



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구논문

정규(鄭圭, 1923-1971)의
미술비평과 창작연구

-전전 미술의 반성과 새로운 전후 한국
현대미술의 모색-

2020

성신여자대학교 대학원
미술사학과
안 유 진

정규(鄭圭, 1923-1971)의

미술비평과 창작연구

-전전 미술의 반성과 새로운 전후 한국

현대미술의 모색-

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

안 유 진

인 준 서

안유진의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 5월

심사위원장 권 영 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 보 연 (서명 또는 인)

심 사 위 원 임 성 훈 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 한국전쟁을 체험한 전후세대로서 전전 미술에 대한 반성에 입각해 새로운 차원의 한국 현대미술을 도모한 미술가 정규(鄭圭, 1923-1971)의 미술비평과 창작에 관한 연구이다. 1950-60년대 한국 미술계는 전후 극복이라는 사회 공동의 목표가 수렴됨에 따라 전전과 구분될 수 있는 새로운 가치의 현대성을 추구하였다. 이러한 상황에서 정규는 전후 한국에 수용된 실존주의와 연계하여 전쟁으로 인한 정신적 공황을 타개하고자 하였다. 그는 실존주의의 불안, 절망, 부조리를 극복의 징후로 보고 파괴된 인간성의 회복에 중점을 둔 휴머니즘에 동의하였고, 이를 위해 삶과 유리된 현실 도피적인 미술이 아닌 당대 한국의 시공간에서 체험된 현실적인 미술을 지향하였다. 그 결과 그는 기존의 가치 체계에서 벗어나 동시대적인 시류에 기반을 두고 순수미술과 실용미술로 나뉜 미술의 장르적 위계에서 탈피하여 회화, 판화, 도예 등 다양한 장르에서 활약하였다.

이에 따라 본 연구에서는 1923년 일제강점기에 태어나 1950, 60년대를 주요 활동기로 하고 1971년 작고해 20년 남짓 활동한 정규의 생애를 면밀히 살펴보면서 당시 시대배경과 그의 활동 양상을 구체적으로 확인하였다. 또한 그의 미술비평을 당대의 시대적 맥락 속에서 파악하면서 그가 논한 전전 미술에 대한 문제의식과 전후 새로운 한국 현대미술의 방향을 규명하고, 그것을 구체적 실천으로 옮긴 그의 작품에 대해 유기적으로 고찰하고자 하였다.

먼저 정규의 생애는 압축된 시간에 다양한 경향의 활동이 교차적으로 나타난 것을 참작해 활동 계열에 따라 서술하였다. 1940년대 일본 유학을 거쳐, 한국 전쟁 이후 월남한 그는 남한 미술계에 정착하고자 했으며, 1950년대 말 반국전운동의 일환인 모던아트협회와 《현대작가초대전》에 참여해 시대 예

술의 모색에 나섰다. 그러나 동시에 전전 아방가르드 미술에 대해 문제의식을 느끼고 한국조형문화연구소에 재직하며 전후 미술에 대한 새로운 방향을 모색하기 시작했고, 이후 이어진 미국 유학과 현대도자공예운동은 한국 현대미술계에서 그만의 문제의식이 구체적으로 구현된 실천적 활동이었다.

또한 정규는 초기 한국 현대미술 비평가로서도 활발히 활약했는데, 특히 전후세대로서 전전 미술에 가진 반성적 인식과 그 대안으로 올바른 현대미술의 방향을 제시하였다. 그는 당대의 시대의식을 국제적 표준화라는 보편적인 가치를 담보한 현대성으로 파악했고, 세계 문화지형도에서 미국을 위시한 국제적인 흐름과 한국의 관계를 주체와 타자라는 이분법적인 구도로 설정하기보다는 세계 속에 재편된 여러 민족 중 한국이라는 다원주의적으로 인식하였다. 이에 그는 전후 새로운 차원으로 나아가기 위하여 한국의 미술사적 토대를 구축하고자 하였으며, 한국의 오랜 역사를 지닌 도예 부문에서 세계적으로 도약할 가능성을 발견하였다.

마지막으로 정규의 작업을 회화, 판화, 도예 순으로 고찰하였는데, 이는 이상에서 언급한 그의 고민과 실천이 그대로 응축한 것이었다. 회화는 일본에서 학습한 20세기 전반의 서구 미술 사조를 근간으로 나름의 독자적인 영역을 확보하기 위하여 여러 가지 방식으로 실험했던 것을 확인할 수 있다. 판화는 수공예적이고 목판의 유기적인 질감으로 시각의 촉각화를 이끌어내는 점에서 회화 위주의 작업만으로 채울 수 없는 기존 미술에 대한 반성적 사고가 반영되기 시작하였다. 민속도자기 위주의 도예 작품은 전후 한국의 시공간에서 체험된 현실을 실천하고자 했던 그의 실존적 고민이 담긴 문제의식에 대한 최종 답안이 투영된 작업이었다.

정규는 미술을 표현 매체의 일환으로 인식하기보다는 시대의식을 표방한 하나의 문화적 동향이라고 파악하고 창작활동뿐만 아니라 비평가, 교육자, 행정가 등 미술 전반에 걸쳐 그 활동의 범위를 넓히면서 전후 한국 현대미

술의 기틀을 마련하였다. 그러나 순수미술 위주로 재편된 미술계에서 다방면에 걸쳐 활동한 그는 1960년대 주요 흐름을 형성한 앵포르멜로 이행하는 과도기적 단계로 인식되었다. 또한 그의 요절에 가까운 죽음과 남아 있는 작품의 수량이 적은 탓에 그간 충분히 조명되지 못하기도 했다. 이러한 측면에서 본 연구는 정규의 미술을 과도기적 양상으로 치부하는 기존의 시각에서 벗어나 한국 전후 시기 상황에 대한 보다 구체적인 파악을 토대로 정규의 활약을 재조명하고자 했으며, 그 결과 한국 현대미술의 형성기인 전후 시기 미술에 대해 보다 풍부하고 입체적인 시야를 제공할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구배경	1
2. 선행연구	3
3. 연구방법	5
II. 정규의 생애	8
1. 유학과 남한 미술계 정착	8
2. 전후 한국 현대미술운동 동참	15
3. 한국조형문화연구소 활동과 현대도자공예운동의 전개	23
III. 정규의 미술비평	39
1. 전전 미술에 대한 반성적 인식	40
2. 전후 한국 현대미술의 새로운 방향	50
3. 한국 현대도자공예운동	65
IV. 정규의 작품 분석	80
1. 회화	81
2. 판화	90
3. 도예	99
V. 결론	110
참고문헌	114
도판목록	128
도판	133
부록	152

ABSTRACT

I. 서론

1. 연구배경

1950년대 들어 한국 사회는 해방과 한국전쟁이 연이어 일어나면서 극단적인 혼란과 분열을 겪었다. 특히 한국전쟁은 이데올로기에서 야기된 갈등이 극으로 치닫게 되자 열전으로 가시화된 것으로서 전쟁의 여파는 한반도 전역을 폐허화시켰다. 그러나 한국 전체를 초토화한 전쟁은 한편으로 전후 새로운 시대를 구축하기 위한 토대를 마련했고, 식민 통치로 점철된 근대와 단절된 현대로서의 전후 재건이라는 사회 공동의 목표가 정부 주도하에 수렴되었다. 이러한 흐름에 따라 전후 한국 미술계는 전전과 다른 새로운 가치의 현대성을 추구하였고, 새로운 미술에 대한 기대감이 고조되면서 활기를 띠기 시작했다.

하지만 사회가 안정기에 접어들자 미술계에서는 헤게모니를 장악하기 위한 각축전이 전개되었고, 기존 미술계에 염증을 느낀 미술가들은 자유로운 창작을 요구하면서 미술단체를 조직하여 정면 도전을 선언했다. 일반적으로 한국 현대미술사 기술에서 1957년은 한국 현대미술의 시발점으로 설정하는데, 그 이유는 이 무렵 출범한 모던아트협회, 현대미술가협회(現代美術家協會), 창작미술협회(創作美術協會), 신조형파(新造型派), 백양회(白陽會), 그리고 《현대작가초대전》을 중심으로 관전의 아카데미즘적인 화풍에서 벗어나 현대적 변환을 모색하면서 미술계의 패러다임을 전환했기 때문이다.

본 연구에서 논의할 미술가 정규(鄭圭, 1923-1971)는 그러한 정황 가운데 선 인물이다. 그는 일본의 제국미술학교(帝國美術學校) 서양화과에 입학해 미술 교육을 받은 뒤 한국전쟁이 발발하자 피난지인 부산으로 월남하였다. 이곳에서 월남미술인회(越南美術人會), 종군화가단 등 본격적인 미술

활동을 전개하기 시작했던 그는 모던아트협회와 《현대작가초대전》에 참여하면서 한국 현대미술사의 전환점 마련에 일조하였다. 그런데 그 과정에서 정규는 동시대 미술가들과는 다른 독특한 행보를 보였다. 그는 순수미술과 실용미술이 구분되어 장르적 위계가 잡힌 전후 한국 미술계에서 회화, 판화, 도예 등 다양한 부문에서 활동했다. 또한 작품 제작뿐만 아니라 비평가, 교육자, 행정가로도 활약하면서 한국 현대미술의 기틀을 마련했는데, 특히 미술의 주변부로 인식되는 판화와 도예의 부흥을 도모해 한국 현대판화와 현대도예의 선구자로 거론된다.

이처럼 다방면에 걸친 정규의 미술활동에는 전후 한국에 수용된 실존주의와 연관되었다. 그는 전쟁으로 인한 실존적 체험을 허무주의적으로 수용한 당대 미술가들과 달리 불안, 절망, 부조리를 극복의 징후이자 인류의 재건이라는 휴머니즘적으로 받아들이고, 현대문명이 초래했던 전쟁과 그로 인한 정신적 공황을 타개하고자 했다. 따라서 그는 미술을 단순히 표현의 수단으로 인식하지 않고, 당대 시대의식을 담아내는 하나의 문화적 동향으로 파악했다. 그리하여 삶과 유리된 현실 도피적인 미술이 아니라 당대 한국의 시공간에서 체험된 현실적인 미술을 지향하였다. 그 결과 그는 국제적 표준화라는 동시대적인 시류에 기반을 두고, 세계적으로 편재한 여러 민족 중 한국이라는 기치 아래 고유성을 확보해 올바른 한국 현대미술을 만들고자 하였다.

그러나 한 장르에 집중하지 않고 다방면에서 활동했던 정규의 미술활동은 전후 장르적 구분에 따라 재편된 미술계에서 그의 위치를 모호하게 설정하게 했던 주요 원인이 되었다. 특히 1950년대 후반 현대미술가협회가 선보인 서정적이고 표현주의적인 경향이 한국 앵포르멜이라는 집단적 전위 운동으로 발전하는 양상을 띠게 되면서 그와 다른 성향의 미술은 전후 한국 현대미술의 과도기적 양상으로 귀결되었다. 또한 그가 정립했던 한국 현대미술을 완숙한 양식으로 실현하지 못하고 이른 죽음을 맞이했던 점과 과작인 탓에 적은 수의 작품만 전하는 것도 그간 조명되지 못했던 이유이다. 이에

본 연구는 비교적 이른 시기부터 탈장르의 전조를 보인 정규가 전후 한국 미술계에서 굵직한 활동에 참여하여 활약했음에도 불구하고 그동안 한국 미술사의 공백으로 남은 것에 착안하여 이를 중점적으로 다루고자 하였다.

2. 선행연구

현재 정규의 미술활동에 관한 연구는 미진한 상태로 그를 단독으로 다룬 석사 및 박사논문은 없다. 정규가 타계한 직후 생전 그와 가까이 지낸 최순우(崔淳雨, 1916-1984)와 박고석(朴古石, 1917-2002)은 「외롭게 간 ‘외로운 꿈’ ‘추상’의 기수 정규(鄭圭)」(1971)와 「정규(鄭圭)의 인간(人間)과 예술적(藝術的) 편력(遍歷)」(1971)을 신문과 미술 잡지에 기고하여 그의 삶을 소개했지만, 학술적인 논의라기보다는 그를 애도하는 목적에서 서술되었고, 그의 활동을 조망할 수 있는 시간적 거리를 확보하지 못했다.¹⁾ 그런 의미에서 오광수가 발표한 「정규: 시화(詩化)의 경향과 조형(造形)의 밀도」(1978)와 「판화가(版畫家)로서의 정규(鄭圭), 정규(鄭圭)의 목판화(木版畫)」(1983), 「정규(鄭圭) 환원의 풍경」(2019)은 정규를 미술사적으로 조망할 수 있는 시간적 거리를 확보했으며, 문학적인 요인과 연결해 정규의 작품을 좀 더 풍부하게 작품을 분석하였다.²⁾ 하지만 정규의 미술활동을 총체적으로 다뤘다기보다는 회화와 판화 같은 평면 매체에 국한하여 일부 소개했을 뿐 본격적인 논의라고 보기엔 무리가 있다.

또한 한국 현대미술사를 기술한 개설서에서 정규는 1950년대 활동한 초기 모더니스트 미술가로서 이름이 언급되었고, 오광수, 윤범모, 서성록에 의

1) 최순우, 「외롭게 간 ‘외로운 꿈’ ‘추상’의 기수 鄭圭」, 『서울신문』, 1971년 7월 9일; 박고석, 「鄭圭의 人間과 藝術的 遍歷」, 『공간』, 1971년 8월호, p. 46.

2) 오광수, 「정규: 詩化의 경향과 造形의 밀도」, 『공간』, 1978년 9월호, pp. 23-26; 오광수, 「版畫家로서의 鄭圭, 鄭圭의 木版畫」, 『鄭圭 木版畫』, 원화랑, 1983, 페이지 표기 없음; 오광수, 「鄭圭 환원의 풍경」, 『아트인컬처』, 2019년 8월호, pp. 90-97.

해 창작활동에 관한 부분이 단편적으로 소개됐다.³⁾ 이러한 경향은 1950-60년대의 비평, 관화, 도예를 개괄한 다른 문헌 자료에서도 나타났는데, 이 시기를 집중적으로 다룬 학위논문인 최익균의 『해방(解放)에서 전후(戰後) 시기(1945-1959)의 미술비평』(2004), 김윤애의 「1950-60년대 한국 관화연구」(2010), 김수진의 『한국 현대도예의 성립과 그 발전에 관한 연구』(2001)는 정규를 1950년대 비평계의 주요 논객이자 한국 현대관화와 현대도예의 선구자로 위치시켰지만, 각 분야에서의 활동 중 일부만을 한정해 부분적으로 논의하였다.⁴⁾

정규에 대한 본격적인 논의는 김이순의 「정규(鄭圭), 현대미술비평의 초석을 놓다」(2010)로, 이 연구는 정규를 단독 주제로 접근한 첫 학술 연구이자 정규의 비평세계의 윤곽을 잡은 최초의 시도였다.⁵⁾ 정규는 1953년부터 비평가로 활동하면서 약 100여 편의 글을 발표했는데, 기록의 부재로 인해 그의 저술 목록을 확보하는 데 한계가 있었다. 이에 김이순의 연구는 정규의 저술 목록과 정규가 1957년 『신태양(新太陽)』에서 연재한 「한국 양화(韓國洋畵)의 선구자(先驅者)들」의 일부를 수록하여 그를 연구하기 위한 기초자료 역할을 했다. 하지만 정규의 저술에 나타난 그의 문제의식이 충분히 다루어지지 않았고, 생애와 시대배경과 연계하여 논의되지 못했기 때문에 피상적인 단계에 머물렀다.

본 논문의 주된 계기를 마련한 전시는 2019년 국립현대미술관에서 개최한 《근대미술가의 재발견1: 절필시대》(2019.5.30-9.15)이다. 이 전시는 각 장르에 따라 흩어져있던 정규의 작업과 기존에 다뤄지지 않던 도서의 장

3) 오광수, 『韓國現代美術全集: 象徴과 造形』, 17, 한국일보사, 1977, pp. 123-129; 윤범모, 『한국 근대미술의 형성』, 미진사, 1988, pp. 298-306; 서성록, 「정규, 군살 없는 조형」, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009, pp. 235-239.

4) 최익균, 「해방에서 戰後시기(1945-1959)의 미술비평」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2004; 김윤애, 「1950-60년대 한국관화연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2010; 김수진, 『한국 현대도예의 성립과 그 발전에 관한 연구』, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2001.

5) 김이순, 「정규(鄭圭), 현대미술비평의 초석을 놓다」, 『한국미술평론 60년』, 참터미디어, 2012, pp. 74-86.

정과 세라믹 벽화를 총망라하여 정규의 전 생애에 걸친 작품을 파악하고 연구하는 데 큰 도움이 되었다. 아울러, 연계 연구로 발표된 조현정의 「1960년대 모더니즘 건축과 도자기 벽화, 예술의 종합과 건축의 전통론」(2019)은 1960년대 정규가 건축가 김수근(金壽根, 1931-1986)과 협업한 세라믹 벽화에 관해 미술사적인 맥락과 건축사적인 맥락을 교차시키면서 다층적인 의미를 분석했다.⁶⁾ 이 연구는 당대 미술계에서 영향력을 가진 최순우를 중심으로 한 민예론이 1960년대 건축계에서 예술의 종합이라는 국제적인 흐름과 접목되는 현상을 상세히 기술하였는데, 세라믹 벽화를 제작한 정규보다는 김수근에 치중되어 논의가 진행됐다는 아쉬움을 남긴다.

3. 연구방법

본 연구에서는 그동안 한국미술사의 공백으로 남은 정규의 미술사적 업적을 생애, 미술비평, 그리고 작품과 함께 살펴보면서 그가 모색한 새로운 전후 한국 현대미술의 정체를 규명하고자 했다. 이에 먼저 II장에서는 기존에 자료가 과편처럼 흩어져 체계적이고 일관되게 알기 어려웠던 정규의 생애에 대해 상세하게 고찰해 보았다. 기존의 논의에서는 정규의 미술활동에 관해 그가 주력한 장르에 따라 회화가 중심이 되는 1950년대와 도예가 중심이 되는 1960년대로 구분하였다.⁷⁾ 하지만 정규가 회화에서 판화와 도예로 미술의 영역을 확장했던 것은 장르적 전향이라기보다는 좀 더 예리하게 자신이 정립한 미술의 방향을 실천하는 방편이었으며, 이분법적으로 구분하기에는 정규의 짧은 활동 기간에 중첩된 활동들을 소상히 밝히는 데 한계가 있

6) 조현정, 「1960년대 모더니즘 건축과 도자기 벽화, 예술의 종합과 건축의 전통론」, 『美術史學報』, 제53집, 2019, pp. 103-122.

7) 오광수는 정규가 미국 유학 후 귀국한 1959년을 기점으로 전기에는 회화와 판화를, 후기에는 도예를 중심으로 작품을 제작했다고 하였다. 오광수, 「鄭圭 환원의 풍경」, 『아트인컬처』, 2019년 8월호, p. 95.

다. 따라서 본 연구에서는 서술의 효율성을 위하여 그가 활동한 계열에 따라 유학과 남한 미술계 정착, 전후 한국 현대미술운동 동참, 그리고 한국조형문화연구소 활동과 현대도자운동의 전개로 체계를 잡아 서술하였다.

이어서 III장에서는 정규가 저술한 미술비평을 토대로 그가 전전 미술에 가진 반성적 인식과 전후 새로운 현대미술의 올바른 방향, 그리고 해결책으로 제시한 한국 현대도예운동을 살펴볼 것이다. 먼저 1절에서는 정규가 전후 새로운 미술의 주요 흐름 인식한 ‘모던아트’를 알아보기 위해 ‘모던’의 용례를 확인하고, 그가 느낀 전전 미술의 전개 과정과 문제의식을 파악한다. 그리고 2절에서는 앞서 살펴본 전전 미술의 반성에 입각해 그가 모색한 새로운 차원의 현대미술에 관해 알아본다. 특히 그는 이 시기 성행한 실존주의와 그와 연계된 휴머니즘에 영향을 받아 현실을 도피, 외면하는 것이 아니라 현실과 밀착하여 전후를 재건하고 한국 현대미술을 건설하는 데 주력하였다. 이에 따라 그는 한국 현대미술의 기틀을 마련하기 위하여 근대미술의 역사를 정리했으며, UN이나 국제전같이 세계적인 흐름 위에서 한국의 민족의식이 이루어져야 한다고 하였다. 따라서 그는 미술이 사회적 기능을 포착한 바우하우스(Bauhaus)와 에스프리 누보(L' Esprit Nouveau), 그리고 이를 토대로 민족의 개별성과 인류의 보편성이 종합되는 국제적인 장을 마련한 미국의 ‘모던아트’를 주목했고, 한국을 세계 속에 재편된 여러 민족 중 하나로 인식했다. 그리하여 3절에서는 정규가 동시대 현대적 가치로 인식한 공예 부문, 그중에서도 한국의 명맥을 발견했던 민속도자기에서 세계적으로 도약할 가능성을 확인한 뒤 추진한 한국 현대도예운동을 살펴본다.

마지막으로 IV장에서는 정규의 작품을 장르에 따라 회화, 판화, 도예로 나누어 분석하고자 한다. 정규는 제국미술학교 서양화과에 입학해 회화 활동을 먼저 시작했으나, 1950년대 중·후반부터 판화를 제작했고, 1960년대 이후 도예 활동에 매진하였다. 이에 1절 회화에서는 일본에서 학습한 20세기 전반의 서구 미술 사조를 근간으로 나름의 독자적인 영역을 위해 여러 방식

으로 실험한 양상을 확인한다. 이어서 2절 판화에서는 전통을 지니고 있으면서도 수공예적인 특징으로 인해 국제적 표준화의 기준에서 한국의 변별성을 확보할 수 있는 수단으로 판화를 인식하고, 기존 회화 위주의 작업으로는 채울 수 없는 새로운 회화 양식으로서 기존 미술에 대한 반성적 사고가 반영되었음을 알아본다. 그리하여 3절 도예에서는 민속도자기 위주로 제작된 작품과 세라믹 벽화를 매개로 전후 한국의 시공간에서 체험된 현실을 구현하고자 했던 그의 궁극적인 목표가 이행되는 과정을 서술하고자 한다.

오늘날 정규가 제작한 작품의 상당수가 소실되어 그의 작품을 전체적으로 파악하는 데 한계가 있으며, 전하는 작품 중에서도 연도와 제목뿐만 아니라 작품에 사용된 재료조차 확인할 수 없어 작품과 함께 기록된 문헌 자료에 의존할 수밖에 없다. 또한 정규는 똑같은 제목으로 여러 점의 작품을 제작했기 때문에 제목으로만 작품을 추정하고 정리하는 데는 한계가 있어 정규가 작고한 이후에 기술된 제3자에 의한 기록은 당대의 자료나 그와 교류가 있던 지인의 증언에 비해 신빙성이 떨어진다. 따라서 본 연구는 정규의 작품을 분석하면서 먼저 작품이 출품된 전시의 도록과 신문 기사 같은 당대의 문헌 자료를 우선하여 정리하였고, 이후의 기록일 경우에는 다른 문헌 자료와 교차로 비교하는 검증 절차를 거쳐 작품의 정확성을 기했다.

이상의 과정을 통해 본 연구는 한국전쟁 이후 앵포르멜로 귀결되는 기존의 선적인 역사관에서 탈피하여 보다 다양한 각도에서 정규의 활동을 구체적으로 조망함으로써 그를 한국 미술계의 흐름 내에 재위치시키는 시도가 될 것이며, 나아가 한국 현대미술의 형성기인 전후 시기 미술에 관해 보다 입체적으로 해석할 가능성을 제안할 수 있을 것으로 기대한다.

II. 정규의 생애

1. 유학과 남한 미술계 정착

1923년 8월 17일 경기도 연천군 관인면 초가리에서 무역상인 정진하(鄭震夏)의 아들로 태어난 정규(도판 1)는 1971년 7월 7일 별세할 때까지 일제 말기와 전후 대한민국 건설 시기에 걸친 49년간의 생애를 살았다.⁸⁾ 그가 미술에 입문하게 된 정확한 경로는 확인할 수 없으나, 어린 시절 문학가를 희망하다 예술의 또 다른 매체인 미술로 자연스럽게 이동했다고 전해진다.⁹⁾ 또한 정규는 경기도립감중상업학교에 재학했는데, 이러한 점을 고려해 보면 학창 시절에는 부친과 마찬가지로 상업 계열에 뜻을 두었다가 이후에 진로의 방향을 선회했음을 추정할 수 있다.¹⁰⁾

정규는 1941년에 경기도립감중상업학교를 졸업한 뒤 일본으로 건너가 제국미술학교 서양화과에 입학해 전문적인 미술 교육을 받기 시작했다.¹¹⁾ 일본 유학 이전에 그가 어떻게 미술 교육을 받았는지 알려진 바 없지만, 당시

8) 정규가 강원도 고성에서 태어났다는 기록이 있으나, 윤범모의 선행연구에는 출생한 지역명과 부친의 이름이 자세히 기재되어 있다. 윤범모, 위의 책, p. 298.

9) 오광수, 「정규: 詩化의 경향과 造形의 밀도」, 『공간』, 1978년 9월호, p. 23; 박고석, 위의 글, p. 46.

10) 정규는 서울 종로구에 위치한 어의동공립보통학교(오늘날 서울효제초등학교)를 졸업한 뒤 경기도립감중상업학교(오늘날 경기상업고등학교)에 진학했다. 정규의 약력을 살펴보면 대부분 경기공립상업학교로 표기하고 있으나, 그가 재학했던 당시 학교의 정식 명칭은 경기도립감중상업학교였으며 5년제로 운영되었다.

11) 일본의 도쿄도(東京都) 고다이라시(小平市)에 위치한 제국미술학교는 1929년 개교한 뒤 1948년 무사시노미술학교(武蔵野美術学校)로 개칭하였고, 1962년 미술대학으로 승격되어 오늘날까지 무사시노미술대학(武蔵野美術大学)으로 불린다; 정규는 제국미술학교에 1941년부터 1944년까지 4년간 재학했는데, 제국미술학교의 「학적부」, 「입학자 및 재학자 명단」, 「조선인 학생표」를 포함한 모든 자료에는 그에 대한 기록이 전무하다. 한국근현대미술기록연구회 편, 『제국미술학교와 조선인 유학생들』, 눈빛, 2004, 눈빛, 2004, p. 88 참조; 다만 정규는 제국미술학교 졸업생들이 발족한 백우회(白牛會) 창립전 《제1회 백우회전》(1955.11.20-30)에 참여했으며, 그에 관한 거의 모든 이력과 지인들의 증언을 통해 그가 제국미술학교에서 재학했음을 추정할 수 있다.

제국미술학교의 입학 전형에는 실기시험에 목탄화나 석고상 데생이 포함되어 있어 입학 전에 기초적인 미술 교육을 받았음을 간접적으로 알 수 있다.¹²⁾

1926년 개교한 제국미술학교는 일본의 사립 미술교육기관으로서 관립인 동경미술학교(東京美術學校)가 아카데미한 교육 이념을 추구했던 것과 다르게 자유로운 분위기를 만들려는 의도를 가지고 설립해 “학생들이 얼마든지 자유롭게 표현하는 것을 목인”한 교육방침을 내세웠다.¹³⁾ 제국미술학교의 졸업생이자 무사시노미술대학에서 교수를 역임한 이시카와 미즈토모(石川三友, 1923-2009)에 따르면 제국미술학교는 창립 당시부터 동경미술학교와의 차별성을 염두에 두고 그와 다른 시스템을 고안하고자 했으며, 특히 교원 양성에 목적을 두고 이론의 중요성을 강조했다고 한다.¹⁴⁾ 동경미술학교는 1924년부터 적절한 추천장을 받은 조선 학생이라면 입학할 수 있는 특례가 적용됐으나, 1932년부터 입학 전형이 변경되면서 일본 학생들과 똑같이 입학시험을 치러야 했다.¹⁵⁾ 따라서 일본 유학이 급증했던 1930년대 당시 많은 조선인 유학생들은 동경미술학교와 비교해 입학 과정이 어렵지 않

12) 1933년에 발간된 『美術家を志す人のために』에는 제국미술학교에 관한 소개, 입학 규정, 그리고 교과과정이 수록됐다. 이에 따르면 제국미술학교는 매년 약 70여 명의 학생이 입학했으며, 입학 자격은 ‘중학교 졸업 또는 동등하게 인정되는 자격자’였다고 한다. 입학시험으로는 실기시험, 구술시험, 체력시험이 있었는데, 정규가 진학한 서양화과의 경우 목탄화나 석고상 데생을 선택하여 실시했다. 中川紀元, 横川毅一郎, 『美術家を志す人のために』, 現人社, 1933; 이구열, 「동경제국미술학교와 근현대미술의 발자취」, 『월간미술』, 2000년 7월호, p. 61에서 재인용; 제국미술학교에서 유학했던 김형구의 증언에 따르면 지원자 중에 입학 허가를 받은 학생은 대개 3분의 1 정도였으며, 입학시험은 실기시험을 보고 면접을 봤다고 한다. 좌담, 「다시 그려보는 나의 유학시절」, 『월간미술』, 2000년 7월호, p. 79의 김형구 구술.

13) 위의 글, p. 79의 홍종명 구술; 『武藏野美術大學 60年史, 1929-1990』, 武藏野美術大學, 1991, pp. 24-25; 전혜숙, 「제국미술학교(東京美術學校)의 조선인 유학생들(1929-1945)」, 『제국미술학교와 조선인 유학생들』, 눈빛, 2004, p. 203에서 재인용.

14) “제국미술학교의 원래 설립목적은 교원 양성이었고, 우에노의 도쿄미술학교는 화가 및 학자를 양성하는 것이 목적이었다고 알고 있습니다. 창립 때부터 다른 시스템과 방법을 의도 하였습니다. 그러나 [제국미술학교는] 이론에 대한 중요성을 일찍이 실감하여 처음에는 미술사가를 학과장으로 세우려고 시도하기도 했다고 합니다.” 한국근현대미술기록연구회 편, 위의 책, p. 86의 石川三友 구술.

15) 김영나, 「1930년대 동경유학생들」, 『근대한국미술논총』, 학교재, 1992, pp. 278-279.

있던 제국미술학교에 진학했고, 이에 대해 정규는 “당시 우리나라의 화가도 (畫家徒)들은 제국미술학교에 가장 많은 수가 있었”다고 회고하였다.¹⁶⁾

정규가 유학했던 1941년부터 1944년까지 제국미술학교의 서양화과 실기 담당 교수들을 살펴보면 대부분 동경미술학교 출신의 프랑스 유학을 다녀온 ‘포비즘(fauvisme)’ 계열의 미술가들이었다.¹⁷⁾ 이 무렵 일본에서 통용되던 ‘포비즘’은 야수주의라는 특정 사조를 지칭하는 오늘날과 다르게 후기 인상주의부터 야수주의까지를 일컫는 넓은 범주에서 사용되었다.¹⁸⁾ 프랑스에서 유학한 제국미술학교의 교수들은 동경미술학교에서 배운 아카데미즘적인 화풍에서 벗어나 20세기 전반의 서구 모더니즘 미술을 수용했고, 일본으로 귀국한 뒤 독립미술협회(獨立美術協會)와 30년협회(1930年協會) 등 일본의 전위적인 미술단체가 성립하는 데 중추적인 역할을 담당했다.

하지만 1940년대 일본 사회는 군국주의 치하였기 때문에 모더니즘 미술에 대한 강좌가 공개적으로 개설되지 못했고, 교수들도 직접적인 언급을 삼가야 했다. 또 전운의 분위기가 조성되면서 학교에서는 수업이 제대로 이루어지지 않았고, 학생들의 활동 역시 이전과 비교해 침체할 수밖에 없었다.¹⁹⁾ 이에 따라 정규는 1944년에 졸업을 목전에 두고 귀국했는데, 그가 귀국하기 1년 전 일본에서는 병력을 보충하기 위해 학생들을 학병(學兵)으로 징집하는 이른바 ‘학도출진(學徒出陳)’을 단행했다.²⁰⁾ 징집을 피해 서둘

16) 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (最終回)」, 『新太陽』, 1957년 12월호, pp. 266-267.

17) 정규가 재학했을 때 제국미술학교의 서양화과 실기 담당 교수는 미야사카 마사루(宮坂 勝, 1931-1953년 재직), 구마호카 요시히코(熊岡美彦, 1931-1941년 재직), 다카바타케 다츠시로(高島達四郎, 1935년부터 재직), 나카노 가즈타카(中野和高, 1935년부터 재직), 우메하라 류자부로(梅原龍三郎, 1935년부터 재직), 야스이 소타로(安井會太郎, 1935년부터 재직), 아모야마 요시오(青山義雄, 1938년부터 재직), 에비하라 게노스케(海老原喜之助, 1938년부터 재직), 나카야마 다카시(中山魏, 1938년부터 재직)가 재직했다. 전해숙, 위의 글, p. 212 참조.

18) 당대 일본에서 사용된 ‘포비즘’의 용례에 관해서는 박계리, 『모더니티와 전통론: 혼돈의 시대, 미술을 통한 정체성 읽기』, 해안, 2014, p. 273.

19) 한국근현대미술기록연구회 편, 위의 책, p. 85의 石川三友 구술.

20) 학도출진은 육군성령 제48호 「육군특별지원병 임시채용규칙(陸軍特別志願兵臨時採用規

러 귀국한 정규는 1946년에 금강산에서 이운자(李雲子)와 결혼한 뒤 강원도 원산에서 신혼살림을 차렸고, 같은 지역에 살았던 이중섭(李仲燮, 1916-1956)과 교류하기 시작하였다.

1950년 6월 25일 북한 공산군의 남침으로 한국전쟁이 발발하자 정규는 부산으로 남하했다. 그가 월남했던 시기와 이유에 관한 정확한 기록은 남아 있지 않지만, “[정규가] 깡통을 두들겨서 쓰레기통 등 묘한 물건을 만들어 아낙네들에게 팔았다”라는 전언은 피난지에서의 삶이 녹록치 않았음을 짐작하게 한다.²¹⁾ 그가 부산에서 보낸 3년은 전쟁으로 사회 전반이 매우 혼란스러웠던 시기였지만, 한편으로는 정규의 미술활동에 관한 구체적인 기록이 시작했던 출발점이기도 했다.(도판 2)

한국전쟁기 임시수도가 된 부산은 행정상의 수도였을 뿐만 아니라 전국에서 집결한 문화예술인들로 인해 문화예술의 수도가 되었다. 전쟁은 부산에 있던 미술가들의 물리적 거리를 좁혔는데, 한국전쟁 발발이후 서울에 거주했던 예술가들이 대거 이동했음에도 불구하고 당시 부산에 있던 예술관련 종사자들이 20여명에 지나지 않았다는 증언은 미술을 포함한 한국 예술계 전반이 압축적으로 재편되었음을 시사한다.²²⁾ 그런데 피난시절 부산의 공간적인 한

則)」이 시행되어 전문학교 이상의 학생들을 학병으로 징집해 전쟁에 동원했던 것을 일컫는다. 1943년 10월 20일부터 시행된 이 법령은 일본의 식민지였던 조선과 대만의 학생을 징병하기 위한 목적으로 공포되었다. 명목상으로는 지원병이었으나, 당시 조선인이 유학생의 반 이상이 있었던 일본에서는 지원하지 않는 학생에 대하여 휴학 혹은 퇴학을 조치해 지원을 강요했고, 전쟁에 강제 동원하였다. 세계한민족문화대전: 육군특별지원병임시채용규칙, <http://www.okpedia.kr/Contents/ContentsView?contentsId=GC95200211&localCode=jpn> (2020년 2월 22일 접속)

21) 정규가 월남했다는 공식적인 기록은 확인할 수 없으나, 대부분 한국전쟁을 이후로 기록하고 있다. 정규가 남한에서 활동했던 이력 중 가장 이른 기록은 1950년 부산 미국공보원에서 열린 《국민예술제 미술전》(1950.2.24-28)에 참여했다는 것으로, 같은 해 육군보병학교 동래 정훈실 문관이 됐다는 기록이 있다. 윤명로, 「한국현대판화의 형성과 전개」, 『한국현대판화40년』, 국립현대미술관, 1993, p. 18; 윤범모, 위의 책, p. 298; 그러나 한국전쟁기 부산에서 전개된 미술 관련 기록과 정규와 가까이 지낸 박고석의 증언에 따르면 정규가 월남한 시기는 1951년 1·4후퇴를 전후라고 한다. 이용길, 『부산미술일지(I): 1928-1979』, 부산광역시 문화회관 용두산미술전시관, 1995, p. 20; 박고석, 위의 글, p. 46; 피난시절 정규에 관한 증언은 박고석, 「도떼기시장의 애환」, 『신동아』, 1970년 6월호; 『朴古石』, 열화당, 1994, p. 105에서 재인용.

계는 곧 문화공간의 부족을 초래했는데, 이로 인해 부산의 다방에서는 작품 매매나 청탁 등 실질적인 업무가 이뤄지기 시작했다. 사실 이전부터 다방은 미술, 문학, 음악, 연극 등 다양한 장르의 예술가들에게 교류처 역할을 하고 있었다. 당시 다방은 오늘날과 다르게 문화예술인, 그중에서도 문학과 미술가가 집필이나 드로잉을 하는 작업 공간이었고, 전시회, 시낭송회, 음악회가 한 공간 안에서 동시에 진행되면서 예술에 관해 자유롭게 토론하는 문화 교류의 장이었다.²³⁾ 정규도 이 시기 다방을 출입하면서 예술계 인사들과 교분을 쌓았는데, 미술가 하인두(河麟斗, 1930-1989)에 따르면 정규가 피난 시절에 부산 광복동 금잔디 다방에서 한묵(韓默, 1914-2016), 이중섭 등 다른 미술가들과 함께 있는 것을 목격했다고 한다.²⁴⁾(도판 3)

생활의 기반을 둔 북에서 남으로 이동한 정규는 이 무렵 비슷한 처지에 있던 월남 미술가들과 교류하고 세력을 규합해 남한 미술계에 정착을 시도했다. 1951년 2월 그는 이중섭, 한묵, 박고석, 장리석(張利錫, 1916-2019), 최영림(崔榮林, 1916-1985) 등과 월남인미술회를 발족하고 《월남미술인전》에 작품을 출품했다.²⁵⁾ 그리고 점차 월남 미술가들의 수가 많아지자 그해 11월 전국문화단체총연합회 북한지부의 주최로 《월남미술인작품전》(1952.11.15-21)이 개최됐고, 그는 〈바다 스가〉, 〈그리움〉, 〈풍경(風景)〉을 출품하였다.²⁶⁾

22) 시인 조병화(趙炳華)의 증언에 따르면 박중화(朴鍾和), 양주동(梁柱東), 이하운(異河潤) 등 문중의 주요 인물들을 비롯해 극작가 한노단(韓路檀), 시인 박인환(朴寅煥), 언론인 이진섭(李眞燮), 이중섭 등 문화계 종사자들이 한국전쟁 이후 부산에 모여들었다고 한다. 이에 따라 당시 부산의 다방과 선술집에는 항상 문화예술인들이 넘쳐나 기자들이 원고 청탁을 하기 위해서 반드시 들러야 할 장소가 됐다고 한다. 조병화, 「명동시절」, 『한국문화 이면사』, 깊은 샘, 1999, pp. 426-438.

23) 다방이 문화예술인들의 거점으로 역할하기 시작했던 것은 1927년에 개업한 카카튜다방으로, 1930년대가 되면 다방은 ‘각다점’ 혹은 ‘차집’으로 불리며 전성기를 맞이했다. 다방은 이른바 ‘모던 걸’, ‘모던보이’라고 불리는 근대 지식인층에 의해 모더니즘의 상징이 되었다. 최열, 「미술문화공간으로서 다방」, 『“동섭, 르네상스로 가세!": 이중섭과 르네상스 다방의 화가들』, 서울미술관, 2012, p. 20; 이정학, 『가비에서 카페라떼까지』, 대왕사, 2012, pp. 76-79.

24) 하인두, 『당신 아이와 내 아이가 우리 아이 때려요』, 한아름, 1993, pp. 27-28.

25) 정준모, 『한국미술, 전쟁을 그리다』, 마로니에북스, 2014, p. 116.

그런데 한국전쟁은 이데올로기의 대립으로 촉발된 갈등이 극으로 치달아 열전으로 가시화된 것으로서 월남 미술가들은 경제적 어려움을 겪었을 뿐만 아니라 사상전(思想戰)의 성격을 가진 전쟁에서 생존하기 위해 남한 사회의 승인을 얻어야만 했다. 이에 따라 월남 미술가라는 이력을 가진 정규는 반공정신이라는 신념에 가까운 정치적 이념을 따르고 있지 않더라도 국가 정책에 동조하고 반공주의에 협력하는 행보를 보여야만 했다. 이러한 시대배경은 정규의 미술활동 전반에 걸쳐 큰 영향력을 행사했는데, 공산주의의 혐의에서 자유로울 수 없었던 그는 남한 사회에 정착하기 위하여 전쟁이 종식된 이후까지도 자신의 반공사상을 사회로부터 검증받아야만 했다.

정규는 1950년에 육군보병학교 동래 정훈실 문관으로 재직했고, 1952년부터 국방부 종군화가로 활동했으며, 1953년에는 《제6회 종군화가단 전쟁미술전》(1953.3.31-4.9)에 〈병사(兵士)〉를 출품하였다.²⁷⁾(도판 4) 한국전쟁기 종군화가단에 입단하면 종군화가단증이라는 일종의 신분증명서가 발급됐는데, 이를 통해 미술가들은 종군화가라는 명분을 가졌을 뿐만 아니라 징집의 대상에서 제외되었고, 이따금 군에서 지급하는 식량과 배급품을 통해 생활의 어려움을 해결할 수 있었다.²⁸⁾ 이에 따라 당시 미술가 대부분이 종군화가단에 입단했다고 전해지는데, 여기에는 학교를 갓 졸업했거나 아직 학생인 경우도 더러 있었다.²⁹⁾ 그중에서도 정규처럼 월남 미술가들에게 종군화가단 입

26) 「월남미술인」, 『경향신문』, 1952년 11월 14일; 이경성, 「貧困한 造型情神」, 『경향신문』, 1952년 11월 23일.

27) 정훈50년사 편찬위원회 편, 『政訓五十年史: 1940~1989』, 육군본부 정훈감실, 1991, p. 212; 종군화가단에 대한 연구는 기록이나 문헌 자료가 미비한 탓에 대개 생존자들의 증언에 의존하여 진행돼 정규에 관한 구체적인 활동은 확인하기 어렵다. 다만 정규는 1953년에 개최된 전시 중 가장 규모가 컸던 것으로 알려진 《6회 종군화가단 전쟁미술전》에 출품했으며, 이후 「畫壇外論」이란 글을 통해 종군화가단의 사회적 책무를 지적하면서 《6회 종군화가단 전쟁미술전》의 개최 취지 및 전반적인 양상을 기술하였다. 정규, 「畫壇外論」, 『文化世界』, 1953년 8월호, pp. 98-100.

28) 하지만 식량과 배급품 요청이 거절당하는 경우도 있었고, 그마저도 넉넉하게 받은 것은 아니었다고 한다. 「화필로 기록한 전쟁의 상흔」, 『월간미술』, 2002년 6월호, p. 126의 권옥연 구술.

29) 위의 글, p. 125의 김병기 구술.

단은 이념의 갈등으로 촉발된 전쟁에서 신분을 보장할 수 있는 가장 직접적이면서 거의 유일한 수단이었으므로 다른 대안이 없었다.

또한 정규는 1952년 공보처와 대한미술협회(大韓美術協會, 이하 대한미협)가 주최한 전시 《3.1경축미술전람회》(1952.3.1-7)에 참여해 자신의 반공사상을 간접적으로 내비쳤다.³⁰⁾ 대한미협은 전국문화단체총연합회 산하 단체이자 국가 공인 미술단체였고, 반공주의를 명분으로 내세운 미술인들의 정치적 조직체였다. 그들은 국가 기관이 아닌 일개 미술단체였음에도 불구하고 대통령상이나 문공부장관상 등을 수여하였고, 관전인 《대한민국미술전람회》(이하 《국전》)가 전쟁으로 중단되자 국가적인 미술행사를 실질적으로 주관하면서 세력을 확장했다.³¹⁾ 특히 협회전에 대통령을 위시한 정부 관련 인사들이 전시회장에 방문, 기념촬영을 했던 것은 이 단체가 사실상 국가 단체격의 미술행사를 수행했음을 방증한다.³²⁾

서울로 환도한 이후 정규는 이전과 같이 관전 혹은 그에 준하는 미술행사에 참여했다. 그 이유는 앞서 언급한 바와 같이 출신지에 따른 이데올로기의 혐의가 개입되었기 때문이었다. 1953년에 정전협정이 체결되면서 한국전쟁은 중단됐지만, 반공주의는 한국 사회의 전반을 지배하면서 선택적 이데올로기가 아닌 필수적이고 절대적인 이데올로기로 자리 잡아 더욱 공고해졌다. 따라서 월남 미술가들에게 씌워진 이데올로기의 혐의는 곧 생존과 직결됐고, 그들은 안위를 보장받기 위하여 자신의 우익적인 성향과 반공사상을 증명해야만 했다. 그리하여 그들은 국가적인 행사에 참여하여 국가 시책

30) 이용길, 위의 책, p. 21.

31) 대한미협의 전신은 1945년 11월 결성됐던 조선미술가협회(朝鮮美術家協會)로, 출범 당시부터 반공주의를 단체의 이념이나 강령으로 채택했던 것은 아니다. 하지만 한국전쟁 발발 이후 대한미협은 반공주의 미술단체임을 천명했으며, 특히 협회의 회장직을 맡은 고희동(高羲東)이 중심이 되어 미군정과 이승만 정부 노선에 충실한 정치적 활동을 전개했다. 고희동은 당시 미군정 고문을 맡고 있던 임용련(任用璉)을 대한미협의 부위원장에 내정하여 미군정 관료조직으로부터 신뢰를 얻고 권력을 확보하고자 했다. 최익균, 위의 논문, pp. 12-13.

32) 조은정, 『대한민국 제1공화국의 권력과 미술의 관계에 대한 연구』, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2004, p. 8.

과 그 노선에 따른다는 것을 증명했고, 경제적 기반을 상실한 실항민으로서 《국전》을 통해 작품을 판매하여 생계의 어려움을 극복하려 했다.³³⁾ 그러므로 환도 이후 정규가 《제7회 대한미술협회전》(1955.6.10-30)에서 문충상 수상, 《제4회 국전》(1955.11.1-31)에서 입선, 《제8회 대한미술협회전》(1956.6.1-13)에서 입선하는 등 각종 미술제에서 두각을 나타낸 것은 월남 미술가로서 남한 미술계에 정착하기 위한 전략적인 의미가 내포된 것으로 추정할 수 있다.(도판 5)

2. 전후 한국 현대미술운동 동참

한국전쟁이 발발하고 1년 뒤 1951년 6월에 휴전을 위한 정전회담 개최에 관한 합의가 이루어졌지만, 유엔군과 공산군 사이의 협상이 타결되지 않아 회담은 사실상 교착상태에 접어들었다. 2년 뒤 1953년에 전쟁의 종식을 공약으로 내세운 미국의 신임 대통령 아이젠하워(Dwight D. Eisenhower, 1890-1969)의 취임과 소련의 스탈린(Iosif Vissarionovich Stali, 1879-1953)이 사망하면서 휴전회담은 급물살을 타기 시작했고, 사회 전반에 전후의 분위기가 감돌기 시작했다. 이에 1953년 8월에 정규는 서울 환도가 공식적으로 선포되기 전에 이미 기정사실화되어 당시 부산에서는 “요지음은 너 나 할것없이 인사말이 『언제 서울 가지겠느냐』고 짬 되었다”라고 전했다.³⁴⁾

이 무렵 주목할 만한 사건은 정규가 1953년 5월에 개최한 《정규소품개인전》(1953.5.7-15)으로, 부산 대청동에 위치한 르네상스 다방에서 열린 그의 첫 번째 개인전이였다.³⁵⁾(도판 1) 르네상스 다방은 당시 부산의 다방

33) 조은정, 위의 논문, 2004, p. 38.

34) 정규, 위의 글, p. 96.

35) 르네상스 다방은 오늘날 현존하지 않지만 당시 부산광역시 중구 대청동 3가에 위치했으며, 다방의 간판에는 ‘루네쌍스’로 표기되었다. 《정규소품개인전》의 리플릿에는 ‘르네쌍스 茶房’으로 표기되어 있다.

밀집지역이 광복동 일대(창선동, 신창동, 남포동, 동광동 포함)인 것을 고려할 때 다소 떨어진 대청동에 위치했지만, 임시수도 기간에 전시가 총 11번 열릴 만큼 미술가들에게 화랑(gallery) 역할을 하는 곳이었다.³⁶⁾ 전시에는 총 23점의 작품이 출품됐는데, 열악한 여건 탓에 아쉽게도 전시 리플릿에는 정규의 인사말과 작품제목 정도가 수록되어 있어 전시의 양상을 정확히 확인하기 어렵다.³⁷⁾(도판 6) 이 전시는 이전에 그가 정치적 의도를 가지고 참여했던 미술행사와 달리 창작활동에 중심을 두었다는 데 의미가 있었다. 또한 전시에 방문한 김환기(金煥基, 1913-1974), 박고석, 이경성(李慶成, 1919-2009) 등 전후 한국 미술계를 이끈 주역들과 교류한 그의 교우관계를 확인할 수 있다.³⁸⁾(도판 7)

1953년 7월 29일에 정전협정이 체결되자 정부는 임시수도였던 부산에서 공식적으로 환도를 결정했고, 개인전을 마친 정규도 서울로 거취를 옮겼다. 서울로 이동한 그는 1954년에 부산에서부터 인연을 쌓은 김환기, 이경성, 최순우와 함께 《한국현대회화 특별전》(1954.1.16-3.31)을 공동으로 기획하였다. 국립박물관 남산 임시본부에서 개최된 이 전시에 대해 최순우는 “한국의 현대미술 특히 유화의 50년사를 회고하는 전람회”라고 하였고, 정규는 “우리 미술문화가 동란을 겪은 이후 가장 중요한 미술행사”라고 평가했다.³⁹⁾

36) 정준모, 위의 책, pp. 159-164 참조.

