



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](#)

송 미 숙 교수지도
석사학위 청구논문

이인성 회화의 향토색 고찰

2008

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 정 아

이인성 회화의 향토색 고찰

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 정 아

인 준 서

이정아의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

이 논문은 李仁星(1912-1950)이 1930년대 일련의 작품들을 통해 표현하고자 했던 향토색에 관한 연구이다.

본 연구는 한국화단에서 논의되었던 향토색의 概念的 정의와 기원 그리고 이인성에 대한 그 동안의 美術史的 評價 등을 면밀히 살펴보고, 이전의 색채에 주안점을 두고 연구된 이인성의 향토색 표현에 대해 색채뿐 아니라 소재, 내용, 두터운 마티에르, 평면적인 구성, 장식성 등 다양한 요소가 접목되어 표현된 향토색에 초점을 맞춰 그의 작품을 재조명해 보고자 한다. 그리고 이를 바탕으로 이인성에게 있어 향토색이 갖는 의미가 무엇인지 파악하는데 이 논문의 목적이 있다.

이인성이 향토색을 접한 것은 당시 한국화단에서 향토색 논의의 중심에 있었던 김용준이 창립멤버로 참여했던 대구 향토회 회원들과 교류하면서 부터이다. 일본유학시절 ‘新日本主義’의 제창과 함께 일본식 양화를 추구하려는 움직임으로 가득했던 일본화단의 영향으로 이인성의 향토색에 대한 관심은 더욱 확장되었고, 작품 속에서 적극적인 시도가 이루어 졌다.

이인성의 이목을 집중시켰던 향토색은 도시화 산업화가 진행됨으로써 위축되어진 농촌의 현실을 극복하기 위해 발생하였으나, 이후 정치적 상황이 군국주의화 되어감에 따라서 향토 예술도 체제 지행적인 성격으로 변질되어 가는 공통적인 현상을 보이고 있다는 것이 일반적인 견해이다.

향토색이 가진 본질적인 의미에 대한 최근의 연구들은 일본이 동아시아에 대해 서양의 제국주의적 시점과 동일한 시점을 갖게 되면서 서양을 자기화하고, 주변국에 대해 일본적 오리엔탈리즘을 부과하면서 근대화의 반대급부로서 원시적인 비문명화라는 의미를 갖고 있다고 보고 있다. 즉, 일제 식민치하 일본

에 의해 줄곧 요구되었던 향토색이란 개념은 조선을 개화되지 못하고 비문명화된 곳으로 인식하게 함으로서 자신들은 발전되고 우월하다는 일본의 정체성을 확인하는 수단으로 이용하였던 것이다.

원시적이고 토착적인 것에 대한 향수라는 貶下된 의미를 담고 있는 향토색에 대한 朝鮮美展 일본심사위원들의 요구를 이인성은 오히려 한국정서를 표현할 수 있는 모티브로 보며 긍정적인 입장에서 관심을 가졌다.

많은 학자들이 그의 작품에서 표현된 향토색을 민족의 정체성 확립 또는 식민지현실에 대한 상징적 표현이라고 평가를 내리고 있으나 그에게 있어 향토색이란 조선식 양화의 세계를 표현하는 모티브였을 뿐 한민족에 대한 애착이나 조국의 정체성을 살리는 길과는 어느 정도 거리가 있다고 보인다.

한국 근대화단의 鬼才라 불리면서도 官展 중심의 활동경력으로 인해 비난을 받기도한 이인성이지만, 서구미술양식을 수용하여 자기화함으로서 독자적인 향토세계를 펼쳐나간 부분에 대해서는 인정되어져야 한다고 본다.

특히, 향토색의 發現에 있어 원색의 사용, 평면구성, 장식적인 요소, 두터운 마티에르, 인물표현 등 고갱의 원시주의양식을 적극 차용하면서 이를 통해 자신만의 독자적인 조형양식을 확립하였다는 점은 한국근대화단의 質的 수준을 높이는데 기여한 바가 크다고 볼 수 있다.

목 차

논문개요

I. 서론.....	1
II. 이인성의 생애.....	4
III. 한국화단의 향토색 논의와 이인성.....	11
1. 향토색의 개념 대두와 전개.....	11
2. 한국근대미술사에서 제기된 향토색 평가.....	24
3. 향토색논의와 이인성.....	27
IV. 1930년대 이인성 작품에 구현된 향토색.....	33
V. 결론.....	50

참고문헌

참고도판

도 판

ABSTRACT

I. 서론

1910년부터 도입되기 시작한 서양화가 다양한 조형적 실험들을 통해 어느 정도 자리를 잡아가던 시기인 1930년대 한국 서양화단의 중심에서 활약했던 이인성(1912-50)에 대한 평가는 크게 상반되어 왔다.

‘한국 화단의 鬼才’로서 그의 작품은 反骨精神의 미적쟁화이며 사회나 개인에게서 받은 구박을 미술 속에서 감각적으로 반항하고 조형의 언어로써 복수한 반항의 흔적이라는 긍정적인 평가¹⁾가 있는 반면에, 역사의식이나 민족의식이 결여된 화가로서 위대한 화가도 아닐뿐더러 독자적인 세계와 양식을 이룩하지도 못한 화가라는 부정적인 평가²⁾가 공존되어 왔다. 그에 대한 이러한 극단적인 평가들은 그의 작품에 나타나는 미술양식이 너무나도 다양한데서 기인한 것이며, 朝鮮美展 등 官展을 중심으로 활동한 경력 또한 선입견을 가지고 그의 예술관과 작품세계를 판단하는데 많은 영향을 끼쳤던 것이 사실이다.

본 논문에서는 당시 국내 최고권위를 자랑하던 朝鮮美術展覽會(이하 ‘朝鮮美展’³⁾으로 약칭함)를 통해 성공한 이인성이 비록 일제가 운영하는 官展의 요구를 긍정적으로 수용하였지만, 남다른 예술적 지향성이 있음을 인식할 수 있었으며 이는 작품을 통해 충분히 고찰해 볼 수 있었다. 특히, 1930년대 한국화단에서의 향토색에 대한 논의와 일본유학시절 일본화단에서 주류로 자리를 잡

1) 이경성, 「숙명의 화가-이인성」, 『近代韓國美術家論考』, 일지사, 1974, p.139

2) 김윤수, 「이인성의 작품세계」, 『한국현대회화사』, 한국일보사, 1975, pp.122-157

3) “선전이란...조선미술전람회의 약어로서 일본인이 조선인을 지칭하여 선인이라 하는 것과 같은 의미하에서 일본인이 朝鮮美展을 약하여 ‘선전’이라 하는 것이다. 이 말은 정당한 의미에서 해석할 때에 朝鮮人이기 때문에 鮮人이라 하고 朝鮮美展이기 때문에 鮮展이라 하는 것이 지당한 바이건만 여하한 이유인지 우리 조선인으로서의 벌써 8,9년 來로 아무리 곡해를 피하려 하여도 그러한 문구가 이상스럽게도 우리네의 뇌리를 찌르는 것은 사실일 것이다. 그리하여 우리는 될 수 있는 대로 鮮人이라 하기보다 朝鮮人이라 하고 鮮展이라 하기보다 朝鮮展이라 하는 편이 얼마쯤 우리의 신경을 진정시키기에 충분하다고 믿는 바이다. 그러하므로 朝鮮人 측에서는 鮮展이라 하기보다도 朝鮮美展이라 하는 것이 오히려 타당할 것이다.”(김용준, 「第九回 美展과 朝鮮美展」, 『중외일보』, 1930.5.20)

아가던 ‘신일본주의’의 영향으로 이인성이 화업의 지향점으로 삼은 ‘향토색’구현에 대한 조명은 무엇보다 의의가 깊다고 본다.

그동안 발표된 이인성작품에 대한 연구자료를 일람해보면 다음과 같다.

이인범의 「이인성의 初期作品 研究」⁴⁾, 신수경의 「이인성의 繪畫研究」⁵⁾, 김희대의 「이인성의 構想畫에 관한 소고」⁶⁾, 김영나의 「李仁星의 郷土色」⁷⁾, 이중희의 「이인성 西洋畫의 本領」⁸⁾, 윤범모의 「朝鮮 郷土色論과 象徴的 言語」⁹⁾등 이 있으며 이인성 작품에 대한 다각적인 분석이 이루어 졌었다. 이외에도 많은 학자들에 의해 이인성에 관한 단편적인 연구가 꾸준히 있어 왔다.

본 논문에서는 그 동안의 이인성에 대한 美術史的 평가를 종합정리하고 한국화단의 향토색에 대한 概念的 정의와 발전과정을 면밀히 분석하여, 미술사에서의 향토색 논의를 좀 더 다각적으로 살펴봄으로써, 이인성의 1930년대 회화에 나타나는 향토색을 새로이 고찰하고 그에게 형성된 ‘향토색’의 의미를 새롭게 확인해보고자 한다. 또한, 기존의 연구성과들과 이인성 본인이 생전에 모아둔 사진자료 및 각종 엽서, 신문기사 등을 참고하여 작품양식을 분석하는 실증적인 근거자료로 삼았다.

당시 미술평론 및 이인성관련 신문기사들을 수집하여 한국화단의 전반적인 흐름과 이인성에 대한 당대의 평가를 알 수 있는 자료로 사용하였으며, 그 밖에 아들 이채원씨와의 인터뷰 및 각종 자료제공으로 작가상을 파악하는데 도움을 받았다.

4) 이인범, 「이인성의 초기작품연구」, 『근대한국미술논총』, 학교재, 1992, pp.401-423

5) 신수경, 「이인성의 회화연구」, 홍익대 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1995,

6) 김희대, 「이인성의 구상화에 관한 소고」, 『한국근대미술사학』 4, 1996.1

7) 김영나, 「이인성의 향토색」, 『미술사논단』 9, 1999.1,

8) 이중희, 「이인성 서양화의 본령」, 『한국근대미술사학』 8, 2000.1,

9) 윤범모, 「이인성-조선 향토색론과 상징적 언어」, 『동양미술사학』 2, 2001.12

본 논문의 시대는 1930년대로 한정하고, 일본 유학시절(1931-1935)과 귀국 직후 제작된 대표급의 작품들을 중점적으로 다루고자 한다. 이 연구를 위해 우선 한국화단에서의 향토색의 概念的 정의와 발전과정에 대해 1930년대를 전후해서 어떠한 과정으로 전개되었는지 살펴보았다. 또한 일본유학시절의 일본화단의 분위기와 일본에서 주창한 “향토색”의 근원이 무엇인지 살펴보고 이 인성이 “향토색”을 어떻게 받아들여 자기화 하였는지 作品分析을 통해 추론해보고자 한다.

우선 제Ⅱ장 이인성의 생애(1912-1950)에서는 이인성이 자란 가정환경과 그에게 영향을 끼쳤던 인물, 그리고 그가 교류했던 예술가들과의 관계를 살펴봄으로서 이인성의 예술관과 작품의 근간이 된 배경을 추론해보고자 한다.

제Ⅲ장에서는 한국화단에서 향토색 논의가 가장 활발하게 진행되었던 1930년대를 중심으로 당시 작가나 평론가들에 의해 제기되었던 향토색의 概念的 정의와 그 성격을 살펴보았다. 그리고, 당시 화단에서 향토색을 본격적으로 추구하게 된 직접적인 원인이 된 朝鮮美展 심사위원들의 향토색에 대한 요구들을 구체적으로 살펴봄으로서 향토색이 어떤 식으로 화단의 중심논제가 되었는지 분석하였다. 이후 한국근대미술사에서 제기된 향토색에 대한 평가를 종합 분석함으로써 향토색의 성격을 보다 명확하게 규명하고자 하였다. 더불어 이 인성이 살아있을 당시의 평가와 후대들이 정리한 美術史的 평가에 대한 미술사적 쟁점을 종합적으로 살펴보고자 한다.

제Ⅳ장에서는 한국화단에서의 향토색 논의와 일본유학시절 일본화단의 영향 등으로 이인성에게 형성된 “향토색”의 의미를 살펴보고, 1930년대 제작된 일련의 작품속에 구현된 “향토색”의 특징과 변화과정을 면밀히 분석하였다.

Ⅱ. 이인성의 생애

이인성은 1912년 8월 28일 대구 남성로에서 李海榮의 5남매 중 둘째 아들로 태어났다.¹⁰⁾ 집안형편이 어려워 11세가 되어서야 壽昌공립보통학교에 입학한 이인성은 도화과목에서 1학년때 8점을 제외하고는 줄곧 10점 만점을 받았을 만큼 미술에 두각을 나타내었다.¹¹⁾ 이인성의 미술에 대한 재능은 그가 어린 시절을 회고하여 쓴 다음 글을 통해서도 잘 알 수 있듯이 부친의 극심한 반대로, 집안에서 환영받지 못했다.

나의 過去를 돌아보아도 亦是 理解없는 環境이었으며 經濟로 말하여도 拘束을 받았다. 나의 父親은 漢詩와 書道를 主張하고 繪畫에는 絶對反對를 가지고 그야말로 몽둥이를 가지고 나올 지경이었다. 그러니 自然 經濟에도 拘束을 받게 되었다.(……) 世界兒童作品展에 出品하여 特選을 받았으나 다만 나 혼자 기뻐다. 부모는 도리어 노하실 때 서러운 생각도 들었다.¹²⁾

그림에 대한 이해가 전무했던 당시 사회분위기속에서 비단 이인성 뿐 아니라 많은 서양화가들이 이 같은 고초를 겪었으며, 그들 대부분은 현실을 극복하지 못하고 좌절하고 만다. 뿐만 아니라, 당시 서양화는 지주나 관료 가문 등 부유한 집안의 자제들이 직업이 아닌 취미나 여기로 삼았던 분야이기도 했다.

10) 이원식은 이인성의 부친이 李海成이며, 출생일은 2월 28일로 기록하고 있다.(이원식, 「이인성의生涯와 작품」, 『씨부린 사람들』,思潮社, 1959, p.268참조) 허만하는 이인성의 학적부를 근거로 부친의 이름이 李海元이며, 출생일이 1912년 8월 18일임을 밝히고 있다.(許萬夏, 「李仁星의 學籍簿」, 『空間』 123호, 1977. 9, p.65.) 김윤수는 이인성의 아들 이채원씨가 족보에서 확인한 바에 따라 부친 성함이 李海榮이며, 출생일은 8월 28일로 기재하고 있다.(김윤수, 「근대화과정의 수용과 좌절」, 『한국근대화사』 양화4, 금성출판사, 1990. p.108) 본 논문에서는 아들 이채원씨가 족보에서 확인한 바에 따라 부친의 성함과 생년월일을 따르고자 한다.

11) 許萬夏, 앞의 글, 9, pp.64

12) 李仁星, 「朝鮮畫壇의 X光線」, 『신동아』, 1935.1월호, p.110

부친의 반대와 경제적인 어려움에도 불구하고 이인성은 그림에 대한 열정과 끊임없는 노력으로 현실을 극복하고자 했다.

이인성의 그림에 대한 소질과 천재성을 누구보다 먼저 발견하고, 자신감을 북돋아 주었던 3학년 때의 담임인 李永熙선생¹³⁾에 의해 한층 자신감을 갖게 된 그는 1925년 일본 동경에서 열린 「세계아동작품전」에 출품해 특선을 차지하게 된다. 1928년 10월 개벽사 어린이부가 주최하고 동아일보사 학예부가 후원한 「세계아동예술전람회」에 <촌락의 풍경>을 출품하여 회화부 중 개인화특선을 차지하기도 한다.¹⁴⁾

5학년이 되던 해 교회옆에서 스케치를 하고 있던 인성은 야외사생을 나간 대구지역의 대표적인 서양화가인 서동진 그룹의 눈에 띄면서 그들과 교류를 시작하게 된다.

서동진은 대구 啓聖학교 재학 당시 학생운동에 관련되어 퇴학을 당하고, 서울 徽文고등보통학교에 편입학하였다. 당시 휘문고등보통학교에는 일본에서 돌아온 교회동(1886-1965)이 미술교사로 재직하고 있어. 서동진이 우리나라 최초의 양화가인 교회동에게 받았을 감화는 미루어 짐작할 수 있다.¹⁵⁾ 1924년 휘문고보를 졸업하고 2년간 일본에서 공부하고 돌아와 1927년과 1928년 두 차례에 걸쳐 전시회를 개최함으로써 대구지역의 수채화 대중화를 이끌어내기도 했다.¹⁶⁾ 그는 1925년부터 대구 교남학교에서 무보수로 15년간 미술교사로

13) 蔡鉉季, 「인성군의 일생」, 『영남일보』, 1954.7.4.

14) 「世界兒童藝展 特選作品」, 『동아일보』 4면, 1928. 10. 21

15) 권원순, 「第2章 藝術-第8節 美術」, 『大邱市史』 第5卷, 大邱廣域市, 1995, p.371

16) 1927년 6월 11일부터 13일까지 조양회관에서 총 50점을 갖고 ‘서동진수채화전람회’가 열렸는데, 이때 회기 중 약화, 만화 및 초상화의 공개시범도 있었다고 한다. 이듬해인 1928년 동아일보지국 주최로 두 번째의 개인전이 조양회관에서 있었다. 이때 최화수, 김용준, 박명조와 일본인 화가 千野左門, 濱村文雄, 野鷄利男, 土肥實 등이 찬조 출품하였다. (윤범모, 「수채화의 정착과 대구화단의 형성」, 『계간미술』 19호, 1981 가을호, p.76-77) 당시 언론에서는 ‘斯界一流의 청년화가’(『동아일보』. 1927. 6. 11)라고 서동진을 소개하였고, ‘대구에서 수채화로의 전람회가 처음인 만큼 관람자(가) 매일 무려 천에 달하는 성황’(『동아일보』. 1927.6.17)을 보도하였다. 두 번째 개인전에 관한 언론보도를 보면 “대구 양화단의 중진작가”(『동아일보』. 1928.7.5)로 소개하면서 화백이라는 칭호까지 사용하여 보도

재직하면서, 시인 이상화 등 대구지역 문화계인사들의 사랑방 역할을 한 대구 미술사¹⁷⁾를 운영하였고, 0과회¹⁸⁾와 향토회 창립을 주도한 인물이기도 하다.

보통학교를 졸업하고, 가정형편상 중학교에 진학하지 못한 이인성은 평상시 자신의 재능을 인정하고 아끼던 서동진의 제안으로 그가 운영하던 대구미술사에서 생활하며, 10세 이상의 연장자들과 함께 사생을 다니며 그림공부를 계속 해나갔다.¹⁹⁾

이인성의 천부적인 재능에 부단한 노력이 더해져 그의 그림실력은 나날이 발전하였고 朝鮮美展에서 차츰 두각을 나타내기 시작한다. 1929년 <陰>(도1)이 朝鮮美展에서 첫입선이 되었고, 1930년 <겨울 어느 날>의 입선에 이어 1931년에는 수채화 <세모가경>(도2)이 첫 특선을 차지하게 된다.

朝鮮美展에서 입선과 특선에 연이어 뽑히면서 대구지역 유지들 사이에서 이인성을 일본에 보내 키우자는 여론이 나돌게 된다. 특히 고미술 수집 및 연구가로서 유명했던 대구여자보통여자고등학교장인 白神壽吉(시라카 주키치)²⁰⁾가 적극적으로 나서 자신의 친구를 통해 동경의 킹 크레온회사 사장에게 인성을 소개하는 편지를 보낸다. 주변의 도움으로 이인성은 1931년 가을, 일본 동경

하였다.

17) 당시 상호 등의 마크에는 「석판인쇄 회화도안 기타 미술 대구미술사」라고 되어 있는 것으로 보아 인쇄소와 각종 상업미술 및 순수회화 등 일종의 미술종합센터 역할을 한 듯 하다.(권원순, 앞의 글, p.371)

18) 1928년 대구의 미술인들이 일본인들의 대구미술협회에 맞서 만든 동인단체로 이상화, 배명학, 서동진, 신고송이 주축이 되어 순수하게 한국인들만으로 구성되어 있으며 3회의 전람회를 개최하였다. 영과회를 주도했던 이상춘의 친구 신고송의 회고에 따르면 “대구에 있는 소년작가, 소년화가들의 작품(동요, 시, 그림 등)을 모아 전람회를 열었던 것이다. 이 전람회를 이상춘군은 0과회0科展시이라 명명했다. 어떤 사람은 이것을 ‘오科’라고 읽었고, ‘마루科’라고도 읽었다. 그러나 우리들이 읽는 법은 ‘공科’였다. 일본의 二科展에서 생각해 이름인데 우리 전람회의 내용은 어느 과에도 속하지 아니한다는 뜻이겠는데...”(신고송, 「죽은 동지에게 보내는 조사(弔辭)-나의 죽마고우 이상춘군」, 『예술운동』 창간호, 1945, pp.66-69 ; 최열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998, p.219. 재인용)라고 하여 0과회의 면모를 알수가 있다. 그러나 0과회는 일본경찰고등계의 감시의 대상이 되어 2년만에 해체를 하게 된다.

19) 이흥우, 「이인성의 片貌」, 『이인성 작품집』, 한국미술출판사, 1972, p.89

20) 이경성, 「이인성의 生涯와 예술」, 『이인성 작품집』, 한국미술출판사, 1972, p.85

으로 떠나 미술용구를 만들던 킹 크레온 회사에 취직한다.

킹 크레온 가비사장은 인성을 위해 따로 화실을 마련해 주고 일본의 유명한 화가들도 만나게 해주는 등 배려를 아끼지 않았다.²¹⁾

동경도착 이듬해인 1932년에 태평양미술학교 야간부에 들어가 본격적으로 그림공부를 시작한다. 태평양미술학교는 메이지22년에 창립된 「메이지미술회」가 메이지35년 「태평양화회」로 개칭되고, 2년 뒤에 양화연구소를 개설해 후진양성에 노력해오다가 쇼와4년에 연구소를 태평양미술학교라고 변경(초대 교장·나카무라 후세쓰)한 것이다. 관립의 미술학교에 대항해, 당시 재야의 유일한 존재였던 태평양미술학교는 비교적 자유로운 분위기의 수업방식과 개성적 표현세계를 인정했다. 태평양미술학교는 1부와 2부로 나뉘어져 있었으며, 1부는 정규고등학교를 졸업해야 입학자격이 주어지지만 2부는 입학하는데 아무런 자격이 필요 없었다. 1부는 규정된 기간(4년)을 지나면 졸업이 됐지만 2부는 쉬는 날들을 모두 빼고 정확히 36개월 동안 수업을 받아야 졸업이 가능했기 때문에 5년을 다녀도 수업일수를 채우기 힘들었다고 한다.²²⁾

이인성이 1947년에 쓴 이력서의 기록에 따르면 태평양학교에서의 학습기간은 3년 4개월로 정규교육을 받았다고보다는 단지 적을 두었던 것으로 보인다.²³⁾

정규교육을 받지 못했으나, 일본에서 유학하는 동안 이인성은 매년 朝鮮美

21) 이흥우, 앞의 글, pp.89-90.

