
濟州近代美術의 形成 背景 考察

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함.

 제주대학교 중앙도서관
濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY





提出者 金 淳 官

指導教授 許 明 順

1991年度 7月 日

金淳官의 碩士學位 論文을 認准함.

1991年 7月 日

 제주대학교 중 도서
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY
主審 康 秉 彦 
副審 이 형 기 
副審 허 명 순 

濟州大學校 教育大學院

目 次

I. 序 論	1
II. 濟州道の 自然環境 및 地政學的 背景	4
III. 濟州美術의 形成 背景	11
1. 濟州 近代美術 形成 以前의 狀況	11
2. 濟州道 近代 美術教育의 現況	20
3. 濟州美術의 胎動期	27
IV. 1950 年代의 濟州 畫壇 形成	39
1. 時代背景	39
2. 避難畫家들의 活動狀況	40
1) 李 仲 燮	41
2) 洪 鍾 鳴	50
3) 張 利 錫	57
3. 學生 展示活動 및 激變期 畫家들의 影響	60
4. 地方性 克服의 濟州畫壇	64
V. 結 論	73
參考文獻	77
ABSTRACT	80

表 目 次

表 1.	普通學校 教科目 및 教授 時數表 (1908)	21
表 2.	學科目 每週教授 時間表 (1909)	22
表 3.	濟州公立 簡易農業學校 教育科程 時間配當 (1910 ~ 1919)	23
表 4-1.	初等學校 現況 (1927)	24
表 4-2.	涯月小學校 教科內容 (1923 ~ 1926)	24
表 4-3.	涯月小學校 教科內容 (1930 ~ 1936)	24
表 4-4.	涯月小學校 教科內容 (1936 ~ 1942)	25
表 4-5.	涯月小學校 教科內容 (1939 ~ 1945)	25
表 5.	第2回 學生美術展 入賞者 名單 (1953)	61

그림 目 次

그림 1.	天子位 — 濟州大學校博物館 所藏	12
그림 2.	監察位 — 濟州大學校博物館 所藏	12
그림 3.	中殿位 — 濟州大學校博物館 所藏	12
그림 4.	本宮位 — 濟州大學校博物館 所藏	12
그림 5.	冤望位 — 濟州大學校博物館 所藏	13
그림 6.	帝釋位 — 濟州大學校博物館 所藏	13
그림 7.	相思位 — 濟州大學校博物館 所藏	13
그림 8.	水靈位 — 濟州大學校博物館 所藏	13
그림 9.	紅兒位 — 濟州大學校博物館 所藏	14
그림 10.	相軍位 — 濟州大學校博物館 所藏	14
그림 11.	柱 甫 — 觀德亭內 寶物 322 號	16
그림 12.	十長生圖 — 觀德亭內 寶物 322 號	16
그림 13.	商山西皓 — 觀德亭內 寶物 322 號	16
그림 14.	猛虎圖 — 吳鳳彬 所藏	17
그림 15.	風俗圖 — 濟州民俗博物館 所藏	19

그림 16.	魚樂圖	— 濟州民俗博物館 所藏	19
그림 17.	說話圖	— 濟州民俗博物館 所藏	19
그림 18.	龍王神像圖	— 濟州民俗博物館 所藏	19
그림 19.	崖	— 李景端 所藏	29
그림 20.	西歸浦港		29
그림 21.	海女		29
그림 22.	드로잉 A	— 作家 所藏	32
그림 23.	高成珍이 歸國時 갖고온 서적들, 高成珍 藏書		34
그림 24.	드로잉 B	— 作家 所藏	34
그림 25.	風景	— 文基善 所藏	35
그림 26.	海邊의 가족	— 個人 所藏	45
그림 27.	바닷가의 아이들	— 個人 所藏	45
그림 28.	물고기와 아이들	— 이성재 所藏	46
그림 29.	西歸浦 바다가 보이는 風景	— 個人 所藏	46
그림 30.	섬이 보이는 風景	— 金正子 所藏	48
그림 31.	西歸浦의 환상	— 個人 所藏	48
그림 32.	濟州島 風景	— 個人 所藏	48
그림 33.	海草와 아이들	— 個人 所藏	48
그림 34.	宋태연 초상화	— 宋德南 所藏	49
그림 35.	李斗雨 초상화	— 李林寶 所藏	49
그림 36.	朴正龍 초상화	— 朴正龍 所藏	49
그림 37.	樂浪으로 가는 길	— 安鍾扶 所藏	51
그림 38.	1952年 避難時節 洪鍾鳴 가족		52
그림 39.	自 畫 像	— 個人 所藏	53
그림 40.	濟州島 沙羅峰	— 作家 所藏	53
그림 41.	風景 A	— 個人 所藏	55
그림 42.	風景 B	— 李根七 所藏	55
그림 43.	風景 C	— 李根七 所藏	56
그림 44.	第1回 濟州道美術協會展에서		65
그림 45.	第1回 濟州道美術協會展을 마치고		65

그림 46. 俗	女 - 作家 所藏	66
그림 47. 폭	포 - 韓箕八 所藏	68



I. 序 論

세계권 내에는 수많은 국가들이 존재하고 있고 각기 민족성이 서로 구별된다. 이와 같은 각 민족의 특수한 개성의 표현이 民族文化라고 한다면 각 민족문화의 다양성의 종합이 곧 세계문화요 가장 인류적인 것이 가장 민족적 의미를 지니게 마련이다. 일찌기 André Gide (1869 ~ 1951) 는 “가장 인간적인 작품, 가장 일반적인 흥미를 가지고 있는 작품은 동시에 가장 특수한 작품이요, 어떤 민족의 전체가 어떤 개인의 천재를 통해 그 특수성을 나타낸 작품이다”¹⁾ 라고 말하였듯이 다원화되면서 다양해지는 오늘날은 시대적 상황속에서 진정한 濟州의 의미를 찾아 본다는 것은 이 지역에 살고 있고 이 지역에서 생활의 기반을 두고 있는 미술인들에게 분명한 창작 자세를 제시해줄 뿐만 아니라 나아가서 濟州 美術을 韓國 美術속에 설정하기 위한 가장 기초적인 의의를 부여할 것이라 생각한다.

아울러 濟州島의 지정학적 위상과 자연환경이 내륙지방과는 현저하게 다른 여건임은 간과할 수 없다. 濟州島는 한반도의 서남 해상에 위치한 韓國 최대의 섬으로서 독특한 기후조건과 지질적 조건은 생업형태와 의식주의 생활에까지 영향을 끼치면서 民家의 형태와 구조의 특색을 낳게 했으며, 또한 신앙, 민간지식, 예술 등의 특색을 형성하는데 큰 역할을 하였다. 濟州島의 자연환경은 가난에 대응하는 생활양식을 조정시키면서 문화예술의 특성을 형성케 해왔다. 특히 仁祖 7年 (1629) 이래 2백년간 出陸禁止令으로 島民의 중앙문화와의 단절을 고조시킴으로써 한편으로는 고유문화성을 지켜오는 계기가 되었다. 그것은 濟州島의 풍토와 역사적 조건에서 형성된 서민문화적 성격이라고 할 수 있을 것이다. 이처럼 내륙 지방과는 현저하게 다른 요인을 濟州島에서는 일찌기 지니고 있었다. 그것을 「濟州的이다」라는 말로 요약할 수 있다.

高麗 肅宗 10年 (1105) 까지 濟州島는 독립국가로 이어져 내려오지만 高度의 문화국가를 이루지는 못하였다. 1270年 (元宗 11) 三別抄軍이 入島하면서 약 1세기에 걸쳐 蒙古의 지배를 받고 수십차례에 걸쳐 倭寇의 침입과 朝鮮朝의 유배지로서 金正喜 등 많은 政客 학자들이 유배되어 오면서 濟州의 儒學振興과 濟州문화의 변모에 큰 영향을 끼

1) 정종원(1963); 民族藝術의 理念的 基礎, 20세기 강좌 Ⅲ, 박우사, 1963, p. 226 재인용.

쳤다.

이로 인해 남성 儒敎文化와 여성의 巫俗文化라는 이중구조가 형성되어 전통문화가 희석되기 시작하였다. 이러한 점은 肅宗 28年때 (1703), 李衡祥목사가 淫祠와 佛寺 130여 개소를 파괴하고 巫覡 400여명을 歸農시킨 사실에서도 기존문화가 파괴된 것을 알 수 있다. 이러한 전통문화의 변화는 시대가 흐르면서 더욱 두드러지는 현상으로 나타나기 때문에 濟州島의 역사를 한반도에 편입된 하위 단위로 간주하는 입장이 아닌 濟州島 중심 시각에서 바라 보았을때 濟州的인 것을 회복시킬 수 있다고 생각한다.

그래서 그 방법으로 濟州島 美術활동에 눈을 돌리고자 한다. 그것은 인간의 의식적 무의식적인 활동 중에서 美術처럼 그 지역의 文化史와 더불어 오랫동안 지속되어 온 창조 활동은 혼하지 않기 때문이다.

이러한 시각에서 本稿는 濟州 美術에서 크게 자리잡고 있는 西洋畵를 중심으로 濟州 畵壇이 형성되는 배경을 역사의 흐름이라는 거시적인 맥락속에서 西洋畵에 결부시켜 고찰함과 동시에 외부 문화의 도입과 정착과정에서 발생하는 건강한 변증법적 논리의 토착화를 구체적인 연구의 목적으로 삼았다.

그 방법으로 첫째, 濟州 美術에 관련된 자료들과 그에 관한 기존의 연구들을 정리하고 濟州 美術의 淵源을 재검토하였으며, 둘째로는 증언과 작품들 그리고 그에 대한 해석들을 근거로 하여 濟州 美術이 형성되기 전과 畵壇이 형성되기까지의 美術을 점검해 보고, 마지막으로 1950년대 激變期 畵家들이 濟州에 미친 영향과 그 당시 生活相 등을 정리하는 것이다.

상기의 일반적인 목적을 달성하기 위하여 濟州 美術을 論할 수 있는 자료의 범위는 생존자의 증언, 그 당시의 구체적 작품, 문헌 자료로 대표되고 있으므로 本稿의 목적에 부합되는 구체적 연구 범위는 이러한 범주의 자료를 정리하고 재검토하는 것이라고 할 수 있다. 따라서 本論文은 濟州 近代美術의 형성 배경에 대한 하나의 結論이라기보다는 어떤 의미에서는 하나의 試論이라 할 수 있다.

本稿는 선행 연구가 거의 없는 상황에서 이루어졌고 작품의 손실로 실제 확인되지 않거나 미비한 부분들에서는 간접자료에 의지한 탓으로 곡해의 소지가 있을 수 있으나, 本稿가 濟州 美術을 재조명하는데 조금이나마 도움이 될 수 있다면 다행이라 생각하며 폭넓은 범위와 복합적인 시대적 의미를 바탕으로 보다 밀도있는 검증을 앞으로의 과제로 남긴다.

끝으로 세심한 지도로 本 論文을 이끌어 주신 許明順 교수님께 깊은 감사를 드리며,
많은 자료를 제공해 주신 洪鍾鳴선생님, 여러모로 조언을 주신 高英羽선배님, 당시를 증
언하여 주신 여러분들, 그리고 도움을 주신 모든 분들께도 아울러 고마운 마음을 적는다.



II. 濟州道의 自然環境 및 地政學的 背景

인간은 문화를 갖기에 사회적 동물이라고 일컫고 있지만 그 이전의 인간은 이미 동물적 인간에 지나지 않는다. 동물적 인간이기에 그들은 결코 자연과 분리되어 존재할 수 없는 것이다. Herder가 인간존재를 風土的 조건을 가지고 설명하여 민족 공동체의 존재 의의를 究明한 것이라든지, Marx가 “먼저 인간은 자연존재(Naturwesen)이기 때문에 인간 역시 동·식물과 다름없이 자연의 일부가 되지만 단지 의식을 갖는다는 데서 다르다.”라고 한 것 등은 모두 이와 관련된 내용들인 것이다. Herder의 「민족」이나 Marx의 「의식」은 바로 인간의 문화적 존재를 의미하는 것으로 이 문화를 인간은 창조하고 지닐 수 있는 데서 비로소 동물적 인간이 인간적 동물로의 전환이 가능하게 되는 것이다.

문화의 기능에 대하여 레스리 A. 화이트는 인류의 생존을 안전하게 해주고 영속시켜 주는 기능을 갖는다고 하였는데, 이것은 토인비가 말한 自然의 挑戰에 대한 인간의 창조적 應戰의 결과 문명이 발생한다는 개념과 일맥 상통하는 것으로 보아진다.

그런데 인간의 생활무대인 자연의 性狀은 지표상에서 균등하지 않고 각기 다른 다양한 모습이며 그 결과 독특한 다수의 自然地理區가 생겨나게 된다. 따라서 지표상에 생활하고 있는 인류는 저마다 독특한 자연의 자극을 받으며 또한 이를 극복하는 과정에서 이면 및 표면상의 독특한 요소들을 지니게 되는데 이것이 바로 고유한 지역문화가 되는 것이다.²⁾

이러한 관점에서 본다면 濟州의 문화는 濟州의 선인들에 의한 卑屬的이면서도 그 나름대로 濟州人의 叡智가 조화된 문화현상의 總和라 할 수 있는 것이다. 유사 이래 濟州人은 주어진 생활 여건에서 살아오면서 자연적 발생이거나 의식적 창익에 의한 산출의 결과로 새롭게 문화를 창조했고 자주성을 지닌 문화를 發芽시켰으며 끊임없이 傳承하여 오늘에 이른 것이다. 그러므로 대륙과는 유달리 특이한 풍토와 민속, 신화와 전설로 얽혀진 독특한 생활 양식 등 異國的인 아름다움을 지니고 있다.³⁾ 그것은 濟州島라는 단위지역이 주변지역과 매우 다른 지형, 지질, 기후, 위치 등 이 네 가지의 자연적 특성이 濟

2) 宋成大(1986); “三無精神 形成에 대한 地理學的 照明”, 濟州文化의 再照明, 도서출판 一念, pp. 54~55.

3) 洪貞杓(1973); 第1章 “濟州道의 美術概觀”, 濟州道 文化財 및 遺蹟 綜合報告書, 濟州道, p. 356.

州島 문화형성의 기본적 因子가 되어 왔기 때문에 濟州문화의 起源도 여기에서 찾지 않으면 안 될 것이다.

濟州島는 韓半島 최남단에 위치한 韓國 최대의 火山島로서 행정적으로는 濟州島(본도)와 그 附屬島嶼 및 楸子群島로 이루어져 있으며 그 면적은 1,89 *km*로서, 巨濟島의 약 5배에 해당하는 넓이다. 本島와 木浦와의 거리는 약 88 마일, 南으로는 日本 열도의 九州 장기현과 對하고 西쪽으로는 南中國의 上海와 對하고 있다. 그리고 그 위치를 경, 위도상으로 보면 동경 126도 10분~126도 58분, 북위 12분~33도 34분 사이에 있어 日本의 福岡縣과 거의 같은 위도상에 놓여있는 섬이다.

이러한 위치는 濟州島의 풍토, 기후에 영향을 주어 동식물의 분포, 산업의 구조 등에 작용하면서 버림받은 島嶼, 軍事的 要衝地 등 濟州島의 역사적 상황에도 의미를 지니게 했다. 섬은 중앙에 솟아 있는 1,950 *m*의 漢拏山을 중심으로 東西가 긴 타원형을 이루고 있어, 東西의 길이 80 *km* 南北의 길이 40 *km*, 주위의 길이는 254 *km*가 된다. 그리고 그 주위에 300여개나 되는 大小 火山들이 곳곳에 흩어져 있어 섬 전체가 아스파이테型 火山으로 되어 있다.

漢拏山은 四圍에 완만한 경사로 내려와 해안에 이르고, 등고선은 山峯을 중심으로 同心圓을 그리면서 직경 500 *m*의 화산호수인 白鹿潭을 이루며 경사는 南麓이 北部에 비하여 비교적 급한 편이어서, 이로 인해 해안선도 南部는 斷崖를 이룬 곳이 현저하고 평야도 南北 양단이 더 넓으며, 특히 서남부 해안지대에 광활한 평야를 이루고 있다.⁴⁾ 이러한 地形學的 여건에 地表의 풍토는 어떠한가. 耽羅志에서도 “토질이 뜨고 말라서 밭을 개간하면 반드시 우마를 몰아 밟아야 하며 2, 3년간을 연작하면 이삭이 여물지 않아서 부득이 다시 새 밭을 개간하여야 하니 노력은 배가 들고 수확은 적으니 이것이 백성의 가난이고 어려움이 많게 되는 까닭이다...”⁵⁾ 라고 언급하고 있다.

이처럼 濟州島의 토질은 火山灰土로 매우 척박하고 無氣하여 輕微함으로 비가 오면 땅이 부풀어 오르고, 마르면 콘크리트마냥 굳어져 氣通이 막히고 幹魃이 며칠 계속되는 날에는 땅에 균열이 생겨 發根에 지장을 주며 地面의 흙은 粉末이 되어 바람 부는 대로 날아가 버린다. 일찍이 濟州島에서 귀양살이 했던 金淨(1489~1521)은 농경 풍토에 대하여 “은통 한라의 산밭이라 자갈이 많아서 평토가 절반도 되지 않아 밭가는 자는

4) 玄容駿(1973); “自然環境”, 濟州道 文化財 및 遺蹟 綜合報告書, 濟州道, p. 23.

5) 李元鎮(17세기중반); “耽羅志”, 耽羅文獻集(教育資料 29호), 金行玉 譯(1976), 濟州道教育委員會, p. 214.

바로 고기의 배를 칼로 도려냄과 같다.”⁶⁾ 고 했다. 이러한 地勢와 地質은 濟州島의 식물 분포를 다양하게 하여 해안식물에서 거의 없는 잡곡 재배농업을 만들었다. 그래서 어느 지역에서도 볼 수 없는 특이한 농기구들이 있다.

또한 한해의 평균 풍속은 초속 4.8 m이나 겨울철에 부는 계절 바람은 좀 덜할 때에 초속 10 m로 불고 심할 때에는 초속 20 m까지 된다. 高銀이 濟州島의 이러한 바람을 가르켜 “바람은 방향도 없고 그 방향은 몇 백번이나 바뀐다. 그 비바람은 濟州島의 하늘과 바다 그리고 섬 전체를 사나운 짐승으로 만든다.”고 한 말은 매우 적절한 표현이다. 그리고 “보통 불영 휘어진 낭 봄비가 들은 일어나라”는 말이 있듯이, 이 곳의 비바람은 濟州島 사람들을 암담한 절망에 몰아 넣는다.⁷⁾ 또한 이러한 바람의 영향은 이것으로 그치는 것이 아니라, 이것이 원인이 되어 흉년이라는 피할 수 없는 큰 災殃을 불러오고 이것은 일시적인 위기가 아니라 해결하기 아주 어려운 문제가 되어 버린다.

사실 濟州島는 용암으로 이루어져 땅이 거친 데다 두 해가 멀다하고 큰 폭풍우가 몰아쳐 饑饉과 돌림병같은 災難이 끊인 적이 없는 섬이었다. 게다가 倭寇의 노략질이 끊이지를 않았고 民亂과 소요도 유달리 많이 일어났으니 평화를 누릴 겨를이 좀처럼 없었다. 이러한 악조건을 극복하기 위해 島民들은 항상 자연의 三災와 싸웠고 인위적인 핍박에 대항해야 했던 것이다.

濟州島에 언제 원시 국가가 세워졌는지를 뚜렷이 밝히는 문헌은 없다. 高麗 仁宗 23年 (1145) 金富弼이 펴낸 「三國史記」에 耽羅에 대한 기록이 많이 나타나는데 그 중에 가장 앞선 것이 「百濟本記」에 나오는 것으로 서기 476년 4월에 “耽羅國이 특산물을 바쳤으므로 임금이 기뻐하며 그 사자에게 은술이라는 벼슬을 주었다”는 기록으로 보아 三國 時代에 耽羅라는 古代國家가 있었던 것을 알 수가 있다.

그리고 濟州島의 선주민은 어느 한 곳에서만 흘러 들어온 단일족이 아니라, 한반도로부터 들어와 주류를 이룬 韓族과 이곳 저곳에서 들어온 남방계 도서족들이 뒤섞여 이루어졌음을 중국 진나라의 진수가 서기 258년쯤에 쓴 「三國志」의 「魏志」와 南北祖時代 宋나라 范曄이 쓴 「後漢書」라든가 濟州島 향토 사학자 金泰能과 역사학자 崔南善이 주장한 내용을 종합해보면 알 수가 있다.

6) 金 淨(16세기초반); “濟州風土錄”, 耽羅文獻集(教育資料 29호), 洪貞杓 譯(1976), 濟州道教育委員會, p. 10.

7) 韓國의 發見(1983); 濟州道, 뿌리깊은 나무, p. 30.

그리고 「三國史記」안의 여러 기록을 종합해 보면 耽羅는 처음에 百濟를 섬기다가 百濟가 망한 뒤에는 新羅를 섬기고, 高麗가 건국되자 해마다 감귤을 위시하여 많은 공물을 바쳤으며 高麗 조정은 많은 선물을 내렸고 耽羅가 高麗의 한 郡이 된 것은 肅宗 10년인 1105년 5월이다. 高麗는 이 때에 耽羅라는 국호를 폐지시키고 耽羅郡을 설치하였는데 이때부터 성주나 왕자의 직위는 명예직으로 두고 高麗에서 이 곳을 다스리는 관리를 따로 파견했다. 이를 통해 볼 때 濟州島는 중세 이전부터 중국 漢나라 상인들과의 교역이 있었고 또 濟州島民이 한반도와 자주 교류했던 사실로 보아 古代 耽羅國 시대에 이미 물의 문화가 흘러든 것으로 보이지만 물의 문화가 한꺼번에 흘러든 것은 三別抄의 亂 때임을 짐작하기는 어렵지 않다. 즉, 이 섬은 한반도 문화권의 중심이었던 지금의 開城인 開京과 지금의 江華島인 江都의 문물 제도와 생활 양식과 언어 풍속같은 것을 이곳으로 온 三別抄軍과 高麗軍으로부터 받아들이게 되었다. 또한 이때에 三別抄軍과 함께 들어온 승려들은 이 곳에 절을 세우고 불교를 전파하기 시작했다.

또한 濟州島는 우리 민족의 과란 많은 역사를 증언하는 유배지이다. 高麗때부터 시작된 유배는 朝鮮王朝 오백년 동안만도 삼백 명에 이르는 많은 국사범들이 濟州에서 한 맺힌 귀양살이를 했다.

이들이 귀양와서 산 행적을 보면 그 시대의 사정과 사람에 따라 저마다 형편이 달랐으나, 金正喜, 崔益鉉, 金允植, 朴泳孝처럼 목사나 주민들의 각별한 대우와 존경을 받으면서 지낸 사람이 있는가 하면, 普雨 大師처럼 목사에게 杖殺당하거나 노씨 부인이나 趙貞喆처럼 관리에게 갖은 학대를 받다가 간신히 풀려난 사람도 있다. 아물든 濟州島는 기쁨은 모래알처럼 작고 시련은 바위처럼 큰 한 많은 역사를 이어 왔다. 특히 中世와 近世에 걸쳐 濟州島는 조정으로부터 천시받던 流刑의 섬으로서, 또 南쪽 바다로 부터 倭寇를 막는 군사적 보루로서, 그리고 말과 감귤, 전복 같은 진귀한 공물의 부담 지역으로서 災害와 민란으로 얼룩지지 않을 수 없었다.

따라서 洪淳晩은 濟州道의 예술문화가 형성된 배경을 세가지로 설명하고 있다.

첫째, 역사적·지리적으로 독립된 위치에 있어 문화적 측면에서도 내륙지방과는 현저하게 다른 요인을 지녀왔다. 그러므로 朝鮮이 건국되면서 그 초기부터 濟州島에 강력한 동화 정책을 펴 나갔다. 그 결과 朝鮮王朝의 시책은 그들이 도입 문화나 그들이 채택한 사상을 그대로 島內에 보급하는 결과가 되었으나 그 반면에 단절된 濟州島의 문화가 중앙과 활발하게 교류할 수 있는 전기를 이룩했다.

둘째, 濟州島는 朝鮮時代に 망명인들을 받아들이는 정치적 피난처가 되면서 이들이 濟州人의 主脈을 이루게 되는 入島祖가 된다. 대체로 이들은 새로운 왕권이나 권력에 아부하거나 순종하기 보다는 거부하거나 저항했던 인물들이었다.

셋째, 濟州島는 주로 정치범들에게 가해졌던 類型制度에 있어서 우리나라의 가장 대표적인 유배지였다는 사실이다.⁸⁾

태평양 전쟁이 막바지에 이르자 日本은 美國軍이 한반도에 상륙할 것으로 보고 濟州島를 마지막 결전장으로 삼아 이곳을 요새화 했다. 그들은 정예부대인 關東軍을 포함한 수 많은 병력을 濟州島에 집결시켜 漢拏山을 비롯한 곳곳에 참호를 파고 작전 도로와 항만을 만들었다. 또 濟州市와 奉瑟浦에 군용 비행장을 닦아 中國 大陸으로 출격하는 전투기의 항공 기지로 삼았다.

