

츠치다 바쿠센(土田麥僊)의 <평상(平床)>과 청초고아(淸楚古雅)의 미(美)

김정선

I. 머리말

金正善

동아대학교
역사문화학부 교수
규슈대학 문학박사
동아시아 근대화회사

“조선에 화가가 방문하면 먼저 기생을 사생(寫生)한다. 모든 복장이 미인(美人)에 맞게 만들어져 있으므로 다른 곳에서 온 사람의 눈에는 특별한 것으로 보이는 데다가 또한 성적(性的) 영분의 매력마저 수반하니 … 절찬(絶讚)을 아끼지 않는다.”¹

서양화가 도다 가츠오(遠田運雄)의 증언처럼 근대기 식민지 조선을 방문한 대부분의 화가들이 기생을 화폭에 담았다. 일반인 모델을 찾기 힘든 이유도 있었겠지만 기생은 조선 정취를 느낄 수 있는 대표적인 명물이자, 미인화의 유행 속에서 인기 있는 화제(畫題)로 다루어졌다.² 그리고 한복을 입은 기생의 단아한 자태에서 때 묻지

* 이 논문은 동아대학교 교내연구비 지원에 의하여 연구되었음

** 필자의 최근 논저: 『한국전쟁기 부산 화가들의 지역성 모색: 바다 이미지를 중심으로』, 『항도부산』40, 2020; 『조선미술전람회 書部の 제도사적 고찰』, 『한국근현대미술사학』41, 2021.

1 遠田運雄, 『美しい朝鮮』, 『朝鮮』316(1944. 9), pp.42-48.

2 일본 관전을 통해 미인화가 하나의 장르로서 정착되고, 크게 유행하는 경향을 보인다. 관전의 미인화와 관련해서는 다음 논문에서 자세히 다루었다. 児島薫, 『근대 일본에서 官展의 역할과 주요 작품분석』, 『미술사논단』13 (2001. 12); 児島薫, 『文展開設の前後における「美人」の表現の変容について』, 『近代畫説』16 (2007. 12).

않은 “청정한 아름다움”³을 발견하고, 노래와 춤사위에서 “망국적인 색채”⁴, 일본의 “텐표(天平)시대 그림”⁵을 떠올리는 일본인 화가들의 시선은 기생을 정체성, 수동성, 전근대성으로 표상했던 당대 담론들과 크게 다르지 않았다. 이를 입증하듯이 일본인 화가들의 작품에는 병풍이 쳐진 온돌방을 배경으로 다소곳하게 누군가를 기다리는 수동적인 기생들의 모습이 다수 확인된다.⁶

근대 교토(京都)화단을 대표하는 츠치다 바쿠센(土田麥僊, 1887~1936)의 <평상>은 이러한 전형으로 언급되어왔다.⁷ 실제로 평상이 있는 실내를 배경으로 한복을 입은 2명의 여성을 배치한 본 작품이 “수동적이며 소극적인 여성의 모습을 침대와 벗어둔 신발이라고 하는 성적인 이미지를 더해 제시”⁸하고 있는 것은 분명해 보인다.

다만 츠치다 바쿠센(이하 바쿠센) 본인을 비롯해 종래 연구가 지적하고 있듯이⁹ 평상과 벗어둔 신발은 성적 환기보다는 9세기경에 제작된 <진언조사상(眞言祖師像)>과 같은 중국 고대 회화를 참조한 결과였다. 그리고 이러한 고대 종교화를 근간으로 한 백색조의 담백한 색채와 수평, 수직의 간결한 구도, 유려한 선이 빛어내는 화면은 당대 평론이 극찬했던 “청초하며 단려(端麗)한”¹⁰ “평담평기(平淡平氣)”¹¹의 분위기를 자아내는 것이 사실이다. 결과적으로 본 작품이 “고미술(古美術)을 통해 기생을 현실에서 유리된 청초한 모습으로 표현함으로써 식민지 지배 구도를 은폐”¹²한 것은 부정하기 힘들다, 한편으로 ‘청초고아’의 기품 있는 화면은 10년 만에 제국미술

3 山川秀峰, 「기생의 미」, 윤소영 외 역, 『일본잡지 모던일본과 조선 1939』(어문학사, 2007), p.128.

4 前田青邨, 「朝鮮の感興」, 『中央美術』1:3 (1915. 12), p.37; 小林萬吾, 「私は知らず『金步搖』と黙吟した」, 『美術旬報』172 (1918. 10), p.3.

5 中沢弘光, 「朝鮮の旅」, 『新日本見物』(東京: 金尾文淵堂, 1918), p.201.

6 이러한 근대기에 생산된 기생 이미지와 관련해서는 다음 논문에서 구체적으로 다루었다. 김영나, 「이인성의 향토색」, 『미술사논단』9 (1999. 12); 권행가, 「일제시대 우편엽서에 나타난 기생 이미지」, 『미술사논단』12 (2001. 9); 권행가, 「근대 시각문화와 기생 이미지」, 『경계의 여성들』(한울, 2013. 7).

7 <평상>을 젠더, 오리엔탈리즘 등의 관점으로 언급한 논문은 다음과 같다. 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』765 (2002. 8); 西原大輔, 「近代日本絵画のアジア表象」, 『日本研究』26 (2002. 12); 김혜신, 『韓国近代美術研究-植民地期「朝鮮美術展覧会」に見る異文化支配と文化表象』(東京: ブリュッケ, 2005); 兒島薫, 『女性像が映す日本』(東京: ブリュッケ, 2019) 등.

8 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』765 (2002. 8), p.10.

9 上田文, 「土田麥僊「平牀」と「妓生家」について-近代日本美術における朝鮮の美をめぐる」, 『美学』59:2 (2008. 12).

10 中河興一, 「平牀」, 『現代日本畫大鑑』(東京: 昭林社, 1936) p.199.

11 鎌木清方, 「平牀」, 『現代日本畫大鑑』(東京: 昭林社, 1936) p.198.

12 兒島薫, 위의 책, pp.149-151.

전람회(帝國美術展覽會)(이하 제전)에 복귀한 바쿠센이 추구하고자 했던 근대적 일본화의 특징이기도 했다.

따라서 본 소론에서는 식민지 기생에 대한 향유의 욕망, 성적 기대와 같은 종래 표상 연구의 문맥에서 벗어나 바쿠센의 화업(畫業) 가운데 〈평상〉의 의미를 검토하고자 한다. 구체적으로는 2008년의 우에다 아야(上田文) 논문 이래로 자세히 다루어진 적이 없는¹³ 〈평상〉의 제작 과정을 당대 복식 및 유물과의 비교를 통해 추적하고, 고전 해석과 백색조의 색채를 통해 완성한 ‘청초고야’의 표현이 지니는 의미를 제전과의 관계 속에서 살펴보고자 한다. 그리고 〈평상〉에 보이는 고전을 근간으로 한 정숙한 화면이야말로 1930년대 초 재야단체였던 국화창작협회(國畫創作協會)를 해산하고 제전 아카데미즘의 주도적인 입장에 놓이게 된 바쿠센의 전략적인 선택이자, 새로운 근대적 일본화의 실천이었다고 할 수 있다. 그런 점에서 본 시론은 단순한 취재지, 여행지, 종군지에서 벗어나 식민지 조선이 일본 근대 미술 생성에 중요한 장소로 기능했던 점을 살펴보는 것이기도 하다.