37) 리플릿에는 “존경하는 여러분 앞에 제가 처음으로 이러한 조그마한 차림을 마련하느라고 제단에는 긴장하고 노력했습니다 여러분의 매운 채찍을 바라 마지 않습니다”라는 인사말과 함께 23점의 작품의 제목을 게시하였다. 작품의 제목은 다음과 같다. 〈떠나가는 배〉, 〈半月白〉, 〈작품 “간이驛이 보이는 별관에서”〉, 〈조각달과 女人〉, 〈내가 사는 마을〉, 〈집셋(三代)〉, 〈풍경A〉, 〈바닷가에서〉, 〈불춤(해바라기)〉, 〈흰 항아리〉, 〈작품(닭)〉, 〈비석〉, 〈목아지〉, 〈작품(가을)〉, 〈말〉, 〈여행〉, 〈소녀〉, 〈질그릇〉, 〈마을에서〉, 〈풍경B〉, 〈풍경C〉, 〈정물〉, 〈詩畫 나〉

38) 《정규소품개인전》의 방명록에는 김환기, 박고석 등 부산에서 정규와 교류한 미술계 인사들의 이름이 기명되어 있다. 또한 이경성은 정규와 처음 만난 것은 부산 피난시절 국립박물관 부산 임시본부이거나 그 주변이 이었으며, 정규의 개인전에 방문했다고 술회하였다. 이경성, 「人間 鄭圭의 片貌」, 『鄭圭 木版畫』, 원화랑, 1983, 페이지 표기 없음.

39) 최순우, 「거듭되는 종합전」, 『대한일보』, 1965년 6월 3일; 『崔淳雨全集』, 4, 학고

한국전쟁은 한반도 전역을 폐허화시켰으나, 한편으로는 전후 새로운 한국을 건설하기 위한 전환점을 마련했다. 이에 따라 새로운 가치의 현대성을 표상하는 ‘신(新)’을 붙인 용어가 미술계 전반에 걸쳐 빈번하게 등장했다.⁴⁰⁾ 또한 전쟁으로 약 3년간의 공백을 가진 《국전》이 서울 환도 직후 《제2회 국전》(1953.11.25-12.15)으로 재개한 것은 전후 복구를 상징적으로 보여줬다.⁴¹⁾ 이러한 사회적 분위기를 감지한 정규는 서울 환도가 결정되기 조금 전 「화단외론(畫壇外論)」(1953)이라는 글을 발표하면서 피란 시절 임시수도 부산에서의 미술계를 반추하였고, 서울에서 새롭게 시작할 한국 미술계에 대한 기대감을 드러냈다.⁴²⁾ 환도 이후 그는 전쟁의 여과를 극복하기 위해 전후 복구를 최우선으로 삼은 한국 사회와 미술계의 맥락 속에서 새로운 전후 한국 현대미술의 모색에 대한 고무적인 태도를 보였다.

하지만 전쟁의 종식과 새로운 출발을 상징했던 《국전》은 신인들의 등용문이자 미술가들의 주요 경력이 되면서 과도한 권위가 부여됐고, 미술계의 다양한 경향을 수용하기보다는 보수적인 아카데미즘 미술을 선호한 탓에 자유로운 창작을 원했던 미술가들의 불만을 야기했다.⁴³⁾ 그러다 1956년에 한국 미술계의 분기점을 마련한 사건이 벌어졌는데, 이른바 ‘국전 파동’이라고 불리는 《국전》 분규 사태였다.⁴⁴⁾ 이는 앞서 살펴본 대한미협과 관련된다. 한국

재, 1992, p. 25에서 재인용; 정규는 1954년 개최된 전시에 대하여 ‘국립현대미술가초대전(韓國現代美術家招待展)’이라고 했는데, 《현대미술작가초대전》(1953.05.16-25)은 1953년에 개최된 전시이자 국립박물관 부산 임시본부에서 개최되었다. 「現代美術作家展」, 『동아일보』, 1953년 5월 19일; 정규가 언급한 1954년 국립박물관 남산 임시본부에서 개최된 전시는 《한국현대회화 특별전》을 뜻했다. 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家系譜 (2回)」, 『新太陽』, 1957년 5월호, p. 230.

40) 김이순, 「송영수의 용접조각(Welded Sculpture) 연구」, 『한국근대미술사학』, 제8집, 2000, p. 101.

41) 국전과 결부된 1950년대 국가재건주의에 관한 논의로는 홍선표, 「1950년대의 한국미술 (1), 제1공화국 미술의 태동과 진통」, 『미술사논단』, 40, 2015, p. 16 참조.

42) 정규, 「畫壇外論」, 『文化世界』, 1953년 8월호, pp. 96-101.

43) 《국전》의 수상작이 전부 사실 묘사 위주의 아카데미즘 미술 작품이 아니었을지라도 전체 입선작들을 놓고 보면 대부분 관습적인 인물화와 대상을 재현하는 것에 중점을 둔 작품이 많았다. 김영나, 『1945년 이후 한국 현대미술』, 미진사, 2020, p. 35.

44) 이구열, 『나의 미술기자 시절』, 돌베개, 2014, p. 96.

전쟁 이후 미술계는 대한미협 중심의 단일 체제를 형성했지만, 1955년에 내부 분열이 일어나 한국미술가협회(韓國美術家協會)가 분과하면서 세력이 이원화되었고, 그 과정에서 과벌이 형성해 이권다툼이 시작되었다.⁴⁵⁾

《국전》 분규 사태의 발단은 1956년 《제5회 국전》의 시행에 앞서 주최기관인 문교부가 심사위원의 배정을 예술원 미술분과에 맡긴 데 있었다. 문교부가 《국전》의 심사위원을 발표하자 한국미술가협회 측 인사들이 많다고 불만을 품은 대한미협 측에서 《국전》 보이콧(boycott)을 선언하면서 두 집단의 갈등이 구체화되었다. 이에 진상조사단이 구성되어 분쟁 해결에 나섰지만 사태는 점점 더 파국으로 치닫게 되었고, 결국 무기한 연기가 결정되면서 개최 여부조차 불분명해지기에 이르렀다.⁴⁶⁾ 이처럼 대한미협과 한국미술가협회 간의 갈등으로 빚어진 《국전》 분규 사태는 국정감사권을 발동시켜 정치권으로 문제를 확장하는 결과를 초래했는데, 이는 다른 아닌 미술계의 주도권을 놓고 벌인 헤게모니 쟁탈전에서 비롯된 것이었다. 따라서 미술계 내부에서는 《국전》과 그 시스템에 대한 자성의 목소리가 높아지는 가운데, 일각에서는 애당초 연루된 단체들이 예술적 이념으로 결집했다기보다는 정치적 의도가 다분했으므로 이러한 사태는 이미 예견된 일이라

45) 분과 사건의 발단은 1954년 5월 대한미협의 총회에서 위원장직을 두고 고희동과 장발(張勃)이 벌인 경합에 있었다. 이 과정에서 갈등이 심화되자 서울대를 중심으로 한 장발 측이 미술의 새로운 방향을 모색한다는 명분으로 대한미협에서 독립을 선언했다. 한국미술가협회는 협회의 명칭을 어떠한 경우에도 약칭으로 사용하지 않는다고 했는데, 이러한 조처는 대한미협을 의식했기 때문이다. 분과 사건의 전개 과정에 대해서는 최열, 『한국현대미술의 역사』, 열화당, 2006, pp. 382-385 참조; 한국미술가협회의 독립 선언에 관해서는 이규일, 『화단야사 - 뒤집어 본 한국미술』, 시공사, 1993, pp. 26-27 참조.

46) 「제5회 국전 심사원 결정」, 『조선일보』, 1956년 9월 9일; 「올해 국전 이상있다」, 『서울신문』, 1956년 9월 19일; 「심사위원 선정에 말썽. 국전 개최 불능의 위기」, 『조선일보』, 1956년 9월 19일; 「國展開催에 暗影」, 『경향신문』, 1956년 9월 21일; 「國展 審査委構成 구성으로 말썽」, 『동아일보』, 1956년 9월 21일; 「국전 개최여부 거듭 주목. 대한미술협회 보이콧 성명」, 『조선일보』, 1956년 9월 25일 참조; 「『國展』을 無期延期」, 『동아일보』, 1956년 10월 6일; 「문제의 국전 무기 연기. 미술 단체 분규 해소 되면 개최기로」, 『조선일보』, 1956년 10월 6일; 「<국회> 강연방해사건 보고. 국전 분규문제로 표결 못하고 산회」, 『조선일보』, 1956년 9월 26일; 「對장면부통령 경고동의안. 국전분규 조사안은 가결」, 『조선일보』, 1956년 9월 27일.

는 지적이 잇따랐다.⁴⁷⁾

《국전》 분규 사태는 파벌과 반목으로 점철된 한국 미술계의 고질적인 문제를 대외적으로 표면화시키는 한편, 기존 미술계에 염증과 환멸을 느낀 미술가들의 집단적 움직임을 불러일으켰다. 그리하여 이듬해 반국전을 슬로건으로 내세운 미술단체, 즉 모던아트협회, 현대미술가협회, 창작미술협회, 신조형파, 백양회가 출범했고, 재야전(在野展)을 표방한 《현대작가초대전》이 개최됐다. 이에 따라 1957년은 한국 현대미술사에서 현대미술의 시발점으로 유력하게 거론되곤 하는데, 이는 한국 미술계에 새로운 시대의식이 부상함에 따라 패러다임이 전환됐기 때문이다.

당시에 등장했던 미술단체들은 정치적 이념이 아닌 예술적 이념으로 결집했는데, 그들이 이렇게 예술적 이념을 내세울 수 있었던 근거에는 전후 복구로 인해 안정기에 진입한 한국 사회의 분위기와의 관련이 있었다. 주지하다시피 대한미협이 결속은 전후 절대적 이데올로기로 부상한 반공주의를 근간으로 했는데, 1950년대 중반 한국 사회가 어느 정도 안정 궤도에 올라서자 반공을 중심으로 한 이념의 결속 역시 풀리기 시작했다. 물론 반국전운동을 주도한 미술단체들이 뚜렷한 정체성을 확보했다고 단언하기에는 무리가 있지만, 동문회 혹은 친목회적 성격이 강했던 이전 그룹들과 비교했을 때 상당한 차이가 있었다. 앞서 살펴봤듯이 정규는 현실적인 문제를 해결하기 위해 《국전》에 참여하였으나, 일찍이 제국미술학교에서 반아카데미즘적인 미술을 학습했으므로 보수적인 《국전》의 성향과 맞지 않았다. 따라서 이 무렵 정규는 관전적인 성격의 미술행사에 거리를 두기 시작하였고, 재야 성향의 모던아트협회와 《현대작가초대전》에 참여했다.

47) 김철, 「韓國畫壇에의 公開狀」, 『평화신문』, 1956년 10월 1일; 김영주, 「미술인 양식에 호소함」, 『신미술』, 1956년 11월호, pp. 30-34. 《국전》분규 사태 이전에도 《국전》에 대한 문제는 꾸준히 제기되어 왔는데, 1954년 《제3회 국전》에 낙선한 미술가 중 일부가 심사 결과에 불공정을 규탄하면서 《국전낙선작품전》(1954.11.10-15)을 개최하였다.

전후 한국현대미술운동을 주도한 미술단체들은 《국전》이 수용하지 않았던 모더니즘 미술을 본격적으로 탐구하면서 반국전이라는 공동의 목표를 추진했지만, 이를 표출하는 방식에는 차이를 두고 있었다. 그중 가장 먼저 모습을 드러낸 모던아트협회는 일본 유학을 경험했던 3·40대의 중견 미술가 한묵, 박고석, 이규상(李揆祥, 1918-1967), 유영국(劉永國, 1916-2002), 황염수(黃廉秀, 1917-2008)가 모여 결성하였다.⁴⁸⁾ 1957년 4월에 창립전을 가진 그들은 협회의 명칭처럼 “현대회화의 문제를 기본이념”으로 삼는다는 다소 느슨한 목표를 내세웠고, 다른 단체와 비교해 다양한 예술적 경향들을 폭넓게 수용했다.⁴⁹⁾

모던아트협회가 창립한 직접적인 계기는 《국전》 분규 사태라는 게 주지의 사실이지만, 미술가 정점식(鄭點植, 1917-2009)은 협회가 처음 구상된 시점은 그보다 앞선 1955년이었다고 전했다.⁵⁰⁾ 그에 따르면 1955년에 개최한 개인전 《정점식유화개인전》(1955.7.25-31)에서 모던아트 협회 초대회원인 한묵, 유영국, 이규상뿐만 아니라 정규, 김영주(金永周, 1920-1995), 김병기(金秉騏, 1916-), 김경(金耕, 1922-1965) 등과 한국 현대미술의 향방에 대해 논의했고, 이때 함께한 미술가 대부분이 모던아트협회를 창립했거나 이후에 참여했다고 한다. 정규가 모던아트협회에 참가했던 것은

48) 「새로운 미술이념 밑에 모던아트를 결성」, 『신미술』, 1957년 3월호, p. 40.

49) 모던아트협회가 결성되었을 때 협회의 명칭에 대해 ‘모던아트’와 ‘제3미술’을 두고 협회원들 간의 열띤 토론이 벌어졌다고 전해진다. 결국 논의 끝에 ‘모던아트’가 결정됐는데, 이러한 과정은 모던아트협회가 모토로 삼은 현대회화의 문제를 ‘모던아트’의 범주 속에 소급하고 있음을 시사한다. 그런데 이 당시 ‘모던아트’라는 개념은 명확하게 규정되지 않았다. 이는 해방 이후 한국전쟁이 연달아 일어나면서 전쟁이 종식된 이후 서구의 현대미술 사조가 한꺼번에 유입된 상황과 연관되는데, 이에 미술계에서는 서구 미술의 다양한 경향을 ‘모던아트’라는 이름으로 통칭하여 이해했다. 하지만 역설적이게도 협회의 명칭이 명확하게 특징지어지지 않는 것은 “현대회화의 문제를 기본이념”으로 두고 다양한 예술적 경향들을 폭넓게 수용했던 협회의 속성을 가장 잘 나타낸 것이기도 했다. 모던아트 협회의 명칭에 대한 논쟁은 박고석, 「그 時節: 모던아트 時節」, 『畫廊』, 1973년 겨울호, p. 42; 전후 시기 ‘모던아트’의 의미와 모던아트협회의 명칭에 대해서는 기혜경, 「모던아트 협회와 1950년대 화단」, 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, 2004, p. 159.

50) 「연보」, 『정점식』, 국립현대미술관, 2004, p. 163.

1958년에 개최된 《제3회 모던아트협회전》(1958.6.3-9)부터였는데, 정점식의 증언을 고려해보면 협회의 구상 단계부터 가담했다고 추정할 수 있다.(도판 8) 그는 《제5회 모던아트협회전》(1959.12.3-9)을 제외하고 1958년부터 모던아트협회가 마지막 협회전을 가진 1960년 《제6회 모던아트협회전》(1960.7.16-25)까지 세 번 참가해 총 12점의 작품을 출품했는데, 아쉽게도 협회전의 도록은 발간되지 않았고 출품작가와 작품이 간단하게 표기된 전시 리플릿만 제작됐다.⁵¹⁾

모던아트협회가 창립전을 개최하고 약 7개월 뒤 『조선일보』는 보도 자료 「현대작가초대미술전(現代作家招待美術展)」(1957)을 통해 《현대작가초대전》의 개최를 알렸다.⁵²⁾ 《현대작가초대전》은 반국전운동을 펼쳤던 미술단체와 마찬가지로 《국전》에 반대하는 재야전을 표방했고, 다양한 경향의 미술을 수용하는 장을 마련했다는 데 의의가 있다. 하지만 일개의 신문사가 관전에 대항한 전시를 개최하는 것에 관해 여러 견해가 제기되었는데, 먼저 당대 대표적인 야당지(野黨紙)인 『조선일보』가 이승만 정부에 대응하기 위하여 그 지지기반을 넓히는 과정에서 전시를 주최했다는 주장이다.⁵³⁾ 그런데 다른 한편에서는 『조선일보』가 재야 미술계를 포섭하고자

51) 정규가 모던아트협회 협회전에 출품한 작품 목록은 다음과 같다.

《제3회 모던아트협회전》(1958.6.3-9): 〈風景〉, 〈마을에서(埋葬된 抒情)〉,
〈作品 A(版畫)〉, 〈作品 B(版畫)〉

《제4회 모던아트협회전》(1958.11.1-18): 〈小品〉, 〈가을〉

《제6회 모던아트협회전》(1960.7.16-25): 〈作品(모자이크)〉, 〈作品(拔畫)〉, 〈예징
習作〉, 〈磁器 小品1〉, 〈磁器 小品2〉,
〈磁器 小品3〉

52) 「現代作家招待美術展」, 『조선일보』, 1957년 10월 9일.

53) 콕아람, 「『조선일보』 주최 《현대작가초대미술전》 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, pp. 13-21; 해방 이후 약 10년 동안은 언론기관의 사명감이 높았던 시기로, 민족문화의 정신을 바로잡는 것이 그들의 주요 과제였다. 이에 신문의 문화면에는 미술가와 비평가 같은 전문가들이 국가와 민족, 그리고 새로운 문화건설을 위한 기사를 발표했다. 그들은 단순 전시 소개나 사실 보도 형식의 기사보다 많은 지면을 할애 받았을 뿐 아니라 주로 톱이나 사이드 같은 주요 위치를 선점했다. 김민환, 『한국언론사』, 사회비평가, 1996, p. 400; 1958년부터 1959년까지 조선일보의 미술 관련 기사는 총 67건이었는데, 그중 미술 전문가의 견해가 포함된 기사는 17건이었고, 사실 보도 기능을 하는 기사는 15건이었다. 이규현, 「신문 미술기사의 특성과 시대별 기능변화 연구」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2003, pp.

했던 기저에는 당시 최신행향으로 받아들여진 추상미술을 전면에 내세워 이 미지의 브랜드화를 추진했다는 견해도 제기됐다.⁵⁴⁾

정규는 재야적인 성향을 지녔고 당시 ‘현대화’와 동일한 구호로 인식된 추상미술 작품을 제작했으므로 《현대작가초대전》의 취지에 여러모로 부합했다.⁵⁵⁾ 또한 그는 당시 조선일보가 관전에 대응하여 재야전을 개최했던 것에 관해 의도의 순수성에 입각한 비판이 일자 언론기관에서 미술운동을 주도했던 역사는 1930년대로 거슬러 올라가며, 중요한 것은 전시 개최의 의도가 아니라 현대미술의 광장을 마련했다는 점에 있다고 두둔했다.⁵⁶⁾ 그는 전시가 시작한 1957년부터 마지막 전시가 개최된 1969년까지 《현대작가초대전》에 꾸준히 참가했으며, 1961년에는 심사위원으로 위촉되기도 했다.⁵⁷⁾ 하지만 아쉽게도 모던아트협회와 마찬가지로 도록이 발간되지 않아 그 정확한 양상을 확인하기 어렵다.⁵⁸⁾

17-19.

54) 조은정에 따르면 신문은 언제나 시대의 선각자 역할을 자처했는데, 미술은 여기에 부합하는 이미지를 시각적으로 구현해 그 욕구를 충족시켜줄 수 있다. 이에 따라 조선일보는 다양한 경향을 선보이지 못했던 미술가들에게 새로운 미술을 선보일 수 있는 장을 마련해주었으나, 한편으로는 신문지 면에 미술 작품을 실어 최신의 이미지를 재생산시켰다. 조은정, 위의 논문, p. 58.

55) 한국전쟁 이후 미국을 통해 추상표현주의를 위시한 서구의 현대미술 사조가 본격적으로 국내에 소개되기 시작하였다. 이에 ‘추상’과 ‘현대화’가 동일한 구호로 인식되기도 했다. 박계리, 위의 책, p. 260.

56) 정규, 「韓國의 現代美術 : 第2回 現代作家招待美術展에 즈음하여 (下)」, 『조선일보』, 1958년 5월 24일.

57) 정규는 현대작가초대전》에 1회전부터 13회전까지 총 9회 참여(8회는 계엄령으로 취소, 9-11회 불참)하였다.

58) 《현대작가초대전》의 도록이 발간되지 않았기 때문에 출품 작가와 작품명은 전시 리플릿과 신문 기사를 통해 확인할 수 있다. 그러나 전시에 출품했던 모든 작품이 실리지 않았고, 심지어 누락되는 경우도 많았다. 정규가 《현대작가초대전》의 리플릿에 게시된 것은 총 4번으로, 그 목록은 다음과 같다.

《제1회 현대작가초대전》(1957.11.21-12.8): 〈마을〉, 〈가을〉, 〈作品〉, 〈배〉,
〈마을에서〉

《제2회 현대작가초대전》(1958.6.14-7.13): 〈作品〉

《제6회 현대작가초대전》(1962.4.10-5.9): 〈作品 A〉, 〈作品 B〉, 〈作品 C〉, 〈모자이크〉

《제13회 현대작가초대전》(1969.7.1-10): 〈산〉, 〈나무그늘〉

3. 한국조형문화연구소 활동과 현대도자공예운동의 전개

전후라는 새로운 시대를 맞이한 정규는 이상에서 언급한 현대미술운동을 펼쳤으나, 한편으로는 또 다른 활동을 병행하고 있었다. 그는 한국조형문화연구소가 설립되자 1954년에 기예부 소속 연구원으로 입사했으며, 1957년부터 연구실장을 역임한 뒤 1962년까지 재직했다.⁵⁹⁾(도판 9) 그는 이곳에서 가마 설립 사업과 《국제관화전》(1957.3.1-10) 같은 한국의 전통 문화를 현대와 잇는 작업을 착수했고, 전통미술을 현대적으로 혁신하여 민족의 고유성이라는 개별성을 세계적 보편성과 종합시키고자 했다. 이러한 활동은 같은 시기 현대미술운동과 다소 거리가 있는 것으로 비춰질 수 있으나, 실상 그의 전전 미술에 대한 반성과 이후 새로운 전후 미술에 대한 모색과 연관된 것이었다. 즉 그는 1954, 56년 사이 「현대회화(現代繪畫)의 민족의식(民族意識) 문제(問題)」(1954), 「현대미술론(現代美術論)」(1956) 등 일련의 글을 발표했는데, 이는 순수예술과 실용예술, 시대예술과 민족예술의 관계에 대한 그만의 비평적 관점을 피력한 것이었으며, 이후 그의 활동은 그러한 인식과 밀접히 관련된 것이었다.⁶⁰⁾

한국조형문화연구소는 1954년에 국립박물관의 부속기관으로 설립됐으며, 당시 국립박물관의 관장 김재원(金載元, 1909-1990)이 록펠러 재단(Rockefeller Foundation)의 지원을 받는 과정에서 법률적인 문제가 발생하자 이

59) 정규가 한국조형문화연구소에 입사한 시기에 대하여 1954년과 1957년에 재직하기 시작했다는 기록이 있다. 한국조형문화연구소의 첫 사업인 가마 설립 사업을 이끈 김재원은 정규가 이 사업에 관여했다고 회고했는데, 이를 통해 1955년 이전에 입사했던 것으로 추정할 수 있다. 김재원, 『경복궁야화』, 탐구당, 1991, p. 171; 정규의 한국조형문화연구소 입사 시점에 대해 1954년이라는 기록은 「연보」, 『절필시대 = When brushes are abandoned』, 국립현대미술관, 2019, p. 325; 1957년이라는 기록은 오광수, 『韓國現代美術全集』, 17, 한국일보사, 1977, p. 138.

60) 정규, 「現代繪畫의 民族意識 問題」, 『문학과 예술』, 1954년 6월호, pp. 79-80; 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, pp. 99-120.

를 해결하기 위하여 이듬해 사단법인으로 전환했다.⁶¹⁾ 당시 국립박물관의 미술과장이자 한국조형문화연구소의 실무를 맡은 최순우에 따르면 “한국조형문화연구소는 한국 현대공예의 중흥과 판화 미술의 발전을 첫 목표로 삼아서 실제로 작품을 개발, 생산하는 한편 공예중흥운동의 첨병(尖兵)이 될 병아리들을 길러내는 일”을 하고 있었다고 한다.⁶²⁾

한국조형문화연구소의 첫 번째 사업은 한국 도예를 계승·발전한다는 취지를 내세운 가마 설립이었는데, 이는 한국 도예의 부흥을 도모하고자 했던 찰스버튼 파스(Charles Burton Fahs, 1908-1980)의 제안으로 시작되었다.⁶³⁾ 당시 록펠러 재단의 문화지원을 담당했던 파스의 제안을 받은 김재원은 한국 도예문화 진흥사업을 구체화한 박물관 프로젝트 계획서를 파스에게 전달해 록펠러 재단에 제출했고, 1954년 록펠러 재단의 이사회는 파스가 상정한 결의안을 채택하였다.⁶⁴⁾ 록펠러 재단의 지원이 결정되면서 본격적으로 추진되기 시작한 가마 설립은 1955년 가을부터 약 1년간의 준비기간을 거친 뒤 1956년 봄 성북동에서 한국조형문화연구소요(Kiln of Korean Art Society, 이하 성북동 가마)라는 명칭으로 개요(開窯)했다.

정규는 한국조형문화연구소 연구원으로서 이 프로젝트에 참여했다. 이 무렵 정규는 주로 회화 작품을 제작했지만, 한편으로는 가마 설립 사업이 시작했던

61) 국립박물관의 박물관 프로젝트는 미술연구회 주도로 진행됐는데, 이를 주도한 김재원은 공무원 신분이었기 때문에 사실 연구회 업무를 위해 외화를 다루었다는 점에서 정부 규정을 위반했다. 이에 법률적인 문제를 해소하기 위해 1955년 10월 사단법인 한국조형문화연구소를 창설했다. 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술계 (I)」, 『美術史學』, 제37호, 2019, p. 268; 김재원은 이사로 취임해 이상백(李相伯)을 이사장에 위임했고, 실무를 당시 국립박물관 미술과장인 최순우에게 맡겼다. 김재원, 위의 책, p. 171.

62) 최순우, 「만날 때 반갑고 헤어질 때 개운하던 人間 劉康烈」, 『공간』, 1978년 4월호, p. 62.

63) 김재원이 가마 설립 사업을 진행하게 된 배경에는 록펠러 재단의 문화지원 사업을 담당했던 파스의 역할이 컸다. 김재원에 따르면 파스는 한국이 오랜 도예의 전통을 가지고 있었던 점에 주목하고 “지금은 거의 망각하다시피 된 한국 도예를 부흥시킬 수 없을까”라면서 먼저 사업을 제안했다고 한다. 김재원, 위의 책, p. 170.

64) 김재원의 박물관 프로젝트를 비롯한 1950년대 록펠러 재단의 한국 관련 문화 사업에 대해서는 정무정, 위의 논문, pp. 255-279 참조.

1955년에 「공예문화(工藝文化) 건설(建設)에 공헌(貢獻): 공예작가(工藝作家) 동인전(同人展)을 보고」와 「생활미(生活美)의 전람(展覽): 숙대생활미술전(淑大生活美術展)을보고」란 글을 발표하면서 공예에 대한 관심을 드러냈다.⁶⁵⁾ 예술과 실용이 겸비된 공예에 대해 주목한 그는 삶과 유리된 관념적인 미술에 대한 문제의식을 기초로 보다 한국의 현실에 토대를 둔 새로운 차원의 현대미술을 모색하고자 했다.

또한 도자기는 한국전쟁기 경제적으로 어려웠던 미술가들의 생계 수단 중 하나였는데, 피난지 부산에 정착했던 미술가들은 대한경질도기주식회사(이하 대한도기)에서 도자기 접시와 화병에 그림을 그리는 일을 하였다. 대한도기는 미술가들에게 일자리를 제공해주었을 뿐 아니라 기거할 수 있는 장소도 마련해줬기 때문에 인기가 매우 높았다고 한다. 정규가 이곳에 재직했다는 기록은 확인할 수 없지만, 당시 미술계가 압축적으로 재편되었던 점을 고려해볼 때 대한도기에 관해 인지했을 가능성이 높다.⁶⁶⁾

가마 설립 사업에 참여한 정규는 1960년대 후반에 집필한 「한국현대도자공예운동(現代陶磁工藝運動) 서설(序說)」(1969)이란 글에서 그 과정을 상세하게 정리하였다.⁶⁷⁾ 하지만 아쉽게도 가마를 설립하는 과정에서 정규가 어떤 역할을 했는지 기록되지 않아 정확한 양상을 확인할 수 없는데, 한국조형문화연구소를 이끈 김재원에 따르면 기예부 연구원이었던 정규와 유강렬(劉康烈, 1920-1976)이 예술가적 기질이 많아 연구소의 권고에 따르지 않았고, 설립과정에서 둘 사이에 이견으로 사업이 원활하게 추진되지 못했

65) 정규, 「工藝文化 建設에 貢獻: 工藝作家 同人展을 보고」, 『조선일보』, 1955년 07월 21일; 정규, 「生活美의 展覽: 淑大生活美術展을보고」, 『동아일보』, 1955년 12월 21일.

66) 부산 피난시절 대한도기에 재직했던 미술가들의 명부가 일부 남아있지만, 전란으로 인해 사실 여부를 정확하게 확인하는 데 한계가 있다. 또한 정규와 교류한 이중섭의 경우 황염수의 천거로 대한도기에 잠시 머물렀다는 기록이 있으나, 정식으로 재직한 것은 아니었다고 한다. 정준모, 「한국전쟁기 부산화단과 도기화 제작」, 『소정, 무릉도원을 보다』, 국립현대미술관, 2006, pp. 208-213 참조.

67) 정규, 「한국現代陶磁工藝運動 序說」, 『경희대 논문집』, 1969; 『공간』, 1971년 8월 호, pp. 48-54에서 재인용.

다고 한다.⁶⁸⁾

성북동 가마는 한국 도예계가 조선시대 말기부터 질적으로 퇴조한 이래 해방 이후까지 사실상 답보 상태로 머물러 있었던 상황에서 현대적 전환을 모색했다는 데 의의가 있다.⁶⁹⁾ 하지만 록펠러 재단의 원조금 중단과 도공들의 갈등, 그리고 1956년 대방동에서 개요한 한국미술품연구소요(이하 대방동 가마)로 도공들이 대거 이동하면서 성북동 가마는 결국 1962년에 폐요(閉窯)했다. 특히 윤효중(尹孝重, 1917-1967)이 설립한 대방동 가마의 등장은 인력 수급의 어려움이 야기했다. 이에 김재원은 파스에게 편지를 보내며 불만을 토로했지만, 파스는 본래 사업의 목적이 한국 도예의 부흥을 도모하는 것이었으므로 이미 목적을 달성했다면서 위로했다고 전해진다.⁷⁰⁾ 또한 파스는 도예 이외의 다른 예술 장르로 활동의 영역을 확장할 것을 권고했는데, 1957년에 개최된 《국제판화전》은 파스의 조언을 바탕으로 연구소의 활동 반경을 넓히는 과정에서 추진된 사업이었다.⁷¹⁾

한국전쟁 이후 국제 교류의 일환으로 한국에는 수많은 해외 전시가 열렸고, 그중 가장 많은 부분을 차지한 장르는 다름 아닌 판화였다.⁷²⁾ 판화는 작품의 이동이 잦은 국제교류전에서 운반의 용이했고, 복수로 제작이 가능해 훼손의 부담에서 자유로웠기 때문에 다른 장르와 비교해 국제전 개최에 유리했다. 전후 시기 개최된 해외 전시는 미술가들뿐만 아니라 일반 대중에게도 큰 반향을 불러 일으켰는데, 특히 판화는 관람자들로 하여금 도판이 아닌 원화를 직접 관람하는 체험을 제공하면서 미술의 새로운 장르로 각광

68) 김재원, 위의 책, p. 171.

69) 최공호, 『한국 현대 공예사의 이해』, 도서출판 재원, 1996, p. 99.

70) Letter from Kim Chewon to Fahs, 1956.12.11.; Letter from Fahs to Kim Chewon, 1956.12.21. Rockefeller Foundation records, projects, RG 1.2, Series 613, FA #387, Box 1, Folder 7; 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술계 (I)」, 『美術史學』, 제37호, 2019, p. 269에서 재인용.

71) 정무정, 위의 논문, p. 296, 각주 31에서 재인용.

72) 1950년대부터 1990년대까지 한국에서 개최된 해외 관련 전시 중 판화는 38%로 가장 많은 부분을 차지했다. 김달진, 『바로보는 한국의 현대미술』, 발언, 1995, p. 412.

받기 시작했다. 이에 따라 한국 판화의 현대적 전환이 태동하게 되었는데, 미술가 윤명로에 따르면 한국 현대판화는 “외국 대사관의 문화교류의 일환으로 마련된 오리지널(original) 판화전에 의해서 자극되어진 결과”였다고 한다.⁷³⁾

정규는 비교적 이른 시기부터 판화 작품을 제작했으며, 한국 현대판화의 1세대로 거론될 만큼 한국판화계에서 뚜렷한 족적을 남겼다.⁷⁴⁾ 그러나 그가 판화를 시작하게 된 구체적인 경로는 확인할 수 없는데, 기존에 연구에 따르면 그 가능성을 두 가지로 정리할 수 있다. 먼저 정규가 일본에서 유학했을 때 판화 교육을 받았다는 견해이다.⁷⁵⁾ 하지만 정규가 제국미술학교에 재학한 시기(1941-1944)와 학교가 판화를 정식과목으로 채택한 1947년은 시간상으로 거리가 있어 설득력이 떨어진다.

또 다른 견해는 정규가 신문이나 잡지의 삽화를 의뢰받고 그것을 제작하면서 판화활동을 시작했다는 것인데, 앞서 피난민으로서 경제적 기반을 상실한 정규의 상황을 고려하면 생계 수단으로 판화를 접했다는 견해는 타당

73) 윤명로, 「版畫의 基礎概念: Basic Concept」, 『공간』, 1975년 5월호, p. 29. 윤명로가 언급한 ‘오리지널 판화’는 두 가지 의미로 해석되는데, 먼저 인쇄물과 구분되는 의미로서 ‘오리지널 판화’가 이다. 이때 ‘오리지널 판화’는 미술가가 직접 판을 제작하여 만든 것을 의미하는데, 이와 구분되는 ‘복제 판화(Estampe)’는 미술가가 원화만 제공할 뿐 판을 제작하지 않는다. 또 다른 ‘오리지널 판화’는 원래의 의미에서 좀 더 확장된 것으로, 이때 ‘오리지널 판화’는 미술가가 원화부터 판까지 직접 제작한 것에서 나아가 도판이 아닌 미술가가 제작한 ‘진짜’ 작품을 의미했다. 해외 전시가 많지 않았던 당시 상황을 미루어보아 국제교류전에서 판화가 빈번하게 출품됐으므로 그것을 강조하는 의미로 사용됐다.

74) 정규의 판화작업에 관한 기록 중 가장 이른 것은 1950년 정규가 《국민예술제 미술전》에 목판화 〈어시장〉을 출품했다는 기록이다. 이에 대해 정규가 아닌 김경일 본명 김만두(金萬斗)로 〈어시장〉 혹은 〈어시장에서〉를 출품했다는 기록도 있다. 국민예술제에 관한 문헌 자료를 찾아보았으나, 당시 출품한 미술가와 작품 이름이 표기된 기록을 찾을 수 없었다. 또한 두 미술가 모두 같은 제목으로 출품했을 가능성도 배제할 수 없다. 다만 이후에 기록된 문헌 자료를 살펴보면 정규의 경우 《국민예술제 미술전》에 참여했다는 기록 이외 다른 정보가 전무하고, 다른 문헌에도 같은 내용이 반복적으로 서술되었다. 이에 반해 김경일은 출품의 경로가 자세히 제시되어 있어 〈어시장〉의 제작자가 김경일 가능성에 힘을 실어준다. 정규에 대한 가장 이른 기록은 윤명로, 「한국현대판화의 형성과 전개」, 『한국현대판화40년』, 국립현대미술관, 1993, p. 18; 김경에 대한 기록은 윤범모, 위의 책, p. 308; 「작고 김경 화백 삶과 예술 재조명」, 『경남신문』, 1992년 4월 14일; 김준기, 「김준기의 부산미술 다시 읽기(13): 김경」, 『부산일보』, 2008년 7월 3일.

75) 김윤애, 위의 논문, p. 55.

성이 높다.⁷⁶⁾ 실제로 그는 1950년대 중반부터 잡지나 소설집, 시집 같은 문학작품에 표지와 내지 등 책의 장정(도판 10, 11, 12, 13, 14, 15)을 디자인하였고, 1963년 1월부터 7월까지 『동아일보』에서 연재한 소설가 정한숙(鄭漢淑, 1922-1997)의 「우린 서로 닮았다」(1963.1.1-7.27 연재)의 삽화를 맡기도 했다.⁷⁷⁾(도판 16)

그런데 이러한 논의들은 정규가 판화를 접하게 된 계기를 의미하는 것이지 판화를 창작활동의 수단으로 인식했다는 것을 의미하는 것은 아니다. 그가 판화를 새로운 미술로 인식하게 된 배경은 전후 시기 활발해진 국제 교류의 일환으로 판화가 새로운 매체로 대두된 상황과 연관되며, 국제전에 유리한 조건을 지닌 판화의 매체적 특성을 주목했을 가능성이 높다. 특히 정규가 연구원으로 재직하던 한국조형문화연구소에서는 앞서 언급한 《국제판화전》을 개최했는데, 그는 연구원으로서 전시 기획에 참여하였다. 1957년 개최된 《국제판화전》은 당대 큰 반향을 이끌었고, 급이 낮은 장르로 취급되던 판화를 새롭게 인식하는 계기를 마련했다는 의의를 지닌다.⁷⁸⁾

이처럼 당대 신문물이자 신기술로 떠오른 판화에 대한 정규의 관심은 1958년 이항성(李恒星, 1919-1997), 장리석, 최영림 등과 함께 한국판화협회(韓國版畫協會)를 발족하는 것으로 이어졌고, 그는 자신의 두 번째 개인전을 판화 작품으로만 구성하여 개최했다.⁷⁹⁾ 1958년 3월에 열린 《정규목 판화개전》(1958.3.1-7)은 총 23점의 판화 작품이 게시되었다.⁸⁰⁾(도판 1

76) 윤명로, 「한국현대판화의 형성과 전개」, 『한국현대판화40년』, 국립현대미술관, 1993, p. 22.

77) 「다음連載小説: 歡談하고있는 作家鄭漢淑씨와 鄭圭晝伯」, 『동아일보』, 1962년 12월 17일.

78) 이경성, 「國際版畫展을 보고」, 『조선일보』, 1957년 3월 5일; 김영주, 「國際版畫展을 보고」, 『연합신문』, 1957년 3월 6-7일.

79) 한국판화협회에 대해서는 「韓國版畫協會 展」, 『경향신문』, 1958년 3월 10일; 「版畫協會創立展」, 『동아일보』, 1958년 3월 19일.

80) 이 전시의 한국조형문화연구소에서 주최했고, 한국판화협회에서 후원하였다. 전시에 출품된 23점의 작품은 다음과 같다. 〈十字家〉, 〈虛(未明)〉, 〈까치의 生態〉, 〈해와 개〉, 〈씨-커스〉, 〈보살〉, 〈예수의 像〉, 〈보름달이 떠오르면〉, 〈아름다운 祈禱에서〉,

7) 전시 리플릿에서 그는 “아직 솜씨가 어리고 뜻이 야타서 작품(作品)에 소혈한곳이 만습니다만 공부(工夫)의 한 단계를 만들고저 무리한줄 알면서 첫 번째 목판화개인전(木版畫個人展)을 가졌습니다”라고 전시의 소회를 밝혔다.(도판 18) 이를 통해 그가 《국제판화전》의 개최 전후로 판화 작품을 본격적으로 제작하기 시작했다는 것을 추정할 수 있다. 다만 개인전의 주최를 한국조형문화연구소에서 맡았던 점을 고려해볼 때 연구소 활동의 일환으로 이루어졌을 가능성도 배제할 수 없다.

개인전을 마친 후 정규는 이항성과 함께 《정규, 이항성 2인전》(1963.6.3-10)을 개최했으며, 1969년에는 이항성, 석도륜(昔度輪, 1923-2011), 최영림과 《목판화 4인전》(1969.5.3-10)을 갖는 등 판화활동을 이어나갔다.⁸¹⁾ 또 1963년에는 목판화집을 출간했고, 일반인을 대상으로 한 판화감상법을 강의하는 등 판화의 대중화에도 앞장섰다.⁸²⁾ 주목할 만한 점은 앞서 현대미술운동을 전개한 모던아트협회와 《현대작가초대전》에서 정규가 회화 이외의 다른 장르를 선보였다는 점이다. 특히 모던아트협회는 1958년 《제3회 모던아트협회전》을 개최하면서 리플릿에 ‘MODERN FINE ART EXHIBITION’라고 명기했지만, 그는 판화 작품 2점을 선보였다. 또 미국 유학을 마친 뒤에 참여했던 《제6회 모던아트협회전》에서는 모자이크 작품과 도예 작품을 출품하기도 했다.⁸³⁾(도판 8, 19)

〈合唱〉, 〈나무〉, 〈變身〉, 〈悔悟의 彼岸에서〉, 〈女人〉, 〈해바라기〉, 〈殘照〉, 〈傳說〉, 〈自書=題〉, 〈佛頭〉, 〈忘却〉, 〈보살 立像〉, 〈記憶의 妄想〉, 〈빈 廣場에서〉

81) 《정규, 이항성 2인전》은 「版畫에대한 理解더하게」, 『동아일보』, 1963년 6월 11일; 《목판화 4인전》은 「文化行事」, 『동아일보』, 1969년 5월 6일.

82) 판화감상법에 대한 내용은 「公報館서 美術講座」, 『동아일보』, 1963년 11월 4일.

83) 정규는 1958년 《제3회 모던아트협회전》에서 판화 작품 〈作品 A(版畫)〉, 〈作品 B(版畫)〉를 선보였고, 미국 유학 이후 참여한 《제6회 모던아트협회전》에서 동판화 에칭(etching)으로 추정되는 작품 〈에칭 習作〉과 도자기 과편을 이용한 모자이크 작품 〈作品(모자이크)〉, 도예 작품으로 보이는 〈磁器 小品1〉, 〈磁器 小品2〉, 〈磁器 小品3〉을 출품했다. 또한 《현대작가초대전》이 1961년 5회전부터 판화부를 신설하자 작품을 출품하기도 했다. 그는 《현대작가초대전》 서양화부에 6회(1,2,3,4,6,7회), 판화부에 4회(5,7,12,13회, 7회전에서는 서양화부와 판화부에 동시 출품, 8회전 판화부에 출품했으나 계엄령으로

이처럼 그가 회화 이외의 다른 장르에 관심을 두기 시작했던 배경은 1956년에 발표한 「현대미술론」이란 글을 통해 짐작할 수 있다. 이 글에서 그는 “예술(藝術)표현(表現)의 한계(限界)를 창작적(創作的)인 현실(現實)위에 지속(持續)함으로써 전개(展開)되는 인간(人間)의 반응(反應)이 보다 더 미술(美術)의 지향(指向)을 가능(可能)하게 하는 것”이라고 하면서 동시대 시공간 속에서 반응한 현재성을 강조했다.⁸⁴⁾ 따라서 그는 순수미술 위주의 교만한 권위주의에서 벗어나 기능적이고 보편적 가치를 지향한 바우하우스와 에스프리 누보에 주목했고, 국제적 표준화의 현대적 가치 위에 민족의 개별성을 추구한 스웨덴과 핀란드, 그리고 스칸디나비아의 민족공예를 통해 한국의 민족공예가 국제적으로 위치될 작상을 얻었다.⁸⁵⁾ 그리고 민족 공예품이 새로운 현대미술로서 등장할 수 있도록 국제적인 장을 마련한 미국에 주목하게 된 정규는 가마 사업으로 인연을 맺은 파스와 연계해 록펠러 재단의 후원을 받아 1958년에 미국으로 유학을 떠났다.⁸⁶⁾

1958년 4월 한국에 온 파스는 성북동 가마를 방문했고, 한국의 도예 부문에 도움이 필요한 것을 확인한 뒤 성북동 가마의 경험을 바탕으로 선진 도예 기술을 익히고자 한 정규에게 지원 결정을 내렸다. 정규는 미국 로체스터 공과대학(Rochester Institute of Technology, RIT) 내 미국공예학교(the School for American Craftsmen, S.A.C.)에서 유학했는데, 학교는

취소) 참가했으며, 1962년 《제6회 현대작가초대전》 서양화부에 모자이크 작품 〈모자이크〉를 출품했다.

84) 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, p. 118.

85) 1917년 스칸디나비아 스톡홀름(Stockholm)에서는 스웨덴 산업디자인협회 주최로 가정용품 박람회가 열렸다. 당시 전시에 출품한 빌헬름 코게(Wilhelm Kage)의 릴예블로(Liljeblå) 세트는 실용성과 아름다움, 경제성을 고려한 노동자의 식기 세트로 평가받았다. 하지만 한편에서는 국제적인 보편성의 대응하여 특정지역의 점토나 나무재를 활용하여 차별성을 추구하는 방향이 전개되기 시작했다. 이처럼 국제적 표준화의 가치 위에 차별성을 확보하고자 하는 시도는 점차 국제적 접촉이 빈번해짐에 따라 증대되었다. 에드먼드 드 왈, 『20세기 도자의 역사 : 아르 누보에서 포스트모던 도자까지』, 이윤희 옮김, 시공아트, 2018, pp. 51-56, p. 72-73.

86) 정규, 위의 논문, pp. 101-102.

9월에 개강했지만 그는 비자 문제로 1958년 11월 17일에 미국에 도착했다.⁸⁷⁾ 미국에서 도예 교육을 받은 첫 번째 유학생인 그는 록펠러 재단으로부터 월 \$250의 수업료와 월 \$100의 가족 수당, 그리고 기타 경비를 포함하여 총 \$7,990을 지원받았으며, 약 9개월 동안 도예 기술을 익힌 뒤 유럽을 거쳐 1959년 12월에 귀국했다.⁸⁸⁾

정규가 유학했을 때 로체스터 공과대학에서 가장 영향력을 가진 인물은 바우하우스 출신의 프란츠 빌덴하인(Frans Wildenhain, 1905-1980)이었다.⁸⁹⁾ 빌덴하인은 1924년에 독일의 바이마르(Weimar)에 설립된 바우하우스에서 공예 교육을 받기 시작했으며, 유럽 현대미술의 대가들에게 미술을 배웠다.⁹⁰⁾ 이후 본격적인 도예 교육을 받기 위해 돈부르크(Dornburg)에 있는 바우하우스 도자기 공방으로 이동했던 그는 도예 마스터인 막스 크레한(Max Krehan, 1875-1925)과 조형 마스터인 게르하르트 마르크스(Gerhard Marcks, 1889-1981)를 사사했다. 그러나 당시 악화하는 독일의 정

87) 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술(II)」, 『미술사학』, 39, 2020, p. 61; 정규가 미국 유학을 했을 때 알프레드 대학교(Alfred University)에서 교육과정을 밟았다는 기록이 있으나, 정규의 출국을 알리는 『코리아 리퍼블릭(The Korean Republic)』에 실린 기사에 따르면 그는 1958년 11월 14일에 출국하여 로체스터 공예학교에서 공부할 것이라고 했다. “Artists Leave for US; Doctor Continues Tour”, The Korean Republic, November 15, 1958; 김예진, 「정규, 전방위적 예술가」, 『절필시대 = When brushes are abandoned』, 국립현대미술관, 2019, p. 259에서 재인용.

88) “Fellowship for Mr. Kyu Chung”, Rockefeller Foundation records, fellowships, fellowship files, RG 10.1, Series 613E, FA #244, Box 385, Folder 5642; 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술(II)」, 『미술사학』, 39, 2020, p. 61에서 재인용; 정규는 록펠러 재단에 학업을 마치고 귀국하기 전 유럽 여행을 희망하는 의사를 전달했고, 1959년 9월 1일부터 11월 18일까지 영국, 프랑스, 스웨덴, 노르웨이, 덴마크, 이탈리아, 필리핀, 일본을 거쳐 귀국했다. Letter from Robert W. July to H.J.Brennan, August 11, 1959; 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술(II)」, 『미술사학』, 39, 2020, p. 62에서 재인용.

89) 이 당시 빌덴하인은 벽화 작업을 위해 1년간 학교를 떠나 있었으나, 미국공예학교에서 빌덴하인이 가지는 영향력이 컸던 점을 고려하면 정규는 그의 직·간접적인 영향을 받았던 것으로 추정된다. 조현정, 위의 논문, p. 111.

90) 빌덴하인은 바우하우스에서 라즐로 모홀리-나기(Laszlo Moholy-Nagy), 요제프 알버스(Joseph Albers), 파울 클레(Paul Klee), 그리고 바실리 칸딘스키(Vassily Kandinsky)에게 미술 교육을 받았다. Elaine Levin, *Movers and shakers in American ceramics: defining twentieth century ceramics : a collection of articles from Ceramics monthly*, Westerville: American Ceramic Society, 2003, p. 92.

