

開化期 서울畫壇의 後援과 繪畫 活動 研究

김 취 정*

- I. 머리말
- II. 개화기 서화 유통 공간의 형성과 확산
- III. 개화기 서울화단의 활동화가와 후원자
- IV. 개화기 서울화단 유행 작품의 양식적 특징
- V. 맺음말

I. 머리말

開化期, 즉 19세기 후반-20세기 전반기의 畫壇에서는 서화의 향유와 후원이 저변화되고 근대적 의미의 서화 유통 공간이 형성되고 성행하게 된다. 또한 전문 직업화가들의 작품 활동이 활발하게 이루어지며, 서화 향수층의 미감이 회화 양식에 적극적으로 반영된다. 이러한 개화기 화단의 변화된 양상을 강하게 띠는 지역이 바로 廣通橋 一帶이다.¹ 이 일대는 각종 물화의 길목이자 중요한 상업지대였으며, 紙塵이 위치한 곳이었다. 이 지전을 母體로

* 고려대학교 박사과정

¹ 광통교는 남대문로 1가, 지금의 신한은행 광고영업부 북쪽에 위치한다. 현 위치의 광통교는 본래의 위치에서 이동하여 복원된 것이다.

근대적 의미의 서화 유통 공간이 형성된다. 광통교 일대는 朝鮮 商圈과 淸 商圈, 日 商圈이 공존하는 국제상업도시였으며, 당대 유력한 서화 후원층이던 기술직 중인의 世居地였다. 또한 당대 대가 張承業(1843-1897)의 본거지이자 주요 활동 무대였다.² 광통교 일대의 이러한 지역적 특징은 화가와 후원자와의 만남을 원활하게 할 수 있었으며, 이는 후원자의 미감이 적극적으로 화풍에 반영되는 데 일정한 역할을 하였다.

본고에서는 개화기 광통교 일대에서 비롯되어 서울 지역 전역으로 확산되는 회화 활동, 즉 서울화단의 작품 창작과 후원, 서화의 유통에 대해 고찰하고자 한다. 후원은 작품을 제작할 수 있는 물적 환경을 제공해 주거나 작품을 직접 구매하는 것, 작가의 畫眼을 열어주거나 收藏品 연구 기회를 주는 경우, 작품을 鑑評해 주거나 題跋文을 제공해 주는 것 등을 들 수 있다. 어떤 종류의 후원이든 결국에는 작가의 작품에 영향을 미친다는 점에서는 상통한다. 따라서 본고에서는 작품을 직접 주문하여 구매한 경우는 물론 작가의 화풍 형성에 영향을 미쳤을 것으로 보이는 경우도 함께 살펴볼 것이다.

II. 개화기 서화 유통 공간의 형성과 확산

근대적 의미의 서화 유통 공간은 초기적 서화 유통 공간이던 광통교 일대 지전을 시작으로 19세기 후반-20세기 전반기에 접어들면서 서울 전역으로 확산되어 간다.

광통교 일대는 서화 유통에 있어서 대표적 공간이었다.³ 이 일대에서는 다양한 화목이 유통되었으며,⁴ 판매되던 작품 중에는 높은 화격을 지닌 것도 있었던 것으로 보인다.⁵ 서화를 사고파는 공간의 양산은 그 시대를 대표하는 문인화가 작품의 유통으로까지 이어진다.⁶ 또한 許維(1809-1892)가 憲宗(1827-1849)을 위해 그린 화첩이 香塵에 놓여 있었다는 일화는 지금까지 지전 등의 공간에서 화격이 낮은 그림을 판매하였을 것이라는 인식을 재고하게

² 장승업이 광통교에서 활동하였다는 사실은 <풍진삼협도>의 안중식 제발 내용("일찍이 辛卯年[1891] 봄에 六橋 畫舫으로 淸園 선생을 찾아갔다. 선생은 마침 이 그림을 그리고 계셨다.……丙辰年[1916] 이른 봄 心田이 題한다.")을 통해 알 수 있다. 홍선표, 「淸園 양식의 풍미와 근대적 표상 시스템」, 『월간미술』 14권 5호(2002), p. 176.

³ 丁若鏞, 『(국역)다산시문집』 8(민족문화추진회, 1986), p. 45.

⁴ 漢山居士, 宋申用 校註, 『漢陽歌』(正晉社, 1949), pp. 93-116.

⁵ 姜彝天, 「漢京詞」: 강명관, 『문학 작품에 나타난 서울의 형상』(한샘출판사, 1994), p. 100 재인용.

⁶ 金正喜, 신호열 역, 『(국역)완당전집』 3, 고전국역총서 245(민족문화추진회, 1986), pp. 15-18.

⁷ 許維, 金泳鎬 역, 『小癡實錄』(瑞文堂, 1976), pp. 145-148.



도 1 <지물상점 남대문동 2정목> (『사진으로 보는 서울』 2, p. 133).

한다.⁷

品紙商 鄭斗煥과 木布商 鄭星煥이 1910년 8월 19일 『皇城新聞』에 낸 광고문을 통해 일상적으로 사용되는 각종 종이류와 함께 各樣書畫가 판매되었음을 알 수 있는데, 이는 서화의 일상적인 수요가 많았음을 보여주는 것이다. 그리고 '본점을 개업한 지 수십 년 이래에'라고 한 부분을 통해, 1890년대에 개설하였음을 알 수 있다. 1890년대는 장승업의 전성기였다. 장승업이 화원이 되기 전에 지전에서 그림을 그려 판매했다는 金殷鎬(1892-1979)의 口述을 상기하면,⁸ 그의 전성기에 근대적 의미의 서화 유통 공간 형성은 장승업 화풍의 유행과 빠른 확산의 연유를 이해하는 데 있어서 매우 중요하다고 할 수 있다. 한편, 정두환과 정성환이 형제이며, 정두환과 金聖煥이 장인과 사위의 관계라는 사실은 물론, 각자의 사업 경영에 있어서 재정적으로 관련이 깊었음을 알 수 있는데, 이는 『東亞日報』 1925년 12월 15일 기사 내용을 통해 알 수 있다.

김성환의 大廣橋 紙物舖 광고는 1910년 8월 19일 『皇城新聞』에 장인 정두환의 광고와

⁸ 鄭圭, 『人物韓國史』(博友社, 1965), p. 407.

함께 실린다. 정두환이 본점은 본인이, 지점은 동생 정성환이 운영하게 하였던 점은 물론, 당대에 본점과 지점을 형제가 운영하였던 사례가 적지 않았다는 점을 미루어 볼 때, 광통고 지물포 支店主 金塔鎭 역시 김성환과 인척관계일 가능성이 있다.

지물과 서화를 판매하였던 吳基禎 紙物商會는 『每日申報』 1911년 9월 10일자에 게재된 광고문에서 '개점한 지 몇 년 되었다'고 하여 1900년대에 개점한 것으로 여겨진다. 오기정 지물상회가 위치한 남대문동의 1900년대 지물상 사진이 남아 있어 당시 오기정 지물상회의 모습을 추측해 볼 수 있다. 이 사진 속 간판의 산수인물화와 진열된 상품에 각양의 서화가 보이고 있어, 서화 판매 공간으로서의 면모가 확인된다(도 1).

金有鐸(1875-?)은 大安洞에 守巖書畫館을 설립하면서 1906년 12월 8일 『皇城新聞』에 趣旨書를 게재한다. 취지서 중 “法書名畫를 두루 갖추어 나라 안 모든 이들의 購覽을 공급” 한다는 언급을 통해 작품의 관람과 구입이 가능할 정도로 많은 서화를 갖추고 있었음을 알 수 있다.

1900년대의 또 다른 서화 판매 공간으로서 漢城書畫館을 들 수 있다. 주목할만한 점은 趙錫晉(1853-1920)을 내세워 운영한 점이다.⁹ 이러한 전문 화가의 고용은 화가와의 직접적 만남이나 회화에 대한 감식안이 없는 대다수의 일반인들도 자신이 원하는 작품을 유명 화가에게 그려 받을 수 있다는 것을 의미하는 것이며, 동시에 조석진의 주요 유력 서화 판매 통로로써 기능하였음을 보여주는 것이기도 하다. 조석진이 유난히 많은 어해도와 도석인물화를 제작하였던 것도 이것과 연관이 있는 것으로 보인다.

金圭鎭(1868-1993)은 1913년 天然堂寫眞館 안에 古今書畫館을 설치하여 서화 유통 사업을 시작하는데, 사진관 안에 서화관을 설치한 연유는 사진 수요의 부진과 서화 수요의 확산을 들 수 있다. 김규진의 서화관 광고문 중 국외를 막론하고 원하는 작품을 얻을 수 있으리라는 부분과 각 지역의 이름난 화가에게 대표작을 견본품으로 출품해달라는 부분을 통해서, 당대 유명 화가의 작품을 지역적 한계를 넘어서서 소장할 수 있었으리라는 것을 짐작할 수 있다.¹⁰

한편, 유력 서화 후원자였던 金漢奎의 1922년 朝鮮美術品製作所 설립은 서울화단 화가

⁹ 『大韓每日申報』 1908년 10월 21일; 『大韓民報』 1910년 3월 2일.

¹⁰ 『每日新報』 1913년 12월 2일; 李龜烈, 『韓國의 近代畫廊史 ①』, 『美術春秋』 1(韓國畫廊協會, 1979), pp. 14-15; _____, 「상업 화랑의 출현」, 『미술세계』 240(2004), p. 117.

¹¹ 이구열, 『우리 근대미술 뒷이야기』(돌베개, 2005), p. 63; 김상엽, 「일제강점기의 고미술품 유통과 경매」, 『근대미술 연구』(국립현대미술관, 2006), p. 157.

의 유력 작품 유통 통로로서 의미가 크다.

朝鮮美術館은 吳鳳彬(1893-?)이 1929년 종로경찰서 옆 2층 건물에 개설하였으며, 당주동 2층 건물로 옮긴 후 1941년까지 활발하게 운영하였다.¹¹ 조선미술관에서 표구는 오봉빈의 嘉會洞 자택에 표구사를 고용하여 요청에 응했다 한다. 조선미술관의 표구사는 당시 표구계에서 1인자였던 金昌植이었다.¹²

오봉빈은 天道敎人으로서 吳世昌(1864-1953)과 일찍부터 깊은 유대를 갖고 있었으며,¹³ 오봉빈이 미술관을 경영하게 된 것에는 오세창의 영향이 컸다. 오봉빈의 배후에서 오세창이 협조함으로써 조선미술관은 성공적 가능성이 보장된 서화 유통의 중심이 되었다.¹⁴ 조선미술관의 활발한 서화 유통은 오봉빈이 남긴 상세한 거래기록 장부를 통해 알 수 있다. 그 내용을 보면 1930년대의 서화 유통 가격의 전모는 물론 후원자들의 윤곽도 잘 파악된다.¹⁵

개화기 미술교육기관은 서화 교육은 물론 판매의 기능도 담당하였다. 전람회는 서화를 향수하는 방식을 크게 바꾸고 서화 감상 및 구매를 저변화시키는 계기를 마련한다. 1891년부터 1921년까지 장승업, 安中植(1861-1919), 조석진, 김규진, 丁學敎(1832-1914) 등의 작품이 휘호회와 전람회를 통해 공개되고 판매되었다. 1920년대 전람회는 그 열기가 매우 뜨거웠던 것으로 보이는데, 이는 서화협회 주최로 1923년 3월 31일부터 개최된 전람회의 관객이 사흘 동안 5천명이 넘었던 사실을 통해 알 수 있다.¹⁶

1922년에 金性洙와 宋鎭禹 등이 발기하였던 許百鍊畫會, 1925년과 1929년에 개최된 卞寬植畫會와 1929년 '小亭畫伯畫幅頒布會' 명의로 추진되었던 畫會 등의 경우처럼 전람회에서 15-25원 정도의 입장료를 받아, 액수에 따라 혹은 추천으로 그림을 준 경우가 많았다.¹⁷

개화기에는 근대적 의미의 서화 판매 공간 운영과 각종 서화 전람회의 개최로 서화의 향유와 수장에 있어서 개방적이고 다양한 경로가 확보될 수 있었다.

