한국학연구 제62집 | 391~419쪽 | 2021.8.

김환기 조형 세계의 문학적 재해석

–'전위'와 '전통'의 관계를 중심으로–

한혜린*

〈차 례〉

1. 들어가며
2. 모던 감각의 공유와 전위의 불안 : 초현실주의적 주관의 해방
3. 사유 방식에서의 전통과 주관적 시선의 근대성
4. 나오며 : '동양적–오리엔탈'과 작가 개인의 문제

[국문초록]

한국 근대 화단을 대표하는 화가 김환기는 '문인–화가'라는 예술가들의 연대 속에서 문학과 미술의 공동작업을 시작한다. 김환기가 문학계와 활발하게 교류하기 시작한 1930–40년대는 문인들의 창을 통해 미술인들의 주관적 시선과 감각, 새로운 시각 실험 등이 공유되고 승인되는 시기였다. 김환기의 문인적 면모와 문학인들과의 활발한 교류, 당시 미술계의 상황 등을 고려한다면, 화가 김환기의 조형 세계가 변모하는 양상이 문학장을 토대로 새롭게 발견된다.

김환기의 추상화된 형상 실험이 『삼사문학』, 『문장』과 같은 문예동인지들을 중심으로 시작된다. 그가 '전위'의 이름으로 주관의 해방을 실험하였다면, 이 주관의 문제가 『문장』을 거쳐 '전통'의 이름으로 재등장한다. 『문장』의 전통지향성은 소재의 차원이 아닌, 전통을 선별하고 활성화하는 과정에서의 주관의 표출, 즉 사유의 방식에 있다. 이러한 기획은 사물의 외형보다 의미를 투영하는 '전통'의 사유 방식인 동시에, 주관적 시선과 관련하여 '근대'적 주체의 양상을 드러낸다. 『문장』지를 거쳐가면서 김환기가 관심을 둔 지점은 소재의 차원에서 드러나는 '조선적인', '민족적인' 특징의 문제가 아니라, 그것을 선별하고 활성화하는 과정에서 객관적 사물의 외형으로부터 내밀한 의미를 읽는 동양적 전통이었고, 이로부터 서구 근대의 표현과 원리를 발견하는 것이었다. 초현실주의적 정신의 해방에 대한 김환기의 관심이 (한국적인) 대상에 대한 주관의 표출로 움직여갔으며, 이는 자연과의 조응과 합일의 경지를

* 연세대학교 국어국문학과 박사과정

지향하는 문인화적 사유와 만난다. 김환기 작품에서 서정의 감각은 인간과 자연과의 원천적인 교감을 통한 주관의 반영이다. '전위'에의 실험과 사유 방식에서의 '전통'의 문제를 거쳐 김환기가 지속적으로 모색했던 주관의 문제는 후기에 미지를 함축하는 것으로서 환원된 '점'과 '선'의 순수 추상으로 완결되어 간다.

[주제어] 김환기, 전위, 전통, 주관, 서정, 문예동인지

1. 들어가며

한국 근대 화단의 대표적인 작가인 김환기는 문인과 화가의 교류가 활발했던 시기를 살았고, 그 교류의 중심에 있었던 예술인이다. 김환기가 활동을 시작한 1930년대는 문학과 미술의 장르 간 경계넘기가 가장 활발하게 이루어진 시기였고, 그는 이 시기와 더불어 1950년대에서 1974년 타계하기까지 국제적인 활동을 하면서도 문학과 미술의 결합 작업을 추구하였다. 색(형)을 매개로 하는 미술과 언어를 매개로 하는 시(문학)라는 두 영역은 "시는 그림처럼, 그림은 시처럼"이라는 예술사의 오랜 경구와도 같이 이중재능을 지닌 예술가들에 의해 서로 영향을 주고받으면서 교차, 융합하며 발전해왔다. 이와 연관하여 주목되는 점은 김환기가 일제 시대부터 해방 이후 파리 시기와 뉴욕 시기를 거치는 전 활동 기간동안 자신의 작품에서 '문학성'을 항상 염두하고 있었다는 것이다. 그리고 이는 김환기 자신이 쓴 글에서 '시정신(詩精神)'과 '노래'와 같은 구체적인 키워드로 나타난다.

"여기 와서 느낀 것은 시정신(詩精神)이오.
예술에는 노래가 담아져야 할 것 같소.
거장들의 작품에는 모두가 강력한 노래가 있구려.
지금까지 내가 부르던 노래가 무엇이었다는 것을
나는 여기 와서 구체적으로 알아진 것 같소.
밝은 태양을 빠리에 와서 알아진 셈."[1)]

–「빠리 통신Ⅱ」, 1957년 1월.

김환기는 1957년 자신의 글에서 '시정신'과 '노래가 담긴 예술'을 말하고, 68년에는 "일을 하며 음악을 들으며 혼자서 간혹 울 때가 있다. 음악·문학·무용·연극-모두 사람을 울리는데 미술은 그렇지가 않다. 울리는 미술은 못할 것인가."[2]라고 언급한다. 김환기의 예술세계가 지향하는 것이 '시정신'에 다름 아니고, 그것은 곧 '노래의 세계', '감정적인 울림을 줄 수 있는 미술'인 셈인 것이다. 언어예술로서 시는 어음(語音)계열을 통해 내면성을 직접적으로 표출한다는 특성이 있고, 운율 형식에서는 '언어의 음악'으로 기능한다. 음악이 음 조직에 의하여 강렬하고 심원하며 미묘한 감정을 표출하는 바와 같이 시어의 운율적 조직은 넓은 의미에서 음악성을 지닌다. 그리고 실재 대상의 형태 묘사를 통한 내용의 직관화라는 점에서(정밀함이나 선명함에 회화를 따를 수 없지만) 조형예술과 유사한 측면이 있다.[3] 김환기가 자신이 지향하는 예술로서 '시정신'을 이야기한다는 것은 시가 음악과 미술을 종합하는 측면이 있기 때문이다.

자신의 그림에 '시적인 감각', '문학성'을 담고자 했던 김환기는 '문인-화가'라는 예술가들의 연대 속에서 문학과 미술의 공동작업을 시작한다. 이 공동의 과정은 다방이라는 제도 밖의 공간에서 문인들과 신감각을 공유하고 공론의 장을 조성함으로써 지극히 사적인 본능과 욕망의 기억을 생성하는 것이었다.[4] 또한 개인적, 집단적인 관계망 속에서 신문이나 잡지, 문예동인지를 통하여 두 장르 간의 결합에 적극적으로 가담하는 것이기도 하였다. 김환기는 문예동인지의 표지화[5], 권두화, 내지컷, 다양한 인쇄매체의 화문과 삽화,

---

1) 김환기, 「파리 통신Ⅱ」, 1957.1; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 123쪽.
2) 김환기, 「편지와 일기」, 1968.1.26; 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 환기미술관, 2005, 315쪽.
3) 진수미, 『시와 회화의 현대적 만남』, 이른 아침, 2011, 26쪽 참조.
4) 이봉구, 『그리운 이름 따라-명동 20년』, 지식을 만드는 지식, 2010, 13쪽.
5) 김환기는 다음의 글에서 표지화 제작과정의 어려움을 토로하고 있는데, 작가의 고민만큼 문학과 미술과의 융합작업에 대한 예술가로서의 몰두와 책임감을 엿볼 수 있는 대목이다.
"나는 신문 잡지에 컷 같은 것을 그리는 데 땀을 삘삘 흘린다. 번번이 약속 기일을 넘기는 것도 성의가 없어서가 아니라 재미난 생각이 안 나고 잘 되지가 않아서이다. 여남은 장 그려서 한두 장 골라내면 좋은 편이다.
하찮은 거라도 이렇게 만들어서 편집자에게 보내는데 가다가는 그것이 거꾸로 실리는 수가 있다. 이럴 염려가 있어 안 넣어도 좋을 싸인을 똑바로 넣어 보내는데도 역시 그러는 수가 있다. 이러한 실수는 있음직도 하지만 편집자가 자기의 일(편집)에 대해 애정이 없는 것으로 아니볼 수 없으니

문학서적의 장정과 같이[6] 문학장場에서의 그림 작업 뿐만 아니라, 다양한 장르의 글을 씀으로써 두 영역을 함께 아우르는 작업으로 문학과 미술의 경계를 넘나들었다. 김환기는 한국을 대표하는 화가로 알려졌지만, 그의 문학적 재능 또한 남달랐다. 그는 그림만큼이나 많은 정서를 환기하는 일기와 편지, 수필, 시, 미술 비평 등을 남겼다. 김환기의 부인 김향안은 "김환기는 편지를 참 잘 쓴다. 사람의 마음을 울리는 다감한 글이다. 때로는 지나치게 정(情)이 넘쳐 흐르는"[7] 글이라고 언급하며, 수화의 글을 통해 서로가 가까워졌음을 밝힌다. 김환기는 문인들의 청탁과 친구들의 정에 쏠리어서 글쓰는 일에 응하면서도, 글이 영원에 가깝게 남는다는 것에 대한 무서움을 가지고 있었고, 글을 쓴다는 것이 최대한의 자신과 각오가 있기 전에는 부끄러운 일이라고 생각했다.[8] 그러나 그는 문인들과의 '관계' 속에서 쓴다는 것에 대한

