

## 한국근대미술의 인상파 도입과정과 아카데미즘 형성에 관하여

임 창 섭\*

- I. 서론
- II. 일본근대 유화의 양상과 아카데미즘 형성
- III. 한국 근대유화의 도입 배경과 인상파 요소
- IV. 아카데미즘의 형성
- V. 결론

### 요약

한국근대미술은 유화 도입기인 1910년대를 한국미술사의 중요한 시작점이다. 1910년경부터 형성되기 시작한 유화 도입배경과 그것이 당시 사회의 절실한 요청에 의한 것이었는지, 그렇다면 그것이 무엇인지 규명하는 것이 한국근대미술 초기를 알 수 있는 중요한 문제일 것이다.

일본근대 유화의 역사는 국수주의와 서구주의 물결이 반복하는 과정에서 점차 일본화된 소재의 등장과 일본정서에 부합하는 화풍을 만들어 나가게 되는 것이 1890년대부터 1910년대까지의 일본근대 유화계의 상황이라고 할 수 있다. 이 시기를 다시 요약하면 외광파와 인상파가 절충된 양식에 일본의 메이지낭만주의에 부합하는 소재 즉 일본전통이라고 할 수 있는 풍경에 대한 애착 등이 전체 유화의 기류로 나타나는 시기라고 할 수 있다. 실제 새로운 문화의 하나였던 유화는 점차 세계의 다양한 미술사조 속에서 일본화다운 것으로 발전하는 모습을 보여준다. ‘구로다 세이키’(黒田清輝) 이전에 이미 형성되었던 일본근대 유화양식과 구로다의 외광파 양식, 또 외광파가 일본 근대유화의 주류로 형성하게 되는 계기, 여기에 프랑스에서 직접 배워온 작가들에 의한 인상파 도입 그리고 일본 ‘메이지낭만주의’(明治浪漫主義)의 등장

\* 홍익대학교 강사.

으로 인한 사회 환경구조의 변화 속에서 양성된 그들의 절충양식이 초기유학생들에게 큰 영향을 미쳤다.

우리근대미술은 ‘민족적 자부심’과 ‘민족적 열등감’이 동시에 존재하는 사회적 배경논리에서 출발하지 않으면 안 된다. 즉 근대미술의 사상적 배경에는 민족 개량주의적 발상과 계몽주의적 문화 활동에 있었다고 할지라도 근본적으로는 미술자체를 근대사회 발전의 연장선 속에서 파악하지 못했고, 따라서 미술자체를 새로운 문명수입이라는 근대적 품물 정도로만 파악했던 것이 어쩔 수 없는 근대미술의 한계라고 할 수 있다. 이 시기에 미술을 주목한 이유는 근대적 사회로 발전하기 위한 하나의 필수적인 요소로 미술자체를 파악하고 나아가, 식산흥업(殖産興業)의 수단으로 인식했던 신지식층에 의해 시작되었다고 할 수 있다. 문명의 발달이 미술의 발달에서 연원한다는 ‘미술문명론’ 같은 시각이 미술자체의 성격이나 창작의 방향과는 무관하게 어떤 미술이든 그것을 활성화시키는 것이 근대 즉 문명화된 세계로 나아갈 수 있다고 하는 관점에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

한국근대미술에 있어서 아카데미즘 역시 일본근대미술과 불가분의 관계가 있음을 부인할 수 없다. 초기유학생들은 그 당시 일본의 잡지나 화단에서 일어나는 여러 가지 사안들을 피상적으로 이해하는 정도였을 것으로 파악할 수 있다. 이러한 맥락에서 보면 한국근대미술에 있어서 초기유학생들의 작품과 그 이후 선전에서 입선하는 작품들은 일본아카데미즘의 영향 밑에 있다고 해야 할 것이다. 일본 근대 유화에서 형성된 외광파의 요소와 인상파 요소들이 일본 낭만주의로 표면화된 하나의 일본근대 유화의 형식 그대로가 한국아카데미즘의 성격을 결정하고 있다고 할 수 있다. 게다가 1922년에 시작된 선전은 심사위원 대부분이 동경미술학교 교수이면서 구로다의 제자이거나 동료였다는 것은 이러한 사실을 더욱 확고하게 뒷받침하고 있는 것이다.

초기유학생들이 남긴 작품들은 완전한 인상파에 대한 지식이나 깊은 자아의식을 가지고 제작된 것은 아니라, 일본 동경미술학교에서 가르치고 있었던 것들을 그대로 수용했다고 할 수 있다. 따라서 이들의 그림은 구로다의 외광파라고 부르는 것들의 영향보다는, 인상파를 보고 배웠던 동경미술학교 교수들의 영향을 더 많이 받았다고 할 수 있다. 그리고 이들의 영향은 그대로 한국 근대미술의 아카데미즘을 형성하는데 커다란 영향을 미치고 있음을 부인할 수 없다.

주제어 : 한국근대미술, 인상파, 외광파, 일본근대미술, 아카데미즘

## I. 서론

대부분 한국근대미술 시작을 1910년 고회동이 일본 동경미술학교에 입학하면서부터라고 기술하고 있다.<sup>1)</sup> 한국인이 유화물감과 캔버스를 다루면서 직접 배우기 시작한 시기부터 한국근대미술 출발로 보는 것이다. 그러나 유화가 알려진 시기부터 그 시작으로 보려는 다른 의견도 있다. 이런 의견들은 여러 역사적 사실을 들어 그 시작 시간을 훨씬 멀리 놓는다. 예를 들면 박지원의 『열하일기』와 기독교 서적을 통해서, 일본인 화가가 이미 한국에서 활동했다는 기록이나, ‘휴버트 보스’(Hubert Vos)가 고종황제의 어진을 그렸다는 사실을 역사적 증거로 삼는다. 이밖에도 한국근대미술 시작에 관한 여러 논설이 있지만, 본 글에서는 일본대학에서 유화를 정규교육으로 배우고 귀국한 유학생들이 그린 그림을 일반인이 직접 볼 수 있었던 시기부터 언급하고자 한다. 한국근대미술에서 초기유학생들로 불리는 이들은 고회동(1915, 이하 귀국년도), 김관호(1916), 나혜석(1918), 김찬영(1917) 등이다. 이들이 5년제인 동경미술학교(나혜석은 동경여자사범학교 졸업)를 졸업하고 귀국하기 시작한 1915년부터 일반인들이 유화를 대면할 수 있게 된다.

이들 초기유학생들이 남긴 작품은 여러 가지 이유 즉, 급격한 사회 변동과 미술장르에 대한 일반인들의 무관심, 그리고 최초로 직접 유화를 배우고 돌아왔다는 자부심에 대한 부족과 치열한 작가의식 부재 때문에 아주 적은 숫자가 남아있다. 이렇게 제한적인 작품 숫자로는 1910년대 유화도입기에 미술양상과 여러 작가들의 작품세계 전모를 밝히는 것은 상당히 곤혹스러운 일이다. 아울러 근대미술의 도입기에 유화에 관한 수용과 인식을 사회적, 문화적 관점으로 명확하게 밝히려는 것 역시 여러 가지로 어려운 일일 것이다. 이러한 상황들은 한국근대미술에 관한 지금까지 연구를 초기유학생들 행적과 몇 점 남지 않은 작품중심으로 이루게 한 배경이 되고 말았다. 특히 위에서 언급된 작가들에 관해서 이루어진 지금까지 미술사 혹은 비평들이 그들의 작품세계를 보다 정밀하고 엄밀하게 연구, 분석되고 평가되었다고 말하기는 더욱 더 어렵다.

1) 고회동이 귀국한 해인 1915년 공진회에 최초의 미술전람회를 한 코너로 설치한 것으로 알려져 있으나, 1905년 서울 프랑스공시관에서 최초(?)의 전람회가 개최되었다는 주장도 있다. 윤범모, 「한국 근대유화의 전개 양상」, 『근대를 보는 눈』, 국립현대미술관, 1997, p.19.

초기유학생들의 뒤를 이어서 많은 이들이 유화를 배우기 위해 일본으로 유학을 갔다. 1914년에 이병규가, 1915년에는 장발, 공진형, 김창섭 등이, 1920년대에는 황술조, 오지호, 김종태, 심형구, 김인승, 구분웅, 이인성, 도상봉 등이 바로 그들이다. 기록에 의하면 일제 강점기에 동경미술학교를 졸업한 한국인은 총 64명이고 이 중에서 '양화과' 졸업생은 총 43명으로<sup>2)</sup> 알려져 있다. 이들은 일본 유학 1기라고 불리는 초기유학생보다는 많은 작품과 자료가 남아있어, 그나마 이미 공개된 자료가 정리되기도 하고, 때로는 새로운 자료발굴로 한국근대미술에 관한 역사와 모습을 조금씩 갖추어 나갈 수 있었다.

이렇게 시작된 한국근대미술은 유화 도입기인 1910년대를 한국미술사의 중요한 지점이라고 인정할 수밖에 없다 것만은 사실이다. 따라서 1910년경부터 형성되기 시작한 유화 도입배경과 그것이 당시 사회의 절실한 요청에 의한 것이었는지, 그렇다면 그것이 무엇인지 규명하는 것이 한국근대미술 초기를 알 수 있는 중요한 문제일 것이다. 이것은 새로운 즉, 당시에 신기한 행위의 소산물<sup>3)</sup>로 보였을 것인 유화에 관해서, 그리고 미술문화에 대한 당시의 사회적 요구와 인식수준을 감지할 수 있을 것이기 때문이다. 하지만 이 문제는 1910년대 사회와 정치 그리고 경제에 관한 사회구조 전체를 종합적으로 다루어야 파악할 수 있는 것이다. 따라서 이글에서는 한국근대미술에 인상파 도입과 아카데미즘 형성에 관하여 고찰함으로써 이 문제에 조금이나마 다가가고자 하는 것이며, 미약하지만 그때의 사회적 요구가 무엇이었는지 추측하고자 한다.