치·경제적 상황과 제2차 세계대전의 발발로 인하여 미국으로 이주하였고, 1950년에 로체스터 공과대학 교수로 임용됐다.⁹¹⁾

1950년대 후반 미국 도예계는 블랙 마운틴 컬리지(Black Mountain College)에서 존 케이지(John Cage, 1912-1992), 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008) 등과 교류한 피터 볼코스(Peter Voulkos, 1924-2002)를 중심으로 주요 흐름이 형성되어 있었다.⁹²⁾ 볼코스는 프란츠 클라인(Franz Kline, 1910-1962), 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock, 1912-1956) 등 추상표현주의 미술가들의 영향을 받아 〈리틀 빅 혼(Little Big Horn)〉(1959) 같은 이전과는 전혀 다른 형태의 전위적인 도자기를 선보였다.(도판 20) 이에 반해 정규가 유학했던 미국공예학교의 빌덴하인은 도예계의 조류에 휩쓸리기보다는 수공예적인 방식을 강조한 그만의 도예 철학을 고수했다.⁹³⁾(도판 21) 정규가 당대 미국 도예계를 선도한 볼코스의 오티스(Otis Art Institute)가 아닌 미국공예학교에서 유학하게 된 이유는 그와 한국조형문화연구소의 의견이 반영된 것으로 사료된다.⁹⁴⁾ 정규를 후원했던 록펠러 재단의 지원 방식은 장학금을 제공하는 것에서 그치는 것이 아니라 수혜자가 자신의 목적을 충분히 실현할 수 있도록 개별 맞춤형 지원을 했기 때문이다.⁹⁵⁾

91) 빌덴하인의 약력은 2012년에 개최된 전시 《Frans Wildenhain 1950-75: Creative and Commercial American Ceramics at Mid-century》(2012.8.20-10.2)의 홈페이지를 참조하였다. <https://www.rit.edu/cla/wild/> (2019년 12월 14일 접속)

92) 에드먼드 드 왈, 위의 책, pp. 175-183.

93) Elaine Levin, op. cit., p. 96.

94) 1950년대 한국에서는 공예에 관한 사회적 여건이 조성되지 않았기 때문에 《국전》이 공예가들의 거의 유일한 등용문이었다. 하지만 회화를 중심으로 재편된 미술계에서 공예는 미술의 주변부로 인식됐는데, 이러한 구조는 《국전》의 전신인 《조선미술전람회》에서 공예부가 신설되었을 때 생겨났다. 공예부의 신설은 공예를 조형 미술의 한 분과로 편입시킴으로써 회화보다 낮은 단계로 위치시켰을 뿐만 아니라 공예의 조형성을 지나치게 강조하는 문제점을 초래했다. 다만 《선전》에서 공예는 실용기물로서 기술 진작의 의미가 컸는데, 이에 비해 《국전》에서는 좀 더 순수미술로서의 의미가 증대하였다. 이에 한국조형문화연구소의 설립을 주도했던 김재원은 1954년 《국전》의 공예부는 사실상 《조선미술전람회》의 연장선상이라고 하면서 강도 높게 비판했다. 1950년대 공예계의 상황에 대해서는 최공호, 위의 책, pp. 48-49, p. 87 참조.

또한 주목할 만한 사실은 당시 빌덴하인이 도예의 연장선상으로 벽화를 인식하고 제작했다는 것이다. 빌덴하인은 도예와 벽화를 동굴 벽화와 중세 시대의 프레스코에서 이어진 역사적 발전으로 이해했는데, 그는 1956년에 스트라젠부르크 연구소(Strasensburgh Laboratories)의 벽화 작업을 맡았으며, 1958년에 구겐하임 보조금(Guggenheim fellowship)을 받아 벽화 작업을 하면서 건축과 도예의 협업을 연구하였다.⁹⁶⁾ 정규도 미국 유학을 마친 후 건축가 김수근과 협업하여 세라믹 벽화를 제작한 바 있다. 하지만 아쉽게도 이 시기 정규가 제작한 작품을 확인할 수 없는데, 1959년 8월 정규와 학교 관계자를 만난 뒤 기록을 남긴 록펠러 재단의 로버트 줄라이(Robert W. July)에 따르면 “정규의 작업에 진전이 있고 본질적인 동양적 특성을 잃지 않으면서도 다양한 서양의 아이디어를 포용”했으며, 그에 대한 장학금 지원이 매우 성공적이었다고 한다.⁹⁷⁾

한편, 미국 유학에 대해 정규는 아직 도예의 입문 단계에 있었던 자신에게 미국의 교수와 학생들이 작품에 관한 조언을 요청했으며, 미국 내 도예와 관련된 대학을 견학하는 동안 그들에게 분에 넘치는 매우 극진한 대접을 받았다고 술회하였다. 이는 앞서 민족공예를 통해 국제적 표준화의 가치 위에서 차별성을 획득하고자 했던 것과 연관되는데, 그는 미국에서의 경험을 통해 한국의 민족공예인 도예로 국제적인 위치에 도약할 수 있다는 확신을 가지게 된 것으로 보인다.⁹⁸⁾ 또한 그는 미국에서 유학을 마친 후 떠난 유럽 여행에 대해 “유럽에서 받은 충격은 다시는 붓을 들 수 없게 했노라”하고 토로했던 것으로 전해지는데, 이를 통해 그가 비유럽인으로서 유럽 미술의 유구한 역사

95) 록펠러 재단의 장학금 수혜와 지원 방식에 대해서는 정무정, 위의 논문, p. 58 참조.

96) Elaine Levin, op. cit., p. 94.

97) Robert W. July's Diary, August 14, 1959, Rockefeller Foundation records, fellowships, fellowship files, RG 10.1, Series 613E, FA #244, Box 385, Folder 5642; 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술(II)」, 『미술사학』, 39, 2020, p. 62에서 재인용.

98) 최순우는 미국에서 유학했던 C씨의 이야기를 소개했는데, C는 정규를 일컫는다. 최순우, 「陶磁王國」, 『동아일보』, 1976년 1월 30일.

를 뛰어넘을 수 없는 벽으로 인지하고 유화에 비해 한국의 오랜 역사를 지닌 도예에서 차별성을 확보하고자했음을 짐작할 수 있다.⁹⁹⁾

1959년 11월 정규는 1년간의 과정을 마친 후 유럽을 거쳐 귀국했다. 그는 1960년 정초를 맞아 『신춘화상』에서 발표한 「정초삼제(正初三題)」란 글에서 앞으로의 계획에 대해 다음과 같이 밝혔다.

“첫째로는 그동안 침체상태(沈滯狀態)에 있던 조형문화연구소(造形文化研究所)의 도예공예공방(陶藝工藝工房)을 기초(基礎)로 하여 우리나라의 현대도자공예운동(現代陶磁工藝運動)을 전개(展開)하고자 한다. 둘째로는 목판화(木版畫)의 새로운 정리(整理)와 표현(表現)을 시도(試圖)해보고 싶다. 다만 점점 유화(油畫)의 세계(世界)와 멀어지는 서운한 감(感) 간절하다. 그리고 시간(時間)이 있는 대로 기왕 발표(發表)하였던 미술(美術)에 관(關)한 글들 중(中)에서 필요(必要)한 것을 나대로의 주관(主觀)에 의(依)하여 재수정(再修正)해볼까 한다.”¹⁰⁰⁾

위의 언급과 같이 정규는 귀국한 이후 도예를 중심으로 한 미술활동을 전개하였다. 경기도 이천시 신둔면 수광리, 일명 수광리 점촌에 가마터를 잡은 그는 한국민속도자공예연구소(韓國民俗陶磁工藝研究所)를 설치하고 도예 작업에 매진했다.¹⁰¹⁾(도판 22) 수광리 점촌은 소위 ‘칠기(漆器)’라고 불리는 용기가 제작되던 곳으로, 성북동 가마와 대방동 가마가 폐요한 뒤 두 가마

99) 오광수, 「정규: 詩化의 경향과 造形의 밀도」, 『공간』, 1978년 9월호, p. 25.

100) 정규, 「정初三題」, 『신춘화상』, 날짜 미상; 『공간』, 1971년 8월호, p. 47에서 재인용.

101) 정규의 가마터는 경기도 이천시 신둔면 수광리 12-4번지에 위치했다. 김수진, 위의 논문, p. 69, 각주 134에서 재인용; 수광리 점촌은 토질이 좋아 칠기의 주재료인 점토, 사토, 약토, 재를 인근에서 쉽게 구할 수 있었다. 또 국도변에 위치하여 편리한 교통망이 구축되어 있었고, 당시 도자기의 주요 판매처인 경기도 광주군(오늘날 서울특별시 강동구 천호동 시장)과도 지리적으로 가까워 칠기의 생산과 판매를 위한 지리적 조건과 인문적 조건이 겸비했다. 이꽃담, 「이천 수광리 칠기유약의 연구」, 『한국도자학연구』, Vol.14 no.2, 2017, p. 87.

에 몸담았던 도공들이 질 좋은 토질과 편리한 교통망이 확보된 이곳으로 모여들면서 성황을 이루었다.¹⁰²⁾

1960년에 한국조형문화연구소의 주최로 개최된 《제2회 신작도자기전》(1960.5.9-16)에서 정규는 찻잔, 꽃병, 접시, 그릇 등 100여 점을 선보였다.¹⁰³⁾ 그리고 이듬해 1961년 《정규소품전》(1961.7.8-14)을 개최하여 200여 점을 진열해 적은 수의 작품을 제작했던 다른 장르와 다르게 왕성한 창작욕을 드러냈다.¹⁰⁴⁾(도판 23) 이처럼 작품 제작에 몰두했던 그는 미국 공예학교의 교수들이 상점 샵 원(Shop One)을 개설해 작품 판매를 했던 것처럼 서울 명동에 상점 한국민속도자공예사를 개설한 뒤 도예 작품을 판매하기도 했다.¹⁰⁵⁾

또한 앞서 언급한 바와 같이 1963년부터 정규는 김수근과 협업해 세라믹 벽화를 제작하기 시작했다. 두 사람은 홍익대학교에서 교수로 재직하면서 친분을 쌓았는데, 당대 문화예술인들의 사랑방 역할을 자처한 최순우의 국립박물관 사무실에 출입하면서 한국 전통에 대한 관심을 공유했다는 공통분모를 가지고 있었다.¹⁰⁶⁾ 둘의 협업은 주로 김수근이 설계한 건축물에 정규가 세라믹 벽화로 장식하는 방식으로 진행되었다. 작품에 관한 각자의 기여도는 앞으로 좀 더 밝혀져야 하지만, 김수근 사무소에서 설계팀을 이끈 윤승중(尹承重, 1937-)의 회고에 따르면 김수근이 스케치로 구상하면 정규가 타일이

102) 칠기라는 용어는 이천에서 제작하는 검은빛의 생활용 도자기를 총칭하는 의미로 사용된다. 유약을 먼저 바르고 초벌구이를 하는 옹기와 달리 칠기는 초벌구이를 먼저 한 후에 유약을 발라 옹기보다 높은 온도에서 구웠기 때문에 제작 방식에 있어 약간의 차이가 있다. 하지만 칠기, 옹기, 오지그릇, 흑유도자기, 흑유자기 등 용어를 사용할 때 엄밀하게 구분하지 않고 혼용하는 경우가 많은데, 대개 일상생활에서 사용할 때는 옹기라고 하고, 학술적으로 논의될 때는 흑유도자기 혹은 흑유자기라고 칭한다.

103) 「鄭圭陶磁器展」, 『경향신문』, 1960년 5월 12일. 전시의 정확한 명칭은 ‘제2회 신작도자기전’이었으나, 사실상 정규의 개인전이었던 것으로 추정된다.

104) 「現代化에 주력」, 『경향신문』, 1961년 7월 12일.

105) Elaine Levin, op. cit., p. 94; 정규가 개설한 명동 상점은 신상호, 「전통도예; 회고와 전망」, 『한국 현대도예 30년』, 고려서적, 1994, p. 67 참조.

106) 이경성, 『어느 미술관장의 회상』, 시공사, 1998, pp. 395-357.

나 도자기로 바꾸어 그래픽적으로 구체화했다고 한다.¹⁰⁷⁾ 1963년에 부산 해운대 극동호텔에서 시작된 두 사람의 협업은 오양빌딩(1964)(도판 24), 우석대학교 의과대학 부속병원(1964)(도판 25), 자유센터(1964)(도판 26)까지 총 4번에 걸쳐 이루어졌으며, 그중 오양빌딩의 세라믹 벽화는 오늘날까지 건물의 원형을 거의 그대로 유지하고 있으므로 당시 두 사람의 작품 양상을 확인할 수 있다.¹⁰⁸⁾(도판 27)

한편, 정규는 1962년에 한국조형문화연구소를 퇴사한 뒤 이듬해 1963년 경희대학교 요업공예과의 초대학장으로 취임했다. 부산 피난시절부터 미술 교육자로 활동한 그는 환도 이후 1955년부터 이화여자대학교, 홍익대학교, 수도여자사범대학교에 출강했다.¹⁰⁹⁾ 그는 대학 교육을 통해 한국 현대도예를 이끌어 나갈 후학 양성을 목표로 삼았는데, 박고석에 따르면 미국 유학을 마친 이후 대학에 도예과를 유치시키기 위해 심혈을 기울였으며, 이를 위해 열악한 환경 속에서 현실적인 조건에 맞서 이론과 기술의 토대를 구축하고자 했다고 한다.¹¹⁰⁾ 당시에는 가마와 물레 시설이 열악했기 때문에 정규는

107) “상당히 그래픽하게 하는데, 김수근 선생님이 스케치로 구상해서 주고 그걸 정규씨가 도자기로 바꿔서. 항아리 식으로.” 전봉희, 우동선, 최원준, 『윤승중 구술집』, 마티, 2014, pp. 186-187의 윤승중 구술.

108) 정규와 김수근이 합작한 세라믹 벽화 중 오늘날까지 현존하는 작품은 서울특별시 중구 명동9길 39에 위치한 오양빌딩이 유일하다. 부산 해운대에 있었던 극동호텔은 1989년 폐점했고, 오늘날 고려대학교 안암병원인 우석대학교 의과대학 부속병원은 1971년 고려대학교 의과대학 부속 우석병원으로 개칭한 뒤 1991년 혜화동에서 안암동으로 이전했다. 남산에 위치한 자유센터는 현재까지 건물을 유지하고 있지만, 리모델링이 진행되면서 완공 당시의 외형을 유지하고 있지 않다. 자유센터는 김수근의 초창기 건축 양식인 노출 콘크리트 공법이 사용되어 정규와 합작한 도자기와 타일 모자이크로 벽면을 장식했다. 하지만 리모델링 이후에는 노출 콘크리트가 페인트로 피복됐고, 유리창을 부착하는 등 원래의 조형성을 훼손하는 심각한 변형이 이루어졌다.

109) 정규는 1952년 부산공업고등학교(1952년 재직)와 해동중고등학교(1952년 재직)에 미술교사로 근무했던 것을 시작으로 환도 이후 이화여자대학교(1955-1961년 재직), 홍익대학교(1956-57년, 1960-63년 재직), 수도여자사범대학교(1962-63년 재직), 경희대학교(1963-1971년 재직)에서 교육활동을 했다. 홍익대학교의 경우 1956년부터 1957년까지 미술과 강사, 1960년부터 63년까지 공예부 강사로 출강하였다.

110) 박고석, 「鄭圭의 人間과 藝術的 遍歷」, 『공간』, 1971년 8월호 p. 46; 한국 현대도예가 본격화된 것은 대학의 정규과목으로 도예과가 개설된 이후로, 대학교육을 통해 육성된 도예가는 기능공으로서의 의미가 강조된 도공과 구별되었다. 조정현, 「한국 현대도예의 어제와 오늘 그리고 내일」, 『한국 현대도예 30년』, 고려서적, 1994, p. 105.

학생들과 함께 가마를 방문해 실습하는 방식으로 수업을 진행했다.¹¹¹⁾ 또 수업 중 도공을 초빙해 도예 기술을 익힐 수 있게 했다고 하는데, 이는 정규의 도예 기술이 부족했던 것으로 볼 수 있으나, 그가 전통적인 기술 전수에 관심을 가지고 있었고 현실과 밀착한 현대미술을 추진했던 점으로 미루어보아 현장 중심의 강의를 진행하고자 했던 것으로 추정할 수 있다.¹¹²⁾

또한 그는 연구가 미진했던 도예 부문의 이론적 기반을 구축하기 위해 논문 「구미공예운동소사」(1964), 「한국현대도자공예운동 서설」을 발표했다. 그리고 1965년에는 박대순(朴大淳), 남상교(南相敎), 이신자(李信子), 이우성(李又性)과 세력을 규합해 한국공예가회(韓國工藝家會)를 발족한 뒤 공예 교육에 대한 연구, 디자인 센터의 육성 사업을 진행하였다.¹¹³⁾

정규는 1971년 7월 7일 서울대학교 부속병원에서 간암으로 타계하였다.¹¹⁴⁾ 그가 죽음에 이르기 직전의 행보를 살펴보면 1970년에는 《동서고금 세계관화명화전》(1970.3.28-4.3)과 《현대한국도예전》(1970.8.21-30), 《세종호텔화랑 개관기념전》(1970.11.6-12) 등에 출품하였고, 1971년까지 경희대학교에서 교수로 재직했다. 또한 1967년에 개최된 《제1회 구상전》(1967.9.27-10.4)에 〈초상(肖像)〉(도판 28) 등의 작품을 출품하면서 잠시 중단했던 회화 활동을 재개했는데, 이를 통해 그가 미술 활동을 활발하게 전개하던 와중에 갑작스러운 죽음을 맞이했던 것으로 짐작할 수 있다.¹¹⁵⁾

정규가 타계하자 그의 지인들은 작품을 모아 《정규유작전》(1971.7.21-

111) 정동훈, 『현대도자예술』, 디자인하우스, 1994, p. 221

112) 정규의 수업 방식에 대해서는 김예진, 「정규, 전방위적 예술가」, 『절필시대 = When brushes are abandoned』, 국립현대미술관, 2019, p. 259; 정규는 “어떻게 하면 지질이 훌륭한 한국의 흙을 가지고 아름다운 우리 도자기의 전통을 찾고 한 걸음 앞서서 생활화시킬 수 있느냐가 싶은 숙제요. 예술가로서의 고민”이라고 밝혔다. 윤범모, 위의 책, p. 302.

113) 한국공예가회는 굿 디자인 운동을 전개하는 것과 공예 교육에 대한 연구, 디자인 센터의 육성 사업을 진행하고자 했다. 「韓國工藝家會發足」, 『동아일보』, 1965년 7월 17일; 「굿·디자인 目標」, 『경향신문』, 1965년 7월 26일.

114) 「畫家 鄭圭씨 別世」, 『동아일보』, 1971년 7월 7일.

115) 이구열, 「活氣찬 意氣 나타내지 못해 具象展」, 『경향신문』, 1967년 10월 2일.

30)을 도라장화랑과 현대판화미술관에서 개최했다.¹¹⁶⁾ 이 전시는 두 공간에서 동시에 열렸는데, 도라장화랑에서는 유화를 포함한 다양한 장르의 작품이 52점, 현대판화미술관에서는 목판화 작품이 12점 출품되었다. 그가 작고한지 12년 뒤인 1983년에는 회고전 형식의 《정규목판화》(1983.5.28-6.11)가 개최되었고, 이듬해 1984년에는 국립현대미술관에서 《정규 특별전》(1984.3.1-4.30)이 열렸다. 또 그를 단독으로 다룬 전시 중 가장 최근에 열린 전시는 2015년에 대백갤러리에서 개최된 《정규 목판화전》(2015.10.27-11.1)이다.

116) 정규의 유작전은 도라장화랑에서 1971년 7월 23일부터 30일까지, 현대판화미술관에서 1971년 7월 23일부터 27일까지 동시에 진행되었다.

Ⅲ. 정규의 미술비평

본래 문학가를 지망했다는 정규는 이론을 중요하게 여긴 제국미술학교에서 미술 교육을 받으면서 이론에 관한 지적인 토대를 구축하였다. 그는 1956년 한국 최초의 미술 잡지인 『신미술(新美術)』이 창간되기 전부터 신문과 문예지를 통해 평문을 발표했는데, 여기에는 전시의 관람평부터 전후 미술계의 주요 이슈와 쟁점을 다룬 시평, 미술의 역사와 해외 미술가 소개에 이르기까지 다양했다.¹¹⁷⁾

정규가 미술평론가로 활동하게 된 배경은 1953년 서울 환도 직전에 발표한 「화단외론」을 통해 짐작할 수 있는데, 이 글에서 정규는 제대로 된 “건전(健全)한 비평(批評)”을 가질 수 없었던 당시 미술계의 상황을 개탄하면서 비평가들의 역할을 역설했다.¹¹⁸⁾ 전후 미술계에서는 정규를 비롯한 김영주, 김병기, 박고석, 한묵 등 미술가들이 평론 활동을 겸하는 일이 비교적 흔한 일이었다. 그는 1950년대의 주요 논객으로 활동했으며, 함께 비평활동을 했던 최순우, 이경성, 김영주, 한묵, 김중업(金重業, 1922-1988)과 1956년 미술평론가협회(美術評論家協會)를 창립한 뒤 협회지 『미술평론(美術評論)』을 발간하였다.¹¹⁹⁾

117) 정규는 1953년부터 1969년까지 다수의 글을 발표했는데, 전쟁의 여파와 더불어 시간의 흐름에 따라 저술 목록과 내용을 모두 확보하는 데 한계가 있음을 미리 밝혀둔다. 현재까지 확인된 정규의 저술은 총 100편(연재된 글은 각 편수로 포함)으로, 1953년(7편), 1954년(7편), 1955년(25편), 1956년(18편), 1957년(18편), 1958년(11편), 1960년(1편), 1961년(4편), 1962년(3편), 1963년(2편), 1964년(1편), 1967년(1편), 1968년(1편), 1969년(1편)이다.

118) 정규, 「畫壇外論」, 『文化世界』, 1953년 8월호, pp. 97-98.

119) 미술평론가협회의 주요 사업은 『미술평론』의 창간이었다. 하지만 협회의 기관지가 발간된 시기는 그보다 6년 뒤인 1962년이었고, 협회의 이름도 미술평론가협회가 아닌 미술평론동인회(美術評論同人會編)로 개칭되었다. 협회지 『미술평론』은 한국미술평론계의 매우 상징적인 출판물이었으나, 창간호를 발간한 뒤 재정적인 어려움으로 인하여 중단되었다. 이구열, 『나의 미술기자 시절』, 돌베개, 2014, pp. 80-82; 미술평론가협회 창단에 관해서는 「美術評論家協會 發足」, 『경향신문』, 1956년 11월 27일; 「美術評論家協會 六氏 名義로 發起」, 『동아일보』, 1956년 11월 28일.

정규의 비평활동에 관해 최순우는 “화단의 누구보다도 현대미술의 방향 감각에 밝았고 또 그 이론과 실체가 분명했지만 결코 그것을 떠벌리거나 뽐낼 줄을 몰랐었다”라고 하였다.¹²⁰⁾ 또한 박고석은 “유별나게 현실(現實)을 보는 정확한 비전”을 지녔다고 하면서 “때로 한 마디 뻘뻘이 뇌까리는 [정규]씨의 문명비판적(文明批判的)인 잠언(箴言)은 준엄했다”라고 술회하였다.¹²¹⁾ 이러한 언급은 정규가 현실과 유리된 관념적인 현대성을 추구했다기 보다는 동시대의 시공간 속에서 현실에 근거를 두고 한국 현대미술의 새로운 방향을 모색했다는 점을 시사한다.

이에 본 장에서는 정규의 저술을 중심으로 그의 예술사상을 면밀하게 살펴해보면서 그가 정립한 새로운 전후 한국 현대미술의 의미를 규명해보고자 한다. 그리하여 그가 전후 회화를 중심으로 재편된 미술계에서 동시대 다른 미술가들과 구별되는 독자적인 활동을 펼치게 된 경위를 보다 체계적으로 분석할 수 있을 것이다.

1. 전전 미술에 대한 반성적 인식

1956년 정규는 「미술양식(美術樣式)의 시대성(時代性): 회고(回顧)와 전망(展望)을 중심으로」란 글에서 전후 생활환경의 변화로 인하여 미의식이 변화했다고 하면서 다음과 같이 언급하였다.

“서양화(西洋畵)라기보다는 서양미술적(西洋美術的)인 수법(手法)이 이제 우리의 미의식(美意識)의 초점(焦點)으로 옮겨졌다는 것은 우리의 생활주변(生活周邊)과 함께 이야기될 수 있는 것이다. 그러나 이러한 문화현상(文化現像)이 1955년에 이야기 될 수 있는 것은 1955년에 들어

120) 최순우, 「외롭게 간 '외로운 꿈' '추상'의 기수 鄭圭」, 『서울신문』, 1971년 7월 9일.

121) 박고석, 위의 글, p. 46.

서서 비로소 미술계(美術界)에 철저히 서양미술적(西洋美術的)인 동향(動向)이 이루어졌기 때문이다. 서양미술적(西洋美術的)이라고 말할하면 곧 ○○가있는데 그것은 오늘날 서양미술(西洋美術)이나 동양미술(東洋美術)이니 하는 구별(區別)은 재료상(材料上)의 구별(區別)을 말하는 것이지 미(美)의 본질(本質)을 마찬가지로이기 때문이다. 따라서 시대양식(時代樣式)이라는 의미(意味)에서 현대적(現代的)인 미의식(美意識)이라는 불러야할 것이다. 현대적(現代的)인 미술양식(美術樣式)이란 현대(現代)의 시대의상(時代衣裳)을 가리키는 것이다. 말하자면 오늘의 우리 문화(文化)는 오늘의 의상(衣裳)에 대(對)한 관심(關心)을 가지게 되었다는 것이다. 위선(爲先) 철에 맞는 옷을 입을 줄 안 다음에 그 계절에 진미(眞味)를 차츰 느껴지는 것이다.”¹²²⁾

위의 글에서 그는 당대 한국의 문화적 동향을 ‘의상’에 비유하면서 우선 철에 맞는 의상, 즉 시대양식을 알아야 현대적인 미의식을 느낄 수 있다고 서술하였다. 이때 그가 언급한 현대적인 시대양식이란 같은 해 발표한 「현대미술론」을 통해 짐작할 수 있는데, 이 글에서 그는 동시대 현대적인 시대양식은 ‘모던아트(Modern Art)’라고 하였다.

그런데 그가 언급한 ‘모던아트’는 서구의 ‘모던(modern)’에서 파생된 단어로, ‘현재의’라는 넓은 개념을 포괄하고 있다. 유럽 사회에서 ‘모던’이 동시대성을 지칭하는 용법으로 사용되기 시작한 것은 19세기 후반인데, 이 무렵 유럽에서는 산업과 기술의 혁명으로 사회 전반에 걸쳐 변화가 생기기 시작했다¹²³⁾ 과학 기술의 발달로 사회가 급변하자 유럽인들은 현재성에 대한 감각을 체득하게 되었고, 기존의 고정된 가치를 재고하도록 추동하면서 사람들로 하여금 비판적 태도를 견지하게 했다. 이에 따라 많은 미술가들은

122) 정규, 「美術樣式的 時代性: 回顧와 展望을 중심으로」, 『국제신보』, 1956년 1월 14일.

123) 조주연, 「유럽 모더니즘의 수용과 변질 : 클레멘트 그린버그의 미술론」, 『서양미술사학회 논문집』, 제19집, 2003, pp. 35-36 참조.

아카데미즘 미술로 대변되는 기존 가치에 근본적인 물음을 가지기 시작했고, 이는 곧 미술을 포함한 예술 전반에 걸친 개혁을 이끌어냈다.¹²⁴⁾

‘모던’이라는 용어가 한국에서 사용된 것은 1920년대 중반 이후 일본을 통해 유입되면서였고, 신문물을 표상하는 의미로 1930년대에 통용되었다. 이에 따라 ‘모던아트’는 주로 해방 이전의 미술, 즉 일본을 경유하여 도입된 서구의 미술 사조를 지칭했지만, ‘현재의’라는 넓고 느슨한 개념을 가진 ‘모던’의 용례에 따라 모던아트협회처럼 한국전쟁 이후 유입된 서구의 현대미술 사조를 통칭하는 의미로 사용되기도 했다.¹²⁵⁾ 따라서 다소 모호한 의미를 지닌 ‘모던아트’를 정규가 어떠한 의미로 서술했는지 규명하기 위해서는 그가 파악한 ‘모던’의 의미를 먼저 살펴봐야 한다.

정규는 「현대미술론」의 “현대미술(現代美術)의 한계(限界)에 대(對)하여”라는 단락에서 현대미술과 당대 유행처럼 사용되던 ‘모던’이라는 용어의 구분이 좀 더 명확해야 한다면서 다음과 같이 서술하였다.

“미술사상(美術史上)에 현대미술(現代美術)이라는 말이 쓰여지기 시작(始作)한 것은 그리 오래된 일은 아니다. 더욱 우리나라에는 왜정(倭政)을 통(通)하여 신문화(新文化)가 수입(輸入)되었으니 만큼 우리나라에서 현대미술(現代美術)이라는 미술용어(美術用語)가 사용(使用)된 것은 극(極)히 최근(最近)의 일이다. 우리나라에는 「신미술(新美術)」 또는 「독립미술(獨立美術)」이라는 작은 미술운동(美術運動)이 해방(解放)수년전(數年前)에 그 당시(當時)의 관전(官展)이었던 선전(鮮展)이었던 대항(對抗)되어 이루어진 일은 있었으나 그때도 현대미술(現代美術)이라는 말은 그리 사용(使用)되지 않았다. 그리고 당시(當時)의 「신미술(新美術)」 또는 「독립미술(獨立美術)」이니 하는 미술운동(美術運

124) 로버트 윌리엄스, 『서양미술 : 역사와 이론의 만남』, 김연정, 조혜영 옮김, 명인문화사, 2011, pp. 157-159.

125) 기혜경, 「모던아트 협회와 1950년대 화단」, 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, 2004, p. 159.

動) 현대미술(現代美術)사상(史上)의 특색(特色)인 재야(在野) (Indépendant) 미술운동(美術運動)에 ○○된 우리나라의 동인미술운동(同人美術運動)이었다.”¹²⁶⁾

위의 글에서 정규는 근대 시기 미술가들에게 ‘모던’은 그가 살던 시대에 통용되던 ‘모던’이라기보다는 전전의 의미가 강조된 ‘아방게르(avant-guerre)’로 사용됐다고 지적했다. 뒤이어 그는 ‘아방게르’로서의 ‘모던’과 당대 사용되던 ‘모던’을 구분하면서 다음과 같이 서술하였다.

“「아방겔」이라는 말을 우리에게 전(傳)해 준 사람은 이차대전(二次大戰)을 전후(前後)하여 서구(西歐)에 유학(遊學)을 갔었던 일본화가(日本畫家), 문인(文人)들 이었다. 「아방겔」이라는 시대어(時代語)가 예술상(藝術上)의 용어(用語)로서 전용(轉用)된 것은 이차대전(二次大戰) 이후(以後)에 각(各) 예술부면(藝術部面)을 내습(來襲)한 파괴적(破壞的)인 허무의식(虛無儀式)이 보다 더 강(強)한 행동적(行動的)인 근거(根據)에서 자기(自己)의 창작적(創作的)인 정열(情熱)을 발견(發見)하고자 하는 당시(當時)의 예술가(藝術家)들의 공통(共通)된 행동의식(行動意識)에서 이루어 졌었던 것이라고 생각한다. (……) 「모던」이라고 하는 말이 미술창작(美術創作)의 대상(對象)으로서 사용(使用)된 것은 순수미술(純粹美術)분야(分野)가 아니라 응용미술(應用美術)에 있어서 그 미술적(美術的)인 기술(技術)이 현대사회(現代社會)의 기능적(技能的)인 계획(計畫)에 참여(參與)하기 시작(始作)한 다음부터이다.”¹²⁷⁾

즉, 정규의 설명에서 ‘모던’은 전후를 지칭하는 ‘아프레게르(après-guerre)’에 상응하는 개념으로서, 전전과 구분되는 새로운 차원의 미술을 뜻했다.

126) 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, pp. 99-100.

127) 위의 논문, pp. 100-101.

그런데 특기할 만한 사실은 정규가 전전 미술과 구분되는 의미로 전후 미술인 ‘모던아트’를 제시하여 둘을 구분하면서도 전후의 ‘모던아트’를 전전의 ‘포비즘’에서 이어진 선적 발전 논리로 이해했다는 점이다. 그는 동시대 시대양식으로 인식한 ‘모던아트’가 ‘포비즘’, 입체주의, 그리고 추상미술로 이어진 역사적 발전으로 이해했다.¹²⁸⁾ 이는 두 사이의 분기점 이루는 전쟁을 기준으로 그가 가진 전전 미술의 반성적 사고와 그에 입각한 새로운 차원의 미술에 관한 주요한 시사점을 제공한다는 점에서 의미가 있다. 따라서 그가 모색한 전후 한국 현대미술을 이해하기 위해서는 그가 파악한 미술의 역사, 즉 ‘포비즘’, 입체주의, 추상미술로 이어진 일련의 역사적 추이를 이해하고, 그가 인식한 전전 미술의 전개 과정과 문제의식을 파악해야 한다.

1900년부터 1945년까지 20세기 전반의 유럽 미술의 역사를 기술한 「현대미술론」에서 정규는 현대미술의 시작점으로 ‘포비즘’으로 위치시켰다. 이는 그가 제국미술학교에서 20세기 전반의 서구 모더니즘 미술을 학습했기 때문으로 사료된다.¹²⁹⁾ 특히 제국미술학교의 실기 교수인 미야사카 마사루(宮坂 勝, 1895-1953), 나카노 가즈타카(中野和高, 1896-1965), 나카야마 다카시(中山魏, 1893-1978)는 프랑스에서 모리스 드 블라맹크(Maurice de Vlaminck, 1876-1958), 앙드레 드랭(André Derain, 1880-1

128) 정규가 사용한 ‘포비즘’이라는 용어는 대개 별다른 주석 없이 문자 그대로 사용했으나, 그가 “現代美術史上의 前衛的인 出發은 1900年에서 1905年을 契機로 하여 뚜렷이 結束된 Fauvisme(野獸派) 畫家群으로서 發端되었었다”라고 한 것처럼 야수주의로 지칭하거나 ‘野獸派’라고 번역하기도 했다. 하지만 그가 ‘포비즘’을 설명한 부분을 살펴보면 후기 인상주의를 포괄하거나 심지어는 인상주의까지 소급하여 서술하고 있다. 이러한 서술 방식은 그가 사용한 ‘포비즘’이 오늘날 일반적으로 통용되는 야수주의를 가리킨다기보다는 1930-40년대 일본에서 통용되던 것처럼 보다 넓은 범주에서 융통성 있게 다뤄졌기 때문이다. 이에 따라 본고에서는 ‘포비즘’이라는 용어를 기본으로 사용하면서 정규가 ‘야수파’ 혹은 ‘야수파 회화’라고 구사한 부분을 직접 인용할 때는 원문 그대로 사용하고자 한다.

129) 정규는 “과연 우리나라의 時代를 어느 때부터 밝히려 할 것인가 하는 문제는 史家들의 異論이 많을지는 몰라도 美術界에서는 西歐에서와 마찬가지로 우리나라에 「휘비즘」의 意識的 導入이 시작된 時期에 우리나라에 있어서는 現代美術의 黎明期라고 생각하고 싶다”라고 하면서 한국 현대미술의 시발점을 서구 미술의 역사와 마찬가지로 ‘포비즘’의 도입으로 보았는데, 이는 제국미술학교의 영향으로 보인다. 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (1回)」, 『新太陽』, 1957년 4월호, p. 230.

954)과 직접 만남을 가졌으며, 그들로부터 ‘포비즘적 세례’를 받았다.¹³⁰⁾

그들의 영향을 받은 정규는 ‘포비즘’의 개념을 일본에서 사용하던 후기 인상주의부터 야수주의까지를 일컫는 이르는 넓은 의미로 이해했다. 이에 따라 그는 ‘포비즘’을 설명할 때 인상주의까지 소급하여 논했는데, 특히 후기 인상주의에 속하는 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839-1906), 빈센트 반 고흐(Vincent Willem van Gogh, 1853-1890), 폴 고갱(Eugène Henri Paul Gauguin, 1848-1903)을 현대미술의 주건을 확립시킨 시초로 위치시키며 다음과 같이 서술하였다.

“현대미술(現代美術)은 어찌하고 하고 많은 화가(畫家)들 중(中)에서 그들만을 대상(對象)으로 논의(論議)가 이루어지는 것 일가. 그림을 잘 그렸다는 것으로써 말하자면 그들의 그림이야 말로 서투른 그림이라고 말해야 할 것이다. (……) 『잘그린 그림』과 『훌륭한 그림』과의 차이(差異)는 어떠한 것인가. 「들라크루아」나, 「앙글」의 시기(時期)만 하더라도 이 두 말은 꼭 같은 말이어야만 하였을 것이다. 그러나 오늘날에 있어서 『잘 그린 그림』과 『훌륭한 그림』에 대(對)한 구별(區別)은 누구나가 가지고 있는 현대(現代)의 생활관(生活觀)인 것이다.”¹³¹⁾

뒤이어 그는 현대의 생활관을 변화시킨 과학문명의 기술로서 사진술의 발명을 거론하면서 사진의 모사 기술과 대항하여 확립된 미술의 개성 표현 능력이 ‘잘 그린 그림’이 아닌 ‘훌륭한 그림’으로 거듭날 수 있는 변곡점을 마련했다고 하였다. 즉 미술이 재현의 종속에서 벗어나 자율성을 획득했던 때부터 현대적인 가치를 지니게 됐다는 것이다.

정규는 이렇게 과거의 역할에서 해방된 미술의 경향이 두 가지 갈래로 나

130) 전혜숙, 위의 글, p. 213.

131) 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, p. 104.

뉘어 전개되기 시작했다고 하였다. 그에 따르면 개성 표현으로 현대적인 각성을 하게 된 미술은 단순화(單純化, simplification)된 선과 색으로 표면적인 속성을 제거한 ‘포비즘’ 계열과 좀 더 사색적인 이념을 중심으로 한 ‘표현주의(expressionism)’ 운동으로 구분됐다고 한다. 또한 ‘포비즘’ 계열의 미술가들이 과학문명에 발전에 따라 조형적인 반성에 입각해 ‘어떻게 표현하느냐’에 주안점을 두었던 것에 반해 독일의 표현주의 미술가들은 극도의 지성을 반대하고 인간 내면의 의미가 강조된 ‘무엇을 표현하느냐’가 중심축을 이룬다고 하면서 다음과 같이 서술하였다.

“1900년(年)에 이르러서 Fauvist와 Expressionist들은 모든 미술문화(美術文化)의 부정(否定)이라는 폭동(暴動)위에 그들의 개성(個性)을 설정(設定)하는 것이었다. 이러한 그들의 과감(果敢)은 미(美)의 새로운 발굴(發掘)과 구성(構成)이라는 시대적(時代的)인 열도(熱度)로써 흥분(興奮)되었으나 그들의 인간성(人間性)은 현대지성(現代知性)으로서 망각(忘却)되어 있었으며 관조(觀照)의 거리를 상실(喪失)한 확대(擴大)된 시대공간(時代空間)의 허무(虛無)가 그들의 인간(人間)의식(意識)을 부정(否定)하였다. (……) 당시(當時)에 있어서 불란서(佛蘭西)의 Fauvist들은 과학(科學)에 쫓기는 미술(美術)을 어떻게 새로 구성(構成)하여야겠는가 하는 조형적(造型的)인 문제(問題)가 그들이 당면(當面)한 일이었다. 그런데 이러한 Fauvist들의 미술적(美術的)인 지성(知性)에 반(反)하여 독일(獨逸)의 Expressionist들은 현대조형(現代造型)의 문제(問題)를 조형적(造型的)인 구성(構成)에서 보다는 내적정신(內的情神)의 창조적(創造的)인 노력(努力)으로써 해결(解決)하려 하였으나 보편적(普遍的)인 조형형식(造型形式)의 미급(未及)은 그들의 창조적(創造的)이라는 개성(個性)을 무의미(無意味)한 반복(反復)된 변화(變化)로 피로(疲勞)하게 만들어갔다. 때문에 그들의 개성(個性)은 표현(表現)의 붓을 포기(拋棄)하고 말았던 것이다. 여기에서 우리는 미술표

현(美術表現)의 개성(個性)은 조형적(造型的)인 구성(構成)이라는 것을 알 수 있는 것이다. 이것은 마치 문학(文學)으로 표현(表現)된 개성(個性)은 언어(言語)를 통(通)해서만 이를 수 있다는 것과 마찬가지로 이유(理由)인 것이다.”¹³²⁾

위의 서술에서 정규는 과학문명과 대결하는 과정에서 발현된 개성 표현, 즉 ‘포비즘’ 미술가들이 탐구한 조형 의식이야말로 시대의식을 내포하고 있다고 보고 현대미술의 주요 가치로 인식하였다. 따라서 그는 ‘포비즘’으로부터 모던아트의 초보적인 단계인 입체주의가 발생했으며, 이는 추상미술로 계승되어 당대 현대미술의 양식인 ‘모던아트’로 귀결된다고 하였다.

하지만 인간의 존엄성을 경시한 과도한 기술만능주의는 1차 세계대전을 초래했고, 현대미술은 허무주의적으로 변모하였다. 이에 따라 정규는 현대미술에 다다이즘(dadaisme)과 초현실주의(surréalisme)같은 비합리적이고 반미적인 미술 운동이 과생됐다고 하였다. 그런데 여기서 그가 주목한 사실은 앞서 언급했던 ‘모던’의 시초가 되는 미술적 동향, 즉 독일의 바우하우스와 프랑스의 에스프리 누보가 태동했다는 것이었다. 그는 이 시기에 발생한 두 경향의 미술에 관해 다음과 같이 서술하였다.

“Modern Art가 추상조형(抽象造型)으로서 완성(完成)되어 감으로써 그 기능적(技能的)인 사회성(社會性)이 세계적(世界的)인 가능성(可能性)으로 옮겨진 것이고 마찬가지로 Surréalisme의 심리적(心理的)인 생리현상(生理現象)이 합동(合同)된 인간(人間) 환각(幻覺)의 쾌락(快樂)이라는 초지역적(超地域的)인 범위(範圍)로 연결(連結)될 수 있었다는 것은 현대미술(現代美術)의 커다란 분기점(分岐點)을 만들게 된 것이다. 이러한 Modern Art로써 형성(形成)된 두 가지의 시대적(時代的)인 심

132) 정규, 위의 논문, p. 109.

미관(審美觀)은 현대(現代) 지성(知性)의 기본(基本) 형태(形態)를 기록하고 있는 것이다. 말하자면 속도(速度)와 연상(聯想)과, 기계(機械)와 감상(感傷)과, 이러한 생활(生活) 단면(斷面)은 Surréalist들의 초시간적(超時間的)인 초공간(超空間)의 환상적(幻想的)인 쾌락(快樂)으로 변모(變貌)될 수도 있는 것이고 물질적(物質的)인 기능(技能)의 무감각(無感覺)한 냉대(冷待)로써 내버려 질 수도 있는 것이다.”¹³³⁾

이상에서 보듯 정규는 미술이 현대미술로서 기능하게 했던 개성 표현의 시작을 사진술로 대변되는 과학기술이라고 파악했고, 현대미술은 현대문명과 대응하는 과정에서 발생했다고 이해하였다. 이는 곧 두 가지 경향으로 나뉘었는데, 먼저 현대문명과 조응하면서 조형의식을 담으려했던 ‘포비즘’ 계열과 표현주의, 다다이즘, 초현실주의처럼 현대문명을 부정하고 허무주의적인 태도로 내면세계를 탐구하고자 했던 유형이다.

그런데 정규가 양립된 현상을 제시했던 것은 그 가치의 척도를 가리려고 했던 것이 아니라 양가의 경향이 첨예하게 나타난 현대문화의 특성을 이해하고, 그에 대한 전체적인 반성을 강조하기 위함이었다. 이에 따라 그는 다음과 같이 서술하였다.

“이차대전후(二次大戰後) 각국(各國)의 미술가(美術家), 예술이론가(藝術理論家)들로서 검토(檢討)되는 현대미술상(現代美術上)의 문제(問題)는 『어떻게 조형(造型)하느냐』 하는 것 보다는 『무엇을 조형(造型)하느냐』 하는 데에 집중(集中)되어지고 있다. 이는 현대미술(現代美術)의 기능적(技能的)인 면(面)에서나 이념적(理念的)인 면(面)에서나 꼭 같이 막다른 현대미술(現代美術)의 과제(課題)이다. 그런데 이러한 현대미술(現代美術)에 대(對)한 현실적(現實的)인 논점(論點)은 현대문화(現代文化)에 대(對)한 전체적(全體的)인 반성(反省)으로써 보다 더 구체

133) 정규, 위의 논문, p. 114.

적(具體的)인 귀결(歸結)을 예상(豫想)할 수 있는 것은 아닐까.”¹³⁴⁾

위의 글에서 언급한 현대문화는 전쟁과 이를 초래한 과학문명을 뜻했고, 그는 현대미술에 대한 현실적인 논점이 현대문화에 대한 전체적인 반성을 토대로 이루어져야 한다고 했다. 따라서 그가 모색한 새로운 전후 한국 현대미술은 한국전쟁이라는 개인적인 체험과 양차 세계대전이라는 인류의 보편적인 맥락 속에서 전전의 현대문명에 관한 종합적인 반성에 입각한 새로운 차원의 미술을 의미했다.

또한 정규는 현대전(現代戰)과 그에 파생된 전쟁의식에 관해 다음과 같이 서술하였다.

“오늘날 전쟁(戰爭)은 예전과 같은 건설(建設)의 터를 남겨 놓지 못하게 되었을 뿐만 아니라 과학문명(科學文明)의 방대(龐大)한 파괴력(破壞力)의 결과(結果)는 승리(勝利)의 의미(意味)를 상실(喪失)시켜 가고 있다. 현대(現代)의, 더욱이 이차대전이후(二次大戰以後)에 우리가 예측(豫測)할 수 있는 전쟁(戰爭)의 범위(範圍)는 모든 세계문화(世界文化) 위에 파급(波及)되어지고 있다. 이러한 불가피(不可避)한 사태(事態)는 오늘을 살고 있는 개개인(個個人)의 생활의식(生活意識)을 전도(顛倒)케 하였으며 생(生)에 대(對)한 불안(不安)이 조급(早急)하고 과민(過敏)된 오늘의 정신(情神)을 지배(支配)하고 있다. 이러한 오늘의 시대감정(時代感情)이 도달(到達)한 두려운 암초(暗礁)를 현대(現代)의 전쟁(戰爭)의식(意識)이라고 나는 말 하고 싶다.”¹³⁵⁾

134) “二次大戰後 各國의 美術家, 藝術理論家들로서 檢討되는 現代美術上の 問題는 『어떻게 造型하느냐』 하는 것 보다는 『무엇을 造型하느냐』 하는 데에 集中되어지고 있다. 이는 現代美術의 技能的인 面에서나 理念的인 面에서나 꼭 같이 막다른 現代美術의 課題이다. 그런데 이러한 現代美術에 對한 現實的인 論點은 現代文化에 對한 全體的인 反省으로써 보다 더 具體的인 歸結을 豫想할 수 있는 것은 아닐까.” 정규, 위의 논문, p. 116.

135) 위의 논문, p. 117.

위의 글에서 그는 과거 전쟁에서 승리하면 영광스러운 영예가 주어졌지만, 현대전에서는 과학문명이 만들어 낸 방대한 파괴력 때문에 승리의 의미가 상실했다고 하였다. 또 전쟁은 인간 개개인의 생활 의식을 전도시켰으며, 생에 대한 불안이 조급하고 과민하게 정신을 지배하고 있다고 했다. 그런데 이와 같이 전쟁, 생에 대한 불안, 부조리로 점철된 시대감정은 인간 실존의 문제를 사유한 실존주의를 환기시킨다.

2. 전후 한국 현대미술의 새로운 방향

실존주의가 한국에 소개된 시기는 1930년대였지만, 정규의 주요 활동기인 1950-60년대에는 전쟁의 참화가 만든 정신적 공황과 맞물려 현실을 분석할 수 있는 가장 예리한 틀로 대두되기 시작했다. 예컨대 실존주의라는 용어가 『현대문학(現代文學)』 같은 문예지뿐만 아니라 당대 발행된 잡지와 일간신문에서 빈번하게 등장했던 것은 전후 시기 한국 사회에서 큰 반향을 이끌었음을 방증한다.¹³⁶⁾ 양차 세계대전 이후 서구 사회를 풍미한 실존주의는 상실과 붕괴에 따른 실존적 불안에 기초해 한국전쟁이라는 한국의 현실적인 상황과 공감대가 형성됨에 따라 세계적 보편성에 동참하고자 했던 의지 하에 수용되었다.¹³⁷⁾

그런데 이 시기 한국 미술계에서 성행했던 실존주의가 주로 전쟁으로 인한 불안과 위기 속에서 인간의 실존적 자아를 내면 의식 혹은 심리적인 차원에서 탐구했던 것에 반해 정규는 전후 불안 심리와 허무를 극복하기 위한 차원에서 받아들였다. 즉 그는 파괴된 인간성의 회복을 목적에 둔 휴머니즘에 입각해 실존주의를 수용했던 것이다. 이는 당대 미술계에서 정규가 독자

136) 김이순, 「한국용접조각과 실존주의」, 『미술사연구』, 제16호, 2002, p. 395, 각주 4에서 재인용.

