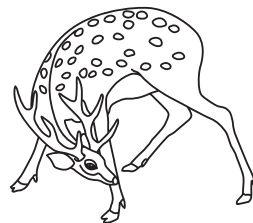




제18기 박물관대학 상반기 과정

한국 근대 미술사 산책



인천광역시립박물관
Incheon Metropolitan City Museum

제18기 박물관대학 상반기 과정

한국근대미술사 산책

- 주 제 : 한국근대미술사 산책
- 일 시 : 2016. 5. 20(금) ~ 7. 8(금) 중 매주 금요일, 오후 2시 ~ 4시
- 장 소 : 인천광역시립박물관 1층 석남홀
- 일 정

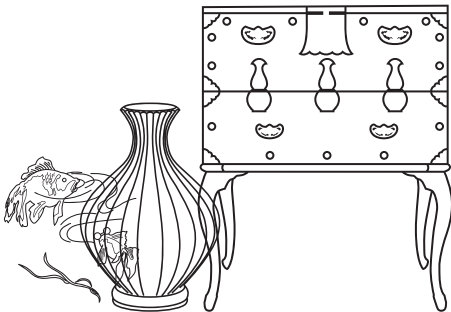
연번	날 짜	분야	강 의 주 제	강 사
1	5월 20일	보존	복원 혹은 새로운 창작 근현대 미술 작품의 보존과 복원	김 겹 (미술품보존연구소)
2	5월 27일	회화	'미스 조선' 근대 미인 담론과 그림 속 미인 이미지	김 지 혜 (이화여자대학교)
3	6월 3일	불화	새로운 시대, 새로운 도상 한국의 근대 불화	최 엽 (동국대학교)
4	6월 10일	공예	산업과 예술의 기로 한국 근대 공예, 전통과 근대성의 경계	최 공 호 (한국전통문화학교)
5	6월 17일	도자	전통의 계승과 재창조 이왕직미술품제작소의 설립과 성격	서 지 민 (호림박물관)
6	6월 24일	수장	컬렉션, 시장, 취향 근대의 미술 시장	권 행 가 (덕성여자대학교)
7	7월 1일	답사	근대미술의 현장 덕수궁미술관, 권진규 아틀리에, 최순우 옛집 등	—
8	7월 8일	개관	한국근대미술의 근대성 한국근대미술의 역정	홍 선 표 (한국미술연구소)

※ 강의 일정 및 기타사항 변경 가능성 있음



목 차

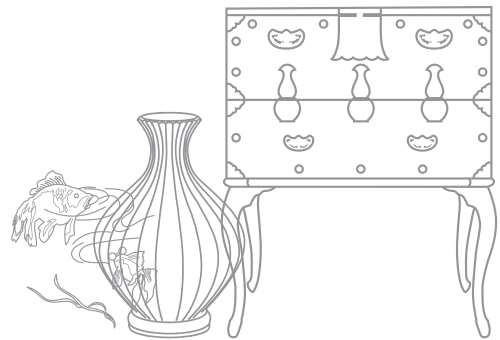
근현대 미술작품의 보존과 복원	김 점 (김점미술품보존연구소)	07
근대 미인 담론과 그림 속 미인 이미지	김 지 혜 (이화여자대학교)	15
한국의 근대 불화	최 엽 (동국대학교)	25
한국 근대 공예, 전통과 근대성의 경계	최 공 호 (한국전통문화학교)	31
이왕직미술품제작소의 설립과 성격	서 지 민 (호림박물관)	47
근대의 미술 시장	권 행 가 (덕성여자대학교)	55
한국근대미술의 역정	홍 선 표 (한국미술연구소)	63





근현대 미술작품의 보존과 복원

김 경 (김겸미술품보존연구소)



근현대 미술작품의 보존과 복원

김 경 (김경미술품보존연구소)

보존복원 개설

보존과학으로 알려진 유물이나 미술작품의 보존, 복원 활동에 관한 관심이 최근 증가하고 있다. 5천년 문화민족을 자부하는 우리나라에서 꾸준히 행하여 온 문화재 보존에 대한 연구와 활동의 결과이기도 하겠지만, 아마도 영화로 널리 알려진 '냉정과 열정사이'라는 일본 소설 속의 주인공이 이탈리아에서 활동하고 있는 회화복원가로 멋있게 등장하며 보존복원 전문가라는 직업이 급격히 관심의 대상된 것 같다. 실제로 이 영화의 소개 이후 적잖은 인터넷 블로그에 '미술품 복원사'에 대한 소개와 복원사가 되기 위한 방법, 유학 방법 등에 관한 글들이 쓰이고 있는 것을 볼 수 있다.

우리나라에서 복원사, 보존과학자, 보존전문가, 수복가, 보존복원가 등으로 불리는 직업은 흔히 외국에서 컨서베이터conservator나 레스토리restorer를 지칭하는 것으로 사실상 둘 사이의 구분도 그리 명확하지는 않다. 보통 컨서베이터라면 소장품이 손상되지 않게 잘 보존되기 위해 손상된 유물, 혹은 미술작품에 적절한 조치를 취하고 보관 방법이나, 환경 등에 관한 연구나 그에 따른 조치를 취하는 모든 활동을 하는 사람이다. 반면 레스토리는 손상된 유물이나 미술작품에 직접 손을 가해 필요한 정도의 복원을 하는 사람들을 말한다. 물론 레스토리의 작업은 단순히 외형의 복원뿐만 아니라 작업한 유물이 오랫동안 잘 보존될 수 있도록 모든 조치를 취하고 그 책임을 져야하므로 레스토리와 컨서베이터의 차이는 크게 없다고 할 수 있다. 컨서베이터는 보존가, 레스토리는 의미상 복원가에 가깝다고 할 수 있다.

보존해야할 대상으로서 유물은 역사적인 기록물이며 미적 대상이기 때문에 보존복원 전문가는 처리 이전에 두 가지 측면을 완전히 이해하고 있어야만 한다. 역사적 기록으로서 가치를 둔다면 재질과 손상과정, 유물 본래의 형태와 기능, 소유자와 사용에 관한 기록 등 유물을 통해 알 수 있는 과거의 정보를 탐구하고 보존하는 데에 주력할 것이다. 반면 미적인 대상으로서의 유물은 미술작품이라고 하며 감상을 통해 정서적 반응을 유발시키는 시각적 이미지나 개념이 담고 있다. 손상된 미술작품은 보존수복을 거쳐 감상자로 하여금 본래의 미관을 감상할 수 있게끔 말끔한 외형을 찾아주는 것이 일반적이다.

미술문화유산으로서 근대미술작품의 보존과 복원에 관하여 유화와 야외청동조형물을 중심으로 소개해 보고자 한다.

유화

유화작품은 캔버스 위에 유화물감으로 그림을 그리는 것을 말한다. 캔버스는 면, 마, 합성직물 등 모든 천을 사용할 수 있다. 천을 사용하는 이유는 캔버스 사이즈를 조절하기 쉽고 다양한 안료가 잘 붙어있고 무엇보다 무게가 가벼워 이동에 용이하기도 하다. 최근에도 커다란 그림들은 묶인 나무틀에서 천 만을 분리하여 돌돌 말아 이동하기도 한다. 상식적으로도 그림을 맡게 되면 물감 층에 무리가 가게 될 것은 쉽게 예상할 수 있지만 몇 미터나 되는 거대한 그림의 경우 건물을 부수거나 풀어서 다시 나무틀에 묶고 문제가 생긴 부분을 복원하는 방법 중 선택해야하는 상황도 생기게 된다.

유화물감은 공기 중의 산소와 결합하며 몇 년에 걸쳐 굳어간다. 치약상태의 유화물감이 만져도 손에 묻지 않는, 소위 마르는데 까지는 대략 일주일 정도 걸리지만 화학적으로 고체상태가 되기까지는 5에서 15년까지도 걸리게 된다. 이 기간은 유화의 접착성분인 기름을 이루는 고분자 가닥들이 산소를 매개로 서로 엉겨붙는 과정이 완전히 멈출 때까지의 기간으로 이때부터 자연스레 균열이 발생하기도 한다. 최근에는 제조기술의 발달로 균열이 잘 생기지 않지만 18~19세기의 물감이 100% 갈라지는 것은 사람이 나이가 들어 주름이 생기듯 자연스러운 현상이다. 물론 유화에 균열이 생기는 원인은 다양하므로 그것이 자연스런 노화현상인지, 충격이나 환경 변화에 따른 손상인지, 작가의 사용방법에 따른 것인지 등은 전문가가 판단하고 치료여부를 결정해야 한다.

우리나라 근대미술작품은 하나같이 표면이 울퉁불퉁하다. 그 이유는 캔버스 천이 덥고 습한 여름철에 늘었다가 춥고 건조한 겨울철에 줄어들기를 반복하는 동안 유화 기름의 고분자들이 천천히 고정되어가며 단단히 굳어버렸기 때문이다. 이따금 해외 명작들의 전시를 보게 되면 하나같이 유화 면이 반듯하고 표면이 깔끔한 것은 단순히 그들이 좋은 환경에서 잘 보관되었기 때문만이 아니라 보존전문가들이 주기적으로 점검하고 늘어진 캔버스를 당겨주거나 패널에 옮겨 재고정하거나 표면 바니시 등을 다시 해주거나 하는 노력을 꾸준히 기울여 왔기 때문이다. 한국에 오는 명작 유화작품들을 전시벽면에서 떼어 뒷면을 보게 되면 마치 철갑을 둘러놓은 듯 단단하게 마무리가 되어 있는 것을 볼 수 있다. 30년 이상 된 유화 가운데에서는 유화의 느낌이 사라지고 표면에 색 모래를 뿌려 놓은 듯 광택이 사라지고 먼지가 덮여 있는 듯 뿌옇게 보이는 것들이 있다. 이것은 유화를 이루고 있는 여러 가지 성분들이 수십 년에 걸쳐 변화한 전형적인 흔적들이다. 유화의 기름성분은 균기를 끝내고 분해와 변성 과정에 들어섰으며 체질안료라고 불리는 처음엔 보이지 않았던 입자들이 물감층 표면으로 드러나 서로 엉키며 색상을 내는 안료들을 가리게 된 결과이다. 이것의 우리나라 근현 회화작품 중 적어도 30년 이상 된 것은 빠짐없이 복원대상이라는 의미이다. 더욱이

유럽에 비해 4개월 온습도 변화가 큰 우리나라 환경을 견뎌 온 작품들이 훨씬 상태가 나쁠 것이라는 것은 쉽게 예상할 수 있다. 또 한 가지 문제점은 일제 강점기, 6.25전쟁 시기에는 물론이거니와 60년대 까지도 한국의 작가들이 좋은 재료를 풍부하게 구하기 힘들어 젓소충과 유화의 접착상태가 좋지 않거나 사용했던 캔버스를 여러 번 재활용하거나 한 결과 균열이 더 심하거나 물감이 떨어지는 현상이 심한 경우도 적지 않다.

야외청동조형물

우리나라 근대 야외청동조형물은 1930년대부터 김복진, 윤효중에 의해 초상조각이 시작된 이래 60년대 당시정권에 의해 구성된 ‘애국선열 조상건립 위원회’를 통해 1968년부터 1972년에 걸쳐 이순신, 세종대왕, 을지문덕, 유관순, 김유신, 김대건, 윤봉길 등 15개 정도의 동상을 건립하기 시작하여 현재에 이르고 있다.

당시 인물상의 점토원형은 김경승, 김세중, 김영중, 최기원 등 조각가에 의해 제작되었고 청동 주물은 대광주조, 서울주조에서 대부분을 담당하였다. 당시 정권에서 주문한 청동주물들을 만들어 내기에 예산, 준공기간이 급박한 상황이었으며, 더욱이 대형 조형물의 청동주물 기술은 일제강점기를 겪으며 우리 전통의 맥이 끊어져 있었다. 이에 당시 서울신문사가 후원하여 우리 기술자 3인을 동경예술대학교에 기술 연수를 보내는 한편 국내 주물공장의 시설을 확장하게 된다.

이후로 80년대까지 제작된 야외청동조형물은 서울시내에만 40여개가 존재하며, 지방이나 각 학교 상징물, 건물부속 조각 등을 생각하면 수백구의 조형물이 세워져 있을 것으로 생각된다.

거대한 청동 조형물은 다수의 조각을 따로 주물해서 내부에서 볼트로 조이고 외부에서 용접하여 표면을 정리한 후 파티네이션(patination)과 코팅을 통해 완성된다. 그러나 우리나라의 경우 60년대 주물 시설, 자재, 기술의 부재로 인하여 양질의 청동 잉곳(Ingot) 및 주물이 양산되지 못한 결과를 가져왔다. 동상을 위한 자재로써 금속 폐자재를 수집하여 사용한 탓에 동 함량을 80% 이상, 주석을 일정 비율 이상 맞추려 하였으나 매회 도가니 속의 합금 비율이 달라지거나 불순물이 함유되는 결과를 가져왔다.

건조주형에 사용된 주물사를 굳히기 위해 오랜 시간 가열하는 과정에서 수축변형이 생기거나 청동의 두께를 주기 위해 종이를 접거나 겹쳐 넣어 내 틀을 만든 탓에 청동의 두께가 일정하게 나오지 못하거나 심한 경우 주물이 비어있는 결과를 가져왔다. 이렇게 주물된 조각들을 잇는 과정에서 볼트로 조이는 구조는 불가능하였으며 용접의 경우도 구리용접봉을 전기 용접하여 주물금속과 어울리지도 못할 뿐 아니라 매우 거칠고 균일하지 못한 마감을 보여주고 있다. 그림 9는 용접선이 두드러지거나 거칠게 되어 있는 것을 볼

수 있으며 그림 10에서는 합금비율이 다름을 좌우 색 차이에서도 볼 수 있다. 이순신 동상 내부에는 철제 버팀쇠들이 청동과 함께 용접되어 있으며 부식이 진행 중이다. 표면처리의 경우 파티네이션(강제부식법) 기술이 부재하여 초록색 계열의 일반 외장용 페인트를 바르거나 동분을 첨가하여 청동상의 느낌만을 부여하였다.

외국 예에서 보이는 강제 부식에 의한 초록색은 미적이며 자연스럽다. 근현대 청동조각의 다양한 파티나 테크닉은 19세기 유럽에서 개발되기 시작하여 검은색, 갈색, 짙은 갈색, 푸른색 등 매우 다양한 표면색을 표현하게 되었다. 화학적 파티나 과정에서 안료를 라벤더 오일에 개어 파티나 표면에 가해주는 등, 무기안료 분말을 이용하여 표면색을 풍부하게 표현하는 방법이나 유화를 화학적 파티나와 병용하는 방법 등을 통해 표면색을 더욱 풍부하게 하기도 한다.

파티네이션을 통해 약품을 쌓아 올리는 과정에서 자연스럽게 풍부한 색감이 나오게 된다. 청동조각의 파티네이션은 동일한 주물이라도 장소나 주위환경에 따라 다르게 적용하거나 다른 색으로 바꾸어 버리기도 한다. 이러한 현상이 가능한 것은 대상물이 유물인 동시에 조형작품이기 때문이다.

우리나라의 경우 화학적 파티나 과정은 생략된 채 일반 건축용 페인트로 도색되어, 야외 조형물의 주요 손상은 페인트의 열화에 따른 심미적 손상이 가장 크다고 할 수 있다. 금속 위에 칠해진 페인트는 야외에서 풍화과정과 함께 소지 금속의 수축, 팽창, 인위적인 청소행위 등을 통해 점차 보기 흉한 모습으로 변화해 왔다. 더욱이 올바른 수복방법이나 보존방법이 부재했던 탓에 고압물세척이나 솔로 문지르기부터 적극적인 방법으로서 매움제, 광명단도포 후 재도색 등의 결과로 오히려 더욱 흉해지거나 청동 조형물답지 못한 외형을 갖게 되기도 하였다. 그림 15를 보면 잘못된 클리닝으로 인해 도색층이 벗겨져 소지금속이 그대로 드러나고 있음을 볼 수 있다.

기단부의 경우 조형물을 떠받치는 기능과 동시에 자체로도 미적 가치를 가지게 되는데, 일반적으로 석재, 금속재, 콘크리트, 콘크리트 위에 석판 등 구조적으로 단단하고 안정된 기단부에 스테인리스 등의 고정 심으로 청동조형물을 고정하게 된다. 우리나라 근현대 야외조형물을 보면 대부분 콘크리트, 석판 구조물에 청동상을 올려놓고 청동구조물에 미리 준비된 구멍으로 시멘트를 부은 후 구멍을 막거나, 그냥 올려놓은 경우도 있다. 청동상 내부에 용접된 스틸제 철근이나 빔구조물을 콘크리트 안에 묻어 굳히는 방법도 있으나 철제의 부식이 심하여 강도를 보장하기 힘들 것이다. 청동상의 기단부가 넓어 안정적인 구조이거나 높이가 낮은 경우 문제가 없으나 반대의 경우 지진 등 재해에 취약할 수 있으므로 점검 후 개선조치가 필요할 것이다. 이순신동상의 경우 특별한 고정 장치 없이 좌대 위에 올려놓은 것이며, 연세대학교 내 독

수리상은 내부에 콘크리트를 붓고 뚜껑을 닫은 경우이다. 남산에 위치한 김유신상의 경우 상을 지탱하는 말 뒷다리의 내구성이 매우 의심스러우므로 시급한 진단 및 조치가 필요할 것으로 보인다.

유물의 정확한 보존방안이 수립되기 위해서는 재질, 제작 기술, 보존환경에 관한 정확한 분석 및 역사적, 미술사적 연구가 선행되어야 한다. 청동 조형물의 경우 ICP분석, XRD분석 등을 통해 합금의 성분비와 부식생성물의 정체를 알 수 있다.

세종로 ‘이순신 동상’(김세중 1968년 작)의 경우 어깨부분에서 채취한 소지금속 샘플을 분석한 결과 구리 75.96, 아연 11.04, 납 6.54, 주석 4.83 외에 소량의 철, 알루미늄, 니켈, 안티몬, 망간, 인 등이 검출되어 청동이라 하기 어렵고 그야말로 당시 폐금속들이 질서 없이 뒤섞여있는 상태라고 할 수 있다. X선 형광분석에 의한 표면 부식물의 구조를 알면 조형물이 겪어온 환경의 영향이나 변화, 부식에 따른 제거법 등을 찾아낼 수 있다.

조형물의 역사적 기록을 통해 상의 건조 배경, 사용된 기법, 작가의 의도 등을 이해한 후 보존을 위해 구조적, 시각적으로 어디까지 변형가능하며 무엇을 남겨두어야 하는지 등을 판단하게 된다.

마지막으로 유물이 노출되어 있는 주위의 환경을 분석하여 바닷가나 교통량이 많은 도심, 공장지대 등 보존환경으로서 적합지 못할 것으로 판단되면 유물의 이동, 환경차단시설 등의 적극적인 보존대책이 필요하게 된다. 일본의 경우 옥외조각조사보존연구회에서 각지의 근현대 야외조각을 조사, 연구해 오고 있다. 일본의 경우도 조각보존전문가의 수가 극히 적어 실제 보존처리까지 이루어지는 경우는 적다하더라도 이러한 기초적인 조사와 연구는 대단히 중요하다.

우리나라 야외청동 조형물의 상황에서 보존을 위한 기본 방침은 표면 페인트 층의 열화에 따른 표면처리와 구조진단을 통한 안전성 평가와 개선일 것이다. 청동조형물의 일반적인 처리는 오염된 표면 및 부식층을 제거하고 부분적으로 색맞춤을 실시하거나 새롭게 인공적인 파티나를 입힌 후 코팅하는 과정을 포함한다.

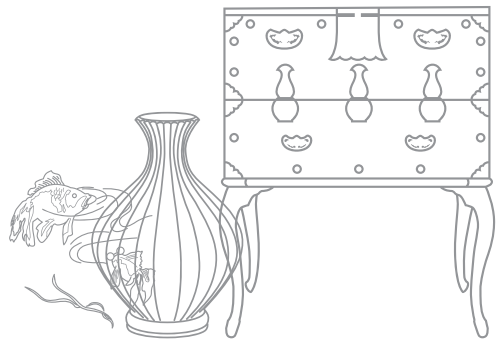
야외청동조형물들은 수시로 점검하고 정기적으로 손질을 가해 작품의 외형을 아름답게 유지하고 작품의 수명을 연장시키는 노력이 필요하다.

의료분야에 있어서도 선진화가 될수록 질병에 관한 기초연구나 개개인이 건강할 때 질병이나 사고에 대한 예방과 체계적 관리가 더 중요시 되듯이, 보존복원 분야도 손상된 작품의 종합적인 관리 및 연구, 치료를 물론 오랫동안 작품의 건강한 상태를 유지하기 위한 예방보존(preventive conservation)이 중요시 된다. 즉 작품의 건강한 보존을 위해서는 보존복원, 재질 분석, 보존환경 관리 등 보존관련 분야는 물론이거니와 포장 및 운송, 수장고 관리, 전시 환경 설계 등 작품을 둘러싼 모든 분야의 발전과 협력이 필요하다.



