

# 장욱진 회화의 표현과 신사실 그리고 초현실

문정희

## I. 서론

文貞姬

국립타이난예술대학 부교수  
북경 중앙미술학원  
미술사학과 문학박사  
동아시아 근현대 미술사

“표현(表現)은 정신생활, 정신의 발현(發現)이다. 표현이 쉽고도 어려운 것은 자기(自己)를 내어놓는 고백(告白)이 되기 때문이다. 단지 물감을 바른다고 해서 표현일 수 없으며 자기를 정직하게 드러내 놓는 고백이 될 수도 없는 것이다.”<sup>1</sup>

10대 초반부터 공모전에 입선하며 당당히 화가의 외길을 걸어갔고, 마침내 자신의 예술 세계를 이루어 낸 장욱진(張旭鎭, 1917~1990)에게 ‘표현’이란 무엇일까? 아마도 그의 예술에서 ‘표현’은 20세기 모더니스트 장욱진만의 독창적이고 일관된 예술 세계를 집약하는 조형 언어라고 할 것이다. 장욱진은 청년기부터 사실에 집중한

\* 본 논문은 국립현대미술관이 기획한 《가장 진지한 고백: 장욱진(張旭鎭, 1917~1990) 회고전》(2023)도록에 실린 「재현에서 표현으로, 장욱진 회화의 독창성」을 수정과 보완을 거쳐 개고한 글임을 밝힌다.

\*\* 필자의 최근 논저: 「東亞繪畫의書法抽象: ‘五月’與‘東方’의現代性」, 蕭瓊瑞 編, 『五月與東方: 臺灣現代藝術運動的萌發』, 國立歷史博物館, 2024. 4; 「아시아의 미술시장과 수묵화의 당대성」, 『미술이론과 현장』36, 2023. 12; 「亞洲의 ‘另類’繪畫」, 『藝術觀點ACT』95, 2023. 10.

1 장욱진, 「표현」, 『동아일보』, 1969. 4. 10, p.5.

재현의 기초를 닦으며 창의적인 새로움을 열었고, 이를 통해 화가로서의 성장과 발전을 이어나가 '표현'의 예술 세계를 이루어 냈다. 이러한 표현의 시작은 동시대 새롭게 움직이는 모더니즘 예술과 만나서 자극받아 가며 자기만의 독창적 예술세계를 창조하기 위한 도전이었다. 고독한 자아를 성찰하는 가운데 그의 고백이 있고, 표현 정신이 발현되었다. 1955년 장욱진은 '발상과 방법'이라는 짧은 글에서 동시대적인 눈으로 과거 예술을 살펴보고, 결국 인상파 이후야말로 자아의 발견에 의해 창조되었다고 하는 소견을 보였다. 이와 같은 견해는 적어도 장욱진이 미술학도로 성장하던 1930년대의 새로운 모더니즘에 대한 이해에서 비롯되었을 것으로 보인다. 특히 모더니즘 사조로서 초현실주의의 초기 출현과 발전은 식민지 조선에서도 작게나마 여란회(麗蘭會)나 형성미술가집단전(型成美術家集團展) 등과 같은 재야전에서 관련성을 보여주었고,<sup>2</sup> 이때 장욱진은 1939년 일본을 유학하면서 당시 신시대의 예술 정신과 양식들을 접할 수 있는 계기가 마련되었다고 본다.

이미 일본에서의 서구 초현실주의 수용과 전개는 많은 연구가 있었으나, 최근 서구의 모방만이 아닌 현지화되고 토착화된 개별적 초현실주의라는 시각이 전시를 통해 드러나고 있다. 이러한 가운데 초현실주의의 운동으로 전개된 양식이 아닌 '초현실(surreality)'의 발상이 조형의 새로운 방법으로 등장한 점에 주의해 보고자 한다. 장욱진의 그 어떤 글에서도 '초현실'이라는 단어는 언급된 바 없다. 그러나 장욱진의 회화 작품에서 드러나는 새로운 발상을 통해 동시대의 예술사조에 대한 도전과 독창적 면모가 발견된다. 장욱진의 예술은 순수미의 발로로서 1950년대 미술의 기원을 찾아 원시적인 동심의 세계를 조형화했다. 이는 '사실'이라는 대상으로부터 새로운 시각에서 비현실이 아닌 초현실 세계의 객관화된 인류의 보편적 진리를 추구한 것이다. 따라서 본 논문은 장욱진의 초기 예술이 재현에서 표현으로 나아가 초현실적 조형의 방법 창작을 실천한 과정을 고찰하고자 한다. 아울러 그 조형의 형성에 있어서 일본적인 초현실주의의 초기적인 시대적 상황을 통해 파울 클레(Paul Klee, 1879~1940)가 수용되고 이로써 자신만의 독창성으로 예술 세계를 보여준 점에 주목하고자 한다.

2 井内佳津恵, 「幻の画家」佐藤九二男の画業について(調査報告), 『北海道立美術館・藝術館 紀要』29 (2019), p.7.

## II. 사실에서 ‘표현’으로

장옥진은 10대부터 미술에 두각을 나타냈으며, 공모전 성격의 학생전람회에 입선한 것은 열심히 그림을 그린 노력의 결과였다. 당시 장옥진이 다녔던 경성제2고등보통학교(경북고등학교)에는 화가인 사토 구니오(佐藤九二男, 1897~1945)가 1928년부터 미술부 학생들을 지도하고 있었다. 사토 구니오는 자신이 가르치는 학생들을 경성치과의전(京城齒科醫專)이 주최한 《전선중등학교미술전(全鮮中等學校美術展)》(훗날 만주 지역까지 넓혀 ‘선만중등학교미술전(鮮滿中等學校美術展)’을 열었으며, 신문 기사 제목에서는 ‘만선(滿鮮)’이라고도 혼재되어 있다.)에 출전시켜 많은 입선자를 낸 것으로 유명하다. 장옥진 역시 사토 구니오의 지도로 1932년 《선만중등학교미술전》에 출전하여 입선한다.<sup>3</sup>

당시 『경성일보』 기자인 다케다 조(竹田讓)의 「선만중등교 미술전비평」이라는 촌평(寸評)은 장옥진 입선작의 대략적인 외형을 추측하게 한다. 특히 “장옥진군 <풍경>의 포맷함을 확장시킨 색채, 필촉도 좋다”<sup>4</sup>라고 한 대목은 대상을 사실적인 색채로 재현(포맷, formal)하는 데 머물지 않고 확장했다는 뜻으로 해석된다. 필촉에 관한 언급 역시 자유로운 표현에 무게를 두고 있어서 장옥진의 작품이 미술전에서 신선하다는 평가를 받은 것으로 추측된다. 이 작품은 현존하지 않아 전모를 알 수 없지만, 적어도 절박한 글을 통해 1932년부터 장옥진이 꾸준히 미술전에 참가했으며, 모더니즘 계열의 포비즘적 양식을 이미 반영하고 있었음을 보여준다.

이 평을 쓴 다케다 조는 사토 구니오의 도쿄미술학교 후배로 조선의 재야전람회에 참가한 화가로 활동하면서 경성일보 학예부 기자도 겸하고 있었다. 1931년에 관전인 조선미술전람회는 일본인 화가들이 중심이 되어 개혁을 요구했고, 여러 미술가가 재야 미술 단체를 결성해 선진적인 경향을 흡수했다. 당시 미술 교사이자 중견 화가로 활동하던 사토 구니오는 일본 독립미술협회전과 같은 재야전에 꾸준히 참가하는 한편 관전에 대항한 앙데팡당전, 진보적 성격의 단체인 여란회(麗蘭會, 레이란카이, 1930년에 개최, 1933년에 해산)<sup>5</sup>와 청구회(靑邱會, 세이큐카이, 1933년에 개최)

3 『京城日報』, 1929. 9. 20; 1930. 10. 23; 1938. 11. 1, “全鮮中等學校美術展”(鮮滿中等學校美術展)에 관해서는 井内佳津恵, 앞의 글, p.10 참조.

4 “張旭鎮君『風景』ヴァマンリ張りの色彩, 筆觸もよい”, 竹田讓, 「鮮滿中學校 美術展批評」, 『京城日報』, 1932. 10. 19, p.2.

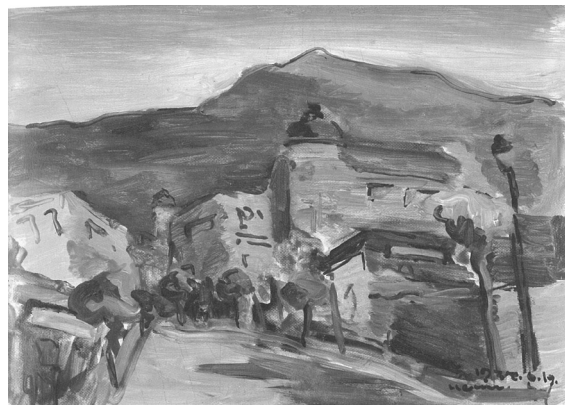
5 문정희, 「전람회 시대 『경성일보』(1906~1945)의 미술자료」, 『미술사논단』38(2014. 6), pp.306-308.

등을 결성하여 주요 멤버로 활약했다. 후배인 다케다 조도 《제2회 청구회전》(1934)에 참가하는 한편 경성일보 기자로 재직하며 조선 예술계의 새로운 시도와 변화를 지각했다.