137) 이진영, 「전후 한국문학의 실존주의 고찰: 부정과 참여 의식을 중심으로」, 『한국문예비평연구』, 제47집, 2015, p. 139.

적인 행보를 보인 결정적인 요인으로 사료되는데, 그는 전후 국가 재건을 위해 한국 사회에 유효한 이념형의 틀로 받아들여진 장 폴 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905-1980)의 ‘앙가주망(engagement)’, 즉 지식인의 사회 참여에 영향을 받은 것으로 보인다.

사실 전후 한국 사회에 수용됐던 실존주의는 대개 전쟁의 폐허에 따른 절망과 허무의 철학적 대응물이라고 인식되는 경향이 컸고, 전후 사르트르가 주창한 ‘앙가주망’이 결여되었다고 지적돼 왔다.¹³⁸⁾ 그러나 사르트르의 초기 사상과 후기 사상은 시차를 두지 않고 거의 동시에 수용되었으며, 실존주의를 통해 당대 현실에 만연해있는 불안 심리와 허무주의를 유용하게 분석한 것은 분명했지만, 그 유용성은 현실 도피적인 차원이 아닌 극복의 징후로서 기능했다.¹³⁹⁾ 또한 1948년 남한의 정부수립과 한국전쟁 이후 분단이 고착화되자 남쪽에서는 미국을 중심으로 한 새로운 체계가 형성되기 시작했는데, 당대 미국에서 성행했던 실존주의가 사르트르의 철학적 사유에 집중되면서 한국에도 사르트르 중심의 실존주의가 유입되었다.¹⁴⁰⁾

실존주의를 극복의 징후로 받아들인 정규는 작품 제작뿐만 아니라 비평, 교육 등 폐허화된 사회를 복구하기 위해 전후 재건 활동에 적극적으로 임했다. 이 무렵 그는 일제강점기에 전개된 한국 근대미술의 역사를 정리했는데, 이는 전후 한국 미술계를 새롭게 설계하기 위한 토대를 구축하고자 했기 때문이다. 그런데 이러한 역사화 작업은 동시대 절대적 이데올로기로 자리 잡은 반공주의의 논리화 작업의 일환으로서 당대 미술계에서 추진한 미술과 반공의 결합이라는 측면도 간과할 수 없다.¹⁴¹⁾ 다만 정규가 『현대미술론』

138) 한국의 실존주의 수용과정에서 발생한 서구 실존주의와의 간극에 관한 논의로는 김이순, 위의 논문, pp. 395-397 참조.

139) 한수영, 『한국현대비평의 이념과 성격』, 국학자료원, 2000, p. 166; 정명교, 「사르트르 실존주의와 앙가주망론의 한국적 반향」, 『비교한국학』, 23권3호, 2015, p. 206.

140) 전기철, 「해방후 실존주의 문학의 수용양상과 한국문학비평의 모색」, 『한국현대문학연구』, 제1집, 1991, pp. 149-150.

141) 전후 한국 미술계에서 반공주의와 결부된 역사화, 논리화 작업에 관해서는 최익균, 위의 논문, pp. 54-73 참조.

에서 밝히고 있듯이 역사적 추이를 살펴보는 것은 지난 간 과거를 회상하는 것이 아니라 현재의 시공간에서 성찰하면서 올바른 현대미술의 방향을 설정할 수 있는 하나의 방편이 되었다.¹⁴²⁾ 특히 시간적 거리를 확보한 현대인의 관점에서 근대미술을 분석하고 체계적으로 정리했다는 점에서 그의 미술사 기술은 새로운 차원의 미술을 모색하려 한 그의 예술관을 이해하는 데 주요한 단서가 된다.

1957년 4월부터 월간지 『신태양』에서 8회(1957년 4월-12월 연재, 11월 미연재)에 걸쳐 연재한 「한국양화의 선구자들」은 정규가 저술한 미술사 기술 중 주목할 만하다. 1900년대부터 해방 이전까지 한국 근대미술의 풍경을 정리한 이 글은 “수상적(隨想的) 미술가(美術家) 계보(系譜)”라고 부제가 달린 것처럼 체계적인 글쓰기는 아니었지만, 한국 회화가 현대성에 도달하는 경위를 상세하게 고찰해 올바른 한국 현대미술을 정립하기 위한 그의 가치체계가 제시되었다.¹⁴³⁾ 정규는 「한국양화의 선구자들」에서 《조선미술전람회》(이하 《선전》)를 “우리 미술문화(美術文化)의 해독(害毒)을 시초(始初)한 근본적인 터전”으로 규정했다.¹⁴⁴⁾ 그는 「한국양화의 선구자들」의 여러 편을 통해 비교적 긴 지면을 할애하여 일제강점기 식민 문화정책의 일환으로 전개된 《선전》의 전략을 비판했는데, 그 이유는 다음과 같다.

142) “現代美術의 지나간 要素에 對한 說明이라든가 또는 史的인 高찰考察보다는 現在를 創作하는 個人的 現實的인 反省이 보다 더 切實할 수밖에 없었다.” 정규, 위의 논문, p. 120.

143) 일례로 1958년 건국 10주년을 맞아 작성한 「美術 自立的·創作的인 姿勢: 자기 확대 노력이 필요하다」에서 고회동을 민족미술의 자주적인 각성을 위한 미술가들의 연합체인 대한미협이 중추적인 인물로 서술했지만, 「韓國洋畫의 先驅者들」 5월 연재분에서는 고회동이 진정한 의미의 서구 미술을 학습, 창작했다기보다는 한국 최초로 캔버스와 유채물감으로 그림을 그렸을 뿐이라고 했다. 정규, 「美術 自立的·創作的인 姿勢: 자기 확대 노력이 필요하다(上)」, 『경향신문』, 1958년 8월 13일; 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들: 隨想的 美術家系譜 (2回)」, 『新太陽』, 1957년 5월호, p. 230.

144) 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들: 隨想的 美術家系譜 (1回)」, 『新太陽』, 1957년 4월호, p. 176.

“조선미술전은 왜 관학적(官學的)인 화풍을 수립하려고 하였느냐 하면 당시 일본화단 자체가 현대적인 미술사조의 토대를 가지고 있지 못했을 뿐 아니라 현대미술 사조의 특성은 어느 예술부문에서와 마찬가지로 자립된 개성이 있었다. 따라서 우리나라의 미술가들의 자립된 개성을 약화시킬 수 있는 길을 오로지 관학적(官學的)인 미술기법에 충실하게 함으로써 화공적(畫工的)인 그림을 생산케 하는데 있다는 것은 다시 말할 나위도 없는 일이었다.”¹⁴⁵⁾

이에 따라 그는 《선전》을 중심으로 이에 영합한 미술가들에 대해 비판적인 논조를 이어갔는데, 그에 반해 구본웅(具本雄, 1906-1953), 이종우(李鍾禹, 1899-1981), 오지호(吳之湖, 1905-1982) 등 자신의 기준에서 주체적으로 서구 미술의 사조를 도입하려고 했던 미술가들에 대해서는 긍정적으로 평가했다. 그에 따르면 주체적인 미술을 도입하려고 했던 미술가들의 활동이 개인적인 시도에 불과했을지라도 《선전》이라는 거대 세력에 영합하지 않는 ‘거부의 자세’를 취해 한국 근대미술이 하나의 독립된 문화로서 자각을 이루는 토대를 마련했다고 한다.¹⁴⁶⁾ 따라서 한국 근대미술의 역사는 일체가 주재한 《선전》이 미술계 전반을 지배하고 있는 상황에서도 점차 형식적인 모방을 탈각하고 개성 표현이 발현됐기 때문에 결과적으로는 미술의 현대성을 이끌어 냈다고 했다. 그리하여 그는 근대에서 이어진 당대 미술에 관해 다음과 같이 언급하였다.

145) 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (5回)」, 『新太陽』, 1957년 8월호, p. 178.

146) 특히 정규는 구본웅의 작품에서 ‘포비즘적인 징후’를 포착했다고 하면서 현대미술의 시작점에 위치시켰다. 하지만 구본웅의 미술활동이 문화적 동향으로 발전하지 못한 것에 대해 아쉬워하면서 “野獸派 繪畫란 一개인의 개성이 아니라 현대사조를 시초한 문화적인 動向이 있었던 것이다. 그러나 우리나라에서는 하나의 시대사조로서가 아니라 具本雄이라고 하는 또 그 밖의 몇 화가의 개성으로서 밖에 머무를 수가 없었던 것이다. 그것은 왜 그랬느냐 하면 당시 우리나라에는 현대의 西洋畫의인 技法이 傳來되기는 하였었지만 그가 살던 우리나라의 시대는 현대에 이르러 있지 않았던 것이다. 따라서 具本雄의 야수파적인 畫布는 具本雄이라고 하는 개인에 귀결되고 말았던 것이다”라고 하였다. 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (6回)」, 『新太陽』, 1957년 9월호, p. 214.

“근반세기(近半世紀) 동안이라고 하는 짧은 시기였으나 우리나라에는 몇 가지의 서양미술의 사조가 도입되었었다. 그리고 국내에는 왜정이 주재한 조선미술전(朝鮮美術展)이 군림하고 있었는데 그 가운데서 고립된 개성들은 어떠한 표현방법으로서 우리 문화의 현실된 시대와 인간을 회화화(繪畫化)할 수 있느냐 또 할라고 노력하였느냐 하는 것은 오늘날 논의될 수 있어야 할 것이다. 이러한 점 오늘날 우리나라의 그림은 소위 동양화(東洋畫)가 아니라 서양화(西洋畫)라고 아니할 수 없다. 이렇게 말을 하면 아마 동양화가(東洋畫家) 제씨(諸氏)들은 필자(筆者)를 힐책(詰責)할지는 몰라도 미술(美術)의 문화적인 성격은 완성된 양식(樣式)의 반복 내지는 묘사(描寫)로서 이루어지는 것이 아니라 현실된 시각을 바탕으로 한 창조적인 형식에서 형성되기 때문이다.”¹⁴⁷⁾

그런데 이와 같은 서술 방식은 정규가 우려한 바와 같이 ‘서구중심 사관의 전형’을 이룬다는 비판을 받게 하였다.¹⁴⁸⁾ 하지만 그는 “서양화도 오랜 역사를 통하여 이룩된 회화의 기법이기 때문에 서양화라고 하여서 모두가 현대회화를 말하는 것일 수는 없다”라고 하면서 “우리나라의 현대미술을 개척할 수 있었던 서양화는 그 기법(技法)의 유래로서 구별될 것이 아니라 보다 더 우리의 신문화의 진취적인 성과로서 계승될 것이다”라고 하였다.¹⁴⁹⁾ 또한 글의 말미에 서구 미술의 역사에서 현대미술의 시작점에 있는 ‘포비즘’이 공교롭게도 한국에 서구 미술이 도입된 시기와 맞물리면서 서구 미술이 현대성을 표상하는 미술로 위시했을 뿐이라고 자신의 견해를 분명하게 밝혔다. 따라서 위의 글에서 정규가 언급한 서양화는 모든 서구 미술을 총칭하는 의미로 사용된 것이 아니라 현대성이 담보된 현대미술을 뜻했다.¹⁵⁰⁾

147) 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (最終回)」, 『新太陽』, 1957년 12월호, p. 264.

148) 최열, 위의 책, p. 465.

149) 정규, 위의 글, p. 265.

한편, 정규의 역사 기술에서 특기할 만한 사실은 자신과 비슷한 맥락이 개입된 미술가, 즉 이중섭, 김환기, 유영국, 이규상 등을 근대에서 현대로 이어진 한국 미술사의 계보에 위치시키면서 한국 현대미술의 체계를 구축했다는 점이다.¹⁵¹⁾ 정규가 언급한 미술가들은 일본의 전위적인 미술단체인 자유미술가협회(自由美術家協會)에서 활동했던 조선인 유학생들로, 그는 그들에 의해 한국적인 특색이 논의되면서 한국 현대미술의 자립이 시작했다고 하였다. 그에 따르면 우리나라의 독립된 창작의 시작은 국내보다는 일본에서 이뤄졌는데, 특히 “이중섭의 그림에서는 우리나라의 흙냄새가 난다”라고 하면서 일본과는 구별되는 한국적인 미술을 전개했다고 하였다. 이어서 아직 회화사에서 이중섭의 미술 사조에 명칭을 붙인 것은 아니지만 우선 “자연주의적 표현파”라고 한다면 다음과 같이 서술하였다.¹⁵²⁾

“이러한 이중섭의 작품의욕은 어디서 기인(起因)한 것이었을까. 다만 막연한 감동에서 시작되었느냐 하면 그런 것은 아니었다. 그는 고구려 벽화(壁畵)의 시원하고 대담한 현실적인 신의 힘과 중후(重厚)한 색채의 전통적인 설화성(說話性)을 체득하고 있었던 것이다. 다만 이러한 역사

150) 정규가 비판하고자 한 주체는 전통미술 자체라기보다는 모방에 치중된 구태의연한 관습에 있었다. “오늘날 만일 春香傳이나 謝氏南征記같은 옛 소설을 어느 소설가가 흉내 내어 발표하였다 하면 그야말로 이야기꺼리도 될 수 없는 「년센스」가 아닐 수 없는 일이지만 미술이란 전통이라는 名目 아래 얼마든? 이런 식의 「년센스」 용허되고 있는 것이다” 정규, 「韓國洋畵의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (4回)」, 『新太陽』, 1957년 7월호, p. 207.

151) 이러한 경향은 「韓國의 現代美術」 이외의 다른 글에서도 확인된다. 정규는 「韓國의 現代美術 : 第2回 現代作家招待美術展에 즈음하여」에서 1930년대의 후반기부터 1940년대 초에 이르는 시기에 대하여 “국내에는 이중우씨가 주재한 목일회가 조직되고 일본에서 김환기 유영국의 추상회화와 이중섭의 그림이 평가되기 시작”했다고 하면서 이러한 일련의 사건들을 통하여 현대미술로 도달했다고 기술하였다. 정규, 「韓國의 現代美術 : 第2回 現代作家招待美術展에 즈음하여 (上)」, 『조선일보』, 1958년 5월 23일; 또한 「韓國洋畵의 先驅者들」의 최종회에서는 제국미술학교의 동창생들이 결성한 백우회에 대하여 “어디까지나 자립된 예술활동을 평등하고 자유로운 조건에서 전개하고자 한 우리나라의 미술운동의 첫 번 일이었다고 말할 수는 없을가”라고 하면서 자신이 관여한 백우회의 미술사적 의미를 부여했다. 정규, 「韓國洋畵의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (最終回)」, 『新太陽』, 1957년 12월호, pp. 266-267.

152) 정규, 「韓國洋畵의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (7回)」, 『新太陽』, 1957년 10월호, p. 171.

적인 양식(樣式)을 전통적인 식량으로 삼을 수 있었던 그의 회화적(繪畫的)인 소양(素養)을 그의 선천적인 재소(才素)로 돌려도 좋고 후천적인 노력으로 이루어도 무관하지만 고구려 벽화(壁畫)를 한갓 역사적인 유물로만 보지 않고 현실된 조형(造型)으로서 느낄 수 있었던 이중섭의 감성(感性)은 오늘날에 있어서는 보다 더 커다란 우리의 전통적인 공감(共感)으로서 평가될 수 있지는 않을까.”¹⁵³⁾

위의 글에서 정규는 한국의 전통을 현대의 감각에 맞게 변환하면서 일본과 구별되는 이중섭의 조선식 유화를 긍정적으로 평가했다. 그리고 이는 그가 모색했던 새로운 한국 현대미술의 방향, 즉 동시대의 시공간 속에서 체험된 현실에 근거를 두면서도 서구, 일본과 변별되는 한국의 독자성을 확보하고자 했던 지점과 일치했다.

그런데 고구려 벽화의 요소를 활용한 이중섭의 작품(도판 29)과 이를 긍정한 정규의 인식은 자유미술가협회의 하세가와 사부로(長谷川三郎, 1906-1957)가 미술 잡지 『미즈에(みずゑ)』에 기고한 「전위미술과 동양의 고전(前衛美術と東洋の古典)」(1937)이란 글을 연상시킨다. 이 글에서 하세가와는 서구의 전위미술과 일본의 고건축, 다도, 꽃꽂이 등 일본을 위시한 동양의 고전미술 사이의 유사성을 논하면서 서구의 현대미술 사조가 일방적으로 이식되지 않도록 동양(일본) 고전을 연구해야 한다고 역설하였다.¹⁵⁴⁾ 이 글에서 주목할 만한 점은 강서대묘의 사신도 중 〈청룡〉(도판 30)과 〈주작〉(도판 31)이 앙드레 마송(André Masson, 1896-1987)의 작품(도판 32)과 대조되어 제시된 것이다. 이에 대해 김현숙은 사진에 명기된 “조선고분벽화(朝鮮古墳壁畫)”라는 문구가 당시 하세가와의 글을 읽은 조선

153) 정규, 위의 글, p. 172.

154) 長谷川三郎, 「前衛美術と東洋の古典」, 『みずゑ』, 384号, p. 146-158; 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근현대미술사학』, 제9집, 2001, p. 21에서 재인용.

인 유학생들을 고무시켰을 것이라고 지적하였다.¹⁵⁵⁾ 자유미술가협회를 이끈 하세가와의 주장은 협회에 소속된 미술가들에게 상당한 영향력을 행사했고, 특히 정규와 가까이 지낸 이중섭, 김환기 등이 여기에 해당했다.

일본 유학의 마지막 세대였던 정규는 그보다 조금 늦은 시기에 이 글을 접했을 가능성이 높는데, 1943년에 남긴 다음과 같은 구절은 하세가와의 이론에 영향을 받았음을 시사하고 있다.

“우리가 알기 쉬운 것으로는 서(書)란 틀림없는 ‘압스트랙 아트’이다. 또한 우리들은 어려서 어머니 또는 누나들이 종이를 가지고 접어준 상자니, 지갑이니, 학이니 하는 입체 기하학 형태의 조형을 즐기고 있는 것이다. 이것이 다름 아닌 ‘압스트랙 아트’인 것이다.”¹⁵⁶⁾

이처럼 정규는 나름의 기준을 세우고 한국 근대미술을 정리하면서 전후 한국 미술사의 기틀을 마련했다. 그러나 한편으로는 앞으로 전개되어야 할 한국 현대미술의 올바른 방향에 관해 서술하면서 미술계의 비전을 제시했다. 이에 그는 현대문명이 빚어낸 전쟁이라는 참극을 용감한 대결로 맞서야 하고, 미술은 현실적인 지표를 떠나지 않아야 한다면서 다음과 같이 서술하였다.

“현대(現代)의 전쟁의식(戰爭意識)은 현대과학문명(現代科學文明)이라는 장벽(障壁)으로 잉태(孕胎)된 현대문화(現代文化)의 특성(特性)이다. 따라서 오늘을 살고 있는 사람들의 총체적(總體的)인 표현의욕(表現意慾)의 이념(理念)은 현대문화(現代文化)의 특성(特性)인 전쟁의식(戰爭意識)을 어떻게 해결(解決)해야 할 것인가 하는 용감(勇敢)한 대결(對決)

155) 김현숙, 위의 논문, p. 19.

156) 정규, 「여록」, 1943; 서성록, 「정규, 군살 없는 조형」, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009, p. 238에서 재인용.

로서의 현실적(現實的)인 지표(指標)를 떠난다면 부득기(不得已) 개별적(個別的)인 개성(個性)의 상아탑(象牙塔)을 고수(固守)함으로써 어찌할 수 없는 세기말적(世紀末的) 불안(不安)을 혼자 감상(感傷)하는 도리(道理)밖에 없는 것이다. 그러나 어떠한 방법(方法)을 취(取)하건 우리의 생활(生活)은 전쟁(戰爭)이라고 부를 수 있는 시대의식(時代意識)으로서 위협(威脅) 당(當)하고 있다. 그것이 소위(所謂) 사변(事變)으로써 발단(發端)되는 전쟁(戰爭)이건 간에 우리의 전쟁의식(戰爭意識)은 오늘의 인간(人間)을 지배(支配)하고 있다. 현재(現在)의 U·N적(的)인 문화기구(文化機構)의 성장(成長)은 이러한 오늘의 인간생활(人間生活)이 다다를 위험(危險)을 협력(協力)으로써 방어(防禦)하려는 인류(人類)의지(意志)이다.”¹⁵⁷⁾

위의 서술에서 정규는 전쟁이라는 시대의식을 해결하기 위한 방편으로 국제협력기구인 UN을 꼽았다. 이러한 맥락에서 1954년 6월 발표한 「현대회화의 민족의식 문제」란 글은 그가 전쟁 의식을 인류의 종합으로 극복하고자 했음을 알려준다. 따라서 그는 2차 세계대전 이후 각 나라에서 개최된 국제미술전을 주목하면서 다음과 같이 서술하였다.

“이차대전이후(二次大戰以後) 각국(各國)에서 개최(開催)된 국제미술전(國際美術展)을 중심(中心)으로 한 현대회화(現代繪畫)의 조류(潮流)는 말한바 이십세기(二十世紀) 전반기(前半期)에 있어서의 실험적(實驗的)인 도정(道政)을 극복(克服)하려고 하는 의지(意志)가 보여지고 있는 것은 중요(重要)한 현상(現象)이다. 즉(卽) 현대회화(現代繪畫)를 종합적(綜合的)인 완성(完成)과 아울러 새로운 출발(出發)을 의욕(意欲)하게 되었다는 것이다. 그리고 이러한 현상(現象)을 과거(過去)의 인간의

157) 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, p. 117.

식(人間意識)의 부정(否定)으로서 질식된 인간의욕(人間意欲)을 회복(回復)시키려하는 생신(生新)한 전인류적(全人類的)인 공감(共感)에서 라고 아니할 수 없다. 이러한 이차대전(二次大戰)을 체험(體驗)한 현대(現代)의 인류(人類)와함께 평화(平和)와 자유(自由)의 이념(理念)으로서 재건(再建)을 위(爲)하여 종합(綜合)되어가고 있는 것이다. 그리고 이러한 건설(建設)의 학위(學位)는 각개민족(各個民族)이라는 새로운 세계사적(世界史的) 의식(意識)으로서 환원(還元)되어가고 있다는 것은 흥미(興味)로운 일이라고 아니할 수 없다.”¹⁵⁸⁾

특히 정규는 국제전이라는 창구를 통해 미술이 “인류의식(人類意識)의 교류(交流)와 아울러 종합적(綜合的)이고 전체적(全體的)인 인간이념(人間理念)의 형성(形成)에 그 목적(目的)을 두고 있다”라고 하였다. 그리고 국제전의 기본적인 단위는 “무작정(無作定)한 예술(藝術)이라는 막연(漠然)한 측도(測度)에서가 아니라 현금(現今)의 각민족(各民族)이라는 구체적(具體的)인 현실(現實)로서 측정(測定)되어지고 있다는 것이다”라고 하였다.¹⁵⁹⁾ 이에 따라 그는 현대미술의 각 단위를 이루는 ‘민족의식’이 현대미술의 문제에서 대단히 중요한 과제이며, “민족의식(民族意識)이란 그것이 현금(現今)의 실존적(實存的)인 민족의식(民族意識)이어야 한다”라고 하면서 다음과 같이 서술하였다.¹⁶⁰⁾

“여기 우리가 잊어서 안될 것은 현대회화(現代繪畫)는 어디까지나 현대(現代)라는 체험(體驗)을 통(通)하여 잉태(孕胎)될 수 있는 것으로서 현대회화(現代繪畫)는 현대회화(現代繪畫)로서의 체험적(體驗的)인 과정(過程)위에 성립(成立)되는 것이다. 현대회화(現代繪畫)의 의식(意識)

158) 정규, 「現代繪畫의 民族意識 問題」, 『문학과 예술』, 1954년 6월호, pp. 79-80.

159) 위의 글, pp. 79-80.

160) 위의 글, p. 80.

없이 현대회화(現代繪畫)로서의 민족적(民族的)인 표현(表現)은 시도(試圖)될 수 없는 것이다. 그리고 민족적(民族的)인 양식(樣式)에 대(對)한 관심(關心)은 회화창작상(繪畫創作上)의 안바침으로서의 양식(良識)으로서 생신(生新)할 수 있는 것이며, 따라서 이것이 정상(頂上)의 유리(有利)한 처리방법(處理方法)으로서 또는 일종(一種)의 편법(便法)으로서 인용(引用)되었을 때 그것은 한 개의 이국적(異國的)인 풍속도(風俗圖)의 범위(範圍)를 넘지 못하는 것이다. 때문에 우리는 어디까지나 현대회화(現代繪畫) 방법(方法)으로서 현대회화(現代繪畫)의 종합적(綜合的)인 과제(課題)에 ○○하는 것이며 그러함으로서 우리의 현대회화(現代繪畫)는 전인류(全人類)의 커-다란 공감(共感)을 자아낼 수 있는 현대(現代)의 이념(理念)으로서 제시(提示)될 수 있을 것이다. 때문에 우리의 당면(當面)한 과제(課題)는 민족적(民族的)인 의식(意識)은 기초(基礎)로한 대단(大端)하고 냉철(冷徹)한 정열(情熱)로서 현대회화(現代繪畫)를 체험(體驗)하여 체득(體得)하여야 할 것이다.”¹⁶¹⁾

위의 서술에서 정규가 언급한 냉철한 정열은 앞서 조형의 이념과 내면의 탐구로 종합된 미술을 의미했으며, 그는 현대문명의 종합적인 반성에 입각한 현대회화가 현실적인 지표위에서 실현되어야 한다고 주장했다. 따라서 그는 당대의 시공간 속에서 체험된 현실을 추구하였고, 그 시대의식을 포괄하고 있는 현대미술을 지향했다.

앞서 정규는 동시대 현대미술의 양식을 ‘오늘의 의상’이라고 하면서 ‘모던아트’를 거론했다. 그가 파악한 동시대적인 시류를 알아보기 위하여 「현대미술론」에서 정의한 ‘모던아트’의 의미를 살펴보면 다음과 같다.

“Fauvisme 이후(以後) 미술(美術)의 구성형식(構成形式)이 추상적(抽象的) 방향(方向)으로 향(向)하지 않을 수 없었던 필연적(必然的)인 도

161) 정규, 위의 글, p. 80.

정(道程)이 현대미술(現代美術) 양식(洋式)의 구성(構成)을 가능(可能)하게 하였다고 볼 수도 있으나, 추상적(抽象的)인 조형요소(造型要素)가 현대미술(現代美術)의 기능적(技能的)인 가치(價値)로 옮겨지기까지는 보다 더 현대(現代)문명(文明)이라는 종합(綜合)된 관련성(關連性)이 설명(說明)되어야 할 것이라고 생각한다. Modern Art의 시대의식(時代意識)은 기능(技能)으로서 종합(綜合)된 세계예술(世界藝術)이라는 국제성(國際性)을 그 배경(背景)으로 삼고 있는 것이다. 즉(即) 개인(個人)이라든가, 계급(階級), 국적(國籍)을 막론(莫論)하고 인간(人間)은 공통(共通)된 문화(文化)를 가지려고 하는 20세기(世紀)의 문화사적(文化史的)인 요구(要求)를 표명(表明)하고 있다. 따라서 예술(藝術)은 때와 장소(場所)를 초월(超越)하여 보편적(普遍的)인 국제성(國際性)을 가져야 한다는 것이다.”¹⁶²⁾

그런데 정규는 ‘모던아트’의 보편적인 국제성이 실현된 것은 유럽이 아니라 미국이라고 하면서 다음과 같이 서술하였다.

“서구(西歐)에 있어서도 이러한 현대미술운동(現代美術運動)은 미국(美國)을 제외(除外)하고는 Modern Art가 의도(意圖)한 기능(技能)의 실험(實驗)이 가능(可能)하지 못하였던 것이다. 현대적(現代的)인 기능(技能)이란 능률(能率)의 여유(餘裕)를 마련할 줄 아는 실용(實用)의 여백(餘白)을 가리키는 것인데 절제(節制)로써 전통(傳統)을 고수(固守)하는 서구인(西歐人)들에게는 Modern Art의 기능적(技能的)인 가치(價値)가 그들의 미술문화적(美術文化的)인 자존(自尊)과 감격(感激)을 전도(顛倒)할 수는 없는 것이라고 생각하였기 때문이다. (……) Modern Art라고 하는 용어(用語)가 미국사상(美國史上)의 현대구분(現代區分)으로서 근대(近代)를 이어나가는 현대(現代)로서가 아니라 미국창작적

162) 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, p. 101.

(美國創作的)인 성격(性格)을 가지고 쓰여진 것은 구라파(歐羅巴)에서 보다는 미국(美國)에서였으며 미국(美國)의 미술(美術)은 Modern Art 를 가지고서 비로소 세계미술계(世界美術界)에 그 광범위(廣範圍)한 활동(活動)을 개시(開始)할 수 있게 된 것이다. 따라서 Modern Art란 미국미술(美國美術) 내지(乃至)는 미국적(美國的)인 미술(美術)을 가리키는 것이며 세계미술(世界美術)로서의 미국미술(美國美術)의 특성(特性)은 미술적(美術的) 기능(技能)으로서 분류(分類)되는 것이다.”¹⁶³⁾

이처럼 정규는 순수미술 중심의 유희주의적인 태도에 입각한 유럽의 엘리트주의적인 태도를 ‘모던아트’의 실현에 방해된다고 간주했다. 또한 미국의 ‘모던아트’는 근대를 이어나가는 현대로서의 ‘모던’이 아니라 새로운 창작의 의미가 강조된 ‘모던’에서 발생했다고 보았다. 그런데 이와 같이 미국의 ‘모던아트’를 동시대 시대양식으로 정립한 정규의 논리는 반공주의의 강력한 결속 아래 우방국인 미국의 자유, 평화, 민주주의 이미지를 긍정했던 당대 한국 사회의 풍조와 연관됐을 가능성이 높다.¹⁶⁴⁾

하지만 이러한 이유만으로 정규가 동시대 시대의식을 담은 가장 유효한 미술로 ‘모던아트’를 주목했다고 단정 지을 수 없다. 그는 미술을 하나의 문화적 동향으로 이해하면서 변증법적 논리를 적용해 다음과 같이 서술하였다.

“미국(美國)을 기반(基盤)으로하여 성장(成長)된 Modern Art는 현대생

163) 정규, 위의 논문, pp. 101-102.

164) 정규가 미국의 이미지를 긍정하게 된 배경은 전후 월남 미술가에게 씌워진 이데올로기의 혐의와 무관하지 않다. 그는 1957년에 개최된 《미국현대 8인작가전》(1957.4.9-21)의 전시평 「東洋的 幻想의 作用」을 발표했는데, 이에 대해 정무정은 사전 홍보가 미비한 탓에 전시에 대한 관심도 낮았기 때문에 한국 주최를 맡은 미국공보원에서 서둘러 홍보자료를 제작했고, 이 기사는 그와 상당 부분 유사했기 때문에 홍보를 목적으로 발표되었을 가능성이 크다고 지적하였다. 또한 그와 유사한 내용을 담은 두 편의 신문 기사, 즉 이경성이 『동아일보』에서 발표한 「미국 현대미술의 의미」(1957)란 기사와 『평화신문』에서 발표된 「미술에 있어서 미국적인 것」(1957)이라는 기사는 같은 시기에 연달아 발표되었다. 정무정, 「추상표현주의와 정치: 수정주의 관점 다시 읽기」, 『서양미술사학회논문집』, 제15집, 2001, pp. 119-121.

활(現代生活)의 구성양식(構成樣式)으로서의 민중적(民衆的)인 애칭(愛稱)을 받고 있음은 사실(事實)이다. 그러나 오늘날 Modern Art가 마련한 현대적(現代的)인 시대양식(時代樣式)은 현대(現代) 미술문화적(美術文化的)인 의상(衣裳)일 수는 있으나 미술문화(美術文化)의 창조적(創造的) 체질(體質)일 수는 없는 것이다. 여기에 또 하나 새로운 창조적(創造的)인 신비(神祕)로서의 Modern Art가 논의(論議)되는 이유(理由)가 있는 것이다. 어느 시대(時代)나 그 시대(時代)의 양식(樣式)은 그 시대(時代)의 정신(情神)을 지배(支配)하려고 하고 그 시대(時代)의 정신(情神)은 그 양식(樣式)을 반발(反撥)함으로써 새로운 시대(時代) 양식(樣式)을 발견(發見)하고자 하는 인간(人間)의 문화사(文化史)가 지닌 역사성(歷史性)은 영원(永遠)한 미완성(未完成)의 공간(空間)을 호흡(呼吸)하는 인간성(人間性)에 연(連)하는 것이다.”¹⁶⁵⁾

이상에서 보듯 정규는 전후 허무주의적이거나 반문명적인 미술을 지양하고 예술지상주의에 입각한 탐미주의에 비판적인 입장을 견지했다. 또한 과학문명의 발달과 합리주의에 근간을 둔 문명의 이기가 빚어낸 전쟁을 극복하기 위해 보다 현실에 토대를 두고 지성과 감성의 종합적인 미술을 전개하고자 했다. 따라서 그는 민족적 개성과 인류의 보편성이 종합된 현대미술을 지향하면서 이를 실천할 수 있는 국제적인 장으로서 미국을 주목했던 것이다.¹⁶⁶⁾

이와 같이 정규가 미국에 관심을 두기 시작한 시기는 1953년을 전후로 추정되는데, 이는 1953년에 열린 그의 첫 번째 개인전 《정규소품개인전》의 리플릿에 영어를 사용한 점을 통해 짐작할 수 있다. 이 무렵 정규는 영어를 능숙하게 구사하지 못했지만, 리플릿에 전시명, 작품명 등을 영어로 병기해 미국에 대한 관심을 드러냈다.¹⁶⁷⁾(도판 6) 또한 그는 1957년 발표한

165) 정규, 위의 논문, p. 103.

166) “美國의 現代美術文化的인 關心의 擴大로서 世界市場에 登場된 各國의 民俗藝術品이 世界民衆藝術로서의 새로운 時代的인 表情을 裝飾할 수 있게 된 것은 二次大戰以後의 世界美術文化上의 生氣라고 말할 수 있을 것이다.” 위의 논문, p. 102.

「동양적(東洋的) 환상(幻想)의 작용(作用): ‘미국현대미술 8인전’을 보고」란 글을 발표하면서 미국 미술에 대해 다음과 같이 서술하였다.

“미술문화(美術文化)에 대(對)한 올바른 소개(紹介) 내지(乃至)는 인식(認識)은 오늘날 우리나라에 있어서는 가장 중요(重要)한 과제(課題)임에 틀림없다. 미술부면(美術部面)에 있어서도 서구적(西歐的)인 양식(良識)에 대한 동경(憧憬)에만 젖어온 우리나라 미술가적(美術家的)인 양식(良識)으로서는 자칫하면 미국미술(美國美術) 나아가서는 미국문화(美國文化)에 대하여 등한시(等閑視)하다거나 몰이해(沒理解) 하다는 자기무식(自己無識)의 안주(安住)를 고집하는 경우가 있었다고는 말할 수 없었다. 그러나 오늘날 미국문화(美國文化)에 대한 각성(覺醒)은 일종(一種)의 세계적(世界的)인 풍조(風潮)임은 틀림없다. 이러한 현상(現象)을 단순히 오늘날의 세계(世界)의 정치경제 태세(態勢)로 인한 파생적(派生的)인 세계문화(世界文化)의 일시적(一時的)인 시대형태(時代形態)라고만 생각한다면 지나치게 신경질적(神經質的)인 판단(判斷)이라고 아니할 수 없다. (……) 오늘날 미국(美國)의 문화(文化)는 스스로의 자기현실(自記現實)과 대결(對決)하고 있을 뿐 아니라 보다 더 의욕적(意慾的)인 표현(表現)의 제목(題目)을 발견(發見)해 나가가고 있음은 누구나 알고 있는 것이다.”¹⁶⁸⁾

167) 한국에서 영어가 본격적으로 사용된 것은 미군정기로, 맥아더 포고령 제1호 제5조에는 “군정기간에 있어서는 영어가 모든 목적에 사용하는 公用語로 한다. 영어 원문, 조선어, 일본어 원문에 解釋 혹은 定義가 不明하거나 不同할 때에는 영어원문을 基本으로 한다”라고 하였다. 이 포고문이 발표된 후 영어는 한국에서 공용어의 지위를 획득하게 되었다. 송남현, 『韓國現代政治史』, v.1, 성문각, 1980, pp. 107-108; 정규가 재학한 제국미술학교 서양화과에서는 영어가 아닌 프랑스어를 교육 과목으로 채택했는데, 서양화과의 특유 학과목에는 프랑스어 수업이 배정되었을 뿐 아니라 프랑스어로 된 미술 문헌을 교재로 사용하였다. 한국근현대미술기록연구회 편, 위의 책, p. 22; 1950년대 후반 정규의 미국 유학을 지원했던 록펠러 재단의 자료에는 그와 면담한 재단 직원의 기록이 남아있는데, 면담 직원에 따르면 정규의 언어 문제가 심각했으며, 이를 해결하기 위해 영어 수업 듣도록 조치했다고 한다. 정무정, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술(II): 록펠러 3세 기금 (JDR 3rd Fund)」, 『美術史學』, 제39호, 2020, p. 61.

168) 정규, 「東洋的 幻想의 作用: ‘미국현대미술 8인전’을 보고」, 『조선일보』, 1957년 4월 16일.

위의 글에서 정규는 전전의 유럽지상주의에 경도되어 있는 한국 미술계가 세계적인 풍조로 자리 잡은 미국을 도외시켰던 것을 비판하고, 미국이 이룩한 새로운 차원의 현대미술을 직시할 것을 촉구하였다. 이는 전후 시기 미국식 모더니즘의 한국 정착을 야기하는 것으로 해석할 수 있으나, 그보다 정규가 피력하고자 했던 것은 종전에 ‘예술을 위한 예술(Art for art's sake)’을 제창하며 미술가적 자존만을 고집한 예술지상주의에서 탈피해야 한다는 의식의 각성이었다.

따라서 정규가 1958년에 떠난 미국 유학에 관해 한국조형문화연구소의 권고인지 그의 자의적인 결정인지는 차치하고, 미국을 민족의 개별성과 인류의 보편성이 종합될 수 있는 세계적인 창구로 인식했다는 점에서 미국 유학은 여기에 동참하고자 했던 그의 의지가 일부분 반영됐다고 할 수 있다.

3. 한국 현대도자공예운동

정규는 전후 회화를 중심으로 체계를 잡아가던 미술계에서 교만한 권위주의가 중심을 이루는 기존 미술에 대해 반성했고, 현실을 외면하고 도피하는 것이 아니라 보다 적극적으로 현실과 대면하는 방식을 택했다. 이는 그가 인식한 새로운 차원의 미술이 결코 미술가적 자존으로 점철된 엘리트주의적인 미술이 아니라 휴머니즘에 입각한 다원주의적인 미술이었기 때문이다. 이에 따라 그는 현실과 밀착한 공예 부문을 주목하기 시작했다.

정규는 1955년에 발표한 「공예문화 건설에 공헌: 공예작가 동인전을 보고」란 글에서 “공예문화(工藝文化)에 대(對)한 자각(自覺)된 반성(反省)과 이에 따르는 건설(建設)적인 여론(輿論)의 의제(議題)는 오늘날의 실용(實用)한 사회현상(社會現象)의 하나이다”라고 하면서 다음과 같이 서술하였다.

“더욱이 근래(近來)에는 세계각국(世界各國)에서 새로운 공예운동(工藝運動)이 새로운 현실(現實)에 적응(適應)하여 전개(展開)되고 있음은 우리들도 잘 알고 있는 일이다. 그런데 소위(所謂) 「디자인」 운동과 공예운동(工藝運動)이란 결과적(結果的)인 기능(技能)에 있어서는 상통(相通)되는 것이기는 하나 공예(工藝)란 만드는 「숨씨」에서 출발(出發)하는 것이고 「디자인」은 구성(構成)하는 지성(知性)에서 시작(始作)되는 것이니 오늘날의 공예(工藝)가 어떤 각도에서 오늘날의 「디자인」을 받아들여야 할 것인가 하는 문제(問題)는 재삼(再三) 논의(論議)되어야 할 것이다. 그러나 원래 공예문화(工藝文化)란 실생활적(實生活的)인 지역(地域)에서 제각금 분포(分布)되어진 애정(愛情)의 양식(樣式)이라고 말할 수 있을 것이다. 이것이 공예(工藝)에서는 「전통(傳統)」이니 「수법(手法)」이니 「맛」이니 하는데 치중(置重)하게 되는 연유인 것이다. 그런데 이에 반(反)하여 오늘날의 「디자인」은 구성(構成)과 기능(技能)의 합리성(合理性)이 본질(本質)로 되어있는 것이다. 그러나 공예(工藝)건 「디자인」 운동이건 「용(用)」에 봉사(奉仕)하는 아름다움을 추구(追求)함에는 다름이 없는 것이다.”¹⁶⁹⁾

위의 글에서 정규는 실생활과 관련된 공예의 효용 가치를 고려해 현실에 반응하면서도 세계적인 흐름 내에 위치될 수 있는 하나의 방편으로서 공예를 주시했다. 이에 따라 그는 순수미술과 실용미술의 위계가 나뉘어 있는 한국 미술계 내부 질서에서 나아가 보다 전후라는 새로운 시대에 알맞은 한국 현대미술을 조성하고자 했다. 그리하여 한국 도예문화 진흥사업을 진행했던 한국조형문화연구소의 사업에 참여하고 현대도자공예운동을 전개하면서 도예를 포함한 공예의 사회적 여건을 개선하기 위해 심혈을 기울이게 되었다.

169) 정규, 「工藝文化 建設에 貢獻: 工藝作家 同人展을 보고」, 『조선일보』, 1955년 7월 21일.

이처럼 한국 현대미술의 새로운 방향을 정립한 정규는 이후 글을 저술하기보다는 자신이 구상한 미술의 계획을 현실화하는데 주력했다. 예컨대 그가 미국 유학을 다녀온 1960년대 이후에는 이전과 비교해 10여 편의 글밖에 발표되지 않았다.¹⁷⁰⁾ 따라서 이 시기 정규가 추진했던 한국 현대도자공예 운동을 살펴볼 수 있는 저술은 그가 죽음을 맞이하기 2년 전 1969년에 발표한 논문 「한국현대도자공예운동 서설」로, 1955년부터 1968년까지 전개된 한국 도자공예운동의 초창기가 ‘초기(1955-1959)’, ‘중기(1959-1963)’, ‘후기(1964-1968)’로 나뉘어 체계화되었다.¹⁷¹⁾ 정규는 글의 제목에 도입부를 암시하는 ‘서설(序說)’ 붙였는데, 이는 이전에 시간적 거리를 두고 서술했던 미술사 기술과 다르게 그가 추진한 현대도자운동의 중간 평가로서 집필되었기 때문으로 보인다.

한국 미술사는 주로 회화를 중심으로 논의되었기 때문에 도예에 관한 연구는 그 양과 질적 수준에 있어서 회화와 현격한 차이를 지닌다. 이러한 학술적 격차는 그가 글을 집필했던 1960년대 당시 더욱 심각했다. 이전에 그는 「한국양화의 선구자들」에서 미술이 문화적 동향으로 발전하기 위해서는 전람회, 교육, 평론가의 역할이 중요하다고 강조했다.¹⁷²⁾ 이 글은 그러한 취지에서 도예의 이론적인 기반을 다지기 위해 작성됐으며, 한국 현대도자운동을 한복판에 있었던 정규의 체험과 교육자로서의 시각이 반영되었다.

200자 원고지 120여 페이지가 넘는 이 글에서 정규가 가장 주안점을 두고 기술한 부분은 1950년대 중·후반의 현대도예 초기 부분으로, 이를 통해

170) 정규가 생전 자신을 ‘양화가(洋畫家)’ 혹은 ‘화가(畫家)’라고 지칭한 것에 대하여 그가 회화 활동을 중시했기 때문이라는 견해가 제기됐으나, 이는 그가 많은 글을 발표했던 시점이 회화 활동을 하던 1959년 이전이었기 때문이다.

171) 이 글에서 정규는 한국 현대도자공예운동의 초창기를 세 시기로 구분했지만, 후기에 관해 당대 대학 교육을 통해 도예 교육이 이루어지고 있다는 것 외에는 기술하지 않았기 때문에 사실상 초기와 중기만 다루고 있다.

172) 정규는 계몽을 통해 미술이 문화적 동향으로 발전할 수 있다고 하면서 이를 위한 기본 조건으로 “전람회와 아울러 그림을 배울 수 있는 연구소(研究所) 또는 학교의 설치, 그리고 평론진(評論陣)”이 필요하다고 하였다. 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜(4回)」, 『新太陽』, 1957년 7월호, p. 207.

한국 현대도예가 태동한 초창기의 의미를 재고하였다. 여기서 그는 한국조형문화연구소의 성북동 가마(城北洞窯)와 윤효중의 대방동 가마(大方洞窯)를 한국 현대도예의 초창기 상징으로 꼽았는데, 그는 두 가마를 상호 비교하면서 그에 따른 가치를 판단했다.¹⁷³⁾ 그에 따르면 성북동 가마의 경우 일제강점기 일본에 의해 명맥이 단절되다시피 한 조선백자를 계승하여 현대도예로의 전환을 마련하고자 했고, 대방동 가마의 경우 고려청자를 통해 경제적 가치를 창출하는 기업가적 성격을 가졌다고 했다. 따라서 성북동 가마는 도염식각요를, 대방동 가마는 일본식개량등요를 설치했는데, 이는 단지 가마 종류의 차이를 의미했다기보다는 가마가 설립된 목적성을 나타냈으며, 나아가 한국 현대도자공예운동사에서 두 가마가 가지는 상징적인 위치를 드러낸다고 했다.¹⁷⁴⁾

또한 정규는 청자에 관해 일본인의 취향이 투사된 모조품으로 정의하고 한국 전통을 지닌 백자의 명맥이 일본의 개입으로 인해 모순된 상황에 놓였다고 비판하면서 다음과 같이 서술하였다.

“일종(一種)의 모순된 한국의 도자공예의 전통적(傳統的)인 기법(技法)의 전수과정(傳授過程)은 물론(勿論) 일인(日人)들의 상업주의(商業主義)의 침식(侵食)에 의(依)하여 이루어졌던 것이다. 즉(卽) 이조백자기(李朝白磁器)의 전통(傳統)은 일본(日本)에서 만들어낸 값싼 양산태질자기(量産態質磁器)로 말살(末殺) 양산(量産)에 불합리(不合理)한 청자기(靑磁器)

173) 이와 같은 비교 서술 방식은 정규가 작성한 다른 미술사 기술에서도 쉽게 확인할 수 있다. 이 글에서 그는 자신이 관여한 성북동 가마를 위주로 기술했으며, 두 가마의 성과와 한계를 각각 밝혔지만 결론적으로는 성북동 가마가 한국 현대도예의 초창기적 의미를 실현했다고 파악하였다.

174) 가마를 분류하는 방식은 주로 형태, 축조방식, 구조, 열의 흐름에 따라 구분할 수 있는데, 재래식 등요는 철기 시대부터 오랜 역사를 지니고 있으며, 일반적으로 경사진 언덕에 진흙을 이용하여 터널 모양으로 축조하였다. 반면 각요는 내화벽돌을 활용하여 직사각형을 쌓아 올린 형태의 가마를 일컫는 말로, 도염식은 열의 흐름이 위로 올라갔다 다시 하향하는 것을 뜻한다. 한국민족문화대백과사전: 등요(登窯), <https://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=登窯&ridx=0&tot=113> (2020년 2월 17일 접속)

를 고려청자(靑磁)를 내세워 모조미술품(模造美術品)으로서 일인경영하(日人經營下)에 한국의 도공들의 손에 의하여 만들어졌던 것이다.”¹⁷⁵⁾

정규가 지적한 것처럼 일제강점기 일본인들 사이에서 고려청자가 인기를 끌기 시작하면서 1900년대 이후 고려청자의 재현이 성황을 이루었고, 그러한 상황은 해방 이후까지도 지속됐다.¹⁷⁶⁾ 그는 당대 청자 제작이 성행하는 세태에 관해 다음과 같이 서술하였다.

“한국인의 고려청자기(高麗靑磁器)에 대(對)한 꿈은 몹시도 끈질긴 것이다. 다만 고려청자수(高麗靑磁樹)의 아름다움을 어떻게 오늘의 아름다움으로 바꾸어 놓아야 할 것이냐 하는 문제(問題)에 대(對)하여서는 보다 더 폭넓은 논의(論議)와 제작사(製作士)의 노력(努力)이 반복(反復)되어야 할 것이다. 물론(勿論) 고전적(古典的)인 기법(技法)도 소중(所重)한 것이다. 그러나 그것만으로 새로운 아름다움이 탄생될 수는 없는 것이다. 아름다움을 창조(創造)하는 솜씨는 보다 크고 넓은 것이다.”¹⁷⁷⁾

위의 글에서 정규는 고려청자의 재현에 중점을 둔 제작 방식을 복제로 규정하고 창조 의식이 결여됐다고 간주했다. 즉 그는 백자와 청자를 미적인 가치가 아닌 현대미술로서 기능할 수 있는 창조적 가치를 척도로 삼아 경중을 가렸던 것이다. 따라서 그가 비판하고자 했던 주체는 도자기의 산업적 가치를 증진하는 것이 아니라 팔리는 상품을 제작하기 위해 모방을 답습한 재현 방식에 있었다. 또 그가 도예를 통해 모색하고자 했던 현대미술은 전통도예의 모방이 아니라 계승을 통해 새로운 가치를 창출하는 것임을 알 수 있다.