¹² 李龜烈, 『韓國의 近代畫廊史 ②』, 『美術春秋』 2(韓國畫廊協會, 1979), pp. 8-30.

¹³ 『東亞日報』 1920년 9월 18일-20일, 23일-25일, 1921년 8월 20일.

¹⁴ 『東亞日報』 1930년 10월 19일; 李龜烈, 앞의 논문(각주 12), pp. 8-9 재인용; 李龜烈, 『韓國의 近代畫廊史 ④』, 『美術春秋』 4(韓國畫廊協會, 1980), p. 30.

¹⁵ 李龜烈, 위의 논문(각주 14), p. 30; 조선미술관 서화거래장부 목록은 권행가, 「1930년대 古書畫展覽會와 경성의 미술 시장」, 『한국근현대미술사학』 19(한국근현대미술사학회, 2008), pp. 184-196 참조.

¹⁶ 一記者, 「陽春藝苑의 萬紫千紅인 書畫展覽會의 印象記」, 『東明』 第二卷 第十五號 통권 2권(永神아카데미 韓國學研究所, 1978-1979), p. 174; 『동아일보』 1923년 3월 12일, 21일, 31일.

¹⁷ 『皇城新聞』과 『東亞日報』의 1910-1935년 기사 내용 참조; 李龜烈, 『韓國의 近代畫廊史 ⑤』, 『美術春秋』 6(韓國畫廊協會, 1980), pp. 46-47.

Ⅲ. 개화기 서울화단의 활동화와 후원자

1. 활동화가

개화기 서울화단 화가로는 丁學教(1832-1914), 金瑛(1837-?), 張承業(1843-1897), 安中植(1861-1919), 趙錫晉(1853-1920) 등이 있다. 정학교는 장승업의 작품에 많은 화제를 남겼으며, 장승업과 함께 작품을 제작하기도 한다. 정학교와 장승업과의 이와 같은 서화 교류는 장승업의 화풍에도 영향을 미치게 된다. 정학교의 괴석화풍은 장승업뿐만 아니라 김영과 안중식의 괴석도에도 일정 부분 영향을 미친 것으로 보인다. 안중식은 정학교 괴석화풍의 형식화를, 김영은 개성적 이해를 통한 새로운 괴석화풍의 모색을 이루었다.

김영은 장승업을 대신하여 장승업의 작품에 관서를 하고 제발을 남겼다. 관서를 대신 쓰거나 작품에 제화시를 하여 작품을 완성시키는 등의 교류로 미루어 볼 때 서로의 화풍에 영향을 미쳤을 가능성을 유추할 수 있다. 이는 특히 화조화와 사왕화풍의 산수화에서 엿볼 수 있다.

장승업은 개화기 서울화단을 이끌었던 중심 화가이다. 하지만 그의 생애에 관해서는 몇몇 일화를 제외하고는 남아 있는 것이 거의 없다. 本貫에 대한 것부터 異論이 분분하여 정리의 필요성이 있으며 『姓源錄』의 분석을 통해 새로이 알게 된 사실을 언급하고자 한다.

장승업의 본관에 대해 오세창은 '大元人'이라 하였고 張志淵(1864-1921)은 '上元人'이라 하였으며, 金瑑俊(1904-1967)은 '大元張氏는 없으며 대원이 아닌 德水張氏일 것이다'라고 하였고, 金殷鎬(1892-1979) 역시 '대원장씨가 우리나라에 없다'고 하였다.¹⁸ 진준현은 「吾園 張承業의 生涯」에서 장승업 자신의 관서나 오세창의 『權域書畫徵』에 대원장씨임이 분명히 기록되어 있고 『司馬榜目』과 『國朝榜目』, 『朝鮮時代雜科合格者總覽』에 대원장씨가 여러 명 기록되어 있음을 들어 '대원'은 희귀하지만 분명히 존재하였음을 밝혔다.¹⁹

대원장씨는 현재 남아 있지 않으며 족보도 따로 간행된 바가 없다. 李昌鉉(1850-1921)의 『성원록』에서 대원장씨에 대한 기록이 보이는데 '본래 仁同張氏는 대원에서 왔다'라고 되

¹⁸ 吳世昌, 東洋古典學會 역, 『국역 근역서화징』(시공사, 1998), p. 1041; 張志淵, 『逸士遺事』(匯東書館, 1922), pp. 38-40; 金瑑俊, 『새 近園隨筆』(열화당, 2001), pp. 238-248; 金殷鎬, 『書畫百年』(中央日報, 1977), p. 214.

¹⁹ 金殷鎬, 위의 책(각주 18), p. 214, pp. 244-246; 진준현, 「吾園 張承業의 生涯」, 『정신문화연구』 제24권 제2호(통권83호)(한국정신문화연구원, 2001), pp. 4-6.

어 있어 대원장씨에서 인동장씨가 갈라져 나온 것임을 알 수 있다. 이러한 사실은 '인동장씨와 대원은 근원이 같다'라고 한 인동장씨 부분에서도 보인다.²⁰

『성원록』의 대원장씨 부분에는 1代-24代까지 기록되어 있었으며 8대 張金用부터 인동장씨에 合籍되었다고 한다. 『국조방목』에 등재된 이들 중 본관이 인동인 이들 가운데, 張應禎의 아버지 張世範이 대원장씨 21대손과 同名이며, 張錫五의 증조부 張守漢이 대원장씨 17대손과 동명이라는 점을 발견할 수 있었으며, 장승업과 같은 돌림자를 쓰는 張承遠의 본관이 인동이긴 하나 출생 연도가 1852년으로 장승업과 비슷한 시기라는 점 역시 관련성을 생각하게 한다. 또한 16대의 첫째 張孟洵의 후손들이 나중에 30명 이상의 회원을 배출한 집안이 되었다는 사실은 장승업 생애를 밝히는 데 있어서 중요한 단서가 될 것으로 기대된다. 武官도 21명이나 배출하여 경기도 광주 일원에서는 인동장씨를 무관 집안으로 알고 있을 정도였다는 점은 장승업의 집안이 대대로 무관이었다는 『근역서화집』과 『逸士遺事』의 기록과도 부합된다.²¹ 또한 장승업이 水標洞에 위치한 회원 張駿良(1802-1870)의 집안으로 彩具를 사러 다녔다고 전하는데, 그 역시 인동장씨였다는 점은 위와 같은 이야기를 더욱 뒷받침해준다.²² 『일사유사』에서 장승업이 총각일 때 水標橋의 李應憲(1838-?)의 집에 머물렀다는 내용을 통해²³ 장승업이 서울로 온 시기가 10대 후반-20대 초반이었음을 알 수 있다. 또한 장승업이 1868년 6월 경복궁 단청 공사의 책임을 맡았었다고 한 김은호의 언급을 통해, 장승업이 적어도 1860년대, 즉 그의 나이 10대 후반-20대 초반에는 서울 광통교 부근으로 왔음을 알



도 2 張承業, 〈風塵三俠圖〉, 1891년, 絹本淡彩, 125.1×33.2cm, 간송미술관 소장(『潤松文華』 74, 도 7).

²⁰ 李昌鉉 외, 『姓源錄』(高麗大學校 中央圖書館 影印 第13號, 1985), pp. 593-603.

²¹ 김양수, 『韓國 近代移行期 中人研究』(新書苑, 1999), p. 189.

²² 金塔俊, 앞의 책(각주 18), pp. 244-246.

²³ 張志淵, 앞의 책(각주 18), pp. 38-40.

수 있다.²⁴ 장승업의 畫名이 장안에 퍼져 궁중에까지 이르게 된 시기는 장승업을 圖畫署 實官으로 올리라는 전교가 高宗 17년(1880년)에 내려진 것으로 보아 1880년 이전으로 볼 수 있다.²⁵

안중식은 정학교와 더불어 장승업의 작품에 가장 많은 제발을 남긴 인물로 <風塵三俠圖>(도 2)에 남긴 追題 내용을 통해 안중식이 장승업의 화실을 방문하여 그림에 대한 이야기를 나누었음을 알 수 있다. 장승업이 화원이 되기 전에는 夜珠峴(현재의 당주동) 지전에서 그림을 그렸다는 金殷鎬의 口述과 안중식의 耕墨堂이 당주동에 있었다는 점을 상기하면 장승업과 안중식 사이의 빈번한 교류가 가능한 조건이 마련되어 있었음을 알 수 있다.²⁶

조석진의 작품에는 안중식의 제발이 많으며, 함께 작품을 제작한 예도 적지 않다. 이렇게 조석진과 빈번한 교류를 나누던 안중식이 장승업과 화풍상의 교류를 가졌던 것처럼 조석진 역시 장승업에게 오가며 그의 제자로 자처하면서 교류하였던 것으로 보인다.

2. 후원자와 서화의 수요양상

1) 후원자의 양상

개화기 서울화단의 후원자는 50여 명에 이르며, 그 신분과 직업이 매우 다양하였다. 당대 부호 중 대부분이 해당된다. 후원자의 다양화 및 저변화, 서화 향유에 있어서 부의 역할 증대는 근대적 의미의 서화 판매 공간의 형성으로 인하여 더욱 증대된다.²⁷

개화기 서울화단 후원자의 거주지는 다양하지만 대부분 종로 일대이고, 혹여 거주지가 지방이라 할지라도 주요 활동 구역이 종로 일대였다(표 1). 단순 구매자의 경우 광통교 부근에서 거주하는 경우가 많았다. 이러한 지리적 접근성으로 인하여 서울화단 화가들과 후원자들의 직접적 교류의 확대가 이루어졌다.

외국인 후원자의 존재는 개화기 빈번한 외국과의 관계와 광통교 일대가 조선 상권과 청 상권, 일 상권이 만나는 지역으로 외국인이 자주 드나들었던 사실에서 충분히 짐작되었던

²⁴ 金殷鎬, 앞의 책(각주 18), p. 217.

²⁵ 민족문화추진회 역, 『(국역) 고종 승정원일기』 221(한국학술정보, 2005), pp. 283-185; 서울大學校古典刊行會編, 『日省錄』 高宗篇 17(서울대학교출판부, 1972), p. 256.

²⁶ 鄭圭, 앞의 책(각주 8), p. 407.

²⁷ 김취정, 「개화기 화단의 후원과 회화 활동 연구」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2007), pp. 86-88, pp. 193-199의 별표 1. 開化期 後援者와 後援事項 참조.

