美術史學硏究 第296號 2017. 12 pp. 175-203

이도영의 정물화 수용과 그 성격:
사생과 내셔널리즘을 통한 새로운 회화 모색

김 예 진*

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 『鉛筆畵臨本』과 사생
Ⅲ. 〈정물〉과 내셔널리즘
Ⅳ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

한국 근대 정물화는 도화교육의 도입과 조선미술전람회 개최를 통해 형성되었다.[1] 따라서 도화교과서를 제작하고 조선미전에 최초로 〈靜物〉이라는 작품을 출품한 李道榮(1884~1933)은 근대 정물화 도입을 선도한 화가라고 할 수 있다. 이도영이 도화교과서와 전람회에 선보인 '정물 그림'들을 본격적인 정물화로 규정할 수 있는가에 대해서는 논의가 필요하겠지만, 도화교과서, 출판물 삽화, 전람회 출품 등을 통해 선보인 다양한 형식의 정물 그림들에서 전통적인 기명절지도와 구분

* 문화재청
** 이 논문은 2016년 일본국제교류기금 신진연구자 지원사업의 지원을 받아 수행되었다. 본고는 필자의 박사학위논문 「관재 이도영의 미술활동과 회화세계」(한국학중앙연구원 한국학대학원, 2013)의 일부를 보완하여 집필한 것이다.
1 강은아, 「한국 근대 정물화 형성배경과 전개」, 『한국근현대미술사학』 18(2007. 12), p. 7.

되는 근대적인 시각을 찾아내는 것은 어렵지 않다.

이도영의 다양한 정물 그림 중에서 본고에서 주목하는 것은 그의 도화교과서와 전람회 출품작이다. 이들은 근대 미술교육과 전람회라는 새로운 제도에 맞추어 기획되었기 때문에 새로운 수요와 감상자를 염두에 둔 이도영의 전략이 드러나 있기 때문이다. 본고에서는 이도영이 1915년 간행한 도화교과서 『鉛筆畵臨本』과 1922년 제1회 조선미전 출품작 〈정물〉을 분석하여, 한국의 전통 기명절지화가 근대 정물화로 이행해가는 과정을 살펴보고자 한다.

『연필화임본』과 〈정물〉은 연필 소묘라는 새로운 제작 기법과 歷史, 器皿이라는 새로운 소재 선택을 보여준다. 이러한 특징은 각각 이도영이 1900년대 도화교사로 활동하며 일본 교과서를 접한 이후와, 1920년 일본에 건너가 일본화단을 경험하고 돌아온 이후에 나타나므로 일본의 교과서 및 전람회 제도의 수용과 밀접한 관련이 있을 것이다. 따라서 본고에서는 도화교육과 전람회라는 제도가 일본으로부터 유입되던 시기에 이도영의 시야에 포착된 창작 태도를 '사생'과 '내셔널리즘'의 관점에서 분석하고 이도영의 시도가 근대화단에서 갖는 의미에 대해 고찰하고자 한다.

Ⅱ. 『鉛筆畵臨本』과 사생

1. 圖畫敎科書와 정물화

지금까지 이도영은 우리나라 최초의 도화교과서로 1907년과 1908년에 걸쳐 간행된 『圖畫臨本』을 저술한 것으로 잘못 알려져 왔다.[2] 이도영이 『도화임본』의 저자는 아니지만, 근대 도화교과서를 통해 정물화가 도입되는 과정에서 중요한 역할을 하였다는 사실은 변함이 없다. 1915년 이도영이 저술한 『연필화임본』이 일상 기물과 주변 경물을 관찰하여 그린 정물화와 풍경화를 본격적으로 소개한 교과서였기 때문이다.

---

2 이구열에 의해 『도화임본』의 제작자가 이도영으로 알려져 왔으나, 홍선표, 현영이 등은 그림의 화풍 차이를 근거로 이에 의문을 제기하였다. 그리고 필자는 이구열이 기증한 삼성미술관 리움 자료 중에 '圖畫臨本 四 李穆榮 定価八錢'이라는 스티커가 붙은 『도화임본』 사진을 조사하였고 이를 근거로 이도영 제작설을 재검토한 바 있다. 이구열, 『근대한국미술미술의 전개』 (열화당, 1979), p. 50; 홍선표, 「학교미술과 서화학교의 대두」, 국립현대미술관 편, 『한국미술 100년』 (한길사, 2006), p. 153; 현영이, 「貫齋 李道榮의 생애와 인쇄미술」, 이화여자대학교 석사학위논문 (2004), pp. 55-56; 김예진, 「관재 이도영의 미술활동과 회화세계」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문 (2013), pp. 100-101.

『연필화임본』은 『모필화임본』과 함께 고등보통학교 도화교육용으로 1915년 4월 27일 발행되었는데, 이도영이 두 책을 제작한 배경을 파악하는 데에는 『매일신보』의 기사가 도움이 된다.

> 畫伯 貫齋 李道榮氏는 年來로 各 官私立學校의 敎授와 書畫美術會의 畫師의 苦任을 謝却ᄒᆞ고, 明窓淨几에 閑逸ᄒᆞᆫ 高致로 弄墨揮毫에 從事ᄒᆞᄂᆞᆫ 中 新進後學이 丹靑에 有意ᄒᆞ되 每々 臨帖이 無ᄒᆞ야 其 誠을 遂치 못홈을 慨歎ᄒᆞ야 鉛筆畫, 毛筆畫 兩種의 臨本을 著作ᄒᆞ얏ᄂᆞᆫᄃᆡ 畫法이 簡易明瞭로 始ᄒᆞ야 緻密精麗에 至ᄒᆞ기ᄭᅡ지 筆韻에 高雅홈은 莫問이오 學者 自習에 最히 便利ᄒᆞ니 可謂 後進의 大幸福일뿐 아니라 翰墨諸家의 案頭淸供으로 朝夕 玩賞에 闕치 못ᄒᆞᆯ 珍品이겟더라.[3]

이도영은 1906년부터 휘문의숙과 보성중학교의 도화교사를 역임하고 1911년부터 서화미술회 교수를 맡으며 圖畫敎科 교육과 書畵家 양성에 힘쓰고 있었다. 그런데 당시 학부에서 발행한 『도화임본』은 일본의 『毛筆畵手本』의 일부 그림만 조선식으로 바꾸어 그대로 사용한 데다 도안적 요소가 강하여 우리나라의 실정에 맞지 않았기 때문에,[4] 1905년부터 국민교육회와 보성관에서 편집사무를 담당하며 교과서 편찬에 관여해 온 이도영은 새로운 도화교과서 찬술의 필요성을 느꼈을 것이다.[5] 그리고 이도영은 자신이 서화를 익힐 때 교재가 없어 '소설류나 책자의 表紙나 揷畵 같은 것을 模寫'하면서 서화를 익혔고,[6] 이후 안중식 문하에 들어갔을 때에도 안중식이 궁중화사로 분주하였기 때문에 체계적인 교육을 받지 못했던 까닭에,[7] 서화입문자를 위한 학습서 제작도 염두에 두고 있었을 것이다. 안중식의 畵塾인 耕墨堂이나 書畫美術會 등에서 이루어진 서화교육은 주로 스승의 體本이나 중국화보를 임모하는 방식이었고,[8] 이도영은 서화미술회에서 학생들을 지도하기 위한 체본을 직접 제작하여 사용하였다.[9] 따라서 이도영은 1915년 서화미술회 교수를 그만

---

3 「毛筆畵臨本(貫齋李道榮君作)」, 『매일신보』 1916.5.14.

4 『圖畫臨本』에 대해서는 박휘락, 『한국미술교육사』 (예경, 1998), pp. 343-378과 張東浩, 「韓國の近代における美術教育の變遷」, 筑波大學 大學院 筑波大学 博士学位論文(2003), pp. 102-116 참조.

5 보성사에서 1908년 간행한 『모필화첩』 역시 이도영이 저술하였을 것으로 보이나 현재까지 실물을 발견하지 못하였다.

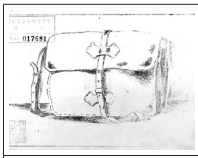
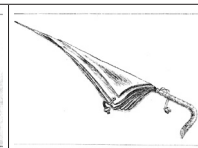
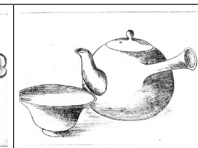
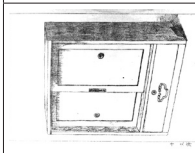
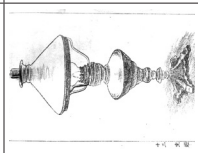
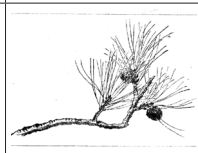
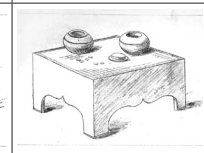
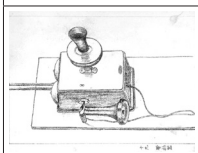
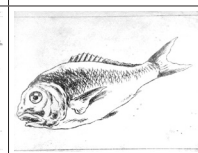
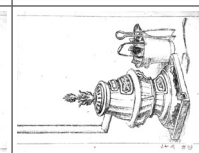
6 「東洋畵壇의 第一人者 떠나간 貫齋의 藝術生涯」, 『조선일보』 1933.10.6.

7 이도영은 18세인 1901년 안중식 문하생이 되었다. 『조선일보』 1933.9.23.

8 경묵당의 체본들과 임본들은 고려대학교박물관의 2009년 『근대서화의 요람, 耕墨堂』 전시 도록 참조. 서화미술회에서 사용된 교재에 대해서는 김소연, 「韓國 近代 專門 圖畫敎育의 先導, 書畫美術會」, 『미술사논단』 36(2013.6), pp.129-133 참조.

9 이도영이 그린 제작한 체본들이 국립중앙박물관에 소장되어 있으며, 1912년 서화미술회 교육용으로 그린 〈산수도〉가 개인소장으로 전한다. 김예진, 앞의 논문, pp.106-108.

