

해방기부터 1960년대까지 동양화단의 남종·북종 담론과 수묵·채색 이원론

최석원*

- I. 머리말
- II. 해방기의 회화사 인식과 민족 미술로서의 남종화
- III. '남종·수묵' 대 '북종·채색' 이분법의 고찰화
- IV. 남종화에 대한 현대적·역사적 재평가
- V. 맺음말

I. 머리말

중국 산수화의 계보를 문인이 그린 '남종화(南宗畫)'와 궁정화가 및 직업 화가가 그린 '북종화(北宗畫)'로 양분하고, 이를 바탕으로 남종화의 우월성을 주장한 동기창(董其昌, 1555~1636)의 '상남평북론(尙南貶北論)', 즉 '남북종론(南北宗論)'은 수 세기가 지난 한국 미술계에까지 적지 않은 영향을 미쳤다.¹ 남종·북종의 구분법은 해방 이후 조선 회화사의 연구 방법론뿐만 아니라 동양화가들의 창작론 형성에도 중요한 준거로 작용하였다. 남북종론은 본래 산수화에 국한된 담론이었고, 양자를 구별하는 핵심 기준은 화풍의 차이라기보다 '문인/비

* 서울대학교 동양화과 교수

¹ 동기창의 남북종론에 관한 총론적 연구로는 김백균, 「남북종론의 역사적 인식」, 『미술사학보』 19 (2003), pp. 43-61; 조송식, 「동기창의 회화사관 및 예술사상: 남북종론을 중심으로」, 『미학』 36 (2003), pp. 41-83 참조. 한국의 남종 산수화에 대해서는 안휘준, 『한국회화의 전통』 (문예출판사, 1988), pp. 250-309 참조.

(非)문인'이라는 작가의 신분이었다. 그러나 신분 구분이 무의미해진 현대 동양화단에서 남종화와 북종화는 장르를 불문하고 예술적 지향점과 표현 양식의 선택 문제와 결부되어 언급되었고, 특히 각각 수묵과 채색 위주의 회화를 대변하는 개념으로 논의되었다. 일례로 김영기(1911~2003)는 1955년에 “남화는 수묵 중심의 담채(淡彩)로서 인상적인 표현을 하고, 북화는 극채(極彩) 중심의 사실적인 표현을 하는 것”이라고 규정하였다.² 이처럼 남종화와 북종화는 ‘남화’와 ‘북화’로 약칭되며 서로 혼용되었고, 남종화의 맥락에서 언급되는 수묵화는 수묵담채화를 포함하며, 북종화와 연관된 채색화는 짙은 채색의 ‘진채(眞彩)’, ‘농채(濃彩)’의 회화를 의미하였다.³

해방 이후 주류 동양화단에서는 수묵 중심의 남종화적 조형성이 정통으로 선호되는 경향이 있었다. 그런데 1970년을 전후하여서는 북종화를 옹호하거나 이를 남종화와 종합해야 한다고 주장하는 동양화가들이 두드러지게 증가하여 주목된다. 대표적으로 “동양화단에서 유일한 북종화의 대가”라고 평가된 김은호(1892~1979)는 “동양화는 북화를 장려하면 발달하고, 남화를 장려하면 퇴보한다.”면서, “묵으로만 그러도 북화가 있고, 채색으로만 그러도 남화가 있다.”고 역설하였다.⁴ 김기창(1913~2001)과 김영기는 중국의 황군벽(1898~1991)과 장대천(1899~1983) 등의 작품을 보고, “남화와 북화의 결합체”이자 “남종화풍과 원채화풍(이른바 북화풍)을 종합”했다는 점에서 높이 평가하였다.⁵ 박노수(1927~2013)의 작품은 “남북화 절충 양식을 시도”했다는 평가를 받았으며, 이종상(1938~)은 “남종화의 정신세계를 내용으로 하면서, 북종화의 방법론을 모색”할 것을 동양화단에 제안하였다.⁶ 이처럼 1960년대 말부터 1970년대를 거치며 본격적으로 제기된 남종·북종 절충론은 그 이전 시기에 양자 간의 구분과 대립이 첨예했음을 전제로 한다. 본 논문은 해방 이후 1960년대까지 전개된 ‘현대의 남북종론’을

2 김영기, 「접근하는 동서양화: 세계 미술사의 동향에서(상)」, 『조선일보』, 1955년 12월 10일.

3 본 논문에서는 남종화와 북종화를 표준 용어로 사용하되, 인용한 원문에서 남화와 북화가 쓰인 경우 및 해당 내용을 설명하는 문맥에서는 원래 표기를 그대로 따랐다. 한편, 해방 이후에 남화는 일반적으로 중국식 남종화의 약칭으로 사용되었으며, 본 논문에서 다른 자료들 가운데 중국 문인화의 영향을 받아 18, 19세기 일본에서 형성된 ‘남화(난가, 南画)’ 개념을 지칭하는 용례는 확인되지 않았음을 밝혀둔다.

4 이구열, 「새해와 함께: 화역 50년, 이당 김은호 씨」, 『경향신문』, 1967년 1월 30일; 양승표, 「내가 겪은 이십 세기: 이당 김은호 화백」, 『경향신문』, 1972년 3월 17일; 정중현, 「화도 60년, 이제부터 내 작품은: 이당 김은호 화백」, 『조선일보』, 1976년 11월 24일.

5 김기창, 「독창적인 새 기법: 황군벽 중국화전」, 『동아일보』, 1971년 10월 23일; 김영기, 「중국 현대미술전을 마치고」, 『경향신문』, 1975년 12월 1일. 해당 인용문의 “(이른바 북화풍)”은 원문 표기를 따른 것이다.

6 홍용선, 「한국 현대 동양화의 방향과 위치」, 『공간』 105호 (1976년 3월), p. 78; 이종상, 「남종화와 북종화」, 『경향신문』, 1978년 5월 20일.

고찰함으로써, 동양화단에서 지속적으로 문제시되어 온 수묵과 채색 간의 길항 관계를 연구하는 데 이론적 토대를 마련하고자 한다.

현대 한국 동양화단에서 수백 년 전의 남북종론을 재소환하여 회화의 창작과 비평의 준거로 삼은 것은 복고주의적 회귀나 미술사적 재평가를 목표로 한 것이 아니었다. 해방 이후 동양화 작가와 관련 이론가들은 남북종론의 역사적 실체를 중국 화론의 맥락에서 규명하는 데 초점을 두기보다는, 현대미술로서 동양화의 당대적 정체성을 수립하고, 창작의 방향성을 모색하기 위한 이론적 자원으로 남북종론을 호출하였다. 서양화가들과 달리, 전통 회화 장르를 계승한 동양화가들은 조선 회화사의 전개에 영향을 미친 남북종론을 창작의 내용과 형식을 결정하는 데 일정 부분 참조할 수밖에 없었다. 특히 앞서 본 김은호의 발언이 암시하듯, 남종화와 북종화 개념은 동양화를 수묵과 채색으로 이분하고 양자 간의 선택을 요구하는 양식적 틀로 작동함으로써, 현대 동양화단의 지형을 양분하는 데 이르렀다. '현대적 남종·북종 계보'라고 부를 수 있는 이러한 양상은 일제강점기를 벗어난 해방기의 특수한 역사적 상황 속에서 '민족 미술'을 추구하는 과정에서 형성되기 시작하였다.

II. 해방기의 회화사 인식과 민족 미술로서의 남종화

김영기는 1948년에 한국 미술의 역사를 통사적으로 정리한 『조선미술사』를 펴내었다.⁷ 해방 이후 동양화가가 쓴 최초의 한국 미술 통사라고 할 수 있는 이 책에서 저자는 조선 회화를 '원체화(院體畵)'와 '남종문인화(南宗文人畵)'로 양분할 수 있다고 서술한 뒤, 각각을 "사실적 내지 사생을 주로 한 화풍"과 "문기 있는 사의를 주로 한 화풍"이라고 설명하였다.⁸ 아울러 남종문인화는 "남화와 문인화로 다시 세분"할 수 있다고 썼는데, 해당 절의 내용을 살펴보면 문인화를 '사부화(士夫畵)'로도 일컫는 상위 개념으로, 남화를 명나라 말기 동기창과 막시룡(莫

7 김영기, 『조선미술사』(금릉도서주식회사, 1948). 김영기의 회화 이론에 대해서는 송희경, 「20세기 전반 한국의 문인화: 청강 김영기(淸江 金永基, 1911~2003)의 회화 이론과 작품 세계를 중심으로」, 『한국문화와 예술』 27 (2018), pp. 326-337; 이안나, 「淸江 金永基(1911~2003)의 신문인화 연구」(명지대학교 석사학위 논문, 2021), pp. 31-46 참조. 위의 두 연구는 김영기가 1939년 『동아일보』에 연재한 「지나화단(支那畵壇)의 조류」와 1958년 『사상계』에 발표한 「동양의 문인화 예술론」 그리고 1950년대의 신문 기고문을 중심으로 그의 문인화론에 대해서 논의하고 있다.

