

[論 文]

## 1910年代의 西洋繪畫 受容과 作家意識

尹 凡 奎\*

### 차 례

- |                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| I. 머리말               | V. 金瓚永              |
| II. 1910년대와 서양미술의 수용 | VI. 1910년대 유화가들의 특성 |
| III. 高羲東             | VII. 맺음말            |
| IV. 金觀鎬              |                     |

### I. 머리말

1910년대는 조선왕조가 몰락하고 일제에 의한 식민통치시대가 본격적으로 전개되던 시기였다. 왕조사회의 봉건적 조형활동과 새로운 표현매체로서 서양식 조형어법이 대두되는 등 이행기의 분위기를 나타내었다. 이는 心田 安中植과 小琳 趙錫晉 등으로 대표되던 보수적 중국식 전통회화방식의 엄존과 동경미술학교 출신 高羲東, 金觀鎬, 金瓚永 등의 등장에 따른 서양식 조형어법의 병존을 뜻한다. 아무래도 유교의 예술천시사상이 팽배했던 왕조시대의 세대 속에서 직업화가의 탄생, 그것도 이색적인 서양회화의 도입은 어느 정도의 난관을 내포할 수 밖에 없었다. 이같은 상황에서 고희동, 김관호, 김찬영 그리고 羅蕙錫 같은 유화가가 일본유학을 마치고 귀국했다. 따라서 이들의 귀국과 함께 새로운 표현매체가 대중과 해후하게 되는 1910년대는 연대기적으로 매우 중요한 시기이지 않을 수 없다.

본 논문은 1910년대의 미술상황 특히 새로운 표현매체인 서양회화의 본격적인 국내 수용에 따른 상황과 작가들의 사회적 위상이나 작가의식 등을 살펴보고자 한다. 따라서 이른바 洋畫도입의 '선구자'라고 통칭되던 이들 1910년대 작가들의 개인적 특징과 한계, 더불어 시

---

\* 경원대학교 미술대학 교수

대적·사회적 좌표 등을 점검코자 한다. 이들은 모두 서양이 아닌 일본, 그것도 동경미술학교 서양화과 출신이라는 점으로부터 10년 가량의 활동 후에 절필했다는 점에 이르기까지 공통점이 한두가지가 아니다 (물론 여성인 나혜석은 예외의 경우). 이같은 '선구자' 그룹 즉 서양회화 도입 제1세대가 주는 공통분모의 분석은 곧 1910년대 이후 미술문화의 내면풍경을 확인케 해주는 하나의 척도가 될 것이다.

뿐만 아니라 여지껏 한국근대미술사 기술에 있어서 통설로 굳어져 있는 몇가지 사항에 대한 문제제기도 곁들이고자 한다. 예컨대 한반도에서 서양식 유화작품이 처음으로 대중 앞에 공개된 공식 전람회에 관한 문제이다. 여지껏 한국에서의 첫 洋畫展示會는 고희동과 김관호가 출품한 共進會(1915년)로 기술되어 왔다. 물론 이같은 '통설'에 새로운 자료를 소개하며 이의를 제기하려 한다. 기본자료에 의한 수정 제의의 항목은 고희동 이전의 서양회화 수용의 문제로부터 고희동에 관한 몇가지 문제, 김관호의 유작 및 평양화단과 민족의식문제 그리고 생애 등 대부분이 공백상태로 남아 있는 김찬영에 대한 족적과 삭성회 문제 등을 살피고자 한다. 따라서 본 논문은 새로운 자료의 소개와 함께 기존 통설에 대한 새로운 접근방식 등을 활용하여 1910년대 한국 유화의 실체를 규명하고자 한다.

## II. 1910년대와 서양미술의 수용

1910년 한일합방은 이른바 內鮮一體와 皇國臣民으로 가는 식민지 피압박민족으로서의 전략을 의미했다. 일제의 식민정책은 日韓同祖論에서 확인할 수 있듯이 민족말살정책을 기본목표로 삼았다. 이같은 구도 아래 1910년대의 일제는 우리의 경제를 일본 자본주의에 예속시키고, 한국민을 억압과 수탈하기 위한 통치체제를 본격적으로 정비하기 시작했다. 이는 폭력적인 무단통치의 실시로 구체화 되었지만 사실상 군사통치나 다름 없었다.

일제 식민통치의 기저에는 한국인의 근대적인 정치의식의 성장을 막고 민족의식의 말살정책이 깔려 있었다. 그 중에서도 일제가 역점을 둔 정책은 민족교육의 억압과 황국신민화교육을 통한 새로운 세대의 민족의식을 마비시키는 일이었다. 이렇듯 민족의식의 말살과 정치의식 발달의 저지책은 일제통치에 순응하는 식민지 백성으로서의 교육정책이기도 했다.<sup>1)</sup> 이같은 민족의식 말살의 무단통치는 1919년 3·1 민족해방운동 이후 이른바 문화통치로 형식상으로는나마 통치형태를 바꾸게 되었다.

1) 박경식, 「일제의 통치정책」, 『한국사 13』 (한길사, 1994), p. 134.

식민통치정책의 초석을 닦는 시대에 이른바 한국의 '신미술'도 초석을 닦게 되었다. 그것은 1910년대로 집약되면서 특히 서양회화의 수용과 연결된다. '서양화가' 제1호라고 통칭되는 고회동이 5년제의 동경미술학교 서양화과를 졸업하고 귀국한 이래(1915년) 계속해서 김관호(1916년), 김찬영(1917년)이 뒤를 이었다. 이어서 나혜석은 동경여자미술전문학교를 졸업하고 귀국했다(1918년). 같은 해에 李鍾禹가 동경미술학교 서양화과에 그리고 李漢福은 일본화과에 입학했다(1923년 졸업). 따라서 서양미술의 도입기에 활동한 한국화가는 모두 일본유학을 선택했으며 그것도 官立인 동경미술학교 출신이라는 공통점을 갖게 되었다. 동경미술학교는 明治 22년(1889년) 개교한 이래 일본적 아카데미즘의 중심적인 존재로서 일본 근대미술사의 흐름 속에서 커다란 존재였다.<sup>2)</sup> 이같은 일본적 아카데미즘의 본산에서 식민지 시대의 많은 한국 유학생이 유학했다.<sup>3)</sup>

신진 유화가들의 귀국과 함께 전개된 1910년대의 일반적 미술상황은 어떠했을까. 무엇보다 문인화 부분이 미술계의 주류를 형성했다. 많은 전통화가들의 개별활동 속에서 수묵화 위주의 중국식 畫法이 여전히 횡행하는 분위기였다. 그 가운데 미술단체활동이라는 방식이 새롭게 부상되기도 했다. 그것은 尹永基에 의한 京城書畫美術院이라던가 李完用이 회장직을 맡은 書畫美術會 및 강습소(書科·畫科)의 개설(1911년), 金圭鏞의 天然堂사진관 및 古今書畫觀의 개설(1913년), 운영기의 평양에서 箕城서화미술회 개설(1914년), 김규진의 서화연구회 개설(1915년), 서울 YMCA 공예학원 개설(1917년) 등이 그것이다. 이같은 단체활동의 大尾는 총무직을 맡은 고회동과 안중식·조석진 등 당대 서화가가 대거 참여한 書畫協會의 결성이다(1918년). 서화협회는 고회동의 귀국 후 본격적 미술계 활동으로 첫번째 결실이기도 하다. 유화가 고회동은 여타의 미술활동 가운데 조직활동에 중점을 두었을 뿐만 아니라 그것도 보수적 전통화단의 연장자들과 협력체제를 구축했다는 점이다. 그러니까 '신미술(서양회화)'의 보급 및 정착사업보다 '서양화가 제1호'로서의 성격조차 불분명한 '書畫'협회의 조직운동에 매진했다는 특징이 있다.

서화협회는 1921년부터 매년 전람회(약칭 協展)를 개최하면서 총독부의 조선미전과 대칭 구도를 이루기도 했다. 따라서 유화의 대중적 접근은 1920년대의 協展과 조선미전에 의해 활성화가 이루어진다. 그렇다면 서양회화인 유화가 한반도에서 첫선을 보인 전람회는 어떤

2) 大野郁彦, 「일본 근대미술과 동경미술학교」, 『월간미술』(1989. 9), p. 70.

3) 현재 동경예술대학(동경미술학교의 후신)에는 식민지시대 한국인 서양화과 졸업생 46명 가운데 43명의 자화상을 보관하고 있다. 이들 자화상 작품들은 <동경미술학교 한국인 유학생 자화상전>(1989. 9. 18 ~ 10. 17 주한일본문화원)에 전람 국내 소개된 바 있다.

것일까. 일반적으로 유화작품이 일반대중과의 첫 해후는 일제에 의한 소위 始政(혹은 施政) 5주년 기념 조선물산공진회에서(1915년) 이루어졌다고 알려져 왔다. 이 共進會는 안중식·조석진·김규진 등 전통방식의 화가와 함께 교회동은 물론 김관호까지 출품했다. 1백 60여 만명 이상의 관람객이 입장했다는 이 공진회에 교회동은 가야금을 타는 妓女를 그린 유화작품을 출품했다. 그렇다면 1915년의 공진회가 한국 최초로 유화를 출품한 전람회일까. 과연 1915년 이전 서양회화와와의 접촉관계와 또 유화작품의 대중적 전시 내역은 구체적으로 어떠한가.

‘서양화가의 嚆矢’는 1915년 교회동이 동경미술학교를 졸업하고 귀국할 때 이 사실을 대서특필한 신문기사의 제목이다.<sup>4)</sup> 이로써 한반도에서 한국인에 의한 서양회화의 전개는 1915년부터 비롯되는 것으로 공론화되었다. 하지만 이같은 ‘공식’ 또한 세심히 재검토해 볼 필요가 있다. 한국에서 그려진 최초의 유화작품으로 꼽혀졌던 휴버트 보스의 〈고종황제〉(1899년 작) 등의 작품보다 앞선 작가의 예가 밝혀졌기 때문이다. 1890년의 헨리 새비지 랜더라던가 1894년의 스코틀랜드 여류화가 콘스탄스 테일러 등의 존재확인이 이 점을 입증시키고 있다.<sup>5)</sup> 따라서 1915년 교회동 귀국 이전의 양화 실재의 가능성에 대한 점검은 소홀히 할 수 없다. 그 가운데 하나가 1904년 池雲英의 ‘油畫學習次 淸國 上海行’이란 신문기사가 주목을 요한다.<sup>6)</sup> 1880년대에 새로운 표현매체인 사진에 대한 이해도로 미루어 보아 지운영의 서양화에 대한 밀접한 가능성을 배제할 수 없다. 또한 1909년 미국에서 미술을 전공하고 귀국한 李鐘燾의 존재도 간과할 수 없다.<sup>7)</sup> 더불어 전람회 형식으로 첫선을 보인 유화의 상한년대도 재확인이 필요하다. 1959년 이경성은 그의 「한국회화의 근대적 과정」에서 이렇게 언급한 바가 있다.

“(……) 1910년 이전 수삼의 외국인 화가가 來朝하여 비록 궁중과 상류사회라는 좁은 범위였으나 서양화라는 새로운 조형방법을 보여주었다는 것이다. 그것이 직접적으로 서양화의 도입까지는 범위가 확대되지 않았으나 그것에 자극받아 교회동 등이 1905년(광무9년)에 프랑스공사관 내에서 외국인들에 의한 소규모의 전람회에 최초의 서양화를 출품하여 역사적 사실을 마련하는 데에 중요계기가 되었던 것이다. 이런 것들이 계기가 되어 교회동은 1909년 한국 최초의 미술학생으로 동경에 건너가 서양화를 공

4) 매일신보, 1915. 3. 11.

5) 윤범모, 「조선시대말기의 시대상황과 미술활동」, 『한국근대미술사학』 창간호(1994), pp. 56~63.

6) 황성신문, 1904. 11. 23.

7) 윤범모, 앞의 글, p. 80.

부하였는데 당시의 사정을 그는 다음과 같이 말하고 있다.(……)”<sup>8)</sup>

여기서 중요한 사실은 고회동이 동경유학 가기 전인 1905년 프랑상공사관의 전람회에 서양화를 출품했다는 점이다. 하지만 내용의 비중에 비해 이같은 사실은 본격적으로 논의의 과정을 거치지 못했다. 다만 오광수는 그의 「서양미술의 수용과 해석」이란 글에서 아래와 같이 언급했음이 눈길을 끈다.

“고회동이 동경미술학교에 들어가기 전에 이미 서양화를 그려 출품했다는 사실은 확실히 충격적인 일이다. 그가 프랑상공사관 내에 마련된 전람회에 출품한 작품이 어떤 것이었는가에 대해선 구체적인 언급이나 기록이 없다.”<sup>9)</sup>

또한 이 문제의 기술에 대하여 이구열은 ‘이 대목은 사실은 분명히 확인되지 않은 기록이다’<sup>10)</sup> 라고 밝힌 바 있다. 이렇듯 뚜렷한 출전의 제시도 없이 언급된 1905년의 프랑상공사관전람회는 하나의 낭설에 불과한 것일까. 그렇지 않다. 1905년의 전람회는 사실이였다. 이제 그 증거를 제시하겠다. 『조선일보』 1939년 6월 17일자의 문화면 머리기사인 「여명기 회상록 - 洋畫篇」으로 「佛國公使館一室 빌어 模型(?) 最初の 美術展覽會」라는 제목의 기사가 그 중 하나이다. 이 기사에 의하면 1905년 서울의 일본인화가 몇 명과 고회동 등이 주선하여 전람회가 개최되었다는 것이다. 즉 ‘佛國 공사관 일실을 빌리어 약간의 작품을 진열해 놓고 일반에게 공개한 것이 말하자면 조선에서 제일 처음으로 열린 소위 ‘미술전람회’일 것’<sup>11)</sup>이라고 단정했다. 물론 그 다음의 두번째 전람회는 이른바 始政5주년기념 共進會(1915년)를 언급했다. 이 기사는 도판으로 고회동의 동경미술학교 졸업작품인 〈자화상〉과 〈자매〉<sup>12)</sup>를 소개했다. 1905년 전람회에 관한 믿음직한 증언은 다음과 같은 자료로서 확증을 잡을 수 있다. 출품 당사자로 지목된 고회동 자신의 젊은 시절 증언이 그것이다. 「피곤한 조선 예술계 - 화단편」의 기자 인터뷰이다.

8) 이경성, 『한국근대미술연구』(동화출판공사, 1974), p. 90.

9) 오광수, 『한국근대미술사상노트』(일지사, 1987), pp. 231~232.

10) 이구열 『근대한국미술사의 연구』(미진사, 1992), p. 152.

11) 조선일보, 1939. 6. 17

12) 고회동작품 사진설명을 단순히 ‘동경미술학교 졸업작품’이라고 부기했으나 이는 〈자매〉(1915년)라는 작품이다. 특히 1980년대 본격적으로 소개된 고회동의 〈정자관을 쓴 자화상〉이 이미 1940년경 전후에도 대중적 인지도가 있었다는 사실이 주목을 끈다.

“記(者): 선생이 처음 서양화를 공개하신 때는 몇 해전쯤 됩니까?”

高(義東): 아마 한 17년전쯤 됩니다.<sup>13)</sup> 지금 貞洞 서대문소학교가 된 그 때 불란서 공사관 자리에서 그야말로 조선 최초의 미술전람회란 것이 있었습니다. 동양화와 서양화가 한데 출품되었었는데 거기다가 두 점을 처음으로 내어 놓았더랬습니다.

記: 그때 조선사람들이 처음 서양화를 보고 어떤 의문(?)이 있었습니까.

高: ‘이것두 그림이냐?’ 하는 투였지요. 나 자신 역시 서양화를 배웠지만 다만 그 미술에 대한 과학적 논리에 흥미가 컸을 뿐이요, 서양화 그것에는 그리 애착이 강하지 못했으니까요. 그렇지만 서양화열이란 의외로 대단해져서 내 뒤에 곧 평양의 金觀鎬君이 동경미술학교를 나왔고 그 다음에 金瓚永君, 李鍾禹君 그리고는 매년 3·4인씩 쏟아져 나오기 시작해서 한 때는 조선에도 굉장한 서양화가들이 나타날 것 같았지요.”<sup>14)</sup>

분명히 고희동은 ‘조선 최초의 미술전람회’인 프랑스공사관 전시에 출품을 했다. 그렇다면 여지껏의 통설과 달리 고희동은 일본 유학 이전에 이미 서양화를 수학했다는 뜻이 된다. 하기가 고희동은 프랑스어를 배우러 다닐 때 레미옹이 그의 은사인 마르텔의 초상화를 제작하는 모습을 직접 목도, ‘이것이야말로 정말 그림이다’라고 생각까지 한 바 있었다. 레미옹은 朝佛合作的 공예미술학교 설립차 서울에 와 장기 체류하다가 뜻을 이루지 못하고 노일전쟁(1904년)이 발발하자 귀국했다.<sup>15)</sup> 일본유학 전 고희동은 어떤 내용의 서양식 그림을 그렸는지 자세히는 알 수 없다. 그러나 여기서 분명히 지적할 수 있는 것은 그가 渡日 전에 이미 서양화의 존재를 체험했을 뿐만 아니라 2점씩이나 서양화를(유화일 가능성이 크나 수채화일 수도 있음) 전시회에 출품까지 했다는 점이다. 그런데 왜 그는 뒤에 “서양화니 유화니 겨우 명칭만 알 뿐이었고 채색이 무엇인지 어떻게 그리는지 도무지 알지 못하고 동경에 건너갔다”<sup>16)</sup>고 증언했을까. 겸손의 표현이었을까. 아니면 기억착오이거나 서양화적 분위기를 폄하하고 싶은 잠재적 의식구조의 발로였을까. 어쨌든 이 대담기사에서 고희동은 또 하나의 중요한 증언을 했다. 즉 ‘대체 서양화가 조선에 들어온지 얼마나 됐습니까? 조선서 최초로 서양화를 그린 사람은 누구입니까?’라는 기자 질문에 답한 내용이 그것이다.

