2005년 8월 석사학위 논문

# 실경산수화의 변천과 남농 허건

조선대학교 대학원 순수미술학과 김 대 중

# 실경산수화의 변천과 남농 허건

Change of nature landscape painting Ho kon Namnong

2005년 8월

조선대학교 대학원 순수미술학과 김 대 중

## 실경산수화의 변천과 남농 허건

지도교수 김 대 원

이 논문을 미술 석사학위신청 논문으로 제출함

2005년 4월

조선대학교 대학원 순수미술학과 김 대 중

## 김대중의 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 조선 대학교 교수 \_\_\_\_\_(인) 심 사 위 원 조선 대학교 교수 \_\_\_\_(인) 심 사 위 원 조선 대학교 교수 \_\_\_\_(인)

2005년 5월

조선대학교 대학원

# - 목 차 -

도판목록	i
ABSTRACT	iii
<i>I</i> . 서론	1
II. 실경산수의 의미와 역사성	3
III. 조선후기 살경산수의 전개 1.조선후기 진경산수화와 풍속화의 발전	5
IV. 남종화의 유입과 진경산수	
1. 진경산수화와 풍속화의 퇴조	18
2. 남종화의 발전	22
V. 근대 실경산수 발전과 대표작가	27
VI. 남농 허건의 실경산수에 관한 연구	
1. 남농 일가의 배경	35
2. 남농과 운림산방	35
3. 남농의 작품세계	
1) 전통화 수련기(1930~1939)	36
2) 일본화 영향기(1940~1944)	38
3) 남농화 모색기(1945~1950)	40
4) 정착기(1951~1987)	41
4. 남농회화의 조형적 특성 및 화법	
1) 禿筆의 화법	43
2) 沒等이 하버	11

	3) 速筆	의 화법			45
	5. 남농이	호남화단에	끼친	영 향	46
V.	<i>II.</i> 결론				48
남	농의 연보				50
_	고문헌 고도판				

## 도판목록

- 1. 정 선, 〈內金剛山圖〉, 1711년, 비단에 수묵담채, 35.8 × 37.2cm, 국립중앙박물관 소장.
- 2. 정 선,〈金剛全圖〉, 1734년, 종이에 수묵담채, 호암미술관 소장
- 3. 정 선,〈仁王霽色圖〉, 1751년, 종이에 수묵, 79.2 × 138.2cm, 호암미술관 소장.
- 4. 정 선, 〈正陽寺圖〉, 18세기 중엽, 종이에 수묵담채, 28.8 × 21.9cm, 간송미술관 소장.
- 5. 강희언,〈仁王山圖〉. 18세기 후반, 종이에 수묵담채, 24.6 × 42.6cm, 개인소장.
- 6. 김윤겸, 〈蔥秀山圖〉. 1771년, 종이에 수묵담채, 31.4 × 45.8cm, 국립중앙박물관 소장.
- 7. 정 황, 〈露積淬翠圖〉. 18세기 말, 종이에 수묵, 33.4 × 24cm, 개인소장.
- 8. 최 북, 〈表訓寺圖〉. 18세기 후반, 종이에 수묵담채, 38.5 × 57.3cm, 개인소장.
- 9. 김응환, 〈金剛全圖〉. 1772년, 종이에 수묵담채, 22.3 × 35.2cm, 개인소장.
- 10. 김홍도. 〈기와이기〉. 〈풍속화첩〉중, 18세기 후반, 종이에 수묵담채,27.0 × 22.7cm국립중앙박물관 소장.
- 11. 김홍도, 〈나뭇짐을 진 목동〉. 18세기 말~19세기 초, 비단에 수묵담채, 간송미술관 소장.
- 12. 김홍도, 〈목동귀가도〉. 19세기 초, 종이에 수묵, 34.0 × 25.3cm, 개인소장.
- 13. 신윤복, 〈처네를 쓴 여인〉, 1805년, 비단에 수묵담채, 28.0 × 19.1cm, 국립중앙박물관 소장.
- 14. 신윤복, 〈어물장수〉, 19세기 초, 비단에 수묵담채, 28.3 × 19.1cm, 국립중앙박물관 소장.

- 15. 심사정, 〈明鏡臺圖〉, 18세기 중엽, 종이에 수묵담채, 27.7 × 18.8cm, 간송미술관 소장.
- 16. 심사정, 〈都城圖〉, 1768년, 종이에 수묵담채, 24.0 × 13.5cm, 개인소장.
- 17. 이인상,〈隱僊臺圖〉, 1737년, 종이에 수묵담채, 55.0 × 34.0cm, 간송미술관 소장.
- 18. 강세황, 〈靈通洞口圖〉, 18세기 중엽, 33.0 × 53.3cm, 국립중앙박물관 소장
- 19. 정수영, 〈金剛全圖〉, 〈해산첩〉중, 1799년, 종이에 수묵담채, 33.8 × 61.6cm, 국립중앙 박물관 소장.
- 20. 이상범, 〈山家雪寒〉, 1957, 종이에 수묵담채, 68 × 148cm, 개인소장.
- 21. 이상범, 〈金剛山外金江〉, 1962, 종이에 수묵담채, 77 × 180cm, 개인 소장.
- 22. 노수현, 〈新錄圖〉, 1920, 견본채색, 311.5 × 203cm.
- 23. 변관식, 〈外金剛玉流川〉, 1965, 수묵담채, 166 × 150.1cm, 개인소장.
- 24. 변관식. 〈外金剛三仙岩〉, 1959. 종이에 수묵담채, 150 × 117cm.
- 25. 허 건. 〈秋谷〉. 1940년. 60 × 40cm.
- 26. 허 건. 〈沈水〉, 1940년, 173 × 140cm.
- 27. 허 건. 〈金剛山普德窟〉. 1940년. 151 × 128cm.
- 28. 허 건. 〈木浦一隅〉, 1944년, 148 × 179cm.
- 29. 허 건, 〈金剛山所見〉, 1946년, 42.5 × 46.5cm.
- 30. 허 건. 〈四月山村綠〉, 1948년, 14 × 22cm.
- 31. 허 건, 〈竹江魚鳥〉, 1948년, 29 × 41.5cm.
- 32. 허 건, 〈竹深春曉〉, 1980년, 62 × 62cm.
- 33. 허 건, 〈山村春曉〉, 1980년, 62 × 62cm.
- 34. 허 건, 〈春江魚村〉, 1980년, 67 × 130cm.
- 35. 허 건, 〈柳港淸春〉, 1980년, 55 × 127cm.

#### ABSTRACT

# Change of nature landscape painting Ho kon Namnong

BY KIM, Dae-Jung

Advisor: Prof. KIM, Dae-Won

Dept. of Fine Arts

Graduate School of Chosun Univerity

Conversation can assume that integrate literature tradition 500 years of enfeoffing king's direct rule the chosun dynasty era latter term.

Also, is expose by way of age according to phase of life of modernization and develop and was declining. That is, the energy of realism production way of the chosun dynasty style happened, and completed in 18th century newly in 17th century. This time, though Book of Songs mountains and water to be new conversation genre is appeared, this began to happen by 16th century the gentry intellectuals' self-consciousness. It is conversation style that is gotten born with writer's esthetic sense which do Korean nature that escape in a picture book idea landscape to enter from China to site.

The conversation organization of latter term is wind of new change by effect of Sino-centrism, it is real landscape painting justly that is

embossed because being completed in wave of the change. Real landscape painting can say as conversation genre that get born because do Sino-centrism to basis justly.

'Gyeomjae Jung-sun' made efforts and develop in real landscape style of only 'Jung-sun' that draw our country's existed scenery in 18th century with such historic background. Also, landscape painting of this age was developed by new and unique narration to site that can allow fetters to 'The Southern school of Chinese painting techniques' and contact in life and illustrious official painters participate and developed more.

As well as 'Painting of the Southern school' broad-stitch scholar accomplishing shipbuilding era painting circles' main current since next early 18th century, followed the artists members. At Choson Dynasty age latter term, prevalent painting of the Southern school accomplishes more firm position at this time.

Actual view was developed by writers who study oil painting art inning origins and Japan taking at modern age. By teacher's narration which advanced to painting circles by they pass 'CHOSUN art exhibition' barrier and they learn, formed influence. It means that painting circles relationship creative motion was various so much that influences of several tendency appeared. Modernity that kid influences are begun to awake by their elders through fulfillment of new modeling method more develop.

Typical writer is "Nosuhyeon", "Isangbeom", "Iyongu", "Janguseong", "Byeongwansik" is ridgy. These can know that is trying actual view for another side with other painters' actual view landscape. Can lift "Namnong Huh-gun" by writer who try to take painting of the Southern school style at present age with Korean nature along with these.

"Namnong" invented the peculiar conversation world because inherit picture techniques of "Unrimsanbang" to come by "Sochi", "Misan" and do

traditional picture techniques to basis. It is point that is a head of a family style of the southern painter who appear after Sochi" that he contributes to our modern art history. Divide the conversation world of "Namnong" by 4 time recognize whether actual view of "Namnong" formed via some change by time, also was developed and meaning will do Itda examining change process of actual view landscape until modern age since Choson Dynasty age.

## I. 서 론

조선시대(1392~1910)를 통해 여러 분야의 미술이 전개 되었지만, 그 이념과 흐름을 주도 하면서 가장 크게 성행했던 것은 회화였다. 특히 조선후기는 탈속한 심미적 文氣의 확산과 새로운 창조의식의 확대와 더불어 그 절정을 이룬다.

이러한 종류와 결부되어 새로운 풍조가 숙종년간(1675~1720)을 전후하여 나타나기 시작했다. 특히 회화 활동의 양적팽창은 이 시기의 개혁, 개량의지와 밀착되어 기존 풍조에 대한 반성과 함께 질적인 새로움을 추구하게되었고 이에 수반되어 진경산수화와 같은 創新的인 경향의 작품을 탄생시킬수 있었던 것으로 보인다.

기존의 모의적, 답습적 창작태도를 배척하고 실물과의 직접적 접촉을 중 시했던 自得的 창작 태도에 따라 진경산수화가 종래의 실경도와는 질적으로 다른 차원으로 대두되었다.

그 당시 회화의 大宗을 이루는 산수화에서는 관념적 중국 산수화를 모방하던 단계를 벗어나 우리나라의 자연 경관을 사생하는 실경, 즉 실학사상을 바탕으로 사실성을 중시하는 독창적인 회화 장르를 개척한 조선 후기에서 말기의 실경 산수 작가와 작품들을 연구하고 남종화의 유입과 확장으로 쇠퇴해 가는 조선 후기 실경 산수를 재조명해 남종화의 영향을 받은 새로운 문인화가들의 紀行寫景을 중심으로 흐름과 발전 과정을 살펴보고자 한다.

문인화가들의 創生的 창작이념에 기초하여 형성, 발전된 산수화의 양식적 계보는 명나라 말기의 동기창에 의해 분류되었다. 이것은 배워야 할 전통화법으로 강조됨에 따라 17세기 이후 동아시아 書畵界에서 새로운 고전적 위치를 누리며 크게 확산 되었다. 그리고 남종화의 전면적인 확산과 더불어 대가들 화법의 정수를 결합하여 나타내는 형식미와 문인화의 순수한 이념미를 추구하는 경향이 주류를 이루었다. 이렇듯 남종화의 발전 속에 진경산수와 풍속화는 퇴조하게 된다. 이와 연계된 당시 화단의 분위기와 조선후기에서 말기까지 회화의 융성과 쇠퇴 속에 큰 명성을 떨쳤던 화가들을 연구하고자한

다.

한국 미술사에서 조선후기에서 말기까지 회화의 찬란한 업적은 먼저 조선 풍의 고전적 전형을 완성하고 독창성을 이끌어 냈다는데 큰 의미가 있다 하겠다. 특히 화가들의 위상 변화와 예술의지는 신분상승 욕구나 사회에 대한 저항으로 드러나며 전체적으로는 근대를 지향하고 있다.

근대에는 새로운 시대가 개막되는 분수령으로써 서화 협회의 기능과 활동을 중심으로 접근하고 鮮展을 통해 배출된 근대 화단을 이끌 신진들의 출현과 근대 6대 화가 중 한국적인 소재로 전형적인 실경산수를 지향했던 청전이상범, 심산 노수현, 소정 변관식 등을 중심으로 그 들의 작품세계를 살펴보고 끝으로 호남화단에 실경산수를 뿌리내리게 하고 발전시킨 남농 허건의작품세계를 알아보고자 한다.

남농의 작품세계는 4기로 나누어서 볼 수 있는데 1기는 전통화 수련기, 2기는 일본화 영향기, 3기는 남농화 모색기, 4기는 정착기로 남농의 조형성 의 변형과정들을 연구하고, 또한 남농이 호남화단에 끼친 영향과 그의 年普 를 나열해 보았다.

이처럼 조선후기에서 근대에까지 이르는 실경과 남농 허건의 예술세계를 통해 우리 민족의 회화상이 자주적, 변혁적 측면으로 확대되어 졌음을 인식 하고 호남화단에 큰 영향을 끼친 남농을 재조명해 보고자 한다.

#### II. 실경의 의미와 역사성

실경산수화란 종래의 관념적인 표현에서 탈피하여 실존하는 자연경관을 소재로 하여 實寫하였던 산수화양식으로 대상을 보고 느낀 미적 감각을 표출 하고자하는 예술회화이다.

조선시대 실경산수화는 16세기 사대부 지성인들의 자각에 의하여 일기 시작한 실학사상이후에 발생한 것으로 중국에서 도입된 畵報式觀念山水에서 오는 이질적 자연배경에 의한 관념화 현상을 탈피하여 한국의 자연을 소재로 한 작가의 미의식을 바탕으로 탄생된 새로운 기법의 회화양식이다. 뿐 만 아 니라 민족적 자각의식의 발현으로 한국적인 문인화가 우리나라의 자연경관을 소재로 등장하는 문인화적 분위기의 실경산수화라 할 수 있다.

그 당시 회화의 大宗을 이루는 산수화에서는 관념적 중국산수화를 모방하던 단계를 벗어나 우리나라에 실재하는 경관의 사생에 주력하는 실경, 즉 실학사상을 바탕으로 한 사실성을 중시하는 독자적이며 한국적인 화법의 회화양식인 실경산수화가 나타난다.

실경산수화는 자연경관을 사실적으로 표현한 그림으로 이전에 중국의 화보만을 모방하여 그리던 초기의 산수화풍에서 벗어나 실경을 대상으로 하여 보다 사생 적이라 할 수 있다. 실경을 그린 예는 고려시대에 李寧이 있었으며조선시대에 와서는 〈金剛山圖〉를 비롯한 명소, 실경도의 제작, 선비들의 紀行詩文과 寫景으로 실경산수화의 유형과 기틀이 마련되었다.

이러한 전통을 바탕으로 18세기에 謙齊 鄭敾은 우리나라에 실재하는 경관의 사생에 주력하여 정선 특유의 진경산수화풍으로 발전시켜 일반적의미의 실경산수화와 정선에 의해 형성된 화풍인 진경산수화가 구분된다.1)

우리 미술사를 통틀어서 조선 후기만큼 매력적인 시기는 없을 것이다. 그어느 때보다 창조적 문화역량을 한껏 발휘하였기 때문이다. 조선 후기 미술의 발전은 건축, 도자기, 목칠과 금속공예, 불교미술, 등에 이르기까지 다방

<sup>1)</sup> 박차지현, 『청소년을 위한 한국미술사』 서울: 두리미디어, 2005, p. 189.

면에 걸쳐 풍성하였지만, 무엇보다 회화가 백미이다.

회화 중에서도 실경산수는 유람을 통해 발견한 조선 산천의 아름다움과 그속에 살고 있는 사람들을 사실적으로 담으려 했으므로 기존의 산수화와는 큰차이가 느껴진다.

이처럼 조선 풍과 개성적 독창성을 가능케 한 조선 후기의 회화사상은 사실주의 정신에 있다. 이러한 실경은 조선후기와 말기를 거쳐 근대와 현대에 이르기까지 계승 발전되어 왔으므로 그 역사성은 참으로 대단하다 하겠다.

#### III. 조선후기 실경 산수의 전개

#### 1. 조선후기 진경산수화와 풍속화의 발전

조선왕조 후기는 숙종 ,영조, 정조로 이어지는 문예부흥기로 우리나라 회화 사에서 가장 놀랄만한 업적을 남긴 시대로 가장 한국적이고 민족적인 화풍이 성립된 시기라고 할 수 있다.

조선조 중기 임진왜란과 병자호란 등 두 차례에 걸친 전란으로 국가 전체가 사회적인 혼란을 겪는 과정에서 후기에는 국력 피폐에 대한 반발로 지금까지 중국을 중심으로 한 가치설정이 동요되고 대신 외세의 물결에서 자신을 찾으려는 노력이 일각에서 일어나기 시작하여<sup>2)</sup> 국민들의 민족의식과 전반적인 의식이 고양되었다.

