

서구의 모더니즘과 일본의 근대미술

사또 도신(佐藤道信) / 동경예술대학

일반적으로 일본에서 근대미술이라고 하면 대부분 明治新政府가 수립된 1868년 이후의 미술을 가리키며, 제2차대전후의 미술을 현대미술이라고 말하고 있다. 미술이 정치적인 시대구분에 의거한 것이지만, 그 근거가 무엇이냐 하는 실질적인 定義基準에 관해서는 제설(諸說)이 분분하다. 단지 소위 근대화가 發展史觀에 근거한 서구의 각종 제도이식과 불가분의 관계에 있다는 인식은 공통적이다.

일본에 있어서 근대미술연구는 최근 수년간에 크게 변하고 있는 추세이다. 그런 변화에서 하나의 判斷로 된 것이 1989년에 간행된 北澤憲昭의 저서 "眼の神殿"이다. 北澤씨는 이 저술에서 미술작품만이 아니라 미술비평이나 미술사연구, 혹은 박람회나 전람회, 미술관, 박물관, 미술학교 등과 같은 기구정비등은, 明治維新後의 미술을 둘러싼 각종 움직임이 서구에서 이식

된 미술이라는 개념에 근거한 미술의 제도화로서 간주된다는 것을 명쾌하게 지적하고 있다. 그것이 정부주도

에 의한 근대국가체제정비의 일환으로 행하여졌기 때문에 미술에 대한 연구도 여태까지의 예술론적 조형론적인 연구에서 벗어나 정치, 경제, 사회 등 광범위한 영역을 포괄한 입체적연구로 급격히 변모해가고 있다. 이러한 사회학적 시점을 포함한 연구는 현재 세계적인 연구 동향이기도 하지만, 이에 따라 일본 근대미술의 재검토 작업은, 이론연구와 결들어 최근 성행하고 있는 새로운 자료수집과 아주 유효하게 서로 상응하고 있다.

서구의 모더니즘이 일본근대미술과의 관계를 검토하면서 서양화와 같은 서양계열 미술을 중심으로 언급하는 것이 타당하지만, 여기서는 그러한 제도적인 문제

나 전통쪽의 미술을 포함하여 고찰하기로 한다. 따라서 서구 혹은 유럽 모더니즘의 해석도 여기서는 포비즘이후라고 한정시킨 협의에서가 아니라, 가장 넓은 의미에서의 서구근대로써 언급하기로 한다.

우선 明治以前의 일본에 서양미술의 이식상황을 간단히 살펴보면, 서양화를 배운 洋風畫가 이미 江戶時代 18세기 후반부터 秋田蘭畫나 司馬江漢등에 의해 제작되고 있었다. 단지 江戶時代에는 서양과의 무역국이 네델란드가 중심이었기 때문에 그때 배운 서양화도 실질적으로는 네델란드화를 중심으로 이루어졌던 것이다. 비록 회화만이 아니라 무릇 양학 자체가 蘭學이라 했듯이 네델란드 중심의 것이었다. 그러던 것이 明治時代의 對西歐研究에서는 서구에서의 정보소스가 네델란드에서 벗어나 서구제국으로 多元化하고, 서구연구에 대한 총합학문인 양학도 각 장르별로 분화, 분립하여 간다. 또, 江戶時代의 洋風畫는 회화연구만이 아니라 本草學, 博物學, 지도제작 등 서양화의 realistic한 표현기술을 이용한 실용기술로서 기능한 측면도 강하다. 무릇 洋學 자체는 순수학문연구로서보다도 실학으로서의 성질을 강하게 갖고 있다. 근대서양화연구의 시작이라고 말할 수 있고 森本의 양학에 관한 종합연구기관이었던 藩書調所도 외교교서의 작성까지 행하는 실질부서였다. 이와 맥을 같이하여 明治維新後 처음으로 서양 미술교육시스템으로서 개교한 工部美術學校(1876, 명치9년)가 서구 토목건축기술 등의 이식을 담당한 工部省 아래에 설치되었던 것도 실용기술성중시라는 위상을 나타내는 것이라 볼 수 있다. 여기서 배운 사람들이 1889(명치22)년 서양계 미술을 통합한 미술단체인 明治美術會를 조직하게 되지만, 1880(명치10년대)년대까지의 서양미술이식은 적어도 정체레벨에서는 예술으로서의 진통이상으로 이러한 실용기술로서의 활용과 불가분의 관계에 있다고 말할 수 있다. 다만, 江戶時代에 이식의 대상이 되었던 서양미술이 서양본토에서도 아직 근대이전의



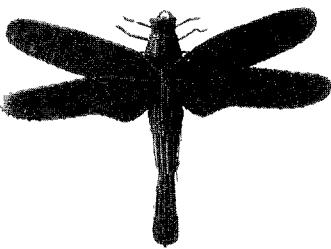
1

도1 작자미상 鐵目在蟹置物 철 19세기

도2 富川香山(初代) 象嵌蟹水盤 1870년대



2



3

나온이었던 것인데 비하여, 명치시대 미술은 간접적으로 서구로부터 습득의 관계를 갖게 된다. 그러나 일본미술에 영향을 준 서구로부터는 第1波는 미술 자체의 문제(예술로서의 미술)로서 보다도 오히려 경제문제(경제로서의 미술)로서 강하게 나타나게 되었나 이 점에 대해서 보기도 하자.

일본에서 서구의 fine art에 대응하는 의미의 '미술' 용어가 사용된 것은 1873(明治6)년 Wien 국제박람회 참가 때에 출품한 유물문의 명칭으로 사용되었던 것이다. 주제인 '미술' sculpture에 대응한 '존재'는 광부미술 학교의 학과명으로, Painting에 대응하는 '회화'는 1882(明治15)년의 賽馬繪畫其進會의 전람회 명칭으로서 각각 사용되었습니다. 가장 기본적 미술용어인 '美術'은 유신 후 10주년 사이에 만들어지게 되었다. 이러한 용어 개념의 뜻에 관한 논의는 후술하였다. 1890년 전후부터(明治20년대) 분기화하지만, 여기서 주목되는 것은 그것들이 만민의식을 장소가 어느 것이나 명시된 정부의 勅號與勅政政策를 민족에게 관리하는 사업이나 기구의 산이다. 勅號與勅政은 유신 후 고이어 빌조한 신정부가 주민승장을 위해 군사정책의 '富國強兵'과 함께 2대 슬로건으로 한 경제정책이다. 박람회는 그 중심이라는 사업의 하나였다. 여기서 미술의 기본적 개념(美術)이 뭘까, 어떤 것은 일본에 있어서 서구의 미술개념의 이식이 우선 차운으로 경제정책 기운에서 이루어졌던 것임을 의미한다.

이 박람회사업은 만국박람회 참가와 内閣勅賞博覽會 개최라는 내외양면으로 향하여 행해졌다. 만국박람회라는 존재자체가 신임여명을 가진 서구의 모더나주의 신물이었기 때문이다. 엔다면, 일본의 국내 미술을 낳은 서구로부터는 第1波는 그야말로 경제정책에 의한 미술전용이라는데 행세로 나타난 것이라 볼 수 있다. 勅號與勅政政策에서는 국내선업육성과 그것에 의한 수출증대가 목적이었다. 미술도 마찬가지로 일익을 담당했던 것이다. 당시 수출액은 1880년대부터 90년대에 걸친 증수증액의 10분의 1을 차지했기 때문이다. 이 勅號與勅政의 미술전용은 유신 후 혼란 중이었던 1880년대(明治10년대)까지의 미술계에서 보면 거의 유일의 공식인 가치관으로써 가능했다. 따라서 여기서 생산되고 수출된 미술품은 예술품으로서 보다도 산업품으로서 국가적 사명을 강하게 따고 있었기 때문이었다. 그 수출상태로 일본 미술에서의 수출마로 그쳤어야만 19세기 후반에 그릇에 풍미한 Japonism이 있다. 그 때 유행되었던 미술은

Japonism의 기호에 빛 주어 '경'에 속이 중심이 되었나. 1880년까지의 미술은 사양화 경제학적 없이 實利 유선의 勅號與勅政의 뜻밖에 손수된 위치에 있었다.

만국박람회는 Japonism의 발용에 그 역할을 했음과 동시에 시장조사인 그의 안내하기에 악한도 남았고 있었다. 대규모 박람회의 출금 분류나 출품항목이 만국박람회에 빛 주어 설정된 것은 대체 누구나 박람회를 이용해 그램스(민족기) 창작 가능하기 과대 각자의 산업과 국제시장을 인감, 농산자산 사도있나고 보아 전국 시장연구 결과를 정부에 이안 意匠指導하는 형태로 주시 생산에 반영되었다. 그 수준은 나사인은 화조, 소보, 일상생활 역사 등 주제 일본의 사인이나 풍속을 많이 취하여 기술성이나 해학을 살려 exoticism(異國情緒)에 호소하는 맹렬이 쓰여졌다. Japonism으로

된 국미술가
유대 인성파동
의 회화에 영향
을 준 것이 그
뿐이라고 한
다면, 이는 모
(art nouveau)
등의 꽃예술에

보다 강하게 영향을 미친 것은 이러한 명치시대의 수출품에 있다고 생각된다. 이와 같이 勅號與勅政의 미술산업은 Japonism과 사건되면서 일본미술의 이미지를 확실히 파악하고 있었다. 그러나 일본에서의 이런 유행은 산업품으로서의 전통이며, 기기에 초점을 맞춘 것은 서구의 예술이 남아온 기보다는 Japonism의 경제적 수요였다. 따라서 그 때 미술의 생산기준은 어디까지나 서구족의 수요와 기호에 미술이 있었고, 일본미술의 identity(일본인)를 의지적으로 표출하려고 한 의식은 그치지 않았는가.