---

13) 이 인터뷰는 1935년에 이루어진 것이다. 따라서 프랑스공사관전람회가 17년전쯤 이라고 회상한 것은 1918년을 가리키는 것임으로 기억의 착오이거나 誤植이다. 고희동 자신도 분명히 ‘조선 최초의 미술전람회’라고 단정한 것을 1915년 공진회보다 연대기상 뒤에 올 수 없기 때문이다.

14) 조선중앙일보, 1935. 5. 6~5. 7

15) 이구열, 『근대한국미술의 전개』(열화당, 1977), p. 47.

16) 고희동, 「나의 화필생활」 서울신문, 1954. 3. 11

“조선에 서양화가 처음 존재되기는 아마 한 40년전 일듯 기억됩니다. 역시 서양사람으로 이태리 사람이 그 때 宮内部禮式院副卿 金奎熙를 예전 軍服모양으로 앉히고 초상화를 그렸는데 지금 그 그림은 아마 이태리에 가 있을 겁니다만 그것이 조선서 그려진 최초의 서양화일 것입니다. 그리고 그 후 4·5년 뒤에는 역시 어느 서양인의 손으로 高宗皇帝의 御像을 그린 것도 그 때 유명했습니다. (· · ·) 그 때도 조선사람 중에 서양(예) 가 있던 사람들이 있었으니까 그 중에는 외국서 그림공부한 사람이 있었던지는 모릅니다만 조선안에서 내가 기억하기로는 서양화를 처음 공부한 사람이나 처음 서양화를 작품이라서 공개한 사람은 나 자신 이전에 누가 있었다고 기억되지 않습니다.”<sup>17)</sup>

위의 증언에 의하면 ‘조선서 최초로 서양화를 그린 사람’은 궁내부예식원부경 김규희의 군복 초상화를 제작한 失名の 이태리 화가라는 점이다. 이는 고종초상화를 그린 서양인보다도 4~5년이 앞선다고 했다. 이로써 보면 고종초상화의 작가는 1899년 휴버트 보스<sup>18)</sup>를 지칭하는 것으로 보아도 틀림이 없을 것이다. 하지만 1895년경 김규희초상화를 제작한 이태리의 작가는 누구일까. 이는 정밀 검토를 요하는 부분이다. 1930년대 말쯤만해도 이 이태리 화가의 존재에 대해서 쉽게 인식했던 듯하다. 이를테면 당시 신문보도에 洋畵를 처음 소개한 사람으로 氏名不明의 이태리인 화가를 거론했기 때문이다. 이어서 이 기사는 ‘하여간 조선에 최초로 양화를 소개한 이는 40여년 전의 이태리인인 것은 사실이다’면서 그 다음으로 프랑스의 레미옹을 들었다.<sup>19)</sup> 물론 여기의 이태리 화가와 휴버트 보스 그리고 레미옹에 앞선 헨리 새비지 랜더와 콘스탄스 테일러의 존재는 이미 지적한 바 있다.

### Ⅲ. 高義東

1915년 東京美術學校 서양화과를 졸업하고 귀국한 春谷 高義東(1886~1965)은 평생을 ‘제1호 서양화가’라는 표제를 하나의 훈장처럼 지니고 살았던 인물이었다. 경우에 따라서는 필요 이상으로 과대평가의 대상이 되어 ‘선구자 神話’를 확대 재생산해 내기도 했다. 예컨대 교회동의 사망 직후 추도사에서 ‘근대미술의 개척자요, 그의 전생애가 바로 한국근대미술의 중요한 내용’인 동시에 ‘살아서 古典이 되고 죽어서 역사가 되었다’<sup>20)</sup>는 극찬의 표현같은 것이 그것이다. 분명한 것은 ‘제1호 서양화가’로서 교회동의 미술사적 역할에서 부정적 요소

17) 조선중앙일보 1935. 5. 6

18) 『구한말 미국인화가 보스가 그린 고종황제 초상화 특별전시 (도록)』(국립현대미술관, 1982) 참조.

19) 조선일보, 1939. 6. 17

20) 이경성, 『근대한국미술가론』(일지사, 1974), p. 19.

가 제법 산견된다는 점이다. 때문에 교회동의 객관적 검증작업은 곧 1910년대 서양미술 수용상황의 실상이나 한국 油畵의 태생적 특징도 감지케하는 하나의 척도가 되기도 한다.

교회동은 원래 조선왕조 최후세대에 해당되는 전업화가 小琳 趙錫晋과 心田 安中植의 문하에서 전통방식의 수묵화를 수학했다. 문제는 일제에 의해 나라가 패망되자 진로를 수정했다는 점이다. 즉 '나라없는 민족의 비애가 국민들의 가슴 속에 사무치기 시작하여 죽을 수도 살 수도 없는 지경에 이르러 비분강개하다 그 때 문득 생각키우는 것은 그림이나 그리고 술이나 먹고 살자는 것이었다.'<sup>21)</sup> 교회동은 나라없는 민족의 비애를 술과 그림으로써 해결하려 했다. 이같은 시각은 이미 '그림 그리는 것을 술마시는 일과 같은 위안 내지 현실도피의 방편으로 생각했던 것'에 대하여 비판의 대상이 된 바 있다.<sup>22)</sup> 여기서 교회동을 비롯한 후배세대 작가들에게 현실도피 문제는 피할 수 없는 지적사항이 되기도 했다. 그러면서 교회동 역시 20세기 초반부의 화단행태에 대하여 비판적 시각을 가진 바 있다. 전통수묵화의 세계에서 서양미술의 세계로 이적하기 위한 하나의 입장표명이기도 했다. 즉 당시 화단세대가 중국식 화풍의 아류로 창의성 결핍에 대한 비판이 그것이었다.

“창작이라는 것은 명칭도 모르고, 그저 중국 것만이 용하고 장하다는 것이며, 그 범위 바깥을 나가보려는 생각조차 없었다. 중국이라는 굴레를 잔뜩 쓰고 벗을 줄을 몰랐다. 그리는 사람, 즉 화가들만이 그러한 것이 아니라 그림을 요구하는 사람들까지도 중국의 그림을 그려 주어야 좋아하고, ‘허어! 이태백이를 그렸군!’ 하며, 자기가 유식층의 인사인 것을 자인하고 만족하게 여기었다. 그외에 太白인지 東坡인지 아무 것도 모르는 사람들은 그림과 하등의 관계가 없고, 아무런 감흥을 가지지 아니하였다.”<sup>23)</sup>

“처음부터 중국인의 所作인 화보를 펴놓고 모방을 하는 것이다. 우리의 그림이라고는 언어 볼 수가 없다. (...) 이제에 와서 다시 돌이켜 생각하건대, 무엇을 하려고 그리 하였던가. 그대로 똑 같이 잘 그리게 된다 하여도 중국인 화가의 입내나는 찌끼 밖에는 더 될 것이 없었을 것이다.”<sup>24)</sup>

철저하게 중국식 사고방식의 세대에서 교회동은 새로운 돌파구를 찾았다. 그것이 서양미술이란 미지의 세계였다. 그렇다면 교회동은 어떻게 서양회화의 세계와 접촉하게 되었을까.

원래 교회동의 가문은 개화사상 등 새로운 분위기에 대하여 비교적 민감한 반응을 보였다.

21) 교회동, 『演藝千一夜話』21, 서울신문, 1958. 12. 3

22) 김윤수, 『한국현대회화사』, 한국일보사, 1975, p. 55.

23) 교회동, 『나와 서화협회시대』, 『신천지』, 1954. 2.

24) 교회동, 『나의 화필생활』, 서울신문, 1954. 3. 11.

부친(高永喆)은 구한말 군수를 역임했으며 高永喜와는 형제사이로 알려졌다. 고영희는 신사 유람단의 일원이었고 친일내각의 度支部大臣 등을 역임한 친일인사였다. 아마 뒤에 고희동의 일본유학 단행시 고영희의 역할이 개입되지 않았을까 추측되기도 한다. 어쨌든 고희동은 官立漢城法語學校에 입학하여 4년 동안 佛語를 수학했다(약 1899~1903년경). 재학 중의 고희동은 해군관비유학생에 선발되어 영국유학을 꿈꾸기도 했다.<sup>25)</sup> 정부의 사정으로 실현되지는 않았지만 10代의 고희동은 이미 프랑스나 영국 등 서양에 대한 남다른 체험이 있어 특기할 만하다. 한가지 더 지적해야 할 것은 한성법어학교 시절, 고희동은 서양유화에 대한 존재를 접했다는 점이다. 그것은 프랑스 세브르요업소 소속 도예가였던 레미옹(Rémion)이 법어학교 교사 마르텔(Emil Martel)의 초상화를 제작하는 모습 등을 직접 목도했다는 사실이다. 레미옹은 1900년 韓佛合作 공예미술학교 설립차 내한했던 프랑스의 미술가였다. 그는 서울체류 중 어린이나 프랑스인 主教의 초상조각상을 만들기도 했으며 근교의 풍경화도 그렸다. 그가 마르텔에게 그려준 수채화의 도판(도 1)에 의하면 교과서적인 구도와 사실묘사의 꽃그림이었다.<sup>26)</sup> 레미옹과 마르텔 그리고 고희동, 이러한 관계에서 고희동의 서양회화 입문의 계기가 확실해졌다. 고희동의 조카인 趙容萬이 증언한 마르텔과의 대화는 주목을 끌고 있다.

“ - 미스터 高가 유화를 그리게 된 동기가 나한테 있는 것을 자네는 모르겠지?

- 모릅니다.

- 허허, 그럴거야!

마텔 선생은 친친히 걸으면서 이야기하였다. 마텔선생의 친구에 레미옹이라는 사람이 있었는데 (...) 어느 날 레미옹이 마텔의 얼굴을 스케치하는 것을 우연히 고희동이 보았다. 그 때 고희동은 宮內府主事로 외국사람을 많이 상대하고 있었다. 高는 法語학교 졸업생이었다.

- 그 때 한국사람들이 처음 보는 이상한 그림을 그리는 것을 보고 미스터 고는 신기해서 나하고 레미옹한테 여러 가지를 자꾸 묻더군. 그리고 나중에 레미옹한테 찾아가서 그림 그리는 기구와 캔버스 같은 것을 물어보고 빌어가기도 했다. 이것이 미스터 高가 유화를 배울 생각을 먹은 동기였어. 들으니까 미스터 高가 한국에서 제일 처음으로 유화를 배운 사람이라면서.”<sup>27)</sup>

이같은 증언은 고희동과 서양회화와의 해후를 이해하게 한다. 이 사실은 곧 고희동이 일본유학에

25) 이구열, 「한국 근대화단의 개척자, 고희동」, 『미술』(1964. 6).

26) 小坂貞雄 『外人の觀たる朝鮮外交秘話』(1934), pp. 360~362.

27) 조용만, 『30년대의 문화예술인들』(범양사출판부, 1988), pp. 52~53.

앞서서 유화작업의 경험이 있다는 증거이기도 하다. 따라서 앞서 지적한 1905년 프랑스로의 전 사회에 유화출품이란 사실도 설득력있게 한다. 고회동은 동경미술학교 입학 당시 비록 석고상의 명암관계에 대한 이해도가 낮아 당황하기도 했을 만큼<sup>28)</sup> 서양미술의 기초지식이 없었는지는 몰라도 분명한 것은 일본유학 전에 서양회화의 경험이 있었다는 점이다. 이 점이 그동안의 통설과 다소 차이가 있는 점이기도 하다.

渡日 당시 고회동의 신분은 무엇이었을까. 그의 직업은 일반적으로 대한제국 宮內府主事로 알려졌다. 그의 능력에 대해 '궁내부에 근무하면서 불어 통역 또는 문서번역 일을 맡아 보았고 때로는 고종과도 면담하며 그로부터 詔勅을 꾸미라는 명령을 받기도 했다'<sup>29)</sup> 라는 내용도 있다. 고회동을 다소 美化시킨 듯한 이 언급에 대한 출전자료가 궁극하다. 유학가기 전 고회동의 직함은 『大韓帝國官員 履歷書』<sup>30)</sup>에 의해 광학국 主事, 宮內府 主事, 궁내부 大臣房書記郎, 禮式院 主事 등 이다.<sup>31)</sup> 官報에서 찾을 수 있는 고회동의 공식직함으로 광학국주사 敍判任官六等이 보인다.<sup>32)</sup> 여기의 광학국은 光武年間(1897~1910) 궁내부 산하에 설치한 (1901년) 새로운 직제이다. 광학국은 광산에 관한 사무를 보는 곳으로 직원은 국장 이하 감동기사가 각기 한명씩 있으며 그 아래에 판임관인 주사 5명을 두도록 되어 있다.<sup>33)</sup>

관리생활을 하다가 고회동은 1909년 일본유학을 단행했다. 『皇城新聞』 기사에 의하면 무슨 일인지 1910년 여름방학 때 일시 귀국했던 고회동이 경찰에 연행되었던 사실을 보도하고 있다. 그러면서 '高씨가 無祿課 禮式官으로 畫法이 頗妙하여 宮內府官이 일본에 派送하여 畫法을 습득케 하였다'<sup>34)</sup>는 설명이 있다. 하급관리 생활에서 고회동은 일본인인 궁내부차관(小宮三保松)의 도움으로 도일케 되었다. 근래 확인된 고회동의 일본유학 毛筆 辭令狀에 의하면, 궁내부가 1909년(隆熙3년) 2월 15일부 당시 掌禮院禮式官이었던 고회동을 '미술연구하기 위하여 日本國 東京에 出張을 命함'이라 명기되어 있었다.<sup>35)</sup> 따라서 고회동은 대한제국 정부의 출장형식으로 미술연구 목적차 동경유학을 단행했음을 알게 한다.

고회동은 大正4년(1915년) 3월 동경미술학교 서양화과 選科를 졸업했다. 1887년 개교한

28) 이승만, 『풍류세시기』(중앙일보사, 1977), p. 198.

29) 김윤수, 앞의 책, pp. 53~54. 이경성, 앞의 책, p. 21

30) 고회동의 이력서, 『대한제국관원 이력서』(국사편찬위원회 한국사료총서, 17).

31) 이구열, 『근대한국미술사의 연구』(미진사, 1992) p. 98.

32) 官報, 光武8年(1904) 제3014호(12월 20일).

33) 윤범모, 「고회동 - 선구자신화와 미술운동의 허상」, 『계간미술』(1982. 겨울호)

34) 황성신문, 1910. 7. 22.

35) 이구열, 「나의 회고」, 『근대한국미술논총』(학고재, 1992) p. 40.

동경미술학교(1949년 동경예술대학으로 교명 개칭)는 日本畫科, 西洋畫科(1896년 신설 1933년 油畫科로 개칭), 彫刻科, 圖案科, 建築科, 金工科, 鑄造科, 漆工科, 製版科, 寫眞科, 圖畫講習科, 圖畫師範科 등을 설치했다. 각 과는 本科와 選科로 나뉘었으며 교회동은 중국유학생(潘壽恒)과 함께 選科를 졸업했다. 選科는 일종의 실기중심 특별반으로 대개 외국인 유학생이 배치되었다.<sup>36)</sup> 당시 본과 졸업생은 일본인학생으로 18명이었다. 특이한 것은 중국 출신학생의 동경미술학교 유학이 일찍부터 빈번했다는 점이다. 예컨대 明治44년(1911년)의 李岸, 曾延年 등이 졸업생명부에 다수 등재되어 있다. 1910년대 무렵 동경미술학교의 화풍은 주임교수였던 黒田清輝양식이 주류를 이루었다. 黒田는 渡佛 유학(1884년) 가운데 전형적인 보수적 화가 라파엘 코랭에게 그림을 배웠다. 코랭의 화풍은 인상파의 기법에다가 신고전주의의 전승화법을 절충시킨 아카데미학인 인상파풍이었다. 黒田는 학교나 官展인 文展 등에서 주도적인 활동을 하면서 절충식 아카데미즘 혹은 일본화된 아카데미즘을 정착시켰다.<sup>37)</sup>

서양미술을 수학한 유화가로서 교회동의 생애는 이렇게 정리할 수 있다. 구한말 군수를 지낸 집안의 출신으로 그는 비교적 새로운 문물에 민감한 환경에서 성장했다. 유년시절에는 시골에서 한문수학을 했으나 상경하여서는 프랑스어를 배웠다. 당시의 시대상황으로 미루어 볼 때 외국어 그것도 프랑스어의 수학은(1899년~1903년) 참으로 이색적인 일이지 않을 수 없다. 4년과정의 漢城法語學校를 마치고 그는 광학국 주사 등 관리생활을 시작했다. 그러다가 기울어져 가는 국운 속에서 그림그리기에 입문했다. 안중식과 조석진의 문하에서 중국식 전통수묵화 등을 습득했다. 서양회화는 한성범어학교 재학시 교사인 마르텔의 친지인 레미옹으로부터 간접체험을 할 수 있었다. 교회동은 레미옹에게 유화재료 등을 얻어 습작도 할 수 있었다. 이러한 배경 아래 1905년 프랑스공사관의 전시에 유화를 출품할 수 있었다. 따라서 교회동은 일본유학 이전에 이미 유화를 제작한 경험을 가졌다.

사실 교회동의 유화작품은 별로 남아 있지 않다. 현존 교회동의 유화작품은 1915년작의

36) 東京美術學校 校友會, 『東京美術學校 卒業生名簿』(校友會月報 제24권 제6호 부록) 大正 14년(1925년) 12월. p. 38. (명단에는 高義東으로 誤記되었음)

동경미술학교 서양화과는 1901년 미국인 조세핀 하이드가 외국인 유학생으로, 또 여학생으로 첫 입학한 이래 많은 외국인이 입학했다. 1905년경부터 明治말기(1912년)까지 매년 2~3명의 외국인이 입학했다. 국가별로는 중국인이 제일 많았고 이어 미국인, 한국인, 인도인 등이 뒤따랐다. 이들의 전공은 대개 서양화였으며 모두 選科에 입학했다. 『東京藝術大學百年史 - 東京美術學校篇②』(きょうせい, 平成 4년), pp. 120~121.