〈표 1〉『鉛筆畵臨本』에 게재된 정물 그림

				
第一圖 荷袋	第二圖 柿	第四圖 蝙蝠傘	第五圖 石竹花	第七圖 茶具
				
第十圖 文庫	第十三圖 坐燈	第十四圖 松枝	第十六圖 棋局	第十七圖 葡萄
				
第十九圖 電話器	第二十圖 芙蓉	第二十四圖 鯛	第二十五圖 煙爐	

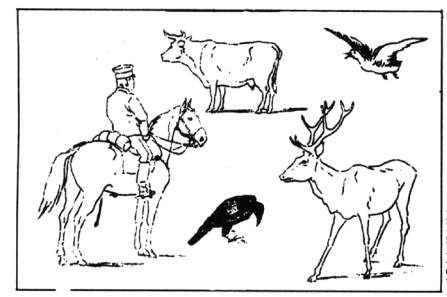
두면서 체본을 대신할 수 있는 교재로서『연필화임본』과『모필화임본』을 제작한 것으로 보인다.

『모필화임본』과『연필화임본』은 각각 上冊과 下冊의 2冊으로 이루어져 있다. 통상적으로 교과서는 卷頭에 교과서의 교육 목표, 교육 방법, 주의 사항 등을 소개하는데,『모필화임본』上冊에는 '緖言', '注意', '本冊에對尤方法', '目次'가 차례로 실려 있어서 교육 대상, 제작 목적과 의도, 上·下冊의 구성, 그림의 재료와 제작 방법 등을 알 수 있다. 하지만,『연필화임본』은 上冊의 소재가 확인되지 않아 그 내용을 알 수 없으므로『모필화임본』과의 비교를 통해 짐작할 수밖에 없다.[10] 산수, 화조, 기명 등 당시 인기 있는 畵題를 다루고 있어 翰墨諸家의 완상을 염두에 둔 듯한『모필화임본』과는 달리『연필화임본』은 전통 회화에서 다루지 않는 주변의 기물과 건물 등을 다루고 있다. 또『연필화임본』은 대체적으로 간단한 기물과 자연물에서 인물과 동물을 거쳐 풍경화로 이어지는 구성으로, 단계적으로 연필 소묘를 익히면서 정물화와 풍경화를 이해할 수 있도록 되어

10 필자는 삼성미술관 리움에 소장『모필화임본』上冊과 한국학중앙연구원에 소장『연필화임본』下冊을 조사하였다.『모필화임본』은 미술사학자 이구열이 기증한 것으로 복사본 형태로 전하며,『연필화임본』은 서지학자 안춘근이 기증한 것이다.『연필화임본』과『모필화임본』의 구성과 내용에 대해서는 김예진, 위의 논문, pp. 108-124 참조.

있는 것이 특징이다.[11] 『연필화임본』 下冊에 게재된 30점의 그림들 가운데 결락된 2점을 제외한 28점을 살펴보면 荷袋[가방], 蝙蝠傘[우산], 茶具 등 일상 기물이 가장 많은 수를 차지하며, 가지가 잘린 石竹花[패랭이꽃], 松枝, 芙蓉, 柿, 葡萄 등의 折枝와 과일, 그리고 죽은 생선을 그린 鯛 등을 포함하면 14점이 정물화의 제재에 해당한다(표 1).

『연필화임본』의 제재는 어떻게 선정된 것일까? 우리나라 최초의 도화교과서 『도화임본』이 일본의 『毛筆畵手本』을 참고한 것처럼 『연필화임본』도 일본의 교과서를 참고하였을 것으로 생각된다. 이도영이 『연필화임본』을 간행할 당시 1904년 文部省에서 간행한 『심상소학 모필화수본』, 『고등소학 모필화수본』, 『고등소학 연필화수본』이 국내에 도입되어 있었으므로 이들 교과서를 참고하였을 가능성이 크다. 이 가운데 주목되는 것은 『고등소학 연필화수본』이다.[12] 이도영의 『연필화임본』에 그려진 기물 도상은 당시 일본교과서에서 자주 보이는 것들이다. 예를 들어 『고등소학 연필화수본』 1학년의 도 26 〈一筆略畵〉(도 1)에 보이는 소는 이도영의 『연필화임본』의 도 27 〈牛〉(도 2)와 형태가 동일하며, 『고등소학 연필화수본』의 감, 가방, 우산, 茶具 등도 구체적인 형태가 바뀌어서 『연필화임본』에 그려져 있다(도 3~6).



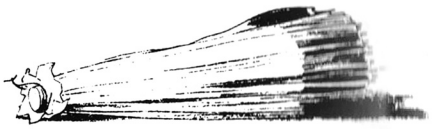
도 1 『고등소학연필화수본』 (1학년) 도 26 〈一筆略畵〉 (海後宗臣, 『日本教科書大系 26』, p. 171)

그런데, 일부 소재가 중복되면서도 생김새가 다른 것은 이도영이 일본 교과서를 그대로 모사하지 않고 당시 조선에 실재하는 물건으로 바꾸어 그렸기 때문으로 여겨진다. 앞서 제작된 『도화임본』이 일본교과서를 그대로 따르면서도 일본식 제재는 조선식으로 바꾸어 그렸던 사실을 떠올려본다면 이도영이 조선의 물건을 그린 것은

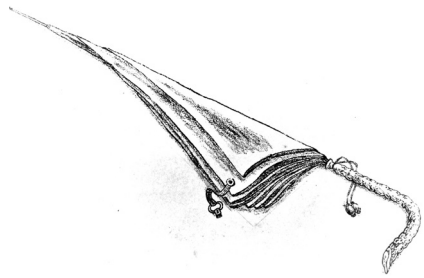
도 2 『연필화임본』 (下) 도 27 〈牛〉(필자 촬영)

11 30점의 순서는 다음과 같다. 1.荷袋, 2.柿, 3.雞, 4.蝙蝠傘, 5.石竹花, 6.手, 7.茶具, 8.稻, 9.足, 10.文庫, 11.枝와 葉, 12.결락, 13.坐燈, 14.松枝, 15.小兒, 16.棋局, 17.葡萄, 18.鷹, 19.電話器, 20.芙蓉, 21.犬, 22.결락, 23.松茸, 24.鯛, 25.煖爐, 26.雪景, 27.牛, 28.促織, 29.郵家, 30.洋屋

12 이 책은 1909년 학부편집국의 '교과용도서일람'과 1912년 조선총독부의 '교과용도서일람'에 포함되어 있어서 국내에 보급되어 있었다는 사실이 확인된다. 박휘락, 앞의 책, pp. 410-413의 〈圖畵科·手工科·習字科 교과용 도서일람〉.



도 3『고등소학연필화수본』2학년 도 5 〈우산〉(海後宗臣, 『日本教科書大系 26』, p. 172)



도 4『연필화임본』(下) 도 4 〈蝙蝠傘〉(필자 촬영)

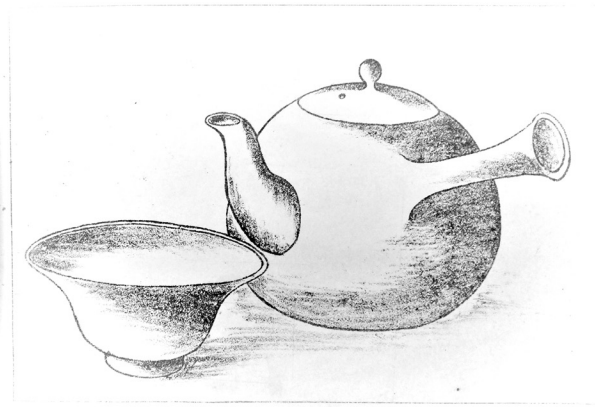
매우 자연스러운 일이다. 특히 〈電話器〉, 〈坐燈〉, 〈蝙蝠傘〉, 〈煖爐〉 등의 새로운 기물이나 〈郵家〉와 같은 새로운 장소의 모습을 조선의 학생들이 정확하게 그리기 위해서는 실물에 대한 이해가 필요했을 것이다. 실제로 이도영의 그림들은 임본을 보고 그렸다고 보기에는 세부 표현이 매우 상세하다. 예를 들어『고등소학 연필화수본』의 우산은 대나무살이 많은 종이우산이 그려져 있지만(도 3),『연필화임본』에서는 금속 지지대의 천 우산으로 바뀌어 있으며 6겹으로 접혀서 한쪽으로 가지런히 말린 천의 주름 묘사와 음영 처리, 우산 고리와 손잡이의 세부 묘사, 왼쪽 방향으로 일관되게 처리된 그림자 표현 등은 실물을 관찰하여 그린 듯 매우 구체적이다(도 4).

또, 함께 간행된『모필화임본』의 緖言에는 '此臨本은 敎授時數를 計算ᄒᆞ야 想像畵, 寫生畵等을 課ᄒᆞᆯ 餘裕를 爲ᄒᆞ야 著作'홈이라고 '寫生畵'를 언급하고 있다. 臨畵가 주로 手本과 畵本 등을 원본으로 하여 그대로 그려내는 것이라면 사생화는 실물을 보면서 그것을 그대로 그리는 것이다. 따라서 전통적인 화조화와 산수화 도상이 많은『모필화임본』이 사생화 지도를 염두에 둔 교과서였다면, 일상 기물 도상이 많은『연필화임본』에서는 사생화 지도가 더욱 강조되었을 것은 자명하다. 따라서 이도영은 사생화 지도를 위해 주변의 일상 기물을 직접 관찰하고 묘사한 연필소묘들을 제작한 것이다.

특이한 점은, 당시의 도화교육이 자재화와 용기화 두 가지를 병행하였는데,[13]『연필화임본』과『모필화임본』에서는 용기화 교육을 다루지 않고 있는 점이다. 당시 고등보통학교 도화과 교수요지(1911년 제1차 조선교육령)는 '물체의 형상을 간취하여 正히 此를 畵하는 기능을 得케 하여 意匠을 鍛鍊하며 겸하여 미감을 養'하고 '自在畵及 用器畵로 하여 자재화에는 사생화를 주로 하여 臨畵及 考案畵를 加하며 용기화에는 幾何畵, 投影畵及 透視畵를 課함이 가함'이라고 명시한

13 自在畵는 보조 도구를 쓰지 않고 연필이나 모필로 그리는 그림을 의미하며, 用器畵는 자, 컴퍼스, 각도기 등을 사용하여 그린 그림을 일컫는다.

도 5『고등소학연필화수본』(2학년)
도 26〈土瓶·茶碗〉(海後宗臣,
『日本教科書大系 26』, p. 176)



도 6『연필화임본』(下), 도 7〈茶具〉(필자 촬영)

데에서 알 수 있듯이, 자재화는 사생화, 임화, 고안화를 그리면서 교육하고, 용기화는 기하화, 투영화, 투시화를 그리면서 교육하도록 하였다.[14] 하지만『모필화임본』의 緖言에서는 想像畵와 寫生畫 지도만 언급하고 있으며,『모필화임본』과『연필화임본』의 내용에서도 자나 컴파스 등을 이용한 용기화는 보이지 않는다. 이것은 일본 교과서들과『도화임본』의 간단한 도안에서 시작하여 연필 소묘나 수묵화로 전개되는 방식에서 벗어난 구성을 보여준다.

