

한국미술사에 있어서 근대성의 논의 (2)

— 김용준(近園 金瑑俊, 1904-1967)을 중심으로 —

鄭 馨 民*

차 례

I. 前 言

II. 근대기의 미술론의 대두와 개념

III. 김용준의 미술론

IV. 김용준의 회화 작품: 전통의 西洋化 및 浪漫化

V. 結 語

I. 前 言

한국 근대학 연구에 있어서 자주 걸림돌이 되어온 것은 시기설정이다. 문제점 중의 하나는 정치, 경제, 사회, 문화 제분야에 모두 적용되는 근대화의 시점을 찾으려는 시도 때문이다. 동서양 어느 지역에서도 근대화가 제반분야에서 동시에 이루어진 곳은 없다고 보며 본 논문에서는 미술에 관한 글, 특히 근원 김용준(近園 金瑑俊, 1904-1967)의 글을 중심으로 그가 활동했던 1920년대 후반기부터 월북이전인 1950년까지의 한국미술사에 있어서 근대화의 과제와 실천의 모색과정을 검토하려고 한다

20년대 후반기부터 출현하기 시작한 미술이론가 중에서 동경미술학교를 졸업하고 일제시기에 작가로써 또 이론가로서 활발히 활동했을 뿐만 아니라 해방후 서울대학교 미술대학에 회화과 교수로 재직하면서 신 미술교육에 중추적 역할을 담당했던 김용준에 대한 연구와 평가는 6·25 동란중 월북한 사실 때문에 금기시되어 왔다. 따라서 80년대 후반에 월북작가들이 해금된 이후부터 김용준에 대한 자료발굴과 분석이 간헐적으로 시도되어온 실정이다.¹⁾

본논문에서 검토한 김용준의 글은 일본으로 유학 간 이듬해인 1927년에 발표한 글에서 시

* 서울대학교 동양학과 교수

1) 김용준에 관한 글로는 장우성, 「내가 마지막 본 근원」, 『풍진세월 예술에 살며』(1988); 「해금작가 작품발굴(4)」, 『월간미술』(1989.12); 김복기, 「민족미술의 방향을 제시한 화단의 才士」, 『월간미술』(1989.12); 최열, 「논쟁의 소용돌이 속에서 지새운 한평생」, 『가나아트』(1994.12) 참조.

작하여 1949년에 출간한 『조선미술대요』 및 50년까지 발표한 글로 구성된다. 일본유학시기인 1926-1931년 동안 그리고 귀국 후 1938년까지는 동아일보, 조선일보, 매일신보등 대부분 신문 지상에 기고했다. 1939년부터는 문예잡지인 『文章』지에 주로 발표했으며 時論, 작가론, 기법론 등의 형식을 빌려 그의 조형적 입장을 표명하였다. 시사적인 논평은 20년대의 첨단의 관심사였던 계급주의 미술론을 비롯하여 서구근대미술의 신사조 그리고 민족미술의 정체성에 관한 그의 시각을 제시하고 있어 당시 화단의 주요 현안 및 그 논쟁의 분위기 그리고 신미술 思潮에 대한 이해의 수준과 미술사 방법론의 한 典範을 보여준다. 30년대 말엽부터 김용준은 그의 관심영역을 전통미술에 좁히게 되면서 주로 작가론을 통해 전통미술의 미학적, 기법적 특색을 이론화 했다. 단행본인 『근원수필』은 39년에 『文章』지에 발표한 전통미술에 관한 글 몇편과 그 이후에 집필한 근원자신의 생활에 관한 日記적 성격의 글을 모아 1948년에 출간한 책이다.²⁾

김용준의 이론활동은 아래 기술된 3기로 분류될 수 있는데 비평의 대상과 시각의 변화와 방향전환에 따라 설정하였다.

1. 초 기 (1927 - 30년) : 시대의 자각과 新미술의 개념정의
2. 숙성기 (1931 - 38년) : 향토미술의 정의
3. 실천기 (1939 - 50년) : 민족문화의 개념정의와 근대적 미술비평의 典範제시

자료의 정리작업에 있어서도 초보적인 단계에 처해 있던 근대미술에 관한 연구는 60년대 중반부터 일제시대에 출간한 각종 신문잡지를 중심으로 지속적으로 발굴활동이 시행됨에 따라 급속히 진전되어 왔다. 본 논문은 새로운 자료 소개의 차원보다는 발굴된 자료의 정리 분석의 성격으로 제시되고자 한다.

II장에서는 먼저 미학, 비평, 미술사, 이론 등의 용어의 등장과정의 배경을 개괄적으로 검토하기로 한다. 글의 형식과 발표공간 내지는 저자들의 정체 그리고 당시 미술비평의 주요 논제가 검증의 대상이다. 제 III장에서는 근원 김용준의 글을 집중적으로 분석함으로써 그의 이론/창작적 배경 및 주요논제, 그리고 유형무형으로 파악되어 있는 그의 영향을 분석해 보고 더불어 그의 역할을 보는 현시점의 시각을 통해서 한국의 미술학의 현주소를 검증해보고자 한다.

2) 『조선미술대요』는 철자법의 수정과 도판의 대폭삽입의 작업을 거쳐 93년에 『韓國美術大要』(범우사)로 재발간되었다. 『근원수필』은 88년에 역시 재발간되었다(범우사). 이외에 『풍진세월 예술에 살며』(을유문화사, 1988)는 『근원수필』에 수록된 글과 39년 이후에 각종 문예잡지에 기고한 글 여러 편이 추가되어 있다. 본고를 준비하는데 있어서 서울대학교 대학원 김유숙(미술이론전공)과 차동화(동양화전공)의 95년도 봄학기 발표가 많은 도움이 되었다.

제 IV장에서는 월북하기 이전까지의 김용준의 회화작품의 분석을 통하여 그의 이론적 형성 배경의 일면을 고찰하고자 한다.

II. 근대기의 미술론의 대두와 개념

근대적 미술이론의 출현시기는 20세기 초엽부터 설정할 수 있다. 이미 조선말기에 이전과 다른 성격의 글들이 등장했지만 中人화가 조희룡(1789-1866)의 『壺山外史』(序 1844)에서 볼 수 있는 것 처럼 주요 변화는 사회적 계급의 변동에 따른 중인들의 자아 각성의 표출이라는 의식적 측면에서 논의될 수 있다. 逸脫, 奇人적 생활상을 이상적인 작가상으로 제시한 것과 傳記 내지는 贊의 형식을 통한 작가론 등은 이전의 전통과 맥을 같이 하고 있다.³⁾

고려시대부터 조선시대까지의 문헌을 살펴보면 미술에 관한 서술은 대부분 화가의 評傳의 형식이나 혹은 작품상의 題詩로 구성된다. 특히 조각 및 공예와 같은 실용미술에 관한 미학적 내용보다는 관념의 실체로 파악되었던 회화에 관한 畫論에 주로 국한된다. 대부분 중국화론에서 유래된 내용들로서 유교 및 노장사상을 바탕으로 전개된 정치 사회 문예 제분야의 시각이 포괄되어 형성된 문화적 예술론이 고려시대 이래의 한국전통미학으로 정착하게 되었다. 따라서 중국 미학의 개념으로 한국의 미술이 評해졌다고 볼 수 있다. 조선후기로 진입하면서 중국화론의 原論적인 입장에 국한해서 화가의 작품세계를 개괄하는 형식과는 다른, 작가의 실제생활과 작업의 특색을 연계시키는 逸話적 해석이 보충되었고 정신적자세 뿐만 아니라 기술적인 면도 중요하게 거론되었지만 근본적인 美意識면에 있어서는 이전과 크게 다르지 않다.

일제시기를 분기점으로 하여 근대 유럽의 정치 사회 경제사상과 더불어 미학 및 미술사의 소개가 활성화 됨에 따라 사회전반에 걸쳐 의식의 변화를 초래했다. 화풍 및 미술유통상의 변화 뿐만 아니라 미술론에 있어서도 조선시대와 성격을 달리하는 글들이 등장하기 시작했는데 합방직후부터 20년대 중엽까지는 전문적인 미술이론가보다는 문필가들이 신미술 개념에 대한 집필을 담당했다.⁴⁾ 1920년대 하반기부터는 미술작가들에 의해 미술에 관한 새로운 논제와 이전보다 전문적인 성격의 글이 등장하기 시작했다. 하지만 30년부터 고유섭(1905-1944)이 본격적으로 신 미학의 소개 및 방법론에 기초한 글을 발표하게 됨에 따라 근대시기의 미술이론에

3) 조희룡에 관한 글로는 박희병, 「전기작가로서의 호산 조희룡 연구」, 『관악어문연구』 10집(1985.12) ; 정옥자, 「조희룡의 시서화론」, 『한국사론』 19(1988.8) ; 이수미, 「조희룡의 화론과 작품」, 『미술사학연구』 199. 200 (1993.12) 등이 있다.

4) 이 시기에 발표된 미술에 관련한 글은 필자의 「한국미술사에 있어서 근대성의 논의(1) - 1910년대 중엽 ~ 20년대 중엽을 중심으로 -」, 『강좌미술사』 8호(1996.12), 117-138쪽에서 분석해 보았다.

관한 연구는 고유섭에 집중되어 왔다.⁵⁾ 고유섭의 학문은 해방후 한국의 미학 및 미술사 분야에서 지속적으로 영향을 미쳤지만 20년대 중엽 이후부터 등단한 작가겸 이론가들의 역할도 간과할 수 없다.

일제시기 한국사회 전반에 걸쳐 두드러진 현상은 시대적 자각의식과 이에 따른 개량론의 대두이다. 미술계에서의 개량론은 창작활동의 자유와 동시에 전문적인 학문 영역으로 영입되는 것을 목표로 했고 사회전반의 근대화라는 대국가적 과제에 동참하는 역할이 자임되기도 했다. 전문직으로서의 미술작업은 발표의 공간, 미술학교의 창설, 미술단체의 조직문제, 작가의 생계문제해결을 위한 경제적 제도의 개선방안 등의 교육, 유통상의 논제를 대두시켰을 뿐만 아니라 과학, 종교, 문학, 수(數)원리 등, 여타 학문과 동등한 위상에서 논의되었다. 이러한 변화의 주요 동기중의 하나는 전통적인 餘技개념에 도전하는 것이었고 이에 병행해서 기법, 양식을 포괄한 미술내적요소의 개념정의가 구체성을 띠게 되었다. 동시에 미술활동이 범문화 사회적인 전개의 일환으로 파악됨에 따라 미술외적요인이 비평의 방법론에 대거 도입되었다.

미술을 현실참여, 즉 진보의 개념에서 강조하는 입장은 표현기법, 내용, 기능상의 변화를 촉구했다. 먼저 표현기법상 전통적 특색이라고 파악된 관념성에 도전하면서 寫實主義적 기법이 그 대안으로 제시되었다. 한편에서는 서구근대미술의 첨단사조의 수용을 진보의 개념으로 설정하고 특히 非사실적이며 신비적인 表現主義에 대한 열정을 표명하였다. 내용상으로는 민족이 처한 현실을 직접적으로 혹은 승화시켜 표현해야 한다는 논쟁이 전개되었는데 이는 미술의 목적론을 민중계몽이라는 기능적 차원에 두었음을 보여준다.