37) 유준상 外, 「東京 유학생들의 한국근대미술(좌담)」, 『월간미술』(1989. 9), p. 47.

〈자화상〉 3점 뿐이다. 동경미술학교는 졸업생에게 일반작품(20호~130호)과 함께 12호P(風景型) 크기의 자화상을 졸업작품으로 제작케 했다. 자화상의 경우 학교측에서 구입하기도 하여 현재까지 중요 콜렉션으로 남아 있게 되었다(大正年間(1912~1925)의 자화상 구입가격은 5圓~7圓 정도). 자화상 제작의 졸업제도는 일본인의 근대적 자아의 확립과정을 반영하는 하나의 예이기도 하다.<sup>38)</sup>

역설적으로 동경미술학교의 자화상 제작이라는 졸업방식 때문에 대표성을 획득할 수 있는 고회동의 작품 〈자화상〉이 유존케 되었다. 아울러 작가 사후 1972년 유족에 의해 가까스로 확인된 2점의 〈자화상〉(현재 국립현대미술관 소장)도 추가되었다.<sup>39)</sup>

‘서양화가 1호’인 고회동은 오로지 자신의 얼굴그림 3점만 남기게 되었다. 따라서 3점의 자화상은 1910년대의 고회동과 그의 시대를 확인케 한다. 〈程子冠을 쓴 자화상〉(도 4)은 감색 두루마기에 정자관을 쓴 조선시대 선비의 일상적 모습을 보여주고 있다. 증명사진을 촬영하듯이 근엄한 표정의 정면상으로 배경을 생략한 채 상체부분을 화면 가득히 채웠다. 옷주름이나 정자관 등 입체표현방식이나 얼굴의 세부표현 등 사실묘사 방식에서 역시 기술도입단계의 회화수준을 나타내 준다. 무르녹은 표현기량은 보이지 않았다 하더라도 당당한 自我表現의 한 예로서 작가의 내면풍경이 엿보여진다. 그것은 신문물을 접했음에도 불구하고 아직 작가적 토대는 조국의 전통사회에 있음을 입증시킨다. 여기서 한복을 입은 자화상을 그렸다면 여 필요 이상으로 작가의 민족의식을 부각시키고자하는 견해도 있으나 다소 설득력이 약하다. 분명한 것은 작가의 미분화된 의식구조로서 그것의 토대는 재래(서양회화 입문 이전)의 전통사회에서 비롯되고 있음을 반영시키고 있다는 점이다.

이에 비해 〈부채를 든 자화상〉(도 5)은 작가의 개인적 의식이 부각된 화풍이다. 여름날 누런 삼베바지에 흰 모시적삼을 입고 가슴을 활짝 펼친 채 부채질하고 있는 모습이다. 편안한 동작에 보편적 일상사의 한 단면을 충실하게 묘사한 그림이다. 따라서 〈정자관을 쓴 자화상〉의 격식있고 권위지향적, 전통사회 회귀적인 자아의식의 발로에 비해 〈부채를 든 자화상〉은 정반대의 측면에 위치하는 작품이다. 필치도 앞의 것에 비해 한결 유려해졌으며 보다 繪畫性을 농후하게 띠었다. 이는 다른 2점의 자화상에 비해 유일하게 배경까지 살려 실재의 분위기를 재현시키려 했음도 간과할 수 없다. 그것도 배경에는 액자가 있는 유화와 양장의 책들이

38) 金熙大, 「한국 근대 양화와 자화상」, 『근대한국미술논총』(학고재, 1992) p. 210.

39) 고회동의 유존작 〈자화상〉 3점은 작품 각기의 혼동을 피하기 위하여 다음과 같이 작품 명제를 부여 하겠다. 졸업 당시의 출품작은 〈程子冠을 쓴 自畫像〉(동경예술대학 소장), 〈부채를 든 자화상〉·〈두루마기 차림의 자화상〉(이상 국립현대미술관 소장).

끔찍한 모습으로 화면을 보다 안정감 있고 그림보는 여유를 연출해 내고 있다. 이 그림은 화면의 상단에 '1915. Ko HeiTong'이란 작가서명이 있다. 따라서 <정자관을 쓴 자화상>이 졸업(1915년 3월) 직전에 완성한 작품이라면 후자는 여름 즉 미술학교 졸업 후 귀국하여 맞이한 첫 여름 자택에서 제작한 작품일 것이다. 통과해야 할 관문이나 출품 등 주위를 의식할 필요가 없는 상태에서 완성되었을 것이다. 따라서 <부채를 든 자화상>이 교회동의 내면세계를 여실히 드러내준 구체적인 예로서 의미를 부여할 수 있다.

반면에 <두루마기 차림의 자화상>(도 3)은 3점 가운데 가장 초보적인 필치를 보여주고 있다. 다른 2점의 자화상보다 밀도가 떨어지며 필치도 거칠은 편이다. 하지만 이 <두루마기 차림의 자화상>은 작가서명이 없다. 때문에 제작년도에 대하여 이론이 없지 않았다. 이 문제는 결국 우리나라의 現存 最古의 油畫作品 문제와 연결되기 때문에 더욱 민감할 수 밖에 없었다. 지난 1981년경 국립현대미술관에서 이 작품을 修復할 때 제작년도에 관한 논란이 있었다. 즉 작가서명이 확실한 <부채를 든 자화상>과 서명이 없는 <두루마기 차림의 자화상> 가운데 선제작 작품에 관한 내용이었다. 당시 오광수는 '현존하는 유화 중 가장 上限되는 작품은 삼베옷의 자화상'이라며 <부채를 든 자화상>을 <두루마기>(이하 약칭)보다 선행제작품으로 주장했다. 하지만 이구열은 '春谷이 韓服의 작품을 졸업전시회에 출품했다면 졸업 1~2년 전에 제작했을 가능성이 크며 그럴 경우 오히려 최초의 유화는 <韓服>이 아니겠느냐는 조심스런 추측'40)을 했다. 이렇듯 <두루마기> 제작의 1915년 이전설은 뒤에 더욱 구체화되어 1914년 연말쯤 작가의 마지막 겨울방학 때 서울 집에서 제작한 것으로 추정되기도 했다.41)

<두루마기>와 <부채>의 경우 분명한 것은 <부채>가 여름 모습이라면 겨울옷 차림인 <두루마기>가 계절상 선행될 가능성이 많다. 이 두 작품의 필치가 무엇보다도 <두루마기>쪽이 <부채>에 비해 덜 세련되었을 뿐만 아니라 격이 떨어지기 때문이다. 게다가 <두루마기>의 경우가 <부채>보다 더 젊은 표정을 짓고 있는 등 작품의 전체적인 인상이 앞서 보인다. 따라서 <두루마기 차림의 자화상>이 <부채를 든 자화상>보다 최소한 반년은 앞선 작품으로 추측된다. 아마 1915년 초 겨울 미술학교 졸업을 앞두고 제작했을 가능성이 크다. 여기서 분명한 것은 교회동은 오로지 자신의 얼굴 모습을 그린 자화상만 후세에 남기게 되었다는 사실이다. 自我認識의 변화시대를 반영한 듯한 인상이 짙다.

교회동의 미술학교 졸업과 귀국 사실에 대해 당시 신문은 '서양화가의 嚆矢'라며 사회면

40) 한국일보, 1981. 5. 28.

41) 이구열, 「도판해설」, 『한국근대회화선집』 洋畫① (금성출판사, 1990), p. 114.

머릿기사로 대서특필했다. 졸업작품 〈자매〉의 사진까지 게재하면서 ‘조선에 처음 나는 서양 화가의 그림’이라고 소개했다. 당시 신문기사의 全文은 다음과 같다.

“이 두 처녀의 그림은 이전에 많이 보던 동양의 그림과 다른 순전한 서양의 그림이다. 동양의 그림과 경위가 다른 점이 많고, 그리는 방법도 같지 아니하며, 또한 그 그림 그리는 바탕과 그 쓰는 채색에 이르기까지 모두 다른 그림인데, 지금 이 서양화는 동양화보다 세상에 널리 행하더라. 서양화에는 유화, 수채화, 연필화, 대상화, 파스텔화 등 여러가지 종류가 있고, 또한 여러가지 派가 많이 있는 중에 이 그림은 유화이니, 기름 기운 있는 되다란 채색으로 그린 것이라. 일본에는 수십 년 전부터 이 그림이 크게 유행되어 지금은 名畫라는 大家도 적지 않건마는 불행히 문화를 사랑하는 우리 半島에서는 한 사람도 이에 뜻을 두는 이가 없었더니, 京城 수송동에 居하는 춘곡 교회동씨가 다년 뜻을 두어 익히기 게으르지 아니하여 그 아는 이에게 촉망을 받더니, 수년 전에 舊韓國 內部 禮式官의 명예직을 띤 몸으로 뜻을 결단하고 동경에 건너가 일본의 미술계에 최고 학원인 上野미술학교에서 蟹雪의 공을 쌓아 금년 3월이 졸업이라. 여기 소개하는 그림은 그의 졸업시험에 응코자 하는 작품이더라.”<sup>42)</sup>

1915년 교회동 귀국 무렵의 당시 서양회화에 대한 이해수준의 단면을 짐작케하는 기사이다. ‘조선에서 처음 나는 서양화가의 그림’인 〈姉妹〉(도 6)는 한복입은 젊은 두 여성이 화면 가득히 차지하고 있는 구성의 뒷쪽에 기와 올린 대문이 보인다. 비교적 부유한 집안 풍경에 다가 등장 인물까지 그린 인상을 준다. 뜰 앞에서 한명은 의자에 앉아 있고 또 다른 한명은 서서 서로 쳐다보고 있는 모습이다. 주제나 화면 구성상 획기적인 요소는 인지하기 어려우나 기술도입기의 첫 화가의 필력치고는 수준미만이지 않음을 인식시키고 있다.

귀국 이후 교회동의 실체가 대중 앞에 첫선을 보인 것은 1915년 8월 조선총독부 주최의 이른바 施政5주년기념 조선물산 共進會에 유화작품의 출품이다. 이 공진회는 총독부가 식민 통치를 합리화시키고 善政임을 위장시키기 위한 커다란 행사였다.<sup>43)</sup> 경복궁에서 열린 이 행사는 관람객만해도 당초의 예상을 뒤엎고 무려 1백 60여만명이나 입장하는 대성황을 보였다. 이렇듯 ‘문제’의 전시에 교회동은 ‘서양화가의 효시’라는 신문보도에 이어 ‘모델화’로서 다시 언론의 주목을 받았다. 기사의 요지는, 교회동은 공진회 미술관에 美人圖를 출품할 예정이나 미인 모델을 구할 수 없어 어려움을 겪고 있다. 그러다가 마침 ‘아무개라하면 알 만한 미인’인 彩瓊이란 新彰組合의 기생이 자원하여 완성할 수 있었다는 내용이다. 당시 교회동은 30호 크기에 기생을 모델로 하여 〈가야금 타는 미인〉(도 7)<sup>44)</sup>을 제작했다.

42) 매일신보, 1915. 3. 11.

43) 윤범모, 『한국근대미술의 형성』(미진사, 1988), p. 134.

이 신문기사는 새로운 조형어법 등 미술내부에 관한 내용보다 작품외적인 모델 문제를 집중적으로 소개했다. 다분히 대중취향의 흥미위주로 작성된 기사였다. 때문인지 기사제목부터 ‘洋畵의 先驅, 모델의 先鞭’이라며 부제로 ‘共進會에 진열될 美人畵의 隱半面’ ‘처음나는 양화가 고희동씨...처음 나는 모델 신창조합 채경’이라고 했을 정도였다.<sup>45)</sup> 고희동의 국내등장은 식민통치의 합리화 마당인 공진회에 그것도 유희적 내용의 기생 미인도로 대신했다. 시대 상황이나 현실의식과는 이반된 채 새로운 표현매체인 유화라는 장르와 대중과 피상적인 해후를 맺게 했다. 유화가로서의 고희동은 첫 출발에서부터 스스로의 한계와 작가의식의 결여 상태를 재인식하게 한다. 고희동의 또다른 유화작품의 예는 작가 자신이 주도하여 조직된 書畵協會의 연례작품전 제1회전에서였다. 1921년 4월 서울 중앙학교에서 개최된 제1회 協展은 古書畵와 회원들의 書畵 등 1백여점이 출품되었다. 여기에 고희동과 나혜석의 4점 등 7~8점의 유화작품이 출품되었으나<sup>46)</sup> 그 자세한 내용은 알려지지 않았다. 1921년 서화협회의 초기 정회원에는 총무인 고희동을 비롯 김관호, 김찬영, 李濟稜, 張勃 등의 유화가 명단이 『서화협회보』 제1호에 보인다. 하지만 협전예의 출품작 내역은 자세히 확인할 수 없다.

고희동의 유화내역은 제1회(1922년) 조선미술전람회의 서양화부 입선작에서 다시 확인된다. 이 때 그는 <어느 뜰에서>(도 10)라는 유화를 출품했다. 이 작품은 당시의 조선미전도록에 의하면 어느 봄날 만개한 꽃나무 사이에서 어린아이를 등에 업고 거니는 한 소녀를 사실적으로 그린 작품이었다. 장소는 덕수궁으로 모델이 된 소녀는 작가의 둘째딸(本本)이었다고 전한다.<sup>47)</sup> 조선미전 제2회전에는 고희동의 이름이 보이지 않는다. 불출품인지 낙선인지 확인할 수 없다. 하지만 제3회전(1924년)에는 <습작>(도 11)이란 작품으로 4등상을 수상했다. <습작>은 커다란 나무 아래서 長竹을 물고 있는 한복차림 노인의 상체를 측면에서 그린 작품이다. 고희동은 이후 조선미전에 참여하지 않았다. ‘서양화가 제1호’라는 작가에게 조선미전은 겨우 입선 혹은 낙선(?), 그리고 4등상 입선 등 저조한 성적의 대우로 작가의 자존심을 많이 상하게 한 듯하다.

1920년대 중반부터 고희동은 유화를 버리고 자신이 통렬하게 비판했던 전통방식의 수묵

44) 당시 신문보도 기사 가운데 고희동의 작품이 도판으로 소개되어 있다. 가야금타는 미인의 모습이 작품내용이어서 이 작품의 명제를 이와 같이 부르기로 한다.

45) 매일신보, 1915. 7. 22.

46) 『書畵協會報』 제1호에 의하면 고희동과 나혜석 이외에 일본인 和田英作도 찬조출품(?) 했다. 이구열, 『한국근대미술산고』(을유문화사 1972), pp. 178~179.

47) 이구열, 『洋畵 정착의 배경과 그 개척자들』, 『한국근대회화선집』 洋畵①, p. 99.

세계로 회귀했다. 하지만 서양회화 도입의 선구자치고는 아직도 미분화 내지 미확립된 작가의식을 엿보게 했다. 그는 유화 붓을 들면서도 수묵의 붓을 망각하지 않았다. 이는 이른바 脫장르나 표현영역의 확대라는 현대미술의 한 단면과도 판연히 다른 현상이었다. 그것은 작가의식의 未分化현상 가운데 하나일 것이다. 1920년 동아일보 창간호에 그는 〈天保九如圖〉 같은 수묵의 祝畵를 그렸다<sup>48)</sup>. 뿐만 아니라 그는 공모전인 조선미전의 제1회전에 유화와 함께 수묵화도 출품했다. 당시 동·서양화부에 함께 출품하여 수상을 기대했음은 작가의식의 문제와 연결이 된다. 수묵화 〈시골의 여름〉이라는 제1회전 입선작은 전통양식의 답습이 두드러진 작품을 보였다. 이로써 보면 고희동은 유화가로 약 10년간의 활동에 불과 10점 미만의 유화 발표의 제한된 숫자만 보여주었다. 이는 개인적인 한계와 더불어 당시의 악조건의 시대 상황에 따른 결과일 것이다. 하지만 무엇보다 중요한 것은 당시 대중의 욕구에 작가들이 제대로 따르지 못했다는 점이다. 대중과 현실로부터의 외면 내지 기대미만은 심각한 문제일 것이다. 제2회 서화협회 전시(1922년)를 보고 당시 한 記者는 장문의 전시평을 잡지에 게재했다. 이 내용은 ‘나의 평소에 경애하는 친구요, 書畵에 대하여는 비평의 特才와 揮毫의 巨腕’인 고희동의 설명을 듣고 쓴 글이다. 때문에 이 글에서의 주장은 고희동에의 간접적인 비판이기도 하다.

“(…)작품의 전부가 산수도가 아니면 사생화요, 인생의 사상 감정을, 민중의 실생활을 그려낸 人生畵·民衆畵는 하나도 있지 아니하였다. 이것은 심히 유감천만이다. 원래 예술의 생명은 예술 그것에 있지 아니하고, 인생의 사상 감정의, 민중의 실생활의 표현에 있다. (…) 나는 생각하였다. 조선의 예술이 아직 유지하다는 것은 이것이라고. 그리하여 혼자 哀然하였다. 이 때에 春谷兄은 憐然潛然한 어조로 말하되, ‘우리 사회의 예술이 이렇게 단순케 된 것은 전혀 원망할 곳이 있지 아니하다. 그러나…’ 하였다. 이 말 가운데에는 현재 이만한 것이라도 있게 된 것은 극히 다행하다는 의미를 默示하였고, 동시에 이것으로써 토대를 삼아 다른 날 생명이 있는 민중예술을 산출한다는 희망의 빛을 얼굴에 나타내었다. 나는 高兄의 얼굴빛을 和應하여 ‘그렇다’하고 서로 묵묵하였다.

