

# 1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실체

송희경

## I. 머리말

해방 이후의 한반도는 격변과 혼란의 시간을 보내고 있었다. 1945년 8월 일제의 지배에서 벗어났으나, 패전국 일본의 무장 해제를 위해 미군과 소련군이 북위 38도선을 중심으로 남과 북에 대치됐고, 이로 인해 나라가 분단되고 말았다. 3년간의 미군정을 겪어야 했던 이남은 1948년 제1공화국을 수립했으나, 1950년에 발발한 6·25 전쟁을 3년간 치르면서 치명적인 폐허와 빈곤을 경험했다. 1950년대를 휩쓴 격변과 혼란의 시간은 미술계의 커다란 변동을 초래했다. 동양화단 역시 이러한 변동을 외면할 수 없었다.<sup>1</sup> 전통의 계승을 숙명처럼 짊어진 동양화단이 일제 청

宋憲暎

고려대학교  
디자인조형학부 초빙교수  
이화여자대학교 문학박사  
한국회화사

\* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 중견연구지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5A2A01047070)

\*\* 필자의 최근 논저: 『동아시아의 아름다운 스승, 공자』, 서해문집, 2019; 『20세기 초 문묘와 공자상의 전개』, 『한국근현대미술사학』 38, 한국근현대미술사학회, 2019; 『찬란한 고요의 순간, 청진 이상범(靑田 李象範, 1897~1972)의 산수화』, 『Lee Sangbeom, 靑田 李象範, 1897~1972』, 갤러리 현대, 2019.

1 1950년대 미술에 관한 전반적인 논의는 이경성, 「1950년대의 한국 근대 동양화」, 『한국현대미술-1950년대(동양화)』(국립현대미술관, 1980), pp.181-186; 강성원, 「미술」, 『한국현대예술사대계』Ⅱ(한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 2000); 조은정, 「대한민국 제1공화국의 권력과 미술의 관계에 대한 연구」(이화여자대학교 박사학위논문, 2005); 홍선표, 「1950년대의 한국 미술(1), 제1공화국 미술의 태동과 진통」, 『미술사논단』 40(한국미술연구소, 2015); (재)예술경영지원센터, 「1950년대 한국미술: 현대의 열망, 전위의

산과 독립적인 민족 국가의 건설을 위해 여타 미술 분야와 다른, 특별한 행보를 표명해야 했기 때문이다.

이러한 동양화단의 입장을 반영한 듯 1950년대의 동양화 비평문에서 가장 많이 검색되는 명제는 “민족 미술이란 무엇인가”, “민족 문화를 어떻게 확립할 것인가” 등, ‘민족성 확립’에 관한 질문이었다. 물론 ‘민족성 확립’은 해방 이후 미술계 전반의 핵심 과업이었다. 그러나 한국 문화의 정체성 모색과 새로운 사조의 수용을 동시에 끌어안은 동양화단의 입장에서 볼 때, 민족성 확립은 반드시 해결해야 하는 절실한 과제였다. 동양화단에서 ‘민족성 확립’의 사명을 이룩하고자 여러 담론과 방법론이 제안된 이유다.

이 글은 해방 이후, 특히 국전이 발족된 1949년부터 동양화단에서 논의된 ‘민족성 확립’의 실체와 담론을 규명한다.<sup>2</sup> 1950년대의 동양화를 진단한 비평문과 실제 작품을 수합하여 ‘민족성’이 견인하는 핵심 논제와 해결 방법을 파악하려는 것이다. 이 시기 동양화단에서 언급된 민족성 담론은 왜색 탈피와 시대성의 제안 등으로 압축된다. 예를 들어 1949년 발족된 대한민국미술전람회(이하 국전)의 경우, 1회 대회에서는 민족 미술의 실현을 위한 왜색 탈피가 부각된 반면, 6·25 전쟁 이후부터 민족성과 더불어 시대성이 호명되어, 민족성의 실제 파악에 돌입했다. 또한 시대성 담론은 1950년대 중반을 기점으로 동시대 풍속이라는 소재 선택에서, 수묵과 추상으로 대표되는 신조형성의 모색으로 전환됐다.

따라서 이 글은 먼저 국전의 비평문에서 논의된 ‘민족성’과 그 사례로 제시된 작가 및 작품을 살펴본다. 또한 국전 외부에서 탐색된 민족성 담론과 창작 경향 및 그 방법론, 그리고 이에 대한 다양한 평가도 고찰한다. 나아가 국내의 여타 미술 분야와 달리 동양화단이 민족성 담론에 천착한 이유도 유추한다. 해방 이후 동양화단에 호명된 민족성의 실체를 파악하려는 이 글을 통해 1950년대 한국 미술계에 초래된 변동과 그 전개 양상의 규명되기를 기대해 본다.

---

불안, 추상의 구상성」〈한국미술 다시보기 프로젝트\_다시, 바로, 함께, 한국미술, 2018〉 참조.

2 본 연구는 필자가 연구원으로 참여한 〈한국미술 다시보기 프로젝트: 다시, 바로, 함께, 한국미술〉(예술경영지원센터 주관, 2018~2020)의 세미나와 세미나의 구성원인 김이순, 정무정, 신정훈 교수님의 조언을 토대로 진행되었다. 이 자리를 빌려 세 분 교수님께 깊이 감사드린다.

## II. 왜색 탈피를 위한 제안

해방 이후 한반도가 직면한 가장 큰 화두는 “진정한 민주주의에 입각한 독립 국가를 순수, 청정한 애국적인 국민이 스스로 건설하는 것”이었다.<sup>3</sup> 문화 예술계는 신 공화국 건설과 연계하여 일제 잔재의 청산과 새로운 예술의 건설이라는 임무를 수행해야 했다. 따라서 한반도 고유의 감성을 되찾고 과거 역사를 회고하는 등, 민족성 회복을 위한 문화계의 움직임이 활발하게 일어났다. 민족 미술을 재건하려는 미술인의 행보도 시작됐다.<sup>4</sup> 그들은 “민족 미술의 건설이라는 엄숙한, 통일적인 과제를 표방하는 것이 오늘날의 화단이며, 이 상황에서 현실과 유리된 지나친 개성의 자행은 결코 허용될 수 없다”고 결의하면서 민족 미술의 성취를 위해 노력했다.<sup>5</sup>

이렇듯 해방 이후 민족 미술의 건설이 핵심 화두로 떠오른 상황에서, 1949년 문교부 고시 제1호에 의해 국전이 창설됐다. 민족 미술의 발전과 향상을 목표로 한 미술계의 강력한 관전이 문을 연 것이다. 국전은 아카데미즘의 강력한 제도이자 화가의 확실한 등용문으로, 독립된 조국의 예술 역량을 선양하고 국민의 예술적 교양과 정서 함양에 기여하는 문화의 장으로 시작됐다. 국전이 조선총독부 주관의 조선미술전람회(이하 조선미전)를 모태로 창설되었기 때문에 초창기 국전 운영이나 출품작의 경향은 조선미전의 전통을 일부 답습할 수밖에 없었다.<sup>6</sup> 초창기 국전 동양화부를 주도한 심사위원은 고희동(高羲東, 1886~1965), 변관식(卞寬植, 1899~1976), 노수현(盧壽鉉, 1899~1978), 이용우(李用雨, 1902~1952), 배렴(裴濂, 1911~1968), 장우성(張遇聖, 1912~2005) 등, 조선미전의 입상 경력이 있는 작가들이었다.<sup>7</sup> 이미 조선미전에서 역량을 입증받은 인물들이 국전의 수뇌부를 차지한 것이다.

3 신학철, 「민주문화와 민족문화」, 『경향신문』, 1946. 10. 17, p.4.

4 해방직후 재편되는 미술계의 움직임은 목수현, 「광복 이후 현대화단과 미술의 변화」, 『근대와 만난 미술과 도시』(국사편찬위원회 엮음, 두산동아, 2008), pp.168-173; 박파랑, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개: 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」(홍익대학교 박사학위논문, 2017), pp.12-13 참조.

5 한상진, 「1948년 문화계 회고, 주관의 개성화」, 『경향신문』, 1948. 12. 26, p.3.

6 문교부 예술위원회 위원장인 고희동은 “신국가 건설을 문화로 하자는 것이 일상의 구호가 된 이때, ... 이번 국전에 적극 참여하여 남에게 자랑할 만한 미술의 전당이 되어야 한다”는 담화를 발표하여 국전 발족에 힘을 실었다. 고희동, 《국전》 출품에 관한 고희동씨 담화, 『경향신문』, 1949. 11. 11, p.2.

