

1920~1930년대 한국의 후기인상주의 수용 양상 김주경의 폴 세잔에 대한 인식을 중심으로

이애선

I. 머리말

李愛善

서울디지털대학교 강사
충의대학교 미술사학과
박사수료
한국근현대미술사

한국미술사에서 서양화가 본격적으로 전개되기 시작한 시점을 고희동(1886~1965), 김관호(1890~1959), 김찬영(1889~1960) 등이 도쿄미술학교를 졸업한 1910년대로 보고 있다. 그리고 그들이 수용한 화풍을 도쿄미술학교를 중심으로 일본 아카데미가 추구한 절충적 인상주의인 외광파로 보고 있다. 정리하면 한국근대미술이 외광파를 경유한 인상주의 화풍에서 출발하였다는 것이다. 이러한 견해를 학계는 이견 없이 수용하고 있다. 필자는 이러한 보편적 인식에서 두 가지가 고려되지 않고 있는 것은 아닌가라는 의문을 가지고 있다. 하나는 1세대 수용자들이 도쿄에서 수학한 시기가 1910년대 초반이라는 점이다. 한국 근대미술이 일본을 경유했다는 것에 이견이 없다면, 그들이 수학한 시기의 특수성을 고려해야 할 것이다. 이 시기는 일본 화단에 ‘혁명의 화가’라는 용어로 대표되는 반(反)인상주의 흐름이 확산되는 시기였다. 다른 하나는 심영섭을 비롯한 1920년대 논자들의 글에서 나타나는 인상주의에 대한 강도 높은 비판과 그리고 후기인상주의에 대한 그들의

* 필자의 최근 논저: 「아나키즘과 생명의 발현으로서의 일본 후기인상파」, 『미술사학보』 43, 2014; 「경주예술학교 설립과 전개과정」, 『한국근현대미술사학』 33, 2017.

해석이 세밀하게 분석되지 않고 있다는 것이다. 즉 1920년대의 화가들이 인상주의와 후기인상주의를 철저하게 대립구조로 보았으며, 하나를 구체제의 관습으로 다른 하나를 구체계를 혁파하는 혁명의 미술로 인식하고 있었다는 것은 우리나라에 근대미술의 수용 양상을 고찰하는 데 있어서 매우 중요한 요소일 것이다.

한 사조의 수용은 단지 회화의 양식만으로 구성되는 것은 아닐 것이다. 얼핏 보기에도 동일한 양식으로 보일지라도 수용자들의 이해가 다르다면 동일한 사조의 수용이라고 보기 어렵다. 이 글은 이러한 문제의식을 바탕에 두고, 선행연구에서 크게 주목하지 않았던 김주경(1901~1981)의 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906) 연재물과 1920~1930년대 논자들에 의해서 쓰인 문헌을 바탕으로 다음 두 가지를 시도하고자 한다. 첫째, 1920~1930년대 조선화단에 수용된 후기인상주의의 수용 양상을 고찰하는 것이며, 둘째, 김주경이 수용한 후기인상주의의 의미를 추적하는 것이다. 이에 따라, 김주경에게 후기인상주의는 단지 양식적 특징에만 머무르지 않고 그의 사상적 표현의 가능성에 제안하려는 것이다.

II. 국내 후기인상주의 수용 양상

1. 1920년대

우리나라의 서양미술 수용에 대해서 기술하고 있는 문헌의 하나로 김주경의 「화단의 회고와 전망」을 들 수 있다. 이 글은 1932년 1월 1일부터 3회에 걸쳐서 연재된 것으로, 1920년대에서 1930년까지 10년 사이에 일어난 “구주사조가 수입된 이후 십유년래의 역사를 운위(云謂)”하기 위해서 작성된 것이다.¹ 10년의 흐름을 살펴본 후에 김주경은 1930년까지 우리나라에 이미 서양미술사조가 충분히 유입되었다고 평가한다. 다시 말하면 조선미술계는 1920년대 이전에는 하나의 냉어리로 서양화로 인색했지만, 1920년대 초부터 유럽 미술사조의 흐름을 이미 알고 그 가운데서 일부를 선택적으로 수용하였다고 할 수 있다.²

1 김주경, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어때까지 있는가(1)」, 『조선일보』, 1932. 1. 1, p.19.

2 1920년대에 접어들면서 서양미술사조가 우리나라에 본격적으로 유입되었다고 보는 관점은 구본웅의 1940년의 글에서도 나타난다. 구본웅, 「조선문화이십년 18 조선화적특이성(上, 下)」, 『동아일보』, 1940. 5.

그렇다면, 1920년대 초반에 가장 먼저 작가와 비평가들에 의해서 언급된 사조는 무엇이었을까? 그것은 후기인상주의로 볼 수 있다. 국내 화단에서 후기인상주의를 언급한 가장 초기의 글은 1921년 1월에 발표된 김찬영의 「현대예술의 대안」에서 – 회화에 표현된 포스트 임프레시즘과 큐비즘」이다.³ 이 글에서 김찬영은 후기인상주의를 “제재와 사실에 구니(拘泥)하여 있는 모든 투습(套習)의 기(技), 그를 희생하고 다만 자기 자신의 본능이 향하는 ‘색’, ‘해조(諧調)’, ‘배열(排列)’에게로 용진하는 발언”이라고 정의내리고, 이 사조에 속한 화가들은 “‘선’, ‘색’으로서 인습적 예술에 반기”를 든 사람이라고 소개한다.⁴

김찬영은 인상주의를 19세기 말에 “투습의 구속의 범위를 벗어나지 못하던 과도기의 인생”을 지속하는 사조라고 평하고, 제작방식은 있는 그대로 그리는 객관적 화풍이라고 소개한다. 따라서 후기인상주의 작가들은 이러한 “인상파에 대한 불평”을 가진 자들이며, 그들은 과거의 관습에 얹매여 있던 제작방식을 버리고 작가 자신의 본능에 따른 색채와 구성을 하는 사람들이다. 그리고 이러한 본능적 색채와 구성을 시도한 후기인상주의를 단지 새로운 양식에 그치는 것이 아니라, 이러한 제작 방식을 따르는 작가를 혁명가로 격상시키고 있다. 이외에도 김찬영이 언급하는 후기인상주의에는 몇 가지 특징이 있다. 첫째, 양리 마티스(Henri Matisse, 1869~1954)를 후기인상주의의 거장으로 소개하고 있고, 둘째, 인상주의를 전기 인상주의와 후기인상주의로 구분한다. 셋째, 전기인상주의와 달리 후기인상주의에서는 작가의 주관성이 강조되기 시작했다고 설명한다. 김찬영이 말하는 인상주의와 후기인상주의의 차이와 후기인상주의의 특징은 시라카바(白樺) 그룹이 수

1, p.3.

3 김찬영의 이 글은 아서 에디(Arthur Jerome Eddy, 1859~1920)의 『큐비즘과 후기인상주의 Cubists and Post-Impressionism』(1914)의 일본어 번역본을 저간본으로 사용하고 있다. アーサー・ジエローム・エッディ, 久米正雄訳, 『立體派と後期印象派』(向陵社, 1916). 김찬영 외에도 오지호가 「현대회화의 근본문제 전위파 회화운동을 중심으로」(1940)에서 이 책을 언급한다. 또 하나 주목해야 할 점은 아서 에디가 기술하는 큐비즘이 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)와 브라크(Georges Braque, 1882~1963)가 아니라, 아폴리네르 (Guillaume Apollinaire, 1880~1918)가 「회화에 대하여」를 통해서 소개하고 있는 로베르 들로네(Robert Delaunay), 장 메친제(Jean Metzinger), 알베르 글레이즈(Albert Gleizes) 등의 살롱 큐비스트라는 점이다. 김찬영 역시 아서 에디의 분류를 그대로 따르고 있다. 살롱 큐비스트에 대해서는 기욤 아뽈리네르, 오명옥 옮김, 「회화에 대하여」, 『미학적 명상 입체주의 화가들』(일지사, 1991), pp.28-43; Bruce Altshuler, *The Avant-garde in Exhibition: New art in the 20th century* (New York: Abrams, 1994), 2장 참고. 아서 에디의 책이 우리나라 후기인상주의와 큐비즘에 대한 이해에 있어서 어떤 역할을 했는지는 추후 면밀한 추적이 요구된다.

