

1920년대의 조선미전과 풍경화의 발흥

홍선표

I. 머리말

洪善杓

이화여자대학교 대학원
 명예교수
 한국미술연구소 이사장
 한국회화사

서구에서 발생한 ‘풍경화’는 개화기에 유입된 이후, 1910년 전후하여 내한 일본인 화가들에 의해 신문 화보와 그림엽서, 개인전 등을 통해 유포되면서 근대적 표상 체계로 편입되는 한편, 1914년 무렵부터 도쿄유학으로 탄생된 한국인 서양화가에 의해 창작미술로 전개되기 시작했다.¹ 그리고 식민지 정부인 총독부 주최 관설(미술 공모)전람회(약칭 관전)인 조선미술전람회(약칭 조선미전)의 주류 장르로서 제도화되고 발흥된다. 풍경화가 미술로서 국가와 새롭고도 직접적인 상호관계에 들어가게 된 것이다.

조선미전은 1922년에서 1944년까지 23년간 미술가의 등용문이자 입신출세의 교두보로, 식민지 조선의 미술계를 공식적으로 대변하며 ‘전람회미술’ 중심으로 이루어진 근대미술 전개에 ‘등뼈’처럼 중추적 역할을 했다. 풍경화는, 이러한 조선미전의

* 필자의 최근 논저: 「청운 강진희의 작가상과 작품성」, 『청운 강진희 서화연구』, 진주강씨 역사의 눈 편찬위원회, 2024. 2; 「국립현대미술관의 이진희컬렉션, 한국화」, 『국립현대미술관 이진희컬렉션』, 국립현대미술관, 2023. 12.

1 홍선표, 「한국 개화기의 ‘풍경화’ 유입」, 『미술사논단』52(2021. 6); 홍선표, 「근대 초기 한국에서의 서양화가 탄생과 풍경화의 태동」, 『미술사논단』57(2023. 12) 참조.

서양화부에서 식민지 본국의 관전인 문전(문부성미술전람회 약칭)과, 그 후신인 제전(제국미술전람회 약칭)의 아카데미즘과 모더니즘을 토대로 '1인 1파(派)'라고 했을 정도로 다양하게 혼재된 국가적 스케일의 관전양식을 재창출하며 변성한다.

풍경화는 근대기의 가장 큰 단체전인 서화협회전(약칭 협전)을 통해서도 발표되었는데, 1936년의 마지막 제15회전에는 전시 작품 42점의 반을 넘는 22점이 풍경화였을 정도로 주종을 이루었다. 그러나 당시 심영섭과 윤희순, 이태준의 지적도 있었듯이, 조선미전에는 대작과 역작을 내면서도 협전에는 무성의하게 소품이나 습작을 출품하는 등, 신작품 발표장으로서의 권위와 기능을 점차 잃게 된다.² 조선미전에는 출품자들이 '생명을 다해 집중'했거나 '목숨을 걸고 열심히' 그렸다고 했다.³ 협전은 규모뿐 아니라 사회적 관심도 등에서 국가 권력이 공인하는 '관인(官認)'된 명성을 유발하면서 국내 최고의 권위적인 '미의 성전'이며 '용문(龍門)'이자 '천재의 소굴(터전)'로 까지 인식되던 조선미전에는 미치지 못했다.

조선미전은 식민지 정부의 문교 및 사회문화 정책에 의해 창작을 '국정(國定)예술'로서의 표준화와 규율화를 통해 '신부(新附)국민'으로서의 도덕적·심미적·감성적 인격 향상에 기여하는 '미술의 질서 있는 발전'을 도모하려고 한 한계와, 제국일본 관전의 '중앙'양식을 재생산한 식민지 근대화의 온상이기도 했으나, 미술의 사회적, 대중적 기반이 아직 취약한 한국 근대미술의 형성과 전개에 크고 깊게 작용했다. 특히 풍경화는 한국 근대미술을 주도한 조선미전 서양화부의 60% 내외를 점유하며 주류 장르로 발흥하면서 천여 년의 전통을 지닌 산수화의 근대적 전환에도 심대한 영향을 미쳤다. 그리고 해방 이후 창설된 국전(한국미술전람회 약칭)으로 계승되어 제도적 원류이며 아카데미즘과 모더니즘의 원천으로 작용하기도 했다. 따라서 조선미전의 풍경화는, 보편적 근대와 식민지 근대가 착종한 한국 근대미술의 실제 파악과, 국전을 비롯한 현대 풍경화의 성격 및 경향 이해에도 매우 중요하다.

근대기 최대의 작품군을 이룬 조선미전 서양화부의 풍경화는 현재 원작이 거의 남아 있지 않아, 제1회에서 19회까지 발행된 도록의 흑백사진을 통해 주로 파악할 수

2 심영섭, 「제9회 협전평(6)」, 『동아일보』, 1929. 11. 5; 윤희순, 「협전을 보고(1)」, 『매일신보』, 1930. 10. 21; 이태준, 「조선화단의 회고와 전망」, 『매일신보』, 1931. 1. 1 참조.

3 『경성일보』 1929년 8월 29일 자 「初入選のよろこび-新進女流作家たちの喜び」 참조. 남궁 허건의 『남종회화사』(서문당, 1994)의 부록으로 수록된 「나의 畫道생활 20년과 그 주변」, pp.304-314에 조선미전에 입선하기 위한 노력, 미술계의 대단한 출품열, 입선자 발표를 기다리는 초조함과 법석을 이룬 발표장에서의 희비가 엇갈리는 열기 등이 실감나게 묘사되어 있다.

있다. 광선의 현상과 효과에 의거한 색채 표현이 절대적이었던 인상주의 화풍을 토대로 관전양식을 이룬 조선미전의 풍경화를 흑백도판으로 그 실체를 밝히기는 부족하다. 그러나 도판 이미지의 제재와 구도, 필촉과 마티에르 등을 통해 주제의식과 대체적인 양식제보와 작가별 창작 활동 및 동향에 대해 언급할 수 있다.

이 글에서는 먼저 제1회에서 8회까지의 1920년대 조선미전 서양화부의 풍경화를 통해 장르로서 가장 크게 발흥되는 과정과 함께 그 초반기의 양상을, 식민지 조선의 근대미술을 담당한 ‘내선인(內鮮人=재조선 일본인과 조선인)’화가에 의해 이루어진 장소와 제재별 유형과 표현의 추세를 중심으로 살펴보고, 식민지 권력에 의해 주체로 육성된 당시 ‘조선인’=한국인 작품의 동향에 대해 언급한다.

II. 조선미전의 창설과 풍경화의 발흥

조선미전의 창설은 식민지 정부인 총독부에 의해 추진되었지만, 그 필요성은 재조선 일본인 화가였던 다카기 하이스이(高木背水, 1877~1943)에 의해 먼저 제기되었다.⁴ 다카기는 1915년 초에 총독부 통치 5주년 기념 공진회의 평안남도관 구성과 출진을 위해 조직된 평양협찬회에서 의뢰한 ‘모란대 대작 유화’ 제작자로 내한했다가 명성을 얻게 되자 10년 가까이 체류한 ‘풍경화가’이다. 그는 1914년 방한했을 때 사생하고 개인전을 열어 인기를 끌은 금강산을 비롯해, 체류 중에 평양과 경성, 원산, 경북 지역의 여러 명승고적을 회엽서로 제작 판매하여 재부를 쌓은 바 있다.⁵ 미술 사업을 포함해 여러 공익적 일을 사비로 추진하며 명성과 인기를 높인 다카기는, 1918년 9월에 ‘조선양화동지회’를 조직하고 1919년 11월 고회동이 조직한 스타디 그룹인 ‘고려화회’에서 조선인 화가를 지도하는 등 세력을 확장하기도 했다.

‘외교가’로도 별명이 붙은 다카기가,⁶ 식민지 조선에서 본국의 제전과 같은 관설 공모전의 필요성을 제기하게 된 것은, ‘내선인’으로 이루어진 조선 미술계의 공익을 주도하며 세력을 구축하려는 의도 때문이 아니었나 싶다. 그의 이러한 의도는 관학파

4 李仲熙, 「朝鮮美術展覽會」の創設について, 『近代畫說』6(1997. 12), pp.27-30 참조.

5 본명이 高木誠一인 다카기의 조선 명승고적 회엽서 제작에 대해서는 현재 집필 중인 『한국의 풍경화』에 구체적으로 서술되었다.

6 鶴田吾郎, 「朝鮮と畫家」四, 『경성일보』, 1921. 4. 2 참조.

미술가의 거두로 문전 창설을 정부에 건의해 관철시키고 근대 일본의 아카데미즘을 정착시킨 구로다 세이키(黒田淸輝, 1866~1924)의 1919년 11월 13일 자 일기에 “경성의 다카기씨가 찾아와 12시가 지나도록 이야기했는데, 이번에도 전람회 개최를 위해 도쿄에 왔다”고 쓴 것으로 보아,⁷ 1919년 전후하여 시작된 것 같다. 도예가 나오키 도모지로(直木友次良)가 1937년에 쓴 다카기 전기에서 그가 ‘조선양화회’를 조직하고 “이를 관(官)과 연결시키기 위한 운동” 즉 관설 전람회를 시도했다는 1918년 가을 무렵일 가능성이 크다.⁸

다카기가 관전 설립을 의도한 것은, 자신이 운영하는 화실의 변창과 결부된 화숙생들 등단의 제도적 필요성도 일정하게 작용했을지 모른다. 1922년 1회 조선미전을 앞두고 『경성일보』에서 취재한 출판자 인터뷰에 ‘초여름 저녁의 독섬’과 ‘해 질 무렵 조선의 추색’을 준비한 다카기 부인과, 1917년 개설하여 많은 문하생을 배출한 그의 화실 출신이 소개된 것으로 보면,⁹ 조선에도 이러한 화숙생을 포함한 식민지 조선 미술가들의 등용과 입선출세의 관전이 직접 필요했기 때문이 아니었나 싶다.

그러나 재조선 일본인 미술가 중에는 다카기를 ‘유희가(遊戱家)’로 폄하하기도 했을 뿐 아니라, 구로다 세이키도 영국화풍을 배워 온 그의 실력을 인정하지 않았던 때문인지 동조를 얻지 못하자,¹⁰ 1920년 5월에서 1921년 7월까지 1차대전 후의 유럽을 시찰하러 간다며 2차 구주 외유를 떠났다. 다카기의 문전 입상을 방해하는 등 구로다 세이키의 그에 대한 부정적 인식은, 제1회 조선미전 서양화부 심사위원으로 구로다가 1922년 4월 17일에 위촉받은 후, 한 달 뒤인 5월 12일 다카기가 서양화부 심사위원으로 추가되자, 5월 21일 사고가 났다며 후배인 도쿄미술학교 교수 오카다 사부로스케(岡田三郎助, 1869~1939)로 바꾸게 한 것으로도 짐작된다.

다카기의 노력이 무산된 뒤 조선미전의 창설은, 1919년 3.1독립운동으로 실각된 하세가와 총독 후임으로 부임한 사이토 마코토의 ‘문화적 정치’ 일환으로 이루어진다.¹¹ 이른바 문화정치는 당시 의회주의를 강조하며 집권한 하라내각에 의해 추진되

7 松本誠一, 「高木背水をめぐる人人」, 『佐賀縣立博物館報』57 (1982. 7), p.3 재인용.

8 直木友次良, 『高木背水伝』(東京: 大肥前社, 1937), p.143 참조.

9 「朝鮮美展を前にして」, 『경성일보』, 1922. 5. 9; 「朝鮮美展を前にして」, 『경성일보』, 1922. 5. 21; 鶴田吾郎, 앞의 글, 다카기 문하생으로 조선미전에 출품한 양화가로 三木弘.

10 村上狂兒, 「朝鮮美展評」, 『朝鮮及滿洲』(1922. 7), p.77; 「高木背水とはどんな人物?」(上), 『경성일보』, 1935. 5. 30 참조.

11 사이토 마코토의 ‘문화적 정치’ 방침은 부임 직후 총독부 고등관들에게 내린 「총독훈시」(『매일신보』, 1919. 9. 4 수록) 가운데 “요컨대 문화적 제도의 혁신에 의하여 조선인을 유도하여 그 행복과 이익의 증진

었다. 다시 말해 식민지 조선의 거족적 독립운동으로 저항받게 되자, 다이쇼(大正) 데 모크라시에 의해 귀족과 육군 중심의 번벌세력이 약화되고 정당 정치세력이 강화된 변화를 기반으로 성립된 하라내각이, 조선인을 본토인과 대등한 ‘신부(新附)국민’으로 황민화(皇民化)하기 위해 정신적·문화적 융합을 꾀하려고 수정한 지배정책에 따른 ‘내지연장주의’와 결부된 것이다.¹²

‘조선의 문화 창달’을 시정방침으로 내세운 총독부는, 1921년도 미술학교와 음악학교 설립 예산안이 본국 의회를 통과하지 못함에 따라 다음 해로 넘기게 되면서, 예술 관련 제반 시설 중 관설 미술전을 먼저 추진 한 것으로 보인다.¹³ 경성일보사의 담임 미술기자로 화가이자 미술평론가이며 조선예술사를 조직하고 잡지 『조(朝)』(1926년 3월 창간)의 발행을 주도한 다다 기조(多田毅三)가 7년간의 조선미전을 회고하며 쓴 글에 의하면, 당시 조선 관전 창설의 제창자는 총독부 재무국장 와다 덴민(和田天民 본명 和田一郎, 1881~1934년 이후)박사였다고 한다.¹⁴

관전 창설에 대해서는 다카기가 1년여간의 유럽 외유에서 돌아와 심한 관절염으로 입원 중이던 1921년 10월에, 같은 정우회계 하라츄리의 측근 인맥으로 문화정치를 실질적으로 주도한 미즈노 렌타로(水野鍊太郎, 1868~1949) 정무총감의 초청을 받고, 불편한 몸으로 업혀 가서 자문한 사실이 나오기 도모지로의 전기를 통해 알려져 있다.¹⁵ 당시 『경성일보』가 ‘가장 조선을 양해(사정을 잘 이해)하는’ 미술가로도 광고한 다카기의 총독부 회합에서 조선미전의 제도적 규정이 구체적으로 논의되었으며, 본국 관전의 공예부 대신 조선의 사정에 맞게 서부(書部)를 넣게 된다.¹⁶ 같은 해 12월 26일 총독부에서 열린 조선 서화계 또는 미술계의 지도급 인사 초청 모임은 조

을 꾀하고, 장차 문화의 발달과 민력의 충실에 應하여 정치상 사회상의 대우에도 내지인과 동일한 취급을 위한 궁극적 목적을 달성하기를 바랄 뿐이다... 아무쪼록 조선의 문화와 옛 관습을 존중하여 그 善을 키우고 폐를 제거하면서 시대적 진보의 기운에 적응하려는 데 있으니, 환연하면 민생과 민풍을 계발하여 문명적 정치의 기초를 확립하고자 하는 취지에 다름 아니다’라는 내용에도 반영되어 있다.

12 최석영, 『일제의 동화이데올로기의 창출』(고양: 보경문화사, 1997), pp.40-49 참조.

13 「미술학교 설립계획」, 『동아일보』, 1921. 8. 7; 「음악미술학교는 내후년부터」, 『동아일보』, 1921. 8. 10; 「음악 및 미술학교의 설립계획」(사설), 『동아일보』, 1921. 8. 12 참조.

14 多田毅三, 「朝鮮の美術界-第7回を経た鮮展の歩みを見て」, 『朝鮮及滿洲』262(1929. 9), p.117 참조.

15 直木友次良, 앞의 책, p.143 참조. 나오키의 글에는 회합 초청시기를 가을이라 했는데, 다다 기조의 위의 글에서 10월이라고 했다. 미즈노 렌타로의 정무총감 활동에 대해서는 김종식, 「1920년대 초 일본정치와 식민지 조선지배-정무총감 미즈노 렌타로의 활동을 중심으로」, 『동북아역사논총』22(2008. 12), pp.309-318 참조.

16 直木友次良, 위와 같음.

선미전 규정에 대한 상의가 아니라, ‘내정된 방침’을 충감이 설명하고 ‘간절하게’ 협조를 구하는 자리였다.¹⁷ 다음 날인 12월 27일 자 『동아일보』의 관련 기사를 통해 알려졌다듯이 참석자 모두 “만장일치로 이 계획에 대해 찬성했다”.

식민지 조선에서의 관전은, 다카기 하이스이가 1918년 가을 무렵 제일 먼저 그 필요성을 제기했고, 조선의 실정을 감안하여 제전하고 다르게 본국의 ‘미술’에서 배제된 ‘서’를 “조선의 문화와 옛 관습을 존중한다”는 사이토 총독의 ‘문화적 정치’의 방침에 따라 제3부로 설치하는데 조언했을 가능성이 추측된다. 그러나 실질적인 추진은 ‘내지연장주의’에 의한 식민지 정부의 새로운 통치 정책의 일환이었다. 특히 고대에는 찬란했으나, 조선왕조의 폐정으로 황폐해진 조선의 문화를 창달하여 식민지 통치의 진보를 증명하고, 조선인의 취미와 정서를 고상하게 하여 (3.1독립운동으로 악화된) 사상을 순화해서 사회교화와 일선응화에 이바지하는 ‘신흥 예술조선’의 표상으로 삼기 위해 탄생되었다고 할 수 있다.¹⁸

조선미전은 1922년 6월 1일에서 21일까지 3주간, 명동성당 부근의 영락정 2정목 (지금의 중구 저동 2가)에 있던 조선총독부 상품진열관에서 제1회 전람회를 열었다. 모두 291명의 재조선 ‘내선인’ 미술인에 의해 403점이 출원 반입되어 171인의 215점이 입선되었는데, 서양화부는 동양화부에 비해 절반 가까이 적은 인원이 출품했으나, 입선작은 비슷하게 77점이었다.¹⁹ 서양화부 입선작 77점 가운데 풍경화가 58점으로 78%에 달했으며, 특선에 해당하는 입상작품도 10점 중 8점이 풍경화였다. 이 밖에 심사위원 다카기 하이스이의 풍경화 2점과, 참고품으로 문부성에서 출품한 구로다 세이키의 <황원의 사양>

1
구로다 세이키
<황원의 사양>
1910
캔버스에 유채
133.1×84.6cm
오타루예술촌



17 「미술전람 계획」, 『동아일보』, 1921. 12. 27; 『매일신보』 1921년 12월 28일 자 「조선 미술계에 서광」, 『경성일보』 1921년 12월 28일 자 「미술전람회 개설 취지」 참조.

18 홍선표, 『한국근대미술사- 갑오개혁에서 해방공간까지』 (시공아트, 2009), pp.134-135 참조.