II. 〈평상〉의 제작 과정

1. 고대의 발견

바쿠센이 경성에 도착한 것은 1933년 5월 6일경으로, 남산정(南山町)에 있던 천진루(天真樓)여관에서 약 2개월간 머물며 이취송, 이취옥 자매 등 다수의 기생을 스케치했다.¹⁴ 체류 중에는 조선의 가옥, 가구, 조선시대 풍속화¹⁵ 등을 연구하거나 이왕가박물관, 조선민족미술관, 평양의 고구려 고분벽화 등을 견학하기도 했는데, 〈평상〉

13 上田文, 앞의 논문, 우에다는 본 논고에서 바쿠센의 화업을 중심으로 〈평상〉의 제작과정을 밝히고, 생명력 있는 청정한 미로 정의할 수 있는 ‘조선의 미가 작품 제작에 중요한 요소였음을 주장하고 있다. 이외에 츠치다의 〈평상〉에 대한 최근의 연구로는 申禮嘉, 「土田麥僊「平牀」の制作過程にみる古典のフレーム: 京都市美術館所蔵の素描の分析を中心に」, 『美術史学会例会発表要旨』(2019. 10)가 있다.

14 이 외에 현재 교토시립교세라미술관에 소장되어 있는 소묘에는 金一德, 金素研, 徐菊香, 白商余 등의 이름이 확인된다. 上田文, 위의 논문, p.103.

15 이 시기 제작한 것으로 보이는 김홍도의 《단원풍속화첩》 모사(개인소장)가 남아 있어, 조선 시대 풍속화에 대한 관심을 엿볼 수 있다. 淺川伯教, 「土田麥僊之事」, 『朝鮮の教育』129(朝鮮初等教育研究會, 1939. 6), p.30.

되온 이러한 2개월 간의 조사와 수백 장의 사생을 통해 완성한 작품이었다. 실제 화면에는 평상을 비롯해 꽃신, 사각의 경대 등 정세하게 묘사된 조선 풍물들이 산재해 있다.

특히 한쪽 무릎을 세우고 앉아 있는¹⁶ 기생과 조선 정취를 드러내는 모티브를 조합하는 방식은 이 시기 일본인 화가들이 기생을 그리는 하나의 전형으로, 이시이 하쿠테이(石井柏亭)의 <홍련>(1918), 야스이 소타로(安井曾太郎)의 <기생>(1936경) 등 다수의 사례가 확인된다.

이처럼 <평상>이 당대의 보편적인 기생 이미지를 따르고 있는 것은 분명하나, 작품에 대해서는 제작 당시부터 “인물의 두부(頭部)가 너무 작다”, “인물에 비해 평상이 협소하게 느껴진다”¹⁷ 등 인물의 비례, 크기에 대한 의문이 지속적으로 제기되었다. 이외에도 앞쪽에 서 있는 여성이 뒤에 앉아 있는 여성에 비해 작게 그려져 원근법의 원리에 맞지 않거나, 통상 평상이 실내에 두는 가구라는 점에서 놓여 있는 신발도 어색하다.

이러한 의문은 <평상>이 기존의 작품들과 달리, 당대 기생의 모습을 있는 그대로 재현하는 데 목적이 있었던 것은 아니었음을 시사한다. 실제로 바쿠센은 9세기 경 중국에서 제작된 <진언칠조상(眞言七祖像)>과의 관련성을 언급하고 있어 주목된다. 즉, “인물을 주제로 한 <진언칠조상>은 의자를 그릴 때 앉기 힘들 정도로 작게 그려 인물을 크게 돋보이도록 한다”라며, 다소 작은 평상의 크기는 “고대의 천재가 보여준 이러한 화법의 원리를 채택”¹⁸한 결과라는 것이다. <진언칠조상>은 교토 도지(東寺)에 전해오는 진언종(眞言宗)의 역대 조사(祖師) 7명의 진영으로, 805년 승려 구카이(空海)가 당의 궁정화가 이진(李眞)이 제작한 5인의 조사상(금강지(金剛智), 선무외(善無畏), 불공(不空), 혜과(惠果), 일행(一行))을 가지고 귀국한 이후, 일본에서 용맹(龍猛), 용지(龍智)의 2



1
츠치다 바쿠센
<평상>
1933
교토시교세라미술관

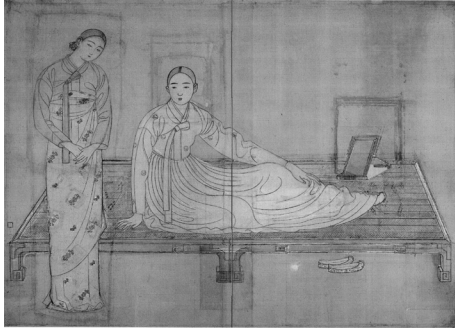
2
<진언칠조상>중, <일행>
805, 교토 도지



16 『妓生物語』의 서문에는 조선명물로 아리랑과 수심가, 신선로와 온동방의 장고소리와 어우러져 무릎을 세우고 앉은 기생이 소개된다. 吉川萍水, 『妓生物語』(京城: 半島自由評論社, 1932), p.14.

17 奥平武彦, 「평상」(하), 『매일신보』, 1937. 1. 27.

18 奥平武彦, 위의 기사.



상을 추가했다. 특히 이들 진영은 대체로 높은 의자가 아닌 낮고 작은 사각의 평상에 신발을 벗은 채 가부좌의 자세로 등장하고 있는데,^{도2} 본 작품에 보이는 다소 협소한 평상, 벗어 둔 신발은 바로 이러한 고대 인물화를 참조한 결과였다.

이 외에도 《진언칠조상》을 의식한 점은 평상의 형태와 그 위에 놓인 돛자리의 변형에서도 엿보인다. 바쿠센은 작품 제작을 위해 조선권번 소속 김산호주의 집에 있던 평상,¹⁹ 조선민족미술관 열품(列品) 중의 침대²⁰ 등을 참조했던 것으로 전하는데, 그중 김산호주 소장의 평상을 추정할 수 있는 사진 자료가 남아 있다. 기생 오산월과 김산호주를 찍은 사진엽서에는²¹ 화려한 삼강 장식에 난간을 갖춘 평상이 등장한다.^{도3} 본 작품의 평상과는 별다른 조각이 없는 수평의 풍혈,²² 수각형(獸脚形)의 다리 형태 등이 유사하나, 난간 및 일체 장식 문양이 생략된 것을 알 수 있다. 즉, 조선

3 김산호주 사진엽서
『엽서 속의 기생읽기』
2009
국립민속박물관

4 츠치다 바쿠센
〈평상 밑그림〉
1933
교토시 교세라미술관

평상 특유의 장식성과 난간이라는 기능이 제거된 것이다. 정확한 참고자료나 수정의 과정을 유추하는 데는 한계가 있으나, 결과적으로 《진언칠조상》 등 고대 회화에 보이는 단순한 형태의 평상과 유사해진 것은 사실이다. 게다가 이러한 고대 회화를 의식한 변용은 돛자리에서도 확인된다.

바쿠센은 “평상 위에 깔린 돛자리를 그리기 위해 대학 역사 참고실의 고화(古畵)에 보이는 화연(花筵)을 스케치하러 찾아가기도”²³ 했는데, 〈평상〉의 밑그림에 어렵게 보이는 화문석 문양은 이러한 사색의 결과를 반영한 것으로 생각된다.^{도4} 그러나 완성작에서는 일체 문양을 생략함으로써 조선의 대표적인 특산품은 고대 회화에

19 奥平武彦, 「평상(상), 『매일신보』, 1937. 1. 26.