22) 손웅성, 「畫壇逸話」, 『한국근대화회선집』 양화11, 금성출판사, 1990, pp.107-108

23) 1947년 12에 이인성 쓴 이력서를 살펴보면 1920년 4월 대구공립수창초등학교 입학, 1926년 3월 동교 졸업, 1926년 4월 대구중학교 입학, 1929년 11월 동교자퇴, 1929년 11월 동경상야 태평양미술학교 입학, 1933년 3월 졸업으로 되어있다. 그러나, 여기 적힌 년도는 2년씩 차이를 보이고 있어 태평양 미술학교에 입학한 것은 1931년이며 졸업은 1935년으로 수학한 연한은 3년 4개월가량이다. 손웅성의 말에 따라 학교졸업을 하기에는 부족한 기간(손웅성, 위의 글)이며, 태평양미술학교를 졸업한 조병덕 화백도 이인성이 정규교육을 받았다고 보다는 단지 적을 둔 정도였던 것 같다고 밝힌 바 있다. 또한 이인성은 가정형편이 어려워 중학교 진학을 포기하고 대구미술사에 들어 갔었는데 이력서상에 중학교를 입학한 후 자퇴하였다는 기록 역시 잘못되어 있음을 알 수 있다. (신수경, 앞의 논문, p.29)

展에 출품하여 입선과 특선 그리고 최고상인 창덕공상을 수상하였고, 일본의 제국미술전람회(이하 제전라 약칭함)과 광풍회전, 전일본수채화회전, 백일회 등 다양한 공모전에 꾸준히 출품하여 입선과 특선을 차지했다.

1935년 5월 4일 대구로 돌아온 이인성은 동경에서 만난 김옥순과 결혼한다.²⁴⁾ 당시 대구 남산병원을 운영하던 김옥순의 부친인 김재명은 처음에는 이인성과의 결혼을 반대하였으나, 이인성을 아끼던 지역 유지들의 설득으로 마침내 결혼을 허락하고 병원건물 3층에 아틀리에까지 마련해 준다. 이인성은 결혼 후 그토록 소원했던 자신만의 화실을 갖게 되면서²⁵⁾, 작품활동에 더욱 매진하였다.

1936년 5월에는 ‘이인성 양화연구소’²⁶⁾를 개설하여 일본에서 함께 활동했던 수채화가 카스카베 다스쿠가와 함께 수채화를 지도후진을 양성하기도 했다.²⁷⁾ 이듬해인 1937년에 이인성은 26세의 나이로 朝鮮美展의 최고위치인 추천작가가 되었으며, 처가에서 마련해준 정원이 있는 주택에 순수 예술 다방 아르스(ARS)를 경영하였다.²⁸⁾

1938년 11월에는 동아일보사 3층에서 수채화와 유화를 가지고 개인전을 개

24) 이인성이 1936년으로 결혼한 것으로 전해지고 있으나, 신수경은 이인성이 양화연구소를 개소한 것이 1936년 5월 20일(『美術界に贈るニコースニ題:唯一の洋畫研究所』, 『大阪朝日新聞』, 1936.5.15)이며, 장녀 이애향을 그려 놓은 그림에 1936년 6월이라는 사인이 있어 애향이 1936년에 태어났음에 따라 결혼한 시기를 1935년으로 보고 있다. (신수경, 앞의 논문, p.62)

25) 이인성은 “앞으로 이 사람은 우리 미육계를 세우는 것이 매일매일 심중의 목적이며 내년쯤 동경 또는 경성에서 화실을 세워서 참된 자기의 개성작품을 발표할 심산이외다, (……)대작품을 만들어 보고 싶으나 자기화실이 없는 만큼 생각한 작품을 발표치 못하는 것이 하나의 실망입니다. 이따로 내년 부터 화회를 목적으로 화실을 세울 작정이 올시다. 앞으로 자신의 화실을 가지고 의지 굳게 화단을 세울 결심이외다.”라고 말한 적이 있다.(이인성, 앞의 글, p.110-111)

26) 이인성 양화연구소는 석고부(정물, 풍경, 도안)과 인체부(모델사용)로 나누어 수업을 진행했으며, 석고 모형 등 데생은 이인성이 직접 지도한 것이 연구소 홍보 안내장에 기록되어 있다.

27) 카스카베 다스쿠는 일본의 官展을 중심으로 활동하던 수채화가로 이인성보다는 나이가 아홉 살이나 많지만, 이인성이 제전에서 처음 입선했을 때, 킹크레 윤 회사 사장에게 축하 메시지를 보냈을 정도로 관심을 가졌다. 또한 이인성이 동경에 있을 때 일본수채화회원으로 함께 활동하며 가깝게 지냈다. (신수경, 『한국 근대미술의 천재화가 이인성』, 아트북스, 2006, pp.122-123)

28) 이인성은 최승희와 함께 우리나라에 신무용을 알리고 정착시킨 조원택 등 예술계 인사들과 이곳에서 교류를 나누었다.(도2)

최하는 등 작품에 있어서나 가정생활에 있어서 그에게 있어서 가장 안정된 시기였다.

그러나 1942년 부인 김옥순이 결핵으로 죽은 뒤, 이인성은 폭음을 일삼으며 불안정한 생활을 보내다가 삼덕동 집으로 이사하면서 겨우 마음을 추스렸다. 간호사 출신의 여인과 재혼하면서 서울로 이사와 살면서 둘째 딸 승란이를 낳았지만 곧 헤어지게 된다. 이러한 생활상의 난조에도 불구하고 이인성은 朝鮮美展에 매년 출품할 정도로 열의를 가지고 작품활동을 이어나갔다.

1945년 해방이 되면서 이인성은 朝鮮美展과 제전 중심의 활동으로 인해 친 일파로 인식되기도 했지만, 이화여중의 신봉조 교장의 권유로 미술교사로 부임하였고 1947년에는 이화여대에 미술과가 신설되면서 시간강사로도 나가게 되었다.

이화여중에서 이인성의 별명은 「귀신」이었다. 귀신같이 학생들의 눈치를 잘 알아 차렸으며, 수업시간에는 학생들의 교복과 머리까지 단속할 만큼 까다로운 성격이었다.

「여자들이 시장엘 가면 그저 싸고 양 많은 것만 살락 하는기라. 꽃 한송이라도 사올 생각은 안하고...」라고 말할 정도로 감수성 예민한 화가이기도 했다.²⁹⁾

이 시기에 이인성은 김하순의 장녀인 김창경과 북아현동집에서 세 번째 결혼식을 올리고, 생활의 안정을 찾는 듯 했으나 여전히 폭주를 일삼았으며 술주정 또한 점점 심해져 화가 중 같이 술을 먹다가 싸우지 않는 사람이 없을 정도였다고 한다.³⁰⁾

이인성은 1948년에 동화화랑(지금의 신세계)에서 개인전을 가졌고 또 국화회화연구소를 개설하여 수채화와 유화를 지도하였으며, 1949년 제1회 국전이

29) 이흥우, 앞의 글, pp.92-93

30) 신수경, 앞의 책, pp.207-223

개최되자 서양화부 심사위원으로 추대되기도 했다.

1950년 6월 25일 전쟁이 발발하였으나, 미처 피란을 가지 못한 이인성은 학부형 집에서 숨어 지내다가 용산경찰서에 잡혀 가기도 했다. 그러다 9. 28수복이 되고 어수선한 시절이 계속되던 중 11월 4일 집근처에 있는 술집에서 밤늦게 까지 술을 마시고 돌아오다 경찰과 사소한 일로 시비가 붙었다. 그리고 집까지 따라왔던 경찰의 총탄에 맞아 불과 39세의 나이로 이인성은 세상을 마감했다.

Ⅲ. 한국화단의 향토색 논의와 이인성

1. 향토색의 개념 대두와 전개

한국화단에서 향토색이라는 용어가 등장하기 시작한 것은 1920년대부터이다. 한국의 최초 여성작가로 알려져 있는 나혜석이 1924년 제4회 朝鮮美展을 감상하고 쓴 글에서 「향토라든지 국민성을 통한 개성의 표현은 순연한 서양의 풍과 반드시 달라야할 조선특유의 표현력을 가지지 않으면 아니 될 것이다.」³¹⁾ 라고 언급한 예가 있다. 나혜석 뿐 아니라 김종태는 1928년 파리에서 귀국한 이종우의 개인전을 평가하면서 「조선인 작가로는 조선의 고유색을 가져야할 것이다. 군의 예술에도 우리의 향토미가 있었으면 하는 것이 나의 기대이다.」라며 작가에게 조선 고유색과 향토미를 가질 것을 권유한 예도 있다.

한국화단에서 향토색 논의가 본격적으로 시작된 것³²⁾은, 일본에서 공부하고 돌아온 유학생들이 중심³³⁾이 되어 결성된 미술단체인 ‘녹향회’, ‘동미회’를 통

31) 나혜석, 「일년만에 본 경성의 잡감-조선미술전람회를 구경하고」, 개벽, 1924.7. pp.86-89

32) 한국화단에서 향토색에 대한 논의가 일게 된 계기는 일본화단의 예술경향과 밀접한 관련성을 보이고 있다.

일본은 메이지유신을 계기로 근대적 통일국가를 형성해나가면서 선진 유럽모방을 통한 근대화를 추구하게 된다. 그러나, 서구화에 대한 지나친 열망은 결국 자주성을 상실할 정도로 주체성을 잃어가는 결과를 낳았고, 1880년대가 끝날 무렵 일본 사상계에는 이에 대한 반성을 주장하며 ‘반구화주의’가 큰 세력을 형성하게 된다.

1930년대에 이르러서는 ‘帝展’, ‘二科展’, ‘獨立美術協會展’과 같은 그룹을 중심으로 일본식 서양화를 창작해야 한다는 분위기가 더욱 고조되어 갔다.

특히, 1931년 결성된 ‘獨立美術協會’의 고지마 젠자브로(兒島善三郎, 1893-1962), 수다 구니타로(須田國太郎, 1891-1961) 등은 지금껏 추종했던 프랑스 미술에 대한 독립을 선언하고 일본만의 독특한 성격과 풍토를 표현하기 위해서는 일본 고유의 표현을 활용해야 한다는 新日本主義운동이 전개되었고, 1935년 이후에는 이러한 경향이 전 일본화단으로 퍼져나가게 되었다.富山秀男, 「近代洋畫의 展開」, 『原色現代日本の美術』 7, 小學館, 1979, pp.141-142; 김영나, 앞의 글, p.198 재인용)

해 1930년대부터라고 보여진다.³⁴⁾

1928년에 조직된 녹향회³⁵⁾의 창립회원이었던 심영섭은 ‘미술만어-녹향회를 조직하고’ 라는 글에서 아세아화와 동일선상에 있는 조선화의 창작을 주장하며 ‘녹향’이라는 단어를 통해 향토색을 추구할 것임을 밝혔다.

우리는 서양화라는 명칭을 가진 회화의 길을 밟으나 결코 맹목적으로 서양풍을 따르는 것이 아닌 동시에 결국 아세아인이며 조선인이 제작한 것인 이상 서아세아화이며 조선화일 것이다.··(중략)··즉, 아세아화 - 조선화의 동지일 것이다. 평화로운 세계를 통하여 있는 고향의 초록동산을 창조할 것이다. 여기서 처음으로 동양화와 한 가지 조선화의 정통 원천의 정신이 갱생될 것이며 창설될 것이니 실로 우리 회의 명칭과 같이 녹향(綠鄉) - 초록고향의 본질이 발휘될 것이다.³⁶⁾

심영섭은 다음 해 전18회에 걸쳐 아세아주의 미술을 정의한 ‘아세아주의 미술론’ 을 발표하면서 자신이 추구하는 바를 더욱 명확히 하였다.

장구한 동안의 도화방랑의 생활에서 나(자유혼)은 다시 진화완성의 평화로운 대조화, 그 정익한 초록 동산으로 나뭇개는 소녀의 피릿(적)소리를 찾아 영원의 고향으로 돌아가면서 있다. 여기에 나의 지대한 환희가 있으며, 표현과 창조가

33) 1930년대에 동경 유학생 수가 급증하면서 오광수는 일시에 약 50여명 정도의 화가 지방생이 동경에 있었을 것으로 추측하고 있다.(오광수, 「자연주의의 계보」, 『한국현대미술전집』 제7권, 정한출판사, 1980, p.84.) 이러한 시대적 상황은 당시 한국화단의 기류형성에 일본화단이 얼마나 큰 영향을 끼쳤는지 잘 보여주고 있다.

34) 박계리, 「일제시대 조선향토색논의와 회화작품의 제경향」, 홍익대학교 대학원, 1995.6

35) 녹향회는 1928년 12월 일본유학생인 김주경, 심영섭과 장석표, 이창현, 박광진, 장익이 모여 평화로운 세계인 고향의 초록 동산을 창조할 것을 선언하면서 향토색을 주장한 그룹으로, 1929년 서울 천도교 기념관에서 제1회 전시회를 열고, 오지호가 새로 영입되면서 1931년 제2회 전시회까지 개최하였다.

36) 심영섭, 「미술만어-녹향회를 조직하고」, 『동아일보』, 1928.12.15.-16.

있다. 이것이 아세아주의며, 그 주의의 미술이다. ..(중략)..서양은 상대적 인위적 정치에 있어서 자유를 욕구하였으나 이루지 못하고 하염없이 고민하고 배회하였음에 반해 아세아는 절대적 무위적 대자연과 일치 조화하여 정숙한 고향에서 고요히 성장하며 창조하고 있었다. ..(중략)..나는 문명의 몰락기에 있어서 아세아주의의 창조를 선언한다. 아세아주의라는 것은 무엇인가. 그것은 금일 세계의 멸망에서 거룩한 農郷을 창조하려는 것이다.³⁷⁾

심영섭은 그가 추구하는 향토, 초록 고향이 발전되지 않은 미개한 땅을 의미하는 것이 아니라 영원의 고향이며 문명 발달 이전의 평화로운 대자연으로 돌아가고자 하는 문명인의 이상향임을 주장하였다. 또한, 인위적으로 형성된 서양의 문명이 자유와 낙원을 가져다 줄 것이라는 믿음이 깨지면서 서양문명이 몰락해가고 있지만, 무위적 대자연속에서 창조를 거듭하며 성장하는 동양의 정신을 수용함으로써 새로운 영원의 고향을 건설할 수 있음을 제시하였다.

미술에 있어서는 이미 서양주의적 현실이 아세아주의적 세계로 변화되어 가고 있다고 본 심영섭은 르네상스 이후 지속되어오던 객관적 사실주의의 서양 미술이 주관적 상징주의의 동양미술로 되돌아가고 있다고 주장하였다. 또한, 당시 서양에서 발생한 유파 가운데 자연주의적 사실주의를 제외한 모든 유파를 포괄하는 의미로 사용했던 표현주의³⁸⁾를 그 예로 들었다.³⁹⁾

그리고 아세아주의미술을 아세아로 돌아가려는 현실적 의식 및 전통 아세아 본래의 사상을 내재하고 있는 미술론과 아세아의 대원리인 주관적 자연과 일

37) 심영섭, 「亞細亞主義美術論」, 『동아일보』, 1929.8.21.-9.7.

38) “나는 이미 서양적 생활원리를 위주하고 그 원리에서 우리나라 서양미술의 진화가 표현주의에 도달하고 만 것을 아는 동시에 표현주의 미술의 哲理가 절대적으로 주관확대요 표현창조의 자아적 의욕속에서 무한대한 우주와 조화하려는 대담한 혁명의 기세로써 서양의 일절 재래기성미술원리인 외면적상대적·객관적 태도로써 자연의 재현과 인상을 위주한 이상을 돌파하려는 것을 잘 알 수 있다. ... 즉, 표현주의는 아세아주의의 출현의 암시를 말하고 있었던 것이다.”(심영섭, 앞의 글, 1929.8.22)

39) 박계리, 앞의 논문, p.36

치되는 표현원리의 미술론으로 나누어 구체화시켰다.

그는 자신의 이론을 작품으로 보여준 작가들로 세기 말의 문명인이 동심적 구원의 세계를 표현한 앙리 루소, 원시적 자연의 묘사를 통해 문명인들의 본원적 낙원을 형상화하는 데 성공한 고갱, 절대적 주관적 자유와 생명을 창조한 선을 창출하여 생명의지의 창조로서 선을 주장하는 동양미술과 일치된 이론 마티스, 몽크, 고흐 그리고 가장 뛰어나게 주관적 자연의 창조와 원시적 표현수법을 이론 예술가로 칸딘스키를 예로 들었다.⁴⁰⁾

이를 통해, 심영섭의 아세아주의 미술론이 주관성과 상징성이라는 동양미술의 특징을 토대로 하고 있으며 궁극적으로는 추상미술을 추구하고 있음을 알 수 있다.⁴¹⁾

심영섭은 절대적 주관성의 추구를 통해 고통스런 현실과 불행에서 벗어나 영원히 정숙한 평화의 세계에 도달하고자 했다.⁴²⁾ 그러나, 심영섭의 아세아주의 미술론은 아시아미술 창조 촉구, 동양문화로의 회귀사상 등에서 일본이 주창하던 대동아주의와 상당한 유사성⁴³⁾을 보이고 있어 그자신이 창안한 독창적인 이론이 아닌 일본의 영향으로 형성된 것으로 보인다.

40) 심영섭, 앞의 글.

41) 박계리, 「일제시대 조선향토색」, 『한국근대미술사학』 4, 1996.1, p.185

42) ‘인생이 조금이라도 평화와 안락을 향유하고자 할진대 각자가 스스로 자아의 절대적 가치와 영원히 고독한 생을 대각하여 만유와 한가지 그 마음을 공허하게 가질 것이다. 그러하면 자연히 일체 가치관이 부정되어질 것인 동시에 세상에 운운하는 바의 고락과 행복행 등의 상대적 세계에서 방향함이 없을 것이며 무상의 비애와 공포도 오히려 초월하게 되어질 것이다. 여기가 현세의 불합리와 고민을 떠난 절대적 주관성이다. 영원히 정숙한 평화의 무량경이다. 이것이 생명이고 자연이고 고향이다.’(심영섭, 앞의 글)

43) 아시아주의는 중국의 중화주의에서 벗어나 일본을 중심으로 아시아의 질서를 재편하려는 일본 제국주의의 근거가 되는 이론이었다. 이러한 아시아주의를 주창한 학자는 동경미술학교 교장을 지낸 오카꾸라 텐신(岡倉天心, 1862-1913)이다. 그는 인도와 중국을 중심으로 한 아시아의 문명은 일본에서 종합되었다는 내용이 담긴 『동양의 이상』(1903)이라는 책을 영국에서 영어로 출판하였다. 이 책은 1920년대에 일본어로 번역되면서 당시 작가들에게 큰 반향을 일으켰다.(김영나, 『이인성의 향토색』, 『미술사논단』 9, 1999.1, p.195) 텐신의 뒤를 이어 무로후세(室 普成)는 ‘일본과 중국과 인도가 하나의 동양’이라는 개념 속에 포괄되며 찬란했던 옛 동양문화를 다시 부흥시켜 오만하기 짝이 없는 서양 문화(근대문명)에 대항하자’고 주장했다.(박용숙, 「한국적 미의식을 고취한 색채주의」, 『한국의 회화: 이당 김은호』, 예경산업사, 1989, pp.22-23

심영섭과 함께 향토색 논의의 중심에 있었던 김용준은 1930년 동미회⁴⁴⁾를 결성하고 그해 제1회 동미전⁴⁵⁾을 개최하면서 향토색 표현으로 조선적인 예술을 창조하고 나아가 서구의 모더니즘을 실현하기를 주장하였다.

오인이 취할 조선의 예술은 서구의 그것을 모방하는 데 그침이 아니요. 또는 정치적으로 구분하는 민족주의적 입장을 설명하는 것도 아니요. 진실로 향토적 정서를 노래하고 그 율조를 찾는 데 있을 것이다. 그것을 찾기 위하여는 오인은 석일의 예술은 물론이거니와, 현대가 가진 모든 서구의 예술을 연구하여야 할 필요를 절대적으로 느끼는 것이다.··(중략)··여기서 오인은 동경미술학교에서 현대의 예술의 모든 유파를 연구하여, 그리하여 최후에 조선의 예술을 찾으려 함이다.⁴⁶⁾

김용준은 당시 카프⁴⁷⁾에 의해 제기된 미술의 정치성에 반기를 들고 미술의 순수성을 강조하며, 향토색의 표현이 정치적 민족주의를 배제한 것임을 또한

44) 동미회는 1929년 동경미술학교 동문들의 모임으로 조직되었으며, 1930년 4월 17일 김용준, 임학선, 홍득순, 길진섭, 녹향회에서 탈퇴한 심영섭, 장익, 장석표와 함께 동아일보 사옥에서 제1회 동미전 전람회를 개최하였다.

45) 제1회 동미회는 1930년 4월 17일 동아일보 사옥에서 김용준, 임학선, 홍득순, 길진섭과 녹향회에서 탈퇴한 심영섭, 장익, 장석표등이 참여하여 개최하였다.

46) 김용준, 「동미전을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930.4.12-13

47) 사회주의 문학단체인 ‘프롤레타리아 예술동맹’은 1925년 8월에 결성되었으며, 1927년 방향전환기에 ‘조선 프롤레타리아 예술동맹’으로 바뀌었고, 1930년 8월에 카프(KAPE)로 개칭되었다.(박영택, 「식민지시대 사회주의 미술운동의 성과와 한계」, 『근대한국미술논총』, 학고재, 1992.12, p.263.) 본 논문에서는 카프로 통칭하고자 한다.

1927년 카프는 조직정비와 “일체의 전제세력(專制勢力)과 항쟁한다. 우리는 예술을 무기로 하여 조선 민족의 계급적 해방을 목적으로 한다.”는 강령을 채택하면서 대중적 사회운동단체로 자리를 잡아간다. 또한, 카프 내에 미술부를 조직하여 본격적인 미술운동을 전개해 나갔으며, 김복진, 박영희, 김용준, 윤기정, 임화 등이 참여한 프롤레타리아 미술논쟁도 활발히 진행되었다.

