

# ‘한국회화사’ 재구축의 과제

## 근대적 학문의 틀을 넘어서

홍 선 표\*

- I. 머리말
- II. ‘한국회화사’ 인식들의 형성
- III. ‘한국회화사’ 인식의 問題群과 재구축의 과제
- IV. 맺음말

## I. 머리말

한국 회화의 역사는 유구하지만, 서구의 근대적 산물로서 제도화되고 이론화된 ‘미술’과 ‘미술사’의 틀을 통해 ‘한국회화사’로서 체계화되기 시작한 것은 20세기 초엽부터였다. 이와 같이 지난 20세기를 통해 근대적 학문으로 탄생되어 구축되어 온 ‘한국회화사’를 탈근대와 그 이후를 전망하는 객관적 조건의 변화에 따른 知의 21세기적 과제와 결부하여 재구축하기 위해서는 기존의 연구 방법과 관점을 넘어서는 거시적 차원의 문제의식이 필요하다.<sup>1</sup>

\* 이화여자대학교 교수.

<sup>1</sup> 추정적이고 가변적인 당대의 세계관에 지배되는 인식론적 존재로서의 연구자가 수행했던 기존의 연구 방법과 관점을 극복하기 위해서는 이를 구성하고 규제해 온 인식 컨텍스트 또는 패러다임을 상대화하는 거시적 문제의식이 요구된다.

여기서는 이러한 ‘한국회화사’ 재구축의 과제를 학문사와 학설사의 역사적 지평에서 견인하면서 이를 ‘메타미술사’ 즉, 미술사 연구사에 대한 言說의 문제화를 통해 논의해 보고자 한다. 따라서 이 글에서는 지금까지 이루어진 개별적인 연구성과에 대한 ‘회고와 전망’ 식의 검토보다, ‘한국회화사’의 인식틀 또는 그 問題群의 패러다임을 탈구축하고 재구축을 과제화하면서 해결 전망을 모색해 보기로 하겠다.<sup>2</sup>

## II. ‘한국회화사’ 인식틀의 형성

### 1. 식민주의 관점

‘한국회화사’가 근대 학문으로서 탄생되어 구축되기 시작한 것은 식민지로 전락된 일제 강점기를 통해서였다. 1890년대의 개화기를 통해 근대적인 국민국가 수립이 시대적 과제로 대두되면서 “國體의 大要를 알게 하여 국민된 지조를 배양하고 本國 정신을 양양”하기 위해 ‘국사’ 교육의 시행과 더불어 국사서가 편찬되었지만, 근대적 역사서로서 미진했을 뿐 아니

<sup>2</sup> 지금까지 이루어진 한국 회화사에 대한 개별적 연구성과에 대한 검토는, 홍선표, 「韓國繪畫史研究30년: 일반회화」, 『美術史學研究』 188(1990, 12)와 「朝鮮時代繪畫史 研究의 최근 동향: 1990-1994년」, 『韓國史論』 24(국사편찬위원회, 1994), 「光復 50년의 韓國繪畫史 연구」, 『韓國學報』 및 『朝鮮時代 繪畫史論』(문예출판사, 1999), pp.16-108 참조. 그리고 이 글은 1997년 東京國立文化財研究所의 제21회 國際研究集會에서 발표한 洪善杓, 「韓國美術史의 研究觀點と東アジア」, 東京國立文化財研究所編, 『語る現在. 語られる現在: 日本の美術史學100年』(平凡社, 1999)와 「韓國美術史」 인식틀의 비판과 새로운 모색, 『美術史論壇』 10(한국미술연구소, 2000, 8)과 2003년 7월에 文部科學省國際日本文化研究センター 학술심포지엄에서 발표한 「韓國繪畫史survey text의 新體制의 構想を中心にして」의 논조를 토대로 집필된 것이다. 이 자리를 빌어 필자의 한국미술사 연구에서의 탈근대 방법론으로서의 동아시아적 시각의 회복에 대해 그동안 학술사적 평가와 함께 깊은 관심을 보여준, 井手誠之輔(「內なる他者としての東アジア」, 東京國立文化財研究所編, 위의 책, pp.214-221), 稻賀繁美(「今,日本の美術史學をふりかえる」を聞いて, 『あいだEXTRA』 25(1998, 1), pp.2-3), 小川裕充(「書畫と美術— 今,日本の美術史學をふりかえる」 國際研究集會に寄せて, 『美術史論叢』 14(1998, 3)), 山梨繪美子(「日本における外來美術の受容に關する調査・研究 中間報告」(東京文化財研究所, 2003, 3), pp.6-10)를 비롯한 여러 분께 감사드린다.

<sup>3</sup> 1895년 8월 12일자 학부령 3호의 「小學校校則大綱」과 조광, 「개항기의 역사인식과 역사서술」, 『한국사』 23(한길사, 1994), pp.91-117 참조.

라.<sup>3</sup> 미술사와 그 하부 범주로 성립된 회화사에 대한 체계적인 서술도 이루어지지 못했다. 한국에서 역사학을 비롯한 근대 인문학이 성립된 시기가 일제강점기였듯이,<sup>4</sup> '한국회화사' 또한 이 시기에 '미술사학'이란 신학문의 영역에서 서술되고 인식틀을 형성하기 시작했던 것이다.

근대 일본은 상대국의 역사와 문화를 비롯한 知를 장악하고 이를 정복정책의 기반으로 삼았던 영국과 프랑스의 이른바 과학적 식민지 경영술을 모방하여 식민지 조선의 知를 소유하고 이용하기 위해 官學派 학자들을 동원하여 '舊慣調査'와 '古蹟調査'를 실시하고 대학교와 박물관·미술관을 조성했으며, 이러한 知的 생산의 근대적인 제도화를 통해 고고학과 인류학·민속학 등과 함께 미술사학이 이식되기 시작했었다.<sup>5</sup> 그리고 이들 관학과 학자들은 한국의 역사와 문화를 식민주의사관이었던 타율성과 停滯性的의 관점에서 체계화하고 주변부를 규정짓는 오리엔탈리즘적 시각으로 인식틀을 형성하면서 식민지 조선의 지배와 동화, 이데올로기 창출에 기여했던 것이다.<sup>6</sup>

미술사(회화사) 분야에서는 세키노 다다시(關野貞)와 아유노가이 후사노신(鮎貝房之進) 등이 저술과 논설을 통하여 식민주의사관과 오리엔탈리즘적 시각에 의해 체계화를 시도하고 이에 대한 의식세계를 규율하는 인식틀을 제조하기 시작했다.<sup>7</sup> 이들은 한국의 미술(회화)이 漢代 중국의 식민지시기인 '四郡時代'의 漆畫를 비롯한 낙랑미술에서 발생한 이후, 불교문화의 발달로 통일신라시대를 통해 극성기에 이른 다음, 고려말기부터 慕華主義와 유교주의의 영향으로 퇴행하고 쇠퇴하게 된 것으로 서술했었다.

이러한 인식에는, 당시 일본이 동아시아 3국 중에서 불교미술을 가장 오랫동안 유지 발전시키면서 그 꽃을 피워온 '동양의 박물관'이며 '寶庫'라고 자부하고 있었기 때문에, 이 분야의 퇴조를 한국 미술사(회화사) 전체의 쇠락으로 간주했을 뿐 아니라, 중국과 한국 사이에

4 姜萬吉, 「日帝時代の 反植民史學論」, 한국사연구회편 『韓國史學史의 研究』(乙酉文化社, 1985), pp.231-232 참조.