7 1950년대 국전의 심사 위원과 일부 수상자 명단 및 개최와 연관된 사항은 조은정, 앞의 논문, p.188; 안현정, 「국전(國展, 1949-1981)의 예술사회학적 논의: P.부르디외의 이론을 중심으로」(연세대학교 행정대학원 석사학위논문, 2015), pp.62-63.

그럼에도 불구하고 1회 국전 동양화부에서 가장 부각된 이슈는 ‘민족성 회복’과 ‘왜색 탈피’였다. 일본색 청산은 해방 직후 서양화, 조각, 공예 등 한국 미술 전체에 부여된 공통 과제였지만, 전통의 회복과 정체성 확립이라는 막강한 책임을 짊어진 동양화단은 왜색 탈피를 더욱 시급한 문제로 받아들였다. 물론 왜색 탈피는 국전의 발족 이전부터 모색된 화두였다. 청전화숙 출신인 정중여(鄭鍾汝, 1914~1984)는 1946년 6월에 개최된 박래현(朴峽賢, 1920~1976)의 개인전을 비평하며 “값싼 일본 냄새를 완전히 쫓아내고 건전한 조선적인 회화의 성립”을 언급하고, 순수한 ‘조선화’는 먹으로 그린 그림이어야 함을 강조했다.<sup>8</sup> 김기창(金基昶, 1913~2001)은 “왜정의 압박 하에 자유를 속박”당했고, 미술계에서 그 영향을 지독히 흡수한 것이 동양화라고 지적하면서, 일본적인 것에서 서서히 이탈하도록 반성과 실력 연마에 힘써야 한다고 강조했다. 그리고 민족 미술을 찾으려면 ‘조선적인 재질’을 발견하고 ‘제 시대 제 국토’에서 나온 회화를 먼저 감상하라고 조언하면서, “모호한 제작 태도를 지닌 작가들이 조선적, 조선적 하키만 한다면 엉터리 작품이 될 것”이라고 경고했다. 나아가 이를 극복하는 방법으로 고화의 연구와 모사를 제안했다.<sup>9</sup> 이상범(李象範, 1897~1972)도 ‘조선 체취’가 물씬 나는 금강산이나 농부를 그려 ‘조선 맛’이 나도록 애써야 함을 강조했다.<sup>10</sup> 김기창과 이상범의 글에서 ‘조선적인 재질’, ‘조선 체취’, ‘조선 맛’의 정확한 의미를 발견할 수 없다. 그러나 이 개념들은 문맥상 일제강점기 시절부터 지속된 실경산수화를 지목하는 것으로 판단된다.

왜색 탈피는 국전 발족과 더불어 본격적으로 논의됐다. 고암 이응노(李應魯, 1904~1989)는 1회 국전의 평가 좌담회에 유일한 동양화가로 참여하여, ‘신인’들의 ‘민족의식’이 가장 강렬하게 전달됐다고 말문을 열었다. 그러나 일부 젊은 작가들이 아무런 고민 없이 ‘무내용’한 미인, 즉 조선미전의 기생을 아직도 답습하는 태도에 불만을 드러냈다. 또한 남화를 지키되 그 아류를 흉내 내어 참된 개성을 살리지 못하는 것을 염려하면서 조선에 없는 상상의 선경을 재현하는 것이 유감이라고 부언했다.<sup>11</sup> 이응노는 인물이든 산수이든 동시대의 소재를 ‘새로운 감각’으로 표현해야 함을 강조한 것이다. 국전 출품작을 진단하며 일본색을 기술한 논객에 근원 김

8 정중여, 「박래현 개전평」, 『예술신문』, 1946. 6 (홍선표, 「한국화의 현대화 담론과 이응노」, 『미술사논단』 44 (2017), p.61에서 재인용).

9 김기창, 「해방과 동양화의 진로」, 『조형예술』 1, 1946. 3. 30.

10 필자미상, 「단념한 화방 생활의 편모: 이상범 화백 방문기」, 『경향신문』, 1948. 8. 29.

11 장발 외, 「제1회 국전을 말하는 미술좌담회」, 『문예』 2, 1950. 1, p.176.

용준(金容俊, 1904~1967)이 있다. 김용준은 이미 1930년대 향토색, 즉 로컬 컬러를 설명할 때 민족적 색채에 관한 견해를 밝힌 바 있다. 즉 “색채란 개성에 따라 각각 상이하게 나타나는 것이므로 결코 민족에 의한 공통된 기호색은 없다”는 것이다. 그럼에도 불구하고 김용준은 “문화가 진보된 민족은 암색(暗色)에 유(類)하는 복잡한 간색(間色)을 쓰고, 문화 정도가 저열한 민족은 단순한 원시색을 쓰기 좋아한다.”고 언급했다.<sup>12</sup> 민족적 색채를 정확히 규정하지는 않았지만, 복잡한 간색을 고급문화로, 원시색을 저열 문화로 규정하는 언술은 제작자의 계급으로 그림을 분류한 남북종론을 연상시킨다.<sup>13</sup> 해방 직후 김용준은 조선의 미술가들이 오랫동안 일본적 교양과 미술 양식에 끌려다닌 탓에 우리의 전통과 유산에 무관심했다고 지적하면서 민족 미술과 조선 전통의 부활을 강조했다.<sup>14</sup> 민족적 색채에 대한 그의 견해는 ‘왜색 탈피’를 부각하며 더욱 진전됐다. 그의 제1회 국전의 인상기다.

동양화부에서 일본색이 무척 즐겼다. 일본화에서 전용으로 쓰다시피한 호분의 남용이 즐었고, 호분위에 고취를 내려는 일본인들의 소위 ‘사비’ 표현도 즐었고, 하등의 감정도 억양도 없는 인조 견실 같은 선조(線條)도 즐겼다. 아마 젊은 작가들은 일본색 퇴치에 무던히도 관심을 하는 것 같다. 이번 회장에 새로 대두되는 좋은 기법이 있다. 고화의 전통을 배운 골법으로서의 용필과 현대적 두뇌로 대상을 관찰하는 사실적인 묘사와 앞으로의 조선화가 반드시 걸어가야 할 정당한 길을 이번 동양화부 심사원 장우성이 처음으로 열어놓았다.<sup>15</sup>

이 글에서 김용준이 규정한 일본색의 양식적 특징은 ‘호분의 남용’, ‘사비’의 표현, ‘인조 견실 같은 선조’이다. 김용준은 동양화부 출품작에서 일본색이 대폭 감소된 추세에 안도하면서 이를 극복한 사례로 장우성의 <회고(懷古)>를 지목하며 왜색

12 김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미」, 『동아일보』, 1936. 5. 5, p.7. (『近園 金容俊 全集』 5, 열화당, 2002, p.129)

13 김현숙, 「김용준과 『문장』의 신문인화 운동: 동양주의 미술과의 관련을 중심으로」, 『미술사연구』 16 (2002), pp.370-371.

14 김학량, 해방 직후 제기된 일제 잔재 청산이나, 민족국가, 문화, 미술 건설을 위해 동양화단이 설계한 전략이 과거, 전통으로의 수렴인데, 이는 역대 미술사의 전통을 재검토하면서 현재와 미래를 구상하는 작업이었으며, 회귀론과 비판적 활용론으로 분류된다고 했다. 김학량, 「이응노 회화 연구」 (명지대학교 박사학위논문, 2014), p.64.

15 김용준, 「제1회 국전의 인상」, 『자유신문』, 1949, 11. 27. (『近園 金容俊 全集』 5, p.289).

