

1950년대 전반 한국미술에서 他者읽기

조 은 정*

- I. 머리말
- II. 1950년대 전반 美術言說에 나타난 他者
- III. 1950년대 전반 美術作品에서 他者읽기
- IV. 맺음말

I. 머리말

작품을 텍스트에 위치시키고 談論 전체를 논의의 대상으로 하는 미술사 연구방식은 '他者읽기' 라는 용어에 집약되어 나타난다. 글쓰기가 전제되어야 하는 읽기의 문제, 나와 너의 관계성 안에서 파생된 타자의 문제 그리고 다름(difference)의 문제에까지 이르는 포괄적이며 학제적인 연구방식이 바로 타자읽기이다. 지난 10여 년간 가장 많은 담론의 장을 제공한 용어가 '타자' 라는 사실은 그 정교하고 중층적인 의미의 사용에 기인한다.

라캉에 따르면 타자란 인간 존재뿐만 아니라 사물에도 해당되므로 모든 사물에는 타자가 존재한다. 그리하여 타자란 내가 아닌 궁극적인 대상의 기표(signifier)가 되는 탓에, 역설

* 한남대학교 대학원 겸임교수.

적으로 나를 정의하는 기능을 한다.¹ 결국 타자에 대한 연구란 타자화한 자신에 대한 연구로 귀납되는 것이다. 따라서 1950년대 전반 미술의 타자에 대한 연구는 광복 이후 생성된 우리 미술에 대한 연구의 일부분이다.

1950년대 전반의 한국은 남한의 경우, 일본의 피식민 상태가 막을 내리고 국민국가 건설이 진행되던 시기이다. 이 시기 한국은 일제 잔재 청산이 이루어지지 못할 수밖에 없던 美軍政을 지나 동서냉전의 교착지점으로서 국토에 대한 인식을 하였으며, 한국전쟁을 통해서 는 직접 서구를 만나는 경험을 하였다.

이 와중에 생성된 '세계의 중심으로서 한국'이라는 사상은 민족주의와 어우러져 하나의 체계를 형성하여 갔다.² 동북아시아의 한 반도국에서 한국전쟁이 발발하자 거대 국가인 미국이 관여하고 또 세계의 집합체인 UN이 참전하자 한국인들은 自國土가 세계정세에서 중요한 지점임을 인식하였다. 나아가 한국은 세계인들이 목숨을 걸고 지켜야 할 가치가 있는 공산주의에 맞서는 자유진영의 최전선이라고 인식하였던 것이다. 이러한 반공적 선민의식은 반공주의에 강하게 덧씌워진 민족주의적 색채를 띠고 있다.³ 하지만 타자인 서구세계에 대한 지식은 그들 서구와 한국을 동등한 지위로 보거나 또는 앞서가는 그들의 동반국가라는 인식을 갖게 하였다.⁴ 결과적으로 전자는 그들과 우리를 동일시하는 기제를, 후자는 그들을 본받아야 할 모범의 대상으로 상정케 하여 우리 안의 사대주의로 발전하는 기제로 작용하였다.⁵ 일제에 의해 형성된 오리엔탈리즘, 서구에 의한 오리엔탈리즘, 그 속에서 자아정체성을

1 라캉의 욕망이론에 대하여는 자크 라캉 지음, 권택영 역음, 『욕망 이론』(문예출판사, 1994) 참조.

2 "오늘날 世界의 情勢는 在來 歐羅巴 中心의 動靜을 떠나 아세아 중심의 舞臺로 이동하고 있다. …… 東北亞細亞의 唯一한 反共勢力인 韓國은 동북아세아에 있어 新生한 국가로 有能한 指導力과 強力한 軍隊와 統一된 民心으로 그 實力은 이미 世界에 宣揚된 바 있다."는 白樂濬(『亞細亞와 世界政局』, 『思想界』, 1954.3, pp. 11-17)의 논조는 이 시기 지식인들의 많은 글에서 공통점으로 드러난다. 이승만의 경우 이러한 생각을 반공이념으로 구체화하여 적극적으로 정치에 이용하였는데 "6·25동란을 계기로 하여, 우리 국내에서 전개되어 온 民主陣 대 共產陣의 투쟁은 비단 우리 한국 혼자만의 운명만을 좌우하는 것일 뿐만 아니라 실로 兩陣의 전체적 존망의 숙명적인 관건인 것이다. 그러므로 우리 한국은 자국의 운명과 아울러 민주진영 전체의 삶을 兩層에 걸쳐지고 멸공투쟁의 선봉으로서 혈투에 혈투를 거듭해 온 것이다."라는 논지는 자유민주주의와 반공주의를 동일시하게 하는 논리였다. 갈홍기, 『대통령 이승만박사 약전』(발행처불명, 1955), p. 84.

3 강인철, 「한국전쟁과 사회의식 및 문화의 변화」, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』(백산서당, 1999), pp. 197-308.

4 李泰榮, 「韓國戰爭의 歷史的 意義」, 『사상계』(월간 사상계, 1953.5), pp. 12-38과 같은 논지가 그러한 예이다.

5 타자에 대한 대응방식에 대해서는 에드워드 사이드 지음, 김성곤 외 옮김, 『문화와 제국주의』(도서출판 창, 1995); 이옥순, 『우리 안의 오리엔탈리즘』(푸른역사, 2002); 박지향, 『제국주의』(서울대학교출판부, 2000) 참조.

확인하여 가는 과정에 생성된 나와 너에 대한 인식이 공존한 공간이 바로 1950년대 전반이라는 인식은 이러한 배경에서 출발한다.

한국미술에서 타자에 대한 문제는 근대미술에서 郷土性和 밀접한 연관을 지니고 부상한다. 한국미술에서 근대를 지나며 형성된 郷土主義, 東洋主義,⁶ 民族主義, 傳統論은 실상 미술담론의 장에서는 유사한 뉘앙스를 갖는데 이는 작품에 대입하여 이해할 때 더욱 강화되는 면이 있다. 일제강점기에 겪은 향토적이며 半島的인 것에 대한 이해, 대동아공영권 주창 이후 형성된 동양에 대한 관념, 이후 일본적인 것의 극복으로 제시된 민족미술에 대한 정의 등은 나와 너를 분리시켜 이해하는 과정을 보인다. 또한 한국전쟁기에는 미국과 나에 대한 동일시와 차이를 강조하는 시각이 중층화되어 나타나기도 한다.

이 글의 목적은 표면적으로는 동일한 양상으로 나타나는 이들 개념이 어떻게 다른가에 있다기보다는, 이 시기 미술에서 자아 내에 있는 타자(the other in self)와 자아로서의 타자(the other as self)를 성찰하는 데 있다. 따라서 미술비평이나 언설에 나타난 타자에 대한 인식을 살피고, 이후 타자논의를 발전시킬 수 있는 작품 예를 통하여 1950년대 전반 한국미술에서 타자읽기를 시도하려 한다. 타자화된 자신에 대한 이해는 가변성을 동반한 다중적 의미망으로서 한국미술을 재평가하는 작업이기도 하다는 점에서 의의가 있을 것이다. 금번 연구에서 다루는 주요 작품이나 사진자료들은 아직 학계에 소개된 적이 없는, 본인의 연구과정 중 새로 찾아낸 것을 대상으로 하였음을 밝힌다.

II. 1950년대 전반 美術言說에 나타난 他者

1954년 8월 『사상계』에는 프랑소아 콩티의 「亞細亞의 文化的 統一性」이라는 글이 소개되었다.⁷ 오리엔탈리즘의 본질을 드러내는 이 글은 서양의 현대작가들이 아시아의 교양계급들에게 문화적 배경을 제공한다고 주장하면서 “西洋에 對한 反抗 또는 西歐 諸國의 支配에 對한 反抗조차 實質的으로는 西洋式 思想의 模倣과 聯關性을 가지고 있다. 그들의 現代性은

⁶ 동양주의의 용례와 전개과정에 대한 정교한 연구는 김현숙, 「韓國 近代美術에서의 東洋主義 研究: 서양화단을 중심으로」(홍익대학교 미술사학과 박사학위논문, 2001)에서 시도되었다.

⁷ 프랑소아 콩티, M生 譯, 「亞細亞의 文化的 統一性」, 『思想界』(월간 사상계, 1954.8), pp. 52-55.

進歩의 手段으로 評價되고 있다.”고 하였다. 동양과 서양, 서구와 아시아에 대한 명확한 구별을 통한 문화지배의 정당성을 주장하는 이러한 글이 얼마나 당시 담론에 영향을 미쳤는지는 알 수 없다.⁸ 그런데 이미 8개월 전에 같은 잡지에 실린 金龍培의 「東西文化 比較論」은 “동양과 서양의 문화는 恒久的이며 質的인 차이는 없고 다만 시기를 區劃하여 보면 일시적인 진보의 차는 있다.”고 보고 있다.⁹ 동서양의 문화적 차이에 대한 지식인들의 생각은 미술에서도 동일한 양상을 보이는 것으로 이해된다. 전쟁을 겪으면서 민족주의가 강하게 투영된 전통론과 서양 세계에 대한 인식을 반영하여 미술에서 새로운 감각을 찾아나서는 모더니즘론의 반영으로 나타나고 있는 것이다.

동서양 문화에 대한 비교, 차이에 대한 관심은 1950년대에 있어서는 적어도 전쟁의 영향이었다. 이는 이전 일제강점기의 논의와는 분명히 차별화할 수 있는 것으로¹⁰ 문화의 주체자로서의 자긍심이 바탕에 깔려 있는 것이었다.¹¹ 한국전쟁의 역사적 의의에 몰두해 있던 지식인들은 반공의 최전선에 선 한국을 의식하였고,¹² 세계적인 관심과 세계적인 조화 속에서 내 나라 내 민족의 일을 규정지어야 한다는 의식을 보이기도 하였다.

1950년대 전반, 批評 텍스트에 대한 정교한 독서를 통해 타자에 대한 인식과 타자화된 작품평가가 반영되어 있음을 읽어낼 수 있다. 섬세한 독서와 언급하는 작품에 대한 정보가 전제되지만 이 시기 작품이 그리 많이 전하지 않는 탓에 정보는 한정적일 수밖에 없다. 실제로 미술평론가들이 규합하여 단체를 구성하는 것은 1956년이었고 구성원도 6명에 불과하였음을 상기한다면 이 시기 평단의 규모를 알 수 있다. 본격적인 비평가의 등장은 李慶成

⁸ 여기서 담론이란 ‘말하기와 글쓰기로 뭉뚱그려지는 담론 일반’을 의미한다. 다이안 맥도넬 지음, 임상훈 옮김, 『담론이란 무엇인가』(한울, 1992), p. 101.

