

朝鮮美展의 審査委員 및 그 영향

정 호 진*

차 례

- | | |
|---------------------|-------------------------|
| I. 머리말 | IV. 동양화부 출품작들을 통해서 본 영향 |
| II. 조선미전 심사위원의 분석 | V. 맺음말 |
| III. 심사평을 통해서 본 정책성 | |

I. 머리말

朝鮮美術展覽會는 일제시대에 조선총독부가 민족의식을 예속화시키고 식민통치를 합리화시키기 위한 문화정책의 일환으로 개최한 전람회였다. 3.1운동에 타격을 받은 일제는 우리 미술의 발달을 위한다는 허울좋은 명목아래 전람회를 개최하여 우리민족을 회유하고 미술에까지 동화정책을 강력히 추진시키려고 하였던 것이다.

그래서 조선총독부는 각종 회유책 및 압력으로 조선의 중진작가들을 전람회에 참여케 했고 많은 경비를 동원하여 입상된 작품들의 권위를 홍보해 주었으며, 매회 일정수의 입상작품들을 정책적으로 사들였다. 또 4회전부터는 입선자의 소작품을 즉매하는 즉매점을 신설하는 등 입선자들의 홍보와 작품판매에 적극적이었기 때문에 출세욕과 명예욕에 사로잡힌 화가들이나 경제적 사정이 어려웠던 당시 대부분의 화가들에게 조선미전은 매혹적인 존재였음에 틀림없다.

따라서 많은 화가들이 조선미전의 입상을 최고의 목표로 삼고 작품을 제작하게 되었고, 이러한 과정에서 일본인 심사위원들에 의한 작품심사는 서구화된 일본화풍을 무분별하게 수용하고 거기에 휩싸여 버리는 결과를 낳게 했다. 그래서 우리 근대미술은 자주적인 근대화를 추진시키지 못한 채 왜곡된 양상을 보여줄 수 밖에 없었으며 일제 말기로 갈수록 일본화의 영향은 더욱 농후해져 갔다. 즉 진보적이지 못한 예술사상, 미약한 시대감각을 보여주며 창조정신이

* 성신여대 강사

결여된 모방화풍이 주를 이루었다.

이에 본고에서는 일제시대 화단에 큰 영향력을 행사했던 조선미전 심사위원들에 대한 분석과 당시 화단에서 그들이 차지했던 비중과 역할에 대해서 점검해 보고자 한다. 또 조선인들의 조선미전 출품작 분석을 통해 심사위원들의 영향정도를 가늠해보는 동시에 당시 미술의 참모습을 이해하고 문제점을 파악해 보겠다.

II. 조선미전 심사위원의 분석

총 8조의 심사위원회 규정을 살펴보면 조선총독부는 조선미전의 출품작을 심사하기 위해 朝鮮美術審査委員會를 설치하고 위원장과 위원으로 이를 조직하였는데, 위원장은 정무총감이 역임하며, 위원은 총독부관리나 미술에 관해 학식과 경험이 있는 자 가운데서 매해 조선총독이 위촉하도록 규정하였다. 이외에 위원회에는 위원장의 지휘에 따라 위원회의 사무를 보는 간사와 상사의 지휘에 따라 서무를 보는 서기를 두는데 간사 역시 조선총독부 관리 가운데 총독이 임명하도록 되어있었다. 전람회 운영에 큰 영향력을 갖고 있었던 심사위원회의 위원장 및 위원 그리고 간사의 임명권을 조선총독이 갖고 미술에 관계없는 조선총독부 관리들 가운데서 임명 가능케 하였던 것은 일제가 조선미전을 식민지 통치수단의 하나로 이용하였음을 잘 보여주는 것들이다.

이러한 심사위원회는 각부에 분속하여 있었으며, 각부의 위원 가운데 주임 1명을 정하여 감사 및 심사를 행했다. 그런데 심사위원 위촉은 전람회 운영 가운데 가장 변동이 심했던 부분으로 당시 위촉되었던 심사위원들은 <표 1>과 같다.

조선인 심사위원부터 살펴보면 이완용, 박영효, 박기양, 민병석등 이미 서화계에 세력을 지니고 있던 친일귀족들 및 서화협회 간사장이었던 이도영, 서화협회 3·4대 회장 정대유, 김돈희, 서화연구회 회장 김규진 그리고 교남서화연구회 회장 서병오 등 당시 화단의 지도자들이었다. 총독부는 이들을 영입하여 그 회원을 포함한 조선인 미술가들을 포섭하려고 했던 것이다. 그러나 사실 이들은 발언권이 적은 부심에 불과했고 이완용 만이 3부의 주심을 맡았었으며,¹⁾ 일본인 심사위원들은 일본화와 조선화를 함께 심사했던 반면에 조선인들은 조선화 밖에 심사할 수 없었다.²⁾

1) 심사는 주심이 각 위원의 의견을 종합하여 適否를 결정했기 때문에 부심은 사실상 별 영향력을 행사하지 못했던 것으로 생각된다.

2) 1회전때 조선인 심사위원들이 조선화만 심사함으로써 일본인들의 상장에 일본인 심사위원의 이름만 적고 조선인 심사위원의 이름을 쓰지 않은 것이 크게 보도되어 말썽을 일으키기도 했다. 그래서 총독부는 위원회를 열어 차별은 절대 불가하다는 안을 가결시켜 조선인 화가들을 완화시키려고 하였지만 심사위원 차별은 계속되었다.

<표 1> 조선미전 심사위원 표

회	시 기	장 소	심 사 위 원	회	시 기	장 소	심 사 위 원
1	1922.6.1 ~ 6.21 (일반관람 6.2일부터)	영락정 조선총독부 상품진열관	1부: 川合玉堂, 이도영, 서병오 2부: 岡田三郎助, 高木背水 1부 및 2부: 横田五郎, 末松態彦, 小場桓吉, 鮎貝房之進(감상가) 3부: 이완용, 박영효, 박기양, 김돈희, 정대유, 김규진	13	1934.5.2 0. ~ 6.09.	경북궁 구공진회건물	1부: 川村萬藏 廣島新太郎 2부: 白瀧幾之助 山本鼎 3부: 田邊孝次
2	1923.5.11 ~ 5.31 (일반관람 5.12일부터)	"	1부: 小室翠雲, 結城素明, 이도영, 서병오 2부: 和田英作 3부: 田口米舫, 이완용, 박영효, 박기양, 김돈희, 정대유, 김규진	14	1935.5.1 9. ~ 6.08.	"	1부: 前田青邨 野田九浦 2부: 藤島武二 小杉放庵 3부: 田邊孝次
3	1924.6.1 ~ 6.21	"	1부: 小室翠雲, 이도영, 서병오 2부: 長原孝太郎 3부: 田口米舫, 이완용, 박영효, 김돈희, 정대유, 김규진	15	1936.5.1 7. ~ 6.06.	"	1부: 前田廉造 兒玉省三 2부: 南薰造 安井曾太郎 3부: 田邊孝次
4	1925.6.1 ~ 6.21	"	1부: 平福百穂, 이도영 2부: 南薰造, 辻永 3부: 田口米舫, 이완용, 박영효, 민병석, 김돈희, 김규진	16	1937.5.1 6 ~ 6. 5	경북궁내	1부: 荒木十畝 2부: 田邊至 3부: 津田信夫
5	1926.5.15 ~ 6.4	왜성대 조선총독부 구청사	1부: 結城素明, 이도영 2부: 南薰造, 辻永 3부: 田口米舫, 김돈희, 김규진	17	1938.6.5 ~ 6.25	"	1부: 橋本關雪, 矢澤弦月 2부: 和田英作, 伊原宇三郎 3부: 高村豊周
6	1927.5.25. ~ 6.14.	조선총독부 도서관	1부: 結城素明, 이도영 2부: 辻永 3부: 今泉雄作, 김규진, 김돈희	18	1939.6.4 ~ 6.24	경북궁 총독부 미술관	1부: 矢澤弦月, 入江波光 2부: 中澤弘光, 伊原宇三郎 3부: 高村豊周
7	1928.5.10. ~ 5.30.	"	1부: 矢澤弦月 2부: 田邊至 3부: 加藤登太郎 김돈희 서병오	19	1940.6.2 ~ 6.23	"	1부: 矢澤弦月 2부: 伊原宇三郎 3부: 高村豊周(공예) 建島大夢(조소)
8	1929.9.01. ~ 9.30.	왜성대 조선총독부 상품진열관	1부: 松林桂月 2부: 田邊至 3부: 長尾雨山, 김돈희, 서병오	20	1941.6.1 ~ 6.22	"	1부: 結城素明 2부: 田邊至 3부: 關野聖雲(조소) 六角紫水(공예)
9	1930.5.18. ~ 6.07.	경북궁 구공진회건물	1부: 飛田周山, 長尾雨山 2부: 石井柏亭, 小林萬吾 3부: 長尾雨山, 김돈희	21	1942.5.3 1 ~ 6.21	"	1부: 川崎小虎 2부: 南蕙造 3부: 清水龜藏(공예) 內藤伸(조소)
10	1931.5.24. ~ 6.13.	"	1부: 川崎小虎, 池上秀畝 2부: 小林萬吾, 山下新太郎 3부: 杉溪言長, 김돈희	22	1943.5.3 0 ~ 6.20	"	1부: 山口三郎 2부: 石井柏亭 3부: 松田(공예) 羽下修三(조소)
11	1932.5.29. ~ 6.18.	"	1부: 池上秀畝, 川崎小虎 2부: 中澤弘光, 小林萬吾 3부: 田邊孝次	23	1944.6.4 ~ 6.22	"	1부: 伊東深水 2부: 寺內萬治郎 3부: 日名子實三(조소) 六角紫水(공예)
12	1933.5.14. ~ 6.03.	"	1부: 松岡輝夫, 速水御舟 2부: 滿谷國四郎, 有島生馬 3부: 田邊孝次				

게다가 점차 조선미전의 권위가 확립되면서 조선인 출품자들이 개인의 영광만 추구하여 그 권위에 매달리자 일제는 조선인 심사위원들의 수를 줄이기 시작했다. 1부 동양화의 경우 형식적이었지만 이도영이 줄곧 심사를 맡았었는데, 7회전부터 빼고 그 수를 줄이면서 새로운 변화와 공정성을 구실로 삼기도 했다.³⁾ 사실 동양화부의 경우 조선인 입선비율이 비교적 높은 편이었지만 50%에는 미치지 못하는 실정이었고 6회전 때 조선인 입선비율이 무슨 이유에 서인지 50%를 넘자 곧 이어 조선인 심사위원 이도영을 빼버린 것이다. 그래서 7회전부터 동양화부를 전적으로 일본인들이 관장하면서 다시 조선인 입선비율은 낮아졌고 더욱 일본적 취향이 강요되었다.