근대 미인 담론과 그림 속 미인 이미지

김 지 혜 (이화여자대학교)



‘미스 조선’, 근대 미인 담론과 그림 속 미인 이미지

김 지 혜 (이화여자대학교)



1. 미인 담론과 미인의 조건
2. 미인 이미지의 시각화와 대중화
 - 1) 서구화된 미인상
 - 2) 신체로 확장된 미인상
 - 3) 표정미의 미인상
3. ‘미스 조선’의 탄생

“우리들 반도(半島)의 자락을 자랑합시다”는 구호와 함께 1931년 열린 대표미인 선발대회는 국내 미인 대회의 시작이 되었다.

구라파에 전 구라파를 대표하는 아름다운 미인이 있고 불란서, 이태리 등 각국에 다 그러한 모양으로 우리 반도에도 전 조선을 대표할 려인(麗人) 한 분을 찾아냅시다. 고상, 전아하고 아름다운 미모에다가 굳제된 체격, 만신이 현지와 총명에 찬 듯한 근대적 려인인 삼천리의 일색을 우리는 선정하십시다!

「半島의 代表的 麗人」, 『三千里』, 1931. 5.

잡지 『삼천리』의 발간 3주년을 기념해 기획된 대표미인 선발대회는 미인의 사진을 응모하는 방식으로, “처녀든지 각시든지 부인이든지” 기생을 제외한 18세 이상의 조선 여성이라면 누구나 참가할 수 있는 행사였다. 당시 “전 조선을 대표할” “삼천리의 일색”이 되고자 사진을 응모한 여성의 수는 326명에 달했으며, 입상자가 발표된 『삼천리』 10월호의 판매부수 또한 크게 늘어 경쟁지를 앞지르기도 했다.

미인이 되고자 하는 바람은 어느 시대건 항상 공유되어 왔으나, 이처럼 여성 참가자를 모집하고 경쟁을 통해 대표미인을 선발하는 방식의 미인대회는 근대 이전에는 성립되기 어려운 것이었다. 미인의 개념 역시 내면과 외면이 분화되지 않은 심신일원론(心身一元論)의 전통 속에서 미덕과 유교적 가치규범을 체현한 윤리적 미인관이 아닌, 외면의 아름다움, 즉 미모가 심사와 평가의 대상이 되었다는 점에서 전통적인 미인상과 구분된다고 할 수 있다.

서구의 외래문화로써 근대기에 시작된 미인대회는 미인에 대한 사회적 욕구와 개인의 욕망이 재현된 장소였으며, 단순히 미인을 뽑는다는 의미를 넘어서 여성의 신체를 바라보는 인식의 변화와 시대적 미의식을 반영한 것이었다. 본 강의에서는 전통과 뚜렷하게 구분되는 근대의 미의식과 미인 담론, 미인상의 변화 양상에 대한 고찰을 통해, 근대기 미의 기준을 체화한 조선의 대표미인 ‘미스 조선’이 탄생하는 과정을 살펴보고자 한다.

1. 미인 담론과 미인의 조건

고대부터 신체의 이상적인 비례를 황금 비율로 분할한 규범적인 기준을 마련했던 서구와 달리, 동아시아 문화권에서 미는 상대적이고 주관적인 개념으로 통용되어왔다. 또한 미가 윤리적 가치관과 분화되지 않은 상태에서, 충신과 효자, 현인 등 유교적 가치를 체현한 인물을 미인으로 상찬하기도 했다. 그러나 이러한 윤리적 미의식은 근대기 서양의 심미관이 전래되면서 근대화와 문명화라는 시대적 가치로 전환되며, 미인 역시 사회 주체인 남성에게 의해 대상화된 여성으로 한정되는 양상을 보인다.



호카파트(호-카-파트)
『毎日申報』 1920. 1. 29.



「美는 다리에도 다리의美容術」
『朝鮮日報』 1929. 4. 25.



「체격을 좋게 하는 미용체조」
『朝鮮日報』 1937. 11. 2.

근대 이전까지 미인을 감상하고 평하는 일이 대부분 사적인 공간에서 개인적인 방식으로 이루어졌다면, 신문과 잡지 등 근대 매체의 보급과 대중 독자의 탄생 속에서 미인은 대중화되고 담론화 되기 시작했다. 미인은 매체와 공모하며 기사를 더 흥미로운 이야기로 윤색했는데, ‘미인’이라는 제목만 달아도 판매부수가 달라졌으므로, 「엉티리없이 만들어내는 신문기자의 미인제조비술」(『別乾坤』, 1928. 8)이란 기사처럼 기자들은 “미인을 제조”하는데 주력했다.

또한 근대기 소비문화와 자본주의적 미의식의 확산 속에서 외모 역시 사유재산의 일부이자 사회적 지위를 표시하는 중요한 수단으로 인식되기 시작하면서, 미인의 조건은 시각적인 외면으로 더욱 집중되고 세분화되었다.

문화와 미인과는 평행관계에 있다고 하는 것이다.(중략) 사실로 미는 시대를 따라 움직이고 있다. 옛날의 미는 시대의 전전과 함께 깨져버리고 새로운 미가 새 시대와 함께 창조된다. 새로운 시대의 미는 새로운 시대의 인간으로부터 새로 건설되는 것이다. 따라 화장이니 미용이니 또는 몸치장이니 하는 것도 시대의 전전과 함께 평행해 전전하다 자기가 가진 미를 발휘시키는 방법이 즉 화장이요 미용이며 또한 몸치장이니 이것은 결코 사치와 혼동시킬 것이 아니다.

『美人製造教科書』, 『新女性』(1931. 1).

이처럼 소비사회에서 아름다움은 곧 자본의 형태로 전환되며, 미인 역시 타고난 결과나 정신적 자질에 덧붙여지는 것이 아닌 여성의 기본적인 불가결한 자질로써 끊임없이 관리되고 가꾸어야 하는 대상으로 인식되었다. 다양한 미용품 광고들은 “미인만 되면 일신(一身)의 영달이 마음대로” 되며, “일생을 행복으로 종(終)”하게 된다는 “미인만능(美人萬能)”을 유포하며 외모지상주의를 부추겼다. 나아가 신체로 확대된 미인의 요건은 “미인 되는 신식체조”인 「체격을 좋게 하는 미용체조」를 통해 전수되었다. 「미는 다리에도 다리의 미용술」과 같이 각선미와 요선미 등 신체 각 부분의 미의식뿐만 아니라, 「현대적 화장술이 되는 음식물 미용법」(『東亞日報』, 1937. 10. 4-12)처럼 날씬한 몸을 만들기 위해 “살 여위는 식이법”들이 다양하게 소개되기도 했다.

2. 미인 이미지의 시각화와 대중화

시각매체의 발달 속에서 미인상은 신문과 잡지, 포스터 등 근대기 인쇄미술을 통해 보편화되며,



「米國新進 人氣女優 排 노마세리嬢」
『東亞日報』1926. 1. 14.



아이혼(アイホン)美顔器
『女性』(1939. 11)



이래대 〈무희의 휴식〉
1938년 캔버스에 유채 116.7×91cm

영화와 사진, 근대의 전시 공간 등을 통해 대중적으로 향유될 수 있었다.

1) 서구화된 미인상

미인상의 서구화는 당시 보급된 활동사진, 즉 영화와 밀접한 관계를 맺으며 전개되었다. 그 과정에서 가장 큰 영향을 미친 것은 서양 영화, 특히 미국 할리우드 영화의 여배우들로, 이들을 통해 서양과 서구적 근대화를 동경하며 새로운 미의식을 정립해나갔다. 영화 속에 등장하는 여배우들의 동정과 사생활, 화장법, 사진 등이 매체들에 소개되며 대중의 이목이 집중되었고 여성들에게 서양 여배우처럼 아름다워지고 싶다는 욕망을 불러일으켰다.

여성들의 안면의 화장, 양말 신은 모양, 구두, 또는 스커트가 오르고 내리는 것도 영화의 여배우를 따라왔었고, 지금은 퍼머넌트 웨이브가 양가의 집 처녀의 검정 머리카락을 못살게 굴고, 또는 옥시폴로 머리의 검정 물을 빼 여우 털같이 만드는 이 기관(奇觀) 역시 영화가 가져온 범죄다.

安碩柱, 『米國映畫와 朝鮮』, 『朝光』(1939. 7)

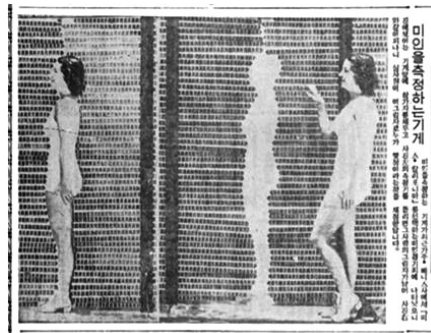
이처럼 영화는 “새로운 유행경향을 가르치는 책”으로써 “여배우의 모방”은 사회적인 풍조가 되었다. “미인의 표준”이 서양 여배우의 얼굴에 맞춰지며, 외형의 묘사도 “노마 세라” 형이라든지, “시몬”의 얼굴, “그레타 가르보”의 눈썹, “디트리히”와 “험프파”의 풍모 등 할리우드 배우들을 중심으로 서술되었고, 정형화된 배우의 이미지는 일상적으로 통용될 정도로 대중에게 친숙해졌다.

미의 기준이 동양인이 본질적으로 도달하기 어려운 서구에 맞춰지며 인공적인 방법을 통해 전통적인 ‘유체(流體)’에 변형을 가하는 성형수술, 즉 ‘미용정형’이 소개되는데, 이는 신체에 대한 인식의 변화와 함께 미가 근대의 주요한 가치로 정립되었음을 보여준다고 할 수 있다. 『효경』에서 피력했던 ‘신체발부수지부모 불감훼상효지사야’의 전통적 가치는 이제 미에 대한 개인의 욕망과 사회적 요청 속에서 ‘변형 가능한 신체’로 전환되며, 미인의 조건은 유행 의복이나 화장을 넘어서서 의학을 통한 미용정형까지 포괄하게 되었다.

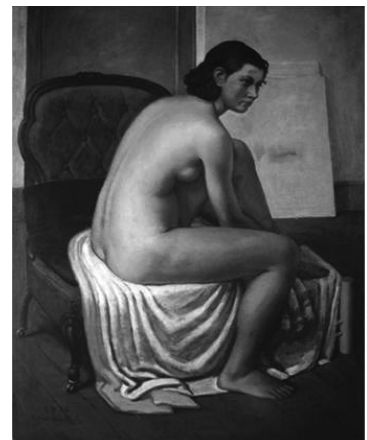
미의 서구화는 보편적인 시대 현상으로 근대기 화단에서도 서구 아카데미즘의 조형 양식을 학습한 서양 화가들에 의해 구현되었다. 이쾌대의 <무희의 휴식>은 원삼에 족두리를 착용했지만 쌍꺼풀진 큰 눈과 높은 코 등 입체적인 얼굴 표현에서 서구적인 미감을 드러낸 서구형 미인상을 보여주며, 이러한 미인 이미지는 광고와 삽화, 사진 등을 통해 대중적으로 향유되었다.



「미국인 공진회 대표미인」
『朝鮮日報』 1925. 10. 25.



「미인 측정하는 기계」
『東亞日報』 1937. 7. 21.



김인승 <나부>
1936년 캔버스에 유채 162x130cm

2) 신체로 확장된 미인상

근대 이전에는 미인을 평가하는 기준이 대개 얼굴에 한정되었으나, 의복의 변화에 의해 여성의 각선미와 곡선미가 드러나며 새로운 미의식을 형성시켰다.

옛날에는 얼굴만 예쁘면 미인이라 했습니다마는 시대가 변해감에 따라 미인의 표준도 달라졌습니다. 현대 미인은 얼굴만 아름다워서는 안 될 것입니다. 얼굴과 체격과 손과 발과 음성과 태도가 다 아름답고 또 그 몸에서 그 살에서 그 마음에서 보이지 않는 향기가 숨어 나와야 할 것입니다.

安夕影, 「美人을 차저, 서울의 어디 어디에 계신가, 『三千里』(1938. 5).

신체로 확대된 미인 이미지는 서구 미인대회에 대한 보도기사와 미인으로 직접 호명된 대회 참가자들의 사진을 통해 1920년대 중반부터 본격적으로 소개되기 시작했다. 대부분 수영복 차림으로 시각화된 해외 대표미인의 이미지는 미인 심사의 기준이 그들의 얼굴과 함께 그 체형에 맞춰져 있었음을 보여주며, 이는 신체의 균형과 비례의 미를 미인의 전형으로 인식했던 서구의 미의식이 반영된 것이라 할 수 있다. ‘미스 아메리카’ 등 각국의 대표미인과 만국미인 대회의 ‘미스 우주양’ 사진은 이상화된 서구적 미의 기준이 몸매에 있음을 대중에게 알리는 계제가 되었다.

이처럼 미인의 요건으로 신체가 포섭됨에 따라, 그 평가 기준 또한 서구적인 방식으로 새롭게 정립되었다. “키는 머리 부분 전체 길이의 8배, 얼굴 길이의 10배”를 “세계 공통 미인 표준”으로 본 「미인제조비법 공개」(『別乾坤』, 1928. 8)는 인체의 이상적인 비례를 수적으로 산출하고자 했던 서구의 전통 속에서 조형된 미의식을 반영한 것으로, 이는 곧 “인체미의 근본인 전형”으로 소개되며 육체미의 기준이 되었다. 실제 1937년 ‘미스 캘리포니아’를 선정하는 데 사용된 「미인 측정하는 기계」와 같이, 신체 사이즈와 몸무게에 점수를 매기며 미를 수치화하는 방식은 신체미에 대한 객관적인 기준이 마련되고 욕망되었음을 의미한다. 이처럼 계량된 미의 표준은 미인대회에 적용되었을 뿐만 아니라, 일반 여성들이 스스로 자신의 외모에 점수를 매기며 미의 정도를 판단하게 하는 기준이 되기도 했다.

신체미에 대한 관심은 여성의 노출된 신체, 누드로 이어지며, 누드화에 있어서도 서구적인 육체미가 선포의 대상이 되었다. 소설 삽화나 광고, 도안 등은 자유롭게 유통되었으나, 화단의 누드화는 엄격한 검열을 거쳐야 했기 때문에 김인승의 〈나부〉와 같이 여성의 뒷모습을 그린 작품이 주로 그려졌다.

3) 표정미의 미인상

근대 미인에게서는 용모의 아름다움과 신체의 곡선미 외에도 얼굴의 표정과 몸놀림 혹은 몸짓과 같은 포즈에 있어서도 근대성이 요구되었다.

지금은 표정시대입니다. 그 전에는 얼굴이 선천적으로 어여쁘게 생겨야만 미인인줄 알았는데 지금은 그렇지 않습니다. 아무리 어여쁘게 생겼다하더라도 목석같이 표정이 없는 것 같으면 미가 나타나지 않습니다. 얼굴이 그다지 예쁘게 생기지 않았더라도 꿈꾸는 듯한 눈의 표정이라든지 무언중에 만 가지 말을 하는 입의 표정이 그로 하여금 어딘지 모르게 사람을 끄는 매력을 가진 사람이 있지 않습니까. 이것은 순전히 표정에서 나오는 미라고 보겠습니다.

「表情時代: 입과 웃음의 연구」, 『朝鮮中央日報』, 1934. 12. 5.

서구 미인들의 사진과 기사, 영화와 스틸컷 이미지가 유포되며 표정미는 대중에게 자연스럽게 학습되었다. 표정이 시각적 언어가 됨에 따라, 미소는 표정의 중요한 역할을 담당하게 되었다. 미소는 「표정연구」(『東亞日報』, 1927. 2. 18-3. 5)에서 제시되었듯이 '만족'을 나타내는 기호로, 광고 도안과 결합해 상품의 만족감과 이를 통해 얻을 행복을 형상화한 표정으로 유통되었다. 또한 미소는 당시 주로 서비스업에 종사했던 직업여성들에게 요구되었던 근무 조건으로, 광고 도안과 영화 매체를 통해 여성들은 미소를 학습하며 근대의 미의식을 내면화시킬 수 있었다. 이처럼 미소 짓는 여성상은 고도의 상업적 마케팅 전략으로 시작되었으나, 결과적으로 새로운 근대적 미의식을 형성하며, 다양한 매체들로 전파되어 근대의 표정을 풍부하게 만들었다.

3. '미스 조선'의 탄생

기사와 사진을 통해 담론화되고 시각화된 미인 이미지와 해외 미인대회의 소개는 근대 조건에서도 대표 미인을 선발하고자 하는 열망을 가져왔으며, 미인에 대한 관심 역시 사회 전반으로 확장되며 미인 관련 기사는 일간지와 잡지를 통해 범람하고 있었다. 미인대회는 이처럼 미인에 대한 대중의 높은 관심과 함께, 미인을 욕망하는 여성들의 관심이 적극적으로 표명된 기획이었다고 할 수 있다. 그러나 미인을 한 장소에 모으고 직접 심사하는 '미스 아메리카'와 같은 형식의 미인대회는 당시 조선에 적용되기 어려웠으며, 대신 미인의 사진을 모집해 심사하는 방식으로 진행되었다. 1931년과 40년 총 3번 개최된 미인대회는 주최 기관, 선발 방식과 대상, 심사 방법이 모두 달랐다는 점에서 독특한 사건이었다고 할 수 있다.

전술한 1931년 삼천리사의 미인대회에서는 이광수와 염상섭, 안석주, 나혜석 등으로 구성된 예술계 인사들의 심사를 통해 여자고등보통학교를 수학한 최정원(崔貞嫵)이 특선에 당선되며 '삼천리 일색'의 영광을 얻었다. 이와 같은 시기 『오사카마이니치신문(大阪毎日新聞)』에서도 독자 투표를 통해 “조선의 러인을 대표하는 미스 조선(ミズ朝鮮)”을 뽑는 행사가 열렸다. 미스 조선은 조선에 거주하는 내지인(재조선 일본인)과 조선인 각 1명의 대표미인을 선발하는 대회로, 지면에 실린 후보자들의 사진을 보고 추천하고자 하는 미인의 이름을 엽서에 기재해 신문사로 송부하는 방식이었다. 화면에 소개된 내지와 조선의 여성 후보자 사진 하단에는 성명과 함께 나이, 출신 학교를 기재해 이들이 모두 여학생 이상의 신분임을 밝혔으며, 키와 몸무게가 함께 기입되었다. 총 15만 매를 넘는 높은 인기 속에서 최대 득표로 선출된 '미스 조선'은

내지인 기쿠치 도키코(菊地時子)와 조선인 이명숙(李明淑)으로, 이명숙은 “경성 여자상업학교 출신”의 “방금 직업전선에 나선 근대적 여성”으로 소개되었다.



삼천리 일색 최정원
『삼천리』 1931



미스 조선 이명숙
『오사카마이니치신문』 1931



미스 조선 박온실
『모던일본』 1940

9년 후인 1940년, 『모던일본(モダン日本)』의 조선판 간행과 아울러 천황 기원 2600년을 기념해 기획된 ‘미스 조선’ 선발대회는 “꽃과 아름다움을 겨룰 만한 미인들” 중에서 그 아름다움으로 “명랑 조선을 상징”하며 “조선을 대표하는 미스 넘버원”을 가리는 미인대회였다. 본 미인대회는 “내지(일본)와 조선”의 조선 여성을 대상으로 하며, 이전 대회들과 마찬가지로 사진 응모와 추천을 통해 이루어졌다. 기쿠치 칸(菊池寛)과 구메 마사오(久米正雄) 등 일본인 문사들과 안석주, 박기채의 심사에 의해 선정된 미스 조선은 ‘반도의 비너스’로 평가받은 평양부의 기생 박온실(朴溫實)이었다.

이 3명의 대표미인이 당시의 이상적 미인상으로 선망되었던 서구적인 용모를 가졌다고 할 수는 없으나, 『오사카마이니치신문』에 이어 모던일본사의 ‘미스 조선’에 표기된 당선자의 신체 치수를 통해 용모뿐만 아니라 체형 또한 미인의 평가 대상이었음을 볼 수 있다. 미인의 조건은 분명 “아름다운 미모”와 “균제된 체격”에 있었지만 사진 심사로는 응모자의 체형을 평가하기는 어려웠으므로, 대신 그들의 몸무게와 키가 요구되었던 것이다. 또한 활짝 웃은 이명숙과 박온실의 미소는 당대 여성에게 요구되었던 근대적인 표정으로, 이는 그들의 직업과도 관계된 초상이라 할 수 있다.