5 吉岡健二郎, 「近代國家におけるアイデンティティとしての藝術」, 『基盤研究(A)(1)研究成集報告書』(1999. 8), pp.1-10; 高木博志, 「近代天皇制の文化的統合: 立憲國家形成期の文化財保護行政」; 馬原鐵南·掛谷幸平 編, 『近代天皇制國家の社會統合』(文理閣, 1991), pp.98-110; 佐藤道信, 「美術史學の成立と展開」, 『明治國家と近代美術』(吉川弘文館, 1999), pp.124-144; 崔錫榮, 『일제의 동화 이데올로기의 창출』(書京文化社, 1997), pp.263-284 참조.

6 홍선표, 「韓國美術史의 연구관점과 동아시아」, 『朝鮮時代繪畫史論』, pp.117-119과 「韓國美術史」 인식틀의 비판과 새로운 모색」, pp.294-297 참조.

7 홍선표, 「韓國繪畫史 연구 80년」, 『朝鮮時代繪畫史論』, pp.18-19 참조.

서 융성했던 유교문화를 정체성과 타율성의 원인으로 강조하고자 했던, 自國 중심주의와 식민지 통치의 합리화 논리가 작용했던 것으로 생각된다. 특히 식민지로 전락시킨 조선왕조를 비하하고 매도하기 위한 사대부 유교문화와 중국과의 '事大' 관계 등에 대한 비판은 이 시기를 통해 크게 성행했던 문인화를 비롯한 회화를 부정적으로 보는 시각과 더불어 조선미술 황폐화론을 조장하면서 한국 미술사(회화사)를 발전적으로 인식할 수 없게 만들었다. 그리고 고대 한때는 찬란했고, 그 여맥이 고려시대까지는 지속되었으나, 明清代의 중국과 함께 쇠락해버린 식민지 조선의 미술(회화)을 문명개화의 전파자이며 교사인 근대 일본에 의해 '재생'·'부활' 시켜야 한다는 담론을 유발시키게 했던 것이다.

이와 같은 한국 미술사(회화사)에 대한 인식에는 자기세계를 중심으로 외부세계를 주변화하고, 자신들의 개념과 언어로 타자를 표상하여 知的으로 정복·지배하고 동화시키고자 했던 서구의 제국주의적 욕망과 결합된 이데올로기가 작용되었는데, 근대 일본이 이를 자신의 주변부를 규정짓고 인식하는 논리로 차용해 사용한 것으로 생각된다. 특히 근대 일본은 서구의 주변부라는 인식으로부터 탈피하기 위해 脫亞主義를 내세워 (자신의) 동양(중국·한국)을 타자화하여 주변부로 만들고, 동양에 대한 서양의 편견적·차별적 인식인, 유럽에서 동양에 대한 知的 이데올로기를 이루었던 오리엔탈리즘적 사고방식을 모방하여 타자화된 동양(중국·한국)을 규정하는 인식구조를 재생산했었다.<sup>8</sup> 관학파의 한국 미술사(회화사) 인식들도 이러한 일본적 오리엔탈리즘 또는 주변부 오리엔탈리즘에 의해 형성된 것으로 보인다.

이와 같이 서양이 동양을 타자화·주변화하여 고대의 한때만 융성하고 이후는 쇠락·정체된 것으로 化石化시키고 자신들은 진보해서 '근대'의 '문명'을 이룩한 '우월'한 '남성'이고, 동양은 '전근대'의 '미개'에 머문 '열등'한 '여성'으로 차별화했던 '동양명시'의 오리엔탈리즘이 그대로 '조선명시'의 일본적 오리엔탈리즘으로 再造되어 한국 미술사(회화사)의 인식구조를 이루게 되었던 것이다. 그리고 한국 미술사(회화사)를 열등하고, 타율적이고, 정체적인 것으로 보는 등, 전근대성으로 규정한 이러한 인식들의 배후에는 인위적 진보를 중시하는 계몽주의적 사고를 비롯해 독창성과 자율성을 근대성으로 보는 가치관과, 문화는 중심에서 주변으로 이동한다는 전파론적 시각, 강자의 약자 지배를 합리화하기 위한 이론이

<sup>8</sup> 姜尙中, 『オリエンタリズムの彼方へ: 近代文化批判』(이경덕·임성모 옮김, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산, 1996, pp.37-42) 참조.

있던 사회진화론에 토대를 둔 '優勝劣敗' 적 이분구도로 세계를 차등화·서열화하는 것과 같은 서구=근대의 사조와 이념들이 작용했던 것으로 생각된다.

특히 18세기 후반의 서구에서 산업사회의 형성과 더불어 주류화되기 시작했던 이성과 합리주의 정신에 입각한 계몽주의와 기계론적 자연관과 밀착된 자연과학적 사유는 '殖産興業'이란 이름으로 문명개화와 산업화, 즉 歐化主義를 적극 추진했던 메이지(明治)정부에 의해 근대 국민국가 수립 및 공교육의 중심 이념으로 권장되고 육성되었던 것이다.<sup>9</sup> 아시다시피 이러한 계몽주의와 자연과학적 사고법에 따라 기존의 주술적·동화적 자연관에서 탈피해 인간의 이성에 의해 自然像을 기계론적이고도 수량적으로 구축하고 기술적 지배와 경제적 이용의 대상으로 삼게 되었으며, 기계론적 세계상에 의해 생겨난 시간관념과 진화론에 의해 인류사회의 발전을 단선적으로 인식하면서 과학과 이성 등에 의한 인위적 개량으로 진보할 수 있다는 역사의식을 낳게 했다.<sup>10</sup> 서구의 역사적 전개과정에서 견인된 이러한 과학적 근대 문명으로서의 발전방향과 근대화의 기획은 인간 해방의 과제를 지니고도 있지만, 제국주의적 욕망과 밀착되어 세계사적 보편성으로 강요되면서 이를 중심으로 외부세계를 주변화·종속화하거나, 이를 기준으로 우열화하는 등, 차별과 배제의 권력성을 띠기도 했다.

관학파의 인식틀 형성에는 이러한 서구=근대의 계몽주의와 자연과학적 사고방식이 기반을 이루고 있었으며, 이들 사조에서 중시했던 정교함과 정확함, 인위성과 경험성, 독창성과 사실성 등이 미술(회화) 평가의 척도로 대두되었다.<sup>11</sup> 이러한 관점에서 고려 말의 공민왕과 조선 초의 안견, 이상좌를 비롯해 그 여맥을 이은 것으로 인식되었던 김홍도·장승업 등이 '대가'로 손꼽혔으며, 이들이 그린 정세한 화법의 작품이 '명작'으로 널리 각인되기 시작한 것이다. 당시 宋元代의 원체화를 우수한 것으로 높게 평가하고, 남종화는 "刻苦鍊磨가 결여된 것"으로 낮게 평가했던 것과, 근대 일본회화의 창작방향에 대해 페놀로사가 북종원체풍의 가노(狩野)파를 계승하고 문인화를 타파할 것을 강조했던 것도 이와 같은 시각에서 개진된 것이 아닌가 싶다.<sup>12</sup>

그리고 고분미술과 불교미술 중심으로 구성된 한반도의 고대 미술(회화)을 비교적 우수

<sup>9</sup> 赤木理香子, 「日本美術教育における自然觀の變遷」, 『藝術教育學』 2 (1988), pp.2-6 참조.

<sup>10</sup> 今村仁司, 『近代性のみて構造: '企て' から '試み' へ』(이수정 역, 『근대성의 구조』, 민음사, 1999, pp.101-136) 참조.

<sup>11</sup> 홍선표, 「'韓國美術史' 인식틀의 비판과 모색」, p.296 참조.

