<한국근대미술-전통과 문명의 갈림길에서>

박영택(경기대 교수, 미술평론가)

4. 산수화에서 풍경으로, 서화에서 동양화로의 전환**동양화의 변모**

조선시대에 들어와 시·서·화를 여기적 교양으로 겸비한 문사들이 수묵중심의 문인화 사상을 주도하는 서화시대를 열었다. 당시 문인들은 그림을 감상하는 것을 천지만물의 위대한 창생적 마음과 능력을 깨닫고 배울 수 있는 '득도'의 방편으로 강조하였다. 따라서 조선시대의 사대부들은 문인주의 사상에 따라 수묵화 중심의 그림을 시·서와 더불어 마음의 뜻인 '심 의와 감흥'을 표현하고 향유하는 매체로 자리매김했다. 시·서·화 삼절로 불렸던 조선 후기의 문인화가 신위(申緯, 1769-1847)는 그림이란 "시·서·화의 근본이 동일한 법으로부터 나오는"것임으로 "문심(文心)과 혜업(慧業)"을 갖춘 자가 아니면 알 수 없는 세계로 상정한다. 여기서 "문심"이란 곧 형식의 본질, 즉 형식을 통해 전달하려는 내용이며, "혜업"이란 판에 박힌 죽어있는 형식이 아니라 변화하는 주위의 상황에 부단히 새롭게 살아있는 형식을 창출 할 수 있는 재능을 말한다. 이는 시·서·화가 아주 특별한 사람, 즉 세계의 본질을 볼 수 있는 눈을 지니고 그것을 표현할 수 있는 능력을 지닌 사람, 즉 문인에게만 열려있는 세계에 대한 인식과 표현의 도구임을 의미한다. 그래서 "그림이란 문 의 지극함(畫子, 文之極也)"이라고 하였다. 당시 문인들이 그리고, 표현하고자 했던 것은 대상, 모든 자연만물의 본질이었다. 문인은 그 본질을 꿰뚫어 본 것을 표현하는 이였다. 동양화는 형상의 묘사를 통해 정신세계를 그려낸다는 이른바 "이형사신 以形寫神"을 추구했다. 이는 단순한 사실적 묘사에 그치는 것이 아니라, 그 외형의 묘사를 통해 그 대상의 내면 세계, 내재적 정신 본질을 표현함을 가리킨다. 이른바 "전신 傳神(정신세계를 드러냄)"이다. 결국 동양화에서는 그리고자 하는 형상이 아니라 그 형상에 덧대어 자신의 심흥을 드러내는 것이며 이는 단지 그림으로 국한되기 어렵고 따라서 글자, 시와 더불어 가능해진다. 전통사회의 문인들에게 시·서·화는 오늘날과 같이 독립된 장르가 아니라 서로 융합되면서 감상과 창작의 통로를 간섭하였다. "시서화일률"론이란 이런 시·서·화의 형식이 하나의 화면에 공존하는 것을 의미하는 것이 아니라, 시와 글씨, 그림을 하나의 통합된 심미창작규범으로 이해하려 했던 것을 의미한다. 그런 까닭에 산수화나 사군자 등의 그림은 단지 시각적 정보로서가 아니라 직접적으로 연결되는 시정(詩情)의 문학적 언어를 통해서 이해되고 감상되었다. 이러한 그림의 대한 이해는 그림을 시, 서와 같은 '문'의 세계에서 파악함으로써 가능하다. 여기서 문이란 세계의 이치를 이해하고 그것을 형식으로 구현하는 것을 의미한다. 산수화나 사군자 등의 그림은 문인들의 도덕성과 지혜를 함양하는 수양의 도구였으며 문인사대부들의 도덕적 문화적 자기 확인 방식 중 하나로서 반복되었던 의식적 행위였다. 그러나 시·서·화의 문사적 표현매체를 통합적으로 구사하며 유교적 세계관을 표상해온 조선시대 회화는 이른바 '서세동점'의 세계사적 대세에 따라 '문명개화'를 시대적 과제로 추진하는 근대화의 물결에 휩쓸리게 되었다. 근대는 전통사회의 모든 규범과 원칙을 송두리째 뒤흔들어 놓았다. 근대는 우리에게 세계를 서구의 근대이성에 입각한 '자본'의 시각에서 규정하도록 강요했다. 이제