이를 위해서 먼저 풀어야 할 문제는 일본근대미술과 한국근대미술의 상관관계에 대한 고찰이다. 그동안 한국근대미술은 일본근대미술과 밀접한 관계가 있음에도 불구하고, 일본이 유화를 도입하고 전개된 과정에서 이루어진 한국근대미술에 미친 영향에 대해서는 검토는 미루어두었다. 다만 몇 점 남아있지 않은 한국근대미술 초기에 제작된 유화작품을 중심으로, 그것도 작가의 행적 중심만으로 다루어진 점이 없지 않다. 이를 좀 더 정확하게 부연하면 한국근대미술 연구가 일본근대미술을 완전히 배제했다는 것이 아니라, '구로다 세이키'(黒田清輝)의 '외광파'라는 고정되고 형식적인 틀에 맞추어 초기유학생들의 작품을 다루어왔다는 것이다. 구로다 이전에 이

2) 김복기, 「근대 한국 양화의 도입과 전개」, 위의 책, p.58.

3) 이러한 사실을 엿보게 하는 글로는 고희동, 「나와 조선서화협회시대」, 『신천지』 1954. 2. (오광수, 『한국근대미술사상노트』, pp.234~235. 재인용)

미 형성되었던 일본근대 유화양식과 구로다의 외광파 양식, 또 외광파가 일본 근대 유화의 주류로 형성하게 되는 계기, 여기에 프랑스에서 직접 배워온 작가들에 의한 인상파 도입 그리고 일본 '메이지낭만주의'(明治浪漫主義)의 등장으로 인한 사회 환경구조의 변화 속에서 양성된 그들의 절충양식이 초기유학생들에게 어떤 영향을 끼쳤는가에 관해서는 무관심했다는 것이다. 이와 함께 대다수 유학생들, 특히 초기유학생들 작품은 이들을 가르쳤던 일본작가들이 가지고 있는 작품 성향 역시 유의해



〈그림 1〉 구로다 세이끼, 기녀.

야 할 중요한 부분이다. 따라서 한국근대미술 초창기를 조금이라도 더 정확히 고찰하기 위해서는 일본근대미술 형성과정 특히 1890에서 1920년대까지 일본근대 유화의 동향을 면밀히 고찰해야만 한다.

이러한 방향연구는 일본근대 유화의 형성과정을 당시의 사회적 배경과 함께 탐구하는 것은, 새로운 문화수입이라는 측면을 고려하면서 1910년대와 그 이후 한국의 사회·문화적 상황을 감지할 수 있을 것이기 때문이다. 이것은 일본근대미술과 한국 근대미술 형성과정이 어느 정도 같은 궤적을 그리면서 뒤따르고 있다는 추측 때문에 가능한 일이다.

이런 관점은 한국근대미술의 아카데미즘과 일본근대미술의 아카데미즘을 진단함으로써 그 타당성을 제시할 수 있을 것이다. 당시의 상황은 대다수 많은 한국 유학생들이 동경미술학교 양화과 출신이었고, 동경미술학교 교수들이 일본아카데미즘 주류로 형성되어 있었다. 또 이들은 1922년부터 시작된 '조선미술전람회'(朝鮮美術展覽會, 이하 선전)의 심사위원으로 참석했다. 뿐만 아니라, 자신들의 작품을 선전에 출품하기도 했다. 이러한 정황은 한국근대미술의 아카데미즘을 형성하는 과정에 있어서 무시할 수 없는 사실이다. 따라서 선전과 일본 '문부성미술전람회'(文部省美術展覽會, 이하 문전)를 중심으로 형성된 두 나라의 아카데미즘을 비교하는 것도 한국근대미술을 이해하는 하나의 방법이 될 것이다.

## II. 일본근대 유화의 양상과 아카데미즘 형성

일본근대 유화 형성기는 서구화라는 목표를 지향하는 세력과 이를 반대하는 세력들 사이의 밀고 당기는 사회적 양상과 어느 정도 궤적을 같이 한다고 할 수 있다. 즉 18세기에 일부 지식인들 사이에 서구학문(洋學)에 대한 관심이 일어나는 기운 속에서 유화<sup>4)</sup>에 뜻을 둔 화가가 등장한다. 그러나 19세기 초 ‘바쿠후’(幕府)말기부터 ‘메이지시대’(明治時代, 1868~1911)초기까지 사회적 긴장, 다시 말하면 서구문물을 배척하지는 주장이 힘을 얻으면서 고개를 내밀었던 일본근대 유화는 다시 어둠에 묻히고 만다. 유화에 뜻을 둔 이들은 19세기 중엽인 메이지10년대 후반에 다시 본격적으로 사회전면에 등장한다. 일본 유화는 메이지10년 반동시대를 거쳐, 메이지20년에 이르러 일정한 수준에 도달하고, 메이지30년대에 소위 메이지낭만주의와 함께 화려한 꽃을 피우게 되는 것이다.<sup>5)</sup>



〈그림 2〉 안토니오 환타네지, 목우.

1876년(메이지9년), 일본 정부는 최초의 근대 공립학교인 ‘공부미술학교’(工部美術學校<sup>6)</sup>)를 설립하고 서양 미술을 조직적으로 이식하기 시작했다. 이는 서양문물을 적극적으로 수용하고자 했던 서구화 정책의 일환이었으며, 또한 서양미술의 기법을 공업이나 과학기술의 발달에 이용하고자 하는 공리주의에서 나온 것이기도 했다.

다.<sup>7)</sup> 이 학교는 이탈리아 화가인 ‘안토니오 환타네지’(A. Fontanesi)의 지도로 목탄과

4) 당시는 洋畵라고 부름. 하지만 본 글에서는 유화로 통칭함.

5) 大野郁彦, 「일본 근대양화의 형성과 전개」, 『월간미술』, 1990.11, p.96.

6) 岩崎吉一·原田實 編著, 『일본근대미술사』, 강덕회 譯, 예경, 1998, pp.109~110.

1876년 工部省工學寮로 개교하였으나 工部大學에 畫學, 彫刻學科를 개설하였다. 이 학교의 교칙을 보면 1)미술학교는 歐洲근세의 기술로서 일본에 전통적으로 있는 화법을 보조하기 위해서 설치했다. 2)학생으로부터 미술이론을 알게 하고 실제로 시행하여 일본미술의 단점을 보충한다. 3) 사진같이 그리는 화풍을 가르쳐 구주의 미술학교와 똑같은 지위에 도달하는 것을 목적으로 한다.

7) 岩崎吉一·原田實 編著, 앞의 책, p.147.

‘공부미술학교’ 이전에 즉 막부시대 말기에 공식 양학연구소인 ‘반쇼시라베소’(蕃書調所)에 畫學局을 1861년에 설치하여 정식으로 양화를 연구하게 된다. 이 화학국에서는 양화를 연구함에 있어서 서양문화의 섭취를 위한 수단으로 여겼을 뿐, 예술작품을 제작하기 위한 것은 아니었다. 여하튼 이

콘테로 석고상 데생부터 시작하여 연필로 그리는 풍경사생, 유채로 그리는 풍경, 인체로의 접근 등 체계적 학습을 시행했다. 여기에서 배출된 화가는 ‘코야마 쇼타로’(小山正太郎), ‘아사이 츄’(淺井忠), ‘다카하시 겐키치’(高橋源吉) 등이다. 이들은 후에 ‘송진파’라 불리는 화가 집단을 형성하게 된다. 이들 작품성향은 갈색을 주조로 하는 약간 가라앉은 색조와 세부에 대한 관심보다 대상에서 느끼는 감정을 전체적으로 통합하여 하나의 이미지로 전환시키는 것이 특징이다. 화면은 목가적인 서정성이 짙게 배어나오는 구성을 즐겨 사용하였다.

공부미술학교는 오래지 않아, 1883년에 폐교되고 만다. 서구회주의에 대한 반동으로 국수주의 운동이 일어나 그 여파에 밀려 폐교되면서 양화 역시 배척되고 만다. 다시 말하면 당시에는 이 학교가 급격한 서구화의 상징이었기 때문이다. 그래서 메이지10년대 일본유화는 어둠 속에서만 존재할 수밖에 없었다고 할 수 있다. 그러나 이 시기는 다음 시기로의 전개를 위한 은밀한 준비를 진행하고 있었음을 간과해서는 안 된다. 서구로 유학을 간 ‘아마모토 호스이’(山本芳巖), ‘마츠오카 히사시’(松岡壽), ‘하라다 나오지로’(原田直次郎) 등과 일본 내에서는 ‘코야마 쇼타로’(小山正太郎), ‘아사이 츄’(淺井忠) 등에 의해 불씨를 살리고 있었던 것이다.

아마모토 호스이는 프랑스 ‘레온 제롬’(Jean-Léon Gerome)의 문하로 들어가서 그림을 배우게 되는데 그의 작품경향은 집요한 사실적 표현과 풍부함을 드러내는 마티에르가 특징이다. 아마모토 호스이는 일본 근대미술의 아버지로 불리는 구로다를 법학에서 미술로 전공을 바꾸게 하는 장본인이기도 하다. 마츠오카 히사시는 1880년 이탈리아로 건너가 환타네지의 영향을 벗어나 밝은 색조와 충실한 묘사를 기본으로 하는 이탈리아 관학파의 화풍을 습득하고 귀국하여, 동경미술학교 교수까지 역임하게 된다. 하라다 나오지로, 코야마 쇼타로 역시 위의 작가들과 맥을 같이하는 화풍을 선보이고 있다.