근대적 인본주의를 배경으로 하는 민중의 藝術化 혹은 예술의 民衆化의 목적론은 앞으로 전개될 문화의 평준화 지향현상의 始原적 역할을 담당하게 되었다. 前者의 개념은 민중전반의 이해를 목표로 하는 문화의 확산적 개념으로서의 미술의 역할을 지칭한 것이었다. 後者는 민중의 이해를 반영하는 미술작품의 내용과 형식상의 변화를 의미한 것이었다. 후자의 경우에는 少數의 개념으로서 민중의 정체가 정의되었음을 의미하는데 1)자산계급에 대응되는 무산계급 2)일제에 대응되는 조선민족을 상징한 것이다. 즉 대립적이며 배타적 개념으로서의 민중론이 표면화됨과 동시에 미술은 정치 사회 경제운동의 일환으로 근대화를 향한 대출발을 하게 된 것이다.

이러한 미술활동에 관한 인식의 변화에 따른 이론적 정립이 요구되었고 점차 독립적 학문으로서 그 위상이 부각되기 시작하였다. 論, 評, 觀의 형식으로 미술계의 제반 논제가 대두되었는데 특히 서구 근대미술사조 및 미술학이 이론의 차원에서 소개되었다. 또한 批判性이 신

5) 고유섭에 관해서는 김영애의 석사학위 논문 「미술사가 고유섭에 대한 고찰」(동국대, 1990)과 김임수의 박사학위 논문 「고유섭연구」(홍익대, 1991)를 비롯하여 다수 논문에서 집중분석되어 왔다.

학문의 요체로 파악됨에 따라 직설적이며 훈계적인 비평, 웅변적인 어조, 또는 好戰적인 논쟁 등의 양상으로 한국의 근대적 미술이론이 등장하기 시작했다. 하지만 대부분의 新논제는 문학, 미술, 음악, 종교, 역사, 철학 등이 포괄된 개념인 文藝論의 일환으로 거론되었기 때문에 미술에 국한되는 이론적 형식이 개발되기에는 아직 이른 단계였다.

1903년 출생 철학학자인 박종홍은 20세의 나이에 「朝鮮美術의 史的 考察」이라는 제목으로 한국에서 근대적인 미술사의 효시가 되는 글을 발표했다.⁶⁾ 이 글에서는 미술이 역사학적인 방법론으로 기술되었지만 ‘미술사’라는 독립적인 학문용어가 부각되지는 않았다. 새로운 장르의 개념으로 초기에 등장한 용어는 ‘批評’인데 文壇에서 먼저 도입되었다. 1920년대 초두에 발표된 일련의 글들에서 보면 ‘비평’작업이 문예에서 새로운 장르로 인식되었음을 알 수 있고 비평이라는 과제하에 제시된 필자의 주관적 시각이 때로는 비평대상작품의 작가의 관점과 일치하지 않은데서 마찰이 빚어지곤 했다는 것을 알 수 있다.⁷⁾ 비평이 때로는 “작자와 評者의 개인적 감정의 交換에 지나지 못하고 일반감상자에게는 오히려 악영향을 주는 弊病이 있을 뿐”이라는 견해도 제시되었다.⁸⁾

‘美學’이라는 용어도 20년대 초두에 도입이 되었다는 것과 ‘理論’이 창작에 버금가는 중요성을 띤 것으로 파악되기 시작했다는 것을 김환의 「美術論」이라는 글에서 볼 수 있다.⁹⁾ 김환은 이 글에서 “미술에 있어서는… 경험은 이론보다 앞서고 작품은 비판보다 앞섭니다… 이론의 이익을 논하면 경험을 그 출발점이라 하면 이론이 그것을 확정하고 그것을 발전시키는 것…”이라고 피력함으로써 이론의 중요성이 인식되는 출발점의 분위기를 제시하고 있다. 또한 비평과 서술은 성격을 달리하는 것으로서 전자의 주관적 성향보다는 후자의 객관성을 더 선호하는 듯한 의견도 “미술의 발전을 위하여는 작품의 評論보담도 … 회화운동에 대한 理論과 새로이 발생하는 流派의 繪畫論소개나 대중으로는 회화예술의 대한 상식적 지식을 文筆로 소개하는 것이 … 의미가 있을 줄 안다”라고 하는 글에서 제시되었다는 것에 비추어 미술이론에 대한 이해가 어느 정도 진전되었다는 것을 알 수 있다.¹⁰⁾

미술이론과 관련된 신용어의 체계적인 사용은 고유섭의 활동과 더불어 시작되었다. 경성제대 법문학부 철학과에서 미학과 미술사를 전공하고 졸업한 해인 1930년 7월에 발표한 「美學의

6) 1922-23년 동안 전 13회에 걸쳐 『개벽』에 연재.

7) 금동(琴童), 「비평에 대하여」, 『창조』 9(1921.5); 김유방(金惟邦), 「비평을 알고 비평을 논하라」를 읽고, 『개벽』(1921.1); 박월탄(朴月灘), 「항의갈지 않은 항의자에게」, 『개벽』(1923.5) 등의 글에서 ‘비평’이라는 장르에 대한 초보적인 수용 단계의 일면을 엿볼 수 있다.

8) 길진섭, 「회화미술의 제문제」, 『조광』(1939.1) 참조.

9) 김환, 「미술론」, 『창조』(1920.2-3).

10) 인용된 글은 길진섭의 앞의 글.

史的 概觀』은 미학이라는 용어의 개념 및 학문적 서술을 시도한 효시적 글이다.¹¹⁾ 고유섭이 豫科 일년인 1925년부터 단편적으로 발표한 글의 내용은 대부분 문학적 수필이었기 때문에 미술과 관련된 글의 출발점은 30년으로 볼 수 있다.

Ⅲ. 김용준의 미술론

1. 초기(1927-30년) : 시대의 자각과 新미술의 개념정의

1) 他自의 等式觀 : 프로미술 思潮의 초보적 적용

김용준의 이론적인 성향과 시대의 변화에 민감한 진취적 자세는 유학초기부터 발현되었다. 1927년 5~6월에 대구에서 기고한 「화단개조」와 「무산계급회화론」은 20대 초반기의 청년이 당시에 한국 및 일본에서 급진적으로 확산되기 시작한 프로레타리아 문예운동에 영향을 받아 한국실정에 대입했음을 보여준다.¹²⁾ 사회주의 미술론은 1920년대 초엽부터 소개되기 시작했고 1925년에 결성된 일본 프로문예연맹에 뒤이어 같은 해 8월에는 조선프로연맹이 결성되었다. 따라서 일본에 유학하기 전에 이미 김용준은 한국화단에서 프로예술의 개념에 대해 접했을 것으로 생각된다.¹³⁾ 그의 글은 擬似 마르크스주의 시각에서 전개시킨 의식의 연쇄작용으로서 과거 對 미래/ 아카데미즘 對 反動예술/ 순수미술 對 비판적미술/ 자본주의미술 對 프로미술/ 고전파, 낭만주의 對 표현파, 다다이즘, 구성주의/ 자기향락적, 방탕적 對 共樂적, 堅忍성 등의 정치, 사회, 경제, 도덕 및 미술에 관련된 개념들이 총동원되어 궁극적으로 이분법의 논리로 정리되었다. 이와 같은 미술내적 외적요소들이 개입된 종합적인 비평접근방법은 장차 김용준의 미술학의 근저를 이루게 된다.

김용준이 유럽의 최첨단의 사회경제주의 예술사상에 傾倒된 주요 동기는 시대정신의 自覺이었고 “無我夢中之境”의 “몽매한 화가들의 각성을 촉진하기 위한” 계몽적 사명감을 自任한 것이었음을 알 수 있다. 계몽대상의 화가중에 특히 거의 15인에 가까운 東美敎 졸업생들이 포함된 것은 본교에 재학중이던 자신을 비롯해서 고국의 飢寒참상의 와중으로부터 피해서 칩락자의 땅에 은둔하고 있다는 일종의 자책감에서 비롯된 自家批判이라고 보아야 할 것 같다. 즉

11) 『신흥』 3호(1930.7)에 발표된 이 논문은 『한국미술사 及 미학 論放』에 수록되어 있다.

12) 김용준, 「화단개조」(1) - (3), 조선일보 (1927.5.18-20), 「무산계급회화론」(1)-(6), 조선일보 (1927.5.30-6.5). 이하 글 중의 인용부호안에 게재된 용어와 문장은 김용준이 기고한 두 신문기사에서 발췌되었다.

13) 한국화단에서의 프로미술운동에 관해서는 박영택, 「1930년대 전후의 프롤레타리아 미술운동 및 해방직후 좌익미술운동에 관한 연구」 성균관대학교 대학원 석사학위 논문(1989) 참조.

의식의 변화를 추구하고 있는데 화가에게 필요한 시대의식은 미술내적보다는 외적요인인 사
상면에서의 자각을 강변하고 있다. 일제라는 망국의 현실에서 해방될 수 있는 실천방법론은
진보의 개념으로 파악된 서구의 유물론적 사상의 수용논리로 전개되었다.

유럽사회에서 개진된 진보적이며 혁명적인 미술과 그 사회적인 파급효과를 조망한 김용준
의 일차적인 반응은 한국의 식민지 현실에 유럽의 근대화과정을 중첩시킨 것이었다. 既成예술
(즉 전통예술)을 亡國정조의 예술로 분석하고 제국주의 문화정치는 자본주의 경제조직하의 계
급투쟁의 현상으로 보았다. 鮮展을 예로 들어 심사 對 피심사의 구조는 마치 지배자 對 피지
배자의 “더러운 傳襲의 관념”으로 보고 전람기관의 역할을 극렬히 비판하는 입장을 취했다.
사회경제적 구조를 국가간의 구조로 확산시키며 전개된 제국주의에 대한 비판의식으로 사회
주의 계급분쟁론이 민족론으로 이어지고 연이어 첨단인 서구미술사조가 피지배계급의 미술양
식으로 파악됨으로써 실천론적 사회경제주의 이론은 예술도 사회변화에 적극 참여해야 한다
는 예술의 시대적 사명감에 적용되었다.

현실론적인 사회주의 사상은 식민지 시대라는 특수한 상황에서 민족해방운동의 이념적인
기반을 이루었다는 시각이 국사학계에서 형성되기도 했다.¹⁴⁾ 단 “조선”, “우리”, 혹은 부분적
으로 “민중”이란 용어로 정체가 규명된 被계몽지의 판이한 정치 경제 사회적 배경은 유럽의
근대화 이론의 語法이 변형되지 않은 채 동일선상에서 적용될 수 없었고, 또한 사회적 계급간
의 대치적 이론이 국가 對 국가의 지배 및 存立 논리에 중첩될 수 없었기 때문에 설득력 없
는 전투적 응변으로만 投影되었다. 이러한 모순점은 現시점의 독자에게는 非논리적으로 보이
지만 당시 문예계의 사유체계에서는 논리적으로 인식되었던 談論構成體가 형성되었던 것으로
상정해 볼 수 있다.¹⁵⁾ 新思潮는 어느 정도의 熟成期가 경과한 후에 수용지역의 논리로 다듬어
지는데 1930년대에 등장한 향토성의 논의가 그 一例라고 하겠다. 이 과정에서 동양의 전통 審
美觀이 마르크스주의를 대체하게 된다.

御用적 “관료학과”에 대응되는 개념으로 反아카데미운동을 지지한 것은 실상 정치적 투쟁을
의미한 것이다. 화가들의 적극적인 사회진출(“은둔적”이 아니며 “상아탑에서 벗어나”)을 통하
여 “전투적, 반역적, 혁명예술운동”을 실행하여 근대의 환경에 부응하는 미술, 즉 민중의 이해
를 목표로하는 작품을 창조할 것을 김용준은 강변하였다. 근대의 미술은 근대사회의 생산 기
반인 민중의 의식이 顯現된 것이어야 한다는 마르크스주의 미학을 적용한 것이다. 예술에 있

14) 장상수, 「일제하 1920년대의 민족문제논쟁」, 『한국근대 국가형성과 민족문제』(1986), 박영택의 앞의 논문에서 재인용.

