DOOSAN ART SCHOOL

2015. 3. 11 (WED)

<한국근대미술-전통과 문명의 갈림길에서>

박영택(경기대 교수, 미술평론가)

7. 프로미술론과 순수미술론의 대립

녹향회-동양주의

1928 년 녹향회가 창립했고 여기에는 김주경, 심영섭 등이 참여했다. 이 회의 중심인 심영섭은 이른바 '아시아주의 미술론'을 내세우며 동양주의에 입각한 전위미술을 추구하고자 했다.

그는 세계대전 이후에 나타난 서양문명의 붕괴를 바라보면서 , 객관적 합리성에 의한 과학의 발달이 현실의 낙원을 가져다 줄 것이라는 믿음이 붕괴되었다고 판단했다. 향토주의의 전통관이 당대 현존하는 전통에서 출발하고 있었던 반면, 조선전위미술의 전통관은 잃어버린 전통의 부활을 강조했다. 이는 서양의 전위미술을 동양주의의 토대로 인식하고 있음을 보여준다.

심영섭은 서양의 생활원리를 동양의 생활원리로 바꾸어야 한다고 주장, 고갱과 같이 서양의 예술가가 서양을 버리고 원시미를 찾아 떠나는 모습을, 서양미술이 상징적인 동양미술로 돌아가는 모습을 보여주는 것으로 동양에 그 해답이 있다는 사실을 증명하고 있다고 판단한 것이다.

서양을 상대적, 객관적, 기계적 진화사상으로 보았던 반면 , 동양은 절대적 , 주관적 , 본능적, 고향적, 상징적인 것으로 간주했던 자신의 가치관에 기초한 것이다. 심영섭은 오리엔탈리즘의 시선을 지닌 서양의 시선을 무비판적으로 자기화하여 다시 동양을 바라보고 있다. 이는 일본이 자신들을 오리엔탈리즘의 시선으로 바라보았던 서구 제국주의시선을 내면화한 후 다시 주체 가 되어 일본 이외의 동양을 오리엔탈리즘의 시각에서 대상화했던 제국주의적 시점과 동일하다. 심영섭과 같은 동양적 (일본적) 유화의 추구는, 1923 년 일본의 관동대지진 이후 쇼와 공황을 배경으로 일본 지식계를 장악해갔던 마르크시즘에 대한 대항으로 '일본정신'이 적극적으로 보급되면서 부각되었던 일본적 유화의 부흥과도 연결된다.

이에 대한 안석주(카프 미술부 초대 책임자)는 객관적 자연주의에서 벗어난 심영섭의 작품을 '정신방랑자'의 작품으로 몰아세웠다. 반면 이태준은 그의 그림을 극찬했는데 그것은 그림이 무엇보다도 주관을 강조하는 표현형식을 토대로 한 예술원리를 지니고 있고 이는 동양 본래의 예술원리와 맞닿아 있는 것으로 이해했기 때문이다. 당시 유진오는 심영섭의 아세아주의론의 목적은, 그가 녹향회를 통해 프롤레타리아 미술운동에 대립· 항쟁하려는 것이었다고 주장했다. 당시 전위미술론의 미술계 대립 구도가 크게 **순수미술론 대 카프의 프로미술론**으로 구분되어 있었음을 반증하는 것이다.

녹향회 2 회(1931)에 심영섭은 탈퇴하고 오지호가 가담하였다. 예술의 자유와 개성을 중시하던 김주경은 1928 년 조선프롤레타리아 예술동맹이 추진하던 '아지 프로(agitarion propaganda)예술 즉 정치성을 중시하면서 예술성의 문제를 간과하는 일련의 움직임을 거부하였다. 대신 김주경과 오지호는 사실주의의 토대에서 벗어나지 않는 선에서 예술의 주관과 개성을 중시했다. (인상주의와 후기인상주의의 테두리 안에서) 서구의 반사실주의 미술은 "현 조선에 민족적 입장이나 또는 민족성에 부합되지 않는 면이 많다는 데에 불수입의 원인이 있다."(김주경)

일본미술과 한국미술의 차이를 자연기후, 풍토성의 차이로 파악한 후 조선적인 것을 찾고자 하였던 김주경과 오지호의 전통관은 당대에 현존하는 것 속에서 전통을 찾는다는 점에서, 그들이 거부하고자 하였던 조선미술전람회의 향토주의 전통관과도 맞닿아 있었다.