이 자각의 풍조는 이제까지 무비판적으로 숭상해오던 주자학의 실용성 없는 관념론 자체를 비판하고 淸, 나라의 考證學인 新思潮의 영향을 받아 실제의 현실적 문제, 도탄에 빠진 민생 문제를 해결해 보고자하는 시대적 요구로나타난다. 이러한 현상은 현실의식과 뚜렷한 민족 자각의식을 바탕으로 한실사구시를 추구하는 실학의 대두로 이어진다.

현실적인 문제들을 연구대상으로 삼아 비판적 태도를 취했던 실학은 영조적 자각과 조선이 스스로의 정신적 자각을 바탕으로 한 실학사상의 영향으로 문화 예술의 각 분야에서 커다란 변화가 일어난다. 이러한 자각으로 회화에서는 실경산수화와 민화, 풍속화 등이 나타난다.

회화 중에서도 실경산수의 발전은 경제성장을 토대로 한 봉건사회 해체기 내지 근대로의 이행기라는 커다란 사회 변동 속에서 다른 분야보다 당대 사람들의 의식변화와 미적 이상, 삶의 정취와 시대적 멋이 맞물려 더욱 빛을

<sup>2)</sup> 이동주. 『한국회화사』 서울: 瑞文堂, 1974., p. 136.

발하게 되었다. 이 시대의 회화는 대체적으로 일반과 보다 가까워지고 생활주변에 접할 수 있는 소재를 택하여 한국적 회화를 형성하였으며 淸朝의 康熙, 乾隆朝의 회화와 그곳에 전래되어 있던 서양화풍이 전해져 우리나라 회화의 발전에 영향을 미치게 되었다.3) 이와 같은 새로운 예술사조에 입각하여 발생한 이시대의 畵風을 살펴보면,

첫째, 조선중기이래 유행하였던 浙派系畵風이 쇠퇴하고 문인화, 남종화가 본격적으로 유행하게 되었다.

둘째, 남종화법에 기반을 두고 우리나라에 실제로 존재하는 산천을 독특한 畵風으로 표현하는 진경산수화가 謙齋 鄭敾을 중심으로 크게 발달하였다.

셋째, 조선후기 인들의 생활상과 애정을 해학적으로 다룬 풍속화가 김홍 도와 신윤복 등에 의해 풍미하게 되었다.

이 시기에 南宗·文人畵의 화관이 도입되어 조선후기 화단은 남종문인화가 주도적인 흐름이 되었다. 남종화법의 전개에는 南宗·文人畵論이 뒷받침되고 있었기 때문에 자연히 形似보다는 寫意를 중요시 하는 경향이 대두되어 참신한 畵風의 태동을 가능케4) 하였으며 이러한 남종화풍의 수용은 북경을 다녀온 사행원과 화원들에 의해 전래된 眞作이나 做作과 顧氏畵譜, 芥子園畵傳, 楓文齊畵譜와 같은 明. 청대의 화보들을 통하여 이루어진 것으로 여겨진다.

이와 같이 이시대의 산수화는 남종화법에 기반을 두고 생활주변에서 접할수 있는 소재, 즉 실경의 視感을 새롭고 독창적인 화법으로 발전되어 졌으며 사대부 문인화가들이 寫景에 동참함으로써 더욱 융성하게 된다. 이러한 실경산수화 에는 사대부 지성인들의 자각에 의하여 과거의 관념적이고 전통적인기법에 얽매인 고답적인 畵風이 아닌 문기를 강조한 여기적이고 감흥적인 필치가 부각되어 발전되어졌다.

고려 중기부터 전개되었던 기존의 실용적인 실경도는 17세기의 조선

<sup>3)</sup> 안휘준, 『한국회화사』 서울: 一志社, 1983, p. 211.

<sup>4)</sup> 아휘준. 『한국회화의 변천』 국보 10 회화. 서울: 藝耕産業社. 1989. p. 224.

중기를 통해 명산대천 유람 붐에 따른 紀遊圖, 즉 紀行寫景圖의 파급으로 勝景樂道의 요람과 臥遊를 위한 감상물로 인식 되면서 진경산수화로의 전환이 이루어지기 시작했다. 진경산수화는 숙종조 후반인 18세기 초에 이르러 정선의 대활약으로 확고한 새 경향을 수립하게 된다. 정선의 이러한 진경산수화 확립은 한국 회화사의 흐름 속에서 일대 변혁이었다.

진경산수화의 '眞景'이란 말 그대로 실재의 경치를 뜻한다. 즉 실경산수를 말한다. 그런데 당대에는 실경보다는 '眞景'혹은 '眞境'이라는 용어를 즐겨썼다. '眞境'은 신선이 사는 곳, 깨끗한 땅이란 의미를 가졌고, '眞'은 說文解字에 의하면 "仙人이 변형해놓고 하늘에 오른 땅(仙人變形而登天地)"의 뜻을 지녔다.5)

이로 보아 진경은 실경으로서의 단순한 경치 뿐 만 아니라 仙景의 의미까지를 내포했음을 알 수 있다. 후기에 그려진 진경산수의 대종이 평범한 주변, 세속의 풍경을 담은 것이 아니고 금강산을 비롯한 명승고적에 그 초점을 맞 춘 것도 이에 부합하는 사실이다.

그런 의미에서 진경산수화는 일찍부터 동양권에서 발달한 산수화의 개념과 무관하지 않다. 본래 산수화와 그에 대한 화론이 발달한 연유는 풍류적탐승과 속세를 떠나 심산유곡에 은일하려는 유·도가적 이상주의를 추종한데 있기 때문이다. 그러므로 동양의 산수화는 비록 관념적인 형식을 취한 듯하지만 실상 출발부터 실경적 요소를 바탕으로 하였다. 중국에서의 예를 봐도 화북 지방의 그림은 그곳의 경치를, 강남지방의 그림은 또한 그곳의 풍경을 배경으로 하였고, 양식적인 특징도 각 지역의 지세에 의해서 결정된 것이다.

그렇게 볼 때 우리에게 진경산수화의 출현은 당연한 논리이다. 다만 조선 초, 중기의 산수화 경향이 중국적 양식에 연연하다가 후기에야 정선이라는

<sup>5)</sup> 박차지현, 『청소년을 위한 한국미술사』 서울: 두리미디어, 2005, p. 174.

거장의 배출과 함께 정착되었을 뿐인 것이다. 즉 정선과 그 이후의 진경산수화는 산수화의 이상향적 여건을 중국의 화론이나 중국의 풍경에서 말미암지않고 우리의 산천에서 직접 찾게 된 것이다. 후기에 '眞景'이라는 용어가 새롭게 자주 등장하고, 조선적 산수 양식을 정형화한 진경산수화의 발달은 조선 성리학의 완성과 관련이 깊다 하겠다.

謙齋 鄭敾 (1676~1759)의 진경산수화는 한국회화사의 흐름 속에서 일대 변혁이었다. 정선은 금강산과 서울 주변을 비롯하여 한국의 자연을 나름대로 재해석하고 독창적인 표현의 진경산수화를 창출하여 한국 회화의 신기원을 이룩하였다. 실경을 그리는 전통은 고려나 조선 초.중기에도 있어 어느 정도 그 유형이 정해졌던 것으로 보이지만 실경 표현이 한국 회화에서 '진경산수화' 라는 회화 장르로 발전된 것은 실경을 자신의 회화세계에 적극 투영시킨 정선과 그 이후에서이다. 정선이 이룬 새로운 진경산수화는 조선 후기의 많 은 화가들을 자극하기에 충분 하였고, 정선은 후배 화가들에게 한국의 아름 다운 勝景 표현에 대한 인식을 일깨워 진경산수화의 선풍을 일으킨 셈이다.

정선의 출현으로 인한 진경산수화의 유행은 조선 후기 화단이 한국 회화에 남긴 큰 업적이며, 이는 前代의 전통화풍 계승이나 18세기에 새로이 부상한 남종화풍과 풍속화의 유행 및 서양화풍의 유입 등 조선 후기의 여러 경향과 맥이 닿는 것이다.6)

우리식 산수화를 개벽한 정선의 진경산수화는 금강산, 서울과 근교, 한강 주변의 승경과 고적을 그린 작품들이 많으며 그 외에도 전국의 명소들이 고 루 등장한다. 그가 실경을 사생한 것은 全景圖 형태로부터 자연의 특징적인 부분을 압축한 단일 畵材까지 매우 다양하다. 자연의 절묘한 특색을 추출하 는 안목이나 계절과 일기에 의해서 변화하는 형상의 인상적인 순간포착 감각 도 뛰어나다. 이러한 정선의 진경산수화풍은 당시 화단에 유행하기 시작한 피마준이나 미점등 남종화법을 바탕으로 하였으며, 조선 중기에 유행했던 浙

<sup>6)</sup> 안휘준, 『조선왕조 후기 회화의 신동향』 고고미술 134호, 서울: 한국미술사학회, 1977, p. 8~22,

派 화풍의 잔영도 엿보인다. 괴량감 넘치는 대부벽준 형태의 積墨岩皴法이 그 잔영이고, 거침없이 힘차게 내리그은 수직준법과 한손에 붓 두 자루를 쥐고 그리는 양필법은 진경 표현의 정선식 화법이다.

그럼에도 불구하고 정선이 언제부터 실경을 그리는 일에 관심을 갖기 시작하였는지 또 어떤 연유로 해서 우리의 자연에 심취하였는지 개인적 동기가명확히 밝혀져 있지 않다. 그리고 그의 진경산수화는 분명 그 이전 실경도의전통을 이었을 것이나 연계시킬 수 있는 유작을 찾기 어렵다. 그의 현존하는유작들 가운데 제작 연대가 밝혀진 작품은 중년이 넘어서 그린 것들이며, 대부분 그의 전형적인 화풍이 형성된 이후의 작품으로 거론된다. 다만 실경화의 시작이나 심취 계기는 畵名으로 官路에 들어선 만큼 당시의 명사들과의교유를 통해서 가졌던 詩會나 契會의 기념화 제작 등 사회적 요구에서 출발하였을 것으로 추정된다. 이는 현존하는 진경산수 작품 가운데 상당량이 문인 관료들과의 교유관계에 의해서 제작된 것임을 통해서도 엿볼 수 있다.

정선의 진경산수 가운데 지금까지 알려진 예를 정리하여 보면 연대가 밝혀진 작품은 30대에서 80대까지 20건 정도이다. 이들을 종합해보면 대략 3기로 구분된다. 30대에서 50대 전반까지는 정선 화풍의 형성기로 작품 활동에참여 하였고, 50대 후반~60대 말은 화풍의 완성기로 외직에 나가 폭넓은 詩畵 교유를 가졌으며, 70~80대는 완숙기로 長壽의 예우를 받았다.7)

정선의 진경산수화 중 연대가 밝혀진 초기 작품은 국립중앙박물관 소장의 금강산화첩이다. 이 화첩은 13점의 금강산 승경도가 그려져 있는데 이 화첩에 그려진 13점의 금강산경도들은 단발령망금강산도, 內金江山圖(圖 1)에서 옹천도에 이르기 까지 내·외금강, 해금강의 명승고적을 담은 것이다. 화면에 잡은 경치들은 차후로 제작된 금강산도들과 같은 모습이고 그림에는 모두 특징 있는 곳의 이름을 적어 넣었다. 이 화첩의 금강산경도들은 정선 화풍의 형성과정을 알 수 있게 해주고 안정된 묘사력을 갖추고 있으나 화면의 짜임

<sup>7)</sup> 이동주, 전게서, 서울: 瑞文堂, 1974, p. 150.

새나 筆勢가 좀 약한 편이다.

그 예로 내금강산도를 보면 부감법의 조망, 皆骨岩峯의 수직준법, 土山의미점 등 이미 그 시기에 정선의 독자적인 금강산 표현법이 설정되어 있지만, 전체적인 조화미와 필력이 부족한 느낌이다. 그리고 옹천도의 암면 표현에도 그의 활달한 적묵법이 나타나 있지 않고 조심스런 건필수묵의 덧칠을 가한 정도이다.

초기 화풍의 성향은 50대 중엽까지의 雙度亭圖(1721년경), 西傳古忙都城圖(1730), 西交傳意圖(1731) 등 서울 실경도 에서도 나타난다. 이 시기의 주목되는 실경도는 하양현감 재직시 인근의 星州를 방문해서 그린 것으로 보이는 쌍도정도이다. 이 그림에는 수양버들의 늘어진 가지나 산악의 잔주름 표현에 평행하는 붓 자국의 중복이 두드러지는데, 양필법을 사용한 점이 눈에 띈다.8)

쌍도정도 이후 50대 중반까지는 자신의 개성적인 화법이 개발되었지만 아직 실경에 대한 자신감 넘치는 해석과 표현력은 진척되어 있지 않았음을 엿볼 수 있다.

미완의 정선 화풍은 50대 후반~60대에 결실이 이루어졌다. 이 시기는 청하, 양천의 수령을 지내며 名流들과 접촉하는 등 역시 정선에 있어 가장 왕성했던 활동기이다.

50~60대 작품 가운데 대표작은 1734년 겨울에 그린 金剛全圖(圖 2)이다. 이 그림은 화면에도 드러나 있지만 書題詩에서도 주변의 요구가 아닌 자의적여행에 의한 제작이었음을 읽을 수 있다. 9) 내금강의 전경을 담은 이 작품은 부감법의 원형구도, 수직준법과 미점의 대조와 조화, 皆骨雪峯을 드러낸 담채표현 등 정선의 금강산 화풍의 완성을 보여준다. 즉 1711년에 그린 내금강산도와 비교할 때 흡사한 내용이지만, 경물을 집약한 화면 구성의 응집력이나

<sup>8)</sup> 이태호, 『겸재 정선의 쌍도정도』 서울: 가나아트, 1990, 11,12월호, p. 89~93.

<sup>9)</sup> 박차지현, 전게서, 서울: 두리미디어, 2005, p. 125.

힘찬 필세는 혁신적인 탈바꿈이며 정선 화풍의 완성을 제시 하는 것이다.

또한 정선 화풍의 완성은 1739년에 그린 淸風溪圖를 비롯하여 亭子淵圖 (1738), 毓祥廟圖(1739), 西園小亭圖(1739), 京郊名勝帖(1740~41) 등 서울과한강 일대의 명승도 제작에서도 잘 나타난다. 이들 60대의 진경 작품들은 그의 화풍이 당시 화단에 유포된 남종화풍을 바탕으로 형성되었음을 말해준다. 즉 습윤한 피마준법, 듬성이 찍은 미점과 태점, 수목 표현 등 남종화풍을 우리의 실경 형상에 어울리는 필법으로 소화한 화풍이 무르익어 있다.

그리고 동적인 대각선이나 사선의 화면구성, 바위 표현에 부벽준을 변형시킨 필치의 적묵법, 능란한 편필과 직필의 'T'형 소나무 묘법, 양필법 구사 등전형적인 정선 화풍이 완전하게 형성되어 있다.

이러한 전형의 정선 화풍은  $70\sim80$ 대에 와서 완숙한 세련미의 절정에 이른다. 즉  $50\sim60$ 대 화풍은 70대에도 계속되어 더욱 힘차고 남성적인 필치가 두드러졌다.

그 대표적인 예로 1746년에 그린 無鳳山中圖, 楓溪遺宅圖, 仁谷精舍圖 등 四景圖와 1751년에 그린 仁王霽色圖가 있으며, 이 외에도 말년의 무르익은 화풍을 지닌 여러 진경 작품이 많이 전한다.

76세 때 그린 仁王霽色圖(圖3)는 金剛全圖, 正陽寺圖(圖 4)와 함께 그의대표작으로 손꼽히는 역작이다. 윤오월 한여름 소나기가 지나간 뒤 비에 젖은 인왕산 바위를 포착하여 실경의 인상적인 순간을 작품화한 천재성이 돋보이는 그림이다. 화면을 압도하는 인왕산 바위의 대담한 배치와 짜임새 있는 구도, 비에 젖은 암벽의 중량감을 잘 살린 積墨의 표현은 정선 만년의 기지와 필력이 번득이는 得意作임을 대변해준다.10) 이처럼 정선의 진경산수화는 50대에서 60대, 70대로 말기에 오면서 더욱 완숙하여 지고 독자적인 경지로무르익었다. 수묵의 구사나 필력은 사생적 태도를 벗어나 더욱 자연스럽고활달해져 화면에 생기를 불어넣으며 대상에서 받은 감명을 극대화해내고 실

<sup>10)</sup> 박차지현, 전게서, 서울: 두리미디어, 2005, p. 130.

경의 기억이나 인상에 의한 대담한 재구성과 변형을 보여준다. 그리하여 정선은 우리의 산천을 예술적 감동으로 승화 시켰고, 한국 진경산수화의 정형을 이룩한 것이다.

진경산수화의 유행은 정선에 의하여 주도되었고 한국적인 화풍이 확립 되었지만 그 이후에도 여러 화가들에게 계승되면서 새로운 실경 표현의 성향이나타났다.

정선 화풍을 따른 화가들을 중심으로 그 유행과 변모의 추이를 살펴보고 그 이후의 진경산수 발전에 대해 알아보고자 한다.