15) 1920-30년대의 문학비평을 담론구성체의 맥락에서 규명 연구한 논문으로 서경석, 「1930년대 문학비평에 나타난 ‘탈근대성’ 연구-입파, 김남천의 ‘사상’모색을 중심으로-」, 『한국학보』 제 84집, 151-188쪽 참조.

어서 민중전반에게 審美力을 增長시키는 “共樂”의 필요성은 단순한 생산의 개념이 아닌 分配의 개념, 즉 공산주의 이념을 기초로한 것이다. 극동에서의 민주주의 요구는 공락이라는 民衆共有의 개념과 反제국주의의 등식관계에서 구현되었던 것이다. 기교보다는 프로의식을 바탕으로 한 “意力表現的” 내용을 가진 창작품을 주장하였지만 만년필, 성냥, 바늘썸등 생활전반에 걸쳐 미술과 도안 요소가 존재하기 때문에 미술에 대해 민중을 이해시켜야 된다는 논지는 그의 미술실용론이 전적으로 계급투쟁론을 바탕으로 형성된 것만은 아니라는 것을 알 수 있다. 도안, 즉 디자인의 개념에 대한 인식의 初頭적 현시라고 볼 수 있는데 국가정책을 기반으로 활성화된 당시의 일본공예예술의 영향을 간과할 수 없다.

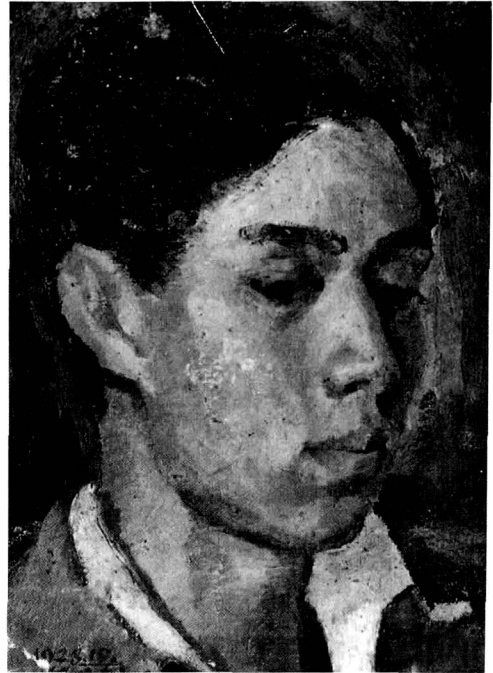
또한 可變적인 유물사관은 미술에 있어 입체적이며 動的이라는 表現樣式으로 연결되어 평면적, 靜的인 예술은 부르조아예술로 판단되었다. 미술사조에 있어서는 異端적이며 무정부주의의 대표적인 화풍으로서 다다이즘, 표현주의, 구성주의가 이상향으로 제시되었는데 1920년대 초두부터 전개되기 시작한 일본 전위운동의 영향으로 보인다. 20세기 초엽의 유럽화단에 대한 일차적인 소개가 無政府주의의 입장으로 파악된 전위예술의 개념으로 먼저 이론면에서 이루어졌음을 알 수 있다. 그리고 김용준이 유물사관을 과학적인 사고로 동일시한 것은 진보의 개념을 과학의 개념으로 동일시한 극동의 근대적 문화운동의 특색을 보여주는 것이다. 일예로 중국의 1919년 五四운동의 旗幟는 과학과 민주주의이었음을 들 수 있다.

문학과 미술에서 표현주의에 유달리 감화를 입은 것은 한국적 특색으로 보여지는데 이는 독일의 근대철학에 (특히 니히체) 관심을 갖게 됨으로써 그 지역 미술에 좀더 큰 흥미를 갖게 된 것이 아닌가 싶다. 특히 김용준이 표현주의의 전조인 몽크의 “부르지즘”을 예로 들면서 “예술의 왕국에 새로운 공포를 건설했다”라고 한 것은 樣式적인 분석이기보다 미술의 對 사회적 기능면에서의 역할을 강조하고 있음을 알 수 있다. 실제작품에 있어 표현주의적인 성향은 30년대 중반이후에 임군홍, 황술조, 서진달, 구본웅 등의 일본에 유학한 소수의 작가들에 시도되었지만 초기 유화 수용기부터 매끄러운 표면묘사보다 거친 붓자국을 선호하는 경향이 20년대 후반의 인물화에서 보여진다. 김용준의 자화상(도 1) 뿐만 아니라 그가 그린 문학가 친구 이태준의 초상화(도 2)는 당시 한국화단의 油畫의 경향을 보여주는 작품이다.

뿐만 아니라 미술의 전문화의 일환으로 김용준 역시 미술평론의 전문화를 표명하였는데 당시의 미술비평이 “간단한 인상비평” 내지는 “순간비평에 불과”하다고 지적했고 과학적이며 (“작품에 숨은 의미를 ‘해부’ - 구성하는”) 학문적 접근을 근대적 비평의 특성으로 파악했다.

2) 시대의식의 방향 轉換 : 唯物主義에서 精神主義로

불과 몇 개월 후의 글 「프로레타리아 美術批判 - 사이비예술을 驅除하기 위하여」에서 김용



도 1. 자화상, 유채, 60.3×45cm, 1930년, 동경예술학교 소장 도 2. 이태준초상화, 유채, 92.5×24cm, 1928년, 개인소장

준은 기능론에 편중된 조형사고에 비판적인 입장을 표명하였다.¹⁶⁾ 먼저 무정부주의 미술로 보았던 다다이즘을 “내적생명의 표현에 노력하는 실질화한 표현과 운동이며 세기말의 오직 하나의 본질적 예술운동”이라고 극찬하는 등 여타 전위예술사조를 프로예술로 동일시하던 종전의 시각에서 전향했다. 조형예술로서의 미술이 문학과 같은 언어예술과 달리 사상적 요소에 정확히 대응하는 시각적 언어가 불가능함을 파악함으로써 기능을 목표로한 소재적인 측면보다 미술고유의 표현언어인 色, 線의 조화에 미적 가치를 부여하고 이러한 변환된 시각에서 미술의 효용성을 추구하는 마르크스주의 미학, 볼셰비키예술론에 대한 정면비판을 하게되었다. 내용보다는 색채와 선의 완전한 조화의 세계, 설명적인 것 보다는 작품자체의 순수성 그리고 직감력 있는 감상을 제시한 김용준의 조형시각은 당시 프로미술운동의 대립된 개념인 순수예술론, 藝術至上主義로 파악되어왔다.¹⁷⁾

16) 전 8회에 걸쳐 조선일보 1927.9.18-9.29일 호에 기고.

17) “김용준의 민족미술론은 보다 점진적인 문화주의를 지향했지만 근본적으로 예술과 사회를 별개로 보는 예술지상주의에 경도되어 있었고, 따라서 식민지 현실과 그 모순을 타파하는데는 소극적일 수밖에 없었던 한계를 지니고 있었다”라고 분석되기도 했다. 김복기의 앞글 참조.

김용준은 “革命的” 예술가의 의미가 예술가 = 혁명가라는 등식과는 별개의 문제라는 것을 지적했다. 전위예술은 기성예술에 반역적인 동기에서 출발하는 예술이지 예술로서 사회 혁명에 일조하는 것이 진정한 예술가의 역할은 아니라고 함으로써 종전의 프로예술론에 대한 비판적 입장을 재천명한 것이다. 미술의 보급면에 있어서도 대중을 목표로해서는 안된다는 동양 미술 전통의 엘리트적 입장과 동시에 옳과 옳의 개념을 초월해야 한다는 니히체적 미학에 대한 수용도 밝혔다. 즉 민중예술 = 프로예술 = 볼셰비키예술이라는 등식으로 계급해방을 목표로 하는 예술은 非예술이라는 見地를 펼쳐나가면서 예술의 가치를 有用이 아닌 내부의식의 표현으로 보았고 美 = 옳이라는 앞서 논지와 상충되는 유교적 미학을 현대적 용어로 재천명하기도 했다.

이와 같은 미학적 입장의 변화는 김용준이 여타 급진적인 예술가들(김복진, 윤기정, 임화 등)과의 논쟁에서 패배한 연유로 해석되면서 패자/승자의 논리로 분석되고 있다.¹⁸⁾ 하지만 또한 측면에서 보면, 두 그룹이 설정한 목표는 내용상 크게 다르지는 않았지만 실천론의 방법론과 그 強度의 정도에 있어 성격을 달리 했다고 볼 수 있다. 두 그룹 모두 과거의 관념주의에 반기를 들고 예술의 현실화와 생활화 그리고 민중화 및 정체성의 구현을 목표로 했지만 일군의 작가들은 목표쟁취를 위한 투쟁을 강조했다라는 측면에서 정치 사회적 성향이 강했다고 볼 수 있다. 즉 안정지향과 변화지향의 두 대립된 시각이 공존할 수 있었던 한국근대기의 시대적 특성으로 해석될 수도 있다.

혹은 新思潮에 경도되자마자 곧 발생지역과 相異한 실정에서 오는 모순점을 터득하고 수용 지역의 현실에 맞는 근대화 작업으로 진행방향을 바꾸고 있었음을 알 수 있다. 김용준의 글에서 보이는 이와 같은 방향전환은 1920-30년대의 카프문학자들의 사유구조 限界의 인식에 따른 자기비판 및 극복이라는 논의와 비슷한 맥락에서 분석해 볼 수도 있다.¹⁹⁾ 한편에서는 서양, 즉 他를 부정하는 논리는 자기의식 高揚의 한 방편이었다는 것을 심영섭의 「아세아주의 미술론」에서 볼 수 있다.²⁰⁾ 마르크스 유물주의사관에 대한 부정은 1910년대 이래 추구해온 과학주의 및 문화적 進化론의 부정으로 이어졌고 老莊사상과 같은 동양의 唯心론으로 회귀하는 동양주의의 復舊라는 대안책이 제시되었다. 韓·中·日을 동일한 사유체계를 공유하는 측면에서 제시한 東洋優位론은 서양에 대한 문화적 대립의식의 발로이기전에 凡동양이라는 領土적 공동체를 긍정한 시각이 그 배경으로 보인다. 심영섭이 유물론적, 과학적 문화를 부정적인 의미에서의 都市문화의 개념으로 연계시킨 것은 앞으로 전개될 조선미술의 성격 규명을 향토성

18) 최열, 『한국현대미술운동사』(1990) 52-56쪽 참조.

19) 서경석의 앞의 논문 참조.

20) 심영섭, 「아세아주의 미술론」 동아일보 1929.8.22-9.7, 전 18회에 걸쳐 연재.

의 맥락에서 논의하게 되는 前奏적 현상으로 보인다.

20년대 말엽의 김용준은 지속적으로 동시대의 유럽 전위미술에서 “우리들”의 작업방향의 모델을 모색하고 있었다. 길진섭, 구본웅, 김웅진, 이마동, 김용준 5인의 동경미술학교 학우들이 창설한 동문단체인 白蠻會의 창설취지문에서 김용준은 일정한 미술사조에 경도되지 않을 것과 예술과 사회사상과를 구별할 것을 재다짐하고 있다.²¹⁾ 특히 유물주의사상과 프로예술을 再부정하고 精神主義로 회귀할 것과 국경을 초월한 예술을 이상으로 제시한 것은 1년전의 심영섭의 論旨에 접근하고 있음을 알 수 있다. 작가로 출발한 김용준의 미술비평이 30년대 초엽부터 활동하기 시작한 고유섭의 비평어법과 다를 수밖에 없었던 것은 후자는 史학자의 견지에서 근현대미술의 전개를 이미 客觀化된 現狀으로 분석했기 때문으로 보인다. 김용준은 단순히 이론적 정립에만 몰두했던 것이 아니라 실제작업에서 실천할 수 있는 방법을 염두에 두었기 때문에 유럽화단의 제반 첨단사조를 수용의 可否 측면에서 논의하고 채택의 적정기준을 제시해야 한다는 지도적 입장을 취했기 때문에 자연히 웅변적인 어조를 띠게 된 것이다. 그의 실천론은 이듬해부터 향토성이라는 지역적 正體문제로 초점을 맞추게 된다.