19 제1회 조선미전 서양화부 입선 작품 수에 대해 1922년 5월 31일 자 『동아일보』와 『매일신보』에 명단과 함께 79점으로 보도했으나, 도록에는 다카기 마키히로(田中蔭廣)의 풍경화 2점이 수록되어 있지 않아 2점을 제외했다. 조선미전에 전시된 출품작은 출간된 도록에 의거해 집계한다.

(荒苑の斜陽))과, 조선군사령부에서 출품한 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903) 전칭의 인상파 화풍인 <바다(海)>가 전시되었다.

구로다의 <황원의 사양>은 1910년의 제4회 문전과 1911년의 로마 만국박람회에 출품된 것이다. 저녁의 석양을 받은 커다란 나무와 그 주변의 무성한 초목을 가느 필촉으로 광선효과와 재질감을 사실적으로 나타낸 외광파 화풍의 대표적인 문전 양식이다. 제2회까지 계속된 문부성에서 참고품으로 출품한 도쿄미술학교 서양화와 구로다의 제자이며 하쿠바회(白馬會) 회원인 아마모토 모리노스케(山本森之助, 1877~1928)의 <숲속(森の奥)>과 즈지 히사시(辻永, 1884~1974)의 <낙엽>도 문전 입상작이었다.

1923년 5월 11일에 열린 제2회 조선미전부터 서양화부의 작품 수가 동양화부를 능가하기 시작했으며, 3회 이후 더 두드러졌다. 풍경화는 평균 60%였다. 1930년 제9회부터는 동양화부의 3~4배가 많은 200점 이상이 낙선을 70% 내외의 치열한 경쟁을 뚫고 입선하여 서양화부에 전시었는데, 풍경화도 평균 55%로 주류를 이루었다.

식민지 조선의 미술계를 공식적으로 대변하는 조선미전에서 아카데미즘의 본령이던 인물화보다 풍경화가 이처럼 주류 장르로 발흥된 것은, 김주경이 그 원인으로 지적했듯이 “조선에는 미술학교도 미술연구소도 하나 없어 자연이 화실이고 산과 들, 나무, 구름, 집이 석고상이요 모델”이었기 때문인지도 모른다.²⁰ 그러나 조선미전의 서양화부는 입선작의 평균 70%를 차지한 재조선 ‘내지인’(일본인) 화가들에 의해 주도되었으며, 이들은 본국 관전의 동향에 좌우되는 경향이 컸다.²¹

근대 일본에서의 관전은 프랑스에서 신고전주의와 인상주의의 절충화풍을 배우고 돌아와 하쿠바회를 조직해 신파=자파(紫派)를 최대 규모로(1910년 제13회 때는 208명이 665점을 출품) 양성하고, 도쿄미술학교 서양화부의 설립과 문전의 창설로 아카데미즘을 구축하며 미술계의 1인자로 군림하던 구로다 세이키에 의해 처음 주도되었다.²² 구로다가 “서양화의 주류인 풍경화가 근대미술을 이끌었다”고 하면서 “지금 여러 종류의 크고 작은 전람회에 풍경화가 대부분을 차지하고 있는 것은 어쩔 수 없다”고 말했듯이²³ 그가 유학했던 1884~93년은 인상파의 유행으로 풍경화가

20 김주경, 「제10회 조선미전평」, 『조선일보』, 1931. 5. 29 참조.

21 홍선표, 앞의 책(2009), pp.150-151 참조.

22 原田平作, 『日本の近代美術-歐美と比較して』(京都: 見洋書房, 1997), p.341 참조.

23 黒田清輝, 「風景畫の變遷-佛蘭西の印象」, 『日本及日本人』539(1910. 8), pp.506-507 참조.

크게 성행하고 있었다. 이미 프랑스 대사전 『리트레 Le Littre』(1872년)의 보충자료(1885년)에 ‘인상파’와 ‘인상주의’ 등이 실려 불어로 공식화되었는가 하면, 이 사조의 득세로 야기된 ‘풍경화가들 대군단’에 의해 프랑스 관전파도 이를 수용하여 주류 장르로 부각되었던 때였다.²⁴

구로다는 이처럼 인상파 기법을 수용한 프랑스 아카데미즘의 신세대를 대표하던 라파엘 콜랭(Louis-Joseph-Raphaël Collin, 1850~1916)에게 관전 스타일의 절충화 풍을 배우고 프랑스 살롱에서 입선한 후 급의환향했다. 그가 도쿄미술학교 서양화와 문전을 통해 구축한 근대 일본미술의 아카데미즘은, 고부(工部)미술학교 교수 안토니오 폰타네지(Antonio Fontanesi, 1818~1882)에 의해 유포된 바르비종파 풍경화에 토대를 둔 메이지미술회의 구파에 의해 전개되다가 콜랭에게 배운 ‘인상파적 아카데미즘’인 앞서 소개한 <황원의 석양>과 같은 ‘밝은 색조의 사실풍’인 외광파 화풍을 주류로 이루어진 것이다.²⁵

조선미전에서서의 풍경화 장르의 발흥은 이러한 식민지 본국 관전의 동향에서 비롯되었다고 할 수 있다. 그리고 일본인 화가들의 ‘조선풍경’에 대한 이국취미도 작용했을 것으로 보인다. 특히 미술학도와 후배 화가들에게 인기가 높던 도쿄미술학교 서양화과 교수인 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)의 연술이다. 그는 1913년 문부성으로부터 출장을 명 받고 식민지 조선에 온 첫 공식 방문화가였다. 1913년 11월에 내한하여 1개월가량 체류하면서 조선의 풍광을 근대적 현실에서 보기 힘든 고대나 중세적 풍속의 온전과 함께 문명에 오염되지 않은 원시적이고 원색적인 이미지로 보고, “반도적이면서 대륙의 지세를 받아 이탈리아와 유사한데, 화창한 일광이나 맑은 하늘의 푸른색과 어우러져 오채순란한 경색은 일본보다 더 픽처레스크(그림이 될만)하다”고 쓴 소감이 자극했음지도 모른다.²⁶ 근대 일본 최고의 베스트셀러의 하나인 『일본풍경론』(1894년)의 저자 시가 시게타카(志賀重昂, 1863~1927)는 “동양

24 島田紀夫, 「モネ『印象、日の出』をめぐる」, 『実践女子大学美術美術史學』30 (2016. 3), p.8; 「印象派の風景畫家」池上忠治責任編輯, 『世界美術大全集22-印象派時代』(東京: 小學館, 1993), pp.258-259 참조.

25 河北倫明·高階秀爾, 『近代日本繪畫史』(東京: 中央公論社, 1985), pp.72-73; 浦野吉人, 「近代洋畫再考-明治期洋畫の技法」, 『長野縣短期大學紀要』42 (1987), pp.37-38; 三浦 篤, 「黒田清輝とフランス繪畫」東京國立博物館 外, 『生誕150年 黒田清輝-日本近代繪畫の巨匠』(東京: 美術出版社, 2016), pp.37-43 참조.

26 (藤島武二, 「朝鮮觀光所感」, 『美術新報』(1914. 3) 『藝術のエスプリ』 재록 (東京: 中央公論美術出版, 1982), pp.247-251 참조.

식 산수화의 분본(粉本)으로 금강산보다 빼어난 것은 없다”고도 했다.²⁷

하쿠바회양화연구소 출신으로 경성일보사 회화부 삽화가로 1913년 무렵 내한하여 활동한 츠루타 고로(鶴田吾郎, 1890~1969)의 경우, 1917년 7월 5일부터 8일까지 『경성일보』에 3회 연재한 「조선의 향토미」에서 “조선의 저명한 풍경뿐 아니라, (보통의) 산과 하늘, 마을의 생활” 등을 ‘안목과 마음’ 즉 “이러한 자연에 대한 친미(親味=친근감)를 가지고 마음으로 사랑하여 그림으로 표현할 것”을 강조했다.²⁸ ‘피상적 관찰’이 아니라, 마음을 움직이는 실감으로 조선의 향토를 예술화해야 한다는 것이다. 이처럼 내지인이 조선의 향토미나 나아가 조선의 미에 대해 애정을 갖는 것은 ‘내선 융화의 미담’으로 인식되기도 했다.²⁹

당시 일본 화단에서 만연한 지방색 담론에 의거해 식민지 조선 미술의 향토색에 대해 최초로 언급한 츠루타는, 1921년 제전에 출품된 조선을 제재로 한 일본인 화가의 그림들에 대해 “조선이란 향토에서 참되게 창출한 예술이 아니라, 대개는 여행자가 바라본 관찰”이라고 비판했다. “조선의 자연 중에서 호흡하는 애념을 가지고 작출하는 향토적 예술이 생겨야 한다”고도 했다.³⁰ 이 글은 그가 조선에 체류하며 활동한 화가들에 대해 1921년 3월 30일부터 5회에 걸쳐 연재하며 머리말로 쓴 것이다. 재조선 일본인 화가들에게 관광객의 시선으로 그리지 말 것을 강조한 것으로, 1930년대의 김복진과 윤희순 등 언설의 선구적 의의를 지닌다.

츠루타는 1921년 당시까지 재조선인 화가 중 작품을 가장 많이 제작하고 조선에서 ‘향토예술’을 크게 고취시킨 인물로 ‘풍경화가’인 다카기 하이스이를 꼽았다.³¹ 다카기는 1922년 제1회 조선미전 서양화부에 심사위원으로 참고품 풍경화 2점을 전시한 이래 2회전부터는 전심사원의 자격으로 1925년 도쿄로 이주 후에도 제7회전을 제외하고 매회 2~3점씩 출품했으며, 타계 1년 전인 1942년까지 계속되었다. 이처럼 거의 모든 회기의 조선미전에 풍경화를 출품한 것은 다카기가 유일하다.

27 志賀重昂, 「金剛山の眞の價值」, 『경성일보』, 1917. 2. 19 참조.

28 鶴田櫟村(吾郎), 「朝鮮の郷土美」(하), 『경성일보』, 1917. 7. 8 참조.

29 홍선표, 「한국미술 정체성 담론의 발생과 허상」, 『미술사논단』43 (2016. 12), p.: 홍선표, 『한국 근현대 미술사론』(술과학, 2022) 재록, p.785 참조.

30 鶴田吾郎, 「朝鮮と畫家」1 『경성일보』, 1921. 3. 30 참조.

31 鶴田吾郎, 「朝鮮と畫家」4 『경성일보』, 1921. 4. 2 참조.

III. 풍경화의 유형과 표현의 추세

1920년대 조선미전 서양화부의 풍경화는, 장소와 제제에 따라 자연풍경과 교외 풍경, 시골풍경과 도시풍경, 가옥풍경과 고적풍경, 산업풍경 등으로 크게 나누어 볼 수 있다. 자연과 문화, 그리고 이들 양자가 혼재된 표상 공간으로서의 이러한 유형은, 근대 풍경화의 보편적 양상이면서 탈아론(脫亞論)과 구화(歐化)주의에 대한 반발로 메이지 후기인 1890년대부터 일본 고유색에 대한 자각에서 촉발되어 향후 국수주의 함양으로 이어진 지방주의 또는 향토주의와 결부해 취재된 특수성을 지닌다.³² 일본적 자연의 정조로서 정리(定理)되며 육성된 지방색과 향토색 자체가 민족성과 애국심의 요소를 함축하고 있다.³³ 이러한 맥락에서 ‘푸른 하늘’과 ‘민둥산’, ‘초가집’과 ‘옛 가옥’을 비롯해 ‘제국의 지방 풍경’으로 타자화 또는 식민화되어 발견된 ‘조선풍경’이 이루어진다. 카프에 가입했던 서사시인 파인 김동환(金東煥, 1901~1958)이 1930년 연말에 임용런, 백남순 부부 화가집을 방문해 대청마루에 가득 걸어놓은 “조선 정취가 코를 찌르는” 향토색 풍경화에 대해 “간도의 이사꾼이나 철도 인부와 같은 정말 조선의 모습을 그리지 않은” 다시 말해 현실적 리얼리즘이 결핍된 ‘문화주택’용 그림이라며 비판하기도 했다.³⁴ 그러나 ‘일본적 자연의 정조’=향토색을 표방한 조선 풍토의 정체성을, ‘부정해야 할 타자성’을 내포한 채 ‘민족주의 풍경’으로 재현된다. 이러한 조선미전에서 지방색으로서의 향토색은, 전 시기를 통해 권장되는데, 이는 누구나 출품할 수 있는 국제적인 제국 일본의 관전과 다르게 거주민만 출품할 수 있게 한 식민지 조선 관전의 국지적=지방적 정체성 조성 과도 관련이 있을 것이다.

그리고 이 시기 풍경화의 경관은 대부분 계절이나 기상, 아침과 낮, 저녁에 따라 변하는 일광의 상태나 빛의 뉘앙스에 의해 나타났다. 이는 당시 ‘서양 의복’, ‘일본의 주택’과 함께 문화생활의 표방으로 입에 오르내린 ‘파리 미술’ 또는 ‘파리 종가(宗家)’로 인식되던 인상파에 의해 대두된 경향이다. 그러나 상당수의 풍경화 제목에 사계와 기후 등의 정취 즉, 자연현상의 분위기를 강조해 붙인 주제의식은, 자연동화의 문에

32 근대일본의 지방주의 사조와 향토애의 각성에 의한 애국심 함양에 대해서는 佐藤健二, 「民俗學と郷土の思想」, 『編成されるナショナリズム-1920~30年代1』(東京: 岩波書店, 2002), pp.53-81 참조.

33 アントニー・D・スミス (巢山靖司, 高城和義 他譯), 『ネイションとエスニシテイ』(名古屋: 名古屋大學出版會, 1999), pp.205-211 참조.

34 草兵丁(김동환), 「부부 모두 예술가인 가정- 백남순여사와 화가 임백파씨」, 『삼천리』11 (1931. 1), p.61 참조.

와 산수화 전통에서 유래된 동양 특유의 정서 및 감수성과 취향의 반영이기도 하다.³⁵ 사계절과 기상 상태에 의한 경관의 분위기에서 감지된 느낌 또는 기분, 즉 ‘소견’이나 ‘소감’과 함께 이를 사생하여 정경(情景)으로 나타내려는 경향이 강했기 때문이 아니었나 싶다. 경관의 아름다움과 분위기에 의해 ‘풍경’으로 절취, 절편되고, 이에 대한 느낌과 기분의 매개에 의해 이루어진 내외융합의 서정적이고 심미적 풍경인 정경화를 애호한 것으로 보인다.

순수 풍경화의 원조인 자연풍경은 산과 계곡, 고원과 수림, 강과 바다를 그린 것으로, 금강산과 같은 명산도 있지만, 대부분 무명의 자연경이다. 무명 또는 익명의 자연경은 19세기 말 고부미술학교 교수 폰타네지의 풍경의 발견과 사생론에 의해 촉진되어 메이지미술회와 하쿠바회를 통해 확산되고 보편화되면서 1910년대 전후하여 일반화된 것이다.³⁶ 근대 풍경화의 신기원을 이룬 인상파도 광선의 효과를 중시했기 때문에 특별한 주제보다 야외의 나무와 물, 도시의 주택이나 거리와 같은 평범하고 친근하고 일상적인 모티프를 더 선호했다. 인물을 점경으로 침입하지 않은 자연풍경의 경우는 그 자체를 미적 기호로 창출하며 메이지 말기인 1900년 전후하여 대두되었다.³⁷

금강산 풍경화는 ‘제국의 명산’이 된 금강산을 세계적인 절경으로 관광지화하려는 정책과도 결부되어 새롭게 애호된 것으로, 일본인 화가들에 의해 다시 견인되었다. 그런데 동양화부의 금강산 그림에 비하면 적게 다루어졌다. 사생여행하기에 교통이나 시설이 아직 불편했던 탓인지 백두산과 묘향산, 설악산, 지리산 등의 명산은 그 려지지 않았다.

자연풍경은 계곡과 깊은 산속의 수림을 그려 제1회전에 출품한 아마모토 바이가 이(山本梅涯)의 〈고려의 봄(高麗の春)〉(3등상)과 〈향기로운 신훈(薰る若葉)〉의 고전주의에 가까운 사실풍에서 외광파를 포함한 인상주의와 표현주의까지 다양하게 구사되었다. 제2회전에 출품된 총독부 체신국 소속 화가로, 일선양화회와 체우(遞友)양

35 四季와 기후와 관련된 풍경화에서의 동양적 정서와 취향을 프랑스 국립사회과학원고등연구원 교수인 문화지리학자 Augustin Berque는 일본의 전통에서 고찰했다. 오기스스탄벨케(篠田勝英 譯), 『日本の風景・西歐の景觀, そして造景の時代』(東京: 講談社, 1990), pp.46-50 참조.

36 홍선표, 앞의 논문(2023), pp.9-10 참조. 1910년대 전후하여 근대일본에서 무명 풍경화의 일반화 현상에 대해서는 일본 경관의 과학적 특징을 심미적으로 분석한 시가 시게타카의 『일본풍경론』 영향과 관련해 보기도 한다. 佐藤守弘, 「郷愁のトポグラフィー- 1910年代の日本における風景寫眞の政治學」, 『文化學年報』52 (2003. 3), pp.254-258 참조.

37 松本誠一, 「風景畫の成立-日本近代洋畫の場合」, 『美學』178 (1994. 9), p.58 참조.



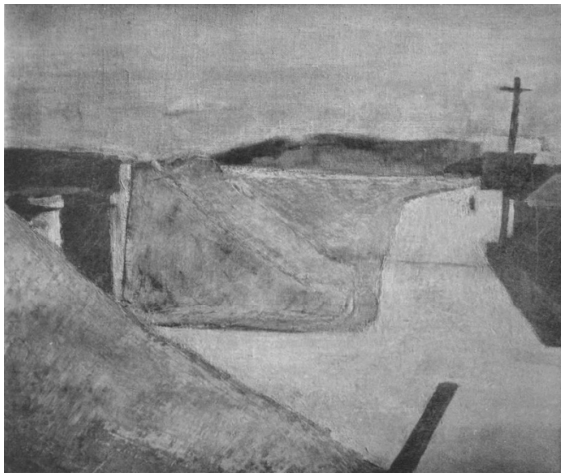
화회 등을 조직한 다카기 쇼(高木章)의 〈언덕의 끝머리(丘の端)〉²는, 형태의 단순화와 울동감을 비롯해 1910년대 다이쇼기의 신흥미술을 이끈 요로즈 데츠고로(萬鐵五郎, 1885~1927)와 기무라 쇼하츠(木村莊八, 1893~1958)의 일본풍 후기인상파와 표현주의 양식을 연상시킨다. ‘조선미전의 귀재(鬼才)’로도 지칭되는 다카기 쇼의 풍경화는, 초기부터 자연주의적 아카데미즘과 개성 발현=주관성 증대의 비자연주의적 모더니즘이 동거했음을 말해주는 작례로 주목된다.

