

한국 근대 역사화

History Painting of Choson Dynasty

정형민

서울대학교 미술대학 교수 / 미술사

국제 학술 심포지엄

I. 序

II.

1. “역사화”의 용어에 대한 연혁
2. 과도기적 역사화

III. 한국 근대 역사화의 종류

1. 전기적 역사화
2. 이념적 역사화
3. 알레고리적 역사화
4. 풍자적 역사화

IV. 結

I. 序

“역사화”(歷史畫 : history painting)의 용어의 사용은 18세기 말엽부터 유럽에서 보편화되기 시작했다.¹⁾ 그리고 출발점에서부터 역사화의 제작배경으로 후원자의 역할이 강조되었다. 사실을 기록하는 의미로서의 역사화는 오랜 전통을 갖고 있지만 실제의 事實(actual event) 보다는 史實(historical event) 을 소재로 한 것이 ‘근대적’ 역사화의 성격이라고 볼 수 있다. 시대에 따라서 전설적인 내용

1) 역사화에 대한 초보적인 논문은, Edgar Wind, “The Revolution of History Painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 2(1938-39) pp. 116-127이 있다.

영국 판화작가였던 Valentine Greene(1739-1813)이 Sir Joshua Reynolds에게 보낸 서신(1782년)에 영국에 거주하던 미국화가 Benjamin West의 그림에 대해 언급한 부분에서 “historical painting”이라는 용어가 사용되고 있음을 볼 수 있다. 또한 Jacques Louis David의 그림에 관한 팝플랫글(1800년)에 쓰여진 “a history painting”이라는 서술이도 당시에 역사화의 용어가 보편화 되었음을 알 수 있는 예이다.

두 글은 Lorenz Eitner, *Neoclassicism and Romanticism 1750~1850*, vol. 1, pp. 110-113에 일부 인용되어 있다.

내지는 신화적인 내용도 ‘사실’(事實 혹은 史實)의 범주에 영입되는 경우도 있다. 주제의식, 즉 사관(史觀)이 개입되어 제작된 것이 역사화의 근대적 특성이며 회화를 통해 메시지를 전달하는 것이 주된 제작 동기이다.

본 논문에서는 근대기를 20세기 전반, 즉 한일합방 시기(1910~1945)와 해방공간(1945~1950)으로 설정하고 이러한 시대적 배경에서 등장할 수 있었던 역사화의 소재 및 표현 형식을 분석함으로써 한국의 근대 역사화의 개념과 성격을 규명해 보고자 한다. 근대기의 한국은 동아시아의 중국 및 일본 내지는 구미지역과는 달리 식민지 시대였기 때문에 당시의 정치사회적 현실은 물론 이전의 역사를 주관적 시각을 가지고 조형화한다는 것은 불가능한 일이었다. 특히, 1910년에 식민지 국면으로 종결된 조선시대의 역사 및 일제하의 동시대의 정치사회적 상황은 통제된 소재였다고 해도 과언이 아니다.

현대 한국화단에서 “역사화”(歷史畫)란 용어 내지는 개념은 실제로 생소한 부분이다. “역사화”(歷史畫)란 용어는 이미 근대기에 간헐적으로 쓰여졌지만 역사화(歷史畫)가 하나의 장르 의식으로 보편화 되지 못한 것은 역사적 정립이라는 의미 자체가 정치사회적인 지도세력과의 연장선상에서 파악되었거나 혹은 '80년대 이후 소위 “민중”이라는 단체의 개념이 한국사회에서 부각되기 시작하자 역사화의 의미가 정사(正史)의 개념에 도전하는 입장으로 인식되었던 데 기인한다. 해금 작가 작품 빨굴 시리즈의 일환으로 월북작가 정현웅(鄭玄雄)이 소개되면서 발표된 “출판화, 역사화에 일가 이룬 선전(鮮展) 특선화가” 등의 글도 역사화가 보수성의 동의어(同義語)인 제도권의 시작과 대치되는 사관(史觀)을 의미하는 시대적 분위기를 반영한 예라는 것을 알 수 있다.²⁾

한·중·일 삼국에서는 아마 일본에서 처음으로 명치시대 초엽부터 “역사화”란 용어를 사용한 듯하다. 일찌기 유럽에 유학한 하라다 나오지로(原田直置郎, 1863~1899)나 구로다 세이키(黒田青輝, 1866~1924) 같은 작가들에 의해 유럽 화단에서 접한 역사화 개념이 일본에 도입되면서 1890년대부터 용어가 사용되기 시작한 것으로 이미 한세기 넘는 역사화의 전통을 갖고 있는 것이다.³⁾

근대에 들어와서 유럽 화단의 영향으로 역사화에 대한 개념이 새롭게 의식되었지만 유럽보다도 동양이 역사화의 오랜 전통을 갖고 있는지 모른다. 예술 활동의 실용성을 제시한 유교 철학이 주요 미학적 배경 중의 하나인 중국 회화는 일찍이 한(漢) 왕조 때부터 사회의 위계질서 내지는 가내(家內)에서의 전통의 인식을 영속하고자 하는 목표로 역사를 문헌으로 편찬하거나 또는 회화로 도해(圖解)하는 작업을 시작하였다. 중국 한대의 산동성(山東省) 소재 무량씨 사당(武梁氏 祠堂)의 부조전(浮雕場)은 신화와 전설 그리고 역사적 사실(고사라는 일반적인 명칭 혹은 구체적인 사실의 제목으로 분류되어온)을 회화로 표현한 대표적인 예이다. 역사상의 사실(史實)이 왕조의 당위성의 표명과 더불어 후세를 위한 교훈을 목표로 해서 제작된 것이다. 즉 역사의 개념은 단순한 시간의 개념이 아니라 종적인 위계 질서를 주축으로 한 유교적 질서 개념이기도 하다. 중국 12세기 후반기 고종조(高宗朝)에 출현한 「중흥서옹도」(中興瑞應圖)는 북중국의 통치권을 잃은 남송(南宋)대에 왕조의 중흥을 위하여 신화적인 내용을 도해한 역사화의 예이기도 하다. 이와 같이 역사화는 출발점에서부터 개인 내지는 대중집단, 혹은 왕권의 체제유지 및 정체성(identity)의 확립과 밀접히 연계되어 전개되어 왔다.

2) 『월간미술』(1990년 7월호 76-80쪽)

3) 黑田青輝는 “美術教育と 將來”『繪畫の 將來』(1896년)에서 역사화(歷史畫)가 자신의 그림의 과제임을 표명하였다. 喜多岐親 “明治期洋畫のイコンとナラティヴ-歴史畫受容 めぐる一試論”『交差するまなざし - ヨロバと近代日本の美術』(1996) 124-130쪽 참조.

조선시대에는 선비들의 동문회를 기념하여 참가인의 성명과 직분 그리고 장소와 시간을 기록한 계회도(契會圖 : gathering of scholars)라는 독특한 형식을 갖춘 기록화가 출현하였고 궁의 행사를 기록하는 의궤도(儀軌圖)가 주된 역사화의 개념이었는데 예를 통한 국가 집권체제의 확립이 그 제작 배경으로서 엄격한 형식에 준해 제작되었다. 순수한 행사의 기록이었지만 행사에 포함된 장비와 진행 형식은 철저하게 체계 확립을 상징하는 기본서에 의거한 것으로 제작형식 자체로서도 상징적인 의미가 있다. 단지 작가마다의 개별적인 변형이 허용되지 않았기 때문에 작가의 주제의식이 개입되지 않았을 뿐이다.

구한말 고종 연간(1864~1906)부터 서서히 일기 시작한 전통의 봉괴와 개혁의 바람은 한일 합방을 기점으로 해서 문화, 사회 각 방면에서 새로운 국면으로 접어들게 되는 전초적인 역할을 했다. 이를 단적으로 대변하는 용어가 “시대정신”(time spirit)이다. 이러한 신(新) 개념은 구(舊) 이념의 해체와 변화 지향의 한국사회에 외래 문물 수용의 당위성을 제공하였다. 문화를 주도할 왕조가 부재했던 식민지 시기에 문예계에서는 유교 철학이 중추적인 배경이었던 전통적 예술관에 대해 비판적인 입장을 취하게 되었고 동시에 왕권을 중심으로 정립되었던 역사관에도 새로운 변화가 일어났다. 본고에서는 한국 근대기의 역사화를 소재의 성격과 표현형식에 따라 크게 네 종류로 구분하여 분석 검토함으로써 당시의 문화 사회적 맥락에 있어서 역사화의 정의와 의미를 조명해보고자 한다.

II.

1. “역사화”의 용어에 대한 연혁

한국 화단에서는 아직 “역사화”라는 용어가 정착되지 않았다. 대신에 그려진 소재의 내용에 따라 계회도 혹은 의궤도로 구분하여 선비들의 모임 내지는 궁중의 행사도를 지칭하는 전통적인 화제(畫題) 명칭을 사용하였다.⁴⁾ 혹은 제작동기와 사용목적에 따라 기록화, 실용화의 유형으로 구분되기도 하였다.⁵⁾ 앞의 논문들은 고려 및 조선시대 회화를 중점적으로 다룬 논문이었고 '60년대 후반 기부터 정부지원으로 6·25, 월남전, 새마을, 경제, 산업건설현장 등의 한국의 현대사를 대규모의 인원을 동원하여 제작한 그림들을 “민족기록화”라고 지칭하여 왔다.

본 논문의 시기인 일제기간 동안에 등장한 용어로는 김복진이 이여성(李如星)의 그림을 일컬어 소개한 “조선역사(朝鮮歷史)의 회화화(繪畫化)”라는 구절이 있을 뿐 “역사화”란 명칭은 사용되지 않은 것 같다.⁶⁾ 김복진의 글에서도 역사적 사실을 그림으로 표현했다는 의미 외의 근대적 의미의 역사화를 지칭한 것으로 보이지는 않는다.

근대기에 역사화의 명칭 내지는 근대적 의미에 대한 인식은 형성되지 않았던 것으로 보이나 당시에 역사적 소재를 회화화한 그림에 비추어 새로운 표현 형식이 유입되기 시작했다는 것을 알 수

4) 계회도에 관한 연구는 안희준, “蓮榜同年一時曹司契會圖 小考”, 『역사학보』, 65집(1975. 3), 117-123쪽 및 “고려 및 조선왕조의 문인계회와 계회도”, 『고문화』, 20집(1982-6) 등의 논문참조. 의궤도에 관한 연구는 '80년대 중반 이후 활발해졌다. 유송옥, “조선시대 의궤도의 복식연구”, (홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 1986), 박정혜, “조선시대 궁중행사도의 회화 사적 연구”, (홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1986) 등 참조.

