creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

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

문학석사학위논문

근원 김용준(近園 金瑢俊 1904-1967)의 회화론 연구

2016년 2월

서울대학교 대학원
미 학 과
명 지 은

근원 김용준(近園 金瑢俊 1904-1967)의 회화론 연구

지도교수 이정환

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2016년 2월

서울대학교 대학원

미학과

명 지 은

명지은의 석사 학위논문을 인준함

2015년 12월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

이 글은 한국 근대 화단에서 활동하였던 근원 김용준의 회화론을 고찰하여 당시 일본적인 것의 침윤과 서구적인 것의 추종으로 인해 무너졌던 우리 화단을 다시금 회복하려 했던 그의 노력을 재조명하는 것을 그 목적으로 한다. 김용준은 먼저 근대에 맞는 전통을 선별해내고 계승하여 그것을 기조로 삼고, 이에 동시대성을 가미해 조선에 새로운 미술상을 제시하고자 하였는데, 이러한 그의 노력은 다름 아닌 조선미술론으로 귀결된다.

그의 조선미술론 구축의 시작은 전통의 계승이었다. 그러나 이는 단순히 무조건적인 전통 자체의 계승이 아니었다. 그는 우리 역사상 최초로 근대의 싹이 자생적으로 발아되었고, 우리 고유의 문화가 형성되었다 평가받는 조선 후기의 문화를 선별하였고, 당시 우리 민족만의 고유성은 물론 근대에 맞는 문화가 필요하였던 시기에 이를 계승해온 것이었다.

이 조선 후기의 문화는 조선 말기 외세의 침략이라는 역사적 질곡에 의해 근대성을 잉태한 채로 역사속에 함몰되어 있었다. 그러나 김용준은 이를 다시 찾아내고 연구해내어 18세기 조선 후기의 문화속에 잉태되어 있던 근대지향성의 문화들을 2세기 후인 근대로 가져와 그것들의 본래적인 전통성은 물론 근대적인 동시대성의 의미까지도 읽어내서 시대성을 갖추게 하였다. 그리하여 그가 살던 근대기에 이 문화들을 조선미술론으로 그 싹을 틔우고 싶었던 것이다. 그 문화들이란 진경산수와 풍속화, 문인화, 그리고 새로운 근대적 예술가 개념을 보여주는 조선말기의 오원 장승업이라는 화가이다.

그가 주목했던 회화들을 살펴보자면, 먼저 진경산수는 우리 미술사에서 소위 '진경시대'라 이르는 시기로서 17~18세기에 창출되었다. 이 진경산수와 풍속화는 우리 회화사상 처음으로 중국 중심의 회화문화에서 벗어나 우리 고유의 것을 찾으려는 우리 주체의 시각이 담겨져 있던 문화였다. 기존에는 중국의 화보를 보고 방작하거나 화보 속 그림에 담긴 뜻을 주입적으로 배우고 따라 그리는 방식이었다. 그러나 진경산수는 조선 산천을 직접 발로 밟고 다니면서 보고 만지며 숨쉬며 느낀, 눈 앞에 있는 실재의 것을 화폭에 담아낸 회화였다. 기존의 법규에서 벗어난 이러한 주체의 시

각적 현존성에 의거한 사실성이 진경, 실경의 일차적 의미이다. 그리고 여기서 더 나아가 '실물'과 '화폭' 사이에 개인 '주체의 해석'이 개입하게 되는데, 이 지점에서 화가의 독창성 및 개성이 창출되게 된다. 이제 기존의 법식에서 완전히 멀어지게 된 것이다. 김용준은 18세기에서 20세기의 근대로 가져온 전통에서 전통의 본래적 가치와 함께, 이에서 주관이 파악한 사실성 및 미적 체험의 자율성 및 독창성이라는 근대적 가치까지도 읽어낸 것이라 할 수 있다.

둘째, 근대의 표징은 여러 가지가 있겠으나 그 중 하나는 사회의 무게중심이 위로부터 아래로의 하향표준화, 즉 경제 성장과 더불어 신분제의 와해와 함께 서민층의 상승이다. 이러한 일련의 과정을 목도한 김용준이 풍속도에 담긴 서민층의 일상적인 현실의 삶에 주목한 것이었다. 김용준은 겸재시대의 사실정신을 이어받아 더욱 발전시켜 보다 현실에 근접해진 김홍도의 회화에 주목했다. 이는 문예부흥기라 일컬어지는 정조기에 이르러 보다 더 근대다워진 시대가 도래했고 보다 더 우리 고유의 색이 담긴 회화가 형성되었기 때문이었다. 그것은 다름아닌 김홍도의 다재다능한 여러 회화장르 중 가장 높게 평가받는 풍속화에서 상층부의 고아한 미적 취미가 아닌, 일반 서민들의 현실과 생활감정이 생생하고도 사실적이게 화폭에 담겨진 것에서 극명히 드러난다. 단원의 풍속화는 그 소재도 다양해졌으며, 주제를 부각시키기 위해 화면에 배경을 생략하고 인물들의 표정을 각각 생동감있게 살려 화면의 내용을 현실감 있게 알수 있게 해주는 극적이면서도 서사적 구성을 가지고 있다. 김용준은 바로 이렇게 단원의 풍속화에서 새로이 부상한 주제인 서민의 삶과 그리고 단원이 단순한 묘사를 넘어서서 화폭에 담은 서민들의 일상생활의 모습에서 기존 회화의 주제와는 또 다른 미적 가치와 그 진정성을 읽어냈기 때문에 조선미술론 구축의 한 축으로 선별해낸 것이었다.

셋째, 문인화는 동양의 회화예술에서 표현할 수 있는 최고의 예술가치이다. 그러나 근대적인 '미술'개념이 유입되면서 전통적인 시서화일치 사상의 대표적 예인 문인화 장르가 가장 타격을 받게된다. 즉 전문적인 미술 개념에서는 화폭 안에 한 사람이 그림도 그리고, 시와 서체와 낙관까지도 주관하는 것이 매우 비전문전인 낙후된 조형관으로 파악된 것인데,

이는 곧 시서화일치 사상의 와해와 함께 시는 문학으로 서는 서예로 화는 직업화가의 분야로 와해되게 된다. 그러나 문인화의 그 기본 틀과 정신성을 보존하고 싶었던 김용준은, 신분제 및 사회적 변화의 시기에 그간 계급에서 부여해주었던 신분과, 신분을 기반으로 한 학식이라는 전제를 문인화에서 거피시킨다. 그리고 문자향과 서권기라는 고매한 문기의 정신성을 작가의 예술정신으로 대치시켜 이제 문인화도 타 장르처럼 장르와 예술성만 남겨놓는다. 계승해야할 전통이지만 변하지 않고서는 버려질 수밖에 없기에 김용준은 과감히 신분과 지식을 거피시키고 문기라는 것이 반드시 지식에서 나오는 것은 아니라며 작가의 정신, 즉 예술정신에서 나올 수 있다라는 것으로 대체하여 문인화 장르를 조선미술론 구축의 한 축으로 삼았다.

마지막으로 오원 장승업의 예이다. 위의 세 가지, 문인화의 변용과, 사실주의적 조형관을 계승한 진경산수, 서민의 현실적 삶에서 미적 가치를 발견한 풍속화, 이 세 가지 장르를 새로운 조선미술의 구축의 요소로 삼은 김용준은 이제 이를 실행할 실질적인 예술가의 상이 필요했다고 본다. 그리고 전통적인 화계에서는 배움도 없고 신분도 없는 천출 환쟁이일 뿐이었지만 시대적 변화와 함께 예술계도 변모했고, 오직 개인의 천부적인 예술적 재능 하나만으로 사회적으로 인정받고 성공할 수 있었던 오원 장승업을 통해 근대적인 예술가의 상을 보여주려 했다고 파악된다. 그리고 이러한 변화된 사회 및 문화적 배경 하에서 오원의 등장은 김용준이 생각하길 당시에 있어서 일종의 시대적 변화에 따른 필연적 출연이라 생각했다. 또한 오원을 통해 종래의 회화관에서는 문기에 의해 덮혀져왔던 기법상의 미숙함도 이젠 관념적 가치보다 현실적 가치 및 사실성의 가치가 중시되는 시대가 도래했으므로 작가로서의 전문성이 요구됨 또한 보여주려 했다.

이상으로 김용준이 조선화단을 위한 새로운 상으로서 제시한 조선미술론을 알아보았다. 그의 의의는 근대성을 잉태하였던 근대에 맞는 전통을 선별하여 이를 근대기에 계승하고, 이에서 전통적 가치 뿐만 아니라 동시대적 가치들을 읽어내어 시대성을 갖추게 하였다. 그리하여 전통에 대한

재인식 및 새로운 시각을 제시하여 주었으며, 이 계승한 장르들을 융합하여 새로운 시대에 걸맞는 새로운 미술론을 제시하고자 하였다. 그리고 이 새로운 우리 고유의 '조선미술론'으로 근대기 무너졌던 우리 화단을 되살리려 노력한 공로가 있다.

김용준의 주장은 지금의 우리에게는 익숙한 논의일지도 모른다. 하지만 일제치하에서 근대기를 보내며 전통의 빛이 사그라들고 해방공간에서 다시 꺼져간 전통의 빛을 되살리려 할 때 김용준의 조선미술론은 기꺼이 그 회복의 불씨가 되어주었다. 그리고 당시에 그 가치는 한 시대의 문화를 새로 세우는 발판이 되기에 충분히 탄탄하였으며, 그가 전통에서 새로이 읽어낸 당시대적 가치들에 대한 시각 또한 매우 새로운 것이었다. 무엇보다도 이는 중세적 사고에서 근대로 넘어온 명징적 징후의 표현이었으며, 또한 해방기의 이러한 사고는 근대에서 현대가 이루어지기 위한 하나의 디딤돌이 되어주었다. 이러한 역사적 노력들이 모여 지금의 현대가 만들어진 것이기에 그 노력을 결코 소홀히 볼 수 없는 것이자 한 시대의 역사화되기에 충분히 가치있는 사고들이라 생각한다.

주요어 : 김용준, 전통, 근대, 근대성, 진경산수, 풍속화, 문인화, 장승업
학　번 : 2006-22787

목 차

국문초록 ····· i

Ⅰ. 예비적 고찰 ····· 1

1. 논문의 목적과 연구방향 제시 ····· 1
2. 선행연구 분석 ····· 6

Ⅱ. 근대화단과 김용준 ····· 10

1. 근대화단의 형성 과정 ····· 10
   1.1. 전통화단 ····· 12
   1.2. 서양화단 ····· 14
2. 근대화단에서의 김용준 ····· 19

Ⅲ. 김용준의 조선미술론 ····· 34

1. 조선미술의 새로운 구축을 향하여 ····· 34
   1.1. 서구 모더니즘으로부터 전통미술으로 ····· 35
   1.2. 조선미술론의 구축과정 ····· 47
2. 조선시대 회화 전통의 계승 ····· 57
   2.1. 문인화의 재해석 ····· 58
   2.2. '사실주의적' 조형관의 계승
   : 겸재 정선(謙齋 鄭敾 1676-1759) ····· 69
   2.3. 서민의 삶에서 미적 가치의 발견
   : 단원 김홍도(檀園 金弘道 1745-1816) ····· 79
   2.4. 근대적 예술가 개념의 수용
   : 오원 장승업(五園 張承業 1843-1897) ····· 90

Ⅳ. 결론 : 회화 장르의 혼융을 통한 조선미술의 새로운 예술작품의 상제시 ····· 90

참고문헌 ····· 100

참고도판 ····· 107

Abstract ····· 114

Ⅰ. 예비적 고찰

1. 논문의 목적과 연구방향

이 글은 한국 근대화단에서 활동하였던 근원 김용준(近園 金瑢俊 1904-1967)의 회화사상을 검토하여, 일제강점기에 복속되어 문화정체성의 혼란기에 처해있을 수 밖에 없었던 우리의 근대기에 그의 회화론이 전통과 시대성의 접합을 통해 조선에 새로운 미술상을 제시하여, 무너진 화단을 새로이 일으키고자 하였던 노력이 조선미술론으로 귀결되는 과정을 살펴보는 것을 목적으로 한다. 먼저 본고는 전통과 현대, 또는 동양과 서양 등 이질적인 문화들이 공존하는 상황에서 드러날 수밖에 없는 정체성의 문제에 대한 관심에서 시작되었다. 물론 이는 어느 한 시대에만 통용되는 문제가 아니라 어느 시대에나 적용될 수 있는 문제이지만, 근대라는 격변의 시간은 이러한 신구 충돌을 보여주는 가장 좋은 역사적 시점이라 생각했다. 또한 근대인 김용준을 그 연구대상으로 삼은 이유는, 그를 통해 과도기적 시대에 처해 있던 근대인의 문화 정체성에 대한 고민을 읽을 수 있었기 때문이었다. 김용준이 근대화단에서 이루고자 했던 것은, 식민시기의 타율적 근대화로 인해 일본적인 것이 침윤되고, 서구 지향적 분위기가 지배적인 상황하에서 무너져가던 조선의 화단을 민족 고유의 문화적 정체성을 통해 다시 일으켜 세우고자 한 것이었다. 김용준은 새 시대에 걸맞는 새로운 예술이 조선에 필요하다고 생각했다. 이를 위한 그의 전략은 먼저 우리 역사상 최초로 자생적으로 발아된 근대성의 태동기라 일컬어지는 18세기 조선 후기의 전통들을 찾아내는 것이었다. 그러나 이 근대지향적 전통들은 완연히 만개되지 못하고 시대적 질곡에 의해 근대적 씨앗을 내포한 채 역사속에 함몰되어 있었다. 김용준은 이 근대지향성의 씨앗을 머금은 18세기의 전통을 20세기 전반부에 살려내어 그 전통과 근대적 사고들을 융합하여 일본적인 것들의 침윤과 서구적인 것 일색으로 망가진 조선의 화단에 새로운 미술상을 제시하는 것이었다.

근대를 한참 지나 현대를 살고 있는 우리들에게 이는 이미 역사화된 사

실들이지만, 당시 근대화단에서 김용준의 행보는 새로운 것이었다. 특히 일본이 식민지배를 합리화하기 위하여 조선시대의 왕조 및 회화에 대해 심어준 부정적인 시각을 극복하기 위해, 김용준은 우리 역사상 최초로 자생적인 근대성의 태동기라 평가받는 조선 후기에 발아되었던 근대지향적 성격을 띈 문화에 대해 재주목하고, 이에 대한 연구를 통해 부정적인 식민사관에 대한 반론을 드러내어 관심을 이끌어내기도 하였다. 이러한 김용준의 연구는 '역사화'되기에 충분히 유용한 사고들이었다.

근원 김용준은 한국 근대 화단의 중심부에서 화가로서 활동함과 동시에, 화가로서는 드물게 해박한 미술사 지식과 더불어 당면한 시대에 대한 자각 및 미의식을 갖춘 인물로서, 자신의 사상을 화필을 뛰어넘는 유려한 필력으로 수많은 글을 썼던 미술평론가이자, 그리고 『근원수필』의 저자인 수필가였다. 그리고 삼국 이전의 미술부터 자신이 살고 있던 식민지시대의 미술까지 아울러 저술한 미술통사서인 『조선미술대요(朝鮮美術大要)』를 집필한 미술사학자이기도 하다.

김용준은 동경미술학교에서 서양화를 전공하였으며(1926-1931), 초기에는 서구 신사조에 깊게 경도되어 '새로운 것'을 치열하게 모색하던 모더니스트였다. 그는 동경미술학교 재학시절 당시 시대적 화두였던 프롤레타리아 미술논쟁[1]에 뛰어들어 평론가로서 조선 화단의 중심부에 등장한다. 그리고는 당시 조선 화단의 굵직한 논쟁의 화두들, 즉 '동양주의'나 '향토색' 논쟁 등에 참여하여 끊임없이 자신의 글로 화단에 존재감을 각인시킨다. 그러다가 전통적인 것으로 온전히 선회한 후에는 그의 지우 이태준, 정지용과 함께 『문장』지에서 글로, 그리고 그림으로 자신의 사상을 펼치기도 했다.

1946년에 김용준은 서울대학교에 예술대학이 창설되면서 미술대학 동양화과 교수로 임용되었다. 서울대학교 예술학부 미술대학의 '전통과 현

1) 노동자 계급의 사회의식 고양(高揚)을 반영하며, 그들을 중심으로 하는 민중 계급의 생활과 투쟁의 양상, 그리고 지배자의 압제, 허위, 부패를 그리는 미술을 말한다. 대부분 프로 미술이라 약칭한다. (세계미술용어사전, 월간미술, 1999) 이는 사회주의 미술의 한 노선으로서 사회주의 미술의 사실주의로 발전해 갔다. 당시 조선에서는 김복진, 윤기정, 임화, 박영희 등이 참여하여 1925년 결성된 '조선프롤레타리아예술동맹'의 프로미술론을 말한다. 프로미술논쟁은 1920년대 미술계 최대 담론이었는데, 이 논쟁에 김용준이 뛰어든 것이었다.

대성의 접목'이라는 창설 이념은 김용준의 사고와 맞아 떨어졌었다. 당시 미술학부장은 장발이었고, 제 1회화과인 동양화과에 김용준, 제2회화과에 길진섭, 조각과에 윤승욱, 도안과에 이순석이 정교수로 선임되었다. 특히 김용준은 서울대 미술학부의 학제와 교과과정을 모두 만들었을 뿐만이 아니라 실기지도는 물론 동양미술사 이론 강의도 했다고 한다.[2] 당시 김용준이 천거한 교수인 장우성의 회고에 따르면 "남화와 문인화가 주류를 이룬 사실 위주의 예술표현을 전통으로 파악하여 그 전통을 되살리는데 목표를 두고 새로운 시대사조를 수용하게 되는데에도 소홀함이 없이 하고자 하였다"고 한다.[3] 김용준은 서울대 미대에 재직하면서 수묵화와 문인화 전통을 확립한다.[4] 또한 해방공간에서의 왜색탈피와 함께 조선미술 정체성 모색 및 전통 되살리기라는 시대적 구호는 김용준이 그간 미술사학자로서 쌓아온 조선미술론 구축에의 노력과 맞아떨어지면서 조명을 받게 된다.

우리나라 근대기의 미술에 관한 논의들 가운데 한국의 미나 미학에 대한 논의들을 살펴보면, 크게 조선인의 내적 시각과 외부인이 바라보는 타자적 시각으로 나누어 볼 수 있다. 내적 시각만 살펴보자면 당시의 논의가 민족주의적 시각으로부터 자유롭지 못했을 가능성이 있기에 타자적 시각, 즉 당시 조선에 거주하며 조선의 미를 연구하였던 몇몇 외국인 학자들의 시각을 살펴보는 것도 의미가 있을 것이라 생각한다. 그러한 인물로는 동양미술사 내에서 한국미술을 고찰하며 한국미술만이 지닌 고유한 성취를 찾아냈고, 또한 조선회화에서는 중국회화와는 대조되는 '힘찬 양식'이 시도되고 있다는 평가를 내린 디트리히 젝켈(dietrich Seckel)이 있다.[5] 그리고 에블린 맥퀸(Evelyn McCune)은 일제강점기를 이 땅에서 보내면서, 한국미술에 대해 식민사관이나 서양학자로서의 미흡함이 없이 매

2) 서세옥, 「나의 스승 근원 김용준을 추억하며」, 『근원 김용준 전집 보유판 : 근원 이후의 근원』, 열화당, 2007.
3) 장우성 , 『화맥인맥』, 중앙일보사, 1982, p.94. (최열, 김용준 : 1946-1953 초창기 서울대학교 미술대학 : 인물과 사건, 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2010, 재인용.)
4) 최열, 「김용준 : 1946-1953 초창기 서울대학교 미술대학 : 인물과 사건」, 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2010.
5) 권영필, 『한국의 미를 다시 읽는다』, 돌베게, 2005, p.194.

우 뛰어난 감식안을 지녔었다고 평가받았다.[6] 또 일인 관학자로서 조선의 유적과 유물조사 및 연구활동으로 유명한 세키노 타다시가 있다. 그리고 『조선과 그 예술』 등을 저술하고 1924년 조선미술관을 설립했을 뿐만 아니라, 조선의 미를 그 유명한 애조 띈 '비애의 미'로 규정하여 양가적 평가를 동시에 받고 있는 야나기 무네요시가 있다.

이에 반해 조선인 미학자 및 이론가로서는 고유섭, 윤희순, 그리고 김용준 등이 있다. 대표적 인물로 고유섭을 살펴보자면, 그는 1910년대 '미술'이라는 근대적 개념이 조선에 들어오고, 이후 이 개념이 정착될 무렵인 1925년 경성제대 철학과에 입학하여 미학미술사를 전공했다. 고유섭은 주지하듯이 조선의 미를 '무기교의 기교', '민예적인 것', '적조의 미', '구수한 큰 맛' 등으로 표현하며, 이를 한국적 미의식의 특질로 정의했다. 이는 서구에서처럼 제작에 있어서 과학성을 획득하지 못했던 한국 전통미술의 제작제도적 특성을 말해주는 것 뿐만이 아니라, '조선의 미술은 민예적인 것이매 신앙과 생활과 미술이 분리되어 있지 않다는 것'을 주장하는 것이었다.[7] 이어서 '조선미술사'를 서술하려고 마음먹었던 고유섭에게 가장 절실했던 것은 조선미술의 '체계'를 세우는 일이었다.[8] 그리고 이 체계는 조선의 보편적 역사성을 담보하는 것이어야 하며, 전통에서 찾아야만 하는 것이었다. 고유섭은 전통을 '영원의 지금에서 늘 새롭게 파악된 것'[9]이라며 불변하는 전통이 항상 제자리에 있고, 그 구체적인 내용만 달라지게 되는 것이라 생각했다.[10] 그러면서 '우리는 조선미술의 특색을 찾아야 하고 조선미술의 전통을 살려야 한다'고 피력한다.[11]

이는 전통이라는 것은 시대에 따라 횡적 양상만 달리할 뿐 그 종적 뿌리는 일관되게 관통되어 있다는 김용준의 전통에 대한 사고와도 유사하

---

6) 같은 책, p.174.
7) 같은 책, p.57.
8) 윤세진, 「우현학술제 특집-미술에 대한 역사의 공과 : 고유섭과 근대적 미술담론」, 『한국학연구』 13, 인하대학교 한국학연구소, 2004, p.51.
9) 고유섭, 「조선미술문화의 몇낱 성격」, 1940, 『전집 2:32』
10) 윤세진, 「우현학술제 특집-미술에 대한 역사의 공과 : 고유섭과 근대적 미술담론」, 『한국학연구』 13, 인하대학교 한국학연구소, 2004, p.55; 민주식, 「한국미학의 정초-고유섭의 한국미론」, 『동양예술』 1, 한국동양예술학회, 2000.
11) 고유섭, 「조선미술의 특색과 그 전승문제」, 1941, 『전집3:23』

다. 또한 조선의 미술을 계승해야 할 전통의 전범으로 삼은 부분에서도 상당부분 맞닿아 있다고 보인다. 그러나 김용준은 고유섭과는 달리 전통의 계승에 있어서는 단순히 이어받는 차원을 넘어서서 수많은 전통 중 선별하여 계승해야 할 것과 버려야 할 고루한 것을 구분해서 계승해야 한다고 생각했다. 또한 이에서 더 나아가 계승한 전통에 '동시대적 감각'을 가미해야 한다고 주장했다는 점에서도 차이가 있다.

결국 김용준은 식민시기의 타율적 근대화로 인해 일본적인 것이 침윤되고 서구지향적 분위기가 지배하는 상황하에서, 우리 민족 고유의 문화적 정체성을 모색할 방법으로 민족 문화의 근원적 원형에 시대적 미감을 가미하고자 한 것이다. 그는 민족회화의 근원을 조선시대의 회화에서 찾았으며, 조선시대 회화 중 당시에 맞는 전통을 찾았다. 그것은 다름 아닌 역사적 질곡에 의해 단절되었던 조선 후기의 자생적 근대성의 태동기에서 발화된 회화들이었다. 김용준은 이 회화들이 당시 근대에 맞는 전통이라 생각하였고, 그래서 이를 계승해와 이에 당시의 동시대적 가치들로 재해석하여 조선의 새로운 미술을 구축함에 그 틀로 삼으려 하였다. 그가 이 땅에 세우고자 한 조선의 미술은 여느 논자들이 말하듯 '사의(寫意)적 문인화'로의 복고가 아니라 '조선의 새로운 회화'였던 것이다.

논의의 진행은 먼저 Ⅱ장에서는 김용준이 활동했던 근대화단에 대한 이해를 위해 조선 후기와 말기 화단에서 근대화단에 이르는 흐름을 간략히 살펴본 후, 암흑시대의 미술이라 불리우는 우리 근대미술의 전통화단과 서양화단의 모습을 살펴보겠다. 그리고 이를 배경으로 근대화단에서 김용준의 위상 및 활동 그리고 그의 미술론에 대해 고찰하겠다. 김용준은 동경미술학교 서양화과 출신으로서 서구 모더니즘 사조에 깊게 경도되었던 서양화가에서 동양화가로 전향을 한다. 그리고는 서양 화구(畵具)를 아예 버려버리곤 전통적인 것에서 자신의 예술 및 미술사상의 나아갈 바를 찾아 미술사학자로서의 길을 가게 된다. 결국 그의 미술론의 목표는 새시대에 필요로 하는 새로운 예술로서의 '조선미술의 구축' 이었다. 이를 확인하기 위해 그의 근대화단에서의 삶의 궤적을 따라가면서 월북에 이르기까지 그의 사고의 변천 과정을 알아보도록 하겠다.

Ⅲ장에서는 이러한 김용준의 '조선미술론'의 내용이 구체적으로 무엇인지를 고찰할 것이다. 먼저 선행단계로서 조선미술론의 구축과정을 살펴보겠다. 그는 조선미술론을 구축함에 있어 조선시대 가운데 가장 한국적인 미술을 꽃피웠고, 자생적으로 근대성이 발아되었다 평가받는 조선 후기의 회화 장르들을 계승해야 할 전통의 기조로 삼았다. 관념적이고 모방적인 관습에서 벗어나 주체의 눈으로 실재하는 대상을 사실성있게 그려낸 진경산수의 전통과, 왕족이나 사대부의 미적 취향에 봉사하지 않고 서민의 현실적 삶에서 미적 가치를 발견해낸 풍속화에서 김용준은 계승해야할 전통을 찾았으며, 신분제가 사라지는 시대의 변화와 함께 창작자의 사회 계층적 권위와 지적 기반을 상실한 문인화에 오직 '작품의 예술성' 자체라 가치를 강조함으로서 시대성을 갖추게 하여 새로운 평가를 가능하게 했다. 또한 이러한 시대적 변모 및 문인화에 대한 새로운 해석은 배움도 신분도 없는 '천출 환쟁이'에 불과했던 오원 장승업을 '직업화가'로 승격되는 모습을 읽어내는 등 '근대'라는 새로운 시대의 도래와 함께 전통 회화관에 있어서도 시각이 변화하였음을 보여주는 '근대적 예술가'의 개념을 제시한 것이다.

결론에서는 이상의 연구를 바탕으로 김용준이 계승한 이러한 전통회화 장르들과, 이 장르들에서 계승한 전통적 가치들과 또한 이에서 새로이 읽어낸 동시대적 가치들을 어떻게 혼융하여 어떠한 새로운 조선미술의 상을 제시했는지를 정리하고, 김용준의 조선미술론이 갖는 갖는 시대적 의의를 검토하는 것으로 본고의 마지막 과제로 삼겠다.

2. 선행연구 분석

지금까지 예비적 고찰의 단계로서 논문의 연구 목적 및 연구 방향을 제시했다. 이어서 기존의 김용준에 대한 선행연구에 대한 분석을 진행하도록 하겠다.

김용준에 대한 연구는 그의 월북 이력 때문에 1988년 월북예술인 해금조치가 있기 이전까지는 단절된 상태였다. 그런 이유로 그에 대한 연구는 크게 주로 그의 사상에 대한 소개 차원의 초기 연구와, 그의 사상에 대한

세부적 연구가 이루어진 후기 연구로 나뉜다. 특히 1994년 한국 근대미술학회가 창립되면서 ‘근대미술 기점론’ 및 ‘근대미술 부재설’과 같은 논의가 시작되는데, 이러한 근대 미술에 대한 연구가 가속화되는 시점과 때를 같이 하여 김용준이 근대시기에 이뤄놓은 미술론적 업적들이 점차 발굴되고 그 의미가 재조명되기 시작했다.

선행연구는 첫째, 동경미술학교에서 서양미술을 전공하고 서구미술에 경도되어있던 그가 동양화가로, 그리고 동양적인 것으로 사상적 전이를 해나가는 과정을 사상상의 분절로 파악한다.[12] 그러나 필자는 이러한 그의 사상적 전환은 조선미술의 수립을 향한 수단상의 모색이였을 뿐(새로운 민족미술을 세우는데 서구의 미술도 연구해야함을 주장한 것처럼) 사상적으로 유의미한 분절은 아니었다고 본다. 그가 이 땅에 ‘프로화단’의 수립을 주장할 때도 조선 화단의 새로운 건립을 위한 하나의 수단으로서 주장한 것이었고,[13] 전통적인 것으로의 전향도 ‘동양’과 ‘조선’을 머리말로 내세우며 조선의 새로운 미술의 수립을 촉구한 것이기 때문이다. 그러므로 필자는 김용준의 서구미술에서 전통적인 것으로의 사상적 전이에 대하여 ‘조선미술의 구축’이라는 하나의 목적을 위한 일련의 과정임을 보일 것이다. 이러한 이해는 그의 사상을 더 포괄적으로 그리고 심도 깊이 파악 가능하게 하여 근대미술에 기여한 바를 더 잘 보일 수 있다고 생각한다.

둘째, 선행연구는 그의 미술론을 ‘신문인화론’ 내지 ‘신문인화 운동’ 같은 문인화론류로만 파악하는데[14], 그의 미술론을 문인화론 또는 신문인

---

12) 최열,「김용준의 초기 미학 미술론」,『한국근대미술비평사』, 열화당, 2001; 최태만,「근원 김용준의 비평론 연구」,『한국근대미술사학』 제7집, 1999; 이경희,「근원 김용준의 회화와 비평활동 연구」, 영남대 미술사학과 석사논문, 1997; 김현숙,「김용준과 문장의 新文人畵 운동-동양주의 미술과의 관련을 중심으로」,『미술사연구』 16호, 미술사연구회, 2002.

13) 김용준,「우리 미술계의 개조를 주장함」,『근원수필』, 을유문화사, 1948. (전집 1:40)

14) 김복기 ‘신문인화’(「민족미술의 방향을 제시한 화단의 재사」,『월간미술』, 1989. 12); 김현숙 ‘신문인화 운동’(「김용준과 문장의 新文人畵 운동-동양주의 미술과의 관련을 중심으로」,『미술사연구』 16호, 미술사연구회, 2002.; 안현정 ‘수묵남화론’(「해방이후(1945-1960) 한국화단의 경향과 수묵화 교육에 관한 연구 : 근원 김용준의 '水墨南畵論'을 중심으로」,『미술교육논총』 20호, 한국미술교육학회, 2006), 박계리 ‘김용준의 문인화론’(「20세기 한국회화에서의 전통론」, 이화여자대학교 미술사학과 박

화론으로 한정짓기에는 그의 미술론이 가진 함의에 비해 그 테두리가 협소하다고 생각한다. 그의 조선미술론은 문인화뿐만 아니라 풍속화, 실경산수 등을 포함하고 있으며, 이러한 미술사상에 담긴 '현실의 반영' 및 '주체가 파악한 사실', '대상의 사실성' 등의 근대적 가치들은 단지 문인화라는 범주에 넣기에는 다른 고려해야할 내용들이 상당히 많기 때문이다. 필자는 기존의 방작(倣作)이나 화보이사(畵譜移寫)식 창작에서 벗어나, 주체의 눈으로 파악한 대상물로서의 진경산수화, 민중의 있는 그대로의 삶을 화폭에 생생히 사실감 넘치게 담아놓은 풍속화를 주목하고, 신분과 학식을 중요시하는 문인화가라는 전통적 화가 개념에서는 '환쟁이'라 비하되던 오원 장승업을 전문적인 화가로 승격시키는 등의 사실들을 김용준이 조선미술론 안에서 어떻게 통합했으며, 또 이들에게서 읽어낸 근대적 가치들은 무엇인지 면밀히 고찰해 보겠다. 이를 통해 김용준이 이 사실들을 혼융시켜 보여준 새로운 근대적 예술가 및 예술작품의 상은 문인화론 만으로는 그의 논의 전체를 포괄하기에는 부족하다는 사실을 드러내게 될 것이다. 그리고 이는 우리 근대 미술이 '근대미술 부재설'이나 '서구문화이식설' 등으로 가치폄하되고 있는 상황에 대해, 우리 역사상 자생적으로 발아되었었던 '근대성'을 '근대시기'에 다시금 주목하여 되살리고자 하였던 노력이 있었다는 사실을 보임으로써 우리 근대 미술에 대한 '전통의 발전적 계승'이라는 해석의 가능성을 확인시켜 줄 것이다.

셋째, 기존 연구에서는 미와 예술의 고유한 영역이 있음을 주장하는 김용준의 논지에 대해 '순수미론', '순수미' 내지는 '순수예술론' 같이 미학적 함의는 담고 있으나 비미학적 용어들을 사용하여 정의내렸다. 이는 오히려 그의 논지를 흐리게 할 수 있는 우려가 있다.[15] 김용준이 주장한 미

사논문, 2006); 윤범모 '신문인화론'(「근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회-김용준의 조선미술론의 고찰」, 『인물미술사학』, 인물미술사학회, 2005), 이경희 '신문인화풍이라 할 수 있는 묵법중심의 화풍'(「근원 김용준의 회화와 비평활동 연구」,영남대학교 석사논문, 1997)

;필자 주-이 용어들이 함의하는 바는 용어의 적절성을 떠나서 어떤 형태로든 전통 문인화의 흐름상 근대기에 새로운 조류가 있었음을 의미하는 것이라 파악된다.

15) 최태만 '순수미'(「근원 김용준의 비평론 연구」, 『한국근대미술사학』 7집, 한국근현대미술사학회, 1999); 최열 '순수예술론'(『한국근대미술비평사』, 2012); 윤세진 '순수미술론'(「현실과 예술, 그 '사이'의 비평 : 김용준의 1920-30년대 비평연구」, 『한국근대미술사학』 17, 한국근현대미술사학회, 2006); 정형민 '순수예술론'(「한국미술에

와 예술의 절대 고유의 영역은 유럽의 18, 19세기 근대에 경제력를 기반으로 사회적으로 급부상한 부르주아 주체가 왕족과 귀족으로부터 미적 모더니티를 성취하면서 소유하게 된 소위 '예술의 자율성'[16] 개념을 지칭하는 것이다. 이는 김용준 스스로도 글에서 밝혔듯이 오스카 와일드의 유미주의와도 맞닿아 있는 개념이지만, 그는 현실을 외면하는 예술지상주의와는 거리를 둔다는 점에서 차이가 있다. 이럼에도 불구하고 선행연구에서는 명확한 설명도 없이 현실과 괴리된 예술지상주의적 이미지를 연상하게 하는 '순수미론' 이나 '순수예술론' 같은 용어로 김용준의 미술론을 정의내렸다. 이 경우 김용준 미술론의 중요한 근대적 가치인 그의 '예술의 자율성' 개념이 묻혀질 우려가 있기에 명확한 설명이 필요하다 생각한다. 보다 더 깊은 설명은 본문으로 미루기로 한다.

서의 동양성 개념의 출현과 변형」, 『미술이론과 현장』 1, 한국미술이론학회, 2003)

16) 예술의 자율성의 미학은 예술 이외의 다른 가치 기준으로부터의 자유를 의미하며, 미적 체험으로부터의 자유 또한 내포하고 있다. 이 예술의 자율성은 근대 자본주의의 상승과 함께 나타날 수 있었던 충분한 근대적 개념인 것이다.

