

1910년대 일본 근대 화단의 형성과 조선

- 유아사 이치로(湯淺一郎), 후지시마 다케지(藤島武二)를 중심으로 -

김 정 선*

〈목 차〉

- I. 머리말
- II. 근대 일본인화가의 朝鮮像
- III. 1913년 일본 서양화단의 동향 : 二科會 창설
- IV. 유아사 이치로와 조선
- V. 후지시마 다케지와 조선
- VI. 맺음말

국문요약

본 논고는 근대 일본 회화가 식민지 조선을 어떻게 그려왔는가라는 ‘表象’의 문제를 기존의 식민주의 논의에서 벗어나 1910년대 일본 서양화단의 형성과과정 속에서 살펴보려는 시도이다. 구체적으로는 1913년 조선을 방문한 유아사 이치로(湯淺一郎)와 후지시마 다케지(藤島武二)의 조선 관련 작품이 종래의 이항 대립을 기조로 하는 식민주의 담론과는 달리, 당시 일본 서양화단의 동향과 밀접한 관련 속에 제작되었음을 밝히고자 했다.

이를 위해 먼저 1910년대 일본 화가들의 기행문을 중심으로 기존의 담론을 확인하고, 이와는 별도로 조선에 대한 관심을 1913년을 전후한 일본 서양화단의 신구대립이라는 시대상황 속에서 살펴보았다. 이는 이무렵 조선을 방문한 유아사 이치로와 후지시마 다케지가 官展 아카데미즘에 반대하며 새로운 표현의 가능성을 찾아 식민지 견문을 장려한 점이나, 실제 그들의 작품이 조선 여행을 계기로 변화 하고 있는 점을 통해서도 입증된다. 비록 이들 조선을 주제로 한 작품에 보이는 밝은 색채와 힘 있는 터치, 대상의 단순화, 비사실적 경향 등이 조선을 밝은 색채나 고대성과 연결 짓는 당시 일본인들의 차별적인 조선상과 일치하는

* 동아대학교 강사

점은 부정하기 힘들다, 조선(他者)이 일본 근대미술 형성에 중요한 장소를 제공한 점은 새롭게 조명 되어야 할 것이다.

주제어 : 표상, 타자, 유아사 이치로(湯淺一郎), 후지시마 다케지(藤島武二), 조선체험, 二科분립

I. 머리말

1910년 8월 대한제국이 일본에 강제 병합 된 이후, 적지 않은 일본인 화가들이 새로운 식민지 ‘조선’을 화폭에 담아 왔다. 그들의 눈에 비친 조선은 어떠한 모습이었을까? 종래 이 같은 表象¹⁾의 문제는 주로 오리엔탈리즘, 젠더론, 포스트콜로니얼 등의 비판적 시각을 통해 해석되어 왔다. 지배국 일본의 식민지에 대한 차별과 편견을 전제로 하는 이들 연구는 조선이 무기력하며 열등한, 제국 일본의 ‘他者’로서 표상되고 있음을 밝히고 있다.²⁾ 이는 당시 일본에서 개최되었던 官設美術展覽會에 조선을 주제로 한 작품 대부분이 여성이었고, 특히 기생을 주제로 하거나 일본이 향수를 갖고 바라보는 근대화에 뒤쳐진 모습이었던 점을 통해서도 입증된다.³⁾

그러나 한편으로 이 같은 타자에 대한 접근이 일본 근대 화단에 새로운 자극과 가능성을 부여해 온 점 또한 사실이다.⁴⁾ 대한제국이 일본의 식민지 ‘조선’이 되던 1910년대는 정치적으로는 일본의 아시아 지배가 본격화되는 가운데 차별을

1) 표상(representation)은 원래 감각에 의하여 획득한 현상이 마음속에서 재생된 것을 뜻하는 철학, 심리학 용어이다. 본고에서는 표상이 ‘표상 대표제’라는 정치적 함의를 지니는 점에 근거하여, 당시 일본인 화가들에 의해 그려진 조선의 이미지(像)가 각 시대상황, 이데올로기와 연동하여 어떻게 변화하는지 그 과정을 추적하고자 한다.

2) 대표적인 논의로는 山梨繪美子, 『日本近代洋画におけるオリエンタリズム』, 『語る現在、語られる過去』, 平凡社, 1999, 81~94쪽; 池田忍, 『「支那服の女」という誘惑—帝國主義とモダニズム』, 『歴史学研究』 765호, 歴史学研究会, 2002, 1~14쪽; 西原大輔, 『近代日本絵画のアジア表象』, 『日本研究』 26집, 2002, 185~220쪽; 朴美貞, 『植民地朝鮮はどのように表象されたか』, 『美学』 13호, 2003, 42~55쪽; 金惠信, 『韓国近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覽會」にみる異文化支配と文化表象』, 2005,ブリュッケ 등이 있다. 국내 논고로는 김화영, 『나혜석의 『나부』와 후지시마 다케지(藤島武二)의 『花籠』의 비교분석』, 『日本学報』 제76집, 2008, 183~184쪽; 최유경, 『후지시마 다케지의 <세상을 비추는 여명(旭日照六合)> 속의 일출의 의미』, 『종교와 문화』 19호, 서울대학교 종교문제연구소, 2010, 159~176쪽 등이 있다.

3) 식민지를 여성화된 섹슈얼리티에 비유하여 거론하는 것은 서양 오리엔탈리즘 시선의 특징 중 하나이다. 中根隆行은 이러한 구조에 식민지를 여성의 비유로 파악하고, 성적으로 상품화함으로써 지배한다는 헤테로섹슈얼리티(heterosexuality)에 의거한 식민지적 재생산의 논리가 숨겨져 있음을 지적하고 있다. 中根隆行, 건국대학교 대학원 일본문화언어학과 역, 『「조선」표상의 문화지』, 소명출판, 2011, 49~50쪽.

4) 최근 동아시아와 일본 근대미술과의 관계성을 기존의 이론적 전개에서 벗어나, 동아시아를 일본 근대 생성의 중요한 장소로 재고하려는 기획 전시가 있었다. 특히 본 전시는 아시아를 일본 근대 작가들의 정체된 자기양식 생성의 계기를 제공하고, 독자적인 표현을 가능케 했다는 점에서 일본 근대의 숨겨진 母體로 상정한다. 『近代の東アジアイメージ:日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』, 豊田市美術館, 2009.

기조로 하는 제국주의 구조가 형성되는 시기였다. 그러나 문화적인 영역에 있어서는 문학잡지 시라카바(白樺)(1910. 4 창간)⁵⁾가 등장하고, 후기 인상파나 야수파의 새로운 경향에 공감하는 젊은 화가들이 퓨잔회(fusain, 1912. 10)⁶⁾를 결성하는 등 개인의 혁신적인 창조력이 요구되던 시기로 평가된다. 이는 본고가 '타자'-여성, 식민지, 노동자 등-에 대한 접근을 기존의 정치적 문맥에서 벗어나 새로운 주제, 표현 방법을 찾고자 했던 당대 화가들의 일련의 노력 속에서 살펴보고자 하는 이유이기도 하다.

필자는 이제까지 일본 근대 서양화단의 거장이라 불리는 후지시마 다케지(藤島武二, 1867-1943)를 중심으로 조선 표상에 관한 논의를 거듭해 왔다.⁷⁾ 본 논고에서는 이러한 성과를 바탕으로 조선표상의 문제를 종래의 오리엔탈리즘 논의에서 벗어나 1910년대 일본 서양화단의 형성과정 속에서 고찰하고자 한다. 이를 위해 먼저 1910년대 조선에 건너온 화가들의 기행문을 중심으로 기존의 담론을 검토하고, 이와는 별도로 조선을 향한 관심이 1913년을 전후한 화단의 동향과 무관하지 않았음을 살펴볼 것이다. 특히 이 무렵 조선을 여행한 유아사 이치로(湯淺一郎, 1868~1931)와 후지시마 다케지의 조선 관련 작품을 검토함으로써 조선 체험이 가지는 의미를 재조명하는데 목적을 둔다.

II. 근대 일본인 화가의 朝鮮像

근대기 일본인 화가들의 조선 방문은 대부분 청일, 러일 전쟁에 파견된 중군

5) 시라카바(白樺)는 1910년 4월에 창간하여 23년 8월에 폐간된 문예, 예술잡지이다. 무사노코지 사네아츠(武者小路実篤), 시가 나오야(志賀直哉)외에 미술사가인 고지마 키쿠오(児島喜久雄), 화가 아리시마 다케오(有島武郎) 등이 참가하였다. 특히 세잔, 고흐, 마티스, 몽크 등 서구의 신사조를 일본에 소개하고 미술전을 개최하는 등 화단에도 큰 영향을 미쳤다.

6) 1912년에 결성된 미술가 집단으로, 사이도 요리(齋藤与里), 기시다 류세이(岸田劉生), 다카무로 고타로(高村光太郎) 등이 주도했다. 단체명인 퓨잔(fusain)은 프랑스어로 목탄을 의미한다. 제 2회 전시회 이후 해산하였으나, 일본에서 처음으로 이루어진 표현주의 미술운동으로서 선구적인 의의를 지닌다.

7) 김정선, 『藤島武二の朝鮮表象:『裝飾画』の観点から』, 『美術史』 제159책, 미술사학회, 2005; 김정선, 『藤島武二作《花籠》考』, 『デアアルテ』22호, 구주예술학회, 2006(각각 『문물연구』, 동아시아 문물학술연구재단, 10호, 11호에 재록), 여기에서는 후지시마 다케지의 조선 관련 작품 중 <화룡>과 <조선부인>을 중심으로 이들 작품이 후지시마 개인의 화풍 전개 가운데 차지하는 의미를 살펴보았다.

화가들로부터 시작된다. 동경미술학교 교수였던 야마모토 호스이(山本芳翠, 1850-1906)를 비롯해 쿠로다 세이키(黒田清輝, 1866-1924), 아사이 츠(浅井忠, 1856-1907), 사이고 코케츠(西郷孤月, 1873-1912) 등 적지 않은 화가들이 전쟁터로 향하는 길목에 조선의 땅을 밟았다. 이후, 일본의 대외 확장정책을 배경으로 조선 여행과 이주가 적극적으로 추진되는 가운데 화단 내에서도 새로운 식민지에 주목하는 글들이 비약적으로 증가하기 시작한다.⁸⁾

그런데 주로 여행의 경험을 담고 있는 이들 글을 살펴보면 조선에 관한 몇 가지 공통된 이미지가 반복해서 나타나는 것을 알 수 있다. 즉 조선을 ‘화창한 날씨’, ‘赤土’ 등의 표현을 사용하여 밝고 강렬한 색채와 연관시키는 한편, 일본의 헤이안(平安), 나라(奈良) 시대의 풍습이 고스란히 잔존하는 그림과 같은 공간으로 묘사하고 있다는 점이다. 예컨대 1913년 겨울 생애 처음 조선을 방문한 후지시마다케지는 다음과 같이 조선에 대한 인상을 언급하고 있다.

