단계적으로 구분할 수 있다. 첫 단계에서는 전통매체인 필복으로 유화기법을 모방하는데서 비롯하여 점차적으로 일본화단을 통해 습득한 유화매체 자체를 사용하게 되었다.

50년대에 이르러서는 脱과거 즉 현대화의 실현책을 서구의 문화에서 보색했고 모더니즘의 회화에서 회화적 표현의 새로운 가능성을 짚하게 되었다. 즉 현대성이란 비사실적인 형체표현이라는 의식구조의 변화를 가져오고 회화양식의 표면적 수용이 전개되었다.

한국동란 후에나 모더니즘을 인식한 동양화단은 유화화단에 자극 받아 급속도로 그 수용의 속도를 가속화하여 60년대에는 유화화단과 거의 보조를 맞추게 되었다. 60년대에 이르러서는 모더니즘의 제반양식이 다양하게 시도되었다. 하지만 지필복을 매체로 스스로 한정지은 동양화단에서는 소수의 균진적인 화가에 의해 양식적 수용의 단계에 머무를 수 밖에 없었다.

50년대 후반기부터 활발히 전개된 회화그룹활동의 전개도 유럽 현대화단의 제반 분위기와 유사한 상황으로 분석해 보았다. 즉 개념적인 현상을 시각적인 언어로 구체화 혹은 형식화함과 동시에 의식의 현대화를 표현하려고한 모더니즘의 미학은 공교롭게도 한국화단에서 관념적인 동양미학을 바탕으로 현대성을 추구한 시점에서 서양과 한국의 미술은 근접하게 되었다. 그리고 대부분의 서구 모더니즘의 양식이 동양의 지필복의 기법과는 무관하게 형성된 것이기 때문에 그 특성이 최대한도로 발현된 추상표현주의적 양식이 당시의 소위 현대작가면 모두 시도해 본 모던화회의 표본이었다. 그러나 비정형의 한계를 인식한 후 추상화의 열풍은 식어지고 80년대 초엽부터는 구상의 영역으로 회전했지만 모더니즘 회화양식 수용이전의 회화와는 성격이 판이한 것은 논란의 여지가 없다

70년대 중반 이후부터 서서히 표면화된 현대성이란 바로 자생적인 문화의 재현이라는 自覺의식의 출현과 함께 서구회화의 조형개념과 한국적 소재 및 전통적

필복기법등의 복합적 요소로 구성된 표현양식이 그 이후 한국화단의 한 특색이다. 특기할 것은 동시에 한국화단 자체 내에서 매체로 양분된 화단의 싱호연계성이 포착된 것이다.

전통성과 현대성의 개념은 시대에 따라 변화하였는데 때로는 매체의 개념으로, 회화양식, 혹은 소재의 개념으로, 또는 지역적 특수성과의 등식개념으로 파악되었다. 한국현대화단의 특색은 이러한 조형적 논제가 때로는 脱過去 혹은 脱現在 등의 조형外적 issue로써 反正立(antithesis)적인 성격으로 대두되었던 것이다. 즉 종합적이라기보다 개별적인 논재로써 때로는 사회성, 정치성을 내포하고 순차적으로 제기되었다. 이에 서구의 모더니즘이 새로운 회화양식을 제공하기도 하였고 또는 現代化의 필요성에 대한 인식의 자극제의 역할도 하였다. 즉 한국 근현대미술은 현대주의(modernism)보다는 現代化(modernization)를 실현목표로 한 것이었다.

