

한국 근대미술의 특성

--- 1920-70년대 회화를 중심으로 ---

최광진(미술평론가, 홍익대 겸임교수)

한국의 근대미술(Modern Art)을 소개함에 있어 조심스러운 것은 근대성에 대한 문제가 아직 정립되지 못하고 논의 중에 있기 때문이다. 서구의 경우, 근대는 미국의 미술평론가인 그린버그(C. Greenberg)가 주장했듯이, 타율적인 목적에 종속되어 있는 미술에 '자기비판(self-criticism)'을 가하여 미술만의 자율성, 즉 '미술을 위한 미술'을 모색하는 과정이었다는 것에 큰 이견이 없는 듯하다. 그런 맥락에서 그린버그는 근대회화가 극복해야 할 과제로서 르네상스 이후 서양회화의 지배적 양식이었던 3차원적 재현방식을 문제삼고, 미술에서 주제나 대상에 대한 관심을 매체의 특성으로 전환시켰다. 서구미술사에서 이러한 그린버그식 내러티브는 19세기 후반 인상주의부터 시작되어 20세기 중반 미니멀리즘에 이르러 종말을 고했다고 보는 것이 일반적인 견해이다.

그러나 한국의 경우, 서구와 다른 문화적 전통을 갖고 있으며, 따라서 극복해야 할 前근대적 관습도 다를 수밖에 없었다. 또한 한국의 근대화가 자생적 필요성에 의한 것이기보다는 일본이나 서구에 의해 반강제적으로 진행되었다는 점에서 혼란을 겪지 않을 수 없었다. 이 점은 아시아권 국가들의 공통점이고 중국도 예외가 아니라고 생각된다. 한국 미술은 사실 전통적으로 중국미술에 많은 빛을 지고 있으며, 서구와 달리 재현중심의 미술이 아니었다. 특히 동양화의

주도적 양식이라 할 수 있는 남종 문인화는 시각에 의존한 사실적 재현을 속되고 천박한 것으로 간주하고, 고도의 정신성을 구현하고자 한 것은 잘 알려진 사실이다. 이처럼 서구와 상이한 전통을 지닌 아시아권의 국가들이 근대성을 어떻게 이해하였고, 서구의 근대화 물결에 어떻게 대응하고 또 동화되어 갔는가 하는 점을 고찰하는 것은 매우 흥미 있는 일이다.

한국의 근대성을 명확히 말하기는 어렵다 할지라도, 양식적으로 20세기 한국미술은 19세기의 연장선에서 파악할 수 없는 뚜렷한 변화의 징후들이 목격되는 것은 분명한 사실이다. 따라서 본 발표는 20세기 들어 진행된 그러한 변화들에 주목하면서 근대성에 대한 이해와 대응방식에 따라 이들을 네 개의 그룹으로 그룹핑할 것이다. 그리고 각 그룹들의 대표작가들의 예술관과 작품을 분석하는 가운데 한국미술의 근대적 특성을 유추하는 방법을 취할 것이다.

근대적 흐름의 첫 번째 그룹은 동양화의 전통적인 재료와 방식의 골격을 유지하면서 전통미술이 지니고 있는 고리타분한 관습의 타파를 통해 점진적이면서 자생적인 근대화를 이룩하려는 그룹이다. 1920년대 중반 무렵에 등장하는 이 그룹은 전통 미술이 중국에 맹목적으로 의존하고 있고, 그 제작 방식이 선배들의 기법을 그대로 모사하는 것을 기본으로 삼기 때문에 개성적 화풍과 시대정신을 담아내기 어렵다고 생각하였다. 대부분 남종화의 혈통을 지닌 이들은 틀에 박힌 기법으로 그려지는 관념산수를 실경으로 전환함으로써 돌파구를 모색하였다. 자기 주변의 실경을 그린다는 것은 관념산수화가 지닌 이념성, 즉 산수화는 고상하고 심오한 자연의 조화에 대한 이상적 표현이어야 한다는 통념으로부터 결별을 의미하고, 고

민하던 정체성의 문제를 자연스럽게 확보하는 효과를 가져왔다. 소재를 한국의 실경으로 전환함으로써 이들은 고답적인 준범으로부터 벗어나 한국의 산수에 맞는 새로운 양식을 창출할 수 있었고, 당시 서양에서 들어온 서양화법을 융통성 있게 수용할 수 있었다. 또한 자신의 삶에 근거한 현실의식이 반영되고, 자연을 해석하는 작가의 주관적 관점에 따라 작가의 개성 표출이 용이해진 것은 주목할만한 변화이다.

