

韓國繪畫史研究 30年: 一般繪畫

洪 善 杓

目 次

I. 머리말	1. 1970년대
II. 일제시기의 연구경향	2. 1980년대
III. 1945~1960년대의 연구경향	V. 맺음말
IV. 1970~1980년대의 연구경향	

I. 머리말

한국회화사가 근대학문으로서의 學的 체계와 방법을 통해 연구되기 시작한 것은 일제시기부터였다. 1910년, 日帝의 식민지로 전락되면서 일본인 관학자들에 의해 피지배국의 식민지학으로서 개발된 ‘朝鮮學’ 연구와 이에 대립하여 일어난 우리 지식인들의 ‘國學’ 연구의 일환으로 한국회화사의 근대적인 연구가 시작되었던 것이다.

이와 같이 근대적 방법에 의한 한국회화사연구는 국권을 강탈당한 식민지상태에서 출발했었기 때문에 성립당초부터 매우 왜곡된 양상을 보일 수밖에 없었다. 그중에서도 특히 일제시기의 식민지사관과 민족주의사관 모두에 의해 매도된 유교문화와 조선시대사에 대한 부정적 이해태도는 이를 배경으로 발전된 일반회화에 대한 부당한 평가와 함께 한국회화사연구 자체를 부진케 하였다. 이러한 연구부진의 침체적 국면은 8·15해방을 거쳐 학회창립초기인 考古美術同人會 시절의 1960년대까지 그대로 지속되었으며, 이것은 당시 『考古美術』1호에서 100호 까지에 게재된 회화사 관련 논문이 고고학을 제외한 미술사 전체논문의 6.5%에 불과했던 사실로도 알 수 있다.

한국회화사연구가 일제시기 이래의 부진함에서 벗어나 본격적으로 발전하기 시작한 것은 이 분야의 첫 通史的 개설서로 기록되는 『韓國繪畫小史』(李東洲, 1972)의 출간과 최초의 회화사 전공자인 安輝濬의 활동과 해방후 처음으로 홍익대 대학원에 미술사학과가 창설되는 1970년대에 이르러서였다. 이후 한국회화사연구는 전에 볼 수 없던 활기를 띠며 전개되었으며, 이러한 추세는 당시 ‘민족중흥’과 ‘국적있는 교육’과 같은 정책지표와 밀착되어 발흥되었던 전통문화와 한국학에 대한 고조된 관심과 함께 경제력 향상에 따라 크게 일어난 미술붐에 의해 더욱 활발해졌다. 특히 1970년대의 미술붐은 韓國畫 중심으로 조성되었기 때문에 전통회화의 이해에 대한 현실적 요구 등이 커지면서 그동안 소홀하게 취급되던 한국회화사에 대한 관심을 높여 놓았다. 그리고 식민지사관에 의해 제기된 우리역사와 전통문화의 정체성론 등을 극복하기 위한 국학계전반의 당면과제로서 부각되었던 조선후기사의 집중적 조명도 이 시기 미술의 대중을 이루면서 근대로의 이행을 주도해

온 회화사에 대한 연구열을 북돋우는데 커다란 자극을 주었던 것으로 생각된다. 한국회화사에 대한 연구는 이와 같은 흐름의 뒷받침을 받으면서 1970년대부터 미술사학계의 타분야에 비해 활발하게 진행되었으며, 이러한 양상은 1980년대를 통해 더욱 두드러지게 나타났다. 여기서는 근래에 이르러 활기를 띄고 있는 한국회화사 연구의 보다 체계적인 발전과 질적인 심화를 위해 근대 학문으로서 성립되었던 1910년대부터 지금까지의 연구경향을 시기별로 나누어 이룩된 성과와 야기된 문제점들을 살펴 보면서 그 연구 방향에 대해 생각해 보고자 한다. 한국회화사의 참모습을 수립하기 위한 의식의 전환과 확대를 포함한 학문의 진정한 발전은 무엇보다도 올바른 연구방향에서 전망될 수 있으며, 이러한 연구방향은 지난 시기 연구경향에 대한 비판적 검토와 이를 통해 제기된 연구과제에 대한 정확한 인식과 반성 위에서 제대로 설정될 수 있기 때문이다.

II. 일제시기의 연구경향

한국회화사연구는 일제시기(1910~1945)를 통해 근대학문으로 성립되었으나, 이 시기에 이루어진 연구성과는 빈약했으며 우리 회화사에 대한 이해태도 또한 미술사학계의 어느분야보다 심한 편향성을 보였다. 특히 이러한 경향은 오랫동안 후대의 학풍에 영향을 미쳤을 뿐 아니라, 극복과 청산의 대상으로 지속되면서 이 분야 연구방향의 설정과 인식발전을 제한하는 원인이 되기도 했다. 따라서 한국회화사연구의 전개과정을 제대로 이해하기 위해서는 먼저 일제시기의 연구경향에 대한 보다 체계적인 파악이 필요하다고 하겠다

일본인들의 우리 회화사에 대한 관심은 「法隆寺 金堂壁畫」와 「聖德太子像」과 같은 자국내 고대 회화의 연원과 관련하여 明治시대의 19세기 말부터 일기 시작했으나, 보다 활기를 띄게 된 것은 우리나라를 강점하는 1910년대에 이르러서였다. 특히 李王家와 조선총독부박물관의 설립을 비롯하여 조선고적조사사업을 주도하던 關野貞에 의해 1912년과 1913년에 강서 3묘와 쌍영총의 고분 벽화가 발견되고 1916년 李王職을 통해 이들 벽화의 원색도판집이 간행되면서 이러한 분위기는 점차 고조되었으며, 이 무렵부터 일본인들의 우리 서화수집도 본격화되었던 듯 『朝鮮古今書畫名家一覽』(1915)이 출판되기도 하였다.

그리고 1918년에는 조선사편찬위원회설립 등을 준비하던 鮎貝房之進에 의해 삼국시대에서 조선시대까지의 우리나라 회화의 흐름을 개관한 「朝鮮의 書畫」가 『每日申報』에 5월 14일부터 9회에 걸쳐 연재되는 등, 이 분야에 대한 체계화를 시도하기에 이르렀다. 鮎貝房之進의 이 글은 매우 소략하지만 한국회화사에 대한 최초의 통사적 개설문이었다는 점에서 주목된다.

그는 한국그림에 관해서는 전하는 자료가 워낙 영세하여 연구하기 무척 어려운 형편이지만, 수년전부터 문헌 등에서 이에 대한 기록을 찾고 실물작품들을 직접 수집하거나 조사한 다음 이들을 통해 우선 그 큰 흐름만을 정리해서 쓴다고 하면서, 이것은 한국이 일본의 영토로 된 이상 구체적으로 연구해야 하는 식민지 본국인으로서의 사명 때문이라고 하였다. 이와 같이 단순한 외국인으로서가 아니라 지배국민으로서의 위치를 의식하며 연구에 임했던 그의 한국회화에 대한 인식은

우리 역사와 문화전반에 씌워졌던 식민지사관의 종속적 타율성론에 기반을 두고 있었으며, 특히 중국회화에 가치판단의 기준을 두고 그와 유사할수록 높게 평가하고 “조선의 냄새”를 풍기거나 “조선의 기질”을 발휘한 것일수록 저급한 것으로 낮추어 보는 등, 타민족의 주체성과 전통을 전적으로 부정하거나 멸시하는 태도를 강하게 나타냈었다. 그는 이러한 관점에서 한국회화의 역사와 그 변화의 동력을 중국회풍의 영향관계에서만 파악함으로써 한국회화사를 中國畫의 이식사로 편성해 놓았던 것이다.

이와 같은 관점은 정도의 차이는 있었지만 일본인 학자들의 한국회화를 포함한 우리 미술사에 대한 인식의 기본시각을 이루었다.” 그리고 반도적 성격론에 기초한 사대주의적 성향의 전반적인 적용과 역사와 문화의 변동요인을 원류문화의 파급을 중심으로 추구했던 전파론적 이해방법에 기반을 두고 일제시기를 통해 상당히 설득력있는 이론으로 행세하면서 그 이후의 연구경향과 체질을 파행적이고도 제한적으로 형성케 하는 직접적인 원인이 되었다.

일본인 관학자들에 의해 주도된 이러한 연구동향에 자극을 받고 자국의 민족적 입장에서 제일 먼저 주위를 환기시키고자 노력한 사람은 安廓(1886—1946)이었다. 그는 『學之光』5호(1915.5)에 기고한 「朝鮮의 美術」이란 글을 통해, 우리는 지난날 독창적인 미술품을 많이 가지고 있었으나 이에 대한 연구가 全無한 상태에서 일본인들만이 이를 조사발표하고 있으므로 조선의 주인된 자로서 부끄럽고 애석하다 하면서 학자인사들은 탐구의 힘을 일으켜 우리의 長處를 크게 강조하자고 역설했었다.

安廓의 이러한 주장에는 민족의 주체성이 극도로 위협받는 상황속에서 위대한 정신문화의 유산인 뛰어난 미술품의 선양을 통해 위축된 민족정신과 긍지를 되살리고자하는 의도가 내포되어 있었다. 그러나 그는 우수한 미술품이 우리 역사 숲시기를 통해 창출되었던 것이 아니라, 이 글의 제4장 「美術不振의 源因」에서 “上古時代로부터 中古前期인 三國時代와 中古後期인 南北朝時代까지 大進隆昌하다가 高麗末 儒敎의 勃興으로 美術 뿐 아니라 萬般事爲가 모두 退縮해 버렸다”고 말했듯이 조선시대의 미술을 매우 부정적으로 보았다.

조선시대의 儒敎는 “我朝鮮人の 大怨讐”라고까지 극언했던 그의 이러한 역사인식은 申采浩를 비롯하여 당시의 민족주의 학자들이 공통적으로 가지고 있었던 것으로, 식민지로 전락하게 된 國亡의 원인을 조선왕조의 유교적 사대주의에 돌리려고 했는데 기인한다. 즉 유교의 숭상으로 조선시대를 통해 사대주의가 만연하고 명분 싸움으로 인한 지배층의 분쟁이 심화됨으로써 국혼은 쇠진하고 주체의식이 약화되어 결국 나라를 망치는 지경에까지 이르게 되었다고 여겼던 것이다. 이러한 인식태도는 國亡에 대한 자기반성적 입장에서 비롯되었던 것으로 생각되지만, 식민지사관에 의한 사대주의적 타율성론과 정체성론을 용인 내지는 묵인하는 기반위에서 전개되었다는 점에서 일정한 한계를 지닌다고 하겠다. 그리고 특히 유교와 조선시대사에 대한 매도에 가까운 부정적 이해태도는 이를 배경으로 전개되었던 일반회화에 대한 부당한 평가와 함께 이에 관한 연구자체

1) 文明大, 「日帝時代의 韓國美術史學」, 『韓國美術史學的 理論과 方法』(悅話堂, 1978), pp. 19—42 참조.

를 부진케 하는 상황을 낳게 했다고 본다.

식민지하에서 민족적 주체의식과 자긍심의 소생과 양양을 최대목표로 삼았던 민족주의사학을 중심으로 한 국학자들은 그 대신 사대주의와 유교에 비교적 덜 오염되었다고 믿었던 고대사 위주로 민족정신의 고유성이나 민족사의 영광스러운 부분을 찾아 부각시키고 이를 국혼재생의 원천으로 삼고자 했었기 때문에 이와 관련된 미술품을 위대한 정신문화의 빛나는 유산으로 크게 강조시키고자 했다. 그림의 경우 고구려 고분벽화를 비롯하여 일본의 고대회화발전에 영향을 미쳤던 曇徴, 加西湓, 込斯羅我, 白加, 阿佐太子, 河成 등과 이들의 유관화적들, 그리고 率居, 李寧과 몽고의 간섭으로부터 벗어나고자 했던 恭愍王 등이 주로 소개되었으며, 安廓은 조선시대 화가중에서 임진왜란때 오른팔을 잘리우고 왼팔로 그려 더욱 신묘해졌다는 李震을 특별히 언급하기도 했다(『朝鮮의美術』제2장).