점이(漸移)지대의 성격도 지닌 교외풍경은 서울이든 지방이든 주거지 근교의 자연경관으로, 접근성이 좋고 향토적인 제재와 함께 묘사할 수 있어 애호되었다. 점경 인물이나 작은 가옥, 다리가 보이는 야외의 들판과 동산, 수풀, 동구 밖 길과 신작로, 하천 변 등이 완만하게 펼쳐진 먼 산을 배경으로 주로 다루어졌으며, 근경의 수목들 사이로 조망되는 수간(樹間)구도로 많이 묘사되었다. 특히 도시 밖 교외로까지 확산된 가로수길의 신작로는, 이주와 유랑, 여행 등이 빈번해지면서 어딘가로 멀리 가고 오기 위해 움직이는 이동의 공간으로 인식되기도 했다.

점경인물과 함께 가로수 고갯길을 그려 제2회전에서 입선한 무라카미 마사오(村上操=村上美里)의 〈풍경〉³은, 이동 공간 이미지의 대표적인 작례로 내용과 형식이 통일된 의의를 보여준다. 조선미전의 세잔 이후 ‘신경향파’로도 분류된 무라카미는

2
다카기 쇼
〈언덕의 끝머리〉
1923
제2회 조선미전 입선작

3
무라카미 마사오
〈풍경〉
1923
제2회 조선미전 입선작



‘위재(偉材)’가 있다는 평을 듣기도 했다.³⁸ 이 작품이 보여주는 ‘지진이 난 것’ 같은 불안정한 구도와 함께, 공간 속에서 튀어나올 듯한 화면 좌측의 입방체풍 가로수를, 움직임의 연속적 국면을 찍은 크로노포토크래피(Chronophotography)의 분할 형상처럼 배치한 것 등은, 로베르 들로네의 1909~10년 작품인 〈성 세베리노성당 No.3〉(뉴욕 구겐하임미술관)와 같은 큐비즘과 절충된 미래파 화풍의 기법을 연상시킨다.

문학에서 시작된 미래파는 구성주의, 표현주의와 함께 1920년 전후의 다이쇼 신흥예술운동을 선도한 것이다.³⁹ 식민지 조선에선 1920년 6월 2일과 7월 20일 자 『동아일보』에 러시아 미래파 문예와 미래파 화가에 대한 소개를 위시해, 7월 7일 자에 변영로가 전통회화의 ‘동양화’로의 근대적 개조를 촉구하면서 쓴 『동양화론』에서 서양회화의 첨단 사례로 큐비즘보다 조금 먼저 미래파를 언급한 바 있다. 미래파 기법과 결부된 실제 작례로는 안석주(安碩柱, 1901~1950)가 그린 1925년 11월 1일 자 『시대일보』의 연재소설 「염복」의 삽화가 가장 이른 자료로 소개되었는데,⁴⁰ 큐비즘과 절충된 무라카미의 〈풍경〉이 이보다 2년 빠르다.

각종 유형의 풍경화에서 가장 많이 다루어진 제재 중 하나가 거리 또는 길이었다.

도시의 가두와 교외의 길, 동네의 골목 모두, 오고 가는 이동의 공간이면서 경관의 원근과 오행감을 조성하는 모티프로 애용되었다. 가츠시카 호쿠사이(葛飾北齋, 1760~1849)가 양풍 판화로 제작한 에도의 구단(九段) 고갯길이나 기시다 류세이(岸田劉生, 1891~1929)의 도쿄 요요기 언덕길처럼 비탈길 풍경이 주제로도 적지 않게 다루어졌다.

그런데 제6회전 출품작인 나카가와 겐로(中川憲郎)의 〈폐로(廢路)〉⁴¹는 사용하지 않는 폐쇄된 길을 다루었다는 점에서 흥미롭다. 낮은 채

38 「鮮展を前にして-西洋畫の部」, 『경성일보』, 1925. 5. 9; 「俺達の畫會」, 『조선신문』, 1924. 6. 13; 「俺等の展覽會」, 『조선신문』, 1924. 6. 17 참조.

39 다이쇼 신흥예술운동 가운데 미래파 및 이와 관련된 러시아 아방가르드인 구성주의의 영향에 대해서는 五十殿利治, 『大正期新興美術運動の研究』(東京: スカイドア, 1995)에서 집중적으로 다루었다.

40 홍선표, 「근대초기의 신미술 운동과 삽화」, 『경성의 시각문화와 창작』(한국미술연구소CAS, 2018), pp.34-35; 홍선표, 앞의 책(2022) 재록, pp.269-270 참조

도로 짐작되는 색조에 흑백 대비와 실루엣풍의 평면성을 통해 나타난 인적 없는 폐로의 적막한 분위기는 식민지 풍경화 특유의 적료미를 풍기면서, 세기말적 감수성과 함께 우수의 미학과 낯선 공간이 주는 초현실적 느낌을 자아낸다. 경성 일보사 미술부의 담임 기자이자 서양화가이면서 1920년대에 전람회 평문을 가장 많이 쓴 쓰시마 출신의 다다 기조(多田毅三=多田生)가 당시 조선미전 서양화부의 경향을 '1인 1파'라고 언급했을 정도로 다양해진 경향을 실감할 수 있다.⁴¹



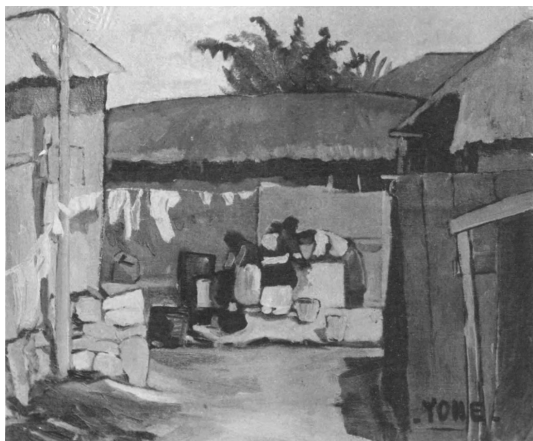
5
가토 다쿠지
〈시골의 봄별〉
1922
제1회 조선미전 3등 수상작

시골풍경은 산촌과 어촌의 광경도 드물게 다루어졌으나, 농촌 마을과 전답 모티프가 주류를 이루었다. 도쿄미술학교 도안과 출신으로 유화를 오카다 사브로스케에게 배운 조선미술품제작소 도안실 근무의 가토 다쿠지(加藤卓二)가 제1회전에서 3등상을 수상한 〈시골의 봄별(村の春光)〉⁴⁵은, 광희문 밖의 농촌 정경을, 12시에서 1시 사이의 햇빛이 정남 쪽에서 비치는 상태에서 그린 것이다.⁴² 화면 오른쪽으로 키 큰 수목이 서 있는 언덕 아래로 전답과 함께 펼쳐진 초가 마을의 정취를, 근경에 향토색 점경인물과 원경에 완만한 민둥산을 배치하여 이루어진 안정된 구도와 전형적인 관전 외광파의 온화한 화풍을 통해 나타냈다.

시골 장날이나 우물가 장면 등에서는 인물이 화면에서 차지하는 비중이 크지만, 히라카와 마사오(平川雅夫)의 제8회전 〈풍경〉처럼 풍경화의 범주로 인식되었다. 히라카와 〈풍경〉에서 묘사된 집 밖에서 빨래하기와 머리에 물동이를 인 풍경화(風景化)된 인물 모티프는 초가집과 함께 조선 향토색의 전형을 이룬 것이다. 총독부 철도국 소속의 화가 요네자와 야스시(米澤康司)의 제6회전 〈낮의 조선부락(晝の朝鮮部落)〉⁴⁶의 경우, 향토색 물씬 풍기는 초가 마을의 우물가 정경을 전형적인 관전 양식으로 그린 것인데, 모티프와 구도가 박수근의 제2회(1953) 국전 특선작인 〈집(우물가)〉(서울미술관)과 유사하다.

41 多田毅三, 『鮮展所感-西洋畫部』, 『경성일보』, 1927. 5. 27 참조.

42 작품명칭이 '村の一春'(입선자 명단) '村の朝春'(수상자 명단) '村の春先'(조선미전 도록) 등 모두 다르게 표기되어 있는데, 가토의 『경성일보』 1922년 6월 2일 자 입상자 인터뷰에서 제목이 '村の春光'으로 기재되었고 제작 장소와 시간에 관해 언급했다.



6
요네자와 야스시
〈낮의 조선부락〉
1927
제6회 조선미전 입선작

논밭에서 일하는 광경의 시골풍경은 경직도의 전통보다는 밀레의 영향에서 비롯되어 농촌의 생활경으로 다루어졌다. 근대화와 도시화의 시대적 대세에서 특히 농촌은, 향토색과 가장 밀착되어 작가의 시선에 따라 비문명과 탈문명 또는 고향의식의 표상으로 풍경의 대상이 되었다. ‘원풍경’의 의미도 지닌 이러한 향토색의 농촌풍경은 고전색과 함께 ‘조선적인 것’ 또는 조선문화의 로컬리티를 보증하는 표상 공간으로 애호되는 한편, 1931년 만주사변에 이어 1937년의 중일전쟁 발발 이후 군국주의가

더욱 노골화되자 미곡증산의 현장이며 충효사상의 온상지로 장려되기도 한다.

도시풍경은 르네상스기에 우의성을 띠며 그려지기 시작하여 17세기 네덜란드 풍경화에서 유형화되고, 18세기 베네치아에서 도시경관도이자 가경화인 ‘베두테(Vedute)’로 확산되었는데, 도시 초상으로서의 기념비적 성격이 강했다. 이러한 도시 풍경화가 인상파에 의해 물질화된 모던을 일상화하는 공간인 대도시의 유락경과 생활경으로 재현되면서 꽃 피웠다. 잘 알려져 있듯이 인상주의 자체가 도시적인 예술로서의 성격이 강했다.

조선미전 도시풍경화로는, 경성을 비롯해 대도시로 개조되는 시가의 전경과 도심지의 가두경관, 근대도시의 표상으로서의 관공서와 기차역, 은행, 우체국, 신문사, 도서관, 병원, 교회 또는 성당과 같은 공공건물, 그리고 명소지를 문화적인 자연으로 구획하고 조경한 공원과, 공원의 소규모 상태인 정원 등이 그려졌다.⁴³

내선인 화가 그룹인 홍원사(虹原社)의 회원 이히야마 케이타로(飯山桂太郎)의 〈동소문〉(제1회전)에서는, 초가집이 좌우로 늘어선 구 왕조 도성 성문의 좁은 비탈길을 오르는 향토색 모티프인 머리에 물동이를 인 부녀자와 함께 양산을 쓴 여성을 그려 넣어 경성의 도시풍경을 신구가 공존하는 혼용공간으로 나타내기도 했다.

‘천변풍경’으로 불리는 청계천은 종로와 본정(本町, 지금의 명동) 사이의 신구 접이지대이다. 경성사진학원 원장이자 홍원사 회원인 이토 슈호(伊藤秋畝)가 〈수표교

43 근대 한국의 도시풍경화에 대해서는 신정훈, 「경성의 삶과 회화: 조선미술전람회 입선작으로 본 1920~39년대 미술과 도시」, 『미술자료』91 (2017. 12), pp.78-99에서 조선미전 서양화부의 조선인 작품을 중심으로 다룬 바 있다.

의 봄밤(水標橋春宵)>(제3회전)에서 전통적인 경관을 신인상파의 점묘법인 ‘점채법’으로 그렸다. 미하라 쿠니토시(美原邦俊)의 <수표교 부근>(제7회전)에서는 근대화된 경관을 신남화풍이 가미된 ‘동양미(東洋味)’ 양식으로 나타냈다. 그리고 하나다 토쿠로(花田得郎)의 <신개지>(제1회전)를 비롯해 도시풍경에서 자주 묘사된 교회 모티프의 경우, 바르비종파로 도시경관 또한 즐겨 그린 카미유 코로(Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796~1875)가 거리의 전모를 조망한 풍경화에서 침탑 교회를 아이 스톱(eye-stop) 점경으로 선호한 데서 유래한다.⁴⁴

그런데 조선미전 서양화부에서 1926년의 제5회전 이후 대중을 이루게 되는 도시 풍경화에서 가장 많이 그려진 것은 주거지풍경이다. 위에서 내려다본 주택가 광경과 함께 동네 골목이 주로 다루어졌다. 동네 골목의 경우, 주거지의 가장 낮은 삶의 통로이며 소통의 공간이자 도시 일상과 추억의 장소, 즉 친밀함이 축적된 토포필리아(Topophilia=장소애)이다.

그러나 경성의 내지인들에게 근대 서울의 골목길은, 악취나는 도랑과 함께 중세적인 ‘한양 미로’가 아직 남아 있는 ‘근대 밖’의 구태 혹은 고태의 장소로, 식민지 경성의 이국적인 공간이기도 했다. 야스타케 료코(安武良劫)의 <동소문>(제7회전)이나, 히로이 아키라(廣井明)의 <풍경>(제8회전), 핫토리 에이이치(服部英一)의 <여름 오후>(제8회전) 등이 대표적인 작례이다. 중국인들이 사는 ‘지나정(支那町)’ 풍경도 이러한 이국취미의 소산이었다.⁴⁵

이에 비해 남산에서 청계천 사이의 ‘남촌’을 비롯해 일본인 거류지의 골목 풍경은, 개화기의 방한 서양인들도 좁고 누추하고 불결하다고 본 ‘조선정’이나 ‘지나정’과 다르게 재현되었다. 경성사범 출신으로 동엽회(桐葉會) 회원인 다마키 미(玉城實)의 제7회전 출품작 <이른 신록의 길(早緑の廣路)> 등에서 볼 수 있듯이 1920년대부터 등장하는 ‘미국에서 유행한 근대식 가옥’이나 화양식(和洋式)과 같은 ‘이상적인 ‘문화주택’과 함께 넓고 깨끗하게 정비된 ‘신개지’ 경관으로 묘사되곤 했다. 이러한 ‘문화촌’ 또는 포장된 신개지풍의 골목 경관은 도시 개량화에 따라 점차 조선정과 지나정 풍경화로 확산된다.

44 萩島 哲, 『都市風景畫を讀む: 19世紀ヨーロッパ印象派の都市景觀』(福岡: 九州大學出版會, 2002), pp.16-17 참조.

45 홍선표, 앞의 논문(2023), p.29 참조.



7
손일봉
〈신부청사〉
1927
제6회 조선미술전 특선작

도시풍경을 통해 식민지 정부나 제국인의 시선으로 제3회전에 출품한 히로시마미술전 제3회 입선자 다카오카 카이치로(高岡嘉一郎)의 〈비온 뒤의 부락(雨後の部落)〉(제3회전)과, 체우양화회와 홍원사 회원 이토 타케오(伊藤武雄)의 〈발코니에서(露臺から)〉(제3회전)처럼 ‘구(舊)조선’의 미개하고 낙후된 이미지와, 총독부 정치로 개조된 ‘신홍조선’의 변화가 이미지로, 신구문명의 우열적 차별성이 시각화되어 유포되기도 했다.⁴⁶ 제6회전에서 경성의 새로운 랜드마크인

부청의 신청사와 오래되고 낡은 뒷골목 경관을 대비시켜 특선한 경성사범 졸업반이던 손일봉(孫一峰, 1906~1985)의 〈신부청사〉⁴⁷도 이러한 식민지 표상을 내면화하여 재현된 것이다. 수간구도처럼 화면의 수직적 요소를 이루며 뒷골목까지 세워진 전봇대는 원근감 조성에 활용되면서 문명개화의 징표로도 사용되었다. 김종태는 도시의 모던한 석조 건물 경관을 ‘서양풍경’으로 지칭하면서 초가집과는 ‘계급’이 다르다고 하여 부르주아 취향의 반영으로 보기도 했다.⁴⁷

가옥풍경은 시골이나 교외와 도시의 주택을 초상화처럼 단독으로 그린 것으로, 양옥도 드물게 다루어졌지만, 초가집이나 기와집, 고택과 같은 한옥을 화면 가득하게 배치해 묘사한 것이 대부분이다. 이들 한옥의 독특한 분위기와 형태는 일본인들에게 ‘신비로운’ 기분을 자아내는 반도색=조선색의 주요 모티프로 다루어지기도 했다. 일선(日鮮)양화회 회원 오가와 시메지(小川七五三二)의 〈한낮(眞晝日)〉(제3회전)은 규모가 큰 한옥을 부감법에 의해 ㄷ자형으로 기와지붕을 화면 가득 채우고 가운데에 안채 마당과 마루에서 일하는 부녀자를 점경으로 그려 넣었다. 우연이겠지만, 이러한 구도가 18세기 말 19세기 초로 추정되는 작가미상 《회혼례도첩》(국립중앙박물관)의 〈전안례〉 장면과 비슷해 흥미롭다.

46 홍선표, 앞의 책(2009), pp.151-152 참조.

47 김종태, 「제8회 미전평」, 『동아일보』, 1929. 9. 4 참조.

전당포를 운영하며 흥원사 회원으로 활동하게 되는 오오바 에이고로(大庭榮五郎)의 〈겨울 어느 날(冬の或る日)〉(제1회전)은 흙담이 허무러진 낡은 기와집을 묘사한 것으로, ‘폐허의 미’로도 인식되던 고적풍경과 같은 퇴영 또는 영탄적인 느낌을 자아낸다. 이에 비해 같은 흥원사 회원인 나가야마 기쿠타로(中尾菊太郎)의 〈오후의 별(午後の光)〉(제3회전)은, 규모가 크고 오래된 조선 가옥의 중후한 모습을 사실적 화풍으로 나타낸 것이다. 지붕의 기와와 중문, 벽과 기둥 등, 한옥 특유의 조형미를 고전색 넘치게 재현한 의의를 지닌다.

고적풍경은 고궁과 성문, 옛 사찰과 전각 및 누정 등을 그린 명소 경관으로, 프랑스 관전의 고전주의와 신고전주의의 이상적이며 숭엄한 역사적 풍경화에서 유래되었다. 그러나 식민지 조선 관전에서의 고적 재현은 현창해야 할 역사적 기념물이 아니라, 식민지로 전락된 과거의 영화가 침전된 유품으로 구경거리가 되어 소비된 것이 많다. 벚꽃이 피고 ‘관앵회(觀櫻會)’시즌이 오면 고적지는 환락장이 되기도 한다.⁴⁸ 고궁을 비롯한 대부분의 고적이 공원화되거나 관광물이 되어 감상용 풍경의 대상이 된 것이다. 길가의 고적은 행인을, 강변의 누각은 빨래하는 부녀를 점경인물로 그려 넣어 향토색 정경으로 나타내기도 했다. 조선왕조 최고의 국립교육기관이던 성균관을 총독부에서 ‘황도유학(皇道儒學)’의 육성과 식민지 교화시설로 개편하고 개칭한 명륜동의 경학원 전각이 종종 취재되었고, 사찰은 일본식 명칭인 ‘대사당(大師堂)’이란 제명으로도 그려졌다.