1931년과 1940년에 걸쳐 열린 3번의 미인대회는 조선의 시대상이 반영된 것으로, “동포”로 호명되는 독자들과 “전 조선을 대표할 려인”, “세상에 자랑할 려인”을 공선해 “우리 반도의 자랑을 자랑”하자는 삼천리사의 구호 속 ‘조선’은 지역적인 범위와 함께 민족성을 함의한 것이었다. 당시 ‘조선’이 일본의 식민지로서 한반도의 민족명, 유실된 국가명으로 남아있던 상황에서, 『삼천리』는 ‘조선’ 대신 ‘코레아’를 “우리 반도”의 미인이 대표해야 할 공간으로 설정했으며, ‘삼천리 일색’이라는 대표미인의 호칭을 만들어냈다. 『오사카

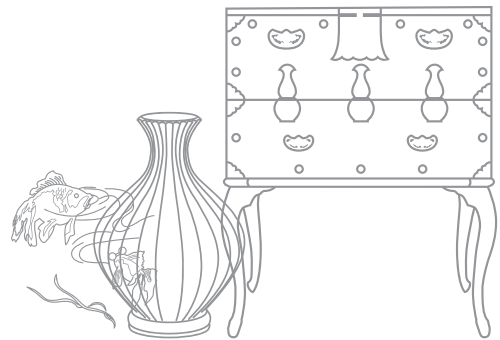
마이니치신문』이 호명한 ‘조선’은 일본의 식민지로서 ‘내선인’과 ‘조선인’으로 구분되는 대중들이 거주하는 지역적인 개념의 공간이었기 때문에, 일본인 기쿠치 도키코와 조선인 이명숙이라는 두 명의 ‘미스 조선’이 요청되었다고 할 수 있다. 1940년의 ‘미스 조선’은 다시 민족성을 회복하지만 일본인 심사원들에 의해 일색 된 “조선의 전통적인 아름다움”이라는 심사평은 “내지인에게는 찾아볼 수 없는” 식민지 공간으로서의 조선을 의미하는 것이었다. 미인대회는 이처럼 주관 매체에 의해 미인의 성격이 결정되는 경향이 컸으며, 이는 과연 ‘무엇을 대표할 것인지’에 대한 고심이 반영된 결과라 할 수 있다. 이들이 정의한 조선의 개념이 달랐기 때문에 각 매체에서 선출된 대표미인들 또한 서로 다른 시대적 공간을 대표했다고 할 수 있다.

시각매체의 발달과 함께 커지는 이미지의 위력과 근대화의 흐름 속에서 조선은 근대의 미의식과 미인상을 학습하고 구상했다. 외모가 경제·사회적으로 생존의 핵심요인으로 부각되면서 형성된 현대의 외모지상주의 역시, 근대기 광고가 선전한 미인만능의 권위 속에서 만들어진 담론의 산물이었다. 미인대회의 대표미인은 당시 보편적으로 공유되고 공표되었던 미의식과 미인관을 체현한 여성이라 할 수 있다. 해외 미인대회의 소개로 부상한 신체에 대한 미의식과 미의 수치화는 용모를 중심으로 서술되었던 미의 기준을 신체로 확장시켰으며, 이는 신체 사이즈를 기입하는 방식으로 조선의 미인대회에 적용되었다. 사진을 통한 심사 방식으로 몸매를 볼 수 없는 상황에서도 체형은 중요한 미의 조건으로 통용되었고, 당시 수치화된 미의 기준은 현재와도 많이 다르지 않다. 미인의 기준을 외모적·육체적 조건을 통해 규격화하는 과정으로 진행된 미인대회는 이처럼 근대가 재단한 미의식의 연장선 속에서 현대까지 이어지고 있다.



한국의 근대 불화

최 엽 (동국대학교)



새로운 시대, 새로운 도상: 한국의 근대 불화

최 엽 (동국대학교)

한국의 근대기는 조선말기와 대한제국, 그리고 일제강점기를 거치는 격변기였다. 19세기 후반에서 20세기 전반에 제작된 근대기의 불화들은 현재 남아있는 불화의 70%가량을 차지할 정도로 상당한 양이 남아 있다. 이 시기 급변하는 사회적 상황들과 더불어 새로 유입되기 시작한 외래문물들은 불화의 제작자인 화승들의 인식에도 직간접적으로 영향을 미치게 되었고 이에 따라 불화의 도상과 표현기법에도 다양한 변화가 나타나게 되었다. 따라서 근대기의 불화를 이해하기 위해 제작자인 근대기 화승들의 인식과 작화 태도의 변화 양상, 그리고 그 양상을 대표하는 화승들과 작품들에 대해 살펴보고자 한다.

화승들의 인식 변화

불화의 제작자인 화승들은 조선시대에 이어 집단을 이루어 불화의 수요에 응했다. 그 중에서도 마곡사 화승인 금호당錦胡堂 약효若效는 계룡산을 중심으로 100여 점의 작품을 남기고 있어 수량으로만 보아도 근대기를 대표하는 화승 중 한 명이라 할 수 있다. 또한 그는 마곡사를 중심으로 하여 충청 지역의 화승 집단을 양성하고 유지해 나갔다는 점에서도 주목할 만하다. 현전하는 그의 작품들로 미루어 보면 서양화법의 수용과 확산에도 일정 부분 기여한 것으로 생각되는데, 약효와 동시대에 활동했던 화승들 중에서도 근대기 유입된 서양화법 등 새로운 표현기법은 물론 밑그림에 있어서도 이전에 없었던 다양한 시도를 했던 화승들이 있었다. 고산당古山堂 축연竺衍과 석옹당石翁堂 철유喆侑, 그리고 약효의 제자인 보응당普應堂 문성文性和 일섭日燮이 바로 그 대표적 인물들이다.

이들이 이전 시기와 달리 불화의 밑그림과 표현기법에 있어서 다양한 시도를 할 수 있었던 동력으로는 이들이 화승으로서의 자의식을 인식하기 시작한 것을 하나의 원인으로 들 수 있겠다. 이러한 변화의 시작은 1876년 개항과 함께 소개된 신문물로부터의 영향은 물론 예배대상이던 불교미술품이 전시, 수집, 미술사 연구의 대상으로도 인식되기 시작했던 사실과도 관련이 깊다고 여겨진다.¹⁾ 홍선표 선생은 1907년 경성박람회에 황철이 출품한 금동불상을 국내최초의 불상 전시로 들어 이는 불교의 예배대상이 미술품으로서 전시되어 공중에 관람대상으로 공개됨으로써, 근대적 ‘미술’로의 재편과 개념 전환의 인식 형성에 영향

1) 홍선표 선생은 1907년 경성박람회에 황철이 출품한 금동불상을 국내최초의 불상 전시로 들어 이는 불교의 예배대상이 미술품으로서 전시되어 공중에 관람대상으로 공개됨으로써, 근대적 ‘미술’로의 재편과 개념 전환의 인식 형성에 영향을 미쳤을 것이라고 하였다. 홍선표, 2009, 『한국근대미술사』, SIGONGART, pp. 45-46. 이 밖에도 철유의 불화 역시 1910년대 공진회에 미술참고품으로 진열되기도 하였다. 『毎日申報』1917. 11. 18일자; 최열, 1997, 『한국 근대미술의 역사』, 열화당, p.100 참조.

을 미쳤을 것이라고 하였다. 홍선표, 2009,『한국근대미술사』, SIGONGART, pp. 45-46. 이 밖에도 철유의 불화 역시 1910년대 공진회에 미술참고품으로 진열되기도 하였다.『每日申報』1917. 11. 18일자; 최열, 1997,『한국 근대미술의 역사』, 열화당, p.100 참조.

이와 관련해 당시 국내에서 활동한 선교사이면서 의사였던 서양인 알렌이 주거지 벽면에 한 폭의 지장보살도를 장식·감상품으로 걸어둔 모습은 시사하는 바가 크다. 즉, 예배를 위한 종교화인 불화가 근대적 예술품으로도 여겨지면서 그에 따라 불화의 주된 제작자인 화승들의 태도에도 일부 변화가 나타나게 된 것이다.

이전 시기의 화승들은 수행의 한 방편으로 불화의 제작에 임하였으므로 개인의 개성과 심정을 불화에 드러내는 일은 결코 중요한 일이 아니었으며, 고려의 대상도 아니었다. 그러나 근대기 불화가 종교화인 동시에 예술품의 범주에 들어가면서 불화의 제작자인 화승이 제작주체로서의 자의식을 가지고 활동하기 시작하였고, 동시에 예술가로서 세간의 주목을 받기도 하였다. 이러한 변화는 불화의 도상과 표현기법에도 영향을 미치게 되어 이전 시기의 불화 전통에서 벗어나 제작자의 주관적 의도가 드러나는 작품이 출현하였다. 그러한 현상을 잘 보여주는 대표적인 화승으로 금강산 유점사의 불모佛母인 축연을 들 수 있다.

불화의 도상과 기법을 일신하는 것 외에도 축연은 순천 선암사 〈십육나한도〉(1918)와 〈쌍월당진영雙月堂眞影〉 등 자신이 제작한 불화에 낙관을 하는 등 화승이면서 동시에 예술가로서의 자부심을 표출하고 있다.²⁾ 불화를 제작한 화승들의 이름을 불화의 밑단에 구획을 하여 기재하는 것과 달리 화승이 자신이 그린 불화에 직접 자신을 알리는 낙관을 하는 일은 매우 드문 일이다.

최근 공개된 축연의 〈십팔나한十八羅漢〉책(서울 관문사 소장)에도 표지는 물론 나한을 한 분씩 그린 각 장마다 축연의 속세 성씨와 당호를 결합해 ‘문고산文古山’이라고 새긴 도장을 찍은 것을 확인할 수 있다.

근대기의 불화 : 다양성과 차별성

그럼, 근대기를 대표하는 이들 화승들의 작품들을 통해 근대기 불화의 다양한 측면을 살펴보도록 하겠다.

먼저 바로 앞서 예를 든 축연은 이전의 불화들과 다르게 밑그림을 새롭게 그려내는데 특히 노력을 기울였던 것으로 생각된다. 그의 불화 중 통도사 〈십육나한도十六羅漢圖〉(1926)는 그의 말년 역작으로 근대기적 특징을 잘 보여준다. 이 나한도는 총 6폭으로 제작되었는데, 4폭은 정면향의 단정한 자세로 앉은 나한들이 3~4분씩 배치되었고³⁾, 2폭은 한 분씩 따로 그려졌다. 각 폭을 자세히 살펴보면, 새로 유입된 중국의 불교판화와 일본풍의 호랑이, 당시의 복식, 민화와 도교의 모티프 등 이전에는 없던 다양한 요소들을 차용해 그린 것을 볼 수 있다. 또한 뒤 배경은 전통적으로 그려지던 청록 산수가 아닌 일상적 풍경을 도입하여

2) 불화를 제작한 화승들의 이름을 불화의 밑단에 구획을 하여 기재하는 것과 달리 화승이 자신이 그린 불화에 직접 자신을 알리는 낙관을 하는 일은 매우 드문 일이다.

3) 이 나한들의 모습은 전각 내 이미 봉안되어 있던 나한상들을 참고로 하여 그려진 것이다.

그린 것이 흥미로운데, 특히 축연의 근거지인 금강산의 실제 모습을 옮겨 그린 것은 매우 주목할 만하다. 이는 축연의 금강산 불모로서의 자부심과 함께 당시 금강산 관광의 열풍을 반영한 결과로 보인다.

또한 축연은 서양화의 명암법을 적용한 입체감을 즐겨 구사하였는데, 이는 〈쌍월당 진영〉에서 볼 수 있다. 여러 다양한 모티프들을 도입한 새로운 도상과 더불어 서양화법의 적극적인 사용은 근대기 불화의 또 다른 큰 특징이라고 할 수 있다. 특히 스님의 초상화인 진영眞影은 실재감의 구현에 있어 상당한 수준을 보인다. 근대기 사진술의 유입으로 사진을 이용한 사실적인 일반 초상화의 제작이 채용신이나 김은호와 같은 화가에 의해서도 이루어졌지만⁴⁾, 불교진영에 있어서도 실제 인물을 대하는 듯한 뛰어난 기법의 구사가 이미 1910년대 후반부터 이루어졌다는 사실은 매우 주목할 만하다.

다음으로 살펴볼 철유는 축연과 함께 ‘당대 불화의 단 2명의 명인’으로 일컬어졌던⁵⁾ 설봉산 석왕사의 화승이다.⁶⁾ 그의 작품 중 1887년에 제작한 서울 경국사 〈현왕도〉는 현왕도로서는 규모가 클 뿐 아니라 현존하는 현왕도 중 가장 많은 권속들이 등장하는 예일 것이다. 등장인물이 많음에도 불구하고 세부까지 치밀하게 묘사되어 철유의 꼼꼼하고 빈틈없는 화풍을 짐작해 볼 수 있다. 이 작품에서 특히 재미있는 점은 화폭 양쪽의 권속들이 데칼코마니처럼 대칭을 이루며 같은 모습을 하고 있다는 점이다. 그러면서도 양쪽 인물들의 옷 색깔 등에 조금씩 변화를 주어 언뜻 보기에는 대칭되는 점을 인식하기는 쉽지 않다. 이 작품 외에도 철유 역시 축연과 마찬가지로 해남 대흥사 〈십육나한도〉(1901)나 서울 성북구 미타사 〈관음보살도〉(1906)의 예처럼, 도상에 있어서는 민화나 중국 소설판화의 모티프들을 차용하여 불화의 밑그림을 새롭게 하기도 하였으며, 서양화법을 화면 내에 조화롭게 적재적소에 적용하는데 있어 매우 탁월한 기량을 선보였다.

문성과 일섭은 약효나 철유, 축연보다 연배가 낮은 화승들로, 문성은 1950년대까지, 일섭은 1970년까지 활동하였다. 문성은 약효의 제자로 스승인 약효의 영향을 받으면서도 서양화법을 매우 자연스럽게 구사하는 한편 색의 조화나 그림의 마무리에 있어 우수한 실력을 발휘하였다. 특히 그가 1930년에 제작한 밀양 표충사 관음암의 〈천수천안관음보살도千手千眼觀音菩薩圖〉는 그 규모면에서도 압도적이지만, 적절한 색의 운용과 서양화법, 그리고 깔끔한 마무리까지 문성의 화풍을 잘 보여주는 작품이며, 천수관음의 도상을 십분 활용하여 인상적인 화면구성을 이끌어냈다.

일섭은 현대까지 불화 제작에 종사하였는데, 특히 ‘성예원’이라고 하는 불교미술전문제작소를 운영한 것은 매우 주목할 만하다. 문성의 영향을 받은 일섭은 서양화법의 구사에도 능하여서 1938년 총본산이었던 조계사 대웅전 후불도를 제작하기도 하였으며, 이 불화가 당시의 불교잡지에 실리기도 하였다. 또 그는 불화에 서양화법을 적용하였을 뿐 아니라 밑그림에 있어서도 다른 불화들과 차별화 하려는 시도를 계속하였다.

4) 김은호 초상화의 사진영상식 기법에 관해서는 홍선표, 2011, 『한국 전통회화의 근대화와 채색인물화』, 『근대채색인물화』, 인천광역시립박물관, pp. 70-72 참조.

5) 〈佛畫의 名人 文古山 釋王寺 金石翁과 單二人〉, 『每日申報』, 1915. 11. 23; 槐翁, 〈訪龍珠寺(二)〉, 『每日申報』, 1915. 1. 8; 〈傳燈寺 瑞光〉, 『每日申報』, 1916. 7. 12; 〈名畫의 傑僧 金石翁〉, 『每日申報』, 1917. 11. 17. 3면; 1917. 11. 18. 3면의 내용 참조.

6) 철유에 관해서는 김승희, 2001, 『畫僧 石翁詰侑와 古山竺演의 生涯와 作品』, 『동원학술논문집』 4, 한국고고미술연구소 참조.

일섭의 작품 중 송광사 〈칠성도七星圖〉(1925)와 〈아미타삼존도초본阿彌陀三尊圖草本〉과 같은 작품들은 새로운 도상과 기법들이 표현되어 보는 사람으로 하여금 흥미를 유발시키는 근대적 요소들이 풍부하게 첨가되어 있다. 먼저 송광사 〈칠성도〉의 경우를 보면, 본존인 치성광여래는 마치 예수를 연상시키듯 곱슬 머리를 어깨까지 늘어뜨려 표현하였을 뿐 아니라 얼굴에 강한 음영을 주어 굴곡이 느껴지게 하였다. 권속들 중에는 소설 삼국지의 삽화에 등장하는 인물상들, 바이올린을 연주하는 인물, 서양식 가발을 쓴 인물, 일본 여인의 머리와 복식을 한 인물 등 기존의 불화에서는 볼 수 없었던 인물들이 곳곳에 숨어있어 이들을 찾아보는 재미가 쏠쏠하다. 특히 화면 향좌측의 한 칸에 표현된 여인은 이 불화 제작에 참여한 화승 일섭 日燮의 소장품인 흑백 사진엽서 속의 일본 여인과 머리스타일과 장식이 매우 유사해 더욱 눈여겨 볼만하다. 즉, 당대 문화의 소산이 직접적으로 불화에 반영된 예를 보여주는 것이라 할 수 있다.

또 화면 전반적으로 서양화의 명암법을 적용한 것도 이 그림의 특징이다. 〈아미타삼존도초본〉은 1944년에 제작되었는데, 아미타여래와 관음·지장보살을 설법도 형식으로 그리지 않고 화면의 내용을 새롭게 구성하였다. 이 초본은 극락과 지옥의 모습을 관음·지장보살과 함께 서로 대조되도록 표현하여 그림의 이해를 높이고 있는데, 화면 중앙 아래쪽에는 둥근 원에서 이 모습들이 갈라져 나오고 있으며 원 아래로 ‘일심삼관一心三觀’이라는 글이 적혀있어 1921년에 제작된 심우사 〈일심삼관문도〉와 같은 맥락에서 제작된 것으로 보인다.⁷⁾ 그림의 한 쪽 구석에는 극락으로 가는 반야용선에 올라타려는 젊은이를 제지하는 장면이 묘사되어 있는데, ‘공부업은 사람이 극락에 무슨 일이 있나’라는 글로 보아 교육을 중시했던 당시의 세태를 반영하고 있음을 알 수 있다.

지금까지 살펴보았듯이 근대기의 불화들 중에는 일견 비슷비슷해 보이는 불화의 도상과 기법들을 일신하여 대중들로부터 시각적 경이로움과 감탄, 흥미, 공감을 이끌어 내는 작품들이 다수 제작되었다. 이러한 작품들은 근대기의 화승들이 불교회화의 종교성과 근대적 예술성, 즉 작가의 창의성 사이에서 치열하게 고민하고 도전한 결과일 것이다.

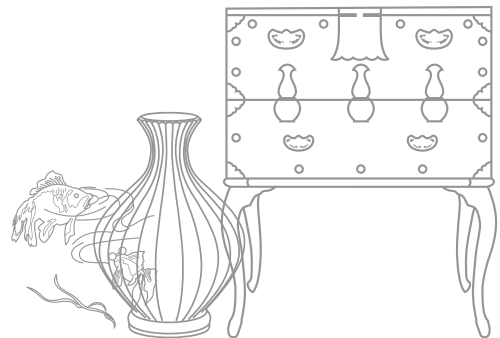
이와 같이 당시의 문화와 풍속을 반영해 새로운 도상과 기법으로 제작한 근대기의 불화들은 도상의 적확성과 표현기법의 정치성, 그리고 색채의 아름다움 등 이전 시기의 불화를 평가하는 기준 외에도 종교화이면서도 근대적 예술품에 부합하는 가치를 만들어 내려 했던 제작자들의 의도를 비롯한 여러 가지 상황들을 고려해 바라보고 해석해야 할 것이다. 또한 근대기의 불화들이 시대성과 역사성을 드러내는 모티프와 표현기법 등을 표현함으로써 그 어느 때의 불화들보다 다양하고 역동적임을 부정할 수 없을 것이라 생각된다.

7) 즉, 한마음이 세 가지 인구에 의해 다른 세 가지 결과 나타나고 그에 따라 정해진 천궁으로 상생한다는 내용의 그림이다.



한국 근대 공예, 전통과 근대성의 경계

최 공 호 (한국전통문화대학교)



한국 근대 공예, 전통과 근대성의 경계

최 공 호 (한국전통문화대학교)



- I. 공예의 전통과 근대성
- II. 전승공예의 장르화와 美術品製作所
- III. 기술개량과 근대적 공예교육
- IV. 현대공예의 장르화와 官展
- V. 전통과 현대, 이원구조의 정착

I. 공예의 전통과 근대성

근·현대를 관통하는 한국공예의 당면과제는 전통의 관성 위에서 어떻게 근대적 지향을 이루어 내느냐에 있었다. 전통이 오랜 나라일수록 근대화 과정에서는 발걸음이 더디다는 것이 정설이다. 근대화 초기 단계에서는 전통과 근대가 서로 길항하는 대립적 위치에 놓이기 때문이다. 따라서 전통이 깊고 근대화도 타율적으로 진행된 한국의 처지에서 공예의 근대화 과정은 다른 무엇보다도 전통적 가치와 첨예하게 대립할 수밖에 없었다. 탈봉건 근대화를 시대적 과제로 한 근대 초기에, 봉건을 탈피하려는 근대 지향의 의지가 결과적으로는 전통에 대한 단절로 귀결되었기 때문이다. 근대 이후에 공예계 내부에 상존해온 정체성 논의라든가 전통과 전승의 문제, 전통공예와 현대공예의 역학관계 등은 모두 여기에서 직접 기인한다고 해도 과언이 아니다.

보다 근본적인 관점에서 근대기를 바라보면, 공예의 근대적 혼란은 근대화와 산업화를 동시에 추진한 개화기 이후부터, 제작의 주체가 장인에서 산업기계의 메커니즘으로 전환되면서 파생된 필연적인 결과였음을 부인하기 어렵다. 일상의 세간에서 왕실의 의례품과 국가의 기간산업에 이르기까지 장인의 숙련된 손에 의존해왔던 전통사회의 공예환경에서, 제작활동은 형식의 차이보다는 솜씨에 의해 품질이 좌우되는 구조였다. 그러나 기계생산의 산업화를 수반한 근대 이후의 공예는 제작의 목표와 가치가 근본적으로 달라졌다. 서구의 선진기술과 생산수단의 개량을 앞세운 산업화 과정에서는 기계적 대량생산을 향한 열망으로 인하여 장인의 숙련된 손과 기술의 전통성은 청산해야 할 지난 시대의 낡은 가치로 여겨질 뿐이었다. 이러한 인식은 공업화 정책이 지속된 20세기 후반까지 거의 한 세기 동안 폭 넓게 자리잡고 있었다.

