

이중섭의 서귀포 시대 연구

전은자*

< 차례 >

- I. 서론
- II. 이중섭의 생애
- III. 이중섭의 일본 유학 시절
- IV. 이중섭의 서귀포 시대
- V. 결론

국문요약

이중섭은 한국의 국민화가라는 명성에 걸맞게 어느 예술가보다도 파란만장한 삶을 살았다. 평안남도에서 태어난 이중섭은 일제강점기에 일본 문화학원 재학시절부터 자유미술가협회에 작품을 출품하여 호평을 받았다. 귀국 후에 원산을 중심으로 활동하던 이중섭은 한국전쟁이 발발하자 가족과 함께 원산에서 부산을 거쳐 서귀포로 피난을 와 어려운 현실에도 불구하고 창작을 멈추지 않았다. 이중섭의 서귀포 시대는 11개월 정도에 불과하지만 그 기간은 이중섭의 예술세계에서 결코 간과할 수 없는 중요한 시기라고 할 수 있다.

이중섭의 서귀포 시대 소재로는 섬, 계, 물고기, 아이들, 가족, 굴, 소 등을 들 수 있다. 이 소재들은 서귀포 시대는 물론 그 이후에도 이중섭의 유화나 드로잉, 은지화에 자주 등장하면서 이중섭 그림의 중요한 모티프가 되었으며, 이중섭의 대표작을 탄생시키는 데에도 적잖은 영향을 끼쳤다.

그러나 이중섭의 서귀포 시대가 그의 예술세계에서 중요한 부분을 차지함에도 불구하고, 이중섭을 조명한 여러 권의 연구서에서는 이중섭의 서귀포 시대가

* 이중섭미술관 큐레이터

매우 미약하게 다뤄지고 있다. 이것은 다른 지역에 비해 체류기간이 상대적으로 짧았던 서귀포 시대의 중요성에 대한 인식이 부족한 데에 기인한다고 볼 수 있다.

따라서 본 연구는 이중섭의 서귀포 시대를 재조명하는 데에 의미를 두고 있다. 이중섭의 서귀포 시대 관련 그림들에서 발견할 수 있는 특징적인 요소로는 따뜻하고, 해학적이고, 즐겁고, 포근한 사랑, 그리고 유토피아적인 환상 등을 들 수 있다. 결국 이중섭이 가족의 사랑을 더욱 심도 있게 표현할 수 있었던 것도 바로 서귀포 시대가 있었기 때문이다.

이번 연구에서 또 한 가지 중요한 것은 이중섭의 학창시절에 관한 문화학원 동창생들의 증언이다. 이것은 이중섭 연구에 미진한 부분을 보강한다는 점에서 서귀포 시대와 더불어 큰 의의를 갖는다.

주제어 : 이중섭, 서귀포 시대, 소재, 가족, 은지화, 계, 아이들, 물고기, 일본 문화학원

I. 서론

문화 인프라 가운데 미술관은 예술작품을 소통하는 문화공간이다. 미술관의 위상은 곧 그 미술관이 어떤 작품을 소장하고 있으며, 좋은 작품을 어느 정도 소장하고 있는가에 따라 좌우된다. 현재 제주에는 공공미술관이 여럿 있지만 단일 화가의 미술관으로는 이중섭미술관이 유일하다. 단일화가의 미술관을 건립할 수 있었던 것은 이중섭의 작가적 위치와 역량 때문이다. 이중섭은 한국의 국민화가라는 명성에 걸맞게 어느 예술가보다도 파란만장한 삶을 살았고, 어려운 여건 속에서도 불굴의 창작열을 포기하지 않았다. 이중섭은 어떤 상황에서도 그림에서 손을 떼지 않았으며, 은지화라는 독창적인 회화 형식을 인정받아 그의 은지화 3점이 미국 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art, New York)

에 소장되는 쾌거를 이뤘다.

제주의 미술사를 말할 때 한국전쟁은 빼놓을 수 없는 역사적 대사건이다. 한국전쟁 때에는 제주의 문화를 확장시키는 계기가 될 정도로 수많은 문화예술인들이 제주에 피난을 왔다. 이중섭 또한 가족과 함께 피난화가가 되어 서귀포에서 약 11개월 동안 머물면서 그림을 그렸다. 이중섭은 서귀포에서 거주하는 동안 서귀포의 풍광과 바다를 소재로 한 감명 깊은 작품들을 제작했다. 뿐만 아니라 서귀포 시대 이후에도 서귀포 관련 소재들은 끊임없이 이중섭 그림의 모티브가 되었으며, 이중섭의 대표작을 탄생시키는 데에도 적잖은 영향을 끼쳤다. 그러나 이중섭을 조명한 여러 권의 연구서가 세간에 나와 있지만 이중섭의 서귀포 시대의 삶과 작품에 대해서는 단편적으로 미약하게 다루지고 있다.

이중섭의 서귀포 시대는 원산시대, 부산시대, 통영시대에 비해 연구 성과가 미흡하다는 판단아래 본 논고를 통해 이중섭의 서귀포 시대를 재조명하고자 한다. 이번 연구에서 또 한 가지 중요한 것이 바로 이중섭의 일본 문화학원¹⁾ 동창생들의 증언이다. 이것은 이중섭의 일본 학창시절의 미진한 부분을 보강한다는 점에서 서귀포 시대와 더불어 큰 의의를 갖는다.

예술가들의 천재성과 탁월한 솜씨에 관한 증언들은 헤아릴 수 없이 많다. 천재성에 대한 표현들은 동·서양을 막론하고 어디서나 볼 수 있으며, 바로 여기서부터 우리들이 예술가에 대해 가지고 있는 관념, 즉 예술가는 규범들에 도전하는 인물이라는 관념이 유래했다. 예술가들의 '예외적인 삶'(다니엘 라구트, 2007: 113쪽)은 끊임없이 회자되면서 천재성으로 신화화되는 것이다. 이중섭 또한 우리들에게 '예외적인 삶'의 상

1) 1921년 설립되었으며, 예술과 문학을 통해 인간교육을 시키자는 목표 아래 자유롭고 독창적인 분위기로 출발함.

정으로 남겨졌다. 전쟁과 피난, 사랑, 이별, 죽음 등으로 접철된 이중섭의 짧은 생애는 '예외적인 삶'을 살다간 화가라는 상징 아래 이중섭 자신을 대중화시키는 지표가 되고 있다.

이중섭에 대한 증언들 역시 대부분 이중섭을 직접 만났던 사람들이 아닌, 2차 증언자들에 의해 부풀려지거나 왜곡된 경우가 적지 않다. 본 연구가 예술비평적 시점과 병행돼야 하는 것도 바로 사실에 근접한 증언 내용을 확보하고자 함이며, 이중섭 본연의 삶에 보다 가까이 다가서야 한다는 과제가 있는 때문이기도 하다.

II. 이중섭의 생애

대향(大鄕) 이중섭(李仲燮)은 1916년 9월 16일 평안남도 평원군 조운면 송천리에서 부농(富農)의 아들로 태어났다. 1929년 이중섭은 오산고등보통학교²⁾에 입학하여 도화교사이자 영어교사였던 임용련(任用璉)³⁾으로부터 미술 지도를 받게 된다. 당시 오산고등보통학교는 민족의식이 투철한 교사들이 많아서 이중섭은 이들로부터 많은 감화를 받게 된다. 이중섭은 1935년 도쿄제국미술학교(東京帝國美術學校) 서양화과에 입학(한국근현대미술기록연구회, 2004: 162쪽)했다가 1년 만에 중퇴하고 문화학원(文化學院)으로 옮겼다. 문화학원 미술과에 입학한 이중섭은 미술해부학에 열중하며 인체와 동물의 골격습작을 되풀이 했다. 1938년

2) 현 오산중·고교의 전신으로 1907년 남강 이승훈(李昇薰)이 민족정신의 고취와 인재양성에 뜻을 두고 사재를 털어 설립한 학교.

3) 임용련은 미국 예일대학교에서 미술 수업을 받고 1929년 예일대학교 미술대학 장학금으로 유럽연구를 떠나 약1년 간 파리에서 제작활동을 했으며, 1931년부터 오산학교로 초빙되어 미술과 영어교사로 재직함.

일본의 <자유미술가협회(自由美術家協會: 이하 자유전이라 칭함)>4) 제 2회 전람회에 5점의 작품을 출품하여 입선했고 협회상을 수상했다. 1940년 제4회 자유전에 <서 있는 소>, <망월>, <소의 머리> 등을 출품했고, 1941년 제5회 자유전에 <망월>, <소와 여인>을 출품하여 회우로 추대되었다. 1943년에 제7회 자유전에 여러 점의 작품을 출품했으며 그 중 <망월>로 특별상인 태양상을 수상했다.

1943년에 귀국한 이중섭은 문화학원시절 사귀었던 야마모토 마사코(山本方子)와 1945년 원산에서 결혼식을 올렸다. 일본인 아내에게 '이남덕(李南德)'이라는 한국식 이름을 지어 줬다. 1947년에 아들 태현(泰賢)이, 1949년 차남 태성(泰成)이 출생했다. 그 후 한국 전쟁이 발발하자 1951년에 초 흑한에 가족과 함께 서귀포로 피난 와 11개월간 거주하면서 <서귀포의 환상>, <섬실이 보이는 풍경>, <바닷가의 아이들> 등 서귀포 시대의 명작을 남겼다.

이중섭은 1952년 국방부 해군 중군 화가단에 가입하고 부인과 두 아들을 일본인 수용소로 보낸다. 수용소에서 부인과 두 아들은 송환선을 타고 일본으로 가게 되고, 이중섭은 가족과 헤어져 외로운 나날을 보내게 된다. 부두노동 등으로 생계를 이어가던 이중섭은 은지화 기법에 착안했으며, 박고석, 손용성, 한묵과 함께 <기조선>이라는 이름의 전시회를 열었다. 또 그는 1953년 한국전쟁으로 중단되었던 <신사실판> 회원

4) 자유미술가협회는 회화와 조각, 판화를 중심으로 결성된 미술단체로 1937년 2월 당시 전위파(前衛派), 추상파로 주목받던 하세가와 사부로(長谷川三朗)와 츠다 세이슈(津田正周), 무라이 마사나리(村井正誠), 야마구치 가오르(山口薫) 등 9명이 전위예술을 펼칠 목적으로 결성함. 1940년에 태평양 전쟁 전시체제하에서 협회의 명칭을 미술창작가협회(美術創作家協會)로 변경했다가 1946년에 원래 명칭을 되찾았다. 1964년에 자유미술협회로 다시 명칭을 변경하여 현재까지 매년 10월에 공모전을 열고 있다

이 되어 작품을 출품했다. 이 무렵 주변에서 마련해준 선원증으로 일본에 건너가 가족들과 극적으로 상봉했으나 이주일 만에 가족을 뒤로 하고 귀국했다.