경성제대 교수 아베 요시시게(安倍能成, 1883~1966)는 「조선전문기」에서 고적지 성벽이 ‘폐허의 미’를 느끼게 한다고 했다.⁴⁹ 고적의 ‘폐허의 미’는 18세기 후반 프랑스 관전에서 역사화 영역의 주요 주제로도 성행했으나,⁵⁰ 이를 비애미와 함께 예찬하는 ‘병적 낭만주의’와도 결부된 영탄적인 오리엔탈리즘의 시선이 재생산된 것으로 보인다. 제9회전에서 부부화가인 다와라 후쿠코(俵福子)가 고적의 춘경에 ‘폐원의 봄(廢園の春)’이란 제목을 붙였는가 하면, 경성사범 출신의 경성사범부속보통학교 도화교사 다카하시 다케시(高橋武)는, 창덕궁의 웅장한 정문 〈돈화문〉을 역광으

48 「當日の華門は歡樂場とせん」, 『경성일보』, 1922. 4. 21 참조.

49 홍선표, 앞의 책(2022) 재록, pp.784-785 참조.

50 신상철, 「18세기 프랑스 미술에서 고전 취향의 부활과 위베르 로베르의 폐허의 미학」, 『미술사학』28 (2014. 8), pp.7-9 참조.



8
 미키 히로시
 〈숲속의 수정〉
 1927
 제6회 조선미전 입선작

로 재현하여 단청의 화려함이나 다포 양식의 정묘함이 사라진 어둡하고 쇠락한 모습으로 나타냈다.

‘자주적 창작가그룹’을 표방한 마두로(馬頭路)양화회 회원인 무라카미 미사오와 다카기 쇼등과 함께 조선미전의 세잔 이후 ‘신경향파’로 알려진 미키 히로시(三木弘, 1900~1982)는, 제6회전의 〈숲속의 수정(綠陰水亭)〉⁵¹에서 과거의 영화가 깃든 경복궁 향원정을 중앙에 두고,

쉴쉴하게 회상에 잠긴 노인과 땅에서 무언가를 캐거나 입에 손을 대고 응시하고 있는 동작의 댕기 소녀를 상징적이고 신일본화의 몽롱체(朦朧體)와도 결부된 몽환적인 표현주의 화풍으로 묘사했다. 이처럼 식민지로 전락된 왕조의 누정인 패잔의 이미지를 둘러싸고 구성된 극적인 분위기는 1935년의 제14회 조선미전에서 최고상을 수상한 이인성의 〈경주의 산곡〉(삼성미술관 리움)으로 일정 부분 계승된다.

산업풍경은 대부분 공장의 높은 굴뚝을 모티프로 그린 것으로, 1860년대에 도비니(Charles François Daubigny, 1817~1978)에 의해 대두되어 1870년대부터 피사로(Jacob-Abraham-Jacob-Abraham-Camille Pissarro, 1830~1903)를 위시한 모네(Oscar-Claude Mone, 1840~1926), 기요맹(Armand Guillaumin, 1841~1927) 등의 인상파에 의해 확산되었다.⁵¹ 1907년 개화기의 초등학교 교과서인 『국어독본』의 삽화 〈공장〉의 짙은 연기 나는 굴뚝과 시설, 화물열차 등을 통해 공업화의 꿈을 드러냈듯이, 식산흥업 이후 신흥 산업화의 표상으로 주로 다루어졌다.⁵² 시미즈 다케시(清水武)의 눈오는 날의 마을 경관에 연기 날리는 공장의 높은 굴뚝을 원경으로 그려 넣은 〈눈오는 날(雪の日)〉(제7회전)은, 피사로의 풍경 속 공장 모티프 유형과 비슷하다. 그런데 조선미전에서는 인상파와 다르게 주로 근경 위주로 묘사되었다.

고희동의 수제자였던 시관(時觀) 장석표(張錫豹, 1903~1958)의 제7회전 〈공장

51 김귀대, 「피사로의 풍경화 속 공장 모티프의 사회적 함의」 (홍익대학교 석사학위 논문, 2021), pp.67-80 참조.

52 홍선표, 「한국 개화기의 삽화 연구- 초등교과서를 중심으로」, 『미술사논단』15 (2002. 12), 앞의 책(2022) 재록, pp.97-98 참조.

교(工學校)구내)도 동승동에 있던 관립공업전습소의 후신이자 서울대 공과대학의 전신인 경성고등공업학교를 교내 뒤편에서 본관 쪽을 바라보며 그려진 것이다. 근대로의 진보나 공업화를 강조하려는 의도였는지 투시원근법의 소실점 부분에 르네상스풍 건축의 본관 첨탑 양식과 함께 짙은 연기 나는 굴뚝을 ‘아이 스톱’처럼 배치하여 나타냈다.

제1회전 심사위원이었던 다카기 하이사이(본명 高木誠一)의 <철의 빛(鐵の光)>(제4회전)은 철공장의 위용과 용광로, 화물차 레일과 작업하는 점경인 물로 구성된 ‘대작’이다. 철광 제련의 뜨거운 열기와 다르게 차가운 느낌의 한색을 많이 사용하여 제목과 화면이 조화를 이루지 못한 ‘냉열(冷熱)의 파종’이며, 또 예술품이 아니라는 비판을 받았다.⁵³ 제명으로 보면, 군국주의를 향한 중공업의 의지를 나타내려 한 것이 아닌가 싶으며, 1970년대 유신체제가 민족기록화의 ‘경제편’ 작품을 연상시키기도 한다.

지금까지 살펴본 유형들 이외에 해양화로도 분류할 수 있는 부산과 원산, 인천 등 항만도시의 근대적인 항구 모습과 돛단배를 화면 가득 그린 것이나, 파리와 시베리아의 풍경처럼 동양 밖의 외국 풍경을 제재로 다룬 것도 있다. 이러한 기타 유형으로 도시공원과 전시관의 성격을 지닌 식물원과 동물원 경관도 꼽을 수 있다. 미키 히로시는 유원지 풍경인 <식물원 부근>(제4회전 4등상)을 신일본화에서 유래된 몽통체 기법으로 묘사했는가 하면, 다카기 쇼는 동물원 조류 사육관의 이른 봄 풍경(제6회전 <禽舎早春>)을 제2회전에서의 표현주의풍과 다르게 인상파 화풍으로 나타냈다.

시미즈 다케시의 <독(嚮)>(제4회전)은 가옥풍경의 일종인데, 그릇이 가득한 찬장이 보이는 부엌 앞에서 일하는 아기 업은 엄마를 배치하고, 그 옆으로 빨래를 걸어 놓은 장독대의 광경을 활짝 핀 꽃과 함께 구성한 것으로, 풍속과 정물 모티프를 풍경화로 재현한 것이다. 정현웅(鄭玄雄 1911~1976)의 <여름 온실 안(夏の溫室内)>(제8회전)도 정물형 풍경화이다. 정현웅은 제2고보(지금의 경북(중)고등학교)에서 조선미전



9
장석표
<공학교 구내>
1928
제7회 조선미전 입선작

53 多田生(毅三), 「鮮展管見-洋畫部」, 『경성일보』, 1926. 6. 9; 「鮮展合評-西洋畫」, 『조선신문』, 1926. 6. 12 참조.

서양화부의 대표작가이자 아카데미한 화가 야마다 신이치(山田新一, 1899~1991)에게 그림을 배우다가 1927년 2학기에 후임으로 온 신경향의 모더니즘계 사토 구니오(佐藤九二, 1897~1945)에게 지도받으면서 화풍이 바뀐다.

〈여름 온실 안〉은 이처럼 모더니즘으로 변화된 이후의 작품이다. 열려진 온실 좌우의 유리 창문 안쪽 내부에 보이는 곡선적인 울동감의 열대성 관엽식물을 화면 가득 채운 것으로, 조선미전에 처음 선보인 제재이기도 하다. 그의 온실풍경이 직사 외광과 다르게 판유리를 통해 들어 온 뜨거운 광선의 현상을 추구한 것인지, 고갱의 남국 정취나 앙리 루소의 밀림 속 열대식물, 또는 마키노 토라오(牧野虎雄, 1890~1946)의 정원 이미지를 재현하려 한 것인지 모르겠으나, 당시 “모티프가 좋고 섬광이 있다”는 평을 들었다.⁵⁴

이밖에 이토 타게오(伊藤武雄) 〈풍경〉(제5회전)의 경우처럼, 대담하게 단순화된 형태에 페인팅 나이프도 사용한 표현파 또는 야수파 경향의 거친 터치로 이루어져 있어, 무슨 풍경을 묘사한 것인지 알 수 없는 작품도 있다.

한편 자연과 환경친화적인 풍경화와 다르게 제1회전에 출품된 핫토리 사다모리

(服部貞矩)의 〈흙먼지 이는 날(黃塵の日)〉도¹⁰처럼 가경화(街景畵) 형식의 도시풍경에 봄철의 황사현상을 다룬 것이 있다. 한해 전인 1921년의 제3회 제전에 똑같은 제목으로 교외풍경을 그린 작품이 출품된 바 있는데, 하늘까지 온통 흙먼지로 뒤덮이게 처리한 핫토리의 그림만큼 실감을 주지 못한다. 세기말적인 불안감이 감도는 에드바르 뭉크(Edvard Munch, 1863~1944)의 1893년 작 〈폭풍우 치는 밤〉(오슬로 국립미술관)과 유사한 분위기와 느낌을 자아낸다. 한편 1회전에서 함께 입선한 핫토리의 〈산의 채석장(山の石切場)〉은, 산마루에서 바위를 절단하는 산업풍경을 평원경으로 그린 것으로, 세잔의 1898년 무렵 작품인 〈백색 절구 있는 풍경〉(필라델피아미술관)의 각석 양태보다 단순화된 입방체의 기하학적 형태에 고갱의 종합주의를 연상시키는 짙은 선묘로 윤곽선을 강조해 나타냈다.

10
핫토리 사다모리
〈흙먼지 이는 날〉
1922
제1회 조선미전 입선작



54 「八年目の鮮展(4)」, 『조선시보』, 1929. 9. 7 참조.

이들 작품은 자연이 주는 재해와 자연을 훼손하는 광경을 그린 작례로도 흥미롭다. 두 작품 모두 생태주의나 환경주의에 의한 문제의식이 반영되었는지 알 수 없지만, 모네나 피사로, 모리조(Berthe Morisot, 1841~1895)와 같은 인상파 화가의 경우, 19세기 후반 이래 급속한 산업화로 야기된 스모그로 인해 빛과 형태에 미치는 공해의 영향을 그린 적이 있다.⁵⁵ 부산의 와전(瓦電)회사 공장을 묘사한 산업풍경화인 제3회전의 이마다 세이이치(今田清一)의 <아침노을(朝霞)>은,⁵⁶ 공장에서 내뿜는 연기로 야기된 기상의 분위기를 나타냈다는 점에서 인상파 화가의 스모그 현상에 대한 관심과 관련되었을 가능성이 추측된다.

지금까지 살펴본 1920년대 조선미전에서 풍경화의 유형별 비율은 약 41%의 도시풍경을 위시해 교외풍경과 시골풍경, 고적풍경, 자연풍경, 가옥풍경, 산업풍경 순으로 많이 다루어졌다. 회엽서와 사진첩의 풍경이 관광과 결부되어 고적과 명승, 도시의 명소가 주류를 이루었던 것과 다른 양상이다. 조선미전 풍경화에서 인상파가 애호한 도시와 교외풍경을 합치면 70%에 달한다. '조선인' 풍경화도 대체로 같은 추세를 보였다. 도시와 고적, 산업 등의 경관이 문화풍경이라면, 교외와 시골, 자연 등의 풍경은 전원풍경의 성격이 강한데, 양자를 합친 비중은 거의 비슷하다. 향토색과 낙원향의 이중적 의미를 지닌 전원풍경의 경우, 풍토적 성격이 짙다가 점차 목가풍도 늘어난다. 도시풍경이 제재의 수위를 이룬 것은, 서양화가로서의 자의식과 결부된 인상파적 주제 의식과 함께 '대경성' 프로젝트로 이어질 식민지 대형 도시화에 의해 근대화되는 실경과, 모던이 일상화되는 정경을 재현하려는 의도와 관련된 것이 아닌가 싶다.

풍경화는 유채와 수채로 그려졌으며, 수채화가 약 35%의 비중을 이루었다. 1% 내외인 제전의 수채화에 비하면 상당히 높은 비중이다. 김주경은 "고가의 유채를 살만한 재력이 없는 조선의 미술가들의 제1착이 수채화"라고 했지만,⁵⁷ 풍경화에서 수채는 '동양미' 구현과 결부되어 애호된 측면도 있다. 수채는 메이지 30년대인 1900년대의 수채화 대유행으로 경관에 자연미의 새로운 이미지를 부여하면서 일본적 풍경화 성립에 기여한 것이다,⁵⁸ 유화에서도 같은 '동양취미'로 신남화나 신일본화 기법을

55 존 톰슨(박누리 옮김), 『세계 명화 속 현대미술 읽기』 (마로니에 북스, 2009), pp.36-37 참조.

56 부산의 도자기 회사 賞美堂의 도안가로 재직하던 히로시마 출신의 석판화가인 이마다는 입선 인터뷰에서 '아침의 기분'을 표현해 보려고 했다고 한다. 『조선시보』, 1924. 5. 30 참조.

57 김주경, 「제10회 朝美展평」, 『조선일보』, 1931. 5. 29 참조.

58 島進 京, 「風景論」, 『再考: 近代日本の繪畫-美意識の形成と展開』 (長野: セゾン現代美術館, 2004),

활용하여 선염풍의 채필법(刷筆法) 또는 몽룡체를 구사한 경우, 특히 불투명 수채화와 유화는 흑백도판으로 양자를 구별하기 쉽지 않다.

1920년대의 조선미전 풍경화는 외광파와 인상파 양식을 토대로 한 아카데미즘 화풍이 주류를 이루었지만, 작가의 주관성이 증대되면서 후기인상파 이후의 화풍을 반영하며 ‘신경향파’로도 불리운 ‘모더니즘(モダニズム)’도 적지 않은 비중을 차지한다. 근대 일본에서는 쇼와기(昭和期) 관전의 모더니즘을 ‘신아카데미즘’으로 지칭하기도 했다.⁵⁹

앞서 언급했듯이 1910년대 근대 일본의 신흥미술을 이끈 요로즈 데츠고로와 기무라 쇼하츠의 표현주의적 화풍을 반영한 제2회전의 다카기 쇼의 〈언덕의 꼬트머리〉도2와 미래파 화풍을 활용한 무라카미 미사오의 〈풍경〉도3은 모두 조선미전의 ‘귀재(鬼才)’와 ‘위재(偉材)’로 평가받기도 했으며, 기무라는 1931년의 제1회 경성 ‘양데팡당전’에 참여한다.⁶⁰

나가오 료타로(長尾良太郎)의 제1회전 출품작 〈초여름의 빛(初夏の光)〉도11은 독특한 역원근 구도의 교외 향토길을, 교토에서 주로 활동한 반관전파의 ‘이단화가’ 하다 데르요(秦テルオ, 1887~1945)의 도안풍에 반관전계인 이토 하쿠다이(伊藤柏台, 1896~1932)의 세밀한 선묘 표현풍, 또는 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890)의 1888년 봄 이후 아를시기 무렵 특유의 짧은 터치 필획으로 표면 처리했다. 정신병원에 환자로 있던 에이나마 료타로(永生良太郎)의 경우, 제1회전의 첫 반입자로 기사화되었는데, 반 고흐를 연모해 그의 화풍으로 그렸다고 했다.⁶¹ 경성일보사 미술부 기자 다다 기조도 제1회 조선미전을 앞두고 쓴 글에서 “후기인

11
나가오 료타로
〈초여름의 빛〉
1922
제1회 조선미전 입선작



pp.52-53 참조.

59 高山百合, 『近代日本 洋畫史再考』(福岡: 九州大出版會, 2021), pp.138-139 참조.

60 「鮮展を飾る人人-違つた趣きを狙ふ, 洋畫部の高木章氏, 『경성일보』, 1928. 4. 21; 「鮮展を前にして(10) 西洋畫の部, 『경성일보』, 1925. 5. 9; 多田毅三, 「一九三一年を回顧する畫家とその周圍」(4), 『경성일보』, 1931. 12. 19 참조.

61 「ゴッポを偲ばする 永生氏の作品を初め 續續力作が搬入させる, 『경성일보』, 1922. 5. 25 참조. “조선에서는 기이하다”는 永生良太郎의 작품은 낙선했다.

상파의 자극으로 현재 화가들이 진전의 디딤돌로 삼고 있다”고 언술한 바 있다.⁶²

그런데 1920년대 조선미전 풍경화에서 신경향 모더니즘은 후기인상파 중에서도 주로 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906) 화풍을 통해 확장되었다. 1910년대에 대두된 근대 일본에서의 ‘세잔니즘’의 영향일 것이다. “일찍이 세잔느를 배웠고”, “세잔느를 정확히 파지한 유일한 풍경화가”라는 평을 듣게 되는,⁶³ 이승만의 제6회전 특선작 〈4월 풍경〉에서 화면의 골격처럼 포치된 중경 수목의 견고한 양감과 근경 수면에 비친 경물을 병행하는 밝고 짙은 색조와 박도(薄塗) 및 후도(厚塗)의 터치에 의해 추상화처럼 구성한 대비라든가, 제7회전 〈삼괴 풍경〉의 수간구도와, 사선 방향 터치의 구형(矩形) 집적 등에서 그의 영향을 엿볼 수 있다. 제1고보(지금의 경기(중)고등학교) 출신으로 도쿄미술학교 도화사범과를 졸업한 유형묵(兪亨穆, 1903~?)의 〈강변〉(제8회전)은, 세잔의 사선 방향으로 질서를 준 규칙적인 필촉을 경직되게 모방하여 “거적(草席)을 싹둑싹둑 썰어 놓은 것 같고”, “나무들이 갑옷의 비늘 모양으로 되었다”는 비판을 받기도 한다.⁶⁴

세잔이 1878년 이후 창안한 자율적으로 조직화된 필촉의 흔적을 통해 작가의 주관적 생명감 표출과 대상의 물질적 실체를 추구하는 조형의식에 의해 부분적으로 추상적인 부정형을 초래하면서 두텁고 얇은 표면층의 조화와 사선 방향 필촉의 병행, 윤곽선의 선묘와 건물의 기하학적 양태의 강조, 그리고 구축적 수간구도 등을 기법으로 활용하며 모더니즘을 확대해 간 것으로 보인다. 그리고 표현주의와 함께 서양화가 구로다 슈타로(黒田重太郎, 1887~1970)가 “세잔에 있어서 서양화는 동양화로 변했다”라고 말했다 정도⁶⁵ ‘세잔니즘’은 ‘신남화’를 비롯해 동양 우월주의에 수반되어 전통의 재창출과 결부된 ‘동양취미’와 ‘동양미(東洋味)’ 구현을 촉진하게도 했다. 서구적 모더니즘의 소비에서 동양적 모더니즘의 창출도 추구하기 시작한 것이다. 1920년대에 전람회 평을 가장 많이 쓴 다다 기조는 당시 조선미전 서양화부의 조류로 아카데미즘과 프랑스 영향(=신경향 모더니즘), 그리고 ‘동양취미의 조장’을 꼽

62 多田毅三, 「鮮展をに前して」, 『경성일보』, 1922. 2. 5 참조.