2. 숙성기(1931-38년) : 鄉土미술의 정의

유학에서 귀국한 직후와 마찬가지로 김용준은 미술비평면에서 주로 활약하게 되는데 30년대에 발표한 글에서는 국내화단의 질서에 대한 의무감과 이에 따른 창작활동의 향방 등에 대해 주도적인 역할을 담당하게 된다. 전시평, 작가론 등을 통하여 간접적으로 자신의 조형이상을 표명하였고 30년대 초두에 발표한 「東美展과 綠鄉展評」에는 앞으로 그가 심화시킬 주제들이 등장하였다.²²⁾ 동경미술학교 동창회전인 동미전의 창설취지에서는 김용준은 1)서양 및 동양미술의 전면을 학구적으로 탐구할 것 2)鄉土的 예술을 찾을 것을 제시하였다. 위에서 일부 언급한 것처럼 1927년에 발표한 「화단개조」나 「무산계급회화론」에서는 간과되었던 유럽과 한국의 정치 사회 문화상의 相異점에 대한 점진적인 인식은 한국의 개별성, 즉 향토성의 추구로 방향이 전환되는 배경이 되었다고 볼 수 있다.

문예계에서도 특히 프로문학과 관련하여 20년대 후반기와는 다른 현실론적(혹은 현실도피적) 입장으로 전환된 것으로 보아 김용준을 비롯한 당시의 미술비평가들의 시대의식은 문예계 전반의 흐름과 병행했다고 볼 수 있다. 30년대의 文壇이 식민지 억압정책에서 도피하기 위해 순수문학 지향의 탈이데올로기적 경향을 띠면서 한국전통의 재확인과 더불어 변혁(모더니즘으

21) 김용준, 「백만양회를 만들고」, 동아일보(1930.12.23).

22) 김용준, 「東美展과 綠鄉展評」, 『혜성』(1931.5).

로 명명되어온)을 목표로 변증법적 전개를 취한 것으로 분석되기도 하는데 당시 미술계의 향방도 이에 근접하게 진행된 것으로 보는 것도 가능하다.²³⁾ 즉 미학 내지는 미술사가 독립된 학문영역으로 아직 정착되지 않았고 전문적인 미술비평가 層도 형성되지 않았음을 의미한다. 단지 문예계에서와 마찬가지로 미술비평 전문가의 필요성이 인식된 단계이었고 작가들의 작품의 소개나 새로운 미술운동에 대한 일반인의 지식과 이해를 돕기위한 계몽적이며 동시에 유통과도 관련된 실용적 기능이 미술이론에서 요구 되었다.²⁴⁾

1930년대에 활성화되기 시작한 향토색의 논의는 자아를 비판하고 극복하여 생성된 현실론 인지 혹은 脫현실적인 순수미술지향의 한국풍 모더니즘의 발현이었는데에 대해 현시점의 시각이 일치하지 않고 있는 것은 일제시대의 예술활동을 당시의 사회적 배경과 연계해서 평가하는 시각이 지배적이기 때문이다.²⁵⁾ 자발적인 동기에 기인했는지 혹은 일제의 회유적인 문화정책의 일환으로 장려되었지가 논의의 핵심인 것이다. 즉 현시점에서도 예술비평은 도덕성, 즉 정치사회이념상의 純潔이 주요 척도로 작용하고 있다. 30년대 후반기에는 향토성의 논의가 활성화 되었다는 것을 김복진의 글에서도 볼 수 있다. 그는 향토성의 대두가 창작작업 자체보다는 미술의 상품화의 의도에서 비롯된 것임을 비판하였다.²⁶⁾ 이는 한국미술의 지역성을 의도적으로 강조함으로써 이국적인 색채를 享受하는 “外方人士”의 취향에 부응토록한 제국주의 문화정책을 간접적으로 지적한 것이다. 즉 향토성의 논의 자체에 대한 부정적인 견해를 밝힌 것이다.

김용준은 「동미전평」에서 제2회 동미전 취지에 대해 발표한 홍득순의 論旨인 “조선의 현실에 적합한 예술을 창조한다”에 대해 강한 비판적 입장을 취했는데 사회사상과 예술을 구별해야한다는 그의 시각을 재천명한 것이다. 즉 같은 글에서 그가 정의내리려고 한 ‘향토적 예술’은 적어도 사회적 현실을 打開하기위한 것은 아니었다는 것을 알 수 있다. 하지만 아직 향토성에 대한 개념정의가 납득할 정도로 규명되어 있지 않다. 추상적 용어인 “조선의 마음” 혹은 “조선의 빛”을 표현한 “조선의 자화상”에 근사한 의미로 언급하면서 “향토적 예술이라하여 어떠한 시대사조를 설명하는 것이 아니라는 것”이라고 하여 取材로서 한국성을 표현하는 자세, 즉 현실의 소재를 취한 것은 아니라는 것을 의미하였다. 「녹향전평」에서 박광진과 김주경의 작품에서 결핍되었다고 지적한 “寫實의 美”도 현실에 바탕을 둔 소재적인 측면이 아닌 우주의 생명감을 드러낸 盡力을 의미한 것으로 점차로 그의 美적 입장이 동양미학으로 복귀하는 기

23) 30년대문학의 이와같은 전개는 김준오, 「한국 근대문학에서의 전통과 근대」, 『한국근대문학의 쟁점 (II)』 (한국정신문화연구원, 1992), 1-56쪽 참고.

24) 앞의 주 8) 참조.

25) 향토색에 대한 분석은 박계리, 「일제시대 ‘조선향토색’ 논의와 회화작품의 제 경향」 홍익대학교 석사학위논문 (1995)이 있다.

26) 김복진, 「丁丑조선미술대관」, 『조광』 26(1937.12).

미를 보여주고 있다.

동미전 개최 취지에서 대두되었던 향토색에 대한 논의는 1936년의 「향토색의 음미」에서 一步 구체화되었다.²⁷⁾ 향토색에 대한 개념정의를 통해 조선미술의 장래 향방을 제시하기도 하였다. 향토색의 개념을 廣義와 狹義로 구별하였는데 협의의 향토색은 “로칼칼라”에 준한 것으로 조선인이 선호한다고 하는 원색상 등을 지칭하는 개념으로 제시하였다. 반면 진정한 의미의 향토색은 직접 설명적인 소재 -조선의 풍경, 인물, 사건- 내지는 문학적 소재인 전설, 풍속 그리고 채색 등으로 구현되는 것이 아니고 “조선의 空氣” “朝鮮心” “朝鮮의 情緒”를 표현해야 되는 것이라고 제시함으로써 한 지역의 미술의 특색을 시각적인 표현에 한정시키는 것보다 시간(역사)과 공간(문화)의 요소가 포괄된 개념으로서 향토론을 논의했다고 볼 수 있다. 하지만 향토색의 기본적인 개념에 대한 인식은 31년의 「동미전평」과 별다른 변화가 없다.

김용준은 조선의 운명에 가장 동정적이었던 유종열이 보았던 “哀傷의 美”, “쓸쓸한미”에 대해서 반긍정 반부인하면서 조선의 향토색을 대륙적이 아닌 閑雅, 枯談, 清雅로 정의내렸다는 것은 20년대 초엽부터 지리 자연환경적 요소를 지역적 심미관의 형성요인으로 본 일인학자들의 논리와 맥을 같이하고 있다. 하지만 김용준의 시각은 感傷적이기 보다 전통문화의 이상론인 淡白, 平淡에 근사하다. 궁극적으로 향토적 회화란 素材내용과 무관한, 색채와 선의 조화의 세계라는 그의 결론은 모더니즘 미학의 입장처럼 들리지만 “閑雅한 맛은 가장 정신적인 요소이기 때문에 결코 意識적으로 표현해야 되는 것이 아니요 ... 自然生長的으로 작품을 통하여 비추어질 것”이라고 한데서 실용적 무위자연의 경지를 이상향으로 설정하는 동양미학의 근대적 어법임을 알 수 있다.

1941년에 고유섭도 향토예술의 개념정의를 시도했는데 그는 도시예술에 대응하는 지방예술-독일어로 “하이마트 쿤스트(생토, 생향의 예술)”라고 풀이하면서-, 혹은 도시예술인 “美術工藝”와도 구별되는 민생적 특성을 가진 예술 즉 “民藝”라는 유종열의 造語를 사용하여 용어자체에 대해 기술하였다.²⁸⁾ 김용준이 의미한 “향토색”은 고유섭이 논의한 조선미술의 “성격적인 개념”에 상응한다. 1940년에 「조선미술의 몇날성격」이라는 글에서 우선 한 민족, 사회, 국가의 문화 내지 문명의 성격이란 역사적으로 사회적으로 생성되고 성장되는 非固定적이며 非論理的인 것이기 때문에 설명할 수는 있지만 自意識적으로 만들어 낼 수는 없는 것이고 또한 是非의 가치평가를 적용할 수 없는 요소라는 것을 밝혔다.²⁹⁾ 즉 고유섭은 실제작업에서 視覺化할 수 있는 요소보다는 장시간에 걸쳐 축적된 현상을 분석하는 미술사학자의 입장을 밝히

27) 김용준, 「郷土色の 吟味」(상) (중) (하), 동아일보(1936.5.3-5.6).

28) 고유섭, 「향토예술의 의미」, 『삼천리』(1941.4). 『한국미술사 及 미학논고』 343-345쪽에 수록.

29) 조선일보(1940.7.26-27). 『한국미술사 及 미학논고』 17-23쪽에 수록.

고 있다. 즉 이러한 측면에서 조선의 색을 표현해야 한다고 본 김용준과 근본적으로 시각이 다른 것이다. 하지만 고유섭이 “端雅, 濶雅, 質朴, 淡素, 무기교의 기교, 색채적인 단색조, 즉 寂照美” 등의 개념으로 조선미술의 성격을 규정지은 것은 유종열과 크게 다를 바 없다. 조선의 민예품을 중점적으로 논의하면서 도출해 낸 것이 유종열이 파악한 조선의 美임으로 궁극적으로 고유섭이 논의한 것도 그가 도시예술과 구별한 향토적 예술, 즉 민예에 근거하여 조선미술 전체를 특징지은 것이다.

김용준과 고유섭이 향토색의 논의에서 밝혀내려고 시도한 “朝鮮心”; “조선의 성격” 등은 視覺적 언어에 표현된 지역의 보편적인 性情이다. 조선미술의 특색을 曲線으로 본 유종열은 곡선을 동요하는 마음의 상징으로 보았고 김용준도 직선은 인위적인 唯物적 성격을 띠고 있고 반면에 곡선은 자연의 저항, 唯心적인 면이 있다고 보았다.³⁰⁾ 직선, 곡선등 시각적 요소에 내포된 심리적 요소를 분석하는 등의 擬似 기호학적인 접근도 근대미술학의 새로운 양상이라 할 수 있는데 이러한 시도가 유종열의 글에서 선행되었다는 것은 당시 日人 官學者의 시각이 한국학문의 근대화 과정에 끼친 영향의 범위를 파악할 수 있다.