표 1 開化期 서울書壇 後援者의 居住地 및 主要 活動 地域

後援者	居住地 및 主要 活動 地域
權東鎭	본적 : 경성부 돈의동 76번지 출생 : 경성부 水標町 혹은 貞洞 경성부 승인동 157번지 어느 시점부터 1926년 3월까지 서울시 종로구 당주동
金嘉鎭	경성부 북부 백운동 20통 1호 관수동 31번지
金鎭玉	경성부 長橋町 長橋洞 8번지 일대의 大莊園 소유
金台錫	한성 南署 大坪坊 甫代外契 下犁洞 23통 3호 (下犁洞은 수하동과 장교동, 을지로 2가에 걸쳐 있던 마을)
金漢奎	원적 : 京城府 水下洞 12 1935년 당시 한성 南署 廣通坊 中茶洞契 15통 2호
閔泳達	서울시 마포구 용강동 284번지
閔泳煥	본적 : 서울시 종로구 수송동 출생 : 서울시 박동 서울시 종로구 견지동 27-2
朴箕陽	경성부 중부 承洞
白寅基	경성부 낙원동 駱山 아래에 있는 건물과 梨花莊(종로구 이화동 1-2) 소유
安淳煥	明月館 : 황토마루(黃土峴), 즉 지금의 세종로 동아일보사 자리에 위치 (서울 종로구 세종로 139번지 동아미디어센터)
吳世昌	본적 : 경성부 돈의동 45번지(피카디리 극장 자리에 위치) 출생 : 경성부 水標橋町(청계천 2가에 위치) 授恩洞(종로구 익선동 옆)
劉秉珽	한성 西署 仁達坊 南門洞 16통 8호(경복궁 前面 우측)
劉臣赫	한성 南署 廣通坊 中茶洞 15통 5호 兪昌煥 서울 종로구 창신동
尹用求	1919년 이전 : 경성 북부 齋洞 1919년 이후 : 고양군 승인면 장위리 76번지 (지금의 서울시 성북구 장위동)
李康賢	서울시 원효로 1가 17-54
李沂	전북 김제군 성덕면 대석리 340번지 1876년 : 진안 1893년 : 구례 1894, 1895년-1897년 : 서울 1898년 : 구례
李琦	경성부 中署 河橋 68통 8호
李元淳	1914년 이전 : 종로구 예지동 20번지 1914년 이후 : 미국 하와이, 워싱턴

後援者	居住地 및 主要 活動 地域
張斗鉉	경성부 長橋町 59번지
趙喜環 趙喜陽 兄弟	전라남도 영광군 영광면 백학리 서울시 관철동 146번지
海浦篤彌	경성 長橋通
和田一郎	경성부 西小門町
黃玆	출생 : 전라도 광양현 西石村 1878-1888 : 서울 (1883년 보거과 응시 합격 후 귀향. 1888년 생원회시 후 귀향)

것이다.²⁸

海浦篤彌(1869-?)는 1890년 12월 朝野新聞 및 報知新聞 통신원으로서 조선에 와 서울 長橋通에서 거주하였다. 그와 장승업의 교류 시기는 1890년 12월부터 1896년 11월까지이며, 장승업이 세상을 떠난 시점이 1897년 6월 이후라면 그가 다시 조선으로 돌아온 1897년 6월 경부터 장승업이 세상을 떠나기까지의 시기를 교류시기에 포함시킬 수도 있다. 和田一郎(1881-1935년 이후)은 1910년 조선으로 왔으며, 안중식과 조석진의 작품을 자주 그려 받았던 후원자였다.²⁹ 안중식 작품에 대한 일본인들의 수집 열풍은 대단하였던 것으로 보이는데, 이는 '百畵會組織'에 대한 신문 기사를 통해 알 수 있다.³⁰ 안중식과 조석진은 일본인의 주문에 따라 그림을 그린 예 외에도 '韓人'이라고 관서한 작품이 적지 않았다. 이렇게 굳이 '한인'임을 밝힌 것은 외국인을 위해 제작한 작품이기 때문이었을 것으로 판단된다.

이 밖에 특기할만한 후원자로 유점사 승려 達善(1831-1891)과 一雲大禪師를 들 수 있다.³¹ 이 중 一雲은 김규진과 각별한 관계였기 때문에, 일운이 그려 받은 조석진의 <達磨渡江>은 김규진의 서화 유통 공간을 통해 유통되었을 가능성이 있다.

2) 古董器 蒐集熱

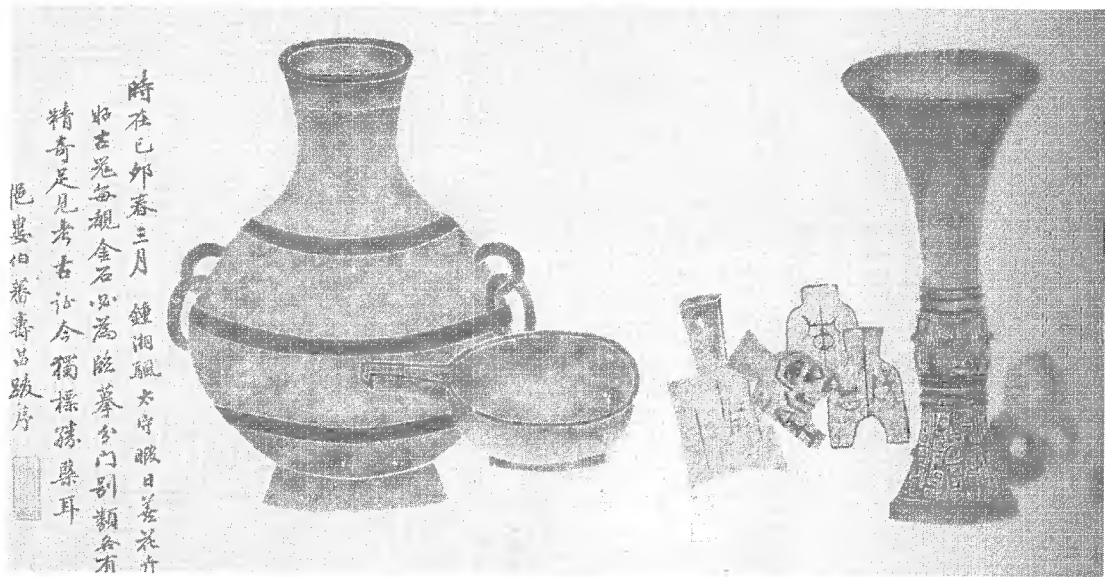
서울화단을 중심으로 1890년대부터 1920년대까지 장승업 화풍의 기명절지화가 성행한

²⁸ 漢山居士, 宋申用 校註, 앞의 책(각주 4), pp. 52-54; 황현, 임형택 외 역, 『(역주)매천야록』 하(문학과지성사, 2005), pp. 689-690.

²⁹ 金殷鎬, 앞의 책(각주 18), p. 128.

³⁰ 『每日新報』 1911년 4월 11일.

³¹ 『楡岾寺本末寺誌』(金剛大本山楡岾寺宗務所, 1942), pp. 130-131.



도 3 清蕃壽昌, 〈古銅器臨摹跋〉, 1879년, 紙本, 30.8×69.2cm, 吳天得 소장
 (『華滄 吳世昌 : 전각·서화감식·컬렉션』, 도 66).

것에는 吳慶錫(1831-1879)과 吳慶然(1841-?), 오세창 등의 海州吳氏 집안의 영향력이 절대적이었다.³² 이는 장승업이 기명절지화를 그리기 시작한 것이 吳慶然(1841-?)의 집을 드나들면서부터라고 한 김용준의 언급을 통해서도 충분히 짐작되는 사실이다.³³

기명절지화는 古器나 博古圖의 유행과 맞물려 발전된 화목이다. 고기는 복제품이 그 대부분이었을 것이다. 이를 애원하던 것은 박지원의 '古董錄'을 통해 알 수 있다.³⁴ 고동기는 대부분 청에 다녀온 역관들을 통해 유입되는 경우가 대부분이었다. 역관들이 고동기를 구매하여 그 수요를 충족시키는 데에는 한계가 있었을 것이며 이것이 기명절지화의 유행으로 이어진 것으로 보인다.

³² 姜世晃(1713-1791)이 花卉와 文房具, 樂器, 古董器 등을 다양한 구성과 화법으로 그린 예가 있고, 金弘道(1745-?)는 折枝, 문방구, 악기, 고동기 등을 그림 속 제재로 그린 경우가 많으며, 청대 李鱣(1686?-1756), 趙之謙(1829-1884), 吳大澂(1835-1902), 吳昌碩(1844-1927) 등의 영향 역시 무시할 수 없기 때문에, 기명절지화를 장승업의 창안이라고 보기는 어렵다. 본고에서는 1890년대부터 1920년대까지 장승업 화풍의 기명절지화가 제작되고 유행한 점에 주목하여, 장승업이 기명절지화를 제작하고 그의 화풍이 기명절지화 화풍의 전범이 되어 유행한 것에 주목하고자 하였다; 邊英燮, 『(豹菴)姜世晃繪畫研究』(一志社, 1988), pp. 156-157; 진준현, 「오원 장승업 연구」(서울대학교대학원 석사학위논문, 1986), pp. 69-70.

³³ 金瑑俊, 앞의 책(각주 18), p. 247.

³⁴ 박지원, 『(국역) 열하일기』 1(민족문화추진회, 1980), pp. 146-150.



도 4 作家未詳, 〈鐘鼎瓦搏銘文 臨摹原稿〉, 紙本, 吳一六 소장 (『葦滄 吳世昌 : 진각 · 서화감식 · 컬렉션』, 도 12-②).

기명절지화의 제작에는 특히 古銅器와 鐘鼎 문양을 임모한 작품들의 영향이 컸다. 이러한 면에서 오세창 집안에 가전되어 내려온 작품 중 청대 蕃壽昌의 〈古銅器臨摹 跋〉(도 3)과 〈鐘鼎瓦搏銘文 臨摹原稿〉(도 4)는 주목할 만하다. 〈고동기임모 발〉은 그 제작과 구성면에서 기명절지화와 유사하다. 〈중정와전명문 임모원고〉의 정교한 기명묘시는 중국 작품에서 찾아볼 수 있어, 鐘鼎器皿이 기명절지화에 영향력이 컸음을 알 수 있다.

고동기 임모본이 기명절지화 형성에 영향을 미친 사실은 明月館 뒷벽 장식용 기명절지화에서 확인된다. 〈중정와전명문 임모원고〉 우측에서 첫 번째의 爵과 明月館 和一號室(도 5) 사진 속 뒷벽 장식 그림 중 우측에서 여섯 번째 폭의 도상이 일치하고 있어, 오세창 집안의 기명절지화 형성에의 영향력을 보여준다.

명월관주 安淳煥³⁵의 오세창, 김규진과의 교류 사실과 서화가로서의 면모,³⁶ 골동서화 수집 사실과,³⁷ 명월관 사진 속 그림의 화면의 구도와 필묵법 등에서 볼 때, 장승업 화풍의 기명절지화를 제작했던 화가의 작품일 가능성이 높다. 또한 명월관이라는 상호로 운영된 것은 1918년까지이므로, 명월관 뒷벽 장식 그림들의 하한이 1918년으로 여겨져 이러한 가능성을 뒷받침해준다. 한편, 안순환이 김규진과의 친분이 두터웠다는 사실을 상기하면, 이 작품

³⁵ 食道園主 安淳煥, 「朝鮮料理의 特色」, 『別乾坤』 제12 · 13호, 1928년 5월 1일.

³⁶ 이구열, 앞의 책(각주 11), pp. 123-125.

³⁷ 이경재, 『청계천은 살아 있다』(가람기획, 2002), pp. 104-115, pp. 253-263; 김은신, 『한 권으로 보는 한국 최초 101장면』(가람기획, 1998), pp. 64-67.



도 5 〈(京城) 明月館 和一號室 사진〉 (『다시 열린 開川』, p. 151).