해방이 된지 43일 후인 1945년 9월 28일부터 미군정이 실시 되었다. 해방을 맞아 갈망되었던 것은 행정의 자치체였다. 高宗 33년 (건양1년)인 1896년에, 그때까지는 23부로 되어 있었던 행정 구역 제도가 13도제로 바뀌었을 때, 濟州島는 全羅南道에 소속 되어 있었는데 이러한 사정이 해방된 후에도 계속되고 있었다.

島民들의 뜻이 모아져 道昇格 推進委員會를 만들고 陳情운동을 벌인 끝에 美 軍政將官 러치 소장으로부터 濟州島가 지리적으로 육지와 멀리 떨어져 기후와 풍토가 다르며 주민들의 생활과 문화가 독특한 형태를 이루고 있다고 인정 받아 1946년 8월 1일 道로 승격되었다. 이 道 승격이야말로 濟州島에 오늘날의 발전을 가져오게 한 출발점이 되었다.

그러나 해방 뒤의 혼란은 1948년 4월 3일 새벽 두시에 한라산 정상을 위시한 주요 오름에 일제히 봉화가 오르면서, 현기영의 「아버지」소설에서 언급되듯이 도내 마을들은 “죽어있는 마을, 소동해 버린 자정 이후의 먹칠같은 어둠으로 지워진 마을...”로 초토화되고 말았다. 여섯해 동안이나 계속된 4.3 사건으로 濟州島가 입은 피해는 무척 컸다. 전체 부락 169군데 중에 130군데 짝이 피해를 입었는데 직접적으로 피해를 받은 가구만 해도 15,188가구에 이르렀다. 濟州島 전체 인구의 25%인 91,732명이 이재민이 되었고, 27,719명이 죽었으며, 1,080명이 중상을 입었고, 792명이 경상, 38명이 행방불명 되었다. 이는 濟州島 인구의 10%에 해당되는 것이다.

이러한 뼈저린 경험으로 공산주의의 허구성을 타도보다 일찍 깨달았고 그런 까닭으로

8) 韓國藝術文化團體總聯合會 濟州道支會(1988); "濟州文化藝術白書", 日新음셋印刷社, pp. 28~29.

6.25 전쟁때에 이곳의 청년 수 천명이 자원 입대하여 조국을 지켰다. 1950년 6.25 전쟁 이후 7월 16일부터 육지의 避難民들이 濟州島로 들어오기 시작했다. 1951년 5월 20일에는 避難民 수가 148,794명에 이르렀다.⁹⁾

避難民들은 행정 기관의 주선으로 民家에 방을 빌어 살거나 학교나 공회당같은 공공 시설이나 수용소에서 집단 생활을 했는데 避難民 통, 반이 따로 만들어지기도 했다. 이들의 생계는 오로지 정부의 구호 양곡이나 원조 물자에 기대어야 했기 때문에 생활이 몹시 어려웠다. 이때 濟州島의 행정은 4.3사건 이재민과 6.25 전쟁의 避難民 구호에 매달릴 수 밖에 없었기 때문에 지역 개발 사업에는 손을 쓸 만한 돈도 정신적 여유도 없었다.

가득이나 어려운 지방 형편에, 겹쳐진 避難民들의 입도로 토박이와 외부에서 들어온 사람들 사이에는 갈등이 끊임없이 일어났다. 避難民들 중에는 近代 文明과 거리가 먼 토박이들을 깔보는 사람이 적지 않았고 토박이 중에도, 피난온 곤충학자 石宙明씨가 「濟州島 隨筆」¹⁰⁾에서 쓴 것처럼, 배타심을 가지고 避難民을 대했던 사람이 많았다.

그러나, 避難民이 濟州島 사람에게 준 이득도 없진 않았다. 그들은 이곳 사람들의 의식 구조와 생활에 커다란 영향을 끼쳤는데 폐쇄적인 옛 생활과 사고 방식에서 많이 벗어나게 했다. 즉 6.25 전쟁이 폐쇄 사회를 개방 사회로 탈바꿈하게 하는 계기가 된 것이다.

避難民 가운데는 이름난 학자, 예술가, 언론인들이 많이 있었는데 이들은 문화의 불모지이던 濟州島에 학문과 예술의 싹을 틔우는 길잡이가 되었다. 또 避難民 중학교와 고등학교를 통해 濟州島 출신 교사들은 새로운 교육 방법을 배웠고, 避難大學인 韓國大學은 濟州島에 대학 설립을 촉진시키는 자극제가 되었다.

그리고 1951년 3월 幕瑟浦에 육군 제1訓練所가 설치되어 중요한 養兵基地가 되었다. 이 訓練所의 설치로 군인과 그 식구들이 하루에도 천여명이 濟州島를 드나들었는데 이것도 島民의 의식 구조를 바꾸는 데에 큰 구실을 했고, 이들이 뿌린 돈도 濟州島의 발전에 큰 도움이 되었다. 또 訓練所에서 주최하는 軍官民 체육대회가 해마다 몇 차례씩 열려 체육 발전과 島民의 단결심을 굳게 하는 데에도 이바지 하였다.

그러나 이때부터 濟州島의 전통으로 내려오던 공동 사회의 요소는 점차 허물어지기 시작해서 島民들의 소박성과 미풍 양속이 크게 변질되어 간 것도 사실이다. 하루를 보내

9) 濟州道 토박이가 24만명쯤이었으나 避難民의 수효는 토박이의 60%와 맞먹었다.

10) 石宙明(1968): 濟州島 隨筆, 寶晉齋.

기가 한 해를 보내기보다도 더 지리하게 느껴졌던 오십년대까지의 봄철 보릿고개가 이제는 할머니가 손자에게 들려 주는 옛날 이야기가 되었다. 더욱이 60년대부터 濟州島는 하늘이 준 아름다운 자연환경 덕분에 종합 개발 계획이 세워져 모든 분야가 놀라운 속도로 발전해, 비록 잃어 가는 것이 많기는 하나 島民들의 생활이 그 전에 견주어 보면 훨씬 더 넉넉해진 것도 사실이다.



Ⅲ. 濟州美術의 形成 背景

1. 濟州 近代美術 形成 以前의 狀況

畫壇이란 지역적으로나 시간적으로나 일정한 畫家들의 사회가 인정되고, 그 총체적 활동이 인정되었을 때 비로소 일컬어지는 말이다. 따라서 畫壇이 형성되기 위해서는 우선 畫壇 형성의 토양이 가꾸어지고 씨앗을 뿌리는 사람이 있을 때 가능한 것이다. 아직 하나의 畫壇이라 일컫기에는 미흡하면서도 다음의 畫壇 형성의 준비적 상황으로 볼 수 있는 단계를 胎動期와 空白期로 나누어 近代1期로 불러 두기로 한다. 따라서 濟州畫壇의 형성을 여기에서는 6.25로 보자는 것이다. 그것은 이 민족에게 동족상잔의 처참한 상황과 엄청난 비극을 몰고오는 1950년 6월 25일 돌발적으로 일어난 한국 전쟁으로 하여 1951년 5월 20일 통계에 의하면 濟州島에는 避難民 수가 148,794명에 이르렀거니와, 이들 避難民들과 함께 入島한 중앙 畫家들의 영향으로 濟州畫壇이 형성되기에 이르렀다면, 그 이후의 단계를 摸索期와 克服期로 나누어 近代2期로 보아도 큰 무리는 없을 것이다.

6.25事變은 8.15광복 이후 비록 혼란과 무질서라 할지라도 근근히 쌓아온 韓國의 現代美術을 송두리째 原點으로 돌리고 말았으나¹¹⁾ 濟州島의 문화예술에는 매우 중요한 고비를 마련했다고 할 수 있다.

本島는 有史以來 관리들의 수탈과 倭寇의 노략질과 해마다 닥치는 흉년으로 그 苦楚가 매우 심했다는 것을 앞에서 서술하였듯이 朝鮮時代에 島民이 물으로 나가 살 수 없게 법으로 막은 出陸禁止令에서도 잘 알 수 있다. 이러한 상황속에서 島民은 무엇을 생각하였으며 무슨 희망을 가졌겠는가? 무슨 아름다움을 느끼고 표현했겠는가, 島民은 죽지 못해 산다는 비참한 상황에 처해 있었다.

이처럼 왕조시대 이래 落島 濟州의 삭막한 의식주 생활속에서 문화의 中核인 文藝가 胎動하기는 너무도 어려운 사회적 구조와 환경이었다. 따라서 文藝를 하는 것은 시간적 정신적 자유와 경제적 여유가 있는 계급적 사회의 특징인에게 전속된 것이었기에 純粹美術 내지 正統派의 繪畫를 찾는다는 것은 어렵다.

11) 李慶成(1976); 現代韓國美術의 狀況, - 志社, p. 373.



그림 1 天子位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 2 監察位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 3 中殿位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 4 本宮位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 5 冤望位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 6 帝釋位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 7 相思位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림 8 水靈位, 近代, 65.3 · 40cm.



그림9 紅兒位, 近代, 65.3 × 40cm.



그림10 相軍位, 近代, 65.3 × 40cm.

耽羅事例에 의하면 工匠의 類別이 25種이 있는데 그 중에 畫兒匠이 있다. 畫兒匠은 畫工을 말한다. 그러나 本島의 畫兒匠은 純粹美術 내지 正統派의 繪畫와는 거리가 있어 公廳의 幀畫 등 丹靑이나 民畫를 그렸다.¹²⁾

民畫는 우리 겨레의 미의식과 情感이 가지적으로 표현된 옛 그림이다. 겨레의 미의식과 情感은 우리 겨레가 오랜 역사를 통하여 이 땅에 삶을 베풀면서 살아오는 동안에 몸에 지니게 된 생활의식과 情感의 미학적 측면이다.¹³⁾ 이러한 그림은 1910년까지만 하여도 島內 民家에는 남은 民畫屏風 없는 집이 없을 만큼 적어도 한 幅은 비치하여 가정에서 행사가 있을 때마다 사용했던 것이다. 그리고 島民들의 생활자체를 그려 내려고 애써온 흔적이 뚜렷하다. 그 내용을 들면 信仰, 花鳥, 訓學, 風俗, 山水, 陶磁 등의 그림이다.

12) 工匠: 肅宗28年の 名工匠은 工匠 各工 118명, 各軍器匠 325명인데 이들 역시 6番 交代로 講夜 待期 근무 하고 技藝에 長進하도록 한다 하인다. 이 가운데 大靜縣에는 工匠匠人 4명, 軍器匠人 12명, 馬匠 2명, 監匠 1명 있었다.

13) 洪貞杓(1973); 前掲書, pp. 379~400.

14) 金鎬然(1980); 韓國民誌, 庚善文化社, p. 230.

이런 여러 종류의 그림들은 濟州島에서 태어나고 성장한 사람들이거나 임시 다녀간 사람, 또는 朝鮮時代를 前後하여 귀양살이로 들어왔던 이들에 의해서 그려졌을 것으로 추정¹⁵⁾ 하고 있다. 특히 朝鮮時代 19대왕 肅宗 28년 (1703) 李衡祥 牧使가 堂五白 절 (寺) 五白을 부수었다는 巫佛破綜을 중심으로 보면, 堂을 부수기 이전의 시대까지만 해도 巫俗 信仰은 本島에 지속되었으며 특히 濟州大學校 민속박물관에 소장되어 있는 濟州島의 10位 에 해당하는 巫神圖(그림1~10) 등에서 片鱗을 찾아볼 수 있다. 이처럼 殘存하고 있는 몇가지 民畫들은 적어도 외래의 사상에 물들지 않은 濟州島의 독창적이고 고유한 전통적 民間藝術이었다. 따라서 濟州美術의 근원을 濟州島의 독특한 지리적, 역사적 조건에서 형성되어 온 濟州의 民畫에서부터 찾는 것은 당연하다.

또한 世宗 30년 (1448) 가을에 안무사 申叔淸이 창건¹⁶⁾ 하고 安平大君이 題額한 觀德亭內 대들보에 本島에는 唯一無二한 벽화가 남아 있어 보물 (제 322호) 로 지정되어 있다. 이 壁畫의 작자는 未詳이다. 古老들의 말에 의하면 學圃 梁彭孫 (成宗期 畫家, 1488 ~ 1545) 이거나 中國 乙巴素의 그림으로 추측하지만 확실한 근거가 없다.

향토사학자 洪貞杓은 「濟州島 文化財 遺跡綜合報告書」에서 구체적으로 그 작품들을 언급하고 있는데, 요약을 하면 “옛 耽羅의 橋林秋色을 연상케 해주며 唐代的 風情을 엿볼 수 있고, 其繪法과 雅風이 매우 뛰어난 「柱甫 (醉過揚州橋滿軒)」 (그림11) 그림. 構圖, 遠近法, 丹青의 色感, 線의 技巧, 陰陽의 深炎, 全面的 造化가 잘 이루어진 筆致로서 그린 「十長生圖」 (그림12) 의 훌륭한 그림. 山勢의 淸法에 의한 調節, 雲霞의 配合 遠近의 표현 인물들의 감정의 표현, 색채의 造化가 매우 숙련된 「商山四皓」 (그림13) 의 大作과 「赤壁大捷圖」 「大狩獵圖」 「陣中 西城彈琴圖」 그리고 「鴻門宴」 작품...”¹⁷⁾ 들로 해석했다.

이렇게 점차 正統派의 純粹繪畫쪽으로 접근하는 朝鮮 전기의 濟州 출신 畫員들의 존재를 추정해 볼 수 있다. 가령 “燕山朝 시대에 字는 顏龍, 號는 霞川이라 하여 燕山元年 濟州人으로 高雲이라는 畫家가 있었다. 그가 그린 「猛虎圖」¹⁸⁾ (그림14)는 松下에 猛虎가 서

15) 秦聖麒(1981);濟州民俗의 멋 2, 悅話堂, pp. 16~18.

16) 金錫翼(20세기초반);“耽羅紀年”, 耽羅文獻集(教育資料 29호), 金啓淵 譯(1976), 濟州道教育委員會, 신일인쇄사, p. 376.

17) 洪貞杓(1973);小論 第一節 “壁畫”, 前掲書, pp. 359~364.

18) 韓相夏(1980);朝鮮古蹟圖譜 十四, 景仁文化社, p. 1968.



그림11. 柱甫 醉過楊州橋滿軒, 李朝初 1448年, 48 · 315cm, 觀德亭內 寶物 322號.

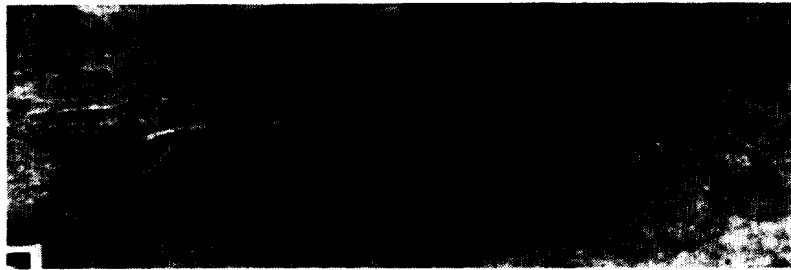


그림12. 十長生圖, 李朝初 1448年, 48 · 630cm, 觀德亭內 寶物 322號.

 제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

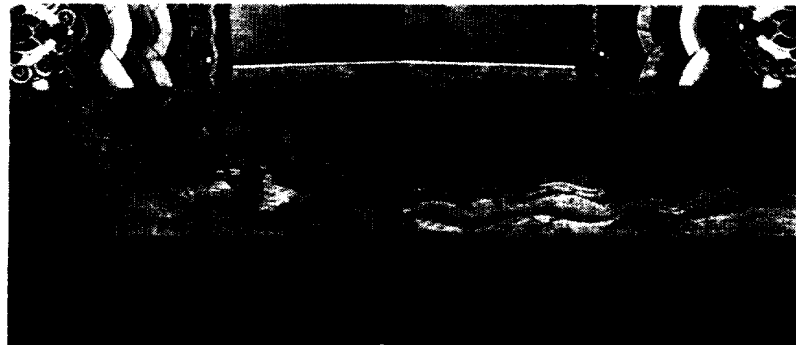


그림13. 商山西皓, 李朝初 1448年, 48 · 315cm, 觀德亭內 寶物 322號.



〈그림 14〉 高雲(霽川), 猛虎圖, 李朝初, 紙本淡彩, 110.3×55.5cm, 吳鳳彬所藏.

있는 그림인데 南畫風으로 필치가 健爽하고 숙달한 명작이었다.”¹⁹⁾ 따라서 朝鮮전기에 처음으로 濟州출신 畫員이 배출되었음을 알 수가 있다.

그러나 이렇게 濟州繪畫가 희미한 맥락을 이루는 가운데, 李朝 憲宗 6년(1804) 秋史²⁰⁾ 金正喜는 55세 인생의 황혼기에 9년 동안의 濟州島 유배생활을 하면서 지방문화 예술인들에게 직, 간접적으로 많은 영향을 미쳤다. 그가 濟州島 유배생활을 통하여 고통을 겪으면서 쓴 詩, 부인에게 보낸 諺簡, 형제와 친지 및 친구들에게 보낸 書簡文 등은 문학적으로도 높이 평가되고 있다. “秋史가 거처를 정하자 濟州 안동에 있는 선비들이 떼를 지어 찾아와 가르침을 받겠다 하였으며, 秋史는 젊은 선비들의 요청을 거절하지 않았다. 지금껏 濟州의 선비들은 통감, 論語, 孟子 등을 학습하는 것이 고작이었으나 그로부터 四書五經, 書道, 天文 및 算數學까지 가르침을 받게 되어 濟州島의 유생들은 비로소 과학적인 實事求是의 학문에 접하게 되었다.”²¹⁾ 그 중에 濟州의 金九五, 郭支理 朴秀瞻, 大靜 保城理 姜

19) 金永基(1948); 朝鮮美術史, 高麗文化社, pp. 221~222.

20) 上揭書, p. 191. 아호의 出處는 淸國行以前을 「秋史」라 하고 그 이후 歸하여 「阮堂」으로 行世, 阮堂의 阮字는 淸朝名儒 阮雲臺(元)의 阮字와 父배堂의 堂字를 택하여 사용.

21) 文淳太(1983); 流配地, 語文閣, p. 312.

道揮는 문장과 글씨에 능하여 秋史의 3대 제자로 알려졌다. 또한 秋史가 濟州에서 얻은 제자들을 위해, 각별한 신경을 썼음을 養子로 들어온 商懋에게 濟州 李時亨을 부탁하는 편지에서 보면 알 수 있다.

“여기 李時亨이라는 사람은 나이가 젊고 재주가 뛰어난데, 결단코 학문을 하고자 하니, 그 뜻이 자못 예리하여 막을 수 없으므로 올려 보내니 함께 공부하여 보도록 하거라...”²²⁾

이처럼 이곳 선비들에게 글과 書畫를 가르치면서부터 士大夫를 중심으로 한 文人畫가 싹트기 시작한 것은 틀림없다. 이때에 제자로서 사랑을 받던 書畫家인 小痴 許雄 (1809 ~ 1892)이 秋史에게 書畫를 배우러 珍島에서 바다 건너 濟州 大靜懸에 3차에 걸쳐 방문²³⁾을 하면서 濟州 선비들과도 친숙해 졌다. 따라서 이곳 濟州에는 文人畫가 더욱 성행되었으리라고 추정할 수 있다.

아무튼 지금으로부터 187년전 秋史가 濟州 大靜懸에 유배되면서 뿌린 학문과 예술의 꽃은 오늘날까지도 이 지방 문화예술인들에게 龜鑑으로서 길이 남아 후세에 직,간접적으로 많은 영향을 준 것은 분명하다. 그것은 전술한 긍정적인 측면과 함께 다음의 부정적인 영향을 간과할 수 없을 것이다. 즉, 濟州島民의 생활감정이 소박하게나마 잘 표현되고 이 고장 庶民의 내면적 전통이 깃들여 있는 「風俗圖」(그림15), 「魚樂圖」(그림16), 「說話圖」(그림17), 「龍王神像圖」(그림18) 등과 같은 民俗畫의 맥을 차단하는 데에도 영향을 미쳤을 것이라 보아진다. 왜냐하면 秋史의 入島는 繪畫 그 자체보다도 文人的 南瀛가 쉬운 것으로 알고 餘技적으로 筆戲하는 문인들이 형성되었고, 濟州 儒生들의 예술에 대한 사상과 태도, 또는 당시 畫家를 「환쟁이」라고 野俗視한 일반사회의 인식과 반영이 증폭되었다는 것이다. 따라서 濟州美術은 독특한 자연 환경과 풍토에서 이루어진 民畫는 천시되고, 儒生들이 중심이 된 書藝와 文人畫가 활성화 되기 시작한 것이다. 이러한 秋史의 부정적인 영향이 오랫동안 지속됨으로써 西洋畫가 胎動되는데 지연현상을 고조시키는 결과가 되었다. 또한 우리나라 畫壇도 畫材의 대부분이 山水, 四君子, 花卉, 折技등 간단한 양식에 이끌리면서 繪畫史 전체적으로 볼 때 결국 美術 분야에 관한 퇴조하는 悲運에 이르고 말았다.

秋史 金正喜 자신은 韓國畫가 正統 中國畫로 돌아가야 한다고 주장하였으나 李朝初의

22) 金正喜(1934); 秋史集, 崔完秀 譯(1976), 玄岩社, p. 311.

23) 金泳鎬(1976); 小癡實錄, 端文堂, p. 46.



그림 15 風俗圖, 朝鮮祖時代.
종이에 채색, 38 · 29cm, 濟州民俗博物館所藏.



그림 16 魚樂圖, 朝鮮祖時代.
천에 채색, 32 · 22cm, 濟州民俗博物館所藏.



그림 17 說話圖, 朝鮮祖時代, 碇山지에 채색, 103 · 244cm.
濟州民俗博物館所藏.



그림 18 龍王神像圖, 朝鮮祖時代,
濟州民俗博物館所藏.

中國畫 전통으로 돌아가지도 못하고 秋史의 그림이 적어도 정신면에서 明, 靑의 文人畫 세계와 통하는 데가 있었다 하더라도 (嚴寒圖) 李朝畫壇은 文氣없는 文人畫, 氣力없는 亞流 中國畫로 떨어지고 마는 末世的 양상을 나타나게 되었다.²⁴⁾

2. 濟州道 近代 美術教育의 現況

東洋에서 제일 먼저 西歐의 문물을 흡수한 日本은 淸國과 싸워 이기고 日露戰을 계기로 한층 그 帝國主義的 본색을 드러내게 되었다. 우리나라는 대륙세력과 해양세력의 틈바구니에 물렸으면서도 새로운 세계 정세에 눈을 뜨려고 할 즈음에 露日戰爭에서 이긴 日本이 이 나라를 자기 세력권에 흡수하고 말았다. 1905년 乙巳保護條約의 체결로 朝鮮에는 日本의 統監府가 설치되어 그들의 監督下에 들어서게 되었다. 保護政治라는 美名 아래 우리나라의 주권은 상실되기 시작하였다.²⁵⁾

즉 “1905년의 乙巳保護條約 이래 급증한 來韓 日本人 西洋畫家들은 체계적인 西洋畫 敎育과정を 개설하고 일반인들을 상대로 계몽적인 활동을 펼쳤다. 이 시기의 선구자들의 자세는 朝鮮王朝의 멸망이라는 비극에서 오는 절망감을 예술과 술의 세계로 도피함”²⁶⁾ 으로서 예술혼의 연장방법을 모색했던 것이다.

甲午更張 이후 우리나라에 근대적인 새 제도가 도입되면서 敎育 制度에 있어서도 새로운 학교 官制가 공포되어 전국에 官立 또는 사립 소학교와 중등과정의 학교가 생기기 시작하였으며 濟州島에도 신학제에 따른 敎育기관이 창설되었다.

따라서 韓末의 學部가 국가의 주권이 累卵의 위기에 처한 상황임을 감지하고 가장 힘을 쓴 것은 학제를 정리하는 일과 보통敎育을 확립하는 일이었다.

이러한 시대적 요청에 의해 本島에서는 행정책임자인 尹元求 郡守가 敎育借款의 일부를 학부모로부터 할애 받아 근대학교를 신설하게 되었던 것이다. 초등敎育기관인 현재의 北國民學校의 전신인 私立 濟州普通學校와 중등敎育기관인 濟州農業高等學校의 전신인 私立 義信學校가 1907년에 개설되었다. 이것이 本道 근대학교의 효시라 하겠다. 또한 島內에 거주하는 日人들의 자녀를 敎育시키기 위한 기관으로 1906년 10월에 濟州公立高

24) 金元龍(1973); 韓國美術小史, 三星文化文庫 22, 光明인쇄사, p. 223.

25) 吳天錫(1964); 韓國新敎育史, 現代敎育叢書出版社, p. 184.

26) 李慶成(1980); 韓國近代繪畫, 一志社, 1980, p. 106.

等尋常學校가 현 濟州醫療院 앞쪽에 개설되었다.²⁷⁾

이어서 2년 후인 1909년에는 本道の 첫 여자교육기관으로 지금의 晨星女子中·高等學校의 전신인 晨聖女學校가 프랑스인 天主教 신부 구마실에 의해 설립되었다. 이로써 수천년간에 걸쳐 내려오던 재래식 교육은 그 종말을 고하고 신교육이라는 행진곡이 島內에 파급되기 시작했다.