Ⅱ. 근대화단과 김용준

1. 근대화단의 형성 과정

근대성의 태동과 단절

조선시대 문화사상 근대적 태동이 처음 일어난 시기는 조선 후기[17]이다. 이때 일어난 근대적 자각은 외부의 자극에 의해서가 아닌 역사 내부로부터 자생적으로 발아된 것으로서, 관념적인 것에서 탈피하여 현실적인 것으로 무게중심의 이동이 본격적으로 드러나게 되는 것이라 할 수 있다. 그래서 조선 후기 회화상의 특징도 현실적이고 사실적인 것이 그 특징이라 할 수 있다. 이러한 정신이 회화상으로 나타난 것으로는 기존의 방작(倣作)과 화보이사식(畵譜移寫式)에 기초했던 관념상의 산수화 중심에서 벗어나 실재하는 경치를 자신의 눈으로 직접 보고 해석하여 그려내는 진경산수화와, 문인사대부가 아닌 민중의 실제 삶이 화폭에 담겨지는 풍속화가 있겠다. 그리고 이 시기에는 본격적으로 문인화 또한 등장한다. 그래서 이 시기의 회화가 회화사에서 가장 민족적인 회화가 개화되었던 시기라 일컬어 진다. 이러한 변화는 회화 뿐만이 아니라 제반 문화에서도

17) 조선시대 회화사 시대구분은 김원룡은 14세기 말에서 16세기 말까지의 전기와 17세기에서 19세기의 후기로 양분하였고, 안휘준은 초기(1392-1550 무렵), 중기(1550-1700 무렵), 후기(1700-1850 무렵), 말기(1850-1910)의 4기로 구분하였다. 둘 다 조선 후기 회화의 기점을 약 1700년으로 보았고, 이 시기의 특징을 한국적 회화가 수립되기 시작하는 시기로 파악한 점에서 동일하다고 할 수 있겠다. 그러나 필자는 근대 화단으로 이어지는 회화사적 맥락과 근대 화단 형성과 그 배경에 대한 논의를 설명하기에는 안휘준의 4기 시대 구분론이 더 구체적이고도 유용하다 생각한다. 이유는 조선시대 남종 문인화풍의 정점이기도 하지만 다른 한편으로는 조선 후기에 태동된 회화상의 근대성, 즉 현실에 대한 주체의 자각 및 이에 대한 반영으로서의 사실정신 등을 중지시키고 이후의 전통 화단을 매너리즘에 빠뜨렸다는 양가적 평가를 받고 있는 추사 김정희(1786-1856)를 조선 시대 말기의 기점 인물로 삼고 있는 점에서 그렇다. 유홍준도 추사 김정희의 등장을 말기 회화의 머리로 삼았는데, 이는 추사 일파의 문인화풍의 유행으로 인해 후기 회화상에 이루어졌던 신사조가 매너리즘에 빠져 든 점에 주목했다.(안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 2004; 유홍준, 『조선시대 화론연구』, 학고재; 1998, 최열, 『한국근현대미술사학』, 청년사, 2010, p.152-159)

나타나게 되는데, 이 변화의 근저에는 중세 조선봉건사회의 해체기라 할 수 있는 17세기 중엽부터 18세기에 이르는 시기에 신분제의 와해 및 경제성장으로 말미암아 경제적 가치가 신분적 가치 및 제약을 서서히 넘어서게 되는 발판이 마련되던 시기였다. 그래서 축척된 부 못지 않게 시민의식의 고양으로 말미암아 '주체의 개인으로서의 자각의식' 이라는 근대적 성격 또한 이러한 변화의 큰 몫을 담당한 것이다. 또한 축적된 부를 바탕으로 한 중인층 지식인인 여항문인들이 예단에 등장하게 되는데 이들은 조선 후기 이후의 중요한 예술 담당층으로서 자리잡게 된다. 이들은 역관, 의원 등의 기술직 중인과 이서, 향리, 서얼 등 비양반 계층의 지식인 층이다. 이 여항문인들은 외국 문물에 밝고 진보적이고, 박식했으며, 또한 환경적으로 근대지향성을 내포하고 있어서 사대부 출신 못지않은 예술세계를 창출해 낼 수 있었다.[18]

그러나 이렇게 회화 속에 배태되어있었던 근대지향성은 19세기 김정희가 중국 청조의 문인화 조류 중 대중화된 문인화가 아닌 고증학을 바탕으로 하는 고답식의 고도의 문기 높은 관념적 문인화를 화단에 들여오면서 멈칫하게 된다. 그리하여 김정희의 문기 넘치는 남종 문인화가 득세하여[19] 진경산수 및 풍속화 등 근대지향적 문화를 누르고 고도의 문기를 요하는 관념적 문인화가 화단에 득세하게 된다. 이 완당바람의 저변에는 근대화의 영향으로 인해 경제적 가치가 상승되면서 신분을 기반으로 하는 봉건질서가 흔들리게 된 상황에서, 기득권층인 문인사대부의 문화적 권력 유지에의 욕구와 함께, 경제력을 기반으로 상승한 중인층 여항문인들이 상위층의 문화를 향유하고 싶어하는 상향지향성의 욕구가 내포되어 있었다. 물론 이러한 부정적 측면과 함께 추사의 문인화가 가지는 예술적 가치를 동시에 살펴봐야 한다. 그러나 결과적으로는 김정희가 끌어올린 고도의 문기 배인 문인화의 경지는 일반 화가들은 그 정신적 경지를 쫓기에는 무리였기에 형식상의 추구에 그칠 수 밖에 없었고, 이는 문인화 및 전통화단의 정체기로 이어진 것이 사실이다. 이렇게 전통화단이 정체기에

18) 안현정, 「여항문인화가들의 근대지향성과 19세기 문인화의 재검토」, 『기초조형학연구』 12, 한국기초조형학회, 2011, p.312.
19) 이를 '완당바람'이라 칭하기도 한다.

빠진 상태에서 조선의 근대의 문이 외세에 의해 반강제적으로 열려짐으로 인해 18세기에 진경산수나 풍속화, 민화 및 사회 전반적으로 그간 발아되었었던 근대성의 조짐은 조선 말기에 이르러 단절되게 된다.

이러한 상황에서 개혁파와 수구파의 대립으로 혼란된 조선 내부적 상황에서 대외적으로는 1876년 일본과 강화조약을 맺게 되고, 1905년 을사조약으로 인해 조선이 일본의 보호국으로 떨어지게 되어 결국 1910년에 국권을 상실하게 된다. 쇄국주의가 실학사상가들의 문호개방론 및 서양근대문화 수입론 같은 새로운 사조를 거부하여 결국 "타율적 문호개방정책은 외세에 의한 예속과 식민지화의 길로 이어지고 말았다."[20]

1.1. 전통화단

18세기 진경산수화와 풍속화에 의해 구현되었던 근대적인 자각은 아무런 전통적 맥을 잇지 못한 채 완전히 단절된 상태에서 20세기를 맞았다는 것은 전통회화의 근대성의 접목이 전적으로 일본의 모델에 적용될 수 밖에 없었다는 결과를 초래했다. 즉 일본적 화법이 우리 화단에 침윤될 수 밖에 없었다는 것이다.

이상범과 변관식의 초기의 몰선기법은 일본의 정감적 분위기 위주의 화면경영과 연관된 것이다. 또한 채색 위주의 그림도 마찬가지 이다. 이러한 몰선채색기법은 우리의 선과 묵 위주의 우리의 전통적인 표현양식을 선을 뭉게고 묵을 색으로 덮어버리려는 일본적인 기법적 침윤의 대표적인 예이다. 그 예로 조선시대 인물화에서 보이던 선의 묘사보다는 색면의 채색으로 대체해 가려던 움직임도 마찬가지이다.[21] 놀라운 것은 이러한 일본적인 것들의 침윤이 아무런 비판이나 우리 것과의 비교나 연구없이 그대로 받아들여졌다는 점이다.

또한 조선미전의 출품자격은 우리나라에 6개월 이상 거주하기만 하면 된다는 요건 아래 많은 일본인들이 출품하게 되어 일본화풍의 유입을 일본이 후원하는 결과를 낳았다. 그리고 조선미전의 심사위원들 대다수가

---

20) 강만길, 『고쳐 쓴 한국근대사』, 창작과 비평사, 2006, p.280-281.
21) 그 예로 김은호를 들 수 있다.(김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, p.21.)

일본 관변작가들로 구성되었으며 이들은 일본은 중앙, 조선화단은 지방으로 서열화하고, 조선미전의 경향이 낙후된 지방색을 띄는 '조선 향토색'으로 게토화되도록 하였다.[22]

이렇듯 타율적 개방에 의한 영향에서 우리 근대 화단의 상황도 자유로울 수가 없었다. 전통화단에서 가장 큰 변화는 서구의 근대적 '미술' 개념과 기법이 유입되면서 전통회화도 전문성을 요구받게 된 것이었다. 먼저 핵심은 서와 사군자를 미술의 개념에 넣어야 하는가가 문제였다. 즉 우리 전통 회화의 시서화일체의 개념에 서구의 근대적 개념인 '미술'이 들어오면서 시서화일체의 개념이 와해되기 시작한 것이다. 회화에 있어서 기법의 숙련도보다 화가의 신분이나 문기(文氣)를 중시하고, 화면에는 제발을 써넣으며, 제발의 내용[시(詩)]과 서체까지도 조형적 요소로 포함시키던 문인화적인 회화관은 이 근대적 '미술' 개념에 내포된 전문적 예술가라는 근대성의 기준에서는 낙후된 것으로 치부되었다. 곧 동양화는 서예를 비미술로 규정함으로서 전통적 관념의 형식을 탈각하고 동양화의 장르의식을 강화하여 서양화와 대등한 위치의 형식을 갖추기 시작했다.[23] 즉 시서화일체 개념의 와해와 함께 화면에서는 제발이 사라지고, 필선이 단순화 되고 낙관도 사라지게 된 것이다. "주제도 사군자의 사의적 수묵산수의 정형화된 소재로부터 벗어나 평범한 일상정경이나 주변 인물들의 풍속적 소재에 관심을 갖게 되고, 작가들에게도 문인적 교양보다는 전문적인 작가로서의 직업의식이 더욱 필요하게 되었다."[24] 이는 전통적인 것보다 서구적인 것이 우세하던 시대적 사고의 증명이기도 하고, 곧 우리 회화 전통상의 정체성의 위기가 초래된 것이라고 볼 수 있다.

1920년대에 이르면 서와 화의 분리는 물론 그림에서 '사군자'까지 분리되고 만다. 대표적으로 이용우와 이상범은 화제를 작품에 써넣지 않았고, 노수현, 변관식, 김은호, 최우석 등도 이러한 추세에 동참하였다.

그 예로서 조선미술전람회[25]가 1922년 창설될 당시 그 구성에 있어서

---

22) 김현숙, 「한국현대미술의 형성」, 『한국현대미술 새로보기』, p.33.
23) 오광수, 「우리 미술에 있어 근대란 무엇인가」, 『한국근대미술사상노트』, 일지사, 1987, p.197.
24) 강민기, 「동양화의 근대적 모색 : 한국적 기법과 일본적 기법의 경계」, 『미술사학』 24, 한국미술사교육학회, 2010, p.360.

1부 동양화부에 사군자가 포함되어 있었고, 2부는 서양화, 조각, 그리고 서는 3부로 분리되어 었었다. 그러다가 3회전에서는 사군자가 서의 3부로 이동하게 되고, 1935년부터는 조선미전에서 사군자가 사라지게 되었다. 그리고 서예는 미술이 아니라는 견해가 지배적이 되면서 나중에는 완전히 없어지게 된다.[26]

또한 근대적 미술 개념이 화단에 유입됨에 따라 미술의 소통방식에도 변화가 일어나게 된다. 이전의 주문제작이라는 한정적이고 수직적이던 소통구조가 그 대상이 불특정 다수의 대중으로 확대되게 된다. 그리고 당시 전람회 제도가 생겨나고 신문과 잡지 등의 비평문들이 미술계에 영향을 미치게 됨에 따라 대중의 취향이 생기게 되고, 그림의 매매 구조가 형성되게 된다. 한편 미술에 대한 평론은 초기에는 문학가들이 담당하다가 시간이 지남에 따라 윤희순, 김용준, 김복진, 안석주, 김기진 등의 미술가들이 비평글을 쓰기 시작하게 되었다. 위의 초기의 비평글을 쓴 이들은 주로 서양화 전공자이거나 신학문을 익힌 문인들이어서 서화동원론적 서화관에 대해서는 무지하거나 부정적인 시각을 갖고 있는 이들이 대부분이었다.[27]

1.2. 서양화단

당시 일본은 앞선 문호개방으로 인해 서양의 새로운 조형방법들을 받아들이고 정착시켜 나가고 있었다. 그래서 1910년대 초 의욕적인 미술가들이 프랑스에서의 귀국을 통해 인상파 이후의 새로운 사조들도 수입했으며, 서구의 기법과 표현이 일본적 감정으로 토착화해 나가는 단계를 넘어 성숙해가고 있었다.[28]

---

25) 조선미술전람회는 1922년부터 1944년까지 개최된 전람회로서 일본이 자국의 문부성 전람회를 본떠 만든 관전 형식의 전람회이다. 이는 '조선미전' 또는 '선전'이라 약칭하여 쓰이는데, 당시에는 '선전'이라는 용어로 많이 쓰이기도 했다. 하지만 선전에는 일본인이 조선인을 폄하하여 지칭하는 '선'의 의미가 강하게 내포되어 있다. 따라서 '조선미전'으로 통칭하여 쓰고자 한다. 김용준도 '조선미전'이라는 용어를 사용하였다.

26) 김영나, 『20세기 한국미술』, 예경, 1998, p.30.

27) 강민기, 「동양화의 근대적 모색 : 한국적 기법과 일본적 기법의 경계」, 『미술사학』 24, 한국미술사교육학회, 2010, p.360.

그러나 조선은 서구문물과의 루트는 18세기 중국을 통한 간접 접촉이 다였으며, 19세기 후반에서야 가능해졌다. 그러나 국권이 일제 강점기로 떨어지자 서양미술에 대한 직접적 접촉 루트도 없어졌고, 단계적 성숙 또한 당연히 불가능해졌다. 당시 우리가 받아들일 수 있었던 서양미술이란 일본에 유입되어 일본식으로 토착화 과정이 진행되어가고 있던 일본화된 서양미술 뿐이었다. 또한 "당시 일본이나 파리에 유학하는 등 신미술을 접했던 미술가들은 대부분이 부유층의 사람들이었고, 정치적인 것에 대하여는 관념적인 생각이었고, 절박한 요구는 없었다."[29]

먼저 당시 서양화단의 분위기를 살펴보자면, 서양화단은 1910년대 고희동, 김관호, 김찬영, 나혜석, 이종우 등 동경미술학교를 졸업한 서양화가 첫세대가 귀국했다. 이들이 배운 양화는 동미교의 구로다 세이키를 비롯한 일본의 초창기 서양화가들이 유럽에서 배운 아마데믹한 양식과 인상주의와 후기 인상주의가 혼융된 절충적 아카데미시즘, 소위 말하는 외광파 양식을 배워왔다.[30] 그리고 이들이 배워온 외광파 양식은 구로다 세이키를 중심으로 일본의 아카데미즘의 주류로 공고히 자리잡고 있던 것이었다. 그러나 1930년대 후반부 부터는 동미교출신보다 타대학 유학파 출신들이 많아져서 1930년대 화단의 다양성을 이끌었다.[31] 그래서 1930년대 후반부는 미술가들이 근대를 거슬러 올라가 서양 고전미술에 대해 관심을 두기 시작하고, 이는 호기심이 소화된 상태에서 더 근본적인 서양미술의 원류를 찾으려는 시도로 파악된다. 그 예로는 이쾌대와 배운성을 들 수 있다.[32]

일제시기 서구미술 수용 및 양태상의 문제점은 보다 근원적인 문제들이라 할 수 있는데, 이는 그 원류 사조들에 대한 피상적 이해에서 파생된 것들이라 할 수 있다. 먼저, 풍경화를 보자면, 산수화에 익숙한 우리 회화 분위기에서 인상주의 경향의 풍경화는 우리나라 화가들에게 쉽게 받아들

28) 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995, p.19.
29) 이경성, 『한국근대미술연구』, 동화출판공사, 1982, p.50, 재인용.
30) 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998, p.39.
31) 김현숙, 「한국현대미술의 형성」, 『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007, p.35.
32) 김영나, 『20세기의 한국미술』 2, 예경, 2010. p.146.

여졌다. 그러나 당시 인상주의를 받아들였던 우리나라 서양화가들이 색채는 광선이나 기후, 분위기에 따라 끊임없이 변화한다는 사실을 확실히 이해했다고는 볼 수 없다.[33] 아마 산수화 기법에서 중시되던 선이나 형태 표현에 더 치중해 있었다고 볼 수 있다.

둘 째, 서양미술을 직접 보지 못하고 일본을 통해 접해야 했던 우리 서양화가들은 일본적 서양미술과 유럽 본토의 서양미술을 구분하기가 어려웠으리라 생각된다. 또한 일본처럼 미술사학자들이나 미학자들이 이론적 뒷받침도 없었고, 서양미술서적이 단 한 권도 번역되지 않고 모두 일본에서 나온 서적이나 화집을 볼 수 밖에 없었다는 것도 당시 미술이 피상적이 될 수 밖에 없었던 이유이다.[34] 또한 "일제의 주 통제가 원인이었겠지만, 1930년대 주요 미술사들이 서양모더니즘 표현양식이 소개되면서 정치적 사회적 현실보다는 세련된 회화형식에 더 관심을 갖게 되었기 때문이라고 판단된다."[35] 그래서 식민시기의 고통을 담은 시대의식이 담긴 회화작품은 나오지 않았다. 결과적으로 말해, 서구미술 자체의 문제보다도, 그것의 정신사적 배경을 모른채 우리것에 대한 고민 없이 서구미술에 대한 무조건적인 추종이 문제였다고 판단된다.

전통에의 주목

근대의 문이 타율적으로 열려진 상태에서 시작된 근대는 자연스럽게 그간 허물어진 문화적 정체성을 재건해야 할 짐을 떠안게 되었다. 먼저 무조건적인 근대지향적 사고를 바탕으로 한 새로운 것으로서의 서구적인 것과 본래의 전통적인 것, 그리고 식민 종주국 일본의 식민문화통치 전략에 의해 점차 지워지고 있던 조선 고유의 사상과 회유적으로 이식되던 일본의 문화적인 것들, 이들 사이에서 중심을 잡아야 했다. 그리고 미술에 있어서는 선조와 수묵 중심의 우리 회화에 일본식 몰선채색법 같은 것들의 침윤으로부터 탈피하여 조선 고유의 문화적 정체성을 모색하고자 하는 움

33) 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998, p.45.
34) 같은 책, p.58.
35) 같은 책, p.59.

직임이 일게 된다. 이는 전통을 낡은 것 내지는 구습으로 비판하던 사고에서 민족 고유의 전통적인 것으로의 주목이 일어나게 된다.

이에는 내적 및 외적 요인이 있었다고 파악된다. 먼저 내적 요인으로는 식민지하라는 배경에서 흐려진 민족적 정체성 모색에의 욕구가 민족 내부에서 서서히 일어나고 있었다. 이는 '민족' 용어의 용례 변천을 통해서도 알 수 있다. 개항기까지는 종묘사직, 신민, 왕조 용어가 민족을 대신하는 통합적 용어였다. 개항기에서 일제 식민 초기에는 대한, 동포, 국민의 용어가 쓰였고, 1910년대에는 국민 및 '민족' 용어가 지식인 층에 퍼져나가게 된다. 그러다가 1919년부터는 각 운동단체에서 '민족' 용어가 지식인 층에 퍼져나가게 되고, 1920년대 후반 경에는 '민족의 본질 및 정체성을 해명하려는 움직임이 일어나게 된다.[36]

그리고 외적 요인으로서는 당시 대두된 동양주의[37] 사상의 영향이라 할 수 있다. 동양에서의 동양주의는 일본이 19세기 말 경 서구에 대해 위기를 느끼고는 과학과 물질 중심의 서구문화에 대해 동양문화에 내포되어 있는 정신적인 것의 우위를 내세우며 아시아의 연대와 함께 서구 뿐만이 아니라 아시아 내에서도 일본의 패권을 주장하고자 내세웠던 '아시아주의'에 연원을 둔 개념이다.[38] 이 동양주의는 한편 일본의 식민문화통치정책의 도구로서도 기능했다. 하지만 조선 지식인들 사이에서 동양주의는 조선에서 동양적인 것을 찾고자 하던 움직임으로, 그리고 이는 다시 조선 고유의 것을 모색하고자 하는 동인으로 작용했다.

미술계에서는 1920-30년대 '민족적 정체성 모색'이라는 풍토에서 이 시기와 맞물려 조선 고유의 '조선색'을 담은 회화적 정체성을 찾고 있었

---

36) 박한용, 「한국 근현대의 민족이론과 민족주의론」, 『한국사 : 한국사의 이론과 방법』 2.

37) '동양주의'는 현재 서구에서 통용되는 '오리엔탈리즘'의 의미와는 다른 개념이다. 20세기 전반까지 아시아에서의 동양주의는 19세기 말경 서구에 대해 위기를 느낀 일본이 아시아의 연대를 주장하며 내세운 '아시아주의'에 연원을 둔 용어였다. 이후 이 용어는 1930년대 일본 제국의 팽창과 더불어 서구 중심의 보편사를 비판하며 복수의 보편사를 제창하는 <근대초극>의 담론장 속에서 제국의 이데올로기로 활용되었다. (문학비평용어사전, 2006.1.30, 국학자료원)

38) 김현숙, 「한국 근대미술에서의 동양주의 연구-서양화단을 중심으로」, 『한국근대미술사학』 10, 한국근현대미술사학회, 2002.

는데, 이는 화단에서 '향토색 논의'로 형성되었다. 구체적으로 살펴보자면, 1920년대 말에 1930년대 초에는 '조선적 유화의 수립'을 통해 조선적이면서도 당시 국제미술의 조류에도 부응하는 문화적 담지체를 만드려는 노력이 일어났다. 1930년대 후반 이후에는 동양의 전통과 고전의 전승문제가 위의 동양주의 미술의 핵심 이슈가 되었다. 위에서 다룬 민족적 정체성 모색이라는 시대적 화두가 미술계에서 '조선색' 또는 '향토색'이라는 용어로 화단의 표면위로 발화되었다. 향토색 논의는 민족 미술의 정체성에 대한 모색의 일환에서 '조선 고유의 색'을 찾고자 하였던 내적 동인이 있었지만, 외적 동인으로는 직접적으로 1922년부터 개최된 조선미술 전람회[39]의 영향도 있었다. 조선미전은 1919년 3·1 운동 이후 식민국 조선에 대한 통치를 문화적 회유 정책으로 노선을 바꾼 일본의 문화통치정책의 일환으로서 일본의 관전 형태인 '문부성미술전람회'를 본떠서 만든 공모전 형태의 전람회였다. 조선미전은 조선의 미술을 일본 미술로 동화되기를 의도한 일제의 식민지 미술정책이라 할 수 있다. 일본 총독부는 노골적으로 조선미전에서 근대성과 대치되는 후진성을 의미하는 '지방색(local color)'을 띈 출품작을 권장하기도 하였다.[40] 일본의 이러한 의도에도 불구하고 이 조선미전은 당시 신인 미술가의 등용문으로 통할 정도로 당시 우리 미술계에 영향력이 컸음은 주지의 사실이다. 그러나 김용준을 비롯해 민족의식이 깨어있던 작가들은 당시 조선미전에 출품하지 않았고, 그들 나름의 향토색론을 발전시켜나갔다. 즉 향토색론에는 우리 작가들 및 이론가들의 조선미술의 정체성을 수립하고자 한 의도와 표면적으로는 맞물려 있었기에 향토색론이 화단의 화두로 영향력을 떨치게 된 것이었다. 그리고 조선미술의 정체성을 모색하려던 이 향토색론은 더 나아가 '조선 미의 특질론'[41]으로 확장되었다. 그러나 조선 미의 특질론은 그 논의가 추상적이었고, 무엇이 진정한 '조선심'인지에 대한 구체적인 해답은 내놓지 못했다는 점에서는 한계가 있었다.

정리하자면, 일본은 정치적 의도에서 조선에 대한 문화식민지 정책으로

39) 이하 '조선미전'으로 통칭함.
40) 매일신보, 「지방색을 드러내는 공예품 출품 권장-조선미전을 앞두고」, 1938.
41) 조선 미의 특질에 대한 정의로는 고유섭 '구수한 큰 맛', 야나기 '비애미', 김용준 '한아한 맛, 단아한 맛' 등이 있다.

서의 향토색론을 펼쳤다. 이는 근대성에서 뒤떨어진 지방색 내지는 향토성, 낙후성을 의미하는 것이었고, 그래서 궁극적으로는 선진국 일본이 조선에게는 필요하다는 의식을 심어주고자 하였던 것이었다. 반면 일본의 의도와는 달리 이에 대해 비판적 입장이었던 조선의 지식인들에게는 일본의 조선미전을 거부하고, 자신들 나름대로의 진정한 의미로서의 '조선색' 모색의 논의가 있었던 것이었다.

이와 같은 조선적 정체성 모색의 논의는 구체적으로 화단에서 전통적인 것에로 주목을 이끌었다. 즉 서와 사군자를 포함한 전통 수묵화에 대한 재주목이 일어난 것이다. 그리고 또 하나의 외적 요인을 보자면 동양주의 사상의 연장선상으로 1920년대 후반부터 1930년에 걸쳐 대두된 동양주의 미술론의 영향으로 볼 수 있다. 동양주의 미술론은 서양의 표현주의 미술에 내포된 주관성 개념이 이미 오래전부터 동양 회화에 내재해 있어왔으므로, 서양에 대한 동양미술의 우월성을 발견한 것이라는 것이다. 이들에 의해 서와 사군자가 재발견되었고, "이를 통해 조선 회화의 정체성을 추구해 가는데 하나의 이정표가 되었다."[42]

그러나 이들에 의해 재주목된 서와 사군자는 본래의 전통적인 의미와는 달라지게 된다. 즉 근대에 재발견된 서와 사군자는 봉건적인 내용은 벗어내고 그 조형적 형식에 초점이 맞춰지게 되었다. 즉 서의 내용과 체의 형상을 분리시켜서 서는 그 내용을 떠나서 독자적인 미적 자율성을 갖는다고 재해석 된 것이다.[43] 당시 이처럼 전통미술에 주목한 논자들로는 김용준, 윤희순, 심영섭, 이여성 등이 있었다.

2. 근대화단에서의 김용준

프롤레타리아 미술론

42) 김현숙,「근대기 서·사군자관의 변모」,『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999, p.487.
43) 같은 책, p.487.

근원 김용준(近園 金瑢俊 1904-1967)은 한국 근대 화단의 중심부에서 화가로서 활동함과 동시에, 자신의 사상을 유려한 필력을 통해 수많은 글로 펼쳐냈던 미술평론가이며, 『근원수필』의 저자이자, 삼국 이전의 미술부터 자신이 살고있던 일제시대의 미술까지 아울러 저술한 미술통사인 『조선미술대요(朝鮮美術大要)』[44]를 집필한 미술사가이기도 하다.

김용준은 동경미술학교를 졸업한 이종우가 1923년 귀국해 중앙고보에 개설한 도화교실에서 이마동, 길진섭, 김주경, 심영섭, 이응로 등과 함께 그림을 배운 것을 시작으로 근대적인 미술과 접하게 된다. 그리고 동경미술학교로 유학을 가 서양화를 전공하였다.(1926-1931) 서양화 1세대인 고희동세대에 이어 서양화 2세대에 속하는 인물인 것이다. 유학시절 김용준은 서구 신사조에 깊게 경도되어 '새로운 것'을 모색하던 모더니스트였다. 그는 동경미술학교 재학시절 당시 시대적 화두였던 프롤레타리아 미술논쟁[45]에 뛰어들어 평론가로서 조선 화단의 중심부에 등장한다. 1927년 「화단개조」[46]와 「무산계급회화론」[47]이 그것이다. 김용준이 당시 가지고 있던 시대의식은 시대 전환기에 있는 오늘날의 예술가들은 먼저 사회적 자각과 반성을 가지고 당면한 시대를 의식하여 혁명적 사회와 혁명적 예술을 이룩해야 한다는 것이었다. 그리고 이를 위해서는 모든 기성예술의 관념에서 벗어나서 프로예술가적 심미감각을 지녀야 한다고 하며 러시아 구축주의와 독일의 표현파를 그 대표로 들며 프로예술을 옹호한다.

---

44) 초판은 을유문화사에서 1949년에 출판되었고(『조선미술대요(朝鮮美術大要)』, 을유문화사, 1949.), 월북예술인 해금조치 이후(1988) 김용준에 대한 연구가 시작되면서 열화당에서 2001년에 근원 김원준 전집 시리즈의 2번째 권으로 출판되었다.(김용준, 『우리 문화예술론의 선구자들 : 근원 김용준 전집 2 : 조선미술대요』, 열화당, 2001.

45) 노동자 계급의 사회의식 고양(高揚)을 반영하며, 그들을 중심으로 하는 민중 계급의 생활과 투쟁의 양상, 그리고 지배자의 압제, 허위, 부패를 그리는 미술. 대부분 프로미술이라 약칭한다. (세계미술용어사전, 월간미술, 1999) 이는 사회주의 미술의 한 노선으로서 사회주의 미술의 사실주의로 발전해갔다. 당시 조선에서는 김복진, 윤기정, 임화, 박영희 등이 참여하여 1925년 결성된 '조선프롤레타리아예술동맹'의 프로미술론을 말한다. 프로미술논쟁은 1920년대 미술계 최대 담론이었는데, 이 논쟁에 김용준이 뛰어든 것이었다.

46) 김용준, 「화단개조」, 『조선일보』, 1927. 5. 18-20.(3회) (전집5:23)

47) 김용준, 「무산계급회화론」, 『조선일보』, 1927, 5. 30-6.5.(6회) (전집5:29)

미와 예술의 독자성

그러나 프롤레타리아 미술운동을 옹호하는 글을 발표한지 몇 달 지나지 않아 김용준은 조선프롤레타리라 예술동맹의 서기장 임화의 논지에 반박하는 「프롤레타리아 미술비판-사이비 예술을 구제하기 위하여」[48]를 발표하며 이후 김용준 미술론의 인식적 지반을 이루게 되는 '미와 예술의 고유한 영역'을 주장하는 미사상을 피력한다. 이를 바탕으로 프로예술론자들의 예술의 기능론적이고 목적론적인 예술관에 반기를 들고 프로진영과 입장을 달리하게 된다. 전향의 이유는 예술관의 차이였다. 김용준은 부르주아 아카데미즘 예술의 기교미와 매너리즘에 정체된 기성예술에 반하는 혁명적인 새로운 예술과 새로운 표현수단은 여전히 요구하지만, 예술이 그 본질을 잃고 혁명의 도구가 되어버리는 변질이 일어나서는 안된다고 하는 것이 그의 논지이다. 즉 예술과 예술가는 예술 본위의 고유의 영역에 머물러야 한다는 것인데, 다시 말해 그는 혁명'적' 예술가를 요구하는 것이지 예술가가 혁명가가 되기를 주장했던 것은 아니라는 것이다. 그는 "미의 가치는 유용과는 다른 것이며 예술이 '주의화'되는 순간 곧 예술의 해체를 의미하게 된다"[49]라고 한다. 즉 예술은 그 자체만으로 필요조건이자 충분조건이 충족되어야 한다는 자신의 예술에 대한 가치관을 피력한 것이다. 이후 논쟁의 진행은 김용준의 「프롤레타리아 미술비판」 이후 임화의 반박글에 반박하는 「과정론자(過程論者)와 이론확립-프로화단수립에 불가결할 문제」[50]를 발표하고, 이에 대한 프로진영의 반박글에 대한 김용준의 반박글 「속(續) 과정론자와 이론확립-이론 유희를 일삼는 배(輩)에게」[51]를 발표한다. 이 프로 논쟁으로 김용준은 국내화단에 깊은 인상을 남기며 논객으로 자리잡기 시작한다. 1927년부터 1928년 초에

48) 김용준, 「프롤레타리아 미술 비판-사이비 예술을 구제하기 위하여」, 『조선일보』, 1927, 9. 18-30.(9회) (전집 5:44)
49) 김용준, 「프로레타리아 미술 비판-사이비 예술을 구제하기 위하여」, 『조선일보』, 1927, 9. 18-30.(9회)(전집 5:55)
50) 김용준, 「과정론자(過程論者)와 이론확립-프로화단수립에 불가결할 문제」, 『중외일보』, 1928. 1.29-2.1.(4회) (전집 5:62)
51) 김용준, 「속(續) 과정론자와 이론확립-이론 유희를 일삼는 배(輩)에게」, 『중외일보』, 1928. 2.28-3.5.(7회) (전집 5:67)

걸쳐 진행되었던 프로진영과의 논쟁 이후, 김용준은 몇 년간 절필하고 작품활동에만 힘쓴다. 1928년에는 일본인 중심의 대구미술협회에 맞서서 민족미술의 주체성을 살리자는 취지의 「영과회전(0科會展)」에 출품, 1929년에는 <자화상>과 <인간>을 김주경, 장석표, 박광진, 심영섭 등과 함께 「녹향회전(綠鄕會展)」에 출품했다.

'조선'과 '동양' : 조선미술의 구축을 향하여

몇 년간 절필하였던 김용준은 동경미술학교 동문들을 모아서 1930년 제 1회 「동미전(東美展)」[52]을 열면서 전시 취지문 격인 「동미전(東美展)을 개최하면서」[53]를 화단에 발표한다. 이 글에는 김용준이 그의 앞으로의 미술론을 구축해 나갈 핵심어 '조선'이 본격적으로 등장하며, 조선의 예술에 관심을 돌린 것을 표명하는 미술론적 사고의 전환점이 되는 글이다. 그의 표현대로 '시대개조기'에 있던 당시, 새 시대에 걸맞는 새로운 예술양식을 창출하겠다는 사고가 자신의 민족현실에 대한 자각과 접합되면서, 이 땅에 세울 새 시대의 새 양식으로서의 미술이 서구적이었던 프롤레타리아 미술에서 '조선 미술의 구축'으로 옮겨간 것이라 할 수 있다. 이 시점부터 김용준의 조선미술 구축에의 노력이 시작된다. 김용준은 서구나 일본의 예술의 모방이 아닌 조선 고유의 향토적 정서를 찾아 문화적 정체성이 쇠미해져 간 조선만의 새로운 예술을 구축하겠다는 것이었다.

그 방법론으로는 '과거의 예술뿐만이 아니라 현대가 가진 모든 서구의 예술도 함께 연구하여 전통을 기조로 하여 새시대의 미감을 반영한 문화체를 구축하겠다'는 것이었다. 여기서 주목할 점은 김용준이 조선 고유의 미술의 구축하는데 있어서도 정치적 민족주의의 차원에서가 아닌 순수히 예술 본위의 영역에서 구축하고자 하였다는 것이다. 그는 "미의 소유한 영역은 결코 종교적 혹은 정치적 사상에 부수적이지 않기 때문에 향토적

52) 참여자는 김용준을 주축으로 김주경, 홍득순, 이마동, 김응표, 임학선, 이순석, 강필상, 공진영, 이병규, 김창섭, 이한복, 이제창 등이었으며, 동경미술학교 재학생들뿐만이 아니라 동경미술학교 교수들과 졸업생들도 찬조출품하여 성황을 이루었다고 한다.

53) 김용준, 「동미전(東美展)을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930. 4. 12-13. (2회) (전집5:211)

예술이라 해서 어떠한 시대사조를 설명하는 것도 아니며, 이는 민족주의적 입장의 것이 아니라며"[54] 명확히 정치적 민족주의와 구분 짓는다. 그래서 조선의 예술을 구축함이나 조선의 미를 표현함에 있어서도 오직 '미' 자체가 기준이었다. 그의 미에 대한 이러한 사고는 조선의 미술을 구축해 나감에 있어서나 미술론을 형성해 나가는데 있어서 당시 복잡 다단한 정치 및 사상적인 외적 요소들로부터 일종의 균형감을 제공해 주었다고 보인다. 그리고 이러한 사고는 같은 해 발표한 「백만양화회(白蠻洋畵會)를 만들고」[55]에서는 더욱 심화된 형태로 나타난다.

한 가지 흥미로운 점은 제 1회 「동미전」 개최시 동문들의 작품들만이 아니라 김홍도와 정선, 그리고 추사파인 이한철의 작품도 전시했는데, 이러한 선인들의 작품이 세계적인 작품임을 자신했다고 한다.[56] 서구적인 것에서 전통적인 것으로 전환하여 조선미술 구축에의 노력의 시작점부터 그의 방향성이 분명했다는 것은 주지할만한 점이다.

전통의 모색

새 시대의 새 양식으로서 조선의 미술을 구축하겠다는 그의 사고는 전통에로 그의 관심을 돌리게 하였다. 1931년 「제 11회 「서화협전(書畵協展)」의 인상」[57]에서는 '서와 사군자는 예술의 극치'라며 서와 사군자의 예술적 가치를 높이 사고 서화협전의 서부(書部)의 출품이 작년에 비해 감축된 것에 유감을 표하며, 서화협전의 2부 동양화부에 있어서는 앞으로 남종화(南宗畵)의 지지자가 많아지기를 바란다는 소감을 밝혔다. 또한 「종교와 미술」[58]에서는 종교와 미술의 본질 및 근원적 관계를 역사적으로 설명하면서, 중국 회화상의 남북종파(南北宗派)를 중국의 불교에서

54) 김용준, 「동미전(東美展)을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930. 4. 12-13(2회) (전집 5:212)
55) 김용준, 「백만양화회(白蠻洋畵會)를 만들고」, 『동아일보』, 1930, 12. 23. (전집 5:237)
56) 박계리, 「김용준의 프로미술론과 전위미술론-카프, 동미회, 백만양화회를 중심으로」, 『남북문화예술연구』 7, 남북문화예술학회, 2010, p.226.
57) 김용준, 「제 11회 「서화협전」의 인상」, 『삼천리』, 1931. 11. (전집1:250)
58) 김용준, 「종교와 미술」, 『신생』, 1931. 10. (전집5:89)

분파된 남북종론(南北宗論)을 발원점으로 삼아 종교와 미술의 관계를 설명하기도 한다. 이 무렵부터 김용준의 미술이론가이자 미술평론가로서의 면모가 드러나기 시작한다. 같은 해 발표한「미술에 나타난 곡선 표징」[59]에서는 작품에서 드러나는 동서양의 선조의 차이를 시각적인 심리적 요소로 분석하면서 작품이 산출되는 배경을 동서양의 문화태생적 차이를 들어 설명한다.