18세기 화단의 새로운 움직임과 함께 정선의 영향을 받아 우리의 풍경에 매료되어 실경을 그리는 일에 참여한 화가들이 속출하였다. 근래에 와서 그들 정선의 화법을 따른 일군의 화가는 '정선파(겸재파)' 혹은 '정선 일파'로 불린다.11)

정선파 화가로 규정짓게 하는 정선의 화풍은 수직준법과 미점의 금강산경 표현, 습윤한 피마준법과 듬성한 태점, 편필의 'T'형 소나무를 비롯한 수목묘 법, 대부벽준을 중첩시킨 농묵의 암준법, 그리고 半조감도적인 全景圖 형식의 구도 등으로 집약된다.

이처럼 정선의 화풍을 배운 정선파 화가들로는 강희언, 김윤겸, 정선의 손자인 정황, 최북, 김응환, 김석신 등이 지목된다. 그리고 김유성, 장시흥, 정충엽, 김득신 등도 진경 표현에 정선 화풍을 충실히 수용하였고 잘 알려져 있지 않은 화가인 거연당의 작품이나 민화풍의 금강산 그림에서도 정선의 畵意를 강하게 느낄 수 있다.

이러한 18세기 중엽에서 19세기 초에 활동한 정선파 화가들은 크게 두 부 류로 구분된다.

그 하나는 1710~30년대에 태어난 화가들로 정선에게 직접 그림을 배웠거 나 접촉했을 가능성이 짙은 세대이며, 또 한 부류는 1730년대 이후 출생하여

<sup>11)</sup> 이동주, 전게서, 서울: 瑞文堂, 1974, p. 140.

18세기 후반~19세기 초에 활약한 화가들로 정선 사후 작품을 통해서 간접적으로 전수한 세대이다.

전자의 경우는 강희언, 김윤겸, 정황 등이 해당되며 이들의 진경산수화에는 정선을 바탕으로 비교적 개성적인 자기 화풍을 세우려 한 의도가 어느 정도드러나 있다. 후자는 최북, 김응환, 김득신, 석신 형제 등으로 전자의 화가들에 비해 정선을 답습하는 것으로 그쳤다. 그리고 두 부류는 신분상으로도 구분되는데 전자는 雲科에 급제한 강희언, 명문 사대부가의 서출인 김윤겸 등당대에 지식층으로 부상한 중인 계열의 작가들이고, 후자는 모두 도화서 출신들이어서 흥미롭다. 그럼 이들의 진경 작품을 하나하나 구체적으로 훑어보겠다.

정선 일파의 진경 작품 가운데 가장 주목되는 대표작은 강희언이 그린 仁 王山圖(圖5) 이다. 澹拙 姜凞諺(1738~92년경)은 본관이 진주로 자는 景運이 고 영조 30(1754)년 雲科에 급제하여 監牧官을 지냈다.12)

그의 작품으로는 알려진 것이 많지 않고 풍속화로 石工圖(국립중앙박물관소장)와 士人三景이라는 작품이 들어 있는 풍속진경화첩(개인소장)이 전해오고 있다. 그의 진경 작품은 대표작 격인 仁王山圖 외에 공개된 것이 드물다.

眞宰 金潤謙(1711~75)은 정선의 화법을 소화하여 자신의 개성적 화풍을 구축한 진경산수 화가이다.

김윤겸은 당대의 명문인 안동 김씨 김상헌(1570~1652)가의 후손으로 老稼齋 김창업(1658~1721)의 서자이다. 그는 진주의 召忖察訪을 지냈고, 그의집안과 정선이 가까웠던 것으로 미루어 정선에게 직접 사사하였을 것으로 추측되는 화가이다.<sup>13)</sup>

김윤겸의 현존하는 진경산수 작품을 볼 때, 그는 금강산을 비롯한 전국 명승의 기행과 사경에 심취하였고 대작보다는 현장 사생의 扇面畵나 화첩류

<sup>12)</sup> 이순미, 『담졸 강희언의 회화 연구』 홍대 대학원, 1995. p. 200.

의 소품을 남기고 있다. 주로 심산유곡이나 해변을 배경으로 바위와 물을 즐겨 그렸으며 화재의 선택에서도 그의 개성이 잘 나타난다. 김윤겸의 작품들은 정선 화법을 바탕으로 하여 나름대로의 자기 화법을 보여주는 38세 이후중·장년, 만년기의 것들이다. 진경산수화 중 연대가 밝혀진 그림은 1748년(38세)에 그린 신평천의 東山溪亭圖, 1756년(46세)에 그린 眞珠潭圖, 1763년(53세)에 그린 石門圖, 1768년(58세)의 金剛山畵帖, 1771년(61세)작인 蔥秀山圖(圖 6) 등이다.

정황(1735~1800)은 겸재 정선의 손자로 호가 巽庵이라는 사실만 전해올뿐이며 구체적인 행적은 알려져 있지 않았다.<sup>14)</sup> 그의 작품은 정선을 따른 진경산수가 많고 가업을 이어받은 겸재파 화가로 지목되고 있다. 그의 진경산수는 지금까지 露積淬澤圖(圖 7)를 제외하고는 알려진 것이 많지 않으며, 근래에 와서 楊州松楸圖, 東郊行樂圖등이 소개되었다.

최북(1712~86)은 괴팍한 성격, 奇行과 醉僻으로 많은 일화들을 남겼을 뿐구체적인 생애가 거의 밝혀져 있지 않은 화가이다.15) 그는 영조년에 화원 이성린과 함께 통신사 일행을 따라 일본에 다녀왔으며, 그가 활동한 시기는 畵跡이나 행적으로 미루어 1740년대에서 1780년경 사이이다. 그림을 그려 먹고산다 하여 호생관이라고 自號했고, 居其齋 혹은 三奇齋, 星齋, 坐隱등의 별호도 사용하였다. 초명은 埴이었으며 北을 破字하여 七七이라 했다. 그에 관한일화가 보여주듯이 그는 한곳에 얽매이지 않고 자유스럽게 자신의 화업을 계속한 듯하며, 그의 회화 역시 직업화가적인 필치를 벗어난 호방한 격조도 지니고 있다. 그의 진경 작품으로는 島潭圖 ,表訓寺圖(圖 8)를 비롯한 몇 점의 금강산도가 알려져 있다. 이들은 그의 특색 있는 산수화풍과 달리 정선을 따랐고 심사정의 화풍을 함께 혼용하기도 하였다.

復軒 김응환(1742~89)은 영조, 정조년간의 대표적인 도화서 화원으로 상

<sup>14)</sup> 박차지현, 전게서, 서울: 두리미디어, 2005, p. 196.

<sup>15)</sup> 유홍준. 『호생관 최북』 서울: 역사비평. 1991년 가을호. p. 384~404.

의원 별제와 찰방을 지냈다. 본관은 개성이며 그의 집안은 조서 후기에 많은 화원을 배출하여 이름난 화원 가정을 이루었다.

김응환의 작품 개관은 금강전도(圖 9)를 제외하고는 뚜렷이 밝혀진 예가적지만 그 나름대로 신선한 감각을 지닌 산수화가 눈에 띈다. 그런데 그의금강전도는 역시 정선의 진경산수화를 계승한 것들이다. 정선의 전형적인 금강산 화법을 따른 김응환의 작품으로는 復軒, 白華시화첩의 첫 장에 그려진금강산전도가 있다.

김석신의 형인 김득신(1754~1822)도 김홍도의 인물, 풍속화풍을 계승한 화가로 알려져 있지만 진경 그림에서는 정선을 따랐다.

간송미술관 소장의 白岳山圖를 보면 백악산을 표현한 미점이나 진한 적묵의 암준법 등 정선 화법이 강하게 눈에 띈다. 이 그림은 김석신에 비하여 정선을 답습한 데 그쳤으나 좌측 백악 주봉과 원경의 북한산, 하단 안개 속에 펼쳐진 京內洞里등 화면 포치에 그의 화격이 나타나 있다.

조선후기는 진경산수화와 더불어 풍속화의 발전 또한 과속화 되는데 특히 김홍도와 신유복에 의해 중흥기를 맞이하게 된다.

사실 풍속화는 조선후기에 그려진 것은 아니다. 고구려 고분 벽화에 사람들이 사는 일상의 모습이나 풍속을 그린 그림들이 그려져 있는 것에서 알 수 있듯이 풍속화의 역사는 매우 오래되었다. 이러한 풍속화는 조선 초기에 이르러 통치자들에게 백성들의 어려운 삶을 잊지 않게 하려는 목적으로 그려졌다. 조선은 국초부터 농사짓는 모습을 담은 풍속화를 왕의 처소에 둠으로써왕이 농사의 소중함과 백성들의 고단함을 잊지 않도록 했다.

조선후기에 들어서는 풍속 화가이자 문인화가인 윤두서, 조영석이 풍속화를 그렸다. 그런데 이들의 풍속화는 그림 속 인물들이 현실 속의 인물이라기보다는 산수화 속 주인공들처럼 정적이고 고상하게 보인다는 점에서 일정한한계를 안고 있었다.

서민들의 활기차고 생생한 일상이 반영된 풍속화가 제대로 그려진 것은 김

홍도가 활동했던 정조 연간(1752~1800)에 들어서면서부터이다. 정조는 즉위 당시부터 태평성대를 구현하고자 많은 노력을 아끼지 않았다. 이러한 이상을 실현하기 위해 정조는 정치개혁과 문화사업을 적극적으로 추진했고 화원들에 게는 당시 백성들의 실생활을 그리게 하여 백성들의 풍속을 이해하고 교화하 는 수단으로 삼고자 했다.

바로 김홍도는 정조가 가장 총애하던 화원으로 정조가 바라는 태평성대의 이미지를 그림 속에서 생생하게 구현한 화가였다. 그의 풍속화 속에 등장하 는 인물들은 하나같이 얼굴에는 흐뭇한 미소를 띠고 체격도 적당히 살이 올 라 있다. 이것은 태평성대의 은혜를 입고 있는 행복한 피지배 계급의 이미지 인 것이다.

김홍도는 30~40대에 풍속화를 많이 그렸다. 처음에는 화첩형식이 아니라 병풍으로 된 풍속화를 그렸는데 이처럼 풍속화를 병풍으로 제작했다는 사실은 당시에 이미 풍속화에 대한 인식이 높았고 그 수요가 많았다는 것을 말해준다.

김홍도가 30대에 서민들의 생활을 주로 그렸다면 40대에 들어서면서부터는 시와 음악을 즐기는 풍류객들의 모임이나 여행에서 본 풍속장면을 많이 그렸다. 예를 들어 <檀園圖>와 같은 작품은 김홍도가 자신의 정원인 단원에서 벗들과 모임을 가지는 장면을 그린 그림이다. 김홍도는 거문고와 대금을 잘연주했다고 하는데 집안에서 거문고를 뜯고 있는 남자는 김홍도 자신으로 보인다.

김홍도가 40대에 그린 풍속화는 주제가 달라졌을 뿐만 아니라 표현방식도 많이 달라졌다. 배경을 생략하고 풍속 장면만을 그리던 것과는 달리 주변의 풍경도 함께 그리게 되는데 <단원도>에서는 정원에 있는 연못과 괴석, 학, 오동나무까지 자세하게 묘사되어 있는 것을 알 수 있다. 또한 나무의 표현기법이나 전체적인 분위기가 남종화적인 표현으로 바뀌고 있다는 것도 알 수 있다. 50대 이후 김홍도는 능숙하고 빠른 필치로 아담한 정취와 서정이 넘치

는 풍속화를 그리게 된다.

대표작으로는 '기와이기(圖10), 타작, 씨름, 나뭇짐을 진 목동(圖11), 목동귀 가도(圖12)'등이 있다.

두 번째로 풍속화의 대표적인 작가인 신윤복을 살펴보고자 한다. 신윤복 (1758~?)은 조선후기의 풍류객들을 그린 풍속화를 많이 남겼다. 김홍도의 풍속화에 등장하는 인물들이 주로 일을 하고 있거나 일을 하다가 쉬고 있는 모습이었다면 신윤복의 풍속화에는 대개 술을 마시거나 춤을 추고 뱃놀이를 하는 '놀이하는 사람'이 주인공으로 등장한다.

신윤복의 풍속화에 이러한 인물들이 당당하게 등장하게 된 것은 조선후기의 경제적 발전과 관련이 깊다. 서울이 상업 발달로 도시화되면서 이전까지 농촌과 다름없었던 서울에는 큰 변화가 생기게 된다. 경제적 여유로 인한 여가가 늘어나면서 놀이와 유흥 문화가 발달하게 된 것이다.

신윤복의 풍속화에는 다른 화가들의 그림에는 좀처럼 등장하지 않는 기생이나 별감, 나장과 같은 유흥계에 드나들던 인사들이 주인공으로 등장한다. 이러한 인물들은 기존의 회화에서 거의 다루어지지 않았던 인물들로, 이들의모습은 약간 퇴폐적이고 향락적이다. 이처럼 신윤복은 당시 쾌락적이고 유흥적인 도시 분위기를 가장 잘 체득하고 그것을 도시적인 감각과 세련미가 넘치는 그림으로 표현할 줄 아는 화가였다. 이와 같이 신윤복 풍속화의 통속성과 향락성은 김홍도의 풍속화에서 보이는 건전하고 소박한 서민적인 특징과는 분명 다른 모습이라고 할 수 있다.

그의 대표작으로는 '처네를 쓴 여인(圖13), 어물장수(圖14), 蓮塘夜遊, 月下 情人'등이 있다.

이상과 같이 성장하고 유행한 후기의 풍속화는 김홍도, 김득신, 신윤복의 작품이 보여주듯이 민중의 생산 활동과 그 과정속의 생활 습속에서 양반이나 부민층의 유흥, 사대부의 풍류적 생활상에 이르기까지 다양하게 담아내면서 시대감정과 사실정신에 기초한 회화성을 탄탄하게 다져 놓았다. 뿐 만 아니라 다양한 계층의 일상생활에 얽힌 이야기와 표정들, 사람들 사이의 관계 등 인간을 주제로 한 이 풍속화에는 다른 어느 회화영역보다 조선인의 삶에서 풍기는 멋과 향기, 해학미가 한껏 깃들여 있다. 그리고 당대의신분, 복식, 생활풍습의 변화 등 사회상을 구체적으로 조명해 볼 수 있는 문화 사료적 가치가 풍부하다.

나아가 조선후기 풍속화의 위대함은 혼돈과 갈등으로 점철되어 중심을 잃은 우리시대의 현실과 민중 삶을 형상화 하는데 더없이 소중한 전거이고 예술적 재부라는 점이다.

### IV. 남종화의 유입과 진경 산수

#### 1. 진경산수화와 풍속화의 퇴조

18세기 영조와 정조년간 정선과 그의 영향아래 형성되었던 정선 일파, 그리고 선비화가들의 참여로 융성하였던 진경산수화는 19세기 전반 순조년간이후로 급격한 쇠잔을 보인다. 19세기의 진경산수화는 1820~30년대까지 활약했던 몇몇 화가들 선비화가로 기행사경에 심취했던 지우재, 정수영과 화원인 김홍도, 이인문, 김석신 등을 제외하고는 뚜렷하게 드러난 작가가 많지 않다.

그 중에서도 정조년간에 들어서면 김홍도를 주축으로 현실감을 보다 강조한 풍속화의 번창과 함께 회화의 세련미, 다양한 영역으로의 확장이 눈에 띈다. 그런 풍토에서 진경산수의 퇴조는 진경을 그리는 일에 대한 강한 매력이 풍속화 등 다른 유형으로 분산되었기 때문이다. 비록 정조의 등극, 김홍도의 출현으로 진경산수는 오히려 세련된 회화성으로 질적인 발전을 잠깐 이루어

가기도 했지만 이는 오래가지 못했다.16)

이런 변화와 새로운 양식의 제시는 정선. 심사정의 금강산도를 비교하여 영조대의 진경산수의 한계를 지적한 강세황의 화평에서 잘 읽을 수 있다. 이처럼 강세황은 영조시대 진경산수의 약점을 둘 다 지적하였다. 진경의 현장성과 탁 트인 시각이 부족했던 전반기의 엄격함을 꼬집은 것으로 후반기에올 새로운 미감을 요구하고 방향을 제시해준 것이다. 그가 제시한 새로운 조형감각은 후반기 화단에 수렴되어 김홍도에 의해 결정되었다.17)

김홍도는 정선에게서 부족했던 현장감의 寫眞개념과 심사정에게서 결핍되었던 폭넓고 高浪한 시각을 보완해서 자기 양식을 완성하였다. 즉 김홍도의 진경산수화는 정선에의 감명에서 출발하였으나 형식화된 정선 일파나 선비화가들의 한정된 기행작업을 탈피하여 새로운 변화를 낳은 것이다. 다시 말하면 영조때 정선 진경산수화의 큰 울림이 담긴 야성미를 순화시켜서 현장감넘치는 사실성을 바탕으로 세련화 시킨 것이 김홍도의 실경작품이다. 그것은바로 영조 때 보다 정조시대의 미감과 문화감각의 성숙을 말해준다.