지면의 색채가 경쾌하고 돌산이 많으며 여기저기 작은 소나무가 점철되어 있는 등 보다 더 풍경을 아름답게 보이게 합니다. 언제나 화창한 햇볕과 청명한 하늘의 푸른색이 돌산과 지면의 밝은 흙색과 서로 대조되어 일층 深碧하게 보입니다. 또한 朝暮의 햇볕이 높이 솟아 우뚝한 암산과 겹겹이 연결된 돌산에 비칠 때는 五彩純爛이라고 할까요, 거의 형용할 수 없을 정도의 아름다운 색을 띠니다. (중략) 부인이 걸치고 있는 녹색의 被衣와 薄色の 치마가 바람에 나부끼는 모습은 형용할 수 없는 아름다운 멋이 있습니다. 마치 일본 왕조시대의 에마키모노(繪巻物: 두루마리 그림)를 눈앞에 보는 듯한 기분이 듭니다.⁹⁾

여기서 후지시마는 조선의 화창한 날씨와 풍경이 만들어 내는 五彩純爛한 색채의 향연을 찬미하며 풍속에서는 일본의 고대를 발견한다. 그러나 지리적으로 가까운 일본과 조선의 경우 날씨, 기후가 크게 다르지 않고, 20세기의 조선이 8세기대 일본의 생활 상태를 고스란히 영위하고 있었을 리도 없다. 그럼에도 불구하고 조선을 방문한 대부분의 화가가 “에마키모노의 일종, 천년 전 일본의 오랜 생활 상태”¹⁰⁾라든지 “현대 생활에서 몇 세기 전의 悠長한 세계”¹¹⁾, “잠들어 있는 듯한 인상”¹²⁾을 언급하며 일본에서는 볼 수 없는 “噴發하는 색채”¹²⁾와 같은

8) 藤島武二談, 『朝鮮觀光所感』, 『美術新報』, 1914. 3, 11쪽.

9) 『入選後の感想:東京美術学校 岡田三郎助』, 『朝鮮』 제88호, 1922. 7, 5~14쪽.

10) 大野隆徳, 『新緑と白衣の朝鮮を旅して(上)』, 『みづゑ』 제366호, 1935. 8, 23쪽.

11) 川島理一郎, 『朝鮮金剛山』, 『旅人の眼』, 龍星閣, 1937, 62쪽.

12) 田辺至, 『朝鮮』, 『美術新論』 제6권 7호, 1931. 7, 120쪽.

표현을 사용해 조선을 그려내고 있는 것이다.¹³⁾

더욱이 근대 문명의 세례를 받은 제국 화가들에게 조선은 이미 문화적 규범이 아닌 일본에서는 보기 드문 畫題를 얻을 수 있는 미개의 공간, 식민지 공간이었다. 일본화가인 아라키 잇포(荒木十畝, 1872-1944)는 “인물도 인간으로서는 가치가 없으나 畫中의 인물로 보면 일본 보다 상당히 흥미가 있다. 흰 수염을 기른 노인이 나귀를 타고 있는 장면은 셋슈(雪舟, 1420-1506)의 인물로, 悠長한 부분은 확실히 그림이 된다.”¹⁴⁾라며 그곳에 사는 사람들조차 대등한 인간이 아닌 그림의 화제로 바라보고 있음을 알 수 있다.

이처럼 조선을 현실로부터 분리하여 밝은 색채나 발전 가능성이 결여된 고대성, 그림과 같은 공간으로 보는 시각은 이미 많은 연구들이 지적하고 있듯이 에드워드 사이드의 오리엔탈리즘과 유사성을 가진다.¹⁵⁾ 서양이 오리엔트를 문명화로 부터 남겨진 전근대적이며 열등한 오리엔트로 차별적으로 표상했던 것과 동일한 문맥이 이들 글에서도 엿보이는 것이다. 실제 한일병합 이후가 되면 19세기 프랑스 오리엔탈리즘 회화를 본보기로 삼아 일본의 식민지를 그릴 것을 주장하는 글들이 등장하기 시작한다. 전술한 후지시마를 비롯해¹⁶⁾ 1913년 8월 서양화가 유야사 이치로는 『오리엔탈리스트』라는 글에서 “유럽 미술의 낡은 방식에서 벗

13) 조선을 청명한 날씨, 고대와 연관시키는 이러한 경향은 화가들의 여행기뿐만 아니라 신문, 잡지, 소설 등에 빈번히 등장한다. 예를 들어 소설가 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)는 『조선잡관』(『社会及国家』, 1919년 1월)에서 맑게 갠 조선의 가을 날씨에 “일 년 내내 언제나 이런 경치와 날씨가 계속된다면 아마 조선은 세계에서 으뜸가는 낙원일 것이다”라고 감탄하며 경성의 광화문 거리를 본 느낌을 다음과 같이 전하고 있다. “헤이안 시대를 주제로 이야기를 쓰거나 역사화를 그리려는 소설가와 화가는 에마키모노를 참고하기 보다는 오히려 조선에 있는 경성과 평양을 볼 것을 권하고 싶다.”

14) 荒木十畝, 『韓國見聞談』, 『美術新報』, 1905. 9, 3쪽.

15) 근대기 일본인들의 조선에 대한 시각에는 폭력성, 잔인성, 관능성 등으로 점철된 서구 오리엔탈리즘의 특징은 보이지 않는다. 그러나 주로 게으름, 더러움, 정체라는 편견을 동반하는 문화적, 인종적 표상에는 피지배국에 대한 일본의 지배를 정당화하는 차별적 시선이 존재함은 부정하기 어렵다. 서구 오리엔탈리즘과 차별되는 이러한 특징을 ‘일본적 오리엔탈리즘’이라 부르기도 한다.

16) “프랑스가 일찍이 알제리를 정복했을 때 그 당시 화가들이 왕성히 그 땅에 도향하여 알제리의 풍경, 풍속을 그리는 것이 그 당시 유행처럼 되어 그 지역의 풍물, 풍속, 전쟁 등을 제재로 한 유명한 화가들이 잇달아 배출되었습니다. 즉 들라크루아, 드강, 마리아, 프로망탱, 기욤 등 왕성히 동양취미를 고취하여 당시 프랑스 화단에 일종의 모드를 만든 경향이 보입니다. 열대 지방의 강렬한 광선과 색채라는 것이 당시 프랑스 화단에 커다란 자극을 주었던 것을 알 수 있습니다. 조선은 우리나라와 병합했으므로 물론 알제리의 예와는 다르지만 어찌되었건 우리 영토에 되돌아 온 것임으로 여러 가지 방면으로 연구하거나 개척할 필요성과 같이 예술 방면에서도 이번 기회에 크게 주목해야 할 것이 있을 것으로 생각됩니다.” 藤島武二談, 앞의 글, 12~13쪽.

어나 아시아취미 동양취미의 새로운 식민지를 개척하려고” 하는 오리엔탈리스트 화가에게 주목할 것을 재촉하며, 그 이유를 다음과 같이 설명하고 있다.

일본에서도 풍경화가로 알려져 있는 사람들이 있으나 천편일률적이다. 젊은 사람들 중에 좋은 작품이 조금씩 보이는 것 같기는 하나, 대체로 침체해 있으므로 어떻게든 現狀을 타파하는 방법을 강구하지 않으면 안 된다. 그러기 위해서는 일상적으로 너무 눈에 익은 일본 内地보다는 조선이라든지 대만이라든지, 또는 만주 근처로 떠나서 당장 새로운 자연을 포착하는 것이 가장 적절하다고 생각한다. 또한 매우 필요한 것이라고 생각한다.¹⁷⁷

유아사의 이 글은 “서양의 오리엔탈리즘 회화를 일본인이 수용하여 아시아를 바라보는 적절하며 구체적인 예”¹⁸⁾로써 종종 인용되어 왔다. 근대 이전까지 서양 이국취미의 대상이자 오리엔트의 일부로 기능했던 일본은 이후 ‘脫亞入歐’를 목표로 서양의 동양관을 적극적으로 흡수하여 오리엔탈리즘의 주체=보는 쪽의 지위를 획득하게 된다. 대표하는 쪽=보는 쪽=문명개화의 일본과 대표되는 쪽=보여 지는 쪽=정체된 식민지라는 이항대립을 전제로 하는 이 시기 일본의 아시아관은 서양의 시선에 견주어 식민지를 그릴 것을 주장하는 후지시마와 유아사에게도 해당될 것으로 생각한다.

그러데 여기서 한 가지 주의할 것은 유아사의 식민지를 향한 관심이 “어떻게든 현상을 타파하는 방법을 강구하지 않으면 안 된다.”라며 일본 국내를 향한 불만에서 시작된 것처럼 들린다는 점이다. 즉 당시 미술계의 침체를 타파하기 위한 방안으로 식민지 건문의 필요성이 제시되고 있는 것이다. 그렇다면 여기서 말하는 타파해야 하는 ‘현재의 상태’란 무엇을 가리키는가? 『오리엔탈리스트』가 발표된 1913년경으로 거슬러 올라가 보자.

Ⅲ. 1913년 일본 서양화단의 동향 : 二科會의 창설

유아사의 『오리엔탈리스트』와 후지시마의 『조선관광소감』이 게재되고 조선전문이 적극적으로 언급되던 1913년을 전후한 시기, 서양화단에서는 이해관계와 의견을 달리하는 화가들 간의 갈등이 표면화되고 있었다. 즉 아리시마 이쿠마

177 湯淺一郎, 『オリエンタリスト』, 『美術新報』, 1913. 8, 40~41쪽.

18) 西原大輔, 앞의 논문, 189쪽.