20 黒田重太郎, 「麥儼追想」, 『土田麥儼』(1942. 9); 上田文, 앞의 논문, p.102.

21 정면을 바라보고 앉아 있는 인물이 김산호주이다. 사진엽서의 장소를 정확히 유추하기는 힘들다. 경대나 뒤주와 같은 생활용품이 구비되어 있는 점, “조선 기생은 内地의 藝妓와 달리 가정 내에서 서화 음악 무용 연습을 익히며 고상한 생활을 보내고 있다”라는 설명 문구는 사진의 주인공인 김산호주의 실제 생활공간 내에서 촬영되었을 가능성을 시사한다.

22 풍혈은 가구에 뚫어 놓은 바람구멍을 말하는데, 기물의 둘레에 가로 돌아가며 구멍을 뚫거나 잘게 새겨 붙이는 꾸밈새를 지칭한다. 가구에서 풍혈은 장식성, 기능성, 주술성을 겸비한 보강재의 역할을 한다. 김민경, 문선우, 「한국 전통목가구 평상 연구」1, 『한국가구학회지』28:2(2017. 4), p.129.

23 奥平武彦, 위의 기사(상), 1937. 1. 26.

보이는 일반적인 왕골 돛자리로 바뀌었다.

이상의 사례는 바쿠센이 조선색을 표출하면서도 한편으로는 《진언칠조상》과 같은 고대 회화를 의식하고 있었음을 뒷받침한다. 이 외에도 입상과 좌상의 여성을 함께 배치하는 방식이나 서구 원근법의 원리에서 벗어난 기생의 크기 역시 《진언칠조상》 중 위계에 따라 시동을 작게 묘사한 〈혜과상(惠果像)〉과 유사하다. 이러한 변안의 배경에는 무엇보다 조선에서 고대 동양의 흔적을 발견했기 때문이었다.

“사군자를 잘 그리는 자도 있으며 무용의 명수도 있어서 지금도 관기로서의 자긍심을 잃지 않았는지 어떤지는 모르겠다. 다만 나에게서는 천여 년의 시대를 뛰어 넘어 당대(唐代) 풍속의 편영(片影)을 흥미롭게 보았다.”²⁴

즉, 바쿠센이 기생을 만나고 가장 흥미롭게 생각한 것은 관기로서 가무음곡(歌舞音曲)의 기예를 이어가는 조선 전통의 답지자라는 아우라보다, 천 년의 시대를 뛰어넘은 당 문화의 흔적이었다. 이러한 그의 시선은 〈평상〉에 등장하는 인물의 표현에서도 엿보인다.

〈평상〉에는 조선색의 대표적인 소재라 할 수 있는 쪽머리에 순백색의 한복과 옥빛 치마가 등장한다. 서 있는 여성의 치마는 바닥에 끌릴 정도로 길고 몸에 휘감은 일명 주릿대치마는 기생들이 선호하는 착의법이기도 했다. 가슴 아래까지 내려온 저고리와 바닥까지 끌리는 긴 치마에 분을 바른 하얀 얼굴과 볼연지, 웨이브를 넣어 양쪽 이마를 가리는 머리 형태는 서구화, 일본화되어 가던 1930년대 기생들의 일반적인 모습이었다.²⁵

다만, 과거 대부분의 일본인 화가들이 백의와 함께 조선 취미로 극찬했던 것은 “이마 가장자리에 이제 막 생긴 솜털을 뽑고 기름을 문혀 가운데 가르마를 곱게 빚은”²⁶ 사각의 이마였다. 특히 이러한 모습이 노다 규호(野田九浦)의 〈조선풍속〉(1936), 김기창의 〈금운(琴韻)〉(1935) 등 1930년대 작품에서도 여전히 조선 취미로 선호되고 있었

24 土田麥儂, 「기생」, 『매일신보』, 1937. 1. 15.

25 “모양은 말하자면 고전의 부활이라 할까? … 저고리는 가장만 작아진 것이 아니라 전체가 줄어들어서 … 치마가 땅에 질질 끌며 다니는 모양은 보기 흉한 존재의 하나였다.”, 『女子流行의 一年』, 『신가정』1:12 (1933. 12), pp.42-43. 이외에 근대기 기생의 복식에 대해서는 다음 논문을 참고했다. 공승연, 「근대 기생 복식에 관한 연구」, (이화여자대학교 석사학위논문, 2005).

26 山川秀峰, 앞의 글, p.129.



5
후지시마 다케지
〈텐표의 추억〉
1902
아티즌미술관

던 것에 비해 바쿠센이 현대화되고 있던 이 시기 복식을 선택한 배경에는 당 문화와의 유사성을 들 수 있다. 소매 폭이 좁은 저고리의 형태, 가슴 아래까지 끌어 올린 주릿대치마의 착의법과 좁은 세장형의 치마, 그리고 둥근 이마는 후지시마 다케지(藤島武二)의 〈텐표의 추억〉도5을 비롯해 당시 일본 화단에 정착되었던 당 혹은 텐표(天平) 부인의 모습과 흡사하다. 기생에게서 “천여 년의 시대를 뛰어넘어 당 풍속의 편영”을 발견하고, “기생의 자태를 빌려 당대나 헤이안(平安)의 여성을 그리고자 한다.”²⁷는 바쿠센의 설명을 전제로 한다면 조선 특유의 사각 이마보다는 둥근 머리형태가 동양의 고전적 여성상에 부합했던 것으로 보인다.

이처럼 〈평상〉은 조선 취미만을 강조하기 보다는 비평가 나카다(仲田勝之助)의 논평처럼 조선의 문물 풍속에서 고개지(顧愷)의 〈여사잠도(女史箴圖)〉, 염립본(閔立本)의 〈제왕도권(帝王圖卷)〉, 이진의 〈진언칠조상〉 등 고대 회화와의 “유사함을 느끼고 이를 현대화”²⁸한 작품이라 할 수 있다. 중국의 고전을 근간으로 조선 공예품의 일체 장식과 문양을 생략함으로써 평상의 형태는 간소, 간략화되었으며 당 문화의 흔적을 간직하고 있는 기생의 모습에서는 고대 회화의 정숙한 기품마저 느껴진다. 게다가 조선 출발 전부터 그가 염두에 둔 것은 1930년에 제작한 〈명장(明粧)〉에서 이어지는 “선이 단순한 초초한 경리(輕羅)의 여성”²⁹이었다.

2. 청초의미

한편, 1930년대 경성은 요리점과 카페가 범람하고 서양 재즈와 유행 창가를 부르며 양장에 구두를 신은 짜쓰기생, 모던기생들이 출현하고 있었다.³⁰ 1936년 『조광(朝光)』에 없어진 민속으로 「기생의 특색」이 게재될 정도로,³¹ 전통으로서 기생의 모습이 급속히 변질되어 가던 시기였다. 얇은 생견의 한복을 입은 청초한 기생을 기대했

27 奥平武彦, 앞의 기사(하), 1937. 1. 27.

28 “기생의 고아한 풍속에 고개지의 〈여사잠도〉 등에 유사함을 발견하고 조선 현대의 평상에 염립본의 〈제왕도권〉과 이진의 〈진언오조상(眞言五祖像)〉 등과 유사함을 발견하여 흥취를 느꼈다고 한다. 이들 그림에서 힌트를 얻어 현대화한 것이 이 작품일 것이다.” 仲田勝之助, 『東京朝日新聞』, 1933. 10. 19.

29 土田麥僊, 앞의 기사, 1937. 1. 15.