4 김찬영, 「현대예술의 대안」에서 – 회화에 표현된 포스트 임프레시즘과 큐비즘, 『창조』 8 (1921. 1), pp.19-24.

용한 일본 후기인상주의의 특징과 다르지 않다.⁵ 그러나 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)를 비롯한 1910년대 일본의 문헌과 김찬영의 글을 비교했을 때, 김찬영의 글에는 ‘자기’, ‘인격’, ‘생명’ 같은 개념에 대한 언급이나 강조가 상대적으로 적다는 차이가 있다.

이러한 김찬영의 전·후기인상주의에 대한 입장은 1920년대의 다른 글에서도 나타난다. 녹향회 창립 회원이었던 심영섭은 「아세아주의미술론」에서 서양과 동양을 대립 관계로 보고, 반지성, 반문명, 반과학, 반기계적 입장에서 새로운 회화론을 주장한다.⁶ 심영섭이 보는 전·후기인상주의는 다음과 같다.

여사이 객관적 사실주의, 인상주의에 반역의 기를 들기 비롯한 것은 세청 후기인상파다. 즉 꼬호, 꼬-깡, 쎄싼누 등의 화가는 인상파 이후에 출현하았스나 그들의 표현의 태도와 목적과 본질은 인상파와는 근본적으로 구별되는 것이다. 태양광선의 색조를 분해하기에만 몰두한 인상파에 대한 반동이 후기인상파다. 그럼으로 후기인상파는 오히려 그 원리에 있어서 주관 확대주의인 동시에 표현파라고 볼 것이다. 다시 말하면 그들은 자기 내면 생활감정을 표현하기에 적당한 선, 형태, 색채, 광선을 주관적으로 선택하였다. 복잡한 객관적 자연을 그대로 분해해야 묘사하는 것이 아니오. 각자의 절대한 개성의 표현-주관적 자연의 창조를 위하여 대담하게 단순화에 향해야 돌진한 것이다.⁷ (굵은 글씨, 문맥에 따른 띠어쓰기는 필자. 이하 동일)

심영섭은 전·후기인상주의를 근본적으로 다른 것으로 보고 있다. (전기)인상주의는 광선의 분해이고, 객관적 자연을 그대로 묘사하는 사조로 설명하고 있다. 반면에 후기인상주의는 인상주의에 반역하고 있으며, 대담한 단순화 기법을 통해서 절대적인 개성을 표현하고, 주관적 자연을 창조하는 것을 목적에 두고 있기 때문에 인상주의와는 표현 방식에서도 목적에서도 본질에서도 다르다고 보는 것이다. 또한 후기인상주의를 “표현파”로 부르고 있다. 표현파는 1910년대 이후의 독일의 표현주의를 일컫는 것이 아니다. 다음 인용문에서 확인할 수 있다.

5 양리 마티스를 후기인상주의로 다루는 대표적인 글은 야나기 무네요시의 「혁명의 화가」이다. 柳宗悅, 「革命の画家」, 『白樺』 3卷 1号 (1912), pp.1-31; 일본의 후기인상주의의 수용과정과 특징에 대해서는 이애선, 「야나기즈과 생명의 빌현으로서의 일본 후기인상파」(『미술사학보』 43, 2014) 참고.

6 심영섭, 「아세아주의미술론」, 『동아일보』, 1929. 8. 21~9. 6, p.3.

7 심영섭, 「아세아주의미술론」(11), 『동아일보』, 1929. 9. 2, p.3.

문예부흥 아래로 몇 백 년이나 되는 동안 무육(撫育)하여 온 객관적 자연주의 사실주의 인상주의에 대한 위대한 반동이 최근의 서양미술의 근본적 경향의 표현파라고 볼 수 있으니 미래파 입체파 등이라 하야도 모다 광의로서는 한 가지 표현주의 운동의 예술이라고 볼 것이다. 물론(毋論) 나는 소위 표현파라는 것도 아주 완성의 구경(究竟)에 들어간 표현이라고 생각하는 것은 아니다.⁸

심영섭이 말하는 ‘표현파’는 보다 광의의 개념으로 후기인상주의 이후부터 미래주의 입체주의 등을 포함한 반인상주의 흐름을 모두 지칭하는 것이라고 할 수 있다.

그러나 ‘표현파’는 1920년대 초 임노월(蘆月 林長和)의 글에서는 범주가 뚜렷한 용어였던 것으로 보인다. 그는 「예술지상주의의 신자연관」에서 후기인상주의와 러시아 구축주의를 구분하여 사용하고, 표현파를 불가해한 선조와 색채로 작가의 정감을 표현하는 사조로 소개하면서 칸딘스키를 해당 작가로 설명한다. 그렇다 해도 임노월은 이 모든 것들을 반인상주의로 묶는다. 그는 이러한 사조들은 “있는 그대로의 자연은 예술가의 재료일 뿐”이며, “예술가는 자연을 마음대로 개수하고 조정하여 외형적 자연을 여러 형식으로 새로운 미의 이상을 표현하는 것이 참된 사명”이라고 보았다. 그리고 이렇게 자연을 마음대로 개수하고 조정한 작가로 반고흐, 앙리 루소, 뭉크 그리고 세잔을 언급한다.⁹

마지막으로 필자가 1920년대 후기인상주의 수용과 관련하여 주목하는 것은 김찬영, 임노월의 글이 쓰인 시기이다. 두 글은 1921년에 발표되었다. 김주경의 1932년 1월의 글에서 보았던 유럽의 미술사조가 수입된 지 십여 년의 역사가 있었다는 언급과 교차시켜본다면, 바로 이 시기가 조선에 유럽의 미술사조가 유입되는 시점일 가능성이 있다.

그렇다면 이 시기에 조선회단에 발생한 사건을 보아야 할 것이다. 미술사에서는 1921년은 나혜석의 첫 개인전이 열린 해로 잘 알려져 있다. 물론 1910년대 1세대 서양화가들이 유럽의 미술사조를 수용했을 가능성이 있지만, 이들이 후기인상주의와의 연관을 밝혀줄 연구는 아직 없어서, 먼저 외부적인 요인을 고려해 보고자 한다. 이 시기는 후기인상주의의 열렬한 수용자였고, 유럽과는 다른 후기인상주

8 위와 같음.

9 임노월, 「예술지상주의의 신자연관」, 「영대」 창간호(1921. 8. 5), p.8.

의 담론을 형성했던 야나기 무네요시가 조선 내에서 활동을 시작한 시기이다. 그는 삼일만세운동 이후에 조선을 방문했고, 연이은 강연회와 음악회를 열었다. 특히 1921년에 경성에서 1922년에는 개성에서 『서구명화복제전람회』를 열었고, 1922년 1월에 윌리엄 블레이크(William Blake, 1757~1827) 판화전까지 개최했다. 야나기는 『시라카바』의 편집장으로 1910년 창간호부터 매호마다 서구의 미술을 다수 소개했고, 특히 1910년 후반부터 수많은 도판과 함께 후기인상주의를 열광적으로 소개했다. 그리고 그 도판들의 복제화와 사진을 모아 명화복제전을 개최하였다. 그가 조선에서 명화복제전을 개최한 1921년은 동경에 시라카바미술관 건립을 위해서, 폴 세잔의 〈풍경〉과 〈자화상〉 그리고 반 고흐의 〈해바라기〉를 구입해서 도쿄에서 전시회를 개최한 이후였다.