이렇게 7회전 때 조선인 심사위원을 2명으로 줄인데 이어 9회전때는 아무런 변명도 없이 서병오를 빼고 1명으로 줄였다. 3부 책와 사군자에는 비교적 많은 조선인들이 심사위원으로 위촉되었으나 11회전 때 공예품으로 바뀌면서 조선인 심사위원들은 자연스럽게 빠지게 되었다. 서예의 경우는 11회전부터 조선미전에서 완전히 폐지되었지만 사군자는 1부로 편입되어 지속되었는데 조선인 심사위원이 없어지고 일본인들에게 심사를 받은 결과 입선자를 한 명도 내지 못 했다. 그래서 민택기가 사군자 출품자를 대표하여 정부 총감에게 사군자 심사위원 자격문제를 따지며 조선인 서화가가 심사할 것을 내용으로 하는 진정서를 제출하였으며⁴⁾ 신문에 비난의 글이 실리기도 했지만 결과는 마찬가지였다.

초기에는 민족 화단의 자존심이 폭발하여 표면상의 반발이 일어났기 때문에 총독부도 조선인 화가들을 회유하기 위해 여론을 참작하는 듯 하였지만 점차 조선미전의 권위가 확립되면서 조선인 출품자들이 개인의 영광만 추구하여 그 권위에 매달리게 되자 본색을 드러낸 것이었다. 이러한 상황에서도 몇몇 비평가들에 의한 비난은 있었지만 화가들의 저항은 없었다.

다음으로 일본인 심사위원들을 보면 來韓 일인화가 高木背水를 제외하고는 모두 일본에서 초빙되어 온 작가들이었다. 이들의 선정을 위해 총독부는 관리를 일본에 출장 보내 동경미술학교장 正木直彦과 협의를 하곤 했다. 이렇게 심사위원의 선정에 동경미술학교장이 큰 역할을 하였고,⁵⁾ 그 결과 대부분이 동경미술학교의 교수, 帝國美術院회원, 帝展 文展의 심사위원들이었다.(〈표 2〉 참고)

이렇게 일본 아카데미즘의 정통파라 할 수 있는 화가들이 전적으로 심사를 맡아봄으로써

3) 『매일신보』와 『조선일보』 1928년 4월 5일자에는 서화협회 측의 이도영 만을 심사위원으로 임명하는 것에 대해 고려미술원 측에서 불공평하다는 여론이 높아 이도영을 빼고 중앙화단을 떠나있는 대구의 서병오를 택해 임명했다는 보도를 실고 있다. 그러나 이도영과 더불어 김규진도 심사위원에서 제외되어 조선인 심사위원의 수가 줄어들었으며, 서병오는 3부의 심사위원이었기 때문에 1부 동양화의 조선인 심사위원은 없어지게 된 것이다.

4) 『조선일보』 (1933. 5. 12).

5) 正木直彦은 38년에 조선미전의 상임심사위원으로 임명되기도 했다.

<표 2> 조선미전의 일본인 심사위원 분류 표

		동경미술학교 교수 및 강사	帝國美術院회원	帝展·文展의 심사위원
1 부	동 양 화	川合玉堂, 結城素明, 松岡輝夫, 矢澤弦月, 川崎小虎 등	川合玉堂, 小室翠雲, 結城 素明, 松岡輝夫, 矢澤弦 月, 松林桂月, 前田青邨, 兒玉省三, 池上秀畝, 荒木 十畝, 川村萬藏 등	川合玉堂, 小室翠雲, 結城素 明, 平福百穂, 川崎小虎, 荒 木十畝, 矢澤弦月, 山口三郎, 廣島新太郎, 伊東深水 등
2 부	서 양 화	岡田三郎助, 和田英作, 長原 孝太郎, 南薰造, 小林萬吾, 藤島武二, 田邊至, 伊原宇三 郎, 寺內萬治郎 등	岡田三郎助, 和田英作, 南 薰造, 滿谷國四郎, 藤島武 二, 安井曾太郎, 中澤弘 光, 石井柏亭 등	岡田三郎助, 和田英作, 長原 孝太郎, 南薰造, 小林萬吾, 滿谷國四郎, 藤島武二, 田邊 至, 中澤弘光, 伊原宇三郎, 白瀧幾之助, 寺內萬治郎 등
3 부	공 예	田邊孝次, 津田信夫, 高村豐 周, 六角紫水, 清水龜藏 등	津田信夫, 六角紫水, 清水 龜藏 등	津田信夫 등
	조 각	建島大夢, 關野聖雲, 羽下修 三 등	建島大夢, 內藤伸 등	建島大夢, 日名子實三 등

우리 나라 화가들도 조선미전의 입장을 위해서는 일본적 아카데미즘을 추구해야만 했다. 그런데 서양화부의 경우 二科會 회원이었던 山下新太郎, 有島生馬, 安井曾太郎, 石井柏亭 등이 선정된 것이 이색적이다. 이는 조선미전에 출품하는 일본인 화가들 사이에서 심사위원들의 화풍이 너무 아카데미카하다는 비난이 있었고, 불출품 동맹이 벌어지기도 했기 때문에 재야 그룹인 二科會화가들로 대체되기도 했던 것이라고 한다.⁶⁾

이와 같은 이유로 동양화부에도 速水御舟, 前田青邨 등과 같은 院展 동인과 國畫創作協會를 중심으로 활동했던 京都市립전문학교 교수 入江波光이 선정되기도 했다. 그러나 재야그룹의 화가들만이 심사를 하는 경우는 없었고 반드시 정통파화가들과 함께 심사를 하게 했다. 石井柏亭이 재야화가들 중 처음으로 임명되었던 9회전 때 각부의 일본인 심사위원을 2명으로 늘린 것에서 알 수 있듯이 재야 화가들을 심사위원으로 선정하기는 했어도 일제는 조선의 화가들에게 일본 정통파의 아카데미한 화풍을 심어주기 위해 최선을 다했다.⁷⁾

6) 이종우, 「양화초기」(11), 『중앙일보』 (1971. 9. 2).

7) 『매일신보』 1930년 3월 5일자 보도에 의하면 심사를 엄정히 하고 공평히 하기 위해 각부의 심사위원을 2

이렇게 말썽이 많았던 심사경향 때문이었는지, 심사위원 초빙에 따른 여러 문제들 때문이었는지 일본인 심사위원들의 경우 자주 교체되는 것을 볼 수 있다. 1부에서는 結城素明, 矢澤弦月 등이 4차례, 川崎小虎가 3차례, 小室翠雲, 池上秀敏 등이 2차례 역임했을 뿐이며, 2부에서는 南薰造, 田邊至 등이 4차례, 辻永, 小林萬吾, 伊原宇三郎 등이 3차례, 和田英作, 中澤弘光, 石井柏亭 등이 2차례 역임했다. 3부 書 및 사군자의 경우는 田口米舫이 4차례, 長尾雨山이 2차례 했고, 공예의 경우는 田邊孝次가 5차례, 高村豊周가 3차례, 六角紫水가 2차례 역임하였다.

즉 총 60명의 일본인 심사위원 중 18명만이 2차례이상 심사위원을 역임하였기 때문에 전담회는 안정을 잃었고 확고한 전담회가 될 수 없었으며, 입상한 화가들도 작가적 지위를 보증 받을 수 없었다. 그래서 당시 작가 지위보장을 위한 개혁을 주장하는 글들이 쓰여지기도 했다. 뿐만 아니라 많은 기성작가들이 조선미전을 떠나게 되는 동기를 마련해 준 것으로도 생각되어진다.

한편 16회전 때는 감사 및 심사의 사무를 보조하는 역할인 參與制가 새로이 신설되었다. 일본인 중심의 심사위원제는 그대로 이어지면서 그 밑에 실권이 없는 보조자의 역할 즉 명예직으로 조선미전 입상자 가운데서 조선총독이 위촉하는 것이었다. 이러한 참여제도는 화가들의 작가 대우문제에 대한 불만과 일본인 중심의 심사제도에 대한 불만을 무마시키며, 미전에 불참하는 중진작가들을 포섭하기 위한 일체의 회유책의 하나였다. 권한도 없는 새로운 제도의 신설과 당시 화단에 큰 영향력을 갖고 있던 김은호가 7년간 미전에 불참했음에도 불구하고 제16회에 가장 먼저 참여작가로 추대된 것이 이를 입증해준다.

