

이 만 수 교수지도
석사학위 청구논문

韓國 近代 水墨山水畫에 관한 研究

2004

성신여자대학교 교육대학원
교육학과 미술교육전공

李 希 善

韓國 近代 水墨山水畫에 관한 研究

이 만 수 지도교수

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2004년 5월

성신여자대학교 교육대학원

교육학과 미술교육전공

李 希 善

인 준 서

이희선의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 교육대학원

국 문 초 록

한국역사에 있어 근대 초기인 1910년부터 1945년까지는 일제의 침략으로 인한 정치·경제·사회·문화 등 모든 방면에 커다란 손실과 혼란이 있었다. 더욱이 일제의 무단통치는 근대로의 전환기에 서 있는 우리 민족문화를 곤경에 처하게 하였으며 전통 문화의 계승과 새로운 문화의 수용하는 과정에 엄청난 시련을 가져다주었다.

그러나 이런 갈등과 혼란 속에서 우리는 한국적인 화풍을 길러내며 민족 문화를 독창적으로 창출해냈다.

1910년 ‘미술’이라는 신용어의 사용과 1920년 ‘동양화’라는 용어의 사용, 그리고 근대적 성격의 미술교육기관의 등장, 서화협회의 출현, ‘조선미술전람회’라는 대규모 전시체계는 새로운 근대화단의 시대 개막을 알려주었다. 조선말기 침체되었던 화단은 조선화단의 마지막을 장식한 장승업에 뒤를 이은 안중식과 조석진에 의해 서서히 변화의 조짐을 보이기 시작하였다. 비록 한 시대로의 열림에 있어 전환의 자각을 보이지는 못하였으나 전통화단을 맥을 이어갈 신진화가들을 양성하는 등 근대 수묵산수화를 형성하는 데 큰 영향을 주었다.

이처럼 근대화의 전개를 통해 전통수묵산수화 또한 다채로운 양상을 보이기 시작하였다. 근대 초기에 수묵산수화는 일제 식민지시대라는 상

황 속에서 선전의 영향을 받아 일본화풍에 젖어있었다. 하지만 이러한 일본화의 잔재를 극복하기 위하여 ①전통적인 관념산수화 그룹 ②실경을 바탕으로 한 수묵산수화 그룹으로 근현대에도 명맥되면서 후대 동양화단에 영향을 미쳤다.

근대초기에는 전통적인 산수화를 추구한 관념산수화를 그린 이들이 많았다. 그러나 1920년대 중반에 들어서면서 간간히 관념산수화의 명맥을 유지하고 있을 뿐 대다수가 새로운 화법을 수용하며 실경을 추구하는 수묵산수화를 제작함으로써 그 성격을 달리하고 있었다.

전통적인 남종화법을 계승한 관념산수화의 그룹을 주도하는 화가는 허백련, 허행면 그리고 정운면이다. 그들은 새로운 화풍과 전통화풍 사이의 갈등 속에서 진취적인 모색보다는 전통적인 산수화를 고수하였으며, 다소 틀에 박힌 단순화 형태와 기법상의 식상함에 퇴보되어가는 듯하나 수묵산수화가 가진 이상향을 추구하던 본래의 정신을 중요시하며 시대정신이나 새로운 것을 추구하는 것과는 거리를 갖고 독자적인 경지를 개척하였다.

실경산수화의 그룹을 주도하는 화가는 이상범, 노수현, 변관식이다. 이들은 근대화와 함께 서구의 신문화의 유입으로 인한 시각의 변화로 점점 전통화적인 방식에서 벗어나 실경의 산수를 지향하며 독특한 우리만의 양식을 만들어 갔다.

이에 본 논문은 많이 부족하나마 여러 문헌들과 유존작품들, 선행연구된 자료를 바탕으로 근대라는 시대적 배경에 의해 형성된 근대수묵산수화의 미술사적 의의와 특징을 살펴보고자 한다.

목 차

국문초록

I. 서론	1
1. 연구목적	2
2. 연구내용	3
3. 연구방법	4
II. 본론	6
1. 근대 이전의 수묵산수화	6
2. 시대 상황과 화단의 경향	12
1) 시대상황	12
2) 1910년 이후 화단의 경향	15
① 서화협회의 결성	18
② 근대 미술교육	20
③ 조선미술전람회의 창설	23
④ 개인전 · 그룹전 · 기타	29
3. 근대 수묵산수화	30
1) 전통적인 관념산수화	33
① 의재 허백련 (毅齋 許百鍊)	33

② 목재 허행면 (木齋 許行冕)	38
③ 동강 정운면 (東岡 鄭雲勉)	39
2) 실경산수화	40
① 청전 이상범(靑田 李象範)	43
② 소정 변관식(小亭 卞寬植)	47
③ 심산 노수현(心汕 盧壽鉉)	49
3) 미술사적 의의와 후대에 끼친 영향	51
III. 결론	53
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	
부 록	

I. 서론

1910년 한일합방 이후는 일제 강점기로서 우리 것만을 고수하고 전통 문화만을 이어오던 것이 외래문화의 유입과 식민지 통치하에 일본의 강압적인 영향으로 조선시대의 전통회화의 맥을 이어오던 미술계에 서서히 변화를 가져왔다. ‘미술’이라는 신조어가 생겨나고 ‘서양화’라는 새로운 미술양식의 등장과 함께 ‘근대적인 미술교육기관’과 개인전이나 단체전 형태의 ‘전람회’ 등 상업적인 화랑이 자리하면서 미술시장의 커다란 변화가 일어났다.

이런 근대 화단의 변화 속에서 수묵산수화 또한 변화 양상을 보였다. 근대적 미술교육기관인 서화미술원의 등장과 고회동에 의해 설립된 서화협회의 근대화로의 움직임과 조선미술전람회의 창립은 근대 수묵산수화의 형성에 큰 영향을 미쳤다.

전통적인 화풍을 고집하는 관념산수화 그룹, 전통적인 화풍 위에 실경을 바탕으로 한 수묵산수화 그룹과 일본 남화와 신남화의 영향을 받아들인 일군의 화가의 그룹의 양상을 보이며 동양화단을 주도하면서 근대 미술의 자리를 잡아갔다. 이에 근대 수묵산수화의 세 그룹 중 관념산수화 그룹과 실경산수화 그룹을 주 흐름으로 잡아서 근대수묵산수화의 동향과

특징을 연구해 보고자 한다.

1. 연구목적

근대 미술에 있어 동양화단의 주류를 이루고 있는 수묵산수화의 전개와 특징을 살펴보고자 한다.

1910년 한일합방이후 정치·경제·사회·문화적으로 혼란과 격동을 맞으며 일제의 식민지 정치하라는 힘든 고통과 시련을 겪어야 했다. 서구 문화의 유입과 일제 식민지로 인한 근대¹⁾라는 시대적 배경이 근대수묵산수화에 미친 영향과 우리 것을 어떻게 계승하면서 새로운 것을 수용하는

1) 얼마 지나지 않은 가까운 시대 또는 근세와 같은 뜻으로 문예부흥 이후 현대에 이르는 시대. “근대의 기점은 다음 세 가지 견해로 구분 할 수 있다. ① 開港以前說-유럽 문화가 적극적으로 유입되기 이전에 이미 근대화가 시작되었다는 견해 이것은 이조 후기의 한국 사회 내부에서 나타난 변화를 근대의 기점으로 설정하자는 것이다.

② 開港說-개화이전의 상황들은 근대 기점으로 삼기에는 너무 근거가 미약하다고 본다. 따라서 개항 전후의 어느 시기를 기점으로 삼자는 것이다. ③ 8.15解放說-8.15전, 즉 일제하의 한국 사회는 주권이 상실된 시기이고, 또 봉건적인 여러 잔재가 가시지 않은 때이므로 진정한 한국의 근대화는 제2차 대전이 끝난 후로부터 비롯된다는 것이다.” <이경성, 한국근대미술연구, p.36~37>

지에 초점을 두어 근대미술에 대한 현재까지의 연구를 바탕으로 흐름을 정리하고 미술사적 수묵산수화의 동향과 의의를 살펴보고자 한다.

본 논문은 여러 선행 연구된 자료를 바탕으로 조선말 기점에서 근대로 전환하는 시기를 중점으로 근대 화단의 변화가 근대 수묵산수화에 주는 영향과 특징을 알아보하고자 한다.

2. 연구내용

본 논문은 우리나라의 근대 미술에 있어 수묵산수화에 대한 연구로서 일제식민시대인 1910년부터 1945년까지의 수묵산수화의 동향을 살펴보고자 한다. 1910년은 정치, 사회, 문화적으로 혼란하고 침체적인 시기로서 신문화의 수입에도 불구하고 전통적인 화풍을 그대로 답습하려는 화풍이 이어지고 있었다. 이 시기엔 새로운 화풍의 모색이나 새로운 의식의 변화가 이루어지지 않았다.

그러나 1920년에 들어오면서 전대의 시각에서 벗어나려는 움직임이 서서히 일어났다. 1910년 서양화 양식이 점차 정착되면서 서화미술회를 통해 근대 화단에는 신진 세대를 배출하고 일본으로 유학을 가는 등의 미술활동이 전개되었다. 또한 근대적 교육체제를 갖춘 미술학교의 등장과 함께 미술단체가 생겨나며 많은 전람회가 잇달았고 활발한 미술활동이

일어남으로써 우리 전통화풍에 큰 변화를 가져오게 하였다.

우리나라 화단의 근대화로의 움직임 속에서 수묵산수화는 전통화법을 고수하는 관념산수화파와 종래의 이상적인 산수의 표현을 중시했던 것에서 인간생활을 영위하는 주변을 소재로 한 미의식의 일대변화를 가져온 실경산수화파를 형성하였다.

이에 본 논문은 첫째, 근대 이전의 수묵산수화 연구를 바탕으로 근대 수묵산수화의 형성과 전개과정을 재정리하고자 한다.

둘째, 시대상황과 일제 식민지 정책하에 성립된 근대적 미술교육기관, 서화미술협회와 조선미술전람회 및 개인전, 그룹전의 활발한 화단의 움직임이 근대 수묵산수화에 어떤 영향을 미쳤는지 알아보하고자 한다.

셋째, 근대 수묵산수화에 나타난 관념산수화와 실경산수화의 특징 및 화법을 관념산수화 계열인 허백련, 허생면, 정운면과 실경산수화 계열인 이상범, 노수현, 변관식의 작품을 통하여 살펴보고자 한다.

3. 연구방법

근대 수묵산수화에 대한 연구에 앞서 근대에 시연을 어디로 잡아야하는지 근대의 기점 설정에 대한 논란이 아직도 분분하기에 본 논문은 사회변동에 따라 움직이는 외부적인 특징을 중심으로 그의 변모를 파악하는 방

법을 채택하였다. 근대미술의 연대 설정은 개화기를 기점으로 근대1기(개화기~1810)

, 근대 2기(1910-1945), 현대 1기(1945-1960)로 구분하고 있다.²⁾ 이에 근대 수묵산수화의 형성기인 근대 1기와 근대2기를 중심으로 개화기 전후에서 일제 식민지시대의 시대적 상황 속에서 근대수묵산수화의 전개와 화풍의 특징을 연구하여 특징별로 나누어 새로이 정리하고자 한다.

우선 근대 수묵산수화에 관한 문헌들, 신문, 선행 연구된 자료들을 바탕으로 근대1와 근대2기의 시대배경과 화단의 동향을 살펴보고 근대 수묵산수화의 변화 양상인 관념산수화와 실경산수화를 중심으로 미술사적 의의와 특징에 대해 연구하려 한다.

관념산수화와 실경산수화가 근대수묵산수화에 미치는 영향을 살펴보고자 한다. 이에 관념산수화는 허련의 남종산수화를 고스란히 계승한 허백련과 허행면, 정운면의 작품을 통하여 알아보하고자하며, 실경산수화는 전통적인 화법 아래 자신만의 독특한 화법을 구사한 이상범, 노수현, 변관식의 작품을 통하여 알아보하고자 한다.

2) 이경성, 한국근대미술연구, 同和出版, p.40.

II. 본 론

1. 근대 이전의 수묵산수화

수묵산수화란 필(筆)로서 수묵(水墨) 혹은 색채를 사용하여 자연의 형상과 성격을 표현하는 것이다.³⁾ 산수화 자체는 산과 수의 그림으로 그 속에 상반되는 것들이 완성을 위해 서로를 필요로 하며, 이것은 음양의 관계로 긴장을 내포하며 긴장은 도(道)속에 존재한다. 즉, 풍경화와는 다른 차이점을 나타낸다. 이것은 서양의 풍경화가 전적으로 하늘, 바다, 숲, 초원이나 기타 어떤 다른 지배적인 형상들을 연구 대상으로 삼는데 비하여 산수화에서는 자연 그대로의 세계를 우주에 상응할 만한 보편적인 조직으로 재창조하는 것을 목표로 한다.