그러나 이들 논의는 朴鍾鴻의 「朝鮮美術의 史的考察」(『開闢』22호(1922.4.1)부터 13회 연재)과 같이 비교적 긴 글도 있었지만 대부분 짧막한 논설식 글을 통해 발표되었는데, 전반적으로 절대적인 연구부족과 방법적으로 미숙한 상태에서 목적의식만 뜨거웠기 때문에 우리미술이 고유하고 우수하다는 주장만 일방적으로 강조하는 수준을 벗어나지 못했으며, 술거의 경우 畫神으로 까지 추앙되는 등 신비화의 경향을 보이기도 했다. 객관성이 결여된 이러한 자세는 학문이기에 앞서 식민지 치하에서의 절실한 시대적 과제와 결부된 신념의 표명이었다는 점에서 당시 민족주의 회화사연구의 한 특성이면서 동시에 한계성이기도 했던 것이다. 그런데 이렇듯 정신적인 면이 강조된 관념적인 서술방법과 자기전통의 과장이나 찬양과 같은 민족주의 연구경향의 취약점들이 마치 이 방면 연구태도의 전형인 양 해방후의 학계로 일부 계승되어 국수적이고 복고적인 주체성론에 의해 역기능으로 작용하기도 했을 뿐 아니라, 한국미술사학은 우리 미술사나 미술품을 적극 찬미하고 사랑하는 학문으로 인식될 정도의 오해를 낳기도 했다.

1930년대에 이르러 회화사를 포함한 한국미술사 연구는 高裕燮(1904—1944)의 등장으로 새로운 변화를 맞이하게 되었다. 한국인으로는 최초로 경성제국대학에서 미학, 미술사를 전공했던 그는 기존의 민족의식 양양의 토대위에서 한국미술사의 이해체계를 근대 학문적 방법론을 통해 보다 구체적으로 진전시키고 그 특질을 이론화하여 제시했다는 점에서 커다란 의의를 지닌다. 그중에서도 특히 유럽 근대미술사학을 일본인 학자들을 통해 도입하여 우리 미술사의 체계화를 본격적으로 시도하면서 이에 대한 방법론을 제시하고 논의하기 시작한 것은 괄목할 만한 일이었다.²⁾

高裕燮은 서양미술사학의 방법론으로 전혀 다른 문화권 미술의 실상을 어느정도 올바르게 기술할 수 있는지에 대한 근본적인 문제까지는 생각하지 못했지만 이들 이론중에 어느것이 우리 미술사를 정리하는데 유효한 것인지에 대해서는 상당히 고심했으며, 이러한 측면에서 각 장르의 특성에 따라 형식사와 정신사적인 방법과 역사학에서의 사회경제사 및 문헌고증적 방법의 절충을 꾀하기도 했다. 그리고 회화사의 경우 舊史學의 전통적 방법으로 편찬된 吳世昌의 『槿域書畫微』

2) 文明大, 앞책, pp. 32—42 및 金英愛, 「美術史家 高裕燮에 대한 考察」, (동국대 대학원 석사학위논문, 1989) 참조.

(1928)에 이어 문헌사료의 확충을 위해 규장각의 방대한 도서를 중심으로 채집했는가 하면, 한국 회화의 동양3국 내에서의 관계와 위치를 규명하기 위해 한·중, 한·일간 회화교섭에 주목하는 등 연구기반의 구축과 연구시야의 확장에 개척적인 업적을 남겼다.

그러나 그는 한국미술사를 근대적인 학문으로서의 자율적인 학적 체계를 갖춘 수준으로 끌어올리기 위한 방법론의 모색과 연구기반의 확대, 한국미술의 본질적 성격규명 등에 주로 정열을 쏟았던 데 비해 부당하게 왜곡되고 있던 우리 그림의 역사를 주체적, 발전적으로 인식하는 데는 소홀한 면을 보였다. 즉 역대의 한국회화를 원류문화 중심의 편향된 진파론적 관점위에서 중국화의 아류로 규정짓고 ‘朝鮮化’ 현상을, “그들(中國畫)을 섭취하고 있는 동안에 자연히 조선적인 기풍을 갖추게 된 것 뿐”이라 하여 단지 하나의習氣 정도로 과소평가했던 것이다.³⁾

이러한 관점에서 그는 주선후기의 眞景山水畫와 풍속화 등에는 별로 주목하지 않았던 듯하며, 그 대신 조선후기에 비해 전하는 실물작품이 훨씬 적은 고려시대와 조선전기에 더 높은 관심을 보였고, 그의 『朝鮮畫論集成』(1965년출간)을 통해서도 알 수 있듯이 문헌사료도 주로 이 시기를 중심으로 채집했었다. 이는 곧 우리 회화의 연원인 중국회화 중심의 인식태도에서 비롯된 것으로, 특히 宋元畫를 가치판단의 기준으로 삼았던 데 연유한 것으로 보인다. 당시 일본의 중국회화사 연구가 宋元畫를 높게 평가하고 있었기 때문에 宋元畫의 영향을 받은 고려와 조선전기의 화풍도 동질의 우수한 가치를 지녔다고 여겼던 것이다. 이 점은 그가 金弘道の 細勁함에 대해 安堅, 李上佐, 姜希顔과 같은 蒼勁한 古意에는 미치지 못하지만 당대의 화가들 처럼 奔放하고 破格된 작품을 남기지 않은 데에 그의 위대함이 있다고 높게 평가했던 견해도도 짐작할 수 있다.⁴⁾

이와 같이 그는 한국회화의 흐름을 영향을 끼친 연원문화에 가치기준을 두고 파악하는 편향된 진파론적 시각에서 인식했으며, 이러한 관점에서 조선전기의 安堅등을 높이 평가하고 조선후기 鄭敼의 화풍에 대해서는 비판적인 태도를 보였던 것이다.

회화를 포함한 우리 미술사에 대한 인식태도에 있어 高裕燮과는 다소 상이한 경향을 나타냈던 인물로 安廓이 있으며, 특히 그의 수용자적 입장에서 보다 주체적이고 발전적인 관점은 새롭게 주목되는 바 크다. 원래 日本大學에서 정치학을 전공했던 그는 앞에서도 언급했듯이 이미 1915년에 우리 민족에 의한 한국미술사연구의 필요성을 역설한 바 있었고, 또 全8冊의 『朝鮮文明史』의 저술을 구상하면서 美術史를 포함시켰을 정도로 이 분야에 높은 관심을 품고 있었다.⁵⁾ 그러나 전8책을 각기 단행본으로 출간하려던 당초의 계획이 文學史·政治史 등 3권으로 그치고 미술사의 단행본 집필은 실현시키지 못했으며, 그 대신 1940년 5월 11일부터 13회에 걸쳐 『朝鮮日報』에 「朝鮮美術史要」를 발표한 바 있다. 이 글은 선사시대에서 조선시대까지 우리나라 미술의 흐름과 특색을 간략하게 개관한 것으로 본격적인 연구업적으로 보긴 힘들지만, 회화를 포함한 한국미술사에 대한 그의 관점이 잘 나타나 있다.

3) 高裕燮의 「仁王齋色圖」, 『文章』 2권7호(1940, 7) 및 『韓國美術史學 論叢』(通文館, 1966), pp.294—297 참조.

4) 高裕燮, 「金弘道」, 『韓國名人傳』 2권, (朝鮮日報社, 1938) 및 『韓國美術文化史論叢』(通文館, 1966), p.307.

5) 安廓에 대해서는 李泰鎭, 「安廓의 生涯와 國學世界」, 『高柄翊先生 回甲紀念 史學 論叢』(한울, 1984), pp.771—811 참조.

그는 미술을 인류공동의 현상인 창작정신의 소산물로 보고 이것이 각 나라 고유정신과 각 시대 별 意想 및 기술적 재료적 여건의 상이함에 따라 형과 색과 선과 같은 조형요소에 작용하여 다양한 종류의 각기 다른 모습으로 나타남으로써 각국미술의 차이점이 되었다고 하면서 이러한 보편적인 법칙에 의해 우리 미술의 특수성을 인식하고자 하였다. 그리고 외래요소의 수용문제에 있어서도 사대주의적 체질의 발로나 자발적 발전능력을 과소평가하기 위한 저의가 잠재된 외부영향의 일방통행적 전래사(이식사)의 측면에서가 아니라, 자국미술을 풍부케 하고 採長補短을 위한 수용주체의 필요에 의해 세계적인 풍조를 자기 고유정신의 기반위에서 받아들인 것으로 강조했으며 이를 “조선적인 특수한 예술정신”으로 보았다.

이러한 관점에서 그는 삼국시대에서 조선시대까지의 회화의 흐름을 사실주의와 이상주의의 계기적 변화속에서 이해하고자 했으며, 특히 조선시대의 경우 이 시기의 지배이념이었던 유교사상에 대한 종래의 부정적 인식태도에서 벗어나 불교로 인하여 발생된 前代의 폐단을 일소하기 위해 새롭게 진흥된 意想으로 보고, 당대 미술의 전개에 주도적 역할을 했을 뿐 아니라, 이 사상의 태극철학에 의해 이상주의가 크게 성장하게 되었다고 했다. 그리고 유교로 인해 학문이 대흥하면서 文人畫의 유행과 함께 회화가 이 시기의 미술로서 가장 발달했으며, 시인학자들은 산수간에서 자연을 벗삼고 신선으로 자처하며 풍류를 즐겼기 때문에 화면전체에 멋의 활기가 넘쳐있다고 보는 등, 조선시대 회화의 성격과 양상을 당대 지배층의 사상적 성향을 통해 파악하고자 하였다. 그러나 그는 金弘道와 張承業이 조선후기의 거장으로서 이상주의를 타파하고 사실주의로 전환하여 新時代畫의 매개자가 되었다고 기술하면서도 이를 외형적 기교에 빠진 정신의 소외로 비판함으로써 일정한 한계를 나타내기도 했다. 이는 그가 식민지 치하에서 민족정신을 강조하는 관념적 정신사관의 입장에 있었기 때문으로 제한된 시대적 상황에 연유된 것으로 생각된다.

이와 같이 한국회화사연구는 일제시기를 통해 근대적 학문의 대상으로 다루어지기 시작했으나, 분야별 전공이 미분화된 상태에서 개설적 차원을 벗어나지 못했으며 작품 해석이나 서술방법도 일본근대의 문헌고증적 방식에 前近代的 개념의 評語를 그대로 섞어 사용하는 수준을 벗어나지 못했다. 이러한 경향은 1930년대에 한국인으로 유일하게 미술사를 전공한 高裕燮의 등장으로 그의 우리 회화사에 대한 평가기준의 한계성에도 불구하고 점차적으로 개선될 전망이었으나 1944년에 타계함으로써 무산되고 말았다.

그러나 일제시기를 통해 한국회화사연구에 보다 심각한 피해를 주었던 것은 식민지사관과 민족주의사관 모두에 의해 왜곡평가된 편향적인 인식태도였다. 이러한 경향은 우리 미술사를 주체적·발전적 입장에서 보고자 했던 安廓에 의해 비판되기도 했으나, 해방직후 그의 학맥이 소외, 단절됨으로써 제대로 계승되지 못한 채, 이 분야 연구를 제한하는 문제점으로 오랫동안 남아있게 되었다.

Ⅲ. 1945~1960년대의 연구경향

1945년의 광복으로 한국회화사연구는 새로운 탄생의 전기를 맞이했으나, 해방직전 高裕燮의 타계로 말미암아 다른 분야와 마찬가지로 미술사학자가 全無한 상태에서 출발하게 되었다. 그러나 이러한 전공 연구자의 부재상황에서도 새시대의 미술교육과 민족미술의 재창출 등을 위해 한글로 된 우리 미술사 참고서나 교재의 발행이 시급히 요구되었기 때문에 尹喜淳, 金塔俊, 金永基와 같은 실기와 이론검비의 화가겸 평론가들에 의해 한국미술사의 개설적 단행본들이 1940년대 후반의 해방공간시기를 통해 출간되었다.