8 위의 책, pp. 207-208.

是龍, 1539~1587)이 이론화한 문인화의 하위 개념으로 파악했음을 알 수 있다.⁹ 한편, 동기창이 북종으로 분류한 화가들이 모두 원체화가, 즉 화원(畫員)이었던 것은 아니지만, 김영기의 저서를 비롯한 당시 미술사 저술에서는 대체로 원체화와 북종화를 동일한 범주로 다루었다.

김영기는 조선 후기에는 남화를 숭상하고 북화를 배척하는 “상남평북의 사상”이 널리 퍼져, 회화가 “남화 일로”의 경향으로 전개되었다고 서술하였다.¹⁰ 그는 문인이 아닌 전문 화가에 의해서 그려진 문인화도 존재했다고 보고, 이를 “남화적 화풍”이라고 정의하였다.¹¹ 아울러 조선 후기의 남종화는 명 말과 청 초의 남종문인화의 영향을 받으면서도, “고유한 조선적 특성을 발휘하여 독특한 민족 예술 문화의 성격을 표현”하였다고 보았다.¹² 김영기는 숙종 대 이후 남화가 본격적으로 유입되어 북화풍이 쇠퇴하였고, “민족 문화의 고유성 내지 개성을 띤 남화”가 유행하면서 결국 “조선 회화의 전통성”이 수립되었다고 평가하였다.¹³ 일찍이 김용준(1904~1967) 역시 조선에서는 남화를 수용하면서도 단순히 중국식 남화를 모방하는 데 그치지 않고, ‘조선식 남화’를 창조하였다고 평가한 바 있다.¹⁴

김영기는 “유교의 천기(賤妓) 사상”으로 인해 원체화가 남화에 의해 억압되었다고 해석하였다.¹⁵ 그는 남화가 지배적이었던 조선 후기에는 남화적 화풍으로 창작한 화원이 증가하였고 진단하면서도, 초상화에 한해서는 화원들이 독보적인 기법을 발전시켜 중국이나 서양에서는 볼 수 없는 “독특한 예술”을 성취했다고 호평하였다.¹⁶ 이처럼 김영기는 조선의 회화사를 문인화와 원체화라는 두 계통으로 구분하여 정리하고, 이를 동기창식의 남종·북종 이원론과 연계하여 서술하고 있다. 그는 상남평북의 관점을 그대로 수용하지는 않았으나, 원체화보다 남종화를 더욱 비중 있게 다루었으며, 남종화의 유입이 조선 고유 화풍의 정립에 결정적 역할을 했음을 강조하였다. 무엇보다도 김영기는 남종문인화를 조선 회화, 나아가 민족 예술의 근간으로 높이 평가하였다.

조선의 회화사가 문인화와 원체화로 양분된다는 관점은 윤희순(1902~1947)이 1946년에

9 위의 책, pp. 205-210.

10 위의 책, p. 206. 김영기는 조선 회화사를 병자호란을 기점으로 전기와 후기로 나누고 있다.

11 위의 책, p. 209.

12 위의 책, pp. 209-210.

13 위의 책, p. 229.

14 김용준, 「전통에의 재음미」, 『동아일보』, 1940년 1월 14일. 원문에는 “이조식 남화”라고 표기되어 있다.

15 김영기, 앞의 책, p. 210.

16 위의 책, pp. 233-234.

발간한 『조선미술사연구』와 김용준이 1949년에 펴낸 『조선미술대요』에서도 확인된다.¹⁷ 윤희순은 조선 초부터 유교의 영향으로 문기를 중시하는 문인화가 유행하였다고 기술한 뒤, 숙종대 이후 동기창의 상남평북론이 유입되면서 원말사대가(元末四大家) 계열의 남종화가 “원체화를 완전히 압도”하게 되었다고 보았다.¹⁸ 그런데 남종화의 수용을 바탕으로 조선의 독자적 화풍이 형성되었다고 주장한 김영기와 달리, 윤희순은 “모화적(慕華的)인 문인 사상의 뿌리 깊은 침윤”이 조선 회화의 “자주적 발전”을 저해하였다면서, 남종화의 성행에 대해 비판적인 입장을 취하였다.¹⁹ 김용준은 조선 전기에는 북종화풍이 유행하였고, 18세기에는 남종화와 함께 “남북화 혼용법”이 성행하였으며, 19세기 이후 남종 계통이 지배적으로 자리 잡았다고 정리하였다.²⁰ 김용준은 1946년 서울대학교 미술대학 제1회화과(동양화과)의 창립에 참여하였는데, 당시 남화와 문인화를 기조로 삼아 교육한 것으로 알려져 있다.²¹ 그는 1948년에 발간한 『근원수필』에서 “동서고금을 통하여 회화의 최고 정신을 담은 것이 남화”이며, “흥중에 문자(文字)의 향(香)과 서권(書卷)의 기(氣)가 가득히 차고서야 그림이 나온다.”고 주장하는 등 남종화와 문인화에 편향된 인식을 드러낸 바 있다.²² 그러나 『조선미술대요』의 회화사 서술에서는 남종화와 북종화 사이에 차별적 가치 판단이 드러나는 대목을 찾아볼 수 없다.²³

김영기는 『조선미술사』에 부록으로 수록된 「근대 조선의 화단」에서 일제강점기를 거치며 한국 회화가 “조선적 성격”을 잃고 “왜화(倭化)”되었다고 보았다.²⁴ 왜화, 즉 일본화(日本化)에 대한 추가 설명은 없으나, 조선미술전람회에서 서예와 사군자부가 폐지된 시기를 일본화의

17 윤희순, 『조선미술사연구: 민족미술에 대한 단상』 (서울신문사, 1946); 김용준, 『조선미술대요』 (열화당, 2001b).

18 윤희순, 위의 책, pp. 84-94 참조.

19 위의 책, pp. 92-93.

20 김용준, 앞의 책 (2001b), pp. 221-222. 일제강점기부터 1940년대까지 김용준의 미술론에 대한 연구는 윤범모, 「김용준의 조선미술론 고찰」, 『인물미술사학』 1 (2005), pp. 149-169 참조. 김용준의 조선 회화사 서술을 화가론을 중심으로 살펴본 연구로는 유재민, 「과거를 통해 본 화가의 미래: 김용준의 조선시대 화가론」, 『미술사학보』 56 (2021), pp. 241-267 참조.

21 김용준이 서울대학교 미술대학의 창설에 참여한 데 대해서는 최열, 「김용준의 해방공간 행장과 서울대학교 미술대학」, 『조형아카이브』 2 (2010), pp. 64-48 참조.

22 김용준, 『새 근원수필』 (열화당, 2001a), pp. 174-175.

23 김용준, 앞의 책 (2001b), pp. 196-222. 그가 월북 이후 집필한 「조선화의 표현 형식과 그 취제(取題) 내용에 대하여」 (1955)에서도 남종화와 북종화는 조선 회화사를 서술하는 데 중요한 범주로 다루어진다. 이에 대해서는 한국 미술계에서의 제한적 영향력을 고려하여 논외로 하였으나, 해당 글에서 그는 남종화와 북종화를 도식적 우열론의 관점에서 이해하는 태도를 경계하고, 이를 중국과는 다른 조선 회화의 전개 양상에 부합하는 방식으로 인식해야 한다는 절충주의적 입장을 분명히 하였다. 김용준, 『조선시대 회화와 화가들』 (열화당, 2001c), pp. 173-204 참조. 한편 북한의 김용준은 「조선화의 채색법」 (1962)에서 채색화의 재료와 기법에 대해서 상세히 설명하였는데, 이는 수묵 중심의 남종화 우위론에 동조하였던 해방기의 태도와 뚜렷이 대조된다. 같은 책, pp. 257-274 참조.

24 김영기, 앞의 책, p. 292.

결정적 계기로 언급한 점을 감안할 때, 그는 ‘문인적 예술’을 일본화 과정 속에서 사라진 조선 고유의 특성으로 인식한 것으로 보인다. 윤희순은 “동양화의 일본화 도안풍과 도국(島國)적 필치”를 일본의 잔재라고 지적하였다.²⁵ 그는 조선의 남종 산수화에 대해, 중국 산수를 모방한 모화주의적 경향을 비판하는 한편, 동양화의 부흥을 위해서는 “일본화 기법”과 “서양화에 대한 추종적 강박 관념”을 극복하고, 조선의 “문인 수묵화와 원채화”를 두루 참고해야 한다고 주장하였다.²⁶ 김용준의 경우, 일제강점기 동안 재래 화풍, 일본화풍, 서양화풍이 각각 추구되면서도 혼재된 양상으로 전개되었다고 보았는데, 이때 재래 화풍과 관련해서는 주로 남종 산수화를 그린 작가들을 예로 들었다.²⁷

이상에서 살펴본 바와 같이, 해방 직후 김영기, 윤희순, 김용준은 모두 남종화와 북종화의 이원론적 관점에서 조선 회화사를 서술하였으며, 조선 후기 이후 남종화가 지배적인 경향이 되었다는 점에 대해 견해를 같이하였다. 다만 김영기는 남종화를 민족 예술의 핵심으로 규정하였고, 김용준 역시 조선화된 남종화를 언급하며 대체로 긍정적으로 평가한 반면, 윤희순은 중국에 대한 사대주의적 편향을 지적하며 조선의 남종화 추종을 비판적으로 바라보았다는 점에서 차이를 보인다.