카프 미술부는 일체의 탄압으로 전시활동을 활발히 펼치지 못하다가 일본 프롤레타리아 미술동맹인 ‘과-피’에서 일하던 정하보가 일본 작가들의 작품을 가지고 귀국한 것이 동기가 되어 1931년 수원에서 ‘프롤레타리아 미술전람회’를 개최하게 되었고 수천 명의 관람객을 끌어 모았다. (윤범모, 「김복진 연구」, 동국대학교 대학원 미술사학과 박사논문, 2006, p.241) 그러나, 3일만에 일본경찰에 의해 전람회는 중지되었고, 이후 제2회 전람회는 전시회 자체가 금지되었으며, 책임자가 소환되는 등 일체의 탄압이 한층 강화되면서 1935년 4월 강제 해체되고 말았다.

분명히 밝혔다.⁴⁸⁾

미술의 무목적성과 향토예술에 대한 주장은 1931년 제2회 녹향전을 앞두고 김주경이 쓴 글에서도 잘 나타난다.

프롤레타리아 미술이란 것은··(중략)··그 미술 작품 속에는 무엇보다도 투쟁 목적 심적 태도를 의식적으로 표현된 무엇이 명백하여야 할 것이며 그러한 표현이 없다면 아무리 빈자 생활을 여실히 표현으로 일생을 보낸 밀레의 작과 한가지로 한 ○○예술 또는 테스와 같은 향토예술 즉 부르조아미술에 속하기는 한가지다··(중략)··프롤레타리아 예술에서 갖는 목적성을 띄지 않는 미술은 한가지로 부르주아 미술이라 운위하게 되는 것이다.⁴⁹⁾

라고 하며 프롤레타리아 미술과 부르주아 미술을 양분한 다음 순수미술로 정의한 부르주아 미술과 향토예술을 동일선상에 두었다.

순수미술을 표방한 향토색에 대한 주장들에 대해 당시 카프미술계의 인사들은 신랄한 비판⁵⁰⁾을 가하지만 1930년대에는 한국화단의 주류로 부상하게 된

48) 김용준은 1927년 프롤레타리아 미술논쟁의 주요한 논자 중 한 사람이었으나, 백만양화회를 만들면서 그가 순수미술론을 주장하게 된 배경에 대해 다음과 같이 적고 있다.

“얼마나 오랜 시일을 예술이 정신주의의 고향임을 잃고 유물주의의 악몽에서 헤매였는고-칸딘스키-과연 오랫동안 예술이 사회사상에 포로가 되어 많은 예술가들이 푸로 예술의 근거를 찾으려 애썼던 것이다. 그러나 결국 그네의 예술론은 아무런 근거를 보여주지 못하였으니 여기에 실망하고 다시 국경을 초월한 예술의 세계로 찾아온 것이다. 가장 위대한 예술은 의식적 이성의 비교적 산물이 아니오 잠재 의식적 정서의 절대적 산물인 것이다. 이러한 예술의 기본원리에서 예술의 계급성은 근본적으로 부인할 수 있는 것이며 따라서 미학적 형식과 내용의 무한한 전개가 가능한 동시에 목적 의식적 내용 및 네오레알리즘의 표현 형식이 절대로 조화되지 못할 것이다. 이에서 우리들은 예술과 사회 사상과의 엄연한 구별을 궁지 하는 동시에 미술상으로도 나타난 네오레알리즘을 영구히 조상하여 버린다.”(김용준, 「백만양화회를 만들고」, 『동아일보』, 1930.12.23)

49) 김주경, 「녹향전을 앞두고-그림을 어떻게 볼까」, 『조선일보』, 1931.4.5-8

50) 당시 프로미술계의 안석주(1901-1951)에 의해 대다수 민중이 투쟁하고 있는 현 상황에서 상아탑 속에 있는 예술지상주의자들은 하루빨리 몰락하여야 한다고 공격을 당하기도 했다.(안석주, 「동미전과 합평회」, 『조선일보』, 1930.4. 23-26)

카프의 중심에 있던 김복진(1901-1940) 역시 조선적, 향토적, 반도적이라는 수수께끼를 가지고서 미술의 본질을 말살하는 위험을 가지고 있으며 이것은 결국 외방인사의 토산물적 내지 수출품적 가치 이상의 것은 아니라고 단언하였다.(김복진, 「丁丑朝鮮美術界의 大觀」, 『朝光』, 1937.12)

다.

1936년 김용준은 「회화로 나타나는 향토색의 음미」라는 논고에서 향토색에 대한 자신의 견해를 더욱 구체화시켰다. 이 글에서 그는 당시 화단에서 향토색을 표현한 작품들을 두 부류로 나누었다.

하나는 김종태를 중심으로 원색을 조선 특유의 색조로 생각하여 이를 사용함으로써 조선 향토색을 표현하려고 하는 부류이고 다른 하나는 김중현을 중심으로 조선적인 전설이나 풍속과 같은 모티브를 사용하여 향토색을 표현하려는 부류이다.⁵¹⁾

김용준은 ‘조선 특유의 색채’로 ‘향토색’을 표현하고자 하는 부류에 대해, 그림에서 색조의 차이는 개인들 간의 개성의 차이, 문화적 차이 - 문화가 진보된 민족은 중간색을 많이 사용하고, 문화정도가 저열한 민족은 단순한 원시색을 쓰기를 좋아한다. - 이기 때문에 이를 통해 민족의 차이를 구별하기는 어렵다는 의견을 제기한다. 또한, 조선 사람이 아니면 나타내지 못할 색채는 존재하지 않으며, 결코 한 민족의 공통된 기호색은 없다고 주장하였다.

그는 ‘조선적인 주제나 소재’로 ‘향토색’을 표현하고자 하는 부류에 대해 주제나 소재를 선택하는 것은 작가 개인의 예술사상을 나타내는 것이지 민족 전체의 성격을 반영할 수 없다는 점을 제기했다.

이처럼 향토색을 색채나 풍속과 같은 소재를 통해 표현하려는 당시 화단에 대해 비판⁵²⁾을 가하면서 다음과 같이 추상적인 관념론에 근거하여 향토색을 정의 내렸다.

51) 조선적인 전설이나 풍속과 같은 모티브를 사용하여 향토색을 표현하려는 경향은 다시 문학적인 모티브와 단순히 향토적 소재를 취재하는 경우로 나누었다.(김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미」, 『동아일보』, 1936.5.3-5.5.)

52) ‘회화란 것이 순전히 색채와 선의 완전한 조화의 세계로서 교양 있는 직감력을 이용하여 감사하는 예술임을 모르고 해석적으로 그림이 내용을 설명해주기를 기다리는 것은 어리석은 견해밖에 안 된다’ 김용준, 앞의 글

조선인의 예술에는 무엇보다 먼저 고담한 맛이 숨어 있다. 동양의 가장 큰 대륙을 뒤로 끼고 남은 삼면이 모두 바다뿐인 이 반도의 백성들은 그들의 예술이 대륙적이 아닐 것은 물론이다. 대륙적이 아닌 대는 호방한 기개는 찾을 수 없다. 호방한 기개나 웅장한 화면이 없는 대신에 가장 반도적인 신비적이라 할만큼 청아한 맛이 숨어 있는 것이다. 이 소규모의 깨끗한 맛이 진실로 속이지 못할 조선의 마음이 아닌가 한다. 뜰 앞에 일수화를 조용히 심은 듯한 한적한 작품들이 우리의 귀중한 예술일 것이다.⁵³⁾

김용준은 환경, 민족, 시대가 미술작품을 결정짓는다는 논리에서 벗어나, 조선 향토색에 대한 해결점을 심영섭과 마찬가지로 추상적 관념론에서 찾고자 했던 것이다.

색채를 통한 향토색 표현을 주장했던 오지호는 1926년부터 1931년까지 일본에서 유학생생활을 하였으며 귀국하자마자 녹향회에 가입한 뒤 제2회 전시회에서 다음과 같이 취지문을 발표하면서 민족미술을 실현의 구체적인 방법을 제시한다.

앞으로 우리가 지탱해야 할 민족미술은 명랑하고 투명하고 오색이 찬연한 조선 자연의 색채를 회화의 기조로 한다. 그러기 위해서는 조선인이 일본인으로부터 배운 암흑의 색조를 팔레트에서 驅逐한다⁵⁴⁾

오지호는 일본의 경우 습하고 구름이 많은 자연환경으로 인해 색채 역시 불투명하고 어둡지만, 우리나라의 자연은 청명하기 때문에 미술색채 또한 선명하고 명랑한 원색을 사용해야 한다고 주장하였다.

53) 김용준, 앞의 글.

54) 이구열, 「도입기의 양화」, 『한국현대미술전집』 2, 정한출판사, 1980, p.100.

색채를 통해 향토색을 표현하고자 했던 그는 당시 일제 식민치하에서 꺾박받고 있는 우리의 시대현실을 그리는 것 보다는 원색을 사용하여 맑고 명랑한 향토의 이미지를 표현하는데 더 큰 관심을 두었다.

오지호의 논의 역시 미술을 정치나 사회적 상황과는 별개로 두고 예술성만을 추구하는 순수미술론의 입장에 서있었던 것이다. 그의 '순수미술론'적 입장은 녹향회가 해체되고 김주경과 함께 『오지호 김주경 二人畫集』을 만들면서 더욱 확고해진다.

오지호는 자신이 주장한 '순수미술론'에서 빛의 생명력을 인간과 자연의 생명과 연결시키는 회화의 원리로 받아 들였으며, 일본과는 달리 밝은 빛과 색으로 조선 향토색을 표현하고자 하였다. 맑고 명랑한 색조로 향토색을 표현하고자 한 오지호의 주장은 1930년대 중반 이후 조선미술전람회의 심사위원들이 '반도적인 색채'를 추구할 것을 권장하면서 그 영향력은 더욱 커져갔다.⁵⁵⁾

1930-40년대 화단에서 활발한 비평활동을 펼쳤던 윤희순은 풍속적인 주제에 의존하여 향토색을 표현하려는 당시 화단 분위기에 비판을 가하면서 향토색을 논의를 시작하였다.

로컬 쫄러는 결코 외국인 여행가에게 엑조틱한 호기심을 만족시킬 수 있는 풍속적인 현상에 있는 것이 아니다. ..(중략)..조선정조를 내기 위해 초가집 · 門樓 · 紫山·무너진 흙담 등의 제재를 모아 놓았다. 인물을 묘사함에 물동이 없은 부인에 아기 엮은 소녀, 노란 저고리· 파란 치마 · 白衣 등을 가져온다. 그러나 향토색은 향토의 자연 및 인생과 친애하고 그 속에서 성장하는 자신의 마음을 자각할 때에 스며 나오는 감정의 발로이다.⁵⁶⁾

55) 박계리, 앞의 글, p.189

56) 윤희순, 「第11回 조선 미전의 체현상」, 『매일신보』, 1932.6.1-8.

윤희순은 고통스런 현실상황을 표현하기보다는 캔버스의 색으로 민중의 인생과 생활을 약동시키고 조화 발전시켜야 한다⁵⁷⁾는 예술론을 제기하면서, 당시 화단에서 향토색을 표현하고 있는 다양한 양상들을 ‘관념적 미학형태의 情落’으로 파악하였다.⁵⁸⁾

테-마에 있어서 로-칼 칼라를 의도하였을 (작품들을 보면) 이들 풍경화의 화면에서 나아오는 정서는 지극히 안일, 쇠락, 침체, 무활동한 희망이 엮는 절망에 가까운 회색,??,도피, 퇴폐 혹은 구영탄, 등등 퇴영적 긍정과 굴복이 있을 뿐이니 이것은 관념적 미학형태에서 출발한 오류된 로-칼 칼라이오 예술의 情落이다.⁵⁹⁾

이러한 예술의 정락에서 벗어나 진정한 향토색을 표현하기 위해서는 풍속적인 주제보다는 조선의 청명한 공기와 붉은 언덕의 태양을 집어삼킬 듯한 赤土를 갖고 있는 자연에 주목하여, 밝은 색채를 써서 그려야 한다고 주장하였다.⁶⁰⁾ 그의 관점은 밝은 원색을 사용하여 조선의 자연을 담아내야 한다는 오지호의 주장과 상당부분 연결되기도 한다.

김용준의 뒤를 이어, 동미회 2회전을 주도하였던 홍득순은 김용준과 심영섭의 ‘향토색’에 대한 논의에 반론을 제기⁶¹⁾하면서 현실을 반영한 것이야말로 진정한 향토색을 표현하는 것이라고 주장하였다.

57) ‘예술의 예술적 가치는 미에 있으며 미는 캔바스의 색?를 거쳐서 인생의 신경계통에 조화적 율동과 고조된 생활을 감염 及 발전 시키는 힘이다.(윤희순, 앞의 글)

58) 박계리, 앞의 글, P.44

59) 윤희순, 앞의 글

60) 윤희순, 「第11回 조선 미전의 제현상」, 『매일신보』, 1932.6.1-8.

61) ‘우리는 현실을 초월한 어떠한 유평에 속하여 되지 않는 모방을 하려는 소위 첨단적 畫兒를 배격하는 바이다... (중략)...세계의 현실, 아니 조선의 현실을 정당히 인식하지 못하고 상아탑속에 자기 자신을 감추려 하는 예술 지상주의자의 잠꼬대 소리를 나는 이것으로써 반박하는 바이다.’(홍득순, 「동미전 평」, 『동아일보』, 1931.4.15-21.

홍득순은 ‘식물과 동물이 그 생존하는 토지·기후와 풍토에 따라 결정되는 것과 같이 미술 역시 종족과 시대와 환경에 의하여 결정되는 것’이라 주장한 히폴리트 테인의 이론을 소개하면서 자신의 향토색에 대한 견해를 명확히 밝혔다.

식물과 동물이 그 생존하는 토지·기후와 풍토에 따라 결정되는 것과 같이 미술 역시 종족과 시대와 환경에 의하여 결정되는 것이다. 즉, 어떠한 종족의 미술이 어떤 나라, 어떤 지방에 생산되는 것이냐 하면, 그것은 그 나라다운 지방다운 종류의 예술이 발생된다는 것을 의미하는 것이다. 다시 말하자면, 정신적 기운이 있는 까닭이다. 그 정신적 기운은 민족성과 자연적 환경과 시대조류 가운데에서 솟아 나오는 것이라고 히폴리트 테인은 말하였다.⁶²⁾

홍득순은 진정한 향토색을 표현하기 위해서는 현실상황을 정확히 인식하고 반영해야만 한다고 주장하였던 것이다.

지금까지 살펴보았던 것처럼, 1930년대 한국화단에서의 향토색에 대한 논의는 심영섭과 김용준을 중심으로 향토색을 문명인의 정신적 고향, 본원적 자연으로 표현하고자 한 것과 윤희순, 오지호와 같이 청명한 조선의 자연처럼 밝고 명랑한 조선의 색깔로 향토색을 표현하고자 한 것, 마지막으로 조선이 처한 현실을 표현함으로써 향토색을 표현해야 한다는 것 등 향토색에 대한 개념이 비평가나 미술가에 따라 조금씩 다르게 제기되었다.⁶³⁾

그러나 향토색에 대한 논의는 하나의 미술이론으로 정립되지는 못하고 그저 자신들의 견해를 산발적으로 발표하는데 그쳤다.

향토색론이 본격적으로 확산되기 시작한 것은 바로 朝鮮美展⁶⁴⁾을 통해서 라

62) 홍득순, 앞의 글, 1931.4.15-21

63) 박계리, 앞의 글, p.34

64) 조선미술전람회는 1922년부터 1944년까지 개최된 官展으로 그 창설목적에 대해서는 부정적으로 평

고 볼 수 있다.

1923년 제2회 朝鮮美展 서양화부 심사를 맡은 동경미술학교 교수 와다 에이사쿠(和田英作)는 조선에는 순조선 것을 발달케 하라⁶⁵⁾는 글을 발표하였고, 1928년 제7회 朝鮮美展 서양화부 심사를 맡은 타나베 이타로(田邊至) 동경미술학교 교수 역시 “그림에 지방색이라는 것은 간단히 나기가 어려운 것이나, 內地로부터 온 우리들로는 맛이 보이는 조선 특유의 작품을 바라는 바이다”라고 심사평을 하기에 이른다.⁶⁶⁾

1934년 제13회 朝鮮美展에서는 심사위원들이 조선색의 표현여하에 따라 심사의 표준을 정하기에 이른다.⁶⁷⁾ 그리고 동양화부 심사를 맡았던 요코시마 코

가하고 있다. ‘조선의 문화향상을 위하여’라는 대의명분을 걸고, 직접적으로는 국내 일본인 미술가들을 위하고, 장기적으로는 그 전람회를 통하여 일본 미술에의 동화를 의도하고 있었던 것이다.’(이중희, 「조선미술전람회 창설에 대하여」, 『한국근대미술사학』 3, 청년사, 1996, p.104), '朝鮮美展은 자유로운 창작보다는 일본적 아카데미즘으로의 동화를 의도했던 전람회로서 일제의 식민지 미술정책을 가장 잘 보여주는 예이다.(정호진, 「일제의 식민지 미술정책」, 『한국근대미술사학』 7, 청년사, 1999, p.177)

65) 와다 에이사쿠(和田英作)는 구로다 세이키(黒田清輝)의 제자이며 동경미술학교 교수로서 제2회 朝鮮美展에 앞서 다음과 같은 견해를 밝혔다.

‘예술가가 在한 周圍의 사회가 觀賞眼이 低하면 예술가를 特遇치 아니하고 如何한 者라도 何하다 하는 故로 自然力作할 需要가 無하게 되는지라. 고로 조선에 在하여는 조선의 미술을 발달하도록 노력치 아니하면 不可하니 작년 불란서의 ‘마르세이유’에서 同國의 식민지전람회가 有田하여 ‘알제리아’, ‘지니스’, ‘印度支那’ 기타 각지의 식민지 산업, 풍속, 습관, 미술 등을 전람하여 其發達을 獎勵보호하여 其特色의 발휘를 助長케 하기에 노력함을 見하고 大히 感嘆바가 有하였노라. 조선에서도 其意味로 深히 조선 고유한 者 의 保存과 其特長발전에 충분한 원조를 爲함이 可하다 思하노라“ 和田 審査員 談, 「예술과 조선-조선에는 순조선 것을 발달케 하라」, 『매일신보』, 1923.4.26,

66) 田邊至, 「태도 불분명과 열 부족 - 대체론 성적 양호」, 『매일신보』, 1928.5.6

내지는 패전 전 일본열도를 의미한다. 일본 열도 이외의 지역이나 지방에 대해서는 외지(外地)로 불렀는데, 식민지 대만, 조선과 조차지(租借地)인 ‘관동주(關東洲), 그리고 위임 통치지역인 ‘남양제도’(南洋諸島)를 뜻했다. ‘식민지’라는 표현을 피하는 대신 ‘외지’라는 용어를 사용하게 된 것은 1929년 척무성(拓務省)을 설치할 무렵부터였다고 한다. 강상중, 『Orientalism No Kanatae』(Tokyo:Iwanami Shoten, Publishers,1996), 이경덕/임성모 옮김, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 도서출판 이산, 1997, p.250

67) 「미전 작품 반입 개시」, 매일신보, 1934.5.9

“좀더 조선색이 있었으면 훌륭하였으리라 생각하였습니다. 그림은 그 지방 인정이란지 환경의 영향을 받고 성장하는 것인 고로 자연히 그 특색이 나타나지 않으면 안될 것입니다.”(廣島昇포, 「제1부 조선색에다 주력을 하라」 選後感, 『매일신보』, 1934.5.16)

“조선의 자연과 人事의 향토색을 선명히 표현한 작품을 표준으로 심사한 것은 물론입니다.”(山本鼎, 「제2부 향토색 표현 선명한 것을」 選後感, 『매일신보』, 1934.5.16)

호(廣島晃甫)는 심사평에서 “좀더 조선색이 있었으면 훌륭하였으리라고 생각 하였습니다. 그림은 그 지방 인정이라든지 환경의 영향을 받고 성장하는 것인 고로 자연히 그 특색이 나타나지 않으면 안 될 것입니다.” 라며 조선색의 표현을 강조하였다.⁶⁸⁾ 서양화부에서는 심사위원이었던 야마모토 카나에(山本鼎)도 심사평에서 “조선의 자연과 인사(人事)의 향토색을 선명히 표현한 출품을 표준으로 심사한 것은 물론입니다.”라며 향토색을 표현한 작품을 뽑았음을 밝히고 있다.⁶⁹⁾

총독이 새로 부임하면서 내선일체를 강요하는 등 일본의 탄압이 더욱 거세지기 시작한 1935년 이후에는, 노골적으로 화가들에게 향토색 표현을 강요하기 시작하였고 심사위원들도 조선색이 농후하게 나타난 점에 대해 칭찬을 아끼지 않았다.

동양화에 있어서 조선의 공기가 농후하게 드러났음이 유쾌하다...(중략)·서양화에 있어서 이번에는 다른 것 보담 색채로의 경향이 보이는데 이점에 있어서 좋은 작품도 있는 바 조선이 아니면 볼 수 없는 색채가 있어 이것이 회화예술 발달의 순서이며 서양화에 있어서도 동경에 가지고 가도 상당한 작품이었다.⁷⁰⁾

1939년 제18회 朝鮮美展에서는 반도적 특성을 나타내는 향토색의 표현을 요구하는 심사기준⁷¹⁾을 다음과 같이 발표한다.

68) 廣島晃甫, 앞의 글

69) 山本鼎, 앞의 글

70) 「이번 美展의 收穫은 朝鮮色이 濃厚한 點」, 『朝鮮日報』, 1935.5.16.

“조선의 풍경은 명랑하니 만큼 회색으로 어둡게 할 필요가 없다”(南熏造, 「審査員 選後感」, 『매일신보』, 1936.5.12)

“조선의 첫인상은 명랑한데 작품은 우울한 것이 많은 것이 유감으로 생각된다...(중략)·될 수 있는대로 명랑한 회화를 선택하도록 하기를 바란다.” (安井會太朗, 「향토색 濃厚」, 『동아일보』, 1936.5.12.)

71) 審査員 矢澤弦月, 「第一部 非常한 跳躍 特色을 尊重」 選後感, 『每日新報』, 1939.6.2

- 一. 표현에 미열한 점이 있을지라도 우수한 소질을 窺知할 수 있는 것.
- 一. 半島의 오랜 전통을 墨守하면서 進境을 보인 것.
- 一. 정확한 自然觀照와 자유롭고 純眞清新한 표현수법으로써 제작한 것.
- 一. 특색있는 색채와 중후한 기교가 그야말로 半島적인 것
- 一. 中央畫壇의 작가의 優秀技法을 攝取해서 消化하려고 한 것.
- 一. 堅實한 技法과 眞摯한 努力에 의한 것.