우리나라의 산수화는 고구려 고분 벽화를 통해 그 시원을 살필 수 있으며 조선시대(朝鮮時代)에 이르러서야 산수화는 많은 발전을 하게 되었다. 조선시대 산수화의 발전(發展)은 크게 초기(初期), 중기(中期), 후기(後期)로 나누어 볼 수 있다. 조선시대 전기(약 1392-1550년)에 산수

3) 김종태, 東洋畫論, 一志社, p.110.

화는 고려시대(高麗時代)로부터의 전통을 계승하고 명(明)으로부터 들어온 새로운 화풍인 이곽파화풍(李郭派畫風)⁴⁾, 남송원체화풍(南宋院體畫風)⁵⁾과 절파화풍(浙派畫風)⁶⁾ 등의 수용하면서 이 시대 특유의 화풍을 발전시켰다. 이 시대 가장 영향력 있는 곽희파의 대표적인 화가로는 안견(安堅)을 들 수가 있는데 그의 『몽유도원도(夢遊桃源圖)』(도판1)와 『사시팔경도(四時八景圖)』(도판2) 등에서 한국산수화의 특색을 강하게 보여준다.

이와는 달리 안견이 이룩한 화풍과는 현저하게 다른 경향의 산수화풍이 동시대의 문인화가(文人畫家)인 강희안(姜希顔, 1417~1464)에 의해

4) 북송대의 이성(李成)과 곽희(郭熙)에 의해 이룩된 화풍으로 금(金)과 원대(元代)에도 이 화풍을 많이 따라 그렸다. 이성의 화풍에 대해서는 의견이 분분하기 때문에 보다 화풍이 뚜렷한 곽희의 이름을 따서 '곽희파'라고도 불리어진다. 대체로 이 곽희파의 화풍은 몽계구름처럼 보이는 칙식된 황토산(黃土山)을 즐겨 그리되 그 표면 처리에 있어서 필선이 하나하나 구분되지 않도록 붓을 엮대어 쓰며, 곽희 때부터는 산의 밑동을 밝게 표현하는 게 특색이다.

5) 남송시대에 강남지방의 온화한 기후와 나지막한 산, 그리고 물이 많은 특이한 자연환경을 배경으로 이룩한 화원의 화풍을 말하며 그중에서도 마하파화풍이 전형적인 것이다.

6) 명초(明初) 절강성 출신의 대진(戴進)을 시조로 하며, 그와 그의 추종자들, 그리고 절강지방 양식의 영향을 받았던 화가들의 화풍을 집합적으로 부르는 것이다. 남송원체 화풍을 주로 하여 거기에 이곽파화풍 등 여러 요소를 융합하여 이룩된 복합적 양식을 보여주며 15세기 후반부터 명대 화원의 주도화풍이 되었다.

보다 소극적인 경향으로 나타나게 되며 또한 이상좌(李上佐) 등에 의한 남송대

(南宋代)의 마하파화풍(馬夏派畫風)⁷⁾외에 미법산수화풍(米法山水畫風)⁸⁾도 등장하여 조선 초기의 산수화는 다양하게 전개된다.

조선시대 중기(약 1550-1700년)의 산수화는 조선 전기에 형성된 화풍의 전통과 계승하면서 명(明)의 미법산수화풍을 포함한 남송화풍을 수용하기 시작하는 등 어느 한 가지 화풍을 따르기보다는 다른 화풍을 따로 따로 구사하거나 절충하는 경향을 볼 수 있다.

조선시대 후기(약 1700년~1850년)에 이르러서는 중기에 유행했던 화풍이 쇠퇴하면서 새로운 한국화 경향이 더욱 두드러지게 나타나게 되었다. 정선(鄭敼, 1676~1759) 등에 의해 재래의 화풍에 남종산수기법⁹⁾을

7) 남송(南宋)의 화원에서 활약했던 마원(馬遠)과 하규(夏珪)에 의해 형성된 화파로 주로 직업화가들 사이에서 추종되었다. 마하파의 화풍은 강남지방의 특유한 자연환경과 이를 향유하는 인물을 소재로 하여 근경에 역점을 두되 한쪽 구석에 치우치게 하는 일각구도(一角構圖)에 원경은 안개 속에 잠길 듯 시사적으로 나타내어서 정적인 분위기를 자아낸다. 그리고 산과 암벽의 표면을 부벽(斧劈) 준법으로 처리하고 굴곡이 심한 나무를 근경에 그려 넣는 것 등도 이 화풍의 특징이다.

8) 북송대(北宋代)의 문인화가 미불과 미우인(米友仁)에 의해 이룩된 산수화풍으로 이들의 성을 따서 붙인 이름이다. 미점(米點)을 구사하여 산이나 나무 등을 그리고 비운 뒤의 습윤한 자연이라든가 안개 낀 자연의 독특한 분위기 묘사에 특출한 경지를 개척하였으며, 원.명.청(元明清)으로 이어지면서 남종화의 한 조류를 이루었다.

9) 동양화의 산수화에 있어 가장 오랜 전통적인 분류법으로 당대 선종불교가 南北

성공적으로 절충시킴과 동시에 골산이 많은 한국산천을 독특한 기법으로 표현한 이른바 진경산수가 대두되어 오면서 화가들의 눈을 자기 주변의 생활환경으로 되돌리게 하는 계기가 마련하였고 한국산수화의 특징 성립에 새로운 거름이 되었다. 그런데 조선 후기에 형성되었던 진경산수화(풍10)을 포함한 회화 전통은 조선 말기(약 1850년~1910년)에 이르러 쇠퇴하고 그 대신 김정희(金正喜, 1786~1859)일파를 중심으로 남종화가 더욱 큰 세력을 굳히게 되었다. 김정희의 예술은 시서화 일치사상에 입

兩宗으로 나뉘어져 北宗禪은 漸修를, 南宗禪은 頓悟를 그 宗旨로 했는데 이러한 불교사상이 회화정신에도 적용되어 남북종화의 명칭이 생겼다는 설도 있다. 명대에 이르러 동기창·막시룡 등이 남종화의 우위를 강조하여 上南貶北論을 내세움으로써 더욱 명확하게 되었다. 남종화는 唐代 왕유를 開祖로 하고 수묵과 옅은 채색으로 피마준(披麻)을 써서 平遠山水를 위주로 詩書畫를 연결 종합한 그림으로 학덕이 높고 수양이 깊은 선비 등이 비록 묘사기법이 전문적인 직업화가에 뒤질지라도 내면세계를 소박하게 드러내는 높은 화격의 그림을 칭해온 것이다. 대표적인 화가로는 五代의 동원·거연, 北宋의 미불·미우인, 元末 사대가인 황공망·예찬·왕몽·오진 등을 들 수 있고, 명에 이르러 구기창 등이 대성하였다. 북종화는 이사훈을 시조로 하여 송에 이르러 전성기를 맞이하였다. 대체로 한림화서원의 명사를 비롯한 직업 화가들이 물체의 사실표현에 치중하여 짙은 채색으로 외면적 형사(形似)를 이룩한 그림들로 부벽준을 써서 산을 올려다보는 高遠山水를 많이 그렸다. 강건한 필법이 세미하며 농채를 즐겨 사용해 청록산수와 같은 화풍도 파생되었다. 대표적인 화가로는 당의 이소도, 북송의 곽희, 남송의 마원·하규·유송년·조백구·이당, 명의 대진·주신 등이다.

10) 조선 후기에 유행한 한국의 산천을 소재로 그린 산수화.

각한 고답적인 이념미의 구현이라고 할 수 있으며, 이후 미술 풍토는 청조 고증학을 사상적 근거로 하는 문기 높은 중국 전통미술이 이 땅을 휩쓴 경과를 가져오게 되었다.¹¹⁾

이와 더불어 개성이 강한 화가들이 나타나 참신하고 이색적인 화풍을 창조하기도 하며, 또 다른 새로운 경향의 전통회화를 형성하였다. 특히 허련(許鍊, 1809~1892)과 장승업(張承業, 1843~1897)은 각자 자기 나름의 계보를 형성하여 현대 화단에까지 그 영향력을 발휘하고 있다.¹²⁾ 허련은 진도(珍島)출신으로 초의선사(草衣禪師, 1786~1866)¹³⁾의 제자였다가 그의 소개로 김정희의 훈도를 받게 되었고 한결같이 남종화의 세계를 지향하였다.

『산수화첩(山水畫帖)』을 비롯한 산수화를 많이 그렸으며 다소 거칠고 소박한 느낌을 자아내는 갈필법(渴筆法)과 푸르스름한 담청(淡靑)을 즐겨 쓴 설채법(設彩法)이 예찬(倪瓚, 1301~1374)이나 황공망(黃公望,

11) 윤범모, 조선시대 말기의 시대상황과 미술활동, 『한국근대미술사학』 창간호, p22~23.

12) 韓國近代繪畫名品, 1995, 국립광주박물관, p.140

13) 1786년(정조 10) 4월 5일 전남 무안군 삼향면에서 출생. 속성(俗姓)은 장(張)씨이며 본관은 흥성(興城), 자(字)는 중부(中孚), 법명은 의순(意恂), 초의는 그의 당호(堂號). 이외에 초사(草師), 해옹(海翁), 해사(海師), 해상야질인(海上野질人) 등으로 불리움. 조선 정조 때 독자적인 민족문화를 이루고자 했던 중요한 시기로 당시 진보적 지식인들과 함께 새로운 정신문화를 형성하는데 지대한 공헌을 함.

1269~1354)의 변형된 구도(構圖)와 어울려 그의 독자적인 화풍을 창출하였다. 그는 그의 아들 허형(許滢, 1894~1963), 허건(許健, 190~71987), 허백련과 그들의 수많은 제자를 통하여 현재까지 계승되고 있다. 장승업 또한 특정 명가(名家) 것의 방작(倣作)으로부터 여러 화법의 자유자재한 원용, 그러한 가운데 저절로 자신의 체질과 기질을 발휘한 신묘한 화경(畵境)을 펼쳐보였다. 산수화에 있어 원말사대가의 화풍, 미불산수화풍, 남종화풍을 수용하여 『방황자구산수도(倣黃子久山水圖)』(도판3), 『산수도(山水圖)』(도판4)를 비롯하여 우수한 작품을 남겼다.¹⁴⁾ 장승업은 19C 후반을 대표한 화가로서 그의 뒤를 잇는 본격적 직업화가로서는 조석진(趙錫晉, 1853~1920)과 안중식(安中植, 1861~1919)이 있다. 그들은 왕조시대 회화문화의 정맥(正脈)을 근대로 연결시켜 준 가교자로서 많은 공헌을 하였으며¹⁵⁾, 이들을 통하여 그들의 제자인 이상범, 노수현, 변관식 등의 현대 화가들에게 이어졌다.

14) 韓國近代繪畫名品, 1995, 국립광주박물관, p.141.

15) 李龜烈, 近代 韓國畫의 흐름 p.44.

2. 시대배경과 화단의 경향

1) 시대배경

19C 말 일제의 병자수호조약(1876년)을 체결하면서 일본의 강압 아래 문호를 개방하고 병인양요(1866년), 신미양요(1871년)로 등으로 조선왕조는 정치적으로 혼란을 겪어야했고 급기야 국가의 멸망에 이르렀다.

그 후 1910년 한일합방으로 서양문화의 파급과 접촉, 침략세력이었던 일본 제국주의에 의한 국권과 민족 문화의 유린과 파괴에 이어서 일제의 식민지로서 통치 당하는 수난 속에서 암흑의 시대가 전개를 되었다. 그러나 그러한 상황과 조건 밑에서도 한국민족의 잠재적인 생활력과 창조력은 온갖 약정과 굴레를 능히 극복해 갔다. 다시 말해 침략자의 민족말살정책으로 인한 슬한 문제점과 위축이 불가피했음에도 불구하고 서양문화의 수용을 바탕으로 한 근대적 변화는 눈부시게 거듭되었다.¹⁶⁾

일제초기 무단(武斷)정치라는 식민지 정책아래 우리민족은 자유를 잃었고, 그들의 경제적 수탈로 말미암아 생계를 유지하기도 힘든 형편이었다. 그러나 이전까지 망명활동과 비밀결사 혹은 교육활동이나 종교 활동에 의지해오던 민족운동은 1919년에 이르러 드디어 대규모 독립운동으로 표면화되어 나타나게 되었다.

16) 이구열, 근대한국미술의 전개, p.14.

3.1운동의 계기를 마련해준 것 중 하나로는 미국 윌슨대통령이 제1차 세계대전이 끝난 후, 세계평화를 구가하는 분위기 속에 전쟁 처리 종결을 위해 제창하였던 각 민족의 운명은 그 민족 스스로 결정한다는 의미의 민족자결주의(民族自決主義)를 들을 수 있다. 이에 자극 받아 세계 10여개 약소국들이 독립을 하게 되었고, 우리나라에서도 민족 자결주의가 매일신보의 번역 기재되어 우리민족의 열렬한 환영을 받았다.