5) 유홍준, “조선시대 기록화, 실용화의 유형과 내용”, 『예술논문집』, 24집(1985), 73-100쪽에서는 기록화를 실용화의 범주에 넣는 대신 따로 구분하여 용어 개념을 정리하였다.

6) 김복진, “丁丑朝鮮美術界大觀”, 『조광』, 26(1937. 12), 48-51쪽.

있다. 근대기의 역사화의 범주를 규명하기 위해서는 당시의 역사학에서 설정한 역사의 개념을 살펴볼 필요가 있다. 한국 근대기의 역사화는 특히 근대 역사학의 변화를 반영하고 있기 때문이다. 주제 내용의 변화는 표현형식의 변화를 수반했는데 그 조형상의 변화 요인을 전통미술의 계승과 외래의 신미술사조의 영향 양면에서 추적해 볼 필요가 있다. 본론에 들어가기 전에 과도기적 역사화를 먼저 검토하기로 한다.

2. 과도기적 역사화

한국미술사의 근대기를 설정하는 문제에 관해서는 아직도 합의점이 모색되고 있는 과정이지만 역사화에 있어서 근대기는 조선왕조 멸망 후로 보는 데에 무리가 없다. 그만큼 조선조 말까지는 전통적인 회화형식에 준해서 역사적 사실이 표기되었기 때문이다. 또한 구한말에서 합방 이후까지 활동한 화가의 작품에서도 전통적인 회화양식에서 크게 벗어나지 않았다는 것은 새로운 양식이 소개된 시점이 금세기 초엽, 합방 전후라는 것을 알 수 있다.

구한말의 마지막 화원인 안중식(安中植, 1861~1919)의 작품으로 전청되어온 「한일통상조약 조인축연도」(韓日通商條約調印祝宴圖, 1883년, 도판 1)는 고종 20년(1883) 6월 22일 민영복, 김홍집, 독일인 폴렌도르프(Paul Georg Moellendorff) 등이 조선측 대표로 참가하여 한일통상장정 및 해관세목을 비롯한 여러 개의 조약을 조인한 후에 민영복의 주최로 양국의 관리들이 초대되어 만찬을 열고 있는 역사적 장면의 기록화이다.⁷⁾ 궁중의궤도의 형식보다는 감상화 내지는 풍속화의 인상을 풍기는 그림으로 화면의 구성은 중앙에 탁자를 중심으로 12인의 인물을 배치한 전형적인 연회도(宴會圖)의 형식이다. 중국 당대(唐代)부터 내려오는 궁중연회도(드판 2)의 양식을 그대로 답습하고 있지만 등장하는 인물들이 실제의 인물들로 구성되어 구체적인 상황의 기록으로서 작품의 의미가 있다.

전문적인 초상화가인 채용신(蔡龍臣, 1850~1941)의 작품으로 전하는 「대한제국 동가도」(大韓帝國動駕圖, 1897년 이후, 도판 3) 역시 전통적인 행렬도의 형식을 따르고 있다. 1897년에 고종이 대한제국을 선포함에 따라 고취(鼓吹)된 거리의 분위기가 형렬대와 노상의 인물들의 생동감 있는 묘사로 표현되어 흡사 풍속화의 일부처럼 보이지만 조선 후기 한·일 간의 연례행사였던 통신사절단의 기록화 형식과 비교해 볼 때 유사점을 찾을 수 있다.

채용신의 「김영상투수도」(金永相投水圖, 도판 4)는 한일합방 후인 1922년에 그려진 것으로 전통적인 부감시의 원근법으로 포착한 풍경화를 배경으로 투수의 장면을 그려내고 있다.⁸⁾ 일제하에 천황모독죄로 체포되어 소송되던 중 물에 봄을 던짐으로써 항일의지를 표명한 인물을 소재로 화폭에 담을 수 있었던 것은 채용신의 역사적 자각의식의 발로로 보아도 무난하지만 실제 그림에 있어서는 구한말 화가로서 한계점을 드러내고 있다. 작가의 점진적인 역사의식에 비해 「김영상투수도」의 그림 자체에 드러난 사건 고발의 효과는 그다지 팔복할 만하지 못하다. 반세기 이전 작품인 유숙(劉淑, 1827~1873)의 「범사도」(泛槎圖, 1858년, 도판 5)라는 통신사행 여정에 초점을 맞춘 그림과 전반적으로 원근법에 있어 유사함을 알 수 있고 이러한 점에 비추어 볼 때 채용신의 한국미술사상의 위치는 구한말에 더 근접함을 보여준다. 하지만 김영상이라는 일개인의 행적을 집중조명해서 그림의 소재로 삼았다는 것은 초상화의 개념을 내포한 전기(傳記)적 역사화의 성격을 띠고 있다고 하겠다.

7) 이 그림의 설명은 최순우, “한일통상조약조인축연도”, 『고고미술』, 4-10(1963. 10), 452-454쪽 참조.

8) 이 그림에 대한 글은 이태호, “항일지사 김영상투수도”, 『가나아트』, 24호(1992. 3-4), 97-99쪽 참조.

다. 본래 초상화 작가였던 채용신은 상황설명이 필요한 사건전모를 표현하는 데 있어 그가 이미 접했던 전통적인 풍속화 내지는 기록화의 형식을 벌릴 수밖에 없었던 시대적 한계점을 보여주고 있다. 즉 의식의 전환과 조형적인 탈바꿈이 동시에 진행될 수 없었던 근대기 초기의 과도기적 특성을 안중식이나 채용신의 그림에서 발견할 수 있다.

III. 한국 근대 역사화의 종류

조선왕조가 막을 내림에 따라 왕조를 중심으로 한 후원자가 부재하게 되고 이제 작가 자신의 역사관에 기초하여 구상할 수 있는 새로운 형식의 역사화의 시대가 시작하였다. 앞서 언급한 대로 한·중·일 삼국 중 먼저 유럽에 유학하여 역사화의 전통에 접하고 수용의 필요성을 인식한 일본 화단에서는 명치시대 중엽인 19세기 말엽에 이미 “역사화”라는 용어가 사용되기 시작했지만 출발점에서부터 구상 형식은 주관적인 시각의 화풍이 유행하던 19세기 말엽~20세기 초엽의 유럽 화단에서 생성된 지역마다의 독특한 도상학과 일치하지 않았다. 우선 특수한 지역에 해당하는 역사화라는 장르의 성격 때문에 타지역에서 수입한 회화형식이 적용되기 시작했을 때 묘한 불일치(不一致)의 분위기를 자아냈다. 일본의 신화전설적 소재의 결합으로 이루어진 역사화는 그 본령에 대한 의문이 제기될 정도로 새로운 장르가 탄생되는 기점이었다고 볼 수 있다. 명치 32년인 1899년에는 역사화 논쟁(歴史畫論爭)이 야기될 정도로 역사화가 절정기에 다다른 시기였고 소재면에 있어서는 시적, 전설적인 내용으로 일관했다. 화풍에 있어서는 사실적이면서도 낭만적이며 동시에 장식성이 강한 것이 특징이었다.⁹⁾ 또한 초기에 유화로 그린 양화풍 일색이었던 역사화가 1907년에 개설한 문부성 전람회(文展) 초기부터는 일본화풍의 역사화가 다수 출품될 정도로 일본근대화단에서는 금세기 초엽에 들어와 역사화가 하나의 독립된 장르로 정착하였다.

동시대의 한국화단에서는 역사화라는 장르에 대한 개념 자체가 아직 소개되지 않았기 때문에 18~19세기 유럽의 역사화의 성격에 부합되는 그림의 예를 찾기는 힘들다. 따라서 역사화에 대한 용어정의와 개념설정이 근대기의 역사화를 연구하는데 있어서 선행되어야 할 과제이다. 역사학 분야에서는 근대기의 역사 및 역사학 학문 자체에 대한 학술적 분석이 진행되어 왔고 입장이 다른 사관에 따른 학풍이 형성되었을 뿐만 아니라 그 이론적 정립이 이미 형성되었기 때문에 역사학에서 거론된 쟁점들을 역사화의 범위를 설정하는 잠정적인 기준으로 삼고자 한다.

20세기 전반기에 “역사화”의 범주에 들 수 있는 작품을 중심으로 1) 전기적 역사화, 2) 이념적 역사화, 3) 알레고리적 역사화, 4) 풍자적 역사화의 네 가지 유형으로 구분하여 근대적 역사화의 의미와 정의를 검토하기로 한다.

1. 전기적 역사화

전기적 역사화는 역사서의 삽화, 역사적 인물의 초상화, 자화상 등의 세 가지 유형으로 구분할 수 있다.

9) 植野健造, “白馬會と歴史主題の繪畫”, 『美術史』, vol. XLV no. 2(1996. 3), 207-224쪽.

1) 역사서의 삽화

구한말부터 역사의 개념이 일개인의 전기를 중심으로 기술되어 파악되는 전기적 성격의 접근방법이 유행하게 되었고 이와 같은 역사-문학으로 장지연(張志淵)의 『일사유사』(逸士遺事, 1918) 내지는 단재 신채호(丹齊 申采浩)의 『이순신전』, 『을지문덕전』 혹은 최남선(崔南善)의 『단군론』, 이광수의 『마의태자』, 『사랑의 동명왕』 등이 거론될 수 있다. 이전까지는 전설적인 시조인 단군이 한말의 교과서류의 통사(通史)인 최경환(崔景煥), 정교(鄭喬) 편집의 『대동역사』(大東歷史, 1905년)나 박창동(朴昌東)의 『초등대동역사』(初等大東歷史, 1909년) 등에서 건국시조로 등장하기 시작한 것은 주목할 사실이다.¹⁰⁾

『초등대동역사』는 단군에서 시작하여 삼국의 시조 별로 각 장이 구성되어 있고 이어서 강감찬, 김부식, 정몽주 등의 충현군신의 인물 및 개별적인 사건 중심으로 구성되어 전기적인 초상화 성격을 띠고 있는 삽화가 첨가되어 내용이 보충 설명되어 있다. 일례로 제9장 “고구려와 수의 전쟁”에서는 을지문덕을 중심으로 삽화(도판 6)가 게재된 해설로 구성되어 있다.