제17회에는 김은호와 함께 이상범이 심사참여가 되었다. 이상범도 일장기 말소사건 때문에 참여가 되기까지 말썽이 많았지만 김은호의 독무대를 견제한다는 구실로 무마되었다고 한다. 이상범은 특선 10회로 겨우 참여의 대우를 받은 한편 일본인들은 특선 3-4회로 참여에 뽑히기도 했다. 그리고 심형구가 제23회에 그 지위에 올랐다.

이 참여작가들은 심사에 실질적인 권한은 없었지만, 김은호의 증언⁸⁾에 의하면 심사 때 어느 정도 영향은 미칠 수 있었던 것 같다. 또 조선미전 후기의 1부 특선자들 대부분이 김은호와 이상범의 제자들이었던 점을 보아도 이들의 영향력을 짐작할 수 있다.

명색으로 늘인 것이라고 한다. 그러나 40년대부터 재야 화가들을 물러나게 하고 다시 각부의 심사위원을 정통과 화가 1명으로 줄인 것에서 이들의 의도를 짐작할 수 있다.

8) 이규일, 「운보와 월진」, 『근대 한국미술 논총』(학고재, 1992), p. 470을 보면 김은호가 김기창과 장우성을 추천작가로 만들기 위해 한사람씩 뽑아 올리기 작전을 썼다는 그의 증언을 적고 있다.

Ⅲ. 심사평을 통해서 본 정책성

조선미전의 심사위원들이 출판작가들에게 끼친 영향으로는 자신들의 작품을 통한 기법상의 영향 이외에도 심사평을 통한 정신적인 영향을 들 수 있다. 심사위원들이 심사 후에 심사소감을 말한 글들은 거의 매회마다 각 일간지와 월간지에 실렸었다. 때문에 누구나 손쉽게 접할 수 있었고, 심사위원들은 정책적인 발언으로 출판작들의 작품을 유도해 갔다. 심지어 심사기준을 밝혀 앞으로의 출판작가들이 참고로 할 것을 은연중에 강요하기도 했다. 이러한 심사위원들의 심사평을 분석하여 보면 크게 3가지로 분류할 수 있다.

우선 조선미전이 조선미술의 발전에 크게 기여하고 있다는 총독부의 선전에 발맞추어 작품수준을 과장되게 칭찬하는 평들이 많았다. 사실 30년대에 들어서면서 많은 기성작가들이 작가 대우 문제에 대한 불만, 일본인 화가들의 심사에 대한 불만과 굴욕감, 민족적인 자존심 그리고 미전수준에 대한 불만 등을 이유로 조선미전을 외면하였고⁹⁾ 그럼에도 불구하고 출판수가 증가되면서 전람회 품위는 차츰 낮아져 중학생은 물론 10세 소년까지 입선되는 상황이었다. 심사평 중에는 작가들의 제작태도와 성의 부족을 꾸짖는 평¹⁰⁾도 간혹 있었지만, 대부분이 많은 진보를 하였고 역작이 많았다고 호평을 하였다.¹¹⁾ 이러한 심사평은 사실상 작품수준이 많이 떨어졌던 30년대 후반부터 집중적으로 나타나고 있어 일제의 정책성을 짐작케 해준다.

특히 矢澤 심사위원의 경우는 언론에 “동양화만은 아직도 哺育시대를 면치 못하고 있다”¹²⁾고 지적한 후 오히려 퇴보한 감이 있는 작가가 있다고 하면서 순진한 태도로 제작에 힘을 것을 희망했었다. 그러나 얼마 후 무슨 이유에서인지 말을 바꾸어 또 한번 심사평을 했다. 말

9) 『조선일보』 1933년 6월 3일자 기사를 통해 당시 상황을 잘 알 수 있다.

“회를 거듭 한지 십이회에 초기의 전람회에 비하면 일반적으로 출품된 그림이 나아진 것이 사실이나 초기와 같은 인기와 긴장한 빛은 조금도 찾을 수 없었다. 그 원인은 굴지하는 화가들 중에 전람회 규정에 대하여 불만을 가지고 출품치 않은 사람이 많아 장내에 불만한 그림이 적어진 탓이다. 따라서 뛰어난 작품이 많이 출품되지 않은 관계상 심사의 표준도 당연히 떨어진다. 사실상 작금에 출품된 것 중에는 중등학생 급의 것이 태반이어서 다소 화가의 면목을 세우고자 하는 자존심을 가진 사람들 중에는 후진들의 전람회장 같이 여기고 출품을 받지 않은 경향이 현저하다.”

10) 『매일신보』 (1928. 5. 6).

11) 『매일신보』 (1937. 5. 11). “전체적으로 보아서 온전한 진보를 한 것으로 볼 수 있다.”

『동아일보』 (1939. 6. 2). “입선수도 작년보다 증가하고 그 질도 향상되었다.”

『동아일보』 (1940. 5. 29). “놀랄만한 속도로서 진보되고 있는 것을 알 수 있다.”

『매일신보』 (1941. 5. 28). “일반작품에 대작과 역작이 많았고 전체의 작품이 명량해진 것은 유쾌하다.”

『매일신보』 (1942. 5. 27). “비상히 진보한 것을 알 수 있다.”

『매일신보』 (1943. 5. 25). “작가의 수효와 화풍도 변화되어 질적으로 진보가 현저하다.”

『매일신보』 (1943. 5. 29). “질적 향상도 현저하며 기술도 상당히 진보하여 매우 유쾌하였습니다.”

12) 『동아일보』 『조선일보』 (1940. 5. 28).

표현이 불충분하여 본래의 뜻과 다른 의미로 되었다고 하면서 현저한 진보를 하였다고 말을 바꾼 것이다.¹³⁾ 총독부의 정책에 맞추어 심사평을 바꾼 것으로 일제의 과장선전성을 잘 보여주는 부분이다. 당시는 이렇게 조선미전을 통한 미술수준의 향상을 강조하는 과장된 홍보가 있었다.

다음으로는 일본인들의 우월성을 강조하면서 우리 문화를 낮춰보는 심사평¹⁴⁾까지 서슴없이 하였다. 이들은 일본화단을 중앙화단, 조선화단을 변두리화단으로 빗대어 언급하면서 비교시켰다. 1부 참여를 지낸 加藤儉吉 역시 조선미전이 매우 발전하였음에도 불구하고 본토화단의 눈부신 상태에 비교하면 매우 부족하다고 말하기까지 했다.¹⁵⁾ 일제는 우리민족의 후진적인 열등감을 강조하여 독자적인 개성을 약화시키고 민족의식을 예속화시키려고 하였던 동시에 일본미술로의 동화를 조장하였던 것이다.

더욱이 우리 나라 화가들도 일본화단을 높게 평가하고 동경하는 식민지 근성을 지니고 있었다. 예를 들면 이한복은 조선미전의 입상소감을 말하면서 제3회 조선미전을 “일본 文展의 제1회보다도 썩 유치”¹⁶⁾하다고 평가 절하시켰다. 또 5회전 때는 총 입선점수와 특선점수에 대한 조선인의 입선점수와 특선점수의 비율이 불과 1/3에 해당되는 것을 조선미술이 진보한 결과라며 과장되게 기뻐하는 친일적인 시평¹⁷⁾이 쓰여지기도 했다. 이렇게 당시의 화가들은 조선미전의 수준을 낮게 생각하고 文展을 비롯한 일본 공모전의 입선을 높게 평가하고 있었기 때문에 동경에서 개최되는 공모전의 입상을 위해 최고의 노력을 아끼지 않았고, 언론도 이를 크게 보도해 주었다. 그래서 당시 미술가들은 올바른 민족미술 구현에 실패를 하고 말았다.

이밖에 전통적, 반도적, 향토적 작품으로 유도하는 심사평들이 많았다. 일제는 30년대에 들어 중국침략을 계기로 군사적 파쇼체제를 확립시키는 동시에 內鮮一體, 황민화 정책을 강화하여 조선의 식민지적 예속화를 한층 강화시켜 나갔다. 이에 따른 민중의 반발을 무마시키기 위한 방안의 하나로써 조선미전을 통해 향토적 소재를 유행시킴으로써 식민지 현실에 대한 무관심을 유도하려 하였던 것이다.

그 이전에도 향토색 내지는 지방색에 대한 권장이 있었지만, 본격화된 것은 30년대부터라고 할 수 있다. 이러한 사실은 심사위원들이 “조선의 향토색을 발하라! 고 하며 작가들로 하여금 어떻게든 가장 이색적인 향토색으로써 작품 위에 영광을 나타내도록 고심하게 했다.”¹⁸⁾

13) 『조선』 (1940. 7), pp. 29-30.

14) 『매일신보』 (1935. 5. 14). “2~3점은 중앙화단에도 손색이 없을 만한 것이 있었다.”
『매일신보』 (1942. 5. 27). “동경의 전람회 수준에 접근하고 있어 장래가 크게 기대된다.”

15) 加藤儉吉, 〈鮮展東洋畫家の立場〉, 『조선』 (1940. 7), pp. 33-41.

16) 『동아일보』 (1924. 5. 31).

17) 『조선일보』 (1926. 5. 14).

고 하는 윤희순의 글을 통해서도 간접적으로 확인할 수 있다.