3. 실천기(1939 - 50년) : 민족문화의 개념정의와 근대적 미술비평의 典範 제시

1) ‘향토성’에서 ‘民族性’으로 : 특수 - 보편타당성의 理想郷

1939년은 김용준의 일생에서 작가로서, 이론가로서 일대 전환점을 이룬 시기이며 이로부터 10년후에 완성한 저서 『조선미술대요』에서 총결산을 보여 준다. 이 시기에는 민족정신의 구심점으로 눈을 돌리게 됨에 따라 관심의 영역이 전통미술에 집중되었고 시대성, 지역의 독자성이라는 개념에 대한 자신감이 확립되었던 것으로 보여진다. 따라서 그가 일찌기 설정한 궁극적인 학문적 목표를 향한 정상 궤도에 올랐다고 볼 수 있다. 김용준의 미의식과 학문적 성숙기로서의 의미가 있으며 작품에서도 이즈음 유화에서 수묵화로 전향했다.

1936년에 이미 향토성에 대한 구체적인 견해를 밝힌바 있는데 1940년에 기고한 「傳統에의 再吟味」라는 글을 통하여 일층 진보된 향토성의 정의에 대해 밝히고 있다.³¹⁾ 4년전에 “조선의 공기”, “조선의 성격”으로 규명시도한 感覺的인 향토성의 개념은 “전통”이라는 용어로 대체되면서 지역적 전통의 縱的인 계승을 바탕으로 橫的인 외래문화의 수용에 의해 완성을 이루게 되는 단계적인 절차로 再정의 내려졌다. “외래양식의 모방시기”가 1단계적 현상으로 “새로운 호흡이 느껴지는 새로운 양식의 발견”에 있어 필수불가결한 절차로 제시되었으며 제2단계로

30) 김용준, 「미술에 나타난 曲線表徵」, 『신동아』(1931.12).

31) 김용준, 「傳統에의 再吟味」, 동아일보(1940.1.14-15).

“자기고전에 대한 재음미시기”, 그리고 제3, 제4 단계는 “절충시기”와 “완성시기”로 각각 정리된 것은 지속적 측면과 변혁적 측면을 포용한 김용준의 성숙한 時代精神의 일환으로 보인다.

또한 재음미 해야할 전통시대를 李朝로 본 것도 새로운 역사관의 출발이었다. 미술비평가로서 이와 같은 또 한 번의 방향전환의 배경은 당시 근대문학의 전개와 연계해서 고려해 볼 수 있다. 30년대 말엽에 지역 의식이 고조된 요인을 당시의 정치사회적 배경에서 찾는다면 1937년 7월로 전면화된 中日전쟁이후 일본정부자책에서 대외적인 군사적 위기감이 우위를 차지하면서 식민지의 문화운동에 대한 통제는 상대적으로 약화되었다는 것을 잠정적으로 제시할 수 있다.

해방후 1947년에 발표한 「민족문화문제」에서는 시대성, 향토성, 전통 등의 개념이 총망라되어 “민족문화”라는 논제로 정리되었다.³²⁾ 1927년에 자신이 역설했던 정치, 경제적 조건과 예술과의 직접적인 연계성을 부인하면서 자연, 역사, 전통, 풍속, 감정 등 지속적이며 축적된 제반 조건의 반사적 작용에 의해 “自然發生的”으로 성숙되는 것으로 보았다. 그리고 혈연관계를 기반으로 구성된 민족문화는 판이한 특색이 있지만 “超시대적, 超계급적, 超사회적”일때 世界性を 발휘할 수 있다는 特殊-普遍妥當性의 논리를 제시하기도 했다. 민족문화의 개념은 사회계급의 의미가 아닌 民主主義문화, 나아가서 民衆문화임을 시사하여 해방후의 미술비평은 근대화의 출발점에서와 마찬가지로 정치, 경제, 사회, 문화방면에 있어 근대화 과제의 일환으로 제시되었다. 일시적인 조건 -특히 정치 경제 사회적 변모- 은 항구적인 인간정신을 기조로 할 때 시대적 문화 창출의 요인이 될 수 있다는 만민평등의 인본주의 사상을 근간으로 한 김용준의 민족주의 실천론은 표면적으로는 정치 경제 사회운동과 구분하면서 완전한 眞空상태의 문화운동을 고집한 것은 아니었다. 또한 脫지역적인 지역문화를 암시함으로써 永久성과 可變성, 普遍성과 特殊성의 조건이 동시에 적용된 문화의 理想郷을 제시하였다고 볼 수 있다.

현시점에서 英正祖시대를 근대화의 출발점으로 설정할 만큼 今세기초 이래 韓國性은 문예계 전반에서 제일 중요한 논제임을 부인 할 수 없고 ‘향토성’이 ‘민족성’으로 대체되고 최종적으로 ‘정체성’으로 명목이 바뀌었다는 것은 창작활동의 의미가 정치 사회 문화 전반의 변화에 병행했음을 시사한다. 서양문물(都市化의 맥락에서 규정된)에 傾倒되지 않은 문화로서의 한국문화는 도시에 대립되는 개념인 향토문화를 자체의 특색으로 받아들였고 近似한 영역인 民藝의 일반적 특색이 한국문화의 보편적 양식으로 개념화되어 왔다. 해방후에는 민족성의 회복이 식민지 시대에서 벗어나기 위한 무엇보다도 시급한 畝국가적 과제이었다. 근래에 들어와 경제외교적인 필요성이 주요 요인으로 작용해 서양이 주도하는 국제문화에 적극 동참하는 ‘국

32) 김용준, 「민족문화문제」, 『신천지』(1947.1).

제화'의 旗幟하에 개체성의 보전의 개념인 '정체성'이 또한 사회전반에서 구호화되었다. 김용준이 민족주의적 미술가로 기억되고 있는 것도 해방후에 제시된 민족성 회복이라는 급선무에 대한 실천의지를 적극적으로 표명하고 주도했기 때문으로 보인다. 정치사회 방면의 시대적 과제에 照應하면서 主觀的 영역인 예술의 개념을 客觀化한 것도 한국 근대미술사의 副産物이다.

2) 근대적 미학의 실천 : 神話적 作家論과 東西융합의 作品論

성숙한 근대적 史觀은 1939년 2월에 기고한 「이조시대의 인물화 - 신윤복, 김홍도」에서 시도 적용되었다.³³⁾ 특히 이전에는 조선회화 내지는 화가에 대한 본격적인 작가론이 없었다는 데서 김용준의 역할은 주목할 만하다.³⁴⁾ 20년대 중반기부터 명목상으로나마 조선후기 화가로는 조선을 소재로 한 대표적 화가인 정선과 단원이 예외 없이 거론된 것을 보면 근대성에 대한 당시의 비평기준이 한국적 소재의 채택, 즉 自己意識이었다는 것을 재확인할 수 있다.

畫界에 있어서 “근대사조”의 태동기를 혜원과 단원의 “현실 묘사”에서 보았던 김용준도 근대성의 기준을 현실성, 지역성에 두었음을 알 수 있다. 이러한 시대자각의 논리는 해방 후 민족문화의 구현이라는 과제로 전개되었음을 위에서 언급하였다.

김용준은 혜원을 창작적 정신과 개성의 중대성을 깨달은 “혁명적 정신”이 풍부한 작가로 평가하고 있다. 김용준이 영정조 시대의 미술에서 본 “현실성”은 단순히 당시의 풍습을 그렸다는 소재의 측면에서가 아니라 “市井巷間의 下層사회와 妓房정취”를 그림으로써 유교를 기반으로 형성된 상층사회에 도전하는 자아의식의 발로, 즉 근대성의 핵심인 혁명적 정신으로 본 것이다. 이는 김용준이 10년전에 동아일보에 기고한 프로미술의 시각에 무관하지 않게 영정조시대의 미술을 파악했던 것으로 보인다. 혜원의 풍속화를 통하여 향토적인 문화적 공기를 발견하고 이에 대해 긍정적인 평가를 한 것도 향토성이 시대정신으로 파악된 30년대 후반기의 분위기를 단적으로 말해 준다.

한국성의 구현은 김용준에 있어 최고의 평가척도이었는데 겸재 정선이 “應物象形” 즉 “寫生”에 뛰어났을 뿐만 아니라 그의 皴법은 “완전한 그의 창작적인 것”으로 중국 역대의 어느 작가에서도 볼 수 없는 정선의 독특한 준법임을 강조했다.³⁵⁾ 정선에 대한 현시점의 보편적 작

33) 『문장』(1939.2)에 게재.

34) 조선미술에 대한 무관심 내지는 평가절하의 분위기는 日人官學者들의 영향으로 분석되고 있다. 일제시대 관학자들의 미술사학에 대해서는 필자의 전제논문, 註 23 참조. 고회동이 「조선의 13대 화가」, 『별건곤』(1928.5)에서 조선회화에 대해 소개했지만 집중적인 작가론과 작품분석의 성격은 아니었다. 39년 7월에는 고유섭이 조선일보사 刊 『조선명인전』(『한국미술문화사논총』 303-308쪽에 수록)에서 단원론을 발표했는데 이에 앞서 그의 글에서 조선회화 내지는 화가에 대한 내용이 없었던 것을 보면 30년 말엽에 조선시대문화에 대한 문예계의 보편적인 분위기에 자극을 받았을 가능성도 고려될 수 있다.

가론이 어디에서 출발했는 지를 보여주는 적절한 예이며 한국 미술사의 근대화 과정은 國粹主義와 밀접하게 연계되어 있음을 알 수 있다.

기법상의 혁명성은 觀念化, 抽象化의 표어인 “氣運生動”으로 대표되는 전통미학에 대한 도전이기도 하다. 신미술의 특색을 “사생”에 두고 畫六法の 3급인 응물상형의 개념에 대입시킴으로써 신미술의 개념을 전통적 화론과 조화시키고 있는 것이 김용준의 理論的 近代化의 특색이다. 동시에 혜원의 그림에서 “예술적향기”를 높이 평가하고 있는데 이는 단순히 현실적 소재를 다루었기 때문이 아니라 아름답게 표현했기 때문이라는 주장이다. 예술의 향기는 “得神의 묘”라는 전통미학의 어법으로 重言함으로써 현대성과 전통성을 잇는 김용준의 미술비평의 또 한 일면을 지적할 수 있다.

김용준은 단원 단원을 조선후기만이 아닌 全조선을 통해 최고인물화가로 꼽았다. 단원의 傳記적 내용은 조선말기 증인화가 조희룡의 저서 『壺山外史』에 근거하여 세속적 규범에 얽매이지 않는 성격의 호방함을 부각시켰다. 이는 既成사회 인습에 적응치 못하는 예술가의奇怪한 생활상을 긍정적 요소로 간주하며 意識의 절대적 자유를 중요시한 莊子미학이 그 배경임을 알 수 있다.³⁶⁾ 또한 경제적 빈곤을 긍정적인 요소로 지적하여 청빈문인의 자세를 작가론의 이상적인 품평기준으로 제시하였는데 이는 예술과 생활을 동일선상에서 추구한 유교적 미학의 입장이기도 하다. 즉 김용준은 작품자체의 분석보다 작가의 인격 품성을 조명하는 전통적인 미술비평론을 현대화단에 계승시킨 것이다. 더욱이 단원은 “신선가운데 사람”으로 기술함으로써 작가의 최고 찬사는 凡人의 세계를 벗어난 초월자로 神話化하는 전통 역시 김용준이 한국 현대미술비평에 끼친 영향의 범주라 하겠다. 단원을 혜원과 마찬가지로 “인물묘사에 가장 중요한 解剖학적 인식이 的確한 작가”로 평가하여 실제작업에 있어서는 서양미술의 기법을, 정신적인 배경은 전통을 바탕으로 해야한다는 東西융합의 규범을 제시했다. 일본에서 서양미술을 전공하고 동양전통에 회귀함으로써 터득한 東道西器의 방법론이다. 또한 단원의 線과 形에서 한국인의 性情인 “純情적”인 기질이 표현되었음을 지적한 것은 31년에 발표한 「미술에 나타난 曲線表徵」의 擬似 기호학적인 논리가 그 배경임을 알 수 있다. 단원의 선이 추호의 “타협성”이 없다는 도덕적 용어로 讚한 것도 視覺的 기법과 觀念的 實體를 연결시키는 - 과학적이며 동시에 反과학적인 묘한 접목을 시도하고 있는 것이다. 즉 전통 작가론에서 현대로 넘어가는 과도기적 현상을 김용준의 글에서 발견할 수 있다. 이전에 없었던 미술과 관련되는 또 하나의 새로운 논제로서 작품의 보존에 대한 무관심을 지적하기도 했는데 창작작업과 연계되어 광범위하고 전문적인 학문의 필요성이 파악된 것이다.