<sup>12</sup> 鮎貝房之進, 「總說」, 『李王家所藏品寫眞帖-繪畫之部』(1933), pp.9-11; 「美術眞說」을 비롯한 フェノロサ의 연설문과 鑑畫會에서의 岡倉天心의 연설문(青木茂·酒井忠康 編, 『美術』 岩波書店, 1989, pp.31-96) 참조.

하게 평가했던 것도 계몽주의와 결부된 신고전주의 사조와 함께 서구 열강과 대등하거나 유사한 고유성 내지는 고전성을 자신들의 과거에서 찾고, 강조하기 위해 고대를 찬미했던 官製 '일본제국미술사'의 경향을 따른 것으로 이해된다. 그러나 '일본제국미술사'의 고대중시는 그 이후의 전개과정이 서구와 유사하다는 인식에 의해 위대한 고전적 전통으로 계승 발전되어 왔다는 역사적 의의로서 강조된 것이지만,<sup>13</sup> 식민지 조선에서의 미술사(회화사)에서 고대 미술을 절정으로 서술한 것은 당시 밀접했던 양국의 역사적 관계를 식민지 지배의 정당화와 同化 이데올로기로서 만들어진 日鮮同祖論이나 日鮮同源論을 입증하고, 그 이후 발전이 정지되었음을 주장하는 식민주의사관을 적용하기 위한 것이었다고 하겠다.

이와 같이 관학파들에 의해 구축된 한국 미술사(회화사)에 대한 체계화와 인식들은 문명개화론과 실력양성론의 입장에 있던 식민지 조선의 지식인 사이에서도 내면화되어 한국 미술(회화)의 쇠퇴론과 황폐화론, 비하론 등의 형태로 만연되었다. 1910년 식민지로 전락되면서 부국강병한 근대 국민국가 수립의 기획 주체로서의 역할을 상실하게 되자 민족적 발전을 물질문명에서 정신문명, 즉 문화의 향상을 통해 구현하기 위해 배태된 신전통주의 역사 의식과 결부되어 1917년 편찬된 吳世昌의 『權域書畫徵』이 열전을 편년체식으로 열람하는 舊史學의 방법으로 이 분야의 전체적 윤곽과 통사적 골격의 제시와 더불어 기초 사료집으로 1928년 출간되기도 하였다.<sup>14</sup> 그러나 일제강점기를 통해 한국 미술사 연구는 고분미술과 불교미술 등의 고대미술과 더불어 인위적인 과학문명을 반대하는 낭만주의와 반서구적 興亞主義 및 자포니즘을 비서구적 원천으로서의 향토주의와 '조선취미'를 통해 재적용하려 했던 관점과 결부된 야나기 무네요시(柳宗悅)에 의해 조명되고 부각된 도자기가 주류를 이루었고,<sup>15</sup> 조선시대를 통해 성행했던 회화에 대해서는 매도에 가까운 부정론과 함께 연구의 부진을 초래케 하였다.

동·서양 미술 모두 중세 이후에는 회화를 중심으로 성장해 왔듯이 한국에서도 고려중기 이래 회화가 미술을 주도해 왔기 때문에 고대미술로서 고분벽화를 가장 높게 평가하고, 송원대 원채화의 유풍을 지니고 있다는 측면에서 인정받았던 조선초기의 안견과 이상좌 이

<sup>13</sup> 일본미술사의 '고전'으로서 미적 분류상 최상위의 가치로서 고대중시를 중시하고, 이를 그리스 미술과 비교하여 자국 미술의 우수성을 강조하게 된 경향에 대해서는, 丹尾安典, 「일본의 서양미술사: 西洋化와 國粹主義」, 『美術史論壇』 1(1995, 6), pp.21-26 참조.

<sup>14</sup> 홍선표, 「한국미술사학의 초석: 오세창의 '근역서화징」, 『華滄 吳世昌』(예술의 전당, 2001), pp.198-201 참조.

<sup>15</sup> 자포니즘의 이데올로기에 대해서는, 稻賀繁美, 『繪畫の東方: オリエンタリズムからズヤボニズムへ』(名古屋大學出版會, 1999), pp.147-188 참조.

후로는, 그림이나 기술을 천시하고 모회주의와 공리공담을 일삼던 사대부 유교문화에 의해 쇠락했다고 보는 이러한 회화 부정론 또는 퇴조론의 관점은 앞서 언급했듯이 한국 미술사(회화사)의 전개를 발전적으로 인식할 수 없게 만들었던 것이다. 이러한 관점에서의 연구경향은 한국 미학미술사학의 개조인 高裕燮에 이어 해방 이후의 한국 미술사 연구 1세대를 거쳐 2세대에게도 영향을 미쳤다. 이들이 주도했던 한국미술사학회의 초기 학술지인 『考古美術』의 1호에서 100호까지, 1960년대를 통해 수록된 미술사 논문에서 회화사 관계가 6.5%에 불과했던 사실로도 입증된다.<sup>16</sup>

## 2. 반식민주의 관점

관학파에 의해 초기에 구축된 한국 미술사(회화사)의 인식 가운데 한국 미술(회화) 쇠퇴론의 요인으로 비판되었던 사대부 유교문화와 남종문화를 긍정적으로 보는 시각이 1930년을 전후하여 1차적으로 대두되면서 이 분야의 새로운 체계화와 인식틀의 형성을 예고하게 된다. 이러한 새로운 인식은 1920년대 중엽경부터 근대 일본이 대동아주의에 의해 '脫亞'에서 '興亞', 즉 서구적 모더니즘에서 동양적 모더니즘으로 돌아서면서, 타락한 서양물질에 대한 동양정신의 회복과, 비서구적 원천으로서의 향토색 및 지방색(조선색)의 강조, 이에 수반되어 후기인상주의 이후의 표현주의 경향의 서구 미술사조를 동양 특유의 주관주의와 정신주의적 성향으로 간주하고 남종문화를 그 선구적 창작물로 재조명하는 데 따른, '이조문화'의 복권 또는 부흥의 조류에 힘입은 민족주의 문화운동론자 安廓과 文一平 등에 의해 이루어지기 시작했다.<sup>17</sup> 문화적 민족주의 경향으로 평가되어 온 이러한 동양적 모더니즘과 옥시덴탈리즘적 관점은 신동양화론을 제창한 바 있는 尹喜淳의 해방공간에서 출간된 『조선미술사연구: 민족미술에 대한 斷想』으로 계승되어 한국 미술사(회화사)를 자주적이고도 발전적으로 보는 반식민주의사관의 근간을 이루게 된다.

윤희순은 미술사(회화사)의 전개는 세계사(=유럽사)의 발전법칙에 이해의 기반을 두

<sup>16</sup> 홍선표, 「光復 50년의 韓國繪畫史 연구」, 『朝鮮時代繪畫史論』, p.82 참조.

<sup>17</sup> 홍선표, 「1920-30년대의 수묵채색화: 개량과 초극의 제도화」, 국립현대미술관 편, 『근대를 보는 눈: 수묵채색화』(삶과 꿈, 1998), pp.193-203; 安廓, 「朝鮮美術史要」, 『朝鮮日報』(1940, 5, 11-13회); 文一平, 『湖岩全集』2, 「文化風俗」(1939) 발췌본, 『韓國의 文化』(乙酉文化社, 1969), pp.46-77 참조.