직접 심사평을 살펴보면 “조선의 독특한 기분”¹⁹⁾을 요구하였던 것에 이어 점차 그 심사기준을 향토색에 둔다는 것을 노골적으로 밝히기도 했다.²⁰⁾ 또 향토적 권장을 위하여 좀더 구체적인 방법을 제시해 주는 평들도 있었다.²¹⁾ 이렇게 심사위원들이 향토적 소재를 강요함으로써 조선미전의 입장을 꿈꾸는 화가들에 의해 민족적 전통적이라는 본래의 취지는 망각된 채 한낱 지나간 날의 추억에 지나지 않는 향토적 소재들이 우리화단을 장식하게 되었다.

이러한 향토적인 작품을 유도하는 심사평들에 이어 40년대에 들어서면 內鮮一體라는 허울 좋은 명목아래 彩管報國적인 미술을 요구하는 심사평²²⁾까지 등장하게 된다. 사실 일제는 태평양전쟁 발발 이후부터 조선의 모든 예술을 전시체제로 전환시키기 위해 언론을 통하여 과잉선전²³⁾과 시국화를 조작하는 글을 계속해서 발표하였다.

게다가 조선미전의 일본인 출품작가들이 차츰 전쟁의식 고취를 위한 작품들을 출품하기 시작하였고, 이런 작품들이 심사위원들에게 좋은 평과 좋은 성적을 받아 조선인들도 전쟁기록화 내지는 시국화를 차츰 출품하여 조선미전은 전쟁기록화의 발표장소로 전락되고 말았다.

IV. 동양화부 출품작들을 통해서 본 영향

일제시대 우리 나라 화단 전반에 걸쳐 본격적으로 일본화풍이 이입될 수 있는 계기를 마련해준 것은 조선미전이었을 것이다. 일제는 일본인 중심의 심사위원으로 일본화풍을 조선화단에 불러들이려고 했고, 조선인 화가들은 심사위원들의 기호에 맞는 일본화풍으로 심사위원들의 환심을 사기 위해 최선을 다했다. 최우석, 허건 등과 같이 조선미전 출품작과 일반작품의

18) 윤희순, 「선전을 앞두고」, 『조선미술사 연구』 (동문선, 1994), p. 255.

19) 『매일신보』 (1931. 5. 20).

20) 『매일신보』 (1934. 5. 16). “조선의 자연과 人事의 향토색을 선명히 표현한 출품을 표준으로 심사한 것은 물론입니다.”

『동아일보』 『매일신보』 『조선일보』 1939년 6월 2일자 심사평에서는 矢澤심사위원이 6가지 심사기준을 밝히고 있는데, 그 중에 특색 있는 색채와 중후한 기교가 반도적인 것 및 일본화단 작가의 기법을 습취하여 소화하려고 한 것과 같은 내용은 일제의 정책성을 잘 드러내주고 있는 것이다.

21) 『동아일보』 (1936. 5. 12).

22) 『매일신보』 (1944. 5. 30). “예술의 힘은 본래 국력의 원천이며 총후 국민정신상장 예술이 오늘같이 필요한 때는 없다.”(2부 寺內심사위원) “현 시국 하에 중요한 자재를 써가면서 제작하는 것은 국가에서 허락한 일이라는 것을 항상 염두에 두고 참다운 決戰意圖가 넘쳐 흐르는 제작을 해주기 바란다.”(3부 日名子심사위원)

23) 40년대의 조선미전 출품목록을 통해 확인해 볼 때 일반적인 소재의 작품들이 상당히 있었음에도 불구하고 총독부는 언론을 통해 제재마다 決戰양상을 띠고 있다고 선전하였으며, 戰時상황 속에서도 관람객수가 날로 증가하고 있다는 신문보도 등 믿기 어려운 과장보도들이 많이 있었다.

화풍이 다른 양면성을 보여주는 작가들까지도 있어 많은 화가들이 조선미전의 입상을 목표로 일본화풍을 추구한 사실을 확인할 수 있다.

총독부는 참고품이라는 명목아래 1,2회전 때 심사위원 및 일본 대가급 화가들의 작품을 함께 진열하여 조선의 화가들에게 일본미술을 경험할 기회를 제공해 주었다. 또 일본 유학시 허백련과 변관식은 小室翠雲에게, 김은호는 結城素明에게, 최우석은 川合玉堂과 結城素明에게, 이영일은 池上秀畝에게 직접 그림을 배우기도 했다.

당시 동양화부의 출품작들을 통해 영향을 끼쳤던 일본화풍을 살펴보면 양식적으로는 섬세한 채색, 세밀한 필치, 근경확대구도, 朦朧體기법, 서구의 영향에 의한 원근과 음영이 가미된 화법, 인물화에서 보이는 평면화법 등을 꼽을 수 있겠고, 소재 면에서는 소박한 현실풍경화의 성행, 미인화를 비롯한 인물화의 증가 그리고 서양식 정물화의 등장 등이 있다. 초기에는 전통적인 관념화풍이 우세를 보였으나 후기로 갈수록 적극적으로 서구적 분위기의 감각적이고 화려한 일본화풍을 받아 들였다. 당시 조선의 화가들에게 일본화풍은 근대적 진보적인 것으로 여겨졌는지 변화는 빠른 속도로 추진되었다. 사실 이러한 화풍을 구사하여야만 일본인들이 권장했던 조선미전에 입상이 가능했던 것도 사실이었다.

이러한 일본화풍이 우리 나라에 전래되는데 기여를 했던 심사위원으로는 우선 京都를 중심으로 한 四條派의 화가인 川合玉堂이 있다. 四條派는 서양의 수채화적 사실경향의 자연 觀照를 내포하고 온화한 사생의 기교를 살려 현대생활을 묘사했던 실경산수화파로 사실적 묘사와 분위기 위주의 공간감을 특색으로 했는데 화재로는 평화로운 전원풍속을 택했다. 그의 온화한 자연주의풍의 전원풍경화는 우리 나라 화가들에게 영향을 주어 관념취가 사라진 향토색 짙은 농가의 풍경과 생활정경을 담은 풍경화들이 즐겨 그려지게 되었다.

조선인 화가들의 2회전 출품작들을 살펴보면 川合玉堂이 1회전에 심사위원을 역임 한 이후 1년만에 사생적인 관찰태도를 보여주는 작품으로 변모하는 것을 볼 수 있다. 예를 들어 이상범의 2회전 출품작 〈暮煙〉²⁴⁾을 1회전 때 출품했던 深山幽谷을 묘사한 현실과 거리가 먼 관념 산수화 〈秋江歸漁〉와 비교해 보면 한 작가의 그림이라고 보기가 어려울 정도로 큰 변화를 보여주고 있다. 아직까지도 나무, 토파, 산세의 묘사에서는 안중식의 영향을 볼 수 있지만, 화면구성은 川合玉堂의 〈月下擣衣〉(1913)(圖 1)와 흡사하다. 즉 기법적으로는 두 그림이 많은 차이를 보여주지만, 생활주변의 자연 풍경을 소재로 근경의 낮은 언덕과 나무 몇 그루를 중심으로 하는 구성은 같다고 할 수 있다.

이용우 역시 이상범과 마찬가지로 1년만에 큰 변화를 보여주는 작품 〈실제〉를 2회전에 출

24) 지면 관계상 사진 도판을 모두 실을 수가 없어 일본작품 중심으로 실었다. 조선미전 출품작들은 『조선미술전람회 도록』 1~19를 참고하기 바란다.



圖 1. 川合玉堂, 〈月下擣衣〉, 1913



圖 2. 川合玉堂, 〈松都의 여름〉, 1922

품했다. 대각선을 이루며 포치된 산세는 화면을 압도하는 분위기이고 그 앞의 낮은 언덕과 강어귀는 산의 모습을 잘 드러내주고 있는데, 이러한 구도 역시 川合玉堂의 〈松都의 여름〉(1922)(圖 2)의 구도와 유사하다. 이렇게 사생적 관찰태도를 보여주는 작품들이 일본화의 영향 아래

차츰 그려지기 시작했는데, 조선미전 초기에는 각 개체의 표현에서 관념적 취향이 완전히 사라지지 못했고 정체된 느낌을 주는 작품들이 많았다.

또 일본 남화의 대표적 화가들이었던 小室翠雲과 松林桂月 등은 전통적인 중국식 남종화와는 다른 사생기법에 의한 새로운 일본의 남화를 전래시켰다. 小室翠雲에게 그림을 배웠던 변관식이 일본 체류기간 동안 조선미전에 출품하였던 작품들을 보면 소재 선택이나 사물을 보는 시각에서 뚜렷한 변화를 목격할 수 있다. 생활 주변에서 소재를 택하고 이 소재를 자유롭게 과장시키면서 근경 중심적인 구도로 묘사하고 있는데, 강한 개성을 보여주는 것은 사실이지만 小室翠雲의 영향을 간과할 수는 없다. 小室翠雲의 〈逍遙〉(1914)(圖 3)와 변관식의 〈蓊鬱〉(제6회)을 비교해 보면 근경이 확대된 구도, 치밀한 사생기법, 농묵에 의한 강한 흑백의 대비, 그윽한 원경처리 등에서 유사함을 확인할 수 있다.