야나기는 『서구명화복제전람회』을 개최하면서 전시를 소개하는 글에서 전시 목적을 다음과 같이 설명한다. “충분한 자기 수양”을 하기 위해서 “생기를 일흔 전통적 사상에 길게 복종할 수 없다.” 따라서 “지금의 조선은 정(正)히 묵은 전습적 사상의 질곡을 탈(脫)하야 새로운 세계를 새로운 요구로 영(營)하려 힘”이다.¹⁰ 즉, 야나기도 앞서 살펴본 글들에서 나타난 ‘구체계에 대한 반기’로서의 미술을 설명하고 있다.

『서구명화복제전람회』은 보성전문학교 교실을 이용해서 5개의 섹션을 구분하고 각 전시장에 그리스 조각을 찍은 사진, 르네상스 미술, 그리고 동시대의 회화까지 230여 점의 복제화로 구성되었다.

수효(數爻)로 만호것은 문예부홍기의 두 기둥이든 미켈라제로와 레오날루의 작품이라. 그 다음은 서구의 예술을 대표하는 램뿌랜트의 우수한 소묘가 제군의 눈을 끌지요. 근대로는 “쎄싼누”와 “홋호”가 중요한 위치를 점하였다.¹¹

인용문에서 “쎄싼누”는 세잔이고, “홋호”는 반 고흐이다. 르네상스 미술이 가장 많은 양을 차지했지만, 조선에서도 1910년부터 『시라카바』가 소개하여 일본에서 열풍을 만들어낸 세잔과 반 고흐의 작품에 대한 관심이 가장 높았을 것으로 추측된다. 전시를 주최한 측에서 관람객에게 출품 작가를 소개한 『태서회화조각작가

10 柳宗悅, 「서구명화복제전람회개최에 대하여」, 『동아일보』, 1921. 12. 2~4, p.1.

11 위와 같음.

평전(泰西繪畫彫刻作家評傳)을 무료로 제공했다.¹² 아직까지 발견되지 않았지만, 이 간행물이 우리나라에서 발간된 최초의 후기인상주의 출판물로 보인다.

그렇다고 야나기의 『서구명화복제전람회』가 조선화단에 후기인상주의를 수용하게 한 직접적이고 절대적인 행위요소라는 주장은 아니다. 다만, 시라카바파의 후기인상주의론과 조선화단의 후기인상주의론과의 상관관계를 보다 세밀하게 밝히는 노력이 필요하다는 문제제기는 가능하다고 본다.

2. 1930년대

위에서 언급한 1920년대 비평가들이 말하는 인상주의와 후기인상주의에 대한 인식은 1930년대에도 이어진다. 김주경은 인상주의를 르네상스 이후 “회화는 엇더한 스토리의 설명도(說明圖)적 성질에서 탈출(脫出)해야 순(純)객관주의 현실주의를 주장하는 동시에 그 수단으로 과학적(광학)을 인용”한 사조로 설명했다.¹³ 또한 후기인상주의를 반인상주의 속에서 주관을 표현하는 사조로 본다는 점에서도 동일하다.

1930년대 국내 서양미술사조의 수용을 보여주는 대표적인 글은 앞서 본 김주경의 「화단의 회고와 전망」이다. 김주경은 조선화단과 세계화단의 간극이 없음을 설파하면서, 1920년대 초반 일본화단의 상황도 살펴본다. 그에 따르면 일본은 “모든 유파 중 어느 것이나 아니 수입된 것이 업시 모조리 들어와 볼掴이질을 치는 중”이며, 일본의 최초 서양미술사조의 수용은 전기인상주의에서 시작했다고 보고 있다. 그리고 후기인상주의의 수용 시기와 시차가 거의 나지 않아서, 두 사조가 동시에 수용된 것으로 보았다.¹⁴

김주경이 1931년 한 해 동안 조선에서 열린 여러 전시회를 소개한 후에 “일반은 현조선미술이 후기인상파적 토대가 잇섯슴을 용이히 알엇을 줄 맛는다”라고 말하는 것으로 보아, 조선에서는 인상주의에 대한 논의 없이 후기인상주의에 대한 논의가 시작되었던 것으로 보인다.¹⁵ 덧붙여서 미술계만 후기인상주의를 인식하고 있

12 「판화전람회는 금일」, 『동아일보』, 1921. 12. 4, p.3.

13 김주경, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어대까지 왔는가(I)」.

14 위와 같음.

15 지금까지 조선화단은 일본 아카데미즘인 외광파를 그대로 수용한 것으로 보았으나, 1930년까지의 상황을 정리하고 있는 김주경은 조선화단이 후기인상주의로부터 시작되었다고 분명하게 밝히고 있다. 따라서 고

었던 것이 아니라 일반대중들까지 후기인상주의에 대해 이해하고 있었다는 것을 알 수 있다. 김주경이 말하는 “일반” 대중을 보다 구체적으로 알 수 있는 글이 있다. 이 시기에 동아일보사가 주최한 《전조선 남녀학생작품전람회(全朝鮮男女學生作品展覽會)》에 대한 총평에서도 후기인상주의의 수용 정도를 알 수 있는 언급이 있다.

“세잔”을 본뜨고 “마치스”를 흉내낼 필요는 조금도 없다. 이러한 점으로보아 제1회보다도 제2회, 제2회보다도 제3회 회를 거듭함에 따라 정당한 인식을 가지게 됨을 경 하하는 바이다.¹⁶

1934년에 경성법학전문학교 교수로 보이는 배찬국이 쓴 이 전시평에 따르면, 학생들이 세잔과 마티스를 흉내 낸 작품이 줄어들고 있는 것을 긍정적으로 평가하고 있다. 그러나 이 긍정적 평가는 역으로 생각해보면, 1929년 9월에 열린 제1회 학생작품전람회에서는 세잔과 마티스를 흉내 낸 작품들이 주를 이루었다는 것을 알 수 있다. 그리고 2~3회에도 그러한 경향이 강하게 유지되었고, 배찬국이 전시평을 하고 있는 제5회 전람회에도 여전히 남아있다는 것을 알 수 있다.

그리고 1930년대 후기인상주의의 확산 정도를 알 수 있는 다른 예로 김용준을 들 수 있다. 그는 1930년 제9회 조선미술전람회 전시평에서 출품 작품 전체를 크게 두 종류로 분류한다. 하나는 고갱을 예로 제시하면서 “문학적 혹은 철학적 내용을 가진” 작품이고, 다른 하나는 세잔을 예로 제시한 “해석적 내용 여하를 막론하고 다만 한 개의 물상에서 미를 어떻게 발견하였으며 그 표현이 어느 정도까지 성공하였는지를 비교적 기교상으로 관찰하는” 작품이다.¹⁷ 김용준은 조선미전에 출품한 작품을 후기인상주의 화가 두 사람을 기준으로 재배열하고 있다.

희동, 김관호, 김찬영 등 초기 서양화가들과 후기인상주의자들에 대한 관계를 재고찰할 필요가 있다.

16 배찬국, 「학생전을 보고 중학도화부를 중심으로(中)」, 『동아일보』, 1934. 10. 3, p.6.

