

추상, 그 미학적 담론의 초기 현상 -1930년대 한국의 경우

이인범

한예종 한국예술연구소 수석연구원

1. 들어가며
2. 추상미술의 기원에 관한 스케치
3. 재현·추상, 발언·침묵
4. 추상과 '침묵'의 담론적 가치
5. 맺으며

1. 들어가며

어느덧 한국미술사의 전개에서 추상미술이 지니는 의미는 결코 간과할 수 없는 것이 되었다. 1930년대 후반에서 기원하는 추상미술은 해방 이후 우여곡절을 거쳐 1970년대에 이르면 '한국적 모더니즘'으로 발전하며 아카데미까지 지배하는 미술계의 주류 담론으로 자리잡게 된다. 그런가 하면 1980년대 이후에는 이류파 민중미술, 포스트모더니즘 미술 등에 의해 조직적이고 집단적인 극복 대상이 되기도 하는 등 지난 20세기 한국미술사에서 큰 줄기를 형성하는 전개 과정을 거쳤다.

그럼에도 불구하고 한국 추상미술의 기원과 성격에 관하여 본격적인 논의나 조명이 있었는지는 의문이다. 그동안 추상미술은 흔히 모더니티의 관념적인 지표로서 이야기되어 왔을지언정 그 역사적 맥락이나 혹은 그 안에 드러워진 내재적 의미에 대한 진지한 분석은 쉽게 눈에 띄지 않는다. 특히 그 성립 초기에 관한 한 서구화와 근대화론 동일시하며 서구 근대 추상미술은 자명한 이식 대상이라는 암묵적인 전제 아래 그 '최초의 사조적인 이식'이나 신구자적 수용 사례의 하나로 받아들여져 왔다.

그런데 이때 문제는 추상미술에 대한 우리의 관심이 십중팔구 서구나 일본의 근대미술과 관련해 양식적 유사성을 따지는 일 정도로 귀결되고

만다는 점이다. 좀 더 솔직히 말하자면, 당대적 삶과의 연관 속에 읽어내는 데 실패했을 뿐만 아니라 문화적 식민성을 입증하는 차원의 영역에 한정된 것이다. 그런 점에서 한국 추상미술의 성립에 관한 한 우리의 이해는 삶의 역사 안에 편입되었다기보다는 오히려 철저하게 그 밖으로 내동댕이쳐졌다고 해도 지나치지 않을 것이다.

이 글의 소박한 바램은 한국 추상의 기원에 관한 이러한 기존의 인식에서 한 걸음 더 나아가 새로운 해석 가능성을 모색하고자 하는 데 있다. 다시 말해 이식적 관점의 접근이나 혹은 이후 전개되는 미술사의 전사(前史) 정도로 받아들여온 했던 기존 인식에서 간과된 다양한 담론적인 가치들 - 예컨대 사실과 추상, 구상과 비구상, 민족주의와 제국주의 혹은 국제주의, 보수와 혁신, 현실주의와 순수주의 등 의 긴장 관계 속에 내재된 삶의 해석학적 문제들을 다시 일깨워 추상미술의 기원을 새롭게 들여다보고자 하는 것이 이 글의 취지이다.¹⁾

2. 추상미술의 기원에 관한 스케치

한국미술사의 전개에서 근대성의 맹아는 서구미술의 사실성, 좀 더 구체적으로 말하자면 그것들이 보여준 생생하게 살아 있는 듯한 '사생(寫生)' 충격에서 싹났다. 박지원(1737~1806)이 『열하일기(熱河日記)』에서 북경 천주교 성당에 그려진 천정화와 벽화에서 받은 충격을 적은 것이나 『오주연문장전산고(五洲衍文長箋散稿)』에서 이규경(1788~1856)이 거울에 비친 것처럼 그런 서양화가 너무 생생하게 살아 움직이는 것 같아 실물과 분간하기 어려웠다고 고백했던 일에서부터, 프랑스 도예가 레미옹의 데생 체험과 무관하지 않았음을 고백한 서양화가 고희동(高羲東, 1886~1965) 이래 유

1) 이 논문은 이미 한국 추상미술의 성립에 관한 관심을 정리한 글로 『유영국과 초기 추상』(한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000) [유영국, 한국 추상미술 재해석의 단서, 『한국근대미술사학』 제10집, 한국근대미술사학회, 2002] 및 『유영국저널』 장간호(유영국문화재단, 2004)에 같은 글이 부분 수정을 거쳐 게재되어 있음) 등의 연장선상에서 앞선 글들에서 남기진 과제를 다시 재고하고자 하는 성격을 갖는다. 더불어 1930년대 일본 도쿄에서 전위적인 그룹 활동으로 초기 추상미술 형성에 기여했던 작가 관련 자료들을 조사·보고한 김영나의 논문 『1930년대 동경유학생들』(『근대한국미술논총』, 학고재, 1992, 273~319쪽), 당시 문헌 자료들을 조사·집적함으로써 한국 추상미술 성립에 맥락적으로 접근할 여지를 주는 최영의 『한국근대미술의 역사』(열화당, 1998)나 한국미술연구소(소장 홍선표)에 의한 『조선미술전람회 기사자료집』, 『미술사논단』 제8집 부록(시공사, 1999) 같은 선행 연구에 크게 힘입고 있음을 밝힌다. 한편 2004년에는 유영국 미술문화재단이 한국만이 아니라 세계적 차원의 추상미술 연구를 위한 논문집을 목표로 『유영국저널』(인간) 장간호를 발행했다.

화에 입문한 많은 화가들에 이르기까지 그러한 사실성의 충격은 어렵지 않게 확인된다. 원근법, 명암법, 해부학적 골격 표현 등 서구 근대미술의 사실성과의 접촉에서 비롯되는 예술의욕, 다시 말해 대상에 관한 사실적 재현 욕구는 이렇듯 근대 이래 우리 미술계의 근본적인 관심사 가운데 하나로 분류하고 있다.

한편 추상미술의 출현은 이러한 초기의 관심사를 근본적으로 뒤집는 하나의 도전이자 사건이다. 그동안 핵심 과제였던 재현으로부터의 일탈이나 혹은 그 전복에 다름 아니기 때문이다. 1920년대 말에서 30년대에 이르면 이미 조석진(趙錫晉, 1853~1920), 안중식(安中植, 1861~1919) 등이 영선사의 일원으로 청나라에 파견되거나 여러 화가 지방생들이 일본, 프랑스 유학을 떠날 때의 관심사와는 다르다는 것이 확인된다. 단순한 사실성에 대한 열망보다는 사회주의적 관점에서 미술을 통해 현실 개조를 목표 삼는 다름가. 이른바 '조선 향토색' 논쟁을 벌이며 어떻게 하면 모종의 주체의식을 표상해 낼까 하는 관심들이 화단의 쟁점으로 떠오르고 있었다.²⁾ 한국에서의 추상미술은 여러 화가 지방생들이 외국 유학길에서 귀국하며 형성된 근대 화단에서 그들의 근대의식이 식민지적 상황에서 스스로를 어떻게 표상해 낼까 하는 문제로 옮겨가게 되었는데, 이러한 변동이 당시 미술계의 지형도를 가장 특징적으로 구별짓는 것이다.