서화는 '미술'로, 전통적인 수묵채색화는 조선화와 일본화의 공존을 모색해야 했으므로 '동양화'라는 이름으로 개조되어 중세적인 와유물과 교화물 및 장엄물에서 근대적인 전람회 창작미술로 새롭게 태어나게 되었다. 이미 일본에 의해 1910 년대에 '서화'에서 동양화와 서양화를 포괄하는 범주 개념으로서의 '회화'로의 전환이 일어났다. 따라서 서(書)는 전통예술로서 구조의 변혁이 일어나지 못해 점차적으로 근대적 전시 체제에서 밀려나게 되었고 그렇게 그림과 문자, 회화와 시는 분리되었다. 서화일치사상은 이미 19 세기 후반으로 오면서 서서히 붕괴되다가 1920 년대에 오면서 그 분리가 확고해졌다. 이는 당시 조선미술전람회(선전)에서의 동양화부와 서부의 제도적 분리로 인해서다. 서화에서 서, 시가 빠져나간 회화는 기존의 전통적인 동양화의 관념에서 벗어난 새로운 조형개념으로 재편되었다. 이는 지금까지 서화를 보는 방식과 완전히 다른 방식을 통해서 동양화를 보게 되었다는 것을 의미한다. 그래서 문인의 세계관, 가치관을 표상하던, 시·서·화로 통합된 예술세계가 각기 분화되어 찢어지는 한편 실제하는 외부 세계를 과학적으로 관찰하며 그리는 한편 그 그림들은 전시라는 제도를 통해 감상되기 시작한 다. 산수화를 예로 든다면 이전에는 물상세계에 대한 재현보다는 자신의 정신세계를 드러내는 것, 즉 "사의 寫意"에 예술적 지향을 두고 그려졌다면, 이제는 종래의 우주적 조화물인 탈속적 군자풍의 산수경물에서 벗어나, 민족(국민)의 영역인 국토의 세속적이며 향토적인 '무명경관', 즉 보통경관을 거주자의 심미적, 생활적인 현실경을 창작 주체의 시각적 사실성에 기초한 원근법과 입체법에 의해 나타낸 것으로, 수묵풍경화인 사생적 산수화로 바뀐 것이다.

이처럼 오늘날 우리가 겪는 문화적 충격과 갈등의 대부분은 근대 이전의 문인 중심의 사유체계가 서구근대 이성을 바탕으로 한 자본 중심체계로 바뀌는 중심축의 이동과정 속에서 아직 자신의 문화정체성을 명확히 자리매김하지 못한 까닭에 기인한다. 즉 문인 중심 사회에 태동한 문화양식이 자본주의사회에서 완전히 동화하지 못하고 일종의 이질적 요소로 걸돌게 되었다는 것이다. 오늘날 동양화는 서구 현대미술을 단지 전통적 재료체험으로 반복해 구사하고 있는 형편이다. 그림 속에 시나 글(문자)는 배제되었고, 사의적 세계 역시 지워졌다. 문인화의 대표적인 그림인 산수화나 사군자는 길을 잃었다.

따라서 이전 전통적인 그림에 붙던 시, 화제는 사라지고 구체적인 지명이나 작가의 서명만으로 제한되게 되었다. 이는 문자향과 서권기를 중심으로 했던 과거의 문인화가 현대에 이르러 '서체는 단순한 형상으로 존립하여 근대적 의미로서의 미적대상이 되고, 서체를 이루는 필선과 공간운용법은 현대적인 기법으로 재해석' 되었음을 뜻한다. 시·서·화 일치 사상을 근간으로 했던 서화동체로서의 의미는 이미 오래 전에 퇴색되었다.