허허 웃고 넘겨 버리지만 화고(畫稿)를 보낸 사람으로선 개운치가 않다. 그건 그렇다치고, 화고를 공장에 내려 보내면 그만인 것 같다. 이건 무슨 소리인고 하면 그 편집부의 누구든지 좋다. 하찮은 것이지만 그 화고를 간직하는 사람이 없는 것 같다. 손바닥만한 컷이긴 하지만 나로서는 소홀히 날림으로 만든 것이 아니기 때문이다.
표지장정은 더욱 어렵다. 책의 얼굴이 되기 때문에 책임감이 더해진다. 속 몸이 아무리 예뻐도 어색한 옷을 입혔다간 우스운 꼴이 되고 말 것이 아닌가.
표지화에 있어 한 가지 어려운 것이 있다. 책의 크기와 똑같은, 원형대로 그리는 일이다. 칫수를 재서 그 속에다 그리는 것도 귀찮을뿐더러 쬐그만 바닥에 모필(毛筆)을 쓰고 채색을 쓰고 하자니 항상 오밀조밀해지고 만다. 적어도 갑절 이상의 바닥에 활달한 생각으로 그리면 그것을 축소인쇄한데도 효과가 더 좋을 것이 아닌가 싶다. (중략)치밀한 교정과 인쇄력을 동원하면 좋든 좋지 않든 원화의 실감이 날 텐데 그렇지 못하다.
어쨌든 본격적인 제작이 순조롭고 본격적인 제작을 늘 하고 있을 때 장정화도 잘되며 컷 같은 것도 재미나게 되는 것 같다. 그러니 늘 일(제작)을 지속하는 생활이 아니면 조그만 장화(裝畫)도 좋은 것이 나오지 않을 수밖에 없는 것이다." (김환기, 「표지화여담」, 1963.4; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 220~221쪽)

6) 김환기는 그의 첫 표지화인 『폭풍전야』(1938)부터 마지막 표지화인 1972년 2월호 『현대문학』까지, 단행본과 잡지의 표지 장정과 삽화에서 누구보다 폭넓고 활발한 활동을 보였다.(박대헌, 『우리 책의 장정과 장정가들』, 열화당, 1999, 164쪽)

7) 김향안, 『월하의 마음』, 환기미술관, 2005, 13쪽.

8) "나는 글을 쓰는 사람이 아니다. 문필로 업(業)을 삼는 사람이 아니다. 그렇기에 글을 써오지 않았고 앞으로도 그러할 것으로 생각된다. 헌데 글을 쓰는 예술을 업으로 한 친구들이 생기고 또 생기고 해서 거개가 그 친구들은 신문사나 잡지사에 있는 관계로 아무거나 자기 신문에 자기 잡지에 하나 써 달라는 부탁을 받기 시작했다. 말하자면 원고청탁을 받기 시작했다. 그러나 나는 이 우호적인 청탁을 그대로 받아들일 수가 없었다. 지금도 그렇게 생각하지만 그때에도 한 개인이 글을 써서 그것이 잡지가 되고 신문이 되고 그래서 수많은 사람들이 읽고, 또 읽는 데에만 그치지 않고 도서관이나 개인의 서고에 보장된다는 것, 다시 말하면 영원에 가깝도록 세상에 남는다는 것이 대단히 무서운 일로 생각되었기 때문이었다. 그래서 글을 쓰려면 상당히 공부하고 생각도 하고 또 연습도

두려움과 동시에, 쓴다는 것에 대한 의미와 의무감을 인식하고 있었다. 글과 그림을 함께 작업하고 문학과 미술의 융합작업을 시도한, 두 개의 뮤즈를 지녔던 화가의 예술세계는 문학성이라는 측면을 통해 보다 다각적인 모색이 가능할 것이다.[9]

김환기의 문인적 면모와 문학인들과의 활발한 교류, 문학계에의 적극적인 참여에 주목할 때 보이는 것은, 미술인인 김환기의 변모양상이 문학장을 토대로 일어나고 있다는 것이다. 문학장을 경유하여 그의 예술세계의 변모 양상을 분석하는 것은 김환기와 문인들의 교류를 단순히 친분 관계 이상의 역할로 보아야 할 필요성을 남긴다. 김환기는 1950년대의 글에서 미술잡지나 외국 미술서적이 없는 미술계의 상황을 현실적 악조건으로 바라보고 있다.[10] 당시 김환기가 활동하던 시기에는 미술계 내에서 외국으로부터 근대 감각의 수용과 다양한 시각 실험을 위한 공론의 장 마련이 쉽지 않았다. 미술의 입장에서 보았을 때, 문인들의 창을 통해 그들의 시각실험과 신감각, 주관적 표현성 등이 공유되는 관계였다고 볼 수 있다. 당시의 한국 미술계에서 다양한 시각 실험과 외국 사조의 도입이 조선 현실에서의 '당위성'을 가지지 않는 한 쉽게 시도될 수 없었고, 미술작품에 대한 비평과 담론 형성의 장

해서 자기로서 최대한의 자신과 각오가 선 후에 덤벼볼 거라고 생각했고 지금도 그렇게 생각한다. (중략) 어느 친구 어느 잡지 어느 신문에 내 원고를 보냈던가 그것은 기억할 수 없으나 흡사 바람도 비도 없는 호수와 같아서 그저 잔잔하기만 했던 섬생활의 고적에서 또한 그와 똑같이 친구들의 정에 쏠리어서 직접은 받아들이지 못했던 서신에 의한 원고청탁에는 응했을 거라고 나는 그때 일을 이렇게 생각한다. (중략) 내 글 쓴 얘기를 시작한다는 것부터도 심히 부끄러운 일이나 두어 달도 되기 전에 내가 꼭 써야 할 의무와 내가 씀으로 해서 내가 그이에게 가지고 있는 '미안'이 풀린다면 풀리고, 그보다도 쓴다는 것이 말보다도 무엇인가 의미가 있는 것 같아서 지금 내가 써야 할 그것을 쓰자 한 것이, 참 이렇게 말하면 대단한 제스추어 같으나 그만 붓이 딴 데로 가버린 것을 독자에게 사과한다." (김환기, 「무제Ⅱ」, 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 211-213쪽)

9) 김환기의 예술세계를 문학과의 상호관련성을 통해 분석한 연구는 아직 본격적으로 진행되지 않았다. 김진희는 김환기와 문인들의 교류가 현대문학 발전의 동력이 되었음을 밝히며, 문예지 『문장』, 『문예』, 『현대문학』에서 김환기의 역할과 시인 서정주와의 관련 양상을 통해 김환기의 예술적 삶을 정리하고 있다.(김진희, 「한국현대문학과 김환기 예술의 상호 관련성 연구」, 『한국문학연구』 제62집, 동국대학교 한국문학연구소, 2020.4)

10) "우리는 미술잡지 하나 없고 외국 미술서적 한 권 볼 수가 없다. 우리의 사회적인 조건은 미술을 못하게만 마련이다. 이러한 말이 안되는 현실적 악조건에서도 미술가는 있어 특히 우리 40전후의 신인화가들이 1등 공부를 하고 있는 셈이다."(김환기, 「신인양성이 급하다」, 1953.7; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 39쪽)

이 마련되지 못한 상황이었다. 오히려 문학장 안에서 미술에 대한 논의와 비평이 이루어졌다고 할 수 있다. 김환기가 문학과의 융합을 통해 시도한 미술 작업은 기존 작업의 축소판인 동시에, 문학의 장이 미술인들의 새로운 실험에 대한 대화와 승인의 장이었음을 보여준다.

김환기 작품세계의 변모양상의 구분은 접근 시각에 따라 다양하게 진행되고 있지만, 문학장을 경유한 김환기 작품세계의 변천을 고려하였을 때, 본 연구는 전개의 변천을 (1) '전위'를 실험한 형성과 모색기, (2) '전통'과의 관계 속에서 한국미를 탐구한 시기, (3) 원(元)요소로의 환원을 통한 개인의 발현기와 같이 구분하고자 한다.[11] 일반적으로 이러한 구분틀을 통해, 김환기의 예술세계 전개를 모던감각의 실험으로부터 한국적 전통기물과 자연이라는 구체적 소재를 통해 한국적인 것으로 나아갔고, 이후 순수추상으로의 환원을 통해 전인류적(보편적) 아름다움을 획득한 것으로 정리한다. 그러나 김환기가 문학장에서 보여준 활동과 글 등을 바탕으로, 이러한 변모 과정의 사이에 내재된 세밀한 감각과 전이 양상을 파악하는 것이 필요하다. 이는 전위에의 실험과 동시에 그에 대한 압박과 불안을 드러내는 지점, '전위'와 '전통'의 관계에서 주관적 감각이 발현되는 양상의 차이에 주목하는 것이다.

---

11) 김환기 일대의 시대구분은 접근하는 시각에 따라 아래와 같이 다양하게 진행되고 있다. 본고는 '전위'와 '전통'의 관계를 중심으로, 주관 표현에 대한 김환기 작품세계의 진행 방향에 주목하기 위해, '형성과 모색－한국미의 탐구－원형으로의 환원을 통한 보편의 탐구'에 초점을 둔 이일의 시기 구분을 참고하기로 한다.

김환기의 작업을 1963년 도미 이전과 이후로 크게 양분하여 나누고, 도미 이전 시기를 일제시대의 수업기와 한국의 전통과 고미술에 심취되었던 1950년대의 시정어린 시절로 세분(이경성, 『근대 한국 미술가논고』, 일지사, 1974, 153쪽).

1) 일본에서의 미술수업기와 일본화단에서의 활동기(1934-45년), 2) 해방에서 한국동란까지 모더니즘의 자기화를 모색하던 신사실파 시기(1945-50년), 3) 부산피난시절부터 체불(滯佛)시기(1952-64년), 4) 뉴욕시기(1964-74년)(김윤수, 「김환기론」, 『창작과 비평』, 창작과비평사, 1977.여름, 655쪽).