이러한 배경으로 경성의 재야전은 사토 구니오가 지도한 중등부 미술반 학생들에게도 영향을 미쳤을 것으로 생각된다. 《제2회 여란회전》에 출품한 진보적인 화가 아마구치 다케오(山口長男, 1902~1983)는 경성 태생으로 도쿄미술학교를 졸업하고 프랑스로 유학, 1931년 경성으로 돌아와 사토와 함께 형성미술가집단전에도 참가한 진보적인 화가다. 당시 경성일보에 기사를 쓴 이마다 요시히토(今田吉人)는 “전통의 무가치와 초현실주의에서 비약한 양식”으로 그의 작품을 평가하기도 했다.<sup>6</sup> 아마구치의 화풍은 1931년 이과회(二科會)나 여란회에 출품한 〈이인상(二人像)〉에서 보여준 진보적 모더니즘 계열로서 일본적인 포비즘 양식과 달리 초현실주의에서 영향을 받은 추상적인 양식이 드러난다.<sup>7</sup> 이러한 경향은 신흥 미술로 고무된 경성 화단에 신선한 분위기를 제공하며 당시 미술전람회에도 도전하는 청년 학도들을 자극했을 것이다. 포범함을 확장시킨 장욱진의 작품은 1937년에 그린 〈풍경〉<sup>1</sup>이다. 이러한 기성 화단의 분위기에 청년 장욱진도 영향을 받아 1932년 학생전 입선작에 시도했을 것이고, 마침내 1937년 작 〈풍경〉에서 장욱진만의 활발한 필치가 자유롭게 구사된 필촉의 직감적 표현성을 구현한 것으로 읽힌다.

1  
장욱진  
〈풍경〉  
1937  
판지에 유화·물감  
24.5×33.5cm  
리움미술관

현재 흑백 도판으로만 존재하는 〈정물〉(1938, 동아일보 주최 《제7회 전조선남녀학생작품전》(1938. 6. 5-6. 14) 수상작)과 현존하는 〈공기놀이〉(1938, 조선일보 주최 《제2회 전조선학생미술전람회》(1938. 10. 8-10. 17) 최고상인 조선일보 사장상 수상)를 비교해 보면, 전자는 사물을 사실적으로 충실히 재현하는 기초력을 보여준 반면, 후자는 앞서 언급한 1937년 〈풍경〉에서 보이는 데포르메(형태를 확장시킨) 양식의



6 위의 글, p.309.

7 1930년 작품 〈이인상(二人像)〉은 이과회에 출품한 것으로 유명하며, 1932년 경성일보의 방문 기사에 참고 사진으로 게재된 〈이인상〉은 아마도 여란회에 출품한 것으로 추측된다. 『秋の美術期にアトリエを廻る』(4) 『二人像』の色彩 展覽會嬢の山口畫伯, 『경성일보』, 1932. 9. 28, p.6.

또 다른 표현이 두드러진다. 이듬해 학생전에서 최고상을 수상한 <공기놀이>는 작품의 소재와 구성이 관전 양식에서 크게 벗어나지 않으나, 아기 업은 여성 표현에서 야수파적 형태에 입체파적 요소를 가미해 데포르메를 시도한 것이 보인다.

사실적 재현성에서 벗어나 직감적 표현성으로 발전한 장욱진의 화풍은 도쿄 제국미술학교(별칭은 무사시노미술대학(武蔵野美術大学))를 수학하던 1939년부터 강화된 것으로 보인다. 당시 일본 화단에서 포비즘과 초현실주의 양식을 새롭게 받아들인 독립미술협회전(이하 독립전)에 참여한 화가들과의 관계를 통해 많은 영향을 받았을 것이다. 독립전에 참가한 사토 구니오 외에 제국미술학교 서양화과 교수였던 다카바다케 다츠시로(高畠達四郎, 1895~1976), 같은 학교 선배인 김만형(金晩炯, 1916~1984) 등을 통해 새로운 예술 경향을 흡수한 것으로 추측된다. 1930년에 결성된 독립미술협회는 '독립된 신일본주의'라는 전통 회귀의 경향을 나타냈으며, 일본 포비즘의 색채로 새로운 경향을 이어갔다. 소수의 한국, 중국 유학생들이 동양적 포비즘으로 이를 확대했으며, 이러한 분위기 속에서 초현실주의 양식은 젊은 화가들에게 더욱 인기를 끌었다. 동양적 포비즘 속에는 특히 표현주의적 요소가 새로운 양식을 흡수하는 경향도 볼 수 있는데, 장욱진의 창작은 이러한 표현주의적 창작 태도에서 포비즘과 초현실주의를 융합하는 독자적인 예술 세계를 보여준다.

장욱진의 회화에 나타난 '표현성'과 관련해 표현주의 미술을 고찰해 보면, 먼저 독일에서 표현주의(Expressionisme) 혹은 표현주의자(표현파, Expressionisten)라는 용어가 출현하고, 1910년대에 일본의 표현주의 미술이 이를 수용함으로써 전위적 모더니즘 예술 계열에서는 선구적으로 나선다. 1911년 베를린에서 개최된 《분리파전》에서 포비즘, 큐비즘 등의 젊은 프랑스 화가들의 작품이 출품되자 이를 '표현주의'라고 불렀고, 이는 용어의 기원에서 볼 때 앙리 마티스에게도 이미 적용되었다. 일찍이 포비즘과 큐비즘을 명명한 루이 보셀(Louis Vauxcelles, 1879~1943)이 마티스의 그림을 보고 '엑스프레션(Expression)'이라고 했고, 마티스 자신도 이를 그대로 사용했기 때문이다.<sup>8</sup> 이러한 표현주의 용어는 예술에서 감정의 직접적인 표현이 예술의 진정한 목적이라고 주장해 왔으며, 색채와 형태는 진정한 목적을 이루기 위한 수단으로 보았다. 즉 강렬한 색채와 형태의 데포르메(비정형)를 통해 미의 개념을 수용한 것이다. 예술 사조에서는 1911년 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer, 1881~1965)

8 深町浩祥, 「ドイツ表現主義の思潮と展開: カンディンスキーを中心に」, 『跡見學園女子大學マネジメント學部紀要』33 (2022. 1), p.3.

가 자신의 논문에서 세잔, 고흐, 마티스를 ‘표현주의’라고 일컬으면서 보편화되었다. 1910년대에 일본의 표잔회(ヒュウザン會, フェウザン會) 화가들도 반 고흐와 마티스를 표현주의 화가로 인식했고, 여기에 후기 인상파(Post-Impressionists) 화가들과 프랑스 포비즘(fauvism) 화가들도 포함시켰다. 이후 일본에서 표현주의는 좁은 의미에서 1920년대 독일 표현주의 운동을 가리켜 표현파라 부르며, 미래파, 입체파 등과 함께 모던 아트로 간주한다. 1930년대가 되면 프랑스 미술을 중심으로 마티스 이후의 초현실주의와 추상미술까지 새로운 사조로 수용되면서 전위적인 실험미술이 부흥하게 된다.

이러한 시대적 분위기 속에서 1939년 장욱진은 일본 유학을 통해 일본의 포비즘적 특색을 잘 파악하고 수용한 것으로 생각된다. 즉 조선미술전람회 입선작인 〈소녀〉(1939)는 포비즘적 양식의 특성을 감안해 작품화한 것으로 볼 수 있다. 이 작품은 관전풍 양식인 향토색 인물 좌상의 포즈에 따라 묘사되었지만, 조선 소녀의 토속적 정서를 직감적으로 드러내기 위해 거칠고 속도감 넘치는 붓질로 인물의 감정을 강조하고 있다. 아울러 화면에서 소녀의 배경으로 두른 산수병풍은 산수화의 즉흥적 필치로 묘사하고 있어 조선의 고전적 서화 느낌을 잘 전달한다. 따라서 이 작품은 포비즘 계열의 선조미와 데포르메의 표현을 융합시켜 신선한 표현으로 개척한 면모를 지닌다.

### III. 주체적인 자아 ‘표현’

장욱진이 일본에서 유학한 시기인 1939년부터 태평양 전쟁으로 인해 일본 화단은 활기를 잃고 있었고, 1940년에 이르면 ‘자유미술가협회’ 명칭에서 ‘자유’를 박탈당해 ‘미술창작가협회’로 개칭하게 되는 국가 통제가 시작되었다. 그러나 장욱진은 대학 입학과 함께 『세계미술전집』(平凡社, 1930~1931년 발행)을 구입해 전세계 미술의 동향을 탐독했다.<sup>9</sup> 고금동서의 미술을 폭넓게 이해하면서 이후 전개될 미술 동향을 살피며 자신의 화업(畫業)이 나아갈 길을 모색한다. 이 시기 장욱진은 앞선 세대의 예술 경향을 체계적으로 이해하며 자신의 조형적 실험과 사고의 틀을 형성해 간다.

9 강병직, 「장욱진에게 있어서 동경 유학시절의 의미: 작품론의 관점에서」, 『장욱진 그림마음』1, p.27.