해방 이후 한국 미술계는 시대적 과제로 제기된 민족 미술의 정립을 위해 일본 잔재의 청산이 선행되어야 한다는 데 인식을 같이하였다.²⁸ 김용준은 1949년에 개최된 제1회 대한민국미술전람회(이하 국전) 동양화부에 대해 “젊은 작가들은 일본색 퇴치”에 집중하고 있다고 평하면서, “호분의 남용”, “소위 ‘사비’의 표현”, “인조 견실 같은 선조(線條)”가 줄어든 점을 그 사례로 들었다.²⁹ 그가 일본화적 특징으로 언급한 호분은 주로 채색화에 사용되는 재료이며, 고르게 가는 필선은 남종화 계통의 수묵화에서는 보기 어려운 기법이다. 또한 김용준이 같은 평문에서 조선적 특성으로 제시한 “골범으로의 용필”, “운염(暈染)”, “낙점운획(落點運劃)” 등이 모두 수묵화와 관련된 조형 개념임을 고려하면, 일본화와 대비되는 한국 동양화는 채색화가 아닌 수묵화의 맥락에서 사유되었음을 알 수 있다.³⁰ 이러한 해석은 김용준이 일제강점기의

25 윤희순, 앞의 책, pp. 143-145.

26 위의 책, pp. 144, 151-152.

27 김용준, 앞의 책 (2001b), pp. 239-243.

28 해방 이후 1950년대 전반까지 한국 미술계에서의 일본색 탈피에 관한 담론과 실천에 대해서는 송희경, 「1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실체」, 『미술사논단』 50 (2020b), pp. 301-306 참조.

29 김용준, 「제1회 ‘국전’의 인상」, 『자유신문』, 1949년 11월 27, 30일, 김용준, 『민족예술론』 (열화당, 2002), p. 289에서 재인용; 김용준, 「민족적 색채 태동: 제1회 ‘국전’ 동양화부 인상」, 1949년 말경, 같은 책, pp. 296-297에서 재인용.

회화사를 정리하면서 김은호, 이영일(1903~1984) 등 채색화에 친착한 작가들을 일본화를 그린 사례로 열거한 점에서도 재차 확인된다.³¹

1950년대 동양화단에서는 수묵 위주의 남종화가 일본화적 양상과 구별되는 한국적 전통으로 인식되었다. 일례로 김영기는 1954년 국전 동양화부를 보고 “남화 계통의 담채화가 이십오 점, 양화의 영향을 받은 사실풍이 오 점, 일본적 채색화가 오 점”이라고 하면서, 전시 작품을 세 부류로 대별하여 보았으며, “수묵 중심의 남화 계통이 많은 것은 역시 과거의 일본적 풍성을 떠나 한국적인 풍성을 찾으려는 것”이라고 해석하였다.³² 이듬해 장우성(1912~2005) 역시 동양화단이 장르의 특성상 일본의 영향을 많이 받았으나, 해방 이후에는 “국전을 통하여 우리는 전통에의 복귀”와 “우리의 고유한 모습에 환원”하려는 노력이 이루어지고 있으며, 특히 “청 말의 자유분방한 남화계의 정통을 탐색하여 집성을 도모하려는 경향”이 두드러진다고 평가하였다.³³ 이처럼 남종화는 해방 이후 동양화단이 추구한 탈일본적 민족 미술의 구심점 역할을 하였다.

Ⅲ. ‘남종 · 수묵’ 대 ‘북종 · 채색’ 이분법의 고착화

남종 · 북종 이원론은 해방 이후 조선 회화사를 서술하는 데 이론적 틀로 활용될 때만 해도, 견해 차이는 있었으나 분열적 논쟁의 대상으로 부각되지는 않았다. 그러나 조선 회화의 유산이 창작과 비평 활동에 직접적으로 영향을 미칠 수밖에 없었던 1950년대 동양화단에서는, 남종과 북종 사이의 문제가 역사적 해석의 차원을 넘어 동양화의 방향성 설정 문제로 전이되었고, 결국 화단 내 분파의 문제로까지 비화되었다. 더 나아가 남종과 북종에 대한 평가와 이를 둘러싼 논쟁은 1950년대 한국 미술계의 핵심 화두로 부상한 ‘현대성’, ‘시대성’의 추구하고 맞물리며 한층 더 복잡한 국면으로 전개되었다. 이러한 일련의 갈등과 논쟁은 당시 국전을 중심으로 표면화되었다.³⁴

30 위와 같음.

31 김용준, 앞의 책 (2001b), pp. 240-241.

32 김영기, 「새로운 의기의 진전: 동양화실을 둘러보고」, 『경향신문』, 1954년 11월 7일.

33 장우성, 「문화십년 미술(하)」, 『경향신문』, 1955년 8월 11일. 장우성이 언급한 청 말의 남화풍은 중국의 해상화파(上海畫派)를 염두에 둔 것으로 보인다.

앞서 논의한 바와 같이 김영기는 남화 계열의 작품이 1954년 제3회 국전을 압도한 현상을 일본적인 것으로부터 탈피하여 한국적인 표현을 회복하려는 노력으로 보았으나, 그렇다고 남화를 ‘현대 동양화’의 궁극적 지향점으로 설정한 것은 아니었다.³⁵ 같은 글에서 그는 “현대 한국의 동양화가로서의 정신”을 언급하며, 특히 ‘현대’를 강조하였다.³⁶ 그는 “민족예술의 재건”은 필요하지만, 전통으로서의 남화를 고수해서는 “민족성과 시대성”을 아우르는 회화적 성취가 불가능하다고 주장하였다.³⁷ 그는 국전 동양화부에서 보이는 산수화 위주의 경향에 우려를 표하는 한편, 남종화와는 무관한 작품을 출품한 박노수, 권영우(1926~2013), 서세옥(1929~2020) 등의 작가들을 “신동양화단의 전위 부대”로 지목하며 기대를 드러내었다.³⁸

김영기는 제3회 국전 동양화부에 대해 제도 자체에 대한 비판보다는 남화풍 산수화 일변도를 주요 문제로 지적한 반면, 변관식(1899~1976)은 같은 국전을 두고 “동양화가는 국전과와 반대파로 분열될 위경(危境)”에 처했다고 하며 신랄한 비판을 가하였다.³⁹ 앞선 두 국전에서 심사위원을 역임한 바 있는 변관식은 일부 인사들이 심사위원직을 독점하며 벌인 편파적이고 불공정한 전형을 강하게 비판하였다.⁴⁰ 비록 직접적으로 지목하지는 않았으나, 변관식의 핵심 비판 대상은 대한미술협회 회장으로서 국전의 초기 운영을 주도한 고희동(1886~1965)이었을 가능성이 크다.⁴¹ 변관식은 국전에 반대하여 출품을 거부한 작가로 김은호, 오일영(1890~1960), 박승무(1893~1980), 최우석(1899~1964), 김정원(1901~1967) 등 원로 작가뿐만 아니라, 김영기, 김기창, 이응노(1904~1989), 박생광(1904~1985), 김정현(1915~1976), 이유태(1916~1999), 배정례(1916~2006), 천경자(1924~2015) 등 중견 작가의 이름도 명시하

34 초기 국전의 전개 양상과 1950년대 중반 국전을 둘러싼 갈등에 대해서는 조은정, 「대한민국 제1공화국의 권력과 미술의 관계에 대한 연구」(이화여자대학교 박사학위 논문, 2004), pp. 19-30 참조.

35 김영기, 앞의 글 (1954).

36 위의 글.

37 송희경은 한국전쟁을 기점으로 동양화단의 당면 과제가 왜색 탈피에서 시대성 모색으로 전환되었다고 논의하였다. 송희경, 앞의 논문 (2020b), pp. 306-309 참조.

38 김영기, 앞의 글 (1954). 제3회 국전에서 서세옥은 소녀와 고양이를 그린 <운월(暎月)의 장(章)>으로 문교부장관상을 수상하였고, 권영우는 대학 실기실 장면을 그린 <조소실>로 입선하였으며, 박노수는 승무를 마치고 휴식 중인 무녀를 그린 <아(雅)>로 특선을 받았다.

39 변관식, 「위기의 동양화부: 대중적 예술 정책을 시행하라」, 『동아일보』, 1954년 11월 21일.

40 위의 글. 변관식은 이듬해에도 국전 심사위원 선정의 공정성에 공개적으로 의문을 제기하였다. 변관식, 「편파적인 심위 구성: 그 비공정에서 파생될 화단의 병」, 『동아일보』, 1955년 10월 28일 참조.