이들 단행본들은 오랜 학술적 연구를 통해 결실된 것은 아니었지만, 일제시기에 반식민지사관으로 형성되었던 민족주의 사관등을 계승하여 회화사를 포함한 한국미술사의 체계화에 나름대로의 노력을 기울였다는 점에서 일정한 이의를 지니고 있다. 그중에서도 「高句麗壁畫에 對한 小感」을 비롯하여 「三國時代畫人攷」, 「李朝繪畫의 性格」, 「李朝肖像畫手法에 對한 一考察」, 「李朝의 圖畫畧雜攷」, 「李朝의 情熱畫家」등과 같은 주로 회화사에 관한 글로 엮어진 尹喜淳의 『朝鮮美術史研究』(서울신문사 1946)는 민족주의사관에 기저를 두고 있으면서도 보다 진전된 인식체계를 보여주고 있어 주목된다.

그는 미술의 양식을 작품자체의 형식과 그 외적인 사회적 배경과의 유기적 관계에서 고찰해야 하며 그 전개과정은 세계사의 발전법칙에 이해의 기반을 두되 민족미술의 史的 발전에 있어서는 민족적 풍토양식을 중시하지 않을 수 없다고 했으며, 이러한 관점에서 조선후기의 진경산수화와 풍속화를 민족적 자주성 등이 가장 잘 집약된 정향으로 높이 평가하기 시작하였다. 이에 대해서는 1930년대 후반에 文一平에 의해 단편적으로 강조된 바 있지만(『湖岩全集』二卷「文化·風俗編」, 1939), 尹喜淳은 이들 경향을 숙종조이래의 ‘復興精神’과 영·정조간의 ‘蕩平主義’에 의한 ‘새로운 회화정신의 촉발’로 봄으로써 조선후기의 시대적 조류로 부각시켰던 것이다. 그리고 또한 진경산수와 풍속화의 개척과 더불어 서양화풍의 수용을 통한 ‘肖像畫의 독특한 新境地 수립’과 ‘花卉翎毛의 寫實探究’ 등을 조선후기 회화의 새로운 동향으로 보고, 이들 경향을 종래의 事大粉本主義와 架空의 세계를 떠나 自我의 발현과 고유한 독자적 조선 정조의 개발 및 현실생활로 깊이 파고 들어가는 자기발현과 각성이라는 자주적 발전과 근대지향의 측면에서 그 성격과 의의를 강조했었다.

그러나 尹喜淳은 “中國繪畫의 모방시대”를 극복하려던 조선후기 회화의 이러한 움직임이 유교적 慕華思想에 의한 文氣의 숭상과 기술거부의 주관적인 文人畫風의 뿌리 깊은 침윤 등으로 더 이상 빛을 발휘하지 못한채, 말엽의 金正喜, 趙熙龍에 의해 華風의 南畫가 더욱 진흥되고 많은 “文人畫의 水墨畫家”들이 배출되면서 좌절되었던 것으로 이해함으로써 일제시기의 부정적 유교관과 사대주의적 종속론 및 정체성론의 제한된 시각에서 벗어나지 못하는 한계를 보였다. 이와 같이 유교와 문인화에 대한 비판적 입장과 함께 우리나라 일반그림의 대중을 이루었던 조선시대 회화

를 중국과의 영향관계에 기초하여 事大와 자주, 慕華와 민족, 모방과 독창, 관념과 현실 등의 비주체와 주체적 성향으로 양분화시켜 대립적으로 파악하고 이를 긍정과 부정의 흑백논리적 태도로 평가하면서 종래의 병폐를 극복하려던 진경산수와 같은 조선후기의 민족적 경향이 말엽의 金正喜 등에 의한 남종문인화의 진흥으로 발전하지 못한채 퇴영해 버렸다고 보는 시각은 이후 조선시대 회화사 인식의 기본 골격을 이루는 영향을 미쳤다.

金瑑俊도 이러한 관점에서 『朝鮮美術大要』(乙酉文化社, 1949)를 통해 각왕조별 회화의 성격과 흐름에 대해 언급했었다. 그 또한 해방을 맞이하여 일제시기의 민족주의사관을 반식민지사관으로서 적극 수렴했었기 때문에 우리 미술사를 국권이 강하고 패기가 왕성했던 고구려와 통일신라시대에는 구상이 웅대하고 건실한 민족적 향기가 구석구석 풍겼으나 고려이후로 국가의 힘이 차차 기울어지면서 쇠진하게 되었다고 보았다.

이와같은 맥락에서 고구려고분벽화의 경우 ‘東洋 第一의 그림’이며, ‘世界的으로 이름 높은 美術品’으로 높이 평가했던 반면, 고려시대의 회화는 李寧이 활동한 前期에는 상당히 발달된 모습을 보이다가 후기부터 몽고의 침략과 본격적이고도 전문적인 화공의 그림을 친시하는 文人畫 정신의 과급에 의해 약화되었다고 했다. 그리고 조선시대 회화는 前期에 北畫風을 사용하였고 후기에는 鄭敎, 沈師正, 金弘道 이래로 南北畫混用法이 유행되다가 金正喜 이후 純南宗畫風으로 바뀌며, 전개되었다고 했으며 제작활동도 비교적 盛觀을 이루었으나, 중국 문인화론의 영향을 받아 예술을 전문으로 하는 것을 높이 쳐주지 않았고 또 양반계층에서 그림을 친시하고 餘技 정도로 여겼기 때문에 전반적으로 창조욕이 활기를 떨 수 없었다고 하였다. 조선후기의 경우 英, 正祖間의 學藝復興時期를 통해 鄭敎이 朝鮮의 自然을 그의 眼目으로 보고 느낀대로 그러서 朝鮮山水의 眞面目을 山石에서의 독특한 皴法과 소나무, 집, 人物에서의 獨自의 技法에 의해 描破했었고, 妓女 등의 소재를 에로틱하게 묘사하는 데 치중했던 申潤福은 風俗畫에서 範本이 아닌 現實을 先生으로 하여 流麗한 線과 雅談한 色彩에 의해 朝鮮사람의 骨格과 表情을 그대로 살리는 등, 革命的인 功勞를 세우긴했으나, 이러한 몇몇 특수한 작가를 제외하고는 한결같이 中國에서 들어온 畫譜의 模倣에 급급했기 때문에 각 작가의 個性이 죽어버리고 畫面에 生新한 맛이 사라져 버려 결국 朝鮮畫의 독특한 발전을 이루지 못했다고 평가했던 것이다.

金瑑俊은 일제시기 그림에 대해서도 마지막 장인 「暗黑時代의 美術」편에 언급하여 이 시기 회화를 최초로 미술사의 대상으로 서술한 바 있다. 그는 일제시기를 통해 傳統文化와 美術이 破滅당하고 日本畫와 日本式化한 洋畫가 침투하는 상황에서 새로운 우리의 美를 指示해 주지는 못했으나 前代의 技法을 계승한 南宗畫계열의 전통화풍을 긍정적으로 평가했으며, 李道榮을 비롯한 許百鍊, 金谷鎭, 金振宇, 盧壽鉉, 李象範, 卞寬植, 李用雨 등을 재래화풍의 작가로 나누고, 李漢福과 李英一, 金殷鎬와 그의 제자들을 日本畫 작가로 분류하기도 했다.

이 밖에 국학자 崔南善도 『朝鮮常識問答續編』(1947)을 통해 한국회화사의 시대별 양상을 간략하게 정리한 바 있다. 서화수집과 서화인들과의 교류를 통해 이 분야에도 상당한 관심을 가지고 있었던 그는 특히 조선시대 회화에서 ‘朝鮮의 畫風’의 대두를 鄭敎의 진경산수에서 시작되었다고

보던 기존의 견해에서 한세대 올려 趙涑으로부터 비롯되었다고 하였다. 그는 趙涑이 士人畫家로서 畫業의 전통에 구애받지 않았기 때문에 畫境과 筆致에서 獨闢自樹함으로써 朝鮮의 畫가 중국의 傍系의 존재를 떠나서 스스로 一型範을 만들게 되었다고 했으며, 梅竹과 翎毛 등에서 형성된 이러한 朝鮮의 畫風이 鄭澈에 의해 산수분야에서 완성되었고 특수한 筆法은 金弘道에 이르러 大成되는 등, 조선독특의 화법이 뚜렷이 수립되었다고 하면서 이를 우리 회화사상에 특필할 사실로서 강조하였다. 그리고 조선후기 회화전개의 발전적 측면을 부각시키기 위해 이 시기의 신경향으로 지방에서 이름난 畫人の 배출이 많아지는 등, 國都 중심 회화활동의 지방적 확산이 현저해졌음을 거론하기도 했다.

이와 같이 1940년대 후반 해방공간시기의 한국회화사연구는 일제시기의 방법적 수준과 개설적 차원에서 벗어나지는 못했으나 독립된 민족국가 건설의 시대적 요구와 연계된 새로운 체제화를 위해 노력했으며, 특히 조선후기의 진경산수화와 풍속화 및 서양화등의 대두를 자주적, 발전적 경향으로 강조하는 등, 식민지사관에 의해 제기된 타율적 종속성론과 정체성론을 부분적으로 부정하는 진전을 이루기도 했다. 반식민지사학으로 성립되었던 민족주의사관의 계승이라는 측면에서 의미를 지니고 있는 이러한 관점은 이후 한국회화사의 연구경향과 서술방향에 깊은 영향을 미쳤다는 점에서 이 분야 연구사에서 차지하는 의의는 매우 크다고 본다. 그러나 일제시기에 형성된 유교와 문인화에 대한 비판적 입장과 조선시대회화 전반에 대한 부정적 인식의 강한 존속과 함께 무엇보다도 역사발전에 대한 이해 결여 등으로 말미암아 식민지사관에서 근본적으로 탈피하지 못하는 한계를 보이기도 했다.

이와같은 1940년대 후반의 연구상황은 남북분단으로 야기된 6·25전쟁과 그 후유증으로 인해 다음 시기인 1950년대를 통해 발전적으로 이어지지 못한채 어느 분야 보다도 극심한 공황기를 겪게 되었다. 이 기간 동안 산출된 논저는 거의 전무한 상태로, 1928년 간행되었다가 절판된 『權域書畫微』을 고서화수집과 그 수장가 들을 위해 부분적으로 증보하고 번역하여 편찬한 金榮胤의 『韓國書畫人名辭書』(1959)와 고구려고분벽화를 종교사상적 측면에서 다룬 두세편의 논고가 보일 뿐 연구상의 공백기나 다름 없었다.⁶⁾ 회화사인식에 있어서도 타율과 아류와 정체적 관점에서 파악하는 식민지사관의 왜곡된 시각과 부정적 회화관에서 벗어나지 못한채 앞시기의 수준에도 미치지 못하는 퇴보된 양상을 보였다.⁷⁾

다만 1950년대의 새로운 동향으로 주목되는 것은 근대회화사에 대한 관심이 싹트기 시작했던 점이라 하겠다. 이러한 관심은 1950년대 후반부터 崔淳雨, 鄭圭, 李慶成에 의해 선도되었으며, 그중

6) 李丙燾, 「江西古墳壁畫의 研究」, 『東方學志』, 1(1984); 金元龍, 「高句麗 古墳에 보이는 佛敎의 要素」, 『白性郁博士回甲紀念論文集』(1959); 蔡秉瑞, 「安岳近傍壁畫古墳發掘手錄」, 『亞細亞研究』2권 2호(1959. 12).

