creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

키시다 류세이 (岸田劉生, 1891-1929)의 <레이코조(麗子像)> 연작 연구

2021년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사 전공

이 정 민

키시다 류세이 (岸田劉生, 1891-1929)의 <레이코조(麗子像)> 연작 연구

지도 교수 장 진 성

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2021년 2월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사 전공
이 정 민

이정민의 문학석사 학위논문을 인준함
2021년 2월

위 원 장 신 준 형 (인)

부위원장 장 진 성 (인)

위 원 오 윤 정 (인)

초 록

본 논문은 키시다 류세이(岸田劉生, 1891-1929)의 <레이코조(麗子像)> 연작에 나타난 시각적 특징을 타이쇼시대(大正時代, 1912-1926)의 역사적 맥락에서 이해하고자 한 시도이다. 키시다는 1918년부터 1924년에 걸쳐 <레이코조> 연작을 제작했다. <레이코조> 연작의 주인공은 키시다의 딸인 키시다 레이코(岸田麗子, 1914-1962)이다. <레이코조> 연작은 사물의 질감이 두드러지게 표현된 사실적 화법과 기이하게 왜곡된 레이코의 얼굴이라는 독특한 시각적 특징을 지니고 있다. 한편 1922년을 전후하여 더욱 그로테스크한 새로운 <레이코조> 연작이 발표되었다. 이는 키시다가 <레이코조> 연작을 통해 화가로서 성공을 거둔 후 보여준 새로운 시도였다. 이처럼 1922년을 전후하여 키시다의 사회적 입지가 변화했기 때문에, <레이코조> 연작의 제작 목적 또한 시기적으로 구분되어 분석될 필요가 있다.

기존 연구에서 <레이코조> 연작은 일본 근대미술사의 통시적 서술에서 예외적인 존재로 여겨졌다. <레이코조> 연작의 독특한 시각적 특징이 어떠한 타이쇼시대의 미술 사조(思潮)에도 속하지 않기 때문이다. 따라서 기존 연구자들은 <레이코조> 연작을 키시다의 가장 큰 예술적 성취로 언급할 뿐, 작품의 시각적 특징이 배태된 역사적 맥락을 분석하지 않았다. 아울러 100점이 넘는 <레이코조> 연작을 시기적으로 구분하려는 시도도 없었다. 한편, 동양미술과의 연관성이 강조된 1922년 이후의 <레이코조> 연작은 키시다에게 내재된 일본적 미감의 발현이라고 해석되었다.

본 연구에서 필자는 <레이코조> 연작에 일관되게 사용된 사실적 화법을 키시다와 시라카바하(白樺派)의 예술적 영향 관계 속에서 파악하고자 했다. 키시다의 사실적 화법은 1910년대 중반부터 북유럽 르네상스 회화를 그가 자기만의 방식으로 소화하고자 한 결과였다. 그는 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528), 얀 반 아이크(Jan van

Eyck, 대략 1390년 이전-1441)의 세밀한 묘사로부터 영향을 받은 사실적 화법을 통해 작품 속 인물이 실재(實在)하는 듯한 환영(幻影)을 구현하고자 했다. 그런데 키시다의 사실적 화법은 모더니즘 회화를 중심으로 했던 타이쇼시대 화단의 주류적 경향에서 일탈한 것이었다. 키시다의 일탈은 기성의 관습에 저항하여 자신만의 독창적인 길을 가고자 했던 그의 가치관을 바탕으로 했다. 이러한 가치관은 시라카바하를 통해 후기 인상주의를 수용한 타이쇼시대 청년들이 공유했던 것이었다. 시라카바하는 후기 인상주의 화가들을 기성의 관습에 반항한 '혁명적 화가'로 일본에 소개했다. 그중 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839-1906) 은 키시다에게 '사실'과 고전미술의 중요성을 일깨워준 인물이었다.

본 연구에서 필자는 키시다가 사실적 화법의 <레이코조> 연작을 일본미술의 새로운 고전으로 제시했다고 판단했다. 그는 1920년을 전후하여 타이쇼시대에도 새로운 르네상스가 필요하다고 주장했다. 이러한 주장에는 서양의 근대미술만을 모방하는 당대의 양화단(洋畵壇)에 대한 키시다의 비판의식이 선행했다. 새로운 르네상스를 소망했던 키시다는 사실적 화법의 <레이코조> 연작을 일본 화단의 새로운 미적 기준으로 제시했다. 아울러 키시다는 그의 예술관이 일본 화단의 올바른 전통으로 지속될 수 있도록 그의 사실적 화법을 이론으로 정립했다. 필자는 새로운 고전에 대한 키시다의 열망에서 와츠지 테츠로(和辻哲郎, 1889-1960)의 영향을 지적했다. 『우상재흥(偶像再興)』(1918)에서는 키시다와 마찬가지로 타이쇼시대를 일본의 르네상스로 인식한 와츠지의 시각이 확인된다.

본 연구에서 필자는 키시다의 새로운 고전적 미감이 <레이코조> 연작에서 구현된 양상을 규명하고자 했다. <레이코조> 연작의 경직된 얼굴 표현은 키시다가 고전미술에서 느꼈던 인위적이고 비인간적인 느낌이 반영된 것이었다. 키시다는 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519), 얀 반 아이크의 작품에서 실제 인간과는 다른 낯설고 비현실적인 느낌과 '시부이(渋い)'하고 원시(原始)적인 느낌을

받았다. 이러한 미감은 '고졸미(古拙美)'에 해당한다. 고졸미는 근대인의 시각에서 진기(珍奇)하고 예스러우며 투박하게 보이는 과거의 유물이 지닌 아름다움을 뜻한다. 키시다는 고대 이집트와 일본의 조각상에서도 고졸미를 느꼈다. 경직된 자세와 표정은 이와 같은 동·서양의 고전미술을 아우르는 특징이었다.

또한 필자는 <레이코조> 연작의 고졸미에는 질박미(質朴美)까지 포함되어 있음을 밝히고자 했다. 키시다는 토쿄와 달리 근대화가 진행되지 못해 낙후되어 있던 쿠게누마(鵠沼)의 모습에서 수수하고 소박한 아름다움을 발견했다. 질박미는 <레이코조> 연작에서 해지고 낡은 옷, 예스러운 머리 장식으로 표현되었다. 키시다는 1918년부터 1921년까지 <레이코조> 연작과 유사한 구도와 모티프로 <무라무스메조(村娘像)>를 제작하여 작품에 질박미를 구현하고자 했다. 키시다는 <무라무스메조> 연작의 주인공인 시골 소녀에게서 고전미술을 감상할 때와 같은 숭고한 아름다움을 느꼈다.