정규는 1957년에 성북동 가마에서 출요(出窯)한 작품을 모아 개최한

175) 정규, 「한국現代陶磁工藝運動 序說」, 『경희대 논문집』, 1969; 『공간』, 1971년 8월호, p. 51에서 재인용.

176) 최공호, 위의 책, pp. 40-42.

177) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 54에서 재인용.

《제1회 신작도자기전》(1957.9.10-15)을 언급하면서 당시 작성했던 구절을 인용해 한국의 현대도자공예 운동의 초창기의 뜻을 확인하였다. 그 구절은 다음과 같다.

“한국(韓國)의 도자기(陶磁器)는 신라토기(新羅土器) 고려청자(高麗靑磁) 이씨조선(李氏朝鮮) 청화백자등(靑華白磁等) 오랜 전통(傳統)과 역사(歷史)를 지니고 있으나 오늘날 이러한 과거(過去)의 제도기술(製陶技術)이 모조리 없어지고 만 것은 실(實)로 유감(遺憾)이라 아니할 수 없다. 그러나 우리의 목표(目標)는 우리나라의 고대도자기(古代陶磁器)를 그대로 재현(再現)시키자는 것이 아니고 그러한 과거(過去)의 전통(傳統)을 반영(反映)하면서 새로운 한 개의 현대한국도자기(現代韓國陶磁器)를 만들어 내고자 하고 있는 것이다.”¹⁷⁸⁾

하지만 성북동 가마(1955-1962)는 지원금 중단과 도공들의 갈등 등의 이유로 경영의 어려움을 겪다 1962년에 폐요했고, 대방동 가마(1956-1959) 역시 경영난의 이유로 고전을 면치 못하고 성북동 가마보다 3년 빠른 1959년에 폐요했다. 두 가마는 해방 이후 도예 부문의 활력을 가져왔다는 의미가 있지만, ‘-가마’라는 전근대식 명칭으로 인식된 것으로 볼 때 적극적으로 현대적인 전환을 모색했다기보다는 비교적 온건하게 현대도예의 방향을 도모하는 설계 단계에 머물렀던 것으로 보인다.

정규는 「한국현대도자공예운동 서설」의 서두에서 본격적인 논의를 시작하기에 앞서 한국의 도공이 가마를 거점으로 삼고 떠도는 생태에 대해 언급하면서 도공의 가치를 폄하하는 사회적 인식과 열악한 여건이 도에게 전반의 고질적인 문제라고 지적하고 다음과 같이 서술하였다.

178) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 52에서 재인용.

“한국 현대 도자공예운동(陶磁工藝運動)의 출발(出發)이 한국의 도자공예(陶磁工藝)의 전통적(傳統的)인 솜씨와 얼을 오늘의 것으로 계승발전(繼承發展)시켜 보자고 하는데 있었음은 물론(勿論)이나 이를 위(爲)하여서는 먼저 도공(陶工)에게 가지게 하는 말하자면, 가마를 가질 수 있게 하는 사회적(社會的)인 특성(特性)에 직면(直面)하게 되었던 것이다. 그런데 문제(問題)되는 점(點)은 도공(陶工)이 가마를 가질 수 있는 여건(與件)은 도공(陶工)에게 주어지는 혜택(惠澤)으로서 이루어지는 것이 아니라 도공(陶工) 스스로가 개척(開拓)하고 획득(獲得)하여야 할 난관(難關)이라는 것을 도공(陶工)으로 하여금 인식(認識)하게 한다는 것은 어려운 일 중(中)에서도 가장 힘드는 기초적(基礎的)인 문제점(問題點)이 아닐 수 없었다. 또한 이와 아울러 독립(獨立)된 도공(陶工)을 가져보지 못한 한국사회(社會)에 그것이 의미(意味)하는 가치(價値)와 의의(意義)를 명시(明示)하여 도공(陶工)의 제작(製作)이 계속(繼續)될 수 있는 보장(保障)과 협조(協助)를 구(求)한다고 하는 것은 더욱 어려운 난제(難題)가 아닐 수 없었다.”¹⁷⁹⁾

따라서 한국 현대도자공예운동의 초창기 상징으로 위치되는 두 가마의 부실한 여건, 경영난, 그리고 폐요는 한국 사회가 가진 도예 전반에 대한 인식이 반영된 결과였던 셈이다.¹⁸⁰⁾ 이에 정규는 정부 정책의 노선이 변경돼 도

179) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 48에서 재인용.

180) “當時에 있어서나 過去에 있어서 뿐 아니라 오늘에 있어서도 모든 한국에 現實的인 卽合理的인 問題點의 실마리는 政策이나 政策을 이끄는 權力의 테두리에서 이루어졌다고 하는 것은 한국의 모든 일에 있어서의 變할 수 없는 特色인 것이다. (……) 그러나 이러한 일은 陶工들은 엄두도 낼 수 없는 일들이었고 뿐만 아니라 오히려 이러한 일에 말려 드는 것 自體를 꺼려하는 것이 그들의 先天的인 生理인 것이다. 그들이 가마를 가지지 않는 오랜 전통 속에는 위와 같은 現實的 面的 陶工의 체념이 뿌리깊게 밝혀 있는 것이다. 여기에 한국의 陶磁工藝運動뿐 아니라 모든 技術的 作業의 主人公들의 폐쇄적인 動向의 原因이 있는 것이다. 「대장쟁이 집에 식칼이 논다」든가 「無才操 上八字」 「세가지 재주 있는 놈 밥 온데 간데 없다」 -고 하는 오랜 傳統은 그것이 傳統이 아니라 우리나라의 陶工을 비롯한 匠人들의 몸에 밴 現實이었던 것이다. 따라서 그들은 굳이 일터를 要求하려하지도 않을뿐더러 일터에 있어서도 自己의 솜씨를 좀처럼 해선 보이려고 하지 않는 것이다.” 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 53에서 재인용.

예에 관한 사회적 여건이 달라지는 시기를 초기에서 중기로 이행되는 분기점으로 설정했고, 그 대표적인 양상으로 한국공예시범소(Korea Handicraft Demonstration Center, KHDC)와 이화여자대학교 부설요, 그리고 수광리 점촌을 꼽았다. 그러나 한국공예시범소의 경우 교육 부문에서 계몽적인 성과가 컸지만, 전기요(電氣窯)가 설치됐기 때문에 작품면에서는 아무런 발전도 이루지 못했다고 서술하였다.¹⁸¹⁾

정규가 한국 현대도자공예운동의 의미를 실현한 곳으로 주목한 곳은 청자를 주로 제작했던 이화여자대학교 부설요와 민속도자기를 제작했던 수광리 점촌이었다. 정규는 이화여자대학교 부설요보다 수광리 점촌을 더 높이 평가했는데, 이는 앞서 백자와 청자를 비교했을 때처럼 미적 가치를 기준으로 삼았다기보다는 현대성에 근거해 가치를 판단했기 때문이다. 이에 따라 그는 이화여자대학교 부설요에서 제작한 청자의 상품적 가치를 인정하면서도, 대방동 가마에 비해 발전하지 않았으며 상품도자기로서 반복적으로 재생산되었을 뿐이라고 성과를 일축하였다.¹⁸²⁾ 반면 자신이 가마터를 잡았던 수광리 점촌에 대해서는 ‘칠기’라고 불리는 민속도자기를 주로 제작하는 곳으로, 특히 협동조합이 조직되어 자체적인 유통망을 구축하고 있었기 때문에 “전형적인 한국의 점촌으로서의 생활체제가 깃들여 있는 곳”이라고 하였다.¹⁸³⁾

181) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 43에서 재인용; 한국공예시범소는 미국의 국제협조처(International Cooperation and Administration, ICA)의 기술원조 프로젝트의 일환으로 추진됐으며, 미국의 디자인 회사인 스미스 서 맥더모트(Smith Scherr & McDermott, SSM)의 주도로 1958년에 설립된 뒤 2년 뒤 1960년에 폐소했다. 한국공예시범소는 전통 공예품과 소규모 가내 공업제품을 해외 시장에 수출하는 데 적합하도록 디자인, 품질, 기능에 대해 개량하는 것에 목적을 두었기 때문에 전통도예를 계승했다기보다는 미국의 산업 디자인을 도입하여 오늘날 디자인 시스템을 구축하는 데 일조했다. 한국공예시범소에 대해서는 김종균, 「1957년부터 1959년까지 한국공예시범소(KHDC)의 활동과 성과」, 『Archives of Design Research』, 통권 제69호(Vol.20 No.1), 2007, pp. 33-44 참조.

182) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 53에서 재인용; 1959년에 개소한 이화여자대학교 부설요는 일제강점기 청자를 주로 제작했던 황인춘(黃仁春)의 아들 황중구(黃鍾九)가 당시 이화여자대학교 총장인 김활란(金活蘭)의 요청으로 설치된 도자기실(오늘날 이화여자대학교 도예연구소)을 일컫는 말로, 주로 청자를 연구하고 이를 재현하는 데 중점을 두었다. 이화여자대학교 도예연구소 홈페이지, <http://cms.ewha.ac.kr/user/indexSub.action?codyMenuSeq=2173306&siteId=ceramic> (2020년 5월 18일 접속)

그런데 도자기에서 한국 미술의 가치를 발견하는 방식은 일제강점기 때부터 이어진 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)의 민예론을 연상시킨다. 야나기는 1920년 조선을 방문했을 때 막그릇에 감명을 받은 것을 계기로 민예라는 개념을 담론화하기 시작했고, 20여 년 후 이를 체계적으로 정리한 『공예문화(工藝文化)』(1941)를 발표했다.¹⁸⁴⁾ 조선 미술에 대한 야나기의 비에미론은 식민사관적 성격 때문에 비판받았지만, 민예론은 한국 미술사 연구의 초석을 닦은 고유섭(高裕燮, 1905-1944)이 한국 미술을 이해하는 유용한 틀로 채택하면서 이후 등장하는 미술사학자들에게 계승되어 한국 미술사의 방법론으로 안착했다.¹⁸⁵⁾

무명의 도공이 빚어낸 도자기에서 조선의 아름다움을 찾은 야나기의 민예론은 스승 고유섭에게 영향을 받은 최순우로 이어져 “매우 솔직하고도 순정적이며 억지가 없는 자연스러운 아름다움”과 “너그럽고도 익살스러운 우리 민족(民族)의 마음씨가 어느 민족의 경우보다도 주저 없이 드러나”있다고 서술되었다.¹⁸⁶⁾ 하지만 야나기가 조선백자의 자연스러운 아름다움을 ‘무지한’ 도공의 작품이라고 한 것에 반해 최순우는 “이조 민요기(民窯器) 탄생을 무지(無知)의 소치, 또는 빈곤의 소치, 실의(失意)의 소치로 돌리려는 사람들이 있다”라고 하면서 도공들의 자연스러운 손길은 그들의 무지에서 비롯했다기보다는 그릇을 빚어내는 즐거움에 있다고 하였다.¹⁸⁷⁾ 나아가 최순

183) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 54에서 재인용.

184) 야나기는 상·중·하로 나뉜 『공예문화』의 중편에서 공예를 크게 수공예와 기계공예로 구분한 뒤 수공예 부분을 세 가지, 즉 귀족적, 개인적, 민중적으로 분류했다. 그는 이렇게 구분한 공예의 특징과 한계를 밝히는 방식으로 논지를 이어갔는데, 특히 “공예의 바른 길”이라는 단락에서 올바른 공예의 기준을 실용성(생활성), 사회성(민중성), 도덕성(인도성)이라고 제시했다. 야나기는 이 기준에 따라 가장 정통적인 공예로 민중적 수공예를 꼽았으나, 도공들의 타율적인 제작 방식을 한계로 지적했다. 야나기 무네요시, 『공예문화』, 민병산 유희, 신구문화사, 1999, pp. 109-112.

185) 이인범, 『조선예술과 민예론』, 시공사, 1999, p. 139.

186) 최순우, 「民藝라는 것」, 『조선일보』, 1973년 12월 8일; 『崔淳雨全集』, 5, 학고재, 1992, p. 177에서 재인용.

187) 최순우, 「살결의 감촉-陶磁器」, 『崔淳雨全集』, 5, 학고재, 1992, p. 133.

우는 도자기에서 발견되는 ‘한국미’의 특징을 한국의 풍토와 역사에 근거를 둔 한국 사람들의 성정이 반영된 것으로 해석했고, 조선백자의 무심하고 소박한 그릇들과 향아리들의 담담한 자세는 “어느 도공이 손으로 빚어내었다 기보다는 오히려 한국의 산천이 낳아 준 것”이라고 하였다.¹⁸⁸⁾

또한 최순우는 ‘한국미’의 전통은 공예품, 건축, 조각, 회화 순서로 나타났으며, 고대부터 조선에 이르기까지 시간이 흐를수록 ‘한국미’가 잘 반영되었다고 설명했다.¹⁸⁹⁾ 그는 ‘한국미’를 가장 잘 드러낼 수 있는 기물로 조선백자를 꼽았는데, 따라서 그가 실무를 맡은 한국조형문화연구소의 성북동 가마는 실상 ‘한국미’ 개념을 구체화한 성과였던 셈이다. 특히 이 가마에서 출품된 도자기로 구성된 《제1회 신작도자기전》에 백자가 주를 이루었던 것은 조선백자를 계승하여 도예의 현대화를 추진했던 최순우와 한국조형문화연구소의 취지를 단적으로 보여주었다.¹⁹⁰⁾

그런데 최순우는 백자 중에서도 향아리, 제기, 그리고 문방구를 선별해 백자의 아름다움을 제작자가 아닌 그것을 주문하고 소비하는 계층의 미감으로 해석했다.¹⁹¹⁾ 즉 최순우의 미의식은 무명의 도공이 아닌 선비의 고매하고 격조 높은 취향이 중심을 이루고 있었던 것인데, 이에 대해 박계리는 최순우가 주최한 《꽃꽂이와 오브제전》(1963.1.10-20)에는 그러한 특권계층의 시각이 투영됐으며, 이때 백자는 실용품이라기보다는 사대부적 시선으로 바라본 “완상품”으로서 제시되었다고 지적했다.¹⁹²⁾

최순우와 함께 가마 설립 사업에 참여했던 정규는 앞서 과거를 반영하여

188) 최순우, 「陶磁의 아름다움」, 『여성생활』, 1960년 2월호; 『崔淳雨全集』, 5, 학고재, 1992, p. 125에서 재인용.

189) 최순우, 「朝鮮美의 성찰」, 『문학예술지』, 1955년 7월호; 『崔淳雨全集』, 5, 학고재, 1992, p. 32에서 재인용.

190) 조현정, 위의 논문, p. 112.

191) “지금도 이조시대의 크고 작은 백자 향아리들 그리고 가지가지 모습의 백자 제기들과 문방구들을 한자리에 모아서 늘어놓고 바라보면 참으로 형언할 수 없는 한국과 한국인만이 빚어낼 수 있는 독자적인 세계를 바라보는 느낌이 든다.” 최순우, 「白色의 아름다움」, 『대한일보』, 1973년 5월 11일; 『崔淳雨全集』, 5, 학고재, 1992, p. 161에서 재인용.

192) 박계리, 위의 책, pp. 311-315.

새로운 현대 도자기를 만든다는 측면에서 《제1회 신작도자기전》의 의미를 긍정했지만, 최순우의 사대부적인 미의식과 다른 태도를 견지하고 있었다. 그는 《꽃꽂이와 오브제전》과 연계된 전시 《이조백자향아리전》(1963.4.6-30)을 논평한 「소박(素朴)한 자연미(自然美)-이조백자(李朝白磁)향아리에 대하여」(1963)란 글에서 백자의 아름다움은 도공의 ‘작업의욕’에서 발견할 수 있다면서 다음과 같이 서술하였다.

“어떤이가 이조기(李朝器)의 아름다움을 가리켜 자연적(自然的)인 미(美)라고 말했다. 자연적(自然的)인 미(美)란 기공적(技工的)인 미(美)와 상대(相對)되는 말로서 만드는 솜씨의 아름다움이 아니라 만들어진 아름다움을 뜻하는 말이다. 만들어진 아름다움이란 만들고자하는 의욕(意欲) 또는 솜씨만으로는 이룩될 수 없는 아름다움이다. 이는 마치 어린아이를 낳으려고 애를 쓴다고 어린 애가 낳아지지 않는 것과 마찬가지로이다. (……) 그러면 이러한 이조백자(李朝白磁)의 아름다움은 어디서 오는 것일까 그것은 다시 말할 나위도 없이 이조(李朝) 오백년(五百年)이라는 세월이 이루어는 아름다움인 것이다. 이조기(李朝器)의 자연적(自然的)인 아름다움은 물론 오랫동안 걸친 작업 환경(作業環境)에서 이루어진 것이라고는 하겠으나, 나는 또 한 가지 도공(陶工)들이 작업의욕(作業意欲)에서 오는 것이 적지 않다고 생각한다. 도공(陶工)들의 솜씨, 즉 도공(陶工)의 의욕(意欲)의 바탕이 시대적으로 비어있었다는데서 오는 도공(陶工)들의 초탈(超脫)한 부정(否定)의 손길이 그것이다.”¹⁹³⁾

위의 서술에서 언급한 어떤 이는 야나기를 의미했는데, 정규는 야나기와 최순우의 입장을 일부 긍정하면서도 조선백자의 아름다움은 도공의 ‘작업의욕’에서 찾을 수 있다고 자신의 견해를 밝혔다. 그에 따르면 도공들의 초탈한 손길은 정교한 도자기를 빚는 것에 집중된 것이 아니고, 그보다는 “물레 통

193) 정규, 「素朴한 自然美-李朝白磁 향아리에 대하여」, 『조선일보』, 1963년 5월 31일.

위에 빈 한평생(平生)을 돌리고 살던 이조(李朝) 도공(陶工)들의 그리 흥겨울 수 없는 녀두리”에 있었기 때문에 도자기 기형의 완결성은 그들에게 그리 대수로울 일이 아니었다고 한다.¹⁹⁴⁾ 따라서 그는 백자의 아름다움이 야나기의 주장처럼 ‘무지한’ 도공들이 자연스럽게 만드는 것이라기보다는 도공의 ‘작업의욕’에서 탄생한다고 보았으며, 관조자의 시선으로 바라본 최순우와 달리 제작자의 시각을 반영해 조선백자의 가치를 분석했다.

백자에 관한 정규와 최순우의 입장 차이는 현대공예에 대해서도 마찬가지로 있었는데, 두 사람은 1955년 개최한 전시 《생활미술전》(1955.12.12-19)에 대해 상이한 견해를 밝혔다. 먼저 최순우는 「공예전통(工藝傳統)의 계승(繼承): 숙대(淑大) 「생활미술전(生活美術展)」을 보고」(1955)라는 기사에서 현대공예를 전통적인 생활문화재의 연장선상으로 놓고 “전통(傳統)위에 현대(現代)의 생활체제(生活體制)와 시대적(時代的) 생활감정(生活感情)이 체취(體臭)처럼 자연(自然)스럽게 풍겨질 때 그것이 바로 우리민족(民族)의 공예(工藝)”라고 하였다.¹⁹⁵⁾

이에 반해 정규는 「생활미의 전람: 숙대생활미술전을보고」라는 글에서 다음과 같이 서술하였다.

“현대(現代)의공예(工藝)가 목표(目標)하는 행복(幸福)된 양식감(樣式感)이란 『미(美)』(BEAUTY)와 『용(用)』(UTILITY)의 일치(一致)로서 이루어지는 『아름다움』의 창조(創造)를 말하는 것이다. 오늘날 전인류(全人類)의 시각혁명(視覺革命)은 날로 진행(進行)되고 있다. 과

194) 정규, 위의 신문, 1963년 5월 31일.

195) “우리의 生活文化의 傳統이 한번 西歐의인 所謂 文明開化의 거센 바람 앞에 휩쓸린 후 過去 半世紀동안 그 本色을 잃고 形便없는 昏迷의 길을 거듭해왔으니 낡은 것과 새것 그리고 醜한 것과 아름다운 것에 對한 올바른 分別조차 잃은 채 우리의 傳統的인 生活文化財는 忘却의 途程에 놓여있었던 듯이 보여졌던 것이다. (……) 어디까지나 우리의 生活文化財의 傳統위에 現代의 生活體制와 時代的 生活感情이 體臭처럼 自然스럽게 풍겨질 때 그것이 바로 民族의 工藝요 또한 우리의 現代生活美術이 될 수 있을 것이다.” 최순우, 「工藝傳統의 繼承: 淑大 「生活美術展」, 『경향신문』, 1955년 12월 17일.

거(過去) 바우하우스(BAUHAUSE)의 사람들은 잊어진 형태(形態)의 양식감(樣式感)을 건축(建築)의 통제력(統制力)으로서 회복(回復)하려고 하였으며 『시각언어(視覺言語)』의 저자(著者) 『케페스슈』는 과학사진(科學寫眞)을 수집(蒐集)하여 『새로운 풍경(風景)』이라고 하는 전람회(展覽會)를 개최하였었다. (……) 우리 화단(畫壇)에도 근년(近年)에 들어 미술(美術)의 사회기능(社會機能)이 주목(注目)되어지고 있다. 작년(昨年), 금년(今年) 국전(國展)에서 볼 수 있는 공예부면(工藝部面)의 확충(擴充)된 긴장도(緊張度)는 무엇보다도 이를 증명(證明)하고 있는 것이다. 그런데 요(要)는 우리의 현실적(現實的)인 시각(始覺)이 어디에 근거(根據)하고 있어야 하겠느냐하는 반성(反省)이다.”¹⁹⁶⁾

위의 글에서 언급한 ‘케페스슈’는 미국 시카고(Chicago)에 설립된 뉴바우하우스(New Bauhaus)에서 활동한 헝가리 출신의 미술가 조지 케페스(Georgy Gyorgy, 1906-2001)를 의미했다. 1944년 케페스는 『시각언어(Language of Vision)』라는 저서를 통해 빛과 색채를 중심으로 시각 예술 전반에 걸친 조형언어를 체계화했다. 정규는 전통공예가 중심이 되어 현대적 가치로도 모하고자 했던 최순우와 달리 동시대 시대양식으로 규정한 ‘모던아트’의 연계선상에서 바라봤으며, 국제적 표준화라는 보편적 가치에 근거해 현실적인 시각에서 공예의 현대적인 발전을 모색해야 한다고 주장했다.

따라서 그는 백자를 계승하여 사대부적인 전통을 고수하는 것이 아니라 허례허식 없이 현실적인 지표 위에서 조용한 민속도자기에서 한국 도자기의 명맥을 발견하고 다음과 같이 서술하였다.

“한국의 도자공예(陶磁工藝)의 연면(連綿)한 명맥(命脈)은 백자기(白磁器)나 청자(靑磁)에 있던 것이 아니라 실(實)로 민속도자제품(民俗陶磁製品)속에 깃들여 있는 것이다. 한국의 현대 도자공예의 한 과제로서 민

196) 정규, 「生活美의 展覽: 淑大生活美術展을보고」, 『동아일보』, 1955년 12월 21일.

속(民俗) 도자공예를 제창하고 또 제품제작(製品製作)에 직접(直接) 관여(關與)하여 온 나의 체험(體驗)을 통(通)하여 부언(付言)할 수 있는 민속(民俗) 도자제품(陶磁製品)의 특성(特性)은 그 강(強)한 용(用)에 의 귀의(歸依)로서 요약(要約)될 수 있을 것이다. 그런데 이러한 민속도자제품(民俗陶磁製品)의 특성(特性)은 오랜 세월(歲月)을 거쳐 수련(修練)된 제작(製作)의 솜씨를 바탕으로 하여 이루어지는 것이다.”¹⁹⁷⁾

이처럼 정규는 백자나 청자가 아닌 장독대에 준비해 있는 민속도자기에서 한국의 고유성을 찾았고, 민족의 개별성을 가질 수 있는 가장 유효한 수단으로 인식했다. 따라서 그는 민속도자기를 통해 이전의 기법을 수련하고 계승하는 차원에서 한걸음 더 나아가 동시대의 시공간 속에서 현실된 체험으로서 구현하고자 했다. 이러한 정규의 예술관은 다음 글에서도 확인할 수 있다.

“전통(傳統)을 계승(繼承)한 새로운 한국의 도자기가 만들어 진다고 하는 일은 결코 하루 이틀에 이루어지는 것도 아니고 또 가마가 세워졌다 고만 되는 것도 아니라고 하는 것은 오늘날 나 자신(自身)은 충분(充分)히 생각(生覺)하고 있는 사실(事實)이다. 요(要)는 한국이 더 자라고 한국인의 생활이 더 충실하여져서 바른 생활의 터전이 굳어졌을 때 한국 사람은 한국 도자기를 가질 수 있다고 하는 명백(明白)한 진리(眞理)는 어찌할 수 없는 것이다. 오늘날에 있어서도 도자기는 아름다운 삶의 상징(象徵)이라고 일컫는 까닭은, 도자기는 인간(人間)의 음식물을 담는 기물(器物)이기 때문이다. (……) 훌륭한 도자기(陶磁器)의 전통(傳統)을 자랑하고 있는 한국의 역사(歷史)를 도리켜 생각하여 볼 때 과연 한국인이 그 긴 역사(歷史)의 세월(歲月)동안 과연(果然) 얼마동안을 옫은 음식(飲食)을 옫은 그릇에 담아 먹고 지낼 수 있었던가 하는

197) 정규, 「한국現代陶磁工藝運動 序說」, 『경희대 논문집』, 1969; 『공간』, 1971년 8월호, p. 54에서 재인용.

반문(反問)이 생겨나지 않을 수 없는 것이다. 그러나 다만 자랑스럽게 말할 수 있는 일은 끈임없이 옳은 그릇을 만들려고 하였다는 사실(事實)이 아닐 수 없다.”¹⁹⁸⁾

이를 통해 정규가 과거의 전통에서 계승하고자 했던 것은 도자기의 기형이나 색에서 발견되는 형식적인 측면이 아니라 보다 근본적으로 한국의 올바른 생활 터전을 형성하는 것이며, 옳은 그릇을 제작하기 위해 끊임없는 성찰하는 자기반성적 태도였다는 것을 알 수 있다.

따라서 정규는 최순우의 관념적인 ‘한국미’를 담은 백자가 아닌 한국의 현실이 여실히 반영된 민속도자기를 새로운 차원의 현대미술로서 주목했으며, 이때 한국적인 것은 우월함이 강조된 동양주의적인 시각이 투사된 것이 아니라 세계 속에 재편된 여러 민족 중 한국이라는 고유성의 의미가 강조되었다. 또한 그는 민속도자기를 통해 현재성을 지닌 ‘모던’을 실현하고자 야나기가 민중적 공예의 한계로 지적한 도공들의 타율적인 제작방식, 이른바 ‘타력(他力)의 길’에 대항하여 자체적인 유통망이 구축된 수광리 점촌를 제시하였고, “한국의 현대도자공예의 터를 보다 더 넓고 큰 힘으로서 다져보라고 하는데 그 의의(意義)가 있었던 것”이라고 하면서 미술사적 의미를 되새겼다.¹⁹⁹⁾

198) 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, pp. 51-52에서 재인용.

199) 야나기 무네요시, 위의 책, pp. 87-91.

IV. 정규의 작품 분석

본 장에서는 앞서 살펴본 정규의 생애와 미술비평을 토대로 그가 모색한 새로운 전후 한국 현대미술이 작품에 구체적으로 어떻게 반영되었는지 살펴보고자 한다. 실제로 정규의 창작활동은 비평활동과 궤를 같이하는데, 그는 전후 한국 현대미술운동에 참여하면서 새로운 미술계를 설계하던 당시 한국 현대미술의 향방을 논의하기 위하여 비교적 많은 글을 저술하였다. 특히 전후세대였던 그는 대량살상무기가 등장했던 현대전에서 경험한 실존적 체험을 근간으로 전전 미술에 대한 반성에 입각해 예술지상주의에 대항하고, 현실에 토대를 둔 새로운 차원의 현대미술을 모색하였다. 그리하여 그는 기존의 순수미술 위주로 체계가 구축된 한국 미술계에서 하위 장르로 간주된 판화와 도예로 그 미술의 범위를 확장하였다.

그런데 사실 정규가 다양한 장르를 전개한 데에는 미술의 범위를 확장하는 것, 그 자체에 목적이 있었다기보다는 기존의 가치 체계에서 탈피하여 좀 더 총체적인 시각에서 새로운 시대와 부합하는 현대미술을 실현하고자 했기 때문이다. 이에 따라 1960년 이후 정규는 자신이 모색한 한국 현대미술을 실제로 추진하기 위하여 글을 저술하기보다는 창작활동, 그중에서도 민속도자기 위주의 도예 작품을 제작하는데 매진했으며, 전시회 개최, 협회 설립, 후학 양성 등 다방면에 걸쳐 활동하였다. 따라서 본 장에서는 회화, 판화, 도예에 이르는 그의 작품 양상을 확인하면서 그가 설계한 새로운 전후 한국 현대미술이 창작활동에서 어떻게 구현되었는지 보다 실증적이고 유기적으로 분석하고자 한다.

1. 회화

정규는 과작인 탓에 작품 수가 많지 않은데, 오광수에 따르면 그가 작품을 제작할 때 소품을 제작할지라도 제작 기간이 매우 길었으며, 몇 해 전 이미 완성한 작품에 덧칠하기도 했다고 한다.²⁰⁰⁾ 이에 현전하는 작품 수량이 매우 적어 정규의 화풍을 전체적으로 살펴보기에는 한계가 있으나, 남아있는 작품을 통해 그가 일본에서 서구 모더니즘 미술을 학습한 이후 나름의 독자적인 영역을 확보하기 위해 여러 가지 방식으로 실험했던 것을 확인할 수 있다.

정확한 시기가 특정되는 작품 중 가장 이른 연도에 제작된 것으로 확인되는 작품은 1953년 정규가 개인전을 열면서 찍은 사진 속 작품이다.(도판 1) 전시 리플릿에 기재된 작품 목록 중 〈질그릇〉으로 추정되는 이 작품은 윤곽선이 강조되어 정물을 단순화시키면서 평평한 색면으로 처리되었다. 현전하는 정규의 작품 중 대다수는 풍경을 소재로 작품을 제작했기 때문에 정물화는 사진 속 작품을 제외하고는 작품 〈정물〉(도판 33)만 확인된다. 작품이 제작된 한국전쟁기 당시 정규는 일본에서 유화를 배우고 귀국했던 한국 초기 모더니스트와 관심사를 공유하고 있었는데, 예컨대 그의 작품 〈정물〉은 부산 피난시절부터 가깝게 교류한 김환기의 작품 〈정물〉(1953)(도판 34)과 제목이 똑같은 뿐만 아니라 작품의 대상과 구도, 색채 등 전반적인 형식이 유사했다.²⁰¹⁾

이러한 경향은 그가 서울로 환도한 뒤에도 다소간 지속되는데, 이 무렵 제작한 〈해바라기〉(1954-5)(도판 35)는 태양 아래에서 약동하는 해바

200) “[정규는] 작품을 단번에 제작하지 않는다. 오랜 시일을 두고 한 작품을 다루고 있는 경향이다. (……) 언젠가 그는 6.25동란 전에 그리다만 작품을 환도하고 다시 꺼내어 매만졌다는, 그래서 작품은 때로는 몇 해가 걸려서 완성되는 경우가 있다는 것을 보여주었다.” 오광수, 위의 글, p. 24.

201) 정규의 작품 〈정물〉은 1975년 《한일화랑 개관전》(1975.5.2-8)에 출품된 이후 한 번도 공개되지 않았다. 김인아, 『김환기 회화의 진위감식 연구』, 명지대학교 박사학위 논문, 2013, p. 127.

라기를 효과적으로 구현하기 위하여 강렬한 색채를 활용한 야수주의 경향이 두드러진다. 채도가 가장 높은 원색의 붉은색과 노란색을 명암 없이 사용하여 평평한 색면으로 연출하였고, 검은색의 두터운 윤곽선을 이용하여 형태를 단순화시켰다. 특히 이 작품은 그가 「현대미술론」이나 「한국양화의 선구자들」에서도 강조한 과학기술의 발명으로 대상의 재현에서 벗어나게 된 현대미술의 현대성을 환기시키는데, 그는 대상의 외형을 묘사하는 것에서 벗어났을 뿐만 아니라 대상이 가지고 있는 고유한 색으로부터 해방된 야수주의적인 화풍을 실험하였다.

또한 그의 작품 〈간이역(簡易驛)〉(1953)(도판 36), 〈초가(草家)〉(1953-4)(도판 37), 〈교회(教會)〉(1953-4)(도판 38)는 풍경을 소재로 제작되었는데, 이 작품들은 정물을 그렸을 때와 다르게 갈색조를 띠고 있다. 그동안 정규의 화풍은 정물화에 비해 풍경화가 부각되면서 ‘토속적’이라는 평가가 두드러졌다. 그가 풍경을 묘사할 때 황토색이 가미된 색을 주로 사용한 까닭은 「한국양화의 선구자들」에서 서술한 다음과 같은 구절을 통해 짐작할 수 있다.

“예술의 향토성(鄕土性)이라고 하는 것은 비단 오늘날 새삼스러운 이야기는 아니지만 현대의 우리나라의 회화를 논할 때 우리나라의 향토성이라고 할까, 그런 것은 적지 아니 도외시되고 있었던 것만은 사실이다. 원래 이조(李朝) 오(五)백년의 회화사(繪畫史)가 거의 전부 중국회화(繪畫)의 모방에 시종(始終)하였었고 신문화(新文化) 수입(輸入) 이후에 있어서는 오히려 회고적인 안일에 도기하여 우리나라의 그림이라고 하는 현실적인 회화(繪畫)의 과제를 별로 논의조차 하지 않았던 것이다. 서양화(西洋畫)에 있어서도 막연히 풍물적(風物的)인 사생(寫生)에 의한 지방적인 묘사가 있었을 따름이지 본질적인 구성에 있어서 향토성이라고 할까, 요는 감성(感性)의 요인(要因)을 조형(造型)으로서 반성하려

고 하지 않았던 것이다.”²⁰²⁾

위의 언급에서 정규는 서구 미술이 도입된 후 이를 수용하는 과정에서 한국의 현실적인 회화가 논의되지 않았다고 지적하면서 이전의 작품에는 ‘지방적인 묘사’가 있었을 뿐 본질적인 구성의 ‘향토성’이 결여되었다고 보았다. 이에 따라 그는 서구나 일본과 구분되는 한국식 유화를 선보인 이중섭의 작품을 예로 들면서 고구려 벽화라는 전통적인 소재를 현대적인 회화 양식으로 구현한 작품의 가치를 높이 평가했는데, 이는 미술비평에서 살펴봤듯이 하세가와의 이론과 영향 받았기 때문이다.

또한 정규는 위의 글의 마지막 부분에 감성적인 요인을 조형으로서 반성하지 않았다고 서술하였는데, 이때의 조형은 화면의 조형적인 구성, 즉 ‘포비즘’에서 이어진 ‘모던아트’적인 조형 의식을 뜻한다. 따라서 정규가 화면을 구성하는 방식을 살펴보았을 때 대상의 구체적인 형태를 기하학적으로 환원시키면서 화면의 조형적 실험을 했던 것을 알 수 있으며, 이는 그가 일본 유학을 통해 20세기 전반의 서구 미술 사조를 학습했기 때문이었다.

하지만 정규의 작품은 대상을 조각 형태로 파편화시키거나 객관적으로 분석하는 입체주의와 가장 기초적인 도형을 통해 본질을 추출하고자 했던 추상미술과는 차이가 있었다. 그는 단순한 외곽선을 통해 대상의 표피를 기본적인 형태로 집약하여 간략하게 표현했는데, 이는 대상이 추상화되는 과정에서 객관적인 분석보다는 주관적인 해석이 개입되었기 때문이다. 이에 따라 그의 작품은 종종 ‘겨울’이나 ‘시’에 비유해 평가되었다.²⁰³⁾

202) 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (7回)」, 『新太陽』, 1957년 10월 호, p. 171.

203) 김환기는 《정규소품개인전》의 방명록에서 “겨울은 춥고 눈이 내리고 萬物이 뽁뽁얼고 微物들이 얼어죽고 뉘도 떨어지고 그리하여 淨潔한 것들만 남느니라. 우리 圭兄의 그림 우에는 實로 남을것만 남아서 깨끗하고 아름답고 사는 게 기쁘도다. 四界로 치면 兄의 그림은 겨울같소 혹 그렇게 느렸오”라고 하였고, 오광수는 그의 그림에 대해 “시인이 언어를 극도로 절제해가는 것과 같이 그는 색채나 형태와 같은 조형요소를 극도로 절제해 나가고 있다”라고 하였다. 김환기, 《정규소품개인전》 방명록, 페이지 표기 없음; 오광수, 위의 글, p.

그런데 이러한 제작 방식은 정규뿐만 아니라 김환기, 유영국, 이규상 등 한국 초기 모더니스트라고 일컬어지는 미술가들의 작품에서도 발견된다. 일본 유학을 통해 서구 미술을 접촉한 한국 초기 모더니스트들은 주로 일본 추상미술의 특징, 즉 대상의 표현을 극도로 절제한 기하학적인 구성을 하면서도 유기적인 형태와 곡선을 사용하였다. 특히 앞서 정규가 「한국양화의 선구자들」에서 주목한 자유미술가협회를 중심으로 일본의 전위적인 미술가들 사이에서는 서구 현대미술의 양식적 특징이 일본의 고전미술 속에 내재되어 있다는 공감대를 형성하고 있었다. 즉 그들은 “인공적 세련 속에서도 자연이 갖는 서정적·신비적 면을 존중하기 때문에 장방형, 직선, 원 등에 의한 구성이지만 직선은 반드시 직선이 아니고, 장방형도 완전한 장방형이 아니며 생명의 리듬에 의해 미묘하게 굴곡진 윤곽을 추구”하였다.²⁰⁴⁾ 따라서 일본 유학을 경험한 정규의 작품 〈공장〉(1956)(도판 39), 〈교회(教會)〉(1955)(도판 40)에서도 이와 유사한 경향을 찾을 수 있다. 특히 그의 작품 〈공장〉은 화면 안의 조형적 질서를 구축하기 위하여 직선이 강조된 공장 건물을 작품의 대상으로 삼은 작품이다. 하지만 그의 취지와 다르게 엄격한 기하학 형태가 적용되어 이지적으로 구성되기보다는 곡선이 사용되어 유기적으로 표현되었으며, 낮은 채도의 색채를 활용되어 서정적이고 토속적인 분위기가 연출되었다.

또한 자유미술가협회 소속 미술가들은 항공사진, 과학사진, 의학사진 등 당대 최선의 과학 기술을 응용하여 기계적 매체가 만들어내는 새로운 시각에 관심을 가지고 있었다.²⁰⁵⁾ 이에 김환기는 〈항공표식〉(1937)(도판 41)을

23; 1950년대 한국 초기 모더니스트들의 작품 경향에 관해서는 윤난지, 「金煥基의 1950년대 그림 : 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, 『현대미술사연구』, 제5집, 1995, p. 93 참조.

204) 高階秀爾, 『日本美術を見る眼』, 岩波書店, 1991, pp. 162-163; 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근현대미술사학』, 제9집, 2001, p. 21에서 재인용.

205) 권행가, 「자유미술가협회와 전위사진 : 유영국의 경주 사진을 중심으로」, 『美學·藝術學研究』, Vol.51, 2017, pp. 166-173 참조.

선보였고, 그와 함께 협회원으로 활동했던 유영국은 귀국한 뒤 《제1회 신사실과전》(1948.12.7-14)에서 항공사진의 시각을 적용한 작품을 출품하였다.²⁰⁶⁾ 정규도 이와 유사한 구도의 작품을 제작했는데, 그가 1955년 《제7회 대한미술협회전》에서 문총상을 수상한 작품 〈심청전(沈淸傳)에서〉(도판 42)는 소실되어 흑백 사진으로밖에 확인할 수 없지만, 작품의 중앙에 배치된 두 인물이 정수리만 표현되어있어 항공사진 기법, 그중에서도 지표를 바로 위쪽에서 촬영한 것 같은 수직사진이 적용되었다는 것을 알 수 있다.

그런데 〈심청전에서〉라는 제목에서 알 수 있듯이 이 작품에서 정규는 판소리계 소설인 심청전의 서사구조를 구현하고자 했다. 그는 추상적인 화면에 내러티브(narrative), 즉 이야기 속에서 벌어지는 사건을 묘사하고자 했는데, 풍경을 그린 〈간이역〉, 〈초가〉, 〈교회〉에서도 마찬가지로 작품의 대상을 추정할 수 있는 구체적인 명칭을 사용하여 작품의 소재를 직접적으로 드러냈다. 다만 정규가 선정한 주제들이 신화, 전설, 민담 같은 설화로서 예로부터 전승되어 오는 이야기이거나 한국의 어느 지역에서나 볼 수 있는 보편적인 소재라는 점에서 대상의 무명성, 익명성을 보여준다. 이러한 양립된 특성은 그가 한국의 일상적인 소재를 작품의 대상으로 삼았지만, 그것이 미술가 개인의 체험이나 한국의 어떤 지방을 묘사한 것이 아니라는 것을 시사한다. 이는 앞서 그가 언급한 ‘예술의 향토성’, 즉 조형으로서 반성에 입각한 구성을 시도했기 때문인데, 이를 통해 한국의 고유한 보편적 특징을 담으려고 했던 것을 알 수 있다.

한편, 1957년과 1958년 사이 정규의 화풍에는 변화가 생겼는데, 이는 1957년 《제1회 현대작가초대전》에 출품한 〈작품〉(도판 43)과 1958년 《제3회 모던아트협회전》에 출품한 〈풍경〉(도판 44)을 통해 확인할 수

206) 이경성, 「자연과 나누는 독특한 대화: 유영국론」, 『공간』, 1980년 12월호, pp. 38-41; 권행가, 「자유미술가협회와 전위사진: 유영국의 경주 사진을 중심으로」, 『美學·藝術學研究』, Vol.51, 2017, p. 173에서 재인용.

있다.²⁰⁷⁾ 1957년 출품작 〈작품〉은 흑백 도판으로 남아있어 구체적인 색상을 확인할 수 없지만, 이전 작품들과 마찬가지로 윤곽선이 두드러져 조형적으로 구성된 화면이 눈에 선명하게 들어온다. 작품의 중앙에는 삼각형이 놓여 있고 화면 곳곳에 타원형과 반원형, 곡선이 배치되어 있으며, 삼각형 아래에는 발의 형상이 표현되었고, 그 옆에는 목마처럼 보이는 형상이 간결하게 그려졌다. 또 화면의 상단에는 장식 줄처럼 보이는 곡선이 있어 마치 축제의 풍경이나 동심의 세계를 표현한 것 같기도 하다.

이에 반해 1958년 출품작 〈풍경〉은 〈작품〉과 마찬가지로 흑백 도판으로만 확인할 수 있음에도 불구하고 윤곽선이 사라지고, 화면에 칠해진 물감 덩어리로 인해 마티에르가 강조되어 1년 사이에 그의 화풍에 변화가 생겼음을 추정할 수 있다. 이는 1950년대 후반부터 한국 미술계에서 거대한 흐름으로 발전한 한국 앵포르멜과 연관되는데, 정규가 〈풍경〉을 출품한 《제3회 모던아트협회전》은 1958년 6월에 개최된 전시로, 그보다 1개월 전 모던아트협회와 같은 시기에 출범한 현대미술가협회가 이른바 ‘앵포르멜 열풍’의 포문을 연 전시 《제3회 현대미술가협회전》(1958.5.15-22)을 개최하였다.

이 무렵 정규는 모던아트협회와 《현대작가초대전》에 참여하면서 당대 한국미술계와 긴밀한 관계를 맺었다. 특히 그가 지속적으로 참여한 《현대작가초대전》은 3회전부터 미술단체를 초청하는 형식으로 변화했는데, 여기에 참여했던 현대미술가협회와 접촉했던 것으로 보인다. 현대미술가협회는 1950년대 후반 한국 미술계에 큰 반향을 일으키면서 ‘앵포르멜 열풍’을 선도하였고, 한국 앵포르멜은 신진 미술가들뿐만 아니라 이미 자신의 화풍을 확립한 기성세대의 중견 미술가들에게도 영향을 끼쳤다.²⁰⁸⁾ 따라서 그 영향

207) 이 작품에 대해 1958년 《제2회 현대작가초대전》에 출품된 작품이라는 기록이 있으나, 확인해본 결과 1957년(단기4290년) 12월 4일에 게재된 서울신문 기사에서 작품을 확인할 수 있었다. 다만 《제2회 현대작가초대전》의 리플릿에서도 같은 이름의 작품이 출품되었는데, 1회전에 출품된 〈작품〉의 규격이 50호인 것에 반해 2회전에 출품된 〈작품〉의 규격은 30호였다. 「現代作家招待展에서」, 『서울신문』, 1957년 12월 4일.

208) 정규가 참여했던 모던아트협회의 회원들은 자신의 화풍을 정립한 기성세대였기 때문에

권 안에 있었던 정규의 화풍도 기하학적인 구성을 이루는 기존의 방식에서 윤곽선이 불분명해지고 물감의 질감이 강조되는 방향으로 변모했던 것이다.

하지만 정규의 작품과 앵포르멜 사이에는 분명한 차이점이 있었다. 한국 앵포르멜에서 주도적인 역할을 했던 박서보(朴栖甫, 1931-) (도판 45)가 미술가의 몸이 마치 그림을 그리는 도구가 되는 ‘액션페인팅(action painting)’적인 미술을 대형 캔버스에 선보인 것과 달리 소품 위주로 작품을 제작하였다.²⁰⁹⁾ 또 물감을 흘리고 뿌리는 우연에 의한 기법을 시도하기보다는 붓을 사용하여 작품을 제작하였으며, 화면에는 여전히 도상을 추정할 수 있는 형상이 나타나 비정형을 특징으로 하는 앵포르멜과 거리가 있었다. (도판 46)

나아가 정규가 《제3회 현대미술가협회전》을 관람한 뒤 발표한 「젊은 정열(情熱)과 의욕(意欲): 현대미술가협회(現代美術家協會) 3회전(回展) 평(評)」(1958)에는 그가 ‘앵포르멜 열풍’에 동참하지 않았던 결정적인 원인이 드러났는데, 그는 전시에 관해 다음과 같이 논평하였다.

“구체적(具體的)인 제작의 체험(體驗)이란 제작의 객관성(客觀性)을 말하는 것으로서 체험(體驗)된 현실(現實)을 가리킴이다. 작품상(作品上)의 미지(未知)의 한계(限界)라고 하는 것은 설정(設定)할 수 없는 것이다. 따라서 작품(作品)의 미지(味知)의 여백(餘白)이란 자연(自然)히 조성(造成)되어져야 할 제작의 「휴식처(休息處)」라고나 말할까. 제작이란 어디까지나 현실적(現實的)인 작업(作業)인 고로 가장 실제적(實際的)인

앵포르멜 계통의 표현주의적 성향을 자신의 미술적 양식과 결합하는 방식으로 수용하였다. 기혜경, 위의 글, pp. 161-167.

209) ‘액션페인팅’은 미국의 미술평론가 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)가 1952년 『아트뉴스(ARTnews)』에 기고한 「미국의 액션 페인터(The American Action Painters)」란 글을 계기로 담론화된 개념이다. 처음에는 주로 드리핑(dripping) 기법을 사용하는 회화를 가리키는 말이었으나, 점차 추상표현주의와도 혼용되어 사용되었다. 한국 앵포르멜은 유럽에서 발생한 앵포르멜과 미국 추상표현주의를 엄밀하게 구분하지 않고 수용했는데, ‘아르 앵포르멜(Art Informel)’이라는 프랑스식 명칭으로 도입되었음에도 유럽 초기에는 추상표현주의에 더 가까운 외형을 띠었다. 한국 앵포르멜의 도입 과정에 대해서는 전유신, 『프랑스 미술과의 관계를 통해본 전후 한국미술』, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2017, p. 81.

지성(知性) 설계(設計)를 떠나서 표현(表現)의 사명(使命)에 충실할 수 없는 것이라고 나는 생각한다. 서구(西區)의 비형상회화운동(非形象繪畫運動)이란 결(決)코 미지(味知)에 대한 모색 또는 반발(反撥)이 아니라 보다 현실적(現實的)인 생신(生新)한 감동(感動)을 발견(發見)함으로써 기성(既成)된 양식(樣式)과 개념(概念)을 부정(否定)해 보고자 하는 오늘의 새로운 의욕(意欲)으로서 주목(注目)되고 있는 것이다. 따라서 어떠한 자기현실(自己現實) 위에 어떻게 제작의 성실(誠實)이 깃들여 있느냐 하는 것은 어느 때나 반복(反復)되어도 좋은 문제(問題)가 아닐 수 없다. 이러한 점(點)에서 새로우려는 젊은 의욕(意欲)과 용기(勇氣)가 보다 절실(切實)한 자기현실(自己現實)의 제목(題目) 앞에 응결(凝結)되고 과감(果敢)해주기를 바라며 기대(期待)하고 싶다.”²¹⁰⁾

위의 언급에서 정규는 젊은 세대의 신진미술가들로 구성된 한국미술가협회의 의욕적인 표현 방식을 주목하면서도 그것이 진정으로 현실과 대결하면서 얻어진 표현인지에 관한 의문을 드러냈다. 특히 서구 앵포르멜에 관해 “결코 미지에 대한 모색 또는 반발이 아니라 보다 현실적인 생신한 감동을 발견함으로써 기성된 양식과 개념을 부정”하는데 의미가 있다고 했는데, 그는 이전에 2차 세계대전 직후 프랑스를 중심으로 형성된 앵포르멜에 관해 다음과 같이 서술하였다.