그런데, 1880년대(明治20년대)부터 일본이라는 identity를 강하게 표출하려는 움직임이 일어나기 시작한다. 일본이라는 새로운 국내 국가의 국가의식이 형성되어가는 것이다. 명치시대의 일본 미술의 정초, 그려하여 이사(일본인)의 민족으로서의 정체성이 미술의 인화으로서 행해져야 했던 것이다. 이 국가의식 형성에는 바로 이전에 그 대로 기로서의 복잡했던 체제정비가 이루어졌던 점이 크게 관계 있다. 1889(明治22)년의 제국헌법발표, 이듬해 90년의

50

造形

- 도3 矢張い上 トノ+竹 19세기
도4 楠に 竹軒中の 椿屋 竹 19세기
도5 歌川国芳 火舟圖卷(2권) 19세기
도6 想玉山 鶴女 竹 1901



5

중이었던 1880년대(明治10년대)까지의 미술계에서 보면 거의 유일의 공식인 가치관으로써 가능했다. 따라서 여기서 생산되고 수출된 미술품은 예술품으로서 보다도 산업품으로서 국가적 사명을 강하게 따고 있었기 때문이었다. 그 수출상태로 일본 미술에서의 수출마로 그쳤어야만 19세기 후반에 그릇에 풍미한 Japonism이 있다. 그 때 유행되었던 미술은



6



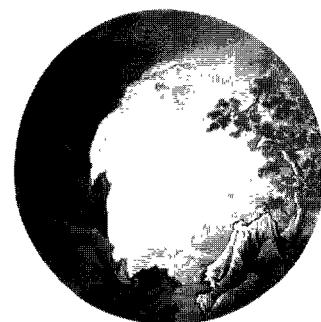
7

제국의회개설등 시구의 제도 이식에 의한 근대국가체제가 완성하는 것이며, 미술에서도 1889년 동경미술학교가 개교하고, 이듬해 90년에는 제국 박물관이 개관하고 있다 미술의 제도화도 이무렵 완성된 것이었다 따라서 이때 시작된 신시대미술창조의 움직임

도 그 근간에 있어서 국가사상과 밀접하게 맺어졌다 고밖에 할 수 없다

그리고 여기서 주목되는 것이 그 identity획립의 방법론이다. 그것은, 예를 들어 정치에 있어서 국가체제가 실제로는 서구제도의 수용에 의한 '천황제'라는 형태가 성립된 것과 같이, 미술분야에서는 '利與洋才'의 방법이 취해졌다 즉 서양미술의 가치체계나 표현 기술의 수용에 의해 신시대의 일본 미술로서의 identity가 확립되었던 것이다 이것은 전통계 미술의 일본화만이 아니라 서양계 미술의 서양화에서도 동일했다. 일본화는 서양회화를 흡수하여 새로운 전통미술의 창출을 목적으로, 서구유학에서 귀국한 서양화가들은 귀국후 일본의 서양화를 창출하는데 부심하였다. 그 경위를 간단히 슬라이드를 통해서 보자

우선 일본화에 있어서 그러한 움직임은 1884(明治 17)년에 결성된 鑫畫會에서부터 시작한다. 그 이론적



8

지도자는 신 정부에 고용 되어 온 미국인 아네스트 폐노로사이다. 그 중심적 작가는 狸野芳崖 등 전시대의 관학파 (官學派), 수

야파(獪野派)의 화가들이었다. 폐노로사로서는 자신이 직접 지도하여 이룩한 일본전통미술로써 당시 서구에서 고조된 japonisme적 분위기를 부각시키려는 의도가 숨겨져 있었을지 모르겠다.

그들이 도입하려 했던 서양회화의 표현기법이란 빛과 원근법이었다. 狸野芳崖의 〈岩石圖〉(1887년)나 木村立嶽의 〈巖間望月圖〉는 수묵화로서 빛의 표현을 시도한 단적인 예이고, 芳崖의 〈江流百里圖〉(1885년)은 원근법을 시도한 대표적인 예이다 이러한 시도는 모두 공간의 3차원표현을 목적으로 한 것이었으나, 소

재나 필법은 오히려 재래의 것을 강하게 드러내고 있어서, 소재나 필법에 있어서는 전통성을 살리고 빛과 공간표현에서는 새로운 것을 도입하여, 말하자면 실증적인 기능분담을 시도하고 있다

이어서, 鑫畫會 흐름을 이어받은 1900년경의 木村立嶽에서는 소위 應龍體에 의해 필선의 부정, 산수의 채색화가 추진되었다 鑫

畫會의 3차원 공간이 주로

선원근법에 의한 인출이었

던 것에 대하여 여기서는 선

원근법이 가져온 명쾌한 든

리성을 부정하고 공기법에



9

의해 흐리게 한 암시적 삼차원공간을 시도하고 있다.

그러나 이러한 기술론적 개혁 이상으로, 국가사상을 번영하는 성장적인 문제로써 발생한 것이 주제에 관한 문제였다 구체적으로 역사화라는 주제를 둘러싼 1890년대(明治20년대)의 역사화논쟁이 바로 그것이다

역사화(역사+회화)의 성립은 근대 국가체제확립에 동반되는 역사(일본사)의 성립을 배경으로 하고 있다 그 점에서의 역사화는 진정 근대화와 국가사상이 낳은 주제이며, 근대국가를 상징하는 가장 중요한 주제로 된 것이었다. 이것은 19세기후반에 국가의 통일을 이루어 세계진출을 거듭한 서구제국에 있어서도 같은 현상이었다.

역사화논쟁의 발단이 된 것은 독일에서 아카데미즘 회화를 배우고 귀국한 原田貞次郎가 1890(明治23)년에 그린 〈騎龍觀音〉이다. 작품의 심미적인 가치판단이 야 어쨌든 서구의 아카데미즘을 배운 原田가 오히려 이러한 擬古的인 주제를 깊이 그리려 한 점에 그의 意志의in 시대인식을 엿볼 수 있다. 역사화논쟁에 대해서 좀 자세히 말하면, 역사화에 표현된 역사성, 사상성, 회화성을 둘러싼 미학논쟁이었지만, 그 배후에 고조된 이 시기의 국가의식이 깔려 있었던 것이 분명하다

또, 역사화문제 그 자체는 아니긴 하지만, 조금 늦게 프랑스에서 귀국한 黒田清輝가 일본의 서양화를 정착시키려는 사명을 갖고 있었던 것도 서양화에 있어서 일본이라는 identity 확립을 의도한 점에서는 같다고 볼할 수 있다. 黒田가 프랑스에서 귀국한 것은 아카데미제통에 인상파풍을 가미시킨 회화였다. 그 점에서 보면 黒田는 서양의 모더니즘회화를 일본에 이식한 최초기에 해당된다. 귀국후 그는 東京美術學校에 신설된 서양화과 교수가 되어 일본서양화의 아카데미즘을 형성하게 되었지만, 그러나 그것은 정치적인 문제

도7 狸野芳崖 岩石圖

비단에 잉크 1887

도8 木村立嶽 巍間望月圖

종이에 잉크 1886년경

도9 狸野芳崖 工部百里圖

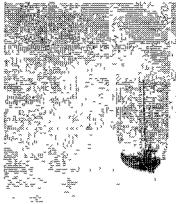
종이에 잉크 1885년경

도10 橫山大觀 魏舟

비단에 채색 1901



10



11

도11 橫山大觀 彌帆 1908

도12 原田直次郎 駕龍觀音 유화 1890

도13 本多錦吉郎 羽衣天女 유화 1890

도14 黒田清輝 赤髪の少女 유화 1892



12



13

이고 그의 예술상의 최대 관심은 일본의 시양화 장출에 있었으며, 그 단적인 예가 귀족후 제작한 〈에이아기〉(1898, 明治31년)나 〈湖畔〉(1897, 明治30년)에서 보인다. 뒤지 黑田의 경우, 후기시상파의 관점성은 그

다지 깊지 않고 오히려 일본의 문화적인 역사상의 identity에 관심이 강했던 것 같다.

그런데, 1890년대에 일어난 또 하나의 큰 논쟁으로 佛像論議^{佛像論議}가 있다. 그 계기가 된 것은 黑田가 프랑스에서 제작한 〈朝服〉(1893, 明治26년, 소설)을 구매우 후내에 전시하여 문제로 비화되었기 때문이다. 이 논쟁은 실제로 西歐美의 규범으로서 누군가 일본에서의 유통과 판권에서 일어났다. 그러나 오히려 역사학논쟁이나 나체화논쟁을 통하여 언어진 보다 중요한 것은, 그러한 논쟁을 통하여 1890년대에 있어서 시양의 미술이거나 가치체계의 새롭고 신선적인 이식이 행해져졌던 것이다. 역사학기 일본의 identity의 확장에 깊이 관련된 것임에 비하여, 나체화는 그만한 적극적인 관점부분은 거의 없었지만, 양자 모두 시양 미술의 이름 이식에 그려온 것이었는데, 그 이유에 짚어보자.

그래서 역사학논쟁이나 나체화논쟁이 회화부를 무대로 한 논의였던 것이다. 東京美術^{東京美術}교류회 회화, 조각에 비중이 놓아진 것이 상상하듯이 그러한 논쟁이나 기고·심평을 통하여 회화나 조각을 주제로 하는 서구미술의 가치체계로 이식되어 있다고 볼 수 있다. 다시 말하면 회화·조각·종교미술·아카데미즘을 주제로 하고, 공연·생활미술·내승미술 등을 주제로 위치치우는 가치관·조각·일본문이 이식되어 있다고 생각된다.

더우기 역사학논쟁시에 역사학 구장을 놀라운 과정에서, 종교화·조성회·종속화·장물화·동물화·공경화 등의 성모가 역사회에서 분리하여 놀라워졌다. 이것이 신선적으로 상모개념의 이식으로 떨친되어, 성모가 개종화하여 이식된 것이다.

이러한 일련의 작업은 일본히보다도 오히려 시양화 분야에서 주도되어 주로 서구에서 극복한 차기기 그 것을 뛰어하고 있다. 이러한 것도, 1890년대의 이러한 논쟁이 시양의 이름이나 가치체계의 이식으로 가능한 것이었으며, 또한 새롭게 성립된 하드로시의 국가체제에 있어서 신선적인 소프트작성에 그 목적이 있었던 것을 의미하고 있다. 1880년대까지의 경제정책에서 파생된 기본적 미술용이인 器에 대한 내용이 여기서 완성되어졌다고 해도 좋다. 例如 興業의 미술진흥이, 서구의 경제적 주도에 초점을 맞춘 것이라고 한다

면, 이상은 서구의 예술이념에 초점이 맞추어져 있었던 것이다.

단지, 일본근대미술이 일반화 서구미술이념이나 가치관을 이입하고 있으면서도 일관되게 이식을 피해왔던 것처럼 보이는 것이 한가지 있는데, 그것은 그로스도교미술이다. 교회에 성직하기 위한 이콘(icon, 印像)을 세워하던, 일본의 근대미술의 대표작이라고 일컬어지는 것 가운데는 그리스도교 그림 작품은 거의 볼 수 없다. 마리아상을 觀音佛像의 이미지 連鎖作用 때문인지 가끔 발견되지만, 서양미술의 관점에는 그리스도교가 있는 점을 고려하면, 이성의 현상에는 빠져 있지도 않은 사실이다. 이는 분명히 성지적인 요인도 그 배경에 있을테지만, 「神魔洋才」의 길을 선택한 일본인의 서양미술에 구현된 것은 「洋才」로서의 기술이나 재능이며, 「洋魂」에 대한 부분은 절실히 사색해 왔다는 것을 의미할지도 모르겠다.

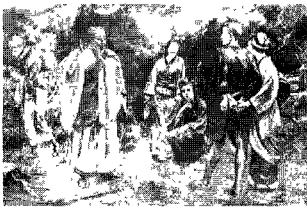
자유까지 서구와의 차별을 축으로 산업품으로서의 미술진흥이나 예술로서의 진흥을 가가 보았다. 서대별로 보면, 선자는 1880년대(明治10년대)까지, 후자는 90년대(明治20년대) 이후에 비중이 놓아지며 그 당시만 그 기간의 진흥을 주선한 정부의 난방자가 실은 잘못되었다. 오늘날의 일본에서도 자주 혼란을 초래하고 있는 문화위주의 행정에도 같은 현상이나 횡적 성호언계가 좋지 못한 것이다. 서구미술에서 여러 양상의 분리를 조성한 결과로 되고 만았던 마지막으로 일본의 근대미술과 미술행정의 관계에 대해서 살펴보자.