⁹ 金龍培, 「東西文化比較論」, 『思想界』(월간 사상계, 1953.12), pp. 108-118.

¹⁰ 문학에서 모더니즘 논의도 한국전쟁을 배경으로 뉴크리티시즘에 대한 관심, 미국문학과 한국문학의 비교 방법 등을 채택하는 것을 볼 수 있다. 김윤식 편, 『한국현대모더니즘 비평선집 자료편』(서울대학교출판부, 1991) 참조.

¹¹ 예를 들어 金基錫은 “韓國的인 것”은 그 속에 부단히 많은 바깥(外)을 가지고 이 많은 바깥을 통하여 자기를 부단히 넓히고 높이는데 依해서 비로소 자기를 一貫한 韓國的인 것”으로 아로사치게 됩니다. 韓國的인 것”은 이따금 그 속에 ‘한국적인 것’과 ‘한국적인 것을 넘어서는 것’을 아울러 가진다고 할 수 있습니다. 韓國文化의 진실한 根源이 韓國文化의 傳統 속에 있으면서 겹하여 世界文化의 傳統 속에 깃들리게 되는 것은 이 때문입니다. 韓國文化가 韓國의 文化면서 기실 東洋文化 및 西洋文化에 媒介되었고 또 되면서 있다는 것을 定하는 限에서 韓國文化의 復興을 단순한 韓國的인 것”만의 復興으로 固執할 수는 없다.”고 하였다. 金基錫, 「韓民族的의 文化的 責任」, 『思想』(월간 사상, 1952.11), pp. 9-22.

¹² 주 4 참조.

(1919-)에서 이루어졌다. 인천박물관에서 일하던 그는 한국전쟁 후 본격적인 비평을 위하여 다른 일을 접고 비평에 매달렸는데 이때 함께 활동한 이들은 실지로는 화가가 본업이었던 金永周(1920-1995), 金秉騏(1916-), 韓默(1914-) 등이었던 것이다. 지식인이 문화의 주체로서 대두되는 아카데미즘 발현 이전이라는 시대배경은¹³ 이 시기 미술에 대한 담론을 산견되는 내용을 집약하여 분석하는 방식을 택할 수밖에 없다.

1945년의 광복으로 內鮮一體니, 東亞一體니 하는 용어들은 역사의 뒤안으로 사라졌다. 식민지 기간 동안 자행되었던 일본에 의한 조선의 지배에 대한 비판은 광복 이후 조선과 일본을 분리하여 인식하는 시각이 보다 구체화되어 나타나며,¹⁴ 정부 수립 이후 진행된 단일민족에 의한 국민국가 형성이라는 과제 앞에서 전날의 발전적 지향 모델이었던 일본은 극복해야 될 대상이 되었다. 이러한 역사적 배경은 미술계에서도 예외일 수 없었다.

高羲東(1886-1965)은 “기성작가나 연구 중에 있는 이나 누구를 막론하고 우리의 문화민족이라는 역사적인 사실을 회복하여 전일의 치욕을 씻어버리기로 하고 나서는 첫 발걸음을 떼어 내놓기로 하자.”며 민족에 대한 인식을 일본을 他者化시켜 강조하고 있다.¹⁵ 한편 南寬(1911-1990)은 프롤레타리아 계열의 작품을 타자로 규정하며 이에 대응하는 기제로 ‘순수’를 주장하였고 나아가 서구미술을 타자로서 대상화하고 있다. 국제문화교류를 예로 들며 만약 여기에 문예부흥기 이전의 예술정신과 그런 작품의 모방적인 것으로는 인정받지 못할 것이고, 만일 그렇게 한다면 그네들은 우리를 경멸할 것이라며 서구미술의 직접적인 모방을 경계하며 동시에 그들의 시선을 의식하고 있다.¹⁶ 이렇듯 외부의 시선에 대한 민감한 반응은 작품을 제작하는 태도를 특정방향으로 유도하는 결과를 낳는다.

일본에서 전쟁 후 두 번째라는 국제미술전을 보고 온 남관은 바로 전에 있던 미술전과 비교하며 작품들을 설명하고 있는데, 프랑스 작가들의 작품을 구체적으로 예를 들고 있다. 미국 작가들은 ‘일본에서 잘 알려지지 않은 작가’라며 일축하고 있어 작품을 보는 시선의 타자성을 드러낸다. 그는 만약 한국 작가들이 국제미술전에 참가한다면 일본인들이 파리 작가들과 같은 그림을 내놓아 ‘살론 드 메이’에서 실패한 것을 상기해야 한다며 “어디까지나 한국적인 작품을 내놓아야 한다고 생각합니다. 이 한국적이란 말은 그 소재를 두고 말하는 것

¹³ 임영봉, 『한국현대문학 비평사론』(도서출판 역락, 2000), p. 41.

¹⁴ 金基錫, 「日本の 不義와 東洋의 理想: 日本의 識者層에게 贈」, 『사상계』(월간 사상계, 1954.2), pp. 10-42.

¹⁵ 고희동, 「우리 미술의 장래」, 『평화신문』(1950.1.1).

¹⁶ 남관, 「미술계 1년」, 『신천지』(서울신문사, 1950.1).

이 아니라, 미술하는 정신은 물론 필법 같은 것이 구라파의 그것이 아닌 그런 것을 의미합니다. …… 한국인만이 가질 수 있는 情緒와 意圖—이런 것을 뚜렷이 나타낸 작품이라면 우리는 안심하고 이런 국제무대에 진출해도 무관하리라고 생각합니다. 사실 외국인들이 요구하는 것도 그것입니다.”¹⁷라며 결론짓고 있다. 그의 주장이 한국적인 정서의 표현을 수단 삼아 해외 미술계에 등장하자는 전략이라고 단언할 수 있는 것은 ‘외국인들이 요구하는 것’이 무엇인지를 파악하고자 했던 태도에 있다. 보다 중층적이기는 하지만 일단 향토적, 반도적, 조선적인 것이 이제는 ‘한국적인 작품’으로 변모하고 있는 것이다. 그리고 그 선택은 ‘외국인들이 요구하는 것도 그것’인 데 달려 있다.

국제전에 대한 관심은 일본이라는 단일 문화세력에서부터 다른 세계에로의 확대를 의미한다. 鄭圭(1923-1971)는 영국에서 개최된 無政治囚를 위한 모뉴먼트 국제조각전에 출품한 金鍾瑛(1915-1982) 씨의 〈裸像〉이 영예로운 당선을 하였다며 이를 계기로 한국 작가들이 고무될 수 있다며 국제전을 인식하였다.¹⁸ 이러한 인식은 1950년대 후반에 이르러 작가들이 비엔날레 등 국제전 참가에 많은 관심을 기울이는 것으로 나타난다.

한국전쟁 발발 이전의 민족미술은 분명 일본에 대한 비판을 염두에 두고 출발한다. 吳之湖(1905-1982)는 고미술 연구의 주요 목적이 “이것을 통하여 지나간 사회의 문화의 성격과 민족적 특질을 밝히는 데 있습니다. 거듭 말씀하면 조형예술은 여하한 신화나 전설이나 기록보다도 가장 분명히 가장 직접적으로 민족적 특질을 밝히는 데 있습니다. 우리 민족의 우수성을 재발견하고 이것을 명확히 파악할 필요가 오늘날처럼 절실한 때는 또 없을 것입니다. 과거의 미술을 통하여 우리의 민족성을 포착하는 것, 이것이 오늘 고미술을 연구하고 또 는 여기에 관심을 갖는 우리들의 임무의 하나라고 생각합니다.”라고 하였다.¹⁹ 일제강점기가 지난 뒤 새로이 浮上한 이데올로기적 성격이 강한 민족주의 미술에서의 반영이 나타나고 있는 것이다. 이러한 기조는 서울미대 학장이었던 張勃(1901-2001)에게서 정리 요약되어 나타나는데, 그는 타자에 대한 비하감과 사대주의 등을 인정하면서 이를 극복하고 나아갈 길을 제시하였다.²⁰ 하지만 극복의 방식은 우리 것을 과학적으로 비판 정리하여 외국의 좋은 것과 우리의 장점을 혼합하자는 막연한 종합주의를 주창하는 데 머물고 있다.

한국전쟁 중에는 남·북의 미술인들이 부역과 월남·월북을 겪으며²¹ 북한과 남한을 분

¹⁷ 吳泳鎮·南寬 대담, 「國際美術展을 中心으로」, 『신천지』(서울신문사, 1953.10), pp. 257-265.

¹⁸ 정규, 「畫壇外論」, 『문화세계』(희망사, 1953.8), pp. 96-100.

¹⁹ 오지호, 「예술과 사회」, 『광주신보』(1950.5).

리하여 작품경향을 규정하려는 경향을 보인다.²² 전쟁 중임에도 불구하고 1952년 11월 10일부터 16일까지 서울 덕수궁에서 '벨기에 현대미술전'이 열려 부산, 대구에서 순회전을 가졌다. 이 전시에 대해 이경성은, "국제적으로 고립하기 쉬운 한국미술이 비록 세계 일류는 못된다 하더라도 직접적으로 파리의 영향 밑에 있는 白耳義²³ 현대미술을 통하여 자기 위치를 측정하는 데 좋은 기회가 되었다는 것이다. 또한 전문적으로 들어가 그들의 조형적 의욕과 감각, 기법, 양식 같은 여러 가지 문제가 解明되었고, 우리의 앞으로의 방향 결정에 있어 다대한 시사를 주었다는 것이다. 결국 이 전람회를 계기로 우리는 우리의 미의식이나 조형감각이 어디까지나 세계문화의 일원으로서 위치를 보유하여야 함은 물론 현재의 緯度를 인식하는 절대적인 기회였다는 것이다."²⁴고 하였다. 세계미술의 일류는 프랑스, 우리는 세계문화의 일원이 되어야 한다는 생각은 프랑스를 본받아야 할 모범으로 대상화하고 있다. 그는 전쟁이 지난 뒤인 1954년도 전반 미술을 정리하며 외국의 좋은 작품을 볼 수가 없는데 "다만 인지시키는 화집만이 일본 또는 미국을 통하여 수입되니 우리의 미술인은 감각이나 창조 본능보다 인지하는 지식에만 훈련되어 있어 이론이 손보다 앞서는 경향이 있다."며 서적의 수입을 통한 외국 이론의 무분별한 수입에서 우리의 불행이 시작된 것이며 우리 화단 스스로 세계적으로 부상해야 함을 역설하였다.²⁵ 이러한 시각은 비단 이경성에 한정된 것이 아니었다. 한묵은 "한 가지 흥미로운 것은 동양 철학사상이 구미에 영향되어 이념을 배경으로 한 표현이 현저해지고 있다는 점이다."라며 동양적 사유의 서양에의 영향을 강조한다.²⁶

20 "우리나라의 미술계를 살펴볼 때 옛날에는 중국을 숭상하였고 또 해방 직전까지는 일본이 중심이었던 것이 속일 수 없는 사실입니다. 그러나 해방과 더불어 우리들에게는 새로운 현실이요, 또 내 나라 것을 너무 우습게만 보는 사대사상도 엄연하여 될 것입니다. 우리는 외국의 좋은 것을 虛心한 태도로 진실하게 섭취하는 동시에 내 나라 것에 대해서도 과학적으로 비판정리를 행하여 두 가지를 혈육으로써 종합하는 데서 더 나은 우리 민족 특유의 미술을 창조할 수 있을 것입니다. 이런 의미로 볼 때 현재 미술계의 지도층은 우선 나부터가 과거의 지식과 과거의 교양을 가지고 있기 때문에 일조일석에 통념이라는 것을 깨트리기가 힘이 듭니다." 장발, 「후배양성에 역량경주」, 『신천지』(서울신문사, 1950.4).