예술 사조의 흐름을 체계적으로 이해한 장욱진은 예술 정신의 발현을 위해 표현주의를 심도 있게 고찰하며 인간의 내면적 '표현'에 더욱 깊게 다가간다. 이후 2차 세계대전이 발발하며 화업을 계속할 수 없다가, 해방 후 1949년 《제2회 신사실파동인전》에 여러 작품을 출품하며 대학 시절부터 새롭게 도전하며 성장시킨 예술 세계의 면모를 드러낸다. 출품작인 〈독〉은 앞선 동양적 포비즘과 초현실주의의 의미를 농축시켜 이전과 확연히 다른 양식을 보여주고 있다. 화면 맨 앞 중앙에 등장하는 까치는 화가 자신이 어려서부터 다루던 새의 이미지가 반복적인 의식 세계를 구현하며 초현실주의적 공간에 모습을 드러낸다. 새의 이미지는 꿈과 몽상과 같은 환상의 모티프로 다뤄졌는데, 특히 독립전에 출품된 여러 작품에서 자주 볼 수 있다. 장욱진을 가르쳤던 다카바타케 다츠시로도 독립전의 협회 멤버로서 《제8회 독립전》에 〈비둘기 집(鳩舎)〉(1938)을 출품했는데, 새라는 모티프가 초현실주의 성향의 여러 작가들에게서 자주 다루어진 모티프임을 볼 수 있다.

항아리 모티프 역시 초현실주의 성향이 강한 작가들의 주요 소재이며, 젊은 화가들이 독립전 출품작에 이를 반영하며 새로운 양식으로 각광받았다. 1930년에 독립미술협회가 결성되었을 당시 이들은 “신시대 미술을 확립”하자고 ‘독립 선언’을 했고, 이에 따르는 취지로 “신흥 기운이 멈추는 장애…폐해를 없애서 신예술을 갈고 닦아 개척에 매진해 새로운 시대의 실현에 전력을 다할 것”임을 밝히고 있다.<sup>10</sup> 이렇듯 신시대의 미술을 확립하기 위해 독립전이 출발되었고, 이를 이어 재야협회의 결성이 이루어졌는데, 이러한 협회들의 명명(命名)을 보면 새로운 뜻의 ‘신(新)’을 접두어로 사용하고 있다. 즉 ‘신시대양화전’(1934년, 長谷川三郎, 山口薫, 村井正誠 등이 결성했다가 1937년에 자유미술가협회로 재결성), ‘신조형미술협회’(1934년) ‘신제작’ 등이 속속히 등장하며 새로운 예술을 주도하게 된다. 이러한 흐름은 이후 한국에서도 이어져 ‘신사실파’가 등장해 새로운 미술을 갈망하는 계기가 된다. 이 단체 역시 ‘사실’보다는 새로움의 접두어인 ‘신(新)’에 방점을 두고 명명했는데 이 단체의 활동에 주목할 필요가 있다. 즉 1949년 재개된 제2회 신사실파전에 출품한 장욱진은 앞선 선배 화가들의 새로운 미술에 동참하면서 새로운 예술 정신을 실천했고, ‘형상’이라는 사실을 새롭게 해석해 표현한 작품이 〈독〉이라고 볼 수 있다.

〈독〉에서 보여준 질료감 역시 토기라는 형태보다 원시적 표현에 무게를 두었으

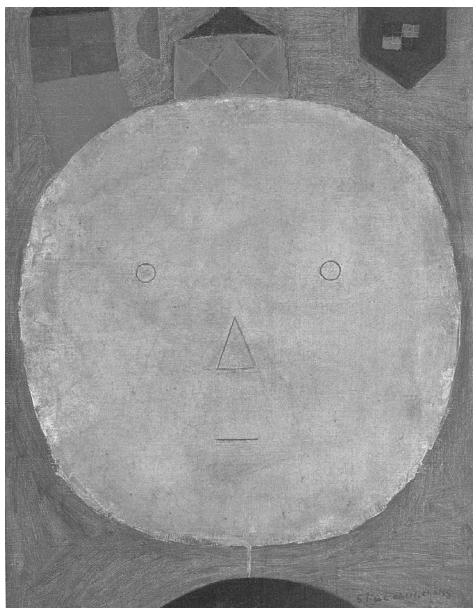
10 『獨立美術協會關係年譜(1914年~1947年)』, 『初期獨立展の作家たち』(東京: 青梅市立美術館, 1989).

며, 주체적 감성의 '표현'은 반문명의 자연관에서 비롯된 정신의 발현이라고도 볼 수 있다. 신사실파에 합류한 장욱진은 앞선 자유미술가협회에서 활동하던 김환기와 유영국 등이 보인 세계와 달리, 자연에 대한 원시적 감성을 색채로 환원시키려 했다. 이러한 그의 양식적 변화는 자연 모방의 사실적 재현에서 감정적 표현으로 향하는 '새로운 현실(사실)'의 발견이다.

《신사실파전》을 통해 표현성 강한 작품을 보여준 장욱진은 한국전쟁으로 인해 작품활동을 이어나가기 어려운 상황이 되자 1951년 고향인 연기로 내려간다. 당시 그린 〈자화상〉(1951)은 장욱진 화업에 일대 결산을 가져온 독보적인 작품이다. 이 작품은 황금빛 보리밭을 배경으로 귀향하는 자신을 모던한 예술가로 드러냄으로써 전에 없었던 자기 동일화된 자아를 표출한다. 전쟁기의 암울한 시대 상황에서 장욱진은 존재적 불안을 느끼지만 그림 속에서 나만의 자유 공간을 펼침으로써 화가로서의 실존적 삶을 느끼며 환희에 싸인다. 이 자화상 안에는 가족과 떨어진 현실을 홀로 방황한 끝에 찾아낸 화가인 장욱진의 실존이 그대로 담겨 있다. 화풍상으로는 반 고흐와 같은 후기 인상주의 양식도 엿볼 수 있어, 서구와 다른 동양적인 표현주의 양식을 돌아보게 하는 종합적인 모더니즘 회화의 면모를 보인다.

만년기에 붓으로 빠르게 표현한 수묵의 〈자화상〉(1985) 연작은 1951년부터 자신을 마주한 장욱진의 창작적 태도와 연속성을 갖는다. 풍경화의 형식을 취한 〈자화상〉이 이후 다른 풍경 작품과 이러한 연관성을 갖고 있다면, 수채화로 제작한 〈마을〉(1951)은 훗날 전개될 작품의 구성 요소를 보여준다. 〈마을〉에는 자연 풍경 속에 공존해 있는 나무와 새, 소와 어린이, 강아지, 가족이 묘사된다. 〈양옥〉(1953)은 도시 풍경 속에 화가 자신을 묘사하고 있어서 보리밭 농촌의 풍경을 그린 〈자화상〉과 대조를 이루지만, 화면 중심에 자신을 표현함으로써 그 자신의 의식 흐름을 나타내는 또 다른 자화상으로도 읽을 수 있다.

〈마을〉의 화면에서 대청과 중심, 전경의 집과 원경의 하늘이라는 구성 요소는 〈자동차 있는 풍경〉(1953)에서 공통적으로 드러나는데, 전자가 서정적인 농촌 '마을'이라면 후자는 도시의 '풍경'으로 대조를 이룬다. 이러한 작품에서 드러난 복수의 공간은 고가 하루에(古賀春江, 1895~1933)의 〈소박한 월야(素朴な月夜)〉(1929)에서 보여준 환상의 도시적 이미지의 공간과도 상통한다. 고가 하루에의 〈공원의 에피소드(公園のエピソード)〉(1933)는 파울 클레(Paul Klee, 1879~1940)의 〈붉은 풍선〉(1922)의 영향을 받아 어린아이의 놀이를 상징화하는 환상적 공간을 펼친다. 1933



2  
장욱진  
〈얼굴〉  
1957  
캔버스에 유화·물감  
39.5×30.8cm  
개인소장

년 고가 하루에가 죽자 이듬해 일본 이과회는 유작을 특별 전시했고, 1935년과 1941년에 도쿄 화랑에서 유작전이 열릴 정도로 화단의 주목을 받은 점을 고려하면, 시기적으로 장욱진 역시 표현주의와 초현실주의 모두에서 전위적인 예술을 보여준 고가 하루에에게 관심을 가졌을 것이다.

유화로 그린 〈자화상〉 이후 〈모기장〉(1956) 또한 어린 시절의 순수한 내면 세계를 묘사한 작품이며, 전 화면에 모기장의 분할된 면을 묘사하여 하나의 정념만을 남긴 정화된 작가 자신의 공간을 드러낸다. 작품 속 어린아이의 이미지는 이후 장욱진의 아동화가 지닌 순수한 내면을 의미화한 기호로 조형화된다. 〈얼굴〉(1957)<sup>토2</sup>은 화가 자신의 내면의 감정을 어린아이로 표현한 것으로, 감정의 순수함을 눈 코 입과 같은 기초적인 조형으로 기호화했다.

이처럼 장욱진은 인간의 원시적 감성과 어린아이가 지닌 동심을 동경하며 자신의 예술 세계를 구축해 간다. 이러한 면모는 〈집과 아이〉(1959), 〈나무 아래 아이〉(1960) 등에서 잘 드러나며, 〈해 달 산 아이〉(1962)에서는 동심의 천진무구한 경지에 이르기 위해 자연을 마주한 아이의 이미지를 간략화된 기호로 상형화하고 있다. 이후 장욱진에게 달과 나무와 같은 제재는 인류 문명에서 문자의 시원으로 돌아가는 기호가 되며, 표현에서 기호적인 조형의 세계로 나아가고 있음을 발견하게 하는 단서가 된다.