살아있어서 있다시피 우리 근대 화단에서 추상적 경향의 첫 작품 사례로 확인되는 것은 주경(朱慶, 1905~1979)의 <파란(波瀾)>(1923)이다. 이 작품은 양식적으로는 미래파적인 양상을 드러낸다. 전후 사정을 살펴보면 제작 연도를 그대로 인정한다 하더라도, 작가가 18세 때의 작품으로 다이쇼(大正) 시기 일련의 일본 전위미술운동의 영향이 스친 것으로 추정된다. 그런데 정작 그 이후 도쿄 가와바다 미술학교에서 본격적인 미술 수업을 거친 이후 주경의 작업들이 대개 사실적인 정물, 풍경, 인물 등이라는 점에서 이 작품을 의식적인 시도의 결과물로 보기는 어렵다. 그러나 한국 추상미술의 기원을 탐색하는 자리에서, 더구나 그 담론적 가치를 따져 논하고자 하는 자리에서 이러한 작례는 고려할 여지가 별로 없다. 따라서 추상미술의 성립과 관련한 논의의 초점은 자연스럽게 의도적이고도 집단적인 움직임으로 인지되는 1930년대 후반의 일련의 추상미술 경향들에 맞춰지게 된다.

우선 주목해 볼 만한 작가들은 1930년대 후반의 이른바 '전위미술'

2) 오광수 역시 "자기를 내놓는 것이야 예술이라는 김주경의 언급을 인용하며 1930년대 중반에 이르면 "습작기를 벗어나는 시점에서 나올 수 있는 자유로운 제작의 열망이 함축되어 있음을 만나게 된다"고 말하고 있다. 오광수, 『한국현대미술비평사』, 미진사, 1998, 73쪽 참조.

논쟁에 가담한 작가들이다. 예컨대 1937년에 개인전을 연 김종찬(金宗燦)·이규상(李揆祥, 1918~1967), 같은 해에 이규상과 함께 《극현사전(極現社展)》에 가담한 조우식(趙宇植) 그리고 1939년에 조우식과 함께 2인전을 연 이범승(李範承) 등이 그들이다. 하지만 유감스럽게도 이들의 전시에 관해서는 단편적인 기록 외에 구체적인 자료가 확인되지 않는다.

그러나 일본에서 <자유미술가협회>, <NBG(Neo Beaux-Arts Group)> <백만회> <미술문화협회> 등 소그룹을 거점으로 삼아 활동한 추상 작가들이 남긴 기록들은 어느 정도 그 진상에 다가설 실마리를 준다.³⁾ 추상 미술 논의와 관련해 그룹운동으로 펼쳐진 이들의 전위적인 작품 활동이 모두 주목의 대상은 아니다. 다만 눈길을 끄는 것은 1937년에 설립된 <자유미술가협회>를 거점으로 삼은 작가들이다.⁴⁾

창립 전부터 회우로 참여한 김환기(金煥基, 1913~1974), 창립전에 공모를 거쳐 출품한 이래 2회 전람회에서 함께 협회상을 수상하는 등 활동 기록을 남기며 3회부터 회우로 활약한 유영국(劉永國, 1916~2002)과 문학수(文學洙, 1916~1988) 등이 대표적인 예다. 그 밖에도 2회부터 참여하기 시작한 이중섭(李仲燮, 1916~1956), 박생광(朴生光, 1904~1985), 주현 등, 3회전부터 참가한 이규상과 조우식, 그 밖에 4회 이후 발을 들여놓은 안기풍(安基豊), 신경철, 송혜수(宋惠秀, 1913~), 배동신(裴東信, 1919~), 석수성 등이 있다. 이들은 양적으로 결코 적은 수가 아닐 뿐만 아니라 작품 경향에서도 매우 새로운 모습을 보여준다. 게다가 이 <자유미술가협회>는 1940년 10월 12일부터 10월 16일까지 서울 무민관 3층에서 순회전을 여는 등 한국 추상미술의 성립과도 뗄 수 없는 인연을 맺고 있다.

이들의 작품 활동은 전통적인 유화, 동양화 같은 장르뿐만 아니라 릴리프, 사진, 콜라주, 오브제 등 다양한 분야에 걸쳐 매우 개방적인 형식 실험을 보여주며, 사실성이나 현실세계의 소박한 재현을 떠나 있다. 애초에 추상미술 경향을 중심으로 결성되었다고는 하지만, 이 <자유전>에 가담한 작가들을 모두 추상미술의 성립과 관련지어 생각할 수는 없다. 이 그룹은 개방적으로 자유로운 창작 활동을 허락하여 특히 1930년대 국제적인 경향으로 두드러졌던 초현실주의를 지향하는 작가들도 다수 포함되어 있기 때문

3) 김영나, 「1930년대의 전위 그룹전 연구」, 『21세기의 한국미술』, 도서출판 예경, 1998, 63~114쪽 참조.

4) <백만회>에는 김환기와 김진섭(金鎭燮, 1907~1975) 등이, 그리고 1939년 후쿠자와 이치로 등에 의해 초현실주의 미술 그룹으로 결성된 <미술문화협회>에는 김종남, 김하건, 김영주가 작가 가담하고 있다. 하지만 <백만회>는 형식은 세로우나 여전히 재현에 기초한 정상성을 견지하고 있고, <미술문화협회>의 주된 경향은 초현실주의였다. 그런 점에서 여기서는 상세한 논의를 필요로 하지 않는다.

이다. 그런 점에서 추상성보다는 오히려 아방가르드적인 경향성에서 공통점을 찾을 수 있다. 엄격한 의미에서 보면 이들 가운데 추상적인 경향의 대표적인 작가로는 해방 직후인 1947년 조형 이념을 중심으로 모인 최초의 그룹으로 일컬어지는 김환기, 유영국, 이규상의 <신사실파> 그룹과 그 밖에 조우식 정도로 한정된다.

《자유전》 외에 문화학원 출신들로 구성된 《NBG양화전》에서도 동인으로 활약한 유영국의 경우는 《자유전》 출판자들보다 《NBG양화전》 출판자들이 더욱 실험성 짙은 추상 작업이었다는 점에서 《NBG양화전》에서의 그의 활동은 주목할 만하다.

위와 같은 사실들을 종합하면, 이 자리에서 주목해야 할 대상은 김환기, 유영국, 이규상, 조우식과 그를 둘러싼 논의들로 제한된다. 어렵게도 이 시기의 작품들이나 관련 자료들은 태평양전쟁, 해방 공간, 한국전쟁을 거치며 대부분 망실되어 남아있는 게 그리 많지 않다. 김환기의 경우 이 시기 추상 경향의 작품으로 현존하는 작품은 <종달새 노래할 때>(1935, 제22회 《이과전》 출판작), <상독>(1936), <집>(1936), <무제>(1937, 일본 시나가와 미술관 소장), <문도>(1938, 국립현대미술관 소장), <풍경>(1930년대 후반), <창>(1940), <메아리>(1938~1955) 등이 있으며, 제5회 《자유미술가협회전》 출판작 등이 도판으로 확인되고 있다. 그 밖에 1회에서 5회까지의 출판 목록 등이 남아 있다.