되, 민족미술의 역사적 발전에 있어서는 풍토양식을 중시해야 한다고 하면서, 이러한 관점에서 민족미술의 원류로서 고대미술의 우수성을 강조하는 한편, 조선후기의 진경산수화와 풍속화, 그리고 서양화법에 의한 사실적 표현의 대두를 문예부흥의 기운과 결부된 민족적 자주성과 근대 지향의 발전적 동향으로 높이 평가하기 시작했다.<sup>18</sup> 그리고 그는 민족미술(회화)의 발전적 계승과 확립을 위해 한국 미술사(회화사)를 민족=자주=고유=현실 對 反민족=모화=모방=관념으로 이분화하여 인식했었다. 이와 같이 세계=서양 미술사의 발전법칙을 보편성으로 삼으면서, 근대 국민(민족)국가 수립의 필수조건이었던 고전성과 자주성과 고유성을 과시하고, 이를 입증하기 위해 한국 미술사(회화사)를 민족과 반민족의 구도로 양분화시켜 이항대립적으로 파악하고 평가하는 방법은 이후 이 분야 인식들의 기본 골격을 이루게 된다.<sup>19</sup>

그러나 윤희순의 이러한 인식은 한국 미술사(회화사)를 타율적이고 정체적으로 보았던 식민주의사관에 대항하는 반식민주의사관으로서의 의의와 효과는 크지만, 그 동안 근대 일본이 식민지 조선의 미술사(회화사)를 계몽주의에 기반을 두고 서구 중심의 근대를 기준으로 만들어진 권력화된 사조와 이론을 재생산하여 적용대상으로 삼았던 것에 대한 근본적인 반성이 결핍되어 있는 것이다. 다시 말하면, 한국 미술사(회화사)에 자주성과 발전성이 '없다'는 주장에 대해 '있음'을 강조하고자 한 것일 뿐, 이러한 담론을 생산해낸, 주관적 관철성이 강한 이데올로기인 모더니즘적 발전사관과 내셔널리즘적 민족사관을 비롯하여 자신의 正體性과 독자성 확립을 위해 자아와 타자를 대립적 양극화 개념으로 분리·차별하는 이분법적 사고를 적용하는 등, 식민지시대의 문화제국주의 인식구조를 그대로 차용·답습한 한계를 지닌다고 하겠다.

한국 미술사(회화사)를 자주적이고 발전적인 관점에서 보고자 했던 윤희순의 이러한 반식민주의사관은 해방공간 이후 약세를 보이다가, 1960년대 초의 4.19 혁명과 한일협정 반대 투쟁 등을 통해 높아진 역사의식과 민족주의 의식에 따라 국사학계를 중심으로 2차적으로 대두되었던 식민주의사관의 본격적인 극복과, 주체적이고도 발전적인 민족주의사관의 수립

<sup>18</sup> 尹喜淳, 「風土樣式과 民族性」, 『朝鮮美術史研究: 民族美術에 對한 斷想』(서울新聞社, 1946), pp.3-29 참조.

<sup>19</sup> 특히 조선시대 회화사의 경우, 1950년대에서 1970년대까지 전기는 중국풍의 시대, 후기는 한국풍의 시대로 인식된 바 있다. 그러나 1970년대 후반 이래 安輝濬의 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988)과 『한국 회화사 연구』(시공사, 2000) 등에 수록된 일련의 논고와 『韓國繪畫史』(一志社, 1980)에 의해 조선전기 화풍의 한국적 특징이 밝혀짐으로써, 조선시대 회화의 韓國化 경향에 관한 한 이러한 이분법적 인식은 거의 해소되었다고 하겠다.

이라는 과제에 수반되어 주류를 이루게 된다. 내재적 발전론으로 성장된 이러한 인식들은 5.16 군사쿠데타 이후 산업화 등, 적극적인 근대화의 추진으로 한국사회의 내재적 발전 능력 및 자신감의 확대에 따라 지배 담론으로 기능했으며, '한국회화사'에서는 조선시대 회화사 연구를 중심으로 전개되었다. 특히 식민주의사관에 의해 가장 부정적으로 인식되었던 조선 후기 회화사는 이러한 내재적 발전론에 힘입어 1970년대 이래 가장 민족 주체적이고도 근대 이행적인 의의를 지닌 시기로 각광받으면서, 1980년대 후반부터는 이에 대한 연구가 심한 편중현상을 보일 정도로 그 성과물이 양적으로나 질적으로 타 분야를 압도하고 있다.<sup>20</sup>

1970년대 이래, 조선후기 회화사에 대한 인식은 크게 두 가지 경향을 보이고 있다. 하나는 이 시기 미술조류의 새로운 변동을 탈성리학적 성격으로 이해된 실학사상과 결부하여 개혁적 발전론으로 보는 것이고, 다른 하나는 성리학의 朝鮮化 현상으로 파악하는 성숙적 발전론에 의해 인식하는 것이다.<sup>21</sup> 李東洲와 兪弘濬 등에 의해 제시되고 심화된 개혁적 발전론은 조선후기 회화사를 중세성=봉건성을 해체·극복하면서 민족주의적 근대성을 형성하는 과정으로 인식한 것으로, 이것은 다시 외부적 자극과 엘리트층에 의해 주도되었다고 보는 시각과 민족의식 및 민중의식, 즉 민족사의 실천과제에 결부된 주체의식과 저항의식의 성장과 관련된다는 두 개의 입장으로 나뉘어진다. 전자가 근현대 미술조류에 있어서 '모더니즘' 계보와 연계되어 있다면, 후자는 '리얼리즘' 계열과 이해관계가 결부되어 있다고 볼 수 있다. 그러나 양자 모두 서양미술사에서의 근대지향의 단선적 발전모형을 보편적 기준으로 삼아 '한국회화사'의 발전과정을 체계화하고자 했다는 점에서 한계를 지닌다고 하겠다.

성숙적 발전론은 현실 中華인 明의 붕괴 후, 淸을 대신해 조선이 중화를 계승했다고 하는 문화적 嫡子(중심)의식과 자부심에 의하여, 朱子성리학이 조선성리학으로 심화됨에 따라 조선문화의 자기 정체성이 확립되고 고유한 眞景문화가 창출·발휘되었다는 崔完秀에 의해 제기된 견해로, 反근대=反서구적 '衛正斥邪' 계 담론이면서 민족 주체성과 독자성을 강조하는 문화적 내셔널리즘의 성향을 짙게 띠고 있는 것이다. 이러한 관점은 서구와 근대 중심의 편향적 관점과 追隨주의를 극복하는 의의가 있지만, 자기와 타자를 대립적으로 구획하고, 민족적 동질성을 지키는 보루라는 측면에서 전통을 지나치게 강조하고, 과거 문화의 미화 또는 이상화에 집착함으로써, 배타적이고 보수적인 편협함과 '조선민족제일주의'와 유사한

20 홍선표, 「朝鮮時代 繪畫史 연구동향」, 『朝鮮時代繪畫史論』, pp.62-73 참조.

21 홍선표, 「韓國美術史」 인식틀 비판과 새로운 모색, p.299 참조.

교조주의로 흐를 위험성이 있다고 본다. 특히 조선중화주의론은 조선문화 자체가 중심이 아니고 중화문화를 기준으로 중심(嫡者)과 주변(庶子)을 설정한 구도를 재생산한 사고법으로, 근대일본이 서구 근대문명을 중심으로 삼아 脫亞入歐論을 제기하며 동양을 주변화했던 일본오리엔탈리즘적 발상법과 유비구조를 이룬다는 점에서 흥미롭다.