3.1운동은 그 전의 무단적 식민정책에서 문화(文化)정치로 전환하는 계기를 마련해 주었으며 문화예술 분야에도 활기를 띠면서 변화가 일었다. 1920년대 이후 신문, 잡지의 발간과 같은 대중전달매체의 비중이 커지면서 미술에 대한 새로운 것에 대한 갈망이 강했던 시기로서 3.1운동 후 문화정치로 전환되자 이러한 역사적인 사건을 계기로 민족지를 표방한 조선일보, 동아일보, 시대일보 등이 창간되고 또 월간잡지 <개벽>이 뒤를 이어 발간되었다. 신문명 진보주의를 사시로 내걸고 1920년 3월 5일에 창간된 조선일보의 창간취지서에는 새로운 것에 대한 갈망이 당시의 일반적인 사회풍조로서 얼마나 절실한 것이었나를 확인할 수 있다.

그러나 3.1 운동은 일본의 방해로 열강의 지지를 받지 못한 채 실패로 끝나고 말았고, 이를 계기로 지식인들 사이에서 싹트기 시작했던 자아에 대한 각성과 현실 참여의식이 점차 확대되어 갔고 여러 면에서 근대화 운동이 일어나게 되었다.

이러한 사회적인 분위기는 새로운 것, 신문명에 대한 갈망이 고조되었으며 이와 함께 당시 청년 미술가들의 의욕 또한 왕성했다. 1911년에 설립되어 1919년까지 존속했던 최초의 근대적인 미술교육기관인 서화미술회 산하의 서화미술원을 졸업했거나, 일본 유학에서 돌아온 화가들이 1920년대에 이르러 새 시대에 부흥한 미술운동에 중추적인 역할을 담당하기 시작하였다. 이들을 중심으로 미술단체들이 결성되는 등 근대적인 미술운동이 발아되고 있었다.

이러한 변화를 가져온 사상적 배경으로는 당시 낡은 것, 구습을 버리고 새로운 기술과 합리적 사고를 받아들여 극대화를 이룩해야한다는 사회전반의 분위기와 자연주의, 낭만주의, 사실주의, 사회주의 등 다양한 문예사조의 유입과 혼재를 들 수 있으며, 이로 인한 예술관의 변화는 전통화단에 과거에 대한 반전의 기운을 불러일으키게 되었다.

이 시기에 미술계에서는 서양화가 적극적으로 수입되고 보급이 본격화되었으며 1921년부터 서화미술협전(약칭 협전)의 개최와 그 다음해인 1922년부터 조선미술전람회(약칭 선전)의 개최와 같은 근대식 전람회가 열리기 시작했다. 우리나라 화가들만 구성된 협전과 달리 일본의 관전인 제국미술전람회를 모델로 하여 설립된 선전은 공모전 형식의 수상제도가 있는 전람회로서 일본화가와 우리나라 화가들이 함께 출품하여 경쟁하는 장이 되었다. 이미 조선미전 창설이전인 1910년 이후부터 서울에서 활동

하는 일본인 화가들이 점차 증가하고 있었으며, 그들에 의한 개인전, 그룹전 등이 활발하게 이루어지고 있었다.

이에 다음 장에서는 미술계에 있어 근대로 이행하는 과정에서 화단의 동향을 자세히 살펴보기로 한다.

2) 근대 화단의 동향

근대 초기는 일본에 의한 국권 상실과 서구 사회와의 직접적인 문화이입의 길이 아닌 일본의 예속적인 문화 이입으로써 왜곡된 양상이 전개되었다.

근대 초기 화단 또한 새로운 문화를 지향하려는 진취적인 인식이나 새로운 화풍의 연구가 이루어지기보다는 조선말기의 화풍을 그대로 답습하는 등 점점 쇠퇴되어 갔다. 고희동의 다음과 같은 솔직한 고백기(告白記)는 당시 사회 분위기와 화가들의 생태를 적나라하게 증언해 준다.

일본이 우리나라를 보호국으로 만든 지 2년이 되고, 필경 병합(併合)의 욕을 당하게 되던 4년 전이었다. 국가의 체모는 말할 수 없이 되었다. 무엇이고 하려고 하여도 할 수 없게 되었다. 그리하여 이것저것 심중(心中)에 있는 것을 다 청산하여 버리고 그림의 세계와 주국(酒國)으로 갈 길을 정하였다.¹⁷⁾

17) 고희동, 나와 서화협회시대, 新天地, 1954년 2월호.

선대(先代)의 모방(模倣)이 아니며, 대개 아류들이었다. 자주적 창조력을 상실하고, 18C 국화풍(國畫風)의 의미와 흐름을 단절시켜 19C 중엽 이후의 생기 없는 화단의 기류는 근대 초기에 들어오면서 더욱 빈약해지고 있었다.¹⁸⁾ 그러나 비록 장승업의 화맥(畫脈)을 이은 조석진과 안중식은 역사적, 시대적 상황 속에서 자신의 근대적인 예술의 위치는 확립하지 못하였으나 나름대로의 다양한 회화기량과 화의를 실현시켰다. 또한 이들은 서화미술원을 통해 새 시대의 신진작가 배출시키며 교두보적 역할을 담당하였다.

서화미술원은 근대적 미술교육기관으로써 후진양성을 위해 설립되었고 이외에도 근대적 조형어휘인 ‘미술’과 ‘동양화’의 사용되면서 전람회가 개최되는 등 서서히 근대화의 움직임이 나타났다.

일제는 1910년의 강점 이후 1919년의 거족적 3·1독립운동을 기점으로 문화통치를 시행되었다. 이와 같은 식민지 정부의 통치정책 변동과 결부되어 일본 유학생 출신을 주축으로 한 신지식층과 민족우파들은 조국이 식민지로 전락함에 따라 부국강병(富國強兵)한 근대국민국가 수립의 기획 주체로서 그 역할을 상실하고 3·1독립운동도 좌절로 끝나자, 민족의 향상을 위해 정신적, 문화적 개조(改造)와 개량(改良), 개선(改善), 부활(復活), 부흥(復興), 진흥(振興)을 촉구하였다. 그런데 ‘조선의 문화

18) 李龜烈, 近代 韓國畫의 흐름 p.44~46.

창달'을 시정방침으로 내세운 총독부는 이러한 움직임을 관변(官邊) 문화운동으로 유도했다.

이처럼 관민에 의해 촉진된 신문화 건설 운동은 당시 신칸트학과 철학에 기반을 둔 일본의 문화주의론에 의거한 것으로, 문화의 절대적 가치로서의 지식과 도덕과 심미능력인 진선미의 배양에 의한 민족의 인격(人格) 향상에 목표를 두었다.

미술도 이에 수반해 1910년대를 통해 순수 시각예술 중심의 심미적, 감성적 문화가치로 전환되어야 한다는 인식이 심화되고 문화주의의 도구로 실행되면서 식민지 근대화로서의 개량화와 메이지 다이쇼기의 구화주의(歐化主義)와 결부되어 서구 모더니즘 수용에도 박차를 가하게 된다. 그리고 이와 같은 인격주의적 문화주의 미술론은 문화정치의 공간에서 관변 문화운동으로 주류화되어 예술주의 미술론과 탈정치적 협력관계를 사회주의 미술론과는 효용적 측면에서 대립관계를 이루면서 근대미술을 주도하였다.

관변 문화운동 중 1920년 본격적인 근대화가 전개되며 1922년 총독부 주최로 개최되기 시작한 '조선미술전람회'는 관설 공모전으로 한국 근대 미술의 형성과 전개에 가장 큰 영향을 끼치게 된다.

① 근대적인 미술교육

국권을 상실하고 일제의 식민지 통치가 시작되던 1911년 봄에 전통적인 서화가들의 근대적인 인식과 더불어 후진양성을 목표로 한 최초의 근대적 미술학원인 경성서화미술원(京城書畫美術院)이 설립되었다. 운영기(尹永其)에 의해 설립되었으며, 서울 종로 중학동 근처에 신·구 서화전람 및 서화가 양성을 취지로 하였다. 그 후 이완용에 의해 서화미술회에서 조선서화미술회강습소로 명칭을 바꾸며 일부 친일귀족과 서화 애호가들이 사실상 일제 총독부의 관할 속에 들어가 버린 왕실의 지원을 받아 당시의 대표적인 서화가들로 하여금 후진양성을 목적으로 설립하였다.

서화미술강습소는 서과·화과의 두 과를 두고 학생을 모집하였다. 수업연한은 서·화 분야 별로 3년이였다. 조선기의 도화서(圖畫署)가 시대적 상황으로 폐쇄된 이후 최초의 관비미술학원이었다는 점에서 도화서의 연장으로 볼 수 있겠으나 그 수업내용면에 전통적인 회화의 모사 이외에도 실물의 사생도 포함하는 등 새로운 점을 발견할 수 있었다. 교수진으로는 당시 화단의 중심세력인 서화가로써 안중식, 조석진 등으로 구성되어 있었으며, 그 외엔 글씨와 문인화로 유명하던 정대유(丁大有, 1852~1927), 그리고 산수·인물에 능했던 강필주(姜弼周)와 조석진과 안중식 밑에서 그림을 수업한 이도영(李道榮, 1884~1933)이었다. 이곳

을 통하여 오일영, 이상범, 노수현, 박승무, 김은호, 이용우 등의 인재를 배출하였다. 이들은 곧 1920년대 이후를 이끌어가는 화단의 중심세력을 형성하였다.

서화미술회가 등장하던 때의 움직임에서 주목되는 또 다른 측면은 그 명칭 속에 채택한 ‘미술(美術)’이란 시대적인 새 용어이다.¹⁹⁾ 미술이란 신어(新語)는 일본의 명치유신 이후 19C 후반에 사용한 것으로 우리나라에는 1894년 한성순보에서 가장 처음으로 받아들여졌으나 대부분의 서화가들에게 거부반응이 오랫동안 매우 심했다.

그것이 공식적으로 쓰인 것은 서화미술원이라는 명칭에서였다. 이 미술원의 취지문에서도 이 신조어에 대한 개념적 풀이는 전혀 나타나지 않았다. 이는 미술이라는 말 신조어이긴 하지만 다소 보편적으로 퍼져 있었고, 그 사용에도 별다른 불편을 느끼지 않았음을 짐작케 한다.²⁰⁾ 이에 한국 근대미술사에서 새 시대의 개막을 상징적으로 시사하며 하나의 진취적 시대의식의 발로이기도 하였다.

서화미술회 이외에도 1915년 김규진(金圭鎭, 1868~1933)이 고금서화관 내에 ‘해강서화연구회’를 비롯하여 1920년에 ‘교남서화연구회(嶠南書畫硏究會)’, ‘토월연구회(土月硏究會)’, ‘고려미술회(高麗美術會)’ 등의 미술교육기관이 설립되었다. 전세대의 고답적인 화풍에 머물지 않고 현

19) 이구열, 近代 韓國畫의 흐름, p.60~61.

20) 오광수, 한국현대미술사, 열화당, p.37.

실에 밀착하여 사실주의적인 태도로 새로운 화풍을 모색하였다.

② 서화협회의 결성

당시 기성중진, 대가들을 회유하여 우리도 단체이라는 것을 만들어 본격적인 미술활동을 전개할 것을 강구하였다. 1918년에 발기된 서화협회(書畫協會)가 바로 그것으로 우리나라 처음으로 등장한 근대적 성격의 미술단체이다. 고희동은 그 당시를 이렇게 회고하며 서화협회 창립 당시의 사정이 어떠했는지를 이야기해 주고 있다

"우리에게는 화단이니 미술단체니 하는 것은 이름조차 없었다. 그리하여 너무나도 딱하게 생각하고 쓸쓸하게 여겼었다. 그 당시에 서(書)와 화(畫)로써 명성이 높던 몇몇 분과 여러 번 말을 했었다. 우리도 당당한 단체가 있어서 우리의 나아가는 길을 정하고 후진을 양성해야 한다고 항상 말을 하고 지내 왔다. 나는 이러한 생각이 난 것은 일본 동경에서 미술학교를 졸업하고 돌아왔던 까닭이었다. 그러다가 한 번 여러 분 선배들을 초청했다. 동배로는 이도영(李道榮) 한 분 뿐이었다. 그리하여 발기인회를 조직했다. 그분들을 추모하기 겸하여 성명을 열거하면 이러하다. 조석진(趙錫晉), 안중식(安中植), 정학수(丁學秀), 김응원(金應元), 강필주(姜弼周), 나수연(羅壽淵), 김규진(金圭鎭), 이도영(李道榮)과 나는 화가였고, 정대유(丁大有), 오세창(吳世昌), 강진희(姜璉熙), 김돈희(金敦熙)는 서가이니 이 열세 명의 발기인이 되어 회(會)를 조직하는데, 우선 명칭을 의정할 때 '미술' 두

자는 채택을 하지 아니한다. 그리고 '서화협회'라고 결정한다."²¹⁾

미술가에 대한 사회의 인식이 전혀 되어 있지 않을 뿐 아니라, 서화미술회가 이미 새로운 포괄적 용어로 받아들였던 '미술'이라는 새로운 개념을 꺼려 명칭도 서화협회로 낙찰되고 있음을 보면 이들 발기인의 대부분이 전근대적인 의사의 소유자임을 알 수 있다.