유영국의 경우는 1940년 제작된 <작품>이라는 제목의 2점의 타블로 유화 작품과 수십 점의 사진 작업 등이 남아 있다. 여기에 흑백 그림엽서나 사진, 출판물의 일러스트레이션 등의 작품 이미지가 40여 점, 그리고 각종 출판 목록이나 기록 등으로 확인되는 작품 목록까지 합하면 100여 점에 이른다. 다행스러운 것은 작가 생전에 산존하는 그림엽서나 작품 사진 등 도판에 기초하여 10여 점의 작품이 다시 제작되었다는 사실이다. 이를테면 <세목 미상>(1937), <습작>(1938), <작품 LA101>(1938), <제목 미상>(1938), <작품 R3>(1938), <작품1 (L24-39.5)>(1939), <작품4 (L24-39.5)>(1939), <역정 II>(1939), <제도 D>(1939), <작품 404-C>(1940), <작품 404-D>(1940) 등이 그것이다. 그 밖에도 《자유미술가협회전》 및 《NBG양화전》 출판 목록들이 남아 있다.⁵⁾

이규상의 경우는 《자유미술가협회》 3회전 출판작 <작품>(1939)이 도판으로, 4회전 출판작 <회화 1>, <회화 2>, <회화 3>, <회화 4> 등이 목록으

5) 「유영국, 한국 추상미술 재해석의 단서」, 『한국근대미술사학』 제10집, 한국근대미술사학회 2002 및 「유영국지년」, 장간호, 유영국문화재단, 2004 참조.

로 전한다. 조우식의 경우 역시 3회전 출품작 〈FOTO-C〉, 〈FOTO-D〉, 〈FOTO-E〉, 4회전 출품작 〈Etude(벽화시안)〉 등이 목록으로 남아 있다.

이 작품들은 회화인 경우 대개 구성주의적 경향을 드러내며, 경우에 따라서는 기하적인 직선과 때에 따라서는 유기적인 형태로 구획지워진 기하학적 추상 양식을 보여준다. 기법적으로는 회화뿐만 아니라 릴리프, 콜라주, 사진에 이르기까지 다양한 실험의식을 보여준다. 이들의 작품세계는 각자 독자적인 성격을 보여준다. 하지만 일정하게 유럽이나 일본의 작가들의 영향을 짙게 드러내고 있는 점도 어렵지 않게 확인된다. 예컨대 김환기의 경우는 도고 세이지(東郷青兒, 1897~1978), 무라이 마사나리(村井正誠, 1905~1999) 등의 영향이 감지되는가 하면, 유명국의 경우는 몬드리안(Piet Mondrian, 1872~1944) 등의 구성주의 작품, 한스 아르프(Hans Arp, 1887~1966), 벤 니콜슨(Ben Nicholson, 1894~1982), 타들린(Vladimir Evgrafovich Tatlin, 1885~1953), 알버스(Josef Albers, 1888~1976) 그리고 일본의 무라이 마사나리의 작업과 일련의 양식적 유사 관계를 이룬다.

3. 재현 · 추상, 발언 · 침묵

1930년대 후반 추상미술의 성격을 더 깊이 있게 들여다보려면 우선 당시 추상미술을 둘러싸고 일었던 논의들을 주시할 필요가 있다. 최초의 본격적 논의는 당시 일본 미술학교에 재학 중이던 학생 신분의 조오장(趙五將)이 1938년 『조선일보』에 기고한 「전위운동의 제창」이라는 글에서 촉발된다. 조오장은 피카소, 앙드레 브르통 등이 서구에서 전위미술운동으로 시대의 혁명을 이끌어냈듯이, 화가를 지망하는 조선의 젊은이들이 기존의 사조를 박차고 새로운 '항쟁의 길'에 나설 것을 촉구했다. 여기서 '전위운동의 제창'을 통해 그가 항쟁의 대상으로 삼은 것이 무엇인지는 어렵지 않게 짐작된다. 그것은 《조선미전》을 중심으로 활동하며 재현의 미학을 구사하던 기성 작가들로, 그들은 '태만과 우울을 무기같이 자랑하며' 안주하는 한편 '사실성'이라는 이름 아래 허위의식을 드러내고 있었다. 조오장은 같은 글에서 《자유전》을 중심으로 활동하던 작가들의 소식을 전하고 있다.

동경 자유미술가협회 회우로 있는 김환기 씨, 김진섭 씨, 이범승 씨, 김병기 씨, 유명국 씨 등이며, 서울 화단의 유일한 존재인 이병현 씨, 그리고 제작년에 제1회 극현사 동인전에 출품하였던 이규상 씨 외에도 몇몇

동무가 있으나 아직 작품이 제시되지 않은 한 문제시할 수는 없다.

이들은 벌써 '피카소'의 세계를 찾으려 했고 '브르통, 에른스트, 만 레이, 달리의 위치와 테크닉을 공부했을 것이다. '콜라주, 오브제, 릴리프, 포토그램화, 앵스트랙트 아트 등의 화파를 연구하며 생활하고 있다.⁶⁾

바로 직전에 열린 제2회 《자유전》에서 네 명의 협회상 수상자 가운데 문화학원에 재학 중이던 유명국, 문학수 등이 포함되어 각광을 받았다는 사실에서 촉발되었을 것으로 보이는 이 글에서 그는 과학성과 음악에서의 '연습곡(etude)' 같은 탐구 정신을 촉구하고 있다. 그리고 '콜라주, 오브제, 릴리프, 포토그램화, 앵스트랙 아트' 등 일련의 서구의 새로운 기법과 방법들을 모델로 제시하고 있다.

조오장의 이러한 지돌적인 태도가 《조선미전》 중심의 당시 화단에 어떻게 비춰졌을지는 분명치 않다. 다만 이미 일본 유학에서 돌아와 <녹향회> 등을 통해 조선 향토색 논쟁의 한가운데에 자리잡고 있던 화가 오지호의 반응이 눈길을 끈다. 바로 이어 1938년 9월 『동아일보』와 『오지호·김주경 2인 화집』에 실린 「순수회화론」이라는 글에서 그는 추상미술에 대한 국도의 거부감을 감추지 않고 있다. '예술은 생명의 본성의 실현, 즉 '예술은 생의 절대한 긍정의 세계요, 영원히 전일한 생의 세계'라는 전제 위에서 오지호는 추상미술과 그 동안 자신이 펼쳐 온 특유의 인상주의론의 차별성을 '조선의 자연, 조선 민족의 생리와 연계시켜 정리하고 있다. 그 한 편린이 다음과 같은 분장에서 확인된다.