이러한 근대기의 흐름 속에서 한국의 전통공예는 더 이상 발을 디딜 여지가 없어 보였다. 1960년대 초반의 중요무형문화재 지정조사활동이 시작되면서 전승공예와 장인에 대한 문화적 관심이 부분적으로 제

고되긴 하였으나, 조국 근대화의 기치 아래 국가적 차원에서 추진된 산업화 정책의 대세 앞에서는 역부족일 수밖에 없었다.

결과적으로 근대공예의 전통성과 근대성의 문제는 근대화 과정에서의 기술개량과 모더니즘의 격랑 속에서 전통적 가치의 수호적 입장을 묵수해온 장인들이 온몸으로 겪었던 갈등과 절충의 시공간으로서 존재한다. 아울러 전통과 현대의 이분법적인 장르관습이 형성된 것은 미술품제작소와 공업전습소, 조선미전의 공예부를 통해서였다. 미술품제작소와 공업전습소, 조선미전의 공예활동은 각각 전통의 전승과 산업화, 모더니티 등 제반 공예활동의 갈래를 직접 배태시켰다는 점에서 각별한 주목을 요한다. 미술품제작소는 전통공예의 묵수적 경향을 통해 오늘날 전승공예의 모태로서, 공업전습소는 공예와 디자인의 기술개량을 통해 산업생산에서의 공예의 역할을, 그리고 조선미전의 공예부는 현대공예 창작활동의 태반으로서 모더니즘 이념의 유포와 보편화에 적극 기여했다. 이 세 가지의 구조를 통해서 근대 이후 전통성과 근대성, 산업적인 대량생산과의 접점 등 공예계 내부에 다채로운 스펙트럼이 형성되었다고 해도 과언이 아니기 때문이다.

II. 전승공예의 장르화와 美術品製作所

공예분야의 전승적 흐름은 이왕직미술품제작소에서 그 기반이 구축되었다. 구한국 왕실에 의해 1908년에 설립되어 일제 강점기의 후반까지 운영된 미술품제작소는, 설립주체의 성격이 말해주듯 조선시대의 전통적 형식과 가치를 복원계승하려는 의지를 표방하면서 근대공예의 흐름에 중요한 구실을 했던 왕실 공방이다.¹⁾ 전통문화가 급속히 해체되고 새로운 산업적 가치로 대체되던 이 시기의 특수한 환경에서 설립된 이 공방은 ‘工藝傳統의 振作’을 표방하여, 조선말기까지 그 틀이 일부 남아있던 경공장의 시스템을 복원하려는 의지를 보였고, 생산기계의 수용과 더불어 급격히 허물어지던 수공업기술의 가치를 되살려냄으로서 그 맥을 오늘에 계승시키는데 적지 않은 기능을 수행했다. 특히 “제조법은 비록 개량할지라도 意匠은 總히 朝鮮式으로 할 것”을 제작의 모토로 제시하여, 급속한 개화 흐름에 맞서 전통의 복원과 계승의지를 확고하게 표방했다.²⁾

1910년까지의 한성미술품제작소 시기에는 어느 때보다 설립주체의 의지가 적극적으로 반영되었다. 기

1) 崔公鎬, 「李王職美術品製作所 研究」, 『古文化』, 35호, 한국대학박물관협회, 1989. 6. 97쪽 참조. 미술품제작소는 1908년부터 1937년을 전후한 시기까지 약 30년간 운영되면서 모두 세 차례에 걸쳐 명칭과 구조, 운영 주체가 바뀌었다. 1908년-1910년의 漢城美術品製作所와 1911-1922년의 이왕직미술품제작소, 그리고 1923-1937년 전후의 주식회사 조선미술품제작소 시기로 각각 나뉜다.

2) 崔公鎬, 앞 논문, 98쪽.

술고문으로 고빙된 일본인 기술자가 없지 않았으나 운영권이 원칙적으로 왕실에 있었기 때문에 설립 당시의 취지와 같이 전통공예의 복구라는 기본입장에서 제작활동을 전개할 수 있었다고 하겠다. 공방의 조직은 도안실과 제작실, 사무실 등 세 개의 구조를 통해서 운영의 효율성을 도모했다. 도안실에서는 제작품의 형태와 무늬, 재료, 스케일 등을 사전에 결정하는 임무로서 가장 핵심적 위치를 차지하게 마련이다. 도면의 존재가 바로 근대적인 제작의 가장 중요한 특징이기도 하다. 나아가 공예와 디자인의 분화가 이루어지는 초기의 양상을 알 수 있는 기층자 역할을 하기도 한다.

도안실에는 한국인 화가들이 참여하고 있었다.³⁾ 미술품제작소의 도면 가운데 수묵그림을 연상시키는 유려한 필치의 도면이 발견되는 점도 도안을 그린 화가의 존재를 말해준다. 도안의 제작에 주목하였던 인식태도는 근대적 생산시스템으로의 전환을 과제로 한 공예의 근대화와 디자인의 분화과정을 시사한다는 점에서 중요하게 여겨진다.

제작실 내부에는 ‘금공부’와 ‘염직부’를 두었고, ‘목공부’는 금공부에 병설하여 3부로 구성되었다.⁴⁾ 금공부는 작업의 성격에 따라 두 곳의 제작공장을 따로 운영하였는데, ‘금은세공공장’과 ‘철공도금공장’이 그것이다. 금은세공공장에서는 금·은을 재료로 하여 주조 및 단조로 제작한 기형에 조이(彫刻), 입사 등의 기법으로 시문하였고, 철공도금공장에서는 구리를 주재료로 하여 청동 또는 유기제품을 만들고, 도금도 아울러 담당하였다. 염직부에서는 견직물의 製織과 자수를 맡았으며, 금공부에 병설된 목공부에서는 별도의 공장을 설립하고 당시의 수요가 많았던 나전칠기의 제작에 주력하였다.〈도1〉

이처럼 설립 초기에 금속공예 분야가 큰 비중을 차지한 것은, 조선시대의 왕실공예품 전통과 무관하지 않다. 반상기, 신선로, 화병 등 일상적인 기명은 물론, 특히 제기류가 대중을 이루는 왕실의 금속공예품 유품을 계승하려는 의도가 엿보이는 것이다. 더욱이 이 시기는 어느 때보다 설립 당시에 표방했던 공예전통 복원의 취지가 가장 충실하게 반영되었다고 볼 때, 도면이나 실물자료는 많지 않으나 다음 시기에 가장 활발하게 제작된 제기용 청동기류, 즉 爵이나 鼎 등이 주축을 이루었을 것으로 여겨진다. 창덕궁에 소장된 오얏꽃이 새겨진 금속제기들은 이러한 사실을 어느 정도 뒷받침해 준다.〈도2~3〉

일상용 공예품 가운데 비교적 많이 제작되었던 신선로 역시 기형과 제작기법은 전통을 충실히 따르면서도 문양에서는 경희루 등 명소의 풍경을 부분적으로 도입하여 새로운 소재로 쓰고 있는 것 역시 설립취지와 부합된다. 시문은 정교한 조이질과 片切彫 기법을 적절히 구사하여 새기고 있는 점이 두드러진다.

한편, 한일합방과 함께 총독부에서 그동안 구한국 왕실의 관리와 제반 업무를 총괄하던 宮内部의 직제를 1910년 12월 30일에 발령된 皇室令 제 34호에 의거하여 ‘李王職’이라는 새로운 명칭으로 개편하고, 그

3) 『東亞日報』, 1922년 2월 5일자 기사 참조.

4) 『每日申報』, 1911년 3월 7일자 기사 참조.

권한과 기구의 규모도 대폭 축소하였다.⁵⁾ 이와 더불어 왕실 직영의 미술품제작소 명칭도 ‘한성’ 대신 ‘이왕 직미술품제작소’로 바뀌었다. 1911년 3월에는 당시 농상공부의 사무관으로 雇聘되어 있던 小川鶴治가 새로이 專務取締役으로 취임하여 제작소의 운영에 직접 개입하였다.⁶⁾

조직이 확대되고 운영에 활기를 띠기 시작한 것도 이 시기부터이다. 製墨部와 도자부가 추가로 설립되면서 제작실의 규모가 크게 확장되었다. 비원에 신설했다는 도자부는 장소의 특이성으로 인해 특히 눈길을 끈다. 설치시기가 구체적으로 언제인지는 확실하지 않으나 1919년 4월의 《每日申報》 기사를 통해 볼 때 늦어도 1910년 중반부터는 제작되었을 것으로 보인다. 비록 그 장소가 기사 내용에서 시사하듯이 궁실의 정원인 비원 내에 있었는지에 대해서는 아직 확인할 길이 없지만, 당시의 청자에 대한 애호층의 열망이 얼마나 큰 것이었는지를 짐작할 수 있다.⁷⁾

청자는 당시의 고급 수요층, 특히 일본인 사이에서 크게 애호되었다. 1900년부터 수차례에 걸쳐 실시된 고적조사의 결과와, 오래전부터 가져왔던 한국 자기에 대한 관심을 기반으로 하여 일인들에 의해 청자 재현사업이 모색되었다고 판단된다. 일제시기에 시작된 골동품 경매 품목은 당시의 수요 흐름을 파악하는데 결정적인 자료이다. 1930년대 전반에 일본 전역에서 한국의 골동품 수천 점을 전시 판매한 바 있는 李喜燮(서울 文明商會)이 매매를 위해 엮어낸 『朝鮮工藝展覽會圖錄』에는 목공예품과 고려 銅器, 석탑 등 일부를 제외하면 90% 이상을 도자기가 차지하였다. 이 가운데 청자가 주요품목으로 다루어졌음은 물론이다.⁸⁾ 공예품에서의 이러한 수요 경향은 1935년부터 시행된 경성미술구락부와 1971년 이후의 한국고미술협회 경매에서도 크게 다르지 않다.⁹⁾

천여 점의 청자를 수집한 것으로 알려진 伊藤博文이나 구한말 全權公使였던 林權助, 경성제대 교수 野守健, 실업가 富田儀作, 南鮮電氣 사장 小倉武之助 등과 적지 않은 한국인 소장가들이 합세하여 도자기 수집열풍을 선도하였다.¹⁰⁾

1907년을 전후하여 청자 재현활동은 봄을 일으킬 만큼 활발하게 전개되었다. 서울과 개성, 평양 등 전국에 걸쳐 한국인 기술자를 고용하여 비색을 재현하는데 역점을 두었다. 당시의 신문에 빈번하게 등장하

5) 『朝鮮年鑑』, 朝鮮總督府, 1944, 2, 48쪽.

6) 『每日申報』, 1911년 3월 7일자 기사.

7) 『每日申報』, 1911년 2월 23일자 기사. “비원의 후원에 가마를 짓고 ‘비원자기’를 양산하고 있는데, 평판이 매우 좋아서 문인묵객들이 비상한 환영을 하고 있다”고 전한다. 비원자기의 존재는 구술을 통해서도 전해지나 기록에서처럼 실제로 비원 안 어딘가에서 가마를 짓고 도자기를 구웠는지에 대해서는 현재까지 확인하기 어렵다.

8) 京城文明商會, 『朝鮮工藝展覽會圖錄』(東洋經濟日報社, 1984). 이 책은 李喜燮이 운영하던 문명상회가 1934년부터 1941년까지 7년간 일본 전역(東京 日本美術協會列品館 1회, 大阪 松坂屋 1회·高島屋 3회, 東京 高島屋 2회)에서 총 7회에 걸쳐 판매를 진행하면서 대표작을 선별하여 7권의 도록으로 엮은 것이다. 正木直彦이 쓴 서문에 이희섭이 반도의 名家와 古都의 舊家에서 수천 점의 古工藝品을 수집하였다고 상찬하였다.

9) 이상문, 『골동품을 알면 역사와 돈이 보인다』, 선, 2004의 부록에 실린 1935, 37, 38년의 경성미술구락부와 1971년부터 한국고미술협회의 경매도록을 통해 보면 그 실상이 확연히 드러난다. 다만 도자기 선호성향이 청자에서 촉발되어 분청과 백자로 점차 확대되었음을 알 수 있다.

10) 김상업·황정수 편저, 『경매된 서화』, 시공아트, 2005, 619~627쪽 참조.

는 청자재현 소식은 청자를 둘러싼 문화계와 수요층의 인식의 일단을 엿보기에 충분하다.¹¹⁾ 아울러 1908년에 왕실에서 세운 미술품제작소에서도 청자와 더불어 고동기를 재현하는 일에 상당한 관심을 기울인 바 있다.〈도4〉이 구조의 성립은 일본의 메이지도안과 관련이 있지만, 다른 면으로는 일제시기에 형성된 감상용 골동취미의 연장선에서 이해해 볼 수도 있겠다. 이 흐름이 오늘의 광주 이천, 여주를 비롯하여 전승도자의 틀을 구축하는데 일정한 구실을 하였다고 본다. 황인춘, 유근형, 지순탁 등 근대 이후에 이름난 도예가들 역시 여기에서 재현기술을 연마하였다.

1910년대 후반에는 제작시설이 11개의 공방으로 늘어나 대규모의 생산체제를 갖추게 되었다. 나전칠기, 목공, 製墨, 鑄金, 鍛金, 보석, 彫刻, 入絲, 도자, 豆錫, 염직부 등으로 세분화 된 것이다. 재료별로는 금속공예 분야가 6부로서 압도적이며, 목공예 2, 도자, 제묵, 염색이 각각 한 부씩이었다. 이는 전 시기부터 지속되는 경향으로 금속공예 작업공정이 다른 분야보다 다양한 분업을 요하기도 하지만, 왕실을 비롯한 고급수요층의 취향과 요구가 여전히 금속공예품에 치우쳐 있음을 시사한다. 11개의 공방은 제작형식에서 전승공예의 근대적 장르화라는 의미를 지니면서, 동시에 공예를 금속, 목칠, 도자, 염직의 네 분야로 획정하여 조선미전 공예부와 국전을 거쳐 오늘날의 공예품 제작환경을 구축하는 시원구실을 하게 된다. 이러한 경향은 근본적으로 사회구조의 변화에 따른 것이지만, 130여종에 달할 만큼 극히 세분되어 있던 조선시대 京工匠의 전통에 비추어서는 오히려 통합 현상을 보이면서 결과적으로는 다양하고 폭넓은 공예영역의 계발에 역행하기도 했다.

제작과 운영 전반이 1920년에 가까울수록 점차 일제식민지 세력의 주도적 흐름에 이끌렸으며, 1922년에 들어서는 형식적으로나마 인정해 오던 이왕직의 직영권마저 박탈하여 일본인 중심의 주식회사 체제로 재편되었다. 富田儀作, 村井文太郎 등을 주축이 되어 주식을 신문지상을 통해 공모하여 회사 체제를 갖추었다. 주식회사 체제의 상업적인 영향을 짚게 반영한 듯 이 시기의 제작경향 역시 전승공예품의 형태를 용기에 직접 응용한 것과 기념품, 상패 등이 주로 제작되었다. 특히 운영권의 향배와 관련하여 전반적으로 일본화 경향이 심화되었는데, 이 때문인지 판매량은 전시기보다 저조하여 1930년대 말엽에 공방이 해체되었다.

미술품제작소가 시대의 뒷전에 밀려 해체의 위기를 맞은 전통 공예기술의 가치를 오늘에 전하고, 전승공예를 장르화 하는 계기로서 결정적인 구실을 수행했다는 점에서 그 의의가 적지 않다. 특히 제작주체의 측면에서도 앞에 언급한 청자장인들과 함께, 입사장 李鶴應 이행원, 李富鶴 林大榮 金象己, 조각장 金鼎燮, 나전장 金鎭甲 宋周安 등 쟁쟁한 근대기의 전승공예가들이 이곳 출신으로, 중요무형문화재의 1세대를 형성하고 있어 근대적 의미의 전승공예의 형성과정과 관련하여 그 의미를 짐작케 한다.

11) 엄승희, 「일제강점기의 청자재현 활동」, 『한국근대미술연구』 호, 2004, 8, 참조.

1962년에 문화재보호법이 발효되고, 중요무형문화재 지정 보호를 위한 법률이 수립되면서 본격적으로 공예기술의 전통적 가치와 계승에 대한 인식이 점차 자리를 잡게 되었다. 그러나 문화계 안팎의 인식은 여전히 지난 시기의 유물로 대하는 시각이 남아 있다.

Ⅲ. 기술개량과 근대적 공예교육

공업전습소는 구한국 정부에서 부국강병과 교육구국의 의지를 실현하기 위해 설립하였던 상공학교의 후신으로서, 1905년에 학부 參與官으로 임명된 이데하라(幣原 坦)를 중심으로 기존 교육제도의 틀을 식민지 경영에 유리한 방향으로 바꾸기 위해서 마련한 '韓國教育改良案'에 따라 설립되었다.¹²⁾ 1906년에 '관립 공업전습소관제'가 발표되고, 교사 건축은 이듬해 서울 낙산 밑 이화동(현재의 동숭동 방승대학 자리)에 5000여 평의 부지를 마련하여 불과 6개월 만에 건물을 완공하는 등 신속하게 추진되었다.¹³⁾

설립 당시의 목적은 '공업에 관한 기술의 전습'이었으나, 1910년에는 '공업에 관한 시험' 기능이 농상공부령 제 50호로 추가되면서 단순한 기능교육 이상의 연구·분석활동도 병행하여 기술교육을 위한 최소한의 여건을 갖추었다.¹⁴⁾

공업전습소의 학제는 2년 6학기제로 시작했으나 1918년에 3년 9학기제로 연장되고, 다시 1938년부터는 5년제로 전환하여 점차 전문성을 강화해 나갔다.¹⁵⁾ 학제의 점진적인 연장은 조사 및 연구기능과 함께 공업전습소가 설립 당시의 의도처럼 단순한 수공예 기능공의 양성에 그치지 않고 새로운 기계적 생산단계에 걸맞은 역할을 수행할 수 있게 본격적인 기술자의 양성을 위한 체제로 확대되었음을 시사한다.¹⁶⁾

전공분야는 도기, 염직, 목공, 금공, 응용화학, 토목 등 6개 과가 개설되었고, 졸업 후 1년 간 한 단계 높은 수준의 실습을 집중 교육하는 전공과를 두어 심화교육을 실시했다.¹⁷⁾ 전공과에는 1회 졸업생의 반이 진학할 만큼 호응도가 높았기 때문에 전체 교육기간이 실질적으로는 3년 9학기제로 운영되었다고 해도 과언

12) 統監府, 『韓國施政一斑』, 1906.; 韓國文獻研究所編, 『日韓國日帝侵略史料叢書1: 政治篇 1』(아세아문화사 영인본, 1984), 201쪽.

13) 건축공사는 경성의 三幸洋行이 맡았고, 건축비는 31,700圓, 機械器具費가 10,056圓이 소요되었다. 여기에 대해서는 『高宗純宗實錄』권2, 1908년 2월 19일 조 참조.

14) 『農商工部令』제 50호(1910. 4. 7.), 工業傳習所規則 제 23조에 '공업에 관한 試驗' 기능을 추가하였고, 1904년 典醫局이 폐지되면서 산하의 造紙所 瀋場에 근무하던 미요시 아사타로(三好淺太郎)와 분석기사 사나다 신지(更田信彌), 技手 요시다 지로우(吉田四郎) 등 연구·분석기술자들이 공업전습소로 자리를 옮겨 실습할 수 있는 여건을 갖추고 있었다.

15) 『官立工業傳習所規則』(1907. 3. 1), 農商工部令 제 50호; 『(日)韓國官報』, 1907. 3. 8; 동 규칙의 1차 개정은 『高宗實錄』, 隆熙 元年(1907) 12월 30일; 『(日)韓國官報』, 隆熙 2年(1908) 1월 13일; 『承政院日記』, 隆熙 元年 12월 30일 및 『勅令』, 隆熙 元年 12월 30일; 2차 개정은 『(日)韓國官報』, 隆熙 2年(1908) 4월 6일; 3차 개정은 『純宗實錄』, 隆熙 4年(1910) 3월 12일; 『勅令』26호, 隆熙 4年 3월 12일; 『日省錄』, 隆熙 4年 3월 12일조.

16) 공업전습소를 직·간접으로 다룬 그 동안의 논문이나 각종 자료는 대부분 일제의 식민지 정책을 비판하기 위한 논거의 일부로 거론함으로써 그 존재의의를 비판적으로 보거나 지나치게 폄하하는 경향이 없지 않았다.

17) 朝鮮總督府工業傳習所, 『朝鮮總督府工業傳習所一覽』, 1915, 48-54쪽.