朝鮮美展의 심사위원들은 조선적인 색채사용과 이국취향에 따른 원시적이고 낭만적인 농촌모습을 통해 향토색을 표현하도록 권장하였던 것이다. 이처럼, 1930년대의 한국화단에서의 향토색 논의는 처음에는 일본의 신일본주의 영향과 카프에 대한 반동으로 예술성을 추구하는 순수미술론을 형성하면서 우리회화의 정체성을 찾으려는 움직임으로 전개되기 시작하였다.

그러나, 정치성, 사회성을 배제한 순수미술론에서 과급된 향토색에 관한 주장들은 일본의 침략정책과 겹쳐지면서 처음의 목적과는 달리 朝鮮美展을 통해 1930년대 후반이 되면 우리화단의 주요 아카데미즘으로 발전하게 된 것이다.

2. 한국근대미술사에서 제기된 향토색 평가

1970년대부터 한국근대미술사에 대한 관심과 함께 ‘향토색’이라는 용어가 흔히 사용되기 시작했다. 1979년 오광수는 그의 저서 “한국근대미술사”에서 향토색을 향토적 품물로 인식하여, 이를 퇴락한 소재주의로 파악하였고, 1993년 오병욱은 “조선미술전람회 연구”⁷²⁾ 논문을 통해 향토색의 유행은 소재에 대한 탐구에서 기인한 것이라고 발표하였다. 그러나, 향토색의 개념정의보다는

72) 오병욱, 「朝鮮美術展覽會 研究」, 『서양미술사학회 논문집』 5, 서양미술사학회, 1993, pp.5-29

당시의 향토색 성격에 대한 논의가 주를 이루었고, 이에 대해서는 두 가지 상반된 측면이 제기되고 있는데 그 하나는 향토색을 민족주의적 성향으로 보는 경향과 다른 하나는 일본 식민지 정책의 동조적 경향으로 보는 것이다.

가장 먼저 전자의 입장에서 향토색에 대한 견해를 밝힌 이는 이경성으로 그는 조선향토색은 잃어버린 고향 의식을 되살려 민족의식을 고취시키려는 의도에서 제기되었다고 보고⁷³⁾ 향토색의 민족주의적 성격을 강조하였다. 그 뒤를 이어 유홍준 역시 “프로미술인들이 주장하는 현실성·계급성·민족성 중에서 보수적 미술인들이 경향성을 보이는 앞의 두 가지는 예술의 순수성이라는 명목하에 외면하고 민족성의 문제를 접수하면서 그것을 조선적인 것 또는 향토성이라는 문제로 전환시키는 태도를 보였다.”⁷⁴⁾고 하며 당시 미술인들이 향토색을 통해 소극적이거나 민족성을 표출하려 했다는 점에 동의하였다.

향토색을 민족주의적 경향으로 보는 관점과는 달리 오광수는 “생활감정이나 양식의 일본화를 막아 준 하나의 구실로 평가될 수 있으나, 다른 한편으로 본다면 진취적인 창작활동을 통한 자유주의의 고취, 정신적인 해방감을 통해 민족주의의 고양을 억제하는, 일종의 식민지적 정책의 일환으로 간주될 수도 있다”고 주장하며 향토색을 향토적 품물로 인식하고, 이를 퇴락한 소재주의로 파악하기도 하였다.⁷⁵⁾ 또한 향토색이 당시 미술가들의 사회적 역할에 대한 문제의식에서 시작되었고 식민지 상황에서 정치적이지 않으면서 민족적 정서를

73) 이경성, 「한국근대미술연구」, 同和出版公社, 1974.4, p.102

74) 유홍준, 「한국현대회화의 전통과 창작-근대미술에서 전통성·향토성·민족성·조선적인 것의 논의와 그 성과」, 『미술사학』 5, 한국미술사교육연구회, 1991, p.27

이 밖에 최열은 “조선미술론의 형성과 성장과정”에서 향토색을 논의의 한 부분으로 다루면서 향토색을 조선미술의 정체성을 확립하는 의식화과정으로 보았고(최열, 「조선미술론의 형성과 성장과정」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999) 정형민 역시 “근대기 미술론과 초기 유화 수용과정을 통해서 본 민족주의 논의”에서 향토색에 대해 현재의 지역적 공간을 소재로 등장한 것, 즉 민족성에 유사하게 인식된 개념이 향토성이라는 논지를 밝혔다. 정형민, 「근대기 미술론과 초기 유화 수용과정을 통해서 본 민족주의 논의」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999, p.427.

75) 오광수, 『한국현대미술사:1900년 이후 한국미술의 전개』, 열화당, 1979, p.70.

표현할 수 있는 하나의 대안으로 보고, 향토색이 민족주의와 식민주의가 부딪치고 맞물려 나타난 현상으로 보는 견해도 등장하게 된다.⁷⁶⁾

1995년 박계리는 “일제시대 조선 향토색”에서 향토색 용어에 대한 유입경로를 밝히고⁷⁷⁾ 일본인들의 이국취향과 동양주의에 대한 유행과 식민지정책으로 권장된 농본주의의 토대 위에 일본인들에 의해 향토색이 권장되어 전개되어졌다고 주장하였다. 이런 조선 향토색은 카프미술의 정치성에 반기를 들고 미술에서의 예술성 추구를 주장하는 순수미술론으로 시작되었으나, 결국 朝鮮美展에 흡수, 변질되었다는 견해를 밝힌 바 있다.⁷⁸⁾

앞에서 살펴본 바와 같이 일제시대 한국화단에서 논의의 중심이 되었던 향토색에 대한 연구는 다각도에서 이루어졌는데 대체로 많은 평론가들은 향토색의 표현을 우리나라 작가들의 민족주의적인 입장을 대변해 주고 있다는데 의견을 같이 하였다.

그러나 논자의 견해로는 향토색이 본격적으로 추구된 것은 朝鮮美展이라는 일제주도하에 개최된 官展이 시발점이 되었다는 의견에 동의하며, 향토색의 추구에 민족주의적 성격이 일부 인정은 되지만 일본적 오리엔탈리즘⁷⁹⁾에 입각

76) 김영나, 앞의 글, pp.209-211

77) 박계리는 향토색이 19세기말 20세기초에 문학계를 중심으로 진행되던 독일의 ‘향토예술’이라는 용어가 1906-1907년경 일본문단에 수입되어 사용되다가 일제시대 다시 우리나라로 전해져 문학에서는 ‘농민문학’으로 발전되고, 미술에서는 향토색의 추구로 나타났다고 보았다. 또한 각 나라의 향토예술은 도시화 산업화가 진행됨으로써 위축되어진 농촌의 현실을 극복하기 위해 발생하였으나, 이후 정치적 상황이 군국주의화 되어감에 따라서 향토 예술도 체제 지행적인 성격으로 변질되어 가는 공통적인 현상을 보이고 있다고 주장하였다.(박계리, 앞의 글, pp.5-10)

78) 박계리, 앞의 글, pp.78-86.

79) 오리엔탈리즘이란 에드워드 사이드가 지적인 바 ‘동양을 지배하고 재구성하며 권위를 갖기 위한 서양의 사고양식’이며, 주체인 서양에 의해 객체인 동양이 타자로서 관찰·탐구·정의되는 것을 의미한다. 오리엔탈리즘은 서구의 식민주의, 인종차별주의, 자민족 중심주의 등과 결부된 동양에 대한 지배 양식으로 대두하여, 비서구를 서구라는 모범을 ‘결여’하거나 ‘일탈’한 문명 부제로 규정하는 논리로 작동해 왔다. 이리하여 서양-오리엔트, 문명-야만, 근대-전통, 합리-불합리, 선진-후진이라는 이항대립의 오리엔탈리즘 담론은 ‘스스로 자신을 대변할 수 없는 동양’을 대신하여 서양에 의해 학문적으로 규율=훈련이 체계적으로 이루어지면서 ‘권위’를 갖고 재생산되어 왔다.(Edward Said, Orientalism, Vintage Books, 1978.; 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1991)

하여 제국주의를 정당화하면서 문화적 식민주의지배를 강화하기 위한 도구로서 이용되었다고 본다.

메이지 유신 이후 동아시아에서 홀로 자신만이 서구적 근대에 성공했다고 자부하게 된 일본이 동아시아에 대한 서양의 제국주의적 시점과 동일한 시점을 갖게 되면서 일본은 서양의 오리엔탈리즘의 시선에서 벗어나기 위해 서양을 자기화하면서, ‘동양’에 일본적 오리엔탈리즘을 부과하였다.⁸⁰⁾ 이렇게 형성된 일본적 오리엔탈리즘의 이념을 배경으로 朝鮮美展의 일본심사위원들은 ‘조선의 향토색’을 강요하게 되었고, 이는 조선을 개화되지 못하고 비문명화된 곳으로 인식하게 함으로서 자신들은 발전되고 우월하다는 일본의 정체성을 확인하는 수단으로 이용하였던 것이다.

즉, 朝鮮美展에서 ‘향토색’에 대한 강조는 일본적 관점에서 근대성과는 반대 개념인 원시적이고 토착적인 것에 대한 향수로써 폄하해서 사용된 것이며, 심사위원들의 요구에 충실하기 위한 것이었다.

3. 향토색논의와 이인성

1910년부터 도입되기 시작한 서양화가 다양한 조형적 실험들을 통해 어느 정도 자리를 잡아가던 시기인 1930년대 한국서양화단에서의 이인성에 대한

80) 김현숙은 향토색을 동양주의의 관점에서 보면서 제1차 세계대전 이후 인도와 일본에서 등장한 ‘동양주의’는 서양에서 오리엔탈리즘이라 일컫는 서양중심주의와는 반대의미로 동양이 서양을 타자화하고 동양을 중심으로 세계를 재편하는 이데올로기로 일본작가들이 서구 현대미술로부터 벗어나 동양적 가치를 추구하는 된 계기가 되었다고 보았다. 또한 1920년대 말 일본에서 유학한 작가들이 귀국하면서 우리나라에서도 동양주의 미술이 대두되는데, 이들은 서구미술의 종속에서 벗어나 조선미술의 창조를 주장하였다라는 견해를 밝힌 바 있다. 김현숙, 「한국근대미술에서의 동양주의 연구-서양화단을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2002, pp.80-113

평가는 대단하였다.

朝鮮美展을 비롯하여 제전, 문전 등 당대최고의 권위를 자랑하는 官展에서의 연이은 입선 등으로 한국과 일본신문에서 연일 “조선의 천재소년”⁸¹⁾, “천재 소년화가”⁸²⁾, “천재 서양화가”⁸³⁾, “洋畫界의 巨擘”⁸⁴⁾, “선전최대의 감격”이라고 그에 대한 극찬을 아끼지 않았다.

1950년 비운의 총기사고로 짧은 생을 마감한 후, 1954년 대구에서 열렸던 “이인성화백 유작전”을 통해 지인들이 이인성의 生涯와 회상을 신문지상에 공개⁸⁵⁾하기 시작하였다. 그러나 이 시기의 이인성에 대한 평가는 가난을 극복한 천재화가임을 강조한 그의 전기적 사실과 朝鮮美展과 같은 官展 수상경력 등에 초점을 맞춘 감상적인 차원의 글들이며 美術史的인 관점에서의 평가는 아직 이루어지지 않았다.

이후 이인성에 대한 연구는 침묵을 지키다가 1972년 '韓國 近代美術 60年展'과 함께 서울의 한국화랑에서 열린 이인성 回顧展을 계기로 재평가되기 시작하였다. 회고전과 함께 출간된 『李仁星 作品集』에서 이경성은 이인성을 유채화를 통하여 하나의 한국미를 정립한 화가로서 “이인성의 작품들은 그의 반골정신이 미적으로 정화된 것”, “사회나 개인에게서 받은 구박을 미술 속에서 감각적으로 반항하고 조형의 언어로 복수”⁸⁶⁾ 라며 이인성의 재능과 수상

81) 일본으로 유학을 떠난 다음해인 1932년 제전에서 <여름 어느날>이 첫 입선을 차지하면서 동경 요미우리신문에서 “조선의 천재 소년 이인성군”이라는 제목으로 이인성이 소개되었다. 「朝鮮の天才 少年 李仁星君」, 『요미우리신문』, 1932. 유족소장신문.

82) 「天才 少年畫家 李仁星 君 個人展會」, 『東亞日報』, 1933. 7. 17.

83) 「特選連續五回 天才洋畫家-今年二十五歳の李仁星君 愈よ研究所を開設す」, 유족소장자료

84) 「우리 洋畫界의 巨擘 李仁星氏 個人展」, 『東亞日報』, 1938. 11. 2.

85) 『영남일보』, 1954년 7월 4일자 4면에 李元式, 「李仁星畫伯의 畫觀」, ; 김용성, 「遺作展示意義」; ; 蔡鉉季, 「李仁星의 一生」이 실렸으며, 『영남일보』, 1955년 4월 27일에는 李元式, 「李仁星의 回想」 등이 실렸다.

86) 이경성은 이인성이 정립한 한국미에 대해 주제선택의 향토성, 그리고 형태적인 것과 색감적인 것으로 나누었다. 형태적인 것에서는 이인성이 원형적 구심감각에 도달함으로써 한국인의 체위나 척도를 잘 잡아서 표현했다고 보고 있으며, 색감적인 것에서는 향토적인 색감의 종합을 이루었다고 평가하고 있다. 이경성, 앞의 글, pp.81-85

경력 등에 주목하여 긍정적인 평가를 내렸다.

이에 대해 김윤수는 “선전의 모순⁸⁷⁾을 인식하지 못했고 또 식민지의 현실을 정면으로 거부하지 않았음”이라고 하며⁸⁸⁾ 이인성의 朝鮮美展 중심의 활동상에 대해 비판을 가하고, “하나의 양식을 체계적이고도 지속적으로 추구하지 않았으며 자신의 독자적인 회화양식으로 정립시키지도 못하고 이것저것 회화양식을 편력”한 작가라고 바라봄으로서 이경성이 내린 이인성 평가에 대한 반론을 제기하였다.⁸⁹⁾

이렇게 시작된 이인성 평가에 대한 논쟁은 이후 많은 학자들의 연구방향을 설정하는데 기저로 작용하게 되었다.

1990년대부터는 이인성의 1930년대 작품을 중심으로 한 양식분석과 향토색 표현에 초점을 맞춘 연구가 주를 이루며 그에 대한 평가 역시 다양성을 띠게 되었다. 대표적인 연구자료들을 보면, 이인범의 “이인성 초기 작품연구”⁹⁰⁾, 신수경의 “이인성(1912-1950)의 회화연구”⁹¹⁾, 김희대의 “이인성의 구상화에 대한 소고”⁹²⁾, 김영나의 “이인성의 향토색”⁹³⁾, 이중희의 “이인성 서양화의 본령”⁹⁴⁾, 윤범모의 “이인성-조선향토색론과 상징적 언어”⁹⁵⁾ 등이 있다.

이인범은 이인성의 초기작품들이 서구 근대기의 스타일이 일본적 미감에 의해 굴절되어 형성된 선전이나 일본官展의 아카데미즘을 바탕으로 성숙해 갔다는 점과 당시 역사적 상황의 한계를 인정하고 이인성의 작품들에서 민족적 현

87) 김윤수는 선전을 일본화단의 한 지방적 존재밖에 안되며 식민지의 문화조작기관이라고 평하였다. 김윤수, 「挫折과 克服의 논리」, 『창작과 비평』 제7권 3호, 1972가을, pp.560-580

88) 김윤수, 앞의 글, pp.569-570

89) 김윤수, 앞의 글, pp.105-106

90) 이인범, 앞의 글

91) 신수경, 앞의 논문

92) 김희대, 앞의 글, pp.100-117

93) 김영나, 앞의 글, pp.191-225

94) 이중희, 앞의 글, pp.39-62

95) 윤범모, 앞의 글 pp.87-102

실의 인식과 그러한 삶 체험의 조형적 표현 영역을 넓히고 자기화시키는 일에서 독자적인 세계를 구축하고 있다고 주장하였다.⁹⁶⁾

신수경은 김윤수와는 달리 이인성이 어떤 하나의 양식을 일관성있게 추구하지 못한 것은 官展을 무대로 한 그가 누구보다도 시대적인 흐름이나 미술의 전개양상에 예민하게 반응할 수 있었기 때문이라고 보고, 그의 작품을 통해 식민지시대문화의 복합적인 성격을 설명할 수 있다는 논리를 폈다.

소재, 색감 등에서 나타나는 조선 향토색을 이인성이 이룩한 독자적인 세계로 보고, 관련 작품들에게 공통적으로 나타나는 특징들은 향토적 소재, 장식적인 화면구성, 인물들의 대칭적인 배치, 붉은 색과 푸른 색의 보색대비, 화면의 대형화로 정리하고 있다.

그리고 이인성의 작품에 적극적으로 암울했던 식민지 현실이 담겨 있다고 보기는 어렵지만, 외래의 양식을 빌려와 한시대의 삶을 우리의 정서와 색채로 토착화 시키려 했던 제작태도는 하나의 성과로 결론내리고 있다.⁹⁷⁾

김희대는 朝鮮美展과 제전 등 官展을 중심으로 화려한 활동을 전개했던 점으로 인해 이인성이 지나치게 비난을 받은 점에 대해 우려를 표명하고 이인성이 우리 화단에 구상화라는 새로운 양식을 소개하는데 그치지 않고 일제식민치하의 암울한 시대상황 속에서도 우리 민족의 자긍심과 조국해방에의 여원을 상징적이고도 은유적인 조형언어로 담아내고자 노력하였음을 인정하고자 했다.⁹⁸⁾

김영나는 제국주의의 이국취미와 식민주의, 그리고 민족주의 등 다각적인 각도에서 이인성의 1930년대 향토색을 민족주의와 식민주의가 교묘하게 맞물려 나타난 현상으로 보고, 식민통치하 미술에서 민족주의 또는 식민주의에 대한

96) 이인범, 앞의 글

97) 신수경, 앞의 논문, pp.89-92

98) 김희대, 앞의 글, pp.100-117

소극적인 형태의 저항으로 보았다. 즉, 우리나라 화단의 입장에서 일제시대의 향토색은 미술가들의 사회적 역할에 대한 문제의식에서 시작되었고 식민지 상황에서 정치적이지 않으면서 민족주의적 정서를 표현할 수 있는 하나의 대안이었다고 보는 견해를 밝혔다.⁹⁹⁾

이중희는 당시 시대적 한계를 인정하고 이인성이 향토색 구현에 앞장선 중심 작가였음을 주장하였다. 주변자연이나 소재에 대한 정감어린 파악과 자연이 갖는 색채를 살려내는 것으로 향토색을 구현하려 한 점을 들면서 향토색의 작품화가 이인성에게는 이 땅에 대한 애착이며 正體性을 살리는 애국의 길이었다고 보고 있다.¹⁰⁰⁾

윤범모는 이인성의 향토색론에 대해 단순히 소재주의에 머물렀던 것이 아니라 작가의 기획에 따른 연출된 풍경을 통해 일정한 상징성을 갖게 됨으로서 이전의 향토색론과 차별성을 두었다. 즉, 이인성은 조선향토색론을 수용하면서 자신만의 상징언어를 창출하여 독자적인 예술세계를 펼친 작가라고 평가하였다.¹⁰¹⁾

이외에도 김현숙은 “1930년대의 한국서양화단”에서 “이인성의 향토회화가 지니는 가치는 서구회화를 받아들여 그것을 자기의 언어로 승화시켰으며, 향토인물의 정형을 이룩했다는 것 그리고 작품 속에 시대적인 상황이 나타나고 있다는 점” 등에 있다고 보았다.¹⁰²⁾

이상에서 살펴본 바와 같이, 이인성에 대한 평가는 생존 당시 ‘천재 화가’,

99) 김영나는 이인성이 전통의상의 여성, 조선적 체형의 인물정립, 그리고 당시 조선색으로 알려진 파란 하늘과 붉은 색의 색채를 통해 조선적 회화의 정체성을 표현하려 한 점을 그만의 식민주의를 극복하기 위한 하나의 방법이었다고 보았다. 김영나, 앞의 글, pp.191-225

100) 이중희, 앞의 글, pp.39-62

101) 윤범모는 이인성의 <가을어느날>에서 가을들판에 여름옷이라든가, <해당화>의 여름꽃에 추운 겨울 옷차림이라든가 혹은 <경주산곡에서>평지의 구조물을 언덕 위에 위치시킨다든가 하는 방식의 불균형한 풍경을 연출하므로써 모순의 시대를 상징한 것이라고 보았다. 윤범모, 앞의 글, pp.87-102

102) 김현숙, 「1930년대 한국서양화단」, 홍익대학교 대학원, 1984.11.30, pp.52-53

‘洋畵界의 巨擘’ 라며 가장 뛰어난 화가로 평가받았지만, 1970년대 이후 근대 미술에 대한 연구가 시작되면서는 평가가 달라졌다.

대부분의 학자들이 ‘재능이 뛰어난 화가’라는 점에는 동의하지만 작품을 분석 하는데 있어서는 전혀 상반된 입장을 보이고 있다.

VI. 1930년대 이인성 작품에 구현된 향토색

이인성은 1930년대 조선 향토색 논의의 시작과 함께 ‘향토’를 강조하며 결성된 향토회¹⁰³⁾(도5)에 적극적인 관심을 보였다. 1930년 개최된 제1회 향토회 회원전¹⁰⁴⁾에 가장 많은 작품을 출품하고, 일본 유학기간인 1931년부터 1935년까지 한 차례도 빠지지 않고 작품을 출품하는 등 열성적으로 향토회에 참여하였다. 일본유학 전 대구에서 본격적으로 화가로서 작품활동을 시작한 인성은 김용준, 서동진, 배명학과 같은 향토회 회원들과의 교류를 통해 향토색에 대한 인식을 갖게 되었고, 작품 속에서 향토색을 발현하기 위한 일련의 노력들을 시도하기 시작한다. 이 같은 사실은, 이인성이 1932년 수채화 <여름 어느 날>(도3)로 일본 제전에 입선한 후 동아일보와의 인터뷰에서 “향토색을 내기에 힘쓸 터”라는 제목의 소감문에서도 확인할 수 있다.