(…) 조선의 예술은 현대 조선인의 머리로, 조선인의 손으로 된 것이 아니요, 太昔시대의 조선인의 머리로 손으로 된 것이니 이것이 시대적 예술이 되지 못하는 것은 물론이요, 따라서 그 예술이 산 예술이 되지 못하고 죽은 예술이 되는 것도 또한 면치 못할 理勢이다. 그러므로 나는 서화협회의 여러 어른들에게 이러한 부탁을 하고 싶다. 동양의 고대예술을 부흥시키는 것도 좋지만은 이보다도 새 예술을 많이 창조하여 조선인의 실생활과 부합하는 조선인의 사상 감정으로 나오는 예술을, 다시 말하면 시대적 예술, 즉 산예술을 산출하기를 바란다”<sup>49)</sup>

48) 동아일보, 1920. 4. 1.

익명의 한 잡지기자는 서화협회에 대하여 민중예술의 창조를 촉구하면서 예술의 慕古와 保守性을 비판했다. 한마디로 그는 조선인의 사상감정에 의한 예술 즉 살아있는 예술의 창조를 강조했다. 이같은 지적은 서화협회의 일반회원을 비롯한 당시의 미술계에 대한 것이다. 하지만 서화협회 총무 등 당시 미술계에서 가장 활발하게 활동하던 '운동가' 고회동 자신에게 던진 匕首이기도 하다. 고회동은 이같은 지적을 수용하려는 태도를 보이기 보다는 아예 보수적 전통회귀의 길을 택했다. 역시 작가의식의 문제이지 않을 수 없다. 하기야 고회동은 문화주의 예술론과 궤도를 같이하는 일종의 自然美論을 주장한 바 있다. 작가의식의 초급단계에서 머물고 있는 듯한 발언의 예는 다음과 같다.

“서양화라 하는 것은 그리는 바가 별로 他에 在함도 아니요, 그 취미가 또한 別處에서 생함도 아니라. 인물이든지, 풍경이든지, 동물이든지, 화초이든지, 각각 작자의 마음대로 그리어 天然의 현상에 소장된 기분인 화폭에 충일하면 그것이 곧 위대한 작품이 되고 우아한 취미가 此에서 生하는도다. - 그와 같이 성품이 순결하고 인격이 고상하면 그 自然美에 所感이 순결할지니 따라서 고상한 작품이 成할지로다.”<sup>50)</sup>

고회동은 1920년대 중반경부터 수묵의 세계로 회귀했지만 그나마도 활발한 작품활동은 하지 않았다. 그의 재등장은 광복 이후에야 본격화되었다. 그러나 작품으로 보다는 단체활동 등 작품 外的인 것 등에 의해서였다. 따라서 고회동은 활동가로서는 得名했는지 모르지만 작가로서 특히 '서양화가 제1호'로서의 역할은 미약했다. 경우에 따라서는 부정적 측면의 평가를 유도하는 행적도 적지 않았다.<sup>51)</sup>

#### IV. 金觀鎬

東愚 金觀鎬(1890~1955년 이후)는 1910년대의 화단에서 가장 괄목할만한 화가였다.

48) 동아일보, 1920. 4. 1.

49) 一記者, 「서화협회 제2회 전람회를 보고」, 『新生活』, 1922. 5.

50) 고회동, 「서양화를 연구하는 길(1)」, 『서화협회보』 제1권 1호, 1921. p. 15.

51) 유희제작에서 수묵세계로 돌아온 고회동은 1929년 서울 大圓庵에 수묵으로 〈洛迦觀音幀〉을 제작하여 봉안하기도 했다. 뿐만 아니라 1938년 〈印峯禪師之照〉(도 12)라는 吳世昌 題의 세필채색 초상화도 제작했다.(현재 全南 松廣寺 소장) 고회동의 또 다른 면모를 밝혀주는 좋은 자료이다. 윤범모, 「첫 서양화가의 유일한 채색 초상화」, 『가나아트』(1991. 3/4), pp. 88~89.

평양의 부호집안 출신인 그는 1908년 渡日하여 明治學院에 입학했다.<sup>52)</sup> 김관호는 1911년 교회동에 이어 동경미술학교 서양화과에 입학, 5년 뒤인 1916년 3월 27세의 만학도로서 졸업했다. 당시 서양화과 졸업생은 本科에 26명이고 교회동처럼 選科에는 일본인 1명과 김관호였다.<sup>53)</sup> 교회동이 '서양화가의 효시'로 언론을 장식했다면 1년 뒤의 김관호는 동경미술학교 서양화과 최우등 졸업생으로 대체했다. 하지만 김관호의 학업성적은 구체적으로 어느 정도였을까. 졸업학년도의 성적은 과연 몇 점이나 받았을까. 이 의문의 확인은 동경예술대학에서 어렵게 확인할 수 있었다. 마침 교회동의 경우와는 달리 김관호나 김찬영은 성적이 구체적으로 남아 있었다. 김관호의 졸업학년 성적은 95점이었다. 최우등의 월계관이란 당시 보도의 성적은 95점이었다. 하지만 김관호의 저학년 성적은 매우 저조했다. 평균점수로 볼 때 1학년은 65점에 불과했다. 이러한 성적이 2학년에서 75점을, 3학년에서 78점을, 그리고 4학년에서 84점을 획득했다. 5년 전체의 평균성적은 79.2점임을 알 수 있다. 이로써 김관호는 노력형으로 고학년이 될 수록 학업에 매진했으며 성적도 급격히 향상된 경우의 학창생활을 보낸 것 같다. 하지만 이 성적은 오로지 실기과목의 평균점에 의거한 것이다. 학교 공식발행의 학업증명서는 유일하게 '실기'라는 과목의 평균성적으로써 모든 것을 대신했다. 서양화과 선과학생의 교과목 및 성적부여 방식의 특이한 점이 주목을 끌기도 한다.<sup>54)</sup> 어쨌든 김관호는 3월 29일 거행된 동경미술학교 졸업식장에서 서양화부 전체학생 가운데 최우등의 월계관을 얻었다. 당시 졸업식장에 진열되었던 <해질녘(夕暮)>이란 졸업작품의 수준이 뛰어나 주위의 칭찬이 대단했다.<sup>55)</sup>

52) 일본 明治學院 동창회 사무실을 방문하여 김관호의 졸업사실을 확인했으나 졸업생 명부 등에는 그의 이름이 등재되어 있지 않았다. (『明治學院同窓會 會員名簿』, 1994) 어렵게 1908년 9월의 입학사실만 확인할 수 있었다. 아마 김관호는 明治學院을 졸업하지 않은 듯하다. 아울러 여지껏 그의 渡日 연도의 1909년설은 이제 1908년으로 정정해야 할 것이다.

53) 김관호는 9월 13일부터 실시한 선과생 모집시험에 합격하여 같은 달 22일 입학허가를 받았다(『東京藝術大學百年史』, p. 489). 하지만 함께 입학했던 중국인 학생의 이름은 졸업생 명부에 보이지 않는다. 『東京美術學校 卒業生名簿』, pp. 38~39.

54) 원칙적으로 유족 등에게만 발행하는 동경미술학교 학업증명서의 입수는 국립현대미술관 장정식님의 도움에 의해 가능했다. 김관호의 수석 졸업 사실은 『東京藝術大學百年史』에도 기술되어 있다. 95점 최고득점으로 이체를 띄어 신문에 보도되었다가(p. 121) 동급생(曾宮一念)의 회상기에도 언급하고 있다.(p. 565)

55) 매일신보, 1916. 3. 31.

“당년 27세. 경성에서 중학교를 졸업하고 7년전에 渡日. 처음 2년간은 明治學院에서 공부했고, 3년째 되던 해에 동경미술학교에 입학. 요새는 神田區猿樂町 岩下館에서 하숙 중인데 졸업작품 〈夕暮〉는 벌거벗은 부인 둘이 뒤로 향한 모양인데, 이 그림이 専科와 本科에서 나온 95점의 전 졸업작품들 중에서 최우등상. 하숙으로 찾아가 보니 5척 8촌의 큰 키에 深青色 미술학교 제복을 입었고 귀공자 같은 호남자. 처음엔 공업을 배우려고 했는데 叔父가 不許했고, 반면 미술은 허락했더라”<sup>56)</sup>

‘월계관의 영예를 얻은 김관호군 - 미술학교 최고점으로 졸업’이란 제목의 위 신문기사는 몇 가지 중요한 점을 시사해 주고 있다. 그것은 김관호에 대한 개인적 정보와 함께 졸업전 출품작이 95점이라는 사실과 그 〈해질녘〉이 최우등상을 수상했다는 점 등이다. 김관호의 명성은 날로 높아만 갔다. 그것의 결정판은 같은 해 10월 제10회 文部省 미술전람회(약칭 文展)에 출품한 〈해질녘〉이 특선을 차지한 ‘조선화가의 처음 얻는 영예’ (당시의 신문보도)였다. 일본 최고의 공모전이었던 文展에의 도전은 신인작가들의 강렬한 염원이었다. 김관호 역시 이 문전에 도전하여 입선수준을 능가하여 특선에까지 이르게 되었다. 당시 제2부 서양화부 총응모작은 1,546점 이었으며 그 가운데 96점만이 입선할 정도의 치열한 경쟁을 보였었다. 이같은 사실을 마침 동경에서 체류하고 있던 春園 李光洙가 「文部省美術展覽會記」라는 감격적인 글을 써서 국내에 송고했다.

“조선인의 그림이라는 여학생들의 소리에 변쩍 정신을 차려보니 大同江 석양에 목욕하는 두 여인을 畵한 김관호의 〈夕暮〉라. 아아! 김관호군이야! 감사하노라. 此에 君의 작품 일점이 無하였던들 얼마나 余로 하여금 齟齬케 하였으리오. 余는 君이 조선인을 대표하여 조선인의 미술적 천재를 세계에 표하였음을 多謝하노라. 今夏, 早稻田대학에 崔·玄 (崔南善·玄相允 = 인용자)양군의 特待生이 有하고, 更히 君의 금일의 영광이 유하니 조선인을 위하여 君 등 3인은 萬丈의 기쁨을 揚하였도다. 余는 此 전람회에 오직 1점의 조선인의 작품을 兪함을 恨하거니와 此가 장차 천 백점이 出할 豫徵으로 思하고 手舞足蹈를 不禁하노라. (….) 此稿를 完한 후에 신문에 김군의 畵가 특선에 入한다는 기사를 보도다. 아! 특선, 특선! 특선이라 하면 미술계의 講聖及第라. 양차 특선에 입하면 무감사의 자격을 득하나니 즉 심사의 자격을 득하는 셈이다. 然而나 金君아! 君이 小成에 安하여 刻苦勉勵를 休하고 명성과 황금이 君의 천재를 折하기를 恐하노니 다수의 천재가 如斯하게 자멸하였느니라. 조선 최초의 자람을 없이하여 만인으로

56) 매일신보. 1916. 4. 2. 『東京藝術大學百年史』에 의하면 김관호가 졸업한 제25회 졸업생은 모두 84명(선과 15명 포함)이었으며 이 가운데 서양화과 28명(선과 2명 포함)이었다. 연례행사인 졸업전은 학부형 등 관람객만도 1,983명으로 지난해보다 3배가 많았다. 출품작은 매일신보의 기사처럼 95점이 아닌 1백점가량으로 작품목록이 남아 있다. 서양화과만 졸업작품과 더불어 자화상을 출품했다. 〈해질녘〉도 출품된 것은 당연한 일이다.(pp. 680~683)

하여금 실망케 말지어다.”<sup>57)</sup>

이광수의 「동경잡신」은 새로운 지식의 수용에 관한 내용으로 이루어져 있다. 그것은 문명개화의 중요성에다가, 그 문명개화의 표준을 동경으로 삼았으며, 그리고 조선사회의 개혁은 문명보급·사회개량·산업개발 등으로 보았다. 이러한 내용으로 이루어진 「동경잡신」 가운데 동경의 문명예찬이 아닌 조선인의 자량을 늘어 놓은 대목은 유일하게 위의 「문부성미술전람회기」 중의 한 대목일 따름이다. 이광수는 명치학원의 동창인 김관호의 특선에 대하여 감상적인 필치를 구사했다. 하지만 이광수는 이 글에서 조선인의 긍지를 일깨웠다기 보다는 일본인의 그림 수준에 미치지 못하고 있는 조선인의 탄식으로 점철되어 있음을 눈여겨 볼만하다.<sup>58)</sup>

〈해질녘〉(도 14)은 ‘평양의 능라도 부근을 배경으로 두 여인이 냇물에서 목욕하는 모양을 그린 것이며, 몇 해전 어느 저녁 때 어느 곳의 냇가를 지나다가 부인이 목욕하는 것을 멀리서 보고 거기서 착상했던 그림’이라고 작가는 증언한 바 있다. 두 여성의 벌거벗은 나체화는 참으로 이색적인 소재였다. 특히 당시의 조선사회의 상황으로 보아 쉽게 수용할 수 없는 소재였다. 때문인지 김관호의 관계기사에서조차 ‘金君의 그림은 사진이 동경으로부터 도착했으나 여인이 벌거벗은 그림인고로 사진으로 게재치 못함’<sup>59)</sup> 이라며 풍경화 작품사진으로 대체해야 했다. 이 사실은 시사하는 점이 크다. 새로운 표현기법인 유화라는 매체도 익숙치 않은 형편에서 그림내용까지 당시 사회상황과 맞지않아 수용할 수 없었던 모양이다. 하기야 케네드 클라크(Kenneth Clark)식의 표현대로 알몸(naked)과 누드(nude)의 구별조차 제대로 인식이 없었던 시대의 일화이다. 서양에서의 누드라는 단어는 교양을 동반하는 思惟의 결과로서 사용되곤 했기 때문이다. 작품도판으로조차 신문에 게재할 수 없었을 정도의 ‘파격적’인 내용으로 ‘외국’의 전시장에서 주목을 받았다는 사실, 이는 김관호를 비롯한 당시 화가들의 운명을 예시해주는 일이기도 했다.

〈해질녘〉(127.5×127.5Cm. 현재 동경예술대학자료관 소장)은 특이하게 정사각형의 크기로 건강하고도 풍만한 2명의 나체 여인의 뒷모습을 화면 가득히 그린 작품이다. 물속에서 갓 나와 몸의 물기를 닦아내는 듯한 모습으로 두 여성의 서있는 모습에 약간의 動勢를 부여하면서 긴장감이 감도는 화면을 이루고 있다. 짜임새있는 구도, 인체묘사의 밀도, 배경처리 등

57) 「東京雜信 - 文部省美術展覽會記」, 매일신보, 1916. 10. 28/31. 『이광수전집⑩』(우신사) 재수록.

58) 김운식, 『이광수와 그의 시대』②(한길사, 1986), pp. 511~513.

59) 매일신보, 1916. 10. 20.

1910년대 최고의 걸작으로 꼽힐만한 작품이다.

이 〈해질녘〉에 대하여 전람회 당시의 평가가 있어 관심을 끈다. 필자는 石井柏亭(1882~1958)로서 그는 동경미술학교 서양화과 출신으로 文化學院 미술부 초대부장 등을 지냈으며 한국인 화가에게도 잘 알려진 화가이다.

“김관호(한국인)의 나체습작을 전에 어떤 전람회에서 여러 사람들과 본 적이 있지만, 이번의 〈해질녘〉은 (이미 그랬던) 습작에 풍경을 곁들여 보였다. 소위 학생적인 그림이다. 르네 소나르라 불리는 넘치는 情緒라는 것을 지니고 있지만 배경과 인체와의 관계를 더욱 자연스럽게 갖추고 있어 연구한다면 이것 이상으로 재미있는 그림이 될 수 있겠다. 배경의 하늘, 물 등의 색은 거의가 탁한 모습을 보이고 있다.”<sup>60)</sup>

김관호는 〈해질녘〉과 함께 〈자화상〉(60.5×40Cm 현재 동경예술대학 소장)(도 13)도 남기고 있다. 겨울 옷차림의 이 작품은 검정색의 두터운 외투와 하얀 털옷의 흑백 대비가 강하며 머리에는 검은색 털모자를 썼다. 얇은 홍조를 띄고 있는 얼굴은 교회동의 경우처럼 콧수염을 기르고 있다. 배경은 생략된 채 단순한 구도법의 구사와 무게있는 색조 등 작가의 범상치 않은 기량을 보여준 작품이다.

김관호는 미술학교를 졸업하기 전에 이미 국내의 대중과 작품으로 해후한 바가 있었다. 그것은 1915년 공진회에서였다. 교회동이 〈가야금 타는 미인〉을 출품한 전시회에 재학생의 신분으로 김관호도 유화작품을 출품하여 銀賞까지 수상한 바 있었다. 1910년대의 동경미술학교 졸업생 3명 가운데 가장 두드러진 활약상과 사회적 대우를 받은 작가는 역시 김관호라 하겠다. 졸업 후 귀국한 김관호에게 총독부는 우수 조선인 유학생으로 김관호 등 4명을 선정하여 표창 및 상금(일금 5圓)을 수여했다.<sup>61)</sup> 또한 雲岷宮의 李堉公으로부터 초상화를 부탁받아 제작하기도 했으며 昌德宮 秘苑 등을 그려 李王職에 의해 매입되는 주목도 받았다. 김관호는 扶餘 등 명승고적도 화폭에 담았다.<sup>62)</sup>

화가로서 김관호의 절정은 1916년에 이루어졌다. 미술학교 최우등졸업, 文展 특선 등에 이어 마지막으로 같은 해 12月 고향인 평양에서 개인전까지 개최했기 때문이다. 국내 최초의 유화개인전으로 기록될 이 개인전은 평양 재향군인회 演武場 건물에서 1916년 12월 17

60) 石井柏亭, 『作品評 - 第10回 文展 第2部 西洋畫』, 『中央美術』(1916. 11), 『日展史』④ 文展編 四(사단법인 日展, 1981), p. 541(재수록).