본 연구에서 필자는 1922년을 전후하여 키시다가 성공한 화가라는 자의식을 표출(表出)하기 위해 <레이코조> 연작에서 어떠한 변화를 시도했는지 살펴보았다. <레이코조> 연작을 통해 상업적, 예술적 성공을 이룩한 키시다는 성공한 화가로서의 지위를 시각화할 수단이 필요했다. 이를 위해 그는 서양식 화실(畵室)을 건축하고자 했으며 동양의 전통문화에 대한 수준 높은 취향을 계발했다. 두 수단은 모두 새로운 <레이코조> 연작의 탄생과 직접적으로 관련된다.

동양적인 <레이코조> 연작은 키시다가 서양식 화실을 짓기 위한 비용을 마련하기 위해 선보인 새로운 상품이자 그가 동양미술에 대한 전문적인 지식을 지니고 있음을 증명하는 작품이었다. 키시다는 서양식 화실을 짓는데 필요한 비용을 마련하기 위해 1922년에 개인전을 열었다. 이 전시에서 키시다는 이전과 차별화된 <레이코조> 연작을 출품하여 연작의 다변화를 시도했다. 이를 통해 그는 작품의 판매 수입을 높이고자 했다. 해당 전시에는 레이코의 모습이 더욱 기괴하게 변형된 <동녀식발도(童女飾髮圖)>, <동녀입상(童女立像)>, <야동녀(野童女)>가

출품되었다. 이 세 점의 새로운 <레이코조> 연작에서 우키요에(浮世絵)와 도석인물화(道釋人物畵)의 영향이 확인된다. 아울러 이와 같은 시기에 발표된 글들에서 키시다는 동양미의 고유한 특질을 규정했다.

키시다의 동양미술에 대한 관심은 타이쇼시대의 '동양취미(東洋趣味)'를 반영한다. 동양취미는 1920년을 전후하여 소비문화를 배경으로 널리 확산된 동양에 대한 관심을 지칭한다. 키시다는 고화 수집과 감상, 카부키(歌舞伎) 관람, 나가우타(長唄) 교습 등의 취미를 즐겼다. 아울러 키시다는 그의 예술관에 입각하여 동양미술을 품평했다. 시라카바하와 와츠지로부터 동양취미의 중요성을 알게된 키시다는 동양미술의 전문가로 행세했다. 이를 통해 그는 동양취미의 보급자였던 엘리트 지식인들에 준하는 사회적 지위를 얻고자 했다.

필자는 <레이코조> 연작이 독특하다는 이유만으로 타이쇼시대의 미술사적 맥락에서 분리될 수 없음을 규명하고자 했다. <레이코조> 연작의 독특한 시각적 특징은 키시다가 당대 화단에 품었던 문제의식, 주변 지식인들과의 예술적 교류, 전근대미술에 대한 근대인의 시각을 바탕으로 탄생한 것이었다. 한편 1922년에 새롭게 변화한 <레이코조> 연작에는 키시다의 직업 화가적인 면모가 반영되어 있다. 키시다에게 <레이코조> 연작은 높은 수익을 가져다 줄 상품이자 자신의 예술관을 대표하는 작품이었다.

주요어 : 키시다 류세이(岸田劉生), 레이코조(麗子像), 타이쇼시대(大正時代), 시라카바하(白樺派), 와츠지 테츠로(和辻哲郎), 동양취미(東洋趣味)

학 번 : 2018-27327

목 차

I. 서 론 1

II. 일본미술의 새로운 고전(古典) 13
1. <레이코조> 연작의 사실적 화법(畵法) 13
2. 타이쇼시대 화단의 새로운 고전 36

III. <레이코조> 연작의 고전적 미감 50
1. <레이코조> 연작의 고졸미(古拙美) 50
2. <레이코조> 연작의 질박미(質朴美) 70

IV. 새로운 <레이코조> 연작 82
1. 1922년의 세 <동녀상(童女像)> 연작과 서양식 화실(畵室) 82
2. 키시다 류세이의 동양취미(東洋趣味) 104

V. 결 론 118

참고 문헌 122

도판 목록 134

도판 139

Abstract 161

일러두기

- 본 논문에서 필자는 작품명이 유사한 <레이코조> 연작 사이의 혼동을 방지하기 위해, 유채화에는 작품명에 소괄호로 제작년도를, 수채 및 소묘에는 소괄호로 작품이 제작된 연월일(年月日)을 병기했다.
- 본 논문에서 인용된 키시다 류세이의 글은 岡畏三郎 編, 『岸田劉生全集』2-7(東京: 岩波書店, 1979)을 출처로 한다. 각주에 사용된 『全集』은 『岸田劉生全集』의 약칭(略稱)이다. 필자가 약칭을 사용하는 목적은 원 글의 출처와 전집의 출처를 명확히 구분하여 밝히기 위함이다. 필자는 각주에 키시다의 글이 최초로 발표된 잡지의 권·호수 및 일기가 쓰여진 날짜를 먼저 밝힌 후, 해당 글이 수록된 전집의 권수와 장수(張數)를 명기했다.

I. 서론

키시다 류세이(岸田劉生, 1891-1929)는 일본의 타이쇼시대(大正時代, 1912-1926)를 대표하는 화가이다. 키시다가 1919년부터 1923년까지 집중적으로 제작한 <레이코조(麗子像)> 연작은 그의 대표작이다. <레이코조> 연작은 키시다가 자신의 딸인 키시다 레이코(岸田麗子, 1914-1962)를 주인공으로 그린 인물화이다(도1). 이 중 <레이코비쇼(麗子微笑)>(1921)는 1961년에 일본의 중요문화재(重要文化財)로 지정되었다(도 2). 이후 <레이코비쇼>는 <레이코조> 연작을 대표하는 이미지이자 키시다 류세이의 작품 세계를 집약하는 정수(精髄)로 여겨졌다. 이러한 관점에서 토미야마 히데오(富山秀男, 1930-2018)는 키시다를 "레이코조의 화가(麗子像の畵家)"라고 칭했다.[1]

아울러 레이코는 "일본에서 가장 유명한 소녀"로 칭해진다.[2] <레이코비쇼>에서 레이코가 걸치고 있는 뜨개 숄(shawl) 또한 <레이코조> 연작을 상징하는 모티프가 되었다. <사후 90주년 기념 키시다 류세이전(沒後90年紀念 岸田劉生展)>은 가장 최근에 개최된 키시다 류세이의 회고전이다.[3] 이 전시에서도 <레이코조> 연작은 키시다의 대표작으로 다뤄졌다. 그중 <레이코비쇼>는 해당 전시의 포스터와 도록(圖錄)의 표지를 장식했다(도3).[4]

1910년대에 걸쳐 화단(畵壇)에서 이단아로 치부되었던 키시다는 <레이코조> 연작을 통해 직업화가로서 성공을 거두었다. 구체적인 연도의 차이는 있지만, 기존 연구 또한 <레이코조> 연작이 집중적으로

---

[1] 富山秀男, 『岸田劉生』(東京: 岩波書店, 1986), p. 121.