17 김용준, 「제구회 미전과 조선화단」, 『중외일보』, 1930. 5. 24.~28 (한국미술연구소, 「조선미술전람회 기사자료집」, 『미술사논단』 제8호 별책부록, p.235). 김용준은 「화단개조(2)」, 『조선일보』, 1927. 5. 19, p.3에서 이 미 러시아 구축주의, 표현주의, 다디아이즘 등을 반야카데미 미술로 거론하지만 후기인상주의를 언급하지 않았다. 그는 후기인상주의라는 용어를 제2회 동미전에 출품한 이병규, 이마동, 홍득순을 후기인상주의의 대표 화가로 언급하면서 처음 사용한 것으로 보인다. 다만 이때도 사조에 대한 설명은 없었다. 김용준, 「동미전과 녹향전」, 『혜성』(1931. 5)(『근원 김용준 전집 5』, p. 242) 그리고 「만네리즘과 회화」, 『조선일보』, 1939. 6. 11, p.5에서 1920~30년대 논자들과 같이 후기인상주의를 인상주의와 대립관계에서 기술하면서 짧게 설명하였다.

이러한 예를 통해서, 조선화단에서 1920~1930년대에 후기인상주의는 말 그대로 광범위하게 확산되어 있었다고 할 수 있다. 그렇지만 1930년대는 1920년대와 달리 후기인상주의가 하나의 단일한 대오는 아니었던 것으로 보인다.

1931년 추기(秋期)까지도 거의 동반(同伴)의 세(勢)로 병행(並行)되어왔다고 볼수잇는 것이니 그 발전과정을 대부분(大部分)해볼 때 즉 일본이 후기인상주의에서 기초를 닥거 가지고 누보 포비즘으로 쑤레알리즘에 달해온 일면에 푸로미술운동이 잇서 옴과 가티 조선도 역시 이러한 단계를 흡사(恰似)히 밟어온 것이다.¹⁸

김주경은 한일 양국 모두 후기인상주의에서 두 개의 분파로 분화했다고 설명한다. 한 축은 후기인상주의–누보 포비즘–초현실주의이며, 다른 한 축은 후기인상주의–프롤레타리아 미술이다. 김주경이 말하는 미술계는 3개의 세력이 위치하고 있다. 즉 후기인상주의의 계열, 초현실주의의 계열 그리고 프로미술 계열이 서로 나뉘어 있는 것이다. 그렇다면 이들의 차이는 당시 어떻게 인식되고 있었을까? 보다 구체적으로는 김주경은 이 분화되는 과정에서 어느 쪽에 위치했을까에 대한 궁금증이 더 크다. 몇 가지 상황을 고려해보면 필자는 김주경이 그의 뿌리에 해당하는 후기인상주의를 고집했다고 생각한다.

먼저 김주경이 1928년에 있었던 프로미술 논쟁에 참여하면서 발표한 「예술운동의 전일적 조화를 촉함(1)」을 통해서 간접적으로 추정해볼 수 있다. 이 글에서 김주경은 프로미술의 지지파와 반대파 양자의 차이를 “공통목표에 달하는 수단에 있어서 갑과 을의 것이 상이” 할 뿐이라고 정리한다.¹⁹ 즉 전략적 차이라기보다는 전술적 차이인 것이다. 따라서 김주경은 죽어가는 조선의 생명을 살리는 미술이여야 한다는 프로미술 측의 전략에는 동의하면서도, 전술에 있어서 “선전빼라식 예술”을 택하지는 않았다고 할 수 있다. 결국 김주경이 말하는 미술은 조선의 생명을 고양시키는 미술이며, 형식에 있어서 선전미술이 아닌 예술 그 자체로서 후기인상주의라고 볼 수 있다.

두 번째로, 1931년까지 국내 유입되지 않은 유파를 언급하는 과정에서도 김주경이 계속 후기인상주의에 머물렀을 가능성을 보여준다.

18 김주경, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어대까지 있는가(2)」, 『조선일보』, 1932. 1. 3, p.10.

19 김주경, 「예술운동의 전일적 조화를 촉함(1)」, 『조선일보』, 1928. 2. 14, p.3.

아직 조선에 나와보지 못한 것으로는 대체로 [칸딘스키]적 추상화라던가, [루소-] 등의 자연주의, 또는 가튼 표현주의 중에도 [쿠레-]와 가튼 경향이나, [큐-비즘]에 있어서도 순전(純全)한 [피카씨슴] 또는 [퓨-리즘]이나, [쑤-레알이슴]에 있어서도 [에른스트]와 가튼 상징적 경향이나 [미로-]와 가튼 서정적이오 [에로퇴크]한 것이라던지 [루스키-마아레벳취] 등과 가튼 [쑤-푸레나트슴] 가튼 것이다. 이태리적 [베-리슴]적 경향으로는 제1회 [안데판단]에서 처음으로 도고 세이지(東鄉青兒)씨(씨는 展-레알리슴)에도 접촉하기는 하나 [베-리슴]에 갖가운 편이다.)의 출품을 통하여 소개되었다.

(원문 한 줄 누락)도 조선이 구경하지 못한 것이 만기는 하나 그러나 대체로 보아 사조상으로 그다지 뒤늦지 안흔 것은 사실이라하겠스니 그것은 즉 상술한 모든 유파를 현조선이 이해치 못함에 있는 것이 아니오 다만 그런 것들이 현 조선에 민족적 입장이나 또는 민족성에 부합되지 않는 편이 만타는데에 불수입의 원인이 있다고 보는 것이 의당하다하겠다.²⁰

김주경은 칸딘스키와 같은 비정형 추상화, 표현주의의 하위 분파로서 앙리 루소와 파울 클레, 큐비즘의 하위 분파로서 피카소 계열과 퓨리즘으로 지칭되고 있는 들로네, 쿠프카 같은 살롱 큐비스트들의 색면화, 초현실주의 역시 하위 분파로서 에른스트와 미로와 같은 경향들, 말레비치의 절대주의 등을 1931년까지 국내에 유입되지 않은 유파로 열거하고 있다. 이 중에서 초현실주의는 일부는 수용되지 않았지만, 일부는 수용된 것을 알 수 있다. 김주경은 구본옹의 1930년 개인전을 “이제까지 조선에 소개되지 않았던 쑤-레알리슴을 처음으로 소개한” 전시라고 기술하고 있어서, 구본옹이 이 시기에 제작한 작품을 넓게나마 유추해볼 수 있게 해준다.²¹

김주경은 일본과 달리 위에서 언급한 사조들이 수용되지 않은 이유를 두 가지로 제시한다. 그 이유를 통해서도 그가 후기인상주의에 계속 머물렀음을 유추해볼 수 있다. 하나는 이해하지 못한 것이 아니라, 단지 “현조선에 민족적 입장이나

20 김주경, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어대까지 있는가(3)」, 『조선일보』, 1932. 1. 9. p.4.

21 김주경, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어대까지 있는가(2)」, 1931년 6월에 열린 구본옹에 개인전에 대해서 김용준도 「화단(畫壇) 일 년의 회고」, 『신생』(1931. 12)에서 언급한다. 그러나 그는 사조에 대한 언급 없이, 구본옹의 작품이 미술계와 관객으로부터 철저히 외면 받은 것에 대한 안타까움만을 표시했다.

또는 민족성에 부합되지 않는 편이 만타는데에 불수입의 원인이 있다”²²는 것이고, 다른 하나는 사회경제적 토대의 문제이다.