“이차대전(二次大戰)이 끝났을 무렵만 해도 그 당시(當時)의 미술(美術)의 경향(傾向)을 살펴보면 강렬(強烈)한 개성(個性)의 발작(發作)이 반시대적(反時代的)인 허무(虛無)를 부르짖었다고는 할망정 그래도 그들의 개성(個性)은 표현(表現)이라고 하는 열도(熱度)로써 순화(醇化)될 수 있었으며 이러한 그들의 의욕(意欲)은 당시(當時)의 사회(社會)

210) 정규, 「젊은 情熱과 意欲: 現代美術家協會 3回展 評」, 『동아일보』, 1958년 5월 24일.

에 표현(表現)이라는 개인(個人)의 창작(創作)의식(意識)을 더욱 명확(明確)하게 할 수 있었던 것이다. 이로써 개인(個人)의 개성(個性)을 토대(土臺)로 한 현대미술(現代美術)의 열정적(熱情的)인 출발(出發)이 이루어졌던 것이다. 그러나 그 당시(當時)의 미술상(美術上)에 나타난 과격(過激)한 개성(個性)의 팽창(膨脹)은 현대문명(現代文明)의 표현한계(表現限界)가 현대인(現代人)의 인간성(人間性)을 지나치는데 대(對)한 반발(反撥)현상(現象)이었다고 하는 것은 현대문화(現代文化)의 이념(理念)으로서 중요(重要)한 요소(要素)이다.”²¹¹⁾

이처럼 정규는 서구 앵포르멜에 관해 전쟁이 종식된 직후의 동향이며, 그들의 개성적인 표현이 반시대적인 허무를 위함이었다고 할지라도 그것은 어디까지나 전쟁 직후의 현실적인 토대 위에서의 사회에 대한 표현이라고 하였다. 즉 과학의 발전에 따른 현대문명이 전쟁을 야기하면서 인류의 파멸을 초래했던 것에 대한 즉각적인 반발이라는 측면에서 서구 앵포르멜은 나름의 필연성이 내재하고 있지만, 정전협정이 체결되고 5년이 흐른 뒤 발생한 한국 앵포르멜은 새로움의 가치가 부상되고 안정기에 접어든 한국의 현실과는 동떨어졌다고 인식한 것이다.

따라서 정규는 1960년대 이후 한국 앵포르멜에 동참하기보다는 전후라는 새로운 시대에 걸맞은 한국 현대미술을 모색하고자 하였다. 다만 정규가 “화포(畫布)의 현실적(現實的)인 전진(前進)이란 미술(美術)의 사회적(社會的)인 기능(技能)으로서의 실용적(實用的)인 변형(變型)을 말하는 것만은 아니다. 예술(藝術)표현(表現)의 한계(限界)를 창작적(創作的)인 현실(現實)위에 지속(持續)함으로써 전개(展開)되는 인간(人間)의 반응(反應)이 보다 더 미술(美術)의 지향(指向)을 가능(可能)하게 하는 것이다”라고 한 것을 통해 그가 비판하고자 한 주체가 회화 장르, 그 자체라기보다는 예술의

211) 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, p. 118.

순수성을 지나치게 강조하고 삶과 동떨어진 예술지상주의였으며, 현대문명이라는 동시대 흐름과 대응하면서 현실의 토대 위에서 반응한 미술이라는 것을 알 수 있다.²¹²⁾ 이에 그는 기존의 순수미술로 재편되어있는 한국 미술계 내부의 질서와 가치 체계에서 탈피하여 미술에 대한 인식의 영역을 확장하면서 그 가능성을 탐색하였다.

2. 판화

정규가 섭렵한 다양한 장르 중 가장 꾸준히 작품을 제작한 장르는 다름 아닌 판화였다. 1956년에 제작된 작품 〈소〉(도판 47)는 판화 작품 중 가장 이른 시기에 제작된 것으로 추정되는데, 앞서 정규의 생애에서 서술했듯이 그가 판화를 창작활동의 수단으로 인식하고 제작했던 시기를 1957년 《국제판화전》 개최 전후로 짐작된다. 하지만 그는 본격적으로 판화 작품을 제작하기 전인 1950년대 중반부터 책의 장정(도판 10, 11, 12, 13, 14)을 디자인하면서 판화와 연관된 활동을 하였는데, 개인적인 창작활동이 아니었기 때문에 표현의 제약이 컸음에도 불구하고 기하학적이면서도 지나치게 도안적이지 않은 회화상의 특징이 드러났다.

정규가 판화를 새로운 미술로 인식하고 제작하게 된 계기는 그가 재직했던 한국조형문화연구소의 영향이 크지만, 이후에도 판화 활동을 지속한 까닭은 당시에 작성한 《국제판화전》의 전시평 「생신(新鮮)한 생기(生氣) 국제판화전(國際版畫展)」(1957)을 통해 짐작할 수 있다. 이 기사에서 그는 전시에 관해 다음과 같이 논평하였다.

“이번 전람회(展覽會)를 통(通)해 느낀 점(點)은 화면(畫面)에 신선(新

212) 정규, 위의 논문, p. 118.

鮮)한 생기(生氣)와 자유(自由)로운 창작(創作) 태도(態度) 등(等)을 들 수 있다. 소위(所謂) 예술가적(藝術家的)인 고집(高執)이라든가 존대(尊大)한 과장(誇張)이 없이 즐겁고 시원스럽게 그리고 정성껏 만들어진 그림들이다. (……) 오늘의 미국미술(美國美術)이 「몬드리안」과 입체파적(立體派的)인 구세대(舊世代)의 요소(要素)를 어떻게 소화(消化)해가고 있는가에 대(對)하여는 특별(特別)히 자세(仔細)치는 않으나 미국미술(美國美術)의 국제성(國際性) 내지는 다양성(多樣性)은 오늘날에 이르러서는 미국(美國)의 미술문화(美術文化)의 독자적(獨自的)인 개성(個性)으로서 순화(純化)되고 고립화(孤立化)되어가는 경향(傾向)이 없지 않아 있다. 이러한 미국미술(美國美術)의 지향(指向)에 대한 시비(是非)는 차치(且置)하고 판화(版畫)와 같이 기교적(技巧的)인 면(面)에서 일반성(一般性) -말을 바꾸면 취미성(趣味성)이 많은 미술부면(美術部面)이 이른바 미국적(美國的)인 양식(樣式)이랄가. 미국적(美國的)인 감성(感性)이 좋은 의미(意味)에서나 나쁜 의미(意味)에서나 농후(濃厚)하다고 말할 수는 없을가. 그런데 판화(版畫)는 결코 새로운 미술분야(美術分野)가 아닌데도 불구하고 미국인(美國人)에게는 새로운 미술(美術)의 표현방법(表現方法)으로 사용되고 있다는 것은 우리나라에서와 같이 판화(版畫)에 대한 관심(關心)이 등한시(等閑視) 되어있는 지역(地域)의 미술인(美術人)들에게는 또 하나의 관심사(關心事)가 되어도 무방(無妨)할 것이다.”²¹³⁾

위의 글에서 정규는 이 전시의 ‘신선한 생기’와 ‘자유로운 창작 태도’를 느낄 수 있었다고 하였다. 이는 그가 당대의 현대적인 시대양식으로 인식한 ‘모던아트’가 미국에서 실현될 수 있었던 핵심 요소로, 그는 판화의 특징을 ‘일반성’으로 언급하면서 순수미술을 중심으로 한 유럽과 반대되는 의미에서의 미국적인 특성이 농후하다고 하였다. 또 국제전에서 소개된 판화가 결코

213) 정규, 「新鮮한 生氣 國際版畫展」, 『동아일보』, 1957년 3월 6일.

새로운 미술 양식이 아님에도 불구하고 신문물이자 신미술로서 각광받는 것을 보고, 한국 현대미술로서의 새로운 가능성을 발견했던 것으로 보인다.

이에 따라 정규는 1957년을 전후로 하여 당대의 새로운 미술로 대두된 판화 작품을 제작하기 시작했는데, 이때 그는 이미 《국전》과 《대한미술협회전》에서 수상하면서 회화 부문에서는 입지를 다진 상태였다. 따라서 그의 초기 판화 작품 〈소〉, 〈목마〉(도판 48), 〈새〉(도판 49)는 면으로 처리하여 단순화된 표현과 기하학적인 구성이 강조되어 회화 작품과 유사한 양식적인 특징이 발견되며, 그중에서도 〈목마〉는 《현대작가초대전》에 출품된 〈작품〉(도판 43)의 화면 중앙에 등장하는 목마 형상과 상당 부분 흡사하다.

정규의 판화 활동에서 특기할 만한 글은 앞서 살펴본 「생신한 생기 국제 판화전」과 더불어 1958년 판화전 《정규목판화개전》을 개최하고 약 3주 뒤 『조선일보』를 통해 발표한 「미술문화(美術文化)의 동향(動向)-판화(版畫)를 중심(中心)하여」(1958)이다. 이 글에서 그는 판화를 새로운 회화 기법으로 인식해야 한다면서 다음과 같이 서술하였다.

“우리나라에 있어서의 판화(版畫)란 그야말로 신미술문화(新美術文化)의 하나이기도하며 일면(一面) 우리나라의 전통적(傳統的)인 미술기법(美術技法)이기도 한 것이다. 이러한 의미(意味)에서 우리나라의 판화(版畫)가 과연(果然) 어떠한 유산(遺産)을 오늘의 현실(現實)에서 자각(自覺)해야하며 할것인가 하는 문제(問題)는 쉽게 논단(論斷)하기 어려운 과제(課題)라고 아니할 수 없다. (……) 판화(版畫)란 말하자면 찍어내는 그림이다. 그런데 예전에는 판화(版畫)란 여러 장의 그림을 만들어낼 수 있는 일종의 ○○생산기술(生産技術)이었으나 오늘날에 있어서는 그보다 여러 가지 자연(自然)의 촉감을 생생하게 시각화(視覺化)할 수 있는 가장 즉접적(即接的)인 기법(技法)으로서 오늘의 회화(繪畫)의 새로

운 표현(表現)의 제목(題目)이 되어가고 있는 것이다.”²¹⁴⁾

위의 서술에서 정규는 판화가 새로운 미술 기법이자 전통적인 미술 양식이라고 하였고, 회화의 새로운 표현 기법으로써 제목이 되어가고 있다고 강조하였다. 따라서 정규의 판화 활동에서 거론되는 독특한 제작 방식, 즉 복제 기술의 삭제는 판화를 새로운 회화 양식으로 창작하려는 목적이 반영된 것으로, 그는 판화를 새로운 회화의 기법으로 수용하면서 과거 판화가 공예적 회화로 분류되던 대량 복제의 기술을 의도적으로 배제하였다. 이에 그는 대량 복제를 특징으로 한 판화의 매체적 특성, 즉 양산성과 복수성 대신 극히 한정된 수량만 찍었고, 〈불두(佛頭)〉 시리즈(도판 50, 51)와 〈십자가상(十字架像)〉 시리즈(도판 52, 53)처럼 만약 같은 판을 사용하더라도 찍어내는 방식을 달리하거나 판에 변형을 가해 다른 작품으로 제작하였다.

그런 의미에서 1950년대 제작된 작품 〈청개구리〉(도판 54)는 주목할 만한데, 작품은 가로로 펼쳐지는 권축 형식으로 제작되었으며, 그림이나 문양 없이 한글로만 이루어져 있어 오랜 역사를 지닌 판화의 인쇄술을 상기시킨다. 그런데 정규는 대량 복제의 기능을 삭제시킴으로써 판화의 과거 역할에서 해방시켰고, 작품은 청개구리 이야기가 실린 판본이지만 동시에 정보 전달이 아닌 감상을 목적으로 한 예술품이 되었다. 이러한 정규의 제작 방식에 관해 1983년 열린 정규의 회고전 《정규목판화》의 평문을 맡은 오광수는 “[정규가] 판화의 규약을 몰라서가 아니라 판화 자체를 복수형의 기계적인 수단에서 구제하려는 화가적 양식의 발동”한 것이라고 해석했다.²¹⁵⁾

또한 정규는 판화를 자연의 촉감을 시각화할 수 있는 가장 직접적인 기법이라고 하면서 그가 미술 교육을 위한 과목으로 판화를 강의하게 된 배경에

214) 정규, 「美術文化의 動向-版畫를 中心하여」, 『조선일보』, 1958년 3월 26일.

215) 오광수, 「版畫家로서의 鄭圭, 鄭圭의 木版畫」, 『鄭圭 木版畫』, 원화랑, 1983, 페이지 표기 없음.

대하여 다음과 같이 서술하였다.

“미술교과(美術教科)로서 판화(版畫)의 지도(指導)를 강조(強調)하게되는 까닭은 자연(自然)의 촉감(感)을 시각(視覺)으로 옮길 수 있는 가장 직접적(直接的)인 기법(技法)이 다름 아닌 판화(版畫)인 까닭이다. 이는 자연(自然)의 생명(生命)을 학생(學生)들에게 깨닫게하고 구별(區別)할 줄 아는 눈을 육성(育成)할 수 있는 가장 기초적(基礎的)인 방법(方法)인 것이다. 더우기 시각화(視覺化)된 촉감(感)은 가장 인상적(印象的)인 영상(影像)을 이룬다고 하는 것은 누구나 체험(體驗)하는 사실(事實)이며 조형(造型)에 앞서는 것은 촉각적(覺的)인 인상(印象) 내지(乃至)는 여론(輿論)이라고 하는 것은 오늘의 교육자(教育者)들이 일치(一致)된 견해(見解)인 것이다. 연(然)이나 판화(版畫)의 교육적(教育的)인 효용(效用)은 여사(餘事)하고 오늘날에 있어서 판화(版畫)의 기법(技法)은 어느 회화적기법(繪畫的技法)보다 가장 구체적(具體的)으로 자연(自然)의 아름다운 소지(素地)를 발견(發見)해나갈 수 있는 방법(方法)으로서 보다 더 그 새로운 여지(餘地)가 논의(論議)되어야 할 것이다.”²¹⁶⁾

이처럼 정규는 촉감의 시각화라는 공감각적인 체험을 제공하는 목판의 매체적 특징을 높이 평가했는데, 특히 목판화가 주는 자연의 촉감은 회화 위주의 작업만으로 채울 수 없는 기존 미술에 대한 문제의식을 해결할 수 있는 대안이 되었다. 따라서 정규의 작업은 배경과 대상이 분리되는 형식에서 점차 나무의 유기적인 특질이 강조되는 방향으로 변모하였다. 그런데 사실 정규가 목판을 주로 제작했던 배경에는 1950년대 판화계의 열악한 여건으로 재료를 쉽게 구할 수 있던 전통적인 목판화를 제작하게 된 현실적 상황과도 무관하지 않다. 특히 위의 글에서 정규는 석판화, 동판화, 리놀륨판, 그리고 실크스크린까지 다양한 판화 기법을 소개하면서 관심을 드러냈는데,

216) 정규, 위의 신문, 1958년 3월 26일.

아마도 그것을 제작할 수 있는 시설과 새로운 기법을 익힐 기회의 부족으로 인하여 실제 제작으로 이어지지 못했을 가능성이 높다.²¹⁷⁾

다만 정규가 미국 유학을 한 이후에는 잠시 실크스크린을 시도했다는 기록이 있고, 1960년에 개최된 《제6회 모던아트협회전》에서 동판화로 추정되는 〈에징 습작(習作)〉을 선보였음에도 불구하고 목판화 제작에 주력했던 것을 볼 때, 그가 강조한 것처럼 나무라는 자연적인 소재의 유기적인 특질을 새로운 회화 창작을 위한 주요 기법으로 인식했던 것으로 보인다. 이에 그는 1963년 이항성과 개최한 《정규, 이항성 2인전》의 리플릿(도판 55)에 석판화를 선보인 이항성과 달리 목판화만 출품하여 이름 옆에 ‘목판(木版)’이라고 명시하였다. 또 오광수는 “[정규가] 비교적 다양한 매체실험을 거치고 있으면서도 가장 오랫동안 손에서 놓지 않았던 영역이 판화(版畫)가 아니었던가하는 생각이 든다”라고 술회하였다.²¹⁸⁾

그러므로 제작 연도가 비교적 이른 정규의 판화 작품(도판 10, 11, 12, 13, 14, 47, 48, 49)과 나중에 제작된 것으로 추정되는 〈소년과 돼지〉(도판 56), 〈나무의자〉(도판 57), 그리고 1950년대 후반 정규가 디자인한 『옥피리』(1958)의 장정(도판 15)을 비교해보면, 이후에 제작된 작품에는 조각칼이 목판에 가할 때 생기는 나무의 자연스러운 질감과 판을 찍을 때 전체적으로 힘을 신지 않아 잉크가 판에 찍는 과정이 표현으로 승화되었음을 발견할 수 있다. 그리고 이와 같은 특징은 1960년대가 되면 좀 더 발전하는 양상을 보이는데, 정규의 대표작으로 거론되는 〈노란새〉(1963)(도판 58)는 하늘에 떠 있는 태양 위로 올라가는 새를 표현한 작품으로 흰

217) “版畫라고하면 우리나라에서는 흔히 木版畫를 관계되는데 版畫는 版의 素材에다가 여러 가지로 나뉘어짐은 勿論 그 技法도 가지各色이다 그 中 오랜 技法 몇 가지를 들면 木版畫와 아울러 銅版畫가 꽤 오랜 版畫이며 이에 이어 石版畫가 있다 이밖에 紙版畫, 孔版畫, 리노륨版畫, 石古版畫, 陶版畫, ○版畫 等等이 있으며 近來에는 美國等地에서 流行되어 實用化되고 있는 「실크스크린」 등의 技法이 우리나라에도 紹介되고 있다.” 정규, 위의 신문, 1958년 3월 26일.

218) 오광수, 위의 글, 페이지 표기 없음.

바탕 위에 노란색 잉크를 찍고, 그 위로 검은색을 중첩해 판화의 특징인 음각과 양각을 효과적으로 연출하였다. 또 같은 해에 제작된 작품 〈열풍(熱風)〉(1963)(도판 59)은 붉은색 덩어리와 세 개의 기울어진 사각형이 배치되어 있고, 그 위로 목판의 나뭇결이 바람처럼 표현되어 있어 마치 열풍이 부는 도시를 연상시킨다. 이 작품의 바탕재 위에는 붉은색과 검은색이 색채 대비를 이루고 있으며, 여기에 검은색 잉크로 표현된 목판의 유기적인 질감이 여러 겹의 층위로 구성되어 함께 어우러지면서 목판화의 표현 효과가 극대화되었다.

한편, 정규는 판화 작품을 제작하면서 소, 말, 돼지 등 사람과 공동생활을 하는 가축을 대상으로 삼거나 새, 장독, 마을, 의자, 나무 같은 한국의 일상적이고 친숙한 소재를 선택하여 회화와 마찬가지로 한국의 ‘향토성’을 드러냈다. 하지만 회화와 달리 〈불두(佛頭)〉 시리즈와 〈십자가상(十字架像)〉 시리즈 같이 종교를 주제로 한 작품을 제작하기도 했는데, 이는 앞서 살펴본 「미술문화(美術文化)의 동향(動向)-판화(版畫)를 중심(中心)하여」에서 그 이유를 짐작할 수 있다.

“원래 우리나라에서는 판화(版畫)라고하는 미술분야(美術分野)가 없었기 때문이다. 우리나라에 있어서는 그림 판목(板木)의 사용(使用)이란 불교(佛敎)에서 쓰여지던 것을 내놓고는 극(極)히 근세(近世)에 이르러 염색공예(染色工藝)의 한 기법(技法)으로 사용(使用)되었거나 또는 좁은 범위(範圍)에서 삽도(圖) 표지(表紙)등(等)의 제작(製作)을 위해 사용(使用)돼오기는 하였지만 독립(獨立)된 그림의 제작(製作)을 위(爲)해 판목(板木)이 쓰여진 일은 거의 없었던 것이다. 그렇다고 해서 이러한 일종(一種)의 우리나라의 판화(版畫)들이 무가치(無價値)한 것이냐 하면 오히려 그 소박(素朴)하고 간결(簡潔)하며 부드러운 솜씨는 족(足)히 어느 나라의 판화(版畫)에도 못지않는 훌륭한 것이라는 것은 자타

(自他)가 공인(公認)하는 바이다.”²¹⁹⁾

위의 글에서 정규는 한국 판화의 역사가 불교 경전의 교의를 시각적으로 형상화한 변상도(變相圖)로서 출발했다고 서술하였다. 역사적으로 한국 판화는 751년에 간행된 현존하는 세계 최고(最古)의 목판 인쇄본인 『무구정광대다라니경(無垢淨光大陀羅尼經)』부터 고려시대에는 높은 수준의 목판 인쇄술을 보여준 초조대장경(初彫大藏經)과 팔만대장경(八萬大藏經)이 제작되었다. 이전에 정규는 「한국양화의 선구자들」에서 고구려 벽화의 양식적인 특징을 회화적으로 재구성한 이중섭의 작품을 높이 평가하면서 전통의 문체가 동시대 미술가들에게 더욱 중요해지고 있다고 하였는데, 이를 통해 그가 세계적인 흐름 내에서 한국 판화의 고유성을 변별하기 위하여 그 역사적인 가치를 주목했음을 알 수 있다.²²⁰⁾

이러한 측면에서 정규는 불교를 위시한 종교화를 제작했을 뿐 아니라 판화의 전통적인 기법을 실험하기도 하였는데, 좌우 대칭의 판화 기법을 활용하여 제작된 작품 〈강아지〉(도판 60)는 목판화로 제작된 작품이지만, 기물 위에 먹물을 두드려 본 뜬 탁본처럼 돌에 새겨진 강아지를 종이에 그대로 뜬 것 같이 표현되었다. 석상과 같은 작품 속 강아지는 각종 악재로부터 궁궐을 지키는 석물인 해태상과 유사한 자세를 취하며 돌 사이의 연관성을 환기시킨다. 또 정규는 검은색 잉크의 양을 늘려 전통미술의 재료인 먹을 사용한 듯한 〈십자가상〉(도판 53)을 제작하였는데, 작품은 판화로 제작되었음에도 불구하고 농묵으로 그려진 수묵화적인 특징이 두드러졌다.

219) 정규, 위의 신문, 1958년 3월 26일.

220) “오는 이중섭의 일을 통하여 우리 미술의 현대적인 樣式의 면모를 살필 수 있는 기회가 마련되기를 바랄 뿐이다. 전통이라는 문체가 과거의 화가들에게보다는 현대의 화가들에게 더 이야기되어 지고 있다고 하는 것은 중요한 현상이다. 더욱이 추상적인 非具象繪畫에 있어서 그러하다. 이러한 까닭은 繪畫가 客觀描寫라고 하는 서투른 인간의 手法에서 벗어나 보다 더 본질적인 造型의 요소로서 환원되어졌기 때문이라고 하겠다.” 정규, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (7回)」, 『新太陽』, 1957년 10월호, p. 172.

이처럼 정규는 한국 판화의 전통적인 기법을 차용하여 현대적으로 변환하고자 했는데, 이러한 제작 방식은 1960년대 후반에 이르러 좀 더 발전하는 양상을 보인다. 1960년대 중반 이후 정규가 제작한 판화 작품을 살펴보면 그가 전통 기법을 현대적인 양식으로 변안하는 것에서 나아가 전통적인 재료와 기법을 보다 적극적으로 활용하기 시작했음을 알 수 있다. 1960년대 제작된 그의 작품 〈북한산〉(도판 61)은 한지를 바탕재로 삼아 목판으로 제작한 작품으로, 판화로 제작되었음에도 불구하고 화면의 자연스러운 농담으로 인하여 마치 모필로 산수화 작품을 그린 것 같다. 이와 같은 제작 방식은 정규와 함께 판화 활동을 한 이항성의 작품 〈순수(Purity)〉(도판 62)와 비교했을 때 좀 더 명확하게 확인할 수 있는데, 두 작품은 같은 한지로 제작되었지만, 정규가 제작한 〈북한산〉은 한지가 갖는 재료적 특질이 부각되었을 뿐 아니라 액자가 아닌 족자 형식으로 표구하여 전통미술과의 연관성이 증대하였다.

또 제작 연도가 확인되는 작품 중 가장 후기에 제작한 것으로 추정되는 작품 〈부처〉(1969)(도판 63)는 〈강아지〉와 마찬가지로 탁본처럼 연출한 작품이지만, 작품에는 선이 아닌 점으로 표현되어 실체가 있으면서 동시에 없는 부처의 형상을 효과적으로 구현하였다. 이는 정규가 약 10년 전 같은 주제로 제작한 〈불두〉(도판 50)와 주제만 같은 뿐 전혀 다르게 해석했음을 시사한다. 예컨대 〈부처〉에서 부처의 형상을 단순화된 선으로 표현하여 인장을 제작하는 전각을 상기시키는 〈불두〉와 달리 점과 점 사이에 흐르는 일정한 방향성으로 표현되어있어 존재의 실재를 구체화한 종교화의 정신적인 의미가 강조되었다. 또한 〈부처〉의 표현 기법은 탁본과 결부된 금석학을 연상시켰는데, 고대의 동기(銅器), 철기(鐵器), 인장(印章) 등에 새겨진 명문이나 석비(石碑)의 석각을 연구하는 금석학처럼 작품 속 점은 마모된 문자를 해석하여 그 의미를 발견하는 듯하다. 실제로 정규가 금

석화에 관심이 있었는지 여부는 확인할 수 없으나, 그가 판화의 전통을 소재주의적으로 접근하는 것에서 나아가 판화를 “한 개의 이국적인 풍속도”에 머무르지 않도록 다양한 각도에서 실험했다는 점에서 시사하는 바가 크다고 할 수 있다.²²¹⁾

다만 주지해야 할 점은 정규가 전통의 기법을 판화에서 시도한 것은 어디까지나 국제적인 보편성을 전제로 새로운 미술이라는 측면에서 수행했다는 점이다. 그는 판화의 전통을 계승하는 것에 목적을 둔 것이 아니라 세계적인 흐름 내에서 한국의 독자적인 영역을 확보하고자 했으며, 이를 위해 전통의 소재를 활용해 현대미술의 양식으로 전환하였다. 그리고 이와 같은 시도는 1960년대 이후 도예 부문에서 좀 더 본격적으로 수행되었다.

3. 도예

회화와 판화 작품의 경우 과작이 특징인 정규의 작업 성향과 비교했을 때, 도예에서는 상점을 개설할 정도로 다작을 하였다. 이는 가마를 한 번 익힐 때 많은 수의 작품을 제작할 수 있었기 때문인데, 정규는 “[가마의] 일간(一間)에 조그만 꽃병이면 이(二)백오십(五十)개 내지 삼(三)백개를 구어낼 수 있다”라고 하였다.²²²⁾ 다만 아쉽게도 오늘날 확인할 수 있는 정규의 도예 작품은 약 10여 점에 불과하고, 세라믹 벽화는 오양빌딩이 유일하여 전체적인 작품의 양상을 확인하는 데에는 한계가 있다.

정규가 본격적으로 도예 작품을 제작한 시기는 앞서 살펴봤듯이 미국 유학 이후로, 그는 귀국 후 수광리 점촌에 가마터를 잡고 한국민속도자공예연구소를 설립하였다. 현재까지 확인된 가장 이른 시기에 제작한 작품은 1961년에 개최한 《정규소품전》의 신문 기사 「정규도자기전(鄭圭陶磁器

221) 정규, 「現代繪畫의 民族意識 問題」, 『문학과 예술』, 1954년 6월호, p. 80.

222) 「現代化에 주력: 鄭圭 陶磁器小品展」, 『경향신문』, 1961년 7월 12일.

展)을 보고: 민예적형질(民藝的形質)에 새 해석(解釋)」(1961)에 수록된 사진에서 볼 수 있다.(도판 23) 전시에 출품한 작품을 찍은 사진에는 당시 그가 제작한 다기와 수반 등이 실려 이 시기 정규의 작품 양상을 유추할 수 있다. 사진 속 작품은 대개 생활용 도자기로, 현전하는 그의 도예 작품과 비슷한 양식으로 제작되었다.²²³⁾ 이 기사를 작성한 석도륜은 당시 전시에 관해 다음과 같이 평했다.

“여태껏 전통(傳統)있는 우리의 도예(陶藝)가 현대적(現代的)으로 발전(發展)해보려는 움직임이 전혀 없던 것은 아니다. 그러나 실제(實際)의 대부분은 시대의식(時代意識)이나 생활분위기(生活雰圍氣)가 결핍된 고전적매력(古典的魅力)을 잃은 모조품(模造品)이 우성(尤盛)했을 따름이었다. (……) 정규(鄭圭) 도작(陶作)의 형질(形質)은 오늘의 한국 민중의 생활분위기와 직접적(直接的)으로 관련되어지고 있는 것이기 때문에 그의 개성적특질(個性的特質)이 억제(抑制)되어진 느낌이 없지못하지마는 한편으로는 그의 가치생산(價值生産)의 본의도(本意圖)가 충분히 되살려져있기도 하다.”²²⁴⁾

위의 글은 정규와 가까이 지냈던 석도륜이 정규의 작품 의도를 정확하게 간파하여 작성한 것으로 보인다. 실제로 정규는 현대적인 도자기를 창작하기 위하여 개성이 강조된 새로운 형태의 도자기를 제작하는 것에 목적을 두었다기보다는 실용품으로서 제작된 도자기의 본래적 가치가 퇴색되지 않도록 신중을 기했다. 따라서 정규는 도자기의 예술적 가치와 효용 가치를 중용하는 태도를 보였고, 이에 개성적 특질은 약화되었지만 생활분위기와 직접적으로 관련을 맺게 되었다.

223) 석도륜, 「鄭圭陶磁器展을보고: 民藝的形質에 새解釋」, 『동아일보』, 1961년 7월 14-15일.

224) 위의 신문, 1961년 7월 14-15일.

또 정규의 《정규소품전》을 보도한 다른 기사 「현대화(現代化)에 주력: 정규(鄭圭) 도자기소품전(陶磁器小品展)」에는 그가 전시를 개최하면서 밝힌 소감이 실렸다.

“삼국시대(三國時代)부터 생활필수품으로 민속적(民俗的) 고유성(固有性)을 지닌 석기(石器)를 다시 살려 그 모양·색·무늬 등을 오늘의 생활감정에 맞게 현대화하는 것뿐 아니라 석기의 공예창작적(工藝創作的) 미술운동(美術運動)을 일으키는데 뜻을 두고 연구해오는 것”²²⁵⁾

위의 글에서 정규는 삼국시대부터 이어진 생활용도자기 석기를 중심으로 현대 도자공예운동을 전개할 것이라는 포부를 밝혔다. 돌처럼 강한 경질을 지닌다고 하여 붙여진 이름인 석기(石器)는 소성온도, 즉 가마에서 구워낼 때 온도가 높아 단단하고 흡수성이 없으며, 예로부터 생활용도자기로 사용된 용기가 여기에 해당한다.²²⁶⁾ 이에 따라 정규는 도자기 역사상 가장 오래된 유약의 종류인 재유와 흑유를 사용한 〈재유자기〉와 〈흑유자기〉(도판 64)를 제작하였고, 1970년 《현대한국도예전》에 출품한 〈녹유자기〉(도판 65)같이 색이 가미된 유약을 사용하더라도 생활용 도자기의 기형을 유지하였다.

이처럼 정규가 석기를 중심으로 생활용 도자기를 제작한 배경에는 당시 도예계의 열악한 제작 환경의 한계 때문인 탓도 있으나, 그보다 더 근본적인 이유는 그가 전문적인 도예 교육을 받은 기관이 바우하우스 출신의 빌덴하인이 이끈 미국의 미술공예학교이기 때문으로 보인다. 빌덴하인은 1950년대 중반 이후 불코스 중심의 전위적인 도자기가 성행한 미국 도예계에서 바우하우스의 이념을 근간에 둔 자신의 도예 철학을 고수하였는데, 빌덴하

225) 「現代化에 주력: 鄭圭 陶磁器小品展」, 『경향신문』, 1961년 7월 12일.

226) 정동훈, 위의 책, p. 48.

인의 스승인 당시 바우하우스 도자기 공방의 크레한과 마르크스는 ‘현실에 입각한’ 예술가로서 작품 활동을 전개하는 데 그 목적을 두었다.²²⁷⁾ 따라서 이곳의 학생들은 도예의 기술을 익히면서 동시에 작품 판매를 하였는데, 당시 바우하우스 도자기는 정규가 강조한 석기와 마찬가지로 단단한 생활용 도자기의 기형과 단색의 유약을 입히고 불필요한 장식성을 없앤 것을 특징으로 하였다.(도판 66)

이에 빌덴하인의 작품 〈커피 세트(Coffee set)〉(도판 67)와 정규의 작품 〈재유자기〉와 〈흑유자기〉를 비교해보면 두 작품 모두 생활용 도자기라는 유사성이 확인되지만, 그와 동시에 금속제 용기처럼 매끈하고 기능적인 형태를 지닌 빌덴하인의 작품과 차이가 있었다. 이를 통해 정규가 당시 복제되던 청자와 관념성이 강조된 백자에 대항하여 형태와 기능, 장식에 있어 단순함을 추구했으나, 국제화라는 표준적 가치에서 한국의 토속적인 속성을 반영하여 서구와 변별성을 갖추하고자 했음을 알 수 있다.

또한 이러한 작품의 특징은 정규의 다른 작품에서도 확인할 수 있는데, 작품 〈도화(陶畵)〉(도판 68), 〈백자철화호〉(도판 69), 도자기 그릇에 집을 그린 작품(도판 70)은 그림이 그려져 생활용 도자기이자 감상용 도자기로 제작되었다. 그런데 이 작품들의 표면을 장식하고 있는 문양이 서체적 추상의 경향을 띠고 있다는 점은 눈여겨 볼만 한데, 이는 앞서 서구 미술과 동양의 고전을 연계한 하세가와의 주장을 상기시키는 것과 동시에, 1950년대 후반부터 한국 미술계의 주요 흐름으로 발전한 한국 앵포르멜을 연상시킨다.

주지하다시피 한국 앵포르멜은 유럽의 서구 앵포르멜과 미국의 추상표현주의가 혼재된 양상을 보이는데, 특히 동아시아에서 성행한 앵포르멜은 서예의 필선이 강조된 것을 특징으로 한다.²²⁸⁾ 이러한 간극은 주류 사회의 문

227) 도자기 공방은 바우하우스 본교가 설립된 바이마르에서 30km 떨어진 돈부르크에 위치했는데, 이는 당시 이데올로기 논쟁으로 과열되었던 바우하우스의 중심부에서 벗어나기 위한이었다. 에드먼드 드 왈, 위의 책, pp. 75-77.

228) 동아시아의 앵포르멜 수용에 관한 논의로는 김영나, 강태희, 「戰後 20년의 동서문화 교

화가 다른 문화권으로 이전되는 과정에서 문화를 전략적으로 선별하여 전파하는 문화패권적인 태도와 이를 받아들이는 수용자적 관점에서 선택적 수용이라는 주체적인 입장이 양립되어 발생한 현상이다. 그 대표적인 예가 1957년 개최된 《미국현대 8인작가전》인데, 이 전시에 출품한 마크 토비(Mark Tobey, 1890-1976)는 미국 추상표현주의 미술가로서 서(書)의 조형성을 이용하여 작품을 제작한 대표적인 인물로 “유럽과 아시아의 지식인들에게 미국에서 이루어지는 미술을 알릴 목적”이라는 전시의 취지에 따라 출품작가로 선정되었다.²²⁹⁾

이 전시를 관람한 정규는 「동양적 환상의 작용 : 「미국현대미술8인전」을 보고」란 글에서 “전시(展示)에서 특히 주의(主義)를 끈 점(點)은 작품(作品)에 찍으나 동양적(東洋的) 환상(幻想)이 작용(作用)되어 있음을 들 수 있는데 이번 전시(展示)를 위(爲)해 따로이 그러한 작품(作品)들을 선택(選)하였다면 이야기는 달라지지만 미국미술(美國美術)의 새로운 방향(方向)으로서 유의(留意)할 수 있을 것이다”라고 하였다.²³⁰⁾ 여기서 그는 아시아 순회전을 염두에 두고 기획된 전시인 만큼 관람객들에게 친연성을 느낄 수 있는 작품을 선별하여 제시했을 가능성을 지적하면서도 서체적 추상미술이 미국의 새로운 동향이라는 점에 주목하였다.

다만 유화를 주로 다뤘던 그가 서예의 필선을 운용하여 작품을 제작했을 뿐 아니라 전통미술의 화제를 활용한 것은 주목할 만하다. 특히 그의 작품

섭: 미국과 동아시아 미술에 나타난 書體的 추상의 현상, 『美術史學』, 제11호, 1997, pp. 119-122 참조.

229) 《미국현대 8인작가전》이 개최된 1957년 『타임(Time)』에서는 “비록 토비의 섬세한 서체적 양식과 북서부 화가들의 작품에 일반적으로 나타나는 오리엔탈리즘과 신비주의는 극동에서 호평을 받을 것으로 보이지만 이들 작품은 결코 일반 대중을 위한 것은 아니다. 유럽과 아시아의 지식인들에게 미국에서 이루어지는 미술을 알릴 목적으로 이들 전시회에는 다행스럽게도 큐레이터들이 동행한다”라고 하면서 전시의 개최 의도를 시사했다. “Contemporaries Abroad”, Time, 70, 4, July 22, 1957, p. 56; 정무정, 「추상표현주의와 정치: 수정주의의 관점 다시 읽기」, 『서양미술사학회논문집』, 제15집, 2001, p. 118에서 재인용.

230) 정규, 「東洋的 幻想의 作用: 「미국현대미술 8인전」을 보고」, 『조선일보』, 1957년 4월 16일.

〈도화〉는 붓의 필세가 강조된 추상화된 형상 위로 “망천도방(漙川圖倣)”이라고 기재한 점에서 산수화의 대표적인 화제 중 하나인 왕유(王維, 699?-759)의 망천도를 임모했음을 알 수 있다. 이는 탁본, 금석학, 산수화 등 전통미술의 기법을 판화에서 활용한 것과 같은 맥락으로 해석된다. 이처럼 정규는 국제적인 표준화라는 의미에서의 보편적이고 몰개성적인 작품을 제작하면서도, 한국 민족공예로서의 고유성을 확보하고자 하였다.

실제로 정규는 미국 유학과 유럽 여행을 통해 서구에 근간을 둔 유화와 비교해 한국의 오랜 역사를 지닌 도예에서 세계적으로 도약할 수 있는 가능성을 인식했는데, 이는 그가 「한국현대도자공예운동 서설」에서 한국공예 시범소에 미국의 선진 도예 기술을 전수하러 온 미국 도예가들에 관해 서술한 내용을 통해서도 확인할 수 있다. 이 글에서 그는 “미국(美國)의 도예가(陶藝家)들이 한국에 올 경우에는 미국(美國)의 도자기(陶磁器)를(현대도예 기법) 가르킨다고 하는 것은 여간한 개성적(個性的)인 작가(作家)가 아니고서는 어려운 일이고 오히려 한국적(的)인 도자전통(陶磁傳統)에 휘말리게 마련이다”라고 하면서 한국 도자기의 자부심을 드러냈다.²³¹⁾

하지만 유의해야 할 점은 이러한 민족적 긍지가 앞서 언급한 것처럼 동양주의에 입각한 한국의 우월성을 강조하기 위함이 아니라는 점이다. 그는 세계 문화지형도에서 주체와 타자라는 위계질서가 아닌 세계 속에 재편된 여러 민족 가운데 한국을 인식하고, 차별성을 확보할 수 있는 가장 유효한 수단으로 민속도자기를 발견했던 것이다. 이에 그는 민속도자기를 제작하면서 일본 도자기가 지니는 미의 함정에 함몰되지 않도록 자기 방어가 필요하다고 하였는데, 이러한 지점은 그 나름의 기준을 통해 서구 미술과의 다르면서도 일본 미술과 구별되는 한국 현대미술의 올바른 정체성을 정립했음을 시사한다.²³²⁾

231) 정규, 「한국現代陶磁工藝運動 序說」, 『경희대 논문집』, 1969; 『공간』, 1971년 8월호, p. 53에서 재인용.

위와 같은 맥락에서 보았을 때, 정규가 1963년부터 김수근과 협업했던 세라믹 벽화는 그가 모색한 새로운 차원의 현대미술을 가장 잘 실현한 작품이다. 하지만 역설적이게도 오늘날 유일하게 현존하는 오양빌딩의 세라믹 벽화를 포함한 모든 작품에 관한 논의는 주로 설계를 담당한 김수근에게 초점이 맞춰져 진행되어왔는데, 이는 그동안 한국 미술계에서 조명되지 못한 정규의 위상을 단적으로 보여준다.²³³⁾ 물론 이 작품에서 김수근의 영향도 간과할 수 없지만, 정규가 현대적인 시대양식이라고 언급한 ‘모던아트’가 바우하우스에서 이어진 미국의 보편적이고 종합적인 미술을 의미하는 것으로 볼 때 그 역시도 ‘국제주의 양식(International style)’이라는 세계적인 흐름을 인지했을 가능성이 크다.²³⁴⁾ 예컨대, 한국 모더니즘 건축으로 대변되

232) “民俗陶磁製品 製作에 손을 대었을 때 느끼게 되는 것은 日本 陶磁器가 지니는 美의 함정에 빠져들어가게 된다고 하는 點이다. 따라서 이러한 함정으로 이끌리지 않는 自己방어가 必要하여지는 것이다. 여기에 오늘의 韓國의 民俗도자공예가 高집하여야 할 自己의 進路가 있는 것이다. (……) 오늘의 韓國의 民俗도자기가 完成된 日本的인 美의 世界로 이끌렸을 경우 果然 어떻게 自己의 모습을 이끌어 나갈 수 있을 것인가 하는 念慮가 없지않아 있는 것이다. 韓國의 民俗도자기가 아직 自己의 터를 지니고 있는 要因은 다른아닌 그 強健한 造形의 숨씨에 있는 것이다. 工藝品의 힘이라고 하는 것은 쓸모속에 숨씨가 一致되었을 때에 이루어지는 生命인 것이다.” 정규, 위의 논문; 『공간』, 1971년 8월호, p. 54에서 재인용.

233) 오양빌딩 세라믹 벽화는 주로 설계를 담당한 김수근에게 초점이 맞춰져 논의됐는데, 그 원인에는 오양빌딩 자체가 별로 논의되지 않은 이유도 있다. 세라믹 벽화는 예술의 종합이라는 건축, 회화, 조각을 통합한 국제적인 흐름의 연계선상으로 분석되는데, 김수근은 1950년대 도쿄예술대학(東京藝術大学)에 입학하여 단게 겐조(丹下健三)로부터 예술의 종합을 수용하였다. 이에 대한 논의로는 조현정, 위의 논문, pp. 103-122 참조; 1949년 단게는 두 편의 글 「건축, 회화, 조각: 기술주의에서 인간의 건축으로(建築, 繪画, 彫刻: 技術主義から人間の建築へ)」(1949)와 「건축, 조각, 회화의 통일에 대하여(建築, 彫刻, 繪画の統一について)」(1949)를 통해 르 코르뷔지에(Le Corbusier)가 이끈 근대건축국제회의(Congrès international d'architecture moderne, CIAM)의 예술의 종합이 기술 지상주의로 치우친 서구 모더니즘 건축이라고 보고, 이를 보완해야 한다고 주장했다. 전후 일본 건축의 주요 흐름을 형성했던 예술의 종합에 관한 연구로는 조현정, 「전후 일본 예술의 종합 담론: 건축가 단게 겐조와 미술가 오카모토 타로, 이노쿠마 겐이치로의 협업을 중심으로」, 『美術史學報』, 제43집, 2014, pp. 39-59 참조.

234) 국제주의 양식은 바우하우스의 발터 그로피우스(Walter Gropius)가 저서 『국제건축(Internationale Architektur)』(1925)에서 담론화한 개념, 즉 민족과 국가를 초월한 세계 인식으로서의 조형이 미국에 ‘국제양식’으로 소개되면서 확산했다. 1932년 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art, MoMA)는 유럽의 근대 건축운동을 조망한 《국제양식: 1922년 이후의 건축(The International Style: Architecture Since 1922)》(1932.2.9-3.23)을 개최했는데, 이 전시의 큐레이터였던 필립 존슨(Philip Johnson)과 미술사가 헨리-러

는 이른바 ‘뿔딩 문화’의 시작은 당시 국제주의 양식이 공간의 재건을 위한 가장 유효한 수단으로써 한국 사회에 받아들여졌음을 시사한다.²³⁵⁾ 건물의 장식성을 배제한 국제주의 양식은 건설 기간을 단축시켜 매우 경제적이었을 뿐만 아니라 전통 가옥과 다른 기하학적이고 이지적인 외형 덕분에 전후 극복의 메시지로 받아들여졌다.

한편, 빌덴하인도 세라믹 벽화를 제작했기 때문에 정규가 간접적인 영향을 받았다고 추정할 수 있는데, 다만 정규가 유학한 시기를 전후하여 빌덴하인이 작업한 스트라젠부르크 연구소의 세라믹 벽화(도판 71)의 일부를 살펴보면, 약 5년간의 시간적 차이를 감안하더라도 사람을 형상한 조각에 가까운 빌덴하인의 작품과 정규의 작품은 상당한 거리가 있었다. 또한 정규와 함께 한국조형문화연구소에서 가마 설립 사업을 참여하고 미국으로 유학한 유강렬 역시 1961년 김종업이 설계한 프랑스 대사관에 벽화를 제작했다.(도판 72) 따라서 세라믹 벽화는 예술의 종합이라는 세계적인 흐름 내에서 건축과 미술의 협업으로 제작되었으며, 김수근의 노출 콘크리트(exposed mass concrete) 공법에 부착된 정규의 도자기는 그 안에서 한국의 독자성을 확보하고자 했던 두 사람의 목표가 반영된 된 것이었다.

김수근의 동창생 부친이 주문한 오양빌딩은 전체 공사비 약 2,500만 원 중 40여만 원이 세라믹 벽화에 투자됐으며, 세라믹 벽화는 건물의 전면에 등장하여 주요 영역으로 자리했다.²³⁶⁾(도판 27) 세라믹 벽화의 맨 윗부분부

셀 히치콕(Henry-Russel Hitchcock)이 발간한 『국제양식(International style)』(1932)에서 유럽의 신건축, 기능주의, 기계미학, 바우하우스 등의 개념과 용어가 국제양식이라는 명칭으로 전 세계에 전파되었다. 손영경, 「1930년대 ‘국제양식(International style)’의 미국적 변용」, 『美學·藝術學研究』, 49권, 2016, pp. 166-167.

235) 박길룡, 『한국 현대건축 평전』, 공간서가, 2015, p. 16, pp. 38-39. 뿔딩은 빌딩(building)의 과거 외래어 표기법을 따른 것이다.

236) 세라믹 벽화에 많은 돈이 투자될 수 있었던 까닭은 김수근의 예술성 혹은 영향력을 알아본 오양빌딩의 건축주, 즉 동창생의 부친 덕분으로 사료되는데, 미술가가 개인적인 작품 활동을 하는 것과 별개로 건물이 세워지거나 증축, 리모델링 등 개보수작업을 주문하는 것은 건축주의 몫이었기 때문이다. 이에 대해 윤승중은 당시 건축 공사비의 1퍼센트를 미술품에 투자하는 문화예술진흥법 시행령 제12조, 이른바 ‘1퍼센트 법(The One Percent Rule)’이

터 절반 이상이 용기, 즉 정규가 수광리 점촌에서 제작한 칠기로 구성되어 있으며, 좌우균제의 배열로 수직과 수평을 강조하면서 기하학적이고 세련된 느낌을 주면서도 가장자리에 있는 약간의 변주를 통해 단조로움을 피했다. 칠기는 주로 초벌구이를 한 뒤 약토를 물에 풀어 만든 재래식 천연 유약인 잿물을 입히는 방식으로 제작하는데, 벽화에 부착된 칠기의 경우 갈색조를 띠는 것으로 보아 유약을 배합했을 때 약토의 양이 재보다 많게 제작된 것으로 보인다.²³⁷⁾ 오양빌딩과 비슷한 시기에 제작된 자유센터의 세라믹 벽화(도판 26)에서도 이와 유사한 양식적 특징을 발견할 수 있는데, 비록 설치가 진행 중인 사진으로밖에 확인할 수 없지만, 온전한 형태의 도자기가 일렬로 배열된 기하학적인 구성이 눈에 띈다.

도자기로 구성된 상단부의 아래에는 노출 콘크리트 위로 건물의 심볼인 원형의 부조가 6개의 침으로 고정되어 설치됐는데, 윤승중의 회고에 따르면 이는 “식은 태양”을 의미했다고 한다.²³⁸⁾(도판 73) 자유센터에 설치된 구조물을 장식한 세라믹 벽화(도판 74)에서도 그와 유사한 원형질을 발견할 수 있다. 이 모티프는 앞서 정규가 영향을 받은 실존주의에서 자주 차용되던 모티프로 앵포르멜과 관련되었으며, 그가 몸담았던 모던아트협회의 미술가들에게서도 유사한 경향이 확인된다.²³⁹⁾ 특히 정규와 교류가 있었던 김영주는 당대 실존주의를 수용한 대표적인 인물로 <검은 태양> 시리즈를 연작

가결되기 전이었으므로 세라믹 벽화는 건축주가 “도시에 대해서 뭔가 컨트리뷰트(contribute)하는 의미”라고 하였다. 전봉희, 우동선, 최원준, 위의 책, p. 189의 윤승중 구술; 오양빌딩의 건축 비용에 대해서는 「노출된 콘크리트」, 『신동아』, 1964년 10월호, p. 369.