제전에 입선된 것을 나는 아주 의외로 생각합니다. 금년 귀국하였을 때에 우리의 흰옷을 주제로 무엇을 하나 그려보고자 하였으나 무리해 한 부형의 반대로

103) 향토회는 0과회가 해체되면서 0과회 회원 중 경향파적 성향을 띠었던 이상춘, 이갑기 등이 빠지고, 순수미술을 추구했던 김용준, 서동진, 박명조, 김성암, 배명학, 최학수 등이 주축이 되어 1930년 10월 결성된 단체이다. 1930년부터 35년까지 6회에 걸쳐 해마다 가을에 정기회원전을 가지면서 대중적 관심을 끌어 모았다. 특히, 향토회 창립전에 예술의 무목적성과 향토적 정서표현을 주장하며 당시 향토색 논의의 중심에 있었던 김용준이 참여했다는 사실은 향토회 성격의 일면을 보여주는 부분이며, 그의 이론이 향토회 회원들에게 많은 영향을 주었을 것으로 보인다.

104) 향토회 창립전 출품목록내역은 다음과 같다.

이인성/<가을의 어느날>, <성당의 아침>, <풍경>, <어느날 오후>, <오후>, <정물>, <다리있는 풍경>, <다리야>, <녹색조의 풍경>, <그늘(陰)>, <풍경一作>, <겨울(冬)의 어느날>, <한강에서>

김성암/<흰벽있는 풍경>, <풍경>, <정물>1,2,3, <여름小景>, <秋景>, <初秋>

박명조/<풍경>, <습작(정물)>, <습작1>, <자화상(만화)>, <꽃>1,2, <정물>, <습작2>

서동진/<상탑 부근>, <오후풍경>, <녹색뿌리>, <습작>

김용준/<정물>, <풍경>, <꽃>

최화수/<黃布정물>, <파이프를 配한 정물>, <秋日の 오후>, <성탑있는 풍경>, <정물습작>, <백일초>, <석양>, <습작>, <악기있는 정물>, <靑林橋>, <初秋小題>, <풍경>

(윤범모, 「향토회와 대구화단」, 『한국근대미술사학』 4, 1996, pp.13-14)

뜻을 채우지 못하고 실망 중에 화구를 메고 이리저리 다니다가 심히 뜨거운 햇
볕에 쬐여 초화조차 시들시들해야지는 그중에 문득 한 느낌이 있어서 곧 제작
에 착수하여 삼주일만에 완성한 것입니다. 이 기회에 더욱 발분하여 향토를 위
해야 일하고자 합니다.¹⁰⁵⁾

여기서, 인성이 말하는 “우리의 흰옷”이란 당시 朝鮮美展에서 향토적 소재의
하나로 많이 그려졌던 한복을 의미하는 듯하다. 당시 남녀노소, 신분의 고하를
막론하고 조선인에게 있어 가장 대중적인 의상은 바로 흰옷이었다. 개화기 이
후 조선을 방문한 외국인에게 이점은 가장 특이하게 여겨지기도 했으며 이후
조선이 ‘백의민족’으로 세계에 소개되면서 흰 옷은 조선의 민중을 상징하게 되
며 조선의 색으로 인지되기 시작하였다.¹⁰⁶⁾ 그러나, 실제 작품에 등장하는 소
녀는 한복이 아닌 흰 원피스를 입고 있다. 이는 “한부형의 반대로 뜻을 채우
지 못하고”라는 기사 내용으로 비추어 볼 때, 모델이 되었던 소녀¹⁰⁷⁾의 학부
형이 후원하여 제작된 작품으로 보이며 학부형의 반대로 한복을 그리지 못했
던 것으로 보인다. 비록 작품에서는 한복이 아닌 양장으로 표현된 흰 옷이지
만 인성이 “우리의 흰옷을 주제로 무엇을 하나 그려보고자” 하였다는 것은,
당시 외국인의 시선을 통해 조선의 상징으로 여겨지기 시작한 흰옷이라는 민
속적인 소재와 색채에 관심을 가지고 향토색을 표현하려 했다는 것을 의미하
기도 한다.

이인성이 향토색에 더욱 주목할 수 밖에 없었던 또 다른 이유는 바로 일본으
로 유학을 떠나 체류하는 동안(1931-1935) 일본화단에 퍼져있던 일본식 양
화를 추구하려는 움직임 들 수 있다. 당시 일본화단은 무분별하게 서구 미

105) 「금추제전에 입선된 이인성군과 작품-향토색을 내기에 힘쓸터」, 『동아일보』, 1932.10.25

106) 김현숙, 「일제시대 동아시아 官展에서의 지방색」, 『한국근대미술사학』 12, 2004, pp.80-81

107) 1932년 8월 이인성과 모델이 되었던 소녀가 함께 찍은 사진(도4)을 보면, 소녀의 옷차림 등으로 미
루어 볼 때 부유한 가정의 자녀로 보인다.

술사조가 이식 수용되고 있으면서, 이에 대한 우려의 소리가 높아져 가던 때였다.

이미 메이지(明治)말부터 다이쇼(大正)초기에 걸쳐 ‘포스트 인상주의’¹⁰⁸⁾가 이입되었으며, 1차대전으로 잠시 중단되었던 프랑스 화단과의 접촉이 재개되면서는 그 후의 새로운 유파가 일시에 유입되었고, 다이쇼(大正) 말기부터는 전위회화운동에 있어 서구 화단과의 시간적 격차가 현저하게 줄어들었다. 그 이유의 하나는 1차대전 이후 渡歐한 화가들의 激增에 있었고, 다른 하나는 서구회화를 소개하는 대규모 전람회가 잇달아 열림으로서 근대 화가들이 원화를 접할 기회가 증가되었던 데 있었다. 더욱이 1927년에는 평범사에서 대부수 발행 기획으로 『세계미술전집』의 配本이 시작되었다. 이러한 것은 미술취미가 국민에게까지 광범위하게 침투하고 있었음을 무엇보다 잘 보여주는 것이다.¹⁰⁹⁾

한편, 일각에서는 서구화에 대한 지나친 열망으로 일본에 대한 주체성을 잃어가는 결과를 낳게 되자, 1880년대말부터 일본 사상계는 이에 대한 반성을 주장하기에 이르고, 미술계는 일본적 양화¹¹⁰⁾를 추구하려는 움직임은 보인다.

1930년대에 이르면 帝展 개조(1935년)를 통해 재야에서 제도권에 진입해 새로운 아카데미즘의 주도권을 잡게 된 야스이 소타로(安井曾太郎, 1888-1955)

108) 후기 인상주의는 인상주의가 지닌 순간성 포착 직성과 자동적이고 반복인 것에 반발하여 나타난 것을 로저 프라이드는 '후기 인상주의'라고 표현했다. 일반적으로 포스트인상주의로는 물체의 실제감과 공간구성을 추구한 세잔, 강렬한 색과 붓끝으로 내적 생명을 표출한 고흐, 또는 원시성과 신비감을 원색(原色)을 종합적으로 사용하여 상징적 색채로 나타내려 한 고갱을 지칭하는 것으로 이 화가들의 작품은 어디까지나 개별적이고 집단으로서의 공통성은 없었으며, 오히려 인상과 이후의 20세기 회화의 발전을 준비한 다채롭고 중요한 한 단계로 볼 수 있다.

109) 匠 秀夫, 「大正の個性派」, 『原色現代日本の美術』 6, 東京:小學館, 1979, pp.182-183; 신수경, 앞의 책, p.28 재인용

110) 메이지미술회설립주의서(明治美術會設立主意書)와 유화가 구메 게이치로(九米桂一郎, 1866-1934)가 작성한 1900년 『과리만국박람회 시찰보고서』에서 일본적 유채(油彩)라는 언급이 등장하기 시작한다.(原田平作, 『일본의 근대미술-구미와 비교하여』, 晃洋書房, 1997, p.46; 최재혁, 「1930년대 일본 서양화단의 신일본주의」, 『한국근대미술사학』 14, 2005, p.173 재인용)

와 우메하라 류자부로(梅原龍三郎, 1888-1986)에 의해 일본적 양화는 절정에 달하게 된다.

독립미술협회의 창립회원이었던 고지마 젠자부로(兒島善三郎, 1893-1962)는 1931년 제1회 독립전을 자축하며 “최근 100년, 세계의 미술계는 전부 프랑스의 지배하에 있었다. 이제 우리들은 그 굴레에서 벗어나기 위해 독립을 선언한다.”¹¹¹⁾라고 설립취지를 발표¹¹²⁾하면서 신일본주의의 시작을 알렸다.¹¹³⁾ 일본적 유희로의 자각이라는 ‘신일본주의’¹¹⁴⁾는 1935년 이후에는 전 일본화단으로 퍼져나가게 된다.

당시 일본화단의 분위기는 이인성에게 대구 향토회에서부터 자연스럽게 관심을 가졌던 향토색에 대한 인식을 보다 구체화 시키는 촉매제 역할을 하였던 것으로 보인다. 또한 인성이 1932년 입학하여 정식으로 전문미술수업을 들었던 태평양미술학교는 아사이 쥬우(淺井 忠 1856-1907)¹¹⁵⁾를 비롯하여 카노

111) 兒島善三郎, 「第1回獨立美術協會展を自祝す」, 『アトリエ』, 1931.2.

112) 독립미술협회는 프롤레타리아 미술과의 차별성에 대해서도 분명히 밝히고 있다. 창립전이 끝나고 하야시 다카시는 ‘프롤레타리아 예술집단이 화단의 일각에서 대두되는 양상이지만, 피상적인 공리적 견지에서 떨어져 독창과 조형 내에서의 진의를 추구하는 순수예술의 입장에서 본다면 문제는 다르다’ (林武, 「現代日本畫壇と獨立美術協會」, 『アトリエ』, 1931.2.)라고 독립미술협회는 독창성과 조형적 진정성을 추구하는 순수예술입장임을 밝히고 있다.

113) 최재혁, 앞의 글, p.173

114) 1935년 발표된 「양화계의 미몽을 깨고 신일본주의로-서양의 기술보다 뛰어난 고국정신의 아름다움, 독립미술전람회의 전향」이라는 제목의 신문기사는 신일본주의에 대한 당시 인식을 집약해서 보여주고 있다. 『洋畫界の迷夢破り新日本主義へ-西洋の技に優る古國精神の美, 獨立美術展の轉向』, 『報知新聞』, 1935.1.9

고지마 젠자부는 신일본주의가 추구하는 것에 대하여 ‘물질적 감각으로 시종일관하는 그들(서구-필자)은 그 예술표현에서도 극도의 입체감을 중시하고 있다. 하지만, 우리나라에서는 유심론적 관념에 기초를 두고 그 예술표현에서도 항상 상징적이고 평면 묘사를 추구하고 있다.’라고 언급하였다. 兒島善三郎, 「新日本主義に就いて」, 『アトリエ』, 1935.5.

또한, 신일본주의에 대해 이토 렌(伊藤廉, 1898-1983)은 ‘내가 말하는 ‘일본적’이라는 것은 일본의 풍토에서 생기는 것과 오늘날의 교양과 환경이 혼합되어 스스로 발생한 것이다’라고 신일본주의를 풍토를 기반으로 하여 그것에 새로운 시대적 요소가 결합하는 것으로 설명하고 있다. 伊藤廉, 「再說 日本的なるもの」, 『アトリエ』, 1935.9.

115) 태평양미술학교의 전신인 메이지미술회를 창립한 아사이 추는 바르비종파와 연관되는 풍경화가인 폰타네지(Antonio Fontanesie 1818-1882)가 내일해서 활동할 때 그에게 배운 제자로서 바르비종파의 영향이 보이는 향토색 짙은 풍경화를 그려내고 있었다.(박계리, 앞의 논문, pp.25-26)

코기 타케시로오(鹿子木孟郎1874-1941)¹¹⁶⁾, 이시이(石井柏亭1882-1958)¹¹⁷⁾ 등 일본적 지방색을 주장하는 이들의 활동중심지로서 이들의 예술경향 역시 인성에게 향토색 발현이라는 예술관 형성에 큰 영향을 끼쳤을 것이다.

여러 가지 복합적인 영향으로 형성된 향토색 발현에 대한 인식과 일련의 노력들은 1934년부터 1936년까지 朝鮮美展에 출품하여 입선한 <가을 어느 날>(도6), <경주의 산곡>(도7), <한정>(도8) 속에서 구체적으로 드러난다.

근대화되어가는 도시의 풍경보다 목가적인 전원풍경에 더욱 관심을 보이며, 풍경위주의 이전 작품들과 달리 인물이 화면의 중심이 되어 중량감 있게 표현되기 시작하고, 하늘과 땅, 인물 등에 과감한 원색을 사용하는 등 작품의 소재와 색채, 구도등에서 일대 변혁이 일어나기 시작한다.

1934년 제13회 朝鮮美展에서 특선을 차지한 <가을 어느 날>은 유채로 그려진 대작으로 같은 시기 수채로 그려진 세잔풍의 <아리랑고개>(도9)나 보나르풍의 <여름 실내에서>(도10)와 같은 서구 지향성과 일본 취향의 작품들과는 큰 차이를 보이고 있다.

해바라기, 옥수수, 사과나무 등 온갖 식물들이 자라난 붉은 땅과 파란 하늘이 대조를 이루고 있는 가을 들녘을 배경으로 하얀 천을 허리에 두르고 바구니를 든 반라의 여인¹¹⁸⁾과 소녀가 배치된 이 작품은 객관적인 현실의 풍경과 인물들을 소재로 한 기존의 작품과는 달리 작가가 인위적으로 소재들을 재구성한 목가적인 전원풍경을 표현하고 있다.¹¹⁹⁾

116) 카노코기 타케시로오는 반백마회 반인상파의 입장에서 태평양화회를 대표하였으며, 1904년 프랑스로부터 귀국 직후 '우리들 양화가는 일본의 자연을 배반한 그림을 그리는 것을 비난해야 하며 일본인은 일본의 특색을 살린 그림을 그리지 않으면 안된다'라고 일본적 양화를 그릴 것을 주장하였다. 盧雄九, 「近代韓國西洋畫移入에 關한 研究」, 『慶星大學校 論文集』, 慶星大學校 1992,p.306.; 박계리, 앞의 논문, pp.25-26재인용

117) 이시이는 일본 최초의 서양화 단체인 모더니즘의 아성인 이과회를 탄생시킨 주역 중 한사람으로서, 태평양화회 속해 있으면서 일본적 지방색을 주장하였던 인물이다.

118) 반라의 여인표현은 고갱의 작품 <어디로 가니?>(도11), <대화>(도12)에 등장하는 타이티섬의 여인들을 표현한 양식과 상당한 유사점을 보이고 있다.

이 작품은 강렬한 원색으로 표현된 원시적 건강성, 현실의 풍경이 아닌 상상력에 의해 재구성된 자연형태, 문명에서 벗어나 오염되지 않는 순수의 이미지로 재현되고 있는 인체표현, 수직으로 나열된 식물군에서 느껴지는 장식적인 화면 분위기, 수직과 수평선으로 이루어진 평면적 구도 등 그 양식적 연원을 고갱에서 찾아볼 수 있다.

문명이나 문화의 세례를 받은 세련된 형상에 반하는 원시적인 도상으로서 반라의 여인을 화면 전면에 등장시킴으로서 인간의 기본적인 욕구, 그 중에서도 가장 억제라는 통제를 많이 받는 성에 관한 욕구를 아무런 여과장치를 거치지 않고 거침없이 바로 표현해 내고 있다는 점에서 원시주의¹²⁰⁾미술의 개념이 그대로 투영되고 있다.

이인성이 “향토를 그리다”라는 제목의 신문 기고문에서도 조선의 풍경에 대해 문명에 오염되지 않는 순수한 세계라는 의미로서 “원시적인”이라고 표현하고 있다.

나무꽃 향기 날리는 세이또바람에 실려 고향을 찾았다. 적토가 한없이 친밀하게만 느껴진다. ..(중략)..따뜻한 조선의 풍경. 나는 원시적인 느낌을 적절히

119) 송병돈은 ‘양화부에 장내는 전부의 그림이 거진 그 畵因과 構圖와 色彩가 객관적 묘사로 된 작품인 듯한 중 이씨의 그림은 畵因을 어데다 구하였는지 色調에 있어서 특별히 주관적, 즉 개성의 형상미를 강조한 데 있어서 관자의 마음을 시원케 하여 준다. 답답하든 이 회장내에서 피난처같이도 생각되었다. 푸른 빛갈과 붉은 빛갈의 개조는 아름다움을 잘도 노래 불러준 것 같았고 가을의 창공의 감각도 시원하여 보인다.’고 朝鮮美展평을 밝혔다.(송병돈, 「미전감각」 2, 『조선일보』, 1934.6.3)

120) 원시주의의 개념은 “고귀한 야만”, 즉, 문명에 오염되지 않은 인간을 우월하게 여기는 감성적인 생각에서 유래한 것으로, 그 시발점은 바로 16세기 사상가 몽테뉴(Montaigne)가 1592년 살육제를 풍자적으로 옹호한 글에서 부터이며 사상과 문화의 관심은 “고귀한 야만(Noble Savage)”개념에 초점이 맞춰지게 되었다. 더럽혀지지 않은 인간, 지혜로우나 순진무구한 인간, 그 순수한 덕과 단순한 사고로 특징지어지는 “고귀한 야만”은 편협하고 나약한 문명화된 유럽의 인위성과는 좋은 대조를 이루었다. 이러한 전통은 특히 인간의 행복과 선행같은 유평피아적 견해가 문명이 지니는 제약성보다 우선 한다고 믿었던 계몽주의 시대에 한층 구체화되었으며 이런 견해를 피력한 사람은 널리 알려진 장 자끄 루소(Jean Jacques Rousseau)이다. 이러한 원시주의의 개념은 19세기에 과학자들과 문화이론가들에 의해 그 영향력이 더욱 커지게 되었다.(신용옥, 「폴고갱의 제1차 타히티시대작품을 통한 원시주의 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1991, pp.10-11.)

음미했다.¹²¹⁾

심영섭은 이미 향토색 논의에 있어 원시적 자연의 묘사를 통해 문명인들의 본원적 낙원을 형상화하는 데 성공한 화가로서 고갱을 꼽았는데, 인성 역시 심영섭의 향토색 개념에 근거해 고갱식의 문명에 때문지 않는 순수한 이미지를 보여주려고 했던 것이 아닐까 한다. 또한, 유학시절 인성이 수집하던 그림 엽서들 가운데 고갱의 <바닷가의 여인>이 있는 것을 보아 그 영향관계를 확실히 추측할 수 있다.

<가을 어느날>에서 무엇보다도 눈에 띄는 부분은 바로 대상의 유동적인 곡선 형태와 딱딱한 직선 형태와의 대립을 통한 대비적인 하모니를 표현하고 있다는 점이다.

앙리 마티스의 작품<붉은 식탁>(도13)에 장식적으로 표현된 나무줄기를 연상시키는 화면중앙의 해바라기 줄기, 반라의 여인이 쥐고 있는 꽃나무 가지, 후경에 위치한 과일나무의 U자형 나뭇가지, 화면 곳곳에 배치된 식물의 잎, 심지어 바구니를 끼고 있는 여인의 팔동작까지 아라베스크한 곡선들이 화면을 채우고 있다. 이 곡선표현은 중심인물과 좌측화면에서 뺀어 나온 막대기와 갈대숲, 화면 중경의 간략화된 식물의 직선표현과는 강한 대조를 보이면서도 조화를 이루고 있다. 이러한 미술에 나타난 곡선 표현에 대해서 김용준은 선이라는 시각적 요소에 내포한 심리적 요소를 분석하여 직선은 인위적이며 유물적인 성격을 띠고 있고, 반면에 곡선은 자연의 저항, 유심적인 면이 있다¹²²⁾고 보는 견해를 밝힌 바 있다.

이에 대해 색과 사물의 형태 혹은 소재 등을 분석적으로 추구하여 이상적으로 시각화 될 때, ‘조선심’, ‘조선의 정서’, ‘조선의 성격’, ‘조선의 공기’등과 같은 향토색으로 체현 된다는 김용준의 이론적 주장을 이인성이 작품에서 실천

121) 이인성, 「향토를 애가<」, 1935.6.14, 유족소장신문.

122) 김용준, 「미술에 나타난 곡선표현」, 『신동아』, 1931.12.

하고 있었던 것은 아닌가 하는 견해는 어느 정도 타당성이 있다고 보인다.¹²³⁾ 대상의 곡선 표현이 향토회 이전의 작품 <풍경>(도14), <계산동성당>(도15)에서는 나타나지 않는 점도 이를 뒷받침하고 있다고 보여 진다. 이 작품에서 또한 주목되는 부분은 바로 원색의 사용과 보색대비로 인한 강렬한 색채대비로 입체감을 표현하는 야수파¹²⁴⁾적 특징이 강하게 드러난다는 점이다.

화면을 1/2로 나누어 청명한 푸른색으로 하늘을 표현하고 地表와 인물은 푸른색과 보색대비를 이루는 붉은 황토색을 사용함으로써 강렬한 인상을 주고 있다. 또한 붉은 땅위에 어지럽게 피어난 각종 식물들도 보색대비를 이루는 적색과 청녹색을 사용함으로써 화면을 더욱 선명하게 장식하고 있다.

앞서 살펴본 바와 같이, <가을 어느날>은 전경의 인물이나 사물을 크게 그리고 후경(後景)에 여러 가지 정경을 그려 넣는 수법의 원근법(遠近法)을 도입하고 명확한 직선과 곡선표현, 그리고 원색의 강렬한 보색대비를 이루는 색채사용과 적도표현에서의 두터운 마티에르 질감 등 순수한 조형언어로서 유기적이고 장식적인 화면을 구성하고 있어 고갱과 야수파의 영향을 보이고 있다.

인성은 <가을 어느 날>에서 향토색의 발현소재로써 붉은 땅과 파란 하늘을 선택하고 있으며, 다음해 朝鮮美展에서 최고상인 창덕궁상을 수상한 <경주의 산곡에서>에서 원색의 사용이 더욱 두드러진다.

이는 진정한 향토색을 표현하기 위해서는 조선의 청명한 공기와 붉은 언덕의 태양을 집어삼킬 듯한 赤土를 갖고 있는 자연에 주목¹²⁵⁾하라는 윤희순의 요구가 이미 화단에서 있었고, 인성 역시 색채를 통해 조선의 기후나 풍토를 표

123) 이중희, 앞의 글 pp60-61

124) 야수파(Fauvisme, 野獸派)는 20세기초 프랑스에서 일어난 미술운동으로 고갱, 고갱으로부터 직접적인 영향을 받으면서 전통적인 회화 개념을 부정하고 자연주의적인 묘사에서 벗어나, 색채 그 자체의 표현을 강조하며 근대 미술의 일대 전환점을 마련하였다. 즉, 인상주의의 빛에 의한 명암법을 거부하고 원색을 대담하게 사용하며, 터치가 격렬하고, 형태는 극도로 단순화시켜 화면에 자율적인 세계를 구성하려 시도하였으며 그 대표적인 작가로는 마티스, 루오, 블라맹크 등이 있다.

