

오 병 욱
동국대학교 교수

1. 서언
2. 류종열의 한국 미술관
3. 고유섭의 한국 미술관
4. 윤희순의 한국 미술관
5. 비교분석
6. 결론

1. 서언

미술이론가는 창작을 지원하고, 설명하고, 소개하며, 활력을 주고 발전시킨다. 미술이론가는 이것이 그의 소명인 것을 인식하여야 하는데, 그 이유는 창작품들에 내재하는 창작에 관한 원리나 조형언어가 일반인들의 것과 매우 달라 중간 통역을 필요로 하기 때문이다. 일반인들이 생이지지(生而知之)로 이해할 수 있는 미술품은 매우 작은 영역에 불과하다. 굳이 예를 들자면 현실에서 인식할 수 있는 사물들을 작품에서 다시 확인할 경우나 종교와 밀접한 조형물들 정도에 그친다.

예술품은 통역을 필요로 하며, 이 통역은 단지 작품의 소개에만 그치지 않는다. 예컨대 한국고미술품들의 경우에는 작품의 성격이 관습이나 역사, 민족성의 영역으로까지 유추·해석되고 있음을 본다.

문화방송 특별기획 '책을 읽읍시다' 선정도서 중 우리 미술에 관한 책이 한 권 있는데, 전 국립박물관장인 최순우의 유고들을 모아 발간한 『무량수전 배흘림기둥에 기대서서』가 그것이다. 우리 전통미술품을 설명한 책 중 가장 널리 읽히는 교양도서라고 해야 할 것이고, 따라서 그 내용이 대중에게

엄청난 영향을 미친다는 점에서 주목해볼 필요가 있다.

이러한 책들은 자국의 미술품이 타국의 것들과 비교할 수 없이 우수하다고 평가하거나, 적어도 남다르다고 말한다. 그런데 한국의 예술품들에 대해 찬사를 바치는 이 책의 첫 글 「우리의 미술」은 다음과 같은 내용이 주가 된다.

“한국의 미술은 언제나 담담하다. 그리고 욕심이 없어서 좋다. 없으면 없는 대로, 재료 있으면 있는 대로 솜씨가 별로 꾸밈없이 드러난 것, 다채롭지도 수다스럽지도 않은 그다지 슬플 것도 즐거울 것도 없는 덩덤한 매무새가 한국 미술의 마음씨이다.”¹⁾

글의 내용에 대해서는 여러 의견이 있을 수 있다. 수필로 간주한다면 학자의 감성적인 글에 토를 달 일도 없는 것이고, 읽는 이에 따라 적극적으로 동의할 수도 있을 것이다. 그런데 문제는 이 글이 개개의 작품에 대한 평이 아니고, 한국미술 전체의 성격을 규정하고 있다는 점에서, 또 그것이 모든 대중매체에서 끊임없이 재생산되고, 대중들의 정신 속에 주입된다는 데에 있다. 그래서 수필 이상의 영향력을 미치고 있다는 점에서 이미 널리 인식된 한국미에 대한 글을 다시 읽을 필요성이 있다. 다시 읽기의 두 가지 단초는 다음과 같다.

첫째, 미술작품의 성격은 당시대적이지, 통시대적일 수 없다는 점에서 한국미를 몇 개의 용어로 규정할 수 없고, 둘째, 한국미를 ‘욕심 없고 덩덤한 매무새’로 매우 자연스럽게 자연친화적이라고 정의하고 있는데, 자연스럽게는 예술품의 성격을 수식하는 데 거의 사용하지 않는 용어이다. 자연과 문명·예술은 감성과 이성처럼 대척지점에 있는 개념들이다. 그것은 기운 것과 있는 그대로의 것의 차이, 이성과 의지와 완벽한 기술이 지배하는 작품과 자연물을 대충 손봐서 쓰는 물건의 차이만큼 큰 것이다.

‘담담하고 덩덤한 매무새’는 곧바로 한국 최초의 근대적 미술사학자라고 하는 고유섭(高裕燮, 1905-1944)의 논문들의 중심 개념이기도 한 ‘구수한 큰 맛’, ‘무관심성’, ‘무기교의 기교’ 등의 용어들을 떠올리게 한다. 그리고 이 용어들은 사실상 야나기 무네요시(柳宗滄, 이후 류종열로 표기)라는 일본인 미술사학자가 우리 미술과 우리 민족성에 부여한 용어들을 반복한 것이다.

류종열은 1922년에 『조선과 오키나와의 공예』라는 책을 썼는데(후일 이를 들로 나누어 『조선과 그 예술』을 다시 발간했다), 이 소책자는 한국미술품에 서구적 학문방법을 적용하여 쓴 최초의 연구라는 점에서 그 중요성을 가졌고, 어쩌면 이 연구가 한국미술사의 모태가 되었을지도 모른다.

그러나 류종열이 그렇게도 흥미한다고 하던 한국미술품 연구와 방향설

¹⁾ 최순우, 『무량수전 배흘림기둥에 기대서서』, 학고재, 1994, p. 14.

정은 어떤 계기에서 이루어진 것일까 하는 의문들이 꼬리를 무는 것은 한국미술에 대한 그의 평가가 매우 마땅하지 않기 때문이다. 그는 당신들의 미덕은 소박하고 검소하고 단순한 데 있고, 꾸미지 않은 아름다움을 가지고 있다고 극진하게 칭송하고 있다. 3·1운동이 일어난 다음해인 1920년, 무자비한 살상과 체포와 고문의 상처가 채 가시기 전에 조선을 처음 방문한 그가 목격했던 상황들에 대한 충격이 조선의 미술에 애상의 미, 소박미, 단순미 같은 성격을 부여하는 큰 계기가 되었을 것이다. “조선인이 자신들의 장점에 관해서 자랑한다면, 그것은 애국심에서 나오는 변호일 것이며, 이 변호에는 편견이 뒤따르기 때문에 나 같은 참된 조선인의 친구인 일본인이 제대로 쓸 수 있으며, 조선에 대한 애정에 있어서 자신을 속이고 또는 일본인을 속인 대목은 없다고 믿는다”²⁾는 그의 진실된 박애주의를, 또 섬세한 양심을 가진 제국의 지식인이 진실하게 쓴 조선과 조선인에 대한 옹호인 것을 믿는다 해도, 필자에게 그의 평가는 우리의 미술품이 단순하고 무식하다라는 말 정도로 들린다.

그는 이 단순하고 소박한 예술품들이 조선인들의 심성과 삶에서 나왔고, 그들의 풍습과 매마른 자연환경과도 일치하기 때문에 진실되다고 말한다. 그의 애상미, 소박미에 대한 사랑고백과 식민통치에 대한 박애주의적 죄책감이 절절히 묻어나서인지 조선의 미에 대한 그의 규정은 큰 저항 없이 수용되었고, 자기 복제하는 데 성공했다.

앞서 언급한 용어들 이외에 ‘선적(線的)’, ‘백의민족(白衣民族)’ 같은 용어들도 류종열의 창작물들이다. “하늘로 향해 두 귀를 사뿐히 들었지만 뽀냄이 없는 의젓한 추녀의 곡선, 아낙네의 저고리 도련과 봉어뺨 지은 긴소매의 맵시 있는 선, 외씨버선 불의 동탁한 매무새”에서 보이는 곡선도 그렇고, “우리의 강산과 여기에 서린 조상들의 입김과 메이리치는 아련한 민요와 오랜 역사의 동록 같은 것들이 얼버무려진, 말하자면 민족교향시 같은 애뜻한 소리를 우리는 우리네의 도자 공예에서 듣고 있다. 길고 가늘고 가냘픈 그리고 때로는 도도스럽기도 하고 슬프기도 한, 따스하기도 하고 부드럽기도 한 곡선의 조화, …… 선의와 치기와 소박한 천성의 아름다움 그리고 못생기게 둥글고 솔직하고 정다운, 또 따듯하고도 희기만한 빛, 여기에는 흰옷 입은 한국 백성들의 핏줄이 면면히 이어져 있다”³⁾도 류종열의 반복이다.

오래 전부터 더 이상 서울의 거리에서 흰옷 입은 사람도, 가냘픈 곡선도 볼 수 없음에도, “한국은 과거의 나라가 아니다. 면면히 전통을 이어온, 그리고 아직도 젊은 나라다. 미술은 망하지도 죽지도 않았으며, 과거의 미술이

²⁾ 류종열, 송건호 옮김, ³⁾한민족과 그 예술, 탐구당, 1976, p. 108.

³⁾ 최순우, 앞의 책, pp. 14-16.

개념들을 전승·발전시키자는 견해도 류종열의 것과 크게 다르지 않다.

그래서 아직도 단순하고 소박한 것이 우리의 미감이라고 믿으며 이것이 무슨 큰 가치나 되는 것처럼 추구하는 사람들이 적지 않은 것을 보면, 류종열이 우리에게 걸어놓은 미술사적 최면은 진정 오래도록 효과를 발휘하고 있다고 하겠다.

그런데 미술에만 국한될 듯한 이 최면효과가 불행하게도 일상생활에서도 일종의 ‘민족정서’처럼 힘을 발휘한다. 대충대충, 한 듯 만 듯, 적당히, 되는 대로, 두루뭉술하게, 아니면 말고 등등 매끄럽지 못한 마무리를 서술하는 말이 수도 없이 상용되고, 이 말의 가치를 증명이라도 하듯 현실사회에서 일을 대충 처리하는 것을 쉽게 용납하고 용서하는 일이 적지 않은 것이다.

이를 류종열의 해안으로 판단하여야 할까? 아니면 예술작품의 특성을 민족성과 이렇게 밀접하게 연결해놓은 그의 시도에서 다른 부정적인 목적을 발견해야 할까? 우선 우리가 인정해야 할 것은 예술작품의 평가를 통해서 그 민족의 민족성과 재능과 가능성을 규정해주는 이 대단한 발상이 매우 성공적이었다는 것이다.