김용준

1930 년대 조선전위미술을 주창했던 대표적인 흐름은 동미회, 백만양회, 목일회 등이었고 그 중심에 김용준이 있었다. 한편 일본은 1928 년 일본 프롤레타리아미술가동맹 결성, 1930 년에 그 절정에 달했다. 조선프롤레타리아예술동맹은 1922 년 조직된 '염군사와 1923 년 결성된 '파스큐라'가 1925 년 결합되면서 발족되었다. 1930 년 조선프롤레타리아예술동맹은 **'카프(KAPF)'**로 개칭한다.

김용준(1926-1931 일본유학기와 겹친다)은 초기에 조선프롤레타리아예술동맹에 참여했다가 탈퇴한 작가다. 그의 프로미술 개념에는 노동당파성에 대한 언급은 보이지 않는다. 대신 '반부르주아지' 미술인가 아닌가가 프로미술 선별의 기준이 된다. 이러한 예로 독일표현주의 미술을 프로미술론의 대표적 양식으로 판단한다. 세계대전 이후에 파멸된 독일은 그들의 생활현장에서 멸망 당한 자아를 깨닫고 자본주의 사회에 대한 투쟁을 시작하였는데, 그 때 예술로 이 투쟁 전선에 나간 것이 독일 표현주의 미술로, 이 표현주의 미술이 순수회화의 해체와 더불어 비판적 회화를 건설하였다는 것이다. 그가 언급한 순수회화라는 개념은 회화 작품에 사회 비판적 내용이 있는 가 없는 가가 판단의 근거가 된 것임을 알 수 있다. 표현주의 회화의 형식은 프롤레타리아에게 힘과 용기를, 부르주아에게는 증오성과 공포를 느끼게 하는 형식으로 이해하여 , 독일표현주의 미술을 '부르주아지에 대한 도전과 사격을 목적으로 한 의식투쟁적 미술'인 프로파 미술로 규정한 것이다.

그는 왜 예술 자신이 프롤레타리아 혁명에 적합한 , 가장 적합한 새로운 예술을 창조하려고 하지 않고 마르크스주의자들에게 지배되어 , 그들이 요구하는 형식에 맞춰 , 그들의 도구로 전락하려고 하는가라고 질문했다. 김용준은 마르크시즘을 거부하였고 그들의 변증법적 유물론을 부하였으며, 예술이 경제에 예속된다고 믿지 않았다. 그는 "예술적 요소를 갖지 않은 비예술품은 예술이란 이름을 붙일 수 없다. 그러므로 예술은 정치화할 수 없고, 방향 전환할 수 없고 , 변증법적 기저에서 출발할 수 없고 , 비예술적일 수 없다"고 주장했다.

김용준은 마르크스주의자들이 예술의 대중성을 위해 대중이 이해하기 쉬운 사회주의 리얼리즘을 토대로 창작하여야 한다는 견해에 반대 하며 , 대중에게 감동은 주기 위해서는 예술성을 잃지 말아야 하며 , 작품을 형식으로 규정하고 판단하는 것에 반대하였다. 반면 아나키스트의 토대를 지니고 있었던 김용준의 견해에

대해 마르크스주의자들은 예술지상주의자 혹은 '사회발달의 원리를 알지 못할 뿐 아니라 과학의 계급성을 인식치 못한 소부르주아의 관념론자'로 비판하였다.