회화는 빛의 예술이요, 색의 예술이다. 빛의 환회요, 색의 환회다. 그러므로 회화의 색은 광휘 있는 색이라야 한다. 즉, 살아 있는 색이라야 한다. 그것은 어떤 윤곽 안을 메우는 도료이어서는 안 된다.⁷⁾

추상미술을 '어떤 윤곽 안을 메우는 도료'로 이해하고 있는 것이다. 그리고 그는 다음과 같이 단호하게 잘라 말한다. "회화의 방법은 오직 '사실'이 있을 뿐이다. 자연을 사실하는 것 이외에는 여하한 방법도 있을 수 없다. 자연의 형체를 묘사하지 않고서는 자연의 어떠한 생명도 표현할 수 없

6) 조오장, 「전위운동의 계창」, 『조선일보』, 1938. 7. 4. 단, 이 글에서 거론되고 있는 김진섭, 이범승, 김병기는 《자유미술가협회전》 출품 작가가 아니었다는 점이 사실과 다르다.

7) 오지호, 「순수회화론」, 『오지호·김주경 2인 화집』, 1938, 『현대회화의 근본 문제』, 예술춘추사, 1964에 계수록.

는 까닭이다.” 그에게는 감정이 본위이고, 이지(埋智)는 그것을 보완하는 부수적인 것에 지나지 않는다. 한마디로 말해, 진정한 회화란 추상의 세계와는 무관하다는 것이다.

이 글이 조오장의 기고문에 대한 직접적인 반응인지는 확실치 않다. 오히려 이미 일본에서 대학을 다녔고, 후지타 쓰구지·도고 세이지 등에 의해 만들어진 아방가르드 양화 연구소를 거쳐 1936년 〈백만회〉 조직에 관여했으며, 《이과전》에 출판하는가 하면, 〈자유미술가협회〉 창립에 가담하고 귀국하여 활동 중이던 김환기나 혹은 같은 해에 전시회를 연 이규상을 겨냥한 것일 가능성이 더 짙다. 얼핏 음악정신으로부터 회화의 순수성을 구가하고자 했던 칸딘스키를 비판하는 듯한 다음과 같은 문장은 가깝게는 같은 해 봄 제2회 《자유전》에 음악적인 리듬을 형상화한 〈론도〉〈메아리〉 등을 출판하여 화제가 된 김환기를 논외로 삼았을 리 없으니 말이다.

자연의 형체를 완전히 떠난, 색과 선만의 배열로 회화를 만들 수 있는 것처럼 생각하고, 또 그렇게 하는 것이 가장 순수한 것이라고 하는 생각은, 대개 음악이 음만으로, 즉 자연을 재현하지 않고도 성립한다는 데서 생겨난 사상이지마는, 이것은 색과 음의 본질을 구별하지 못하는 데서 나온 하나의 착각이요 망상이다. 색과 음은 그 발생이 다르고 그 존재 방식이 다르며 그 감각 형식이 다르다. 그러므로 회화와 음악은, 각각 그 특질에 의하여 각각 다른 표현 형식을 가져야 할 것이요, 또 필연적으로 갖게 된다.⁸⁾

여기서 확인되는 오지호의 입장은 그 경위야 어떻든 회화는 자연의 생명의 ‘사실’, 혹은 ‘묘사와 뉘 수 없는 관계를 지닌 것’이라는 짐이다. 이에 대해 조오장은 같은 해에 잡지 『조광』에 재차 기고한 「전위회화의 본질」이란 글을 다음과 같이 시작한다. “전위회화 운동이 사회에 대한 비판을 하지 않고도 영속하는 것을 대할 때, 일반 문화에 가장 충실한 역할을 가진 사실주의의 작가(?) 제씨는 일종의 연민과 증오로써 응시의 시각을 돌리지 않는다.” 전위회화운동과 사회의 밀접한 연관성을 힘주어 강조하며, 사실적인 태도와 대립각을 세우면서 리얼리티의 문제를 생점화하고 있는 것이다. 그는 이어 다음과 같이 말한다.

오늘날의 전위회화가 단순한 추상주의적 조형 구상에서 모든 문제를 해

8) 오지호, 같은 책.

결하고, 아무것도 없이 감각적인 유미주의에서 온갖 회화적인 요소를 입고 현실성을 전혀 망각했다고 생각하는 사람들이 많은 모양이다. 그러나 결코 그런 것이 아니고, 어느 작가가 말했듯이 '상투적 관습적 리얼리티의 가면의 밑에 있는 것을 구석구석까지 태양 아래다 내놓고 본다.' 그것이 사실성을 갖지 않았다고 해서 전위회화가 현실 내지 생활을 버렸다고 할 수는 없는 것이다. (중략) 이것의 진보성을 탐구하며 매아리를 방기하지 않고 형상화되는 데에 전위회화의 역할과 의의가 있는 것이다."

조오장은 이렇듯이 사실성의 문제와 현실성의 문제를 구분하며 추상미술이 지닌 진보성을 읽어내고 있다. 그리고 이듬해인 1939년 봄 제3회 《자유선》에 사진 3점을 처음 출판하는가 하면, 그 다음 해엔 스스로 강조했던 '과학성'과 '연습'을 실천한 작품 《Etude(벽화 시안)》을 4회전에 출판하고 있다.

하지만 오지호에게는 당시 아카데미즘화한 '사실적 형식주의'와 다를 바 없이 새롭게 대두되는 '전위파 회화' 역시 부정되어 마땅한 것이었다. '비사실적 형식주의'로서 '형식만을 농사로 삼는 한 그것은 다 같이 비회화' ¹⁰⁾로 판단되었기 때문이다. 그가 다시 『동아일보』에 연거푸 「피카소와 현대회화」(1939.5. 31~6. 7)와 「현대회화의 근본 문제—전위파 회화운동을 중심으로」(1940.4. 18~5. 1)를 발표하며 추상미술에 대한 자신의 입장을 재차 정리해 간 것은 서구에서 강하게 번지고 있던 피카소 신드롬이나 국내의 '예전에 없던 혼란된 현상'에 직면하여 위기의식을 갖고 대응한 결과다.

'피카소와 현대회화'가 기고된 바로 며칠 뒤 김환기가 「추상주의 소론」을 발표한 것은 어떤 의미에서는 추상미술 논의에 무게를 실는 것이었다. 이 글에서 김환기는 전위회화의 주위에 아식도 자연의 모방에서 혼보도 벗어나지 못한 회화가 범람하는 현상은 민중이 다가가는 듯하지만 실상은 우리 생활 내지 문화 현상과 무관하다며, 다음과 같이 오지호에 대응하고 있다.

입체파의 상형적 추구는 추상회화와 더불어 일층 더 강력해졌고 심요해짐에 따라 자연의 제 형태에서 기하학적, 비기하학적 추상회화로서의 요소를 회화로 행동함으로써 종합적으로 구상화한다. 근대에까지(현대도

9) 조오장, 「전위회화의 본질」, 『조평』, 1938, 11월호.

10) 오지호, 같은 책.

존속하지만) 회화의 전 요소가 되었던 자연주의적, 문학적, 설명적, 삽화적 등의 직관적 또는 감각적 향락을 이로부터 타블로 상에서 추방하고 배제하는 동시에 비상형(Non-Figuratif)의 관념에 도착하여 추상에서 회화적 순수성을 추구하는 미술의 행동 즉 창조라 하겠다.¹¹⁾

회화의 전 기능이 자연의 재현에서 이반하게 된 급일의 사실은 요컨대 시대의 화적, 시대의 의안이 달라졌다는 데 있을 것이니 그런다는 것은 오로지 묘사가 아님은 이미 당연화해 비련 사실이라 하겠다.