이러한 신교육운동은 湖南의 관문인 木浦港이 1897년 10월에 개항이 되어 신문화와 신교육이 湖南에 가장 빨리 수입되었으므로 全南소속인 本島는 濟州島의 대륙관문인 木浦港으로부터 신문화 신교육이 수용된 사실을 짐작할 수가 있다.

당시 교과과정을 살펴보면 초등교육과정에서 보통학교령은 종전의 명칭 소학교(1895년의 소학교령)를 普通學校로 고치고 尋常科, 高等科로 나누어져 있던 것을 통일하였으며, 수업년한도 5년 내지 6년이던 것을 4년으로 단축시켰으며, 교육 목적은 보통학교령 제1조에서 “보통학교는 學徒의 신체 발달에 留意하고 도덕 교육과 국민교육을 베풀어 일상생활에 필요한 보통 지식과 技藝를 주는 것을 本旨로 한다.”²⁸⁾ 고 하였다.

〈표 1〉 普通學校 教科目 및 教授 時數表 (1908)

교 과 목 \ 학 년		1 학 년	2 학 년	3 학 년	4 학 년
수	신	1	1		1
국	어	6	6	6	6
한	문	4	4	4	4
일	어	6	6	6	6
산	수	6	6	6	6
圖	畫	2	2	2	2
체	조	3	3	3	3
이	과			2	2
계		28	28	30	30

資料：咸宗圭(1976), 韓國教育課程變遷史研究, 天豐印刷株式會社, p. 34.

학부령 제 23호로 공표된 보통학교 각 학년의 교과목 및 매주의 수업 時數는 위〈표 1〉과 같다. 이 표에서 알 수 있는 것은 圖畫가 2시간 시수를 차지하고 있고 唱歌는

27) 濟州道教育史編纂委員會(1979); 濟州教育史, 濟州道教育委員會, p. 29.

28) 咸宗圭(1976); 韓國教育課程變遷史研究, 天豐印刷株式會社, p. 33.

보이지 않고 있다는 점이다.

중등 교육과정에서 보면, 隆熙 3년(1909)에 實業學校令과 실업 상업 및 공업학교로 나누고 修學年限은 3년으로 하되 지방의 실정에 따라 1년 이내로 단축할 수 있도록 하였는데 學部訓令에서는 1년을 연장하여 4개년으로도 할 수 있다고 되어 있다.

따라서 學科目 및 每週 教授 時間表는 <표 2>와 같다.

<표 2> 教科目 및 每週 教授 時間表(1909)

교 과 목 / 학 년	農 業 學 校		
	1 학 년	2 학 년	3 학 년
수	1	1	1
국 어	3	2	2
일	6	3	2
수	5	4	4
이	4	3	2
圖	1		
법			1
농	9	15	15
실	6-10	6-10	6-10
측		2	2
체	1		
계	30	30	30

資料：威宗圭(1976), 韓國教育課程變遷史研究, 天豐印刷株式會社, p. 41.

그러나 위 <표 1>과 <표 2>에 의하면 國恥 韓日合邦이 일어나기 1년전, 서울을 비롯한 전국 각처에서는 서양식 교육제도의 각종 학교 교과과정속에 이미 西洋書法의 현실적 관찰과 색채 및 묘사법을 가르친 「圖畫」과목이 들어 있어 초등에는 1908년, 중등에는 1909년부터 매주 수업시수 2시간, 1시간 배당되어 이수하고 있었음에도 本島에서는 日帝期(1910~1919)前까지는 美術 교육이 전혀 실시되지 않았음을 <표 3>에서 알 수 있다.

당시 濟州公立簡易農業學校에서 실제 운영했던 週當 시간수는 <표 3>과 같다.

〈표 3〉 濟州公立簡易農業學校 教育課程 時間 配當 (1910 ~ 1919)

교 과 목 명			주 당 시 간 수							
1910 ~ 1912	1913	1914~ 1919	1913	1914	1915 ~ 1916		1917 ~ 1918		1919	
					1 학기	2 학기	1 학기	2 학기		
수 신	學 科 操 行	수신	좌동	1	1	1	1	1	1	1
농 업	국 어	좌동	//	7	7	7	14	7	15	4
朝鮮語及漢文		//	//	6	6	6	6	6	6	6
수 학		//	산술	2	2	2	2	2	2	2
어 과		//	좌동	3	3	3	3	3	3	3
圖 畫		//	X	7	7	7	X	7	X	5
체 조		//	X	X	X	X	X	X	X	X
실 습		//	좌동	X	1	1	1	1	1	1
		//	//	10	10	10	12	10	12	10
계				36	37	37	39	37	40	32

資料：濟農八十年史 編纂委員會(1990) 濟農八十年史(I), 耕信印刷社, p. 120 .

위 〈표 3〉의 내용으로 보아 濟州道の 유일한 중등학교였던 農林學校 (1910 ~ 1913) 시절에는 圖畫 등 藝能과목이 수업되었으며, 簡易學校 (1910 ~ 1919) 시절에는 폐과 되었고, 학적부를 통한 수업과정에도 3년제 農業學校시절 (1920.10 ~ 1938) 까지 . 복과되지 않았다. 즉, 소위 문화정책을 표방했던 1938년부터 圖畫와 音樂 과목이 등장하여 5년제 農業學校였던 1940년부터 실제 수업이 이뤄졌다. 따라서 他道에 비하여 本島의 정규 美術교육은 약 30년 후에 이루어졌다. 그것은 大東亞 전쟁을 앞두고 日本이 音樂, 美術, 手工등을 존치과목으로 놓아 두었을 뿐 실제 수업을 시키지 않았기 때문이며 광복 후에야 비로소 정규 과목으로 音樂과 美術과목이 실시되었던 것이다.

위 〈표 3〉에서 알 수 있듯이 實科 및 실습교육에 치중하였으나 藝術과 體育은 등한시하였고, 「圖畫」과목을 전혀 수업하지 않았다는 것은 美術교사의 부재도 한 이유가 된다.

1923年度末 島内の 公立보통학교 수는 9개교, 34 학급, 교원수 42명인데 유자격교사와 무자격 교사가 반반이었다.

그러면 이 당시 涯月 小學校의 實情과 학년별 교과 배당을 〈표 4 - 1〉에서 〈표 4 - 2〉 ~ 〈표 4 - 5〉를 통해 알아본다.

<표 4-1>

普通學校 (1923)

설립 별	학교 명	학교 장	수연 입한	직원		설년 립도	학생 수		數 계	현 재	학교 명
				韓	日		남	여			
公立	新右	洪完杓	4	3	1	1923. 9	5	287	24	311	涯月校

資料: 제주도청편 (1924), 미래의 보고 제주도, p.40.

<표 4-2> 교과 내용 (4년제)

(1923년 입학~1926년 졸업)

학 년		학 업					성 적					
		수 신	국 어	조선 어	산 술	일 본 사	이 과	圖 畫	창 가	체 조	조 행	재 봉
1	학 년	0	0	0	0			0	0			
2	학 년	0	0	0	0			0	0	0	0	
3	학 년	0	0	0	0			0	0	0	0	
4	학 년	0	0	0	0		0	0	0	0	0	0

資料: 濟州道教育史編纂委員會 (1979), 濟州教育史 濟州道教育委員會, p.84.

<표 4-3> 교과 내용

(1930년 입학~1936년 졸업)

학 년		학 업					성 적							
		수 신	국 어	조선 어	산 술	국 사	지 리	이 과	창 가	체 조	圖 畫	직 업	조 행	석 차
1	학 년	0	0	0	0			0	0	0		0		
2	학 년	0	0	0	0			0	0	0		0		
3	학 년	0	0	0	0			0	0	0	0	0		
4	학 년	0	0	0	0		0	0	0	0	0	0		
5	학 년	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
6	학 년	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		

資料: 濟州道教育史編纂委員會 (1979), 濟州教育史 濟州道教育委員會, p.84.

<표 4-4> 교과 내용

(1936년 입학~1942년 졸업)

학년 \ 학과	학업성적														
	수신	국어	조선어	산술	국사	지리	이과	직업	圖畫	목공	창가	체조	무도	통약	조행
1 학년	0	0	0	0							0	0		0	0
2 학년	0	0	0	0					0		0	0		0	0
3 학년	0	0	0	0					0	0	0	0		0	0
4 학년	0	0		0			0	0	0	0	0	0		0	0
5 학년	0	0		0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0
6 학년	0	0		0	0	0	0	0	0	0	0	0		습자	

資料：濟州道教育史編纂委員會 (1979), 濟州教育史, 濟州道教育委員會, p. 85.

<표 4-5> 교과 내용

(1939년 입학~1945년 졸업)

학년 \ 학과	학업성적														
	수신	국어	조선어	산술	국사	지리	이과	직업	圖畫	목공	창가	체조	무도	통약	조행
1 학년	0	0	0	0					0	0	0	0		0	0
2 학년	0	0		0					0	0	0	0		0	0
3 학년	0	0		0					0	0	0	0			
4 학년	0	0		0			0	0	0	0	0	0			
5 학년	0	0		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
6 학년	0	0		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		

資料：濟州道教育史編纂委員會 (1979), 濟州教育史, 濟州道教育委員會, p. 85.

위 <표 4-1>부터 <표 4-5>에서 알 수 있는 것은 本島에서 처음으로 濟州人이 경영하는 학교에서 1923년에 圖畫과목이 이수되었다는 사실이다. 따라서 濟州 近代 美術教育의 효시는 新右普通學校 (현재 涯月校) 로 어림 잡을 수 있다. 교과지도 방법은 연필이나 毛筆로 하는 臨畫정도였으므로 지금과 같은 창의성 개발 같은 것은 생각조차 할

수 없었다. 그리고 당시 日本에서는 自由畫 표현 운동에 따라 兒童畫에 자유 표현이 지도되었으나 韓國에서는 여전히 描寫主義에 입각한 묘사교육이 계속되었다. 또한 전쟁 말기에는 국민학교의 圖畫 工作 시간에 전쟁을 주제로 한 각종 포스터 제작, 전쟁화, 군함 등을 그리게 하였다.²⁹⁾

중앙의 보통학교 교수과목에는 <표-1>과 같이 「唱歌」과목이 없고 「圖畫」과목이 있었음에 비해 本島에서는 「唱歌」, 「體操」과목이 1년부터 실시 되었으나 「圖畫」과목은 2년부터 실시되고 있었다는 점이다. 이것은 지역의 특수성을 감안한 결과라 생각되어지나 향후 濟州 美術教育의 방향을 설정해 주는 시발점이라는 사실에서 시사하는 바가 크다.

그리고 道內 중등학교 최초의 美術教師는 金仁志(1907~1967)였다. 그 이전 日人 교사 중에는 미술 방면에 조예가 깊은 日人교사가 없었던 것은 아니었으나, 金仁志는 濟州北小學校 訓導로 근무중 濟農의 「圖畫」과목만을 전담하기 위하여 1939년 11월 30일부터 초빙된 강사였다. 학생들에게 오늘날의 모조지 비슷한 도화지와 「사꾸라」 상표 물감과 수채와 화구들이 처음 선보였던 것도 이 때였다. 이어서 후임으로 근무한 日人 古賀一二(1911~?)도 이름을 남긴 美術강사였다. 濟北校 고등과를 거쳐 滿洲大連市 立商工學校를 졸업한 후 1943년 10월 31일부터 1944년 10월 25일까지 濟州農高에서 「圖畫」과목인 美術을 가르쳤다.³⁰⁾ 그러나 “想畫, 描寫, 工作, 포스터 등이 다루어졌을뿐 모방 교육의 테두리를 벗어나지 못하였다.”³¹⁾

해방후의 濟州 교육은 많은 문제점을 안고 있었으나 그 중에서도 가장 심각한 문제가 교육운영의 근간인 교원 부족 현상이라고 볼 수 있다. 이러한 현상을 극복하기 위해서 濟州島에는 1946년 7월 20일 濟州島 初等 教員講習所가 설치 인가되었고 1946년 11월 10일 濟州島 初等教師養成所로 승격되면서 「美術」이라는 교과과정이 생겼다.

왕조시대부터 「書」 「畫」 「石工」 「工匠」등으로 불려오던 오랜 인습사회에서 분야별 명칭을 통틀어 지칭하는 美的 技藝의 새로운 말로서 「美術」이라는 용어가 등장했다는 사실은 중요한 시대적 의미를 지닌다. 어쩌면 濟州 近代美術의 黎明의 신호였던 것이라 할 수 있겠다.

29) 金正(1985); 兒童美術指導, p. 22.

30) 濟農八十年史編纂委員會(1990); 濟農八十年史(1), 耕信印刷社, p. 30.

31) 金永學(1989); 美術教育, 大完圖書出版社, p. 45.

3. 濟州美術의 胎動期

王朝시대의 개화기로부터 시작되는 韓國의 근대사는 어지러운 변혁과 外國 침략의 와중에서 전개되었다. 이질적인 西洋 문화의 파급과 접촉, 침략 세력이었던 日本제국주의에 의한 국권과 민족문화의 유린 및 파괴, 이어서 日帝의 식민지로서 통치당하는등 수난 속에서 상처투성이의 전개를 보인 것이다.

韓國의 개화기는 英·正祖 時代의 문예부흥과 中國을 통한 과학적인 西洋문물의 접촉 등과 병행해서 싹트던 實證主義 정신의 태동 및 實學派의 등장, 그리고 그로 인한 산업 경제의 凱旋과 과학기술의 중요성 인식 등에서 엿볼 수 있다. 거기에 天主敎의 전파에 따른 西洋의 基督敎 문화와 그 정신의 유입을 들 수 있다. 그런 것들이 뿌리가 되어 마침내 西洋 문화에의 적극적 관심이 정착되면서 開化期가 펼쳐졌던 것이다.³²⁾

그러나 本島는 절해고도로 중앙과의 교통이 불편했을 뿐만 아니라 朝廷에서 발령된 교수관이나 훈도조차 기피하는 경향이 있거니와 기부임한 청빈하고 유덕한 목민관들의 선정과 교화는 本島의 행정질서 확립과 과학 진흥에도 지대한 영향을 주었다. 그리고 중앙으로부터 顯官大爵들이 유배되어 그들의 적거생활을 계기로 本島의 儒生에 대한 교육상의 혜택과 사회, 풍속, 예절등 각지의 생활양식이 本島民들에게 전해짐으로써 本島의 전 근대적 사회가 점차적으로 근대화의 변천과정을 거치게 된 것이다.

1876년 丙子修好條約이 조인된 후, 日本의 영향이 韓半島에 물밀듯이 밀려오고 釜山, 元山, 仁川港등이 개항됨에 따라 日本상인들이 호황을 누리게 되었다. 더구나 1885년 淸日戰爭에서 승리한 日本의 韓國에 대한 내정간섭은 극에 달했으며 日人들의 湖南에서의 활동은 木浦港을 중심으로 가속되어 이에따라 木浦를 연륙의 기점으로 하는 濟州에도 日本 어선의 만행과 日本 어민 및 상인들의 亂動이 빈번하게 야기되었다. 韓末의 이러한 주변정세의 변동으로 日本의 영향권에 있던 本島民은 日人과의 교섭이 늘게 되었고 또 渡日하는 島民들의 수효도 늘어갔다.

“1901년 辛丑民亂(李在守亂)이 日本 勢力과 西歐 勢力의 격돌에까지 비화되어 외세의 角逐속에 島民들의 시야도 점차 띄어 자연히 국제관계에 눈을 돌릴 수 있게 되었다.”³³⁾

32) 李龜烈(1979): 近代韓國美術의 展開, 悅話堂, pp. 41~42.

33) 濟州道教育史編纂委員會(1979): 前掲書, p. 28.

특히 錦陵尉 朴泳孝가 1907년 (光武 11) 濟州 유배생활을 하면서 濟州島의 근대화 과정에 중대한 전기마련등 지대한 영향을 끼쳤다. 그가 만 3년 동안 (1910년 : 隆熙 4년 6월에 濟州를 떠남) 濟州에 체제하면서 전근대적 의식구조가 지배하고 있던 당시의 濟州島民들에게 새로운 문명과 사상에 눈을 돌려야 한다는 것을 강조했다.

본격적인 회화의 한 장르로서 우리나라에 西洋畫가 도입된 것은 최초의 西洋畫家 高義東 (1886 ~ 1965) 이 日本 東京美術學校에서 西洋畫를 전공하고 귀국한 1915년이였다.³⁴⁾ 그러나 1899년 美國人 畫家 Hubert Vos 와 1900년 프랑스인 陶藝家 Remion 에 의해 비록 좁은 범위였으나 西洋畫라는 새로운 조형기법을 보여 주었다는 것은 본격적인 西洋畫에대한 커다란 충격과 관심을 안겨 주기에 충분했다.

1910년에 체결된 韓·日合邦은 정치, 경제적인 예측만을 의미하는 것이 아니라 문화 예술 등 모든 정신적 가치체계의 완전한 종속도 의미한다. 이러한 점에서 당시 東京美術學校 출신들이 근대 우리나라 畫壇의 導入과 형성에 큰 영향을 끼쳤다는 데는 이의가 없을 것이다. 그러나 유학을 통해 보고 배운 美術의 양식이 무엇이었는가 하는 점이다. 당시 高義東은 美術 수업기였으니까 東京美術學校의 화풍, 즉 그를 가르쳤던 教授이자 日本의 洋畫家들의 영향을 간과할 수 없듯이 濟州道の 近代美術 또한 지리적 역사적으로 일본의 영향을 간과할 수 없다.

1910년대를 전후로 東京美術學校의 畫風은 이 학교의 洋畫科 主任教授였던 黑田清輝의 양식이었다고 해도 과언이 아니다. 따라서 黑田을 중심으로 한 畫風은 이후 日本의 아카데미즘을 본 받아야 하는 규범같은 것이고, 특히 官學인 東京美術學校 畫風의 주류를 형성하게 되어 절충된 아카데미즘 혹은 日本화된 아카데미즘이라고³⁵⁾ 보아도 좋을 것이다.

이러한 畫風이 초기의 韓國 洋畫家들에게도 그대로 보여진다. 특히 우리나라는 1920년대에 들어서면서 西洋畫家의 수가 급증하기 시작하였다. 여러 형태의 근대적 美術展이 열리면서 西洋畫가 일반인에게 접촉되는 기회도 많아지고 있었다. 그러한 변화는 1910년 대 움뻐던 西洋畫 정착의 기미와 서양식 교육제도의 일반화로 西洋畫家를 꿈꾸는 세대가 자연 발생적으로 증가하고 있었던 데에 연유한 현상이었다. 거기에 1921년부터 열리

34) 1915년 3월 서울의 한 신문은 다음과 같은 表題로 센세이셔널한 기사를 社會面 Top으로 실었다. 「西洋畫家의 嚆矢 - 朝鮮에 처음나는 西洋畫家의 그림.」.

35) 月刊美術(1989); 「東京 留學生의 韓國近代美術」 9월호, 中央日報社, p. 47.



그림20 金仁志, 西歸浦港, 1936年.



그림21 金仁志, 海女, 1938年.



그림19 金仁志, 崔, 1935年, 李景端所藏.

세주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

기 시작한 書畫協會展(以下 協展)과 1922년부터 열린 朝鮮美術展覽會(以下 鮮展)의 연례 행사가 큰 자극을 주고 있었다.³⁶⁾

이러한 시대적 상황 속에서 1920년도 濟州簡易農林學校 입학생인 李基休는 당시 島外 수학여행은 山地港을 출발하여 釜山을 경유, 日本에 머물다가 2주일 후 돌아왔었다고 술회³⁷⁾ 하고 있고 전술한 金仁志(1907~1967)가 이 학교의 재학시절(17세)에 日本을 여행하면서 근대 西洋文物의 직접적인 접촉을 통한 정신의 유입이 뿌리가 되어 마침내 西洋文物에의 적극적 관심이 정착하게 되면서 펼쳐졌으리라 보아도 좋을 것이다. 그 당시 동기생으로는 洪貞杓(1955년 濟州道 美術協會創立 會員), 洪完杓(同 創立會員) 등이 있다.

당시 “濟州에는 日本 大阪과 往來하는 尼崎汽船會社와 鹿兒島郵船會社 1천5백t급이 있어서 월 3회씩 往來하였다.”³⁸⁾ 또한 식민지 시절 島民중에는 日本人이 경영하는 상공업소에 많이 종사하였으므로 美術 재료 및 美術관계 書籍을 매입하는데는 그리 어렵지 않았다고 유추할 수 있다.

金仁志는 中文面 下孝 출생으로 大靜普通學校를 거쳐 1925년 濟農을 졸업한 후 교직에 뜻을 두어 全南道立師範講習科에 입학하여 美術에 대한 관심을 보이기 시작했다. 그는 中文 및 西歸普通學校와 濟州北校 訓導로 근무중 美術에 대한 조예가 인정되면서 1939년 11월에 濟農의 「圖畫」과목 강사로 초빙되었고, 따라서 그는 학생과 일반인을 상대로 계몽적인 활동을 전개함으로써 濟州의 近代 西洋 畫壇의 형성에 보다 직접적인 영향을 주었다고 볼 수 있는 것이다. 더구나 그후 그는 1935년 14회 鮮展(朝鮮美術展覽會의 약칭, 이하 鮮展)에 「崖」³⁹⁾(그림19)라는 작품을 출품하여 全南과 島內에서는 처음으로 입선을 하였는데 당시 그의 나이는 28세였다. 14회 鮮展 西洋畫부의 韓人 입선 및 특선 수상자는 39명의 45점이었다.⁴⁰⁾ 이어서 1936년 15회에 「西歸港」⁴¹⁾(그림20), 1938년 17회에 「海女」⁴²⁾(그림21)를 출품 입상하여 全羅南道 지역에서 유일하게 鮮展에 참여함으로써 그의 솜씨는 크게 인정 받게 되었다.

36) 李龜烈(1979);前掲書, p. 84.

37) 濟農八十年史編纂委員會(1990);前掲書, p. 132.

38) 濟州道(1982);濟州道誌(上卷), 三和印刷社, p. 419.

39) 朝鮮美術展覽會圖錄 14, (1982);景仁文化社, p. 106.

40) 원동석(1985);민족 미술의 논리와 전망, 풀빛, p. 56.

41) 朝鮮美術展覽會圖錄 15, (1982);前掲書, p. 59.

42) 上掲書 17, p. 51.

鮮展은 중학생으로부터 독학생, 日本의 美術학교에 유학중이거나 졸업하고 돌아온 신진, 그리고 소수의 기성 작가가 구별없이 참가하고 있었기 때문에 金仁志는 獨學徒로서 출품하여 입상함으로써 1930년대 이후 島內에서는 처음으로 近代 西洋畫 시작의 움직임을 단적으로 보여주고 있다. 특히 “韓國의 1920년대 후반기에서 1930년 전반기로 오면 3·1운동이 불고 온 민족적 자각 증상과 국제 조류로서 들어온 사회주의 사상에 대한 관심도가 문학, 예술에 반영되어 민족의 자아감정과 사회현실에 대한 참여의식을 고취하기 시작하였다. 더구나 美術에서는 鮮展을 통한 것이기는 하나, 오랫동안 망각되었던 思景山水의 출현, 자민족의 소외층에 대한 현실 묘사등이 東西洋式을 가름 않고 젊은 畫家들에 의해 진지하고 재미있게 표출”⁴³⁾ 된 이러한 현상은 우리나라에 있어서 진정한 近代美術의 출발 신호를 알려주는 매우 반가운 현상으로 島內 金仁志의 작품에 있어서도 자신이 살고 있는 공간에 대한 현장 확인을 새로운 사실정신에 의해 예술화하였던 의욕은 과거의 畫本 의존적인 관념세계의 정체성에 비교하여 놀라운 開眼이었으며 또한 高成珍의 「드로잉A」(그림 22) 作品中에서 단순한 선과 형태의 변형은 近代美術의 불모지인 孤島의 섬 濟州에서 모든 굴레를 벗어 버리고 자기창조의 무한한 가능성세계를 보여 주었다는 것은 濟州道 近代美術의 시작을 알리는 신호였다.

그러나 1941년 12월에 日本이 眞珠灣을 기습하면서 太平洋戰爭으로 확대되자 전시 경제체제를 강화하여 對戰 준비를 하는 한편 물가의 통제, 強制貯蓄履行, 군수물자의 徵發, 탄광 및 군수 공장에 노동력 징용강행, 식량공급 기지로서 농축의 계획생산량을 割當制對施, 米穀의 強制供出, 鑛器의 강제 徵發 등으로 무수한 고통을 당하였다.

太平洋戰爭의 戰勢는 1943년부터 日本軍이 불리하여 守勢에 몰리자 日本軍閥은 濟州島를 本土 방어기지 및 병참기지로 사용할 목적으로 全島의 요새화를 꾀하였고 전쟁 말기 급진전하는 세계정세 속에서 1945년 상반기의 濟州島는 이러한 日本의 요새화 전략에 따라 더욱 위기 의식이 고조되면서 덩달아 미군 폭력기의 주 공격 대상이 되었다.⁴⁴⁾

젊은이들은 徵兵으로, 장년들은 徵用에 끌려가 北海島와 사할린 등 탄광지대에서 노역을 치러야 했으며, 마을마다 방공호가 파지고 생산된 곡물을 공출 당하여 식량을 비롯한 생필품의 심각한 부족난을 겪어야 했으며 물자 부족에서 오는 굶주림과 헐벗음이 극도에 달하면서 本島에 발붙이려던 近代美術은 참담하게 짓밟혀지고 싹틀 여가조차 잃어버린 空白期였다.