1) '수업시대'(30년대 일본에서의 미술 수업기), 2) '청년시대'(30년대 말 일본에서 귀국 후 56년 도불시기까지), 3) '파리시대'(56년 도불 이후부터 59년까지 파리에 머물렀던 4년여의 시기) , 4) '서울시대'(59년 귀국 후 63년 도미할 때까지 서울에서 활동 시기), 5) '뉴욕시대'(64년－74년)(오광수, 『한국현대화가10인』, 열화당, 1976, 24쪽)

1) 일본 유학 시절에서 8·15해방까지－기하학적 구성(1930년대-45년), 2) 해방 후부터 뉴욕으로 떠나기 전까지－한국적 미의 추구(1945-63년) 3) 뉴욕시대－범자연주의적 추상화(1964-74년)(이일, 「영원한 망향의 화가」, 『김환기』, 삼성문화재단, 1997, 10쪽)

김환기 연구에서 '전통'에 관한 문제는 작가가 취한 소재적 차원과 관련하여 피상적으로 언급되는 양상이었다.[12] 그의 작품세계가 '한국적인 것'을 '모던한' 양식에 담아 외래의 수용과 자국의 정체성 확인을 동시에 추구하였다는 것이다. '한국의 전통기물과 자연풍경이라는 소재는 한국적 정체성의 기호이고, 모던하고 인공적인 양식은 근대성의 기호이다'라는 공식의 성립을 바탕으로, 김환기가 양 문화의 융합과 통합을 지향하였다는 논의이다.[13] 본 연구가 주목한 것은 단순히 소재 차원에서 전통지향성의 문제가 아니라, 사유 방식에 있는 전통주의의 문제이다. 전통의 가능성들을 선택, 활성화하는 과정은 주관적 시선을 담지하는데, 이러한 주관의 표출은 사물의 외형보다 의미의 투영을 중시한 '전통'의 사유방식이었다. 이와 동시에 전통을 현재의 차원에서 주체적으로 사유한다는 것은 주관적 시선을 가진 근대적 주체의 문제가 개입되어 있기도 하다. 김환기가 활동했던 『문장』의 기획이 단순히 과거로 회귀하고자 하는 반근대인의 현실 부정의 결과물이 아니라 주관적인 시선을 담지하고 있는 선별된 기획의 결과물임을[14] 고려할 때, 전통주의는 과거의 것의 답습이 아닌 주체의 확립과 관련하여 근대적 양상을 드러낸다.[15] 이는 주관의 표출이라는 동양적 전통에서 서구 근대의 표현과 원리를 발견하는 것이었다. 즉, 동양의 전통과 서양 근대의 미술적 조류와의 상통점을 발견하는 과정이었던 것이다.

김환기의 작품에서 '전위'의 이름으로 등장하였던 '주관의 해방'이 『문장』

---

12) 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근현대미술사학』 제9집, 한국근현대미술사학회, 2001.12, 7-39쪽; 김현숙, 「색으로 본 김환기의 작품세계」, 『미술이론과 현장』 제3호, 한국미술이론학회, 2005.12, 155-172쪽; 박계리, 『모더니티와 전통론 : 혼돈의 시대, 미술을 통한 정체성 읽기』, 혜안, 2014.
반면, 본고가 '전위'와 '전통'이라는 키워드 아래, 『문장』 이전과 이후의 김환기의 관심 양상에 주목하였다는 점에서, 동서양의 융합으로 나타난 『문장』 속 미술을 통해 전위와 전통을 아우르는 『문장』지의 지향점을 분석한 연구는 주목할 필요가 있다.(야나가와 요스케, 「『문장』과 미술-1930년대 전위예술가를 중심으로」, 『구보학보』 제21집, 구보학회, 2019.4, 9-40쪽)

13) 윤난지, 「동양주의와 옥시덴탈리즘 사이 : 김환기의 전반기 그림」, 『미술사학보』 제46집, 미술사학연구회, 2016.6, 115-138쪽.

14) 서진영, 「선별된 전통으로서의 문인화적 사유와 주관성」, 『어문학』 제108집, 한국어문학회, 2010.6, 359쪽.

15) 서진영, 위의 논문, 362쪽.

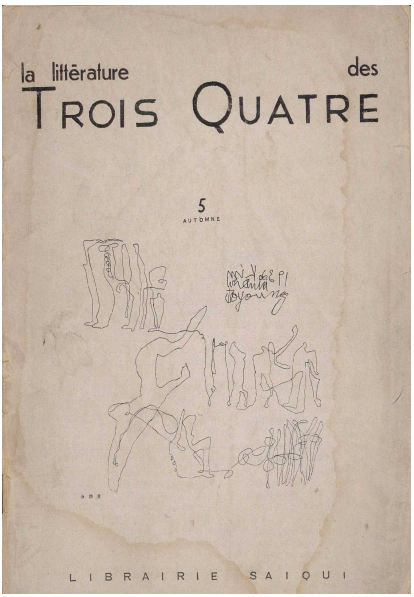
지를 거치면서 '전통'과 '조선적인 것'의 이름을 통해 '주관의 표현'으로 재등장한다. 위에서 바라본 시각은 전통의 이름으로 근대의 표현과 원리를 발견하였다는 것에 주목하는 것이다. 이로써 김환기 작품을 소재적 차원에서 한국적 전통성(자국적 정체성)으로, 양식적 차원에서 근대성(외래의 수용)으로 바라봄으로써, 그의 작품세계를 양 문화의 융합으로 정리하는 시각을 보완한다. 따라서 본 연구는 1930-40년대의 문예동인지를 통한 김환기와 문학계와의 관계가 그의 예술세계 전반에 영향을 미친 근원점이 된 것으로 보고자 한다. 연구의 전 과정은 『문장』의 전통주의의 본래적 기원을 밝힘으로써, 김환기가 활동시기 초반부터 관심을 가진 '주관의 표현'의 변이 양상과 이것이 정신성의 확대라는 순수추상의 후기 작품에까지 미친 영향, 그리고 작품에 서려있는 '서정'의 함의를 살피는 것이 될 것이다.

2. 모던 감각의 공유와 전위의 불안 : 초현실주의적 주관의 해방

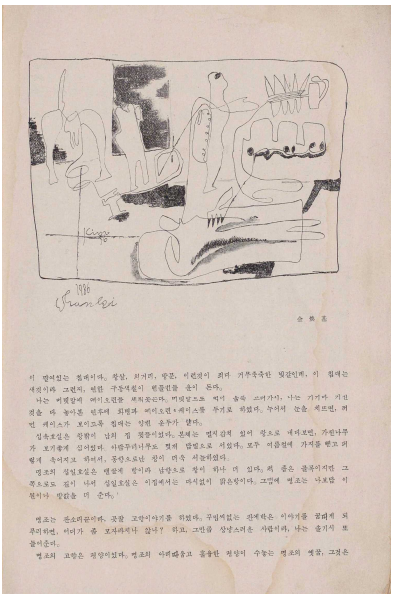
1930년대는 문학과 미술의 경계를 넘는 시도가 활발했던 시기였다. 문인과 화가의 활발한 교류와 결합의 시도는 제도 밖의 다방이라는 공간이나 신문, 동인지 등의 지면을 통해 근대의 감각을 공유하고 실험적 언어에 대해 공론하는 장으로 나타났다. 특히, 문예동인지는 사상이나 취향이 맞고 공통의 관심으로 모인 작가들이 만드는 잡지로서, 그들이 공유한 신감각과 취향을 예술로 만드는 장이었다. 이 시기에 김환기는 동경에서 유학하며 화가로서 출발하였는데, 문예동인지에서 추상화된 형상 실험의 시작을 보여주고 있다.

김환기는 1933년에 동경의 일본대학 예술학원 미술학부에 입학하였고, 34년 일본대학 재학시절에 전위를 표방하는 '아방가르드 양화연구소' 조직에 참여하였으며, 이후 36년에 아방가르드 양화연구소에 함께 다니던 연구생들과 '백만회'를 조직하였다. 1930년대는 현대성의 징후들을 발견하고, 예술가들이 전위에 자신을 위치시키고자 한 시기였다. 새로운 조형의식이 형성되고 신선한 감각을 모색하던 시기에, 김환기는 30년대 초현실주의 문학 활동을

전개한 『삼사문학(三四文學)』에 신백수, 이시우, 조풍연, 정현웅, 길진섭 등과 함께 참여한다. 『삼사문학』은 우리나라 최초의 초현실주의 동인지로, 1934년 9월 창간하여 1937년 1월 6집을 마지막으로 폐간된 것으로 전해진다. 당시 동경에서 유학하던 김환기는 1936년에 동경에서 출간된 5집의 표지화와 신백수의 단편 소설 「체온설」의 컷을 그렸다. 같은 5집에서 최초이자 본격적인 초현실주의 시론인 이시우의 「Surrealisme」의 컷을 길진섭이 담당하였는데, 당시 김환기와 길진섭이 전위를 표방하던 아방가르드양화연구소에 다녔다는 점에서 그들이 섭렵하고 있던 초현실주의에의 관심과 동인지의 참여 계기를 짐작하게 한다.



[그림1] 『삼사문학』 5집 표지화(1936)



[그림2] 신백수「체온설」의 내지컷(1936)

『삼사문학』 5집의 표지화와 신백수의 「체온설」에 실린 김환기의 그림은 기존의 삽화에서 보여지는 재현적 요소의 형상이 사라지고 우연에 맡겨진 가는 선들이 끊임없이 이어지고 있다. 표지화의 경우, 상단에 '1936 Kim

Whanki'라고 년도와 사인이 쓰여있는데, 글씨가 원을 그리듯이 역방향(오른쪽에서 왼쪽으로)에서 시작하여 다시 순방향으로(왼쪽에서 오른쪽으로) 선을 끊지 않고 드로잉하듯이 쓰여 있다. 신백수의 단편 「체온설」은 유학생이 하숙을 하며 벌어지는 우울한 일상이 작가의 의식의 흐름을 따라 진행되는데, 김환기의 삽화 역시 특정 장면의 재현이 아닌 시공간을 넘나드는 소설의 기법처럼 선의 흐름을 따라 추상화된 형상들이 화면을 채우고 있다.