한국적 미, 한국미에 대한 규정의 오해를 풀기 위해서 반드시 읽어야 할 세 편의 글이 있다. 여기서 비교하게 될 세 편의 글은 류종열의 『한민족과 그 예술』, 이를 반복한 고유섭의 『한국미술사급미학논고(韓國美術史及美學論考)』, 류종열을 반박한 윤희순의 『조선미술사연구』이다. 사실 더 이상 아무도 류종열의 글을 문제 삼지 않는다. 그 동안 한국미술사학계의 많은 후속 연구들에서 류종열의 문제점은 이미 많이 극복되고 해소되었고, 한국미술품들에 대한 새로운 시각도 개진되고 있고, 각 미술품에 대한 상세한 연구와 정당한 평가도 이루어지고 있는 것을 보고 있다. 그럼에도 새삼 이 문제를 제기하는 것은 각론에서는 높은 수준에 도달한 학계에서와 달리 대중들에게는 아직도 류종열의 글이 한국미술사의 근본적이고 절대적인 총론처럼 잘못 읽히고 있기 때문이다.

2. 류종열의 한국 미술관

류종열은 1922년 『신조(新潮)』 정월호에 한국미술에 대한 최초의 연구논문인 「조선의 미술」을 발표했다. 이 글에 피력한 조선미술에 대한 류종열의 논지를 간략하게 살펴보자.

⁴ 앞의 책, p. 19.

“예술은 민족의 마음의 표현이다. 어떠한 민족도 그 예술 속에서 자신의 참된 모습을 그린다. 자연과 역사는 언제나 예술을 낳은 어머니였다. 자연은 그 민족이 나아갈 바 방향을 정하고, 역사는 걸어갈 길을 주었다. 조선 예술의 특질을 그 근본에서 파악하려 한다면, 우리들은 그들의 자연으로 들어가고 역사 속으로 들어가지 않으면 안 된다.”

그는 중국, 일본, 조선의 자연을 비교한다. 거대한 대륙과 아름다운 섬과 외침에 시달리는 반도를 비교한다. “침략에 시달리면서 마음은 흔들리고 혼란되고 있다. 괴로움과 고독이 몸에 깊숙이 배어 있다. …… 동요와 불안과 고민과 슬픔이 그들이 살아온 세계였다. 그 곳에서는 자연조차도 외로워 보인다. 산은 메마르고 나무는 띄엄띄엄 서 있고, 꽃은 시들어 있다. 땅은 메마르고 방은 어둡고 사람은 귀하다. 이러한 세계에서 예술에 마음을 바칠 때 그들은 무엇을 호소할 수 있었던가. 소리에는 강한 리듬도 없고, 색채에는 즐거운 빛도 없다. 다만 감정에 넘치고 눈물에 잠긴 마음이 있을 뿐이다. 그들에게 보이는 아름다움은 애상의 미다.”⁵⁾

“중국의 예술은 의지의 예술이며, 일본의 그것은 정취의 예술이고, 조선의 예술은 비애의 예술이다. 중국의 예술은 안정된 형의 예술이고, 일본의 예술은 젊고 아름다운 색채의 예술이고, 조선의 예술은 장중하지도 화려하지도 않은 가냘픈 선의 예술이다”라고 말하면서, “심정에서 자연에서 건축에서 조각에서 음악에서 기술에 이르기까지 모든 것에 선이 나타나 있다”고 한다.

“첫째의 길은 강하고, 둘째의 길은 즐겁고 셋째의 길은 쓸쓸하다. 강한 것은 형을, 즐거운 것은 색을, 쓸쓸한 것은 선을 선택하고 있다. 강한 것은 승배를 받기 위해서, 즐거운 것은 맛보기 위해서, 쓸쓸한 것은 위안을 받기 위해서 주어졌다.”⁶⁾

조선의 역사가 고민의 역사이며, 예술의 미가 슬픔이라고 하는 그는 가냘픈 선을 어디서든지 발견한다. 남산에서 내려다본 서울 시가의 지붕들에서, 일본 법륜사 소장의 백제관음상에서, 경주 석굴암에서, 봉덕사 범종과 상원사 범종에서, 고구려 벽화에서, 신라의 첨성대에서, 조선의 도자기에서도 두드러진 특징은 가늘고 슬픈 선이라고 말한다. 상다리에도 문갑 고리에도 장도 칼집에도 버선에도 신발에도 같은 곡선의 흐름이 있다고 한다.

또한 괴로움과 슬픔은 무의식중에 나타나는데, 류종열은 색에서도 나타난다고 한다. “도자기는 옅은 물색의 유약 속에 빛을 끌면서 조용히 있다. 말할 수 없는 애처로움이 그곳에 있는 것이다.”

⁵⁾ 류종열, 앞의 책, p. 108.

⁶⁾ 류종열, 앞의 책, p. 114.

“중국이나 일본에서는 것처럼 빛깔이 다양한 의복이 발달하고 있는데, 어째서 조선에서는 그러한 예를 볼 수가 없는 것인가. 그들이 입고 있는 의복의 빛깔은 아무런 색도 없는 백색이 아닌가. 그렇지 않으면 가장 빛깔이 약한 물색이 아닌가. …… 흰 의복이란 언제나 상복이었다. 외로운 마음의 상징이었다. 백성은 흰옷을 입는 것으로 영원히 복상(服喪)하고 있는 것이다.”

평화를 사랑하고 순진한 심성을 가졌기에 흰색을 좋아하는 민족, 백의 민족은 이런 편협적인 연유로 시작되었으나 미화되어 우리의 뇌리 깊숙이 들어왔다. “따뜻하고도 희기만한 빛, 여기에는 흰옷 입은 한국 백성들의 핏줄이 면면히 이어져 있다.”(최순우)

조선민족을 영원한 종복으로 삼을 이유, 조선민족이 일본에 봉사해야 하는 필연성을 예술을 들어 최면을 거는 류종열은 마지막 주문을 외운다.

대륙의 무서운 북풍에 억눌리던 민족의 역사는 고난의 역사였고, 조그만 희망도 행복도 없는 인정과 사랑에 굶주린 백성은 외로움을 터놓을 친구를 예술에서 찾았다.

“외로운 마음을 전하는 데 눈물겨운 저 선보다도 더욱 어울리는 방법이 없었을 것이다. 그것은 정이 넘치는 선, 눈물이 가득 찬 선이다. 지상에서 괴로움을 받는 자가 영원한 것을 저 세상에서 찾아 헤매는 마음의 선이 아닌가.”⁷⁾

그는 죽은 자의 미술이라 알려진 이집트 미술을 보려고 하는가? 여하튼 그는 민족의 독립을 구하려고 노력하지 말라고 한다. 1919년 3·1운동이 일어난 지 불과 2년 후였다. “조선의 불편한 독립이 그 예술에 있어서 실현되고 있다고 보지 않는가. …… 민족의 미술로 돌아가라. 불멸의 힘이 미에 있다는 것을 알라.”⁸⁾

류종열이 순수한 학자였다면, 그의 학문은 매우 편협하고 자의적인 논리로 점철된 것이다. 그가 제국주의자였다면 그의 글은 슬픈 민족은 예술품에 나타난 슬픔으로 스스로 위로하고 체념하라고 세뇌를 하는, 매우 효과적이고 치명적인 것이다. 그의 관점이 다시 확인되는 글이 1922년 9월 『개조(改造)』에 실린 「사라져가는 한 조선 건축을 위하여」라는 글이다.

1364년 세조 4년에 세워진 광화문은 임진왜란 때 소실되었다가, 1864년 대원군의 경복궁 중창 때 복원되었다. 일제는 총독부 건물을 완공한 1926년에 광화문을 해체하여, 1927년에 경복궁의 동문인 건춘문 뒤로 옮겨놓았다. 류종열은 이것의 파괴와 이전을 막기 위해 바친다면서, 「이름과 모습과 영혼

⁷⁾ 앞의 책, p. 126.

⁸⁾ 앞의 책, p. 127.

을 기념하기 위해」라는 글을 썼다.

해체될 운명의 광화문에 대한 애도와 조선인들에 대한 미안한 감정이 넘치는 글이지만, 동시에 숨은 의도도 읽힌다.

“왕조의 위엄을 나타내기 위해 대원군에 의해 세워진 역사적 기념비이며, 수도의 미를 장식하고 있는, 없어서는 안 될 요소이고, 그 정문을 빼앗겼을 때 경복궁에 무슨 힘이 있을 것인가.”⁹⁾

일제는 조선의 정신적 기념물이자 상징물인 광화문을 당연히 제거해야 했다. 혹은 순교자의 명예를 주지 않기 위해서 후미진 곳으로 옮겼어야 했다. “그것은 한 나라 최대의 왕궁을 지키기에 족한 정문의 모습이다. 독자들이여! 이 대문을 이조 말기에 만든 것이라고 업신여겨서는 안 된다. 또는 그곳에 우아하고 정밀한 미를 볼 수 없다고 냉정하게 보아서는 안 된다. 단순하고도 단정한 그 모습에는 실로 의지의 미가 표현되어 있지 않은가!”¹⁰⁾ ‘우아하지도 정밀하지도 않고, 단순하고 단정한 모습’ 류종열은 늘 이 점을 강조한다.

이렇듯 편협하고 악의적인 그의 미술사관이 어떻게 학문적인 것으로 받아들여 질 수 있었을까? 그는 서양방법론을 이용했다. 그는 19세기 후반 유행했던 텐(H. A. Taine, 1828-1893)의 미술사관을 조선에 적용했던 것이다.

이폴리트 텐은 종족, 환경, 시대라는 항목을 기초 조사항목으로 삼고, 이것들에 의해 미술작품의 특성을 규명해냈다. 그의 이론은 탁월한 서술과 용이성, 표면적 과학성으로 한동안 큰 영향력을 발휘하였는데, 류종열은 그의 미술사의 기초항목을 조선미술의 특성을 규명하는 데 요긴하게 사용했다. 중국, 일본, 조선으로 환경과 민족을 구분하고 성격을 설명한 것도 유사하고, 그 성격에 따라 작품의 성격이 구분된다고 한 것도 유사하다.