30 서지영, 「상실과 부재의 시공간: 1930년대 요리점과 기생」, 『정신문화연구』32:3 (2009. 9), pp.173-174.

31 백화랑, 「없어진 민속 기생의 특색」, 『조광』 (1936. 10), pp.214-218.

던 바쿠센 역시 이러한 실상에 크게 실망했던 것으로 보인다.

“처음 본 기생은 실로 초초하게 아름다웠으나, 그리려고 하는 순간이 되자 생각했던 것만큼 미인이 아니거나, 입고 있는 것이 인견이거나 해서 아무래도 싸구려 같은 생각이 들어서 마이코(舞妓)만큼 흥미롭게 생각되지 않아 낙담하고 있다.”³²

실제로 1930년대는 이미 대량의 인견이 일본에서 수입되어³³ “여성들을 중심으로 순 일본양식(일본식 무늬가 날염된 것)의 인견이 애용”³⁴되는 한편, 우가키 가즈시게(宇垣一成) 총독의 ‘색의(色衣) 장려 운동’이 정부 차원에서 강도 높게 실시되고 있었다.³⁵ 백의(白衣) 착용이 금지되고³⁶ 일본식 무늬가 날염된 인견 한복에 구두나 고무신을 신고 짙은 화장을 한 채 “가정부인지 카페 여급인지 알 수 없는”³⁷ 차림의 기생들이 거리를 활보하던 시기, 가무음곡과 풍류운사(風流韻事)의 교양을 지니고 소리는 팔아도 몸은 팔지 않겠다는 매창불매음(賣唱不賣淫)으로 대표되는 기생들의 모습은 이미 사라진 민속이었던 것이다. 바쿠센과 같은 시기에 조선을 방문한 하야미 교수(水水御舟)³⁸의 《청구부녀초(靑丘婦女抄)》중 <갈보>^{도6}에는 이러한 당대 기생을 상징하듯, 분홍치마

6
하야미 교수
《청구부녀초》중 <갈보>
1933
아미타네미술관



32 池田虹影 앞으로 보낸 편지, 1933. 5. 31.

33 박진경, 「개항 이후 일제강점기 수입 직물의 수용과 의생활 변화」(이화여자대학교 석사학위논문, 2014), p.42.

34 宮林泰司, 『朝鮮の織物に就いて』(京城: 朝鮮絹絲布商聯合會, 1935), p.27

35 각 군에서는 강연회, 선전비라 배포, 염색 강습회 등을 개최하여 대중을 개몽하는 한편, 백의를 입은 이는 관청 출입을 막고, 잉크나 먹물을 뿌리는 사건도 일어났다. 백의 비판과 색복 장려 정책과 관련해서는 다음 논문에서 자세히 다루었다. 공제욱, 「일제의 의복 통제와 국민 만들기-백의 탄압 및 국민복 장려를 중심으로」, 『사회와 역사』67 (2005. 5); 박찬승, 「일제하의 白衣 비판과 色衣 강제」, 『동아시아문화연구』59 (2014. 11).

36 1930년대 후반에는 당국에서 기생들의 고전화를 목적으로 단발머리, 고무신 등 현대적인 복식을 금지하고 쪽머리, 당혜와 같은 전통이 강제되는 가운데에도 흰 저고리에 흰 치마는 엄격히 금지되었다. “조선 칼라를 내기로 하고, -, 연회에 불러 갈 때 옷으로는 남꽃동(색동)에 자주 고름을 다 흰 저고리에 남치마, -, 보통 때에는 무색옷(흰 저고리에 흰치마는 엄금) -, 머리는 반드시 쪽질 것.” 「화류계 풍기 숙청과 개선안」, 『조선일보』, 1937. 12. 16.

37 위의 기사.

38 하야미는 제12회(조선미술전람회) 심사를 위해 1933년 5월, 조선을 방문했다. 약 한달 간 평양, 부여, 경주 등 각지를 답사하며 유적, 문물, 풍속을 사생하기도 했다. 경성 체류 중에는 바쿠센과 기생의 집을 함께 방문하기도 했다. 上田文, 앞의 논문, p.102.

에 짙은 화장을 하고 꺾린 담배를 든 채 손님을 기다리는 어린 창기(娼妓)의 모습이 적나라하게 등장한다.³⁹

이런 가운데 “흰 저고리에 옥색치마, 머리도 가림자만 약간 옆으로 탓을 쓴 시체 기생들처럼 물들이거나 지지거나 하지 않은”⁴⁰ 모습은 사라져가는 전통이자 과거의 정취로 간주되고 있었다. 재즈를 부르며 댄스를 추는 기생들 사이에서 흰저고리에 옥색치마를 입고 가야금을 치며 남도의 민요를 부르는 기생의 면모는 일본인들에게 진짜 조선의 모습으로 비추어 졌으며,⁴¹ 기생의 단아하고 청정한 자태는 도자기의 청순한 백청색 분위기에 빚대어 언급되기도 했다.

“기생을 보고 있으면 청정한 아름다움을 느낀다. 단순한 담색조의 색상과 한복이 가지는 단아한 자태가 이런 느낌을 자아내게 하는지도 모른다. 이왕가 박물관에 소장된 이름난 도자기들의 청순한 백청색의 분위기와 어딘가 통하는 데가 있다.”⁴²

이와 유사한 시선은 <평상>에서도 간취되는데, 제전 출판 당시 본 작품은 “백(白)과 청자(靑磁)의 조선복(朝鮮服)을 기초(基調)로 한 꿈같은 조선의 소녀”⁴³로 읽혀졌다. 청백의 색감뿐 아니라 흰 저고리에 옥색 치마를 입고 서 있는 여성의 둥근 어깨와 수직으로 떨어지는 치마의 선, 그리고 열린 옥빛치마에 은은하게 보이는 꽃과 나비의 화점문이 상감청자매병과 같은 도자기를 떠올리게 했을 수도 있으나, 결국 이러한 논평은 <평상>이 다수의 일본인 남성들이 기대하고 상상한 기생에 대한 향수와 환상을 투영하고 있음을 반증한다. 그리고 실제로 고전적인 기생의 자태를 담고 있는 본 작품에서 전통적 기생을 욕망하고 그들을 향유하고자 했던 제국 남성들의 시선을 부정하는 것은 힘들어 보인다.

다만, 염두에 둘 것은 처음부터 바쿠센이 목적으로 한 것은 어디까지나 선이 단순

39 기생촌에는 특별한 기예나 뛰어난 자태를 갖지 못한 기생들이 자신의 집에서 영업을 하며 생계를 유지하는 경우가 많았다. <갈보>는 이러한 사창의 모습을 주제로 삼고 있다. 서지영, 「표상, 젠더, 식민주의: 제국 남성이 본 조선 기생」, 『아시아여성연구』 48:2 (2009. 11), pp.77-78.

40 이태준, 「폐강녕」, 『돌다리: 이태준문학전집』2 (깊은샘, 2002), p.108.

41 “나는 그 기생이 가야금을 치며 진지한 표정으로 부르는 남도의 노랫가락에서 진짜 조선을 느낀 것 같아 고래를 숙이고 노랫소리에 폭 빠져들었다.” 東郷靑兒, 「기생」, 윤소영 외 역, 『일본잡지 모던일본과 조선 1939』 (어문학사, 2007), p.330.

42 山川秀峰, 앞의 글, p.128.

43 「帝展問題作」, 『読売新聞』, 1933. 10. 18.