탈피의 방법론을 구체적으로 제시했다. 첫 번째 방법은 중봉에 의한 필선묘다. 김용준은 〈회고〉에서 일본화의 무기력한 선묘가 사라진 대신 “탄력성 있고 자유로운 선조가 의문(웃주름)에 움직이고, 명암 입체의 현대적 사실성이 골격을 통하여 운염되어” 전통의 계승과 현대적 감각이 공존한다고 보았다. 두 번째 방법은 담채의 사용이다. 호분의 남용이 사라지고 담아한 채색이 가미되어, “우리가 늘 꿈꾸고 있는 조선화의 길을 가장 정당하게 개척”됐다고 기술했다<sup>16</sup>

김용준이 극찬한 장우성의 〈회고〉는 한 노인이 해금을 쳐고 다른 한 노인이 해금 소리를 듣는 장면을 간결한 선묘와 담채로 표현한 인물화로 추정된다.<sup>17</sup> 결국 김용준이 생각한 민족적 색채는 서법에 근거한 중봉의 필선묘, 화선지를 담채로 선염하는 문인화의 기법과, 명암 입체감이 부각된 서양화법이 일부 혼용된 양식이다. “참신한 구도와 두세 채색을 묵색과 대조시켜 복잡 미묘한 변화를 일으킨” 수묵담채화가 중요함을 강조하면서 일제강점기부터 기술한 고급문화의 ‘간색’이 결국 일본색을 극복할 민족의 색채임을 알려주었다.<sup>18</sup>

1회 국전 동양화부에서 주목받은 그림은 서세옥(徐世鈺, 1929~ )의 〈꽃장수〉다.<sup>19</sup> 국무총리상을 수상한 〈꽃장수〉는 다양한 평가를 받았다. 양수아(梁秀雅, 1920~1972)는 〈꽃장수〉가 “명암을 넣어 입체감을 표현했고, 선과 색이 좋다”고 했으나, 김용준은 “붉은 꽃은 좋은 표현이었으나 흰 꽃은 음양이 부족하고, 화면에 비해 인물들이 너무 커서 화폭에 깊은 맛이 없으며”, 이응노는 “미인이 주제가 되었는지 꽃장수가 주제로 되었는지 확실하지 않고, 미인의 선이 딱딱하며 개성이 없다”고 비판했다.<sup>19</sup>



1  
서세옥  
〈꽃장수〉  
(출처: 『동아일보』,  
1949. 11. 21, p.2)

16 김용준, 「민족적 색채 태동\_제1회 국전 동양화부 인상」(『近園 金容俊 全集』 5, pp.295-296).

17 장우성, 「제1회 대한민국미술전람회」, 『화단풍상 70년』 (미술문화, 2003), p.151.

18 김용준, 「담채의 신비성: 월전 장우성의 개인전을 보고」, 『경향신문』, 1950. 3. 18, p.2. (『近園 金容俊 全集』 5, p.299).

19 양수아, 「빈약한 질량」, 『동아일보』, 1949. 12. 2, p.2; 김용준, 앞의 기사(1949), p.289; 장발 외, 「제1회 국



김용준과 이응노는 〈꽃장수〉의 채색법과 미인 소재가 당시 동양화단의 직면 과제인 민족성 실현과 다소 거리가 있다고 본 것이다.

칭찬과 비판을 동시에 들은 서세옥의 〈꽃장수〉와 달리, 박노수(朴魯壽, 1927~2013)의 〈아(雅)〉<sup>20</sup>는 장우성의 왜색 탈피를 계승한 작품으로 호평받으며, 3회 국전에서 무감사 특선을 수상했다.

승무를 마치고 한숨 돌리는 무녀의 청아한 모습이 작가의 시원스런 선으로 말끔

하게 완성됐다. 소박한 색과 거침없이 세차게 흐르는 선으로 이 작가는 매양 특자(特自) 뚜렷한 화류(畫流)를 지향하고 있다. 이 작가의 선은 떨어지는 폭포수 같이, 또는 던져진 포물선과도 같이 단순화되어 보기에도 후련하다. 이 작품에서는 여백을 한껏 살리고 유색이라고는 얼굴과 손의 살색과 걸단피와 연꽃 봉오리 끝의 보랏빛 그리고 연잎의 초록색뿐으로 나머지의 화면의 대부분을 바탕의 백색으로 살렸다. 배경도 그리고 바다도 생략시키고 인물상 외에는 한포기 연꽃(蓮)만이 여인의 조용한 심사(心思)에 여운을 자아낸다.<sup>20</sup>

현재 신문 삽도로 확인되는 〈아〉는 박노수가 일제강점기에 유통된 승무라는 소재를 간결한 필선으로 완성한 인물화다. 이 그림 비평문에 기술된 ‘시원스럽고 거침없이 세차게 흐르는 선’, ‘소박한 색’, ‘여인의 조용한 심사(心思)’는 김용준이 장우성의 〈회고〉를 감상하며 왜색 탈피의 방법으로 언급한 비평어와 유사하다. 박노수가 스승의 화법을 계승했음을 알려주는 단서인 셈이다. 특히 이 비평문에서 가장 강조된 양식은 박노수의 필선이다. 박노수는 3회 국전에 참여하기 직전, 《대한미협전》에 〈수하(樹下)〉를 출품하여 국무총리상을 수상한 바 있다. 《대한미협전》을 비평한 최순우(崔淳雨, 1916~1984)는 박노수의 〈수하〉를 극찬했지만, 그의 ‘자신 있는 긴 선’

전을 말하는 미술좌담회, 『문예』, 1950. 1, p.175.

<sup>20</sup> 『紙上國展(完)』 『雅』 東洋齋, 『동아일보』, 1954. 11. 8, p.2. 밑줄 필자

에 전통적인 힘과 기품이 더욱 실려야 한다고 충고했다.<sup>21</sup> 박노수는 최순우의 충고를 수용하여 국전 출품작에서 더욱 진전된 필선을 구사한 것으로 추정된다.

국전에서 논의된 왜색 탈피의 방법은 적지 않은 반론도 야기했다. 낙청헌 출신인 김화경(金華慶, 1922~1979)은 동양화 대신 ‘한화(韓畵)’의 사용을 주장하며, 일본 채색을 제거하여 일본화와 엄연히 구별된 한화를 제시하는 것이 선결문제라고 했다. 그러나 “채색의 인색이 담백 초연한 우리의 민족성 표현은 못 될 것”이라고 했다.<sup>22</sup> 왜색 탈피의 방법론이 오히려 신진들의 배움의 폭을 제한한다는 견해다. 이는 결국 채색 사용의 문제로 정착된다. 채색을 왜색으로 보는 따가운 시선이 수묵과 담채 위주의 동양화를 양산하는 동인으로 작용한 셈이다. 김기창도 국전에서 채색화를 ‘무조건’ 낙선시키는 풍조를 개탄하며 채색 사용의 여부가 민족성을 결정하는 기준이 될 수 없음을 강조하면서 색이나 먹을 구별하지 않고 폭넓게 다루어야 한다고 부언했다.<sup>23</sup> 김기창과 김화경은 근대기 채색인물화를 주도한 김은호의 제자이므로 해방 이후 확산된 채색화 경시 풍조를 더욱 우려했을 것이다. 채색화 경시 풍조는 수묵, 채색 간의 대립을 양산하며 1970년대까지 지속됐다.

### Ⅲ. ‘시대성’의 모색

#### 1. 시대성을 실현하는 ‘현실적 모티프’

‘왜색 탈피’는 1회 국전을 비롯한 1950년대 초반 동양화단의 핵심 과제였으나, 6·25 전쟁 이후에는 거의 언급되지 않는다. ‘민족 미술’, ‘민족 문화’는 여전히 발화 되었으나, 왜색 탈피가 아닌 다른 명제가 등장하기 시작한 것이다. 당시 민족성이 호명한 용어에 ‘시대성’이 있다. 시대성이란 특정 시기 사회에 나타나는 독특한 성격이나 현실을 반영한 세태를 뜻한다. 또한 개인이나 집단이 역사의 주체자가 되어 한 시대의 문화, 사회의 발전 방향을 이끌어가는 상태를 일컫기도 한다. 6·25 전쟁

21 최순우, 「美協展鑑賞 東洋畵 傳統的인 格調와 높은 氣品」, 『동아일보』, 1954. 7. 4, p.4.

22 김화경은 전통을 현실에 적용하고, 민족적인 자각과 현대적인 감각을 실현하기 위하여 채색 농담 테크닉의 불완, 묵화에의 접근이라는 지엽적인 문제를 초월해야 ‘대한의 미술’이 될 수 있다고 했다. 김화경, 「동양화로서의 한화」, 『경향신문』, 1950. 1. 14, p.2.

23 김기창, 「국전유감: 특히 동양화부 후진을 위하여」, 『경향신문』, 1955. 11. 10, p.4.



이후의 미술계에서 왜색 논란이 소강상태를 보이자, 민족 미술을 확립하기 위한 방안으로 '시대성'이 출현했다.<sup>24</sup> 특히 동양화단의 비평문에서 시대성이 기술되면 어김없이 민족 미술의 확립이 먼저 등장했다.<sup>25</sup> 청강 김영기(金永基, 1911~2003)의 3회 국전 감상평 일부다.