[2] "일본에서 가장 유명한 소녀(日本一有名な少女)"라는 표현은 필자가 <사후 90 주년 기념 키시다 류세이전(沒後 90 年紀念 岸田劉生展)>의 홍보 문구(文句)에서 인용한 것이다.

[3] <사후 90 주년 기념 키시다 류세이전>은 2019 년부터 2020 년까지 6 개월에 걸쳐 토쿄(東京ステーションギャラリー, 2019.8.31-10.20), 야마구치(山口縣立美術館, 2019.11.2-12.22), 나고야(名古屋市美術館, 2020.1.8-3.1)에서 순회전의 형식으로 개최되었다.

[4] 또한 <레이코비쇼>의 뜨개 숄을 본떠 만들어진 숄이 전시와 연계된 상품으로 판매되었다.

제작된 시기를 키시다의 전성기로 보았다. 이 시기에 해당하는 1919년부터 1923년까지는 키시다의 '쿠게누마(鵠沼) 시대'로 분류된다. 쿠게누마 시대는 키시다가 1917년 2월부터 관동대지진(關東大地震)이 발생한 1923년 9월까지 카나가와현(神奈川縣) 쿠게누마에 거주했던 시기를 이른다.

아사노 토오루(浅野徹)는 쿠게누마 시대 중에서도 1919-1921년을 키시다의 전성기로 지목했다. 아사노는 이 시기에 제작된 <레이코조> 연작에서 동·서양의 미감이 조화롭게 구현되었다고 평가했다.[5] 해당 시기에 제작된 <레이코조> 연작에는 대표적으로 <레이코좌상(麗子坐像)>(1919), <뜨개 숄을 걸친 레이코조(毛糸肩掛せる麗子像)>(1920), <레이코비쇼>(1921)가 있다(도 4, 도 5, 도1). 한편 토미야마 히데오(富山秀男)는 동·서양의 미의식이 통합되어 있는 작품으로서 1921년부터 1923년까지 제작된 <레이코조> 연작에 더 주목했다. 토미야마의 평가는 <레이코비쇼>(1921)를 비롯하여 <동녀식발도(童女飾髪圖)>(1922), <동녀입상(童女立像)>(1922), <야동녀(野童女)>(1922)를 바탕으로 하였다고 판단된다(도 6, 도 7, 도 8).[6]

아사노와 토미야마의 지적과 같이 <레이코조> 연작에는 동양성(東洋性)과 서양성(西洋性)을 지시하는 요소들이 혼재되어 있다. 그 결과 <레이코조> 연작은 일본적인 동시에 서구적 또는 근대적인 작품으로 여겨졌다.[7] 레이코의 가로로 긴 외꺼풀의 눈과 납작한 코는 동양인의 전형적인 외모이다. 레이코가 입고 있는 키모노(着物)와 하오리(羽織)도 <레이코조> 연작의 동양성을 강화한다. 또한 1922년 이후에 제작된 <레이코조> 연작은 중국의 도석인물화(道釋人物畵) 또는 일본의 우키요에(浮世絵)가 차용된 흔적이 명확하다는 점에서 동양성을 짙게 드러내고 있다.

---

[5] 浅野徹, 「岸田劉生—ある日本回歸のみちすじ」, 『藝術学研究』 1(1974), pp. 33-42.
[6] 富山秀男 編, 『近代の美術』 8: 岸田劉生(東京: 至文堂, 1972), pp. 65-77.
[7] 필자가 '서구적'과 '근대적'인 것을 병치한 이유는 동아시아 미술사 연구에서 일본미술의 근대화는 곧 서양화(西洋化)와 동일한 것으로 여겨졌기 때문이다. 사토 도신, 「근대의 초극」, 홍선표 편, 『동아시아 미술의 근대와 근대성』(학고재, 2009), pp. 19-21.

한편 <레이코조> 연작의 서양성은 작품이 제작된 매체에서 비롯된다. <레이코조> 연작은 유화, 수채화, 소묘 등 서양미술의 매체로 제작되었기 때문에 일본의 근대미술사에서 양화(洋畵)로 분류된다.[8] 유화로 제작된 <레이코조> 연작의 대표작들에서 키시다는 꼼꼼한 붓터치로 사물의 질감을 사실적으로 표현하였다.[9] 이러한 화법은 화면에 자연스러운 광택과 생생한 색감의 표현을 가능케 하는 유화 특유의 물질적 특성을 극대화한 것이었다.

그런데 <레이코조> 연작의 시각적 특징은 동시대의 어느 미술 사조에도 부합하지 않는다. 이러한 독특함 또한 <레이코조> 연작이 1920년대부터 지속적으로 주목을 받아왔던 이유이다. <레이코조> 연작의 독특함은 사실적인 화법과 기이하고 어색하게 표현된 레이코의 외모에서 기인한다. 우선 사물의 질감을 사실적으로 표현하는 화법은 동시대 양화단(洋畵壇)의 경향에서 벗어난 것이었다. 또한 <레이코조> 연작은 소녀(小女)를 주제로 한 회화의 일반적인 경향에서 크게 벗어나 있다. <레이코조> 연작에는 어린 여자 아이의 귀엽고 사랑스러운 모습이 결여되어 있다. 아울러 레이코가 화가의 딸임에도 작품에는 딸에 대한 아버지의 애정 어린 시선이 드러나 있지 않다. 1919, 20년에 제작된 <레이코조> 연작에서 레이코는 무표정으로 일관하고 있다(도 4). <레이코비쇼>(1921)와 같이 레이코가 미소를 띤 모습도 그려졌지만, 레이코의 공허한 시선으로 인해 이 미소는 인위적으로 보인다(도2). 1922년 이후에 제작된 <레이코조> 연작에서는 레이코의 얼굴이

---

[8] '양화(洋畵)'는 근대 일본에서 일본인에 의해 제작된 서양화를 의미한다. 양화는 근대 일본 화단의 특수한 상황이 반영된 용어이다. 근대 일본 화단은 서양에서 수입된 미술과 전근대부터 일본에 존재했던 기존의 미술로 양분(兩分)되었다. 전자는 캔버스를 매체로 하는 양화로, 후자는 종이 또는 비단을 매체로 하는 '일본화(日本畵)'로 구분되었다. 아울러 양화를 전문으로 하는 화가는 양화가(洋畵家), 일본화를 전문으로 하는 화가는 일본화가(日本畵家)로 불렸다. 島田康寛, 「日本的洋畵ということについて」, 東京都美術館 編, 『日本油彩畵の獨自性を求めて: 梅原龍三郎, 岸田劉生, 小出楢重, 児島善三郎, 小杉放菴, 須田国太郎, 牧野虎雄, 萬鉄五郎』(東京: 東京都美術館, 1989) pp. 8-12.