이 현상을 계급성적 관찰안으로 본다면 부르조아 예술의 필연적 도달점에 도달한 것이라고 볼수있는 것이겠느냐, 조선현상으로는 부르나 푸로나를 막론하고 일체 미술작품의 출현상 경제허락이 업는만큼 압호로 비록 푸로예술이 발전한다할지라도 그 기술상 발전은 극히 섬미(纖微)할것으로 관측되며 압으로도 조선예술의 기초가 스지안는한(全的 XX) 화계의 실제적 발전을 볼 수는 가망 외(外)의 일인 것이 물론 이오 우선은 당간문제(當間問題)로 금명년간(今明年間)이나마도 현황 유지만도 의문에 부치지 안할 수 업는 것이다.(XX 및 굽은 글씨는 원문)²³

김주경은 “조선[의 사회경제적] 현상[단계]”가 아직 충분히 발전하지 않아서 자본과 임노동 양측 모두 “경제허락”이 불가능했기 때문에 유입되지 않았다고 보고 있다. 그가 말하는 “조선현상”은 전년도에 쓰여진 「녹향전을 앞두고-그림을 어떻게 볼까」에서도 찾아볼 수 있다. 즉, 조선의 사회경제적 환경은 “천연적 은택(恩澤)을 받지 못하고 무엇이든지 인간 자신의 손으로 자연을 경작하고 개척해 나가지 않으면 생명도 보안(保安)될 수 없는 지역”이다.²⁴

따라서 수용되지 않은 서구 미술사조를 이해하지 못해서가 아니라, 서구 미술사조는 충분히 발달한 자본주의 생산관계에 조응하는 상부구조이기 때문에, 조선의 미숙한 경제적 토대와는 조응하지 않는다는 입장이다. 이처럼 마르크스의 토대-상부구조론과 단계론적 발전론을 가지고 있는 김주경에게 후기인상주의는 당시 조선의 경제적 토대에 부합하는 “기초”에 해당하는 것으로 보였을 가능성이 크다. 다시 말하면, 김주경에게 후기인상주의는 자본주의의 첫 단계에서 나타날 수 있는 가장 중요한 예술형식이며, 당시 조선의 상황에 후기인상주의가 가장 적합하다고 판단했을 수 있다.

22 김주경, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어대까지 있는가(3)」.

23 위와 같음.

24 김주경, 「녹향전을 앞두고 - 그림을 어떻게 볼까(四)」, 『조선일보』, 1931. 4. 8, p.4.

III. 김주경의 세잔 인식: 생명의 자연상 창조의 방법론

김주경의 세잔론을 살펴보기 전에 1920년대부터 문헌에 나타나는 세잔을 간략하게 정리하자면 다음과 같다. 1920년대부터 세잔은 계속 언급되었다. 김찬영은 세잔을 언급하지만, 후기인상주의 작가로서의 세잔은 아니다. 그는 인상주의 전시의 역사를 개략하는 과정에서 전시 참여 작가로 세잔을 언급할 뿐이다. 이것은 김찬영의 생각일 수도 있지만 그보다는 김찬영이 저본으로 삼았던 아서 에디의 의견을 그대로 따른 것으로 보인다. 이 시기 세잔을 후기인상주의 작가로 언급한 국내 평자는 임노월이다. 그는 「예술지상주의의 신자연관」에서 “후기인상파의 세잔은 공간에 나타난 입체성의 신비를 포착하기 위하여 명민한 감응성과 혜지의 종합성을 가지고 새로운 형을 창조하려고 했었다”고 소개한다.²⁵ 심영섭은 두 편의 글에서 세잔을 구체적으로 언급했다. 앞서 본 「아세아주의미술론」에서는 반 고흐, 고갱과 더불어 세잔을 후기인상주의 화가로 분명하게 언급했고, 「미술과 미술비평」에서도 세잔을 거론한다.

정물을 많이 그린 화가로 소개하고, 평범하게 ‘테이블’ 위에 늘어놓은 능금과 주전자 등의 것이 광선과 색채를 통하여 보이는 것이 아니요 능금과 주전자의 중량, 놓도, 유경(每境)함 등은 모두 형태로 묘출(移圖)되었다. 자극히 단순한 색채로 순진한 그의 내면을 말하고 있다. 그럼으로 ‘세잔느’를 입체적 인상파라고 함이 아닌가. 그는 형태 즉 입체파적 입장 위에 서 있다.²⁶

심영섭은 세잔을 정물화를 중심으로 설명하면서, 광선과 색채라는 인상주의 요소가 없는 작품을 그린 작가로 소개한다. 이렇게 세잔과 인상주의의 관계를 단절시킨 후에, 세잔의 특징으로 “단순한 색채”와 이를 통한 “내면”을 표현하는 작가로 설명한다. 심영섭은 이러한 세잔을 ‘입체적 인상파’라고 규정하고 있다.

20년대에 쓰인 위의 글들을 이어서 30년대에도 정현웅을 비롯한 여러 명이 세잔을 언급한 글을 쓰고 있지만, 그것에 대한 분석을 차후로 미룬다. 여기서는 앞

25 임노월, 「예술지상주의의 신자연관」, 「영대」 창간호(1921. 8. 5), p.8.

26 심영섭, 「미술과 미술비평」, 『朝鮮講壇』 2·1(朝鮮講壇社, 1930. 1)은 김현숙의 「심영섭『美術과 美術批評』『근대서지』 13, pp.397-420에 실린 전문을 이용하였음.

장에서 언급한 세잔 탄생 100주년을 맞아 4회에 걸친 연재물만을 다루고자 한다.

김주경은 1939년『동아일보』에 세잔에 대한 4회의 연재물을 남겼다.²⁷ 세잔의 작품에 대한 구체적인 설명이 전혀 없는 글이지만, 세잔의 생애와 작품의 일반적인 특징을 분석하고 있다. 서양미술 작가에 대한 구체적인 기술이 거의 없는 근대 초기의 문헌에서 김주경은 이례적으로 작가에 대한 많은 글을 남겼다. 그는 1937년에 20회에 걸쳐서 연재한 「세계명화의 이면」을 통해서, 작품을 중심으로 미켈란젤로(Michelangelo Buonarroti, 1475~1564), 밀레(Jean-François Millet, 1814~1875), 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577~1640), 루소(Henri Rousseau, 1844~1910), 세간티니(Giovanni Segantini, 1858~1899)의 삶을 소개하기도 했다.²⁸ 반면 2년 후에 쓰인 세잔에 대한 연재물에서는 작품 소개 없이 전체적인 작품들의 특징을 기술하면서, 이러한 양식상의 특징을 '현대회화 사상'이라고 이름 붙이고 있는 것에서 차이가 나타난다.

근대회화를 말할 때 우리는 세잔의 이름은 들지안할 수 없다. 그의 지위는 모름직이 근대회화의 학조(學祖)다. 그의 탄생이후의 백년간은 과거전통에 일대변혁을 이르킨 일세기였고 이 일세기를 보다 더 근대미술사에 화시(畫時)기적 에포크를 짓게한 놀랄만한 존재다. 회화의 목적, 조직, 형태, 색채 – 이 모든 점에서 아카데믹한 그 시대 까지의 전통을 포기(拋棄)하고 새로운 예술운동을 시준했으면서도 그는 거의 무명인 채 죽었다.²⁹

그는 세잔을 회화의 목적, 조직, 형태, 색채, 미 등 모든 면에서 아카데믹한 전통을 포기하고 새로운 예술운동을 시작한 작가로 소개하면서 미켈란젤로보다 더 위대한 작가로 평가한다.³⁰ 김주경이 「세계명화이면의 일화」에서 소개한 미켈란젤로는 안정된 자리에 연연하지 않고 자유를 추구하는 작가였으며, 연재에서 다루는 다른 작가들 – 밀레, 루벤스, 양리 루소, 세간티니 등 – 도 대체적으로 불우한 환

27 4회 연재물 중 1회의 제목이 다르다. 김주경, 「세잔의 생활과 예술 – 그의 생후백년제를 당하야」, 『동아일보』, 1939. 3. 30, p.3; 김주경, 「현대회화사상의 분수령 – 세잔 생후 백년제를 당하여」, 『동아일보』 1939. 4. 2~4. 7; 4. 2, p.3; 4. 6, p.3; 4. 7, p.4)

28 김주경, 「세계명화이면의 일화」, 『동아일보』, 1937. 11. 3~1937. 12. 8.