조선말기, 19세기 후반에는 진경산수화에 대한 관심이 낮아진 듯 했지만 정선 이후 진경산수화의 유행과 변모는 18세기 화단에서 비중이 컸던 화가들의 참여로 개성적인 화풍을 형성하여 한국 산수화의 전통을 확립케 하였다. 즉 정선과 18세기의 진경산수화에서는 한국 진경에 대한 애정과 주변의 아름다운 실경에서 찾은 소재 선택, 사실주의에 입각하여 현장에 충실한 사생 적발상 등이 두드러지게 부상하였다. 특히 진경에 대한 참신한 해석과 표현은현대적인 감각이 물씬 풍기며, 서구 근,현대의 수채화를 연상케 하는 담채와 담묵 화법 등은 정선을 탈피하여 새롭게 개발된 화풍으로 괄목할 만하다. 그리고 정선의 진경 표현이 대담하고 인상주의적인 데 비하여 그 이후의 진경산수화에서는 과장과 변형보다 현장을 충실히 옮기려는 사생적 태도가 두드

<sup>16)</sup> 박차지현, 전게서, 서울: 두리미디어, 2005, p. 180.

<sup>17)</sup> 박차지현, 상게서, 서울: 두리미디어, 2005, p. 181.

러진다.

정선을 따른 화가들은 정선의 위업을 계승하여 조선 후기 회화에 진경산수화를 발전시킨 주역들로서 정선의 독보적인 위치를 다시 한번 실감케 해준다. 그런데 이들은 강희언, 김윤겸, 정충엽 등 신분상 일반 사대부 층에 들지않는 화가들과 김유성, 김응환, 김석신 등 도화서 출신 화가로 이루어져 있다. 이처럼 정선의 영향이 선비 층에까지 깊게 파급되지 않은 것은 조선 초기의 화원이며 대가로 손꼽히는 안견의 화풍이 선비화가들에까지 폭넓게 수용된 사실과 좋은 대조를 이룬다.18)

그리고 정선의 진경 표현 화법은 김홍도와 이인문 까지를 그 하한으로 보더라도 불과 한 세기를 넘지 못하였다. 즉 정선의 영향은 진경산수화가 가장활발했던 영조 말년과 정조년간(재위 1776~1800)에 절정을 이루었지만 심사정, 이인상, 강세황, 김응환, 김홍도 등의 변형보다 착실한 현장사생의 화풍이가미되면서 점차 변모되고, 순조년간(재위 1800~34) 이후로는 김홍도의 역량이 부각되면서 쇠퇴하였다. 이는 당시 선비들이 남종문인화 우위를 내세운데서 그 연유를 찾아 볼 수 있으며, 근대로 이어지는 시대적인 변화의 속도가 빨라졌기 때문이기도 할 것이다.

이상과 같이 18세기에 성행하였던 진경산수화는 19세기에 사회적인 과도기 현상과 화단의 동향에 편승하여 순조년간을 고비로 쇠잔하였다. 그렇지만 금강산을 비롯한 승경에 대한 동경과 여행, 명승을 사생하는 일은 그치지 않고 그 화맥이 이어졌다. 그러한 전통은 근. 현대 화단에서 변환되고 부흥하여 안중식, 조석진, 김규진 등에서 이상범, 변관식, 이용우 등의 향토색 짙은 화풍을 펼친 화가들로 이어져 현대 한국화의 활로를 찾을 수 있는 토대가 됐다여겨진다.

18세기 후반 김홍도에서 19세기 1810년대의 김득신과 신윤복으로 이어진 풍속화는 농업중심의 사회상에서 도시 문화로의 변화를 담으면서 형식미가

<sup>18)</sup> 아휘준. 『한국회화사』 서울: 一志社, 1983, p. 262~263.

갖추어지게 되었지만 19세기 이후 급격한 쇠퇴의 길로 접어들게 된다.

그 이유는 대부분 새롭게 변화되는 사회상을 포착하기보다 답보적 수준에 머물었고 신윤복이나 김득신처럼 풍속화가라고 할 만한 작가도 배출하지 못하였기 때문이다. 일정하게 회화적 수준을 유지한 몇몇 화가들의 작품을 제외하면 耕織圖流의 틀에 박힌 병풍용 장식 그림이 주종을 이루었고, 도색적인 춘화류 화첩 그림이 제작되기도 하였다.

경직도류 병풍 그림은 고작 선배화가들을 모방하거나 중국식 빈풍칠월도와 농서류의 삽도에 기초하는 데 그쳤다. 주제 상으로 과거회귀임은 물론 표현 기량 역시 춘화류의 그림들과 마찬가지로 현저히 떨어지고 말았다. 기량의 약화는 선배들의 사실정신을 계승하지 못한 점, 더욱이 급변하는 사회상에 무관심한 채 답습한 것이 그 근인이다. 사회 전반에 변혁시대를 채울 새로운 문화적 역량이 미치지 못했던 데서도 그 원인을 찾을 수 있을 것이다.

조선후기의 풍속화는 19세기에 들어서면서 현실감이나 회화 기량이 떨어지고 형식화하는 반면, 민간생활 속의 장식 그림으로 정착 되면서 양적 증가가 이루어진다. 대표적으로 세시풍속을 담은 耕織圖流의 병풍그림이 있다. 민간에까지 유행한 경직도는 대부분 화가가 알려져 있지 않다. 화원풍의 섬세한 채색화로부터 조악한 필치의 그림까지 차이가 나는데, 내용은 대체로 농가의 세시풍속을 복합해놓은 것이다. 정월부터 동지선달까지 계절 풍경과 함께 한 화면에 두세 가지 농사일이나 생활상, 놀이문화를 배치한 산수풍속도류가 많다. 이러한 병풍 가운데 화가의 이름이 밝혀진 예로는 希園 이한철의도서가 있는 '경직도 열폭 병풍'이 있다.

민간화가의 경직도 병풍은 이런 화원풍의 형식을 기본으로 하여 널리 유행했을 것이다. 묘사력이 현격하게 떨어지지만 해학적인 소재의 등장이나 재미있는 도상해석들이 엿보이며, 일반적으로 당시 민화들이 지닌 소박한 해학성이나 재치 넘치는 변형의 파격미를 취한 경우도 많다.19)

<sup>19)</sup> 이경숙. 『조선 후기 농경도 연구』 경북대학교대학원 석사학위 논문. 1993. p. 135.

그런데 이한철의 '경직도 열폭 병풍'을 비롯한 19세기 필자미상의 경직도들은 형식화 경향이 두드러지면서 시대정서나 현실감을 찾아볼 수 없는 게특징이다. 김홍도, 김득신, 신윤복의 풍속화에서 크게 퇴행한 것이다.

경직도 병풍이나 이런 流의 그림에 대한 비판적 시각은 당대에도 제기되었다. 다산 정약용이 題西湖浮田圖라는 시에서 농촌 실정과 비교해 쓴 화평은 시사하는 바가 크다.<sup>20)</sup> 그의 진보적 사회상이나 문예관에 걸맞게 19세기경직도류의 비현실적 성격을 구체적으로 거론하고 있기 때문이다.

그런데 신윤복의 풍속화는 변동기 시대감정의 한 단면만 드러내었을 뿐 더이상 근대양식으로 진척되지 못하였다. 오히려 그 이후 19세기 풍속화는 독창성이나 개성적 화풍의 개발보다 김홍도, 김득신 화법을 답습한 형식주의 경향으로 흐르게 된다.

주제의식에서도 중국식 경직도류를 번안한 세시풍속도 병풍이나 춘화첩 등 대중적 정서에 부합하는 풍속화의 수요 확대가 엿보이나 급변하는 사회 변동 기의 현실감을 실어내기에 역부족 이었다.

이러한 퇴조현상은 풍속화가 봉건 문화 속에서 꽃핀데 따른 것으로 봉건 사회의 몰락기라는 시대적 속성과 맥을 같이하는 것이다. 그 이후 식민화를 맞게 되는 19세기 사회의 특수한 여건과 맞물려서 근대회화로의 발전은 저지 되지만, 명맥은 유지되었다.

#### 2. 남종화의 발전

조선말기는 정치·사회 전반적으로 혼돈과 절망의 시기였다. 세도 정치의 폐단으로 정치는 파탄에 이르고 사회체제가 흔들리는 어려움을 겪었다. 그러 나 이러한 혼돈 속에서도 새로운 가능성과 희망은 탄생했다. 비록 문벌 세력 들은 자신들의 기득권을 지키기 위해 보수와 전통을 강조했지만 점차 성장하는 증인과 상인, 농민 계층의 자각과 힘은 새로운 사회를 위한 변화의 기폭제 역할을 하였다.

이 시대의 미술은 전 시대에 이어 문인 문화의 전통을 충실하게 이어갔다. 특히 문인들의 고상한 심의를 담은 남종화는 조선말기에 이르러 최 정점에 다다른다.

이렇게 문인들이 주도하는 문화는 주류를 형성하여 갔지만 점차 세력이 커가는 일반 백성들의 취향과 요구도 미술에 새로운 바람을 일으키는 요인이되었다. 새롭게 수요자로 등장한 일반 백성들은 쉽고 빠르게 이해될 수 있는 감각적이고 장식적인 미술을 선호했다. 이러한 시대적 배경을 바탕으로 남종화는 발전하게 된다.

남종화는 渲染의 필법을 써서 부드러운 정서를 표현하는 수묵화풍 위주로 당대의 시인이자 화가인 왕유를 중심으로 詩文書畵를 표현하는 예술이다. 이 와 같이 수묵화 속에 詩, 書, 畵가 포함되어 하나의 예술경지를 개척해나가는 것을 남종문인화라고 한다.<sup>21)</sup>

董其昌의 남종화는 畵意를 중요하게 생각하는 문인화이다.<sup>22)</sup>남종화는 18 세기 초부터 조선시대 화단의 주류를 이루게 되어 선비화가들 뿐 아니라 화 원들도 이를 보편적으로 받아들였다.

이 시대의 대표적 남종문인화가로는 李麟祥, 申緯를 들 수 있으며 이 시대 제일의 화가들로 칭송되었던 謙齋 鄭敾파의 작품들 역시 대부분이 남종화 계 통의 화풍을 따르고 있다...

조선시대 후기에 유행한 남종화풍은 조선시대 말기에 이르러 더욱 확고한 위치를 차지하게 된다.<sup>23)</sup> 따라서 근대와 이어주는 조선시대 말기는 淸代 전

<sup>21)</sup> 金鍾太, 『中國繪畫史』 서울: 一志社 1976, p. 85.

<sup>22)</sup> 문인화, 士夫畵라고도 하며 문인이나 사대부가 餘技로 그린 그림으로 직업화가나 화원 화가들의 그림과는 구분됨.

<sup>23)</sup> 朴惠淑. 『남화의 현대적 조명』 이화여대 대학원 논문. 1981. p. 7.

통보존화풍이 화단의 지배적 영향을 받아 文字香,<sup>24)</sup> 書卷氣<sup>25)</sup>로 대변되는 전통적 남종화와 문인화 정신은 秋史 金正喜(1786~1892)를 중심으로 큰 세력을 이루어 가면서 맥을 형성하였다.

남종화를 절정의 위치로 끌어 올리는데 선두적인 역할을 했고 그는 청나라의 최신 학예 사조를 익혀 조선의 실정에 맞게 소화해 이것을 직접 그림과글씨에 구현함으로써 독보적인 위치에 오르게 된다. 또한 그는 유능한 스승으로서 수많은 제자들을 길러냈고 그의 예술관은 제자들을 통해 전체 화단에확산 되었다.

김정희의 대표적 제자로는 우봉 조희룡(1797~1859)과 소치 허련(1809~1892)이 있다. 우봉 조희룡은 '문자향 서권기'가 부족하다는 이유로 조희룡의 그림과 글씨를 그리 높게 평가하지 않았다. 그렇지만 조희룡은 김정희를 무척 존경하고 따라서 김정희의 사소한 말이나 충고까지 일일이 적어 두었을 정도 였다. 또한 그의 글씨와 그림은 김정희를 너무 충실히 따른 나머지 김정희의 작품으로 오인되는 일까지 있었다. 스승은 이러한 조희룡을 다소 못마땅하게 여겼지만 사실 그의 산수화와 매화 그림은 김정희 보다도 훨씬 뛰어 났다고 전한다.26)

이러한 조희룡의 대표적인 작품이 〈梅花書屋圖〉로 한겨울 함박눈 같은 꽃 송이를 터트린 매화 숲 속에 조용히 글을 읽고 있는 선비가 서옥(글방)을 그 린 작품이다. 서예적인 점획과 감각적인 매화의 표현이 인상적이다.

허련은 김정희가 가장 아끼는 제자였다. 김정희는 허련의 그림을 평하며 "압록강 동쪽으로는 허련만한 화가가 없다."고 했을 정도였고 허련의 호를 원나라 때의 유명한 문인 화가인 황공망의 호, 大癡를 따서 小癡라고 지어주기도 했다.

허련도 김정희의 유배지에 세 번이나 찾아가서 몇 개월을 함께 지낼 정도로 사제지간의 정이 두터웠다. 김정희의 정심한 지도를 받은 허련은 전형적인 남종화풍을 구사하는 화가가 되었다. 그의 화풍은 아들인 허형, 손자인 허

<sup>24)</sup> 文字香: 문자자체가 갖고 있는 예술성이나 조형성을 일컬음.

<sup>25)</sup> 書卷氣: 학문적 깊이나 정신적 품격.

<sup>26)</sup> 朴惠淑, 『전게서』, 이화여대 대학원 논문, 1981, p. 10.

건, 현대 수묵 산수화의 4대가로 불리는 허백련에게 까지 이어져 현대 호남화단을 형성하고 있다. 허련의 대표작으로는 서울대학교 박물관에 소장된 〈山水圖〉가 있다.

조선 말기 화단에서 기행과 사경으로 진경산수화를 남긴 문인화가로는 심사정, 이인상, 강세황, 허필, 이윤영, 정수영, 윤제홍 등이 있다. 이들은 모두 18세기 화단에서 산수화로 一家를 이룬 문인화가들로 평생 詩, 書와 畵業에 정진하였으며 심사정, 이인상, 강세황은 한국화한 남종화풍을 이룩하는 데 크게 기여한 대가들이다.

남종화의 영향을 받은 대표적인 문인화가로는 현재 심사정을 들 수 있다. 玄齋 沈師正:(1707~69)은 정선의 제자로 알려졌으나 실제로는 정선과 다른화풍의 산수화를 남겼고 후대 화가들에게도 정선 못지않은 영향을 끼쳤다. 그는 중국 吳派나 童其昌 등의 정통 남종화에 몰두하는 한편, 조선 전기의북종화 계열 선배의 화법도 함께 소화하여 자신의 회화세계를 구축하였다. 그래서 그의 산수화는 보다 전통적이고 중국적인 냄새를 지녔다고 평가되기도 한다.27) 대표작으로는 明鏡臺圖(圖15), 都城圖(圖16), 江上夜泊圖, 灞僑轉腦圖(이상 국립중앙박물관 소장) 등이 널리 알려져 있다.

능호관 이인상(1710~60)은 시, 서, 화 三絶로 삶 자체가 전형적인 선비의 풍모를 지녔던 듯하다. 비록 명문가 서출의 후손으로 높은 관직에 오르지는 못했지만 당시 선비 사회에서 존경을 받았으며, 고아하고 문기 넘치는 화풍역시 후배 화가들에게 모범이 되었다.28)

그의 회화는 俗氣없는 간결하고 깔끔한 필치에 선비다운 품성이 십분 배어 있으며, 산수화는 명대 吳派系의 화풍을 나름대로 소화한 개성이 잘 나타나 있다. 그의 특징적인 화풍은 乾筆과 습윤한 묵선의 조화, 연하게 번진 담묵효과를 적절히 구사한 차분한 분위기에 있다. 또한 소박한 듯하면서도 깔끔한 화면 처리에서도 독자적인 조형의지를 엿볼 수 있다.

금강산경도를 비롯한 진경작품도 남종화풍 산수화에서와 같은 필의와 분

<sup>27)</sup> 맹인재, 『현재 심사정』 서울: 간송문화 7권, 1974, 10, p. 31~38.

<sup>28)</sup> 유홍준, 『문인화가 이인상의 작가상 연구』 서울: 정신문화 연구 19호, 한국정신문화 연구원, p. 135~153.

위기를 보여준다. 이인상의 개성적인 화격이 잘 나타난 진경산수화로는 금강 산의 구룡폭도(국립중앙박물관 소장), 옥류동도와 은선대도(圖17)(간송미술 관 소장) 등이 손꼽힌다.