1955년 이중섭은 서울 미도와 화랑에서 개인전을 열어 작품도 적잖게 팔렸으나 제대로 수급이 되지 않았고, 수중에 들어온 얼마 되지 않은 돈은 그나마 술값으로 지출 돼 일본의 가족을 만나러 가려던 계획은 수포로 돌아갔다. 이 무렵 이중섭은 거식증과 같은 일종의 정신질환 증세를 보이게 된다. 1956년 다시 거식증 증세가 나타나고, 영양부족과 간장염으로 9월 6일 서대문 적십자병원 무료병동에서 지켜보는 사람 없이 만40세의 젊은 나이로 숨을 거뒀다.

1960년에 부산 로타리 다방에서 부산의 지우(知友)들이 소장하고 있었던 작품들로 이중섭 최초의 유작전이 열렸다. 1972년 서울 현대화랑(현재의 갤러리 현대)에서 15주기 추모전이 열려 대성황을 이뤘다. 이를 전후로 하여 이중섭을 테마로 한 영화, 연극 등이 상연됐다. 1978년 정부로부터 문화훈장을 받았고, 1986년에는 서울 호암갤러리에서 대대적인 회고전이 열린 후 이중섭의 재평가 작업이 활발하게 전개됐다. 1999년 문화관광부가 주관하는 ‘이달의 문화인물’에 선정됐으며, 갤러리 현대에서 이중섭 특별전을 열었다.

1997년 제주특별자치도 서귀포시는 이중섭의 예술혼을 기리기 위해 이중섭이 피난 와 살던 집을 복원하고 이중섭 거리를 제정했다. 이어 2002년에 이중섭 전시관을 개관했고, 2003년 가나아트 갤러리로부터 이중섭 원화작품 8점을 포함하여 우리나라 근현대작가의 작품 66점을 기증받아 2종 미술관으로 등록했다. 2004년 다시 갤러리 현대로부터 이중섭 원화작품 1점을 포함하여, 우리나라 근현대작가 작품 55점을 기증받아 1종 전문 미술관으로 등록했다.

‘이중섭’하면 흔히들 ‘소를 그린 화가’로 기억한다. 작품 소재로서 소는 이중섭의 대표적인 이미지가 된 지 오래다. 그의 작품은 야수파적인 강렬한 색감과 선묘 위주의 독특한 조형 등 표현주의적인 방법으로 토착적인 소재를 다루면서 한국적인 정서를 잘 드러내고 있다. 그러나 한국에서 이중섭의 작품은 1970년대에 이르러서야 제대로 가치를 인정받을 수 있었다. 그의 대표작으로는 다수의 은지화를 포함하여 <흰 소>, <황소>, <투게>, <파란 계와 어린이>, <물고기와 아이들>, <부부>, <가족>, <길 떠나는 가족> 등이 있다.

Ⅲ. 이중섭의 일본 유학 시절

1. 일본 유학 시절

오무라 아키코(大村秋子·71세, 일본 거주)씨는 이중섭의 문화학원 미술과 후배다. 오무라 아키코씨가 서귀포를 처음 방문한 것은 이중섭 문화의 거리가 지정된 다음 해인 1998년이다. 당시 일본의 저명한 문학 평론가이자 와세다(早稻田)대학 명예교수인 남편 오무라 마스오(大村益夫·77세 일본 거주)씨와 함께 이중섭미술관을 방문했다. 이들 부부는 ‘국민화가’로서 일컬어지고 있는 이중섭의 위상에 대해 놀라움과 기쁨을 감추지 못했다. 이후 오무라 아키코씨 부부는 일본에서 이중섭에 관한 자료를 찾는 데 온 정성을 기울였다.

오무라 마스오씨는 1996년 제주소설가들의 작품을 모은 『제주도문학선』을 일본어로 번역했고, 2009년에는 제주작가 19명의 시를 번역한 『들과 바람과 유채꽃』을 발간했으며, 항일 민족시인 윤동주의 묘를 발굴한 학자이기도 하다. 그는 일본 홋카이도 신문(2009년 6월 16일자) ‘세계문

학·문화 코너'에서 아직 일본에서는 제대로 알려지지 않은 이중섭을 소개하기도 했다.

2009년 11월에 오무라 마스오·아키코 부부는 아치회(アチ會, 문화학원 동창회)를 통해 이중섭의 문화학원 미술과 동기생인 이시이 유타카(石井ゆたか)⁵⁾씨의 집을 방문했다. 그곳에서 이중섭의 학창시절 이야기를 나누면서 녹음을 했고, 이중섭의 학창시절 사진 2장을 발견했다. 오무라 마스오·아키코씨 부부는 그때의 대화내용을 담은 테이프와 사진 2장, 자료들을 정성껏 포장하여 이중섭미술관으로 보내왔다.

이중섭이 미술공부를 했던 문화학원의 가장 중요한 교육이념 중 하나는 '프로 예술가의 양성과 배출'이었다.

미술평론가 오광수(2003)는 『21인의 한국 현대 미술가를 찾아서』라는 저서에서 이중섭의 예술적 바탕을 문화학원에 두고 다음과 같이 설명하고 있다.

“김병기⁶⁾가 말하는 오산적 기질⁷⁾은 ‘민족정신과 인도주의’로 나타나는 데, 이중섭의 예술이 이 같은 근간에서 형성되었다고 보는 견해는 그의 작품세계로 접근해 가는 데 적지 않은 참고가 될 것 같다. 이중섭의 본격적인 미술수업은 일본 동경의 문화학원에서 이루어졌다. 문화학원이 지닌 자유적이며 진취적인 분위기가 그의 예술형성에 주요한 바탕이 되었을 것이다. 이중섭이 처음 들어간 곳은 제국미술학교였으나 곧 다시 문화학원으로 옮

5) 이시이 유타카(石井ゆたか), 1920년생, 이중섭의 문화학원 동기생, 현 일본 도쿄 거주. 이시이 유타카씨는 문화학원 창립 멤버인 이시이 하쿠데이(石井柏亭)의 넷째 딸이다. '石井'는 결혼 전의 姓氏였고, 결혼 이후에는 '田坂'라는 성씨를 쓰고 있음.

6) 화가, 이중섭의 종로보통학교 시절 6년 내내 같은 반이었으며 그의 부친 김찬영은 유화가이다. 이중섭은 김병기의 집을 자주 방문하여 김찬영의 화구와 미술서적 등을 구경한 것으로 전해움.

7) 오산학교 기질.

졌는데 그 동기가 역시 자유분방한 문화학원의 분위기 때문이었다.”

당시 문화학원에는 이중섭 외에 이미 상급반에 문학수(文學洙), 유영국(劉永國), 김병기(金秉驥)가 함께 있었으며, 동급반에는 안기풍(安基豐), 이정규(李楨圭)가 있었다.

이중섭은 일본 학창시절에도 그림을 매우 열심히 그리는 학생이었다. 1938년 대학 재학시절에 제2회 자유미술가협회 전람회에 <소묘A>, <소묘B>, <소묘C>, <작품1>, <작품2>⁸⁾를 출품하여 입선했고 협회상을 수상했다.

2. 문화학원 동기생의 증언

이중섭의 미술과 동기생인 유타카씨는 1937년 문화학원 본과 미술부에 입학하여 1940년에 이중섭과 함께 졸업했다. 유타카씨는 개인전 및 2인전 등 30여회의 전시회를 열었다. 2008년에도 수채화 개인전을 열었고, 2009년 현재 일본 수채화회 명예회원으로 활동하고 있으며 한때 잇스이카이(一水會) 회원이기도 했다.

이중섭이 일본에 유학할 당시만 해도 일반적으로 일본사회는 한국과 대만 등 외국사람에 대해서 차별의식을 갖고 있었다. 그러나 문화학원은 그런 차별의식이 거의 없었다고 한다. 그는 이중섭에 대한 이야기가 시작되자 곧바로 이중섭을 ‘아고리’라 불렀다. ‘아고리’는 이중섭의 학창시절 별명으로, 이중섭의 턱이 길다고 해서 붙여진 이름이다. 유타카씨는 ‘아고리’라는 별명의 유래를 다음과 같이 설명한다.

8) 현재 이 5점의 작품들에 대한 이미지는 남아있지 않음.

“문화학원 재학시절 미술과에 이(李)씨 성을 가진 학생이 세 명 있었습니다. 어느 날 선생님이 ‘이상(李樣)!’ 하고 부르자 세 명의 학생이 동시에 ‘하이!’라고 대답했지요 선생님은 세 명의 학생을 구별하기 위해서 그 중 턱이 긴 이중섭은 ‘아고리’라 했고, 키가 작은 학생은 ‘치비리’, 키가 큰 학생은 ‘데카리’라는 별명을 붙이게 된 것입니다.”

이때부터 ‘아고리’는 문화학원 학생들 사이에서 이중섭의 애칭으로 통용됐다. 이 별명은 현해탄을 오갔던 이중섭과 이남덕 여사 사이의 편지문의 애칭(愛稱)으로도 자주 등장한다. 유타카씨는 학창 시절 이중섭에 대해서 다음과 같이 증언한다.

“늘 웃는 얼굴을 하고 다니는 아고리도 음악을 좋아했습니다. 어느 날 아고리가 저에게 스페인 광상곡을 들으러 클래식 음악다방에 같이 가자고 했지요 그런데 그 때는 남학생과 단둘이서 다방에 간다는 것이 매우 부끄러운 일어서 도망치듯 도서관으로 갑니다. 아고리는 키도 크고 잘 생긴 외모를 가졌습니다. 아고리는 다른 사람보다 그림 그리는데도 열심인 사람이었습니다. 우리는 누드데생을 자주 했는데 아고리가 생각했던 대로 잘 그려지지 않으면 종이를 뭉쳐서 창밖으로 내던지는 거예요 열광적이면서도 강렬한 느낌이 드는 사람이었지요 그의 일본어 회화 실력은 괜찮은 편이었어요 하루는 아고리가 학교 1층 정원으로 나가더니 먼 하늘을 응시하고 있는 거예요 그 때 저는 아고리가 고향을 그리워하는 것 같다는 생각을 했지요 에… 그리고 아고리가 피카소 화집을 자주 봤던 기억도 떠오릅니다.”

유타카씨는 언젠가 자신의 친구 2명에게 ‘이중섭에 대해서 기억나는 것이 없느냐고 물은 적이 있었다고 한다. 그러자 친구들은 서슴없이 ‘아고리는 피카소를 좋아했지’라고 대답했다고 한다. 이중섭의 파격적인 구성력, 강렬한 색채, 힘찬 선묘가 바로 학창시절의 영향임을 짐작하게 하는 부분이다. 유타카씨의 기억은 학창시절 이중섭을 떠올리는데 많은

도움을 준다. 이중섭이 피카소를 좋아했다는 것은 피카소의 창작 정신이 젊은 혈기에 매우 강렬하게 각인되었던 때문일 것이다. 적어도 피카소는 다음과 같은 말로 새로운 그림을 찾고자 하는 이중섭의 자유의지를 깨울 수 있었다.

“내 생각으로는 회화에서의 연구는 아무런 뜻도 없다. 발견하는 것이 더 중요하다. … 표현할 그 무엇을 발견했을때, 나는 과거나 미래에 대한 생각 없이 그대로 해냈다. … 나는 연습이나 실험을 한 적이 결코 없다. 말할 그 무엇이 있을 때마다 나는 그것을 내 느낌에 그려야 된다고 하는 식으로 말했다. … 서로 다른 주제는 어쩔 수 없이, 서로 다른 표현방법을 필요로 한다. 이것은 의미상의 진화나 진보를 뜻하는 것이 아니라, 표현하고자 하는 생각과 그 생각을 표현하기위한 방법의 채택을 뜻하는 것이다.”