이 그룹의 대표적인 작가는 청전 이상범(靑田 李象範, 1897-1972) 소정 변관식(小亭 卞寬植, 1899-1976)이다. 1950년대 들어 전성기에 도달하는 이들은 실경을 통해 새로운 모색을 시도한 많은 작가들 중에서 가장 모범적인 작가들로 평가받고 있다.

이상범은 과거 관념산수에서처럼 거창한 절경이 아니라 한국의 시골 어디서나 흔히 볼 수 있는 평범한 것에서 한국산수의 전형을 찾아냈다. 그의 작품에 빠짐없이 등장하는 낮고 평퍼짐한 야산의 적막한 풍경과 낮은 개울물, 그리고 열심히 일하는 시골사람들의 모습은 전통적 작품의 소재에는 벗어난 것이었지만, 이것을 그는 한국산수의 요체로 파악하였다. 그 단조로운 구도 속에 고도의 집중 상태에서 나오는 짧은 필선들의 유려한 변화와 음악적 리듬감은 그의 예술의 백미이다. 또한 그의 전성기 작품들에서는 대상을 묘사하려는 집착에서 벗어나 먹의 자유로운 유희에 심취하고 있다는 점에서 추상의 전단계까지 나아가고 있다.

반면에, 변관식은 금강산과 같은 고산준령의 자태와 풍우에 각인 화강암의 표면 같은 형태에서 보이는 투박한 남성적 미감을 양식화하였다. 그는 동양화는 여백이 있어야 하고 보기 좋아야 한다는 통념을 거부했다. 그는 적묵의 방법을 통해 화면 전면을 시커멓

게 만들었다. 원근법이 거의 없는 평면적 화면에 울퉁불퉁 아무렇게나 생긴 바위들, 뒤틀린 시점의 역동적 구도, 세련되지 못한 투박한 필치는 전통 동양화의 통념에서 벗어난 것이었다. 그럼에도 그는 한국 도자기에서 흔히 느껴지는 무게확성과 비균제성, 무기교의 기교 같은 한국인의 의식 속에 깊이 각인되어 있는 자연스럽고 투박한 미감을 회화적 양식으로 드러내고 있다는 점에서 높이 평가되고 있다.

두 번째 그룹은 전통적인 재료가 갖고 있는 고답적인 형식에 한계를 느끼고 새로운 재료를 통해 시대성을 확보하고자 한 그룹이다. 이들은 1910년대부터 일본에 유학하여 서양화의 유화기법을 익히고, 서구의 고전주의, 인상주의, 입체주의, 야수주의, 표현주의 등 다양한 방식을 모색하였다. 이들은 서구에서 시작된 유화를 사용함으로써 전통으로부터 양식적 단절을 쉽게 성취할 수 있었으나, '서구화=근대화'라는 단순논리로부터 자유로울 수 없었다. 따라서 이들의 방향은 점차 자신들의 작품이 서양미술이라는 혐의를 벗어나기 위해 개성적인 화풍과 전통과의 정신적 유대성을 모색하는 쪽으로 나아갔다. 이러한 노력이 결실을 거두는 시기는 1950년대 전후이고, 이 그룹의 대표적 작가로는 이중섭(李仲燮, 1916-1956), 박수근(朴壽根, 1914-1965), 김환기(金煥基, 1913-1974), 장욱진(張旭鎭, 1918-1990) 등이 있다. 이들의 작품은 공통적으로 유화를 재료로 하고 있음에도 불구하고, 동양 내지 한국적 정서를 독자적 개성으로 심화시킨 모범적 사례로 평가받고 있다.