43) 金仁承(1962); “韓國現代洋画史 - 考察”, 藝術論文集, 藝術院, 제 1 집.

44) 濟州道(1982); 前掲書, pp. 432~433.



그림22. 高成珍, 드로잉 A, 1939年.
종이에 연필, 28 · 20cm, 作家所藏.

이와 같은 퇴화현상은 1941년에 발발한 第2次世界大戰으로 야기된 극도의 사회적 불안과 日帝의 전시동원체제가 重要한 美術家들의 전쟁 참여 및 사상통제로 자유로운 창작행위를 불가능하게 했던 정치, 사회적 상황과도 무관하지 않다. 이어서 압축한 상황속의 西洋講壇은 1945년의 조국상복으로 새로운 창작 분위기를 획득하게 되지만 곧 이후 좌우 이데올로기의 대립인 4.3 사건과 식민잔재 청산 문제 그리고 1950년의 6.25 사변으로 또 다시 절망의 늪으로 빠져들었다.

따라서 이같은 시대상황을 배경으로 濟州美術은 外光의 효과에 의한 향토적 서상주의 경향이나 인상주의 및 그 이후의 모더니즘을 받아들일 시간적인 여유도 없이 광분하는 군국주의 때문에 모든 것이 전쟁에 휘둘리고, 濟州島 近代美術의 시작을 알리는 진호는 정지되었으며 島民들은 그들의 전열속에 끌려들어 갔다. 또한 우리나라 美術界도 1936년 15회나 계속되었던 書畫協會展이 日本에 의해 강제 해산되고 聖戰美術이니 銃後美術이니 하여 전시체제로 전환되어 모든 자유로운 美術활동은 중단되고 그날 전쟁의 제물이 되었다. 1938년 이후에는 정상적인 美術운동이 중단되고 韓國의 近代美術은 무

거운 압운에 뒤덮이고 말았다. 1941년 朝鮮總督府가 韓國人 美術家를 동원시켜 강제로 만든 丹光會는 그러한 목적을 갖고 결성된 것이다. 40년대에 들어서면서 日本의 광분하는 전시체제는 美術界에도 그대로 적용되어 모든 美術활동이 이른바 報國이라는 명분에 사로 잡히는 것이 되었다.

이 무렵 1922년에 시작된 鮮展은 1944년 日本의 패망이 질어지자 23회로 끝을 맺었다. 이 鮮展은 日本의 식민정책을 근간으로 日本화된 美術문화를 강제로 부식하려 했던 官制 等용문이었으나 국내에서 자라는 젊은 美術家들에게는 무시할 수 없는 등단의 문호였던 것이다.

1945년 8월 15일 해방은 日帝의 압박으로부터 벗어나 새로운 시대의 장이 열리는 순간이기도 했지만 정치적, 사회적인 독립뿐만 아니라 문화예술에서도 독립을 되찾지 못하고 남과 북이 정치적 이데올로기로 비극의 3.8선이란 띠 두른 채 국토분단의 비극을 맞게 되었다.

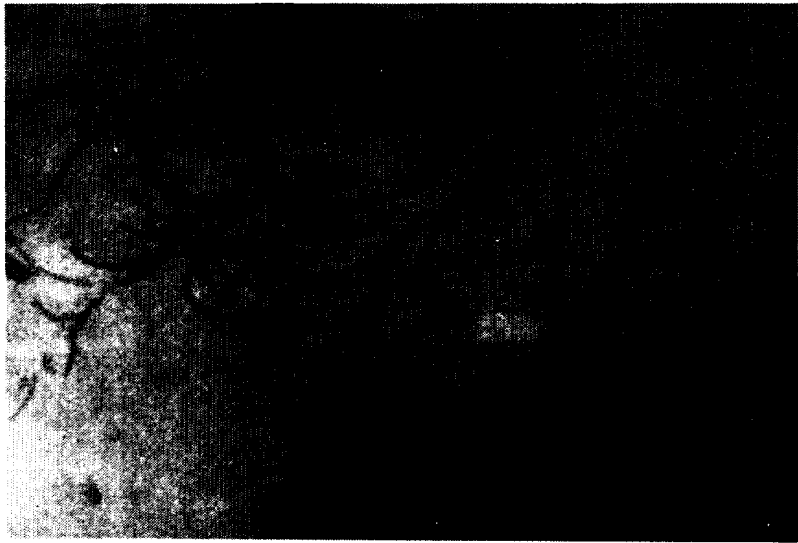
감격의 8.15 광복을 맞이한 美術家들은 폭발된 민족적 흥분과 감격속에서 하나의 건국이라는 커다란 이념하에 집결하였고 이러한 결속을 토대로 하여 美術문화의 발전을 꾀하려 하였으며 외적조건도 그들이 자연인으로서의 행동의 변혁을 가져오게 하였으나 작품상에는 별다른 변모를 초래하지 못하였다. 그것은 美術문화가 변모할 시간적 여유가 없었다는 것과 이데올로기에 의한 좌우충돌이 격심하여 마음놓고 정착할 사회적 요건이 마련되지 않았다는데 원인이 있다고 본다.

島內 역시 해방의 감격속에서 통일정부를 수립하고 튼튼한 터전위에서 독립과 자주를 다져 가려던 島民의 소망은 좌절되고 산업조차 정체상태에 빠지고 물자난이 겹친 격심한 물가고와 이데올로기 충돌이 더욱 거센 가운데 흉년까지 겹쳐 島民들은 식량난과 민생고에 허덕였다.

그러나 1946년 8월 濟州島가 道로 승격되고 해방 후 46년 만에 이르기까지 신설된 학교가 26개교에 이르러 교육이 진흥되면서 日本에서 美術공부를 해왔던 金光秋, 김경수, 朴泰俊, 趙英豪, 高成珍, 張喜玉등이 美術 材料와 「제정 러시아전」 「일본 제국전」 「후랑뜨롱화집」 「렘브란트 화집」 「러시아전」 「ミケルアンヂエロ」 「セザンヌ」 「로댕」 「르노발」 「고갱」 「도가에就て」 「マルク・ツセガール」 「엘・그레코」 「로댕」 「레오나르도・다・빈치」 「藝術概論」 「A Treasury of Art Master Pieces」 「世界裸體美術全集」 「近代美



〈그림23〉 高成珍이 歸國時 갖고온 서적들, 高成珍藏書.



〈그림24〉 高成珍, 드로잉 B, 1948年, 20×28cm, 종이에 연필, 作家所藏.

術」 「フロン・ゴホ」 「油繪の手はごき」⁴⁵⁾ (그림 23) 등등 美術서적을 갖고 오면서 金仁志와 李爽柱, 그리고 他道에서 들어온 朴魯史 등과 더불어 젊은 세대들에게 전파하면서 濟州美術은 자못 기대감에 넘쳤다. 당시 高成珍은 재료 구입의 어려움을 극복하면서 드로잉 (그림 24) 에 전념하였다. 그들은 日本에서 아르바이트로 끼니를 간신히 이겨내면서 공부에 전념하였다. 이는 당시 高成珍의 太平洋美術學校 재학시 사용했던 노트에서 알 수 있다. 그 내용을 옮기면 다음과 같다.

“ 1942年 東京의 하늘가에, 아침 늦게 鄭在朝형과 上野 「忍의 池」의 못가 잔디밭 속으로 들어가 「마로니에」 나무 그늘 아래 낮잠자다가, 上野 우에노미美術館 공원 둘레를 방황하다 스케치북은 손에 들고 있었지만 배가 고파서 헤매었지 …… ”⁴⁶⁾

특히 金光秋 (1905~1983) 는 어릴 때부터 손재주가 있어서 그림을 잘 그려 동네에서는 칭찬이 자자하였다. 그는 일찍부터 개화된 집안에 태어났기 때문에 北國民學校를 졸업하여 곧 서울로 상경하였다. 徽文 시절에 美術教師인 高羲東의 영향을 받으면서 그는 美術을 공부하기 위해 日本으로 유학의 길에 올랐다. 당시 그의 작품은 프랑스 인상파 연의 사실주의였다. 그의 초기 작품인 「풍경」 (그림 25) 에서 우리는 그러한 인상파적인 밝은 색채 구사와 대상의 충실한 묘사력을 엿볼 수 있다. 그는 日本에서 많은 견문을 넓히고 많은 예술분야의 서적, 석고상, 油畫도구 등 美術재료를 갖고 귀국하였으나 혼



〔그림25〕 金光秋, 風景, 1930年, 合版에 油彩, 22·29cm 文基善所藏.

45) 高成珍 所藏서적으로 귀국시 道内に 갖고온 서적.

46) 당시 高成珍이 즐겨보았던 「マルワ, シヤガール 自叙傳」책에 기록된 달키, 高成珍 보관.

란한 정치적 사회적 특수상황의 분위기 속에서 日帝 치하에서의 얼룩진 기록들로 인해 악몽으로 시달리는 진통이 시작되었고, 그 진통은 오래 계속되어 끝내 극복하지 못하고 술에 의탁하다 “4.3사건 후 이른바 「독수리 사건」에 연루되어 총살 바로 직전 주위의 도움으로 그는 本島를 다시 떠나 光州에서 許百鍊, 千鏡子등과 어울렸다. 그 후 다시 日本에 갔다가 本島에 돌아온 것은 1950년대 末이었다. 그때는 西洋畵에서 서예와 전각의 세계로 몰입한 후였다.”⁴⁷⁾

광복 초기에 濟州에 인연을 붙이려는 육지부 畵家들의 전시회가 가끔 있었다. 그 중 대표적인 作家가 朴魯史이다. 그는 1946년 5월 20일부터 25일까지 濟州北國民學校에서 「연필소묘」「인물」「풍경」「돌하르방」등의 작품으로 朴魯史油畵個人展을 가졌다. 그것은 道內 최초의 油畵個人展으로 의미 깊은 전시회였다. 또한 金光秋의 인연으로 光州에서 활동하고 있던 許白鍊의 문화생인 許斗正은 1947년 7월 5일~6일까지 北國民學校 강당에서 東洋畵 個人展을 개최하기도 하였다. 그러나 濟州美術에 직접적 영향을 준 作家는 1947년 9월 26일 濟州公立農業中學校에 美術교사로 근무했던 西洋畵家 李奭柱(1920~?)이다.

李奭柱는 서울 태생으로 東京太平洋美術學校를 졸업(1939~1943)한 西洋畵家이다. 그는 늘 학생들에게 “훌륭한 화가가 나올 수 있는 독특한 자연환경을 갖춘 지역이다.”라고 이야기할 정도로 濟州島를 사랑했던 畵家이다. 그러나 그가 왜 濟州島에 왔으며 그리고 왜 濟州島를 떠났는지 알고 있는 사람은 없다.

1947년 가을, 부인, 아들과 함께 入道하면서 그 당시 濟州公立農業中學校 美術부원들과 밀착되어 지냈을 뿐이다. 수업시간에는 소묘에 중점을 두었으며 특히 질감, 양감을 잘 표현하여야 한다고 강조를 하였다. 그리고 수업이 끝나면 박스와 이젤을 매고 사라봉, 龍淵등에 야외사생 나가면서 학생들에게 적지 않은 영향을 주었다.⁴⁸⁾

李奭柱는 入島하여 야외사생을 통해 많은 작품을 제작했다. 島內에서는 畵具 구입이 매우 어려운 실정이었는데도 완벽한 유화도구(日産)와 많은 액자들이 준비되어 있었다. 그는 濟州北국민학교에서 1948년 7월 7일부터 8일까지 양일간 油畵 個人展을 가졌다. 1948년 2월 28일 濟州新報는 그의 油畵展을 다음과 같이 보도했다.

“... 畵家 李奭柱씨(東京太平洋美術學校출신)가 本島에 체재하여 濟州農高에 교편을

47) 金石畵; 個人面談, 濟州道 濟州市 三徒洞 金石畵실계사무소, 1990年, 10月 16日.

48) 姜琿澤; 個人面談, 濟州道 濟州市 도남동 民家, 1990年, 10月 1日.

잡는 한편 틈틈이 제작한 濟州風物의 舊作 數점과 그의 유인인 중앙화단에 증견으로서 이채를 띄우고 있는 李政奎씨 (東京文化學園 美術科 출신) 의 작품을 합하여 30 여점을 가지고 7~8 양일 北小學校에서 美術展을 개최중인데 관람객이 몰려들어 성황을 이루고 있으며, 本島 美術문화향상의 견지에 공헌하는 바 크며 일반의 기대가 자못 크다.”⁴⁹⁾

화면의 4/5 가 바다로 채워진 바다, 소라, 전복들이 자연스럽게 흐트러진 모습을 그린 「해물」, 용연에서 그린 「풍경」, 사라봉에서 그린 「한라산」과 「잔설」 그리고 육지에서 그려서 갖은 온 작품과 太平洋美術學校시절 「日展」에 출품하여 특선한 「만추」도 있었다. 대부분의 크기는 20호~30호 정도였다.⁵⁰⁾ 어쩌면 그는 직장을 구하려 온 것이 아니라 자신의 작품을 제작하려 入島한 처음의 近代 西洋畫家였는지도 모르겠다. 현재 島內에서 그의 작품을 찾을 수가 없는 것이 무척 아쉽다. 증언에 의하면 인상과 경향의 작품일 것이라고 추측할 뿐이다. 문우식은 “李奭柱는 북한 현역 작가로 활동하고 있는 것을 1982년 동베르린 동구권 잡지를 통하여 보았다”라고 이야기하고 있으므로 4.3 사건 후 월북한 사실을 알 수가 있다.

李奭柱의 영향을 받았던 제자는 姜溶澤, 金昌海, 고승중이다. 특히 姜溶澤 (동양화가) 은 濟州公立農業中學校 2학년 시절부터 美術활동을 시작했고 道內 학생으로서는 처음으로 李奭柱의 지도하에 1947년에 「新教育展」에 「향교풍경」으로 臨時政府 文教部 長官 狀을 수상했다. 이것은 해방 이후 島內에서 학생 신분으로 처음으로 전국 규모의 美術 공모전에 입상을 하는 쾌거를 거두었다.

광복후 정부가 수립되고 國展이 창설되기까지 우리나라 美術界도 다른 분야와 마찬가지로 朝鮮文化建設中央協會가 창설되었고 그 산하에 朝鮮美術建設本部가 조직되어 그 첫 사업으로 「解放記念 文化 大祝祭 美術展覽」⁵¹⁾ 를 개최하였다. 그러나 畫壇은 좌우익의 정치적 대립 때문에 예술창조보다는 정치적 활동에 관여하게 되었고 사상과 이념을 달리한 이들은 행동면에서 항상 좌익美術人들에게 「헤게모니아」와 「이니셔티브」를 빼앗겼고 우익에 이용당하는 사례가 허다하였다. 이렇게 서로의 사상과 이념을 달리한 두개의 집단은 결국 朝鮮美術協會와 獨立美術協會의 우익계와 좌익계의 朝鮮造形 藝術家同

49) 濟州新報; 1948년 2월 28일.

50) 姜溶澤; 前掲個人面談

51) 解放記念文化大祝典美術展覽會, 1945년 10월 20일 (덕수궁, 132점출품).

盟으로 나누어졌고 가일층 정치적 싸움으로 번져 畫壇은 더욱 침체속에서 방황할 수 밖에 없었던 시대적 상황⁵²⁾ 속에서 南韓 정부가 창설한 전국 규모의 美術展이 바로 「新教育展」이었다.

광복을 전후해 本島에서는 美術 재료 구입이 무척 어려웠다. 단지 日本을 출입하는 사람들의 도움으로 간간히 구입할 수 있을 정도였다. 그러나 어려운 여건 속에서도 畫紙와 물감(사꾸라), 4-B연필등과 레닌 소묘가 있는 「러시아 미술전집」중학교 미술교재에 있는 「이시하꾸데이」 「이도이꾸소」 畫家の 작품, 「서양미술전집」등을 즐겨보면서 濟州島 학생 美術활동 서막이 이루어졌다.

또한 濟州人으로는 처음으로 1948년 2월 10일부터 11일까지 北국민학교에서 金仁志洋畫個人展을 갖었다. 당시 1948년 2월 8일 濟州新報는 다음과 같이 예보했다.

“南國의 정서를 찾는 미술인들이 빈번히 來到하여 本道도 方今은 자못 활발한 미술계를 이루고 있는 이에 호응하여서 西洋畫家로서 本道에서 이채를 띄우고 있는 金仁志가 생활의 여가에 제작한 本道の 風物畫 약 30점을 갖고 個人展을 개최하리라 하는 바 장년임에도 불구하고 젊은이를 능가할만한 정진의 발자취는 커다란 感銘을 줄 것으로 일반의 기대가 매우 크다.”⁵³⁾

이처럼 해방 후 싹트기 시작했던 濟州 近代 美術의 태동은 불행하게도 1948년에 발생한 4.3事件으로 모든것이 좌절되고 濟州美術은 혼란에 빠지게 되었다. 美術人들은 개인적으로 극심한 현실의 고통과 그에 따른 정신적 갈등을 체험하게 되면서 해방 이후 모처럼 싹튼 美術의 脈을 단절시켜 버리는 현상이 이루어지게 되었다.

52) 李慶成(1976); 前掲書, p. 373.

53) 濟州新報;1948年 2月 8日.

IV. 1950年代의 濟州 畫壇 形成

1. 時代背景

日帝 식민지 잔재와 해방공간의 분과 대립에 따른 혼란을 극복하고 자주적 민족문화를 전개시키려는 1940년대 후반의 움직임은 1948년 9월 7일 小松, 南農東洋畫展과 1948년 10월 25일 朴泰俊, 趙英豪 油畫展⁵⁴⁾에 이어 1949년 1월 濟州道宣無工作隊 활동개시로 시작된다.

1949년 五賢中學校에서는 美術과목이 없었음에도 특활시간을 이용하여 “하태준(1년) 김현식, 金升澤(1년) 등이 시내 동문로 적산가옥에 작업실을 마련하여 「유틀리노 모딜리아니」 「루오 전집」 등을 탐독하면서 유화, 수채화에 몰두하였다. 특히 하태준은 西歸邑에 油畫를 그리기 위해 야외 사생을 나가기도 했고 이젤을 사용하여 그림을 그렸다.”⁵⁵⁾

따라서 道內 학생으로는 처음으로 학생그룹이 형성된 것이 1949년이었음을 알 수 있다. 또한 4.3사건으로 인한 사회의 격동기에서도 美術에 대한 집념은 계속 이어져 몇 안되는 美術學徒들의 열망으로 1950년대 초기에 美術활동의 분위기가 형성되었음을 엿볼 수가 있겠다.

1950년 6월 25일 새벽 4시에 발발된 韓國전쟁은 이 나라 역사 이래 가장 극심했던 미증유의 전란으로 기록될 것이다.

“이 동란의 피해는 물질적인 피해만으로는 짚 수 없는 것이었다. 통일된 민족으로서의 자각을 가진 韓國人에게 민족의 분열에 대한 비애를 절감케 하였으며 통일에 대한 희망을 더욱 어둡게 하였기 때문이다.”⁵⁶⁾

1950년 韓國戰爭으로 인한 美術家의 손실도 컸으며 3년간의 전쟁기간으로 우리나라 美術활동이 전반적으로 중지되었다. 그러나 濟州島의 경우는 긍정적 측면에서 문화예술의 발전을 가져왔다는 아이러니가 공존한다. 이러한 시각은 濟州島가 그동안 절해고도로 폐쇄상태에 있었으며 문화적으로 불모지 또는 황무지였음을 전제로 하고 있다.

54) 濟州年鑑(1969); “濟州年鑑社”, 韓明文化社, p. 67.

55) 金升澤; 個人面談, 濟州道 濟州市 二徒洞 民家, 1991年, 1月 9日 19日.

56) 李基白(1974); 韓國史新論, 一潮閣, p. 401.

다시 말해 6.25 동란으로 인한 정치, 사회적으로 불안한 역사적 배경은 韓國現代美術의 발전에 커다란 저해요소가 되었으나 그에 비해 전쟁으로 인하여 수용되어 온 避難民의 물결은 보수적이던 濟州 美術에 새로운 美術 黎明期를 태동시켰다고 볼 수 있는 것이다.

전쟁 20일만인 1950년 7월 16일부터 濟州, 翰林, 城山, 和順港을 통해 군용 LST와 여객선으로 들어온 避難民들이 모두 15만명에 육박했다. 50년도 말까지 避難民은 대개가 남한출신이었으나 눈물의 1.4 후퇴 이후에는 이북 5도 출신들까지 濟州로 몰려들었다.⁵⁷⁾

避難民 속에는 문화예술인들이 상당수 끼어 있었다. “문학인으로 朴木月, 桂鎔默, 張壽哲, 金相一, 崔玄植, 李禧哲, 金永三, 文德守, 李星煥, 咸東鮮과 미술인으로 李仲燮, 張利錫, 洪鍾鳴, 崔榮林, 崔德休, 李大源, 金昌烈, 具大一, 玉巴一이고, 음악인으로 桂貞植, 金金煥, 李成三, 鄭訓模, 邊 焄, 高斗姬, 李聖載, 길버트, 朴在勳, 金在伸, 鄭南燻 그리고 연극영화인으로 金默, 金龜豪, 宋 熏, 李培禎, 金龍洙, 黃 海, 朱善泰, 具逢書, 梁錫天, 梁 薰, 연예인으로는 南仁樹, 申카나리아, 李鳳祚, 呂大榮 등이었으며, 그밖에 張志暎, 趙義高, 鄭賀恩, 張籌根, 鄭致根, 黃聖熙, 鄭福山등”⁵⁸⁾ 이 있었다.

이들은 중앙의 무대를 濟州島로 옮겨 전문 분야의 활동을 폈다. 특히 환도 이전까지 전시하의 악조건 속에서도 문화창달에 선구적 역할을 담당했던 避難畫家들의 활동은 사회혼란이나 문화질서의 마비는 둘째로 하더라도 생존의 절박감과 경제 여건등을 감안한다면⁵⁹⁾ 濟州美術에 직접적 영향을 준 동시에 畫家 개인의 독특한 작품세계를 성숙시켰던 것이다. 따라서 이때에 활동했던 畫家 중에 李仲燮, 張利錫, 洪鍾鳴등이 시사하는 바는 큰 것이다.

2. 避難畫家들의 活動狀況

인간이 존재하는 한 美意識을 떠날 수는 없다. 원시시대의 인간은 무의식적인 미를 본능적으로 추구해 갔으며 문화가 고도로 발달된 현대엔 의식적인 美양식의 창조를 밟아 가고 있으며 그 주체는 예술가이다.

古代 中代 現代에 이르기까지 국가나 민족을 초월한 예술가란 무수히 많다. 그중 어

57) 夫萬根(1975); 光復濟州30年, 文潮社, p. 116.

58) 漢肇日報; 1990年 6月 22日.

59) 濟州道(1982), 前掲書 下卷, p. 472.

떨 수 없이 맺어진 인연, 운명적인 선이 묶여진 상태에서의 진정한 예술가는 그리 흔치 않다. 그러나 격동기 시대의 避難畫家들은 濟州 美術에 직접적 영향을 준 동시에 각자의 독특한 작품 세계를 이룩하였다. 특히 이들은 해방을 전후하고 6.25 동란을 겪는 소용돌이 속에서 각고의 결과로 이루어진 것이기에 더욱 값진 것이다.

1) 李 仲 燮

그 중에 李仲燮은 독특한 작품세계를 이룩한 작가인 동시에 인간 仲燮으로서 많은 작가들에게 영향을 끼쳤다.

“ 그의 작품 생활의 1기는 1934~1945년 日帝時代를 무대로 해서 1934년 그가 五山高普를 졸업하고 日本 東京文化院을 거쳐 1944년 5월 귀국시까지 이고, 제 2기는 1945~1950년 월남 이전 以北生活, 제 3기를 1950~1954년 南下한 釜山, 濟州島, 統營, 馬山 등을 전전하면서 상경 직전까지, 그리고 제 4기인 1954~1956년 말년으로 구분 ”⁶⁰⁾ 할 수 있겠다. 그 중에서 제 3기에 해당된 濟州시절에 국한하여 피력하기로 하겠다.