35) 김용준, 「이조의 산수화가」, 『문장』(1939.4).

36) 이와 같은 시각은 김용준, 「화가와 怪癖」, 『조광』(1939.7)에 구체적으로 나타나 있다.

김용준의 신화적인 작가론은 人間事로서의 미술사의 방법론을 채택한 것이다. 조선후기의 최북과 임희지의 작가론도 역시 『호산외사』에 근거하여 美酒를 좋아하며 세속의 규범에 구속되지 않은 그들의 호방한 奇人적인 면에 집중하고 있다.³⁷⁾ 작품론에 있어서는 최북의 그림은 畫力이 세련되지 못했으나 자유분방한 면을 칭찬했고 임희지의 난초는 표암강세황을 능가했다는 정도의 작품분석에 머물고 있다. 이러한 評傳 중심적인 구성은 『호산외사』와 같은 傳記적 작가론의 특성으로 西歐의 考證학적이며 작품양식분석적인 미술사가 소개된 이후에도 지속되고 있는 한국미술비평의 신화지향의 낭만적인 접근양식의 일면이다.

기인적인 면모가 부각된 화가중의 한 사람으로 오원 장승업을 들 수 있는데 김용준도 오원의 작가론에서 그의 去俗적인 면모의 상상도를 전개시키고 있다.³⁸⁾ 사생력이 뛰어났으면서도 變形(서구적 용어로 deformation이라고 할 수 있는)을 마다하지 않은 작가로, 혹은 말을 그리다 다리하나를 잊거나 꽃을 그리다 줄기와 잎만 그리고 정작 꽃을 그리는 것을 잊어버렸다는 등의 신선이기 때문에 용납될 수 있는 실수 등을 열거 하며 “아마도 오원은 신선이 되었나 보다” 類의 文句로 인간적인 神仙으로 승화시키고 있다.

30년대 말엽부터 김용준은 전통작가뿐만 아니라 同시대 화가의 작가론도 쓰기 시작했는데 이를 통하여 자신의 예술관을 피력하고 있다. 1939년 9월에 쓴 「청전 이상범론」의 서두에서 작가론의 “중요한 조건은 작품의 과학적인 비평보다도 작가의 인간으로서의 전면을 음미해 보는 것이 가장 현명한 견해일 것이다”라고 전제함으로써 예술은 인격의 반영이라는 전제하에 전기적 요소를 강조하는 전통적인 작가론의 틀에서 벗어나지 않고 있다.³⁹⁾ 이상범론에서도 예술가적 기질인 술을 좋아함과 동시에 경제적 빈곤함이 예외 없이 거론되었다. 거의 동시대에 김홍도 등의 전통작가에 대해 글을 발표한 고유섭도 『호산외사』, 『근역서화징』에 수록된 전기적 자료에 의거하고 있지만 작가의 일생과 작품의 편년자료로서 일차적 의미를 두었다고 볼 수 있는데 반하여 김용준의 경우는 傳記 자체를 작품과 동일한 비중을 두고 있다는 측면에서 전통적 작가론에 비견할 수 있다.

전통작가론의 “怪”적인 측면을 김용준 자신의 자화상에서도 적용했는데 유학당시 자신의 코를 모리에르 코같다는 평판이 자자했지만 거울을 보면 추남이라던지 선량하게 살아볼까했는데 양심에 거리끼는 일을 가끔 저질르고 후회하곤 했다는 등의 화가로서의 작품론보다 일상사로 구성된 수필이 김용준의 글의 많은 부분을 차지한다.⁴⁰⁾ 즉 생활론으로서의 예술론이 현

37) 김용준, 「이조화계의 기인 최북과 임희지」, 『문장』(1939.6).

38) 김용준, 「吾園軼事」, 『문장』(1939.12).

39) 김용준, 「청전 이상범론」, 『문장』(1939.9).

40) 김용준, 「善夫自畫像」, 『여성』(1939.1).

재까지도 현저한 한국미술비평의 일면이다. 또한 낙천론을 통해 현실의 비극적 상황을 승화시키려는 시도, 즉 해학적인 표현에 대한 긍정적인 가치평가는 한국문화저변에 깔려있는 요소이며 아마도 일제시대 이래로 필수불가결했던 생활지침이었던 것 같다. 김용준은 이상범론에서 良心, 熱愛, 固執을 화가의 필수요건으로 제시하기도 했는데 이는 인격의 양성을 바탕으로 해서 학구적인 탐구와 노력, 그리고 궁극적으로 自成一家, 즉 개성적인 화풍을 목표로해야 한다는 전통미학의 현대적 어법임을 알 수 있다.

한편, 청전이 “꾸준한 노력의 화가일지언정 산뜻한 才操가 넘치는 화가는 못된다”라고 한 비평은 찬사일변도가 아닌, 즉 솔직하고 절제되지 않은 당시 비평의 경향을 보여주고 있다. 1923년 4월호 『개벽』에 서화협회 제3회 전람회를 보고 평을 쓴 “일관객”은 변관식, 노수현과 더불어 이상범은 “새기분을 표현하였으니 비록 서투른 점은 있으나 손으로 보담 뇌를 많이 쓴 것이 보인다. 아모쪼록 새연구를 계속하여 개성의 표현을 충분케 하기를 바란다” 혹은 이당 김은호씨는 “그 手巧(손재주)의 묘한점은 칭찬할만 하다. 그러나 손으로만 힘을 쓰는 것보다 뇌를 좀 高尚하게 쓰면 어떠할까” 등의 훈계조의 어조는 현대 한국비평과는 큰 격간을 느끼게 한다.

당시의 비평가의 다수가 김용준과 같이 작가이거나 작가와 가까운 친지였기 때문에 현장의 이해도와 더불어 동감의 정을 표현한 것도 당시의 글의 특색이다. 작가들이 생계유지의 수단으로 신문잡지의 插畫작업을 많이 했지만 기꺼이 자진해서 한 것은 아니라는 당시의 실정을 김용준은 “청전은 그 分에 맞지도 않는 삽화 기자생활에 朝飯과 夕粥(죽)을 매달고 있었다”라고 적고 있어 삽화작업을 적지 않게 했던 畫友를 향한 同志愛를 표명한 것도 『호산외사』의 분위기에 근접하다. 같은 해에 李下冠은 “대가들이 신문삽화에 전용되어 있다. 청전은 심산(노수현)에 비하면 ... 제작할 시간이 없어 애를 쓰는 것은 보기에 딱한 일이다. 신문사일에도 충실해야겠지만 자기예술에 더욱 충실할 지어다.”라고 말한 것으로 보아 근대작가들이 예술적 자유의 선언과 동시에 당면했던 경제적 難苦를 볼 수 있다.⁴¹⁾ 이와 같은 당시의 실정은 현대 화단에서도 지속되어 한작가의 작품은 두 계층의 감상층을 대상으로 작업되었다. 전위적인 ‘작품’은 이해층과 수요층의 有無에 관계없이 작가의 獨奏내지는 소수의 知音을 대상으로 ‘創作’되었다. 또 한편으로는 상업성과 연계되어 ‘生産’되어 한국화단의 근대화는 정예주의와 대중성을 분리시키는 동양의 전통적인 二元적 예술관을 바탕으로 출범하였다.

1940년에 『문장』 지에 기고한 유화작가 김만형의 평에서는 “서양화답다”와 “西洋臭”를 구별하여 서양화 수용에 있어서 지침서를 제시하고 있다.⁴²⁾ 전자는 서양화의 기법을 수용하는 자

41) 이하관, 「조선화가 총평」, 『東光』(1931.6).

42) 김용준, 「金晚炯군의 예술」, 『문장』(1940.10).

세이고 후자는 “서양인이 호흡하는 공기”와 같은, 모방의 개념, “이미테이션”으로서 취해서는 안될 자세로 후배 작가에게 권하고 있다. 또한 “데포르메이션”의 명목하에 흐트러진 형태의 구조를 정확한 덧상으로 보완할 것을 충고한 것으로 보아 40년대 초엽에 이미 한국 유희화단에서 사실주의 지향인 아카데미즘에서의 변형이 구체화되고 있었음을 알 수 있다.

문화의식 향상의 도구로서 자각한 미술의 목표의식하에 진보적 동양화의 구현은 여러 각도에서 모색 정립되었다. 먼저 표현기법면에서 해부학적 정확성을 인물화의 주요 척도로 설정한 것은 다분히 서구의 再現미학을 토대로한 것이다. 동시에 ‘리얼’, 사실주의의 개념을 應物象形의 개념으로 전개시킨 김용준의 논리는 결국 동서고금의 미학은 地峽적 시각에서 벗어날 때 일치한다는 것을 전제로 전개된 것임을 알 수 있다. 또한 표현기법분석에 있어서 과학, 심리학, 자연관, 사회철학적 시각을 총동원한 접근방법은 당시의 미술학이 여타 학문분야에서 처럼 독자성과 더불어 유기적 연계성을 바탕으로 전개된 것으로 보인다.

3) 근대적 미술사의 완성 : 新舊조화의 이론적 체계

월북하기 전 1948년에 『조선미술大要』를 완성할 즈음에는 김용준은 文과 書畵를 겸비한 문인화가로 한국화단에 자리 잡았을 뿐만 아니라 20여년간에 걸쳐 시도한 미술비평에 있어서도 완성을 꾀한 시기이다. 『조선미술대요』는 같은 해에 완성한 김영기의 『조선미술사』 및 46년에 출간된 윤희순의 『조선미술사 연구』와 더불어 해방후 민족미술의 史的 정립의 필요성에 대한 시대적 요구에 부응한 저서이다. 윤희순의 책이 주요 주제별 및 대표적 작가 중심으로 구성된 데 비해 김용준의 책은 삼국시대부터 일제시대 까지 장르별로 연대기적으로 개괄해서 정리하고 있다. 김용준, 김영기, 윤희순의 글이 공통적으로 『호산외사』 내지는 『근역서화징』 등의 문헌에 근거하고 있지만 윤희순의 글이 “이들 정열의 화가는 이조의 부패한 상층분위기에 반발한 미의 鬪士”라는 다분히 정치사회사적 측면에서 투시된 주관적 시각을 노출하고 있는 반면에 김용준은 문헌에 기초한 고증적인 입장과 동시에 주관적이며 구체적인 양식분석의 정립을 하고 있다. 김영기의 미술사는 『근역서화징』을 국문으로 풀이해 놓으면서 약간의 설명을 부연해 놓은 것으로 개개인의 작가에 대한 단편적인 정보의 나열로 구성되어 있다. 김용준은 출발점에서부터 獨學으로 당시의 미술사조 및 문예의 흐름을 파악한 것처럼 전통적 작가론과 동년배인 고유섭의 체계적인 신미술사 방법론을 터득한 듯하다. 이에 덧붙여 본래 자신이 체험했던 표현기법적 분석을 병행함으로써 명실공히 실물과 관념세계의 양면을 해석해 내는 新舊조화의 미술이론의 세계를 구축했다.