유타카씨는 또 가끔 이중섭에 대한 정보를 접할 수 있었다고 한다.

“몇 년 전인가 아고리에 대한 소식을 들은 적이 있습니다. 아고리가 미국에까지 알려져 있다고 들었지요. 또 아고리가 재료가 귀해 은지화를 그렸다는 얘기와 부인 야마모토 마사코씨가 아고리의 고향으로 찾아가 결혼했고, 고향이 아닌 타지에서 사망했다는 얘기를 듣고는 안타까운 생각이 들었습니다.”

Ⅲ. 이중섭의 서귀포 시대

1. 서귀포 피난 길

이중섭이 제주도 서귀포에 온 것은 한국전쟁이 한창이던 1951년 1월 경이었다. 1950년 10월에 이르면 한국전쟁은 남·북 전쟁에서 이미

미·중 전쟁으로 확대되고 있었다. 10월 16일 중국인민지원군 12개 사단이 압록강을 넘었다. 1주일 후 다시 6개 사단이 그 뒤를 이었고, 25일부터는 미군과 교전을 벌였다. 미·중의 접전은 치열했고, 서로 밀고 밀리는 전투가 계속되면서 트루먼(Truman)은 원폭 사용도 검토하고 있었다. 그러나 영국의 에틀리(Attlee) 수상의 반대로 원폭 사용은 무산됐고, 12월 6일 결정적인 타격을 입은 미군은 38도선으로 퇴각했다(와다 하루키, 2002: 103쪽).

이중섭이 고향에서 피난길에 나선 것은 1950년 12월 10일, 그때까지 그런 많은 작품들을 같이 피난 떠나지 못하는 어머니께 미안한 마음으로 손에 쥐어주며 “난줄 알고 잘 보관하시라.”하고는 채 완성하지 못한 풍경화 한 점을 들고 피난길에 올랐다(이영진, 1978: 156쪽).

이때 이중섭은 아내와 두 아들, 조카 이영진 그리고 원로화가 한상돈 가족과 함께 원산항에서 국군에 배속된 화물선을 탔다. 원산을 출발한 화물선은 3일 후 부산에 도착했다. 이중섭은 배에서 장리석과 최영림을 만났다. 그들의 주선으로 이영진은 장리석, 최영림과 함께 제주해군기지 사령부 정훈실의 문관으로 발령받아 제주도로 떠났다. 부산에서 한 달 정도 어려운 생활을 하던 이중섭 가족은 배를 타고 이영진이 있는 제주도로 향했다. 제주도는 밀려드는 피난민으로 붐볐다. 제주도 피난민은 51년 말에 이르러 15만 명에 달했다(김유정, 2007: 102쪽).

배에서 내린 이중섭 가족을 처음 맞이한 것은 종교단체였다. 그들은 이중섭 가족에게 서귀포로 가서 지내도록 권유했다. 서귀포로 향해 걷는 동안 눈발이 세차게 몰아칠 때면 농가의 소외양간에서 바람과 눈보라를 피했다. 이런 피난길의 생생한 기억은 이후 이중섭이 서울에서 개인전을 열 때 <피난민과 첫눈>(그림1)이라는 작품으로 되살아났다.

2. 서귀포 정착

서귀포에도 피난민이 계속 몰려들었다. 1월 20일 대정읍 화순항에 내린 한 무리 사람들이 긴 행렬을 지으며 보목리로 향했다. 이들은 약 250명가량 되는데 해군 LST를 타고 화순항에 내렸다. 이들은 후에 보목리에 살다 서귀포나 제주시 등지로 옮겨갔다. 남은 사람은 보목 교회를 세운 장로 한 사람과 집사 여덟 명에 불과했고 이들로 인해 오늘의 보목리 교회가 세워지게 되었다(오성찬, 2002: 27쪽).

이중섭 가족이 서귀포에 도착해 멈춘 곳은 알자리 동산으로, 바다가 훤히 내려다보이는 전망 좋은 곳이었다. 왼쪽으로는 섬섬이 보이고, 그 옆으로 문섬과 새섬이 보이는 곳이었다. 이 마을 이장 송태주와 김순복(현재 이중섭 거주지 거주) 부부는 이중섭 가족에게 1.4평 정도의 작은 방을 하나 내주었다. 서귀포에 도착한 이중섭을 맨 처음 찾아온 사람은 이영진이었다. 이영진이 이중섭 가족에게 가끔 군용 통조림 등을 가져다 주기도 했지만 식량은 늘 부족했다.

피난시절 이중섭 가족들은 끼니를 때우기 위해 밭에서 채소를 캐오거나 바닷가로 나가 게를 잡아 와 삶아 먹었다. 또한 이중섭은 서귀포 앞 바닷가에 두 아들을 데리고 나가 바닷가 검은 바위 사이에 붙은 조개를 채취하여 일일이 솜에다 싸두었고, 서귀포에서 대형벽화를 구상하기도 했다(이영진, 1978: 156쪽). ‘게를 너무 많이 잡아먹어 게에게 미안한 마음 때문에 게 그림을 그리게 되었다.’(이영진, 1978: 156쪽)는 것은 이때의 생활의 일면을 보여주는 것이다. 피난민 배급과 고구마로 연명하던 당시 피난 생활의 어려움에도 불구하고 이중섭의 서귀포 시대는 꿈꾸는 이상향으로 묘사된다. 그 이상향 속에서 가족들이 유쾌하게 묘사되는 것은 전쟁의 가난과 공포를 잊고자 하는 이중섭의 유토피아적 상상력의

결과라고 할 수 있다.

이중섭은 서귀포 시대에 제주사람들과의 교류는 그리 많지 않았던 것으로 보인다. 모슬포에 화가 장리석과 최덕휴가 있었고, 제주시에 화가 김창렬과 최영림이 있었지만 장리석과 가끔 내왕했다는 이야기만 전해 온다.

이중섭에 대한 제주사람들의 기억은 그리 많지 않다. 특히 이웃에 살던 고성진 화백의 기억은 그나마 가까이 살았던 이중섭의 삶의 모습을 더듬게 해준다. 그 시절 고성진은 피난 온 중·고등학생을 가르치고 있었다. 고성진은 이중섭의 거주지와는 약 200m 정도 떨어진 곳에 살았다. 고성진의 집이 바다가로 가는 길목이었기 때문에 이중섭은 자주 그곳을 지나갔다. 어떤 때는 스케치 북을 들거나 때로는 작은 바구니를 들고 지나갔다. 그러던 어느 날 이중섭은 고성진에게 말을 걸어왔다. 그러나 고성진은 “그가 북한에서 왔고, 북조선에서 예술위원장을 지냈다는 소문 때문에 꺼림칙하여 이중섭과 가까이 하지 않았다”고 전한다. 그래도 이중섭은 고성진을 볼 때마다 우호적이었고, 고성진의 스크랩북을 보고 싶어 해서 빌려갔다가 이중섭의 부인을 통해 되돌려 주었다고 한다.⁹⁾ 이중섭 거주지 주인 김순복은 다음과 같이 이중섭을 기억한다.

“이 집에서 지낼 동안 맨날 그림만 그렸던 생각밖에 안남는다. 경허고 사람들이 우리 집에 화가가 산다는 말을 듣고 보리쌀을 가정왕 그림을 그려 달라고 부탁해신디, 나(김순복) 부탁만 들어주곡 아무도 들어주지 안해수다. 두 사람 다 어진 사람들이라. 각시는 나하고 동갑인디 우리가 뭐 해준 거 어서. 된장이나 호떡(조금씩) 줘주게. 경허고 우리 아이덜허곡 그디 아이덜허곡 같이 놀았주.”¹⁰⁾

9) 고성진 증언, 1920년 생, 서귀포시 정방동 거주.

이중섭이 서귀포 시대에 그린 초상화는 모두 4점이다. 이 초상화의 주인공들은 한국전쟁에서 전사한 이웃 주민 세 사람과 집주인 송태주다. 이중섭은 원산에 있을 때 어머니가 그려달라고 해도 다음으로 미루었을 정도로 초상화 그리는 것을 꺼려했다(최석태, 2000: 178쪽). 그러나 이중섭은 이웃 주민과 집주인의 간곡한 부탁을 받고 마당에 쌓아 놓은 땀감 위에 전쟁터에서 사망한 세 사람의 사진을 올려놓고 초상화를 그려 주었다. 초상화의 주인공은 송덕남의 부친 고(故) 송태연¹¹⁾, 박정석의 형 고(故) 박정용¹²⁾, 이임보의 부친 고(故) 이두우¹³⁾였다. 집주인 송태주에게는 고마움의 표시로 마루에 앉아 모델이 되게 한 다음 초상화를 그려 주었다.¹⁴⁾

이중섭이 생애 동안 남긴 그림은 과연 몇 점이나 될까. 미술평론가 전인권은 이중섭이 남긴 그림을 유화 60여 점, 은지화 120점, 드로잉 150점, 엽서화 88점 등 모두 420여 점으로 추산한다(전인권, 2007: 208쪽). 이 가운데 1940-1943년에 그려진 엽서그림을 빼더라도 330여 점이 1951년 이후 그려진 것이다. 원산에서 피난 오기 전 어머니에게 맡겨둔 그림, 피난민 시절 멸실된 것들을 포함하면 이보다 훨씬 많은 그림을 그렸다고 추정할 수 있다.

이중섭과 가까이 지냈던 시인 구상의 증언에서도 이중섭의 지독한 창

10) 김순복 증언, 90세, 서귀포시 서귀동 510번지.

11) 송덕남 증언, 1946년생, 서귀포시 서흥동 거주. 송덕남은 그의 아버지(송태연)의 초상화에 대해서 그의 어머니로부터 전해 들었다고 함.

12) 박정석 증언, 1944년생, 서귀포시 서귀동 거주. 박정석은 그의 형(박정용)의 초상화에 대해서 그의 어머니로부터 전해 들었으며, 박정석 본인도 기억하고 있다고 함.

13) 이임보 증언, 1950년생, 서귀포시 서귀동 거주. 이임보는 그의 아버지(이두우)의 초상화에 대해서 그의 어머니로부터 전해 들었다고 함.

14) 김순복 증언, 90세, 서귀포시 서귀동 510번지. 고(故) 송태주의 부인.

작열을 짐작할 수 있다.

“판자집 골방에 시루에 콩나물처럼 살면서도 그랬고, 부두노동을 하다 쉬는 참에도 그랬고, 다방 한 구석에 앉아서도 그랬고, 대폿집 목로판에서도 그랬다. 캔버스나 스케치북이 없으면 합판이나 맨종이, 담배종이에도 그랬고, 물감과 붓이 없으면 못이나 연필로도 그랬다. 잘 곳과 먹을 것이 없어도 그랬고, 외로워도 그랬고, 슬퍼도 그랬고, 부산·제주·통영·진주·대구·서울 등을 표랑(漂浪) 전전(輾轉)하면서도 그저 그리고 또 그랬다.”(구상, 1978: 141쪽)

아무리 시대가 예술가를 낳는다고 하지만 이중섭의 경우 특이한 존재임에 틀림없다. 정치·경제·사회적으로 불안한 전쟁기에, 여기저기 피난살이로 떠돌면서 남보다 많은 그림을 남길 수 있었던 것은 오로지 이중섭 자신의 예술에 대한 의지가 남달리 강했기 때문이었다.