전위회화의 주류가 추상미술이라는 위와 같은 김환기의 언급에 오지호는 다음과 같이 말한다. 불변하는 '예술의 기본 형식은 자연 재현적 형식'이며, '전위파 회화운동의 최종 도달점은 회화의 기본 형식에서 일탈한 순수 추상 형식'이라고 말하지만, 그 순수 추상 형식은 '회화로서의 신형식이 아니고 도안으로서의 신앙식'¹²⁾일 뿐이다. 즉, '신추상적 형식'이라고 하는 것은 추상적 도안 형식 즉, 기하형태적 도안 형식이다. 그것은 기계의 발달에 따른 시대적인 요구와 사회적 필요로 출현하여 변성했지만 그 역사적 임무는 이미 종결된 것이다. 그러니 "시대적 혼란을 틈타서 개입한 회화적 험잡물을 철저히 소탕하고 회화를 회화 본연의 위치로 환원시키는 것이 이 시대에 있어서의 자각 있는 화가들의 역사적 임무라고 생각한다."

위와 같은 논쟁의 전개는 일견 세대 간의 신구논쟁의 성격, 혹은 『조선일보』와 『동아일보』 사이의 분화계 이슈 선점 경쟁 같은 측면도 없지 않다. 그렇지만 누가 뭐래도 이들 사이의 쟁점은 예술 모방론에 기초한 근대적 재현의 미학과 새롭게 대두된 추상미술 사이의 갈등에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 그리고 그 핵심은 새로운 시대와 현실 속에서 과연 어느 쪽이 리얼리티가 있는가 하는 문제임을 보여준다.

그런 점에서 한국 추상미술 성립의 담론적 가치는 1차적인 관련 자료들뿐만 아니라 그 맥락적 접근을 통해서만 조명될 수 있다. 다시 말해 당시 한국적 정체성의 재현을 핵심적인 이슈로 삼으며 지배적인 주류 담론으로 작동했던 조선 향토색 논의나 일련의 동양주의 미학과의 관계를 규명하지 않고는 가능하지 않다. 미술 내부만이 아니라 1930년대 후반 식민지 조선의 삶의 모습과 시대 상황이야말로 추상미술의 근원적 모태라 할 수 있기 때문이다.

11) 김환기, '추상주의 소론', 『조선일보』, 1939. 6. 11.

12) 오지호, '현대회화의 근본 문제', 『동아일보』, 1940. 4. 18~5. 1. 『현대회화의 근본 문제』, 예술춘추사, 1964에 재수록.

좁게는 추상미술의 출현을 적극적으로 평가하고 옹호하는 조오장, 김환기, 길진섭, 신환 같은 일련의 집단과 그것에 적극적으로 거부감을 드러내며 예민하게 대응하는 오지호, 김주경 같은 인물들 사이에 대립각이 세워져 있는 듯하다. 하지만 넓게 보면 정작 추상미술이 대립각을 세우고 있는 것은 1930년대의 주류 미술 신제이다. 이들 추상 경향의 작가들이 관립 학교인 도쿄미술학교가 아니라 문화학원 혹은 아방가르드문화연구소 같은 학원이나 연구소 출신들이며, 《조선미전》이나 《세전》《문전》《이과전》이 아니라 소규모 그룹전이나 개인전을 활동 기반으로 삼았다는 사실은 시사하는 바가 적지 않다. 다시 말해 이들은 사실상 당시 미술계를 구성하는 주류 미술 제도 내부가 아니라 그 외곽에 배치되어 당대 지배 이데올로기와 대결 구도를 형성하고 있었다. 달리 말하면 그것은 당대 상황을 향한 '재현'에 의한 '발언'과 '추상'에 의한 '침묵'이 충돌하는 대결 구도이다.

4. 추상과 '침묵'의 담론적 가치

종래의 재현 미술의 형상성이 시대의 리얼리티를 결여하고 있음을 지적한 다퉁가, '새로운' '시대성' '과학성'을 과제로 채택하고 있다는 점에서 초기의 추상 논의가 단지 양식의 수용에만 머문 것이 아님을 잘 확인된다. 그런데도 서구 추상미술을 거침없이 기존 재현 미술의 대안으로 채택하고 있다는 점에서 서구 추수적이라는 지적을 피할 수 없다. 즉 삶의 현실을 간과하고 있는 것으로 받아들여진다.

그러한 가운데 눈길을 끄는 것은 화가 유영국의 삶과 예술이다. 유영국은 1회에서 6회까지 《자유전》에 빠짐없이 출품했으며, 《NBC양화전》에서는 더욱 엄격하고 실험적인 기하학적 추상 양식을 발표했다. 첫 작품 발표 사례로 기록되는 1937년의 제6회 《독립전》 출품작인 초현실주의적인 경향의 두 작품을 제외하면, 이 시기 그의 작품은 모두 추상성이 돋보이는 것들이다. 그렇지만 이 당시 그는 어떠한 논쟁에도 개입하지 않았으며, 자신을 변명하기 위한 한 마디의 말도 남기지 않았다.

실제로 유영국이 국내 화단과 관련을 갖게 된 것은 조오상이 「전위운동의 제창」에서 소개한 데서 비롯된다. 그때는 유영국이 이미 제7회 《독립전》과 《자유전》 창립전, 그리고 바로 직선인 5월 22일부터 31일까지 도쿄에서 열린 제2회 《자유전》 공모 부문에서 협회상을 수상한 뒤였다. 이어 그는 진환(陳煥, 1913~1951)이 1940년 「조선일보」에 기고한 제4회 《자유전》(도쿄에서 5월 22일부터 31일까지 개최) 리뷰로 다시 한 번 알려지게 된

다. 진환은 김환기의 〈창〉, 문학수의 〈운향단죄지도〉와 함께 유명국의 릴리프 〈작품 404-D〉의 작품 사진을 게재하며 각각 다음과 같이 평했다. 김환기의 작품에서는 '도시적 현대인의 두뇌'를 느낄 수 있으며, 문학수의 작품은 '향토적인 감정'을 바탕 삼은 내면 정신의 교류를 느끼게 하는 '향토적인 시이자 송가'이고, 이중섭의 경우는 '회화적 구성'이 뛰어나며 '질서와 감정을 다소 시적으로 이동'하리라고 보이며, 조우식은 '형태에 대한 감각'을, 안기풍은 '화면의 분위기'를 중시한다고 말한다. 한편 유명국의 릴리프 작품들에 대해서는 다음과 같이 평했다.

〈작품 404-A〉의 4점 목판과 몇 가지 색조의 재료는 이 작가가 조형하려는 불체로 변한다. 이 조형물이 도시적인 감각과 현대 생활면의 의식을 환원시키려는 데서 이 불체와 환경과의 조화를 생각해 한다. 판화, 조각, 사진 등 외에 이와 같은 새로운 의미에서 생기는 '릴리프'가 인간 사회에 필요해진 것을 알게 한다.¹³⁾

즉, 1930년대 도쿄는 기능주의적인 서양식 빌딩들이 들어서 있었고 서울 역시 새 빌딩들이 여기저기 세워지고 있던 터였으므로 '도시적인 감각과 현대생활'과 조화하는 리얼리티를 거론하고 있다.