에컨대 텐은 미술작품의 특성을 설명하기 위한 전조 작업으로 유럽인을 크게 두 종족으로 나누었다. 이탈리아인, 프랑스인, 에스파냐인과 포르투갈인의 라틴족과 독일인, 벨기에인, 네덜란드인, 영국인, 스웨덴인, 미국인 등의 게르만족으로 구분하고, 많고 다양한 400년 간의 작품들 그 모두에도 근원적이고 공통적인 성격이 새겨져 있다고 말한다. 우선 종족은 식물의 씨앗처럼 모든 기후에서도 근본적인 품질이 변하지 않고, 국민 곧 그로부터 성장한 식물은 장소와 역사에 따라 적응하고 변신하지만 근원적인 특성을 갖고 있고, 마지막 으로 꽃인 예술로 모든 발전이 끝난다고 해도, 민족과 환경, 시대를 예술의 씨앗과 토양으로 삼고 있다. 콩 심은 데 팔 날 수 없다는 결정론이 텐의 미술사관이다.

⁹⁾ 앞의 책, pp. 181-183.

¹⁰⁾ 앞의 책, p. 181.

텐에게 종족은 이렇듯 중요한 것이기에 그는 라틴족과 게르만족의 습관, 도덕, 민속, 민족성 같은 차이점들을 흥미롭게 기술한다. 간단하게 요약해보자.

게르만족은 습하고 추운 기후에서 살기 때문에 대식가이며, 독한 술을 마신다. 습관성 음주가 계층을 가리지 않고 만연해 있고, 귀족도 식사 때 취하거나 가끔은 만취해도 불명예가 아니다. 반면에 이탈리아에서 이는 수치이며, 에스파냐에서 술꾼이라 불렀다가는 결투를 감수해야 한다.

게르만족은 표현과 동작이 매우 느리고 무겁다. 몇 시간이고 같은 자세로 앉아 있을 수 있고, 서로 아무 말도 건네지 않으면서도 지루한 줄 모른다. 이들은 절도 있고 쾌활하여 그들의 생각을 거리낌없이 말하고 손짓과 몸짓을 하면서도 우아하며 교양 있고 도시적이고 완벽한 모습을 보여주는 라틴족에 비해 열등하다. 그러나 게르만족은 느리게 반응하고, 쾌적함을 필요로 하지 않는 만큼 지루한 일을 어려움 없이 수행할 수 있는 최고의 일꾼들이다. 철학, 언어학, 출판, 수집, 연구 등 커다란 인내와 노력이 드는 모든 과학 분야에서 이들에 비길 종족이 없다. 영국 노동자의 경우 열 시간 동안 일해도 일의 효율이 처음부터 끝까지 일정하지만, 떠들고 노래하고, 춤춰야 하는 라틴족에게는 이런 일관성이 불가능하다. 정부가 지겹다고 혁명을 일으키는 나라는 게르만족에게 있을 수 없다. 그들은 정치가들을 존경하고, 그들이 나쁘면 저항하지만 인내를 가지고 천천히 봉기한다.

라틴족은 외모와 사물들의 장식에, 감각과 무상함을 찬양하는 화려한 재현들에 논리의 규칙성과 외적 균형 그리고 미적 질서, 즉 형태(forme)에 대해 매우 큰 취미를 갖고 있다. 반대로 게르만족은 사물들의 내적 존재나 진리 자체, 곧 깊이에 관심이 있다. 그들의 본능은 외모에 끌리지 않고, 베일을 벗기고 감춰진 것을 찾는 쪽을 추구한다. 비록 그것이 불쾌하고 슬프더라도 천박하고 못났어도 재단하거나 세부를 감추지 않고 밝혀낸다.

종교적으로 라틴족은 카톨릭이다. 그들은 정신적 관습을 떠나는 것을 원치 않았고, 전통에 충실했고, 권위에 복종했다. 감각적 외모와 교회적 위계의 아름다운 질서에 감동 받았고, 제의와 외부적 작품들 그리고 피에타가 빛나는 행위들을 가장 중요하게 여겼다. 반대로 게르만족은 거의 신교도가 되었다. 기슴속의 종교적 감동에서 구원을 구했고, 개인적 신앙으로 교회의 공식적 권위를 굽히게 했다. 이러한 내면적인 지배에 비해 외형은 부수적인 것이었다. 두 종족의 성격은 예술에도 그대로 나타나게 된다.¹¹⁾

¹¹⁾ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'Art*, Paris : Fayard, 1985, pp.172-184 초역. 텐은 1864년부터 파리 예콜 데 보자르에서 미술사를 강의했고, 1865년 『강의록』이라는 제

종족의 기질을 기본요소로 삼는 텐의 이론은 라마르크의 ‘용불용설(用不兩說)’과 다윈의 자연선택에 의한 『종의 기원』(1859) 같은 진화론에 기초한 것이다.¹²⁾ 자연환경에 적응한 종과 (돌연변이의 결과로) 자연으로부터 선택된 종은 살아남고 나머지는 소멸된다는 대자연의 원칙을 종족간의 미술에도 적용했다. 좋은 씨앗도 척박한 땅에서는 자라지 못하고, 겨우 싹을 틔웠어도 한바탕 폭풍이나 가뭄이 닥치면 살아남기 힘들고 살아남기 위해서는 적응해야 한다는 것이다. 같은 종족의 예술도 환경에 따라 달라질 수 있는 것이고, 또 같은 환경이더라도 시대에 따라 재능 있는 예술이 나올 수도 있고 형편없는 예술이 나올 수도 있다고 한다.

“이런 식의 테크니즘에 따라 한 나라와 한 시대에 예술이 발전하는데, 그 예술은 이상적이거나 사실적이거나 태생적이거나 선택적이다. 여기에 지배적인 방향이 있는데, 그것은 시대의 방향이다. 다른 방향으로 나가려는 재능은 대중의 정신과 관습에 의해 제거되거나 우회하게 된다.”¹³⁾

류종열은 조선의 미술에 시대라는 변수를 전혀 적용하지 않았다. 그는 조선의 역사를 항시적인 침탈의 고통을 당하는 역사의 연속으로 획일화했다. 텐이 각 종족들의 약점만큼이나 장점을 거론하며, 그들의 예술의 장점들을 설명하고 있는 것과는 매우 다른, 그리고 그릇된 태도인 것이다. 류종열은 아마도 텐에게서 다음과 같은 구절을 가져왔을 것이다.

“예술가가 우울한 시대에 성장했다면, 어릴 때부터 젖어온 생각들…… 세상은 유형지이고 감옥이며, 삶은 해악이니 세상사 모두를 떠나야 한다고 말하는 종교, …… 매일 보는 것이 장례식이나 좌절의 이미지, 절식, 기아의 이미지, 무너진 다리, 폐허, 폐경지, 불탄 집단을 보고 자란다면, 예술가는 죽을 때까지 그로부터 나온 우울함을 끊임없이 심화시킨다.”¹⁴⁾

류종열은 환경의 악조건은 애상의 미밖에 친숙한 것이 없다고 하지만, 텐은 지역적, 시대적 악조건 속에서도 매우 창조적이고 위대한 예술이 꽃필 수 있다고 말하는 점이 다르다.

“남쪽 산악지역을 제외하면 네덜란드는 습지이다. 뫼즈 강, 라인 강, 에스크 강이 넓게 흐르고 수많은 지천들까지 있다. 호수도 많고, 늪지도 많다.

목으로 첫 출간했다. 1882년 『예술철학』이라는 포괄적인 제목으로 다시 출간했다.

¹²⁾ 1809년은 다윈이 태어난 해이자, 장 밥티스트 라마르크가 용불용설을 발표한 해이다. 다윈은 1859년에 출간한 『종의 기원』에서 기린이 목이 길어진 이유를 높은 나뭇가지에 달린 잎을 먹기 위한 진화라고 설명하는 라마르크의 주장에 대해 자연의 선택에 의한 유전자 변이에 의해 진화된 것이라고 반박했다.

¹³⁾ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁾ *Ibid.*, pp. 48-49.

…… 주민들은 바다와 강의 범람으로부터 땅을 방어해야 했는데, 13세기부터 7년마다 대홍수를 겪었다. 1230년에 10만, 1287년에 2만, 1470년에 3만, 1570년에 3만, 1717년에 1만2천 명이 익사했다. …… 이런 나라에서 독일식으로 철학하고, 환상의 괴물들과 형이상학적 시스템들 사이를 여행하려는 희망은 불가능하다. 사람들은 즉시 현실로 되돌아와야 한다. 소집은 일상적이고, 위급하고, 쉽다. 생각하는 것이 곧 행동하는 것이다. 안전에 대한 이러한 압력이 성격을 형성했다. 습관은 본능이 되었고, 부모가 획득한 형식은 유전인자가 되었다. 조상들은 필요와 제약에 의해 노동자, 산업가, 상인, 사업가, 지배인 등등이 되었지만, 자손들은 태어나면서 그리되었다.”

“그들에게 독일적 철학과 영국적 시정은 없지만, 유용한 기술은 매우 뛰어났다. 최초의 모직을 발명했고 1404년까지도 그들만이 유일하게 모직제품을 생산할 수 있었다. 또 16세기에 전국민이 읽고 쓸 수 있었다. …… 사실 그들이 이탈리아 국민들처럼 번영과 부유, 안전과 자유에 도달한 최초의 민족이었다.”¹⁵⁾

텐은 지리적 환경이 선적인 예술인지, 색채적인 예술인지를 결정한다고 하지만, 류종열이 말하는 슬픈 선, 슬픈 선율과는 완전히 다른 관점을 보여주고 있다.