그가 월남하기 직전 元山에서의 생활은 정신적 고립상태에 빠졌었다. 즉 8.15 해방의 소용돌이는 모질게도 들이닥치면서 결혼의 행복은 잠시일 뿐 蘇聯軍이 진주하고 공산군이 판치는 北韓 사회에서 일본인의 아내를 거느리고 산다는 것 그 자체만으로도 신분의 불안을 의미했다. 北朝鮮 美術同盟이 당에 복무하는 예술의 「슬로건」을 내세우고 그의 작품세계를 유린하기 시작하자 정신적 고립은 물론 생활의 위협속에 허덕이었다. 특히 자기가 하기 싫은 일은 절대로 하지 않는 인간 仲燮은 北韓 사회의 美術界에서 각道별로 실시하는 북한 정권의 심사위원직도 거절했고 초상화를 그리라는 명령도 거절하면서 자신을 지켜나갔다. 詩人 楊明文의 말에 의하면 스탈린의 초상화를 꼭 한번 그린 적이 있는데 곱슬한 긴 수염이 없는 것이 재미있게 느껴 수염을 빼고 얼굴만 그렸더니 그것이 크게 문제가 됐다 한다. 또한 닭도 털빠진 그림만 그렸고 송아지 눈이 자기 눈이라고 큰 소를 그렸는데 역시 문제가 됐다고 한다. 그뿐 아니라 江原道 文學藝術同盟에 출품한 개구리가 나무에 올라가는 30호 가량의 작품은 나무색이 적색과 녹색이었고, 또 한점은 어린 아이가 가운데 앉았다고 소가 아이의 주위를 둘러싼 그림이었다. 그리고 여자와 뱀을 그린 작품이었는데 이것들은 가장 개인주의적인 사상이며 「이것은 반동이

60) 趙貞子(1976); “李仲燮의 生涯와 藝術”, 碩士學位請求論文, 弘益大學校 大學院. p. 34.

다. 메라』라고 元山藝術同盟의 기관지에서 평을 받았다. 그러면서도 들에 나가 소와 더불어 생활하며 소의 동정을 살살이 살펴 갖가지로 표현하였다. 색맹이 아닐까 할 정도로 소의 데생과 스케치와 크로키는 무수히 많았다. 그 무렵 1947년 장남 泰賢을 낳고 2년후 차남 泰成군을 낳았다. 자유인인 인간 仲燮은 본인이 하기 싫은 일은 하지 않았기에 1950년 12월 10일 1.4 후퇴때 마지막 LST선편으로 두 아들과 부인 南德과 함께 월남했다. 짐이라곤 가방 하나뿐, 자기가 생명처럼 아끼던 그림들은 七旬의 노모께 모두 드리고 한 점도 가져오지 못했다. 이렇게 해서 제 2기를 볼때 李仲燮의 독특한 스타일인 휴머니즘과 로망티즘의 경향으로 확립되어 가기 시작했다. 사실 월남 이후의 작품보다는 이전의 작품이 더 좋았다고 畫家 金永周는 말하고 있다.

1950년 12월 10일 가족과 더불어 월남한 仲燮은 그해 겨울은 釜山에서 지내고 1951년 이듬해 봄 가족을 이끌고 濟州로 왔다. 조카 李英進이 정리한 「李仲燮 年譜」에는 “차비가 부족해서 西歸浦까지 걸어 가던 중 마굿간에서 눈보라를 피하기도 하며 여러날 걷기도 했는데 미도과 개인전 때 출품한 20번 「피난민과 첫눈」은 이때를 회상한 작품임”⁶¹⁾이라고 되어 있다.

어쨌든 그들 가족이 西歸浦에 도착한 것은 1951년의 봄이었음을 알 수 있다. “그가 西歸浦에 살았던 1951년 봄부터 신탈까지 약 6~7개월간의 濟州사회는 복잡”⁶²⁾ 했는데 仲燮은 이런 와중속을 西歸浦에서 지낸 셈이었다. 그가 살았던 집은 비탈 아래 쪽에 위치해 있어서 마당에서 西歸浦 앞바다가 훤히 내다보였다. 허리를 구부려야 들어갈 수 있을 정도의 낮은 벽, 그가 판자 두개를 대어 만든 부엌문을 열고 들어가면 반 평쯤은 된 부엌 공간 건너편에 창호지를 바른 마구다지 띠살문이 있고 띠살문 안 온돌방은 고르지 못하고 네식구가 잠을 자기에는 너무도 좁은 한평 반 정도의 방에서 반년 동안 살았다.

그 방벽에는 「소의 말」이라는 시구⁶³⁾가 붙어 있었다. 그 내용은 다음과 같다.

높고 뚜렷하고／참된 숨결

나려 내려 이제 여기에／고올게 내려

61) 李仲燮紀念事業會(1979); 李仲燮作品集, 韓國文學社, p. 156.

62) 吳成贊(1987); “초상화”, 東西文學, 10월호, p. 226.

63) 이 글은 1951년 봄 피난지 西歸浦의 李仲燮의 방벽에 붙어 있던 것을 조카 李英進이 암송, 전한것임. 李仲燮紀念事業會(1979); 前掲書, p. 2.

두복 두복 쌓이고/철철 넘치소서
삶은 외롭고/서글프고 그리운 것
아름답도다 여기에/맑게 두 눈 열고
가슴 환희/헤치다.

이 시구에서도 알 수 있듯이 그의 생활은 외롭고 고달팠으나 정신적 안정과 그림에 대한 열정은 뜨거웠다. 그는 경제적인 힘도, 그에게 관심을 갖는 사람도, 친구도 없이 孤島의 섬 구석인 西歸浦에서 절박하고 극한 상황속에서의 생활이 시작된 것이다. 그는 생활에서 잃어버린 것에 대한 보상을 그림에서 찾기 시작했다.

李仲燮은 그동안의 소중한 작품과 畫具들은, 어머니에게 모두 맡기고 다만 쓰다 남은 재료와 기타 畫具가 들어 있는 상자 (페인트 박스) 하나만 들고 釜山에 상륙하면서 오래 전부터 그를 알고 존경하던 그가 모르는 많은 친구의 환영을 받았다.

그들은 東京유학시절부터, 또는 8.15민족해방을 전후한 시기에 元山과 平壤 등지에서 접촉하며 매료되었던 그의 뛰어난 예술적 개성과 감성이 전란의 상황에서 좌절되지 않도록 여러 형태로 도우려 하였다. 그러나 모두가 극심한 곤경에 빠져있었던 만큼 실상은 마음들뿐이었다. 그 중 몇몇 고마운 친구의 추천으로 仲燮은 日本人 아내와 어린 두 아들을 데리고 정신적 안정과 생활안정의 어떤 실마리를 기대하면서 다시 배를 타고 濟州 西歸浦로 올 수 있었던 것이다.⁶⁴⁾

西歸浦의 감정적 정착이 비록 바다게와 해초가 주식일 정도로 비참한 것이긴 했으나, 그것은 그 시기의 모든 避難民과 全道民이 다 같이 겪지 않을 수 없는 상황이었고, 仲燮은 그가 원했던 정신적 안정을 마침내 가지게 되었다.

仲燮이 살았던 玄致洙 님의 할머니 金順福여인 (71세)은 “이 집에 살동안 계속 그림만 그렸던 인상밖에 어서마씀 … ”⁶⁵⁾ 이라고 증언했다.

그가 생활하는 동안 가끔 찾아온 사람이라고는 奉瑟浦訓練所에 있었던 조카 李英進과 西歸浦 避難民 중·고등학교와 西歸중학교 (1952~1956) 美術교사였던 高成珍 뿐이었다.

그렇게 西歸浦 時代를 연 仲燮의 가족은 바닷가의 게를 잡아 허기를 채우는 빈핍한 避難생활을 해나갔다.

64) 韓國近代美術研究所(1976); “李仲燮” 近代韓國美術選 1卷, 圖書出版口述文社.

65) 金順福; 個人面談, 濟州道 西歸浦市 松山洞 民家, 1989年, 8月 5日.

절망적인 삶속에서도 「純粹의 西歸浦 時代」에 그는 사물의 객체를 정공으로 바라볼 수 있었고, 그 자신과 사물사이에 어떤 의식의 협잡물도 끼지 않을, 인상의 순도를 경험할 수 있었다. 그는 태양, 바다, 굴, 어린 아이들, 방목하는 소들, 풀밭, 나무들 그리고 생선들을 탁월한 감수성과 미의식으로 표현, 30 점의 작품을 남겼다.⁶⁶⁾ 또한 泰賢, 泰成 두아들을 데리고 해변에 나가 물속 바위에 붙은 기묘한 조개류를 채집하여 대형벽화를 濟州에서 구상했다. 그리고 西歸浦 바닷가의 계와 해변에서 뛰노는 아동을 그렸을 뿐만 아니라 문섬을 배경으로 한 西歸浦 前景과 섬섬을 배경으로 한 전원화, 베니아 판에 연초록 계통의 페인트를 이용하여 漢拏山의 긴 능선을 원경으로 당시 西歸邑 시가지의 북쪽 경계에 성담쌓는 작업을 하는 풍경, 엉거췌 작품, 계와 까마귀와 파이프를 주제로 한 작품을 그렸으며, 고마운 선주를 위해 여섯 폭의 병풍 그림 등 수 많은 작품을 제작하였다.

그는 전쟁 속에 던져진 상황에서 회화 재료의 빈곤에도 불구하고 “元山時代に 이미 싹트기 시작한 계, 물고기, 동자상 등의 소재가 濟州 西歸浦의 풍물 위에 분방하게 펼쳐나감”⁶⁷⁾ 으로서 그는 그의 정신적 안정을 비로소 찾은 것처럼 보였다.

濟州時代의 작품들은 대개가 바다 풍경들인데 물밑에서 놀고 있는 동자상들을 회화적으로 그린 것이다. 고기와 아이들, 해초와 과일, 새와 계 등 물고기가 아이보다 큰 것이 있는가 하면 무거워서 들 수 없는 물고기가 있고, 새가 줄을 이어 날기도 하고 마음껏 온갖 장난질을 치는 동자상들, 이런 것들은 경제적으로는 어려운 삶을 영위하고 있으나 그의 꿈이 희망적이고, 그의 가족들과 함께 즐겁고 환희적인 세계로 이끌어가고 있다는 주제를 설명해 주고 있다.⁶⁸⁾

특히 「海邊의 가족」(그림 26)에서는 아득한 수평선과 홍색조의 하늘, 그리고 짙은 청색의 범섬과 투명한 녹색조의 망망한 바다를 배경으로 해변에서 흰 갈매기 떼와 한 통속이 되어 모두 나체로 소란스럽게 놀고 있는 가족상에서 더욱 두드러지게 나타나고 있다. 왼편의 사나이는 李仲燮 자신이고, 그의 머리위로 날아든 갈매기를 잡으려고 팔을 뻗치며 달려드는 사람은 겨드랑이 밑의 유방과 풍만한 엉덩이로 미루어 아내인 것이다. 어쨌든 이 화면은 한결 명랑하고 밝은 색조가 두드러지고, 인물들과 갈매기 떼의 헤

66) 高 銀(1973), ;李仲燮 그生涯와 藝術, 民音社, pp. 139~140.

67) 朴古石(1979); “李仲燮을 갖을 수 있었던 幸運”, 李仲燮作品集, 李仲燮紀念事業會, p. 149.

68) 趙貞子(1976); 前掲書, p. 44.

아릴 수 없는 움직임의 필치가 화면 전체를 온통 생동감이 넘치게 하고 있다.

또 「바닷가의 아이들」(그림 27)에서는 한 어른이 세 아이와 바닷가에서 놀고 있는 광경을 재미난 구도로 그린 작품이다. 정확한 제작년도는 51년이고 아랫쪽에 생선과 게를 그려 놓은 것으로 보면 濟州시절의 작품이다. 화면의 구성도 독창적이지만 표현된 조형적 효과가 뛰어나다. 그리고 한편 재료 구입의 어려움을 단적으로나마 엿보이는 「물고기와 아이들」(그림 28)에서는 얼핏 보기에는 미완의 스케치라고 생각하기 쉽다. 그러나 ‘대해오’이라는 싸인이 있어 완결의 뜻을 분명히 해두었다. 화면 상단에 西歸浦 앞바다가 표현되어 있고 하늘 가까이 새섬과 문섬이 보인다. 그리고 어린이 여인들이 저마다 물고기를 이고, 메고, 들고 하면서 풍어를 노래하고 있는데, 李仲燮은 이런 이야기를 통하여 원시적인 건강성과 또 다른 낭만을 구가하고 있는 것이다. 화면을 평면화시키면서도 겹쳐진 인물과 왼쪽의 바다풍경의 암시는 어느 정도 공간감을 유지하고 있다.

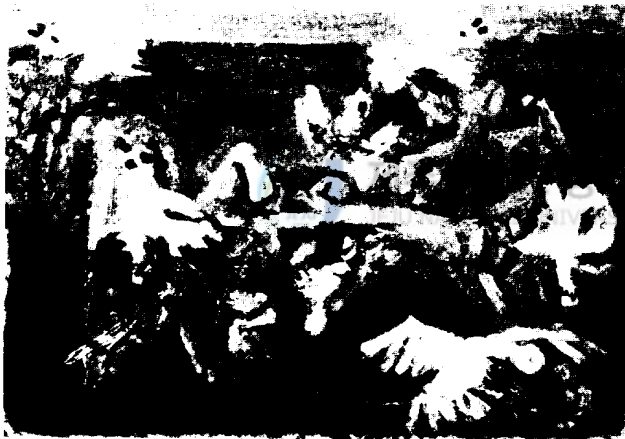


그림26 李仲燮, 海邊의 가족,
1951年, 종이에 油彩, 28.5 · 41.2cm, 個人所藏.



그림27 李仲燮, 바닷가의 아이들,
1951年, 종이에 油彩, 27 · 36cm, 湖巖美術館所藏.



〈그림28〉 李仲燮, 물고기와 아이들,
1951년, 종이에 油彩, 22.5 × 17cm, 이성재所藏.



〈그림29〉 李仲燮, 西歸浦 바다가 보이는 風景,
1951년, 종이에 油彩, 39.6 × 27.6cm, 個人所藏.

또 다른 한 점의 그림은 西歸浦 앞바다를 그린 「西歸浦 바다가 보이는 風景」(그림 29)인데 나무가지와 집이 바다를 가리고 있고 힘차고 폭발하리 만큼 육중한 선이 그의 내심을 또 다른 방향으로 설명하고 있다. 기와 지붕과 굴뚝은 마치 가제미의 수염같이 하늘을 뚫을 듯이 솟아 올라 있다.⁶⁹⁾

그리고 浦木里에서 그려진 「섬이 보이는 풍경」(그림 30)은 싸인이 들어 있지 않았지만 나무의 줄기 표현이나 초가와 바다 등의 채색에서 그의 필치를 확연히 알아볼 수 있다. 그의 풍경화의 특징은 시각구성이 부감법을 이용하여 공간을 크게 설정하고 전면에는 매우 특징적인 나무를 즐겨 표현하며 초가나 집들이라는 인간적 분위기를 강조하고 뒷편으로는 바다나 하늘을 튀어놓는 방식을 취하곤 했다. 그리고 이 작품에서 알 수 있는 것은 西歸浦 시절에 浦木里까지 야외사생을 나가면서 다양한 濟州의 풍경을 그렸다는 사실을 알 수가 있다.

69) 上掲書;p.44.

그리고 避難생활 속에서도 그의 평화의 열망이 낙원경을 그리게 한 「西歸浦의 환상」(그림 31)은 西歸浦의 남국적인 풍광과 굴나무들의 이국적 풍미에 표현충동을 자극받아서 그 충동을 그의 독특한 동심적 환상의 화면구사에 수용한 것이다.

이 작품은 1969년 6월 具常이 西歸浦에서 운수업하는 강임용으로부터 얻은 그림으로 그의 작품에서는 보기 드문 大作이다. 멀리 작은 섬들이 떠 있는 짙푸른 바다를 넓게 횡단시키면서 화면 위로 굽이 매달린 굴나무 가지들, 그리고 밑의 지면에는 아이들이 잔뜩 파놓은 굴들이 널려있는가 하면, 그것을 큰바구니에 주워 담은 애, 들것에 담아 날으는 애, 입에 굴을 하나 문 갈매기 등이 李仲燮 특유의 표현 수법으로 전개되어 있다.

또한 自嘲적인 유희를 즐기는 「濟州島風景」(그림 32)과 은지화에서 주종을 이루는 손을 잡고 돌거나 뒤엉켜 돌아가는 아동들의 모습과 그들을 이어주는 해초, 끈을 화면에 유기적 통일감을 형성시켜 주는 「해초와 아이들」(그림 33)도 濟州시절의 작품들이다.

李仲燮의 西歸浦시절에 있어 색다른 점은 전쟁 미망인들에게 보은의 선물로 그려준 초상화 4점이다. “이 초상화는 51년 仲燮이가 西歸浦시 正房洞 金順福여인 집에서 세들어 살 때 김여인의 부탁으로 그린 것으로 宋태주와 친척 宋태연(西歸浦市 西洪洞 46의 9, 宋德男 부친), 李斗雨(西歸浦市 松山洞 632, 李林寶 부친), 朴正龍(西歸浦市 正房洞 511, 朴정숙 형) 등 4점이다. 이 가운데 宋태연(그림 34), 李斗雨(그림 35), 朴正龍(그림 36) 등 초상화 3점은 각자 소장되고 있고 宋태주 초상화는 분실되었다”⁷¹⁾

그때 초상화를 그려준 사람은 6.25 전투에 참전, 모두 전사했기 때문에 사진을 보고 그렸다는 것이다. 金順福여인에 따르면 “당시 동네에 화가가 있다는 소문을 듣고 귀한 쌀을 가지고 와 그림을 청하는 사람들의 부탁을 모두 거절했으나 집주인인 김여인의 간곡한 부탁만은 뿌리 칠 수 없이 초상화를 그렸다”⁷²⁾ 는 것이다.

초상화는 가로 19cm 세로 30cm 크기의 두꺼운 켄트지나 도화지에 연필로 섬세하게 그렸다. 어쩌면 초상화를 그린 것은 쌀 몇 말로 생활고를 덜자는 생각보다 6.25 전쟁으로 남편을 잃은 전쟁 미망인들을 위로하기 위한 마음의 표시였을 것이다.

따라서 “어려운 환경 속에서도 바른 마음가짐을 흐트리지 않으려는 그의 고운 마음

70) 中央日報社(1986);李仲燮, 三省印刷株式會社, p. 120.

71) 東亞日報;1986年 7月 23日.

72) 金順福;個人面談 濟州道 西歸浦市 松山洞 民家, 1989年, 8月 5日.



그림30 李仲婁, 심이 보이는 風景,
1951年, 종이에 油彩, 23 · 18cm, 金正子所藏.



그림31 李仲婁, 西歸浦의 환상, 1951年, 合版에 油彩, 56 · 92cm, 個人所藏.



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



그림32 李仲婁, 濟州島風景,
1951年, 종이에 잉크, 35.3 · 25.3cm, 個人所藏.

그림33 李仲婁, 海草와 아이들, 1951年, 종이에 수채, 17 · 24cm, 個人所藏.

씨였다.”⁷³⁾ 하지만 미술평론가 李慶成은 “이 초상화는 기록성은 있지만 예술성은 적다.”⁷⁴⁾ 라고 평하고 있다.

仲燮은 이렇게 西歸補에 있으면서 따사로운 심성을 濟州 풍광에 심취시키면서 元山시 설의 정신적인 부자연스러움을 해방시켜 성숙된 작품세계를 펼칠 수가 있었다. 그것은 가족에 대한 사랑과 평화에 대한 그의 끝없는 열망이었다.



그림 34 李仲燮, 宋大연 초상화, 종이에 연필, 30 × 19cm, 宋德南所藏.



그림 35 李仲燮, 李斗雨 초상화, 1951년, 종이에 연필, 30 × 19cm, 李林實所藏.



그림 36 李仲燮, 朴正龍 초상화, 1951년, 종이에 연필, 30 × 19cm, 朴正燾所藏.

73) 韓國日報;1986年 7月 23日.

74) 中央日報;1986年 7月 23日.

2) 洪 鍾 鳴

洪鍾鳴은 4대째 장로 집안이었다. 滿州事變, 第1次世界大戰과 6.25를 겪으면서 큰딸 淳熙를 平壤에서 생이별하고 죽을 고비를 몇 번이고 넘기며 전쟁의 비극을 누구보다도 뼈저리게 느꼈다.

1951년 1월, 1개월의 釜山 생활을 지낸 후 미해군의 LST로 慕瑟浦에 도착한 그는 휴전 다음 해인 1954년 5월까지 濟州의 새로운 풍경속에서 계속 생활하였다.

“基督教에서 주선한 LST안에서 다른 사람들은 애기가 울때 죽을 주었는데, 나는 오줌을 싸서 먹이고, 고등어를 먹다 버린 것을 주워먹기도 하면서 慕瑟浦에 도착했지요.”⁷⁵⁾

어쩌면 그는 避難民 대열속에서 살려는 의욕이 더 강했는지도 모르겠다. 慕瑟浦에서 다시 정착지를 찾아 中文 大浦理에 갔다. 그러나 그의 행동은 너무나 부자유스러웠다. 마음대로 밖에 출입하지도 못하였고 1952년 1월 中文 공비폭도의 방화살인 사건을 겪은 후 또 다시 지나가는 트럭에 몸을 싣고 피난길에 오른 그가 정착한 곳은 물 좋고 왜정시대 日本사람들이 신궁자리라 하던 「濟州邑 山地」였다. 그 당시 그가 지닌 유일한 증명서는 서울을 떠날 때 서울 藝總에서 받은 월남작가라는 증명서 뿐이었다. 그곳은 기독교와 관계되는 사람들이 천막을 치고, 천막 하나에 20세대, 30세대가 거주하고 가마니 2장씩 배급받으며 어려운 생활을 하였다. 이런 와중에서 처음에는 엿을 팔기도 하고 시루떡을 팔기도 하면서 생계를 유지했다. 그러나 다행히 濟州에서 첫 직장이 觀德停 앞 네거리에 자리잡은 조그마한 호떡집이었다.

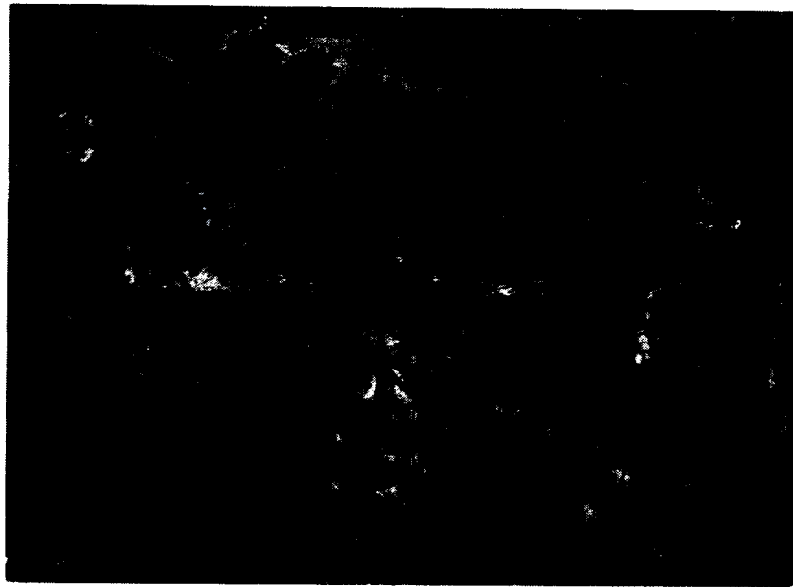
平壤에서 피난길에 오른 후 처음으로 자신을 반추해 볼 수 있는 시간을 가지면서 삶과 죽음의 갈림길에서 살아야겠다는 강한 의지와 그림에 대한 강한 집념이 일렁이기 시작했다. 그는 말하고 있다. 그 당시 慕瑟浦에는 張利錫, 濟州邑에 소재하고 있는 해군 문화부에는 崔榮林이 와 있다는 사실을 알았다. 그리고 “우연히 호떡집에서 平壤高等學校 동창인 김인군(대위 장성부관)을 끌어안고 기쁜 재회를 하였다. 避難後 처음으로 맛보는 고향에 대한 향수였다. 그에게 일거리를 얻어주려는 그 동창의 배려에 따라 같이 낚차를 타고 慕瑟浦訓練所에 갔다. 연대장이 그를 만나자 막사에 페인트를 칠하고 안내판을 만들어 세우는 등 부대환경을 맡아줄 수 있는가 라고 물었다. 그러나 洪鍾鳴은 무슨 일

75) 洪鍾鳴; 個人面談, 서울특별시 서초구 양재동 齋室, 1989年, 8月 13日.

이들 해야 하고 심한 노동도 할만 했지만 그 일거리를 거절하고 돌아왔다. 그 이유는 「平壤에서도 商業美術이나 金日成초상화를 안 그린다고 해서 직장도 쫓겨나고 배급도 못 받으며 살지 않았나」고 그는 중얼거렸다고 한다.⁷⁶⁾ 고구마, 군복, 담요를 차에 싣고 돌아와서는 山地 전막에 거주하는 避難民들에게 진부 배급해 주었다. 그때 그는 봉사부 상으로써 避難民이 죽으면 들것에 들고 沙羅峰 땅에 묻고 돌아오면서 고향을 그리워 했으며 그림속에서 모든 것을 찾으려 했다.

미군부대 쓰레기통을 뒤져 찾아낸 타이프용지에다 漢拏山을 그렸고, 땀나무를 캐러 산중턱에 오면서도 타이프용지를 밟아 가지고 가서는 여러시간을 그림에 몰두하기도 했다. 이렇게 그는 처녀성과 같은 믿음 속에서 날마다 붓을 잡았다.