그리고 〈실제〉, 〈흙의 향기〉, 〈제7작품〉 등으로 이어지는 근대적인 제목들과 더불어 서양 화법을 적극적으로 수용하였던 이용우는 8회전 낙선 이후 조선미전에 불참하다가 12회전에 일본 남화풍으로 화풍을 일변시켜 다시 참여하였다. 〈추산유거〉(제12회)에서 보이는 강한 농묵의 사용, 사실적인 묘사, 깊은 오행감 등은 일본 남화풍과 매우 흡사한데 이것을 그가 낙선되었던



圖 3. 小室翠雲, 《道遙》, 1914.
文展 8회 출품작

과약함과 동시에 농담의 조절로 원근감도 조성해주고 있다. 12회전 이후의 그의 일본 남화풍의 그림과는 구별되는 화풍이다. 그러나 이러한 서양화법의 그림 역시 國畫創作協會展에 출품되었던 粥川伸二의 《妖影》(1924)(圖 4)과 그 기법과 구도에서 완전히 일치하는 것이다. 이용우는 조선미전 초기에는 일본화된 서양화법을 적극적으로 수용하였으나, 8회전에 낙선을 하자 아카데미한 심사위원들의 기호에 맞추기 위해 일본 남화풍을 새롭게 받아들였다는 것을 알 수 있다.

14회전에 출품하였던 《雷雨清疎》 역시 小室翠雲의 《寒林幽居》(1913)(圖 5)와 사생에 의한 사실적인 나무의 표현, 안개에 둘러싸인 원경처리, 근경에 보여지는 강한 농묵의 사용 등에서 유사함을 보여주고 있다.

한편 円山派의 기초에 양화의 사실묘법을 가미하여 平明한 객관적 사실을 추구했던 結城素

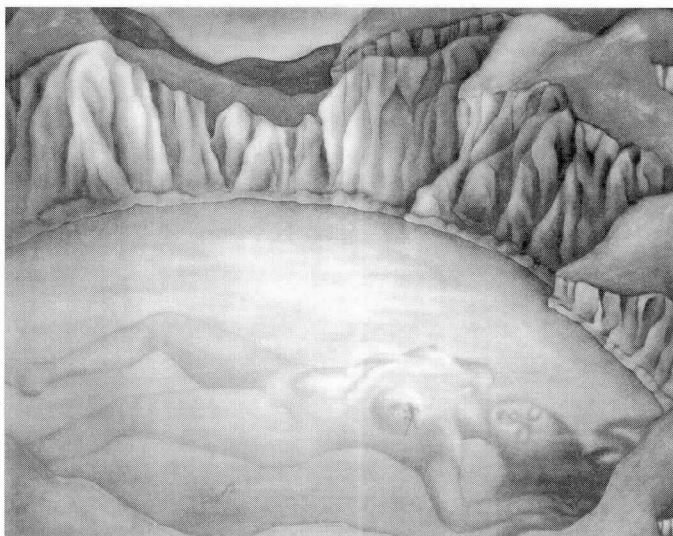


圖 4. 粥川伸二, 《妖影》, 1924, 國展 4회 출품작

8회전 당시 심사위원이 남화가인 松林桂月이었다는 사실과 관련지어 생각 할 수 있다.

이렇게 이용우가 심사위원의 기호에 맞추기 위해 화풍을 변모시켰다는 사실은 7회전 출품작 《제7작품》과 비교해 보았을 때 뚜렷이 확인할 수 있다. 이 그림은 시점을 단일화시키고 근경을 확대시켜 구도를 잡은 후 바위의 표현에 전통적인 皴 대신에 서양식 선염법으로 구사하여 면으로 처리되어 있다. 또 철저하게 명암법에 의해 대상을 구체적으로



圖 5. 小室翠雲, 〈寒林幽居〉, 1913,
文展 7회 출품작, 224×99cm,
宮內廳 소장



圖 6. 結城素明, 〈嘯〉, 1911, 文展 5회 출품작,
143.1×88cm

明과 平福百穂 등의 无聲會 작가들의 영향도 볼 수 있다. 제5회 文展에 출품되었던 結城素明의 〈嘯〉(1911)(圖 6)을 보면 인물의 얼굴은 음영을 가미하여 매우 사실적으로 묘사한데 비해 의복과 배경의 처리에서는 변화 없는 필선과 평면적인 묘사를 보여주고 있다.

이 그림을 김은호의 6회전 출품작 〈간성〉과 7회전 출품작 〈북경소견〉과 비교해보면 結城素明의 작품이 훨씬 획일적이며 도안적인 느낌을 주고 있지만 일상적인 소재선택, 음영을 배제한 평면화법, 변화 없는 필선 등에서 유사함을 발견할 수 있다. 일본의 인물화는 浮世繪의 화법을 계승하여 전형적인 평면화법에 인물 외관표현에 중점을 두는 것이 보통이었다. 그래서 인물의 내면 세계를 표출시키지 못한 채 획일화된 인물표현을 특징으로 하였는데 結城素明 역시 얼굴에서 보이는 사실적인 묘사와는 달리 인체표현에서는 이러한 일본 인물화의 전통을 받아 들였고, 김은호도 같은 경향을 보여주었다.



圖 7. 김은호, 〈逐蝶美人圖〉, 1921, 서화협전 1회 출품작, 138×42cm, 개인소장



圖 8. 池上秀畝, 〈歲寒三友〉, 1926, 帝展 7회 출품작

김은호가 일본유학 이전에 1921년 서화협전 1회전에 출품하였던 〈逐蝶美人圖〉(圖 7)를 보면 아직 인체표현이 매우 어색하고 배경에 버드나무, 연못, 괴석, 제비 등 전통회화에서 보이는 관념적인 소재들을 형식적으로 나열한 것을 볼 수 있지만, 옷 주름에는 일본식 평면화법과는 달리 명암을 살리려는 의도를 볼 수 있다. 즉 김은호가 일본 유학 이후 結城素明의 영향아래 일본식 평면 화법을 도입했다는 것을 알 수 있다.

이러한 인물화법은 김은호의 제자였던 김기창의 〈靜聽〉(제13회)을 비롯한 많은 작품에서도 확인할 수 있으며, 역시 結城素明에게 사사 받았던 최우석의 6회전 출품작 〈포은공〉에서도 볼 수 있다. 3면화로 되어있는 〈포은공〉은 인물은 평면화법으로 묘사된 데 반해 양쪽 풍경은 원근법으로 묘사되어 있는데, 이러한 경향은 일본화에서 흔히 볼 수 있는 것이다.

더불어 일본화조화의 전통을 이으면서 장식적이고 근대적인 감각을 보여주었던 荒木十畝와 池上秀畝의 화풍 역시 간과할 수 없다. 池上秀畝에게 그림을 배운 이영일이 그의 화풍을 물려받아 정교한 기법과 밝은 채색표현의 화조화들로 조선미전을 통해 활발히 활동하였을 뿐 아니라 이영일의 제자였던 정찬영 역시 여성적인 섬세함을 가미시킨 감각적인 화조화에 뛰어났다.

이러한 사실은 池上秀畝의 〈歲寒三友〉(1926)(圖 8)와 이영일의 〈鷹追雉圖〉(제7회)를 비교해 보면 잘 알 수 있다. 나뭇가지의 일부를 확대시킨 절제된 화면구성, 눈 덮인 나뭇가지의 장식성, 섬세한 세부묘사에서 유사함을 보여주는 장식적이고 정치한 화조화들이다. 그래서



圖 9. 池上秀畝, 《翠禽紅珠》, 1929



圖 10. 荒木十畝, 《四季花鳥》, 1915, 4폭 其1, 文展 11회 출품작, 각 183.5×85cm, 山種美術館 소장

〈歲寒三友〉는 전형적인 문인화의 소재이고 〈鷹追雉圖〉는 긴박한 분위기를 연출해내야 하는 소재임에도 불구하고 장식성에만 치우친 인위적인 묘사로 정적이고 도안적인 느낌을 주고 있다.

이러한 경향은 정창영의 그림에서도 볼 수 있다. 같은 소재를 다룬 池上秀畝의 〈翠禽紅珠〉(1929)(圖 9)와 정찬영의 〈여광〉(제10회)을 보면 역시 깃털 하나 하나에 이르기까지 섬세한 필치와 강한 설채로 꼼꼼히 묘사한 매우 장식적인 화조화들이다.

이밖에 정중너는 이상범의 제자였지만, 18회전에 장식적인 화조화 〈3월의 눈〉을 출품하기도 했다. 이 그림은 池上秀畝의 스승이었던 荒木十畝의 11회전 文展 출품작 〈四季花鳥〉(圖 10) 중 겨울부분을 묘사한 그림과 구도와 기법에서 매우 유사하다. 즉 눈 덮인 동백꽃과 오리를 소재로 한 기본구성 그리고 세밀하고 장식적인 화면 처리에서 공통점을 발견할 수 있다. 정중너는 이상범의 영향을 보여주는 한가롭고 평화로운 전원 풍경화를 많이 그렸지만, 이렇게 일본화적인 기법과 소재의 그림도 출품했다.



圖 11. 下村觀山, 〈木間の 가을〉, 1907, 2곡병풍 1쌍 其1, 文展 1회 출품작, 각 168.5×170cm

그리고 우리의 전통과는 이질적이면서 당시 두드러지게 영향을 미쳤던 것으로 日本美術院 화가들의 화풍이 있다. 日本美術院을 중심으로 활동한 대표적인 화가였던 下村觀山の 작품이 2회전 때 조선미전에 참고 출품되기도 했다. 참고품 〈木間の 가을〉(圖 11)은 제1회 文展에 심사위원 무감사 출품을 했던 작품으로 나뭇가지의 일부분을 클로즈업하여 화면을 꽉 채운 획기적인 구도를 보여주고 있다. 이렇게 자연의 일부분만을 클로즈업하여 화면을 꽉 채우고 그 세부를 집중적으로 묘사하는 서양식 구도는 下村觀山을 비롯한 日本美術院 화가들이 즐겨 사용하였던 구도로 조선미전을 통해 조선의 화가들에게도 수용되었다.