2실과 3실에는 동양적 회화를 진열했다. ... 2부(동양화부)에 들어가니 마치 무슨 심산유곡에 들어선 것 같은 기분이 난다. 적막한 시적 세계에 노는 것 같다. 이것은 진열된 대부분의 작품이 고산유수적인 산수적 풍경화인 까닭이다. 모티프의 빈곤에서 오는 결과이다. 그런데 화조화가 귀하고 풍경화가 많은 것은 작가들이 민족정신의 표현에 노력하는 제시이다. 그러나 이러한 산수적인 풍경화가 어느 정도 향토색을 보이는데 동양화로서의 전통을 지키고 있으나 이것만으로써는 완전한 민족성과 시대성을 이룰 수 없다. 그러므로 신진작가들에게 바라는 바는 같은 풍경화라도 현대식 건물, 가두풍물, 공장 풍경, 교통기관 등, 제반 현실적인 모티프를 대상으로 하여 현대 한국의 동양화가로서의 정신이 있어야 할 것이다.<sup>26</sup>

김영기의 감상평은 3회 국전 동양화부에 대한 여러 정보를 알려준다. 첫째, 동양화부에서 가장 큰 비중을 차지하는 장르는 '고산유수'의 산수화였다. 김영기는 남화 계통의 담채화가 25점, 양화의 영향을 받은 사실풍이 5점, 일본적 채색화가 5점이라고 구체적인 작품 수까지 기술했다. 이는 1950년대 국전 동양화부 운영위원이 대부분 조선미전에서 산수화로 입상한 인물들이라는 점에서 어느 정도 예측 가능한 현상이다. 그러나 산수화의 출품이 국전만의 특성은 아닌 듯하다. 김영기와 김병기는 《대한미협전》 동양화부를 감상하며 “그러지는 대상이 천편일률한 산수나 화조의 되풀이”고, 이러한 소재가 “오늘날 생활 감정으로 볼 때 확실히 먼 거

24 근대기 미술 분야에서 시대성이 호명된 이른 사례는 심영섭의 「商工業과 美術 時代性과 商品價值」(『동아일보』, 1932. 7. 31~8. 24)이다. 심영섭은 '상공업미술협회' 창립을 목표로 이 글을 썼다고 밝히면서 미술의 원리를 응용하여 대중의 심리를 이끌 수 있는 상품 개발의 필요성을 기술하였다. 즉 현대는 미적 시대이므로 상품 가치는 곧 미적 가치의 실현이며 이를 위해 시대성, 사회성, 과학과 인간과의 관계, 만유 변화성, 상공업과 속도 등의 관계가 인식되어야 한다는 입장이다. 또한 임화는 「歷史, 文化, 文學, 或은 時代性」이란 것의 一覽書(『동아일보』, 1939. 2. 18~3. 3)에서 당대인이 현대라고 생각한 역사의 단면에서 문화의 양식, 정치의 제도 등이 모두 시대와 연결됨을 기술했다.

25 김기창은 젊은 작가들이 지닌 시대성과 시대감각을 높이 평가하며 작품에 내재된 민족성은 작가 정신에서 찾아야 한다고 강조했다. 김기창, 「국전유감: 특히 동양화부 후진을 위하여」, 『경향신문』, 1955. 11. 10, p.4.

26 김영기, 「새로운 의기의 진전: 동양화실을 둘러보고」, 『경향신문』, 1954. 11. 7, p.4.

리에 놓여있다”고 했다. 도상봉(都相鳳, 1902~1977)도 《현대미술작가전》 소감에서 재래식 남화풍의 동양화가 대다수를 점하고 있다고 했다.<sup>27</sup> 이렇듯 3회 국전에 출품된 ‘남화 계통의 담채화’ 25점을 “일본적 풍성(風性)을 떠나 한국적인 풍성을 찾으려는 것”으로 판단한 기술은 6·25 전쟁 이후 동양화단에서 왜색 문제가 어느 정도 해결되었음을 알려주는 단서다.

둘째, 김영기는 산수화 다작의 원인을 민족정신의 표출과 연결했다. 앞서 김기창이 언술을 빌리면, 동시대에 활동한 화가들이 새로운 동양화, 즉 금강산이나 농부 등, 조선 맛이 나는 그림을 그리려고 하는데, 이는 수묵, 운필이 강조된 조선 후기 산수화로의 회귀이며, 민족 회화 수립의 지름길이라는 것이다. 셋째, 그러나 김영기는 전통 산수화만으로 완전한 민족성과 시대성을 이룩할 수 없으므로 현실적인 모티프의 출현이 절실하다고 했다. 현실적인 모티프는 앞서 김기창과 이상범이 해방 직후 언급한 ‘조선적인 재질’, ‘조선 채취’와는 다른, 동시대의 현장 풍속을 의미한다.

김영기의 ‘현실적인 모티프’는 이 시기 국전 출품작에서 쉽게 찾을 수 없다. 오히려 현대식 건물, 가두 풍물, 공장 풍경 등으로 대표되는 ‘현실적인 모티프’는 국전 밖, 특히 이응노나 김기창의 그림에서 목격된다. 이응노는 국전에 불참하면서 현실 세태와 시대상을 표현한 도시 풍경을 많이 그렸다. <거리풍경-양색시><sup>도3</sup>, <장터>, <투쟁>(이하 1946년 작품)을 비롯하여 <북촌 마을>, <장승>(이하 1949년 작품) 등이 이에 해당된다. 1953년 8월 개인전(서울 소공동 성립다방)에 출품된 ‘피난 중 열아홉 점’에도 도시 풍경으로 추정되는 <신록>, <전후(戰後)>, <목포 풍경>, <전화(戰禍)> 등이 포함되어 있다. 동시대 풍경에 천착한 입장은 그가 기술한 3회 국전평에서도 목격된다. 그는 기백 있는 국민성과 대자연을 표현하는 전통 화법을 연마하되, “시대사조를 참고하여 이 시대 민중이 호흡할 수 있는 작품”이 현대 예술임을 강조했다.<sup>28</sup> 결국 이응노의 1953년 개인전 출품작은 ‘현실적인 모티프(김영기)이자 ‘민족적인 자각과 현대적인 감각 관찰로서 구현되는 작품(김화경)이었던 셈이다.

다음으로는 김기창의 작품이다. 김기창은 해방 직후 ‘조선적인 산수화’를 그려야 한다고 주장했으나, 1950년대에는 의견을 개진하여 산수화가 중국의 모방이므로 병든 유산의 계승은 위험하다고 판단했다. ‘현대 우리 시대’를 모색하여 한국 회

27 도상봉, 「현대미술작가전소감」, 『동아일보』, 1953. 5. 22, p.2.

28 이응노, 「신시대의 기풍 부록: 명제와 화풍은 구태 의연」, 『조선일보』, 1954. 11. 15, p.4.



3  
이용노  
〈거리풍경-양색시〉  
1946년  
한지에 수묵담채  
50×66.5cm  
개인 소장



4  
김기창  
〈복덕방〉  
1953~1955년경  
종이에 수묵담채  
75×95.5cm  
개인 소장

화의 새로운 전통을 확립하고 개인의 자주성을 찾아야 한다는 논지다.<sup>29</sup> 이러한 김기창의 언술은 김영기의 '현실적인 모티프'와 맥을 같이 한다고 풀이된다. 김기창은 1953년부터 1955년 사이에 〈노점〉, 〈구멍가게〉, 〈복덕방〉<sup>4</sup>, 〈군밤장수〉 등, 다양한 시정 풍속을 많이 그렸다. 모두 그가 해방 직후 언급한 '조선적인 재질'과 거리가 먼 그림들이다. 김기창이 1950년대 초반에 그린 동시대의 풍속화는 고화의 연구와 모사를 강조한 김기창의 생각과 창작 경향이 달라졌음을 확인할 수 있는 단서들이다. 이렇듯 동양화단의 당면 과제는 6·25 전쟁을 기점으로 왜색 탈피에서 시대성 모색으로 전환된다. 6·25 전쟁 이후 동양화에서 일본색이 어느 정도 퇴색했음을 알려주는 증거다. 왜색 탈피의 해법이 동양화의 양식 즉 담채의 사용, 필선의 부각이었다면, 시대성 모색의 대안은 소재의 선택, 즉 동시대의 풍속이었다. 민족성 회복을 위해 시대성을 호명한 동양화단은 이제 어떤 양식을 선택할 것인가에 집중하게 된다.

## 2. '서구적' 조형성의 수용

1950년대의 동양화단은 동시대의 풍속이 민족 미술을 완성하는 소재라고 판단했고 이와 부합하는 표현 방식도 모색했다. 동양화단이 선택한 방법 가운데 외

<sup>29</sup> 김기창, 「다음 세대의 모색, 산수화가 아닌 동양화를」, 『서울신문』, 1959. 2. 8.