장욱진의 청장년기를 중심으로 살펴본 예술 세계에서 ‘표현’이란 자신의 내면 세계에 대한 통찰이자, 보이지 않는 것을 보이게 하는 장치로 기능하는 것이 아닌가 생각된다. 청년기부터 화가로 입문해 오로지 그림에만 몰두한 장욱진은 1930년대 경성 화단의 새로운 기운을 선배와 스승으로부터 영향받아 사실적 기초를 바탕으로 신(新)양식의 모더니즘을 흡수하며 발전해 나갔다. 일본에서 서구의 표현주의가 일찌감치 수용될 때 후기 인상주의와 야수파 양식이 동양적 모더니즘으로 구현되었고, 초현실주의가 점차 화단을 주도하던 시기에 장욱진은 20세기 모더니즘 예술을 경험하며 주관적 ‘표현’에 따라 야수파와 초현실주의 양식 안에서 자신의 주정적 세계관을 ‘표현’으로 드러내며 독창적인 예술관을 형성해 갔다. 이는 결국 장욱진의 예술 세계를 관통할 수 있는 중요한 정신적 창작 태도였다.

#### IV. 신사실과 초현실

앞서 1955년에 장욱진은 「발상과 방법」에서 ‘포름을 재구성’하는 일로서 자신의 생각을 드러낸 바 있다. 이어서 그는 다음과 같은 예술관을 밝혔다.

…인상파(印象派)를 분수령으로 하고 그 이전의 화가들—고전파(古典派), 자연주의(自然主義), 낭만파(浪漫派) 그리고 사실주의(寫實主義)의 화가(畫家)들은 그림의 대상을 결정한 다음 그것에 충실하면 되었다. 그러니까 자연 이들에게는 자아(自我)에서 이루어지는 사고(思考)방식을 찾아볼 수는 없었다. 그러나 인상파 이후의 그림은 한 말로 말하면 그 자아의 발견이라고 해도 무방하다.<sup>11</sup>

그는 직접적인 ‘초현실파’를 언급하지 않았지만, 적어도 ‘사실주의’의 구시대적인 창작 태도를 반대하는 태도를 보인다. 이는 자아라는 사고방식의 유무에 따라 인상파 이후 일본에서 전개된 입체주의, 순수주의, 구성주의, 초현실주의 등의 모더니즘 미술을 염두에 둔 그것으로 생각한다. 여기서 그가 말한 ‘자아에서 이루어지는 사고방식’은 순수미를 향한 주관적인 탐구라고도 말할 수 있다. 주관적 자아라는 측면에서 볼 때 고가 하루에는 「초현실주의 사감(私感)」에서 언급한 “현실의 경험적 세계에 두기 위한 예술”이야말로 사실주의를 말하며 “예술로서 논리가 약한 발전성을 가진다”라고 했다.<sup>12</sup> 따라서 고가 하루에 언급한 미지 세계의 탐구가 초현실주의의 방법으로 메커니즘이라고 했듯이 장욱진의 자아 사고방식은 창작의 방법으로서 사실주의와 다른 것을 강조했다고 본다.

장욱진이 참가한 《신사실파》전의 그룹명이 어떻게 지어졌는지는 알기 어렵다. ‘신사실’ 즉 ‘새로운 사실’이란 무엇을 말하는지 분명하지 않다. 전람회는 1949년 장욱진이 추가로 참가하기 전, 1947년 김환기, 유영국, 이규상에 의해 결성된 만큼 그들의 예술 의지에 의한 전시로서 김환기가 큰 역할을 한 것으로 파악됐다. 훗날 《신사실파》전에 대해 김병기는 “추상이라는 것은 형식적이고, 초현실이라는 것은 그 어떤 내부적인 것이거든요. 만약 초현실주의가 없었다면 현대미술은 껍질만 있는 거지요”

11 장욱진, 「발상과 방법」, 『문학예술』1:2 (1955. 6), 장욱진, 「화가의 말」, 『장욱진 화집』(현대화랑, 삼화인쇄, 1979), p.176에 재수록.

12 古賀春江, 「超現實主義私感」, 『アトリエ』7:1 (1930. 1), pp.53-54.

라는 말을 통해 김환기와 유영국의 작품을 스타일에 불과한 추상으로 일축하고 있다.<sup>13</sup> 김환기와 유영국이 중심으로 출발한 동인전이다 보니 ‘신사실’이 추상의 범위를 포함한 현대미술로 그 의미가 강조됐음은 부인할 수 없다. 그러나 ‘신사실’이라는 용어는 새로 창출된 것이 아닌 1930년대 모더니즘의 시대적 의미와 사고 체계에서 온 것이다. 1930년대 일본이 초현실주의를 수용할 당시 대극에 위치시킨 ‘사실주의’가 당시 사회파의 사실과 아카데미즘에 대한 저항이기도 했던 점을 상기할 필요가 있다. 이에 대해 미술사가이자 평론가로서 고지마 기쿠오(児島喜久雄, 1887~1950)가 「현대의 회화」에서 “인상주의에 의해 자연 관조가 순수 시각의 상으로 환원된 이래 화가는 가장 이른 우리들을 소위 현실의 상(相)에 구속했다”라고 했듯이,<sup>14</sup> 현실의 상을 관조해 신사실주의로 따라야 한다는 점을 피력했다. 즉 고지마 기쿠오의 ‘신사실주의’란 세잔 이후 마티스, 피카소와 같이 사실에 기반을 두면서도 ‘개성’ 표현의 적절한 변형(데포르메)이 되어야 한다고 했다. 이러한 관점에서 ‘신사실주의’는 일본의 현대 미술에서 의식된 개성의 표현에 중점을 두고 있음이 파악된다.

《신사실파》 결성에 가장 중심이 되었던 김환기에 의해 명명되었을 것으로 보면, 그 친분이 두터워 『문장』지의 활동을 함께 한 이태준과 김용준의 영향도 생각할 수 있다. 일찍이 1930년대부터 김용준은 동양적 모더니즘을 ‘조선적인 것’의 고전색과 향토색을 찾아 의견을 내놓았고,<sup>15</sup> 광복 후 한국문단과 화단에서도 조선적인 고전색을 구체적으로 추구했다. 이러한 김용준은 1948년 한 해 전의 《신사실파》를 회고하며 다음과 같이 말했다.

13 김병기의 《신사실》전에 대한 구술은 “...아시다시피 추상이라는 것은 형식적이고, 초현실이라는 것은 그 어떤 내부적인 것이거든요. 만약 초현실주의가 없었다면 현대미술은 껍질만 있는 거지요. 그런데 그 초현실과 형식의 추상주의가 교차하면서 움직여나간 것이 현대미술 아니겠습니까? 그런데 그런 의문을 나는 지금도 느낍니다. 물론 김환기, 유영국의 스타일 도입은 새로웠다고 보지만 그것은 결국 스타일에 불과한 거예요. 그것은 레알리테(réalité)다. 그런 거창한 내용을 이야기하지 않더라도 예술은 정신적인 거니까... 그 정신적인 것이 어떤 형식을 가지는 거니까. 시각예술은 정신이 형식이지요. 그러나 정신은 정신이죠”를 참고, 「김병기 오상길 대담 2003. 2. 28 평창동 자택」, 『한국현대미술 다시 읽기 IV: 초기 추상미술의 비평적 재조명』3, p.107; 김동화, 「화가 이규상(李揆祥)에 관하여」, 『국립현대미술관 연구논문 2016』8, pp.13-14에서 재인용.

14 児島喜久雄, 「現代の繪畫」, 『世界文學』(東京: 岩波出版, 1934); 小林俊介, 「誰が梅原 安井を古典にしたか: 大正教養派と古典の創出」, 五十殿利治・河田明久 編, 『クラシック モダン: 1930年代日本の芸術』(東京: せりか書房, 2004), p.88.

15 김용준, 「동미전(東美展)을 개최하며」, 『동아일보』, 1930. 4. 12, p.4.

〈신사실파〉는 동인 3인 중 이규상, 유영국 양씨는 순수파 미술의 종기(마지막)를 담  
습하는 정도로 사실주의에서 찾는 객관성이 전연 결여하여 신사실파는 너무나 유리  
되었으며 김환기씨만이 새로운 시야에서 대상의 미를 감각하려는 노력이 보였다.<sup>16</sup>