1930년 '동양'과 '조선'을 주장한 김용준은 1931년「「동미전(東美展)」과「녹향전(錄鄕展)」」[60]평에서는 '조선의 마음', '조선의 빛' 등의 용어로 '향토적 예술'을 주창하면서 앞으로 자신의 미술론이 나아가야 할 바를 선명하게 하였다. 당시 화단에서 동양주의 미술론과 고전부흥론의 조류와 함께 '조선적인 것'으로서 부상했던 향토색 논의에 대해 김용준은 조선적인 것을 표현하는 것에 있어서 미적 고찰이 없이 단순히 조선의 풍속적인 것을 소재로 삼거나 주제로 표현하는 화단의 향토색 표현의 오류에 대해 비판한다. 그러면서 그 스스로도 조선의 공기와 조선의 성격을 담은 진정한 '조선심(朝鮮心)', 즉 조선적 정체성에 대해 고민하며 이 문제에 다가가려 한다. 그러나 이에 대해 '고담한 맛' 이라든가 '한아한 맛' 등 당시 논의되던 조선 미의 특질[61]에 관한 추상적 설명으로 그치고 만다. 그리고는 그 자신도 우리의 문화와 미술이 좀 더 진보되는 날, 조선을 깊이 맛볼 줄 아는 예술가들의 손으로 자연 생장적으로 작품을 통하여 비추어질 것이라고 기대한다고 말한다. 김용준의 향토색이 의의는 단순한 외형적 의미, 외형적 표현에 머물러 있었던 것을 민족 내부로 끌어들여 겉으로만 맴돌고 있던 조선의 향토색을 민족 내부의 정서에서 찾아냈다는 것이다.[62]

그리고 이 글에서는 당시 만연해있던 동양주의에 대해 논하면서 자신의 전통 수용에 대한 생각을 밝힌다. 전통에 관한 문제에 있어서는 우리 고

---

59) 김용준,「미술에 나타난 곡선 표징」,『신동아』, 1931. 12.(전집5:104)
60) 김용준,「「동미전(東美展)」과「녹향전(錄鄕展)」」,『혜성』, 1931. 5.(전집5:240)
61) 조선미의 특질론은 진정한 조선의 본질을 찾으려는 향토색 논의의 고민에서 더 나아가 조선 미의 본질적 특질에 대해 언급한 논의로 대표적으로는 고유섭의 '구수한 큰 맛', 야나기 무네요시의 '비애 미' 등이 그 대표적이다.
62) 이경희,「近園 金瑢俊의 繪畵와 批評活動 硏究」, 영남대학교 미학미술사학과 석사학위 논문, 1997, p.47.

유의 전통적 가치를 충분히 인정해야 하고, 이는 시대의 새로운 양식을 창출해내기 위해서 우리가 가진 본래의 것에 대해서 충분한 고찰로부터 출발하여야 한다고 생각한다. 그러나 김용준은 동양적인 것으로의 복귀는 반길 일이나, 시대가 달라진 지금 덮어놓고 옛사람의 필법이나 사고를 그대로 받아들이는 것은 인식착오라 말한다.[63]

문장지 활동

이렇게 서구의 모더니즘 미술에서 전통미술로 관심을 옮겨온 김용준은 창작상으로도 유화와 수묵화를 혼재해 그리던 1930년대 초중반의 절충기를 지나 1939년부터는 본격적으로 수묵화를 그리게 된다.[64] 김용준의 수묵화로의 전향과 전통적인 것으로의 미술론의 진작은 그의 지우 이태준과 함께 주도적으로 참여한 1939년『문장』지의 활동에서 보여진다.『문장』은 문예지에 화가가 보조적인 입장이 아닌 동등한 입장에서 주도적으로 참여했다는 것이 특이한 점인데, 이태준, 정지용, 이병기라는 문학계와 김용준, 길진섭이라는 미술계 두 그룹의 공통된 미의식과 지향성에 기반하고 있던 것으로서 인문과 고전, 그리고 자연이라는 공통된 핵심 관심사를 가지고 이루어진 문학과 미술의 교류라고도 볼 수 있다.[65] 문학과 미술 두 방면에 모두 능했던 김용준은『문장』지에 자신의 미술론도 싣었을 뿐만 아니라 표지화와 삽화도 그려 넣었었다. 김용준은 수묵으로 문장지의 표지를 그리면서 근대기의 전문적인 '미술' 개념의 등장으로 와해되고 있던 시서화일체의 전통을 되살렸다. 즉 표지에 제발(題跋) 뿐만이 아니라 낙관(落款)까지 찍어 넣으면서 근대들어서 사그라지고 있던 문인수묵화의 본질적 요소를 되살렸다. 이렇게 처음에는 있는 그대로의 전통을 계

63) 김용준,「「동미전(東美展)」과「녹향전(錄鄕展)」」,『혜성』, 1931. 5. (전집5:240)
64) "… 간편한 먹과 종이 놀음으로 서른 여섯에 길을 바꾸어서 앞으로 십년, 넉넉 잡아 오십까지면 설마 화호불성(畵虎不成)에 괭이 새끼라도 되리라, 이렇게 또 하염없는 희망을 품었었고, 만일 오십에도 괭이는 말고 쥐새끼도 못 되는 날엔 사내답게 붓을 꺾어 버린다. 이것이 내가 지나온 청춘의 굉장한 역사다." 김용준,「서글픈 취미」,『자유신문』, 1950.1.1.(『근원 김용준 전집 보유판 : 근원 이후의 근원』, 열화당, 2007)
65) 박슬기,「『문장』의 미적 이념으로서의『문장』-김용준의 예술론을 중심으로」,『비평문학』33, 한국비평문학회, 2009, p.217.

승하다가, 1940년대 초부터는 표현에 있어서 전통 문인화의 정형성에서 벗어나 일상적 소재를 택하거나, 한문이 아닌 한글로 표지를 그리는[66] 등의 현대적 미감이 가미된 점을 그의 주제나 필치에서 발견할 수 있다. 그리고 2호에 발표한 「이조시대의 인물화」[67]를 통해서는 화단에 미술사학자로서의 각인을 남기기 시작하며, 이를 시작으로 전통회화와 미술론에 대한 다수의 글을 발표해 나간다.

전통을 기조로 해서 이에 시대적 미감을 입혀 새 시대의 새로운 예술을 만들고자 했던 김용준은 1940년 「전통에의 재음미」[68]를 통해 구체적으로 조선조의 회화 중 가장 한국적 회화를 꽃피웠다 평가받는 조선 후기의 회화인 진경산수, 풍속화 그리고 특히 문인화를 전통의 기조로 삼을 것을 밝힌다. 그의 '예술 구축론'에 맞게 그는 전통을 답습한 형태의 것이 아니라 새 시대에 걸맞게 시대적 미감을 입혀나가는 작업을 해나간다. 이는 창작은 물론이거니와 이론적으로도 드러나는데, 본격적으로 조선시대 화가들의 작품 및 화론에 대한 연구를 해나가면서 미술사가로서의 면모를 굳혀 나간다.

해방기

일제 말 해방기가 다가올 무렵, 시대적 혼란은 심해져갔다. 이는 미술계도 마찬가지였다. 1937년의 중일전쟁, 그리고 1941년 태평양 전쟁의 발발로 조선사회는 급속하게 군사적으로 재편되었다. 파시즘하 미술인의 협력이 일상화되는 가운데 1941년 『문장』 지가 폐간당한 이후에는 공적 활동을 접고 미술계의 전방에서 후퇴하고,[69] 주변 미술인들이 일제에 의해 선전미술에 착출당하는 것에 반해 김용준은 일제에 대한 협력을 거부했다. 그리고는 김용준은 성북동 자택 '노시산방(老柿山房)'[70]을 지우 김

66) 김용준은 『문장』 지 2권의 표지화를 한글로 장식했다. 당시가 일제 강점기라는 점을 감안한다면 이는 상당한 시대의식의 표명이라 할 수있으며, 한문이 아닌 한글의 표제라는 것 자체가 새로운 감각의 시도라 할 수 있다.
67) 김용준, 「이조시대의 인물화」, 『문장』, 1939. 2. (전집1:216)
68) 김용준, 「전통에의 재음미」, 『동아일보』, 1940. 1. 14, 16. (2회) (전집5:134)
69) 오광수, 『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007, p.40.
70) '노시산방'은 김용준이 1934년부터 1944년까지 살았던 성북동의 집을 일컫는다. 성

환기에게 물려주고 경기도로 내려가 '반야초당(半野草堂)'이라 이름짓고 살았다. 그러다 해방 직후, 일본의 억압기에서 벗어났다는 해방감과 새로운 사회에 대한 희망감에 부풀었던 김용준은 다시 서울로 올라와 1945년 8월 18일에 결성된 조선문화건설중앙협의회 산하 조선미술건설본부에 동양화부 위원으로 참여한다. 그리고 같은 해 11월 20일에는 정치적 색채를 배제한 순수한 예술을 추구하자는 취지로 창설된 조선미술가 협회에 평의원으로 선출되었다. 그리고 1946년에는 전국문필가협회에 창립준비위원으로 참가하는 등 각종 미술단체 활동을 활발히 하였다. 또한 해방 이후 한국화단의 왜색탈피와 민족미술의 정체성 수립이라는 시대적 요구에 김용준이 그간 진작시켜왔던 조선미술론이 접목되어 부각된다.

1946년 김용준은 서울대학교가 국립 종합대학으로 확대 개편되어 우리나라 최초로 예술대학이 창립되었을 때 미술대학의 동양화과 교수가 되었다. 이때 김용준은 미술학부의 초대 교무과장을 겸임하였고, 동양화 교수로는 실기보다는 이론과 미술사 쪽을 주로 담당하였다.[71] 서울대학교 예술학부 미술대학의 전통과 현대성의 접목이라는 창설 이념과 김용준의 사고는 맞아떨어졌었다. 당시 미술학부장은 장발이었고, 제 1회화과인 동양화과에 김용준, 제2회화과에 길진섭, 조각과에 윤승욱, 도안과에 이순석이 정교수로 선임되었다. 특히 김용준은 서울대 미술학부의 학제와 교과과정을 다 만들었을 뿐만이 아니라 실기지도는 물론 동양미술사 이론 강의도 했다.[72] 당시 김용준이 천거한 교수인 장우성의 회고에 따르면 "남화와

북동의 노시산방은 두 사람의 미술인생에 있어 결정적 전기를 마련해준 장소다. 김용준은 1934년 노시산방으로 옮겨온 이후 서양화에서 동양화로 진로를 바꾸고, 이어 1944년까지 이곳에 살면서 한국 미의식에 대해 연구하고 이에 관한 글을 썼다. 후배 김환기는 1944년 김용준에게서 산방을 넘겨받았다. 그는 산방 이름을 '수향산방(樹鄕山房)'으로 바꿨다. 자신의 호 수화의 '수'자와 부인 이름 김향안의 '향'자를 합한 것이다. 김환기는 1956년 프랑스 파리로 떠나기 전까지 이곳에서 항아리, 새, 산, 달 등 한국적 소재에 대한 미적 탐색을 심화시켜 나갔다. 경기 의정부로 이사한 김용준은 수시로 수향산방을 찾아 김환기와 미술을 논하곤 했다. '수화소노인(樹話少老人)가부좌상'은 김용준이 1947년 수향산방을 찾아가 김환기의 모습을 그린 것이다.(<근원과 수화전> 기사, 동아일보, 2011년 5월 8일)

71) 정형민, 「한국 미술사에 있어서 근대성 논의(2)-김용준(1904-1967)을 중심으로」, 『미술사학연구』 211, 1996, p.211.

72) 서세옥, 「나의 스승 근원 김용준을 추억하며」, 『근원 김용준 전집 보유판 : 근원 이후의 근원』, 열화당, 2007.

문인화가 주류를 이룬 사실 위주의 예술표현을 전통으로 파악하여 그 전통을 되살리는데 목표를 두고 새로운 시대사조를 수용하게 되는데도 소홀함이 없이 하고자 하였다."고 한다.[73] 김용준은 서울대 미대에 재직하면서 수묵화와 문인화 전통을 확립하게 된다.[74] 그러나 1948년에 국대안 파동[75]으로 사임을 하게 되는데, 이때 함께 사표를 낸 이들은 김용준을 비롯하여 후에 임용되었었던 김환기와 길진섭 세 사람 이었다. 그 후 김용준은 동국대 강사로, 김환기는 홍대로 자리를 옮겨갔다. 이와 함께 1948년 대한민국 정부가, 그리고 같은 해 9월에 조선민주주의 인민공화국이 수립된다. 미국과 소련의 지도 아래 나라가 분단국가로 떨어지면서 김용준의 해방에의 기대는 다시 절망으로 빠지게 된다. 이후 김용준은 미술계의 중심에서 미술사학 분야로 본격적으로 활동분야를 옮겨가게 된다.[76] 그리고 오세창 선생을 찾아다니며 김환기, 김광균, 이동주와 어울려 서화골동에도 탐닉하기도 했다.

미술사학자 김용준

이후 김용준은 일체의 단체활동을 삼가고 더욱 미술사학분야로 깊게 들어가 저술과 학술활동에만 전념하게 된다. 1948년에는 그동안 발표했던 수필을 모아 미술가로서는 이례적으로 수필집인『근원수필』을 출간하였다. 그가 근원수필을 출간하였을 때에는 시에는 정지용, 소설에는 이태준, 그리고 수필에는 김용준을 따라갈 이가 없다고 하였다 한다. 1949년에는 2월에 발족한 국립박물관의 '미술연구회'에 참가하며 동양미술사 강의를 하였는데, 미술연구회 강의 중 가장 인기 있는 강의였다고 한다.[77]

---

73) 장우성 ,『화맥인맥』, 중앙일보사, 1982, p.94. (최열, 김용준 :-1946-1953 초창기 서울대학교 미술대학 : 인물과 사건, 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2010. 재인용.)

74) 최열,「김용준 :-1946-1953 초창기 서울대학교 미술대학 : 인물과 사건」, 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2010.

75) 국대안 파동은 군정기인 1946년부터 1948년까지 미군정 학무국에서 국립 서울대학교 설립안 발표에 대해 미군정이 미국 군인을 초대 총장으로 앉히려는 발표에 대하여 교수와 학생들이 반대하고 일어선 사건을 말한다.

76) 위의 책.

77) 김재원,『경복궁 야화』, 탐구당, 1991.

그리고 같은 해인 1949년에는『조선미술대요』를 출간한다. 한국미술사에 대한 저술서를 살펴보자면, 한국미술사에 대한 최초의 저술은 일제강점기에 일본인 세키노 타다시에 의한 1932년『조선미술사』이다. 그러나 이는 미술사저서라기보다는 한반도 고적유물조사를 진행 한 후 일본 본국에 제출할 보고서 형태의 책으로 발간한 것이었다. 다음으로는 1946년 윤희순의『조선미술사연구』인데, 이는 민족주의 사관을 바탕으로 해서 집필한 것이라는 비난을 면치 못하고 있고, 통사적 형식도 아니었다. 또한 체계적인 미술사나 미학 수업을 받은 적이 없는 김용준의 저작『조선미술대요』는 미학 전공자인 고유섭의 역사 서술과도 비교해봄직 하다. 고유섭은 삼국미술을 '일개의 과도기적 존재에 불과'하다고 표현하고 신라시대에는 국가문화를 대표하는 예술이 변증적으로 비약 발달했으나 고려와 조선을 거치며 쇠퇴했다는 식의 사고방식을 갖고 있었고, 신라의 미술에 대한 부정으로서의 고려미술, 그리고 고려미술에 대한 하나의 부정으로서의 조선미술을 파악하는 사고방식 등은 고유섭에 관한 여러 연구들에서 발견되는 단점이다.[78] 그러나 김용준의『조선미술대요』는 삼국이전의 조선미술의 발생부터 삼국시대, 신라통일시대, 고려시대, 조선시대, 그리고 그에게는 동시대였던 암흑시대의 미술까지 아우르고 있는, 우리나라 사람이 우리말로 쓴 제대로 된 미술통사의 첫걸음이라 할 수 있는 매우 유의미한 저작이라 할 수 있다. 또한 김용준은 각 시대의 미술을 우리 민족이 생생히 살아 숨쉬는 시대적 특성을 살려 저술했다는데 그 장점이 있다. 김용준은『조선미술대요』에서 각 시대의 회화뿐만이 아니라 조각과 공예 및 건축까지도 다루고 있다. 김용준은 여기서 실증주의 사학은 물론 사회경제사학, 비교미술사학, 심리 및 사상사를 아우르는 종합방법론을 취했다.[79]

서세옥은 회상하길, "그가 근원수필을 발간하였을 때에는 당시 수필은 근원 이상이 없다 하였고, 그가 미술사를 발간하자 미술사저술에는 근원 이상이 없다"는 말이 돌았다고 했다.[80] 최열 또한 '20세기 미술사상 가장

78) 고유섭,「조선 고미술에 관하여」, 1922;「신라와 고려의 예술문화의 비교시론」, 1936.(윤세진, 「미술에 대한 역사의 공과 : 고유섭과 근대적 미술담론」,『한국학연구』13, 인하대학교 한국학연구소, 2004. 재인용)

79) 최열,「근원을 담은 그릇」,『새 근원수필』 서문. (전집1)

뛰어난 필력을 지닌 이'[81]라고 표현할 만큼 그의 미술론 못지 않게 그의 필력은 유려했다. 그리고 동경미술학교에서 미술사공부를 하였다고는 하나 그의 전공은 서양화였고, 미술이론에 대해 체계적인 교수를 받지 못했음에도 그 스스로 역대 화론서를 연구하고, 실제로 조선회화를 찾아다니며 보고 그리며, 스스로 동양화를 배워 이룩한 경지는 실로 높이 살 만하다고 할 수 있다.

김용준의 근대미술사에서의 이러한 업적에도 불구하고 그에 대한 평가가 상대적으로 많이 알려져있지 않은 이유는 그의 월북 이력 때문이다. 인민군이 서울을 수복한 후 김용준은 국대안 파동으로 퇴학당했던 김진항의 추천으로 서울대 미대 학장으로 취임했다가 인민군 퇴각직전 부인과 딸 석란과 함께 월북행을 택했다. 장우성이 생각하는 김용준의 사상계열은 "공산주의자가 아니고 낭만적 사회주의자에 불과"했다고 한다. 그리고 반미감정이 근원의 월북행의 계기는 아니었을까 조심스럽게 추정한다.[82] 그의 월북때문에 그가 근대 화단에서 이루어 놓은 업적과 성과들에도 불구하고 그에 대한 연구나 출판은 상당기간 금지되었다가 1988년 월북 예술인 해금조치 이후 그에 대한 조명이 간헐적으로나마 이루어지기 시작했다. 1988년『근원수필』이 을유문화사에서『풍진세월 예술에 살며』라는 부제로 재출간되면서 책의 서문에 서울대 재직시절 김용준이 천거한 교수이자 김용준의 학풍을 이어받은 장우성의「내가 마지막 본 근원」이 수록되었다. 이어서 김복기의「김용준-민족미술의 방향을 제시한 근대화단의 재사」[83]가 1989년에 나오고, 1994년 최열이「김용준의 초기미학미술론-최고의 논객 김용준」[84]을 발표한다. 1996년에는 정형민이「한국미술사에 있어서 근대성논의(2)-김용준을 중심으로」를 발표한다. 이 해에 환기미술관에서「근원과 수화 전」이 열리고 여기에 서세옥이 김용준을

80) 서세옥,「나의 스승 근원 김용준을 추억하며」,『근원 이후의 근원』서문. (전집 6:7)
81) 최열,「김용준의 해방공간 행장과 서울대학교 미술대학」,『조형아카이브』12호, 서울대학교 미술대학부설 조형연구소, 2010.
82) 장우성,「내가 마지막 본 근원」,『풍진세월 예술에 살며』, 을유문화사, 1988, p.212.
83) 김복기,「민족미술의 방향을 제시한 화단의 재사」,『월간미술』, 1989. 12.
84) 최열,「김용준의 초기미학미술론-최고의 논객 김용준」,『가나아트』1·2월호, 1994.

추모하는 한시 「비내리는 노시산방 옛터에서」를, 그리고 오광수가 「근원의 예술 그리고 수화와의 관계」를 싣는다. 그리고 1997년에 김용준을 주제로 한 최초의 학위논문이 나왔다.[85] 그리고 2001년부터는 『근원 김용준 전집』이 기획되어 출간되었다.[86] 1990년대 중반부터는 근대 시기의 미술에 대한 연구가 본격적으로 시작되면서 김용준에 대한 소개 차원의 연구단계를 지나 그에 대한 가치가 근대미술사의 맥락에서 간헐적으로 재조명되기 시작하면서 이후에는 그의 이론이 근대미술사의 맥락에서 서서히 주목받기 시작했다.

월북 후 활동

당시 월북은 반드시 사회주의에 동조해서만이 아니라 이승만 정부에 대한 반대도, 그리고 반미도 월북의 요인으로 몰릴 수 있던 시대였다. 또한 월북한 무용가 최승희의 제자의 증언에 따르면 당시 북에서는 예술인을 모으기 위하여 예술인 홍보노력이 대단했다고 한다. 김용준의 글 「털보」에 보면, 미군이 김용준의 턱수염을 쥐고 흔들며 웃었다는데 그때 느낀 모욕감이 너무나 커서 턱수염을 밀어버렸다고 한다. 또한 김용준이 서울대 미대를 사임한 이유가 국대안에 반대한 것이었는데, 사회 전반의 반공주의는 미군정에 반하는 모든 대상을 반공으로 규정하였으므로 국대안을 반대하였던 배운성, 김용준, 김진항 등을 좌경으로 몰아갔다고 한다.[87] 그에게 있어 당시 월북은 어쩔 수 없는 선택이기도 했고, 당시 그의 눈엔 민족미술 노선을 펼치며 적극적으로 예술을 후원하던 북이 자신의 사상을 펼치기에 더 희망이 있는 곳으로 보였을 것이다.

---

85) 이경희, 「近園 金瑢俊의 繪畵와 批評活動 硏究」, 영남대학교 미학미술사학과 석사학위 논문, 1997.

86) 2001년에 열화당에서 '우리 문화예술론의 선구자들'에 기획된 첫 인물로 근원 김용준을 선정하여 『근원 김용준 전집1-새 근원수필』, 『전집2-조선미술대요』, 『전집3-조선시대 회화와 화가들』, 『전집4-고구려 고분벽화 연구』, 『전집5-민족미술론』을 출간하였고, 2007년에는 새로 발굴된 근원의 산문과 회화들을 모아 보유판 『근원 이후의 근원』을 출간했다.

87) 조은정, 한국전쟁기 북한에서 미술인의 전쟁수행 역할에 대한 연구, 미술사학보 30집, 미술사학연구회, 2008.

1950년대부터 이미 김용준은 북 화단에서 막강한 영향력을 가졌었다고 한다.[88] 초기에는 사회주의적 사실주의 미술이 주를 이뤘으나, 1946년에 김일성에 의해 북한 미술을 민족미술을 중심으로 발전시킬 것이 제기되고, 1954년에는 '조선화'를 발전시키기 위한 강령적 교시가 내려졌다고 한다. 이는 김용준의 사상과 부합되는 것이므로 그에게 힘이 싣어지는 것은 당연한 것이었는지도 모른다.

그의 월북 후 이력을 보자면, 1950년 9월 부인 진숙경과 딸 석란을 데리고 월북해서 1953년까지 평양미술대학 교수를 역임하였다. 그리고 1953년에 평양미술대학교수를 사퇴하고 과학원 고고학연구소 연구원으로 취임하여 이 무렵부터 미술사관련 논문을 다수 발표하는 등 미술사학자로 활약한다.

1954년에는「조선화의 표현형식과 그 취제내용에 대하여」를 집필, 1955년에는「18세기의 선진적 사실주의 화가 단원 김홍도」를 발표하고, 고구려 벽화 연구에 착수한다. 1956년에는 평양미술대학 조선화 강좌장으로 취임하여 생애의 마지막까지 민족미술 인재를 키우는 사업에 힘쓰며, 조선화 강좌의 실기 및 이론 교육체계와 내용을 처음부터 새롭게 만들어 나가 조선화 전문교육의 기초를 마련했다.

1957년에는 과학원 창립 5주년 기념학술보고회에서「고구려고분벽화연구」를 발표하여 조선미술사학의 수준을 높인 논문으로 평가받았다. 그리고 소련에서 개최된 제6차 세계청년학생축전에 수묵채색화 <춤>을 출품하여 금메달을 수상하여 조선화의 고전으로 평가받고 있다.

1958년에는『고구려 고분벽화연구』를 출간한다.이후에도 수많은 논문과 작품을 꾸준히 발표했다. 1960년에는 사실주의 미술 전통을 수묵화 전통에서 찾으면서 이여성이 서양미술의 리얼리즘에서 그 전통을 찾으려는 논지에 반대견해를 피력했다. 그리고는 단원 김홍도에 관한 글 발표한다. 1961년 「우리 공예품의 특색을 살리기 위한 몇 가지 의견」,「이조 초기의 명화가들 안견 강희안 이상좌에 대하여」를 발표한다. 1962년「조선화의 채색법」을 발표, 그리고 1964년 조선화 <기명절지> 제작했다.

---

88) 박계리,「김일성주의 미술론 연구 : 조선화 성립과정을 중심으로」,『통일문제연구』 vol.15, 평화문제연구소, 2003.

생전에 『조선미술사』 와 『단원 김홍도』 를 출간하고, 생의 마지막까지 평양미술대학 조선화 강좌장으로 역임하다가 1967년에 향년 육십사세로 작고했다.

Ⅲ. 김용준의 조선미술론

1. 조선미술의 새로운 구축을 향하여

Ⅱ장 1절 '근대화단'의 모습에서 설명했듯이 김용준이 겪은 망가져간 1930년대와 그 이후의 화단의 분위기에서, 김용준은 조선의 미술을 새로이 구축해야 할 미술인으로서의 의무감을 갖게 된다. 그러나 그 시작을 일본적인 것이 너무나 많이 침윤되어 민족 고유의 정신이 잃어지고 일본화된 전통화단에 기대서도, 그리고 우리 것에 대한 고민 없이 무조건적인 수용에 가까웠던 서양화단에 기대서도 조선의 새로운 미술을 수립하기는 불가능했다. 그래서 김용준은 민족 고유의 전통에 의거해 조선의 새로운 미술을 수립하고자 했다. 그러나 그는 단순한 복고로서의 전통이 아닌 시대성을 갖추기 위해 수많은 전통 중 근대에 맞는 전통에 의거하여 조선의 새로운 미술을 세우고자 하였다. 그 전통이란 우리 역사상 자생적으로 발아된 근대성을 내포하고 있었고, 또한 가장 민족적인 회화를 만개했었던 조선 후기의 진경산수와 풍속화, 그리고 문인화였다. 이 세 장르를 통해 살펴볼 수 있는 전통은 외세에 의한 단절이라는 시대적 질곡에 의해 역사 속에 함몰되지만 않았더라면 김용준이 살았던 근대에까지 이르러 정상로의 길을 내려와 근대의 확고한 문화로서 뿌리내렸을 것이다. 아니면 여느 나라의 회화 역사와 마찬가지로 이 사조들과 연관되어 또 다른 문화의 가지를 뻗쳐나가 새로운 사조를 파생시켜 우리 회화를 풍요롭게 했을 것이라는 안타까움 또한 김용준에게 있었을 것이다. 그래서 그 단절되기 이전의 단초를 찾아 이를 모태로 근대 화단에서 조선의 새로운 미술을 세우고자 했던 것이었다. 또한 김용준의 이러한 노력은 당시 일제 관학자들에 의해 부정되던 분위기가 팽배하던 시기의 미술을 연구하여 현대에서처럼 연구가 용이하지 않던 시기에 이를 연구하여 계승할 전통으로서의 가치를 발견해내어, 이를 20세기로 가지고 와 새로이 도래한 시대의 미술의 단초로서의 가치 또한 찾아냈다는 것에도 의의가 있다 하겠다.

1.1. 서구 모더니즘으로부터 전통미술으로

이 절에서는 그의 예술론의 핵심인 조선미술론으로 나아가는 과정에 대해 고찰하도록 하겠다. 김용준은 혼돈기의 상황과 함께 새 시대의 도래를 목도하며 조선에 새로운 미술이 필요함을 느꼈다. 신흥미술에 경도되어 있던 모더니스트에서 우리 고유의 전통적인 것으로 시선을 돌려 조선의 새로운 미술을 구축해 나가려 했다. 이러한 일련의 과정을 통해 그가 조선미술론을 구축해 나가는 과정을 알 수 있다. 뿐만 아니라 근대 화단에서 활동했던 젊고도 열정적인 한 미술학도가 성숙된 미술사학자로 변모되어가는 궤적을 따라가보는 것을 통해 우리 근대미술의 시공간의 역사를 가늠해보는 의미 또한 있다 하겠다.

지금까지 김용준의 근대화단에서의 활동과 사상의 변천과정을 살펴보았다. 이제그가 서구미술에 경도되어 있던 초기 사상에서 전통적인 것에 눈을 돌려 조선미술의 구축으로 나아가는 과정을 좀 더 세밀히 연구해보도록 하겠다. 그래서 조선의 땅에 프롤레타리아 미술이 건립될 것을 주장했던 것도, 그리고 전통미술로 관심을 돌린 것도 모두 조선미술론의 구축을 향하여 나아가던 여정이었음을 밝히겠다. 즉 사고의 변화의 기저에는 서구적인 것과 동양적인 것이라는 각기 다른 두 종류의 자극에 의한 사상적 단절이 아닌, 시대적으로 정치 및 문화적 혼란기에 처해 있었던 한 근대인이 자신의 문화적 정체성 구축을 향한 치열한 방법론적 모색의 과정이었음을 밝혀보이도록 하겠다.

김용준은 시대적 자각의식이 투철한 인물이었다. 그래서 당면한 시대의 현실에 대한 의식을 가지고 기성예술과는 다른 새 시대에 맞는 새로운 양식으로서 프로화단의 수립을 촉구하였다. 먼저 1927년「무산계급회화론」에서 프로화단의 수립의 필요성을 피력하면서 '먼저 시대를 의식하자'는 것이 그의 논지의 시작이었다.

현대가 시대개조기에 있는 것은 알 것이다. 따라서 사회적 현

> 상인 공예도 이에 상응하여 필연적으로 새로운 운동이 일어날 것은 명료한 사실이다. 이제 다시 상아탑 속에 은둔하는 자가 있으면 그 자는 시대의식이 없는 자요, 자기에 대한, 널리는 사회에 대한 범죄자이다…더구나 일개의 예술가로서 이만한 사회적 자각과 반성이 없다 함은 용서치 못할 말이다. 그러므로 우리는 이 반성과 자각을 가지고 예술 전선에서 의식적으로 투쟁을 단속(斷續)하는 것이 우리의 본무요 목적인 줄 안다. 상언하면, 우리(畵家)는 기성 예술의 일체를 부인한 프로화단의 수립을 도모하잔 말이다. 우리는 무산계급만이 가질 수 있는 별개의 미를 찾아야 한다. 그러므로 우리는 먼저 시대를 의식하여야겠고, 둘째로는 모든 기성 예술 관념의 기반에서 벗어나 프로 예술가적 심미감각을 가져야겠단 말이다.[89]

그리고 김용준은 프로예술의 대표적 경향을 가진 것으로 볼셰비즘의 예술인 러시아 구축주의와 아나키즘의 예술인 독일의 표현파를 들고, 그 예술이 가진 현대적 가치와 장래성에 대해 고찰하였다. 이는 과거 부르주아 예술에 대한 비판에서 시작한다. 그는 “과거의 부르주아 예술은 그 모티프부터가 방탕한 향락을 목적으로 한 것이며, 적나한 허언에 불과하고 자기도취 상태에 빠진 아편성적 예술”이라고 비판한다.[90] 그리고 이 “예술지상주의의 부르주아 예술의 변화는 뭉크가 반아카데미에서 출발한 이단의 그림에서 시작되어, 부르주아 말기, 즉 사회개조기가 와서 미래주의가 이탈리아에서 발생되고, 입체주의가 프랑스에서, 표현주의가 독일에서, 구축주의가 러시아에서 시작되어, 신흥예술은 맹렬한 봉화를 들고 반아카데미즘 정신에서 출발한 것”으로 파악했다.[91]

김용준의 프로예술론은 동경미술학교 서양화과 유학시절(1926-1930) 일본화단의 상황과 무관치 않다.[92] 춘곡 고희동이 1910년 동경미술학교

89) 김용준, 「무산계급회화론」, 『조선일보』, 1927, 5. 30-6.5.(6회) (전집5:32)
90) 같은 글. p.34.
91) 같은 글, p.35.
92) 당시 일본 화단에 대한 상황은 자세한 내용은 김복기, 「민족미술의 방향을 제시한 화단의 재사」, 『월간미술』, 1989. 12; 大野隨豪, 「일본 근대미술과 東京美術學校」,

에 처음 입학한 이후로 한국화단의 초기 양화 지망생들은 거의가 동경미술학교에 유학했으며, 김용준의 유학 당시에 한국인 유학생은 20명 정도였다. 당시 일본 근대화단은 1차 대전과 러시아 혁명 후의 유럽 예술운동이 이식되었으며, 당시 김용준이 유학한 동경미술학교 서양화과의 분위기는 인상주의의 아류인 외광파(外光派)[93] 위주의 일본 아카데미즘의 온상이었다. 이 분위기는 일본의 대표적 관전인 문부성미술전람회로 이어지고, 이에 반하는 이과회(二科會), 삼과회(三科會) 등의 진보적 재야 미술단체가 나타나 다다이즘, 초현실주의의 미래파, 구축주의, 표현주의 등 다양한 미술사조가 화단에 이입되었다. 1925년을 기점으로 약 10년간 일본 화단은 프롤레타리아 미술운동이 휩쓸게 되는데, 이러한 일본 근대 화단의 분위기는 분명 김용준의 초기 미의식에서 드러나는 "유미주의, 신비주의, 악마주의에 이르기까지의 전위적 색채"[94]가 그 연유였을 것이라 추정된다.

김용준은 불과 몇 달 후, 기존의 「화단개조」와 「무산계급회화론」에서 새로운 사회로 나아갈 것과 함께 새로운 예술형식으로서 주장했던 프롤레타리아 예술의 이론적 지반인 마르크스 예술을 비판한다. 그러나 여기서 주지할 것은 그는 프롤레타리아 예술의 존립 자체를 부정하는 것도 아니고, 마르크스주의 예술의 존폐를 논의하는 것도 아니라는 점이다. 그는 여전히 새로운 미술 형식으로서 프롤레타리아 예술을 주장하지만 마르크스 예술의 목적론적인 예술관의 측면에 있어서만은 동의할 수가 없다는 것이다. 그는 프로예맹[95]의 서기장이었던 윤기정의 발언을 비판하면서 그들과 미관의 차이를 밝힌다. 윤기정은 "프로문예[96]란 예술적 요소를 구

『월간미술』, 1989. 9. 참조

93) 동경미술학교 서양화과 교수인 구로다 세이키(1866-1924)가 프랑스의 라엘 코랭에게 배워온 기법으로서 정통적인 인상주의 기법이 아닌 인상파의 아류인 기법인데, 사실기법에 인상파풍의 밝은 외광 표현을 가미한 화풍이다. 이를 구로다 세이키가 당시 일본 내 유일한 국립미술학교였던 동경미술학교 서양화과에 들여와 일본미술계의 주류인 관전풍, 즉 아카데미즘화 한 화풍을 일컫는다.

94) 김용준, 「화단개조」, 『조선일보』, 1927. 5. 18-20.(3회) (전집5:23); 「무산계급회화론」, 『조선일보』, 1927, 5. 30-6.5.(6회) (전집5:29)

95) 조선프롤레타리아예술연맹.

96) 프롤레타리아 문예운동.