63 김종태, 「제10회 미전평(3)」, 『매일신보』, 1931. 5. 31; 김주경, 「제10회 朝美展(9)」, 『조선일보』, 1931. 6. 3 참조.

64 김종태, 「제8회 미전평」, 『동아일보』, 1929. 9. 5 참조.

65 稲賀繁美, 「文人画の終焉と再覚醒—富岡鐵齋晩年の文人面・南画の国際評価」, 『あいだ』86(2003. 2), p.36 참조.

았다.⁶⁶

앞서 언급한 미키 히로시가 조선미전을 통해 계속 구사한 몽룡체 화풍도 ‘동양미’를 추구한 것이지만, 춘천고보(1930년 용산고보로 옮김) 도화교사 이시구로 요시야스(石黑義保)가 보름달이 떠 있는 주택가 언덕길 풍경을 그린 〈땅거미(薄暮)〉(제8회 전 특선)도 ‘동양적 취미’를 반영한 것이다. 화면은 호쿠사이와 우타가와 히로시게(歌川広重, 1797~1858)의 우키에(浮會)풍으로 구성된 언덕길 양태와, 경물과 인물의 평면성 기법 등이 묘사의 주류를 이루었다. 이처럼 “동양화와 양화가 융합”된 이시구로의 작품에 대해 도쿄미술학교 교수로 이과회 창립에 참가했던 심사위원인 다나베 이타루(田邊至, 1886~1968)는, 제8회 조선미전의 “첫 번째 수확”이라고 했는가 하면, 심영섭(沈英燮, 1905~1935년 이후)은 일본인 작품 중 “가장 감격을 가지고 봤다”고 했다.⁶⁷ 다음 해 4월에 제9회 조선미전을 앞두고 그의 화실 탐방 기사에서 “양화단의 총아”이며 “미술이론에도 정통한 반도의 제1인자”로 소개하게 된다.⁶⁸ 이시구로는 도쿄미술학교 서양화와 출신으로 김찬영과 동기였으며, 동양화풍의 수법이나 발상을 토대로 한 일본식 표현주의 서양화가들 그룹인 춘요회(春陽會)의 창립 멤버 야마모토 가나에(山本鼎, 1882~1946)의 제자이기도 하다.

‘프랑스 영향’인 신경향의 모더니즘의 경우, 세잔과 반 고흐 등 후기인상파와 표현주의적 붓질을 비롯해 드물지만 신인상파의 점묘법과 식물 묘사에서 앙리 루소의 기법, 도시풍경에서 위트릴로 화풍을 구사한 바 있다. 적료미의 나뭇 모티프를 형이상학파의 키리코(Giorgio de Chirico, 1888~1978)처럼 야간조명을 비춘 것 같은 극적인 이미지 또는 초현실풍의 명암 효과로도 나타났다.

출품자들은 아카데미즘과 모더니즘의 각 요소를 혼합하거나 절충해 다루기도 했으며, 한 작가가 양자의 경향을 별개의 작품으로 제작해 함께 출품한 사례도 보인다. 모더니즘의 경우, 다다 기조가 제10회 조선미전을 앞두고 쓴 평문에서 ‘일약(一躍)된 시대풍’이라고 했듯이,⁶⁹ 신흥미술이 점차 확대되는 1930년대의 조선미전 풍경화에선 1950년대 화단에서 성행하게 되는 형태를 데포르마시옹(변형)한 반(半)추상에 가까운 화풍도 대두된다.

66 多田生, 「(大正)14년도 미술의 회고」, 『경성일보』, 1925. 12. 26 참조.

67 「第8回鮮展を觀ろ」, 『조선신문』, 1929. 9. 3; 沈默(심영섭), 「총독부 제8회 미전화랑에서」, 『신민』53(1929. 11) 참조.

68 「春のアトリエ」, 『조선시보』, 1930. 4. 19 참조.

69 多田毅三, 「第10回を前にして中堅畫人を語る」, 『경성일보』, 1931. 5. 1 참조.

조선미전의 출품작가를 ‘미전당(美展黨)’으로, 이들 작품을 ‘미전형’ 또는 ‘선전풍(鮮展風)’으로 획일화하여 인식하기도 했지만, 다다 기조가 언술했듯이 조선미전 양화부는 ‘1인 1파’의 다양한 양상으로 전개되었다. 삽화가이며 문필가인 안석주(安碩柱, 1901~1950)가 1926년 이과전과 제전의 서양화를 관람하고 느낀 것처럼 여러 대가들을 모방한 ‘잡탕’일지도 모른다.⁷⁰ ‘문외한’이란 필명의 소설가이자 문예평론가인 김기진(金基鎭, 1903~1985)은 제5회 조선미전 평에서 “인상파든 미래파 또는 입체파든지 간에 보는 사람에게 미관을 주고 금선(琴線, 가슴 속의 다감한 마음)에 공명되는 바가 있고 없음이 그 작품의 생명을 좌우해야 한다”고 하여 감동을 주는 그림이 먼저 되어야 한다고 했다.⁷¹

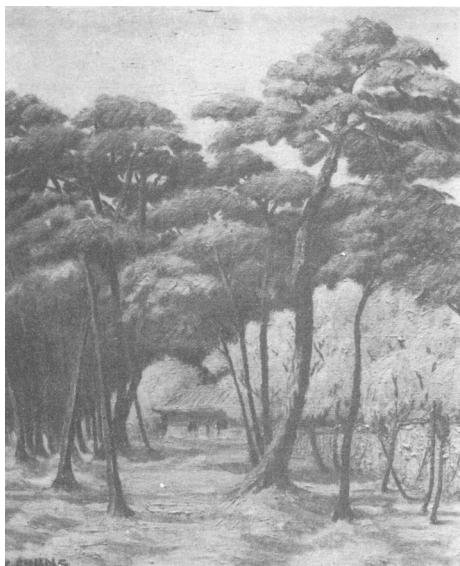
IV. ‘조선인’ 풍경화의 작가별 동향

1920년대 조선미전 서양화부에서 풍경화로 입·특선한 ‘조선인’ 화가는 66명이며 작품은 129점이다. 이 시기 서양화부의 출품 조선인은 모두 87명으로, 76% 정도가 풍경화를 1점 이상 출품했다. 인물화와 정물화를 포함한 총 출품작 212점 중 풍경화가 61%였다. 풍경화의 유형별 비율은 내선인 전체 순위와 같지만, 도시풍경 약 46%를 비롯해 문화풍경이, 교외와 시골, 자연의 전원풍경보다 10%가량 더 많다. 자연풍경이 전체 7%에 비해 3%인 것으로 보면 근대적인 문화나 인문 경관을 더 선호했음을 알 수 있다. 사경산수 또는 산수풍경화파의 ‘동양화가’와 서정적인 측면에서는 유사하지만, 취재에서는 ‘서양화가’로서 다른 성향을 보인 것이다. 수채화는 36%로 35%의 전체 비율과 비슷하다.

제1회전에는 고희동과 나혜석, 정규익 3인이 입선했다. 고희동과 정규익은 인물 화이고, 도시민의 향토색 취향을 반영한 나혜석의 시골 모티프 2점만 풍경화였다. 초기 서양화단의 ‘젊은 별’로 촉망받던 녹파(綠波) 정규익(丁奎益, 1895~1925)은, 풍경화를 제2회와 3회전에 출품했다. 그는 박상진, 이승만과 함께 1922년에 조직한 삼미회(三美會)를 비롯해 서울화회와 고려미술회, 신미사의 주요 멤버였고, 고려미술회

70 안석주, 「미전을 보고」, 『조선일보』, 1927. 5. 29 참조.

71 문외한(김기진), 「미전 인상」, 『조선일보』, 1927. 5. 17 참조.



12
정규익
〈폐허의 봄〉
1923
제2회 조선미전 입선작

를 확충한 고려미술원의 서양화부 강사로도 활동했다.⁷² 그리고 지금 롯데호텔 자리에 있던 고려미술원에서 1924년 8월에 김관호와 나혜석에 이어 조선인 서양화가로는 세 번째로, 30여명의 회원이 있는 ‘녹파양화회’의 후원으로, 그동안 그렸던 70여 점에서 골라 수채화 6점과 유화 18점을 출품해 개인전을 열기도 했다.⁷³

경기도 양주가 고향인 정규익은 파리에서 유학하고 이 과회 창립에도 관여한 화가이자 판화가로 조선에 자주 온 이시이 하쿠테이(石井柏亭, 1882~1958)등에게 유화와 수채화를 배웠다.⁷⁴ 제2회전 〈폐허의 봄(廢墟の春)〉도12은, 화면 가득 포치된 송림과 꽃이 만발한 수목들 사이로 보이는 오래된 고택을 모티프로 한 교외풍경을 사실적인 외광파 화풍으로 그린 것이다. 제3회전의 〈바람 부는 날(風吹く日)〉도 몰아치는 바람으로 인한 대기의 심한 변화로 허리가 흰 포플라나무가 무성하게 들어찬 교외 경관에 가옥과 먼산을 배치한 것으로, 다소 간략화된 형태와 마티에르를 조성한 두드러진 필촉이 모네의 인상파 화풍을 연상시킨다.

조선미전 이외에 흑백사진으로 남아 있는 정규익의 『매일신보』 1923년 신년 시 필작인 숲속 구도로 그린 〈봄철을 기다리는 고궁〉이나 1924년 개인전에 출품한 수간 구도로 묘사한 〈루인의 봄〉도 이와 같은 양식으로 다루어졌다. 그는 이 밖에도 개인전과 여러 그룹전을 통해 ‘어느 날의 순간’ ‘만추’ ‘잔양(殘陽)’ ‘청계천’ ‘눈이 온 수림’ 등의 풍경화를 그린 것으로 전한다. 그런데 총독부 모 관청에서 근무하면서 초기 서양화 발전에 힘을 쏟으며 기대를 모았던 정규익은, 1925년 5월 15일 자 『매일신보』에 제4회전을 위해 고향이 같은 부인인 여류화가 최녹영(崔錄瑛)과 출품을 준비한다는 기사를 남긴 채, 신병의 악화로 7월 16일 새벽 4시에 적선동 자택에서 만30세로 요절했다.⁷⁵

72 김소연, 「1920년대 미술교육과 근대화단의 재편」, 『한국근현대미술사학』38 (2019. 하반기), pp.94-95 참조.

73 「양화가 정녹파씨 개인전람회 개최」, 『매일신보』, 1924. 8. 19; 「녹파개인전람 성황리에 폐막」, 『매일신보』, 1924. 8. 26 참조.

74 「정록파작품 개인전람 개막」, 『매일신보』, 1924. 8. 22 참조.

75 「鮮展을 앞에 두고(8)- 노력하는 정녹파와 同夫人」, 『매일신보』, 1925. 5. 15; 「정녹파 영면」, 『매일신보』,

중국 명승지를 그린 제3회전의 〈서호석조(西湖夕照)〉는, 상하이 등지를 주유하며 유화를 배우고 돌아왔다는 부유한 내시 집안 출신의 대륜(大倫) 강진구(姜振求, 1919~1944년 이후)의 작품이다. 항저우시 서쪽의 고적명승지 서호에서 건너편의 70m가 넘는 뇌봉탑을 바라보며 서호10경의 하나인 ‘뇌봉석조’의 풍경을 다룬 것이다. 서호는 고려 후기 이래 강남경 산수화의 대두와 더불어 언급된 ‘소항경(蘇杭景)’ 그림으로 알려졌을 가능성이 있으며, 조선 초기의 ‘서호도’를 거쳐 조선 중기에 이르러 사대부들의 동경과 선망의 강남경이 소장팔경에서 서호로 바뀌면서 화제로 급증했는데,⁷⁶ 유화로는 처음 그려진 의의를 지닌다.

강진구는 돈화문 앞 서순라길의 봉익동에 거주하면서 1919년 고려화회에 이어 1923년의 고려미술회 멤버로 정규익 등과 활동했다. 사진찍기와 새 기르기, 온실에 고가의 난초 기르기 등의 취미생활을 하면서,⁷⁷ 1927년 무렵 동양화로 전향하여 다음 해 제7회 조선미전 동양화부에 조선조 청화백자와 어물 망태기를 사생풍의 (채색)공필로 그린 〈정물〉을 출품한 바 있다. 같은 동네에 살던 내시 서화가 송은 이병직(李秉植, 1896~1973)과는 제7회전 폐회 하루 지난 6월 1일 가평에 함께 출유했을 정도로 가깝게 지냈다.⁷⁸ 〈정물〉의 모델로 사용한 달항아리 모양의 둥근 동체의 어깨에 여의 두 무늬를 시문한 19세기로 짐작되는 청화백자는, 서화골동 수집가로도 유명한 이병직의 소장품이었을지도 모른다.

강진구의 〈서호석조〉는 근경의 수면에 반사된 석양빛과 유동하는 나무 그림자를 인상파의 분할 필촉으로 묘사하고, 사선형의 수간구도 사이로 천년 세월 속에서 황폐해진 뇌봉탑을 어스레한 경색과 함께 실루엣풍으로 나타냈다. 곧 어두워질 저물녘 광선의 순간적인 뉘앙스와 유구한 뇌봉탑의 어둑해진 이미지가 묘한 대조를 이룬다. 뇌봉탑은 도굴 등에 의해 1924년 9월 붕괴(2002년 복원)되었기 때문에 이 작품은 그 이전에 그렸을 것이다. 강진구는 1929년 2월 변관식 개인전에 발기인으로 참여하기도 했는데, 1935년 3월의 부인상에 이어 7월 부친상을 당했을 때 다른 집 상여와 우이동 부근에서 행로 다툼으로 집단 패싸움을 벌인 이후 양주로 이주했는지 그곳에서 농원

1925. 7. 17 참조.

76 홍선표, 『한국회화통사2: 고려회화』 (한국미술연구소CAS, 2022), p.146; 「15·16세기 조선화단의 중국화 인식과 수용태도- 명나라와의 관계 변화를 중심으로」, 『조선회화』 (한국미술연구소CAS, 2014), p.143 참조.

77 「취미인 순례기, 강진구씨」, 『매일신보』, 1928. 3. 18 참조.

78 「人事」, 『매일신보』, 1928. 3. 7; 「人事」, 『매일신보』, 1928. 6. 1 참조.

을 경영하면서 서화계와 멀어졌다.

취문고보에서 고희동에게 서양화를 배우고 정규익, 강진구 등과 함께 고려미술 회 회원으로 활동한 일소(一笑) 김석영(金奭永, 1902~1968)은, 제2회전과 3회전에 <오렌지색 흙담(オレンジの土塀)>과 <설촌(雪の村)>을 각각 출품했다. <오렌지색 흙담>은 수간구도 사이로 보이는 폐허가 된 고적지 정경과 완만한 먼 산을 활달한 터치로 재현한 것이다. 김석영은 “역사와 함께 남은 허물어진 옛 성의 한 모퉁이와 그 하소연을 듣고 있는 몇 그루 노송”을 즐겨 그렸는가 하면, <설촌>에선 “신진 양화가 중에 가장 충직한 자연의 친구”로도 알려진 것처럼,⁷⁹ 온통 하얗게 눈 덮인 강변 초가마울의 정취를 언덕 위의 검은 색 나뭇들과 대비를 이루며 나타냈다. 제5회전에도 <오렌지색 흙담>과 유사한 모티프로 “애연한 석양이 옛 회포를 자아내며 옛터를 비추는” 사직공원을 그린 <고궁의 일우>를 출품했으나 낙선했다. 이후 집안의 반대도 있고 하여 ‘침술’ 전문 한의사가 되어 화단을 떠난다.⁸⁰

제2·3회전에는 사범학교 출신으로 추측되는 전봉래(田鳳來)가 커다란 나무 몇 그루 서 있는 고택의 경관을 그린 <뜰(庭)>과, 길 좌우로 잎이 무성한 수목이 하늘을 가리며 시원하게 그림자를 드리운 동네 부근의 정경을 묘사한 <나무 그늘(木蔭)>을 출품했다. 제2회전 도록에는 출품지가 ‘대구’로 명기되었는데, 제3회전에는 평양 약송(若松)보통학교 교사로 전근을 가서 ‘평양’으로 표기되었다.

전봉래는 조각에도 관심이 있었는지 제4회전에는 2부 서양화부에 속해 있던 조각분야에 <머리카락(髮)>이란 제목으로 나부상을 출품했다. 조각으로는 한국 최초로 도쿄미술학교 조각과 소조부를 졸업한 김복진과 함께 조선미전에 조선인으로 처음 출품한 것이다. 조선미전의 전신 나부조각상으로도 김복진과 함께 최초이다.

도록에는 김복진의 <나체습작>과 바뀌어 잘못 수록되었는데, 여성 누드 조각인 이 작품은 프랑스의 화가이자 조각가인 아리스티드 마이운(Aristide Maillol, 1861~1944)의 원시주의적인 영감을 토대로 나부상을 단순하고 관념적으로 조형한 고전적 모더니티풍을 연상시킨다. 김복진은 이 작품에 대해 ‘빠다(버티)’냄새가 나고 인체의 정확성이 결여되었다고 혹평했지만,⁸¹ 상체를 지탱하기 위해 뒤로 뻗은 우측 손과 과장되게 쭉 뻗은 오른쪽 다리와의 팽팽한 긴장감이 나부의 내적 생명감을 자아

79 「鮮展을 앞에 두고(4) <고궁의 일우>를 제작 중인 김석영씨」, 『매일신보』, 1925. 5. 9, p.2 참조.

80 이종우, 「양화초기(3)」, 『중앙일보』, 1971. 8. 24 참조.

81 김복진, 「제4회 민전 인상기」, 『조선일보』, 1925. 6. 5 참조.

낸다. 부분적으로 단순화된 모델링을 통해 부위별 볼륨감을 명료하게 나타냈으며, 몸을 닳거나 가릴 좌측의 수포를 향해 고개를 숙인 포즈도 내면적 주관성이 충만하다. 이 작품에 대해 1925년 6월 7일 자 『경성일보』의 「선전만관(鮮展漫觀)」에서 ‘에로·그로·넌센스’수법의 만문만화 형식으로 케리커처하여 수록한 다음, ‘영덩이의 애수(臀肉の哀愁)’라는 시적인 글로 “오늘도 오늘대로 발가벗고 있으면 슬퍼지고 영덩이 살도 빠진다”며 희화화하기도 했다.