명차시기(19세기후반)의 미술에 대한 정부의 행정에서는 기본적으로 3개의 기둥으로 되어 있었다. 첫째로, 例如 興業으로서의 미술공예관성리장재, 둘째로 山美術保護, 세째로 미술교육제도의 확립이다. 例如, 興業과 古美術保護는 1880년대(明治10년대)까지는 바쁜 바쁜 남당하에 表裏體가 되어 행하여졌다. 그것은 「考古到今」의 이념에 근거하여 영상의 고미술을 보호, 수집, 전시하는 것으로, 수출을 목표로 한 낭시에 양식의 공예품을 생산하려 했던 이유때문이었다. 따라서 당시는 고미술보호보다도 例如 興業에 의한 미술의 수출을 장려



1

했으며, 한편, 고미술품에 관해서는 보호행정에 의해 해외에의 유출을 방지하려 했다. 이런 면에서 보면 19



15 세기후반에 구미에 형성된 japonism collection은 수출을 목적으로 한 당대미술과 유출된 고미술품으로 이루어졌다고 볼 수 있다

이 두가지 行政擔當省은 모두 처음에는 内務省, 1881(明治14)년이후는 農商務省이었다. 그렇지만 근대국가체제의 정비로 향한 1880년대 후반에 가서 양자는 분리되었다. 旭産興業은 그대로 농상무성이 담당했지만 고고미술보호는 宮內省의 관할로 되었던 것이다. 궁내성은 천황제 화립후 皇國史觀에 기초한 역사의 거점으로 된 부서이다 1890년대이후 官制에의 한 일본미술사 편찬을 주도한 것도 궁내성하의 帝國博物館이었다. 또 궁내성은 1890(明治23)년 帝室技藝員制度를 만들고 당대의 전통미술보호도 꾀하고 있다. 高木博志의 말에 의하면 황실이나 궁내성에 의한 傳統技藝, 고미술, 능묘, 古城址, 古戰場 등의 보호는 천황제에 의한 역사와 문화의 통합으로 간주된다고 한다.



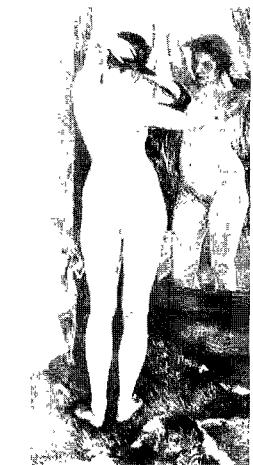
16 1880년

대 중엽부터 문부성의 문교정책의 일환으로 이루어진다. 東京美術學校설립도 그 하나였다. 그리고 전술한 예술로서의 미술진흥은 거의 문부성계의 미술동향으로 파악되어도 무방하다. 특히 1907(明治40)년 미술계를 통합하는 살롱으로서의 文部省美術展覽會(현재 日展의 전신)가 개최되고부터 당시 미술의 동향에 대한 주도권은 문부성의 것이 되었다.

이상의 상황을 정리하면, 1890년대이후 제2차대전 까지의 당대미술계는 농상무성하의 미술(산업품), 궁내성하의 미술(보수계), 문부성하의 미술(혁신계)이라는 3가지 분야로 나누어지게 된다. 미술단체의 세력분포의 면에서도 일본화 보수계의 일본미술협회와 서양화보수계의 명치미술회는 궁내성에, 日本畫新派의 일본미술원과 서양화신파의 문부성을 각각 백그라

운드로 하고 있었기 때문에, 미술단체는 이중의 권력 구도로 분열했던 것이다. 또, 문부성계의 미술이 서양 미술과 적극적인 대응을 꾀한 것에 비하여, 궁내성계에 속하는 특히 일본화나 공예는 종래의 전통적 가치관을 고수하려고 했던 것이었다. 그 상징적인 차이가 佛道나 문인화에 대한 취급에서 단적으로 나타나고 있다. 전통파가 그것을 포함시키는데 비해서, 개혁파는 그것을 포함시키지 않았다. 동경미술학교에서는 현재의 동경예술대학에 이르기까지 한번도 서도과를 설치한바 없고 日展(최대의 官展)에서 서도과가 설치된 것도 2차대전이후이다. 서도에 대한 취급에서 상징된 이러한 양자의 차이는, 전통파에 의거한 가치관이 중국미술이며 개혁파는 서양미술의 가치관에 의거한 점이라고 말할 수 있다. 말하자면 전통파를 지키려 한 것이 書畫 였다고 하면, 개혁파가 창출하려던 것이 詞曲 였다고 말할 수 있다.

제2차대전후 궁내성의 폐지와 함께 그 비호하에 있던 미술단체는 급속히 쇠퇴했다. 한편, 근대미술은 전후(해방후)부터 정립하기 시작하였으며, 이때는 문부성의 사회교육 행정하의 미술관이 역할을 크게 담당해서 현재의 일본 근대미술계는 문부성계, 혁신계의 미술흐름이 중심으로 되어 있다. 따라서 금후는 그러한 역사기술에 관한 검증이나, 작품과 함께 미술사를 이루어온 다른 한편의 중요한 담당자인 미술사학자체에 대한 사회학적 검증이 한층 요구되어진다고 생각된다.



17

도15 黑田清輝 昔言り 소설 1898
도16 黑田清輝 湖畔 유화 1897
도17 黑田清輝 朝粧 유화 1893

서구의 모더니즘과 일본의 근대미술에 대한 질의

이종희 / 계명대학교

발표내용에 대한 소감과 아울러 질의를 하고자 한다.

동경예술대학 佐藤道信 교수의 발표내용은 그 대성이 현대가 아닌 日本의 現代 즉 明治期(1868-1902)를 중심으로 한 서양미술 도입상황에 관한 것이다. 佐藤교수 발표에서 특히 인상깊은 것은, 연구관점에 있어서 예술적인 측면만이 아니라 사회사적인 다양한 시각으로 분석하고, 더우기 내용의 정리가 아주 명쾌하여, 예술적인 측면에서만 주로 論及된 종래의 일본 근대미술의 정리를 꾀하였다는 점이다.

발표내용에 의해, 일본근대의 서양미술 수용상황의 특징을 정리하면 다음과 같다.

(내용정리)

- (1) 「시양미술」은 예술적 가치에서 보다는 일본 국내의 필요성에 의해 실용의 목적으로서 전통적이며 實地的(事人)을 끼하고 있으며, 나아가 순수미술분야인 회화나 조각까지도 실용적 목적으로 도입하여 했던 점이 주목된다.
- (2) 도입된 「시양미술」이 일본 국내 산업 유통을 위한 산도식 이학을 낸다. (神饌會)가 중요한 명 뱠이 있음). 유상분은 일본 미술 산업품이 시양 분야에 대량으로 수출되는 19세기 후반 시양의 인상파 사소니 Japonism, art nouveau 등, 동양취미의 분위기를 불러일으키게 되었다.
- (3) 도입된 「시양미술」에 의해 사무실 미술을 개조시키거나 전통 미술의 가치와 특징을 제거하거나 계기화하거나, 따라서 계기를 통해 도입된 「시양미술」이 일본 정식에 빛는 신미술 청소년과는 별도로 나아가게 되었다.
- (4) 도입된 「시양미술」의 自己化(自己化)에 대한 관심과 욕구는 것은 雷(雷)의 방법이다. 주 이 작품화의 「시양미술」 도입과정에서 확고한 이념적 자기주장을 두었고, 그에 따른 「시양미술」은 통해 일찌감치 자기장이 가능했다고 보여진다.
- (5) 미술 전반에 대한 유상행장이 「시양미술」 도입과 시의 동시에 국가의 중요시개으로 자리잡아 일본도 세 이념에 들어섰다.

〈질의1〉 19세기 후반의 明治期는 우리 역사로는 전통 미술에 있어 있었던 조선 말기에 해당된다. 일본의 경우 이전적인 시양 분야에 대한 自意의이며 사교적인 수용자세를 보이고 있는데, 이 작품화 전용에 있어서 그에 대한 저항의 발달은 서구 분야를 수용하기 즉, 18세기 후반의 江戸時代부터 「실용기술의 필요성」이라는 부지에서 비롯된 것인가? 또 미술을 실용기술로서 간주하던 사역히 예술과 기술의 혼돈이 일어나거나, 예술이 기술적인 단서로 주제로 전락될 수 있는데, 당시의 저작물에 대해서 그에 대한 문제에 대한 고민이 없었나?

〈질의2〉 明治1(明治1880년)까지 「시양미술」은 始興했어야 하는 「거의 유일의 창작한 가치관으로 가능」하였고, 그 후 도입된 「외래미술」을 통하여 전통의 일본 미술에 대한 이미지를 버려 일본인 스스로에게 회복하게 된 시기인 역할을 했더라는 지적은 주목된다. 전의자가 생각하기에는 「和蘭洋才」란 것도 결국 그와 같은 의미가 아닌가 한다. 다시 말하면 「洋才」는 엄밀히 말하면 「相才」일 수도 있다고 생각된다. 일본인의

정신성을 서양기술로써 표현한다고 하시면, 예술성의 표현에 있어서는 표현하고자 하는 주제(題)를 그 것을 살피기 위해 적합한 방법(才)을 취하지 않으면 그 주제가 세대로 표출될 수 없는데, 그 후에 일본 것이라면 그 것을 담을 그릇도 같은 일본 「吳(和才)」이어야 한다. 그 망다빈 양재의 성가속에 일본 전통 「吳(和才)」과 유사한 면이 있었다는 의미가 되며, 같은 「相才」는 「才」와 만나서 바로 소 자기 내재화성이 「相才」가 한껏 발휘될 수 있다는 해석도 가능하지 않는다.」 나 「재자」으로 말하면 「才」는 다음과 아니라 사물을 있는 그대로 재현시키려는 정밀한 사신식 묘사방법인 것이다. 이 점은 역시 일본의 전통 속에 있는 중요한 특성 중의 하나라고 여기시는데, 어떻게 생각하겠는가?

〈질의3〉 雷(雷)의 방법을 통하여 西歐(西歐)의 가치체계 외상본의 개종화가 사교적으로 이루어졌다. 종래의 일본 전통 미술에서 그에 대한 가치체계나 상호가 어떠했는가?

〈질의4〉 현대 일본 미술계는 물어보면 「우리 전통 미술의 애호와 그것의 재창출이 유난히 눈보인다. 이번 밤표 내용을 통해서 그런 깊이를 알게 되었는데, 일본의 경우는 19세기 후반 경에 이미 미술 유통에 대한 행정체계가 확립되었던 것 같고, 그 유통성이 남아나와 옛것을 꿩구하여 오늘에 이르게 했더는 「考古到今」이었나는 것도 인상적이다. 특히 고미술 보호 유통에 관한 업무는 정부부처와 다른 민족의 국가적 관정인 宮内省이 남당하여 서류에 흔적을 남기고 일관되게 추진되었다는 것은 주목된다. 이 할문 남아 미술을 새로운 「예술」적 차원으로 육성하려는 文部省의 유통정책, 산업품으로 육성하려는 동성부상 등, 이들 사이에 긴밀한 대립간은 것이 없었나? 예술 물건이 혁신과 보수 등의 대립 현상이 있었다면 어떤 방향으로 해결되었나?