비치 못한 비예술품이라 해도 좋고, 계급해방을 촉진하는 한낱 수단에 불과해도 좋고, 다만 역사에서 필연적으로 전개되는 해방운동의 임무만을 다하면 그만이다"라고 하였다.[97] 이에 김용준은 일반 마르크스주의자들의 예술이론은 모두 그 예술적 근거가 박약해 보인다며 비판한다.

> 볼셰비키의 예술이론은 나와 정반대 된다. 그들은 예술을 선동과 선전 수단에 이용하기 위하여 도구시하고 있다. 그들은 이러한 예술을 훌륭한 프로예술 혹은 민중예술이라 한다. 그러나 그것은 큰 오류로 볼 수밖에 없다…선전[98]을 위하여 쓴 작품이라도 소질의 여하[99]로 훌륭한 예술품이 될 수 있다. 그러나 아무리 선전을 예상하고 쓴 작품이라도 그것이 예술인 이상에는 예술적 관조와 예술 심리의 작용을 통과하지 않으면 안 된다. 그렇지 않으면 그것은 예술적 지위를 보전할 수 없다. 여기가 사회운동과 예술이 본질적으로 상이한 점이요, 아무리 과학적 요소를 주입하더라도 예술이 과학이 될 수는 없으며, 없는 그곳에 예술이 또한 있다.[100]

그는 예술이 오직 그 본위의 요소로만 존립할 것을 주장한 것이다. 이어서 프로 논자들과 자신의 미관의 차이를 구체적으로 설명하는데, 김용준은 그의 미술론을 관통하고 있는 '미의 순수한 영역'을 주장한다.

> 미의 가치는 유용과 다른 것이다. 또 플라톤은 말하되, "미는 어떤 물건을 위하여 존재치 않는다." 하였다. 언제든지 예술은 균제·대칭 및 조화란 세 가지 구조적 미를 포용하고서 비로소 본

97) 김용준,「프롤레타리아 미술 비판-사이비 예술을 구제하기 위하여」,『조선일보』, 1927. 9.18-30. (9회) (전집5:53)
98) 프롤레타리아 미술운동에서 사회주의 노선의 활동을 위해 미술품이 자신들의 표어를 알리기 위한 포스터같이 미적 가치가 아닌 유용성의 목적으로 쓰이는 예를 의미한다.
99) 선전을 목적으로 하여 제작된 작품이라 할지라도 제작 목적을 떠나 그 자체로 예술적 가치가 있다면 훌륭한 예술품의 자격이 될 수 있다는 의미이다.
100) 김용준,「프롤레타리아 미술 비판-사이비 예술을 구제하기 위하여」,『조선일보』, 1927. 9.18-30(9회)(전집5:53-56)

> 질적 특질이 나타난다…예술품 그 물건이 실감에서, 직감에서, 감흥에서, 이 세 가지 조건하에 창조되는 것이다. 그러면 예술은 결코 이용될 수 없고, 지배될 수 없으며, 구성될 수도 없다. 또한 예술품 그것은 결코 도구화할 수 없고, 비예술적일 수 없고, 오직 경건한 정신이 낳는 창조물일 것이다. 그러므로 예술은 결코 과학적이어서는 아니되며, 순연히 유물론적 견지에서 출발하여서도 아니될 것이다.[101]

이처럼 김용준은 자신과 마르크스주의자들과의 미와 예술에 대한 사고의 본질적 차이를 재차 강조한다. 뿐만 아니라 여기서 더 나아가 예술가 고유의 영역도 주장하고 있다.

> 그러므로 예술을 그네의 한 수단으로 이용하자는 지배자적 태도, 소부르주아의 태도에는 어디까지나 불복이다…예술가는 결코 혁명가일 수는 없다…그것이 혁명기를 전후하여서는 혁명'적' 예술가는 될지언정 예술가가 혁명가로 화신(化身)할 수는 없다.[102]

김용준은 예술이 그 자체로 갖춰야할 존재론적 및 가치론적 조건들을 무시한 채, 예술이 혁명적 사회를 위한 선전 도구로서의 역할만 할 수 있다면 예술로서 그 가치를 다 한다는 프로미술론자들의 일종의 목적론적, 기능론적 예술관에는 동의하지 못한 것이다. 미에 대한 이러한 사고는 이후로도 그의 미술론 형성의 인식적 기반이 된다. 이는 어떠한 사상이나 정치적 목적 행위에도 결코 침범받아서는 안되는 '예술' 자체만의 고유의 영역을 주장한 것이다.

프로미술론자들과의 이후 논쟁의 진행은 김용준의 「프롤레타리아 미술 비판」 이후 임화의 반박글에 반박하는 「과정론자와 이론확립」 을 발표하고, 이에 대해 김용준이 반박글 「속(續) 과정자와 이론확립」 을 발표한

101) 같은 글, p.54-55.
102) 같은 글, p.58.

다. 김용준은 이 몇 차례의 왕복토론으로 1920년대 프로미술논쟁의 중심에 우뚝 섰다가 몇 년간 절필한다.

여기서 한 가지 짚고 넘어갈 점은 미와 예술의 순수한 영역에 대한 일종의 지칭에 관한 문제인데, 이를 두고 선행연구에서는 '순수예술론', '순수미론' 등 비미학적 용어들을 사용한다는 것이다.[103] 그는 예술이 정치와의 경계가 모호했던 혼돈의 시기에도 정치적인 것과 분명한 선을 그어 예술의 어떠한 정치적 도구화도 용납하지 않았고, 또한 예술가도 예술 고유의 영역에 머물기를 주장했다. 박래경은 근대회화의 근본적인 특성을 '순수성을 지향하는 예술의 자율성'으로 파악한다.[104] 김용준이 주장한 미와 예술의 절대 고유의 영역에 대한 주장은 유럽 18, 19세기 근대에 경제력을 기반으로 사회적으로 급부상하게 된 부르주아 주체가 왕족과 귀족으로부터 미적 모더니티를 쟁취하면서 소유하게 된 소위 '예술의 자율성' 개념을 말한다. 이 부르주아 공론장을 하버마스는 '주체가 차별화되는 사회적 과정'이라 일컫는다. 이 과정에서 '미적 체험의 자율성'을 획득하게 되고 이는 곧 부르주아 정체성의 필요조건이 되게 된다.[105] 그러나 이에 곧 테오필 고티에가 예술에 몰이해한 부르주아 시장논리에 맞서 '예술을 위한 예술'이라는 강령을 내세우게 되고,[106] 예술작품을 순수하게 자기충족적이고 자기반영적인 체험으로 파악한 '예술지상주의'라는 사고방식을 발생시켰다.[107] 이는 김용준 스스로도 글에서 밝혔듯이 오스카 와일드의 유미주의와도 맞닿아 있는 개념이나, 단 김용준은 현실을 외면하는 예

---

103) 최태만 '순수미'(「근원 김용준의 비평론 연구」, 『한국근대미술사학』 7집, 한국근현대미술사학회, 1999); 최열 '순수예술론'(『한국근대미술비평사』, 2012); 윤세진 '순수미술론'(「현실과 예술, 그 '사이'의 비평 : 김용준의 1920-30년대 비평연구」, 『한국근대미술사학』 17, 한국근현대미술사학회, 2006); 정형민 '순수예술론'(「한국미술에서의 동양성 개념의 출현과 변형」, 『미술이론과 현장』 1, 한국미술이론학회, 2003)

104) 조선미, 박은순, 김현숙, 박래경, 김재원, 윤난지, 김홍지, 『한국미술과 사실성-조선시대 초상화에서 포스트모던아트까지』, 한국미술사99프로젝트 엮음, 눈빛, 2000, p.136.

105) 할포스터, 로잘린 클라우스 이브 알렝브아, 벤자민 H.D.부클로, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신장훈 외 옮김, 세미콜론, 2007, p.22 ; 정성철, 「예술을 위한 예술」, 『미학대계』 제2권, 미학대계간행회, 2007.

106) 정성철, 「예술을 위한 예술」, 『미학대계』 제2권, 미학대계간행회, 2007.

107) 같은 글, p.23.

술지상주의와는 거리를 둔다는 점에서는 차이가 있다.

여기서 김용준은 귀족과 왕족으로부터 얻어낸 일련의 부르주아 모더니티의 매커니즘에 동의를 한 것이라기 보다는, 절대권력으로부터의 주체의 해방, 그래서 미적 종속성으로부터 얻어진 개체의 미적 자율성에 동의한 것으로 생각된다. 이 예술의 자율성의 미학은 예술 이외의 다른 가치 기준으로부터의 자유를 의미하며, 미적 체험으로부터의 자유 또한 내포하고 있다. 이 예술의 자율성 개념은 근대 자본주의의 상승과 함께 나타날 수 있었던 충분한 근대적 개념인 것이다.

또 한 가지 주지할 점은 또 하나의 근대 모더니티인데, 부르주아 모더니티에 반하는 프롤레타리아 모더니티이다. 이들은 부르주아 모더니티 이후에 나타난 것으로서 '부르주아 모더니티에 대한 철저한 거부 및 소멸적인 부정적 열정'[108]이라 할 수 있다. 여기에는 김용준이 옹호했던 무정부주의도 포함된다.

김용준은 예술의 자율성 같은 부르주아 모더니티에서 출발한 내용에도 동의하면서도 반면에 부르주아 모더니티를 자기향락적이며 타파해야 할 기성 아카데미즘으로 치부한다. 그러면서도 예술의 계급성을 부정하는 프롤레타리아 모더니즘의 성격도 가지고 있는 양가성을 가지고 있다. 유추해보건데 이는 유독 김용준에게서만 나타나는 모더니즘의 양면성만은 아닐 것이라 생각된다. 조선의 모더니즘은 주지하듯이 식민시기에 일본을 통해서 받아들여졌고, 일본이 받아들인 것은 서양이 아닌 유럽의 모더니즘이었다. 그래서 우리가 받아들인 모더니즘은 그것의 발생에 이르기까지의 유럽의 역사적 배경은 배제한 채 결과물만 받아들여졌고, 그것도 순차적으로 받아들여진 것이 아닌 사조들의 동시다발적 유입이었다. 따라서 이는 김용준뿐만이 아닌 조선 모더니즘의 일종의 한계가 아닐까 조심스럽게 생각해 본다.

결과적으로 이러한 미와 예술의 고유한 영역을 주장하는 김용준의 사고는 당시 혼돈기의 사회에서 그에게 외부로부터 일종의 미적 균형감을 주지 않았나 싶다. 그리고 이러한 그의 논지에 대해 '순수미론'이라던가 '순

108) M. 칼리니스쿠, 이영욱, 백한울, 오무석, 백자숙 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1993, p.54.

수예술론' 같은 미학적 함의는 담고 있기는 하나, 김용준의 논지와는 거리가 먼 예술지상주의적인 언어적 이미지를 떠올리게하는 비미학적 용어들을 사용하여 그의 이론을 단정지음으로 인해 되려 그의 논지를 흐리는 지점은 바로잡아야 한다고 생각한다.

그리고 김용준의 모더니티에 대한 사고는 근대의 시작점과 김용준이 살고있던 당시 근대(그에게는 현대였던)에 대한 모더니티를 약간의 분리를 하여 사고하였던 것으로 생각된다. 즉 근대의 시작점에서 발화된 성격들이 모여 근대라는 시간을 이룬 것으로 생각하였던 것으로 생각된다. 김용준은 근대의 시작점은 봉건시대에서 벗어나 관념에서 현실세계로 발딛음하기 시작하여 새로운 문화가 형성되기 시작하던 18세기의 현실적이고 사실적인 문화가 발흥되기 시작되던 시기로 파악하였다. 그리고 그가 살던 20세기 초의 모더니티에 대해서는 그에게 있어 현대라 일컬어지는 시대의 최첨단 사조들, 즉 부르주아 모더니티를 넘어서서 프롤레타리아 미술부터 무정부주의, 표현주의, 구축주의 등의 새로운 사조들로 이루어지는 모더니티를 사고했다. 그래서 이것들을 발판으로 새로운 시대가 도래한 시점에 조선의 새로운 미술을 세우고자 하였으나 프로미술에서 예술의 도구화되고마는 한계를 보고 등을 돌렸고, 이는 곧 자민족의 전통으로 그 발판으로 삼게 하였다. 그리고 그 전통은 단순한 답습의 전통이 아닌 근대성을 잉태하였다가 역사적 질곡으로 인해 역사속으로 함몰되었던 전통들이었다.

그리고 김용준의 전체 이론에 서구 모더니티의 영향에 대한 것은 주로 초기 프로미술에 경도되었던 것과 예술의 자율성 개념 등이다. 동경미술학교 재학시절 프로미술에 경도되어서 조선의 화단에 새로운 양식으로서 프로미술의 수립을 주장하였다가, 예술이 도구화되는 양상을 보고는 예술의 자율성 개념에 위배된다며 등을 돌렸다. 그런데 주지할 점은 당시 일본을 통한 여러 서구 신흥 사조들이 조선화단에 유입되어 있었음에도 이에 경도되지 않았던 것은 필자가 생각하기에 이 사조들을 정신사적 배경도 모른채 우리것에 대한 고민도 없이 무조건적으로 수용한 서양화가들의 양태가 김용준의 눈에는 그리 좋아보이지는 않았으리라 생각된다. 서구사

조에 무지하지도 않았고, 새로운 미술에 새로운 감각을 가미하길 주저하지 않았던 김용준이 이를 받아들이지 않았던 연유 중의 하나가 아닐까 추정된다. 그러나 항상 열린 자세를 취하고는 있었다.

그리고 예술의 자율성 개념은 그의 초 중기 글에서만 발견되고 이후의 글에서는 발견되지 않아 초기의 일시적인 경도에 그친 것이 아닌가 생각되었었다. 그러나 이 개념은 이후의 글에서 굳이 언설되지 않더라도 그의 사상속에 내화되었다는 것을 알 수 있었다. 가장 극명하게 알 수 있는 지점은 Ⅲ장에서 논의되겠지만 월북 후 단원 김홍도에 대한 서술에서이다. 사회주의 체제 안에서 한 이론가가, 예술가가 체체로부터 자유롭기란 결코 쉽지 않음은 주지의 사실이다. 그러나 김용준의 글 어디에서고 '체제를 위한 예술' 이란 언변은 찾아볼 수 없었다. 예를 들어 단원 김홍도에 대한 월북 이전과 이후의 글들을 비교해 보면, 사회체체와 예술을 기본적으로 분리한다. 그래서 월북 후의 글은 사회체제, 단원이 처해 있던 역사적 배경 즉 봉건제도나 사회제도에 대한 비판이 거세진 부분은 있다. 하지만 이를 단원의 예술로까지 끌고가지는 않는다. 제도는 그러했으나 단원의 예술은 그러한 관념성에서 벗어나 현실세계에 발을 딛게 해주었다는 등의, 되려 월북 이전보다 단원의 예술에 대한 미술사학자로서의 성숙된 시선이 눈에 띈다. 이는 예술의 자율성 개념이 이미 그 안에 체화되었기 때문이라 생각된다.

프로논자들과의 논쟁 이후 몇 년 간 절필 한 이후, 1930년 동경미술학교 동문들과 함께 '동미회'[109]를 조직하여 '동미전(東美展)'을 개최한다. 그리고 전시 취지문격의 선언적인 발표글 「동미전을 개최하면서」[110]를 화단에 발표한다. 이 글은 김용준 미술론의 전환기적 사고를 보여주는 글이다. 김용준의 이 글에서 파악되는 가장 명징적인 언표는 이전에는 언급되지 않던 '조선의 예술'과 '향토적 정서' 이다. 김용준은 이 글에서 "현대

109) 김용준과 임학선을 공동대표로 하여 동경미술학교 동문들을 모아서 조직하였으며 동아일보사 건물에서 1930년에 제 1회 전시회를 개최하였다. 당시 재학생들 뿐만이 아니라 졸업생 및 동미교 교수들도 찬조 출품하였다.

110) 김용준, 「동미전(東美展)을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930. 4.12-13.(2회) (전집5:211)

의 예술의 모든 유파를 연구하여 최후에는 조선의 예술을 찾으려 한다"며 향후 자신의 미술론의 나아갈 바를 분명히 밝힌다.

그리고 김용준은 '서구의 예술이 이미 동양적 정신으로 돌아오고 있다'라며 당시 만연해 있던 동양주의를 언급했다. 당시는 서양에서 뿐만이 아니라 동양 내에서도 동양의 재발견적인 사고 풍토가 당시 화단과 문단 및 예술계에도 침투되어 동양적인 것이 부각되던 시기였다. 이를 두고 논자들의 이해의 큰 줄기는 김용준이 동양주의에 영향을 받아서 모더니스트에서 전통미술로 이행했다는 이분법적 사고를 그 전향에 대한 이해의 바탕으로 한다.[111] 즉 프로논쟁과 동미전 글 사이를 일종의 사상적 전환 내지는 사상의 분절이 존재하는 간격으로 파악하는 것이다. 그나마 중도적 입장은 김용준의 초기 미술론과 전통주의 미술론을 식민기라는 특수한 상황하에서 발생될 수 밖에 없는 '다성적 담론'이라 주장하는 것이다.[112] 그러나 필자는 이를 유의미한 사상적 분절로 보는 시각은 앞의 김용준의 사고에 대한 독해를 단선적 시각에서, 그리고 외적 자극에 의한 것으로만 파악한 것이라 생각한다. 그리고 이는 김용준의 업적에 대한 과소평가의 우려와 그의 미술론 사고의 근저에 대한 오독이 있을 수 있다고 본다. 그 이유를 살펴보자.

1930년「동미회를 조직하고」에서 동미회의 설립 목적은 현대 예술의 모든 유파를 연구하여 최후에는 조선의 예술을 찾으려 한다며 자신의 민족미술의 구축에 대한 의지를 표명한다. 김용준의 이러한 사상의 진작은 갑작스러운 것은 아니다. 이는 그의 글이 아닌 화가로서의 활동을 보면 알 수 있다. 즉 당시 김용준이 출품한 전시회의 성격을 살펴보면 알 수 있다.

---

111) 이경희,『근원 김용준의 회화와 비평활동 연구』(영남대학교 석사논문, 1997 : 김용준의 전체 사상을 조망하면서 김용준의 사상 상 초기 모더니즘과 전통적인 것으로의 선회를 일종의 분절로 파악함); 김현숙,「김용준과 문장의 新文人畵 운동-동양주의 미술과의 관련을 중심으로」(『미술사연구』16호, 미술사연구회, 2002: 김용준의 서구적인 것에서 동양적인 것에로의 이행을 동양주의를 그 추동력으로 파악하고 있음); 윤세진, 『현실과 예술, 그 사이의 비평: 김용준의 20-30년대 비평연구』(『한국근현대미술사학 17, 2006.: 이 연구는 중간자적 연구로 그의 미학적 사고의 전이에 단절을 전에했을지라도 필자는 처음부터 그의 이론에 내포되어있던 일종의 '균열'로 파악함.)

112) 윤세진,「현실과 예술, 그 '사이'의 비평; 김용준의 1920-30년대 비평연구」,『한국근현대미술사학 17, 2006.

프로 논쟁 이후 <동미전>을 개최할때까지 절필하던 약 2년 남짓한 기간 동안 김용준은 영과회전에 1928년 4월 출품, 그리고 1929년 5월 녹향회전에 <자화상>과 <인간>을 출품 했다. 김용준이 출품한 이 두 단체의 성격을 살펴보자면 먼저 영과회는 일본인들이 중심이 된 대구미술협회에 맞서 민족 주체성을 살리자는 취지로 창립된 단체였고, 그리고 녹향회는 조선미전이나 서화협회전[113] 안에서 표현할 수 없는 자유로운 창조적 표현의지를 표출하자는 취지에서 동미교 출신의 박광진, 김주경, 그리고 서울에서 독학한 심영섭, 장광표가 발기인으로 참여한 단체의 전시회였다. 이 두 전시회의 성격은 이러하다. 그리고 일본 식민문화정책의 일환으로 시작되었으나 화단에 그 파급력이 지대해져서 신인작가의 등용문 같은 역할을 했던 조선미전에는 당시 단 한 번도 출품하지 않은 그의 이력을 보면, 영과회나 녹향회는 분명 그의 사상에 부합되는 부분이 있었기에 그가 작품을 출품한 것이라고 파악해도 될 것 같다. 그럼 「동미전을 개최하면서」 라는 글에서 밝힌 그의 조선미술에의 관심의 확고한 표명은 갑작스러운 것은 아닌 그의 초기 사고에서부터 서서히 진작된 것이라는 판단이 내려진다.

그리고 김용준의 초기 프로미술을 수립하고자 했던 것과 마찬가지로 조선미술 구축에서의 내적 욕구도 새로운 사회의 새로운 예술 및 그 양식의 창출이라는 목표가 동일함을 알 수 있다. 양자 다 새로운 사회의 새로운 예술의 구축이 목표였다. 동일한 내적 욕구에서 그 표현 수단이 프로미술에서 조선미술에로 옮겨간 것 뿐이다. 단지 프로미술에서는 새로운 시대의 새로운 예술 구축에 있어서 예술이 정치적 목적에 수단화 되버리고마는 한계를 보았던 것이다. 그리고 그의 새로운 사회와 예술의 창출에 대한 욕구는 현실적 자각의식에서 발로된 것이다. 즉 자신이 속해있는 시대

113) 서화협회는 회장에 안중식, 그리고 고희동이 총무를 맡았으며 관재 이도영, 소림 조석진, 수산 정학수, 소호 김응원, 위사 강필주, 소봉 나수연, 해강 김규진, 우향 정대우, 위창 오세창, 청운 강진희, 경당 김돈희의 화가와 서가(書家) 13명이 발기인이 되어 만든 1918년에 창립한 서화 단체이다. 첫 협회전은 1921년에 열렸다.(서화협회의 활동과 성격에 대한 자세한 내용은 오광수,『한국 현대미술사』(열화당, 2010), p. 34-37 참조.)

전환기의 사회에 대한 지식인으로서의 철저한 자각의식, 이것이 식민시기의 현실에 닿으면서 자민족의 문화 정체성에 대한 고민을 낳았을 것이다. 그리고 신과 구 양자 사이에서 그는 문화적 정체성의 수립을 위해서는 그 바탕을 민족 고유의 속성을 담고 있는 것에서부터 시작을 해야 한다고 결론을 내린 것이었다. 이것은 조선미술의 정체성을 재구축하는데는 본래의 것, 즉 그 전통에서 시작을 해야 한다고 생각한 것이었다. 따라서 이를 동양주의로부터의 영향이라 파악하기에는 무리가 있는 것이다.

정리하자면, 김용준은 서구적인 것에서 동양적인 것으로 옮겨간 것이 아니라, 자신의 사고의 중심을 자국 '조선'의 고유의 예술을 창출하는데 두고, 동양적인 것이라 해서 전통으로의 무조건적인 계승도 아닌 전통에서 간취할 것만 계승하고, 서구의 예술은 시대성을 갖추기 위한 일종의 가미해야할 방법론적인 것으로 정리를 내린 것이다. 즉 양자 사이에서 자신만의 균형감을 찾은 것이라 볼 수 있는 것이다.

또한 김용준의 전통화론에의 주목이 '민족주의'의 차원에서 논의되기도 한다. 물론 당시 일제 강점기하에서 어느 논자든 민족주의의 논의에서 자유롭기만은 할 수 없었을 것이다. 그러나 김용준의 조선미술 구축에의 노력을 민족주의라는 하나의 틀로 그 논의를 규정짓기에는 그의 미술사학이 과소평가될 우려가 있다고 본다. 이는 김용준의 '동미전'과 '백만양화회전'의 취지를 보아도 알 수 있다. 김용준은 '향토적 정서'[114]가 담겨있는 '조선의 예술'을 '정치적으로 구분하는 민족주의적 입장에서가 아닌'[115], '국경을 초월한 예술의 세계'[116]에 세우고자 하였다. 물론 자국의 미술을 구축함에는 민족주의적 욕구는 담겨져 있을 수는 있으나, 예술에 있어서 민족적인 것을 내세우는 것을 목적으로 하는 정치적 민족주의나 감성적 민족주의와는 다르다. 또한 국경을 초월한 예술의 세계에 새로운 미술을 재

114) 김용준,「동미전(東美展)을 개최하면서」,『동아일보』, 1930. 4.12-13.(2회) (전집5:211)
115) 같은 글.
116) 김용준,「백만양화회(白蠻洋畵會)를 만들고」,『동아일보』, 1930. 12. 23. (전집5:239)

건하고자 하는 그의 의도는 새로운 예술이 어떠한 국한된 '주의적' 색채를 띄기 원하는 차원에서도 아니며, 또한 예술 존립에 여타의 요소를 허용하는 것이 아닌 예술 자체의 본위의 영역에 머물기를 주장했다. 이러한 김용준의 미적 사고는 당시 시대적 혼란기에 그에게 외부적 자극들로부터 미술론을 구축해나가는데 있어 자유로울 수 있는 일종의 균형감을 제공해 주었다고 본다.

1.2. 조선미술론의 구축과정

서구 신사조의 유입과 일본의 식민통치 하에서 무너져가던 민족 미술을 새로이 구축하고자 한 김용준은 새 시대에 걸맞는 새로운 예술로서의 조선의 미술을 모색했다. 즉 이미 망가진 화단을 근대적 가치를 지닌 전통을 바탕으로 해서 회복시키고 싶었던 것이다. 이는 해방공간이라는 시점에서 더욱 강조되게 된다.

이를 위해서 김용준이 내세운 전략은 먼저 전통을 기조로 하고 이에 당대의 근대적 미감을 갖춘 미술 형식을 구축하고자 하였다. 그가 전통의 모범으로 삼은 것은 제일 먼저 조선시대의 회화였다.

이 절에서는 한 때 서구미술론에 경도된 듯 보이는 그가 다른 역사시대가 아닌 왜 조선시대의 회화를 계승해야 할 전통의 전범으로 삼았는지를 먼저 알아보겠다.

김용준은 전통의 고루한 답습이나 서구 신사조에 대한 추종이 아닌 새 시대의 새로운 양식으로서의 조선 고유의 미술을 구축하고자 하였다. 이에 대한 내적 요구는 식민시기의 일국인으로서의 현실적 자각의식이 국권뿐만이 아니라 문화적 정체성마저도 무너져가던 현실에 시선이 닿으면서였다. 김용준은 프로미술이 미와 예술을 프로미술의 선전을 위한 수단으로 여기는 목적론적이고 기능적론인 예술론을 가지고 있었기 때문에 등을 돌렸을 때와 마찬가지로, 조선미술의 구축을 위한 발판도 오직 미와 예술의 순수한 영역을 주장하는 견지에서였다. 그래서 자신의 조선 미술 구축에의 노력도 예술 외적인 당시의 정치적 혹은 감성적인 민족주의적 경향

의 입장에서가 아님을 명확히 밝한다.[117] 다시 말해, 식민 종주국 일제의 회유적인 식민문화통치정책하의 영토에서 일본화풍의 영향 및 서구 신사조들의 유입 등의 외적 자극에 의해 흐려져가던 민족미술의 정체성에 대해 느낀 위기를 김용준 자신 고유의 미적 사고의 견지에서 풀어나갔다고 할 수 있다.

> 얼마나 오랜 시일을 예술이 정신주의의 고향을 잃고 유물주의의 악몽에서 헤매었던고. 과연 오랜 동안 예술이 사회 사상에 포로가 되어 많은 예술가들이 프롤레타리아 예술의 근거를 찾으려 애썼던 것이다. 그러나 결국 그네의 예술론은 아무런 근거를 보여주지 못하였으니, 여기에 실망하고 다시 국경을 초월한 예술의 세계로 찾아온 것이다.[118]

> 이제 침묵했던 우리들은 어떠한 예술을 취하여야 좋을 것인가. 서구의 예술인가 일본의 예술인가, 혹은 석일(昔日)에 복귀하는 원시의 예술인가. 진정한 조선의 예술을 찾기 위하여 우리들은 지대의 노력을 다하는 바이다…그러나 우리들은 아직도 조선의 예술을 발견치 못하였다. 우리들은 아직도 서구 모방의 인상주의에서 발을 멈추고, 혹은 사실주의에서, 혹은 입체주의에서, 혹은 신고전주의에서 혼돈의 심연에 그치고 말았다. 우리들이 취할 조선의 예술은 서구의 그것을 모방하는데 그침이 아니요, 또는 정치적으로 구분하는 민족주의적 입장을 설명하는 그것도 아니요, 진실로 그 '향토적 정서'를 노래하고 그 율조를 찾는데 있을 것이다. 그것을 찾기 위하여는 우리들은 석일(昔日)의 예술은 물론이거니와, 현대가 가진 모든 서구의 예술을 연구하여야 할 필요를 절대적으로 느낀 것이다. 왜 그러냐 하면 서구의 예술이 이미 동양적 정신으로 돌아오기 때문이다.[119]

---

117) 김용준, 「동미전(東美展)을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930. 4.12-13.(2회) (전집5:212)

118) 김용준, 「백만양화회(白蠻洋畵會)를 만들고」, 『동아일보』, 1930. 12. 23. (전집5:239)

그리고 먼저 김용준은 새 시대의 새로운 양식의 창조에 있어서 그 기조는 전통이 되어야 한다고 생각했다.

> 전통, 문화유산을 잃어버린 채 우리는 어디서 새로운 양식을 찾을 수 있을 것인가 … 문화적 갈래가 혼잡한, 즉 순 서양식의 모더니즘과 한편에는 '각설이 때 운운'하는 식의 구각(舊殼)과 기타 여러 가지 문화 형태와, 또 어설픈 절충식 건축 등에서 나타나는 민중의 심미안 등, 실로 혼란한 이 기류 가운데에서 미술은 그 새로운 양식을 찾기에 도저히 전통과 유사에 의거하지 않을 수 없다.[120]

김용준은 전통문화의 계승에 대한 문제에 있어서는 무조건적인 수용이 아니라, 개량할 것과 타기할 것, 그리고 고수할 것 뿐 만이 아니라 다시 캐고 연구해 봐야 할 것들이 있다고 보았다. 그리고 "케케묵은 과거의 것을 우리의 것이라는 이름만으로 부득불 끄집어내는 것은 우리 문화 발전에 혼돈과 퇴보를 가져오게 하는 고루한 일일 뿐이며, 또한 반대로 전통에 대한 아무런 비판이나 연구도 없이 과거의 것을 아예 말살시키려는 급진적 경향 또한 비판"하는 입장이다.

> 옛것을 그대로 모방하고 추종하려는 생각을 매너리즘이라 부릅니다. 예술이란 결국 창조인데, 창조의 정신이란 것은 묵은 것을 버리고 새것을 열망하는 욕구심이 불타지 않아서는 안되는 것입니다. 이 새것을 열망하는 야심이 각 작가에 있고서야 비로소 새로운 예술이 탄생할 수 있는 것입니다 … 묵은 것을 버린다고 하여 결코 묵은 것을 경멸한다는 뜻은 아닙니다. 오히려 묵은 것은 새로운 예술을 탄생케 하는 사표(師表)요, 지남침(指

119) 김용준, 「동미전(東美展)을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930. 4.12-13.(2회) (전집5:212)
120) 김용준, 「전통에의 재음미」, 『동아일보』, 1940. 1. 14, 16.(2회) (전집5:137-138)

南針)이 될 수 있기 때문에, 진정한 창조적인 예술가는 묵은 것을 지극히 존경하고 탐색합니다. 존경하고 탐색은 하나 그것을 자기의 예술에까지 옮겨 놓지는 않습니다.[121]

새 양식의 창출에 있어서 전통적인 것과 새로운 것, 즉 외래사조와의 관계에 있어서 김용준은 어느 한 쪽에 경도된 것이 아니라 고유한 것을 기조로 하여 새로운 것을 가미하는 자세를 취했다. 문화상으로 후퇴해 있던 우리 민족은 외래문화를 적극적으로 받아들여야 하나, 절대로 우리 고유의 전통을 송두리째 버리는 오류는 지양해야 하며, 항상 전통적 정신을 기조로 하여 외래 사조를 가미하여 나아가는 문화이고서야 우리 문화로의 새로운 시대성이 구현될 것이며, 또 민족 문화로의 성격을 지닐 수 있을 것이라고 말한다.[122]

조선조 회화는 조선조 회화대로의 한 확고한 지반이 선 것만은 사실이니, 조선미술이 새로운 방향을 향하려는 의욕과 새로운 스타일을 찾으려는 노력이 필요하다면, 외래의 예술 양식의 흡입이 지극히 필요한 동시에, 그것을 소화하기 위하여는 자가 특제의 전통적인 소화제를 먹지 않고서는 도저히 그 위장의 조직이 용허치 않는다. 한번 다시 자기에로 돌아와 우리의 전통을 음미하고 연구하는 것은 신시대의 미술을 창조하는 유일의 소화제일 것이다.[123]

이러한 인식적 기반을 바탕으로 김용준은 조선 고유의 미술의 창출을 위한 선행 고찰의 단계로서 시대양식의 창조에 관해 논한다. 김용준은 먼저 시대 양식의 창조에는 네 단계가 있다고 한다. 첫 단계는 외래양식의 모방시기, 다음은 자기 고전에 대한 재음미 시기, 셋째로는 절충시기, 마지막은 완성시기라고 본다.[124] 김용준은 모방에 대해서, 반 부정, 반 긍

121) 김용준, 「매너리즘과 회화」, 『조선일보』, 1939. 6. 11. (전집5:118-119)
122) 김용준, 「민족문화문제」, 『신천지』, 1947. 1. (전집5:146)
123) 김용준, 「전통에의 재음미」, 『동아일보』, 1940. 1. 14, 16.(2회) (전집5:138)
124) 같은 글, p.135.

정의 시각을 가지고 있는데, 모방은 예술의 표절일 수도 있고, 되려 모방이 창조의 모태가 되는 경우도 있다며, 고려예술도 처음에는 송, 원 시대의 모방에서 시작된 것이고, 일본화도 동양화의 남화 북화를 모방한 나머지 생겨난 것이라고 파악했다. 그래서 조선조 회화도 중국식 남화의 모방에서 조선조식 남화에로 창조되어 온 것이라 본다. 그리고 이 모방기가 한동안 지나가면 부지불식간에 다시 자기의 전통을 재음미하여 절충된 예술이 생겨난다고 한다.125)

그리고 당시 조선의 현재 회화는 모방기에서 절충된 예술이 생겨나는 그 중간 지점에서 정체되어 있다고 파악하고 있으며, 이제 새로운 시대의 감각과 호흡과 맥박이 느껴지는 하나의 새로운 양식이 발견되어야 할 것을 주장한다. 그러나 우리는 새로운 양식을 발견하기에 급급해서 우리의 전통에 대해 소홀했다는 것이 그의 비판이다. 그는 새로운 양식은 결코 기적과 같이 별안간에 툭 튀어나오는 것이 아니며, 그리고 이 새로운 양식의 창출은 어디까지나 우리 민족의 '본질적 특색'이 관통되어 있는 전통에 대한 고찰로부터 시작되어야 함을 피력한다.

그리고 우리 역사상의 수많은 전통 중 김용준은 조선시대의 것을 새 양식 창출을 위한 기반으로 지목했다. 여기에서 김용준의 문화관을 알 수 있다. 김용준은 우리가 찾을 전통의 모범은 멀리 신라나 고려시대 때의 것은 시간적으로나 심리상으로 현재의 우리와 너무 멀리 있으므로 제일 가까운 거리에 있는 조선조에서 창조의 모태로서의 전통을 찾아야 한다고 보았다. 김용준이 새 시대의 양식 창출을 위한 선행단계로써 고찰해야 할 전통의 모범으로 조선조를 지목한 이유는 우리 민족의 본질적 특색은 어느 시대의 문화에건 종적으로 관통되어 있고, 그 외적 양상, 즉 양식적(형식적) 특색만 횡적으로 달리할 뿐이므로 현대의 정서와 가장 근거리에 있는 조선조를 계승해야 할 전통으로 삼는 것이 가장 합리적이라 생각했기 때문이다.

이렇듯 계승해야 할 전통의 모범으로 조선시대를 지목한 김용준은 (조선조의 문화를 인정함과 동시에) 미술에 있어서도 새로운 시대에 부응하

125) 같은 글.

는 미술을 창출해내기 위한 전통미술의 전범으로 조선조 회화의 문인화를, 그리고 겸재 정선의 실경산수와 단원 김홍도의 풍속화 등을 꼽았다. 물론 이 장르들 중 김용준이 중국을 원류로 갖는 문인화를 전통의 모범으로 삼은 것에 대해, 조선시대의 문인화를 우리 미술의 전통으로 볼 수 있는가라는 물음을 던져볼 수 있다. 이에 대해 김용준은 그의 문화관에 의거해 답을 한다.