래 사조, 즉 '서구' 미술의 수용이 있다.<sup>30</sup> 민족성의 실현과 서구 미술의 수용은 다소 결이 맞지 않은 명제처럼 느껴진다. 그러나 두 명제는 김용준이 해방 직후의 동양화단을 진단한 글에 이미 실려 있다. 김용준은 「민족문화 문제」(1947)에서 문화는 정치, 경제, 지리적 조건이나 역사, 전통, 풍속, 습관 등, 복잡다단한 환경에 근원을 둔 채 부단히 변화한다고 지적했다. 그리고 문화는 강렬한 민족성을 요구하는데, 이는 우리 민족이 외래 사조를 어떻게 흡수, 소화하느냐에 달렸다고 보았다. 전통을 단단한 토대 삼아 외래 사조를 수용해야 시대성이 구현되고 민족 문화의 성격이 드러난다는 입장이다. 이렇듯 김용준은 강력한 민족성 실현을 위해 외래 사조의 필요성을 기술했지만, 외래 사조가 무엇인지 구체적으로 밝히지는 않았다.<sup>31</sup>

김영기도 서구 미술의 수용을 적극적으로 권고했다. 그는 민족 문화가 재건되는 현재의 시점에서 '수목 위주의 시적 세계'의 요구는 "20세기 여성이 18, 9세기 의상을 하고 집에 틀어박혀" 있는 것과 다를 바 없다고 비유했다. 그리고 "동양화의 재료로 서양화와 같이, 혹은 그 이상"을 표현하는 능력이 필요하다는 것이다. 현대 한국의 '국화(國畵)' 수립을 위해 좁은 범위의 양식만 고집할 수 없으므로 중국, 일본, 서양의 장점을 모두 흡수해야 하며, 특히 예술과 회화성이 부합하는 한도에서 서양화 표현의 개척이 절실하다고 보았다. 이 과정을 거쳐야 현대적, 한국적 형식이 구축되고, 신동양화와 민족예술이 성립되며, 전통을 지키며 시대성을 표현하는 '한국화의 가치가 확립된다는 결론이다. 결국 민족 문화의 재건으로 시작된 그의 논지는 서양화의 수용을 거쳐 '현대적 한국화'의 수립으로 마무리된다.<sup>32</sup>

김영기의 언술에서 목격되듯이, '서구' 미술의 수용과 더불어 부각되는 명제가 '동양화의 현대성'이다.<sup>33</sup> 이경성(李慶成, 1919~2009)은 1953년 문충이 주최한 <3·1기념 미술전>의 동양화부 감상평에서 "동양화가 봉착하고 있는 근본적 문제, 즉 인류 감각의 현대화에 따른 고립화"가 현 동양화단의 해결 과제라고 지적하며 글을 열었다. 그리고 "매일같이 Z기가 머리 위를 날며 1951년형 유선형 자동차가

30 당시의 화가들은 일본에서 수입한 미술잡지를 통하여 서양 미술의 다양한 정보를 입수할 수 있었다. 그들은 「미술수첩」이나 「삼채」를 탐독하며 일본에 소개된 서양의 새로운 미술 사조, 특히 추상 미술의 여러 시각성을 접했을 것으로 판단된다. 1950년대 중반 일본 화단에 상륙한 서구 추상회화가 미술잡지를 통해 한국에 수용되는 양상은 박파랑, 앞의 논문, pp.74-86 참조.

31 김용준, 「민족문화 문제」, 「신천지」, 1947. 1 (『近園 金容俊 全集』 5, pp.139-152)

32 김영기, 「현대 동양화의 성격-시급한 한국 민화의 수립」, 『서울신문』, 1954. 8. 5, 김영기, 「동양화보다 한국화를 下」, 『경향신문』, 1959. 2. 21, p.4.

33 1950년대 동양화의 현대성 담론은 박파랑, 앞의 논문, pp.44-48과 홍선표, 앞의 논문, pp.61-67 참조.

거리를 질주하는” 시대에, “은사가 되려는 동양적 정체성”을 찬양할 수 없다고 단정하면서 이응노의 <피난민>을 “새로운 맛이 감득(感得)되는 작품으로 보았다.<sup>34</sup> 김병기(金秉驥, 1916~)도 대한미협 동양화전 비평문에서 “지금까지의 동양화가 현대성과의 적응에 대한 의식을 소홀히 해왔다”고 하면서 화선지의 백색 바탕과 진한 묵색의 흐름이 현대적 환경에 적용될 가능성이 있다고 기술했다.<sup>35</sup> 이경성과 김병기는 ‘현실적’ 소재와 신선한 수묵 기법이 동양화의 현대성을 견인한다고 판단했지만 이를 민족미술 혹은 민족성과 직접 연계하지 않았다. 그러나 동양화 현대성의 방법으로 제시한 ‘대담한 운필’, ‘화선지와 어우러지는 수묵’은 앞서 언급한 왜색 탈피의 해법과 동일한 양식이다. 게다가 김병기는 새로운 동양화를 시도하는 젊은 화가들이 일본의 불투명한 색채를 수용하며 추상회화와 접근하는 반면, 장우성의 <달>은 투명하고 부드러운 형태감이 오히려 ‘마티스의 감성과 통하는 현대성’이라고 극찬했다.<sup>36</sup> 왜색 탈피를 위한 방법론과 서구 미술의 공통점을 찾아 동양화의 현대성을 내세운 것이다.

이렇듯 동양화단은 서구 미술의 조형성을 시대성 완성의 필요조건으로 여겼다. 그렇다면 동양화단에 수용된 서구 미술은 무엇일까. 김기창은 6·25전쟁 기간에 “동양화의 새 경지를 개척하고자 주체파(입체파)를 가미”한 그림을 남겼다.<sup>37</sup> 후대 학자들도 이 시기의 김기창 그림을 큐비즘과 연결한 바 있다. 오광수는 김기창이 큐비즘을 수용하여 간략한 필선으로 대상을 평면적으로 전환하고 단순한 면을 구성한 후 담채를 입혔다고 했고, 정형민은 그의 그림이 큐비즘과 유사하나, “다시점으로 파악한 대상이 해체, 재구성되면서 큐비즘과 무관하게 분할됐고 단지 기하학적 면이 윤곽선 역할을 하는 먹선으로 나뉘었을 뿐”이라고 보았다.<sup>38</sup> 일련의 견해를 종합하면 김기창이 1952년에서 1954년 사이에 발표한 그림들은 큐비즘의 원리가 불완전하게 적용된 결과물이다. 이는 박래현의 작품에서도 목격되는 현상이다. 군산 피난 시절의 마지막 1년을 “반추상의 작품으로 옮겨가는 과정”이라고 술회한 박래현도 불규칙한 면분할로 형태를 해체한 다음, 평면으로 재구성한

34 이경성, 「미의 위도」, 『서울신문』, 1952. 3. 13.

35 김병기, 「동양화와 현대성: 대한미협 동양화전」, 『동아일보』, 1953. 4. 16, p.2.

36 김병기, 위의 글 참조.

37 박계주, 「운보 성화전」, 『경향신문』, 1954. 5. 2, p.4.

38 오광수, 「운보 김기창의 예술」, 『마보천재 운보 그림전』(국립현대미술관, 2002), p.120, 정형민, 「근현대 한 국미술과 '동양' 개념」(서울대학교출판문화원, 2011), pp.99-100.