“이들 회화의 장점 중 하나는 색채의 미묘함과 뛰어남이다. 이것은 플랜더스와 네덜란드에서는 보이는 것이 특별하기 때문이다. 포 강의 습한 델타에 있는 베네치아처럼 부르게스, 간트, 안트베르펜, 암스테르담, 로테르담 등의 도시는 강과 운하와 바다에 접해 있어 매우 유사한 환경을 갖고 있다. 여기서도 베네치아에서처럼 자연이 색채주의자들을 길렀다. 프로방스나 피렌체 부근처럼 건조한 지방에서 보는 사물의 색과, 네덜란드처럼 다습한 지방에서 보는 사물의 색은 다르다. 건조한 지방에서는 선이 주도적으로 주의를 끈다. 산의 능선은 뚜렷하고, 건물들은 크고, 모든 물체의 윤곽선은 맑은 대기 속에 생생하게 드러난다. 습한 지방에서 수평선은 흐릿하고, 사물들의 윤곽은 영원할 것 같은 안개와 습기 속에 잠겨 있어서, 지배적인 것은 선이 아니라 반점이다. …… 암스테르담에서 물색은 30분마다 그 색의 뉘앙스를 바꾼다. 며칠만 지내 보면 이곳의 자연은 뉘앙스와 대조, 조화, 즉 톤의 강약만 중요하다는 것을 알게 된다. …… 맑은 공기와 찬란한 햇빛은 대지와 집들의 색을 무색하게 한다. 프로방스나 토스카나 지방에서는 색연필의 열은 색과 목탄만으로 흰 화면 위에 모든 것을 그려낼 수 있다. 반대로 다습한 네덜란드에서는 대지는 녹색이고, 수많은 반점들이 물에 젖은 흑갈색 자갈, 지붕과 벽들의 짙은 적색, 회거나

¹⁵⁾ *Ibid.*, pp. 184-188.

분홍의 건물 정면, 가축들에 의한 반점 등등이 녹색 평원을 조화롭게 한다. 게다가 안개의 농도가 변하고, 빛이 변하면 색이 끊임없이 변한다.”¹⁶⁾

텐은 이렇게 종족과 환경에 대한 상세한 예를 들면서 그들 작품들의 장단점을 말한다. 또 “한 예술작품은 한 예술가가 속한 예술가의 집단, 그를 낳은 사회 주위에서 응용거리며 제창하는 민중의 무수하고 다양한 위대한 소리”의 중심에 있다고 하고, 한 작가의 작품들은 공통점을 가지고 있고 그 작가가 속한 그룹이나 화파도 공통점을 갖고 있고 따라서 한 시대의 여러 장르의 예술들도 공통점을 가지고 있다고 하며, 각 민족들의 미술작품의 고유한 특성들을 매우 설득력 있게 설명하였다. 그럼에도 그의 체계는 편협하고 잘못되었다고 비판받았다.¹⁷⁾

류종열은 텐처럼 풍부한 자료를 갖추지도 않았고, 단편적인 인상에만 의지하여 조선민족의 민족성과 역사 그리고 예술을 논하였으니, 그 신빙성 여부는 판단을 필요로 하지 않는다. 여하튼 그가 주장하고자 했던 것은, 종족적 환경적 시대적 요인을 따라 규정하자면, 일본의 미술품은 매우 섬세하고, 극단까지 추구되었으면서도, 질서와 엄정함이 배어 있는 작품들이어서 제국주의적이고, 소박하고 단순하며 애상적이기까지 한 조선의 미술은 식민지적이라는 것이다.

3. 고유섭의 한국 미술관

고유섭¹⁸⁾의 『한국미술사급미학논고』는 1963년에 발간된 고인의 유고집으로, 이 책에는 불국사 사리탑부터 고려시대 불화와 도자 그리고 조선 도자에 이르는 한국미술품에 대한 전반적인 글들과 조선미술의 개관, 당시의 서화협회전 관평 등에서 앙드레 말로의 모방론을 소개한 글에 이르기까지 동서고금의 광범위한 영역에 걸친 글들이 실려 있다. 이 글들은 개인적 상상(隨想)을 넘지

¹⁶⁾ *Ibid.*, pp. 204-205.

¹⁷⁾ 그러나 그렇게 풍부한 텐의 체계도 역사적 방법과 고전주의적 독단론이라는 서로 이질적인 요소들을 적당히 모아놓은 것으로, 광범위하지만 분명하지 못하다. 그의 인류학적 지식으로도 한 종족의 공통분모 같은 심리학적 소여(所興)는 파악할 수 없는 것이고, 지리와 역사의 제시가 정신적 풍토를 설명하는 것이 아니라는 한계를 넘지 못하고 지리멸렬해졌다. A. 리샤르, 백기수·최민 옮김, 『미술비평의 역사』, 열화당, 2000, pp. 78-80.

¹⁸⁾ 조선의 미술을 민예 정도로만 인정한 고유섭은 1925년부터 27년까지 경성제대 예과 문과부를 수료했고, 1927년부터 30년까지 미학과 미술사를 전공하며 법학부 철학과를 졸업했다. 1933년부터 1944년에 별세할 때까지 개성부립박물관장을 지냈다.

않기도 하지만, 조선미술의 특색을 규명하려 한 점이나 고대 예술품에 대해 조사와 정리를 시도했다는 점 등에서 단순한 감상 차원을 넘어서고, 해석에 있어서 일관된 관점을 가진 것처럼 보인다는 점에서 고유섭을 한국 최초의 근대적인 미술사학자로 보게 하기도 한다.

이 책의 주요 관점이자 핵심이 되는 한국미술에 대한 개념들을 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」¹⁹⁾에서 간추려보면 다음과 같다. 이 글은 1941년 『춘추(春秋)』에 발표된 것이다.

고유섭은 장인의 “기술적 문제 외에 문화적 견지에서 그 양태를 통하여 문화의식, 문화의념, 문화가치를 성찰함에 큰 의미가 있다”고 하면서, 이 ‘문화사적 파악’이 앞날의 새로운 문화사적 전개를 위하여 중요시해야 할 문제라고 한다.

그리고 그는 조선고미술의 성격적 특색으로 “‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’을 들 수 있으리라 생각한다”고 전제한 후 곧 서구 르네상스 미술의 특성이라고 할 만한 미술의 개념을 대비시킨다.

“‘기교적인 기교’, ‘계획적인 계획’은 기교와 계획이 의식적 의식, 분별적 의식에서 나와 직접 여건인 구상적 생활에서 분리되고 추상된 기교요 계획으로, 그것은 자각된 기교, 자각된 계획, 다시 말하면 기교와 계획이 독자적인 의식을 갖게 된 기교요 계획이다.”

다시 말해 서양미술은 실제 삶으로부터 충분히 분리된 것으로써 실제 삶과 합치되고 조화될 수 있는 것이고, 따라서 이른바 소위 개성이란 것이 중요하고 천재주의가 가능한 것이다. 예술은 필연적으로 생활에서 분리되어 있어야 하는 것이다. 이에 비해 조선미술은 생활과 분리되고 분화되기 이전의 것으로, 실제 삶의 생활 본능이 양식화된 것이다.

“기교적 기교, 계획적 계획이 행위적 기교, 행위적 계획으로 구석구석이 기교적으로 계획적으로 정돈하고 구성함으로써 구상적(具象的) 생활을 이루려는 데 반하여, 무기교의 기교, 무계획의 계획은 구상적 생활 그 자체의 본연적 양식화로 나타나므로 구상적 생활과의 합조(合調)는 도대체 문제가 아니나, 생활 자체의 본연적 양식화 작용이라는 점에서 그것은 기교와 계획의 독자성, 자율성, 과학성이 자각되어 있지 않다. …… 조선에는 근대적 의미에서의 미술이란 것이 있지 아니하였고, 근일의 용어인 민예(民藝)라는 것만이 남아 있다. 즉 조선에는 개성적 미술, 천재주의적 미술, 기교적 미술이란 것은 발달치 아니하고 일반적 생활, 전체적 생활의 미술, 즉 민예라는 것이 큰 동맥을 이루고 흘러나왔다.”²⁰⁾

¹⁹⁾ 고유섭, 『한국미술사금미학논고(韓國美術史及美學論考)』, 통문판, 1963, pp. 3-13.

삶으로부터 분리되지 못한 미술, 삶과 거리를 두지 못한 미술, 개성적 이지도 독창적이지도 않은 미술, 삶인지 예술인지 구분되지 않는 미술, 삶과 예술의 중간에 어정쩡하게 있는 미술을 그는 민예라고 하고, 조선미술 전체를 민예적이라고 한다. 그리고 이 민예라는 개념은 류종열이 우리 미술에 쐬워놓은 명어이다.

고유섭이 ‘민예품에 불과하다고 하는 우리의 미술’에 부여한 특성은 그래서 ‘질박한 맛과 순후(鈍厚)한 맛’이다. 조선의 미술은 신앙과 생활과 분리되어 있지 않으니, 순전히 감상을 위한 근대적 의미의 미술이 아니고, 따라서 정치(精緻)하지 못하고 정돈되지 못했다는 것이다.

그는 조선의 미술이 치밀하지 못하고 균형이 부족하다고 한다.

“조선의 미술은 정제성(整齊性)이 부족하다. 경주의 석굴암에서 예를 들더라도 …… 팔부중(八部衆)의 저열(低劣)에서 완전균제를 이루지 못하였고,²¹⁾ 도자 공예에서도 기물의 형태가 원형적(圓形的) 정제성을 갖지 않고 왜곡된 파형(跛形)을 많이 이루고 있다. 이곳에 형태가 형태로서의 완형(完形)을 갖지 않고, 음악적 울동성을 띠게 된 것이니, 조선의 예술이 선적이라 한 류종열의 정의는 이 뜻에서 시인된다 하겠다.”²²⁾

그렇다면 질서도 비례도 완전성도 없는 민예에 불과한 조선미술의 가치를 어디에서 찾을 수 있을 것인가? 그는 류종열을 반복한다. 우아함에는 못미치지만 음악적이고 울동적이며 선적인 섬약미(纖弱美)와 단조로운 색채와 적조미(寂照美, 쓸쓸한 아름다움)를 구성하고 있는데, 청자나 백자에서 보듯이 꺾여 짜지고 줄여 짜져서 다져진 ‘고수하게 우려진 변화성’을 갖고 있으며, 그리하여 ‘맵자한 자태’라는 특수한 예술적 성격을 갖고 있다고 할 수 있으나, 결국 ‘건조하고 고비(固鄙, 고루하고 비천함)한 비예술적 성격’을 내보인다고 한다. 게다가 사상적 깊이가 없어서 명량성을 갖기는 하는데, 이 명량성은 끈기와 고집이 부족한 데다 허무, 공무(空無), 체념으로 만들어져 농조(弄調)로서의 유머가 나오는데, 형태의 불완전성, 선율적이라는 것도 더해져서, 쓸쓸함과 명량이라는 두 개의 모순된 성격이 동시에 성립되어 있다고 한다. 거칠고 투박하고 순진함이 빼박한 형태를 만들고, 이 썰렁한 유머는 ‘어른 같은 아이의 성

²¹⁾ 앞의 책, p. 5.