2) 역사적 인물의 초상화

역사서의 도해(圖解)의 성격과 유사한 일개인의 인물화 내지는 전기적 내용이 병행된 초상화가 근대기에 등장하기 시작했고 이와 같은 형식의 그림은 새로운 역사화의 맥락에서 논의될 수 있다. 동서양미술에서는 초상화를 통해 역사의식을 표명하는 오랜 전통이 있다. 역사의 학문적인 체계화의 출발점인 중국 한대(漢代)에 이미 이러한 예를 볼 수 있는데 산동성의 무씨사당(武氏祠堂)의 「공자문예어노자도」(孔子問禮於老子圖, 도판 7)는 예물을 들고 노자를 방문하고 있는 공자상을 통하여 도덕성을 중시하는 유교 철학의 우위성을 시각화하고 있는 것으로 풀이되고 있다.¹¹⁾ 유교가 국교로 채택된 한왕조 시대에 유교와 도교에 대한 시각이 인물과 지물(持物 : attributes)을 사용하여 상징적으로 표현되고 있다. 18세기 다비드(Jacques Louis David)가 제작한 왕과 혁명가들의 초상화도 순수한 초상화의 차원을 넘어 당시의 사관이 표출된 것이라는 것은 주지된 사실이다.

일제시기의 초상화 작가로는 앞서 예를 든 체용신과 김은호(1892~1979), 최우석(1899~1965) 등을 들 수 있는데 이들의 그림에 새로이 등장한 인물들은 건국시조인 단군, 동명왕, 국난극복의 영웅인 을지문덕, 이순신 내지는 최치원, 정몽주 등의 이름난 학자들이다. 망국의 일제시기에는 정체성의 복구에 대한 의식이 팽배해졌고 일제 관학자들의 타율성(他律性)론에 도전하는 대옹책의 일환으로 건국의 연원을 밝혀 조선문화의 영역을 확대시키고 체계화하는 고대사(古代史)의 연구가 본격적으로 시작되었다. 특히 민족주의 역사가들에 의해 일제 관학자에 의해서 부정되었던 단군설에 대한 역사성 정립이 주요 논제로 부각되었다. 이 분야의 대표적인 역사가로 신채호, 최남선, 정인보, 안재홍 등을 들 수 있는데 최남선이 단군에 대한 제일 깊은 관심을 가졌다. 1918년 『청춘』지에 게재된 글과 1925년의 “불함문화론”(不咸文化論)은 단군을 주제로 다른 대표적인 글이다.

즉 편년체 서술체제를 벗어나 사건 혹은 인물 중심의 역사서술이 근대역사학의 방법론의 특색이었는데 왕조 중심에서 영웅(英雄) 사학으로 그리고 민중으로 담당주체의 변화를 보였다.¹²⁾ 그리고

10) 李萬烈, “民族主義史學의 韓國史 認識”, 『韓國史論』, 6 (국사편찬위원회, 1982), 197-238쪽.

11) Audrey Spiro, *Contemplating the Ancients, Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture* (1990), pp. 21-31.

12) 이만열의 앞의 글 참조.

신화 내지는 전설이 역사적 사실로 영입되기 시작한 시점이었다. 이러한 접근방법을 적극적으로 주장한 최남선은 어떤 민족도 문화의 연원, 역사의 서광은 오로지 신화 속에서 찾을 수 있다고 『조선의 신화』 등의 글에서 역설하였다.¹³⁾ 근대기의 역사학을 통하여 사상사, 사회사, 정치사(왕조사)는 문학적-역사적 서술형식으로 정리되어 문학-史實-事實-전설의 경계가 해체되어 파악되었다.

전설적인 건국시조를 정사(正史)화하는 역사계의 신 동향을 반영하듯 회화에서도 단군이 등장하기 시작했다. 채용신이 단군을 그렸다는 사실은 1943년에 「경성고고담화회」(京城考古談話會)에서 개최한 그의 유작전 출품목록에 게재된 「고금명현」(古今明賢)의 표지화 인물로 단군의 이름이 실려 있는 것으로 밝혀지고 있다.¹⁴⁾ 그의 그림으로 추정되는 한폭의 초상화는 어진(御眞)의 배경으로만 사용되는 일월오봉도(日月五峰圖) 병풍 앞에 앉아있는 인물화인데 길게 다듬은 수염 등으로 보아 고종 혹은 순종의 어진은 아닌 듯 싶다.¹⁵⁾ 이러한 인물의 표현은 무속화의 일신(日神)으로 등장하는 인물과 비슷한데 무격(巫覲)에 유사한 개념이 아닌 건국시조로 정식 승격하면서 단군의 초상이 어진의 형식으로 변화하지 않았나 추측이 가능한 작품이다. 최남선은 단군의 정체를 무격과 정치적 지도자 군장(君長)으로 해석하여 제정일치 사회의 상징적 인물로 풀이하기도 하였다.¹⁶⁾ 이러한 한국의 사학자들의 연구와 달리 今西龍과 같은 학자는 단군문제를 신화로만 취급하면서 『조선사연구』에서 조선민족의 건국시조의 상한 인물을 신라시조인 박혁거세(朴赫居世)로 주장하기도 했는데 이를 반영하듯 三戶俊亮은 「新羅昔씨의 始祖」(도판 8)라는 작품을 조선미술전람회(鮮展) 4회(1925년)에 출품하기도 했다. 전설/신화적인 내용이 동시대의 사실처럼 구체적인 장면으로 묘사되었고 등장인물들이 소재의 지역과 무관한 고전주의 조각풍으로 묘사되어 묘한 시대착오적인 분위기가 조성되어 있다. 이러한 고전주의-사실주의적 화풍의 풍속화 성격의 역사화는 명치시대 이후 일본에서 유행했지만 근대기 한국 화단에는 별다른 영향을 주지 못한 것 같다.

구총독부 청사 중앙홀의 벽화도 신화적인 역사화로 당시의 역사화의 대가였던 和田三造(1883~1967)가 1924년 작업했는데 당시는 물론 중앙청이 허물어지기까지도 별다른 관심의 대상이 되지 못했다. 주제는 “우의”(羽衣, 하모로고)로 불려지는 전설적 이야기로 명치시대 일본에서는 자주 회화로 도해되었던 소재이다(도판 9). 당시의 역사화가 和田英作(1874~1959)도 같은 소재를 1911년에 제국극장(帝國劇場) 관객석 천정벽화로 작업했던 것이 후에 화재로 소실되었다. 우의 신화는 나무꾼과 선녀의 신화로 신화 외적인 의도가 함축되어 있는 것으로 해석되기도 한다.¹⁷⁾ 한국과 일본의 건국신화를 동일하게 설정하는 것을 목표로 한 일선동조론(日鮮同祖論)적인 신화로 식민 통치하에 정사(正史)로서의 역할을 공공화하기 위한 수단으로 총독부 건물 벽화로 선택된 것으로 제시되어 왔다. 총독부 청사 벽화의 화풍도 三戶俊亮의 그림과 유사하게 고전적 프리즈(frieze) 형식의 인물 구성과 조각적인 인체묘사가 창출하는 무대 장식적인 인위성과 풍속화적인 현장감이 교차하는 불일치의 효과가 일관된 장식적인 채색기법으로 묘한 조화를 이루고 있다. 19세기 상징주의 작가 샤반느(Puvis de Chavannes) 화풍과 비견되는 명치-대정시대의 역사화의 한 정형(定型)이다.

13) 『六堂崔南善全集』, (현암사) 5권, 16-45쪽. 육당이 1930~39년까지 발표한 조선신화 및 조선신화와 일본신화를 비교 연구한 글들이 수록되어 있다.

14) 熊谷宣夫, “石芝蔡龍臣”, 『美術研究』, 162호(1951. 9) 33-43쪽 참고.

15) 鄭錫範, “채용신 회화의 연구”, 『홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문』, 1994) 51-52쪽 및 도판 60참조.

16) 이만열의 앞의 글 참조. 위에 제시된 어진 형식의 초상화도 이러한 해석이 반영된 시점의 작품으로 추정이 가능하다.

17) 우의(羽衣) 신화의 해석에 대해서는 황태강, 『일본신화의 연구』(1996) 52-55쪽 참조.

이러한 역사화가 내용면에서 혹은 화풍양식 면에서 근대 한국 화단에 영향을 미치지 못한 것은 역사화 제작에 필수적인 후원 배경이 부재했기 때문이다. 이에 따라 작가들은 당시의 역사학에 병행하여 독자적인 전개를 보였다. 하지만 점차 민족주의 사학자들도 일제 관학자 사관에 동조하는 경향을 보이기 시작했다. 특히 건국신화에 있어 최남선은 앞에 언급한 대로 신화를 최고(最古)의 역사로 전제하고 조선 일본 양국의 건국설화가 필연적 이유에 연유하여 같은 모티브에 속한 것으로 그의 논지를 펼쳤다. 동시에 신화에 근거하여 조선과 일본은 종교, 윤리, 신화를 공유하는 문화적 형제국이며 신라 시조의 출세(出世)설화는 남해상의 일본 琉球에 이르는 전지역내에 공통적인 것임을 강조하였다. 1911년에 개설한 서화미술원에 입학하여 이상범, 노수현 등과 같이 1918년에 졸업한 최우석(1899~1965)은 선전을 통하여 등단한 작가로 주로 역사적 인물을 소재로 한 그림을 출품했다. 선전 14회(1935년)에 출품한 「동명」(도판 10)도 「단군」과 마찬가지로 새롭게 등장한 소재로 민족사가들이 단군과 함께 건국시조로 부각시킨 인물이다.¹⁸⁾ 최우석의 「동명」은 검은 것을 쓰고 백색도포를 단정히 입고 원손에는 책을 들어 가슴 앞에 모아놓고 오른손은 늘어뜨린 채 서있는 인물로 수천년 전의 건국시조의 이미지로서보다 동시대의 선비의 모습을 하고 있어 위에 예로 제시된 일본 근대 역사화의 접근방법과 유사점이 발견된다. 전반적인 인물형식은 몇 년전에 장발이 그린 「김대건 신부」(1929년경, 도판 11)의 초상화를 활기시킨다. 「김대건 신부」는 중세기부터 내려오는 성자의 초상화의 형식에 한복을 입혀서 천주교의 토착화의 일면이 반영된 한국근대기의 성화이다.