따라서 이 암울한 濟州 避難시절에 그의 그림은 자연 검은 색조를 띤 그림이 대부분을 차지했다. 사실상에 있어서 洪鍾鳴의 예술의 개화는 전란중의 50년대 이후부터 시작되었다. 張利錫, 崔榮林, 金昌烈등의 畫家들과 교류하며 궁핍하게 지내던 濟州 避難시절, 아직도 그의 예술세계는 모색단계에 있을 수 밖에 없었다. 1951년 作인 樂浪의



(그림37) 洪鍾鳴, 樂浪으로 가는길, 1951年, 25 × 34cm, 安鍾扶所藏.

76) 황학주(1983); "홍종명 - 그 황산색 끈질긴 사랑의 화가", 洪鍾鳴畫集, 洪鍾鳴畫集發刊委員會, 東和印刷株式會社, p. 204.

로 가는 길 1 (그림 37)이라는 제목의 작품은 낙방 고지인 그의 고향에 대한 향수를 담은 그림이다. 기사인듯한 말단 사람과 마차를 끄는 사람, 무희, 집과 교회등이 상하반으로 나뉘어 표현된 이 작품을 김고 굵은 필선으로 대강 형태를 마무리 지은 드로잉에 가까운 양식 표현으로 일관되고 있다.

이러한 단리풍에서도 趙南畫家라는 소문을 듣고 그림을 그리고 싶어하는 학생들이 모여들어 그의 전막인,무장 가마너가 진부인 곳에서 그림을 가르쳤다.

무각정 험악한 세월이었지만 조조한 마음을 가라 앉혀서 하고 싶은, 신로 자존심 놓지 않을 수 없는 길을 그는 걸어갔다. 모름지기 한 작가의 예술에의 의욕을 북돋우어 주고 그로 하여금 실의와 좌절권에 빠지지 않도록 용기를 북돋아 주는 일은 한 사람의 예술가의 육성에 있어 매우 중요한 일이며 의미있는 일이다. 1952년 3월에 어느 농지가의 도움으로 濟州邑 杖堂동에서 소규모한 방 한칸을 얻어 누구든지 그림을 배우고 싶은 사람을 오라고 쓴 붙임 것을 그려 붙이었다.(그림 38) 濟州邑의 유명한 이 畫室에는 畫家들과 畫家 지방생들이 그다름없는데, “濟州人으로는 姜泰碩, 玄丞北, 金澤和 등 다섯명이요, 避難民으로는 裨榮植, 黃明杰 그리고 畫家로는 崔榮林, 王巴一, 張利錫, 金昌원과 소신가 崔玄植, 朴鎔然, 張詩哲, 주태익, 방송직과 박우모등이 당시의 그너를 가르쳐 지내던 그의 가까운 이웃이었다.”⁷⁷ 특히 五賢中 2학년에 다니던 姜泰碩은 이러한

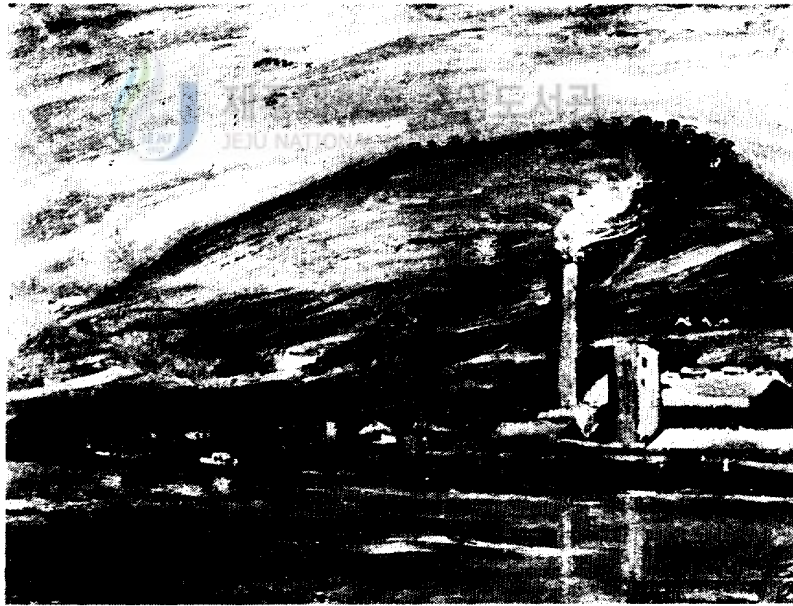


그림38 1952年 避難時節 洪鍾鳴가족.

77) 上掲書:洪鍾鳴年譜.



〈그림39〉 洪鍾鳴, 自画像, 1953年, 45.5 × 38cm, 個人所藏.



〈그림40〉 洪鍾鳴, 濟州島 沙羅峰, 1953年, 33.5 × 41cm, 作家所藏.

집 유리창에 써 붙인 「그림을 무료로 가르쳐 드립니다.」라는 洪鍾鳴의 글을 보고는 하루도 빠짐없이 그의 화실을 찾았고,⁷⁸⁾ 또한 그의 지도하에 1953년 第2回 全道學生美術展이 美國 公報院 주최로 열렸을 때, 중3인 姜泰碩은 최고상인 道知事狀을 받음으로서 결정적으로 그에게 화가의 길을 걷게 만든 계기가 되었다.

1953년 4월 3일 濟州 美國公報院 주최 第1回 全道學生美術大會를 개최하는데 있어 직접적인 영향을 주면서 9월에 五賢中·高等學校 美術教師와 避難民고등학교(천막) 교사로 나가면서 지역 美術의 활성화를 위해 일역을 담당하기 시작했다. 그것은 그의 생애에 있어서 사실적인 초상화의 기본 정석에 따라 얼굴 부분의 묘사적 처리에 역점을 둔 「자화상」(그림 39)이 53년 4월 3일 第1回 全道學生美術展에 찬조 출품되었다는 사실에서 알 수 있다. 그후 천막집에서 레이선박스를 뜯어 손수 만든 판자집으로 거처를 옮겼다. 그것은 좋으나 굶으나 수고의 아름다움을 다하려 하면서 어떠한 순간에도 「그래도 사는거다. 사람은 얼마든지 끈질길 수 있다.」고 해온 그의 가슴과 가족과 이웃에게 따사로운 생기를 주었다.

전쟁을 겪는 사람들의 인정과 몰인정 사이에 촉촉히 흐르는 그 눈물 속에서 1953년 7월 차남 淳澈이 태어났다. 그리고 2개월 후 그의 작품에서 자주 보게 되는 황갈색이 주조색 톤이 아닌 묘사적인 풍경화 그림을 그렸다. 「濟州島 沙羅峰」(그림 40), 「風景 A」(그림 41) 등은 녹색화면의 기초를 이루면서 엄밀한 사실적 묘사를 피한 왜곡과 과장이 변형된 형태 처리임을 읽을 수 있어 향후 그의 작품 스타일이 어떠한 방향으로 개진될지에 대한 단서를 제공해 주고 있다. 濟州 부둣가와 사라봉이 보이고 추정 공장이 보이는 「濟州島 沙羅峰」, 「風景 B」(그림 42), 「風景 C」(그림 43)을 그릴 당시에는 畫紙가 없어서 미군 부대 쓰레기통에서 타이프 용지를 주워 조밥풀로 이어서 한라산을 몇 장이나 그렸고, 레이선박스 넓은 부분을 오려내서 바다와 갈매기가 있는 부두 그리고 산봉우리를 그렸다. 그러나 비록 천막 속 두장의 가마니가 전부였던 그였지만 자유롭고 행복하게 제작하고 또 가르치던 시기의 작품이었다.

또한 11월에 무료 지도하는 美術研究所인 中央美術研究院을 개설하고 1954년 5월 第1回 濟州道 中·高生美展을 개최 주관함으로써 濟州美術을 형성할 수 있는 터밭을 닦고 그 가을 휴전이 되자 洪鍾鳴은 서둘러 姜泰碩과 함께 濟州를 떠나 서울로 갔다.

78) 耽羅木石苑出版部 봄데강 (1988); 姜泰碩画集, 주식회사 로알프로세스, p. 93.



그림41 洪鍾鳴, 風景 A, 1953年, 46 × 55.5cm, 個人所藏.

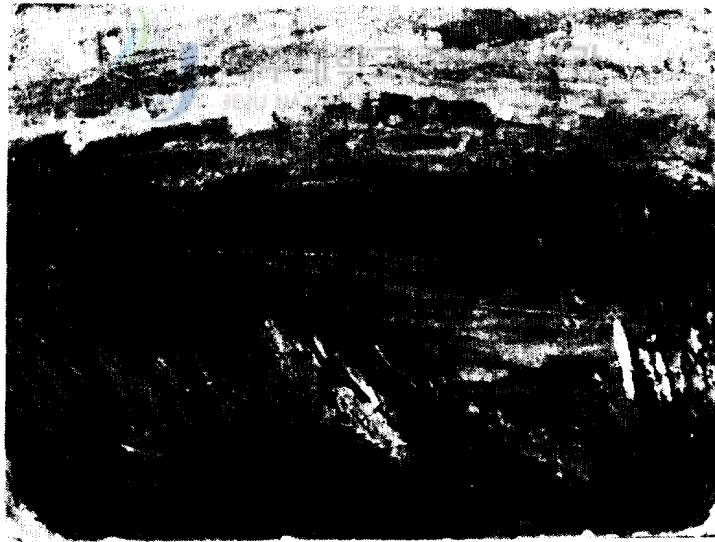


그림42 洪鍾鳴, 風景 B, 24.2 × 33.3cm, 1953年,
레이선박스에 油彩, 李根七所藏.

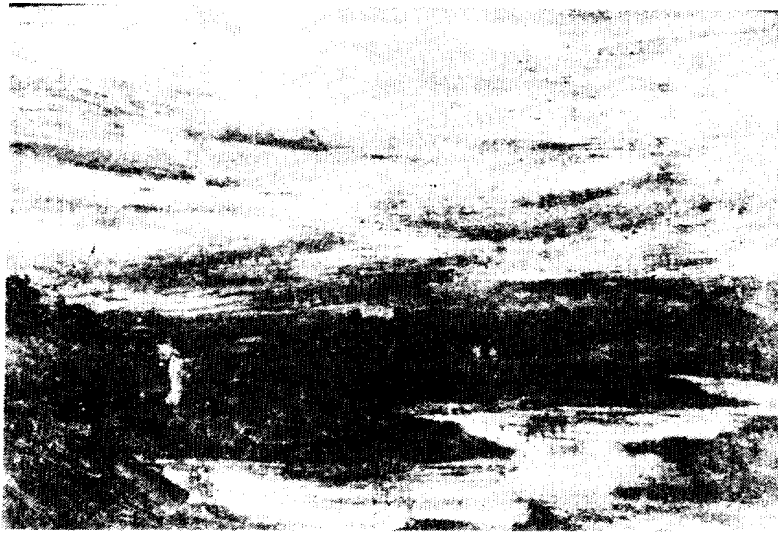


그림43 風景 C, 24.2×33.3cm, 1953년, 라이선박스에 油彩, 李根七所藏.

1965년 8월 25일자 『濟州新聞』은 그의 작품을 회상하면서 “이 그림은 1953년 작으로 작화의 솜씨 및 색으로 洪鍾明을 과하게 하고 있다.”

“그의 그림은 우선 洪鍾明의 세계와 그 영향으로 이루어져 있다.”⁷⁹ 이 같은 회고의 작자의 작풍의 가장 특이한 점은 작정하게 분할을 하였으며, 요컨대 이것은 조형적으로 보면 단조라든가 어떠한 분할의 작용에 의해 이루어진 것이다. 작정하게 분할할 수 있는 작풍세계이다. 그의 같은 양정식 세계관을 기록한 김언의선, 정정희의 『중국의 신상을 위하여』은 작자의 작풍은 대면적, 혹은 규모와 작정성분의 반영이라고도 할 수 있다. 이러한 심정은 濟州생활에서도 알 수 있다.

그는 농사부장으로써 避難民이 죽으면 들것에 손을 들고 땅에 실었으며, 양립한 생활 속에서도 고구마, 콩, 담요 등을 같은 차지에 있는 避難民들에게 나눠줄 수 있는 규모와 작정성을 행동으로 옮길 수 있었던 작가이다.

또한 지구의 실화적이고 보속적인 풍물을 소재로 전체적인 화면의 표현효과가 좋은 작품을 인상시킨다거나, 혹은 풍화에 마멸된 古墳壁畫를 상기시키는 것도 간과할 수 없다. 이 같은 현대 高句麗 고분들의 밑받침이기도 한 平壤 부근 龍岡에 채취한 벽의

79) 『서양화』(1983년) 『美자의 篇—洪鍾明의 具象繪圖—』, 洪鍾明 洪集, 前掲書, p. 3.

체험이 응집된 표현으로 나타난 결과일 것이며, 이 작가의 연륜으로 보아 당연히 그럴 수 밖에 없는 「고향의식」같은 것이 잠재적으로 작용하여 가능했던 표상화로 보여진다. 이러한 「고향의식」은 젊었을 때 畫家로서의 생활이란 결코 안락하다거나 순탄하지 못했다. 그에게 있어서 가장 큰 어려움은 6.25사변 이후였다. 그림 그리는 일 이외에는 별로 할 줄 모르는 그에게 있어서의 전쟁터는 그대로 생지옥 같았다. 濟州에서 빵집 종업원으로 일 할때의 극한 상황을 경험했기 때문에 전래의 옛관습과 풍속에 대한 회귀적 갈망이 발효되어 나온 것으로 보아도 무방 할듯하다. 그래서 “60년대를 분기점으로 하여 그의 작품세계는 전환기를 극복하고 그림 표면의 재질적 확산을 점차 누리고 구조적 비중을 줄이면서 순화의 과정을 거친 화면은 한층 윤택해지고 힘찬 효과가 가미되는가 하면 서정적이고 토속적인 세계로 기울어지기 시작했다.”⁸⁰⁾

3) 張 利 錫

1950년 6월 25일 북한의 남침에 따라 정부는釜山으로 옮기게 되었으며 美術활동도 또한 정지되었다. 南北분단의 아픔이 채 가시기도 전에 일어난 민족적 참극은 결국 美術界에도 하나의 커다란 전환점을 안겨 주고 말았다.

이러한 상황속에서 平壤에 있던 張利錫은 1950년 7월末경에 북한 노동성에서 건설하고 있던 金剛山 국립호텔로 그림을 그리기 위해 불려 들어갔다. 「쌍계사」라고 하는 절의 방에는 張利錫, 崔榮林, 韓然, 金민구, 유석준 등이 함께 있었으며 그들은 호텔이 완공되면 실내장식을 하기 위한 그림들을 그리기 위하여 갔었던 것이다. 6.25 동란이 와 중에서도 그림을 그리고 있었던 그들은 전쟁의 사태가 좋지 않으니 후일에 그려야겠다는 명령으로 통천으로 이주하였다. 그곳에 며칠을 머무른 후 또 다시 그들은 元山으로 갔고 어려운 생활은 계속되었다. 그 당시 韓國軍의 복진과 더불어 元山에는 해군사령부가 있었는데 張利錫은 문관으로 군에 종군하면서 1·4 후퇴시의 元山철수와 함께 단신으로 濟州에 남하한 것이다. 그때 가족을 잃었던 슬픔은 너무나 큰 충격이 되어 七旬을 바라보는 지금까지도 떨쳐 버리지 못하고 있다⁸¹⁾ 고 술회한다.

1950년 12월에 崔榮林, 張利錫, 李仲燮의 조카 李英進과 함께 畫具들을 챙기고 濟

80) 金仁煥(1988); “민담과 서민성정에 뿌리박은 그림”, 洪鍾鳴, 흙에 묻혀사는 이의 고운 마음, 圖書出版美術公論社, p. 10.

81) 鞠重孝(1982); 張利錫論-張利錫의 繪畫世界와 藝術形成, 碩士學位請求論文, 弘益大學校 大學院.

州邑 山地港에 도착하면서 그의 濟州 생활은 시작되었다. 그는 海軍 정훈부 선무공작대 요원으로 반공 포스터를 그렸고 그의 영향으로 1951년 道內에서는 처음으로 반공 포스터 전시회가 개최되었다.

그의 거처는 조그마한 창고였다. 그곳에서 배급 받은 식량에 의해서 생계를 연명하였으며 탁구대 위에 담요를 깔고 내의 차림으로 숙식을 계속 하였다. 아침에 깨어나면 수채화 도구를 들고 해변과 시장 등을 헤매었다. 어려운 경제 형편 때문에 유화도구는 감히 엄두도 못낼 처지였던 그였지만 그려야 한다는 집념만은 누구보다도 강렬했다.

“그때의 분위기가 나의 작가 생활에서 가장 인상에 남아 있는 셈이지요. 그러니까 濟州道는 제 2의 고향입니다. 요즘 그림에도 海女, 조랑말, 바다 등이 많이 나오는데 바로 그 무렵의 강렬한 인상 때문이지요”⁸²⁾ 라고 그는 그 당시를 회상한다. 그때 주로 그렸던 작품은 「사라봉」 「풍경」 「삼성혈」 그리고 「한라산」과 「해녀」들의 생활 모습이었다. 당시의 모두가 다 그러했겠지만 그 고통스러운 생활은 이루 형언키 어려울 정도였다. 굶주림과 추위 속에서도 오직 그림에 대한 집념만으로 이 시기를 극복하고 있었다. 그것은 “매일 한 두 장씩은 그렸다.” 라고 회상하는 데에서 알 수가 있다. 그때 崔榮林과 즐겨 찾았던 곳은 도너스와 단팔죽을 팔았던 舊 濟州新聞社 앞 「미미당」이었다. 그들은 그곳에서 향수를 달렸고, 고향을 그리워했으며 메뉴판도 그려주면서 주인의 도움으로 그림을 계속 그릴 수 있었던 것이다.

1951년 겨울에 崔榮林은 馬山으로 옮겨갔고 張利錫은 현재 부인 李소애 여사와 결혼을 하였다. 그 후 경제적인 어려움으로 훈련소가 있는 慕瑟浦로 옮겨 군인을 상대로 부인과 함께 도너스를 만드는 조그만 가게를 벌여야만 했다. 별다른 치장도 없는 가게안에서 유일하게 자신의 손으로 그려서 붙인 수채화 정도가 장식의 전부였다고 그는 회상한다. 역시 大靜에서도 붓을 잡는 것을 게을리하지 않았다. 월남하기 전 「쌍계사」에서 한때 작업했던 것처럼 大靜에 있는 「대승사」벽에 佛畫 3점을 그렸다. 또한 당시 훈련소 정훈장교로 와 있었던 崔德休가 가게 앞뜰에서 「한라산」(F 8호)을 그리는 것을 목격하면서부터 서로간에 교류가 이루어졌다. 그후 일요일이면 서로 만나 畫具를 들고 야외사생을 나갔으며 그는 월남하여 처음으로 만난 畫家가 되었다. 그후 洪鍾鳴과도 교류가 이루어지고 1년후 道경찰 정훈관으로 와 있었던 金昌烈과의 만남이 이루어

82) 張利錫;個人面談, 서울특별시 용산구 보광동 畫室, 1989年, 8月 14日.

지면서 행정적 도움을 받을 뿐만 아니라 1952년에는 玉巴一과 함께 道內 미술전람회에 출품하면서 金仁志 및 道內 화가 지망생들과 만남이 이루어져 침체된 道內 미술계에 영향을 미치기 시작했다.

그는 노란 유채꽃과 한라산 산봉에 눈이 쌓여 있는 모습, 그리고 濟州의 독특한 돌담에 심취되면서 평양에 두고온 아내와 자식들에 대한 아픔을 딛고 자연의 풍광속에서 예술적 표현에 집착하여 1954년 3월 서울로 이주하기 전까지 濟州에서 생활을 하였다.

그가 避難民 대열에 끼어 정착했던 濟州道는 지질학자나 생물학자들처럼 학술적으로 특별히 관심을 갖는 이들 이외에는 일종의 신천지나 다름 없었다. 그는 濟州에서 그의 정신을 쏟고 싶은 방향의 정을 그의 그림속에 담고자 했다. “천성 탓인지 거칠고 변화 많은 풍경에 마음이 이끌렸고 독특한 역양의 사투리와 순진하고 우람한 체구의 해녀들에게서 정감을 느끼고 구수한 인정이 그의 그림에까지 나타나게 됐다.”⁸³⁾ 따라서 개인적인 실행 경험은 보편적인 인간애로 초극되고 확대되어 그의 작품세계의 성향을 결정지어 놓았다. 그래서 그는 濟州를 제 2 고향으로 생각하고 있는지도 모르겠다. “고향이라는게 별게 아니다. 한없이 마음을 주고 싶고 한없이 부둥켜 안고 싶고 생각하면 할수록 뿌듯한 것이 고향이 아니겠느냐”⁸⁴⁾

그가 즐겨 그렸던 해녀, 말, 해변의 풍경 등은 역사 속에서 생활 의식에 있었음을 알 수 있고 오늘날 화면에 나타나는 붓자욱은 6.25 동란과 濟州생활을 통해 사회적 갈등과 개인적인 혹독한 시련을 겪으면서도 현실 생활에 충실하고 건실하게 살아온 그의 직접 경험과 의식의 심화에서 비롯된 것이 아닐까, 즉 “어딘가 어설프고 못난 듯한 사람의 뒹뒹이가 적절히 서로의 역할을 도와 구수한 전체의미를 풍겨준다.”⁸⁵⁾ 특히 해녀들의 연작이나 해변의 풍경에서 소박한 서정을 느끼며 강인하며 아름다운 생명력을 보여 주는 것이다.

이외에 金昌烈은 濟州邑에서 경찰관으로 근무를 하면서, 崔榮林은 濟州邑에 소지하고 있는 해군문화부에 문관으로 근무하면서 그림을 그렸다. 또한 崔德休는 훈련소 정훈대장으로, 具大一 玉巴一 李大源등도 韓國報育院에서 교편을 잡으면서 각자 활동을 했다.

6.25 이후 50년대 초기에 避難 畫家들이 끼친 영향은 秋史의 영향이 日帝시대에 와

83) 朴來鄉(1980); “張利錫의 作品世界”, 選美術誌, p. 69.

84) 襄東煥(1980); “나의 스승 張利錫”, 選美術誌, p. 85.

85) 西洋畫家 張利錫, 女苑社, 1977. 10월호.

서 日本 유학을 불렀듯, 60년대 초에 와서 서울 유학으로의 길을 텃다. 이처럼 流配와 避難으로 유명 畫家들은 濟州의 畫壇 생성에 직·간접적으로 큰 몫을 한 사실을 간과할 수는 없다.⁸⁶⁾

3. 學生 展示活動 및 激變期 畫家들의 影響

1948년 10월 24일 美國公報院이 신설되면서 초대 원장으로 洪完杓가 추대되어 1952년 2월 3일 濟州美國公報院에 USIS 문화관이 개관되면서 50년대 초반까지 道 문화진흥에 기여하게 됨을 알 수 있다. 당시의 전시활동을 살펴보면 1953년 4월 3일 美國公報院 주최한 第1回 全道學生美術大會가 개최⁸⁷⁾ 되면서 道內 학생미술활동이 본격화 되어졌다.

1947년 姜容澤에 이어 1953년 9월 14일 개최된 전국문화단체 총연합회 진주지부가 주최한 제3회 「嶺南藝術祭」에 고봉식교사 인솔로 金昌海(오고)가 道內 학생으로 6.25 이후 처녀 참가했다. 그의 「寫眞美術」부문에서 油畫 「오현단 고목」으로 입상한 것이 1950년 末까지 전국 규모 실기대회 참여는 마지막이 되지만 60년대 초에 육지부에서 수학하고 돌아온 신인들이 濟州 미술교육에 적극적으로 참여함으로써 대학 주최 전국미술실기대회에 대거 입상하기 시작하여 學生 美術教育과 學生 美術活動은 양적으로나 질적으로 매년 향상하게 만드는 시초라고 할 수 있겠다.

1952년에 이어서 1953년 11월 20일부터 30일까지 美國公報院이 주최한 第2回 學生美術展이 觀德亭에서 개막되었다. 초·중·고가 참가하여 수채화, 유화, 크레용, 크레파스화, 연필화 등 5종목중 수채화가 최고위를 점유했고 동양화도 일부 있었음을 조사 결과 알 수 있다. 총 응모 작품수 359점중 입상 8점, 입선 128점이었으나 현재 확인 되는 작품이 전혀 없어 구체적 평가는 어려우나 시상내용이 남아 있어 다행이다.

특선 작품은 다음 <도표 5>와 같다.

86) 季刊美術, “地方畫壇의 순례”, 中央日報社, 1980年 13호, p. 132.

87) 濟州年鑑(1969); “濟州年鑑史”, 韓明文化社, p. 75.

〈도표 5〉 第2回 學生美術 入賞者 명단

1953. 11

학 교	성 명	제 목	시 상 내 역	분 야
오 중	姜 泰 碩	靜 物	도 지 사 상	1년 크레용
일 중	夫 水 元	風 景	호 국 단 상	
제 동 교	梁 景 生	淸 掃	교 육 위 원 상	
일 중	高 洙 日	風 景	제 주 신 보 상	
외 도 교	韓 茂	연 자 망 아	미 국 공 보 원 상	
제 북 교	高 榮 勳	우 석 목	탐 라 신 보 상	
오 고	文 基 善	호 량 이	미 국 공 보 원 상	
서 귀 국	李 景 玉	城 內	미 국 공 보 원 상	

資料：濟州新報，“募 열린 二回學生美術展”，1953年11月22日.