도 1. 小杉未醒, <水郷>
1911년(제5회 문전), 캔버스에 유채,
161×107cm, 東京國立近代美術館

(有島生馬, 1882~1974), 이시이 하쿠테이(石井柏亭, 1882~1958), 사이토 도요사쿠(齋藤豊作, 1880~1951), 유아사 이치로, 후지시마 다케지 등 청일·러일전쟁 직후에 유럽 유학을 경험하고 후기인상파, 포비즘 등의 신사조를 흡수하고 돌아온 신진 세대와 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)로 대표되는 文部省美術展覽會(이하 文展)의 보수적 경향이 강한 화가들 간의 대립이 첨예화되던 시기였다.

실제 이시이 하쿠테이가 훗날 “이는 신귀국자들의 新畫風 배척에 그 원인이 있을까 아니면 심사위원의 몰이해로 돌려야 할까 판단하기 어렵다.”¹⁹⁾라고 회고한 것처럼 문전

에 출품한 신귀국자들의 작품이 연이어 수상에서 제외되는 등 공정한 취급을 받지 못한 것이다. 이에 1913년 10월 23일, 문전의 불합리한 심사에 불만을 품은 19명의 화가가 문전 서양화부를 일본화부와 마찬가지로 1과와 2과로 분과하는 二分科 제도를 도입할 것을 의논하는 자리를 마련하게 되고, 수 일 후인 11월 5일 문전 심사위원들의 출품작에 대한 태도가 보수적인 까닭으로 나날이 진보하는 예술에 맞지 않다는 내용의 建白書가 문부성에 제출되기에 이른다. 그러나 이듬해 8월 결국 문부성에 제출했던 건백서가 받아들여지지 않고 일본화부마저 이과제를 폐지하고 구체제로 되돌아갈 것을 지시하는 방침이 발표되자 이과 분리운동은 문전과는 별도의 조직인 재야 단체 二科會의 창립으로 급전개되었다.²⁰⁾

이처럼 1913년은 관전 아카데미즘에 의거한 보수파와 후기인상파 및 포비즘 등의 영향을 받은 신진 세대들 간의 서로 융합하지 못한 대립이 표면화되던 시기였다. 후지시마와 유아사가 연거푸 문전에서 낙선했던 1910년대 초, 당시

¹⁹⁾ 石井柏亭, 『二科會と海外の新潮』, 『日本近代三代志』, 1942(復刊書, ぺりかん社, 1983, 171쪽)

²⁰⁾ 이과회는 1914년 10월에 문전 시작 시기에 맞추어 개최된 제1회전을 시작으로, 1944년 전쟁으로 일시 해산되었으나, 전후 재결성되어 현재에 이른다. 매년 가을 회화부, 조각부, 디자인부, 사진부의 공모전을 개최하고 있다.

서양화단에서 높은 평가를 받은 작품들은 예를 들어 “유화 물감으로 그린 일본화”라고 불린 고스기 미세(小杉未醒, 1881~1964)의 <水郷>(도 1)이나 병풍형식을 빌어 그린 나가하라 고타로(長原孝太郎, 1864~1930)의 <殘雪>과 같은 사실주의에 기초한 평면성, 장식성이 강조된 작품들이었다. 이러한 문전의 경향에 대해 유아사는 『문전의 서양화』라는 미발표 원고에서 다음과 같은 비판적인 의견을 피력하고 있다.

오늘날의 문전을 보니 오히려 단점만을 드러내고 있는 것처럼 생각된다. 기술상 또는 재료의 취급 방법에서 보더라도 유화다운 기분이 들지 않는다. 오히려 한판의 삽화와 같은 느낌이다. 심하게는 유화로서 볼 가치가 없는 것을 매우 많이 볼 수 있었다. (중략) 通覽해 본 결과 문전의 서양화는 건조한 느낌으로 어떠한 쾌감을 자아내는 일 없이 매우 적막하였다. 이는 매우 유감이다. (중략) 新思想을 접한 결과 실제 스스로 느껴서 새로운 것을 시도하는 것이 아니라, 다른 사람의 흉내를 내고 있으므로 색이라든지 형태를 보아도 자연히 신선한 부분이 결여되어 있다. 한쪽은 백 년도 전의 것처럼 보이고, 다른 한쪽은 신사상의 것도 있다. 그러나 두 쪽 다 감각이 무딘 작품으로 자연을 충실히 본 것이라고는 생각하지 않는다. 좀 더 자연에 관해 연구하는 것이 필요하다고 생각한다. 서양화의 특색이라 할 수 있는 색의 윤택과 풍부한 물감의 사용, 그리고 넓이라든지 풍미에 따라 완성되는 물질을 표현하는 것이 서양화에서는 지극히 필요하다. 문전의 서양화는 이러한 서양화의 요소를 놓치고 있는 결점이 있다.²¹⁾

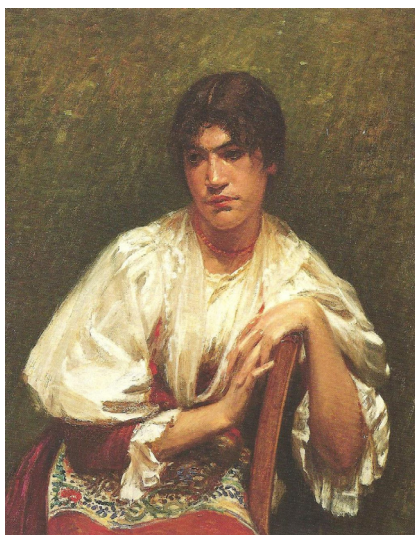
유아사는 여기서 평면적이며 장식성이 강조된 문전 서양화를 유화다움이 결여된 삽화와 같다고 비난하면서 유화의 특색인 풍부한 색감과 광택, 그리고 자연 연구를 통한 물질감의 표현을 중시할 것을 지적하고 있다. 유아사가 이과분립운동에 가담하며 이과회의 창립 멤버로 활동했던 점을 감안 한다면 『오리엔탈리스트』에서 타파해야 할 사안으로 지적했던 “침체된 현상”이란 바로 이러한 문전의 보수적 경향을 지칭하는 것으로 볼 수 있지 않을까. 식민지 건문은 이처럼 신구의 갈등이 첨예하게 대립되던 시기, 새로운 표현 방식을 찾을 수 있는 방안으로 언급되었던 것으로 보인다. 그리고 실제 조선여행은 이들에게 전환점을 제공하게 된다. 다음 장에서는 1913년 경 조선에 건너 온 후지시마 다케지와 유아사이치로의 작품을 통해 그 구체적인 양상을 살펴보고자 한다.

21) 본 미발표 원고는 染谷滋의 조사에 의해 발굴된 것으로 이과회 결성을 전후한 시기에 쓰여진 것으로 추측하고 있다. 染谷滋, 『湯淺一郎資料調査報告』, 『群馬県立近代美術館研究紀要』 제2호, 2006, 18~19쪽.

IV. 유아사 이치로와 조선

1868년 12월 18일 군마(群馬)현 야스나가(安中)에서 태어난 유아사 이치로는 1898년 도쿄미술학교 서양학과를 졸업하고, 1905년 4년간의 유럽 유학길에 오른다. 스페인과 파리에서 3년간 체류한 이후 이탈리아와 이집트 카이로를 거쳐 1910년 1월에 귀국했다. 37세라는 다소 늦은 나이에도 불구하고 유럽 도향은 유아사로 하여금 표현상 많은 변화를 초래했던 것으로 보인다. 유학기에 그린 다수의 풍경화나 예를 들어 스페인에서 제작한 것으로 추측되는 <村娘>(도 2)과 같은 작품은 <화실>(도 3) 등에 보이는 유학 이전의 온아한 사실주의적 경향에서 벗어나 능숙하고 힘 있는 붓놀림과 밝은 색채가 눈에 띄는 생기 있는 작품들로, 유럽 유학을 계기로 확연한 화풍의 변화가 감지된다.

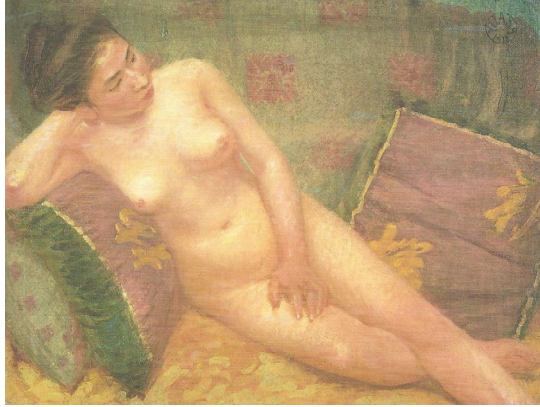
그러나 유럽에서 귀국한 이후 그의 작품에는 유학기의 자유로운 터치는 자취를 감추고 색채도 빛을 잃고 있다. 1912년에 제작된 <나부>(도 4)는 그러한 고심을 드러내더라도 하듯이 평평하고 부드러운 붓질과 온건한 색의 사용에서 학기의 힘 있는 터치와 색감을 찾기란 힘들다. 귀국 이후 그의 작품에 이러한 망설임이 느껴지는 것에 대해 소메야 시게루(染谷滋)는 전시 도록 서문에 이것이 비단 유아사 한사람에 국한된 문제가 아니라 “굴곡이 뚜렷하고 스타일이 좋은



도 2. 湯淺一郎, <村娘>, 1906~07년, 캔버스에 유채, 80.7×65.0cm, 群馬縣立美術館



도 3. 湯淺一郎, <화실>, 1902~03년, 캔버스에 유채, 159.5×106.5cm, 群馬縣立美術館



도 4. 湯淺一郎, <나부>, 1912년, 캔버스에 유채, 61.0×81.0cm, 群馬縣立美術館

모델이 없고 석조로 된 구축적인 시가지도 없는데다 무엇보다도 건조하고 투명한 공기로 충만한 강렬하며 아름다운 광선이 일본에는 드물었다. 습윤하며 부드러운 빛에 싸여 있는 일본의 풍토는 수채화와 일본화에 어울리는 세계였다.”²²⁾는 점을 지적하고 있다. 즉 유럽에서 경험한 강렬한 빛과 건조한 공기, 구축적인 건축물과 현실(일본)의 차이에서 비롯된 극복할 수 없는 장벽이 유아사를 고심케 했을 것이라는 추측에는 충분히 공감한다. 그런데 흥미로운 것은 조선 견문을 계기로 그의 작품에 다시금 힘 있는 필치와 밝은 색채가 보이기 시작한다는 점이다.