김용준은 프랑스의 역사가이자 실증주의 철학자인 텐느(H.A.Taine)의 문화사관에 동의한다며 이에 의거에 답한다. 즉 텐느의 예술비평에 있어서 예술 뿐만이 아니라 그 나라의 정치적 범위 및 기후, 온도, 자연, 생활현상, 풍속 등의 지리적 조건까지도 포함시켜 논하는 문화사적 관점에 동의한다는 것이다.[126] 그래서 경제와 정치적 요건들을 기반으로 하여 사회가 구성되고, 그것의 변화는 사회 제반의 모든 현상들에까지 변화를 일으킨다는 일종의 전 문화적인 사관을 가지고 있었다. 그렇기에 그는 수입된 문화일지라도 그 문화적 제반을 달리하는 수용주체의 성향에 의해 그 수입체는 원류와는 성격을 달리하게 된다고 생각했다. 따라서 수입된 문화일지라도 그 민족과 함께 시간이 지남에 따라 그 종족 고유의 속성이 담겨지고, 그래서 그 민족만의 고유한 문화체로 형성될 수 있다고 보는 것이다.

> 선진한 중국의 회화사조가 순치(脣齒)[127]의 관계에 있는 우리나라에 점진적으로 파급되어올 것은 정한 일이요, 또 그렇게 받아들인 회화사조가 민족을 달리한 중국과 차이가 생긴다는 것도 정한 이치 일 것이다.[128]

> 미술이란 어느 시대든지 문화의 세력과 같이 교류하면서도 가는 곳마다 그 곳 예술가의 개성에 의하여 개조되는 것입니다.[129]

---

126) 김용준,「제 1회 「서화협전(書畵協展)」의 인상」,『삼천리』, 1931. 11. (전집5:255)
127) 서로 이해관계가 밀접함을 말함.
128) 김용준,「겸현(謙玄) 이재(二齋)와 삼재설(三齋說)에 대하여-조선시대 회화의 중흥조(中興祖)」(전집3:65)

『고구려 고분벽화 연구』[130] 서론의 서술에서도 알 수 있듯이 김용준의 우리 문화에 대한 기본적인 이해의 시각은 우리의 문화를 독자적이며 고립적으로 형성된 것이 아닌 것으로 파악했다. 되려 외부 국가들과의 상호영향관계 하에서 문화적 섭취 및 계승의 관계에 있는 것으로 파악했다.[131] 즉 수용 주체의 본질적 차이에 의해 타 문화와의 성격적 차이가 만들어진다는 것이다. 그래서 비록 문인화 전통이라는 것이 우리 문화 내부에서 자발적으로 생성된 민족 고유의 전통으로서의 시발점을 가지지는 못한 유입체일지라도, 그것을 수용하고 발전시켜 나간 우리 민족성의 토양이 다르기 때문에 본토인 중국과는 차별된 문화체로써 형성되었다는 것이다. 그래서 조선조의 문인화는 우리의 전통으로서 가능할 수 있다는 것이다. 이 뿐만이 아니라 『조선미술대요』에서 볼 수 있는 그의 문화관은 한국미술을 능동적이고 각 시대의 변화에 부응하며 변해간 살아있는 예술로서 재규정했다.[132] 따라서 하나의 전통으로서 문인화의 수용에 대한 인식적 기반은 그의 문화관에 의거해 가능해질 수 있었다.

요컨대 김용준은 텐느의 문화사관의 긍정적 측면만을 받아들인 것이라 볼 수 있다. 텐느의 문화관은 그 종족의 태생적인 기질와 기후와 환경 등 내적 및 외적 조건들에 의해 그 민족의 총체적인 문화가 결정지어진다는 것이다. 그리고 시대적으로나 지역적으로 일시적인 악조건 속에서도 그 민족의 본질은 변하지 않기 때문에 얼마든지 창조적이고 위대한 예술이 창출될 수 있다고 말한다. 이는 종족적 본질이 일시적인 외부적 조건에 의해 좌우되는 종류의 것은 아니라 파악했기 때문이다. 그러나 조선의 미를 암울한 '비애의 미'로 폄하한 류종렬은 조선의 역사를 항시적인 침탈의 고통을 당하는 역사의 연속으로 획일화하였고, 예술가가 우울한 시대

---

129) 김용준,「서양화 감상법」,『조선일보』, 1939. 4.28-5.2.(3회) (전집5:110)
130) 1958년 월북 후 출간하였는데 열화당에서『근원 김용준 전집』시리즈으로 출간되었다. (『근원 김용준 전집4-고구려 고분벽화 연구』, 열화당, 2001.)
131) 조은정,「1950년(월북) 이후 근원 김용준의 활동에 대한 연구 : 근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회」,『인물미술사학』1호, 2005, p.199.
132) 박은순,「근원 김용준의 미술사학 : 근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회」,『인물미술사학』1, 2004, p.138-139.

에 성장했다면 그로부터 나온 우울함은 끊임없이 심화될 것이라 하였다. 이렇게 류종렬은 조선의 예술을 비하시키는 논리에 텐느의 이론을 가져오기도 했다.[133]

한 가지 더 살펴볼만한 것은 김용준의 전통화의 재주목에 이르기까지의 사고 과정에 있어서 일본 유학생으로서 일본 화단에서 받은 영향이다. 그 예로 동경미술학교 유화과 동문모임인 1922년에 발족한 경미회(京美會)를 주목해 볼 수 있다. 경미회는 과거 전통회화에의 관심속에서 1930년대 당시 근대화가들의 실제 세계에 대한 회화상의 사실정신의 추구와 함께 전통적인 우수한 회화세계에 대한 탐구의 필요성에 대한 표명을 했다.[134] 이들의 전통회화에 대한 관심뿐만이 아니라 당시 서구 근대미술계의 흐름에도 이를 접목하려 했던 시도는 김용준의 근대기 새로운 조선미술론의 구축 방법론과도 유사하다. 그리고 다음 장에서 서술하겠지만 이들이 주목한 미술에서의 사실정신은 김용준의 조선미술론 구축과정 중 김용준이 문인화에 주목하고 이에 대한 논의를 개진해 나갈 때, 문인화 사상에서 형사(形似)보다도 사의(寫意)성의 가치가 강조되던 것과는 달리, 응물상형(應物象形)의 가치, 즉 사실성의 가치를 더 강조하는 측면과도 연관되어 보인다.[135] 그리고 명치 10-20년대, 19세기 후반에는 일본인들이 물질문명 위주의 서구 근대화의 실패를 목도하고 자국의 전통에 대한 재인식이 일어나던 시기이기도 하였고, 이 시기의 동경미술학교의 분위기 또한 복고주의였다.

그러나 김용준은 그들의 방법론적 측면만 차용해왔다 할 수 있다. 김용준이 조선 고유의 미술을 재건해나가려는 과정에는 외적 환경들에 있어서 그가 극복해야 할 것들이 있었다. 먼저 가장 크게는 당시 화단뿐만이 아니라 시대적으로 서구적인 것들을 추종하던 부정적 측면이었고, 또 하나는 조선에서 만연해 있던 일본적인 것들의 침윤이었는데, 이는 구체적으로 문화식민정책의 노선에서 이루어진 동양주의 사상의 조류였다. 미술에

133) 류종열, 송건호 역, 『한민족과 그 예술』, 탐구당, 1976, p.108.
134) 박래경, 「한국 근대미술, 그 근대성과 사실성」, 『한국미술과 사실성-조선시대 초상화에서 포스트모던아트까지』, 눈빛, 2000, p.31.
135) 이에 대한 구체적 논의는 다음 장에서 자세히 다루기로 한다.

있어서 동양주의는 일본이 주창한 동양주의 노선이 문화에 적용된 예라 할 수 있다. 이 시기 일본은 서양 대 동양의 관점에서 동양의 정신적 및 문화적 가치를 앞세워 동양의 우위를 점하려 하였고, 마찬가지로 동양 내에서도 패권을 장악하고자 하였다. 미술론에서는 근대에서야 주목받게 된 서양의 표현주의 미술에 내재된 주관성의 가치가 이미 오래전에 동양의 문인화에 내포되어 있었음을 내세워 서구미술에 대한 문화적 우위론을 내세웠다. 그리고 일본이 이 동양주의 미술사관을 피식민지에 적용시켰을 때에는 식민문화사관으로 작용했다. 즉 조선에서의 동양적인 것을 찾을 시 그들은 근대화된 풍경이 아닌 '지방색'이나 '향토성' 같은 아직 개화되지 않고 근대화되지 않은 낙후성을 함의하는 것들을 내세웠다. 그래서 회화에 있어서도 토속적 소재를 쓰기를 장려했는데, 이는 조선미전에서 후일 노골적으로 향토색(local color)을 띈 주제의 작품을 권고했던 것과도 상통한다. 또 하나의 일례로 피식민지의 핍폐한 민족적 현실에서 눈을 돌리게끔 이상화된 자연과 고향을 그리는 화풍을 주입시키기도 했다. 이는 일본화된 인상주의라 할 수 있는 외광파 화풍으로 주로 그려졌는데, 이 화풍은 자연에서 빛과 대상의 경계를 흐릿하게 그리는 기법을 사용하는 것이 특징이다. 이는 조선 전통의 선조 중심 기법의 수묵화에서 선을 뭉개고 점차 채색 중심의 회화로 변모시켜가서 조선의 회화적 정체성을 흐리고자 한 의도로도 해석될 수 있다. 그러나 아이러니하게도 이들의 화풍은 풍경화가 주류를 이루는 것이었기 때문에 전통적으로 산수화가 익숙한 분위기인 우리 화단에 쉽게 침투될 수 있었다.

그러나 김용준은 일본의 문화사관인 동양주의에 대해서는 우리의 전통적인 것에서 진정한 우리 민족만의 동양성을 찾으려 하였고, 서구 예술에 대하여서는 우리 미술이 시대성을 갖출 수 있기 위해서 이를 무조건적으로 거부하지 않고 되려 배우고 연구하고 회화 발전에 필요한 부분을 간취하여서 우리의 문화적 정체성을 구축해 나가는데 보태야 된다고 주장하면서 외적 환경들에 대해 균형감있는 사고를 유지해 나갔다.

또한 내적으로는 당시 식민기하라는 상황 하에서 시대적인 민족주의적 요구에 대해 미와 예술의 순수한 영역에서 조선의 미술을 구축할 것을 주장하며 자신의 조선 미술의 구축을 정치적인 민족주의적인 입장에는 선을

그었다. 이에 대해 김복진, 안석주 등의 사회주의 미술 노선의 논자들에게 '상아탑 속에 갇힌 예술지상주의자'[136]라는 비판을 받기도 하였다. 이들과 김용준 논점의 차이는 단적으로 말해 예술의 목적에서 나뉜다. 사회주의 미술 노선에서는 예술이 사회적 혁명에 앞장서 복무하길 요구했고, 이에 따라 예술도 민중의 삶을 있는 그대로 드러내는 사실주의적인 작품들을 산출해내면 그 임무를 다하는 것이었다. 그러나 김용준은 혁명가가 할 나름의 역할이 있듯 예술가 고유의 임무가 있는 것이고, 예술은 예술 외적인 부분과 결부되어서는 안된다는 사고를 가지고 있었다. 그러나 그렇다고 해서 김용준이 시대적 상황을 외면한 것도 아니었고, 오히려 그 누구보다도 시대적 상황에 대한 의식이 투철하였으며 심지어는 시대에 대한 자각을 지식인의 마땅한 의무로까지도 생각했던 인물이었다. 그러나 이는 그에게 예술의 목적이나 수단화와는 별개의 문제였다.

그리고 이 문제는 그가 단지 프로미술론에서 등을 돌리게 되는 동인이 된 것에 그치지 않았으며, 더 나아가 조선의 새로운 예술은 이러한 지반 위에서 세워져야 할 것임을 주장하며 그의 미적 균형감을 유지했다. 또한 미술 장르의 특성을 다른 예술분야보다도 더 '직감적이고, 실감 중심의 순수한 분야'라 파악하였다. 즉 그가 가진 미와 예술에 대한 사고는 조선미술의 구축에 있어서 정치적인 민족주의적 요구에 치우치지 않았으며 또한 시대적인 외적 및 내적 환경들로부터 균형감을 제공하였다. 그리고 이러한 사고는 그가 조선미술의 구축에 있어서 그 전범을 문인화를 비롯한 전통회화 장르로 이끌게 하였다고 파악된다.

지금까지 김용준의 조선 미술의 구축을 위한 사고의 변천과정 및 조선미술론에 이르기까지의 구축과정을 살펴보았다. 결과적으로 김용준은 그의 문화사관에 의거해 당시와 가장 근거리에 있던 조선조의 회화를 새로이 구축할 조선미술론의 바탕으로 삼았다. 그리고 구체적으로는 문인화와 겸재 정선의 실경산수, 화원화가이자 풍속화로 유명한 김홍도, 그리고 일자무식인 환쟁이 장승업도 회화 전통의 모범으로 삼아 새로운 해석을 가하여 당시 시대성을 갖춘 화론을 수립하고자 하였다. 다음 절에서는 왜

136) 홍득순, 「양춘을 꾸밀 제 2회 동미전을 앞두고(상)」, 『동아일보』, 1931.3.21.

김용준이 조선 시대 중에서도 조선 후기를, 그리고 조선 후기의 위의 장르들과 장승업을 선별했고, 이를 어떻게 조선미술론 구축으로 이끌어 갔는지를 상세히 알아보도록 하겠다.

2. 조선시대 회화 전통의 계승

수십년 간의 일제 강점기 치하에서 무너져간 조선미술계를 보면서 김용준은 화단을 다시 일으켜 세우고 싶었고, 그렇게 하기 위해서는 조선에 새로운 미술이 필요하다 생각했다. 그래서 당시에 새로운 조선미술의 뿌리로 찾은 것이 역사적 질곡에 의해 일시적으로 함몰되긴 하였지만 우리 역사상 최초로 자생적으로 발아되었던 근대성의 태동기라 일컬어지는 조선 후기의 전통회화 장르들이었다. 그리고 그 장르들을 자신이 살던 시기로 담아와 당시의 시대성을 부각시키고 싶었던 것이었다. 다시 말해, 김용준은 단순히 전통 자체에 주목한 것이 아니라 근대시기 조선의 새로운 미술을 구축할 수 있는 당대에 적합한 전통을 찾은 것이었다. 그리고 근대적 씨앗을 품고 역사속에 함몰되어 있던 이 전통 회화들을 당시의 근대로 가져와 시대적 변모에 따른 재해석을 가해 시대성을 갖추게 하여 그 맥을 잇게끔 하여 주었다. 또한 한동안 잃어졌던 소중한 전통들에서 주체성이나 개성, 그리고 주관이 파악한 사실성이나 근대적인 예술가 개념 등을 새로이 읽어내어, 전통에 대한 재인식의 계기를 마련해 주었다.

김용준이 조선미술론을 구축함에 있어서 전통의 전범으로 삼은 것은 조선시대의 여러 회화 장르들, 특히 조선 후기의 회화들이었다. 상술했듯이 김용준은 텐느의 역사관에 의거해 민족적 본질은 종적으로는 동일하고, 외형상의 특색만 횡적으로 달리할 뿐이므로 조선시대가 전통을 계승할 시기로 가장 적절하다고 생각했다. 그러나 이러한 역사관과 더불어 조선시대 중 조선 후기의 회화가 우리나라 회화사상 가장 한국적인 특징이 형성된 시기였기에 이 시기가 민족성이 담긴 조선미술을 구축하고자 한 그의 목적에 부합되었을 것이라고도 생각된다. 그리고 보다 구체적인 장르의 선택 이유 또한 더 이상 기존의 방작이 아닌 주체의 시각으로 실재하는 대상을 직접 주시한 것을 화폭에 담아내는 진경산수의 전통, 그리고 왕족

의 취미나 사대부의 아취에 봉사하는 회화가 아니라 서민의 일상적인 현실의 삶에서 미적 가치를 발견해 낸 풍속화, 그리고 동양 회화예술의 최고의 가치를 구현해 낸 문인화 등, 그 장르들 안에서 조선시대의 가장 화려한 회화전통이 이루어졌으며, 무엇보다도 자생적으로 발아된 근대적 가치의 씨앗들이 그것들 안에 내포되어 있었기 때문이라 생각한다. 또한 조선 말기에 이르러서는 전통적 화계의 개념에서는 사대부 문인화가도, 화원화가도 아닌 일자무식의 '환쟁이'에 불과했던 오원 장승업이 천부적 능력 하나 만으로 사회적으로 '화가' 내지는 전문적인 '직업화가'로 인정받게 되는데, 이 역시 김용준이 근대라는 시대의 도래에 따른 변화로 주목한 부분이다. 김용준은 조선 후기의 화려했던 회화 전통들을 계승하여 이에서 당대의 시대적 미감을 발견하려 하였고, 결과적으로 그는 '근대적인 예술가'의 개념을 제시했다. 즉 그의 전통을 선별해내는 기준은 그것이 근대에 적합한 전통인가의 여부였다. 그래서 김용준이 세운 조선미술 구축의 전략은 이를 기준으로 하여 여러 회화 전통들을 선별해내고, 이 전통들에서 도출된 당시의 근대적 특성들과 민족 고유의 독창성을 혼융시켜 조선미술의 새로운 상을 제시하는 것이었다.

이 장에서는 그가 18세기에서 20세기로 가져와 계승한 조선 후기 회화 장르들을 살펴보면서, 전통을 기조로 하여 동시대적 변모에 따른 미감을 갖추겠다는 그의 조선미술론 구축을 위한 노력을 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

김용준은 수묵을 매체로 하는 문인화 장르의 특성을 '가장 직감적이고 순수한 분야'[137]라고 파악했다. 다음 절에서는 먼저 조선미술론의 구축의 실질적 출발으로 문인화의 근대에 이른 변화의 흐름과 이에 대한 김용준의 문인화에 대한 새로운 해석을 알아보도록 하겠다.

2.1. 문인화의 재해석

137) 김용준,「제 11회 「서화협전(書畵協展)」의 인상」,『삼천리』, 1931. 11. (전집 5:250)

김용준은 문인화를 조선미술 구축의 한 축으로 선별했다. 그 이유는 문인화가 중국으로부터 조선으로 유입되면서 조선의 예술감정을 통해 여과되고 재해석되어 나오면서 조선 고유의 문화로서 창출되었다고 파악하였고, 그렇게 중국 본토와는 성격이 달라진 문인화에 주목한 것이었다. 그래서 김용준은 이 문인화는 조선미술론의 한 축이 되기에 부족함이 없었으리라 생각했고, 이를 변모한 시대에 동시대성을 갖추게 하기 위해 재해석해낸 것이다. 그리고 또 하나의 선별의 이유는 김용준의 문인화에 대한 애호라 생각한다. 그가 전통으로 선회한 후 그의 글 초•중기 곳곳에서 문인화에 대한 애호가 보인다. 문인화는 주지하듯이 동양의 회화예술에서 표현할 수 있는 최고의 예술가치이다. 그러나 근대적인 '미술' 개념이 유입되면서 전통적인 시서화일치 사상의 대표적 예인 문인화 장르가 가장 타격을 받게된다. 즉 전문적인 미술 개념에서는 화폭 안에 한 사람이 그림도 그리고, 시도 쓰고, 서체와 낙관까지도 주관하는 것이 매우 낙후된 조형관으로 파악된 것이었다. 이는 곧 시서화일치 사상의 와해와 함께 시는 문학으로 서는 서예로 화는 직업화가의 분야로 와해되게 된다. 이렇게 문인화 속 장르들이 갈갈이 찢겨지고 있을 때 그 기본 틀과 정신성을 보존하고 싶었던 김용준은, 계급이 와해되어가면서 그간 계급에서 부여해주었던 신분과, 신분을 기반으로 한 학식에서 나오는 문기라는 전제를 거피시킨다. 그리고 문자향 서권기라는 고매한 문기의 정신성을 '작가의 예술정신'으로 대치시켜 이제 문인화도 타 장르처럼 장르 자체와 예술성만을 남겨놓는다. 계승해야 할 전통이지만 변하지 않고서는 버려질 수 밖에 없기에 김용준은 과감히 신분과 지식을 거피시키고 정신적 요소인 문기라는 것이 반드시 지식에서 나오는 것만은 아니라며 작가의 정신, 즉 예술정신에서도 나올 수 있다라는 것으로 대체하여 문인화 장르를 조선미술론 구축의 한 축으로 삼았다.

김용준의 문인화에 대한 새로운 해석은 문인화의 전제조건에서 신분과 학식을 배제하고 '작품의 예술성'만을 남기는 것이었다. 이를 면밀히 살펴보기 위해서는 첫째로 문인화의 원류인 중국 문인화의 흐름에 대한 개괄적인 파악이 있어야 할 것이고, 둘째로는 이것이 조선에 유입되고 우리가

수용하여 변화시켜 나간 양태를 살펴봐야 할 것이며, 셋째로는 조선의 문인화를 정점으로 끌어올린 조선 말기 추사 김정희의 문인화의 특징을 비롯한 장단점을 알아봐야 한다. 그리고 나서야 김용준이 조선미술론의 주요 모체로 삼은 조선시대의 문인화 및 추사의 문인화에서 선별해 낸 그만의 시각을 제대로 파악할 수 있을 것이라 생각한다.

중국의 미술사가인 등고(滕固)는 문인화의 조건으로서 첫째, 문인관료인 예술가들은 화공과 구별되며, 둘째, 예술은 문인들이 여가시간에 자신을 표현할 수 있는 출구로 간주되며, 마지막 셋째로는 문인예술가들의 양식은 화원화가의 양식과는 다르다는 점을 들었다.[138] 본래 문인화는 대상의 외형을 그리는 것은 아이와도 같고 그 본질을 그려내는 것이 진정한 그림임을 말한 송대 소식의 '사인화(士人畵)' 용어에서 시작되었다. 소식(蘇軾)의 '시중유화 화중유시(詩中有畫 畫中有詩)'에는 문인들의 회화관이 담겨있다. 당(唐)의 장언원의 오직 뛰어난 사람만이 훌륭한 화가가 될 수 있다는 언표 또한 문인화에서 신분의 중요성을 지적하는 점이다. 원(元)대에는 서화동원론(書畵同源論)에 의해 천예(賤藝)로 여겨졌던 그림 그리는 일이 서와 동등한 정신적 위상을 갖게 되면서, 화폭에 시와 그림이 고매한 정신적 줄기 아래 하나의 조형적 요소로 묶여졌다. 그래서 사대부들의 그림은 화공의 일과는 구분되었고, 그들의 지적 유희로서의 그림은 문인화라는 하나의 장르로서 인정받게 된 것이다. 이는 명대 동기창의 남북종론을 거치면서 더 확고해진다. 그러나 명대 말기에 이르면 직업화가들도 문인화를 그리기 시작하여, 문인화의 남종 북종의 경계도 희미해 진다. 더불어 화가가 문인인가 아닌가의 문제가 아닌 '화풍'에 의해서 문인화 장르가 결정되는 상황마저 오게 된다. 봉건제의 와해와 함께 청말기에 이르면 거의 모든 그림이 매매의 대상이 되면서 순수한 의미로서의 문인화는 사라지게 된다.[139] 즉 전통 문인화의 전제들은 근대기에 들어오면서 서서히 허물어지게 된것이다. 신분이라는 전제 조건이 사라졌을

138) 등고, 『당송회화사』, 북경, 1958. p.71-72. (Susan Bush, 『중국의 문인화-소식에서 동기창까지』, 학연문화사, 2008. 재인용)
139) 한정희, 「문인화의 개념과 한국의 문인화」, 『한국과 중국의 회화』,학고재, 1999, p.271.

뿐만 아니라, 이에 근대적인 '미술' 개념이 유입되면서 '시서화일체'의 유기적 관계 또한 와해되었다. 그러면서 시는 문학으로, 서는 서예가로, 그리고 그림은 화가라는 '직업'을 지닌 전문가의 영역으로 분화된다. 화공도 문인사대부화가도 아닌, 그리고 수직적 관계에서 오는 제약도 없는 수평적 의미로서의 '화가'가 문인화를 그리게 된다. 기나긴 역사를 가진 문인화 전통은 그것이 놓이는 역사적 상황에 따라 그 양상을 달리하게 되었으며, 이제 문인화는 일종의 '이상적 형식'[140]으로서 뿌리 내리게 되었다는데 필자는 동의한다. 즉 중국의 문인화도 근대로 넘어오면서 그 본래적 의미가 퇴화됐다는 것이다.

조선의 문인화는 소식이 살아있을 당시인 고려시대부터 전해졌다. 그러나 당시의 작품들이 유실되어 남아있는게 없어서 연구가 불가능한 상태라 다루어지지 못하는 상태이다. 그 이후 문인화론이 다시 한 번 제대로 조선에 유입된 것은 명대의 동기창에 의해서였다. 남북종론이 전해지던 즈음에는 화보 또한 많이 전해져서 조선의 사대부들도 남종문인화를 많이 받아들이게 되었다. 조선 후기 문인화의 특징은 중기의 절파화풍이 쇠미해지고 남종화법을 수용하여 독자적인 회화세계를 창출해낸 화가군이 있었다는 것과, 남종화풍에 북종화풍을 가미하여 일종의 절충화풍도 만들어냈다는 것이다. 이러한 특징들로 인해 조선 후기에는 한국적인 화풍이 창출되었다. 그 예로 겸재 정선이 있겠다. 겸재는 남종화법을 수용하여 진경산수라는 한국적이고 또 화가로서 자신만의 독자적인 양식을 창출해냈다. 또한 겸재의 양식은 후대의 많은 화가들에게로 이어졌다. 그리고 이인문과 심사정과 더불어 남종화풍과 북종화풍을 결합시킨 절충화풍을 형성했다고도 평가받는다. 또한 강세황은 남종화를 철저히 자기화시켜 남종화풍을 단순히 수용하는데 그치치 않고, 그것을 토대로 자신만의 독특한 화풍을 형성함으로써 조선 후기 남종화의 수준을 높이고 토착화시키는데 공헌했다.[141] 그리고 강세황은 여기에 서양화법 또한 가미했다. 또한 이

140) 스쇼쳰, 「특집:동아시아 문인화 전통-중국의 문인화는 무엇인가」, 『미술사논단』 4, 한국미술연구소, 1997, p.18.
141) 안휘준, 『한국그림의 전통』, 사회평론, 2012, p.259.

인상도 강세황과 함께 조선시대 남종화의 수준을 한격 올렸다는 평가를 받는다.

김용준은 이러한 조선 후기 문인화의 특징을 잘 알고 있었다. 그는 남화적이고 북화적인 요소를 동시에 내포하면서 조선화대로의 발전을 기법상에 가져왔으며, 그들의 작품속에는 다만 남북화라는 좁은 테두리 안에서만 규정지을 수 없는 많은 스타일을 나타내었다고 한다. 그래서 조선화는 남북화적 파벌에 속하지 않으며, 중국에서 흘러들어온 화풍은 일단 조선작가의 예술적 감정을 통하면서 자기의 전통적 표현기술과 합일하여 독특한 화풍으로 순화된 것이라고 한다. 이는 조선 후기 문인화의 흐름에 대한 정확한 파악이라 생각된다.

이러한 조선 후기 문인화의 흐름 속에서 조선 말기에 추사 김정희는 청조 고증학을 바탕으로 한 전통 문인화의 본질을 되살려 문기의 극치로서의 문인화를 보여주고자 하였다. 이유는 조선 후기의 문인화는 비록 남종문인화가 유입되기는 하였으나 이것이 정통 남종화풍으로 자리잡지 못하고 남북종의 절충화풍화 되거나, 조선의 화가들이 각기 자신들만의 독창적인 화풍으로 이끌고 나가 조선적인 화풍으로 자리잡았다 생각했기 때문이었다. 그래서 김정희는 조선에 정통 남종 문인화는 아직 제대로 자리잡지 못했다고 생각했으므로 남종문인화론을 조선의 화단에 주지시키고자 한 것이었다. 그래서 그동안 조선화단이 간과해온 학문과 인격수양, 사대부 문화로서의 회화 창작에 있어서 학문적 엄정성의 구비를 특히 강조하고자 하였다. 이는 다름 아닌 문자향과 서권기, 그리고 학습이었다.

정혜린에 따르면 김정희가 문인화에 있어서 강조한 것은 다음과 같다.[142] 그는 먼저 “문인화 창작에서 인품과 학식을 그 전제조건으로 꼽았다”.[143] 이는 다름 아닌 문인 정신의 권위 이다. 그리고 둘째로는 “문인화의 정체성은 색이나 필 같은 감각적 형태 너머의 학문과 인품을 바탕으로

142) 김정희의 문인화론에 대한 정리는 정혜린의『추사 김정희의 예술론』(신구문화사, 2008)을 참고로 하였다.
143) 정혜린,『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사, 2008, p.205.

하는 형사 너머의 의(意)에 있다"고 한다.[144] 셋째는 "동기창 이래 김정희도 형사를 떠나는데 필묵을 중요한 수단으로 삼았다."[145] 그리고 노력을 통한 감각 너머 진리에 대한 깨달음의 경지에 대한 요구가 그것이다. 이처럼 김정희는 조선의 문인예술의 경지를 창작은 물론 화론상으로도 승격시켜 놓았다는 점에서는 이견이 없다. 김용준 또한 우리나라 화풍에 순남종화의 정신과 형식을 확고히 파악한 사람으로서는 김정희를 제외하고 보면 찾을만한 작가가 없고 대개는 남화에 가까운 그림을 그렸다는 정도에 그치고 말았다고 언술한다.[146]

그러나 이러한 김정희의 예술적 의도와는 다르게 외부적 상황은 흘러갔다. 조선 말기 경제적 가치의 상승에 의해 신분제의 위상이 점차 잠식되어가던 시기에, 기존 기득권자들은 김정희가 끌어 올려놓은 소위 문기 높은 완당바람에 모여 자신들의 마지막 존립 근거로서 몸부림을 치고자 하였다. 그리고 사회적으로는 경제적인 수직상승은 하였으나 기존의 신분제도상의 상승은 하지 못한 피지배계층 또한 상향지향적 욕구로 인해 상류층의 문화향유물을 누린다는 만족감을 소유하고자 하여 이에 매달렸다. 그리하여 전통 문인화보다 한층 더 문기 넘치는 김정희의 문인화는 완당바람을 타고 사회 및 문화적으로 득세하기 시작하였고, 그간 중서층 사이에서 자생적으로 배태되었던 근대성의 표징이라 할 수 있는 진경산수 및 풍속화, 민화 등은 서서히 사그라들게 된다. 그리고 김정희가 끌어올려 놓은 문자향과 서권기가 담긴 문기의 높이는 일반 화가들이 좇기에는 너무나 높아서 형식상의 추구에 그칠 수 밖에 없었다. 결국 전통화단은 정체기에 빠지고 말았고, 이러한 상황에서 외세의 침략에 의해 완당바람과 그 이전에 그간 발아되었었던 사회 및 문화적인 근대성의 조짐도 함께 단절되고 마는 상황에 오게 되었다.

그럼 이러한 배경하에서 김용준이 문인화에 대해 어떻게 이해를 했고, 어떻게 새로운 문인화 상을 만들어냈는지 살펴보겠다.

---

144) 같은 글, p.207.
145) 같은 글, p.207.
146) 김용준, 「겸현 이재와 삼재설에 대하여」, 『신천지』, 1950. 6. (전집3:63)

문인화의 본질에 대한 이해에서 김용준의 문인화론은 출발한다. 그는 「종교와 미술」[147]에서 문인화의 시원에 대해 논한다.[148] 김용준은 종교와 미술의 근원적 관계를 역사적으로 설명하면서, 중국 회화상의 남북종파를 중국의 불교에서 분파된 남북종론을 발원점으로 삼아 문인화의 근원에 대해 설명한다. 그리고 남화는 당의 왕유로 시작되어 지금까지 내려오고, 북종화는 당의 이사훈으로 시작되어 원체화(阮體畫)라는 궁정화파로 되어오다가 청초에 없어졌으며, 남화는 정신적으로 훌륭한 인격에서 훌륭한 그림이 나온다 하여 기술보다 학문과 인격 수양에 더 힘을 썼다고 한다. 그리고 기술상으로는 물체의 형사를 초월하며 갈필로 그리되 산의 음처의 표현은 담묵으로 슬슬 문지르는 선염법(渲染法)이란 기법을 쓴다고 했다. 그리고 북종화는 정신적인 문제는 차치하고 물상을 꼭 같이 그리기에 힘쓰며, 수묵산수라도 물기가 많은 먹을 찍어서 처음은 농하나 차차 담하게 먹을 풀어가며 산의 음양을 나타내는 수운묵장(水暈墨章)이라는 법을 쓴다고 이해했다. 또한 남화는 평원한 풍경을 많이 그리고 선이 부드러우나 북화의 산수는 깎아지른 듯한 초봉기학을 많이 그리고 선은 뼈다귀처럼 강하다고 하면서 남북종화의 정신적인 면과 기법적인 측면에서의 본질적 차이에 대한 이해를 가지고 있었다.

그의 문인화론에 대한 이해를 좀 더 구체적으로 살펴보자. 이어서 김용준은 남북종화 중 회화의 최고 정신을 담은 것이 남화라며 남화의 시화일체(詩畵一體) 정신을 옹호한다.

> 동파가 왕유를 찬(贊)한 중에, 마힐(摩詰)의 시에는 시중유화(詩中有畵)요 화(畵)에는 화중유시(畵中有詩)라 하여 소위 시화일체(詩畵一體)의 상승임을 말하였다 … 동서고금을 통하여

147) 김용준, 「종교와 미술」, 『신생』, 1931. 10. (전집5:91)

148) "중국에 있어서는 선학(禪學)이 남북 양 종으로 나뉘어 미술도 남북 양 종으로 갈리었습니다. 북종(北宗) 일파는 소위 북화파(北畵派)를 창설하고, 남종(南宗) 일파는 소위 남화파(南畵派)를 창설하였습니다. 이 두 파는 오로지 그 출발을 불교의 선학으로 비롯하였습니다." 같은 글. (전집5:92)

> 회화의 최고 정신을 담은 것이 남화(南畵)요 남화의 비조(鼻祖 시조)로 치는 이가 왕마힐이니만큼, 그의 시화일체의 정신은 후일 비록 한 편의 시와 한 폭의 화까지 소멸하고 만 뒤에도 그 정신만은 뚜렷이 살아갈 것이다.[149]

문인화의 이 시화일체의 정신은 회화 또한 시나 서(書)와 동일한 원류를 가지며 그 표현 양식만을 달리한다는 사고를 바탕으로 한다. 그래서 회화가 시처럼 지적 담지체가 됨으로써 시서화의 경계가 정신적 요소 하나로 꿰어지게 되면서 문인화가의 작업이 직업화가의 그것과는 다른 경지를 표현할 수 있게 되었던 것이다. 이와 동시에 직업화가들이 표현할 수 없는 이 지적 표현의 경지는 문인화가들의 기술적인 측면에 있어서의 아마츄얼리즘을 덮어줄 수 있는 단서로 작용하기도 하였다. 그래서 문사들의 지적 유희가 오로지 글 뿐만이 아니라 화폭에도 담길 수 있게 된 것이 바로 시서화일체의 사상이었다. 이러한 시와 그림의 유기적 관계가 근대적 '미술' 개념의 유입에 따라 전문성의 요구에 의해 각기 분파되면서 와해되어가던 근대 시기에 김용준은 문인화의 이 본래 정신성에 스며든 변화에 주목한 것이었다.

다음은 문인화의 매체인 수묵에 대한 사고이다.

> 서와 사군자가 얼마나 예술의 극치란 것을 넉넉히 짐작할 수 있다. 다른 예술도 그러려니와, 특히 서와 사군자에 한하여서는 그 표현이 만상의 골자를 포착하는데 있는 것이다. 그것은 일획일점이 곧 우주의 정력의 결정인 동시에 전 인격의 구상적 현현이다...[150]

김용준은 묵의 본질적 정신에 대해 깊은 이해를 하고 있다. 묵의 검은 색은 만상의 색을 모두 담을 수 있는 색으로서 동양 고유의 예술관을 담

149) 김용준, 「시(詩)와 화(畵)」, 『근원수필』, 1948. (전집1:174)
150) 김용준, 「제 1회 「서화협전(書畵協展)」의 인상」, 『삼천리』, 1931. 11. (전집5:252-253)

고 있는 상징이라 할 수 있다.

김용준은 이렇듯 문인화에 대한 명확한 원론적인 이해를 가지고 있었다. 문인화의 발원점부터 그 정신성과 흐름에 이르기까지 분명한 지식을 가지고 있으면서도 시대적 변화로부터 문인화를 지켜내기 위해, 그리고 조선미술의 구축을 위해 이에 새로운 해석을 가했다. 그는 다름아닌 전통화론에 있어서 문인화의 가장 까다로운 전제요건인 그림을 그리는 화가의 정신적 요건에 대한 새로운 해석을 가한 것이었다. 이에 대한 그의 언급을 살펴보자.