〈질의5〉 초기에 물보인 실용기술 분야의 미술이 明治 이후 현대에 걸쳐 어떻게 변화되어 가는가?

종합토론

모더니즘 미술 특집

1. 한국

유근준 교수: 오늘 종합토론은 이런 순서로 진행했으면 어떨가 싶습니다 여러분이 가지고 계신 오늘 발표자, 질의자의 발표내용, 질의내용이 다 프린트되어서 유인물이 사전에 배부가 되었습니다. 그렇기 때문에 이 자리에서 질문을 새로 반복할 필요는 없지 않은가 합니다. 그리고 위낙에 배정된 시간이 1시간 밖에 없어서 이미 발표하신 교수님들이 어떤 질문을 받고 있는가는 사전에 유인물을 통해서 충분히 숙지하고 계신 것으로 이해를 하고 발표하신 순서대로 한 분씩 교수님들이 답변을 해주시되, 위낙에 시간제약이 있기 때문에 제가 진행자로서 10분 정도 여유를 할애해 드리고 중간 중간에 적절하게 시간을 조절하도록 그렇게 했으니 합니다. 그런 다음에 사회자로서 오늘 발표하신 분들, 질의하신 분들의 견해를 가능하면 총괄적으로 정리해보는 시간을 잠시 갖도록 하겠습니다. 그리고 시간이 허락하는 범위내에서, 대체로 아마 5시까지는 시간여유가 가능하지 않나 해서 될 수 있는대로 전체 진행을 간결하게 하도록 노력하겠습니다. 그래서 얻어지는 나머지 시간에 여러분들로부터 공개질의를 반도록, 그런 순서로 진행하겠습니다. 그러면 먼저 발표해주신 순서대로 정형민 교수께서 지장질의질문에 대한 답변을 해주시면 감사하겠습니다.

정형민 교수 : 지금부터 답변을 해드리겠는데요. 문제점이 너무 많이 제기되었기 때문에, 또 모두 중요한 문제점이기 때문에 어느 문제를 10분 동안에 추려서 답을 드려야 될지 모르겠지만 제가 최선의 노력을 해서 답을 하도록 하겠습니다. 먼저 맨 마지막에 발표하신 질의 중에서 학술적인 질의가 아니지만 거기서 바로 질의자의 제일 뼈깊은 의도가 표현되었다고 생각하기 때문에 그 문제에 대해 먼저 답변을 하기로 하겠습니다. 그 질문은 왜 본교에서 주최하는 학술대회에서 동문들의 작품 얘기를 많이 거론했는가, 앞으로는 그렇게 하지 않았으면 좋겠다는 뼈깊은 충고를 해주셨습니다. 저도 논문을 준비하는 과정에서 오병욱 교수님과 마찬가지로 될 수 있

으면 본교에서 주최할 때 학술대회에서 동문의 작품을 거론하지 않으려고 부단한 노력을 했습니다. 하지만 현대 동양화단의 전개를 토론하는 과정에서 어떻게 특정학교 출신의 작가들을 치외하고 가능할 수가 있는가 거기에 대한 의문을 저는 갖게 됩니다. 만일 작가의 출신학교까지 고려되어야 한다면 오늘과 같은 논문은 도저히 발표할 수가 없습니다. 즉 동양화단의 전개를 보시는 오교수님의 시각이 조형작품으로서가 아니라 작가의 출신학교라는 그러한 필터를 끼고 보시는 테에 문제가 있다고 생각합니다 차세대에는 부디 이러한 시각이 지양되었으면 합니다. 그렇지 않으면 한국 회화사는 영구히 조형적 논제가 아닌 조형외적 이슈로서만 기술되리라고 봅니다. 통탄할 일입니다.

그러면 첫번째 질의부터 답변을 드리겠습니다. 모더니즘의 시각이 제 논문에서 분명히 표현되지 않았고, 그래서 그 특징에 대해서 정리해주십사하고 말씀하셨습니다. 본 논문은 모더니즘이 주제가 아니고 한국 회화단에서 어떻게 모더니즘을 수용했는가 하는 것을 분석하는 것이 주제입니다. 또한 모더니즘은 복합적인 개념입니다. 동시에 혹은 순차적으로 출현했던 다양한 회화양식과 미학이 모더니즘의 한 특색입니다. 그렇기 때문에 한국 회화의 수용과정에 관련되는 모더니즘에 관한 부분만 열거했기 때문에 아마 산발적인 느낌이 드는 것은 사실입니다. 오교수님께서 본인의 논문에 열거된 모더니즘에 관한 시각을 전부 발췌해서 정리해주셨으니 더 이상 부연할 필요는 없겠습니다.

질의 두번째는 모더니즘적인 한국화, 동양적 모더니즘의 회화라고 한 부분이 있는데 전통적 모더니즘이란 용어는 왜 불가능합니까? 한국이나 동양에서 수용한 모더니즘에 대해서 모더니즘적인 한국화, 혹은 동양적인 모더니즘이란 별칭은 가능하지만 저로서는 전통적 모더니즘이란 상반된 두 용어를 같이 쓴다는 것은 무엇을 의미하는지 잘 모르겠습니다. 혹 오교수님께서 설명해주실 수 있으면 부탁드립니다. 두번째 질의에 대한 답변입니다. 일제시대에 수용된 양식은 피상적 모방이며 해방후 도입된 양식들은 타탕성이 인정되는 수용인가? 그렇게 구분하는 기준점과 관점은 무엇입니까? 저 자신

비상식 모방이라는 어휘는 가끔 사용하지 않으려고 하는데 이미 세 년문 중에 그려진 이노는 끌어하신 것은 당시 오교수님의 주관적 시각은 아니신지요? 해방 후 50년대 외교에서 회화 양식의 문민적 수용이라고 제가 말한 것은 수용의 터닝점 이후에 관한 시와 비슷 편집이나 기보라는 회화양식을 수용한 과정에 대한 논리적 판단입니다. 한 시의 미술이 다른 시의 미술로 전래될 때 정신이 아닌, 그 가법, 양식만이 전래되는 것이 보편적인 전래과정입니다. 그렇기 때문에 그 전래과정에 대해서 어떤 회화양식을 수용했다고 해서 그 터닝점을 부여할 수 없다고 하는 것이 시의 생각입니다.

진의 세번째, 개인 전통회화란 무엇인가에 대해 시의 논문에서 두번이나 제시되지 않았다는 것을 아었습니다. 그리고 60년대와 70년대의 수부화회화는 개인 전통회화라고 한 수 있는가? 전통이라 개념을 종식인 인개성과 획자인 보편성이 의미가 대체되어 있다고 생각합니다. 그리고 전통이라면 것 같은 영구적인 것 이 아니라 문화의 개념을 전제하고 있던 그 20세기 한국화의 전반기에서 전통회화라고 한 것은 조선 우기부나 보편적으로 사용되던 송족의 문인화양식 혹은 남화라고도 부른다는 양식이 일제시대 대시를 그린 한내 화년에서도 자주 사용되고 또 보편화되었을 때 그려진 회화양식을 전통양식이라고 부른다는 것은 별 무리가 없다고 생각됩니다. 그리고 20세기 전반기에서는 배재와 소재, 배재라는 것은 주목 가볍을 얘기하겠죠 또 소재, 회화양식, 이런 통식개념이 생립되었지만 전시적으로 동양화라는 것은 배제개념으로서만 주조되고 있습니다. 두번째, 60년대와 70년대의 수부체 양식의 경우에 있어서 제가 시간이 주마해서 다 알지도 못하는데요 이미 60년대와 70년대의 수부화로 전통회화라고 한 수 있는가? 질문하신 것은 새재화보다는 수부화 중심에 대한 질문인 것 같습니다. 그 시대 패러다임 기점으로 해서 전통적인 농당미학, 수장사상을 배경으로 해서 전통식으로 사용되던 시권부, 수종이의 뒷과 마운 주된 배재로 사용했다고 서술했습니다. 그네 이전에 형성된 전통회화, 남화라는 문인화, 이런 양식과는 다른 회화양식이 사후의 세대에 대해서 역사적인 인개성과 보편성이 차립된 때에 또 하나 이 새로운 전통회화로 인정될 수 있겠습니다.

마지막 질문입니다. 개인 농양 예술장신과 시기 미술의 진위성이 유시할 수 있습니까? 보더니즘의 진위성은 예술의 본질적인 문제에 접근하려고 했던 것입니다. 시기의 이런 보더니즘이 단순히 시각적인 현상을 기록하는 것에서 미학적 개념을 시각화하려고 시도했을 때 관념적 미학을 회화로 표현하는 것을 이상으로 하는 농양식 회화와 결집했던 것입니다. 이런 관점에서 농양 예술장신은 20세기 시기의 진위성과 평행적으로는 유사한 회화양식은 조래한 결과가 되었지만 그 문학적인 삼방식은 다릅니다. 본 논문에서 이 유와의 작품과 관련해서 접한 언급한 것처럼 시기의 미술은 개념 자체를 구제식으로 형성화하려고 했지만 농양 속은 한국의 미술에서는 관념의 시각화

를 관념적 예술방법을 통해서 모색했습니다. 그 무현의 개념을 시각화하기 위해서 유연성을 더 강조했던 것입니다. 다시 말해 이전의 허아 개념을 표안하기 위해서 선의 표현을 더 강조하게 만들고 하게 시각화한 것과 마찬가지입니다. 이러한 점에서 그 분석으로 농양의 주성표현주의와 보더니즘의 주성표현주의와는 다른다고 보겠습니다. 아울러 시의 답을 마지막습니다.

유근준 교수. 네. 진의하신 오교수님이 작품에 대한 상향민 교수수님이 있었습니다. 그때 다음 순서로 나아가지요. 한창의 교수님이 김의에 대한 설명님 교수의 답변을 듣도록 하겠습니다.

2. 중국

설명년 교수. 한창화 교수님께서 제기하신 문제에 대해 감사합니다. 문제는 본문안에서 이미 말씀을 드렸는데 이마 성세하시 못했던 것 같습니다. 어떤 것은 본문 안에서 밝히지 않은 것도 있습니다. 먼저 첫째 문제로 한교수님은 시기를 분류하는 문제에 대해서 의문을 제기하셨습니다. 제가 원교수님의 견해를 보면 시와 한교수님과의 구분적인 사이는 없습니다. 만일 개인개방이진의 시기와 이후의 시기로 나누다면 한창주의는 미주류의 시위에서 주류의 시위로 변화되는 새 10년이 걸렸습니다. 예 이렇게 보아야 될까요? 60년 3월 대북대중의 논문에서 이야기했습니다만 이 논문에서 하승대화의 구체적인 중국의 개인개방이진의 이어가는 해난라고 표정을 해서 하승의 개인을 위해 시는 전시기아후는 전시기라 하고 그 이후는 전시기라 했습니다. 그래서 한교수님하고는 기다린 사이가 없고 기본적으로는 비슷하다고 보겠습니다.

