■민족문화연구 제88호(2020.08.31), 고려대 민족문화연구원, pp.53-78.
http://doi.org/10.17948/kcs.2020..88.53

【특집: 한국 문화의 정체성 연구(2)】

구수한 큰 맛: 번역된 자연미*

정혜린(鄭惠仁)**

목 차

1. 문제제기
2. 한국 미술문화의 몇 가지 성격들
3. '구수한 큰 맛'으로의 수렴
4. '구수한 큰 맛', 번역된 자연미
5. 맺음말

국문초록

고유섭(高裕燮)은 우리나라 최초의 한국미술사학자이자 미학 연구자로서 한국 미술사를 구축했다. 이 논문이 주목하는 바는 그가 「조선미술문화의 몇 낱 성격」과 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」에서 한국 미술의 가장 큰 특징이자 전통으로 제시한 '구수한 큰 맛', '무기교의 기교'를 대표로 하는 자연미 계열의 개념어들이다. 이 개념들은 그 질박한 뉘앙스와 달리 서양 미학과 미술사, 일본・중국의 미술과 긴밀한 비교 속에 조성된 것들이다. 고유섭은 문화과학, 진・선・미와 지・정・의의 분류법을 수입하여 한국 미술문화의 모든 역사 구간을 아우르는 '보편타당한 가치 표준'을 탐색했다. 이미 우리에게 잘 알려진 구수함・고수함・맵자・단색・적조미・우아・단아, 이들을 구수한 큰 맛이 그것이다. 문화과학, 진・선・미와 지・정・의 등의 개념은 신칸트학파의 산물

* 이 연구는 한샘DBEW연구재단의 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.
** 서울대 미학과 강사.

로서 경성제국대학에서 고유섭의 재학 시절 철학・미학을 담당했던 아베 요시시게는 빈델반트, 리케르트 등의 신칸트학파의 대표적 전달자이다. 고유섭은 당시 최신의 선진적 학문을 따라 자신의 학문의 방법론과 연구대상을 설정하고 이로부터 한국미술의 역사를 한국인의 손으로 서술하는 길을 걸었다. 그러나 근대 유럽의 학문 체제와 가치로 한국 미술문화를 재단하고 번역함으로써 그의 한국미술사에는 시서화일치를 추구하는 회화가 제외되고 공예만 남았다. 한국근현대사에서 구수한 큰 맛과 같은 자연미를 한국 고유의 아름다움으로 제시하는 발언은 수없이 이어져 왔는데 시기상으로 볼 때 고유섭 이야말로 이러한 논란을 학계로 끌어들인 근원으로 짐작된다. 그리고 그가 제시한 공예미로서의 자연미는 근현대 한국 문화계에 커다란 영향을 끼쳤지만 그 개념들이 한국 자생의 것이 아니라는 점은 한번도 명확히 지적되지 않았다. 이제 구수한 큰 맛이 근현대라는 시대의 산물임을 밝혀 이 개념이 지시하는 과거, 이 개념에서 시작한 현재가 고유섭의 시대로부터 보다 자유로워질 새로운 계기를 마련해야 할 것이다.

주제어: 고유섭, 한국 미술문화, 구수한 큰 맛, 자연미, 문화과학, 신칸트학파.

1. 문제제기

왜 다시 고유섭인가. 고유섭(高裕燮, 1905-1944)은 우리나라 최초의 한국 미술사학자이자 미학 연구자였다. 그는 한국이 서구 문화를 만날 즈음 과거 서화, 건축, 조각, 공예품들을 대상으로 미술(arts) 개념을 풀이해야 했고 시(詩)・서(書)・화(畵)・악(樂)・전각(篆刻)을 예술(fine arts)의 체제 위에서 다시 서술해야 했다. 그리고 모종의 기준을 마련하여 한국 미술사의 시기를 구분해야 했고 시기마다 대표 작품들도 선정해야 했다. 동시에 동시대 한국의 지식인들이 그랬듯이 그도 국가가 상실된 극한 상황에서 민족을 통해 조선의 정체성을 유지해야 했고 제대로 근대화를 수행하지 못한 한국에서 일본을 통해 수입된 근대화의 초극(超克)도 고민해야 했다. 한국 미술의 가장 큰 특징이자 전통으로 등장한 '구수한 큰 맛', '무기교의 기교' 는 바로 그가 동시대를 가로지르는 여러 지적 요청들에 대응한 답변이다. 요컨대 위 어구들은 그 질박한 뉘앙스와 달리 서양 미학과 미술사, 일본・중국의 미술과 긴밀한 비교 속에 조성되고 아울러 한국 미술의 여러 특징을 선별하고 다시 묶어낸 함축성

을 지닌다. 이 개념들은 고유섭이 삼국시대 이래 한국 미술작품의 제작자・감상자들이 추구했던 미적 이념으로 '구성'해낸 것이다.

그가 활동한 지 거의 100년이 가까워 오는 지금까지 그가 수립한 한국미술사의 공과 과가 그 후학들에 의해 계승되고 가다듬어지고 있는 데 비해, 의외로 위의 개념들은 별다른 비판 없이 오랜 기간 한국 문화계를 종횡무진했으며 현재도 문화계 일각에서 유통되고 있다. 물론 일종의 자연미 계열이라도 할 수 있는 이 개념들은 19세기까지 통용되던 개념임에는 틀림이 없다. 그러나 고유섭의 활동했던 시대에도 동일한 의미로 쓰였다고 할 수 있을까. 어떤 개념이 유통되는데 유통되는 시대의 재해석이 없을 수 없다. 그렇다면 '구수한 큰 맛', '무기교의 기교'을 비롯해 향토성, 무작위성과 같은 자연미 계열의 개념이 20세기를 전후로 어떻게 달라졌고 현재 우리는 어떤 의미로 사용하고 있는지 질문해 볼 만하다. 본 논고는 위의 자연미 계열의 개념들의 시대적 특징, 즉 '고전'과 고유섭에 의해 '해석된 고전'의 차이를 구분하여 고전에 새롭게 재진입하는 계기를 조성하고 아울러 이 개념들이 현재까지도 종종 검증없이 통용되는 상황을 반성할 계기를 마련하고자 한다.

이하에서는 고유섭이 말년에 위의 한국 미술의 특징들을 서술한 두 편의 글, 「조선미술문화의 몇 낱 성격」(『조선일보』, 1940)과 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」(『춘추』, 1941)를 분석해보고자 한다. 이 두 편의 기고문들은 구수함・고수함・맵자・단색・적조미・우아・단아 등 고유섭의 미술・예술・미에 대한 관점을 드러내는 개념어들이 나열된 일차적인 자료들이다. 그런데 막상 원문을 들여다보면 이 특징들은 각각의 의미가 모호할뿐더러 서로의 관계 역시 상당히 혼란스러운 부분이 있어 글의 기본 얼개조차 논란이 되기도 한다. 위 개념들의 현대 한국 문화사에서의 위상을 고려한다면 이제까지 원문의 내용에 대한 면밀한 분석이 시도된 적이 없다는 점이 매우 아쉽다. 본고 2장과 3장에서 두 글의 주요 개념들의 의미, 개념 간 논리적 관계를 분석하고 4장에서는 그 개념 구조의 기원을 밝히고 이를 토대로 고유섭의 연구 관점과 방법론을 재검토할 것이다. 이를 통해 그가 말년에 제시한 '구수한 큰 맛', '무기교의 기교'는 동・서, 한・일간 학문이 만날 즈음

유럽의 문화를 '인류의 유일한 보편 규범'으로 채택하여 한국미술문화를 이해하는 척도로 작동케 한 결과임을 살펴볼 것이다.

2. 한국 미술문화의 몇 가지 성격들

「조선미술문화의 몇 낱 성격」의 내용은 다음과 같이 정리해 볼 수 있다. 이 글 서두에서 고유섭은 한국의[1] 미술문화를 서술하는 자신의 학문적 입장을 '문화'와 '문화과학'에 대한 설명을 통해 제시했다. 문화는 하나의 물리적 존재처럼 감각적으로 명료하게 규정할 수 없으며 아울러 항구 불변하는 정체성을 지닌 관념적 존재로 서술해서도 안 된다. 전자의 설명 방식이 감각적 존재론자의 입장이라면 후자의 입장은 관념적 존재론자적 입장이며 둘 다 자연적 인과율적 기계론적으로 문화를 이해하려는 오류를 범한다는 것이다. 올바른 문화과학의 입장에서 문화 가치의 비정률적 비인과적 비고정적인 측면을 연구대상으로 삼아야 한다. 특히 주의해야 할 사항이 있다. 숙명처럼 주어져 변화하지 않는 자연환경이나 혈연은 진화하지도 퇴보하지도 않으므로 문화 비평[評騰]의 대상이 아니라는 점이다.[2]

이어 고유섭은 문화란 문화과학의 대상으로서 자연물과 달리 인간이 '현실에서 획득한 것'이고 그래서 '가치'를 지닌 것이라고 했다. 동시에 문화란 영원불변한 관념이 아니므로 늘 새롭게 변화하는 것, 즉 '영원한 지금에서 늘 새롭게 파악되는 것'이며, 보편성과 특수성의 구도 속에서 '변이불변(變而不變)'의 양상을 보인다고 강조했다.