61) 매일신보, 1916. 5. 23.

62) 매일신보, 1916. 8. 17.

일 열렸다. 작가는 주로 평양일대의 풍경화를 중심으로 50점을 진열했다. 이 때 平壤 府尹(本田)은 동경 上野公園의 여름풍경을 그린 대작 1점을 샀으며 또 일본군 旅團長(市千)은 모란대 그림을 주문하기도 했다.<sup>63)</sup>

이듬해 김관호는 모교 동경미술학교의 부탁으로 모란대 부근의 여름풍경화를 제작했다. '大同江의 大油繪'라고 보도된 당시 기사에 의하면 동경미술학교 교장(正木直彦)의 직접 부탁으로 같은 해 9월말까지 완성토록 되어 있었다.<sup>64)</sup> 이 작품은 일본의 전국 文官 일동이 皇室에 헌상키 위한 목적에서 이루어진 것이었다. 당시 신문에는 김관호의 <조선처녀>(도 16)라는 작품을 도판으로 소개하기도 했다.

김관호의 유화가 대중과 다시 만난 기회는 1923년 제2회 조선미전에서였다. 이 공모전에 그는 <湖水>(도 18)라는 작품을 출품했다. 단 한번의 조선미전의 참여였다. 이후로 김관호는 공식적인 작품활동과 거리감을 갖게 되었다. 다만 1920년대 후반 후진양성을 위한 朔星會회화연구소에 참여한 사실 이외에 특기할 만한 사항을 찾기가 어려웠다. 김관호는 1920년대 중반에 절필했다. 현재 김관호의 유존 작품은 동경예술대학 소장의 2점 정도만 확인되고 있다.<sup>65)</sup> 그밖의 도판에 의해 간접확인할 수 있는 것으로는 매일신보에 게재된 <포플라나무가 있는 풍경>(1916년)(도 15)<sup>66)</sup>과 <조선처녀>(1917년) 그리고 제2회 조선미전 출품작인 <호수>(1923년) 등이다. <조선처녀>는 머리를 길게 땅은 처녀의 옆모습 상반신을 화면 가득히 그린 작품이다. 반면에 <호수>는 호수가에 나체로 앉아 있는 여성의 앞모습을 사실적으로 묘사한 작품이다. 수줍은 듯 고개를 약간 숙이고 한쪽 손을 땅에 딛고 전체의 몸을 기울게 한 모습을 하고 있다.

이광수의 표현에 의하면 문학·미술·음악 같은 분야는 王侯의 기상이 있는 것으로 보았다.<sup>67)</sup> 따라서 예술이란 '王侯의 學'으로 특히 미술분야가 그렇다고 했다. 식민지 백성은 농상공업의 학습이 우선이지 왕후의 象을 배우는 문학 미술이란 따위는 가소로운 일이다. 자신의 처지도 돌보지 않고 '왕후의 學'에 달려든 동키호테같은 존재가 곧 동경미술학교 출신 등의 화가이다. 이들 가운데 가소로운 일의 꼭지점에 놓인 존재가 김관호이기도 했다. 여기서

---

63) 매일신보. 1916. 12. 19.

64) 매일신보. 1917. 6. 19.

65) 현재 김관호의 동경미술학교 동기생이었던 石川 隼의 유족이 보관하고 있었던 김관호 작품이 확인되어 조사 연구 중에 있다.

66) 매일신보(1916. 10. 20)에 게재. 이 작품의 명제를 필자가 이렇게 명명한다.

67) 이광수, 앞의 글.

金東仁과 김관호의 관계가 새롭게 부상된다.<sup>68)</sup> 두 사람은 모두 평양출신으로 절친한 사이였다. 게다가 귀공자형의 김동인은<sup>69)</sup> 문학을 택하기 전에 원래 미술공부를 했었다. 14살에 동경유학을 단행한 김동인은 우선 미션스쿨인 明治學院中學에 다녔다. 이 학교는 이미 金玉均, 朴泳孝를 비롯 李光洙, 文一平 그리고 김관호가 다닌 학교였다. 이 학교의 4년 후배인 김동인의 재학 당시에도 김관호의 작품이 校寶로 학교 벽에 걸려 있었다고 한다. 이어 김동인은 1918년 봄 川端畫學校에 입학했다. 여기서 그는 藤島武二(1867~1943)의 문하에서 수학했다. 藤島는 동경미술학교 교수로서 교회동·김관호를 지도했으며 「조선관광소감」(미술신보 1914. 3) 같은 조선관계 글을 발표하기도 했다.

“프랑스가 알제리아를 정복했을 때 그 무렵의 화가들은 떼지어 그 땅에 배타고 가서 알제리아의 풍경을 그리는 것이 유행이었다. 그 땅의 풍경, 풍속, 전쟁 등을 제재로한 유명한 화가가 속출했다. 곧 들라크로와, 드간, 마리라, 프로만탄, 기요메 등. 열심히 동양취미를 고취하여 당시 프랑스 화단에 일종의 유행을 지었다. 열대 지방의 강렬한 선과 색채 당시 프랑스 화단에 큰 자극이 된 것이다.”<sup>70)</sup>

藤島는 조선을 두고, 프랑스 화가가 식민지 알제리아를 생각했던 것 같이 비유했다. 프랑스 화단에 동양취미를 유행시켰던 원인 제공자로서 알제리아를 거론했다. 후지시마의 조선 생각은 약간 우호적인 듯한 표현을 썼다. 즉 ‘조선은 고대 역사에 비추어 보아도 늘 인도·중국문화를 받아 독특한 기능을 발휘했으며, 인종상에서 보아도 결코 열등민족이 아니다. 따라서 잘 계발한다면 조선예술의 부흥도 결코 헛된 생각이 아니다’라고 했다. 이같은 시각에 대하여 전문가적이고 확실한 것이란 견해도 있다.<sup>71)</sup> 그러나 ‘잘만 계발한다면’하는 식의 조건부적 조선예술 부흥론은 식민지 경영자측의 우월감있는 잠재의식을 나타낸 것이기도 하다. 마치 柳宗悅의 한국미술에 대한 표면상의 예찬이 식민지시대 가해자측 지식인의 어쩔수 없는 한계를 뛰어넘을 수 없었던 것과 유사할지도 모르겠다. 하영든 후지시마는 1910년대의 김관호·김동인 등에게까지 영향력을 미쳤다. 김동인은 문학동인지 『創造』에 김관호를 동인으로

68) 김관호와 김동인 관계의 이 부분은 金允植의 「逸話로 엮은 文學史③-김동인과 김관호의 휘황한 만남」(『月刊朝鮮』 1986. 9), pp. 572~580을 주로 참고했음.

69) 김동인의 만형 金東元은 평양의 유지로서 뒤에 초대 국회의부장을 지냈다. 이 김동원의 딸이 金瓚永의 며느리 즉 金秉驥의 부인이 된다.

70) 藤島武二, 「조선관광소감」, 『美術新報』, 1912. 3/ 遺文集, 『예술의 에스프리』, 재수록(중앙공론 미술출판 1982), pp. 249~250. 김윤식, 앞의 글, 재인용.

71) 김윤식, 앞의 글, p. 579.

영입했다(1919년 8월). 김동인은 김관호에게 표지화나 본문 삽화 등을 요구했다. 하지만 그 뜻이 잘 이루어지지 않았다.

‘김관호군의 그림은 이번 호에도 나지 못했습니다. 요 다음부터는 매호 君의 득의의 그림이 하나씩 나올터이니 늘 사랑하여 주옵소서’. 『創造』 9호의 ‘남은 말’에서 김동인의 염원을 확인할 수 있다. 하지만 김관호의 사정은 이미 미술과의 결별 즉 절필쪽으로 기울고 있었다. 김관호는 『창조』의 후신인 『靈臺』(1924년 8월 창간)의 속표지에 나팔꽃 등 네송이를 그렸다.<sup>72)</sup> 이 삽화들은(도 17) 소박한 線描에 의한 장식적인 내용이었다. <해질녘>의 살아 있는 氣가 이미 쇠약해진 듯한 인상을 주는 필치였다. 어쨌든 김동인과 김관호 그리고 김찬영은 모두 평양 출신, 그것도 부호집안의 출신으로 1910~20년대 평양문화예술계를 이끈 선구자들이었다. 개인적 친분관계도 두터워 상호 격려와 영향도 적지 않았을 것이다. 하지만 김동인의 활발한 문학활동에 비해 김관호나 김찬영의 미술활동은 점차 쇠퇴해가는 대조를 이뤘다. 삭성회 등 후진양성 등에 관여했지만 김관호시대의 퇴장은 평양예술계 뿐만 아니라 한국 미술계의 아쉬움으로 남게 되었다.<sup>73)</sup>

김관호의 퇴장은 무엇보다 작가 자신의 확고하지 못한 작가의식에서 제1차적인 원인을 찾을 수 있다. 아무리 <해질녘>같은 수작을 남겼다해도 이미 <해질녘>의 세계와 당시 조선 식민지 사회와의 이질성을 작가는 간파하지 못했다. 하기야 개척자적 자세로 <해질녘> 세계를 선도하려 했으면 보다 굳은 의지로 극복해 나갔어야 옳다. 결과적으로 김관호는 개인적·사회적 한계로 절필 쪽을 택하게 되었다. 여기서 김관호의 사정을 가장 잘 파악했던 친지 중의

72) 『영대』에 수록된 김관호의 삽화는 『월간미술』(1991. 6), p. 63에 재수록 되었다. 아울러 고희동의 청년과 호랑이를 그린 『青春』(1914. 창간호)의 표지화(도 2)도 소개되었다. 이것은 최남선의 권유에 의한 것이었다. 김찬영은 『창조』 8호 <평화>와 9호의 <앞으로 나아가는 사람> 등과 같은 표지화를 그렸다.

73) 1928~29년경 삭성회미술연구소에 입소한 朴泳善의 증언을 소개하면 다음과 같다.  
“(…) 그런데 김관호 선생은 대단한 분이었어. 작품이 아주 훌륭했지. 鮮展에 입선했던 작품 그리고 평양 종로국민학교에 걸려있던 풍경, 정물이 기억나고…. 특히 평양감부 김능호씨의 초상화를 본 적이 있는데, 상당한 충격을 받았어. 전신상의 50호 유화작품인데 르네상스시대의 라파엘로 작품에서 느낄 수 있는 중후함이랄까, 에노꾸를 두툼하게 발라서 인물의 볼륨이 살아 있는데, 야! 이게 진짜 그림이구나 싶었지. 유화의 진수를 느꼈어. 그 때 이런 분한테서 지도를 좀 받았으면 했는데, 결국 그분은 그림을 그만 뒀으니…. 말만 듣고 한번 만나보지 못한게 뉘야. 내가 50년 동안 애지중지 쓰고 있는 이젤이 바로 김관호 선생 유품이지. 그분 아들이 내 친구여서 당시 거금 50원을 주고 사들인 거야. 화가로 커가면서 지금까지도 이젤 앞에 서면 그분에 대한 존경심은 여전하지.” 金福基, 『개화의 요람 평양화단의 반세기』, 『계간미술』(1987. 여름), p. 102.

하나였던 김동인의 김관호를 위한 '변명'을 살펴보자.

“15~16년전 동경의 모든 신문은 김관호 때문에 얼마나 떠들었던가. 동경미술학교 개교 이래의 최고점의 성적으로 졸업한 학생이 있다.(…) 이런 명예를 질머지고 돌아 온 청년화가가를 위하여 그 때 조선의 유일한 신문이던 매일신보는 손바삐 그를 붙들고 그에게 금강산 탐승의 文과 畵를 촉탁하였다. 그러나 그뿐이었다. (…) 어떤 소학교에서 그를 도화교사로 초빙하였다. 이것이 천재에 대한 조선의 최고 인식이었다. 간간 자기의 父祖의 사진을 들고 초상을 그려 달라고 찾아 오는 사람이 있었다. 이것이 이 화가에 대한 민중의 최대의 부탁이었다.”<sup>74)</sup>

'천재'에 대한 당시 조선사회의 푸대접을 김동인은 통렬히 비판했다. 사회로부터의 무관심은 김관호로 하여금 끝내 폐인이 되게끔 만들었다는 것이다. 절필 후의 김관호는 술타령으로 몸을 버렸으며 나중에는 손이 떨려 붓은 커녕 편지조차 쓸 수 없을 지경이 되었다고 한다. 1910년대 대표적 화가의 씩씩한 말로를 보는 것 같아 안타깝게 하는 대목이다.<sup>75)</sup>

김관호의 작품세계에서 민족의식이나 저항정신같은 측면은 확인할 수 없다. 오히려 형성기 식민지시대의 체제에 순응했을 따름이었다. 하지만 독일 유학 이전 즉 미술입문 이전 단계의 김관호는 저항의식이 농후한 지사적 풍모를 띤 청년이었다. 근래 발견된 저항가사집 『혈죽가라』(18×12.2Cm 韓紙 제책본)의 저자가 곧 김관호였기 때문이다.<sup>76)</sup> 이 가사집은 을사조약 체결시 자결한 忠正公 閔泳煥의 忠義心을 기리는 내용으로 운문과 산문의 형식으로 구성되어 있다. 1907~1909년 사이에 집필된 이 책의 내용은 저항가사 「혈죽가」와 개화시 「애국가」 반산문체, 「내훈」 등 3편으로 묶어져 있다. 「애국가」는 민영환의 낯을 잊지말고 지성을 발달시키며 학문에 힘쓰고 조국을 사랑하며 문명세계를 따라 가자는 구한말의 시대상황, 즉 독립에의 염원이 잘 들어나 있는 내용이다. 「내훈」은 백성된 자가 나라에 대해 해야할 의무사항

74) 김동인, 『김동인전집』⑥(삼중당), p. 257.

75) 1958년 조선화보사 발행의 조선민주주의인민공화국 창설 10주년기념 『미술작품집』에 의거 김관호의 말년 상황을 전해주는 자료도 있다(김복기, 「북한미술과 월북화가 작품활동」, 『월간미술』(1992.11), pp. 56~57). 『미술작품집』에 의하면 1950년대 북의 대표작가 150여명의 작품 161점이 수록되어 있는데, 그 가운데 김관호의 1955년 유화작품 <가을의 모란봉>이 소개되었다. 이로써 60대 후반의 김관호 생존 사실을 확인할 수 있었다. 하지만 이미 30대 당시 그림을 그릴 수 없을 만큼 손이 떨리는 등 절필했던 그가 어떻게 연로한 말년에 '세삼스럽게' 붓을 들고 제작에 임했는지 궁금할 따름이다.

76) 金善豊 교수에 의해 확인된 이 가사집은 김교수가 청계천 교서방에서 입수한 것이다. 세계일보, 1993. 3. 5.

네가지가 강조되었다. 「血竹歌」는 4·4조의 장편가사로 총 69행 4단으로 구분되어 있다. 2단은 '살기를 도모하면 죽고 죽기를 도모하면 살고 (...) 학문에 힘써 자주독립을 회복하자'고 역설했다. 3단에서는 '간신적자들의 목을 베어 그 혈죽 끝에 달아매어 모든 사람을 징계하니 (...) '하며 일인과 매국노에 대한 작가의 강렬한 적개심이 표현되어 있다. 이 같은 『혈죽가라』의 자료는 흥미롭다. 집필시기가 1907~09년이면 작가의 10대 말기로 서울에서 중학교정을 마치고 도일하기 직전이다. 김관호는 전공으로 미술을 선택하기 이전에는 민족주의 성향의 애국지사적 의식을 지니고 있었다. 그는 강렬한 저항정신 특히 항일정신의 소유자였다. 하지만 화가의 길로 들어 선 이후, 또한 일본유학시절의 과정을 거치면서 오히려 10대말의 정신세계와 정반대의 길로 내닫게 되었다. 미술의 사회적 역할 혹은 민족적 측면과의 적극적인 상관관계를 설정하지 못한 작가의 한계가 짐작된다. 김관호의 절필은 이미 미술과 일본유학을 선택할 때부터 그 싹이 트고 있었다고 보아진다.

김관호의 미술활동이라 해야 불과 10년 미만. 이 짧은 기간동안 그는 커다란 교훈을 남겨 놓고 절필했다. 유화의 특성을 肉化시키면서 '물'(수묵화)이 아닌 '기름'(유화)이라는 이질적인 재료로 주체적 조형언어를 구축하려 한 화가였다. 비록 도불 유학생인 동경미술학교의 黒田清輝 등에 의한 外光派 기법 등과 친연성이 엇보인다해도 김관호의 미술사적 위치는 결코 소홀히 다룰 수 없다.<sup>77)</sup>

## V. 金瓚永

維邦 金瓚永은 교회동, 김관호에 이어 동경미술학교 서양화과를 졸업하고(1917년) 귀국한 화가이다. 그러나 현재 그에 대한 내용은 자세히 밝혀진 것이 없다. 미술사전이나 인명사전 혹은 백과사전 등에 생몰년대의 미상 정도 수준만 되어도 양호한 편이다. 예컨대 권위 있다는 한국정신문화연구원 발행의 『한국민족문화대백과사전』의 관계항목은 이렇게 되어 있다.

“ 김유방/ 생몰년 미상. 문인 본명은 찬영. 1919년에 김동인, 김억, 전영택, 주요한, 김환 등과 함께 우리나라 최초의 순수문예동인지 『창조』를 창간하였다. 그러나 그는 평론과 회곡을 몇 편 썼을뿐 적극적인 문단활동이나 연극운동을 한 것은 아니었다. 비평의 경우, 김동인과 염상섭의 논전에 끼어들어 『작품에 대한 평자적 가치』라는 평을 쓰기도 했다. 비록 그는 본격적인 극작가는 아니었지만(...)”<sup>78)</sup>

77) 윤범모, 『한국근대미술의 형성』 참조.

78) 한국정신문화연구원, 『한국민족문화대백과사전④』(1991), p. 822.