3. 서귀포 시대의 풍경화

서귀포는 한라산 남쪽에 위치한 도시로서 천지연 폭포, 정방폭포가 있고 절벽으로 이루어진 해안이 발달해 있으며, 섯섬과 새섬, 문섬 등이 바다와 어우러진 천연의 자연이 아름다운 곳이다. 서귀포는 고려시대 이전부터 사람들이 살았을 것으로 추정하고 있다. 서귀포는 『신증동국여지승람(新增東國輿地勝覽)』에 ‘서귀포(西歸浦)’, 『세종실록(世宗實錄)』에 ‘서귀포(西歸浦)’ 등으로 표기되고 있는데, 어원은 확실히 알 수가 없지만 서불과차(徐市過遮)와 연계시켜 찾기도 한다. 서귀포(西歸浦)는 ‘서귀개’의 한자차용 표기이다(오창명, 2004: 108쪽).

이중섭이 섯섬을 배경으로 그린 제주도 풍경화로는 <섯섬이 보이는

풍경>과 <바다가 보이는 풍경> 2점이 전해온다. <섬섬이 보이는 풍경>(그림2)은 서귀포 측후소 부근에서 그린 것으로 추정된다. 당시 이 중섭이 측후소 부근에서 풍경화 그리는 것을 목격했다는 지역주민 송상진¹⁵⁾과 박정석¹⁶⁾의 증언도 이를 뒷받침 해준다.

섬섬은 보목리 해안 가까이 있는 섬으로 수림이 울창한 것이 특징이다. 섬섬의 면적은 약 4만여 평, 해발은 155m나 되며 사람이 살지 않는 섬으로 보목리 해안에서 약 450m 떨어진 가까운 거리에 있다. 이 섬은 우리나라에서 유일한 아열대 식물인 파초일엽(芭蕉一葉)의 자생지이기도 하다.

<섬섬이 보이는 풍경>은 약간 부감법이 적용된 평원시(平遠視)의 안정된 구도로 그려졌다. 나무들의 생육상태로 보아 아직 봄이 오기 전 겨울에 그려졌으니 이중섭이 피난 온지 얼마 지나지 않아 그린 그림이라는 것을 금방 알 수 있다. 이 그림은 햇빛이 비치는 맑은 날에 그려진 풍경화이다. 전체적인 색조는 황토빛으로 처리했다. 잔잔한 바다와 정적이 흐르는 마을, 전쟁의 참화를 겪었다고는 생각하지 못할 평화로운 마을 풍경이다. 초가집 사이로 함석집이 보이고 놀¹⁷⁾과 나무, 전봇대, 섬섬이 어우러져 한가로운 분위기를 자아내고 있다. 전쟁을 피해 피난길에 시달리던 흑독함이나 고달픈 감정을 찾아볼 수 없을 정도로 차분하게 표현됐다. 중앙에서 약간 우측에 중심을 잡아주는 나무는 화면을 매우 안정적으로 이끌어준다. 이중섭의 서명은 없지만 이중섭의 개성이라고 할 수 있는 굵직하고 거침없는 선묘의 맛을 느낄 수 있다.

15) 송상진, 1939년생, 서귀포시 거주.

16) 박정석, 1944년생, 서귀포시 거주.

17) 놀은 곡식을 추수한 후 말과 소의 먹이나 땀감으로 쓰기 위해 저장된 낱가리 형태의 더미를 말한다.

<바다가 보이는 풍경>(그림3)은 당시 이중섭이 스케치하는 것을 목격했다는 송상진¹⁸⁾과 박정석¹⁹⁾의 증언에 따라 현재 이중섭 거주지에서 북서쪽 방향에 있었던 불통 주변에서 그린 것으로 추정할 수 있다. 숲섬의 크기나 모양, 나무의 각도, 바다까지의 거리감 등에서 그 개연성을 찾아볼 수 있다. <바다가 보이는 풍경>에서는 패랭이를 쓴 사람의 모습이 초가집 사이로 살짝 보이고 나무줄기가 여러 각도로 유연하면서도 힘차게 뻗어 나가고 있다. 우거진 나무 뒤로 보이는 숲섬이 한가롭게 느껴진다. 이 그림도 <숲섬이 보이는 풍경>과 비슷한 시기에 그려진 그림이다. 어쩌면 누구나 그럴 수 있는 평범하다면 평범한 풍경화라고 할 수 있는 이 그림에서도 역시 이중섭 특유의 거침없는 선묘가 인상적이다.

4. 유토피아로서의 서귀포

이중섭의 그림 가운데 <서귀포의 환상>(그림4)은 화가 자신이 지향하는 세계에 대한 연민으로 가득 차 있다. 피난민 신세라는 현실은 이 세상 어느 곳에 있을지 모르는 이상적 세계, 즉 풍요롭고 행복한 세상을 꿈꾸게 한다. 환상은 자신의 세계에 대한 왜상(歪象, anamorphosis)이지만, 환상이 하는 일은 인간의 욕망의 결여나 불완전성을 은폐하는 것이다. 사람들이 어떤 세계에 대한 믿음에서 빠져나오지 못하는 것은 바로 이런 환상 때문이다. 유토피아가 현실 세계 너머에 존재한다는 것은 바로 환상이며, 그 환상은 욕망의 결여에서 비롯되는 것이다. 그러나 아이러니컬하게도 현실적 뼈대가 없는 환상이 때로는 사람들의 신념을 든든

18) 송상진, 1939년생, 서귀포시 거주.

19) 박정석, 1944년생, 서귀포시 거주.

하게 지지해주는 중요한 가치체계가 되기도 한다. 현재보다 나은 세상이 저 너머에 있다는 믿음이 현실의 고통을 감면해 주기 때문에 존재(存在)하지 않음에도 불구하고, 존재(實在)에 큰 영향을 끼치게 되는 것이다.

유토피아라는 말을 처음 사용한 사람은 16세기 잉글랜드 인문주의자인 토마스 모어(Thomas More, 1478-1535)였다. 유토피아(utopia)는 ‘u’와 ‘topia(장소)’의 합성어인데, 그리스어에 ‘u’는 ‘ou(없다)’라는 뜻과 ‘eu(좋다)’라는 뜻을 함께 갖고 있다. 유토피아라는 말은 이 세상에 ‘없는 곳’을 뜻하기도 하지만, ‘좋은 곳’을 뜻하기도 한다(김응중, 2008: 261쪽). 유토피아는 마치 《장자(莊子)》의 ‘소요유(逍遙遊)’에 나오는 ‘무하유지향(無何有之鄉)’(노자·장자, 1983: 194쪽) 즉, 자연 그대로의 이상세계와 비슷한 관념을 갖는 낙토(樂土)라고 할 수 있다.

그렇다면 이중섭의 <서귀포의 환상>은 이 세상에 없는 곳인가, 이 세상에서 좋은 곳인가. 물론 이 세상에 없는 곳이 좋은 곳일 수도 있고, 좋은 곳이 이 세상에 없는 곳일 수도 있다. 또 좋은 곳이 이 세상에 있을 수도 있다. 유토피아에 대한 이러한 차이는 유토피아를 보는 주체의 시각에 따라 달리 나타난다.

이중섭의 <서귀포의 환상>은 유토피아가 내포하는 두 가지 의미, 즉 ‘좋은 곳’과 ‘이 세상에 없는 곳’을 의미한다. 먼저 그림의 주제와 소재에서 보면 ‘좋은 곳’으로서의 서귀포라는 것을 알 수 있다. 먼저 ‘좋은 곳’으로서의 서귀포는 굴과 섬을 중심에 두고 생각해 볼 수 있다. 굴은 서귀포의 대명사와 마찬가지로 과일이다. 굴은 고려시대부터 조공으로 바쳤던 과일이고, 조선시대에는 많은 굴 과원이 조성되어 진상용으로 관리됐다. 조선시대에는 굴이 오히려 제주백성들을 골치 아프게 했던 과일이었다. 굴은 제주의 진상품이라는 것 때문에 굴꽃 수를 세며 관리할 정도였는데, 일반 백성들에게는 굴꽃이 공포의 꽃에 다름 아니었다. 굴꽃은 여름

철 태풍이 불면 떨어져 버리기 십상이어서 늦가을 수확기에 굴 수가 모자라 집집마다 곤혹을 치렀다.

관리에서 운반까지 골치 아픈 감귤 진상제도가 폐지된 것은 고종 31년(1894)이었다. 일제 강점기 때에 감귤 재배를 재차 권장했지만 농민들은 이를 괴로운 일로 여겨 감귤 재배에 소극적이었다.

그러나 당시 서귀읍 신희리 출신인 김태진이 1909년 성읍보통학교 일본인 교장의 소개로 감귤 재배 기술을 배우기 위하여 도일(渡日)했다. 1년 동안 구마모토(熊本)에서 감귤 재배 기술을 배우고 귀국할 때에 워싱턴네이블 품종을 가지고 와 이를 보급했다고 한다. 또 서귀포에서 상업을 하던 일본인 미네는 1912년 서귀읍 서흥리에 감귤밭을 조성했는데 지금의 제주농원이라고 한다. 이 농원은 서귀포 강서구라는 사람이 인수받아 해방 후 본격적으로 감귤을 재배했다. 해방 이후 일부 농민들은 일본인이 운영하던 감귤원을 인수하여 재배했으나, 기술이 부족하고 농약과 비료 등도 확보할 수 없어서 상품성 있는 감귤을 생산하지 못했다. 이후 4·3이 발생하고, 한국전쟁으로 인한 피난민 이주 등 사회적 불안이 계속되면서 식량난이 겹쳐, 농민들은 식량 생산에 전념하다보니 감귤은 거의 야생화(野生化) 되었다. 1954년 감귤 생산량은 18ha에 87t으로, 1400만원의 수입이 있었다(이문교, 2002: 21쪽).

감귤의 역사(略史)를 통해 살펴본 바와 같이 <서귀포의 환상>에 그려진 과일은 야생화 된 감귤일 가능성이 크다. 1951년 당시 현(現) 이중섭미술관 바로 옆 주차장 수돗가 부근에 ‘댕유지(당유자)’나무가 2그루 있었는데 어린 아이들이 그 나무에 올라가 댕유지를 따곤 했다고 한다. 이중섭은 이런 모습을 보고 현 이중섭미술관에서 서쪽으로 6-7m 떨어진 곳에서 스케치를 했다고 한다.²⁰⁾ 1951년 서귀포에 온 이중섭의 인상 에 강하게 남은 것이 바로 이런 제주 감귤이었을 것이다. 겨울인데도

여기저기 폐원(閉園)된 과수원에 노랗게 익은 감귤은 서귀포의 아름다운 풍경과 신비롭게 어울린다. 푸른 바다 때문에 더욱 노랗게 보이는 감귤에서 이중섭은 따뜻한 평화를 보았을 것이다. 바로 <서귀포의 환상>에 그려진 감귤은 풍요를 상징하는 매재(媒材)로 등장한다.