표암 강세황1713~91)은 詩, 書, 畵 모두에 일가를 이룬 三絶로 손꼽힌다. 평론가, 감식가로서도 화단을 주도했던 인물로 잘 알려져 있다. 나이 예순이 넘어 뒤늦게 官界에 발을 들여놓았지만 일흔에 한성부판윤에까지 올랐으며, 정조 8년에는 千秋副使로 燕京에 다녀오기도 했다. 그는 높은 안목, 폭넓은 교유, 편견 없는 화평으로 직업적인 도화서 화가들에게까지 영향을 미쳐 조선 후기 회화의 발전에 기여한바 컸다. 특히 여러 화가들의 그림에 많은 畵讚을 남겼는데, 그의 화평은 한국적 회화로 부각된 진경산수와 풍속화 작품에 대한 깊은 애정을 나타낸 것이다.29)

그는 자화상을 남길 정도의 정갈한 묘사력을 갖추었으며 다방면의 소재에 능숙하였다. 회화세계의 주류인 산수화는 화보를 통해 익힌 미불, 예찬, 심주, 동기창 등의 전통적인 중국의 남종화법을 받아들이되 자신의 화풍으로 발전시킨 것이다. 그래서 그의 산수화는 명랑하고 싱거울 정도로 담백한 수묵과 담채의 특징 있는 구사를 보여준다.

진경산수는 그러한 화풍에서 볼 수 없는 매우 파격적인 작품들인데, 기행사경의 대표작으로 靈通洞口圖(圖18), 松都紀行名勝圖帖(국립중앙박물관 소장)이 손꼽힌다.

지우재 정수영(1743~1831)은 강세황에 이어 기행사경에 심취했던 문인화가이다. 산수화나 진경산수화를 비롯한 그의 회화는 자유분방한 필치와 강한개성의 독자적인 화경을 보여준다. 정수영은 정인지의 후손이고, 조선 후기의실학자이며 지리학자인 정상기(1678~1752)의 증손자이다.30) 그는 89세까지장수하면서 지리학의 명문 사대부가인 집안의 전통에 따라 관로에 나가지 않고 시, 서, 화, 그리고 탐승과 사경으로 일생을 보냈다. 특히 집안에 내려온전통은 그로 하여금 기행과 사경에 대한 애착을 갖게 했을 것이며, 사경 작품 곳곳에 적은 기행문은 역사, 지리에 대한 깊은 지식을 말해준다.31)

<sup>29)</sup> 배정룡, 『표암 강세황의 산수화 연구』 서울: 고고미술 138, 139호, p. 301~309.

<sup>30)</sup> 정창석 刊編, 『하동정씨족보』 5권, p. 123.

정수영의 대표적인 진경산수화로는 한임강명승도권과 해산첩에 있는 金剛 全圖(圖19)등이 있다. 그리고 금강산 여행에서 받은 감명을 표현한 여러 금 강산도권첩이 세간에 전하여오고 있다.

이상과 같이 조선 후기 회화에서 정선 일파와 함께 진경산수화의 한 유형을 형성했던 심사정, 이인상, 강세황, 이윤영, 정수영, 윤제홍 등 문인화가들의 기행사경을 살펴보았다.

이러한 문인화가들의 기행사경을 통하여 형성된 진경산수화풍은 당대에 유행했던 남종화풍의 토착화를 엿볼 수 있는 중요한 단서이다. 물론 중국의 남종화풍이 수용되어 정선의 진경산수화를 비롯해서 조선 후기 회화의 발전에 한 몫을 하였다.<sup>32)</sup> 그렇지만 반면에 진경산수화가 남종화풍의 한국화에 기여한 점도 간과할 수 없다.

앞에서 언급했던 화가들이 남종화풍을 유행시켰던 주역들이었음을 감안 할때, 남종화풍이 토착화하는 데는 그들의 한국 승경에 대한 애정과 寫景이 큰역할을 하였음이 분명하다. 이처럼 진경산수와 남종화풍을 융화시켰던 18세기 선비화가들은 19세기 중엽이후 구체적인 대상 없이 관념적 사의와 문기의 강조로 흘러버린 김정희 일파와 좋은 대조를 이루며 남종화의 발전을 이끌었다.

# V. 근대 실경산수의 발전과 대표작가

근대라는 개념은 현재와의 시간적 거리를 나타낼 뿐만 아니라 정치권력 구조를 비롯한 사회 구조의 변화와 관련하여 많은 뜻을 담고 있다. 또한 그 시기를 구분하는 것도 학자마다 많은 견해 차이를 보이고 있기 때문에 미술

<sup>31)</sup> 이태호 『미술자료 34호』 국립광주박물관, 1984, p. 120.

<sup>32)</sup> 안휘준, 전게서 , 서울: 一志社, 1983, p. 274.

의 역사에 있어서도 근대를 명확하게 구분하는 것이 쉽지는 않다. 일반적인 견해를 따르면 조선이 쇠망하면서 일본에게 국권을 넘기게 되는 시기까지를 근대로 보고 있다.

1875년 조선은 일본과 강화조약을 맺은 후 정식으로 문호를 개방하고 본격적으로 세계무대에 등장하게 된다. 비록 일본의 강압에 따라 맺어진 불평등조약이었지만 일단 문호가 개방되자 대원군의 쇄국 정책으로 인해 적극적으로 받아들이지 못했던 일본과 서구의 근대 문물이 본격적으로 조선에 들어왔다.

본격적으로 서구 문물이 유입되면서 우리의 전통미술은 서구의 이질적인 문화에 대해 충격을 받음과 동시에 그 존재 자체를 위협 받게 된다. 이러한 변화의 과정에서 전통을 고수하는 화가들도 있었지만 서양회화를 적극적으로 받아들이거나 전통 회화를 현대적 미감에 맞게 재해석하여 변화를 모색하는 화가들도 나타나며 다양한 형태의 미술이 전개되었다.

서구 문물의 전면적인 개방에 대한 저항과 수용, 그리고 유사 이래로 처음 경험하는 식민지 시대의 고뇌는 그 시대를 살아갔던 화가들의 예술세계에 있어서는 하나의 화두였다. 근·현대 화가들은 각각의 가치관과 입장에 따라 급변하는 시대의 소용돌이 속에서 그 화두를 자신의 색깔에 맞추어 풀어나가게되었다. 또한 회화의 형태에 있어서도 전통적인 동양화와 함께 서양화도 우리 미술의 중요한 한 축을 형성해 나가게 된다. 이러한 시대적 배경을 바탕으로 새로운 근대화단의 시대가 개막되는 분수령으로서 書畵協會의33) 출현은왕조시대의 종식을 뜻하는 역사적 사건이었으며, 書畵美術會34) 출신의 신진들은 그들 선배들에 의해 자각되기 시작한 근대성을 새로운 조형방법의 실현을 통해 획득해 나아갔다. 현실시각의 다양한 시도 및 개척움직임은 1930년대에 접어들면서 또 다른 신진, 신예의 잇따른 출현과 더불어 더욱 다채로운

<sup>33)</sup> 서화협회는 "동, 서 미술의 연구, 향학후진의 교육, 공중의 高趣雅想을 증장케 함을 목적"으로 한 우리나라 최초의 근대적 미술단체였다. 1918년에 高義東을 주축으로 회원으로는 趙錫晋, 安中植, 金圭眞, 丁大有, 金應元, 丁學秀, 姜弼周, 金敦熙, 李道榮등 이었다. 전시를 통한 회원의 활동과 후진 및 대중을 위한 사업을 골자로 함. 1935년에 일제의 탄압으로 해산되었다.

<sup>34) 1911</sup>년에 발족한 근대적 미술교육제도의 효시였다. 이 강습소에서는 조석진, 안중식의 지도를 받은 李用雨, 金殷鎬, 李象範, 盧壽鉉등 근대 한국 동양화의 제 1세대가 배출되었다. 수업연한이 4 年制로 전통적인 後進書畵家 養成에 목적을 두었다.

전개를 보였다.

이 시기에 등장한 재능이 넘치는 신인들은 근대화단의 개막을 선명하게 주도한 書畵美術會 출신들과 그 밖에 일본에서 수학한 작가들에 의해 여러 형태로 길러지고 있었다. 그들은 주로 朝鮮美術展35) 관문을 통과함으로써 화단에 진출하였고, 그들이 배운 은사의 화법 경향으로 줄기를 형성하였다.

여러 경향의 줄기가 나타났다는 것은 그만큼 화단의 창조적 움직임이 다채로 왔다는 것을 의미한다.

1930년대 鮮展 東洋畵部 입선, 특선 기록을 통해 제2세대의 등장인물들을 보면 노수현, 배렴, 이상범, 이영일, 김기창, 허건, 박생광, 이응노, 김규진, 이용우, 허림, 장우성, 이현옥, 김은호, 김영기, 이유태 등이 있다.<sup>36)</sup>

1930년대 신예들의 산수화 작품경향과 표현 수법의 내면은 크게 세 부류로 나누어지고 있었다.

첫째는 향토적 풍정 및 야취의 산야를 심정적으로 그리려고 한 수묵 담채 표현주의의 실경산수 계열과 두 번째로는 전통적 화법을 존중하면서 정신적 내면성을 지향한 심상 표현주의 관념 산수 계열이었다.

김은호의 門徒들이 線描彩色畵 기법을 따르며 일상적 현실미를 주제 삼을 때에도 일본화와의 유사성이 나타나는데 그러한 점들은 본질적으로 같은 근대적 회화의식에 입각하면서도 전통적 필의의 수묵담채로 향토색 짙은 정취를 표현하려고 한 이상범 및 그의 문하생들의 화면과 좋은 대조를 이루게 된다.

수묵표현주의의 대표적 작가는 이상범 이었다. 이상범은 서화미술원에서 心田과 小琳 두 선생의 지도를 받아 서화협회가 창립되면서는 정회원이 되었 고 鮮展이 개최되면서부터는 출품하여 그의 작가적인 기반을 다졌다.

이제까지 전통적인 수법의 관념 산수를 발표해오던 書畵美術院 출신의 신

<sup>35) 1922</sup>년에 열렸고 초기에는 東洋畵, 西洋畵, 書部로 나누어지고 있다. 식민지 문화조작의 일환으로 이 땅의 문화예술을 창달한다는 구실 아래 근대 서구의 특정한 양 식, 그것도 일본화된 절충적 아카데미즘을 공급했고 심지어 일본화의 보급을 도모함으로써 우리 화가들의 민족의식을 마비 시키고 그들로 하여금 예술과 정치, 예술과 사회는 별개의 것이라는 그릇된 인식을 심어 놓았다.

<sup>36)</sup> 文藝總鑑 (開花其~ 1975), 서울: 한국문화예술진흥원, 1976, p. 161.

진들이 현실에 바탕을 둔 寫景을 시도함으로써 방법상의 확신을 도모하게 되었다. 鮮展 2회전까지도 心田安中植을 방불케 한 관념 산수를 출품했던 이상범과 노수현이 3회전부터는 실경산수를 들고 나왔으며 변관식도 종전의 산수에서 대담하게 벗어나고 있다.

이렇듯 실경산수의 등장은 鮮展 3회전부터 뚜렷하게 나타나고 있다. 수묵 담채 실경산수 계열에 두각을 나타낸 작가로는 이상범, 변관식, 노수현, 박승 무, 이용우 등이 있다.

대체로 서양화적인 시각과 분위기 위주의 渲染法이 공통적으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 변관식의 실경산수화는 3원법을 한 화면에 동시에 적용시킴으로써 다른 화가들의 실경산수화와는 또 다른 측면으로 실경을 개척해나가고 있음을 알 수 있다.37) 이에 근대 실경산수의 대표작가인 청전 이상범, 심산 노수현, 소정 변관식의 작품세계를 알아보고자 하는데 이들은 한국적인소재로 전형적인 실경산수를 지향했던 작가들이다.

## 1)青田 李象範 (1897~1971)

청전이 참으로 청전다운 獨創의 세계를 開拓한 것은 1949년 이후 특히 國展을 중심으로 하는 작품세계에서였다. 청전의 평원구도의 산수가 그의 독특한 준법과 더불어 하나의 전형을 갖기 시작한 것은 鮮展을 통하여 윤곽이 잡혀져서 해방 이후부터 하나의 양식에 도달된다. 구도는 횡폭의 평원 구도38)로서 일관되고 있다.

이 시기에는 山勢, 山姿와 樹木등의 표현이 그 이전의 치밀한 사실적 성실 성의 분위기와는 다른 표현질 그 자체의 성과에 관심을 두며 자잘한 점선과 입체적 질감을 위한 측필 구사의 변화 있는 墨面들로 화면의 양식적 효과를 강조하려고 하였다.

부드러운 담채를 곁들인 그 새 시도의 요소들은 50년대 중엽 이후에 전개되는 전형적인 한국의 山野와 溪流, 외롭고 가난한 농가, 소를 몰고 가는 村

<sup>37)</sup> 하원조. 『한국 근대 실경산수화의 전개』 홍익 대학교 대학원, 석사학위논문, 1982, p. 29.

<sup>38)</sup> 北宋의 郭熙가 山水畵에서 三遠法 (즉, 高遠法, 深遠法, 平遠法)을 사용.

夫의 경쾌한 動感, 이런 것들이 청전 산수화에 전형적 절정단계를 유도한 것이다.

그 유도란 다소 생소했던 초기의 시도가 차차 깊은 野趣분위기와 청신한 大氣感을 갖는 풍부한 수묵 경지의 필치와 담채의 효과적 조화로 연결되는 것을 말한다.<sup>39)</sup> 대표적 작품으로는 山家雪寒(圖20), 金剛山外金剛(圖21)이 있다.

청전의 현실적인 실재감은 엄격하고 끊임없는 寫景을 바탕으로 한 것이기에 더욱 신선하며 강렬하게 느껴진다. 또한 그의 산수화 속에서 한국적 산천의 미감을 강조 簡淡한 분위기와 함께 우리나라의 대자연을 표현함으로써 가장 한국적인 작가라 할 수 있다.

### 2) 心汕 盧壽鉉(1899~1978)

심산의 실경산수는 靑田과 나란히 30년부터 활발해지며, 40년대의 금강산 寫景의 연작들과 해방 이후에는 40년대의 실경을 기조로 한 산수화에서 意墳 회화 세계로 그의 이상향인 무릉도원을 즐겨 다루게 된다.

50년대 후반부터는 젊은 시절 명승지를 돌며 寫景한 것을 바탕으로 심산은 스케일이 큰 대관적 구도와 치밀한 묘법, 청록의 색채감은 북화적 특성을 엿보이며 산악의 준법, 渲染이나 擦法을 하지 않는 用筆中心의 섬세성이 특징이다.

구성의 시각은 일본 근대 산수에서 시작하였던 서양적 투시법이며 대상의입체감이 근대 감각을 나타내고 있어, 시각의 근대성이 청전과 통한다. 50년대 작품들에서 심산은 奇石과 岩峰을 유동적인 선으로 묘사하는데 필세가 빠르고 휘감아 도는 듯한 필선에 의해 雄奇壯偉한 암석과 巖山의 모습을 描破해 내고 있다.

암석을 주축으로 한 산악의 골격미 표현도 매우 단단하고 결이 고운 느낌을 주며 암석을 인간 모습에 가깝도록 의태화 시키고 있다. 이같이 심산은

<sup>39)</sup> 李龜烈. 『韓國의 繪畵』 "青田 李象範編" 서울: 藝耕出版社. 1978. p. 157.

바위산에 매료되어 즐겨 다루는 소재가 되었으며 山石에서 자연섭리를 추구 하여 그 속에서 조화와 기운을 찾으려 하였다.

심산은 奇岩, 石山을 통한 산수의 골격미를 찾으려 하였으며 산수 정신의본질적 이상미가 있다고 믿고 있었다. 자연의 골격을 중심으로 화면을 배치하다보니 구도면 에서는 엄격한 도면 구성으로 불필요한 사물을 제거하였고 근경에서 중경 내지 원경은 안개를 넣어 보다 넓고 深遠한 공간미를 나타내고 있다. 심산은 老頃에 이를 수 록 마음은 동심의 세계로 들어가 그것이 작품상에 화려한 색채감으로 표현된 것이라 생각된다. 이러한 채색은 老境期전반에 걸쳐 하나의 특색을 이루고 있다. 대표적인 작품으로는 新綠圖(圖22)가 있다. 또한 그는 생애 80년 동안 엄정한 구도의 전통산수화 양식과 마치후수알과 같은 우전준법, 나무를 그릴 때의 수준법, 바위를 그릴 때 특히 강하게 나타나는 몰골준법을 중심으로 그의 특유의 원대한 이상향의 산수화풍을 완성시켰으며 특히 3원구도의 계승발전을 통하여 서양미술사조가 급격히 밀려들던 근대기, 흔들리던 역사의 흐름 속에서 한국 근대 미술의 든든한 버팀목이되어 주었다.

## 3) 小亭 卞寬植(1899~1976)

소정 그림을 한국화의 정립이라는 측면에서 이해하자면 아무래도 조선후기 겸재를 중심으로 한 동국진경의 전통과 연관하여 생각하지 않을 수 없다.

우선 한국화라면 동양 삼국의 회화에서 나타나는 특징적인 방법에 지지된 특유한 지역적 정신을 함축하고 있다는 점에서 볼 때 소정은 그 기법의 독자성에서나 시각의 완성에 있어서 한국적인 풍토 감각의 해석이 누구보다도 뛰어나다는 점을 간과 할 수는 없다. 무엇보다도 한국화라는 개념 설정에 상응되어야 할 기본적인 조건은 한국 산야의 특성을 어떻게 해석하고 있으며, 그것을 하나의 회화미로 끌어올렸느냐에 그 평가의 기준이 주어져야 함은 말할필요도 없다.