> 소위 시인이란 것은 음시(吟詩)깨나 한다고 시인이 아니요, 가슴속이 탁 터지고 온아한 품격을 가진 이면 일자무식이라도 참 시인일 것이요, 반대로 성미가 빽빽하고 속취(俗趣)가 분분한 녀석이라면 비록 종일 교문작자(咬文嚼字)[151]를 하고 연편누독(連篇累牘)[152]하는 놈일지라도 시인은 될 수가 없다. 시를 배우기 전에 시보다 앞서는 정신이 필요하다.[153]

> 흉중에 문자의 향과 서권의 기가 가득히 차고서야 그림이 나온다 … 문자향·서권기(文字香 書卷氣)라는 것은 반드시 글을 많이 읽으란 것만은 아니니라 … 동문민[154]의 『화선실수필(畵禪室隨筆)』에서 말한 바 독만권서(讀萬卷書)하고 행만리로(行萬里路)해서 흉중의 진탁(塵濁)[155]을 씻어 버리면야 물론 좋다. 그러나 일자불식이면서라도 먼저 흉중의 고고특절한 품성이 필요하니, 이 품성이 곧 문자향이요 서권기일 것이다.[156]

---

151) 어려운 글자를 즐겨써서 학문을 자랑하거나 재주를 뽐냄.
152) 문장이 지나치게 장황함.
153) 김용준, 「시(詩)와 화(畵)」, 『근원수필』, 1948. (전집1:174)
154) 문인화에 있어서 남북종 분파의 시원을 선학의 남북종론으로 설명한 동기창의 시호.
155) 가슴속의 티끌과 혼탁함.
156) 김용준, 「시(詩)와 화(畵)」, 『근원수필』, 1948. (전집1:174)

문인화론에서는 만권의 책을 읽어 철리(哲理)를 깨닫고 만리길을 걸어내는 경험이 쌓이고서야 저절로 그림에서 배어나오는 것이 문자향과 서권기인 것이었다. 이것이 갖추어지고서야 비로소 문인화가 직업화가들의 기술의 그것과는 정신성의 차원에서 격이 달라지고, 문인들이 그린 문인화가 성립되었다. 또한 작품에 드러나는 인품도 개인의 문화적 소양에 의해 만들어진다고 보았다. 즉 화가의 지적 소양은 문인화에 있어서 빼놓을 수 없는 전제 조건이었다.

그러나 윗글에서 보았듯 김용준은 전통 문인화에서 독만권서하고 행만리로 해서야 생기는 문자향과 서권기가 반드시 작가의 지적 소양에서 나오는 것만은 아니라고 말한다. “일자불식이면서도 인품이 고고특절할 수도 있으며, 그리고 이러한 품성이 곧 문자향이자 서권기”가 될 수 있다고 한다. 즉 김용준은 전통 문인화론의 전제조건인 작가의 지적 소양을 부정하는 것은 아니지만, 문인화의 성립조건에 대해 반드시 지적 소양이 있어야 작품이 가능할 수 있다는 점을 거부하며, 이에 새로운 해석을 더한 것이다. 김용준은 그 인품이 나와야 하는 까다로운 지적 지반의 경계를 허물어 원림에 은일(隱逸)하여 독만권서하고 행만리로 하기 힘든 당대의 화가들도 문인화를 그릴 수 있게 해주었다고 본다. 이제 문인화에서 지식과 신분을 배제하고 나면 남게 되는 것은 오로지 ‘작품의 예술성’ 뿐이다. 그리하여 그가 그 예로 꼽은 작가는 오원 장승업(吾園 張承業)이었다.

김용준은 문인화의 대전제였던 화가의 신분과 고도의 문기를 탈각시켰다. 당시는 봉건제의 해체에 따른 신분제도의 와해를 몸소 자각하고 있을 시기였다. 그리고 ‘문기’에 의해 덮혀져 왔던 회화 기법상의 아마츄얼리즘도 근대적 ‘미술’ 개념에서 요구되는 전문성에 의해 더 이상 용인되지 않게 되었다. 단순히 화가는 시대의 흐름을 따라 그리기만 하지만, 이론가는 시대를 읽어내고 시대가 담겨지는 작품과 그 작가의 의식세계를 읽는다. 그래서 그가 바라본 조선시대에서 근대로 이어지는 역사적 변모에 따른 사회 및 예술적 가치관의 필연적 변화, 특히나 창작자를 둘러싼 신분이나 제도 같은 역사적 환경에 민감할 수 밖에 없는 문인화의 외적 변화 및 그 정신성에 주목한 것이었다. 계승해야할 소중한 전통이나 변하지 않

고서는 버려질 수 밖에 없기에 그는 문인화에서 신분과 학식이라는 전제를 제외시키고 문인화의 장르상의 예술성, 즉 작품의 예술성만 남겨 놓았다. 그래서 높은 신분이나 문자향이나 서권기 같은 문기 짙은 학식을 갖추지 못했을지라도 예술성만 구현해낼 수 있다면 근현대 화가들도 문인화를 그려낼 수 있게 해주었다.

이처럼 그에게 시대와 예술의 흐름에 대한 남보다 앞선 자각의식이 있었기에 이러한 이론가로서의 사고도 가능하지 않았을까 생각된다. 그의 이러한 노력은 결과적으로 신분이 사라지고, 그림에서 더 이상 문기를 요구하지 않게된 근대 이후의 문인화 창작론에 있어 하나의 이론적 근거가 되어주었다는 것만으로도 충분히 긍정적 평가를 받을 수 있다고 본다.

그리고 문인화에 있어서 그의 또 하나의 성과는 김용준은 서울대 미대 재직시절 수묵화와 문인화 전통을 확립하게 된다.[157] 이 배경에는 해방공간에서 '채색은 곧 왜색'이라는 시대적 논리도 뒷받침되어 주었다. 그래서 김용준은 남화풍의 수묵화를 '서울대화풍'으로 정착시켜 이러한 문인화의 작화관을 서울대학교 미술대학 동양화과의 교육방침으로 삼았다. 그가 월북한 후에는 이 정신이 장우성에게 이어져 장우성은 1960년대 이후 "문인화란 나타내고자 하는 운치는 문인화되 내용은 현실을 담아내야 한다"[158]고 언급함으로써, 전통과 현대성의 접목이라는 김용준의 논지를 이어받았다.

그리고 그의 이론가로서의 면모는 1940년대 말 저술한 삼국이전시대부터 암흑시대까지를 아우르는 조선미술통사격인 『조선미술대요』의 집필 이후부터 매우 구체화되고 심화되어 가면서 성숙된다. 이는 그가 조선미술에서 사실정신을 조선 후기의 진경정신에서 찾고, 현실정신을 풍속화에서 찾는 등 조선미술의 구축을 위한 문인화 이후의 작업들을 진착시켜 근대성을 모색해 나가는 등 조선미술론의 작업이 구체화 되어가는 과정들에

157) 최열, 「김용준 : 1946-1953 초창기 서울대학교 미술대학 : 인물과 사건」, 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2010.

158) 「월전 장우성-곧고 푸른 문향 휘날리며 붓길따라 한평생」, 『가나아트』, 1994년 2월호.

서 볼 수 있다. 또한 조선화의 기법에 대한 연구도 진척시켜가면서 서양화의 사실적 기법에서도 조선화의 화론에 보탬이 될 것을 모색하는 방면에서도 드러나게 된다.

2.2. '사실주의적' 조형관의 계승 : 겸재 정선(謙齋 鄭敾, 1676-1759)

김용준이 계승하려 했던 진경산수는 답습의 형태로서의 전통이 아닌, 우리 문화 내에서 자생적으로 발아된 '주관이 파악한 사실성'이라는 특징을 지닌 다분히 근대지향적인 문화였다.[159] 그러하기에 당시 조선미술론 구축에 있어 하나의 축으로 삼으려 한 것이었다. 기존에는 중국의 화보를 보고 방작하거나 화보 속 그림에 담긴 뜻을 주입적으로 배우고 감상하는 방식이었다. 그러나 진경산수는 조선 산천을 직접 발로 밟고 다니면서 숨쉬며 보고 만지고 느낀, 즉 눈 앞에 있는 실재하는 것을 직접 보고 화폭에 담아낸 우리의 새로운 회화였다. 기존의 법규에서 벗어난 이러한 주체의 시각적 현존성에 의거한 사실성이 진경, 실경의 일차적 의미이다. 그리고 여기에서 더 나아가 '실물'과 '화폭' 사이에 개인 '주체의 해석'이 개입하게 된다. 즉 예술적 의도에 따라 구도나 묘사면에서 변형이나 생략을 주기도 한다는 것이다. 이제 이전의 화보 속 필법까지도 똑같이 따라 그려야하던 기존 법식에서 완전히 벗어나게 된 것이다. 즉 회화에 있어 '주체의 미적 체험의 자율성의 획득'이라는 근대적 가치를 획득한 것이라 볼 수 있다. 이 진경산수는 조선 후기 겸재 정선에 의해 우리 회화사상 가장 조선적이고도 독창적인 진경산수화풍으로 확립되게 된다. 이 뒤에는 영조의 진경문화에 대한 깊은 이해와 아낌없는 후원이 뒷받침되어 있기도 하였다.

---

159) 진경산수와 풍속화를 자생적으로 발아되었던 우리 고유의 근대지향적 문화로 파악한 연구는 다음과 같다 : 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
; 홍선표, 『동아시아 미술의 근대와 근대성』, 학고재, 2009; 이구열, 근대한국화개관, 국립현대미술관<한국근대미술: 수묵, 채색화-근대를 보는 눈>, 1997; 이경성, 「한국미술사서설」, 『한국근현대미술사학』 6, 1998, p.56; 강만길, 『고쳐쓴 한국근대사』, 창작과 비평사, 2006; 김현숙, 「한국미술의 미적 근대성」, 『역사학보』 203, 역사학회, 2009.

먼저 김용준이 진경산수의 전통을 계승함에 있어 구체적으로 어떠한 사고를 가지고 있었는지 알아보도록 하겠다. 다음의 글은 김용준이 진경산수 전통의 정신적 배경에 대한 이해와 그의 역사관을 알 수 있는 글이다.

> 실학사조와 발을 맞추어 회화사상에서는 사실탐구의 정신으로 정겸재 변화재 김남리 이유춘 김긍재 김초원 신혜원 김단원 같은 혁혁한 명가가 배출되었던 것이다. 이들의 화풍은 관념유희에 사로잡힌 소위 불구형사(不求形似)[160]의 질곡에서 뛰어나와 현상 사물을 똑바로 보고 그것을 형상화 하였다는 것은 완전히 실학파의 사상 근거와 일치된다 … 이들의 사유방식이 벌써 관념적인 세계에서 현실적인 세계로 발을 옮겨 놓는 첫 단계로서 낡은 것에서 새 것을 요구하는 사회 경제적 배경의 하나의 반영이었던 것이다.[161]

김용준은 진경산수 발흥의 배경으로 실학사상을 그 근거로 들고 있으며, 실학사상의 특징으로 관념적인 것에서 벗어나 현실적인 것으로의 이동, 즉 사실정신을 들고 있다. 그리고 이 사실정신은 조선 후기 회화의 특징이기도 하다.

먼저 진경산수 발흥의 배경에 대해서 파악해보자. 진경산수의 배경에 대한 연구의 시각은 크게 보아 두 가지가 있다.[162]

하나는 최완수를 중심으로 한 간송학파의 시각이다. 이들은 진경문화의 배경의 근원을 조선성리학에서 찾았다. 즉 주자성리학을 퇴계이황이 이기이원론(理氣二元論)으로 완벽히 이해해냈고, 이를 율곡이이가 이어받아 이기일원론(理氣一元論)이라는 한층 더 발전되고 심화된 조선성리학으로 토착화시켜 조선 고유의 이념으로 만들어 놓았다는 것이다. 그리고 이를

---

160) 대상을 꼭같이 그리는 것을 구하지 않는다는 뜻으로, 수묵의 특징이 형사가 아닌 정신성에 있음을 운위하는 말.

161) 김용준, 「18세기 선진적 사실주의 화가 단원 김홍도」, 『역사과학』, 1955, 4호. (전집 3:131-133)

162) 진경산수의 발생에 대한 시각의 정리는 유홍준의 정리를 따랐다.(유홍준, 『화인열전』 1, 역사비평사, 2001)

그 배경으로 하여 문화 제반에서도 우리 고유의 것을 찾으려는 움직임이 일은 것이 진경시, 진경산수화 등 진경문화라는 것이다. 또한 숭명배청사상으로 인한 조선중화주의 사상[163]도 이에 영향을 끼쳤다고 한다.

둘째는 유홍준의 시각인데, 유홍준은 진경산수는 조선 후기 숙종, 영조연간에 일어난 사회문화 예술 전반에 걸친 사조와 맥을 같이 하는 것으로서, 사상에 있어서 실학의 대두, 문학에서는 한글소설 및 판소리의 등장과 사설시조의 유행, 그리고 회화에 있어서는 현실을 소재로 담은 풍속화의 탄생과 맥락을 같이하는 것으로 이 모두를 '사실주의 시대'의 산물로 이해해 왔으며, 이러한 인식의 틀은 다수의 학자들이 동의하는 바라고 한다.[164]

그러나 유홍준은 최완수의 진경문화가 성리학에 기인한다는 것에 반대한다. 이유는 먼저 조선성리학의 성립과 17세기 중엽의 진경문화의 발생까지는 약 150년이라는 머나먼 시간적 거리가 있다는 점이다. 그리고 숭명배청기류의 중화주의를 민족주의로 파악하기는 어려움이 있다고 본다. 조선중화주의는 야만족이라 여겼던 청에 의해 명이 망하자 배청사상이 생겨나고, 조선이 유일한 명 문화의 계승국이라는 사상인데, 이를 민족주의로 파악하여 민족 고유의 문화를 만들어내는데 일조했다는데는 어패가 있다는 것이다. 유홍준은 오히려 배청사상으로 인해 더 이상 중국을 의식지 않고 눈 앞의 현실과 자연과 인간에서 출발할 수 있는 현실적 기류가 숙종 영조연간에 자연스럽게 형성된 것 뿐이지 이를 민족주의로 보기는 어렵다고 본 것이다.

필자도 유홍준의 시각에 동의하는 바이다. 진경문화가 이루어지는 17세기 중엽부터 18세기에 이르는 숙종, 영조, 정조 연간은 중세 조선 봉건사회의 후반기로서 신분간의 이동이 일어나기 시작하는 시기이다. 17~18세기 당시는 15세기 조선왕조시대의 버팀목이 되어주었던 성리학이 이미 탄력성을 잃고 예의 강조만을 통해 민중을 지배계층의 질서 속에 묶어두려하던 시기였다. 게다가 두 번의 왜란으로 인해 황폐해진 서민의 삶은

163) 조선이 숭상하던 명이 야만족이라 여겼던 청에 의해 멸망하자 조선은 청을 인정하지 않고, 조선은 여전히 유일한 명의 계승국이라는 사상을 유지하면서 더 이상 중국을 개의치 않고 조선만의 문화를 펼쳐나가던 사상을 일컫는다.

164) 유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001, p.188.

당쟁의 그늘에 가리워졌고, 서민들은 스스로 그들의 삶을 일구어내야만 했으며, 경제성장 또한 그들 손으로 이루어 낸 시기였다. 그래서 그들만의 서민문화를 나름대로 형성해가던 시기였다. 이러한 배경 하에서 한글작품의 출현으로 문자문화권에서 배제되었던 서민계층이 문화권 안으로 진입하게 되어 자신들의 문화영역을 넓혀가게 되었다. 한글소설의 출현, 판소리의 등장, 풍속화의 발달, 문인화 및 실경산수화풍의 출현, 양반문화의 세속화 및 대중화 등이 그 대표적 예라 할 수 있다. 그리고 이러한 주체의식의 자각과 현실에 대한 눈뜸은 예술에 있어서 사실정신을 잉태하였고, 조선 후기의 회화는 조선시대 사상 사실적이고도 현실적인 회화로 흐를 수 밖에 없었다고 파악된다. 그리고 진경산수 발흥의 또 하나의 주요한 배경으로는 이처럼 경제성장에 따른 축척된 부로 말미암아 산수유람이 가능해진 것도 그 이유라 하겠다.

김용준은 진경산수의 배경이자 사실정신의 배경으로 실학사상을 들었다. 김용준은 이 실학사상이 관념적인 사회 문화적 분위기에서 현실적인 세계로 옮겨가는 사회 경제적 배경의 하나의 요인이 되어주었고, 이것이 예술에 있어서 사실정신으로 나타나게 해준 동인이 되었다고 하였는데 실학이 이에 적절한 배경인지 알아보도록 하겠다.

당시 학문에서는 근대지향적 개혁사상의 성격을 갖고 있는 실학사상이 등장하였다. 실학은 성리학의 학문체계나 유학이론에 대한 주자의 해석에도 만족하지 않고 오직 실천윤리를 정립하기 위한 목적을 가진 철학을 연구한 학문이다. 성리학이 양반사대부의 이익을 위한 이론인 것에 반해 실학은 민중을 위한 학문체계를 경험적이고 실험적인 방법으로 형성하려했다. 정약용, 박지원, 유수원 같은 이론가는 신분차별을 없애고 능력에 맞는 분업 및 무위도식하는 양반층을 없앨 것을 주장했는데, 이는 김용준의 사고와도 맞닿는 부분이다. 실학은 한마디로 정의하자면 중세해체기인 조선후기사회에서 형성되어 탈성리학적, 근대지향적 개혁사상을 가지고 있었던 학문이었다. 실학의 특징[165]으로는 첫째, 민족주의적 성격이 담겨져

165) 실학의 특징은 강만길의 정리를 따랐다.(강만길, 『고쳐 쓴 한국근대사』, 창작과 비평사, 2006.)

있다는 것이며, 둘째 근대지향성을 지녔다는 점이다. 특히 중세적 신분제의 해소, 금속화폐의 유통, 토지 소유형태와 경영형태의 개혁 등을 촉구한 점 등에서 근대지향성이 강하게 나타나고 있다. 마지막으로 세 번째는 성리학이 지배계층의 지도원리였다면 실학은 피지배대중의 이익을 대변하는 사상이라는 점이다. 이 실천적이고도 현실적인 실학사상은 진경문화의 배경이기도 하고 한편으로는 당시 조선 후기의 사실주의 조류의 산물이기도 한 것이다. 당시 영, 정조 년간 조선 후기의 문화 및 회화 발전과 실학과의 연관성에 대한 당위성과, 이 추이가 진경산수화와 풍속화로 이어진다는 사실은 현대 학계에서도 인정되고 있는 바이다.[166]

이는 김용준의 조선왕조를 바라보는 시각, 즉 관념적인 것에서 사실적인 것으로의 이행과 실학의 등장까지, 그의 역사관과도 일치하는 바이다. 이러한 역사관과 회화관을 바탕으로 그는 진경산수와 풍속화 및 문인화를 옹호하였다. 이상으로 보아 김용준은 진경문화의 배경에 대한 이해를 올바르게 파악하고 있음을 알 수 있다.

그리고 겸재 정선에 대한 김용준의 평을 살펴보자면, 먼저 조선적이면서도 독창적이라는 것이다. 겸재 정선은 조선조의 어느 화가들보다 응물상형(應物象形), 즉 사생하기에 힘쓴 작가이며, 또한 조선화풍의 창시자라고 평한다.[167] 겸재는 중국화본에서 본받기 쉬운 모방색이 없고, 순전히 조선 산수의 진면목을 그대로 묘파한 기법을 가졌다고 평했다.[168] 즉 “겸재의 산수에서야 비로소 당의(唐衣)를 입은 점경(點景)이 적어지고 커다란 도포자락을 휘날리는 점경들이 나타난다”고 한다.[169] 그래서 겸재에

---

166) 이경성, 「한국미술사서설」, 『한국근현대미술사학』 6, 1998, p.56; 이구열, 근대한국화개관, 국립현대미술관, <한국근대미술 : 수묵, 채색화-근대를 보는 눈>, 1997>; 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995, p.14; 김원룡, 안휘준, 『한국미술의 역사』, 시공사, 2003, p.482; 안휘준, 『한국그림의 전통』, 사회평론, 2012, p.342; 안휘준, 『한국회화사』,일지사, 2006, p. 211.

167) 중국 오대부터 북송대에 시작될 때에는 문인들의 산수도 직접 보고 그린 산수화였으나 원대를 지나며 명대 말에 이르러는 점차 쇠락되게 된다. 이때의 산수화가 조선 후기에 전해진 것이다. 그래서 정선도 처음에는 방작도 많이 하고 화보를 따라 그리면서 연습도 많이 한 화가이다. 이를 바탕으로 독자적인 실경으로 나아간 사례의 화가라 할 수 있다.

168) 김용준, 「5. 조선시대의 미술」, 『조선미술대요』, 을지문화사, 1948. (전집2:208)

169) 김용준, 「겸현(謙玄) 이재(二齋)와 삼재설(三齋說)에 대하여-조선시대 회화의 중흥

의해 전연 새로운 민족적 특질을 구비하게 되어서, 만일 겸재가 없었더라면 후일에 단원도 없고 혜원도 없었을지도 모른다고까지 말한다. 겸재에 대한 글은 1948년에 발간된『근원수필』에도 나오는데, 어느 화가들보다도 응물상형에 힘쓴 조선화풍의 창시자라던가, 독창적 화풍으로 화보식 법규를 초탈하여 조선 고유의 특색을 표현하는 것을 잘 이루어내었다는 등, 앞서 언급한 1949년에 출간된『조선미술대요』와 1955년의 논문에까지 그에 대한 평가가 일관되게 이어지고 있다.

겸재의 독창적인 면모를 보자면, 당시까지의 화가들은 대개 중국의 화본을 방작하여 산수 그리는 법을 배우는데 그쳤기 때문에 독창성이 부족했었다. 그러나 겸재는 여기서 더 나아가 "조선의 자연을 오직 그의 눈으로 보고 느낀대로 그려서 산석에는 자신만의 준법을 쓰고, 소나무나 집이나 인물까지도 실제 조선에서 볼 수 있는 경물들로 잘 묘사한 점을 높이 살 수 있다. 즉 자신의 주관적 시선으로 자신만의 경지를 독자적으로 이루어냈다" 할 수 있겠다. 겸재의 진경산수에 대한 회화사적 평도 대부분 독자적이며 한국적 화풍을 형성했다는 점과, 화제를 우리나라의 산수를 택해 그렸다는 점에서 그 의의를 발견하는데, 이 또한 김용준의 평과 일치한다.

그러나 고유섭은 이에 반해 정선에 대한 평가가 과거 사람들의 찬사가 지나친 것이라고 한다. 또한 겸재가『주역』에 능통하여 이를 그림에 적용하여 그려냈다는 이야기도 있는데, 이는 동양적 신비론 및 관념론에서 나온 과장일 뿐이라며 일축했다.[170] 그러나 겸재의 그림이 '조선적 특수성격'으로 추앙할만하다는 점에서는 일치점을 보인다.[171]

이제 김용준이 높이 산 겸재 정선의 사실주의적 화풍에 대해 알아보겠다. 조선 후기의 회화론에서 가장 큰 변화는 사실론의 대두이다. 이를 대표하는 것으로서 숙종연간에 겸재 정선의 진경산수와 공재 윤두서(恭齋 尹斗緖,1668-1715)의 속화, 그리고 화론에 있어서는 담헌 이하곤(澹軒

조」,『신천지』, 1950.6. (전집3:70)

170) 고유섭,「인왕제색도」,『문장』2권 6호, 문장사, 1940. 5. (『조선미술사』下, 열화당, 2007, p.297)

171) 같은 책, p.294.

李夏坤,1677-1724)이 꼽힌다. 그리고 공재 윤두서의 속화는 겸재와 공재의 바로 다음 세대인 단원의 풍속화로 이어지게 된다. 또한 숙종년간에 오면 병자호란 뒤 배청사상으로 인해 중국을 더 이상 의식하지 않게 됨으로써 자신의 현실을 새롭게 발견하며 조선이 곧 문화의 중심이라는 민족적 자부심을 갖게 된다.[172] 이런 시대사조를 먼저 반영한 것이 시였고 이를 진시(眞詩)라 불렀는데 대표 인물이 겸재의 스승인 삼연 김창흡(三淵 金昌翕,1653~1722)이였다. 삼연의 문하에서 함께 수학한 사천 이병연(槎川 李秉淵,1671-1751)도 시로 유명했는데 그는 겸재의 평생지기였다. 그리고 관아재 조영석(觀我齋 趙榮祏,1686-1761)과 당대의 대단한 수장가이자 감식가인 담헌 이하곤과도 교류를 했는데, 이하곤은 조선 후기 회화에 있어서 사실론을 주장한 인물이다.

일반적으로 진경, 실경의 의미는 일차적으로 기존의 중국식 화보의 방작이 아닌 조선 산천을 직접 보고 그렸다는 것에 주안점을 둔 것에서 사실성을 말한다. 겸재의 화가로서의 가장 큰 특장점은 이 일차적 사실성에서 더 나아가 조선의 산천을 직접 여행하면서 방작이나 기존의 법식에서 벗어나 '그만의 눈'으로 해석하고 그렸다는 점이다. 다음의 글은 겸재의 지우 이병연이 이하곤에게 겸재의 《해악전신첩(海嶽傳神帖)》 중 <금강산 내산총도>를 보여주자 이를 평한 글이다.

> 내가 정선과 더불어 한번도 사귀지 않았는데, 이번에 이 그림으로 인하여 단지 그 화법만 얻은 것이 아니라 더불어 그 사람됨을 알았다. 사경설색(寫景設色)의 교묘함이 진실로 기뻐할 만하고, 그 살활(殺活)을 조종한 것은 정말로 스스로 미치기 어려운 것이었다. 정양사 앞에 만약 만이천봉을 배치했더라면 한 폭의 분경도(盆景圖)에 불과했을 것이다. 연운(烟雲)으로 가린 모습을 그려서 공계(空界)의 본면목을 자리잡게 했으니 특히 이 대목에서 포치를 어떻게 할까 몹시 고심하였으며, 무한한 옥부용(玉芙蓉)을 환상적으로 나타내어 그 굳세고 빼어난 필법을 다 드러내었다. 이것은 바로 정선이 의도적으로 구도를 넣고 보태

172) 유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001, p.212.

고 약화시켰다는 것을 아는 이만이 이를 알 것이다.[173]

이 《해악전신첩》 은 신묘년(1713년) 3차 금강산행때 그린 것으로써 겸재가 조선뿐만이 아니라 중국에까지 이름을 떨치게 된 계기가 된 그림이다. 내외금강산 진경 21폭을 그려 스승 삼연 김창흡에게 제화시를 부탁해 써서 지우 사천 이병연에게 선물하였다. 그리고 36년후 72세때 유일한 아우 유가 죽자 이를 다시 그려 《후해악전신첩》 으로 제작한다.

'그만의 눈'으로 보았다는 것, 겸재의 사실성은 대상을 있는 그대로 재현한 것에 있는 것이 아니라 자신의 눈으로 직접 보고, 이에 더 나아가 자신의 주관적 해석, 즉 예술적 의도대로 작품을 독창적 경지로 끌어올렸다는데 그 의의가 있다. 이하곤도 겸재의 작품의 사실성을 융통성있는 사실성으로 인정하듯이, 실제로 겸재의 작품에는 있는 그대로의 산천을 화폭에 옮겨 그린 것이 아니라 자신이 작품에 의도한 바를 그려내기 위해 구도나 묘사면에서 의도적으로 생략시키거나 왜곡시킨 면이 많다는 점은 주목할 만한 부분이다. 바로 이 부분이 주체만의 주관적 해석을 드러낸 것이며 작품의 예술적 의도를 독창적 경지로 끌어올린 원동력일 것이다. 그리고 겸재는 이 독창성에 민족 고유의 정취를 담아내기까지 했다.

동양화론에 있어서 재현이라고 말해질 수 있는 응물상형은 대상의 외형을 닮게 묘사해내는 데 그 예술적 성취를 다하는 것이 아니다. 이 응물상형은 예술적 성취과정 가운데 하나의 과정에 불과한 것이며, 이는 기운에 도달하기 위한 예비적인 혹은 가장 기본적인 단계이다. 예를 들어 동양의 문인화가들에게 요구되었던 예술적 성취는 기운을 화면에 담아내어 그 기운이 감상자에게까지 도달하는 것까지의 전체적인 과정을 아우르는 총체적인 작업이었다. 그렇다면 그 기운을 화면에 담아낸다는 것은 어떻게 가능한 것인가.

---

173) 余平生與元伯不交一面。今因此卷。不獨得其畫法。兼得其爲人。寫景設色之工固可喜。其操縱殺活。正自難及。正陽前若排却萬二千峰。不過爲一幅盆景畐。故作烟雲晻藹狀。還它空界本面目。特於此段。匠心布置。幻出無限玉芙蓉。以逞其雄秀之筆。此正元伯操縱殺活處。唯知者知之也。余寀愛任文仲紅錦步障語。但少此光景。元伯能更爲我下筆否。이하곤, <만폭동>, <<두타초>>, 권14.(유홍준,『조선시대 화론연구』, 학고재, 1998, p.157, 재인용)

바로 조선 후기의 화가들이 관념속에서 중국의 화보를 통해 보아온 산과 강의 모습이 아닌, 직접 눈으로 보고 감각해 낸 체험 안에서 마주쳤던 감흥들이 기운을 구현하는데 직접적인 매개로 작동하였던 것이다. 나의 눈과 귀와 촉감으로 나만을 위해, 혹은 나에게만 느껴진 그 감각들은 내가 이 현실에 살고 있다는 나의 주체적 의식을 고양시킨다. 내가 화면에 담아내야 하는 것은 이제 감각과 감흥을 통해 느껴진 바로 '나'라는 주체의 일종의 '사실성'이다.

김용준이 말하는 사실주의도 있는 그대로의 것을 그려야만 하는 재현이 아닌 대상에서 시작된 주관이 파악한 사실성을 의미한다고 파악된다. 또한 그림을 그림에 있어 눈 앞의 실물을 기존의 법식에 얽매임 없이 주체만의 시선으로 바라보고 거기서 얻어지는 대상의 기운을 끌어내 주체가 해석한 대로(의도대로) 화폭에 담아내는 방식, 이것이야 말로 김용준이 말하는 진정한 기운생동을 넘어설 수 있는 응물상형이라 생각된다. 김용준이 말하는 진경에서의 사실성이란 그림을 그림에 있어서 제일 먼저 실재하는 대상에 집중한 후, 대상으로부터 얻어진 기운을 개인만의 독창성으로 뚫고 나가 이루는 경지를 말함이며, 이는 곧 개인 주체의 미적 체험에 대한 자유의 획득이라는 근대적인 미적 가치를 의미하는 것이다. 다시 말해 김용준은 우리 진경산수전통에 주목하며 이에 이미 배태되어 있었던 근대적 가치인 사실주의적 조형관을 읽어낸 것이었다.

김용준은 우리 진경산수 전통이 근대에 맞는 시대성을 갖춘 전통이라 생각하여 주목하였고, 이에 이미 배태되어 있었던 사실주의적 조형관을 읽어내었다. 그리고 무엇보다도 김용준은 진경산수에서 '사실성'라는 기존의 조형관의 이해에서 더 나아가, 이 계승한 전통에서 한 층 더 심화된 독해를 해내었다. 그것은 주관의 해석 및 독창성, 그리고 무엇보다도 '나', '자아' 즉 '주체성의 자각'이라는 동시대적 가치였다. 이는 예술에 있어서 곧 미적 체험의 자율성으로 이어지게 된다. 18세기 전통 자체가 가지고 있던 가치와, 이를 2세기 후에 가지고 와 시대적 흐름에 역행하거나 시대에 뒤쳐짐 없이 전통을 재인식 할 수 있게 해주었다는 것은 그 업적이 매우 크다고 생각한다.

그리고 김용준은 이러한 가치들을 이미 일본화되고 양화적인 것 투성이인 무너진 우리의 근대화단에 알려주고 싶었던 것이다. 또한 이를 새로운 조선미술을 구축해감에 또 하나의 단초로 삼았음은 물론이다.

또 한 가지 김용준의 진경산수에 대한 연구에 있어서 주목할 만한 점은, 해방공간 동안 그의 진경산수에 대한 연구는 단순히 그 개인의 회화적 취향을 넘어서서 진경산수화에 대한 새로운 인식의 계기를 마련해준 미술사적 의의가 있었다는 점이다. 일제시기 동안의 관학자들의 식민사관은 자신들의 식민지배를 합리화하기 위해 조선왕조를 망할 수 밖에 없는 나라로 인식시켰다. 그래서 조선시대 회화 또한 부당한 평가를 받을 수 밖에 없었다. 물론 근대기에 오세창과 고유섭에 의해 그 연구의 맥이 이어지긴 하였으나, 역사적 맥락에 대한 기술이나 연구자의 시각이 들어가 있지 않은 사실기술에 그친 수준이었고, 그리 주목받지 못하였다. 그러나 해방공간 동안 윤희순과 김용준이 조선 후기에 발아되었었던 근대성에 재주목하여 관학자들이 만들어 놓은 조선후기의 회화에 대한 부정적 시각에 대해 반론을 제기하여 관심을 이끌어 내었다. 특히 김용준은 "영, 정조간의 학예부흥시기를 통해 정선이 자연을 그의 안목으로 보고 느낀대로 그려서 조선산수의 진면목을 독특한 준법과 독자적 기법에 의해 묘파하는 등 혁명적인 공로를 세웠다"[174]고 하였다. 해방공간동안 김용준에 의해 주목된 연구는 1960년대 이동주에게 이어졌고, 1970년대 최순우와 안휘준 등의 미술사학자를 통해 수렴되어 좀 더 주체적 경향으로 체계화되면서 1970년대 이래 학계의 정설로 통용되어 왔다고 한다.[175] 그리고 이들의 연구 경향은 진경산수 이전의 회화 조류와의 대립적 측면에서 한국적이며 근대지향적 성격임을 강조하였고, 이러한 동향은 반주자학적 실학사상의 소산으로 보았다.[176] 즉 이러한 시각은 진경문화가 탄생된 약 18세기를 우리 역사상 최초로 이전과는 다른 전연 다른 문화가 형성되었음을 파악한 연구이며, 18세기를 우리 역사상 최초의 자생적 근대성의 태동기

174) 김용준 글, 출처 미상, 홍선표, 「진경산수화는 조선 중화주의 문화의 소산인가-진경산수화 연구의 쟁점과 문제」, 『가나아트』, 1994년 7•8월호. p.53. 재인용.
175) 같은 글, p.53.
176) 같은 글, p.54.

로 파악하였다고 보인다. 이는 근현대기 여러 학문 분야에서 이루어진 성과와도 일치하는 부분이다. 그리고 이 근대성의 태동기에 발아된 진경문화와 이를 잇는 풍속화 등은 근대지향적 성격 및 우리 민족만의 근대성의 씨앗을 품고 있었음은 부정할 수 없는 사실이다. 김용준은 이 근대성의 태동기에 형성된 근대지향적인 민족적 문화들이 품은 씨앗이 자신이 살던 근대에 맞는 전통이라 생각했고, 이를 근대로 가지고 와서 조선미술론 구축의 축들로 삼고자 하였다. 그리하여 암흑시대 동안 망가져갔던 우리 화단에 새로운 우리의 미술을 다시 세우고 싶었던 것이었다.

이렇듯 김용준은 진경산수에서 사실성 뿐만이 아니라 우리 민족의 독자성과 근대지향성까지도 독해해냈다고 할 수 있는데, 이런 그의 견해는 조선시대 풍속화에도 이어진다.

2.3. 서민의 삶에서 미적 가치의 발견
: 단원 김홍도(檀園 金弘道 1745-1816)

근대의 표징은 여러 가지가 있겠으나 그 중 하나는 사회의 무게중심이 위로부터 아래로의 하향표준화, 즉 경제 성장과 더불어 신분제의 와해와 함께 서민층의 상승이다. 이러한 일련의 과정을 목도한 김용준이 풍속도에 담긴 서민층의 일상적인 현실의 삶에 주목하게 되는 것은 어쩌면 자연스러운 것이었다고도 보인다. 김용준은 겸재시대의 진경산수의 사실정신을 이어받아 더욱 발전시켜 보다 현실에 근접해진 김홍도의 회화에 주목했다. 그에게서는 더 이상 관념성이나 예술의 계급성은 찾아볼 수가 없었다. 이는 문예부흥기라 일컬어지는 정조기에 이르러 보다 더 근대다워진 시대가 도래했고 보다 더 근대적인 회화가 형성되었기 때문이었다. 그것은 다름아닌 김홍도의 다재다능한 여러 회화장르 중 가장 높게 평가받는 풍속화에서 상층부의 고아한 미적 취미가 아닌 일반 서민들의 현실과 생활감정이 생생하고도 사실적이게 화폭에 담겨진 것에서도 드러난다. 근대의 주인이라 할 수 있는 개인 스스로에 대한 주체적 자각에 눈뜬 서민들이 그 화폭 속에 고스란히 담겨진 것이었다. 그래서 김용준은 이를 조선

미술론으로 담아갔다.