서화협회의 창립취지를 보면 창립총회에서 채택된 규칙 제2조에 “신구서화계(新舊書畫界)의 발전’, ‘동서미술(東西美術)의 연구’, ‘향학후진(尙學後進)의 교육 및 공중 고취아상(高趣雅想)’을 증진케 함을 목적으로 한다”고 하였으며, 주요사업으로는 휘호회(揮毫會), 전람회(展覽會), 의촉제작(依囑制作), 도서인행(圖書印行), 강습소(講習所) 등을 내세웠다.²²⁾

그러나 서화협회는 발족한 지 1년이 못 되던 1919년 3월의 거족적 항일 운동으로 인해 모든 활동을 유보시켜야 했다. 안중식·강희진·조석진·김응원 등이 잇달아 타계함으로써 서화협회는 한때 구심점을 잃은 상태였다. 그러나 1921년 협회 본시 목표를 구체적으로 실행과 새 출발의 의기를 보였다. 4월에 제 1회 협전이라는 우리 근대 미술사상 최초의 회기적인 종합미술전(綜合美術展)을 개최하였다. 그 후 1936년까지 연례

21) 이구열, 韓國近代美術散考, 乙酉文化史, p.104.

22) 오광수, 한국현대미술사, 열화당, p.34~35.

전을 계속하였다. 제1회 협전은 조석진과 안중식의 유작 외에 협회회원들의 신작 서화들이 출품되고, 한편에는 역사적 서화 전통의 배경을 보여주는 조선시대의 안평대군(安平大君), 정선(鄭敎), 이한철(李漢喆)²³⁾, 진재해(秦再奚, 1691~1769)²⁴⁾ 등의 그림과 김정희 등의 글씨가 진열되고 있었다.²⁵⁾

협전은 민족미술가들만이 참가함으로써 처음부터 역사와 전통의 자부심과 자주성을 질게 내포하고 있었다. 제 1회 개막되었을 때, 민족지 동아일보에는 다음 기사에 실었다.

꿈속에 깃들인 조선 서화계의 깨우는 첫 소리, 우리의 서화계가 다시 일어나는 첫 금을 그으려 하는 이 새 운동이 과연 어떠한 성적을 보일는지, 이 전람회의 성공과 실패는 조선 서화계에 대하여 중대한 의미가 있다 할

23) 조선 말기 화가. 화원(畫員)이었던 의양(義養)의 아들로서 전기(田琦)·김수철(金秀哲)·유숙(劉淑)·조중묵(趙重默) 등과 함께 김정희(金正喜)의 화평(畫評)을 통해 그림지도를 받았다. 그는 초상화에 특히 뛰어났으며, 산수·화조·절지(折枝) 등도 잘 그렸다. 유작들은 전형적인 남종화법(南宗畫法)과 김홍도(金弘道)의 영향을 받은 것이 많다. 대표작으로는 《김정희영정(보물 547)》 《의암관수도(倚巖觀水圖)》 《방화수류도(訪華隨柳圖)》 《추림독서도(秋林讀書圖)》 등이 있다.

24) 조선 후기 화가. 산수화, 초상화에 능했으며 현존하는 유작으로는 《월하취적도(月下吹笛圖)》 한 점이 알려졌을 뿐이다. 이 그림은 전형적인 절과풍(浙派風)으로, 그 뒤로는 이런 화풍이 실질적 종말을 고하였기 때문에, 그 조선 중기에 유행하였던 절과화풍의 마지막 화가로 지칭하고 있다.

25) 李龜烈, 近代 韓國畫의 흐름, 미진사, p.88

것이다. 우리의 예술도 아주 쇠하지는 아니했다. 힘만 쓰면 넉넉히 이전의 영광을 회복하고 오히려 광채를 낼 수 있다는 믿음을 굳게 주는 것이 상쾌하다.

이는 협전이 근대 화단에 있어서의 얼마나 중요한 역할을 담당하고 있는지 말해주고 있다. 그러나 일제 총독부가 식민지 통치의 정당성과 실적을 선전하기 위하여 1915년 대대적으로 꾸몄던 공진회(共進會) 박람회 같은 데에 민족 서화계의 출품이 강요되기도 하면서 선전이라는 미술전람회를 연 1차 개최하여 협전의 붕괴에 박차를 가하는 등 일제의 탄압과 협회의 내부 사정으로 중단되고 말았다.

③ 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會)의 창설

1922년 창설된 총독부 주최 조선미술전람회(약칭 선전)은 “조선에 있어서의 미술의 발달을 비보(裨補)하기 위하여”²⁶⁾라는 미명하에 개최되었다. 일제 강점기 유일의 관전(官展)으로 한국 근대미술의 형성과 전개에 가장 심대한 영향을 끼쳤을 뿐 아니라 국전(國展)제도의 전신으로서도 각별한 의의를 지니고 있다.

왜정 초기에 실시했던 무단정책에 의한 강압과 억압 그리고 착취와 고문 등으로 인하여 고조된 감정과 분노는 마침내 3.1운동으로 이어졌고

26) 朝鮮美術展覽會規程, 제1장, 총칙

강압만으로는 다스릴 수 없다고 판단한 그들은 집회 결사와 언론출판 따위의 자유를 어느 정도 허용하는 이른바 문화정치를 폈으며²⁷⁾ 민족문화의 결집과 번영을 막으면서 저항의식을 일괄적으로 통제하기 위한 문화정책의 수단으로 선전은 창립되었다.

1910년대를 거치면서 전람회 미술로 본격적인 전환이 조성되고 더불어 시각예술로서 ‘미술’ 개념의 수립과 범주화를 촉진하면서, 작가상과 작품성의 관학화와 미술 저널리즘 및 근대 관중(觀衆)의 출현을 초래했으며, 이들 양상은 선전을 통해 제도화되고 공식화되었던 것이다.

선전의 중요한 특징 중 하나는 전통적인 서화가 동양화라는 공식적인 명칭으로 불리지기 시작한 것이며, 다른 하나는 시상제도를 채택한 것이다.

선전은 ‘조선양화동지회’를 조직했던 조선 거주 일본인 화가 다카키 하이수이(高木背水)가 본국의 관전(文展→帝展)과 같은 관설 공모전의 필요성을 제기하여 성사된 것으로 총독부 학무국이 주관했다. 총독부는 1921년 조선에서 ‘일선(日鮮)미술’의 발달을 돕고 장려하기 위해 ‘동경의 제전을 모방’하여 대규모 전람회를 개최할 방침을 정하고 12월 26일 정무총감 주재로 경성에 있는 주요 ‘일선인(日鮮人)’ 화가와 서가를 초청해 운영규정을 마련하고 28일 공포하였다. 규정의 대부분은 제전과 동

27) 金鍾太, 韓國畫論, 一志社, p. 262.

일한데 당시 서화협회와 서화연구회를 대표하는 인사의 대부분이 서가였기 때문에 공모부문에서 조선의 사정을 감안하여 일본 관전에서는 배제된 서예를 미술로 인정, '서'를 제3부로 배정했다. 그런데 1924년 3회 전람회부터 사군자는 '동양화'부에서 '서'부로 옮겨졌으나 1932년 '서'부의 폐지로 다시 '동양화'부로 복귀되었다. 이 일이 계기가 되어 지금까지 서예의 일부로 분류되어 존속되고 있다. 선전이 공모부문을 분류함에 따라 1부인 '동양화'와 2부인 '서양화·조각'이 대중을 이루는 회화 중심의 순정미술 구조로 재편되면서 화단 위주의 미술계가 탄생했으며, 선전의 공모부문 분류에 따라 '서'와 '화'의 분리를 제도화하면서 서예는 점차 미술의 주변으로 밀려나고, 화는 동양화와 서양화로 양립되어 미술의 중심부를 이루었을 뿐 아니라 1920년대 말에 이르러는 서양화가 양적 우세를 보이면서 회화시대로 급속히 전환된다. 전통회화인 수묵채색화는 조선화와 일본화의 공존을 모색해야 했으므로 '동양화'라는 이름으로 개편되며 근대적인 전람회 창작미술로 새로 태어나게 되었다. '동양화'라는 명칭은 1888년 교토시립예술대학의 전신인 경도부화학교(京都府畫學校)에서 2과인 '서양화'와 대칭되면서, '한화(漢畵)'인 남종·북종과 일본화인 동종(東宗) 3파를 총칭하는 의미로 1과를 '동양화'로 지칭한 데서 유래했다. 조선미전에는 조선인과 일본인이 모두 출품할 수 있으므로 조선화와 일본화를 포괄하는 용어로 채택된 것이다. 이와 같이

동양의 그림이란 뜻으로 메이지기(明治期)에 만들어진 ‘동양화’는 선전의 공모부문 명칭으로 공식적으로 채택되었으며, 우리의 전통회화는 이러한 ‘동양화’의 개념과 틀에 근거해 창작 형식과 내용·방법 등의 구조를 개편하면서 근대적인 공중(公衆)미술과 창작미술로 본격 전환되었다.

이러한 ‘동양화’로의 개편은 서화미술회 출신을 중심으로 구성된 1세대가 주도했는데 수묵산수와 채색인물화조 분야로 나뉘어 전개되었다. 그리고 ‘동양화’로의 개량화는 1920년 7월과 11월에 변영로(卞榮秀, 1898 ~ 1961)의 《동양화론》과 김창환(金昌煥, 1872 ~ 1937)의 《예술시론》을 통해 촉구된 바 있는데, 개량 양식으로서의 전환을 의식적으로 모색하면서 전면 추진한 것은 1회 조선미전이 끝난 후인 1923년 초부터였다. 수묵산수화의 경우, 1회전 때는 이상범의 『추강귀어』를 비롯해 개화기의 전통적인 오원 양식으로 다루어진 작품을 출품했으나, 함께 진열된 일본인 화가들의 신미술 경향에 직접 자극을 받았기 때문인지 다음 해부터 일변된 화풍을 보여 주기 시작했다.

1922년 6월 1일에서 21일까지 영락정 조선총독부 상품진열관에서 1회전을 열린 선전은 출품자격을 6개월 이상 조선 거주자로 정했다. 1944년 23회까지 일본인 미술가의 출품이 더 많았고, 게다가 심사위원은 대부분 동경미술학교 교수를 비롯해 일본의 관변작가들이었기 때문이다. 특히 이 일본인 심사위원들은 관전의 전단계인 1915년의 조선물산공진회 심사

때부터, 페놀로사가 일본의 신작미술이 전통기법을 계승하고 일본적 개성을 살릴 것을 주장했던 것처럼, 조선의 전통적 특장과 미점을 반영하고 조선의 고유한 미술과 특수한 표현력을 발휘할 것을 강조했으며, 흥아주의(興亞主義)에 의한 동양적 모더니즘을 구성할 조선색이나 향토색을 권유하기도 했다.

선전은 국가와 아카데미즘에 의해 국정예술(國定藝術)을 창출, 유포하는 근대 일본 관전의 '내지연장주의'를 모방한 것으로, 식민지 본국 중앙화단의 관전풍을 재생산하는 중심 역할을 맡았다. 또한 미술의 사회적, 대중적 기반이 아직 취약한 근대기에 국가 권력이 공인하는 작가 등용과 출세의 거의 유일한 권위적인 통로로 기능하면서 출세지향형 작가를 양성하기도 했다. 이 밖에 총독부의 선전 창설취지에도 표명되어 있듯이, 조선인의 정서를 고상하게 하여 악화된 사상을 순화해 사회교화와 일선응화에 이바지하는 미의 전당이며 예술의 성전이면서, 고대에는 찬란했으나 조선시대에 유교에 의해 황폐해진 조선미술을 부흥하는 신흥 예술조선의 상징으로 널리 장려되었다. 이에 따라서 미술이 민족 내지 국민과 국가적 차원에서 심미적, 문화적 발전에 기여하고 정체성을 조성하는 주요 매체로 부각되고 담론화하는 풍조를 만들기도 했던 것이다.

이와 같이 조선미전은 근대적인 미술 제도와 양식을 제조하고 유포하는 중심지로 20여 년간 존속하면서 그 본산인 일본 관전과 '내지' 화단

의 동향에 따라 계보화, 세력화, 조류화하는 양상을 보였다. 이러한 아카데미즘 중심의 관학적인 흐름은 8·15 광복 이후에도 한동안 이어졌다. 그리고 근대적인 작가로 변신하는 것이 출세의 등용문인 조선미전에서 성공하는 것이었기에 관변(官邊)지향적이면서 관인(官認)된 명성을 얻기 위해 경쟁을 벌이는 성적지향적인 작가상이 형성되었으며, 관변출세형 미술가들의 경쟁은 1950년대를 통해 국전의 주도권을 잡기 위한 싸움에서 그 절정을 이룬다.