비운의 화가로 알려진 이중섭은 유화를 사용함에도 불구하고

동양화를 연상시키는 힘찬 필력으로 사물의 골격을 포착하고 형태를 변형시키는 독특한 드로잉이 특징이다. 북한이 고향인 그는 한국 전쟁 때 무일푼으로 피난와 처절한 가난을 겪으면서 피운 예술혼은 유명한 일화로 남아있다. 그는 사랑하는 부인과 두 아들을 소재로한 가족도와 소를 즐겨 그렸는데, 가족도는 전쟁의 시련 속에서 자신이 그리워한 유토피아의 세계였다면, 격노해서 울부짖거나 저들적으로 돌진하는 소를 그린 소시리즈는 사회와 시대를 향한 내적 울분의 표출이었다. 그가 담배종이를 이용해 그린 은지화는 새로운 재료 실험이면서 당시의 가난했던 시대를 상징하고 있다.

가장 한국적인 작가로 평가받고 있는 박수근은 다른 작가들과는 달리 정규미술교육을 받지 못했지만, 그것이 오히려 독창적인 양식을 가능케 하였다. 그는 기름을 섞지 않은 유채물감을 수 십 번 덧칠하여 회갈색의 담백한 질감을 만들어 내고 거기에 검은 윤곽선으로 서민들의 삶의 모습을 소박하게 담아냈다. 그의 독특한 표면 질감은 유화임에도 불구하고 오랜 풍파를 거친 화장암이나 벽화에서 느껴지는 시간성과 더불어 소박하고 절제된 한국의 미감을 환기시킨다.

1930년대 일본으로 건너가 추상운동에 앞장서 한국 추상미술의 선구자로 알려진 김환기도 1950년대 들어 한국적 정서에 골몰한다. 그는 동양의 오방색을 주조로한 화려한 색채로 백자항아리, 달, 여인, 매화 등의 시적인 소재들을 평면적으로 구성한다. 특히 그는 따스한 체온이 느껴지는 한국의 백자항아리에서 한국인의 미적 정서를 찾아내고 그것을 평면적으로 구현하였다. 이러한 그의 작품은 유화임에도 불구하고 격조 있는 문인화 정신을 현대적으로 재해석한 것으로 평가된다. 70년대 미국으로 거주지를 옮긴 후 그의 작품

은 점을 반복해서 찍는 추상화로 전향하지만 유화의 번짐효과를 이용하여 한국적 서정성을 잃지 않고 있다.

장욱진은 어린이 같은 천진무구한 상상력으로 한국인 특유의 해학적인 정서를 펼쳐보인다. 단순과 절제를 예술철학으로 삼은 그는 작은 화면에 사물들의 크기와 비례, 위치를 자유롭게 변형하고 단순화시키면서도 엄격한 균형감각을 유지한다. 그의 작품에 종종 나타나는 동물들과 사람들의 포즈와 단순한 눈빛은 욕심과 집착, 그리고 시간의 제약이 사라진 도가적 한가로움을 느끼게 한다.

세 번째 그룹은 전통회화의 재료를 고수한다는 점에서 첫 번째 그룹과 연계되지만, 그 표현방식에 있어서 더욱 적극적인 실험정신으로 전통의 현대화를 통해 시대적 흐름과 보조를 맞추려는 경향이다. 이들은 근대로의 적극적인 변화를 모색하면서도 전통적인 매체를 포기하면 정체성이 상실된다고 간주하고, 전통적인 재료를 통해 서구 모더니즘 정신을 얼마든지 담아낼 수 있다는 것을 보여주고자 한다. 그러면서 첫 번째 그룹이 남겨놓은 재현의 잔재를 청산해야 할 또는 청산해도 될 것으로 간주하고 화면 안에서의 내적 조형성과 매체성에 주목한다. 이 그룹의 대표적인 작가로는 이응노(李應魯, 1904-1989), 서세옥(徐世鈺(1929-), 이종상(李種祥, 1938-), 송수남(宋秀南, 1938-) 등이 있다. 이들은 모두 전통적인 한지를 재료로 사용하면서도 서구의 추상표현주의와 유대관계를 갖고 있다.