조선 후기의 회화는 일반적이고 보다 현실에 가까워진 한국적 회화를 형성하였던 것이 그 특징이라 할 수 있는데, 진경산수와 더불어 풍속화의 성행이 그 대표적 예라 할 수 있다. 풍속화의 작가로는 단원 김홍도(檀園 金弘道 1745-1816)와 혜원 신윤복, 긍재 김득신이 있겠으나, 대표적 인물로는 단연 단원 김홍도라 할 수 있다.

단원은 조선왕조의 문예부흥기인 정조시대에 활약하였다. 당시는 문화적 생산과 소비 및 미술적 생산이 다양해지고, 새로운 현실 및 새로운 내용과 새로운 형식의 창출까지도 요구하던 시대였다. 사상에서는 다산 정약용이, 문학에서는 연암 박지원, 그리고 예술에서는 단원 김홍도가 있었다.[177] 정조는 화원 30명 중에 뛰어난 10명을 따로 '차비대령화원'이라하여 규장각에 소속시켜 각별히 우대하였는데, 단원은 이에도 소속되지 않는 '대조화원'이었다. 이는 국왕직속으로 어명을 대기하며 화원조직의 일상업무에서 벗어나서 임금을 지척에서 모시며 국왕이 요구하는 특별한 그림들을 많이 그렸던 것이다.[178]

단원을 어렸을적부터 조선후기 대표적 미술평론가이자 조선예원의 총수라 할 수 있는 표암 강세황(豹菴 姜世晃 1713-1791)에게 사사받았다. 표암의 「단원기(檀園記」)에는 단원의 천부적인 재능에 대한 언급이 있다.

> 고금의 화가들은 각기 한 가지만 잘하고 여러 가지를 다 잘하지를 못하였다. 김 단원은 우리나라 근대에 출생했는데, 어릴적부터 그림을 공부하여 못하는 것이 없었다. 인물 산수 신선 불화 꽃과 과일, 새와 벌레, 물고기와 게 등에 이르기까지 모두 묘품에 해당되어 옛 사람과 비교할지라도 그와 대항할 사람이 거의 없었다. 특히 신선과 화조를 잘하여 그것만 가지고도 한 세대를 울리며 후대에까지 전하기에 충분했다.

177) 유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001, p.145.
178) 오주석, 「단원 김홍도의 생애와 예술」, 『진경시대』 2, 돌베게, 1998, p.149.

또 우리나라 인물과 풍속을 잘 그려내어 공부하는 선비, 시장에 가는 장사꾼, 나그네, 규방, 농부, 누에 치는 여자, 이중으로 된 가옥, 겹으로 난 문, 거친 산, 들의 나무 등에 이르기까지 그 형태를 꼭 닮게 그려서 모양이 틀리는 것이 없으니 옛적에도 이런 솜씨는 없었다.

그림 그리는 사람은 대체로 천과 종이에 그려진 것(화본)을 보고 배우고 익혀서 공력을 쌓아야 비로소 비슷하게 할 수 있는데, 단원은 독창적으로 스스로 알아내어 교묘하게 자연의 조화를 빼앗을 수 있는 데까지 이르렀으니, 이는 천부적인 소질이 보통 사람보다 훨씬 뛰어나지 않고서는 될 수 없는 일이다.179)

이처럼 단원은 모든 회화장르에 뛰어났으나 그의 장기는 풍속화였다. 영조 후기부터 정조기에는 풍속화가 유행하였는데, 특히 정조기에는 이전의 근로풍속도의 범주에 머물러 있던 풍속화를 변화된 조선의 현실을 반영하여 도시적 풍정을 풍속화로 그려냄으로서 풍속화의 새로운 영역을 개척하여 풍속화의 획기적 변화를 이룩하였다.180) 즉 우리의 풍속 풍물을 사실적으로 그려내고 서민의 근로하는 모습이 보다 본격적으로 그려지고 있었다. 그래서 풍속화의 비속한 속태까지 그려져, 유봉학은 이를 이르러 사실주의의 귀결이라고까지 이른다.181)

이처럼 풍속화는 새로운 사회적 현실과 작가의식의 출현을 직접적으로 반영하고 있었다. 김용준은 양반을 소재로 한 혜원의 풍속화보다 서민을 소재로 한 단원의 풍속화에 더 주목했다. 이는 앞 절에서 살펴본 것처럼 관념적이고 봉건적인 지배이데올로기를 역사상의 정체의 원인으로 보고, 이에서 벗어나 사실적이고도 현실적인 세계로 나아가야 함을 주장하는 그

---

179) 古今畫家。各擅一能。未能兼工。金君士能生於東方近時。自幼治繪事。無所不能。至於人物山水。仙佛花果。禽蟲魚蟹。皆入妙品。比之於古人。殆無可與爲抗者。尤長於神仙花鳥。已足鳴一世而傳後代。尤善於摸寫我東人物風俗。至若儒士之攻業。商賈之趁市。行旅閨闈。農 夫蠶女。重房複戶。荒山野水。曲盡物態。形容不爽。此則古未嘗有也。凡畫者皆從絹素流傳者。而學習積力。乃可臻。而創意獨得。以至巧奪天造。豈非天賦之異。迥超流俗耶 (유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001, p.173. 재인용)

180) 유봉학, 「조선후기 풍속화 변천의 사회 사상적 배경」, 『진경시대』 2, p.217.

181) 같은 책, p.217.

의 근대적인 역사관과 이어진 사고이다.

이렇듯 화가를 배태시킨 시대적 배경과 화가를 연관지어 미술론적 사고를 논의해가는 김용준과 동시대 미술사가인 고유섭의 사고를 한 번 비교해 봄직 해볼만하다. 고유섭은 단원이 "도화서 화원이니 마땅히 분묵간(粉墨間)에 구구(區區)하여 전이모사(傳移摹寫)와 응물상형(應物象形)에 세심하지 아니하지 못하였을 것이다."[182]라고 말하며, 단원이 지니고 있는 사실성 있는 묘사력을 도화서 화원이기에 갖춰야할 당연한 능력으로 파악한다. 물론 단원의 화원이라는 배경도 뛰어난 사실묘사력의 한 이유가 되긴 하겠으나, 그러나 김용준은 위에서 언술한 것처럼 단원의 사실적 묘사력을 당시의 시대적 배경에 기인한 정신사적 배경에 더 큰 비중을 두어 해석한다.

그리고 김용준은 미술론 서술의 시작을 화가가 처해 있던 시대적 배경 및 당시 화계의 분위기에 대한 파악을 선행한 다음, 다음단계로서 이러한 배경이 화가의 작품세계에 미친 영향을 파악하는 것에서 화가에 대한 미술론적 분석을 본격적으로 파고 들어간다. 그러나 고유섭은 시대적 배경에 대한 서술이나 당시 화단의 분위기, 그리고 이것이 화가에게 미친 영향 등에 대한 서술 없이 화가의 이력과 약간한 전기로부터 글을 시작한다는 데서 차이가 있다.

여기서는 단원에 대한 김용준의 분석을 크게 네 시기로 나누어 살펴보고자 한다. 1939년 미술사학의 진입로에서 집필했던 첫 번째 글을 포함해 앞의 세 글은 월북 이전의 글이고, 마지막 글은 그의 미술사학이 농익은 월북 이후의 글이다. 김용준은 서민의 일상적인 삶에서 미를 찾아낸 풍속화와 이것이 지니는 현실성의 가치에 대해 주목했고, 이에서 근대적 가치를 발견해 그의 조선미술론 구축의 한 축으로 삼으려 했다. 이 네 편의 글을 통해 단원 김홍도에 대한 김용준의 미술론적 사고가 변해가는지 아니면 그 사고가 일관되게 더욱 깊어져 가는지 비교분석해 보도록 하겠다. 더불어 미술사학자로서 그의 사고과정의 변천과정도 보일 것이다.

---

182) 고유섭, 「단원 김홍도」, 『조선명인전』 2권, 조선일보사, 1939. (『조선미술사』 下, 열화당, 2007, p.301)

첫 번째 시기의 글은 1939년『문장』지에 실린「조선시대 인물화」이고, 두 번째 시기의 글은 1948년에 출판된 조선미술통사서인『조선미술대요』의 <5장. 조선시대 회화와 화가들>에 나오는 단원 김홍도에 대한 서술이다. 세 번째 시기의 글은 1950년「단원 김홍도 : 조선시대 화계의 거성」이며, 마지막 네 번째 글은 1955년「18세기의 선진적 사실주의 화가 단원 김홍도」라는 논문이다.

① 1939년『문장』지에 실린「조선시대 인물화」[183]

> 산수 인물로부터 화훼, 영모에 이르기까지 그 어느 것이나 진묘치 않은 것이 없으며, 묘사에 전인의 법을 답습치 않았으며 가장 독특한 화풍을 자성하였다. 단연코 조선을 통한 제일인자이다.
>
> 혜원은 섬세한 인물의 타입을 주로 그렸고, 단원은 강건하고 순직하고 어리석은 농민층의 사람을 많이 그렸다. 혜원의 선이 섬세하고 우미하고 유창하다면, 단원의 선은 간경하고 고졸하고 웅건한 맛이 있다.
>
> 단원의 인물에는 결코 타협성이 있는 선 한 개 발견할 수 없으며 그의 고결한 인격과 같이 분방자재하게 대담무비한 선으로써 한 개 소박한 농부들을 창조한다.

② 1948년『조선미술대요』<5장. 조선시대 회화와 화가들> 중 단원 김홍도 서술.

> 풍속화의 거장인 화원 김홍도는 국초의 안견 이후로 제일인자로 치는 명화다. 신선도를 그리는 데는 고법을 밟지 않고 자기 독특한 필법을 썼으며, 산수도 그러하여 한 점 한 획에 버릴 것이 하나도 없다...단원을 전후한 화가들로서 그 화법의 영향을 받지 않은 사람이 없다...단원의 그림은 역시 남북화의 사이를 교묘하게 개척하였으며...조선산수를 사실의 눈을 통하여 면밀하게 관찰하여 조선 정취가 눈앞에 방불하다.

---

183) 김용준,「조선시대의 인물화」,『문장』, 1939, 4월호. (전집1:224-225)

③ 1950년「단원 김홍도:조선시대 화계의 거성」[184]

단원이 취재한 산이나 나무나 인물들은 결코 현실을 유리하는 법이 없었다.

단원은 산수를 그리는데 중국식 산천을 그리는 법도 없었고, 산과 물과 나무와 인물이며 모든 것이 당대의 현실면에서 보고 느끼는 것들이었다. 단원에게서 속일수 없는 우리나라의 정취를 읽었으며, 선조 또한 소박하고 건실하고 대담하게 그어진다.

④ 1955년「18세기의 선진적 사실주의 화가 단원 김홍도」[185]

16세기 말엽과 17세기 중엽의 조선왕조의 봉건국가가 두 번의 왜란으로 국가 경제가 파괴되고, 계급사회의 모순으로 인해 빈한한 서민은 도탄에 빠질 지경에 이르렀다고 한다. 이는 봉건제도의 붕괴를 의미하며, 이러한 사회적 현실은 문화 각 부면을 통해 반영되었다. 이것이 사상조류로 나타난 것이 실학사상이며, 실학사조와 발을 맞추어 회화사상에서는 사실탐구의 정신으로 단원 김홍도 같은 혁혁한 명가가 배출되었다.

겸재로부터 시작한 현실묘사의 정신이 발전하여서 단원대에 이르러 가장 뚜렷하게 성숙하게 되었다.

서양화를 보고 들었다 치더라도 작풍이 자기 본래의 수법을 돌연히 버리지 않고, 전통적 수법을 고수하면서 교묘하게 현실적 요소들을 섭취하였다는 것이 보다 더 단원의 탁월한 수완을 증명하여 주는 것이다.

옛사람의 법에 붙들리지 않고 독창적 경지를 발휘하였다. 그의 작품은 비록 비현실적 이상화한 인물인 신선을 취급함에도 그 표정, 자태, 운동을 통하여 현실에서 춤추고 노래하는 실재하는 인물로서 형상화하며, 단원은 인물이나 산수나 영모 초충 그 어느 것을 막론하고 현실 밖의 세계란 상상조차 할 수 없다

---

184) 같은 글, p.97.

185) 김용준,「18세기 선진적 사실주의 화가 단원 김홍도」,『역사과학』, 1955, 4호. (전집3:141)

단원의 장르는 주로 풍속화였으며 주제는 첩화[186], 편폭들에서 주로 야장(冶匠)[187], 무악(舞樂), 씨름, 서당, 어로, 역사(役事), 농경, 행상 등 광범위한 민중층의 생황을 형상화하였는데, 여기에 등장하는 인물들은 소박하고 근실하며 그 표정, 자태, 동작 들을 통하여 가장 전형적인 특징들을 붙잡아내고 있다. 그러면서도 화폭 속 각 인물들의 특징적 성격들을 잘 살려냄으로서 현실정신과 예술성을 동시에 살려냈다는데 그 묘미가 있다 하겠다. 그 연유는 서민의 일상을 그려냄에 있어 서민의 생활감정이 곧 단원의 감정이었을 정도로 대상 사물을 대하는 태도가 피상적 출발에서 시작되지 않았기 때문일 것이다.

단원의 예술적 표현의 특징은 첫째, '법'에 붙들리지 않았다는 것, 둘째, 필태와 화면구성에 시적 정취와 낭만적 색채가 농후한 것, 셋째, 가장 평범한 취제에서도 무궁무진한 미의 세계를 탐색하는데 있다는 점이다.

이상으로 단원 김홍도에 대한 김용준의 분석글을 네 시기로 나누어 뽑아 보았다. 이제 각 시기 연구들의 진전 내지는 차이점을 고찰해보고, 그리고 무엇보다도 그가 조선미술론 구축을 위한 단초로 단원의 풍속화를 선택한 이유를 찾아보도록 하겠다.

먼저 1939년『문장』지에 실린「조선시대 인물화」에서는 몇몇 화가들 중 주로 단원과 혜원을 다루고 있다. 이 시기는 그의 미술론의 성숙기에 진입해 들어가는 시기라 할 수 있는데, 미술사적인 전문적인 분석보다는 김홍도에 대한 전기적 평과 그의 작풍적 특징을 찾아내려 하던 노력이 보이는 글이다. 이 글에서 단원 회화의 가장 주요한 특징으로 꼽는 것은 역시 서민들의 현실적인 인물묘사임을 알 수 있다.

두 번째는 1948년에 출판된 조선미술통사서인『조선미술대요』에 나온 평이다. <5장 조선시대의 미술>에서는 이미 그의 미술사학이 성숙기에 접어들었고, 위의 『문장』지의 글처럼 개인의 호불호에 따른 작가의 선

186) 화첩으로 된 그림
187) 대장장이

택 및 본인이 발행인으로 참여했던 만큼 자유자재로 기고문의 양도 선택할 수 없는 미술사서이기 때문에 일종의 객관성을 유지해야하는 한계가 있었다고 보인다. 그래서 단원이 미술사적으로 차지하는 위치에 대한 객관적 평가위주로 되어있지만 김용준의 미술사학의 성숙됨이 보이는 글이다.

세 번째 글인 1950년「단원 김홍도:조선시대 화계의 거성」을 살펴보자. 이 글은 이전의 글들과는 확연한 질적 차이를 보이는 글이다. 먼저 그가 단원을 연구한 사료로 드는 것은 조희룡(趙熙龍)의『호산외사(壺山外史)』와『석우망년록(石友忘年錄)』,기여(其餘)의『이계집(耳溪集)』,『청장관집(靑莊館集)』,『추재집(秋齋集)』등이 있는데 이는 단원에 대한 전기와 화격을 논한 것만 전할 뿐『근역서화징』에 대개 수록되어 있다고 한다. 그리고 근래의 사료로는 문일평의『호암전집』과 고유섭의『조선미술문화사논총』에 나오는「김홍도전」이 있는데, 여기에는 단원의 화풍을 과학적으로 음미함과 동시에 그 생존연대에 관한 문제를 제기하였다고 한다.[188]

이어서 단원의 화풍으로 넘어가서는 먼저 시대적 배경으로 설명을 시작한다. 김용준은 영정조간에 문예부흥의 기운이 일어나고, 조선조 학계에서는 실학파 같은 근대사조의 기치가 화계에도 태동하게 된 것이 곧 단원의 현실묘사로 나타났다고 파악했다. 또한 단원의 장점으로서 자연에 대한 충실한 묘사와 조선의 현실묘사를 꼽았다. 이 글에서 김용준이 파악한 단원 작풍의 특징이란 시정적이며 중국화 모방주의에서 떠나 우리나라의 민족적 정취를 가장 사실적으로 표현한데 있다는 것이다.[189] 이처럼 이 글에서는 그의 미술사학이 농익었음을 알 수 있다. 그래서 단원에 대한 전기적 분석이나 화론적 분석 등 그의 미술론적 분석 뿐만 아니라 역사적 분석 또한 펼쳐감에 막힘이 없어 보인다. 그리고 그의 미술사학이 성숙된 만큼 시대적 배경에 대한 자신만의 식견을 갖춘 것이 눈에 띈다.

네 번째 글인 1955년의 논문「18세기의 선진적 사실주의 화가 단원 김홍도」에서는 앞의 글들에 비해 단원이 처해있던 역사 및 시대적 배경에

188) 김용준,「단원 김홍도-조선시대 화계의 거성」,『신천지』, 1950, 1-2. (전집3:92)
189) 같은 책, p.115.

힘을 더 싣고, 단원의 사실주의적 작풍에 대해 더 많은 주안점을 두었다는데 차이점이 있다. 그리고 무엇보다도 이 글에서는 단원의 예술에 대한 분석이 가장 잘 되어 있다고 파악된다. 그의 현실적인 사실주의 정신이라던가, 이 현실정신과 예술정신이 오묘하게 잘 결합되어 작품으로 표현되었음을 간파한 점 말이다.

그리고 김용준은 단원 당시 서양화법의 영향도 알고 있었다. 당시는 위에서 언술했듯이 현실적인 실학사상이 팽배해 있었을 뿐만 아니라, 중국을 통한 유럽의 자연과학 방법을 광범위하게 도입하던 시기였다. 그리고 우리 나라에 서양화라 할 만한 것이 처음 소개된 것은 소현세자가 중국에서 들여온 천주상이 처음이고, 연암 박지원의 『열하일기』에 기록된 천주당에 대한 감상평이 조선 문헌상 최초의 실례이다.[190] 이 이후 회화에 한 차례 변화가 오게 된다. 또한 중국 연행길을 통해 들어온 양화법도 있었다. 이 1789년 8월 연행길에는 단원도 함께 갔던 걸로 추정된다. 이는 정조대왕의 일기인 『일성록(日省錄)』과 『수원지령등록(水原旨令謄錄)』에서 확인되는데, 동지정사(冬至正使)로 발령받은 이성원이 정조에게 김홍도와 이명기를 이번 연경행에 데리고 가는 것을 허락해 달라고 해서 그렇게 하라고 하였다 한다는 기록이 있다.[191] 그리고 단원이 이 연행길에 함께 갔었으면, 용주사의 <후불탱화>에서 보이는 서양화의 원근법의 놀라운 원용에 대한 이해가 짐작이 갈 수 있다. 이 탱화 제작의 공으로 정6품

190) "천주당 가운데 바람벽과 천장에 그려져 있는 구름과 인물들은 보통 생각으로는 헤아려낼 수 없었고, 또한 보통의 언어와 문자로는 형용할 수도 없었더. 내 눈으로 이것을 보려 하는데 번개처럼 번쩍이면서 먼저 내 눈을 뽑는 듯하는 그 무엇이 있었다. 나는 그들(화폭 속의 인물)이 내 가슴속을 꿰뚫고 들여다보는 것이 싫었고, 또 내 귀로 무엇을 들으려 하는데 굽어보고 쳐다보고 돌아보는 그들이 먼저 내 귀에 무엇을 속삭였다... 천장을 우러러보니 수없는 어린애들이 오색 구름 속에서 뛰노는데, 허공에 주렁주렁 매달려 있는 것이 살결을 만지면 따뜻할 것만 같고, 팔목이며 종아리는 포동포동 살이 쪘다. 갑자기 구경하는 사람들이 눈이 휘둥그레지도록 놀라어쩔바를 모르며 손을 벌리고서 떨어지면 받을 듯이 고개를 젖혔다." (유홍준, 『화인열전』 2, 역사비평사, 2001, p.256.)

191) "이성원이 동지정사로서 아뢰어 말하기를 '김홍도와 이명기를 이번에 마땅히 데리고 가야 하는데 원래 정해진 직책으로는 옮겨줄 방도가 없으니, 김홍도는 신의 군관 자격으로 추가 신청하고, 이명기는 금번 화사 외의 추가 정원으로 데리고 가고자 합니다'하니, 그렇게 하라고 하였다."(유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001, p.255. 재인용)

과 벼슬을 받았을 정도로 <후불탱화>는 매우 뛰어난 솜씨로 제작되었다. 그리고 박지원뿐만이 아니라 이익, 이규정 같은 실학자들은 모두 이구동성으로 서양화의 착각적인 사실기법에 찬사를 던졌다고 한다. 사실적 재현에 대한 이러한 긍정적인 평가는 사실적인 것보다 그린 사람의 내면을 반영하는 점을 높이 평가하던 기존의 전통회화에 대한 하나의 도전이었다고도 보인다.[192] 그래서 김용준은 지금처럼 명확한 근거는 몰랐으나, 당시 단원이 서양화법에 어떤식으로든 노출되었을 것이라는 생각이었고, 서양화법의 유입도 그의 작풍에 영향을 끼쳤을 것이나 이를 그대로 옮기지 않고 자신만의 방식으로 오묘히 소화해내 전통적 수법을 고수해냈다는 긍정적인 칭찬도 아끼지 않는다. 마지막으로 역시 빼놓을 수 없는 서민의 일상을 그려냄에 있어 예전의 설명과는 달리 서민의 생활감정이 곧 단원의 생활감정이었을 정도로 구체적이게 되었다고 높게 평가한다.

이처럼 미술론적 깊이는 점점 더 깊어진 것은 분명하나, 단 이 글에서만은 시대적 배경에 대한 설명을 넘어서서 이전의 봉건시대에 대한 강한 비판이 보인다. 또한 그가 근대사조라 파악한 현실중심의 실학사상의 대두와 이것이 예술로 표출된 것이 사실탐구의 정신이라고 강조하는데, 이 언술의 근저에는 이전시대의 관념적 사고에 대한 비판의식이 깔려 있다. 그리고 이전까지는 근대지향성의 표출의 의미에서 단원이 풍속화에 담은 서민들의 일상적인 삶에 대한 현실성을 매우 중시하고 높게 샀다면, 이 글에서는 더 나아가 계급사회에 대한 비판적 입장에 서서 단원의 서민들의 삶에 대한 주목을 높이 산다는 점이 눈에 띈다. 이렇게 월북 후의 연구에서 계급사회에 대한 비판의식이나 이를 바탕으로 한 지나친 서민생활의 칭송은 당시 김용준이 처해있던 사회주의 국가에서의 사상적 배경, 즉 사회주의적 사실주의 미술관의 영향이 있었을 것이라 생각된다. 요컨대 계급에 대한 부정이나 사회주의 체제 하의 사실주의 정신의 강조는 아무래도 당시 사상체제의 영향에서 자유롭지만은 않았을 그의 환경적 요인이 아니었을까 짐작된다.

192) 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998, p.15.

그러나 필자가 생각하기에 이러한 사상적 배경이 김용준으로 하여금 월북 후 갑작스레 단원의 예술을 오독하게 하였다고는 생각되지 않는다. 위에서 보았듯이 그의 단원의 예술성 및 사실주의 정신에 대한 평가만은 단원에 대한 첫 글로부터 마지막 글까지 일관되었다. 단지 사상적 배경과 사실주의 정신의 강조의 정도의 차이에 그친다고 판단된다. 왜냐하면 그의 초기 글부터 마지막 글인 월북 후의 논문에서까지 그는 단원의 예술의 핵심에 대해 일관성을 유지하고 있다.

위의 네 시기의 글에서 일관되게 보이는 점은 첫째, 단원이 서민들의 일상생활 및 감정을 현실적이고도 사실주의적인 정신으로 그려냈다는 점이고, 둘째, 단원은 기존의 '법'에서 떠나 자신만의 독창적 경지를 일구어 내서 이를 민족적 정취를 담은 회화를 성립시켰다는 것이다. 이는 현대의 조선 후기 회화에 대한 연구와도 일치하는 지점들이다. 결과적으로 말해 김용준은 단원의 풍속화의 핵심을 파악한 것이라 할 수 있다. 그가 단원의 화폭에 담긴 서민들의 모습에서 '대중의 삶과 현실성'이라는 변화한 시대상이 보여주는 근대적 특징을 읽은 것은 부정할 수 없다고 본다.

그동안 공재, 관아재, 강희언 등이 그린 속화는 서민을 그렸건 사대부를 그렸건 대상을 관조적으로 파악한 것이었음에 비해, 단원의 속화는 서민의 심성으로 파고들어 가거서 나온 그림이니 단원은 그 말뜻의 참된 의미에서 진실로 민중화가라 할 수 있다.[193]

> 김홍도는 여항(민간마을)에서 벌어지는 이속(세속)의 일을 그렸으니, 무릇 시정의 유곽, 행장차림의 여행객, 땔나무를 팔고 오이를 파는 모습, 스님 비구니 그리고 여신도들의 행색, 봇짐 지고 구걸하는 걸인, 형형색색으로 모두 제각기 공교로움을 다하여 부녀자와 어린아이도 한번 이 화권을 펼치면 입이 딱 벌어지지 않는 이가 없으니 근래에 이와 같은 화가는 아직 없었다.[194]

193) 유홍준, 『화인열전』 2, 역사비평사, 2001, p.195.
194) 서유구, 『임원경제지』, 「동국화첩」 중에서. (유홍준, 『화인열전』 2, 역사비평사, 2001, p.197. 번역문 재인용)

단원의 풍속화는 그 소재도 다양해지고, 서민들이 화폭에 익살스럽고 흥취나게, 그리고 때로는 소탈하고 유희에 젖은 모습으로 등장하게 된다. 한 폭의 화면에 배경을 생략하고 인물의 표정을 생동감있게 살려 화면의 내용을 현실감 있게 알수 있는 극적이면서도 서사적인 구성을 가지고 있다. 그리고 서민들 또한 현실감 있게 표현된 자신들 주변의 삶의 정경에서 미적 가치를 발견하고 미적 취미를 추구할 수 있게 된 것이 풍속화의 묘미이다. 그리고 풍속화의 가장 큰 근대적 문화의 특징이라 할 수 있는 것은 화폭에 고사인물화나 상층부의 고아한 취미가 담겨지는 것이 아닌 서민이 그 주제로 담겨진다는 점이다. 김용준은 바로 이러한 점들을 단원의 풍속화에서 읽어냈기 때문에 조선미술론 구축의 한 축으로 선별해낸 것으로 보인다.

마지막으로 단원 김홍도에 대한 연구는 유홍준에 따르면 1950년『신천지』1•2월호에 실린 김용준의「단원 김홍도」가 최초의 학술적 연구논문이라고 한다.[195] 해방공간에서 일제 관학자들에 의해 부정시되어 침묵속에 있던 진경산수에 대한 정당한 목소리를 내어 이에 대한 관심을 이끌어낸 것처럼, 단원에 대한 학술적 연구논문도 해방공간에서 김용준이 최초였다. 그러나 이는 갑작스러운 것이 아니라 1930년부터 준비된 것이었다. 그가 서구미술에서 전통적인 것, 조선적인 것으로 선회하고, 제 1회「동미전」을 열었을 때 이미 김홍도와 정선, 그리고 이한철(추사파)의 작품을 전시했다고 한다.[196] 즉 그는 초기 사상단계인 이때부터 그의 민족미술론에 대한 정확한 방향성을 가지고 있었던 것이었다.

2.4. 근대적 예술가 개념의 수용

김용준은 이제 조선미술론 구축에 있어서 실질적인 '근대적인 예술가

195) 유홍준,『화인열전』2, 역사비평사, 2001, p.318.
196) 박계리,「김용준의 프로미술론과 전위미술론-카프, 동미회, 백만양화회를 중심으로」,『남북문화예술연구』7, 남북문화예술학회, 2010, p.226.

상'을 보여주려 한다. 그 상이란 학식이나 그림에 대한 배움도 없고, 신분도 낮고 전통 화계의 개념에서는 천출 환쟁이에 불과했겠지만, 이미 신분제가 와해된 상태에서 오로지 자신의 그림에 대한 천재적 능력 하나만으로 사회적으로 인정받을 수 있게 된 근대들어 새로이 나타난 직업화가의 상을 보여주려 하였다. 또 한편으로는 문인화의 변용과, 사실주의적 조형관을 계승한 진경산수, 서민의 현실적 삶에서 미적 가치를 발견한 풍속화, 이 세 장르를 새로운 조선미술의 구축의 요소로 삼은 김용준은 이제 이를 실행할 근대적 예술가가 필요했다고도 본다. 그리고 김용준은 오원을 통해 종래의 회화관에서는 문기에 의해 가려졌던 기법상의 미숙함도 이젠 관념적 가치보다 현실적 가치 및 사실성의 가치가 중시되었으므로 작가로서의 전문성이 요구되는 시대가 도래했음 또한 보여주려 한 것 같다. 그리고 마지막으로 신분제의 와해와 함께 예술계의 변모현상에 따라 전통적 회화관에서는 벗어나긴 하지만 뛰어난 재능 하나만으로도 사회적으로 오원처럼 인정받게 되는 이가 등장하는 것을 김용준은 당시에 있어서 시대적 변모에 따른 일종의 필연적 출연이라 생각했던 것 같다.

오원 장승업은 기존의 전통 회화관에서는 소위 '환쟁이'라 불리는 인물이었다. 그러나 근대라는 시기와 함께 김용준의 회화관에 의해 '화가' 내지는 '예술가'로 승격된다.

장승업은 김용준이 서양화를 공부하던 학도였을 때, 우연히 어느 부호가에서 장승업의 <기명절지병>을 보고는 그때까지 자신이 서양화가로서 가졌던 자신감이 일조에 꺾여졌었다고 한 일화가 있는 인물이기도 하다.[197] 김용준은 장승업의 위치를 조선시대 국초의 안견과 후기 초두의 단원 김홍도와 아울러 삼대 거장으로 우열을 다툴만한 천재 화가로서 높이 평가한다.[198] 이는 오직 그의 예술성에만 의거한 평가이다.

---

197) "그것은 십 절로 된 기명절지병이었는데, 나는 그때 사실 동양화란 어떠한 그림인 것까지도 모를 때라 반분 이상의 모멸을 가지고... 그러나 작품을 보고 나서 나는 그때까지 가졌던 자부심을 일조에 꺾는 수밖에 없었다. 선과 필세에 대한 감상안을 갖지 못한 나로서도 오원화의 일격에 여지없이 고꾸라지고 말았다."『새 근원수필』, 1948, 을지문화사. (전집1:238)

198) 김용준,『조선미술대요』, 1949, 을유문화사. (전집2:220)

장승업은 중국어 역관 이상적(1804-1865)의 사위인 이응헌의 집에서 기식하면서 글 한 자 배우지 못하고 주인집 자제들의 그림 공부하는 틈을 타서 어깨 너머로 화보를 틈틈이 엿보아 배운 것이 그림 공부의 전부라 한다. 그렇게 쌓아진 공부가 그의 천재기와 접합되어 이 재능이 어느 순간 발휘되자 순식간에 대성한 놀라운 화가이다. 장승업은 조선후기 이래 성행한 관학화된 형식미의 남종화풍과 고답적인 문인산수화풍도 구사했다고 한다.[199] 후일에는 고종의 명을 받아 '대령화원'으로 발탁되기도 하였다. 그는 "산수, 영모, 절지, 기명, 화훼 어느 것이든지 다 잘하였으나 그 중에도 영모와 절지로 유명하고, 날랜 운필로 번개같이 그리되 묵색이 창윤하고 설채가 은근하고 화격이 고매하며 그림에 신운이 떠돌았다"고 한다.[200] 그리고 오원은 화보이사식(畵譜移寫式)인 낡은 방법에서 뛰어나와 한 송이의 꽃 한 마리의 새라도 세밀히 관찰하고 철저한 사생방법으로 객관세계를 탐구하며, 표현된 사물에 새로운 생명을 부여하였다고 한다.[201]

앞의 1955년의 오원에 대한 평은 1948년 글「오원일사」와 1949년『조선미술대요』에서도 마찬가지이다. 화풍에 대한 것은 물론이고 실재한 물상에 응하여 사형하기를 열심하였으며, 그러면서도 자연생장적 천재의 범주에 속하는 인물이라는 것이다.

> 오원은 그 작품을 통하여 문학 본위의 소위 문인화사상의 제화주의(題畵主義)에 통격을 가하였다. 오원은 객관세계를 예리하게 관찰하며 핍진한 사실기술로써 종래의 관념적이며 공식적인 묘사태도에 반기를 날렸다. 그의 이러한 태도는 그가 처해 있던 사회적 배경에서 온 것이라고 보겠다. 르네상스 이전의 회화에서는 인간은 자취도 볼 수 없고 다만 신격과 우상적 존재로서만 표현되었던 것이나, 라파엘로, 다빈치 등 위대한 사실주의자들에 의하여 비로소 인간은 반봉건 반종교적 참된 사람으로서 나타났던 것과 마찬가지고, 오원의 돌연적 출현도 이러한 민중

199) 홍선표,『한국의 전통회화』, 이화여자대학교 출판부, 2009, p.137.
200) 김용준,『조선미술대요』, 을유문화사, 1949.(전집2:220)
201) 김용준,『조선화의 표현형식과 그 취제 내용에 대하여』,역사과학, 1955, 2호.(전집3:202)

적 격앙의 시기가 낳은 필연적 출현일 것이다.[202]

김용준의 오원의 예술성에 대한 긍정적 평가는 더 말할 것도 없거니와, 위의 인용글을 보면 김용준은 장승업 같은 신분은 천하나 천재적인 화가의 등장이 당시 사회적 배경, 즉 봉건제의 와해와 함께 예술계의 변모 현상과 무관하지 않다고 본다. 이러한 배경 하에서 신분이나 학식 또는 제도적 기관에서 그림을 배워본 적도 없는, 즉 전통적 회화관에서 벗어나긴 하지만 뛰어난 재능을 가진 오원 같은 이가 등장하고 사회적으로 인정받게 되는 것을 당시에 있어서 일종의 '필연적 출연'이라 생각했던 것 같다. 그래서 전통적 화계의 개념에서 벗어난 천재, 그것도 사회적으로 신분과 학식도 없이 대성한 더 이상 '천출 환쟁이'가 아닌 '직업화가' 오원이기에 '문인화사상의 제화주의에 통격'을 가했다는 표현을 하지 않았을까. 또한 오원은 이 말처럼 그의 작품들에는 그 자필의 낙관이 별로 없다고 한다.[203]

김용준의 장승업에 대한 예술가로서의 추대를 보면 종래의 문인 전통의 회화관에서 미술론적 사고가 시대적으로 얼마나 전진해왔는지를 알 수 있다. 가장 큰 차이는 신분과 학식의 문제이다. 조선시대에는 화공을 중인층으로 고정시켜 신분에 제약을 두었고 양반에 복무하는 '환쟁이'시 하기도 하였다고 한다. 그러나 신분제는 이미 와해되어가고 있었다. 또한 김용준은 앞서 문인화론에서 작품의 예술적 가치를 작가의 신분을 전제로 한 배움의 정도와 신분제도상의 위치에 두던 사고를 모두 제외시키고, 작품 자체에서 나오는 예술적 가치 자체에만 두었다. 이러한 그의 사고의 변천의 예가 오원 장승업 같은 환쟁이도 화가 내지는 예술가로 명명될 수 있게 된 것이다. 즉 근대적 개념의 '예술가'를 보여준 사례라 할 수 있을 것이다.

그리고 또 하나는 회화에 있어서 일종의 '기술'상의 문제인데, 종래의 회화관에서는 학식이나 인품 등의 정신만 앞선다면 그림을 그리는 기술상

202) 같은 글, p.202.
203) 김용준, 「오원일사」, 『근원수필』, 을유문화사, 1948. (전집1:238)

의 아마츄얼리즘은 얼마든지 용인될 수 있었다. 그러나 이제는 종래의 관념적 가치보다 현실적 가치 및 사실성의 가치가 중시되었다. 또한 근대에 서구의 '미술' 개념이 유입되면서 전통적인 회회장르도 각기 분화되었으며, 각 분야에서도 전문성을 요구하게 되었다. 이제 더 이상 회화에 있어서 아마츄얼리즘은 용인될 수가 없게 되었고, 기술적으로도 '작가로서의 전문성'이 요구되게 되었다.