종교적인 순교자의 이미지에 동명과 같은 세속적인 건국시조의 초상화를 중첩시킨 의도에 관한 해석은 19세기 후반기 유럽 화단에서 유행한 중세 성화에 대한 관심과 그 형식의 세속적 차용의 맥락에서 풀이될 수 있다. 당시에 유럽 화단에서 중세에 대한 관심이 고조됨에 따라 본래의 도상학적인 의미를 상실한 채 신비주의를 추구하는 상징주의적 화가 내지는 라파엘 전조(Pre-Raphaelites) 화가들에 의해 종교화의 현대적인 변형이 활발히 진행되었다. 즉 현재와 과거, 사실(史實)과 종교적 내용, 현상의 세계와 관념상의 세계 등이 한 화폭에 병치됨으로써 두 세계의 공존이 의식(意識)상에서는 가능함을 조형적으로 표현하고 있다. 전설적 시조인 동명은 이제 동시대의 인물로 구체화되었고 사실주의와 신비주의가 중첩되어 표현되는 근대 역사화의 한국적 수용의 일환으로 보인다.

종교화는 근대 역사화에 적지않은 영향을 주었다. 일례로 3면 화폭(triptych)의 유행이다. 전통 동양화에서 3면 화폭이 없는 것은 아니다. 10세기 전반기인 중국 오대(五代, 907~960)에 이미 실내 장식 병풍으로 사용되었음을 현존 작품을 통해 알 수 있고 남송시대(1127~1279)의 불교회화에서도 3면 화폭이 사용된 것은 주지된 사실이지만 20세기에 들어와서 기독교 회화의 전래와 더불어 새로운 화폭양식으로 유행하게 되었다. 김은호의 「부활후」(1924년, 도판 12)는 3면 형식 성화의 수용을 보여주는 예이다. 이러한 성화형식의 화폭은 일본 근대 화단에서 종교 외적인 소재를 그리는데 다수 이용되었는데 일례로 三浦廣洋의 「蘇軾」(1913년, 도판 13)을 들 수 있다. 북송(907~1127)시대의 대표적인 문인인 소식은 등을 반쯤 돌린 채 뒷짐을 지고 원경을 바라보며 옷깃을 바람에 날리며 서 있는 낭만적 시인의 분위기로 그려져 있고 좌우 양면은 나뭇가지와 수면으로 채워져 있다. 3면의 화폭이 분할된 연속적 공간으로 구성되는 보편적인 성화 형식이 아니라 각 면의 공간이 시점이 다른 원근법으로 포착되어 화폭상의 요철(凹凸)이 느껴진다.

18) 근대사학자 문일평(1888~1939)과 최남선은 동명의 건국설화를 역사화한 근대기의 역사학자들이다.

이러한 3면 양식이 변형된 화폭은 근대 한국에도 소개되었고 그 예를 최우석의 「포은 정몽주 초상화」(1927년, 도판 14)에서도 볼 수 있다. 중앙에는 병풍을 배경으로 하고 앉아있는 조선 말기 초상화 양식의 인물이 그려져 있고 좌우 양쪽에는 암살 장소인 선죽교의 풍경과 포은의 사당인 듯한 집채가 각각 그려져 있다. 최우석은 단순한 초상화의 차원이 아닌 전기적 사실(事實)을 역사적인 사실(史實)로 해석하여 비운의 역사상(歷史像)을 창출해내고 있다. 이러한 3면 초상화는 전통적인 초상화에서는 볼 수 없었던 형식으로 종교화의 형식을 빌린 명치시대의 黑田으로 대표되는 역사적 풍속화의 맥락에서 이해된다.

3면 화폭의 초상화의 또 다른 예는 최우석의 「고운 최치원」(高雲 崔致遠, 1930년, 도판 15)이다. 전통적인 최치원의 초상과 비교해 볼 때 최우석은 고운(857~915)의 초상화를 자전적인 요소를 등장 시켜 역사교과서의 삽화처럼 그려내고 있다. 앞에서 언급한 박창동의 『초등대동역사』에는 삽화가 삽입되어 있어 그림으로 역사를 해설하는 전통의 시작을 볼 수 있음을 앞에서 지적하였다. 「고운」의 중앙 화폭에는 탁자에 기대어 앉아있는 최치원의 상, 그리고 좌우 화폭에는 높이 쌓여있는 책으로 채워놓아 소년시절에 당에 유학하여 학문적 명성을 떨친 고운의 전기가 압축되어 있다. 특기할 사실은 중앙 화폭의 배경으로 평양 강서대묘의 벽화 「현무도」(도판 17)가 그려있다는 점이다. 지역 역사의 정체성을 대표적인 인물의 전기와 문화유적으로 도해하는 근대기 역사화의 일면을 보여주는 작품이다. 근대 민족주의 역사학자들은 국난극복의 영웅들의 전기를 중심으로 역사적 사실을 도출해 내기도 했는데 특히 일제하에서 왜구를 물리친 이순신의 전기가 부활했다는 것은 획기적인 사실이다. 1905년 을사보호조약 체결 이후 신채호는 대한매일신보(1908. 5. 2~8. 18)에 이순신의 전기를 연재했고 이후 문일평(1920), 이광수(1931), 최남선(1939) 등 당시의 역사학자들에 의해 한번 씩은 다루어 질 정도로 이순신은 전래 없는 역사적 영웅으로 부각되었다. 이순신의 초상화도 안중식(1918), 최우석(1929), 이상범(1932), 성재휴(1938), 김은호(1950) 등 여러 작가에 의해 그려졌는데 대부분 무관복을 입고 좌정해 있는 모습으로 그렸다. 심전 안중식은 전통적인 초상화 기법이 아닌 선상 갑판의 모퉁이에 앉아 있는 무관복 차림의 인물(1918년)로 그려내어 풍속화적 초상화의 형식을 빌리기도 하였다. 최우석의 「이순신」(도판 18)은 3폭 병풍을 배경으로 앉아있는 모습으로 오른쪽으로 약간 돌린 얼굴의 자세와 병풍에 기대 세워놓은 칠자루 등을 통해 현장감을 조성하고 있다. 특기할 점 중의 하나는 이순신이 입고 있는 의상의 문양이다. 마주보고 있는 새 한쌍과 그 사이에 있는 국화꽃의 문양은 정교하게 그려져 바닥에 깔린 카펫 위의 꽃 문양과 더불어 그림 전체에 화려한 장식적 분위기를 자아내고 있어 '과묵한 얼굴', '근신하는 선비같으면서도 담기있는 무사' (柳成龍의 『징비록』 중의 이순신의 용모와 성품을 서술한)의 분위기와 상충되는 느낌이 있다. 국화꽃을 중앙에 두고 마주보고 있는 한 쌍의 새 문양은 神道 神 중의 전쟁 神인 八幡의 문장을 연상시킨다 (도판 19).¹⁹⁾ 최우석이 이순신의 무사적 용모를 표현하기 위해 의도적으로 새 문양으로 장식된 의습을 묘사했는지에 대해서는 아직 충분히 검토되지는 못했지만 조선시대의 전통적인 무사복의 문양이 아니므로 새로이 도입된 장식 문양으로 간주된다. 의문점은 이순신의 초상이 선전에 입선한 배경이다. 소재의 내용을 간과할 정도로 심사의 기준이 일본화에 비견되는 인물화의 표현기법 및 정교한 장식성에 근거했다고 보기에는 당시의 식민지 문화정책에 대한 이해도가 미흡하다.

19) 새 문양과 八幡을 연계시키는 해석은 일본 및 한국미술에서 동일 문양의 등장의 연원과 상징적인 의미 등에 관한 심층적인 분석을 요하는 부분이므로 본고에서는 잠정적인 가설로만 제시하고자 한다.

3) 자화상 : 개인적 차원의 역사화

식민지 상황에서 고대사의 연구에 주력함으로써 한반도의 역사적 영역을 확장시키려고 했던 것은 국가적 차원의 정체성의 확립을 의미한다. 정체성에 대한 요구는 개인적 차원에서도 절실하게 체험되었던 것을 당시 화가들의 자화상에서 볼 수 있다. 예술가의 자각의식이 근대주의의 일환으로 파악된 당시에 자화상은 단순한 초상화의 의미 외에 지역적 역사의 구성원으로서 자신을 투영시키는데 일차적 목적을 두었음을 알 수 있다. 즉 개인사를 통해 지역적 정체의 이미지를 회화로 시도했다고 볼 수 있다.

정치, 사회, 경제, 문화적으로 주위 강대국에 예속되고 있었던 당시에 정체성 개념은 민족주의 역사가들에 의해 “朝鮮心”(문일평), “민족정기”(안재홍), “조선의 얼”(정인보) 등의 개념으로 정의내려 역사를 일종의 정신활동의 산물로 파악했다. 구체적인 시각언어로 표현해야 했던 화단에서도 “조선의 공기”, “조선심”, “조선의 정서”²⁰⁾라는 용어를 사용함으로써 이론적으로는 당시의 역사가들의 형이상학적인 개념정의에 동조했다. 실제 작업상으로는 지역적 변별성을 드러낼 수 있는 제일 손쉬운 방법은 의복이었다. 일찍이 고희동이 최첨단의 화법을 수학한 동경미술학교의 졸업작품으로 정자관을 쓴 선비의 모습으로 자화상(1905년, 도판 20)을 그린 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 해방후에도 의복뿐만 아니라 가구, 정물, 풍경, 건축물 등이 지역적 상징물의 역할을 하게 되었다.