1913년 5월, 아마시타 신타로와 함께 조선히텔 벽화 제작의 자료 수집을 목적으로 처음 조선에 건너 온 유아사는 약 한 달간 조선 전국을 여행하고 6월 중순 경 일본으로 되돌아간 것으로 보인다.²³⁾ 그리고 호텔이 완공된 이듬해 벽화 설치를 위해 재차 조선을 방문했음이 동행한 아마시타의 연보에 의해 확인된다.²⁴⁾ 이후에도 1919년까지 이과회에 조선관련 작품들을 지속적으로 출품하고 있는 점으로 미루어 유아사가 조선을 작품의 주제로 대단히 선호했음을 알 수 있다. 현재 그가 그린 조선 관련 작품은 스케치를 포함해 약 26점 정도가 확인된다.(표 2 참조) 이들 일련의 조선 시리즈는 예를 들어 <부벽루>, <조선풍경>(도 5) 등과 같이 소품이면서도 간략하며 대담한 터치와 밝은 색채가 돋보이는 작품들로 여

22) 染谷滋, 『湯淺一郎; 日本近代洋画史の証人』, 『湯淺一郎展』, 1991, 群馬縣立近代美術館, 14쪽.

23) “아마시타 신타로, 유아사 이치로씨 이번 조선총독부 경영의 경성호텔의 벽화에 의촉되어 두 사람은 함께 5월 상순부터 재료 수집을 위해 조선 全道를 만유하고 6월 중순 귀경할 것이다. 벽화는 15매가 되며 조선의 풍색을 주제로 한 것으로 즉시 휘화에 착수할 것이다.” (『美術新報』 1913년 8월 소식란)

24) 『山下新太郎』, ブリヂストン美術館, 1955.

기서는 유학기의 생기 있는 필세와 색채 감각이 간취된다. 조선 여행은 그의 화풍에 확연한 변화를 가져왔던 것이다.

<표 2> 유아사 이치로의 조선관련 작품 목록²⁵⁾

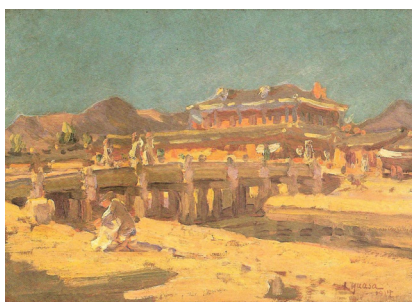
년 도	작품명	출품 이력
1914년	<官妓>	제1회 이과전
	<평양 모란대>	제1회 이과전
	<수원 화홍문>	제1회 이과전
	<동소문>	
	<조선부인>	
	<부벽루>	
	<독서>	
	<조선풍경>1	
	<조선풍경>2	
	<두 명의 조선부인>	
1915년	<阿橋>	제2회 이과전
	<船橋>	제2회 이과전
	<북한산>	제2회 이과전
	<창문 가까이 선 官妓>	제2회 이과전
	<인왕산>	제2회 이과전
	<관기의 생활>	제2회 이과전
	<家庭>	제2회 이과전
	<인왕문(서대문 밖)>	제2회 이과전
	<외출>	제2회 이과전
	<시장에서 북한산>	제2회 이과전
	<동대문>	제2회 이과전
	<百日草>	제2회 이과전
1917년	<광희문 밖>	제4회 이과전
	<바람 부는 날(경성)>	제4회 이과전
1918년	<中庭(조선)>	제5회 이과전
1919년	<붉은 조선 옷의 여인>	

※ 열은 색은 성문 및 성벽을 짙은 색은 교각이 있는 풍경을 표시한 것이다.

²⁵⁾ 이 중에 <관기>, <동소문>, <조선부인>, <부벽루>, <독서>, <조선풍경>1, 2, <두 명의 조선부인>, <외출>, <광희문 밖>, <붉은 옷의 여인>은 현재 군마현립미술관에 기탁되어 있다.

그런데 이러한 변화가 조선을 일본에서는 볼 수 없는 강렬한 햇살과 밝은 색채로 규정했던 당시 일본인들의 규격화된 조선상을 계승하고 있다는 점을 부정하기는 어렵다. 일찍이 서양이 오리엔트(식민지)를 강렬한 색과 빛의 나라로 인식했던 것과 마찬가지로 『오리엔탈리스트』에서 오리엔탈리즘 회화를 범본으로 삼아 식민지를 그릴 것을 주장했던 유아사에게 밝은 색채와 조선을 연결 짓는 일은 이미 마음 속에 품고 있던 광경이었을지도 모른다. 실제 선명한 색을 발하는 그의 조선 연작은 조선의 풍광을 밝은 색채와 연결시키는 오리엔탈리즘의 담론을 보강하고 있는 것이 사실이다.

그러나 한편으로 이들 연작에 보이는 강한 터치와 풍부한 색감은 “색채에 의한 대담한 변화가 없는 것이 특히 눈에 띈다.”라며 문전 서양화를 강하게 비판하면서 “서양화의 특색다운 색의 윤택과 풍부한 물감의 사용”을 강조했던 유아사가 이 시기 추구하고자 했던 기법이기도 했다. 조선을 밝은 색채와 연결 짓는 언설이 비록 조선에 대한 부정적 편견에서 출발했다 하더라도 당시 그가 모색하고 있던 화풍에 구체적인 윤곽을 부여한 점에서 유아사의 조선방문은 그의 畫歴 가운데 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있을 것이다.



도 5. 湯淺一郎, <朝鮮風景>, 1914년, 캔버스에 유채, 23.1×32.9cm, 群馬縣立美術館寄託



도 6. 湯淺一郎, <광희문 밖>, 1917년, 캔버스에 유채, 45.5×60.7cm, 群馬縣立美術館寄託

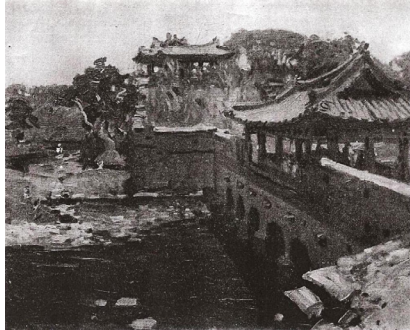
한편 이들 조선연작을 <표2>를 참조해 살펴보면 한 가지 흥미로운 사실을 알 수 있다. 즉 성문과 성벽 그리고 교각이 있는 풍경 등 석조 건축물들이 비교적 많이 그려졌다는 점이다. 본래 서울에는 전쟁을 대비해 평상시에는 사람의 출입을 통제하고 외적을 방지할 목적으로 성곽이 설치되어 있었다. 성곽은 북악산, 인왕산, 남산, 낙산의 능선을 따라 이어지며, 동서남북에는 4개의 대문과 4개의 소문이 설치되어 있었다. 유아사의 <동소문>, <인왕문>, <동대문>, <광희문 밖>은 이러한 성문을 주제로 한 그림이다. 그런데 경성의 성곽과 성문 풍경은

이시이 하쿠테이가 『朝鮮一巡』에서 “최근 대부분 파괴되고 있으나 만리장성식의 성벽도 畫材의 하나일 것이다.”²⁶⁾라고 언급했던 것처럼 유아사 뿐만 아니라 당시 이국취미의 대상으로 자주 그려지던 주제이다. 특히 유아사가 조선에 온 1913년은 당시 일본의 근대적 도시계획의 미명아래 성곽과 성문이 대부분 철거, 또는 일부가 잘려나가던 시기였다. 일제는 1908년에 남대문의 좌우성벽을, 1914년부터 이듬해에 걸쳐서 서대문, 서소문, 동소문을 철거했다. 광희문은 방치되어 1914년 자연 붕괴한다. 유아사의 <광희문 밖>(도 6)은 바로 그러한 당시의 모습을 포착한 것으로, 반쯤 파괴된 성벽의 일부가 생생하게 기록되어 있다. 『오리엔탈리스트』에서 “우리 미술가도 더욱 노력하여 동양 방면의 연구에 전력을 다하여 한쪽에서는 그 취미를 보존하고 한쪽에서는 더욱더 그 예술을 발전시킬 것을 희망 한다.”라며 동양 고유의 취미를 보존할 것을 주장했던 유아사가 파괴되어 가는 조선적인 풍경을 안타까운 마음으로 바라보았을 것은 상상하기 어렵지 않다.²⁷⁾

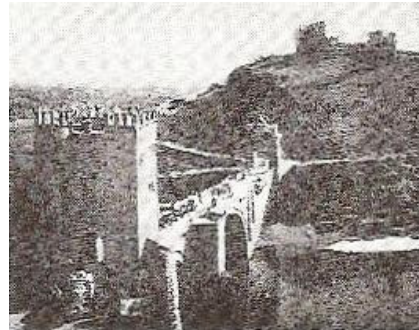
이 외에 자주 그려진 주제로 교각이 있는 풍경이 있다. 특히 여기에는 동일한 구도가 반복적으로 사용되고 있는데, 예를 들어 <조선풍경>이나 제1회 이과전에 출품한 <수원 화홍문>(도 7)에는 화면 앞쪽에 다리를 사선으로 크게 그리고 화면 뒤쪽에 건물을 배치하는 구도가 동일하게 사용되고 있다. 그런데 이러한 구도는 실은 유아사의 초기작인 <즈시(逗子) 풍경>(1900년)을 비롯해 다수의 예가 남아있다. 특히 유학 중에 개최된 제2회 문전에 유아사는 스페인 톨레도 지역의 알칸타라(Alcantara) 다리를 그린 <에스파니아 풍경>(도 8)을 출품하고 있다. 알칸타라 다리는 스페인의 수도로서 번영했던 古都 톨레도를 감싸며 흐르는 타호 강에 놓여 있는 다리 중 하나로 전체가 성벽으로 둘러싸인 성새도시 톨레도의 입구에 해당한다. 유아사는 구시가지를 배경으로 이 다리를 전경에 크게 사선으로 배치하고 있는데, 이러한 구도는 예를 들어 스케치 첩에 있는 이탈리아의 폰테 베키오(Ponte vecchio)의 다리와 산타젤로(Sant'Angelo)(도 9)에서도 공통된다. 아마도 이는 다리와 다리를 연결하는 도시와 성문 또는 성을 하나의 화면에 담기 위한 의도로 추측되나 조선풍경에도 이와 동일한 구도가 사용된 것이다.

26) 石井柏亭, 『朝鮮一巡』, 『日本写生紀行』, アトリエ社, 1930, 188쪽.