이도영의『연필화임본』은 학생들이 실물을 보고 그리는 사생화를 지도하면서도 교과서에 실린 이도영의 그림을 참고하여 그리는 임화교육을 절충하였고, 사생화를 지도하는데 가장 적합한 재료로서 주변의 사물과 자연물을 선택하였던 것으로 보인다. 연필을 이용하여 일상 기물을 있는 그대로 묘사한『연필화임본』의 정물 그림들은 본격적으로 서양화가 들어오기 전 우리나라에 정물화가 유입되는 데 중요한 창구 역할을 하였으리라는 사실은 분명해 보인다.

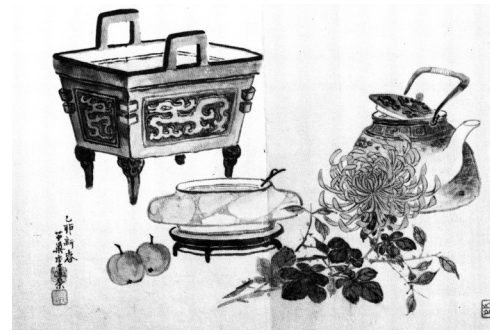
2. 사생화법의 수용과 정물 표현의 변화

『연필화임본』의 연필 소묘들은 이도영이 투시도법과 명암법에 대한 이해를 갖추었음을 보여준다. 또 당시 교수요지에서 명시한 사생화에 대해서도 이해하고 있었을 것이다. 그렇다면 교

14 박휘락, 앞의 책, pp.76-77.

과서에서 보이는 사생화법에 의한 정물표현은 이도영의 기명절지도에 어떠한 영향을 미쳤을까?

서화 입문 초기에 이도영의 기명절지도는 장승업의 〈百物圖券〉과 같은 어지러운 공간 구성을 보여주었다. 하지만, 『연필화임본』을 제작한 1915년경부터 변화가 나타나기 시작했다. 〈秋堂淸供〉(도 7)은 각각의 기물이 서로 공간을 침해하지 않고 정연하게 배치되어 있는 구도에서, 기물들이 쏟아질 듯 표현되었던 과거의 그림들과 확연한 차이를 보여준다. 이 그림에서 눈길을 끄는 것은 方鼎과 주전자에 표현된 명암 표현이다. 그러나 『연필화임본』의 명암표현이 다소 어색했던 것처럼, 〈추당청공〉은 두 기명에 각기 다른 방향으로 음영이 표현되어 있어서 이도영이 서양화법을 완전히 숙지하지 못한 것을 보여준다. 그럼에도 불구하고 음영을 표현하여 기물의 실재감을 살리고자 한 것은 사실적인 분위기를 느끼게 한다. 이도영은 『연필화임본』에서 이해한 서양화법을 전통적인 기명절지도에 절충적으로 적용하였고, 〈書窓淸供〉(도 8)에서와 같이 정확한 투시도법과 음영표현을 수묵담채화풍으로 자연스럽게 표현하는 자신의 기명절지도 화풍을 만들어 나갔다.



도 7 이도영, 〈秋堂淸供〉, 1915, 견본채색, 30.8×39.8cm, 간송미술관(한국민족미술연구소, 『간송미술』43)

도 8 이도영, 〈書窓淸供〉, 견본담채, 31.6×24.2cm, 간송미술관 (한국민족미술연구소, 『간송미술』64, p. 80)

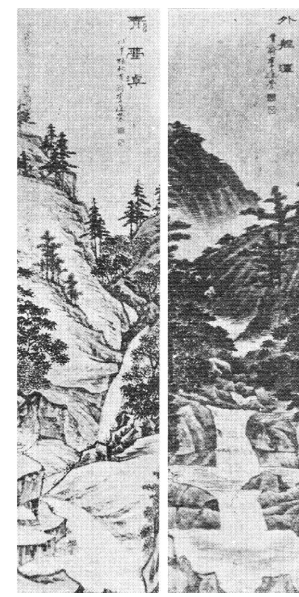
이도영은 교과서 편찬 업무와 학교의 도화교육을 담당하면서 여러 경로로 서양화를 접할 수 있었을 것이다. 일본에 서양화를 배우러 간 고희동은 유학 중에도 방학마다 귀국하여 안중식 문하생들에게 서양화법을 전하였고,[15] 1912년 서화미술회에 입학한 김은호가 '(선생님들이) 때로는 자유롭게 사생훈련도 시켰다'고 회고하였듯이, 이 시기 서화가들은 體本과 畫譜의 臨摹

15 김은호, 『書畫百年』(중앙일보사, 1977), pp.47-48.

와 함께 사생을 병행하기도 하였다.[16] 안중식이 1914년에 그린 〈기명절지 대련〉(도 9)에 보이는 정확한 형태 묘사와 음영 표현, 그리고 이듬해 〈백악춘효도〉의 사실적인 실경표현에서 보듯 이 무렵 서화가들은 전통 회화에 서양화법을 절충하며 새로운 회화를 모색하고 있었다. 이도영이 1918년 안중식, 조석진, 오세창 등과 '금강산 사생 여행'을 다녀온 뒤 그린 〈금강산도〉(도 10)에서도 현장의 실재감이 강조된 산수화풍을 볼 수 있다.[17] 하지만, 사생에 대한 적극적인 인식과 작화 방식의 변화는 아직 산수화에만 국한되었던 것으로 보인다.

이도영은『연필화임본』을 위해 실재하는 기물을 사실적으로 묘사하고 연필로 입체감까지 표현한 정물 그림들과 풍경 그림들을 제작하였지만 기명절지도에서는 서양화법을 가미하였을 뿐 도상의 선택이나 그림의 내용에서 큰 변화를 시도하지 않았다. 이는 두 가지 관점에서 이해할 수 있는데, 하나는 당시 도화교과서가 기술로서의 서양화법과 지식으로서의 정물화를 지도하기 위한 도구였다는 점이다. 일례로 1902년 일본의 서양화가이자 교육가인 浅井忠(아사이 추, 1856~1907)가 제작한『小學鉛筆畫帖』은 매우 사실적인 묘사의 정물 그림과 풍경 그림으로 구성되어 있지만 臨畫教育을 염두에 둔 교재였다는 사실에서 도화교과서의 성격을 확인할 수 있다.[18]『小學鉛筆畫帖』은 사각형의 틀 안에 그림이 그려져 있는데 이 사각형은 16절지에 해당하는 크기이며 학생들도 같은 크기의 畫紙를 사용하여 똑같이 摹寫하도록 하였다. 사실주의풍의 서양화가였던 浅井忠가 정물화와 풍경화를 지도하면서 臨本을 따라 그리도록 한

도 9 이도영, 〈書窓淸供〉, 견본담채, 31.6×24.2cm, 간송미술관(한국민족미술연구소,『간송미술』64, p. 80)



도 10 안중식, 〈기명절지 대련〉, 1914, 견본채색, 각폭 41.8×33.6cm, 국립중앙박물관(국립중앙박물관,『미술속도시 도시속미술』, p. 257)

16 김은호, 위의 책, pp. 46-47.

17 「書畵家金剛山行」,『매일신보』 1918. 7. 26; 이도영의 그림은 이영수의 「20세기 초 李王家 관련 金剛山圖 硏究」,『미술사학연구』271·272(2011. 12), p. 224에서 소개되었다. 그림에서 '戊午'(1918) 간기가 확인된다.

18 海後宗臣 等編, 「所收教科書解題」,『日本教科書大系』26(講談社, 1978), p. 382.

것은 연필화를 하나의 기술로서 인식하였다는 것을 보여준다.[19] 교과서 제목에서 '임본'을 표방하였던 이도영에게도 연필 소묘와 사생화법은 새로운 기술로서 이해되었을 것이다.

이도영은 그림을 배우려 해도 마땅한 교재가 없는 신진후학들을 위해 직접 도화교과서를 제작하였다. 이도영이 기법 중심의『연필화임본』과 감상 중심의『모필화임본』으로 구분한 것 역시 기존의 전통 회화의 영역과 새로운 회화기술의 영역을 구분한 태도에서 기인한 것으로 보인다. 이도영은 1900년대 교과서, 신문 등 대중 계몽을 위한 출판물에 삽화를 제작하면서 계몽운동에 적극 가담했던 인물이다.[20] 그의 교과서 제작을 근대식 미술교육의 보급이라는 時務에 따른 행동으로 이해한다면, 전통이라는 규범 위에 형성된 서화에 출판 미술의 성과가 그대로 적용되지 않는 것도 자연스러워 보인다.

두번째는 당시 도화교육에서 명시한 '사생'이 오늘날의 사생과는 의미가 달랐으리라는 점이다. 우리나라에서 '寫生'이 회화 제작 방식과 관련한 용어로 본격적으로 언급되기 시작하는 것은 도화교육에서 비롯된 것으로 보인다.[21] 즉, 사생에 대한 구체적인 인식이 싹트기 전에 일본의 교육제도의 이입과 함께 용어가 먼저 전래된 것이다. 일본에서도 사생이 오늘날과 같이 스케치를 의미하는 단어로 사용되기 시작한 것은 서양화가 정착된 이후의 일이었다.[22] 도화교육 용어에 앞서, 1890년대 서양미술의 영향을 받아 사생문학을 주도한 正岡子規(마사오카 시키, 1867~1902)가 사용한 '사생'은 공상과 대비되는 개념으로서의 사실을 의미하였고,[23] 1903년 문부성의 소학교령 하에서 주도된 도화교육에서 임화에 기초를 두면서 병행된 '사생'은 엄밀하게 실물을 직접 관찰하여 그리는 것을 의미하지는 않았다. 따라서 이도영에게 정물 그림은 정확한 묘사 기술을 습득하

---

19 일본의 도화과 교육은 1910년 모양, 색채, 구도법, 투시법, 투영도 등이 포함된 정연한 교재의 체계를 갖춘『新定画帖』이 간행된 이후 임화교육을 탈피하였는데,『신정화첩』이 바로 국내에 들어와서 1912년 조선총독부 허가 교과용 도서목록에도 포함되었으므로 이도영이 이 책을 보았을 수 있을 것이다. 하지만『신정화첩』이 모필화와 연필화를 통합한 교과서였던 데 반해 이도영은 각각 다른 성격의 연필화 교육과 모필화 교육을 병행했던 것으로 보아 이전 교과서들과 더 관련이 있어 보인다.『신정화첩』에 대해서는 金子一夫,『近代日本美術教育の研究 — 明治時代』(中央公論美術出版, 1992), p. 374 참조.