41 1950년대 초 대한미술협회가 국전 운영에서 전권을 행사한 것에 대해서는 조은정, 앞의 논문, pp. 19-22 참조. 제1회(1949)부터 제9회(1960)까지 국전 동양화부 심사위원의 명단은 같은 논문, p. 186 참조. 서양화를 그렸던 고희동이 1920년대 이후 전통 회화 및 수묵 중심의 남화 전통으로 회귀한 데 대해서는 김용철, 「고희동의 회화와 전통회귀」, 『미술이론과 현장』 26 (2018), pp. 89-100 참조.

였다.⁴² 변관식은 김영기처럼 국전 출품작의 경향에 대해서는 별도로 언급하지 않았다. 그런데 당시 국전 심사위원이었던 허백련(1891~1977), 이상범(1897~1972), 노수현(1899~1978) 등이 남종화를 기반으로 한 산수 전문화가였던 데 비해, 변관식이 국전 반대파로 열거한 작가들의 면면을 살펴보면, 산수화 외의 장르를 다루었거나, 채색화 계열에 속하는 작가, 혹은 현대적 동양화에 대한 열망과 실천을 보여 준 작가들이 다수 포함되어 있음을 알 수 있다.

동양화단 내 이른바 ‘국전파’와 ‘반대파’ 간의 갈등은 ‘수묵’과 ‘채색’을 상호 배타적인 양자택일의 범주로 인식하게 하는 결과를 초래하였다. 이는 1955년 제4회 국전이 개최된 11월, 김기창이 이틀에 걸쳐 신문에 기고한 「국전 유감」이라는 제목의 글에서도 확인할 수 있다.⁴³ 그는 국전 동양화부의 문제점을 ‘심사위원의 구성 문제’, ‘동양화의 부진성’, ‘후진(後進)과 시대성’, 그리고 ‘색(色)과 묵(墨)’ 등 네 가지 측면에서 지적하였다. 김기창은 동양화부 출품작들이 “전통 속에서 안일한 작화 태도”에 빠져 있으며, “자신이 알고 있는 시대”, 즉 현대를 외면하고 있다고 비평하였다.⁴⁴ 기고문 말미의 ‘색과 묵’ 항목에서는 “묵 위주로 된 작품은 상을 주고, 색채로 된 작품은 무조건 낙선”시키는 국전 심사의 편파성에 우려를 표하였다.⁴⁵ 그는 이러한 문제해방 이후 동양화단에서 수묵화를 한국적인 전통으로 간주하고, 채색화는 무조건 일본화의 잔재로 치부하는 편향된 인식에서 비롯되었다고 주장하였다. 김기창은 채색화가 일본적인 것이라면 수묵화는 중국적인 것이냐고 반문하면서, 재료와 기법의 기원에 근거해 작품을 평가하는 태도의 비합리성을 지적하였다.

1956년 제5회 국전은 기존의 대한미술협회와 1955년에 결성된 한국미술협회 간의 갈등으로 개막이 연기되었으며, 국회가 나서 조사까지 진행한, 이른바 ‘국전 분규’ 끝에 가까스로 개최되었다.⁴⁶ 김영기는 제5회 국전 종료 직후 신문에 기고한 「역류한 국전의 동양미술」에서 ‘국전파’와 ‘반대파’ 사이의 대립을 ‘남종화’와 ‘북종화’의 이분법과 연계하여 논평하였다.⁴⁷ 그는 국전이 미술계 파벌 간의 결전장으로 전락하였다고 비판하며, 국전 운영의 모순과 한계를 지적하였다. 글의 후반부에서 김영기는 자신이 『조선미술사』를 저술하면서 이론적 틀로 삼았던 남종화와 북종화의 이원론을 원용하여 국전 출품작들의 경향을 비평하였다. 특히 국전에서

42 변관식, 앞의 글 (1954) 참조.

43 김기창, 「국전 유감: 특히 동양화부 후진을 위하여」, 『경향신문』, 1955년 11월 9, 10일.

44 위의 글.

45 위의 글.

46 1956년의 국전 분규에 대해서는 조은정, 앞의 논문, pp. 22-30 참조.

47 김청강(김영기), 「역류한 국전의 동양미술(상)·(하)」, 『동아일보』, 1956년 12월 12, 13일.

남종화풍 작품에 수상이 편중되는 현상을 문제시하면서, 그 원인으로 심사위원 대다수가 '남종화풍 작가'들로 구성되어 있기 때문이라고 주장하였다. 앞서 논의하였듯, 『조선미술사』를 집필하던 해방 직후까지만 해도, 김영기는 남종화를 중심으로 민족적 회화를 정립해야 한다고 주장하였다. 그러나 국전 분규를 목격한 것이 결정적인 계기가 되었는지, 남종화와 북종화를 모두 포용해야 한다는 절충적 입장으로 선회한 것이다. 해당 신문 기고에서 김영기는 “남종화풍이 동양 예술이 가진 특이한 것”이라고 하면서 남종화의 가치를 여전히 긍정하면서도, “현대성적인 동양 예술을 개척”하고 “신(新)민족 예술을 재건”하기 위해서는 북종화풍 또한 함께 권장할 필요가 있다고 주장하였다.⁴⁸ 이러한 논의 과정에서 그는 일제가 조선미술전람회에서 남종화와 사군자 등을 축소한 이유를 “20세기 과학 문명의 생활 상태와 또 그 사상을 표현하기에는 부족한 까닭”이라고 해석하였으며, 같은 맥락에서 일본화단이 “채색 중심의 사실화풍”을 발전시킨 점에 대해서도 긍정적으로 평가하였다.⁴⁹

한편, 김영기는 1956년 제5회 국전 동양화부의 문제점으로 심사가 “작품 본위가 아니고 작가, 즉 인물 본위로 나타난 것”이라고 지적하면서, 자신과 뜻을 같이해 국전을 반대한 동양화가로 이응노, 박생광, 김기창, 김정현, 이유태, 허건(1907~1987), 이남호(1908~2001), 장운봉(1910~1976), 성재휴(1915~1996), 조중현(1917~1982) 등을 열거하였다.⁵⁰ 주목할 점은 이들 중 대부분이 김은호를 사사한 이력이 있으며, 1936년 그의 제자들이 결성한 후소회(後素會)의 구성원이었다는 사실이다.⁵¹ 친일 행적을 이유로 주류 동양화단에서 소외되었던 김은호는 1960년대 말부터 “유일한 북종화의 대가”, “한국 최후의 북종화가”로 호명되며 재평가되기 시작하였고, 1970년에는 해방 이후 처음으로 회고전을 개최하게 된다.⁵² 1950~60년대 동양화단에서 북종화를 전면에 내세운 작가는 많지 않았으나, 김은호의 제자인 김기창, 이유태, 조중현

48 위의 글.

49 위의 글. 김영기는 1959년에도 일제강점기의 조선미술전람회에서 일본인 심사원들에 의해 동양화에서 남화풍이 제거되고 사실적 사생 양식이 장려된 데 대해서 “일본화풍적 양식”으로 흐르는 부정적인 측면도 있었으나 “한국의 동양화에 새로운 바람을 불게 한 계기”가 되었다면서, 이를 ‘신동양화’로 부를 수 있었다고 쓴 바 있다. 김청강(김영기), 「동양화보다 한국 화를(상)」, 『경향신문』, 1959년 2월 20일.

50 김청강(김영기), 앞의 글 (1956). 같은 글에서 김영기는 제5회에 이르기까지 국전에 작품을 출품하지 않은 작가로 오일영, 박승무, 김경원, 이응노, 박생광, 장운봉, 조중현, 최근배(1910~1978), 한유동(1913~2002) 등을 거론하며, 이들의 출품 거부가 국전의 불공정성 때문이라고 주장하였다.

51 후소회의 1930~40년대 활동에 대해서는 송미숙, 「후소회의 일제강점기 활동: 후소회 전시와 조선 미술전람회를 중심으로」, 『미술사와 문화유산』 4 (2016), pp. 133-169 참조.

52 김은호를 북종화의 대가로 소개한 기사로는 이구열, 앞의 글; 양승표, 앞의 글; 최노석, 「북화 전통 이어온 최후의 거봉」, 『경향신문』, 1979년 2월 8일 참조.