지금까지 언술했듯이 한국 미술사(회화사)는 타율성이나 정체성, 열등성과 같은 식민주의 이데올로기와 그 대항담론으로 제기된 자주성이나 발전성, 우월성과 같은 반식민주의 이데올로기의 대타적·반사적 인식에 의해 양극적으로 규정되거나 표상되었는가 하면, 자아와 타자의 이항대립적 구도로 구축되었으며, 서양미술사의 근대지향적 발전법칙을 보편성으로 통사적 체계화가 이루어졌다. 이와 같이 한국 미술사(회화사) 구성의 인식들은 서구 중심의 모더니즘과 自國 중심의 내셔널리즘과 같은 편향적이고 주관적 관철성이 강한 이데올로기에 의해 형성되고 작용되어 왔다고 하겠다.<sup>22</sup> 한마디로 말하자면, 근대적 이데올로기의 틀 안에서 식민주의사관과 반식민주의사관, 또는 외부적 이식론과 내재적 발전론에 의해 얼치락뒤치락해 왔던 것이다.

### III. ‘한국회화사’ 인식의 問題群과 재구축의 과제

현재 ‘한국회화사’의 연구와 인식 동향은 1960-70년대 이후 주류를 이루고 있는 반식민주의사관으로서의 내재적 발전론에 의한 주체와 타자, 또는 민족과 비민족 등의 양립적 구도를 통해 전개되고 있다. 여기서는 그 대표적인 문제군을 통해 살펴보고자 한다. 먼저 정형산수화와 진경산수화를 예로 들어보면, 전자를 비주체적·모방적·관념적·외부적인 것으로 보고, 후자를 민족주체적이고 독창적·현실적·근대지향적이며, 조선고유색의 소산으로 보는 등 상호 대립적인 것으로 파악하고 있다. 그러나 이러한 이항대립적 인식으로는 鄭敼과 金弘道를 비롯한 조선후기의 문인화가와 화원화가 대부분이 양자의 경향을 동시에 갈등 없이 창작했던 겸비 사실을 해명하기 힘든 것이다. 특히 진경산수화와 같이 민족주의적 경향으로 분류된 조류에 대해서는 이미 개입했던 타자를 배제하고 주체만으로 구성하는 무리

<sup>22</sup> 홍선표, 위의 글, p.300 참조.

를 범하는 등, 권력화된 내재적 발전론의 지배담론에 압도되어 이미 작용된 외부의 영향이나 국제적 계기를 임의로 외면 또는 축소하여 사실을 왜곡하고 있다고 본다.<sup>23</sup>

길게 언급할 수는 없지만, 조선후기의 진경산수화는 明清代의 名山圖나 紀遊圖, 園林圖와 에도(江戶)시대의 眞景圖나 探勝圖, 景觀圖 등의 성행 풍조 및 창작 관습과 결부된 범동아시아적 장르로서 재구축되어야 하고,<sup>24</sup> 정형산수화와 진경산수화도 대립적 관계가 아닌 相補의 관계로 파악해야 실상에 부합된다고 하겠다. 당시 儒者나 문인들이 孔子나 孟子를 중국사람이 아닌 ‘聖賢’이나 ‘古人’으로 생각했듯이, 정형산수화는 이상적 古典景으로, 진경산수화는 이상적 實物景으로 인식했던 것이 중세적 상식이며 문화적 관습이었다고 생각된다. 문사들이 ‘師古人’하고 ‘師造化’했듯이, 고전적 조화경인 정형산수화와 실물적 조화경인 진경산수화는 脫俗 또는 去俗의 ‘古意’를 배우고 이를 직접 실행하여 ‘自得’하는 상호 보완적인 중세적 臥遊物로서 기능했던 것이 아닌가 싶다.

‘物我一體’적 理趣와 興趣의 직접적 체득을 통해 이루어진 진경산수화의 ‘寫眞體’인 사실성에 대해서도, 인간 중심으로 세계를 대상화하여 객관적으로 나타내는 서구의 근대적 사실주의 시각으로 분석하는 것이 보편화되어 있다. 그러나 이것도 성리학의 觀物論에 의해 흥기된 ‘形神不相離’의 논리와 ‘以形寫神’의 초상화 창작 관습 등과 결부된 形似的 傳神論에서 봐야 실상적 규명이 가능할 것으로 보인다.<sup>25</sup> 이러한 관점은 근대 이전의 創生的 창작론의 핵심을 이루었던 ‘天機論’에 대한 한문학 분야에서의 논의와 다른 서화적 측면에서의 구조적 이해가 심화되면 더욱 정합성을 갖게 될 것으로 생각된다.

조선 고유색의 소산으로 강조되고 있는 풍속화와 민화도 진경산수화와 마찬가지로 범동아시아적 장르로 전개되었으며, 이에 대한 인식도 모더니즘이나 내셔널리즘적 시각이 아닌 동아시아적 장르 관습과 문화 유통의 맥락에서 재구축되어야 할 것이다.<sup>26</sup> 까치호랑이 그림의 경우를 예로 들어보면, 지금까지 한국의 독자적 畫題로 생각해 왔지만, 이 그림은 元代

23 이러한 문제는 조선후기 한문학 연구에서도 제기되고 있다. 姜明官, 「조선후기 한문학 연구의 새로운 지평」, 『韓國漢文學研究』 19(1996. 11), pp.188-191 참조.

24 동아시아적 관점에서의 진경산수화 및 조선후기 회화에 대한 논의는 한정희, 『한국과 중국 회화』(학고재, 1999)와 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구』(일지사, 2001) 등을 꼽을 수 있다.

25 形似的 傳神論에 대해서는, 홍선표, 「朝鮮後期 繪畫의 창작태도와 표현방법론」, 『朝鮮時代繪畫史論』, pp.266-273 참조.

26 민화의 경우, 이러한 측면에서의 연구로 鄭炳模, 「民畫와 民間年畫」, 『講座 美術史』 7(1995. 12)와 김홍남의 「조선시대 宮牧丹屏 연구」, 『美術史論壇』 9(1999. 11) 등을 꼽을 수 있겠다.

무렵 도상이 확립된 것으로, 조선중기경 명대 浙派風의 양식으로 수용되어 원채풍과 민회풍으로 전개되었으며, 에도 후기에는 辟邪의 효험성이 높다는 조선 호랑이그림에 대한 수요 증가에 따라 화원화가와 東萊 등지의 지방화가들에 의해 수출화로 교역되기도 했고 또 하루키 난메이(春木南溟) 등에 의해 그려지기도 했기 때문에 이러한 관련 사실 전체를 시야에 넣고 봐야 온전한 이해가 가능하리라고 본다.<sup>27</sup> 근대 회화에 있어서도 崔禹錫의 〈이충무공상〉을 비롯한 역사초상화의 경우, 내셔널리즘의 관점에서 항일의식과 반제민족주의의 소산물로 높게 평가되어 왔지만, 실상은 도요토미 히데요시의 도상 등을 차용한 대동아 건설의 軍神이며, '皇國'의 국체인 神道 미술과 결합된 '일선용화'의 표상이었던 것 또한 저항 담론으로 구축된 기존의 인식들을 넘어서는 재구축의 과제가 매우 시급함을 말해주는 좋은 예라 하겠다.<sup>28</sup>

이와 같이 서구의 근대적 이데올로기와 언어로 규정되고 표상된 '한국회화사'를 사실과 부합되는 모습으로 재구축하기 위해서는, 근대 이후 일국적 국경으로 구획되면서 타자로 배제되거나, 축소된 동아시아 세계체제에서의 미술문화의 패러다임에 대한 재인식이 절실하다고 본다. 한국의 회화는 근대 이전에는 한문과 불교·유교 등에 '天下同文'의 관계를 통해 정신적·문화적 유대감을 조성하면서 맥락을 형성했었고, 근대기에는 다른 동아시아와 마찬가지로 歐化主義와 興亞主義의 갈등을 공유하며 전개되었다. 따라서 한국 회화사의 주제 의식과 장르 관습과 표현법을 비롯한 기능과 창작, 유통 및 소비 관련 문화와 구조는 같은 하늘 아래서 국제 관계를 이루었던 동아시아 미술문화의 패러다임과 결부하여 인식해야 그 공통성과 차이성을 실상적으로 파악할 수 있을 것이다. 그러므로 중국과 일본 회화사의 공통성과 차이성을 모두 시야에 넣고 일국적 자족성과 폐쇄성, 또는 일국주의에 기초한 민족주의의 협소한 구도를 넘어 동아시아 미술문화 패러다임의 구조와 시대상의 맥락에서 '한국회화사'를 재구축하는 과제가 무엇보다도 긴요하다고 하겠다.