20 김예진, 앞의 논문, pp. 39-44.

21 필자의 조사에 의하면 1900년대 사료들에서 '사생'이라는 용어가 등장하는 학교교육령과 관련해서이다. 그리고 1910년대부터 일간지에 '金剛山寫生' 등 현장 제작과 관련한 용어로 '사생'이 등장하기 시작한다.

22 본래 중국에서 사생은 生意를 그리는 것, 객관적 사실을 그리는 것, 실물을 관찰하여 그리는 것, 세밀한 묘사 등을 의미하며 화조화에서 사용되는 용어였지만 에도시대 일본에 전해지면서 산수화, 인물화에까지 폭넓게 사용되었다. 그리고 1876년 공부미술학교에서 '사생' 수업이 생기면서 현재의 '스케치'의 의미로 변화하였다. 동시에, '사생'은 실물을 관찰하여 그린다는 의미와 함께 대상을 간략하게 간추리는 제작 과정의 의미도 생겨났다. 佐藤道信,『明治国家と近代美術 — 美の政治学』(吉川弘文館, 1999), pp. 214-224.

23 손순옥,「마사오카 시키(正岡子規)의 사생설」,『일본연구』17(2002. 2), p. 216.

기 위한 도구에 머물러 있었고, '사생' 또한 임화로부터 완전히 독립된 창작방법을 의미하지는 않았다. 그리고 이도영의 정물화 수용은 전통적인 기명절지도의 위에서 절충적으로 이루어졌다.

Ⅲ. 〈정물〉과 내셔널리즘

1. 조선미술전람회와 정물화

1922년 총독부가 조선미술전람회를 창설했을 때 이도영은 심사원 자격으로 참고품 〈石崛授書〉(도 11)와 〈靜物〉(도 12)을 출품하였다. 〈석굴수서〉는 삼국통일의 영웅인 김유신의 故事를 소재로 한 고사인물도이며, 〈정물〉은 한국의 역사유물을 소재로 한 기명절지도였다. 그러나 두 작품은 한국의 역사적 위업과 실재하는 기물을 제재로 하였다는 점에서, 역사화와 정물화라는 새로운 장르에 대한 이도영의 이해와 수용을 보여주는 것이었다. 〈정물〉은 그림 상단에 畫題가 적혀 있는 등 기존의 기명절지도 형식에서 크게 벗어나지 않았으나, 중국의 자기와 古銅器가 아닌 한국의 기명을 소재로 하였고, 흑백도판으로도 확인되는 명암표현과 사실적인 묘사를 보여주었다. 전통적인 기명절지도의 형식을 취하면서도 실재하는 사물을 관찰하여 그리는 정물화의 제작 방식을 도입한 것이다.

조선미전 개최를 앞두고 『매일신보』는 유명 화가들의 출품작 제작 근황을 소개하는 『朝鮮美展』을 대대적으로 연재하였는데, 1922년 5월 19일에는 '羅麗古器와 事蹟　조선 고대의 탁월한 문명을 자랑하고자 열심히 연구 중'이라는 제목과 함께 작품 제작에 몰두하는 이도영을 소개하였다.

(左)도 11 이도영, 〈石崛授書〉, 1922, 견본채색, 30.8×39.8cm, 국립중앙박물관(필자 촬영)
(右)도 12 이도영, 〈정물(고색찬연)〉, 1922(朝鮮總督府朝鮮美術展覽會 編, 『朝鮮美術展覽會圖錄』, p. 58)

> 션싱은 이번에 됴션고대의 탁월ᄒᆞᆫ 문명을 ᄌᆞ랑코져 만고에 유명ᄒᆞᆫ 신라고려시대의 긔명(器皿)과 우리죠션에 홍공위젹이 가장 만은 신라문무왕(新羅文武王) 시대의 김유신씨의 셕굴속에셔 글을 익다가 신인으로브터 병셔를 밧ᄂᆞᆫ 긔사의 사젹을 그리여 그 두쟝의 동양화를 쥴품하기로하고 수완을 발휘하ᄂᆞᆫ대 이ᄯᅴ에 마참 온갖 화고를 버려놋코 일폭화전에 라려 긔를 그리ᄂᆞᆫ대 일념일획에 싱각과 연구를 더하야가며 능활ᄒᆞᆫ 슈단을 열심히 발휘하고 잇셧다.(중략)
> 씨ᄂᆞᆫ 됴션셔화계에 헌신하야 어대ᄭᅡ지던지 됴선고ᄅᆡ에 유명한 동양화를 션뎐하야 됴선고대의 문명을 연구하며 지금 쇠퇴ᄒᆞᆫ 됴션 미슐을 발달케하기로 경영이더라.[24]

이도영은 조선인 서화가로서의 포부와 사명감, 즉 화려했던 고대 문명을 토대로 조선 미술을 다시 부흥시키겠다는 의지를 드러내었고 이에 맞추어 〈정물〉과 〈석굴수서〉를 제작하였다. 기사와 함께 실린 사진 속에서 이도영이 제작 중인 그림은 다름 아닌 〈정물〉이다(도 13). 이도영은 이 그림에 찬란한 옛 문화를 웅변하는 '古色燦然'이라는 화제를 써넣었다. 이도영의 참고품 두 점에서 알 수 있는 것은 이도영이 조선미전에 출품하는 신진화가들을 향해 조선의 역사에 대한 주체적 인식, 그리고 역사화와 정물화라고 하는 새로운 장르의 출현이라고 하는 두 가지 메시지를 던지고자 했다는 사실이다.

이도영이 조선미전의 참고품으로 역사화와 함께 정물화를 선택한 배경은 무엇일까. 조선미전 동양화부에 정물화가 등장하는 것이 3회 일본인 화가의 출품작부터라는 점을 생각하면 이도영의 〈정물〉은 당시로서는 낯선 것이었다.[25] 두 장르에 대한 인식의 계기는 1920년의 방일 경험에서 찾아보아야 할 것이다. 이도영의 방일은 도쿄에서 개최되는 서화전람회의 초청으로 2개월을 계획한 것이었으나 실제로는 1920년 5월 19일부터 12월말까지 약 8개월간 이어졌다.[26] 이도영

도 13 〈정물〉 제작 모습 (『매일신보』 1922. 5. 19)

24 「出品準備에 忙殺한 書畵大家 — 羅麗古器와 事蹟」, 『매일신보』 1922. 5. 19

25 조선미전 서양화부의 경우 제1회부터 일본인 화가가 정물화를 출품하였고, 2회에는 김창섭이 정물화를 출품하였다.

26 「화가 李道榮씨 동경에서 개최하난 서화전람회에 초빙」, 『조선일보』 1920. 5. 20; 「會員의 動靜」, 『書畵協會會報』 1 (서화협회, 1921).

은 도쿄 방문과 관련한 기록을 남기지 않아 신문기사 등을 통해 단편적인 행적만 확인할 수 있다. 이도영은 방일을 앞두고『동아일보』기자와 가진 인터뷰를 통해 '동양화계에 만흔 발달이 잇서 신진화가가 다수히' 활동하는 일본화단의 변화를 둘러보고 '유명한 화가들과 교제하야 그들의 포부와 기술도 구경'하고 싶다는 계획을 밝혔다.[27]『매일신보』에 의하면 이도영은 도쿄에서 전람회를 개최했을 뿐만 아니라 모 전람회의 심사위원으로 선정되기도 하였으며,[28] 귀국 직전인 12월에는 도쿄의 유명화가들을 방문하여 미술계의 발전책을 협의하고 산수화 한 폭을 大正황제에게 헌상하였다.[29]

이도영이 귀국 직후 고희동과 함께 서화협회의 전람회 개설을 추진하고, 이듬해 조선미전 개설이 논의될 때 서화협회측 인사로 참여하는 등 전람회 관련 활동에 적극적으로 가담하였던 사실로 미루어 일본에서도 여러 전시들을 참관하였으리라 짐작할 수 있다.[30] 이도영이 도쿄에 머문 기간 동안 일본의 대표적인 관전인《제2회 제국미술원전람회》와 재야전인《제7회 二科展》, 일본화 단체전인《일본미술원재흥 제7회 전람회》등 많은 전시들이 개최되었다.[31] 하지만, 개최된 전시의 성격과 출품작이 다양한 까닭에, 각계의 명화가들과 교류하였다는 이도영이 어떤 전시를 보았는지는 확인하기 어렵다. 다만 1922년 조선미전 출품작과 관련하여 주목되는 것은《제2회 제국미술원전람회》와《제8회 草土社美術展覽會》이다.

먼저,《제8회 草土社美術展覽會》는 일본 다이쇼기 대표적인 정물화가인 岸田劉生(기시다 류세이, 1891~1929)를 중심으로 결성된 草土社의 단체전으로서 당시 서양화단의 정물화 제작 분위기를 잘 보여주는 전시였다. 서양화가 정착한 이후 일본의 정물화는 高村光太郎(다카무라 고타로, 1883~1956)이 1911년「静物画の新意義」에서 일상생활의 눈에 띄지 않는 사물을 묘사하는 정물화야말로 순수한 회화적 가치를 추구하는 가능성이 있다고 주장하면서 화가의 자기표현의 영역으로 여겨지기 시작하였는데,[32] 岸田劉生의 정물화는 이러한 인식을 가장 잘 표현하고 있었기 때문이다.[33] 또, 이 전시에는 木村荘八(기무라 쇼하치, 1893~1958)가 석굴암, 불국사, 금강산 여행

27「貫齋畵伯東遊 — 서화를 시찰할 차로」,『동아일보』1920.5.18.

28「朝鮮美展(3), 出品準備에 忙殺한 書畵大家」,『매일신보』1922.5.19

29「李道榮씨 명예. 산수화 1폭 獻上」,『조선일보』1921.1.10.

30 이도영의 전람회 개설 활동에 대해서는 김예진, 앞의 논문, pp.125-151.

31 전시와 출품작은 東京文化財研究所 編,『大正期美術展覽會出品目錄』(中央公論美術出版, 2002) 참조.