등은 채색화를 중심으로 작업한 작가라는 점에서 남종화풍 작가들과는 명확히 다른 계보에 속한다고 할 수 있다.⁵³

국전 분류가 발생한 이듬해인 1957년에는 김영기를 비롯해 그가 반대파로 언급한 작가 상당수가 모여 기성 동양화단에 대한 대안 집결체로 백양회(白陽會)를 창립하였고, 이들의 창작과 전시를 통해 국전에 반대하며 형성된 작가 집단의 결속력은 이후에도 지속되었다.⁵⁴ 김영기는 국전의 인물 분위의 경향을 비판하면서 기고문에 반대파의 이름을 실었으나, 이는 오히려 국전파와 반대파 간의 분열적 인식을 더욱 심화시키고, 동양화단 내 분파의 존재를 가시화하는 결과를 낳았다. 1950년대 중반 국전 분류로 인한 동양화단의 분열은 인적 갈등을 넘어, 이러한 대립 구도 속에서 형성되고 강화된 회화에 대한 이분법적 가치 기준이 동양화의 창작과 비평 전반에까지 영향을 미치는 양상으로 전개되었다. 동양화단이 양분되면서 남종화와 북종화의 전통적 구분이 다시금 위력을 발휘하기 시작하였고, 결과적으로 1950년대 중반의 국전파와 반대파의 대립은 ‘남종화 · 수묵화 · 산수화 · 전통’ 대 ‘북종화 · 채색화 · 비(非)산수화 · 현대’라는 이항 대립 구도를 고착화시켰다. 역사적 개념으로서 ‘남종’과 ‘북종’의 문제는 전통에 대한 해석의 차원에 국한될 수 있었던 반면, 이 구분이 ‘수묵’과 ‘채색’의 문제로 전이되면서 실제 창작에서의 양식적 선택과 밀접하게 결부되었다. 남종 · 북종 이원론은 동양화단의 ‘미술사’ 인식뿐만 아니라 동양화가의 ‘미술’ 그 자체에도 중대한 영향을 미쳤다.

IV. 남종화에 대한 현대적 · 역사적 재평가

1950년대 후반, 한국 미술계에서는 앵포르멜과 추상표현주의를 중심으로 한 추상 회화가

53 국전파와 반대파로 양분된 당시 동양화단의 구도 속에서, 수묵화를 지지한 작가들은 ‘남종화’를 적극적으로 표방한 경우가 많았던 반면, 채색화를 중심으로 활동한 작가들은 ‘북종화’를 전면에 내세우는 데 상대적으로 소극적이었다. 동기창의 남 북종론이 본래 산수화에 기초한 이론이라는 점을 고려할 때, 탈(脫)산수화를 지향한 채색화 작가들에게 북종화는 실제 창작 방식과 온전히 부합하지 않는 범주로 판단되었을 가능성이 있다. 또한 북종화와 원체화가 등치 개념으로 논의되던 당시의 미술사적 인식 속에서는, 북종화가가 곧 화원화가라는 등식이 성립할 수 있었으며, 이는 자율적 창작 주체로서의 현대적 작가 정체성과 충돌하는 측면이 있다. 반면, 남종화의 문인적 정체성은 현대적 작가상과 병존할 수 있었으며, 엘리트주의적 관점에서는 이상적인 지향점으로 인식되기도 하였다.

54 백양회의 구성원과 활동에 대해서는 조희성, 「한국 현대 수묵채색화단의 태동: 백양회, 목림회를 중심으로」(이화여자대학교 석사학위 논문, 2006), pp. 21-38 참조. 정규(1923-1971)는 백양회를 “동양화단의 중건이 모인 유일한 동인 단체”라고 소개하고, 그들의 전시를 보고 “무엇인가 새로운 힘을 느꼈다.”고 말하며 백양회의 활동에 대한 기대를 드러내었다. 정규, 「동양화단의 축도」, 『조선일보』, 1958년 8월 27일.

유입되면서 현대미술을 향한 열망이 그 어느 때보다 고조되었고, 동양화단에서도 현대적 동양화의 창작이 중요한 의제로 부상하였다. 1950년대를 거치며 이응노, 김기창, 박래현(1920~1976) 등은 전통 재료와 기법을 서구의 추상 양식과 결합하여, 동양화를 기반으로 한 현대적 추상화의 가능성을 모색하고 있었다. 1960년에는 서세옥을 중심으로 동양화단의 전위적 청년 작가 집단을 표방하며 결성된 묵림회(墨林會)의 작가들이 지필묵(紙筆墨)을 활용한 수묵 추상 회화를 선보이기 시작하였다.⁵⁵ 1960년을 전후한 시기의 동양화단에서는 ‘현대미술의 수용’과 더불어 ‘한국적 미술’에 대한 재성찰 또한 주요 의제로 대두되었다. 이때의 한국적이라는 개념은 현대 한국 사회의 현실과 시대성 속에서 새롭게 구성되어야 하는 것으로 인식되었다. 다시 말해, ‘현대성’과 ‘한국성’은 별개의 범주가 아니라 상호 긴밀하게 연관된 개념으로 사유되었으며, 이러한 점에서 민족적 자각과 전통의 회복에 주력했던 해방 직후의 민족 미술 담론과는 차이를 보인다.

이처럼 ‘현대적 미술’과 ‘한국적 미술’이 동시에 추구되어야 하는 시대적 요구 속에서 남종화와 북종화에 대한 인식 또한 새로운 국면을 맞이하게 되었다. 김영기는 ‘동양화’를 대신하여 ‘한국화’를 장르 명칭으로 사용할 것을 제안한 1959년의 글에서 “엄격한 남화, 북화 양식을 고수할 필요가 없는 것”이라면서, “중국 것이건 일본식이건 뿐만 아니라 서양식이건 간에 좋은 점은 다 흡수해서 ‘현대적’ 그리고 ‘한국적’ 형식을 만들어야 하는 것”이라고 주장하였다.⁵⁶ 그는 1950년대 중반 서구 미술의 유입을 목도하면서, “남북화의 엄격한 구별”은 근대 이후 “시대성의 진전”에 따라 이미 모호해졌다고 진단한 바 있다.⁵⁷ 이처럼 현대적 한국 동양화를 지향하는 과정에서 남종화와 북종화 이원론은 구시대의 유물로 간주되기도 하였다.

그런데 한편으로는 추상미술이 현대미술을 대표하던 1950~60년대의 상황 속에서 개념적 본질과 역사적 실상과는 무관하게 남종화에 현대적 의의가 부여되기도 하였다. 일찍이 1950년대 중반부터 이응노를 비롯한 동양화가들은 문인화의 ‘사의(寫意)’ 개념을 추상미술 수용의 이론적 기반으로 삼았다.⁵⁸ 서양화의 구상을 동양화의 형사(形似)와 동일시하는 잘못된 전제

55 묵림회에 대한 연구로는 박과량, 「동양화단의 추상: 1960년대 묵림회를 중심으로」, 『미술사학』 24 (2010), pp. 93-124 참조.

56 김청강(김영기), 「동양화보다 한국화: 민족회화의 신진통을 수립하자(하)」, 『경향신문』, 1959년 2월 21일. 김영기가 동양화를 한국화로 개칭할 것을 주장한 데 대해서는 목수현, 「한국화의 불우한 탄생: 미술의 정체성을 둘러싼 표상의 정치학」, 『동아시아문화연구』 62 (2015), pp. 67-71 참조.

57 김영기, 앞의 글 (1955).

58 1950년대 동양화단에서 사의 개념을 추상 수용의 근거로 삼은 데 대해서는 박과량, 「사의 개념의 근대적 변모와 서구 추상

로 인해, 형사와 대립되는 사의를 마치 추상과 연결되는 것으로 확대 해석하였던 것이다. 한편 서구의 추상화를 접한 김영기는 “추상화 표현에 있어서 재래 동양화의 특징을 연구 모방한 것”이 있다고 판단하고, 서구 미술이 일찍부터 동아시아의 예술을 참고해 왔다는 미술사적 평가를 내렸다.⁵⁹ 그는 “인상과 작가들이 동양의 남화 양식을 연구”한 것은 부인할 수 없는 사실이라고 단정하였고, 서구 모더니즘 또한 “동양의 남화가 가진 인상적 터치법”을 차용하였다는 검증 불가능한 주장까지 내놓았다.⁶⁰ 김영기는 마크 토비(Mark Tobey, 1890~1976) 등의 작가를 예로 들며, 서구 현대미술이 “동양의 서법과 관각을 연구 재료로 하여 표현”한 측면도 있다고 서술하였다.⁶¹ 이와 같이 동서양 예술 간의 연관성을 논의한 「접근하는 동서양화」에서 김영기는 특히 남종화, 서예, 전각 등 문인화적 장르를 서양이 참조한 동양 예술의 사례로 제시하였다. 그는 한국 미술계에서 앵포르멜이 한창 성행하던 1959년에, 서구 추상의 형식을 원말사대가 활약하던 시기의 “남화 형식에서 발견”할 수 있으며, 포비즘 역시 “청 말에 발달된 문인화 형식”에서 영향을 받았고, 앵포르멜은 “동방 서예체법 중 하나인 초서와 큰 관련성”이 있다는 학문적으로 입증되지 않은 주장을 펼치기도 하였다.⁶² 이와 같이 서구 미술의 탈구상적 경향을 동양적 특성과 유비하여 해석하려는 무리한 욕망 속에서, 남종화와 문인화는 현대적 가능성을 지닌 장르로 인식되며, 기존의 민족 미술로서의 권위와는 다른 차원의 정당성을 획득하기도 하였다.