전봉래는 제5회전에 다시 <좁은 비탈길 있는 풍경>이란 교외풍경화를 출품했는데, 3회전의 <나무그늘>에 비해 붓질이 표현주의풍으로 거칠고 더 활달해졌다. 특히 팔 전체를 사용한 스트로크(stroke) 타법에 의해 힘차게 가한 두터운 필촉으로 붓자국 자체에 생긴 입체감이 화면에 생동감을 주는 표현풍 기법은 조선인 화가로는 상당히 선구적이다. 국내파로 조선미전의 초기 모더니즘 전개에 선도적이었던 전봉래는 평안북도 안주공립보통학교 교내미술전에 평양 약송보통학교 교사로 유희를 찬조 출품하여 관중의 상찬을 받았다는 1925년 11월 6일 자 『시대일보』의 기사를 남긴 이후 행적이 묘연해졌다.

제3회전에는 고려미술원 출신의 춘파(春波) 김준엽(金俊燁)이 두텁고 견고한 마티엘을 구사해 경물의 재질감을 살린 <늦은 봄(晩春)>의 자연풍경으로 한 번 입선한 바 있다. 1926년에 흥원사 회우가 되는 신영균(申永均)은, 수채 풍경화로 제3회 <금능리 철교>와 제4회 <습작>, 제5회 <풍경>, 제6회 <어느 흐린 날의 천변>으로 연속 입선했다. 인상파가 애호한 철교를 모티프로 그려 입선한 것은 신영균이 처음이다. 주거지를 경성으로 3번, 개성으로 1번 표기하며, 교외와 마을 또는 동네 풍경을 아가 데믹한 화풍으로 재현해 출품했는데, 상업미술가로 변신한 뒤 조선미전을 떠났다. 1936년에 강호, 이상춘과 같은 프로예맹 출신 미술가와 권명덕(제5회전에 풍경화 입선) 등과 함께 조선상업미술가협회를 창립한다.

제3회전에는 특히 근대미술론 전개에 주도적 역할을 한 근원(近園) 김용준(金瑬俊, 1904~1967)이, 만 20세로 중앙고보 5학년 재학 중에 고적풍경인 <동십자각>을 출품해 입선했다. 고등보통학교의 중학생으로 ‘희안하게’ 입선되어 조선미전의 ‘이채’로 기사화된 김용준은 “옛 건축물 동십자각 앞으로 총독부 새길을 내느라고 집을 허는 것을 볼 때에 말할 수 없는 폐허의 기분이 마음에 들어 그것을 캔버스에 옮겨 놓

은 것”이라고 말했다.⁸²

동십자각은 경복궁 외부 담장 동남쪽 모퉁이에 설치했던 망루의 누각으로, 대원군 집정 시 증건된 것이다. 김용준은, 1915년 조선물산공진회 전시장으로 쓰려고 근정전 앞의 홍례문 구역을 철거한 자리에 총독부 청사를 새로 건립하기 위해 1923년 5월 상량식을 거행하고 공사를 진행하면서 안국동 쪽 직선로의 개설로 인해 동십자각 앞의 철거되는 가옥과 잔해를 근경으로 미술교사 이종우에게 배운 아카데미한 화풍을 구사하여 재현했다. 화면의 대부분을 차지하는 근경을 두텁고 어두운 색조로 나타내고, 원경의 하늘을 이와 대비되는 옅고 밝은 색조로 명암대비를 유발하며 양감과 공간감을 조성한 기법은 이종우의 도쿄미술학교 스승인 오카다 사부로스케 화풍을 연상시키기도 한다.

김용준은 위의 인터뷰에서 “말할 수 없는 폐허의 기분(분위기)이 마음에 들어” 그랬다고 했다. 세월과 기억의 침전이 잔해가 된 ‘폐허’라는 현상이 주는 무상함의 감수성에서 유발된 영탄이나 18세기 유럽에서 풍미한 ‘폐허 미학’의 낭만주의적 발로로 보인다. 그런데 이 작품에 대해 47년 뒤인 1971년에 지도교사였던 이종우는, 중앙고보 특별활동반 ‘도화교실’ 학생이던 김용준을 회고하면서 〈동십자각〉 제목을 당시의 ‘한국적 민족주의’ 시선으로 ‘건설이냐? 파괴냐?’로 기억한 바 있다,⁸³ 아무튼 〈동십자각〉은 지도교사 이종우의 주선으로 전 중앙고보 교장이자 동아일보사 사장이던 인촌 김성수에게 매도되어 김용준의 도쿄미술학교 서양화와 유학자금으로 사용된다. 김용준은 도쿄로 유학가서 아나키즘에 물든 탓인지 이후 조선미전에는 출품하지 않았다.

충남 진천에서 태어난 송병돈(宋秉敦, 1902~1967)은 공주에 거주하면서 제3회와 5회전에 〈초여름의 금강(初夏の錦江)〉과 〈이른 봄(早春)〉을 각각 출품했다. 제5회전의 〈이른 봄〉은 도쿄미술학교 서양화과에 입학한 다음 해 봄방학 때 공주에 와서 그린 것이다. 두 그림 모두 산수풍경화의 변각구도로 다루어졌으며, 화풍도 동양취미를 반영하였다. 전자는 백제 웅진기의 왕성이었던 공산성의 북쪽 문루인 공북루를 화면 우측 근경에 두고, 강상의 돛단배와 물가에서 빨래하는 점점인물을, 공주를 가로지르는 금강의 초여름 정경과 함께 묘사한 향토색과 고전색이 혼성된 교외풍경화이다. 후자는 여백미와 남화풍의 붓질이 돋보이는 전답형의 시골풍경이다. 송병돈은 도

82 「여류·기생·학생 입선된 미전」, 『동아일보』, 1924. 6. 1 참조.

83 이종우, 「양화초기(3)」, 『중앙일보』, 1971. 8. 24 참조.

교미술학교 졸업 후 공주 등지에서 고보 교사로 지내면서 김용준, 길진섭 등과 함께 목일회와 동미회에 참여했고, 신문 연재소설 삽화와 만문만화 제작, 그리고 간혹 전람회 평문을 쓰기도 하다가 해방 후 국전 추천작가가 되었다. 1948년 8월 서울대 예술대학 미술학부 제2회화과(서양화) 교수이던 길진섭의 월북으로 공석이 되자 1949년 후임으로 임용되었으나, 작품활동은 그리 활발하지 못했다.

조선미전 초기인 제2회전과 3회전에서 풍경화로 입상을 하며 두각을 나타낸 것은 나혜석과 김창섭이다. 도쿄의 여자미술학교 서양화와 고등사범과 출신으로 한국인 최초의 여류 서양화가인 정월(晶月) 나혜석(羅蕙錫, 1896~1948)은, 제1회전에서 서의 시골풍경화에 이어, 남편의 임지인 만주국 안동현(지금의 丹東市)의 고적풍경을 그린 <봉황성의 남문>과, 양옥 저택의 뜰을 숲속 모티프 풍경으로 재현한 <가을의 정원(秋の庭)>으로 제2회와 3회에서 연속 4등상을 수상했다. 제4회전에서는 홍역을 앓는 아들의 회복을 기원하며 그린 <낭랑묘>로 3등상에 올랐고, 입상제에서 특선제로 바뀐 제5회전에선 <천후궁>으로 특선하였다.

나혜석은 가장 중요하게 여긴 조선미전을 기반으로 작품활동을 하면서 화가로서의 명성을 높였고, 4회에 걸쳐 연속 입상한 1920년대 전반기와 중엽이 그의 창작 생애 절정기였다. '동경유학생'으로서의 엘리트의식과 모던화된 도시인의 시선, 즉 오리엔탈리즘과 이국취미에서 취재한 모티프를 다루기도 했으며, 인상파 화풍의 주조에 부분적으로 후기인상파 세잔의 특징적인 터치를 구사하여 경물의 물질성과 화면의 골조를 조직하면서 초기 풍경화의 발흥에 선구적인 역할을 했다.⁸⁴

그런데 다다 기조는 나혜석의 제2회전 입선작 <봉황산>에 대해, 제1회전 출품작에서의 '파탄'을 버렸으나, 문전 작가로 만주국 안동여학교 도화교사인 "다케이시 소비(武石壯美)의 作風과 매우 흡사하다"며 비판한 바 있다.⁸⁵ 사실 나혜석은 내가 다른 글에서 이미 지적했듯이 제5회전 출품작 <지나정>도 마에카와 센판(前川千帆)이 1916년에 그린 풍경스케치인 봉천의 <지나인가도>의 구도를 거의 그대로 사용했는가 하면,⁸⁶ 제9회전의 <화가촌>은 채우양화회와 흥원사 회원인 이시다 데에지(石田定治)의 제8회전 <풍경>의 구도와 비슷하다.

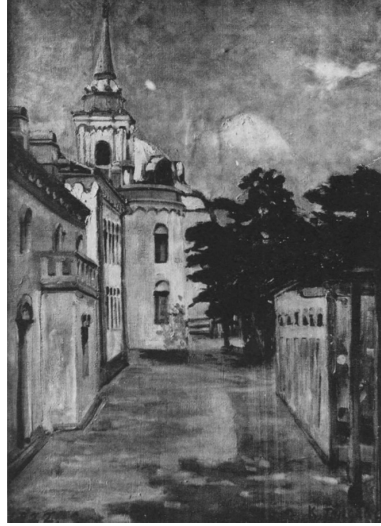
나혜석은 <봉황성 남문>에서 <천후궁>에 이르기까지 연속 4회 입상의 '결작'을

84 홍선표, 앞의 논문(2023), pp.22-30 참조.

85 多田毅三, 「中堅畫家を評す」, 『朝鮮及滿洲』附錄: 鮮滿の藝術-鮮展欄(1923. 6), p.8 참조.

86 주 83과 같음.

13
 김창섭
 〈교회의 뒷길〉
 1924
 제3회 조선미전 3등 수상작



14
 모리스 위트윙로
 〈몽마르트르의 생-뤼스티크 거리〉
 1920
 캔버스에 유채
 샌프란시스코
 와인스타인갤러리



통해 ‘남성적 기세’ 즉 남성작가들 보다 더 힘있는 기량을 보이며 초기 조선미전 풍경 화에서 최고의 화가로 절정을 이룬 다음, 점차 창의력이 약화된 때문인지 후배들로부터 “강력의 액센트가 없는 실패”(김용준), 진전이 없는 “침울함”(김주경) 등의 평을 듣는다. 그리고 1931년 제10회전에서 김종태는 수년 전 〈낭랑묘〉를 그렸던 “그때의 색시는 이제 시들고 병들어 옛날의 모습을 찾아볼 수 없게 되었다”며 이러한 ‘영양부족증’이 회복되었으면 한다고 했다.⁸⁷

도쿄미술학교 서양화과 재학중이던 동해(東海) 김창섭(金昌燮, 1888~1940년 이후)은 제2회전에서 〈성당〉으로 4등상을, 3회전에서는 〈교회의 뒷길(教會め裏路)〉도13로 3등상을 수상했다. 조선인으로 서양화부 3등상은 이종우의 인물화와 함께 최초이며, 나혜석보다 1년 먼저 받았다. 〈성당〉과 〈교회의 뒷길〉 두 그림 모두 도쿄 중심부 치요다구의 간다(神田)에 위치한 비잔티즘을 기본으로 로마네스크와 르네상스식을 가미한 하리스토스정교회교단의 부활대성당=니콜라이당을 그린 것이다. 특히 후자는 ‘에콜 드 파리’의 풍경화가로 몽마르트르의 건물과 담장 사이 골목에서 멀리 교회가 보이는 경관을 즐겨 그린 모리스 위트윙로(Maurice Utrillo, 1883~1955)의 백색과 채색시대가 절충된 작품인 〈몽마르트르의 생-뤼스티크 거리〉도14에서 영감을 얻은 듯, 같은 구도와 기법으로 재현했다. 우수와 소박한 서정이 깃든 표현적 리얼

87 김종태, 『제10회 미전평』, 『매일신보』, 1931. 5. 27 참조.

리즘으로 구사된 20세기 초 프랑스 신세대 작가의 모더니즘 경향을 가장 빠르게 수용한 작례이기도 하다. 위트릴로풍의 도시풍경화는 제3회전에서 신인상의 점묘법을 구사했던 이토 슈호의 제6회전 특선작 〈신흥도시의 풍경〉에서도 볼 수 있다.

강원도 금성 태생의 김창섭은, 10대에 메이지학원 보통학부에서 수학하고 귀국해 고려화회에서 서양화를 배우고 1920년 9월에 도쿄미술학교 서양화과에 입학했다. 재학 중 두 번의 풍경화 입상으로 유망주가 되었으나, 졸업 후 조선미전에 평범한 정물화를 출품하면서 기대에 못 미친다는 평을 들었다. 김창섭은 한때 YMCA 미술부 강사로 활동했는가 하면, 창광회와 동미회에 참여했으며, 1930년 4월의 제1회 동미회전에는 판화 〈자화상〉을 출품했다. 이 무렵 조선창작판화협회 창립에 참여하고, 인쇄화 잡지 『すり繪(=摺り絵)』 표지화도 그리는 등, 판화에도 관심을 보였다. 1930년 3월에 '양화 연구'를 위해 계획한 3년간의 프랑스 유학이 좌절되자,⁸⁸ 골동품 수집을 즐기면서 공예가로 변신하여 1940년의 제19회전 공예부에 여러 색의 염료를 사용해 고와(古瓦)무늬를 그려 넣어 제작한 〈날염와당핸드백〉을 출품한 이후의 행적은 알 수 없다.

조선미전의 조선인 출품작은 제3회전과 4회전에서의 증가에 이어 1926년의 제5회전부터 배로 늘어나기 시작했다. 풍경화의 경우 제7회전의 48점 가운데 33점으로, 69%에 달했을 정도로 주류를 이루었다. 이 시기에는 나혜석에 이어 손일봉이 4등상 한번과 특선을 세 번 하며 두각을 나타냈다. 모두 수채화이다.

경성사범 3학년 재학 중 제3회전에 어항과 사과, 화분 등을 그린 정물화를 출품해 첫 입선한 손일봉은, 제4회전에서 〈풍경〉으로 4등상을 수상했다. 조선미전에서 19살의 나이로 입상은 처음이다. 이해 가을에는 제8회 제전 서양화부에서 돛이 있는 건물 뒤편 동네의 모퉁이 길을 묘사한 〈뒷골목(裏通り)〉으로, 일본화부에 출품한 김은호와 함께 조선인으로는 처음 입선한다. 조선미전에서는 6년 뒤 이인성이 19세의 나이로 특선하여 같은 기록을 세웠으나, 제전에서의 10대 입선 기록은 깨지 못했다. 입상작인 〈풍경〉은 미술교사 후쿠다 도미지로(福田豊吉)에게 배우고 지금의 을지로 5가 훈련원 터 부근의 청계천변 뒷길 모습을 근경 위주로 그린 것이다. 힘찬 붓질과 명암대비에 의한 광선효과가 돋보이는 작품으로, 일본인 화가들로부터 '로칼 칼라식 색조'와 '달인'의 솜씨라는 평을 들었다.⁸⁹

88 「학예계」, 『경성일보』, 1930. 3. 9 참조. 1930년 4월의 동미회 제1회전에는 판화 〈자화상〉을 출품했다.

89 「鮮展合評-서양화(1)」, 『조선신문』, 1925. 8. 7 참조.

손일봉은 제4회전에서 <풍경> 외에 자연풍경인 <설경>으로 입선했다. 입상작의 아카데미한 화풍과 다르게 평원경의 간결한 구도와 단순화된 형태, 표현적인 붓질을 구사한 신경향의 모더니즘 양식이다. 제5회전에서 오후의 햇빛이 가득한 초가집 있는 고궁의 뒷골목을 묘사해 특선한 다음, 제6회전에 맞은편 우측의 지나정 음식점에서 바라본 경성부의 신청사를 그린 <신부청사>⁵⁷를 출품해 연속 특선했다. 앞서 언급했듯이 경성의 새로운 랜드마크로 1년 전에 준공된 부청의 신청사와 조선의 오래되고 낡은 뒷골목 경관을 대비시켜 재현한 것이다.

제6회전에는 특선작 <신부청사> 외에도 신청사 광장 앞의 19세기 서구에서 유행한 돛이 있는 부흥양식 건물들과 지금의 을지로 입구 가두 시설물 묘사한 <부청 앞 광장(府廳前の廣場)>과, 현재 중구 필동을 그린 <대화정(大和町)>이 입선했다. 후자의 경우, 일본인들이 사는 '문화촌' 동네의 남산이 보이는 골목 경관을 재현한 것으로, 몽룡체의 신남화풍 동양미를 구사해 나타냈다. 제7회전에도 같은 동네 골목을 동일한 화풍으로 묘사한 <풍경>을 출품하여, 입상을 포함해 서양화부에서 21세의 약관으로 연속 4회 특선하는 기록을 먼저 세웠다.

손일봉은 경성사범 졸업 후 도쿄미술학교 서양화과에 다닌 뒤 해방 전까지 흑카이도(北海道)를 비롯해 주로 일본에서 거주하면서 하쿠바회 후신이자 관전계 단체인 고후회(光風會) 등을 통해 활동한 것으로 알려져 있다. 1936년 6월 19일 지금의 명동인 본정(本町)의 일본인 상가 지역에 있는 오사와(大澤)상회 3층에서 경성의 명소 풍경화로 개인전을 열기도 했다.

제4회전에 수채 정물화 <라일락꽃>을 첫출품하여 4등상을 받은 행인(杏仁) 이승만(李承晩, 1903~1975)은, 제5회전에 남산 중턱에서 북쪽의 소공동을 향해 내려다본 경관을, 돛이 있는 유럽 부흥양식 건물 위주로 세잔풍을 구사해 그린 <경성의 풍경>을 출품했다. 조선 후기에는 한양 경관이 겸재 정선에 의해 경복궁이 있는 북쪽의 백악산(=북악산) 쪽에서 남쪽의 목멱산(=남산)을 향해 조망한 중세적인 전원식 도읍지 풍경으로 재현되었는데, 일제강점기를 통해 일본인 주거지 '남촌'과 초기 총독부가 있던 남산에서 신축 총독부가 있는 북악산을 향해 '제도(帝都)'를 추종하여 근대화=서구화되는 도시풍경을 그리는 것으로 바뀌게 된다. 이러한 양상은 해방 이후에도 계속되었으며, 서울의 도시 발전상 이미지의 전형을 이룬다.