동인지의 성격을 대표적으로 나타내고 있는 초현실주의 시론 「Surrealisme」에서 이시우는 "精神은 運動이다. 運動속에는, 無限한 自由와, 그리고 運動自身은 스스로의 Energie로서 Propeller와 같이 運動하지 않는 一切를 粉碎한다. 이것은 진리다."[16]라고 하며 초현실주의 문학이 취해야 할 중요한 자세가 정신의 해방과 무의식 속에서의 무한한 자유임을 설명한다. 표지화와 삽화에서 나타나는 불규칙하고 불안정한 선들의 흐름은 질서적인 논리와 합리적 이성으로부터 인간의 정신을 해방시킴으로써 무의식 세계에서 드러나는 낯선 형상들, 일상적 의미에서는 파악되지 않는 형상들을 이루고 있다. 이는 심리와 형태의 독립이 사물의 그로테스크한 변형과 기이함을 가져오고 자유롭게 확대되는 심리와 새로운 모습의 형태가 시인이 지향해야 할 태도라고 본 『삼사문학』의 정신과 같다.[17] 선(線)의 흐름이 만들어내는 형상에 대한 김환기의 관심은 『삼사문학』에서의 초현실주의적 실험 이후 『문장』에서 이어진다.

> 그만 나는 지옷토의 잎사귀로 왼편 흉부에서부터 배꼽을 중심삼아 오른편 허벅다리 선을 내리그었다.
>
> 사실로 이러한 선을 그린 것이 아니라, 대학병원 정형외과 제2호 병실의 둘째 침대에 누워 나는 이러한 선을 생각해 보았다.
>
> (중략)

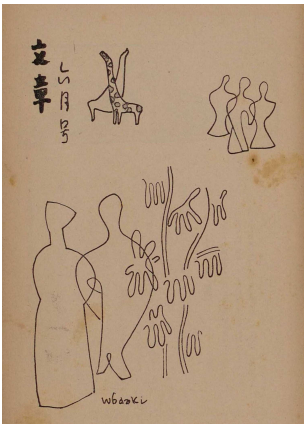
---

16) 이시우, 「Surrealisme」, 『三四文學』 제5집, 1936, 30쪽.

17) "心理와 形態를 分離시켜라. 心理와 形態의 獨立은 必然的으로 實在와 方法을 독립시킴! … 形態描寫와 心理描寫와를 獨立的으로 描寫할줄아는 것이, 卽새로운詩人의 資格이다." (이시우, 위의 글, 30쪽)

> 짚고 앉은 우산에선, 이 작가들의 우산에선 빗물이 흐르던 정거장까지의 거리 여하에 따라서 가늘게, 굵게, 짧게, 길게, 강하게, 약하게 리듬 있는 속력을 가지고 물이 흐른다.
>
> 선이 가고 오고, 멈추고 흐르고, 곧게 휘어지게, 서로 뭉치었다 헤어졌다-인간의 무연(憮然)한 이 합작에서 나는 놀라운 구성미(構成美)를 알았고, 회화정신(繪畵精神)으로 돌아가 보기도 한다. 그리고 버라이어티한 음악까지 감득(感得)한다.[18]
>
> -「선(線)」, 『문장』, 1939.6.

김환기가 1939년 6월 『문장』에 발표한 수필 「선(線)」에는 병상에 누워 육체에 내리긋는 '선'을 상상하고, 비오는 날 우산에서 흐르는 빗물을 보며 속력과 리듬을 가지고 만들어지는 '선'의 합작과 구성을 통해 회화정신을 돌아보는 자신의 내면이 쓰여져 있다. 초현실주의적 실험에서 비롯된 선의 흐름이 무의식의 발로, 정신의 해방으로부터 나온 것이라면, 이 시기부터는 구체적 대상으로부터 비롯된 선의 흐름과 형상을 관찰하기 시작한다. 1939년 6월호에 같이 실린 권두화 역시 현실의 대상 속에 내재하는 선을 관찰하여 그 흐름이 만들어내는 형상들을 배치하고 있다. 김환기가 사실적 표현과 엄격한 종교의 규범을 절묘하게 융합시킨 화가였던 지오토의 잎사귀[19]로 자신의 육체 부위에 내리긋는 선을 상상하는 것은 초현실주의적 주관의 해방과 의식의 흐름으로부터 사실성의 탐색으로 관심의 방향이 옮겨가고 있음을 보여준다.



[그림3] 『문장』 1권 5집 권두화 (1939.6)

18) 김환기, 「선(線)」, 『문장』, 1939.6; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 16쪽.

19) 지오토는 종교적 틀을 강요했던 중세와 사실을 중시했던 르네상스를 연결하는 과도기에 서있던 화가로, 그가 그린 그림은 중세와 달리 실제 나무의 모습처럼 잎사귀들이 세밀하게 묘사되어 있어 부분적으로는 사실적이고 정교하면서도, 전체적으로 보면 종교적 경건함을 드러낸다.

김환기는 1939년 6월 11자 조선일보에 실린 「추상주의소론」에서 전위 회화가 자연의 재현을 떠났다고 지적한다. 그는 "요컨대 시대의 성격, 시대의 의식이 달라졌다는 데에 있을 것이니, 그림을 그린다는 것은 오로지 묘사가 아님은 이미 상식화된 사실"이라고 하면서 현대 사회의 변화와 함께 재현과 묘사를 떠난 미술의 변화를 불가피한 것으로 인식하고 있다. 이에 따라 "자연의 모방에서 한 치도 벗어나지 못한 회화는 가장 민중에게 접근한 감이 있을지 모르지만, 기차보다 비행기에 매력을 느끼는 오늘날에 구상회화는 우리의 생활, 문화 일반에 있어 아무런 관련이 있을 수 없다"[20]고 주장한 것이다. 김환기는 시대의식의 변화가 회화의 형식을 추상으로 변화시키고 있음을 인식하였고, 이는 점차적으로 완전한 비대상으로서가 아니라 사실성에 근거한 추상의 형식으로 나아간다.

김환기는 1939년 9월, 잡지와 신문에 글과 그림을 수록하는데, 특정 장소에 대한 기억, 근대화된 도시에서의 체험을 주관을 반영한 이미지로 만들고 있다. 1939년 9월호 『여성』에 수록된 글과 그림 「빠 시라무랜의 마담」[21]과 「요코하마의 여수(旅愁)」[22] 두 편을 살펴보면, 당시 동경에서 귀국 후 자신이 태어나고 자란 외딴 섬인 안좌도와 서울을 오고갔던 김환기가 카페나 바(bar), 항구에서 경험한 근대적인 생활에 대한 정서적 감각을 표현하고 있다. 근대적 일상에 대한 개인의 기억에 작가의 다양한 감정과 정서가 투영되어

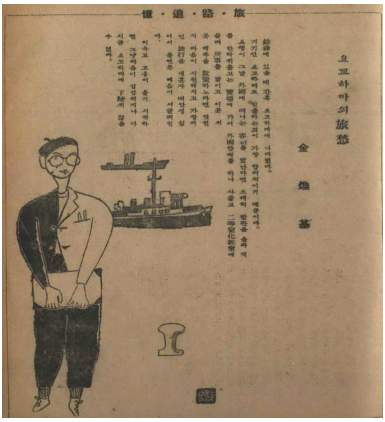
---

20) 김환기, 「추상주의소론」, 『조선일보』, 1939.6.11.

21) "비가 내리는 밤이면 자동차를 몰아 명치외원(明治外苑), 구단(九段) 사카궁성(宮城) 소도보리를 휘돌아 유락정(有樂町) 꺼-드 밑을 지나, 좌(座) 시라무랜의 문을 들어선다.
비가 내리는 밤 자동차를 몰아 이 코-스를 달리면 나는 베니스의 여정을 느낀다.
주루룩 주루룩 쏟아지는 포도(鋪道)의 밤비 우에 내 자동차의 써-치라이트가 강렬히 퍼 부시면 그만 눈앞이 아물거린 강물이 되니 나는 콘도라에 타 있는 몸이 되어 가볍게 넘노는 다이아의 물 가르는 소리를 들으며 호텔과 술집을 찾는다.
시라무랜의 문을 들어서면 마담의 우라고에(裏聲) 노래가 우구레레와 더불어 베니스의 내 여정을 더 깊게 해 주었다."(김환기, 「빠 시라무랜의 마담」, 『여성』 19, 조선일보출판부, 1939, 28쪽)

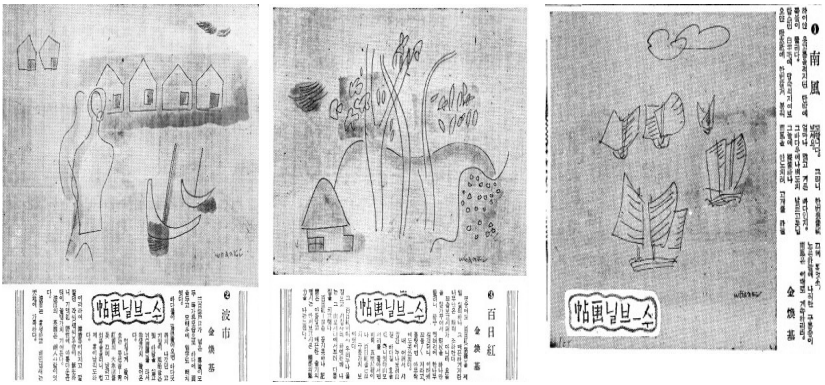
22) "스즈모리(鈴森)에 있을 때 간혹 요코하마에 나다녔다.
거기선 요코하마로 진출하는 것이 가장 합리적이기 때문이다.
요행이 그날 외국에 떠나는 객선(客船)을 만난다면 으레히 발판을 올라 덱을 한 바퀴 돌고 매장(賣場)에 가서 외국담배를 하나 사 물고 이등실 화장실에 들려 소사를 마치고 이곳저곳 배 속을 산책하노라면 어쩐지 마음이 시원해지고 가장 머언 여행을 나 혼자 떠난 성 싶어서 불현듯 마음이 서글퍼진다.
이윽고 고동이 울기 시작하면 그냥 마음이 섭섭해지나 다시금 요코하마에 하륙(下陸)하지 않을 수 없다."(김환기, 「요코하마의 旅愁」, 『여성』 19, 조선일보출판부, 1939, 29쪽)

하나로 이미지화되어 있다. 김환기는 같은 시기였던 1939년 9월, 『조선일보』의 「수-브닐화첩(画帖)」이라는 코너에 「남풍(南風)」, 「파(波) 시(市)」, 「백일홍(百日紅)」이라는 제목으로 세 차례 글과 그림을 연재하였다. 「수-브닐화첩」은 당대 화가인 길진섭, 정현웅과 함께 글과 그림을 연재한 코너였다. 수-브닐(souvenir)은 '기억', '회상'이라는 뜻의 프랑스어로, 지면에는 특정 장소의 기억, 회상에 대한 글과 그림이 함께 실려있다. 장소에 대한 보편의 관념보다 개인의 구체적 경험과 정서를 채우고 있는 시와 그림에는 자아의 '내적 경험'이 채워져 있다.