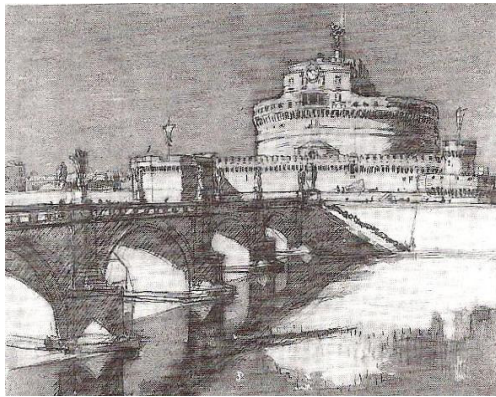
27) 1917년 조선을 방문한 나가자와 히로미츠(中沢弘光)도 『朝鮮の旅』(『新日本見物』, 金尾文淵堂, 204쪽)에서 동일한 내용의 감상평을 남기고 있다. 다만, 여기서 나가자와는 조선의 자연미는 궁정, 누문 등의 건물, 그리고 인물풍속에 있다고 말한 뒤, 그 중 가장 조선적인 모티브가 나날이 파괴되어 가고 있음에 서운한 기분을 감추지 못한다.



도 7. 湯淺一郎, <水原華虹門>, 1914년, 所在不明, 第1回二科展



도 8. 湯淺一郎, <에스파니아국 풍경>, 1908년, 所在不明, 第2回文展



도 9. 湯淺一郎, <산타젤로(Sant'Angelo) 다리>, 잉크, 수채, 콩테, 19.5×26.0cm, 스케치 수첩, 군마현립 미술관



도 10. 수원 화홍문 실경

이렇게 보면 유학시절 유럽의 오래된 교각과 성을 즐겨 그렸던 유아사에게 성곽도시 경성의 시가지와 조선의 도처에 있는 석교와 성문은 한편으로는 파괴되어 가는 것이 안타까운 이국적인 풍경인 동시에 웅장한 석조 건축물이 준비한 유럽의 기억을 환기시켜주는 풍경이었을지도 모른다. 특히 <수원화홍문>의 주제인 화홍문은 경기도 수원시 화성의 성벽 안에 있는 수문(석교)으로 7개의 아치가 특징적이다.(도 10) 유럽의 이곳저곳에서 보았을 석조 아치형의 다리를 여기에 중첩해 보았던 것은 아닐까? 조선의 맑고 화창한 날씨와 성곽도시 경성의 곳곳에 산재하는 석조 건축물은 마치 유럽에서의 경험을 환기시키기라도 하듯이 유럽 귀국 이후 침체했던 유아사의 화풍은 조선견문을 계기로 밝고 힘 있는 화풍으로 변화되어 간다.

결국 밝은 색채와 강한 필치로 생동감 있게 그려낸 유아사의 조선 시리즈는

제국 일본의 화가가 본 이국적이며 문명화의 사명감이 부여된 식민지의 모습일 뿐만 아니라 反文展을 표명하고 이과 분립운동에 적극적으로 가담하며 유화의 새로운 방향을 모색하던 유야사가 당시 추구하고자 했던 표현 수법이었던 점에서 중요한 의미를 가질 것으로 생각한다.

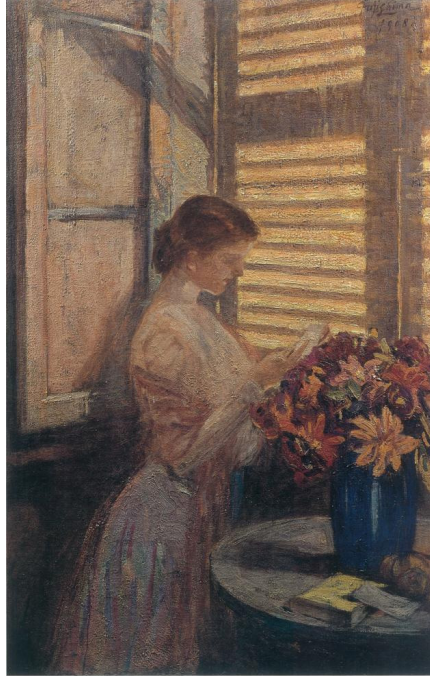
V. 후지시마 다케지와 조선

1867년 가고시마(鹿兒島)현에서 태어난 후지시마는 처음 일본화에 뜻을 두었으나 서양화로 전향, 1891년부터 야마모토 호스이의 쇼고칸(生巧館)畫學校에서 본격적인 서양화 수업을 받게 된다. 1896년 고향 선배였던 구로다 세이키의 추천으로 동경미술학교 조교수에 임용되고, 이후 타계할 때까지 同校에서 후학 지도에 힘썼다. 1905년에는 문부성으로부터 유럽 유학을 명받고 38세의 나이에 4년간 프랑스, 이탈리아로 유학을 떠났다. 이후, 문부성미술전람회의 심사위원, 제국미술원 회원을 거쳐 1937년에는 제1회 문화훈장을 수상하는 등 일본 근대 서양화의 중심적 존재로서 50년 가까이 화단을 리드했던 인물이다.

이와 같은 그의 70년에 달하는 畫歷을 살펴보면 몇 번의 전환기가 있었음을 알 수 있다. 인물화에서 풍경화로, 사실적인 표현에서 추상적인 표현으로 주제의 선택과 표현방법 등에 변화가 보인다.²⁸⁾ 그 중에서도 4년간의 유럽 유학은 그의 화풍에 적지 않은 영향을 주었던 것으로 생각된다. 유학기에 제작한 <행복한 아침>(제5회 문전 출품, 도 11)과 로마 교외의 소도시 티볼리에 있는 별장 뷔라 데스테의 일부를 그린 <티볼리 뷔라 데스테의 연못>(제5회 문전 출품)과 같은 작품은 일상의 한 장면을 유화 물감 특유의 마티에르와 힘 있는 필치를 통해 그려내고 있다. 이는 유학 이전 白馬會²⁹⁾를 중심으로 활동하던 시기의 예컨대 <덴표(天

²⁸⁾ 후지시마의 화력은 관점에 따라 다양한 시기 구분이 가능할 것으로 생각된다. 植野健造는 주제와 화풍의 변천을 중심으로 다음과 같이 구분하고 있다. 제1기는 유럽 유학 이전으로 백마회를 중심으로 활동한 시기(1910~1927), 제2기는 유학기(1905~1909), 제3기는 귀국 후부터 1927년까지(1910~1927), 제4기는 서거까지의 만년기(1928~1943)로 제3기에서는 인물화와 풍경화가 동등하게 제작되다가 제4기의 만년에 이르러서는 이른바 '일출'과 '바다' 시리즈의 풍경화가 주류를 이루게 된다. 植野健造, 『藤島武二小論』, 『藤島武二展』, ブリヂストン美術館, 2002, 239쪽.

²⁹⁾ 1896년에 구로다 세이키, 구메 케이치로를 중심으로 한 外光派 화가들에 의해 결성된 미술단체이다. 처음 구로다도 舊派인 메이지(明治)미술회에 참가했으나, 예술가의 자유를 표방하고 감각의 해방을 구하고자 했던 외광파 화가들에게 메이지미술회의 재현을 중시하는 사실적



도 11. 藤島武二, <행복한 아침>, 1908년, 캔버스에 유채, 148.5×93.5cm, 泉屋博古館



도 12. 藤島武二, <天平의 추억>, 1902년, 캔버스에 유채, 197.5×94.0cm, 石橋美術館

平)의 모습>(도 12)에 보이는 상징적인 주제와 온아한 사실주의적인 화풍과는 확연히 다른 것이었다. 유럽 유학은 화풍뿐 아니라 주제의 선정에 있어서도 변화를 초래했던 것이다.

그런데 귀국 이후 후지시마에게는 다소 불우한 시간이 이어졌던 것으로 보인다. 1911년부터 연이어 문전에 출품한 유학기의 작품이 “올해 전람회 가운데 소폭임에도 잊을 수 없는 한 점”³⁰⁾이라는 평론의 찬사와 함께 도쿄미술학교 교수라는 직함에도 불구하고 연이어 낙선 하는 등 그의 실력, 지위에 어울리는 취급을 받지 못했던 것이다. 이에 표면적으로는 문전을 新·舊 두개의 과로 분리하는 이과 분립운동에 참가하는 등 문전의 심사에 불만을 표명하고 있으나, 실은 후지시마 본인 역시 “이전에는 대단히 아름답게 보인 나라(奈良), 교토(京都)의 풍경조차 귀국 후 평범하게 보인다.”³¹⁾며 귀국 이후 일본의 풍경을 어떻게 그릴 것인가 고민의 시기를 보내게 된다.

표현은 낡은 것으로 비추어 져고 이에 새로운 단체를 만들 것이 백마회이다. 1911년 해산했다.

30) 高村光太, 『読売新聞』, 1911. 11. 20.

31) 藤島武二談, 앞의 글, 1914.



도 13. 藤島武二, <꿈속을 헤매며>, 1913년, 캔버스에 유채, 65.1×51.7cm, 東京國立近代美術館

그리고 제7회 문전(1913년)에 유학 이후 처음으로 일본에서 제작한 <꿈속을 헤매며(うつつ)>(도 13)를 발표한다. 쿠선에 기대어 몽롱한 표정으로 정면을 바라보는 일본 여인을 소재로 삼은 것으로, 일본 여성이라는 주제뿐만 아니라 표현기법에 있어서도 두터운 마티에르가 사라지고 윤곽선의 사용, 평면성의 지향 등 유학기와는 다른 특색을 보여주고자 노력했던 흔적이 엿보인다. 이처럼 귀국 이후 새로운 조형성의 모색에 고심하고 있던 시기, 후지시마는 1913년 11월 조선 견문 길에 올랐다.