<서귀포의 환상>은 상·중·하 3단 수평 구도로 이루어졌는데, 노란 빛의 하늘이 끝나는 지점에 세 개의 섬이 아련히 보인다. 멀리 보이는 섬은 현실세계이면서 반대편 섬을 비현실적이게 만드는 장치로 작용한다. 하단 구도의 땅과 일치되게 상단에 배치된 감귤나무는 감귤 수확을 거의 마친 상태이고, 왼쪽 끝에는 빈 감귤 나무를 타고 내려오는 아이가 있다. 화면 좌우에는 이 구도가 3단 직선으로 나열되는 것을 모아주기 위해서 좌측과 우측에 감귤 잎사귀를 살짝 그려 넣어 프레임 같은 효과를 내고 있다.

중간 구도에는 푸른 바다 위를 하얀 물새들이 떼 지어 날아오고 있는 정경, 즐거운 듯 입을 벌리고 감귤을 따려는 큰 새 등에는 오른 손을 들고 환호하는 아이가 타고 있다. 왼쪽에는 이미 감귤을 따서 입에 물고 막 감귤 따려는 새를 신기하게 쳐다보는 작은 새가 있다. 하단 왼쪽에는 두 사람이 산태²¹⁾같은 운반도구에 감귤을 가득 담고 지나간다. 산태에 쌓은 감귤더미에 예사롭지 않은 새가 잎사귀를 물고 앞 사람을 내려다보고 있다. 제주도 구덕(대 바구니)에 감귤을 담은 사람, 그냥 팔을 베고 누워 하늘을 쳐다보는 사람, 감귤을 즐기며 따서 킁킁대며 내려놓는 아이들의 세계는 곧 자연과 사람이 교감하는 세계, 이상적인 세계로 묘사되고 있다. 새와 인간이 교호하고 소통하는 땅, 근심과 걱정이 없고, 배고픔과 절망이 없는 나라, 자연은 인간에게 조화로운 대상이며, 서로 공

20) 박정석 중언, 1944년생, 서귀포시 거주.

21) 산태는 무거운 물건을 운반할 때 쓰는 도구로 2인이 1조가 되어 작업함.

유하는 세계임을 <서귀포의 환상>은 보여주고 있다.

환상은 실재하는 것을 더욱 과잉되게 하고, 비현실적이게 만드는 심리 구조를 드러내는 것이다. <서귀포의 환상>은 이중섭의 세계관과 꿈을 모두 담고 있는 그림이라고 할 수가 있다. 그런 의미에서 이중섭에게 유토피아는 서귀포=좋은 곳으로 인식되고 있고, 좋은 서귀포에서 비로소 자신이 바라던 '이 세상에 없는 곳'을 꿈꿀 수 있었던 것이다.

5. 서귀포 시대의 작품 소재

예술가에게 있어서 시간과 공간은 예술창작의 두 축이 된다. 시간은 의식을 변화시키고, 공간은 작품의 무한한 소재를 제공해준다. 공간은 풍토와 매우 긴밀하게 이어져 있다. 풍토는 자연환경과 밀접하며 그 속에서 살아가는 사람들 간의 깊은 유대관계에도 영향을 준다. 풍토가 주는 느낌은 곧바로 예술가의 감각과 인식에 의해 작품의 중요한 주제가 된다.

이중섭에게 주어진 서귀포라는 공간에서의 시간은 이중섭 작품 세계의 매우 중요한 전환점이자 새로운 출발점이 되고 있다. 이중섭 그림의 상징적 도상인 물고기와 계, 벌거벗은 아이들은 바로 서귀포라는 공간에서 잉태한 것들이다. 이 소재들은 섬이라는 공간과 그곳에서 보낸 강렬한 시간의 흔적이라고 할 수 있다.

바닷가에는 고기 잡는 아이들과 헤엄치는 아이, 계를 잡는 아이들이 서로 어우러진다. 고기 잡는 아이들은 대나무 낚싯줄에 미끼를 끼우고 캄캄한 돌 틈새로 낚싯대를 드리운다. 제주도에서는 이런 낚시 방법을 '고망(구멍)낚시'라고 부른다. 고망낚시는 돌과 돌 사이 구멍에 낚시를 드리우는 제주도의 전통 낚시법이다.²²⁾ 제주도 해안은 몇몇 지역을 빼고

는 모래사장을 볼 수가 없을 정도로 온통 검은 색의 현무암으로 덮여 있다. 고망뉘시가 적당한 곳은 물에 약간 잠긴 바위와 바위 사이의 구멍이다. 그 구멍에 토착 어종의 고기들이 살고 있다. 뉘싯대는 대나무로 만든다. 왕대의 끝 부분을 자르거나 족대(작은 대)를 꺾어 만든다. 흔히 쓰는 미끼로는 두 가지가 있다. 아이들이 쉽게 쓰는 미끼는 물게스리(갯지렁이)이고 어른들이 주로 쓰는 것은 새우이다. 물게스리는 물이 빠진 해안 중 빨모래가 약간 섞여 있는 곳에 산다. 물게스리를 잡아 소금에 절이면 훌륭한 물고기 미끼가 된다. 새우는 가는 망으로 된 족바지(뜰채)를 이용해서 돌 밑을 훑어 잡는다. 새우는 토착어종들이 좋아하는 먹잇감인데 주로 우럭이 좋아한다. 또 고망뉘시에는 멜(멸치)을 사용하기도 한다. 멜을 사용하면 비교적 큰 우럭을 잡을 수 있는데, 멜로 잡은 우럭을 '멜우럭'이라고 부른다.²³⁾

이중섭 작품에 자주 등장하는 아이들과 물고기와 게 등은 서귀포라는 공간에서 취해진 소재라고 볼 수 있다. 하루가 멀다 하고 바닷가를 드나 들었던 이중섭의 눈에 뉘시를 하는 서귀포 아이들은 영감(靈感)의 원천이 되었을 것이다. 전쟁 중임에도 천진난만하게 뉘싯대를 드리우는 아이들에게서 이중섭은 새로운 희망과 생의 기쁨을 보았을 것이다. 당시 아이들의 놀이란 자연 속에서 뛰어놀거나 자연물을 이용하는 것이 전부였다. 자연은 아이들의 놀이터임과 동시에 실제 삶의 세계를 경험적으로 습득하게 하는 장소였다. 섬의 아이들은 어릴 때부터 바다를 배운다. 바다는 온통 놀잇감으로 가득 찬 아이들의 낙원이었다. 이중섭은 자연 속에서 자연물과 놀이하는 아이들에게서 유토피아를 본 것은 아닐까.

<바닷가의 아이들>(그림5)이라는 작품은 평자마다 다르게 부르는 작

22) 김유정 증언, 1961년생, 제주시 이도2동 419번지.

23) 김유정 증언, 1961년생, 제주시 이도2동 419번지.

품이다. 미술평론가 오광수는 <바닷가의 아이들2>(오광수, 2008: 129쪽)로 부르고 있고, 1952-1953년 작으로 추정하고 있다. 미술평론가 전인권은 <해변의 아이들>(전인권, 2007: 159쪽)로 표기했다. 최석태는 <바닷가의 아이들>(최석태, 2000: 176쪽)로 부르고 있으며 1951년 작으로 추정하고 있다. 이 작품의 제작연도가 1951년이라면 서귀포에서 그려진 그림일 것이다. 그러나 제작연도가 1952-1953년이라면 서귀포를 떠난 후 육지에서 상상해서 그려진 그림이다. 비록 연도가 불분명하더라도 이 작품에서 분명하게 드러나는 것은 서귀포라는 공간과 서귀포 시대라는 시간적 개념이 그대로 반영되었다는 것이다.

<바닷가의 아이들>은 바로 고망뉘시를 하는 서귀포 아이들의 모습에서 모티프를 얻고 있다고 볼 수 있다. 세 줄로 표현된 크고 작은 바위틈에서 물고기를 잡아 올리는 것은 고망뉘시의 모습과 흡사하다. 아이들이 잡은 물고기 모양도 제주도 토착어종인 우럭과 닮았다. 고망뉘시는 썰물 때 바위틈에서 뉘시를 하기 때문에 수심이 얕아 그리 위험하지도 않다. 운이 좋으면 킁킁한 돌구멍에 숨어 있었던 큰 물고기도 잡을 수 있다. 잡은 물고기를 갇힌 물에 가두고 놀 수 있는 또 다른 재미도 있다. 놀이 후에 집으로 가져가면 훌륭한 반찬이 되는 뿌듯함 또한 맛볼 수 있다.

<바닷가의 아이들>의 화면 구성은 여백 없이 꽉 차게 그려졌다. 일곱 명의 아이들은 같은 크기로 활기차게 표현됐다. 이 작품은 이중섭 특유의 해학(諧謔)이 담겨 있다. 한 아이는 손으로 뉘싯대에 걸린 물고기를 들어 올리면서 다리 사이에는 다른 물고기를 끼고 있다. 큰 물고기가 작은 물고기를 물고 있는 것을 보고 흐뭇해하는 아이, 물고기를 놓쳤는데도 즐거워하는 아이, 물고기를 킁킁대며 줄에 거는 아이, 두 마리 물고기를 한꺼번에 잡고 있는 아이들은 보는 사람들의 마음을 동심의 세계로 이끈다. <바닷가의 아이들>의 해학성은 물고기와 더불어 노는 아이들

의 즐거움을 통해 표현된다.

<바닷가의 아이들>에서도 이중섭의 선묘는 자유분방하다. 빠른 필선의 힘, 유연하게 이어지는 화면 구성력은 오랜 숙련의 결과다. 쉼 없이 그림을 그리고 또 그렸던(구상, 1978: 141쪽) 이중섭의 선은 바로 생명의 힘을 느끼게 한다. 일곱 명의 아이들은 시선이 제각각이지만 등글게 원형으로 모두 이어지고 있다. 가운데 두 아이를 중심으로 다섯 명의 아이들은 물고기라는 매개를 통해 원형의 구도를 이루고 있다. 바위의 필선은 화면을 복잡하게 하지만 치밀한 구성력을 강화시켜주는 중간 장치 가 되고 있다. 평등한 화면 구성은 각자의 역할을 최선으로 여기는 평등세상과 다를 바 없다. 멀리 수평선 가까이 두 사람을 태운 배가 아이들을 향해 손을 흔들고 있다. 하늘의 구름 또한 동그스름한 선묘로 표현되어 자연스럽게 전체 흐름을 타고 있다. 이 그림의 가장 큰 특징은 아이들의 역동적인 동작 표현에 있다. 여기에서 이중섭의 관찰력과 표현력의 극치를 볼 수 있다.