[그림4] 「요코하마의 旅愁」, 『여성』, 1939.9

[그림5] 「빠 시라무랜의 마담」, 『여성』, 1939.9



[그림6] 「수-브닐화첩(画帖)-파(波)시(市), 백일홍(百日紅), 남풍(南風)」, 『조선일보』, 1939. 9.

1940년 『문장』에 기고한 글 「군담」에서는 이 시기 김환기의 심리 상태가 잘 나타나 있는데, 태평양전쟁이 일어나기 직전 한국 예술가의 정신적 상황을 짐작할 수 있다. 서울에 올라와 섬 생활의 지루함을 떨쳐버리고 "서양 요리도 먹어보고 술도 마셔보고 화구상에도 들러보고 상점에도 드나들고 영화도 구경하고 명곡도 들어보고 한참 바삐 어디어디 할 것 없이 우줄우줄 쏘다녔다"[23]고 기록하면서, 당대 현실의 객관적 묘사보다는 근대화된 문명의 일상을 주관적 감각과 내적인 경험을 바탕으로 바라보고 있다. 그는 이 글에서 "쓴다는 것은 서술이 아니고 그린다는 것은 묘사가 아니라고. 그도 저도 아닌 것은 낙서이겠는데 여관에 드러누워 낙서만 한다는 것 또한 싱거울 수밖에 없다."[24]고 하면서 쓰는 것과 그리는 것 모두 객관적 대상의 재현으로서의 서술과 묘사가 아님을 말하고 있다.

> "나도 얼마만치 그림을 그려왔고 또 그릴 것이나 요새와 같이 그림이 괴롭기는 비록 얕은 내 경험이지만 전에 없던 고통이었다. 이것은 혼란한 현대에 처해 있는 나 자신의 심리적 불안일지도 모르나 현실의 불안은 적어도 작가 전반에 작용하는 공통된 시대적 심리일 것이다.
>
> 나는 화단의 부진을 굳이 외적 사정과 연관시켜서 생각하고 싶진 않다. 우리 화단의 부진, 예술의 쇠퇴는 그 책임이 작가에게 있을 것이다.(중략) 예술은 적어도 인간 정신 활동에 있어 가장 고귀하고 가장 숭엄한 마음의 욕구일진대 어느 정도의 재능과 지능만으로 어찌 만족할 것인가. 아까 내가 말한 처량한 느낌과 사색하는 감정이란 우리의 화단이(나 자신도 포함해서) 재능과 경험에서 더 나아가지 못하는 데 있을 것이다. 우리 화단의 부진은 필의(畢意 : 구하는 마음)가 우리 가운데 상실됐기 때문이다. 르네상스의 화가들에게서, 후기 인상파의 화가들에게서 그들의 구하는 마음을 우리는 볼 수 있다. 그들은 끊임없이 사색을 구하는 진실한 작가들이었다. 스스로 구하는 데서 성장할 수 있었던 작가들이다. 지금 우리들은 복잡한 기구의 사회환경에 처해 있다. 급속도로 변모해가는 주위의 정세 속에서 무관심

23) 김환기, 「군담」, 『문장』, 1940년 4월; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 12쪽.
24) 김환기, 위의 글, 13쪽.

상태로 평온하게 지낼 수는 없다. 금년의 〈선전(鮮展)〉은 정직하게 말하여 그 기술은 나아졌다고 볼 수 있으나 우리들의 감성을 뒤흔들 수는 없었다. 그것은 작가가 작화하기 이전 '구하는 마음'이 없기 때문이다.

회화는 문학과 달라 조형성의 절대적 조건을 가졌다. 이 조형이라는 것은 시각적 문제에 그치지 않고 결국은 자연과 인생에 대한 구체적 표현임을 반성하지 않으면 안 된다.

〈선전〉작가들이여! 창이 없는 방처럼 무서운 곳이 없다는 것을 아는가. 그렇지 않으면 부지중 그렇게 튼튼한 벽이 쌓였더라도 그 벽을 자르고 창을 만들 용기가 없는가. 기름에 절은 자리옷을 갈아입고 눈이 부신 양지를 걷고 싶진 않은가. 제씨들은 너무 오랜 암실생활에서 극도의 근시가 되었다.

화가일수록 정확한 시력이 필요하다. 색채의 희롱을 하기 전에 진실로 자연을 감격해보고 아름다운 시상(詩想)에 도달해보고 싶지 않은가."[25]

–「구하던 일년」, 『문장』, 1940년 12월

김환기는 『문장』에 기고한, 1940년 한 해 동안의 화단을 회고하는 글에서 화단의 부진과 예술의 쇠퇴에 대하여 아쉬워하며, 화단의 부진이 작가에게서 '구하는 마음'이 상실되었기 때문이라고 주장한다. 이 글에서 김환기가 유영국을 논평하는 부분은 그가 말하는 아쉬움과 앞으로의 지향점의 의미를 부각시킨다. 김환기는 추상이라는 전위를 함께 구가하던 "유영국씨의 릴리프(浮彫)는…의도와 구성미에는 지성의 발로를 느낄 수 있겠으나…신흥 끽다점(喫茶店)의 실내장식과 같은 극히 유행적인 무내용한 것 외에 아무런 느낌도 없었다."[26]고 지적하며 당혹감을 드러내고 있다. 그리고 "2,3년이면 더러워지는 신흥 다방식 건물"과 "백 년, 이백 년을 생활해 온 우리들의 건물"을 비교하면서 외래적인 유행에 대한 우리 전통의 서사를 강조하고 있다. 이러한 비평적 관점은 "회화는 문학과 달라 조형성의 절대적 조건을 가졌다."고 하면서 "이 조형이라는 것은 시각적 문제에 그치지 않고 결국은 자연과 인생에

25) 김환기, 「구하던 일년」, 『문장』, 1940년 12월, 183–184쪽.
26) 김환기, 위의 글, 183~184쪽.

대한 구체적 표현임을 반성하지 않으면 안된다"라고 한 것으로부터 비롯된다. 그는 물질문명과 유행의 변화에 대하여 부정적 시선을, 고전적 가치와 정신성에 대하여 옹호의 시선을 가지고 있었다. 따라서 그가 현실에 대한(우리의 자연과 인생이라는) 구체적 표현으로서의 추상화에 골몰하고 있었음을 알 수 있다.

전위적 감각을 공유하고 현대를 외치는 열망의 배경에는 불안이 놓여 있었다. 김환기는 "혼란한 현대에 처해 있는 나 자신의 심리적 불안일지도 모르나 현실의 불안은 적어도 작가 전반에 작용하는 공통된 시대적 심리"라고 하는데, 그 불안은 우리의 자연과 인생으로부터 시상(詩想)을 찾지 못하고 암실생활 속에 있다는 초조감에서 비롯되었다. 그는 화단의 부진의 책임을 외적 사정과 연관시키는 것이 아닌, 작가 개인에게로 돌리고 있다. 전위의 불안의 해소와 새로운 지향은 작가 개인의 '구하는 마음'에 달려 있고, 이 필의(畢意)는 자연과 인생에 대한 구체적 표현으로서의 조형세계의 구현이라는 것이다. 그는 회화가 문학과는 다른 조형성의 조건을 가지지만, 지성의 발로로서의 구성적 형태와는 다른 것으로서 "아름다운 시상(詩想)에 도달"하는 조정된 화면을 구하고 있다. 이 조정은 신흥 다방식 건물보다는 우리들의 건물에서, 실내장식과 같은 무내용보다는 대상의 형상성을 관찰하는 주관적 감각으로 이행하는 것이었다.