일제 강점기에 유명국의 작품이 국내 화단에 직접 선보인 것은 1940년 가을, 일본 천황기(天皇記) '기원 2600년 기념'으로 봄에 열린 《자유미술가협회전》이 그 해 7월 당국에 의해 《미술창작가협회전》으로 명칭이 바뀐 가운데 열린 경성 순회전을 통해서다. '각인의 예술의 자유로운 발전'이라는 애초의 협회 설립 목적이 '건전한 예술의 창작과 그 발전'으로 바뀌는가 하면, 『동아일보』 『조선일보』가 폐간되는 등 군국주의가 절정에 이른 때이다. 하지만 화가 길진섭은 이 전시를 낫신 진위적 추상미술의 경향을 아우르는 도쿄 중앙 화단의 선진적 사태로 이해하며, '독창적 화법과 시대에 앞서가는 미의식'을 갖춘 "이들의 작품을 이해하기에 우리 화단은 얼마나 멀어져 있는가" 하며 당시 화단을 탓하고 있다.¹⁴⁾

한편, 김환기 역시 『문장』에 기고한 1940년 한 해 동안의 화단을 회고하는 글 「구하던 일년」에서 부진했던 화단 활동을 이쉬워하면서도 오로지 김만형과 함께 《미술창작가협회 경성전》에 출품한 유명국과 이중섭의 활동만을 꼬집어 논평하여 그 의미를 부각시키고 있다.

13) 진환, 「추상과 추상적」, 『조선일보』, 1940, 6, 19~21.

14) 길진섭, 「미술시평」, 『문장』, 1940, 11월호.

유영국 씨의 릴리프(浮彫)는 회화라기보다 건축에 가까운 작품이겠는데, 그 회화와 구성미에는 지성의 박묘를 느낄 수 있겠으나 동경 또는 경성 등지에서 흔히 볼 수 있는 신흥 객다점(喫茶店)의 실내 장식과 같은 극히 유행적인 무내용한 것 외에 아무런 느낌도 없었다. 2, 3년이면 더러워지는 신흥 다방식 건물에 비하면 백 년, 이백 년을 생활해 온 우리들의 건물이 오히려 더러워진 줄을 모른다.¹⁵⁾

여기서 확인되는 것은 누구보다 앞서 추상 경향의 작품을 제작했으며 회우로서 창립전부터 함께 참여하여 당시 <자유미술가협회> 경성 사무장을 맡고 있던 김환기 역시 유영국의 릴리프 작품 앞에서 그 미학적 특성을 지적하기보다는 당혹감을 드러내고 있다는 사실이다. 오히려 '2, 3년이면 더러워지는 유행을 타는 신흥 다방식 건물'과 '백 년, 이백 년을 생활해 온 우리들의 건물'과의 유비를 통해 '무내용'을 지적하고 전통에 대한 서사를 강조한다. 이에 반해, 소를 주제로 한 이중섭의 그림들에서 그가 감내로운 서사를 읽어내는 데에 성공하고 있는 점은 흥미롭다.

이중섭 씨 작품 거의 전부가 소를 취재했는데, 심각한 색채의 계조, 정확한 테포름, 솔직한 이미지, 소박한 환희, 소박한 소양을 갖춘 작가이다. 스쳐오는 소, 외치는 소, 세가의 유언을 듣는 것 같았다. 응사하는 소의 눈동자, 아늑다운 애린이었다. 씨는 이 한 해에 우리 화단에 일등 빛나는 존재였다. 정진을 바란다.¹⁶⁾

두 작가 즉 유영국과 이중섭에 대한 비평적 관점이 이렇게 갈리는 것은 어디서 비롯할까? 그것은 무엇보다도 그가 "회화는 문학과 달라서 조형성의 절대적 조건을 가졌다"거나 "순수 회화에선 이미 상식화해 바린 그러한 감미스러운 문학적 시정은 현대회화의 진보적 요소는 될 수 없다"고 하는 입장을 취했으면서도, 조형의 문제가 "시각적 문제에 그치지 않고 결국 자연과 인생에 대해 구체적 표현임을 반성하지 않으면 안 된다"고 본 심에 있다. 다시 말해, 당시 양식적으로는 김환기의 작품이 구성주의적인 외양을 보여주고 있었지만, 그가 지향하던 추상은 대상의 추상화라는 차원의 양식적 새로움에 있었음을 알 수 있다. 그러한 사실은 <론도> <메아리> 같이 음악적 운율을 다룬 작품들의 경우라 하더라도 당시 김환기의 작품이 외적 세계

15) 김환기, 「구하던 일년」, 『문장』, 1940, 12월호.

16) 김환기, 「구하던 일년」, 『문장』, 1940, 12월호.

의 '재현'이라는 요소를 선적으로 배제하고 있지 않았던 데서도 확인되며, <종달새 노래할 때> <상복> <집> <무제> <풍경> <창> 등 대부분의 그의 작품 명세들에서도 분명하게 인지된다.

이렇듯 예술과 삶의 관계를 단지 소재적 관계로 보고 있는 점에서는 추상회화를 예술이 아니라 도안으로 본 오지호나 그 반대편에서 논쟁을 벌인 김환기의 경우 그 입장이 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 그런 점에서 보면 유영국의 추상을 '새로움'으로는 받아들이되 일종의 '예술'적 담론으로 받아들이는 데 저항감을 지닌 사람들은 비단 오지호 같은 구상 화가들만은 아니었다. 이러한 점에 주목해 보면 1930년대 후반에서 1940년대 초에 이르는 시기에 전개된 추상미술의 전위성이나 이를 둘러싼 일련의 논의들 역시 일본적 오리엔탈리즘을 재생산하며 대동아주의로 몰아간 조선 향토색 논의와 신일본주의 논의 같은 당시 지배 담론의 어느 언저리에 속하는 것이라는 지적은 타당하다.¹⁷⁾

그리고 바로 그 지점에서 유영국의 존재와 위치는 크게 차별된다. 같이 전위적인 입장에서 <자유미술가협회>에 함께 가담하고 있었지만, 김환기처럼 외적 대상의 세계나 서사에 신뢰를 두고 있던 추상 작가나 문학수나 이중섭 같은 초현실주의적 리얼리티를 추구하며 거대 지배 서시구조, 즉 신일본주의의 우산 아래 전개된 민족주의적 저항성을 지닌 작가들과는 성격이 크게 다르기 때문이다. 그는 당시 외적 사물의 세계를 결코 참조 수단으로 삼지 않은 채 외세와 두절하고 있다. 여기서 당시 그 누구보다도 철저하게 추상성을 보여주는 유영국의 작품 세계와 그가 선택한 행동들의 유의관계, 그리고 그것들이 1930, 40년대 한국 미술계의 맥락 속에서 서사하는 점들은 주목할 만하다.