29 김주경, 「세잔의 생활과 예술 – 그의 생후백년제를 당하야」, 『동아일보』, 1939. 3. 30, p.3.

30 위와 같음.

경, 굴하지 않은 의지, 학교교육체계를 거치지 않은 수학과정, 체계에 얹매이지 않은 자유로운 정신, 동시대로부터의 인정받지 못한 점을 공통적으로 기술하였다. 경제적 부유함을 제외하면, 세잔은 김주경이 「세계명화이면의 일화」에서 소개한 작가들과 대부분의 특징을 공유하고 있다.

김주경은 세잔이 동시대에 인정을 받지 못한 이유를 작가의 환경에서, 작품의 형식에서, 그리고 내용에서 각각 분석한다.

쎄잔은 첫째로 질서잇는 교과를 받지 못했다는 이유로 일반에게 인정을 받지 못했다. 그리고 둘째로 그의 그림은 선(데상)이 없는 터취로 나열이오 또 화면의 부분을 백지로 남겨둔다는 등의 이유로 그림이 아니라는 취급을 받았다. 셋째로는 다른 모든 인상파화가들의 당한 바와 같이 사화(史話)적 자료가 아니라는 것이었으며 끝으로는 무엇보단도 화법이 난폭하야 야만적(野蠻的)이라는 조건이었다.³¹

첫 번째 학교에 다니지 않은 것. 이 점은 「세계명화이면의 일화」에서 루소, 세간티니를 소개하면서 강조했던 점이다. 하지만 김주경은 정규교육을 받지 않은 것 이 체계의 틀로부터 자유롭게 해주는 궁정적 기능을 먼저 보고 있다. 오히려 “더욱 독수한 개성을 발휘하여 감에 지장을 되는 전통성적 장애를 제거하는 조흔 기회”라는 것이다. 두 번째는 터치를 병렬하는 제작방식과 후기작품의 주요 특징인 미완성처럼 보이는 여백의 문제를 다룬다. 세 번째는 인상주의가 신고전주의가 추구했던 역사화로부터 탈피한 것을 지적하고 있고, 그리고 네 번째는 양식적 특징으로 단순화와 형태변형을 언급한 것으로 보인다.

그리고 특이하게 세잔이 이룬 업적의 하나로 김주경이 기술하는 것은 정물화의 가치를 끌어올렸다는 것이다. 이러한 견해는 매우 새로운 것으로, 김주경에 따르면, 세잔 이전에 정물화는 식당 장식용으로 쓰이는 저급한 회화 장르였지만, 자연을 파악하는 태도로 정물을 파악하여 그리기 때문에 세잔부터 인물화 풍경화 정물화 사이에 차이가 사라진 것이다.³² 결국 세잔의 모든 회화는 자연을 파악하는 작가의 내면의 표현인 것이다.

31 위와 같음.

32 김주경, 「현대회화사상의 분수령 – 세잔 생후 백년제를 당하여(三)」, 『동아일보』, 1939. 4. 6, p.3.

김주경은 세잔이 에두아르 마네(Edouard Manet, 1832~1883)로부터 가장 많은 영향을 받았고, 모네로부터 색채를 영향받았지만, 독자적인 세계를 형성한 후에는 오직 자연을 스승으로 삼은 화가로 설명한다. 그리고 세잔 예술의 특수성을 아래와 같이 정리하였다.

세잔의 회화는 첫째로 질감이 확실하다. 둘째로 그의 그림은 대상의 어느 것이던지 애매히 넘기는 일이 없이 모두가 명확하다. 셋째로는 색채의 분포가 크며 대조색이 강하다.(단 이 점에 있어 나는 세잔의 색채가 고호(Van go-gh)의 색채와 가히 대조가 강렬하다고는 물론 말하지 않는다) 넷째로 그의 그림은 명암농담을 통한 면의 구별이 확실하여 표현의 단순화에 성공하였다. 다섯째로는 원색근색을 구별해 쓰지 안코도 원근의 효과를 표현할 수 있다는 모범을 보이었다. 여섯째로 그의 회화는 비록 미완성의 거시라 할지라도 반드시 확지의 강력을 품었다. 일곱째로 대상을 아모리 단순화지라도 결코 무시하지 안했고 끝까지 모델에 애착하였다.³³

김주경이 크게 주목한 것은 질감, 명확한 대상, 색채 사용 범위, 표현의 단순화, 색의 뒤섞임 등이다. 이 가운데 김주경이 첫번째 특징으로 분석한 질감은 조금 더 살펴볼 필요가 있다. 질감은 1938년 그의 예술론인 「미와 예술」에서 유기체의 성질로 제시한 것이다.

유기적(有機的) 형(形)이란 즉 질감(質感)이 있는 형이다. 다시 말하면 색이 빨리지 않은 형(形)만의 형(形)이라도 그것이 만일 대상이 가져야 할 자연성적 고유형의 요처(要處)와 그 선율적 약동을 내포한 형(形)이라 하면 이 형(形)은 즉 질(質)이 나타난 형(形)이니 따라서 그 형을 형성한 부분적 선(線)은 서로 떨어지지 못할 유기성을 갖게 될 것이다. 그리고 이와 반대로 무기적 형은 질감이 없는 형(形)이다. (중략) 이 무기적 선의 예로서 나는 추상파적 형과 일체의 '절단형(絶斷形)파(派)'³⁴의 형을 들지 않을 수 없다. 무릇 절단화파적 형은 그 본질상 유기적 형이 될 수는 없다. 왜 그려느냐 하면 대체로 대상의 형을 약속(約束)한 것처럼 일률로 절단한다는 그 내용은 대상이

33 김주경, 「현대회화사상의 분수령 – 세잔 생후 백년제를 당하여 (四)」, 『동아일보』, 1939. 4. 7, p.4.

34 김주경은 '절단파'에 대해서 원주를 달고 있으며, 아래와 같다. "근래의 일부 화파인 소위 전위화파 일단을 나는 편의상 절단화파라고 부르고자 한다."

가져야 할 자연성을 파괴하는 첫 출발이 되기 때문이다.³⁵

질감은 생명력이 있는 대상이 드러내는 성질로, 김주경은 이것을 “자연성”이라고 기술한다. 무엇보다 김주경은 질감을 추상미술과 초현실주의 미술을 비판하는 논거로 사용하고 있다. 추상미술은 유기적 대상이 아니기 때문에 자연성이 없고 따라서 질감이 존재하지 않는 미술이라는 것이다. 이러한 입장은 오지호가 「현대회화의 근본문제 전위파회화운동을 중심으로」에서 피카소와 추상회화를 비판했던 논리와 동일하다. 오지호는 회화란 ‘자연 재현’을 근간에 두어야 하지만 새롭게 등장한 추상과 초현실주의는 이러한 자연 재현 형식을 파괴하는 것만을 목적으로 한 미술로 보았다.³⁶ 이때 ‘재현’은 자연의 생명력이 회화로 이행하는 것을 의미하는 것으로 있는 그대로의 묘사에 해당하는 재현과는 다른 의미로 사용되고 있다.