7) 崔淳雨는 「美術史」, 『京畿道誌』下卷, (1957. 8), p.39에서 조선시대회화의 경우 “그들 社會의 事大的 好尙에 영합하는 結果가 되어 中國風의 주제와 中國대가들의 화풍에 近似한 회화가 세도함으로써 李朝畫壇은 항상 독자적인 화풍을 대성하지 못한채 전체적인 면에서 北京화단의 아류적 위치를 벗어날 수 없었다고 서술하였다.

에서도 李慶成의 「韓國繪畫의 近代의 過程」(1959)은 전문적으로 분화된 차원에서 시도된 첫 논고로서의 의의를 지니고 있다.

이경성은 이 논문에서 일제시기를 통한 우리 회화의 近代化가 서구미술의 이식에 의해 이루어질 수 있었다고 보고 西洋畫의 현대미술 수용의욕을 높이 평가했던데 반해 東洋畫는 조선말기 화단의 뿌리깊은 보수적 체질 때문에 좀처럼 변화를 보이지 못한채 “늘 저급한 예술세계에서 방황” 했다고 하여 전통의 기반을 근대화의 저해요인으로 파악했었다. 그의 이러한 관점은 서구현대미술의 본격적인 수용을 통해 국제화를 적극적으로 추진하기 시작했던 당시 서양화단의 모더니즘 지향의 전위적인 풍조와 연계된 목적의식에서 비롯된 것으로 한동안 한국근대회화사의 서술방향과 연구경향에 적지않은 영향을 미쳤다.

한국회화사연구가 1950년대의 극심했던 침체국면에서 점차 벗어나기 시작한 것은 1960년대에 이르러서였다. 이 기간을 통해서도 전공의 분화와 전공자의 배출이 본격적으로 이루어지진 않았으나, 미술사연구를 위한 조직적인 단체로서 1960년에 고고학과 연합하여 「考古美術同人會」가 발족되고, 1968년에 「韓國美術史學會」로 독립, 발전됨으로써, 이 분야 연구활동에 박차를 가하는 계기가 마련되었던 것이다. 회화사의 경우 종래의 부정적 인식에서 탈피하지 못한채 미술사학계의 타분야에 비해 논문산출량에서 현저하게 뒤떨어지는 부진한 상황이 지속되긴 했지만, 앞시기에 비해서는 일정한 진전과 변화를 보여주었다.

먼저 이 기간을 통해 高裕燮의 『朝鮮畫論集成』(1965)의 출간을 비롯하여 도판자료집인 『韓國繪畫大觀』(劉復烈, 1969)이 간행되고 새로운 작품들이 소개되는 등, 연구의 실증적 기반을 넓히기 위한 기초작업이 劉復烈, 全鎔弼과 같은 서화수장가와 崔淳雨, 孟仁在 등의 미술사가들에 의해 간헐적으로 전개되기 시작하였다. 그리고 덕수궁미술관과 국립박물관에서는 「謙齋200周忌 紀念展」(1959. 11)을 비롯하여 「李朝牛圖展」(1960. 1), 「李朝人の 生活圖展」(1961. 4), 「李朝虎圖展」(1962. 1), 「李朝肖像畫展」(1963. 9), 1963. 9, 「檀園 金弘道展」(1965. 7)등의 특별전시회를 개최하여 미공개 회화작품들을 선보이기도 했다.

이와 같은 자료공개와 집성의 노력은 연구자가 개별적으로 작품자료를 수집하기 어려운 이 분야의 특수한 사정을 고려해 볼때 각별한 의의를 지닌다고 하겠다. 종래 한국회화사가 제한된 畫蹟에 의거한 개설적 차원에서 쉽게 벗어날 수 없었던 것도 전공자의 부재현상과 함께 이러한 연구자료수집과 활동의 어려움에 기인된 바 컸었기 때문이다.

그리고 1960년대에는 후반기부터 비교적 작품이 많이 남아있는 조선후기회화사를 중심으로 연구주제의 분화와 더불어 보다 깊이 있는 발표물이 나오기 시작하였다. 당시 조선후기 회화를 다룬 글은 이 기간을 통해 발표된 전체 논고의 57%가 넘는 비율을 보였으며, 그 중에서도 1940년대 후반이 해방공간시기의 윤희순 등의 민족주의사관에 의해 강조되었던 풍속화와 진경산수화 등에 대한 관심이 가장 높게 나타났다. 이러한 경향은 1960년대초의 4·19와 한일협정조인 등에 따른 민족의식의 고양과 對日경각성에서 비롯된 새로운 反日思潮 등에 의해 국사학계를 중심으로 일기 시작한 식민지사관의 본격적인 극복과 주체적이고 발전적사관의 수립이라는 연구동향의 영향

을 받아 대두되었던 것으로 보인다.

1960년대 후반의 조선후기 회화에 대한 연구는 崔淳雨와 李東洲에 의해 좀더 구체적으로 진행되었다. 崔淳雨는 풍속화중에서도 특히 申潤福의 화풍을 한국적인 흥취와 풍류와 멋의 정수로서 부각시켰었다.⁸⁾ 민족적 고유성과 독자성을 정신적 측면에서 강조했던 이러한 관점은 日帝의 동화 정책에 대한 저항의 일환으로 전개되었던 1930년대 후반의 낭만적 민족주의 사관에 맥을 대고 있는 것으로, 실증적 작업을 소홀히 한채 그 특색만을 강조할 경우 자칫 신비주의적 경향으로 흐를 위험성이 있으며, 또한 주관적, 정태적 파악이라는 점에서도 한계성을 지니고 있었다.

이에 비해 李東洲는 진경산수와 풍속화의 이념성과 유풀성과 화풍적 특색 등에 대한 종합적인 고찰을 통해 英·正間의 새로운 시대환경과 회화관에 의해 성행했던 역사적 조류로 규명함으로써, 鄭敎, 金弘道, 申潤福 등의 소수화가에 의해 이루어진 일시적 현상으로 파악했던 종래의 견해에서 진일보한 성과를 보여 주었다. 특히 그는 국제정치학교수였으나, 조선시대 문인사대부들의 서화 완상 풍조의 계승과 일제시기를 통해 부각된 민족문화유산의 보존이라는 吳世昌의 전통을 따라 그림을 수집하며 형성된 감식안과 자료에 대한 넓은 知見과 유럽미술사학에 관한 깊은 이해력을 기반으로 조선후기 회화사의 체계화와 지식확대와 작품의 분석 및 해석방법의 향상에 크게 기여했으며, 이러한 일련의 논고들은 1975년 『우리나라의 옛그림』이란 단행본으로 출판되어 이 방면 연구에 지속적인 영향을 미쳤다.

그러나 진경산수와 풍속화를 실학사상과 서민경제 및 의식의 성장과 관련지워 조선후기의 새로운 동향으로 부각시키고 민족주체적이며 근대지향적인 성향으로 강조하기 위해 앞시대 조류와의 대립적 측면에서 해석하고자 했던 그의 관점은 식민지사관을 극복하기 위한 민족주의 사관의 도식적 이분법적 이해체계의 제한된 인식틀을 반영하고 있다는 점에서 한계성을 지니고 있다고 본다. 조선후기의 정치상황과 밀착되어 전개된 사상계의 시기별, 당색별 경향과 사회세력의 존재 형태와 성장과정을 비롯하여 중세적 이념의 확대와 상층문화의 대중화 현상 등에 대한 총체적 관찰과 당시의 객관적 여건들에 대한 구조적 분석이 미흡한 상태에서 민족적이고 근대적인 성격을 강조하기 위해 손쉽게 이분법적으로 양립시켜 보는 이와같은 이해방식으로는 진경산수와 풍속화는 물론 조선시대 회화의 실상을 정확하게 파악할 수 없을 뿐 아니라 이들 작품세계의 의미와 역사적 의의를 올바르게 규명할 수 없기 때문인 것이다. 그리고 국제주의와 국가적 민족의식과 같은 근대 이후에 형성된 개념과 서구적 근대주의의 관점과 서양미술사학의 미학적 시각으로 조선후기적 회화풍토와 상황을 해석하고 평가하려는 경향 또한 이러한 문제점을 내포한채 이후의 연구관점으로 더욱 심화되어 계승되었다.

8) 崔淳雨, 「李朝繪畫에 나타난 에로티시즘 —蕙園의 俗畫에서 본—」, 『空閒』권3호, (1968. 3); 「申潤福의 風俗畫」, 『新東亞』(1965).

IV. 1970~1980년대의 연구경향

1. 1970년대

1960년대 후반부터 조선후기를 중심으로 활기를 띄었던 회화사연구가 본궤도에 올라 본격적인 발전을 보이기 시작한것은 1970년대에 이르러서였다. 이 기간을 통해 최초의 통사적 개설서인 李東洲의 『韓國繪畫小史』(瑞文堂, 1972)를 비롯하여 論著의 산출량이 앞시기에 비해 크게 증가했으며⁹⁾, 『李朝名畫選』(知識産業社, 1971)과 『檀園風俗圖帖』(探求堂, 1972), 『李朝繪畫』3권(知識産業社, 1973), 『蕙園傳神帖』(探求堂, 1974), 『檀園風俗畫帖』上·下(知識産業社, 1974), 『秋史名品帖』2권(知識産業社, 1976) 및 李康七編의 『韓國名人肖像大鑑』(探求堂, 1972), 『韓國美術全集』15권(同和出版公社, 1973-75)중 『壁畫』(金元龍), 『繪畫』(崔淳雨), 『近代美術』(李慶成)과 『謙齋鄭敳』(中央日報社, 1977), 『韓國民畫』(金鎬然編, 庚美文化社, 1977), 『民畫』(金哲淳監수, 中央日報社, 1978), 『韓國現代美術全集』20권(한국일보社, 1977-79) 등 작품자료집의 성격을 지닌 원색도판물들이 활발하게 출판되기 시작하였다. 그리고 국립중앙박물관의 「韓國名畫近五百年展(1972)」과 「國立中央博物館所藏 未公開繪畫特別展」(1977), 「한국의 초상화전」(1979)을 위시하여 澗松美術館의 「謙齋展」(1971. 10), 「檀園展 1, 2」(1973. 5.10), 「玄齋展」(1974. 10), 「吾園展」(1975. 10), 「風俗畫展」(1976. 5), 「四君子展」(1976. 10), 「扇面繪畫展」(1977. 5), 「心田, 小琳展」(1978. 5), 「朝鮮扇畫展」(1979. 10)과 이화여대박물관의 「조선시대그림전」(1979), 에밀레박물관의 「韓畫百虎展」(1973), 국립현대미술관의 「한국근대미술60년전」(1972)등의 각종 전시회가 잇따라 열리고 이에 따른 도록의 간행 또한 전에 없이 빈번해지면서 이 분야에 대한 연구열과 관심을 높여 주었다.

그러나 이러한 추세와 함께 이 기간의 새로운 동향으로 보다 주목되는 것은 전공자의 본격적인 활동으로 연구의 전문화가 촉진되면서 학문수준을 높일 수 있게 되었던 점이라 하겠다. 1960년대 이래의 사회 문화적 성장과 민족의식의 고양 및 정책적 지원 등에 의해 크게 발흥되었던 한국학에 대한 고조된 관심과 경제적 호황에 따른 韓國畫 붐에 수반되어 활성화되기 시작했던 한국회화사 연구는 최초의 전공자인 安輝濬의 활약에 힘입어 새로운 연구단계로 접어들게 되었을 뿐 아니라, 해방후 처음으로 창설된 홍익대 대학원 미술사학과에서 安輝濬에 의해 회화사전공학도의 양성

9) 李東洲의 『韓國繪畫小史』는 『民族文化研究』4호(1970)에 실렸던 「韓國繪畫史」에 약간의 수정을 가하여 펴낸 것으로 삼국시대에서 조선말기까지의 한국회화의 흐름을 문헌기록과 작품경향으로 나누어 서술했으며, 조선시대 회화의 경우 화풍의 변천에 따라 중래의 2분기에서 3분기로 나누어 정리하였다. 한국회화사를 작품에 의거해 체계적으로 개관한 최초의 통사적단행본으로서의 의의와 함께 우리 회화의 성격을 중국회화권에서의 국제적인 이념미와 민족적인 자연미로 나누어 평가하는 등의 일관된 관점으로 서술된 특징을 지니고 있으나, 중국회화와의 관계에 초점을 두고 작품의 미적 가치와 향수를 중시하는 감상자적 입장에서 조망한 한계를 지니고 있다.