²²⁾ 이 점에 대해서는 고유섭의 비하가 류종열을 능가하고 있다.

“역사적 배경까지 고찰한 매우 긴 이 논문에서 그는, 모든 석불은 주도면밀하게 배치된 듯하다. 누구나 알 수 있듯이 그 배치에서는 정연한 균제(symmetry)의 아름다움을 볼 수 있다고 말했다. 석굴암에서 그가 느낀 것은 주도면밀하고 정연한 균제였던 것이다.” 탁석산, 「한국미의 정체성」, 『월간미술』 8월호, 2000.

²³⁾ 고유섭, 앞의 책, p. 6.

격'을 갖는다는 것이다(질박, 순후, 순진이 형태의 파조蹙調라는 것을 통하여 다시 적요寂寥한 유머를 통하여).

고유성은 더 나아가 도자기나 목공예에서 쉽게 보는 비대칭성(비균제성)은 근거 없고 황당한 착상(공상, 환상)이 자유롭게 발휘된 것으로 음악적인 특성과도 통하며, 이것은 시대적 특성이 아니라 전통적 특색이고 한민족 고유한 민족성이라고까지 말한 다음에, 통일성의 포기과 대강 끝내는 마무리를 '무관심성'의 특색으로 설명하고 여기서 미술품의 소대황잡(疎大荒雜, 치밀하지 못하고 거칠고 어수선향)한 결점이 나온다고 한다. 여기서 나오는 '구수한 큰 맛도 사실은 치밀하지 못하고, 중도체념(中途諦念)하는 데서 나오는 것이라고 한다.

그는 이러한 '구수한 큰 맛'이 조선미술의 하나의 큰 특징이라 정의하고, 이와 다른 특징은 중국미술의 웅장한 건실미와 대조되는 작은 예술성인 '단아(端雅)'라는 것을 들고 있다. 자연적 지리적 환경이 작은 데서 오는 이 단아성은 구수한 큰 맛과 합치되어 우아성을 내고 있다고는 하나, 이 의미를 다시 새기면 규모도 작은 데다 거칠고 치밀하지도 못하다는 말이다.

한국미술은 고도로 발달된 예술이 아닌 민예적 미술이고, 이것의 '구수한 큰 맛과 '단아성(작고 치밀하지도 못한 특성)'이 조선미술의 특색이고 전통이고, 이 전통은 오랜 세월을 거쳐 형성된 것이기 때문에 변할 수도 없는 것이니, 조선미술의 주가 되는 것이고, 조선미술을 전승하고자 하면, 이를 고집하는 것이고, 이 쫓대를 고집하는 것이 자아의식을 자각하는 독자성을 발휘하고 확충하는 것이니, 부단히 이 특색을 추구하여야 한다는 것이다. 이 결정론적 미술관이야말로 류종열이 우리 미술의 일부분을 들어 한민족에게 씌운 주문인 것이고, 지리적, 역사적, 인종적 환경이 미술의 양식을 결정한다는 아폴리트텐의 미술사관을 창백하게 번안한 것이다.

“미술 내지 예술이란 것은 그것을 낳은 무리, 그것을 낳은 사회의 모든 실천적 요소, 모든 정신적 요소가 양식의 형태를 빌어 형상화된 것이니 만치, 그 무리, 그 사회의 모든 생활의 구체적 전모를 알려면 미술 내지 예술밖에 없는 것이다.”²³⁾

한 사회는 미술을 낳고, 미술은 그 사회를 반영하고, 그 사회는 그 미술을 낳고, 그 미술은 다시 그 사회를 반영하고 …… 식민 지배를 위한 주문으로 류종열의 이것처럼 효과적인 것은 없을 것이다.

²³⁾ 앞의 책, p. 13.

4. 윤희순의 한국 미술관

류종열의 한국미술론은 받아들여지기도 했지만 반박되기도 했다. 특히 조선의 자연이 어둡고 가난하고 초라하고 쓸쓸하다고 한 견해가 특히 반박되었다. 이것은 그의 미술관을 뒤흔드는 것이기도 했다. 조선의 자연이 밝고 아름다우면, 애상의 미는 설득력이 없어지는 것이다. 선적이라는 개념도 위태로워지고 그에 부수된 여러 개념들이 무효화되기 때문이다. 이러한 반박논리는 30년대 후반에 이미 나왔다.

오지호는 류종열처럼 환경을 예술의 주된 변수로 삼아 파악하면서도 류종열과는 판이하게 한국미술을 진단한다. 1938년 『오지호·김주경 2인화집(二人畫集)』에 실린 그의 「순수회화론」에서 그는 “예술은 생명 본성의 실현이다”라고 하여, 역사적 환경론을 비껴간다. 예술은 자라라고 하는 힘인 생명의 본성이 실제하는 모양이고, 그래서 가장 순수한 모양이다. 그리고 미는 이 생명을 체험하는 일이다. 회화는 빛을 추구한다. 빛을 통하여 본 생명이요, 빛에 의하여 약동하는 생명의 자태이다. 그래서 인간적 고통, 비애, 암흑을 표현하는 것이어서는 안 된다. 무릇 암흑은 태양의 본질에 반(反)하는 까닭이라고 했다.²⁴⁾

이어서 그는 역사적 환경론을 지역적, 기후적 환경론으로 대체한다. 즉 일본의 탁한 공기는 자연색채의 미묘한 색조와 광택 전부를 소실시켜서 그들로 하여금 명민한 신경의 발전을 불허했다고 한다. 그래서 예술에 있어서, 조선예술의 명량성, 우아성, 구원성(久遠性)에 대하여 일본예술의 암흑성, 과기성, 일시성, 소규모성이라는 차이가 나게 된다고 하며, 그래서 일본예술은 일본민족과 같은 성격의 민족에게만 국한해서 존재할 수 있는 것이라고 한다. 이 비교는 자연환경의 차이가 가져오는 필연인 것이다.

“지역의 상이에 따라서 사람의 외선(外線)뿐 아니라 기질(氣質)에 차이가 있는 것은 곧 이 생물학적 원리의 발현이다. …… 조선의 자연은 첫째로 공기의 청정(淸澄), 둘째로 기온의 적절, 셋째로 생활물질의 무진장이다. …… 조선의 색채는 선명하고 강렬할 뿐 아니라, 미묘하고 섬세한 모든 색조가 완전히 발현한다. …… 일본민족은 본래가 남양 군도로부터 표착한 미개족이 그

²⁴⁾ 「순수회화론」에서 오지호는 예술의 본질, 미의 본질, 미의 내용, 감정과 이지, 회화의 본질, 색과 형, 회화의 방법, 내용과 예술의 영원성 순으로 예술현상을 분석하고 있다. 이 논문은 1968년 간행된 『현대회화의 근본문제』(예술춘추사, pp. 45-68)에 재수록되어 있다. 더욱 심도 있게 추구된 그의 미론인 『미(美)와 회화(繪畫)의 과학(科學)』은 유고집으로 1992년에 일지사에서 발간되었다.

주류를 이루고 있다는 것이 그들의 원시적 단순성과 야만적 포악성(暴戾性)을 알게 하며, 이 저급한 혈통에 속한 민족이 거주하는 자연은 또 자연으로서 그들로 하여금 고급한 문화인으로서의 발전을 거부한 것이다.”²⁵⁾

반일과 일본색의 제거라는 것이 필생의 일로 여겨졌던 해방 직후라 그랬는지, 그 논지는 격앙되어 있다. 류종열의 한국미술에 대한 정의가 잘못되었다듯이, 오지호의 일본미술에 대한 정의도 잘못되었다고 할 수 있을 것이다.

여하튼 이러한 정세 아래에서 1946년 11월에 서울신문사에서 출간된 윤희순²⁶⁾의 『조선미술사연구』에는 필연적으로 ‘민족미술에 대한 단상’이라는 부제가 붙게 되었다. 오지호의 관점을 공유하고 있는 이 책에서 윤희순은 고유섭과 완전히 상반되는 논리를 편다. 고유섭이 「조선 고대미술의 특색」을 발표한 1941년과 윤희순이 출간한 1946년 사이에 해방이라는 천지개벽 같은 대변동이 있었기 때문일까? 그의 글에는 류종열이 씌워놓은 골대를 풀기 위한 노력들로 가득하다.

“오랫동안 반도의 지리적 조건과 봉건사회의 질곡 속에서 만들어진 민족미술의 양식 고찰에서 뚜렷이 찾아낼 수 있는 것은, 다분히 자연의 환경과 단일민족적 민족성에서 사물이 알맞게 조화된 양식 그것이다. 이것은 우선 정당하게 긍정되어야 할 것이다.” 류종열의 논리를 일단 인정하고 들어간 그는 곧 “그러나 이것을 계승·발전함에 있어서 민족미술의 세계사적 비약을 위하여 너무 여기에 집착할 것은 아니다. 또 그 고찰에 있어서도 더 비판적이고 다각적인 탐구가 있어야 할 것이다”라고 말하면서, ‘조형예술의 본질적 요인인 형식에 대한 고찰을 하고 ‘미술의 자율적인 면을 중시’하며 ‘조형형식에서 조형의 계가를 찾아야 한다’고 하여, 일단 류종열의 애상의 미에 제동을 건다.²⁷⁾

윤희순은 중국과 조선의 미술을 비교하면서 “전자가 양과 형의 장대에 편중하여 양식의 요설(饒舌)로서 통일이 없음에 비하여, 후자는 적의(適宜)한 변화로써 양과 형과 선의 조화가 혼연일치(渾然一致)된 까닭이다. 대륙의 황량하고 광막한 평원과, 혹은 괴루(魁壘)한 산악에 비하여 반도의 아늑하고 아담

²⁵⁾ 1946년 3월 『신세대』 창간호에서 오지호는 ‘조선민족의 민족적 특질과 일본민족의 본질적 상이에 대하여’라는 부제의 「자연과 예술」이라는 글에서, 두 민족의 차이점을 우선 자연의 상이(相異)함에서 서술하고, 이어서 생리적 감각의 상이함, 끝으로 민족성의 상이함이라고 말한다.