1919년대 말에 휘문고보와 고려화회에서 고회동 등을 통해 서양화를 배운 이승만은, 화숙에서 연구소를 거쳐, 학교교육법을 적용받지 않는 '각급학교'로 사립미술

학교가 된 도쿄의 가와바타화학교(川端畫學校) 서양화과에서 수시 입학할 수 있는 예과에 적을 두고 모사와 사생 등을 1년 정도 익혔다. 도쿄미술학교 입학을 위한 예비학교 성격이 짙은 가와바타화학교에 간 것으로 보면, 도쿄미술학교 서양화과 진학이 목표였던 것 같은데, 집안 사정으로 했수로 2년 만에 귀국한다.⁹⁰

조선미전에서 입상과 입선으로 화려하게 등단한 이승만은, 제6회와 7회에서 〈4월의 풍경〉과 〈풍경〉을 각각 출품하여 연속 특선으로 명성을 얻는다. 〈4월의 풍경〉^{도15}은, 중경에 수목을 견고한 양감으로 화면의 골격처럼 포치하고, 근경의 수면에 반사되어 어른거리는 경물을 병행하는 명암의 색조와 박도 및 후도의 물감층에 의해 추상화처럼 구성하여 대조를 이룬다. 세잔이 1904~6년의 말년 작품 〈생트 비투아르산〉(취리히 뷔르페컬렉션)에서 화면 상단에 산을 거대한 군함처럼 안치하고 그 앞으로 펼쳐진 대지와 숲을 추상화 같은 부정형으로 처리한 화풍을 연상시킨다.

안석주는 이승만의 특선작 〈4월의 풍경〉과 함께 출품하여 입선한 세잔풍의 〈정물〉을 나카가와 가즈마사(中川一政, 1893~1991) 화풍과 ‘방불’하다고 했다.⁹¹ 나카가와는 『시라카바(白樺)』를 탐독하며 세잔에 촉발된 작가로, 동양풍 또는 일본풍 서양화를 추구하던 재야단체인 소도사(草土社)와 춘요회(春陽會) 멤버로 명성을 쌓으면서 신문연재소설 삽화가로도 활동한 화가이다. 앞서 언급했듯이 이승만은 “일찍이 세잔느에게 배웠고” “세잔느를 정확히 파악한 유일한 풍경화가”라는 평을 들었는데, 나카가와를 통해서도 수용했을 가능성이 추측된다.

이승만은 이러한 세잔을 통해 촉진된 ‘동양미’ 추구에 토대를 두고 그린 현존 작품 〈풍경〉(개인소장)을 통해 국내파 위주의 ‘옥동패’ 중심인물로서 조선색 풍경화로 의 변화를 보여주기도 했다. 25호 정도 크기의 합판에 유채로 그린 것인데, 배산임수식 명당도 계열의 전통적인 실경산수화 구도에 고전색과 향토색을 혼합한 야외풍경



15
이승만
〈4월의 풍경〉
1927
제6회 조선미전 특선작

90 이승만, 『풍류세시기』 (중앙일보-동양방송, 1977), pp.199-200 참조.

91 안석주, 「미전을 보고」, 『매일신보』, 1927. 5. 29 참조.

화 모티프를 검정색의 굵고 짙은 윤곽선과 물골풍의 단붓질로 나타냈다.⁹² 옥동패였던 김종태의 인물화와 유사하게 신남화적인 표현주의풍의 동양적 또는 조선적 서양화로서의 의의를 지닌다. 이승만은 세진풍과 동양미 취향의 풍경화를 12회 조선미전까지 출품했으나 8회전 이후 입선에만 머무르자 심사에 불만을 품고 떠났으며, 1925년부터 시작한 신문 연재소설 삽화에 열중하게 된다.⁹³

옥동패 중에는 경성사범 출신의 회산(繪山) 김종태(金鍾泰, 1906~1935)가 ‘비범’하여, 제5회전 이후 14회전까지 6번 특선하고 서양화부에서 조선인으로 최초이자 최연소로 만 29세에 추천작가가 된다. 그런데 거의 대부분 인물화와 꽃정물화로 이룩했다. 풍경화는 1930년 제9회전에서 〈전원(田園二景其一)〉으로 처음 입선한다. 1935년 추천작가가 되던 해 8월, 평양에서 개인전을 열던 중 장티푸스로 29세를 일기로 요절한 다음 해인 제15회전에 고인이 되었지만, 추천작가 자격으로 〈선교리 풍경〉이 유작이 되어 전시되었다. 이들 풍경화는 근경에서 원경으로 조망된 평원경과 부감경을 원근법으로 구성하고, 달필의 발묵적이며 물골적인 붓질을 온화하게 구사해 나타낸 것으로, 야스이 소타로(安井曾太郎, 1888~1955) 화풍에 토대를 두고 주관성이 강한 구도와 표현적인 붓질을 가미해 구사한 그의 인물화에 비해 진취성이 부족하다.

옥동패로 알려진 김중현(金重鉉, 1901~1953)도 김종태처럼 인물화와 정물화에 더 두각을 나타냈지만, 풍경화도 제4회 이후 17회까지 8번 출품했다. 그는 집안이 매우 어려워 학교를 제대로 다니지 못하고,⁹⁴ 생계를 위해 점원과 전차 차장 등을 하다가 20세 무렵 선배들 그림을 보며 혼자 배운 뒤 다음 해 제1회 조선미전에 출품했으나 낙선한 바 있다. 첫 입선작은 총독부 토목과 하천계에 취직하던 해인 1925년의 제4회전에 출품한 〈풍경〉이다. 1928년의 제8회 협전의 첫 출품작도 〈여름풍경〉이었다.

김중현은 1920년대 조선미전에서 제4회의 〈풍경〉에 이어 7회의 〈청량리 풍경〉과 8회의 〈성당 가는 길(聖堂へ行く道)〉로 입선했다. 〈풍경〉은 석양의 역광으로 생긴 경물의 짙은 실루엣풍과 명부의 대조로 이루어진 교외 마을의 경관을 무거운 분

92 홍선표, 앞의 책(2009), p.155 참조.

93 이승만의 신문 연재소설 삽화에 대해서는 김자영, 「행인 이승만의 신문소설 삽화 연구」(이화여자대학교 석사학위논문, 2022) 참조.

94 김중현이 중등 과정의 경성 성애(聖愛)학교를 1919년에 졸업한 것으로 소개되고 있으나 미선계로 추정되는 이런 이름의 학교가 존재했는지 확인할 수 있는 자료가 없다.

위기로 그린 것이다. 당시 도시 근교이던 <청량리의 풍경>에서는 화면이 밝아졌으며, 세잔의 1883~85년의 <소나무가 있는 생트 빅투아르산>(런던 코트루드미술연구소)의 구도에 인상파 화풍으로 나타냈다. 그리고 <성당 가는 길>은 가경화 구도의 골목 길에서 방향을 왼쪽으로 바꾼 거리의 상단에 우뚝 선 성당을 배치하고, 동양취미의 붓질을 구사한 수채화이다. 김중현의 1930년대 조선미전 풍경화는 모던한 경관과 향토색 정경을 주로 아카데미한 화풍으로 나타냈으며, 인물화에 비해 온화하게 다루었다.

김중현은 1930년대 초까지 깊고 그윽한 원림이라는 뜻의 유원(幽園)이란 아호를 사용하다가 30년대 중엽 무렵 기차를 일컫는 철마(鐵馬)로 바꾸었다. 그는 철마시기의 제15회전에서 동양화부와 서양화부에 출품해 모두 특선하는 전무후무한 기록을 세웠는가 하면, 동양화의 <춘양>은 총독상을 받았으며, 제20회전에는 서양화부에 <무녀도>를 출품해 다시 총독상을 수상했다. 이들 군상화로 "취재상 조선을 대변"한다는 김용준의 평을 들으며 조선미전의 대표작가가 된다. 1932년에 조선미전을 통해 등단하는 박수근(朴壽根 1914~1965)과 더불어 관인된 명성을 갈구한 독학파의 승리이기도 하다.

1920년대 조선미전 풍경화에서 엘리트 코스를 밟은 도쿄유학파는 나혜석과 김창섭의 입상 이외에 김주경을 제외하면 국내파에 비해 특선작을 내지 못했다. 제7회전 전후하여 장익(張翼, 1900~?), 유형목(兪亨穆, 1903~?), 김호룡(金虎龍, 1904~?), 임학선(林學善, 1904~?), 오지호(吳之湖, 1905~1985), 이마동(李馬銅, 1906~1981), 길진섭(吉鎭燮, 1907~1975), 김응진(金應璫, 1907~1977), 홍득순(洪得順, 1908~?)이 한번 또는 두세번씩 출품했으나 모두 입선이었다. 본명이 오점수(吳占壽)인 오지호는 제7회와 8회에서는 인상파 화풍의 일본식 가옥풍경과 세잔의 화풍이 절충된 수림 풍경으로 입선하고, 김주경과 함께 『2인화집』(1938년)을 통해 1930년대 풍경화 전개에 중요한 역할을 한다.

한편 1920년대의 도쿄유학파 가운데 이제창과 강신호는 특선작가가 되었으나, 인물화와 정물화에서 이룩했다. 보성고보 2년 수료 후 인천상업학교 재학 중이던 1920년 1월, 고려화회에서 유화를 배울 때 색동옷 입은 아기와 원숭이를 그려 화제가 된 이제창(李濟昶, 1896~1954)은, 도쿄미술학교 서양화과 졸업학기인 1925년의 제4회전에 첫출품한 나부 반신상을 묘사한 <여>로 4등상을 수상했다. 이 작품은 나체화로 촬영 금지되어 다시 화제가 되었다.



16
강신희
〈진주풍경〉
1927
제7회 조선미전 무감사 유작

1923년 10월 휘문고보 졸업반 때 제1회 홍원사전에 입선한 강신희(姜信鎬, 1904~1927)의 경우, 1925년 4월 도쿄미술학교 서양화과에 입학하던 해 제4회전에 〈정물〉로 선배인 이제창과 함께 4등상을 받은 후, 5회전과 6회전에도 정물을 출품해 연속 특선했다. 제4회 홍원사전에서는 조선인 최초로 장관급인 총독부 국장에 오른 이진호(李軫鎬)가 수여하는 ‘이학무국장상’(2등상) 상금을 받기도 했다. ‘조선의 천재적 화가’로 촉망받던 강신희는, 1927년 고향인 진주에서 7월 23일의 개인전을 앞두고

이혼한 부인의 개가 소식을 듣고 저녁에 음주 후 남강에서 수영하다가 만 23세의 나이로 안타깝게 요절하고 만다.

풍경화에서 강신희는 제5회전에 〈목백의 어느 촌(目白の或る村)〉을 출품하여 입선했으며, 고인이 된 제7회전에 〈진주풍경〉이 유작으로 무감사 전시되었다. 〈목백의 어느 촌〉은 쇼와 초기의 도쿄 근교 메지로 숲을 근경 위주로 그린 것이다. 화면 가득 포치된 기하학적 형태의 나뭇들과, 큐비즘 기법의 반추상에 가까운 배경 숲을 통해 나타난 조형의식이 상당히 전위적이다. 〈진주풍경〉도¹⁶은 드랭(André Derain, 1880~1954)이 세잔니즘에 토대를 두고 고전풍을 시도한 1910년 작품인 〈옛 다리〉(파리 퐁피두미술관)의 구성에, 1905년의 〈고목〉(워싱턴 내셔널갤러리)에서 볼 수 있는 포비즘의 선구적인 표현성 강한 붓질로 그린 것이다. 화면 오른쪽 하단에서 왼쪽 상단으로 가로 지르며 뻗어있는 소나무의 단순화된 양태는, 근대 일본 최초의 포브적 해석을 담은 작품으로 평가받는 요르즈 데즈고로의 1912년 작 〈누드미인〉(도쿄 국립 근대미술관) 배경의 소나무와 유사하다. 모두 신경향 모더니즘을 반영한 것이다.

도쿄유학과 가운데 1920년대의 조선미전 풍경화에서 나혜석과 김창섭에 이어 특선작가가 된 화가는 파국(波國) 김주경(1902~1982)이다. 그는 제6회전에 첫출품한 정물화로 특선에 오른 다음,⁹⁵ 제7회와 8회전에서 풍경화로 연속 2회 특선하고 ‘수

95 1925년 4월, 3년제인 도쿄미술학교 도화사범과에 입학한 김주경은, 졸업하기 되던 해 열린 제6회전에 첫 출품한 〈과물이 있는 정물〉이 특선되자 다가가 키조는 평문을 통해 “놀라운 출현”이라 했으며, 총독이 구입한 9점에 포함되었다. 多田毅三, 『鮮展所感(西洋畫部)』, 『경성일보』, 1927. 6. 4; 『總督買上 鮮展作品』, 『경성일보』, 1927. 6. 14 참조.

재'로 회자된다. 김주경은 조선미전을 통해 명성을 높이기 전에 이미 제1고보 재학 중 고려미술원 회원으로 활동하며 주목받은 바 있다. 1924년 제2회 고려미술원전에 출품한 농촌의 가뭄 피해를 그린 것으로 보이는 '한재(旱災)'와, 진천 문백면 고향의 초가마을을 재현했을 〈기억〉, 향토색을 다룬 것으로 추측되는 "평화의 촌"에 대해 안 석주는, 연민=동정심을 자아내는 분위기와, 환경과 조화를 이루는 모티프 등이 정서를 잘 나타내고 성공적이라면서 그의 작품을 대하면 밀레를 상기시킨다고 했다.⁹⁶

1928년 3월에 도쿄미술학교 졸업 후 귀국과 동시에 내수동에 있던 경성여자미술 학교 연구과의 '미학·미술사, 서양화, 수채화, 수공(手工)' 담당교사로 임용된다.⁹⁷ 그리고 임용 직후 출품한 제7회전에서 〈도시의 석모〉가 특선, 〈봄의 아침〉이 입선되고, 8회전의 〈북악산을 등진 풍경〉으로 특선, 〈낙양(洛陽)〉으로 입선한다.

경성 도심지의 저녁 무렵 정경을 그린 〈도시의 석모〉는, 김주경이 제1고보 재학 시 영국인 찰스 헌트 신부 주선으로 거주했던 조선 성공회 니콜라이 기숙사의 본당 신축 건물을 배경의 인왕산과 함께 화면 상반부의 중앙에 두고,⁹⁸ 신작로 양측으로 박스형 또는 익옥(翼屋)형 양풍 건물을 배열한 가경화 형식이다. 그가 애용하던 '흑탄 색'조와 석양에 반사된 명부의 대비, 그리고 긴 그림자를 대동하며 멀어져 가는 실루엣의 점경인물을 통해, 경성 도심의 해질녘 분위기를 무겁고 적료하게 재현했다. 당시 '입체적 인상파'로 지칭되던 화풍을 구사한 기하학적 형태감의 건물을 비롯해 생트 빅투아르산과 비교적 유사하게 묘사된 인왕산에 가해진 사선 방향의 터치, 후도와 박도의 붓질 등에서는 세잔니즘의 감화를 엿볼 수 있다.

입선작인 〈봄의 아침(春の朝)〉은 〈도시의 석모〉와 대비되는 시간대의 분위기에 서 경성의 관문인 남대문 옆의 대로와 그 앞으로 펼쳐진 북악산 아래의 도심지 경관을 스케치풍으로 그린 것이다. 식민지 수도로 개조되는 경성의 도시풍경을, 근경 가득 채우고 있는, 길이 도로가 된 새로운 생활공간에서 아침 햇살을 받으며 가볍게 걸어가는 점경인물과 함께 밝고 명랑하게 나타냈다. 제6회전의 〈과물이 있는 정물〉을 총독이 구입한 데 이어 이 작품은 이왕직에서 매입했다.⁹⁹

96 안석주, 「제2회 고려미전을 보고서」, 『조선일보』, 1924. 10. 27 참조.

97 「경성여자미술학교 연구과 확장」, 『중외일보』, 1928. 4. 8 참조.

98 김주경의 고보 재학시절 니콜라이 기숙사 거주는 신수경, 「김주경의 해방 이전 민족미술론 연구」, 『인물미술사학』9(2013. 12), p.49 참조.

99 「宮內省及李王職御買上」, 『경성일보』, 1928. 5. 23 참조.



17
김주경
〈북악산을 등진 풍경〉
1929
캔버스에 유채
97.5×137.5cm
국립현대미술관

〈북악산을 등진 풍경(北岳山を背る風景)〉 도17은, 조선미전 도록에 수록된 풍경화 약 1700점 가운데 현재 남아 있는 12점 중의 하나이다. 앞서 이왕직에서 매입한 〈봄의 아침〉과 다르게 이왕직 ‘매상품’에서 해방 이후 창덕궁 소장품으로 바뀌었다가 국립현대미술관으로 이관되어 1920년대의 특선작으로는 유일하게 현존한다. 이 작품은 약 80호 크기의 화면에 남대문 쪽에서 경성부 청사를 향해 갈 수 있는 지금의 더플라자호텔 뒤편

북창동 골목길을 근경으로 구성한 것이다. 원경에 북악산과 북한산, 그리고 우측 더 멀리 도봉산의 만장봉도 보인다. 내려다 본 근경과, 근경에서 올려다 본 시선으로 중경과 원경을 그려 넣는 등, 앙리 루소의 소박파에서 유래되어 큐비즘을 통해 확산된 모더니즘의 다시점으로 이루어졌다.

햇살 쏟아지는 여름 대낮의 도심지 안길을 걸어가는 원피스 입고 양산을 쓴 ‘모던 걸’을 인상파가 애호한 흰색과 붉은색의 대비로 묘사하여 액센트 구실을 하며 화면에 생동감을 준다. 근경의 수목 모티프와 원산에 가해진 사선형 필획과, 건축물의 견고한 양감, 녹색색과 갈색의 대비 또는 조화 등에서 세잔니즘이 확연하다. 구도도 세잔의 1873년 작 〈의사 가셰의 집〉(파리 오르세미술관)과 비교적 유사하다. 김종태가 평문에서 우측 근경의 축대 등 건축물의 질감과 양감을 나타낸 “대패로 밀어 던진듯한 날카로운 면”의 기법은 위트릴로 화풍을 연상시킨다.

김종태는 이 작품을 ‘장중 제일’로 보면서도, 부르주아 취향의 제재와 모던 화풍으로 “관중의 눈을 호기(好奇)로 끌어가는” ‘향토예술’이 아닌 ‘서양풍경화’라 했다.¹⁰⁰ ‘침묵(沈默)’이란 필명으로 평문을 쓴 심영섭(沈英燮, 1905~1934년 이후) 또한 “서양화실에서 제일 뛰어나 보인다”고 했으나 ‘문화춘식의 향락’,¹⁰¹ 즉 ‘초가집과는 계급이 다르게’ 서구 모던을 즐기는 취향이라 하였다. 필명 백아생은 1928년의 제8회 협전 평에서 김주경의 〈수욕〉에 대해 세잔의 〈수욕〉을 연상시킨다면서 “서양 기분이 강하다”고도 했다.¹⁰²

100 김종태, 「제8회 미전평」, 『동아일보』, 1929. 9. 4 참조.