이들은 1889년(메이지22년), 일본 최초의 양화미술단체인 ‘메이지미술회’(明治美術會)를 조직하게 된다. 이는 ‘오가쿠라 텐신’(岡倉天心)이 동경미술학교(1889)를 개교하면서 양화를 제외하고 개교한 것에 맞서고자 하는 의도가 포함되어 있었다. 따라서 이들 작품의 대체적인 성향은 공부미술학교 화풍 혹은 바르비종 화파처럼 은화한 시각으로 자연을 관찰하여 표현하는 사실기법을 주로 한 것들이다. 따라서 인물 혹은 풍경을 그릴 경우에도 대상의 자세와 형태를 모방하는 데에만 집중하여 딱딱

곳에서는 양화의 사실성에서 비롯한 실용성에 주목하여 그것을 위한 기술습득을 최우선으로 하였다.



〈그림 3〉 야마모토 호스이, 서양부인

하고 무미건조한 화면을 구성해냈다. 또, 그들이 주로 다룬 소재 중 하나는 역사화와 공상화였다. 그러나 이러한 부류 그림들 역시 상상력의 능력도 갖추지 못한 채 삽화처럼 혹은 설명적으로 그려나갔다.<sup>8)</sup>

메이지미술회 대부로 간주되는 아사히 츠는 1898년, 동경미술학교의 교수가 되었으나 프랑스 유학한 뒤에 동경미술학교에 복직하지 않고 교토(京都)로 간다. 그가 유학하는 동안에 일어났던 일 ‘신파’와 ‘구파’로 나뉘어 서로 대립하는 것을 번거롭게 생각한 그는 그러한 결정을 했다고 전해지고 있다. 그의 작품은 일본의 정서와 풍토를 유화작품으로 토착화한

것으로 높이 평가받고 있다. 한편으로는 대기 속에 조용히 서있는 자연풍경을 밝은 물감으로 쌓아올려 색조를 조절하는 인상파 표현법을 나름대로 섭취하고 있다<sup>9)</sup>는 평가를 동시에 받았다.

한편 메이지미술회가 메이지초기 유화와 별반 다른 점을 보여주지 못하고 있는 상황에서, 구로다 세이키(1866~1924)가 프랑스에서 배워온 외광파는 기존의 유화형식에 대하여 만족하지 못하던 젊은 화가들에게 신선한 충격을 주었다. 그는 프랑스 살롱입선이라는 관록까지 얻어 1893년에 귀국한다. 그의 화려한 등장은 당시 일본미술계에 큰 영향력을 행사할 수 있는 요소를 갖춘 것이며, 귀국시기 역시 당시의 사회적 현상에 있어서도 시기적절한 것이었다.

구로다는 부유한 귀족의 자제로 태어나 1884년 프랑스로 건너가 법학을 공부하다가 미술로 자신 뜻을 바꾸어 약 5년간 ‘라파엘 코랭’(Raphael Collin, 1850~1916)에게 외광 표현을 배운다. 당시 프랑스에서는 인상파의 창조적인 회화운동이 일시적인 정체 상태에 빠져 있었던 반면에, 고전적인 사실기법에 인상파풍의 밝은 외광표현을 가미한 화풍이 일반화되어 있던 시기였다. 구로다의 스승이었던 코랭도 이런 유형의 살롱화가였다. 미술에 관해 문외한이었던 그가 그림수업을 받으려고 했을 때, 파리의 상류사회에서 어느 정도 일반화되어있었고 한편으로는 참신한 화풍으로 인정받던 외광 표현에 매력을 느낀 것은 당연한 것일지도 모른다. 다소 진보적이면서도 실제

8) 岩崎吉一·原田實 編著, 앞의 책, p.172.

9) 岩崎吉一·原田實 編著, 앞의 책, pp.178~179.



로는 아카데미한 회화에 대한 그의 관념이 바로 일본근대 유화형식과 어울려 일본아카데미즘을 형성하게 되는 계기를 마련하게 된 것이다.<sup>10)</sup>



〈그림 4〉 다니엘 코렐, 화월.

인상파의 아류인 외광파를 일본에 정착시키고, 일본유화의 아카데미 전통을 만들어낸 구로다는 어쩌면 자신과 나아가 일본이 처한 당시 상황에서 가장 적절한 선택이었는지도 모른다.<sup>11)</sup> 감각의 해방을 표방하는 구로다의 외광표현은 그때까지 어둡고 생경한 일본근대 유화의 표현방식과 대립하였으나, 결국 그가 승리하게 된 요인은 메이지낭만주의의 대두를 예감하는 시기에 새로운 감성과 그의 화풍이 적절히 조화를 이루었기 때문이다. 즉 구로다가 도입한 외광표현의 수용은 청일전쟁(1894~95), 노일전쟁(1904~05)시기에 형성된 메이지낭만주의라는 사회·문화적 환경이 만들어 낸 사회 현상 때문에 가능했다고 할 수 있다. 청일전쟁이 발발하던 시기부터 활발해진 일본의 군국주의는 근대적 자아의식을 발생하게 했으며, 이러한 당시의 근대적 자아의식을 바탕으로 탄생한 최초의 예술운동이 청일전쟁 직후에 나타난 것이 바로 메이지낭만주의(1897) 운동이다.

메이지낭만주의 운동은 사회체제가 점차 근대적인 형식으로 갖추어짐에 따라 개인의 의지가 억압되는 과정에서 오는 소외감을 해결하려는 속성을 가진 활동이었다. 그 속성은 가족으로 집약되었던 봉건적 속박에서 벗어나려는 자아와의 싸움, 연애감정 따위를 고양시키는 것이었다고 할 수 있다. 이러한 양상은 근대적 자아의식을 싹트게 하였지만 그 사상적 기반의 부재로 인하여 현실참여보다는 정서적 의식표현의 발로로 나타났다.<sup>12)</sup> 바로 이 시기에 일본근대유화의 ‘낭만주의’가 꽃피게 된다. 따라서 문학이 연애감정의 표현을 테마로 했듯이 유화에서 외광 표현이란 다분히 낭만주의적인 감정을 충족시켜줄 수 있는 하나의 탈출구였던 것이다. 하지만 곧 청일전쟁의 승리로 근대국가의 체제를 완전히 정비하면서 정서적 자아의식에서 탈피하려는 시도가 일어나게 되고, 노일전쟁 직후에는 사상적 기반구축을 추구하는 움직임이 대두한다.

10) 大野郁彦, 「일본 근대미술과 東京美術學校」, 『월간미술』, 1989.9, p.68.

11) 大野郁彦, 「일본 근대양화의 형성과 전개」, 『월간미술』, 1990.11, pp.97~98.

12) 大野郁彦, 「일본 근대양화의 전개」, 『월간미술』, 1990.11, p.96.



〈그림 5〉 후지시마 타케시, 검은 부채.

구로다의 외광표현이 일본근대유화의 주류를 이루게 하는 또 하나의 사건은 바로 동경미술학교에 양화과 설치(1896)이다. 1893년에 귀국한 구로다는 이듬해에 양화화숙인 ‘텐진도쥬’(天眞道場)를 ‘구메 케이치로’(久米桂一郎)와 함께 세웠다. 여기 출신으로 ‘후지시마 타케시’(藤島武二), ‘오카다 사부로스케’(岡田三郎助), ‘와다 에이시쿠’(和田英作), ‘나카자와 히로미츠’(中澤弘光), ‘고바야시 만고’(小林万五) 등이 있으며 이들 대부분은 동경미술학교 교수로 재직하게 된다. 이러한 사실에서 메이지낭만주의와 동경미술학교의 양화과 개설이 일본근대 유화와 나아가

일본아카데미즘을 형성하는 결정적인 계기가 된다고 볼 수 있는 것이다.

동경미술학교 체제는 구로다가 서양화 강의를 맡고, 구메 케이치로가 미술해부학을, 조수로는 후지시마 타케시, 오가다 사부로스케, 와다 에이시쿠 등이 임명되며 그 수업내용은 공부미술학교수업방법 즉 연필, 콘테 등으로 석고대생부터 하는 방법과 달리 텐진도쥬에서 했던 수업방법, 목탄으로 살아있는 모델을 사생하는데 중점을 두는 방법을 그대로 따랐다. 이러한 정황은 외광파의 세력을 키우는 절대적인 혜택이었다.

이렇게 외광파로 구성된 신파의 세력 확대는 1889년에 결성된 메이지미술회 안에서 구파와 대립을 뜻하는 것이었다. 갈색화면을 주조로 하는 화가들이 그린 그림은 나무에서 나오는 액체와 같이 끈끈하다는 의미로 ‘송진파’(松津派 혹은 舊派, 北派)라 하고, 이에 비해 외광을 받아들여 색조가 밝고 특히 어두운 부분에도 보라색이나 청색을 사용하는 구로다 등을 ‘보라파’(紫派, 혹은 新派, 南派)라고 부르는 그동안의 신파대립이 이를 계기로 표면화된 것이었다. 이들의 대립은 1896년 동경미술학교에 양화과가 설치되고 여기에 교수로 재직하게 된 신파들이 메이지미술회를 탈퇴하고 ‘백마회’(白馬會)를 결성하는 것으로 완전히 갈라서게 된다. 이회는 해산될 때까지 매년 전시회를 열어(1911년까지 13회를 개최함) 그 명성을 높여 갔다. 반면에 1889년에 세웠던 메이지미술회는 힘이 빠져 1900년에 해산하고, 구파들은 1902년 다시 ‘태평양화회’(太平洋畫會)를 결성한다.

백마회가 일본 근대 유화의 주류를 이루면서 또한 일본 아카데미즘을 고착시켜

나가게 되는 것은 두말할 필요가 없이 제도적, 사회적 구조가 그들 편이었기 때문이다. 또 신파가 일본 근대 유화의 양상과 일본아카데미즘의 고착을 확고하게 하는 또 하나의 사건은 바로 관설전람회의 설치이기도 하다.