[9] 나카마 시오리는 키시다가 1920 년 이전에 제작한 유화 초상화의 특징을 '박진성(迫眞性)'으로 정의했다. 中間志織, 「岸田劉生「麗子像」 の 受容論: 都市新中間層にとっての「でろり」」 (同志社大學 藝術學 博士學位論文, 2010), p. 8.

이전보다 가로로 더 넓적하게 표현되어 더욱 그로테스크한 인상을 준다. 그중 <야동녀>에서 레이코는 눈과 입매를 과장되게 구부려 기괴한 웃음을 짓고 있다(도 8).

기존 연구는 어느 미술 사조에도 속하지 않는 <레이코조> 연작의 독특한 시각적 특징을 여러 의미로 해석했다. 먼저 기존 연구는 <레이코조> 연작의 시각적 특징이 지닌 독특함 내지 기이함을 강조한 결과 <레이코조> 연작을 일본 근대미술사의 통시적 서술에서 예외적인 존재로 만들었다. 타쿠미 히데오(匠秀夫)는 키시다를 타이쇼시대 화단의 개성파(個性派)라고 칭했다.[10] 아카마츠 유우키(赤松祐樹)는 키시다를 모더니즘 회화로부터 일탈한 외톨이라고 평가했다.[11] 이들은 모두 키시다가 당대(當代) 화단으로부터의 비난에도 불구하고 사실적 화법을 고수했다는 점을 근거로 들었다. 키시다는 스스로를 일본 화단을 이끌어나갈 "고독한 사도(使徒)"로 자칭하며 사실적 화법을 이어나갔다.[12] 이와 같이 화단으로부터 유리된 '고독한 화가상(像)'은 키시다의 사후에도 반복되었다.[13] 이러한 시각에서 여러 연구는 키시다의 작품을 그의 성격, 신앙, 가정 환경, 교우 관계 등과 같은 사적인 맥락에서 소개했다.[14]

한편 키시다의 사실적 화법은 당대 화단의 경향에서 일탈하고자 했던 화가의 아방가르드(avant-garde)적 태도로도 해석되었다. 이때 아방가르드적 태도는 기성 세대의 가치관을 비판하고 자신만의 창조적

---

[10] 酒井忠康, 「「寫實」の森の岸田劉生」, 『新潮日本美術文庫』 41: 岸田劉生(東京: 日本アートセンター, 1998), p. 74.

[11] 赤松祐樹, 「岸田劉生—寫實の展開のおける確信と不安」, 徳山市美術博物館 編, 『徳山市制施行 65 周年, 徳山市美術博物館開館 5 周年記念—岸田劉生展』(徳山: 徳山市美術博物館, 2000), pp. 106-112.

[12] "고독한 사도"라는 표현은 키시다가 주도했던 미술 단체인 소도샤(草土社)의 전시 카탈로그와 홍보글에서 반복되어 확인된다. 岸田劉生, 「展覧會のために」, 『草土社第三回展覧會出品目録』(1916); 岸田劉生, 「第六回の展覧會に際して」, 『草土社第六回展覧會出品目録』(1918), 『全集』 2, pp. 553-567.

[13] 酒井忠康 編, 『別冊太陽: 日本のこころ』 186: 岸田劉生—獨りゆく畵家(東京: 平凡社), 2011.

[14] 町立久萬美術館 編, 『岸田劉生—近親者への眼差し』(愛媛: 町立久万美術館, 1999); 世田谷美術館, 岡山縣立美術館, 毎日新聞社 編, 『岸田吟香・劉生・麗子: 知られざる精神の系譜』(東京: 毎日新聞社, 2014).

예술을 지향했던 모더니스트 화가들의 태도를 의미했다.[15] 그 결과 키시다는 당대 화단의 주류였던 엘리트 화가들보다 더욱 근대적인 화가로 평가받게 되었다. 키타자와 노리아키(北澤憲昭)는 일본 아방가르드 미술의 시발점이 된 1920년대의 타이쇼신흥미술운동(大正新興美術運動)을 1910년대에 키시다가 보여주었던 행보의 연장선상으로 해석했다.[16] 그러나 타이쇼신흥미술운동은 정치사회적 변화에는 무관심했던 키시다의 '아방가르드'와는 질적으로 다르다.[17] 타이쇼신흥미술운동의 중심에 있었던 악숀(アクション)과 마보(MAVO)는 예술로써 사회를 변혁해야 한다는 '실천으로서의 미술'을 지향했다.[18] 따라서 타이쇼신흥미술운동은 페터 뷔르거(Peter Bürger)가 정의했던 아방가르드, 즉 예술의 전통적인 권위와 일상과의 경계를 허물고자 했던 정치적인 미술 운동에 속한다.

한편 <레이코조> 연작의 독특함을 역사적 맥락에서 해석하고자 했던 연구자들은 개성이 강조되었던 타이쇼시대의 시대적 분위기에 주목했다.[19] 개성의 강조는 시라카바하(白樺派)가 타이쇼시대의 청년들에게 보급했던 가치관이었다. 키시다가 1910년대에 시라카바하와 교류했다는 점은 위와 같은 주장의 근거가 됐다. 시라카바하는 문예(文藝) 잡지인 『시라카바(白樺)』에 참여했던 무샤노코지 사네아츠(武者小路實篤, 1885-1976), 야나기 무네요시(柳宗悦, 1889-

---

[15] 이는 예술적 영역에 한정되어 기성 제도를 비판하고 예술의 자율성과 창조성을 중시한다는 점에서 넓은 의미의 아방가르드 개념에 속한다. 넓은 의미의 아방가르드 개념은 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 모더니즘(Modernism) 논의 이후 일반화되었다. 조주연, 「아방가르드와 모더니즘: 그 개념적 혼란에 관한 소고」, 『미학』 29(2000), pp. 171-174.

[16] 北澤憲昭, 『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』(東京: 岩波書店, 1993).

[17] 조주연, 앞의 논문, pp. 175-183; 역사적 아방가르드에 대해서는 Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, trans. Michael Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1974) 참조.

[18] 타이쇼신흥미술운동에 대해서는 五十殿利治, 『大正期新興美術運動の研究』(東京: スカイドア, 1998) 참조.

[19] 富山秀男, 앞의 책(1986), pp. 18-22; 岩崎吉一, 「大正期の細密描寫」, 東京國立近代美術館, 京都國立近代美術館 編, 『寫實の系譜 II: 大正期の細密描寫』(東京: 東京國立近代美術館; 京都: 京都國立近代美術館, 1986), pp. 10-15; 北澤憲昭, 앞의 책(1993), pp. 3-43; 山梨俊夫, 「『白樺』の熱と波」, 京都府京都文化博物館, 宇都宮美術館, 廣島美術館 編, 『『白樺』誕生 100 年: 白樺派の愛した美術』(大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2009), pp. 8-17.