누구나 실경을 그렸다고 바로 그것이 한국 산수가 될 수 없음은 한국 산수가 지니는 특수성을 어떻게 양식화 하고 있느냐 즉 다시 말하면 얼마만큼 조형적인 과정을 거치고 있느냐에 따라 달라지기 때문이다. 한국화는 한국의 산천을 그린 다는 기본적인 시각에서 우선 그 가능성이 주어진다고 할 수 있다.

그러나 그것으로서 한국화가 성립되지는 않는다. 여기에서야 말로 양식화의 작업이 얼마나 중요하고 어려운 일인가를 체득하게 된다. 양식화란 하나의 독자적인 스타일이라고도 할 수 있지만, 한국화의 양식화라고 할 때는 한국의 산천이 지니는 특성을 하나의 정형으로 완성해 간다는 의미를 지녀야한다. 여기서 뛰어난 화가의 심미안과 천재성이 요구되어 진다.

흔히 한국화의 양식적 완성을 이야기하게 될 때 겸재나 단원과 같은 조선후기 몇 몇 뛰어난 화가들을 손꼽게 되는데, 이들의 특성은 한국 산천의 특징을 자신의 방법으로 끌어올렸기 때문이다.40) 또 그것은 오랜 중국 그림의영향권에서 벗어나지 못하던 당대의 사정으로 보아서 대담한 정신적 해방이아닐 수 없다.

소정은 여러 가지 면에서 겸재에 비유된다.

첫째, 화면 전개의 스케일이 크다는 점이다. 겸재가 한국 산천을 암벽이나 암선과 같은 스케일 감각에서 이해했다는 점과 따라서 이러한 해석법에는 당연히 극적인 화면 전개를 나타내 보인다는 점에서 찾을 수 있다. 소정도 한국 산천을 변화가 심한 구도에서 이해하려고 하였으며 이러한 이해에 따르는 극적인 기법을 구사함으로써 거의 겸재를 방불케 하는 방법을 나타내 보이고 있다.

둘째, 겸재가 금강산을 자신의 독자적인 구도로 해석함으로부터 그 만년의 참다운 진경에 도달할 수 있었다는 점은 소정이 금강산 체험을 통해 그것의 회화화에서 비로소 소정 양식의 특징이 정착된다는 사실과 일치하고 있다.

셋째, 겸재가 지나친 한국 산천의 현실감을 강조해 간 나머지 철학적 산

<sup>40)</sup> 李鍾祥, 『眞景山水와 眞景정신』, 서울: 選美術 1980, 6월호, p. 75.

수미가 그만큼 약화 되었다고 하는 점은 소정의 경우에 있어서도 해당된다고 할 수 있다. 소정의 작품이 당대 같은 연배의 작가들에 비해 심오한 산수의 철학성을 화면에 실리지 못하고 있는 점을 발견하게 되는데 이는 현실풍경의 視覺化란 근대적인 조형 감각의 극히 자연스런 발로로 이해된다.

넷째, 겸재가 암벽의 괴량감을 살리기 위하여 重墨을 가한 것에 못지않게 소정은 화면의 극적인 효과를 위하여 격렬한 필치와 사선구도의 대담한 병치 를 즐겨 사용했음을 엿볼 수 있다. 소정 역시 적묵에 의한 강한 흑백 대조를 살려 나가면서 대각적인 구도와 전진 후퇴의 운동감을 사용하고 부단히 극적 인 화면을 조성하려는 노력은 겸재와 상당히 일치한다.

다섯째, 겸재의 진경산수는 雲霧에 의한 거리감의 설정으로 화면의 거리 감을 암시하려는 기법을 애써 피하고 있는 점과 그대로 일치한다.<sup>41)</sup>

이와 같이 소정은 겸재가 한국의 산천을 소재로 자기 양식을 정립한 것처럼 한국 산천의 멋을 화면에 독창적 언어로 그렸다.

소정은 몇몇 농가 풍경과 서울 근교를 그린 작품을 제외하고는 모두 우리나름의 이상향을 담았다. 그의 작품세계는 크게 두 가지로 분류된다. 하나는 금강산을 작품화한 絶景이고, 하나는 전원풍경을 하나의 이상향으로 번안해낸 그의 정형산수이다. 42) 금강산 그림에서 소정은 매우 감동적인 시각으로 포착한다. 그것은 부감 법을 이용하여 실경의 특징을 요약한 다음 거기에 바삐 움직이는 두루마기 입은 노인을 설정하여 보는 이의 시각을 화면 현장으로 끌어들이는 방식이다. 그러므로 소정의 그림은 현장에서 느끼는 감동을 강조한 움직임이 큰 산수이다. 소정은 한국 산천의 특징을 파악하여 하나의 양식으로 정형화시킨 당대의 몇 안 되는 뛰어난 작가로 오늘날 평가되고 있다. 대표적인 작품으로는 外金江玉流川(圖23), 外金剛三仙岩(圖24)등이 있다.

<sup>41)</sup> 안휘준, 『전게서』, 서울: 一志社, 1983, p. 95.

<sup>42)</sup> 동산방. 『靑田과 小亭展』 카달로그 서문. 1985. p. 19.

## VI. 南農許建의 실경산수에 관한 연구

## 1. 南農 일가의 배경

南農의 작품세계를 알아보기 전에 그의 조부인 小痴와 부친인 米山의 내력을 살펴보고자 한다.

小痴는 진도에서 태어나 어려서부터 천성적으로 그림을 좋아했고 정열 또한 대단했다. 그는 해남 대흥사에서 학문을 익히던 중 艸衣禪師 와의 만남을 통하여 추사 김정희와 상면하게 된다. 이와 같은 인연으로 小痴는 조선시대말기 화단을 주도한 김정희의 문하에서 본격적으로 서화 수업을 받았다. 그는 추사의 문하에 있으면서 당대의 문인, 사대부들과 교유하게 된다.

小痴는 39세때 헌종께 그림을 그려 바쳤으며 50세인 1857년 귀향하여 그곳에 雲林山房을 짓고 86세인 1893년 타계할 때까지 주로 이곳에서 많은 작품을 남겼다. 추사 김정희는 小痴를 가리켜 "詩, 書, 畵의 三絶"이라고 극찬 하였으며 운림산방이란 당호도 그가 지어준 것이다.

小痴는 산수, 인물, 매화, 대나무, 노송, 모란, 파초, 괴석 등 많은 소재를 능숙하게 다뤘지만 그 중에서도 산수화와 모란이 뛰어났다.

남농의 부친인 米山은 아주 많은 그림을 그렸으나 小痴에 비해 격이 떨어지는 작품이 많다. 그러나 그가 의재 허백련과 남농 허건이라는 두 巨峰을 배출함으로써 호남회화 발전에 중대한 영향을 미쳤다고 하겠다. 비록 그 자신은 畵格을 크게 인정받지 못했지만 오늘날 호남화단의 큰 맥을 형성하고 있다

## 2. 南農과 운림산방

우리나라의 근 현대 회화사 중에서 호남지방의 전통 회화는 가장 뚜렷한 지역 문화의 맥을 형성하고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이런 튼튼한 지방 미술의 맥을 뿌리 내리게 한 것은 호남의 산재한 문화유산과 이곳을 중 심으로 배출된 훌륭한 藝才들의 미술활동 결과이다.

한국 근대 회화사의 한 맥을 형성한 전통 산수는 조선시대의 유배지와 은 거지로서 선비문화의 바탕을 지니고 있는 남도에서 태동하게 됐다. 남도 회 화의 가장 전통적인 맥이 된 화가는 小痴 許鍊(1809~1892)이라 할 수 있 다.43)

小痴 許鍊은 조선말기의 회화사에 큰 획을 그은 인물로서 운림산방을 중심으로 남도의 고유한 회화정신과 기법을 정착 시켰으며, 남도회화의 전통을 형성하게 되었다. 小痴는 남도회화의 從祖이며, 운림산방은 남도화단의 진원지라고 할 수 있겠다. 남농은 할아버지인 小痴 許鍊의 남종 문인화의 정신을 기초로 해서 전통을 고수 하면서도 "신 남종화"라는 새로운 화풍을 창출하는데 노력하였다

남농이 전통적이면서도 새로운 감각의 남도화를 형성하는 데는 운림산방의화맥을 바탕으로 하였으며, 아버지인 米山에게서 사군자와 산수기법을 익혔다. 특히 조부인 小痴가 남농 출생 전에 사망함으로써 직접 가르침을 받지는 못했지만 小痴의 그림을 수없이 임사했기 때문에 간접적으로 많은 영향을 받았다.

실재로 남농이 문전에 입선하기 전까지의 많은 작품에서는 小痴의 영향이 느껴지기도 한다.

이와 같이 남농은 小痴와 米山의 先代로부터 이어지는 재질을 한 몹에 안고 운림산방 화맥을 반석위에 올려놓았으며, 동향에 族孫인 의재 허백련과함께 한국 수묵산수를 이끌어 가게 된다.

#### 3.南農의 작품세계

1) 전통화 수련기(1930~1939)

남농은 한국의 자연을 바탕으로 남종화풍을 현대에 맞도록 노력하고 실경

<sup>43)</sup> 이태호. 『조선시대 호남의 전통회화』 국립 광주박물관. 1984. p. 123.

산수를 발전시켰으며, 한국적인 신남종 문인화를 개척 전통 탈피의 또 하나의 남도화맥을 형성한 작가라 할 수 있다. 그는 소치 미산을 이어 내려오면서 雲林山房의 화맥을 이어 받아 전통적 화풍을 근간으로 해서 독특한 회화세계를 창출 하였다. 이에 남농의 작품세계를 4기로 나누어 그의 예술세계를 살펴보고자 한다.

먼저 전통화 수련기인 제1기에는 그가 필히 거쳐야 할 동요한 시기로 판단된다. 後에 그가 남도화의 하나의 脈을 형성하는 저변의 힘이 여기에서부터시작된다고 할 수 있기 때문이다.

남농이 先代의 작품을 모방하는 것은 자연스러우며 당연한 일이 아닐 수없다. 이 영향 때문에 그는 후에 "선전"이나 "문전"에 입상하게 되고, 이러한 노력이 그의 새로운 畵風의 세계로 전진하게 된다. 남농의 초기회화는 소치의 산수화와 미산의 사군자를 모방하였다. 무엇보다 그가 특별한 스승의 지도없이 전통회화의 세계를 스스로 열어 간 것은 先代의 직접적인 영향이었다.

남농이 본격적으로 그림수업을 시작한 것은 1925년 목포 상업전수학교에 입학하면서부터이다. 그러나 작가로 데뷔한 것은 1930년 제9회 조선미술전람회에서 山高水長과 秋라는 작품으로 입선하면서부터라고 할 수 있다. 또 1939년까지를 수련기로 잡은 것은 1940년 일본으로 유학을 떠난 동생 許林의영향으로 일본화풍이 나타나서 시작했기 때문이다. 동생 許林이 구사했던 작품구도와도 흡사해 깊은 영향을 받았다고 볼 수 있다. 그 구체적 증거는 '일본화 영향기'에서 다루기로 한다.

남농 수련기의 작품은 크게 두 가지로 분류할 수 있다. 그 하나는 선전을 비롯한 전람회 출품을 위한 작품과 전통적 취향에 부응한 작품이 그 것이다. 특히 초기 산수화나 신선도, 화조 등의 작품에서는 小痴나 米山의 화법을 많이 모방했음이 역력히 드러나고 있다. 이는 小痴의 작품을 임사하거나 米山의 지도를 받으면서 스스로 전통회화의 세계를 열어갔음을 의미한다.

이 시기는 전통답습기로 남농 예술에서 큰 의미를 갖지는 못한다. 그러나 그는 양식적인 구도를 전개시키면서 산과 바다, 물과 나무, 그 밖의 가옥 등 이 중국풍의 관념적 정형과는 완전히 다른 寫生風의 자연 景으로 친근감과 현실감을 부여하고 있음은 주목할 만한 일이다. 남농의 산세와 암석은 전통적 피마준의 자유로운 활용이 엿 보이는데 麻가 흐트러지듯이 경쾌하게 運筆되는 이 기법은 전통남종화법의 특질이기는 하나 자연미를 강조하면서 담채를 화면에 효과적으로 주지시켜 나갔음이 확인된다.

남농은 이때부터 田野의 사생을 주축으로 하고 새로운 실경산수의 구상에 치중하게 되었다. 이렇게 하여 그려진 작품이 9회 선전에 입선한 山高水長과 秋라는 작품인데 이 두 작품은 남도의 전원풍경으로 '新南畵'식 담채라는 것이 과거의 화법과 다른 필법과 구도다.

山高水長은 피마준에 의한 남도의 정취가 짙게 풍기고 근경에 계곡을 묘사하여 평온한 화면을 구성하고 있다. 또한 원경에 큰 산을 그려 넣어 시선의 이동 시점을 보다 강조하고 있을 뿐 아니라 남도의 야트막한 산세와 원근법 구도를 사용하여 실경에 가깝게 표현하였다.44)

1931년 제 10회 선전 입선작 雨後도 비 갠 뒤의 안개가 사라져 가는 모습을 그린 전통적 고원산수이면서도 부분적으로 사생의 요소를 가미하고 있다. 근경과 중경에 목포를 그려 넣어 산세가 보다 동적인 느낌을 주도록 했으며 또 한 화면 중앙에 큰 나무를 배치하여 화면 전체에 긴장감을 불러일으키고 있다.

1933년 12회 선전 입선작(저물어 가는 산가)는 깊은 산골짜기를 한층 더 사실적으로 사생하고 있으며, 17회 입선작 詩雨適晴은 금강산을 사생한 작품이다. 이밖에 그 이후의 입선작 朝霧, 春深古洞, 薄暮, 綠雨 등도 모두 주변의 자연 풍경을 사생한 작품이다.

이상에서 보듯 1931년부터 1935년까지의 선전 출품 작가들은 자기세계의 탐색과 전통화의 시대적 계승이라는 독자적인 노력을 기울인 흔적을 발견할 수 있으며 1936년부터는 寫生과 함께 자신의 畵意를 접목시키려는 의도가 엿 보인다. 다시 말해 수습기라 할 시기에도 그는 자기의 세계를 모색하면서 전 통회화의 시대적 계승노력을 게을리 하지 않았다.

## 2)일본화의 영향기(1940~1944)

<sup>44)</sup> 李宗吳. 『南農 허건의 회화연구』 전북대학교 대학원 석사학위논문. p. 27.

전통답습을 과감하게 벗어 던지고 색채미학이 나타난 시기다. 일본화의 냄새가 작품에 나타난 것은 1942년 21회 선전에 木浦 郊外가 입선하고 그 해일본 남종원전에 殘雪이 입선하면서부터 라고 할 수 있다. 그러나 남농은 1940년 직접 동경에 건너가 일본문전을 관람하고 온 적이 있어 작품변화의 중요한 계기가 되었음은 부인할 수 없다. 이 시기 그의 작품으로는 秋谷(1940)(圖25), 沈水(1940)(圖26), 金剛山普德窟(1940)(圖27)등이 있다.

물론 일본화의 본격적인 영향은 그의 아우 許林에게서 비롯되었다. 아버지 米山과 형 남농을 수없이 보고 자랐던 林人 許林(1917~1942)은 18세의 나이 로 14회 鮮展에서 朝로 첫입선, 사람들을 놀라게 했다. 남농이 20세 때 첫 입 선을 따낸 것도 화제였지만 林人이 더 어린 연령으로 입선한 것은 그의 천재 성과 조숙성을 말해주는 단면이기도 하다.45)

남농은 그 당시 매우 궁핍한 가운데서도 동생의 간청과 그의 천재성을 높이 사 일본유학을 허락했다. 남농을 졸라 학비를 마련했던 그는 川端畵學校에 들어가 당시의 새로운 화법인 新 채색 화법을 익힌다. 유달리 감수성이 강하고 야심만만하였던 林人은 재빨리 진채기법을 터득, 1년 뒤인 1941년 文展에서 田家라는 작품으로 입선의 영예를 안았고 그 이듬해에도 연달아 입선, 전국적인 화재를 모았다. 그러나 그는 불행하게도 문전에 두 번째 입선했던 1942년 10월 허약체질인 데다 과로를 이기지 못하고 요절하고 말았다.

하지만 당시 크게 유행했던 진채화 기법으로 그려낸 100호 크기의 대작 麥丘圖와 전원풍경을 잘 묘사한 묘법의 진채산수 과수원풍경도는 남농에게 충격을 주기에 충분했다.

이는 남농이 유사한 점묘법을 구사해 1943년 22회 선전에서 입선한 보리 언덕도와 林人의 麥丘가, 그리고 이듬해 총독상을 특선한 木浦一隅와 林人의 과수원풍경도가 구도와 기법에서 매우 흡사하다는 사실도 얼마나 큰 영향을 받았는지 짐작케 한다.