1907년 6월 미술심사위원관제가 발표된 것을 시작으로 8월에는 문전의 규정이 정해지고, 같은 해 10월부터 11월에 걸쳐 우에노(上野)공원의 '동경부권업박람회' 미술관에서 제1회 문전이 개최되었다. 이러한 관설전람회 설치의 일본이 서구화에 대한 열렬한 희망 때문에 프랑스 살롱전과 같은 관설기관을 만들고자하는 의도였음을 알 수 있게 하는 부분이다. 문전은 일본화 1부, 양화 2부, 조각 3부로 구성되었으며, 미술의 각계 각파를 같은 장소에 모이게 하는 관설전람회로서 커다란 반응을 불러일으켰다. 이후 1918년까지는 문전, 다음 해부터는 '제국미술원전람회'(帝國美術院展覽會, 이하 제전)로 이름을 고쳐 소화(昭和) 시기까지 지속하게 된다.

문전이 열렸던 시기의 양화부는 친구파간의 대립항쟁을 통합하여 일본 근대 유화의 진흥을 꾀하고자 하는 의도대로 백마회나 태평양화회 화가들에게 새로운 환경을 제공하고 각자의 작품을 세상에 발표하는 장소가 되도록 만들었다. 대부분 심사위원이 동경미술학교 교수로 위촉됨으로써 여전히 신파의 세력이 강하게 작용하는 것으로 여겨질 수도 있다. 그러나 회를 거듭할수록 문전의 대체적인 경향은 평범하고 무난한 표현이 일본근대 유화에 고착화되고, 그것이 아카데미즘으로 권위를 갖게 된다. 따라서 문전화가들의 전통의식은 보다 새롭고, 본질적인 표현을 탐구하고자 노력하는 화가들은 언제나 이단으로 멀리하게 되는 경향을 보이게 된다.<sup>13)</sup>

이처럼 일본근대 유화의 역사는 국수주의와 서구주의 물결이 반복하는 과정에서 점차 일본화된 소재의 등장과 일본정서에 부합하는 화풍을 만들어 나가게 되는 것이 1890년대부터 1910때까지의 일본근대 유화계의 상황이라고 할 수 있다. 이 시기를 다시 요약하면 외광파와 인상파가 절충된 양식에 일본의 메이지낭만주의에 부합하는 소재 즉 일본전통이라고 할 수 있는 풍경에 대한 애착 등이 전체 유화의 기류로 나타나는 시기라고 할 수 있다. 실제 새로운 문화의 하나였던 유화는 점차 세계의 다양한 미술사조 속에서 일본화다운 것으로 발전하는 모습을 보여준다. 이것이 일본아카데미즘으로 고착되고 이러한 전형은 한국근대 초기유학생들에게 전달되고, 그것은 고스란히 한국근대미술에 나타난다고 할 수 있다.

13) 岩崎吉一·原田實 編著, 앞의 책, p.245.

### III. 한국 근대유화의 도입 배경과 인상파 요소

서구의 계몽주의와 합리주의의 모던 프로젝트가 정치·경제적 사회구조를 근대사회로 확립시켜 나가면서, 서구인들은 세계의 힘을 재편하기 위하여 식민주의와 패권주의라는 지배이념을 만들어낸다. 이러한 지배논리에 미처 대처하지 못한 한쪽의 국가들은 서구의 정치·경제적 제물이 된 희생의 역사를 갖게 되었다는 것은 이미 역사가 증명하는 것이다. 이런 역사는 우리나라를 비껴가지는 않았으며, 더욱이 근대문화 또한 우리의 주체문화로 전개하고 발전하기보다는 세계 주변문화라는 특수한 변형 형태로 드러나게 된다. 이는 전통문화와 근대문화의 갈등, 다시 말하면 주체적 민족문화와 서구 제국주의 문화를 그대로 이식한 일본근대 문화와의 갈등이라고 해도 틀린 말은 아닐 것이다.

이러한 갈등은 근대문화 주체를 담당하려던 식민지 지식인들이 근대적 자아의 발전을 위한 민족주의적 투쟁의식과 현실에서 느끼는 좌절에서 비롯한 열등의식과 함께 뒤섞여 나타날 수밖에 없었다. 이것은 또한 지식인을 비롯한 상류계층의 민족주의적 입장과 이들의 사회적 열등감을 문화적 전략지점으로 적극 활용하여 식민지 지배를 위한 식민지 문화예술사상으로 전환을 꾀하고자 하는 식민지 지배자들과의 갈등이었다고 할 수 있다. 따라서 근대문화의 논리 속에는 늘 이율배반적인 두 가지 측면이 존재한다. 즉 근대를 추구하는 신지식인에게는 교육과 계몽을 통한 민족의 힘을 고양한다는 민족주의자인 지식인으로서 자부심이 있었지만, 한편으로는 식민화를 합리화시키려는 사회진화론에 근거하여 제국주의를 받아들이고 서구문화를 수용해야 한다는 민족적 열등감도 동시에 존재하고 있었다고 해야 할 것이다.<sup>14)</sup>

우리근대미술 역시 이러한 ‘민족적 자부심’과 ‘민족적 열등감’이 동시에 존재하는 사회적 배경논리에서 출발하지 않으면 안 된다. 즉 근대미술의 사상적 배경에는 민족 개량주의적 발상과 계몽주의적 문화 활동에 있었다고 할지라도 근본적으로는 미술자체를 근대사회 발전의 연장선 속에서 파악하지 못했고, 따라서 미술자체를 새로운 문명수입이라는 근대적 풍물 정도로만 파악했던 것이 어쩔 수 없는 근대미술의 한계라고 할 수 있다. 이러한 사실은 근대미술 형성기에 있어 미술에 대한 인식이 어느 정도인지를 가늠하게 한다. 근대미술 형성기에 본격적인 미술론이나 창작론은 쉽게 찾아 볼 수 없다는 것이 이를 증명하는 것이다. 단지 이 시기의 미술론은 개화

14) 김진송, 「근대미술 형성기의 예술의식」, 『가나아트』, 1992, 11·12, 통권28호, p.162.

된 문명과 신학문에 접했던 지식인에 의한 피상적인 수준에 머물고 있는 것이다.

그 당시 이러한 사회적 한계와 미술의 인식상황으로 미루어 볼 때, 일본에서 근대적인 미술교육을 받은 고회동, 김관호, 김찬영, 나혜석 등은 자신들이 유화를 수용하려는 개인적·사회적인 필연적 요구 혹은 예술에 대한 탐구욕보다는 단지 새로운 신문물에 대한 막연한 호기심으로 외래문화를 흡수하려는 태도를 보여주었다고 할 수 있다. 1920년대에 이르러 고회동은 유화에서 동양화로 바꾸고, 김관호는 아예 그림그리기를 그만둔 배경에는 개인적 요소는 물론이고 당시 유화에 대한 사회적 인식까지도 짐작하게 하는 부분이다.

또 하나 이 시기에 미술을 주목한 이유는 근대적 사회로 발전하기 위한 하나의 필수적인 요소로 미술자체를 파악하고 나아가, 식산흥업(殖産興業)의 수단으로 인식했던 신지식층에 의해 시작되었다<sup>15)</sup>고 할 수 있다. 문명의 발달이 미술의 발달에서 연원한다는 ‘미술문명론’ 같은 시각이 미술자체의 성격이나 창작의 방향과는 무관하게 어떤 미술이든 그것을 활성화시키는 것이 근대 즉 문명화된 세계로 나아갈 수 있다고 하는 관점에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 이러한 미술문명론에 기초한 미술인식은 1915년 안확의 <조선의 미술>에서부터 나타나기 시작한다.<sup>16)</sup> 그래서 유화 도입기에 나타난 미술 인식은 서구미술이 주는 장대함 내지는 화려함에서 문명의 발전을 보았던 신지식인들에 의하여 강조된 것이고, 그들은 서구미술이 어떻게 내적으로 변화하여 그러한 양상을 갖게 되었는지에 대한 역사적 변동요인과 사회적 배경에는 미처 깊은 이해를 갖추지 못했던 것이 소위 미술문명론의 한계라고 할 수 있다.

이러한 정황은 일본이 1874년 공립학교인 공부미술학교를 개설하고 서양미술의 조직적인 이식을 착수하면서 나타난 배경, 즉 서양미술의 기법을 공업이나 과학기술의 발달에 이용하고자 하는 공리주의에서 나온 것과 어느 정도 일치하는 점이라고 할 것이다.

유화를 배우러 일본으로 간 초기유학생들 역시 이러한 사회적 공론에서 크게 벗

15) 1903년 황성신문에 실린 장지원의 論工藝獎勵之術, 독립협회회보의 공예의 진흥을 통해 국부를 도모해야 한다 라는 내용 등이 이것이다. 즉 근대기의 지식인에 의하여 주창된 미술은 근대의 미술이 아니라 미술 그 자체 혹은 공예로서의 미술이었다. 최공호, 「한국 근대공예의 이원구조, 그 형성과 전개」, 『미술사학』, 한국미술사교육연구회, 1994, p.75.

16) 김진송 「미술문명론과 조선미술열등론」, 『가나아트』, 1993, 1·2월호, pp.152-157. 1910에서 1920년대까지 나타난 미술문명론과 조선미술 열등론에 관한 글들을 세밀하게 분석하고 있다.