추상의 열풍이 한국 미술계를 휩쓸고, 동양화단에서도 현대적 형식 실험이 활발히 전개된 1960년대에도, 국전 동양화부에서는 여전히 산수화, 특히 남종화풍의 작품이 지배적인 위치를 차지하고 있었다. 심사위원 선정을 둘러싼 갈등도 지속되어, 1961년에 고희동, 김은호와 함께 고문으로 추대되어 심사 일선에서 물러났던 허백련, 이상범, 노수현 등이 1964년에 심사위원으로 복귀하였다.⁶³ 이듬해 열린 국전의 심사평에서 이경성(1919~2009)은 문교부장관상

미술의 수용」, 『미술사논단』 44 (2017), pp. 52-56 참조.

59 김영기, 「접근하는 동서양화: 세계 미술사의 동향에서(하)」, 『조선일보』, 1955년 12월 11일.

60 위의 글. 김영기는 1939년에 쓴 「지나화단의 조류」에서도 문인화 및 남종화와 후기 인상주의 간의 관련성에 대해서 논의한 바 있다. 이에 대해서는 송희경, 앞의 논문 (2018), pp. 331-335 참조.

61 김영기, 「접근하는 동서양화: 세계 미술사의 동향에서(하)」. 1950년대 한국 미술계에서 서구 전후 추상미술을 수용하는 과정에서 서예를 비롯한 아시아의 전통과 추상을 연계하여 사유한 데 대해서는 박과량, 「1950년대 동양화단의 미술과 화」, 『미술사학』 35 (2018), pp. 268-277 참조.

62 김청강(김영기), 「우리 고화와 그가 주는 교훈」, 『조선일보』, 1959년 10월 17일.

63 김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구: 국전 동양화 비구상부문을 중심으로」, 『미술사학』 32 (2016), p. 78, 각주 10 참조.

을 수상한 산수화에 대해 “신선한 감각은 없어도 전통적인 남화의 흐름을 오늘의 시각으로 처리”하였다고 미온적으로 평가하는 한편, 동양화부 전반에 대해서는 무조건 거작(巨作) 만들기 매몰되어 있고, 게다가 “맥 빠진 물체와 자연의 영상만이 그저 나열되고 있을 뿐”이라면서 부정적인 평가로 일관하였다.⁶⁴ 이후의 국전에서도 남종화에 대한 선호는 지속되었다. 1967년 국전 심사위원이었던 이상범은 당시 문교부장관상 수상작에 대해 “남화 계통의 작품인데 건실한 윤필과 침착한 화면 처리”가 우수하다고 평가하였다.⁶⁵ 그러나 한편에서는 “동양화부 심사위원은 전부 수묵 위주의 남화계 화가들”이라는 비판이 언론을 통해 제기되면서, 이상범의 호평은 그 의미가 퇴색되기도 하였다.⁶⁶ 같은 해 국전에 반발하여 열린 동양화부 낙선전의 출품작은 대부분 채색화였으며, “북화-채색화계”는 배제되고 “남화계”만이 우대받았다는 성토가 신문에 보도되었다.⁶⁷

서양화단과 비교할 때 전통의 문제가 더욱 첨예할 수밖에 없었던 동양화단에서는 ‘역사적 남종화’에 대한 재평가도 꾸준히 이루어졌다. 김기창은 1961년 국전을 맞아 쓴 글에서 동양화단이 전통의 재발견뿐만 아니라 현대적 창조의 관점에서도 부진하다고 평가하였다.⁶⁸ 그는 이러한 현대 동양화의 문제는 조선 말기에 “문인화 기풍과 화공 천대 사상과 일부 화공들이 무의미한 남종화의 모방만을 되풀이”해 온 데서 비롯되었다고 판단하였다.⁶⁹ 김기창은 조선 남종화에 대한 기성의 관점을 수정하지 않고서는 현대 동양화단의 보수성을 극복할 수 없다고 여겼던 것 같다. 그는 1964년에 백양회가 국전의 대안으로 개최한 첫 자체 공모전을 심사하였다. 이때의 출품작들에 대해 “장래를 약속하는 특색 있는 경향들”이 많다고 호평하면서도, 아울러 동양화단 전반의 낙후성을 지적하였다.⁷⁰ 그는 동양화가 조선 이래로 “유현(幽玄) 속에서 탈피하지 못한 채 현대에 이르렀다.”고 보고, 그 원인은 “과거의 동양화를 풍류에 결부시켜 온 양반 사대부들의 죄” 때문이라면서 문인의 여기(餘技)적 예술관을 문제 삼았다.⁷¹ 비슷한 맥락에서, 이경성은 1962년에 쓴 『한국미술사』에서 조선의 회화가 “문인의 여기”를 중심으로 발전

64 이경성, 「고장난 방향 감각: 제14회 국전 총평」, 『조선일보』, 1965년 10월 14일.

65 「질·양적으로 향상 보여」, 『조선일보』, 1967년 9월 24일.

66 이구열, 「국전 내막」, 『경향신문』, 1967년 10월 16일.

67 위의 글; 「국전낙선작품 전시회」, 『조선일보』, 1967년 10월 19일.

68 김기창, 「우리 동양화의 근본 과제」, 『조선일보』, 1961년 11월 9일.

69 위의 글.

70 위의 글.

71 김기창, 「특색 있는 경향에 흐릿: 백양회공모전 심사 소감」, 『조선일보』, 1964년 4월 19일.

해 온 탓에 “일부 개성적이고 풍토적인 화가”는 문인들의 “몰이해와 구박” 속에서 낙오되고 사장되었다고 보았다.⁷²

1950년대부터 수묵과 채색을 병용한 작품으로 주목받아 온 박노수는 1968년에 쓴 「수필적 동양화론」에서 해방 이후 “일본화를 배격하다보니 북종계의 채색화마저 몰아낸 결과를 초래” 하였다고 지적하며, “묵 중심의 남화풍 일색”이 된 동양화단의 경향을 비판하였다.⁷³ 그는 문인이 아닌 장승업(張承業, 1843~1897)과 채색화를 그린 북송(北宋)의 휘종(徽宗, 1082~1135)이 남종화에서 중시하는 문기를 구현했다고 평가하면서, 남종과 북종의 구분을 수묵과 채색의 대립으로 전이시킨 동양화단의 인식은 남북종론 자체에 대한 오독이라고 주장하였다.⁷⁴ 박노수의 이러한 견해를 반영한 듯, 그의 작품을 다룬 1970년대 평문들에서는 남화와 북화가 핵심어로 빈번히 사용되었으며, 그를 일관되게 남화와 북화를 절충한 작가로 평가하고 있다.⁷⁵

그런데 윤희순을 비롯하여 김기창, 이경성 그리고 박노수 등이 개진한 조선의 문인화 및 남종화에 대한 비판적·절충적 시각이 미술계 전반의 호응을 얻은 것은 아니었다. 그들의 견해는 1960년대 동양화단에서 오히려 소수적 입장에 가까웠으며, 이마저도 정통 미술사학계의 권위 있는 이견을 맞닥뜨리게 된다. 김원룡(1922~1993)은 1968년 출간 당시 “한국인 학자에 의한 최초의 본격적인 한국 미술사”로 평가받은 『한국미술사』를 펴내었다.⁷⁶ 김원룡 역시 조선 전기에는 북종화, 후기에는 남종화가 유행하였다는 기존의 미술사 인식을 따르고 있는데, 전기의 북종화에 대해 “장구한 역사와 교양, 광대한 자연 환경 속에서 태어나는 기격(氣格) 높은 원말사대가의 문인화나 남종화의 경지는 채현도 흉내도 내기 힘들었던 것이 실정”이라고 평가한 점이 주목된다.⁷⁷ ‘교양’, ‘기격’, ‘경지’와 같은 김원룡의 단어 선택은 남종화를 북종화보다 우위에 두는 관점을 반영하며, 이는 김정희(金正喜, 1786~1856)와 전기(田琦, 1825~1854)를 높이 평가한 조선 말기 미술에 대한 서술로도 이어진다. 김원룡은 두 작가의

72 이경성, 『한국미술사』 (문화교육출판사, 1962), pp. 62-64 참조.

73 박노수, 「수필적 동양화론」, 『세대』 61 (1968), p. 353. 박노수의 회화사 인식에 대한 논의로는 최석원, 「오색찬란한 산수화, 박노수의 현대 동양화」, 『종로구립 박노수미술관 소장품집』 (종로구립 박노수미술관, 2024), pp. 36-39 참조.

74 박노수, 위의 글.

75 박노수가 남화와 북화의 절충과 종합을 보여 주고 있다고 평한 예로는 「작가와 비전 4: 박노수」, 『공간』 47호 (1970년 10월), pp. 46-51; 이경성, 「대담한 구성, 간결한 윤필: 박노수 미술전」, 『동아일보』, 1970년 11월 9일; 이경성, 「청아 수려한 공간의 시: 박노수 씨 미술전을 보고」, 『조선일보』, 1972년 5월 12일; 홍용선, 앞의 글.