그러나 동양화의 전통을 모색하는 일부 작가들에게 시·서·화 일체나 그림에 따라 붙는 화제, 그림과 글, 문자의 관계는 여전히 매우 중요한 대상이 되었다. 본고에서는 한국 현대 동양화 작업 중에서 그림과 문자의 관계를 다룬 작업들을 통해 그들 작업의 의미를 밝히려 한다. 시·서·화 일체의 문인화가 해체되었지만 지속적으로 이전 전통적인 동양화에서 중요시되었던 그림과 문자를 새롭게 해석하려는 일군의 작가들의 작업이 무엇이며 그들 작업의 의미를 찾아보려는 것이다. 이는 결국 전통의 현대화라는 근대 이후 한국 미술의 궁극적 과제를 실현해나가는 중요한 자취를 더듬어 보는 일이기도 하다.

해방 이후 동양화단에서 문자와 그리기의 관계를 새롭게 복원하려는 일련의 움직임들이 일어났다. 이는 식민지시기를 거쳐 전통미술과 급속히 단절되어 나갔던 저간의 사정을 다시 복원해보려는 시도이자 동시에 서구 미술의 수용 속에서 그와 차별화되는 우리 고유의 미술양식의 주목 내지는 계승의 성격을 지닌다. 따라서 문자, 쓰기와 분리될 수 없었던 전통회화를 새롭게 주목하면서 이를 어떻게 계승하고 서구현대미술과 접목시킬 수 있는지를 모색하였다. 동양에서는 글씨의 근본이나 그림의 근본은 모두

자연의 이치에 있다고 생각했다. 자연의 이치를 바탕으로 글씨가 만들어지고, 그림 역시 자연의 이치에 따라 그려진 것이다. 그러므로 서화는 그 근원이 같은 것이다.(書畫同源) 동양의 미술에서는 시·서·화 일치라 하여 거의 필수적으로 그림과 글이 한 그림 안에 자연스럽게 공존하고 있었으며, 더 나아가 문자는 이미지의 지극히 추상화된 형태로 간주되어 이 둘의 근원은 동일한 것으로 취급되었다. 그러니까 '서화는 한 가지 법'(書畫一法)이었다. 글자와 그림은 겹보기에 서로 닮은 바가 없는 듯 하지만 그 붓의 사용과 운용에 있어서는 큰 차이가 없다. 그래서 동양화에 있어서 서예는 필력을 단련하는 가장 기본이 되는 과정으로 익혀왔다. 그에 따라 한국의 전통회화의 연장으로서 서예의 특징을 재해석하며 상형문자인 한자를 조형적 이미지로 탈바꿈시키면서 서체적 추상을 만들어나간 작가들이 등장하였다.

전통초상화에서 미적 대상으로서의 인물화: 여성이미지를 중심으로

조선시대 인물화는 대부분 남성의 몸을 재현하고 있다. 초상화는 물론이고 인물산수화에도 오로지 남자의 몸이 자리하고 있다. 전적으로 남성들의 몸을 재현하고 있으며 남성들이 주인공으로 등장하는 그림이다. 그림을 그리는 주체도 거의 남성들이었고 이를 완성, 소비하는 이들 역시 남성이었다. 부분적으로나마 여성의 모습이 나타나는 것은 18 세기 이후의 조선시대의 기록화와 풍속화다. 여기에 등장하는 여자들은 일하는 여자, 아이를 양육하고 가사와 농사일에 전념하는 모습이 대부분이다. 여성들은 독자적인 주체로서가 아니라 남성과의 관계에 의해 부인이나 어머니의 역할로 그려졌는데 이는 여성들이 남편과 아이들을 위해 존재했음을 시사한다. 반면 남성들이 성적 욕망의 대상으로 삼아 그린 여성이미지로서는 미인도와 기녀도가 남아있다. 전통사회에서 여성이미지는 이렇게 다소 극단적인 두 개의 분열된 공간 속에 자리하고 있었다. 한편 근대기에 형성된 한국근대미술은 일제의 식민지 조선지배와 동화정책이데올로기 창출을 위해 생산, 확산되었다. 그 같은 그림은 모두 조선미술전람회(선전)라는 공모전, 전시제도를 통해 확대, 보급되었다. 이제 전시라는 근대적 문화제도를 통해 그림이 소통되고 아울러 다양한 대중매체를 통해 이미지가 전파되었다. 특히 조선미전은 조선총독부 주관 아래 개최되었던 공모전으로 1922 년 확립되어 1944 년까지 23 회 열렸다. 이 전람회는 민족 의식을 예속화하는 동시에 식민통치를 합리화하기 위한 일련의 문화정책의 일환으로 행해졌으며, 일본의 관전을 그대로 모방한 것이었다. 조선총독부의 전폭적인 지지 아래 당시 미술계의 화풍 형성에 커다란 영향을 미쳤는데, 여성이미지의 유포 역시 이 선전을 통해 광범위하게 유포되었다. 근대 일본을 통해 새롭게 도입된 '미술'이 개화기의 기술문명적 인식에서 예술문화적 개념으로 범주화되면서 정신적, 형태적 아름다움을 구현하는 유희와 탐미의 대상이 되자, 인물화에서는 여성을 다루는 것이 주류를 이루었다. 서구의 근대미술 또한 19 세기 후반에 이르러 시민사회의 발전과 더불어 개인들의 일상성과 욕구를 다루는 사적인 주제로 바뀌었고, 이에 여성 모티프는 사적 주제로서 새로운 각광을 받았다. 이 영향이 일본을 통해 식민지조선으로 유입되고 그것이 전통사회의 여성관, 여성이미지와 결부되어 파생되어 나갔던 것이다. 선전이란 전시제도를 통해, 나아가 당시 대중매체를 통해 확산된 여성이미지 또한 현모양처, 순종적인 여인상, 모자상, 노동하는 여자상과 기생이미지, 미인도와 누드화로 나뉘어 재현되었다. 이 역시 여성의 몸을 성적인 대상과 그로부터 벗어난 탈성적 이미지로 구분해 남성들의 요구에 따라 재현해왔음을 볼 수 있다.