1961), 시가 나오야(志賀直哉, 1883-1971), 나가요 요시로(長與善郎, 1888-1961), 키노시타 리겐(木下利玄, 1886-1925) 등의 청년 지식인 집단이다.[20] 이들은 모두 가쿠슈인(學習院) 출신의 엘리트 지식인이었다.[21] 키시다는 시라카바하와의 교류로 인해 자신이 겪었던 예술관의 변화를 '제 2의 탄생'이라고 불렀다. 이처럼 시라카바하는 1910년대에 걸쳐 키시다에게 예술적, 사상적으로 막대한 영향을 끼쳤다. 이러한 맥락에서 동시대 화단의 경향에서 벗어나 있는 <레이코조> 연작은 시라카바하가 강조했던 화가의 독창성이 발휘된 작품으로 해석되었다.

그러나 기존 연구에서 키시다와 시라카바하의 교류가 논의되는 관점에는 몇 가지 문제점이 있다. 키시다는 엄밀한 의미에서 『시라카바』의 동인(同人)이 아니었기 때문에 그를 '시라카바하(白樺派)' 또는 '시라카바하의 화가(白樺派の畵家)'로 칭하는 것은 적절하지 않다.[22] 키시다는 시라카바하의 여러 지식인들과 친밀한 관계를 지속했음에도 불구하고 스스로를 시라카바하로 인식하지는 않았다.[23] 아울러 키시다를 '시라카바하의 화가'로 부르는 것에는 양자 사이의 영향 관계를 종속적으로 바라보는 시선이 내포되어 있다. 시라카바하가 키시다에게 끼친 영향은 회자되는 한편, 기존 연구에서 키시다가 시라카바하에게 끼친 영향이 논의된 바는 없다.

<레이코조> 연작의 어색하고 경직된, 또는 기이하게 왜곡된 표정은 일본미술에 본질적으로 내재하는 기이한 미감으로 해석되었다. 이와

---

[20] 시라카바하에 대해서는 Maya Mortimer, *Meeting the Sensei: The Role of the Master in Shirakaba Writers* (Leiden and Boston: Brill, 2000), pp. 1-14.

[21] 위의 책, pp. 1-14.

[22] 東出版編集センター 編, 『白樺派の畵家たち: 草土社・大調和回顧展解説』(東京: 草土社, 1971); Erin Schoneveld, *Shirakaba and Japanese Modernism: Art Magazines, Artistic Collectives, and the Early Avant-garde* (Leiden and Boston: Brill, 2019), pp. 144-159.

[23] 『시라카바』의 창간 10 주년을 기념하여 개최된 <시라카바 10 주년 기념 주최 키시다 류세이 작품 개인전(白樺 10 周年記念主催岸田劉生作品個人展覽會)>의 전시회 서문에서 키시다는 자신과 시라카바하의 오랜 우정을 회고하는 한편 자신이 『시라카바』의 동인이 아님을 명확히 했다. 岸田劉生, 「思ひ出及今度の展覽會に際して」, 『白樺』 第 10 卷 第 4 號(十周年記念號)(1919), 『全集』 2, p. 238.

같은 해석에는 1922년부터 키시다의 글에서 명확하게 확인되는 동양미술에 대한 예찬이 주된 근거로 사용되었다. 키시다는 1922년부터 동양과 일본 특유의 미를 '비근미(卑近美)', '데로리(でろり)' 등과 같은 자신만의 조어(造語)로 설명했다. '비근미'와 '데로리'는 지나치게 평범하고 수수하여, 천박하고 추하게까지 보이는 모습에서 느껴지는 숭고한 아름다움을 뜻했다. 나카마 시오리(中間志織) 는 '비근하고 데로리'한 <레이코조> 연작의 미감을 "추함(醜), 골계미(滑稽美), 기분 나쁨(不気味), 소박함, 에도적(江戸的)"이라는 5가지 요소로 분석했다.[24] 나카마는 1922년을 전후하여 키시다가 우키요에에 관심을 가졌던 것을 고려하여 '에도적'이라는 요소를 구상한 것으로 생각된다. 또한 츠지 노부오(辻惟雄) 키시다를 "소가 소하쿠(曾我蕭白, 1730-1781) 이후의 요괴(妖怪) 화가"라고 불렀다.[25]

다른 연구자들은 1922년 이후의 <레이코조> 연작을 키시다가 자신의 고유한 일본성을 자각한 결과로 해석했다. 이때 일본성은 일본인에게 선천적으로 내재되어 있는 국민성을 뜻했다. 그 결과 1922년 이후의 <레이코조> 연작은 키시다가 일본 또는 동양으로 '회귀(回歸)' 또는 '전향(轉向)'한 결과로 여겨졌다.[26] 사카이 타다야스(酒井忠康)는 1923년을 전후하여 동양에 대한 관심이 드러나는 키시다의 작품을 '와가(和畵)', 즉 고유한 일본성을 담고 있는 회화로 평가했다.[27] 그러나 이와 같이 국적을 화가의 고유한 정체성의 일부로 보는 해석은 서양 문화를 추종했던 근대 동아시아의 모든 예술가에게 적용될 수 있다. 이와 같은 논리에서 동양은 동아시아 화가들이 작품 활동에 있어서 언제든지 참고할 수 있는 사상적 모체(母體)로 기능했다.

---

[24] 中間志織, 앞의 논문, p. 88.

[25] 辻惟雄, 「蕭白以来の妖怪畵家」, 『藝術新潮』 498(1991), pp. 36-37.

[26] 東珠樹, 「劉生と日本畵」, 『岸田劉生展圖録』(東京: 東京新聞, 1970), pp. 141-147; 浅野徹, 앞의 논문(1974), pp. 33-42; 篠雅廣, 「劉生のかなた」, 『岸田劉生展: 生誕 120 周年記念』(大阪: 大阪市立美術館; 大阪: 讀賣新聞社; 大阪: 讀賣テレビ, 2011), pp. 6-9; 古田亮, 「劉生, 內なる東洋美」, 『別冊太陽: 日本のこころ』 186: 岸田劉生-獨りゆく畵家(東京: 平凡社, 2011), pp. 122- 131.

[27] 酒井忠康, 「「和畵」をこころみた先駆者」, 위의 책(東京: 平凡社, 2011), pp. 8-10.