유럽에 최초로 장기간(1923~1940년) 유학했던 배운성의 「자화상」(1930년대 중반, 도판 21)은 마치 자신이 서있는 역사적인 시점을 회화화한 것 같다. 화폭의 정면을 가득 채우고 있는 자신의 모습을 조선시대의 무관의 의복으로 분장하고 턱을 받치며 한 손으로 감싸고 사유하는 듯 하면서도 자의식적인 모호한 표정의 청년으로 묘사하고 있다. 인물과 대조적으로 배경은 당시 유럽의 회화에 등장하는 풍경을 연상시키듯 두 구의 조각이 아치형의 입구에 서 있고 그 뒤로 놓여진 계단 뒷편으로 환한 조명이 비취져 미지의 세계로 멀어져가는 풍경으로 화폭 오른편을 장식하고 있다. 원편 아치형의 구조물 안쪽에도 일시점 원근법으로 투시된 아득히 멀어지는 무한의 공간이 펼쳐지고 있어 실제의 풍경이라는 인상보다 몽상적인 공간 혹은 작가가 서있는 공간과는 다른 미래의 시점의 분위기를 자아내고 있다.

전면에 인물을 확대하여 부각시키고 축소된 원경을 배경으로 설정한 구도형식은 소재를 극화시키기 위해 성화 내지는 초상화에 도입된 형식으로 르네상스 이후 등장하여 근대까지 유행하였다. 이러한 초상화 양식과 더불어 독일에 유학시 상징주의 내지는 초현실주의 화풍에 접한 후 제작된 작품같이 보인다. 한국에서 상징주의 미술에 대한 관심은 1920년대 후반부터 점차로 높아지기 시작했다는 것을 당시의 문예잡지나 신문지상의 글에서 볼 수 있고 따라서 배운성이 유학 이전에 이미 이론상으로는 접했을 가능성이 있다.

1871년 빌헬름(Wilhelm) 제국 설립 이후 여러 화풍이 중첩 혼재하면서 표현주의로 성장하는 과정에서 당시 군주의 후원을 배경으로 유행하게 된 독일 역사화의 전통을 직접 접하게 됨으로써 배운성도 작품내용에 있어 역사적 소재의 중요성과 절충적이며 우화적인 표현형식에 대해 민감하게 적응했으리라고 본다. 옛 복장으로 분장한 모습을 자화상으로 제시함으로써 유럽의 이국적 취향을

20) 이상은, 김용준의 “향토색의 음미”, 『동아일보』 1936.5.3.에서 인용.

의식한 듯한 배운성의 심리는 세계정세에서 당시의 한국화가들이 파악했던 모순에 찬 자아의 좌표 설정의 일환으로 분석된다. 자신의 이미지는 종교적 아이콘(icon)에 가까울 정도로 화폭전체를 지배 하며 의사(儻似) 낭만주의-상징주의-초현실주의 신비감을 자아낼 수 있었던 것은 그의 활동지역이 독일이었던데 기인하기도 한다.

거의 같은 시기에 그런 것으로 추정되는 「배운성 가족」(도판 22)은 전통회화에서 볼 수 없던 형식의 풍속화적 개인사이다. 3~4대에 걸친 일가의 등장인물들 한명 한명이 정면의 무표정의 경직된 자세로 묘사되어 마치 개별적 사진이 콜라주 기법으로 한 화폭에 나열되어 있는 인상을 준다. 그룹 초상화가 다른 지역에 비해 활발히 제작되었던 북부 유럽의 그림에서도 인물 하나하나를 개별화시키면서도 하나의 일관된 화폭으로 구성하는 형식이 배운성의 작품의 배경으로 떠오르기도 하고 초현실주의적이며 표현주의 성향의 인물들의 구성은 막스 에른스트(Marx Ernst)의 그림에 비견되기도 한다(도판 23, 24).

배운성은 의도적으로 인물들을 비사실적으로 묘사함으로써 현실이 아닌 인공적인 공간으로 재구성하고 있다. 왼쪽의 어두운 방 속에 검게 흐려진 인물은 동시적인 인물이 아님을 암시하는 듯하고 오른쪽의 대청마루 뒷편으로 환히 열린 창 밖은 이국적인 풍경을 시사하는 듯하다. 왼편 끝에 배운성 자신인 듯한 한복입은 인물은 중앙의 인물들보다 작게 그려 일가 내에서의 자신의 위치를 화폭에서 설정하고 있다. 자전적인 일대기를 통해 한국의 근대사를 조망하듯 작가의 주제의식이 이입되어 표현된 작품이다. 배운성의 역사의식은 개별적 인물의 나열을 통한 계보의 확립이며 바로 근대 한국 역사학의 성격을 반영하고 있다. 화폭 전면(前面)에 서 있는 개 역시 유럽의 가족초상화에 자주 등장하는 정경의 일부로 이국적인 색채를 가미함으로써 근대시기의 현장감을 조성하기 위해 도입된 듯하다.

다양한 근대 유럽 화풍의 수용에 뛰어난 역량을 발휘한 작가는 일본 제국미술학교에서 1934~1939년까지 수학한 이쾌대(1913~1987년?)이다. 그의 「자화상」(1948~49년 추정, 도판 25)도 전통적인 초상화와 다른 형식으로 그려졌는데 중절모를 쓰고 바람에 푸른색 두루마기 자락을 날리며 팔레트(palette)를 들고 언덕 위에 우뚝 서있는 모습이다. 배운성의 초상화처럼 전면(前面)에 바짝 다가선 모습으로 화폭 전체를 지배하면서 낭만적인 분위기가 감돌고 있다. 인물 배면(背面)에 아득히 멀리 그려진 배경은 부감시로 파악된 한국의 농촌풍경으로 실제가 아닌 과거 속의 옛 낙원의 풍경이다. 짙푸른 색채 등의 비사실적이며 장식적인 강렬한 색채의 사용과 변형된 형체와 검은색의 윤곽선, 그리고 표면에 드러난 거친 붓자국 등은 1900년대 초엽의 피카소(Picasso)의 작품 내지는 독일 표현주의의 유파인 청기사(Der Blaue Reiter)를 연상시킨다. 특히 프란츠 마크(Franz Marc)의 그림과 친숙했다는 것을 이쾌대의 작품 「부인도」(1943년)에서도 알 수 있다. 독일 표현주의 작가가 형체의 변형과 색채의 상징적인 의미부여를 통해 시각화하려고 했던 종교성 혹은 지적이며 신비주의적인 표현이 이쾌대의 그림에서도 시도되었다. 낭만주의와 고전주의 그리고 상징주의가 절충되어 표현주의로 전개되었던 것과 같이 19세기 이래의 유럽의 제 화풍은 한국적인 용광로에서 또 한차례의 변형과정을 통해 한국풍의 추상적 낭만적 표현주의를 탄생시키고 있다. 백색의 창백한 얼굴과 허공을 주시하는 커다란 동공은 현실의 공간이 아닌 이상세계 — 한국적 낙원(arcadia) 속의 방랑 시인의 모습이다. 일종의 예술가의 우화 혹은 작가자신이 시도한 신격화(apotheosis)라고도 볼 수 있다. 민족적 정서의 변색(變色)은 근대 한국 역사의 전개에 있어서 필연적 과정이었음을 자화상을 통해 표현하려고 한 이쾌대 자신의 역사적 좌표 설정으로 보인다.

2. 이념적 역사화

일제하의 한국화가들이 당면한 운명적인 시험은 변절하지 않은 민족주의였고 해방후 미술비평계의 주요 척도로 작용하게 되었다.²¹⁾

일본·만주 전쟁이 발발한 2년후 태평양전쟁이 시작하는 1939년부터 일본은 본격적인 전시체제로 돌입하게 되었고 이러한 시대적 변화는 회화에도 나타났다. 1939년 선전(鮮展)에는 소위 “성전”(聖戰)에 봉사하는 국민들의 정황을 그린 기록화가 출품되기 시작했다. 대부분이 일본작가들의 그림으로岡田秀雄의 「張鼓事件銃後之戰士」(1939, 도판 26)는 군수품을 준비하고 있는 여학생들의 봉제현장 장면을 기록하고 있고 같은 해의 高柳種行 同의 「勞動報國隊」나 鎮佐後藤正의 「鐵道第一線」은 만철(滿鐵) 철도사업에 봉사하는 인부들의 노동장면을 통하여 국민이 지지하고 자발적으로 참여한 국가정책임을 사실화(史實化)하는 역사화이다. 江口敬四郎의 「병사」(1940) 역시 성전 역사화의 한 정형이다(도판 27). 이러한 국가정책의 회화화의 임무가 비단 일본작가에게만 주어진 것이 아니라 식민지인에도 적용된 듯하다. 김은호가 그린 「금채봉납도」(金釵奉納圖, 1937년)는 애국금채회 여성들이 수집한 금비녀를 南次郎 총독에게 헌납하는 장면을 기록한 그림으로 황국신민화(皇國臣民化) 시절의 어용적인 성전미술(聖戰美術)로 비판의 대상이 되어왔다.²²⁾ 이러한 작품의 공개는 김은호의 작품세계를 평가하는데 있어 순수한 예술적 평가가 적용되는 것을 허용하지 않는 비평적 동기를 제공하고 있다.

제19회 선전 출품작인 심형구의 「輿亞를 지킨다」(1940년, 도판 28)도 군국(君國)에 보(報)하는 친일의 그림으로 간주되어 작가 의식의 순수성에 의문을 제기하는 예로 거론되어 왔다.²³⁾

한국 화단에서 역사화에 대한 인식은 근대시기부터 예술성과는 무관한 영역의 제도권의 정치화(政治畫)로 파악되어 왔고 긍정적인 평가를 받지 못했다. 역사화의 후원자에 대한 인식이 제도권에서 비제도권으로 옮겨진 것은 본고 서두에 언급한 것처럼 '80년대 이후이고 이 경우에도 역사화의 인식이 긍정적으로 전개되지 못하였다.

'80년대 이후는 역사화의 정의를 리얼리즘(realism) 회화의 개념과 연계시켜 제시되었는데 그 일례가 정현웅(1901~1953년)의 작품이다.²⁴⁾ 선전 19회에 출품한 「대합실 한 구석」(1940년, 도판 29)은 아동을 포함한 조선인 일가족의 움추린 어두운 표정을 통하여 식민지인들이 처했던 사회경제적 빈곤을 사실적으로 묘사한 작품으로 당시의 역사화로 제시되어왔다. 즉 현대 한국화단이 인식하고 있는 역사화의 개념을 단적으로 보여주고 있는 예이다. 김중현의 「세리」(稅吏, 도판 30)는 빈곤에 시달리는 농민을 같은 조선인으로서 좌취하는 지주의 세금수집 광경의 묘사를 통해 일제하의 생활의 실상을 그려낸 “민중적”인 그림으로 제시되어 왔다.²⁵⁾

21) 1983년 계간미술의 설문조사 “한국미술의 일제 식민잔재를 청산하는 길”, 『계간미술』, 25호(1988년 봄) 99-114쪽 및 “친일미술의 생점과 관점”, 『월간미술』, (1993년 8월) 57-65쪽은 해방후 반세기 경과후에도 아직도 민족주의가 미술비평의 주요 척도로 적용되고 있음을 알 수 있다.