3. 사유 방식에서의 전통과 주관적 시선의 근대성

김환기에게 1930년대의 유학 경험과 전위지향성을 선명하게 내세운 연구소(단체)에서의 활동은 새로운 실험에의 의지와 예술가로서의 불안감을 동시에 배태하게 하였다. 일제강점기의 시대적 혼란으로 인한 창작 활동의 위축과 전위에 대한 열망은 예술가로서 겪는 정신적 불안감을 낳았고, 이 시기 김환기는 현실의 한계에 대한 차선책으로 문예동인지나 잡지, 단행본 도서에 표지화와 삽화, 장정을 작업하고, 수필, 비평글 등을 기고하면서 문인과의 교

류를 활발히 하였다. 당시 전위를 실험하던 김환기는 『문장』파의 문인과 미술가였던 이태준, 김용준, 길진섭 등과 어울리면서 한국 전통미의 개안과 문학적인 소양을 다지게 된다. 당시 『문장』은 겉으로 전통지향성을 내세우면서도 전위예술가들에게 표지화와 삽화, 수필을 발표하는 무대를 제공[27]하였는데, 이러한 문장파의 문인들과의 관계는 김환기가 당시 골몰하고 있었던 대상의 추상화, 대상의 주관적 표현에 대한 관심을 '전통'의 이름으로 재등장시킨다. 김환기가 일본 유학기에 전위적 실험으로서 무의식 세계의 흐름과 개인적 주관의 해방에 주목하였다면, 『문장』지를 거쳐 그의 관심은 현실의 대상을 통한 주관의 표출로 이행한다. 전통적 소재라는 현실의 대상 속에서 주관적 감각을 발견하는 방향은 김환기가 『문장』을 중심으로 문인들과 공유했던 지점을 가늠하게 한다. 김환기와 문장파의 문인, 미술인들과의 연대는 친분과 상호작용의 연장으로 인한 자연발생적인 것이었으나, 이들은 정신적 제휴에서 연유한 내면적 상관성을 통해 한 문학 집단 속에서 공통된 이념의 지향성을 지니게 된다.[28]

1920년대 말 카프에 대한 검거로 문화예술계에 순수성을 제창하는 이론이 활성화되었고, 이에 따라 표현주의적 경향이 문예계를 주도하는 커다란 흐름이 된다. 이는 "미래주의, 입체주의 등까지도 포함하는 개념으로서 객관적 자연주의, 사실주의, 인상주의에 대항하여 주관을 강조하며 일어난 경향"[29] 모두를 지칭한다. 그런데, 20년대 말의 표현주의적 문예관은 주관의 강조라고 하는 측면이 지나치게 강조되고 있다. 서양미술이 사실성 추구를 위주로 하는 것이었다면, 동양미술의 핵심은 작가의 주관에 의한 것이었다는 사실과

---

27) 야나가와 요스케, 「『문장』과 미술－1930년대 전위예술가를 중심으로」, 『구보학보』 제21집, 구보학회, 2019, 11쪽.

28) "그들의 연대(『문장』의 창간을 계기로 표면화된 문학적 연대)는 특정한 성격의 문학을 고집하고 전파하려는 동기에서 촉발된 작위적인 담합의 결과가 아니라 『문장』에 관계하기 이전부터 그들이 주고 받았던 인간적인 친분과 상호작용의 연장이라고 해도 큰 무리가 없다.(중략) 문제의 관건은 그 개별적인 다양성에도 불구하고 세 사람의 문학은 『문장』이라는 문예지를 한 문학집단의 표식이게끔 만든 내면적인 상관성을 가지고 있다는 사실이다. 그 내면적인 상관성은, (중략) 정신적인 제휴에서 연유하는 것이다." (황종연, 「〈문장〉파 문학의 정신사적 성격」, 『동악어문학』 제21집, 동악어문학회, 1986.10. 96－97쪽)

29) 심영섭, 「아세아주의 미술론」, 『동아일보』, 1929.8.21.~9.7.

접맥됨으로써, 작가 개인의 주관이라는 문제를 넘어 '동양'은 주관의 세계와 감성의 세계를 대변하게 되었고, '서양'은 객관, 이성의 세계를 대변하게 되었다.[30] 이러한 이분법적 규정은 당시 『문장』의 이태준과 김용준을 비롯하여 대부분의 평자들에게 보편적으로 보이는 현상이었다.[31] 당시의 표현주의는 서구를 극복한 일본의 동양주의 담론에 일정부분 영향받은 것이었고, 30년대 녹향회, 동미전, 목일회 등의 조직을 거쳐 『문장』으로 가면서 주관의 표현은 '동양적', '조선적인 것'으로 재등장한다.

'전통'과 '조선적인 것'에 관한 논의의 중심에 있던 『문장』은 과거의 것들을 다루고 있다는 차원에서 전통지향적 태도가 논의되어 왔다. 그러나 '전통'이 시간의 한계를 뛰어넘어서 현재의 삶에 영향을 미친다는 의미에서, 전통은 과거의 것이면서 동시에 현재의 것이다.[32] 단순히 전통적인 소재라는 차원 이상으로, 과거의 것들 가운데에서 가치있는 것을 선별하여 활성화하는 과정 속에는 주체의 현재적 삶에 대한 시선과 대응의 문제가 개입된다. 즉, 중요한 것이 전통의 형태라는 '무엇'의 문제보다 그 전통을 선별하는 과정 속에 녹아있는 주체의 사유와 시선의 문제라는 것이다.[33] 『문장』의 전통지향적 태도는 흔히 전근대적인 것과 관련하여 논의되어 왔지만, 자신의 과거를 돌아보는 반성 행위는 그것 자체가 근대적 주체의 속성이라는 점에서 전통지향의 주체 역시 근대적 주체의 속성을 담지하고 있다는 부분을 다시금 고려해야 한다.[34] 근대적 주체와 대립되는 견지에서가 아니라, 근대적 주체의 속성으로 전통 지향의 태도를 본다면, 『문장』을 거쳐간 김환기의 작품세계에서 '전통'의 문제는 재고찰할 필요가 있다. 『문장』을 관통하는 중요한 사유 방식이 전통의 지향으로부터 고정불변한 과거의 것을 답습하는 것, 소재

30) 기혜경, 「목일회 연구 : 모더니즘과 전통의 길항과 상보」, 『미술사논단』 제12집, 한국미술연구소, 2001.9, 41~42쪽 참조.
31) 이태준, 「녹향회 화랑에서」, 『동아일보』, 1929.5.28-30; 김용준, 「동미전을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930.4.12-13; 김용준, 「동미전과 녹향전평」, 『혜성』, 1931.5.
32) 조연현, 「전통의 개념과 그 가치」, 『문학예술』, 1957.
33) 서진영, 「선별된 전통으로서의 문인화적 사유와 주관성」, 『어문학』 제108집, 한국어문학회, 2010.6, 360쪽.
34) 문혜원, 『한국 근현대 시론사』, 역락, 2007, 165쪽.

의 차원에서 '무엇'을 재현하였는가의 문제라기보다, 그것을 선별, 변용하는 과정에서 객관적 사물의 외형으로부터 내밀한 의미를 읽고자 한 것이었다. 그리고 이 후자가 『문장』지를 거쳐가면서 김환기가 관심을 둔 지점이었다.

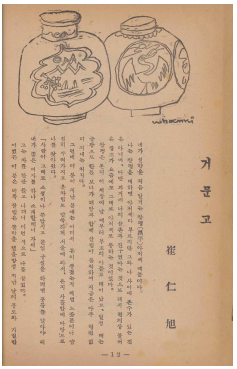
[그림7] 『해방문학선집』 표지화(1948)

[그림8] 『문예』 표지화(1952.1)

[그림9] 이헌구 『문화와 자유』 표지화(1952)

[그림10] 노천명 『별을 쳐다보며』 표지화(1953)

[그림11] 『문화세계』 창간호 표지화(1953.7)



[그림12] 『문학예술』 내지컷(1956.9)

1930년대 후반과 40년대 초반 『문장』지 동인들과의 활발한 교류의 영향은 김환기가 이후 40년대 후반부터 50년대에 작업했던 작품에까지 이어진다. 동인지의 표지화, 내지컷, 책의 장정[35] 등의 작업은 한국적인 풍경과 소

35) 김환기는 일제기에 장정한 『폭풍전야』를 제외하고 모든 표지화에 자신의 회화 스타일의 변화를 고스란히 반영했다. 김동인의 장편소설인 『화랑도』의 표지화는 단순화한 작은 나무와 마차 바퀴살

재를 다루면서 구상과 추상의 병치를 보이고 있다. 당시 김환기의 그림의 주요 소재가 백자항아리, 달, 사슴, 소나무, 구름, 물고기 등이었는데, 그는 1956년부터 1959년에 걸친 파리시기에도 이국땅에서 새로운 화풍 대신 전통의 소재를 십장생에까지 확장시키고 그 소재들이 풍기는 문학적 정서를 표현하고자 하였다. 서양과의 접촉이 가까워진 상황 속에서 오히려 한국적인 것에 대한 관심이 깊어진 것이다. 주목할 것은 김환기가 과거의 전통적 소재를 많이 다루고 있다는 측면에서 그의 전통지향적 태도를 보는 문제보다는, 과거의 전통이 작가라는 근대적 주체의 현재적 고민 속에서 선택되고 해석된다는 문제의 중요성이다. 즉 전통이라는 대상을 선별하여 활성화하는 과정은 객관적 재현이 아니라 근대적 주체에 의한 주관적 의미 투영이라는 것이다.

> 우리들은 신라의 석불에서, 석도(石濤)나 완당(阮堂)의 서옥(書屋)에서 깊은 동양의 철학과 오도(悟道)의 구현을 볼 수는 없을 것인가. 모름지기 예술의 우열의 척도가 될 수 있는 함축(含蓄)이란 무엇인가. 요컨대 우리 문명인을 진심으로 매혹할 수 있는 예술이란 대상의 작품 그 속에서 무엇인가 높은 예지를 인식하고 또한 그것을 발견해 내는 것이 아닐까. 다시 말하면 우리들의 센스가 고답적(高踏的)인 종합문화의 실증이 됨으로 해서 우리들은 예술을 지킬 수 있지 않을까.[36]

을 배열하여 완전하지만 않지만 추상적 표현에 가까운 모습이다. 황순원의 단편소설집인 『곡예사』의 표지화는 나선형의 곡선과 제자로 앞표지를 가득 채웠고, 뒤표지에는 앞면에서 사용한 사각형 면분할 모티프를 군데군데 넣고 그 중앙에 고깔모자를 쓴 곡예사를 그렸다. 이들은 수화가 한국적인 풍경과 소재를 통해 구상과 추상의 병치를 보이던 시기의 경향을 보여준다.(박대헌, 『우리책의 장정과 장정가들』, 열화당, 1999, 74, 145쪽)

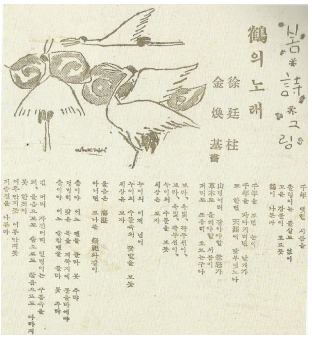
김동인, 『화랑도 하(下)』, 1949.