정리하자면 고유섭은 한국의 미술문화가 감각적 물리적 존재와 다르며 동시에 항구불변한 절대보편의 관념도 아니며, 끊임없이 변화하는 현실에서 인간이 만들어 낸 것이므로 '가치'를 지닌다고 그 속성을 정의했다. 그리고 그

1) 고유섭은 저술에서 자신의 국가를 '조선'이라고 칭했다. 대한 제국이 1910년에 국권을 상실한 이후 일본인과 한국인들은 모두 대한 제국을 조선이라고 칭했다. 다만 본고에서는 고유섭의 어법을 따를 경우 그가 말하는 조선과 1897년까지 지속되었던 조선이 혼동될 우려가 있어 고유섭이 조선이라고 칭한 부분은 직접 인용이 아닐 경우 모두 한국으로 바꾸어 서술할 것이다.

2) 고유섭, 「조선미술문화의 몇 낱 성격」, 『조선일보』, 1940.10.23-27; 『又玄 高裕燮 全集』 1, 열화당, 2007a, 106-108면.

는 문화의 이러한 속성을 탐색하는 자신의 학문적 입장을 문화과학이라고 칭했다. 문화에 대한 정의와 연구 방법론에 대한 서술이 예사롭지 않다. 왜 하필 문화과학인가. 불쑥 꺼내 든 것처럼 느껴지는 문화과학의 연구 대상과 방법론을 고유섭이 1940년 즈음 발언했다는 것은 무엇을 의미하는 것일까. 이는 4장에서 다시 살펴보기로 한다.

윗 문단을 이어 고유섭은 이제 한국 미술문화의 특징을 보편성과 특수성으로 구분해 서술한다. 문화에는 불변적 고정적 일면이 있고 동시에 영원한 지금에서 늘 새롭게 파악되는 것들이 있으며, 양자는 변이불변의 관계에 있다고 했다. 그리고 그는 한국 미술문화의 몇 가지 특징을 열거했는데 정리하면 다음과 같다.

① 풍부한 상상력 덕에 탄생한 '비례에 제한되지 않는 다양한 변형'들이다. 이 특징은 일본과 중국에 비교했을 때 두드러지니, 대표적인 사례가 건물의 비대칭, 창살의 다양성, 불국사의 건축 평면과 돌다리 등이다. 이러한 종류의 변형들은 '한국의 모든 공예 작품과 건축'에서 허다하게 보이는 바 규칙성을 벗어나는 '멋'이라고 표현할 수 있다. 멋은 본래 인간의 자태나 행동의 다양성이 예술적으로 승화된 것에 대한 평가어이다. 뒤에 나올 맵시 역시 마찬가지이다. 멋은 다양성, 다채성만으로는 성립되지 않고, 부허(浮虛)·무중심성으로 흐르지 않는 진실함을 갖추어야만 성립한다. 멋이 진실함을 상실하면 예술로 승화되지 못하고 군짓이 된다.

② 순후한 큰 맛이 안팎으로 온축되어 있으면 '구수함'을 느낄 수 있다. 구수함은 형태상의 순박함, 느린 속도, 깊음이 예술적으로 승화된 것에 대한 미적 비평어이다. '신라의 모든 미술품'들에서 구현되었고 '한국 미술 전반'에서 느껴지는 깊고 유장한 맛이다. 만약 형태상의 순박함, 느린 속도, 깊음이 예술적 차원을 획득하지 못하면 무디고 텁텁해진다.

③ 구수함과 대칭되는 '고수함'이 있다. 구수함에 비해 더 작고 응결되었다는 의미를 지닌다. 대표적인 예가 조선 백자의 색택(色澤)이다. 내외로 혼연한 풍미를 풍기는 구수함과 달리 안으로 응집된 것이다. 따라서 구수함은 밖으로도 퍼지므로 감상자가 작품을 접할 때 느낄 수 있지만, 고수함은 안에

있으므로 감상자가 씹어야 나온다. 안으로의 응집이 예술적으로 발휘되지 못하면 고비(固鄙), 빡빡함으로 느껴진다.

④ 고수함에 대응하는 멋의 유형은 '맵자'라고 했다. 맵시에서 파생된 맵자는 멋에 비해 작고 짜임새가 있으며 얌전한 것으로서 '고려자기의 일부'가 그 사례가 된다. 구수함이 큰 맛이고 멋이 발산적이라면 고수함은 작은 맛이고 맵자는 공간적 실위가 좁다. 맵자가 예술적 발양을 얻지 못하면 '헐거운' 것이 된다. 한국 예술에서 허다하게 보이는 바 뒷손질이 충분치 않은 경우를 지칭한다.

⑤ '단아'와 '온아'라는 작은 형태와 큰 형태가 각각 풍기는 풍도(風度)가 있다.[3] 따라서 단아는 맵자의 계열이고 온아는 구수함의 계열이다. 이들도 예술적 발양에 실패하면 조대(粗大)·난잡(亂雜)으로 떨어지기도 한다. 온아와 단아는 일종의 풍도(風度)의 맛이며 색채상의 조건은 단색이다. 질박, 담소(淡素), '무기교의 기교'라는 기준에 맞아야 하는 것이다. 이들은 '일반적으로 우수한 한국 공예'에서 볼 수 있다. 단색이면서도 명랑한 것은 담소(淡素)한 것이며 단색은 적요(寂寥)에 치우치기 쉬운데 적요가 예술화된 것이 적조미이다.

⑥ 적조미는 감각적이면서 정서적인 것으로서 '불교문화권 내에서 보편적'이면서 '한국 미술의 커다란' 성격이다. 다만 한국에서는 특히 사상적으로 탐구해 얻은 외부적인 것이 아니라 생활에서 직접 얻었다는 특징이 있다.[4]

이상에서 열거한 7가지 한국 미술문화의 특징은 한국인으로서는 최초인 한국미술사 전문가가 한국 미술문화 전반을 통찰하여 그 미적 특징의 큰 그림을 그렸다는 대단히 중요한 의미를 갖는다. 그런데 이 글의 서두에서 고유섭이 밝힌 바 글의 서술 방향과 관련해 몇 가지 탐색해야 할 사항들이 있다. 이 일곱 특징들은 고유섭이 문화과학의 입장에서 밝히겠다고 한 가치들인가 아니면 가치를 추구하는 미술문화(의 현상)들일까. 관련하여 이 일곱 특징은 한국 미술문화의 불변(不變)의 측면인가 아니면 변(變)의 측면인가. 고유섭은 밝히지 않았다.

---

3) 風度란 『漢語大詞典』에 의하면 사람의 행동하는 자태 혹은 그 자태에서 풍기는 아름다움을 지시한다.

4) 고유섭, 「조선미술문화의 몇 낱 성격」, 『조선일보』, 1940.10.23-27; 앞의 책, 108-112면.

우선 후자의 문제부터 살펴본다. 고유섭이 이 글에서 고정된 전통을 부정하는 반면 다음해에 쓴 글에서 변형되지 않는 전통을 언급하는 데 대해 두 글의 전통에 대한 서술이 서로 모순이라고 보는 의견도 있었지만[5] 대부분의 선행 연구는 7특징의 보편성/특수성 문제에 대해 별다른 언급하지 않았다. 이 일곱 특징이 보편성인지 특수성인지 여부는 고유섭의 미술사관, 미학적 관점을 이해하는 기본 얼개에 해당하는만큼 우선적으로 살펴볼 필요가 있다. 그리고 보편성/특수성의 여부를 가를 단서는 그가 전통의 속성으로 언급한 변이불변의 개념에서 찾을 수 있다.