22) 『계간미술』, 25호(1983년 봄)에 게재된 그림으로 현재 소재를 알 수 없다.

23) 앞의 주와 동일.

24) 앞에 게재한 김복기의 글 참조.

25) 윤범모, “근대한국미술의 발굴 - 김중현: 일제하에서 민중회화의 실현”, 『계간미술』, 21(1982년 봄), 167-182쪽.

3. 알레고리적 역사화

소재의 우화적 표현양식은 근대 역사화의 유형 중의 하나로 등장하였다. 앞에 언급한 대로 명치 30년(1897) 대부분 백마회를 중심으로 낭만주의 문예사조와 상통하면서 시상적 상상력에 의존하여 사실(史實)의 재현보다는 간접적인 표현양식을 추구하는 새로운 역사화가 등장하였다. 한국 화단에서는 이러한 역사화가 유행하지 않았지만 혼존하는 작품으로 미루어보아 해방 전후에 극히 일부 작가들에 의해 시도된 듯하다. 일례로 이쾌대의 해방후 작품인 「군상」(1940년대 후반기, 도판 31)은 이색적인 작품으로 한국 근대기 역사화의 말미를 장식해 주고 있다. 대형의 화폭에 이상적인 인체 미와 역동감이 풍부한 낭만주의 화풍의 인물들이 화면 전체를 가득 메워 종교화에 비견되는 극적인 드라마를 엮어내고 있다. 하나하나의 포즈가 개별적으로 연구되어 작가의 타월한 인체묘사력과 구성력이 드러나 있는데 구체적인 사회적 현실에 대한 리얼리즘적 표현이라기보다 고통에 몸부림 치는 혼란 속의 군중의 묘사를 통해 세계대전의 경험을 통해 발견한 인간에 내재하고 있는 원천적인 악마성과 극복의 욕구를 과거의 그림의 틀을 빌려 표현하는 알레고리적 표현방법을 취하고 있다.

일본 유학시 접했던 19세기 고전-낭만-사실주의 사조의 절충적 경향인 유럽풍의 역사화의 영향을 드 보이고 인물의 구도와 인체표현 및 극적인 분위기에 있어 독일 표현주의 작가 막스 베크만 (Max Beckman, 1884~1950)의 그림에 비교된다. 베크만의 작품 중 「전쟁」(1907년, 도판 32)에서처럼 개별적인 인물 연구의 출전인 그림의 내용과는 직접적인 연계성이 없이 형체에 대한 관심이 선행했던 것 같다.²⁶⁾

4. 풍자적 역사화

당시의 정치사회적 소재를 주제의식을 갖고 역사화하는 자유가 허용되지 않은 식민지 상황에서 시사만평 형식의 신문삽화는 유일한 들파구였다. 풍자적인 형식을 빌려서나마 당시의 현실에 대한 비판적 시각을 표현했기 때문에 소극적인(적극적인 역사화의 부재 상황에서) 역사화의 역할을 담당하기도 했다. 당시의 관심사 중의 하나는 일본의 조선침략과 만주까지의 세력 확장이었고 그리고 친일(親日)의 지주계층과 착취대상이었던 민중과의 사회경제적 갈등이었다.

만조사(滿朝史)에 대한 비판적 시각은 당시 독자투고 신문 삽화에서 엿볼 수 있다(조선일보 1926. 4. 20, 도판 33). 또한 친일계층이 매춘의 시각에서 그려진 만화라든지(조선일보 1928. 2. 10, 도판 34) 혹은 일제의 언론 탄압에 대한 풍자만화(조선일보 1930. 4. 13, 도판 35)는 안석주의 신문삽화에서 볼 수 있다.²⁷⁾ 이러한 시평(時評)이 가능했던 것은 인쇄라는 매체가 작가의 정체의 노출에 보호막을 형성해 줄 수 있었기 때문이고 또한 풍자적 표현은 해석의 폭을 넓혀주고 있어 작가의 의도에 대한 질책이 겨냥되지 않을 수도 있는 장점 때문이다.

26) 베크만의 자료를 제공해준 정영목 교수에게 감사합니다.

27) 이상 신문삽화는 유영옥의 『한국신문만화사 1909-1995』, (열화당, 1995)에서 참고.

IV. 結

근대기의 한국 역사화(歷史畫)는 역사학(歷史學)의 근대화 과정과 병행해서 전개되었다. 본 발표에서는 “역사화”의 범주에 포함될 수 있는 작품의 범위를 설정하기 위해서 동시대의 역사학에 대두된 논제를 먼저 검토하였다. 근대적 의미의 역사화는 체택된 소재와 표현형식에서 이전과 다른 양상을 보였기 때문이다. 범위를 설정하는데 있어서 사용된 또 하나의 접근방법은 18세기 말엽 이후 유럽에서 등장한 역사화를 통해 제시된 근대성의 의미와 회화형식에 근거하는 것이었다. 그리고 당시 일제 상황하에서 파생될 수 있었던 일본화풍과의 영향관계를 검토하기 위해 19세기 말엽부터 수용되어 변형된 일본 근대 역사화의 전개에 관한 고찰도 병행되었다. 이와 같은 세 가지 측면에서 검토되어 파악된 역사화의 성격에 준해서 근대기의 한국 역사화를 소재와 회화형식/양식에 따라 네 가지로 구분하여 분석하여 보았다.

첫 번째 “전기적 역사화”는 근대 역사학의 특성인 인물위주의 역사적 서술의 성격을 반영한 듯 역사상 인물의 초상화를 통해 당시의 역사관을 표명하였다. 이전에는 무속화의 일부로 등장했던 단군의 초상화가 왕의 초상화, 즉 어진의 형식을 빌려 등장한 것은 건국설화를 단군사로 정사(正史)화한 근대 민족주의사학의 흐름과 무관하지 않다. 역사를 회화로 도해하는 형식은 1909년에 출간된 『초등대동역사』에 삽화가 삽입되었던 것처럼 대중의 계몽을 근대화(近代化)의 일환으로 설정한 당시의 시대의식과 같은 맥락에서 해석될 수 있다. 이 시기부터 유행하기 시작한 이순신 장군의 초상화도 당시의 민족주의사학의 분위기처럼 단순한 초상화의 차원을 넘어서 역사관의 회화적인 표명으로 볼 수 있다. 또한 화가들의 자화상을 통해 지역적 정체성 내지는 세계사에 있어서 그들 자신의 좌표설정이 암시되기도 하였다.

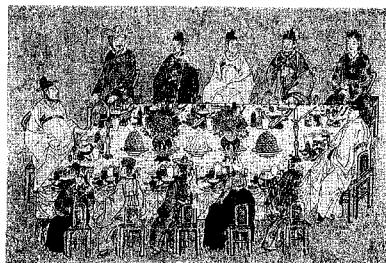
두 번째 “이념적 역사화”는 역사화를 통해서 동시대의 정치·사회적 이념의 전달을 목표로 한 것으로 일제 군국정치의 역사화(歷史化)와 식민지 상황하에서의 사회적 갈등을 회화화한 두 종류가 등장하였다. 전자는 후원자의 시각이 개입된 것이었고 후자는 작가 내지는 묵시(默示)의 시대적 분위기가 작용했던 것으로 볼 수 있다.

세 번째 “알레고리적 역사화”는 주제가 구체적인 사실(事實/史實) 보다는 보편적인 내용인 인간의 내적 갈등 등의 실존주의적 논제가 우화적으로 표현된 것이었는데 유럽과 일본의 근대 역사화의 영향이 얼마간의 시차를 두고 한국 화단에서도 발현(發顯)된 예이다. 특히, 유럽과 일본에서 유행한 낭만주의적 사조가 개입되어 현실과의 괴리감이 느껴진다. 극도로 사실적이며 구체적인 장면묘사를 통하여 보다 포괄적인 인간사를 주제로 하였다.

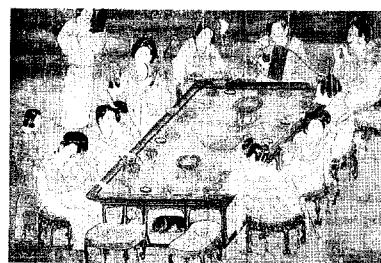
네 번째 “풍자적 역사화”는 신문이나 문예지에 삽화의 형식을 빌려 동시대의 정치사회의 실상에 관한 작가의 시론(時論)을 펼친 것으로 식민지 상황하에서 통제의 대상에서 흑간 벗어날 수도 있는 가능성이 허용된 비판적 또는 자조적인 표현 방법이었다. 인쇄란 매체는 대중적 확산이란 기능과 동시에 작가 정체의 노출에 보호막이 제공될 수 있는 가능성을 내포하고 있기 때문이다.

결론적으로 한국 근대기의 역사화는 제작에 필요한 후원자의 부재 상황하에서도 “메시지 전달”이라는 역사화의 원천적인 기능을 보유한 채 잠정적으로나마 근대성을 획득할 수 있었다. 역사화를 통해 본 근대성의 의미는 서양의 방법론을 사용한 민족주의의 표명이었다.