수목담채화<sup>도5</sup>를 그렸지만, 큐비즘의 원리를 완벽하게 소화했다고 볼 수 없는 상황이다.<sup>39</sup>

김기창, 박래현의 그림은 김영기가 규정한 시대성, 즉 현실적인 모티프와 신선한 조형성이 동시에 실현된 사례다. 6·25 전쟁 동안 머문 군산과 그 일대의 시정 풍속에 큐비즘의 요소를 가미하고자 노력했기 때문이다. 일제강점기 채색인물화를 다작한 김기창과 박래현이 해방 이후 큐비즘의 원리를 어정쩡하게 수용한 이유는 무엇일까. 이는 왜색 탈피와 시대성 실현을 위한



5  
박래현  
〈달밤〉  
1953년  
한지에 수목담채  
76.5×59cm  
개인소장

자구책이었을 것으로 추정된다. 민족미술 설립의 표적이나 다름없는 채색화 분야의 작가로서, 일본색에서 벗어나고자 활발한 필선, 담채 양식, 면분할의 조형성을 선택한 것이다.<sup>40</sup>

국전에서도 시대성 실현을 위한 서구의 미술 양식이 논의됐다. 김영기는 3회 국전에서 새로운 의기를 보여준 신진 작가로 박노수, 서세옥, 권영우(權寧禹, 1926~2013)를 지목하며, 이들이 '신동양화단의 전위 부대'로 성장할 것이라 예언했다.<sup>41</sup> 이들은 국전 동양화부 1회부터 6회까지 대통령상, 부통령상, 국무총리상, 문교부장관상을 받은 수상자들이자 국전 심사위원을 담당한 장우성의 서울대학교 미술대학 제자들이다. 신진 작가의 작품은 “매우 청신한 기분이 나며”(2회 권영우의 〈여름의 인상〉, 서세옥의 〈구월〉), “대담하여 장내를 리드하고”(2회 서세옥의 〈구월〉), “매우 아름다운 인상”(2회 장운상의 〈새벽길〉, 박노수의 〈청상부〉)을 부여한다는 평가를 받았다.<sup>42</sup> ‘새로운 의기’로 지목된 신진 작가의 수상작은 지필묵을 변용한 ‘새로운 화법’이 ‘민족성’ 실현의 해법으로 인식되었음을 알려주는 단서다.

39 김기창과 박래현이 군산 피난 시절 제작한 그림의 분석은 박파랑, 앞의 논문, pp.27-29 참조.

40 김현숙, 『시대를 초월한 진정한 작가상』, 『박래현: 한국의 미술가』(삼성문화재단, 1997), pp.13-14.

41 김영기, 『새로운 의기의 진전: 동양화실을 둘러보고』, 『경향신문』, 1954. 11. 7, p.4.

42 도상봉, 『국전을 보고』, 『동이일보』, 1953. 12. 6, p.2.

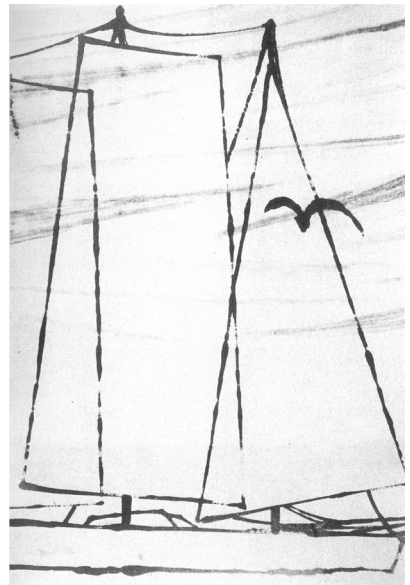
권영우는 국전의 신진 작가 중에서 서양 미술을 수용하여 호평을 받은 대표적인 동양화가다. 그는 서울대학교 미술대학 1기생으로 입학하여 동양화 전공을 선택했고, 지필묵을 연마하여 3차원의 명암과 입체감 표현에 중점을 둔 작품을 발표했다.<sup>43</sup> 김병기가 《대한미협 동양화전》에 출품된 권영우의 〈여름〉을 칭찬하며 “인습 탈피를 위하여 노력하는 신선한 야성”이 있다고 했듯이, 그의 국전 출품작인 〈조소실〉(3회 국전 입선, 1954)<sup>도6</sup>이나 〈화실 발견〉(5회 국전 입선, 1956)에서는 마티스를 비롯한 서양 미술의 영향이 목격된다. 권영우는 1950년대 후반부터 인물이 아닌 풍경을 국전에 출품했다. 〈바닷가의 환상〉(7회 국전 문교부장관상, 1958)에서는 초현실적이며 환상적인 공간을, 〈섬으로 가는 길〉(8회 국전 문교부장관상, 1959)<sup>도7</sup>이나 〈고요〉(9회 국전 특선, 1960)에서는 바닷가의 풍경을 간결한 필선과 여백만으로 표현했다.

서양 미술의 수용을 시대성의 실현으로 본 언술은 1955년 동화백화점 4층 화랑에서 개최된 이응노의 개인전 감상평에서도 발견된다. 이응노는 해방 이후 10년의 화업을 정리하며 풍속화, 풍경화, 경주 기행화, 동물화 등 총 52점을 출품했다.

6  
권영우  
〈조소실〉  
1954년  
한지에 수묵  
179×136cm  
서울시립미술관  
(3회 국전 입선 수상작)



7  
권영우  
〈섬으로 가는 길〉  
1959년  
한지에 수묵  
224×170cm  
서울시립미술관  
(8회 국전 문교부장관상 수상작)



43 권영우 작품에 대한 전반적인 논의는 정무정, 「1950-1970년대 권영우의 작품과 '동양화'의 개념 변화」, 『한국근현대미술사학』 32 (2016), pp.316-317.

여러 감상평에 의하면 1955년 개인전 작품작은 이응노 본인이 ‘반추상’으로 분류한 수묵 위주의 그림이었다.<sup>44</sup> 김기창은 이응노의 그림 제목까지 소상히 밝히며, 남다른 창작에 대한 복잡한 심경을 기술했다.

수묵에 유강경중(柔剛輕重)에 의한 표현은 그 효과에 있어 정히 먹의 오채를 이루었고 그 화풍은 독자적 경지에까지 도달했다. ... 따라서 남화에 문인화적 감흥을 잃지 않고 시정에서 오고가는, 실가에 눈에 띄는 주위의 모두가 서정시로 보여 그것이 즉시 그림이 되고 마는 것인데, 일련의 인물화는 마치 씨의 신변소설을 보여주는 듯하다. 그런데 인물화에 있어서 정교에만 흐르고 텃상을 너무 무시한 탓으로 기형아가 된 것이 유감이다. 따라서 회화상 구성의 가치가 중대시 되는 마당에 이것 역시 연구가 부족하고 소홀히 넘겨온 점인데 그야말로 머리가 붓을 이끄는 것이 아니고 붓가는 대로 머리가 따라간 식이었다. ... 묵화는 단지 동양화란 테두리 속에서만 감돌지 말고 세계사적 입장에서 서양화의 색채와 더불어 새 시대 감각으로 이끌어 민족 미술의 창조가 있기를 바라는 것이다<sup>45</sup>

김기창은 이응노가 ‘씨의 신변 소설’ 즉 당대 풍정을 능수능란한 수묵 필법으로 구사했으나, 즉흥적 감정으로 붓을 휘둘러 정신성이 결여됐다고 지적했다. 운필 중봉으로 단숨에 획을 그어 인물의 형태와 동세를 완성하려니 섬세하거나 정확한 재현은 불가능하고 경계가 불분명한 형상만 드러났다는 것이다. 김기창은 이응노의 그림이 동양화의 기본에서 벗어나 수묵의 다양한 효과에만 치중하는 태도에 우려를 표했다. 반면 김영주는 이응노 그림에 반영된 현장감 넘치는 동시대 풍속과 남다른 조형성을 극찬했다.

#### 전통에의 대결

고암 이응노씨는 하나의 양식을 이루었다. ... 무엇보다도 우선 스스로의 체질을 알고 있으며 감각 대상의 사실을 이미 꾸며진 구도 속에서 자유로히 ‘대혈매

44 이응노는 중고등학교용 교재로 발행한 『동양화 감상과 기법』에서 「반추상에서 보는 풍경」을 별도로 편집하여 반추상을 정의했다. 이에 따르면 반추상은 사생과 사의가 일치된 상태이다. 이응노, 『동양화 감상과 기법』(문화교육출판사, 1956), p.43.

45 김기창, 「오채의 묵이 생동: 고암화백 개전 소감」, 『서울신문』, 1955. 7. 15.