고유섭은 문화의 보편성과 특수성을 설명할 때 변이불변, 불변이변이라는 용어를 사용했다. 「조선미술문화의 몇 낱 성격」에서는 이 용어에 대한 설명이 없지만 「미의 시대성과 신시대 예술가의 임무」(1935)에[6] 단서가 될 만한 대목이 있다. 이 글에 의하면, 문화에는 '불변'과 '변화'의 측면이 있으니 양자의 관계는 불교의 '법신(法身)'과 '응신(應身)'에 비유될 수 있다. 그리고 미 역시 불변과 변화의 측면이 있다. 두 측면은 '보편타당성을 요청하는 가치표준'과 '시대와 지역에 따라 달라지는 양상'으로서 법신과 응신의 관계에 있다고 했다. 고유섭이 설명하지는 않았지만 법신과 응신은 본체와 작용의 관계에 있다. 법신과 응신은 본래 불교 경전에서 쓰이는 용어들인데, 이들 용어를 본격적으로 제시하기 시작한 『금광명경』(金光明經)에 따르면 석가모니 부처의 지혜와 그 작용을 말한다. 법신은 감각적으로 파악할 수 없고 지적으로 이해할 수 없으며[無所得, 空] 유(有)와 무(無), 허(虛)와 실(實) 등의 대립 개념들의 관계에 대해 중도(中道)의 성격을 갖는다. 그리고 응신은 법신이 감각적으로 지적으로 파악할 수 있게 드러나는 작용으로서, 법신과 응신은 체(體)와 용(用)의 관계에 있다.[7] 법신과 응신의 관계는 문화의 모든 역사 구간에서

5) 김영나, 「한국미술사의 태두 고유섭: 그의 역할과 위치」, 『미술사연구』 제16호, 미술사연구회, 2002, 513면.

6) 고유섭, 「미의 시대성과 신시대 예술가의 임무」, 『동아일보』, 1935.6.8-11; 『又玄 高裕燮 全集』 8, 열화당, 2007b, 165면.

7) 「分別三身品第三」, 『金光明最勝王經』 第2卷. "善男子. 一切如來有三種身. 云何爲三? 一者, 化身, 二者, 應身, 三者, 法身 (…) 為除諸煩惱等障, 為具諸善法故, 唯有如如, 如如智, 是名法身. 前二種身, 是假名有, 此第三身, 是真實有, 為前二身而作根本 (…) 應身者, 從無始來, 相續不斷, 一切諸佛不共之法能攝持故, 眾生

‘보편타당한 가치 표준’이 “시대와 지역에 따라 양상이 다르게 나타나고”, 변이불변의 양상으로 드러난다는 그의 생각에 부합한다고 할 수 있다.

고유섭이 문화의 불변하는 양상, 보편타당성을 긍정했다는 이상의 논의를 토대로 그가 언급한 일곱 가지 미적 특징들, 멋, 구수함, 고수함, 맵자함, 온아와 단아, 적조미 등이 한국 미술문화의 보편타당성인지 특수성인지 살펴본다. 「조선미술문화의 몇 낱 성격」에는 이를 판단할 몇몇 단서들이 있다. 고유섭은 7가지 성격 중 고수함과 맵시를 제외한 나머지 5가지 특징에 대해 ‘모든 신라 미술’ 혹은 ‘모든 한국 공예와 건축’ 혹은 ‘한국 미술 전반에 커다란’ 성격으로 드러나거나 ‘우수한 한국 공예에 일반적으로’ 드러난다고 했다. 비교적 범위가 넓은 장르, 시대에서, 혹은 한국 미술 전체에서 보편적으로 드러나는 이들 5가지 특징은 개별 작품들로부터 경험적으로 귀납된 ‘보편타당한 가치 표준’이라고 추론할 수 있다. 한편 그 특징들이 “서로 다른 시대에 등장할 수도 있다.”거나 작품에 따라 예술적 성패가 달라질 수 있다고 서술하는 부분은 이 7가지 성격들이 시대에 따라 개별자에 따라 다른 양상, 특수성으로 드러날 수 있다는 점을 논하는 것으로 보아야 할 것이다. 예컨대 ‘모든 한국 공예와 건축’에서 드러나는 멋은 창살, 불국사의 건축 도면, 돌계단, 고려 만월대의 궁전 평면 등에서 특수성으로 드러난다. 또한 멋은 이들처럼 예술적으로 성공한 특수성의 사례로 드러나기도 하지만 진실함을 갖추지 못해 실패한 부화(浮華)하고 군짓스러운 특수성의 사례들로 드러나기도 한다. 고유섭이 명료하게 서술하지 않았지만 이 7 가치 표준들은 고유섭이 문화과학의 견지에서 선별해 낸 한국 미술문화의 보편적 문화 가치들이자 시간적 공간적으로 다양한 문화 현상들 속에서 특수하게 드러나는 것으로 정리할 수 있을 것이다.

다만 고유섭이 문화의 고정성을 피하고 아울러 문화 전체의 다양한 면모를 포괄하는 데 치중해서일까, 보편성을 7가지 요소로 분산시키는 와중에 이 7 성격들의 관계는 상당히 모호하다. 더 근본적으로는 하필 이 7가지를 한국 미술문화의 가치 표준으로 선정했는가 하는 점도 의문스럽다. 나아가 적조미

無盡, 用亦無盡, 是故說常 ; 非是本故, 以具足用不顯現故, 說為無常. 法身者, 非是行法, 無有異相, 是根本故, 猶如虛空, 是故說常.”

를 제외한 6 특징이 세 쌍의 짝 개념이라는 점은 분명해 보이는데, 세 쌍의 관계에서 분명한 것은 각 쌍에 대・소의 관계가 적용되었다는 것일 뿐 도대체 (구수함, 고수함을 규정하는) 심도와 속도, (멋, 맵자를 규정하는) 형태, (단아, 온아를 규정하는) 분위기를 어떤 근거에서 한국 미술문화의 미적 특징을 선별하는 기준으로 선정했는지 선뜻 이해하기 힘들다. 더 세심하게 짚어보자면 온아와 단아가 어떤 계기로 적조미로 전환한다는 것인지도 설명이 없다. 옛 문헌을 통해 문화 유물들을 제작하고 감상한 사람들의 판단에 근거한 것도 아니고 동시대 미학이나 예술론으로부터 기준 선정의 정당화를 꾀하지도 않았다. 다음해 쓰여진 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」에서는 이러한 가치 표준 설정의 자의성을 극복하려는 그의 노력이 엿보인다.

3. '구수한 큰 맛'으로의 수렴

「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」(1941)는 서구 근대의 미론과 미술체제를 기준으로 한국 미술을 서술하고 그 특징을 "정제되지 않은 자연미에 대한 무관심한 추구"라고 정리했다. 글의 내용을 정리해 보면 다음과 같다.

우선 고유섭은 미술의 정의와 관련해 세 단계의 논리를 제시했다.

① 진(眞)・선(善)・미(美)는 인류 문화의 유일한 가치 분별 범주이고, 세 가치를 파악하는 인간의 능력이 심의식이며 심의식의 유일한 능력분별 범주가 지(知)・정(情)・의(意)이다. 미술은 그 중 미적 가치, 이념, 심의식을 기술을 통해 형식・양식에 객관화한 것이다. ② 한국의 미술은 한국의 미의식의 구현체, 한국의 미적 가치이념의 상징체이다. ③ 한국 미술 연구는 미술품을 통해 문화사적 견지에서 문화 의식, 문화 이념, 문화 가치 등을 살펴본다는 의의를 지닌다.[8]

고유섭은 이상과 같이 한국 미술문화 연구의 전제, 연구 관점과 대상, 방법론을 서술했다. ①에서 그는 한국 미술을 연구・서술하는 관점을 밝혀, 미

8) 고유섭, 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」, 『춘추(春秋)』 제2권 6호, 1941a; 앞의 책, 2007a, 84면.

술을 인식 주체의 심의식과 인식 대상의 가치라는 두 방향에서 접근하겠다고 했다. 그 가치는 인류 문화의 유일한 가치 범주인 진・선・미이며 이 가치들을 파악하는 능력은 역시 인류에게 유일한 심의식의 범주인 지・정・의라고 전제했다. ①에 따르자면 인류 문화의 한 부분인 한국 미술문화는 한국의 미의식의 구현체이자 한국의 미적 가치 이념의 상징체가 된다.(②) 「조선 미술문화의 몇 낱 성격」에서 문화과학의 연구 방법론과 대상, 연구의 방향이라는 학문적 체제에 맞춰 한국 미술문화 특유의 여러 가치를 언급했다면, 이 글에서는 문화과학이 다루는 가치, 특히 인류 문화의 유일한 가치를 직접 제시하여 한국 미술문화 서술에 인류 문화의 보편성을 담지하겠다는 의지가 드러난다. 이는 「조선 미술문화의 몇 낱 성격」에서 드러낸 한국 문화의 제 특징들이 가진 자의성을 극복하게 되는 계기로 주목할 만하다. 그리고 연구 방법과 관련하여 고유섭은 이들 가치와 인식능력을 기준으로 한국 미술이 구현하는 의식・이념・가치를 문화사적인 관점에서 연구하겠다고 명시하여(③) 여전히 문화과학의 방법론을 견지한다는 것을 드러내었다.