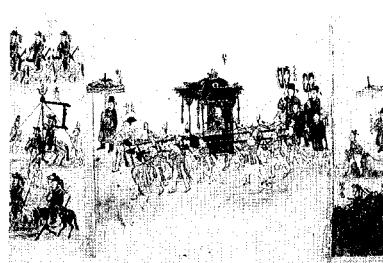
도판목록



도판 1
(傳)안중식, 「한일통상조약기념연회도」 1883,
견본채색, 35.5×53.9, 숭실대학교 박물관



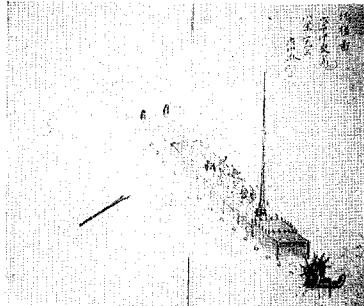
도판 2
작가미상, 「唐人宮樂圖」당, 견본채색,
48.7×69.5, 대만국립고궁박물원



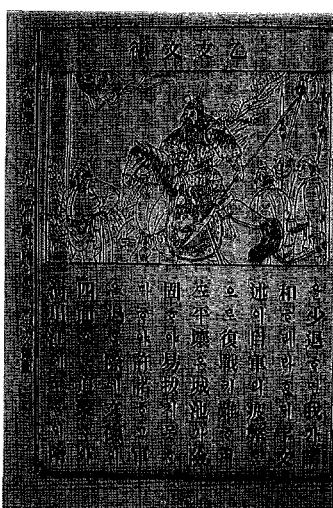
도판 3
채용신, 「동가도」(부분), 1897 이후,
지본채색, 19.6×174.3, 이화여자대학교 박물관



도판 4
채용신, 「김영상투수도」, 1922, 마본 수국담채,
74.5×50, 개인소장(『한국근대미술의 한국성』
'95 광주비엔날레 특별전도록, 23쪽)



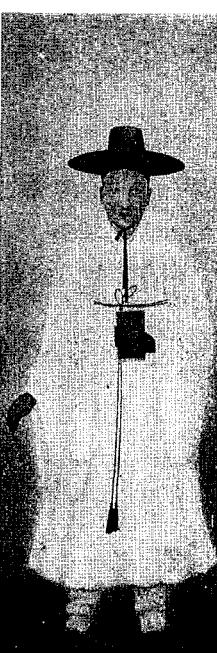
도판 5
유 숙, 「범사도」, 1858, 지본채색, 15.4×25.2,
국립중앙박물관



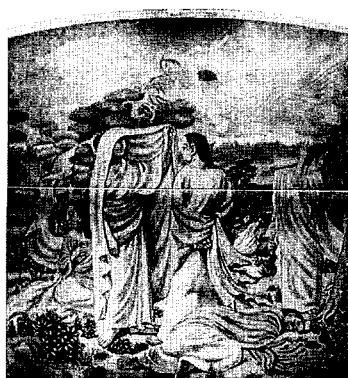
도판 6
박창동, 「을지문덕」 삽화, 『초등대동역사』
1909, 『한국개화기교과서총서』 17, 463쪽



도판 7
三戸俊亮, 「新羅昔氏の始祖」, 1925
(『4회 선전도록』)



도판 8
최우석, 「종명」, 1935, 소재불명
(『14회 선전도록』)





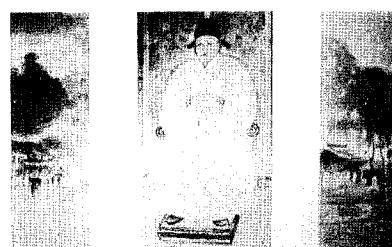
도판 18
최우석, 「이충무공」, 1929, (『8회 선전도록』)



도판 11
장 탈, 「복자 김대간선부」, 1930, 유채,
78×42, 김정진 소장



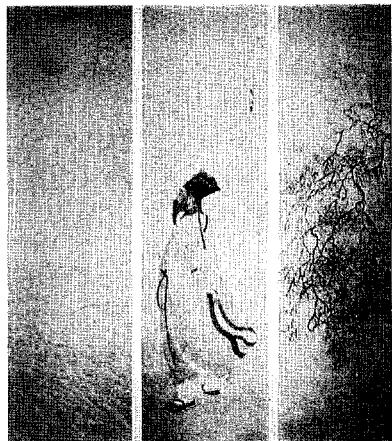
도판 12
김은호, 「부활후」, 1924, (『3회 신진도록』)



도판 14
최우석, 「龜隱公」, 1927, (『6회 선전도록』)



도판 15
최우석, 「孤雲선생」, 1930, (『9회 선전도록』)



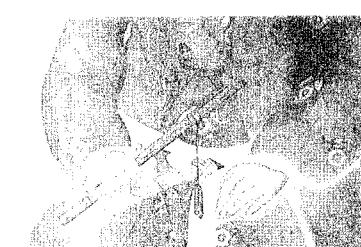
도판 13
三浦廣洋, 「蘇軾」, 1913,
(『7회 두부성전람회 도록』)



도판 16
「최지원상」, 1924, 채용신 摂, 건본새색,
123×74.3, 전북정읍 武城書院 雜藏



도판 19
「현무도」, 강서대묘, 고구려, 6세기말~7세기초



도판 20
고희동, 「자화상」, 1915, 캔버스에 유채,
606×50, 동경예술대학 南



도판 21
배운성, 「한복을 입은 자화상」, 1930년 중반 (『월간미술』 1991년 4월호)



도판 22
배운성, 「배운성 가족」, 1930~35
(『월간미술』 1991년 4월호)



도판 23
Hans Eworth(?), William Brook, Earl of Cobham and His Family, 1567, 유태, Victoria and Albert Museum, London (Richard Brilliant, Portraiture, 1991, 도판 38)



도판 24
Max Ernst, At the Rendezvous of Friends, 1922, Hamburg, Dr. Lydia Bau 소장(Sarane Alexandrian, Surrealist Art, 재판 1995, 도판 50)



도판 25
이쾌대, 「두루마기 입은 자화상」, 1948~49년경,
캔버스에 유채, 72×60, 개인소장 (『이쾌대』
(열화당, 1995년), 도판 42)



도판 26
岡田秀雄, 「張鼓峰事件銃後之戰士」, 1939
(『18회 선전도록』)



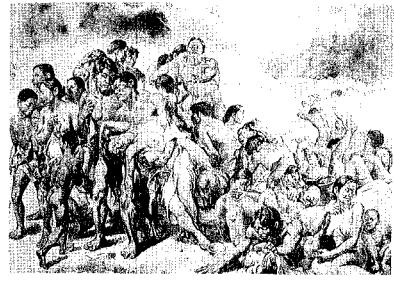
도판 27
江口敬四郎, 「兵士」, 1940, (『19회 선전도록』)



도판 28
심형구, 「護亞를 지킨다」, 1940,
(『19회 선진도록』)



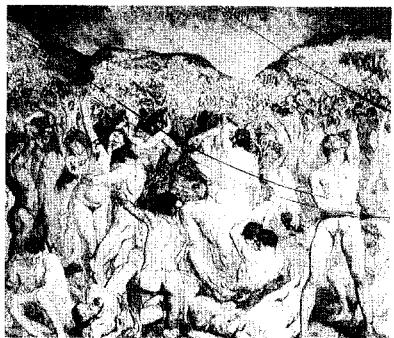
도판 29
정현웅, 「대학식 한 구석」, 1940,
(『19회 선진도록』)



도판 31
이쾌대, 「군상」, 1948년경, 캔버스에 유채,
177×216, 개인소장



도판 30
김종현, 「세리」, 캔버스에 유채, 38×45, 호암박물관



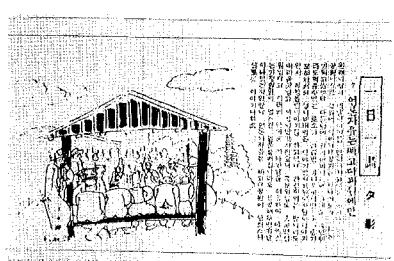
도판 32
Max Beckman, *The Battle*, 개인소장, 1907



도판 33
독자만화, 『조선일보』, 1926. 4. 20



도판 35
안석주, 「사회만평」, 『조선일보』, 1930. 4. 13



도판 34
안석주, 「사회만평」, 『조선일보』, 1928. 2. 10

정형민 교수의 「한국 근대 역사화」에 대한 질의

윤 범 모

경원대학교 예술대학 교수 / 미술이론

저는 근대기의 미술에서 “역사화”라는 주제로 논문을 발표할 것이라는 말씀을 처음에 들었을 때 사실 굉장히 놀라워했습니다. 왜냐하면 정형민 교수님도 앞에서 말씀하셨듯이, 근대 미술의 역사화라는 부분이 상당히 취약한 영역이기 때문에 그것이 논문으로까지 가능할까라는 상당한 의구심도 들었기 때문입니다. 그 이유는 1차 자료의 영세함인데, 물론 그 당시의 역사화라는 부분이 활발하게 전개되지 않은 이유도 있었겠지만 또 어느 정도 있었다 하더라도 그것들의 일차 자료들이 충분히 발굴 조사 정리되어 있지 않다고 생각을 했거든요. 그렇게 어려웠던 부분임에도 불구하고 오늘 발표를 듣고 보니까 상당히 깔끔하게 정리를 잘해 주신 것 같습니다. 이 점에 감사함을 느낍니다.

정형민 선생님께서는 역사화의 범주를 네 가지로 나누셨습니다. 그것은 상당히 어려운 시도였다고 생각합니다. 다만 나눈 그 범주에 해당하는 각각의 작품들이 서로 아귀가 맞아 나름대로 설득력을 제공해 주어야 하는데 그것이 과연 되었는지, 또 그렇게 무리하게 나누어 놓는 것이 각각의 작품과 어느 정도 연결되는지, 이런 의문들을 한 번 품어봅니다. 일반적 의미에서 단순히 말할 때 “역사화”란 역사적 소재를 작품으로 제작한 것을 가르킬 것입니다. 하지만 좋은 역사화란 무엇인가라고 질문을 한다면 거기에 역사 의식이 중요한 관건이 되지 않을까 생각합니다. 그래서 역사화 속에 내재되어 있는 역사 의식이 과연 무엇일까, 더 나아가 역사적 인물이나 역사적 사건을 작화(作畫)하는 작가의 의식이 어디에 자리 잡고 있는가, 이와 같은 물음들이 더 중요하지 않는 가라고 생각해 봅니다. 그래서 그런 쪽을 좀 더 천착하셨더라면 우리 역사화에 관한 내용을 규명하는 데 도움이 되지 않았을까라고 생각을 해보았습니다.