21 한국전쟁 중의 남한 미술인에 대해서는 조은정, 「한국전쟁중 남한 미술인의 전쟁 체험에 대한 연구: 중군화 가단과 유격대의 미술인을 중심으로」, 『한국문화연구』 3(이화여자대학교 한국문화연구원, 2003.2), pp. 139-193. 참조.

22 "예술이란면 작가 자신의 감동과 감정의 표현인데 이것마저 빼앗아 그들의 선전자료로 이용당한다는 것은 정말 참혹한 일이 아닐 수 없다." 최영림, 「고향을 잃고 10년」, 『민국일보』(1961.1.27).

23 벨기에.

24 이경성, 「한국미술의 반추」, 『연합신문』(1953.5.22).

25 이경성, 「미의 단층」, 『신천지』(서울신문사, 1954.9), pp. 112-117.

26 한묵, 「현대회화의 추상성 문제」, 『현대공론』(현대공론사, 1954.9).

1950년대 초반, 일본 초구를 위한 민족의 강조를 통해 드러나던 타자는 구라파로, 미국으로 변모하여 가고 있으며 그 내면에는 오랫동안 경험한 서양에 대한 반응기제로서 배타적인 우월감마저 표면에 드러나고 있다. 그러한 배타성은 일제강점기에 형성된 아시아의 일부로서 한국을 인식하는 시점이 한국전쟁을 지나며 세계정세의 아시아로의 이동, 그 중심점에 있는 한국으로 확대 해석되었고 미술인들은 자연스레 사회적 인식을 자신들의 세계인식으로 받아들인 것이다. 하지만 문학, 과학 등 아카데미가 급격히 미국적 사유체계로 이동한 것과 달리 미술은 여전히 프랑스라는 이상향을 설정해놓고 있다. 미국의 직접적 원조나 미미하나마 간헐적으로 이루어지던 미국미술의 전시, 미국공보관을 중심으로 이루어진 전쟁기와 수복기의 한국 작가들에 대한 후원에도 불구하고 여전히 구라파를 예술의 중심지로서 추종하는 이면에는 이미 '전통'이 되어버린 서구미술의 원형에 대한 이미지가 관계되어 있다.

III. 1950년대 전반 美術作品中에서 타자읽기

1. 부산시청의 벽화

1985년 『계간미술』에는 서양화가 李俊(1919-)의 「釜山에 雲集한 美術人」이라는 증언이 실렸는데, 그 글에서는 부산 피난 당시 한국 화가들이 들라크루아(Eugene Delacroix, 1798-1863)의 〈민중을 이끄는 자유의 여신〉을 모사하였다는 언급이 있다.²⁷ 이 글을 통해서 얻을 수 있는 정보는 다섯 가지 정도이다.

²⁷ “피난 생활이 차츰 안정되자 김환기, 김병기, 남관 등이 시청 벽에 대형 벽화를 그린 일이 있었지요. 당시 공보부처장이던 이헌구(문학평론가) 씨가 전쟁으로 생활고에 허덕이던 작가들을 도우려는 생각으로 이런 작업이 이뤄졌는데, 이 그림의 내용이 들라크루아의 자유의 여인상을 모사했다 해서 당시 매스컴이 맹렬히 비판했습니다. 이 그림이 자유를 쟁취하기 위한 국민적 계몽에 목적이 있었다고는 하지만 화단의 대표적인 화가들의 작품이라면 소재나 내용이 좀더 창작적이어야 했다는 거지요.” 이준, 「부산에 운집한 미술인」, 『계간미술』 35(1985년 가을), p. 62.



도 1 1952년 6월 24일 부산 정부청사 외관

첫째, 김환기, 김병기, 남관 등 3명 이상의 작가들이 시청 벽에 벽화를 그렸다.

둘째, 공보부에서 작가들을 경제적으로 원조하기 위하여 발주한 것이다.

셋째, 내용은 들라크루아의 자유의 여신상을 모사한 것이었다.

넷째, 그림의 목적은 자유를 쟁취하기 위한 국민적 계몽이었다.

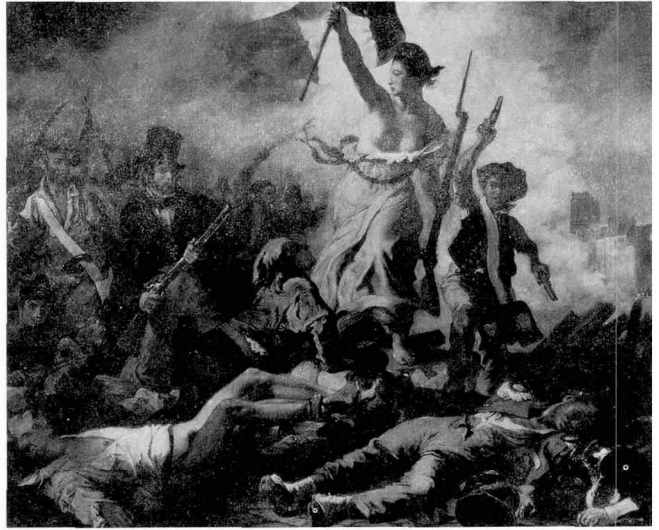
다섯째, 비창작적 태도에 대해 대다수 미술인에게 비판을 받았다.

한국전쟁 당시에 오늘날도 한국을 대표하는 화가들이라 할 수 있는 대가급 작가들이 모여 하필이면 프랑스의 그림을 모사하였고 그것의 목적이 무엇이었나 하는 것은 필자에게 오랫동안

흥미로운 문제로 여겨져 왔다. 그런데 1952년 12월에 발간된 육군중군작가단의 『전선문학』에서도 또한 화가 정점식이 「저회하는 자아도취」라는 글에서 이 그림에 대해 언급하고 있다. 그는 현역 대가들이 합작하여 들라크루아의 구도를 모방한 기록 파노라마를 그렸는데 이것을 대예술작품이라며 일본이나 미국에서의 전시를 기획하고 있는데 실로 파렴치한 일로 화단이나 예술문화 전반을 위해서는 일대 비극이라고 규정하고 있다.²⁸

²⁸ “6·25 기념 행사 때 釜山市公館 廣場에 현역 대가들이 합작해서 그렸다는 드라크루아의 구도를 빌려온 기록 파노라마에 대해서 憤慨한 한 친구가 있었다. 나는 그 친구를 믿고 그때 기록화의 드라크루아의 구도를 모방했다고 해서 크게 비난할 것은 없다는 뜻의 말을 하였었다. 그 후에 이 모방작의 後聞인즉 그것이 대예술작품이라는 이름 아래 일본이나 미국에다 전시를 계획하고 있다는 말을 듣고 나는 처음에 얘기하며 痛憤해 한 친구 이상으로 분개하고 놀랍게 생각했던 것이다. 그러나 소위 한 나라의 대표적인 화가가 그것도 수명씩이나 몰려서 제작하였다는 기록화가 기껏해야 외국작품의 구도를 모방한 괴물이요 그것을 두고 대예술작품이라고 자부하는 파렴치가 감행된다면 이야말로 이 나라 화단이나 예술문화 전반을 위해서 일대 비극이요 년센스가 아닐 수 없다.” 정점식, 「低徊하는 自我陶醉」, 『전선문학』 2(육군중군작가단, 1952.12), pp. 72-74.

그 동안 여러 작가의 기억과 언급 속에만 존재하던, 시청 벽의 '壁畵' 라던 그림에 대한 관심은 흑백사진 속에서나마 건물 외벽에 또렷이 존재를 증명하는 사진의 발견으로 이어졌다^{도1}. 이 그림의 소재에 대해 당시인들은 政府廳舍, 市廳, 釜山市廳 등으로 언급하고 있는데, 이는 피난 당시 정부가 부산시청으로 사용 중인 건물로 옮겨가 사무실 한 칸마다 정부 부서로 사용하던 때이라 당시 사람들은 같은 장소를 제각각 다른 용어로 부르고 있었던 탓이다.



도2 들라크루아, <민중을 이끄는 자유의 여신>, 1830년, 루브르 미술관

1952년 6월 24일에 촬영한 부산 정부청사 외관에는 중앙 전면 현관 상부 벽 '文教部' 와 '保健部' 라는 현판 사이에 비교적 큰 크기의 그림 한 점이 부착되어 있다. 그림의 크기를 건물과의 상대적 비례관계, 캔버스의 규격을 고려하여 계산하여 보면 가로 310cm, 세로 224cm 정도일 것으로 생각된다. 일반적인 캔버스 200F호가 259×194cm인 점을 감안하면 상당한 큰 크기로서 비교적 캔버스 형태에 가까운 비례이지만 변형된 것이다. 아마도 시청 건물로 추정되는 곳의 1층 로비에서 그릴 수 있는 가장 큰 크기로 제작한 주문형 캔버스였을 것이다. 따라서 '시청벽화' 라고 알려지던 그림은 실상 벽에 직접 그려진 '壁畵' 가 아닌 '벽에 걸린 그림' 이었음을 알 수 있다.