다음 한국 고미술의 특징은 오랜 역사를 통해 변화하는 모습을 보이지만 그 변화들을 관통하는 노에마noema적 특징이 있으니, 이는 '무기교의 기교', '무계획의 계획'이라고 했다.[9] 그리고 그는 이 특징이 감상을 목표로 하는 미술작품의 특징이 아니라 '공예(工藝)'의 특징이라고 분명히 적시했다. 근대적 의미의 미술이 일상생활로부터 분리되고 작가가 계획한 산물, 작가가 자각한 기교에 의한 것이라면, 한국의 공예는 생활로부터 분화되기 이전 생활 그 자체를 양식화한 것이고 '무기교의 기교', '무계획의 계획'의 산물이라는 것이다. 단언컨대 한국에는 근대적 의미의 미술이 없고 삼국시대부터 조선까지 미술이 모두 '민예(民藝)'적이며, 그 이유는 한국 미술이 신앙, 생활과 분리되어 있지 않기 때문이다. 조선시대 문인화 역시 중국에서처럼 뚜렷한 개성, 천재가 등장한 적이 없어 민예의 범주에서 벗어날 수 없다고 했다. 그리고 한국의 미술이 민예를 벗어날 수 없었던 큰 원인 중 하나는 한국에서

9) 같은 글; 같은 책, 85-86면.

정인(町人) 사회, 시민사회가 되지 못한 데 있다고 추정했다.[10]

다음으로 고유섭은 무기교의 기교와 관련해 위에서 제시한 한국 미술의 조형적 특징과 이로부터 발현된 미를 이하에서처럼 정제성의 부족과 무관심성, 두 계열로 나누어 수정・정리하였다.

우리 미술은 정제성(整齊性)이 부족하다는 특징을 지닌다. 정제성의 부족은 파형(跛形)과[11] 비균제성을 낳았다. 우선 파형을 보자. 석굴암을 비롯한 건축, 조각 등에서 잘 드러나는데 형태상의 자기 완결성[圓形], 정제성 없이 왜곡된 파형이 많다. 도자의 경우 형태가 완결되지[完形] 않은 채 음악적 율동성을 가진 선으로 드러나며, 다시 음악적 율동성은 생동감 있는 섬약미(纖弱味)를 발생시키고, 이에 섬약미는 단색과 결합하여 다음의 두 가지 아름다움, 적조미와 유머를 동시에 만들어 낸다.

우선 적조미(寂照美)에 대해 고유섭은 그 의미를 설명하지 않고 불교문화권의 예술에 보편적으로 드러난다고만 언급했다. 이 적조미는 고려청자・조선백자의 경우처럼 졸여진 굳건한 맛이 곁들여지면서 구수함이 된다. 물론 구수함은 창호지의 졸여진 맵자함이 고비(固鄙)함의 일면을 가지고 있듯이 소황잡대(疎荒雜大)한 측면과 한 작품 안에 공존한다. 구수함・맵자함이 예술적 측면이라면 소황잡대함・고비함은 비예술적 측면이다.

두 번째 유머, 명랑함은 섬약미가 단색조와 결합하여 깊음을 추구하되 계속 사상적 깊음을 추구하는 방향으로 나아가지 않고 깊음에서 허무・운명을 체관하는 것으로 전회하면서 나타난다고 했다. 물론 그 유머란 인생을 체관하는 데서 나온 공허함・허무함의 유머이다. 적조미와 명랑함이라는 얼핏 상반되는 것으로 보이는 두 성격은 한 작품 안에 동시에 구현되며 이 상태를 '어른같은 아이'에 빗댈 수도 있다. 한국의 불상 조각이 두 상반된 성격을 동시에 가진 대표적인 예이다.

비정제성은 파형 외에 비균제성도 낳았다. 상하와 좌우가 서로 같지 않다

10) 같은 글; 같은 책, 86-87면.

11) '跛形'은 균형이 없거나 둔중한 모양을 지칭한다. 전통적으로 사용되던 한자어는 아니다. 『漢語大詞典』에 의하면 跛의 뜻은 절뚝거리다, 둔하다는 의미를 지닌다.

는 것이다. 예컨대 불국사 동쪽과 서쪽에 축성된 다보탑과 석가탑, 일반적인 절의 가람 배치나 민가는 중국의 그것들과 다르게 균제적이지 않다. 이는 자유로운 공상의 발휘이고 음악적 특성과도 통한다.[12]

한국 미술에는 '무관심성'의 특징이 있다. 정제함에 대한 무관심성으로서 예컨대 그리스 신전 건축의 잘 다듬어진 원형 석주와 달리 건축 자료인 목재의 자연적 굴곡을 그대로 드러내는 '양식 감정'을 말한다. 이 무관심성은 자연에 순응하는 심리로 나아가 소대황잡(疎大荒雜)한[13] 결점이 있는 동시에 생동감 있는 구수한 큰 맛을 낳는다. 소황잡대가 비예술적 측면이고 생동감 있는 구수한 큰 맛은 예술적 측면이다. 분장회청사기(粉粧灰靑沙器)가 그 대표적 사례이다.

그는 구수한 큰 맛이 생산되는 기제에 대해 좀 더 자세히 설명하기를, 무관심·체념의 생활 태도가 큰 맛을 내고 동시에 재료인 흙은 구수함을 낳는다고 했다. 무관심한 생활 태도와 흙이라는 재료가 만나 큰 맛과 구수함을 낳는다는 것이다. 이 구수한 큰 맛은 한국 미술에만 있다. 중국은 한국의 미술에 비해 웅장하고 건실하면서도 이 구수한 큰 맛이 없으며, 일본 미술의 경우 니코묘[日光廟], 아사쿠사[淺草]의 간논도[觀音堂] 등을[14] 보면 세부까지 치밀하여 청미균정(淸美均整)이 있으나 큰 맛이 적다.

구수한 큰 맛은 나아가 단아함과 같은 작은 맛과 공존한다. 전자는 생활 태도에서 유래하고 후자는 좁은 지리 환경에서 유래했다. 구수한 큰 맛과 단아함이 동시에 구현된 좋은 예가 경주 봉덕사종과 많은 조선 청화자기들이다.[15]

다만 이상의 조선미술의 특색들과 함께 서술하기 어려운 기술적 특색이

12) 고유섭, 앞의 글, 1941a; 앞의 책, 2007a, 87-89면.

13) 疎大 역시 파형과 마찬가지로 중국이나 조선에서 통용되던 한자어는 아니며 일본어 사전인 『日本国語大辞典』에 의하면 粗大와 의미가 유사하니 거칠다는 뜻이다. 황잡은 역시 다듬어지지 않아 둘쭉날쭉하고 고르지 않다는 의미를 지닌다.

14) 니코묘는 닛코토쇼구(日光東照宮)이다. 닛코토쇼구는 일본 도후쿠 지방 토기(栃木)현 닛코(日光)시에 있는 신사로서 도쿠가와 이에야스(德川家康)를 신격화한 토쇼다이곤겐(東照大権現)을 주제신으로 모신다. 1617년에 건립되었다. 아사쿠사의 간논도는 일본 도쿄시 소재 센쇼지(淺草寺) 내에 관음보살을 본존으로 모신 본당(本堂)을 말한다. 628년에 세워진 도쿄의 가장 오래된 사원이다.

15) 고유섭, 앞의 글, 1941a; 앞의 책, 2007a, 90-91면.

있는데 이는 '착감(錯嵌) 내지 상감기술'로서 이를 애호하는 특색은 그 심리를 설명할 수 없다고 열외적으로 서술하였다.[16]

이상에서 언급한 한국 미술의 특색이란 한국 미술의 주된 성격, 전통을 지시하는데, 시대를 경과하면서 여러 모습으로 구체화되지만 그 자체가 변하는 것은 아니다. 또한 한국 미술은 감상을 위한 근대적 의미의 미술이 아니지만 그렇다고 저급하다는 의미는 아니다. 오히려 미술을 한갓된 감상의 대상으로 여기는 것은 18·19세기 과거의 습속일 뿐이며, 예술은 모름지기 예술을 낳은 사회의 모든 실천적 정신적 요소가 양식의 형태를 빌려 상징화한 것인만큼 한국예술은 한국 사회·문화를 이해하고 한국의 전통을 계승하는 중요한 수단이라고 그 의의를 평가했다.