²⁶⁾ 1902년생인 윤희순은 휘문고보를 졸업하고 경성사범학교를 졸업하고 교동보통학교에 근무했다. 1937년 교원생활을 그만두고 매일신보 학예부에서 소설 삼화를 그렸다. 미술사를 꾸준히 공부하며 미술평론으로 이름을 빛냈다. 1947년 4월 별세했다.

²⁷⁾ 윤희순, 『조선미술사연구』, 동문선, 1994, p. 11.

한 녹야(綠野)와 맵자한 산용(山窓)을 보는 것 같다”²⁸⁾고 한다. 류종열이 중국은 형, 일본은 색, 조선은 선이라고 규정한 것을 전면 부정하는 것으로, 삼국 모두가 형태적인 특징을 갖고 있다는 주장이다. 그래서 그는 색채적인 면에서도 삼국의 특징을 류종열과는 다른 관점에서 언급한다.

“공기가 건조한 조선의 하늘빛은 유난히 푸르다. …… 이렇게 맑고 고운 푸른 조선의 하늘은 청정무구(淸淨無垢) 그것이다. 청초(淸楚)한 정서를 주민에게 주었다. …… 현해탄을 건너면 섬나라의 풍물이 수증기 속에 잠겨 있어서 …… 짙은 수림과 걸찬 풀빛과 지옥한 하늘빛에서는 복식의 농염한 색조가 어울린다. …… 광막(廣漠)한 황야와 황진만장(黃塵萬丈)의 하늘을 가진 대륙…….”²⁹⁾

윤희순은 조선의 맑은 공기와 밝은 햇빛이 선명한 환경을 주었고, 그래서 모든 대상을 분명하고 명석하게 파악할 수 있는 것이고, 이것은 더 나아가 다양성과 다양성의 통일에까지 이르게 한다고 한다.

“한반도의 맑은 공기 속에 햇빛은 모든 것을 극명하게 보여준다. 따라서 관찰력이 정치(精微)하게 되고 세련될 수밖에 없었다. …… 그리고 명쾌한 광선 밑에서는 산악의 윤곽과 선이 선명할 수밖에 없는 것으로서 언제든 담아(淡雅)한 중에서도 두드러진 자연을 대하게 된다. 이러한 두드러진 질감에서 얻은 감각은 조선시대 초상화 양식에 잘 나타나 있다. 조선시대의 초상화는 동양에 있어 독특한 양식을 수립하였다.”³⁰⁾

“광막한 황야와 황진만장의 하늘을 가진 대륙이나, 혹은 수증기가 애체(礙體)하여 근경 이외에 중경, 원경이 좀체로 시야에 들어오지 않는 도국(島國)에 비하여, 원경의 산과 봉의 주름잡힌 준(皴)이 살살이 도드라지는 반도의 독특한 환경으로서 여기에 깃들인 미각(美覺)은 또한 특수한 양식을 발효하였다. 단조한 평야의 지평선이나 지나치게 기괴한 산악이 아니라, 앙그러지고 탐탁스러운 산악에 구룡과 봉만(峰巒)이 알맞게 안배되고, 그 사이로 계곡과 하천이 굽이쳐 감돌고 있는 구성의 미는 변화 많은 다양성의 통일에서 오는 것으로서 금강산이 이것을 잘 대표하고 있다.”³¹⁾

그는 결론적으로 조선의 자연이 가장 쾌적하다고 하면서, 삼국간의 형, 색, 선의 차이점을 규정한다.

“대륙의 거대, 번쇄기괴(煩瑣奇詭), 섬나라의 단조에 비하여 반도는 정

²⁸⁾ 앞의 책, p. 43.

²⁹⁾ 앞의 책, p. 45.

³⁰⁾ 앞의 책, pp. 45-47.

³¹⁾ 앞의 책, p. 71.

제오묘(整齊奧妙)라 하겠다. 색에 있어서는 대륙의 변화(繁華), 섬나라의 농연(穠妍)에 비하여 반도는 청초하다. 선은 어떠한가. 대륙의 중후, 도국의 경조(輕挑)함에 비하여, 반도는 유려(流麗)하다.”

기괴함과 단조함 사이에 있는 오묘하고 정제된 자연, 자연이 인간에게 영향을 준다면 대륙의 선은 무겁고, 일본의 선은 가볍고 경박하며, 조선의 선이야말로 물 흐르듯 아름답다는 것이다. 그리고 이 선들의 차이는 전체적으로 미술품들을 다시 보게 만드는데, 반도 미술의 특질은 “양만을 내세우거나 색만에 치우치지 않는, 즉 선, 형, 색의 유기적인 조화라 하겠다. 이와 같이 통일신라 이후의 미술은 반도적인 풍토의 자율성을 농후하게 간직하고 있는 것이다.”³²⁾

윤희순은 그의 책에서 고구려 벽화부터 고려와 조선의 도자기, 조선의 회화를 고찰한 후, 다음과 같이 조선미술의 특성을 요약한다.

1. 견고한 수법(이것은 자연적 소재에도 기인된다)
2. 질적(質的) 미(美)양과 색을 초극한 변화와 통일의 완전형)
3. 청초한 색감
4. 선의 유동성(선율, 울동보다는 조화의 교향)
5. 청명한 조형³³⁾

동일한 미술품을 놓고 그가 끌어낸 특성은 고유섭의 것이나 류종열의 것과 너무 다른 것이다. 고루하고 비천하고, 둔하고, 균형이 없고, 소대황잡하고 규모가 작으면서 치밀하지도 못한 특성, 또는 가늘고 슬픈 선, 외로운 마음의 상징인 환색과는 사뭇 비교되는 것이다. 무엇보다도 조선미술을 민예에 불과하다고 보는 류종열과 고유섭과는 달리 변화와 통일성, 조화를 갖춘 조형으로 본다는 점에서 근본적으로 다른 것이다.

5. 비교분석

이 상반되는 조선미술의 특색들 중 어느 것이 더 진실에 가까운 것인가는 중요하지 않다. 우리 민족에게 호의적이거나 악의적이거나 어느 것도 완전히 터무니없다고는 할 수 없는 심미적 견해, 순진한 학술적 논리 개진일 것이기 때문이다. 그러나 두 가지 견해가 모두 정치적으로 이용되었던 것은 매우 잘못된

³²⁾ 앞의 책, p. 49.

³³⁾ 앞의 책, p. 203.

것이다. 미술작품의 특성을 민족성과 동일시하고, 고루하고 비천한 작품만큼 괴롭고 체념하는 민족성을 가졌다고 세뇌하는 류종열도 잘못되었고, 그의 논리를 정반대로 뒤집는 윤희순의 글에도 허점이 많다. 우리는 이 미술문물을 그 정도에서 이해하고 상쇄시키고 모두 버렸어야 한다. 미술작품은 한 시대를 들여다볼 수 있는 하나의 창문이지, 천수백 년을 관통하는 민족성의 결정체도 민족정서도 아니기 때문이다.

시대도 사상도 바뀌듯이 미술양식도 부지기수로 바뀐다. 또 각 예술작품에 대한 심도 있는 연구가 이루어지기도 전에 기본방침을 정해서 거기에 맞춰나가는 연구는 최악이고, 거의 신뢰할 필요가 없는 것이다.

그렇다면 또 다시 왜 이런 글이 필요한가? 서문에 밝혔듯이 류종열의 식민미술사관이 아직도 살아 있고, 그것이 우리의 사고와 행동에 영향을 주고 있기 때문이다. 2000년 8월에 『월간미술』은 「한국미의 근원을 찾아」라는 특집 기사를 실었다. 우리는 그 안에서 류종열을 본다.

한국미의 근원, 한국미의 정체성을 찾는 특별기획은 한국미를 재정립하는 데 목적이 있었다고 하는데, 조사 대상으로 전국의 미술관 및 박물관·대학 교수·작가·미술이론가·방송인·시인·건축가 등 문화예술계 95명에게 질문하여 47명의 응답을 받았고, 조사 방법으로 ‘한국미의 근원(정체성·전형·뿌리)’을 가장 잘 보여주는 작품 5점과 그에 대한 단평을 요구하였다. 그리고 47명의 문화예술인들의 응답을 분석하였다. 설문 결과 이들은 한국미의 근원으로 다음의 것들을 꼽았는데, 놀랍게도 이것들은 거의 류종열의 것과 같았다.