이 실현됨으로써 학문적인 발전의 기반을 마련할 수 있게 되었던 것이다.

1970년대에는 선사시대와 고대회화사에서 崔完秀의 『그림과 글씨』(세종대왕기념사업회, 1979)를 통해 미술사적 체계화가 개설적으로 시도된 바 있고, 秦弘燮에 의해 삼국시대의 회화전개를 주도한 고구려그림의 선진적 위치가 규명되는 등의 성과가 있었지만¹⁰⁾ 이 기간의 연구흐름을 계도하며 보다 비약적인 발전을 이룬 분야는 安輝濬에 의해 집중적으로 추구된 조선초·중기의 회화사였다. 조선시대 회화전개의 근간을 이루었던 이 시기에 관한 연구는 식민지사관의 깊은 영향과 전하는 畫蹟 등의 영세성 때문에 일제시기의 이해수준에서 크게 벗어나지 못한 상태로 방기되어 왔었는데, 安輝濬의 「安堅과 그의 畫風—『夢遊桃源圖』를 中心으로—」(『震檀學報』39호, 1974)와 「韓國浙派畫風の 研究」(『美術資料』20호, 1977)를 비롯한 10여편이 넘는 논문을 통해 다른 시기보다 더욱 구체적이고 체계화된 지식을 갖게 되었다.¹¹⁾ 특히 그는 작품자체에 나타난 구도나 공간처리, 형태묘사, 필묵법 등의 조형요소에 대한 철저한 분석과 비교검토에 의거해 양식적 특징을 밝히고 그 화풍적 영향관계와 발전과정 등을 치밀한 논리 전개와 간명하고 정확한 문체로서 서술함으로써 초·중기 회화사의 정리는 물론 종래 감상적 차원에서 벗어나지 못하고 있던 이 방면 연구방법론에 새로운 전기를 가져다 주었다.

安輝濬은 미술사연구의 기본조건이기도 한 작품의 양식적 분석방법에 기초하여 규명된 일련의 연구성과를 토대로 한국적 화풍의 형성이 조선후기에 와서 이루어졌다고 보는 기존의 통설을 뒤엎고 조선 초·중기를 포함한 우리 회화사의 전시기를 통해 나타나는 현상으로 파악한 다음, 이러한 흐름을 당시의 국제미술이었던 중국화풍을 선별적으로 수용하고 이를 재창조하는 과정에서 이룩된 한국회화의 전통으로 강조했었다.¹²⁾ 그의 이와같은 견해는 일제시기 부터 우리에게 부당하게 부과된 이래 해결해야 할 당면과제로서 그 동안 부담지워졌던 한국회화의 아류성과 같은 왜곡된 식민지사관을 배격하는데 기여했을 뿐 아니라, 종래의 부정적 회화관을 해소시키고 긍정적 인식과 함께 새로운 한국적 회화 창작의 자원과 활력의 요소로서 적극 심어주었다는 점에서 그의 의의가 매우 크다고 본다. 그리고 이러한 주장이 실증적 작업을 엄정하게 거친 학술적 객관성에 기초하여 제기되었다는 점에서 더욱 뜻 깊게 여겨진다.

또한 安輝濬은 극심한 자료난으로 허덕이고 있는 조선초·중기 회화사연구의 활로를 찾기 위해

10) 秦弘燮, 「三國時代 高句麗美術이 百濟, 新羅에 끼친 影響: 繪畫」, 『三國時代의 美術文化』(同和出版社, 1976), pp.268~272.

11) 1970년대에 발표된 安輝濬의 조선초·중기에 관한 논고는 다음과 같다. 「俗傳安堅筆「赤壁圖」考究」, 『弘益美術』3(1974. 11); 「蓮榜同年一時曹司契會圖 小考」, 『歷史學報』65(1975. 3); 「朝鮮初期의 繪畫」, 『韓國文化의 狀況分析』, 한국아카데미 총서 5, (1975. 6); 「一六世紀中葉의 契會圖를 통해 본 朝鮮王朝時代 繪畫樣式의 變遷」, 『美術資料』18, (1975. 12); 「傳 安堅筆 四時八景圖」, 『考古美術』136·137, (1978. 3); 「國立中央博物館所藏「瀟湘八景圖」」, 『考古美術』138·139(1978. 9); 「16世紀 朝鮮王朝의 繪畫와 短線點皴」, 『震檀學報』46·47(1979. 6) 『朝鮮王朝初期의 繪畫와 日本室町時代の 水墨畫』, 『韓國學報』; (1976. 여름); 「高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中繪畫交涉」, 『亞細亞學報』13(1979. 11); 「許九敍筆「山水圖」에 對하여」, 『考古美術』129·130(1976. 6); 「來朝中國人畫家 孟永光에 對하여」, 『全海宗博士回甲紀念史學論叢』(一潮閣, 1979. 12).

12) 安輝濬, 「韓國繪畫의 傳統」, 『學術大會報告論叢』1, (韓國精神文化研究院, 1979).

契會圖를 대상으로 연구영역의 확장을 처음으로 시도했는가 하면, 보다 넓은 시야에서 한·중, 한·일간의 회화교섭 상황을 새롭게 재조명한 바 있다. 그 중에서도 특히 對日 회화교섭의 경우 李東洲의 『日本속의 韓畫』(瑞文堂, 1974)와 같은 선구적인 업적이 나온 바 있지만, 그것보다 철저하고 체계적인 양식비교 고찰을 통해 日本 室町時代の 水墨畫에 미친 조선초기 회화의 영향을 구체적으로 밝혀내고 당시 東北亞 회화권에서 차지했던 우리 그림의 위치와 관계정립에 크게 기여했었다. 이러한 연구조류의 영향을 받아 洪善杓은 「17, 18世紀의 韓·日間繪畫交涉」, (『考古美術』 143·144호, 1979)에서 임진왜란 이후에도 우리나라와 회화관계가 매우 밀접했었음을 규명하기도 했다.

이 밖에 조선초·중기의 회화사를 다룬 논고 중에서 사대부들의 회화관을 검토한 鄭良謨의 「朝鮮前期의 畫論」(『韓國思想史大系』1, 1973)도 이 방면연구의 선구적 의의를 지닌 것으로 당시 회화이념에 대한 이해를 넓히는데 적지않은 도움을 주었다.

1970년대를 통해 조선초·중기 회화사연구가 이와같은 발전을 보였는데 비해 후·말기에 대한 연구는 安輝濬이 「朝鮮王朝 後期 繪畫의 新動向」(『考高美術』 134호, 1977)에서 시기구분을 비롯하여 남종화의 동전시기, 진경산수화의 전통과 이에 미친 남종화법의 영향 문제, 서양화법의 전래 양상 등에 대해 새로운 견해를 내어놓은 것을 제외하고는 1960년대 후반에 이루어졌던 李東洲의 업적을 넘어서지 못한 듯한 느낌을 준다. 연구주제에 있어서도 이 시기에 관한 20여편의 논고 대부분이 한국회화의 주제적, 발전적 측면을 강조하기 위한 목적의식과 결부되어 진경산수화, 풍속화, 鄭敼, 金弘道에 대한 연구로 집중되어 있어 앞시기의 연구관점과 그대로 지속되고 있음을 알 수 있다.¹³⁾

다만 이 시기에 관한 연구동향중 특기할 사실은 民畫에 대한 관심이 크게 높아지면서 趙子庸, 金鎬然, 金哲淳 등에 의해 활발하게 소개되기 시작했던 점이다. 민화를 고구려고분벽화 등이 기증화된 우리나라 고유의 거레그림으로 부각시키고자 했던 이들의 주장은 식민지사관의 극복문제와 함께 당시 3공화국이 표방했던 ‘민족주체성 확립’의 정책에 추수되어 더욱 확대된 것으로, 민족주의 사관중에서도 편협한 국수주의 경향에 맥을 대고 있었다는데 근본적인 문제가 있었다고 본다. 특히 민화를 우리 고유의 그림으로 정립시키기위한 성급한 목적의식에서 작품세계의 분석과 개념정리를 포함한 객관적 조건들에 대한 학술적 검토나 실증작업도 거치지 않고 민족주체적이며 서민기층적인 성격으로 강조했던 이들의 태도는 민화의 실체와 회화사적 의의를 오도하는 요인으로서 적지않은 후유증을 남겼다. 더구나 이러한 民畫觀이 정통화(일반그림)에 대한 종래의 부정적 인식에 토대를 두고 양자를 대립적으로 이분화시킨 흑백논리의 지배적 관계에서 설정된 것이기 때문에 그 피해는 더욱 컸다고 하겠다.

13) 이 기간을 통해 발표된 조선후기 회화관계의 대표적 논저로 李東洲의 『우리나라의 옛그림』을 비롯하여 許英桓, 『謙齋 鄭敼』(悅話堂, 1978), 孟仁在, 「玄齋 沈師正」, 『澗松文華』, (1974. 10); 金理那, 「鄭敼의 眞景山水」, 『謙齋 鄭敼』(『韓國의 美』) 등을 꼽을 수 있다.

한편 이 기간에는 근대 회화에 대한 연구도 당시 繪畫를 중심으로 조성되었던 미술분과 3공화국의 중요 지표의 하나였던, ‘조국근대화’시책과 연계되어 앞서기와 비교할 수 없을 정도의 활기를 보였다. 1950년대 말부터 이분야의 연구를 선도해왔던 李慶成은 서양현대미술을 국제미술로 보는 서구 근대주의적 관점에서 60년대에 이룩했던 성과 등을 모아 『韓國近代美術研究』(同和出版公社, 1974) 와 『近代韓國美術家論攷』(一志社, 1974)를 펴냈으며, 吳光洙도 이와 같은 시각에서 『韓國現代美術史：西洋畫』(國立現代美術館, 1976)와 1900년 이후의 회화사를 중심으로 서술된 최초의 통사적 개설서인 『韓國現代美術史』(悅話堂, 1979)를 출간하였다. 金潤洙는 이들과 달리 서양현대미술을 예술지상주의와 개인주의적 성격을 지닌 반사회적, 반민중적인 것으로 보고 이를 수용하고 전개시켰던 우리 근대 서양화의 문제점과 한계성을 비판하고 반성하는 측면에서 서술했던 논문들을 묶어 『韓國現代繪畫史』(한국일보社, 1975)를 내어 놓았다. 그리고 李龜烈은 『韓國近代美術散考』(乙酉文化社, 1972), 『韓國現代美術史：東洋畫』(國立現代美術館, 1976), 『現代韓國美術의 展開』(悅話堂, 1978) 에서 새로운 기록자료의 발굴 등을 통해 근대회화의 발자취를 연보적 측면에서 복원하고 소박한 전통주의적 근대화론의 관점에서 개괄적인 정리를 시도하기도 했다.

그러나 이들 모두가 평론가였기 때문인지 현재적 회화가치관에 입각한 평가와 작품세계에 대한 사조적 해명에 머물렀을 뿐 양적인 확대에도 불구하고 우리 회화사의 사적 맥락에서의 깊이있는 논의나 화풍과 이론면에서의 실증적인 연구에 의한 체계화는 이루지 못했던 것으로 보인다.