다른 연구자들은 1922년부터 <레이코조> 연작에 부각되기 시작한 동양성으로 인해 1922년 이전과 이후의 <레이코조> 연작을 통시적으로 해석하는 데 어려움을 겪었다. 1922년을 기점으로 변화한 <레이코조> 연작은 키시다가 서양미술과 동양미술로부터 받은 영향을 무리하게 이어 붙인 결과 초래된 "단절"로 해석되었다.[28]

아울러 우키요에가 19세기 서양에서 일본의 이국적인 아름다움에 대한 열광을 불러일으킨 것처럼, <레이코조> 연작이 지니고 있는 기이한 아름다움은 일본 밖에서 독특하고 이국적인 것으로 비춰졌다. 즉, 일본 내에서는 근대적이라고 평가되었던 이 독특한 특징이 역설적으로 일본 밖에서는 일본적인 것으로 여겨졌다. 외국에서 간행된 일본 근대미술사에 관한 서적들에 <레이코조> 연작이 표지로 사용된 점 또한 이를 증명한다.[29] 미카엘 뤼켄(Michael Lucken)은 키시다가 1920년 중반에 바케모노(化物), 즉 일본의 요괴에 대해 탐구했다는 점을 바탕으로 <레이코조> 연작 또한 바케모노와 같은 속성을 지닌 연작으로 파악했다.[30] <레이코조> 또한 바케모노와 같이 이국적이고 기이한 것으로 분류된 것이다.

본 논문의 목적은 <레이코조> 연작을 1918년부터 1923년에 걸친 타이쇼시대의 맥락에 위치시키는 것이다. 필자는 키시다가 시라카바하로부터 영향을 받은 점에 대해서 기존 연구와 의견을 같이한다. 그러나 본 논문에서는 키시다와 시라카바하 사이의 쌍방향적 영향관계가 강조될 것이다. 또한 시라카바하뿐만 아니라 와츠지 테츠로(和辻哲郎, 1889-1960)와 키시다의 교류 또한 본 논문의 주된

---

[28] 谷藤文彦, 「綻びと繕い—1920 年代に岸田劉生が求めたもの」, ふくやま美術館, 豊橋市美術博物館 編, 『岸田劉生: 實在の神秘, その謎を追う』(東京: 水聲社, 2018), pp. 123-140.

[29] Michael Lucken, *L'Art du Japon au 20e siècle* (Paris: Hermann, 2001); 王秀雄, 『日本美術史』 3(臺北: 國立歷史博物館, 1998).

[30] ミカエル・リュケン, 「化け物繪としての『麗子像』」, 『女子美術大学研究紀要』 45(東京: 女子美術大学, 2015), pp. 84-91. 마이클 뤼켄은 서양인의 눈에 이국적으로 비춰지는 일본의 문화 요소들을 중점적으로 연구했다. 그의 최근 연구에서 뤼켄은 사무라이(侍), 게이샤(藝者), 신토(神道) 등 일본을 대표하는 문화의 신비로운 미감을 그리스 문화의 정신과 관련하여 해석했다. Michael Lucken, *Le Japon Grec: Culture et Possession* (Paris: Gallimard, 2019).

논의에 포함된다. 아울러 필자는 <레이코조> 연작의 독특한 미감이 일본 고유의 미감이 아니라 당시에 화가가 처한 특정한 사회경제적 조건 속에서 배태되었음을 밝힐 것이다. 한편 본 논문은 1922년을 기점으로 <레이코조> 연작이 변화했다는 기존 연구의 논지와 궤를 같이한다. 그러나 필자는 이러한 변화를 작품 세계의 단절이 아니라 <레이코조> 연작을 통해 키시다가 추구했던 목적이 변화했기 때문이라고 해석하고자 한다.

본 논문의 II장에서 필자는 <레이코조> 연작의 사실적 화법을 키시다의 화단 내(內) 전략으로 이해하는 것을 목적으로 한다. 필자는 키시다가 <레이코조> 연작을 일본미술의 새로운 고전(古典)으로 만들고자 했음을 주장하고자 한다. 이러한 목적의식은 키시다가 동시대 화단으로부터 일탈하고자 했던 것이 아니었음을 보여준다. 키시다는 동시대의 일본 화단에 대한 비판적인 태도를 견지함으로써 화단 내에서 주목을 받고자 했다. 아울러 키시다는 자신의 화법을 통해 당대의 일본 화단에 올바른 사실(寫實), 즉 사실적 화법의 정전(正傳)을 새로이 확립하고자 했다. 키시다는 새로운 전통을 확립하기 위해 서양의 고전미술을 적극적으로 참고했던 것으로 생각된다.

키시다의 고전에 대한 열망을 이해하기 위해 필자는 이 시기에 키시다와 그의 주변 인물들이 쓴 글들에 주목했다. 키시다, 시라카바하, 와츠지 테츠로는 1910년대 후반에 일본 문화의 새로운 고전에 대한 필요성을 공유하고 있었다. 한편 키시다는 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839–1906)을 통해 회화에서 사실을 구현하는 것과 고전미술을 모범으로 삼는 것의 중요성을 깨달았다. 키시다가 세잔으로부터 받은 영향은 1910년대에 걸쳐 타이쇼시대 청년들을 중심으로 팽배했던 서양의 후기 인상주의 열풍을 반영하고 있다. 이러한 후기 인상주의의 열풍 속에서 시라카바하와 키시다는 이상적인 예술가상(像)을 공유하고 있었다.

본 논문의 III장에서 필자는 키시다가 모범으로 삼았던 고전미술의 미감(美感)이 <레이코조> 연작에 구현된 방식을 살펴볼 것이다. 이를 위해 먼저 키시다가 고전미술의 미감을 정의한 방식이 주목을 요한다.

키시다는 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519), 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528), 반 아이크(Jan van Eyck, 대략 1390년 이전-1441)의 작품 속 인물들을 낯설고 비현실적이라고 느꼈다. 아울러 키시다는 문화권과 시대를 달리하는 전근대의 여러 미술작품들을 자신만의 미감에 따라 고전미술의 범위에 포함했다.

필자는 키시다가 고전으로 상정했던 작품에서 확인되는 경직되고 어색한 표정이라는 시각적 특징이 <레이코조> 연작에도 활용되었음을 주장하고자 한다. 아울러 <레이코조> 연작에 구현된 키시다의 새로운 고전적 미감은 고졸미(古拙美)로 정의될 것이다. 고졸미는 근대인(近代人)이 과거의 유물에 대해 느꼈던 진기(珍奇)하고 예스러우며 소박한 아름다움을 의미한다. 한편 키시다가 전근대의 미술작품에서 발견한 고졸미는 쿠게누마가 간직하고 있던 전근대적인 모습에서도 발견되었다. 키시다는 근대적인 도시화가 진행되고 있지 않았던 낙후된 시골 마을에서 소박하고 수수한 아름다움을 느꼈다. 이러한 질박미(質朴美)는 <레이코조> 연작에서 해진 옷과 구식(舊式) 장신구로 구현되었다. 또한 필자는 질박미가 <레이코조> 연작보다 먼저 구현된 인물화 연작인 <무라무스메조(村娘像)> 연작을 본 장의 논의에 포함시킬 것이다. 이를 통해 필자는 키시다가 <무라무스메조> 연작을 통해 구현하고자 했던 질박미와 <레이코조> 연작의 고졸미의 관계를 살펴보고자 한다.