이 글은 「조선미술문화의 몇 낱 성격」에서 제시한 7가지 성격들을 비정제성과 무관심성이라는 두 근원적 성격으로부터 전개된 두 계열로 나누어 논리적으로 발생론적으로 정리하고 수정한 것으로 보인다. 고유섭이 언급하지는 않았지만 비정제성과 무관심성은 각각 이 글의 서두에서 언급한 바 (대상이 지닌) 가치와 (주체가 지닌) 심의식으로부터 비롯된 성격으로 보인다. 먼저 한국 미술문화의 가치인 비정제성을 살펴본다. 비정제성은 세 논리적 마디를 거쳐 구수함을 낳는다. 우선 비정제성은 형태상의 완결성[完形·圓形]에 관련된 균제·통일성 등을 중시하지 않는 성향을 말하는데 건축과 조각에서 좌우 불균형 등으로 드러나며 도예에서는 유려한 곡선을 추구하는 방향으로 나아간다. 이 곡선이 생동감·우아를 동반할 때 섬약미(纖弱味)가 발산된다. 다음 단계에서 형태로부터 전환된 선은 단색과 결합하여 다시 적조미와 유머라는 상반된 특성을 낳는다. 마지막으로 적조미는 그 단색이 졸여진 것일 때 구수함을 낳는다.

이 글에서 먼저 눈에 띄는 점은 이전 해의 기고문에서 열거되지 않았던 율동감 있는 선이 등장했다는 것이다. 이 곡선은 고유섭 스스로 지적한 바와 같이 야나기 무네요시가 먼저 제시한 것이지만, 고유섭은 야나기와 달리 그

16) 같은 글; 같은 책, 91-92면.

곡선을 비애에 찬 곡선미로 해석하지 않고 섬약미(纖弱味)를 발생시키지만 이 섬약미가 단색이 결합하여 불교에서 유래한 적조미 그리고 유머를 발생시킨다고 해석했다. 여기서 적조는 '고요함과 비춤'이라고 번역할 수 있는 불교 용어이다. 불교 경전에서는 인간의 깨달음을 얻을 수 있는 지적 능력인 지(智)를 설명할 때 본체와 작용으로 나누어 설명한다. 지(智)의 본체는 텅 비고 고요하며[空寂] 그 작용인 조(照)는 대상을 비추는 작용을 말한다[觀照]. 적과 조는 각각 불법을 깨달을 수 있는 인식능력[智]의 체(體)와 용(用)의 특징을 가리키는 형용어인 것이다.[17] 적조는 불교 용어에서 출발해 문학작품과 기타 예술 비평에서 종종 쓰이는 어휘이기도 하다. 요컨대 고유섭이 말하는 적조미는 자신을 포함한 세계를 고요하게 사색하는 인간의 정신적 상태가 투사된 '작품에 내재하는 미'라고 해석해 볼 만하다. 적조미는 청자나 백자에 내재할 경우 졸여진 굳건함을 만나면 구수함을 생산한다. 그리고 유머 역시 적조미와 마찬가지로 인간의 정신적 상태가 투사된 작품에 내재하는 미인데 얼핏 그 의미가 적조미와 상반된 것으로 보이지만 사실 삶에 대한 체관, 즉 삶의 공허와 허무를 깨닫고 얻어진 유머이다.

이전 해에 서술한 한국 미술의 성격들과 비교해 볼 때 눈에 띄는 두 번째 차이점은 멋이라는 개념이 비정제성의 파생물로서 비균제성으로 대치되고, 이전 해에 일곱 특징 중 가장 먼저 언급한 데 비해 서술의 순서에서 보나 양에서 보나 비중이 줄었다는 점이다. 이는 비정제성이 비균제성을 거쳐 생산한 최종적인 미적 특징이 구수함인데, 멋이 구수함과 상충되어 축소시킨 것으로 짐작된다. 고유섭이 뚜렷이 연결하지 않았으나 이상의 서술이 이 기고문의 서두에서 언급한 미적 이념으로서 비정제성이 적조미와 명랑함을 거쳐 현실에서 구수함을 낳는 과정을 논리적 단계를 두어 설명했다면, 이하에서는 심의식으로서 무관심성이 구수함을 낳는 과정을 설명한다.

이 무관심성은 선행 연구에서도 지적된 바 있지만[18] 서구 근대 미학에서

17) 『大乘無生方便門』. "寂而常用, 用而常寂, 即用即寂, 離相名寂, 寂照照寂. 寂照者, 因性起相, 照寂者, 攝相歸性."; 『楞嚴經』 6. "正陳論曰, 真如照而常寂爲法性, 寂而常照是法身, 義雖有二名, 寂照亦非二."

18) 오병남, 「高裕燮의 미학사상에 대한 접근을 위한 하나의 자세」, 『미학』 제42집, 한국미학회, 2005, 214-215면.

언급되는 무관심성(disinterestedness)을 연상시키지만 서로 개념이 매우 다르다. 후자의 개념은 작품으로부터 어떠한 이익을 취하려는 의도가 없는, 즉 미적 경험의 주관이 대상이 존재한다는 것 내지 대상의 존재 자체로부터 일정한 거리를 두고 대상의 감각적인 특질과 형상을 수용하는 태도를 지시한다.[19] 반면 전자는 대상의 감각적 특질・형상에 관한 모든 기교와 계획에 관심이 없는 제작자의 정신 태도를 말한다. 서구의 무관심성이 결국 감각적 특질, 형상으로부터 순수한 예술미를 감상하는 태도에 대한 것임에 반해 고유섭의 그것은 자연을 향해있다는 점에서 상반된다. 고유섭의 무관심성은 비예술적 결점도 동시에 지닌 채 인공미를 거부하고 자연미를 추구하여 구수한 '큰' 맛이라는 예술적 특징으로 나아간다. 구수한 큰 맛이 제작자의 태도에서 온 것이라면 단아함이라는 작음의 미적 범주에 속하는 특징은 한국의 지리적 환경에 기인한다고 했다. 그리고 구수한 큰 맛을 더 분석하여 작가의 무관심한 태도가 큰 맛을 불러일으킨다면 재료인 흙은 구수함을 낳는다고 설명했다.

「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」는 이렇게 가치의 측면에서는 대상의 비정제성 특히 음악적 율동성을 가진 선, 단색과 같은 조형적 특징으로부터 적조미를 거쳐 구수함을 낳았고 심의식의 측면에서는 정련에 무관심한 제작자의 무관심한 태도가 흙이나 좁은 영토와 같은 환경을 배경으로 단아함이 곁들여진 구수한 큰 맛이라는 한국 미술의 특징을 낳았다고 양방향에서 구수한 큰 맛의 문화적 생산 기제를 설명했다. 덧붙이자면 「조선미술문화의 몇낱 성격」에서 한국 미술에서 보편적으로 드러나는 특징에 속하지 않았던 고수함과 맵자를 제거하여 논리적으로 단순하게 가다듬는 한편, 적조미를 유머와 짝을 짓고 구수한 큰 맛을 단아함과 짝짓는 등 한국 예술의 특징을 주된 성격으로 언급하면서도, 한편으로는 한 가지로 설명하여 지나치게 단순화하는 것을 피하려 한 노력과 고민도 엿보인다.

한국미술에 대한 넓은 경험과 지식을 바탕으로 당시 최신의 선진적 학문을 기준으로 학문의 방법론과 연구대상을 설정하고 한국 미술사를 한국인의

19) 하선규, 「'합목적적 형식'에서 '살아있는 형태'로」, 『美學』 제80집, 한국미학회, 2014, 365면.

손으로 서술하겠다는 고유섭의 학술 목표과 그 성과에 경의를 표하지 않을 수 없다. 그러나 그만큼 그의 연구 결과에서 시서화일치를 추구하는 회화가 한국 미술사에서 제외되고 공예만 남았다는 점에 대해 의아함, 아쉬움이 마음속에서 무겁기만 하다. 그가 결론으로 제시한 구수한 큰 맛이 한국 미술 제 현상에 대해 갖는 보편타당성을 인정하기 어렵게 되기 때문이다. 한국 미술사에 존재하는 화려하거나 세련・정제된 작품들이 모두 중국의 모방이거나 고유의 것이 아니라고 할 수 있을까라는 근현대 미술 연구자들이 반복해 온 질문을 다시 던질 수밖에 없다. 어쩌면 시기상으로 볼 때 고유섭이야말로 이러한 논란을 학계로 끌어들인 근원일 수도 있겠다. 두 기고문에서 밝힌 바 그의 한국미술사에 대한 연구 목표와 대상 규정, 연구 방법론의 설정을 다시 되돌아보아 어디서부터가 문제인지 검토해 볼 필요가 있다.