이와 같이 1970년대의 한국회화사연구는 제반여건의 성숙과 함께 양적인 팽창과 본격적인 전공자의 활동에 의해 조선초·중기를 중심으로 학문적 수준이 크게 향상되는 등, 새로운 발전의 단계로 접어들게 되었다. 그러나 연구경향에 있어서는 1960년대 이래로 본격적으로 제기되었던 식민지사관의 불식문제에 지나치게 집착하고 이를 너무 대결적으로 의식하며 추구케 되면서 한국회화사의 실상을 정확하게 파악하는데 일정한 한계성을 보이기도 했다. 물론 식민지사관에 의해 부당하게 격하되고 깃밟혔던 자기역사와 민족적 자존심을 회복하기 위해 그 독소를 제거하는 것은 우리에게 부여된 1차적 과제였고 또 수행해야할 역사적 책무로서 분명한 의미를 지니고 있지만, 이것이 한국회화사연구의 영구적인 목표가 될 수 없다는 한시적이고 제한된 의의와 함께 식민지사관 자체가 지배적 목적의식을 품은 외국인에 의해 처음부터 잘못 제기된 문제였기 때문에 이를 반박하기 위해 설정된 서술방향이나 연구경향 또한 이론적 취약성과 함께 근본적으로 한계성을 내포할 수 밖에 없었던 것으로 생각된다.

그 중에서도 특히 국사학계에 의해 선도되었던 민족사를 주체적이고 발전적으로 파악하려는 경향에 상응하여 조선후기의 진경산수와 풍속화를 민족적이고 근대적인 성향으로 부각시키기 위해 일제강점을 통해 본격적으로 형성되었던 근대이후의 국가적 민족주의 의식이 투영된 이분화된 대립적 체계로 보려는 태도, 즉 학문적 과학성보다 식민지사관의 극복문제와 밀착되어 민족적 논리가 강조된 관점은 사실의 무리한 해석과 함께 전체적 발전상의 올바른 규명을 어렵게 한다는 점에서 적지않은 문제를 야기시켰다고 본다. 그리고 민화연구의 경우에는 민족고유 그림으로서의 부각에 집중한 나머지 극우적인 국수주의적 경향을 띄기까지 했다.

또한 한국회화사의 외부영향에 중점을 두고 입론된 식민지사관의 타율적 종속론을 타파하기 위해 중국화풍과의 형태적 양식 비교방법에 의한 한국적 특징의 검출에 치중함으로써, 중국화풍의 전래와 그 화풍의 韓國化 과정에 중점을 둔, 즉 대외적 관계와 外因에 초점을 두고 그 흐름이 추구되었기 때문에 회화수용세력이나 그 담당층의 대내적 과제와 연관된 각종 문제를 비롯하여 작품제작과 소통과 향유 등의 전반적인 회화상황과 활동에 대한 총체적 이해와 회화사조와 시각 구조 변화에 미친 다양한 요인에 대한 보다 다원론적인 접근이 상대적으로 소홀해지게 되었다. 그리고 이러한 목적의식에서 부각시킨 한국적 화풍과 韓國化 전통이 지나치게 강조되고 미화될 경우 전통성론의 역기능과 함께 특정지역문화를 세계 중심문화로 보는 중세적 세계관인 華夷論의 세계관의 근본적 청산을 어렵게 만들 수 있다는 측면에서 일정한 한계를 지닌다고 하겠다. 지난 시대의 역사가 비록 불완전 하더라도 존재 그대로의 실상을 정확하게 파악하여 그 시대적 역사적 한계성을 바르게 인식하고 계승할 것과 청산할 것을 분명하게 알게 되었을 때 비로서 역사발전의 올바른 방향을 측정할 수 있고 새로운 단계로의 발전이 가능할 수 있기 때문이다.

2. 1980년대

1970년대를 통해 본격적으로 조성되기 시작했던 한국회화사 연구는 더욱 활기를 띠면서 미술사 학계의 어느 분야 보다 발전된 모습을 보여 주었다. 종전에 비해 전공자의 수가 눈에 띄게 늘어났는가 하면, 安輝濬에 의해 소개되고 편찬된 『觀我齋稿』(韓國精神文化研究院, 1984)과 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』를(精神文化研究院, 1983) 위시한 회화사 관련 각종 문헌 기록의 발굴과 집성의 노력과 함께 작품자료 공개의 의의를 지니고 있는 전시회가 주로 조선후기 이후의 회화사조와 대표적 화가 중심으로 활발하게 열렸으며, 그 중에서도 「眞景山水畫展」을 비롯한 潤松美術館의 11회에 걸친 특별전은 이 분야 연구진척에 많은 기여를 하였다.¹⁴⁾ 그리고 이들 전시회의 도록들과 작품자료집의 성격을 띤 각종 화집 및 『韓國의 美』(中央日報, 季刊美術) 시리즈 가운데 『山水畫』上(安輝濬 책임감수, 1980), 『山水畫』下(安輝濬 책임감수, 1982), 『謙齋鄭叡』개정판(鄭良謨 책임감수, 1985), 『風俗畫』(安輝濬 책임감수, 1985), 『檀園 金弘道』(鄭良謨 책임감수, 1985), 『花鳥·四君子』(鄭良謨 책임감수, 1985), 『人物畫』(孟仁在 책임감수, 1985)를 비롯한 보다 학술적인 편집체제를 갖춘 도판집들의 출간도 크게 늘어났으며, 論著의 산출 또한 학술지 발간의 활성화와 함께 70년대에 비해 2배가 넘는 증가량을 보였다.¹⁵⁾ 그 중에서 특히 저서의 경우 安輝濬의 『韓國繪畫史』(一志

14) 이밖에 1980년대의 중요 전시회로 국립중앙 박물관의 「移轉 開館紀念 朝鮮시대 회화전」(1986), 「韓國近代繪畫100年展(1890~1950)」(1987), 「檀園 金弘道展」(1990)을 비롯하여 광주국립박물관의 「湖南傳統繪畫展」(1984), 「眞景山水畫展」(1987), 호암미술관의 「민화걸작전」(1983) 「山水畫四大家展」(1989), 東山房의 「朝鮮時代 後期繪畫展」(1983)과 「觀我齋 趙榮祐展」(1985)을 위시한 大林, 學古齋, 孔昌 등 제화당의 전시회를 꼽을 수 있다.

15) 이 기간을 통해 간행된 대표적인 도록물로는 『謙齋名品帖』(지식산업사, 1981)과 『東垣先生蒐集文化財Ⅱ-繪畫』(국립중앙박물관, 1984), 『古繪畫名品圖錄』(高大博物館, 1989) 『韓國繪畫』3권(崔淳雨編, 도산서원, 1984), 『國寶』10: 繪畫, (安輝濬편, 예경산업사, 1984), 『朝鮮의 名畫: 韓國Ⅰ』(安輝濬편, 삼성출판사, 1985); 韓國Ⅱ(崔淳雨, 鄭良謨편, 삼성출판사, 1985) 『韓國近代 繪畫選集』27권(금성출판사, 1990) 등이 있다.

社,1980)는 李東洲의 『韓國繪畫小史』와 마찬가지로 근대회화를 다루지 않은 아쉬움이 있지만, 그것보다 더욱 투철한 학술적 차원에서 각 시대별 회화경향과 화풍의 특징 및 그 변천과정과 동북아회화권에서의 국제적 관계등을 樣式史的 方法으로 규명하고 조선시대 회화사를 기존의 2分期, 3分期와 달리 4分期로 나누어 정리하는 등, 선사시대에서 조선말기까지의 우리나라 회화의 흐름을 새롭게 체계화시킨 것으로, 이방면 전공자들에게 하나의 지침이 되었을 뿐아니라 우리 회화에 대한 일반적 인식을 높이는 데도 큰 공헌을 하였다.¹⁶⁾ 그리고 한국회화의 전반적인 흐름과 특징과 성격의 大要를 파악하는 데 중요한 주제들을 구체적으로 개관한 논문들을 모아 펴낸 그의 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988)도 같은 의의를 지닌 저술로서 높이 평가된다.¹⁷⁾

이밖에 李東洲는 조선후기에 관한 논고들을 중심으로 엮었던 『우리나라의 옛그림』에 이어 조선 초,중기회화의 제반 문제들을 대담 형식으로 개진한 글 등을 모아 『韓國繪畫史論』(悅話堂,1987)을 내어놓았으며, 학위논문을 출판한 趙善美의 『韓國의 肖像畫』(悅話堂,1983)와 邊英燮의 『豹菴 姜世晃 繪畫研究』(一志社, 1988)는 자료의 실증과 양식분석의 밀도 높은 고찰을 통해 해당분야의 연구에 커다란 진전을 가져다 주었다.

이와 같이 뚜렷하게 활성화된 모습을 보였던 이 기간의 연구경향으로 주목되는 것은 종래에 비해 주제의 세분화 및 다변화와 새로운 방법론과 관점에 의한 다양한 견해들이 제시되었던 점이라 하겠다. 좀더 작은 주제의 깊이 있는 추구하고 연구영역의 확장과 함께 당시 국학계 전반의 발전 상황과 인식진전 등에 연계되어 기존의 관점을 반성하고 비판하는 새로운 문제제기가 비교적 활발하게 이루어졌다고 볼 수 있다.

이 기간을 통해 삼국시대 회화연구는 金元龍의 『韓國壁畫古墳』(一志社, 1980), 金基雄의 『韓國의 壁畫古墳』(同和出版公社, 1982)에 의해 그동안 고고학적 입장에서 다루었던 무덤의 구조, 벽화의 내용과 기법, 편년등의 고구려 고분벽화에 관한 여러 문제들이 종합적으로 정리된 바 있으며, 1985년 順興邑內里 고분벽화의 발견으로 이 방면에 대한 관심이 높아지기도 했다. 이러한 성과등을 토대로 安輝濬(『韓國古代繪畫의 特性과 意義—三國時代의 人物畫를 中心으로—』, 『美術資料』 41·42, 1988)과 李泰浩(『韓國古代 山水畫의 發生研究—삼국시대 및 통일신라시대의 山岳과 樹木 表現을 중심—』, 『美術資料』38, 1987)에 의해 회화사적 맥락에서 이 시기의 인물과 산수에 대한 소재별 연구가 본격적으로 시도되었고, 또한 安輝濬은 『三國時代繪畫의 日本傳播』(『國史館論叢』 10, 1989)에서 일본에 미친 우리 고대회화의 영향을 두나라 뿐 아니라 중국과 중앙아시아 회화가 지 포함한 폭넓은 양식적 비교고찰을 통해 종래의 막연했던 주장을 구체적으로 밝히는 중요한 업적을 남겼다.

앞으로 고대회화연구는 이와 같이 고구려 고분벽화를 중심으로 소재별, 지역별, 시기별 양식적 특징과 변천 및 국제적 관계에 대한 좀더 세분화된 고찰이 요구된다. 그리고 이들 회화양식과

16) 이 책의 서평은 『韓國學報』21, (1980 겨울), pp.145—149에 수록된 金理那의 글이 참고된다.

17) 이 책에 대해서는 李成美에 의해 부분적으로 異見이 제시되었으며, (『考古美術』181, 1989. 3, pp.51—58) 이에 대한 저자의 해명이 『考古美術』182호 (1989. 6)에 실렸다.

성격을 보다 정확하게 파악하고 올바르게 해석하기 위해서는 도상학적 연구와 신화해석 방법 등의 활용을 통해 각 도상들의 상징적 의미와 표현구조에 대한 심도있는 분석과 함께 당시의 시대상황과 사상적, 신앙적, 문화적 사유세계 전반의 제 흐름과의 유기적 연관속에서 종합적인 접근과 총체적 이해가 필요하며, 이를 통한 우리 회화의 고대적 기능과 주제의식과 조형의식에 대한 특성규명도 긴요하다고 본다.