76 김원룡, 『한국미술사』 (범문사, 1968). 이 책의 출간을 소개한 기사로는 「최초의 본격 한국 미술사」, 『경향신문』, 1968년 6월 5일; 「『한국미술사』 편찬: 김원룡 박사」, 『동아일보』, 1968년 6월 20일. 『동아일보』의 기사에서는 김원룡의 『한국미술사』가 앞서 살펴본 윤희순, 김용준, 김영기의 저서 이후 출간된 최초의 본격적인 한국미술사 저술로 소개되고 있다.

77 위의 책, p. 347.

작품이 “중국 본토의 문인화”에 필적했다고 보았으며, 이는 그들의 “높은 교양과 인품”에 기인하고, 나아가 “사람됨이 천생의 문인이요, 동양적인 예술가들”이었기 때문이라고 기술하였다.⁷⁸ 한국 미술계에서 문인화 우위론은 그 연원이 오래된 만큼 쉽게 사그라지지 않았다.

V. 맺음말

북종화에 대한 재평가는 미술사학계에서의 학문적 재해석에 앞서, 동양화단 내부에서 채색의 활용을 정당화하려는 실천적 맥락 속에서 먼저 이루어졌다. 북종화와 채색화는 등가의 개념은 아니지만, 앞서 보았듯 국전 체제와 보수적 동양화단에서 수묵화가 남종화와 동일시되며 선호되던 상황 속에서 ‘수묵 남종화’와 ‘채색 북종화’라는 포괄적 이분법이 형성되었다. 본 논문 서두에서 인용한 동양화가들의 언급이 시사하듯, 동양화단에서 북종화 자체에 대한 재평가가 본격화된 시점은 1970년 전후로 판단된다. 그에 앞서 채색화 작가들의 개별적 창작 활동이 지속적으로 축적되어 왔으며, 이는 다시 북종화의 위상 제고를 가능하게 한 선행 조건으로 작용하였다고 평가할 수 있다.

오광수(1938~)는 1963년 신춘문에 미술평론 당선작에서 “남·북화의 조형 이념”에 기반하여 현대 동양화를 평가하는 경향은 물론, 수묵화 및 산수화에 편중된 동양화단의 전통주의를 비판하였다.⁷⁹ 이 짧은 평론가는 고구려 고분 벽화를 “색감에 있어 그 시대 성격을 승화”시킨 예술로 평가하면서, 현대 동양화가 계승해야 할 중요한 전통으로 제시하였다.⁸⁰ 일제강점기와 해방을 거쳐 현대 한국에 이르기까지 줄곧 채색화에 천착해 온 천경자 또한, 고구려 벽화의 색채 사용을 근거로 삼아 수묵만을 중시하고 채색을 경시하는 동양화단의 편향성을 지적하였다.⁸¹ 고구려 벽화는 고대부터 채색이 전면적으로 활용되었음을 입증하는 사례로, 채색화가 한국적 전통으로서 위상을 확보하는 데 결정적인 근거가 되었다.⁸² 1960년대 이후 고구려 벽

78 위의 책, p. 356.

79 오광수, 「전통 계승의 자세: 동양화의 내일을 위하여」, 1963년 『동아일보』 신춘문에 미술평론 당선작, 오광수, 『시대와 한국미술』 (미진사, 2007), pp. 34-42에서 재인용.

80 위의 글, pp. 41-42.

81 「한국화는 형성될 수 있을까」 중 천경자, 「풍속도에 불과하다」, 『조선일보』, 1961년 11월 9일.

82 1963년 “채색이 선명”하다는 보도와 함께 해방 이후 처음으로 공개된 고구려 벽화 모사도와, 1973년에 출토되어 신라의 “가장 오래된 채색화”로 평가된 천마도 등도 채색화의 전통성을 뒷받침하는 데 일정 부분 기여했을 것으로 보인다. 「고구

화를 참조한 채색 동양화의 제작이 활기를 띠었고, 동양화단은 채색의 활용에 대해 조선의 남종·북종 이원론을 소급하여서는 부정할 수 없는, 장구한 역사적 정당성을 확보하게 되었다.⁸³ 1973년 여름, 경주 천마총에서 천마도가 발굴되어 “우리나라 최고(最古)의 채색화”이자 “고구려 벽화에 못지않은 역사적 민족 유산”으로 소개되었다.⁸⁴ 주(朱)·흑(黑)·녹(綠)·백(白)으로 채색된 천마도를 본 김원룡은 “한마디로 기적입니다.”라고 감탄하며 “흥분과 만족감”을 감추지 못하였다.⁸⁵

* 주제어(keywords)_동양화(Korean Painting), 조선 회화사(Chosŏn art history), 남종화와 북종화(Southern and Northern schools), 수묵화와 채색화(ink and color painting), 대한민국미술전람회(The National Art Exhibition)

■ 투고일 2025년 8월 3일 | 심사개시일 2025년 8월 4일 | 심사완료일 2025년 8월 24일 ■

려 고분벽화: 찬란했던 예술문화 말 없는 증언, 『동아일보』, 1963년 5월 22일; 「최고의 채색화 2점 발견」, 『경향신문』, 1973년 8월 24일 참조.

⁸³ 1960~70년대 동양화단에서 고구려 고분 벽화를 채색화의 범본으로 삼았다는 논의는 송희경, 「한국 미술에 호명된 고구려 고분벽화: 해방 이후-1970년대의 전개 양상을 중심으로」, 『한국문화연구』 38 (2020a), pp. 61-65 참조.

⁸⁴ 「최고의 채색화 2점 발견」, 『경향신문』, 1973년 8월 24일.

⁸⁵ 「천마상 채색화: 미술사의 보고」, 『동아일보』, 1973년 8월 25일.

참고문헌

1. 사료

『경향신문』

『공간』

『동아일보』

『자유신문』

『조선일보』

2. 한국어 문헌

김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구: 국전 동양화 비구상부문을 중심으로」, 『미술사학』 32, 2016.

김백균, 「남북종론의 역사적 인식」, 『미술사학보』 19, 2003.

김영기, 『조선미술사』, 금릉도서주식회사, 1948.

김용준, 『민족예술론』, 열화당, 2002.

_____, 『새 근원수필』, 열화당, 2001a.

_____, 『조선미술대요』, 열화당, 2001b.

_____, 『조선시대 회화와 화가들』, 열화당, 2001c.

김용철, 「고회동의 회화와 전통회귀」, 『미술이론과 현장』 26, 2018.

김원룡, 『한국미술사』, 범문사, 1968.

목수현, 「한국화'의 불우한 탄생: 미술의 정체성을 둘러싼 표상의 정치학」, 『동아시아문화연구』 62, 2015.

박노수, 「수필적 동양화론」, 『세대』 61, 1968.

박과랑, 「동양화단의 추상: 1960년대 목립회를 중심으로」, 『미술사학』 24, 2010.

_____, 「사의 개념의 근대적 변모와 서구 추상미술의 수용」, 『미술사논단』 44, 2017.

_____, 「1950년대 동양화단의 미술과 책」, 『미술사학』 35, 2018.

송미숙, 「후소회의 일체강점기 활동: 후소회 전시와 조선 미술전람회를 중심으로」, 『미술사와 문화유산』 4, 2016.

송희경, 「한국 미술에 호명된 고구려 고분벽화: 해방 이후-1970년대의 전개 양상을 중심으로」, 『한국문화연구』 38, 2020a.

_____, 「1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실체」, 『미술사논단』 50, 2020b.

_____, 「20세기 전반 한국의 문인화: 청강 김영기(晴江 金永基, 1911~2003)의 회화 이론과 작품 세계를 중심으로」, 『한국문학과 예술』 27, 2018.

안휘준, 『한국회화의 전통』, 문예출판사, 1988.

오광수, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007.

유재민, 「과거를 통해 본 화가의 미래: 김용준의 조선시대 화가론」, 『미술사학보』 56, 2021.

- 윤범모, 「김용준의 조선미술론 고찰」, 『인물미술사학』 1, 2005.
- 윤희순, 『조선미술사연구: 민족미술에 대한 단상』, 서울신문사, 1946.
- 이안나, 「晴江 金永基(1911~2003)의 신문인화 연구」, 명지대학교 석사학위 논문, 2021.
- 조송식, 「동기창의 회화사관 및 예술사상: 남북중론을 중심으로」, 『미학』 36, 2003.
- 조은정, 「대한민국 제1공화국의 권력과 미술의 관계에 대한 연구」, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2004.
- 조희성, 「한국 현대 수묵채색화단의 태동: 백양회, 목림회를 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위 논문, 2006.
- 최석원, 「오색찬란한 산수화, 박노수의 현대 동양화」, 『종로구립 박노수미술관 소장품집』, 종로구립 박노수 미술관, 2024.
- 최 열, 「김용준의 해방공간 행장과 서울대학교 미술대학」, 『조형아카이브』 2, 2010.