이들 중 비교적 선배적인 이응로는 전통 문인화가로 출발하지만, 1950년대 후반 파리로 건너가 앵포르멜 작가들과 어울리며 동양화의 현대화에 앞장선다. 그는 서구 앵포르멜 미술의 정신을 동양적

인 것에서 파악하고 전통적인 한지를 이용하여 서구 앵포르멜풍의 조형작업을 하였다. 또한 그는 동양화의 선이나 한자 또는 한글을 응용하여 독특한 공간 구성을 펼쳐보임으로써 문자추상이라는 주체적 추상화를 시도한다. 동양에서 한자는 원래 자연 사물의 형태를 근간으로 하고 있기 때문에 한자 자체가 바로 추상적인 것의 바탕이 된다고 해석한 것이다.

서세옥은 전통적인 서예를 기초로 하여 인간이나 자연을 단순한 형태로 기호화하는데, 그것은 글과 그림이라는 두 영역의 경계에서 문자의 기호적 특성과 회화성을 결합한 것이다. 그것은 세속적인 색채를 멀리하고 수묵만으로 시공을 초월한 정신성의 본질을 추구하고자 한 문인화적 전통을 현대적으로 해석한 것으로 먹의 농담만으로 여백이라는 시적인 공간을 구현하고 있다.

70년대 후반부터 한국에서 수묵화 운동을 주도했던 송수남은 매체의 특성에 주목하여 추상화에 도달했던 서구 모더니즘의 방식을 전통적인 수묵을 통해 실현하고자 한다. 그는 화면에 남아있는 재현적 형상을 완전히 제거를 통해 종이와 수묵이 만나는 매체성에 주목하고 수묵의 정신성을 통해 근대회화의 길을 모색한다.

채색화의 전통에서 출발한 이종상은 서구 앵포르멜 미학과 유사하게 형상에 대한 본질을 탐구하면서 그것을 동양적 氣의 개념으로 포착하고자 한다. 그는 벽화연구를 통해서 회화의 시원을 추적하고 이를 바탕으로 사물에 내재한 원형적 형상을 조형화 한다.

네 번째 그룹은 서구의 재료와 기법을 과감히 받아들이고 있다는 점에서 두 번째 그룹과 연계되지만 역시 선배 세대들이 집착한 재현적 형상과 서사적 이야기를 고답적인 것으로 간주하고 보다

정신적이고 본질적인 것에 도달하고자 한다. 특히 이들은 서구 앵포르멜 미술을 적극 수용하여 1950년대 후반부터 평면성과 물질성을 강조하면서 한국의 아방가르드 미술운동을 주도한다. 70년대 들어 이들의 작품은 더욱 절제되고 단순화된 단색 모노크롬으로 나타남으로써 미니멀리즘의 한국적 변형이라고 불리고 화단의 중심세력으로 자리잡게 된다. 이들은 서구와 유사하게 탈재현, 탈이미지를 통해 평면성에 도달하고 있지만, 그 정신적 의미를 노장사상에 근거한 동양의 무위개념이나 몰아일체로 해석함으로써 서구와 차별화된 당위성을 설정하고자 한다. 그럼으로써 서구의 맹목적 아류가 아니라 자생적 정신으로 세계미술의 흐름과 접목했다는 평가를 받고 있다. 이 그룹의 대표적인 작가로는 이우환(李禹煥, 1936-), 박서보(朴栖甫, 1931-), 김창열(金昌烈, 1929-), 정창섭(丁昌燮, 1927-) 등이 있다.

1970년대 일본에서 활동하며 모노파(物派) 운동을 이끌었던 이우환은 현상학적 태도로 주체와 세계의 관계방식에 주목하고, 신체가 세계를 있는 그대로 만남으로써 주객이 미분화된 상태에 도달하고자 한다. 특히 그는 우주 삼라만상의 근원을 점과 그것의 연장인 선으로 파악하고 이를 근간으로 하는 탈이미지와 탈표현을 통해 행위의 무목적성에 오는 진정한 해방감을 맛보고자 한다.