고려시대 일반회화에 대한 연구는 남아있는 화적의 전무에 가까운 희소성 때문에 그동안 문헌자료 소개를 통한 高裕燮의 1930년대 성과에서 벗어나지 못했으나, 文明大의 「魯英筆 阿彌陀九尊圖」 뒷면 佛畫의 再檢討, (『古文化』18, 1980), 權寧弼의 「韓國佛畫에 나타난 山水表現의 源流와 그 發達」(『美術資料』35·37, 1984, 1985)과 李成美의 「高麗初雕 大藏經의 御製秘藏詮 版畫—高麗初期 山水畫의 一研究」, (『考古美術』169·170, 1956)와 安輝濬의 「高麗時代의 人物畫」(『考古美術』180, 1988)에 의해 산수와 인물 분야에서 종래의 자료문제를 극복하는 구체적인 연구가 이루어졌다. 그러나 현존하는 이들 작품이 당시의 회화상황과 화단의 조류를 어느 정도 반영하고 있는지에 대한 사료적 이해가 미진한 상태이기 때문에 이러한 화풍을 곧 해당분야와 해당시기 회화흐름의 보편적 양상으로 파악하는대는 신중을 기해야 할 것으로 생각된다.

이와 같이 전하는 유작이 절대 부족한 경우에는 이 보다 좀더 남아있는 문헌자료의 다면적 검토를 통해 당시 회화상황에 대한 이해를 넓히는 방법도 매우 요긴하다고 본다. 이러한 측면에서 洪善杓은 「고려시대 회화: 일반회화」(『韓國美術史』, 1984)에서 당시의 문헌기록들이 말해주는 회화정보를 중심으로 이 시대 회화의 변천과정을 4기로 나누어 서술하는 등, 회화상황에 의거해 시기구분을 시도한 바 있다. 그리고 「高麗時代 繪畫論小考」(『藝術論文集』18, 1980)와 「李奎報의 繪畫觀」(『美術資料』37, 1987), 「高麗時代의 繪畫理論」(『考古美術』187, 1990) 등에서는 유학과 한문학적 실력을 배경으로 회화의 새로운 향유세력으로 등장했던 문사층 지식인들의 그림에 대한 이론적 견해를 규명하고, 이들의 회화활동과 이념적 경향을 통해 질적인 변화를 추구했던 당시 회화상황에 대한 이해를 높여 주었다.

고려시대 일반회화에 대한 연구는 자료의 영세성과 단편성 때문에 근본적인 한계가 있지만 고대적인 실용단계에서 중세적인 감상물로의 질적인 전환을 이룩하고 조선시대 회화발전의 토대를 제공해 주었다는 관점에서 이 시기의 회화흐름을 주도했던 계층의 창작과 감상 등에 관련된 회화의식을 이들의 세계관이나 사유방식과 연관지워 파악하고 이러한 기반위에서 당시 화풍의 주류적 경향과 작품세계의 내용과 형식에 대한 보다 깊이있는 관찰이 요망된다고 하겠다.

조선초기회화에 대한 연구는 70년대에 비해 양적으로 다소 열세를 나타냈지만, 좀더 심화된 성과와 보다 다양한 견해가 제시되는 등의 활기를 보여주었다. 먼저 安輝濬은 「安堅과 夢遊桃源圖」(『夢遊桃源圖』, 예경산업사, 1987)에서 문화사적 관점과 양식사적 방법으로 세종조화단의 제반조류와 안견과 「몽유도원도」를 비롯한 그의 화풍 등과 관련된 모든 문제들을 철저하게 규명하고 郭熙派 화풍에 토대를 두고 발전된 독자적 가치와 고전적 의미를 부각시켰으며, 「朝鮮初期 安堅派 山水畫 構圖의 系譜」(『황수영박사 고회 기념논문집』, 1988)에서는 15·16·17세기에 걸쳐

뚜렷한 맥을 이루며 전개되었던 安堅派 산수화를 구도상의 특징과 변화를 통해 종합적으로 정리함으로써, 이 시기 회화에 대한 기존의 이해 체계와 학문수준을 한층 높여 놓았다. 그리고 文明大는 『세종시대의 미술』(세종대왕기념사업회, 1986)에서 세종조를 중심으로 그 이전과 이후의 화풍 경향과 작품세계에 대해 사대부들의 성리학적 이념에 기반을 두고 부분적으로 참신한 해석을 시도하여 이 방면 연구에 도움을 주었다.

한편 崔完秀는 「芝谷 松鶴圖稿」(『考古美術』146·147, 1980)등에서 이 시기 사대부의 성리학적 학맥과 연관시켜 고려말기의 李齊賢 등이 萬卷堂을 통해 수용한 남송원체화풍이 조선초기 회화의 주류를 이루었다고 보는 등, 사상사적 관점에서 새로운 견해를 제기했으며, 李東洲는 「朝鮮初山水畫風의 도입」(『季刊美術』37, 1986봄)에서 明初 院體畫風이 가장 큰 영향을 미쳤다는 이견을 내어 놓기도 했다.

그리고 洪善杓은 조선중기에 유행했던 小景山水人物畫의 선구적 의미를 지니고 있는 姜希顔의 「高士觀水圖」에 대한 고찰을 통해 산수화의 발전과정에서 중국으로부터 새롭게 유입된 浙派 畫風의 영향으로 보았던 기존의 견해에 대하여 14세기의 백의관음도와 같은 수묵선종 인물화의 圖像과 화풍에 기저를 두고 元代의 前浙派 화풍이 가미된 것으로 파악함으로써 인물화의 맥락에서 고려시대의 화풍이 계승 발전된 것으로 보는 새로운 의견을 제시하였다. (『仁齋 姜希顔의 高士觀水圖研究』, 『정신문화연구』 27, 1985 겨울) 그는 또 「朝鮮初期의 繪畫觀」(『第三回 國際學術大會論文集』, 韓國精神文化研究院, 1983) 등에서 당시의 회화상황을 주도했던 사대부들의 그림에 대한 가치관, 창작관, 품평관 등을 규명하고 이를 통해 조선초기 회화활동의 이념적 기반과 회화성향에 대한 심층적 이해와 함께 종래의 사대부들에 의한 부정적 회화관을 儒者들의 本末論的인 상대적 가치관으로 해석함으로써 이 문제를 보다 근원적으로 해소하는데 기여하였다.

이러한 사대부들의 회화관은 당대의 회화이론을 파악하는데는 물론 이들의 이념과 취향에 의해 소산된 작품의 창작동기나 주제를 올바르게 이해하기 위해서도 긴요한 과제임으로 앞으로 내용별, 개인별로 더욱 세분화된 고찰이 요망된다. 그리고 이 시기의 화풍에 관한 문제는 남아있는 작품이 한정되어 있어 쉽게 판명될 수 없지만, 당시 사대부들이 산수화의 題畫詩를 통해 ‘江南景’을 그리워하고 理想視했던 점을 고려해 볼 필요가 있으며, 지금과 같이 북송계와 남송계 화풍으로 그 연원을 나누어 살펴 보는 것보다 이 두 화풍이 元代를 통해 융합되어 형성되는 前浙派的 흐름과 관련지워 파악해 보는 것이 어떨까 하는 생각이 들기도 한다.

또한 당시 화단의 전반적인 실상을 올바르게 인식하기 위해서는 기존의 산수화 중심과 실물작품에 한정된 연구경향을 확장시켜 여러 분야로 관심을 넓히고 문헌에 기록된 상태로 남아있는 畫題들에 대한 깊은 관찰도 필요하다고 본다. 특히 이들 화제의 경우 그 당시 다루어지고 추구되었던 소재와 주제의식을 반영하고 있을 뿐 아니라, 회화상의 장르별 흐름의 실상을 파악하는데도 중요한 요소이기 때문에 더욱 그러하다. 이 밖에도 조선초기는 이시대 회화전개의 근간을 이루었기 때문에 회화제도 등에 대한 연구도 활발하게 진행되어야 할 것으로 생각된다. 도화서제도와 화원에 대해서는 安輝濬의 「朝鮮王朝時代의 畫員」(『韓國文化』9, 1988)을 통해 커다란 진전을

이룩했지만, 회화정책 등을 밝히는 작업은 아직 미진한 상태로 남아있다.

조선중기의 회화연구는 이 시기의 주류화풍이 새롭게 수용된 明代 浙派畫風의 한국적 변용으로 보았던 기존의 安輝潘 견해에 대해 崔完秀의 사상사적 내재적 발전론의 영향을 받은 金起弘이 고려말 사대부들에 의해 성리학의 도입과 궤를 같이 하여 수용된 절파화풍과는 무관한 남송원체 화풍의 朝鮮化 현상으로 주장함으로써 새로운 국면으로 접어 들게 되었다 (『朝鮮中期畫風成立의 淵源의 考察』, 『澗松文華』26, 1984). 그러나 이 시기의 화풍에는 남송원체적 요소와 절파적인 요소가 혼재, 공존하고 있고 이들 요소의 양식화까지 진행되고 있어, 이에 대한 체계적인 이해를 위해서는 각 시기별, 분야별, 작가별로 나누어 보다 세밀한 고찰이 요구된다. 그리고 조선중기를 통해 유행했던 小景山水人物畫의 경우 산수화에 인물의 비중이 커져서 형성된 것이기 보다 인간과 자연과의 친화관계를 보여주기 위해 인물화에 산수가 곁들여진 상태이기 때문에 故事人物畫의 맥락에서 도상학적 연구도 필요하다고 본다. 한편 俞俊英(『谷雲九曲圖를 중심으로 본 17세기 實景圖 발전의 一例』, 1980; 『九曲圖 발전과 기능에 대해—한국실경산수화 발전의 一例』, 1981)과 李泰浩(『傳韓時覺의 북새선은도와 북관실경도』, 『정신문화연구』34, 1988)와 李源福(『李楨의 두 전경화첩에 대한 試考』上, 『美術資料』34, 1983)과 洪善杓(『南九萬題 함홍십경도』, 『미술사연구』2, 1988)에 의해 17세기의 실경도들이 다루어지기도 했는데, 조선후기 진경산수의 전통과 화풍의 연원을 규명해준다는 점에서 앞으로 더욱 깊은 관심이 있어야 되겠다.

조선후기회화에 관한 연구는 민화를 다룬 글을 제외하고도 60편에 가까운 논문이 발표되었을 정도로 이 기간을 통해 가장 활발한 모습을 보여주었다. 그 중에서 먼저 주목되는것이 진경산수를 다룬 논고들이다. 李泰浩는 李東洲의 관점을 계승하여 진경산수화의 전개과정과 각 시기별, 작가별 양식적 특징을 구체적으로 규명하는 다수의 업적을 남겼으며, 俞俊英은 진경산수화풍의 이념적, 문화사적 배경과 조형적 원리에 대해 관심을 보였다. 그리고 崔完秀는 정선에 대한 집중적인 연구를 통해 진경산수의 발생과 성행을 반주자학 경향으로서의 실학사상과 연관지워 해석했던 종래의 견해를 부정하고, 주자성리학이 조선성리학으로 심화 도착한 이후에 明의 멸망으로 中華文化의 계승자라는 의식이 팽배해지면서 만발한 조선고유색의 현상으로 보았으며, 또한 이러한 흐름이 노론계에 주도되었음을 밝히고 기존의 도식적 관찰에서 벗어나 당시의 정치상황과 사상계의 추이와 당색 등과의 유기적 관련하여서 구체적인 파악을 시도함으로써 이 방면의 논의를 새로운 차원으로 발전시켰다.