32 高村光太郎,「静物画の新意義」,『文章世界』4(1911.3)

33 岸田劉生의「自分の踏んで来た道 (1919年4月個人展覧会に際して)」는 이러한 인식을 잘 보여준다. 福岡市美術館 編,『静物画にひそむ謎』(求龍堂, 2016), pp.127-128에 일부 재수록.

스케치와 이왕가박물관 소장품과 총독부박물관 소장품을 사생한 작품들을 출품하였다.[34] 이 무렵 대중적 관광여행이 활성화되면서 일본 본토는 물론 조선·만주·대만으로의 여행상품이 만들어졌고 경주와 금강산 등의 주요 관광지를 사생한 화가들의 작품들이 전시에 소개되었던 것이다.[35]

《제2회 제국미술원전람회》에도 일본화가 山內多門(야마우치 타몬, 1878~1932)이 금강산의 명승지를 5폭에 그린 〈金剛五題〉가 출품되는 등 당시 일본의 전람회에서 관광지로 재현된 조선의 이미지를 보는 건 어렵지 않은 일이었다.[36] 특히 帝展은 1890년대까지 서양화단에서 맹위를 떨쳤던 역사화의 잔영이 일본화에 남아있던 분위기를 보여주는 장이기도 했다.[37] 이도영은 일본의 역사가 이미지로 재현되는 것을 볼 수 있었을 뿐만 아니라, 함께 전시된 조선의 이미지를 통해 '타자성', 즉 '보여지는 조선'에 대해 각성하게 되었을 것이다.

한편, 이도영이 도쿄의 유명화가들을 만나고 황제에게 그림을 헌상할 수 있었던 것은 이도영의 방문이 일본 측의 공식 초청을 통해 이루어졌기 때문에 가능했을 것이다. 그렇다면 이도영과 화가들과의 교류는 일본의 관변작가들을 중심으로 이루어졌을 가능성이 크다. 특히 미술을 통해 제국 일본을 선양하기 위해 복무하는 관변작가들, 혹은 그들의 작품들을 접하고 왔을 가능성을 짐작해 볼 수 있다.

이도영의 〈정물〉은 외래 장르에 자국의 역사기명을 소재로 한 점, 그리고 역사기명을 통해 자국의 우수성을 표상하고자 한 점이 특징이다. 옛 물건을 통해 역사와 전통을 표상하고자 한 것은 일본의 서양화가 高橋由一(다카하시 유이치, 1828~1894)이 대중들에게 서양화를 알리기 위해, 川村清雄(가와무라 키요오, 1852~1934)이 서양에 일본을 알리기 위해 취했던 전략들과 유사하다.

일본 근대정물화의 개척자로 불리는 高橋由一은 서양화를 '기록을 위한 기술'로 연마한 후 말린 생선이나 두부 같이 일본인의 일상에서 포착한 소재들을 그리면서 정물화를 발전시켰다.[38] 그가 1877년 각 분야의 기능을 겨루는 내국권업박람회가 열리자 博物圖譜를 연상시킬 정도로 세밀하게 武士의 갑옷을 묘사한 〈甲冑圖(武具配列圖)〉(도 14)를 출품하였다. 이 그림이 전시되자 『読売新聞』에는 이 그림에 경탄하는 외국인에게 과거 일본인 무사의 숭고한 정신을 설명해주는 내용

34 東京文化財研究所 編, 위의 책, pp. 119-222.

35 다이쇼 시기 식민지 투어리즘에 대해서는 김백영·조정우, 「제국 일본의 鮮滿 공식 관광루트와 관광 안내서」, 『일본역사연구』 39(2014. 6), pp. 27-64

36 東京文化財研究所 編, 앞의 책, pp. 50-54.

37 山梨俊夫, 『描かれた歴史 — 日本近代と「歴史画」の磁場』(ブリュッケ, 2005), pp. 328-329.

38 기타자와 노리아키, 이원혜 역, 「'美術' 개념의 형성과 리얼리즘의 轉位 — 메이지·다이쇼期의 '미술' 인식에 대하여」, 『미술사논단』 2(1995. 12), p. 58; 石崎佳菜子, 「高橋由一の静物画」, 『大手前比較文化学会会報』 10(2009. 3), p. 27.

으로 꾸며진 기사가 실렸다.[39] 이 글에는 당시 서양화가 외국인에게 어떻게 '보여지는가'를 의식하였던 일본인들의 내면, 그리고 일본을 표상하는 옛 기물을 통해 자국에 대한 자긍심을 부각시키고자 한 화가의 전략 등이 복잡하게 얽혀 있다. 또, 그의 대표작 〈鮭〉은 한 쪽 살이 베어진 채로 새끼줄에 묶인 연어를 실감나게 그려 인기를 끌었는데, 이 작품에서 흔한 식재료인 생선을 소재로 하고 세로로 긴 화면에 그린 것은 일본 전통 우키요에의 소재와 일본화의 軸裝 형식에서 취해진 것이었다.[40] 유화라는 새로운 기술을 과시하기 위해 高橋由一이 전통이라는 소재와 형식을 활용하는 것은 1920년대 이도영의 작품들에 자주 등장하게 된다.

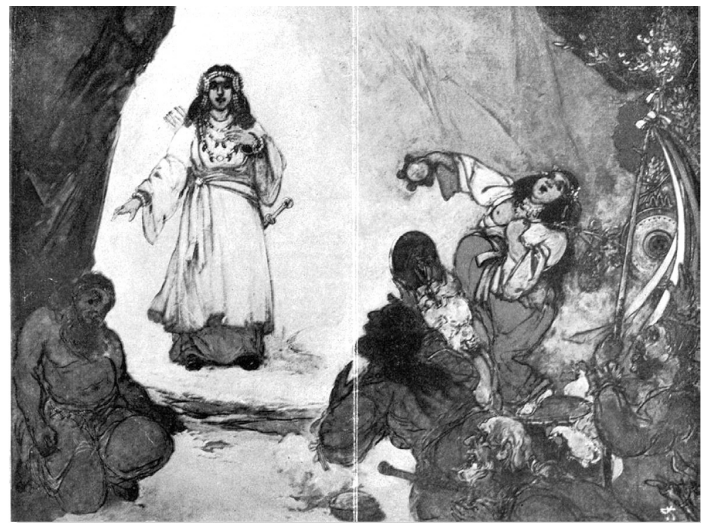
도 14 高橋由一, 〈甲冑圖(武具配列圖)〉, 1877, 麻布·油彩, 113.0×164.0cm, 靖國神社遊就館(古田亮 외, 『近代洋画の開拓者,高橋由一』, p. 128)

한편, 옛 신화의 표상물로서 역사 기명을 활용하는 것은 川村清雄(가와무라 키요오, 1852~1934)이 프랑스 미술관에 소장하기 위한 작품을 의뢰받아 1929년 〈建國〉(도 15)을 그렸을 때 일본의 옛 기물들을 주제로 일본의 역사와 정신을 표현하고자 하였던 것과 비교된다.[41] 川村清雄은 1916년 1월 일본의 창조 신화인 아마노이와토(天岩戸) 신화를 모티브로 한 그림을 잡지 『日本一』에 게재한 적이 있었는데(도 16), 〈건국〉을 제작할 때에는 아마테라스와 주변 인물을 제거한 뒤 흰

39 『読売新聞』 1977.9.18. 이 신문기사는 高橋由一과 가까웠던 석판화가에 의해 투고된 기사로 추정된다. 高橋由一은 이듬해 2회에는 가명으로 자신이 직접 투고를 할 정도로 자신의 작품 의도를 적극적으로 알리고자 애썼다. 角田拓朗, 〈甲冑図(武具配列図)〉의 도판설명, 古田亮, 読売新聞社, NHK, NHKプロモーション 編, 『近代洋画の開拓者,高橋由一』(読売新聞社, 2012), p.128.

40 古田亮는 高橋由一의 정물화에서 보이는 소재선택은 현실적이기보다는 우키요에적이어서 '油浮世絵'라고 불릴만하다고 하였다. 高橋由一의 유화와 일본 우키요에와의 관련은 정물화뿐만 아니라 풍경화에서도 확인된다. 古田亮, 「高橋由一の絵画世界,あるいはリアリズムの射程」, 古田亮, 読売新聞社, NHK, NHKプロモーション 編, 위의 책, p. 10, p. 216의 참고도판 14-18; 金原宏行, 「日本における静物画の誕生と歴史」, 『写実の系譜ー魂をゆさぶる表現者たち』(沖積舎, 2008), p. 134; 그의 그림은 정월에 선물하는 생선을 소재로 한 일종의 節令畵로 길상적 의미를 갖고 있는데, 이는 사실적 정물 묘사 그림이면서 전통적인 기명절지도의 성격을 겸하고 있는 이도영의 〈정물〉과 좋은 비교가 된다. 石崎佳菜子, 앞의 논문, pp.26-27.

41 川村清雄의 〈건국〉은 이도영의 〈정물〉보다 제작시기가 늦지만, 20세기 초 〈건국〉과 같은 작품이 제작되었던 일본 화단의 분위기는 이도영의 작품을 해석하는 데 의미가 있다고 생각한다.



(左)도 15 川村清雄, 〈建国〉, 1929, 견본유채, 147.0×72.8cm, 오르세미술관(村上敬, 「'留守文様'としての歴史画 — 川村清雄〈建国〉をめぐって」, 『美学』 248, 도 2)

(右)도 16 川村清雄, 〈권두화〉(『日本一』 2권 1호, 1916. 1), 15.8×20.3cm, 일본 개인소장(村上敬, 「'留守文様'としての歴史画 — 川村清雄〈建国〉をめぐって」, 『美学』 248, 도 1)

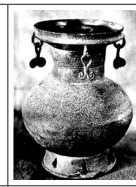
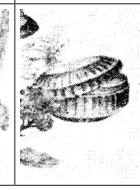
닭과 기물만으로 같은 주제를 표현한 것이다.[42] 이처럼 〈건국〉은 역사화와 정물화가 화제를 공유하며 국가적 전략을 수행하는 긴밀한 관계를 잘 보여준다.[43] 〈건국〉에서 수탉이 아마테라스를 불러들이는 극적인 순간을 묘사한 장면에 装飾付須恵器와 검, 동경, 곡옥 등이 흩어져 있는 것과 마찬가지로, 이도영이 〈정물〉과 함께 출품한 〈석굴수서〉에서 김유신이 神人으로부터 兵書를 받는 장면에 신라 토기를 묘사한 것은 역사화에서 기물들이 갖는 중요한 기능을 역설하는 듯하다. 그리고 그는 〈정물〉에 신라 토기와 고려 동종 등을 등장시킴으로써 민족문화의 부흥이라는 주제를 반복하였다.