선전을 통해 활동한 많은 미술가들이 이른바 일본적 색채에 감염되어 결과적으로 조선 정신의 말살이란 정책에 따르게 된 경우도 있으나, 이 무대를 빌어 잃어져 가는 우리의 고유한 정신과 시대의식을 고취시킨 일군의 미술가도 없지 않았다.²⁸⁾

일부 인사들의 경우는 일제의 문화통치정책과 편견적인 전시운영 방법에 반기를 들고 참여를 거부하는 경우도 적지 않았다. 이도영(1923년부터), 오일영(1923년부터), 허백련(1928년부터), 변관식(1930년부터), 이한복(1930년부터), 박승무(1932년부터), 노수현(1933년부터), 최우석(1936년부터) 등이 바로 그들인데, 선전파(鮮展派)와 어느 단계에서부터, 혹은 전면적으로 반선전파(反鮮展派)작가들로 나뉘는 두 갈래의 양상을 띠게 되었다.

28) 오광수, 한국현대미술사, 열화당, p.42.

④ 개인전 · 그룹전 · 기타

근대적인 전람회는 지금까지 미술작가, 일부 고위층과의 개인적 관계에 머무른 것에 비하여 각종 단체전이나 개인전의 개최 형태로 일반 관람자에게 공개되면서 전람회의 사회적 위미와 중요성을 확고하게 인식시켜 주었다. 1910년 일본인에 의해서였지만 전람회라는 용어가 사용되었다. 다만 서양화가들과 달리 전통화가들은 초기에는 ‘개인전’이란 생소한 신어 대신 ‘서화회(書畫會)’, 또는 ‘화회(畫會)’란 말을 썼다.

전람회라는 외래의 미술 작품 발표 형식이 민족 사회에서 처음 시도된 것은 1913년으로 서화미술회가 주최한 ‘서화대전람회’였다. 출판자는 서화미술회 회원과 교수진 및 학생들이었고, 따로 고서화의 특별 진열이 있었다. 아직 양화가의 탄생이 있기 전이어서 그때에는 유화 작품은 없었다.

초기 협전의 전통 회화 출판자는 안중식·조석진 이후 협회의 중심적 존재이던 이도영과 서화미술회 출신 신진들이던 이용우·오일영·김은호·박승무·최우석·이상범·노수현 외에 변관식·이한복 등이었다. 한동안 묵화와 유화를 병행하다가 1920년대 중엽부터 전통 회화로 완전히 복귀해 버린 고희동의 작품도 있었다.

1920년대에 들어서면서 전람회는 활발한 변화를 보이기 시작하며, 협전·선전, 그리고 여러 연구회전 외에도 개인전과 그룹전이 등장하였

다. 이런 전람회는 서울과 평양·대구의 여러 서화연구회 또는 학원은 모두 오래 지속되지 못했지만 각기 한번 이상씩 회원과 지도 교수진 및 연구생들의 작품전을 개최하는 등, 미술계의 발전과 사회적 계몽에 기여하는 바가 컸다.

3. 근대수묵산수화

근대 이전에는 조선 후기에 유행하였던 진경산수와 풍속화가 쇠퇴하면서 김정희 일파를 중심으로 남종화가 더욱 큰 세력을 굳히게 되고, 근대 회화의 모체가 되었다. 특히 이 시기에는 장승업이라는 뛰어난 화가가 활동하여 안중식, 조석진 등에게 영향을 미치면서 조선말기 회화의 전통을 근대 화단으로 잇게 하였다.

1910년 대한제국이 일제의 불법적인 수단에 의하여 병합된 후 억압과 시련의 식민지 시대를 겪으면서 침체된 화단의 활동은 근대적 교육체제를 갖춘 미술학원인 서화미술원을 시작으로 우리나라 화단의 한 맥을 형성하였으며 정통화단의 변모를 피하여 근대적 조형활동이 일어날 수 있는 모태가 되었다.

또한 안중식, 조석진과 같은 서화가들이 조직한 서화협회가 생겨나고 협전과 선전형식의 많은 전람회가 연이어 지면서 미술의 인구가 늘어나

고 미술활동이 다양하게 일어났다. 특히 근대식 전람회의 개최는 우리 전통화풍의 큰 변화를 가져오게 하였다. 물론 이시기에 직접 일본에서 유학을 하고 온 몇 명의 작가를 통한 일본미술의 수용도 있었지만 특히, 선전은 일본화풍의 유입과 유행을 가져오는 계기가 되었다. 당시의 이러한 변화는 종래의 이상적인 산수의 표현을 중시했던 것에서 인간생활을 영위하는 주변의 자연을 소재로 한 미의식으로 일대변화를 가져왔다.

근대 수묵산수화단은 이런 근대화의 결과로 다채로운 양상을 띠게 되었다. 그 양상의 하나는 전통적인 회화사상을 무엇보다도 존중하면서 이상적 현실주제보다는 고전적인 수법의 정신적 이상 풍경을 그린 보수적인 관념산수화 계열이고 다른 하나는 전통적인 화법을 계승하되 주제 표현을 현실 생활과 현실 자연에서 취한 실경산수화 계열이다.

마지막으로 일본 남화와 신남화의 영향을 받아들인 일군의 화가들로 수묵 산수화 계열이다. 그러나 이 계열은 해방직후 더 이상 맥이 이어지지 못하였다. 이에 전통 화풍을 고수했던 관념산수화가 그룹인 전통적인 한국적 남종화에 능했던 허백련을 비롯해 허행면, 정운면이고 새로운 표현 양식으로 창조적이고 독자적인 모습의 화풍을 이루었던 실경산수화 그룹은 조선시대의 산수화를 현대적 감각으로 표현한 이상범, 거친 필치의 적묵법을 사용해 진경산수의 금강산을 그린 변관식, 그리고 노수현이다.

관념산수화는 근대라는 시대적의 변화에 개의치 않고 옛 화법의 맹목적인 답습이라고 비판을 받기도 하였다. 일제 식민지 정책과 서구문화의 수용, 외래 미술 사조(思潮)의 유입에도 불구하고 새로운 양식의 변모를 거부하며 보수적인 자세를 보였다. 즉, 관념적인 산수화에 주류를 이루었던 화법은 문인화(文人畫)적 취향이 짙고 재래적(在來敵)인 표현법에 의존함으로써²⁹⁾ 창조적 정신이 빈곤(貧困)한 작가에게 가장 안락한 도피처가 될 수 있어 오랫동안 지속될 수 있는 여지를 보여 주었다.³⁰⁾ 그러나 전통화법과 고전주의 화법을 따르면서 관념산수화에 대한 확고한 신념은 현실에서 모티브를 추구하면서도 분방(奔放)한 선묘(線描)와 수묵(水墨) 중심의 표현적 수법(手法)을 구사한 경향은 일본화로부터 벗어나는 길을 열어주었다.

반면 실경산수화파는 새로운 화풍의 모색을 통하여 신미술활동에 긍정적인 반응과 함께 다양한 화풍을 보여주었다.

근대로 넘어오면서 급격한 서구의 물결은 이처럼 전통적이고 보수적(保守的)인 관념과 새롭고 진취적(進取的)인 가치(價値)와의 갈등을 초래하면서 전통적인 수묵화를 지향하면서도 자신들의 독자적인 화풍을 형성하고 새로운 수묵산수화의 길을 열어주는 등 근대수묵산수화의 확고한 자리를 잡아갔다.

29) 오광수, 한국근대미술사, 열화당, 1979, p. 52.

30) 오광수, 개화기~1975, 「文藝年鑑」, 한국문화예술진흥원, p164.

1) 전통적인 관념산수화

관념산수화는 이념미(理念美)를 추구하는 화보풍산수(畫譜風山水)로서 예로부터 중국화풍에 바탕을 두었다.

관념산수화는 중국에서 발생하여 독자적 발생(發生)을 이뤄 우리나라에 전해지게 되었고, 수용과정에서 우리의 독특한 미의식과 문화, 풍속, 사상에 의해 변모하면서 새로운 산수화로 자리 잡게 되었다. 중국의 화풍을 이어 받아 발전되어 오다가 조선후기에 와서야 비로소 확실한 체계를 잡고 발달하였으며, 중국화풍을 바탕으로 하여 현저한 한국화풍의 현상을 드러나게 되었다.

1920년대에 전통적인 수법의 관념산수화를 꾸준히 밀고 나갔던 허백련(許百鍊), 허행면(許行冕), 정운면(鄭雲勉) 등이 문기(文氣) 짙은 남화산수(南畫山水)를 지향해 나갔다. 이들은 시대변화에 개의치 않고 옛법에 충실하며 정신적 화격(畫格)을 중시하였다.

① 의재 허백련(毅齋 許百鍊, 1892~1977)

허백련은 전통화가로서 고전적 정신주의 추구로 호남파 산수화의 새 전통의 문을 열었다. 전남 진도(珍島)에서 19C 대화가 허유(許維) 문중에 태어나, 허유의 아들이며 역시 화가인 허형(許滢, 1828~1931, 호는 米山)에게 처음 전통화법의 기본을 배운 바 있다.

허백련은 1913년 그림 아닌 신문학의 법정학을 공부하려고 일본으로 직행했다. 그러나 천부적 화재(畫才)는 도오꼬오에게 목격한 활발한 화단 움직임에 자극을 받아 그림에 뜻을 두게 되었다.³¹⁾ 그는 당시 일본에서 남종화(南宗畫)의 대가였던 고무로(小空翠雲)의 영향을 받았다. 그 후 그는 중국 원류의 정통 남종산수화가 생명으로 하는 짙은 문기를 발현시키면서 자신의 양식을 정립시켰다.³²⁾

허백련은 시(詩), 서(書), 화(畫) 일치 사상을 바탕으로 정신적 내면성을 중시하는 남종문인화를 추구하였고, 이를 호남화단에 정착시키는데 주도적인 역할을 하였다. 당시 화단의 새로운 제 경향들에 편승하지 않고 남종화를 택한 것은 가계의 남종화 전래와도 관계가 깊지만, 그의 사상과 행적에서도 알 수 있듯이 민족정신을 바탕으로 한 자각과 의지의 발로였다.

허백련의 선전 작품은 첫회에서부터 1927년의 6회까지였는데, 그의 화풍은 엄격한 전통주의와 고법묵수(古法墨守)로 일관되었다. 반드시 한문제시(題詩)를 곁들인 허백련의 산수화들은 대단히 훌륭한 솜씨였으나 새로운 시대감각의 표출은 찾아 볼 수 없었다. 그는 철저한 고전화론(古典畫論)의 신봉자였고, 설부른 모험은 경박한 것이라는 신념을 갖고 있었다. 그러나 그도 후년에 가서는 한국 산수의 정경으로 화면을 순화시킨

31) 이구열, 近代韓國畫의 흐름, 미진사, p.108.

32) 上僞書 P.108.

작품을 더러 남겼다. 그렇다 하더라도 인영(人影)과 가옥이 나타나는 그의 관념산수화는 대개의 경우 옛법의 연장이었다.

1928년부터는 선전을 외면하고 협전에도 참여하지 않은 채 전남 광주에서 독자적 야인화가의 생활을 하며 호남 지방의 시화전통을 새로운 단계로 진작시키는 데만 열심히 기여했다. 전통적 남조화의 법통을 엄격히 지키면서 고전적 정신주의를 추구하였다.

허백련이 새로운 호남파 전통회화의 중심적 존재로서 확고해진 것은 1939년에 후진 양성과 서화교양의 도장으로서 광주시 금동에 연진회관(鍊眞會館)이 개설되었다. 여러번의 전람회를 열면서 서울 이외의 유일한 지방 화파로서 특징적 서화운동을 전개하였다. 광주 일원의 서화 애호 인사들의 협력을 받은 연진회는 그의 지도와 영향으로 문인화가와 산수화가를 배출했다. 구철우(구철우), 이범재(이범재), 허행면(허행면), 성재휴(성재휴), 김옥진(김옥진) 등이다.³³⁾

허백련의 초기 작품에는 김정희, 안중식, 조석진으로부터 내려온 전통적 방식, 즉 미점(米點)으로 처리한 미점산수와 간략한 필치(筆致)에 갈필(渴筆)을 가미하여 의적(意的)인 경향이 드러나는 작품이 대부분이다.

그의 초기작인 『사계산수육곡병(四季山水六曲屏)』(도판5), 『추경산수(秋景山水)』(도판6)은 그가 서울 중앙 화단에 등단하는데 도움이 되

33) 文淳太, 湖南波 山水畫의 傳統과 系譜, 한국의 근대미술 3호, 1976.