한 청초한 여성으로, 사라져가는 기생의 전통은 아니었다는 점이다. 이는 복식을 통해서도 이해되는데, 전술했듯이 웨이브를 넣은 둥근 이마나 분을 바른 하얀 얼굴과 볼연지 등은 모던화, 일본화되고 있던 당대 유행을 따른 것으로, 오히려 서양화가 되고 세지(東郷青兒)가 조선적인 기생의 모습으로 극찬 한 것은 “볼연지도 하지 않고, 눈썹도 그리지 않은 맨 얼굴”⁴⁴이었다. 이 외에 평상아래 놓여 있는 신발의 새하얀 빛 같은 가족으로 만든 전통적인 운혜보다는 1920년대부터 이미 대중적으로 보급되었던⁴⁵ 고무신을 연상케한다. 이러한 모티브들은 바쿠센이 조선의 고유성이나 전통을 재현하는데 큰 관심을 두지 않았음을 의미한다. 이 보다 그가 표출하고자 했던 것은 담색조의 한복과 단아한 용모의 여성들이 자아내는 청초의 미였다고 할 수 있다.

청숙(淸肅)한 미의 표현은 기생을 한 개인이 아닌 도식화된 얼굴로 묘사하고 있는 점에서도 드러난다. 실제로 <평상>의 여성들은 “서있는 쪽은 이취옥, 앉아 있는 쪽은 이취송의 자매 모델인 것을 이들을 알고 있는 사람도 눈치 채지 못할 정도로”⁴⁶ 얼굴에는 일체의 표정이나 개성이 드러나지 않는다. 이러한 무표정하며 다소 크기가 작은 얼굴에 대해 바쿠센은 일본의 가무극인인 노(能)를 의식했음을 밝히고 있는데, 이는 다음과 같은 이유 때문이었다.

“모형을 향해 나는 특별한 표정을 구하는 일은 없습니다. 표정이 불쾌한 것은 내가 참을 수 없는 점으로 오히려 노가쿠(能樂)의 가면처럼 내면 깊이 감추어진 표정이 아름답다고 생각합니다.”⁴⁷

즉, 그는 노의 가면처럼 개인의 성격이나 표정을 제거함으로써 내면의 미를 드러낼 수 있다고 생각했다. 이러한 바쿠센의 신념은 <삼인(三人)의 마이코(舞妓)>(1916) 등 이른 시기의 작품에서부터 이어지던 것으로, “실제의 마이코를 그린 것이 아니라 이른바 의중의 인형을 그리기 위해 편의상 마이코의 형태를 빌린 것에 지나지 않았다”⁴⁸라는 논평처럼 그에게 마이코나 기생은 내재된 미를 표현하기 위한 수단이었다고 할 수

44 東郷青兒, 앞의 글, p.330.

45 이효선, 「일제강점기 고무신에 관한 연구」(이화여자대학교 석사학위논문, 2015), pp.23~26.

46 奥平武彦, 앞의 기사(상), 1937. 1. 26.

47 土田麦遷, 「人物畫法」, 『アルス大美術講座 上巻』(東京: アルス, 1926).

48 藤森順三, 『美術評論』12(1934), (『土田麦遷展』, 東京國立近代美術館, 1997, p.183 재인용).

있다. 그런 점에서 바쿠센이 <평상>에서 표현하고자 한 것은 한 개인으로서 기생이나 사라져가는 조선 고유의 전통이라기보다는 고전의 흔적을 간직한 채 도자기의 청정함에 비견되는 ‘청초 고아’의 아름다움이었다고 생각된다.

결국 <평상>에 보이는 백의에 옥색 치마를 입은 기생의 단아한 자태가 제국 남성들의 표상 논리를 반복 재생하고 있는 것은 부정할 수 없으나, 한편으로 청초한 여성을 “흰 지면에 호분으로 백의를 돋보이게 하여 흐르는 의복의 주름을 담묵으로 그리는”⁴⁹ 것은 1930년의 <명상>에서 <딸>(1932)로 이어지는 바쿠센 화풍의 실천이었다. 그리고 무엇보다 이러한 백색을 기조로 한 청백(淸白) 청숙의 화면은 반관전(反官展)을 제창하며 설립했던 국화창작협회를 해산하고 10여 년 만에 제전에 복귀한 바쿠센의 전략적인 선택이기도 했다.

III. 바쿠센과 제전

초기 문부성미술전람회(文部省美術展覽會)(이하 문전)를 중심으로 활동했던 바쿠센은 1918년 문전의 구태의연한 체질과 모호한 심사 기준에 불만을 품고⁵⁰ 교토시립회화전문학교 출신 동료였던 무라가미 가가쿠(村上華岳), 오노 칫교(小野竹喬) 등과 함께 재야단체 국화창작협회(國畫創作協會)(이하 국전)를 결성하게 된다. 동서양을 융합한 새로운 일본화 창작을 목적으로 반문전을 표방하며 문전을 떠났던 그가 운영난으로 일본화부를 해산하고⁵¹ 제전에 복귀하게 된 것은 10년 만인 1929년이었다.⁵²

그리고 “신참의 모습으로” 제10회 제전에 출품한 것은 상부에 얇은 금니를 펴 바

49 淺川伯教, 앞의 글, p.30.

50 협회 창설의 보다 직접적인 계기는 바쿠센이 1917년 제11회 문전에 출품했던 <춘금진천도(春禽趁晴圖)>가 호평 가운데 수상에서 제외되었던 것이 결정적이었던 것으로 알려져 있다.

51 국화창작협회는 1925년 제2부 양화부를 신설하여 우메하라 류자부로(梅原龍三郎), 가와시마 리이치로(川島理一郎) 등이 참여했다. 이후, 조각부, 공예부, 판화 등을 추가하여 종합적인 단체로 발전하였으나, 1928년에 경영 문제로 일본화부가 폐지되었다. 그러나 2부 양화부는 이후 국화회로 개칭하고 1926년 제1회전을 시작으로 현재까지 존속하고 있다.

52 바쿠센이 제전 복귀를 결심한 배경에는 과거 문전과는 다른 제전의 상황 때문이었다. 1919년 문전이 폐지되고 제국미술원이 주최하는 제전이 개최되면서, 국가창작협회 소속 화가들이 입선 하는 등 문전보다 화가의 창의성을 인정하는 분위기가 있었다. 게다가 제전은 참가여부와 상관없이 개최 초기부터 바쿠센에게 무감사의 특권을 주었다.



르고 화면 전체에 적, 백의 양귀비가 흐드러지게 피어 있는 <앵속(嬰粟)>⁵⁷이었다. 송원(宋元) 원체화풍 계열의 세밀한 묘사와 사실적 화풍, 일본화 특유의 밝은 색채가 돋보이는 본 작품은 평단의 높은 평가를 받으며 궁내성에 납입되는 영광을 안겨주었다. 그러나 전체적인 화풍 및 주제는 “근래 일본화의 화조화 중에 송원체풍(宋元體風)의 정밀한 사실, 특히 원초(元初)의 전순거(錢舜舉)계통의 풍격이 보이는 작품이 상당히 많은”⁵³ 당대의 조류를 따른 것으로, 선행연구가 지적하고 있듯이 예를 들어 같은 해 제전에 출품된 츠네오카 분키(常岡文亀)의 <계두화(鷄頭花)>⁵⁸ 등과 비슷한 인상을 준다.⁵⁴ 전년도 제7회 국전에 출품한 백, 청, 녹색 기조로 한 <나팔꽃>(1928)과 비교하면 <앵속>은 제전 첫 출품작으로서 화려한 농채의 관전 작품을 어느 정도 의식한 결과로 보인다.