조선을 건국한 남성-양반의 목표는 무엇보다도 가부장제 사회를 완성하고 그 사회가 국가와 일치하게 만드는 것이었다. 여성이 남성에게 무조건 복종해야 한다는 것을 이른바 가부장적 원칙이라고 말한다. 그 원칙에는 남성적 욕망, 곧 가부장적 질서에 의해 여성의 일상을 강력하게 의식화하고자 하는 목적이 도사리고 있다. 조선은 17 세기를 지나면서 종법제에 입각한 가부장적 친족제도가 정립되었다. 가장권이 확립되어 나감에 따라 가족은 더욱 수직적으로 관계화 된 체계로 구성되었다. 유교적 가부장제의 성립은 곧

친족 제도 내에서 어머니에 대한 아버지의 일방적 강화를 뜻한다. 아내에 대한 남편 권력의 강화, 딸에 대한 아들의 권력적 우위를 의미하는 것이다. 이후 장자우대상속제가 시행되면서 토지를 장자에게 집중시켜 상속시키게 되었으며, 이는 남자의 지위나 권력을 더욱 공고히 해주는 제도가 되었다. 가부장적 가족은 결국 가족을 아버지라는 중심에 따라 위계화, 차별화 시킨다. 이렇듯 유학이 옹호하는 가족 가치는 늘 '아버지 중심적'이며 '남자 중심적'이다. 유학은 '가족 내부의 불화와 갈등, 분열을 아버지중심의 차별적 위계질서로 일정하게 고정시킴으로써 그 분열이 폭력으로 악화되는 것을 방지하려 하고 가부장적 가족윤리에 의해 다스림으로써 가족과 사회를 다만 덜 불행하게 만들려 한다'는 것이다.