들은 김규진이 운영하는 서화 유통 공간을 통해 구매되었을 가능성이 있다.

오세창과 함께 활동하며 그와 비슷한 성향을 지니고, 기명절지화를 애호했던 인물로 金台錫(1875-1953)을 들 수 있다. 그는 청조의 초빙을 받아 袁世凱를 비롯한 여러 대관들의 印章을 새기고, 황태자의 서예 고문을 지냈으며, 그의 『惺齋四體書法』은 중국의 습자교과서로 쓰일 정도로 명성이 높았다.³⁸ 오세창 후손의 회상에 따르면 김태석이 그들의 친척으로 자주 드나들었다고 하는데, 이러한 교유가 기명절지화 애호에 영향을 주었을 가능성이 있다.

3) 開化的 性向의 後援者

우리 산천의 모습을 담은 실경산수화는 몇 점 안되나 이를 그려 받은 이들은 공통적 성향을 지니며 서로 간의 친밀한 교유 관계를 유지하고 있어 흥미롭다.

오세창의 개화적 성향과 우리의 모습을 사랑하는 마음은 그의 예술관에도 영향을 미쳤으며, 이는 실경산수화 향유로 이어졌다. 오세창의 개화적 성향이 서화에 미친 영향은 1908년 7월 25일 『大韓協會會報』에 실린 글을 보면 알 수 있다. 오세창은 이 글을 통해 서화에 있어서도 그 나아가야 할 방향을 제시하고 있다. 즉, 글씨에 있어서는 韓濩(1543-1605)로, 그림에 있어서는 鄭澈(1676-1759)으로 자처하라고 하였는데, 한호와 정선은 우리나라 서화사

³⁸ 『동아일보』 1938년 6월 30일.



도 6 張承業, 〈眉山溪谷圖〉, 1891년 이전, 紙本淡彩, 63.0×126.5cm, 간송미술관 소장 (『濶松文華』 53, 도 1).

에 있어서 한국적인 경지를 이룬 서화가로 대표되는 작가임을 상기할 필요가 있다. 오세창이 신윤복의 풍속화를 모아 놓은 《蕙園傳神帖》 제발에서, 이 화첩이 우리나라의 풍속을 보여주기 때문에 좋은 문화재라고 언급하였던 것 또한 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

權東鎭(1861-1947)은 진일보한 시각을 지닌 인물로, 오세창, 안중식과 막역한 사이였다.³⁹ 그의 개화적 성향은 실경산수화 향유로 이어졌다. 권동진은 1918년 6월 안중식, 조석진 등의 서화가들이 함께 금강산을 여행하였으며, 이 때 조석진으로부터 〈釋王寺〉를 그려 받는다.⁴⁰

李沂(1848-1909)는 장승업의 〈眉山溪谷圖〉(도 6)를 그려 받은 것으로 추정되는 인물로, 그는 격동기의 현실을 외면하지 않고 적극적으로 대처한 실천적 경세가이며 문인이었다. 그 근거는 그의 사상과 문학에서 찾아볼 수 있다.⁴¹ 이러한 면모는 그의 예술관에도 영향을 미친 것으로 보이는데, 이는 그가 남긴 題를 통해 드러난다. 이기는 장승업의 작품을 그려 받았던 朴巨來와 황현과 가까이 살며 자주 만났다.⁴² 황현의 薛鎮永(1869-1940)과의 교류 사실은 주목할 필요가 있다.⁴³ 황현이 가까이 지냈던 설진영의 서실이 아미산에 있었다는 사실과

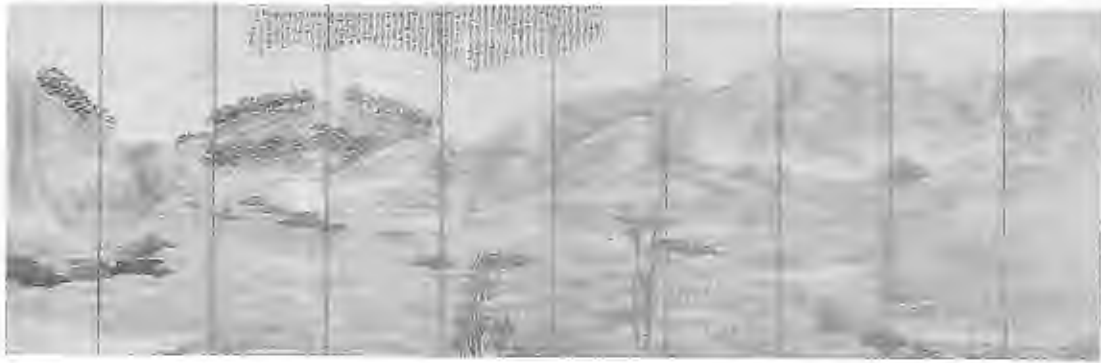
³⁹ 金殷鎬, 앞의 책(각주 18), p. 91.

⁴⁰ 高義東, 「잊혀 지지 않는 사람들」, 『新天地』 7-10호(1954년)(서울신문사, 2005), p. 186.

⁴¹ 朴鍾赫, 『韓末 激變期 海鶴 李沂의 思想과 文學』(아세아문화사, 1995), pp. 1-2.

⁴² 李沂, 『海鶴遺書』(國史編纂委員會, 1955), pp. 133-134, pp. 197-199.

⁴³ 黃玆, 『黃玆全集』上(亞細亞文化社, 1978), p. 439.



도 7 安中植, 〈靈光風景〉, 1915년, 絹本淡彩, 170.0×473.0cm, 삼성미술관 리움 소장.

이기만이 卜居에 대한 글을 남기고 있다는 점은 〈미산계곡도〉를 이기가 그려 받았을 가능성을 추정하는 데 있어서 중요한 요소가 된다.

또 다른 실경산수화의 수요자로서 曹喜璟과 曹喜陽 형제를 들 수 있다. 이들 조씨 형제는 당대의 상당한 자본가이자 사업가였다. 조희경은 전남 영광과 서울 관철동을 오가며 활발하게 활동하였으며, 서화협회의 명예회원으로서 재정적 후원을 담당하였다. 조희경은 자신이 개명한 사실을 신문 광고를 통해 알릴 정도의 유력인사였다.⁴⁴ 그의 이러한 경제적 부와 사회적 명성은 당대 유력 후원자로서의 면모를 보여주는 것이다. 조씨 형제는 안중식으로부터 〈靈光風景〉(도 7)을 그려 받았다. 〈倦山樓閣圖〉는 1915년 張東惟가 조씨 형제를 축하하기 위해 안중식으로부터 그려 받은 것이다. 같은 해에 그린 작품이지만 주문자의 미감에 따라 화풍을 달리하여 그렸음을 알 수 있다.

4) 書畫 收藏家와 倣作의 需要

여기서 倣作은 작품의 題跋에 倣作임을 명시한 경우로 한정하도록 하겠다. 특정 화가를 방했다는 것을 작품에 드러낸 만큼 주문자의 요구나 취향이 반영된 것으로 여겨지기 때문이다.

장승업이 방작의 연원을 밝힌 작품은 30여 점으로 이는 조선시대 그 어느 화가보다 많은 것이다. 유난히 많은 방작을 남긴 장승업의 뒤에는 서화 수장가가 있었다. 후원자들의 수장품을 본 뒤 작품을 제작한 사실은 “명인의 眞蹟을 많이 보고……털끝만큼도 틀리지 않았다”라고 한 오세창의 기록에서 확인된다.⁴⁵

⁴⁴ 『皇城新聞』 1902년 2월 27일-28일, 3월 1일, 3일-4일.

高官 출신의 인물은 중국의 다양한 화가를 방한 작품을 그려 받았다. 장승업의 〈茂林村庄圖〉는 ‘蕙庭’을 위하여 方從義의 筆意를 방한 작품으로, 이 ‘혜정’은 진준현에 의해 閔台鎬(1834-1884)의 다른 호일 가능성이 언급되었다.⁴⁶ 실제로 『靑又日錄』 1881년 12월자 「世子應製」 부분에 ‘蕙庭 閔台鎬’라고 되어 있어 이 작품은 확실히 민태호를 위한 것임을 알 수 있다.

장승업은 우의정과 좌의정을 역임한 鄭範朝(1833-1898)를 위하여 朱鶴年을 방한 〈山水圖〉를 그린다. 정범조는 高官 출신의 인물로 급진적 개혁에 반대하던 인물이었다.⁴⁷ 또 다른 주학년 방작으로 장승업의 〈魚蟹游行〉을 들 수 있는데 제발 내용을 통해 이 작품이 1869년 書狀官으로 청나라에 다녀왔던 趙秉鎬(1847-1910)를 위한 작품임을 알 수 있다.

장승업의 《蘆雁圖十二帖屏風》은 ‘石雲’을 위해 新羅山人을 방한 작품이다. 장승업의 이 작품을 그려 받은 ‘석운’은 權東壽(1842-?)가 유력하다. 이는 그가 장승업의 〈雙鴨遊戲圖〉에 畫題를 쓴 예가 있어, 장승업과의 관련성이 추정되기 때문이다.

六橋詩社 동인은 고관 출신의 인물들만큼 다양한 방작을 그려 받지는 않았으나, 적은 수량의 방작 중에서도 유독 新羅山人(華嶽, 1683-1756)의 방작만을 그려 받은 예가 보이고 있어 흥미롭다. 金得鍊(1852-1930)은 조석진으로부터 신라산인 방작 〈秋林醉月〉을 그려 받았다. 그는 육교시사 동인으로, 역과 합격자 93명을 배출한 집안 출신이다. 육교시사가 얼마나 지속되었는지는 알 수 없지만, 그렇다고 姜瑋(1820-1884)가 죽은 1884년 이후 해체되었다고 선불리 단정하기에도 무리가 따른다. 이러한 의문을 해결하는 데 있어서 김득련의 『環璆嶽艸』는 그 실마리를 제공하고 있다. “……六橋의 달 밝은 밤에 맑은 술잔 들고 몇 번이나 그리워하려나……荳花 핀 詩琴洞 집에 가을비 내리면 서로 만나 촛불 자르며 감상하리라”⁴⁸ 라고 한 부분을 통해 강위가 죽은 지 12년이 지난 후에도 六橋에서 詩會를 벌이며 명맥을 유지하고 있었음을 알 수 있다. 김득련이 러시아 使行에서 돌아온 후 회포를 푸는 대목 중 ‘다시 예전의 인연을 계승한 것이다’라는 말에 주목할 필요가 있다.⁴⁹ 강위 사망 이후에도 만남이 계속되어 그 인연이 이어졌기 때문에 신라산인의 방작을 그려 받은 인물들을 육교시사 동인으로서 함께 파악해도 무리가 없을 것으로 판단된다.

⁴⁵ 吳世昌, 東洋古典學會 역, 앞의 책(각주 18), p. 358.

⁴⁶ 진준현, 앞의 논문(각주 19), p. 15.

⁴⁷ 新丘文化社 編, 『年表로 보는 現代史』(新丘文化社, 1971), p. 124; 國史編纂委員會 編, 『高宗時代史』 3(國史編纂委員會, 1969), p. 464.

⁴⁸ 金得鍊, 『環璆嶽艸』, p. 19; 최식, 「閔巷文學 終末期의 한 樣相」, 『漢文學報』 4(우리한문학회, 2001), p. 201 재 인용.