위 〈표 5〉의 내용으로 보아 道內 학생 활동 사항을 살펴 볼 수 있다.

40년 때까지 農業高等學校 학생들의 활동이 활발했었으나 50년도에 들어와서는 美術 교사가 없고 美術과목이 실업고교에서는 삭제됨으로써 활동이 저조해졌다.

姜泰碩, 夫水元, 文基善, 高榮勳 등이 후에 서울美大와 弘益美大에 입학함으로써 학생 美術展이 학생들에게 미치는 영향은 매우 컸음을 알 수 있다. 이 美術展은 全道에 걸쳐 실시되었으나 입상명단은 濟州市內에 있는 학교로 집중되어 있어 濟州市와 地方學校의 美術 활동은 큰 차이가 있음을 알 수 있다. 아울러 東國民學校 1학년 梁景生군의 「淸掃」는 “생소한 우리의 살림을 그대로 표현하고 남음이 있었다.”⁸⁸⁾ 라고 함으로서 로우엔 펠드가 주장하는 아동의 미적표현 발달 단계에 적용시켜 보았을때 결정기 (13~14세) 시기의 시각형에 해당되는 작품으로 외계현상을 눈에 보이는 대로 묘사하며 객관적, 인식적 표현의 작품이다.⁸⁹⁾ 따라서 저학년에서 찾아 볼 수 있는 도식기의 느낌은 전혀 찾아볼 수 없기 때문에 兒童美術教育이 교사 중심으로 이루어지고 있다는 단편을 볼 수가 있겠다. 특히 이러한 현상은 영원한 생명을 가진 예술을 개척하기 위하여 道內 학생들로 하여금 예술문화 발전에 선구자를 키우기 위해 개최된 五賢고등학교 주최 제1회 道

88) 濟州新報; “立体的 勝利表現”, 1953年 11月 23日.

89) 金春一(1989); 美術教育論, 기린원, p. 60.

內 초·중·고등학교 綜合藝術祭典⁹⁰⁾ 에서 美術분야의 서평에서 더욱 드러나고 있다.

“지도자 작품이 그대로 학생작품으로 전시되었고 그것이 상을 받는 현상이 있으니 이것은 학생의 발전을 저해하는 것” 이라고 하면서 “학생의 감수력과 표출력을 무시하는 동시에 학생의 감각을 마비시키는 것이다.”⁹¹⁾ 라고 지적하고 있다. 또한 입상자명단에서도 알 수 있듯이 濟州美術은 邑內와 他面의 차가 현저하게 크다는 것이다.

道교육위원회에 보관되어 있는 인사명령부에 의하면 그 당시 道內 美術교사로는 濟州 女中高에 金金煥 (1951.6.18 ~ 1951.9.30), 張喜玉 (1952.10.27 ~ 1955.7.22 동경미술卒), 涯月中에 安孔心 (미술외 음악, 가정을 담당, 직분은 교감 1951.10.31 ~ 1953.10.13), 金仍熙 (미술외 물상 담당, 직분은 교감 1952.6.30 ~ 1953.2.26), 大靜중학교에 金金煥 (미술외 음악 담당, 1952.2.30 ~ 1954.4.7), 大靜고등학교에는 金基範 (1952.9.16 ~ 1955.11.29 福岡高農卒), 五賢中·高等學校에 洪鍾鳴 (1952.9 ~ 1954.5. 東京帝國美術學校 師範科卒) 등 이다.

결국 濟州美國公報院 주최 第2回 學生美術展은 정치적, 경제적으로 어려운 여건속에서 이루어진 전시회였기에 玉巴一 이 이야기하고 있듯이 濟州民의 참된 승리의 투지를 小國民의 미의식으로 표현되었으며 학생과 기성작가들의 작품이 동시에 전시되었다는 점에서 道內 미술활동의 서막을 알리는 중요한 기점을 마련하였다. 따라서 戰時下의 악조건 속에서 이루어진 본 展示會는 사회 혼란이나 문화 질서의 마비는 둘째로 하더라도 생존의 절박감과 경제 여건등을 감안하면 시사하는 바가 크다.⁹²⁾

특히 창조 출품하였던 작품중에 大阪市立美術專門 3년을 졸업한 趙英豪의 「용수」 「물길는 소녀」는 에그조틱한 濟州풍경을 詩畫시킨 작품이었고, 避難畫家 張利錫의 「溪流」는 리얼한 수법으로 그려진 작품이어서 당시 美術人들의 호평을 받았다.⁹³⁾

뜻은 있으되 실천하지 못하는 어려운 경제난을 극복하면서 道內 중·고 예술제는 1952년 秋史 유적지가 있는 大靜中高校藝術祭를 서막으로 시작하여 1954년 五賢高等學校주

90) 第1回 全道學生綜合藝術祭(五賢高 주최), 1954년 11월 25일부터 27일까지 觀德亭 濟州文化館에서 8개 분야 개최, 그 중 美術분야에서 관람객 수는 32,500명, 道內 초중고 중 27개교 참가, 東洋畫, 西洋畫 800점, 彫刻 手藝品 300점.

91) 濟州新報; “學生美術祭를 보고(一段의 質的向上)”, 1954년 11월 29일.

92) 당시의 경제현실은 소비재 구호물자에 의존하는 ‘구호경제 체제’로서 극심한 인플레이션상은 1950년 말부터 1951년 초까지 한국은행권 발행고가 9배, 통화공급량이 4배로 증가되거나 6.25를 전후하여 통화량이 매년 거의 2배씩 팽창되었던 사실에서도 증명된다.

93) 濟州新報; “立体的勝利表現”, 1953년 11월 23일.

최 第1回 全道學生藝術祭가 개최되었다. 1954년 11월 25일부터 27일까지 개최된
 同예술제는 고갈된 道內 예술적 분위기 속에서 새로운 분위기를 조성하기 위하여 「문학,
 미술, 사진, 음악, 연극, 무용, 웅변」등 분야에서 道內 학생들로 하여금 예술 문화 발
 전에 참여하는 선구자를 키우고자 이루어졌다. 따라서 同綜合藝術祭가 갖는 의미는 매우
 크다. 그 당시 신문을 보면 “정치, 문화, 경제 등에서 本道가 육지부에 뒤떨어지고
 있으나 앞날의 국운을 지닌 젊은 학생들이 모여 이루어진 본 예술전은 耽羅 땅의 영
 원한 예술개혁의 꽃으로서 결코 꺼지지 않을 것”⁹⁴⁾이라고 역설하고 있다. 개최 기간동안
 관람인파가 8만여명이었고 통계에 의하면 道內 가구수는 5만여 가구였는데 1가구당 1.6
 명이 관람 하였다는 것은 道民의 관심도가 매우 컸었다는 것을 알 수 있겠다. 그러나
 당시 심사서평에 의하면 濟州의 美術을 보아서 느끼는 것은 濟州邑內와 他面간
 에 너무 거리가 있다는 것이다. 이것은 학생들 주위에 문화적인 환경이 구비되고
 있지 않을 뿐더러 정상적인 교육을 받은 美術교사가 없다는 것으로 유추된다. 그 당시
 道內 美術교사는 五賢中·高에 1946년 濟州 初等教育養成所를 졸업한 朴泰俊 (1954.
 9.30 ~ 1956.5.5), 晨星女中·高에는 서울대학교 美術大學 2년 중퇴하고 돌아온 玄丞北
 (1954.9.5 ~ 1954.12.20) 晨星女中, 濟一中에는 趙瑛豪가 있었으나 他面에는 美術과는
 관계없는 金元京 (세화중; 1954년), 文京鎬 (귀일중; 1954년), 姜達秀 (성산중; 1954년)
 金東旭 (남원중; 1954년) 등 道內 美術교사 분포 현황에서도 알 수 있다.

그러나 유독 大靜面지역에서 학생美術이 활성화 될 수 있었던 것은 秋史 적거지이면
 서 避難美術人 張利錫, 제1 혼련소 정훈대장 崔德休 그리고 避難 음악인 金金煥, 鄭南赫
 (서울예술대 음악부 3년 수료), 대관봉산 美術학원 출신인 李泰俊, 大靜고등학교 美術
 교사 金基範등의 직·간접 영향을 주었기 때문에 1952년 大靜中高藝術祭에 이어 1955
 년 2월에 개최되었던 大靜중·고등학교 학도호국단 주최 제1회 校內美術展示會가 洋畫
 부 200점, 書道 20점, 手藝品 50점과 특별출품 6점 등 총 267점이 2월 28일 부
 터 3월 1일까지 전시될 수 있었다.

또한 避難畫家 具大一個人展이 경창국공보실, 해군헌병대, 제주신문 후원으로 1954년 12월 20일
 부터 25일까지 市內 은파다방에서 洋畫 20점을 갖고 전시했으며, 오현중학교시절 避難美術

94) 濟州新報; “燦然! 文化的 빛물 (어제 全道學生藝術祭 開幕)”, 1954年 11月 26日.

人 교사 洪鍾鳴의 직접적 영향을 받은 姜泰碩은 藝術고등학교 2년 재학중 남궁다방에서 1955년 7월 5일부터 7일까지 洋畵 15점을 전시함으로써 本道에서 처음으로 학생개인전이 열렸다. 濟州新報는 “양질감 있는 姜군의 솜씨가 관객들의 놀라움을 샀다.”⁹⁵⁾ 라고 평하고 있다. 그러나 작품들이 거의 보존돼 있지 못한 상태에서 구체적이면서 종합적인 재평가는 현재로서 불가능하지만 이처럼 避難畵家들에 의하여 점차 적극성을 띠기 시작하는 畵壇의 추세는 곧 바로 農星女高 작품전 (1955.9.12), 濟州女中·高美展 (1956.2.8~9), 表善中美展 (1956.6.18) 등으로 활성화되어 나가면서 지방성 극복과 함께 道內 美術문화의 질적 향상을 기하기 위하여 1955년 2월 24일 濟州道美術協會가 창립하게 되었다.

4. 地方性 克服의 濟州畵壇

1950년대 중반에 들어서면서 西洋畵家의 수는 급증하기 시작하였다. 이것은 여러 형태의 근대적 美術전이 열리면서, 西洋畵가 일반에게 접촉되는 기회도 많아지고 있었으며 또한 1940년대에 볼 수 없었던 변화였다. 이러한 변화는 해방 후에 濟州를 찾는 일부의 美術人과 서양식 교육제도의 일반화로 西洋畵家를 꿈꾸는 새 세대가 자연발생적으로 성장 및 증가하고 있었던 데서 연유한 현상이었다. 거기에 1953년 봄부터 열리기 시작한 全道學生美術大會와 1954년에 열린 全道學生美術祭의 행사가 큰 자극을 주었다. 때를 같이하여 앞서 이야기한 전시회를 주도했던 避難民 畵家들의 움직임이 濟州西洋畵壇의 형성 기반을 굳히고 있었다.

西洋畵가 포함된 최초의 近代的 단체인 濟州 美術協會가 구성된 것은 1955년 2월 24일의 일이었다. 그 당시 임원구성은 KBS 방송국장과 濟州시장을 지냈던 金仁志를 중심으로 부회장 洪貞杓, 洪完杓, 상임위원 張喜玉, 趙瑛豪, 朴泰俊, 林性中, 고문 吉聖運, 全仁洪, 辛相點, 金仁培 등이 구성되어 濟州美術을 활성화하는데 일역을 담당하였다.⁹⁶⁾

이러한 움직임은 避難美術人들이 떠나버린 濟州畵壇에 새로운 분위기를 조성하고 이전의 濟州畵壇을 정리하면서 창작의욕을 북돋우려는 의도였다. 그러한 점은 趙瑛豪가 濟州新報에 3회에 걸쳐 「現代美術과 構成」⁹⁷⁾ 이라는 제목으로 美術교육에 대하여 창조적

95) 濟州新報; “高校生の 個人美展”, 1955년 7월 6일.

96) 濟州新報; “美術發展에 期待(24日 道協會創立)”, 1955년 2월 26일.

97) 濟州新報; “現代美術과 構成” 1955년 3월 22일~24일.



그림44 第1回 濟州道美術協會展에서, 1955. 5.



그림45 第1回 濟州道美術協會展을 마치고, 1955. 5.

활동, 예술적 활동, 생활 학습, 기술교육적 시각을 기고함으로써 道內 美術교육에 지대한 관심을 보이고 있었음을 입증한 수가 있겠다.

濟州美術家들의 집결체로 濟州의 美術문화의 질적 향상을 기하고 美術人들의 창작의욕을 북돋우면서 친목과 단합이라는 방향 목적을 설정하고 있었다. 그러한 이념에 따라 제 1회 美協展은 유화를 비롯하여 수채화, 분채화, 서예, 공예 등 105점이 출품되었다.(그림 44, 45)

濟州新報에서 일 4회에 걸쳐 보도된 美協展은 本道에서 처음 열린 綜合美展으로 당

시 濟州新報 내용을 옮기면 “오후 다섯시 폐전 예정이던 美展은 밀려드는 관람인과 때문에 두 시간을 연기하고 황혼과 더불어 일곱시에야 겨우 폐전되었다. 또한 5일간의 전람회에 10점이 넘는 작품들이 앞다투어 팔리었다.”⁹⁸⁾ 여기에서 관람인이 7천여명이 넘고, 작품이 매매되었다는 것은 중요한 의미를 나타낸다. 즉 美術애호가가가 형성되고 있다는 것을 단적으로 보여준 것이다.



(그림 46) 高成珍, 浴女, 1955年, 종이에 연필, 19.7×26.6cm, 作家所藏.

출품작 중 道民이 관심을 가졌던 작품으로는 金仁志의 鮮展에 입선한 「崖」와 「海女」, 「滄波와 싸우면서」, 漢肇山麓의 아늑한 平和境을 보여주는 「春景」과 趙瑛豪의 사실적 수법으로 그린 「深淵」, 「늦은 여름」, 具大一の 「조망」, 「古木사이」, 「폭포」, 高成珍의 「浴女」(그림 46) 등 그의 洪貞杓, 洪完杓, 朴泰俊, 金一根, 玄中和 등이 출품하였다. 그러나 작품의 실체적 내용이나 조형방식까지 추정하기는 어려우며 다만 전쟁초기의 위기의식과 불안으로 부터 점차 벗어나고 있었음을 짐작케 한다.

1954년 12월 具大一の 個人展을 필두로 다방전시는 1970년대 말까지 계속되었다. 화랑이 없어서 다방에서 개최된 수많은 전람회는 예술창조를 위한 본격적인 것이라기 보다는 美術家들의 호구지책을 위한 것이었다.

98) 濟州新報; “人氣모은 美術展(내일까지 延展)”, 1955年 5月 23日.

大浦고등학교에서 교편을 잡고 있었던 金壽鎬가 1955년 8월 남궁다방에서 洋畫個人展⁹⁹⁾을 가지면서 本道の 풍경을 모티브로 「폭포」 등 20여점을 전시했다. 또한 10월 1일부터 5일까지 釜山美術協會長인 金南培가 觀德亭에서 個人洋畫展과 2회 趙瑛豪 油畫展을 오아시스다방에서 가졌다.¹⁰⁰⁾

당시 신문은 “... 연 5일간 사계팬들의 호평을 받아왔으며 本道에서 열린 어느 때의 전시회보다 높은 수준의 것이었다. 한편 시민의 전람회망에 의하여 5시간동안 YMCA회관에서 同氏의 그림감상회¹⁰¹⁾”를 가졌다. 그리고 道美協 주관 濟州市制慶祝美術展覽會는 같은 해 10월 22일부터~30일까지 觀德亭에서 개최되었다.

이러한 美術의 활발한 움직임은 文學에도 영향을 미쳐 보다 나은 문화활동을 위하여 다음 해인 1956년 6월 27일 濟州文學同好會를 결성하기에 이른다.

그러나 1956년 7월 1일부터 10일까지 美術協會가 주최한 제2회 美術協會展 및 全道學生美術展覽會가 觀德亭에서 개최되어 많은 관람인으로 성황을 이루었으나 그중 출품 회원의 작품에 대하여 “1 회전에 비해서 저조하다. 그것은 전문적으로 그림을 그리는 회원이 소수라는데도 원인이 있다.”¹⁰²⁾ 라고 함으로써 濟州畫壇이 소수에 의하여 형성되고 지역미술의 활성화가 모색되고는 있지만 사회적 불안과 경제적 어려움에 그 원인이 있었음을 알 수가 있다.

1956년 8월에는 金昌海의 洋畫展이 개최되었다. 고등학교 시절에 전국 규모의 실기대회에서 입상했던 그는 졸업 후 상경하여 본격적으로 美術에 접할 수 있었고 경제적 원인으로 일시 중단되었으나 그의 창조적 의욕은 환경에 의해 억제되지 않고 있었음을 알려 주는 전시회였다. 趙瑛豪는 전시회의 書評에서 “... 고통에 대한 반항이라고 생각하는 동시에 자기가 살아온 고향산천 또는 바다에 대한 애착이 강하게 나타나 있는 것이다. 표현방법에 있어서는 작품전체가 어두운 암색에 충만되고...”¹⁰³⁾ 있다고 말하면서 그 원인을 불우한 환경에서 오는 외로운 성격에 기인하고 있으나 이 색을 통하여 건실한 성격을

99) 金壽鎬 洋畫 個人展은 1955년 8월 6일부터 11일까지 濟州美術協會, 瀛州新報社, 濟州新報 후원을 받아 개최되었다. 濟州新報;1955年 8月 5日.

100) 濟州新報;1955年 9月 30日.

101) 濟州新報;1955年 10月 7日.

102) 전시 내용은 東洋畫, 西洋畫, 書藝, 工藝, 寫眞 등 250여점이 출품되었다. 회원작품은 50점, 학생작품은 200점이었으며 관람수는 10,000명에 달했다. 濟州新報;1956年 7月 12日.

103) 濟州新報;“金君의 洋畫展을 보고”, 1956年 8月 12日.



그림47) 金仁志, 폭포, 1956年, 45.5 · 53cm, 韓箕八所藏.

보여주고 있다. 라고 함으로써 경제적 조건과 문화교류의 환경이 어려운 악조건하에서도 조형에 대한 의욕이 팽배되어 있었던 젊은 세대들의 단면을 유추할 수 있다.

이러한 점은 1년후의 張喜玉 個人展에서도 나타난다. 1957년 6월에 개최된 張喜玉 繪畫 個人展을 보고 濟州新報에 다음과 같이 쓰고 있다.

“... 궁핍한 환경에서 그대로의 자기를 나타내 보인 張씨의 個人展은 이단적인 이채를 띠는 것이다. 첫째, 과거의 준비에 비해 너무나 불완전한 준비(素野스러운)로서 대중앞에 내 보인 점 둘째, 약간의 加筆이 절대로 필요했음에도 재료 구입의 難點때문에 裸像을 그대로 보인 점 셋째, 아무런 협조자 없이 혼자 전시회를 준비했고 특히 갱지에 예술의 본바탕을 정열로 그려 보인 점... (중략) 그가 貧寒한 경우에서나마 예술에 대한 정열에 있어서 찬사를 저버릴 수는 없다.”¹⁰⁴ 따라서 지금까지 있었던 많은 道內 전시에서는 목가적인 풍경과 낭만적인 화풍을 보여 주었는데 반하여 과감히 裸像을 비롯하여 動亂, 患者, 寒夜乞人, 飢, 生活苦落葉, 소낙비 등의 소재를 작품상에 표현했다는 점으로 현실 참여와 비극에 대한 휴머니즘이 싹트고 있음을 알 수 있겠다.

정치적 불안과 사회적 혼란속에서 침체상태에 빠져 있었던 韓國美術이 57년에 現代

104) 濟州新報; “張喜玉氏 繪畫個人展을 보고”, 1957年 6月14日.

美術운동이 활발하게 이루어지는데 때를 같이하여 濟州畫壇에서도 변화의 의식이 향상되면서 문제를 제시해 준 것만은 사실이다.

특히 金種元은 2회에 걸쳐 연재되었던 「主体形式的 作業」¹⁰⁵⁾이라는 글에서 “本道畫壇이 실질적으로 형성된지 불과 몇 해에 지나지 않지만 비평 기준을 설정하는 것이 가장 중요한 것이다”라고 역설하면서 과연 畫壇은 “道內 日刊이나 週刊신문에 발표 전 하나 평가해 줄만한 관심을 보여 주었는가”라고 문제를 제기하면서 외향적인 정열보다는 진지한 자각적, 자성적 자세에 정진하는 경향을 보여 주었던 것이다.

해방후의 혼란속에서 좌익계 문화예술인들의 조직체였던 朝鮮文化團體總聯盟에 대응할 집결체로 출발한 全國文化團體總聯合會가 1947년 탄생되었으나 그동안 濟州道에서는 支部조직을 보지 못하고 있었다.

그러다가 避難예술인들과 濟州의 예술동호인들이 각 분야에서 더불어 활동하면서 하나의 집결체로 표출된 것이 1956년 10월 23일 조직된 「全國文化團體總聯合會 濟州道支部(이하 약칭 文總)」이다. 위원장 金永三을 비롯하여 13개 분야에 35개의 분과위원으로 구성된 이支部는 76명이 회원으로 구성되어 있는데 대부분 교수, 교사이고 그외 공무원, 회사원, 언론인, 학생순으로 되어 있다. 그러나 결성된 목적은 문화인 전체의 권익 옹호와 민족통일의 과업완수를 위한 반공문화전선을 형성하고 민족문화결성에 기여한다 라고 되어 있다.¹⁰⁶⁾

후전이 성립되고 동란의 참화를 수습할 단계에 접어들 무렵인 1956년도는 사회의 무질서나 극심한 경제적 빈곤 등 연속되는 한계상황과 반전을 거듭해 온 좌우익 대립의 후유증, 거기에 확고한 주관없이 그때마다 부화뇌동하던 기회주의자들의 전전공공하는 태도 등으로 어지럽혀져 있었다. 더구나 전쟁의 상처와 폐허는 정신적 방황과 갈등을 깊게 하여 주로 文學에서 부터의 실존주의적 사고가 특히 젊은 세대들 사이에 크게 번지고 있었던 것도 우연만은 아니었다. 이러한 상황을 치유, 복구하려는 노력의 일환으로 文總濟州支部가 반공이라는 이념하에 집결하였고 이러한 결속을 토대로 하여 예술문화의 발전을 꾀하려 하였으나 이와 같은 외적조건은 그들의 자연인으로서의 행동의 변혁을 가져오게 하였으나 작품상에는 별다른 변모를 초래하지 못하였다. 그것은 거시적인 측면에서 문화예술이 변모할 시간적 여유가 없었다는 것과 이데올로기에 의한 좌우충돌이 고

105) 濟州新報; 「主体形式的 作業(洋画二人展을 보고)」 1957년 8월 20日, 23日.

106) 韓國藝術文化團體 總聯合會 濟州道支部(1988); 濟州文化藝術自書, 日新書社印刷社, pp. 35~36.

양되어 마음 놓고 정착할 사회적 여건이 마련되지 않았다는데 원인이 있다고 본다.

특히 전문적인 美術人이 부족한 상황에서 西洋畫, 東洋畫, 應用美術, 彫刻, 書藝, 美術理論, 寫眞, 建築의 분과를 설치하여 운영한 것¹⁰⁷은 지역의 현실을 감안하지 않고 내적인 향상보다는 외부적으로 비대하게 미화시키려는 의지의 표현이라고 말할 수 있겠다.

이러한 문제점은 1957년도부터 서서히 나타나기 시작했다. 文總의 창립기념행사로 개최된 제 1회 濟州文化祭는 1956년 11월 25일부터 29일까지 濟州市 일원에서 15개 종목에의 행사(美術분야제외)로 시작하여 1957년(지부장: 金仁志) 58년 3회를 끝으로 중단되고 말았다.

濟州新報는 1958년도 문화계의 총결산으로 “작년에 비해 저조하고 재작년에 비해서는 더욱 현저히 부진된 모습을 보여주고 있는데 문학, 음악, 美術, 연예등 각 분야에 걸쳐 특기할만한 활동상황이 없음은 한해를 보내는 마당에서 섭섭한 심정이 앞설 뿐이다.”¹⁰⁸라는 評을 내리고 있다. 따라서 그 이유는 첫째, 생활의 문화적 향상을 부르짖는 행정 당국마저 문화단체와의 행사등에 획적인 관계가 없었다. 둘째, 문화예술을 사랑하는 애호가들이 경제적 후원이 없는데서 창작의욕이 감퇴되어가고 있다는 점이다. 셋째, 文總支部 그 자체가 무기력하여 활발한 사업을 전개치 못하고 있다는 점이다.

이러한 전환기적 상황속에서 1958년 10월 文總濟州道支部는 점차 커다란 내부갈등이 누적되어 결국은 노골적인 폭발과 거센 반발을 불러오게 된 것이 정부지장 선임을 둘러싼 이권다툼과 대립이었다. 이러한 극한 대립은 형식적 결말을 맺음으로 예술문화계의 허점을 노출시켰다.