「단원김홍도」를 쓴 1950년은 비단 단원에 대한 지식이 증가되었을 뿐만 아니라 김용준의 이론 형식이 완벽한 체계를 갖추게 된 시기이다.⁴³⁾ 이 글은 1)단원의 전기 2)단원의 화풍 3)단

원의 생존연대에 대하여 4)단원의 量染畫에 대하여 5)傳단원필 투견도에 대하여 등으로 구성되어 있는데 문헌적 고증뿐만 아니라 기법적 분석에서도 정점을 이룬 글이며 또한 감식안의 중요성을 암시하는 등 작가론 및 작품 분석과정에 요구되는 이전의 글에서 볼 수 없는 다각도의 접근방법을 총망라하여 단원의 작품세계와 단원 傳稱작품에 관련된 검증작업도 하고 있다. 10년전 작가론에서 전기적 요소자체를 독립적으로 부각시킨 것과는 달리 작품분석 및 편년과 작가론에 있어 공백을 복원하기 위한 史料로서 사용하고 있는데 고유섭의 영향으로 보인다. 작가론에 연계된 모든 문헌자료를 조사 분석하는 고증적인 자세를 正道로 취하고 있는 근대적 미술사론의 원형을 김용준의 1950년의 글에서 볼 수 있다.

한국미술사에 있어 김용준이 근대기를 조선후기에 설정하고 근대정신 즉 근대성의 개념을 화풍에 있어서의 현실묘사에 두고, 사상적 배경으로 실학을 거론한 것 역시 현시점의 시각과 같다. 단원회화의 양식적 분석에 있어서는 중국의 양대 산수화풍에 준해서 북화와 남화라는 이분법적 개념을 기조로하고 있다. 남종화를 “교양”있고 枯淡한 양식으로 북종화에 비해 우위를 인정하면서도 단원은 남북종 혼성방법에 대성함으로써 오히려 조선의 독특한 線條를 쓴 것으로 분석하였다. 중국에서 설정된 역사적 優劣의 개념을 초월한 한국미의 창출이라는 작가적 역량에 최고의 평가기준을 설정하고 있다.

『조선미술대요』에서도 조선초기를 북화유행시대, 잇따라 겸재, 현재, 단원에 의한 북남화 혼용시대 그리고 추사미술의 남종화 숭상의 시대로 개괄한 것은 조선회화의 전개를 대륙화단과의 照應의 측면에서 정립하는 史觀으로 고유섭의 비교분석적, 실증적방법론의 영향으로 보이지만 두사람의 논리전개는 근본적으로 상이하다. 고유섭이 전통미술의 특성을 분석 시도하면서도 가치평가를 대부분 유보한 것은 지역적 특성으로 보다는 주위문화와 횡적인 교류에 의한 개별적 시대의 현상으로 대부분 推定했기 때문이다. 반면 김용준은 비평적 가치기준을 제시하는데에 일차적 의미를 두고 있다. 전통미술에서 김용준이 규명한 한국의 독자성뿐만 아니라 그가 부각시킨 개성적화가, 특히 장승업과 같은 인물은 근래에 까지도 이전의 논지가 재검증되지 않고 한국미술사의 신화적 인물로 받아들여져 왔다. 해방후 고조된 민족의식에 부합되는 미술사적 시각이며 서양미술유입이 활성화된 현시점에서도 구심점을 제공하는 요소임을 부인할 수 없다.

43) 『신천지』(1950.1)에 게재.

IV. 김용준의 회화 작품: 전통의 西洋化 및 浪漫化

동경미술학교에서 서양화를 전공했음에도 불구하고 현존하는 그의 유화작품은 많지 않다. 귀국 후 30년대 말엽부터는 동양화로 전향했고 또한 그로부터 10년후 월북했기 때문에 유화 시절을 포함한 20여년간의 소수의 작품에 의거해서 그의 작가로서의 역량을 가늠하기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 그가 2년간 재직한(1946-48) 서울대학교 미술대학의 동양화의 향방에 결정적인 역할을 한 것은 그의 설득력있는 이론이 중요한 작용을 한 것으로 보여진다. 정신적으로는 전통성과 조형상으로는 현대적 감각, 인물에 있어 해부학적 정확성을 위해 덧상의 수련을 작업의 기반으로 하는 동양화 수업은 현시점에서 크게 벗어나지 않고 있다.

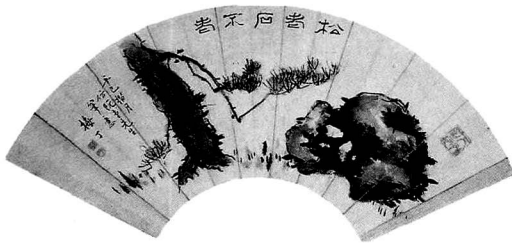
그의 이론은 앞에 분석된 바와 같이 해방후 제기되었던 전통성과 현대성의 조화라는 근대적 과제에 적용될 수 있는 종적-횡적 문화형성론에 기반을 두고 있었다. 또한 이론학으로서의 이론이 아닌 실제작업에 적용될 수 있는 실천론적 입장이 또한 그 영향의 파장이 심화될 수 있었던 요소이다. 또한 해방후 일본화풍에 대한 거부반응이 대두되었던 시기에 대안으로 수묵 기법과 巧와 工을 초월한 문인화정신, 그리고 이를 기반으로한 민족미술을 강조 했다는 데서 새로운 출발을 강구했던 당시 화단에 파급된 효과가 컸던 것으로 짐작된다.

김용준이 추구하던 畫境은 수묵을 기조로한 문인화인데 주로 산수화에서 그의 문인화의 필의가 나타나 있다. 器皿折枝畫도 그가 즐겨 작업했던 화목이다. 현존작품에서 볼 수 있는 것처럼 元人の 필의를 추구하거나(도 3) 혹은 “松老石不老”(도 4)에서 나타난 것처럼 阮堂을 倣하기도 했지만 필법에 있어서는 초기에 수학했던 유화기법의 잔재가 강하게 남아있다. “倣元人法山水”에서 원경의 산을 청색 적색의 색조로 원근을 표현한다던지 혹은 “松老石不老”의 바위묘사에서는 전통적인 준법을 사용하기보다 수채화 혹은 유화의 기법에 흡사하게 적청색조의 면으로 입체감을 살린다음 횡으로 찍은 태점으로 표면에 질감을 추가하고 있다. 같은 그림에서 소나무도 적갈색의 채색면으로 매꾸어 넣은 다음 먹점으로 송피를 표현한 것에서도 新동양화의 분위기가 느껴진다. 즉 김용준이 접했을지도 모르는 완당의 “세한도”풍의 그림에서 파악한 문인의 “분위기”를 간략한 구도와 절제된 묘사로서 재현하고 있다. 명말청초의 石濤의 분위기를 시도한 “雲山俱深”(도 5)도 현대적 아마추어리즘의 한 전형을 보여주고 있다. 대략적으로 그린 산수는 의도된 고졸함이기 보다 여타 동양화가들처럼 전통적인 용묵용필법을 체계적으로 수학하지 않은데에 기인한다고도 볼 수 있다.

현존하는 김용준의 그림은 『문장』과 같은 잡지의 표지나 삽화에서 더 많이 접할 수 있다. 표지에서는 주로 문인생활의 분위기를 창출하는 현대적 文房富貴(도 6) 내지는 문인의 생활 의



도 3. 倣元人法山水, 수묵담채, 29.5×41.5cm, 1943년, 개인소장



도 4. 松老石不老, 수묵담채, 15.5×41.5cm, 1941년, 개인소장



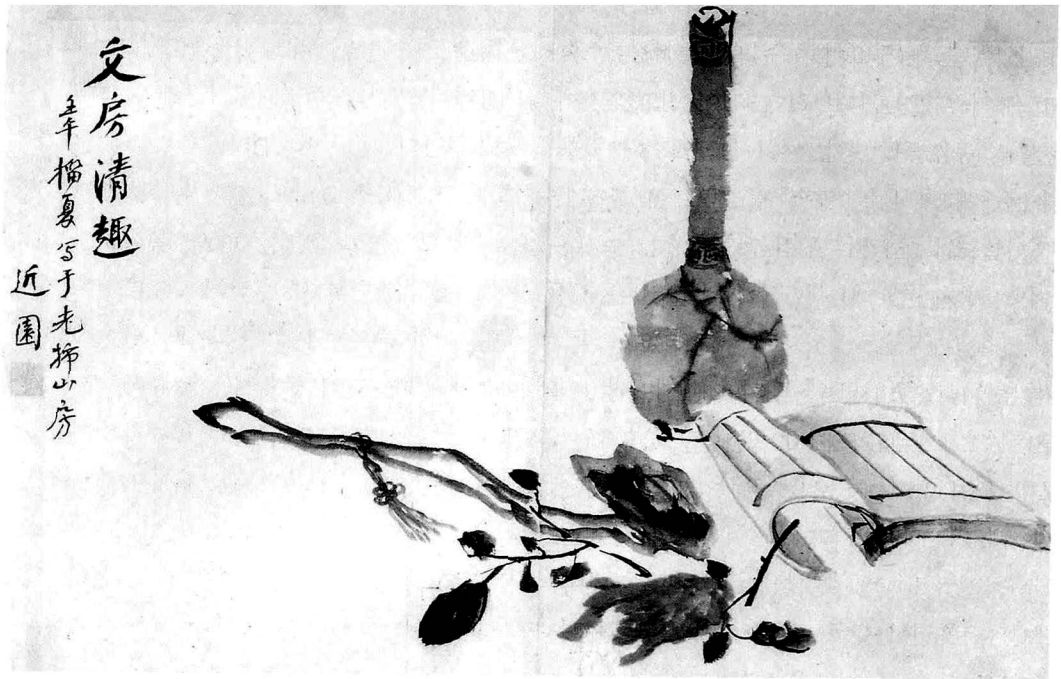
도 5. 雲山俱深, 수묵담채, 38×21cm, 연대미상, 개인소장



도 6. 『文章』 표지화, 1939. 11



도 7. 『文章』 표지화, 1939. 9



도 8. 문방정취, 수묵담채, 29×43.5cm, 1942년, 개인소장



도 9. 문방부귀, 수묵담채, 23×104cm, 1943년, 개인소장

표상인 庭園閑居圖(도 7) 등을 그림으로써 동양의 정통성을 표명하고 있다. 이러한 단편적인 삽화풍의 그림은 그가 즐겨 그렸던 문방정취 혹은 文房富貴 등의 器皿絕枝圖(도 8, 9)에 연결될 수 있는데 한 개 이상의 독립적인 소재를 한 화폭에 나열해 놓음으로써 내용적으로나 혹은 화폭 공간상의 유기적인 구조보다 百物圖의 성격을 띠고 있다. 근대화단에 유행했던 화목으로 김용준이 작가론을 썼던 棼圓 張承業화풍이 주된 영향으로 볼 수 있다. 사실주의, 시대정신이 팽배해 있던 근대화의 여정중에 조선시대의 정취를 재현한 文房의 분위기는 점차적으로 전통의 개념을 骨董化하는 결과를 초래하기도 했다. 즉 변혁으로서의 전통의 개념이 아닌 모방, 혹은 박물관에 보존되어야 할 미술로서의 개념이 동양화와 결부되기 시작하는 契機적 순간



도 10. 정물화, 유채, 60×41cm, 1930년, 개인소장

이라고 볼 수 있다.