어나지 못했다고 할 수 있을 것이다. 따라서 그들의 작품은 지금까지 많은 글들에서 말하는 것처럼 유화 제작기법만을 수용하는 데 머물고 말았다는 평가를 내리게 한다. 그러나 이러한 평가는 사실 초기 유학생들이 남긴 몇 점되지 않는 작품만으로 평가를 내리기에 무리가 따르기 마련이지만, 위에서 언급한 당시의 사회적·문화적 배경을 감안한다면 그다지 틀린 분석이 아닐 것이다. 이에 초기유학생들의 유화과정이나 그들의 행적은 그동안 많이 언급되어왔으므로, 이 부분은 생략하고 그들이 남긴 몇 작품에서 일본 근대 유화의 양상과 함께 그 수용과 영향을 중심으로 살펴보고자 한다. 특히 그동안 논의에서 초기 유학생들 고희동, 김관호, 김찬영, 나혜석이 남기고 있는 그들의 작품에서 구로다의 외광파의 영향만을 지적하고 있는데, 이 부분에서 일본의 메이지낭만주의와 인상파 요소가 뒤섞여 있음을 살펴보려 한다. (그러나 이 부분은 좀 더 많은 자료 확보와 면밀한 분석이 필요한 부분이다)

고희동이 동경미술학교에 입학한 해인 1910(1909?)년은 외광파의 거점인 백마회가 해산된 해이고, 이어 곧 ‘타이쇼시대’(大正時代, 1912~1926)를 맞이하게 되는 일본 문화계가 극심한 변동을 겪는 중요한 시기이다. 그리고 1907~1911년경의 일본근대 유화는 메이지낭만주의 성격을 가진 회화계의 주류가 되는 시기이며, 또한 유럽미술과 동시대적인 보조를 맞추는 다양한 미술운동이 소개되는<sup>17)</sup> 시기이기도 하다. 또 동경미술학교를 졸업하고 프랑스로 유학을 떠났던 ‘후지시마 타케시’, ‘아리시마 이쿠마’(有鳥生馬), ‘아마시타 신타로우’(山下新太郎), ‘미나미 쿤조’(南蕪造) 등이 구로다의 외광파와는 완전히 다른 인상파에 강한 영향을 받고 속속 귀국하던 시기이기도 하다.<sup>18)</sup>

따라서 고희동이 유학할 당시 일본의 양화화단은 외광파를 어느 정도 극복하고 비교적 인상파 요소들과 합쳐진 소위 메이지낭만주의가 팽배하던 시기였다고 할 수 있다. 이 시기의 상황에 대하여 고희동은 당시 유화에 대한 이론적 혹은 미술사적 인식은 거의 갖지 못했다고 고백했다. 하지만 그가 당시 동경미술학교 교수들의 작품에 영향을 받지 않을 수 없었던 것을 감안한다면, 오히려 구로다의 영향보다는 새로운 신진 즉 위에 언급된 작가들의 영향이 더욱 크게 작용했으리라는 짐작이다.

17) 1910년에 창간된 『白樺』가 인상파, 후기인상파를 소개하면서 예술을 위한 예술을 주창하고, 1900년에 창간된 『明星』의 낭만주의 문학의 소개와 1910년에 高村光太郎이 잡지 『スバル』에 발표한 「緑の太陽」이 일본 화단에 큰 영향을 끼친다. 그 내용은 유럽 인상파의 소개와 아울러 일본 최초의 인상파 선언이었다.

18) 大野郁彦, 「일본 근대양화의 전개」, 『월간미술』, 1991.1, p.74.

고회동의 <부채를 든 자화상>은 세 점의 자화상 중에서 인상파의 요소를 가장 많이 갖추고 있는 작품이다. 화려하고 부드러운 색채의 조화, 방안 가득한 광선의 흐름, 특히 주목을 끄는 것은 짧은 붓 터치와 그림자 부분에 다양한 색채를 사용한 것이 이런 판단을 하게 한다. 색채에 대한 이해와 빛의 이해가 다른 작품보다는 훨씬 성숙하고 또 한편으로 배경처리가 다르다는 것 역시 흥미로운 점이다. 이러한 경향으로 작품을 그리게 되는 정황은 동경미술학교라는 형식을 벗어나게 되는 자유로운 분위기 속에서 제작된 점, 또 당시



〈그림 6〉 고회동, 정자관을 쓴 자화상.

일본 양화계의 새로운 경향에서 보고 느꼈던 것 등이 이러한 자유로운 분위기와 결합하여 나타난 결과라고 할 수 있을 것이다. 그러나 고회동이 동경미술학교에 남기고 있는 자화상과는 사뭇 다른 양상을 보이고 있는 것에 주목해야 할 부분도 있다. 동경미술학교 졸업을 위해 제출한 작품인 <정자관을 쓴 자화상>에는 인물의 사실적 요소를 모방하려고 애쓴 흔적이 역력하게 나타나고, 또 빛의 흐름에 대한 어느 정도 이해를 보이고 있는 것에 그치고 만다는 것이다. 그러나 귀국 후에 그려졌다고 알려진 <부채를 든 자화상>은 훨씬 인상파의 요소가 가미되었으며 어떠한 형식에 얽매어 있는 듯한 형식적이고 딱딱한 모습에서 벗어나 자신의 시각을 담아내려는 모습을 보이고 있다.

김관호 역시 고회동과 이러한 점에서는 비슷한 점이 있다고 할 수 있다. <산과 강이 있는 풍경> (1916)은 넓은 하늘에 열린 자유로운 공기 속에서 빠르게 변화하는 구름 모습이 화면 절반을 차지하고 있고, 근경에 있는 언덕과 원경의 산을 하늘과 마찬가지로 손을 빠르게 움직여 그린 모습을 보이고 있다.<sup>19)</sup> 인상파가 감지한 대기 속의 다양한 색채를 화면에 끌어내는 그의 능력은 한국 초기 유화의 수준을 한 단계 높여준 것으로 평가할 만하다. 이러한 상황은 1916년 귀국한 후에 그려진 것으로 알려진 <정자가 있는 풍경> 역시 자유로운 분위기에서 빠른 필치로 그려진 것을 알 수 있다. 이러한 정황은 고회동이 남기고 있는 <부채를 든 자화상과> 과 거의

19) 이 그림에 대한 설명은 윤범모, 「1910년대 화단의 별 김관호」, 『월간미술』, 1995. 5, pp.92~99.를 참조 할 것.



〈그림 7〉 김관호, 해질녘

같은 배경을 가지고 있는 것으로 추측된다.

그러나 그를 유명하게 한 〈해질녘〉(1916)은 일본 외광파와 일본 메이지낭만주의의 영향을 여실히 보여주는 한국근대미술 작품 중에서 대표적인 것으로 파악할 수 있다. 뒤로 돌아선 두 나부<sup>20)</sup>를 소재로 한 이 그림은 외광파의 영향뿐만 아니라, 그 소재에서도 구로다의 영향을 엿보게 한다.<sup>21)</sup> 〈아침화장〉(1893)은 구로다가 유학시절에 그렸던 작품으로 거울 앞에 선 나부의 뒷모습을 그린 작품으로 이러한 자세는 ‘퓌비 드 샤반느’(Pierre Puvis De Chavannes)의 〈해변의 세여인〉(1879)에서도 볼 수 있다. 구로다가 프랑스 아카데미즘과 상징주의 회화에 매혹되었던 것은 서구적 전통 즉, 확실한 골격과 명확한 사상을 담은 구상화(컴포지션)라는 이념을 대표한다고 생각한 샤반느의 작품이었다. 따라서 구로다의 작품에 지대한 영향을 미친 프랑스 화가는 샤반느이었을 것이다.<sup>22)</sup> 이런 구로다의 작품경향과 일본 양화계에서 그의 영향력을 생각한다면 김관호가 누드를 소재로 하고 있다는 것은 배우는 입장에서 당연한 것일지도 모른다.

뿐만 아니라, 이 그림에는 일본의 낭만주의 요소로 꼽히는 석양을 배경으로 하였던가, 인체 자체에 대한 표현의 욕망보다는 배경으로서 자연과 일치시키는데 관심을 둔다든가, 서정적 정서를 자아내게 하는 방법으로서 색채를 운용하는 방법 등이 일본 메이지낭만주의 요소를 짙게 담아내고 있는 것이다. 따라서 〈해질녘〉은 구로다의 외광파 작품이 가지고 있는 외형적 소재를 차입하면서 메이지낭만주의라는 일본의 정서를 적절히 조화시킨 작품이라고 할 수 있다. 이 그림이 동경미술학교 졸업작품이지만, 1916년 문전에 출품하여 특선에 당선되었다는 것은 그 당시 일본의 근대 유화가 표현하고자 하는 정서를 훌륭히 담아내고 있다는 사실을 증명하는 것이다. 이 그림이야말로 당시 일본의 메이지낭만주의 영향으로 형성된 일본화된 유화의 모습을 그대로 담고 있는 것이다.

여기서 당시 일본 동경미술학교 교수의 면면을 살펴보아야 할 것 같다. 이 시기의

20) 뒤로 돌아선 나부를 소재로 한 것에 관한 언급은 오광수, 앞의 책, p.7~19.참조

21) 오광수, 앞의 책, p.21.

22) 高階秀爾, 『日本近代美術史論』, 黒田清輝 편, 講談學藝文庫, 1990, p.104.



동경미술학교는 프랑스에서 유학하고 돌아온 ‘후지시마 타케시’, ‘오카다 사부로스케’, ‘와다 에이사쿠’, ‘고비아시 만고’ 등이 교수로 재직하던 시기이었다. 후지시마 타케시는 1896년 동경미술학교 조교수가 되면서부터 그때까지 일본식 절애주의적인 주제에서 탈피하여 구로다의 외광파와 자연표현을 습득하였다. 그러나 1901년 명성(明星)의 표지를 담당하면서부터 자신만의 화풍과 유럽의 상징주의 회화(샤반느, 르동)에서 얻은 지식으로부터 보다 장식적이며 서정적인 주제로 메이지낭만주의를 대표하는 화가로 성장한다. 그는 1905년부터 1910년까지 프랑스 유학을 마치고 돌아와 동경미술학교에 재직하면서, 한편으로는 문전 심사위원으로도 활동한다. 이러한 그의 활동은 일본 아카데미즘을 형성하는데 크게 기여한다. 와다 에이사쿠는 1896년 동경미술학교에 양화과를 만들었을 때에 구로다에 의해 조수로 추천되었으나 곧 사퇴하고, 프랑스로 건너가 1900년 코랭에게 입문하였다. 그리고 일본으로 귀국한 뒤에 동경미술학교 교수가 되었다. 그는 구로다의 충실한 제자로 외광파의 화풍의 전형을 이루고 있다고 말할 수 있는 작가이다. 오카다 사부로스케 역시 구로다에게 외광표현을 배웠고 1897년부터 1899년까지 코랭에게 사사를 받았다. 그는 온화하고 부드러운 필치로 안정된 색조를 특색으로 하는 화풍을 구사하였고, 동경미술학교 교수로 재직하면서 관전파의 중심인물로 성장하면서, 일본 아카데미즘을 형성한 작가였다. 이들의 화풍은 외광파의 표현을 중심으로 하면서 메이지낭만주의에 질게 물들은 화풍을 구사하고 있었다. 따라서 고희동, 김관호, 김찬영 등이 이들의 화풍을 그대로 따르고 있는 것은 당연한 것이라고 할 수 있을 것이다.