본 논문의 IV장에서는 1922년부터 기존의 <레이코조> 연작과 구별되는 새로운 <레이코조> 연작이 만들어진 목적이 규명될 것이다. 본 장에서 필자는 키시다의 사회경제적 위치를 복합적으로 고려하고자 한다. 이러한 논의는 키시다가 성공한 화가로서의 지위를 시각화하는 데에 그의 사회경제적 조건이 불가분의 관계에 놓여 있음을 전제로 한다. IV장의 1절에서는 새로운 <레이코조> 연작이 지닌 상품으로서의 성격이 주목된다. 키시다는 새로운 <레이코조> 연작을 통해 작품 판매 수입을 늘리고자 했다. 이는 서양식 화실(畵室)을 건축하기 위한 비용을 마련하기 위함이었다.

한편 2절에서는 새로운 <레이코조> 연작의 사회적 함의가 주목된다. 새로운 <레이코조> 연작에서 확인되는 키시다의 동양 회화에 대한 관심은 타이쇼시대의 동양취미(東洋趣味)를 반영하고 있다. 동양취미는 1920년을 전후하여 소비문화를 바탕으로 확산된 동양에 대한 관심을 의미한다. 키시다는 주변의 엘리트 지식인들로부터 학습한 동양취미를 자신의 작품에도 드러내고자 했다. 이를 통해 필자는 키시다가 스스로를 동양취미의 수동적인 수용자가 아닌 주체적인 보급자로 규정하고자 했음을 주장하고자 한다. 이러한 주장을 위해 해당 절에서는 새로운 <레이코조> 연작뿐만 아니라 키시다가 동양에 대한 전문적인 지식을 드러낸 글도 폭넓게 다뤄질 것이다.

따라서 필자는 새로운 <레이코조> 연작이 키시다가 새로운 화실을 짓기 위한 돈을 마련할 수단이자, 화가의 동양취미를 보여주는 수단으로 제작되었을 가능성을 제시하고자 한다. 각 절에서 다뤄진 경제적, 사회적 목적은 키시다가 성공한 화가로서의 자의식을 충족시키는 데에 수반된 것이었다. 즉, 서양식 화실과 동양취미는 모두 키시다를 엘리트 예술가처럼 보일 수 있게 만드는 요소였다.

이상의 논의를 통해 필자는 <레이코조> 연작의 독특한 시각적 특징이 타이쇼시대 후반의 사회경제적 상황을 배경으로 한 키시다의 목적의식에 의해 배태되었음을 주장할 것이다. 1918-21년에 제작된 <레이코조> 연작에서 키시다는 일본미술의 새로운 고전을 만들고자 했던 것으로 해석된다. 이러한 목표는 1920년을 전후하여 키시다가 <레이코조> 연작을 통해 얻은 성공으로 어느 정도 달성되었다. 1922년부터 키시다는 또다른 목적으로 새로운 <레이코조> 연작을 제작했다. 필자는 새로운 <레이코조> 연작에서 엘리트 화가처럼 보이고자 했던 키시다의 욕구를 읽어내고자 한다. 이를 통해 필자는 1918-1923년에 제작된 <레이코조> 연작은 각각 당대 화단에서 영향력을 발휘하고자 했던 키시다의 정치적인 의도가 반영된 결과물이었음을 주장할 것이다. 이와 같은 논의를 위해 키시다의 글과 작품뿐만 아니라 그와 교류했던 지식인들의 활동이 구체적으로 검토될

것이다. 본 논문의 의의는 <레이코조> 연작을 타이쇼시대 후반이라는 특정한 시대적 상황 속에서 파악함으로써 작품의 역사성을 고찰하는 것에 있다.

II. 일본미술의 새로운 고전(古典)

1. <레이코조> 연작의 사실적 화법(畵法)

키시다 류세이는 자신의 딸인 레이코를 주인공으로 한 인물화인 <레이코조> 연작을 108점 제작하였다.[31] 이 수치는 레이코가 태어난 1914년부터 키시다가 세상을 떠난 1929년까지 제작된 유화, 수채화, 소묘의 <레이코조> 연작을 포함한다. 이 중에서도 1918년부터 1923년까지 9월까지 90점의 <레이코조> 연작이 제작되어 개인 전람회와 사설(私設)·관설(官設) 미술전람회에서 발표되었다. 1923년 9월은 토쿄 지역에서 일어난 관동대지진(關東大地震)으로 인해 키시다가 쿠게누마를 떠나 쿄토(京都)로 이사한 시기이다.

특정한 기간에 한 명의 인물이 반복되어 그려졌다는 점은 <레이코조> 연작의 중요한 특징이다. 1919년을 전후하여 제작되기 시작한 <레이코조> 연작들은 동일한 머리 모양, 경직된 표정과 자세라는 시각적 특징을 공유한다는 점에서 주목된다(도 4). 레이코는 눈썹 위를 가로지르는 앞머리, 외꺼풀의 가늘고 기다란 눈, 경직된 표정과 자세로 반복되어 그려졌다. 오캇파(おかっぱ)라고 불리는 단발머리는 타이쇼시대의 여자아이들에게서 흔히 볼 수 있었던 머리 모양이다. 한편 레이코는 무릎을 꿇고 있는 좌상(坐像) 또는 원통과 같이 꼿꼿이 서 있는 입상(立像)으로 그려졌다(도 4, 도 7). 이러한

[31] 이 수치는 나카마 시오리의 박사 학위 논문을 기준으로 한 것이다. 中間志織, 앞의 논문.
한편 키시다는 일본화(日本畵)로도 여러 번 레이코를 그렸다. 키시다의 일본화를 <레이코조> 연작에 포함한다면 총 수치는 200 점을 웃돌 것으로 생각된다. 그러나 키시다의 일본화에 그려진 인물이 레이코라고 특정되기에는 다소 문제의 여지가 있다. 즉 키시다가 레이코를 그린 것인지, 동자(童子) 또는 신선(神仙)을 그린 것인지가 명확하지 않다. 일본화 속 인물에게서 레이코의 상징이라고도 할 수 있는 외꺼풀의 눈과 일자로 가지런한 앞머리가 확인되지만, 인물의 복장과 자세는 중국 회화의 전통을 따르고 있다. 아울러 키시다는 일본화의 제목에 '레이코'를 넣지 않았다. 따라서 키시다는 스스로 그의 일본화를 양화와 분리된 영역으로 인식한 후 제작했다고 생각된다. 필자 또한 <레이코조> 연작을 연구하는 데 있어서 유화, 수채, 소묘로 제작된 양화를 중점적으로 다루었다.

경직된 자세는 무표정하거나 어색하게 웃고 있는 레이코의 표정과 호응하여 <레이코조> 연작을 독특한 분위기의 소녀상(像)으로 만드는 데 기여했다.