이와 같이 '한국회화사'를 실상적으로 파악하기 위한 동아시아적 관점은 10년 전부터 『미술사논단』 등을 통해 언술해 왔듯이, 각국 사이의 영향 관계를 확인하는 전파론적 시각이나 대동아주의의 재현은 물론, 최근 서구 중심의 탈근대의 대안으로 제기되는 동아시아 담론의 이데올로기적 경향의 반영도 아니다. 이러한 이데올로기적 관점이 아니라, 지리적·체

<sup>27</sup> 홍선표, 「개인소장의 〈出山虎鶴圖〉」, 『美術史論壇』 9(1999. 11), pp.345-350 참조.

<sup>28</sup> 홍선표, 「崔禹錫의 역사초상화」, 『월간미술』 11-7(1999. 7), pp.166-169 참조.

제적인 객관적 조건에 의해 상호 관계성을 맺으며 공동으로 이룩하고 공유했거나, 그렇지 않은 요소들까지를 포함한 동아시아 미술문화의 전체상을 시야에 넣고 각국의 공통성과 차이성을 파악하는 방법론적 관점이라 하겠다. 각국의 유사성과 상이성은 기존의 중심과 주변이란 이분법적 시각에서 설정된 보편성과 특수성의 관계가 아니라, 동아시아 미술문화의 패러다임을 형성한 구성요소로서 규명되어야 한다고 본다. 따라서 '한국회화사' 전개의 주체인 민족(국민)도 근대적 민족(국민)국가 형성에 동원된 민족주의란 이데올로기와 신화적 측면이 아닌, 외부와 내부, 타자와 자아와의 관계를 통해 형성되고 야기되는 문제들이 구체화되는 하나의 단위 공간이며 세계와 역동적으로 상호 작용하는 자기 관철의 인식도구로서 재규정되어야 할 것이다.<sup>29</sup> 그리고 동아시아 미술문화를 공동물로 보는 통합적 시각은 그 동안 서양미술사 패러다임에 기반을 두고 自國 중심의 특수성 강조로 분립되어, 상호 별도의 연구영역을 형성하면서 불통에 가까웠던, 그래서 유럽미술사와 대등하게 동아시아 회화사의 전체상과 변화상을 파악할 수도 체계적으로 서술할 수도 없었고, 자립학문으로 성장할 수도 없었던 기존의 연구풍토를 극복할 수 있는 방안일 뿐 아니라, 세계미술사의 균형된 인식과 세계미술의 다양한 발전을 위해서도 긴요한 과제라 하겠다.<sup>30</sup>

한국 회화사는 이와 같은 동아시아 미술사로서의 共時的 인식과 함께 '한국회화사'로서의 통사적 체계를 구성하기 위해서는, 기존의 서베이 텍스트에서처럼 근대 이전과 이후를 단절적 혹은 분립적으로 다룬 체제에서 벗어나 지속적인 연속물로서의 재구축이 요구된다. 조선왕조 말기를 종점으로 서술을 끝내는 지금의 미술사 서베이 텍스트는 근현대미술사가 배제된 전통미술사나 고미술사의 영역에 한정되어 있기 때문에 한국고미술사나 한국전통회화사로서의 성격을 띠고 있는 것이다. 그리고 한국 근현대미술사의 경우는 한국 미술사의 한 과정이며, 그 일부인데도 불구하고 전체적 맥락에서의 연계성과 변화성에 대한 구조적 이해가 결핍된 채 별도의 연구 공간에서 독립적으로 수행되고 있다.<sup>31</sup> 이러한 연구 풍토 또한 '古物' 과 '新作品' 을 분리시킨 근대적 분류체계에 의해 수립된 것으로, 전통미술과 창작미술에 대한 이원화된 인식과 단절을 초래하면서 한국 미술사(회화사)의 전체적인 구도에서의 변화적 단계성에 의한 시대상 파악을 어렵게 만들었다. 그리고 한국 미술(회화)의 창작방

29 김명인, 「민족문화와 민족문화사 인식의 전환을 위하여」, 『민족문화사연구』 19(2001. 12), pp.17-22 참조.

30 한국 인문학의 자립학문으로서의 논의와 모색은 趙東一에 의해 『우리 학문의 길』(지식산업사, 1993) 등에서 제기되고 있다.

31 홍선표, 「한국근대미술사: 서설」, 『월간미술』 14-5(2002. 5), p.172 참조.

향을 민족 단위로서의 자국 미술사(회화사)의 시대적 성과와 한계의 맥락에서 계승과 극복의 과제를 견인해 내지 못하게 했을 뿐 아니라, 전통주의와 국제주의의 등의 이항대립적 갈등을 야기하면서 주도권 쟁탈이란 측면에서 진행되게 했던 것이다.<sup>32</sup>

따라서 '한국회화사'의 통사적 체계화는 선사시대에서 근현대까지의 연속물로 보는 통합적 시각에서 이루어져야 하며, 객관적 조건으로서의 창작과 향유와 관련된 담당층과 유통제도 및 소비 구조의 변천을 비롯한 표상 시스템의 변동과 결부된 그림의 기능과 이에 대한 인식 및 언설, 작가상과 장르 및 주제의식, 창작 태도와 표현 방법 등의 변화와 지속의 양상 및 관계에 의거해 설정된 원시 회화에서 현대 회화까지의 단계성을 통해 재구축되어야 할 것으로 생각된다. 이러한 단계성은 서양 미술사의 시대개념을 보편성으로 설정된 것이 아니라, '한국회화사'의 구조 양상을 시대별로 밝히면서, 이와 같은 패러다임이 동아시아 또는 세계 미술사와 어떠한 외부적·내부적 계기성을 단계적으로 지니는지를 비교 고찰하기 위한 코드로도 활용할 수 있기 때문이다. 특히 동아시아 각국과의 시대상과 그 단계성에 대한 비교 분석은 시기의 늦고, 빠름과 길고, 짧음의 원인과 구성 요소의 같고, 다름을 파악하면서 그 특징과 성격を 좀더 구조적으로 밝힐 수 있을 것으로 생각된다.