125) 윤희순, 앞의 글, 1932.6.1-8.

현함으로서 조선적 양화를 이룩하고자 한 것으로 보인다.

<가을 어느 날>에서 향토색의 발현으로 사용되었던 붉은 땅은 1935년 朝鮮美展에서 최고상인 창덕공상을 받은 <경주의 산곡에서>에서 더욱 비중이 커진다.

붉은 땅이 화면의 1/3을 차지하며 시선을 압도하고, 황토빛 피부색과 하얀색 한복바지를 걸쳐 입고는 앞섰을 풀어헤친 소년과 윗옷을 벗어 제끼고 맨발로 바위에 걸터앉은 소년의 모습에서 <가을 어느날>의 반라의 여인처럼 문명에 오염되지 않는 순수한 세계로서의 원시성이 강하게 표출되고 있다

우리는 자기 개성을 존경할 필요가 있다고 믿으며 자기 향토를 영원히 떠나서는 도리혀 실망성이 생기리라고 생각합니다. 근본적 색채는 어머니의 뱃속에서 타고 나온다. 이것이 과연 출생 시의 타고난 자연이며 위대한 자연의 힘일는지.(중략...) 내년도 朝鮮美展 무감사 출품작은 <고도의 산곡>(경주에서 힌트를 잡은)이라는 작품을 발표하려고 제작중입니다.¹²⁶⁾

이처럼, 인성은 향토색의 발현으로 사용하고자 했던 매개체인 적토의 붉은 색을 바로 어머니의 뱃속에서 타고난 가장 민족적인 색채라고 여겼으며, 이 붉은 색은 인성에게 있어 향토적 색감으로 정착되었던 것이다. 또한, 이인성이 직접 쓴 글들¹²⁷⁾을 통해서도 향토를 '적토'로 언급함으로써 적토에 대해 이인성은 문명과 대비되는 원시의 시공간으로 보았음을 알 수 있다.

색채사용에 대해 당시 朝鮮美展 심사위원들은 “서양화부에 있어서 이번에는

126) 이인성, 「조선화단의 X광선」, 『신동아』, 1935.11; 이원식, 앞의 글, pp.256-257 재인용

127) 나무 꽃 향기 날리는 세이또 바람에 실려 고향을 찾았다. 적토가 한없이 친밀하게만 느껴진다...중략... 따뜻한 조선의 풍경, 나는 원시적인 느낌을 천천히 음미했다. 이인성, 「향토를 찾아서(2)」, 1935.6.19; 『화가 이인성 CD-Rom』(이인성기념사업회, 2000)에서 재인용.

이인성의 적토에 대한 관심과 애착은 “나는 제전 출품 제작 때문에 향토의 문뜰한 흙의 향기를 보면서 견게 되었다. 역시 나에게서 적토를 밟는 것이 청순한 안정을 준다. 참으로 고마운 적토의 향기다.”라는 글에서도 발견할 수 있다. 이인성, 「향토를 찾아서(1)」, 『동아일보』, 1934.9.7

다른 것 보담 색채로의 경향이 보이는데 이점에 있어서 좋은 작품도 있는 바 조선이 아니면 볼 수 없는 색채가 있어”¹²⁸⁾라고 後感を 발표하였는데 이는 아마도 이인성의 작품을 뜻하는 듯하다.¹²⁹⁾

수직과 수평의 단순구도로 평면적인 화면구성을 보인 <가을 어느날>과는 달리 <경주의 산곡에서>는 전경의 색채를 어둡게 처리하고 가장자리의 소나무와 녹색조의 들을 엘러멘트리하게 나열함으로서 무대와 같은 공간을 구성하여 시선을 화면안쪽으로 이끌고 실제의 풍경을 보고 있는 듯한 느낌까지 주고 있다.

좌측과 우측 양쪽에 배치된 인물들의 시선을 앞뒤로 대비시키고 화면 위아래에 각각 침성대와 기와와 같은 고대 상징물을 포치시킴으로서 팽팽한 긴장감

128) 「이번 미전의 수확은 조선색이 농후한 점」, 『조선일보』, 1935.5.16.

129) <경주의 산곡에서>는 朝鮮美展의 최고상을 수상하면서 찬사와 비난을 동시에 받았다.

김복진은“이인성 씨의 작품은 무조건하고 禮讚한다. 벌써 風格이 具備되어 있고 활기가 橫溢하여 가장 유쾌하다.”김복진, 「미전을 보고나서」, 『조선일보』, 1935.5.20.

안석주도 “이인성씨의 작품에서 씨의 物象에 대한 探究가 깊은 것과 觀照가 넓은 것을 볼 수 있으니 將來에 期待가 큰 바를 누구나 느낄 것ियो”(안석주, 「第十四回 美展의 全幅에 連한 印象」, 『조선일보』, 1935.5.20.)라고 찬사를 보냈다.

반대로, 청구생이라는 필명의 인물은 “<경주의 산곡에서>에 있어서는 一見 手法을 쓴 듯하지마는 熱視하면 결코 강하지 못하다. 意志가 약한 탓이 아닌가 생각한다.”(靑駒生, 「美展觀覽愚感(四)」, 『동아일보』, 1935.5.28)라고 평하였다.

또한, 김희산은 ‘씨의 경주풍경은 미전에 있어서 秀作이겠습니다. 무조건으로 찬양을 하고 싶었으나 한번 두 번 거듭 보아 가는 동안에 다음과 같은 是非를 발견할 수가 있습니다. 텃취에 이상한 버릇이 있습니다. 그러한 趣味를 固執하다가 가는 침체하기 쉽습니다. 수채화에도 그러하얏스니 작자는 그러한 樣式化에 理論을 가졌을 것이지만 아즉은 구태여 그러한 風(?)을 가질 필요는 없겠습니다. 그것이 氏의 독특한 境地인지도 모르겠으나 좀더 自然을 추구한 그 속에서 適確한 表現法을 배우는 것이 좋습니다. 苟且히 形式에 얽매어 내용을 손실하는 것은 그 損失이 비단 작품에만이 아니라 작가의 예술생활에도 크나큰 영향을 주는 것입니다.··(중략)··얕은 아해의 바른편 팔이 가슴과 다리의 선에 행하는 것은 부주의였습니다. 새 새끼(雛)와 같은 아해의 얼굴이 만화적으로 유사한 것은 씨의 趣味입니까. 未開人의 모습이 여실히 드러났으니 或 그것을 조선의 「로깬」이라 할까요? 外地의 藝術家들이 조선에 오면은 의례히 로깬을 들어내입니다. 혹은 漫畵的으로 혹은 骨董趣味的으로 조선의 인상을 무책임하게 해석하는 것 같습니다.그러할 때마다 미전의 작가들은 새삼스럽게 흥분하여 마치 조선에 관광이나 하듯이 조선 속에서 소위 그러한 조선을 찾느라고 주책없이 허둥댁니다.그렇다고 씨의 경주풍경에도 그러한 속단이나 야유가 있는 것은 아니지만 조선의 작가라고 구태여 조선을 그려야 할 것은 아닙니다.”(김희산, 앞의 신문기사, 『조선일보』, 1935.5.29)라고 자세한 作品分析을 통해 평가를 하고 있다.

을 조성하는 짜임새 있는 구도가 형성됨으로서 <가을 어느날>에 비해 한층 더 화면의 깊이감이 느껴진다.

<경주의 산곡에서>의 인체표현과 수목들의 묘사에서는 장식성이 강하게 대두되어 있다. 장식적인 감각으로 가득 찬 화면에는 현실감보다는 상징적이면서 설화적인 정서가 강하게 표현되어 있다.

신라 천년의 영화가 사라진 자리의 깨어진 기왓장들을 바라보며 절망에 빠진 채 바위에 걸터 앉은 소년과 한 사내아이가 집을 나와 헤매다가 첨성대의 신비한 빛 속으로 빨려 들어가 용이 되어 하늘로 올라갔다는 전설이 담긴 첨성대를 바라보며 희망을 꿈꾸고 서 있는 소년을 대비시킴으로서 작품 속에 상징적 의미를 담고 있다.

이인성은 작품 속에 조국이 처한 현실문제를 직시하고 투철한 민족의식아래 사실주의를 전개하는 작가는 분명 아니었다. 이인성에 대한 다음의 일화는 그가 추구하고자 하는 예술정신의 일면을 보여주고 있다.

회상하면 1934년 가을 어느 날인가 생각된다. 당시 대구에 있어서도 사상적 대립에 의한 문학예술분야도 상반되는 이데올로기가 존재하였다. 박민천, 박영근, 이현택, 이원식 등의 경향파의 문화집단과 장혁주, 윤복진, 이인성 등의 자유주의적인 예술인들과는 대립되어 있었다. 때마침 장, 윤, 인성 등 XX관에서 영근(永斤)과 문학에 있어서 창작방법론을 토론하였다. 윤은 어디까지나 문학의 당파성을 부정하고 낭만적 리얼리즘을 주장하였고 박은 혁명적 로맨티시즘과 사회주의 리얼리즘만이 민족을 해방하는 길이요 올바른 창작방법이라고 반박하였다. 그러다가 물론 주정도 있었지만 인성군은 돌연 일어나서 앞뜰에 있던 장작을 가지고 와서 박을 무수히 구타하였을 뿐 아니라 동석했던 장, 윤도 한목 박에게 가해한 것이었다.¹³⁰⁾

130) 이원식, 앞의 글, pp.259-260

이인성은 투철한 민족의식 아래 현실주의를 선호하기보다는 낭만적 리얼리즘을 선호한 자유주의적인 예술인이었던 것이다.

비록 인성이 투철한 민족의식을 담은 사실주의를 전개하지는 않았지만, 당시 화단의 논쟁의 중심에 있었던 조선 향토색론을 수용하면서 자신만의 상징적 매체를 창출하여 독자적인 예술세계를 펼쳤다고 볼 수 있다.

그렇다면, 이인성이 천년 신라의 고도 경주를 주제로 작품을 제작하게 된 계기는 무엇이었을까. 그 해답은 바로 그의 일본 유학을 적극 도왔던 시라가 주키치 교장의 영향과 당시 만연했던 식민지 사관의 영향¹³¹⁾으로 보인다. 특히, 시라가 주키치는 고미술을 수집하고 연구하는 학자이기도 했는데 이를 통해 인성은 신라문화에 대해 더욱 큰 관심을 가졌던 것으로 보인다.¹³²⁾

향토적 소재로서 특정 장소에 대한 인성의 관심은 수채로 그려진 1934년작 <아리랑고개>에서도 나타난다.

1934년 8월 방학을 맞아 잠시 한국에 귀국하여 대구에서 머물다가 더위를 피해 서울로 올라와 제작한 <아리랑 고개>는 1926년부터 상영된 나운규(1902-1937)의 영화 <아리랑>에서 주인공이 아리랑 노래를 부르며 돈암동에서 정릉으로 넘어가는 마지막 장면의 촬영지를 아리랑 고개라고 부르는데서 작품의 소재를 따온 것이다.

나운규는 영화 <아리랑>에 고유한 우리 민족의 향토적 정서의 발현과 망국한의 한 풀이, 민족의식의 고취, 저항과 대항의 촉구라는 메시지를 함축하여 영상에 담고자 했던 것으로 파악된다.¹³³⁾

131) 통일신라시대, 고려시대를 이어오면서 발전하던 우리의 문화가 조선시대의 유교문화에 의하여 스스로 쇠퇴의 길을 걸어가게 되었다는 식민지 사관이 당시에 만연하였다.

132) 신수경, 앞의 책, p.51

허만하는 인성이 틈만 나면 화구를 들고 경주를 찾았다고 기록하고 있다.(허만하, 「풍경에 대하여」, 『낙타는 십리밖 물냄새를 맡는다.』, 술출판사, 2000,p.18) 또한, 경주 석굴암등에서 찍은 여러 장의 사진(도16)들을 통해 인성이 경주에 얼마나 많은 관심을 가졌는지 보여주고 있다.

민족적 울분과 슬픔을 담은 영화 <아리랑>은 이후 연극으로도 상연되고, 음반으로도 제작되면서 아리랑은 한국인의 가슴속에 한과 울분의 상징으로 자리 잡게 된다.¹³⁴⁾ 이 작품에 대해 “재미있는 향토의 의미있는 화제”¹³⁵⁾라고 언급한 인성은 아리랑이 가지는 상징성을 작품 속에 나타내고자 했는지도 모른다. <가을 어느날>, <경주의 산곡에서>에 이어 이인성 특유의 낭만적이며 여운 가득한향토색 작품은 바로 인성이 일본에서 귀국한 후인 1936년 제작한 <한정>이다.

캔버스 두 개를 연결한 200호 크기의 대작인 이 작품에서는 시대상황에 대한 상징성을 담고 있는 <경주의 산곡에서>와는 달리 낭만적이고 목가적인 전원 세계를 담고 있다. 인성이 이 작품을 朝鮮美展에 출품하기 한 해전에 일본 문전에 출품하여 입선했을 때 어느 미술잡지에서 밝힌 소감에서 다음과 같이 말한 바 있다.¹³⁶⁾

“... 자기 자신의 일상생활에서 즉 실제생활을 즐겁게 표현하고 싶은 마음으로 가득합니다. ...”

이 글에서도 알 수 있듯이 그는 현실생활에서 그림의 화제를 찾기는 했지만, 낙관적으로 세상을 바라보고자 하였으며, 그로 인해 완성된 작품은 시대상황과는 상관없이 평화롭고 낭만적인 세계로 표현되었다.

이런 낭만적인 분위기는 작가가 화면을 바라보는 시점에서 확인할 수 있

133) 박민일, 「한국 아리랑문학 연구」, 강원대학교 출판부, 1990, p.54

134) 신수경, 앞의 논문, pp.49-51

135) <아리랑 고개>의 그림이 들어 있는 엽서앞면에는 ‘第二十二回 日本水彩畫會展覽會 出品 アリラン峠 李仁星’이라고 적혀있고, 뒷면에는 ‘재미있는 향토의 의미있는 화제가 아니겠습니까. 이 작품은 작년 경성에서 제작해 일본수채미전에 출품하였습니다. 마음대로 붙인 명제입니다. 최고상을 받은 친구의 작품입니다. 어떻습니까. 질책을 바랍니다.’라고 적혀 있다.

136) 허만하, 앞의 글, 『공간』 109호, P.46

다.

돌아 앉아 피리를 불고 있는 소년과 붉은 땅위에 가로로 길게 엮드려 팔을
괘고 피리가락에 심취해 있는 소년을 좌우에 배치하고 위에서 내려다보는 구
도를 통해 관조적 시선을 취함으로써 세속의 고단한 삶은 잊어버리고 평온한
목가적인 전원생활의 향수를 불러일으키고 있다.

이 작품에서도 역시 눈길을 끄는 것은 바로 인성이 향토색의 발현으로 사용
하고자 했던 적토, 붉은 땅의 표현이다.

<가을 어느날>에서 화면의 1/2지점에 설정되었던 붉은 땅이 <경주의 산곡에
서>는 화면 위까지 치닫고, <한정>에 이르러서는 화면 전체를 가득 메움으로
서 지평선은 사라지고 화면의 깊이감은 감소됨으로서 평면적인 느낌이 강하
게 표출되고 있다.

의복표현에 있어서도 <가을 어느날>에서 반라의 여인이 하얀 천을 허리에
두르면서 등장하기 시작하여 <경주의 산곡에서>에서는 두인물들이 흰 한복바
지를 입고 있으며, <한정>에서는 흰색의 상하의를 갖춰 입고 있는 모습이 붉
은 땅위에서 단연 돋보인다.

향토회에 적극적으로 참여하면서 일본화단의 영향으로 향토색에 대한 관심이
고조되기 시작할 무렵 ‘우리 흰옷’에 대한 언급이 있었다는 것은, 한복에 대한
관심이 계속 이어져 오고 있었으며, 이는 인성이 소재와 색채를 통해 향토색
을 발현하고자 하였음을 알 수 있다.

향토적 소재에 대한 다양한 관심은 1934년 제전에 출품하여 입선한 수채화
작품¹³⁷⁾ 인 <여름실내에서>도 보인다.

137) 이 작품은 불투명수채의 사용으로 유화적인 느낌을 주고 있는데 이는 당시 일본 수채화계의 변혁과
관련이 있다. 일본의 수채화계는 1931년 프랑스에서 귀국한 쇼와(昭和)기의 대표적인 수채화가인 나
타니시 도시오(中西利雄, 1900-1948)에 의해 많은 변화가 일어났다. 나가니시는 귀족취미와 문학냄새
가 강한 영국풍의 범위속에서 자라왔던 당시의 수채화에 절망하면서 수채화의 본고장으로 보였던 영
국이 아닌 유화의 본고장인 프랑스로 건너갔다. 프랑스에 건너간 그는 각지의 미술관과 화랑 등을 누
비며 대가들의 개성있고 자유분방한 기법에 의한 수채화가 회화로서의 순수한 아름다움에 가득차 있

빨간색과 녹색이 주조를 이루며 레이스가 흘러내린 테이블보, 의자와 쿠션, 식물 등 이국적인 정취가 물씬 풍기는 소품들로 가득한 실내 한 칸에 가지런히 색동고무신을 놓아 보는 이로 하여금 뜻밖의 호기심을 자아내고 있다.

아마도, 인성은 제전의 심사위원들에게 색동고무신이라는 조선의 향토색을 의도적으로 보여주고자 했던 것으로 보인다.

인성은 <한정>에서도 화면중앙의 붉은 땅위에 고무신, 태평소, 피리, 흰옷, 밀짚모자 등 향토적 소재들을 규칙 없이 나열함으로써 향토적 소재를 마치 조선의 인증마크처럼 사용하고 있다.

향토적 소재에 대한 관심은 1938년 제17회 朝鮮美展 出品작인 <춤>(도17)과 1939년 出品작인 <뒷마당>(도18)에서 절정을 이룬다.¹³⁸⁾

<춤>은 뒷배경에 민화풍의 십장생을 배경으로 한복을 입고 춤을 추는 조선의 여인이라는 민속적인 주제를 다루고 있는데 <경주의 산곡에서>나 <한정>과는 달리 한국적 이미지가 전면에 등장하고 있다.

<뒷마당>은 <춤>의 후속작¹³⁹⁾인 듯 같은 소재로 전신상을 그린 작품인데, 극 사실적으로 묘사된 두 인물이 역시 화면 가득 채우고, <춤>에서 십장생도

는 것을 발견하였다. 나카니시에게 회화의 기초로서 소묘의 중시는 그 후 수채화의 출발점이 되었다. 소묘의 중시에 따른 또 하나의 과제는 색채 연구에 있어 대상의 파악이었다. 색채에 포함된 명암, 농담의 처리에 부심하게 되었으며, 수채화 본래의 묘법인 투명화에 덧붙여 과슈에 의한 불투명 화법의 연구로 향하게 되었던 것이다. 투명화법과 불투명화법의 혼용의 요령을 터득한 그의 작품은 동시에 발색의 명랑함을 가져왔으며, 묘사가 아닌 적당한 생략과 단순화에 의한 화면 구성의 의식도 작용하게 되었던 것이다.(匠 秀夫, 「水彩畫の近代的 革新の旗手-中西利雄」, 『日本水彩畫名作選集』 5, 東京:第一法規出版社, 1983, pp.75-78.; 신수경, 앞의 논문, p.32, 재인용)

138) “이인성씨 <舞>를 보고 씨의 기운과 정열을 아는 나로서는 창의를 일단을 말하는 <舞>에서 不日間 완성되리라는 대작을 꼭 味覺하고 싶은 의욕을 가져지게 하며 동시에 씨의 精氣를 호흡하여 보고 싶다”라는 내용으로 보아 <춤>이 완성작품이 아님을 알 수 있다.(김복진, 「朝美展評」, 『조선일보』, 1938.6.8)

<뒷마당>은 <춤>과 같은 소재 같은 구도로 전신상을 그리고 있다.

139) 김복진이 朝鮮美展평에서 “이인성씨 <춤(舞)>를 보고 씨의 기운과 정열을 아는 나로서는 창의를 일단을 말하는 <춤(舞)>에서 불일간 완성되리라는 대작을 꼭 미각하고 싶은 의욕을 가져지게 하며 동시에 씨의 정기를 호흡하여 보고 싶다.”라고 함으로서 <춤(舞)>이 미완성 작품였음을 확인할 수 있다. (김복진, 앞의 글, 1938.6.8)

가 지녔던 한국적 이미지를 좌측 여인이 들고 있는 태극부채와 우측하단부에 고무신을 그려 넣음으로서 대체하여 향토적 소재에 대한 관심을 직설적으로 표현하고 있다.

당시 朝鮮美展에는 <춤>과 <뒷마당>에서처럼 민속적인 소재를 그린 그림이 유행하였는데. 특히 춤을 소재로 한 그림이 다수 등장한다. 이런 민속적인 춤 혹은 무녀를 소재로 한 이들 그림들에는 하나 같이 배경이 생략된 채 무희의 모습만을 화면 가득히 채워 소재 자체에 대한 집착을 보이고 있다.¹⁴⁰⁾

이런 소재를 선호하던 당시 분위기에 대해 구본웅은 “서양화는 단연 인물화가 우세임도 이 전람회의 진전으로 볼 수 있는 경향일 것이며, 양부가 다 같이 조선적 풍속도에 주제를 삼음은 이 전람회의 특색인 동시에 ‘이나라전람회’의 특징도 되는 것이며, ‘엑조틱·원더풀’로 심사원의 호기심을 흔들려는 작자의 알구진 수단도 되는 것으로 이 전람회가 아니고는 이 또한 보기 어려운 정신 상태의 露現의 일장일 것이다.”¹⁴¹⁾라고 비판을 하기도 하였다.

이인성이 사실적 화풍으로의 기법적인 변화를 맞게 된 것은 1937년 일어난 중일전쟁으로 일제의 민족말살정책이 가속화되고 자유주의적 경향이 탄압을 받으면서 부터이다.¹⁴²⁾ 당시 화단분위기에 편승되어 인성 역시 일본 유학시절 보였던 장식적인 화면 구성이나 독자적인 묘사법, 상징적 표현수법 등은 화면에서 사라지고 朝鮮美展 심사위원들의 요구에 부합되는 그림들을 그려 나갔다.

1930년대 전후부터 시작된 향토색에 대한 관심을 인성은 당시 조선색으로

140) 신수경, 앞의 글, pp.76-77

141) 구본웅, 「조선미술전람회의 인상」, 『사해공론』, 1938.7. p.480.