두번째로, 전시기에 있어서 중국화의 대위화의 분류 이후에 원교수님은 시에 어떤 분류의 시영의 어떤 원내와 인개가 되는 것을 물으셨습니다. 제가 생각하기로는 전시기에 중국화라는 이미 면에서 시방 보더니즘을 흡수하였습니다. 그러나 이것은 자신의 이해에 따라서 흡수하는 했고 중국화 자체의 전통성 전에 암기해시 그리고 와기의 개인의 화공에 따라서 흡수했다고 봅니다. 예를 들어서 원래의 시의회는 시방이 보더니즘의 표현주의를 수용했습니다만 대로 복사하시는 않았습니다. 그때에 제가 말씀드리는 원래의 이후의 수부화의 이런 면화는 추상적인 표현이었습니다. 그러나 이기에는 자신의 변화가 또 있었고 완전한 부사가 아니었죠 새로운 문화를 전통적인 문인화의 기준위에서 이루어졌고 한내의식을 기여하는 전에서 이루어졌습니다. 그것이 흡수한 시방의 기법의 문제는 회기에 따라서 달랐습니다. 그래서 이 문제는 저는 어떻게 생각합니다. 만일 분류해서 말씀드린다면 구체적인 분석이 될 수는 있을 것입니다. 제가 말씀드렸고자 하는 것은 중국화는 그때는 사람들이 시양의 보더니즘을 흡수하는 과정에서는 취시전대을 했고 부사하는

형태로 하지 않았다는 사실입니다

세번째 문제는 해외에 거주하는 중국화가, 왕계천(王季遷), 유국송(劉國松), 조무극(趙無極), 장대천(張大千), 이런 분들의 예술적 성과를 어떻게 보냐고 물으셨지요. 제가 보기에는 그들의 예술상의 성취는 매우 우월한 것이었습니다. 장대천 이후의 많은 화가들은 서방의 모더니즘을 더 많이 흡수했고 특히나 추상의 요소를 많이 도입했습니다. 제가 논문에서 말 씀드리지 않은 것인데, 저는 중국에서 있기 때문에 중국화가에 대해서는 잘 알고 있습니다. 그러나 논문에서는 광범위하게 중국해외의 작가들을 논의하지는 않았습니다. 그래서 한 교수님이 건의하신 것을 제가 앞으로 전문적인 논문으로 정리를 해볼까 합니다.

네번째 질문은 90년대 중국미술의 발전에 관한 문제입니다. 한교수님이 말씀하시길 90년대 출현한 현상을 토론하지 않았고 중국의 전통으로 귀속했다고 말씀하셨는데, 이것이 중국미술이 정확한 방향으로 가는 것인가 하고 물으셨습니다. 제가 생각하기에는 논문에서는 분명하게 얘기하지는 않았지만 다시 본토로 돌아가야한다는 의미는 민족과 지역과 그리고 그들의 문화적 풍경과 생활방식과 밀접하게 관련이 있다는 것인지, 결코 전통으로 퇴보하는 것을 의미하는 것은 아닙니다. 이것이 결국 정확한 방향으로 가느냐 아니냐를 말씀드린다는 것은 또 다른 관점에서 이해를 해야 할 것입니다. 혹은 헤겔이 얘기했던 정·반합의 원리에 의해 새로운 하나의 방향으로 가는 것입니다.

그리고 다섯번째로 선생님이 질문하시길 신사실주의와 신고전주의의 교류가 소멸이 될 것인지를 물으셨습니다. 저는 이 논문에서 이런 문제를 토론하지는 않았습니다. 저는 단지 중국화를 토론했습니다. 수묵화와 채색화를 얘기하면서 만일 신사실주의와 신고전주의의 교류가 유화에 있어서는 대단히 명확하게 나타나고 있습니다. 그러나 중국 국내에서는 두 가지 견해가 있습니다. 하나는 만일 이러한 신사실주의와 신고전주의가 상업화와 연결되어 통속적인 예술로 변해가면 아마 쇠퇴해갈 것입니다. 또 다른 한 견해는 이것도 만일 엄숙한 창조의식에 입각한다면 이들은 각종 미술에 하나의 품격을 이루면서 발전해갈 것으로 봅니다. 감사합니다.

3. 미국

버트 원터 교수: 우선 먼저 세 논문에 대해서 논평을 해주신 오교수님께 감사말씀 드리겠습니다. 또 사과도 드려야 될 것 같습니다. 제가 중요한 주제보다는 주변적인 얘기만 한 것에 대해서 사과드립니다. 제가 보여드린 이미지가 가장 전형적인 형상이나 가장 유명한 미국 모더니즘 미술의 전형적인 예라고 볼 수 없기 때문입니다. 그러나 핵심부보다 주변부가 더 많은 것을 보여주지 않나 해서 제가 그런 방법을택했습니다.

오교수님께서는 제가 부족했던 부분, 균형이 부족했던 부분을 상당히 보완해주셨습니다. 왜냐면 오교수님께서는 논평을 하시면서 소위 말하는 미국의 모더니즘의 첫 꽃이 편 시기, 1910년과 12년 일차대전 직전과 직후에 대한 얘기를 하셨고 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz), 드 자이야스(Marius de Zayas), 만 레이(Man Ray), 모튼 샘버그(Morton Livingston Schamberg), 많은 작가들을 언급하셨습니다. 이런 사람들을 중심으로해서 굉장히 발전을 했었죠. 그러나 대체로 미국의 모더니즘이 실제로 1950년대가 될 때까지는 본격적으로 개화되지 못했습니다. 그 뒤에는 추상주의가 적극적으로 융성하게 됩니다. 많은 사람들이 그것이 서구의 아방가르드 예술을 나타낸다고 말합니다. 그러나 오교수님께서 그 이전에 현대 미술이 미국에 이미 있었던 것이 아니라는 지적을 해주셨습니다. 이 지적은 미국미술과 유럽미술사이에 관계에 대해 다시 한번 촛점을 돌리게 하는 것인데, 한가지 예, 마르셀 뒤샹의 레디메이드를 들겠습니다. 남자용변기를 내놓았죠. 당시 뉴욕에서 일하고 있었던 뒤샹은 레디메이드라는 것을 생각해냄으로 현대조각의 방향을 갑자기 바꾸어 놓았죠. 구체적으로 극적인 작품을 엔지니어링해냈다고 볼 수 있죠. 이것이 뉴욕에 있는 미국의 아방가르드 예술가들에게 설교를 한 샌이 되어버렸죠. 다시 말하자면 마르셀 뒤샹이 미국 사람들에게 당신도 이제는 미국적인 무엇인가를 하라고, 그리고 미국적인 요소를 미술관으로 가져가라 하고 가르쳐준 결과가 되었습니다. 그래서 그 내용이라고 하는 것은 미국 사람들의 눈에 보면 욕실, 목욕탕, 창고 이런 것들을 연상케 되며 철판을 붙이고 용접하는 이런 것들이 하나의 현대미술이 될 수 있다는 것이죠. 이것을 1880년대, 90년대 사람들의 시각에서 다시 한번 볼 필요가 있습니다. 그 당시 유럽에서 미국을 볼 때 미국은 매우 불질적이고 상업주의적이고 따라서 미국 사람은 심한 경멸을 받았습니다. 로댕의 자서전에서 이러한 연상이 나와있죠. 그런데 그다음 1880년과 1910년 사이 일어났던 일은 굉장히 이상한 일이지만 현대미술의 입장이 달라지게 됩니다. 그래서 이런 물질주의에 대한 생각 자체가 달라지고 그런 연상이 기계를 하나의 정적인 대상으로 바꾸어 놓았던 것이죠. 그러니까 기계라는 것을 기능만 가지는 단순한 장치가 아니라 하나의 정적인 물체로 바라보게 되고, 이러한 변화가 일어나자 과거에는 상당히 부정적이었던 미국문화가 이제는 긍정적인 것이 되고 유럽사람들이 보기에도 숭배할만한 것이 되었습니다. 그래서 미국문화를 존중하게 되었고 미국의 전위 예술가들이 이것을 자랑스럽게 생각하게 되었고 어떻게 보면 그런 것이 미술적인 표현으로 나타나게 된 것입니다.

그리면 두번째 질문으로 넘어가겠습니다. 스튜어트 데이비스에 대한 질문을 해주셨고 그와 제럴드 머피의 관계에 대한 질문을 해주셨습니다. 여기에 대해서도 다시 한번 오교수님

제 감시는 우리나라 평강한 좋은 친구로 알고 있습니다. 그는 아버지, 네이버 스트로모 아버지에 있어 그는 아버지입니다. 원래 유명한 것은 사실이지만 아버지는 것뿐이 아니라 다른 것들을 사용했기 때문에 특히 응용있는 사람이라고 생각합니다. 제 대답은 대체로 멋습니다. 그 사이의 관계가 깊어서 인연되어 있는 것이 사실입니다. 나서 말하면 두 가지는 모두 똑같이 규칙을 기반으로 사용하고 있습니다. 이 규칙들은 결합되어 이해되며 그것을 미리적으로 규제화된 것인 규칙들은 20세기 주요 과학에서 여기서도 적용되었습니다. 이것은 보편화되었고 이 기법이 결합식으로 확장되었습니다. 두 가지 예는 1. 대량 핵시사 예시로 규칙의 형태화된 원칙이 전개하고 이해됩니다. 핵시사는 비단 전통 예로부터 유래한 것입니다. 그리고 일본의 예는 동양의 원리에 유래한 것입니다. 또는 규칙으로 분류되면서 까지 분장을 표현하고 있습니다. 1920년대 블랙 앤 흑백 사진 기법이 일본에 소개되었던 것입니다. 그래서 시가 여기서 볼 수 있는 것은 주제적인 패턴이 있다는 것입니다. 이런 것을 보면 우리는 주제적인 예술의 관계를 알 수 있습니다. 일본에 대해 이야기하는 미국인은 전통적인 일본의 문화를 비판하였습니다. 그리고 이런 배경에서 볼 때 하라나 나우시라는 인용하고 싶습니다. 오늘 서정 교수님이 보여줬던 블랙 앤 흑백 사진은 오. 이런 블랙 앤 흑백 사진에 있어 뛰어난 예술적 예시로써 배운 것을 표현하고 있는 것을 알 수 있습니다. 그리고 상교수님이 보여주신 현대 블랙 앤 흑백 사진은 화면의 부드러움이 있습니다. 1950년대 부드러움을 보여주면서 생명을 하시길 그 작품이 사적인 기법을 썼지만 실제로는 전통적인 한류의 주제라고 말씀하셨습니다. 이런 사례는 곧이 없습니다. 소련에서는 사회주의의 리얼리즘을 볼 수 있죠. 그것은 과학의 트로트로이트(trompe l'oeil)의 기법. 이 기법은 사실주의를 보여주고 있습니다. 이런 것이 과학이며 가치는 소련의 상자적인 사상을 나타내는 기법으로 사용되었습니까. 궁극적으로 이런 기법이 시기 속적인 주제에서 똑같이 활용될 것을 볼 수 있습니다.