237) 김진우, 『전통용기의 조형적 특징과 현대적 변용에 관한 연구』, 원광대학교 박사학위 논문, 2007, p. 268; 도예가는 재의 양을 가감하여 도자기의 색을 조절하는데, 재와 약토의 비율이 적당하면 검은색으로 발색되지만 재가 많으면 푸른빛으로, 약토가 많으면 갈색빛이 난다. 이꽃담, 위의 논문, p. 89; 정규는 사토와 흙을 섞어 수비(水備, 흙을 체에 받쳐 물에 침전시키는 것)하고 물레에 성형한 뒤 가마에 넣고 약 700℃에서 초벌구이를 하였으며, 이후 유약을 바르고 1,250℃에서 1,300℃에서 재벌구이를 하여 도자기를 완성하였다. 「現代化에 주력: 鄭圭 陶磁器小品展」, 『경향신문』, 1961년 7월 12일.

238) 전봉희, 우동선, 최원준, 위의 책, p. 189의 윤승중 구술.

239) 조현정, 「1960년대 모더니즘 건축과 도자기 벽화, 예술의 종합과 건축의 전통론」, 『美術史學報』, 제53집, 2019, p. 104.

하였는데, 그는 1967년 김수근과 함께 도자기를 활용한 세라믹 벽화를 제작하기도 했다.²⁴⁰⁾(도판 75)

오양빌딩 세라믹 벽화의 가장 하단부에는 상단부와 마찬가지로 수직성이 강조된 배열로 환조 조각이 장식되어 있는데, 이 조각은 전통 건축의 지붕 장식인 용두(龍頭), 토수(吐首)를 연상시킨다.(도판 76, 77) 따라서 세라믹 벽화의 전체적인 구성을 종합적으로 분석해보면, 가운데 태양을 중심으로 상단부에는 일반적으로 땅바닥에 놓이는 칠기를, 하단부에는 주로 지붕을 장식하는 환조 조각을 배치함으로써 하늘과 땅이 거꾸로 뒤집힌 것으로 해석할 수 있다. 이는 단순히 유희적인 측면에서 다뤄질 수 있으나, 서로의 역할이 전도됨으로써 본래의 의미에서 탈맥락화되어 예술의 속성이 증대한 것으로 해석할 수 있으며, 뒤집힌 세상이라는 의미에서 비현실적인 것, 혹은 도리어 이전과는 다른 차원의 새로운 현실을 뜻하기도 한다.

이처럼 다양한 해석이 가능한 함의를 내포한 세라믹 벽화는 당시 “이색적인 전면 장식”이라는 평가를 받았다. 앞서 서술한 바와 같이 오양빌딩의 세라믹 벽화에서 두 사람이 각자 어느 정도 관여했는지는 앞으로 좀 더 밝혀져야 하지만, 적어도 이 작품은 둘의 합의가 이루어져 제작된 합작품이었다. 특히 이재삼은 벽화가 설치된 방향이 동향인 점을 감안하여 제작 단계에서 햇빛의 방향에 따른 변화를 의도했다고 지적하였는데, 이는 환경도예가 본격적으로 시도되기 이전부터 그와 유사한 방식으로 제작된 매우 선구적인 작품이었다.²⁴¹⁾ 하지만 이와 같은 두 사람의 협업은 1964년 이후에는 확인되지 않았고, 정규의 세라믹 벽화 또한 발견되지 않았다. 그 원인에는 일정에 따른 개인 사정이나 작품에 관한 두 사람의 입장 차이 등 더 이상 협업

240) 「세운상가의 세라믹 타일」, 『공간』, 1968년 1월호, p. 25.

241) 당시 오양빌딩 세라믹 벽화에 대한 반응은 「노출된 콘크리트」, 『신동아』, 1964년 10월호, p. 369; 환경도예라는 용어가 학술적으로 사용되기 시작한 것은 1980년대 이후였으나, 이재삼은 환경도예를 담장이나 굴뚝같은 전통 건축 양식까지 소급하여 설명하면서 1960-70년대 환경도예의 초기 작품으로서 오양빌딩 세라믹 벽화를 거론하였다. 이재삼, 『도벽 @ 환경도예: 환경도자조형물과 도자벽화의 세계』, 제3도예연구소, 2001, p. 106.

을 지속할 수 없었던 이유가 있었겠지만, 중요한 것은 정규의 목표가 세라믹 벽화가 아니라는 점이다.

정규는 자신이 구상한 전후라는 새로운 시대에 맞는 현대미술을 실현하는 과정에서 여러 장르에 걸친 작품 활동을 지속하였는데, 세라믹 벽화도 그 중 하나였던 것으로 사료된다. 이 작품 이후 정규의 행보에서는 판화와 도예 부분의 활발한 활동이 두드러졌고, 1960년대 후반에는 〈부인상(婦人像)〉(1969)(도판 78), 〈함(函)〉(1969)(도판 79), 〈작업〉(도판 80), 〈회색(灰色)〉(도판 81) 등을 제작하면서 회화 활동을 재개하는 등 다방면에 걸쳐 미술활동을 이어나갔다.

V. 결론

이상에서와 같이 본 논문은 1923년 태어나 1950, 60년대를 주요 활동기로 하고 1971년 작고해 20년 남짓 활동한 미술가 정규의 미술비평과 창작에 관해 체계적으로 고찰하였다. 그는 해방과 한국전쟁이 연이어 일어난 한국 현대사의 격동기에서 전후 대한민국 건설 시기를 맞아 전전과 구분되는 새로운 차원의 한국 현대미술을 모색하고 그것을 실현하고자 했다. 이를 위해 그는 회화, 판화, 도예 등 다양한 장르에서 활동했으며, 창작활동을 넘어서 비평가, 교육가, 행정가 등 미술의 다방면에 걸쳐 한국 현대미술의 기틀을 마련하고자 했다.

일제강점기에 태어난 정규는 전문적인 미술 교육을 받기 위하여 일본의 제국미술학교 서양화과에 입학했다. 이곳에서 그는 20세기 전반 서구 미술의 사조를 수용하면서 교원 양성에 목적을 둔 학교의 방침에 따라 이론적인 토대를 구축할 수 있었다. 해방되기 1년 전 귀국한 그는 강원도 원산에 거주했는데, 한국전쟁이 발발하자 부산으로 피난을 하였다. 이데올로기의 대립으로 촉발한 한국전쟁에서 정규는 남한 사회로부터 자신의 사상이 불온하지 않다는 것을 검증받아야 했다. 따라서 그가 중군화가단에 입단하고 관전 격의 미술행사에 참여한 것은 생활 기반을 상실한 피난민으로서 생계의 문제와 이데올로기의 혐의에서 벗어나 남한 미술계의 정착을 위한 방편이었다. 그런데 정전협정이 체결되고 전후 복구 사업이 일어남에 따라 한국 사회가 안정 궤도에 진입하자 《국전》을 둘러싸고 미술계의 헤게모니를 장악하기 위한 각축전이 벌어졌다. 따라서 기존 미술계의 폐단에 염증을 느낀 미술가들을 중심으로 반국전운동이 전개되면서 한국 미술계의 패러다임이 전환되기 시작하였고, 정규는 반국전을 표방한 모던아트협회와 《현대작가초대전》에 참여하면서 한국 현대미술운동에 동참하였다.

하지만 그 과정에서 정규는 동시대 미술가들과 다른 독특한 행보를 보인다. 그는 한국조형문화연구소에 입사하여 가마 설립 사업과 《국제판화전》 등 일련의 활동을 병행하였는데, 이는 같은 시기 현대미술운동과 다소 거리가 있는 것으로 비춰질 수 있으나, 실상 그의 전전 미술에 대한 반성과 이후 새로운 전후 미술에 대한 모색과 연관된 것이었다. 특히 정규는 공예를 국제적 표준화를 현대성으로 인식하고 민족 공예품이 새로운 현대미술로 등장할 수 있는 국제적인 장을 마련한 미국으로 유학을 떠났다. 그는 이 무렵 미국에서 성행한 전위적인 형태의 도자기가 아닌 바우하우스의 기능적이고 생활과 밀접한 보편적인 도예 기술을 익혔다. 그리고 그 과정에서 유화보다는 한국의 오랜 역사를 지닌 도예에서 표준화된 보편적 가치에서 한국의 독자성을 확보할 수 있다고 인식하게 되었다. 이에 따라 귀국한 뒤 한국의 명맥을 발견한 민속도자기 위주의 도예활동에 주력했으며, 작품 제작에만 그치지 않고 침체되어있는 한국 도예의 부흥을 위하여 한국 현대도예운동을 전개하였다. 하지만 그는 활발한 활동을 전개하던 도중에 간암이 발병하여 1971년 49세의 일기로 생을 마감하였다.

이처럼 정규가 동시대 한국 미술계에서 순수미술 위주의 장르적 체계가 형성되는 것과 달리 주변부로 인식된 도예에서 한국 현대미술을 모색한 까닭은 미술을 표현의 수단으로 삼기보다는 전후를 극복할 수 있는 하나의 문화적 동향으로 파악했기 때문이다. 이에 따라 그는 전전 아방가르드 미술에 나타난 삶과 유리된 허무주의적이고 현실 도피적인 미술을 지양했고, 전쟁을 야기한 현대문명에 관한 종합적인 반성에 입각해 새로운 차원의 미술을 모색하고자 했다. 특히 그는 전후 한국 사회를 풍미한 실존주의에 영향을 받으면서 불안, 절망, 부조리를 극복의 징후로 보고 파괴된 인간성의 회복에 중점을 둔 휴머니즘에 동의하였다. 따라서 그는 한국의 시공간에서 체험된 현실적인 미술을 지향하였고, 유럽보다는 현대문명과 조용한 미국의 미술에

주목하였다. 이러한 인식의 저변에는 당대 2차 세계대전 이후 국제 미술계의 패권을 주도한 미국의 영향력을 간과할 수 없지만, 그보다는 그가 파악한 새로운 차원의 미술이 결코 자부심과 우월감으로 점철되어있는 엘리트주의적인 미술이 아니라 휴머니즘에 입각한 다원주의적인 미술이었기 때문이었다. 따라서 그는 세계 문화지형도에서 미국을 위시한 국제적인 흐름과 한국의 관계를 주체와 타자라는 이분법적인 구도로 설정하기보다는 세계 속에 재편된 여러 민족 중 한국이라는 다원주의적으로 인식했다.

그리하여 정규는 동시대의 시류에 기반을 두고 기존의 가치 체계에서 탈피하여 순수미술과 실용미술의 위계에 따르지 않았고, 회화, 판화, 도예 등 다양한 장르로 미술의 영역을 확장했다. 그런데 그가 다장르적인 활동을 펼친 이유는 여러 방면의 미술을 섭렵하는 것, 그 자체에 목적이 있던 게 아니다. 이는 기존 미술에 대한 문제의식을 해결하는 과정에서 다양한 방식으로 답안을 모색한 결과였다. 따라서 그의 미술활동을 관통하는 주요 가치는 국제적 표준화가 담보된 현대성을 추구하면서 한국으로 변별될 수 있는 고유성의 확보였다. 다만 그가 완숙한 양식에 도달하기 전에 죽음을 맞이해 최종적인 목표에 도달하지 못한 것은 큰 아쉬움으로 남는다. 그동안 정규의 미술활동은 회화로 시작한 뒤 도예로 방향을 선회하는 장르적 전향이 이루어졌다고 기술되었다. 하지만 그의 마지막 행보를 살펴보면 판화, 도예 활동을 지속하는 가운데 회화 활동을 재개하였다. 이러한 점을 미루어보아 도예는 그의 미술활동의 종착점이라기보다는 자신이 정립한 새로운 현대미술을 현실화하는 가장 유효한 수단이자 그 과정의 한 단계였던 것으로 짐작된다.

그러나 이와 같은 이론과 실제의 간극으로 인하여 그동안 한국 미술사에서 정규는 전후 한국 현대미술의 형성기에 나타난 과도기적 인물로 서술되었으며, 회화로 재편된 미술계에서 다방면에 걸친 그의 활동은 모호한 위치에 놓임으로써 과소평가되었다. 또한 그가 작고한 직후 작품과 관련 자료가

흘어버렸고, 그가 창립 혹은 가담한 단체들이 활동을 중단하여 발생한 기록의 부재가 연구의 난제로 이어졌다. 하지만 그가 정립한 미술이 완결되지 않았다고 할지라도 전후 시기 한국 미술계에서 이전과는 다른 새로운 형식의 미술을 시도한 그의 독자적인 발자취는 전후 시기 한국 현대미술의 형성기를 이해하는 주요한 시사점을 던져주고 있다는 점에서 주목할 가치가 있다. 이에 따라 본 연구는 정규의 미술활동을 구체적으로 파악하여 그에 관한 공백을 메워나갔으며, 기존의 시각에서 벗어나 좀 더 다양한 각도에서 조명함으로써 다소 모호했던 그의 미술사적 위치를 재고하였고, 나아가 한국 현대미술의 형성기인 전후 시기 미술에 대해 보다 풍부하고 입체적인 시야를 제공했다는 데 의미가 있다.

참 고 문 헌

단행본

- 강경숙, 『한국 도자기 가마터 연구』, 시공사, 2005.
- 강진호 편, 『한국문단 이면사』, 깊은 샘, 1999.
- 곽남신, 『한국 현대 판화사』, 채원, 2002.
- 국립현대미술관 덕수궁미술관 편, 『근대미술 연구』, 국립현대미술관 덕수
궁미술관, 2004.
- 김달진, 『바로보는 한국의 현대미술』, 발언, 1995.
- 김민환, 『한국언론사』, 사회비평사, 1996.
- 김영나, 『20세기의 한국미술 2: 변화와 도전의 시기』, 예경, 2010.
- _____, 『1945년 이후 한국 현대미술』, 미진사, 2020.
- 김윤수, 『한국미술 100년 1』, 한길사, 2006.
- 김재원, 『경복궁야화』, 탐구당, 1991.
- 박계리, 『모더니티와 전통론: 혼돈의 시대, 미술을 통한 정체성 읽기』, 혜
안, 2014.
- 박고석, 『朴古石』, 열화당, 1994.
- 박길룡, 『한국 현대건축 평전』, 공간서가, 2015.
- 로버트 윌리엄스, 『서양 미술: 역사와 이론의 만남』, 김연정, 조혜영 옮김,
명인문화사, 2011.
- 송남헌, 『韓國現代政治史』, 성문각, 1980.
- 야나기 무네요시, 『공예문화』, 민병산 옮김, 신구문화사, 1993.
- 에드먼드 드 왈, 『20세기 도자의 역사 : 아르 누보에서 포스트모던 도자까
지』, 이윤희 옮김, 시공아트, 2018.

- 오광수, 『韓國現代美術全集: 象徴과 造形』, 17, 한국일보사, 1977.
- _____, 『한국현대미술사: 1900년대 도입과 정착에서 1990년대 오늘의 상황까지』, 열화당, 2000.
- 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅳ』, Vol.1, 2 3, ICAS, 2004.
- 양병영, 요코야마 타다노리, 타구치 하지메, 『유약 배우기』, 술과학, 2013.
- 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2005.
- _____, 『한국 현대미술 읽기』, 눈빛, 2013.
- _____, 『한국 현대미술의 정체』, 한길사, 2018.
- 윤범모, 『한국 근대미술의 형성』, 미진사, 1988.
- 윤용이, 『한국 도자사 연구』, 문예출판사, 1993.
- 이경성, 『어느 미술관장의 회상』, 시공사, 1998.
- 이구열, 『나의 미술기자 시절』, 돌베개, 2014.
- 이규일, 『화단야사 - 뒤집어 본 한국미술』, 시공사, 1993.
- 이용길, 『부산미술일지(I): 1928-1979』, 부산광역시 문화회관 용두산 미술전시관, 1995.
- 이정학, 『가비에서 카페라떼까지』, 대왕사, 2012.
- 이재삼, 『도벽 @ 환경도예: 환경도자조형물과 도자벽화의 세계』, 제3도예 연구소, 2001.
- 이인범, 『조선예술과 야나기 무네토시』, 시공사, 1999.
- 전봉희, 우동선, 최원준, 『윤승중 구술집』, 마티, 2014.
- 정동훈, 『현대도자예술』, 디자인하우스, 1994.
- _____, 『도예가를 위한 유약연구』, 디자인하우스, 2001.
- 정준모, 『한국미술, 전쟁을 그리다』, 마로니에북스, 2014.
- 정훈50년사 편찬위원회 편, 『政訓五十年史: 1940~1989』, 육군본부 정훈 감실, 1991.
- 청여이구열선생회갑기념논문집 간행위원회, 『근대한국미술논총』, 학고재,

1992.

최공호, 『한국 현대 공예사의 이해』, 도서출판 재원, 1996.

최순우, 『崔淳雨全集』, 4, 5, 학고재, 1992.

_____, 『무량수전 배흘림기둥에 기대서서』, 학고재, 1994.

_____, 『나는 내것이 아름답다: 최순우의 한국미 사랑』, 학고재, 2002.

최열, 『한국현대미술의 역사』, 열화당, 2006.

_____, 『한국현대미술비평사』, 청년사, 2012.

하인두, 『당신 아이와 내 아이가 우리 아이 때려요』, 한아름, 1993.

한국근현대미술기록연구회 편, 『제국미술학교와 조선인 유학생들』, 눈빛,
2004.

한국미술평론가협회, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009.

_____, 『한국미술평론 60년』, 참터미디어, 2012.

한수영, 『한국현대비평의 이념과 성격』, 국학자료원, 2000.

Levin, Elaine, *Movers and shakers in American ceramics: defining the twentieth century ceramics : a collection of articles from Ceramics monthly*, Westerville: American Ceramic Society, 2003.

학위논문

곽아람, 「『조선일보』 주최 《현대작가초대미술전》 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 2014.

김수진, 『한국 현대도예의 성립과 그 발전에 관한 연구』, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2001.

김윤애, 「1950-60년대 한국관화연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2010.

- 김인아, 『김환기 회화의 진위감식 연구』, 명지대학교 박사학위 논문, 2013.
- 김진우, 『전통용기의 조형적 특징과 현대적 변용에 관한 연구』, 원광대학교 박사학위 논문, 2007.
- 김현숙, 『韓國 近代美術에서 東洋主義 研究: 西洋畫壇을 중심으로』, 홍익대학교 박사학위 논문, 2002.
- 전유신, 『프랑스 미술과의 관계를 통해본 전후 한국미술』, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2017.
- 조은정, 『대한민국 제1공화국의 권력과 미술의 관계에 대한 연구』, 이화여자대학교 박사학위 논문, 2004.
- 이규현, 「신문 미술기사의 특성과 시대별 기능변화 연구」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2003.
- 최익균, 「解放에서 戰後시기(1945-1959)의 미술비평」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2004.

학술논문

- 권행가, 「자유미술가협회와 전위사진 : 유영국의 경주 사진을 중심으로」, 『美學·藝術學研究』, Vol.51, 한국미학예술학회, 2017, pp. 159-200.
- 김미정, 「모더니즘과 국가주의의 패러독스 정치·사회적 관점으로 본 전후(戰後) 한국현대미술」, 『美術史學報』, 제39집, 미술사학연구회, 2012, pp. 34-64.
- 김영나, 「한국미술의 아방가르드 시론」, 『한국근현대미술사학』, 제21집, 한국근현대미술사학회, 2010, pp. 235-259.
- 김영나, 강태희, 「戰後 20년의 동서문화 교섭: 미국과 동아시아 미술에 나

- 타난 書體的 추상의 현상」, 『美術史學』, 제11호, 한국미술사교
육학회, 1997, pp. 103-131.
- 김이순, 「송영수의 용접조각(Welded Sculpture) 연구」, 『한국근대미술
사학』 제8집, 한국근현대미술사학회, 2000, pp. 97-122.
- _____, 「한국용접조각과 실존주의」, 『미술사연구』, 제16호, 미술사연구
회, 2002, pp. 393-422.
- 김인아, 「김환기의 근대기 작품에 나타난 체험과 감각」, 『한국근현대미술
사학』, 제29집, 한국근현대미술사학회, 2015, pp. 161-183.
- 김종균, 「1957년부터 1959년까지 한국공예시범소(KHDC)의 활동과 성
과」, 『Archives of Design Research』, 통권 제69호(Vol.20 N
o.1), 한국디자인학회, 2007, pp. 33-44.
- 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근현대미술사
학』, 제9집, 한국근현대미술사학회, 2001, pp. 7-39.
- 김희정, 「1930년대 조선과 야나기 무네요시(柳宗悅)의 ‘민예」, 『일본어
문학』, Vol.32, 일본어문학회, 2006, pp. 215-242.
- _____, 「조선에서의 야나기 무네요시(柳宗悅)의 수용 양상」, 『日語日
文學研究』, Vol.51 No.2, 韓國日語日文學會, 2004, pp. 219-243.
- 손영경, 「1930년대 ‘국제양식(International style)’의 미국적 변용」,
『美學·藝術學研究』, 49권, 한국미학예술학회, 2016, pp. 165-
193.
- 신나경, 「민예론의 수용양상과 민예의 미적가치 : 야나기 무네요시의 연구
에 대한 한·일간 비교를 중심으로」, 『일어일문학』, 제66집, 대한
일어일문학회, 2015, pp. 421-437.
- 신정훈, 「1960년대 말 한국미술과 건축에서의 ‘환경」, 『한국근현대미술
사학』, 제34집, 한국근현대미술사학회, 2017, pp. 217-249.
- 심영옥, 「최순우의 한국미관에 의한 한국미의 특징 연구」, 『현대미술연구

- 소논문집』, Vol.7, 경희대학교 현대미술연구소, 2004, pp. 61-79.
- 윤난지, 「金煥基의 1950년대 그림 : 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, 『현대미술사연구』, 제5집, 현대미술사학회, 1995, pp. 89-110.
- _____, 「동양주의와 옥시덴탈리즘 사이 : 김환기의 전반기 그림」, 『美術史學報』, 제46집, 미술사학연구회, 2016, pp. 115-138.
- _____, 「한국 앵포르멜 미술의 ‘또 다른’ 의미」, 『美術史學報』, 제48집, 미술사학연구회, 2017, pp. 123-154.
- 이꽃담, 「이천 수광리 칠기유약의 연구」, 『한국도자학연구』, Vol.14 no. 2, 한국도자학회, 2017, pp. 81-99.
- 이진영, 「전후 한국문학의 실존주의 고찰: 부정과 참여 의식을 중심으로」, 『한국문예비평연구』, 제47집, 한국현대문예비평학회, 2015, pp. 139-162.
- 전기철, 「해방후 실존주의 문학의 수용양상과 한국문학비평의 모색」, 『한국현대문학연구』, 제1집, 한국현대문학회, 1991, pp. 149-167.
- 정규, 「現代美術論(草)」, 『梨花女子大學校 創立 七十周年 紀念論文集』, 이화여자대학교출판부, 1956, pp. 99-120.
- _____, 「한국現代陶磁工藝運動 序說」, 『경희대 논문집』, 1969; 『공간』, 6권 8호, 1971년 8월호 pp. 48-54 재수록.
- 정명교, 「샤르트르 실존주의와 앙가주망론의 한국적 반향」, 『비교한국학』, 23권3호, 국제비교한국학회, 2015, pp. 195-223.
- 정무정, 「추상표현주의와 정치: 수정주의 관점 다시 읽기」, 『서양미술사학회논문집』, 제15집, 서양미술사학회, 2001, pp. 111-131.
- _____, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」, 『미술사연구』, 제15호, 미술사연구회, 2001, pp. 247-262.
- _____, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술계 (I)」, 『美術史學』, 제37

- 호, 한국미술사교육학회, 2019, pp. 255-279.
- _____, 「록펠러 재단의 문화사업과 한국미술(II): 록펠러 3세 기금 (JDR 3rd Fund)」, 『美術史學』, 제39호, 한국미술사교육학회, 2020, pp. 53-75.
- 조주연, 「유럽 모더니즘의 수용과 변질 : 클레멘트 그린버그의 미술론」, 『서양미술사학회 논문집』, 제19집, 서양미술사학회, 2003, pp. 33-57.
- 조현정, 「전후 일본 예술의 종합 담론: 건축가 단게 겐조와 미술가 오카모토 타로, 이노쿠마 겐이치로의 협업을 중심으로」, 『美術史學報』, 제43집, 미술사학연구회, 2014, pp. 39-59.
- _____, 「1960년대 모더니즘 건축과 도자기 벽화, 예술의 종합과 건축의 전통론」, 『美術史學報』, 제53집, 미술사학연구회, 2019, pp. 103-122.
- 주성욱, 「야나기 무네키의 민예론과 오리엔탈리즘」, 『美學』, 68권, 한국미학회, 2011, pp. 35-66.
- 홍선표, 「1950년대의 한국미술(1), 제1공화국 미술의 태동과 진통」, 『미술사논단』, 40, 한국미술연구소, 2015, pp. 7-27.

전시도록

- 『1950년대 모더니즘』, 세계화랑, 1980.
- 『空間画廊所藏展』, 공간화랑, 1977.
- 『근대미술명품전Ⅲ』, 가람화랑, 2011.
- 『남으로 온 화가, 북으로 간 화가』, 대백갤러리, 1995.
- 『“동섭, 르네상스로 가세!” : 이중섭과 르네상스 다방의 화가들』, 서울미술관, 2012.

- 『요절과 숙명의 작가전』, 가나아트센터, 2001.
- 『서양화 1세대전』, 봉성갤러리, 1991.
- 『소정, 무릉도원을 보다』, 국립현대미술관, 2006.
- 『鄭圭 木版畫』, 원화랑, 1983.
- 『정점식』, 국립현대미술관, 2004.
- 『질필시대 = When brushes are abandoned : 정찬영, 백윤문, 정중여, 임군홍, 이규상, 정규 . 2019』, 국립현대미술관, 2019.
- 『피란수도 부산 : 절망 속에 핀 꽃』, 부산시립미술관, 2018.
- 『한국미의 원초적 형상전』, 서초갤러리, 1991.
- 『한국현대도예 30년』, 국립현대미술관, 고려서적, 1994.
- 『한국현대미술 100년전』, 신세계미술관, 1984.
- 『한국현대미술의 시원』, 국립현대미술관, 삶과 꿈, 2000.
- 『한국현대판화40년』, 국립현대미술관, 1993.
- 『韓國版面十二人展』, 한국화랑, 1978.
- 『現代韓國陶藝展』, 신세계화랑, 1970.

정기간행물

- 김영주, 「미술인 양식에 호소함」, 『신미술』, 제2호, 1956년 11월호, p. 30-34.
- 박고석, 「鄭圭의 人間과 藝術的 遍歷」, 『공간』, 6권 8호, 1971년 8월호, p. 46.
- _____, 「그 時節: 모던아트 時節」, 『畫廊』, 통권2호(1권2호), 1973년 겨울호, pp. 42-43.
- 오광수, 「정규: 詩化의 경향과 造形의 밀도」, 『공간』, 13권 9호, 1978

- 년 9월호, pp. 23-26.
- _____, 「鄭圭 환원의 풍경」, 『아트인컬처』, Vol.20 no.8, 2019년 8월호, pp. 90-97.
- 윤명로, 「版畫의 基礎概念: Basic Concept」, 『공간』, 10권 5호, 1975년 5월호, pp. 27-29.
- 이구열, 「동경제국미술학교와 근현대미술의 발자취」, 『월간미술』, 12권 7호, 2000년 7월호, pp. 59-77.
- _____, 「중군작가들의 잊혀진 전쟁: 6·25전쟁과 한국 근대미술」, 『월간미술』, 제209호, 2002년 6월호, pp. 124-129.
- 장동철, 「전통생활자기 어떻게 변해 왔는가?」, 『월간도예』, 통권43, 1999년 10월호, pp. 32-34.
- 정규, 「畫壇外論」, 『文化世界』, 1953년 8월호, pp. 99-101.
- _____, 「現代繪畫의 民族意識 問題」, 『문학과 예술』, 1954년 6월호, pp. 79-80.
- _____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (1回)」, 『新太陽』, 제6권 제4호, 1957년 4월호, pp. 172-177.
- _____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (2回)」, 『新太陽』, 제6권 제5호, 1957년 5월호, pp. 228-232.
- _____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (3回)」, 『新太陽』, 제6권 제6호, 1957년 6월호, pp. 220-224.
- _____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (4回)」, 『新太陽』, 제6권 제7호, 1957년 7월호, pp. 206-210.
- _____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (5回)」, 『新太陽』, 제6권 제8호, 1957년 8월호, pp. 176-180.
- _____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (6回)」, 『新太陽』, 제6권 제9호, 1957년 9월호, pp. 212-216.

- ____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (7回)」, 『新太陽』, 제6권 제10호, 1957년 10월호, pp. 169-173.
- ____, 「韓國洋畫의 先驅者들 : 隨想的 美術家 系譜 (最終回)」, 『新太陽』, 제6권 제12호, 1957년 12월호, pp. 264-267.
- ____, 「불제 윤희중의 예술과 인생」, 『공간』, 2권12호, 1967년 12월호, pp. 95-97.
- ____, 「宋繁樹」, 『공간』, 3권12호, 1968년 12월호, pp. 80-81.
- 좌담, 「다시 그려보는 나의 유학시절」, 『월간미술』, 12권 7호, 2000년 7월호, pp. 78-81.
- 최순우, 「만날 때 반갑고 헤어질 때 개운하던 人間 劉康烈」, 『공간』, 13권 4호, 1978년 4월호, p. 62.
- 「노출된 콘크리트」, 『신동아』, 1964년 10월호, p. 369.
- 「從軍畫家團의 실상」, 『월간미술』, 2권 6호, 1990년 6월호, pp. 65-71.
- 「세운상가의 세라믹 타일」, 『공간』, 3권 1호, 1968년 1월호, p. 25.
- 「새로운 미술이념 밑에 모던아-트를 결성」, 『신미술』, 제4호, 1957년 3월호, p. 40.
- 「새 증언으로 엮은 6·25미술」, 『월간미술』, 2권 6호, 1990년 6월호, p. 72-76.
- 「화필로 기록한 전쟁의 상흔」, 『월간미술』, 제209호, 2002년 6월호, pp. 124-129.

신문 기사

- 김규동, 「現代繪畫와 造型情神」, 『동아일보』, 1958년 6월 22일.
- 김영주, 「國際版畫展을 보고」, 『연합신문』, 1957년 3월 6-7일.

- _____, 「反撥과 抵抗의 姿勢」, 『평화신문』, 1957년 4월 16일.
- _____, 「畫壇과 『그 룬』 운동」, 『세계일보』, 1957년 6월 29일.
- 김준기, 「김준기의 부산미술 다시 읽기(13): 김경」, 『부산일보』, 2008년 7월 3일.
- 김철, 「韓國畫壇에의 公開狀」, 『평화신문』, 1956년 10월 1일.
- 석도륜, 「鄭圭陶磁器展을보고: 民藝의 形質에 새解釋」, 『동아일보』, 1961년 7월 14-15일.
- 망근택, 「過渡期的 解體本意」, 『동아일보』, 1958년 11월 25일.
- 이구열, 「活氣찬 意氣 나타내지 못해 具象展」, 『경향신문』, 1967년 10월 2일.
- 이경성, 「貧困한 造型情神」, 『경향신문』, 1952년 11월 23일.
- _____, 「國際版畫展을 보고」, 『조선일보』, 1957년 3월 5일
- _____, 「現代美術의 里程標: 現代作家招待美術展 評(下)」, 『조선일보』, 1957년 11월 30일.
- _____, 「造型의 鍊金術」, 『조선일보』, 1958년 6월 23일.
- 정규, 「金煥基氏 個人展을 보고」, 『동아일보』, 1954년 2월 15일.
- _____, 「繪畫와 美術運動 小考」, 『한국일보』, 1954년 11월 1일.
- _____, 「工藝文化 建設에 貢獻: 工藝作家 同人展을 보고」, 『조선일보』, 1955년 07월 21일.
- _____, 「生活美의 展覽: 淑大生活美術展을보고」, 『동아일보』, 1955년 12월 21일.
- _____, 「美術樣式의 時代性: 回顧와 展望을 중심으로」, 『국제신보』, 1956년 1월 14일.
- _____, 「美術時感 : 造型과 時代意識-弘大出身 4人展에서」, 『홍대주보』, 1956년 6월 10일.
- _____, 「新鮮한 生氣 國際版畫展」, 『동아일보』, 1957년 3월 6일.

- ____, 「東洋的 幻想의 作用: ‘미국현대미술 8인전’ 을 보고」, 『조선일보』, 1957년 4월 16일.
- ____, 「美術文化의 動向-版畫를 中心하여」, 『조선일보』, 1958년 3월 26일.
- ____, 「韓國의 現代美術 : 第2回 現代作家招待美術展에 즈음하여 (上)」, 『조선일보』, 1958년 5월 23일.
- ____, 「韓國의 現代美術 : 第2回 現代作家招待美術展에 즈음하여 (下)」, 『조선일보』, 1958년 5월 24일.
- ____, 「젊은 情熱과 意欲: 現代美術家協會 3回展 評」, 『동아일보』, 1958년 5월 24일.
- ____, 「美術 自立的·創作的인 姿勢: 자기 확대 노력이 필요하다(上)」, 『경향신문』, 1958년 8월 13일.
- ____, 「美術 自立的·創作的인 姿勢: 자기 확대 노력이 필요하다(下)」, 『경향신문』, 1958년 8월 14일.
- ____, 「동양화단의 縮圖-백양회 미전을 보고」, 『조선일보』, 1958년 8월 27일.
- ____, 「素朴한 自然美-李朝白磁 향아리에 대하여」, 『조선일보』, 1963년 5월 31일.
- ____, 「제1회 수출상품 디자인전, 새로운 문제 제시」, 『조선일보』, 1963년 12월 29일.
- 최순우, 「工藝傳統의 繼承: 淑大 「生活美術展」」, 『경향신문』, 1955년 12월 17일.
- ____, 「외롭게 간 ‘외로운 꿈’ ‘추상’의 기수 鄭圭」, 『서울신문』, 1971년 7월 9일.
- ____, 「陶磁王國」, 『동아일보』, 1976년 1월 30일.
- 「公報館서 美術講座」, 『동아일보』, 1963년 11월 4일.

- 「<국회> 강연방해사건 보고. 국전 분규문제로 표결 못하고 산회」, 『조선일보』, 조선일보 1956년 9월 26일.
- 「국전 개최여부 거듭 주목. 대한미술협회 보이콧 성명」, 『조선일보』, 1956년 9월 25일.
- 「國展開催에 暗影」, 『경향신문』, 1956년 9월 21일.
- 「國展 審査委構成 구성으로 말썽」, 『동아일보』, 1956년 9월 21일.
- 「『國展』을 無期延期」, 『동아일보』, 1956년 10월 6일.
- 「굿·디자인 目標」, 『경향신문』, 1965년 7월 26일.
- 「다음連載小説: 歡談하고있는 作家鄭漢淑씨와 鄭圭晝伯」, 『동아일보』, 1962년 12월 17일.
- 「對장면부통령 경고동의안. 국전분규 조사안은 가결」, 『조선일보』, 1956년 9월 27일.
- 「문제의 국전 무기 연기. 미술 단체 분규 해소되면 개최키로」, 『조선일보』, 1956년 10월 6일.
- 「文化行事」, 『동아일보』, 1956년 5월 6일.
- 「美術評論家協會 發足」, 『경향신문』, 1956년 11월 27일.
- 「美術評論「家協會 六氏 名義로 發起」, 『동아일보』, 1956년 11월 28일.
- 「심사위원 선정에 말썽. 국전 개최 불능의 위기」, 『조선일보』, 1956년 9월 19일.
- 「월남미술인」, 『경향신문』, 1952년 11월 14일.
- 「올해 국전 이상있다」, 『서울신문』, 1956년 9월 19일.
- 「작고 김경 화백 삶과 예술 재조명」, 『경남신문』, 1992년 4월 14일.
- 「鄭圭陶磁器展」, 『경향신문』, 1960년 5월 12일.
- 「鄭圭木版畫個展에서」, 『한국일보』, 1958년 3월 9일.
- 「제1회 수출상품 디자인전, 새로운 문체 제시」, 『조선일보』, 1963년 1

2월 29일.

「제5회 국전 심사원 결정」, 『조선일보』, 1956년 9월 9일.

「紙上美協展 ⑤ ★文總賞 『沈淸傳에서』 鄭圭 畫★」, 『동아일보』, 1955년 6월 26일.

「版畫에 대한 理解더하게」, 『동아일보』, 1963년 6월 11일.

「版畫協會創立展」, 『동아일보』, 1958년 3월 19일.

「韓國工藝家會發足」, 『동아일보』, 1965년 7월 17일.

「韓國版畫協會 展」, 『경향신문』, 1958년 3월 10일.

「『해바라기』 새畫室」, 『동아일보』, 1964년 1월 8일.

「現代作家招待美術展」, 『조선일보』, 1957년 10월 9일.

「現代作家招待展에서」, 『서울신문』, 1957년 12월 4일.

「現代化에 주력: 鄭圭 陶磁器小品展」, 『경향신문』, 1961년 7월 12일.

「畫家 鄭圭씨 別世」, 『동아일보』, 1971년 7월 7일.

「畫室해바라기 開設」 『경향신문』, 1964년 1월 9일.

인터넷 자료

<https://www.rit.edu/cla/wild/> (최종 접속일: 2019년 12월 14일)

<https://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=登窯&ridx=0&tot=113> (최종 접속일: 2020년 2월 17일)

<http://www.okpedia.kr/Contents/ContentsView?contentsId=GC95200211&localCode=jpn> (최종 접속일: 2020년 2월 22일 접속)

<http://cms.ewha.ac.kr/user/indexSub.action?codyMenuSeq=2173306&siteId=ceramic> (최종 접속일: 2020년 5월 18일)

도 판 목 록

- 도판 1. 《정규소품개인전》의 전람회장에서 정규 사진, 1953.
- 도판 2. 피난지 부산에서 예술가들과 정규 모습(앞줄 왼쪽에서 두 번째).
- 도판 3. 피난지 부산에서 예술가들과 정규 모습(오른쪽부터 양명문, 김환기, 정규).
- 도판 4. 《제6회 중군화가단 전쟁미술전》 리플릿, 1950.3.31-4.9, 부산 남포동 국제구락부.
- 도판 5. 정규의 문충상 수상을 알리는 보도 기사, 『동아일보』, 1955.6.26.
- 도판 6. 《정규소품개인전》 리플릿, 1953.5.7-15, 부산 대청동 르네상스 다방.
- 도판 7. 《정규소품개인전》 방명록, 1953.
- 도판 8. 《제3회 모던아트협회전》 리플릿, 1958.6.3-9, 화신화랑.
- 도판 9. 석조전 국립박물관 시절 정규 모습(앞줄 왼쪽부터 김충선, 장육진, 정규, 최순우, 뒤는 맹인재), 1950년대 말.
- 도판 10. 정규, 석용원 시집, 『종려』의 장정과 컷, 시작사, 1955, 근대서지학회 소장.
- 도판 11. ____, 임인수 시집, 『땅에 쓴 글씨』의 장정과 컷, 새사람사, 1955, 근대서지학회 소장.
- 도판 12. ____, 석용원 시집, 『잔(蠶)』의 장정, 신교출판사, 1956, 근대서지학회 소장.
- 도판 13. ____, 찰스 M 셸던(Charles M. Sheldon) 소설집, 『거룩한 발자취』의 장정, 신교출판사, 1956, 근대서지학회 소장.
- 도판 14. ____, 신지식 소설집, 『하얀길의 장정』, 산호장, 1956, 근대서지학회 소장.

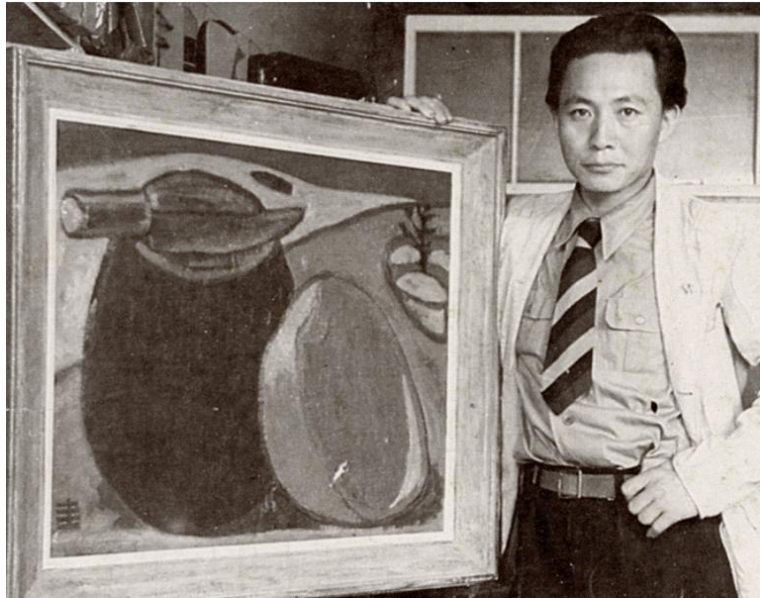
- 도판 15. ____, 김대현 시집, 『옥피리』, 정음사, 1958, 근대서지학회 소장.
- 도판 16. 정규와 정한숙의 연재를 알리는 보도 기사, 『동아일보』, 1962.12.17.
- 도판 17. 《정규목판화개전》의 전람회장에서 정규 사진, 1958.
- 도판 18. 《정규목판화개전》 리플릿, 1958.3.1-7, 국립중앙공보관화랑.
- 도판 19. 《제6회 모던아트협회전》 리플릿, 1960.7.16-25, 국립도서관화랑.
- 도판 20. 피터 불코스(Peter Voulkos), 〈리틀 빅 혼(Little Big Horn)〉, 1959.
- 도판 21. 프란츠 빌덴하인(Frans Wildenhain), 〈토기(earthenware)〉 시리즈.
- 도판 22. 이천 수광리 점촌의 도자기 가마에서 정규 모습(왼쪽부터 유강렬, 한홍택, 정규), 1960년대.
- 도판 23. 《정규소품전》에 출품된 작품 사진, 1961.
- 도판 24. 정규, 〈오양빌딩 세라믹 벽화〉 제작 광경, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 25. ____, 〈우석대학교 의과대학 부속병원 세라믹 벽화〉, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 26. ____, 〈자유센터 세라믹 벽화〉 제작 광경, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 27. ____, 〈오양빌딩 세라믹 벽화〉, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 28. ____, 〈초상(肖像)〉, 1967년경, 《제1회 구상전》 출품작.
- 도판 29. 이중섭, 〈환희〉, 종이에 에나멜, 유채, 29.5x41cm, 1955.
- 도판 30. 강서대묘 사신도 중 〈청룡〉.
- 도판 31. 강서대묘 사신도 중 〈주작〉.

- 도판 32. 앙드레 마송(André Masson), 〈말(馬)〉 .
- 도판 33. 정규, 〈정물〉, 캔버스에 유채, 41×31.8cm, 연도미상, 개인소장.
- 도판 34. 김환기, 〈정물〉, 캔버스에 유채, 27×22cm, 1953, 개인소장.
- 도판 35. 정규, 〈해바라기〉, 목판화에 유채, 26x18.7cm, 1954-5.
- 도판 36. ____, 〈간이역(簡易驛)〉, 캔버스에 유채, 24x37cm, 1953, 개인 소장.
- 도판 37. ____, 〈초가(草家)〉, 캔버스에 유채, 38x46cm, 1953-4.
- 도판 38. ____, 〈교회(教會)〉, 캔버스에 유채, 35x49cm, 1953-4.
- 도판 39. ____, 〈공장〉, 하드보드 위에 유채, 13x58cm, 1956, 뮤지엄산 소장.
- 도판 40. ____, 〈교회(教會)〉, 캔버스에 유채, 44x51.5cm, 1955, 국립현대미술관 소장.
- 도판 41. 김환기, 〈항공표식〉, 1937, 《제1회 자유미술가협회》 출품작.
- 도판 42. 정규, 〈심청전(沈淸傳)에서〉, 1955년경, 《제7회 대한미술협회 전》 출품작.
- 도판 43. ____, 〈작업〉, 1957년경, 《제1회 현대작가초대전》 출품작.
- 도판 44. ____, 〈풍경〉, 1958년경, 《제3회 모던아트협회전》 출품작.
- 도판 45. 박서보, 《제4회 현대미술가협회전》에 출품된 〈작품 7〉을 작업하는 모습, 1958.
- 도판 46. 정규, 〈원두막〉, 캔버스에 유채, 43.5x32cm, 1960년대, 개인 소장.
- 도판 47. ____, 〈소〉, 종이에 목판화, 21x33cm, 1956, 뮤지엄 산 소장.
- 도판 48. ____, 〈목마〉, 종이에 목판화, 31x29cm, 1950년대, 뮤지엄 산 소장.
- 도판 49. ____, 〈새〉, 목판화, 21.5x27cm, 1950년대, 국립현대미술관 소장.

- 도판 50. ____, 〈불두(佛頭)〉, 종이에 목판화, 28x24cm, 1958, 뮤지엄 산 소장.
- 도판 51. ____, 〈불두(佛頭)〉, 종이에 목판화, 1958년경.
- 도판 52. ____, 〈십자가상(十字架像)〉, 종이에 목판화, 95.5x40cm, 1962, 고려대학교박물관 소장.
- 도판 53. ____, 〈십자가상(十字架像)〉, 1962년경.
- 도판 54. ____, 〈청개구리〉, 종이에 목판화, 11x136cm, 1950년대, 개인 소장.
- 도판 55. 《정규, 이항성 2인전》 리플릿, 1963.6.3-10, 국립중앙공보관.
- 도판 56. 정규, 〈소년과 돼지〉, 종이에 목판화, 29.3x24.4cm, 1950년대, 개인 소장.
- 도판 57. ____, 〈나무의자〉, 종이에 목판화, 1950년대.
- 도판 58. ____, 〈노란새〉, 종이에 목판화, 41x32cm, 1963, 국립현대미술관 소장.
- 도판 59. ____, 〈열풍(熱風)〉, 종이에 목판화, 32.2x42.5cm, 1963, 개인 소장.
- 도판 60. ____, 〈강아지〉, 종이에 목판화, 60x40.5cm, 1960년대, 가나문화재단 소장.
- 도판 61. ____, 〈북한산〉, 종이에 목판화, 1960년대, 가나문화재단 소장.
- 도판 62. 이항성, 〈순수(Purity)〉, 종이에 판화, 25.5x32cm, 연대미상.
- 도판 63. 정규, 〈부처〉, 종이에 목판화, 1969.
- 도판 64. ____, 〈재유자기〉, 〈흑유자기〉, 높이 7.1cm, 8cm, 21cm, 8.5cm, 7.8cm, 8.4cm, 1960년대, 개인 소장.
- 도판 65. ____, 〈녹유자기〉, 1970년경, 《현대한국도예전》 출품작.
- 도판 66. 루치아 모호이(Lucia Moholy)가 촬영한 바우하우스 도자기 공방 전시 광경, 1923.

- 도판 67. 프란츠 빌덴하인, 〈커피 세트(Coffee set)〉, 주전자 높이 22.8cm, 1950.
- 도판 68. 정규, 〈도화(陶畵)〉, 1960년대.
- 도판 69. ____, 〈백자철화호〉, 21.8x16.2cm, 1960년대, 경기도자박물관 소장.
- 도판 70. ____, 제목 미상, 지름 15cm, 1960년대.
- 도판 71. 프란츠 빌덴하인, 〈스트라젠부르크 연구소(Strasensburgh Laboratories) 벽화〉 부분, 1958, 뉴욕.
- 도판 72. 유강렬, 〈프랑스대사관 벽화〉, 김중업 설계, 1961, 서울.
- 도판 73. 정규, 〈오양빌딩 세라믹 벽화〉 부분, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 74. ____, 〈자유센터 세라믹 벽화〉, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 75. 김영주, 〈세운상가 세라믹 벽화〉, 김수근 설계, 1967, 서울.
- 도판 76. 정규, 〈오양빌딩 세라믹 벽화〉 부분, 김수근 설계, 1964, 서울.
- 도판 77. 〈금동용두토수(金銅龍頭吐首)〉, 높이 30.5cm, 길이 35.2cm, 보물 제781호, 통일신라말 고려 초 추정, 삼성미술관 리움 소장.
- 도판 78. 정규, 〈부인상(婦人像)〉, 캔버스에 유채, 50x40cm, 1969, 가나문화재단 소장.
- 도판 79. ____, 〈함(函)〉, 캔버스에 유채, 73x90.5cm, 1969.
- 도판 80. ____, 〈작업〉, 캔버스에 유채, 1970년경.
- 도판 81. ____, 〈회색(灰色)〉, 캔버스에 유채, 31x39cm, 1970, 가나문화재단 소장.