그러나 이들 관점에는 모두 진경산수와 이념산수를 민족성과 국풍화에 기초한 상대적 개념으로 대립시켜 파악하고 있는데, 이들 관계는 臥遊之資인 이상산수에 대한 인식과 방법의 변화에서 형성된 것으로 생각된다. 즉 이념산수가 古典的 모형을 통해 이상을 추구했다면 진경산수는 당대의 현실과 현상속에서 古意와 이상을 찾고자 했던 것으로, 진경산수의 유행은 고려시대 이래 실경산수 전통이 官 주도에서 문인사대부를 비롯한 민간주도로 바뀌는 감상화로의 확산 현상과 더불어 종래의 고전성 지향이 역사적 인습으로 굳어져가는 풍조에 대한 반성에서 속의 가치를 재인식했던 당시의 사상적 조류와 밀접한 관계가 있다고 본다. 따라서 진경과 이념산수는 상호 대립적이

아닌 이상적 자연성의 체득을 위한 가치적 방법적 차이에 기인된 것으로, 화풍상으로는 각 시대마다 이념 정형산수풍이 실경 및 진경산수화에 영향을 미치는 유대관계 속에서 전개되었던 것이다. 이러한 측면에서 볼때 진경산수화의 생성배경과 전개과정 및 양식적 특징은 시기별, 유파별 작가별 검토와 함께 주제에 따른 名勝名所圖와 別墅幽居圖, 野外雅集圖 등으로 분류하여 살펴볼 필요도 크다고 하겠다.

풍속화에 대해서는 安輝濬에 의해 종합적이고 체계적인 정리가 시도된 바 있으며, 洪善杓에 의해 종래의 서민의식의 성장등과 연계된 관점에서 지배층의 民本사상과 無逸精神 등을 배경으로 생성·전개 되었다고 보는 새로운 견해가 제기된 바 있다. 그리고 鄭炳謨는 이러한 풍속화의 발달의 이념적 배경을 경직도를 통해 실증적으로 규명했었고, 유봉학은 사상사적 맥락에서 풍속화 변천과정의 시기별 성격 등을 검토 하였다.

이제 풍속화는 서양의 근대적 장르화로서의 개념 보다 古代 교화용 인물화가 감상용으로 분화·확산되면서 조선후기를 통해 그 이전의 전통이 어떻게 지속되고 변화되었는지에 대한 전체적 맥락에서의 관찰이 무엇보다 중요하다고 본다.

이 밖에 남종화에 대한 이해는 安輝濬과 金起弘과 姜寬植에 의해 크게 진전되었으며, 洪善杓은 서양화법의 유입상황과 이에 대한 견해들을 당시의 사실주의적 조형관과 관련지워 검토한 바 있다.

그리고 이 기간을 통해 작가론에 대한 연구도 활기를 띠었는데, 安輝濬에 의해 제기된 문인화가의 역할을 중시하는 관점에 따라 이들에 대한 조명이 본격화 되었으며, 작품세계를 그 작가의 삶의 총체적인 맥락에서 파악하고자 했던 兪弘濬의 시각은 이 방향의 연구방향에 새로운 지평을 열어 주었다. 한편 이 시기의 회화관에 대한 관심도 높아져서 洪善杓을 비롯하여 李泰浩, 兪弘濬, 이선옥에 의해 다루어졌으며, 또한 李源福의 동물·화조·초충을 비롯하여 鄭炳謨는 관화, 朴銀順은 신선도, 박정혜는 의궤도 등에서 종래 별로 연구되지 않았던 분야를 개척하는 노력을 보였다.

이와 같이 조선후기회화에 관한 연구는 새로운 관점과 관심의 다변화로 커다란 진전을 이루었다. 그러나 아직 이 시기 회화사조를 주제적·발전적 측면에서 부각시키기 위한 양분적 시각에 의해 변화의 요소만을 찾아 강조하려는 연구태도가 강하게 남아 있어 당대의 보편적 실상을 보지 못하고 자칫 조선후기 미화론에 빠질 우려도 없지 않다. 앞으로 이 시기에 대한 연구는 고려시대 후기 이래의 중세적 회화의 전체적인 흐름속에서 포괄적으로 파악하는 관점이 필요하며, 이러한 시각에서 조선후기의 조류가 중세성을 반대하는 이탈현상인지 중세성을 강화, 보충 하기위한 개량 현상인지를 판단해야 할 것으로 생각된다. 그리고 숙종에서 순조년간의 이 시기 회화상황을 더 잘게 나누어 살펴보면서 시기별, 유파별, 주제별, 작가별 양식계보와 특징을 당시의 당파간 정치상황 및 학맥을 비롯한 사상계의 추이등과 연결시켜 좀더 구체적으로 체계화시켜야 되겠고 또 조선후기를 통해, 새롭게 성장했던 京衙前을 포함한 閭巷文化와의 유기적인 관계도 적극적으로 규명되어야 할 것이다.

조선 말기의 회화에 대한 연구는 安輝濬에 의해 화단의 동향에 대한 체계적 정리와 함께 前代와

近代와의 화백 관계가 규명된 바 있으며, 兪弘濬은 이를 좀더 잘게 나누어 살펴보면서 당대 서화계의 보수성과 근대성을 부각시킨 바 있다. 그러나 19세기 회화의 흐름은 이러한 근대주의적 입장에서 보수성과 근대성의 규명 보다는 수요층의 변동과 확산에 따른 중세적 회화관습과 이념의 해체와 확장이라는 측면에서 조명됐을때 보다 실상에 접근할 수 있는 관점을 확보할 수 있을 것으로 생각된다.

그리고 金正喜에 대해서는 崔完秀에 의해 깊게 다루어진바 있는데, 그의 회화사적 의의에 대한 긍정적 평가는 異見이 있을 수 있다고 본다.

한편 兪弘濬과 李泰浩는 민화를 이 시기의 향촌사회의 변동과 民의 성장과 연관시켜 하나의 시대적 조류로 강조함으로써 종래의 고유성 강조를 위한 통시대 개념으로부터 벗어나는 새로운 관점을 제시하였다. 그러나 아직 향촌사회와 민중생활과 민화와의 관련성이 구체적으로 검증된 바 없으며, 이 시기로 추정되는 화적들이 주로 전하고 있는 것도 歲畫나 門畫 자체가 소모품처럼 쓰였기 때문에 가장 시대가 내려오는 유품들이 많이 남아있을 수 밖에 없는 기능적 속성에 연유된 것으로 볼 수도 있기 때문에 좀더 신중을 요한다.

민화의 성격에 대해서는 安輝濬의 견해처럼 문화침강설에 기본 시각을 둔 민속학적 측면에서의 주목도 필요하다고 본다. 사실 민화는 정통회화와 대립적 가치로 비교할 수 없는 다른 영역의 용도를 지닌 그림체계로 어떤 특정 계층과 관련된 경향이기 보다 주거장식과 세시풍속 등의 민속과 관련된 범계층적 실용적 생활화로서 그 자체 내에 작화층과 수요층의 상하구조가 형성되어 있었다. 이러한 구조는 정통회화도 마찬가지로 19세기에 이르러 회화 애호층이 확산되면서 채색민화보다 값싼 경제성과 상층 문인문화를 통해 정신적 상승효과를 누리기 위한 보상심리등 때문에 수묵화조와 사군자류 등이 서민용으로 크게 범람했던 사실로도 알수 있겠다.

이 민화에 대해서는 앞으로 개념이나 용도등에 대해서도 다각적인 검토가 있어야 되겠지만 우선 시급한 것은 오래된 古宅 등을 중심으로 한 현장조사 등의 기초적 실증작업이 선행되어야 할 것으로 생각된다.

한편 근대 회화에 대한 연구는 사회 전반의 진보적 분위기에 따른 근·현대사에 대한 관심이 급증하고 또 남·월북 작가들이 해금되면서 양적, 질적인 변화를 보이기 시작했으며, 특히 민중미술 운동과 연계된 반제반봉건의 시대적 과제 수행등을 평가기준으로 삼아 기존의 관점을 비판하는 견해가 최열을 중심으로 강하게 제기되었다. 그러나 이 시기에 관한 연구는 당대의 보편상을 정확하게 규명하기위한 기초자료의 발굴과 집성 및 이에 대한 미술사학적 분석이 더 긴요하며 연구관점도 회화상황의 내부적 형성요인과 외래적 요인이 근대기를 통해 어떻게 융합되고 변화되었는가를 총체적으로 살펴면서 그 이전 회화조류와의 분리적 파악이 아닌 한국회화사 전체 맥락에서의 연속성과 변화성을 추구하는 방향에서 세워져야 할것이다.

V. 맺음말

지금까지 1910년대 이래의 한국회화사의 연구경향을 시기별로 나누어 살펴 보았다. 앞에서도 여러번 언급한 바와 같이 한국회화사연구는 일제시대의 특수한 상황에서 형성된 식민지사관과 이를 타파하기 위한 민족주의 사관의 제한된 인식틀 위에서 전개되었기 때문에 이러한 흐름을 극복하고 회화사 인식의 질적인 전환과 보다 올바른 연구 방향을 마련해 보기위해 이들 사관의 한계성과 문제점을 분명하게 파악해 보려는 의도에서 그것이 형성되는 초기 경향에 대해 비록 본격적인 연구업적으로론 미진한 점이 많지만 좀더 구체적으로 살펴보게 되었다. 이에 비해 1970년대 이후의 전문화된 영역에서 개진된 보다 중요한 연구성과들은 대표적인 경향만 급한대로 대충 다루게 됨으로써 논문전개에 균형을 잃고 용두사미의 결과가 되고 말았음을 자인하지 않을 수 없다. 그리고 본의아니게 빠뜨려진 논고와 잘못 파악된 부분도 적지않을 것으로 생각되며 이 점에 대해서도 필자의 능력 한계로 봐 주시기 바란다.

처음에 이 글을 집필할 때는 각 시기별 경향을 검토하면서 추출된 문제점을 모아 따로 연구과제와 전망에 대한 章을 마련하고 기존의 회화사 인식과 연구방법 등을 사학사와 미술사학적 측면에서 이론적으로 반성해 보고자 했으나 제한된 시간 등의 사정 때문에 다른 기회를 통해 정리하기로 하고 여기서는 앞으로의 연구방향에 대해 간략하게 한 두마디 더 언급하는 것으로 끝을 맺을까 한다.

사실 우리 회화사에 대한 연구는 근대 이후 80년의 연륜을 쌓아 왔지만 회화에 대한 부정적 인식등으로 오랫동안 소외되어 있었으며, 전문화된 영역에서의 본격적인 전개는 20년 정도로 일천하기 때문에 아직 작품과 문헌사료를 집성, 조사하고 진위문제를 밝히는 등의 자료학적인 기초작업도 미진할 뿐 아니라 문제의식의 빈곤과 함께 한정된 연구 주제와 영역에서 크게 벗어나지 못했으며, 실증적 태도나 서술 방법 등에서도 미숙함이 여전히 남아있다. 그러나 이러한 문제들은 언제나 소홀히 할수 없는 기본적인 연구 조건들로서 지속적인 의의를 지니고 있는 것이다. 이것보다 현재 한국회화사 연구경향과 관련하여 좀더 적극적으로 추구해야 할 것은 우리 근·현대사의 파행적이고 착종한 시대상황과 밀착되어 형성된 관점을 통해 조명하는 이른바 부조적 수법에서 탈피하여 한국회화사의 실체와 보편상을 찾는 일이라 하겠다.

이와같은 과제를 올바르게 수행하기 위해서는 다양성을 포괄하는 통합적 관점을 확보하기 위한 노력과 함께 당시 회화상황의 실상을 정확하게 해독하고 복구할 수 있는 연구능력과 안목의 배양이 무엇보다도 시급하다고 본다. 일정한 시대의 작품을 제대로 이해하기 위해서는 그 작가의 역사적 삶의 경험들 즉, 그것이 창작되고 소통된 당시의 시대상황과 사회적 구조와 문화관습과 사유체계 등의 제반 객관적 조건들을 투시하고 총체적으로 파악할 수 있는 인문학적 능력이 요구되기 때문이다.

이러한 이해시각의 확립과 함께 연구의 실증적 기반의 확대를 위한 기초적 과제들이 점차 해소되고 기존의 통설을 발전적으로 극복하려는 문제의식이 높아졌을 때 한국회화사의 보다 진실된 보편상은 수립될 수 있으며, 이를 통해 우리회화를 평가하는 보편적 가치 기준과 이론도 마련될 수 있을 것으로 생각된다.