142) 당시 자유미술가협회는 ‘자유’라는 이름 때문에 미술장작협회로 개칭되었으며, 전위적 단체였던 미술문화협회조차 공군을 테마로한 작품이 전람회장을 가득 채웠다. 이과회는 자유주의적 경향으로 1944년 해산되기에 이르고 많은 화가들이 전신에 보내져 기록화 제작에 종사하게 되었다. 富山秀男, 앞의 책, pp.188-193 참조

알려진 흰 옷, 파란 하늘, 붉은 땅과 같은 색채를 통해 그의 작품안에서 구현하고자 했다.

일본유학시절 일본화단에서 불고 있던 ‘일본식 양화’ 추구움직임과 朝鮮美展과 같은 官展 심사위원들의 향토색 표현 요구로 향토색에 대한 관심이 더욱 확장된 인성은 향토적 소재로서 <아리랑고개>, <경주의 산곡>과 같은 특정 장소에 대해 관심을 갖기 시작한다.

이러한 향토색 표현은 그가 가진 낭만적 리얼리즘을 선호한 자유주의적인 예술관으로 평온하고 목가적인 분위기가 화면 가득 조성되고, 고무신, 피리, 부채와 같은 민속적 소재를 나열하면서 점차 양식화 되어 간다.

VI. 결론

이인성이 향토색을 접한 것은 당시 한국화단에서 향토색 논의의 중심에 있었던 김용준이 창립멤버로 참여했던 대구 향토회 회원들과 교류를 하면서 부터이다. 그 후 일본유학시절 “신일본주의”의 제창과 함께 일본식 양화를 추구하려는 움직임으로 가득했던 일본화단의 영향을 받음으로서 이인성의 향토색에 대한 관심은 더욱 확장되었고, 적극적인 시도가 이루어 졌다.

1930년대 전후 한국화단에서도 일본 유학생들을 중심으로 향토색에 대한 논의가 활발히 진행되었다. 그 대표적인 예가 바로 심영섭과 김용준을 중심으로 향토색을 문명인의 정신적 고향, 본원적 자연으로 표현하고자 한 것과 오지호, 윤희순과 같이 청명한 조선의 자연처럼 밝고 명량한 조선의 색깔로 향토색을 표현하고자 한 것이다. 이 밖에도 홍득순과 같이 조선이 처한 현실상황을 정확하게 인식하고 현실의 향토를 표현해야 한다는 등의 견해들이 발표되기도 하였다. 그러나 이들의 향토색에 대한 논의는 하나의 미술이론으로 정립되지는 못하고 그저 자신들의 견해를 산발적으로 발표하는데 그쳤다.

이후 향토색 논의는 일본의 식민지 정책과 부합되면서 朝鮮美展을 통해 본격적으로 확산되었다. 또한 朝鮮美展 심사위원들의 향토색 표현에 대한 적극적인 요구로 향토색은 1930년대 화단을 이끄는 아카데미즘으로 부각되기 시작하였다.

조선미전의 이러한 경향은 이미 일본에서 ‘일본식 양화’에 자극을 받아 향토색에 대한 관심이 커져 가던 인성에게 더욱 향토색에 집중하도록 만드는 촉매제 역할을 하였다. 특히 그림에 대한 재능으로 주변사람들에게 인정받기 시작했던 인성에게 자신의 재능을 확인받는 동시에 부와 명예를 얻을 수 있는 기회였던 朝鮮美展과 같은 官展의 심사경향을 결코 무시할 수 없었던 없었을 것

이다.

이인성의 이목을 집중시켰던 향토색은 도시화 산업화가 진행됨으로써 위축되어진 농촌의 현실을 극복하기 위해 발생하였으나, 이후 정치적 상황이 군국주의화 되어감에 따라서 향토 예술도 체제 지행적인 성격으로 변질되어 가는 공통적인 현상을 보이고 있다는 것이 일반적인 견해이다.

향토색이 가진 본질적인 의미에 대한 최근의 연구들은 일본이 동아시아에 대해 서양의 제국주의적 시점과 동일한 시점을 갖게 되면서 서양을 자기화하고, 주변국에 대해 일본적 오리엔탈리즘을 부과하면서 근대화의 반대급부로서 원시적인 비문명화라는 의미를 갖고 있다고 보고 있다. 즉, 일제 식민치하 일본에 의해 줄곧 요구되었던 향토색이란 개념은 조선을 개화되지 못하고 비문명화된 곳으로 인식하게 함으로서 자신들은 발전되고 우월하다는 일본의 정체성을 확인하는 수단으로 이용하였던 것이다.

그렇다면 이인성은 朝鮮美展 심사위원들이 원하던 향토색의 의미를 어떻게 받아들였던 것일까. 넉넉지 못한 집안형편과 그림에 대한 이해가 부족했던 집안분위기로 늘 어려움을 겪었던 인성이 차츰 그 능력이 알려지면서 주변의 도움이 이어지게 된다. 인성의 재능을 아까워하던 일본인 교장의 도움으로 일본 유학까지 갈 수 있었으며, 그곳에서 만난 일본인 사장은 그가 일본에 체류하는 동안 작품활동을 하는데 물심양면으로 도와주는 등 인성에게 일본은 결코 적대적인 존재가 될 수 없었다.

이러한 사고는 곧 일본에 대해 호의적인 감정을 갖게 만들었을 것이며, 일본의 근대성에 대한 반대개념으로서 원시적이고 토착적인 것에 대한 향수라는 편화된 의미를 담고 있는 향토색에 대한 朝鮮美展 일본심사위원들의 요구를 이인성은 오히려 한국정서를 표현할 수 있는 모티브로 보며 긍정적인 입장에서 관심을 가졌던 것으로 보인다.

이인성이 생존했던 시기에 그에 대한 평가는 ‘조선의 천재소년’, ‘洋畵界의 巨擘’, ‘鮮展최대의 感激’등 각종 수식어가 붙을 정도로 가장 뛰어난 화가로 보았다. 그러나 1970년대 한국근대미술사에서 다시금 그에 대한 재평가가 이루어지면서 유채화를 통하여 하나의 한국미를 정립한 화가로서 그의 작품들은 반골정신이 미적으로 정화된 것이라는 긍정적 평가가 있는가 하면, 선전의 모순을 인식하지 못하고 식민지 현실을 정면으로 거부하지도 않았으며 자신의 독자적인 회화양식을 수립하지도 못했다는 비판이 제기되기도 시작한다. 이후 많은 비평가들에 의해 이인성의 향토색이 지니는 의미에 대한 상반된 평가가 꾸준히 있어 왔다.

한국 근대화단의 귀재라 불리면서도 官展 중심의 활동경력으로 인해 비난을 받기도한 이인성이지만, 서구미술양식을 수용하여 자기화함으로서 독자적인 향토세계를 펼쳐나간 부분에 대해서는 인정되어져야 한다고 본다.

특히, 향토색의 발현에 있어 원색의 사용, 평면구성, 장식적인 요소, 두터운 마티에르, 인물표현 등 고갱의 원시주의양식을 적극 차용하면서 이를 통해 자신만의 독자적인 조형양식을 확립하였다는 점은 한국근대화단의 질적 수준을 높이는데 기여한 바가 크다고 볼 수 있다.

투철한 민족의식 아래 현실주의를 선호하기보다는 낭만적 리얼리즘을 선호한 자유주의적인 예술관을 가졌던 이인성에게 예술이 작가가 자기의 주위세계를 충실하게 표현하는 것이라면 일본인이 그린 그림은 일본적이어야 한다는 주장의 ‘일본식 양화’추구에 대한 주장처럼 향토색이란 조선식 양화의 세계를 표현하는 모티브였을 뿐 한민족에 대한 애착이나 조국의 정체성을 살리는 길과는 어느 정도 거리가 있다고 보인다.

참고문헌

단행본

- 강상중/이경덕· 임성모 譯, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 도서출판 이산, 1997
- 金容俊, 『朝鮮美術大要』, 범우사, 1993.
- 金潤洙, 『韓國現代繪畫史』, 韓國日報社, 1975.
- 김윤식, 『韓國近代文藝批評史』, 一志社, 1974.
- 대구시사 편집위원회, 『大邱市史』 第五卷(文化), 大邱廣域市, 1995.
- 박민일, 『韓國 아리랑문학 研究』, 江原大學校 出版部, 1989.
- 박용숙, 『한국의 회화: 이당 김은호』, 예경산업사, 1989.
- 신수경, 『한국 근대미술의 천재화가 이인성』, 아트북스, 2006.
- 역사학연구소, 『함께 보는 한국근현대사』, 서해문집, 2004.
- 오광수, 『韓國 近代美術 思想노트』, 一志社, 1987.
- _____, 『韓國現代美術史』, 悅話堂, 1979
- 오광수선생고회기념논총 간행위원회, 『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007.
- 尹凡傘, 『韓國近代美術의 形成』, 미진사, 1988.
- 윤희순, 『朝鮮美術史研究』, 東文選, 1994.
- 李慶成, 『현대미술의 이해를 위하여』, 예술지식, 1989.
- _____, 『近代韓國 美術家 論考』, 一志社, 1974.
- 李龜烈, 『近代韓國美術史의 研究』, 미진사, 1992.
- _____, 『근대한국화의 흐름』, 미진사, 1984.
- 이원식, 『씨부린 사람들』,思潮社, 1959,
- 최 열, 『畫傳』, 청년사, 2004.
- _____, 『한국근대미술의 역사』, 悅話堂, 1998.

- _____, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991.
- 최 열, 「조선미술론의 형성과 성장과정」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999.
- 정형민, 「근대기 미술론과 초기 유화 수용과정을 통해서 본 민족주의 논의」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999,
- 久野健·辻惟雄·永井信一/秦弘燮 譯, 『日本美術史』, 悅話堂 美術選書, 1978.
- 앙드레 페르미지어(Andre Fernigier)/인태성, 김금미 譯, 『피에르 보나르』, 中央日報社, 1991.
- 에드워드 사이드(Edward W. Said)/박홍규 譯, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1991.
- 피오렐라 니코시아(Fiorella Nicosia)/유치정 譯, 『고갱』, 마로니에북스, 2007.
- 스티븐 F.아이젠만(·Stephen F,Eisenman)/정연심 譯, 『고갱의 스커트』, 시공아트, 2004.
- H.W.젠슨/李逸 譯, 『西洋美術史』, 미진사, 1985.

논문

- 김복진, 「丁丑朝鮮美術界의 大觀」, 『朝光』, 1937.12.
- 구정화, 「韓國 近代 女性人物畫 研究」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1993.12.
- 김미라, 「1920-30 韓國洋畫團體의 研究」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1996.11.
- 김용철, 「1910年代, 1920年代의 生活圖에 대한 일고찰」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 1990.2.
- 金義景, 「吳之湖의 繪畫世界 研究」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1992.6.
- 金泰坤, 「大邱畫壇의 西洋畫 수용과 전개에 대한 연구」, 영남대학교 대학원 석사학위논문, 2004.2.
- 김현숙, 「韓國近代美術에서의 東洋主義 研究-서양화단을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2002.
- 金熙大, 「한국 近代洋畫의 印象主義的 傾向」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1988.

박계리, 「日帝時代 朝鮮郷土色논의와 繪畫作品의 境향」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1995.6.

박영택, 「1930年代 前後의 프롤레타리아 美術運動 및 解放直後 左翼美術運動에 관한 研究」, 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 1988.

신수경, 「이인성의 회화연구」, 홍익대 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1995.

신용옥, 「폴 고갱의 제1차 타히티시대작품을 통한 원시주의 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1991.

윤범모, 「김복진 연구」, 동국대학교 대학원 미술사학과 박사논문, 2006.

임소연, 「1930년대 한국회화에 나타난 '향토색'에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2002.12

張充禎, 「일제시대 남성이미지」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2002.7.

최인호, 「폴 고갱회화에 나타난 자아 개념」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

盧雄九, 「近代韓國西洋畫移入에 關한 研究」, 『慶星大學校 論文集』,慶星大學校, 1992,

정기간행물

姜明姬, 「西洋畫의 受用과 定着」, 『창작과 비평』, 1970.겨울, pp.176-200.

구본웅, 「第十七回 朝鮮美術展覽會의 印象」, 『四海公論』, 1938.7, pp.479-485.

권원순, 「大邱近代美術의 形成과 過程」, 『郷土作故西洋畫家 遺作展』, 大邱文化放送(株), 大邱文化藝術會館, 1993, pp.101-114

_____, 「현대미술의 폭넓은 저변확대」, 『季刊美術』 11, 1979가을, pp.95-100.

김영나, 「이인성의 향토색」, 『미술사논단』 9, 1999.1. pp.191-225.

_____, 「1930년대의 한국 근대회화」, 『미술사연구』 7, 미술사연구회, 1993, pp.31-46.

_____, 「한국근대회화에서의 누드」, 『서양미술사학회논문집』 5, 서양미술사학회, 1993, pp.31-50.

- _____, 「1930년대 동경 유학생들」, 『근대한국미술논총』, 學古齋, 1992, pp.273-319.
- 김영동, 「아카데미즘의 전통과 현대미술의 열기」, 『가나아트』, 1991.9.10, pp.89-93.
- 김영순, 「1930년 서양화단에 대한 반추」, 『한국근대미술사학』 3, 한국근대미술사학회, 1996.1, pp.148-189.
- 김윤수, 「李仁星-근대 회화정신의 受用과 挫折」, 『韓國近代繪畫選集』洋畫4, 金星出版社, 1990, pp.93-108.
- _____, 「挫折과 克服의 논리」, 『창작과 비평』 제7권 3호, 1972가을, pp.560-580.
- _____, 「한국근대미술」, 『한국 현대미술의 반성』, 한겨레, 1988, pp.11-34.
- 김윤수의, 「일제 식민잔재를 청산하는 길」, 『季刊美術』, 1983.봄, pp.100-114.
- _____, 「선전의 잔재와 그 극복」, 『미술과 생활』, 1977.11, pp.68-75.
- 金仁煥, 「朴泳善-理想的 古典性에 대한 審美主義者」, 『韓國近代繪畫選集』洋畫10, 金星出版社, 1990, pp.75-89.
- 金周經, 「第九回 朝鮮美展」, 『별건곤』, 1930, pp.132-156.
- _____, 「朝鮮展을 보고와서」, 『신동아』, 1935.7, p.227.
- _____, 「朝鮮美術展覽會와 그 機構」, 『신동아』, 1935.6, pp.241-248.
- 김진송, 「근대미술에서 미술을 어떻게 볼 것인가」, 『가나아트』, 1994.11, 12월호, pp.92-97.
- _____, 「문화주의 예술론의 미술관」, 『가나아트』, 1993.3, 4월호, pp.156-161.
- _____, 「조선미술 전람회를 다시 본다」, 『민족미술』, 민족미술협의회, 1993.5-1994.1.
- 金炫淑, 「日帝時代 동아시아 官展에서의 地方色-朝鮮美術展覽會를 중심으로」, 『한국근대미술사학』 12, 한국근대미술사학회, 2004, pp.45-93
- _____, 「한국 근대미술기점 논의 어디까지 왔나」, 『가나아트』, 1994.11, 12월호, pp.104-109.
- _____, 「한국 근대미술비평 개관(1900-1945)」, 『미술평단』, 1994.여름, pp.11-25.
- 김희대, 「이인성의 구상화에 관한 소고」, 『한국근대미술사학』 4, 1996.1, pp.100-117
- _____, 「한국 근대 서양화단의 印象主義의 畫風の 계보」, 『미술사연구』 7, 미술사연구회, 1993, pp.47-60
- _____, 「韓國 近代 洋畫와 自畫像」, 『근대한국미술논총』, 學古齋, 1992, pp.273-319.

- 나혜석, 「일년만에 본 경성의 잡감-조선미술전람회를 구경하고」, 개벽, 1924.7.
- 박계리, 「나혜석의 풍경」, 『한국근대미술사학』, 15, 한국근대미술사학회, 2005, pp.173-206.
- _____, 「의도된 민족성, 관전 대만향토색 논의」, 『미술사논단』 13, 한국미술연구소, 2001, pp.65-106.
- _____, 「일제시대 조선향토색」, 『한국근대미술사학』 4, 1996.1, pp.166-210.
- 박남희, 「19세기 프랑스 회화에 나타난 東洋性에 관한 연구」, 『서양미술사학회논문집』 5, 서양미술사학회, 1993, pp.53-75.
- 박래향, 「韓國現代繪畫를 위한 史的 理解와 評價」, 『한국현대미술의 형성과 비평』, 悅話堂, 1984, pp.17-38.
- 박서운숙, 「한국근대미술속의 동경제국미술학교 출신화가들: 白牛會와 白友會 활동」, 『삼성미술관 연구논문집』 2, 삼성미술관, 2001, pp.95-123.
- 박영택, 「식민지시대 사회주의 미술운동의 성과와 한계」, 『근대한국미술논총』, 학고재, 1992.12, pp.257-272.
- 손응성, 「畫壇逸話」, 『한국근대회화선집』 양화11, 금성출판사, 1991, pp.107-109.
- 송미숙, 「인상주의 미술의 태동과 전개」, 『가나아트』, 1990.3,4, pp.38-43.
- 심후섭, 「文學篇-3.兒童文學」, 『大邱近代文學藝術史』, 大邱直轄市, 1991, pp.135-156.
- 安碩柱, 「美術界에 대한 希望」, 『문예월간』 제2권 1호, 1932.1, p.7-8.
- _____, 「第十七回 朝鮮美展 特選作評」, 『朝光』, 1938.
- 오광수, 「한국근대회화의 情趣的 牧歌的 리얼리즘의 계보」, 『미술사연구』 7, 미술사연구회, 1993, pp.61-70.
- _____, 「우리미술에 있어서의 근대와 근대주의」, 『한국현대미술의 흐름』, 일지사, 1988, pp.92-106.
- _____, 「자연주의의 계보」, 『한국현대미술전집』 제7권, 정한출판사, 1980.
- 오노이꾸히꼬, 「일본 근대양화의 전개」, 『월간미술』, 1991.11, pp.72-77.
- _____, 「일본 근대양화의 형성과 전개」, 『월간미술』, 1990.11, pp.94-99.
- 오병욱, 「朝鮮美術展覽會 研究」, 『서양미술사학회논문집』 5, 서양미술사학회, 1993,

pp.5-29

_____, 「한국 근대회화사에 가해진 서구미술의 충격과 그 반향(상)」, 『미술세계』, 1993.2, pp.126-130.

_____, 「한국 근대회화사에 가해진 서구미술의 충격과 그 반향(하)」, 『미술세계』, 1993.3, pp.130-134.

원동석, 「한국 人物畵의 특성과 한계」, 『계간미술』 38호, 1986.여름호, pp.143-150.

_____, 「한국 자연주의와 인상과 미학의 한계」, 『가나아트』, 1990.3,4월호, pp.52-57.

_____, 「일제 미술잔재의 청산을 위하여」, 『韓國現代美術의 形成과 批評 제2집』, 미진사, 1985, pp.27-38.

유홍상, 「1930년대 日本近代繪畵」, 『韓國現代美術의 形成과 批評 제2집』, 미진사, 1985, pp.255-281.

유홍준, 「한국현대회화의 전통과 창작-근대미술에서 전통성·향토성·민족성·조선적인 것의 논의와 그 성과」, 『미술사학』 5, 한국미술사교육연구회, 1991, pp.23-41.

윤범모, 「이인성-조선 향토색론과 상징적 언어」, 『동악미술사학』 2, 2001.12.

_____, 「郷土會와 大邱畵壇」, 『한국근대미술사학』 4, 1996, pp.6-99.

_____, 「한국 근대미술사 연구를 위한 몇가지 노트」, 『가나아트』, 1994.11.12, pp.86-91.

_____, 「徐鎭達-세잔느에 심취한 누드畵家」, 『계간미술』 25, 1983.봄, pp.91-98.

_____, 「水彩畵의 정착과 大邱畵壇의 形成」, 『季刊美術』 19, 1981.가을, pp.71-80.

尹喜淳, 「朝鮮美術의 當面課題」, 『신동아』, 1932.6, pp.40-45.

李慶成, 「李仁星의 生涯와 藝術」, 『李仁星 作品集』, 한국미술출판사, 1972, pp.81-85.

_____, 「한국 아카데미즘의 정착」, 『한국미술』 2, 1976.7, pp.81-120.

_____, 「韓國近代美術 60년의 문제들」, 『韓國現代美術의 形成과 批評』, 미진사, 1984, pp.63-80.

이경희, 「김용준 향토색의 성과 의의」, 『예술문화연구』 10, 2000, pp.111-132.

이구열, 「생동적인 색상표현과 기법상의 세련미-이인성의 실내‘정물」」, 『가나아트』, 1988.11,12월호, pp.94-95.

_____, 「희귀 近代洋畵 15점을 찾아내다」, 『계간미술』 45, 1988.봄, pp.65-76.

_____, 「일제하의 미술교육의 영향과 당면과제」, 『韓國現代美術의 形成과 批評』 2집, 미진사, 1985, pp.27-38.

_____, 「近代韓國美術과 批評의 擡頭」, 『韓國現代美術의 形成과 批評』, 悅話堂, 1980, pp.83-96.

_____, 「도입기의 양화」, 『한국현대미술전집』 2, 정한출판사, 1980,

_____, 「잊혀진 근대미술의 발굴」, 『季刊美術』 13, 1980.봄, pp.33-41.

_____, 「鮮展의 形成과 展開」, 『미술과 생활』, 1977.11, pp.52-67.

이애향, 「서른 아홉, 그 이른나이에 -아버지 故 李仁星畫伯을 그리며」, 『여성동아』, 1972.8, pp.148-152.

李仁範, 「李仁星의 초기작품연구」, 『근대한국미술논총』, 學古齋, 1992, pp.401-423.

_____, 「단상, 이인성의 소품 앞에서」, 『가나아트』, 1995.3,4, pp.106-107.

李仁星, 「朝鮮畫壇의 X光線」, 『신동아』, 1935.1월호, pp.110-112.

李泰豪, 「대구화단 60년의 발자취」, 『季刊美術』 33, 1985.봄, pp.143-148.

이중희, 「이인성 서양화의 본령」, 『한국근대미술사학』 8, 2000.1,

_____, 「조선미술전람회 창설에 대하여」, 『한국근대미술사학』 3, 청년사, 1996,

_____, 「초기 서양화 정착에 관한 연구」, 『한국근대미술사학』 16, 한국근대미술사학회, 2006.8, pp.151-187

李興雨, 「李仁星의 片貌」, 『李仁星 作品集』, 韓國美術出版社, 1972,

全榮慶, 「資料.朝鮮總督府 美術展覽會」, 『思想界』, 1968.11, pp.233-241.