그런데 <앵속> 출품 다음 해인 1930년, 바쿠센은 제11회 제전에 과거의 담백한 색조를 떠올리게 하는 <명장(明粧)>⁵⁹을 출품했다. 교토 요리점 효테이(瓢亭)의 일실을 빌려 완성했다고 하는⁵⁵ 본 작품은 화려한 여름 기모노를 입은 마이코를 제외하면 배경의 미단이와 다다미 바닥은 모두 백색으로 통일되어 있다. 백색의 다용은 다음 해 출품한 <딸>로 이어지는데, 이러한 변화의 원인과 관련해 바쿠센의 다음 언급이 주목된다.

“솔직히 말해서 저는 제전의 일본화 대부분이 일본화의 본질에서 너무 멀리 가 있다

7
츠치다 바쿠센
<앵속>
1929
궁내청산노마루상장관

8
츠네오카 분키
<계두화>
1929
미상

9
츠치다 바쿠센
<명장>
1930
도쿄국립박물관

53 川路柳虹, 『アトリエ』(1929. 11), (『土田麥遷展』, p.182 재인용).

54 古田亮, 『視覚と心象の日本美術』(京都: ミネルバ書房, 2014), p.281.

55 古田亮는 바쿠센이 요리집 방 앞에 있었던 정원을 일부러 생략한 것으로 추정하고 있다. 古田亮, 앞의 책, pp.276-277.

는 생각에 변함이 없습니다. 올려다 볼 정도의 작품 행렬 보다 오히려 나는 제전 사람들 일고(一顧)조차 하지 않는 것 같은 케케묵은 작품이 보고 싶다는 생각마저 합니다. 한마디로 말해 원칙에 맞는 것을 보고 싶습니다.”⁵⁶

바쿠센이 제전 참가 직후부터 혹평한 것은 “올려다볼 정도의 작품”, 이른바 ‘제전형(帝展型)’이라 부르는 작품들이었다. 제전 출범 이후 전시효과를 노린 대형의 화면을 농채로 가득 메운 작품들이 급증하기 시작하는데,⁵⁷ “화가는 어떻게 하든지 큰 작품을 그리거나 미인화를 그리거나 농채로 그리거나 더욱 높은 가격이 매겨지도록 하여 유명해지려고 생각하고 있다”⁵⁸는 논평은 당시 제전 일본화부의 상황을 잘 보여준다.

〈명장〉은 바로 이러한 제전형과의 차별을 꾀한 작품으로 추정된다. 전년도 〈앵속〉에 보였던 화려한 색채에서 벗어나 동양화의 명작에 버금가는 백색을 기조로 한 “청백 청속”⁵⁹한 색감과 더불어 “제전 출품작 대부분이 제한 척도 한껏 방대한 화면을 선택하는 것에 반해 이 작품은 실로 내용도 무리 없는 크기인 점”⁶⁰ 등은 그가 종래 제전 출품작들과는 다른, 새로운 일본화를 제시하고자 했음을 시사한다. 실제로 바쿠센은 〈명장〉 이후 당시 출품 제한 크기였던 가로 3m보다⁶¹ 훨씬 작은 2m 내외의 백색조의 작품을 지속적으로 출품했다.^{표1 참조}

〈평상〉은 이러한 시기에 제작된 것으로, 본 작품에 대해 스즈키 세이호(鑄木清方)가 “회장(會場)예술 의식이 문제가 되고 있는 오늘날, 츠치다씨의 진로는 하나의 피육(皮肉)의 현상으로도 보인다”⁶²라는 뼈있는 언급은 바쿠센의 제전 출품작이 기존 제전형에 대한 비판을 전제로 한 전략적 선택이었음을 시사한다.

56 土田麦遷, 『鑑査雜感』, 『美之國』6:11 (1930. 11).

57 대작주의는 문전시기에도 문제시되었으나, 문전 후기 제국미술원 회원들의 엄정한 심사로 일시 청산되었다. 그러나 제전 출범 이후, 무감사 자격과 매매 등을 위해 대형의 화면에 농채를 주로 사용한 이른바 제전형 작품들이 지속적으로 출품되었다. 古田亮, 『관전의 작품 경향-제전기 일본화를 중심으로』, 『한국근현대미술사학』15 (2005. 12), pp.123-125.

58 會津八一, 『帝展 日本畫 觀』, 『太陽』(1927. 12), (古田亮, 위의 논문, p.124 재인용).

59 川路柳虹, 『アトリエ』(1929. 11), (『土田麦遷展』, p.182 재인용).

60 小茂田青樹, 『明粧と緋鯉』, 『美術新論』5:11 (1930. 11), p.92.

61 당시 제전 규정에는 “제1부의 출품은 1점에 대해 세로 10척, 가로 9척 이내(장식 설비를 포함)로 하고, 출품인에게 할당되는 진열 벽면은 가로 9척까지로 함”으로 명시되어 있었다. 『帝國美術院美術展覽會規程中改正』(文部省, 1929. 7. 10), 현재 단위로 환산하면 세로 333.3cm, 가로 299.97cm이 된다.

62 鑄木清方, 앞의 글, p.198.

표1 츠치다바쿠센의 제전 출품작품

년도	출품	작품명	완성작 크기(세로×가로)	밑그림 크기
1929	제10회	〈앵숙〉	2폭 병풍, 각 161.0x106.5cm(총 161x213.0)	
1930	제11회	〈명장〉	1폭, 184.0x97.0cm	1폭 182.6x96.8cm
1931	제12회	〈말〉	2폭 병풍, 미상	미상
1933	제14회	〈평상〉	1폭, 153.0x209.0cm	2폭 병풍, 150x210cm
1934	제15회	〈연자화(燕子花)〉	1폭, 미상	2폭 병풍, 174.0x200.0cm

한편, 〈명장〉은 출품 당시부터 일본미술원 동인이었던 고바야시 고케(小林古径)의 “정련(精練)된 청징(淸澄)한 화경(畵境)”⁶³과의 공통성이 언급되었다. 이른바 신고전주의라 불리는 이 시기 고케의 화풍은 고전 연구를 바탕으로 단순한 화면, 제한된 필선과 색을 통한 이지적인 화면을 특징으로 한다.⁶⁴ 〈명장〉에 보이는 흰색의 다용과 단순한 구도, 섬세한 필치가 만들어 내는 정숙하고 격조 높은 화면은 신고전주의와 공통되는 점으로, 제전 복귀 이후 바쿠센이 일본미술원 회원들과 돈독한 관계를 유지하며 비슷한 양식을 공유했을 가능성이 크다.⁶⁵ 특히 1931년에 발표된 고케의 대표작 〈발(髮)〉도¹⁰이 주목된다.

10
고바야시 고케
〈발〉
1931
에이세이문고미술관

목욕 후의 나부와 단발의 소녀가 등장하는 〈발〉은 출품 당시 고개지의 〈여사잡도〉 모사를 통해 배운 고고유사(高古遊絲)식의 섬세하며 힘 있는 필선과 기품 있는 분위기가 호평을 받았다. 특히 주제 면에서는 현대 풍속을 다루고 있으나 머리를 빗기는 여성의 자세나 손을 X자로 교차한 나부의 모습은 〈여사잡도〉, 이집트 조각 등을 참조한 것으로, 고전을 통한 새로운 근대 일본화의 가능성을 제시한 획기적인 작품이었다. 제전 복귀 이후 기존 화풍에 대한 쇄신과 새로운 일본화의 창출을 모색하고 있던 바쿠센에게 고케의 작품은 자극이자 대안이 되었을 것으로 생각한다.