黃允明(1844-1916)은 신라산인의 화법으로 그려진 장승업의 <百物圖卷>을 그려 받았다. 황윤명은 육교시사 동인으로 활동한 것으로 인하여 지금까지 역관으로 알려져왔으나, 『日省錄』과 황현의 『梅泉野錄』 내용을 통해 황윤명이 시서화에 능했던 내시였음을 알 수 있다.⁵⁰ 그가 高宗(1852-1919)과 강위의 詩에 대해 논한 일화를 통해,⁵¹ 황윤명이 궁에서 내시로 있을 때부터 이미 강위에 대해 알고 있었고 그의 시에 대해 조예가 깊었음을 알 수 있다. 이로 볼 때 황윤명은 육교시사의 고정 일원이 아니었을지라도 육교시사 동인들과 교류하였던 것으로 보인다.

앞서 살펴본 바와 같이, 신라산인을 방한 작품을 제외한 중국 작가를 방한 작품은 고관 출신의 인물이 그려 받았을 가능성이 높다고 판단되어 후원자가 밝혀지지 않은 방작 회화가 어떤 인물을 위하여 그려진 것인지 추정하는 데에 있어서 도움이 될 것으로 보인다.

5) 四王畫風 山水畫의 享有層

四王畫風의 山水畫는 상당히 많이 그려졌으나 후원자가 밝혀진 경우는 그에 비해 많지 않다. 사왕화풍의 산수화는 李尙迪(1804-1865), 오경석과 같은 역관을 통해 연행과 풍부한 재력을 바탕으로 유입되었으며,⁵² 그 향유층은 高官 출신과 일본인이 대다수였다. 사왕화풍 산수화의 유입에 주된 역할을 한 역관들이 개화기 서울화단에서 제작된 사왕화풍 산수화를 그려 받은 사례를 발견하기 어려운 것은, 이들이 淸을 오가며 이미 淸代 사왕화풍의 산수화를 상당수 확보하였기 때문으로 보인다.

안중식의 <亂石長松>은 '海吏'를 위한 작품으로, 이 '해사'는 당대 유력 후원자였던 金奭準(1831-1915)으로부터 한문을 배운 李元淳(1890-1993)일 가능성이 있다. 그가 안중식으로부터 작품을 그려 받은 시기는 미국으로 망명한 해인 1914년 이전으로 추정된다. 하지만 '해사'라는 호로 장승업의 <器皿折枝八幅屏風>을 그려 받은 예가 있어, 이원순이 아닐 가능성도 있다. 왜냐하면 <기명절지팔폭병풍>이 장승업의 말년에 그려진 작품이라고 할지라도 1897년이면 이원순의 나이가 너무 어리기 때문에, 이 '해사'는 장승업의 유력 후원자 중 한명인 閔泳煥(1861-1905)과 친밀한 관계였던 李儁(1859-1907)일 가능성도 배제할 수 없다.

49 金得鍊, 위의 책(각주 48), p. 53; 최식, 위의 논문(각주 48), p. 202 재인용.

50 黃玟, 金濬 역, 『(完譯)梅泉野錄』(敎文社, 1994), p. 589.

51 李勳鐘, 「鄉里 出身의 두 분 先覺者(3)」; 한글과 한자문화, "漢字 사랑방", <<http://www.hanja-edu.com>>.

52 四王畫風은 김현권, 「19세기 조선 및 근대화단의 사왕화풍 수용」, 『근대미술 연구』(국립현대미술관, 2005), pp. 34-67 참조.



도 8-1 張承業, 《山水翎毛十帖屏風》 중 6-10폭, 絹本淡彩, 각 148.5×35.0cm, 서울대학교박물관 소장
 (『오원 장승업 : 조선왕조의 마지막 대화가』, 도 26).

고종은 고관들에게 사왕화풍의 산수화를 下賜하기도 하였는데, 사왕화풍의 산수화가 갖는 위엄과 화려함은 하사품으로서 충분한 특징을 지닌다고 할 수 있다.

안중식은 일본인을 위해 사왕화풍의 산수화를 많이 제작하는데, 1918년 작 〈秋景山水〉를 그 예로 들 수 있다. 이 작품은 조희경이 '村上'을 위해 주문한 작품으로, 그는 1897년 2월 조선으로 건너와 서울에서 사진업에 종사하였으며, 서화에 취미가 있던村上正七郎(1871-?)이 유력하다.⁵³ 조희경이 實景을 넓은 화폭에 담은 大作을 애호하였음을 상기하면 이 작품은 일본인의 미감을 고려하여 안중식에게 주문하였던 것으로 판단된다. 안중식의 〈心無窒碍樓圖〉는 工藤文哉를 위한 작품으로, 이 작품이 그려진 다음 해인 1918년 追題된 오세창의 詩가 있어 주목할 만하다.

이렇듯 사왕화풍 산수화의 유입과 성행에는 역관들의 영향이 지대하였으며, 실제 사왕

⁵³ 大京城公職者名鑑刊行會 編, 『大京城公職者名鑑』(京城日報社, 1936), p. 77.



도 8-2 張承業, 《山水翎毛十帖屏風》중 1-5폭, 絹本淡彩, 각 148.5×35.0cm, 서울대학교박물관 소장
(『오원 장승업 : 조선왕조의 마지막 대화가』, 도 26).

화풍의 산수화를 향유한 이들은 고관 출신과 일본인이었다.

6) 雜畫屏의 需要

雜畫屏은 花卉, 怪石, 草蟲, 花鳥, 魚蟹, 翎毛, 山水, 人物, 器皿折枝 등의 여러 화목을 각기 다른 화폭에 담아 병풍으로 꾸민 작품이다.⁵⁴

張承業의 〈魚蟹游行〉, 〈御者調馬〉, 〈蘆渚來雁〉, 〈鷄哺群雛〉, 〈林檎棲鳥〉, 〈飢鷹馳兔〉, 〈羅釣午睡〉, 〈溪山臨溪圖〉는 모두 그 크기가 같고 소장처가 간송미술관으로 같기 때문에 한 벌의 병풍 중 일부로 짐작된다. 앞서 언급한 바와 같이, 이 작품들 중 〈어해유행〉 우측 하단의 발문 내용을 통해서 이 작품이 조병호를 위해 제작된 것임을 알 수 있다.

⁵⁴ 잡화병에 관해서는 김취정, 「개화기 화단의 신경향과 잡화병」, 『미술사논단』 27(한국미술연구소, 2008), pp. 253-287 참조.

김은호에 따르면, 장승업이 김가진의 병풍에 난생 처음 보는 원숭이를 그려 장안에서 한때 큰 화제가 된 일이 있었다고 하는데,⁵⁵ 이 작품이 현재 어떤 작품인지 알 수 없지만, 아마도 장승업의 《山水翎毛十帖屏風》(도 8)과 같은 잡화병이었을 것으로 추측된다. 왜냐하면 병풍의 모든 화폭에 원숭이 그림이 그려진 원숭이 그림 병풍이라기보다는 당시에 부호들 사이에 유행하였던 잡화병일 가능성이 높기 때문이다.

잡화병의 수요층은 다양하였다. 근대기 사진자료를 보면 잡화병으로 방안을 장식하거나 행사에 사용한 예가 많아, 잡화병이 상당히 대중화된 화목이었음을 알 수 있다.

IV. 개화기 서울화단 유행 작품의 양식적 특징

1. 器皿折枝畫

기명절지화는 장승업의 창안은 아니지만, 장승업 기명절지화풍이 전형을 이루어 후대까지 영향을 미치며 유행한 것은 큰 의의를 지닌다고 할 수 있다. 오세창의 『근역서화징』에서 장승업에게 그림을 그려달라고 하면 기명절지화를 그려주었다고 하는데, 아마도 장승업에게 주로 기명절지화를 그려줄 것을 요청하였기 때문으로 판단된다.⁵⁶ 그만큼 장승업 화풍의 기명절지화가 대중적으로 선호되던 화목이었다는 근거이다.

이기가 1893년에 쓴 「題李馨五+梅後」를 통해서 사대부들 사이에 기명에 절지를 하는 취미가 유행하였음을 알 수 있으며,⁵⁷ 이는 역관이나 상인 등 부호들에게까지 저변화되어간다. 이를 통해, 기명절지화가 고동기나 기명절지 하는 것을 대신하여 방안을 장식하기 위한 목적으로 제작되었을 가능성이 추측된다. 실제로 여러 폭의 기명절지화로 벽장을 장식한 예가 상당수 발견되고 있다. 기명절지화가 갖는 길상적이면서도 장식적인 특징은 일반 대중들에게도 매력적인 요소로 다가갔을 것이며, 이는 곧 기명절지화의 유행을 야기한다.

장승업의 기명절지화는 그의 자유분방한 면이 유감없이 발휘된 화목으로, 그는 기명절지화의 소재는 물론 구성도 다양하게 하였으며, 때에 따라서는 필치도 달리하였다. 기명절

⁵⁵ 金殷鎬, 앞의 책(각주 18), pp. 217-218; 金瑑俊, 앞의 책(각주 18), p. 247.

⁵⁶ 吳世昌, 東洋古典學會 역, 앞의 책(각주 18), p. 358.

⁵⁷ 李沂, 앞의 책(각주 42), pp. 133-134.

지화에서 여러 제재가 나열되는 특징 때문에 여러 작가들이 한 부분씩 담당하여 함께 그리는 경우도 적지 않았다.

장승업의 기명절지화가 자유로운 구성과 대담한 필치로 제작되었음은, 김용준이 대구 月村의 富豪에서 장승업의 《器皿折枝屏》을 보았노라고 증언한 글을 통해서도 알 수 있다.⁵⁸ 장승업이 閔泳達(1859-1924)의 요청에 따라 그린 〈罷釣歸漁〉처럼 자유로운 구성과 배치, 하나의 기명을 크게 그리고 기명에 음영을 넣는 특징은 안중식과 李道榮(1884-1933), 李象範(1897-1972)의 작품에서도 보인다. 이상범의 기명절지화는 장승업의 기명절지화풍의 전형이 극도로 형식화된 특징을 지닌다.

장승업 화풍의 기명절지화는 서울화단을 중심으로 1890년대부터 1920년대까지 제작되어 성행한 화목으로, 장승업에 의해 그 전형이 이루어져, 그의 제자인 안중식과 조석진에게 전해졌으며, 안중식과 조석진의 제자였던 이상범에 의해 형식화된다.

2. 實景山水畫

개화기는 장식적인 大作의 실경산수화가 등장하는 시기로 이는 1930년대 寫生的인 실경산수화가 등장하는 토대가 된다. 이 시기 실경산수화를 요구했던 이들은 오세창과 관계된 인물이 많으며 이들의 미감이 실경산수화로 가시화되었고, 이러한 경향은 부호들의 장식적인 大作의 실경산수화 선호로 이어진다.

장식적인 大作의 실경산수화를 제작 하였던 대표적인 화가로 안중식을 들 수 있다. 그의 〈靈光風景〉(도 7)은 현존하는 작품들 가운데 최대 규모이다. 이 작품은 조희경과 조희양 형제를 위해, 체화정에서 내려다본 영광의 모습을 그린 것이다. 이 작품에서 보이는 치밀한 먹점의 산맥 묘사는 〈白岳春曉圖〉에서도 보이고 있어 안중식 실경산수화풍의 특징으로 보인다. 이러한 화법은 이상범의 〈初冬〉(도 9)에서



도 9 李象範, 〈初冬〉, 1926년, 紙本淡彩, 153.0×185.0cm, 국립현대미술관 소장 (『근대를 보는 눈』 2, 도 26).

⁵⁸ 金瑋俊, 앞의 책(각주 18), p. 238.