鄭圭, 「韓國洋畫의 先驅者들」(『신태양, 1957』), 『한국의 近代美術』 1, 韓國近代美術研究所, 1975, pp.14-36.

정영목, 「유화의 수용과 전개에 관한 미술사적 검증」, 『미술사학』 8, 한국미술사교육연구회, 1994, pp.29-44.

정형민, 「한국미술사에 있어서 근대성의 논의(2)」, 『미술사학연구』 8, 한국미술사학회, 1996.1, pp.57-86.

정호진, 「일제의 식민지 미술정책」, 『한국근대미술사학』 7, 청년사, 1999, pp.157-198.

최열, 「윤희순의 민족주의 미술론」, 『한국근대미술사학』 7, 한국근대미술사학회, 1999.1,

pp.104-118.

_____, 「김용준-논쟁의 소용돌이 속에서 지새운 한평생」, 『가나아트』, 1994.1.2, pp.170-175.

_____, 「1928/1932년간 논쟁연구」, 『한국근대미술사학』 창간호, 청년사, 1994, pp.124-169.

_____, 「1928/1932년간 논쟁문헌」, 『한국근대미술사학』 창간호, 청년사, 1994, pp.170-236.

최재혁, 「1930년대 일본 서양화단의 신일본주의」, 『한국근대미술사학』 14, 2005, pp.169-205.

최정주, 「1930-1940년대 윤희순의 미술비평」, 『한국근대미술사학』 10, 한국근대미술사학회, 2002.1, pp.33-62.

최태만, 「근원 김용준의 비평론 연구」, 『한국근대미술사학』 7, 한국근대미술사학회, 1999.1, pp.88-103.

허만하, 「李仁星의 학적부」, 『空間』 123호, 1977.9, pp.64-67.

_____, 「다시 李仁星에 대하여」, 『空間』 109호, 1976.7, pp.44-46.

_____, 「李仁星 遺事」, 『現代詩學』, 1976.4, pp.88-91.

洪善杓, 「韓國美術史 인식틀의 비관과 새로운 모색」, 『美術史論壇』, 10, 한국미술연구소, 2000, pp.291-304.

문명대, 안희준, 윤범모, 이구열, 최공호, 허영환, 「근대미술의 기점을 어떻게 볼 것인가」, 『월간미술』, 1990.10, pp.68-117.

신항섭, 오광수, 윤진섭, 「한국 구상미술의 흐름과 특징」, 『月刊美術』, 1994.10, pp.104-111.

吳光洙, 李龜烈, 鄭秉寬, 「韓國近代油畫의 精髓」, 『近代油畫名作展』, 三星美術文化財團, 1990, pp.112-122.

고지마카오루/최경연 譯, 「近代 日本에서 官展의 역할과 주요 作品分析」, 『미술사논단』 13, 한국미술연구소, 2001. pp.9-63.

古田亮, 「관전의 작품경향-제전기의 일본화를 중심으로」, 『한국근대미술사학』 15,

한국근대미술사학회, 2005.1, pp.115-153.

匠 秀夫, 「水彩畫 近代的 革新旗手-中西利雄」, 『日本水彩畫名作選集』 5, 東京: 第一法則出版社, 1983, pp.70-81.

關 昭郎, 「地方言語としての日本化-昭和初期洋畫の-特質」, 『洋畫の動亂-昭和10年』, 東京;財團法人東京都文化振興會, 1992, pp.50-51.

니시하라 다이스케/김정민 譯, 「근대일본회화의 아시아표상」, 『미술사논단』 20, 성강문화재단, 2005.1, pp.419-446.

富山秀男, 「近代洋畫의 展開」, 『原色現代日本の美術』 7, 東京:小學館, 1979, pp.141-142.

사토도신/이원혜 譯, 「近代 日本美術史의 형성과 그 研究動向」, 『미술사논단』 10, 한국미술연구소, 2000.8, pp.211-245.

三輪英夫, 「明治の洋畫家たら」, 『日本の近代美術』 3, 大月書店, 1987, pp.5-16.

五十嵐 公一/이중희 譯, 「조선미술전람회 창설과 서화」, 『한국근대미술사학』 12, 한국근대미술사학회, 2004, pp.343-359.

原田平作, 『日本の近代美術-구미と比較して』, 晃洋書房, 1997, p.46;

陰里 鐵郎, 「日本の印象派」, 『原色現代日本の美術』 5, 東京:小學館, 1979, pp.138-192.

佐藤道信, 「근대 일본 관전의 성립과 전개」, 『한국근대미술사학』 15, 한국근대미술사학회, 2005.1, pp.7-35.

_____, 「近代 日本美術史의 形成과 그 研究動向」, 『美術史論壇』, 10, 한국미술연구소, 2000, pp.211-245.

原田 光, 「1930年代の畫家たら」, 『日本の近代美術』 9, 大月書店, 1987, pp.5-16.

신문기사

1. 조선미술전람회 및 향토색 관련 기사

具本雄, 「鮮展의 印象」, 『매일신보』, 1935.5.23-5.28.

吉鎮燮, 「第十九回 朝鮮美展 西洋畫評」, 『朝鮮日報』, 1940.6.7-6.12.

金復鎮, 「美展을 보고나서-나의 回顧와 漫想」, 『朝鮮日報』, 1935.5.20.

_____, 「第十七回 朝鮮展評」, 『朝鮮日報』, 1938.6.3.-6.12.

金塔俊, 「繪畫로 나타나는 鄉土色의 吟味」, 『동아일보』, 1936.5.3-5.5.

_____, 「동미전을 개최하면서」, 『동아일보』, 1930.4.12-13.

_____, 「第九回 美展과 朝鮮美展」, 『중외일보』, 1930.5.20

_____, 「白萬洋畫會를 만들고」, 『동아일보』, 1930.12.23.

金仁承, 「朝鮮美展短評」, 『東亞日報』, 1938.6.9.

金鍾泰, 「美展評」, 『매일신보』, 1934.5.24-5.25.

金周經, 「녹향전을 앞두고-그림을 어떻게 볼까」, 『조선일보』, 1931.4.5-8.

金繪山, 「朝鮮美展寸評」, 『조선일보』, 1935.5.26-6.2.

鮮于澹, 「混亂 矛盾: 第十二回 朝美展 二部를 보고」, 『조선일보』, 1933.5.29-6.3

宋秉敦, 「美展觀感」, 『조선일보』, 1934.6.2-6.8.

심영섭, 「미술만어-綠鄉會를 조직하고」, 『동아일보』, 1928.12.15.-16.

_____, 「亞細亞主義美術論」, 『동아일보』, 1929.8.21.-9.7.

安碩柱, 「美展概評」, 『조선일보』, 1936.5.20-5.28.

_____, 「第十四回 美展의 全幅에 連한 印象」, 『조선일보』, 1935.5.20.

_____, 「동미전과 합평회」, 『조선일보』, 1930.4. 23-26.

尹喜淳, 「美展의 印象」, 『매일신보』, 1936.5.21-5.27.

_____, 「第十一回 朝鮮美展의 第現象」, 『매일신보』, 1932.6.1-8.

_____, 「第十回 朝美展評」, 『매일신보』, 1931.5.31.-6.9.

靑駒生, 「美展觀覽愚感(四)」, 『동아일보』, 1935.5.23-5.29.

홍득순, 「동미전평」, 『동아일보』, 1931.4.15-21.

廣島晃포, 「제1부 朝鮮色에다 주력을 하라」 選後感, 『매일신보』, 1934.5.16.

南熏造, 「審査員 選後感」, 『매일신보』, 1936.5.12.

山本鼎, 「제2부 鄉土色 表現 선명한 것을」 選後感, 『매일신보』, 1934.5.16)

審査員 矢澤弦月, 「第一部 非常한 跳躍 特色을 尊重」 選後感, 『每日新報』, 1939.6.2

安井會太朗, 「향토색 濃厚」,

田邊至, 「態度 不分明과 열 부족 - 대체론 성적 양호」, 『매일신보』, 1928.5.6
和田 審査員 談, 「藝術과 朝鮮-朝鮮에는 純朝鮮 것을 발달케 하라」, 『매일신보』,
1923.4.26,

2. 이인성 관련 기사

「朝鮮美展에 入選된 大邱 人士」, 『동아일보』, 1928.5.14.
「世界兒童藝展 特選作品」, 『동아일보』, 1928. 10. 21
「洋畫展覽會 今日부터 大邱에서」, 『조선일보』, 1929.11.30.
「大邱洋畫展覽會」, 『조선일보』, 1930.10.16.
「獨創的의 朝鮮美展」, 『동아일보』, 1931.6.6.
「大邱서는 郷土會展」, 『조선일보』, 1931.10.15.
「大邱 十七世 少年 朝鮮美展에 入選」, 『조선일보』, 1932.5.28.
「朝鮮の天才 少年 李仁星君」, 『요미우리신문』, 1932. 유족소장신문.
「今秋帝展에 入選된 李仁星君과 作品」, 『동아일보』, 1932.10.25.
「第十二會美展 特選, 入賞發表」, 『조선일보』, 1933.5.12.
「凋落을 말하는 美展」, 『조선일보』, 1933.6.3.
「天才 少年畫家 李仁星 君 個人展會」, 『東亞日報』, 1933. 7. 17.
「郷土를 찾아서(1)」, 『동아일보』, 1934.9.7.
「第五回-郷土美術展覽會」, 『조선일보』, 1934.11.25.
「이번 美展의 收穫은 朝鮮色이 濃厚한 點」, 『조선일보』, 1935.5.16
李仁星, 「郷土をえがく」, 1935.6.14,
「李仁星씨 作品發表」, 『조선일보』, 1935.11.3.
「大邱郷土會 推薦 第六回 美術展」, 『조선일보』, 1935.11.6.
「朝鮮美展 作品搬入 開始」, 『조선일보』, 1935.11.3.
「半島藝術의 登龍門 初入選에 輝く 三氏」, 『조선일보』, 1936.5.10.
「郷土色 濃厚 質的으로도 進歩」, 『동아일보』, 1936.5.12.
「鮮展의 入選發表 斯界에 氣를 吐く 慶北」, 『조선일보』, 1936.5.12.

「美術界に贈るニコースニ題;唯一の洋畫研究所」, 『大阪朝日新聞』, 1936.5.15.

「畫題求美めて古都慶州へ;春日部術たすく畫伯が寫生の旅界」, 『大阪朝日新聞』, 1936.5.15.

「愈美よ明日に迫つた美術豪華の殿堂」, 『朝鮮民報』, 1936.7.14.

「半島美術の登龍門 鮮展初入選殿の喜び」, 『朝鮮民報』, 1937.5.13.

「各部特選을 통하여 新人殿의 進出刮目」, 『조선일보』, 1937.5.14.

「朝鮮美術展覽會의 特選二十點決定」, 『매일신보』, 1937.5.14.

「作品의 그의 生命“閑庭”에서 일어난 激動」, 『매일신보』, 1937.10.30.

「“閑庭”씨즌 主人公은 純情넘친 熱血靑年」, 『매일신보』, 1937.10.31.

「質的 향상에 놀랄만하다.」, 『동아일보』, 1938.6.1.

「우리 洋畫界의 巨擘 李仁星氏 個人展」, 『東亞日報』, 1938. 11. 2.

「李仁星 個人展 盛況」, 『東亞日報』, 1938. 11. 5.

「故 李仁星 畫伯 追念式 七月 三日 遺作도 展示」, 『嶺南日報』, 1954. 6. 20.

「故 李仁星 畫伯 追悼會」, 『東亞日報』, 1954. 6. 27.

金龍成, 「遺作展示 意義」, 『영남일보』, 1954.7.4.

李元式, 「李仁星畫伯의 畫觀」, 『영남일보』, 1954.7.4.

蔡鉉季, 「仁星君의 一生」, 『영남일보』, 1954.7.4.

「故 李仁星 畫伯 追悼會 盛行」, 『大邱日報』, 1954. 7. 6.

朴泳善, 「李仁星 氏의 天才的인 氣質」, 『서울신문』, 1954. 9. 9.

李元式, 「李仁星의 回想」, 『영남일보』, 1955.4.27.

「요절畫家 李仁星 遺作展」, 『中央日報』, 1972. 5. 20.

「李仁星화백의 遺作 전시」, 『주간한국』, 1972.5.21.

沈唱燮, 「反骨精神의 畫家 李仁星 遺作展」, 『동아일보』, 1972.5.22.

白祐榮, 「死後 22年만에 再評價-李仁星 遺作展」, 『한국일보』, 1972. 5. 26.

「李仁星 재평가전」, 『서울신문』, 1972.5.29.

「‘60年展’27일 개막」, 『조선일보』, 1972.6.23.

「‘60年’이 -堂에」, 『한국일보』, 1972.6.23.

「韓國近代美術’ 回甲잔치」, 『조선일보』, 1972.7.1.

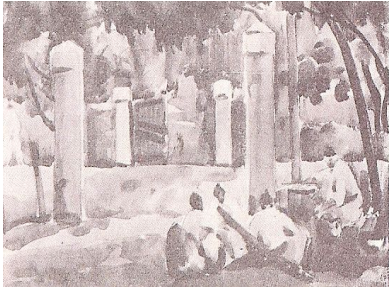
李慶成 「韓國畫壇의 鬼才 李仁星 晩年の 傑作 <다알리아>」, 『讀書新聞』, 1973.6.17.
「대구-그 문물의 선구자들3」, 『大邱每日新聞』, 1981.7.10.
尹凡牟, 「善戰이 만든 麒麟兒 李仁星」, 『경향신문』, 1985.2.20.
吳光洙, 「慶州의 산곡에서」, 『한국경제신문』, 1989.6.10.
梁憲錫, 「표현주의미술의 眞髓를 맛본다.-천재화가 李仁星 미공개 유작전 열려」, 『세계일보』, 1991.5.10.
최인호, 「누가 천재를 쏘았는가」, 『서울경제신문』, 1991.5.15.

도록

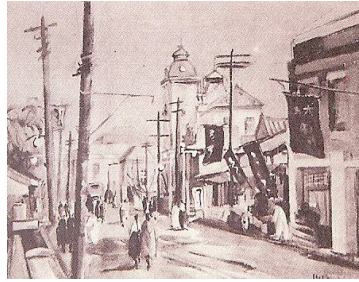
『李仁星 作品集』, 韓國美術出版社, 1972.
『이인성』 韓國現代美術 대표작가100人 選集 53, 金星出版社, 1977.
『韓國現代美術全集』 6, 한국일보사, 1979.
『朝鮮美術展覽會圖錄』 8-19, 韓國圖書, 1982.
『日本水彩畫名作選集』 5, 東京: 第一法則出版社, 1983.
『近代油畫名作展』, 호암미술관, 1990. 5.
『韓國近代繪畫選集』 洋畫 4,8,10,11,13, 金星出版社, 1990.
『이인성 展』, GalleryFocus, 1991.1.
『고갱』, 중앙일보사, 1991.
『모네』, 중앙일보사, 1991.
『폴세잔』, 중앙일보사, 1991.
『피에르 보나르』, 중앙일보사, 1991.
『洋畫의 動亂-昭和10年』, 東京:財團法人東京都文化振興會, 1992.
『근대화단의 귀재 이인성』, 삼성미술관, 2000.

도판목록

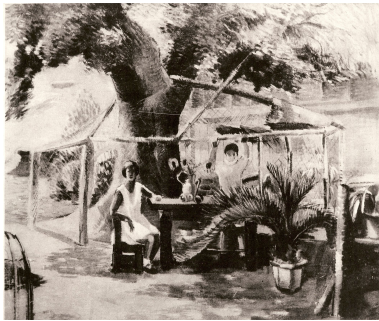
- 도판1. 이인성, <그늘>, 1929, 수채, 제8회 조선미술전람회.
- 도판2. 이인성, <세모가경>, 1931, 수채, 제10회 조선미술전람회.
- 도판3. 이인성, <여름 어느날>, 1932, 수채, 제13회 제전.
- 도판4. <여름 어느날>의 모델이 된 소녀와 이인성.
- 도판5. 향토회 회원들과 찍은 사진.
- 도판6. 이인성, <가을 어느날>, 1934, 캔버스에 유채, 97×162, 삼성리움미술관.
- 도판7. 이인성, <경주의 산곡에서>, 캔버스에 유채, 136×195, 개인소장.
- 도판8. 이인성, <한정>, 1936, 캔버스에 유채, 유족소장 엽서.
- 도판9. 이인성, <아리랑고개>, 1934, 종이에 수채, 57×78, 삼성리움미술관.
- 도판10. 이인성, <여름실내에서>, 1934, 종이에 수채, 69.5×88.5, 삼성리움미술관.
- 도판11. 고갱, <어디로 가니>, 1893, 에르미타슈미술관.
- 도판12. 고갱, <대화>, 1898, 스코틀랜드 국립미술관.
- 도판13. 마티스, <붉은 식탁>, 1908, 에르미타즈미술관
- 도판14. 이인성, <풍경>, 1931, 종이에 수채, 56.5×77.5, 개인소장.
- 도판15. 이인성, <계산동 성당>, 1930년대 중반, 종이에 수채, 35.5×45, 국립현대미술과 소장.
- 도판16. <경주의 산곡에서>의 모티브가 된 사진.
- 도판17. 이인성, <춤>, 1938, 캔버스에 유채, 제17회 조선미술전람회.
- 도판18. 이인성, <뒷마당>, 1939, 캔버스에 유채, 제18회 조선미술전람회.



1. 이인성, <그늘>, 1929.



2. 이인성, <세모가경>, 1931.



3. 이인성, <여름 어느날>, 1932.



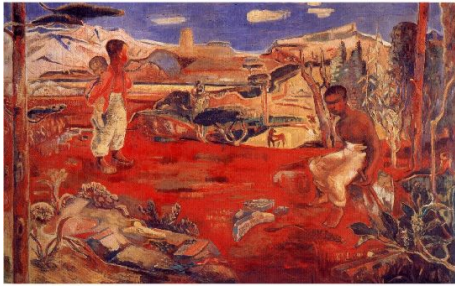
4. <여름 어느날>의 모델이 된 소녀



5. 향토회 회원들과 찍은 사진.



6. 이인성, <가을 어느날>, 1934.



7.이인성, <경주의 산곡에서>, 1935



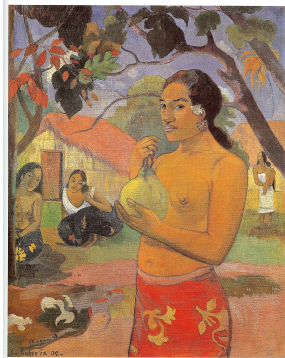
8.이인성, <한정>, 1936.



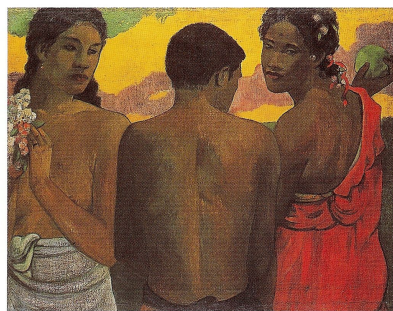
9.이인성, <아리랑 고개>, 1934.



10.이인성, <여름 실내에서>, 1934.



11.고갱, <어디 가니>, 1893.



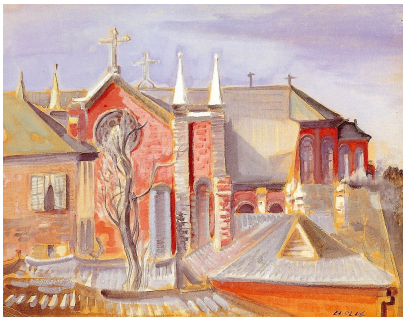
12.고갱, <대화>, 1898.



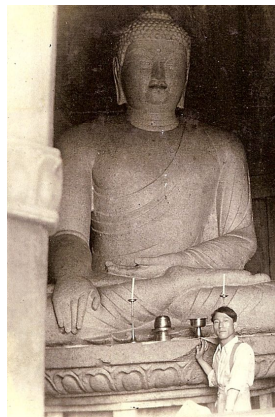
13.마티스, <붉은 식탁>, 1908



14.이인성, <풍경>, 1931.



15.이인성, <계산동성당>, 1930중반.



16.<경주의 산곡에서>의 모티브가 된 사진



17.이인성, <춤>, 1938.



18.이인성, <뒷마당>, 1939.

ABSTRACT

The local color and the analysis of the works of Lee In-sung

Lee, Jung A

Department of Art History

Graduate School of

Sung-Shin Women's University

This thesis is a research of local color that In-sung Lee(1912-1950) has wanted expression through the connected works in 1930. It is going to examine about notional definition and the origin of local color was discussed by the Korea artists' world. And also it is going to illuminate the subject with studied of before color what In-sung Lee used to color. It's the essential point not only Lee's local color but also color matters, contents, deep matiere, constructed of plane, decoration and variety factor.

This study has purpose what based on grasp the meaning of local color to In-sung Lee.

When he came in contact with local color was in the Korea artists' world from Yong-jun Kim who was importance member of local color study, found the Dae-gu native meeting's member meeting with.

When the time of studying in Japan, he received effect of Japan

artists' world which was full up motion that pursue japan an oil painting with "Shinnihonsyugi". At that time he enlarged the interest about local color and he worked on positive lines in the arts.

The local color which concentrated at In-sung Lee's attention, occurred to subjugate the reality of life of rural community that was dispirited by the advance of urbanization & industrialization. But after be militarization of a political situation, the local art also was changed with the system intention character.

The recent researches seems that truly local color concept was used to confirm of Japan's sense of superiority through to be recognize Joseon was not civilized and savaged by imperialistic Japan.

However In-sung Lee had interested about local color positively. He thought it was a motive for expression of Korean emotion.

Many researchers is making appraisals the local color in his works is the identity establishment of nation or the symbolic expression about the colony actuality. But actually the local color was just a motive to express the world of western painting of Joseon style to him and also there are some distance of the attachment about the Korean race and to bring the Joseon's natural shape in his works.

He was criticized because of his career which was mostly active in the exhibition managed by Japan. But also it is needs to admit of his indigenous working which western art style makes with his thing.

Especially, in order to reveal the local color, he actively used the primitivism of Gauguin (ex. using the primary color, the plane

composition, the decorative elements, thick matière, and expression of person etc.), and through it, he established the modeling form which was an indigenous only of himself. This contributed to improve the qualitative levels of Korea modern artists' world on a large scale