적어도 이들은 유영국의 추상 세계를 당대의 시대 상황 혹은 그 개인의 삶의 구조와 연관시켜 읽어낼 실마리를 제공하고 있기 때문이다. 미술 입문, 활동 방식, 작품 경향, 그리고 일제강점기 말 그가 취한 행동 양식은 적지 않게 흥미롭다. 유영국의 청년기 삶을 개관하면 다음과 같다.¹⁸⁾

유영국은 1916년 강원도 울진에서 근대기 상업자본가의 집안에서 태어나 유·소년기를 보내고 상경하여 제2고보에 입학한다. 미술 입문 동기는 이렇다. 1935년 봄 졸업을 얼마 앞둔 시점에서 제2고보를 자퇴하고 일본

17) 최재현, 「1930년대 일본 서양화단의 신일본주의」, 『한국근대미술사학』 제14집, 한국근대미술사학회, 2005, 198쪽 참조.

18) 유영국의 생애에 관한 사항은 1995년 첫 대좌 이래 1998년 5월 15일, 1999년 3월 2일 등 여러 차례 유영국의 자택에서 이루어진 구술 대담의 결과와 그 밖의 관련 자료를 토대로 한 것이다.

에 건너간다. 자퇴 동기는 군국주의로 치닫던 시절 학교를 지배하던 억압적 상황에 대한 위증에서였다. 졸업반 당시 그는 학급 반장이었으며, 특히 급우들을 감독하고 감시하여 보고하라는 일본인 담임선생의 요구를 감내하기 어려웠던 것이 직접적인 도중하차의 원인이었다. 고보시절 그의 학업성적은 우수했으며 특히 수학에 능했다.

그가 자퇴와 함께 도일을 꿈꾼 것은 요코하마 상선학교에 진학하여 5대양 6대주를 누비는 마도로스가 되기 위해서였다. 하지만 고보 자퇴로 인한 학력 미달로 입학 자격은 주어지지 않았다. 그래서 그 대신 택한 것이 미술에의 길이었다. 그에게 미술이 자유를 향한 이념의 또 다른 표상이 될 수 있었던 것은 고보시절 미술 교사였던 사토 구니오의 영향 때문이다. 그를 관통하는 삶의 이념은 자유로움이고, 적어도 바로 그러한 점에서 그에게 작가는 마도로스와 동급인 셈이었다.

작가 수업을 위해 그가 택한 교육기관은 문화학원이다. 이유는 간단하다. 관립 학교 도쿄미술학교와 달리 대생 시험을 보지 않았고, 무엇보다도 여학생이 많았으며, 제복을 착용하지 않는 등 학교 분위기가 자유로워 보였다기 때문이다. 그가 처음 출품한 전람회는 당시 비교적 창작에 자유를 구가하며 1930년대 신일본주의 미술의 거점 노릇을 하던 《독립전》이었다. 그러나 《자유전》이 창립되자 그는 이 《자유전》으로 활동무대를 옮겼고, 문화학원 동창들로 이뤄진 더욱 실험적인 그룹인 《NIBC양화전》을 양대 거점으로 삼아 활동했다. 그 와중에 오리엔탈 사진학교에서 사진 기법도 익혔다.

유영국의 작품 가운데 제6회 《독립전》 첫 출품작인 두 점은 기하학적이면서도 초현실주의적인 것이었다. 하지만 이내 출품한 《자유전》 창립전 출품작부터는 엄격한 추상 양식으로 일관했다. 1937년에서 1942년 5년 남짓한 기간 동안 그의 작업은 처음엔 회화로 시작해 릴리프, 콜라주를 거쳐 다시 회화로 그리고 사진 작업으로 이동하며 다양한 기법 실험을 넘나들고 있다. 하지만 확실한 것은 이들 작업에서 어떠한 이야기 구조도 발견되지 않는다는 사실이다.

그런 점에서 유영국의 추상은 시(詩)와 시(詩)의 연장선상에서 그림(畵)을 일컫던 우리의 문인화적 전통이나 시와 회화가 어깨를 견주며 발전한 유럽의 전통적인 회화관, 더 가깝게는 1930년대 조선 향토색 논의와는 예시당초 적대적이다. 적어도 그의 작업은 말을 부정하는 데서 시작된다. 그리고 그 자리는 침묵으로 채워진다. 그에게 서사는 잡다스럽게 여겨져서 부정의 대상이거나 아예 관심 밖이다. 일제 강점기 그의 화단 활동은 1941년 《자유전》에 그동안의 모노크롬 릴리프 같은 단색조에서 벗어나 컬러를 회복한 〈회화〉 작품들, 그리고 1942년 제6회 《자유전》에는 경주 남산을 주

제로 하되 포토그램 등 새로운 기법에 의해 재구성한 아방가르드적인 사진 작업을 출품하는 것으로 마감되고 있다.

유영국의 이러한 작화 태도는 그가 주 무대로 삼았던 《자유전》의 성격이 바뀌어 가던 일제 강점기 말의 상황에서 더욱 여실히 드러난다. 1943년 3월 25일부터 4월 2일까지 열린 제7회 진람회 개최를 앞두고 협회는 「'일본 민족 노동의 아름다움' 설정 취지서」를 발표하며, '일본 민족 노동의 아름다움'을 이른바 '창작 과제'로 새롭게 전시 주제로 설정했다. 이 글은 "대동아 전쟁에 승리함으로써만 우리 민족의 생존과 발전은 가능하고, 우리 일본 민족이 영미를 격멸하는 것에 의해서만 동아시아의 모든 민족은 개방될 것이다"라는 문장으로 시작되고, "일본미의 확립과 그것을 규정하는 우리 민족의 윤리성을 현현시켜 결전의 연속이며 결전의 부합체인 기열한 대동아전쟁 하의 국민으로서 의무의 일단을 공리함으로써 완수하려 한다."는 내용으로 다음과 같이 끝맺는다. 이 7회전에 이중섭 등 항토적 정서에 충실했던 작가들은 계속 출품했다. 반면 유영국은 출품을 거두고 1943년 초 귀국길에 올랐다. 유영국은 귀국하여 1947년 서울로 다시 상경해 〈신사실과〉를 결성하게 될 때까지 교향 울진에서 철저하게 뱃사람으로 어업에 종사하며 화가로서 '침묵'하며 살았다.

제2차 세계대전의 전운이 짙게 깔리던 1940년, 《조선미전》 평에서 김만형은 "그들은 모두 대상물의 표피 묘사에만 급급하여 대상물의 진실(내용)을 파악할 생각은 조금도 갖지 못하는 모양이다. 더구나 자기 존재라는 것은 천 리 밖에 떨어져 있으며 화면 속에서 그 작가가 주장하여야 할 '자기'라는 것은 찾아 볼 수 없다"¹⁹⁾라고 불만스럽게 평하고 있다. 하지만 1930년대 후반~1940년대 초에 이르면 한국 화단에서 어떤 측면에서든 '항토색' 혹은 '자아'를 일정하게 성공적으로 표상해내는 일련의 작가들을 만나기란 어렵지 않다. 다만 위에서 살펴보았듯이 전체주의적인 이데올로기로 치달고 사회를 구성하는 모든 개인들의 사유와 행동이 민족 국가주의, 제국주의의로 강제되어 가던 일제 강점기 말 미술인들에 의한 '자기' 혹은 주체 표상 그 자체가 얼마나 불안정한 것인지가 문제였을 뿐이다.