4. '구수한 큰 맛', 번역된 자연미

고유섭에 대한 선행 연구들을 살펴보면 일본의 식민주의적 조선 연구가 그에게 끼친 부정적 영향력은 계속 지적된 데 비해 의외로 서구의 미학과 미술사가 한국미의 정체성 논의를 휘어버리게 만든 근원이라는데 점은 거의 주목된 적이 없다.[20] 그러나 고유섭이 공예의 미로서 구수한 큰 맛에 도달한 맥락을 살펴보자면, 우선 그가 근대 서구의 예술・미・미술 개념을 전격적으로 수용했다는 점에서 출발해야 할 것이다. 진・선・미뿐 아니라 지・정・의, 그리고 문화과학 모두 서구 근현대 학문의 기초 개념들에 해당하기 때문이다. 서구 근현대 학문은 사실상 고유섭의 학문이 형성되던 대학 시절부터 그가 사망하던 해까지 지속되는 그의 학문 세계의 큰 틀이었다고 추정된다.

고유섭은 위 기고문을 쓰기 훨씬 이전 1934년 『동아일보』에 발표한 「우리 미술과 공예」에서 먼저 지・정・의와 진・선・미를 언급했다. 이(理)가

20) 이인범은 김임수・김영나・오병남 등의 선행 연구 사례를 들면서 고유섭이 서구 근대 학문을 보편적 척도, 의심할 바 없는 준거로 삼은 데 대해 문제점을 지적하지 않았다는 점을 간략하게 거론한 바 있다. 이인범, 「고유섭 해석의 제 문제」, 『미학・예술학 연구』 제22집, 한국미학예술학회, 2005, 238면.

지(知)를 판단하는 준칙이고 법도인 것처럼 미(美)는 정(情)의 판단 준칙인 보편적 가치라는 것이다.[21] 지・정・의의 세 가지 의식 분류는 이미 독일을 중심으로 한 유럽, 일본에서 이미 널리 논의되고 있었다.[22] 아울러 이광수(李光洙, 1892-1950), 안확(安廓, 1884-1946) 등의 사례에서 보듯이[23] 고유섭보다 한 세대 전에 일본 유학을 통해 유럽의 사상과 문화를 접했던 이들이 이미 1920년대 이래 종종 이 분류법을 언급했다는 점 역시 고유섭이 별다른 의심없이 받아들이도록 유도했을 것이다. 그러나 고유섭이 이들 개념을 확신하게끔 한 직접적인 계기는 무엇보다 경성제국대학이었다고 짐작된다.

「한국미술문화의 몇 낱 특징」과 「한국고대미술의 특색과 그 전승문제」에서 한국미술문화의 연구 방법론과 관련해 지속적으로 언급하는 문화과학, 문화와 자연의 대별, 문화 가치, 지・정・의와 진・선・미의 개념 그룹들, 대상과 주체로부터의 미의 성립 조건 분석의 방법은 모두 경성제국대학을 통해 수입된 서구 근현대 철학과 밀접한 관련이 있다. 우선 먼저 문화과학과 관련해서는 신칸트학파, 그중에서도 서남학파의 리케르트(Heinrich Rickert, 1863-1936)를 떠올리게 한다. 서남학파는 헤겔의 절대관념론을 비판하면서 19세기 후반에 등장했고 1920년대 일본 철학계에 수입되어 다시 경성제국대학 철학과 교수들을 통해 한국에 전달되었다. 고유섭은 1925년 경성제대 예과에 입학하고 1927년

---

21) 고유섭, 「우리의 미술과 공예」, 『동아일보』, 1934.10.9-20; 앞의 책, 2007a, 114-115면. 이 원문에는 원문 발표 이후에 작성한 각주가 달려있다. 고유섭이 언제 각주를 달았는지 명확하지는 않은데 그는 원문의 견해를 수정하여 이(理)에도 지・정・의가 관계하고 선과 미에도 각각 지・정・의가 관계한다고 각주 작성 당시의 견해를 밝혔다. 주석대로 지・정・의가 진・선・미에 모두 관여한다면 진・선・미 각각의 독립성에도 변화가 생길 듯하지만 고유섭은 위의 주석 외에 어떤 글에서도 새로운 견해를 개진하지 않았고 따라서 이 수정된 견해가 이 글의 논지와 별다른 영향 관계가 없다고 보아 본문에서 언급하지 않았다. 같은 책, 370면 참조.

22) 이재봉, 「근대의 지식체계와 문학의 위치」, 『한국문학논총』 제52집, 한국문학회, 2009, 164-168면. 고유섭이 경성제국대학 조수 시절에 쓴 「미학의 사적 개관」(1930)은 그리스 이래 서양의 미학사를 정리한 글로서 와타나베 기치지(渡辺吉治)의 『현대미학사조』를 요약했다고 스스로 밝히면서 그 외 여러 일본의 저역서도 소개했다.

23) 이광수가 1916년 11월 10일부터 23일까지 『매일신보』에 연재한 사설을 모은 「文學이란何오」가 대표적이다. 이광수, 『이광수전집』 1, 삼중당, 1962. 당시 한국 문단에서 지・정・의의 논의 상황에 대해서는 정병호, 「한일근대문예론에서 「정」(情)의 위치—지(知)・정(情)・의(意)의 논의를 중심으로」, 『아시아문화연구』 제8집, 가천대 아시아문화연구소, 2003 참조.

에 경성제국대학 법문학부 철학과에 들어가 미학・철학을 공부했다. 당시 경성제국대학 철학 담당 교수는 아베 요시시게(安倍能成, 1883-1966)였다. 아베는 26년부터 41년까지 경성제국대학에서 철학을 강의했으며 그가 철학 교재로 삼은 것은 서남학파의 빈델반트(W. Windelband, 1848-1915)의 『철학개론(Einleitung in die Philosophie)』(1914)을 거의 그대로 번역한 『근세철학사』였다. 고유섭이 졸업하던 1930년에 발표한 「미학의 사적 개론」은 스스로 밝힌 바에 의하면 아베의 『근세철학사』를 참고하여 작성되었고[24] 와타나베 기치지(渡邊吉治, 1894-1930)의 『현대미학사조』에 따라 현대 미학의 유파를 분류했다고 하는데 와타나베 역시 리케르트를 위시한 신칸트학파의 영향받은 일본의 미학자이기도 하다. 고유섭은 「미학의 사적 개론」에서 여러 미학 이론을 소개할 때 신칸트학파의 미학 소개에 전체 글의 2/3 이상의 상당한 지면을 할애했다. 고대에서 칸트까지의 미학 이론의 2배가 넘는 분량이다. 고유섭이 리케르트가 제창한 문화과학이라는 학문명칭, 그 연구 대상과 방법론을 채택하여 한국의 미술문화를 연구대상으로 삼아 그 가치를 탐구하겠다고 선언한 것은 고유섭의 지적 환경 속에서 자연스러워 보인다.

이제 리케르트와 고유섭의 문화과학에 대한 논의를 비교해 보자. 1870년대에 신칸트학파는 헤겔의 절대 정신의 전개로서의 문화, 철학을 비판하고 인간이 경험하는 실재 세계를 학문이 대상으로 삼았으며, 미학, 미술사, 역사 등 여러 학문의 새로운 토대를 제공했다. 신칸트학파는 마르부르크 학파와 서남(바덴)학파로 나눌 수 있는데 그중 서남학파는 빈델반트・리케르트 이래 감각적 자연으로부터 보편 원칙을 추구하는 자연과학의 연구방법론을 모델로 삼는 실증주의를 비판하면서 인간사회의 문화의 특수성, 그 문화 가치를 탐구할 것을 주장했다.[25] 이 글에서 주목하는 리케르트의 문화과학은 실재에서 인간이 특정 '가치'(wert)에 따라 구현한 일종의 재화(Güter)들을 대상으로 그 '특수한 의미(sinn)'를 '이해하는 것(verstehen)', 재화들을 '해석하는 것(deuten)'을 목표로 삼음으로써, 자연과학이 실재(real)의 영역에서 자연물에 대해 주로 '보

24) 고유섭, 「미학의 사적 개론」, 『신흥』 제3호, 1930.7; 앞의 책, 2007b, 74-99면.
25) 박찬국, 「목적론적 자연관에 대한 재검토」, 『인문논총』 제50집, 한국철학사상연구회, 2003.