김용준은 제1회에 출품된 〈가을〉, 〈산〉, 〈달밤〉 등과 같은 김환기 작품을 ‘새로운  
시야에서 대상의 미를 감각하려는 노력’이라고 하면서 유영국, 이규상의 추상적인 작  
품에 대해 ‘사실주의에서 찾는 객관성이 전연 결여’라는 언급했다. 앞서 고지마 기쿠  
오가 언급한 신사실이란 ‘사실에 기반에 두면서도 개성의 표현’과 비슷한 어조이다.  
특히 ‘대상의 미를 감각하려는’ 뜻은 그려진 대상이 아닌 그릴 대상에서 미를 주관적  
으로 경험하라는 의미로 이해된다. 어쩌면 새로운 시야 속에는 초현실주의에서 ‘일본  
회귀’의 전통을 주장한 다키구치 슈조(瀧口修造, 1903~1979)의 언설에서 상관된 의  
미를 찾아볼 수 있다. 중일전쟁의 발발로 국가총동원법이 제정되고 이윽고 언론이 사  
상의 탄압 속에서 일본주의가 고양되던 시점에서 1938년 다키구치 슈조 역시 「전위  
예술의 몇 가지 문제」라는 글을 통해 “인간 욕구의 보편적인 가치”로서 초현실성을  
주장하며 일본 민족의 우수성을 강조했다.<sup>17</sup> 이처럼 초현실주의라는 새로운 조형 의  
식에서 전통을 찾아 실현하는 객관성을 내세웠던 다키구치의 생각은 훗날 김용준의  
문인화적 취향과 골동 취미의 전통으로 민족적 우수성을 내세웠던 어조와 사뭇 닮아  
있다. 제1회 신사실파에 출품된 유영국의 〈회화〉, 이규상의 〈작품〉이라는 추상적인  
작품과는 다르게 김환기의 〈꽃가게〉, 〈가을〉, 〈산〉, 〈달밤〉 등과 같은 제목에서 매우  
구체적인 대상을 모티프로 조형화했음을 알 수 있다. 2회 3회의 김환기 〈수림〉, 〈난  
초〉, 〈푸른 풍경〉, 〈향아리와 태양〉, 〈정물〉과 장욱진의 〈독〉, 〈달밤〉, 〈꿈〉, 〈마을〉 등  
의 작품 제목 역시 현실의 세계에서 객관적 실체를 대상으로 미를 찾고 있는 듯 보인  
다. 여기서 더 나아가 장욱진은 자아라는 개성과 사실에 기반한 객관적 보편성을 추  
구하기 위한 노력에서 ‘자기의 언어를 가지는 동시에 동시대인이 공동한 언어임을 또  
한 망각해서는 아니 된다’라는 신조를 표명한다. 신사실파의 새로운 ‘신’은 사실주의

16 김용준, 「신경향의 정진」, 『서울신문』, 1948. 12. 4; 오광수, 「신사실파 연구」, 『서울아트가이드』 (2009).  
<https://www.daljin.com/?WS=32&BC=cv&CNO=311&DNO=4748> (2024. 2. 5 검색).

17 瀧口修造, 「前衛藝術の諸問題」, 『みづゑ』398 (1938); 小澤節子, 「瀧口修造: シュルレアリストの時代認識と『伝統』」, 五十殿利治・河田明久 編, 앞의 책, p.33.

를 기반으로 하되 이를 벗어나 자신이 체험한 감각과 사상으로 리얼리티를 구하는 것을 말한다. 이는 1930년 다키구치 슈조가 쉬르리얼리즘을 “진(眞)의 리얼리티”를 희구하는 인간의 정신활동으로서 절대적인 영원성과 보편성을 갖는 것으로 이해한 것과 유사한 맥락이다.<sup>18</sup> 장옥진의 자기 언어 속에서 김용준 ‘고전’의 토속적인 한국의 정서를 가지고 원시미술로서 동심의 순수미를 보여준다.

## V. 초현실적 구성과 조형기법

1955년 장옥진은 자신의 회화에 대해 “외부에서 오는 여러 가지 포름을 재구성하는 일이다. 즉 산만한 외부 형태들을 나의 힘으로 통일시키는 일이다”라고 했다.<sup>19</sup> 이는 화가가 가져온 각각의 이미지의 포름(forme)을 재구성하여 통일시키는 작업으로도 읽힌다. 장옥진이 말한 포름은 외부 자연의 모방이 아닌 주체적 의식에서 구성된 표현을 말하는 것이고, 이는 1949년 제2회 《신사실파》에 출품한 〈독〉에서 보여준 모티프의 구성에서 그 이전 조선미술전람회 출품작들과 확연히 구분된다. 이 작품은 향토적인 모티프 독이 화면 전체를 차지하는 중심 구성 방식에 까치라는 모티프를 더해 작가 자신의 성장과 의식 세계 속에서 깊숙이 자리 잡아 왔던 자아의 표출인 동시에 과거의 이미지를 다시 형상으로 구체화한 듯하다. 훗날 덕소 화실을 방문한 이흥우의 기록에서 그는 초등학교 시절을 회상하며 다음과 같이 언급하였다.

2학년 때, 도화 책에 까치가 있었는데..., 나는 그때부터 까치를 좋아했나 봐... 가만히 보니까 도화 책의 까치가 틀렸든 말랴. 그래서 새까맣게 그렸지. 눈이고 뭐고 없이 그냥 말이야. 그랬더니 병(丙)이 나왔어.<sup>20</sup>

도화 책의 까치는 아마도 당시 일본 문부성이 제작한 교과서에서 까마귀와 비슷한 새로 묘사된 것으로 추측할 수 있는데, 왜냐하면 일본에는 까치가 없고 까마귀가

18 平芳幸浩, 「瀧口修造の一九三〇年代: シュルレアリスムと日本」, 『美學』64:2(243) (2013. 12), p.64.

19 장옥진, 앞의 책, p.176.

20 이흥우, 「덕소의 화실: 1,2,3차 탐방기」, 장옥진, 앞의 책, p.169에서 재인용.

존재하기 때문이다.<sup>21</sup> 도3 교과서에 반영된 새는 장옥진이 어렸을 때부터 익숙한 까치의 모습이 아니라서 틀린 묘사로 생각하고 새까맣게 그렸을 것으로 보인다. <독>에 묘사된 까치는 장옥진이 어릴 적 도화 책에서 본 이미지와 여기에 자신이 그린 이미지를 겹쳐, 이후 회화를 통해 자신의 체험적인 까치 이미지로 승화시킨 듯하다. 이러한 선택적인 이미지는 자유연상(自由連想)의 발상으로 이는 초현주의 화가들이 사용한 체험된 상상력의 해방을 위한 가장 중요한 수단이기도 했다.



장옥진의 작품에서 새라는 모티프는 작품의 연상 작용을 통해 자아를 드러낸 것으로 적어도 일본에서 수용된 독일 표현주의와 다다에서 출발한 초현실주의적인 초기적 방법과 관련지어 볼 수 있다. 일본에서 초현실주의적인 새로운 표현은 1929년 이과전에 출품한 도고 세이지(東郷青児, 1897~1978), 아베 곤고(阿部金剛, 1900~1968), 고가 하루에의 작품에서 비롯된 것으로, 본격적인 초현실주의 운동으로 전개되기 전인 1928년의 앙드레 브르통(André Breton)의 『쉬르리얼리즘과 회화 *Le surréalisme et la peinture*』가 1930년 다키구치 슈조에 의해 번역 출판되었던 점을 상기하면 매우 이른 것이다.<sup>22</sup>

1929년 이과전에 초현실주의적인 표현 작품을 출품했던 고가 하루에는 이듬해

3

<새>

『尋常小學新定畫帖』

近代日本圖畫手工教科書

データベース

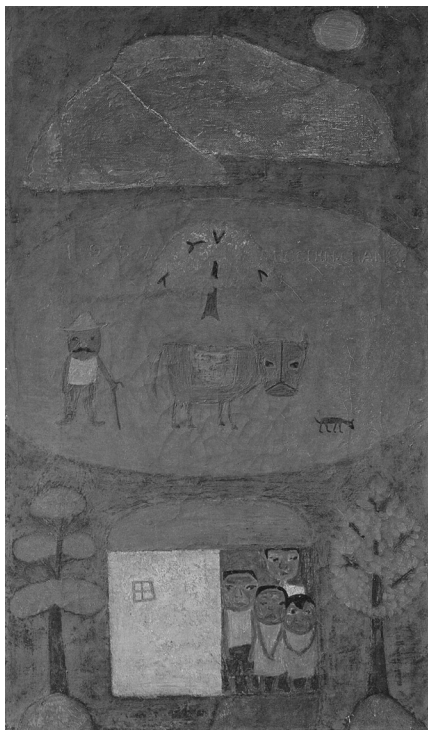
[http://dista.ccsv.](http://dista.ccsv.okayama-u.ac.jp/ja)

[okayama-u.ac.jp/ja](http://dista.ccsv.okayama-u.ac.jp/ja)

21 일본 문부성이 제작한 도화 교과서는 소학교용으로 제3학년부터 제작되고, 1, 2학년의 도화는 교사가 칠판에 임의로 그려진 도상을 익힌다. 1910~1931년 제2차 국정교과서 발행기에 해당하는 도화 임화첩(臨畫帖)과 심상소학신정화첩(尋常小學新定畫帖)을 참고하면 한국의 까치는 일본에 없기 때문인지 발견하기 어렵고, 까마귀에 가까운 모습을 했다. 『尋常小學新定畫 第四學年 兒童用』(東京: 東京書籍株式會社, 1910), 近代日本圖畫手工教科書データベース. <http://dista.ccsv.okayama-u.ac.jp/ja> (2024. 2. 10 검색).

22 앙드레 브르통(André Breton), 瀧口修造 譯, 『シュルレアリスムと繪畫』(1930) 《『シュルレアリスム宣言』 100년 シュルレアリスムと日本展(板橋區立美術館 (2024. 3. 2-4. 1 전시)은 서구 쉬르리얼리즘 미술과 다른 초현실주의의 일본적인 특색에 초점을 맞춘 전시라고 판단된다. 따라서 전국적인 규모의 작품을 망라함으로써 과거 모더니즘 미술의 분파적인 관점을 달리한다. 히지가타 데이지(土方定一)의 일본 근대미술에 있어서 초현실주의 도입은 1930년 독립미술협회에 출품된 미시지 고타로(三岸好太郎)의 작품을 들었다. 土方定一, 『日本の近代美術』(東京: 岩波文庫, 2010), pp.223-24. 이와 달리 위의 전시는 1929년 이과전(二科展)에 출품된 작가의 작품에서 선구적인 새로운 표현을 발견 고찰한 것이다. 速水豊, 弘中智子, 清水智世 編著, 『シュルレアリスム宣言 100년 シュルレアリスムと日本』(京都: 青幻舎, 2024), p.26.