여기서 적지 않은 의문이 제기된다. 즉 조선 항토색과 대동아주의, 민족주의와 일본 제국주의, 제국주의와 탈식민주의, 민족주의와 국제주의, 전통과 서구라고 하는 대립 구도로 한국의 근대 역사를 바라보는 것은 얼마나 타당한가? 덧붙여 그들에 짝을 맞춰 '발언'과 '침묵', 재현과 추상, 현실 참여와 미학적 순수, 자생성과 이식성, 개혁과 보수 등 숱한 이분법으로 경

19) 김만형, 「전전우감」, 『인문평론』, 1940, 7월호.

게 지으며 바라보던 한국 근대 미술 읽기는 과연 적절한 것인가?

5. 맺으며

한국 근·현대 미술사를 가르치는 술한 이분법적 인식들은 그 실천적 강령으로서의 단순 명료상에도 불구하고 적지 않은 한계를 지닌다. 일제 강점기인 1930, 1940년대 유럽 추상미술의 영향 아래 성립된 한국 추상미술은 그 기원과 동인이 외적 요인과 충격에 의해 비롯되고 있다는 점에서 이식성으로 평가된다. 게다가 삶의 세계의 식집적인 재현과 거리를 두고 있다는 이유에서, 스스로의 삶을 소외시킨 문화적 식민성으로 표상되기 일췌였다.

한국 초기 추상미술이 가장 긍정적으로 평가되는 경우조차도 '일제 강점기에 새롭게 덧붙여진 미술 경향'이라 1950년대 후반의 앵포르멜 운동의 전사 정도로 다루어지는 것이 고작이다. 이러한 평가는 일제 강점기 아래 1950년대까지의 미술사의 전개를 《조선미전》이나 《국전》을 거점으로 삼아 활동한 구상화가들의 지배기로, 1970년대까지를 모더니즘 미술의 헤게모니 장악기로, 그리고 1980년대 이후를 민중미술과 포스트모더니즘이 권력화된 시기로 이해하고자 할 때, 즉 지배적인 힘의 이동사로 미술사를 읽고자 할 때 일정한 선득력을 지닌다.

애초부터 그림이란 말이 없는 예술이다. 한국의 초기 추상 미술은 그나마 사가당작으로 귀결될 수밖에 없는 일제 강점기 아래의 자기 정체성에 대한 관심이나 향토색 구현 같은 주체의 재현마저도 거부하고 부정하는 데에서 가까스로 성립하고 있으니 더욱 그렇다. 표면적으로 보면 거기에는 장구한 역사 속에 전개되어 온 파라고네 논쟁이나 최소한 분화성은커녕 어떠한 삶의 서사도 끼어들 여지를 허락하지 않는다.

소박하게 소재적 관점으로만 보면 추상미술에서 확인되는 '침묵'의 형식은 삶의 현실과 무관한 형식적 사대 이상이 되지 못할 것이다. 그림에도 불구하고 한국 근·현대 미술사의 전개를 서구 혹은 일본 근대 미술의 '이식사'로 고착화하고 읽기 자체마저 식민화하고자 하는 것이 아니라면, 1930년대 후반의 한국 초기 추상미술이 지닌 담론적 가치는 결코 간과할 수 없다. 그것은 단지 서구나 일본 근대 미술 양식이 이식된 양식적 단층은 아니다. 전체주의로 치달던 일제 강점기 말의 현실에서, 재현이나 서술을 거부한 추상미술만큼 강력한 담론적 가치로 이해될 수 있는 적극적인 '발언'도 찾아보기 어렵다.

따라서 1930년대 추상미술을 단지 소박한 소재적 관점에서 삶의 현

실에 대한 '침묵'으로, 형식적 관점에서 식민성으로 혹은 한국적 모더니즘의 진사로 이해해 온 기존의 관점은 수정되지 않으면 안 된다. 그 기원 속에 드리워진 건널 수 없는 침묵이야말로 한국 초기 추상미술 자체의 존재 이유이자 시대의 요청이기 때문이다. 재현에 대한 미학적 논의가 무성한 상황이지만 1930년대 후반의 한국 초기 추상미술을 들여다 보는 일은 그래서 지금도 새롭다. 인식의 미궁에서 헤어나오지 못하는 불행했던 우리의 근대기, 그리고 그 삶과 예술에서 진정한 의미론을 회복해 내는 일은 여전히 난수표를 해독하는 만큼이나 혼란스런 일이지만 말이다.

□ □ 주제어

1930년대 한국미술(The Korean Art in 1930s), 추상미술(abstract art), 향토색(local color), 재현(representation), 추상(abstraction), 침묵(silence), 발언(utterance), 유영국(Young-guk Yoo)

참고문헌

- 김영나, 「1930년대의 전위 그룹전 연구」, 『21세기의 한국미술』, 예경, 1998.
- 이인범, 「유영국, 한국 추상미술 재해석의 단서」, 『유영국저널』, 창간호, 유영국문화재단, 2001.
- 오광수, 『한국현대미술비평사』, 미진사, 1998.
- 최열, 『한국현대미술의 역사』, 역화당, 1998.
- 최재혁, 「1930년대 일본 시양화단의 신일본주의」, 『한국현대미술사학』 제14집, 한국현대미술사학회, 2005.
- 오지호, 「순수회화론」, 『오지호·김주경 2인화집』, 1938, (『현대회화의 근본문제』, 예술춘추사, 1964에 재수록)
- 조오장, 「전위운동의 제창」, 『조선일보』, 1938, 7, 4.
- 김환기, 「추상주의 소원」, 『조선일보』, 1939, 6, 11.
- 진환, 「추상과 추상적」, 『조선일보』, 1940, 6, 19~21.

Abstract Art, the early phenomena of aesthetic discourse — In the case of Korean art in 1930s

Inn-bum Lee

In the late decade of 1930, under the Japanese Imperialism, the Korean abstract art which was formed with affection by Japan and Europe. They say the early Korean abstract art is colonized, from a point that it derives from exterior impact. And they say also it is colonized not to be related to the representation of their own life world.

On the other hand, the early Korean abstract art in 1930s is told as the prehistory of 'Korean Modernism in Art', which flourished in 1970s followed 'Informal Art Movement' in the late 1950s. Because the status of abstract art in 1930s was not more than a germ of 'Korean Modernism in Art', while they understand until 1950s as a period dominated by representational art based on Chosun Exhibition or Korean National Exhibition, the period until 1970s as a period ruled by abstract art which was accepted as 'Korean Modernism in Art', and the period after 1980s as a period by Min jung Art and Post-Modernism Art.

However, the historical value of Korean Abstract Art in 1930s cannot be passed over, if not trying to understand the development of 'Korean Modernism in Art' especially focusing on not their own history but the impact of Western and Japanese art.

In the late colonial period, the Korean early abstract art was the strongest utterance of the time paradoxically, even if not related much to optical representation of the Korean subjectivity. Therefore the existing viewpoints about the early Korean abstract art should be changed.