배를 태워준 선주에게 보답하기 위해 그린 스케치 중에 낚시하는 사람의 모습이 그려진 그림이 있다. 그 스케치에는 멀리 문섬과 형태가 비슷해 보이는 섬이 있고, 바닷가에는 긴 낚시대로 물고기를 잡아 올리고 있는 인물이 묘사되어 있다. 그의 뒤에는 고기를 담은 구덕이 놓여있다. 가까운 곳에서는 사람들이 물고기를 운반하고 있다. 이 스케치에 나타난 장면은 이중섭이 서귀포에서 직접 본 낚시하는 풍경의 사실적인 모습과 상징적인 모습으로 구성되어 있다. 사람들이 낚시하는 장면(사실성)과 물고기를 운반하거나 구덕에 큰 물고기를 담은 모습(상징성)은 <바닷가의 아이들>의 주제로 전이(轉移)되고 있다. 사실성을 상징성으로 바꾸어 표현된 이후의 이중섭의 작품들은 현실적이고 실제적인 화면이 아닌, 상징적이고 비현실적으로 구성된 화면으로 전환되고 있다는

것도 이 스케치 작품을 통해서 유추해 볼 수 있다.

마치 <썰LEM이 보이는 풍경>이 사실주의에 입각해서 그렸다면, <서귀포의 환상>은 상징적인 장소로서의 실재성만 부각된다. 즉 이중섭의 실재적인 현장성은 이후 작품에서는 현장성을 제거하고 주제만 부각시키는 상징적인 요소로만 표현됐다. 서귀포를 떠난 이후 이중섭의 많은 작품들은 장소의 실재성보다는 서귀포라는 공간에서 얻어진 소재들로 화면을 구성하고 있다. 다시 말해서 특정 공간성을 배제하고 주제만으로 구성하는 화면 처리방법을 채택하고 있는 것이다. 예외로 <그리운 제주도 풍경>에서는 서귀포라는 공간성을 배제하지 않고 가족과 함께 가장 행복한 시절이었다는 시간성이 함께 등장함으로써 한눈에 서귀포라는 장소와 시간을 알 수 있게 해준다. 이중섭 그림에서 자주 등장하는 소재인 물고기와 계는 이중섭의 서귀포 시대에 대한 추억에서 얻어진 소재임이 분명하다(오광수, 2008: 127쪽).

6. 가족을 소재로 한 그림

가족(family)이란 무엇일까. 헤겔(Georg W. F. Hegel, 1770-1831)은 가족의 본질을 '사랑'이라고 말한다.

“가족은 정신의 직접적인 실체성으로서, 정신이 스스로 느끼는 통일, 즉 사랑을 자신의 규정으로 삼고 있다.”(프리드리히 엥겔스, 1985: 215쪽)

헤겔의 생각대로라면 가족의 구성원으로서 개인은 독립된 인격으로 존재하기보다는 식구로서 존재하게 되는 것이다. 그래서 가족은 본질적으로 '사랑'이 전제가 되는 가장 작은 운명 공동체라고 말할 수 있다.

이중섭은 가족을 소재로 그림을 많이 그렸다. 그도 그럴 것이 한국전쟁 때문에 원산과 부산, 제주, 다시 부산까지의 이중섭 가족의 긴 행로는 매우 힘든 길이었다. 그러나 그 길이 험난했던 만큼 사랑의 깊이 또한 컸다고 할 수 있다.

가족을 소재로 그린 유화작품으로는 <가족>(그림6), <닭과 가족>, <춤추는 가족>, <가족과 어머니> 등이 있고, 엽서화 <얼굴을 맞댄 가족을 그리는 이중섭>, 종이에 펜으로 그린 <그리운 제주도 풍경> 등이 있다.

<그리운 제주도 풍경>(그림7)은 한편의 아름다운 <가족도(家族圖)>다. 화면 상단에 썬섬과 문섬의 형태와 비슷한 섬이 보인다. 이중섭의 서귀포 시절을 기억에 의존해서 그리다 보니 사실성은 떨어지지만 그래도 두 섬의 모양은 많이 닮았다. 섬 사이를 한가로운 돛단배가 떠다니고 있어서 전체 전경은 평화롭다. 하단 좌측에는 큰 게가 거품을 물고 있어 다가오는 게와 싸움이라도 벌일 것 같은 분위기이다. 바로 옆에서 이런 분위기에 아랑곳 하지 않고 오로지 두 아들에게 관심이 쏠린 이중섭과 부인 이남덕이 즐거운 표정을 짓고 있다. 화면 중앙은 원형 구도로서 씨름판을 연상시킨다. 게들은 씨름판에서 경기라도 벌이듯 작은 게는 작은 게끼리 큰 게는 큰 게끼리 서로 어울리고 있다. 물가에서 막 원안으로 올라오는 게를 도와주는 게도 있다. 원 안팎에서 한 마리 게를 잡기 위해 있는 힘을 다해 집게발을 서로 끌어당기는 두 아들을 지켜보는 다른 게는 당황한 듯 두 집게를 세우고 있다. 게를 소재로 하여 수많은 스토리를 엮어내는 이 그림에서도 역시 이중섭 특유의 해학성을 느낄 수 있다.

7. 은지화

이중섭의 은지화(그림8)는 이중섭을 대표한다. 비록 소품이지만 은지화에는 그의 모든 예술혼이 담겨있다. 어떤 면에서 은지화(銀紙畵)는 시대를 말할 때, 그리고 이중섭의 삶을 이야기할 때 그를 가장 잘 이해할 수 있게 해주는 작품 양식인지 모른다. 은지화는 종이를 구하기 어려웠던 궁핍함 때문에, 그리고 전쟁이라는 특수한 상황 하에서 기호품인 담배를 많이 유통시켰던 당대적인 이유로 인해 선택된 것이다. 재료 선택의 폭이 넓은 오늘날과는 달리 당시는 오로지 은박지만이라도 구할 수 있었던 것이 천만 다행스럽고 고마운 현실이었던 것이다.

은지화는 담배의 습기를 방지하기 위한 은박지에 송곳과 같은 날카로운 것으로 흠이 생기도록 선을 그어 그린 일종의 선각화(線刻畵)라고 할 수 있다. 은박지의 표면은 물이 스며들지 않기 때문에 선 위에 유화물감 등을 칠한 후 마르기 전에 닦아내면 파인 선부분에만 색이 입혀져 은지화가 되는 것이다. 이런 음각기법은 한국의 마애불의 선각화(線刻畵)와, 금속 공예의 은입사(銀入絲), 고려청자의 상감기법(象嵌技法) 등에서 발견되는데, 은지화와 형식적인 유사성을 보인다. 실제로 은지화는 이런 전통적 형식과 유사하지만 종이가 귀한 시절의 즉흥적인 재료 선택이라는 점에서 이중섭이 한국의 전통적 기법을 염두에 두고 그렸다고 보기에는 무리가 따른다. 담배는 일상생활에서 필요한 기호품이라는 점, 전쟁 중에도 군인들에게 보급되던 미국담배들이 흔했다는 점 때문에 이중섭의 궁여지책의 재료가 되었고, 궁한 나머지 기존의 재료와는 다른 특이한 효과를 낼 수 있었던 것이다. 은지화가 코팅처리 됐기 때문에 물감이 쉽게 스며들도록 뽀족한 못이나 송곳으로 코팅을 벗겨내기 위해서는 음각의 선묘가 필요했던 것이다.

동료화가 남관(南寬)의 증언은 은지화를 그릴 때의 이중섭의 처지를 잘 말해주고 있다.

“피난시절에 김환기(金煥基)씨, 이중섭씨와 가깝게 지냈지요. 제주도에도 있다 온 이중섭은 아내와 애들을 일본에 보내고 매일 울면서 은지화를 그릴 때입니다. 그래서 김환기씨와 내가(南寬) 이중섭을 도우려고 이현구(李軒求)씨를 찾아간 적이 있습니다. 이중섭이 북한에서 내려와 고생하고 있으니 그림을 한 점 팔아줄 길이 없을까 부탁을 하기 위해서지요 그런데 이 분이 언뜻 승낙을 하고는 실무책임자인 문화국장 최완복(후에 외국어대 총장)을 소개해주더군요 그래서 이복서 가지고 내려온 이중섭의 그림을 주고 100 만원을 받기로 했는데 결국 못 받았을 거예요 (….) 1968년에 미국서 김환기를 만나 이런 얘기를 했습니다만 못 받았다고 하더군요. 이러니 이중섭은 화가 나고 미치는 거지요.”(남관, 1985: 55쪽)

또 화가 조병식은 이중섭의 개성적인 작업과 대중적인 여론을 기억하고 있었다. 당시 이중섭의 그림에 대해 의견이 분분했었다는 것을 말해주는 대목이다.

“이중섭의 그림은 아동화처럼 단순하게 그렸고 마티에르도 아주 독특했어요 언젠가 개인전에 가봤더니 관람객들이 ‘애들 그림 아니냐고 할 정도였는데 반추상화로 볼 수 있을 겁니다.’”(조병식, 1985: 68쪽)

이중섭의 나이 마흔 살 되던 해, 아내에게 보낸 편지에서 ‘마지막 한 고비’를 넘기려고 한다던 각오를 가지고 어렵게 마련한 1955년 1월 개인전에는 유화 41점, 연필화 1점, 은박지 등 소묘 10점이 출품됐다. 이 개인전에는 제주도에 도착하여 첫눈 오는 날의 기억을 생생히 담아낸 <피난민과 가족>, <길 떠나는 가족>, <황소>, <싸우는 소> 등 이중

섭의 대표작들이 출품됐다. 많은 관람객들이 모여들어 문전성시를 이뤘다. 강렬한 선과 색, 힘찬 붓질이 주는 표현력은 매우 독창적이어서 언론의 주목을 받기에 충분했다. 그러나 은지화를 비롯한 이중섭의 작품에 대한 평가들은 엇갈렸다. 칭찬과 조소가 난무했고 호의와 비판이 교차했다. ‘작품들은 모두 피난 생활의 소산으로서 씨의 본격적인 화포(畫布)로서의 진면목을 충분히 발휘하지 못하였다.’라고 하는 화가도 있었고, ‘씨의 예술은 어디까지나 허무의 서자(庶子)로 현대의 불안한 의식과 저항의식이 침전된 맨 아래층에 누적되어 있는 침전물’이라고 하는 평론가도 있었다. 또 어떤 시인은 이중섭의 그림들을 ‘낮은 표현주의에 의존한 회화(戲畵)의 세계에 불과하다.’고 비판하기도 했다. 그러나 이중섭은 이런 평가에 그리 크게 신경 쓰지 않은 채 덤덤하게 응대했다. 그렇지만 개인전 도중 일어난 은지화 철거 사건은 이중섭을 무척 힘들게 했다(최석태, 2000: 242-245쪽). 이중섭을 요주의 인물로 보는 듯 당국에서는 전시된 은지화 일부를 춘화(春畵)라고 하여 철거했는데, 1953년 부산에서 있었던 ‘신사실과전’ 출품작 철거사건에 이은 두 번째 철거 사건이었다.