조중현의 16회전 출품작 〈晩秋〉와 임신의 19회전 출품작 〈斜陽〉 등에서 〈木間の 가을〉과 같이 나무의 일부분을 확대시킨 구도를 볼 수 있다. 또 이러한 구도는 加藤儉吉의 같은 제목의 작품 〈木間の 가을〉(제11회)에서 볼 수 있듯이 來韓 일인화가들 사이에서도 즐겨 그려져 조선미전을 통해 정형화되는 구도이기도 하다.

이렇게 나무를 확대시켜 자르는 구도가 변형된 예로는 김영기의 〈망우리 풍경〉(제17회)이 있다. 이 그림은 부감시를 이용하여 넓은 전담과 웅기중기 모여 있는 농가 등 마을의 전경을 좁은 화면 속에 성공적으로 재현하였는데, 무엇보다도 근경에 수직으로 화면을 가르는 나무를 배치한 대담성이 돋보인다. 또 단순하면서도 요약된 형태의 나무의 묘법에서 근대성을 느낄 수 있다. 나무는 마디를 강조하기 위해 군데군데 짙은 먹점과 음영을 나타낸 담묵으로 묘사되어 있어 매우 입체적이며, 윤곽을 필선으로 강조하기 보다는 그 주위를 밝게 처리하여 뒷 배경과 격리시켜 주고 있다. 그런데 이러한 서양식 나무의 묘법은 일본인들의 작품에서도 흔히 볼 수 있는 것이다. 橋本關雪의 〈玄猿〉(1933)(圖 12)은 다른 주제를 묘사하고 있는 그림이지만 나무 표현에서 유사성을 볼 수 있다. 특히 〈망우리 풍경〉을 출품했던 제17회의 심사위원이 橋本關雪이었다는 점에서 더욱 흥미롭다.

日本美術院 화가들이 창안해냈던 沒線描法에 공기와 광선표현을 시도하는 아른한 분위기의 朦朧體기법 역시 이상범과 그의 추종자들을 비롯한 조선의 화가들에게 영향을 미쳤다. 橫山大觀의 〈山市晴嵐〉(1912)(圖 13)을 보면 중경과 원경의 소나무 숲의 묘사에서 완전히 필선을



圖 12. 橋本關雪, 〈玄猿〉, 1933

없애고 색채를 뿌옇게 묘사하여 공기가 흐르는 듯한 효과를 주고 있는 것을 볼 수 있다. 이것은 서양화의 공간 표현을 시도한 것이라 할 수 있다.

이와 같은 기법이 당시 조선미전에 출품되었던 이상범의 〈初冬〉(제5회), 〈閑郊〉(제10회), 〈아침〉(제19회) 및 배림의 〈朝霧〉(제11회)와 같은 산수화의 원경처리에서 보여지고 있다. 그 외에도 김은호의 〈凝思〉(1923)(圖 14)와 같은 인물화의 배경처리에서도 그리고 김은호의 〈宵〉(제6회)와 같은 화조화에서도 볼 수 있다.

더욱이 김은호의 〈宵〉는 같은 해 조선미전에 출품되었던 土居彩의 〈내일의 清香〉과 거의 같은 양식을 보여주는 그림이다. 구도만 약간 차이가 있을 뿐 몽롱체기법을 사용하여 감각적인 경향이 진한 양식은 똑같은데, 같은 회에 출품되었던 것으로 보아 직접 영향을 받았다고는 할 수 없지만 김은호가 얼마나 일본인들과 비슷한 소재와 기법을 사용했는지를 잘 보여주는 예이다.

또 日本美術院 화가로 조선미전의 심사위원을 지낸 速水御舟는 현실에 기초를 두고 상징적 장식적인 작품을 개척한 인물이었다. 그의 8곡 병풍 〈翠苔綠芝〉(1928)(圖 15)는 그러한 경향을 잘 보여주고 있는 작품이다. 그런데 김기창의 19회전 출품작 〈麗日〉(圖 16)이 〈翠苔綠芝〉와 매우 흡사하여 구도만 약간 변형시킨 그림이라 할 수 있다. 두 그림 다 매우 감각적인 그림들로 꽃과 잎사귀에는 명암을 주어 원근감을 나타내려고 하였지만 도안적인 형태로 반복 묘사되었고, 토끼 역시 단순한 형태로 장식적으로 묘사되어 평면적인 느낌을 주고 있다.



圖 13. 橫山大觀, 〈山市晴嵐〉, 1912



圖 14. 김은호. <凝思>, 1923.
130×40cm, 개인소장

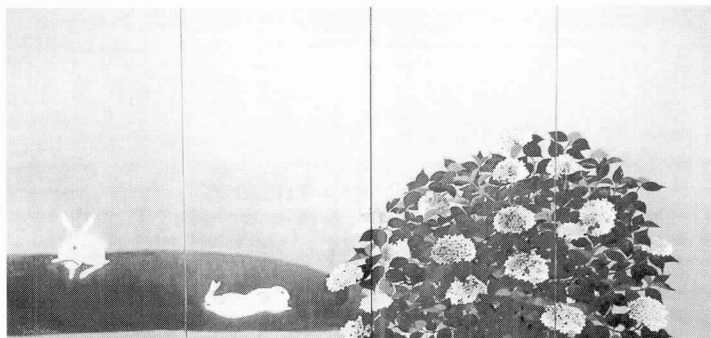


圖 15. 速水御舟, <翠苔綠芝>(부분), 1928

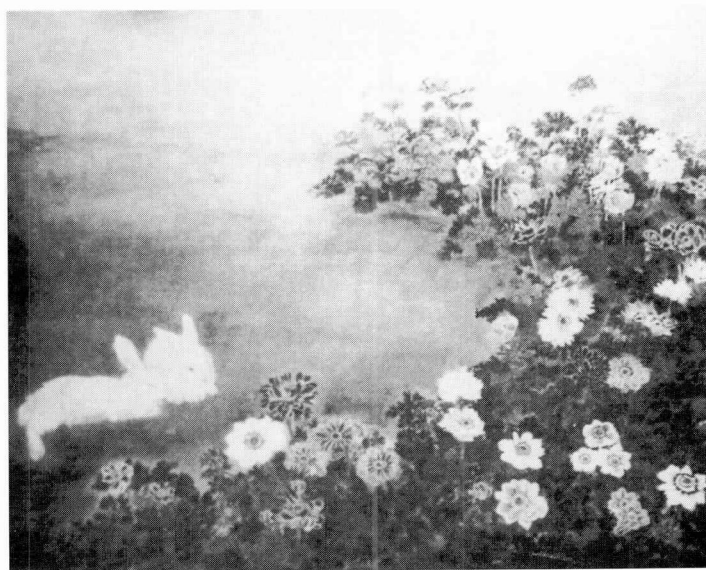


圖 16. 김기창. <麗日>, 1940, 조선미전 19회 출품작

이밖에도 矢澤弦月 심사위원의 영향도 간취되고 있다. 그의 <秋晴>(1924)(圖 17)에서 보이는 도안적인 타원형의 나뭇잎 형태는 일본에서 1920년대에 유행하였던 나뭇잎 표현이다. 矢澤弦月도 당시 유행하였던 나뭇잎 표현의 그림을 제5회 帝展에 출품하였었는데, 矢澤弦月이 심사위원으로 왔던 7회전에 김은호와 최우석이 <秋晴>과 같은 나뭇잎 표현을 보여주는 작품 <暮春의 아침>과 <閒庭>을 출품하여 흥미롭다. 또 이러한 표현은 그 이후에는 보이지 않고 7회전에만 보이는 것으로 당시 화가들이 일본인 심사위원들에게 잘 보이기 위해서 심사위원의 화풍을 그대로 따라하려고 했음을 잘 보여주는 예이기도 하다.

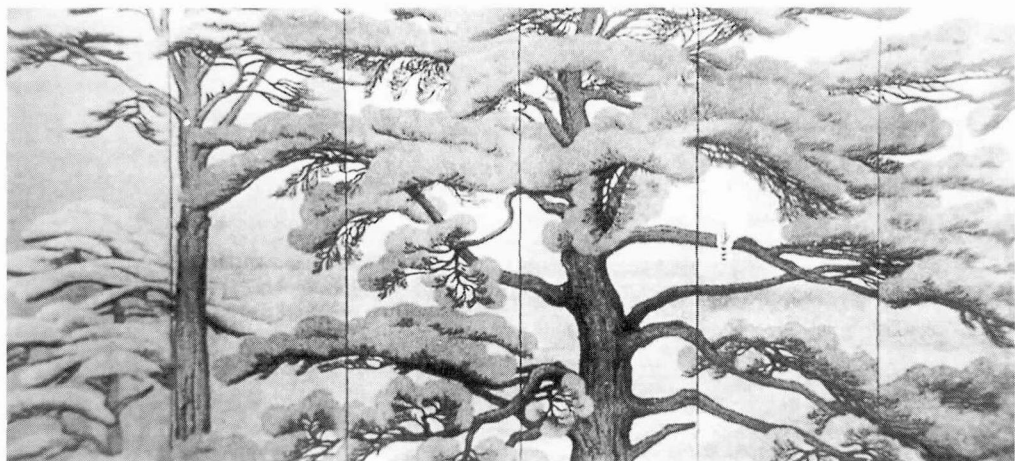


圖 17. 矢澤弦月, 〈秋晴〉, 1924, 6곡1쌍 其1, 帝展 5회 출품작

이상으로 살펴본 바와 같이 일본인 심사위원들의 화풍을 직접적으로 영향받아 주제 및 구도, 기법에서 유사한 작품들이 조선미전에 출품되었다. 그밖에도 아카데미한 일본인 심사위원들의 취향에 맞추기 위해 일본의 官展인 帝展의 출품작들을 그대로 모방하는 사례가 빈번했다.