이 아니다.¹⁸⁾ 토목과는 교육여건의 문제로 인하여 1910년에 폐과되었고, 염직, 요업, 응용화학의 세 과에 대해 1915년에 3년 과정의 특별과가 신설되었다.¹⁹⁾ 이 특별과는 1916년에 같은 교정에 초급대학 수준으로 설립된 경성공업전문학교의 준비과정으로서의 성격이 짙어 이 두 학교간의 학제적 연관의 실마리를 찾을 수 있다.²⁰⁾

더욱이 이 두 학교는 1912년에 연구 전담기관으로 설립된 중앙시험소와 구조를 공유한 것은 물론 교육과정 작품발표회 등 교내활동의 상당 부분을 공동으로 수행하였다.²¹⁾

공업전습소의 응시조건은 비교적 낮은 보통학교 졸업자 수준으로, 시험과목은 일어 한문 산술 구두시험 중 1차는 산술성적으로 1/2을 거른 다음, 일어-한문성적의 순으로 당락을 결정하였다.²²⁾ 각 지방 관청에서 추천한 우수인재들끼리 서로 경쟁하여 공고 한 달 만에 1111명이 몰려 60명 정원에 무려 16.5 : 1의 경쟁률을 기록하였다.²³⁾ 이와 같이 큰 관심을 끌게 된 것은 개화와 개량에 대한 당시 우리 사회의 분위기를 시사해 주기도 하지만, 전액 관비로 운영되었고, 전원 기숙사 생활과 기본 생활비를 충당하고 남을 만큼 실습수당도 비교적 여유 있게 지급되었던 좋은 수학여건이 우수한 지방 학생들을 유치할 수 있었기 때문이다. 뿐만 아니라 비록 기술직 관료이지만 관계로의 진출이 비교적 수월했던 점 또한 지원율을 높인 요인이었다. 입학생이 주로 지방 공업가나 상업 자본가의 자재였지만, 사족의 자재들도 다수 포함되어 있었던 것은 이와 같은 장래성이 크게 작용하였을 것으로 풀이된다.

1907년부터 1922년까지의 공업전습소의 명칭은 관립경성공업학교(1922-1934)로 바뀌었고, 전공 또한 造家 기계 機織 화학제품 製陶科 등으로 일부 재편되면서 수공업의 비중을 크게 줄이는 대신 본격적인 공업기술교육을 수행하기 위한 체제로 전환되었다. 그 뒤에도 교명은 경성공립공업학교(1935-1945)로, 다시 해방 이후부터는 서울공업고등학교로 바뀌어 오늘에 이르고 있다. 이처럼 여러 차례에 걸친 교명의 변경은 학제의 변화에 따른 결과이기도 하지만, 더불어 교육내용이 수공기술에서 점차 공장제 기계공업으로 전환된 산업화의 단계적인 변모과정에 수반하여 전개되었던 점도 주목할 만하다.²⁴⁾

18) 학제는 일본식 3학기제를 채택하여 1학기는 4월 1일-8월 31일, 2학기는 9월 1일 -12월 31일, 3학기는 1월 1일-3월 31일, 여름방학은 7월 16일-8월 31일, 겨울방학은 12월 22일-1월 14일까지였다.

19) 朝鮮總督府, 『朝鮮總督府施政年報』, 1915. ; 서울工業高等學校同窓會, 앞의 책, 30-31쪽 참조

20) 경성공업전문학교는 뒤에 '京城高等工業學校'로 바뀐 뒤 현재의 서울공대로 그 전통이 이어졌다.

21) 중앙시험소와 경성공업전문학교는 공업전습소의 시설과 체제를 기반으로 하여 관내에 설립되었을 뿐 아니라 학사일정의 일부와 행사 등을 공동으로 운영하였다. 공업전습소의 소장이 나머지 두 기관의 책임도 함께 맡았으며, 교사진 역시 세 기관을 겸직하는 사람이 많았다. 1926년에 경성고등공업학교를 졸업하고 해방 후 상공부장관을 지낸 바 있는 安東赫이 전습소의 후신인 경성공업학교의 敎諭 및 경성고등공업학교의 敎授, 중앙시험소 技手를 겸직한 사실은 이 같은 상황을 뒷받침한다. ; 安東赫, 『殘像-安東赫先生古稀紀念文集』(한양대학교 산업과학연구소, 1978), 605~612쪽 참조.

22) 『朝鮮總督府統計年報』, 1911, 238쪽 ; 서울工業高等學校同窓會, 앞의 책, 35쪽.

23) 전형일을 불과 한 달 앞두고 『大韓每日申報』에 학생모집 광고를 냈지만, 예상 밖으로 많은 지원자가 몰리는 바람에 교실과 책상이 모자라 교정에 명석을 깔고 시험을 치렀으며, 구두시험에서 지원 동기나 졸업 후의 목표와 함께 결혼 여부, 斷髮에 대한 소신 등에 대해서도 물었다고 한다. 서울工業高等學校 同窓會, 앞의 책, 35쪽 참조.

24) 서울工業高等學校同窓會, 앞의 책, 30~31쪽 참조.

공업전습소의 전공은 6개 과로 나뉘고, 그 안에 다시 2-3개씩의 전공을 둬으로써 어느 정도 전문성이 확보될 수 있도록 하였다. 염직과는 색염과 기직, 도기과는 도기와 자기, 금공과는 鑄工 鍛工 판금세공의 세 전공으로, 목공과는 가구와 造家, 응용화학과는 화학제품과 분석, 토목과는 측량과 제도 전공으로 각각 세분하였다.²⁵⁾ <도4~5>

교과과정은 공통과목과 전공과목으로 나누어 기초 소양에 관련된 학습과 함께 각 전공별 기술 및 이론을 매 학기에 단계별로 난이도에 차등을 두어 실시하였으며, 나머지 대부분의 시간은 실습으로 채워졌다. 공통과목에는 일어의 비중이 높고 영어, 산술과 물리, 화학 등 기초적인 과학과목과 함께 도화 역시 중요하게 다루어졌다. 미술과 같은 개념의 도화는 공통과목으로서 뿐 아니라 각과의 특성에 맞게 도안과 설계 등으로 세분되었으며, 제도용구 등 도구를 써서 형태를 기하적으로 정확히 표현하기 위한 用器畵와 도안과목 중 형태와 무늬를 새롭게 창출하기 위한 考案畵 분야가 중심이었다.²⁶⁾ 특히 도안, 용기화는 형태와 색채, 무늬 등 공예형식을 결정짓는 가장 기초적인 조형요소를 다룬다는 점에서 주목을 요한다. 색채와 무늬를 중시하는 염직과는 도화와 더불어 도안을 2학년 2-3학기에 걸쳐 두 학기 동안 배웠고, 木工科는 정면도, 측면도, 입면도, 단면도 등 입체물의 형태를 방향과 각도, 두께, 치수 등에 따라 제작에 필요한 정보를 정확히 전달하기 위한 投影圖(입체도면), 제작품 전체와 부분의 구성을 알기 쉽게 그린 약도 개념의 見取圖, 가구의 완성된 형태를 입체적으로 표현한 가구도 등 디자인의 창출과 제작의 실무에 필요한 각종 과목이 별도로 교습되었다.²⁷⁾ 金工科 역시 투영도 및 견취도 등 용기화를, 도기과는 도자기에 유약으로 무늬를 넣기 위한 도안, 즉 陶畵기법을 집중적으로 수련하였다. 도화 및 도안과에 사용된 교과서는 초기에 별도의 절차 없이 일본으로부터 직수입하여 사용하였으나 1927년부터 총독부 학무국의 인가를 거쳐 제도로 정착되었다.²⁸⁾

1912년 3월에는 공업전습소 관내에 “공업에 관한 시험·분석 및 감정의 사무를 관장”한다는 설립 취지에 따라 공예와 공업기술에 관한 최초의 관립 연구기관인 중앙시험소가 설립되었다.²⁹⁾ 그동안 공업전습소

25) 『官立工業傳習所一覽』, 55~62쪽 참조.

26) 1923년 제1차로 인정된 각급학교 도화와 교재는 총 47종이었으며, 가운데 공예와 도안 관련 교과서는 『商業圖案』, 『中等用器畵法』의 2종이었다. 1931년에 인가된 12종 가운데서는 『敎範用器畵』, 『商業圖畵新選』, 『新用器畵』, 『商業美術敎本』 등 4종, 1932~3년의 3차에는 『新制用器畵』, 『標準商業美術』(평면편, 종합 참고편) 등 14종 가운데 2종으로 비중이 점차 늘고 있다. 그밖에 手工科는 사범학교용으로 1~2차를 합하여 『手工科 敎材及敎授法』, 『新手工科敎材及敎授法』, 『改正增補 手工科敎科書』의 4종, 家事科의 『現代手藝敎本』(上, 下)이 공예와 도안 관련 인정 교과서에 포함되었다. 여기에 관해서는 朝鮮總督府學務局, 『既認可敎科用圖書一覽』, 1925~27, 1931~32, 1932~33(『植民地朝鮮敎育政策史料集成』19권, 龍溪書舍 영인본) 참조.

27) 도화과목은 모델로 쓰인 일제 완성품 못지 않게 외래양식의 수용에 중요한 루트가 되었다. 이 무렵에 쓰인 圖畵科 교재는 다른 과와 마찬가지로 일본에서 직수입하거나 적극 참고되었다. 1908년에 吳榮根이 펴낸 『中等用器畵法』이 공업전습소에서 사용되었는지는 확인할 길이 없다. 다만, 1925년 총독부 학무국의 『既認可敎科用圖書一覽』에 실업학교의 각종인가 교과서에는 한국인 저술이 거의 눈에 띄지 않는다.

28) 1920년대에 총독부에서 인가한 도화과의 내용을 보면 크게 自在畵와 用器畵로 나뉘고, 자재화에는 다시 寫生畵, 臨畵, 考案畵로, 용기화에 幾何畵 분야가 각각 세분되었으며, 그밖에 記憶畵, 동서명화감상의 과목으로 나누어 교수되었다. 특히 1920년대부터는 도화와 교사의 지도지침이 ‘手工科와 밀접한 연관을 가질 것’, ‘用器畵와 圖案科에 치중할 것’ 등을 주문하고 있다.

29) 朝鮮總督府中央試驗所, 『朝鮮總督府中央試驗所一覽』, 1~3쪽; 勅令 제36호(1912. 3.)

에서 병행해 오던 실험과 연구활동이 독립기구로 설립됨에 따라 활기를 띠게 되었다. 그러나 이 시험소의 성격은 공업과 기술분야의 정책을 효율적으로 수립, 집행하기 위한 식민지 기초 조사기관이었다.〈도7~8〉

이처럼 공업전습소는 전통적인 공예기술을 산업적 근대화 흐름에 걸맞게 개량하고 새로이 도입된 산업 기계를 다룰 인력 양성에 목적을 두고 있었다. 그런데 여기서 배우고 배출된 기술자들이 학교와 관공서, 산업현장은 물론, 전승공예 영역에도 영향을 미치게 되면서, 공예기술의 용어와 정통 문맥이 상당부분 일본화되는 부정적인 결과를 초래하였다. 전승공예의 조사과정에서 제작기술과 공구 명칭의 상당수가 일본 용어로 바뀌어 있고, 오히려 고유한 전래의 이름을 상실한 현장을 접하면서, 해방 이후의 전승공예 내부에 전통의 이름으로 아직까지 일부 남아 있을지도 모를 일본식 기술의 잔영은 없는지 재검토가 필요하다고 생각한다.

IV. 현대공예의 장르화와 官展

1922년 조선 미술문화의 창달을 표방하면서 창설된 조선미전에 11회째인 1932년부터 공예부가 신설되었다. 조선미전은 당시의 공예계에 새로운 활기를 불어 넣었을 뿐 아니라, 조선시대 이래로 천업시해 온 장인 신분이 예술가로서 사회적 인식을 보편화시킨 계기가 되기도 했다.³⁰⁾

조선미전 공예부의 가장 두드러진 역할은, 미술품제작소의 전통 수구적 입장과 달리, 명실상부한 근대적인 미술로서의 공예를 처음 정착시킨 데서 찾을 수 있다. 그러나 조선미전 공예부는 한편으로 우리나라 공예전통의 근대화에 실질적인 도움이 되지 못하고 오히려 부정적인 요인으로 작용하였으며, 그 영향이 국전을 통하여 오늘날까지 지속되고 있다는 점에서 깊은 관찰이 요망된다.

공예부의 신설로 인하여 전문 기능인이었던 장인에서 합리적인 기능을 전제로 한 예술적 창조물을 제작해야 하는 공예가로 그 신분과 사회적 요구가 바뀐 반면, 정작 공예가 자신들은 새로운 시대의 전통을 수립할 수 있는 작가의식이나 역량이 미비한 상태에서, 공예가로서의 첫 출발이 아류적 경향이나 표절과 답습, 유행적 심리 등 부정적 체질을 형성하면서 일제 식민지문화정책의 틀 속에 흡수되어졌다는 점을 들 수 있다. 이 점에 대해서는 선전 공예부의 출품작들에 나타난 일본화경향 등 전통의 변질 양태로서 구체적으로 입증된다.

또한 이 무렵부터 산업기계가 도입되어 산업공예 분야에서 새로운 생산체제를 갖추게 되었으나, 조선미전의 공모전 형식을 통해 공예가들을 외형상으로만 예술가의 신분으로 고착시킴으로써, 산업과 공예가의 제휴의 가능성을 차단하여 산업공예품의 질을 극도로 퇴화시키면서 기계생산방식을 수용한 공예의 진정한 근대화를 이룰 수 있는 토양자체를 불식시켰던 것이다. 관주도의 공모전으로 발족된 조선미전이 공예

30) 『皇城新聞』, 1900년 4월 25일 및 同 1903년 1월 10일자 論說.

가들의 등용문으로서 외형적인 출세와 명성을 보장해주는 대신, 산업 분야를 통한 공예의 사회적 기반의 형성근거를 와해시키면서 공예와 산업 두 분야를 효과적으로 장악할 수 있었기 때문으로 이해된다.³¹⁾

그러나 이상과 같은 문제점들을 인식할 수 없었던 출품작들은 새로운 전통의 형성과 발전에 동떨어진 복고적 요소와 일본인 취향의 식민지 공예적 성질의 것, 그리고 서양가구에 대한 부조화의 절충형식 등이 주류를 이루게 된다. 따라서 여기서는 공예부의 가장 많은 비중을 차지하면서 왜곡, 변질의 양상이 가장 심각했던 나전칠기 출품작들을 통해 살펴보고자 한다.³²⁾

우선 조선시대의 기형과 문양을 그대로 전수한 전승형식을 들 수 있다. 즉 기형에서 전통 小盤이나 函, 經床 등의 기본형식을 유지하고 있으며 문양에서는 바로 전시기에 유행했던 십장생, 화조문 등이 보이고 있는데 그 대표적인 예로는, 李萬升의 〈漆丹床盤〉(제 13회, 1939), 金鎭甲, 〈螺鈿卓〉(제 16회, 1937) 등이다.〈도9〉

특히 이만승의 〈漆丹床盤〉은 우선 기형에서 전통적인 羅州盤의 형식을 충실히 따르고 있으며, 김희용의 〈宮中式螺鈿紋圓形盤〉 역시 전통 虎足盤의 형식을 기본으로 하였다. 시문에 있어서도 김희용은, 雲刻과 다리의 코 및 종아리 사이를 화려한 투각당초문으로, 天板은 길상문자문을 중심으로 학과 천도문을 시문하여 19세기 이래의 민수용 나전칠기에 크게 유행했던 전형적인 문양형식을 보이고 있다. 양 귀가 들린 두루마리형 천판과 당초문을 양각한 호족형의 긴다리를 결합하여 전통 經床를 연상케 하는 김진갑의 〈螺鈿卓〉에서도 전통양식이 그대로 계승되었다.

이 전승형식은, 전통에 대한 올바른 이해가 전제되지 않은 채 단순히 외형의 모방과 답습에 그쳤을 뿐 조선시대 공예기술의 수준에도 못 미치는 것이며, 오히려 일본인 심사자들의 이국취미에 영합하려는 경향이 엿보인다. 일본작가와 일본 유학생 출신 공예가, 학습되지 않은 창조적 개성표현의 요구는, 대부분의 한국인 출품자들이 일본 문전과 제전의 경향, 그리고 1930년대 초에 수년간 덕수궁 석조전에서 정기적으로 열렸던 일본 대표작가 전시회를 결눈질하여 무분별하게 수용할 수밖에 없는 조건이었다. 당시에 일본 작품들은 새로운 창작을 위한 역할모델이었던 셈이다.

또한 서양식의 과도적 절충형식도 눈에 띈다. 이 일군의 작품들은 金鎭甲의 〈螺鈿卓子〉(제 15회), 李男伊의 〈眞鍮脚付朝鮮簞司型데스크〉(제 17회, 1938) 등이 대표적이다. 김진갑의 〈螺鈿卓子〉는, 전통적인 원형호족반을 기본으로 하여 足臺를 제거하는 대신 높은 다리의 중간을 가는 유선형의 봉으로 각각 연결하여 중심에서 뻗는 이국적인 요소와의 중첩형식이며, 특히 李男伊의 작품은 조선시대 전통 반닫이에 네

31) 『皇城新聞』, 1900년 4월 25일 및 同 1903년 1월 10일자 論說.

32) 최공호, 『韓國近代螺鈿漆器研究』, 『考古美術』 177호, 1988, 6, 58쪽.

개의 높은 서양식가구의 다리를 달아 절충을 시도하고 있으나, 단순한 외형상의 접맥과 작가의식이 부족한 상태에서의 안일한 수용태도에 따른 구조적인 부조화가 어색하다.

한편, 전통형식 가운데서 시간대를 한참 거슬러 올라가는 복고적 형식의 작품도 적지 않았다. 姜旭馨의 〈高句麗舞踊之圖〉(제 18회, 1939)를 비롯한 일련의 작품은 고구려 무용총벽화에 나타난 무용하는 인물들의 모습을 문양화한 예이다. 〈도10〉 낙랑문양을 도안화한 朴榮熙의 〈樂浪模樣朝鮮丸膳〉(제 19회, 1940), 李龍海의 〈樂浪文樣香盤〉(제 18회, 1939) 등의 작품도 이 범주에 포함된다. 복고적 경향은 關野貞 등 일본학자들에 의해 추진되었던 고대유물의 발굴과 출토 등 고대사에 대한 관심이 제고되고, 이에 대한 인식이 새롭게 증진되는 분위기가 벽화고분 등의 소재나 요소들을 공예문양의 소재로 등장케 한 하나의 요인으로 들 수 있다.

또한 당시의 식민지적 상황을 긍정적으로 받아들여 일본적 취향을 따른 작품도 상당수였다. 이 일본화 경향은 선전 공예부의 주축을 이루었다고 해도 과언이 아닐 만큼 큰 비중을 차지하였던 지배적인 흐름으로 파악된다. 대표적인 예가 姜昌奎의 〈蔴繪八角菓子器〉(제 12회, 1933), 嚴孟雲의 〈茶棚〉(제 15회 特選, 1936)〈도11〉, 韓仁吉의 〈螺鈿漆器飾棚〉(제 18회, 1939), 그리고 閔鍾泰의 〈螺鈿漆器桐鳳凰紋文庫〉(제 16회, 1937) 등이다. 〈도12〉

이 가운데 강창규와 박장득의 작품은 옷칠바탕에 금, 은가루를 뿌리는 독특한 시문방식으로서 奈良時代 이후부터 일본 전통 칠기기법의 전형을 이루고 있는 蔴繪 기법을 사용하여 기형과 문양에서 일본공예의 형식을 따르고 있다. 공예계 최초로 일본에서 유학한 강창규의 경우는 제 12회 때 일본인 심사원 田邊孝次の 눈에 비친 한국인 출품자 중의 유일한 특선작이었다. 이러한 시상기준은 다른 출품자들에게도 영향을 미쳐 조선미전 공예의 일본화를 촉진시키는 결과를 초래하였다. 이 같은 풍조는 제 15회 (1936)의 특선작인 엄맹운의 茶棚과, 이를 필두로 하여 이후에 유행하게 된 일련의 가구에서도 거듭되었는데, 1936년 일본인 吉田源十郎이 제작한 〈漆南天棚〉(京都國立近代美術館)과 비교된다. 〈도13〉

민중태의 〈螺鈿漆器桐鳳凰紋文庫〉 역시 이와 같은 경향으로 볼 수 있는데, 특히 위판에 시문된 오동문양은 豊臣秀吉의 초상을 안치해 둔 일본 高台寺의 사당 문판에 銀平脫로 시문된 桐紋(오동꽃문양)에서 보듯이 桃山時代 이후에 크게 유행했던 일본의 전형적인 전통문양 중의 하나인 것이다.

이러한 풍조는 비단 조선미전에 그치지 않고 해방 이후의 국전을 비롯한 각종 전람회에서도 근본적으로 개선되지 않았다. 조선미전의 구조를 상당부분 계승한 채 출발한 국전 등의 공모전은 1950년을 전후하여 창설된 대학의 공예학과 출신들에 의해 주도되었다. 이들 현대 공예가들은 모더니즘과 함께 들어온 서구의 새로운 미술 조류를 그때그때 반영하면서 경쟁적으로 서양추수적인 조형양식을 양산해내기 시작하였다. 현대공예가들은 미술계의 흐름에 수반하여 같은 반열에 올라서기 위해 애를 써왔으나, 순수미술 중심

으로 재편되었던 미술계의 중심부에서는 여전히 뒷전으로 밀려나고 말았다. 더불어 이 무렵에 형성된 작가의식의 부재와 모방과 답습의 부정적 관행이 오늘에 이르기까지 일부 남아 공예계의 정당한 발전을 가로막는 걸림돌로 작용하고 있어 안타깝다.