도 보이고 있으며 구도 면에서도 <영광풍경>과 유사하여 안중식의 실경산수화풍이 1920년대 중반까지도 이어지고 있었음을 알 수 있다. <영광풍경> 1-5쪽을 우측에, <초동>을 그 좌측에 높이를 약간 달리하여 배치해보면 마치 이 두 작품이 한 작품의 부분처럼 보일 정도로 닮아 있다. 이렇게 이상범의 화풍이 안중식의 그것과 닮아 있는 것은 이상범이 1917년 안중식의 耕墨堂에서 안중식의 그림 체본을 통해 畫法을 습득하였던 것과 관련된다.

3. 倣作繪畫

장승업은 조선시대의 어느 화가보다 많은 倣作을 남기고 있다.⁵⁹ 그가 활동한 광통교 일대가 당대 유향 서화 후원층이던 기술직 중인의 세거지였다는 점과 朝鮮商, 淸商, 日商이 공존하는 지역임은 이미 설명하였다. 李遇駿(1801-1867)의 『夢遊野談』 중, “광통교 일대에서 유통되고 있는 물건의 대부분이 사치품이며, 이러한 것들은 거의 燕京 琉璃廠에서 온 것이다”라고 한 언급을 통해서,⁶⁰ 19세기 후반 倣作의 多作에 대한 실마리를 풀 수 있는 단서를 찾을 수 있다. 북경 유리창에서 판매되고 있던 서화는 대개 유명 화가의 모사작이었다는 점을 상기하면, 광통교 일대에서 유통되던 중국 서화는 화보류보다는 유명화가의 작품을 모사한 작품이 대부분이었을 것이며 이를 보고 방작을 제작하였을 것이라 여겨진다.

장승업이 가장 많이 방한 화가집단은 元代의 화가들이다. 단순히 ‘倣(仿)元人’이라고만 한 경우도 많고 구체적으로 화가 이름을 밝힌 경우 또한 많다. 말 그림과 인물화에는 趙孟頫(1254-1322)를, 산수화에는 黃公望(1269-1354)과 王蒙(약1308-1385)을 방하였다고 한 경우가 많다. 산수화에서 倪瓚(1301-1374)을 방했다고 한 경우가 없어 흥미로운데, 이는 중국에서 明末 이후 元四大家 가운데 황공망과 예찬이 주로 방작의 대상이 되었고, 우리나라에서도 19세기 이후 황공망과 예찬의 양식을 따르는 경향이 압도적이었던 것과 대조된다.⁶¹ 이는 장승업이 당시 유행하던 황공망과 예찬의 양식 중 황공망의 것만을 선택적으로 수용한 것이라고 할 수 있겠다. 장승업이 제작하였던 산수화가 대개 장식적인 대경산수도류임을 상기할 때, 황공망식의 웅대한 산수 표현이 그의 산수화풍에 적확하였을 것으로 여겨진다.

장승업의 작품과 그가 방했다고 한 중국 작품(작가)을 비교해보면, 장승업은 어느 한 중

⁵⁹ 김취정, 앞의 논문(각주 27), pp. 209-211의 ‘朝鮮時代 畫家의 中國 畫家 倣作 目錄(별표 5)’ 참조.

⁶⁰ 李遇駿, 『夢遊野談』 上(寶庫社, 1994), pp. 120-125.

⁶¹ 李成美, 「張承業 繪畫와 中國繪畫」, 『정신문화연구』 제24권 제2호(통권83호)(한국정신문화연구원, 2001), pp. 31-32.

국 작품(작가)의 내용을 방한 것이 아니라 방하고자 한 작가의 여러 작품 속의 요소 하나하나를 선택적으로 수용하여 작품에 반영하였음을 알 수 있다. 이러한 점은 장승업이 중국의 진적 혹은 화보 등을 많이 보았음을 알려줌과 동시에 장승업이 중국 화가의 畫意를 정확히 읽어내는 능력이 있었음을 보여주는 것이라 생각된다. 어느 한 작품을 그대로 방하는 것은 방작의 본뜻에도 어긋나는 것이며 創意가 생명인 예술에 미치지 못하는 것이기 때문에 장승업은 방작을 잘 이해하고 있었다고 할 수 있다.

4. 四王畫風の 山水畫

청말의 회화가 사왕과 사왕의 추종자들의 회화적 양식과 관념(idea)의 반복이라 할 수 있을 만큼 사왕의 영향력이 컸다는 점을 상기하면,⁶² 19세기 후반에 청을 내왕하며 개화기 화단에 강한 영향을 미쳤던 역관들이 주로 접하고 들어왔던 화풍이 사왕화풍이었으리라는 점을 추측하기란 어렵지 않다.

산맥이 열리고 단함을 반복하여 생동감을 불어넣는 김영의 산맥의 표현은 王翬의 龍脈 이해와 상통한다.⁶³ 이러한 김영이 이해한 사왕화풍의 산수화는 장승업에 이르러 더욱 강화되고 적극적으로 표현되는데, 그 특징은 화면을 압도하는 主峰과 前景부터 가득 채우며 전체 화면의 절반 이상을 차지하는 樹木 표현이 그것이다. 장승업의 사왕화풍의 산수화는 안중식에 이르러서 더 화려한 색채와 더 많은 산맥의 표현으로 장식적 사왕화풍의 산수화의 정점에 이르게 된다. 이러한 화려하고 장식적인 사왕화풍의 산수화는 회화에 대한 대중적 수요를 만족시켰던 것으로 보인다. 개화기 장승업을 중심으로 한 서울화단 화가들이 제작한 사왕화풍의 산수화는 안중식과 조석진의 제자들에게서도 나타난다.

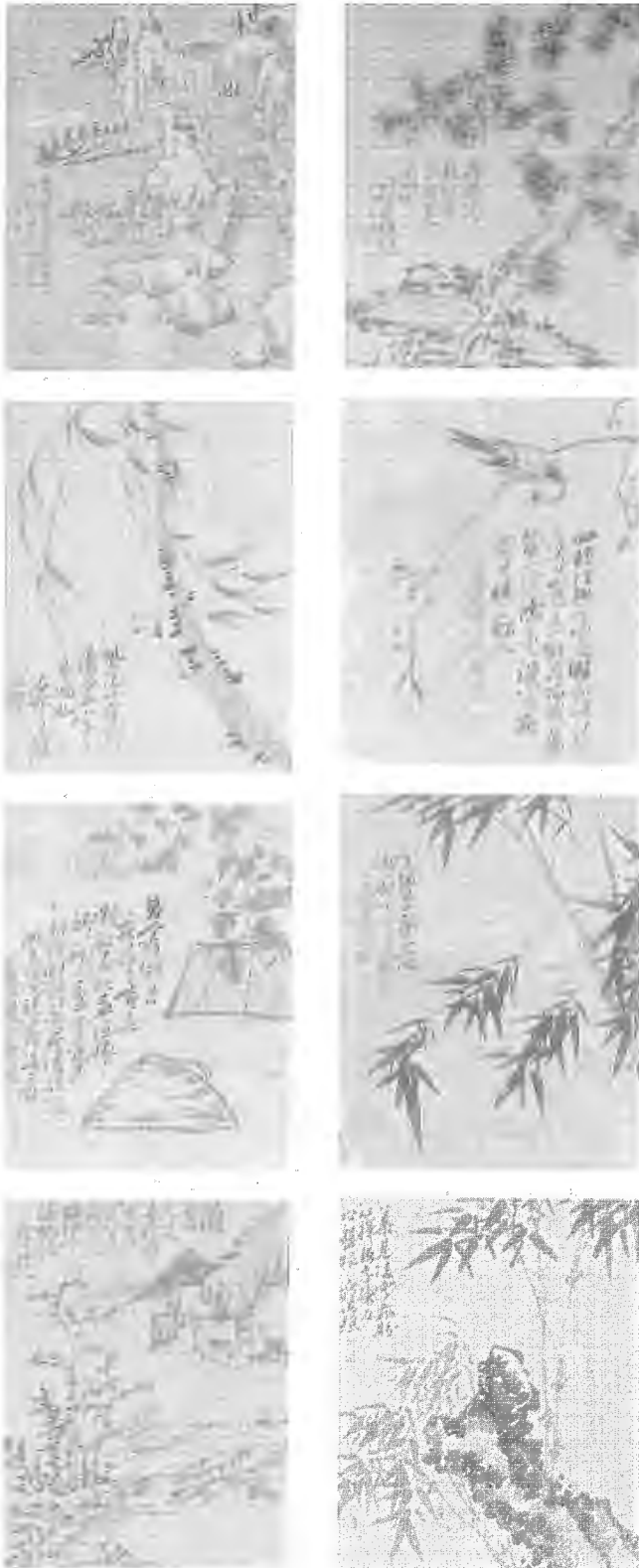
5. 雜畫屏

잡화병의 제작은 雜畫冊과 百衲屏, 百扇屏 등과의 영향관계 속에서 살펴 볼 수 있다.⁶⁴

⁶² Li Chu-Tsing, "Looking At Late Qing Painting With New Eyes", *Art at the Close of China's Empire* (Arizona State University, 1998), p. 19.

⁶³ Wen C. Fong, "Images of the Mind", *The Great Synthesis* (The Art Museum, Princeton University, 1987), p. 184.

⁶⁴ 잡화병 양식의 형성과 제작에 대해서는 김취정, 앞의 논문(각주 54), pp. 263-268 참조.



도 10 尹用求,《山水花鳥六曲屏》중 5-6쪽,
 각 140.5×29.0cm, 朴雨潤 所藏
 (『韓國書藝一百年』, p. 35).



도 11 <서울 성 베네딕트 대 수도원> (『민족의 사진첩』 1, p. 179).

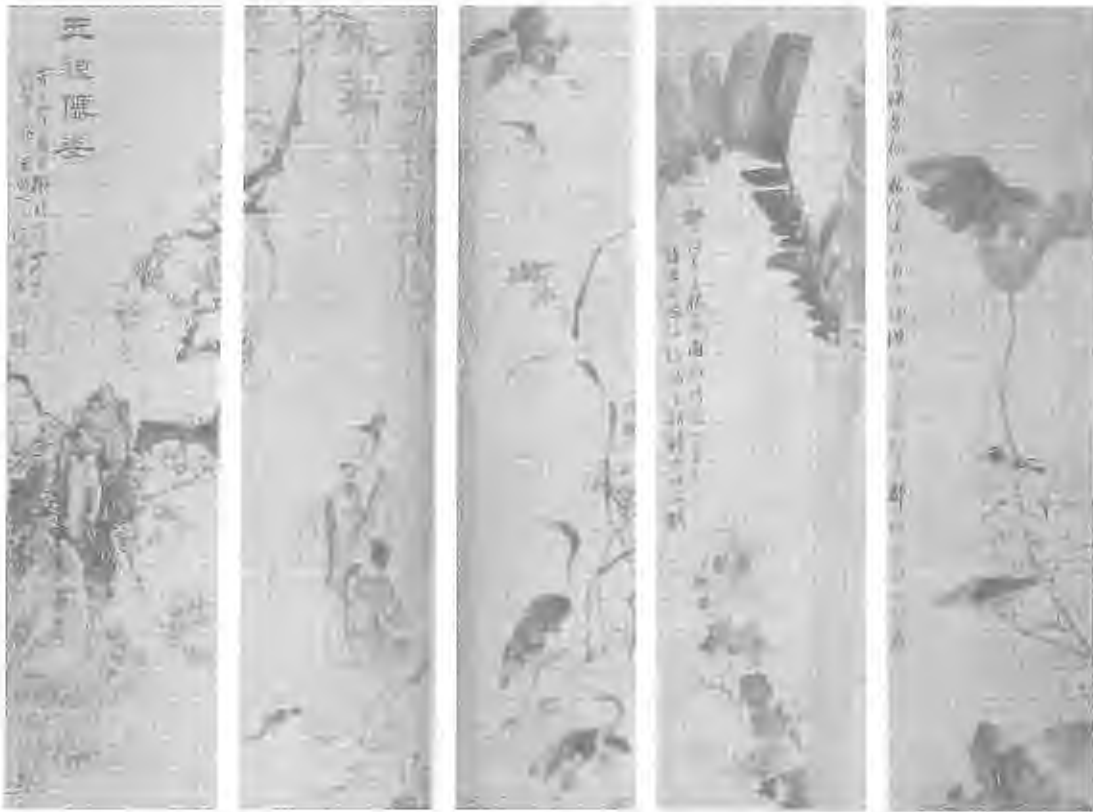
잡화병 제작에 있어서 잡화책의 영향과 백납병에서 잡화병으로의 과도기적 변화과정은 尹用求(1853-1939)의 작품을 통해 추측이 가능하다(도 10).