이중섭의 은지화를 처음 미국에 알린 사람은 아더 맥타카트(Arthur J. Mctaggart)였다. 당시 대구 미문화원 책임자였던 맥타카트는 이 전시회에서 3점의 은지화를 구입했다. 그가 은지화를 뉴욕현대미술관(MOMA)에 기증하면서 이중섭의 존재가 미국에서 새롭게 평가됐다. 아더 맥타카트가 쓴 <이중섭의 회화세계>라는 글을 보면, 당시 이중섭의 은지화가 뉴욕현대미술관에 소장된 경위가 자세하게 서술되어 있다. 그에 의하면, 자신이 기증한 3점의 은지화는 저명한 비평가인 소피(James Thrall Sofy)가 인정서에 서명을 했고, 뉴욕현대미술관 이사회는 그 인정서에 기인하여, ‘이중섭이 담배갑의 은박지에 그린 3점의 드

로잉을 당신(맥타카트)이 증정한 것'을 받아들인다고 그곳에 소장하게 되었다는 것이다(최석태, 2000: 248쪽).

이 인정서는 1956년 4월 12일자로 되었는데 안타깝게도 이중섭은 5개월 뒤 같은 해 9월 6일에 사망했다. 1957년 2월 3일자 뉴욕 타임지에 1956년 뉴욕현대미술관이 새로 소장한 작품 전시회 평이 실렸다. 맥가타트는 이중섭의 그림에 대한 평론가 하워드 디브리(Howard Devree)의 글을 소개했다.

“이중섭이라는 한국의 화가는 색다른 관점을 불러일으키고 있는데, 그는 전쟁(한국전쟁) 중이라 재료를 구할 길 없어 담배갑의 은박지 위에다 굵은 방법으로 자신의 드로잉을 고안해냈다.”(아더 맥타카트, 1988: 173쪽)

맥타카트는 1956년부터 1959년 사이에 대구 미문화원장을 지냈으며, 서울대와 경북대에서 영문학을 강의하기도 했다. 사상계와 조선일보, 코리아 타임스 등에 문학과 미술, 음악평론을 기고하기도 했으며 영남대 초빙교수를 역임하기도 했다. 그는 이중섭의 은지화에 대해 신라시대 “남산의 암벽에 선묘로 그려진 마애불이 분명 이중섭 인물의 선조격(先祖格)이다.”(아더 맥타카트, 1998: 173쪽)라고 했다.

대개의 평자들은 은지화의 탄생 배경을 시대적 조건으로 보기보다는 이미 은지화 기법을 예견하고 있었다고 쓰고 있다. 물론 외형적 형식으로만 보면 은지화의 기법은 분청, 입사, 상감, 음각 마애불에서 보이는 형식과 차이가 없다. 그러나 하나의 형식은 한 화가의 일관된 스타일을 받쳐주는 한 부분일 뿐이다. 은지화 역시 줄곧 드로잉을 구사하던 이중섭의 주제를 구축한 하나의 형식으로서 전쟁기라는 시대적인 소산인 것이다. 종이를 구하지 못한 절박함이 은박지와 만났던 것이었고, 은박지 자

체가 못이나 송곳으로 긁지 않으면 선묘를 표현할 수 없다는 재료상의 특성이 은지화의 탄생 배경인 것이다. 그러므로 이중섭 일생에서 원산시 절부터 미리 은지화를 예견하여 박물관을 찾거나 상감, 분청을 염두에 둔 작업을 해 온 것이라기보다는 아이들과 개 등 시대상황적인 주제에다 노련한 그의 드로잉 솜씨가 은박지라는 재료 자체에 스며든 시대적인 조건 때문에 은지화 스타일을 구현할 수 있었던 것으로, 이는 재료가 형식이 되는 것을 보여주는 예에 다름 아니다.

8. 이중섭의 소 그림

이중섭 소재에서 소는 독보적이라고 할 수 있다. 유독 소를 좋아했던 이중섭은 뚝에 매어 놓은 소를 하루 종일 관찰하다 소 주인으로부터 소 도둑으로 몰려 파출소에 고발당한 적도 있었다(이영진, 1978: 155쪽).

1951년 서귀포에서 그려진 것으로 추정되는 연필 소묘작품 <물고기
가 그려진 소>(그림9)는 가는 필선이 여러 개 교차되면서 활기찬 동작
을 연출하고 있는 그림이다. 서귀포 시대에 그린 소 그림으로는 무척
귀한 그림이다. 하지만 소에 대한 애정은 오히려 피난지 서귀포에서 더
욱 분명해졌고 1953년 대표작인 소 그림의 기초가 이때 잡혔다. 최석태
가 쓴 『이중섭 평전』은 서귀포 시대의 중요성을 다음과 같이 기술하고
있다.

“이중섭은 이영진에게, 유학시절 부산에서 원산으로 올 때 기차에서 본
소는 눈빛이 고왔는데 전쟁으로 온 국토가 어지러워지자 소들의 눈빛도 어
지러워졌다고 말하기도 했다. 훗날 통영에서 같은 방에 기거하게 되는 이성
운(李成雲)에게는, 제주도에서 본 소들은 전쟁 전 소처럼 안정감이 있고,

눈빛도 순수해서 자세히 관찰 할 수 있었으며, 자신(이중섭)의 소 그림은 서귀포에서 큰 틀이 이루어졌다고 말했다.”(최석태, 2000: 176-177쪽)

전쟁 지역은 폭탄 세례로 지축이 흔들리기 때문에 만물이 모두 동요한다. 사람이나 동물이나 시시각각 불안하지 않을 수 없다. 그런 전쟁이 소에게 안정감을 줄 리 없다. 그러나 이중섭은 서귀포에서 소에 대한 탐구를 계속했다. 증언자들에 의해 서귀포 시대에 소에 대한 이중섭의 에피소드가 전해지기도 한다.

서귀포를 떠난 지 2년 만에 그토록 힘차고 아름다운 소 그림을 완성할 수 있었던 것은 서귀포 시대에 이미 소 그림의 앞날을 가늠했기 때문이다. 현재의 이중섭의 명성을 가져다 준 소 작품들은 1953년 이후 통영에서 그려진 작품들이다. 서귀포 시대에 많은 습작을 통해 구상을 마친 소가 마침내 통영에서 유화로 완성된 것이다. <황소>로 알려진 <노을 앞에서 울부짖는 소>, 거침없는 필선의 <떠받으려는 소>, 핵심적 골격으로 이루어진 <흰 소>는 우리 민족을 대표하는 소 그림의 상징적 존재가 되었다. <떠받으려는 소>(그림10)는 이중섭의 모든 기량이 들어 있는 작품이라고 할 수 있다. 골격을 놓치지 않는 세심한 데생력, 힘찬 생명력이 느껴지는 소의 동작, 전체를 휘감아내는 검은 색의 탁월한 붓터치, 세련된 청색 계열의 배경색은 소의 동세(動勢), 선묘의 속도감, 색채의 아름다움, 꿈틀거리는 구도의 변화감과 어울리며 보는 사람들의 시선을 압도한다.

1954년에 그려진 <소, 비둘기, 계>(그림11)라는 그림은 지금까지 근엄하고 우직하고 힘차게 그려진 소 그림과는 분위기가 사뭇 다른 작품이다. 비둘기는 소뿔을 잡고 우거지상을 한 소의 표정을 쳐다보는 데, 소가 왜 그런 표정을 짓는지 모르는 듯하다. 소의 표정으로 봐서는 마치 고문

이라도 당하는 듯하다. 한 마리 큰 게가 소의 불알을 집게다리로 물었기 때문에 정신을 차리지 못하고 꿈꿨다고 있다. 소의 표정은 우리가 생각 하던 듩직한 짐승의 표정이 아니라, 찌그러지고 곤두박질 당한 채 어쩔 줄 모르는 우스꽝스런 모습이다. 소가 아파서 정신을 못 차릴수록 게는 더욱 의기양양하고, 소는 너무 아픈 나머지 자신의 꼬리를 정신없이 돌리고 있다. 정면으로 크게 그려진 소 엉덩이는 체면 차릴 경황이 아니라는 것을 잘 말해주고 있다. 소에 대한 기존의 이미지를 뒤바꾸는 이 그림을 통해 이중섭은 소에 대한 관념들 즉, 과묵함, 우직함이라는 기존의 관념들을 해학으로 반전시키고 있다.

이중섭은 한국전쟁 중에 전쟁의 현실을 무시한 현실도피적인 그림을 그린 화가라고 비판하는 사람들도 있다. 물론 경우에 따라 현실 비판의 강도(強度)를 따질 수도 있겠지만, 당시 이중섭은 어떤 화가보다도 동족상잔의 전쟁에 대해 깊은 고민을 했던 화가 중 한사람이다. 당시 선전화(宣傳畵)는 남과 북의 서로 상반된 이념을 대변하는 것들이었다. 한국전쟁의 무게에 비해 전쟁을 주제로 한 명작이 한국 화가의 손에 그려진 것은 없었다. 고야의 마드리드 학살을 패러디해서 그린 피카소의 <코리아에서의 학살>이라는 작품에 버금가는 것이 없을 정도다(『미술세계』, 2006: 82쪽). 몇몇 한국 화가들이 그린 피난민의 행렬, 파괴된 도시, 진격하는 국군 등의 전쟁화가 조금 남아있을 뿐이다.

1955년 작으로 추정되는 <꼬리가 묶인 채 서로 죽이려는 야수>(그림 12)라는 작품은 이중섭의 한국전쟁에 대한 생각을 엿볼 수 있다. 이 그림은 머리는 사람이고 몸통은 소와 비슷한 모양을 하고 있고, 꼬리가 서로 묶인 채 반인반수(半人半獸)가 망치와 칼을 들고 싸우고 있는 모습이다. 그의 눈에 전쟁은 동족이 꼬리가 묶인 채 서로 싸우는 야수의 모습으로 보였던 것이다. 이중섭은 한국전쟁에 참전했던 한 고위 장교의 부

탁을 받아 '전투수기' 표지용 그림으로 반인반수의 그림을 그렸다. 그는 평화를 바라는 의미로서의 새, 그리고 전쟁의 잔인성을 반인반수의 폭력성으로 고발하고 있었다.

IV. 결론

이중섭의 서귀포 시대는 불과 11개월이라는 길지 않은 시간임에도 불구하고 여러 점의 대표작을 남기고 있다. 서귀포로 피난을 와 얼마 되지 않아 그린 풍경화들은 인상주의 화풍의 평범한 그림으로서 이후 통영시대의 풍경화의 맥락에서 크게 벗어나지 않는다. 하지만 서귀포에서 자주 대했던 섬, 게, 물고기, 아이들, 풀이라는 소재는 이후 이중섭의 유희나 은지화에서 자주 등장하면서 이중섭의 대표적인 캐릭터가 되었다.

특히 이중섭의 서귀포 시대의 소재에서 가장 인상적인 것은 게였다. 배가 고파 게를 많이 잡아 먹다보니, 그것이 미안하여 게를 그리게 되었다는 화가의 말은 곧, 게를 관찰 할 수 있는 시간이 상대적으로 많았음을 의미한다. 아이들과 어울려 노는 게의 모습은 행복한 가족의 모습을 표현하는데 가장 활력 있는 소재가 되었다. 이중섭이 가족의 사랑을 더욱 심도 있게 표현할 수 있었던 것은 바로 '마지막 행복한 시간'이라고 할 수 있었던 서귀포 시대가 있었기 때문이다.