황순원, 『곡예사』, 1952.

36) 김환기, 「예술소론」, 1954.7; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 75쪽.

김환기는 예술의 우열의 척도를 '함축(含蓄)'으로 보고 있다. 그는 이 함축을 대상에서 높은 예지를 인식하고 발견하는 것으로 설명한다. 신라의 석불, 석도(石濤)나 완당(阮堂)의 서옥(書屋)과 같은 외형적 대상에서 출발하되, 그 안에 의미를 함축하는 것에서 동양의 구현을 바라보는 것이다. 김환기의 그림에 소재로 나타나는 전통공예품과 자연은 구체적 현실의 대상계가 아닌, 구체성이 흐려지면서 실안과 심안의 이중성이 보이는 단계에 있다. 외형에서 출발하되 주관적 해석 결과로 나타나는 회화는 김환기가 지칭한 '신사실(新事實)'의 의미와 연결된다.[37] '새로운 사실화를 한다'는 의미로 붙인 '신사실'은 자연과 전통에서 찾은 현실의 대상에 주관화가 깃드는 것이다. 『문장』을 거쳐간 김환기에게 '전통'의 문제를 묻는 것은 한국적인 소재를 그렸다는 차원이 아닌, 그것을 자신의 그림 속에 선택하고 활성화한 과정 속에서 근대적 주체의 주관적 감각에 따른 표현과 관련된 것이다.

[그림13] 김환기, 〈항아리와 시〉, 1954



[그림14] 서정주 글, 김환기 그림, 「학의 노래」, 『동아일보』,1956.4.4

37) 김환기는 1947년에 유영국, 이규상 등과 '신사실파'라는 동인단체를 결성했다. '신사실'이라는 명칭은 김환기가 발의하였는데, 이는 추상을 하더라도 모든 형태는 '사실'이라는 인식을 바탕으로 새로운 사실을 추구하자는 뜻에서 비롯되었다. 이러한 '신사실'이 의미하는 바는, 즉 '새로운 추상'이야말로 동인들이 지향했던 당대의 시대정신이자 조형이념이라는 것이다.(이원화, 「한국의 신사실파 그룹」, 『홍익』 제13호, 홍익대 미대 총학생회, 1971, 68쪽; 이인범, 「신사실파, 리얼리티의 성좌」, 『신사실파』, 유영국 미술문화재단, 2008, 15쪽)
김환기가 동료화가들과 함께 제기한 '신사실'로서의 '새로운 추상'은 대상으로서의 현실을 부정하는 것이 아니라 작가가 해석한 새로운 현실, 구체적 현실에 대한 객관적 분석이 아닌 그에 대한 주관적 표현을 의미한다.

서정주의 시 「축도(祝禱)」가 우측에 쓰여 있는 1954년 국전 출품작 〈항아리와 시〉와 1956년 『동아일보』에 실린 서정주의 시 「학의 노래」에 대한 김환기의 시화(詩畫)는 시(글씨)가 쓰인 그림으로서 시・서・화(詩・書・畵)의 일치라는 전통적 문인화의 사유를 보여준다. 세계의 원리를 이해하고 세계에 대한 자신의 인식을 언어로 드러낼 수 있었던 근대 이전의 문인들은 시와 서・화가 하나로 구현된 문인화를 통해 정신세계를 구현하고자 하였다. 시(글씨)나 그림이 궁극적으로 표현하려는 세계가 동일한 지평선 위에 있다는 점에서, 그 세계는 '시정(詩情)', '화의(畫意)'로 대표되는 주관의 발로, 즉 감각적 현상 뒷면의 본질 표상을 의미한다.[38] 따라서 문인화의 근본은 사물의 외양과 더불어 내면의 정신적 세계를 구현하는 것이었다. 서정주의 「학의 노래」는 "산덩어리 같아야 할 분노/초목도 울려야할 서름"이 "천년 맺힌 서름을/출렁이는 물살도 없이/고은 강물 흐르듯" 나는 학을 통해 초월과 영원의 세계로 가고 있다. 김환기의 그림 역시 구름의 문양같은 무한의 공간 속에 날으는 학의 이미지를 통해 서정주의 정서와 맥을 같이 하고 있다. 항아리와 매화, 나비의 형상과 시인의 마음을 비유한 시의 내용은 자연의 형상이면서 마음 속에 담은 의상(意象)이었다. 형상의 묘사 속에 시적 요소를 수용함으로써 사의(寫意)를 확장시키는 문인화의 전통은 시의 언어를 통해 사물의 외형에 대한 내면의 서정과 의미를 투영하고 있다.

문인화적 사유는 자연을 분리된 객체로 보지 않고 자신과 자연이 합일되는 경지를 지향하였다. 문인화에서 한 폭의 그림에 비치는 정신인 '기운생동(氣韻生動)'의 문제는 물질과 정신 두 가지의 기(氣)가 합성된 것으로서 회화의 규범이자 화가가 작품을 이루는 운필의 바탕이 되었다.[39] 문인화적 사유의 발현인 김환기 작품에 서려있는 '서정'의 감각은 자연을 대상으로 관찰하고 분석하는 것이 아니라, 자연을 하나의 심상으로 여과시켜 나간 주관의 반영에 있다. 한국에서 '자연'이라는 항목이 보편성을 가지면서 동시에 주체

38) 김백균, 「문인과 문인화의 이해」, 『미술교육연구논총』 제47권, 한국초등미술교육학회, 2016.11, 36~37쪽.

39) 김종태, 『중국회화사』, 일지사, 1976, 53쪽.

‘나’가 그것의 부분집합을 이룰 수 있는 개념들과 대체 가능한 계열체를 이룬다면, 서양의 ‘보편적’ 항목은 주체의 바깥에 있다. “보편적 타자(-자연)에 의지해서 주체의 고뇌 혹은 갈등을 무해한 만족으로 바꾸는 것, 그것이 한국적 서정의 기본 알고리즘”[40]이라는 점에서 김환기 작품의 서정의 감각은 작가에게 있어 자연이 밖에 있는 것이 아니라, 나가 하나의 자연으로서(자연의 일부인 나로서) 참여하는, 곧 자연에 대한 감각적 포착이 아닌 자연과의 원천적인 교감으로부터 비롯된다. 이 감각은 (자연에의 도피나 자족적 안일을 구하는 것과는 다르게) 자연을 통해 현실을 넘어서고 싶다는 은밀한 초월원망(超越願望)-존재 너머를 담게 된다.

전위의 실험에서든, 전통의 사유방식에서든 김환기의 관심은 주관의 표출, 주관의 표현이라는 것에 있었다. 이 주관의 표출은 자연과의 합일로서의 동양적 정신인 동시에 근대적 주체의 반성으로서의 양상이었다. 문인화의 창작 과정에서 발현되었던 전통적 사유 방식, 즉 객관적 재현이 아닌 주관의 표출은 『문장』의 동인들이 동양주의 미술론을 주창하게 된 이유였다. 김환기가 “나는 동양 사람이요, 한국 사람이다. 내가 아무리 비약하고 변모한다 하더라도 내 이상의 것을 할 수가 없다. 내 그림은 동양 사람의 그림이요, 철두철미 한국 사람의 그림일 수밖에 없다. 세계적이려면 가장 민족적이어야 하지 않을까? 예술이란 강렬한 민족의 노래인 것 같다.”[41]라고 말한 것은 외적 제재에서 드러나는 ‘조선적인’, ‘민족적인’ 특징이 문제가 아니라, ‘주관의 표출’이라는 점에서 동양의 전통과 서양 근대의 미술적 조류와의 상통점을 발견하는 것이었다. 즉 주관의 표출이라는 동양적 전통에서 서구 근대의 표현과 원리를 발견함으로써 가장 민족적인 것에서 세계성을 모색한 것이다.

---

40) 정과리, 「한국적 서정의 정신적 작업-박재삼의 시 한 편을 예로 들어」, 『시와 정신』, 2003.3; 『‘한국적 서정’이라는 환(幻)을 좇아서』, 문학과지성사, 2020, 119~120쪽.

41) 김환기, 「편편상」, 1961.9; 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977, 186쪽.

4. 나오며 : '동양적 – 오리엔탈'과 작가 개인의 문제

김환기가 화가로서 활동을 시작한 1930, 40년대는 문인들의 창을 통해 화가의 감각과 주관적 시선, 외래적 사조 등이 공유되고 승인되는 시기였다. 특히, 문예동인지는 문인과 화가가 전통에 대한 사유 방식과 모던 감각을 공유함으로써 그들만의 공유 지점을 '예술'로 만들어내는 장이었다. 이에 따라 본 연구는 문학과 미술의 결합 작업에 적극적이었던 김환기가 당대의 문예동인지들을 통해 감각과 사유를 축적하고 자신의 작품세계를 진행하였다는 것에 주목하였다.

김환기는 『삼사문학』, 『문장』 과 같은 문예동인지들을 통해 '전위'의 이름으로 주관의 해방을 실험하고 '전통'의 이름으로 이 주관의 표현이라는 문제를 재등장시켰다. 김환기는 과거의 전통이 작가라는 주체의 현재적 고민 속에서 해석된다는 측면에서 주관의 표출이라는 동양적 전통에 관심을 가졌고, 이를 통해 서구 근대의 표현과 원리를 발견하였다. 뉴욕시대 이후 김환기의 작품세계는 순수추상으로 크게 변모하면서 정신성의 문제는 보다 확대된다. 이러한 변모의 내적 동기는 문예지를 통한 담론의 장에서라기보다, 한 편의 시로부터 비롯된다.