김찬영은 1917년 귀국 뒤에 그림 그리는 일보다는, 문학 동인으로 활발히 활동했다. 따라서 그림보다는 미술과 관련된 글을 다수 발표했다. 「西洋畵의 系統(及使命)」(동아일보, 1920. 7.20~21), 「현대예술의 대안에서 회화에 표현된 ‘포스트임프레셔니즘’과 ‘큐비즘」(창조, 1921.1), 「완성예술의 서름」(영대, 1924.8)을 들 수 있다.<sup>23)</sup> 이러한 글들은 당시 현대미술에 대한 해박한 지식을 습득했다는 것을 알 수 있다. 이를 바탕으로 본격적인 작품 활동을 할 수 있을 것으로 여겨지지만, 그의 지식은 당시 한국근대화단에서는 미처 수용할 능력을 갖추지 못했던 첨단지식이었기에 문학인으로서 활동만을 보여주었을지도 모른다.

어쨌든 그가 동경미술학교에 남기고 있는 〈자화상〉은 와다 에이사쿠와 후지시마 타케시의 제자답게 그들의 영향이 많이 드러난다. 와다 에이사쿠의 색채와 빛의

23) 김현숙, 「김찬영 연구」, 『한국근대미술사학』, 청년사, 1998, p.146에서 재인용



〈그림 8〉 김찬영, 자화상



〈그림 9〉 아오키 시게부, 자화상

흐름에 대한 관심과 후지시마 타케시의 인상파의 요소인 색채와 붓 터치를 능숙하게 구사하고 있다. 그의 자화상은 배경에 있는 풍경은 노을이 물든 구름과 하늘이 화면에 넓게 차지하고 있다. 이 배경은 인물에 아주 멀리 물러나 있다. 희미하게 처리된 배경과 다르게, 인물은 굵은 윤곽선과 뚜렷하게 음영을 처리하여 거인 얼굴처럼 화면전체를 차지하고 있다. 비켜선 자세에서 정면을 바라보기 위해 고개를 돌리고 있는 얼굴 속의 눈은 초점은 고정되지 않았다. 어째든 비현실적, 관조적 내면세계 속에 칩거하면서 마치 자신을 거대한 인물로 그린 그의 자화상은 그의 글 속에서도 확인된 것처럼 낭만주의 취미와 상통한다.<sup>24)</sup> 그의 자화상과 직접적인 비교가 될 만한 것은 당시 동경미술학교의 신화가 되었던 ‘아오키 시게부’(青木 繁)의 〈자화상〉(1904)이다. 그리고 석양 노을에 관한 풍경은 와다 에이사쿠, 고바야시 만고 등이 동경미술학교 교수들이 자주 다루던 소재였다. 1890년대부터 나타난 이러한 석양을 배경으로 한 인물들이 많이 제작되었는데, 그 영향은 1910년대까지도 지속되고 할 수 있다.<sup>25)</sup>

나혜석은 위에 열거한 작가들보다는 보다 인상파 요소를 쉽게 찾아볼 수 있는 작가라고 할 수 있다. 비교적 위의 작가들보다는 많은 작품을 남긴 그녀는 세계 일주를 통해서 얻은 서구미술사조 지식에 의해 인상파 요소를 위의 작가들보다는 많이 보여주고 있다. 〈스페인 국경〉(1928), 〈파리풍경〉(1928)에서 보이는 것처럼 대상

24) 김현숙, 앞의 책, p.153.

25) 김찬영의 자화상과 青木 繁의 자화상과의 관계 및 배경으로 등장하는 석양에 대한 언급은 김현숙, 앞의 책, pp.148~157. 참조 할 것.

의 묘사나 혹은 그것이 가지는 문학성보다는, 광선의 흐름을 빠른 시간 내에 포착하여 화면에 담아내려는 시도가 그런 것들이다.

일본에서 배우고 돌아온 초기유학생들이 남기 몇몇의 작품을 통해 인상파 요소를 추출하고 파악해내는 것은 다소 무리가 있는 것은 사실이다. 그러나 이 당시의 작가들은 비교적 서구화단의 사정이나 혹은 일본화단을 통해서 인상파라는 사조에 대하여 어느 정도는 숙지하고 있었을 것이다. 그러나 그것에 대한 정확한 이해는 아직 부족하였을 것으로 추측된다. 즉 인상파가 서구근대미술의 시발로서 가지는 의의나 그것이 탄생하게 되는 사회적, 미술적 배경에는 아직 그들의 의식이 미치지 못했음이 분명하다. 따라서 의도적으로 인상파 요소를 따르려 했다기보다는 일본유화를 수용하는 과정에서 외광파와 메이지낭만주의가 결합된 일본근대 유화형식을 자연스럽게 도입하였을 것이라 추측된다.

#### IV. 아카데미즘의 형성

한국근대미술에 있어서 아카데미즘 역시 일본근대미술과 불가분의 관계가 있음을 부인할 수 없다. 초기유학생들은 자신들의 작품제작 태도에 분명한 입장을 취하지 못하고 아니 이해할 수 없었다고 하는 것이 더 정확할 것이고, 다만 동경미술학교의 수업진행 방식을 그대로 따르고 있다고 해야 할 것이다. 특히 이들은 실기만을 배웠다는 사실을 감안 할 때, 그들이 보고 배우는 것은 그 당시 일본의 잡지나 화단에서 일어나는 여러 가지 사안들을 피상적으로 이해하는 정도였을 것으로 파악할 수 있다.

일본아카데미즘의 형성은 구로다의 귀국부터 시작되었다고 할 수 있다. 그의 귀국과 아울러 일련의 사건, 동경미술학교의 양화과 설치, 양화과 교수로 취임, 뒤이어 문부성 전람회 설치로 구로다 및 그를 추종하는 외광파의 화풍이 일본 관화파를 형성하게 되는 것은 일본아카데미즘이 성격을 만드는 당연한 귀결이었던지도 모른다. 이러한 일본의 1890~1910년대, 즉 한국 초기유학생들이 일본에 유학을 가기 시작하던 때까지 소위 일본의 아카데미즘은 확고한 형식을 드러내고 있다고 할 수 있다. 따라서 이러한 일본근대 유화를 그대로 수용한 한국근대미술은 일본의 아카데미즘과 맥을 같이하는 것이 하나 이상할 것이 없다. 이러한 상황은 1922년 조선미술전람회의 시작으로 동경미술학교 교수가 심사위원으로 참석함으로써 더욱 확고해졌다

고 말할 수 있다.

그러면 먼저 소위 흔히들 외광파라고 불리는 화풍을 배운 구로다의 유학시절 프랑스의 아카데미 상황부터 언급하는 것이 순서일 것 같다. 사실 아카데미는 오랜 역사와 전통을 가지고 있다.<sup>26)</sup> 먼저 신고전주의 시대의 아카데미(18세기)는 예술교육에 있어 각 국가의 학적·정치적 격동은 예술교육의 근본적인 변화를 초래하였고, 그것은 점진적인 분열과 아카데미 목적의 분화를 이끌어냈다. 광범위하게 수용되었던 빙켈만의 고전주의 이론들은 당시의 절충적 분위기와 지적인 풍토를 제공하였고, 특히 회화의 기본인 드로잉을 중요하게 간주하고 동시에 고고학이라는 역사연구에 새로운 흥미를 가지게 된다. 이러한 분위기는 고전 아카데미와 연결되고 한편으로는 산업발전과 중상주의의 대두로 예술교육의 새로운 문제를 제기하면서 전통적인 아카데미 교육에서 학교와 연합하는 타입을 만들어 내다.

26) 아카데미 어원적으로는 고대 그리스 아테네 근교의 숲 이름으로 여기서는 그리스의 영웅신 '아카데미오스'(Ἀκάδημος)에게 봉납된 체육장이 있었던 것에서 그 이름이 연유하여 '아카데미아'(Ἀκαδημία)라고 불리게 되었다. 그래서 이 숲을 애호한 플라톤이 기원전 387년경 운동장 가까이에 학교를 설립하고 철학 연구와 교수에 종사했던 것으로 아카데미아는 이 학교의 명칭이기도 하며 후에는 플라톤 학파 자체를 가리키는 것이 되었다.

근세에 이르러 인문주의 운동의 발흥에 따라 1440년 피렌체의 '산 마르코' 사원 내에 플라톤 아카데미아를 본보기로 한 '아카데미아 플라토니카'(Accademia Platonica)가 메디치가의 '코시모'(Cosimo di Medici, 1389~1464)에 의해 창설되었다. 피치노에게 지도가 맡겨지면서 많은 훌륭한 고전학자 및 고전 숭배자를 배출했다. 이와 같이하여 근대적인 아카데미는 이탈리아에서 처음 발달되어 16세기에서 17세기에 걸쳐 서서히 분화되었다. 예를 들면 자연과학, 문학, 미술, 국어 등 각 전문 과목들의 아카데미가 이탈리아를 시작으로 독일, 영국, 프랑스, 등의 유럽 각국의 주요지역에 설립되었다. 그러나 18세기에 이르러 대부분의 학문, 예술을 종합하여 아카데미를 조직하는 경향이 현저해졌다.