V. 전통과 현대, 이원구조의 정착

전통과 근대, 또는 현대라는 두 테제는 자용동체로서 결코 분리해서 생각할 수 없는 통합적인 가치이다. 무형문화재의 범주에 드는 전승공예가 과거의 빼어난 가치를 오늘에 전하는 보수적 전통이라면, 근·현대 공예는 동시대를 수렴하고 미래로 지향하는 진보적 전통을 창조할 책무를 각각 담당해야 하기 때문이다. 따라서 전통공예의 영역, 엄밀히 말하여 전승공예는 현대와 짝하여 오늘을 숨쉬는 전통의 원천으로서 존재의의를 확장하게 된다. 유물의 복원과 재현 등 무형문화재의 특정한 영역을 제외하고는 오늘의 시대정신에 수렴할 때라야 의미 있는 문화적 스펙트럼을 이루어 낼 수 있는 것이다. 현대공예 역시 자기 정체성을 담보하고, 양식의 진보를 이루기 위해서는 전통의 문맥을 몸소 체득한 연후라야 비로소 가능하다. 즉, 전승공예와 현대공예는 이분법적인 가치의 대립이 아니라 서로의 존재가 각각의 존립기반을 튼실하게 하는 상보적인 관계인 것이다.

그러나 살펴본 것과 같이 현실적으로 이 두 영역 간에는 쉽게 넘지 못할 벽이 존재한다. 또한 그 간극만큼의 문화적 공백도 더불어 엄존한다. 서로간의 작품이나 인적 교류의 창은 닫힌 지가 이미 오래되어 각자의 길을 걸어왔을 따름이다. 이는 단순히 두 영역간의 문제에 그치지 않고 근·현대를 관통하여 오늘에 이르기까지 끊임없이 문화계 전체가 공동의 화두로 인식해 왔던 정체성 문제나 시대적 정합성의 문제와 직접 결부된다는 데에 심각성이 있다 하겠다.

근 현대화의 도정에서 전통공예의 가치는 일면 전시대의 유물처럼 오인될 수 있다. 그러나 우리나라처럼 우리 스스로의 힘으로 주체적인 근대를 이루어 내지 못한 나라의 경우에 근대화의 그들은 그 성과에 못지않게 큰 법이다. 정체성 문제가 근대화 과정을 성공적으로 거처와 현대를 살면서 오히려 수면 위에 급격히 부상한 것도 모두 이런 이유에서이다. 근대화와 현대적 발전을 향해 질주할수록 근대 이전의 소중한 가치에 대한 올바른 계승과 창조적 에너지로의 활용이 미래 문화의 진정성과 대외 경쟁력 제고에 결정적인 가치로 작용한다는 사실은 새삼스러운 말이 아니다.

이 두 분야를 통합적으로 인식하는 것이 무엇보다 중요하다. 서로의 장점을 적절히 절충하고 아울러서 소통할 수 있게 하는 역할이 절실하게 필요하다. 이를 위해서는 전통을 체계적으로 학습하고, 그 가치를 이해하여 상호간의 긴밀한 소통의 장을 만드는 일이 긴요하다. 한국전통문화학교를 문화재청에서 설립한

취지도 바로 이러한 인식의 연장선에서 이해할 수도 있다고 생각한다.

전승공예는 기술 중심으로 과거의 전통을 계승함으로써 무형문화재의 역사적 존재가치와 부합하는 목표를 달성하였지만, 동시에 현대의 생활문화로서의 정합성에 능동적으로 수렴하거나 동시대의 문화적 지형을 반영하지 못하는 문화지체의 한계를 지니게 되었다. 또한 표현형식의 모더니티와 작가의 개성적 표현에 중심을 둔 현대공예는 현대미술 중심부의 흐름에 편승하여 공예를 미술문화의 범주로 진입시키고, 작가들에게 미술가로서의 자부심을 심어주는 데는 어느 정도 기여했을 지라도, 동시대의 공예문화와 민족 정체성의 문제에서는 철저히 비판의 대상이 되어왔다. 심지어 공예분야에서 1980년대 후반이후부터 공예의 존재이유라고 믿어 왔던 쓰임의 영역을 과감히 탈피하려는 탈기능의 조형주의 경향이 대두되기도 하여 도무지 공예의 존재의의가 이시대의 미술문화에서 어떤 것인가 하는 본질적인 의문을 자아내게 한 적도 있었다. 이 문제는 지금까지도 일부 작가들에게 여전히 반복되고 있기도 하다. 따라서 이 두 분야를 여하히 조화롭게 아우르고, 각각의 영역이 가진 장점을 하나로 녹여 미래의 에너지로 치환해 내느냐가 관건이라 하겠다.

그 해법의 하나가 통합적 인식의 기반 위에서 장점의 결합을 통한 시너지 효과를 창출하는 방안이다. 어느 한편의 전문적 능력을 지닌 사람이 그것을 집중적으로 발휘할 수 있게 환경을 마련한다면, 그 결과는 기대 이상의 효과를 얻을 수 있게 마련이다. 기술은 어떤 구체적인 대상을 통해서 표현수단으로 발휘되는 것이지 그것 자체를 드러내는 것이 궁극적인 목적이 아니다. 전통의 맥락을 충실히 계승하고, 기술의 노하우를 발휘하면서, 당대의 시대정신에 부합하는 표현형식과 동시대의 감각, 달라진 삶의 환경을 고려한 쓰임의 문제를 해결할 새로운 양식의 진보를 이루어내야 하기 때문이다.

이와 같은 접근방식의 성과는 곳곳에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 멀게는 메이지 시기의 일본에서 1850년대 이후 유럽에서 열린 만국박람회의 출품과 수출을 위해 공예품 제작 시스템을 갖추고 제작한 濫知圖錄과 製品畫圖軌 제도를 들 수 있다.〈도14~15〉 전승공예가를 위해 화가들이 나서서 도면을 제작해주고, 그 도면을 자신의 기명에 적용하여 제작하면, 해외에 세운 국영 공예품 수출회사인 起立工商會社를 통해 유럽과 미국에 수출하던 메이지시기 일본의 예는 지금도 참고할만하다. 공예품 수출을 통해서 축적한 자본과 해외 수출의 경험이 전통공예의 활성화는 물론, 메이지유신의 원동력이 되었던 것은 두말할 나위가 없다.

1970년에 세운 한국디자인포장센터에서도 유사한 직무수행의 경험이 있으나 기대만큼의 성과를 거두지는 못했었다. 최근에 무형문화재의 기술과 디자이너와의 결합을 시도한 비움이나 삼성재단의 사례가 없지 않으나, 이를 좀더 체계적으로 시스템화 할 필요가 있다. 굳이 이탈리아나 영국과 같은 해외의 성공사례를 들지 않더라도, 전승공예의 기술적 노하우와 첨단 감각을 지닌 디자이너, 현대공예가가 공동의 목표를

두고 네트워크를 통해 협업 구조를 만든다면 실질적인 성과 외에도 공예의 미래 가치를 창조하는 새로운 분위기를 형성하는데도 기여할 것으로 여겨진다.

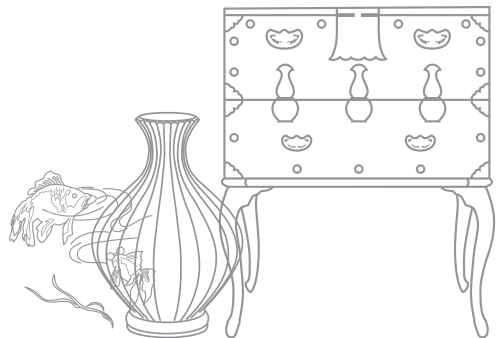
〈도판설명〉

1. 이왕직미술품제작소, 주칠나전함 도면 1908~1910년.
2. 이왕직미술품제작소, 銀爵도면 및 제작품, 1910년 전후, 개인장
3. 이왕직미술품제작소, 銀製盒, 1908~1910년, 국립고궁박물관
4. 이왕직미술품제작소, 청자재현품, 이왕직사진첩, 1920년대.
5. 관립공업전습소, 염직과 機織실습
6. 관립공업전습소, 목공과 造家실습
7. 총독부 중앙시험소, 여주 도자기시험장
8. 총독부 중앙시험소, 등요도면
9. 전성규, 螺鈿卓, 1937
10. 강옥형, 高句麗舞踊之圖, 1939.
11. 엄맹운, 茶棚, 1936.
12. 민종태, 螺鈿漆器桐鳳凰文文庫, 1937.
13. 吉田源十郎, 螺鈿天棚, 1936. 교토국립근대미술관.
14. 溫知圖錄, 도자문양도안, 메이지시대. 國立東京博物館.
15. 溫知圖錄에 의해 제작한 도자기



이왕직미술품제작소의 설립과 성격

서 지 민 (호림박물관)



이왕직미술품제작소의 설립과 성격

서 지 민 (호림박물관)

여는 글

근대는 대한제국의 멸망과 일제강점이라는 혼란의 역사 속에 전통과 서구문명의 충돌이 있었으며 수구와 개혁이 대립하는 시기였다. 하지만 이처럼 파란만장한 근대사에 대한 연구는 시대에 대한 부정적 인식으로 다양한 시선에서 이루어지지 못하고 있다. 특히 미술사에 있어 알려진 제작품의 부족으로 실질적 연구가 이루어지지 않았다. 하지만 현대공예를 이해하는 데 있어 비록 일제치하에 이루어진 공예라 할지라도 근대공예에 대한 이해는 반드시 필요하다고 본다. 여기서 본 필자는 대한제국시기에 설립되어 일제강점기를 거치기까지 약 30년간 운영된 ‘이왕직미술품제작소’¹⁾에 주목하였다.

미술품제작소의 설립취지

미술품제작소가 설립될 당시 개화로 인해 외세의 자본력과 기술력에 떠밀려 기존 수공업 생산품들은 해체되고 산업화된 공산품이 들어오게 되면서 고유한 전통을 주체적으로 이어가지 못하였다. 또한 무엇보다도 보수적이고 전통적이어야 하는 황실공예품의 퇴조현상이 일어났다. 이처럼 개화와 산업화에 기인하여 미술품제작소는 ‘조선의 고유한 전통적 공예미술의 진작’을 표방하여 단절 위기에 놓인 전통 공예 기술을 이어준다는 취지를 가지고 설립되었다. 이와 더불어 시대적 여건과 나라가 처한 정치·경제·문화적 상황을 극복하기 위한 간접적인 황실 입장 표명을 위해 미술품제작소의 설립에 황실의 후원을 받았다. 즉, 미술품제작소는 오랫동안 폐쇄되었던 조선미술의 재흥발달을 도모하고, 산업화에 따라 쇠락하는 전통공예의 맥을 잇고자 하였다. 나아가 황실의 존엄을 지키고 식민지시기라는 상황에 맞서 대응하려는 의식을 담아 공예 전통의 부흥과 더불어 국권회복의 이념을 위한 시도였다고 생각된다.

미술품제작소의 변천과 성격

일반적으로 알려진 ‘이왕직미술품제작소’는 약 30년간 운영되는 동안 총 세 번에 걸쳐 명칭이 변경되었다. 그 시작은 ‘한성미술품제작소’로 1908년에 설립되어 1913년 6월까지 운영²⁾되었으며 그 이후 이왕직

1) ‘미술품제작소’를 통칭하는 것으로 가장 대표성을 가지는 ‘이왕직미술품제작소’를 선택하였다.

2) 漢城美術品製作工場, 自本職引受【李鳳來等四人組合經營者, 而因出資困難, 該工場全部財產, 納上于本職會, 勘金二萬四千圓, 支給組員.】『純宗實錄附錄』4卷, 6年.

(李王職)에서 직영으로 운영됨에 따라 1922년 8월까지의 ‘이왕직 소관 미술품제작소’로 명칭이 변경되었다. 1922년 8월에 도미타기사쿠(富田儀作)가 중심이 되어 관영의 성격을 지닌 미술품제작소를 민영으로 운영하게 된다. 이때부터 1936년 폐쇄되기까지 ‘주식회사 조선미술품제작소’의 명칭으로 사용되었다. 이러한 명칭의 변화는 단순한 상호 변경이 아닌 시대적 상황과 제작소 내의 조직 및 운영에 있어 총체적인 성격의 변화를 불러일으켰다.

1. 한성미술품제작소 (1908-1913)

한성미술품제작소는 1908년 하반기 이왕가로부터 무이자로 대여한 자본금 6만원을 기초로 하고, 서울의 대표상인 4인이 각 1만원씩 협동 출자하여 총 10만원의 자본금으로 설립되었다. 이렇게 설립된 미술품제작소는 황토현黃土峴³⁾에 위치했던 前 영선사營繕司⁴⁾ 건물을 수리하여 사용하게 되었다. 영선사의 기존 업무가 내장원內藏院으로 이첩되었으며, 왕실의 보물과 기구를 관장한 내장원은 왕실 소용품을 제작하는 용도로 미술품제작소를 이 자리에 세우게 된 것이다. 하지만 기술상의 한계와 수공업체제에 익숙해 있던 작업자들에게 새로운 생산시스템에 대한 부적응은 결국 영업적 손실로 나타났다. 그리하여 1912년부터 이왕가로부터 7년간 1만원씩 보조를 받게 되었으나 이러한 지원이 있었음에도 불구하고 상황이 크게 좋아지지 않자 1913년 6월 결국 이왕직의 소관으로 옮겨지게 된다.

한성미술품제작소는 5년이라는 짧은 기간 동안 운영되었지만 경술국치를 겪으면서 운영에 있어 성격이 변화했다고 할 수 있다. 적어도 1910년 전에는 제작에 있어서 자율적 여건이 마련되었을 것이며 또한 각 분야에 걸쳐 전승공예 분야의 장인들을 선별하여 실질적인 제작활동에 참여시킴으로써 ‘전통 진작’의 의지도 구현되었다고 하겠다. 하지만 이러한 전통 수공업 체제의 장인들의 활동으로 기술과 기교는 우수하다고 평가되었지만 기계화·조직화 과정 속에서 미술품제작소의 상황을 어렵게 만들었다. 거기다 1910년 일본에 의한 강제 병합이 되고 난 후 일본인들이 미술품제작소 운영에 직접적으로 개입하게 되어 조선인들은 그들의 지휘 아래 놓이게 된다. 미술품제작소에 속해있었던 일본인들은 경술국치 이전의 손실을 만회하기 위하여 매출을 올리기 위한 경영에 박차를 가하게 되었다. 그만큼 제작활동 및 운영에 있어서 왕실의 입지와 제작의 자율권은 축소되었다고 할 수 있다.⁵⁾

3) 현재의 세종로 사거리에 해당되며, 일제강점기에는 新橋通, 광화문동 또는 태평동1정목에 해당된다.

4) 1895년에 설치된 왕실의 토목, 건축 등의 土木營繕을 관장하기 위하여 궁내부에 설치되었던 관청으로 1907년 폐지되었다.

5) 경술국치 이후 궁내부가 이왕직으로 개편되면서 이왕가는 일본 식민지하 극도의 간섭을 받게 되었다. 예산을 비롯하여 제반 규정에 관한 사항이나 인사이동까지도 관장하는 시스템이었다. 權藤四郎介 著, 이연숙 譯, 『대한제국 황실비사』 (이마고, 2007), p.117

2. 이왕직 소관 미술품제작소 (1913-1922)

왕실을 전담하고 있던 이왕직에서 기존 한성미술품제작소를 인수하여 직영체제로 경영하게 됨으로써 이와 더불어 명칭도 ‘이왕직 소관 미술품제작소(약칭 이왕직미술품제작소)’로 개칭되었다. 이왕직미술품제작소는 기존 어용 제작공장인 한성미술품제작소를 승계한 것으로 상업적 이익에서 벗어나 순수한 사회적 사업만을 하며 영리를 목적으로 하는 다른 회사들과의 차별성을 내세워 전통 복원의 뜻을 이어나갈 것처럼 홍보한다. 하지만 사실상 ‘조선의 고미술의 발휘’와 ‘저렴한 판매’가 본 제작소의 자랑임을 내세우며 염가에 조선의 전통 모사품을 판매하여 저변확대를 통한 상업적 이익을 챙기려는 의도가 파악된다. 운영자본금도 증액하고 직매장의 휴일도 일요일에서 월요일로 옮겨 고객유치에 힘썼으며 고미술의 계승을 위한 생산적 주체라기보다 사업적·상업적 수단으로 변질되었음을 짐작할 수 있다.

3. (주)조선미술품제작소 (1922-1936)

1922년 2월 신문에서는 “이왕가미술공장, 일본인에게 매도”라는 기사가 나오기 시작한다. 일제 식민지 세력의 주도적 흐름에 편입되어 미술품제작소도 그해 8월 일본 중심의 주식회사 체제로 재편되었다. 구체적인 매각 이유는 어디에서 나와 있지 않지만 미술품제작소 내의 직원 횡령으로 자본금이 결손되고 판매 부진으로 인한 운영의 어려움을 호소하며 민간으로 넘긴다고 짐작할 수 있는 신문기사는 있다. 하지만 그 내면에는 각종 박람회나 홍보활동으로 일반인들에게 미술품제작소에 대한 인지도가 생겼으며 앞으로 민간에서 이 사업을 옮겨 운영하더라도 상당한 발전 가능성이 있는 것으로 해석하여 일본인 사업주들에게 매도한 것으로 보인다. 이때 발행된 2만주의 주식 중 1/4에 해당하는 5천주를 이왕직에서, 도미타기사쿠가 2500주를 소유하게 된다. 기사에 따르면 이왕직에서 소유한 5천주 주식에 대해 5년 동안 무배당이라는 불리한 조건이 따르고 있다. 이러한 이왕직의 개입은 당시 미술품제작소가 일본인들에게 넘어가는 것에 대한 조선인들의 반발을 잠재우기 위한 것으로 보이며 가시적으로 이왕가가 가지고 있는 왕실의 이미지를 이용하여 상품의 가치를 올리려는 수단으로 보인다. 민영화된 조선미술품제작소는 기념품과 증답품을 만들기도 하고, 관상용품, 일상생활잡기까지 다양한 상품들을 제조하였다. 공예품의 대중화와 판매촉진을 위하여 도미타기사쿠가 보유하고 있던 건물에 판매장을 설치하기도 한다.

조선미술품제작소는 처음 약속한 8%의 배당금은 시간이 지날수록 점차 줄어들었으며 심한 불황으로 1936년 7월 폐소가 결정되게 된다. 지나친 운영 확장과 판매 불황 거기에 최대 주주인 도미타기사쿠의 1930년 사망은 미술품제작소의 운영을 어렵게 만드는 요인이었을 것이다.

시기별 부서개편과 제작경향

미술품제작소의 조직을 살펴보면 도안실, 제작실, 사무실 세 개의 室을 분업화하여 도안과 생산을 별개의 직무로 인식하여 제작구조에 대입함으로써 각각의 독립된 영역에서 효율성과 전문성을 꾀하였다. 한성미술품제작소 시기의 제작실을 살펴보면 설립초기에는 크게 금공부(조각, 도금, 治盧)와 염직부(직물, 염색, 자수)가 있었으며 부속으로 목공부가 병설되어있었다. 경술국치조약이 있기 전에 생산된 것으로 추정되는 제작품을 살펴보면 금속공예가 집중적으로 제작되었으며 이는 조선시대부터 왕실 기물의 대부분이 금속을 사용했던 것과 관련이 있어 보인다. 전통적 기형을 채용한 것이 많으며 문양의 선택에 있어서도 조선 후기 길상적 의미를 지닌 문자문이 장식되어 시문되어 있다. 또한 대부분 정형화된 이화문이 함께 나타나는 특징이 있다. 이로 미루어 ‘궁내부 어용공장’으로 불리면서 ‘순조선적 아름다움의 보전’이라는 목적으로 두고 설립된 한성미술품제작소는 설립당시의 취지가 잘 준수되었던 것으로 보인다. 하지만 경술국치 이후 일본인들이 직·간접적으로 운영에 개입하게 되면서 제작활동 및 운영에 있어 왕실의 입지와 제작의 자율권은 축소되었다고 본다. 1910년 제물부가 추가로 신설되며 1911년에는 사업을 확장하게 되는데, 이는 일본에 비해 양질의 원료와 좋은 조건으로 먹을 생산할 수 있는 조선을 자신들의 공예품을 생산하기 위한 공장으로 여기고 하나의 상품시장으로 활용하였던 것으로 여겨진다.

이왕직미술품제작소로 넘어오면서 금공부는 금은공부와 주물부로 나뉘고 석공부가 추가되면서 5개의 부서로 늘어나게 된다. 10년 동안 운영되면서 부서는 더욱 세분화되어가는 것을 확인할 수 있다. 하지만 여전히 금속기에 대한 생산은 많이 이루어졌던 것으로 보인다. 이시기의 금공부의 가장 큰 특징으로 중국 고대 청동기를 모방한 작품들이 많이 보인다. 또한 이전시기에는 없었던 나전칠기부가 1915년경 신설되었다. 옷칠문화가 발달하고 애용해오던 조선을 관광한 일본인들에게 나전칠기는 좋은 기념품이자 선물이 되었을 것이다. 이와 더불어 1918년경에는 도자부가 추가된 것으로 여겨진다. 전통기술 복원사업의 일환으로 추진되었지만 사실상 당시의 식민지 권력층의 미적 취미와 관심사가 주안점이 되어 백자를 배제한 청자와 분청사기만을 제작한 것으로 보인다. 신설된 나전칠기와 도자부의 제작품을 살펴보다도 주수요층의 취향을 겨냥한 상품화를 위한 생산으로 해석할 수 있다.