1) 그림의 내용

그림은 언뜻 보기에도 널리 알려져 대중성을 획득하고 있는 프랑스 낭만주의 화가 들라크루아의 작품과 유사하다^{도2}. 들라크루아의 <민중을 이끄는 자유의 여신 *Liberty Leading the People*>(1830년 작)은 부제로 '1830년 7월 28일' 이 달려 있고 왕정복고에 반대한 시민들이 봉기한 7월 혁명을 소재로 한 것이다. 들라크루아 자신은 現代戰이라 할 바리케이트戰을 그리고 싶었다고 말한 작품이다.²⁹

한국 작가들이 6·25 발발 2주년을 기념하여 제작한 그림과³⁰ 들라크루아의 작품은 여러 모로 유사한 점을 보인다. 왜곡되어 보이는 작품의 시각을 수정하여^{도3} 두 그림을 비교하면



도3 김환기 외, <자유의 여신>, 1952년, 소재불명

일단 구도와 등장인물에서 유사성이 드러난다.

내용상 두 그림에서 가장 달라 보이는 것은 가슴을 드러낸 흰옷 입은 자유의 여신이 들고 있는 깃발이다. 6·25 2주년 記念畵인 <자유의 여신>에서는 프랑스의 삼색 깃발 대신 태극기를 들고 있으며 시선은 민중을 내려다 보는 것이 아니라 태극기를 우러러 보고 있다. <민중을 이끄는 자유의 여신>에서는 여신 오른쪽에 권총을 든 소년이 배치되고 그 좌측 아래쪽에 이 여신에게 염원의 눈길을 보내는

인물이 있다^{도4}. 6·25 2주년 기념화 <자유의 여신>에서는 중앙에 태극기를 든 여인 우측으로 여러 인물이 배치되어 있고, 여신 우측에서 권총 든 소년과 유사한 포즈의 청년이 그려져 있다^{도5}.

그림의 좌측 화면을 비교하여 보면 들라크루아의 <민중을 이끄는 자유의 여신>에서는 총을 든 파리지앵인 자신의 모습을 그려넣었고 그 옆에 서민으로 보이는 사내가 있다. 화면 하단에는 가로로 주검이 놓여 있다. <자유의 여신>에서 손을 들고 있는 청년은 흰색 분위기의 깔끔한 셔츠 차림으로 보아 지식인으로 보인다. 그 아래쪽으로 머리에 무언가를 두르고 있고 셔츠가 아닌 차림으로 보아 노동자계급으로 보이는 인물이 배치되어 있다. 이 인물 바로 옆쪽에 들라크루아의 그림에서 보이는 두려운 얼굴의 젊은이가 배치되어 있다. 그리고 하단에는 가로와 세로로 주검이 놓여 있다.

²⁹ 들라크루아는 1830년 10월 18일 형 샤를 앙리에게 보낸 편지에서 이 작품에 대해 “나는 현대적인 주제, 즉 바리케이트 戰을 그리기 시작했습니다. 나는 조국의 승리를 위해 직접 나서지는 못했지만 그래도 조국을 위해 이 그림을 그리고 싶습니다.”라고 하였다.

³⁰ 들라크루아의 작품은 <민중을 이끄는 자유의 여신>으로 명명되어 있지만, 한국 작가들이 그린 이 그림은 명칭이 정해져 있지 않다. 하지만 당시 사람들이 이 그림을 ‘자유의 여신’이라 불렀던 점을 감안하여 ‘6·25 2주년 기념화’로 제작된 이 그림을 <자유의 여신>이라 하기로 한다.



도 4 〈민중을 이끄는 자유의 여신〉, 중앙 부분



도 5 〈자유여신〉, 중앙 부분



도 6 〈민중을 이끄는 자유의 여신〉, 우측 부분



도 7 〈자유여신〉, 우측 부분

도 8 〈민중을 이끄는 자유의 여신〉,
좌측 하단의 누운 남자 부분



도 9 〈자유여의 여신〉,
좌측 하단의 누운 남자 부분



〈도 6〉과 〈도 7〉은 각각 두 그림의 우측 부분으로 그림의 내용이 어느 장소를 배경으로 하고 있는가를 보여준다. 들라크루아는 한 인물과 건물 그리고 책 등을 배치하여 단순화시켰지만 〈도 5〉에서는 이 그림의 주제를 모두 담고 있다고 할 정도이다. 태극기를 든 자유의 여신 옆에 손을 쳐든 남자, 그 아래에 여인들과 주검이 있다. 화면 가장자리에는 한복 입은 옆모습의 여인과 건물이 있는 꼭찬 구도이다.

이 그림의 장소적 배경을 드러내는 원경은 〈도 6〉에서는 바스티유 감옥, 〈도 7〉에서는 기와가 있는 한식 건물이다. 한복을 입은 여인이 단정하게 빗어 틀어올린 머리에 옷고름 대신 브로치를 달고 있는 것으로 보아 당시 유행한 부인의 복장을 등장시켜 이 사건이 과거의 것이 아닌 현실의 현재진행형임을 암시한다. 건물은 팔작지붕에 虹霓가 있는 위용이나 화강암 육축으로 보아 남대문으로 생각할 수 있다. 하지만 건물 자체만은 창덕궁 등 조선조 궁궐의 출입문과도 유사해 보여 남대문이라는 확실한 장소성을 드러내려 했던 것은 아니었을 것이다. 그 옆에 앙상한 나무와 폭격으로 부서진 양식 건물이 도로변에 표현되어 있다.

화면 하단의 주검들에서 들라크루아는 하체를 벗은 처참한 모습을 나타냈지만 한국의

작가들은 하체가 아닌 상체를 벗고 있는 모습을 나타냈다. 벗은 하체를 사실적으로 묘사하여 처참함을 강조한 <도 8>의 들라크루아의 그림과는 달리 다소 밋밋해 보이는 상체를 드러내고 하의는 반바지를 입은 것처럼 표현한 <자유의 여신> 하단의 표현법은 도9 한국적 정서의 반영일 것이다. 한국은 남성 누드, 게다가 시신의 하체를 드러낸 그림을 일반인들에게 보이기는 쉽지 않은 사회 분위기였던 것이다. 또한 들라크루아의 헤저 뚫어져서 발가락이 비집고나온 신발의 가난



도 10 <자유의 여신>을 제작 중인 화가들, 1952년 6월 22일

한 주검 대신 역시 상체를 벗고 있는 인물이 앞으로 쓰러져 있는데 그 옆에 밀짚모자가 뒹굴고 있는 것으로 보아 농부로 보인다. <민중을 이끄는 자유의 여신>에서는 상체를 들어 여신을 향해 애원하는 듯한 모습의 인물은 여성인 듯이 보이지만 <자유의 여신>에서는 두 손을 모두어 기도하는 청년이다.

한편 1952년 6월 22일에 촬영한 사진에는 도10 4명 이상의 화가가 커다란 캔버스 앞에서 작업에 열중하고 있는 모습이 보인다. 바닥에 벽돌을 괴어 받친 화포 왼쪽 뒤에 출입문이 있어 광선이 문 밖에서부터 스며오고 있다. 화면 하단은 채색 전의 아직 밑그림 상태이다. 이 그림은 22일에는 이렇듯 기초작업 단계인데 이틀 뒤인 24일에는 이미 건물 외벽에 걸려 있다. 정부청사 외벽에 걸린 <자유의 여신>은 6·25발발 2주년을 기념하기 위해 4명 이상의 화가에 의해 급박하게 그려졌던 것이다.

6월 22일에 제작 중이던 그림과 24일 최종적으로 건물에 걸린 그림은 구도나 내용에서 변화된 점이 있다. 밑그림 상태에서는 들라크루아의 그림에서처럼 도11 총을 들고 있던 청년은 도12 완성된 작품에서는 손바닥을 들어올린 모습이다 도13. 화면 하단의 흩어진 과일 옆의 밀짚모자는 애초에는 깡통으로 그려졌다. 아마도 전쟁의 비참함을 상기시키는, 결인의 깡통이었을 것이다. 결국 화면은 깡통에 밥을 담아먹던 전쟁의 실상에서 벗어나 농부의 밀짚모자가 뒹구는 목가적인 공간이 되고 말았다. 밑그림의 우측에서 하단부에 그려지던 무릎



도 11 <자유의 여신>, 우측 화면의 총든 소년



도 12 <자유의 여신>, 중앙 화면의 총든 청년. 1952년 6월 22일



도 13 <자유의 여신>, 중앙 화면의 손을 든 청년. 1952년 6월 24일



도 14 <자유의 여신>, 우측 하단의 여인들

젊은 인물은 사라지고 없다. 대신 성안나와 성모자의 일반적인 도상을 상기시키는 두 여인과 아기가 그려졌는데 도14, 죽은 아들을 안고 있는 성모의 모습인 피에타의 성모 자세와도 유사한 구도를 볼 수 있다. 온화한 미소의 여성 팔에 안겨 있지만 드러난 상체에 눈을 내리깔아 절명한 듯이 보이는 젊은 여성의 가슴에는 천진한 어린 아기가 젖을 빠는 모습이 보인다.

半裸의 여성들이 피에타나 성가족의 모습을 한 것은 한국 전쟁을 행하는 한국인은 종교적 순교자와 같다는 의미의 반영이다. 그 순교는 종교적인 경건성을 동반한 자유민주주의의 수호이다. 絶命이라는 극한 상황에서도 젖을 먹이는 젊은 여성은 대한민국 국민의 무궁한 생명력을 표상한다고 볼 수 있겠지만, 한국전쟁을 통해 家長의 不在에서 육아와 경제를 책임져야 하는 새로운 모성상이 남성 작가들의 시각에서 탄생하는 것을 본다.

들라크루아의 <민중을 이끄는 자유의 여신>은 봉건제에 맞서 자유를 쟁취한 革命을 소재로 하고 있다. 자유를 추구하는 사건을 소재로 한 작품을 모방한 것은 우선 의도에 있어 프랑스는 자유를 추구한 국가, 대한민국은 자유를 수호하는 국가라는 인식이 반영되어 있다. 자유진영의 전방위로서 국토에 대한 인식은 한국전쟁을 겪으며 형성된 것이다. 이는 타자인 프랑스를 자기와 동일시하는 시각의 반영이다.

장면 중 주목되는 것은 장소적 배경으로 전통 건물을 배치하여 이곳이 한국임을 보여주며 그 바로 옆에 한복 입은 여성을 배치하였다. 이는 등장인물로서 여성 거의가 半裸인 점을 감안한다면 화면 전면은 신화적인 구조, 후면은 실상의 공간을 의미한다고 할 것이다. 특히 한복 입은 여성은 한국의 작가들에 의해 여성화된 대한민국의 이미지이다.