4  
 장욱진  
 <마을>  
 1957  
 캔버스에 유화 물감  
 44.3×26.4cm  
 라움미술관



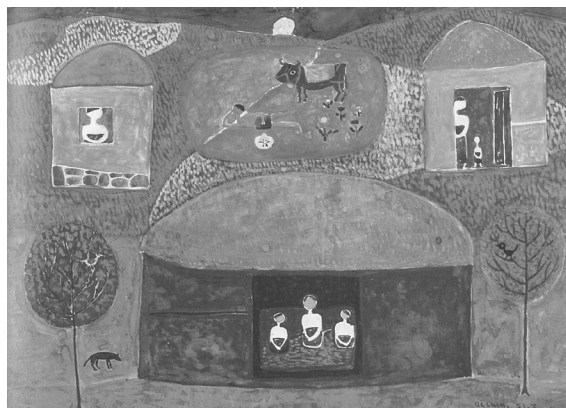
앞서 언급한 「초현실주의 사감」을 1930년 『아틀리에』에 다른 여러 초현실주의 연구 글과 함께 게재했다. 이를 통해 고가 하루에는 자신의 예술 관점에 따라 유럽의 초현실주의 이론과 다른 독특한 견해를 밝힌다.<sup>23</sup> 그는 ‘공리주의 예술과 이에 대립한 이상주의 예술(순수예술) 모두 존재 이유를 현실의 역할’로 규정하고 ‘초현실주의는 순수예술’이라는 견해에서 이를 탐구하고 획득하기 위해 의식적인 합목적이 수단이라고 했고, 순수예술에서 순수미란 굳이 선험적 가치형식이기 때문에 우리의 경험적 현실에는 존재하지 않으므로 미지의 세계를 탐구해야 한다고 했다. 이에 그 방법은 초현실주의에 있다고 했다.<sup>24</sup> 여기서 훗날 1955년 장욱진이 「발상과 방법」에서 언급한 ‘포름의 재구성’은 바로 순수예술의 방법으로도 볼 수 있다.

작품 <독>에서 보여준 까치 모티프는 자신이 9살 소학교 시절 그렸던 체험의 까치이며 이는 현실에 존재하지 않는 미지의 세계로 발전해 나가는 출발점이기도 하다. 이후 까치의 체험으로 탐구된 이미지는 1957년 <나무와 새>에 와서 화면의 주제로서 현실에 존재하지 않는 까치로 연상되는 초현실적 수단을 보여준다. 여기서 더 나아가 1959년의 <까치>는 과거 거둬진 체험의 현실을 초극한 형태로 전설과 동화 혹은 자신이 만든 신화의 세계로 들어간 것을 뜻하기도 한다.

장욱진에서 있어서 까치와 같은 새의 연상적인 주제는 ‘마을’이라는 어린 시절 혹은 조선의 향토색 짙은 풍경으로서 과거의 회상이자 미래의 추억으로 작용한다. 1947년 <마을> 이후 1950년대 들어서면서 그에게 ‘마을’이라는 주제는 식물, 동물, 건물과 인물의 시점 달리하거나 혹은 통일시켜서 다시 재배치한 공간을 왕복하는 자유로운 발상의 영역이 된다. 이런 가운데 1957년 작 <마을><sup>도4</sup>은 화면의 구성 요소가 유기적인 공간으로 전과 매우 다른 표현을 보여준다. 이 작품의 구성 요소 가운데 산과 들 그리고 가족이 사는 집의 형태는 현실의 나

23 고가 하루에는 자아의식을 자기 소멸이라는 불교적 사상으로 논리를 변증하고 있다.고가 하루에는 불교적 사유에 대해서는 速水豊, 「シュルレアリスムと‘日本的もの’をめぐる」, 速水豊, 弘中智子, 清水智世 編著, 위의 책, p.226.

24 古賀春江, 「超現實主義私感」, 『アトリエ』7:1 (1930. 1), pp.53-58.



를 과거로 투과시켜 동화와 같은 공간을 구성한다. 삼단 구성의 화면에서 하단은 네 자녀가 있는 집을, 중간 단계의 공간에는 황소와 농부가 새가 날아든 큰 나무를 뒤로 하고 있고, 맨 상단을 겹쳐 굽이진 산과 해를 묘사했다. 여기서 지팡이를 짚고 팔자수염의 모자 쓴 인물과 황소는 향토적 공간에 이국적인 느낌마저 든다.

이러한 인물 구성을 큐비즘적인 면 처리에서 표현파를 거쳐 쉬르리얼리즘적 표현으로 발전시켰던 고가 하루에의 <하산(夏山)>(1927)도5와 비교해 보면, 산과 인물의 중첩된 유사 형태를 발견할 수 있다. 인물 외에도 1929년 이과회 작품 2년 전의 작품인 <하산>에서 겹친 산의 표현은 산과 산이 구획된 밝은 하이라이트의 처리에서 산길의 오형 감을 볼 수 있다. 우화화도 같이 표현된 <하산>에 비해 장욱진의 <마을>은 집과 들판 뒤로 배치된 산으로 간략화된 구성이 돋보이며, 중첩된 산과 산의 밝은 선은 산길이 난 앞 뒷산의 풍경을 보여준다. 이러한 선 처리는 1951년 <마을>에서 누운 어린이와 소가 있는 들판에서 사선으로 묘사되어 시골길을 나타낸다. 이 시기부터 장욱진의 시골길은 자신의 과거와 현실을 잇는 다리와 같은 역할을 하는 것처럼 보인다. 특히 1951년 <자화상>에 보이는 붉은 색 보리밭 사이의 길 역시 화면의 색면을 나누는 동시에 강조하는 색 대비 효과를 보일 뿐만 아니라, 그림 속에, 고향에 돌아온 과거 모습의 자신을 묘사함으로써 인생의 길을 중첩하고 있는 듯하다.

한국전쟁 중 잠시 고향으로 돌아가 자화상을 그렸던 1951년 장욱진은 같은 해에 수채화로 제작된 <마을>도6에서 역시 과거의 시간을 회상하듯 자신의 어린 시절을 꿈꾸듯 묘사한 듯하다. 밀짚모자를 벗고 누운 소년은 목가적인 동화의 한 장면을 연출한 듯하지만, 1957년의 <마을>에서 농부의 모습은 현실에서 보기 어려운 상상 속의

5  
고가 하루에의  
<하산(夏山)>  
1927  
캔버스에 유화-물감  
90.9×116.7cm  
아이치현미술관  
©愛知縣美術館

6  
장욱진  
<마을>  
1951  
종이에 수채-물감  
26.3×36.7cm  
국립현대미술관  
이건희컬렉션

인물로도 보인다. 상상의 인물은 어린이 그림과도 같아서 고가 하루에의 〈하산〉에 출현한 어린이나 붉은 점의 소의 표현에서 동화적 상상과도 맞닿아 있다.

이러한 고가 하루에의 작품 양식은 파울 클레(Paul Klee, 1879~1940)의 영향으로 이해되었고, 특히 원화가 아닌 복제 도판을 모사 연구한 것으로 알려져 있다. 특히 모사된 작품으로 〈스위스의 풍경 *Schweiz-landschaft*〉(1919)이 지적되기도 했다.<sup>25</sup> 일본에서 가장 이른 클레의 소개는 1914년 사이토 가조(齋藤佳三, 1887~1955)의 「표현파와 입체파와 미래파(表現派と立體派と未來派)」의 글이며,<sup>26</sup> 이후 고가 하루에의 클레 수용은 이미 1924, 25년에 독일 표현파와 함께 바우하우스의 초현실주의 작가로서 연구의 대상이 되기도 했던 것으로 보인다. 1930년 『아틀리에』의 특집 ‘초현실주의 연구호’에서 회화란에 원색 도판으로 파울 클레의 〈달팽이(蝸牛)〉가 실리고 또 ‘초현실주의 연구’ 목록 페이지 하단에 삽화 〈정물〉이 실렸다.<sup>27</sup> 이후 장욱진은 고가 하루에의 작품 및 논의, 또는 미술 잡지를 통해 클레를 참고했을 가능성이 높다. 또한 작품 〈하산〉은 고가 하루에의 1941년 긴자 시세이도(資生堂) 화랑에서 개최된 유작전에 출품되었다. 아마도 이 무렵 제국미술학교에 재학 중이었던 장욱진은 전시 정보를 접할 수 있었을 것으로 보이며, 아울러 1953년 가나가와현립 근대미술관(神奈川県立近代美術館)에서 《고이데 나라시게(小出櫓重)・고가 하루에》전이 개최되면서 훗날 화집을 접했을 가능성도 배제하기 어렵다.