었던 작품으로 무등산 특유의 밋밋한 산등성이와 토지에서 짙은 흙냄새가 풍겨 주며 적절한 효과에서 우리나라는 대기감의 표현 등으로 관념산수를 그려 나갔다. 기교(技巧)를 배제한 담담한 필치와 수묵담채(水墨淡彩)의 은은한 정취는 어떤 대상에 매달리지 않고 유유히 정신세계에 노닐고 있는 이상적 자연을 표현하였다.³⁴⁾

『청산백수(靑山白水)』(1926)(도판7)는 제5회 선전에서 입선했던 작품으로 그의 예술세계가 완전히 무르익기 이전의 초기작이다. 부드러운 비단 위에 비온 후의 청량한 풍경과 맑은 대기감을 잘 포착한 이 작품은 미불(米불)이 창안한 미법산수를 충실히 따라 산 전체를 미점(米點)으로 윤곽지우고 흑백대비로 산의 굴곡을 나타내었다. 오른쪽으로 살며시 드러낸 누각과 탑의 형상은 인위적으로 다듬어져 있어 산용이나 수림의 표현과 대비를 이루고 있으며, 일본에서 공부할 당시 익힌 일본 남화풍의 영향으로 매우 정제되고 기교적인 느낌이 남아 있다.

『산수도(山水圖)』(1932년)(도판8)는 가을에 그린 큰 작품으로 중봉(中峯)을 화면의 가운데에 두고 근경·중경·원경을 계단식으로 그린 도식적인 작품이다. 소위 남종문인화풍(南宗文人畫風)으로 그린 관념산수화로써 실경산수화보다는 이런 이상향(理想鄉)을 그렸다.

허백련의 가장 대작인 『강산무진도(江山無盡圖)』에는 “임진 늦은

34) 한국 근대회화 100선, 1999, 국립현대미술관.

봄, 수류화개관 맑게 갠 창가, 꽃빛 밝은데서 의재 산인이 그렸다(壬辰 暮春 寫於水流花開館晴窓花明之下 毅齋散人)”는 관지(款識)가 붙어 있다. 그림의 풍경은 무등산 일대를 연상하게도 하지만 오랜 세월을 그의 인품, 가슴에서 형성되며 성숙된 일대(一大)풍경이다. 오른쪽으로 근경에서부터 차차 웅장해지는 산이 깊어지며 겹겹이 높고 멀리 치솟는다. 왼쪽으로는 근경에서 중경을 거쳐 먼산인 원경(遠景)으로 이어진다. 전체적인 산수의 구도는 성긴 듯도 한데, 화면 왼쪽의 특히 빈 공간에 1백37자의 긴 화제가 쓰여졌다. 화제글씨는 전체적으로 유려한 맛에 간간이 성긴 필획이 눈에 띈다.

『계산청원(溪山淸遠)』(1938년)(도판9)은 관기에 무인(戊寅)이란 기명이 있는 것으로 미루어 1938년에 제작된 작품임을 알 수 있다. 이 해에 허백련은 광주에 금동에 처음으로 자그마한 집을 마련하고 안주생활에 들어갔다. 허백련의 산수화 특색이 완성되어 가고 있음을 확인시켜주는 이 작품은 수목을 중심으로 한 담채의 하경산수도이다. 오른쪽으로부터 화면 중앙지점까지 사선으로 흘러내리는 근경의 산용은 기폭이 심하고 점태로써 바위형상들이 펼쳐져 있다. 근경의 수평적으로 전개되는 산자락들은 서너 개의 봉우리를 형성하고 있으며 중앙의 주산은 그 봉우리 끝이 왼쪽으로 휘어져 허백련 산수화 특유한 표현법이 드러나 보인다.

② 목재 허행면(木齋 許行冕, 1906~1966)

허행면은 전남(全南) 진도(珍島) 출생으로 8재(才)에 강재(康齋) 박진원선생(朴晉遠先生)에게 한문수학(漢文修學)을 받았으며, 장형(長兄) 허백련의 정신적 영향이 매우 크게 받았다. 서화일체론(書畫一體論)에 의해 동양미술(東洋美術)의 바탕으로 법이(法理)에 근거를 두고 고전적 화법을 철저히 신봉하였다.

그의 작품을 보면, 담묵(淡墨), 고묵(枯墨)의 조화나 짙은 미점을 쓰면서도 원근법을 정확히 구분하였으며, 삼원법(三遠法)으로 구도를 전개하였다. 또한 삼각형으로 표현한 산의 형태는 호남의 야산을 느끼게 한다.

그의 작품인 『하경산수(夏景山水)』(도판10)와 『추경산수(秋景山水)』(도판9)는 1922년 선전에서 입상한 작품으로 섬세한 필치를 보여준다. 『하경산수』는 부드러운 곡선의 크고 작은 산등성이들의 반복과 수목의 농담 변화가 대조를 이루며 어우러져 있다. 특이한 것은 근경이나 중경보다는 원경의 주산을 훨씬 진한 농묵으로 처리하고 있는 점이다. 반면에 피마준법으로 길게 내려 그은 선묘법을 위주로 한 『추경산수』는 험준한 암산과 수직으로 곧게 뻗은 가지가 앙상한 수많은 수목들에서 딱딱한 느낌을 준다.

초기의 형식주의적인 필법에서 점차 벗어나면서 나름대로 주관적인 관

점이 가미되고 있음을 알 수 있다.

『춘경산수(春景山水)』(도판11)는 평온한 남해안 부근에서 볼 수 있는 한적한 어촌풍경을 평원법(平遠法)으로 발전시켜 안정된 구도와 춘경의 분위기의 느낌을 전해주고 있다. 고법에 의한 송대(松檜)처리와 산중턱의 중경, 원경이 안개처리가 지루하지 않은 느낌을 주고 있으며, 담묵의 조화는 강한 대비를 이루어 밀도 있는 조형효과(造形效果)를 나타내고 있다.

『한림모아도(寒林暮鴉圖)』(도판12)는 그 연대가 분명치 않으나 화법이나 낙관으로 보아 1930년을 전후 한 것으로 추정되는 작품이다. 호남 지방의 강촌 어디쯤을 그린 늦가을 내지는 초겨울 풍경이다. 특히 근경·중경·원경으로 이어지는 거리는 초기 작품들과 다른 일각적인 조망법을 보여주고 있고 실경적인 풍경을 다루고 있다는 점에서 그 변모과정이 주목된다. 구도를 비롯하여 넓게 퍼져나가는 수목 표현 내지 산등성이를 타고 이어지는 자은 수목 표현 등이 일본화풍에 영향을 받고 있음을 보여준다.

③ 동강 정운면 (東岡 鄭雲勉, 1906~1948)

정운면은 시(詩), 서(書), 화(畵) 삼절(三絶)에 능한 선비화가로써 허백련의 회화세계를 투영시켜 전통적 문인화도 병행하였다.³⁵⁾ 연진회를

조직하고 전통 산수화를 계승 발전시켰으며 특히 호남지역을 중심으로 부드럽고 습윤한 느낌의 남종화를 보급하였다.

그러다가 1940년대를 들어오면서 정통남종화와는 거리를 두고 신감각주의(新感覺主義)를 지향하며 허림(許林)과 허건(許權)에게 영향을 주었다.

그가 그린 『산수화(山水畫)』는 선전 출판작으로 구도와 준법(皴法), 필치와 작품 속에 담겨져 있는 분위기가 허백련의 산수화와 비슷한 느낌을 준다.

2) 실경산수화

전통적인 수법의 관념산수화를 발표해 오던 서화미술회(書畫美術會) 출신의 신진들이 현실에 바탕을 둔 실경산수화를 시도함으로써 방법에 있어 혁신을 가져왔다. 전통화단에 신진화가들의 옛법의 구속과 관념적으로 틀잡힌 고전적 주제양식에서 탈피하려는 움직임이 새로운 양식을 본격적으로 추구하게 된 것이다.

실경산수화가들은 선전 1회전 때 개화기의 복고양식 작품을 출품했으나, 일본인화가들의 신미술 경향에 자극을 받았던 때문인지 선전 제 1회

35) 이구열, 近代湖南畫壇의 전개, 光州博物會館.

湖南의 傳統繪畫, 光州博物會館.

가 끝난 뒤인 1923년 초부터 근대 수묵산수화는 일변된 화풍을 보여주기 시작했다.

그 후 1930년대 동양화단은 전통적으로 꾸준히 그려온 관념산수가 퇴조를 맞게 되고, 대신에 사실적인 경치를 소재로 삼는 실경산수가 대두되었다.

이 시기의 작가들로는 이상범(李象範, 1897~1972), 노수현(蘆壽鉉, 1899~1978), 변관식(卞寬植, 1899~1976) 등으로 이들은 서화미술회 출신의 '동양화' 1세대 신진작가로 대표적인 산수화가였다.

1923년 3월초 서화협회 명예회원이었던 이상필의 후원으로 동연사(同研社)를 조직하고 '신구화도(新舊畫道)의 융합', 즉 '동서미술의 융합'을 통해 산수화의 개혁에 앞장섰다. 당시 이들은 모두 20대 청년화가였다. 그들은 근대 시대의식에 눈뜨기 시작하며 중국풍에서의 해방과 새로운 영향력으로 증대되기 시작하던 일본화풍 배경의 의지로서 '우리 것'은 어떤 방향으로 발전시켜야 하느냐를 스스로 물으려고 하였다. 그들은 산수화에서 한국적인 특성을 찾으려고 노력하였다.

근대기 산수화 개혁의 선두주자로서 활약하는 이들이 집단적으로 추구했던 세계는 그룹을 결성한 직후에 열린 제3회 협전과 제2회 선전의 출품작에서 볼 수 있었다. 이에 당시 《동아일보》와 《개벽》 등은 종래 볼 수 없던 사생적 작품으로 새로운 운동이 일어난 뒤의 첫 솜씨라며 기

사화했다.

정전 이상범씨의 『해전 뒤』와 소정 변관식씨의 『어느 골목』과 심산 노수현씨의 『춘일업귀(春日饑歸)』 등은 모두 풍경이든지 사람이든지 세 기분을 표현하였으니, 비록 서투른 점이 있으나, 손으로보다 뇌를 많이 쓴 것이 보인다. 아무쪼록 새 연구를 계속하여 개성의 표현을 충실케 하기를 바란다.

수묵산수화에서 이러한 개량 양식은 종래 우주적 조화물인 군자풍의 자연경에서 벗어나 국가와 민족의 영역인 국토의 세속적이며 향토적인 무명 경관과 그 기상적인 정경을 대상으로, 시각 리얼리티 및 자연주의에 기초한 서구 낭만주의 풍경화의 감성과 사생법과 인상주의의 분할된 필촉과 유사한 미점풍의 점획 터치를 결합하여 나타낸 것으로 실경산수화의 특징을 지녔다.

그러나 기존 산수화의 중세적 조형관습을 혁신하고 근대적 시대정신과 창조정신에 부응하기 위해 개량된 실경상수화로의 전환을 조선 후기 진경산수화의 전통을 발전적으로 계승하기 위한 자각된 역사의식의 소산으로 보기는 어렵다. 근대 실경산수화가들은 조선후기에 정선이나 그의 화풍을 따르는 추종자들의 진경산수화가들처럼 명승고지나 풍치가 아름다운 곳을 그리지는 않았다. 이들은 평범한 시골 풍경이나 들, 또는 얇은 언덕이 길게 뻗은 산천들을 주로 그렸는데 아마도 이러한 소재상의 변화

는 서양화의 유입으로 인해 서이다.³⁶⁾ 전통산수화가 하나의 화면에 다시 점(多視點)의 원근법을 채택하고 있는 데 비해 이들의 화면에서는 1점투시 원근법이나 대기원근법이 사용되어 마치 창문을 통해 열린 공간의 바라보는 듯한 느낌을 주고 있고, 또 명암의 대조, 입체감의 시도가 나타나는데 이 역시 서양화의 영향으로 볼 수 있다.

이와 같은 전환은 조선미전에서 '동양화'로 재편되면서 타율적으로 이루어진 것이다. 양식변화도 일본 신남화의 사생풍에 자극을 받으며 추진되었는데, 시대 변화에 민감하게 반응하던 20대 초의 청년 화가로서 그들은 각기 자신의 수법을 시도하고 추구하였다.

사회의 인식과 경제적 어려움으로 동연사의 활동은 오래 지속되지 못했으나 전통 산수화가들이 이제까지 관념산수화에서 벗어나 일상생활의 장면이나 사실을 바탕으로 하는 산수화로 전환하는 계기를 마련해 주었으며, 1920년대 초기의 새 세대에 의한 우리의 것에 대한 모색 움직임을 대표하는 기록이었고³⁷⁾, 새로운 시대의 장을 열어주었다.