2) 작가

그렇다면 이 그림을 그린 4명 이상의 화가는 도대체 누구일까? 부산시청의 벽화를 그린 작가들이 '現役大家'라고 정점식이 지칭한 이들은 이준이 증언한 金煥基(1913-1974), 金秉驥(1916-), 南寬(1911-1990) 등일 것이다. 그런데 이미 한국전쟁 발발 얼마 후에는 이미 從軍畫家團이 구성되어 있었다.³¹ 전쟁이 소강상태에 들어 종군화가단이 비록 유명무실했다고 가정하더라도 관에서 주도한 프로젝트가 국방부 정훈국 소속의 종군화가단을 배제하고 개인에게 주어졌다는 점은 이준이 말한 “생활고에 허덕이는 작가들을 도우려는” 차원이었을 것으로 상정할 수 있다. 그런데 여기서 제작에 참여했던 작가로 언급된 화가 중 유일한 생존자인 김병기는 “그 그림을 본 적도 없으며 자신이 종군화가단의 부단장이었는데도 알지 못하는 일”이라고 그림의 제작자에 대해 되묻고 있다.³² 한편 남관은 “1952년 봄 일본에 가서 1년쯤 뒤에 귀국하니 지루했던 전쟁이 끝나던 시기”라는 글을 남기고 있다.³³ 그가 한국을 떠난 시점인 봄을 어느 때로 보느냐에 따라 이견이 있겠지만 통상 양력 6월을 예전에는 여름이라 했던 것을 생각해본다면 남관은 이 작업에 참여치 않았었을 가능성이 크다. 김환기는 부산 피난시절 이준의 집에서 1년쯤 머물렀던 관계이므로 적어도 김환기가 이 그림에 관여하였다는 이준의 말은 사실로 보인다.³⁴

³¹ 조은정, 앞의 논문 참조.

³² 2003년 4월 1일 미국 체류 중인 김병기와의 전화 인터뷰. <자유여신>에 대해 “그런 이야기는 들었지만 나는 모른다. 그때 나는 부산에 있지 않았다. 그것은 순전히 종군화가단과는 관계없던 일이기 때문에 개인적 차원의 일로 안다.”고 하였다.

그렇다면 김환기 외에 어떤 이들이 작업에 참여하였는가는 얼굴이 보이지 않는, 제작에 열중한 작가 뒷모습의 사진과 그림의 양식을 통해서 고찰이 가능할 것이다. 이 그림이 여러 사람에게 의해 제작된 탓에 작가의 개인적 양식이 드러나고 있다고는 볼 수 없는 한계가 있다. 다만 김환기나 남관의 그림은 여기서 보이는 사실주의 경향이 아님은 주지의 사실이다. 당시 큰 캔버스에 역사화를 그린 작가는 李快大(1913-1987) 정도이며 그는 이미 북을 택하여 포로수용소에서 지낼 시기이므로 이 그림에서 이쾌대를 생각할 수는 없다.

상체를 벗은 여인이나 민중을 이끄는 여신의 모습에 근접한 관찰을 통해, 언급은 없었지만 양식적으로 유사한 화풍을 보인 두 작가를 떠올리게 된다. 그들은 한국전쟁 뒤에 프랑스로 떠나는 朴泳善(1910-1994)과 프랑스 유학을 꿈꾸었으나 한국에서 후학을 양성하며 초상과 인물에서 일대를 풍미한 金仁承(1911-2001)이다. 오뚝한 콧날과 약간 경직되어 딱딱하게 여겨지는 여신의 표현법은 박영선의 화풍을 연상시킨다. 역시 가슴을 드러내고 피에타와 같은 자세를 보이는 우측 하단의 여인들은 김인승의 고전주의적 화풍을 연상시킨다. 그림을 들여다보며 작업에 열중한 작가 가운데 아래쪽에 쭈구려 앉은 이의 뒷모습에서 예의 휘적휘적한 걸음걸이의 김환기를 연상하게 된다. 우측의 약간 작은 키에 다부진 몸매와 반듯한 헤어스타일의 뒷모습에서는 박영선을 연상한다.

이들 작가가 누구였거나, 이 작업에 참여했던 것을 자랑삼지는 않았던 것이 분명한 것은 그 네 명 중 어느 작가도 이 그림에 대한 회고담을 남기지 않은 것이다. 해외 순회전까지

33 “그러다가 52년 봄이었을 겁니다. 일본에서 흘러 들어오는 신문을 보니 살롱 드 메展이니, 피카소, 루오展이 열린다는 기사가 있더군요. 그래서 안목도 넓힐 겸 일본에 다녀올까 마음먹었는데 당시는 여권이 잘 나오지 않아 대부분 밀선을 타야 했는데 그럴 수도 없었지요. 그때 일본인 후쿠시마 시네타로가 초청장을 보내줘 비자를 받을 수 있었습니다. 이 분은 서양의 현대미술을 일본에 도입했던 유명한 인물이지요. 이때 다행히 일본에 가게 되었지만 다른 화가들한테는 죽어라 욕을 먹었어요. 1년쯤 뒤에 귀국하니 남관이 밀항선 타고 가다가 죽었다느니, 친일파라느니, 별 얘기가 다 나돌았나 봐요. 어쨌든 일본에서 돌아올 때는 지루하던 전쟁이 끝나던 시기였습니다.”(남관, 「미술동맹과 짝 배급: 전쟁중의 작품활동」, 『계간미술』 35(1985년 가을)). 물론 예전에는 봄이라 하면 습관적으로 2월에서 4월을 일컫고 6월은 여름으로 기억한다. 따라서 남관의 ‘봄’이라는 기억이 맞다면 그는 이 그림에 관여하지 않았을 수 있지만, 기억의 오류로부터 자유롭지 못할 수도 있기에 단언할 수는 없겠다. 하지만 1953년 10월호 『신천지』의 좌담내용에서 지난해의 전시도 보았다 했으니 최소 1년을 일본에 머문 것은 사실이다.

34 서양화가 이준의 당시 그림에 대해 정확한 증언을 기대하였으나 실지로 그는 작품을 본 적은 없고 알고 있었다고는 하였다. 2003년 5월 21일 전화 인터뷰. “그 그림을 본 일은 없다. 당시 불란서 그림을 모사한 것이었는데 이는 제작지침이기도 했다. 그림 발주의 목적은 작가들의 생계를 위해 도와준다는 의미였다. 작가들 스스로 그 그림 그린 것을 자랑스러워하지는 않았을 것이다.”

생각했던 이 그림은 우수한 작품이라고 보는 시각과 이를 맹렬히 비판하는 시각이 공존했던 공간에 있었다. 자유에 대한 의지의 땀蒙이라는 미명 아래 그들 스스로 내부를 타자화하는 시각을 지니고 있었던 것이다.

〈자유의 여신〉 제작 목적은 일반인에게 6·25를 통해 자유를 쟁취하는 데 온힘을 쏟아야 한다는 계몽이었다. 이러한 목적은 표현 내용과 더불어 내부의 시선을 타자화하고, 우리 안의 사대주의와 우리 안의 파시즘을 공유한 1950년대를 드러낸다. 사회 구성원의 일부를 미개한 대상으로 규정하고, 이들에 대한 교화와 계발을 염두에 둔 계몽적 그림은 모방(mimicry)과 재현(representation)이라는 타자담론의 장으로서 1950년대 전반이 그려졌던 것을 본다. 제작지침이 들라크루아의 〈민중을 이끄는 자유의 여신〉을 모사하라는 데 있었다는 이준의 증언은 이 그림이 모방문제로 지탄받기 이전, 발주자인 官이 그림을 통해 얻으려 했던 것을 알게 한다. 광복 이후 남한 단독정부의 수립 이후 형성된 반공이념은 국가 주도의 지시사항이었으며, 전쟁을 통해 그러한 이념의 顯現에 미술이 동조함으로써 보다 효과적으로 일반 대중에게 작용할 수 있었다. 민주주의를 위하여 기꺼이 희생을 한 프랑스 국민처럼 우리도 위대한 自由의 殉教者라는 환상을 이 그림은 아주 효과적으로 제시했던 것이다.

2. 〈야전병원〉

1) 전쟁과 사진

從軍畫家에 의해 그 자리에서 스케치되고 이후 화포에 옮겨져 재구성되고 채색되어 완성된 전쟁 기록화는 오늘날 사진으로 대체되었다. 종군기자는 카메라를 들고 무한한 휴머니즘으로 무장한 채 戰場과 陣地를 돌았다. 이들이 전하는 전쟁의 실상은 충성과 관계없는 이들조차 전쟁에 관심을 갖게 하였다. 그들은 전쟁의 공포와 비인간성을 고발하여 결과적으로 평화를 희구하게 만들기도 하였다. 근대 이후 인간은 전쟁에서, 일상사에서 카메라를 통해 세상을 보는 법에 익숙해졌으며 안전한 지역에서 멀리 떨어져 사진을 통해 전쟁을 만나는 이들이거나 전쟁터에서 피사체가 된 이들 모두 사진의 객관성을 믿으며, 사진 속의 전쟁을 실상으로 인식한다.³⁵ 전쟁터에서조차 카메라 아래 있는 인간의 상황은 한국전쟁을 거친 한국인에게는 그리 생소한 것이 아니다. 다량 복제를 통해 유포된 한국전쟁의 실상은 그 사진의 피사체로는 다름아닌 무명의 대다수 한국인이 출연하고 있었으며, 그들 모두가 무방비인 상태로 카메라에 노출되었던 탓이다.