한국 아방가르드 운동에 선구적인 역할을 한 박서보는 유백색 바탕에 일정한 리듬의 선묘를 반복하는 묘법시리즈를 통해 행위의 원초적인 궤적과 그려지는 바탕과의 완전한 합일 속에서 자기동일성을 확인하고자 한다. 이우환이 지각의 방식을 통해 무위에 도달하려 했다면 박서보는 자동기술적으로 반복되는 행위 속에서 자신을 무아지경의 상태로 몰고가 자신의 행위와 작품의 물성이 하나되는

경지를 지향한다.

물방울 작가로 잘 알려진 김창렬은 인간사의 모든 희로애락을 환원시킨 극점으로 물방울을 상징하고 이를 극사실주의적 필치로 그린다. 금방 흘러내릴 것 같은 물방울을 통해 순간적으로 사라져버려야 할 허무한 현상과 찰나의 순간을 그려내고 있다.

정창섭은 한국적 삶의 정서와 미의식이 내밀하게 배어 있는 한지 재료인 '닥'을 매체로 하여 그것을 주무르고 반죽하여 손으로 두드리는 과정을 통해 종이의 재질 속에 자신의 숨결이 하나로 녹아드는 경지를 탐구한다. 일체의 지식과 의도성을 배제한 채, 잔잔한 행위의 잔상들을 통해 그는 자신의 무의식에 내재해 있는 은밀한 형상들을 드러낸다.

이상의 고찰에 의하면, 한국 근대미술의 1세대라 할 수 있는 첫 번째 그룹과 두 번째 그룹은 전통적 기법에 의해 확일적으로 그려지는 전통미술의 방법으로는 시대성을 확보하기 어렵다고 판단하고 전통과의 차별화된 방법을 통해 근대성을 모색하였다. 이들의 공통점은 자신의 삶의 체험에서 형성된 정서를 토대로 개성적 화풍을 이룩하고자 하였고, 이것이 한국적 정서와 일치되는 지점에서 의미를 부여받았다. 또한 한국 근대미술 2세대라 할 수 있는 세 번째 그룹과 네 번째 그룹은 선배들의 재현적 잔재를 청산하고 더욱 급진적으로 서구 모더니즘의 흐름에 접목시키면서 그것의 정신성을 동양적 문맥에서 설정하고자 하였다. 이들에 의해 한국 근대미술은 서구의 추상표현주의나 미니멀리즘과 양식적으로 유사해졌지만, 미술을 정의함에 있어 프랭크 스텔라(F. Stella)가 말한 것처럼 “당신이 본 것이 곧 당신이 본 것이다(what you see is what you see)”라는

강령처럼 자기목적적이고 자기지시적인 것으로 간주하지 않고, 주객 일치를 통한 인격함양과 자기수행과 '수단'으로써 간주하고 있는 점은 서구 모더니즘과 비교해 중요한 차이라고 생각된다. 그것은 藝術을 藝道의 개념으로 이해한 한국의 전통적 정서와도 맥을 같이 하는 것이다.

그러나 근대성을 위해 버려야 할 것과 버려서는 안될 것, 그리고 취해야 할 것을 선택하는 과정에서 두 가지의 팽팽한 대립된 입장이 있음을 확인할 수 있었다. 즉 첫 번째 그룹과 세 번째 그룹은 버려서는 안될 것을 전통적인 매체로 간주하고 종지와 먹을 끝까지 고수하면서 근대적 조형실험에 도달한 반면에, 두 번째 그룹과 네 번째 그룹은 버리지 말아야 할 것을 정신성에서 찾으면서 매체는 버려도 될 것으로 간주한다. 이러한 두 세력의 갈등은 오늘날까지 지속되고 있으며, 1970까지는 첫 번째 그룹과 세 번째 그룹이 주도권을 잡고 있다가 1970년대 이후 그 주도권을 상대방에 넘겨주는 양상을 보이고 있다.

이처럼 근대기의 한국미술은 정체성과 시대성이라는 두 가지 과제를 안고 서구미술과의 관계 속에서 갈등과 혼란을 겪은 것은 사실이다. 그러나 한국에서의 근대화가 비록 완전히 내적 필요에 따른 자생적인 것은 아니었다 할지라도 환원주의라는 서구 근대성의 거대한 흐름과 맥을 같이하면서 그것을 동양의 전통 정신과 접목시켰고, 나름대로의 차별성을 확보했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있겠다.