조선조는 그 같은 유교적 이념에 따라 제작된 것이 남성의 초상화다. 남자의 초상화는 후손들에게 자기 몸의 근원인 조상의 육체를 기억하게 하고 그 피가 '나'의 몸과 후손의 몸을 통해 길이 보존되고 있음을 증거하는 일종의 서약이자 그 징표가 된다. 초상화는 죽은 조상의 육체를 영원히 기억하고 후손들의 몸의 근원을 시각적 존재로 재현해 기억, 상기하게 한다. 그러한 초상화는 주로 제사 때 사용된다. 남자는 죽어 조상신이 된다. 세상을 떠난 가장은 절대적인 존경의 대상으로 신격화되는 것이다. 이는 사후 세계까지 가부장제를 재현하는 것으로 볼 수 있다. 따라서 제사와 그 제사에 쓰이는 남성의 초상화는 신분제와 관료체제, 가부장제를 유지하려 했던 '남성 판타지'에 해당한다. 가장의 권위, 가족의 혈통 내지 가문 중시 경향을 보이는 유교적 가족주의는 확고한 구속력을 지닌 조선 사회의 지배적인 규범으로 작용해왔다. 남자의 초상화는 그러한 역할을 맡아왔다. 이에 반해 여성의 초상화제작이란 거의 불가능한 일이었다. 남성가부장제사회에서 여자의 몸은 배제된다. 여자의 몸은 다만 빌려온 자궁에 불과하다고 보았다. 단 예외적인 것이 있다면 열녀나 효부, 충절을 선보인 여자이미지다. 가부장적 이데올로기에 의해 재현된 탈성적인 여성이미지는 크게 구분해서 열녀상, 일하는 여자상, 양육하는 어머니상으로 나뉜다. 조선시대 유교적 이념이 요구했던 여성은 남자에게 복종하고 주어진 가사와 노동, 양육에 헌신하며 정조를 지키고 지아비만을 섬기는 순종적인 모습이다. 그것은 결국 남성이 욕망하는 여성상이었다. 따라서 여성초상화가 남아있는 경우는 대부분 의열을 보인 열녀의 초상화가 잔존한다. 그 다음으로는 가사와 농사일에 여념이 없는 노동하는 모습들이 장려되었다. 그것이 여성의 미덕이었던 것이다. 아울러 여성을 어머니나 주부로 표상하는 경우다. 자녀 양육과 가사를 담당하는 모습을 그린 그림이 그것이다. 이러한 탈성적인 차원에서 여성에게 요구되었던 덕목, 노동, 육체는 조선시대뿐만 아니라 근대기에도 여전히 요구되었던 여성의 미덕이었다.

성적 매력을 강화시킨 여성이미지는 조선시대 기녀도와 미인도가 있다. 근대기 현실 속의 인물을 육감으로 그렸던 서구의 누드전통을 유입한 나체상과 함께 역시 기생을 그린 그림 및 미인화가 그려졌다. 이는 남성사회의 성적 욕망과 환상이 대상으로 표상화한 것이다.

문명개화의 방편이었던 서구화는 근대기 화단에도 유화의 본격적인 수용이라는 새로운 변화를 가져왔으며 그 속에서 여성누드화도 함께 수용되었다. 오랜 전통을 가진 서양미술의 누드 표현은 아시아 국가들 중에서 인도를 제외한 대부분의 국가에서, 특히 동아시아 삼국인 한국, 일본, 중국의 전통문화에서는 다분히 이질적인 소재였다. 19 세기 서양 미술품의 누드가 대부분 여성의 누드였기 때문이 아니라 남성의 누드라는 전통이 일본을 비롯한 동양에 존재하지 않았다. 인도를 제외한 일본, 한국, 중국 등 동아시아 국가들의 대부분에 누드 전통은 거의 존재하지 않았다. 서구 미술의 아카데미즘 양식의 수입이 일상적인 미의식까지도 지배하게 되었으며 그 영향은 육체를 보는 보편적인 시각을 좌우하게 되었다. 여성의 신체에 미를 부여하는 여성누드화는 과거 정신의 미를 중요하게 생각하였던 전통사회의 가치와는 많은 차이를 보여주고 있다.

케네스 클러크에 의하면 누드라는 말은 18 세기 초기 비평가들이 서양 미술의 전통이 없는 지역에 인간의 육체에 전통을 두고 있는 서양 미술을 이해시키기 위하여 만들어낸 개념이라고 한다. 클러크는 『누드의 역사