그러한 예를 들어보면 우선 이한복의 2회전 출품작 〈야학〉(圖 18)과 福田平八郎의 제전 4회전 출품작 〈학〉(圖 19)이 있다. 福田平八郎의 〈학〉은 원래 3부작으로 이루어진 작품으로 가운데 알에서 갓 태어난 새끼 학을 그리고 양옆에 어미 학을 묘사하고 있는데, 그 중 오른쪽 화면의 학이 이한복의 〈야학〉과 같은 구도 및 기법을 보여주고 있다. 배경 없이 화면 전체에 학을 크게 확대시킨 화면구성이라든지 부리, 목, 꼬리, 다리부분을 흰색의 몸에 대비시켜 강조해줌으로서 조형적인 느낌을 주는 화면처리가 거의 같다. 福田平八郎의 작품이 명암을 살려 좀 더 사실적인 묘사를 보여주는 것은 사실이지만, 이한복이 바로 1년전에 제전에 출품되었던 작품을 모방한 것이라고 보기에 무리가 없을 정도로 두 그림은 같은 형태를 보여준다.

더불어 福田平八郎의 세폭 제단화 형식을 따르고 있는 화면

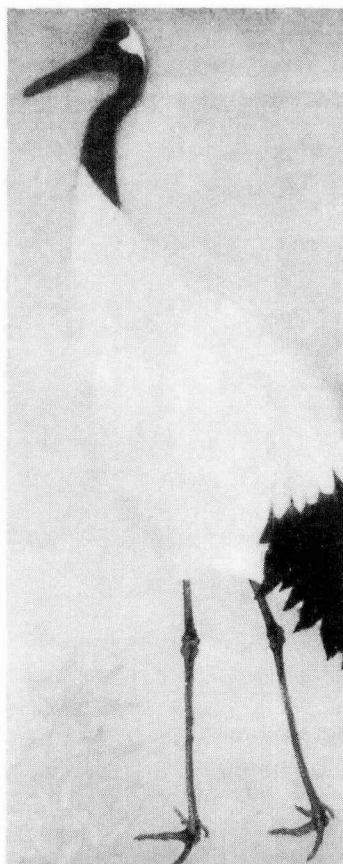


圖 18. 이한복, 〈野鴉〉, 1923, 조선미전 2회 출품작

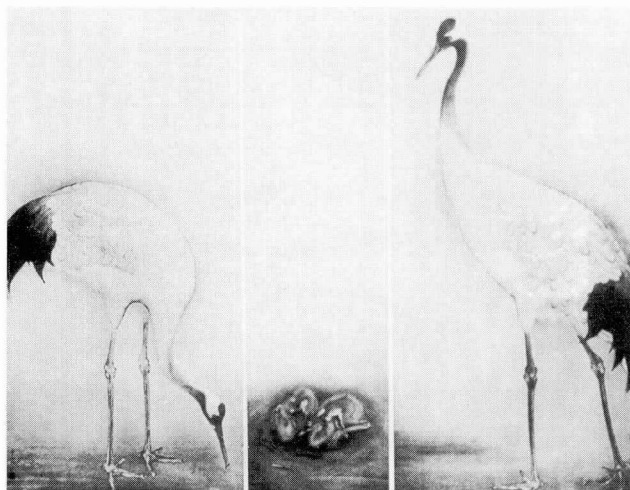


圖 19. 福田平八郎, 《鶴》, 1922, 帝展 4회 출품작

구성은 김은호의 〈부활후〉(제3회)와 최우석의 〈포은공〉(제6회)과 같은 조선미전 출품작에서도 보이는 화면구성이다. 우리 전통과는 다른 독특한 형식의 3면화가 이미 일본인들에 의해 일반적인 소재의 작품에 활용되었음을 알 수 있으며, 이러한 구성법 역시 조선미전을 통해 우리나라에 이입되는 일본화 된 서양식 화면구성법의 하나라고 볼 수 있다.

그리고 이영일의 〈화단의 일우〉(제6회)와 石川英鳳의 〈海堂小禽之圖〉(제전 제5회)(圖 20)도 같은 소재와 기법을 보여주는 그림들이다. 3년 뒤에 제작되었던

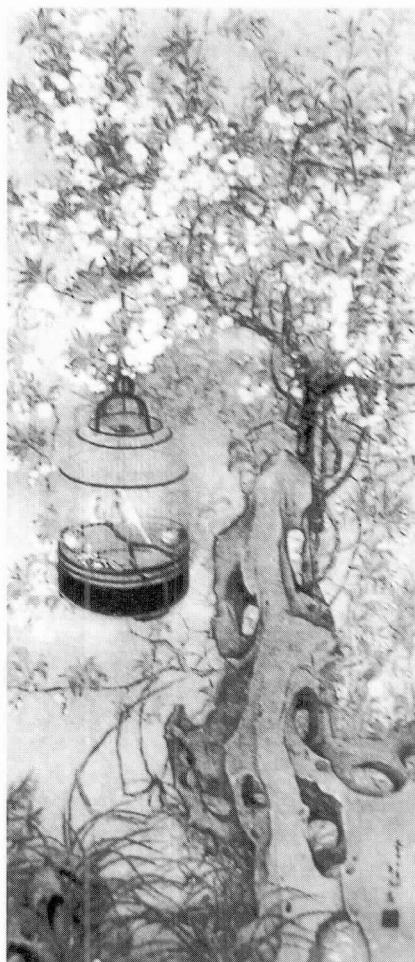


圖 20. 石川英鳳, 《海堂小禽之圖》, 1924, 帝展 5회 출품작

〈화단의 일우〉가 훨씬 정돈된 화면구성을 보여주지만, 전통화조화와는 달리 새장 속에 갇힌 정물화 된 새와 화려한 꽃을 배치한 새로운 구성이 똑같으며, 철저한 사생에 의해 세부까지 빈틈없이 묘사한 화려하고 장식적인 기법에서 공통점을 보여준다.

바구니에 담긴 고등어를 묘사한 강진구의 〈정물〉(제7회) 역시 竹内栖鳳의 〈鯖〉(제전 제6회)(圖 21)과 흡사한 작품이다. 강진구는 바구니 안에 파를 추가하고 배경에 향아리를 배치하여 약간 변화를 주려고 시도하였지만, 바구니의 오른쪽 윗 부분에서 바다까지 걸쳐있는 고등어의 배치를 비롯한 기본구도가 같다. 또 두 그림 다 사실적인 외형묘사에 지나치게 치중한 그림들이며, 강진구의 경우 아직 표현기교가 미숙하여 물체 상호간의 거리감을 전혀 주지 못하고 있는 것도 사실이다.

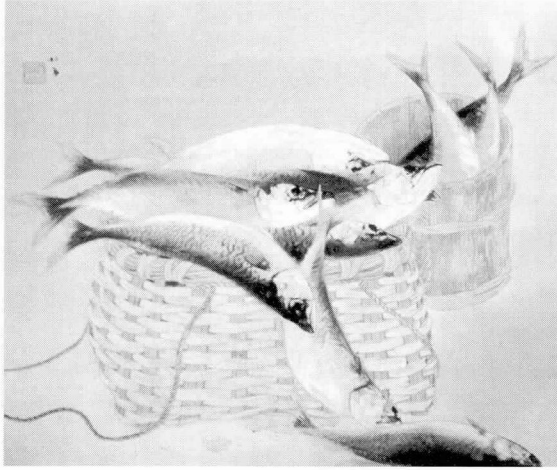


圖 21. 竹内栖鳳. <鯖>, 1925. 帝展 6회 출품작, 86×117cm, 前田育徳會 소장



圖 22. 榎原紫峰, <雪柳白鷺>, 1919. 國展 2회 출품작

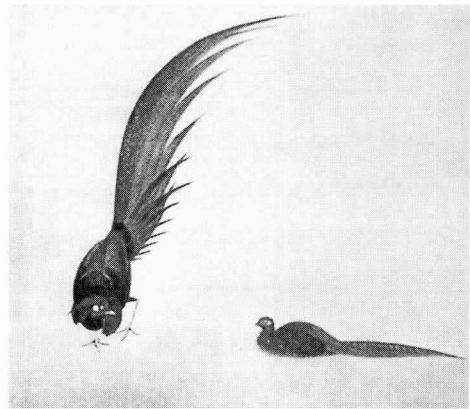
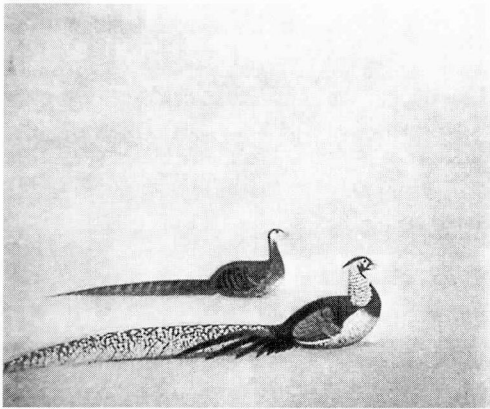


圖 23. 上村松篁, <金鷄 銀鷄>, 1926. 帝展 7회 출품작

정찬영은 國畫創作協會展 제2회 출품작인 榎原紫峰의 <雪柳白鷺>(圖 22)와 제진 제7회 출품작인 上村松篁의 <金鷄 銀鷄>(圖 23)를 모방한 작품 <雪中白鷺>(제9회)와 <落花遊禽>(제12회)을 출품했다. 우선 <雪中白鷺>를 살펴보면 작품 제목까지 흡사한 榎原紫峰의 <雪柳白鷺>와 같은 구도, 소재, 기법을 보여주고 있다. 눈 덮인 나뭇가지 위에 백로를 크게 확대하여 묘사한 이 그림들은 기본 구도에서 약간 변화를 주긴 하였지만 하단부에서 대각선으로 뻗어 오른 나뭇가지로 화면에 공간감을 설정해주는 구성이 비슷하다. 또 정찬영의 필치가 약간 거칠기는



圖 24. 野澤蓼洲, 〈尾瀬沼의 春〉, 1928, 帝展 9회 출품작.