어떻든 제 소감을 말씀드리겠습니다. 우선 왜 역사화가 활발하지 않았을까? 20세기 이 땅에서는 왜 역사화가 많이 제작되지 않았을까? 이런 의문들을 유발하는 한국의 상황을 먼저 검토해 봐야 될 것 같습니다. 20세기 한반도에는 상당한 굴곡의 사건들이 있었습니다. 전반부는 식민지 시대이고 후반부는 분단 시대이죠. 아마 20세기 전 세계의 모든 나라들 중에 가장 굴곡 많은 역사를 가진 나라가 바로 한국이 아닌가라고 저는 생각을 합니다. 이런 말은 사실 기분 나쁜 말이지만 어떻든 제 3 세계 중에서도 가장 제 3세계적 요소를 가지고 있는 나라가 한국이라는 것입니다. 전반부는 식민 이데올로기에 빠져 있었고 후반부는 분단 때문에 남한은 반공 이데올로기에 빠져 있었던 상황, 바로 이런 이데올로기의 상황들이 역사화를 발전시키는 데 심각한 방해 요인이 되었다고 생각합니다. 게다가 조선 시대 이래로 유교주의의 예술 천시 사상 같은 것이 있었고 또 상당수 예술가들은 순수성을 강조하면서 —— 예술을 위한 예술로의 선호가 있었기 때문인지 —— 역사의 현장에서 봇을 듣다는 것과는 거리가 있어 온 것이 사실입니다. 그래서 이런 이데올로기가 역사화 태동의 토양을 오염시켰다고 생각합니다. 한편 역사학적으로 이 반공주의 시대에는 나름대로 역사화가 많이 제작이

되기도 했어요. '60년대에 특히 많았지요. '60년대에 굉장히 활발히 제작되었던 민족기록화 같은 것 말이예요. '60년대 후반에서 '70년대에 이르기까지 상당히 변창을 했습니다. 그 내용들을 보면 대부분 산업 현장이나 월남 전쟁과 같은 국가 시책 홍보에 봉사하거나 더 극단적으로 말해서, 부역을 한 것처럼 보이기까지 합니다. 민족 기록화 또한 이 대열에서 벗어나지 않았지요. 결국 역사화의 장르가 상당히 많이 만들어졌음을 알 수가 있죠. 여기서 같은 역사화라 하더라도 역사 의식의 문제가 다시 대두되어야 하리라 봅니다.

분단 이후 북한의 경우를 보면 너무나 많은 역사화가 범람할 정도로 상당히 봄을 이루었음을 알 수가 있죠. 그래서 우리 한국 민족에 있어서의 역사화의 실체를 조금 더 본질적으로 규명한다고 하면 제 생각에는 남한과 북한을 비교하는 것이 아주 좋은 척도가 아닐까 생각합니다. 남쪽에서는 북에 비해서 일정 부분 역사화가 제작되었는데 이는 국가 시책에 부응하는 내용이었다면 어떻게 보면 북도 마찬가지일지 모르겠죠. 국가 시책에 부응하는 그런 내용이었겠지만 대개 항일 소재가 아마 가장 많지 않을까 생각합니다. 이런 역사화 내용이 아주 많았음을 우리가 알 수 있고 또 나중에 월북 화가들이 상당수 역사화를 북에서 제작하게 되는데, 이런 작가들의 월북 전과 그 이후에 역사화에 임하는 태도와 거기에 나타난 역사 의식이 뭔지 또 남북한의 미술계의 특성이 뭔지, 이런 여러 가지를 비교하면 역사화의 실체가 더 분명하게 드러나지 않을까라고 생각을 해 봅니다. 물론 남쪽에서 역사화가 부진하게 되었던 이유는 20세기 이전까지, 그러니까 조선왕조에서는 국가에서 도화서가 있지 않았어요. 그래서 도화서라는 정부의 기구라든가 거기에 소속되어 있는 화원들에 의해 서 각종의 의궤도, 행사도 등이 그려져 왔었는데 20세기에 오면서 그러한 국가의 미술 기구가 없어지니까 그를 담당할만한 대체 세력이 없었지요. 그래서 어떤 기록적인 요소의 작품이 나오지 않았다고 생각이 됩니다.

그런 상황에서 저는 채용신의 예가 그 징검다리의 시기에 상당히 중요하다는 생각이 듭니다. 좀 전의 주제 발표에서 그의 작품들 중 하나가 「김영상 투수도」로 소개되었습니다. 화가의 유족들은 그 작품 제목을 「김영상 투수 순절도」라고 부르기를 원하고 있고 저도 타당하다고 생각합니다. 그래서 저는 광주 비엔날레 1회 특별전을 기획하면서 그 작품을 처음으로 세상에 선 보였습니다. 그 때 저는 「김영상 투수 순절도」라고 그 이름을 밝혔죠. 그 내용은 다음과 같습니다. 김영상이라는 한 지방 유지가 합방 기념으로 일본 천황이 각 고을의 유지들에게 하사한 은사금을 거절하는 것에 관계합니다. 즉, 일제에 호응하지 않겠다는 뜻이거든요. 그래서 일제의 현병이 김영상을 구속하기 위해서 압송해 가는 장면이예요. 그 장면의 배경은 바로 만경강입니다. 지금도 현지에 가면 그 사건을 기리는 비석이 세워져 있어서 당시의 사건을 확인할 수 있지요. 그럼의 내용은 김영상이 만경강을 건너갈 때에 갑옷에 가서 죽느니 차라리 여기서 깨끗하게 죽겠다 해서 투신하는 장면입니다. 투신하고 나니까 일제의 관원이 끌어 올려 갑옷에 넣지요. 김영상은 투옥된 뒤에 계속 단식으로 투쟁하다 결국은 목숨을 끊게 됩니다. 채용신은 일제에 항거하는 아주 대표적인 전라북도 지방의 유지에 주목해 그렸지요. 채용신은 또 김영상의 초상화도 그렸습니다. 지금은 도난을 당해 실물은 어디에 있는지 모르겠지만 채용신이 그런 초상화들 중에는 이런 역사 의식을 담고 있는 것이 상당수 있습니다. 「김영상 투수 순절도」에서 한 미술가의 역사 의식을 확인하고 가릴 수가 있는 것처럼 채용신은 애국지사를 많이 그렸지요. 그래서 저는 채용신을 우국지사 최익현과 황 현의 제자이면서 그들의 사상을 스스로 따르고 전통기법으로 그런 좋은 미술가라고 생각합니다. 아직 회고전을 개최하지 못해서 일반인들은 잘 알 수가 없을 것입니다. 제가 확인한 그의 작품 수만도 100여 점이나 확인했으니까 언젠가는 회고전을 하게되면 대중으로부터 많은 사랑을 받을 미술가라고 확신합니다. 또 채

용신의 신분이 분명히 양반임에도 불구하고 그가 그리는 인물이 애국지사에서부터 무명의 이웃집 아낙에 이르기까지 다양한 신분의 주인공으로 채택되는 점에서 저는 그의 역사의식을 확인합니다. 초상화는 철저하게 신분계급 사회의 산물임에도 불구하고 그것을 철폐했던 사실에서 보듯이 그의 역사의식은 다시 조명되어야 할 것입니다.

정형민 교수께서는 상당히 많은 자료를 고찰해 다루셨으나 조금 더 알찬 1차 자료를 더 부과하셨더라면 결론에 도움이 되었으리라 생각합니다. 예를 듣다면, 유화가(油畫家)인 김인승을 주목할 필요가 있었을 것 같습니다. 그는 아주 대표적인 친일화가들 중의 하나로 알려져 있습니다. 또 이여송 같은 경우는 그 당시에도 “사화가”(史畫家)라고 불렸을 만큼 역사화를 본격적으로 많이 그린 작가이지 않습니까? 그 사례적 도판으로 지금 여러 가지 많이 남아 있습니다. 이여성은 아마 일제시대의 본격적인 역사화가들 중 제일 먼저 꼽아야 될 작가라고 생각됩니다. 그는 역사학자로서 『조선 복식고』와 같은 책도 썼는가하면 북에 가서도 미술사를 썼습니다. 그는 처음에 유화가였지만 나중에 수묵채색화가로 변신하면서까지 우리의 역사를 그린 아주 본격적인 역사화가였죠. 이 작가의 도판이나 여러 가지 글이 지금 많이 남아 있어요. 이 부분을 너무 건너 뛴 게 아닌가 싶습니다.

또 이쾌대의 경우도 해방 이후에 「조난」과 같은 작품은 —— 그것에 관한 당시의 리뷰도 남아 있는데 —— 그 당시의 본격적인 역사의 한 사건을 그린 작품으로서 미군이 독도를 폭격하는 장면을 담고 있습니다. 그와 같은 작품에 관해서도 보완되었으면 하는 아쉬움이 남습니다. 또 정 선생님께서는 「세리」의 그림을 보여 주셨습니다. 그것은 호암 미술관에 있는 작품입니다. 정 선생님께서는 그것을 정현웅의 「세리」로 보고 계십니다. 그것은 여태껏 사람들에게 김중현의 작품으로 알려져 왔습니다. 지금 저를 포함한 여러 학자들은 김직연의 작품이 아닌 것으로 보고 있어요. 정현웅의 것은 더더군다나 아니고요. 이런 사실들을 재고하셨으면 어떨까 싶습니다.

마지막으로 한 말씀 드리겠습니다. 역사화를 말할 때 중요한 자료가 있는데 이것도 한 번 검토하시는 것이 어떠할까 해서 언급합니다. 불교 회화 중에 감로탱이라고 있지요? 감로탱은 각각의 시대를 특색짓는 민중들의 생활상을 그 하단부에 잘 들어내지요. 일제시대 때에 그런 감로탱을 보면 당시의 생활상이 그대로 드러나 있습니다. 순경들이 등장하고 사람들이 신식 전화기를 걸고, 전차를 타고 가고 하는 장면들 말입니다. 불화에 이런 장면들이 있다는 사실은 참으로 깜짝 놀랄만한 일일 것입니다. 서울 정릉 신흥사에 일제시대에 제작된 감로탱화는 그 시대상을 충분히 반영하는 좋은 예가 되고 있습니다.

어떻든 역사화 연구의 영역이 참으로 취약하고 어려운 부분일진대 그것을 이렇게 깔끔하게 정리를 해주셔서 왜 우리 나라에는 역사화가 없는가라는 문제를 제기하시고 또한 그런 사실을 환기시켜주신 것만으로도 저는 정 선생님의 연구가 굉장한 공헌을 한 것으로 봅니다.