이를 반영하듯 〈평상〉은 고전 회화를 근간으로 새롭게 창출된 기생들의 모습이 흰색을 기조로 한 청징한 색채와 우려한 선으로 표현되고 있다.

63 小茂田青樹, 앞의 글, p.92.

64 근대기 일본화의 신고전주의 경향과 관련해서는 다음 연구 성과를 참조했다. 「日本に新古典主義繪画はあったか」, 『山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書』(東京:山種美術館, 1999).

65 고케를 비롯한 원전 화가들과는 1910년대부터 교류 관계가 확인되는데, 특히 원전의 야스다 유키히코(安田靫彦)와는 오랜 기간 서신을 왕래하는 사이이기도 했다. 바쿠센의 제전 복귀 이후에는 1930년 七絃會, 1933년 淸光會 회원으로 함께 활동하는 한편, 1935년 문부대신 마츠다(松田)에 의한 제전 개조 당시에는 스승이었던 다케우치 세이호(竹内栖鳳)의 반대에도 불구하고 고케를 비롯한 일본미술원 회원의 제국미술원 영입을 찬성하는 등 친교를 보다 더 돈독히 했다. 上蘭四郎, 「土田麥圃の戰略-帝展との關係を中心に」, 『美術フォーラム21』10 (2004), p.86.

고대 종교화의 고결한 인상마저 느껴지는 이러한 청정 고아의 세계가 조선 정체론을 바탕으로 식민지 현실을 은폐하는데 일조한 점은 부정하기 힘들다, 한편으로 재야출신 화가로서 제전 아카데미즘의 주도적 위치에 서게 된 바쿠센이 제시하고자 했던 새로운 근대적 일본화의 모습이었으며, 조선이 이러한 가능성을 부여한 것은 분명해 보인다.

IV. 맺음말

이상 본 소론에서는 일본적 오리엔탈리즘의 대표적인 사례로 언급되어 왔던 〈평상〉을 제작과정 및 바쿠센의 개인적인 화업을 중심으로 살펴보았다. 물론 본 작품이 파시즘적 국가주의가 출현하던 시기, 제국 남성애 의해 그려진 식민지 여성이라는 점에서, 그리고 기생이 식민지 조선의 메타포로 기능하고 있었다는 점에서 종래 표상 연구의 문맥을 벗어나는 것은 불가능하다.

게다가 신고전주의 출현 및 동양회귀라고 할 수 있는 화단의 동향 역시 1930년대 경제공황을 거쳐 태평양전쟁으로 이어지는 당대의 정치, 경제적 상황과 밀접하게 연동되어 있는 것이 사실이다. 경제적 변영과 다이쇼(大正) 데모크라시의 효양(孝養)을 배경으로 탄생했던 자유로운 개성과 낭만주의적 경향은 1923년의 관동 대지진, 경제공황, 만주사변 등을 거치며 새로운 사상적, 사회적인 전환을 요구받게 된다. 파시즘 체제로의 이행 속에서 출현한 것이 바로 신고전주의였다.⁶⁶

그런 점에서 〈평상〉역시 1930년대 동양주의의 산물이라 할 수 있다. “조선의 문물전장(文物典章)은 오랜 전통의 미를 보장하고” 있으며, “바쿠센에 의해 조선 전통의 미가 재현되었다”⁶⁷라는 경성제국대학 교수 오쿠다이라 다케히코(奥平武彦)⁶⁸의 주장은 바쿠센 본인의 의지를 떠나서 〈평상〉이 잠들어 있는 아시아를 재생하는 것은

66 山種美術館, 앞의 책, pp.61-69.

67 奥平武彦, 「土田麥僊と朝鮮」, 『セルパン』104 (1939. 9), p.83

68 오쿠다이라는 동경제국대학 정치학과를 졸업하고 1926년부터 경성제대 法文學部 교수로 재임하며 전 공인 외교사 이외에 건축, 미술, 공예 등 조선문예사 전반에 대한 방대한 연구 업적을 남긴 인물이다. 1940년대부터는 조선총독부 보물고적명승천연기념물보존위원, 조선총독부박물관협의회원(1941), 이왕가 미술관협의회원(1942)을 역임하는 등 조선 미술계에 적지 않은 영향을 미쳤다. 문화재 관련 주요 저술로는 「李朝」, 「朝鮮の宋元明板覆刻本」, 「李朝の壺」, 「朝鮮古陶」 등이 있다. 『日本美術年鑑』昭和19・20・21年版, p.86.

일본의 운명이라는 오카쿠라 덴신(岡倉天心)의 이상을 이어 받은 이 시기 대동아주의의 자양에서⁶⁹ 자유롭지 못했음을 보여준다. 그리고 오키다이라의 이러한 주장을 뒷받침하듯 조선미술전람회에는 가네모리(金森群一)의 〈명장〉(1937) 등 백의를 입은 청초한 여성들의 모습이 ‘조선의 미’로서 반복적으로 재생되었다.

이처럼 〈평상〉이 대동아주의를 비롯한 당대의 정치적 이데올로기를 발신하는 점은 부정할 수 없으나, 1933년의 조선 체험이 바쿠센 화업에 중요한 전환점을 제공한 것은 사실이다. 동생과 조카의 연이은 죽음으로 절망했던 그가 “보다 획기적인 것을 그리고 싶다”⁷⁰는 포부를 밝히며 1935년 9월, 다시 찾은 곳은 조선이었다. 현재 미완성으로 남아 있는 〈기생의 집〉(1935, 국립중앙박물관)은 그의 마지막 절필작으로 3m가 넘는 대형의 크기에 가야금, 장고 등 조선적 풍물이 가득한 실내를 배경으로 이야기의 한 장면을 떠올리게 하는 화면 구성은 확실히 〈평상〉과는 꽤를 달리한다. “다소 위험한 길을 개척하려고 생각”⁷¹했던 바쿠센에게 조선은 여전히 새로운 자극과 창조의 기회를 부여하는 공간이었던 것이다.

주제어 Keywords

츠치다 바쿠센(土田麥僊)Tsuchida Bakusen, 평상 Pyeongsang, 기생 Gisaeng, 청초고아(淸楚古雅) Cheongcho-Goa, 신고전주의 neo-classicism, 동양주의 Orientalism

투고일 2021년 9월 19일 | 심사일 2021년 10월 16일 | 게재확정일 2021년 11월 7일

69 1930년대후반 덴신 재평가와 관련해서는 다음 논문을 참조했다. 김용철, 「중일-태평양전쟁기 일본의 오카쿠라 덴신(岡倉天心) 재조명」, 『일본비평』7:2 (서울대학교 일본연구소, 2015).

70 坂崎坦 앞으로 보낸 서신, 1934. 11. 10. (金井徳子, 「土田麥僊の滞欧生活とそれ以後」, 『比較文化』5 (1958, p.66 재인용)

71 坂崎坦 앞으로 보낸 서신, 1934. 11. 17. (金井徳子, 앞의 논문, p.49, 재인용).