김용준은 30년 동미전에 참가한 작가들의 작품분석에서 길진섭, 이마동, 황술조 등과 더불어 자신을 낭만주의 작가로 평했다. 1930년작인 정물화와 자화상(도 10, 1)을 기준으로 볼 때 그가 파악한 낭만주의는 매끄러운 화면보다는 필치가 드러난 양식 혹은 이마동 황술조의 그림처럼 실내의 어두운 조명을 배경으로 소재의 일부분만 집중조명하는 등의 사실주의적인 표현과 성향의 그림을 의미한 듯하다. 김용준의 낭만적이며 해학적인 성향은 1947년에 그린 “樹話少老人 跏趺坐像”(도 11)에서 볼 수 있다. 당시 35세이었던 畫友 수화 김환기와 佛家에 대해 담소한 어느 오후에 만화적인 한가로운 필치로 그린 수화의 초상화는 벗에 대한 우정이 넘치는 自由人, 자신을 點烏(漸悟) 선생이라고 戲畵한 근원의 자화상이 중첩되어 있음을 볼 수 있다.



도 11. 樹話少老人 跏趺坐像
수묵담채, 155.5×45cm
1947년, 개인소장

이 그림에는 어떠한 정치사회주의적인 사상에 경도되어 월북한 ‘鬪士적’ 작가(1927년에 주장했던)의 殘影은 보이지 않는다. 翰墨餘談에 대한 향수를 불러일으키는 餘韻이 있을 뿐이다.

V. 結 語

김용준의 遺稿중에서 미술에 관한 글을 중심으로 3기로 나누어 근대기에 한국화단이 접했던 다양한 예술적 논제와 서술방법론을 분석해 보았다. 초기의 미술비평의 내용과 형식은 당시 文壇의 논의 현황에 병행했음을 알 수 있다. 김용준의 이론의 성격의 이해를 위해 부분적으로 고유섭과 비교를 시도했는데 그의 文藝批評的 접근은 고유섭과 성격을 달리하고 있다. 후자는 경성제국대학에서 수학한 미학 및 미술사의 방법론에 기초하여 화단의 흐름 및 전통미술의 전개를 객관적으로 정립 시도한데 비하여 서양화작가로 출발했던 김용준의 미술비평의 입장은 순수한 이론적 정립보다는 상대적으로 현실 참여적 자세를 취했다. 실제작업에 연계해서 서구의 첨단미술사조를 비평하거나 혹은 미술을 민족 근대화 과제의 일환인 “文化運動”적인 시각으로 파악하고 그 실천의 임무를 自任함으로써 김용준의 語法은 다분히 계몽적인 성격을 띠고 있었다.

비평가로서 초두에 발표한 글에서는 예술활동을 정치경제적 투쟁으로 보는 프로문예운동에 경도되어 프로이론의 발상지인 유럽과 한국의 실정을 동일시 함으로써 현시점의 독자에게는 비논리적으로 보이는 당시의 談論構成體에 기초했었음을 알 수 있다. 곧이어 창작활동의 기능적 목적론을 부정하는 일차적인 방향전환을 시도했는데 프로문예운동에 대한 인식도가 높아짐에 따라 한국적 현실에 적용가능성에 대한 인식의 변화가 일어난 것이다. 방향전환 동기의 실체에 대해서는 현시점의 비평시각의 分化에 따라 定論보다는 推定이 가능하다. 당시의 프로문학비평에서도 드러난 현상으로서 근대기의 미술비평활동은 文藝系라는 넓은 범주안에 포괄되어 전개되었다.

“우리” 혹은 “조선”과 他(서양)에 대한 구별의식이 개입하게 되자 1930년대 초엽부터 서서히 향토적 예술에 대한 논의가 시작되었다. 자기비판 및 극복 내지는 도피현상 등으로 분석되는 당시의 문예계의 이러한 방향설정은 향토성에 대한 논의 자체가 藝術外的인 정치사회적 분위기와 무관하지 않게 대두되었다고 보는 시각에 기인한다.

個體성의 의식은 30년대 후반기에 한층 심화되어 1939년부터 김용준은 전통미술의 분석에 집중하게 되었다. 작가론을 통한 그의 서술방법은 史的 고찰이라기보다 傳記적 성격을 띠고 있다. 逸話적 내용을 작품의 분석 및 편년에 사용할 수 있는 자료로서보다 작가론의 주제로

부각시키는 방법은 김용준이 참고한 조희룡의 『호산의사』 내지는 『근역서화징』등과 맥을 같이하고 있다. 조선말기와 현대의 미술비평을 연결시키는 가교적 역할을 했다고 볼 수 있다. 작가로서의 출발은 김용준의 작품분석에도 영향을 미쳤다. 특히 視覺적 寫實성에 기초를 둔 동경미술학교에서의 서양화수업은 그의 미술비평의 근거를 이루었을 뿐만 아니라 동양화 작품 및 미래의 한국 동양화의 향방에도 결정적인 역할을 하였다. 寫實主義에 기초한 미술의 근대화의 쟁점은 비단 인체의 해부학적 정확성에 기초하는 작업자세에 적용되었을 뿐만 아니라 현실의 분위기를 재현해야 한다는 혁명정신, 즉 時代意識에도 연계되었다. 이러한 논지는 겸재, 혜원, 단원이 활동한 영정조 시대를 근대미술의 출발점으로 설정하는 척도로 작용했다.

한편 관념적 차원에서는 청빈문인의 자세와 得神의 妙를 추구하는 유교 및 老莊학의 이상을 작가론의 품평척도로 제시하기도 했다. 이런 절충안은 동양과 서양의 조화의 문제를 전통과 현대의 조화라는 맥락에서 해결하는 방법이었고 이러한 측면에서 김용준의 한국미술사에서의 역할이 인정될 수 있다. 동양의 전통적 미학과 서구의 과학주의에 기초한 동시대적 양식과 의식, 즉 時代性을 구현하는 것이 김용준이 파악한 近代主義 미학임을 알 수 있고 해방후의 한국동양화단의 구심적 범규로 자리잡고 있다. 표현성보다는 본질적 요소의 파악을 요체로 강조하는 것은 쉽게 도전 받지 않는 조형원리일 뿐만 아니라 한국미술비평의 논리 저변에 중추적인 역할을 해왔음을 알 수 있다. 간과할 수 없는 것은 현대동양화단이 사회적 변화에 따른 조형사고의 변모를 과감히 실행치 못하게 하는 불가시한 인력(引力)의 모체이기도 한 것이다.

김용준의 문예비평적 - 評傳식의 미술비평은 전통적 화론과 한국 현대미술비평을 연결시키는 가교적 역할을 했지만 해방 후 전문적인 미술이론의 방법론으로 의식되기보다 아마추어리즘적인 평론의 일환으로 실천되어 왔다고 볼 수 있다. 김용준의 미학은 실질적 역할에도 불구하고 그 정체가 이론화되지 않고 잠재적 미학으로 존재해 온 것은 비단 그의 월북사실에 전적으로 기인하지 않는다. 歐美 지향적인 해방후의 한국 문화는 학문의 전문화, 세분화를 지향했고 고유섭이 제시한 미술학의 일부인 문헌자료의 검증방법은 고고미술사학적 접근방법으로, 그의 독일미학의 철학적 논리와 양식적 분석은 각각 미학과 미술사학의 주된 영역으로 세분화되어 한국미술의 전개가 서구미술사의 방법론에 주로 기초하여 정리되어 왔다.

80년대 중반이후 프로문학에 대한 학문적 분석이 착수되기 시작하자 미술계에서도 프로미술에 대한 연구가 개진되었고 김용준의 존재도 그의 미적 시각과 입장을 달리하고 있는 신세대 평론가군에 의해 부활되기 시작했다. 民族主義者로서의 그의 익명의 존재가 표면화되기 시작했다는 사실은 분단 한국의 미술계가 안고 있는 아이러니컬한 현상이기도 하다.

일제시기에 대두된 다양한 미학적 논제와 화단의 현실적인 문제점 -창작활동의 유통과 直間접적으로 연결된 미술비평, 전람회 및 저널리즘 등의 긍정적 부정적 양면성, 정체성, 세계성

의 문제, 공모전의 심사기준의 형평성등의 해결의 방법론은 현시점에서도 명확한 해답이 제시되지 않은 채 모더니즘과 탈 모더니즘에 관한 논쟁이 더 활발하게 진행되어 왔다. 한국의 미술계의 현 과제는 모더니즘/탈 모더니즘의 논쟁보다 오히려 일제(日帝)와 탈(脫) 일제에 관한 재검토를 통한 현시대 감각과 요구에 적합한 종합적인 이론체계를 정립하여 종적인 전통의 계승과 횡적인 동시대의 상황분석을 포함한 포괄적인 맥락을 재수정해야 하는 시점에 다다른 것이 아닐까?

비평가, 작가, 교육자로서 역할과 예술정신면에서 현대 동양화단에 끼친 김용준의 영향은 근현대 한국미술사에 있어서 간과할 수 없는 歷史的 현실의 일부이다.

[ABSTRACT]

Kim Yong-jun(1904-1967) and His Modern Theory on Art

Chung, Hyung-min

Kim Yong-jun was one of many Korean painters who went to Japan to study art during the colonial period(1910-1945). Like many of them, Kim studied oil painting at the Tokyo Fine Arts College in 1926-1931. While studying abroad, he began his career in Korea as an art theorist introducing various avant-garde art movements of contemporary Europe.

His early writings in 1927 advocated proletarian art ideology as a means to enlighten the Korean masses of the colonial period, which was falsely interpreted by him as being identical to the transitional process from traditional society to capitalism in Europe. Like for many young Koreans of his generation, the imperialist rulership was identified as the bourgeois force, the colonial Korean subjects as the proletariat class. He soon shifted views from Marxist ideology to the purist view of art for art's sake. This sudden change of direction is attributed either to an overcoming of self-criticism or as an escape from reality. This early period lay the groundwork for his life-long interest in defining the identity of Korean art.

Towards the end of 1930s, Kim Yong-jun shifted mediums from oil to ink painting and his writings concentrated on the traditional art of the Choson period. After the liberation from Japanese colonial rule in 1945, he became a founding faculty member at the College of Fine Arts, Seoul National University where he taught ink painting between 1947-48. A Brief Account of the History of Choson Art(Choson misulsa taeyo) that Kim published in 1949 sums up his career as a mature art theorist.

With the outbreak of Korean war in 1950, he defected to North Korea. Despite his

short career as a professor, his legacy is felt among contemporary Korean painters of traditional mediums, in their artistic ideals. His theory on art was also carried on in the field of art criticism without Kim receiving proper recognition, largely due to his defection. Especially, his view on Korean art, firmly grounded on nationalistic sentiment, formed the basis for contemporary Korean art history.

During the latter half of 1980s, the ban on the study of artists who defected was lifted. The once-submerged identity of Kim Yong-jun began to surface as he became recognized as one of the prominent nationalistic scholar-artists of the modernizing process of traditional painting as well as of modern art theory.

This paper attempts to define his role as an art theorist bridging the traditional theory on art and the modern art historical methodology. Chapter II will briefly examine the emergence of modern art theory in Korea. Chapter III will discuss the writings of Kim Yong-june published from 1927 through 1950. Chapter IV will give a brief account of Kim's painting to complete the picture of Kim Yong-june as an artist-turned-theorist. The concluding chapter will attempt to assign Kim a proper place in the history of Korean art.

Art in Korea was never completely free from extrinsic issues such as socio-econo-political developments, although the discussion of modernity aimed for the complete independence of art and artists from bondage to such developments. The writings of Kim Yong-jun testify to this process towards modernization.