사보. 교수님은 이교수님이 노령하시면서 라고는 시아의 재년, 화호회재(和禱和才)라는 말씀을 하셨는데 이것이 괴인 가능하고 나서 라는 질문을 하셨습니다. 괴인 와우기법을 가지고 일본 청진을 표현할 수 있었고 하는 문제였죠 그리고 이 문제에 대해서는 동의할 수 없다라고 이교수님이 시사하셨습니다. 이런 사례를 보면 그 방향이 조금 다른데, 이런 삶에서 본다면 주제적인 것이죠 그래서 저는 이 예술가들이 왜 주제기법을 가지고 자기 문화에서 활용할 수 있었다라고 대답할 수 있고 고유한 주제적인 주제를 가지고 저 어떤에게 호소하는 작품을 만들었다고 생각합니다. 그리고 이런 과정에서 한 단계 더 나아가는 것인즉 이 한 단계는 형식(form) 그 자체가 그 나라의 표현이 되면 되는 것입니다. 이것은 전통의 무희가 아니더니 개개 하신적인 형식을 얘기할 때 어떤 충실성에

사진은 강우를 찾았던 우리나라의 고유한 것이라며 생각이 났지만 이것이 예술 분야에서는 전통이거나 아름다움 것임에 대한 가치 예술 보자면 유혹의 1900년대와 2000년대의 주장은 주어지는 예술에는 일본에서 70년대에 이어 왔던 대는 사람들의 살아했던 모두의 삶을 등장시킨다. 작품이 또 있나요? 대를 넘겨온다. 감상합니다.

4. 일본

사도 도신 교수, 이전생님께서 매우 잘 짚어내어 간과 질문을 해주셨습니다. 가장 공통된 점으로 개인적이고 싶은 것은 미술이 구체화 후 민족이었을 때 그간의 기술이 어떻게 1945년에 미술이 되어갈 수 있는가 하는 질문이었습니다. 저의 답변은 미술이 매우 국민스러워지면서 기본적으로 사회는 명사 이전의 경우에는 미술가 자신은 명사 않았다고 생각합니다. 다만 사회 전 세대인 문화기록은 미술은 가능이었습니다. 작가라는 의식 자체가 조금 달랐습니다. 여기는 이전데민 화당, 조각가는 조공, 주야장을 하니의 정인으로 바라봤던 거죠. 따라서 이런 옛날에는 굳애와 미술에 대한 부정한 구분이 없었습니다. 수현대식의 의미에서 사용되는 공예라는 용어 자체가 여기에는 없었고, 오히려 속임수로 기술이라는 개념이 모든 예술을 포함하고 있었답니다. 명작 이후에 뛰어난 개인으로, 조각가 스길트저러는 용어로 둘째말을 하는 과정을 통해서 공예라는 개념은 오히려 생겨났다고 볼립니다. 미술이라는 전제 개념에서 회화, 조각을 살피내고 나마 치는 공예다 이렇게 구분을 하게 된 것이죠. 1880년대에는 공업을 중심했고 따라서 그때만 해도 공예품이라는 개념은 없었고 공예에 대해 공업품이라든가 명칭을 부여했었습니다. 따라서 1880년대까지는 해도 그런 개인 개념 구분이 부여하지 않았던 것입니다. 20세기에 들어서서 개념적인 짚이는 데 따른 세도식인 정리가 동시에 행해졌습니다. 예술, 미술, 미술 예술 같은 용어가 활동을 예술하는 히지 않는다는 데는 인식이 생기난 것 같죠. 그리고 화성 미술, 우리가 얘기하는 전략적 미술, 여기에도 공예, 또는 실용적 활동이 배제되거나 사라졌습니다. 일본에서 물성이라고 하는 것은 종교의 대상이나, 감성의 대상이나 하는 드라마나 낭시에는 있었습니다. 따라서 20세기에 들어서는 실용적인 것을 미술에서 배제함으로써 예술성을 확보해나가는 그런 방법을 취했던 것입니다.

그렇다면 가장 예술적인 것은 무엇이냐? 이 문제는 매우 어렵습니다. 누가 그것을 성했다는가? 설계론. 거의 논리적인 개념과는 상관 없습니다. 가장 예술적인 것은 장면의 깊이에 있는 권리가 있습니다. 명작 이후 박람회, 전시회에서는 매번 그 심사를 높이싸고 기나란 논쟁이 있었습니다. 미술회의 동호회라고 하는 것은 심사를 높이싼 바탕에 의한 것이었죠. 따라서 가장 예술적인 것을 뽑았던 것은 논리적인 가치인가 아니인가입니다.

니라 정치적인 파워에 의해 결정이 되었던 것입니다 예를 들어서 가노같은 화가의 경우 그는 당시 사무라이, 무사였습니다. 따라서 그가 작품을 아무리 만들어도 그는 어디까지나 무사에 불과했지, 예술가는 아니었습니다 그리고 농민이 예술품을 만들었을 때도 마찬가지였습니다 서민 화가들도 많이 있었습니까는 그들은 어디까지나 서민이었지 예술가는 아니었습니다 즉 그 당시 미술가의 위치, 혹은 미술품 자체의 서열이라고 하는 것은 그 작가의 사회적 위치에 의해 규정되는 경향조차 당시에는 다분히 있었던 것입니다 오늘날에는 예를 들어 당시의 불상과 수묵화와 우끼요에와 일본화, 양화, 이런 것들을 모두 한자리에 놓고 서열을 매기는 문제를 묻는다면 그 정확한 답은 없다고 생각합니다 다만 당시에는 그것이 그 작가의 신분 또는 정치적 파워, 이런 것들에 의해 정해졌다는 것이죠.

그런데 또 하나의 문제는 서로 전혀 다른 장르의 미술품들이 한꺼번에 너무나 많이 쏟아져나왔다는 것입니다. 이처럼 서로 다른 미술품들의 정체성을 정하기가 매우 힘들었고 국제적인 것과 민족적인 것의 구분이 어려웠습니다. 그 관계유지도 어려웠죠 저는 한국에 와서 많은 절을 견학했습니다. 그때 느낀 것은 일본의 절과 모습이 매우 유사하다는 것이었습니다. 물론 한국에서 전래된 불교이기 때문에 당연하다고 도 말할 수 있지만 불교미술이라고 하는 것은 오히려 민족성보다도 국제성이 훨씬 더 우선되고 있는 것이라고 생각합니다. 한국적인 불교미술, 또는 일본적인 불교미술, 이것은 가능합니다만 그 역학관계는 매우 어렵다고 생각합니다. 불교문화에 있어서의 각자의 문화성이라고 하는 것이 그것 자체가 목적이되었던 것은 아닙니다만 아무래도 나타나지 않을 수는 없었다고 봅니다. 따라서 근대화과정에 있어서도 국제적인 민족주의를 형성해나가는 것, 즉 한 국가가 국제화하기 위해서는 민족주의를 계속해서 형성해나가야 했던 것입니다. 따라서 미술이라고 하는 것, 또는 자기 국가의 정체성이라고 하는 것을 자꾸 자꾸 키워나갈 수 밖에 없었던 그러한 흐름이 그 작가의 정체성, 서민이나 사무라이가 아니라 예술가로서의 정체성을 확보해나가는 그런 일련의 과정을 설명해줄 수 있습니다.

시간이 흐름에 따라서 점차 이런 논쟁이 진정될 것으로 봅니다 제가 오히려 깊은 흥미를 가지고 있는 분야는 실제 미술과 그를 규정해온 언어의 개념 문제입니다. 일본에 있어서도 미술이라든가 예술 회화라든가 이런 용어가 생겨나긴 합니다. 한자를 사용하기 때문에 중국에서도 사용하고 한국에서도 사용하고 또한 서양에서도 그것이 번역되어 사용되는데요. 서양언어에 대한 개념으로 우리가 용어를 만들 때 좀더 신중해야 되지 않을까 생각합니다 그런데 문제는 그렇게 해서 일단 용어가 생겨나게 되면 새 서양미술에서는 비쥬얼 아트(visual art)라는 용어가 훨씬 더 앞서가게 된 상황이 일어

난다는 것입니다 미술분야에서는 이런 용어규정은 따라서 할 수 없는 것이라 봅니다. 오히려 철학이라든가, 언어 등의 분야에서 조금 더 이론적 논쟁을 거쳐서 용어를 신중하게 정해야 한다고 생각합니다 예술가, 평론가, 미술사가, 이런 사람들의 의식은 조금 더 구체적으로 나져보아서, 또는 그것을 규합을 시켜서 민족성을 용어에도 담아내야 한다고 저는 생각합니다 그런 용어를 규정하는 과정에서 예술에 종사하는 사람들의 공동체 의식은 점점 더 높아져 갈 것입니다. 즉 예술용어와 그것이 일단 생겨난 후에 사회적 기능이라고 하는 것이 매우 중요하다고 생각합니다.

5. 공개 토론

유근준 교수: 다른 질문 있습니까? 네 분 교수님의 시간! 관계상, 만약에 질문을 더 하실 분이 있으면, 방청객들께 기회를 드리기로 하겠습니다. 질문하실 분이 없으면, 여기서 우리의 종합 토론 1부를 마치는 것이 좋을 것 같고, 진행을 매끄럽게 하기 위하여 토론자분들께서 세기해 주신 발표와 요점들 중 중요한 점들을 제가 간단하게 요약할까 합니다 여러분들께서 좀 더 깊이 이해하고 질문을 준비할 수 있도록 제가 발표들과 질의응답을 본 소감을 정리해보겠습니다

오늘 세미나의 주제는 두 가지입니다 유럽 모더니즘 미술과 태평양 연안 국가의 미술, 그러니까 서로 다른 두 개념과 이 두 개념 사이의 관계이죠. 처음에 우리가 이 주제를 잡았을 때 공통적인 생각이 있었습니다. 그러니까, 유럽 모더니즘 미술은 좀 더 우월하고 더 발달되어 있는 반면 한국을 포함하는 태평양 연안 국가들의 미술은 상대적인 의미에서 뒤를 때 열등하고 발전이 지체되어 있으며, 또 태평양 국가들의 미술이 유럽 모더니즘을 좇아가고 있다는 것입니다. 아마도 이것이 이번 주제에 밑바닥에 깔려 있는 관점이 아닌가 합니다. 그렇지만 이런 관점은 네 분의 발표자들의 발표에서는 아주 제한적인 요소에 불과했다는게 제 느낌이구요, 그리고 발표자들이 그들의 배경과 국적이 다르기 때문에 다른 관점과 입장은 보여주고 있습니다. 아주 재미있게 봤구요, 제 사적인 관점입니다만, 한 번 제가 본 것을 요약해보겠습니다.