The nude』에서 누드와 네이크를 구별하면서 ‘naked’는 사람을 당혹하게 하는 무방비의 상태로 옷을 벗어버린 것이지만, ‘nude’는 균형 잡힌 인체를 예술가가 이상적으로 재구성한 미(美)의 정형이라고 정의하고 있다. 그러므로 누드는 가능하면 세속적인 느낌을 피할 수 있도록 몇 가지 정형화된 패턴을 가지고 제작된다. 누드 데생은 16 세기부터 설립된 미술 아카데미의 기본 교육과정으로 자리잡게 되었고 이러한 미술교육의 기본과정은 그 후 몇 백 년 동안 거의 달라지지 않은 채 19 세기까지 지속되었다. 19 세기 프랑스 아카데미시즘의 본산인 에콜 데 보자르(École des Beaux-Arts)에서 고전적 대가의 작품 모작, 석고조각의 모사, 인체 데생은 기본과목이었다. 서양 미술에서 누드를 제작할 수 있었던 것은 인간의 모습이 신의 형상을 본따서 만들어졌기 때문에 인간의 모습 속에 신의 모습이 내재되어 있다고 생각하는 종교적 가치 체계 때문이었다. 서양은 만물의 척도인 인간을 통해 완벽한 신의 조화를 표현하기에 주력했지만, 동양에서는 인체 표현이 가장 발달했다고 하는 불상조차도 깨달음과 해탈을 얻기 위해 수행하는 석가의 모습을 표현한 것으로 인체 자체의 아름다움을 재현하는 데에는 무게를 두지 않았다. 동양에서 육체는 정신을 담는 그릇으로서 성스럽고 초월적인 이미지를 상징하는 것으로 여겨져 왔다. 그러므로 서양에서처럼 인체를 통한 이상적 형식이라는 미의 개념은 존재하지 않는다.

1945 년까지 정규 미술학교가 없었던 우리나라의 경우 서양화나 조각을 배우려는 학생들은 대부분 일본으로 유학을 갔다. 동경미술학교에서는 석고와 누드 데생, 해부학을 강조하였고 이러한 과정은 아카데미한 교육과정의 필수적인 훈련으로 인식되었다. 누드는 자연스럽게 일본에서 나부(裸婦)로 번역되었다. 한국 최초의 나체화는 도쿄미술학교에 유학 중이던 김관호(金觀鎬, 1890~1959)의 <해질녘>(1916)이란 작품이다. 김관호의 이 그림은 일본에서 서양화를 배우고 서양 미술사 맥락에서 미술의 근대성을 찾으려 하던 당시의 신식 교육을 받은 우리 화가들이 지닌 근대적 세계관을 보여준다. 뒷모습만 보여주는 여성이 나체에서 근대적 해방의 의미를 추구하고, 서구 미술 기법을 수용하는 데서 계몽의 의의를 찾았다. 지나친 노출을 자연스럽게 가리고 동양적 신비감을 살리는 효과를 가져 오기 때문에 전통회화에서 생소한 누드를 받아들이는데 적절한 구도이다.

김관호도 이 누드화는 한국의 전통적 가치관과 마찰을 빚을 수밖에 없었지만, 서양의 근대화를 강요당하는 조선에서 누드는 부정할 수 없는 근대화의 수용과도 같은 것이었다. 왜 누드를 그려야 하는가라는 담론조차 형성되지 못한 채 ‘순수 미’라는 허울로 포장되었지만 대부분 남성의 성적 호기심을 자극하는 여성 누드 일변도였으며, 여성 누드가 유희주의와 연결되면서 화가들은 현실 비판 능력을 상실하였다. 여성을 비합리적, 전근대적인 외시적, 목가적 가치로 보고 남성(사회)의 휴식과 향수와 위안의 근언이며 원초적 본능과 욕구를 충족시키는 환타지로서 대상화시켰다.

이제 1910 년대를 전후로 우리 나라 화단에 서양화가들이 등장하면서 기본 훈련을 위해 누드 데생이나 누드화가 그려지기 시작했는데 한국의 전통문화에서는 생소했던 이 소재는 조선시대의 유교사상에 젖어 있던 그 당시의 사람들에게 도덕적으로 큰 충격이었다. 서양에서는 미와 조화의 상징으로 여겨지던 누드가, 효행과 신분적 지체를 유지하기 위하여 신체와 몸가짐, 의관(衣冠)을 단정히 하는 것을 중요시하던 우리나라의 관습에서 수치스러움과 불경스러움, 당혹감으로 인식되었던 것은 이해하기 어려운 일이 아니다.