또한 南郡에 새로운 文總西歸浦支部가 결성되어 6월에 南郡일원에 걸친 耽羅藝術祭가 개최된 이후에 濟州支部는 사실상 무기력한 모습을 드러내는 결과를 가져왔다. 이어 8월 濟州文學人協會가 결성되어 문화인들마저 단결하지 못하고 각자의 입장이 유리한 위치에서 독자적인 행동을 취하려 한것은 道內 문화 예술계의 퇴보만을 가져온 것이다.

이러한 예술외적 이해관계에 얽매인 근본적인 모순은 道內의 문화예술계를 주도하려는 운영방식의 폐해로써 권위에 낚고 패쇄적인 태도의 보수세력들이 집착하면서 생긴 내부갈등의 폭발인 것이며, 결국 1950년대 문화예술의 전반적인 취약성을 드러낸 단적인 예

107) 당시 미술분과위원은 동양화 홍정표, 서양화 조영호, 조각 이채봉, 응용미술 박태준, 공예 홍완표, 서예 현중화, 미술이론 김용수, 사진 박어정, 건축 강기정이다.

108) 濟州新報; “1958년의 總決算(文化篇)”, 1958년 12월 28일.

가 될 것이다.

이 여파는 濟州畫壇에 영향을 미쳐 전환기적 침체현상으로 바뀌었고 1960 년대의 濟州畫壇에 새로운 세대교체가 되면서 새로운 풍토변화가 이루어지기 시작했다.

1957년 8월에 열린 젊은 세대의 「金澤和, 高永萬 洋畫 2인전」은 1960년대 濟州畫壇이 주체적이고 자주적으로 형성될 수 있는 가능성이 엿보였던 전시회였다. 그들은 避難畫家들의 직접적 영향을 받은 세대라는 점을 알 수 있다. 비록 많은 작품들이 크레파스화이지만 소박한 그대로 학구적인 태도를 충실히 보여주고 있다. 고 하는 점이다. 그 중에 몇 작품을 나열하면 金澤和의 「과도」는 개성이 뚜렷이 표출되지는 않았으나 침울한 색조의 수평선과 나직한 하늘을 그어나간 직선은 대단히 능숙하다. 「작품 B」는 색채상의 기교가 능숙할 뿐 아니라 여인을 배경으로 한 흑색과 초록색이 화면구성에 상당한 효과를 주고 있다. 또한 「여름」이 화면구성에서 안정감을 잃지 않은 것은 직감적으로 여름의 분위기를 충분히 형상화하고 있기 때문이고 「여인」은 내용과 수법이 균형을 잃지 않고 흑색과 주홍색의 조화로서 선명한 색질을 나타내는 좋은 작품이다.¹⁰⁹ 이러한 경향은 60년대 이후 그의 작품에서 보이는 주관성이 강한 형태의 왜곡이나 색채, 격한 필법에 의한 표현주의적 경향의 시초라고 이야기 할 수 있겠다.

그의 「저녁풍경」 「꽃」 「정물」 등과 高永萬의 「서귀포」는 수채화의 기법을 보여 주면서 원근을 잘 살린 작품이고 「절벽」은 절벽을 통하여 전원을 바라보는 형식이 실감있게 표현된 작품이었으며, 이외에도 「과실」 「꽃」 등이 전시되었다.¹¹⁰ 그리고 李경조의 洋畫 個人展이 1957년 10월 1일부터 6일간 「아침항구」를 포함하여 25점이 市內 오아시스다방에서 열렸으며, 韓國美術家協會 회원이며 道美術協會 상임위원인 趙瑛豪가 「여인상」(50호)을 비롯하여 47점을 갖고 같은 해 10월 6일부터 15일까지 觀德停에서 洋畫個人展도 개최 되었다.

그러나 1950년대를 마감하는 개인전은 불행하게도 濟州道の 國立牧場과 명승지 및 농어촌의 풍경을 알리는 「테마」전시회였다. 농림부와 공보실의 요청에 의해서 대한미술교육협회 부회장인 金源의 濟州寫生美術展(濟州新報 후원)은 觀德停에서 풍경화 작품인 「國立牧場 2점」 「西歸浦 2점」 「山房山 2점」 「天地淵 2점」과 「安德溪谷」 「兄弟島」 「城山浦」 「濟州港」 「白鹿潭」등 12점이 1958년 8월 30일부터 9월

109) 濟州新報; "主体形式的 作業(油画 二人展을 보고), 1957年 8月 23日.

110) 上掲書.

1 일까지 개척되었다는 점은 1960년대 이후 濟州畫壇이 濟州관광개발이라는 명목하에서 전락될 수 있는 가능성의 소지를 남겨 주고 있는 전시화였기에 濟州 西洋畫壇은 일면 개척과 정리라는 두 문제를 동시에 해결해야 할 갈등기에 서 있게 되었다.



V. 結 論

이상에서 筆者는 濟州 近代美術의 인식과 정착에 관련하여 해방후에서 부터 1950년 대까지를 考察해 보았다. 말할 수 없는 내외적인 고난속에서 외롭게 걸어온 濟州畫壇 형성기의 선구적인 몇 西洋畫家들의 노력과 그 영향에 따른 자생적인 노력이 濟州사회의 정신적, 사회적 상황과 맞물리면서 형성 되어온 것이 濟州의 50년대까지의 西洋畫壇의 기류였다.

8.15 해방으로 인하여 싹트려는 濟州畫壇에 4.3사건은 엄청난 사회적 혼란과 함께 美術界에는 커다란 충격이었다. 道內 美術의 선각자들이 日本에서 공부하고 돌아오면서 치열한 역사적 소명의식을 갖지 못하고 체념과 패배주의에 사로잡혀 강력한 항일정신을 구축하지 못한 美術界의 문제점이 채 극복되기도 전에 4.3사건이라는 엄청난 비극이 발생되어 문자 그대로 이합집단의 소용돌이 속에서 방황과 혼란을 거듭하였다.

또한 48년의 4.3사건과 50년 6.25사변의 거센 물결로 40년대에 활동했었던 道內 美術의 인적자원과 작품의 손실은 말할 것도 없고 해방 후 힘겹게 움트려는 자주성의 극복은 한풀 꺾이고 동란을 통해 道內 美術界 구조는 변모를 겪게 되었다. 6.25동란으로 인한 避難畫家들의 入島는 4.3사건이라는 이데올로기 갈등과 지역의 보수성으로부터 벗어나 새로운 시대의 장이 열리는 계기가 되었다. 그러나 이 갑작스러운 행렬은 우리의 주체적인 노력에 의해서라기 보다는 외부의 힘에 의해 이루어졌다는 점에서 그 이후 전개될 近代 美術의 방향을 암시하는 바 있다.

이렇게 본다면 濟州畫壇의 자주성 극복의 정신은 너무나 소극적이고 미미한 것이어서 동란이후 濟州畫壇이 직면했던 혼란은 오히려 숙명적인 것이었다 해도 무리가 아니다. 美術界를 이끌어 나갈 정신적인 뿌리를 가지지 못했다는 것이 스스로 혼란을 자초한 근본적인 요인이었기 때문이다. 이러한 와중속에서 지역 美術人들과 避難畫家들과의 교류는 단절되어 지고, 空白期를 맞이한 濟州 美術을 소생시키는데 避難畫家들의 영향은 지대했다. 생존의 절박감과 경제의 어려운 여건속에서도 이들은 美術학도들과 접촉을 하면서 고갈된 道內 예술적 분위기를 극복하기 위해 現代 I期라고 이야기 할 수 있는 60년대의 濟州畫壇의 주역을 키우기 시작했다.

따라서 6.25이전에 濟州에 전시회가 없었던 것은 아니나 구체적 작품의 제시가 충분하지 못한 현단계로서는, 20세기 초부터 40년대 말까지는 濟州近代美術의 胎動期를

近代 1 期였다고 보는 것이 옳을 것 같다.

濟州畫壇의 摸索期에 놓여 있었던 52년~54년, 즉 초반기 畫壇은 활성화를 위한 정열만이 지배하고 있었다. 그 정열은 학생과 기성인들의 만남에서 이루어지는 유일한 활력소였던 것이다. 그러나 뒤 이어 避難畫家들이 떠나간 50년대 후기에 들어서면서 최초의 近代 단체인 濟州道 美術協會가 구성되어 진지한 자각적, 자성적 지역성 회복에 정진하는 경향을 보여 줌으로써 克服期를 맞이했다고 볼 수 있다. 즉 胎動期(1910~1946)와 空白期(1947~1951)를 近代 1 期로 보고, 摸索期(52~54)와 克服期(55~59)를 近代 2 期로 보자는 것이다.

따라서 濟州道 近代 美術의 형성 배경이 지연된 현상에 대하여 筆者는 다음과 같은 결론을 얻을 수 있다.

1. 濟州 近代美術의 성격인 자연의 발견은 金仁志에게서 이루어졌다. 그는 작품제작의 대상을 직접 자기의 눈으로 찾고 생활주변의 풍경과 사물을 취급하는 미적태도를 보였던 것이다. 그러나 불행하게도 1930년 우리나라의 화단에서는 이미 이러한 객관적 자연발견이 모던아티스트들에 의해 새로운 자연의 해석운동이 일어나 주관주의적인 美術이 싹트게 되어 추상예술을 준비하게 되는 시기였던 것이다.

2. 4.3사건과 6.25동란을 겪으면서도 濟州美術의 주류는 자연주의에 급급하고 있었다는 것이다. 기교는 내용이나 정신의 표출을 위한 수단 방법이지 그 자체가 의미있는 것은 아니다. 예술의 형식과 내용을 생각할 때 어디까지나 내용, 즉 정신이 중요시 된다. 그렇다고 형식, 즉 표현이 등한시되는 것은 아니다. 높은 차원의 내용이나미를 이끌어 내려면 높은 수준의 기술이 필요할 따름이다. 따라서 濟州 近代西洋畫가 저조하다는 것은 近代畫家의 정신이 저조하였고 그들에게 격조높은 미학이 없었다는 점, 그 원인으로 전문적으로 美術 공부한 사람이 道內에 없었다는 것이다.

3. 濟州 近代美術家들은 불행한 연대 속에 살고 있었기 때문에 그들의 운신은 크게 두 가지로 대별된다. 하나는 불우한 환경에 적응하지 못하고 일그러진 인생관이나 예술관을 지녀 그 자신 스스로 비극의 주인공이 된 美術家들이다. 또 하나는 불행한 환경에 저항하다 못해 지쳐서 안이하고 무의미한 생활을 보였던 소극적인 美術家들이다.

이들중에서 美術史에서 이야기거리가 되는 것은 전자에 이야기한 비극형의 美術家들이다. 그러나 50년대까지 대부분의 濟州畫壇을 이끌어 왔던 畫家들은 타의반 자의반으로 美術家가 되어서 작가로서 뚜렷한 개성이 없고, 오직 시대의 흐름이라는 커다란 조류에

몸을 맡긴채 흘러간 사람들이었다.

예술가가 되어서 濟州의 近代美術을 발전시켜 보자는 욕망도 없고 그렇다고 체질적으로 타고난 예술가의 기질이 있는 것도 아니기 때문에 그들은 살기 위해서 또는 산다는 하나의 방법으로서 繪畫의 길을 채택했을 뿐이다. 이러한 근거는 50년대까지 활동하던 기성작가들이 60년대 와서는 직업을 전향하여 전혀 작품활동이 없던가 작품수준의 담보상태를 보면 알 수가 있다.

그래서 이들의 역사적 호재는 濟州畫壇을 크게 좌우시켰다는 점보다는 조연자로서 濟州美術의 제 2선에서 그의 행진을 뒷받침했다는 점이다. 그러나 1950년대까지 이들이 濟州畫壇에서의 활동은 하나의 새로운 이정표이며 濟州 現代美術의 초석이 되었다는 점은 분명한 사실로 받아들여야 할 것이다.

60년대 專門美術教育을 서울 등지에서 美術 수업을 마치고 돌아온 現代 1기에 해당하는 濟州 작가들의 활동은 중요한 역사적 의의를 갖는다고 하겠다. 따라서 50년대의 형성기를 바탕으로 濟州 現代美術의 정상적인 美術 발전이 시급히 해결되어야 할 문제점은 다음과 같다.

첫째, 道內 美術界가 불투명한채 제자리 걸음하고 있는 것은 濟州 近代美術의 성장이 질서있게 그리고 역사적으로 이루어진 것이 아니고 간헐적으로 발생하여 그 육성도 불규칙적인 계층을 이룬 때문이다. 이러한 현상은 濟州畫壇에 뚜렷한 보수와 권위의 대립이 없고 예술이념상의 질서의식이 없다는 것을 반영하는 해석도 가능해진다. 따라서 老大家, 中堅, 新人의 한계가 애매하고 활동력이 강한 사람만이 적자 생존하는 원시적인 분위기가 지배적이기 때문이다. 이러한 美術界의 불투명성은 畫壇의 혼란을 자처하게 되고 작가는 작가의 고립 현상을 초래하고 있다.

둘째는, 긴 안목으로 내다보는 濟州美術의 발전과 향상을 위한 美術정책의 빈곤이다. 濟州美術에는 나름대로의 특수한 지역적 조건과 전통이 있다. 자주성 극복에서 오는 濟州的 美의 像이 정립되면 그 바탕에서 새로운 濟州美의 이미지를 부각시켜야 한다. 濟州에서의 美術정책이란 창조와 전통이 하나의 차원에서 문제되고 그 문제는 곧 새로운 美術이 되어야 한다. 美術정책의 빈곤과 무정견은 지방화시대에 지금 당장 시정해야 할 濟州美術의 특수여건중의 하나이다.

셋째, 美術이란 美術家와 그 애호가와의 대화에서 이루어지는 예술형식이라고 할 때, 중개 역할하는 畫商과, 작품을 이해시키고 작가의 가치를 평가하는 評論家의 4者の 관

계가 서로 조화를 이루며 원활해질 때 진정한 美術의 발전은 이루어지는 것이다.
왜냐하면 美術이 고도의 시각 훈련을 요하는 것이기도 하지만, 美術의 사회환경 또한 무척 중시되기 때문이다.

따라서 畫商의 不在와 美術評論의 不在로 인해 美術家는 작품활동만으로 살 수가 없게 되어 부업을 갖게 되고 이런 것이 곧 美術의 발전을 저해하는 큰 원인이 되고 있다.

넷째, 美術 教育의 방향 착오로 인해 도내 美術教育은 그 창조성의 낙후를 부인할 수 없으며 전 근대적인 교육방법과, 교육과정의 답습으로 양에 비해서 질이 떨어지는 형편이므로 묘사적으로 표현하는 능력과 더불어 내부적인 것을 느끼는 힘과 만들어 내는 능력을 함께 훈련하여 표면적인 기술이 아닌 기술의 본질 같은 것을 탐구해야 할 것이다. 이러한 책임은 전반적으로 낡은 現行 學制에서 생기는 오류라고 본다. 그러므로 이 문제의 열쇠를 쥐고 있는 것은 지도자의 문제라고 하겠다.



參 考 文 獻

- 高 銀 (1973); 李仲燮 그 生涯와 藝術, 民音社.
- 金永基 (1948); 朝鮮美術史, 高麗文化社.
- 金永學 (1989); 美術教育, 大完圖書出版社.
- 金泳鎬 (1976); 小癡實錄, 端文堂.
- 金元龍 (1973); 韓國美術小史, 三星文化文庫 22, 光明印刷社.
- 金 正 (1985); 兒童美術指導,
- 金正喜 (1934); 秋史集, 崔完秀譯 (1976), 玄岩社.
- 金春一 (1989); 美術教育論, 기린원.
- 金鎬然 (1980); 韓國民畫, 庚美文化社.
- 文淳太 (1983); 流配地, 語文閣.
- 夫萬根 (1975); 光復 濟州 30 年, 文潮社.
- 石宙明 (1968); “濟州島隨筆”, 濟州島叢書 (4), 寶晉齋.
- 宋成大 (1986); “三無精神 形成에 대한 地理學的 照明”, 濟州文化의 再照明,
도서출판 一念.
- 吳光洙 (1979); “韓國 現代美術史”, 美術選書 (24), 悅話堂.
- 吳天錫 (1964); 韓國教育史, 現代教育叢書出版社.
- 元東石 (1985); 민족미술의 논리와 전망, 풀빛.
- 李慶成 (1976); 現代韓國美術의 狀況, 一志社.
- (1980); 韓國近代繪畫, 一志社.
- 李龜烈 (1979); 近代韓國美術의 展開, 悅話堂.
- 李基白 (1974); 韓國史新論, 一潮閣.
- 정종원 (1963); 民族藝術의 理念的 基礎, 20세기 강좌Ⅲ, 박우사
- 秦聖麒 (1981); 濟州民俗의 멋 2, 悅話堂.
- 韓相夏 (1980); 朝鮮古蹟圖譜十四, 景仁文化社.
- 咸完奎 (1976); 韓國教育課程變遷史研究, 天豐印刷株式會社.
- 洪鍾鳴 (1988); 흠에 묻혀사는 이의 고운마음, 圖書出版美術公論社.

- 康榮浩（1985）；濟州美術의 史的 展開에 관한 研究，碩士學位請求論文，
朝鮮大學校 大學院。
- 鞠重孝（1982）；張利錫論 —張利錫의 繪畫世界와 藝術形成—，碩士學位請求論文，
中央大學校 大學院。
- 金柄化（1987）；巫神圖에 관한 繪畫性 考察 —濟州島 巫神圖를 中心으로—，
碩士學位請求論文，濟州大學校 教育大學院。
- 金仁承（1962）；“韓國現代洋畫史—考察”，藝術論文集，第1集，藝術院。
- 金熙大（1988）；韓國近代洋畫의 印象主義的 傾向 — 1910年~45年을 中心으로—
碩士學位請求論文，弘益大學校 大學院。
- 李源熙（1984）；韓國近代 西洋畫의 展開에 관한 研究 —寫實的 表現을 中心으로—，
碩士學位請求論文，啓明大學校 大學院。
- 趙仁皓（1988）；1950年代의 韓國西洋畫，碩士學位請求論文，
弘益大學校 大學院。
- 趙貞子（1976）；李仲燮의 生涯와 藝術，碩士學位請求論文，
弘益大學校 大學院。
- 許 侗（1981）；1950年代의 韓國美術 —西洋畫를 中心으로—，碩士學位請求論文，
世宗大學校 大學院。
- 金福南（1984）；國史大事典，三榮出版社。
- 大世界百科辭典（1972）；“美術”，太極出版社，Vol.9.
- 東亞日報；“李仲燮이 그린 초상화 3점 발견” 1986年 7月 23日。
- 朴來鄉（1980）；“張利錫의 作品世界”，選美術誌。
- 裴東煥（1980）；“나의 스승 張利錫”，選美術誌。
- 吳成贊（1987）；“초상화”，東西文化，10。
- 月刊美術（1989）；“東京 留學生들의 韓國近代美術”，中央日報社，9
- 李仲燮 記念事業會（1979）；李仲燮作品集，韓國文學社。
- 李仲燮展（1979）；30周年 特別企劃，中央日報社 湖巖갤러리。
- 濟農八十年史編纂委員會（1990）；濟農八十年史(1)，耕信印刷社。
- 濟州年鑑（1969）；“濟州年鑑史”，韓明文化社。
- 濟州道（1982）；濟州道誌 上卷，三和印刷株式會社。

濟州道 (1982) ; 濟州道誌 下卷, 三和印刷株式會社.

濟州道 (1973) ; 濟州道文化財 및 遺蹟 綜合報告書, 濟州道.

濟州道教育史編纂委員會 (1979) ; 濟州道教育史, 濟州道教育委員會.

濟州道教育委員會 (1976) ; 耽羅文獻集, 教育資料 29 호, 濟州道教育委員會.

濟州新報 ; 1947 年 ~ 1948 年, 1953 年 ~ 1959 年.

中央日報 ; 1986 年 7 月 23 日.

朝鮮古蹟圖譜 十四 (1980) ; 明寶印刷社.

朝鮮美術展覽會圖錄 14, 15, 16 (1982) ; 景仁文化社.

耽羅木石苑出版部 봄데강 (1988) ; 姜泰碩畫集, 주식회사 로알프로세스.

韓國의 發見 (1983) ; 濟州道, 뿌리깊은 나무.

韓國藝術文化團體總聯合會濟州道支會 (1988) ; 濟州文化藝術白書, 日新음셋印刷社.

韓國美術家 洪鍾鳴 (1988) ; 圖書出版美術公論社.

韓國近代美術研究所 (1976) ; 李仲燮, 近代韓國美術選 1 卷, 圖書出版口進文社.

洪鍾鳴畫集發刊委員會 (1983) ; 洪鍾鳴畫集, 東和印刷株式會社.

姜榕澤 ; 個人面談, 濟州道 濟州市 도남동 民家, 1990 年 10 月 1 日.

金石崙 ; 個人面談, 濟州道 濟州市 三徒洞 金石崙실계사무소, 1990 年 10 月 16 日.

金順福 ; 個人面談, 濟州道 西歸浦市 松山洞 民家, 1989 年 8 月 5 日.

金升澤 ; 個人面談, 濟州道 濟州市 一徒洞 民家, 1991 年 1 月 19 日.

張利錫 ; 個人面談, 서울특별시 용산구 보광동 畫室, 1989 年 8 月 13 日.

洪鍾鳴 ; 個人面談, 서울특별시 서초구 양재동 畫室, 1989 年 8 月 14 日.

ABSTRACT

**Observing Formation of background at the modern
Fine art of Che-Ju.**

Kim, Sun - Kwan

Fine Art Education Major

Department of Fine Art Education, Graduate School of Education,
Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by professor Hó, Myung -Sun



At the situation where the preliminary study on the Cheju fine art Circle (JFAC) of early stage was almost not undertook, most part of this thesis was never denied subjective understanding on the this fact and had a problem on the conclusive remark and right evaluation against existing artist as considered that unfounded resoures were not found. What the western style artists' endeavor to be initiative, a few artists who pursued alone at the formed period of JFAC in the within and without-difficult condition and the effort of a spontaneous growth in accordance with its effect was formed in connection with a spiritual and social conditions was the air of the Cheju fine art Circle by 1950.

However confusion faced at the JFAC after Korean war was fate as self-conquest of spirit of the JFAC was passive and weak. What had not

spiritual root to lead at the JFAC was important factor to be in confusion. In this confuse relation between resident artists and refugee artists was not deep and refugee artists' influence was very great rather to rehabilitate the JFAC. They was educated artists leading 1960's called contemporary 1st for reconstructing exhausted art mood within island in connection with young artist.

Although the exhibition was only held few times at the Cheju island before Korean war, 6.25 present step concretely not to be enough of present work of art would be saw from early of 20C to close of the 40's as contemporary 1st.

Groping stage of JFAC to lay in 1952 to 1954, Early stage was governed by the zeal for the reconstruction. The zeal was soul vitamin to be made meeting between a student and older generation. By entering into the close of 1950's when the refugee artists was left from this land the first origination. JFAC was consisted of and they would be meet the self-conquest by showing to be devoted to earnestly perceivable, spontaneous and local recovery. That is, would be saw the starting stage (1910-1946) and vacuum stage (1947-1951) as modern 1st and groping stage (1952-1954) and self-conquest stage (1955-1959) as modern 2nd.

Accordingly for reason which formation of contemporary art in Cheju island was delayd thesis concluded as follows;

1) Discovery of nature, the character of contemporary art in the Cheju island was accomplished by Kim, in-gi. He directly found out an object of the work through his eye and was shown aesthetic attitude to be dealt with the scenery and figure of living circumference as a object of the work. Unfortunately in the Korean fine art circles in 1930's also already this objective nature discovery was brought into new translation of the nature by modern artist and as subjective fine art was started this was when abstract art was prepared.

2) By facing the accident of 4.3 and Korean war, 6.26 main stream of Cheju artist only was dealt with the naturalism. As technique is content and is means for the expression of spirit itself never have the any meaning.

When thought about the style and contents content, spirit is very important and

also expression method to be style is important. If the artist is drawn the contests of high demensions he and/or she needs to high technique of level. Accordingly what Cheju western style fine artist have lack is that the spirit of contemporary artists have lack and they have not the elegant aesthetics. This reason was stemmed form no persons studying the fine art within the Cheju island.

3) Because Cheju western style fine artist is living in the difficult times. Thier destiny is largely classifying into two streams. The one is artists who don't applied the poor environment and had the blue viewpoint for the life and art and so became the tragic hero, the other is passive artists who don't resist the poor environment and was shown meaningless lifestyle.

In both what is discussed in the history for the fine art is the former tragic artist. However because most artists of Cheju artist circle until 1950 became the fine art by his will and others will and they were persons who were flowed their body in the water called the flow of times without having no characters as the artist. As they and not desire which developed modern art of Cheju island to become an artist, they was only selected the way of pictures as the method for living. This reason was led that older artist being acted until 1950 transferred their jobs by entering into 1960's and showed the stagnant condition. Their historically excellent data supported marching of the JFAC with background of the JFAC as a assisting actor and/or actress than was defended upon the JFAC. However their activity in the JFAC was a milestone and a cornerstone of contemporary fine art.

The activity of Cheju fine artists, contemporary 1st who 1960's came back to finish their education of fine art at the mainland.