1913년 11월 25일 동경을 출발해 조선으로 건너온 후지시마는 다음 해 1월 5일에 귀국할 때까지 약 한 달간 조선에 머물렀다. 그 사이의 구체적인 일정과 여행 목적에 관해서는 현재 불명한 점이 많으나, 조선을 주제로 한 작품으로는 현재 『미술신보』에 실린 풍경 스케치를 포함해 13점 정도가 알려져 있다.(표 3)

<표3> 후지시마 다케지의 조선 관련 작품 목록

작품명	소장처 및 出品 이력
<조선풍경>	1913년, 캔버스에 유채, 42.3×64.6cm, 岩崎美術館
<조선풍경>	1913년, 캔버스에 유채, 79.4×116.6cm, 岩崎美術館
<조선풍경>	1913년, 캔버스에 유채, 63.5×89.6cm, 三重縣立美術館
<조선부인>	1914년, 종이에 유채, 파스텔, 77.9×29.2cm, 石橋美術館
<조선부인>	1914년, 종이에 유채, 파스텔, 77.1×29.3cm, 石橋美術館
<조선 옷의 여인>	1914년경, 종이에 연필, 38.5×24.8cm, 愛知縣美術館
<조선 옷의 여인>	1914년경, 종이에 연필, 32.5×14.0cm, 愛知縣美術館
<花籠>	1913년, 캔버스에 유채, 63.0×41.0cm, 京都國立近代美術館
<玉手箱>	『大阪毎日新聞』 1914년 3월 15일 게재
<花冠>	東京大正博覽會 출품작, 1914년, 소재불명
<조선 스케치>1	『조선관광소감』, 『미술신보』 1914년 3월
<조선 스케치>2	『조선관광소감』, 『미술신보』 1914년 3월
<조선 스케치>3	『조선관광소감』, 『미술신보』 1914년 3월

개별 작품에 관해서는 이미 別稿에 다룬 적이 있으므로 구체적인 논의는 피하겠으나, 이들 조선 연작과 관련해서는 크게 다음과 같은 특징이 관찰된다.

먼저 현실 재현과는 거리가 먼 점, 그리고 표현수법에 있어서는 <꿈속을 헤매며>에서 보여주었던 단순한 윤곽, 밝은 색채, 평면성 등이 강조되고 있다는 점이다. 예를 들어 이와사키(岩崎)미술관 소장의 <조선풍경>(도 14)의 경우 중경을 생략하고 지평선을 화면 높은 곳에 설정해 화면에 평면성을 부여하는 한편, 초가집을 배경으로 쓰개치마의 여인들이 등장하는 모습은 비록 조선의 풍속이라고 하더라도 다른 일본인 화가들이 일반적으로 즐겨 그렸던 명소, 절경과는 차이가 있다. 게다가 인물화에 있어서는 인위적인 변형이 간취된다. 예컨대 <꽃바구니(花籠)>(도 15)에 보이는 양 갈래로 느슨하게 묶은 머리모양이나 세장하게 표현된 치마의 형태라든지 머리에 얹은 꽃바구니, <조선부인>(도 16)에 등장하는 솔등은 조선 고유의 풍속과는 다른 것이다. 오히려 이러한 모습은 후지시마가 조선을 통해 상기했던 일본의 고대나 이탈리아를 연상케 하는 것으로³²⁾ 그가 유사성을 바탕으로 복식에 변형을 꾀하고 있음을 알 수 있다.

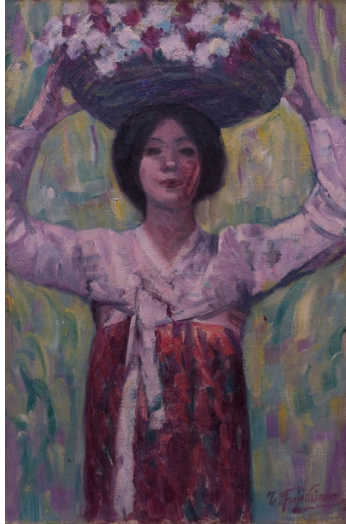
물론 일본을 프랑스에 대비되는 근대로 보고, 이탈리아와 조선을 현실에서 떼어 내어 발전 가능성이 없는 고대성과 결부시키는 그의 언설에 오리엔탈리즘과 고착된 제국주의의 차별적 시선이 감지되는 것은 부정하기 어렵다.³³⁾ 그러나 이와 동시에 조선을 과거와 연관시켜 이탈리아, 고대 일본과 동일시하는 시선은 조선을 과거와 현재, 동양과 서양이 혼재된 공간으로 바꾸어 놓는다. <꽃바구



도 14. 藤島武二,
<조선풍경>,1913년,
캔버스에 유채, 79.4×116.6cm,
財団法人岩崎美術館

³²⁾ 후지시마는 조선에서 “일본의 8세기대의 두리마리 그림”을 떠올리며, 한편으로 “조선은 반도 이면서 대륙적인 곳이 있는 것 같습니다. 대륙의 지세를 받아 돌출된 지형이 이탈리아를 연상케 합니다만, 그 지역의 풍물이 또한 이탈리아를 닮은 점이 많은 듯 합니다.”라며 이탈리아와의 유사점을 지적하고 있다. 藤島武二談, 앞의 글, 1914.

³³⁾ 고지마 가오르는 후지시마의 ‘서양’에 대한 인식이 단순히 ‘근대’를 의미하는 것이 아니라, 프랑스와 이탈리아를 근대와 과거라는 대조적인 시선으로 바라보고 있음을 지적하고, 이를 다시 일본과 아시아에 대비하고 있음을 밝히고 있다. 児島薫, 『藤島武二における<西洋>と<東洋>』, 『美術史家、大いに笑う』, ブリュッケ, 2006, 402쪽.



도 15. 藤島武二, <花籠>, 1913년경,
캔버스에 유채, 63.0×41.0cm,
京都國立近代美術館



도 16. 藤島武二,
<조선부인>, 1914년경,
종이에 유채, 파스텔,
77.1×29.3cm,
石橋財団石橋美術館

니>와 <조선부인>에 보이는 비사실적인 모습들은 조선 여행 이전의 작품이, 예를 들어 햇볕 드는 창가에서 편지를 읽는 여인의 모습이나 막 잠에서 깬 듯 소파에 누워 정면을 응시하는 평범한 일상의 한 장면을 담고 있었던 것과는 사뭇 다르다. 조선 경험은 후지시마에게 현실의 재현적 묘사에서 벗어나 당시 그가 “후기 인상파에 영향을 받거나 혹은 받으려고 하는 자는 그다지 사실이라는 것에 관점을 두지 않는다.”³⁴⁾라고 주장했던 창작의 자율성을 부여했던 것이다.

한편 조선 여행 이후 후지시마의 작품에는 동양적인 주제와 더불어 비사실적, 장식적 경향이 짙어진다. 제9회 문전에 출품한 중국 복식의 여인을 그린 <향기>를 비롯해 구름의 변화무쌍한 모습을 단순 명료하게 그린 <하늘>(도 17), 그리고 제10회 문전에는 시즈오카(静岡)현 하마나(浜名) 호수의 풍경을 나비파를 연상시키는 평면적인 구성을 통해 그려 낸 <靜>(도 18)을 출품한다. 당시 “심미가 결여된 형식 본위의 작품”³⁵⁾이란 비난을 받으면서도 후지시마가 이러한 장식적, 평면적 경향을 추구하고자 한 데에는 당시 화단의 동양회귀라고도 할 수 있는 흐름과 밀접한 관련이 있었던 것으로 보인다.³⁶⁾

34) 藤島武二, 『足跡を辿りて』, 『美術新論』, 1930. 4·5.

35) 石井柏亭, 『多都美』 1915, 11·12합호.

36) 1910년에서 20년에 걸쳐 화단에서는 다나카 도요조(田中豊蔵)의 『南畫新論』(『國華』, 1912. 3~1913.10)을 비롯해 다수의 논고가 일본 미술의 카논에서 제외되었던 남화를 재평가하고,



도 17. 藤島武二, <하늘>, 1915년, 캔버스에 유채, 112.2×121.0cm, 岩崎美術館



도 18. 藤島武二, <靜>, 1916년, 캔버스에 유채, 88.2×223.0cm, 東京國立博物館

전술했듯이 당시 문전을 중심으로 서양화단 내에서는 장식성, 평면성을 강조한 그림들이 높은 평가를 받고 있었다. 특히 주목할 것은 이러한 장식성이 당시 일본적인 특징으로 평가 받고 있다는 사실이다. 구로다 세이키는 1911년 발표한 글에서 최근 그림들이 점차 장식적인 경향을 띠어 가고 있음을 언급한 뒤에 이러한 장식성을 고취시켜 일본 미술이 세계적으로 어깨를 나란히 할 수 있기를 희망한다고 말하고 있다.³⁷⁾ 실제 당시 화단에는 “현재 예술계의 상황을 보면 일본취미 상에서 장점을 구하려는 경향이 특히 현저하다. 이는 서양 심취에서 깨어나 ‘일본’이라는 것을 자각했기 때문이다. 재래의 일본화기는 말할 것도 없고 서양화가 들조차 일본취미를 띠게 되었다.”³⁸⁾라며 서양 문화를 있는 그대로 수용하기보다

후기인상파, 표현주의와의 유사성을 지적하는 한편, 후기인상파의 신경향을 ‘일본 취미’ 내지는 ‘남화의 묘법’ 등 일본적, 동양적 화풍으로 평가하는 경향이 현저해 졌다.

37) 黒田清輝, 『愉快に楽しむ絵』, 『多都美』, 1911. 11.

38) 藤懸静也, 『大和絵復興の気運』, 『多都美』, 1913. 8.

서양의 표현방법과 어휘를 차용해 일본의 독자적인 세계를 구현하고자 하는 경향이 장르의 구분 없이 뚜렷해지고 있었다.

후지시마 역시 귀국 직후 “서양화가 언제 일본적인 그림”³⁹⁾이 될 것인가를 고민하며, “서양의 추종적인 상황에서 벗어나 일본의 독자적인 예술”⁴⁰⁾을 만들 것을 강조하는 태도를 보인다. 조선 여행 이후에 현저해 지는 후지시마 화풍의 장식성, 동양적 취미는 이러한 일본의 독자적인 예술을 추구하던 당시 화단의 움직임과 무관하지 않았던 것으로 생각된다. 후지시마의 조선연작에 보이는 주제에 있어서의 동양회귀, 그리고 장식성, 평면성, 비사실적 경향 등은 실은 새로운 수법을 통해 일본적인 유희를 모색하고자했던 후지시마의 고심의 흔적이라 할 수 있지 않을까.

VI. 맺음말

이상, 유아사 이치로와 후지시마 다케지의 조선 관련 작품을 중심으로 일본 근대화단의 타자수용에 관한 기존의 담론을 再考하고, 이들 작품이 1913년을 전후한 일본 서양화단의 동향과 밀접한 관련 속에 제작되었음을 밝혔다. 이는 후지시마와 유아사가 구로다 세이키로 대표되는 관전 아카데미즘에 반대하며 새로운 표현의 가능성을 찾아 식민지 건문을 장려한 점이나, 실제 그들의 작품이 조선 여행을 계기로 변화 하고 있는 점을 통해서도 입증된다.