그리고 두 번째 특질인 명확한 대상은 첫 번째 특징인 질감을 드러낼 수 있는 유기적 형을 지칭하는 것이라고 할 수 있다. 유기적 형은 「미와 예술」에서 반복해서 “진실한 자연상”을 지칭하는 용어로 사용했다. 따라서 명확한 대상을 드러내는 것은 진실한 자연상이 되며, “진실한 자연상은 현실 그대로만의 세계에는 있을 수 없는 일이요, 창조세계에 한하여만 있을 수 있는 성질의 것”이라서, 그가 말하는 명확한 대상은 오히려 자연 그대로의 사실묘사가 아닌 형태 변형의 화면을 의미하게 된다.³⁷ 따라서 김주경이 분석한 세잔의 특징 중 첫 번째와 두 번째 요소인 질감과 명확한 대상은 단순히 화면의 형식 분석에 그치는 것이라고 일축하기 어렵다. 오히려 질감과 유기적 형은 김주경이 예술을 이해하는 핵심 개념으로, 질감은 대상의 고유한 속성으로 선율 즉 리듬이 있는 생명력을 언급하는 것이라고 할 수 있으며, 이러한 속성을 진실하게 드러내는 것이어야 하며, 그 진실한 자연상은 사

1

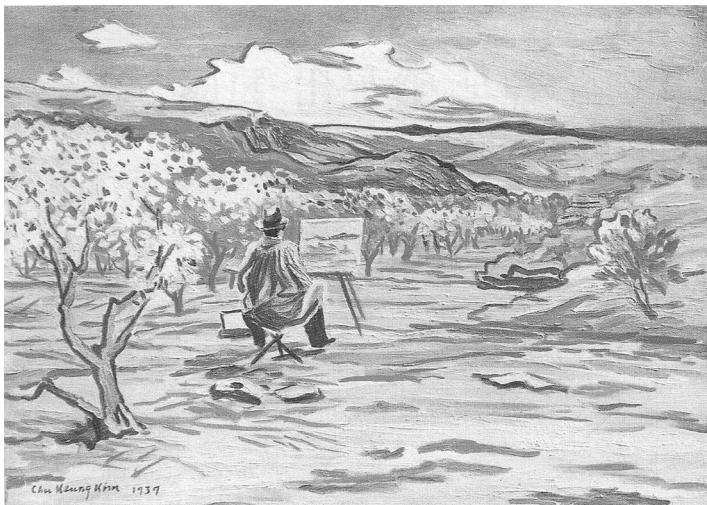
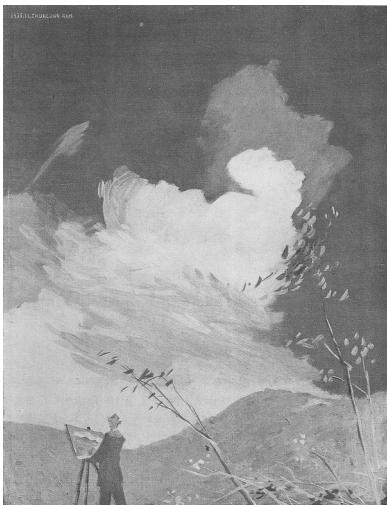
김주경
〈입추절의 숲〉
1935년
캔버스에 유채
8호
소재미상
(작품 크기는
『이인화집』에 의함)



35 김주경, 「미와 예술」, 『오지호 김주경 이인화집』(한성도서주식회사, 1938), p.22.

36 오지호, 「현대회화의 근본문제 전위파회화운동을 중심으로」, 『동아일보』, 1940. 4. 18.~5. 1 참고.

37 김주경, 앞의 글(1938), p. 21.



2

김주경
〈가을의 자화상〉
1936년
캔버스에 유채
15호
소재미상
(작품 크기는
『이인화집』에 의함)

3

김주경
〈오지호〉
1937년
캔버스에 유채
20호
소재미상
(작품 크기는
『이인화집』에 의함)

실묘사가 아닌 주체의 생명에 의한, 즉 질감이 드러난 것이어야 한다는 주장이라고 할 수 있다. 나머지 세 번째부터 다섯 번째까지는 작품의 형식적 특징으로, 단순화, 원색과 근색을 구별하지 않고 한 가지 색채를 사용하는 점, 그리고 여백을 세잔 회화의 특징으로 정리한다.

김주경이 분석한 세잔의 형식적 특징을 통합하면, 대상에서 생명력을 추출하고, 그것을 단순화, 색채혼합, 여백 등의 방법을 이용하여 그리는 것이다. 김주경의 이러한 세잔 분석은 『이인화집』에 수록된 그의 작품에서 그대로 드러난다. 한 작품에 여러 특징이 중첩되어 나타나지만, 그 중에서도 〈입추절의 숲〉^{도1}에서는 원색과 근색을 구별하지 않는 다섯 번째 특징을 어렵지 않게 찾을 수 있다. 그는 숲의 전경과 후경을 구별하지 않고 같은 녹색을 사용했다. 그리고 〈가을의 자화상〉^{도2}에서는 인물과 산의 형태를 급진적으로 단순화시켜서 형체가 마치 평면으로 이루어진 색면으로 보일 정도에 이르렀다. 또한 세 번째 특징으로 언급한 넓은 색채 분포와 강한 대조색도 쉽게 찾을 수 있는데 〈가을의 자화상〉에서 푸른 하늘과 단풍의 대조라든가 〈오지호〉^{도3}에서 화면 전체에 걸쳐서 분홍과 다크 그린은 끊임없이 강한 대조를 이룬다.

IV. 맷음말

한국근대미술은 시기적으로 1910년대 중반부터 시작되었고, 고희동, 김관호, 김찬영이 바로 1세대 서양화가들이다. 그리고 학계로부터 이들의 작품은 형식면에서 일본의 아카데미즘인 절충적 인상주의의 영향권 아래 있다고 평가받고 있다. 또한 이 절충적 인상주의를 일제강점기 전 시기에 걸친 한국화단의 주요 흐름으로 보고 있다. 그리고 1920년대 말부터 본격적인 활동을 시작한 김주경, 오지호까지 이 범주에 포함시키고 있다.

미술사학계에서 보편적 동의를 얻고 있는 이러한 인식과 달리, 1920년대 서양화가이자 비평가였던 김찬영, 심영섭, 김주경 등은 후기인상주의에 대한 주장을 남겼다. 이중에서 가장 이른 시기인 1921년에, 후기인상주의에 대한 글을 발표한 김찬영은 야나기 무네요시가 조선에서 활동하던 시기에 그와 동행했고, 그의 글에서도 야나기의 후기인상주의의 담론과 공명하는 지점이 있다. 김찬영은 첫째, 마티스를 후기인상주의의 거장으로 언급하고 있고, 둘째, 인상주의를 사실묘사를 하는 전기 인상주의와 주관을 표현하는 후기인상주의로 구분하고, 후기가 전기에 대항하는 대립 관계로 보고 나타난다. 셋째, 주관성이 표현되면서 데포메이션이 나타난다고 보고 있다. 이러한 특징은 시라카바파가 수용한 일본 후기인상주의의 특징이기도 하다.

1920년대에 수용되기 시작한 후기인상주의는 1930년대에 이르면 학생 미술 전람회의 출품작이 대부분 세잔과 마티스를 흉내 냈다고 염려할 정도로 광범위하게 확산되었다. 그리고 대거 새로운 사조가 조선화단에 유입되었다. 그러나 일본에는 모든 사조가 수용되는 데 반해 조선화단에는 일부 초현실주의와 추상미술이 유입되지 않았다.

김주경을 비롯한 일군의 화가들은 신흥 미술을 수용하지 않고 비판하면서, 후기인상주의를 계속 유지한다. 그는 후기인상주의가 조선의 사회경제적 단계에 조응한다고 판단했다. 다시 말하면, 수용되지 않은 미술은 20세기 충분히 자본주의가 발달한 생산양식에 조응한 상부구조이며, 따라서 자본주의가 이 단계에 이르지 못한 조선의 사회상황에서는 초현실주의와 추상미술이 조응할 수 없다는 것이다. 따라서 김주경에 따르면, 이제 막 자본주의에 접어든 조선의 사회경제적 단계에 조응하는 미술사조는 후기인상주의인 것이다.