참고문헌

신문·잡지

- 『아트리에 Atelier』
『東京朝日新聞 Tokyoasahi Shimbun』
『毎日申報 Maeil Sinbo』
『美術 Bijutsu』
『美術新論 Bijutsu Sinron』
『美術旬報 Bijutsu Syunbo』
『美之國 Binokuni』
『中央美術 Chuo Bijutsu』
『朝鮮 Choseon』
『朝鮮日報 Chosun Ilbo』
『セルパン Serpent』

논저

- 공승연 Kong, Seungyun, 「근대 기생 복식에 관한 연구 Dress of Gisaeng during the Early Twenty century」, 이화여자대학교 석사학위논문 M.A. Thesis, Ewha Womans University, 2005.
- 권행가 Kwon, Heangga, 「일제시대 우편엽서에 나타난 기생 이미지 The Image of Keesan (Korean Dancer) in the Postcards of Korea under the Rule of Japanese Imperialism」, 『미술사논단 Art History Forum』12, 2001, pp.83-103.
- 김민경 Kim, Minkeung, 문선옥 Moon, Sunok, 「한국 전통목가구 평상 연구 1 A Study on Traditional Korean Furniture, PyeongSang 1」, 『한국가구학회지 Journal of the Korea Furniture Society』28:2, 2017. 4, pp.126-134.
- 김영나 Kim, Youngna, 「이인성의 향토색 Yi In-song's 'Local Colors」, 『미술사논단 Art History Forum』9, 1999. 12, pp.191-212.
- 모던일본사 Modeonnibosa, 『일본잡지 모던일본과 조선 1939 Ilbonjapji Modern Ilbongwa Choseon』, 서울: 어문학사 Seoul: Amhbook, 2007.
- 박진경 Park, Jinkyong, 「개항 이후 일제강점기 수입 직물의 수용과 의생활 변화 Change of Korean Clothing Custom due to the Imported Textiles from 1876 to 1945」, 이화여대석사학위논문, M.A. Thesis, Ewha Womans University, 2013.
- 박찬승 Park, Chanseung, 「일제하의 白衣 비판과 色衣 강제 Campaigns to Wear Color Garments, discarding White Clothes during the Colonial Period」, 『동아시아문화연구 Journal of East Asian Cultures』59, 2014. 11, pp.43-72.
- 서지영 Suh, Jiyoung, 「상실과 부재의 시공간: 1930년대 요리점과 기생 Space-Time of Loss and Absence, Yorijeom in 1930s and Gisaeng」, 『정신문화연구 Korean Studies Quarterly』32: 3, 2009. 9, pp.167-194.

- 淺川伯教 Asakawa, Noritaka, 「土田麥僊之事 Tsuchida Bakusen no koto」, 『朝鮮の教育 *Chosen no kyoiku*』129, 1939.
- 古田亮 Furuta Ryo, 「관전의 작품 경향-제전기 일본화를 중심으로 The Propensity of works in Japanese Art Exhibition: Focusing on Japanese Style Painting During the Imperial Period」, 『한국근현대미술사학 *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*』15, 2005, pp.115-142.
- 古田亮 Furuta Ryo, 『視覚と心象の日本美術 *Shikaku to shinsho no Nihon bijutsu*』, 京都: ミネルバ書房 Kyoto: Minerva Shobo, 2014.
- 池田忍 Ikeda Shinobu, 「支那服の女という誘惑-帝国主義とモダニズム Shinafuku no on'na to iu yuwaku」, 『歴史学研究 *Journal of Historical Studies*』765, 2008. 8, pp.1-14.
- 金井徳子 Kanai, Tokuko, 「土田麥僊の滞欧書簡 Tsuchida bakusen no taio shokan」, 『比較文化 *Bikaku bunka*』5, 1958, pp.81-161.
- 金恵信 Kim, Hyesin, 『韓国近代美術研究 *Kankokukindaibijutsukenkyu* - 植民地期「朝鮮美術展覧会」に見る異文化支配と文化表象』, 東京: ブリュッケ Tokyo: Brucke, 2005.
- 児島薫 Kojima Kaoru, 「근대 일본에서 官展의 역할과 주요 작품분석 Government-supported Exhibitions and its Role in Modern Japanese Art History」, 『미술사논단 *Art History Forum*』13, 2001. 12, pp.9-40.
- 児島薫 Kojima Kaoru, 『女性像が映す日本 *Josei-zō ga utsusu Nihon*』, 東京: ブリュッケ Tokyo: Brucke, 2019.
- 中沢弘光 Nakazawa, Hiromitsu, 『新日本見物 *Shin Nihon kenbutsu*』, 東京: 金尾文淵堂 Tokyo: Kanao Bunendou, 1918.
- 西原大輔 Nishihara, Daisuke, 「近代日本絵画のアジア表象 Representation of Asia in Modern Japanese Paintings」, 『日本研究 *Nihon kenkyu*』26, 2002.12, pp.185-220.
- 東京国立近代美術館 The National Museum of Modern Art, Tokyo, 『土田麥僊展 *Tsuchida Bakusen: A Retrospective*』, 東京: 日本経済新聞社 Tokyo: Nihon keizai shinbunsha, 1997.
- 上田文 Ueda Aya, 「土田麥僊「平牀」と「妓生家」について- 近代日本美術における朝鮮の美をめぐって TSUCHIDA Bakusen's Flat Bed(1933) and House of Courtesan(1935): Korean Aesthetics in Modern Japanese Art」, 『美学 *Bigaku*』59:2, 2008, pp.100-113.
- 上蘭四郎 Uezono Shiro, 「土田麥僊の戦略-帝展との関係を中心に The Strategy of Tsuchida Bakusen-Focusing on his Relationship with Teiten」, 『美術フォーラム21 *Bijutsu Forum21*』10, 2004, pp.85-90.
- 山種美術館 Yamatane Museum of Art, 「日本に新古典主義絵画はあったか Are there Neoclassical Paintings in Japan」, 『山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書 *Yamatane Museum of Art 30th Anniversary Symposium Report*』, 1999.

A Study on Tsuchida Bakusen's PyeongSang(平牀) and Cheongcho-goa(清楚古雅)

Kim, Jungsun

The 〈PyeongSang〉 (An arts museum, Gyosera Arts Museum seated at Kyoto City) is a work made through news gathering in Joseon on 1933 by Tsuchida Bakusen. The work allocating 2 women wearing Korean traditional clothes at the background of indoor equipped with pyeongsang has been mentioned as an epidemic case representing the gisaeng as passiveness, identity and prior modernism by traditional Japanese painters. However, the points those Bakusen translated the costume and cultural remains in the era based on oriental classic painting and putting weight on using color and line rather than emphasizing color of Joseon require the framework of new interpretation on the 〈PyeongSang〉 out of the conventional discourse. The translation through realistic classic and the expression of 'Cheongcho-Goa(清楚古雅)' finished with the beautiful lines and blandest colors of whiteness tone are the carrying out of modernistic Japanese painting pursued by Bakusen at that time and the one in the same context with the Neoclassicism of Japanese painting society at that era.

Therefore, this article traced and looked into the production procedures of 〈PyeongSang〉 and the expression of 'Bluish Fresh Ancient Grace' via the costume and cultural remains at that time and oriented to the trends of the painting society with Imperial Academy of Fine Arts Exhibition at its center at that time. Of course, it is very hard to deny that Bakusen partially contributed finding "the traces of Tang Era beyond the age of thousand years" and hiding the reality of colony by separating Gisaeng to reality via ancient arts based on Joseon Stagnation.

But the Cheongcho-Goa in 〈PyeongSang〉 which is felt with the graceful image of ancient religious painting is a shape of new Japanese painting to be suggested by Bakusen who disassembled the opposing group, National Creative Association and returned to Imperial Academy of Fine Arts Exhibition after 10 years. It is believed as necessary to evaluate newly that Joseon granted the possibility and stimuli considerably to form the contemporary arts of Japan.