먼저, 핵심적인 용어의 개념입니다 네 분의 발표자들은 주제의 용어에 대해서 각기 다른 개념을 생각하고 계십니다. 예를 들어, 전통말입니다. 전통에 대해서 얘기할 때, 전통의 개념을 한국 교수는, 제가 보기에는, 관습(convention)으로 이해했어요. 그런데 중국에서 오신 교수는 전통을 유산(heritage)으로 설명했던 같습니다 다른 관점에서 미국에서 오신 교수는 전통을 고유한(origin) 어떤 원천으로 봤구요, 반대로 일본 교수는 전통을 아주 골치아픈 문화에 대한 목표(target)로 이해했어요 그런 의미에서 'Zeitgeist'는 이번 세미나에서 꼭대기를 차지하는 아주 중요한 것이고, 'Zeitgeist'

개념은 원래 교수에 의해 시기로 구분하는 천왕집(epoch)으로 다가온 것입니다. 한자면 한 교수는 'Zeitgeist'는 통일성(homogeneity)으로 해석했고, 미국교수는 'Zeitgeist'는 사회적 공동체, 사회를 빙고 일본 교수는 그것을 천재성으로 보았습니다. 저는 의미로 일본에서 천재성은 매우 흔한 사학의 의미에서의 천재성은 의미합니다. 그것이 대체로 대중의 대표자들이 전해온 'Zeitgeist'의 용어로, 한 교수에게는 의미를 갖고 있습니다.

'Zeitgeist'의 영향이라는 데도 역시 다르게 이해되고 있어요. 한 교수는 그것이 전통, 그러니까 그것이 외부로부터 주어진 전통이라고 이해하고 있고, 한 교수에게는 영향이라는 것이 도전이었어요. 언제나 영향은 종주인들의 관심으로 보면 도전이었답니다. 그리고 미국교수는 유럽이 형성 경쟁자(counterpart)로, 가지고 있다고 보고 또 영향이 미국교수에게는 암昧, 자주 미국교수에게는 미니미자로 일본교수에게는 어우러진 관점은 의미합니다. 이것이 일본사람들의 관심입니다.

내가 시티의 관점을 세기 장관해봤어요. 또 유럽 모더니즘에 대한 영향을 내가 시티 주민으로 요약할 수 있습니다. 첫째로 대도시예요. 한 교수 예술가들의 유급 모더니즘이 대도시에 대한 접근을 보면, 한 주은 외부로부터의 영향에 대해서 나소간 수용식이고, 중국예술가들은 받아들이는 것이 아주 전례적이고 미국교수들은 그의 관점을 따르면, 미국인들은 외부에서 들어오는 것들에 대해 인재나 상대적인 대도시를 취했어요. 미국인들은 원래에서의 응답은 상당히 상대식이고 또 고향을 찾으려는 대도시이고, 이와는 좀 반대로 일본인들은 외부의 영향을 받아들이던 때, 외부의 것에 대해서 아주 배타적이고, 무엇이 높이 왔을 때, 그것은 외부 것이고, 외래문화인 겁니다. 이것이 일본인들의 일반적인 관점이고 이와 같은 개념은 개념이 발표에 나타나 있습니다. 그리고 어떻게 반응(response)했는지 하루는 것 뿐이죠 반응들은 자기 멀리요. 한 교수들은 신랄 면밀한 걸 좋아하는데 속으로 들어가 보면 한 교수들에게는 청재상의 위기기 있어요. 이것도 한 교수의 발표에서 볼 수 있었답니다. 또 중국인들의 대응은 우리가 교수님의 관점에서 볼 수 있듯이 온건한 내용이에요. 또 미국인들의 뷔에서 보면 그들이 유럽을 볼 때 상대적인 입장은 갖고 있기 때문에 미국인들은 전통에 대해서 부관심입니다. 이것도 어떤 때는 아주 의도적으로 부관심한 대도시를 취하기도 하죠. 또 일본인들은 우리가 가진 것과 비슷한 것은 가지고 있다면 대응할 때 상당히 우호적이에요. 이것이 일본인들의 대도시이고 그의 개념의 면에 깊리 있는 것입니다.

또 만약 여러분들이 미술의 경계는 대다분다면 내 문의 대표자들이 기반하고 있는 개념이라든지 대도시든지 같은 것을 한 네 모아 볼 때, 세 생각으로는 누가 시가 주목한 만화

나고 봅니다. 물론 교수님은 전통을 정신적 유산으로 보는 아주 부식식형식인 태도와 시구 모니즘에 전매식으로 삶는다는 자체는 갖고 있는데요. 미래에는 시구 예술과 중국 예술이 노년 교수는 벽원한 삶을 갖고 있기 때문에, 평화적인 강조이 아니라 예술에 대한 나이고 아버지 짜움없이 서로 다른 두 나라 원한 예술이 함께 존재할 수 있을 것이라고 말했습니다. 제가 생각하기로는 이 말이 우리에게 시사하는 점이 두 가지입니다. 첫째가 미국교수의 관점을 정리해 보지만, 전통은 나원한 것이 아니고, 차이, 시구와 동양의 차이는 의미합니다. 이런 의미에서 미국에서의 예술, 이런 국가 예술에서 볼 때, 그들에게 전통은 끊어지지 않는 계승 혁신 그리고 계승입니다. 그래서 미래에 전통은 계자자식의 전명 속에서 계속해서 재정조끼가 되는 것이라고 중국 교수의 관심과 미국 교수의 관심은 우리나라에게 기다란 시사점을 안내하고 있는 것 같습니다. 이것이 제가 정리해본 내용입니다.

이제 맹장서에서 질문이 있으면 공개 질의를 번복도 하셨습니다. 질문이 있으시면 제가 알아 볼 수 있도록 손을 들어주시기 바랍니다. 네, 아닙니다. 나라 박원정에 대해 질문입니다.

학생 네, 원터 교수님요. 선생님께서는 모니니즘이 보편화되어서 이것이 세계의 전통을 현대화하는 데 기여했다고 말씀하시고, 그런 점에서 유럽의 모니니즘이 미국의 미술을 발달시킨데 상공식으로 기여했다고 믿을 하셨습니다. 그렇대 아직도 세 3세계는 전통미술이 현대화하는데 뒤보일까, 전폐될까, 그런 혼돈의 과정에 있습니다. 그렇다고 한다면 그 문제가 전주은 유럽과 미국이 자유하는 정신의 태도라는가 모든 방식적인 면에서 같은 규의 패턴을 갖이었기 때문에 미국은 성공을 했고, 동양은 그렇지 못한 땅이라 자유에서 어떠한 문제점이 문화발생에 있어서부터 있었기 때문에 오늘날 혼돈의 상태를 야기하지 않았나 하는 점을 세기 말씀드리고 싶은데, 이점에 대해서는 선생님께서 어떻게 생각하고 계신가 싶습니다. 문화보편주의라는 것이 굉장히 부정적이 있지 않느냐 하는 것입니까. 보편성이라고 하는 것은 지금까지 우리가 자세히 생각해보면 힘있는 자들의 강도일까요. 그런 걸 가지고 뭔인가 아니냐 하는 것인가요. 그런 뛰나만 유럽과 미국이 지금 서세동점으로 인해서 마강한 영향력을 가지고 있기 때문에 사기 문화의 견종도 없이 그 위에 놀리서 그런 문화의 영향패턴이 지금 주제화라고 하는 소류아래서 묻하고 있지 않나 하는 점입니다. 그 삶에 대해서 왜 이렇게 세 3세계는 모니니즘의 보편화를 맞았음에도 불구하고 혼돈의 현상을 갖고 있고 미국은 결국 성공할 수 있었는가, 그런 원인은 어디에 있는지 하는 점을 자세히 말씀해주시면 감사하겠습니다.

원터 교수: 질문 대단히 감사합니다. 굉장히 중요한 관계를 지실했습니다. 그래서 그 보편성이라고 하는 이상적인 개념

과 실질적인 현실의 정치역학에 관한 관계를 지적한 좋은 질문이었습니다. 모더니즘의 보편성은 제가 조금 설명을 해드려야 될 것 같습니다. 이것은 폴 리퀴라는 불란시 철학자, 보편성과 특수성에 대한 얘기를 한 분을 말씀드려야 합니다. 특히 관료주의, 이런 제도가 어느 나라이나 보편적이죠. 그리고 기술, 일단 여러분들이 엔진을 발명하면 전 세계 어디서라도 엔진을 만들 수 있죠 일본 훗까도 타코라는 작가 역시 이 견해를 가지고 현대예술은 자동차와 같나라는 얘기를 했습니다 예를 들어서 차를 만들면 파리에서 만들던, 모스크바에서 만들던, 디트로이드에서 만들던, 서울에서 만들던 자동차는 다 비슷하다는 것이죠. 똑같은 원리에 대해서 달려가는 것이고 기술수준에 따라서 조금 차이는 있습니다만 자동차 바퀴 4개 있는 것은 똑같죠 미국에서 1915년에 '추상미술의 절정기'라는 책을 쓴 샘본 비검이라고 하는 이론자가 있습니다. 전 세계적으로 볼 때 추상미술을 어느 곳에서도 그릴 수 있고 감상할 수 있다라는 내용을 담고 있죠. 그런데 대표성이라고 하는 것이 문화에 따라 다르지만 추상이라고 하는 것은 초월적인 것이 될 수 있다고 말합니다. 그런데 실질적으로 이것은 정치와 힘에 따라 결정이 됩니다. 만약 한 나라가 특별히 어떤 문화에 힘을 불어넣지 않으면 그 문화가 이런 보편성을 가지게 될 수 없는 것입니다. 다른 말로 하자면 보편성이라고 하는 것은 하나의 평계라는 것이죠 그리고 일종의 폐권주의 문화를 전달하는 하나의 분석적인 방법이라는 것입니다. 그래서 보편적 문화라고 하는 것은 실제로는 그 문화가 제국주의를 표현하는 방법이라고 생각합니다. 그래서 지금 질문하신 분에 대해 전적으로 공감합니다. 예술의 보편성이라는 문제는 항상 자기 비판을 해야 합니다. 그래서 이런 힘이 표현된 것이 아닌가를 자성해야 될 필요가 있는 것이죠.

유근준 교수: 다른 질문 있읍니까?

학생: 미국 교수님, 윈터 교수님께 질문이 하나 있습니다. 두 가지 질문이 있습니다. 첫번째 질문은 아주 간단합니다. 'ideology of manifest destiny'라는 말이 발표문에 있는데, 그 뜻을 잘 모르겠습니다. 그 개념을 간단하게 설명해주셨으면 합니다. 그리고 두번째 질문은 미국의 모더니즘 수용인데요, 미국에서 모더니즘이 훌륭하게 수용되었다고 말씀하시는 기준이 무엇인가 하는 것입니다. 예를 들면, 존스의 것벌이 예로 사용되었습니다. 중립성인지, 혹은 민족성인지, 이데올로기인지 혹은 중립성을 가리키는 것인지, 미국이 모더니즘을 수용함에 있어서 성공적이었다는 것이 무엇을 의미하는지를 알고 싶고, 또 성공했다면 폴록의 작품들이 정말로 미국의 모더니즘 수용의 성공을 의미하는 것인지를 알고 싶습니다. 세번째 질문은, 발표문에서 교수님은 존 맥쿠브레이 같은 사람의 비평을 인용하셨고, 또 추상적인 표현, 그러니까

'shapeless void'라는 말을 사용하셨고, 한국어 발표문에는 미국 회화에는 '공허', '비어있음으로 인한 공허'라고 표현하셨는데요, 교수님께서 이 'void'의 개념을 설명해주셨으면 좋겠습니다. 감사합니다.