① 청전 이상범(靑田 李象範, 1897~1972)

서화미술회에 입학하여 6개월 만에 남다른 재능을 인정받고 안중식으로부터 별도의 지도를 받으며 성장한 이상범은 텅 빈 야산과 들녘을 인

36) 김영나, 20세기 한국미술, 예경출판사.

37) 이구열, 近代 韓國畫의 흐름, 미진사, p.88.

상주의의 분할된 필촉과 유사한 미점 모양의 점획과 마른 갈필로 덧칠하듯 표면 처리하여 황량하고 적막한 느낌의 농촌을 주로 그렸다. 그는 농가와 논밭이 나타내는 평범한 산야를 일관되게 주제 삼아 누구보다도 짙은 향토애의 정경을 표현하였다.

서화미술회 동문들의 대개가 처음에는 다 그러했듯이 협전과 선전의 초기 작품에서는 부드러운 안중식 화풍의 산수화를 본받은 테두리에서 크게 벗어나 있지는 않았다. 그러나 동연사를 조직하며 전통 개혁의 의지를 다짐하던 시기에는 이미 현저한 독자적 수법을 시도하고 있었다. 그것은 중국화에서 영향을 받은 종래의 형식화된 산수화 관념과 그 비창조적 추종에서의 탈피를 통한 현실시각 존중이었다.

색채를 억제하면서 전통적 수묵화 정신을 존중하는 필묵구사의 현실적 향토경으로 자신의 방법을 모색하기 시작하던 1923년 무렵부터 1930년 이전까지의 이상범의 개성적 집착은 선전에 출품한 『모아한연(暮鴉寒煙)』(1924), 『소슬(蕭瑟)』(1925), 『초동(初冬)』(1926), 『우후(雨後)』(1927), 『우 후의 웅덩이』(1928), 『초설(初雪)』(1929) 등에서 이미 독자성을 나타내고 있었다.

『모아한연』(도판14)는 근경에 전답(田畓)을 배치하고 전답과 원경의 사이에 수목과 초가를 듨성듨성 그리고 있다. 연운(煙雲)에 둘러싸인 민중환 주산(主山)은 이 구도의 반 이상을 차지하고 있으며 산의 형태가

골격을 위주로 한 전통의 격식을 따르고 있지만, 이전의 『추강어귀(秋江歸漁)』(도판15)에서 보이던 외반(外返) 선으로 이뤄진 딱딱하고 형식적인 파법을 벗어나서 짧고 자유스런 필법에 의하여 음영을 가하고 있다.

『초동』(도판16)은 당시 그가 이룩한 실경산수화의 가장 대표적인 작품으로 제목서 알 수 있듯이 한국 농촌의 초겨울의 정취를 표현하고 있다. 근경에는 험벗은 야트막한 야산을 배치함으로 해서 쓸쓸하고 황량한 한국의 자연을 보여준다.

선전 6회 출품작인 『우후』(1927)(도판17)는 선염(渲染)과 농담의 대비에 의한 원근법을 더욱 구체화시켰다. 근경과 원근은 연무(煙霧)에 의하여 화면을 이등분시켰음에도 농담의 대비를 적절하게 구사하여 사실적인 공간감을 성공시킴으로 해서 화면 전체의 시상을 통일시켰다.

선전 8회 출품작인 『초설』(1929)(도판18)은 넓은 전경을 담고 있으면서도 초기 때의 작품과 묘사방법상의 큰 차이를 보이고 있다. 바위 묘사를 종전처럼 선의 반복이 아닌 먹의 축척에 의한 묵법으로서 음영을 가하였으며, 보다 부드러운 윤곽과 완만한 곡선의 형체를 이루고 있다.

1937년 가을에 그린 『만추산야(晩秋山野)』(도판19)는 10곡의 병풍으로 된 대작으로 1920년대 중반부터 익힌 우리 시골의 실경을 본격적으로 담아 낸 역작이다. 파노라마를 연상시키는 긴 화면의 중앙에는 발과 몇

채의 조그만 초가집이 있고, 그 뒤에는 운무에 뒤덮인 산이 그윽한 분위기를 자아내는 전형적인 한국의 시골 풍경이다. 대체로 밋밋한 평원구도이지만 곳곳에 적당히 서 있는 잡목들은 단조로운 화면에 변화를 주고 있으며, 화면 왼쪽에는 물이 흐르고, 오른쪽에는 구불구불한 오솔길을 한 촌부가 소를 몰고 집을 향해 걸어가고 있다. 소재상으로는 1920년대 중반경의 작품과 크게 다르지 않으나, 둔덕 곳곳에 나 있는 짧고 까칠까칠한 잡목들의 표현은 이후 지속적으로 발전되어 청전의 독자적인 준법으로 이어진다. 또 점경인물로 작게 그려진 소를 몰고 가는 촌부의 모습도 점차 양식화되어 1950년대 이후 핵심적 도상으로 자리 잡는다.

1938년 작인 『춘설(春雪)』(도판20)은 눈 덮인 언덕과 높은 산, 그리고 쓸쓸한 겨울나무들이 눈에 보인 그대로의 자연경으로 그려지고 있는 이 소품은 같은 시기에 협전과 선전에 출품되었던 현실적 산야풍경의 작품들과 기본적으로 같은 수법이다. 정적인 야취가 여기서는 소품에 알맞게 경쾌한 필촉과 점선으로 처리되고 있다. 언덕 위에는 눈 덮인 지붕만 드러나 있는 두 채의 농가, 그 위로는 몇 마리의 새가 한가롭게 날고 혹은 나무 끝에 앉았다. 설한 속의 외로운 농가와 그 속에 감추어진 어려운 생활의 내면이 읽히는 쓸쓸한 풍경이다. 그러나 시골과 농가와 자연을 생각하는 작가의 각별한 심정과 향수가 한 폭의 서정시처럼 펼쳐져 있다.

② 소정 변관식(小亭 卞寬植 , 1899~1976)

1910년 당대의 화가이자 외조부인 조석진 문하에서 직접 전통화법을 배운 변관식은 1920년대에 이르러 전통화단이 선전을 통해 조선화와 일본화가 공존 할 수 있는 동양화로의 개편되면서 불어온 개혁바람에 이상범과 같은 신진화가들과 더불어 앞장서게 되었다. 특히 그는 선전에서 연속 4등상을 수상하며 두각을 나타내었다.

1925년 동경으로 유학 가서 남화계의 대가인 고무로 스이운(小室翠雲)에게 사사하면서 일본의 관전 등을 통해 신남화풍을 섭취하였다. 그의 이러한 쇄신된 화풍은 일본에 체류하는 4년 동안 계속 응모했던 조선미전의 출품작들에서 엿볼 수 있다. 산악경을 주로 다룬 이들 작품에서 볼 수 있는 과장되게 뒤틀린 경물들의 굴곡진 형태와 구성, 몽환적인 분위기과 고사리 모양의 장식풍 나무 묘사법과 갈필의 과잉된 사용, 그리고 물상의 윤곽을 여러 번 붓질하여 물선적인 느낌과 외운적(外暈的)인 효과로 체적감을 내는 기법 등은 시라쿠니 호오(白倉二峰)와 야노 데츠잔(矢野鐵山)을 비롯한 당시 제전 일본화부의 신남화풍을 질게 반영한 것이다. 변관식은 현실적 자연경일지라도 자신의 화의로 자유롭게 변용시키며 합리적 사실주의에 구애받지 않은 개성적인 면으로 주목을 끌었다.

변관식의 특징화된 그의 화법을 살펴보면 자연의 대상을 자유롭게 변용시키기도 하고, 때로는 환시적(幻視的)으로 처리함으로써 객관적 사생

주의에 반드시 구애받으려 하지 않았다. 그의 짙고 거치른 묵필선과 점획의 표현으로 얼핏 보기에다 기법이 서투르고 부족한 것 같았으나, 그 대신 극히 소박하고 독특한 화취(畫趣)를 창출하고 있었다. 다른 화가에게서는 볼 수 없는 필의(筆意)의 변환자재(變幻自在)가 그의 개성적 특질이다.

선전 제4회 출품작인 『추산모연(秋山暮煙)』(1925)(도판21)에서도 갈필과 부분적인 농묵을 곁들이면서 대비와 입체감이 강한 그의 전 시기를 통한 독특한 개성이 엿보이기 시작했다.³⁸⁾ 횡적으로 공간을 확대시킨 남종화법인 구도와 필법을 보이는데 적묵법(積墨法)과 태점을 자유롭게 사용하여 독특한 화면을 창출해 내고 있다. 평범한 야산을 소재로 그리면서 단조롭고 간략한 묘사를 취하고 있으며, 농묵의 짧은 선이나 점 등을 한번 그어진 윤곽선 위에 다시 임의대로 가함으로서 표현주의적 성격을 강하게 나타내었다.

선전 제8회 출품작인 『남촌청(南村晴)』(도판22)과 『소사문종(蕭寺聞鐘)』(1929)(도판23)은 좁고 막힌 구도의 단면적 시골전경을 화면에 담고 있다. 대상의 형태를 다각도의 시점에서 포착하여 형태가 임의적으로 변형되어 있다. 『남촌청』에서 중경에 그려진 마을은 전체 화면의 구심적 역할을 해주며 균형을 이루고, 변화가 심한 구성을 일관성 있게

38) 오광수, 한국현대미술사, 열화당, 2000, p.60.

이어 주는 구실을 한다.

『소사문종』에서도 암석이 깎인 듯이 수평과 수직의 면으로 이뤄져서 날카롭게 긴장감이 돌며, 산사로 이어지는 산길이 뒤틀리고 꼬여서 전 화면을 급변화시키는 요소가 되고 있다. 정의 건물은 위에서 내려다보는 것 같이 처리한데 반해 뒤의 암벽은 밑에서 쳐다보는 것 같은 시점으로 표현하였다. 이러한 시점 변화로 말미암아 형체가 입체적으로 왜곡돼 보이거나 환시적 효과를 주고 있다.

③ 심산 노수현(心汕 盧壽鉉, 1899~1978)

노수현도 자연 풍경과 농촌 생활의 서정을 소재 삼아 필선(筆線)의 깔끔함과 정확한 묘사 태도를 보였다. 일본화 신파의 주장을 따라 동·서양화로 구분하지 말고 동질의 평면미술로 보자는 진보적인 회화관을 피력했는가 하면, 한때 실경산수화에서도 신흥 미술의 표현적 경향을 실험한 바 있다. 그리고 서화미술회에서 이상범과 함께 안중식의 총애를 받으며 그림을 배운 노수현은 북송원체적인 필묵법을 가미해 일본화의 신고전주의적 경향을 일부 반영한 정교한 실경산수화를 그렸다.

노수현의 대표적 작품기록은 선전에 출품했던 『귀초(歸樵)』(1923) 『산촌귀목(山村歸牧)』(1924), 『고사영춘』(1926), 『소사』와 『언덕』(1927), 『초경』(1928), 『귀목(歸牧)』(1929) 등이다. 모두 사경정신의

신자연주의 실현이지만, 그는 가끔 가난한 시골의 생활정경을 주제삼아 인물을 그렸다.

『산촌귀목』(1924)(도판20)은 전통기법을 보다 근대적 심원으로 화면상에 재구성한 그림이다. 근경의 대목(櫛木)표현과 개울, 다리, 원산 등의 포치(布置)방법과 토파(土坡)의 처리는 재래화법을 연상시키며 유기적인 산 형태와 준법이 어느 정도 관념적 취향을 나타낸다. 그러나 시점 처리와 논밭의 묘사에 있어 사실적인 화면의 깊이를 더하여 강한 현실감을 불러일으키며 산골의 평온함을 잘 나타내고 있다.

『귀목』(1932)(도판27)은 황량한 산야를 횡적으로 넓게 펼쳐 보이며 전시대에 보여주었던 크고 장엄한 스케일의 활달한 기질이 위축되고 있으나 형체묘사가 선보다는 먹의 농담이 풍부한 점획을 전면에 가함으로써 명암의 효과를 살려 부드럽고 윤기 있는 화면을 이루고 있다. 또 하나로 통일된 시점에서 구성이 짜여져서 전체를 무리 없게 전개시키고 있다.

『화양동계곡(華陽同溪谷)』(1943)(도판28)은 화양형의 계곡을 화면중심에 그리고 있는데 계곡 양편에 크고 작은 바윗돌, 수목, 민가 등을 매우 사실적으로 묘사하고 있다. 또 필치도 실제 경치의 특성에 맞게 대담하며 빠른 속도로 움직이고 있어서 예전에 보이던 확실하고 깔끔한 필선의 효과가 누그러져 있다. 원산은 윤묵(潤墨)의 미점을 써서 차분하게

표현하였고 계곡의 바위와 수목 등을 힘차고 대담하게 표현하고 있다.

3) 미술사적 의미와 후대에 끼친 영향

근대수묵산수화는 조선말기 무력하고 침체된 화단과 어지러운 변혁의 배경 속에서 탄생했으며 일제 식민지 속에서 전개되었다.