클레를 수용한 고가 하루에를 통해 동화적인 표현 세계로 한발 나아가던 장욱진에게 클레는 창작의 발상 방법에서 많은 영향을 미쳤을 것이다. 파울 클레는 1920년 심포지엄에서 발표한 「창조적 고백 *Shöpferische Konfession*」이라는 글에서 “예술은 눈에 보이는 것을 재현하는 것이 아니라, 보이는 것을 보이게 할 뿐이다”라고 했다.<sup>28</sup> 훗날 장욱진 역시 ‘진솔한 자기 고백(강가의 아틀리에)’으로 자기 창작의 고뇌를

25 고가 하루에의 〈하산〉과 유사한 파울 클레의 〈교수대의 풍경〉이 처음 복제 도판으로 등장하는 시기가 1956년이기 때문에 참고로 할 수 있는 시간상의 접점은 무리이므로 1924년에 출판 게재된 〈스위스의 풍경〉을 참고했을 것으로 본다. 寺門臨太郎, 「日本におけるクレー 受容の端緒」, 『愛知県美術館 研究紀要』1 (1994), p.39.

26 齋藤佳三, 「表現派と立體派と未來派」, 『美術新報』13:6 (1914), pp.30-31, 寺門臨太郎, 앞의 글, p.32에 재수록.

27 이 특집호에는 원색 도판 이외에 별쇄 사진판으로 파울 클레의 〈물고기〉 〈파르콘〉 〈단식하는 수녀와 신부의 마음〉이 실렸다. 이외의 피카소, 막스 에른스트, 키리코, 피카비아, 미로, 탕기, 아르프, 마송, 주앙 등의 작품이 실렸다. 『アトリエ』 7:1 (1930.1).

28 빌 그로만(Will Grohmann), 『클레』 (중앙일보사, 1991), p.16. 이 책은 원래 1957년 뉴욕의 해리 엔. 아브 램스(Harry N.Abrams)에서 출판된 것을 훗날 중앙일보사가 독점 계약하여 번역 출판되었다.



7  
장옥진  
〈해·달·산·집〉  
1961  
캔버스에 유화·물감  
40.8×32.1cm  
개인소장

8  
장옥진  
〈자화상〉  
1951  
종이에 유화·물감  
14.8×10.8cm  
개인소장

토로했다. 진솔한 장옥진 자신의 길은 〈자화상〉의 붉게 표현한 길에서 합리적인 경험의 모순을 극복하는 새로운 상징을 보여준다. 이후 작품에서 붉은 길은 가족이 있는 집, 혹은 과거로 돌아갈 집으로 묘사되는데, 가령 〈마을/시골〉(1955)의 집 앞으로 난 붉은색 길은 작품 〈얼굴〉(1957)의 화면 왼쪽 위 끝에서 보여준 간략화된 부호처럼 집을 잇는 길로서 〈해와 달〉(1956)에 드러나고 마침내 〈해·달·산·집〉(1961)<sup>7)</sup>에서 집의 상징은 붉은색 길로 기호화된다. 이는 1950년대 자기 자신의 길에서 시작한 작업에서 눈에 보이는 이미지 속을 탐구하는 태도로 보인다. 고가 하루에는 자유로운 인간성을 구하려는 원점의 원시미술로서 어린이 그림을, 클레의 작품을 모사하면서 클레의 아이와 같은 그림을 '우주의 그림책'이라고 이해한 빌 그로만(Will Grohmann, 1987~1968)의 언설처럼 현실 저편 피안의 세계를 추구한 것으로 보인다.<sup>29)</sup>

장옥진에서 집으로 상징된 붉은 색 길은 처음 〈자화상〉(1951)<sup>8)</sup>에서 출현하며 이와 유사한 이미지는 클레의 〈빌라(Villa) R〉(1919)<sup>9)</sup>과 비교가 된다. 이 그림은 별장을 가로지르는 붉은 도로로 표현되어 화면을 가로지르는 원근감에 대칭된 녹색 R자는 빌라를 상징한다. 이와 더불어 노란색 해와 녹색 반달은 한 화면에서 낮과 밤의

29 木野研一郎, 「思想は人間の中より飛行して: 〈夏山〉」, 萬木康博 編, 『日本の近代美術7: 前衛藝術の實驗』(東京: 大月書店, 1993), pp.130-31.



9  
파울 클레의  
〈빌라(Villa) R〉  
1919  
판지에 유화 물감  
26.5×22cm  
바젤 쿤스트뮤지엄 바젤  
©Kunstmuseum Basel

영속적인 시간을 보여준다. 공상적인 마을의 이미지를 나타낸 클레의 회화에서 간략한 기호는 1950년대 장욱진의 회화 창작의 과정에서 1960년대 새로운 창작의 시대를 열게 해준다. 클레의 이 작품은 1950년 6월호 『아틀리에(アトリエ)』의 클레 특집에 원색 도판으로 실렸다.<sup>30</sup> 이후로 1959년 1월호 『미술수첩(美術手帖)』 152호 파울 클레 특집이 실리며 작품 해설과 함께 ‘클레의 생애와 클레의 예술에서 향유되는 것’이라는 주제로 좌담회도 열렸다. 또 클레의 회화론 작화의 방침 등도 실렸다.

클레에 대해서는 일반인들도 1954년 헤이본샤(平凡社)의 보급판 『세계미술전집 27권 서양이십세기 2』를 통해 비교적 쉽게 접할 수 있었고,<sup>31</sup> 같은 해에 『아틀리에』(별책 제7

집)의 특집 제목에서 보듯이 “프리미티브 예술, 원시의 동경, 피카소, 파울 클레”<sup>32</sup>는 클레의 동화적인 환상을 원시 예술로서 선구적임을 보여준다. 이 또한 클레가 일본에서 독일 표현주의와 다다이즘에서 소개되고, 원시 예술이나 어린이 작품을 기획 전시했던 다다에서 발견된다. 다다 예술가들은 근대 합리주의에 대해 자연발생적 창작 혹은 자연의 프로세스적 착상을 가지고 포름으로 생성함으로써 몽상적인 신화를 만들었다.<sup>33</sup> 이러한 다다의 창작 발상은 초현실주의에서 문학에서 실천되고 마침내 회화에서 운동으로 이어졌다.

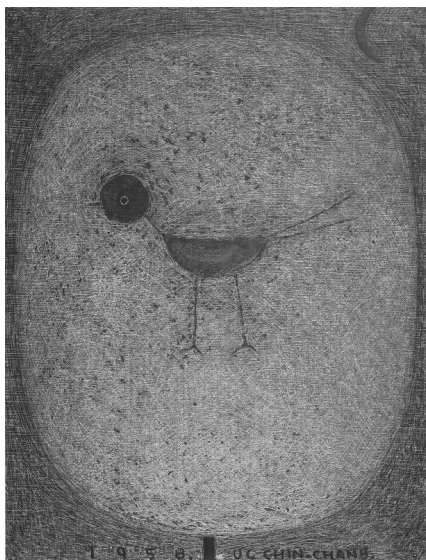
당시 모더니즘의 변화에서 장욱진은 자기 언어로서 현실 경험의 동화적 상상을 초현실주의가 성행하기 전의 파울 클레로부터 가져온 것이 아닌가 생각된다. 또한 시대적인 새로운 조형의 갈망 속에서 기법의 실험으로 창조력을 함양시켰던 것으로 본

30 클레의 원색 도판으로 〈빌라 R〉을 비롯해 〈아름다운 정원사〉, 〈천사라고 부르는 여성이 되기〉, 〈죽음과 별〉, 〈무제〉, 〈가을의 풍경〉 등이 실렸다. 『パウル・クレエ特集』, 『アトリエ』293 (1950. 6).

31 이 책의 권두 회화-클레의 작품이 실렸다. 『世界美術全集 27卷 西洋二十世紀 2』(東京: 平凡社, 1954).

32 瀧口修造, 『プリミティブ芸術 原始への憧れ ピカソ パウル・クレー』, 『別冊アトリエ第7集』(1951)에서 파리에서 활약한 미술가의 사례를 중심으로 서양미술의 프리미티브리즘을 해설했다. 篠原華子, 『日本美術における「プリミティブ」なものへの志向: 第二次世界大戦を分水嶺とする言説の展開』(筑波大学博士學位論文, 2019), p.168.

33 國立新美術館·読売新聞東京本社 編, 『シュルレアリスム展: パリ, ポンピドーセンター所蔵作品による』(東京: 読売新聞東京本社, 2011), p.20.



10  
장옥진  
〈까치〉  
1958  
캔버스에 유화·물감  
40×31cm  
국립현대미술관

11  
파울 클레  
〈전원시(리듬)〉  
1927  
판지에 붙인 캔버스에  
유화·물감  
69.3×52.4cm  
뉴욕 현대미술관

다. 그의 작품 〈마을〉은 이러한 새로운 기법의 시도로서 유화·물감 위를 긁어서 선조를 만들고, 이러한 선조의 표현은 〈나무와 새〉에서 훨씬 더 세련된 조형 감각으로 드러난다. 특히 선명하게 긁은 까치의 형태는 화면에서 강약의 색조로 처리된 선과 면의 조화를 보여준다. 1958년 작 〈까치〉<sup>10</sup>는 이러한 기법에서 마침내 평면적 회화성을 가장 극대화한 작품이라 생각된다. 유화·물감을 얇게 바르고 긁어내는 기법은 초현실주의에서 사용되었던 그라타주(grattage) 기법을 응용한 듯이 보이며, 이 기법은 클레의 〈전원시〉(1927)<sup>11</sup>에 잘 나타난다. 1927년 막스 에른스트(Max Ernst, 1891~1976)는 회화에서 프로타주(frottage) 기법을 응용한 그라타주를 개발했고,<sup>34</sup> 초현실주의 대표적인 기법 중 하나로 훗날 앵포르멜 미술에서도 나타난다. 이 기법을 극대화시킨 장옥진의 〈까치〉는 긁어서 선의 묘사를 드러내는 동시에 바탕에 발라진 물감을 조밀하고 섬세한 선각으로 지워가며 남겨진 흔적의 변형을 구성의 요소로 창조한 것이다. 장옥진의 모더니즘 회화의 전개에 있어서 새로운 기법과 화면 구성의 과정은 1950년대 회화에서 더욱 국제적인 모더니즘 회화로 발전되며 1960년대 독창적인 세계로 이어진다.