일본의 화가들이 서양에 대해 취했던 태도처럼 이도영 역시 일본에 대하여 조선의 유구한 역사와 찬란한 문화를 보여주고자 하였고, 寓意와 理念의 표상으로서 정물화에 주목하였다. 바로 한 해 앞서 창설된 서화협회전람회에는 당시 대중적으로 인기가 있었던 고사인물화, 화조화 등을 출품하였던 이도영이 조선미전에는 민족적·역사적 정체성을 표상하는 새로운 형식의 작품을 선

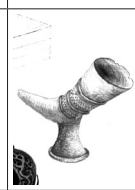
42 두 그림에 대해서는 村上敬, 「'留守文様'としての歴史画 — 川村清雄〈建国〉をめぐって」, 『美學』 67(2016. 6), pp. 73-84 참조.

43 吉田暁子, 「見過しがらな謎(問い)のために」, 福岡市美術館編, 앞의 책 (求龍堂, 2016), p. 8.

〈표 2〉『朝鮮古蹟圖譜』와 〈정물〉 기명 비교

『朝鮮古蹟圖譜』						
〈靜物〉(도 12)						

〈표 3〉『李王家博物館所藏品寫眞帖』·『朝鮮古蹟圖譜』와 이도영 기명절지도의 기명 비교

『李王家博物館 所藏品寫眞帖』						
『朝鮮古蹟圖譜』						
〈玉堂淸品〉 (도 17)						
〈我〉 (도 19)						
〈羅麗器玩〉 (도 20)						

보인 것은, '동양화부'에 함께 작품을 전시할 일본인 화가들과는 다른 조선적인 것을 그려야 한다는 대결의식이 반영된 것으로 해석할 수 있을 것이다.[44] 이도영이 도쿄에 방문했을 당시 일본은 동아시아에서 세력을 더 확장해 나가고 있었고 미술가들도 이에 부흥하여 국가의 문화적 전략을 수행해 나가고 있었다.[45] 이러한 경험은 이도영으로 하여금 민족문화를 提高하는 화가의 역할을 자각하게 하였고, 이도영은 '쇠퇴한 미술을 발달시킬' 수 있는 전략으로서 역사화와 정물화의 근대성과 표상 체계를 그의 기명절지도에 결합시켰던 것이다.

2. 歷史器皿의 등장과 그 의미

이도영이 조선미전에 정물 그림을 출품한 것은 제1회에 그쳤지만, 이후에도 신라 토기나 고려청자를 소재로 한 기명절지도를 꾸준히 제작하였다. 〈정물〉은 흑백사진으로만 전하여 구체적인 화풍을 알 수 없다. 하지만 이도영은 가는 필선을 반복해가면서 토기의 질감을 표현한 것을 확인할 수 있으며, 〈玉堂淸品〉(도 17)와 같은 기명절지화를 통해서도 짐작할 수 있다. 이도영은 건필을 이용한 사실적인 토기의 묘사와 습윤한 농묵과 담채의 몰골법 화풍이 조화롭게 어울리는 〈器皿圖〉(도 18)에서 보듯이 토기의 사실적인 묘사와 전통적인 수묵담채화풍이 조화롭게 어울리는 기명절지도 화풍을 완성하였다.

(左)도 17 이도영, 〈玉堂淸品〉, 지본담채, 104.5×43.4cm, 이화여대박물관(이화여대박물관 제공)
(右)도 18 이도영, 〈器皿圖〉, 지본담채, 82×31cm, 삼성미술관 리움(최열, 『畵傳』, p. 184)

이도영의 기명절지도에서 토기와 자

44 이 무렵 최남선에 의해 조선의 사상과 문화를 연구하는 朝鮮學 연구도 본격화되었는데, 조선학 역시 일제와 문화영역에서의 대결의식을 지닌 것이었다. 류시현, 「1920년대 최남선의 '조선학' 연구와 민족성 논의」, 『역사문제연구』 17(2007.4), pp.157-159.

45 고지마 카오루, 최경현 역, 「근대 일본에서 관전의 역할과 주요 작품분석」, 『미술사논단』 13(2001.12), p.28.

기들은 매우 사실적으로 표현되어 있다. 그런데, 이도영의 그림에 그려진 토기와 자기의 종류가 제한적이고 비슷한 것들이 반복적으로 등장하는 점, 그러면서도 기형, 문양, 장식 등에 대한 묘사가 매우 구체적이고 사실적이라는 점은 이도영이 실재하는 기명을 보고 그렸을 가능성을 시사한다. 실제로 〈정물〉에 그려진 기물들 가운데 하단의 와당만 제외하면 모두 1918년에 간행된 『朝鮮古蹟圖譜』에 게재된 사진과 동일하다(표 2). 사진에 보이는 기물의 방향과 각도가 그대로 그려진 것은 이도영이 사진을 참고하여 그렸다는 사실을 시사한다.

1920년대 이후 이도영은 역사기명을 소재로 기명절지도를 그릴 때 『조선고적도보』와 『李王家博物館所藏品寫眞帖』을 임본으로 삼은 것으로 보인다(표 3).[46] 이화여대박물관 소장의 〈玉堂淸品〉의 토기는 이왕가박물관에 소장된 유물을 참고한 것이다. 1917년 간행된 『이왕가박물관소장품사진첩』의 사진과 비교해보면 두 토기의 좌우 방향이 반대이지만 뿔잔의 전 부분이 살짝 깨어진 부분의 묘사, 토기를 바라본 시점의 높이 등에서 사진첩의 유물을 보고 그대로 모사한 사실이 확인되기 때문이다. 잡지 『如是』에 소개된 기명절지도 〈我〉(도 19)의 신라 토기와 뿔잔 역시 『이왕가박물관소장품사진첩』에서 그대로 확인된다.

도 19 이도영, 〈我〉, 1928 (『如是』 창간호)

1909년 11월 1일 총독부 박물관이 일반에게 공개를 시작하자, 이도영은 같은 달 23일 『대한민보』에 '博物館, 動物園, 植物園은 知識發達과 學問進就에 第一이니 어서 가보시오'라며 박물관 관람을 독려하는 삽화를 그릴 정도로 박물관 개관에 관심을 보였다. 따라서 대중의 계몽과 고미술에 관심이 많았던 이도영은 박물관의 전시품에도 관심을 갖게 되었을 것이다.[47] 하지만, 직접 박물관을 방문하여 유물을 관찰할 수 있음에도 불구하고 그의 기명절지도에 그려진 기명들이 모두 사진을 임모한 것이라는 사실은 특기할 만하다. 이는 이도영이 '靜物'이라는 제목이 붙은 작

46 〈표 3〉은 기명이 중복되는 작품을 중심으로 정리한 것이며 대부분의 작품에서 사진과의 관련성이 발견된다.

47 이도영은 1928년 조선미전 심사위원에서 제외된 이후, 고미술전람회의 운영과 고서화 감평에 몰두하였다. 김예진, 앞의 논문, pp.152-170.

품을 전람회에 출품하였음에도 불구하고, 그에게 정물을 그리는 것은 3차원의 공간에 놓인 실물을 관찰하여 2차원의 화면에 옮겨 그리는 정물화와는 다른 성격을 띠었기 때문이다. 이도영은 『연필화임본』에서 사생과 임화를 절충했던 것처럼 역사기명 소재 기명절지도에서는 실재하는 기명을 그리면서도 사진이라는 임본을 참고하는 방식을 취하였다.

사진첩을 참고하는 것과 함께, 이도영의 역사기명 소재 기명절지도에서 발견되는 두 번째 특징은 그림의 제목이다. 이도영은 조선미전에 출품한 〈정물〉 이후, 전람회나 출판물 등에 소개되는 그림들은 감상자를 의식하여 제목을 붙였다. 잡지에 소개한 〈我〉(도 19), 서화협전에 출품한 〈羅麗器玩〉(도 20) 등이 대표적이다. 이도영은 '玉堂淸品', '書窓淸供' 등의 古來의 화제에서 탈피한 제목을 통해 작가의 주제의식을 표명하였다. 하지만, 동시에 한자를 써 넣어 글과 그림이 서로 조응하는 전통적인 형식도 끝까지 고수하였다.

흑백의 도판으로만 전하는 〈아〉는 1928년 6월 1일 창간된 학술문예잡지 『여시』에 소개된 그림이다. 이 잡지는 속간이 되지 못한 채 창간호에 그치고 말았으나 최남선, 손진태, 정인보, 염상섭 등 당대의 명망가들을 필진으로 참여시켰고, 김정희, 김홍도, 오세창, 김돈희, 이도영 등 서화가들의 글씨와 그림을 함께 소개하였다. 최남선의 「民族的 試鍊期에 朝鮮　壬辰亂의 本末」이나, 오세창의 「高句麗時瓦 解題」 등에서 보듯이 조선의 역사와 문화예술을 소개한 글이 권두를 차지하고 있는 이 책에서 이도영이 '我'라는 제목을 택한 것은 이들 필진들과의 교감에서 자연스럽게 이루어진 것으로 보인다.[48]

『여시』의 〈아〉에서 한쪽 손잡이가 부러진 토기 안에 꽂힌 꽃은 다름 아닌 무궁화이다. 그리고 그림 옆에는 '신라와 고려의 정이는 무궁화요, 호상과 필연은 모두 우리 것이다(羅麗鼎彝無窮花 壺觴筆硯總是我)'라는 선언적인 화제를 적었다. 무궁화는 우리나라를 '根花鄕'이라고 하였던 신라 이래로 국토를 상징하는 꽃이었고, 오늘날의 애국가와 후렴구가 삽입된 〈무궁화노래〉가 1890년 말부터 널리 전파되며 애국정서를 대변하는 노래로 뿌리를 내리고 있었다.[49] 이도영도 망국의 현실을 무궁화와 견주어 한탄하는 삽화를 『대한민보』에 그린 적이 있었다.[50] 그렇다면, 그림 속의 청동기, 술병과 술잔, 붓과 벼루는 모두 무궁화와 마찬가지로 조선이라는 국가의 상징물로

48 『如是』의 필진 가운데 고희동, 최남선, 오세창, 박한영, 김돈희 등은 이도영과 함께 1925년부터 산벽시사를 결성하여 1927년까지 활발하게 활동하였던 동인들이며, 이 밖의 사적 교유를 통해 이도영과 친밀한 관계를 맺었던 이들이다. 김예진, 「일제강점기 詩社활동과 書畵合璧圖 연구」, 『미술사학연구』 268(2010.12), pp.203-206.