도 판



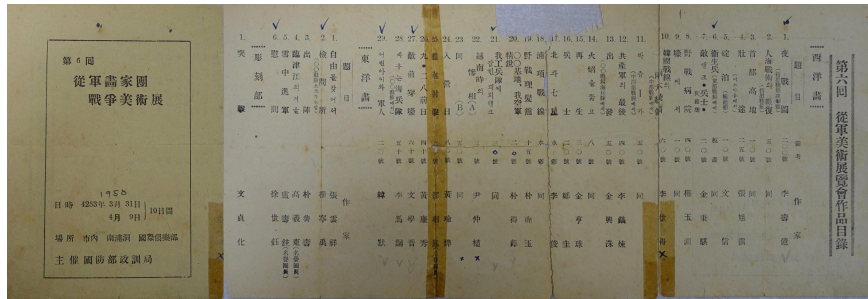
도판 1. 《정규소품개인전》의 전람회장에서 정규 사진, 1953



도판 2. 피난지 부산에서 예술가들과 정규 모습(앞줄 왼쪽에서 두 번째)



도판 3. 피난지 부산에서 예술가들과 정규 모습(오른쪽부터 양명문, 김환기, 정규)

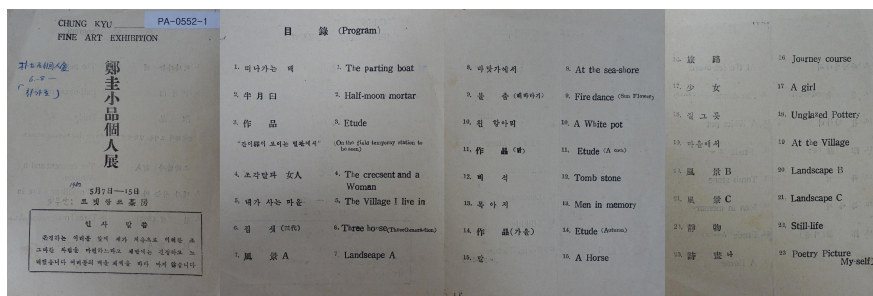


자료제공: 국립현대미술관 미술연구센터 MG컬렉션(참조코드 MG01950/0001)

도판 4. 《제6회 중군화가단 전쟁미술전》 리플릿, 1950.3.31-4.9, 부산 남포동 국제구락부

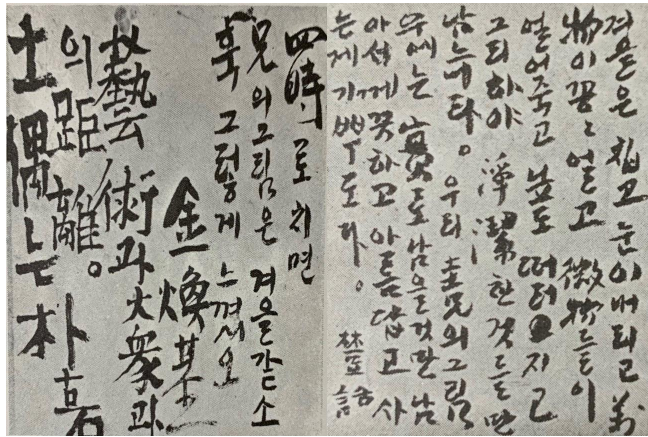


도판 5. 정규의 문총상 수상을 알리는 보도 기사, 『동아일보』, 1955.6.26.

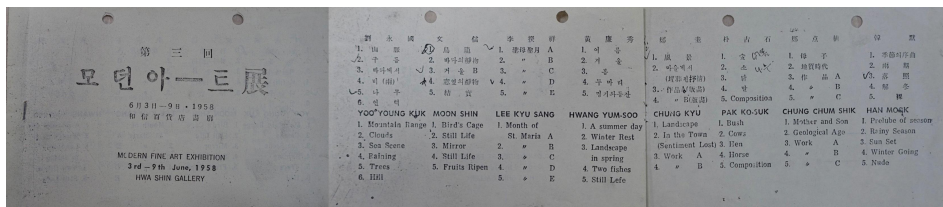


자료제공: 국립현대미술관 미술연구센터 MI컬렉션(참조코드 MI00552/0001)

도판 6. 《정규소품개인전》 리플릿, 1953.5.7-15, 부산 대청동 르네상스 다방



도판 7. 《정규소품개인전》 방명록, 1953



자료제공: 국립현대미술관 미술연구센터 MG컬렉션(참조코드 MG01958/0003)

도판 8. 《제3회 모던아트협회전》 리플릿, 1958.6.3-9, 화신화랑



도판 9. 석조전 국립박물관 시절 정규 모습(앞줄 왼쪽부터 김충선, 장옥진, 정규, 최순우, 뒤는 맹인제), 1950년대 말



도판 10. 정규, 석용원 시집, 『중려』의 장정과 컷, 시작사, 1955, 근대서지학회 소장



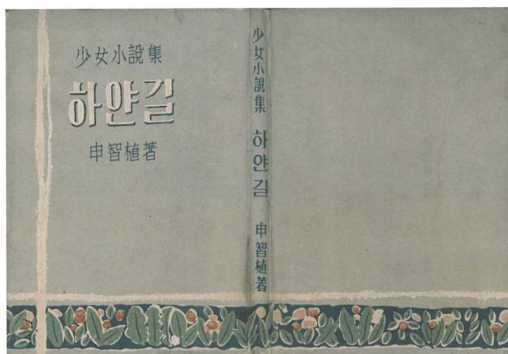
도판 11. 정규, 임인수 시집, 『땅에 쓴 글씨』의 장정과 컷, 새사람사, 1955, 근대서지학회 소장



도판 12. 정규, 석용원 시집, 『잔』의 장정, 신교출판사, 1956, 근대서지학회 소장



도판 13. 정규, 찰스 M 셸던 소설집, 『거룩한 발자취』의 장정, 신교출판사, 1956, 근대서지학회 소장



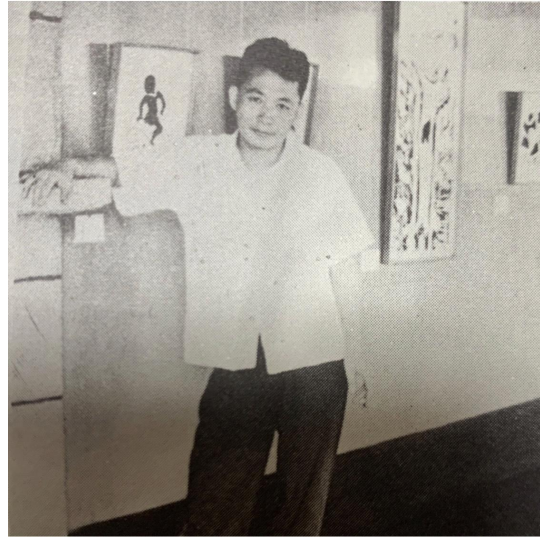
도판 14. 정규, 신지식 소설집, 『하얀길의 장정』, 산호장, 1956년, 근대서지학회 소장



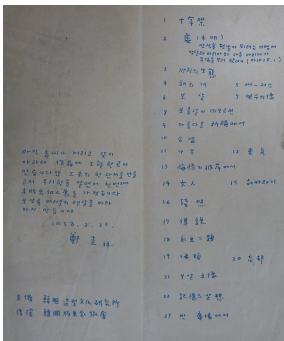
도판 15. 김대현 시집, 『옥피리』의 장정, 정음사, 1958년, 근대서지학회 소장



도판 16. 정규와 정한숙의 연재를 알리는 보도 기사, 『동아일보』, 1962.12.17

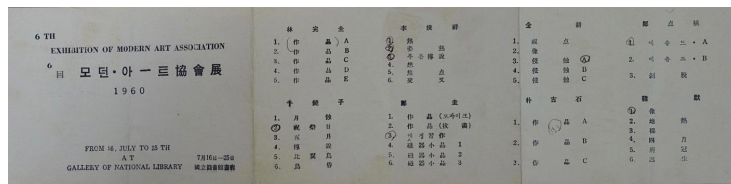


도판 17. 《정규목판화개전》의 전람회장에서 정규 사진, 1958



자료제공: 국립현대미술관 미술연구센터 MI컬렉션(참조코드 MI00552/0002)

도판 18. 《정규목판화개전》 리플릿, 1958.3. 1-7, 국립중앙공보관화랑



자료제공: 국립현대미술관 미술연구센터 MG컬렉션(참조코드 MG01960/0006)

도판 19. 《제6회 모던아트협회전》 리플릿, 1960.7.16-25, 국립도서관화랑



도판 20. 피터 브린크스,
《리틀 빅 홀》, 1959



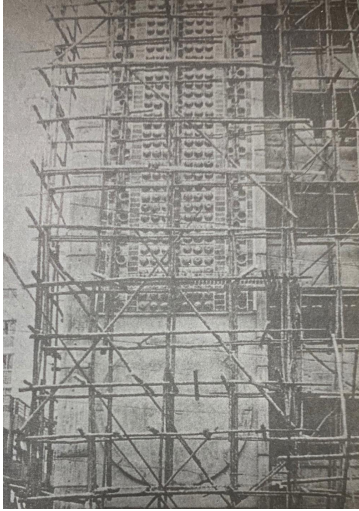
도판 21. 프란츠 빌덴하인, 《토기》 시리즈



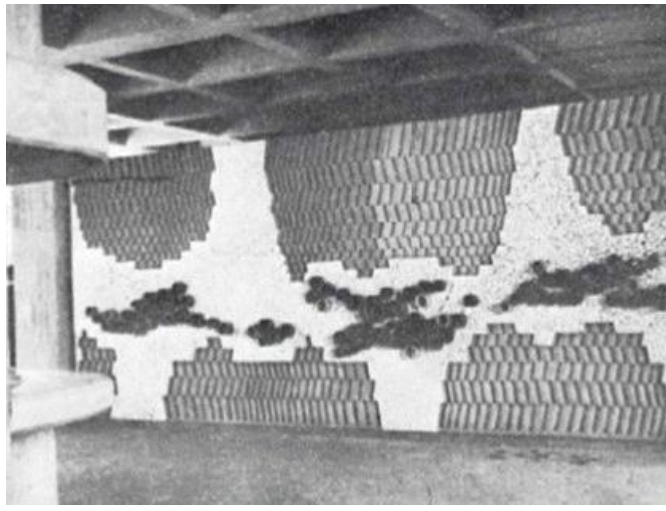
도판 22. 이천 수광리 점촌의 도자기 가마에서 정규 모습(왼쪽
부터 유강렬, 한홍택, 정규), 1960년대



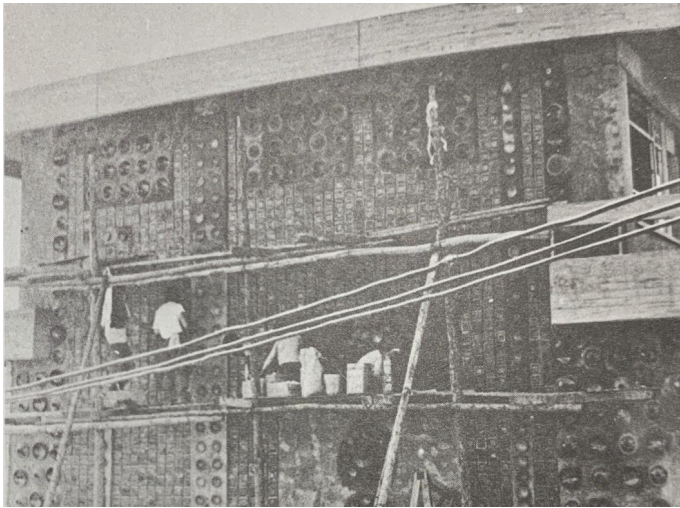
도판 23. 《정규소품전》
에 출품된 작품 사진,
1961



도판 24. 정규, <오양빌딩 세라믹 벽화> 제작 광경, 김수근 설계, 1964, 서울



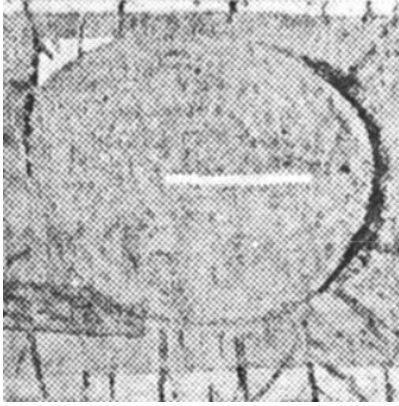
도판 25. 정규, <우석대학교 의과대학 부속병원 세라믹 벽화>, 김수근 설계, 1964, 서울



도판 26. 정규, <자유센터 세라믹 벽화> 제작 광경, 김수근 설계, 1964, 서울



도판 27. 정규, <오양빌딩 세라믹 벽화>, 김수근 설계, 1964, 서울



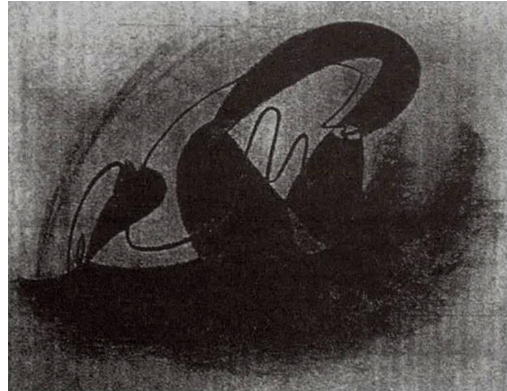
도판 28. 정규, <초상>, 1967년 경, 《제1회 구상전》 출품작



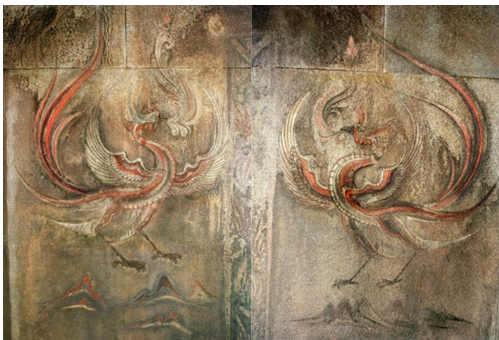
도판 29. 이중섭, <환희>, 종이에 에나멜, 유채, 29. 5x41cm, 1955



도판 30. 강서대묘 사신도 중 <청룡>



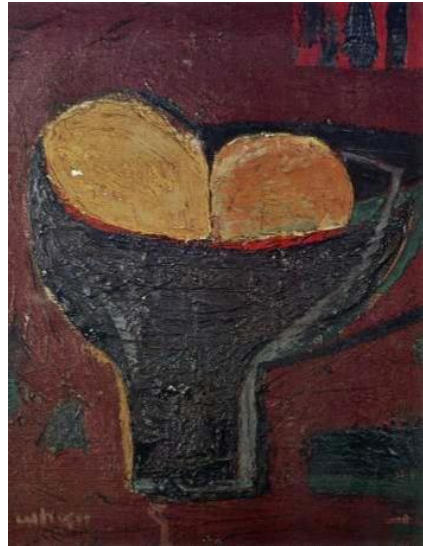
도판 32. 앙드레 마송, <말>



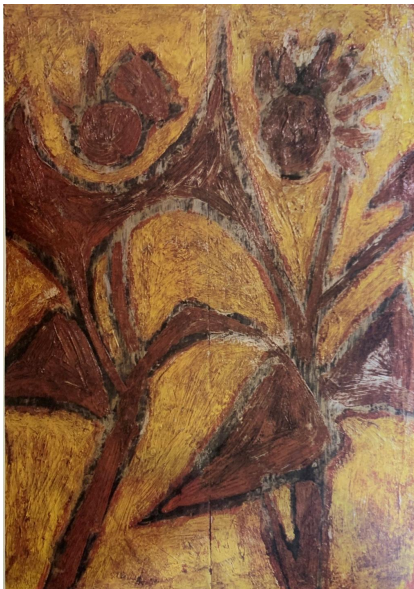
도판 31. 강서대묘 사신도 중 <주작>



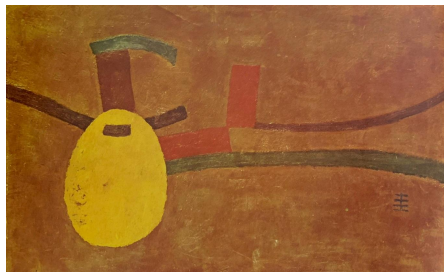
도판 33. 정규, <정물>, 캔버스에 유채, 41×31.8cm, 연도미상, 개인소장



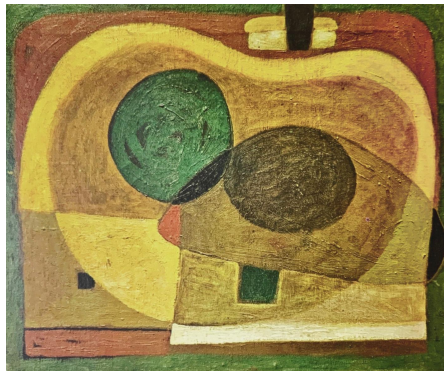
도판 34. 김환기, <정물>, 캔버스에 유채, 27×22cm, 1953, 개인소장



도판 35. 정규, <해바라기>, 목판화에 유채, 26x18.7cm, 1954-5



도판 36. 정규, <간이역>, 캔버스에 유채, 24x37cm, 1953, 개인 소장



도판 37. 정규, <초가>, 캔버스에 유채, 38x46cm, 1953-4



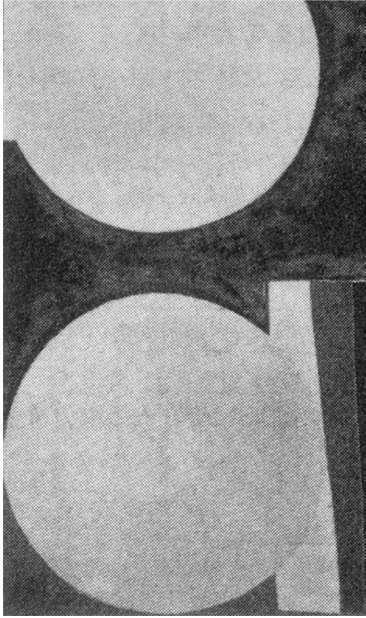
도판 38. 정규, 〈교회〉, 캔버스에 유채, 35x49cm, 1953-4



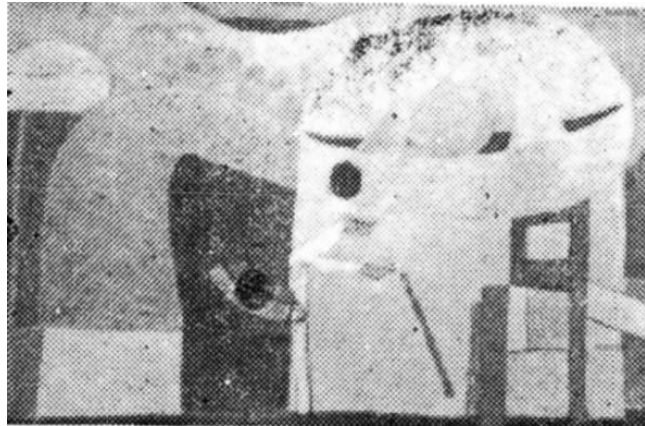
도판 39. 정규, 〈공장〉, 하드보드 위에 유채, 13x58cm, 1956, 뮤지엄산 소장



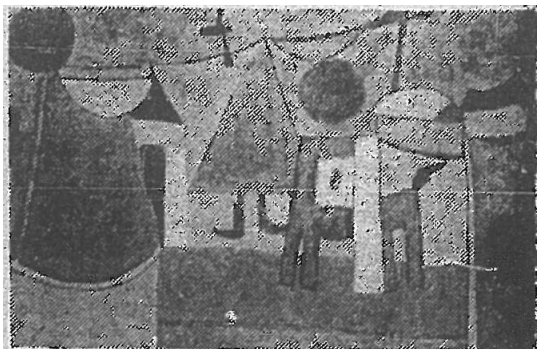
도판 40. 정규, 〈교회〉, 캔버스에 유채, 44x51.5cm, 1955, 국립현대미술관 소장



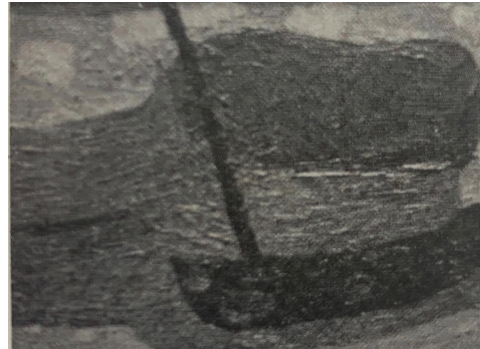
도판 41. 김환기, <항공표식>, 1937, 《제1회 자유미술가협회》 출품작



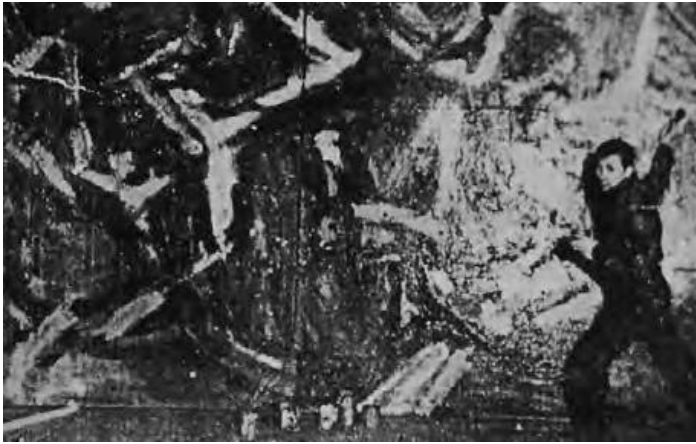
도판 42. 정규, <심청전에서>, 1955년경, 《제7회 대한미술협회전》 문충상 수상



도판 43. 정규, <작업>, 1957년경, 《제1회 현대작가초대전》 출품작



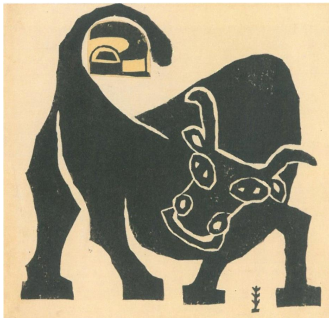
도판 44. 정규, <풍경>, 1958년경, 《제3회 모던아트협회전》 출품작



도판 45. 박서보, 《제4회 현대미술가협회전》에 출품된 〈작품 7〉을 작업하는 모습, 1958



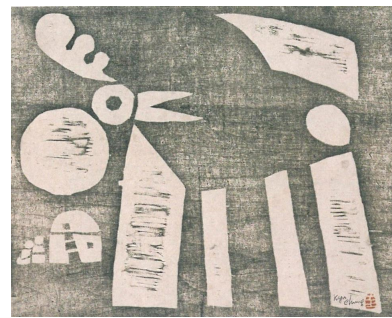
도판 46. 정규, 〈원두막〉, 캔버스에 유채, 43.5x32cm, 1960년대, 개인 소장



도판 47. 정규, 〈소〉, 종이에 목판화, 21x33cm, 1956, 뮤지엄 산 소장



도판 48. 정규, 〈목마〉, 종이에 목판화, 31x29cm, 1950년대, 뮤지엄 산 소장



도판 49. 정규, 〈새〉, 목판화, 21.5x27cm, 1950년대, 국립현대미술관 소장



도판 50. 정규, <불두>, 종이에 목판화, 28x24cm, 1958, 뮤지엄 산 소장



도판 51. 정규, <불두>, 종이에 목판화, 1958년경



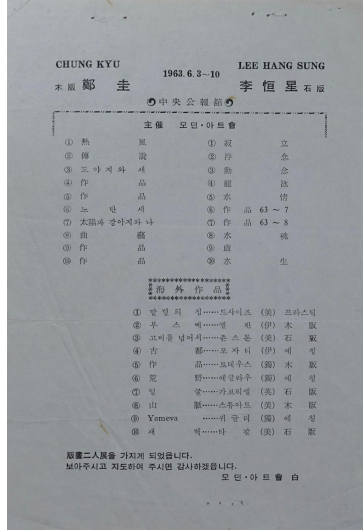
도판 52. 정규, <십자가상>, 종이에 목판화, 95.5x40cm, 1962, 고려대학교박물관 소장



도판 53. 정규, <십자가상>, 1962년경



도판 54. 정규, <청개구리>, 종이에 목판화, 11x136cm, 1950년대, 개인 소장

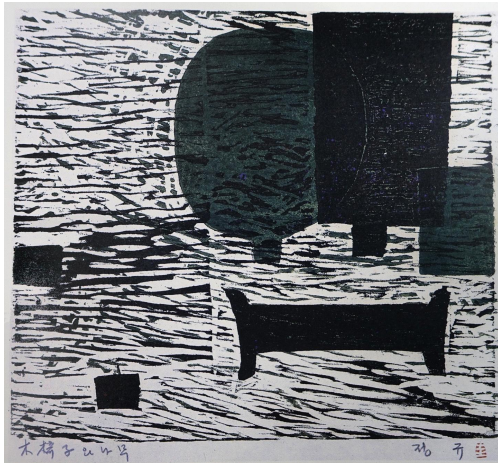


자료제공: 국립현대미술관 미술연구센터
MG컬렉션 (참조코드 MG01963/0003)

도판 55. 《정규, 이항성 2인전》
리플릿, 1963.6.3-10, 국립중앙공
보관



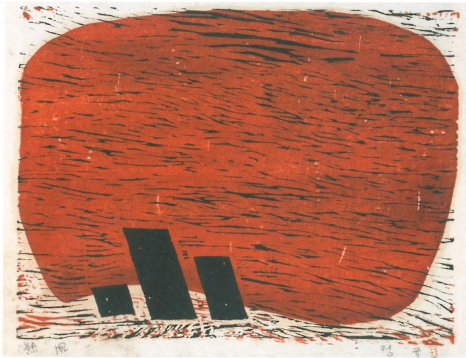
도판 56. 정규, <소년과 돼지>, 종이에
목판화, 29.3x24.4cm, 1950년대, 개인
소장



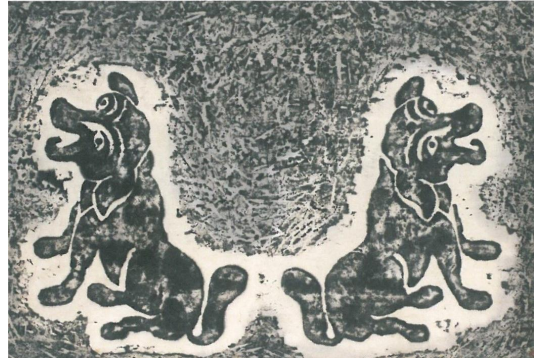
도판 57. 정규, <나무의자>, 종이에 목판화,
1950년대



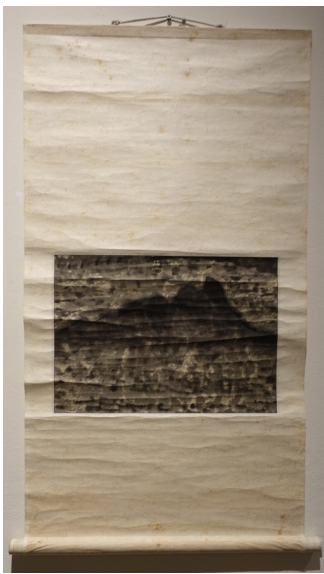
도판 58. 정규, <노란새>, 종이에 목
판화, 41x32cm, 1963, 국립현대미술
관 소장



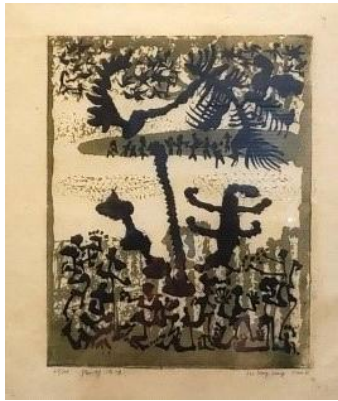
도판 59. 정규, <열풍>, 종이에 목판화, 32.2x42.5cm, 1963, 개인 소장



도판 60. 정규, <강아지>, 종이에 목판화, 60x40.5cm, 1960년대, 가나문화재단 소장



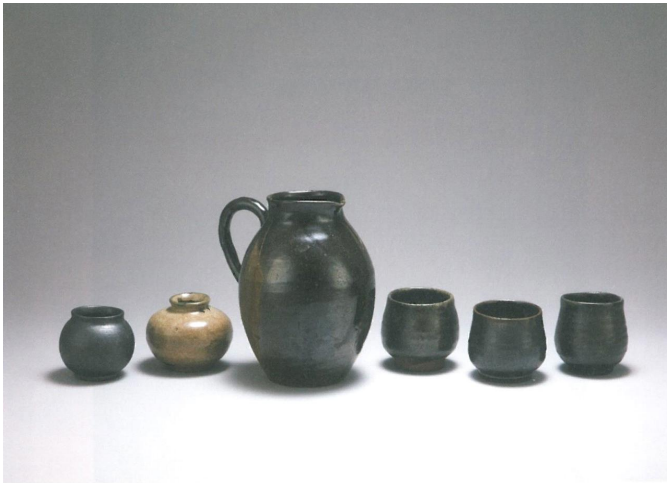
도판 61. 정규, <북한산>, 종이에 목판화, 1960년대, 가나문화재단 소장



도판 62. 이항성, <순수(Purity)>, 종이에 판화, 25.5x32cm, 연대미상



도판 63. 정규, <부처>, 종이에 목판화, 1969



도판 64. 정규, <제유자기>, <흑유자기>, 높이 7.1cm, 8cm, 21cm, 8.5cm, 7.8cm, 8.4cm, 1960년대, 개인 소장



도판 65. 정규, <녹유자기>, 1970년경, 《현대한국도예전》출품작



도판 66. 루치아 모호이가 촬영한 바우하우스 도자기 공방 전시 광경, 1923



도판 67. 프란츠 빌덴하인, <커피 세트>, 주전자 높이 22.86cm, 1950



도판 68. 정규, <도화>, 1960년대



도판 69. 정규, <백자철화호>, 21.8x16.2cm, 1960년대, 경기도자박물관 소장



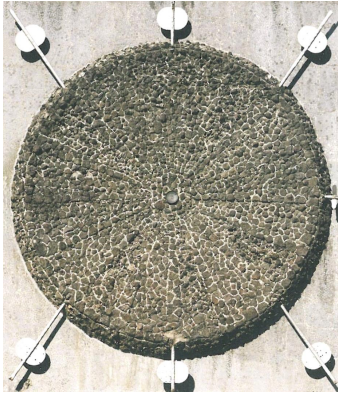
도판 70. 정규, 제목 미상, 지름 15cm, 1960년대



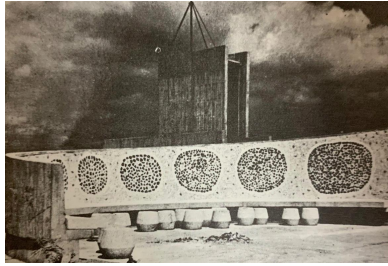
도판 71. 프란츠 빌텐하인, <스트라젠부르크 연구소 벽화> 부분, 1958, 뉴욕



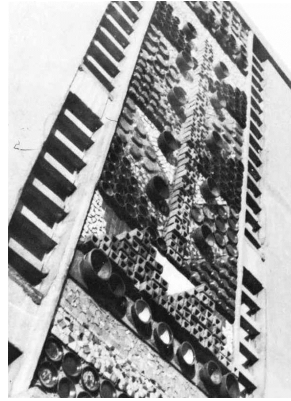
도판 72. 유강렬, <프랑스대사관 벽화>, 김중업 설계, 1961, 서울



도판 73. 정규, <오양빌딩 세라믹 벽화> 부분, 김수근 설계, 1964, 서울



도판 74. 정규, <자유센터 세라믹 벽화>, 김수근 설계, 1964, 서울



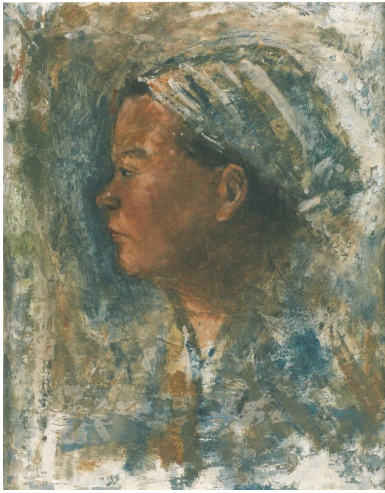
도판 75. 김영주, <세운상가 세라믹 벽화>, 김수근 설계, 1967, 서울



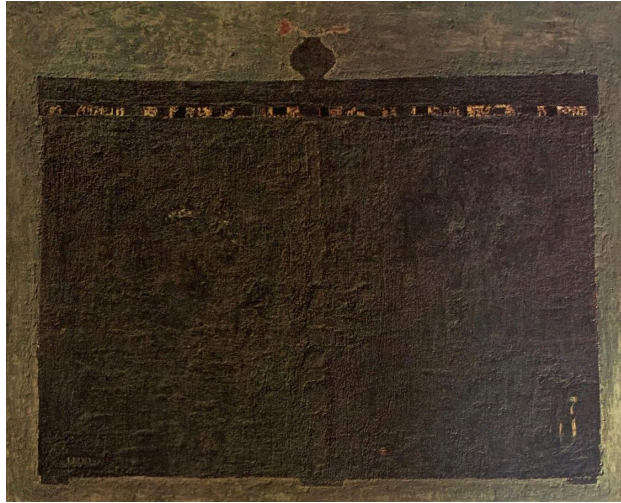
도판 76. 정규, <오양빌딩 세라믹 벽화> 부분, 김수근 설계, 1964, 서울



도판 77. <금동용두토수>, 높이 30.5cm, 길이 35.2cm, 보물 제781호, 통일신라말 고려 초 추정, 삼성미술관 리움 소장



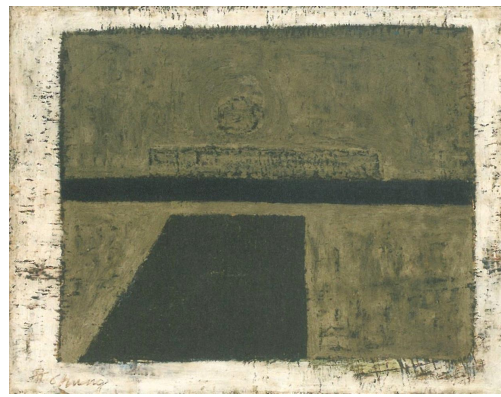
도판 78. 정규, <부인상>, 캔버스에 유채, 50x40cm, 1969, 가나문화재단 소장



도판 79. 정규, <함>, 캔버스에 유채, 73x90.5cm, 1969



도판 80. 정규, <작업>, 캔버스에 유채, 1970년경



도판 81. 정규, <회색>, 캔버스에 유채, 31x39cm, 1970, 가나문화재단 소장

부 록

정규(鄭圭, 1923-1971) 연보*

연도	나이	내용
1923	1	8월 17일 경기도 연천군 관인면 초가리에서 정진하의 아들로 출생
1941	19	서울 어의동공립보통학교를 거쳐 경기도립감중상업학교를 졸업 일본 제국미술학교(帝國美術學校) 서양화과에 입학
1944	22	학병징집을 피해 서둘러 귀국한 뒤 금강산 거주
1946	24	이운자와 결혼한 뒤 강원도 원산으로 이주, 이중섭과 교류
1950	28	한국전쟁이 발발하자 남하하여 육군보병학교 동래 정훈실 문관으로 근무
1951	29	2월 이중섭, 한묵, 박고석, 장리석, 최영립 등과 함께 월남미술인회(越南美術人會)를 발족한 뒤 《월남미술인전》(부산 남포동 국제구락부)을 개최
1952	30	국방부 중군화가단으로 입단하여 최전선까지 중군 활동
		3월 《3.1경축미술전람회》(전국문화단체 총연합회관, 1952.3.1-7)에 참가
		6월 《국민예술제미전》(대구 미공보원화랑, 6.26-7.4)에 〈해바라기〉를 출품
		부산공업고등학교 및 해동중고등학교 미술교사로 재직
1953	31	3월 《제6회 중군화가단 전쟁미술전》(부산 남포동 국제구락부, 1953.3.31-4.9)에 〈兵士〉를 출품
		5월 《정규소품개인전》(부산 대청동 르네상스 다방, 1953.5.7-15)을 개최하여 〈떠나가는 배〉, 〈半月白〉, 〈작품 “간이驛이 보이는 별관에서”〉 등 유화 23점을 출품
1954	32	1월 최순우, 이경성, 김환기와 함께 《한국현대회화 특별전》(국립박물관 남산 임시본부, 1954.1.16-3.31) 개최 참여
		국립박물관 부설기관으로 설립된 한국조형문화연구소에 기예부 연구원으로 입사
1955	33	이화여자대학교 미술과 강사로 출강(1955-1961)
		6월 《제7회 대한미술협회전》(경북공미술관, 1955.6.10-30)에서 〈沈淸傳에서〉로 문충상을 수상
		가을 한국조형문화연구소 가마 설립 사업에 참여

*) 정규의 약력은 오광수와 윤범모의 선행연구, 2019년 국립현대미술관에서 개최한 《근대미술가의 재발견1: 절필시대》의 도록에 수록된 연보, 그리고 각종 자료를 비교해서 확인하고 채구성했으나, 기본적으로 자료의 부족이라는 한계가 있다. 같은 단체나 전시임에도 이름과 내용이 다른 경우가 있었는데, 이런 경우는 가급적 당대 발행된 문헌 자료를 토대로 정리하였다.

		11월 《제4회 대한민국미술전람회》(경북공미술관, 1955.11.1-31)에서 〈푸른 목마〉로 입선
		11월 《제1회 백우회전》(덕수공미술관, 1955.11.20-30)에 출품
1956	34	봄 한국조형문화연구소요(Kiln of Korean Art Society) 개요
		6월 《제8회 대한미술협회전》(1956.6.1-13)에서 〈봄의 離別尊者의 誕生〉으로 입선
		11월 김영주, 최순우, 이경성, 김중업, 한묵과 미술평론가협회(美術評論家協會)를 발족
		홍익대학교 미술과 강사로 출강(1956-57)
		『이화여자대학교 창립 70주년 기념논문집』에 「현대미술론」을 발표
1957	35	3월 한국조형문화연구소와 국립박물관이 공동주최한 《국제관화전》(덕수공미술관, 1957.3.1-10)을 최순우 등과 함께 기획
		4월부터 12월까지 『신태양』에 「한국양화의 선구자들」을 연재(11월 미연재)
		11월 《제1회 현대작가초대전》(덕수공미술관, 1957.11.21-12.8) 서양화부에 〈마을〉, 〈가을〉, 〈作品〉, 〈배〉, 〈마을에서〉를 출품
		한국조형문화연구소 연구실장으로 승진
1958	36	3월 이항성, 장리석, 최영립, 전상범 등과 함께 한국판화협회(韓國版畫協會)를 발족
		3월 《정규목관화개전》(국립중앙공보관화랑, 1958.3.1-7)을 개최하여 〈十字家〉, 〈虛(未明)〉, 〈까치의 生態〉 등 판화 23점을 출품
		3월 한국판화협회 창립전 《제1회 한국판화협회전》(국립중앙공보관화랑, 1958.3.18-24)에 참가
		6월 《제3회 모던아트협회전》(화신화랑, 1958.6.3-9)에 〈風景〉, 〈마을에서(埋葬된 抒情)〉, 〈作品 A(版畫)〉, 〈作品 B(版畫)〉를 출품
		6월 《제2회 현대작가초대전》(덕수공미술관, 1958.6.14-7.13) 서양화부에 〈마을〉, 〈가을〉, 〈作品〉, 〈배〉, 〈마을에서〉를 출품
		11월 《제4회 모던아트협회전》(동화화랑, 1958.11.1-18)에 〈小品〉, 〈가을〉을 출품
		11월 록펠러 재단의 후원으로 미국 로체스터 공과대학(Rochester Institute of Technology, RIT) 내 미국공예학교(the School for American Craftsmen, S.A.C.)에서 유학
1959	37	4월 《제3회 현대작가초대전》(경북공미술관, 1959.4.24-5.13) 서양화부에 참가
		11월 미국에서 학업을 마치고 유럽을 거쳐 귀국(1959.9.1-11.18, 영국, 프랑스, 스웨덴, 노르웨이, 덴마크, 이탈리아, 필리핀, 일본 방문)

1960	38	이천 신문면 수광리 점촌에 재래식 등요를 설치, 한국민속도자공예 연구소를 창립하고 명동에 상점 한국민속도자공예사를 개설
		4월 《제4회 현대작가초대전》(경북공미술관 1960.4.11-7.24) 서양화부에 참가
		5월 한국조형문화연구소 주최한 《제2회 신작도자기전》(반도화랑, 1960.5.9-16)에 찻잔, 꽃병, 접시, 그릇 등 1백여 점을 출품
		7월 《제6회 모던아트협회전》(국립도서관화랑, 1960.7.16-25)에 〈作品(모자이크)〉, 〈作品(拔畵)〉, 〈예징 習作〉, 〈磁器 小品1〉, 〈磁器 小品2〉, 〈磁器 小品3〉을 출품
		10월 《제12회 대한산업미술가협회전》(국립중앙공보관화랑, 1960.10.17-23)에 참가
		홍익대학교 공예부 강사로 출강(1960-63)
1961	39	4월 《제5회 현대작가초대전》(경북공미술관, 1961.4.1-23)에 관화부가 신설되자 출품 및 심사위원 역임
		7월 《정규소품전》(국립중앙공보관화랑, 1961.7.8-14)을 개최하여 오지그릇, 뚝배기 등 석기류 작품과 그리스도상 5점을 포함 2백 점을 출품
		7월 한국미련(韓國美聯) 창설 준비를 위한 실행위원으로 참여
		8월 《혁명백일축전 광복절경축 미술전》(국립중앙공보관화랑, 1961.8.21-9.5)에 〈The Cross〉를 출품
1962	40	1월 공보부가 지방 문화의 실태를 파악하기 위해 파견한 중앙문화인 6명 중 한 명으로 선정
		4월 《제6회 현대작가초대전》(경북공미술관, 1962.4.10-5.9) 서양화부에 〈作品 A〉, 〈作品 B〉, 〈作品 C〉, 〈모자이크〉를 출품
		수도여자사범대학교 미술과 강사로 출강(1962-63)
		한국조형문화연구소 퇴사
1963	41	『동아일보』에서 소설가 정한숙의 연재소설 「우린 서로 닮았다」의 삽화 제작(1963.1.1-7.27)
		4월 《제7회 현대작가초대전》(경북공미술관, 1963.4.18-30) 서양화부와 관화부에 참가
		6월 이항성과 함께 《정규, 이항성 2인전》(국립중앙공보관, 1963.6.3-10)을 개최하여 〈熱風〉, 〈전설〉, 〈노란새〉 등 목판화 10점을 출품
		12월 《제1회 수출상품디자인전》(대한무역진흥공사, 1963.12.5-31)에 참가
		경희대학교 요업공예과 초대학장으로 취임(1963-1971)
		부산 해운대 극동호텔 세라믹 벽화를 제작
		『세계미술전집』 편집위원으로 선정
		목판화집 출간
		4월 《제8회 현대작가초대전》(경북공미술관, 1964.4.18-30) 관

1964	42	화부에 참가했으나 계엄령으로 취소
		5월 제3회 신인예술상 심사위원으로 위촉
		10월 《제1회 판화공모전》(수도화랑, 1964.10.4-10)에 참가
		서울 명동 오양빌딩 세라믹 벽화를 제작
		서울 혜화동 우석대학교 의과대학 부속병원 세라믹 벽화를 제작
		서울 남산 자유센터 세라믹 벽화를 제작
		대한무역진흥공사 전문위원으로 선정
1965	43	1월 한국기독교미술인협회가 창립되자 공예부 부장으로 선임
		7월 박대순, 남상교, 이신자, 이우성과 한국공예가회(韓國工藝家會)를 발족한 뒤 《제1회 연례회원공예작품전》(국립중앙공보관화랑, 1965.7.20-26)에 참가
		9월 《제15회 겸 제1회 공모산업전》(신문회관화랑, 1965.9.11-17)에 참가
1967	45	9월 이봉상, 박고석, 최영림, 박성환 등과 구상전 그룹을 발족한 뒤 《제1회 구상전》(신문회관화랑, 1967.9.27-10.4)에 〈肖像〉등을 출품
1968	46	4월 《제12회 현대작가초대전》(경북공미술관, 1968.4.23-29) 판화부에 참가
1969	47	5월 최영림, 이항성, 석도륜과 함께 《목판화 4인전》(삼보화랑, 1969.5.3-10)을 개최하여 판화 5점을 출품
		7월 《제13회 현대작가초대전》(국립중앙공보관, 1969.7.1-10) 판화부에 〈산〉, 〈나무그늘〉을 출품
		8월 《현대판화10년전》(신선다방, 창일다방, 1969.8.5-30)에 참가 『경희대논문집』에 「한국현대도자공예운동 서설」을 발표
1970	48	3월 《동서고금 세계판화명화전》(신세계화랑, 1970.3.28-4.3)에 〈십자가〉를 출품
		8월 《현대한국도예전》(신세계화랑, 1970.8.21-30)에 도예 작품 4점을 출품
		11월 《세종호텔화랑 개관기념전》(1970.11.6-12)에 참가
1971	49	7월 7일 서울대학교 부속병원에서 간암으로 타계
		7월 《정규유작전》(도라장화랑, 현대판화미술관, 1971.7.21-30)

ABSTRACT

A Study of Chung Kyu's Art Criticism and Artwork:
Reflections of Prewar Art and the Search for
Undiscovered Korean Modern Art from the Postwar Era

Ahn Yujin

Department of Art History

Graduate School of

Sungshin University

This paper is a study focuses on the creation of art as well as art criticism of Chung Kyu (1923–1971), an artist who devised a new level of Korean modern art that was based on his reflection on prewar art for a postwar generation who experienced the Korean War. In the 1950s and 1960s, the Korean art community pursued the modernity of new values that could be distinguished from previous ones (prewar), as the common goal of society for overcoming the postwar era that was converging upon society. Under these circumstances, Chung Kyu sought to overcome the mental depression caused by the war in connection with the notion of existentialism that was accepted in postwar Korea. He saw the anxiety, despair, and absurdity of existentialism as symptoms and became determined to overcome them with the philosophy of humanism, which focused

on the restoration of humanity that had been destroyed. To this end, he sought to create realistic art that was experienced in the time and space of Korea, not “escapism art” that revolved around the separation from real life. As a result, he moved away from the traditional value system and the general hierarchy of fine arts, delving into pure and practical art based on contemporary trends, and worked in various genres such as painting, engraving, and pottery.

Accordingly, this study specifically identified the background of those times and his activities by closely examining the life of Chung Kyu who was born during the Japanese colonial era in 1923 and later died in 1971. The 1950s and 60s, a span of about 20 years, were the periods in which he was mainly active. He also grasped his artistic criticism in the context of these times and tried to identify his problem with previous art styles while simultaneously formulating the direction of new Korean contemporary art after the war. Additionally, he also reflected upon his own works in considerable detail.

First of all, Chung Kyu’s life was described according to a series of activities, taking into account the cross-presentation of his various works in compressed time. Having studied in Japan in the 1940s and then later defecting from North Korea after the Korean War, he wanted to settle in the South Korean art world. Therefore, Chung Kyu became active in the Modern Art Association and participated in <The Modern Artist Invitational Exhibit> (sponsored by Chosun Ilbo), which were both part of the anti-national movement

in the late 1950s and aimed to explore the art of the times. However, at the same time, he sensed there was a problem with avant-garde art and began to seek a new direction for postwar art while working at the Korea Institute of Formal Culture. Subsequently, the study of the American modern ceramic crafts movement was a practical pursuit for Chung Kyu that embodied his own problems of consciousness within the Korean contemporary art world.

In addition, Chung Kyu was an active critic in the early days of Korean contemporary art, especially during the postwar generation, suggesting a new direction of modern art as an alternative to the reflective perception of prewar art. He grasped the sense of the times as modernity, which secured the universal value of international standardization, and perceived the international trends of the U.S. in the world's cultural landscape. However, Chung Kyu recognized Korea as being regrouped into a pluralistic relationship with the world instead of being associated with the U.S. as a dichotomy of subject and the other. In order to advance to a new level of art after the war, he aimed to establish a foundation for Korean art history and discovered the potential for making a global leap in the pottery sector in regards to Korea's long history with the medium itself.

Finally, Chung Kyu's main work was considered in the order of painting, engraving, and pottery, which exemplified the condensation of his concerns and practices mentioned above. His painting can be found to have experimented with Western art in various ways in

order to secure his own territory based on the early 20th century Western art history he learned in Japan. The artist's engravings were handcrafted and the organic texture of the woodblocks led to visual tactile paintings, which reflected the considerations of existing art that could not be addressed only by painting-oriented work. Chung Kyu's pottery work focused on folk pottery and was an endeavor that reflected the final answer to his own existential concern, wanting to practice creating work with regards to the reality experienced in the postwar Korean era.

Rather than recognizing art as a part of a medium of expression, Chung Kyu recognized it as a cultural trend that advocates the sense of the times, and thus expanded the scope of its activities not only for creative undertakings but also for critics, educators, and administrators, therefore laying the foundation for Korean contemporary art after the war. However, he and his artwork were perceived by others as a transitional stage that eventually led to an ensemble that formed a major trend in the 1960s. Also, due to his untimely death and the limited quantity of remaining works, the artist and his work have not been fully brought to light. In this regard, this study sought to shed the traditional view of Chung Kyu's art as a transitional aspect and to re-examine its performance based on a more specific understanding of the postwar period in Korea, thereby providing a richer and more three-dimensional view of postwar period art, Korean contemporary art's period of true formation.