한국인이 한국전쟁에 대해 갖는 기억의 파편에는, 심지어 그 시대를 경험하지 않은 사람조차 끊어진 다리를 인간힘을 다해 기어건너는 피난민의 행진이 있다. 자신의 몸보다 더 큰 이불보따리를 지고 필사적으로 교량의 철제 빔을 기어가는 남루한 피난민 사진은 한국전쟁의 기록으로 각인되어 있다. 막스 데스퍼(Max Desfer)는 이 <대동강철교>로 1951년 풀리처상을 수상하였지만 한국인에게는 전쟁의 비참함과 함께 조금은 무지하고 힘없는 제3세계의 시민이 우리 자신이었음을 확인시켜준다. 한국전쟁에 종군한 사진가들, 특히 『라이프』지는 용감한 영웅으로서의 미군을 카메라에 담았는데 이러한 시선은 전쟁터에서도 하얀 린넨 셔츠에 차 마시기를 포기할 수 없던 크리미아 전쟁의 종군사진가 로저 펜톤과 다를 바 없다.³⁶

카메라 전문의 니콘(Nikon)사의 역사에는 더글라스 던컨(David Douglas Duncan)이 1950년 처음으로 새로 개발된 모델 N4를 한국전쟁에서 사용하였다고 적혀 있다. 태평양전쟁에도 종군하고 그해 막 『라이프』지의 기자가 된 던컨은 신형 니콘 카메라를 안고 한국에 와 『라이프』 기자 가운데는 가장 오랫동안 한국전쟁을 취재하였다. 던컨은 자신의 작품집을 『이것이 전쟁이다 This is War』라 하였는데, 한국전쟁에서 찍은 사진들을 수록한 것이었다. 한국전쟁에서 사진은 이미 2차 세계대전을 치루고 난 뒤라 보다 효과적으로 정치적인 색채를 전달하는 매체로서의 역할을 충실히 수행하였다. 사진가의 목숨을 건 현장 작품들은 아무리 그가 전쟁의 진실을 의도했다라도 대중에게 다가갈 수 없었으며, 상대적으로 국민을 안심시키는 미군의 영웅적인 모습이 부각되는 것이었다.³⁷

³⁵ 현대 소설가로서 인생에 대한 통찰을 보여준 밀란 쿤데라는 “우리는 우리가 태어나는 시기를 선택할 수 없어요. 그리고 우리 모두는 카메라의 시선 아래 살고 있소. 이제 그것은 인간의 조건에 속하는 거요. 우리는 전쟁을 할 때조차도 카메라의 눈 아래서 합니다. 그리고 그 무엇에 대해서 항의하고자 하건, 카메라 없이는 우리의 주장을 남들이 듣도록 하지 못한다.”고 하였다. 밀란 쿤데라의 『느림』의 대사를 박주석은 “이 세상에 존재하는 모든 사물과 인간의 행위는 언제든지 어디에서나 사진영상으로 복제될 수 있고, 그 복제된 사진 영상이 권력 생산의 중심축이란 사실을 잘 알고 이용하는 사람이 성공적인 사람으로 비치며, 결국에는 카메라가 모든 인간의 삶을 주관하는 신의 위치를 차지하고 인간은 자신의 행복을 위한 본래의 삶을 버리고 카메라를 위한 삶을 살게 되는 모순된 현상에 대한 깊은 성찰이 배어 있는 말이다.”고 해석하였다. 박주석, 『박주석의 사진 이야기』(눈빛, 1998), p. 15.

³⁶ 이와자와 코타로 지음, 양수영 옮김, 『사진의 힘』(타임스페이스, 1997), p. 137.

³⁷ 한국전쟁에 대한 미국에서의 이미지에 대한 문제, 던컨을 비롯한 미국 사진작가들의 작품이 다루어진 경과에 대해서는 김영나, 「워싱턴 DC 내셔널 몰의 한국전 참전용사기념물과 전쟁의 기억」, 『서양미술사학회 논문집』 18(서양미술사학회, 2002.12), pp. 7-32 참조.

2) 야전병원

한국에서 전쟁의 전투 상황이나 군인들의 일상을 담은 사진은 많지만 그림은 그리 많이 남아 있지 않다. 전쟁 때 물자가 부족한 상황에서 그림이 많이 그려지지 못한 탓일 수도 있고, 전쟁에 따른 작가의 불안정한 주거나 컬렉션의 부재가 원인일 것이다. 하지만 종군화가단의 활동과 전시, 또 전쟁기록화전의 존재 등을 보더라도 크기의 대소를 불문하고, 작가의 연배를 불문하고 많은 작품이 제작되었음은 확실하다.³⁸

국립현대미술관 소장 金斗煥(1913-1994)의 〈야전병원〉은 1953년 그가 종군화가단 시절에 그린 것이라고 알려져 있다¹⁵. 작가가³⁹ 생전에 국립현대미술관에 기증한 〈야전병원〉은 캔버스 천이 다소 늘어나는 등 상태가 좋은 편은 아니지만 1950년대 전반기 작품의 현전례가 귀한 형편에서 한국 근현대미술사의 귀중한 자료 가운데 하나로 알려져 있다.

그림의 내용은 負傷한 한복을 입은 여인을 두 군인이 치료하는 모습인데 어머니의 심대한 外傷에도 불구하고 아기는 어미의 젖을 빨고 있다. 주변 공간은 소거된 채 인물에 집중하여 선택된 구도는 전쟁의 비장함을 알려주는 전쟁화로서 인정될 만하다. 그런데 이 그림은 한국전쟁에 대한 인상 깊었던 사진 한 장을 떠올리게 하였다. 그것은 던컨의 사진첩과 『라이프』지에도 소개된 사진이었다¹⁶.

사진과 그림의 유사함을 바탕으로 이해하자면 우선 시간적 차에 의해 그림이 사진을 원본으로 하였다고 확인할 수 있다. 사진의 제작시기보다 그림의 제작시기가 다소 늦게 기록되어 있기 때문이다. 『라이프』지에는 이 사진의 설명을 이렇게 달고 있다. “626고지의 계곡에서 두 위생병이 한 한국 여성을 치료하고 있었다. 파편이 머리에 꽂힌 것이었다. 파편을 뽑아내는 동안 아기는 무심코 젖을 빨고 있었다. 이웃사람이 다가가서 무엇인가 말을 하자

³⁸ 종군화가단전에 대해서는 조은정, 앞의 논문, pp. 169-170.

³⁹ “雪峰 김두환은 1913년 예산에서 부농의 아들로 태어났다. 그는 서울 양정중고에 다니면서 그림에 대한 재능에 두각을 나타내어 화가의 길로 입문하게 되었다. 1932년 고등학교 졸업과 함께 일본 가와타화학교(川端畫學校)로 유학하여 일본에 유입한 서양화의 화풍에 접하게 된다. 이곳에서 3년간의 과정을 마치고 다시 제국미술학교 서양화과에 입학하여 본격적인 서양화 공부에 들어갔다. 일본에서 그림수업을 하던 중에도 제국미술학교 학생들과 함께 독립전과 二科展 등에 출품을 했으며 귀국 후에는 朝鮮美術展覽會에서 연 3회 입선한 바 있다. 그는 예산농업과 경기중학교에서 교편을 잡으면서 작가를 겸한 두 길을 걸어 왔다. 설봉의 화풍은 1940년대까지의 사실적인 풍경화를 중심으로 한 入門期와 1950년대의 點描法을 도입한 성장기, 그리고 1960년대 후반 이후의 완숙기로 구분지을 수 있을 것이다. …… 그는 평생을 여기저기 기웃거리지 않고 생활 걱정 없이 자기의 화실에서 그림을 그리며 순수하고 때묻지 않은 일생을 살다 간 화가이다. 그래서 그의 화면에는 토속적이며 서정성이 짙은 한국의 산하가 꾸밈없는 보들함을 통해 아름다운 모습으로 드러나 있는 것이다.” 예산군지편찬위원회, 「예산의 문화인물」, 『예산군지』(1987).



도 15 김두환, <야전병원>, 1953년,
국립현대미술관



도 16 데이비드 던컨 촬영, 1950년 9월

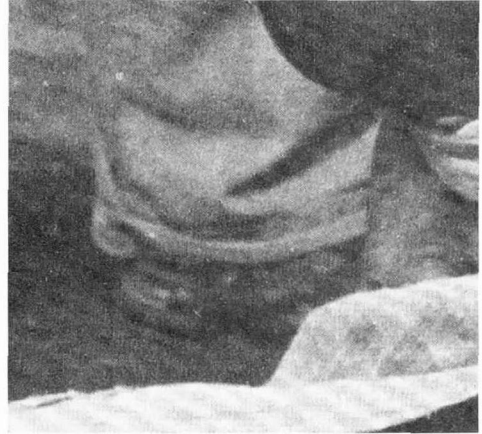
여자는 얼굴을 돌렸다. 고통으로 일그러진 얼굴이었다. 그녀는 포탄에 맞은 아들이 숨을 거뒀다는 얘기를 들은 것이다. 1950년 9월, David Douglas Duncan.” 작가 스스로 1953년 작으로 밝힌 <야전병원>은 사진보다 늦게 제작된 것이다. 그렇다면 지식인이었던 작가가 『라이프』지를 보았거나 그 사진의 이미지를 접했을 것이라고 충분히 추측할 수 있다.

그림도15과 사진도16의 구도는 동일하며 세부 묘사도 거의 동일하게 보인다. 화면 좌측에는 한 위생병이 여인의 머리를 동여맨 붕대를 자르고 있다. 그는 둥근 철모를 쓴 것으로 보이는데 계급은 상사로 보인다. 사진보다 그림에서 이 인물의 프로포션은 細長되어 있다. 그림에서 우측 인물은 사진의 비례보다 훨씬 작아졌으며 다리가 긴 인물이 되었다. 사진에서는 반쯤 열린 부엌문과 흙벽 그리고 싸릿가지를 엮어 만든 도구 등으로 農家라는 장소성이 드러난다. 그림에서는 인물들 뒤로 부엌 안은 방형의 깊고 검은 공간이 되었다. 주변에 농가의 도구 등은 없으며 붉은빛이 도는 색으로 얼버무려진 벽은 이들이 위치한 곳을 바다의 크롬엘로와 대비되어 비현실적이며 애매한 공간이 되어 우울한 실내와 같아졌다.

사진에서 우측 인물의 신발은 천과 고무로 이루어진 일명 전투화이다도17. 그런데 작가



도 17 던컨 사진의 오른쪽 신발 부분



도 19 던컨 사진의 왼쪽 인물 신발 부분



도 18 김두환, 〈야전병원〉, 오른쪽 인물 신발 부분



도 20 김두환, 〈야전병원〉, 왼쪽 인물 신발 부분

의 테크닉 미숙 때문인지 신발은 적당히 얼버무려져 마치 장화나 버선을 신은 듯한 모양이 되고 말았다도18. 좌측 인물의 오른쪽 발은 트리밍되어 사진에는 발이 나타나 있지 않지만 그의 왼쪽 발은 바지가 아래로 내려와 덮여 있고 회색과 검정의 생상 조합으로 보아 전투화를 신은 것으로 보인다도19. 그런데 그림에서는 끈이 가지런히 매어진 군화, 일명 위커화를 신고 있다도20. 한국전쟁 당시의 〈송요찬 장군과 빨치산의 포로들〉이라는 사진을 자세히 들여다보면 미군 장교와 송 장군은 위커를 신고 있지만 빨치산 포로들뿐만 아니라 헌병까지도 전투화를 신고 있는 것을 볼 수 있다. 전투화는 위커보다 일반적인 군화였던 것이다.