우선 대표작 木浦一隅(1944년)(圖28)는 許林의 과수원풍경도(1940년) 와 전체적인 구도는 물론이거니와 왼쪽 아래의 초가와 목연, 그리고 아래쪽

<sup>45) 『</sup>小痴一家四代畵集』 小痴一家四代展推進委員會, 서울: 양우당, 1990, p. 2.

의 소와 닭장에 이르기까지 같은 이미지를 형상화 하고 있다.

물론 다른 작품들, 예를들어 남동의 22회 선전 입선작 보리언덕(1943년)과 許林의 麥丘(1941년)도 같이 목포 유달산 뒤쪽의 보리밭 언덕을 그린 것으로 제목과 구도가 비슷하다. 田家라는 같은 작품도 마찬가지다. 그러나 기법에서 분명한 차이가 나타나 문제가 되지 않는다.

남농은 그러나 이 같은 변화가 스스로의 원하는 것이 아니었음을 고백한 바 있다. "文展에 입선하기 위해서는 어쩔 수 없이 일본화풍을 따르지 않을 수 없었다. 그러나 해방이 되고 잃었던 나라를 되찾게 되자 나도 우리 그림을, 한국적 산수를 그리고 싶었다"<sup>46)</sup>고 술회, 나라 잃은 국가의 화가로서의 아픔을 표현한바 있다.

또한 이 시기의 작품이 채색표현이 짙고 호분을 많이 사용, 일본화풍이 느껴지기는 하지만 목포 근교의 실경을 사생하는 등 철저히 한국의 자연과 정감을 표출함으로써 일본의 작품과는 근본적으로 다르다. 그리고 이 시기에도 공모전 출품작들이 아닌 작품들은 꾸준히 남농이 추구했던 新南畵風의 그림을 그리면서 자신의 세계를 일궈나가고 있었음이 확인된다.

### 3) 南農畵 摸索期 (1945~1954)

이 시기는 外史時代라 할 수 있는데 남농의 예술적 특색이 매우 독창적이고 강렬하게 발현되는 시기다. 禿筆과 渴筆, 速筆과 破筆 등을 자유롭게 구사함으로써 작품 전체에서 경쾌함과 속도감, 그리고 힘까지 느껴진다. 실경을 바탕으로 하면서 담묵, 농묵의 단순화된 필선, 강하고 빠른 붓놀림으로 자유로운 화면을 구사했던 것이다.

- 이 시기의 대표작으로는 妙吉祥石壁大佛, 萬瀑洞, 早春古洞, 金剛山所見(圖29), 四月山村綠(圖30), 竹江魚鳥(圖31)등을 들 수 있다.
- 이 작품들은 해방 전에 가보았던 금강산 풍경들을 화면에 재생시킨 것으로 남농의 회화적 특징이 잘 나타나 있다. 그러나 그는 실경을 그대로 재현시키

<sup>46)</sup> 文淳泰. 『雲林山房 3대의 생애와 작품세계』 광주: 전남매일신문사. 1979. p. 180.

기 보다는 전혀 다른 이미지를 강조하였다.

妙吉祥石壁大佛은 금강산 스케치를 통해 얻어진 실경이다. 안정적인 삼각형 구도로 불상의 모습에 부드러운 필선을 가함으로써 인자한 모습을 드러내고 있으며 불상 밑에 흰 두루마기 차림의 인물을 배치함으로써 화면 전체에 생동감을 불러일으키고 있다.

金剛山 萬瀑洞은 빠른 붓놀림에 의한 거칠거칠한 필선이 돋보인다. 좌측하단에 몇 그루의 소나무를 배치해 지루한 근경을 무마시키고 있으며 물이흐르는 계곡을 그려 화면에 생동감을 부여하고 있다. 한마디로 남농화 모색기의 여러 가지 필법과 기법이 어우러져 있다고 하겠다.

早春古洞은 수평선 구도를 사용하여 자신이 태어났던 고향의 풍경을 사생한 작품으로 수묵을 골격으로 한 米點法의 채색화다. 이 시기에 주목되는 것은 속도감이 느껴지는 渴筆인데 이 작품 역시 야산과 잡목들을 그렇게 표현하고 있다. 또 산의 뼈마디나 산세보다는 나무와 흙으로 이뤄진 '살'을 중시하고 있음도 남동회화의 특징이라 하겠다. 이는 早春古洞의 소재로 등장하는 槐木과 怪石에서 잘 나타나고 있다.

1948년 작 竹江魚鳥는 之자 형태의 구도로 오른 쪽 화면에 갈대숲을 강하게 표현하고 있다. 갈대 숲 사이에 몇 그루의 대나무와 담묵과 농묵으로 조화롭게 처리 되어 있으며 오리가 수영하는 모습을 끌어들여 생동감을 부여했다. 물 속의 막대기와 그 그림자도 화면 전체를 안정된 구도로 이끄는 데 기여하고 있다.

#### 4) 定着期(1955~1987)

定着期를 1955년부터로 잡은 것은 6.25 동란이 끝나고 남농이 생활의 안정을 찾은 가운데 작품에 몰두했기 때문이다. 남농 스스로 '新南畵'라고 불렀던 그림들을 그린 시기다. 남농화 모색기의 그림들이 철저한 실사를 바탕으로 그렸다면 이 시기에는 聯想作用에 의한 화면구성이 특징이라고 할 수 있다. 때문에 그림의 대상도 '유달산' '목포교외'등 특정 지역이 아니라 기억

속에 각인되어 있는 농촌이나 해변, 강가의 풍경 등을 보다 시적으로 표현해 내고 있다.

작품상의 특징으로는 우선 필선이 굵어지면서 속필에 의한 경쾌함이 화면을 지배하고 있으며 용묵과 용필의 원숙미가 넘쳐 小痴이후로 새삼스러이 文氣마저 느껴지게 된다. 이 시기 남농은 一枝山水屛, 一枝老松屛 등 대작을 많이 그렸는데 南農外史시기에 비해 수장미를 띄는 것은 대형화에 따른 것으로 풀이된다.47)

남농은 靑田이나 小亭이 부러워 할 만큼 빠른 붓을 자랑했는데 이들은 "빠른 붓으로 데생을 빨리 하는 것은 국내에 남농을 당할 사람이 없다."라고 했다. 그만큼 남농은 탁월한 감각의 소유자인데다 무수한 실사작업을 통해스케치 능력을 키웠다고 할 수 있다.

그는 담묵으로 전체의 데생을 빨리 끝낸 다음 주제를 살리면서 태점으로 마무리하였으며 산수화에서는 피마준을 즐겨 썼다. 또한 뭉퉁한 붓끝으로 선의 다양한 변화를 시도하였다. 한마디로 관념적 남종화법과 경쾌한 寫生風의 현실감각을 절충하고 조화시키면서 남농화풍을 정착시켰던 것이다. 때문에이 시기 그의 작품에서는 구도와 용묵에 있어 미묘한 깊이와 중후함이 느껴진다.

대표작으로는 竹深春曉(圖32), 山村春曉(圖33), 春江漁村(圖34), 柳巷淸春(圖 35)등이 있다. 한편 이 시기에는 남농 특유의 소나무 작품도 많이 등장한다. 그 가운데서도 三松圖는 노송도 중에서 가장 대표작으로 꼽힌다. 구도와 設彩에서 二老三淸友와 비슷하지만 화면 가운데 배치한 수직선 구도의세 그루 소나무는 풍상에 시달려온 강인한 이미지가 돋보인다. 소나무를 소재로 한 남농의 작품은 상당히 많다. 소나무만을 소재로 한 三松一枝, 墨松八曲屛, 歲寒二友등 三松圖나 雙松圖 말고도 산수작품에서 수많은 소나무가등장한다. 버드나무와 소나무가 거의 대부분이라고 해도 과언이 아니다. 그러나 시대별로는 작품의 경향이 크게 다르다.

습작기나 南農畵 摸索期의 작품은 비교적 꼼꼼한 사생위주의 작품이었으나 노년기로 접어들수록 老筆의 격조에 의한 지극히 자유롭고 생동감 넘치는

<sup>47)</sup> 崔夏林, 『南農畵의 전통과 사실정』 소치일가 4대전 추진위원회, 1990, p. 384.

화면이 주류를 이룬다.

## 3. 남농 회화의 조형적 특성 및 화법

동양화의 조형은 형태와 구조, 그리고 고유색등의 요소에 주의 하며 또 필묵의 운용에 의해 이를 표현해 낸다. 이러한 필묵에 의한 조형방법은 선이 필묵의 중요한 내용이기 때문에 '선에 의한 조형'이라 하기도 하고, 또 '골법 용필'이라 부르기도 한다.

필묵의 의미는 단순히 조형에만 그치는 것이 아니라 필묵을 통하여 대상의 입체적인 모양뿐만 아니라 정신, 기백, 전신, 사의 등도 표현할 수 있다. 그리 하여 필묵은 단순한 표현기법의 문제에 그치는 것이 아니라 필묵 기법을 통 한 예술형상의 창조에까지 관련되어 있는 것이다. 이것이 바로 필묵의 풍격 이며 성질이다.

이러한 전제하에서 남동회화의 조형적 특성을 살핀다면 첫째, 배산임수 내지 배산임해라는 산수화의 기본구도에 충실하다. 둘째, 대부분의 작품이 형 식에서 수묵담채화의 성격을 지닌다. 셋째, 禿筆과 渴筆, 速筆의 필법이 자유 롭게 구사되고 있다는 것이다.

배산임수의 기본 구도에 충실하다는 사실은 남농 작품 가운데 약 20여점을 제외하고는 거의 모든 작품이 산수화의 기본 구도를 벗어나지 않고 있다는 것이다. 두 번째로 수묵담채화가라는 것은 작품 몇 점을 제외하고는 대부분이 수묵 담채화라는 사실이 이를 증명해 준다. 일본화의 영향기 때 잠깐 設彩畵가 등장하기는 하지만 그 이후의 작품에서는 전혀 발견되지 않는다. 이는 작품의 소재를 조국의 산하에서 찾았던 것처럼 작품의 재료도 철저히 수묵과 담채로 일관하는 모습을 보여주고 있다.

남농화의 조형적 특질을 기법에서 찾아본다면 禿筆과 渴筆, 速筆의 화법을 들 수 있다.

#### 1) 禿筆의 화법

禿筆은 원래 중국회화의 人物18描法의 가운데 厥頭釘描法 이라고도 한다. '궐'은 '말뚝(橛)'을 뜻하는 말로 말뚝이나 못처럼 禿筆로 그리는 것을 말한다.

남농회화에서 霜落林端이란 작품은 1945년 작으로 조국의 해방과 함께 일 본화 영향기를 벗고 이른바 남농화의 모색을 시작하는 의미 있는 작품이다. 아직 본격적인 禿筆의 흔적이 드러나지는 않지만 여로 곳에서 작품의 변화를 예고하고 있다.

이 작품은 한적한 산골의 모습을 담고 있는데 중경에 몇 채의 초가를 배치하고 산밭에서 일하는 여인과 장에서 돌아오는 듯한 여인의 모습이 점경인물로 묘사되었다. 그리고 원경으로 높고 낮은 산이 펼쳐지고 있으며 마을을 뒤감고 흐르는 맑은 계곡이 전형적인 산골마을의 적막을 느끼게 한다.

여기서 주목할 부분은 채색화 기법이 완전히 사라지고 墨線을 바탕으로 전형적인 담채화로 회귀하고 있음을 알 수 있다. 군데군데 배치된 소나무와 잡목, 그리고 수풀의 처리에서 경쾌하고 빠른 손놀림이 느껴지며 禿筆과 渴筆로 묘사한 거친 숲이 일품이다.

山寺는 禿筆과 渴筆의 대표작이라 할 만하다. 남동의 최대 완숙기라 할 수 있는 1977년에 그린 이 작품은 枯死木을 연상케 하는데 오른 편 중앙에 위치한 오래된 산사와 절묘한 조화를 이룬다. 자잘한 설명이나 군더더기를 털어내버려 노화백의 기개가 범상치 않다. 그러면서 古寺 뒤에 배치한 수목들은 미점을 사용함으로써 그의 다양한 예술 세계를 한눈에 보여주고 있는 듯하다. 거친 붓끝에서 속도감이 느껴지는 것은 어쩌면 너무 당연한 일이라 하겠다.

## 2) 葛筆의 화법

葛筆은 붓에 먹물을 슬쩍 스치듯이 묻혀서 그리는 묘법으로, 중국 남종화는 갈필을 존중하여 老枯의 취향을 즐겼다. 당의 왕유의 시는 '老'의 경지를 잘 말해주는 좋은 예이다. 그는 시속에서 자연 속에 몰입하는 심경을 나타내는데, 이는 기욕이 식어서 사라진 다음에 오는 총명의 경지이다.

남농의 그림에서 葛筆의 묘미가 강하게 느껴지는 작품은 주로 소나무를 소재로 한 그림들이다. 三松圖, 五松圖, 雪景山水圖등이 葛筆과 건필, 또는 破筆의 묘미를 찾을 수 있다. 물론 이들 작품들에서도 이런 기법들이 따로 존재하는 것은 아니나 주로 소나무 그림에서 葛筆의 맛이 강하게 드러난다.

남동의 산수나 소나무의 필체가 거칠고 힘차면서도 담백한 느낌을 주는 것은 필묵의 기법에서 온다. 淡墨과, 渴筆, 禿筆로 힘차게 그려내면서도 특유의 문기를 잃지 않는 것은 부단한 연구의 결과로 해석할 수 있다.

소나무 그림에서는 특히 몸매와 등걸에서 葛筆의 묘미가 느껴지는데 이는 그가 즐겨 그린 노송의 분위기에 매우 잘 어울린다. 특히 대부분의 소나무 그림은 墨松이거나 태점을 약간 가미한 담채화로서 枯淡한 아름다움을 전해주기에 충분하다.

### 3)速筆의 화법

남농은 담묵, 농묵의 변화와 속도감 있는 필선 및 담채의 섬세하고 맑은 효과가 향토적 정취와 더불어 친근감과 독특한 妙境을 심화시킴으로써 '速筆 구도의 1인자'로 평가를 받았었다.

그의 독특한 필법은 빠른 속도감을 갖는 半草書體의 화제와 낙관 글씨에서 도 찾을 수 있다. 남농은 스스로 생전에 자신의 서체에 대해 근대 중국의 대 가인 오창석에게서 많은 감화를 받았다고 말한 것으로 알려진다. 또한 전각 에서도 일가를 이뤘으며 묵죽과 노송 등을 통해 문인화의 경지를 마음껏 드 러낸 것도 남농화의 특질로 평가할 수 있을 것이다.

이상 남동의 회화에서 특징되어지는 조형성과 필법 등을 토대로 살펴보았다.

남농은 가장 한국적인 동양화'를 그린 작가라는 평가를 받고 있다. 그가 그린 수많은 그림들은 남도 사람들이 고개만 돌리면 언제라도 바라볼 수 있는 그런 모습이다. 그렇다고 있는 그대로의 모습을 화폭에 재현한 사실주의 작가는 결코 아니다. 자신의 독특한 필법으로 남도의 산등성과 호수, 야트막한

언덕과 소나무 등 우리 山河에 대한 한없는 애정을 표현해 왔다.

그의 이러한 신념은 "자기 나라의 고유성을 버리고 어느 나라의 것을 모 방하는 것은 외도이고 그것은 허위의 예술이며 가장의 예술이다. 남화는 조 선 남화를 그릴 것이며, 유화는 조선의 유화를 그려야 한다고." 강조했던 데 서도 확연히 드러난다.

이러한 남농의 철학이 있었기에 오늘날 까지도 그 업적이 높이 평가받고 있다 여겨진다.

## 5. 南農이 호남화단에 끼친 영향

남농은 어떤 다른 화가들보다도 향토애와 제자를 아끼고 사랑하는 마음이 깊었다. 그가 목포에 정착하는 이래 한번도 떠나지 않고 목포시 죽동 유달산 기슭에 있는 화실을 지키면서 많은 제자를 길러 냈으며 이 지방 문화 발전을 위해 노력하였다.

많은 화가들이 중앙화단에 진출하여 활동하고 있을때 흔들리지 않고 묵묵히 끝까지 고향을 지켰다. 더러는 서울의 화우들이 서울로 올라오기를 권유하기도 했지만 남농은 굽히지 않고 오로지 이 지방의 문화발전과 후학육성에 집념하였다. 1958년 목포문화협회를 발족시켰으며, 이듬해 10월에는 목포미술협회를 결성하여 예총 목포지부장을 初代부터 九代 에 걸쳐 역임하면서 예총회관건립의 産坡役을 하였다.

남농이 호남화단에 끼친 영향은 실로 지대하다. 毅齊 許百鍊과 함께 호남화단의 양대 산맥을 형성하였을 뿐 아니라 한국의 자연에 대한 관심을 제고하는데 크게 기여하였다. 특히 그가 남긴 커다란 업적은 그의 門徒를 통해형성되고 있는 회화맥이다. 그의 문하생들은 중앙화단과 교두보 역할을 하기도 했으며 남도화단 내에서 두터운 화맥을 형성하기에 이른다. 또 수제자로알려진 雅山 趙邦元이 오랫동안 광주에 칩거하면서 많은 문하생들을 길러낸바 있어 그의 화맥은 墨奴會를 통해 도도하게 흘러내리고 있다. 순천에서는 靑堂 金明濟가 그의 문하를 이었고, 목포에서는 愚岩 朴容奎가, 麗水에서는 朴春默이 거주하면서 화맥을 이어가고 있다.