34 그라타주 기법과 조형 과정에 대해서는 Rachel Beth Newman, Max Ernst, "Grattage, and The Horde Series," (M.A Thesis., The University of Texas at Austin, 2018), pp.9-10.

## VI. 결론

장욱진의 회화 세계에서 주관적 자아로서 조형 세계를 형성하는 과정 가운데 1930년대 학창 시절의 예술적 기질과 자질은 이미 학생전람회를 통해 드러났다. 이 시기 일본인 교사 사토 구니오와의 짧았던 사제 관계는 장욱진이 재현에서 ‘표현’으로 시야를 넓히게 했을 것이다. 이후 장욱진은 경성 화단의 새로운 재야전을 통해 일본에서 새롭게 부상한 초현실주의 미술은 좀 더 새로운 예술을 향한 진일보된 형태로 받아들여 무의식적으로 창작에서 발현될 가능성도 충분히 상상된다. 그는 훗날 일본 유학을 통해 서구의 신미술 사조의 동향에서 현실적인 자아를 각성하고 독창적 순수 예술로 진로를 개척하기 위해 사실주의에 대한 반성과 동시대적 현실과 맞서서 신사실의 예술 이념을 개척한 것으로 보인다. 이러한 가운데 1930년대부터 초기 초현실주의에 대응한 고가 하루에는 이미 파울 클레를 통해 원시미술로서 몽환적인 상상의 초월 현실을 조형화했고, 이는 초현실주의를 일본화하는 과정에서 서구와 다른 초현실주의를 보여준다. 특히 일본의 초현실주의는 서구의 국제 운동과 함께 가는 모습이 아닌 서양과 동양이 대립하는 새로운 모더니즘을 고전과 전통에서 발견하는 한편, 화가들마다 매우 개별적이고 다양한 모습을 보여준다. 서구 근대미술에 대치되는 동양 전통으로 새롭게 표현함으로써 보편성을 추구했던 일본의 초현실주의 예술에 대해서 독학으로 충실하게 초현실주의를 추구했던 요네쿠라 히사히토(米倉壽仁)의 생각은 의미가 있다고 본다. 그는 “특수한 전통 위에서 운동이 아닌 개별적인 개화로 이어가야 할 것이다”<sup>35</sup>라고 한 만큼 독창적인 개인이 순수예술로서 시대를 대변하는 것이 아닐까 생각된다. 이러한 점에서 장욱진 역시 모더니즘 사조의 운동적 성향을 의식하기보다는 개별적인 창작의 세계에서 나뭇잎의 완성을 본 것이라 하겠다.

### 주제어 Keywords

장욱진 Chang Uccchin, 초현실주의 surrealism, 초현실 surreality, 신사실 new realism, 고가 하루에 Koga Harue, 파울 클레 Paul Klee

투고일 2024년 3월 25일 | 심사일 2024년 4월 11일 | 게재확정일 2024년 5월 10일

35 모리가와 모나미, 「요네쿠라 히사히토(米倉壽仁)의 생애와 예술」, 『미술사논단』 57 (2023. 12), p.135.

- 문정희 Moon, Junghee, 「전람회 시대 『경성일보』(1906~1945)의 미술자료 Age of Exhibitions: Art News in The Gyeongseong Ilbo(1906-1945)」, 『미술사논단 *Art History Forum*』38, 2014. 6, pp.289-318.
- 모리카와, 모나미 Morikawa, Monami, 「요네쿠라 히사히토(米倉壽仁)의 생애와 예술 Yonekura Hisahito: Life and Art」, 『미술사논단 *Art History forum*』57(2023.12) pp.111-162
- 장옥진미술문화재단 편 Chang Ucchin Foundation ed., 『장옥진 그림마을 *Chang Ucchin Grimm Mauel (Chang Ucchin's Picture village)*』1, 용인: 장옥진미술문화재단 Yongin: Chang Ucchin Foundation, 2009.
- 深町浩洋 Fukamachi, Hiroyoshi, 「ドイツ表現主義の思潮と展開: カンデンスキーを中心に Trends and Developments in German Expressionism: Focus on Wassily Kandinsky」, 『跡見學園女子大學マネジメト 學部紀要 *Journal of Atomi University, Faculty of Management*』33, 2022. 1, pp.1-24.
- 平芳幸浩 Hirayoshi, Yukihiro, 「瀧口修造の一九三〇年代: シュルレアリスムと日本 Shuzo Takiguchi in the 1930s : Surrealism and Japan」, 『美學 *The Japanese Society for Aesthetics*』64:2(243), 2013. 12, pp.61-72.
- 井内佳津恵 Iuchi, Katsue, 「幻の画家」佐藤九二男の画業について (調査報告) Kunio Sato: Works and Life」, 『北海道立美術館 藝術館 紀要 *Hokkaido Art Museum Studies*』29, 2019, pp.3-26.
- 古賀春江 Koga, Harue, 「超現実主義私感 Surrealism Personal Thoughts」, 『アトリエ *Atelier*』7: 1, 1930. 1, pp.53-58.
- 兒島喜久雄 Kojima, Kikuo, 「現代の繪畫」, 『岩波講座 世界文學 *Iwanami Lecture World Literature*』, 東京: 岩波出版 Tokyo: Iwanami Publication, 1934.
- 五十殿利治・河田明久 編 Omuka, Toshiharu・Kawata, Akihisa eds., 『クラシック モダン: 1930年代日本の芸術 *Classic Modern: Japanese Art of the 1930s*』, 東京: 세리카書房 Tokyo: Serica Shobo, 2004.
- 寺門臨太郎 Terakato, Rintaro, 「日本におけるクレー 受容の端緒 Nihon ni okeru Klee Juyou noTansho(The Beginning of the Acceptance of Klee in Japan)」, 『愛知県美術館 研究 紀要 *Bulletin of Aichi Prefectural Museum of Art*』1, 1994, pp.31-48.
- 萬木康博 編 Yurugi, Yasuhiro ed., 『日本の近代美術7: 前衛藝術の實驗 *Japanese Modern Art7: Experiencing Avant-garde Art*』, 東京: 大月書店 Tokyo: Otsukishoten, 1993.
- Rachel Beth Newman, Max Ernst, Grattage, and The Horde Series, The University of Texas at Austin, Master's thesis, 2018.

## 도록

그로만, 빌 Grohmann, Will, 『클레 Klee』, 서울: 중앙일보사 Seoul: The JoongAng Ilbo, 1991.

장옥진 Chang, Ucchin, 『장옥진 화집 Chang Ucchin Art Book』, 현대화랑 Gallery Hyundai, 삼화 인쇄 Samwha Printing, 1979.

速水豊, 弘中智子, 清水智世 編著 Hayami, Yutaka, Hironaka, Satoko, Shimizu, Tomoyo eds., 『『シュルレアリスム宣言』 100年 シュルレアリスムと日本 The 100th Anniversary of “Manifeste du Surrealisme” Surrealism and Japan』, 京都: 青幻舎 Kyoto: Seigensha, 2024.

國立新美術館·読売新聞東京本社 編 The National Art Center, Tokyo/The Yomiuri Shinbun eds., 『シュルレアリスム展: パリ、ポンピドゥーセンター所蔵作品による Le surréalisme: exposition organisée par le Centre Pompidou à partir de sa collection』, 東京: 読売新聞東京本社 Tokyo: The Yomiuri Shinbun, 2011.

# Expressions, New Reality, and Surreality in Chang Ucchin's Painting

ABSTRACT

Moon, Junghee

In his brief essay "Ideas and Methods"(1955), Chang Ucchin(1917~1990) posited that the modern concept of the self emerged after the advent of Impressionism. This perspective likely developed from his understanding of the new modernism of the 1930s, during his formative years as an art student. Particularly, the rise and evolution of Surrealism as an early modernist movement had significance even in colonial Korea. Chang likely encountered these avant-garde trends and styles during his studies in Japan starting in 1939. While the adaptation and evolution of Western Surrealism in Japan have been well documented, recent exhibitions highlight an emphasis on localized and indigenized versions of Surrealism, rather than mere imitation. Within this context, attention turns to the concept of "surreality," not as a movement of Surrealism but as a new method of artistic creation. Although Chang never explicitly used the term "surreality" in his writings, his paintings reflect innovative ideas that challenge contemporary art movements. Chang Ucchin's work sought to formalize a primitive subconscious world, tracing the origins of 1950s art through the purity of beauty. He departed from conventional 'reality' to pursue the objective truth of a universal surreality. This paper examines the evolution of Chang Ucchin's early art from representation to expression, exploring how he engaged with Surrealist artistic methods.