김찬영의 진면목을 알리는데 이같은 사전의 항목은 오히려 방해가 된다. 미술이 전공인 화가의 전문분야를 문인이라고 잘못 설정한 것에서부터 오류는 시작되었다. 이 부분은 최소한 이렇게 수정되어야 한다.

1893. 3. 20~1960. 1. 4. 평양 출생. 화가 및 문인. 아호 維邦. 1917년 4월 동경미술학교 서양화과 選科 졸업. 유존작은 졸업작품으로 모교에 제출한 <자화상>(현재 동경예술대학 자료관 소장) 한 점이 남아 있다. 1920년대에는 『창조』·『靈臺』·『廢墟』 등 문예지의 동인활동에 참여했으며 다수의 글도 발표했다. 「서양화의 系統 及 使命」(1920년) 등 미술에 관한 글, 「'비평을 알고 비평을 하라'를 읽고」(1921년) 등과 같은 문학비평, 「개척생활」같은 소설, 「背教者」(1923년) 같은 희곡 등을 썼다. 미술활동은 1925년 평양에서 朔星會회화연구소를 김관호 등과 창설하여 후진양성에 힘을 쏟았다. 그 역시 미술학교를 졸업하고 10년 가량의 작가활동을 유지하다가 절필했다. 절필 이후에는 서울에서 영화관이나 외국영화국내 보급회사를 일시 운영하기도 했으나 주로 골동품 수집과 사냥 등으로 생애의 후반부를 보냈다. 슬하에 화가 金秉騏(서울대 교수·한국미술협회 이사장 역임) 등을 두었다.

維邦 金瓚永은 1893년 평양의 대지주였던 金鎮模의 4남3녀 중 차남으로 출생했다.<sup>79)</sup> 청풍김씨 김진모는 평안도의 전설적인 대감부로서 嘉山군수를 역임하기도 했다.<sup>80)</sup> 김찬영은 평양 四崇학교를 졸업하고 13세 때 부친의 뜻으로 결혼을 했다. 이어 16세 때 독일, 明治學院(명치대와 무관한 중학교 과정임)을 졸업하고 역시 부친의 엄명으로 明治大學 法科에 입학

79) 생몰년대조차 알려지지 않은 김찬영의 생애에 관한 내용은 재미화가 金秉騏(1916년생)의 증언을 참조했다. 김화백은 김찬영의 장남으로서 1930년대 일본 文化學院 출신으로 화가 겸 미술평론가로 활동했다. 그는 서울대 미술대 교수, 한국미술협회 이사장 등을 역임했다. 1965년 도미한 이래 국내 미술계와는 거의 두절된 상태로 현재 뉴욕 근교에서 거주하고 있다. 필자는 1985년 이래 사라토가 자택 등지에서 10여 차례에 걸쳐 김찬영 가문의 '모든 것'을 녹음취재 했다. 김화백은 고령임에도 불구하고 평론활동 경력에 손색없을 만큼 증언이 논리정연했으며, 특히 기억력도 비상했다. 김병기증언을 기초로 하여 필자는 이미 2편의 글을 발표한 바 있다. 「북조선미술동맹에서 종군화가단까지」, 『가나아트』(1990.1/2), 「1930년대 동경 유학생과 아방가르드」, 『가나아트』(1994. 7/8).

80) 스크루지 같았던 그에게 당시 평양사람들은 '기가 막히다'라는 말을 그의 별호를 써 '金嘉山이가 막히다'라고 쓸 정도였다. '대동강 하류의 옥토는 대부분 그의 토지였으며 그는, 남의 땅을 밟지 않고도 살아갈 수 있다'고 했을 정도였다.

했다. 하지만 김찬영의 장래 희망은 화가였다. 따라서 부친의 뜻을 거역하고 다시 東京美術學校 서양화과에 입학했다(입학허가일은 1912년 9월 25일). 당시 그 학교에는 고희동과 김관호가 재학 중이었다. 따라서 김찬영의 재학 중 고희동의 졸업 후 귀국과 김관호의 文展 특선 및 귀국, 개인전 개최 등의 역사적 사건 등이 선행케 되었다.

“평양부 수정 77번지 김찬영군은 금년 봄에 동경미술학교 양화과를 졸업하고 고향에 돌아 왔는데, 조선 사람으로 동경미술학교 졸업한 사람이 이 김군까지 세명이며 세명이 다 양화과이요, 평양에 두 사람이 있음은 금수강산의 자랑이라 하겠더라. 군은 평양 四崇學校를 졸업하고 십륙세 때에 동경을 가서 명치학원을 졸업하고 그 부친의 지명으로 명치대학 법학과에 입학하였으나 군은 천성으로 미술을 좋아하며 따라서 미술에 관한 재주도 있음으로 중도에 동고를 퇴학하고 동경미술학교에 입학하였는데 지금에 이르러서는 그 가정에서는 미술이 군에게 적당한 줄 알고 대단히 좋아한다 하더라. 군은 기자에게 대하여 말하데 ‘미술은 인생과 자연의 반영이지요, 무엇이든지 그를 모사하여 그의 생명을 실제 이상에 연장케 하는 것은 미술이 아니면 능치 못하여요. 그런데 조선에는 모사할 것이 많아요. 이것을 모두 써서 우리 자손에게 완전한 참고와 모범을 주는 것은 우리의 책임이지요’ 하더라. 이 때 들앞에 느적거리는 두어 떨기 작약은 고은 잎이 하나 둘씩 풀풀 날리더라.”<sup>81)</sup>

김찬영이 동경미술학교 서양화과를 졸업할 때는 본과에서 17명이, 그리고 選科에서 김찬영 등 7명이 함께 졸업했다. 선과생 가운데 일본인 1명 이외 5명이 모두 중국학생이었다. 김찬영의 학업성적은 그렇게 뛰어나지 못했다. 동경예술대학 미술학부장 발행의 학업증명서에 의하면 김찬영의 성적은 다음과 같다. 1학년 76점, 2학년 66점, 3학년 68점, 4학년 76점, 5학년 75점, 이같은 성적은 ‘실기평균점’이다. 김찬영의 성적은 60~70점대 수준으로서 5년 평균점수는 72.2점임을 알 수 있다. 전공인 실기성적만의 평균점수치고는 그렇게 우수한 편은 아니었다. 졸업생명부의 김찬영 주소는 朝鮮平壤內川面 四洞 12-9로 되어 있었다.<sup>82)</sup>

김찬영은 1917년 졸업 당시의 <자화상> (60.5×40Cm 동경예술대학 자료관 소장)(도 19) 한 점을 남기고 있다. 매우 회화적인 이 작품은 무게있으면서도 사실적인 필치로 작가의 내면세계가 잘 형상화되었다. 왼쪽 측면상의 흉상모습으로 검은 옷에 붉은 색조의 얼굴 등이 패기에 넘친 필력을 보여준다. 특히 저 멀리 강과 산자락 그리고 구름 등의 배경처리가 한결 繪畫的인 맛을 북돋아 내고 있다. 작가의 개성적 면모가 엿보이는 <자화상>이긴하나 주

81) 「미술은 자연의 반영 - 서양화가 김찬영군」, 매일신보, 1917, 6. 20.(사진도판으로 학생복차림의 김찬영 인물사진 게재)

82) 『동경미술학교 졸업생명부』, pp. 39~40.

인공을 노을풍경 속의 인물로 설정했듯이 작가생활 역시 이내 노을 속으로 빠져들게 되었다.

『東京藝術大學百年史』에 의하면 김찬영이 졸업한 제26회 졸업식에는 일본화과, 서양화과, 조각과, 도안과, 금공과, 주조과, 도화사범과 등 7개학과에서 78명(선과 14명 포함)이 졸업했다. 졸업제작진열회라고 불려졌던 졸업미전은 졸업식 다음날(3월 30일)에 개최되어 2,087명이 관람했다. 이 전시에 김찬영은 〈자화상〉과 함께 〈넵프의 죽음〉이란 작품을 출품했다. 원작은 남아 있지 않지만 〈넵프의 죽음〉이란 명제의 작품은 시사하는 바가 적지 않다.

김찬영은 문예동인 『靈臺』와 『廢墟』 등에 참여했으며 金東仁을 비롯 金岸曙, 朱曜翰 등과 두터운 친교를 맺었다. 김동인과 김찬영은 김병기의 회고에 의하면 '돈 많은 멋장이면서 일종의 탕자같았다. 댄디즘에 플레이보이었다.' 특히 김찬영은 당시 시대적 분위기에서는 침략적 유행을 보였다. 머리는 깎(서양식 모자)을 눌러 쓰고 폴프바지에다가 양복을 입은 서양식 신사같은 모습을 좋아했다. 여자 손보다도 작은 손을 지닌 그는 넥타이를 구하러 동경까지 '출장' 갈 정도였다. 때문에 평양에서 최초의 서양식 주택이 김찬영의 집이라는 사실 또한 놀랄 일은 아니다.

김찬영의 미술계 활동 가운데 가장 주목할 만한 일은 평양의 朔星會회화연구소의<sup>83)</sup> 운영이었다. 삭성회의 주요 인사는 전통화 부문에 金允輔와 金廣植, 유화 부문에 김관호와 김찬영이었다. 삭성회의 개설은 1925년 7월 1일 천도교 宗理院에서였다. 당시 평양의 대부분 교회건물도 그랬듯이 옛 한옥을 사용했다. 개설과 함께 연구생 모집요강이 신문에 보도되기 시작했다. 수업연한은 2년과정으로 동양화 20인, 서양화 30인, 그리고 속성과 약간명을 모집했다. 입학비(1원)와 1개월 회비(동양화 1원, 서양화 2원)도 받았다.<sup>84)</sup> 삭성회의 재정적 지원은 주로 김찬영이 담당했다.<sup>85)</sup> 때문에 시설이 우수한 편이었다. 각종 미술도구조차 동경에서 특별주문하여 사용했다. 고급이젤 2개와 학생용 이젤 등 당시로는 최고급 재료와 양호한 교육환경이었다. 심지어는 전속 누드모델까지 사용할 정도로 교과목도 다양했다.

삭성회는 개설 1주년을 맞아 제1회 미술전시회를 연구소내에서 개최했다(1926. 6. 23~6. 27). 이 전시는 연구생 중심의 작품 50여점이 출품되었다. 제2회전(1927. 10. 2~10.

83) 여지껏 이 기구에 대한 명칭은 일반적으로 朔星會라고 불려왔다. 그러나 정확한 명칭은 朔星會인 것으로 확인되었기에 바로 잡는다. 여기의 朔星은 북쪽별을 의미한다. 평양지방의 예술단체임을 주목할 필요가 있다.

84) 동아일보, 1925. 6. 26.

조선일보, 1925. 6. 27.

85) 김병기의 증언.

6)은 평양 상품진열관에서 조선일보 평양지국의 후원으로 개최되었다. 출판작가도 평양지역 뿐만이 아니라 전국단위로 확대하여 총 416점이 출품되어 그 가운데 38명의 94점을 입선작으로 선정되었다. 당시 입선자 가운데는 동양화의 金殷鎬, 李象範, 高羲東,<sup>86)</sup> 李用雨, 金圭鎭 등 24명이, 서양화에는 金根洙, 張承燁, 朱龍瑞, 朴寅鐵, 故 康潤鎬, 崔信榮, 咸希一, 朴泰絃, 李元賢, 尹聖浩, 上木龍三, 田邊草作 등이었다.<sup>87)</sup>

한 신문은 사설에까지 이 삭성회전시와 서울의 제7회 서화협회전시를 묶어서 소개할 정도였다.<sup>88)</sup> 또한 '생활에 쫓기어 향방없이 헤메이는 우리의 동포! 여락한 淸秋를 당하여 평양에서 개최된 미술전람회를 구경하라! 그리하여 하얗 고상한 취미를 맛보고 힘껏 위안을 얻은 후 청신한 기운을 내어 보라!'<sup>89)</sup>라고 다소 감상적으로 삭성회전시 관람을 권유하는 글도 나타났다. 관람객 유치방안책도 강구되어 실시하기도 했다. 즉 모든 관람객에게 투표용지를 배부해 전시장내 최우수작을 표기하여 투표하면 집계 후, 해당작품 투표자 가운데 한 명을 추천하여 1등으로 뽑아 서양화 한 점을, 다음 투표된 그림을 2등으로 하여 역시 추천 후 동양화 한 폭을, 그리고 3등에겐 글씨 한 점과 조선일보 2개월 구독권을 증정하는 관람객 유치책도 썼다. 당시 관람객이 뽑은 1위의 작가는 59표를 얻은 최신영이었다.<sup>90)</sup> 1927년 삭성회는 5월의 조선미전에 3명의 연구생(박인철, 장승엽, 권명덕)을 입선시키는 쾌거를 이루었다고 신문지상에 올랐다.<sup>91)</sup>

또한 9월에는 삭성회 임시총회를 열어 미술전 개최와 연구생 康潤鎬의 추도회 개최, 그리고 연구생모집 등 사업확장을 결의했다. 이들 사업을 위한 준비위원 명단은 다음과 같아 삭성회 구성인자의 면면을 짐작케 한다. 張承燁, 朴寅鐵, 崔學林, 朱龍瑞, 金根洙, 崔淵海, 咸希一, 李七德, 黃鎬昶, 金炳斗, 上木龍三<sup>92)</sup>. 삭성회는 1928년 2월 이 연구소를 미술학교로

86) 1927년 삭성회 공모전의 동양화부에 고희동이 출품하여 입선한 사실은 흥미를 끈다. 동경미술학교 서양화과의 후배가 이끌고 있는 공모전에 심사위원도 아닌 일반응모자로, 그것도 동양화부의 출품은 고희동의 굴절된 내면세계를 엿보게 한다

87) 조선일보, 1927. 10. 2.

88) 조선일보, 1927. 10. 1.

89) 活海生, 「삭성미술전람회」, 조선일보, 1927. 10. 3.

90) 조선일보, 1927. 10. 5 /10. 12.

91) 조선일보, 1927. 5. 23.

92) 조선일보, 1927. 9. 15.

(김병기의 증언에 의하면 삭성회의 문하생으로 吉鎭燮, 權明德, 최연해, 주용서 그리고 마지막 무렵엔 朴泳善 등 20여명이 매일같이 수학했다고 한다. 이 가운데 길진섭은 吉善宙 목사의 차남으로 동경미술학교 출신이며 畫名을 높인 작가였다.)

승격 발전시키려고 추진했다. 이를 위해 임시총회를 개최하여 임시위원장 김관호를 사회로 하여 삭성미술학교 설립기성회 조직과 준비위원을 선정했다. 당시 기성준비위원은 김관호, 김찬영, 김광식, 장승엽, 박인철, 김경빈, 김희작이었다.<sup>93)</sup> 하지만 삭성미술학교 설립의 야망은 이루지 못했다. 김관호, 김찬영 등에게 미술학교 설립 실패의 좌절은 매우 깊은 상처를 남긴 모양이다. 이 후로부터 두사람은 미술계는 물론 문화계 일반에서 서서히 자취를 감추게 되었다. 그만큼 삭성미술학교의 설립은 서양회화 도입의 제1세대들에겐 자신의 사회적 책무의 마지막 귀의처로 삼았던 모양이었다. 삭성회는 제3회전(1928. 5. 2~5. 8)을 평양 상품진열관에서 개최했다. 당시 출품작은 동양화 70점, 서양화 90점, 자수 15점, 경성여자미술학교의 자수작품 찬조출품 10여점 등이었다. 이 3회전을 끝으로 삭성회는 해소되었다. 미술학교 설립이라는 원대한 목표의 좌절이 준 결과였는지도 모른다.<sup>94)</sup>

김찬영은 평양에서 紀新洋行이란 외국영화(파라마운트) 수입배급소를 운영하기도 했다. 또 서울에서 조선극장 등 영화관 경영에 몰두한 적도 있다. 1920년대 게리 쿠퍼 주연의 《날개(wing)》라는 영화의 상영도 그 중 하나이다. 이는 김찬영의 생애 중에서 유일하게 가졌던 직업이었다. 그는 1920년대 후반부터 사냥과 골동품 수집 등으로 소일했다. 서울의 사직동, 도장궁의 별당 등이 고미술품으로 가득차게 되었다. 도자기 서화류가 주종이었다. 당시 80만 원짜리의 청자벼루도 구입할 정도였다. 그는 특히 조선백자보다도 고려청자에 탐닉했다.<sup>95)</sup> 당시 친교가 두터웠던 이는 대개 골동품 수장가로서 素筌 孫在馨, 李秉直, 張澤相, 蔣奎緒, 張鳳文 등이었다. 또한 술한 文人墨客들이 김찬영 집의 사랑을 출입했다. 無號 李漢福도 그들 가운데 하나였는데, 그는 손재형과 더불어 미술품을 담아두는 오동나무 상자의 제호를 주로 썼다. 이들은 淸談雅遊의 풍류를 즐기면서 김찬영의 탐미주의적 분위기에 가담했다.<sup>96)</sup>

93) 조선일보, 1928. 2. 11.

94) 평양화단에 대해서는 김복기, 『근대평양미술사(I)』, 『선미술』(1991. 겨울호), pp. 120~125 참조.

95) 김찬영 수집의 고미술품들은 서울 후암동의 김동원(국회부의장) 자택에 보관중 6·25전쟁시 폭격으로 전소되는 비운을 맞았다.

96) “김찬영씨는 평양출신으로 상당한 재산을 물려 받아 넉넉한 재력으로 값진 물건을 많이 사서 모았다. 해방 전부터 골동을 모은 사람이면 김씨의 물건이 깨끗하고 뛰어난 우품들만이었다는 사실을 잘 알 것이다. 김씨는 나와 자주 만나고 상종했던 터였다. 지금 기억에 1937~38년경의 일이었다고 생각하는데 김찬영씨가 일본 동경의 경매장에 물건을 내놓아 17만원에 물건이 팔려 상당히 재미를 보았다고 소문난 일이 있었다. 경매에 내 놓아 물건을 파는 사람이야 다 제각기 소견이 있어서 그랬을 터이지만 나로서는 도저히 이해가 안 갔다(……).