49 목수현, 「망국과 國家 表象의 의미 변화 — 태극기, 오얏꽃, 무궁화를 중심으로」, 『韓國文化』 53(2011.3), pp.168-170.

50 『대한민보』 1909.8.4.

그려진 것이다. 이도영은 여기에 '我'라는 제명을 붙임으로써 이 기명들이 우리, 즉 조선의 표상임을 드러낸 것이다. 이와 관련하여, 『여시』가 창간되기 한 달 전인 1928년 5월 5일 오세창의 『槿域書畵徵』이 최남선의 계명구락부에서 발간되었다는 사실도 주목된다. 오세창은 『槿域書畵徵』을

도 20 이도영, 〈羅麗器玩〉, 1930, 지본담채, 각폭 137.3×32.3cm, 경기도박물관(경기도박물관 제공)

통해 고대 이래 서화가의 혈통과 자취를 복원하여 민족미술을 부흥시키고자 하였고, 최남선은 출판을 통해 근대적인 自國學으로서의 조선학 연구에 몰두하고 있었다.[51] 이도영의 〈아〉는 민족문화의 중흥을 도모하였던 오세창, 최남선의 활동과 같은 맥락으로 이해될 수 있을 것이다.

이도영은 1930년 제10회 서화협전에 신라토기, 고려청자를 소재로 한 12폭 병풍 〈나려기완〉을 출품하였고, 李泰俊으로부터 '器皿이 모두 朝鮮 것을 參考하였고, 절지는 現代 우리 日常生活에 것을 取하였다'는 호평을 받았다.[52] 이태준의 평가처럼 이 작품은 신라 토기와 고려 자기들이 매 폭마다 그려져 있으며, 사계절을 나타내는 꽃과 과일들로 함께 구성되었다. 이 그림에서 이도영은 정연하면서도 여유로운 구성, 단정하면서도 정확한 형태묘사, 부드럽고 담백한 색채로 자신의 화풍을 다져 나갔지만, 점차 기명의 구체성이 떨어지고 기물들의 성격도 관념적으로 흐르는 경향을 보였다. 한해 전인 1929년 제9회 서화협전에 치밀하고 사실적인 묘사가 돋보이는 〈석굴암관음상〉(도 21)을 출품했지만, 소재만 중요한 것이 아니라 '무엇을 표현했는가'가 중요하다는 비판을 받아야 했던 것과 상황이 비슷하다.[53] 이도영은 신라 토기, 고려 자기, 신라 불상들은 '朝鮮 것'을 표현해야 한다는 자각을 갖고 있었지만, 작가가 대상으로부터 느낀 주관적 해석이나 감흥을 표현하는 데까지 나아가지 못했던 것이다.

도 21 이도영, 〈石窟庵觀音像〉, 1929 (『조선일보』 1929. 11. 1)

이도영은 1922년 조선미전 이래 여러 점의 역사기명 소재 기명절지도를 남겼지만, 그의 '朝鮮 것'은 조선 백자가 배재된 고대의 토기와 고려의 청자에 국한되었다. 이도영은 기명절지도를 통해 조선적이면서도 시대에 어울리는 회화를 선보이고자 하였으나 '조선의 미술은 삼국시대부터 고려시대까지 눈부시게 발달하였으나, 조선 중기 이후 쇠퇴하였다'는 일본의 시각을 그대로 수용하고 있었다. 이러한 인식은

51 홍선표, 「근역서화사의 편찬과 근역서화징의 출판」, 『인물미술사학』 4(2008. 12), pp. 300-302.

52 李泰俊, 「第十回 書畵協展을 보고(四)」, 『동아일보』 1930. 10. 26.

53 안석주, 「제9회 협전 인상기」, 『조선일보』 1929. 10. 30~11. 2.

당시 조선의 미술을 바라보는 일본인들에게 보편적인 것이었다. 궁내부 차관이었던 고야마는 "조선미술은 대부분 신라시대에 발달했던 것"이며 "고려시대부터는 중국에서 수입되어 대부분 발달한 모습으로 '한국미술의 精華'라고 부를 수 있는 도자기가 나왔다"라고 하였고,[54] 이도영이 참고한 이왕가박물관의 소장품 현황도 이를 반영하고 있었다.[55] 1922년 조선미전이 개설될 때에도 우리나라의 미술은 삼국시대부터 고려시대에 이르기까지 눈부시게 발달하였으나 조선시대부터 쇠퇴하였다고 인식이 이어졌고, 이도영은 조선미전에 〈정물〉을 출품한 이래 줄곧 이 같은 인식의 한계를 극복하지 못했던 것이다.[56]

이도영의 역사기명 기명절지도는 민족 미술을 부흥하고자 하는 의욕을 담은 그림들이었다. 이도영은 역사기명을 소재로 민족적인 주체성을 드러낼 수 있는 표상으로 이해하였고, 도화교과서를 통해 습득한 정확한 관찰과 묘사를 통해 새로운 형식의 기명절지도를 만들어내었다. 그의 기명절지도는 실물이 아닌 사진을 임본으로 하여 그린 점, 그림의 내용을 화제를 통해 보완하는 점, 음영을 표현하면서도 그림자를 그리지 않은 점에서 전통에 기반한 창작 태도가 반영되어 있다. 이도영이 1920년대 제작한 역사기명 소재 기명절지도는 1910년대의 사생풍 기명절지도보다 사실적 묘사와 숙련된 음영표현을 보여 주며, 국가, 민족, 역사에 대한 자각이라는 주제 의식을 드러냈다. 하지만, 조선의 미술이 일본보다 열등하고 과거보다 열등하다는 일본의 논리를 전복하지 못함으로써 주체적인 민족정신은 확고하게 작품 속에 구현하지 못하고 관념적인 방향으로 흐르고 말았다는 아쉬움이 남는다.

Ⅳ. 맺음말

이도영은 '최초의 만화가', '최초의 정물화가'로 언급되면서도 정작 그가 남긴 작업의 성격과

---

54 小宮三保松, 「朝鮮の美術」, 『朝鮮』1909. 7. 김승익, 「1910~1930년대 재한화가들의 조선미술전람회에 대한 논의」, 『한국근현대미술사학』 27(2014. 6), p. 69에서 재인용.

55 『이왕가박물관소장품목록 갑부』에 소개된 유물은 총 2,916점으로 그 가운데 서화 420점, 불상 102점, 상고시대에서 통일신라 시대까지의 금석기, 통일신라시대 토기 362점, 고려시대 금속품 870점, 고려시대 도자기 1,058점, 고려시대 雜類 104점을 차지한다. 송기형, 「'창경궁박물관' 또는 '李王家박물관'의 연대기」, 『역사교육』 72(1999. 12), p. 179.

56 "조선의 미술은 삼국시대부터 고려시대에 이르기까지 눈부시게 발달하였고, 그 다음 시대인 조선시대 초기에 있어서도 찬란한 빛을 발하여 왔는데 조선시대 중엽 이후에 들어서면서 점점 쇠약해지고 거의 예전의 모습을 잃어버리게 된 것은 실로 유감스러운 일이 아닐 수 없다." 和田一郎, 『제1회 조선미술전람회 도록』 (조선사진통신사, 1922).

의미에 대한 조명은 활발히 이루어지지 못했다. 이도영에 대한 평가를 가로막는 것은 계몽운동에 투신하고 다양한 매체와 장르를 시도한 작가답지 않은 화풍, 즉, 보수적이고 복고적으로까지 보이는 전통 회화를 고수하였다는 사실일 것이다.

이도영의『연필화임본』과 〈정물〉은 교과서와 공적 전람회라는 새로운 제도에 맞추어 제작된 것이다. 이도영이 일상기물을 사생하고 실재하는 역사기명을 통해 주체적인 민족의식을 드러내고자 한 것은, 길상의 상징물이 되는 도상을 비슷한 방식으로 반복적으로 그리는 기명절지도에서 탈피한 근대적인 성취를 보여준다. 하지만 실재하는 기물의 외형을 정확하게 그리면서도 그림자를 그리지 않고 漢文套式의 畵題를 고수하는 점이나, 기물을 독립적으로 존재하는 객관적 실체로 다루지 않고 민족의 표상이라는 또 다른 상징적 도상으로 사용하는 점은 이도영의 기명절지도를 근대 정물화로 이해하기 어렵게 만든다.

이도영은 일본의 제도를 받아들이는 과정에서 사물을 표현하는 새로운 방식을 접하였지만 서양의 정물화를 이해할만한 창작관을 가지고 있지 않았으며, 그보다는 사생화법의 구사와 내셔널리티의 표상을 통해 전통적인 기명절지도를 개량하려는 의도가 더 강했던 것으로 보인다. 그리고 그 개량의 과정에서 중요하게 방점을 둔 것은 일본에 '보여지는 조선'의 이미지화라고 할 수 있을 것이다. 이도영은 교과서와 조선미전에서 각기 새로운 미술의 보급과 조선적인 회화의 宣揚이라고 하는 時務를 자각하였고, 정물화라는 새로운 장르를 수용하여 '사생'이라는 새로운 작화태도를 교육하고 역사기명으로 '내셔널리즘'을 표상하는 방식으로 이를 수행하였다. 이처럼 이도영은 전통 화가의 입장에서 새로운 미술과 제도를 수용하는 절충주의적 태도로 작품세계를 확장해 나갔다.

＊주제어(key words)_이도영 (Yi Doyeong, 1884-1933), 정물화 (Still-life painting), 기명절지도 (Gimyeong-jeolji-do or Painting of precious vessels with flowering plants and/or fruits), 사생 (Drawing from nature), 내셔널리즘 (Nationalism), 도화교과서 (Textbook for painting), 조선미술전람회 (The Joseon Arts Exhibition)

▌투고일 2017년 8월 31일 | 심사개시일 2017년 9월 22일 | 심사완료일 2017년 11월 9일 ▌

참고문헌

1. 사료

『大韓民報』

『東亞日報』

『每日新報』

『毛筆畵臨本』

『書畵協會會報』

『李王家博物館所藏品寫眞帖』

『朝鮮古蹟圖譜』

『朝鮮美術展覽會圖錄』

『朝鮮日報』

『如是』

『鉛筆畵臨本』

2. 한국어 문헌

가네코 카즈오, 이원혜 역, 「近代 日本의 美術敎育　明治부터 昭和 初期까지」, 『미술사논단』 6, 1998. 3.