1920~1930년대 후기인상주의의 대표 작가는 세잔이었으며, 김주경은 1939

년 신문기고문을 통해서 세잔의 특징을 7가지로 분석하였다. 질감, 명확한 대상, 색채 사용·범위, 표현의 단순화, 원경과 근경에서 동일한 색채 사용, 단순화 등이다. 이 중 첫 번째 요소인 질감은 1938년 그의 예술론인 「미와 예술」에서도 중요하게 언급된 개념으로, 회화 부분에서 유기적인 형태의 속성으로 기술되며, 색채가 없어도 형 그 자체로 대상이 가져야 할 자연성적 고유형의 요처와 그 선율적 약동을 내포한 형에서만 나타나는 성질이다. 따라서 이러한 질감은 기하학적 구성이나 도안성을 띠는 상업미술에서는 나타날 수 없는 성질이다.

그리고 두 번째 특질인 명확한 대상이 바로 질감을 드러내는 유기적 형이 갖는 특성이다. 유기적 형은 「미와 예술」에서 반복해서 주장하는 진실한 자연상이기도 하다. 따라서 명확한 대상을 드러내는 것은 진실한 자연상이 되며, “진실한 자연상은 현실 그대로만의 세계에는 있을 수 없는 일이고, 창조세계에 한하여만 있을 수 있는 성질의 것”이라서, 그가 말하는 명확한 대상은 오히려 자연 그대로의 사실 묘사가 아닌 형태변형의 화면을 의미하게 된다. 이러한 세잔의 형식적 특징과 작품 제작의 방향은 생명의 본성에 기초하는 인간의 본성으로 자리매김하였다.

1920년대 중반 이후부터 생명이나 개성이라는 비평 언어가 사라지고 대신 ‘사실’이라는 용어로 해석되었던 일본의 세잔 수용 또는 후기인상주의와 달리, 한국의 후기인상주의에 대한 이해는 생명이 있는 대상, 그리고 그것의 질감을 주요한 특징으로 보려는 차별적인 수용이었다고 할 수 있다. 이러한 입장은 이번 논문에서는 다루지 못했지만, 1930년대 후반에 전위회화로 소개되었던 초현실주의와 추상미술에 대한 대응관계 속에서 보다 면밀하게 다루어질 필요가 있다고 생각한다.

주제어 keywords

김주경 Kim Jukyung, 오지호 Oh Jiho, 김찬영 Kim Chanyoung, 심영섭 Shim Youngsub, 폴 세잔 Paul Cézanne, 후기인상주의 Post-impressionism, 인상주의 Impressionism, 야나기 무네요시 Yanagi Muneyoshi

투고일 2019년 8월 21일 | 심사일 2019년 9월 16일 | 게재확정일 2019년 10월 18일

- 김용준 Kim, Yongjun, 「제구회 미전과 조선화단 9th Korean Art Exhibition and Korean Paintings」, 『중외일보 Jung-oeilbo』, 1930. 5. 24~28.
- 김주경 Kim, Jukyung, 「예술운동의 전일적 조화를 촉함(I) To Call for a Unified Harmony of the Art Movement」, 『조선일보 Chosun Ilbo』, 1928. 2. 14.
- 김주경 Kim, Jukyung, 「녹향전을 앞두고—그림을 어떻게 볼까(四) Ahead of the Noghyanghoe Exhibition: How to See the Painting」, 『조선일보 Chosun Ilbo』 1931. 4. 8.
- 김주경 Kim, Jukyung, 「화단의 회고와 전망 조선미술은 어대까지 왔는가 Retrospects and Prospects in the Art World: How Far Did Korean Art Progress?」, 『조선일보 Chosun Ilbo』, 1932. 1. 1~1. 9.
- 김주경 Kim, Jukyung, 「세계명화이면의 일화 The Story Behind the World Famous Paintings」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1937. 11. 3.~1937. 12. 8.
- 김주경 Kim, Jukyung, 「쎄잔의 생활과 예술 – 그의 생후백년제를 당하여 Cézanne's Life and Art' in Honor of His Birth 100th Anniversary」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1939. 3. 30.
- 김주경 Kim, Jukyung, 「현대회화사상의 분수령 – 쎄잔 생후 백년제를 당하여 Watershed in Contemporary Art Discourse: in Honor of the Paul Cézanne's Birth 100th Anniversary」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1939. 4. 2~4. 7.
- 김찬영 Kim, Chanyoung, 「현대예술의 대안에서 – 회화에 표현된 포스트 임프레션리즘과 큐비즘 In the Alternative of Contemporary Art: Post-Impressionism and Cubism in Painting」, 『창조Changjo』 8, 1921. 1.
- 배찬국 Bae, Changuk, 「학생전을 보고 중학도화부를 중심으로 After Looking at Student Art Exhibitions, Mainly the art Club in Junior High School」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1934. 10. 3.
- 심영섭 Shim, Youngsub, 「아세아주의미술론 Asianism Art Theory」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1929. 8. 21.~9. 6.
- 오지호 Oh, Jiho, 「현대회화의 근본문제 전위파회화운동을 중심으로 The Basic Problem of Modern Art: Mainly the Avant-garde Movement」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1940. 4. 18.~5. 1.
- 柳宗悦 Yanagi, Muneyoshi, 「서구명화복제전람회개최에 대하여 About the Western Famous Painting Reproduction Exhibition」, 『동아일보 Dong-A Ilbo』, 1921. 12. 2~4.
- 이애선 Lee, Aeseon, 「아나키즘과 생명의 발현으로서의 일본 후기인상파 Japanese Post-Impressionism as Representations of Anarchism and Henri Bergson's Elan Vital in 1910's『『』술사학보 THE MISULSAHAKBO : Reviews on the Art History 4』 43, 2014.
- 임노월 Im, Nowol, 「예술지상주의의 신자연관 The View of the New Naturalism in the Art for the Arts」, 『영대Yeongdae』 창간호, 1921. 8. 5.

Kim Ju-gyeong's Perception of Cézanne

The Aspects of Acceptance of Post-impressionism in the 1920s and 1930s

Lee, Aeseon

Joseon painters have been seen accepting the Japanese academism, Pleinairisme, but Kim Chan-yeong, Shim Yeong-seop, and Kim Ju-gyeong, who were Western-style painters and critics of the 1920s, left the argument for postimpressionism. In 1921, Kim Chan-yeong refers to Matisse as a master of Postimpressionism, second, he divided Impressionism into Pre-Impressionism that expresses factual descriptions and Postimpressionism that expresses subjectivity, and the latter was seen to be depicted as a confrontation against the former. Third, it is seen that deformation occurs when subjectivity is expressed. This characteristic is also a characteristic of the Japanese Postimpressionism which Shirakaba circle embraced. Postimpressionism, which began to be accepted in the 1920s, when it came to 1930s, was spread widely enough.

At the 1930s, Kim Ju-gyeong determined that Postimpressionism corresponded to Joseon's socio-economic level. In other words, unacceptable art is a superstructure that conforms to the mode of production in which capitalism developed in the 20th century, and so, surrealism and abstract art cannot match up in Joseon's social situation in which capitalism did not reach this stage.

The representative artist of postimpressionism in the 1920s and 30s was Cézanne, and Kim Ju-gyeong analyzes the seven characteristics of Cézanne through a 1939 newspaper article. They are textures, clear objects, range of colors, simplification of expressions, color mixing, and simplification, etc. These formal characteristics of Cézanne and the direction of work production make it a human nature based on the nature of life.