해방 후 김씨는 중풍으로 반신불수가 되어 아주 비운에 빠지게 되었다. 부족한 것을 모르고 지내던 그가

애연가였던 김찬영은 후두암으로 1960년 1월 4일 서울에서 사망했다. 장례식은 장충동성당에서 거행했다.

김찬영의 작품세계는 정확히 알 수 없다. 미술학교 졸업 후 10년도 안되어서 절필했음은 물론 그나마도 작가활동을 활발하게 하지 않았기 때문이다. 이에 김찬영의 작품에 대한 김병기의 노트는 시사하는 바가 크다. 1985년 뉴욕의 자택에서 필자에게 전해준 친필내용이다. 이에 전재한다.

“아버지의 작품을 나의 기억을 더듬어 순서대로 기록하면 먼저, 평양 中城 집, 내가 키워지고 또 조부께서 임종한 방 머릿맡에 걸려있던 정방형의 유화가 있다. 한 25호정도일까. 서양부인이 머리 빚는 그림이다. 잘 다듬어진 전통적 기법의 약간 라파엘前派를 닮은 갈색조의 작품이다. 가는 금액자에 끼워 있었다. 이 작품의 유래는 알 수 없으나 나의 추측으로는 한 模作이 아닌가 생각한다. 그러나 나에게서는 오래 잊을 수 없는 작품으로 나의 소년기 형성에 어떤 작용을 한 것으로 여겨진다.

아버지가 놓고 간 많은 미술서적, 지금의 기억으로는 많은 영국잡지 『STUDIO』가 서가에 흩어져 있었고 또한 말라 굳어버린 영국제 뉴튼繪具가 커다란 박스 속에, 그리고 그 박스에 끼워있던 목판 스케치들, 그것은 풍경을 커다란 점 점으로 그렸었다. 또한 오래 기억에 남으며, 지금으로는 꼭 죄송스런 기억이건만 방에 놓기에는 너무 커다란 대작 몇 점이, 農婦를 그린 몇 점이 미완성인 채 처마밑에서 비를 맞고 있던 광경을 지금은 모두 恨어린 기억으로 간직한다. 또한 오래 기억에 남는 작품으로는 사모관대를 한 조부의 상이다. 한 25호의 크기, 이조풍 관복을 입은 할아버지의 상, 꼭 능숙한 전통기법이었고 또한 이조 장식문양의 발랄한 색감이었다. 이 작품은 오래 장교동 집에 걸려 있었으나 지금은 그 종적을 모른다.

당시 평양 瑞氣山 남단에 있던 상품진열관은 평양에서 유일한 전시장이었다. 내가 중학생 때 본 정식 전람회의 하나이고, 삭성회 계통의 작품들, 김관호, 이종우를 비롯하여 몇 분 서울화가의 작품도 같이 있었던 것으로 기억되는 여기에 전시되었던 아버지의 〈母女像〉, 아마 이것은 내가 본 아버지의 대표작일 것이다. 강한 외광과도 같은 온실을 배경으로 등의자에 모녀 반신좌상, 옆에는 紅草가 그려져 있다.

---

별안간 몰아닥친 가난과 함께 몸이 불편하니 옆에서 보는 사람 역시 딱하게 여기지 않을 수 없었다. 특히 5만여 원이라는 거금을 주고 산 연적을 잃고 언어가 부자연스러운 가운데 나를 붙들고 눈물짓던 일이 생각난다. (……) 어느날 저녁 회현동에 있는 김씨의 집에 육혈포를 든 강도가 침입했는데 부인이 항거를 하자 육혈포를 쏘아 그만 비명에 가게 하고 말았던 것이다. 남의 불우한 말년을 자꾸 들추는 것은 언짢은 일이지만 골동을 통해 깊이 사귀고 말년에 특히 말못할 고정을 호소했던 그 인간관계를 돌이켜 본 것 뿐이다. 김찬영씨는 그토록 골동을 좋아하다가 간 사람의 하나였다” 朴秉來, 『백자애의 향수』(심설당, 1980), pp. 125~129.

꽤 강한 색조의, 인상파풍의 사실화였다. 이러한 경향은 당시 일본을 경유한 인상파풍으로서 하나의 일반적인 경향이었다고 본다.

그러나 아버지의 기법은 꽤 당당한 고전적 기법을 거친 것으로 느껴지며 또 여기에 라파엘전파와도 같은 탐미성이 결부되어 있지 않았나 추측해 본다. 언제부터인가 나의 기억으로는 아버지와 오스카 와일드의 탐미성을 같이 생각해왔다. 이것은 또한 초기 문예지 『영대』, 『폐허』 등에 관여한 아버지의 행적을 생각해하며 김동인, 김억, 주요한 등의 이름과 더불어 민족주의의 한 변모로서의, 하나의 저항으로의 탐미주의의 존재 이유를 생각해 보기도 한다. 한 세대는 가고 또 한 세대가 왔다 가는데, 영원히 남아있을 우리의 땅을 생각하면서, 지금 나는 美洲의 어떤 한 구석에서 많은 감회와 더불어 또한 많은 경의로서 아버지가 걸어간 발자취를 더듬어 본다.”

김병기의 노트는 김찬영의 예술세계에 대한 어느 정도의 이해도를 높이고 있다. 겨우 〈자화상〉 한 점만 남긴 채 일체의 행적조차 미명 속에 잠겨 있던 김찬영 연구에 하나의 실마리 역할도 할 수 있기 때문이다. 어쨌든 김찬영은 25호가량의 머리 빛는 서양부인상을 비롯 관복을 입은 祖父像, 母女像과 農婦 그리고 풍경화 등을 제작했었다. 그 가운데 대표작이라고 지목된 〈모녀상〉은 당시 일본화단의 유행을 의식한 듯 인상파, 그 중에서도 외광파적 화풍을 띠었던 모양이다. 김병기의 회고에 의하면 김찬영의 의식구조도 저항으로서의 탐미주의적 색채가 농후했던 듯하다. 이는 투철한 현실인식의 결여라는 점과 연결된다. 그가 아무리 미술학교를 졸업하고 귀국하면서 기자에게 ‘미술은 인생과 자연의 반영이지요. 무엇이든지 그를 묘사하여 그의 생명을 실제 이상으로 연장케 하는 것은 미술이 아니면 능치 못하여요’라고 미술의 인생과 자연 반영론을 주장했다하지만 결과적으로는 이상과 일치되는 작가생활을 영위치 못했다. 그는 미술 대신에 문예활동에도 관심을 기울렸다. 그 중에서도 문학논쟁에 개입하여 새로운 면모를 과시하기도 했다.

한국근대문학사에서 최초의 본격적인 논쟁으로 김동인과 염상섭의 비평의 공정성과 범주 및 역할 논쟁을 들 수 있다. 원래 이 논쟁의 발단은 1920년 1월 『현대』 창간호에 게재된 『창조』동인 김환의 자연의 자각이란 소설에서 발단이 되었다. 이 소설에 대하여 김동인은 자신의 월평<sup>97)</sup>을 통하여 실패작이라고 평가했다. 같은 무렵 염상섭 역시 자신의 첫 작품론<sup>98)</sup>에서 김환의 소설을 두고 작가 자신의 ‘노골적 자아광고’에 지나지 않는 역시 실패작이라고 평가했다. 그런데 문제는 비슷한 작품평가를 가한 김동인이 염상섭에 대하여 반박을 했다는 점이다.<sup>99)</sup> 이 글에서 김동인은 작가에 대한 인신공격에다가 비평가적 가치의 제로일 뿐이라

97) 金東仁, 「글 동산의 거둠」, 『창조』 제5호, 1920. 3.

98) 염상섭, 「백악씨의 ‘자연의 자각’을 보고서」, 『현대』.

고 단언했다. 이에 대해 염상섭은 다시 재반복<sup>100)</sup>을 통해 감정적 반응의 김동인에 대하여 조목조목 문제점을 지적했다. 물론 이에 대하여 김동인의 재반론도 있었다. 김동인은 '작품 평자란 활동사진 辯士와 같은 것이고 결코 判事와 같은 것은 아니다. 변사는 그 사진의 설명에만 주의하여야지 그 사진의 선악은 평할 권리가 없다'고 주장했다.<sup>101)</sup> 김동인은 비평가의 역할에 대하여 염상섭의 판사론에 대하여 자신은 변사론을 주장했다. 이 논쟁의 핵심은 '비평가가 작가를 지도할 수 있느냐 없느냐'라는 데 있기 보다 '비평가가 작품 자체에 관한 연구만을 해야 하는가, 아니면 작가의 집필 상황이나 그의 사상 나아가 인격 전반에 관한 연구까지를 해야 하는가'에 있다.<sup>102)</sup> 다만 염상섭에 비해 김동인의 형식주의적 비평관이 강한 언어유희적 성격과 공허하고 모순된 이론이 강한 면모가 두드러진 논쟁이기도 했다.<sup>103)</sup>

흥미로운 것은 이같은 김동인 염상섭의 문학논쟁에 대하여 화가 김찬영이 개입했다는 점이다. 김찬영은 「작품에 대한 評者的 價値」라는 장문의 글에서 비평가의 역할에 대하여 자신의 견해를 밝혔다. 우선 그는 '비평가는 모든 작품의 해부를 하여 그 작품의 운명을 論斷하는 심판자의 사명을 가졌다는 의미에서 존재한다. 그러므로 비평가로서는 가장 두뇌가 명철하여야 하며 이해력이 풍부하여야 하고 또한 의지가 냉정하여 어떠한 작품에든지 그 速力の 지배를 받지 아니하는 이러한 천재의 소질을 구비한 초예술적 인물이 아니면 아니된다고 한다.'<sup>104)</sup> 비평가는 심판자의 사명과 더불어 초예술적 인물이 되어야 한다는 의미부여를 했다. 그는 비평을 ①擬古批評 ②科學批評 ③印象批評 ④鑑賞批評 ⑤說理批評 등 5가지로 대별했다. 그러면서 김동인과 염상섭의 논쟁은 '立脚地가 다른 擬古批評과 또는 科學批評을 가지고 다투는 듯하다. 그러므로 나는 全然히 그 양 친구 사이에는 분쟁이 해결될 이치가 만무하다<sup>105)</sup>고 단언했다. 여기서 의고비평이란 형식적 표준을 가지고 비평하는 것으로 마치 六法典書を 표준으로 하여 罪科를 판단하는 판사의 지위와 다름이 없는 비평을 일컫는 것이다. 이 비평의 기준은 동양의 경우 唐詩, 唐畫 등 중국예술의 형식이, 그리고 서양의 경우는 아리스토텔레스의 詩學 등이 절대표준이 되어 있다고 했다. 반면 과학비평은 자연주의 작품에서 생겨난 客觀批評으로 마치 활동사진의 辯士가 관객을 위하여 그 사진의 내용을 설명하는

99) 김동인, 「露月씨의 評者的 가치」, 『창조』, 1920. 6.

100) 동아일보, 1920. 5. 31~6. 2.

101) 김동인, 「제월씨에게 대답함」, 동아일보, 1920. 6. 12.

102) 김영민, 『한국문학비평논쟁사』(한길사, 1992), p. 33.

103) 김영민, 앞의 책, p. 25.

104) 김찬영, 「작품에 대한 評者的 價値」, 『창조』(1921. 6), p. 57.

105) 김찬영, 앞의 글, p. 60.

즉 안내자의 지위에서 비평하는 것이라고 했다. 결론적으로 김찬영은 비평가에 대한 정의를 이렇게 규정했다.

- “① 비평가는 반드시 창작가의 소질을 가지지 않을 수 없다.(창작가로서 비평가의 지위를 兼有하여도 無妨다.)
- ② 작품에 대한 비평은 결코 그 작품의 소개 혹은 해설이 아니요 작품에 대한 비평가 자신의 감정의 고백이다.
- ③ 작품에 대한 비평은 반드시 예술적 가치가 있는 어떠한 수단이 아니면 안된다. 그러므로 비평가가 취하는 비평의 수단은 한갓 논문체에 不限한다. 산문, 운문, 회화, 조각, 음악 등 어떠한 형식이든지 예술적 가치가 있는 또한 평자의 능력이 허하는 수단으로써 어떠한 작품에 대한 비평가 자신의 감정을 가장 적절히 표현할 수 있는 그것을 취할 것이다. (.....) 그러므로 나는 이상 3조건을 들어 비평가의 정의를 삼는 동시에 인상비평 및 說理비평을 배제하고 오히려 감상비평을 추천했다 한다. 왜 그런고 하면 인상비평은 비평가 자신이 어떠한 작품에서 인상된 그것을 그대로한 논문을 구성하는 까닭에 이는 특별히 비평가가 아니더라도 가능할 수 있다.”<sup>106)</sup>

김찬영은 김동인, 염상섭 논쟁의 두 가지 방식인 의고비평(염상섭)과 과학비평(김동인)을 배제하고 오히려 감상비평을 추천하겠다는 견해를 표명했다. 이로써 논쟁의 돌파구를 제시했다기 보다는 원론적인 비형식의 문제로 개입했음을 알 수 있다. 그러나 불행하게도 김찬영의 비평의 역할 및 방식에 관한 시각이 명쾌하지 못했다는 점이다. 다섯가지로 나는 비평종류에서부터 두 논쟁자의 입장을 의고와 과학비평으로 규정한 것도 그렇다. 의고비평이 판사의 지위이고 과학비평이 변사의 역할에 맞는 비평이라는 대위법도 설득력이 약하다. 때문에 김찬영이 지니고 있던 ‘비평에 대한 상식이란 혼란스럽기 짝이 없는 것’이며 또한 그는 ‘염상섭과 김동인 두 사람 사이의 논쟁에 끼어들어 그것을 정리하고 판단해 줄 만한 안목을 갖춘 이론가는 아니었다’고 평가를 받아야 했다. 더불어 비평가는 창작가이며, 비평은 독립한 예술적 작품이라고 하는 정리 역시 구체성을 상실한 예술지상주의자의 공허한 구호 이상의 아무런 의미를 지니지 못하는 것이란 지적을 받게 했다.<sup>107)</sup>

김찬영은 평양의 대지주 만아들로 태어나 여유 속에서 일세를 풍미하다가 세상을 떠난 인물이었다. 평생을 직업다운 직업을 가져 본 일이 없는 閑良기질의 소유자였다. 엄청난 가산을 탕진하면서 그가 몰입했던 세계는 私的인 여유와 탐미의 세계였다. 그의 풍류인생은 창작

106) 김찬영, 앞의 글, pp. 68~69.

107) 김영민, 『한국문학비평논쟁사』(한길사, 1993), pp. 29~30.

생활과 거리감을 갖게했다. 비록 일본적 분위기와 밀접한 집안에서 성장한 탓인지<sup>108)</sup> 김찬영은 김관호의 10대시절처럼 항일의식이나 민족주의 정신과는 어느 정도 거리감이 있었던 듯하다. 대지주의 아들로써 풍요로움의 일생을 지낸 김찬영은 고통이 있는 작가의 길보다 탐미주의적 딜레탄트의 길을 선택했다. 그가 비록 1910년대 유화가그룹의 제1세대에 합세했다 할지라도 그의 척박한 작가의식은 끝내 절필로 이어지게 했다. 특히 식민지시대의 투철하지 못했던 작가의식은 명목상의 예술지상주의자로서 생애를 마감하게 했다.

## VI. 1910년대 유화가들의 특성

1910년대에 등단한 유화가는 교회동을 비롯 김관호, 김찬영, 나혜석<sup>109)</sup> 등이었다. 이들은 모두 동경유학생으로 첫 여류화가인 나혜석을 제외하고는 官立인 東京美術學校 졸업생이었다. 특히 1915년부터 매년 차례대로 귀국한 3명의 남성작가는 우리나라에 있어서 서양미술의 수용에 얽힌 기본적 토대를 제공했다는 점에서 주목을 요했다. 이들로부터 한국근대미술의 성공과 실패가 그리고 갖가지 파행현상과 함께 부정적 요소도 배태되었기 때문이다. 이들의 공통점은 무엇보다 지배계층 출신이라는 점이다. 특히 김관호와 김찬영 그리고 곧 뒤를 이을 이종우 등은 평양지역 출신으로 모두 대지주의 아들이란 점이다. 다분히 당대의 사회적 현실과는 이반되는 출신성분은 그들의 예술세계나 작가적 활동상에 영향을 주었다. 웬일인지 이들 '유화도입 삼총사'는 화려하게 귀국했음에도 불구하고 활발한 작가활동을 전개시키지 못했다. 뿐만 아니라 이들은 약속이라도 한 듯이 1925년경 절필을 했다. 양화도입의 1세대들은 미술학교 졸업 후 귀국하여 채 10년도 활동을 못하고 전업하거나 전향했다.

108) 김찬영의 평양집은 中城에 있었다. 중성은 한국인 거주지역인 대동강 城內와 일본인 거주지역인 外城의 경계선에 있는 동네였다. 이 중성에도 일본인이 많이 거주했다. 따라서 일본적 분위기의 흡수는 제법 일찍부터 이루어져 김찬영 - 김병기 집안사람 들은 모두들 일본어를 유창하게 구사하게 되었다. 뒤에 일본유학시 친구 사이인 이중섭, 김환기 등에 비해 김병기의 유창한 일본어 실력은 예술가적 기초를 닦는데도 차별성있는 토대의 역할을 하게 되었다.

109) 본 논문에서 나혜석 관계도 언급해야 마땅하나 지면관계상 생략한다.