미술의 아카데미에서 가장 오래된 것은 1575년 로마에 설립된 '산루카 아카데미'(Accademia di San Luca)이다. 이는 루카조합에 연유된 것이지만 쭈카리(F. Zuccari, 약 1540~1609)는 이것에 예술학교의 성격을 부여함과 동시에, 중세 이래의 길드적인 일체의 것을 철저하게 제거하는 것에 힘썼다. 결국 중세의 길드교육이 오로지 장인기술의 양성을 목표로 해온 것에 반해 여기서는 기술과 교양을 결합하는 새로운 견해가 취해지고, 원근법, 해부학, 역사 등의 과목이 교수되었다. 이것은 예술교육사상 획기적인 것으로 주목되어야 한다. 파리의 '왕립 회화조각 아카데미'(Academie Royale de Peinture et Sculpture)는 1648년 '마자랭'(Jules Mazarin, 1602~1661)에 의해 창설되고, 다시금 콜베르(Jean Baptiste Colbert, 1619~1683)에 의해 재조직되었는데 이것은 이후의 각국 미술아카데미의 기준이 된 점에서 가장 중요하다. '르 브룅'(Charles Le Brun, 1619~1690)은 이에 예술계의 입법자와 감시자의 역할을 맡고 프랑스 아카데미의 명칭을 요구했다. 그러나 이 아카데미의 실체는 국왕을 위해 봉사하는 예술가의 단체에 불과했으며 또한 1776년에 미술학교를 병설하였지만 아카데미 회원의 후계자를 양성하는 것만으로 이해되어 거의 진정한 의미에서의 연구나 교육은 이루어지지 않았다. 竹内敏雄, 『미학예술학사전』, 안영길 외 譯, 미진사, 1989, pp.635~636.

19세기 아카데미는 고전주의와 인문주의 등을 여전히 기초로 하면서도 여기에 대한 반동이 나타나게 된다. 즉 전시대의 지적주의에서 낭만적 정신이 그 반동으로 탄생한다. 에콜 드 보자르의 다비드는 제자들에게 이전에 드로잉을 중요하게 여겼던 것을 벗어나 색을 강조하고 직접 형태를 그리는 방법을 가르친다. 이러한 낭만주의적 경향의 대두는 인간의 자유로운 상상력을 강조하면서 전통에 대한 혁신을 요구하게 되었던 것이다.<sup>27)</sup>

사실 프랑스 아카데미는 이탈리아의 경우처럼 지역적인 학파로 변모하지 않고 국가적인 양식으로 수세기 동안 번성할 수 있었던 것은, 왕실이 아카데미 양식의 생산품에 대해서 소비자 역할을 착실히 수행하였기 때문이다. 그러나 19세기에 이르러 견고했던 아카데미와 정부의 밀착관계에 새로운 변화의 조짐을 보이기 시작한다. 그것은 프랑스 혁명 이후 사회계층이 다양하게 변화하면서 그 양식을 결정짓는 요인의 하나로 화가와 후원자와의 관계를 고려할 때, 부유한 신중산층의 부상은 아카데미 취향뿐만 아니라, 이에 반대하는 다른 화가들을 지원할 수 있는 토대를 구축하는 다양한 사회를 형성하게 되었다는 것이다. 즉 신고전주의 매끈한 화면처리와 기교적인 것, 이에 반대 성향을 지닌 낭만주의의 역동적인 구성을 동시에 선호하는 중산층이 대두하자, 루이 필립(7월 왕정 시기, 1830~48)은 샤반느와 같은 절충주의 화가를 수용하게 되고, 곧이어 1851년 2월 혁명이후에는 당시의 아방가르드였던 사실주의, 인상주의와 아카데미가 결합한 절충적 화가들의 작품이 별 거부감 없이 '살롱전'에 출품하게 되는 상황으로 나아가게 되었던 것이다. 1870년대에 이르게 되면 인상주의 화가들처럼 도시생활의 단편을 주제로 삼거나, 스냅 샷 기법으로 대상을 포착하는 절충된 방식의 아카데미 그림이 신흥 부르주아지에게 인기가 있었다.

1883년부터 1893년까지 구로다가 유학하던 당시 프랑스에서는 '퓌비 드 샤반느'(Pierre Puvis de Chavannes, 1824~1889)가 국민화가로 추앙을 받던 시기였다. 그는 전통적인 이상주의를 견지하고 있었지만 아카데미 화가는 아니었다. 그는 문학적이고 신화적인 주제를 선택하였지만 환상적인 몽환세계를 보여준 모로나 르동의 상징주의와는 분명히 구별되며, 회화의 질서와 구조에 있어서는 인상주의에서 크게 벗어나 있었던 화가였다.<sup>28)</sup> 이 시기의 프랑스 아카데미는 커다란 변화를 보이게 되는데, 그것은 샤반느와 같이 아카데미에 속하지 않았고 더욱이 아방가르드에도 속하지

27) ENCYCLOPEDIA of World Art: Vol. 8, pp.149~150.

28) 김미정, 「퓌비 드 샤반느 회화의 주제와 형식」, 『미술사연구』, 1998, p.171.

않았던 중도주의 화가들의 화풍을 프랑스 정부나 새로운 부르주아지들이 받아들였다는 점이다.

이러한 시기에 파리에 유학하던 구로다는 프랑스의 살롱과 부르주아들이 선호하던 양식이었던 샤반느의 화풍에 매력을 느끼지 않았을 수 없었을 것이다. 따라서 이러한 절충적 양식을 배우지 않고, 당시에 아직까지 확실한 기반을 가지지 못했던 인상파 혹은 후기 인상파를 선호했을 리 없었을 것이다. 이는 당시 일본의 귀족집안의 청년이 법률공부를 포기하면서 선택한 그림이 당시 최고의 인기를 누리고 있었던 살롱의 형식을 받아들였다는 것은 당연한 순서였을 것이다.

‘다카시나 슈우지’(高階秀爾)는 구로다가 프랑스 아카데미즘과 프랑스의 절충주의 회화에 매혹되었던 것은 서구전통 즉, 확실한 골격과 명확한 사상을 담은 구상화(컴포지션)라는 이념을 서구의 전통적 아카데미즘으로 믿었고, 따라서 ‘마네’와 ‘드가’보다도 ‘튀비 드 샤반느’ 같은 화가의 작품세계가 서구의 전통이라고 확신한 결과였다<sup>29)</sup>고 하는 주장을 볼 때, 당시 살롱화풍의 형식을 갖춘 ‘코랭’의 문하에 들어갔던 구로다에게는 당연한 결과였으며, 이로 인해 하나의 일본근대 유화의 성격과 일본의 아카데미 성격을 형성하는 결정적인 계기가 되는 것이다. 즉 서구의 엄격한 고전주의를 바탕으로 한 사실적인 기법과 장엄한 주제는 사라지고 정서적 묘사주의에 물 들은 화풍이 일본 아카데미를 형성하게 되는 것이다.

구로다 이후 코랭 문하에 들어가 그의 화풍을 이어받고, 귀국한 뒤에 동경미술학교 교수가 되는 와다 에이사쿠와 오카다 사브로스케에게 이러한 맥락은 지속된다고 할 것이다. 또한 1907년에 시작되는 문전은 당시 일본의 양화계를 총망라하는 하나의 장으로 형성되어 점차 일본 아카데미즘을 고착시키게 되는 것이다.

이러한 맥락에서 보면 한국근대미술에 있어서 초기유학생들의 작품과 그 이후 선전에서 입선하는 작품들은 일본아카데미즘의 영향 밑에 있다고 해야 할 것이다. 그러나 분명히 한국아카데미즘은 아직까지 정확하게 인식되지 않고 다만 사실적, 보수적 미술 또는 기법은 뛰어나지만 상상력이나 개성이 부족한 미술 등으로 보는 부정적<sup>30)</sup> 어감을 가지고 있다고 할 수 있다. 하지만, 일본 근대 유화에서 형성된 외광파의 요소와 인상파 요소들이 일본 낭만주의로 표면화된 하나의 일본근대 유화의 형식 그대로가 한국아카데미즘의 성격을 결정하고 있다고 해도 지나친 주장은 아닐

29) 高階秀爾, 『日本近代美術史論』, 黒田清輝 編, 講談學術文庫, 1990, pp.90~91.

30) 김영나, 『1930년대의 한국근대회화』, 『미술사연구』, 1993, p.35.

것이다. 게다가 1922년에 시작된 선전은 심사위원 대부분이 동경미술학교 교수이면서 구로다의 제자이거나 동료였다는 것은 이러한 사실을 더욱 확고하게 뒷받침하고 있는 것이다.

1922년 제 1회는 고희동, 나혜석, 정규익이 2회는 김관호, 김창섭, 김서경, 전봉래 등이 3회는 강신호, 강진구, 김용준, 손일봉, 송병돈, 이종우 등 모두 18점이 출품되었다. 이러한 경향은 4, 5회를 넘어서면서 급속도로 출품수가 증가하고 10회에는 한국인 출품입선자는 모두 74명에 이르게 된다. 이렇게 선전이 점차 그 역사를 갖게 됨에 따라 선전을 통한 출세 작가들이 등장하게 된다. 이들은 양화부문의 추천작가로 우대되면서 더욱 성장하게 되고, 그 중에서도 가장 아카데미즘의 전형으로 꼽히는 이가 바로 김인승, 심형구라고 할 수 있다. 한편, 선전에서는 그다지 두각을 보이지 못하였지만 고전적 아카데미, 즉 사실적 묘사주의와 엄숙주의를 바탕으로 하여 아카데미의 전형적인 소재인 누드와 정물을 다루고 있는 작가들 중에서 아카데미즘의 경향이 강한 작가로 위의 작가보다 다소 앞선 세대인 작가로는 이종우, 이마동을 들 수 있는데 이종우는 특히 다른 아카데미 화가들과는 다소 다른 면모를 보이고 있다.