강은아, 「한국 근대 정물화 형성배경과 전개」, 『한국근현대미술사학』 18, 2007.12.

고려대학교박물관, 『근대서화의 요람, 耕墨堂』, 고려대학교박물관, 2009.

고지마 카오루, 최경현 역, 「근대 일본에서 관전의 역할과 주요 작품분석」, 『미술사논단』 13, 2001. 12.

기타자와 노리아키, 이원혜 역, 「'美術' 개념의 형성과 리얼리즘의 轉位　메이지·다이쇼期의 '미술' 인식에 대하여」, 『미술사논단』 2, 1995. 12.

김백영·조정우, 「제국 일본의 鮮滿 공식 관광루트와 관광 안내서」, 『일본역사연구』 39, 2014. 6.

김소연, 「韓國 近代 專門 圖畫敎育의 先導, 書畫美術會」, 『미술사논단』 36, 2013. 6.

김예진, 「일제강점기 詩社활동과 書畵合璧圖 연구」, 『미술사학연구』 268, 2010. 12.

　　, 「貫齋 李道榮의 미술활동과 회화세계」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위 논문, 2013.

김은호, 『書畫百年』, 중앙일보사, 1977.

김승익, 「1910~1930년대 재한화가들의 조선미술전람회목수현, 「조선미술전람회와 문명화의 宣傳」, 『사회와 역사』 89, 2011. 3.

류시현, 「1920년대 최남선의 '조선학' 연구와 민족성 논의」, 『역사문제연구』 17, 2007. 4.

목수현, 「망국과 國家 表象의 의미 변화　태극기, 오얏꽃, 무궁화를 중심으로」, 『韓國文化』 53, 2011. 3.

박휘락, 『한국미술교육사 연구　미술교육 100년의 흐름(1895~1995)』, 예경, 1998.

사토 도신, 「근대 일본 관전의 성립과 전개」, 『한국근현대미술사학』 15, 2005. 12.
손순옥, 「마사오카 시키(正岡子規)의 사생설」, 『일본연구』 17, 2002. 2.
송기형, 「'창경궁박물관' 또는 '李王家박물관'의 연대기」, 『역사교육』 72, 1999. 12.
이구열, 『근대한국미술미술의 전개』, 열화당, 1979.
이영수, 「20세기 초 李王家 관련 金剛山圖 硏究」, 『미술사학연구』 271·272, 2011. 12.
조은정, 『춘곡 고희동』, 컬처북스, 2015.
현영이, 「貫齋 李道榮의 생애와 인쇄미술」, 이화여자대학교 석사학위 청구논문, 2004.
홍선표, 「학교미술과 서화학교의 대두」, 국립현대미술관 편, 『한국미술 100년』, 한길사, 2006.
　　, 「근역서화사의 편찬과 근역서화징의 출판」, 『인물미술사학』 4, 2008. 12.
황혜정, 「한국 근대 도화교과서 연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2004.

3. 동양어 문헌

古田亮, 読売新聞社, NHK, NHKプロモーション 編, 『近代洋画の開拓者､高橋由　』, 読売新聞社, 2012.
金原宏行, 『近代日本美術の伏流』, 沖積舎, 2004.
　　, 『写実の系譜　魂をゆさぶる表現者たち』, 沖積舎, 2008.
金子　夫, 『近代日本美術教育の硏究　明治時代』, 中央公論美術出版, 1992.
東京文化財硏究所 編, 『大正期美術展覽會出品目錄』, 中央公論美術出版, 2002.
福岡市美術館編, 『静物画にひそむ謎』, 求龍堂, 2016.
山梨俊夫, 『描かれた歴史　日本近代と「歴史画」の磁場』, ブリュッケ, 2005.
石崎佳栄子, 「高橋由　の静物画」, 『大手前比較文化学会会報』 10, 2009. 3.
張東浩, 「韓國の近代における美術教育の變遷」, 筑波大學 大學院 筑波大学 博士学位論文, 2003.
佐藤道信, 『明治国家と近代美術　美の政治学』, 吉川弘文館, 1999.
李王家博物館 編, 『李王家博物館所藏品寫眞帖』中, 李王家博物館, 1917.
村上敬, 「'留守文様'としての歴史画　川村清雄〈建国〉をめぐって」, 『美学』 248, 2016. 6.
塚田美紀, 「岸田劉生の図画教育論　大正期図画教育における'写生'の　断面」, 『東京大学大学院教育学研究科紀要』 36, 1996.
海後宗臣, 『日本教科書大系 26』, 講談社, 1978.

국문초록

이도영은 본격적으로 정물화를 제작한 화가는 아니지만 근대 정물화가 형성될 수 있는 기반을 마련하였다고 평가할 수 있다. 이도영의 정물화 수용과 관련하여 주목되는 것은 1915년에 제작한 圖畫敎科書『鉛筆畵臨本』과 1922년 제1회 조선미술전람회 출품작 〈정물〉이다. 『연필화임본』은 주변의 사물과 자연물을 소재로 사생화법을 지도하는 교과서이고, 〈정물〉은 화려한 옛 유물을 소재로 문화적 자긍심을 표현한 그림이다. 『연필화임본』과 〈정물〉은 이도영이 사생과 내셔널리즘이라는 새로운 작화방식과 창작태도를 수용하면서 전통적인 기명절지화를 근대적인 정물화로 이행시켜 나가는 과정을 보여준다.

『연필화임본』과 〈정물〉은 모두 일본의 도화교육과 전람회에 자극을 받아 제작되었으며, 새로운 교육제도의 보급과 조선적인 회화의 방향제시라는 의지가 투영된 것이다. 『연필화임본』은 1904년 문부성이 간행한『高等小學鉛筆畵手本』과 같은 일본 교과서들을 참고하여 제작한 것으로 보인다. 따라서 사생과 臨畵를 절충하는 일본 도화교과서의 교육방식을 따르고 있다. 하지만, 일본의 교과서와는 달리 도안화를 배제하고 연필소묘로 정물과 풍경을 그리는 사생화 중심으로 책을 구성한 것은 새로운 회화에 대한 이도영의 적극적인 관심을 보여준다.

〈정물〉은 1922년 조선미술전람회가 창설될 때 심사위원 자격으로 출품한 참고품이다. 이 작품을 제작하기 전인 1920년, 이도영은 8개월간 도쿄화단을 둘러보고 일본의 유명화가들과 교류하였다. 이도영이 〈정물〉에서 歷史器皿을 민족 문화의 표상으로 다루는 방식은 일본의 화가들이 서양에 대하여 일본문화의 우수성을 과시하기 위하여 역사적인 기물을 이용하는 방식과 유사하다. 그런데, 이도영이 그린 신라 토기와 고려 청자들은 대부분 『朝鮮古蹟圖譜』와 『이왕가박물관소장품사진첩』의 유물 사진을 참고한 것으로, 대상을 관찰하고 그리는 방식이 제한적이고 관념적으로 이루어졌음을 보여준다.

이처럼 이도영의 정물 표현은 사생과 내셔널리즘의 수용 속에서 제한적으로 이루어졌으며, 이도영의 정물화 수용은 전통적인 기명절지도 위에서 절충적으로 이루어졌다. 그러나 이도영의 『연필화임본』과 〈정물〉은 근대식 미술교육 제도와 전람회 제도의 도입에 앞장섰던 이도영의 회화적 성과를 보여주는 것으로서 주목된다.

Abstract

Yi Doyeong's (1884-1933) Embrace of Still-Life Painting and Its Characteristics: Exploration of New Painting by Drawing from Nature and through Nationalism

Yi Doyeong laid a foundation of modern still-life painting in Korea, although the painter himself did not produce it in earnest. In particular, two productions should be noted with regards to Yi's embrace of the still-life: *Yeonpilhwa-imbon* (pencil drawings for painting), the textbook published in 1915, and Still-life presented to the first Joseon Arts Exhibition of 1922. The *Yeonpilhwa* is a sketching textbook addressing everyday objects and natural motifs, whereas the *Still-life* takes a body of splendid antiques as a theme to conjure up cultural pride. Both works show a course of transformation from traditional Gimyeong-jeolji-do (painting of precious vessels with flowering plants and/or fruits, a distinct and popular genre in nineteenth-century Korea) to modern still-life painting, the change facilitated by Yi's embraces of a new painting method—drawing from nature—and of nationalistic underpinnings of artistic production.

Inspired from Japanese painting education and exhibitions, both the *Yeonpilhwa* and the *Still-life* display a strong motivation to promote the spread of a new art pedagogic system and a clear path toward a distinctive Joseon style painting. Taking its precedent

Kim Ye-jin[*]

[*] Cultural Heritage Administration

from Japanese drawing textbooks including *Koto shogaku enpitsu-ga tehon* published by the Monbushō (the Ministry of Education, Science and Culture) in 1904, the *Yeonpilhwa* assumes a teaching method to combine drawing from nature and copying an old painting. Unlike the predecessors, however, Yi Doyeong excluded graphic designs and put more stress on pencil drawings from nature, the editorial emphasis that discloses Yi's strong interests in the new painting.

In 1922, Yi Doyeong participated in the first Joseon Arts Exhibition as a committee member and submitted the *Still-life* as a referential work. It was just two years earlier when Yi paid an eight-month-long visit to Tokyo and its art circles where he built a social connection to a group of renowned local painters. Further notably, the way in which Yi's *Still-life* employs antique vessels of historical implications as a representative motif to give the gist of national culture is considerably analogous to the way in which Japanese painters used them to assert the superiority of Japanese culture over the West. Yi's observation and treatment of the artifacts remain less substantial and inclined to a nationalistic cause, however, as his depiction of the stoneware vessels from the Silla kingdom (57 BCE-676 CE) and of celadon from the Goryeo dynasty (918-1392) is modeled mostly after photographs reproduced in catalogues of national and royal treasures, including *Illustrated Catalogue of Joseon Historic Places and Remains and Photographic Album of the Collection in the Museum of the Yi Royal Family*.

As discussed, Yi Doyeong's still-life painting saw its limited establishment on the basis of his embraces of drawing from nature and of nationalism and upon the compromise with traditional Gimyeong-jeolji-do. And yet the *Yeonpilhwa* (1915) and the *Still-Life* (1922) demonstrate the pictorial achievements of Yi who has pioneered the modernized institutionalization of art education and exhibition.