후지시마와 유아사가 조선에 건너간 1913년은 후기인상파, 포비즘 등의 신사조를 흡수하고 돌아온 신진 세대와 문전의 보수적 경향이 강한 화가들 간의 대립이 이과분립운동으로 표면화되던 시기였다. 유럽에서 이미 후기인상파의 새로운 경향을 경험한 후지시마와 유아사는 이러한 운동에 적극적으로 가담하는 한편, 온건한 사실적 표현에서 벗어나 새로운 조형성의 모색하고 있었다. 그리고 그 과정에서 이루어진 조선 체험은 이들 화풍의 변화에 적지 않은 영향을 주었던 것으로 보인다.

실제 조선 여행 이후, 후지시마와 유아사의 작품에는 밝은 색채와 힘 있는 터치, 대상의 단순화, 비사실적 경향 등 이전과는 다른 새로운 표현이 등장한다. 비록 이러한 특징이 조선을 밝은 색채나 고대성과 연결 짓는 당시 일본인들의

39) 『新歸朝洋画家の会合』, 『美術新報』, 1910. 11.

40) 藤島武二, 『美術旬報』, 1918. 4.

차별적인 조선상과 일치하는 점은 부정하기 힘들다, 조선의 풍경과 풍습이 이들에게 자극과 가능성을 부여한 점은 새롭게 평가되어야 할 것이다.

이상의 예가 단적으로 드러내듯이 일본 회화의 조선표상을 오리엔탈리즘적 담론과의 유사관계 만으로 이해하는 것은 실은 많은 문제점을 간과시켜 왔다고 할 수 있다. 1930년대 일본적 서양화의 완성기가 일본이 아시아 지배를 확장하던 시기와 일치하는 사실이 증명하듯이 아시아는 일본 근대 미술 형성의 중요한 장소를 제공해 왔다. 이처럼 지배, 피지배의 단일적 시선에서 벗어나 문화 표상에서의 兩意性⁴¹⁾을 밝히는 일이야말로 앞으로 풀어야 할 과제라고 생각한다. 본 소고는 그러한 하나의 시론이 되기를 바란다.

■ 투고일 2012년 2월 3일 | 심사완료일 2012년 2월 19일 | 게재확정일 2012년 3월 2일 ■

41) 문화표상의 양의성과 관련해서는 노만 브라이슨의 논고를 참고했다. 노만 브라이슨은 19세기 서구의 오리엔탈리즘 회화를 예로 들어 이들 작품이 야만, 폭력, 잔인함 등의 동양에 대한 부정적인 이미지를 표방함과 동시에 한편에서는 당시 서구사회에서 금지되었던 욕망, 성애 등에 대한 표현의 자유를 획득했음을 지적하고 있다. 이처럼 서구 오리엔탈리즘 회화에는 타자에 대한 부정적인 요소와 더불어 긍정적인 요소(그려진 내용이 결국 부정하고 싶은 대상이라 하더라도)가 혼성적으로 등장하고 있으며, 이를 양의성 내지는 표리구조라 한다. 노만·브라이슨, 『프랑스의 오리엔탈리즘 繪畫における『他者』』, 『美術史と他者』, 晃洋書房, 2000, 71~85쪽.

<표 1> 근대 일본인 화가들의 조선관련 글 목록

年度	筆者・題名	雜誌
1886	『朝鮮画家』	『大日本美術新報』29号、3月
1886	『朝鮮国陶磁器沿革概況』	『大日本美術新報』32号、6月
1887	『朝鮮の韻土』	『絵画業誌』9卷、12月
1894	『韓人ノ書画』	『京都美術協會雜誌』27号、8月
	『塵埃ニ埋モル韓国の美術品』	
1896	『朝鮮ノ宝物遂ニ我有』	『京都美術協會雜誌』49号、6月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物』	『美術新報』2-4、5月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物(墳墓)』	『美術新報』2-5、5月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物(三)』	『美術新報』2-6、6月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物(四)』	『美術新報』2-8、7月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物(瞻星台)』	『美術新報』2-12、9月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物(仏国寺)』	『美術新報』2-16、10月
1903	関野貞、『新羅時代の遺物(七)』	『美術新報』2-18、11月
1905	八木契三郎、『韓国の美術』	『日本美術』73、2月
1905	荒木十畝、『韓国見聞談』	『美術新報』4-12、9月
1908	大橋正堯、『朝鮮のはなし』	『みづゑ』41号、9月
1910	『朝鮮の古美術』	『日本美術』132、2月
1910	『韓国芸術の変遷に就て』	『日本美術』133、3月
1910	関野貞、『韓国芸術の変遷』	『日本美術』137、7月
1910	前田香雪、『朝鮮陶器ニ就テ』	『日本美術協會報告』211、7月
1910	山県五十雄、『韓国の風景』	『みづゑ』64号、7月
1910	関野貞、『韓国芸術の変遷』	『日本美術』138、8月
	山県五十雄、『韓国の風景』	
1910	関野貞、『韓国芸術の変遷(三、完)』	『日本美術』140、10月
	黒田太久馬、『朝鮮古美術』	
	前田健次郎、『朝鮮の陶器』	
1910	関野貞、『朝鮮と美術教育』	『美術新報』9-12、10月
1910	黒田太久馬、『朝鮮之美術』	『美術之日本』2-11、11月
1911	前田健次郎、『朝鮮陶器に就て』	『京都美術』21号、6月
1912	北山紫籜、『全羅南道の朝鮮』	『みづゑ』84号、2月
1913	太田天洋、『朝鮮古墳壁画の発見に就て』	『美術新報』12-4、2月
1913	関野貞、『朝鮮の美術』	『研精美術』71号、3月
1914	『朝鮮美術界の大発見外数件及巻頭挿画解説』	『京都美術』32号、8月
1914	藤島武二、『朝鮮観光所感』	『美術新報』13-5、3月
1914	関野貞、『朝鮮古墳の壁画に就て』	『美術新報』13-5、3月
1914	関野貞、『新羅時代の銅鐘』	『美術新報』13-7、5月
1915	前田青邨、『朝鮮の感興』	『中央美術』1-3、12月
1916	山崎紫紅、『朝鮮の美術品(上)』	『みづゑ』131号、1月
1916	山崎紫紅、『朝鮮の美術品(下)』	『みづゑ』132号、2月
1916	天草神来、『朝鮮の美術』	『美術の日本』8-2、2月
1916	関野貞、『朝鮮の芸術』	『中央美術』2-5、5月
1916	岡野貞、『慶州芬皇寺の多層塔』	『美術之日本』8-6、6月
1916	小杉未醒、『朝鮮の母』	『美之国』2-8、8月
1916	平福百穂、『山水画家の宝庫金剛山』	『美術之日本』8-8、8月
1916	平福百穂、『朝鮮紀行』	『中央美術』2-9、9月

年度	筆者・題名	雑誌
1916	稲田春水、「朝鮮の古瓦」	『美術之日本』8-12、12月
1917	鳥居竜蔵、「朝鮮に遺れる壁画」	『美術新報』16-3、1月
1917	丸山晚霞、「金剛山」	『みづゑ』151号、9月
1917	中沢弘光「朝鮮の夏」	『美術旬報』140号、10月
1917	丸山晚霞、「金剛山の山水(二)」	『みづゑ』152号、10月
1917	丸山晚霞、「金剛山の山水(三)」	『みづゑ』154号、12月
1917	丸山晚霞、「南画と金剛山」	『中央美術』3-12、12月
1918	丸山晚霞、「金剛山の画趣」	『美術之日本』10-1、1月
1918	丸山晚霞、「金剛山の山水(四)」	『みづゑ』155号、1月
1918	関野貞、「朝鮮高句麗時代の壁画に就て」	『中央美術』4-1、1月
	※朝鮮金剛山水彩画展覧会	
1918	関野貞、「朝鮮高句麗時代に於ける壁画に就て」	『美術新報』17-3、1月(世界の壁画)
1918	丸山晚霞、「金剛山の山水(五)」	『みづゑ』156号、2月
1918	丸山晚霞、「金剛山の山水(六)」	『みづゑ』157号、3月
1918	丸山晚霞、「金剛山の山水(七)」	『みづゑ』158号、4月
1918	石井柏亭「朝鮮雜観」	『美術旬報』168号、8月
1918	小林万吾「水原と開城との記」	『美術旬報』172号、9月
1918	小林万吾「私は知らず、金歩揺」と黙吟した」	『美術旬報』172号、9月
1918	石井柏亭、「『屋後』に就いて」	『みづゑ』164号、10月
1918	中沢弘光、「朝鮮の旅」	『新日本見物』、金尾文淵堂
1920	石井柏亭、「朝鮮の部」	『絵の旅-朝鮮支那の巻』、 日本評論社出版部
1920	石井柏亭、「慶州にて」	『中央美術』6-7、7月
1921	石井柏亭、「朝鮮画を論ず」	『中央美術』7-1、1月
1921	柳宗悦、「朝鮮民族美術館に就て」	『白樺』12-1、1月
	柳宗悦、「朝鮮民族美術館に就て」	『白樺』12-2、2月
1921	柳宗悦、「朝鮮民族美術館に就て」	『白樺』12-5、5月
1921	木下奎太郎、「京城の博物館」	『中央美術』7-3、3月
1922	「李朝陶磁器の紹介」	『白樺』13-9、9月
1922	田辺至、「朝鮮の古美術」	『美術之日本』14-11、11月
1923	中西伊之助、「朝鮮及び朝鮮婦人の美」	『中央美術』9-5、5月
1924	有賀衛門、「慶州石窟庵」	『中央美術』106号、9月
1925	太田喜二郎、「朝鮮の児童」	『中央美術』114号、5月
1926	小杉芳庵、「慶州の古美術」	『アトリエ』3-8、8月
1926	溝口三郎、「朝鮮古美術巡り」	『東京美術学校校友会月報』 25-4、9月
1926	溝口三郎、「朝鮮古美術巡り(其二)」	『東京美術学校校友会月報』 25-5、10月
1926	溝口三郎、「朝鮮古美術巡り(三)」	『東京美術学校校友会月報』 25-6、12月
1927	松島宗衛、「朝鮮画考」	『中央美術』13-1、1月
1927	松島宗衛、「朝鮮画考」	『中央美術』13-2、2月
1927	溝口三郎、「朝鮮古美術巡り(四)」	『東京美術学校校友会月報』 25-7、2月
1927	松岡久子、「朝鮮を語る門と城壁」	『美術新論』2-10、10月
1927	中村亮平、「朝鮮に富んだ新羅の古塔」	『中央美術』144号、11月
1927	辻永、「朝鮮の木工品」	『アトリエ』4-11、12月