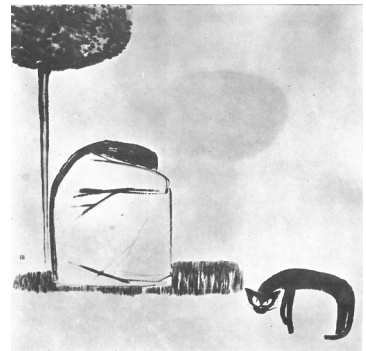
(deformation)’한다. 선을 위주로 하는 자운성, 여백, 집중적인 면의 해결 골법에 의지하는 형태의 긴장 등 동양화의 전통과 특질을 현대의 감각 생활에서 표현하는 데에 씨의 영역이 자아내는 가치가 높다. ... 개성의 개성적인 까닭은 표현 감정 이러한 ‘리아리자송(realization)’ 양식으로 지향하는 데 있는 것이다. 그러기에 개인의 양식은 ‘씨튜에이숀’의 미에 대한 범주로서 민족, 역사, 현실과 동시대적인 현대의 ‘씨튜에이숀’과 교류하는 ‘파탄’에서 추출되는 작품 이념인 것이다. 씨의 추출된 작품 이념의 바탕은 두 말할 것 없이 동양화의 전통에서 있다. 그러나 씨의 작품의 새로운 경지는 동양화의 전통에 대하여 현대의 생활 감각에서 대결하는 데에 있는 것이다.<sup>46</sup>

김영주는 전통과 대결한 이응노의 양식을 ‘저항’이라고 했다. 그리고 민족, 역사, 현실과 교류하는 동시대 상황이 계획된 구도 속에서 변형됐다고 보았다. 이 시기에 개인전을 연 김영기도 비슷한 평가를 받았다. 김영기는 경주의 적석목곽분과 주변 풍경을 ‘몇 개의 점과 선’으로 간략화하여 ‘재래 동양화법’을 버리고, ‘새로운’ 즉 현대적인 것과 동서양 미술의 우수한 점을 동시에 갖추었다는 극찬을 받았다.<sup>47</sup> 1955년에 열린 이응노와 김영기의 개인전 평문에서는 시대성 담론이 소재 선택에서 조형성 탐구로 전이되는 과정이 목격된다. 이 시기 동양화단을 신규 경향으로 분류한 장우성은 신경향에 해당하는 진보적 특색이 전통 정신의 장점과 시대성의 특징을 동시에 살리는 것이며, 이에 부합하는 시대성이란 선과 공간 처리에 중점을

8  
김영기  
〈고도의 인상〉  
(출처: 『동아일보』,  
1955. 5. 19, p.4)



9  
서세옥  
〈운월의 장〉  
1954년  
한지에 수묵담채



46 김영주, 「전통에의 대결, 고암개인전평」, 『동아일보』, 1955. 7. 6, p.4.

47 아이더 J 맥태거트, 「동서양의 수법 종합」, 『동아일보』, 1955. 5. 19, p.4.

둔 순수 시각적인 조화라고 설명했다.<sup>48</sup> 그리고 서세옥의 〈운월의 장〉<sup>49</sup>을 추상과 리얼리티의 복합 조절이 성취된 사례로 제시하며, 서양 회화 예술의 새로운 전위가 고대 동양 예술의 유심주의적 근본이념과 상통한다고 기술했다.<sup>49</sup>

동양화단의 시대성 담론에서 서구 미술이 거론될 때 자연스럽게 등장하는 개념이 바로 ‘앵포르멜’, 즉 ‘추상’이다. 그리고 추상이 민족 미술과 연계될 때 선택된 제재는 필선 위주의 수묵이었다.<sup>50</sup> 일부 비평가들은 동양화 자체가 원래 추상의 속성을 간직했다고 지적했다. 김병기는 “동양화는 서양화와 달리 처음부터 선이라는 추상적인 요소로 물체를 그려왔다”라고 기술하면서 동양화가 오래전부터 회화의 본질인 추상성을 내포했다고 보았다.<sup>51</sup> 김영기는 서양이 오히려 동양 미술의 영향을 받아 추상을 추구했다고 주장했다. 즉 동양의 남화가 가진 인상적 ‘터취법’을 배웠고, 동양화의 선을 살리고 음영법을 무시하는 양식을 서양의 재료로써 이용하여 신유행을 이끌었다는 것이다. 나아가 추상 표현이 오히려 동양화의 특징을 연구 모방했다고 보았다.<sup>52</sup> 장우성도 “현대 서양화의 전위 사상이 다름 아닌 동양 고전 정신의 동원 이류”라고 하면서 신동양화의 현실적인 방향을 보여주자고 강조했다.<sup>53</sup> 동양화의 기본 재료인 지필묵의 속성에는 추상성이 내포되어 있으므로 이를 바탕으로 동양화의 현대성이 가능하다는 입장이다.

민족성과 더불어 출현하는 시대성 담론이 현실적인 소재에서 서구 미술의 수용, 특히 수묵 위주의 추상으로 전환된 시기는 불분명하다. 그러나 동양화단의 비평은 민족성 담론이 1955년을 중심으로 서서히 변화했으며 그 사례가 이응노와 김영기의 개인전임을 지시하고 있다. 김기창의 언술처럼, 다양한 표현을 파생하는 목화가 “세계사적 입장에서 새 시대 감각을 소개하여 민족 미술의 창조를 가능케 하는 장르”로 인식된 셈이다. 민족 미술이 시대성을 호명할 때 수묵을 전제 조건으로 삼은 흔적은 1958년 이응노의 도불 기념전에서 뚜렷이 목격된다. 이응노는 1957년 프랑스 평론가 자크 라세뉴의 초청으로 파리행을 결심한 후 도불을 알리기 위해

48 장우성, 『예술의 창작과 인식』, 『경향신문』, 1955. 10. 12, p.4.

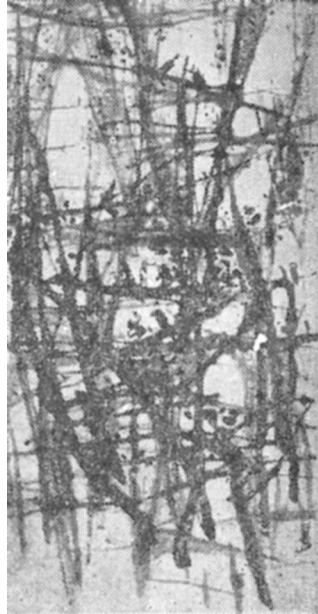
49 장우성의 이 언술은 김용준이 해방 전후 발표한 예술론을 연상시킨다. 장우성, 『동양문화의 현대성』, 『현대문학』 2 (1955. 2).

50 이 시기 동양화단의 추상성이 일본의 전후 ‘전위서도’, ‘묵상’을 비롯하여 국제적인 담론에 영향을 받아 확산되었다는 논지는 박파랑, 앞의 논문, pp.124-150 참조.

51 김병기, 『추상회화의 문제』, 『사상계』 6 (1953.9), p.172.

52 김영기, 『접근하는 동서양화』, 『조선일보』, 1955. 12. 11, p.4.

53 장우성, 『현대 동양화의 귀추』, 『서울신문』, 1955. 6. 14.



개인전을 열었다. 그리고 ‘국제 미술의 새로운 경향’을 드러낸 61점을 ‘가표구’ 상태로 출품했다.<sup>50</sup> 10 김영기는 이응노의 도불전을 감상하며, 어떤 재료를 사용하든지 “민족 문화에서 내려오는 정신과 전통을 잃지 않았고”, “시대성에 보조를 맞춘 개성적인 창작”과 “묵의 함축, 필세의 존중이 근대화의 과업 추진에서 가장 정상적인 것”을 이룩했고 평가했다.<sup>54</sup>

그렇다면 동양화단에서 시대성이 강조된 이유는 무엇일까. 동양화는 다른 미술 분야와 달리 과거에 얽매어 있다고 인식된 장르였다. 전통의 수호와 계승이 동양화의 당연한 임무이지만 작가들은 이러한 상황에 회의를 느낌과 동시에, 동시대 미술계에서 동양화와 서양화가 동등

하게 인정받아야 한다고 생각했다. 그리하여 이응노는 “시대사조를 참고하여 이 시대 민중이 호흡할 수 있는 작품”이 현대 예술임을 강조했고, 김영주도 동양화의 현대성을 이룩하기 위해 ‘동시대적인 현대’의 문화권을 모색해야 한다고 주장했다.<sup>55</sup> 심지어 김영기는 이응노의 1962년 전시를 비평하면서, 이응노가 도불한 이후 기술과 색채 분야의 시대성과 개성은 성공했으나, 국민성, 민족성을 더욱 내포해야 한다고 충고했다. 시대성 모색을 지나치게 추종한 나머지, 동양화가의 본분이라 할 수 있는 민족성 확립을 잊어버려서는 안 된다는 경고다.<sup>56</sup> 결국 1950년대 중반 이후의 동양화단은 수묵 기법이 서양 미술의 양식과 결합하는 순간에 민족성이 완성되며, 이 민족성이 동양화와 여타 장르를 구별할 수 있는, 동양화단만의 특성이라고 판단했다. 수묵을 근간으로 한 추상이 민족 미술 실현을 위한 시대성의 조건으로 호명되어 동양화가의 창작 방향을 결정짓는 방법이 된 셈이다.