여기서 장승업에 대하여 주목해 볼 만한 상반된 두 가지 평가가 있다. 안휘준은 "문자향의 결핍을 극복 못하고 회화가 머리에 의존하는 지적 활동임이 경시되고, 손에 의한 재주로 인식되는 경향이 팽배하게 되었다"고 하였다. 반면 유홍준은 "추사파의 아마츄얼리즘에 대한 프로페셔널 직업화가의 승리이자, 근대의 문턱에서 일어나는 전문성에 대한 존경의 분위기에서 더욱 발전하게 되는 것"이라 평가하였다.[204]

이처럼 김용준은 문인화뿐만 아니라 겸재정선의 실경산수, 풍속화의 대가 김홍도, 그리고 일자무식인 환쟁이 장승업도 회화 전통의 모범으로 삼아 각기의 장점을 추려내고 이에 새로운 해석을 가하여 근대성을 갖춘 화론을 수립하고자 했다. 이는 다름아닌 새로운 조선미술론의 구축이었다. 따라서 기존 연구에서처럼 그의 화론을 '신문인화론'[205]이나 '신문인화 운동' 등의 문인화론류로 그의 전체 미술론을 한정짓기에는 김용준의 화론이 갖는 함의가 넓음이 밝혀졌다.

---

204) 윤범모, 「조선시대 말기의 시대상황과 미술활동」, 『한국근현대미술사학』 1, 한국근현대미술사학회, 1994, p.27.

205) 김복기 '신문인화'(「민족미술의 방향을 제시한 화단의 재사」, 『월간미술』, 1989. 12); 김현숙 '신문인화운동'(「김용준과 문장의 新文人畵 운동-동양주의 미술과의 관련을 중심으로」, 『미술사연구』 16호, 미술사연구회, 2002.; 안현정 '수묵남화론'(「해방이후(1945-1960), 한국화단의 경향과 수묵화 교육에 관한 연구 : 근원 김용준의 '水墨南畵論'을 중심으로」, 『미술교육논총』 20호, 한국미술교육학회, 2006), 박계리 '김용준의 문인화론'(「20세기 한국회화에서의 전통론」, 이화여자대학교 미술사학과 박사논문, 2006); 윤범모 '신문인화론'(「근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회-김용준의 조선미술론의 고찰」, 『인물미술사학』, 인물미술사학회, 2005), 이경희 '신문인화풍이라 할 수 있는 묵법중심의 화풍'(「근원 김용준의 회화와 비평활동 연구」,영남대학교 석사논문, 1997)

Ⅳ. 결론 : 회화 장르의 혼융을 통한 조선미술의 새로운 예술작품의 상 제시

이 장에서는 위의 전통회화 장르들을 근대시기의 가치들과 어떻게 혼융시켜서 김용준이 조선미술론의 새로운 상으로 제시한 것이 무엇이었는지에 대해서 정리해보도록 하겠다.

타율적으로 근대의 문이 열려지고, 일본적인 것의 침윤과 서구지향적인 화단의 분위기 하에서 이미 암흑기의 근대를 겪어낸 조선인들은 해방기라는 시점에서 왜색탈피를 외치며 다시 전통으로 돌아가 민족문화의 정체성을 모색하고자 하였다. 해방 훨씬 이전부터 진작시켜온 김용준의 조선미술 구축에의 노력은 해방공간에서 힘이 실어진다. 그리고 해방공간에서 더욱 크게 외쳤던 그의 조선미술론은 여느 논자들처럼 갑작스레, 그리고 민족주의의 테두리 안에서만 이루어진 것이 아니라 ~~근대적~~ 동시대적 가치가 있는 전통들을 추구했기 때문에 그 가치를 더욱 인정받을 수 있었던 것이었다. 김용준은 새 시대에 걸맞게 새로운 예술이 조선에 필요하다고 생각했으며, 그의 전략은 당시 근대에 맞는 18세기 근대성의 씨앗을 품은 전통들을 찾아내 20세기의 화단으로 가져와 그 씨앗을 동시대적 미감의 자양분을 주어 만개토록 하여, 당시의 미의식에 맞는 정체성을 전통에서 찾고자 하였다. 그래서 우리로 하여금 새로이 전통을 바라보는 시각을 마련해 주었다. 또한 그 시각은 단순히 민족주의적 성취의 전통이 아닌 18세기와 그 이전 시기를 역사적으로 자생적인 근대성의 발로라는 기준으로 분리하여 문화를 바라보는 시각을 제공해주어 18세기 이후를 사실정신과 현실정신, 그리고 자의식의 발로나 독창성 같은 근대의식의 단초에 대한 이해를 제공해준 공로도 있다. 그리고 그것의 표징으로서 진경산수와 풍속화의 전통을 바라보게 하여 주었다. 또한 문인화는 시대적 변화속에서도 그 전통적 정신성을 잇게 하여주기 위해 시대성을 가미하여 새로운 관점을 제시하였고, 오원 장승업을 통해서 변화된 예술계의 양태를 보여주었을 뿐만 아니라 새로운 예술가의 상을 제시해 주었다. 이처럼 김용준은 전통을 20세기에 변화된 시대상과 함께 바라보는 시각을 제시해 주었다. 그리고 그는 이렇게 새로이 해석한 전통들을 일본적인 것과 서구적인 것

으로 망가져간 화단을 우리 고유의 것으로 다시 일으킬 수 있는 조선미술론으로 구축해내어 우리에게 알려주고자 하였다.

이제 마지막으로 그가 말하는 회화장르들의 융합을 통해 보여주고자 한 조선미술론이 무엇이었는지 구체적으로 정리해보도록 하겠다. 다음의 글은 그의 미술사학이 농익은 후기 글에 속하는 조선미술론의 정리글과도 같은 소논문『조선화의 표현형식과 취제 내용에 대하여』에 나오는 조선화에 대한 그의 정의들이다. 지금까지 조선미술론 구축을 위한 그의 노력이 보이는 글이다.

새 시대에 걸맞는 새로운 예술로서의 조선의 미술을 구축하고자 하였던 그의 의도 답게 김용준은 먼저 '조선화' 용어의 정의로부터 논의를 시작한다. 조선화는 중국화와도 구분되며 일제가 동양화라는 범칭어 범주에 넣으려 한 용어와는 구분되는 우리 고유의 민족 회화를 의미하는 것이라고 한다. 그리고 그 소재는 끝이 뾰족한 모필과 지본에 선조로서 묵색 윤곽을 근간으로 수묵, 담채 또는 농채 등을 이용하는 것이다.[206] 즉 반드시 묵화만을 조선화로 주장하는 것은 아니라는 것이다. 그리고 조선화와 중국화와의 차이점은 필법에서의 차이 뿐만 아니라 남북화의 구별이 중국화보다 심하지 않다는 점을 든다. 이는 위의 장에서 말했듯이 조선조 후기 남종화에 배어있는 사실성의 특징이기도 하다.

그리고 조선화의 화론적 배경에 있어서는 우리나라에도 전래된 남제 사혁의 고화품록에서 나온 화육법을 예로 드는데, 기운생동과 골법용필에만 지나치게 매달려온 결과 우리 회화에 있어서 과학성을 잃고 말았는데, 사생법, 즉 사실성을 획득해야 한다고 주장한다. 이는 그가 조선미술론을 구축하는 내내 주장했던 것이다. 정선의 대상에 기인한 사실성, 단원의 현실성에 담긴 사실성 말이다.

그러나 한 가지 주지할 점은 김용준이 말하는 사실성이란 서양화에서의 사실성과는 다르다는 점이다. 한마디로 말해 객관적 사실성이 아닌 '주관이 파악한 사실에 기인한 사실성'을 말함이다. 정선의 그림이나 단원의

206) 김용준,「조선화의 표현형식과 그 취제(取題) 내용에 대하여」,『역사과학』2호, 1955.(전집3:173)

그림도 사실성은 있으나 이는 주관이 파악한 독창성 있는 서로 각기 다른 사실성이며, 그래서 각기 다른 작풍의 경지를 이룬 것이다. 법식에서 벗어나 오로지 주체가 파악한 사실로 대상을 바라보고, 주체가 파악된 사실로 그림을 그리는 독창성, 김용준은 그러한 사실성을 말함이다. 그리고 김용준이 우리 화론상 안타까운 점으로는 꼽는 것은 우리 고유의 화론을 거의 찾아 볼 수 없다는 점이다.

그리고 화가의 사회적 위치에 대해서도 언급을 한다. 중국에서는 화공 중에서도 인품이 높고 지식 교양과 기술이 능한 사람은 고관으로 승격되기도 했다고 한다. 그러나 조선에서는 화공은 중인층으로 고정되었으며, 심지어 양반들과 교우는 하였을지라도 환쟁이시 하였다고 한다. 그러나 이렇게 신분과 예술을 결부시키는 것은 김용준이 생각하기에 매우 부당한 처우였다. 그 대표적 예가 문인화였다. 동서양의 회화 장르를 통털어 유일하게 신분을 전제로 했던 회화는 문인화 장르가 유일하다. 그래서 근대기의 변모되어가는 미술장르 중 문인화는 필연적 변화를 겪을 수 밖에 없는 장르였다. 이러한 시대적 변화를 자각한 김용준의 전략은 문인화에서 신분과 신분을 전제로 한 학식을 탈각시키고 작품의 예술성만을 남겨 근대에도 문인화 창작을 가능케 하는 것이었다. 그래서 오원 장승업 같은 천출 환쟁이도 천재적인 예술적 능력 하나만으로 예술가로서 인정해 준 것이 아니었을까. 그래서 또한 근대적인 '예술가' 개념을 제시했다고 본다.

또한 조선화의 장점으로는 모필에서만 얻을 수 있는 변화 자재한 선조와 그 선조에 의한 특이한 표현방법과, 유화에서는 볼 수 없는 고운 묵색과 조감적 폭이 넓은 원근법을 들었다. 이는 앞으로도 우리가 이어가야 할 조선화의 장점인 것이다.

그리고 전통으로부터 간취할 것과 폐기할 것, 새로운 것의 유입도 받아들일 것과 버릴 것을 구분해서 각기 장점만을 취해 새로운 문화를 만들어 나갈 것을 주장한 그 답게 노신의 문화에 관한 소견을 인용한다. "청년미술가들은 반드시 문인화가의 작품에서 아취와 교양적 토대를 본받는 동시에 화공들의 작품에서는 정치한 기술을 본받음으로서 비판적으로 양자의 우점을 살려야겠다. 서구식 새로운 기술을 받아들여 육법중의 결점을 보

완할 것이며 수법과 구도 등에 있어서는 서양풍과 중국풍을 막론하고 어떠한 수법으로서든지 대중이 알아볼 수 있는 방법을 택하기를 바란다"[207]

그는 여전히 말한다. 전통적 기법에서 모든 우수한 점을 살릴뿐 아니라 그것을 더 한층 발전시킬 것이며, 모든 형제적 국가의 미술 및 과거의 위대한 작가들의 기법에서 우수한 특징들을 도입하여 민족적 형식에 새로운 국면을 개척하기를 바란다고 말하며 조선화에 대한 자신의 생각을 일단락 마친다.

상술했듯이 기조로 한 전통은 조선시대에서, 특히 조선 후기에서 찾았다. 이유는 조선시대사상 가장 민족적 회화 만들어졌던 시기이기에 조선 고유의 미술을 구축하려는 그의 의도에 제일 부합되었던 시기였을 것이라 생각된다. 그리고 이 시기에 꽃피웠던 진경산수, 풍속화는 사실정신과 현실정신이라는 근대적 가치를 내포하고 있기에 충분히 가능했다. 여기에 문인화는 시대의 흐름에 따라 이미 변모해 가고 있었다. 신분제가 사라지고, 신분을 바탕으로 한 지식이 사라져가고 있을 때 김용준은 과감히 신분과 지식을 문인화에서 탈각시켜버리고 작품의 예술성에 의해 판단되는 형식상의 장르로 남겨 놓았다. 그리고 마지막으로 이렇게 신분제가 사라진 시대에 천재인 천출 환쟁이 오원 장승업은 문인화에서 신분과 지식의 요건을 탈각시킨 것처럼 예술 외적인 요소를 이미 탈각시켰으므로, 더 이상 천민도 아니고 환쟁이도 아닌 '천재' '예술가'가 된다. 따라서 그의 문화적 정체성의 고민은 근대적 개념의 예술과 예술가 상을 낳았다고 본다.

이렇게 전통이라 할 수 있는 여러 회화 장르들과 그 근대시기적 특성들을 융합시키며 김용준이 생각한 조선의 새로운 미술상이란, 첫째, 우리 민족 미술 고유의 정체성을 지켜나가고 변화하는 시대에 부응하는 문화체이기 위해서는 정체되어 있지 않고 항시 시대성을 갖추기 위해 새로운 것을 받아들여 문화를 창출해 냄에 거리낌이 없되, 단 전통에서 시작하여 주체성을 잃지 말아야 한다. 둘째, 회화적 정신은 늘 변화하는 현실에 대한 자각정신을 바탕으로 주체 고유의 시선이 담긴 사실정신과 표현에 있

207) 같은 글, 노신 재인용. (전집3:203-204)

어 독창성을 잃지 말아야 한다는 것이다. 이는 단지 김용준이 살았던 근대만이 아닌 어느 시대에도 통용되는 문화구축론이기에 특히 더욱 가치있는 것이라 생각한다. 김용준의 주장은 지금의 우리에게는 익숙한 논의일지도 모른다. 하지만 일제치하에서 근대기를 보내며 전통의 빛이 사그라들고, 해방공간에서 다시 꺼져간 전통의 빛을 되살리려 할 때 김용준의 조선미술론은 기꺼이 그 회복의 불씨가 되어주었다. 그리고 당시에 그 가치는 한 시대의 문화를 새로 세우는 발판이 되기에 충분히 탄탄하였으며, 그가 전통에서 새로이 읽어낸 당시대적 가치들에 대한 시각 또한 매우 새로운 것이었다. 그리고 무엇보다도 이는 중세적 사고에서 근대로 넘어온 명징적 징후의 표현이었으며, 또한 해방기의 이러한 사고는 근대에서 현대가 이루어지기 위한 하나의 발판의 시작이 되어주었다. 이러한 역사적 노력들이 모여 지금의 현대가 만들어진 것이기에 그 노력을 결코 소홀히 볼 수 없는 것이다.

참고문헌

[김용준 연구논저]

1. 김용준 글

김용준, 『근원수필』, 을지문화사, 1948.
김용준, 『근원 김용준 전집1-새 근원수필』, 열화당, 2001.
김용준, 『근원 김용준 전집2-조선미술대요』, 열화당, 2001.
김용준, 『근원 김용준 전집3-조선시대 회화와 화가들』, 열화당 2001.
김용준, 『근원 김용준 전집4-고구려 고분벽화 연구』, 열화당, 2001.
김용준, 『근원 김용준 전집5-민족미술론』, 열화당 2001.
김용준, 『근원 이후의 근원』, 열화당, 2007.
근대서지학회, 「새로 찾은 근원 김용준의 글 16편 모음」, 『근대서지』 1호, 2010.

2. 김용준에 대한 연구논저

김복기, 「민족미술의 방향을 제시한 화단의 재사」, 『월간미술』, 1989. 12.
김현숙, 「근원 김용준, 자사형 논객」, 『미술평단』 104호, 미술평론가협회, 2012 봄.
박계리, 「김용준의 프로미술론과 전위미술론-카프, 동미회, 백만양화회를 중심으로」, 『남북문화예술연구』 7, 남북문화예술학회, 2010.
박슬기, 「『문장』의 미적 이념으로서의 『문장』-김용준의 예술론을 중심으로」, 『비평문학』 33, 한국비평문학회, 2009.
박성창, 「이태준과 김용준에 나타난 문학과 회화의 상호작용」, 『比較文學』 56, 한국비교문학회, 2012.
박순희, 「1920-30년대 서구미술이론의 해석과 수용의 태도에 대한 고찰-김복진, 윤희순, 김용준을 중심으로」, 숙명여자대학교 석사학

위논문, 1996.
박은순, 「근원 김용준의 미술사학:근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회」, 『인물미술사학』 1, 2004.
서세옥, 「비 내리는 노시산방 옛터에서」, 환기미술관 「근원과 수화전」(1996년 10월) 전시도록 『근원과 수화』
오광수, 「근원의 예술, 그리고 수화와의 관계」, 환기미술관 「근원과 수화전」(1996년 10월) 전시도록 『근원과 수화』
안현정, 「해방이후(1945~1960), 한국화단의 경향과 수묵화 교육에 관한 연구 - 근원 김용준의 '水墨南畵論'을 중심으로」, 『미술교육논총』 20, 한국미술교육학회, 2006.
윤범모, 「김용준 조선미술론의 고찰:근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회」, 『인물미술사학』 1, 2004.
윤범모, 「김용준-남과 북 사이에서, 미술과 글 사이에서 격동적으로 살다」, 『문화와 나』 2007년 4월호, 삼성문화재단.
윤세진, 「현실과 예술, 그 '사이'의 비평; 김용준의 1920-30년대 비평연구」, 『한국근현대미술사학』 17, 한국근현대미술사학회, 2006.
이경희, 「近園 金瑢俊의 繪畵와 批評活動 硏究」, 영남대학교 미학미술사학과 석사학위 논문, 1997 .
이경희, 「근원 김용준의 초기이론과 작품연구-모더니즘을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 8, 한국근대미술사학회, 1999.
이경희, 「김용준의 향토색의 성과 의의」, 『예술문화연구』 10, 서울대학교 예술문화연구소, 2000.
장우성, 「내가 마지막 본 근원」, 『풍진세월 예술에 살며』, 을유문화사, 1988.
조은정, 「1950년(월북) 이후 근원 김용준의 활동에 대한 연구:근원 김용준 탄신 백주년 기념 학술대회」, 『인물미술사학』 1, 2004.
정형민, 「한국 미술사에 있어서 근대성 논의(2)-김용준(1904-1967)을 중심으로」, 『미술사학연구』 211, 1996.
조영복, 「김용준-자살과 초탈 사이에 선 예술가의 표정」, 『월북 예술가 오래 잊혀진 그들』, 돌베게, 2002.

최 열,「논쟁의 소용돌이 속에서 지새운 한 평생」,『월간미술』, 1989. 12.
최 열,「최고의 논객 김용준」,『가나아트』1994년 12월호.
최 열,「근대화단의 지성-김용준을 추억하다」,『월간미술』, 2004.11.
최 열,「김용준:담백하고 청아한 멋, 소규모의 깨끗한 맛」,『한국의 미를 다시 읽는다』, 돌베게, 2005.
최 열,「김용준의 초기 미학·미술론」,『한국현대미술비평사』, 청년사, 2012.
최 열,「김용준의 해방공간 행장과 서울대학교 미술대학」,『조형 아카이브』2호, 2010.(<2010 조형연구소 학술대회:1946-1953, 초창기의 서울대학교 미술대학 ;인물과사건>)
최태만,「근원 김용준의 비평론 연구」,『한국근현대미술사학』7, 1999.
홍원기,「특별기고1-발굴, 김용준의 미공개작」,『미술세계』165, 1998. 8.

[단행본]

강만길,『고쳐 쓴 한국근대사』, 창작과 비평사, 2006.
고유섭,『조선미술사』下, 열화당, 2007.
권영필,『한국의 미를 다시 읽는다』, 돌베게, 2005.
김원룡, 안휘준,『한국미술의 역사』, 시공사, 2003.
김윤수 외 57인 지음,『국립현대미술관 기획-한국미술 100년』, 한길사, 2006.
김영나,『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.
김영나,『20세기의 한국미술-변화와 도전의 시기』2, 예경, 2010.
김원룡·안휘준,『한국미술의 역사』, 시공사, 2003.
김재원,『경복궁 야화』, 탐구당, 1991.
김현숙,『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007.
류종열, 송건호 역,『한민족과 그 예술』, 탐구당, 1976.
박래경 외 지음,『한국미술과 사실성-조선시대 초상화에서 포스트모던아

트까지』, 눈빛, 2000.
박한용,『한국사 : 한국사의 이론과 방법』2, 1994.
안휘준,『한국 그림의 전통』, 사회평론, 2012.
안휘준,『한국회화사』, 일지사, 2004.
오광수,『한국근대미술사상노트』, 일지사, 1987.
오광수,『한국현대미술사』, 열화당, 2010.
오광수,『한국근대미술사상노트』, 일지사, 1998.
오광수,『시대와 한국미술』, 미진사, 2007.
오광수,『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
오광수,『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007.
유홍준,『화인열전』1·2, 역사비평사, 2001.
유홍준,『조선시대 화론연구』, 학고재, 1998.
윤희순,『조선미술사연구』, 서울신문사, 1946.
이경성,『한국근대미술연구』, 동화출판공사, 1982.
이용주,『동아시아 근대사상론』, 이학사, 2009.
장 파,『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 1999.
정성철,『미학대계』제2권, 미학대계간행회, 2007.
정혜린,『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사, 2008.
조동일,『한국문학강의』,길벗, 1994.
최 열,『한국근현대미술사학』, 청년사, 2010.
최 열,『한국근대미술비평사』, 열화당, 2012.
최완수,『추사집』, 현암사, 1976.
최완수 외 지음,『우리문화의 황금기 진경시대』, 돌베게, 1998.
홍선표,『동아시아 미술의 근대와 근대성』, 학고재, 2009.
홍선표,『한국의 전통회화』, 이화여자대학교 출판부, 2009.
홍선표,『한국근대미술사-갑오개혁에서 해방시기까지』, 시공아트, 2009.
한국미술의 자생성 간행위원회,『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999.
한정희,『한국과 중국의 회화』,학고재, 1999.
할포스터, 로잘린 클라우스 이브 알렝브아, 벤자민 H.D.부클로,『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신장훈 외 옮김, 세미콜론, 2007.

한양대학교 아태지역연구센터 러시아 유라시아연구사업단 엮음,『유토피아의 환영-소비에트 문화의 이론과 실제』, 한울, 2010.
한정희, 이주현 외 지음,『근대를 만난 동아시아 회화』, 사회평론, 2011.
Susan Bush,『중국의 문인화-소식에서 동기창까지』, 학연문화사, 2008.
M. 칼리니스쿠,『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영욱, 백한울, 오무석, 백자숙 옮김, 시각과 언어, 1993.

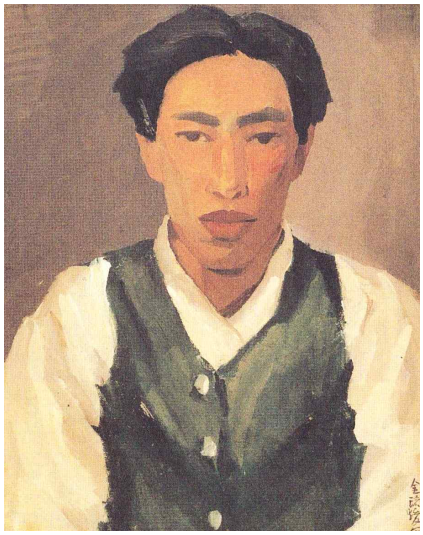
[일반논문 및 기사]

강민기,「동양화의 근대적 모색:한국적 기법과 일본적 기법의 경계」,『미술사학』24, 한국미술사교육학회, 2010.
고유섭,「조선미술문화의 몇낱 성격」, 1940,『전집 2:32』
고유섭,「조선미술의 특색과 그 전승문제」, 1941,『전집3:23』
김현숙,「한국 근대미술에서의 동양주의 연구-서양화단을 중심으로」,『한국근대미술사학』10, 한국근현대미술사학회, 2002.
김현숙,「한국미술의 미적 근대성」,『역사학보』203, 역사학회, 2009.
매일신보,「지방색을 드러내는 공예품 출품 권장-조선미전을 앞두고」, 1938.
민주식,「한국미학의 정초-고유섭의 한국미론」,『동양예술』1, 한국동양예술학회, 2000.
박계리,「김일성주의 미술론 연구 : 조선화 성립과정을 중심으로」,『통일문제연구』vol.15, 평화문제연구소, 2003.
박계리,「20세기 한국회화에서의 전통론」, 이화여자대학교 미술사학과 박사논문, 2006.
박순희,「1920-30년대 서구미술이론의 해석과 수용의 태도에 대한 고찰-김복진, 윤희순, 김용준을 중심으로」, 숙명여자대학교 서양미술사학과 석사논문, 1996.
박계리,「김용준의 프로미술론과 전위미술론-카프, 동미회, 백만양화회를 중심으로」,『남북문화예술연구』7, 남북문화예술학회, 2010.

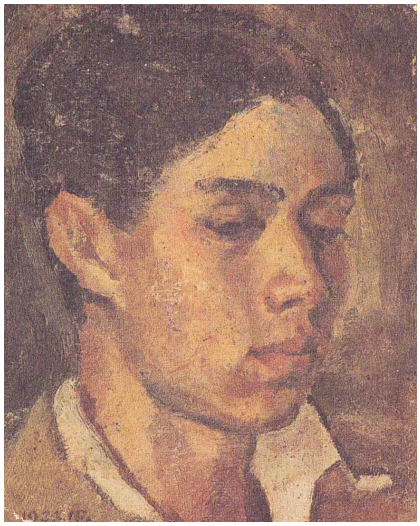
박계리, 「일제시대 '조선 향토색'」, 『한국근현대미술사학』 4, 한국근현대미술사학회, 1996.
박성창, 「이태준과 김용준에 나타난 문학과 회화의 상호작용」, 『비교문학』 56, 한국미교문학회, 2012.
사사키조헤이, 「특집:동아시아의 문인화 전통-일본의 문인화」, 『미술사논단』 4, 한국미술연구소, 1997.
스쇼첸, 「특집:동아시아 문인화 전통-중국의 문인화는 무엇인가」, 『미술사논단』 4, 한국미술연구소, 1997.
안현정, 「여항문인화가들의 근대지향성과 19세기 문인화의 재검토」, 『기초조형학연구』 12, 한국기초조형학회, 2011.
윤세진, 「우현학술제 특집-미술에 대한 역사의 공과:고유섭과 근대적 미술담론」, 『한국학연구』 13, 인하대학교 한국학연구소, 2004.
윤범모, 「조선시대 말기의 시대상황과 미술활동」, 『한국근현대미술사학』 1, 한국근현대미술사학회, 1994.
이경성, 「한국근대미술사 서설」, 『한국근현대미술사학』 6, 한국근현대미술사학회, 1998.
임소연, 「1930년대 한국회화에 나타난 '향토색'에 관한 연구」, 서울대학교 서양화과 석사논문, 2003.
정형민, 「한국미술에서의 동양성 개념의 출현과 변형」, 『미술이론과 현장』 1, 한국미술이론학회, 2003.
정형민, 「한국 미술사에 있어서 근대성 논의(1)-1910년대 중엽~20년대 중엽을 중심으로」, 『강좌미술사』, 1996. 12.
조주연, 「아방가르드와 모더니즘:그 개념적 혼란에 관한 소고」, 『미학』 29집, 2000.
조은정, 「한국전쟁기 북한에서 미술인의 전쟁수행 역할에 대한 연구」, 『미술사학보』 30집, 미술사학연구회, 2008.
최 열, 「김용준 : 1946-1953 초창기 서울대학교 미술대학 : 인물과 사건」, 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2010.
최 열, 「조선미술론의 형성과 성장과정 연구-1930년대 비평을 중심으로」, 『한국근대미술사학회』, 1998.

최　열,「근대미술 기점 연구사」,『한국근대미술사학』13, 한국근대미술사학회, 2004.
최　열,「김용준의 해방공간 행장과 서울대학교 미술대학」,『조형아카이브』12호, 서울대학교 미술대학부설 조형연구소, 2010.
최병식,「한국전통회화의 큰 흐름과 새 지평」,『현대미술연구소 논문집』4권, 경희대학교 현대미술연구소, 2002.
최태만,「근원 김용준의 비평론 연구」,『한국근대미술사학』제7집, 1999.
홍득순,「양춘을 꾸밀 제 2회 동미전을 앞두고(상)」,『동아일보』, 1931. 3. 21.
홍선표,「19세기 여항문인들의 회화활동과 창작성향」,『미술사논단』11, 한국미술연구소 ,1995.
홍선표,「진경산수화는 조선 중화주의 문화의 소산인가-진경산수화 연구의 쟁점과 문제」,『가나아트』, 1994년 7·8월호
大野隨嶽,「일본 근대미술과 東京美術學校」,『월간미술』, 1989. 9.

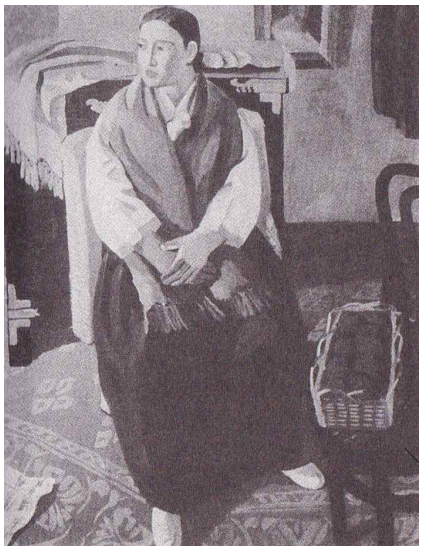
참고도판



<자화상> 1930. 캔버스에 유채.
도쿄예술대학 박물관.



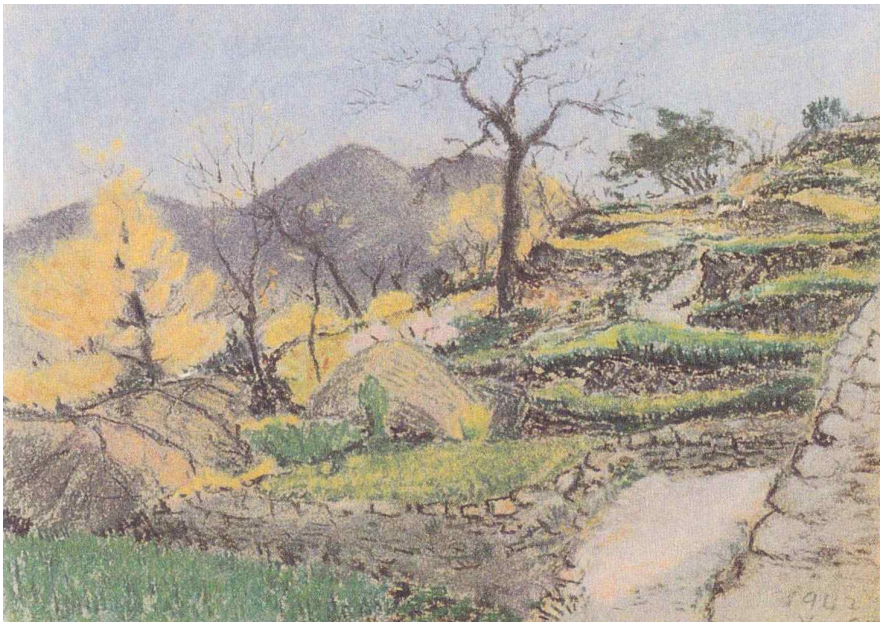
<이태준 초상> 1928.
캔버스에 유채.



<여인상> 1931. 캔버스에 유채.
도쿄미술학교 졸업작품.

<달리아와 백일홍> 1930.
캔버스에 유채. 국립현대미술관.

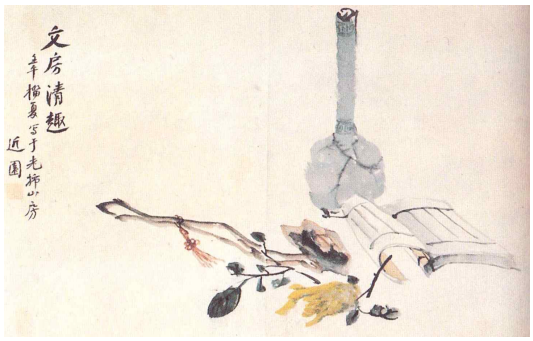
<바다> 1936. 캔버스에 유채. 제15회 「서화협회전람회」 출품작.



<풍경> 1942. 종이에 크레용과 파스텔.

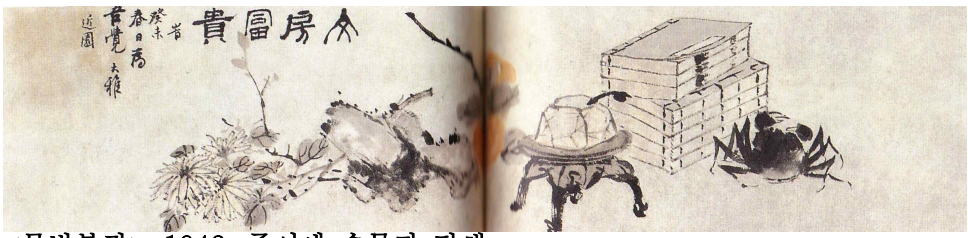
<난> 1945. 종이에 수묵. 개인소장.

<매화> 연대미상.
종이에 수묵. 개인소장.



<문방정취> 1942. 종이에 수묵과 담채.

<기명절지> 1949. 종이에 수묵과 담채. 개인소장.



<문방부귀> 1943. 종이에 수묵과 담채.

<산수> 1943. 종이에 수묵과 담채. 개인소장.

<강산무한호> 1947. 종이에 수묵과 담채.

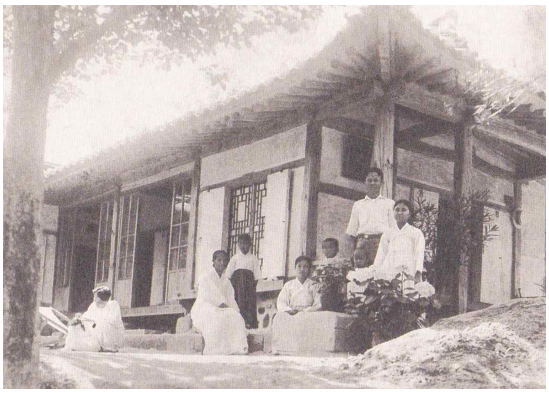
<화훼> 6폭병풍. 1944. 종이에 수묵과 담채.

<춤> 1957.(1958년 재제작) 종이에 채색.
제6차 「세계청년학생축전」 금메달 수상작.

<수화소노인 가부좌상>
1947. 종이에 수묵과 담채.
개인소장.

동경미술학교 교정에서 조선인 유학생들, 교수들과 함께. 1929년.
맨 뒷줄 왼쪽부터 김용준·이마동, 한 사람 건너 길진섭·김응진·이해선,
가운뎃줄 왼쪽부터 임학선·송병돈·황술조, 두사람 건너 홍득순·이순석·오지호.

제1회 「동미전」 전시장에 모인 회원들. 1930년 4월. 앞줄 왼쪽부터 강필상·공진형·이병규·도상봉·김창섭·이한복·이제창·김주경. 뒷줄 왼쪽부터 홍득순·김응진·김용준·이마동·김응표·임학선·이순석.



성북동 노시산방에서.
1930년대말~1940년대초.
왼편에 앉아 있는 사람이
김용준, 오른쪽 가운데 앉아
있는 사람이 부인 진숙경.

소련의 한인화가 변월룡이 그린 김용준의 초상. 1953.

Abstract

The Study on Art Theory of Yong Jun Kim (近園 金瑢俊 1904-1967)

Ji Eun Myeong
Department of Aesthetics
The Graduate school
Seoul National University

The purpose of this thesis is to examine the art theory of Kim Yong Jun (近園 金瑢俊 1904-1967) through his writings in the 20th century. Especially, I have payed attention his Joseon Art Theory(朝鮮美術論). He tried to revive the Korean painting, which was battered by an inrush of Japanese and western culture during the Japanese colonial period.

Kim Yong Jun considered that it was important to select traditions for modern times when he was about to change his position as an artist who mostly painted an oriental painting. He concentrated the artists in the late Joseon dynasty when the indigenous culture of Korea and the modernity of Korean art history came out. However, the modernity and the Korea traditions in the late Joseon dynasty was also collapsed by foreign intrusion.

The art theory of Kim Yong Jun reveals that he found the traditions through three Joseon painters. First of all, Jeong Seon(謙齋 鄭敾 1676-1759) who started the new style of landscape painting that was called the Real Landscape Painting(眞景山水). He painted the landscapes of Korea with independent point of view, and tried to paint the scenery that he saw with his own eyes. The second, Kim Hongdo(檀園 金弘道 1745-1816) who drew Korean genre painting(風俗畵). He tried to express the common people's lives on his paintings, which was different from the classical literati painting.

When he drew people's lives, the important thing was actualness(事實性). The last, Jang Seungeop(五園 張承業 1843-1897) who represented the modern artist even though he usually drew the literary painting. In those days an artist was considered as an expert. That is why he could represented an artist who distinguished from the amateur painters, literati painters(文人畵家).

Consequently, what was prominent in the Joseon Art Theory of Kim Yong Jun was that he thought the traditions from the Real Landscape Painting of Jeong Seon, the Korean genre painting of Kim Hongdo, and the literary painting of Jang Seungeop in the late Joseon dynasty could be an ideal solution for the Korean modern art. That is to say, during the liberation period, Kim Yong Jun applicated his Joseon Art Theory to revive Korean arts, which had value still continued nowadays.

주요어 : 김용준, 전통, 근대, 근대성, 진경산수, 풍속화, 문인화, 장승업
학 번 : 2006-22787