편적인 법칙'을 탐색하여 '설명(erklären)'하는 것과 대비된다.[26] 여기서 가치는 문화와 자연을 구분하는 기준으로서 사회 내 구성원들이 보편적으로 인정하는 학문적(theoretical) 이념, 그리고 학문적이지 않은 도덕적 미적 종교적 이념들을 말한다.[27] 의미는 가치를 지닐 때 발생하며 이 의미의 영역이 문화과학의 연구 영역에 해당한다. 문화과학은 실재에서 가치를 지닌 의미있는 문화 현상, 그 개성적 특성을 선별하여 서술하는 학문이다.[28]

고유섭의 문화과학에 대한 언명은 내용상으로도 리케르트의 문화과학에 대한 정의를 상당히 반영했다고 보인다. 문화를 절대적 영원한 관념으로서의 정신이 아니라 현실에서 정신이 객관화된 현상으로 규정하고 자연과 달리 가치를 지닌 것으로 정의하는 것은 고유섭이 「조선 미술문화의 몇 낱 성격」 서두에서 이야기한 문화의 속성과 일치한다. 또 자연과학과 문화과학을 대별하고 한국 미술문화에서 자연환경이나 민족과 같이 가치를 지니지 않은 현상들로부터 가치를 지닌 현상들을 선별하여 탐색하겠다는 서술 목적 역시 리케르트가 자연과학과 문화과학을 가치 유무를 기준으로 구분하는 것에 부합한다. 고유섭은 당시 최신의 학문성과였던 독일 신칸트학파의 학문의 대상과 방법론에 대한 정의를 한국 미술사에 적용하여 그 문화적 가치를 탐색한 것이다.

이제 고유섭이 말하는 미적 이념, 가치를 신칸트학파의 입장과 관련해 다시 살펴보자. 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」에서 언급하는 진・선・미 그리고 가치론적 측면에서 언급하는 가장 큰 특색으로서 균제성을 살펴보자. 알려진 대로 진・선・미는 칸트가 정립한 세 가지 상호 독립적인 가치들이며 지(wissen)・정(gefühl)・의(wille)는 인간의 활동 주체로서 의식을 진・미・선의 구분에 따라 세 가지 작용방식으로 구분한 것이다.[29]

고유섭이 41년 기고문에서 조선미술의 미적 특색을 서술하는 주요 개념으로 사용힌 균제성, 무관심성 역시 근대 유럽 미학의 기본 체제에 부합한다. 고유섭은 균제성이 '시머트리(Symmetry)'의 번역어로서 상하좌우의 규격을 말

26) 신호재, 「후설의 현상학과 정신과학의 정초」, 서울대 박사학위논문, 2017, 47-53면 참조.
27) 하인리히 리케르트, 이상엽 옮김, 『문화과학과 자연과학』, 책세상, 2007, 172면.
28) 같은 책, 51-52면.
29) 백종현 외, 『고전 강연 4: 근대정신과 비판』, 민음사, 2018, 22면 참조.

한다고 설명했다.[30] 비례로도 번역되는 Symmetry는 고대 피타고라스학파가 질서(taxis), 조화(harmonia)와 함께 논했던 미 개념 중 하나로서 근대까지 지속되어 객관적인 미의 속성으로 꼽혔다. 볼프(C.Wolff)는 미의 객관적 기준으로 종래의 비례, 조화, 규칙성, 통일성을 꼽았다. 그러나 영국 경험주의 전통에서 미의 객관성에 대한 회의가 일어났고, 이러한 의심을 수용한 칸트는 균제, 비례 등을 미로 인식하는 인식 주체의 중요한 판단 조건으로 외부에 존재하는 대상의 성질과 무관한 무관심성을 제시했다.[31] 고유섭이 한국 미술문화의 가치론과 심의식의 차원 각각의 근원으로 제시한 (비정제성 및 비정제성이 만들어 낸) 비균제성과 무관심성은 근대 유럽의 미론의 체제를 반영한다.

결국 근대의 미 이념과 이러한 미이념과 미술문화의 관계를 규정한 신칸트학파 리케르트의 학문 표준에 따라 한국미술사를 재단하고 판단할 때, 한국 미술이 근대 서구를 기준으로 한 순수미술에서 가장 먼 가장자리인 공예에 배치되는 것은 논리적인 수순이고 자명한 결과일 것이다. 고유섭은 자신의 개인적 학문 이력과 조선의 지적 풍토를 바탕으로 진・선・미와 지・정・의의 분류법을 그의 표현 그대로 '인류 문화의 유일한 가치 범주'로서 보편성을 갖추었다고 채택했고 이 확신은 사망 즈음인 1941년까지도 지속되었다. 그는 동양문화가 미를 선(善)과 분리하여 독자적으로 추구하지 않아 선・악을 떠난 순수미의 존재를 몰랐다고 했다.[32] 진・선과 독립적인 순수한 미를 기준으로 동양 미술문화를 논한 것이다.

동양에 순수미가 존재하지 않았다면 외래의 순수미를 동양 미술문화를 서술하는 기준으로 삼으면 안 되는 것이 아닐까. 설령 그 기준을 적용하더라도 모종의 조건이나 단서가 필요하다고 보인다. 그러나 고유섭은 서양 미술 개념을 기준으로 한국 미술은 순수미를 추구하지 않아 비미술적이라는 논의를 별다른 의심없이 확신했다. 순수미를 추구하는 서양의 미술 개념을 그대로 한국에 적용했다. 이러한 한국 미술의 내용적 측면, 즉 가치의 문제 외에도

30) 고유섭, 앞의 글, 1941a; 앞의 책, 2007a, 88면.
31) 염재철・김동훈・김율, 「미의 존재론」, 『미학대계』 제2권, 미학대계간행회, 서울대 출판부, 2007, 116-119면.
32) 고유섭, 「조선미술과 불교」, 『조광(朝光)』 제62호, 1941b; 앞의 책, 2007a, 221-222면.

형식적인 측면인 범주의 문제를 보아도 그는 한국 미술에 대해 건축・조각・회화・공예의 범주를 적용하는 데 대해 고민이 없다.[33] 왜 전통적인 서(書)와 화(畵)의 결합을 포기하게 되었는지 그의 유작 전집 어디서도 설명이 없다. 그는 이미 일본뿐 아니라 이미 한국에서도 한 세대 가까이 지속해 온 유럽의 문화와 사상을 선진 학문으로서 의심하지 않았던 것으로 보인다.

그리고 근대 유럽의 학문 체제와 가치로 한국 미술문화를 재단하고 번역했으므로 고유섭이 목표했던 한국 미술문화 전체를 관통하는 주된 성격은 도출하기 어려울 것이다. 구수한 큰 맛은 한국 미술문화에서 화려하거나 화려하지 않은 측면, 균제성과 비균제성, 소박과 세련・정련의 측면을 다 포괄한 결과가 아니다. 일단 가장 정련되었다고 할 시서화를 추구하는 회화를 제외했고 그 스스로 밝히는 대로 상감기술은 다른 미술의 특색들처럼 그 미의식을 밝히기 어렵다고 토로하면서 한국 미술의 주된 특징에서 제외하였다. 서양에서는 일찍부터 회화나 조각이 순미술품으로 독립적으로 발전하여 공예를 무시해도 미술사가 성립하지만, 동양 삼국 미술은 합목적적 요구를 벗어나 본 적이 없으므로 가장 합목적적인 공예품을 무시한다면 미술사가 적막해진다고 단호하게 서구 근대미술 분류에서 공예라는 하위 범주에 한국의 미술을 배치했다.[34] 그리고 리케르트의 자연과 문화 개념은 19세기까지 한국에 존재하지 않으므로 그 문화 가치를 따르지 않는 한국 문화는 최대한 리케르트의 자연에 가까운 '문화의 변경'에 위치하게 되었다.

한국의 미술문화를 제작하고 감상한 이들의 가치를 살펴보려면 이들이 남긴 발언, 옛 문헌들에 근거해야 했지만 그들의 발언은 두 기고문에서 전혀 인용되지 않았다. 아마도 그는 도덕지상주의에 빠진 조선의 사대부의 글을 의도적으로 거부했을 것이다. 그가 대신 선택한 것은 유럽과 한국의 미술이 각각 인공과 자연을 추구한다는 전형적인 근대 동서양 구분법이었다. 이로써 그 구분법의 발언자는 유럽인・일본인으로부터 한국인으로 확대되었다. 그는

33) 고유섭, 「의사금강유기(擬似金剛遊記)」, 『新興』 제5호, 1931; 『隨想 紀行 日記 詩』, 又玄 高裕燮 全集 9, 열화당, 2007c, 148면.
34) 고유섭, 『조선미술사』 상, 앞의 책, 2007a, 47-49면.

동양과 서양의 미술을 비교하면서 자연과 인간이라는 이분법적 비교 기준을 가지고 동양화는 온화한 자연 혜택 속 문명의 소산이며 서양화는 자연의 혜택보다는 인간이 노력한 결과라고 명시했다. 이에 전자가 자연의 은총을 찬미하고 자연의 속성인 무위이화(無爲而化), 운동성의 경향을 강하게 드러내려는 예술의욕의 소산이라면, 후자는 자연과의 항쟁을 통해 운동보다 완성태를 추구하는 예술의욕의 소산이라고 했다.[35] 고유섭이 제시한 한국 미술의 특징들, 정확히 말해 공예의 미인 무기교의 기교, 구수한 큰 맛은 근대 자연-문화 개념을 근대 이전의 미술에 적용해 낳은 근대적인 가치라는 제 위치로 복귀해야 할 것이다.