‘인간미’ ‘단아함’ ‘융통성과 넉넉함’ ‘자연미(자연스러움)’ ‘자연과의 합일정신’ ‘순박함과 소박함’ ‘웃음과 해학’ ‘간절함’ ‘잔치성(축제성)’ ‘모자라는 듯 하면서 넘치지 않는 중용의 미’ ‘정제된 담백함’ ‘탈격의 미’ ‘여백의 미’ ‘대범함과 역동성’ ‘배려의 미’ ‘은근함’ ‘곡선미와 대칭미’ ‘기운생동’ ‘순수성’ ‘전아(典雅)·호방(豪放)·충담(冲澹)·부귀미(富貴美)’ ‘융합성과 다양성’ ‘사머니즘적(주술적) 정서’ ‘소거의 미’ 등이다.³⁴⁾

³⁴⁾ 『월간미술』, 2000년 8월호. “한국미의 정체성을 드러내는 5점의 작품을 추천받은 결과, 위엄과 자비의 조화 아래 마치 살아 있는 듯한 정교한 표현이 단연 돋보이는 석굴암(16명)이 한국미의 근원을 보여주는 작품으로 첫 손에 꼽혔다. 웅장하면서도 세련되고 사실적이면서도 우아한 석불의 미가 문화예술인들의 마음을 움직였을 것이다. 양쪽 눈썹과 콧등으로 이어지는 선의 아름다움, 보는 이를 명상의 세계로 인도하는 국보 83호 신라금동미륵반가상(7명)과 예리하면서도 힘찬 필세로 금강산 일타이천 봉을 대극 형상으로 압축하여 한눈에 내려다본 정선의 <금강전도>(6명)도 그 뒤를 이으며 한국미의 근원을 보여주는 작품으로 선정되었다.

백제미술의 섬세함과 따뜻한 인간미로 세상사에 찌든 우리의 뉘트리를 달없이 들어줄

‘견고함’ ‘통일성’ ‘조화’ ‘선명한 색과 형태’라는 윤희순의 정의에 해당하는 것은 거의 없다. 또 예술의 기본인 균형, 비례, 질서의 추구, 시대성과 인간성과 자아의 추구는 어디에도 보이지 않았다. 화면과 마취의 승리가 이것이 아니고 무엇이겠는가? 우리는 아직도 미몽 속을 헤매고 있다. 깨어나기 위해서는 지금까지 류종열로부터 파생된 모든 논의를 버려야 한다. 차라리 배우지 않는 것, 판단하지 않는 것이 낫다.

하나의 의문이 남는다. 해방 후 고유섭과 윤희순의 별세 후, 두 개의 상이한 책 중에 왜 고유섭의 것이 살아남아 더 큰 영향을 주었는가 하는 것이다.

『월간미술』 특집에서 윤희순은 보이지 않는다. 탁석산의 「한국미의 정체성」이라는 글에서도 윤희순은 없다. 탁석산은 류종열과 그를 따르는 학자들이 “제시한 한국미의 특질은 별 진전이 없어 보인다. 즉 ‘질박’ ‘담소’ ‘무기교

것 같은 서산마애삼존불, 온온하고 유연한 곡선의 흐름, 맑고 낭랑한 긴 여운으로 우리를 울리는 성덕대왕신종, 인위적 장식을 배제한 채 한국미의 우아함과 격조가 가득한 청자상감운학문매병, 조선 중화주의에서 비롯되어 백자 미학의 정수라 칭해지는 백자 달항아리, 화려함의 절제 속에서 보는 이로 하여금 평안을 안겨주는 고려 불화 <수월관음도>, 신명과 해학을 안겨주는 김홍도의 <풍속화첩>, 조상들의 일탈의 흔적을 엿볼 수 있는 민화(이상 4명) 역시 한국미를 보여주는 걸작으로 선정되었다.

그 외에도 청동기 디뉴세문경, 백제용봉문대향로, 중국문화의 영향을 받지 않은 우리미의 순수함의 상징이자 풍요를 기원했던 주술의 상징인 울주 대곡리 반구대 암각화, 흙의 질감을 그대로 살려내어 시원하고 활달한 문양을 자랑하는 분청사기, 이름만큼이나 차가운 풍경 아래 우리 선조들의 간결미와 선비 정신을 보여준 김정희의 <세한도>, 안견의 <몽유도원도>, 흥만한 문기(文氣)로 우리 산천의 아름다움을 보여준 정선의 <박생연>, 나무의 질감을 그대로 살려내어 다듬어지지 않은 자연의 아름다움이 고스란히 담긴 부석사 무량수전, 지리산 벽송사 목장승, 지금도 그 현대적 조형미와 과학성을 자랑하는 한글 훈민정음(이상 3명) 역시 우리의 예상을 벗어나지 않았다.

마지막으로 지금까지 의연하게 버티고 있는 고인들, 그릇 안팎을 온통 붉은 안료로 덮어 벽사적 기능을 수행하던 붉은 간토기, 천마도, 기교·와곡·과장됨 없이 최대한 절제된 아름다움을 뽐내는 청자과형병, 소박함과 순박함의 빛깔을 지닌 백자, 한국적 조형언어와 시각형식으로 형이상학의 세계를 그려낸 고려불화, 유려한 아름다움과 대범함으로 이름난 정선의 <인왕제색도>, 유난히 뚜렷한 우리의 계절적 세정 속에 한국여인의 아름다움을 가득 채운 신윤복의 <단오풍경>, 김홍도의 <회성능행도>, 주거에 대한 우리 민족의 사상이 응축되어 있는 종묘 정전, 천불천탑의 염원과 하늘을 향해 나란히 누운 와불과 함께 꿈을 꾸어보는 운주사, 원초적인 신비스러움을 간직한 채 무덤을 지키고 마을을 수호하던 제주도의 동자석, 자연스럽고 순리적인 그려면서도 강인했던 민중의 성격이 담겨 있는 조선시대 사발(이상 2명) 등도 한국미의 정체성을 간직한 우리 민족의 자랑으로 선정되었다.”

의 기교 ‘자연의 미’ ‘미 이전의 미’ 등은 야나기의 ‘무작위의 미’의 변주곡으로 보일 뿐 새롭지 않다”라고 한다.³⁵⁾

그러나 탁석산도 그렇처럼 잘못 읽었다. 고유섭이 말한 ‘무기교의 기교’ ‘무계획의 계획’은 서양미술과 비교하여 조선의 미술이 발달하지 못한 민예 수준의 것이라고 말하기 위해 고안해낸 말일 뿐, 한국미술의 특질을 직접 설명하는 것이 아니다. 고유섭이 말하고자 한 것은 한국미술은 고도의 예술이 아닌 민예적 미술이고 이것의 ‘구수한 큰 맛’과 ‘단아성(소규모이면서 치밀하지도 못한 특성)’이 조선미술의 특색이고 전통이라는 것이다. 즉 예술작품으로서 갖고 있는 특성을 말하기 위해 ‘무기교의 기교’라는 말을 하지 않았다는 말이다. 더욱이 ‘무작위의 미’ ‘무기교의 미’라는 용어는 류종열이나 고유섭에게서 찾을 수 없다. ‘질박’ ‘담소’ ‘자연의 미’ ‘미 이전의 미’라는 개념들은 이처럼 잘못 해석되어 파생된 개념들이다.

탁석산은 류종열의 주관심사가 일본의 민예, 다시 말해서 민중적 공예였기 때문에, 자신이 원하던 미를 조선의 공예에서 발견하여, 자신이 원하는 미를 담은 조선의 공예품이나 도자기에 관해 말한 것일 뿐이라고 한다. 그러나 이는 류종열의 글의 목적을 간과한 매우 선의적인 해석이다.

그렇다고 해도 한국미술에 대한 오해와 오도가 그에게서 그치지 않았다는 탁석산의 우려는 틀린 것이 아니다.

“야나기의 논의가 공예품과 도자기에 한정되어 있으므로 그가 말한 한국의 미는 한국미 전반에 해당되기 어렵다고 말할 수 있다. 하지만 회화·조각·건축·문양 등으로 대상을 확장할 때, ‘무작위의 작위’라는 미가 적용되지 말라는 법은 없다. 야나기 이후 고유섭·김원용·최순우 등은 야나기와는 달리 논의 대상을 확장했다. 야나기가 조선에 매여 있던 반면, 이들은 선사시대부터 조선까지 모두를 다루었고 공예품이나 도자기뿐만 아니라 회화·조각·종·건축 등을 다루었다.”³⁶⁾

탁석산은 이들이 “미술애호가이자 수집가일 뿐이지 미를 논하는 철학자가 아니었고, 한국의 미술품을 다룬 첫 세대로서 이들의 역할은 미술품의 수집이었고, 거의 아무런 기반이 없는 풍토에서 한국의 미술품을 수집·분류·정리하는 것 자체가 매우 힘든 일이었을 것임에도, 이들은 이에 만족하지 않고 사회와 시대가 이들에게 한국적인 미가 무엇인지 밝히기를 요구했기 때문에 벽찬 일을 감내하고 한국의 미에 관해 논했다”고 평가한다. 그러나 차라리 하지 않았던 편이 더 낫지 않았을까? 탁석산은 이들의 주장을 의심한다.

³⁵⁾ 탁석산, 「한국미의 정체성」, 『월간미술』 8월호, 2000.

³⁶⁾ 탁석산, 앞의 글.

“그렇다면 고유섭·김원룡·최순우 등의 주장은 어떤 면에서 부족한가? 이들 주장의 공통점을 찾는다면 그것은 ‘자연의 미’라고 말할 수 있다. ‘무기교의 기교’나 ‘미 이전의 미’나 ‘무작위의 미’나 모두 ‘자연의 미’라는 말로 표현될 수 있다.”³⁷⁾

그런데 고유섭에게는 ‘자연의 미’라는 개념이 없다. 혹시 그가 자연스러운 미를 말했다면, 예술이 되기 이전의 미개한 작품이라는 뜻으로 말한 것이다. 류종열에게서도 마찬가지이다. 미개한, 미발달된 미술을 ‘자연의 미’로 넓게 해석한 이는 김원룡이다. 그는 류종열, 고유섭, 다나카 도요타로, 백관, 그림황, 제켈 등의 글에서 ‘생명력’ ‘자연성’ ‘무관심’을 공통분모로 추출하고 있다.³⁸⁾

“생명력이란 즉 힘이고, 그것은 결국 무작위, 무조작의 단도직입적인 점에서 생겨나는 주저 없는 힘이라고 하겠다. …… 자연적인 것을 좋아하는 특성은 우리 미술품을 부드러운 것, 겸손한 것, 조용한 것으로 만든다. …… 기술적인 완벽에 대한 무관심은 …… 이러한 데서 ‘구수한 맛이 생기는 것’이라고 고유섭은 말하였고 …… 이상의 특성들을 돌이켜보면 결국 한국미술은 인공을 회피하는 자연에의 순응, 자연적인 것의 기호로써 특징지어진다고 할 수 있다.”³⁹⁾ 김원룡은 다시 류종열을 반복한다.