101 沈默(심영섭), 「총독부 제9회 미전화랑에서」, 『신민』 53 (1929. 11), pp.118-119 참조.

102 白芽生, 「나의 감상, 제8회 협전을 보면서…」, 『중외일보』, 1928. 11. 17 참조.

그런데 제8회전이 열리던 1929년의 1월 1일 자 『조선일보』에 시필작으로 실린 김주경의 〈무숙자(無宿者)〉는 표현풍의 속필로 그려진 수하 군상 형식의 인물화인데, 불분명한 흑백사진으로 화면을 구체적으로 파악할 수 없으나, 무산자(無産者)와 관련된 주제를 제목으로 삼은 것으로 보면, 현실 비판적 또는 풍자적 내용일 가능성이 추측된다. 한때 일본 프로예맹에도 가입했던 것으로 알려진 김주경은, ‘민중예술’을 표방하며 김복진이 주도한 창광회(蒼光會)에 참여하고, 카프와도 대립하지 않았기 때문에 이러한 성향을 반영한 것일지도 모른다. 8회전 평을 쓴 다다 키조가, 같은 시기에 김주경이 총독부 주최의 대규모 조선박람회에 출품한 작품과 조선미전 작품이 “전혀 다르다”고 했는가 하면, 조선미전의 인물화는 아카데미한 화풍이며, 풍경화는 후기인상파 이후의 모더니즘을 주로 구사한 가이쥬사(槐樹社)와 니카회(二科會)의 양식이라고 한 것으로 보면,¹⁰³ 전람회 성격이나 장르에 따라 경향을 달리한 이중성을 나타냈던 것 같다.

김주경의 제8회전 입선작 〈낙양〉¹⁸은, 산비탈 아래의 무성한 숲을 사이에 두고 시냇물이 길게 흐르는 교외의 낙조 장관을 그린 것이다. 다다 키조는 이 작품에 대해 〈북악산을 등진 풍경〉에 비해 “크게 다른 화풍”이라고 평했다.¹⁰⁴ 이 무렵 김주경은 새로운 ‘주관표현’의 창작활동을 위해 녹향회(綠鄉會)를 조직하고 주도했기 때문에 이와 관련된 조형의지를 반영한 것이 아닌가 싶다.

녹향회는 이 단체의 취지를 심영섭이 밝혔듯이 동양주의에 의한 조선적 서양화를 수립하기 위해 “정통 원천 정신의 깨달음”으로 “(아시아적) 고향의 초록 동산 창조”를 하고자 했다.¹⁰⁵ 중앙고보를 갓 졸업했지만, 보통학교와 고보 동기생으로 함께 미술을 공부해 온 종로 중앙서관의 아들 주경(朱慶, 1905~1979)이 가지고 있던 최신 미술잡지를 통해 이론을 습득했을 심영섭이,¹⁰⁶ 회원

18
김주경
〈낙양〉
1929
제8회 조선미전 입선작



103 多田毅三, 「第8回 鮮展への言」(10), 『경성일보』, 1929. 9. 13; 多田毅三, 「第8回 鮮展への言」(11), 『경성일보』, 1929. 9. 14 참조.

104 多田毅三, 「第8回鮮展を觀る(2)」, 『조선신문』, 1929. 9. 3 참조.

105 심영섭, 「미술 漫語- 녹향회를 조직하고」, 『동아일보』, 1928. 12. 15 참조.

106 종로 일대에서 막대한 부를 일군 중앙서관 아들 주경이 최신 미술잡지를 구독했을 가능성과, 본명이 심대섭인 소설가 沈熏(1901~1936)의 사촌동생이기도 한 심영섭 생애에 관한 새로운 자료에 대해서는 김

을 대변하여 ‘서구 서양화’에서 독립한 ‘아시아 서양화’인 ‘조선화(=조선양화)의 동지’로서 (노장사상과 같은) 전통의 근원적 정신을 부활하여 조화롭고 경이로운 우주 대자연의 실현을 표명한 것이다.

〈낙양〉은 이처럼 서구 모던의 소비에서 벗어나 경이로운 자연현상의 숭고하고 순수한 아름다움과 거기서 받은 낭만적 감흥을 나타내려 한 것으로 보인다. 심영섭은 이 그림을 〈북악산을 등진 풍경〉에 비해 녹향회의 취지처럼 ‘우주 대자연’ 즉 ‘대조화와 대경이의 세계’를 이룩한 것으로 보고 “장렬한 감격을 갖게 되었다”며 극찬했다.¹⁰⁷ 낙조의 장관을 “침정(가리앉은)한 청색과 심현(깊고 아득)한 자(주)색 사이로 시뻘건 빛이 폭풍우가 일어나는 암야(어두운 밤)의 천공(하늘)에 내리 문지르는 전광(번갯불)과도 같고” “동맥에서 뛰노는 열혈(뜨거운 격정의피)과도 같다”며 “최후의 일각까지도 절대한 자아의 강렬한 생명을 대담하게 각 찰나에서 창조하고 있다”고 한 것이다. 그리고 “거룩한 고향을 향하여 최후의 힘을 마지막으로 발휘한다”고 했다. 녹향회의 취지에 부합되는 아시아의 거룩한 고향을 이룩할 대자연의 근원적 생명력의 창조를 연상하고 감격한 것으로 보인다.

김주경은 제9회전에 하늘을 향한 수직적 구도로 종교적 숭고미를 추구한 〈성마리아 성니콜라이성당〉과, 에도시대의 양풍화와 양풍 판화에서 유래된 메가나에(眼鏡繪) 기법의 가정화 형식으로 환상적인 〈고도의 황혼〉을 출품해 입선한 뒤, 조선미전을 떠나 재야활동에 열중한다.

1920년대 말이 되면 제8회전을 통해 1930년대의 조선미전에서 풍경화로 활약하는 신인들이 등단하는데, 그 가운데 이봉상과 이인성이 주목된다. 경성사범부속보통학교에서 오가다 도쿠사부로(緒方篤三郎)와, 조선미전 특선작가 손일봉에게 도화를 배운 석정(石鼎) 이봉상(李鳳商 1916~1970)은, 6학년 때 새로 부임한 조선미전 입선작가 다카하시 타케의 권유로 제8회전에 〈풍경〉을 첫출품 해 역대 최연소인 만 13세의 나이로 입선하여 세상을 놀라게 했다. 이봉상은 10대에 6번에 걸쳐 모두 8점을 입선하는 기록을 세웠으며, 20세 되던 해 고궁의 일각을 그려 출품한 〈폐적〉으로 특선한다. 그의 입선작들은 모두 동네 골목길 경관을 다룬 것으로, 보통학교 졸업 후 중등학교 과정인 경성사범 보통과 입학 을 위해 재수하던 시기에 조선미전의 대표적

종욱, 「일제 강점기 표현주의, 혹은 아나키즘적 프로미술론의 행방-심영섭 약전, 『심훈학보』1 (2023. 6), pp.9-16 참조.

107 주 96과 같음.

인 신경향파 화가 미키 히로시에게 사사한 제9회전부터 채도가 낮은 색조로 경물을 비교적 단순하고 평면적으로 다루었다. 이봉상은 풍경화에서 연속 입선 후 특선에 오른 다음 제16회전 이후 풍경화에서 인물화로 바꾸어 22회전까지 출품하고 신문전에 서도 입선한다.

1930년대의 조선미전 양화부에서 김종태에 이어 두 번째로 조선인 추천작가가 되고 ‘조선 양화계의 거벽’으로 불리는 이인성(李仁星, 1912~1950)도 제8회전에서 첫입선했다. 대구 수창보통학교 졸업 후 집안이 어려워 진학하지 못하고 서동진(徐東辰, 1900~1970)이 운영하던 각종 인쇄물과 상업미술 등을 제작하는 대구미술사에 들어가 수채화를 본격적으로 배운 뒤였다. 서동진은 박명조(朴命祚, 1906~1969)와 함께 대구를 근대 수채화의 중심지로 개척하면서 조선미전을 통해 등단했으며, 이 인성을 발굴한 것으로도 유명하다.¹⁰⁸

이인성의 제8회전 출품작인 〈그늘(陰)〉은 소품 수채화로, 계성학교 정문 앞의 무성한 수목 아래서 노상 간식으로 요기하는 길손들을 곁들여 그린 것이다. 수동의 대구미술사에서 남서쪽 부근의 계산성당 너머에 위치한 영남 최초의 미션계 중등부 교육기관인 대신동의 계성학교는, 진학을 못한 이인성에게 선망의 대상이었을지도 모른다. 수평과 수직의 안정적인 중첩 구도와 달필의 붓질, 소묘풍 점경인물을 재현한 묘사력 등에서 30년대를 풍미하게 될 그의 기량을 엿볼 수 있다. 다다 키쵸는 “(그늘을 만든)양광의 느낌이 인정된다”고 하여,¹⁰⁹ 빛의 반사에 의해 조성된 짙고 옅은 명부와 암부의 자연스런 음양 효과를 높게 평가했다.

V. 맺음말

근대 초기 한국 풍경화의 전개에 있어서 1920년대 조선미전 서양화부의 풍경화는 이 시기 최대 작품군의 주류를 이루었다. 세계에 동시적으로 유포되던 근대적인 풍경미학의 공공화와 공람화를 초래하면서 인물화와 정물화보다 한층 더 발흥되는 양상을 보였다. 지금까지 언급한 바와 같이 1920년대 조선미전의 풍경화는 도시

108 이인성의 생애와 창작활동에 대해서는 신수경, 『한국 근대미술의 천재화가 이인성』 (파주: 아트북스, 2006) 참조.

109 多田毅三, 「第8回 鮮展への私言」, 『경성일보』, 1929. 9. 15 참조.

민의 일상경으로서의 도시풍경이 대중을 이루었고, 순수 자연풍경보다 문화적이며 인문적인 경관이 주로 다루어졌다. 이러한 추세는 조선인 화가의 풍경화에서 더 두드러졌다. 인상주의의 성공으로 풍경화가 세계적인 회화 장르와 도시예술로서 확산된 조류와 결부되어 가장 발흥되면서 근대미술로서의 보편적 경향이 반영된 것으로 보인다.

그리고 1910년 전후하여 식민지 본국인 근대일본 또는 제국일본에 의해 발견되고 시각문화의 표상체계로 편입된 ‘조선풍경’은 타자화되거나 식민화된 과거와 현재가 혼재되며 조성된 지방적 고유색으로서의 ‘반도색’=‘조선색’=‘향토색’에 의해 재현되기도 했다. 이 시기 조선미전의 풍경화를 통해 보편적 근대와 식민지 근대가 착종되면서 유형화와 제도화, 그리고 창작미술로서의 예술화가 본격적으로 이루어지기 시작한 것이다.

화풍은 식민지 본국의 ‘중양양식’을 범본으로 조선미전의 관전풍을 이룩했다. 필명 백아생이 1928년 제8회 협전 평에서 “예술은 물상의 재현이나 인상이라고 하던 시대는 이미 지나갔다”고 하면서 “예술은 주관의 표현이며 창조이다”라고 하여,¹¹⁰ 아카데미즘 미술의 종언을 강조한 바 있다. 그러나 다다 키쵸가 지적했듯이 조선미전은 인상파 위주의 아카데미즘과 후기인상파 이후의 주관적인 신경향 모더니즘, 신남화풍의 동양취향 경향을 토대로 ‘1인 1파’의 다양성을 보였다. 특히 재조선 일본인 화가들에 의해 조금 더 촉진된 래디컬한 신경향 모더니즘은 향후 ‘신아카데미즘’으로 전개되면서 재야의 신흥미술과 함께 1950년대에 성행하는 반추상으로 이어진다.

조선인 화가의 풍경화도 이러한 맥락을 내면화하며 출발했다. 도쿄유학파이자 최초의 여성 서양화가인 나혜석이 특선작가로 두드러지게 활약하며 발흥되었으며, 김창섭과 김주경이 신경향 모더니즘을 구사하면서 진전을 이루었다. 그러나 고등보통학교와 사범학교, 동인회 등에서 주로 재조선 일본인 화가에게 배운 국내파의 성적이 더 좋았다. 초기에는 정규익과 전봉래가 유망주로 활동했으며, 제4·5회전 이후 손일봉과 이승만이 4회와 2회 연속 특선하며 이름을 날렸다. 김종태와 김종현은 풍경화에서는 입선했으나, 인물화에서 특선작가로 명성을 높였다. 그리고 1920년대의 마지막 제8회전에서 손일봉에게 학습한 만13세의 보통학교 학생 이봉상과, 대구에서 보통학교를 갓 졸업한 후 서동진에게 배운 이인성이 풍경화로 첫입선하여 향후의

110 白芽生, 「나의 감상(3) 제8회 협전을 보면서」, 『중외일보』, 1928. 11. 17 참조.

활약을 예고했다. 경성과 더불어 지방에서도 서양화가 풍경화를 주류로 약진하면서 30년대 서양화단 변창의 기반이 조성되고 있음을 말해준다.

주제어 Keywords

도시풍경화 cityscape painting, 교외풍경화 suburban landscape painting, 아카데미즘 academism, 모더니즘 modernism, 다카기 하이스이 Takagi Haisui, 정규익 Jung Gyu-ik, 전봉래 Jeon Bong-rae, 손일봉 Son Il-bong, 이승만 Lee Seungman, 나혜석 Rha Hyeseok, 김창섭 Kim Changseop, 김주경 Kim Ju-kyung

투고일 2024년 3월 20일 | 심사일 2024년 4월 15일 | 게재확정일 2024년 5월 1일

사료

- 『경성일보 *Keijo Nippo*』
 『동아일보 *Donga Ilbo*』
 『매일신보 *Maeil Shinbo*』
 『삼천리 *Samchulli*』
 『신민 *Shinmin*』
 『시대일보 *Sidae ilbo*』
 『조선급만주 *Chosun Geupmanju*』
 『조선시보 *Chosun Sibo*』
 『조선신문 *Chosun Sinmun*』
 『조선일보 *Chosun Ilbo*』
 『중외일보 *Jungoe Ilbo*』

논저

- 신정훈 Shin, Chunghoon, 「경성의 삶과 회화: 조선미술전람회 입선작으로 본 1920~30년대 미술과 도시 The Painting of Modern Life in Colonial Korea: Gyeongseong in the Joseon Art Exhibition during the 1920s and 30s」, 『미술자료 *MISULJARYO*』91, 2017. 12, pp.78-101.
- 이성례 Lee, Sungrye, 「20세기 전반의 한국 풍경화 Korean Landscape Paintings of Early 20th Century」, 제7~8회 월전학술포럼 논문집 Proceedings of the 7th and 8th Woljeon Academic Forum 『산수와 풍경사이 *Between Mountains and Landscapes*』 이천: 이천시립월전미술관 Icheon: Woljeon Museum of Art Icheon, 2020.
- 이승만 Lee, Seungman, 『풍류세시기 *Record of Elegant Seasonal Customs(Pungnyu Sesigi)*』 중앙일보 · 동양방송 Joongang Ilbo · Tongyang Broadcasting Company, 1977.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『한국근대미술사- 갑오개혁에서 해방공간까지 *Modern Art History of Korea: From the Gabo Reform to the Liberation Period*』 서울: 시공사 Seoul: Sigongsa, 2009.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『한국 근현대 미술사론 *Korean Modern and Contemporary Art History*』 서울: 솔과학 Seoul: Solkwahak, 2022.
- Berque, Augustin, 篠田勝英 譯 Shinoda, Katsuhide ed., 『日本の風景西歐の景觀, そして造景の時代 *Japanese Scenery, Western Landscapes, and the Era of Landscaping*』, 東京: 講談社 Tokyo: Kodansha, 1990.
- 萩島哲 Hagishima, Satoshi, 『都市風景畫を讀む- 19世紀ヨーロッパ印象派の都市景觀 *Reading Urban Landscape Paintings- Urban Landscapes of 19th Century European*

- Impressionism*』, 福岡: 九州大學出版會 Fukuoka: Kyushu University Press, 2002.
- 原田平作 Harada, Heisaku, 『日本の近代美術 - 歐美と比較して *Modern Japanese Art- Compared with European and American Art*』, 京都: 晃洋書房 Kyoto: Koyoshobo, 1997.
- 松本誠一 Matsumoto, Seiichi, 「風景畫の成立-日本近代洋畫の場合 The Formation of Landscape Painting- The Case of Modern Japanese Western- Style Painting」, 『美學 *Aesthetics*』178, 1994. 9.
- 直木友次良 Naoki, Tomojiro, 『高木背水伝 *Biography of Takagi Suisui*』, 東京: 大前社 Tokyo: Daejeonsa, 1937.
- 佐藤守弘 Sato, Morihiro, 「郷愁のトポグラフィ-1910年代の日本における風景寫眞の政治學 The Topography of Nostalgia- The Politics of Landscape Photography in Japan in the 1910s」, 『文化學年報 *Annual of Cultural Studies*』52, 2003. 3.
- 高山百合 Takayama, Yuri, 『近代日本 洋畫史再考 *Reconsidering the History of Western Painting in Modern Japan*』, 福岡: 九州大出版會 Fukuoka: Kyushu University Press, 2021.

Joseon Art Exhibition and the Emergence of Landscape Painting in the 1920s

Hong, Sunpyo

As Western-style painting gained prominence in the 1920s, landscape painting emerged as a significant genre in Korean modern art. This shift was largely led by the Western-style painting section of the Joseon Art Exhibition, established in 1922. Alongside figure and still-life subjects, landscape painting played a crucial role in the early development of modern art in Korea.

In the 1920s, the landscape paintings of the Joseon Art Exhibition introduced the public to a modern sense of landscape aesthetics. Cultural and humanistic landscapes were preferred over pure natural sceneries, with cityscapes depicting everyday life predominating. Both universal and colonial notions of modernity were intertwined in the landscape paintings of the Joseon Art Exhibition, leading to the genre's categorization and institutionalization within fine art. During this time, the concept of the Joseon landscape also began to take shape. Various painting styles were adopted, including academic styles centered around Impressionism, the post-Impressionist subjective trends of modernism, and the Shin-Nanga style with Oriental influences. Notably, the radical new trend of modernism evolved into New Academism, which contributed to the rise of Semi-Abstract art and other marginal new art forms by the 1950s. Although Joseon painters were relatively few compared to Joseon-based Japanese painters, they embraced these evolving styles, leading to an increase in their numbers. Landscape painting became mainstream nationwide, laying the foundation for the thriving of Western-style painting in Korea during the 1930s.