일제 식민지의 가혹한 통치와 새로운 서구 문화의 유입은 우리 문화와의 충돌과 혼란을 야기하였으나 민족적 주체성을 잃지 않고 전통 문화를 고수하려는 우리의 노력의 결과로 근대수묵산수화는 다양한 독자적인 화풍을 구축하였다.

근대 초기 수묵산수화의 양상을 보며 외세에 흔들리면서 불안정 상태를 계속되면서 종래의 관념산수화의 전통과 기법을 고수하려는 경향과 한국산수의 모색이란 두개의 경향을 나타냈다. 관념산수화 계열은 전통적 화법을 존중하고 고수하면서 정신적 내면성을 지향하였으며 이런 관념산수화는 전통적 관념산수에서 점차 시각을 현실에서 취한 실경산수화로 변화되었다. 이처럼 관념산수화는 일본화의 잔재를 굴복하는 길로 의식됨으로써 점차 그 모습이 사라졌다. 즉, 관념산수화는 명맥만 간신히 유지할 뿐 실경산수화가 주류를 이루고 있으며 중요한 흐름을 명맥하고 있었다. 이는 일본화풍의 잔재를 벗어나려는 화단의 노력이 커지면서 이에 안일한 도피처로 여겨졌던 관념산수화보다는 새로운 것을 모색하고

실험하려는 노력을 보여준 실경산수화가 부각을 나타낸 것이다.

1930년대 말에 접어들면서 실경산수화는 보다 사실적인 묘사와 섬세한 필법으로 새로운 실경산수화를 모색하기 시작하였다. 현실에서 모티브를 추구하면서도 자유분방한 선묘와 수묵중심의 표현적 수법을 구사하면서 일본화풍의 영향을 벗어나는 여지를 보여주었다.

1940년대에는 전통적인 관념산수화가 퇴조하고 실경산수화와 일본화풍적인 신감각주의가 대립하는 양상을 드러내기 시작하였다. 일상생활이나 현실에서 주제들을 찾아 현대적 감각으로 표현하고자 하는 현대적 개념 등이 대립, 대두되고 있으며 현대적 개념을 전통적 회화에 도입시키려는 노력이 있었다.

1960년대부터 70년대는 한국화단 내부에서 전통과 형식에서 벗어나려는 움직임이 있었고 실험정신이 한국화단을 활발히 해 주었다. 즉, 현실적이고 현대적인 미의식에 바탕을 두었으며 새로운 방향으로 발전해 나갔다.

이처럼 근대 초기의 수묵산수화의 전개는 당시 일본화의 침식으로부터 벗어나 전통회화의 위기의식을 극복하기 위한 하나의 방법이었다. 그러나 이를 통해 오늘날 산수화가 하나의 고유한 독자적인 양식을 가진 회화장르로 남을 수 있는 계기를 마련하였다는 점에서 현대 미술사적으로 중요한 의의를 갖고 있다.

Ⅲ. 결 론

근대 초기 일제의 강제침략에 따른 정치적 자유의 말살과 사회활동의 부자유 인하여 우리나라의 미술활동은 크게 발달하지 못하였다. 그저 전통적으로 그려오던 안일하고 무사주의적인 그림만 그렸을 뿐 새로운 것을 모색하려 하지 않았으며, 그 결과 조선왕조의 몰락과 함께 화원의 양성하던 도화서가 사라지고 미술계가 쇠퇴되는 최악의 상황을 맞이하였다.

그러나 새로운 사상과 서구 문화의 유입은 근대화로의 체제변화라는 사회현상을 나타냈고, 미술계 또한 변화가 초래되지 않을 수 없었다. 1911년 조석진과 안중식을 중심으로 한 근대적인 미술교육기관인 서화미술원이 설립되고, 근대적 미술가 단체인 서화협회가 조직되면서 일제 강점기 속에서 민족적 문화공지를 보여주었다. 또한 협전과 선전이라는 살롱체제의 전시체제와 전람회가 형성되면서 근대화를 이행해 나갔다.

이런 근대적 화단의 움직임 속에서 조선말기에 쇠퇴되었던 수묵산수화는 장승업의 맥을 이어온 조석진과 안중식에 의해 다시 그 모습을 드러냈다. 그 후 1920년을 전후하여 잇달은 조석진과 안중식의 타계는 수묵산수화의 대변되는 조선조회화 조형의식의 퇴보와 더불어

어 근대적인 조형의식의 대체를 암시했다. 이에 근대 수묵산수화에는 전통적인 화풍 아래 관념적인 수묵산수화를 고수했던 관념산수화파와 새로운 서구문화와 일본의 화풍의 유입으로 실경을 추구하는 실경산수화파가 형성되었다.

근대 초기에는 중국의 이념적이고 고답적인 산수화풍인 관념산수화가 성행하였으나 1930년대에 접어들면서 안중식과 조석진의 화풍에 대한 보수적인 전통회화에 대한 맹목적인 답습으로 비추어지면서 이에 비난을 받았다. 그러나 이에 동요하지 않고 확고하게 전통화의 존중하면서 이를 고수했던 허백련, 허행면, 정운면은 근대 중기로 접어들면서 형식성의 통일성 탈피한 독특한 자신만의 화풍을 형성하였다.

선전 초기 제 1회 출품작으로 전형적인 관념 산수화가 압도적인 자리를 잡고 있었으나 관념산수화의 쇠퇴 후 실경산수화의 선전을 통해 확산되어갔다. 제 3회 선전에서부터 현실을 회화적 현실로 끌어올리는 실경산수화가들은 자기 특유의 화법을 구사하게 되었다.

관념에서 현실로의 변화를 가져 온 실경산수화는 새로운 것에 대한 모색의 결과로써 근대수묵산수화의 재구성하였으며 이상범, 변관식, 노수현을 중심으로 확고한 자리를 잡아갔다.

그러나 일제의 문화정치로 인한 예속적인 선전은 일본화적 요소의 침식을 결코 간과할 수 없었다. 이상범과 노수현, 변관식 또한 일부 일본

적인 요소를 갖고 있었으나 이에도 불구하고 한국 자연의 정취를 시각화하며 자신들만의 독특한 화법을 추구하면서 조선의 실경산수화의 전통과 맥을 이어갈 수 있었다.

한국 어디서나 흔히 볼 수 있는 평범한 야산, 농촌풍경을 소재로 삼았으며 이 평범한 산야를 회화적 공간으로 끌어올리는 등 새로운 시각 확립과 미의식을 창조했다. 이들의 이런 노력을 통해 근대수묵산수화는 전통적인 가치와 근대화의 요구가 공존한 시대에 ‘우리의 것’이라는 정체성을 찾음으로써 현대수묵산수화에 커다란 영향을 주었다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김나영, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998
- 김영나, 『한국근대미술과 시각 문화』, 조형교육, 2002
- 김종태, 『동양화론』, 일지사, 1978
- _____, 『한국화론』, 일지사, 1989
- 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1995
- 오광수, 서상록 공저, 『우리미술100년』, 현암사, 2001
- 오광수, 『한국근대미술사상 노트』, 일지사, 1987
- _____, 『한국현대미술사』, 열화당, 1995
- _____, 『한국현대미술사 : 1900년 이후 한국 미술의 전개』, 열화당
1979
- _____, 『청전화집』, 동아일보사, 1972.
- 윤범모, 『한국근대미술』, 한길아트, 2000
- _____, 『한국근대미술의 형성』, 미진사, 1998
- _____, 『한국근대미술사의 한국성』, 가나아트, 1995
- 이경성, 『근대한국미술가 논고』, 일지사, 1975
- _____, 『소정 변관식』, 동아일보사, 1975
- _____, 『한국근대미술7 연구』, 동화출판사, 1974

이경성, 이구열, 김윤수 공저, 『한국근대회화』, 지식사업사, 1978
이구열, 『근대 한국화 흐름』, 미진사, 1984
_____, 『근대한국미술사의 흐름』, 미진사, 1992
_____, 『한국근대미술 산고』, 을유문화사, 1972
이숙자, 『한국근대동양화 연구』, 미술문화원, 1989
이중희, 『한중일의 초기 서양화 도입 비교론』, 열과알, 2003
정금희, 『이야기 근대미술사』, 집사재, 2001
조인규 외, 『조선미술사』, 학민사, 1993
최열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998
_____, 『한국근대미술 비평사』, 열화당, 2001
한국미술의 자생성 간행위원회, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999

2. 화집

『근대를 보는 눈』, 국립현대미술관, 1997
『조선미술전람회 도록, 제1회~제19회』, 조선사전통신사
『한국의 회화: 심산 노수현』, 예경산업사, 1978
『한국의 회화: 소정 변관식』, 예경산업사, 1978
『한국의 회화: 청전 이상범』, 예경산업사, 1978
『한국의 회화: 의재 허백련』, 예경산업사, 1978

3. 논문

- 김상학, 『한국근대산수화 소고』, 서울대, 1980
- 김성희, 『1920년대 한국 전통화단의 변천과정에 관한 연구』, 근대한국미술논총, 학고재, 1992
- 김안식, 『의재 허백련의 산수화에 대한 연구』, 홍익대, 1988
- 김영나, 『1930년대 한국근대회화』, 미술사연구, 1993
- 김우경, 『조선미술전람회출품 산수화연구』, 이화여대, 1995
- 김유숙, 『근대 실경산수화의 유형과 전개에 관한 연구』, 서울대, 1997
- 김은기, 『근대한국산수화의 발단 연구』, 상명대, 1990
- 김현지, 『조선중기실경산수화 연구』, 홍익대, 2001
- 박시흥, 『근대한국산수화 연구』, 대구대, 2003
- 백계철, 『목재 허행면의 생애와 예술』, 조선대, 1987
- 오병욱, 『조선미술전람회 연구』, 서양미술사학회, 1996
- 이영열, 『1920~30년대 한국근대사경산수화 연구』, 홍익대, 2000
- 이영희, 『조선후기 산수화에 관한 연구』, 성신여대, 1985
- 이중희, 『조선미술전람회 창설에 대하여』, 한국근대미술사학회, 청년사, 1996
- 하기창, 『동연사 작가들을 통해 본 한국근대 산수화의 형성』, 홍익대,

1985

하원조, 『한국근대실경산수화의 전개』, 홍익대, 1982

ABSTRACT(영문초록)

A Study on The ink landscape painting of Korean modern painting

Lee, Hee Sun

Major in Fine Art Education
Graduate School of Education
Sungshin Women' s University

In Korean society from 1910 to 1945, there had been massive disruption and loss all over the country such as politics, economics, society, and culture, etc. caused by Japanese occupation. Furthermore, Japanese rule of force placed Korean national culture under adversity and made it difficult to take over the traditional culture as well as adopt the new culture.

Nevertheless Korean ancestors developed their own painting style and created the unique Korean national culture coping with the complicated situation.

Using some newly coined words such as 'Misul' in 1910 and

'Dongyanghwa' in 1920 and the appearance of 'Seohwa Association' and a large-scale exhibition system such as 'Choson Art Exhibition' represented the beginning of the new modern art in Korea. In the late Choson period, artists activity had been stagnant, but 'Ahn, Jung-sik' and 'Jo, Seok-jin' inspired by 'Jang, Seun-ub' who is considered to be the foremost figure in the late Choson period gave an impetus to the Choson art to change. Although they were not conscious of the opening of the new period, they had influence on the formation of modern ink landscape painting by cultivating rising artists who would succeed to the traditional art.

In this way, through the modernization, traditional ink landscape painting showed various aspects. Korean ink landscape painting of the early modern stage was dominated by Japanese painting style under the situation of Japanese occupation. Overcoming this Japanese vestiges, however, two major groups, ①traditional ideological landscape painting group and ②nature landscape painting group, have had influence on later Oriental painting groups coming down to the present.

In the early modern age, there were many artists to draw

ideological landscape paintings tracing the traditional landscape paintings. Turning into the middle of 1920's, however, barely keeping this flow in existence, most artists accepted the new painting style and produced the arts in the pursuit of nature.

The artists who leaded the ideological landscape painting group that succeeded to the traditional Southern Chinese painting style are 'Heo, Baek-ryun', 'Heo, Haeng-myun' and 'Jeong, Un-myun'. They adhered to the traditional landscape painting rather than searched for the progression in the conflict between the new and old brushes. Although they seemed to be rather retrograde because of standing simplification and trite drawing styles, they struck out a path of their own keeping themselves away from the spirit of the times or chasing new fashion, putting high value on the original spirit seeking for the ideal that the ink drawing has.

On the other hand, the artists who leaded the nature landscape painting group are 'Lee, Sang-beom', 'No, Su-hyun' and 'Byun, Gwan-sik'. The inflow of Western culture with modernization brought a change in the their perspective and made them have produced our own unique art forms inclined to the actual view of landscape

paintings deviating from the traditional painting style.

원문구략