54 김영기는 이응노 도불전의 출품작을 재래 남화풍(인상적)의 현대화, 문인화풍(포비즘적)의 현대화, 입체 파적인 양식, 앵포르멜 양식으로 구분했다. 김영기, 『고암의 인간과 예술』, 『서울신문』, 1958. 3. 19; 김병기, 『동양화의 근대 지향: 고암 이응노 도불기념전평』, 『동아일보』, 1958. 3. 22, p.4.

55 이응노, 『신시대의 기풍 부족: 명제와 화풍은 구태의연』, 『조선일보』, 1954. 11. 15, p.4. 김영주, 『현대동양화의 방향: 전통 양식과 사조 형식을 위하여 下』, 『경향신문』, 1956. 8. 5.

56 김영기, 『성공한 새 기법: 고암 이응노 국내전』, 『조선일보』, 1962. 6. 17.

#### IV. 맺음말

어느 민족이나 어느 국가이건 그들의 미술 활동이 자못 왕성할 수 있다는 것은 그 민족이 지닌 일반 문화가 그와 병행해서 상당한 수준 위에 놓여 있다는 것을 의미하는 것이다. 따라서 그들은 그들 자신이 개개의 생활을 영위하고 있는 현실 사회의 시대성과 그 풍토 위에 입각해서 그들 자신이 의식했거나 못했거나 이미 오랜 세월 그들의 조상들에 의해 추적 세련되어 온 미술 전통 속에 어느 사이 그들의 창조적 깊이를 두고 점차로 성장해 나가고 있는 것을 발견하게 되는 것이다. 이러한 의미에서 우리 화단의 활발한 동태는 확실히 민족의 체면과 민족 문화의 장래를 위하여 좋은 징조로서 우선 고맙게 생각지 않을 수가 없다.<sup>57</sup>

미술사가 최순우의 미협전 감상평이다. 최순우는 전통을 근간으로 현실 사회와 시대성을 모색해야 한다고 기술했다. 민족과 문화, 전통과 시대성의 연관성을 찾아낸 최순우의 논지는 1950년대 동양화단이 추구한 창작 방식이자 민족성 담론의 해결 방안이었을 것이다. 해방 이후 민족 미술의 수립을 당면 과제로 삼은 동양화단은 왜색에서 탈피하고자 서법에 근거한 중봉의 선, 담채 등의 기법을 선택했다. 그러나 6·25전쟁을 거치면서 시대성이라는 화두를 내세우며 동시대적 풍정의 선택과 서구미술의 수용까지 이끌어냈다. 특히 시대성을 호명하며 서구 미술을 견인할 때 그 대안으로 추상을 출현시켰고, '동양화의 현대성'까지 공론화했다.

민족 미술을 규정하는 시대성 담론은 국전 외부에서 더욱 활발하게 발언됐다. 해방 이후 동양화단에서 규정한 민족 미술의 기본 구조는 수묵 기법과 현실적인 모티프의 결합이었다. 1회 국전에서는 호분의 남용, 섬세한 필선으로 대표되는 일본화 특징을 거부하며 맑은 선염이 돋보이는 담채를 대안으로 삼았고, 6·25 전쟁 이후에는 동시대 현장을 서구 추상과 수묵 기법으로 완성한 작품에 주목했다. 담론의 내용이 1950년대 중반을 기점으로 소재에서 양식으로 전환된 계기는 1955년 열린 이응노와 김영기의 개인전이 아닐까 한다. 이렇듯 1950년대 동양화단은 숙명과 같은 과업인 '민족성' 수립을 위해 다양한 방법론을 제시했다. 특히 언뜻 보기에 결이 맞지 않는 '수묵', '추상', '현대성'은 동양화단이 전통의 계승과 시대성 구현

57 최순우, 「미협전 감상: 동양화 전통적인 격조와 높은 기품」, 『동아일보』, 1954. 7. 4, p.4.

을 위해 어렵사리 조합한 민족성 수립의 해법이였다. 민족성 수립을 핵심 화두로 내세우면서도 여타 장르와 동등하게 현대미술로 인정받기 위해 시대성 구현을 외면할 수 없었던 것이다.

**주제어 keywords**

1950년대 1950s, 민족성 national characteristics, 동양화 oriental painting, 시대성 epochal characteristic, 추상 abstraction, 국전 the National Art Exhibition, 현대성 modernity, 이응노 Lee, Ungno, 김영기 Kim, Younggi

투고일 2020년 2월 15일 | 심사일 2020년 3월 21일 | 게재확정일 2020년 4월 30일

- 김용준 Kim, Yongjun, 『近園 金容俊 全集 5 Collected works of Geunwon Kim yongjun』, 파주: 열화당 Paju: Youlhwadang, 2002.
- 김학량 Kim, Hak-lyang, 『이응노 회화 연구 A Study on Ungno Lee's Paintings』, 명지대학교 박사학위논문 Ph.D. diss., Myongji University, 2014.
- 박파랑 Park, Parang, 『1950~1960년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개: 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로 Abstract ink painting in 1950~1960s Korea and post-war Japanese art』, 홍익대학교 박사학위논문 Ph.D. diss., HongIk University, 2017.
- (재)예술경영지원센터 Korea Arts Management Service, 『1950년대 한국미술: 현대의 열망, 전위의 불안, 추상의 구상성. Korean Art of the 1950s: Desire of Modernity, Apprehension of Avant-garde, Concreteness of Abstract』, 한국미술 다시보기 프로젝트-다시, 바로, 함께, 한국미술 Korean Art Discourse Project\_Repeatedly, Instantly, Conjointly, 2018.
- 정무정 Chung, Moojeong, 『1950~1970년대 권영우의 작품과 '동양화'의 개념 변화 Kwon Young-woo's Works of the 1950~1970s and the Transformation of the Concept 'Eastern Painting』, 『한국근현대미술사학 Journal of Korean Mordern & Contemporary Art History』 32, 한국근현대미술사학회 Association of Korean Modern & Contemporary Art History, 2016.
- 조은정 Cho, Eun-jung, 『대한민국 제1공화국의 권력과 미술의 관계에 대한 연구 A Study on the Relationship of Power under the First Regime of Korea and Art』, 이화여자대학교 박사학위논문 Ph.D. diss, Ewha Womans University, 2005.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『1950년대의 한국 미술(1), 제1공화국 미술의 태동과 진통 Korean Art of the 1950s(1), Beginning and Pain of the First Republic's Art』, 『미술사논단 Art history forum』 40, 한국미술연구소 CAS, 2015.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『한국화의 현대화 담론과 이응노, A Discourse on the Modernization of ABSTRACT 'Traditional-Style Korean Painting' and Lee, Ungno(1904~1989)』, 『미술사논단 Art history forum』 44, 한국미술연구소 CAS, 2017.

## Discourses on National Characteristics within the Oriental Painting World in the 1950s and Its Substance

**Song, Heekyung**

The Oriental painting world of the 1950s suggested diverse discourses and creative methods to solve issues regarding 'the establishment of national characteristics': a challenge the art world directly faced after the Liberation. Oriental painters after the Liberation chose certain techniques like ink wash brush strokes and light colouring to shed Japanese styles from their work. Consequently, the first National Art Exhibition displayed paintings that rejected the traits of Japanese paintings -- mainly represented by the abuse of whitewash and delicate brush strokes -- and concentrated on the clear light colouring. However, after the Korean War, the epochal characteristics of the 1950s instead emerged as a methodology to establish the sense of nationality. Oriental painters chose contemporary customs to actualize the epochal characteristics and actively embraced the styles of Western art.

Furthermore, abstraction arose as an alternative when the national traits elicited Western art by summoning the epochal characteristics in assessments of Oriental painting. Simultaneously, the modernity of Oriental painting was also mentioned. This was an argument that its modernity would be accomplished through certain methods such as contemporary customs and abstract, which was considered the freshest style then. Such a phenomenon was present notably when the assignment of establishing the national traits converted to materializing epochal characteristics beyond simply shedding Japanese styles. The epochal characteristic discourse that defined national art was, unlike the shedding of Japanese styles, expressed more actively outside the National Art Exhibition. Moreover, since the mid-1950s, it changed from the selection of materials to the embracement of modes. Such transformations were witnessed in the assessments of solo exhibitions by Lee, Ungno and Kim, Younggi. Hence, the Oriental painting world in the 1950s proposed various methodologies to construct national characteristics, a destined task of the discipline. Contemporary customs, abstraction, and modernity -- three things that do not appear very accordant at a glance -- were a solution to establishing the national traits Oriental painters put together with difficulty to bequeath traditions and construct the epochal characteristics of the 1950s.