〈야전병원〉에서 신발의 표현은 작가의 표현이 서툴거나 형태에 대한 인지의 미숙함을 떠나 상상에서 생성된 군인의 이미지이다. 사진에서는 한국인이 역력하던 모습이 그림에서는 서양인인지 동양인인지 모호해 보이는 것도 같은 연유에서 기인한다.

이 그림을 극적인 비극구조로 보이게 하는 것은 부상당한 여인의 존재이다. 피가 배어나오는 심각한 부상으로 여겨지는 머리 치료를 받는 중에도 아이에게 젖을 물린 여인은 맨발이다. 물론 사진에서도 맨발이다. 그런데 그림 속 여인의 자세는 사진의 엉거주춤한 현실의 포즈가 아니라 왼쪽 다리를 비켜 뺀어 우아한 주름을 만드는, 고전적 아름다움마저 느낄 수 있는 펼친 치마와 다리의 윤곽을 보게 한다. 사진 속에서는 흰 저고리에 검정 치마였던 인물은 그림에서는 청색 상의에 붉은 치마를 착용하고 있다. 마치 르네상스기 聖母의 의상과 같은 색상을 아마도 작가는 임의로 선택하였을 것이다.

미국은 한국전 당시 영웅적 면모를 과시했으며 그것은 사진을 통해 제시되고 배포되었다.⁴⁰ 이 그림의 모체가 되는 사진의 작가인 던컨은 미국인 중군기자 가운데도 미국군을 가장 영웅적인 시각으로 그린 사진가 중 한 사람이었다. 그러한 시각에서 생산된 사진을 자료로 하여 그대로 모사한 그림은 사진 속에 녹아 있던 미국인의 한국에 대한 시각이 반영되어 있다. 그것은 더럽고, 생명과 연결된 끔찍한 상황에서도 생을 포기하지 않는 의지와 자식에 대한 사랑이겠지. 그 이면에서 이글거리며 표면으로 솟아오르는 이미지는 동물적인 모성 본능과 맨발의 가난과 더러움이다. 하지만 작가는 사진을 그대로 모사하는 듯 하면서도 자신의 시각을 끼워넣었다. 위생병이 신은 군화의 표현에서 때묻은 천으로 만들어진 신발이 아니라 번듯한 가죽으로 만들어진 워커로 상징되는 정결함을 보인다. 또한 農家라는 야외 상황을 인물만 강조하여 장소성을 제거하여 정지된 공간을 탄생시킴은 한정적인 공간 속에서 어쩔 수 없는 인간의 모습으로 한국인을 의식하는 자기 비하의 기체에 닿아 있다. 공간(장소)이란 이념적인 면에서 국가적으로 정체성을 결정하는 결정적 요인이 되기 때문이다.⁴¹ 하지만 젖을 먹이는 어머니 모습의 비참함에도 불구하고 그녀는 현실과 달리 성모의 옷과 같은 푸르고 붉은 옷을 입고 있으며, 강조된 맨발이 우아한 치마의 형태와 함께 고전적 형태

40 “전쟁은 이데올로기가 서로 다른 국가 간에 일어난다. 따라서 어떤 중립적인 사진가의 눈길에 드러난 순간이라 할지라도 정치성으로부터 완전히 독립적으로 우리 눈앞에 재현되는 일은 기대할 수 없다. 그것을 보는 사람과 무관하게 그냥 전쟁을 보도한 전쟁사진이란 존재가 불가능한 것이기 때문이다.” 김승곤, 「전쟁 사진에 대한 몇 가지 단상」, 『가나아트』(1997.6), p. 86.

41 박주식, 「제국의 지도 그리기: 장소, 재현 그리고 타자의 담론」, 『비평과 이론』 제6권 1호, 통권 8호(한국비평이론학회, 2001년 봄), p. 9.

미를 상상케 한다. 이는 분명 영웅적이며 고전적인 야만의 상태를 그대로 반영하는 자신의 비하에서 출발한 것이지만 고귀성의 표출로 자기비하에 맞서는 이중성을 보인다.

사진과 그림 전면에서 우리는 전쟁을 일으킨 남성들에 의해 상처받고 그 상처를 다시 남성이 치료해주는 상황의 여성, 즉 남성에게 의해 구조되는 장면을 목격한다. 하지만 진실은 큰 아이마저 잃은 그녀 옆에 남편의 모습이 없는 것으로 보아 이제 그녀는 상처받은 몸에 육아의 짐과 가정을 꾸려나가야 하는 가장의 무거운 짐을 지게 되었다. 전쟁으로 인한 남편이나 이들의 죽음은 여성으로 하여금 또 다른 역할을 수행하되 그녀들이 희생을 감내해야만 하는 시기가 도래하였음을 일깨우는 것이다. 그러한 암시는 놀랍게도 <야전병원>의 여인이 '머리가 깨지는' 부상에서도 아기에게 젖을 물려야 하는 것처럼 <자유의 여신>에서 죽어가는 반라의 여인 가슴팍에도 벌거벗은 아기가 젖을 빨고 있는 모습으로 가시화되고 있다.

IV. 맺음말

이번 연구는 1950년대 전반, 한국미술에서 자아 내에 있는 타자와 자아로서의 타자를 성찰하는 데 있음을 밝혔다. 그 대상으로 살펴본 부산시청 외벽에 걸렸던 <자유의 여신>은 자아 안에 있는 타자로서 프랑스, 여성 이미지의 한국 등 중층적이면서 또한 이율배반적인 면을 본다. 프랑스와 자신에 대한 동일시는 전쟁을 계기로 또는 직후에 유학을 떠나는 미술가 대부분의 행선지가 바로 프랑스였다는 점에서도 드러난다.

1954년 9월 남관의 도불전, 10월 김홍수의 渡佛展, 1956년 2월 김환기의 도불전에 이어 이응노, 권옥연, 손동진, 나희균, 이세득, 함대정, 장두건, 변중화, 한묵, 문신, 김종하 등이 모두 프랑스로 떠나고 있다. 이러한 당시 상황에 대해 회고하며 최순우는, "세계 조형의 넓은 무대로 열린 이러한 새창구의 작용과 아울러 마스크를 통한 서구화단의 풍조가 재빨리 서울에 침투해서 과거 반세기 동안 일본 화풍의 그늘 밑에서 자라난 우리 화단은 비로소 그 그늘에서 혼자 걸음으로 벗어나기 시작했던 것이다."라고 정리하였다.⁴² 하지만 그 열린 세계가 프랑스에 집중되었다는 것은 아직 세계미술이 미국으로 이동하였음을 인지하지 못

⁴² 최순우, 『해방20년』 ④ 미술, 『대한일보』(1965.6.5).

했던 이유 이외에도, 미술의 본고장으로서 프랑스를 인식하는 태도가 작용한 것이다. 이러한 태도는 사실 여부는 차치하더라도 일본을 통해 형성된 것임은 부인할 수 없다.⁴³

프랑스 미술에 대한 관심은 일제강점기에 형성된 것이었으며 미국의 원조가 퍼부어진 시대에도 留學地를 미국보다는 프랑스를 택하게 하는 동인이 되었던 것이다. 미술인들이 미국이 아닌 프랑스를 동경하는 경향은 다른 문화, 지식인들의 현상과는 다른 면이 있다.⁴⁴ 이는 서적이나 이론을 통해 접근되는 다른 분야와 달리 실지 작품을 접해야 하는 미술의 특성에 기인한 것이기도 하지만 미국의 극동에 대한 문화정책이 미술보다는 서적이나 교육에 치중되어 있던 탓도 있다. 이후 1950년대 후반 미국이 기울인 미국미술 소개의 노력에도 불구하고 오랜 동안 미국미술은 프랑스 미술의 하위로 인식된 점이 있는데 이는 거대 미국 자본주의 미술에 대한 반동이라기보다는 이미 프랑스 미술을 우리 전통에 편입한 때문이었던 것으로 이해된다.⁴⁵ 당시 화단의 주류를 이루고 있던 서양화단은 광복을 지나면서 일본을 통해 들어온 일본화된 서양미술에 대해 반성적으로 접근하였고,⁴⁶ 반성은 서양미술의 본고장으로 직접 가서 미술을 접하고자 하는 열망으로 나타났을 것이다.

1950년에 고희동은 미국을 돌아보고 감상을 소개하기도 하였고, 정점식은 예술대학에

⁴³ 1964년 이승녕은 “오늘날의 한국에선 일본적인 것과 미국적인 것을 비교한다면 과거의 오랜 시간과 현실의 지리적인 언어적인 조건에서 보아 일본적인 것이 현재 음성적이긴 하나 뿌리 깊이 박힌 것임에 반하여 미국적인 것이 비록 외향적이고 외형적으로 우세한 것 같이 보이나 비록 생활면에 침투하기 시작했더라도 문화면에 그다지 뿌리를 박고 있지 못하다 하겠다.”고 하였다. 李崇寧, 「'日本의' 과 '美國的': 解放二十年的 文化的 主體意識의 反省」, 『사상계』(월간 사상계, 1964.8), pp. 86-92. 이러한 상황은 1950년대 전반기 한국미술에서도 마찬가지였다.

⁴⁴ 박현채 엮음, 『청년을 위한 한국현대사 1945-1991: 고난과 희망의 민족사』(소나무, 1992), pp. 142-144. 또한 피카소를 중심으로 한 프랑스 미술의 경도는 다음 지적에서도 드러난다. “오늘의 韓國美術 하면 東洋畫보다는 西洋畫가 優位를 占領하고 있다. 어느 중학교에서나 동양화를 가르치는 곳은 없다. 더욱이 近者에 와서는 우리 一般人이 알 수 없는 그림이 個人展에 걸려 있음을 본다. '피카소'의 영향은 쉽게 한국의 畫面에 나타났다.” 嚴堯燮, 『韓國社會十年史』, 『사상계』(월간 사상계, 1955.10), p. 205.

⁴⁵ “동아시아에서 미국의 현대미술이 활발하게 소개되었던 곳은 일본이다. 일반적으로 전후 화단은 여전히 프랑스 미술에 경도되어 있었지만 일찍이 1951년 東京都美術館에서 열린 제3회 '일본 앙데팡당전'에는 프랑스 작가들 외에 미국의 잭슨 폴록, 마크 로스코, 클리포드 스틸, 에드 라인하르트 등의 작품이 포함되어 있었다.” 김영나, 『20세기의 한국미술』(예경, 1998), p. 219.