통사적 체계화도 서양 미술의 발전과정을 보편성으로 추구했던 기존의 모더니즘적 진화론의 관점에서 벗어나 『易經』의 전통관과 변혁관에 기초한 동아시아 예술사론에서의 '通變'론에 의거해 재구축해야 실상과 부합된 회화사의 동아시아적 발전 또는 변화의 법칙을 규명할 수 있을 것으로 보인다. '故實' 즉 고전의 습득에 의한 '通'과, '直尋' 즉 ('古'의 인습화와 세속화를 회복하기 위한) 自得的 체득에 의한 '變'을 통하여, '古'를 계승하고 '今'을 열어 오면서 문예사(회화사)를 형성해 왔던 사실을 상기할 필요가 있겠다.<sup>33</sup> 따라서 이러한 관점에서 보면, 조선말기의 사의적 문인화 조류는, 기존의 근대적 수법으로 인식된 조선 후기의 주체적·경험적인 근대 이행 사조가 비주체적·관념적인 것으로 퇴행하는 현상이 아니라, 창생적 창작의 인습화와 세속화를 회복하기 위한 '物我一體'의 자득적 체득을 自生自化하는 천지만물의 조화력을 具有한 '物'의 대상화에 따른 형사적 전신에서, 이러한 조화력을 흥중에 갖춘 '我'의 性靈을 瀉出하는 사의적 전신으로의 심화 현상으로 재구축해야 할 것으로 생각된다.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> 홍선표, 「광복 50년, 韓國畫의 이원구조와 갈등」, 『미술사연구』 9(1995. 12) 참조.

<sup>33</sup> 服部匡延, 「中國古代藝術論における『傳統と變革』論」, 久保尋二 編, 『藝術における傳統と變革』(多賀出版, 1983), pp.270-284 참조.

서술 언어 또한 근대적 개념으로 배치된 용어를 그대로 전 시기를 통해 사용하게 될 경우, 결국 한국 미술사(회화사)를 서구=근대적 언어로 표현하게 됨으로써 각 시대적 특성이나 단계성을 실상적으로 담아내기 힘들게 된다. 과거에 사용했던 용어를 당대적 문맥에서 정확하게 인식하고 그 개념과 용례의 변천을 통해 시대적인 단계성을 담아내는 것이 필요하다. '미술' '회화' '풍속화' '민화' '화단' '화가' '사실' '개성' '독창' 등은 근대에 만들어지거나 형성된 개념인데, 그 적용 범위와 그 이전의 역사적 사실과 차이가 있어 혼란을 가중시켜온 대표적인 예라 하겠다. 이러한 한국 미술사(회화사)서술의 각종 장르명이나 개념어에 대해서는 그 형성사에 대한 동아시아 각국과의 비교 고찰과 함께, 각 시기별 사용 용례와의 비교 분석을 통해 사실과 부합되게 재배치해야 할 것으로 생각된다.

연구 대상도 지금까지 서구=근대의 '미술' 개념과 위계화에 기준을 두고 소외, 배제하거나 차별화하여 다루어 왔다. 靈媒의 기능으로 초기의 주류를 이루었던 문양 및 공예화를 비롯해 각종 건물 장식화와 길상화·민화·무속화·판화·삽화·만화·사진·광고화에 이르기까지 평면미술 또는 시각 이미지 활동 전반을 망라하여, 기존의 한정된 장르와 '명품' 중심으로 구성된 '한국회화사'를 재구축해야 각 장르의 시대적 역할과 조형적 시각물로서의 의의를 실상적으로 규명할 수 있을 것 같다. 가령 개화기 회화에 대해서는 지금까지 근대기의 '동양화'와 '서양화' 중심의 서술에 의해 매우 진부하고 낙후된 것으로 인식되어 왔다. 아직 개화기에 '동양화'로의 재편이 이루어지지 않았고, 또 서양화기도 배출되지 않았던 상황이었기 때문이다. 그러나 그 동안 복제물이란 측면에서 주목받지 못했던 이 시기의 삽화에는 근대로의 질적인 전환을 추진하던 문명개화와 계몽의 역동적인 변화상이 반영되어 있고, 이 시기 삽화의 전통양식과 개량양식·절충양식을 통해 중세적인 '서화' 시대의 연속성과 변혁성, 그리고 근대적인 '회화' 시대로의 이행 양상과 내면화되는 과정에 대한 새로운 관계성을 엿볼 수 있다는 점에서 각별한 의의를 지닌다고 하겠다.<sup>34</sup> 특히 이러한 삽화 또는 판화의 복제적 기능은 17세기 이래 널리 유통되면서, 비언어적 의사소통의 시각 이미지로서뿐 아니라, 동아시아 조형문화의 도상적·양식적 변동과 시각혁신에 적지 않은 작용을 했기 때문에 이들 매체에 대한 새로운 주목이 요망된다.

연구 방법론이나 주제에 있어서도 앞서 논급했던 연구 관점이나 인식틀의 재구축 문제

34 홍선표, 「19세기 閩巷文人들의 회화활동과 창작성향」, 『美術史論壇』 1(1995. 6), pp.191-219 참조.

35 홍선표, 「韓國 開化期の 挿畫 研究」, 『美術史論壇』 15(2002. 12), pp.257-293 참조.

와 마찬가지로 탈근대와 그 이후를 전망하는 知의 21세기적 재편의 과제와 결부하여 신미술 사학을 비롯해 학제적·국제적이며 시각문화론적이고, 표상문화론적 담론에도 개방적이어야 하겠다.<sup>36</sup> 미술사의 여러 영역뿐 아니라, 인접 학문과의 상호 소통을 통해 동서고금을 함께 비교하며 사유하는 넓은 시야와 함께 기존의 단선적이고 단면적인 연구에서 벗어나 복합적인 다면체로서의 미술문화를 연구하는 다층적·입체적 시각이 필요하다. 그리고 우리 사회문화의 여러 모순은 물론 인류사의 오랜 모순을 극복하는 과제로서의 젠더적 관점과, 예술문화의 생산자 중심의 일방통행적 시점에서 소비자의 반응이 개입된 상호유통의 관계성을 추구하는 수용미학적 연구 주제와 방법에 대한 관심도 좀더 높아져야 할 것으로 생각된다.

그러나 이들 이론을 사실과 부합되는 '한국회화사' 재구축의 과제 해결을 위한 도구로 사용해야지, 그것이 목적이 되어서는 근대주의적 학문으로 구축되었던 기존의 오류를 탈근대주의적으로 반복하는 결과를 초래하게 될 것이다. 근대적인 구미술사학의 연구 방법과 주제나 그 성과에 대해서도 선별적 계승이 필요하며, 신미술사학과의 대립적 인식보다, 양자를 통합·절충하는 균형된 시각이 요구된다.<sup>37</sup> 특히 安輝濬에 의해 선도적으로 시도되어 한국 회화사 연구의 기반 구축과 함께 '한국회화사'의 사실 규명 및 체계화에 크게 기여해 온 작품사료와 문헌사료를 면밀하게 분석하고 철저하게 고증하는 엄정한 실증적 학풍은, 吳世昌을 통해 李東洲로 일부 이어진 조선후기 '鑑賞學'의 전통과 더불어 값진 학문적 유산으로 계승해야 할 것으로 생각된다.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> 이들 새로운 이론에 대해서는, A.L. Rees and F. Borzello edited, *The New Art History*(양정무 옮김, 『新美術史學』, 시공사, 1998); John A. Walker and Sarah Chaplin, *Visual: Culture An Introduction*(Manchester University Press, 1997); Graeme Turner, *British Cultural Studies: An Introduction*, second edition(Routledge, 1996); 小林康夫·松浦壽輝 編, 『表象のデイス쿨』 6卷(東京大出版會, 2000) 등 참조.

<sup>37</sup> 민족통일과 결부된 남북한 미술사(회화사)의 통합 과제도 우리 미술사(회화사)의 정확한 실상 구축이란 이러한 관점에서 모색되어야 할 것으로 생각된다.