가족에 대한 사랑과 그리움의 표상이라고 할 수 있는 바다, 아이들, 게, 물고기 등의 소재들은 은지화에서 하나가 되어 서로 뒤엉켜 있다. 서귀포에서 더욱 친숙해진 이 소재들은 이중섭 그림의 강한 모티브로서 작용했던 것이다. 결국 이중섭은 서귀포에서 생애 최고의 기쁨을 누릴 수 있었다는 것을 알 수 있다. 서귀포 시대와 관련한 이중섭의 그림들은

따뜻하고, 해학적이고, 즐겁고, 포근한 사랑으로 표현됐다. 서귀포 시대와 그 이후의 그림들이 전쟁이라는 현실에서 멀리 떨어진 이상세계로 보이는 것은 아마도 전쟁 기입에도 불구하고 느낄 수 있었던 안도감 때문일 것이다. 예술이 현실을 반영하고 있다는 것을 우리는 이중섭을 통해서 쉽게 읽을 수 있다.

또한 앞서 언급한 바와 같이 서귀포 시대에 소 작품의 밑그림을 다렸다는 것은 매우 중요한 사실이다. 이것은 이중섭이 대표작인 <소> 시리즈를 완성했다는 사실과 연관시켜 볼 때 재평가의 여지가 있는 부분이다.

참고문헌

- 고재환(2002), 『제주속담사전』, 민속원.
- 구상(1978), 『이중섭인품과 예술과』, 『대향 이중섭』, 이중섭기념사업회.
- 김순관(1991), 『제주근대미술의 형성 배경 고찰』, 제주대학교 교육대학원석사학위 논문.
- 김유정(2007), 『통사로 보는 제주미술의 역사』, 파피루스.
- 김용중(2008), 『서양사 개념어 사전』, 살림.
- 납관(1985), 『미술동맹과 쌀배급』, 『季刊美術』 35호 가을, 제간미술사.
- 『미술세계』 2009, 6, 미술세계사.
- 서귀포시 이중섭 미술관(2008), 『해후, 57, 서귀포로 오는 이중섭 가족전 도록』.
- 서유구(2007), 『佃漁志』, 김명년 역, 한국어촌어항협회.
- 아더 맥타카트(1988), 『이중섭의 회화세계』, 『季刊美術』 47호 가을, 제간미술사, 1988.
- 오광수(2003), 『21인의 한국 현대미술가를 찾아서』, 시공사.
- 오광수(2008), 『이중섭』, 시공아트.
- 오성찬(2002), 제주의 마을 『보목리』, 반석.
- 오창명(2004), 『제주도 마을 이름 연구』, 제주대학교 탐라문화연구소.
- 이문교(2002), 『제주감귤문헌목록』, 제주발전연구원.
- 이영진(1978), 『이중섭 연보』, 『대향 이중섭』, 이중섭기념사업회.
- 조병식(1985), 『월북인가, 남북인가』, 『季刊美術』 35호 가을, 제간미술사.
- 최석태(2000), 『이중섭 평전』, 돌베개.
- 최열(1998), 『한국근대미술의 역사』, 열화당.
- 한국근현대미술기록연구회 편저(2004), 『제국미술학교와 조선인 유학생들』, 눈빛.
- 老子·莊子(1983), 『老子·莊子』, 張基權 外譯, 三省出版社.
- 와다 하루키(2002), 『북조선』, 서동만 의 옮김.
- 다니엘 라구트(2007), 『예술사란 무엇인가』, 정창진 옮김, 미메시스.
- 프리드리히 엥겔스(1985), 『가족의 기원』, 김대웅 옮김.
- Yahoo 백과사전(2002), 『自由美術協會史』.

Abstract

A study on the Seogwipo period of Lee Joong-Seop

Jeun, Eun-Ja*

Lee Joong-Seop is adored as a people's artist of Korea. But his life was checkered despite his posthumous fame unparalleled by many other artists. He was born in Southern Pyeongan province in northwest Korea and studied in the Japanese School of Culture during the forced Japanese occupation of Korea. While at the school, he was favorably noticed following his first submission of paintings to the Free Artists Association while at school. After returning to Korea, his artwork was mainly based around the area of Wonsan in northeast Korea. Upon the outbreak of the Korean War, he fled from Wonsan with his family through Busan to Seogwipo on Jeju Island. The life in refuge was not easy but he persistently continued to paint.

The Seogwipo period of Lee Joong-Seop lasted only about eleven months. But it was the finest time of his artwork. He painted a variety of objects that he saw living on the island, such as, an island, a crab, children, family, tangerines, and cows. These objects remain as important motives for his paintings even after his Seogwipo period. They frequently appear in his oil paintings and drawings, as well as, drawings on silver foil paper. It is very clear that the Seogwipo period definitely influenced the birth of the major pieces of Lee Joong-Seop's artwork. Despite the significance of the Seogwipo period in his art world, research papers on Lee Joong-Seop give only a meager touch

* Curator, Lee Joong-Seop Art Museum

of the period. The influence of the Seogwipo period is perceived as insignificant because his time in Seogwipo was relatively short, compared to the time he lived in other regions.

Accordingly, the study sheds a new light on the Seogwipo period of Lee Joong-Seop. The notable characteristics of the paintings from his Seogwipo period are described as warm, witty, merry, loving, and a fantasy like Utopia. The in-depth depiction of family love in his paintings was possible because of his time in Seogwipo. Another important point of this study is given to the testimonies of his school mates from the Japanese School of Culture. Since the testimonies will corroborate the missing parts in research on Lee Joong-Seop, the significance should be equally important to his Seogwipo period.

Key Words

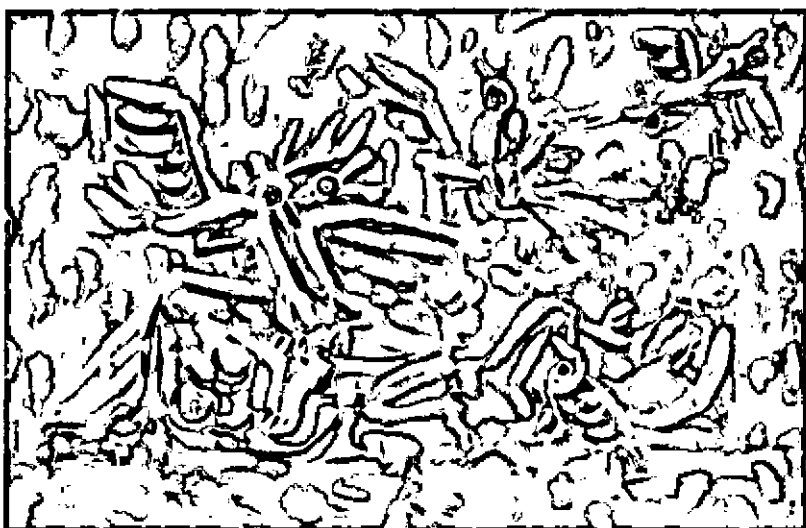
Lee Joong-Seop, the Seogwipo period, Objects, Family, Drawings on silver foil paper, crabs, Japanese School of Culture

교신 : 전은자 제주특별자치도 서귀포시 서귀동 532-1
e편한세상 APT 107동 201호
(E-mail : jeunchi@hanmail.net 전화 : 064-733-3555)

논문투고일 2011. 06. 20.

논문완료일 2011. 07. 27.

게재확정일 2011. 08. 17.



<그림> 피난민과 첫눈, 종이에 유채, 32.4x49.7cm, 1954년경, 호암미술관 소장.
자료: 최석태, 『이중섭평전』.



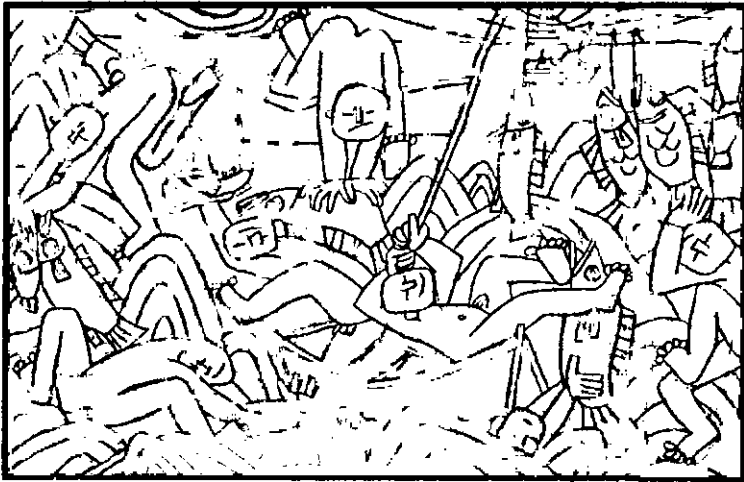
<그림> 섣살이 보이는 풍경, 종이에 유채, 23x18cm, 1951년, 자료: 오광수, 『이중섭평전』.



<그림3> 바다가 보이는 풍경, 나무판에 유채, 17x41cm, 1951년.
자료: 오광수, 『이중섭평전』.



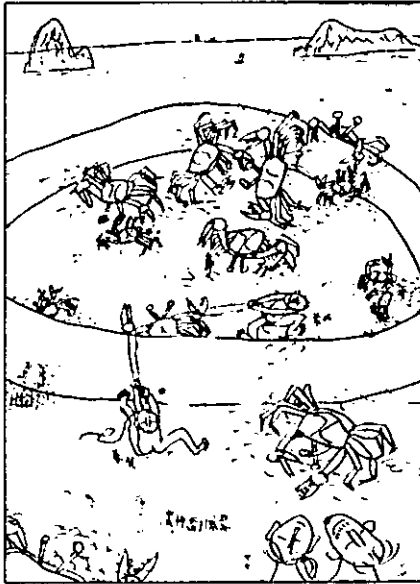
<그림4> 서귀포의 환상, 나무판에 유채, 56x92cm, 1951년작, 호암미술관 소장.
자료: 최석태, 『이중섭평전』.



<그림5> 바닷가의 아이들, 종이에 유채와 수채, 32.5x49.8cm, 1951년 추정, 금성출판문화재단 소장, 자료: 최석태, 『이중섭명전』.



<그림6> 가족, 종이에 유채, 41.6x28.9cm, 1953-1954년경, 개인 소장. 자료: 『이중섭미술관 도록』.



<그림7> 그리운 제주도 풍경, 종이에 잉크 펜, 35x24.5cm, 1954년 전후로 추정,
자료: 오광수, 『이중섭평전』.



<그림8> 게와 가족, 온지화, 102x15.4cm, 1953-1954년경, 이중섭미술관 소장.
자료: 이중섭기념문화사업회, 『대향 이중섭』.



<그림9> 물고기가 그려진 스, 종이에 연필, 26.5x33cm, 1951년경, 개인소장.
자료: 오광수, 『이중섭평전』.



<그림10> 떠받으려는 스, 종이에 유채, 34.5x53.5cm, 1953년경, 개인소장.
자료: 오광수, 『이중섭평전』.



<그림11> 소, 비둘기, 개, 종이에 유채와 연필 32.5x49.8cm, 1954년, 개인소장.
자료: 오광수, 『이중섭평전』.



<그림12> 꼬리가 묶인 채 서로 쫓아려는 아수, 종이에 잉크와 수채, 26x26cm,
1955년경, 개인소장. 자료: 최석태, 『이중섭평전』.