〈표〉 1910년대의 유화가

	春谷 高義東	東愚 金觀鎬	維邦 金瓚永	晶月 羅蕙錫
생존연대	1886~1965	1889~1955이후	1893~1960	1896~1946
출생지	서울	평양	평양	경기 수원
사망지	서울	평양(?)	서울	서울
출신가문	高永喆(군수)	(대지주)	金鎮模(대지주)	羅基貞(군수)
전공이전 경력	官立韓城法語學校 宮內部 광학국 主事. 心田小琳 門下	일본 明治學院 수학 저항가사집 『혈죽가라』 집필	일본 明治大 법과 중퇴	서울 진명여고 졸업
일본유학	東京美術學校 西洋畫科 졸업 1909~1915	東京美術學校 서양화과 졸업 1911~1916	東京美術學校 서양화과 졸업 1912~1917	東京여자미술전문학교 1913~1918
귀국후 경력	·書畫協會장립 총무 (1918) ·高麗書會장립(1919)	·湖星會장립(1925)	·湖星會장립(1925) ·紀新洋行(외국영화매급사), 서울 조선극장 운영	·세계일주여행(1927~29) ·女子美術學舍(연구소) 개설(1938) ·정신여학교 미술교사
전시경력	·프랑스공사관전시(1905) ·共進會(1915)	·共進會(1915)〈인물〉 은상수상 ·유화개인전(평양,1916/ 우리나라 최초의 유화 개인전)	·삭성회전 〈모녀상〉	·개인전(서울 1921/서울의 최초 개인전) ·세계일주귀국작품전 (수원,1929)
朝鮮美展 출품	제1회(1922)〈정원에서 >유화, 〈시골의 여름〉 (수묵화)입선 제3회(1924) 〈습작〉 4등 입상	제2회 〈호수〉 입선		제1회〈종가〉〈봄〉 제2회(4등상) 제3회(4등상) 제4회(3등상) 제5, 6, 9, 10, 11회 출품
대표작	〈정자관을 쓴 자화상〉 (1915) 동경예술대학 소장 〈부채를 든 자화상〉 (1915) 국립현대미술 관 소장	〈해질녘〉(1916) 동경예 술대학 소장, 제10회 文展특선 〈자화상〉(1916) 동경예 술대학 소장	〈자화상〉(1917) 동경예 술대학 소장 〈넵프의 죽 음〉(졸업 작품) 〈머리빗는 서양 부인〉 〈農婦〉〈祖父의 초상〉 〈母女像〉(모두 亡失)	〈자화상〉(1928) 〈창에서〉(1932) 〈낭랑묘〉(1925) 〈나무〉(1931)
油畫家 경력	1925년경 절필 수묵화가로 회귀	1925년경 절필(이후 평 양에서 목재상 경영)	1925년경 절필(서울에 서 골동품수집 및 사냥 등으로 소일)	1934년 〈이혼고백서〉 발표, 불행한 최후 맞 음
비고	春谷畫筆 50년 기념전 개최(1957)	〈가을의 모란봉〉(1955) 『미술작품집』(평양)수록	다수의 문학적인 글 발 표, 장남 김병기(화가)	다수의 문학적인 글 발 표

유화도입 제1세대들이 보여준 특징은 무엇일까.

- 1) 민족의식의 결여이다. 식민지시대의 지식인으로서 민족의 현실을 직시하지 못한 채 나약한 예술가상만 보이다가 좌절했다.
- 2) 동시대의 사회구성원과 공동체의식을 수립하지 못했다. 때문에 지배계층 중심의 조형논리이거나 시대의식과 이반되는 私的 범주에서 맴도는 한계를 벗어나지 못했다.
- 3) 새로운 조형언어인 유화를 수용했음에도 불구하고 내용보다 형식에 치중했다. 따라서 일본적 혹은 서구적 형식만 도입되어 인상파를 비롯 아카데미즘이나 부르주아 미학과 같은 제한적이면서도 아류적인 양상만 띄게 되었다.
- 4) 이같은 결과로써 식민지시대라는 민족의 현실을 도외시한 채 문화주의 혹은 예술지상주의 미학 등의 신봉자가 되었다.
- 5) 하지만 더욱 중요한 것은 작가의식의 결여이다. '선구자 신화'로서 걸만 화려하게 치장했지 치열한 작가정신은 수립하지 못했다.

물론 유화가 제1세대는 다분히 기술도입수준의 차원일지도 모른다. 김관호의 〈해질녘〉과 같은 수작이 있음에도 불구하고 전체적인 수준에서 본다면 아직 창작가로서의 육화된 예술정신을 확인하기가 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고 1910년대 화단의 상황을 개괄해 본다면 몇가지의 갈등구조 속에서 이행기의 제양상을 맞이한 듯하다.

- 1) 대 사회적 갈등 : 왕조시대의 유교적 예술천시사상 아래서 신흥직업으로서 화가라는 사회적 위상에 대한 갈등
- 2) 미술계 내부의 갈등 : 봉건적 지배계층의 특수한 조형언어인 문인화 세계와 서구적 유화세계와의 충돌에 따른 갈등(?)
- 3) 작가 자신의 내적 갈등 : 투철하지 못한 작가의식에 따른 예술가적 갈등

1910년대는 왕조시대 산물인 수묵화 위주의 문인화 독무대에서 서서히 서구적 조형어법인 유화의 세계가 부상되는 시기였다. 언뜻 보아서는 신구세대간의 치열한 대결구도가 상정되기도 한다. 그러나 이들 양진영은 뚜렷한 대결 양상도 보이지 않은 채 오히려 공동보조하여 단체활동을 하기도했다. 서화협회의 창립과 그 활동이 한 예가 된다. 오히려 나혜석의 경우 같이 '여류화가'라는 외형적 요소가 더욱 대중적 관심사이기도 했다. 따라서 이같은 현상은 유화라는 새로운 표현매체를 도입한 제1세대 화가들의 의식구조와 작가적 위상을 입증시

켜주는 사례였다. 수묵과 유화의 세계는 실로 커다란 차별상을 갖고 있으나 불행하게도 이들은 그 같은 차별상을 깊이 체득하지 못했다. 따라서 새로운 매체나 또 새로운 표현세계가 도래될 가능성은 끝내 파행현상만 남긴 채 다음 세대로 그 역할이 넘어가게 되었다. 김관호, 김찬영의 절필이나 고희동의 수묵세계로의 환원 그리고 나혜석의 불행한 최후 등은 투철한 민족의식과 작가의식의 결여에서 기인한 당연한 결과였는지도 모른다.

## VII. 맺음말

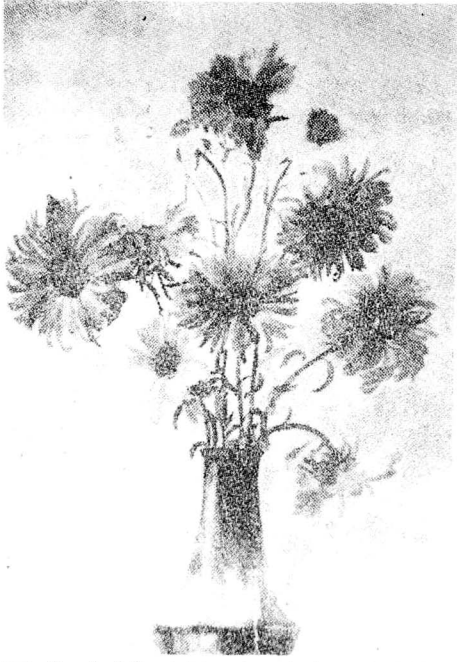
1910년대의 서양회화 수용과정과 당시 활동했던 작가들을 통하여 다음과 같은 사실을 재확인했다.

- 1) 유화작품이 출품된 한반도 최초의 전시는 여지껏의 통설처럼 공진회 전시(1915년)가 아니라 프랑스공사관 전시(1905년)임을 당시 출품했던 고희동의 증언자료를 통하여 확인할 수 있었다.
- 2) 한반도를 방문한 서양인 화가의 선구적인 예가 여지껏의 통설처럼 휴버트 보스가 아니라 (1899년 내한) 김규희의 초상화를 제작했던 失名の 이태리 화가임에 대한 확인이다. 물론 이태리 화가나 휴버트 보스에 앞선 헨리 새비지 랜더와 콘스탄스 테일러의 존재에 대한 재확인 작업도 비중을 두어야 할 것이다.
- 3) 고희동은 渡日 동경미술학교 입학 이전에 이미 서양회화에 대한 제작 및 출품경험이 있었다. 그는 프랑스 미술가 레미옹에게 유화제작의 기초지식을 습득했으며 레미옹에게 畫具를 얻어 유화작품도 제작할 수 있었다. 이같은 연유때문에 1905년의 프랑스공사관 전시에 출품할 수 있었다.
- 4) 고희동의 유화 유존작 <자화상> 3점 가운데 제일 먼저 제작한 작품은 <두루마기 차림의 자화상>으로서 작가서명이 있는 <부채를 든 자화상>보다 최소한 6개월은 앞선 1915년 초의 겨울에 제작된 작품으로 추정된다.
- 5) 김관호의 경우, 독일 유학 이전에 저항가사집 『혈죽가라』같은 저작물을 남겨 그의 강렬했던 항일의식 및 민족의식을 확인할 수 있었다. 그러나 그가 비록 <해질녘>같은 文展 특선작을 제작했다지만 渡日 전의 강렬한 작가의식은 식민지의 동경 유학생활을 통하여 오히려 소멸되어 갔음을 확인할 수 있었다.

- 6) 김관호의 졸업학년 성적은 실기 평균점수가 95점임을 학교측의 성적증명서에 의해 확인할 수 있었다. 하지만 김관호의 1학년 성적은 65점에 불과한 저조한 성적이었다. 김관호의 학창생활은 노력형으로서 고학년 무렵 급격하게 학업성적이 향상된 경우의 예에 속했음을 알 수 있었다.
- 7) 김찬영의 경우, 여지껏 그의 생몰년대 등 족적조차 미확인되었던 생애와 예술세계에 대한 기초적 복원작업을 시도했다. 김찬영은 평양 대지주의 아들로 서양회화 수용의 제1세대 그룹에 끼긴했지만 유화가로서 역할을 그렇게 활발하게 하지 못했다. 하지만 그의 아들 김병기의 증언을 통하여 공백상태의 생애와 유화작품의 제작내역에 관한 대강의 골격을 세울 수 있었다.
- 8) 여지껏 塑星會라고 이름조차 잘못 알려져 왔던 평양의 朔星會에 대한 재조명을 시도했다. 특히 삭성미술학교의 설립추진사실과 길진섭 등 삭성회의 문하생을 비롯 몇 가지 사실들을 새롭게 정리할 수 있었다.
- 9) 초기의 유화가들인 김관호, 김찬영, 이종우 등은 모두 평양지역 출신이면서 대개가 지주 가문의 출신이었다. 특히 고희동, 김관호, 김찬영 등 1910년대 동경미술학교를 졸업한 이들은 한결같이 유화가로서 10년 이상의 작가생활을 영위하지 못하고 1920년대 중반에 절필했다. 이같은 주요원인은 미술에 대한 사회적 냉대와 더불어 작가의식의 결여에서 비롯되었음을 알 수 있었다.
- 10) 이들 1910년대의 유화가들이 보여준 작가적 특징은 다음과 같다. 민족의식의 결여, 동시대 사회구성인과의 공동체의식 수립의 결여, 내용보다 형식주의 및 인상파적 아카데미즘이나 부르주아 미학의 신봉, '선구자 신화'라는 화려한 포장에 묻힌 작가의식의 결여 등.
- 11) 유화수용 제1세대로서 가졌던 갈등구조 역시 간과할 수 없게 했다. 그것은 對社會的 葛藤으로서 조선왕조시대의 예술천시사상이 팽배해 있던 시대의 사회적 측면, 양반사회 文人畫 중심에 따른 미술계 내부의 측면, 투철하지 못한 제1세대 자신의 작가의식의 결여에 따른 개인적 측면을 고려하게 했다.

이상 1910년대 서양회화 수용과 작가적 특성에 대하여 살펴보았다. 1910년대는 식민지시대가 정착되는 첫번째 年代로서 식민지시대와 서양회화 본격수용의 동시 진행이란 불행이 뒤따른 시기였다. 특히 고희동·김관호·김찬영은 동경미술학교를 통하여 새로운 매체를 습득

했기 때문에 다분히 보수적인 성격의 아카데미즘에 함몰될 수 밖에 없었다. 때문에 이들은 무비판적이면서 현실인식이나 시대상황이 배제된 형식주의로서 기술도입단계의 수준을 넘지 못했다. 결국 시대상황과 공동보조를 체계화시키지 못한 이들은 작가의식의 미확립 등의 이유로 10년도 못 넘기고 작가생활에 종지부를 찍을 수 밖에 없었다.



<도 1> 레미옹, <꽃>, 1900년대초, 수채화



<도 2> 고희동, <청년과 호랑이>, 1914,  
『青春』표지화



<도 3> 고희동, <두루마기 차림의 자화상>, 1915, 캔버스에 유채, 45.5×33.5cm  
국립현대미술관 소장



<도 4> 고희동, <정자관을 쓴 자화상>, 1915,  
캔버스에 유채, 72×52.5cm  
일본 동경예술대학 소장



〈도 5〉 고희동, 〈부채를 든 자화상〉, 1915,  
캔버스에 유채, 61×45cm 국립현대미술관 소장



〈도 6〉 고희동, 〈자매〉, 1915, 유화,  
동경미술학교 졸업작품



〈도 7〉 고희동, 〈가야금 타는 미인〉, 1915, 유화,  
조선물산 공진회 출품작



〈도 8〉 고희동, 〈설날 스케치-널뛰기〉,  
1917



〈도 9〉 고희동, 〈설날 스케치-연날리기〉, 1917



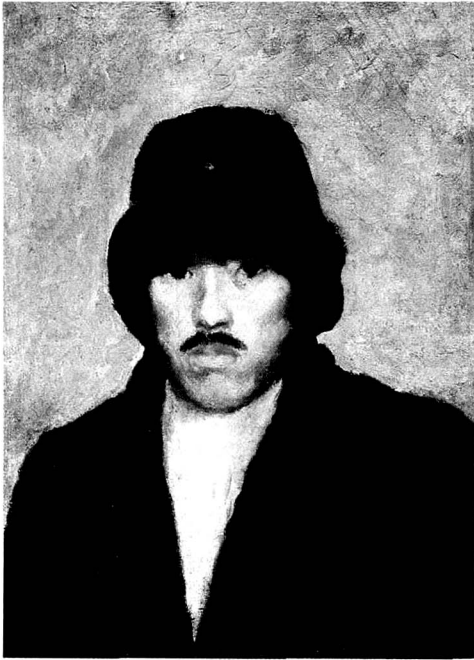
〈도 10〉 고희동, 〈어느 뜰에서〉, 1922, 유화, 제1회 조선미전 출품작



〈도 11〉 고희동, 〈습작〉, 1924, 유화, 제3회 조선미전 4등상 수상작



〈도 12〉 고희동, 〈인봉선사상〉, 1938, 견본채색, 전남 송광사 소장



〈도 13〉 김관호, 〈자화상〉, 1916, 캔버스에 유채, 60.5×40cm 동경예술대학 소장



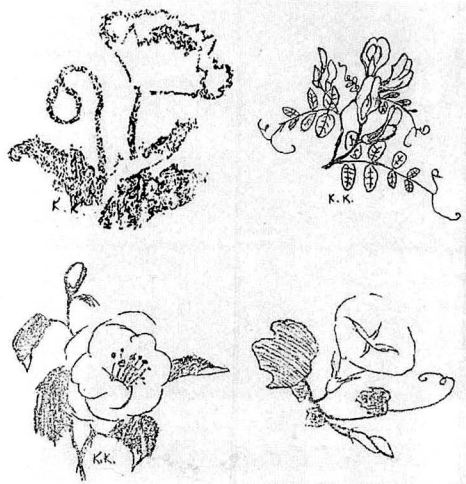
〈도 14〉 김관호, 〈해질녘〉, 1916, 캔버스에 유채, 127.5×127.5cm 동경예술대학 소장



〈도 15〉 김관호, 〈포플라 나무가 있는 풍경〉, 1916, (매일신보 게재)



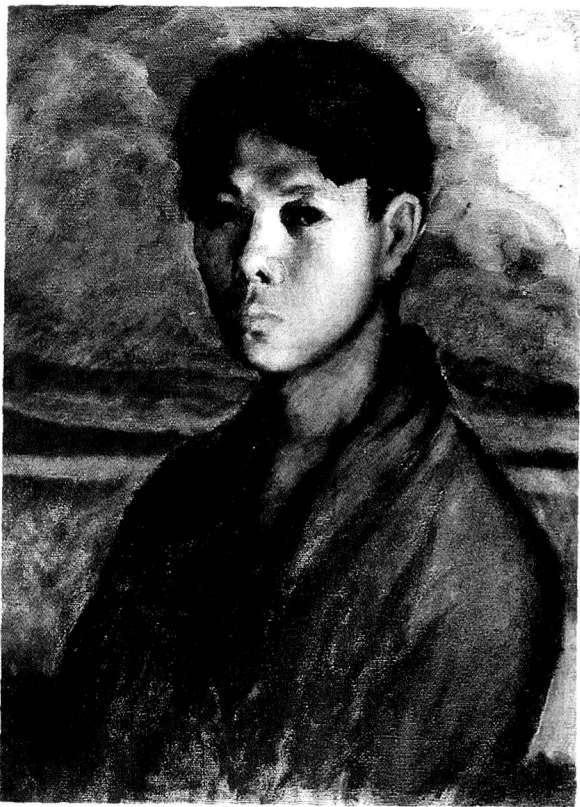
〈도 16〉 김관호, 〈조선처녀〉, 1917, (매일신보 게재)



<도 17> 김관호, <꽃>, 1924, 『영대』 속표지화



<도·18> 김관호, <호수>, 1923, 유화, 제2회 조선미전 출품작



<도 19> 김찬영, <자화상>, 1917, 캔버스에 유채, 60.5×40cm, 동경예술대학 소장