<sup>38</sup> 安輝濬과 李東洲의 연구사적 의의에 대해서는, 홍선표, 「韓國繪畫史 연구 80년」과 「이동주론」, 『가나아트』 58(1997. 11), pp.90-93 참조. 면밀한 실증적 연구에 의한 근래의 저술적 성과로, 조선미, 『韓國의 肖像畫』(열화당, 1983); 변영섭, 『豹菴 姜世晃 繪畫研究』(일지사, 1988); 박은순, 『金剛山圖 연구』(일지사, 1997); 오주석, 『단원 김홍도』(열화당, 1998); 진준현, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999); 박정애, 『조선시대 궁중기록화 연구』(일지사, 2000); 강관식, 『조선후기 궁중화원 연구』(돌베개, 2001) 등을 꼽을 수 있다. 그리고 작품사료의 발굴 및 공개에는, 국립중앙박물관과 호암미술관·간송미술관·학고재를 비롯한 공사립 기관과 유흥준·이태호·이원복 등의 노력이 돋보이며, 문헌사료의 집성에는 진홍섭의 『韓國美術史資料集成』이 두드러진다.

## IV. 맺음말

지금까지 언급해 왔던 '한국회화사'에 대한 기존의 관점과 인식들을 비판하고 반성하면서 새로운 진로를 모색하는 것은, 서양미술사학에서처럼 근대성의 해체에 따른 종말과 위기 의식보다는,<sup>39</sup> 편향과 차별의 왜곡과 타자 표상의 종속에서 벗어나 자립학문으로서의 '한국회화사' 재구축의 벽찬 과제를 제시해 주는 의의를 지닌다고 하겠다. 우리는 '한국회화사' 재구축의 과제 해결을 통해 21세기의 문명사적 전환기를 맞아 생존 경쟁력을 갖추면서, 동아시아 미술사와 나아가 세계 미술사의 새로운 재편에 기여해야 하겠다. 특히 학문은 진리 탐구뿐 아니라, 고도의 이론적 실천작업이기 때문에 우리들은 한국 회화사 연구를 통해 학설사는 물론 학문사적·지성사적 전개에도 적극 이바지한다는 자세로 매진해야 할 것이다.

\* 주제어(key words): 한국회화사(Korean Painting History), 재구축(Reconstructing), 동아시아적 관점(East Asian Standpoint), 신미술사학(New Art History),

---

<sup>39</sup> 岡田温司, 『『美術史の終焉?』とその前後』, 『立命館言語文化研究』13-4(2001. 11), pp.101-110 참조.

## Tasks in Reconstructing Korean Painting History Going beyond the Modern Scholarship

**Hong Sun-pyo**\*

The present paper purposes to discuss tasks in reestablishing Korean painting history through the issue of 'meta art history' from the viewpoint of science history and theory history. Currently research and perception on Korean painting history is being developed focused on the subject and the object or nation and anti-nation based on the theory of internal development as the anti-colonial view of history.

Taking typical landscape paintings and real landscape paintings as examples, the two were understood as opposite to each other in a way that former was non-subjective, imitative, ideological and foreign while the latter was national independent, original, realistic and modernistic, produced from the native color of Chosun. However, such a perception is hardly explainable considering that Jeong Seon, Kim Hong-do and other literary and professional artists in the late Chosun Dynasty created works of both tendencies without conflict. Like real landscape paintings, genre paintings and folk paintings developed as pan-East Asian genres and perception on them must also be reconstructed in the context of the circulation of East Asian practice and culture not in the view of modernism or nationalism. In modern paintings as well, Choi Woo-seok's

---

\* Professor, Ewha Womans University.

〈Portrait of Admiral Lee〉 and other historical portraits are in fact military divines for the construction of the Great East Asia that borrowed the image of Toyotomi Hedeoyoshi, and the fact that it was a symbol of 'Japan-Chosun Integration' combined with Shinto arts, which was the national polity of 'Empire' is a good example showing that it is urgent to overcome the existing frame of perception, which has been established as a discourse of resistance through reconstructing the frame of perception.

To reconstruct Korean painting history, which has been defined and represented in Western modern ideologies and languages, in a form coincident with the realities, it is essential to reconsider the paradigm of art culture in the world system of East Asia, in which national boundaries have been drawn unilaterally and the others were excluded or reduced. Therefore, it is urgent above all to reconstruct Korean painting history in the structure of the paradigm of East Asian art culture and historical context, comprehending all similarities and differences between Chinese and Japanese painting histories and going beyond unilateralistic self-sufficiency and closeness or the narrowness of nationalism based on unilateralism.

An East Asian standpoint to examine the reality of Korean painting history is to look the whole picture of East Asian art culture including elements jointly promoted through mutual relationship under the objective conditions of geography and system and others and to identify similarities and differences among the countries. Similarities and differences among the countries must be identified not by the relationship of universality and peculiarity established from the existing dichotomic view of the center and the surroundings but by structural elements that form the paradigm of East Asia art culture.

To establish a diachronic system as 'Korean painting history' as well as synchronic perception as East Asian art history, it is required to reconstruct Korea art history as a continuing serial, breaking off the discontinuing or separated systems before and after the modern ages. Current texts of art history survey, which stop its description at the end of the Chosun Dynasty, are limited to traditional art history or ancient art history, so they are characteristically 'Korean Ancient Art History' or 'Korean Traditional Painting History.' In addition, although it is a part of Korean art history, Korean modern & contemporary art history is studied separately with little structural understanding of

connection and evolution in the whole context. Such a research trend also caused dichotomic perception and discontinuity of traditional arts and creative arts, making it difficult to understand historical situations from the aspect of stepwise changes throughout entire Korean art history (painting history). The trend also promoted competition for initiative by provoking binominal confrontation between traditionalism and internationalism in setting the direction of creation of Korean arts (paintings). Therefore, the diachronic systematization of Korean painting history must be carried out from an integrated perspective that views the history as a serial from the prehistoric age to the modern and contemporary ages, and the history must be reconstructed through stages from primitive paintings to contemporary paintings, which are defined according to the patterns and relationships of changes and continuities in the functions of paintings, people's perception and comments on them, the image of painters, genres and the sense of subjects, creative attitudes and expression methods, etc. in connection with changes in presentation system including changes in painter classes, distribution systems and consumption structure. By identifying the structural pattern of Korean art history by time, we can use stages in Korean art history as codes to find what external and internal triggers the paradigm of each stage had compared with that of East Asian or world art history.

As for describing languages as well, if terms adopted as modern concept are used throughout all ages, Korean art history (painting history) is represented in a Western=modern language, so it is difficult to express the realities of each age or stage. Thus it is essential to recognize terms used in the past correctly in the contemporary context and comprehend historical steps through changes in the concept and usage the terms.

As for research topics, studies have been focused on the concept and hierarchy of 'arts' of the West=modern, alienating, excluding or discriminating other topics. It may become possible to find realistically the historical roles and the meanings of each genre as visual objects only when reconstructing Korean painting history, which has been focused on a limited number of genres and 'masterpieces.'

As for research methods and subjects, researchers must be open to educational,

international, visual cultural and symbolic cultural discourses. However, these theories must be used as means to solve problems in reconstructing Korean painting history coincident with realities. If they become ends, previous errors in constructing the history as a modernistic science will be repeated. It is necessary to inherit selectively research methods, themes and outcomes of modern traditional art history and view it not as contradictory but complementary to contemporary art history.

As discussed above, criticizing and reflecting on existing viewpoints and frame of perception on Korean art history and searching for a new way ahead is meaningful in that it presents us the ambitious task of reconstructing Korean art history as an independent science, breaking away from distortion resulting from prejudice and discrimination and from subordination to ideas developed by others.