카프 논쟁에서도 김용준은 '노동계급의 당파성'을 지녀야 한다고 주장한 것이 아니라 , '조선'의 현실을 눈앞에서 보면서 , '빈민계급'의 참상을 보면서 , 그 현실을 도외시하지 말고, 이들을 위해 이 현실에 가장 적합한 형식의 창조를 위해 전위가 되자고 했다. 그는 조선 프롤레타리아에게 적합한 형식을 모색하였던 시기에 강조점이 '프롤레타리아적인 형식 즉 반부르주아지 형식을 찾기 위해 전위가 되자'였다면 , 동미회를 조직한 후의 강조점은 '조선 민족에게 적합한 형식을 찾기 위해 전위가 되자'로 변화하였다. 즉 조선적인 유화를 추구하겠다는 민족주의적 관점으로 이동하였다. 그는 조선의 고전을 연구하여 조선적인 모더니즘 회화를 창출하고자 하였다. 1931 년이 되면 조선미술에 대해 본격적으로 연구하기 시작하면서 , 서도를 이룬 최고 예술의 경지가 서화이며 이중에서 서예를 가장 높이 평가하게 된다. 자신의 세대를 서양의 교양으로 자라난 현대인으로 규정하고 있을 때, 서양 현대미술의 형식에 탐닉하고 있었던 김용준은, 당대 생활감정. 환경• 풍습이 서양과는 다른 것임을 깨닫는 순간 우리 고전의 형식미에 대해 본격적으로 연구하기 시작한 것이다. 반면 안석주는 김용준이 주도한 동미전을 관람한 후 격렬히 비판한다. 대다수 민중이 투쟁하고 있는 현 상황에서 상아탑 속에 있는 예술지상주의자들은 하루빨리 몰락하여야 한다고 격분했다.

카프

김복진을 중심으로 개진된 미술론은 **'민중을 위한 미술'**로 요약된다. 민중과 민족이 당면한 현실이 부정적으로 인식됨에 따라, 김복진은 이를 변화시킬 수 있는 미술의 사회적 기능을 모색하였다. 그로 인해 '민중의 예술화'와 '미술의 민중화'가 요구되었다. 김복진과 안석주에게 미술은 예술을 위한 예술이 아닌 민중의 생활을 위한 예술이어야 했다. 그러자면 미술은 민중의 생활과 접목되어야 했는데, 구체적인 예로 김복진은 상공업과 미술과의 융합을 들었다. 1925 년경에 이르면 김복진과 안석주의 미술론에서 미술 자체에 대한 논의가 표면화되었고, 그것은 미술이 현실의 반영이어야 한다는 리얼리즘적인 인식을 기반으로 한 것이었다. 이들은 현실을 반영하지 못하는 기존 미술을 비판하며 '조선의 정조', '조선의 마음' 등을 구현할 것을 요구하였다. 여기서 '조선의 정조'와 '조선의 마음'은 조선의 지역적 특수성과 함께 조선의 동시대성이라는 시간적 개념이 내포된 표현이다. 추상적인 어구에 포괄되어 있던 민중과 민족의 현실은 이후 한층 사회주의에 입각하여 개진된 김복진의 미술론에서 '인간고', '사회악' 등으로 구체적으로 명시되었다. 그리고 현실에 대한 규정이 명확해짐에 따라 사회적 기능을 다하지 못했던 조선 당대 미술계에 대한 비판 역시 강화되었다. 김복진 및 안석주에게 조선의 당대 미술과 서구미술의 각 사조들은 비판의 대상임과 동시에 새로운 단계로 진입하기 위하여 극복해야 할 단계로 인식되었다. 특히 일본 미술을 포함한 서구미술은 극복해야 할 것이므로 완전하게 배척해버릴 수도 혹은 무분별하게 추종해서도 안 되는 이중성을 지니고 있었다. 한편 안석주는 만화(만문만화)를 통해 민중에 대한 긍정적인 인식과 억압세력에 대한 저항의식을 표출하였다. 미술의 유통과정에 주목하며 근대 한국 미술이 대중매체 속으로 확장될 수 있는 계기를 제공했다는 점은 매우 의미 있는 일이었다.