이러한 현상은 주식회사체제로 되어버린 조선미술품제작소로 가면서 더욱 심화되었다. 공예품의 제작, 판매와 더불어 원료를 연구하는 등 전반적인 공예 제작에 관련된 모든 분야를 섭렵하려하였다. 또한 배당금의 문제로 실이 되는 것은 과감히 버리고 득이 되는 것은 적극적 지원이 되었을 것으로 보인다. 제작품에 있어서도 조선을 방문하는 일본 관광객들을 위한 기념품이나 트로피, 상패와 같은 기념품류 등의 생산으로 일제의 식민지적 상업주의가 강하게 나타나는 것으로 보인다.

닫는 글

미술품제작소는 개화기와 일제강점기라는 시대적 상황과 맞물리면서 당시의 공예품 제작실상과 공예흐름을 보여주는 중요 사례임은 분명하다. 따라서 지금까지 미술품제작소의 설립과 운영체제에 대한 실태를 살펴봄으로써 미술품제작소를 보다 구체적으로 이해하려 하였다.

황실의 후원으로 설립되어 근대 전반에 걸쳐 운영된 미술품제작소를 통해 근대기의 다른 공예제작소를 알아가는 데 적용될 수 있을 것이며 나아가 현대로의 이행 과정을 이해하는 데 도움이 될 것이라 여겨진다.

참고문헌

純宗實錄附錄

대한매일신보

매일신보

황성신문

동아일보

서지민, 『이왕직미술품제작소 연구』, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2015

정지희, 『운현궁 은공예품을 통해 본 왕실미술품제작소 연구』, 『운현궁생활유물 X』, 서울역사박물관, 2012

최공호, 『이왕직미술품제작소 연구』, 『고문화』제34호, 한국대학박물관협회, 1989

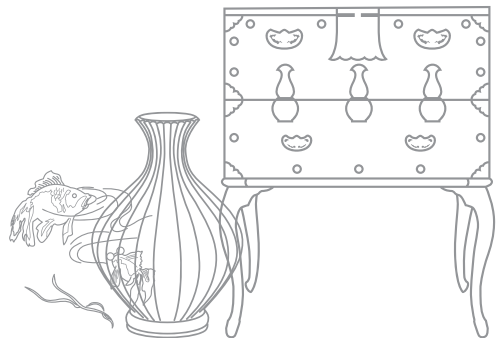
홍선표, 『한국근대미술사』, 시공사, 2009

富田精一 著, 우정미 譯, 『식민지 조선의 이주일본인과 지역사회-진남포의 도미타 기사 쿠』, 국학자료원, 2013



근대의 미술시장

권 행 가 (덕성여자대학교)



근대의 미술시장

- 조선미술관의 고서화전람회를 중심으로

권 행 가 (덕성여자대학교)

1. 1930년대 전후 경성(京城)의 미술시장

1930년대 한국 미술시장은 상품화가 보다 활발하게 진행되고 시장이 저변화되는 현상을 보인다. 첫째 동시대 작가들의 작품 유통의 활성화를 들 수 있다. 1920년대 이후 한국은 이식자본주의화로 진행되면서 대량생산이 급속히 확대되고 유통업과 상업이 발달하였다. 특히 1931년부터 시작된 일본의 만주침략으로 1930년대 중반은 만주특수경기가 본격적으로 일어나면서 경성은 근대적 상업도시로 탈바꿈하기 시작했다. 이때 생긴 경성의 4대 백화점(미츠코시백화점(三越百貨店, 1932 개점), 화신백화점(1934 개점), 미나카이 백화점(三井百貨店, 1938 개점), 조지야 백화점(丁子屋百貨店, 1941 개점)에는 화랑이 개설되어 작가들의 전시를 위한 중심 공간으로 정착해 갔다. 이와 더불어 호당가격제를 도입한다거나 소품 위주로 판매를 위한 전시회를 개최하는 등 동시대 작가들의 미술품 상품화에 대한 인식이 형성되고 있었다.

둘째, 이러한 동시대 작품의 상품화와는 비교가 안 될 정도로 고미술품 시장이 활성화되었다. 한국의 초기 고미술시장은 1900년대 골동거래 시작기, 1910년대 일본인들이 주로 고려청자를 찾기 위해 대규모 도굴을 했던 고려청자광(高麗靑瓷狂)시대, 1920년대 낙랑 고분군 출토를 기점으로 전국적 규모로 고분 도굴이 확산된 대난굴(大亂堀)시대, 1930년대는 만주 특수를 타고 진행된 골동거래의 호황기로 나뉜다. 경성은 고미술품 거래의 중심이 되었던 도시였다. 뿐 만 아니라 이러한 시장의 흐름과 맞물려 지식인들을 중심으로 고미술품 완상 취향이 유행하고 전통 담론이 형성되기 시작한 것이 1930년대의 특징이라 할 수 있다.

세째 1910년대와 20년대에 대규모 컬렉션을 주도했던 이왕가박물관과 조선총독부박물관이 1930년대는 수집 중심에서 전시와 선전 활동으로 방향을 전환한 것에 비해 민간 차원에서는 수집과 거래, 전시가 보다 활성화되었다. 그 대표적 예가 오봉빈의 조선미술관에서 개최한 고서화전들, 전형필(全鎣弼, 1906-1962)의 컬렉션과 보화각(保華閣) 건립이라고 할 수 있다.

2. 오봉빈의 조선미술관과 고서화전람회

우경 오봉빈(友鏡 吳鳳彬, 1893 - ?)은 일제강점기 대표적인 고서화 수집가이자 화상이라 할 수 있다. 조선미술관은 1929년 봄 무렵 시작되어 9월경에는 광화문통 네거리(지금의 세종문화회관 뒤)에서 한 달에 월세 50원을 내는 공간에서 시작하게 되었다. 비록 명칭은 미술관이지만 실체는 친구서화의 진열, 구입 판매, 표구업을 겸했던 서화상점에 가까웠다. 그러나 공간이 협소하고 환경이 열악한데도 불구하고 굳이 미술관이라는 명칭을 사용한 것은 차후 미술관 설립을 염두에 두었기 때문이다. 그러나 1940년 영업을 그만둘 때까지 미술관에 걸맞는 규모를 갖추지 못했기 때문에 지금도 근대 초기의 화랑적 성격을 지녔던 서화상점 정도로 기억되고 있다. 그럼에도 불구하고 1930년대 오봉빈의 조선미술관이 다른 골동상점들과 달랐던 것은 대규모의 고서화전들을 기획했다는 점이다. 1930년 〈고서화진장품전〉, 1931년 〈조선명화전람회(朝鮮名畫展覽會)〉, 1932년 〈조선고서화진장품전람회(朝鮮古書畫珍藏品展覽會)〉, 1938년 〈조선명보전람회(朝鮮名寶展覽會)〉이 그 대표적 예이다. 이 고서화전들이 가진 공통적 특징은 우선 대부분의 출품작들이 전국적으로 활발하게 활동했던 개인 소장가들의 작품들을 대상으로 출품신청을 받아 그 중에서 선별하여 진열하는 방식이었다는 점이다. 그리고 언론을 통해 진품(珍品), 걸작(傑作), 수작(秀作), 일품(逸品) 등과 같은 수식어를 사용하여 작품들에 대한 가치를 부여하고 또 그때는 반드시 ‘○○ 씨의 작품’이란 표현으로 소장자의 신분을 밝히고 있다는 점이 오늘날과는 다른 점이라 할 수 있다.

크게 볼때 오봉빈의 고서화 수집과 전시 그리고 동아일보사의 지속적인 고서화 전시 후원 및 개최는 고서화를 고적과 마찬가지로 지키고 계승해야할 민족 유산으로 일반대중에게 계몽시키고자 했던 당대 지식인들의 탈정치적, 타협적 민족주의운동의 맥락 속에 위치해 있었다고 할 수 있다.

3. 고서화전람회와 조선명화의 탄생 :

동경에서 개최된 〈조선명화전람회(朝鮮名畫展覽會)〉

〈조선명화전람회〉는 1931년(3.22-4.4) 동경 우에노공원 동경부미술관에서 개최되었다. 일본으로 조선의 고서화가 일부 출품된 적은 있었으나 이처럼 조선역사 전체에 걸쳐 작품들이 전시된 것은 처음 있는 일이었다. 원래 이 전시는 1930년 동아일보사 후원으로 오봉빈이 개최한 〈고서화진장품전〉이 열렸을 때 전시회를 보러 온 세키노 다다시(關野貞)에게 오봉빈이 동경전을 제의하여 시작된 일이었다. 그러나 결과적으로는 이왕가 미술관과 총독부 박물관 후원 하에 일본의 국민미술협회에서 주관한 전시가 되었고 조선미술관은 실질적인 업무만을 맡았다. 이것은 이 전시가 오봉빈 개인의 차원을 넘어서서 총독부 차원의 문화 행사로 넘어갔다는 것을 말한다.

한편 당시 일본 국민미술협회에서 발간한 도록의 서문에 의하면 “이 전시는 일본 내지(内地)에서도, 조선에서도 없었던 최초의 전시로 이러한 회화를 통해 반도문화에 관한 세인의 지식에 약간을 더할 수 있다면 이것이 곧 내선융화(內鮮融和) 상에도 이로울 것”이라 하여 내선융화의 차원에서 이 전시가 이루어지고 있음을 밝히고 있다. 다시 말해 이 전시는 총독부 편에서 볼 때는 기본적으로 조선총독부박물관과 이왕가 박물관의 그간의 수집활동에 대한 대외적 선전 및 서화에 대한 조사, 그리고 30년대 조선 통치 정책인 내선융화를 실현하는 시각적 공간이었다고 할 수 있다

이 전시가 정치적으로는 내선융화의 시각적 공간의 역할을 한 것은 사실이나 서화계의 측면에서 볼 때는 조선의 서화가 본격적으로 조명된 첫 계기가 된 전시이기도 했다. 이 전시에 출품된 작품들은 신문이나 잡지를 통해 여러 차례 소개가 되었을 뿐 아니라 이후 『朝鮮名畫集』, 『朝鮮名畫展覽會目錄』과 같은 도록이나 목록집의 형식으로도 출판이 되었다. 뿐 만 아니라 이 전시는 조선미술사에 대한 대중적 관심을 불러일으키는 계기로도 작용하여 결국 세키노 다다시가 자신이 했던 조선미술사강좌를 『조선미술사』로 출판하게 되는 결정적인 계기로 작용하기도 했다. 이러한 일련의 과정들은 오늘날 명작으로 알려진 작품들이 조선미술사가 채 정립되어있지 않았던 1930년대 당시의 상황 속에서 어떻게 발견되고, 평가되는지를 보여주는 대표적 예가 된다.

1937년 중일전쟁 발발로 전시체제가 시작되고 민족주의 운동에 대한 대대적인 탄압에 들어가는 상황에서 오봉빈은 안창호의 수양동우회 사건(1937. 6)에 휘말려 다시 한번 옥고를 치르게 된다. 그러나 1938년 3월 안창호의 죽음 이후 수양동우회 사건에 연루된 인사들은 사상전향서로 천황에 대한 충성맹세, 내선일체, 일본 전쟁에 적극 협조를 맹세한 후 풀려났다. 이 사건 이후 관련된 이광수를 비롯한 많은 지식인들이 전향하여 친일활동에 적극가담하게 된다. 오봉빈 역시 이 과정에서 풀려난 직후인 1938년 11월 또 다시 <조선명보전람회(朝鮮名寶展覽會)>를 개최하였다. 그러나 이 전시는 동아일보가 아닌 조선총독부 기관지인 매일신보의 후원을 받았다. 이 전시와 관련하여 오봉빈 자신의 정치적 입장이 어떠한지는 정확하게 판단하기 어렵다. 그러나 한 가지 분명한 것은 전면적인 시국체제 상황에서 이러한 고서화전 역시 성전완수와 내선일체를 선전하기 위한 수단으로 활용되고 있었다는 점이다. 이상에서 알 수 있듯이 1930년에서 1938년까지 개최된 고서화전은 그 자체가 민족문화의 수집과 보존이라는 분명한 명분을 가지고 있었음에도 불구하고 각 시기의 상황에 따라 때로는 되찾아야 할 민족문화의 기호로, 때로는 식민통치의 선전물이자 내선융화를 위한 시각적 불거리로 활용되었다.

4. 시장 속에 유통된 고서화들: 민족성과 상품 사이에서

오봉빈이 개최한 고서화전람회 활동의 저변에는 서화를 상품으로 유통시키는 상행위가 전제되어 있다.

이것은 앞에서 본 일련의 고서화전을 통해 조선시대 회화들이 발견되는 과정을 시장의 측면에서도 보아야 한다는 것을 의미한다. 오봉빈의 서화거래장부는 당시 그가 누구와 거래를 했으며 작품 가격이 매입가와 매도가, 평가가까지 구분 기록되어 있어 이 시기 서화의 유통 상황을 알 수 있는 중요한 자료가 된다.

장부의 기록들을 살펴보면 우선 총 133건 중 중국 14건 외에는 모두 조선시대 서화이며 특히 조선 후기와 말기 작품이 80여 건으로 50% 이상을 차지하고 있어 역시 고서화전람회의 출품작에서와 마찬가지로 고서화 유통이 주로 조선 후기 이후에 치중되어있음을 알 수 있다. 아울러 전체 회화작품 중 화원화가 그린 것으로 되어 있는 2점의 기록화를 제외하면 모두가 수묵화로 이루어진 것을 볼 수 있다.

거래가격 면에서 보면 최고 매도가는 조선 후기 진경산수의 대표자인 정선의 〈首陽淸風〉으로 3,200원에 매입되었다가 실제 판매된 것은 15,000원이다. 1930년대에 1,000원이면 경성 시내에서 기와집 한 채를 샀다고 하여 작품가격이 기와집 몇 채 가격이나에 비유되었던 상황을 참조해보면 15,000원은 기와집 15채 값의 거금이 된다. 그 다음으로 비싼 가격에 팔린 것은 역시 조선후기 대표적인 풍속화가인 김홍도의 작품으로 〈海上群仙屨〉이 매입가 1,500에서 매도가 9,000원이다. 전체적으로 정선이나 김홍도와 같은 작가를 제외하고는 고서화거래가격이 100원대에서 주로 형성되고 있었다. 이것은 정선과 김홍도가 가장 많이 유통되고 가장 고가의 상품성을 띄었음을 보여준다. 흥미로운 것은 이 작가들의 작품 가격이 현재까지 이 작가들의 사실주의 전통에 대한 미술사적 평가와 거의 일치한다는 점이다.

그 다음으로 볼 수 있는 것이 거래장부에 나타난 수장가들의 명단들이다. 수장가는 조선인과 일본인, 개인 수장가와 거간, 골동상점, 미술구락부, 지역적으로는 조선뿐 아니라 도쿄, 교토, 북경의 고미술상까지 다양하게 포진되어 있어 오봉빈의 고서화 거래 대상이 비단 국내에 한정된 것이 아니었음을 알 수 있다. 이것은 고서화 유통이 일본인과 조선인의 경계 없이 이루어졌으며 작가는 10원 단위에서 크게는 10,000원 단위에 이르기까지 차익을 남기면서 상품으로서 유통된 상황을 말해준다. 그러나 한 가지 눈에 띄는 것은 일본인은 주로 작품을 팔고 작품을 사는 쪽은 대부분 조선인 수장가들이거나 고미술회로 되어 있어 작품의 유통이 일본인에서 조선인 쪽으로 흐르고 있다는 점이다. 이것은 전운이 짙어지는 1930년대 후반부터 조선 내 일본인 수장가들이 소장품들을 대거 정리하였던 것에 반해 조선인들 사이에서는 대거 서화수집열이 일어났던 상황을 반영하고 있는 것으로 보인다.

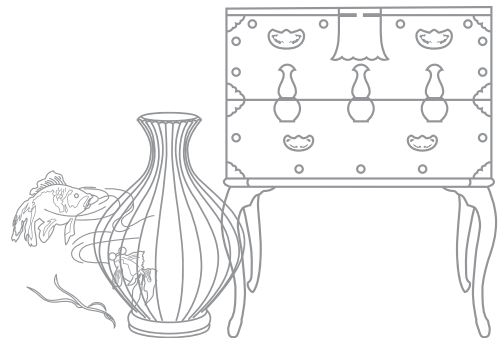
“조선 미술의 특색, 조선 미술의 전통을 찾는데 두 가지 방법에서 하여야 한다. 하나는 기술의 방면에 서요 다른 하나는 그 학술적 방면에서 이다. ...미술 내지 예술을 골동적으로 다루는 것은 이 사상에서도 극히 천한 면이요 더욱이 그곳에 금전문제, 영리문제가 붙는다는 것은 인신매매를 업으로 삼는 무리와 다름이 없다.”

위 글은 1941년 근대 초기 미술사학자인 고유섭이 조선미술전통의 전승문제에 대해 논하면서 쓴 글의 일부이다. 1930년대 이후 미술계에서 조선적 전통, 조선적 정체성의 문제가 다시 거론되면서 지식인들 사이에 서화골동취미가 유행을 하였을 때 그는 전통에 대한 학술적 연구와 이윤을 위한 미술품 거래행위를 단호히 구별했다. 고유섭 뿐 아니라 1930년대 후반 서양화에서 동양화로 전회하면서 조선적 정체성을 찾고자 했던 화가 김용준(金瑬俊) 역시 고미술품을 사고 파는 골동취미에 빠지는 것에 대해 불학무식배들의 행세거리라고 비판했다. 그러나 이것은 역설적으로 그만큼 많은 사람들이 이 시기에 미술품 거래행위에 뛰어들었다는 것을 보여주는 말이기도 하다. 앞에서 살펴보았듯이 1930년대 경성의 미술계에서 미술품의 상품화는 지식인들의 전통에 대한 재발견과 연구와 동전의 양면과 같은 관계 속에 있었다. 이런 점에서 본다면 오봉빈의 서화거래장부는 1930년대에 고서화 수집과 감상, 평가 등을 통한 전통의 발견과정이 시장에서의 유통과정을 전제로 하고 있었다는 것을 보여주는 대표적 예라 할 수 있다.



한국 근대미술의 역정

홍 선 표 (한국미술연구소)



한국 근대미술의 역정

홍 선 표 (한국미술연구소)

개화기

유학과 한문학 중심으로 형성된 중세적 보편성에 토대를 두고 동아시아 책봉체제의 핵심 왕조로서 성장을 도모해 온 한국은, 조선 후·말기를 통해 이러한 중세문화를 재흥하고 쇄신하면서 그 절정기를 이룩하였다. 그리고 서학(西學)지식의 자극과 상품화폐 경제의 활성화 등에 힘입어 중세성의 보완을 추구하는 한편, 그 극복을 향한 갱신의 노력으로 근대 이행의 기반을 조성하기도 했다.

그러나 한국에서 서구에 의해 추진된 근대적 프로젝트인 ‘시빌리제이션(civilisation)’ 즉, ‘문명개화’로의 전환 문제가 시대적 과업으로 떠오르게 된 것은 서세동점(西勢東漸)이란 세계사적 대세와, 1876년 근대 일본의 타력에 의한 ‘개항’을 통해서였다. 이어서 1890년대에 갑오개혁으로 ‘문명개화’를 시대적 대세로 추진하게 되고, 『독립신문』등의 대중매체에 의해 문명개화론이 공론화되면서 ‘근대’를 태동시킨 개화기가 본격적으로 전개되기 시작했다.

개화기에는 기존의 왕조적 체제와 질서의 근간을 유지하면서 서구의 열강들과 같은 부국강병한 나라를 만들고자 하였다. 특히 문명개화는 강요된 시대 상황에 대응하기 위해 추진되었을 뿐 아니라, 적극적인 선택 보다 불가피한 선택이었기 때문에, 신문명을 전체적으로 수용하여 변혁을 전면적으로 꾀하는 방향으로 나가지 않았다. 세상을 온통 뒤바꿀 것 같은 서양의 충격적인 이(異)문명이 강압적인 형태로 동점해 옴에 따라, 이에 대한 대응 방안으로 제기된 ‘동도서기(東道西器)’의 논리를 통해 동서 문명 또는 전근대 및 근대 문명이 교차되던 이중적 모순 상황을 타개하고자 했다.

동도서기론은 바뀔 수 없는 ‘도’와 수시로 변하는 ‘기’는 서로 분별된다는 ‘도기상분(道器相分)’의 성리학적 논리에 바탕을 두고 제창된 것이다. 이에 따라 동양의 정신사상 및 도덕적 규범과 질서인 ‘동도’는 고수·유지하되, 서양의 이용후생적 생산기술과 문물제도인 ‘서기’는 채용하는, 동서 문명의 분립적 조합을 통해 양자의 모순을 해결하면서 부강한 나라를 이룩하고자 했다. 동서 문명 자체의 내재적 모순을 비판하면서 새로운 근대적 전통을 수립하고자 한 것이 아니라, 하나의 사회 속에서 양자를 분립적으로 지속 또는 채용하고자 했기 때문에 개화기에는 기존의 전통회화와 새로운 개념의 미술이, 동도와 서기의 차원에서 분열적으로 전개되는 경향을 보인 것이다.