또한 서울 쪽에는 白浦 郭南培, 稻村 辛永卜, 田丁 朴亢換, 浦田 孫奇鐘, 등이 있고 기타 又南 李沃城, 芝園 朴宰督, 野丁 郭權玉등이 각기 독창적인 화법을 구사하고 있는데 이들도 큰 틀에서 보면 남농의 충실한 추종자라고 할수 있을 것이다.

남농은 제자교육에 있어서도 매우 자유스런 입장을 취했다. 毅齋 許百鍊이 체본 교육을 강조한 것과는 크게 다르다. 그는 "철저히 내 그림을 본뜨지 말 고 개성 있는 그림을 그려야 한다."고 역설했다. 이를 입증하듯 그에게서 배 운 제자들은 저마다 독특하고 개성 있는 작품들을 선보였다.

또한 남농은 우리나라 메세나 운동의 선각자라고 할 수 있다. 메세나 운동이란 문화예술에 대한 조건 없는 후원을 의미하는 말이다. 그는 지역문화발전을 위해 1981년 목포 예총 남농 문화상을 제정하였으며 雲林山房 3대의 작품과 家寶級 유물인 木物, 도자기와 壽石 2천여 점을 목포시에 기증, 향토문화관 건립의 기초를 닦았다.

목포 갓 바위에 있는 목포 향토 문화관과 남농 기념관에 남아있는 遺墨과 유품에서 그가 한 사람의 작가로서 얼마나 치열한 삶을 살았는지 확인할 수 있게 해준다.

이와 같이 남농은 호남 화단에 지대한 업적을 남겼으며 호남의 실경산수가 뿌리 내려 발전 할 수 있도록 발판을 마련했다. 남농은 가장 한국적인 동양 화를 그렸고 모든 이에게 추앙받는 작가로 남아있다.

## VII. 결 론

우리나라 회화사에서 조선시대만큼 가시적인 발전을 가져온 시기는 없었을 것이다. 특히 동양화라는 장르에서 실경 산수화라는 화법은 가장 민족적이고 독창적인 회화라 할 수 있다. 늘 사대주의에 의존해서 관념적 중국 산수화를 모방하던 수동적인 단계를 벗어나 우리나라의 산천을 배경으로 하여실재하는 경관의 사생에 주력 했다는 것은 하나의 혁명적인 사건이 아닐 수없다.

실경 산수의 역사적 의의는 참으로 대단하다. 또한 중국화와 일본화와의 차별성을 확연히 느낄 수 있다. 이러한 실경 산수화는 발전을 거듭하여 겸재 정선에 의한 진경산수화에서 문인 사대부들의 紀景산수화로 이어 졌는데, 이는 진경산수라는 한 장르에 머물지 않고 그 형식을 이어 받아 계승 발전 시켰다는데 큰 의미가 있다 할 것이다. 즉 조선의 산천을 유람하면서 그 현장을 스케치하고 작품을 완성 했다는 것은 오늘날 현대 회화의 교육에서 요구하는 내용과도 상응하다.

문인 사대부들의 기행 사경화는 현장성과 안목이 부족했던 19세기의 과도기 현상과 맞물려 쇠퇴하게 되지만 김홍도에서 김득신과 신윤복으로 이어지는 풍속화로 인하여 새로운 근대적 사실주의로 발전해 나갔다. 특히 김홍도와 신윤복은 서로 상반된 주제를 통해 우리 풍속화의 예술성을 높였고 고전적 전형을 완성한 거장들이라 할 수 있다. 하지만 이들 이후에 근대 에는 풍속화가 예술적 풍모보다 기록화적인 성격으로 치우쳐 가는데 이는 제국주의침략에 무력해진 봉건사회의 문화수준을 드러낸 결과이고 우리만의 자주적인수준 높은 풍속화를 잃어버린 것에 대해 안타까움을 금할 수 없다. 조선후기 풍속화는 19세기에 들어서면서 현실감이나 회화 기량이 떨어져 급변하는 사회변동기의 현실감을 실어 내기에는 역부족 이었다. 왜냐하면 김홍도, 신윤

복을 계승 할만한 실력 있는 화가가 없었기 때문이다. 이렇듯 조선후기의 실경산수화는 계승, 변화, 발전을 거듭하지만 일제의 식민지배로 그 장대한 막을 내리게 된다.

일제 식민지배하에서는 새로운 근대 화단의 시대가 개막되는데 그 분수령으로써 서화협회의 출현은 왕조시대의 종식을 뜻하고 새로운 조형방법을 펼쳐나가는 다채로운 전개를 보인 시기라 할 수 있다. 단지, 우리 민족의 자주적인 가치관이 아닌 일제치하에서 이루어 졌다는 게 무척 아쉬울 따름이다. 여기에서 탄생한 鮮展에서는 3回展부터 실경산수가 등장하게 된다.

실경산수의 계열에 두각을 나타낸 작가로는 청전 이상범, 소정 변관식, 심산 노수현, 남농 허건, 묵노 이용우 등이 있다. 이들은 기존에 느낄 수 없었던 독특한 화법으로 우리의 산천을 가장 현장감 있고 예술성이 물씬 풍기는 회화의 세계로 이끌었다 할 수 있다. 이들과 같은 훌륭한 화가들이 존재 했기에 오늘날 한국화단의 맥을 이어올 수 있었지 않았나 싶다.

특히 호남 실경산수의 선구자라 할 수 있는 남농은 관념 산수의 답습에서 벗어나지 못한 당시 남도화단에 새로운 화풍으로 변화를 이끌어 한국화단에 서의 역량은 물론이거니와 호남 화단에서도 대가로서 작품세계를 펼쳐 나갔다. 남농의 회화는 신 감각주의의 전통적인 남도화를 형성 꽃피우면서 현대적 감각의 여러 가지 독창적 화풍을 형성하고 실경을 바탕으로 한 신 남종 문인화를 창출해냈다. 남농은 1925년부터 생애를 마감하는 1987년까지 목포에 머물면서 남다른 향토애로 수많은 작품들을 남겼고 후진양성에도 심혈을 기울여 남도화의 뿌리를 튼튼히 하는데 기여했다. 남농의 예술세계는 오늘을 사는 미술인들에게 커다란 귀감이 되어지고 있다.

## 南農 許健 年譜

- 1907년 전남 진도군 의신면 사천리에서 미산 허형의 4남으로 출생
- 1927년 목포상업전수학교 졸업
- 1930년 제9회 선전(조선미술전람회)에 〈山高水長〉〈秋〉로 초입선
- 1931년 제10회 선전에 〈雨後〉로 입선
- 1932년 제11회 선전에 〈저물어가는 山家〉로 입선
- 1935년 첫 개인전(진도, 부산)
- 1936년 제15회 선전에 〈溪山臨水〉로 입선
- 1937년 제16회 선전에 〈淸風 瑞日祥雲〉으로 입선
- 1938년 제17회 선전에 〈時雨適晴〉으로 입선
- 1939년 제18회 선전에 〈朝霧〉로 입선
- 1940년 제19회 선전에 〈薄暮〉로 입선
- 1941년 제20회 선전에 〈綠雨〉로 입선
- 1942년 제21회 선전에 〈木浦 郊外〉로 입선
- 1943년 제22회 선전에 〈보리 언덕〉으로 입선
- 1944년 제23회 선전(마지막)에 〈木浦一隅〉로 특선(총독상 수상)
- 1946년 남화연구원 개원(목포)
- 1953년 제주 초대전
- 1954년 제3회 국전에〈聖地〉출품
- 1955년 제4회 국전 초대작가 출품〈絶谷〉
- 1956년 제5회 국전초대작가 출품〈曉〉〈萬土水〉 제1회 전남도 문화상 수상 부산 초대전
- 1957년 제6회 국전 초대작가 출품〈雲林洞〉
- 1958년 목포문화협회 초대회장 추대 제7회 국전초대작가 출품

- 1959년 전주 초대전
- 1960년 제9회 국전 심사위원 역임〈雨後〉출품 목포 문화상 수상
- 1961년 제10회 국전 추천작가 출품〈朝愛〉
- 1962년 제11회 국전 추천작가 출품〈秋谷〉
- 1963년 제12회 국전 초대작가 출품〈收養〉 개인전(장흥)
- 1964년 제13회 국전 추천작가 출품〈山鄕〉 개인전(전주)
- 1965년 제1회 전남도전 심사위원 역임 제14회 국전 심사위원 역임〈山寺〉출품 광주 초대전, 군산 초대전
- 1966년 제15회 국전 심사위원 역임〈長恨〉출품
- 1967년 제16회 국전 추천작가 출품〈流谷〉
- 1968년 회갑 기념전 제17회 구저 츠ᅯ자가 측표 /\*
  - 제17회 국전 추천작가 출품〈秋曉〉
- 1969년 제18회 국전 초대작가 출품〈쌍계사의 소견〉 (국전 초대작가제 부활) 개인전(대전)
- 1970년 제19회 국전 심사위원 역임〈낙산사 소견〉출품
- 1971년 제20회 국전 초대작가 출품〈山寺〉
- 1972년 제21회 국전 초대작가 출품〈江秋〉
- 1973년 제22회 국전 초대작가 출품 (은행나무 골)
- 1974년 제23회 국전 초대작가 출품〈三松圖〉
- 1975년 제24회 국전 초대작가 출품〈山寺雨後〉 제1회 제주도 미술전 심사위원 역임
- 1976년 서울 초대 개인전

南農미술상 제정

제25회 국전 초대작가 출품〈山家秋曉〉

1977년 신세계미술관 초대 개인전

제26회 국전 초대작가 출품〈古寺曉朝〉

南農 수석관 개관(목포)

1978년 고희 기념 초대전(부산)

1979년 목포 미협전 출품

1980년 서울 신문사 주최 南農 許健 회고전(세종문화회관)

1981년 南農賞 제정(목포예총)

수석, 선대작품, 도자기 등 목포시에 헌납

1982년 대한민국 은관문화훈장 서훈

목포 시민상 수상

雲林山房 복원(지방 문화재 51호)

1983년 대한민국 예술원 원로회원 추대

1984년 영국 캠브리지대학 발행 국제 저명인사 전기편 수록

1985년 南農紀念館 개관

1987년 월남이상재상 수상

11월 5일 79세로 영면

## 참고문헌

- 박차지현, 『청소년을 위한 한국미술사』, 서울: 두리미디어, 2005.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 서울: 학고재, 1996.
- 김종태, 『한국화론』, 서울: 一志社, 1989.
- 최완수, 『겸재 진경산수화고』, 서울: 간송문화지, 1980.
- 이태호, 『진재 김윤겸의 실경산수』, 考古미술, 1982.
- 유홍준, 『문인 화가 이인상의 작가상 연구』,정신문화 연구, 한국정신문화 연구원, 1983.
- 이태호, 『지우재 정수영의 회화』, 국립중앙 박물관, 1984.
- 이경숙. 『조선후기 농경도 연구』, 경북대학교 석사학위 논문, 1993.
- 김종태, 『중국회화사』, 서울: 一志社, 1976.
- 박혜숙, 『남화의 현대적 조명』, 이화여대 대학원 논문, 1981.
- 이태호, 『한 시각의 북새선은도와 북관실경도』, 정신문화연구, 1988.
- 안휘준. 『고려 및 조선왕조의 문인계회와 계회도』, 고문화 20집, 1982.
- 최완수, 『겸재 진경산수화고』, 간송문화 21권, 1981, p 39~60.
- 안휘준, 『한국회화사』, 서울:一志社, 1983.
- 하원조, 『한국근대 실경산수화의 전개』, 홍익대학교 대학원 석사학위 논 문. 1982.
- 이귀열, 『한국의 회화』, 청전 이상범편, 서울: 예경출판사, 1978.
- 문예총감, 『개화기~1975』, 한국문화예술 진흥원, 1976.
- 명기환, 『남농의 예술과 삶』, 미술세계, 1988. 8월호.
- 이태호, 『조선시대 호남의 전통회화』, 국립광주박물관, 1984년.
- 이태호, 『조선시대 남도회화』, 1984, 3,4월호.
- 이귀열. 『남농회화의 특질』. 동아일보사. 1980.
- 허 건. 『남종회화사』. 서울: 서문당. 1944.
- 문순태, 『운림산방 3대의 생애와 작품세계』광주: 전남매일신문사. 1979.

## 도판목록

- 1. 정 선, 〈內金剛山圖〉, 1711년, 비단에 수묵담채, 35.8 × 37.2cm, 국립중앙박물관 소장.
- 2. 정 선. 〈金剛全圖〉. 1734년. 종이에 수묵담채. 호암미술관 소장
- 3. 정 선,〈仁王霽色圖〉, 1751년, 종이에 수묵, 79.2 × 138.2cm, 호암미술관 소장.
- 4. 정 선, 〈正陽寺圖〉, 18세기 중엽, 종이에 수묵담채, 28.8 × 21.9cm, 간송미술관 소장.
- 5. 강희언,〈仁王山圖〉. 18세기 후반, 종이에 수묵담채, 24.6 × 42.6cm, 개인소장.
- 6. 김윤겸, 〈蔥秀山圖〉. 1771년, 종이에 수묵담채, 31.4 × 45.8cm, 국립중앙박물관 소장.
- 7. 정 황, 〈露積淬翠圖〉. 18세기 말, 종이에 수묵, 33.4 × 24cm, 개인소장.
- 8. 최 북, 〈表訓寺圖〉. 18세기 후반, 종이에 수묵담채, 38.5 × 57.3cm, 개인소장.
- 9. 김응환, 〈金剛全圖〉. 1772년, 종이에 수묵담채, 22.3 × 35.2cm, 개인소장.
- 10. 김홍도. 〈기와이기〉. 〈풍속화첩〉중, 18세기 후반, 종이에 수묵담채, 27.0 × 22.7cm국립중앙박물관 소장.
- 11. 김홍도, 〈나뭇짐을 진 목동〉. 18세기 말~19세기 초, 비단에 수묵담채, 간송미술관 소장.
- 12. 김홍도, 〈목동귀가도〉. 19세기 초, 종이에 수묵, 34.0 × 25.3cm, 개인소장.
- 13. 신윤복, 〈처네를 쓴 여인〉, 1805년, 비단에 수묵담채, 28.0 × 19.1cm, 국립중앙박물관 소장.
- 14. 신윤복, 〈어물장수〉, 19세기 초, 비단에 수묵담채, 28.3 × 19.1cm, 국립중앙박물관 소장.

- 15. 심사정, 〈明鏡臺圖〉, 18세기 중엽, 종이에 수묵담채, 27.7 × 18.8cm, 간송미술관 소장.
- 16. 심사정,〈都城圖〉, 1768년, 종이에 수묵담채, 24.0 × 13.5cm, 개인소장.
- 17. 이인상,〈隱僊臺圖〉, 1737년, 종이에 수묵담채, 55.0 × 34.0cm, 가송미술관 소장.
- 18. 강세황, 〈靈通洞口圖〉, 18세기 중엽, 33.0 × 53.3cm, 국립중앙박물관 소장
- 19. 정수영,〈金剛全圖〉,〈해산첩〉중, 1799년, 종이에 수묵담채, 33.8 × 61.6cm, 국립중앙 박물관 소장.
- 20. 이상범. 〈山家雪寒〉, 1957, 종이에 수묵담채, 68 × 148cm, 개인소장.
- 21. 이상범, 〈金剛山外金江〉, 1962, 종이에 수묵담채, 77 × 180cm, 개인 소장.
- 22. 노수현, 〈新錄圖〉, 1920, 견본채색, 311.5 × 203cm.
- 23. 변관식, 〈外金剛玉流川〉, 1965, 수묵담채, 166 × 150.1cm, 개인소장,
- 24. 변관식. 〈外金剛三仙岩〉. 1959. 종이에 수묵담채. 150 × 117cm.
- 25. 허 건. 〈秋谷〉. 1940년. 60 × 40cm.
- 26. 허 건, 〈沈水〉, 1940년, 173 × 140cm.
- 27. 허 건、〈金剛山普德窟〉、1940년、151 × 128cm.
- 28. 허 건. 〈木浦一隅〉, 1944년, 148 × 179cm.
- 29. 허 건, 〈金剛山所見〉, 1946년, 42.5 × 46.5cm.
- 30. 허 건. 〈四月山村綠〉, 1948년, 14 × 22cm.
- 31. 허 건, 〈竹江魚鳥〉, 1948년, 29 × 41.5cm.
- 32. 허 건、〈竹深春曉〉、1980년、62 × 62cm.
- 33. 허 건, 〈山村春曉〉, 1980년, 62 × 62cm.
- 34. 허 건, 〈春江魚村〉, 1980년, 67 × 130cm.
- 35. 허 건, 〈柳港淸春〉, 1980년, 55 × 127cm.