서울 성 베네딕트 대 수도원에서 교리를 가르치던 모습을 담은 사진(도 11) 속 잡화병에서 보이는 파초의 묘법이 장승업의 《人物翎毛十帖屏風》(도 12) 중 6, 7폭의 그것과 유사하며, 각 화목, 각 폭의 구성과 구도 면에서는 楊基薰(1843-1919년 이후)의 작품(도 13)과 비슷하다. 사진 속 뒷벽 장식 잡화병은 양기훈과 장승업 혹은 이들의 화풍을 구사했던 화가의 작품일 가능성이 높다.

잡화병은 다양한 화목의 조합으로 구성되었을 뿐만 아니라, 그 화목을 재현하는 데 있어서도 彩色이나 淡彩, 胡粉은 물론 金泥나 烙畫 등의 다양한 방식으로 제작되었다. 금니로 제작된 잡화병은 장승업뿐만 아니라 안중식의 작품에서도 보이며, 근대기 사진 자료로도 다수 남아 있다. 금니로 잡화병을 제작하면 화려하고 장식적인 잡화병을 더욱 더 화려하게 하는 효과를 주어 부호들의 서화 구매 욕구를 자극시켰을 것으로 보인다. 이러한 작품은 청대에도 적지 않게 보이는데 청대 작품은 잡화병의 모티프를 주었을 뿐 아니라 그 형식에까지 영향을 미친 것으로 생각된다.

잡화병의 제작과 성행은 장승업을 중심으로 한 서울화단 화가들에게 유독 많이 보이고 있다. 실제로 잡화병 제작에 영향을 미쳤을 것으로 여겨지는 백납병을 제작한 화가가 장승

⁶⁵ 김취정, 앞의 논문(각주 54), pp. 265-274



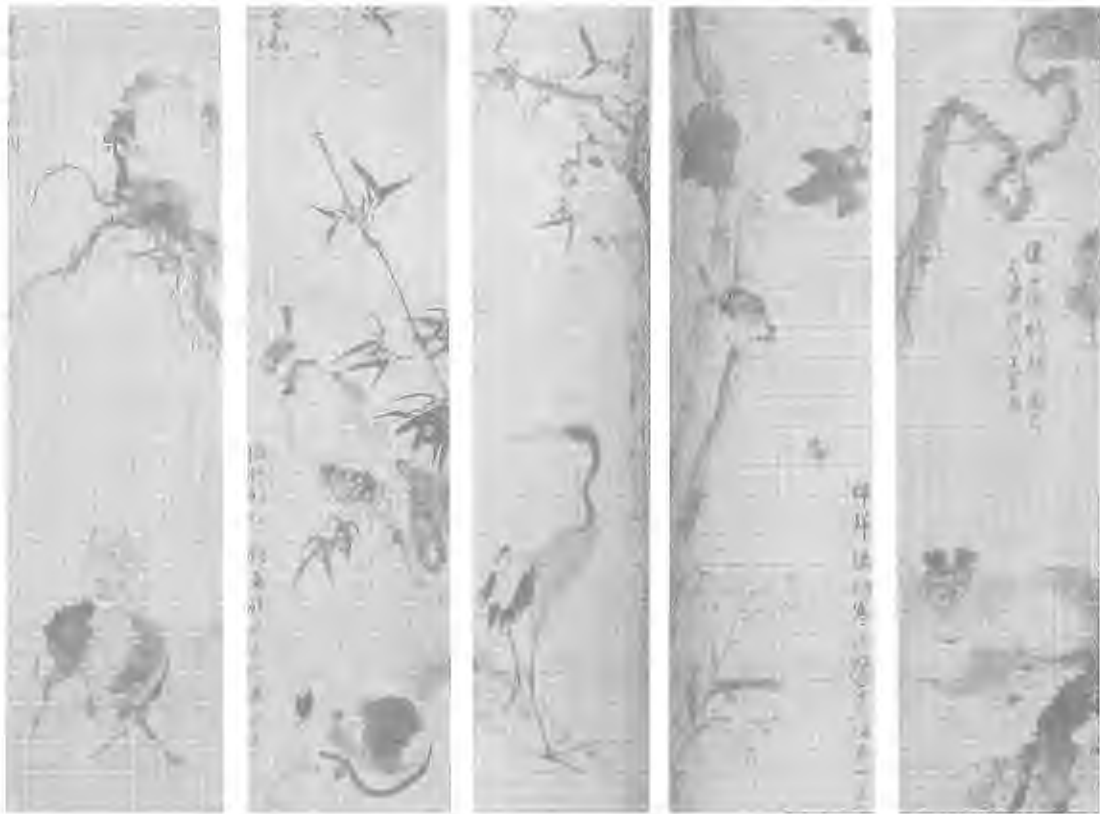
도 12-1 張承業, 《人物翎毛十帖屏風》중 6-10쪽, 1879년, 紙本水墨, 각 100.0×27.0cm, 고려대학교박물관 소장 (『古繪畫名品圖錄』, 도 167).

업과 사제 관계이거나 함께 활동하던 사이였다는 점 또한 잡화병의 제작과 성행을 파악하는 데에 있어서 장승업과 그와 교류하던 화가들의 역할이 중요함을 알 수 있다.⁶⁵

V. 맺음말

광통교 일대는 화가와 후원자, 서화 유통 공간이 작품 제작과 화가 후원, 작품 유통이라는 유기적 관계 속에서 화단의 근대화와 서화 향유의 저변화의 발판을 닦은 곳으로서, 회화사 연구에 있어서 이 지역이 갖는 의미는 매우 크다.

광통교 일대에 위치했던 지전에서는 지물과 함께 각양의 서화를 판매하였으며, 개화기에 이르러 근대적 의미의 서화 유통 공간으로 계승된다. 이러한 지역적 특징은 자연스럽게 광통교 일대에 많은 화가들이 활발하게 활동하도록 하였으며, 이곳에 세거하던 후원자들과



도 12-2 張承業, 《人物翎毛十帖屏風》 중 1-5쪽, 1879년, 紙本水墨, 각 100.0×27.0cm, 고려대학교박물관 소장 (『古繪畫名品圖錄』, 도 167).

의 빈번한 교류는 후원자들의 취향과 미감이 회화 양식에 적극적으로 반영되게 하였다.

개화기 서울화단 화가로는 정학교, 김영, 장승업, 안중식, 조석진 등이 있다. 장승업은 그의 명성과는 달리 그의 생애에 관해서는 알려진 것이 거의 없었다. 본 연구를 통해 장승업이 1880년 고종의 명으로 도화서 실관이 되었음을 알 수 있었다. 또한 장승업의 본관은 '대원'이 분명하며, 그동안 대원장씨가 없다고 알려진 이유는 대원장씨 8대부터 인동장씨에 합적되었기 때문임을 알 수 있었다. 이를 바탕으로 하여 장승업의 생애에 대해 더 많은 것이 밝혀 질 것으로 기대된다.

서울화단의 유력 후원자는 漢語譯官이다. 이들은 사회, 경제, 문화적 역량을 두루 갖추고 있어 18세기부터 서화 후원자로서 활발한 활동을 하였다. 그러므로 이들이 세거하던 광통교 일대가 서화 활동에 있어서 중요 지역으로 부상한 것은 당연한 일이라고 할 수 있다. 개화기 서울화단 화풍에의 이들의 영향력은 거의 절대적인 것이었다.

개화기 서울화단의 서화 수요 양상은 크게 다섯 가지로 요약할 수 있다. 첫째 고동기 수



도 13 楊基薰, 《花鳥圖六曲屏風》, 絹本水墨, 각 132.0×28.0cm, 고려대학교박물관 소장 (『古繪畫名品圖錄』, 도 174).

집열과 기명절지화 유행, 둘째 개화적 성향의 후원자의 실경산수화 선호, 셋째 서화 수장가의 방작 수요, 넷째 사왕화풍 산수화의 유입과 향유, 다섯째 잡화병의 제작과 성행이 그것이다.

개화기 서울화단에서 제작된 작품의 회화적 특징은 이 시기 유행양식으로 작용하며, 지방화단에까지 영향을 미친다. 이러한 현상은 1890년대에 이르러 광통교 일대 뿐만 아니라 서울을 벗어난 다른 지방에 이르기까지 근대적 의미의 서화 유통 공간이 형성되고 확산되는 현상과 맞물려 더욱 심화된다. 이러한 경향은 분명 그 이전 상황과는 크게 다른 것이다. 이러한 점은 이 시기 서울화단의 회화 활동 연구에 대한 중요성을 깨닫게 한다.

이 연구를 통해 개화기 화단 형성의 이면에 있었던 서화 후원의 역사와 유통의 역사를 밝힌 것은 물론, 이를 통해 입체적으로 개화기 서화계의 상황을 볼 수 있을 것으로 기대된다.

* 주제어(key words) __ 開化期(the Process of Modernization), 서울書壇(Seoul Painting Circles), 書畫 流通 空間(Paintings and Calligraphies Markets), 張承業(Jang Seung-eop), 後援者(Patrons of Art).

투고일 2009년 5월 22일 | 심사개시일 2009년 6월 10일 | 심사완료일 2009년 6월 26일

참고문헌

1. 史料·文集

姜彝天, 『漢京詞』.

國史編纂委員會 編, 『高宗時代史』 3, 國史編纂委員會, 1969.

金得鍊, 『環璆吟艸』.

金正喜, 신희열 역, 『(국역)완당전집』 3, 고전국역총서 245, 민족문화추진회, 1986.

『大韓帝國官員履歷書』.

大京城公職者名鑑刊行會 編, 『大京城公職者名鑑』, 京城日報社, 1936.

민족문화추진회 역, 『(국역) 고종 승정원일기』 221, 한국학술정보, 2005.

박지원, 『(국역) 열하일기』 1, 민족문화추진회, 1980.

서울대학교 古典刊行會 編, 『日省錄』 高宗篇 17, 서울대학교 出版部, 1972.

吳世昌, 東洋古典學會 역, 『국역 근역서화징』, 시공사, 1998.

『楡岾寺本末寺誌』, 金剛大本山楡岾寺宗務所, 1942.

李沂, 『海鶴遺書』, 國史編纂委員會, 1955.

李遇駿, 『夢遊野談』 上, 寶庫社, 1994.