References

1. Primary Sources

Chayu sinmun
Chosŏn ilbo
Konggan
Kyŏnghyang sinmun
Tonga ilbo

2. Secondary Sources in Korean

- An, Hwichun (Ahn Hwi-joon). *Han'guk hoehwa ūi chŏnt'ong*. Sŏul: Munye ch'ulp'ansa, 1988.
- Cho, Hŭisŏng (Cho, Hee-sung). "Han'guk hyŏndae sumukch'aesaek hwadan ūi t'aedong: Paegyanghoe, Mungnimhoe rŭl chungsim ūro." Master's thesis, Ewha Womans University, 2006.
- Cho, Songsik (Jo, Song-sig). "Tong Kich'ang ūi hoehwasagwan mit yesulsasang: nambukchongnon ūl chungsim ūro." *Mihak* 36, 2003.
- Cho, Ŭnchŏng (Cho, Eunjung). "Taehanmin'guk che1 konghwaguk ūi kwŏllyŏk kwa misul ūi kwan'gye e taehan yŏn'gu." PhD diss., Ewha Womans University, 2004.
- Ch'oe, Sŏkwŏn (Choi, Seokwon). "Osaekch'allan han sansuhwa, Pak Nosu ūi hyŏndae tongyanghwa," *Chongnogurip Pak Nosu misulgwan sojangp'umjip*. Sŏul: Chongnogurip Pak Nosu misulgwan, 2024.

- Ch'oe, Yŏl (Choi, Youl). "Kim Yongchun ūi haebanggonggan haengjang kwa Sŏul taehakkyo misultaehak," *Chohyŏng ak'aibŭ* 2, 2010.
- I, Anna (Lee, Anna). "Ch'ŏnggang Kim Yŏngki (1911-2003) ūi sinmuninhwa yŏn'gu." Master's thesis, Myongji University, 2021.
- Kim, Kyŏngyŏn (Kim, Keongyeon). "1970nyŏndae Han'guk tongyanghwa ch'usang yŏn'gu: kukchŏn tongyanghwa pigusangbumun ūl chungsim ūro." *Misulsahak* 32, 2016.
- Kim, Paekkyun (Kim, BaikGyun). "Nambukchongnon ūi yŏksa chŏk insik." *Misulsahakpo* 19, 2003.
- Kim, Wŏnrŏng (Kim, Won-Yong). *Han'guk misulsa*. P'aju: Pŏmmunsa, 1968.
- Kim, Yongch'ŏl (Kim, Yongcheol). "Ko Hŭitong ūi hoehwa wa chŏnt'onghoegwi." *Misuriron kwa hyŏnjang* 26, 2018.
- Kim, Yongchun. *Sae Kŭnwŏnsup'il*. P'aju: Yŏrhwadang, 2001a.
- _____. *Chosŏn misultaeyo*. P'aju: Yŏrhwadang, 2001b.
- _____. *Chosŏn sidae hoehwa wa hwaga tŭl*. P'aju: Yŏrhwadang, 2001c.
- _____. *Minjok yesullon*. P'aju: Yŏrhwadang, 2002.
- Kim, Yŏngki. *Chosŏn misulsa*. Kŭmnyong tosŏ chusik'oesa, 1948.
- Mok, Suhŏn (Mok, Soohyun). "'Han'guk'wa' ūi puru han t'ansaeng: misul ūi chŏngch'esŏng ūl tullŏssan p'yosang ūi chŏngch'ihak." *Tongasia munhwa yŏn'gu* 62, 2015.
- O, Kwangsu (Oh, Kwang-su). *Sidae wa Han'guk misul*. Sŏul: Mijinsa, 2007.
- Pak, Nosu (Park, Nosoo). "Sup'il chŏk tongyanghwaron." *Sedae* 61, 1968.
- Pak, P'arang (Park, Parang). "Tongyanghwadan ūi ch'usang: 1960nyŏndae Mungnimhoe rŭl chungsim ūro." *Misulsahak* 24, 2010.
- _____. "Saui kaenyŏm ūi kŭndae chŏk pyŏnmo wa sŏgu ch'usangmisul ūi suyong." *Misulsa nondan* 44, 2017.
- _____. "1950nyŏndae tongyanghwadan ūi misul kwa sŏ." *Misulsahak* 35, 2018.
- Song, Hŭikyŏng (Song, Heekyung). "20segi chŏnban Han'guk ūi muninhwa: Ch'ŏnggang Kim Yŏngki (1911-2003) ūi hoehwa iron kwa chakp'um segye rŭl chungsim ūro." *Han'guk munhak kwa yesul* 27, 2018.
- _____. "1950nyŏndae tongyanghwadan ūi minjoksŏng tamnon kwa kŭ silch'e." *Misulsanonndan* 50, 2020a.
- _____. "Han'guk misul e homyŏng toen Koguryŏ kobunbyŏk'wa: haebang ihu-1970nyŏndae ūi chŏn'gae yangsang ūl chungsim ūro." *Han'guk munhwa yŏn'gu* 38, 2020b.
- Song, Misuk (Song, Mi-suk). "Husohoe ūi ilche kangjŏmgi hwaltong: Husohoe chŏnsi wa Chosŏn misul chŏllamhoe rŭl chungsim ūro." *Misulsa wa munhwayusan* 4, 2016.
- Yu, Chaepin (Yoo, Jae Bin). "Kwagŏ rŭl t'onghae pon hwaga ūi mirae: Kim Yongchun ūi Chosŏn sidae hwagaron." *Misulsahakpo* 56, 2021.
- Yun, Hŭisun. *Chosŏn misulsa yŏn'gu: minjok misul e taehan tansang*. Sŏul: Sŏul sinmunsa, 1946.
- Yun, Pŏmmo (Youn, Bum Mo). "Kim Yongchun ūi Chosŏn misullon koch'al." *Inmul misulsahak* 1, 2005.

국문초록

본 논문은 해방기부터 1960년대까지 한국 동양화단에서 남종화와 북종화 관련 담론이 전개되었던 양상을 살펴보고, 남종·북종 이원론이 수묵과 채색 간의 양식 선택 문제와 결부되어 동양화단의 지형을 양분하게 된 과정을 고찰한다. 우선, 해방 이후 조선의 회화사가 남종화와 북종화의 구분에 따라 서술된 양상을 검토하고, 일본 잔재의 청산이 시대적 과제로 제기된 가운데, 수묵 중심의 남종화가 민족 미술의 기반으로 인식된 배경을 밝힌다.

이어 1950년대 중반 대한민국미술전람회(국전)를 둘러싼 이른바 ‘국전 분규’를 통해 동양화단 내에서 분과 구도가 형성되고 가시화된 과정을 분석한다. 이 과정에서 수묵과 채색은 상호 배타적인 양식으로 인식되었으며, 결과적으로 ‘남종·수묵’ 대 ‘북종·채색’의 이항 대립 구도가 동양화단 전반에 고착되어 창작과 비평의 기준으로 작동하게 되었음을 규명한다.

끝으로, 현대성과 한국성이 동시에 요구되던 1950~60년대 미술계의 흐름 속에서 남종화의 개념과 양식이 현대적 의미를 획득한 양상과, 1970년 전후 북종화에 대한 재평가가 본격화되기까지 남종화에 대한 보수적 계승과 절충적 해석이 병존한 경향을 조명한다. 이처럼 해방 이후 동양화단에서 남종·북종 개념이 역사적, 비평적, 실천적 맥락에서 재해석된 과정을 탐구함으로써, 현대 동양화단에서 핵심 쟁점이 된 수묵과 채색 간 이원론적 관계에 대한 이해를 심화하고자 한다.

Abstract

Discourses on Southern and Northern Schools and the Dichotomy of Ink and Color in Post-liberation Korean Painting

Choi, Seokwon*

This study examines the evolution of discourse on ‘Southern and Northern schools’ within the Korean painting community from 1945 to the 1960s, focusing on how this dualistic framework became intertwined with debates over stylistic preferences between ink and color painting, ultimately reshaping the structural configuration of the Korean art scene.

First, the research examines how post-liberation studies of Chosŏn painting history were constructed around the dichotomy of the Southern and Northern schools, emphasizing the elevation of ink-based Southern-style painting as the bedrock of nationalist art in efforts to purge the influence of Japanese colonialism.

It then traces how the mid-1950s dispute surrounding the National Art Exhibition brought previously latent factional divisions within the painting community to the surface. Throughout this dispute, ink and color painting emerged as not only separate but mutually exclusive practices, reinforcing a dichotomous opposition between ‘Southern-ink’ and ‘Northern-color.’ This polarized paradigm quickly became a normative framework regulating both artistic practice and critical discourse.

The study also sheds light on how, during the 1950s and 1960s—amid simultaneous demands for modernity and national identity—the aesthetics and philosophies of Southern school painting acquired renewed significance in a modern context, with conservative and eclectic reinterpretations coexisting until the late 1960s, when a reevaluation of the concept of Northern school painting gathered momentum.

By analyzing how the concepts of Southern and Northern schools were reinterpreted and reassessed across historical, critical, and practical dimensions in the post-liberation period, this study seeks to illuminate the dialectical relationship between ink and color painting—one of the most consequential issues in modern Korean art discourse.

* Professor, Department of Oriental Painting, Seoul National University