이종우는 1918부터 1923년까지 동경미술학교를 마치고 귀국하여 잠시 서울에서 활동하다가 다시 1925년 파리에서 백계 러시아인 ‘쉬하이 에프 연구소’에서 다시 서양미술을 수학하고 1928년에 귀국하게 된다. 그는 이 당시 무명의 고전주의 화가에게 당시 서구 화단에서 주류를 완전히 벗어난 고전적 규범으로서 유희를 접했다는 것은 유희도입의 초기로 보아서는 당연하게 보이기 조차한다.<sup>31)</sup> 그는 이곳에서 동경미술학교 시절에 배웠던 절충적 외광파를 벗어 던지고 서양의 고전적 아카데미즘을 그대로 배우고 있다. 그것이 비록 당시의 무명화가였던 쉬하이 에프에게 배웠다고 하지만 서양의 고전적 아카데미를 선보였다는 점에서 재평가가 이루어져야 할 것이다. 그는 파리 유희시절 그린 〈남자 누드〉(1926), 〈옹서〉(1926), 〈모 여인상〉(1927)에서 일본의 절충적 외광파에 의해 형성된 일본아카데미즘과는 달리 인물을 매우 구조적으로 처리하여 등장인물을 이성적으로 만들어 내고 있다. 그러나 파리에서 제작한 그의 몇 작품에서 보이는 엄숙한 아카데미즘은 그의 이후 작품에서 지속적인 발전은 보여주지 못하고 말았다는 느낌이다.

이마동 역시 동경미술학교(1927~32)를 졸업하고, 일본 아카데미즘을 보여주는 화

31) 오광수, 『한국 근대미술 사상 노트』, 일지사, p.24.



〈그림 10〉 이종우, 남자누드



〈그림 11〉 이마동, 정물



〈그림 12〉 김인승, 누드



〈그림 13〉 심형구, 물가

가라고 할 수 있을 것 같다. 그의 특히 〈꽃다발이 있는 정물〉(1934) 작업실 한 구석에 있는 석고와 탁자 위에 있는 꽃다발과 화분을 중심으로 탄탄한 구도를 보이고 있다. 붓 터치나 빛에 대한 해석은 후지시마 타케시의 영향을 보이고 있으나 색채의 운영은 매우 절제된 모습을 보이고 있다.

동경미술학교의 우등생이었으며 동경미술학교의 교수에게 인정받았던 김인승과 - 김인승은 ‘타나베 이타루’(田邊 支)와 ‘고바야시 만고의 제자였다’. 심형구는 문전과 선전에서 다수 특선을 하고 선전에서는 최고상까지 받은 이들에게 아카데미즘의 전형을 엿볼 수 있을 것이다. 이들은 여러 가지 면에서 공통점을 보이고 있는데 특히 소재가 인물중심이라는 것이다. 그것도 한결같이 정태적인 범위를 벗어나지 않는 사실이다. 이들은 동경미술학교 교육의 핵심인 데생을 강조하면서 세밀한 관찰에 의한 입체감과 인물의 사실적 묘사에 관심을 공통적으로 보이고 있으나, 인물의 설정 방



식에 차이를 보이고 있다. 그것은 김인승이 고전적인 시각을 유지하려 하는 데 비해서 심형구는 인물의 정취적 감성을 살리려고 했다는 것이다.<sup>32)</sup>

## V. 결 론

한국근대미술은 정치적·사회적 환경 속에서 배태한 일본근대 유화의 영향을 숨길 수 없다. 따라서 이러한 환경 속에서 탄생한 한국근대미술이 일본근대 유화와 어떠한 관계가 있는지 또 거기에 무엇이 들어있는지를 추출해야 한국근대미술을 이해할 수 있을 것이다. 그동안의 연구는 일본의 근대 유화의 형성과정을 너무나 단선적으로 파악한 나머지 한국 근대미술 형성기에 있어서 우리가 일본근대 유화를 단선적으로 파악하는 방식과 유사하게 진행되어 왔다고 할 수 있다.

일본의 외광파는 단순히 그것이 우연적 혹은 다소의 인위적인 형태로 도입되는 것이 아니라, 일본 근대유화를 도입하는 과정에서 필연적인 부분이었다고 해야 할 것이다. 즉 외광파는 당시 프랑스의 살롱에서 보이고 있었던 최신 사조였으며, 한편으로는 공식적인 아카데미즘의 전형으로 인식되었다. 따라서 구로다를 비롯한 코랭의 문하에서 배웠던 이들은 당시 아방가르드였던 사실주의와 인상파에 관심을 가질 필요가 없었음이 분명하다. 그래서 일본 근대유화는 외광파를 그대로 서구미술의 전통으로 받아들였던 것이다. 여기에 19세기말 일본에 품미하던 소위 메이지낭만주의는 외광파 화풍과 접목하여 더욱 일본 정서와 부합하는 화풍으로 고착하게 된다.

이러한 일본 근대유화 상황에 한국 유학생들이 일본의 여러 대학과 동경미술학교에서 유화를 공부하면서 당연히 그것을 그대로 배울 수밖에 없는 상황이었다. 한국 초기 유학생들은 유화에 대한 지식이 전혀 없는 상황에서 자신이 무엇을 배워야 하고 어떤 자세를 가져야 할 것인가에 대한 준비의식이 당연히 부족할 수밖에 없는 상황이었을 것이다. 어쩌면 당시 한국이 식민지로 있었던 상황에서 이것은 당연한 일이었을 것이다. 이런 일은 비판의 대상이 될 수도 없는 것인지도 모른다. 하지만 이미 앞에서 언급한 것처럼 민족적 자부심과 민족적 열등감이 동시에 존재하는 사회의식처럼, 전통적인 문화와 수입 문화와의 사이에도 갈등이 그대로 존재했다. 이런 갈등은 초기유학생들이 귀국한 뒤에 곧 유화에서 동양화로 바꾸거나 그만두는

32) 오광수, 「자연주의의 계보」, 『한국현대미술전집 7』, 한국일보사, 1978, p.95.

일들은 모두 이런 사실에 기인하기 때문일지도 모른다.

어쨌든 초기 유학생들이 남긴 작품들은 완전한 인상파에 대한 지식이나 깊은 자아의식을 가지고 제작된 것은 아니라, 일본 동경미술학교에서 가르치고 있었던 것들을 그대로 수용했다고 할 수 있다. 따라서 이들의 그림은 구로다의 외광파라고 부르는 것들의 영향보다는, 인상파를 보고 배웠던 동경미술학교 교수들의 영향을 더 많이 받았다고 할 수 있다. 그리고 이들의 영향은 그대로 한국 근대미술의 아카데미즘을 형성하는데 커다란 영향을 미치고 있음을 부인할 수 없다.

앞으로 이 부분은 더욱 더 많은 연구와 조사가 필요한 부분이다. 그 일에 대한 관심을 불러일으키는 초석이 되는 글이 되기를 희망한다.

## ■ 참고사진리스트

1. 구로다 세이끼, 기녀, 81.3×64.8, 캔버스에 유화, 1893.
2. 야마모토 호스이, 서양부인, 41×33, 캔버스에 유화, 1882.
3. 후지시마 타케시, 검은부채, 63×41, 캔버스에 유화, 1909.
4. 안토니오 환타네지, 목우, 19.4×24.7, 캔버스에 유화, 1869.
5. 다니엘 코랭, 花月, 캔버스에 유화, 1886.
6. 고희동, 자화상, 73×53.5cm, 캔버스에 유화, 1915.
7. 김관호, 해질녘, 127.5×127.5cm, 캔버스에 유화, 1916.
8. 김찬영, 자화상, 60.8×45.7cm, 캔버스에 유화, 1917.
9. 아오키 시게부, 자화상, 캔버스에 유화, 1904.
10. 이종우, 남자누드, 80.5×63, 캔버스에 유화, 1926.
11. 이마동, 꽃다발을 배치한 정물, 127×90cm, 캔버스에 유화, 1933.
12. 김인승, 나부, 162.5×130, 캔버스에 유화, 1936.
13. 심형구, 물가, 160×120cm, 캔버스에 유화, 1938.

## ■ 참고문헌

- 고희동, 나와 조선서화협회시대, 신천지, 1954. 2.
- 김미정, 퀴비 드 사반느 회화의 주제와 형식, 미술사연구, 1998.
- 김복기, 근대 한국 양화의 도입과 전개, 월간미술, 1995.
- 김영나, 1930년대의 한국근대회화, 미술사연구, 1993.
- 김진송, 근대미술 형성기의 예술의식, 가나아트, 1992, 통권28호
- 김진송, 미술문명론과 조선미술열등론, 가나아트, 1993, 1·2월호
- 김현숙, 김찬영 연구, 한국근대미술사학, 청년사, 1998.
- 오광수, 자연주의의 계보, 한국현대미술전집 7, 한국일보사, 1978.
- 오광수, 한국 근대미술 사상 노트, 일지사.
- 윤범모, 1910년대 화단의 별 김관호, 월간미술, 1995.
- 윤범모, 한국 근대유화의 전개 양상, 근대를 보는 눈, 국립현대미술관, 1997.
- 최공호, 한국 근대공예의 이원구조, 그 형성과 전개, 미술사학, 한국미술사교육연구회, 1994.
- 高階秀爾, 日本近代美術史論, 黒田清輝 편, 講談學術文庫, 1990
- 竹内敏雄, 미학예술학사전, 안영길 외 譯, 미진사, 1989
- 大野郁彦, 일본 근대미술과 東京美術學校, 월간미술, 1989.
- 大野郁彦, 일본 근대양화의 전개, 월간미술, 1991.1.
- 大野郁彦, 일본 근대양화의 형성과 전개, 월간미술, 1990. 11.
- 岩崎吉一·原田實 編著, 일본근대미술사, 강덕희 譯, 예경, 1998.
- ENCYCLOPEDIA of World Art: Vol. 8.