하지만 나뭇가지들의 인위적이고 조형적인 형태와 백로의 부리와 다리를 농묵으로 강조하여 액센트를 준 기법이 똑같다.

그리고 〈落花遊禽〉은 上村松篁의 2폭 그림 〈金鷄 銀鷄〉의 오른쪽부분과 완전히 같은 그림이다. 아기 새 4마리를 첨가하였지만 이한복의 〈야학〉에서 보았듯이 여러 폭으로 이루어진 그림 중 한 폭을 택하여 그대로 모방한 그림에 불과하다. 장식적이고 섬세한 기법 역시 그대로이다.

또 생활주변의 정경을 사생한 서구화된 일본화풍의 채색풍경화를 즐겨 출품하였던 김경원의 〈春沼〉(제10회)도 野澤蓼洲의 〈尾瀬沼의 春〉(제전 제9회)(圖 24)을 그대로 복사한 그림이다. 원근감을 뚜렷이 살리면서 철저하게 사실적으로 묘사한 기법과 구도가 완벽하게 일치하고 있어 3년 후에 그려진 〈春沼〉가 우연하게 그려진 그림이라고 보기에는 무리가 따른다.

이밖에도 조용승의 〈街路〉(제11회)와 柿内靑葉의 〈十字路를 지남〉(제전 제11회)(圖 25)을 비교해보면 뒷 배경이 일본의 현대식 건물에서 조선식 건물로 그리고 기모노와 양장을 입은 여인이 한복을 입은 여인으로 바뀌었을 뿐 화면의 기본 구도와 인물의 묘사법에서 유사함을 발견 할 수 있다. 즉 양산을 쓰고 걸어가고 있는 두 여인을 인도 끝부분에 위치시키고 화면에 크게 클로즈업시킨 구성 그리고 인물들의 무표정한 얼굴표현과 평면적인 채색기법, 옷의 화려한 문양을 통한 강한 장식성, 투시 원근법을 적용시킨 배경 등이 그 예로 전형적인 일본 미인화의 특징을 잘 보여주는 작품들이다.



圖 25. 柿内靑葉, 〈十字路를 지남〉, 1930, 帝展 11회 출품작, 229×137.5cm, 개인소장

이렇게 창의력이 결여된 모방작품들이 조선미전에 입선되었다는 사실은 일제의 식민 정책을 너무나 잘 보여주는 부분이다. 당시 전람회평에도 이런 모방 작품들을 비난한 글²⁵⁾들이 쓰여졌고 조선미전의 심사위원 중 상당수가 일본 官展의 심사위원 출신이었기 때문에 일본 관전 출품작을 그대로 모방한 작품들이 있었다는 것을 심사위원들이 모르지는 않았을 것이다. 그림에도 불구하고 그런 작품들에게 좋은 성적을 주었다는 것은 일제가 우리 나라 미술 발전에는 관심도 없었고, 우리 민족의 열등감을 강조하면서 우리 미술을 일본화 시키려는 동화정책을 조선미전을 통해 추진시켜 나갔다는 사실을 다시 한번 입증해 주는 것이다. 그리고 오직 전람회의 입상만을 위해 예술가의 양심을 버리고 일본작품을 모방했던 미술인들의 비도덕적인 행동 역시 우리들의 부끄러운 과거임에 틀림없다.

V. 맺음 말

이상으로 조선미전의 출품작가들이 입상을 위해 일본인 심사위원들의 취향에 맞는 그림을 그렸음을 살펴보았다. 사실 조선미전의 특선작품들을 보면 대부분이 일본색 짙은 화려한 분위기의 감각적인 화풍이나 몽롱한 분위기의 서정적인 화풍을 보여주고 있어 조선미전의 심사경향을 짐작할 수 있다. 이러한 까닭에 당시의 화가들은 심사위원의 화풍이나 좋은 성적을 올린 선배의 화풍을 그대로 따르는 경향을 강하게 보였고, 전통은 멀리한 채 조형적 형식적인 것에서의 집착을 보여주었다.

반면 전통성을 강하게 지니고 있던 허백련, 박승무, 노수현 등과 같은 경우 초기 몇 차례 수상이후 성적이 좋지 못했다. 그래서 이들이 20년대 후반부터 차츰 조선미전을 떠나게 된 동기에도 양식적인 갈등과 입상에 대한 불만이 크게 작용했을 것으로 생각되어진다. 그 외에도 많은 화가들이 조선미전의 제도적인 모순 및 정책적인 운영 등에 불만을 느껴 조선미전을 외면하는 일이 늘어났고 그림에도 불구하고 조선미전은 조선의 최대 규모의 大展으로 날이 갈수록 그 규모가 확장되어 갔기 때문에 작품 수준의 저하는 필연적인 것이었다.

그래서 조선미전은 학생전의 레벨 밖에 안 되는 아마추어 급의 전람회라는 비평²⁶⁾을 피할

25) 김주경, 「제9회 조선미전」, 『별건곤』 (1930. 7), pp. 152-153.

“오히려 上年展에는 다소 변혁이 있었다고는 하나 그 변혁의 내용은 하등의 적극성을 볼 수 없고 전람회의 주요목적이 학예에 있는 것처럼 지극히 소극적 방침으로 전환된 것이 아닌가를 누구나 의심치 않을 수 없게 된 것이다. 그리하여 결국은 미전으로서 진열의 필요를 느낄 수 없는 圖畫까지도 다수로 진열하여 商品陳列館과 大差가 없는 회장을 보여주는 것이라든지 他者작품을 如實 복사한 복제화(지명할 것까지는 없으나 동양화부 특선작품 중에 2점이나 있는 것은 周知할 줄 안다.)도 창작으로 취급된 것 등이다.”

26) 윤희순, 「제11회 조선미전의 제 인상」, 『매일신보』 (1932. 6. 1~8).

수 없었다. 매회 많은 수의 초입선자를 배출하여 조선미전이 신인들의 등용에 큰 역할을 하였다는 것을 인정하지 않을 수 없지만, 신진작가들은 대상의 진실을 파악하지 못한 채 대상물의 표면 묘사에만 급급하여 소재주의적이며 형식주의적인 작품들이 후기로 갈수록 득세하게 되었다.

총독부를 배경으로 했던 조선미전은 동시대의 다른 전람회들에 비해 정치적·경제적으로 월등한 조건을 갖추고 있었기 때문에 조선의 많은 화가들이 조선미전을 목표로 제작에 몰두했을 만큼 당시 화단에서 차지하는 비중이 막중하였다. 그 결과 조선미전을 통한 일본화의 영향은 기법뿐 아니라 구도, 소재에 이르기까지 골고루 퍼져나가 우리화단에는 향토적인 소재에 화려하고 섬세한 감각주의적 그림이 성행하게 되었다.

즉 조선미전은 자유로운 창작보다는 일본적 아카데미즘으로의 동화를 시도했던 전람회였고, 일제는 이를 위해 갖가지 수단을 동원하였다. 여기에 큰 몫을 한 것이 일본인 심사위원들이었다. 이에 대해 조선의 미술가들은 너무나 무기력하였고, 일부는 적극적인 반응을 보였다. 이러한 식민정책 및 우리민족의 식민지 근성으로 말미암아 올바른 민족미술의 수립은 실패로 돌아가고 말았던 것이다.

[ABSTRACT]

The Jury of the Chosŏn Art Exhibition and its Impact on Korean Painting during the Japanese Colonial Period

Chung, Ho-jin

The Chosŏn Art Exhibition was held as one of cultural apparatuses for colonial rule during the Japanese occupation in Korea. Among various elements in the operation of the Exhibition, the most conspicuous one that typically reflects the political intent of the Japanese imperialist policy is the composition of the jury selected by the colonial government. The Japanese imperialist effectively subjugated nationalism among Koreans through this institution, and drove forward powerfully to subordinate the Korean art circle to that of the Japanese. In order to implant the conservative academic painting style of Japan in Korea, they entrusted the task of judging for the competition to the artists who belonged to the orthodox group in Japan, and this resulted in Korean artists ardently pursuing Japanese academism.

The Japanese jury for the Exhibition had considerable impact on Korean artists by their works as well as their comments. They judged the works presented to the Exhibition with highly political considerations, and forced implicitly the competitors to consult the jury's criterions. Emphasizing the superiority of Japanese art, they deliberately underestimated Korean culture. They insisted that the art of Chosŏn would make a better progress under the guidance of the Japanese art circle and through the annexation of Korea to Japan.

Under this policy, Korean artists, aiming to win the competition for their personal honor and financial gains, followed the Japanese painting style without critical judgement. Their works clearly reflect the taste and ideas of the Japanese jury involved in the event. The Chosŏn Art Exhibition thus made enormous impact in widely diffusing the Japanese style not only in techniques but also in subject matters in the Korean art circle during the Japanese colonial period.