“이러한 우리 미술의 특성은 …… 결국 우리의 민족성과도 직결되는 문제이며 …… 생활환경과 역사 속에서 형성되는 것”인데, “부드럽고 평화롭고, 아름다운 자연환경이 한국인의 자연에 대한 애호, 순응성을 기르는 데 도움을 주었고, …… 역사적 환경으로 잔인무도한 침략을 받을 때마다 일반국민들은 고통을 받았고, 빈곤과 부패한 정치에 시달렸던 생활환경에서 형성되는 인생관은 낙천적인 것이 될 수가 없다.”

그리고 또 류종열이 내린 결정론적 주문을 반복한다.

“체념은 비관이나 희망의 포기라 아니라 현실을 있는 그대로 받아들이려는 해탈이요, 그 해탈을 통해서 얻어지는 낙천철학인 것이다. …… 한국인의 현실순응의 체념적 낙천철학과 대자연, 자연적인 것, 인공·인간 도피적 관념은 이상과 같은 배경에서 차츰 형성되었을 것이라 생각된다.”⁴⁰⁾

이 오해들은 다시 최순우의 너그러운 순화를 거쳤다.

“조국에 대한 안전한 즐거움, 담담한 아름다움, 겸허와 실질, 소박한 아

³⁷⁾ 탁석산, 앞의 글.

³⁸⁾ 이 서양화자들의 글은 모두 1970년 전후에 쓰여졌고, 류종열과 고유섭의 글을 바탕으로 삼고 있다고 판단된다.

³⁹⁾ 김원룡, 『한국고미술의 이해』, 서울대학교 출판부, 1980, pp. 15-17.

⁴⁰⁾ 앞의 책, pp. 17-19.

롭다움, 선조의 높은 안목과 미덕, 외적하고 넉넉하고 너그러운 아름다움, 필요미, 실용미, 그윽하게 빛나는 아름다움, 자연과의 조화…….”⁴¹⁾

6. 결론

창작에 미치는 류종열의 식민미술사관의 영향은 없을까? 우리는 적지 않은 작가들이 위에 언급된 개념들을 작품의 목적으로 삼고 있다는 것을 어렵פות이 느끼고 있다. 또 6·25전쟁 후 가장 어려웠던 우리의 삶을 단순한 선과 황회색으로 묘사한 박수근의 그림이 가장 한국적인 것으로 여겨지고 있고, 이것이 홍보되는 것을 보면 그렇게 보인다. 그의 작품의 미덕이 ‘구수한 큰 맛과 ‘단아성’이라고 할 수 있을지는 모른다. 그러나 한국적 미술—이러한 용어가 아직도 가능하다면—은 이제 더 이상 ‘구수한 큰 맛과 ‘단아성’을 특색으로 해서는 안 될 것이다. 이 용어들은 예술작품이 아닌 민예품의 성격을 규정하는 것이기 때문이다. 박수근의 작품은 민예적 용어가 아닌 고급 예술체계의 용어로서 다시 평가되어야 한다.

미술이론은 이처럼 개념으로 창작세계와 대중을 주도할 수 있다. 잘 이 끌어 갈 수도 있고, 오도할 수도 있는 만큼, 미술이론의 중요성에는 재론의 여지가 없다. 1950년 이후 한국 화단에는 몇 가지 다른 미술이론들이 창작의 토대 역할을 하였다.

50~60년대의 추상미술론, 70년대 이우환의 현상학적 미술론, 80~90년대의 포스트 모더니즘론과 민중미술론 등이 있다. 각개의 이론들을 미술평론가 혹은 이론에 밝은 작가들이 이끌어갔고, 현대 화단에 상이한 몇 개의 미술양식의 흐름을 만들어내었다고 할 수 있다. 류종열의 미술론이 과거의 우리 미술에 대한 오해의 원인이 되었다고 한다면, 현대미술론들은 현재의 우리 미술에 좋은 영향만큼 나쁜 영향도 미쳤을 것이라고 추측된다. 이 현대미술이론들에 대해서도 이제 점검이 시작되어야 할 것이고, 사실 이미 시작되고 있다. 김정희는 「1980년대에 나타난 미술단체 운동들의 역사적 의미」라는 논문에서 포스트모더니즘의 담론이 변안될 때, 일부 오해된 것들이 있다고 이의를 제기한 적이 있고, 우리나라 미술의 ‘정체성, 자생성, 독창성’을 위해 다시 읽기의 필요성을 말하고 있다. 전통미술에 ‘구수한 큰 맛’이라는 틀이 씌워 있다면, 혹시 우리 현대미술은 ‘현대적, 국제적’이라는 명분으로 모더니즘과 포스트 모더니즘 이론으로 포맷되어 있지는 않을까?

창작보다 이론이 더 많은 문제점들을 갖고 있고, 더 위험하다고 할 수

⁴¹⁾ 탁석산, 앞의 글에서 중복인용.

도 있는데, 창작자들은 개인적인 표절에 그치지만, 이론가는 어느 서구 현대미술의 한 양식 전체를 복사하여 설치할 수 있기 때문이다. 반면에 서양미술사를 바탕으로 한 우리 미술의 읽기와 해석을 벗어날 수 있게 하는 임무도 미술이론가가 아니면 할 수 없다는 점에서 이론가들의 활동은 양면적이라 하겠다.

미술작품은 미술이론이 없어도 존재하고, 미술이론 이전에도 존재한다. 그리고 감상자가 보고자 하는 대로 해석될 수 있는 것이 미술작품이다. 한국미술의 특징을 단순 소박하다고 진지하게 규정해놓으면, 대개는 그렇게 볼 수밖에 없다. 반면에 고전적이고 질서와 조화가 주된 성격이라고 규정하면 그렇게 보게 되는 것이다. 고유섭과 윤희순의 논지는 시대적 한계를 극복하지 못한 것이 아니라, 류종열의 한계를 벗어나지 못한 것이다. 총론보다는 작품 개개의 양상에 대해서, 또 작가 개개인의 개성에 대해서 그 특성을 연구하는 것이 더 중요할 것이고, 그것들이 정비된 후에야, 만약 꼭 필요하다면, 한국미술 전체의 특성을 조심스럽게, 시대의 변화와 조응해서 거론할 수는 있을 것이다. 문화는 그 스펙트럼의 무한한 다양성을 가져야 하고, 그것이 문화의 본질일 것이기 때문이다.

재미 작가 임충섭의 작가 노트 중 한 문장이 매우 인상적이었는데, 이론가와 작가에게 모두 해당되는 것이어서 글을 맺으면서 인용해본다.

“미니멀 아트를 하겠다고 한 것과 하다 보니 미니멀 아트가 된 것의 차이, 그것은 하늘과 땅의 다름과 같다. 전자는 장식행위요, 후자는 깨끗한 순수 미술작이다.”

주제어

한국적 미(Korean Beauty), 류종열(Yoo Jong-yeol),

고유섭(Ko You-seup), 윤희순(Yoon Hee-soon)

참고문헌

- 고유섭, 『한국미술사급미학논고(韓國美術史及美學論考)』, 통문관, 1963.
- 김원룡, 『한국고미술의 이해』, 서울대학교 출판부, 1980.
- 류종열, 송건호 옮김, 『한민족과 그 예술』, 탐구당, 1976.
- 오지호, 『현대회화의 근본문제』, 예술춘추사, 1968.
- , 『미(美)와 회화(繪畵)의 과학(科學)』, 일지사, 1992.
- , 「자연과 예술」, 『신시대』 3월 창간호, 1946.
- 윤희순, 『조선미술사연구』, 동문선, 1994.
- 최순우, 『무량수전 배흘림기둥에 기대서서』, 학고재, 1994.
- 탁석산, 「한국미의 정체성」, 『월간미술』 8월호, 2000.
- A. 리샤르, 백거수·최민 옮김, 『미술비평의 역사』, 열화당, 2000.
- Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'Art*, Paris : Fayard, 1985.

Misunderstandings of Korean Beauty :
Comparative Studies of the Theses of Ryoo Jong-yeol,
Ko You-seup, and Yoon Hee-soon.

Oh, Beung-ouk

Art theorists support art productions by, introducing them to the public, explaining their meanings, and playing a crucial part in the development of art. These tasks seem like their opus. Because the principles of art production and the artistic languages are quite different from the ordinaries, we need 'interpreters' who can mediate us and the artists. Art works need interpretation. And the interpretation includes not only the characteristics of the given art work, but the customs, history, and the unique qualities of the race that produced the art work.

The former director of the Korean National Museum, Choi Soon-woo wrote on the characteristics of Korean art as those that stem from the poised, arbitrary, and non-elaborate state of mind. The statement of the former Director of the National Museum has its weight far greater than just a personal opinion. In fact, we encounter the same resonance of this statement over and over reproduced in the mass media. The problem lies on that it deals with not only a single art work, but the entire Korean art. And going further, this kind of remarks are already infused into every sector of our thought on art appreciation.

In this paper, I argue for a re-reading of the characteristics of Korean beauty based on two reasons. First, the characteristic of art work is contemporary, thus we cannot define the characteristics of entire Korean art in a few words without the context of the period of its making. Second, Director Choi defined the characteristics that I pointed out above as 'natural' and 'nature-friendly.' Nature or being natural is not an usual word that defines the characteristics of art work, which stands for the opposite side of the nature in the binary opposition of nature/culture.

To delve into these misunderstandings of Korean beauty in the popular notions of Korean art, I suggest the re-reading of three major articles on Korean art: Ryoo Jong-yeol's "Korean race and its art," Ko You-seup's reiteration of Ryoo's thesis called "Discourses in Korean Art History and Aesthetics," and Yoon Hee-soon's antithesis of Ryoo Jong-yeol titled "Studies on Korean Art History."