소재, 표현기법, 양식등 회화적 제요소가 역사와의 연계성이 단절되지 않은 상태에서 사회, 과학, 예술 등 문화 전반에 걸친 유기적이고 포괄적인 조형 논제로 제기되었을 때, 또, 전통과 현대, 東과 西에서 문화적 滋養分을 包容할 때 새로운 시대정신을 반영함과 동시에 한국의 정체성이 확립된 창작 활동이 구현되지 않을까 하는 自省的 관찰을 해본다

서구 모더니즘의 수용과 전개에 따른 한국 전통회화의 변모에 대한 질의

오병욱 / 원광대학교

정교수님의 위 논문은 동양화라 명명된 전통회화의 현대화 과정을 서구 모더니즘의 수용 전개에 따른 변모의 관점에서 분석을 시도한 것입니다. 그래서 조선 후기와 일제 시대 그리고 해방 이후로 시대를 구분했고, 해방 후는 다시 모더니즘양식의 체험과 미술운동으로 나누어서 모더니즘의 영향과 그 반향을 시대적 전개에 따라 연구한 것입니다. 그런데 이 글 전체에서 의문시되는 것은 과연 서구의 모더니즘이 무엇인가 하는 것입니다. 그리고 그 어떤 면이 한국 화단에 어떻게 영향을 주었으나 하는 것입니다. 분산되어 있는 모더니즘의 특성은 다음과 같이 모아집니다.

- 야수파, 표현파, 입체파, 미래파
- 지역성 혹은 소재의 의미를 초월한 창작활동 자체에 대한 재인식을 표명한 모더니즘의 이념

그미술이 수용·감기침·비래한·교민식 유사상
·조한선·주의·기하학적 추상(60년대민권영우)
·미장형의 주상표인 주의(60년대민감기준)·윤·임
·과·진·임·
·양보·노·백·주상표인 주의(인동수)
·진동식·소재의 편복이·구성·이용한·주상화에의 접
·(인성침)
71년 이후 주상표인 주의식 작품의 유행
·친·직·원·능·자·재·의·자·유·성·
·자·이·의·표·현·이·현·내·성
위에 일기한 모니터들이 난무·로봇·장교수님}의 모니
터니즘의 개념이 잘 파악되지 않습니다

이에 대해 보충설명해 주시기 바랍니다

〈질의1〉 우선 장교수님이 가지고 계신 모니터들의 시
가가 '구성에 대해 살피해 주셨으면 합니다'

〈질의2〉 노분이 중간부터 시구의 모니터들은 창동미
술과 배·가끼운 개념으로 변화되어가는 것을 볼 수 있
습니다. 예컨대 모니터에서의 현관화·농양식·모니
터니즘의 화화·창동미·진동식·모니터들이란 단어는
왜 불가능하겠는가? 그리고 그들이 시구의 어떤 전·양
식을 차운으로 보명했다면 그것으로 전·양식을 수용·했
다고 할 수 있는가? 그렇다고 한다면 왜 일제시대에
수용된 양식들은 예상치 보방이며 해방 이후 도입된
양식들은 바탕성이 일상화·수용·하기 하는 의문이
일어나는데 이 수용과 예상치 보방을 구분하는 기준
점·관점은 말씀해 주셨으면 합니다. 이어서 모니터
한 부서 모니터들은 인공하고 있습니다. 예컨대

해방후 모니터들이 인식 이 후 신개되었던 새로운 회
화양식의 등식 개념의 방과

다양한 종류의 종이의 사용과 편집과 만화법을 농
화·미화·꽃·물·이·정·종·하·는·모니터·표현·성을·발·표·하·
는·

기법·자체·를·소·재·와·자·별·다·을·주·요·매·재·로·사·용·
정·사·사·상·을·구·원·으·로·하·는·농·양·식·에·순·관·

부·리·화· 시·가·양·식·의·기·부·재·색·배·식·기·필·부
(매·재)·양·식·진·동·성·의·성·성

농·양·에·순·장·신·과·진·위·성

〈질의3〉 시구모니터들과 농양미역의 접점같은 것은
인성시기에는 '한국·진동화화의 변모'라는 제목
이 일부에 문제'를 제기합니다. 진동화화는 무엇인가?
60·70년대의 수·부·재·색·화·도·진·동·화·화·와·일·수·있·는
가? 50년 이전의 진동화화와 이 후의 진동화화가 성기
식으로 완전히 다! 모니터! 이에 대한 대안은 명상이 필요
하지 않은가? 농양에 순장신과 시구미술의 진위성이
방·개·도·유·서·화·주·기·있·는·가? 하는 의문입니다