5. 맺음말

구수한 큰 맛은 1940년 즈음 일제 식민치하라는 역사적 공간에서 일본 학계를 통해 서양의 학술·문화를 수용한 한국의 학자가 구성해낸 것이라는 시대적 공간적 특수성을 지닌다. 그 공과 과는 분명하다. 고유섭은 서양미술사와 소통할만한 한국 미술사를 처음으로 구성했다. 미술사의 시대를 구분하고 대표 작품을 선정했고 시대와 작품들의 조형적 특징과 예술성 우수성을 서술했을 뿐 아니라 한국 특유의 아름다움에 대한 질문도 던졌다. 그가 던진 질문은 현재 한국의 미술사 연구에서 회피되고 있지만 미술 연구자라면 포기할 수 없는 질문으로서 가슴에 새길만하다.

아울러 불교와 유교, 서구 근대 철학, 사회주의, 정신사와 양식사로서의 미술사, 식민사관과 국학운동 등 여러 학술 분야의 방법론과 가치관이 동시에 교차하는 와중에 그는 이들을 회피하지 않고 수용하여 한국 미술사의 넓은 학문적 지반을 마련했다.

고유섭이 자신의 미술사학은 문화과학으로서 문화가치를 다루는데 이 가치는 불변의 관념도 아니고 감각적 존재도 아니며 늘 변화하는 양상을 지닌다고 선언했다. 그 선언의 내용은 19세기 후반에 등장한 신칸트학파가 헤겔

35) 고유섭, 「동양화와 서양화의 구분」, 『사해공론』 제2권 2호, 1936; 앞의 책, 2007b, 175-180면.

의 절대 관념론을 비판하면서 경험세계를 토대로 인간 사회를 연구대상으로 삼고 아울러 감각적이고 필연적 보편적 규칙을 탐구하는 자연과학과의 차별성을 확보하는 문화과학을 수립했던 것과 연관성이 있다. 신칸트학파는 철학, 역사, 미술사 등으로 영향력을 확대해 나갔으며 고유섭이 주목한 예술학자 피들러, 미술사학자인 리글과 뵐플린, 그 외 슈펭글러까지 모두 그 학문적 후예들이다. 신칸트학파가 일본을 거쳐 1940년 전후 한국에서 전개되기까지 각 국가의 서로 다른 정치적 학문적 풍토 속에서 어떤 양상으로 전개되고 그 의미가 달라지는가라는 문화이동사적 접근은 앞으로 고유섭의 학문 세계의 새로운 면모를 드러내 줄 것이다.

그러나 이상과 같은 야심 찬 행보의 와중에 고유섭은 서구의 미술과 철학, 미학이 '유일하게 보편적인' 학문적 기준으로서 한국 문화에 그대로 적용될 수 있는가라는 질문을 간과했고 일본 제국의 지식인들이 조선 문화를 의도적 비의도적으로 왜곡·비하할 수 있다는 점에 대해 긴장하지 않았다. 설상가상 고유섭은 자신이 제시한 한국 미술의 아름다움이 '거칠게[草疏] 순간적으로 떠오른 생각'이라고 그 가설적인 성격을 분명히 했지만, 그의 사후 가설은 확론이 되어 현재까지 한국의 문화계의 한 켠을 배회하고 있다. 구수한 큰 맛의 시대성을 밝혀 이 개념이 지시하는 과거, 이 개념에서 전개된 현재가 보다 고유섭의 시대로부터 자유로워질 새로운 계기를 마련해야 할 것이다.

▮ 참고문헌

高裕燮,『朝鮮美術文化史論叢』, 通文館, 1965.
_____,『朝鮮畫論集成』, 景仁文化社, 1976.
_____,『朝鮮美術史』上, 又玄 高裕燮 全集 1, 열화당, 2007a.
_____,『美學과 美術評論』, 又玄 高裕燮 全集 8, 열화당, 2007b.
_____,『隨想 紀行 日記 詩』, 又玄 高裕燮 全集 9, 열화당, 2007c.

關野貞,『조선미술사』, 동문선, 2003(초판: 朝鮮史學會, 1932).
김영나,「한국미술사의 태두 고유섭: 그의 역할과 위치」,『미술사연구』제16호, 미술사연구회, 2002, 503-517면.
목수현,「한국 고미술 연구에 나타난 고유섭의 예술관 고찰」, 서울대 석사학위논문, 1991.
문명대,「1930年代의 美術學 振興運動」,『民族文化硏究』제12호, 고려대 민족문화연구소, 1977, 111-145면.
미학대계간행회,『미학대계』제2권, 서울대 출판부, 2007.
박찬국,「목적론적 자연관에 대한 재검토」,『인문논총』제50집, 한국철학사상연구회, 2003, 299-330면.
박현수,「일제강점기 현대시 관련 근대성 담론의 층위와 특성」,『어문학』제111호, 한국어문학회, 2011, 333-357면.
백종현 외,『고전 강연 4: 근대정신과 비판』, 민음사, 2018.
신호재,「후설의 현상학과 정신과학의 정초」, 서울대 박사학위논문, 2017.
야나기 무네요시,『공예문화』, 신구출판사, 2014a.
_____,『조선과 그 예술』, 신구출판사, 2014b.
오병남,「高裕燮의 미학사상에 대한 접근을 위한 하나의 자세」,『미학』제42집, 한국미학회, 2005, 203-239면.
이미순,「박영희의 플레하노프 미학 수용과 문예학의 완성」,『比較文學』제20집, 한국비교문학회, 1995, 41-63면.
이인범,「고유섭 해석의 제 문제」,『미학·예술학 연구』제22집, 한국미학예술학회, 2005, 221-246면.
이재봉,「근대의 지식체계와 문학의 위치」,『한국문학논총』제52집, 한국문학회, 2009, 149-183면.
정병준,「식민지 관제 역사학과 근대 학문으로서의 한국역사학의 태동—진단학회를 중심으로」,『사회와 역사』제110집, 한국사회사학회, 2016, 105-162면.
정병호,「한일근대문예론에서「정」(情)의 위치—지(知)·정(情)·의(意)의 논의를 중심으로」,『아시아문화연구』제8집, 가천대 아시아문화연구소, 2003, 271-298면.
정일균,「일제의 식민통치와 식민주의적 근대지식의 형성—'다카하시 도루[高橋亨]의 조선학'의 사례를 중심으로」,『사회와 역사』제91집, 한국사회사학회, 2011, 165-216면.
정혜린,「자연과 문화의 관계에서 본 '한국 미술'」,『민족문화연구』제85호, 고려대 민족문화연구원, 2019, 191-217면.
하선규,「'합목적적 형식'에서 '살아있는 형태'로」,『美學』제80집, 한국미학회, 2014, 345-386면.

하인리히 리케르트, 이상엽 옮김, 『문화과학과 자연과학』, 책세상, 2007.
하정일, 「프리체의 리얼리즘관과 30년대 후반의 리얼리즘론」, 『현대문학의 연구』 제4호, 한국문학연구학회, 1993, 70-87면.
홍지석, 「해방공간 예술사회학의 이론과 실천—1940-1960년대 한상진(漢相鎭)의 미술사론을 중심으로」, 『미학·예술학연구』 제36집, 한국미학예술학회, 2012, 173-199면.

【Abstract】

Earthy and Generous Taste: A interpreted Natural Beauty

Jung, He-Rin*

Ko Yu-seoup, the first Korean scholar on Korean art history and aesthetics suggested some concepts including 'Earthy and Generous Taste' and 'skillfulness of no-skill' as Korean original beauties. Ko imported Neo-Kantianism though Japanese Neo-Kantianism in Keijō Imperial University and applied its famous cultural science as method for studying Korean art history and ideas of values, the Truth, Good and Beauty as its values. The result he got as Korean original art was just craft art and its natural beauty, for traditional Korean art lacked the idea of Beauty and fine arts of modern Europeans. He should have deduced Earthy and Generous Taste from traditional Korean art works and texts not from Modern European thoughts. Though Ko intended describe the history of Korean art with the criteria of newest and advanced academic view and methods, he reduced the history to craft arts and natural beauty, which continues at some corners of academic fields and art world wide as well as Korea until now never criticized.

Keywords: Ko Yu-seoup, Korean art culture, Earthy and Generous Taste, natural Beauty, cultural sciences, Neo-Kantianism.

접수일: 2020.06.30. || 심사일: 2020.07.09. || 게재확정일: 2020.08.03.

* Lecturer, Dept. of Aesthetics, Seoul National Univ.