이러한 맥락에서 신문명을 배우기 시작한 한국은 개화와 계몽의 대상인 ‘소년’의 상태로 실력양성을 위해 근대 일본의 ‘문명지도’를 받기 시작했다. 특히 근대 일본이 청일전쟁을 통해 중세적인 책봉체제를 와해

시킨 다음, 러일전쟁에서의 승리로 서구 열강의 한반도 진출을 물리치고 ‘황인종의 자랑’이 됨에 따라 이를 배우려는 열의가 더욱 뜨거워졌다. 이와 같은 정황과 결부되어 대두된 한국식민론에 의해 제국 일본과 보호국 조선의 관계로 재편되는 개화후기인 1906년 통감부 지배시기 무렵부터, 근대적인 표상 시스템과 시각체제 및 수용방식과 결부된 ‘미술’로의 패러다임 전환이 가속화되고 본격화되었다. 이를 주도한 것은 삽화와 사진과 같은 복제 또는 인쇄미술이었다. 개화기의 삽화와 사진은 신기술이 가져 온 시각 및 이미지 세계를 확장, 개편시키면서 계몽의 효과를 극대화하는 한편, 보는 방식의 변동을 초래하면서 근대적 시각체제를 학습하고 공유하는 매체로도 기능하였다.

이에 비해 전통 서화는 동양적 가치인 ‘동도’의 차원에서 기존의 창작관습을 고수하며 새로운 시대 변화에 대응했다. 특히 1894년 도화서 폐지 이후, 개화기의 서화계는 조선말기를 통해 창작과 수집 및 감평(鑑評)활동 등에서 중추세력으로 활약한 비양반 출신의 여항(閭巷)문인서화가 인맥에 의해 주도되었기 때문에, 이들의 성향과 취향을 계승하면서 활로를 모색한 것이다.

중서충인 여항문인들은 양반사대부 지배층의 하부구조를 이루며 사회적 영달을 꿈꾸었으므로 자신들의 독자적인 문화 수립 보다, 상층 문인문화 및 남종문인화의 주류적 경향 안에서 기량을 발휘함으로써, 중세적 서화문화를 갱신하려는 노력 보다 이를 확장하는데 기여하였다. 이들은 학예방면에서 추사 김정희를 중심으로 고양된 북학주의에 동조하여 청나라 문화와의 교류에 앞장섰고, 그 수용에 적극적인 태도를 보인 바 있다. 19세기에는 장식적인 일본 기명류인 왜물(倭物)들도 적지 않게 인기를 끌고 있었고, 백선도(百扇圖) 등에서는 근세 일본화의 영향을 보이기도 했다.

그러나 청 문화 애호풍조는 개항기의 왜양일체(倭洋一體)적 인식을 비롯해, 1884년의 갑신정변과 1895년의 을미사변 등으로 야기된 반일 감정에 편승하여 주류를 이루며 지속되었다. 특히 개화 전기의 정세를 주도한 김윤식과 어윤중 등의 시무(時務)개화파와 중국어 역관을 비롯한 중서충 출신의 실무관료들이 ‘동도’의 보루인 청나라와 기존관계를 유지하면서 청국의 변화를 모델로 삼아 ‘난세’의 돌파구를 찾고자 했기 때문에, 북학주의 또는 학청(學淸)풍조는 약화되지 않고 그대로 이어졌다. 이에 따라 서화시대를 연장하게 된 것이다. 그리고 러일전쟁 이후로는 ‘백인종’에 대한 ‘황인종’의 우월감을 기반으로 조성된 정신적 인종주의 우월의식과 결부되어 흥미한 ‘동양연대론’이나 ‘동양평화론’을 배경으로 조선말기 사조와 청말의 상해파 화풍, 일본의 화풍(和風) 수묵화를 융합하여 구사하려는 경향을 보이기도 했다.

일제강점기

개화기를 통해 근대 국민국가로의 전환을 시도한 조선왕조는 1910년 8월, 근대 일본의 ‘겸병척지(兼併拓地)’ 논리에 의해 강제 병합되어 직할 식민지로 전락함에 따라 근대화를 자주적으로 추구할 수 없게 되었다. 국호는 대한제국에서 책봉시대의 ‘조선’으로 다시 환원되었고, 일본 천황의 직속으로 대권을 위임받은

식민지 정부의 수장인 총독의 직접 통치를 받으면서 종속적인 식민지 근대화를 추진하게 된다. 특히 일제는 부패하고 무능했던 구왕조를 몰아내고 새로운 정치를 베풀어 조선을 문명국으로 도약시켜 백인 열강의 침략으로부터 보호하고 “야매(野味)한 조선인”을 ‘문명인’으로 교화시킨다는 구실로 강점했기 때문에, 근대적인 사회체제로의 개편을 본격화하였다. 수탈과 동화를 위한 식민지 조선의 개발과 개량이 본격적으로 이루어지기 시작한 것이다.

이러한 객관적 조건의 변동에 따라 개화기 이래의 부국강병 문명론은, 국가의 지평이 사라짐으로써 기획주체로서의 역할을 상실하고 식민지 정부인 총독부가 통치하는 ‘새로운 시대’를 맞아, 물질문명보다도 근대적인 ‘신사상의 주입’ 등, 엘리트 중심의 문명적 민족으로의 정신개조를 위해 점차 정신문명을 중시하는 방향으로 변하게 된다. 이와 같은 정신문명은 사상과 도덕, 종교, 예술의 영역을 포함하면서 ‘문화’라는 화두로 대두하기 시작하였다. 1910년대의 일제 강점초기를 통해 기존의 식산흥업적인 물질문명 중시의 문명론에서 정신문명 우위의 문화론으로 변모함에 따라, 미술도 기술과 예술이 복합되어 있던 이원적 이중성에서 조형예술과 미육의 차원으로 차츰 인식이 바뀌어 갔다. 정신작용으로서의 미에 기반한 예술적인 회화와 조각은 ‘순정(純正)미술’로, 실용적이며 기예적인 공예와 건축은 ‘준(準)미술’로 차등화되어 인식되기 시작한 것이다. 서양화와 전통회화의 경우, 신구(新舊) 지식인을 모두 식민지 체제 안으로 포섭하기 위해 총독부에서 문화의 이식과 부흥을 위해 후원한 신구 예술로서 전개되었다. 서화협회가 발족되어 동양화를 육성하게 되고 동경유학을 통해 서양화가가 탄생된 것은 이러한 맥락에서 이루어진 것이다. 전통 미술과 신미술 모두 식민지 문화로서 재편되고, 식민지 근대성을 본격적으로 형성하기 시작한 것이다.

1920년대에는 1919년의 반제국주의적 독립내서널리즘과 연대된 3. 1독립운동으로, 일제의 식민지 지배정책이 이른바 문화적 정치로 바뀌게 된다. 이에 수반되어 기존의 사회진화론적 실력양성론과 함께, 1910년대를 통해 대두된 정신문명 우위의 문화론이 확대되고 확산되었으며, 자본주의 근대 사회와 문화로의 본격적인 ‘신조선 건설’· ‘신문화 건설’ 운동이 전개되기 시작했다.

일제는 1910년의 강점 이후 민족적 관습을 무시한 일방적인 개혁정책과 민족 모멸 및 차별을 강압적으로 시행한 군부의 무단통치가 1919년의 거족적인 독립운동으로 저항을 받게 되자, 내지연장주의로 지배 정책을 수정하게 된다. 조선인을 일본 국민국가의 새로운 일원인 ‘신부국민(新附國民)’으로 육성하고 장차 대등하게 황민화하여 정신적· 문화적 결합에 의한 ‘융화’를 꾀하고자 했다. 자본주의적 근대문명론과 일선동조론(日鮮同祖論)의 차이성과 동질성을 양면으로 활용하며 기획된 ‘내선융화’의 동화주의 구현을 통해 식민지 지배를 근원적으로 안정시키면서 합병을 영구화하려고 획책했으며, 이를 위해 이른바 문화정치를 시행한 것이다. 이러한 일환으로 1922년 총독부 주최의 관전인 조선미전이 동양화부와 서양화부 중심으로 창설되어 근대 한국회화의 주제의식과 창작방향에 심대한 영향을 끼치게 된다.

이와 같은 식민지 정부의 통치정책 변동과 결부되어, 근대 동양의 수도이기도 한 동경 유학생 출신을 주

축으로 한 신지식층과 민족 우파들은 조국이 식민지로 전락함에 따라 부강한 근대 국민국가 수립의 기획 주체로서의 역할을 상실하고 3. 1독립운동도 좌절로 끝나자, ‘신부국민’으로서의 민족 또는 개인의 교양 향상과 실력 양성을 위해 정신적·문화적 ‘개조’와 ‘개량’, ‘개선’을 촉구하였다. 특히 세계는 1차 세계대전(1914~1918년)으로 고조된 유럽 발 서구근대 위기론에 의해 기존의 이성적·객관주의에 대한 개조론이 풍미하고 있었다. 세계대전 종식 이후로 온 세계는 승자나 강자의 개조 보다 약자나 패자의 개조가 대세를 이루었고, 그 중에서도 사상과 문화 개조론이 강조되었다.

‘조선의 문화 창달’을 시정방침으로 내세운 총독부는 이러한 조류를 관변 문화운동으로 유도했다. 관민에 의해 촉진된 신문화 개조 및 건설 운동은 당시 신칸트학파의 철학적 기반과 ‘인격’·‘교양’·‘문화’라는 패러다임을 축으로 한 다이쇼(大正)기 일본의 문화주의론과도 관련된 것으로, 문화의 절대적·이상적 가치로서의 지식 및 도덕과 심미능력인 ‘진·선·미’의 배양에 의한 민족 내지는 개인의 주체적=주관적 ‘인격=교양 향상’에 목표를 두었다. 미술도 1910년대를 통해 순수회화 중심의 심미적, 감성적 문화가치로 전환되어야 한다는 인식이 대두된데 이어, 20년대에 이르러 문화주의 도구로 실행되면서 식민지 근대화로서의 개조·개량화와, ‘다이쇼 데모크라시’ 등과 결부되어 서구 모더니즘 수용에 박차를 가했다. 그리고 식민지 체제에 순응하는 자치운동과도 결부된 이러한 민족과 개인의 인격 향상주의적 문화주의 미술론은 문화정치의 공간에서 관변 문화운동으로 주류화되어, 유미적 예술주의 미술론과 탈정치적·초계급적 협력 관계를, 사회주의 미술론과는 이념적, 계급적 대립관계를 이루면서 근대 한국회화를 주도하게 된다. 객관주의 지향의 ‘계몽’에서 주관주의를 강하게 내포한 ‘개조’ 담론으로 전환되면서, 근대회화는 동양화의 개량과 서양화단의 약진, 그룹운동 등을 통해 형성기에서 심화기로 접어들게 된 것이다.

1930년대는, 1920년대 후반의 쇼와기(昭和期)부터 일제가 세계적인 경제공황의 위기를 타개할 방책으로 구상한 ‘일선만(日鮮滿)’의 ‘엔(円)불력권’과 대동아공영권 조성을 위하여, 새로운 투자시장의 획득과 대륙침략의 교두보로서 식민지 정부를 통해 개발한 조선공업화에 따라, 10~13%의 고도성장을 이루는 해도 있었다. 이러한 조선공업화는 만주 침략으로 일어난 ‘만주붐’과 결부되어 발흥되었고, 이에 따른 만주특수의 호경기로 식민자본주의가 급속도로 팽창했으며, 일본의 주요 소비시장이 된 경성은 10년 사이에 인구가 3배 늘어나 100만명에 가까운 ‘대경성’으로 급성장했다. 식민지 조선은 ‘대경성’을 중심으로 근대화한 일본과, 제국 수도 도쿄의 ‘아메리카니즘’을 선망하고 재생산하며 모던 풍조를 유행시키면서, 모더니티의 일상화와 육화(肉化)를 통해 생활양식과 감각의 변화를 초래하게 된다. 박람회나 백화점과 같은 자본주의적 욕망으로 엮어진 이러한 소비형 대도시로의 변모가, 근대적 자아의 미적 판단을 이상화한 신세대 유흥과 주도의 모더니즘 담론과, 도시적 감수성을 지닌 ‘도시의 아들’이며 ‘거리의 아들’인 모더니스트 작가군의 활약과 더불어 대도시를 거점으로 태어난 신흥미술 또는 전위 미술을 촉진시켰던 것이다. 후기 인상주의를 비롯해 입체파와 미래파, 야수파와 같은 급진적이고 혁신적인 모더니즘의 진화와 추상미술의 수용을

이루게 된다.

1930년대에는 이러한 공업화·대도시화와 병행하여, 일제가 1929년의 세계공황을 계기로 서구 자본주의 세계를 이탈하여 대립하면서 1931년 9월에 일으킨 만주사변으로 본격화된 대륙침략의 관제 이데올로기인 동양부흥의 홍아주의 내셔널리즘이 팽배해졌다. 그리고 1937년의 중일전쟁과 1939년 발발된 2차 세계대전 및 1941년의 태평양전쟁으로 이어지면서 ‘대동아’사상으로 더욱 극대화되었다.

제국주의 일본이 맹주가 되어 아시아와 세계의 패권을 향한 침략 파시즘으로 육성된 홍아주의는 일본의 전통적인 국수적 신도(神道)주의가 사상적인 원류였다. 홍아주의는 에도시대의 ‘일본 중화주의’에 기원을 둔 한편, 러일전쟁 승리 이후 백인종에 대한 황인종의 우월의식과도 결부된 것으로 보인다. 특히 1차 세계대전 이후 고조된 서구의 탈근대 사조의 영향으로 야기된 서구적 근대화에 대한 반성과 서구적 근대에 대한 자기 동일시선의 역투영에서 비롯되었으며, 일본 정신주의의 변형이기도 한 ‘동양’ 담론이 증식된 것이다. 1930년대 후반 이후로는 ‘신동아 건설’의 ‘신체제’ 이데올로기로 심화되어 서구 중심의 모더니즘을 ‘초극’하며 대항하는 대동아=대일본제국 중심의 ‘또 다른 세계’와 ‘또 다른 근대’를 구축하려는 욕망을 지니고 있었다. 1930년대의 식민지 조선은 이러한 ‘대일본’의 세계사적 비전을 공유하며 제국주의 ‘황국(皇國)’의 욕망에 편승 또는 기생하여 ‘홍아’와 ‘대동아’를 구성하는 ‘지방’으로서의 향토성과 고전성을 통해 ‘조선적이면서 동시에 세계적인 것’을 모색했다. 식민제국 일본이 서구적 근대와 타락한 물질주의의 위기를 ‘동양 정신’으로 ‘갱생’시켜 ‘신동아’ 중심의 ‘새로운 세계질서 및 세계사’를 구상함에 따라, 식민지 조선도 ‘동양 우위’의 ‘신세계’를 이끌어 갈 일원으로서 그 동안 열등하고 퇴영적인 봉건 유제(遺制)로 비판되던 ‘반도색’ ‘조선색’을 앞으로의 세계 문화와 예술을 계도할 근대초극과 비서구의 원천으로 부흥시키고자 했던 것이다.

이와 같이 모던 풍조의 도시문화와, 민족적 전통을 미화하여 국민적 우월성을 노골화시킨 전체주의가 결부되어 파시즘 미학을 형성했으며, 이에 기반한 모더니즘과 내셔널리즘의 ‘협화’로 윤희순(1906~1947)이 주장한 것처럼 “미술의 세계화를 위해 동양회화의 유심적·정신주의적 특성을 현대적 감각으로 표현”하여 새로운 동양적 회화인 ‘신동양화’의 발전을 도모하게 된다. ‘계몽’과 ‘개조’를 거쳐 동양으로의 헤게모니를 획득하기 위한 ‘갱생’의 담론으로 한국 근대미술의 지향을 재고하면서 새로운 지표를 설정하게 된 것이다. 식민제국 일본의 세계사적 욕망에 편승하여 서구적 모더니즘에서 동양적 모더니즘으로의 ‘갱생’을 추수하면서 구미중심의 근대에서 일본 중심의 근대로 ‘근대’를 재영토화 함에 따라, 만들어지고 길들여진 타자로서의 식민지 조선의 자기 표상 체계는 더욱 증식되고 내면화되었다.

1937년 중일전쟁을 일으킨 제국 일본은 1938년 무한과 삼진의 함락으로 승리를 예감하면서 ‘동아신질서’ 수립을 선언하고 ‘동아연맹체론’과 ‘동아협동체론’과 같은 담론을 유발시켰다. 그리고 1939년 2차 세계대전의 발발과 1940년 나치 독일이 근대의 상징인 파리를 함락함에 따라 서구적 근대의 파산과 종말을 실감하면서 ‘대동아공영론’이 국책으로 확정되고 제창되었다. 싱가포르 함락과 함께 대동아공영권을 동남아로

확대시킨 일제는, 동양에서 ‘미·영 귀축’ = 서양을 몰아내는 ‘동아 해방’의 ‘성전(聖戰)’을 통해, 구미 중심에서 벗어난 동양 중심의 자립적 지역 공동체 완성으로 새로운 세계질서를 수립하고자 한 것이다. 그러나 동양 각 민족의 역사와 전통을 기반으로 통합한다고 했지만, 대동아공영권은 군사적 침략과 정복에 의해 이루어진 것이고 또 ‘황국’ 일본 중심의 수직적 지배체제였기 때문에 이러한 모순을 왜곡하고 이를 당위화하기 위한 담론으로 생산되었으며, 일제의 동양 침략전쟁을 합리화하는 이데올로기로서 기능했던 것이다.

식민지 조선에서도, 동양의 승리로 동양적인 가치와 질서가 세계를 지배하는 결과를 가져다 줄 것이라는 제국 일본의 욕망에 편승하여 “동양의 보존과 번영의 즐거움을 누릴 수 있다”는 대동아공영론이 기승을 부렸으며, 이에 유인되어 서구적 근대를 초극하고 또 다른 근대를 향한 ‘신질서’ ‘신체제’의 건설과 ‘신문화’ 창조를 담론화하였다. 모더니즘 작가였던 구본웅도 ‘신동아 건설’에 있어서 화단의 역할을 강조한 바 있다. “시대는 동아 신질서 건설의 사역이 부여된지라 화가로서의 보국을 꾀하는 것으로 신회화의 제작을 할 수 있을 것”이라고 주장했던 것이다. 그리고 조선은 ‘대일본제국’의 적자 또는 대동아공영권의 2인자로서 만주와 지나 = 중국, 남방 = 동남아 등, 새로운 점령지와 식민지에 대한 일제의 우월의식과 혐오감을 내면화하여 제국의 중심과 동일화하려는 욕망을 보여주기도 했다. 이 시기를 통해 심화된 동양적 모더니즘과 시국미술의 본격적인 전개는, 일제가 맹주와 가장으로 구상한 대동아공영론의 맥락에서 ‘동아 민족’이며 ‘동아 가족’의 ‘중핵적 지도자’로서 ‘세계사적 사명’을 수행하며 이루어진 것이라 하겠다.

해방시기

1945년 8월 15일, 연합진영의 승리로 일제가 붕괴됨에 따라 한국은 식민지 상태에서 벗어나게 된다. 그러나 ‘갑작스럽게’ ‘몰래’ ‘도적처럼 찾아왔다’고 했듯이 자력이 아닌 타력에 의해 주어진 해방이었기 때문에 곧바로 독립국가를 수립할 수 없었다. 승전국 미국과 소련의 군대가 패전국 일본이 지배하던 한반도를 분할 ‘점령’하며 통치하는 군정이라는 새로운 국면을 맞게 되었다. 자주적 국가건설 등의 민족적 문제가 세계 냉전체제의 적대적 양대 세력인 미국과 소련과의 협의와 영향 하에 추진되게 된 것이다.

국가체제가 미정형의 상태였던 이러한 ‘해방공간’에서 민족진영은 ‘건국사업’의 주도권을 잡기 위하여 좌·우익으로 나뉘어 대립과 분열을 초래하였다. 식민지 역사를 청산하려는 근본적이고도 진정한 자기비판과 민족적 반성 보다, 새로운 민족국가 건설을 둘러싸고 정치성과 이념성이 압도하는 과열 현상을 빚으며 적과 동지로 갈라져 극심한 반목을 촉발시키게 된 것이다. 해방기의 이러한 대립과 분열은 미·소 중심의 국제관계 재편의 헤게모니 추구와 결부되어 1948년 8월과 9월 남·북한의 단독 정부수립으로 이어졌으며, 세계 냉전체제의 최전선에서 적대적인 1민족 2국가의 상태로 각자의 국가 이데올로기에 따라 민족문화의 재건과 회화의 현대화를 추진하게 된다. ‘해방 조선’의 남한에서는 미국의 대한(對韓) 정책 핵심이 소련과 공산주의 팽창을 저지하는 보루로서의 반공국가 건설이었기 때문에 ‘반공주의’를 중심으로 지배세

력이 형성되었고, 단정 수립과 한국전쟁이후 1950년대를 통해 국민을 강하게 결속시키는 최고의 국가이념이며 규율체계로서 관제 내셔널리즘과 ‘자유우방’의 모더니즘과 함께 동양화와 서양화에 커다란 영향을 미쳤다. 회화에서의 의식적인 현대화 모색과 추구는 해방공간에서 처음 설립된 미술대학 출신들이 활동하기 시작하는 1950년대 말기부터 본격화된다.

제18기 박물관대학 상반기 과정

한국근대미술사 산책

발행일 2016. 5. 20.

발행인 인천광역시립박물관장 조우성

발행처 인천광역시립박물관 전시교육부
인천광역시 연수구 청량로 160번길 26
032.440.6750

<http://museum.incheon.go.kr>

북디자인 성용디자인

표지디자인 조유미