저렇게 많은 중에서
별 하나가 나를 내려다본다
이렇게 많은 사람 중에서
그 별 하나를 쳐다본다

밤이 깊을수록
별은 밝음 속에 사라지고
나는 어둠 속에 사라진다

이렇게 정다운

너 하나 나 하나는
어디서 무엇이 되어
다시 만나랴

－김광섭, 「저녁에」(1969.11)

김환기는 우정이 돈독했던 시인 김광섭의 시 「저녁에」의 마지막 구절을 그림의 제목으로 차용하여 평면에 점만이 존재하고, 이 점들의 파동이 오가는 그림을 완성한다.[42] 새, 달, 항아리, 산 등을 즐겨 그린 그의 기록이 물질과 정신의 충돌이었다면, 하나의 점은 존재의 영역으로서 미지(未知)를 함축하고, 점의 집합과 만남은 관계적 영역으로서 파동의 광경으로, 즉물적인 힘이 아닌 초월적인 시학(詩學)을 내포한다. 모든 회화의 원(元)요소인 '점(點)'과 이차적 요소인 '선(線)'으로 이루어진 평'면(面)'이 모든 내용을 받아들이는 양상이다. 이러한 경향의 작품에서 서술적인 제목을 붙인 것은 「어디서 무엇이 되어 다시 만나랴」 뿐이고, 이후 「12-Ⅸ-67#202」라든가 「5-Ⅵ-74#335」 등의 제목을 사용한다. 서술적 내용을 배제한 제목의 양상은 점과 선과 평면의 기호들이 보다 주제적 내용의 함축성을 지니고 있음을 의미한다. "내 작품은 공간의 세계란다. 서울을 생각하며 오만가지 생각하며 찍어가는 점. 어쩌면 내 맘 속을 잘 말해주는 것일까."[43]라는 김환기의 언급은 찍어가는 점이 점 자체로 자기 완결화되는 것이 아니라, 이 점이 공간과의 관계 속에서 성립함을 뜻한다. 하나의 점에 고향의 기억과 자연을 담고, 이 점의 파동이 오가는 집합적 만남의 공간인 화면을 통해 내적 세계를 심화시키고 있다.

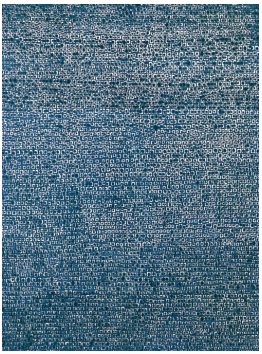
전통기물과 자연의 형태를 통해 주관의 발로를 모색하던 그는 뉴욕시대에

---

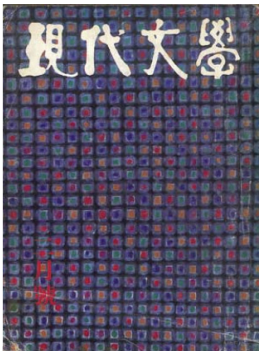
42) 요새 제 그림은 청록홍(靑綠紅). 점밖에 없어요. 왼편에서 수평으로 한줄기 점의 파동이 가고, 또 그 아래, 또 그 아래, 그래서 온통 점만이 존재하는 그림이야요. 이 점들이 내 눈과 마음엔 모두가 보옥(寶玉)으로 보여요. 붓을 들면 언제나 서러운 생각이 쏟아져 오는데 왜 나는 이런 그림을 그리고 있는 것일까. 참 모르겠어요. 창밖에 빗소리가 커집니다. (김환기가 김광섭에게 보낸 편지, 1966)

43) 김환기, 「일기－1970년 1월 8일」, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 환기미술관, 2005, 322쪽.

이르러 외부의 세계를 모든 회화의 원(元)요소인 '점(點)'과 이차적 요소인 '선(線)'이라는 기하학적인 원형으로 환원시켜 추구하였다. 이는 오히려 고국을 등진 세계라는 공간에서 찾은 '개성의 자율적 발전'일 것이다. 그는 "미술은 질서와 균형이다. 선과 점을 좀더 밀고 가보자."[44]라고 언급하면서 새로운 '자기의 세계'를 발견하였다. 호흡과 리듬을 조절하는 가운데 에너지를 축적한 구체적인 붓의 점찍기는 우연히 터뜨려진 얼룩이면서 전체적 화면에서는 질서와 균형의 세계이다. 이로써 작가 김환기의 완결된 퍼스낼리티(personality)는 우주의 질료(質料)의 총체를 지칭하게 된다. 작가의 후기 작품세계는 '동양적-오리엔탈'로부터 조금은 해방되어, 한 작가 개인으로서의 존재와 문제 제기를 묻는 일이 될 것이다. '전위'에의 실험과 사유 방식에서의 '전통'의 문제를 거쳐 김환기가 지속적으로 모색했던 주관의 문제가 뉴욕 시기를 거쳐 확대된 과정은 작가의 내적 동기와 구체적 양상을 통해 추후 연구로 보충되어야 할 것이다.



[그림15] 〈어디서 무엇이 되어 다시 만나랴〉(1970)



[그림16] 『현대문학』 표지화(1972.2)

[그림17] 『현대문학』 표지화(1993.9)

44) 김환기, 「일기-1965년 1월 19일, 1월 24일」, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 환기미술관, 2005, 312쪽.

▌참고문헌

1. 자료

김환기, 『그림에 부치는 시』, 지식산업사, 1977.

_____, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 환기미술관, 2005.

2. 논저

기혜경, 「목일회 연구 : 모더니즘과 전통의 길항과 상보」, 『미술사논단』 제12집, 한국미술연구소, 2001.9, 35~58쪽.

김백균, 「문인과 문인화의 이해」, 『미술교육연구논총』 제47권, 한국초등미술교육학회, 2016.11, 25~44쪽.

김윤수, 「김환기론」, 『창작과 비평』, 창작과비평사, 1977.여름.

김종태, 『중국회화사』, 일지사, 1976.

김진희, 「한국현대문학과 김환기 예술의 상호 관련성 연구」, 『한국문학연구』 제62집, 동국대학교 한국문학연구소, 2020.4, 81~120쪽.

김향안, 『월하의 마음』, 환기미술관, 2005.

문혜원, 『한국 근현대 시론사』, 역락, 2007.

박대헌, 『우리책의 장정과 장정가들』, 열화당, 1999.

서진영, 「선별된 전통으로서의 문인화적 사유와 주관성」, 『어문학』 제108집, 한국어문학회, 2010.6, 357~388쪽.

심영섭, 「아세아주의 미술론」, 『동아일보』, 1929.8.21.

야나가와 요스케, 「『문장』과 미술 – 1930년대 전위예술가를 중심으로」, 『구보학보』 제21집, 구보학회, 2019.4, 9~40쪽.

오광수, 『한국현대화가10인』, 열화당, 1976.

윤난지, 「동양주의와 옥시덴탈리즘 사이 : 김환기의 전반기 그림」, 『미술사학보』 제46집, 미술사학연구회, 2016.6, 115~138쪽.

이경성, 『근대 한국 미술가논고』, 일지사, 1974.

이봉구, 『그리운 이름 따라 – 명동20년』, 지식을 만드는 지식, 2010.

이인범 편, 『신사실파』, 유영국 미술문화재단, 2008.

정과리, 『'한국적 서정'이라는 환(幻)을 좇아서』, 문학과지성사, 2020.

진수미, 『시와 회화의 현대적 만남』, 이른 아침, 2011.

한용외, 『김환기』, 삼성문화재단, 1997.

황종연, 「<문장>파 문학의 정신사적 성격」, 『동악어문학』 제21집, 동악어문학회, 1986.10, 91~144쪽.

A Literary Reinterpretation of Kim Hwan-ki's Formative World

−Based on the Relationship between 'Avant-garde' and 'Tradition'−

Han, Hye-Rin*

Kim Hwan-ki, who represents the Korean modern art world, begins collaborating on literature and art in a solidarity of artists called 'writer-painter'. The 1930s and 40s, when Kim Hwan-ki actively interacted with the literary world, were a time when artists' subjective views, senses, and new visual experiments were shared and approved through the windows of writers. Considering Kim Hwan-ki's literary aspect, active exchanges with literary people, and the situation in the art world at that time, the transformation of the painter Kim Hwan-ki's world of formative is newly discovered based on the literature field.

Kim Hwan-ki's abstracted form experiments begin with Literary coterie magazine, such as *"Sam-Sa Mun-Hak", "Mun-jang"*. If he experimented with the liberation of the subjectivity in the name of 'Avant-garde', the matter of the subjectivity reappear in the name of 'tradition' after *"Mun-jang"*. The traditional orientation of *"Mun-jang"* is not based on the material but on the expression of subjectivity in the process of selecting and activating traditions, in other words, it is in the way of thinking. This project is a traditional way of thinking that projects meaning rather than the appearance of things, while

* PhD, Department of Korean Language and Literature, Yonsei University

revealing the aspects of the ‘modern’ subject in relation to subjective perspective. The point Kim Hwan-ki was interested in throughout the *“Mun-jang”* was not a matter of ‘Korean’ or ‘ethnic’ characteristics revealed in terms of materials, in the process of selecting and activating it, it was an oriental tradition of reading the inner meaning from the outward appearance of an objective object. And from this was the discovery of Western modern expressions and principles. Kim Hwan- ki’s interest in the liberation of surrealistic spirit has shifted to the expression of his subjective view of the (Korean) object, which meets reasons of literati painting for coordination and unity with nature. In Kim Hwan-ki’s work, the sense of lyricism is a reflection of the subjective view through fundamental communion between man and nature. After the experiment with ‘Avant-garde’ and the ‘tradition’ in the way of reasons, the matter of subjectivity that Kim Hwan-ki continuously sought is completed with pure abstractions of ‘dot’ and ‘line’ reduced as implications of unknowns.

Key words : Kim Hwan-ki, Avant-garde, Tradition, Subjectivity, Lyricism, Literary coterie magazine.

논문투고일 : 2021년 7월 25일 ‖ 심사완료일 : 2021년 8월 16일 ‖ 게재확정일 : 2021년 8월 22일