윈터 교수: 쉬운 질문부터 먼저 답하겠습니다. 우선 manifest destiny라는 이 말은 제국주의적인 정치, 19세기 유럽에서 미국으로 간 사람들을 말하는 것입니다. 미국의 원주민에 대해 유럽사람들이 침략을 한 것을 말하는 것입니다. 그렇지만 이런 정치적인 운동에 같이 가는 사상은 원래 미국에 살던 원주민들이 자기 권리가 있다는 것이죠. 그리고 서쪽으로 확대해나가면서 어디까지나 확장해나갈 수 있다는 생각을 가지고 있었습니다. 이런 문화사회학, 아방가르드 미술의 사회학은 미국의 경우 19세기, 20세기에 있어 이런 알려지지 않은 미래로 계속 확장해나가야 한다는 것이 하나의 진위예술의 바탕에 철학으로 깔려 있었습니다. 그래서 여러분들이 아방가르드 미술의 사회학에 대해 읽고 싶다면 아르도나 폴 지클리스의 '전위예술의 이론'이라는 책을 읽어보시기 바랍니다. 아방가르드 문화의 특징이 여기 잘 나와 있습니다.

그 다음에 형태가 없는 공허를 이야기했습니다. 존 맥쿠브레이가 얘기한 것은 그 사상 자체는 현대의 낭만주의 미술에서 나온 사상입니다. 여러분들이 칼스버그 드 프리드리히의 그림을 보셨는지 모르겠는데요. 그의 그림 중 넓게 펼쳐진 지평선을 향해 팔을 펼치고 있는 아주 낭만적인 그림이 있습니다. 이런 사상이 미국에까지 퍼진 것이고 많은 이론가들이 이것이 미국문화에서 전래없이 굉장히 확대되었다고 생각합니다. 그렇지만 할순 학파에서도, 19세기 말에 화가들 사이에서도 볼 수가 있죠. 굉장히 엄청난 미국풍경을 그리고, 이런 그림을 통해서 엄청난 미국의 난적과 크기를 종교적인 차원으로까지 표현을 하는 것이죠. 예를 들자면 추상표현주의자, 마크 로드코의 작품은 굉장히 큰 형태의 퀼러 페일드를 그린 것입니다. 이런 것을 통해서 어떤 정신적이고 종교적인 힘을 표현하는 것입니다. 이런 사상이 존 맥쿠브레이가 공허라고 표현한 것이고 제가 약간 비꼬아서 인용한 것입니다.

그 다음에 모더니즘을 성공적으로 수용한다는 것이 과연 무슨 뜻이냐? 어떻게 알 수 있는 것인가? 여기서 제가 설명드려야 할 것은 미국사람들은 모더니즘은 미국의 현상이라는 그들의 주장에서 굉장히 설득력이 있었다는 사실입니다. 배경을 조금 설명드려야 이해가 가실텐데요. 우선 먼저 유럽의 환상, 현실적인 것이 아닌 상상적인 미국 문화라고 하는 것이 아방가르드 문화와 연결이 되어있습니다. 그리고 미국의 주도권이 2차대전 이후 나타났죠. 미국은 사실 강력한 세계 최고의 경제대국이 되었고 그렇기 때문에 훨씬 더 아방가르드 미술이 미국의 현상이다라고 확신하기가 쉬웠던 것 입니다. 그리고 어느 정도까지는 그림을 통해서 됐습니다만은

최근 주상표현주의 학자들의 인터뷰를 보면 그 예술가들은 자신들은 굉장히 정치학이라는지 아님적인 것에 집착을 했다고 합니다. 10년내보니 원래 나그네가 됐습니다. 그리고 50년대에 들어와서는 예술가들이 미국의 기득권과 대립하는 계층으로 스스로를 생각하고 그린마그린은 비평가는 그런 점 때문에 대단히 악평이 높습니다. 주상표현주의라고 하는 것은 신세계적으로 전시가 되었고 미국의 힘을 나타내는 한 주민으로 받아들여졌죠. 여기서 또 보편성과 주도권의 문제가 직결되는 것입니다. 굉장히 이런 그림들은 주성적인데, 이런 주성성이라고 하는 것이 보편적인 것아니라고 받아들인 것인죠.

유근준 교수: 시간이 지나 정해진 일정보다 자연되고 있습니다. 다른 나라 교수님들에게 질문있으면 해주시기 바랍니다. 어느 나과 교수님께요? 중국 교수님께요?

학생: 사회주의 리얼리즘에 관한 것인데요. 중국예술에서의 리얼리즘에 대한 평가와 문화혁명 이후에 중국에서의 사회주의 리얼리즘을 교수님은 어떻게 평가하십니까? 그리고 교수님은 그 시대를 두 시기로 나누셨는데, 그 두번째 시기에 사회주의 리얼리즘이 속한다고 말씀하셨습니다. 그러면 사회주의 리얼리즘에 어떠한 변화가 생겼으며 그것에 대해서 논의가 어떻게 되었습니까? 그러니까 새 질문은, 중국의 리얼리즘에 대한 평가. 특히 문화혁명 이후에 중국에서는 사회주의 리얼리즘을 어떻게 평가하나 하는 것입니다.

설영년 교수: 미술에서의 사실주의는 서구로부터 1920년대와 1930년대 이후에 도입되었고, 일본 세나주의 지배와 2차 세계대전을 겪고 난 후에 해서 중국인들의 일부분이 되었고, 또 중국 현대사에서 그것의 영향력은 지금까지 엄청난 것 이었습니다. 화가는 인민들의 애국심을 자기 그림에 표현했어요. 1945년 이후에 중국에서의 사실주의는 커다란 영향력을 행사한 일면이 있지만, 다른 한편으로는 그것의 발전이 모방으로 아주 세한되어 왔고, 특히 문화혁명 기간 동안에는 아주 빠르게 족았어요. 신시기에 들어어서 회화와 같은 미술의 충민이 더욱 중요해졌고, 그 결과 리얼리즘에서 생활과 예술이 인민들에게 호소하면서 식습적으로 침투되었던 것이죠. 대체로 중국에서는 사회주의 리얼리즘에 대해서 별달리 큰 논란이 없었고, 어떤 면에서 보면 긍정적인 평가가 많았다고 볼 수 있어요. 물론 문화혁명 기간 동안에는 어느 정도의 비판이 있었습니다. 한 교수님이 말씀하셨듯이 새로운 리얼리즘, 그러니까 수목사실주의뿐만이 아니고 유화사실주의도 발전했습니다.

유근준 교수: 마지막으로 일본 교수님에게 질문이 있습니까?

딱 한 가지만 더 말씀합니다.

학생: 선생님의 발표 잘 들었습니다. 제 질문은 사모 도신 교수께만이 아니고 정교수님께도 드리는 것인데요. 제 생각으로는 유럽 보더니즘의 대량살상인 국가에 대한 영향이 매우 아카데미한 것으로 들리지만, 다른 축면에서 보면 이것은 유럽 세나주의의 문제를 전달하는 것이라도 됩니다. 특히 동북아시아 국가들에서 보더니즘의 영향, 우리가 보더니즘의 영향을 얘기할 때는 권력의 문제와 개인과 신체와의 관계가 관련되어 있는 것입니다. 그러나 일본 미술은 바라보는 청으로서, 시야를 예술의 관심, 아니 하나의 예술작품으로 한정되어 본다면 그것은 분명히 각각의 작품의 독특함으로 한정되게 될 것입니다. 그렇다면, 교수님은 어떤 다른 체계적인 접근방법, 혹은 베카니즘이 있는지를 말씀해주실 수 있으십니까?

그리고 정교수님께 이 문제를 질문하고 싶습니다. 교수님께서 한국 미술에서 보더니즘의 대표작은 회신하신다면, 아주 중요한 것 같은데, 혹시 한국 미술을 유럽 보더니즘의 관점으로 보는 위험이 있지 않을까 의심스럽습니다. 이렇게 복잡하고 간 질문을 드러서 대단히 죄송합니다.

사모 도신 교수: 방법론에 대해서 말씀드리자면, 개인들에 앞서 시대, 환경이 있습니다. 때때로 환경이 더 중요하지요. 그리고 서는 사회적 요인들에 관심이 많습니다. 예나하던 현대미술에서 미로소 개인이 사실 최초로 예술의 단위가 되었기 때문이죠. 그리고 이 시기에 미술의 형태와 기법에 관해서 자주 토론되어왔던 것이죠. 우리가 시기상으로 단지 한 시대만을 말한다면, 과거에는 이 시대의 미술작품이 정말 같은 것이었다고 해도 그후 시대의 사람들은 그 각각의 작품을 분별할 수 있고 각각의 작품의 아주 특수한 축면까지 분석할 수 있는 것입니다. 그래서 그 결과 다양성이 너무 자주 과장되고 있고 남용되는 것입니다. 세기 이 심포지움에 참여했을 때 이점을 얘기했어야 했습니다.

그렇지만 제가 개인적인 일본 예술 작품이나 혹은 집단적인 예술가들을 관해 얘기하는 것은 아닙니다. 저는 각각의 작품을 다뤄야 했는지 일본 예술가들을 집단적으로 다루어야 했는지 분명치 않았다는 것입니다. 개인으로서의 예술가나 아니면 예술가 그룹의 한 예술이나 산등은 언제 어느 때나 항상 존재하는 것이고 개인과 시대, 그러니까 Zeitgeist와의 관계는 동시에 고려되어야 하는 것이죠. 그리고 시의 발언에서도 도의주제를 개인의 관점에서부터 접근해야 될지 집단적인 예술가 그룹에서부터 접근해야 될지 확실치 않았습니다. 제가 하고 싶었던 것은 둘 다에서부터 있습니다. 사회적인 접근이 재생각에는 중요합니다.

정형민 교수: 저는 서구 미술의 형식의 수용에 대해서만 이야기하는 것이 아니고, 그러한 서구 미술 형식이 새로운 조형적 형식을 수용하려는 요구를 자극하는 역할을 했다는 것입니다. 또 저는 모더니즘의 수용을 이야기하면서 한국미술을 서구 모더니즘과 동일시하며 그 관점으로 보는 결과를 낳았다고 결코 말씀드리지 않았습니다. 그리고 이미 1970년대에 토착화의 필요성과 토착적 미술의 발전에 대한 논의가 있어 왔죠. 저는 모더니즘의 수용에 대해서 긍정적으로 생각하는 편입니다.

유근준 교수: 발표자들과 지명되신 토론자분들과 토론회 참가자들께 감사드립니다. 예정보다 30분이나 지나긴 했습니다만, 여러분들의 협조에 대단히 감사드립니다. 발표자들과 질의자 교수들께 큰 박수 부탁드립니다. 대단히 감사합니다.

정영목 교수: 조형연구소는 작년 학술대회와 올해의 국제 심포지움을 개최하면서 우리의 미술을 다른 나라들과 비교하고 다른 나라들의 상이한 입장들을 분석함으로써 우리의 입장을 바로보고 이해하는 자리를 만들었습니다. 이 심포지움이 여러분들께 도움이 되기를 바랍니다. 조형연구소는 앞으로 계속해서 발전을 위해 노력할 것입니다. 대단히 감사합니다.