年度	筆者・題名	雑誌
1928	石井柏亭、「朝鮮」	『アトリエ』5-7、7月
1928	田辺至、「満鮮日記」	『美術新論』3-7、7月
1928	特集? 「金剛山漫遊画記」	『中央美術』153号(14-8)、8月
1928	池部鈞、前川千帆、「朝鮮金剛山行」	『美術新論』3-8、8月
1928	奥瀬英三、「慶州石窟庵に就て」	『美術新論』3-9、9月
	奥瀬英三、「鷄林の旅」	
1928	水島爾保布、「金剛山第一夜」	『美之国』4-9、9月
1928	奥瀬英三、「鷄林の旅(二)」	『美術新論』3-12、12月
1928	中村亮平、「慶州王陵の石造美術」	『中央美術』157号(14-12)、12月
1929	奥瀬英三、「鷄林の旅(四)」	『美術新論』4-3、3月
1929	岡田三郎助、「古代衣と朝鮮小刀」	『美之国』5-3、3月
1929	香取秀真、「朝鮮の古芸術(一)」	『美之国』5-5、5月
1929	香取秀真、「朝鮮の古芸術」	『美之国』5-6、6月
1929	香取秀真、「朝鮮の古芸術」	『美之国』5-7、7月
1929	中野竹雪、「朝鮮咸北より」	『塔影』5-7、7月
1929	田辺至、「本年の鮮展」	『美術新論』4-12、12月
1930	川島理一郎、「朝鮮画記(1)」	『アトリエ』7-5、5月
1930	川島理一郎、「朝鮮画記(2)」	『アトリエ』7-6、6月
1930	村田丹下、「朝鮮紀行の断片」	『美術新論』5-7、7月
1930	田中咄哉、「京城所見」	『塔影』6-7、7月
1930	田中咄哉、「朝鮮雑感」	『美之国』6-8、8月
1930	石井柏亭、「朝鮮一巡」	『日本写生紀行』、アトリエ社
1931	本方昌、「朝鮮名画展」	『美之国』7-5、5月
1931	田辺至、「日本風景案内-朝鮮」	『美術新論』6-7、7月
1932	池上秀畝、「金剛山スケッチ」	『美之国』8-7、7月
1932	池上秀畝、「朝鮮金剛山」	『塔影』8-8、8月
1932	高間惣七、「金剛山」	『美術新論』7-12、12月
1932	小杉放庵、「国立公園スケッチ-万瀑洞の一日」	『美術新論』7-12、12月
1933	満谷国四郎、「朝鮮」	『美術新論』8-8、8月
1934	石川欽一郎、「朝鮮と台湾の風光」	『中央美術』復興13号、8月
1934	下店静市、「朝鮮古美術史跡巡礼記」	『塔影』10-12、12月
1934	小杉放庵、「朝鮮の巻-南山半日」	『草画随筆』、文蘭社
1935	黒田忠重太郎、「朝鮮-旅の手帳から」	『中央美術』復興19号、2月
1935	下店静市、「朝鮮古美術史跡巡礼」	『塔影』11-2、2月
1935	下店静市、「朝鮮古美術史跡巡礼」	『塔影』11-3、3月
1935	下店静市、「朝鮮古美術史跡巡礼」	『塔影』11-6、6月
1935	石井柏亭、「朝鮮雑感」(1930. 9)	『現代随筆全集』第9巻、金星堂
1935	鶴田吾郎、「済州島素描」	『みづゑ』364号、6月
1935	大野隆徳、「新録と白衣の朝鮮を旅して(上)」	『みづゑ』366号、8月
1935	大野隆徳、「新録と白衣の朝鮮を旅して(中)」	『みづゑ』367号、9月
1935	大野隆徳、「朝鮮の印象(下)-新録と白衣の朝鮮を旅して」	『みづゑ』368号、10月
1935	大河内夜江、「慶州の旅」	『美之国』11-10、10月
1935	石川幸三郎、「朝鮮の旅より」	『美之国』11-11、11月
1936	久保田米所、「朝鮮を巡りきて」	『中央美術』復興30号、1月
1936	児玉希望、「朝鮮を旅して」	『美之国』12-7、7月
1937	落合朗風、「朝鮮の気持」	『美之国』13-2、2月

年度	筆者・題名	雑誌
1937	西沢笛畝、「朝鮮具郎味五趣」	『美之国』13-7、7月
1937	西沢笛畝、「朝鮮と八瀬大原」	『塔影』13-8、8月
1937	津田信夫、「鮮満旅行の収穫」	『美之国』13-8、8月
1937	外山卯三郎、「仏国寺の石窟庵を観る」	『美之国』13-12、12月
1937	川島理一郎、「朝鮮金剛山」	『旅人の眼』、竜星閣
1937	川島理一郎、「外金剛山の旅」、 「慶州の古美術」	『緑の時代』、竜星閣
1938	山村耕花、「朝鮮遊記」	『塔影』14-1、1月
1938	平塚運一、「慶州追憶」	『美之国』14-5、5月
1939	永田春水、「古都平壤を想ふ」、 山川秀峰、「平壤の妓生」	『美之国』15-7、7月
1939	永田春水、「朝鮮と寺院」	『塔影』15-9、9月
1940	三岸節子、「朝鮮を画く」	『美之国』16-10、10月
1941	李禧燮、「朝鮮古美術に就いて」	『美之国』17-3、3月
1941	阿部芳文、「朝鮮の門」	『みづゑ』441号、7月
1941	直木友次郎編、「朝鮮時代」	『高木背水伝』、大肥前社
1942	中野草雲、「慶州断想」	『日本美術』1-4、8月

참고문헌

사료(신문 및 잡지)

『読売新聞』
『美術新報』
『みづゑ』
『日展史』
『多都美』
『美術旬報』
『朝鮮』

도록

『湯浅一郎遺作展』, 群馬県立近代美術館, 1966.
『藤島武二展—日動画廊創業50周年記念』, 日動画廊, 1977.
『歿後60年 湯浅一郎展』, 群馬県立近代美術館, 1991.
『藤島武二展』ブリヂストン美術館, 2002.
『近代の東アジアイメージ:日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』, 豊田市美術館, 2009.

저서 및 논문

島田康寛, 「藤島武二作花籠—所蔵作品より」, 『視る』 149호, 1979.
染谷滋, 「二科会結成と湯浅一郎」, 『美術館ニュース』 60호, 群馬県立美術館, 1990.
高波真知子, 「アカデミストの二つの選択—藤島武二と官展改組」, 『洋画の動乱—昭和10年』, 東京都庭園美術館, 1992.
노먼·블라이손, 「오리엔타리즘以後」, 『近代画説』 2, 明治美術史学会, 1993.
兒島薫, 『新潮日本美術文庫28—藤島武二』, 新潮社, 1998.
노먼·블라이손, 「프랑스의 오리엔타리즘 絵画における『他者』」, 『美術史と他者』, 晃洋書房, 2000.
山梨絵美子, 「大正後期の洋画壇における東洋的傾向についての一考察」, 『日本における美術史学の成立と展開』, 東京文化財研究所, 2001.

- 西原大輔, 『近代日本絵画のアジア表象』, 『日本研究』 26집, 2002.
- 池田忍, 『「支那服の女」という誘惑—帝国主義とモダニズム』, 『歴史学研究』 765호, 歴史学研究会, 2002.
- 児島薫, 『中国服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成』, 『実践女子大学文学部紀要』 제44집, 2002.
- 朴美貞, 『植民地朝鮮はどのように表象されたか』, 『美学』 13호, 2003.
- 西原大輔, 『谷崎潤一郎とオリエンタリズム—大正日本の中国幻想』, 中公叢書, 2003.
- 金恵信, 『韓国近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』, ブリュッケ, 2005.
- 染谷滋, 『湯浅一郎資料調査報告』, 『群馬県立近代美術館研究紀要』 제2호, 群馬県立美術館, 2006.
- 児島薫, 『藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉』, 『美術史家、大いに笑う』, ブリュッケ, 2006.
- 김화영, 『나혜석의 『나무』와 후지시마 다케지(藤島武二)의 『花籠』의 비교분석』, 『日本学報』 제76집, 2008.
- 이현주, 『朝鮮後期 在地画員 小考 - 18세기 東萊 在地画員 卞璞의 官需繪 画 연구』, 『文物研究』 제14호, 동아시아문화연구원, 2008.
- 이하정, 미즈노 다쓰로 편역, 『일본 작가들이 본 근대조선』, 소명출판, 2009.
- 이현주, 『東萊地域 <農家月令12曲屏> 2점을 통한 朝鮮末期 耕織図의 一傾向 研究』, 『文物研究』 제16호, 동아시아문화연구원, 2009.
- 최유경, 『후지시마 다케지의 <세상을 비추는 여명(旭日照六合)> 속의 일출의 의미』, 『종교와 문화』 19호, 서울대학교 종교문제연구소, 2010.
- 中根隆行, 건국대학교 일본문화언어학과 역, 『「조선」표상의 문화지』, 소명출판, 2011.
- Edward W. Said, 『Orientalism』, 1978.

Abstract

The Japanese western art in the 1910's and the Joseon
- Focus on Yuasa Ichirou, Hujisima Takeji -

Kim Jeong-sun

The study's purpose to investigate the problem of "representation," how modern Japanese paintings represented colonial Korea beyond existing colonialism and in the formation process of Japanese western art in the 1910's. Departing from the traditional discourse of colonialism based on binary opposition, the study attempts to verify that the Joseon-related works of Yuasa Ichirou and Hujisima Takeji, who visited Joseon in 1913, closely relate to the then Japanese western art.

To achieve this, the study first investigated previous discourses focusing on Japanese painters' travel essays in the 1910's. Additionally, the study separately researched their interest in Joseon, focusing on the situation around 1913, the confrontation between old and new Japanese western art. It is demonstrated that Yuasa Ichirou and Hujisima Takeji, who had visited around that time, opposed the governmental art exhibitions' academism and were encouraged by the colony experience to find potential new modes of expression. Moreover, their work began to change with their trip to Joseon. Although it is difficult to deny that the new bright colors, powerful touches, simplification of objects, and nonobjective trends correspond to the then Japanese discriminative Joseon image, they do establish a link between Joseon and bright colors or antiquity. Thus, the fact that Joseon (the other) provided an important place for forming modern Japanese art must be reevaluated.

Key Words : representation, the other, Yuasa Ichirou, Hujisima Takeji,
Joseon experience, Nika