⁴⁶ “우리나라에 처음 西洋畫가 輸入된 1900年頃은 歐羅巴에서는 現代繪 史上에 크나큰 '에폭크'라고 할 野獸派運動이 擡頭하였을 때다. 그러나 우리나라로서는 不得已 日本의 教育을 거쳐 西洋畫를 輸入했으며 아울러 전연 새로운 手法과 새로운 材料의 구사가 그렇게 금시 現代繪畵의인 表現의 自由로움을 得할 수 없었다. 따라서 西洋美術史의인 見地에서는 꼭 뒤떨어진 表現에 있어서 無理가 그다없는 方法을 빌려서 西洋畫의 初步의인 習得을 하지 않을 수 없었던 것이다.” 鄭圭, 『畫壇外論』, 『文化世界』(1953.8), p. 97.

서 미국에서는 대상을 가르치지 않는다고 해서 학생들에게 대상 교육을 중지하였다는 말을 하며, “그러나 우리나라의 洋畵史는 아직도 전통을 이루지 못하고 있으며 소중학교 미술교육은 등한시되고 환경(특히 미술관시설)도 적막한 가운데 있으면서 대상 교육의 불필요론을 제창하여 실천한다면 이것은 지나친 과민이라고 하지 않을 수 없다.”고 하는 것으로 보아 미국의 미술교육에 대한 정보와 관심도 팽배하고 있었음을 알 수 있다.⁴⁷ 또한 미네소타 대학과 서울미대의 작품교환전은 미국의 당시 사조를 그대로 경험할 수 있는 제도였다.⁴⁸ 하지만 프랑스에 대한 환상 내지 미술의 본고장으로서의 인식은 1950년대 후반까지도 이어지고 있는데, 프랑스 화단에 대한 경외와 함께 우리 화가를 프랑스 유명 작가와 동등한 위치에서 보고 있다.⁴⁹ 그러한 평가의 기준은 동양적 情緒에 대한 서구인의 애호를 의심하지 않기에 가능한 것이며 양가적인 타자의 담론은 이러한 당시인들의 인식에서도 빛을 발한다.⁵⁰

결국 1950년대 전반의 타자 개념은 미군정과 한국전쟁 경험에 의해 갑작스레 미국에 의해 형성된 것이라기보다는 잠수되어 있던 많은 타자화의 기제들이 부상한 결과이다. 하지만 미국의 영향 또한 밀려드는 잡지와 인쇄매체를 통해, 보도사진을 통해 미국인이 본 한국을 은연중 입력하게 되었고, 그러한 시각은 김두환의 <야전병원> 이외에도 끊어진 다리를 처절

⁴⁷ 정점식, 앞의 글, p. 73.

⁴⁸ 최열, 「1950년대 미술계 제도에 관하여」, 『미술과 제도』 2003년 한국근대미술사학회 전국학술대회 발표집 (한국근대미술사학회, 2003.10), p. 87.

⁴⁹ 1958년 불란서로 떠나는 이응노와 이항성의 좌담이 실린 『신미술』 9호에서 이응노는 불란서에서 가능하면 외국 작품도 많이 수집하여 올 작정이라고 말한다. 이항성은 이에 대해 “구라파의 현대 작품을 가져와서 전람회를 여기서 개최하면 꼭 멋이 있을 것입니다. 원작품에 접할 기회가 거의 없는 우리 화단을 위하여 많이 수집하여 오시기를 학수고대하고 있습니다.” 이에 대해 이응노는 “글쎄요. 우리 작품과 그들 작품을 교환해보도록 애써 보겠습니다.” 『신미술』 9호(1958.6), p. 45.

⁵⁰ 이응노는 “이미지 문제의 차는 원래 있을 수 없으며 오직 용구의 차가 문제될 뿐이 아닐까요? 동양화의 정신은 역시 새로운 근대 지성에 의하여 개발되어야 할 문제입니다. 그렇기 때문에 나는 피카소의 좋은 점 크레의 독특한 맛을 동양정신에 반영시켜서 새로운 스타일을 추구하고자 노력하고 있습니다.”(『신미술』 9호, 1958.6, p. 46). 또 정점식은 ‘회화의 地方性和 流行性에 대해 논하며 ‘파리에서 열린 일본 근대작가층의 梅原堂三郎의 작품을 본 불란서 어느 평론가가 ‘이 사람은 여류작가가 아니냐’고 말한 일이 있었다 한다. 중국의 于氏나 일본의 藤田氏의 작품이 우리들에게는 하등 신기로운 것으로 느껴지지 않는 반면 파리인들에게는 그 동양적인 정서로 하여금 그것을 파리근대미술관에까지 받아들일도록 하게 한 것이다. 우리가 마티스의 오리엔탈리즘을 피카소나 브라크의 작품을 대하는 것같이 뜨거운 감명을 받지 못하는 것과 마찬가지로 梅原가 파리에서 여류화가라는 평을 받았다고 했고 그리 황당한 이야기는 아닐 것이다. 예술의 정도는 형식 일시적인 유행성이나 국한된 지방성을 떠나 지리적인 제한과 역사의 적은 테두리를 초월한 타당하고 건전한 영원한 가치에로의 일관한 진전으로서만 이루어지는 것이라고 보아야 할 것이다.”라고 하였다. 정점식, 앞 글, pp. 73-74.

하게 건너는 피난민으로 가득한 사진이나 그림이 한국전쟁을 의미하는 데서도 증명된다.

김두환의 <야전병원>은 전쟁의 피해를 입은 민간의 모습을 다루며 보도사진을 통해 타자화된 앵글을 그대로 재현하고 있다. 앞서 <자유의 여신>이 프랑스와 자국을 동일시한 自我 丙에 있는 他者를 읽어내게 한다면, <야전병원>은 自我로서의 他者를 보인다. 1950년대 전반 한국미술에서 타자란 새로이 밀려든 미국이나 서구만이 아니라 이미 일제강점기의 주도면밀한 오리엔탈리즘에 의해 조정된 자아와 주위를 포함한다는 것은, 한국미술의 내용을 분석함에 있어 보다 복잡한 사회상황, 담론을 살펴야 하는 것을 증명한다. 일제강점기부터 해방공간에 이르는 일본을 타자화한 민족주의, 단일정부 수립을 반대하는 입장의 프로 계열을 반민족 대상으로 규정하는 것, 한국전쟁기 極右 이외 세력에 대한 비판과 反共 이데올로기, 서양이나 일본을 미술에서 앞선 의식의 부러운 국가로 상정하는 것 등은 모두 민족에서 출발한 타자개념들이다. 특히 반공 이데올로기는 자유진영에 대한 연대의식을 강화시켜, 양식에서도 리얼리즘은 북한의 선전도구로 인식하고 표현방식에서 다르고자 하는 노력과 자신들을 서구 자유진영으로 인식함에 따라 서구세계에서 진행되는 추상미술에 자연스레 몸담게 하는 기제로 작용하였다. 1950년대 전반에 형성된 타자 인식은 후반에 들어 추상미술이 본격적으로 전개되는 계기가 되었다.

* 주제어(key words): 타자(他者, The other), 오리엔탈리즘(Orientalism), 담론(談論, Discourses), 언설(言說, Statement), 모더니즘(Modernism), 민족미술(民族美術, National Art), 전통론(傳統論, Traditionalism), 자유의 여신(自由의 女神, Goddess of Liberty), 종군화가단(從軍畫家團, The Artist Army), 야전병원(野戰病院, A Field Hospital)

Identifying the Other Object in Korean Art in Early 1950

Cho Eun-jung

South Korea in the early 1950 underwent the construction of the nation after the demise of Japanese imperialism. In this period, Korea recognized its own domain as a deadlock spot of Cold War between the East and West through the U.S. military government where the remains of Japanese imperialism couldn't be removed. Korea also met the West directly through the Korean War. When the Korean War broke out on the peninsula of Northeast Asia, the U.S. as a giant country involved in it, and the UN as a combination of the world took part in the war. Then Koreans realized their own land was an important area in the world situation. Furthermore, they recognized Korea was the front line against communism, where it had a value to be protected by all the people in the world.

This anti-communism elitism has the nationalist color painted over anti-communism. However, they considered the western world, a third party, as allies who were in the same position as Korea or advanced countries. As a result, the former made the Korean people identify with them and the latter let them be considered as an exemplary model, which became the motive to develop worship of the powerful within our mind.

The purpose of this study is to observe the other in self and the other as self in Korean art in the early 1950's. *Goddess of Liberty* hung on the outer wall of Busan City Hall in 1952 was painted by Korean famous painters, but it resembles a lot *Liberty Leading*

the People by Delacroix. Through this picture, we can see France as the other within self and Korea bearing feminine images, which is ambiguous and antinomic.

Identification with France is well presented in the point that it was France where most artists left for during and after the war. The reason they chose France, and not Japan as the third country, was because they didn't know that the world art had moved to the U.S. and recognized France as a home of art. It is undeniable that his attitude resulted from Japan, regardless whether it was true or not.

Despite the U.S.'s efforts to introduce U.S. art in the late 50's, U.S. art had been regarded as a subordinate one of French art for a long time. It was not because the revolt against the art of U.S. capitalism, but because French art was already transferred into our tradition. The western painting circles, which were the mainstream at that time, accessed reflectively towards Japanese western art after the Independence. The reflection may be presented as an enthusiasm to access art by visiting the home of western art.

Consequently, the concept of the other in early 1950 resulted from the rise of many dormant motives rather than from the U.S. However, there was also the influence of the U.S. Korean people gradually realized the view of the U.S. through a large number of magazines, printing media, and news photos. This view was proven in the photos filled with refugees crossing the broken bridge and picture meaning the Korean War, as well as Du-hwan Kim's *A Field Hospital*.

Du-hwan Kim's *A Field Hospital* represents the other angle through news photos, dealing with the figures of people injured by the war. If *Liberty Leading the People* makes people read the other within the self, who identifies one's own country with France, *A Field Hospital* shows the other as the self. The other in Korea art in early 1950 includes the self and surroundings adjusted by careful Orientalism in Japanese imperialism as well as the U.S. or the West. It proves that more complex society situation and discourses should be examined to analyze the content of Korean art.

The concept of the other object resulted from the ethics are nationalism that made Japan the other from imperialism to independence; considering the pro system against establishing a single government as anti-national subjects; criticism about people except for the extreme right, regarding the West and Japan as countries with advanced

consciousness, etc. In particular, the anti-communism ideology reinforced the solidity towards the liberal camp and played a role as a motive to make people naturally involved in abstract art in the Western world, by regarding realism as propaganda of North Korea and considering oneself as a free camp. The recognition of the other object formed in early 1950 became the opportunity to develop abstract art in the latter period.