李昌鉉 외, 『姓源錄』 高麗대학교 中央圖書館 影印 第13號, 1985.

張志淵, 『逸士遺事』, 匯東書館, 1922.

丁若鏞, 『(국역)다산시문집』 8, 민족문화추진회, 1986.

漢山居士, 宋申用 校註, 『漢陽歌』, 正音社, 1949.

黃玹, 『黃玹全集』 上, 亞細亞文化社, 1978.

____, 金濬 역, 『(完譯)梅泉野錄』, 敎文社, 1994.

____, 임형택 외 역, 『(역주)매천야록』 하, 문학과지성사, 2005.

許維, 金泳鎬 역, 『小癡實錄』, 瑞文堂, 1976.

2. 新聞·雜誌

『大韓每日申報』(1904년 7월 18일-1910년 8월 30일 이전)

『大韓民報』(1909년 6월 2일-1910년 8월 31일)

『大韓協會會報』(1908년 4월 25일-1909년 3월 25일)

『東明』(1922년 9월 3일-1923년 6월 3일)
 『東亞日報』(1920년 4월 1일 창간)
 『每日申報』(1910년 8월 30일-1938년 4월 16일 이전)
 『每日新報』(1938년 4월 16일-1945년 8월 15일 이전)
 『別乾坤』
 『新天地』(1921년 7월 10일-1923년 9월)
 『日本人』
 『皇城新聞』(1898년 9월 5일-1910년 8월)

3. 書譜 · 圖錄

『濶松文華』 53, 韓國民族美術研究所, 1997.
 『濶松文華』 74, 韓國民族美術研究所, 2008.
 『古繪畫名品圖錄』, 고려대박물관, 1989.
 국립현대미술관 편, 『근대를 보는 눈』 2, 삶과꿈, 1997.
 『(다시 열린)開川』, 서울역사박물관, 2003.
 서울대학교박물관 편, 『오원 장승업 : 조선왕조의 마지막 대화』, 학고재, 2000.
 서울특별시시사편찬위원회 편, 『사진으로 보는 서울』 2, 서울특별시, 2002.
 『十竹齋箋譜』.
 『葦滄 吳世昌 : 전각 · 서화감식 · 컬렉션』, 예술의전당, 2001.
 『韓國書藝一百年 : 1848-1948』, 예술의전당, 1988.

4. 論著

강명관, 『문학 작품에 나타난 서울의 형상』, 한샘출판사, 1994.
 강창일, 『근대 일본의 조선침략과 대아시아주의』, 역사비평사, 2002.
 高義東, 『잊혀 지지 않는 사람들 - 한국 시사만화에 조각 조소적 타이틀과 위창 오세창 선생』, 『新天地』 7-10호(1954년), 서울신문사, 2005.
 권행가, 『1930년대 古書畫展覽會와 경성의 미술 시장』, 『한국근현대미술사학』 19, 한국근현대미술사학회, 2008, pp. 163-189.
 김상엽, 『일제강점기의 고미술품 유통과 경매』, 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, 2006, pp. 151-172.
 김양수, 『韓國 近代移行期 中人研究』, 新書苑, 1999.
 金瑑俊, 『새 近園隨筆』, 열화당, 2001.

- 김은신, 『한 권으로 보는 한국 최초 101장면』, 가람기획, 1998.
- 金殷鎬, 『書畫百年』, 中央日報, 1977.
- 김취정, 「개화기 화단의 후원과 회화 활동 연구」, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2007.
- _____, 「개화기 화단의 신경향과 잡화병」, 『미술사논단』 27, 한국미술연구소, 2008, pp. 153-287.
- 김현권, 「19세기 조선 및 근대화단의 사왕화풍 수용」, 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, 2005, pp. 33-71.
- 까를로 로제티, 윤종태 · 김운용 공역, 『Corea e Coreani』, 서울학연구소, 1994.
- 朴鍾赫, 『(韓末 激變期) 海鶴 李沂의 思想과 文學』, 아세아문화사, 1995.
- 邊英燮, 『(豹菴) 姜世晃 繪畫研究』, 一志社, 1988.
- 新丘文化社 編, 『年表로보는 現代史』, 新丘文化社, 1971.
- 이경재, 『청계천은 살아 있다』, 가람기획, 2002.
- 李龜烈, 「韓國의 近代畫廊史 ①」, 『美術春秋』 1, 韓國畫廊協會, 1979, pp. 12-17.
- _____, 「韓國의 近代畫廊史 ②」, 『美術春秋』 2, 韓國畫廊協會, 1979, pp. 7-11.
- _____, 「韓國의 近代畫廊史 ④」, 『美術春秋』 4, 韓國畫廊協會, 1980, pp. 30-32.
- _____, 「韓國의 近代畫廊史 ⑤」, 『美術春秋』 6, 韓國畫廊協會, 1980, pp. 46-47.
- _____, 「韓國의 近代畫廊史 ⑥」, 『美術春秋』 7, 韓國畫廊協會, 1980, pp. 42-43.
- _____, 「상업 화랑의 출현」, 『미술세계』 240, 2004, pp. 114-117.
- _____, 『우리 근대미술 뒷이야기』, 돌베개, 2005.
- 李成美, 「張承業 繪畫와 中國繪畫」, 『정신문화연구』 제24권 제2호(통권 83호), 한국정신문화연구원, 2001, pp. 25-56.
- 李勳鐘, 「鄉里 出身의 두 분 先覺者(3) — 秋琴 姜璋와 矩堂 俞吉濬 —」, 한글과 한자문화, “漢字 사랑방”, <<http://www.hanja-edu.com>>.
- 一記者, 「陽春藝苑의 萬紫千紅인 書畫展覽會의 印象記-舊慣打破의 新傾向이 今回의 收穫」, 『東明』 第二卷 第十五號(통권 2권), 永神아카데미 韓國學研究所, 1978-1979.
- 鄭圭, 『人物韓國史』, 博友社, 1965.
- 진준현, 「오원 장승업 연구」, 서울대학교대학원 석사학위논문, 1986.
- _____, 「吾園 張承業의 生涯」, 『정신문화연구』 제24권 제2호(통권 83호), 한국정신문화연구원, 2001, pp. 3-24.
- 최식, 「閭巷文學 終末期의 한 樣相-金得鍊의 『環璣吟』를 중심으로-」, 『漢文學報』 4, 우리한문학회, 2001.
- 최열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998.

한국역사연구회, 『1894년 농민전쟁연구』, 역사비평사, 1995.

홍선표, 「폼園 양식의 풍미와 근대적 표상 시스템」, 『월간미술』 14권 5호, 2002, pp. 152-157.

_____, 「서화계의 후진양성과 단체결성」, 『월간미술』 15-4호, 2003, pp. 126-143.

Li Chu-Tsing, *Art at the Close of China's Empire*, Arizona State University, 1998.

Wen C. Fong, *The Great Synthesis*, The Art Museum, Princeton University, 1987.

국문초록

開化期는 19세기 후반기에서 20세기 전반기에 해당하는 시기로, 이시기 개혁의 움직임은 정치와 사회, 경제 부문 뿐만 아니라 문화 부문에도 영향을 미쳤으며, 미술계는 그 이전 시기 화단의 상황과는 다른 양상을 띠며 전개된다. 즉 개화기 화단에서는 서화의 향유 및 후원층이 저변화되고 서화 유통에 있어서 근대적 의미의 서화 유통 공간이 형성되고 성행하게 된다. 또한 회화 양식에 있어서도 저변화 된 서화 향수층의 취향과 미감이 적극적으로 반영된다.

廣通橋 一帶에서 형성되기 시작한 서화 유통 공간은 점차 서울 지역 전역으로 확장되어 가며, 평양, 대구, 군산 등지의 지방으로 확산된다. 이러한 서화의 유통 경로 확산과 예술 문화 향유의 저변화는 서화의 상품화를 더욱 더 가속화시키며 서울 지역 화단에서 활약하던 화가들이 제작한 작품의 회화적 특징이 이 시기 유행 양식으로 작용하게 한다. 특히 광통교 일대는 朝鮮 末期와 近代期의 화단을 이끌었던 張承業(1843-1897)의 본거지이자 그와 교류하던 丁學教(1832-1914), 金瑛(1837-?), 安中植(1861-1919), 趙錫晉(1853-1920) 등의 주요 활동 무대였다. 이들의 후원자는 50여 명에 이르며 개화기 화단의 유력 후원자 대부분이 포함되어 있다.

이 논문에서는 개화기 서울화단의 화가와 후원자의 면모를 밝혔고, 후원자의 서화 수요 양상 연구를 통해 당대에 제작되고 유행하였던 畫目 및 畫風의 형성 연유, 즉 기명절지화의 형성과 성행, 실경산수화의 제작, 장승업이 유난히 많이 제작하였던 倣作, 四王畫風 산수화의 수요, 雜畫屏의 형성과 유행에 대한 윤곽을 파악하였다.

이 연구는 개화기 서울화단의 회화 활동, 즉 서화의 제작과 후원, 유통을 함께 고찰함으로써 개화기 화단 형성의 이면에 있었던 서화 후원의 역사와 유통의 역사를 밝히고 이를 통해 입체적으로 개화기 서화계의 상황을 볼 수 있도록 하였다는 점에서 의미를 찾을 수 있다.

Abstract

**Art Patronage and Painting Activities in Seoul Painting Circles
during the Period of Modernization**

Kim Chwijeong*

The reform movements in Joseon during the Period of Modernization, lasting from the late 19th to the early 20th century, had a profound impact on many aspects of this society, from political and social to economic and cultural aspects. Major changes were noted in the painting circles of Joseon as well. The audience for paintings and calligraphy gained in breadth and depth, and a modern-style painting and calligraphies market for these arts emerged. Paintings created during the Period of Modernization also echoed and more actively incorporated new stylistic elements, which were becoming increasingly popular among increasing art lovers.

Painting and calligraphies stores dealing in paintings and calligraphy, initially concentrated in the neighborhood of the Gwangtonggyo Bridge, gradually spread across Seoul, and eventually to other major cities such as Pyeongyang, Daegu and Gunsan. Paintings and calligraphy rapidly became prized commodities, thanks to the expanding market for their distribution and their enthusiastic reception by art collectors. The painting styles of Seoul-based artists, meanwhile, emerged as the dominant painting styles of the epoch. The Gwangtonggyo neighborhood was notably the base of Jang

* Ph. D. Candidate, Korea University

Seung-eop (1843–1897), who dominated the art scene of Joseon at that time, and other artists in his coterie such as Jeong Hak-gyo (1832–1914), Kim Yeong (1837–?), An Jung-sik (1861–1919) and Jo Seok-jin (1853–1920). These painters benefited from some 50 patrons of the arts, which included almost all of the most influential sponsors of Joseon painting and calligraphies circles of that time.

In this paper, I discuss key members of Seoul Painting Circles during the Period of Modernization and their patrons, and identify the types and styles of paintings that were popular at that time by analyzing the demands among the patrons, looking also at the general historical background. Concretely, I discuss the emergence and popularization of the genre “gimyeong jeoljihwa,” having vessels and flowers as their main subjects, the production of true-view landscapes, reproductions of ancient paintings—accounting for many of the works by Jang Seung-eup –, the popularity of the so-called Four Wang-style landscapes and the formation and popularization of “japhwabyong,” decorating folding screens with various types and genres of paintings.

By examining activities in Seoul’s Painting Circles, along with patronage activities and the status of art distribution, this study establishes the history of art sponsorship and distribution in Joseon during the Period of Modernization and casts concrete light on the Joseon art scene of this period.