수많은 <레이코조> 연작 중 1919년에 열린 <소도샤 제7회전(草土社第7回展)>(1919.12.8-17)에 출품된 <레이코좌상(麗子坐像)>은 <레이코조> 연작을 이해하는 데에 핵심이 되는 작품이다(도 4). <레이코좌상>(1919)은 <레이코조> 연작 중 두 번째로 제작된 유화이다. 최초로 제작된 유화인 <레이코5세상(麗子五歲之像)>(1918)과 달리 <레이코좌상>은 이후의 연작에서 반복되는 시각적 특징들을 담고 있다(도 9). 소도샤(草土社)는 키시다를 중심으로 한 청년 미술가 단체였다.[32] 매년 12월에 토쿄도(東京都) 미나토구(港區) 아카사카(赤坂)에 위치한 산카이도(三會堂)에서 정기적으로 열렸던 소도샤의 전람회는 소도샤 일원들이 1년 동안 작업한 성과를 보여주는 공간이었다.[33]

<레이코좌상>은 키시다가 <소도샤 제7회전>에 출품한 22점의 작품 중에서도 그의 예술적 성과를 대표하는 작품이었다고 판단된다. <레이코좌상>의 이례적인 크기와 가격은 작품의 중요성을 상징적으로 보여준다. 키시다는 인물화를 제작할 때 주로 캔버스 8호를 사용하였지만 <레이코좌상>은 이례적으로 캔버스 20호에 준하는 크기로 제작되었다. 아울러 <레이코좌상>은 3,000엔의 가격으로 출품되었다. 일반적으로 작품의 가격은 작품의 크기에 비례하여 책정된다. 따라서 다른 작품들보다 더 큰 크기로 제작된 <레이코좌상>의 가격이 평균보다 높게 책정된 것은 당연하다. 그런데도 3,000엔은 키시다의 이전

[32] 소도샤는 1915 년에 <현대미술사 주최 양화전(現代の美術社主催洋畵展)>을 최초의 공식 단체전으로 하여 발족했다. 주요 동인에는 키시다 류세이를 비롯하여 키무라 쇼하치(木村荘八, 1893-1958), 나카가와 카즈마사(中川一政, 1893-1991), 츠바키 사다오(椿貞雄, 1896-1957), 요코보리 카쿠지로(横堀角次郎, 1897-1978), 세이미야 히토시(清宮彬, 1886-1960), 타카스 코지(高須光治, 1897-1990), 코노 미치세이(河野道勢, 1895-1950)가 있다. 소도샤에 대한 전반적인 내용은 島田康寛 編, 『近代の美術』 43: フュウザン會と草土社(東京: 至文堂, 1977) 참조.

[33] 총 9 회 개최되었던 소도샤의 단체전은 1, 2 회전을 제외하고 모두 산카이도에서 개최되었다. 첫 번째, 두 번째 단체전은 각각 긴자(銀座)에 위치한 요미우리 신문사(讀賣新聞社)와 타마키상회(玉木商會)에서 열렸다.

작품들에서는 유례가 없었던 파격적인 가격이었다. <소도샤 제7회전>에 출품된 키시다의 다른 유화들은 200엔에서 600엔 사이의 가격대로 책정되었다. 아울러 같은 해 5월에 열렸던 <시라카바 10주년 기념 주최 키시다 류세이 작품 개인 전람회(白樺10周年記念主催岸田劉生作品個人展覧會, 이하 시라카바 10주년 기념전으로 약칭)>에서도 최고가의 작품은 500엔의 <무라무스메노즈(村娘之圖)>(1919)였다(도 10). 따라서 <레이코좌상>의 이례적인 가격은 작품의 중요성을 나타내는 상징적인 지표였다고 판단된다.

<레이코좌상>은 <레이코조> 연작 중에서도 사실적인 묘사가 독보적인 완성도에 달한 작품이다. 그는 꼼꼼한 붓질을 통해 사물의 질감을 사실적으로 표현했다. <레이코좌상>에서 레이코가 입고 있는 키모노(着物)는 마치 옷의 주름이 손으로 만져질 것만 같이 천의 요철(凹凸)이 사실적으로 표현되어 있다(도 11). 붉은색의 바탕에 노란색으로 염색된 키모노의 옷감은 바탕에 자글자글한 주름이 가해진 것이 특징인 견직물로, 치리멘(縮緬)이라고 불린다. 한편 화면 좌측에는 오동통한 살집의 오른손에 혈색이 자연스럽게 감도는 모습이 실감 나게 표현되어 있다. 레이코의 손 옆에 놓인 사과의 표면 또한 자연스러운 광택을 띠고 있다(도 12).

이처럼 키시다는 유화의 특성을 극대화하여 <레이코조> 연작에 환영(幻影, illusion)을 자아냈다. 캔버스에 층층이 바른 물감으로 인한 유화 특유의 광택은 사물의 질감이 사실적으로 표현된 <레이코좌상>에 입체감을 형성했다. 그 결과 2차원의 캔버스에 그려진 레이코는 마치 관람자 앞에 실제로 앉아 있는 듯 보였다.

사실적 화법으로 구현된 환영은 화면 속 인물이 "불가사의하게 살아있는 느낌과 신비로움, 엄숙함, 장중함, 숭엄함"과 같은 정신적 차원의 아름다움을 구현하는 수단이었다.[34] 키시다는 눈에 보이지 않는

[34] "미술은 형태를 매개로 표현되지만 (미술에서) 가장 중요한 영역은 무형(無形)이다. 관람자에게 어떠한 형태도 거치지 않고(또는 그런 듯한 느낌으로) 다가가는

정신적 차원의 아름다움을 무형미(無形美), 형이상학적 미, 유심적(唯心的) 영역의 미 등의 이름으로 불렀다.

키시다는 이러한 신비로운 아름다움이 미술작품으로 구현되는 방식을 '장식(裝飾)의 길', '사실(寫實)의 길', '상상(想像)의 길'이라는 세 가지로 구분하였다.[35] '장식의 길'은 외부 대상을 거치지 않고 화가의 '우치나루 비(内なる美)'를 선(線), 형(刑), 색(色)으로 표현하는 것이다. '우치나루 비'는 모든 사람의 내면에 보편적으로 존재하는 무형의 아름다움, 즉 아름다움이 시각물로 구현되기 이전의 상태를 뜻한다. 한편 사실의 길은 화가가 자신의 '우치나루 비'에 알맞은 자연물의 형태를 빌려 표현하는 것이다. 마지막으로 상상의 길은 화가의 기억 속에 남아 있는 자연물의 형태에 화가의 상상을 더하거나 또는 자연물의 형태를 이상화(理想化)하여 표현하는 것이다.[36] 키시다는 이 세 가지 길이 서로 독립된 것이 아니라 한 작품에서 혼합되어 사용될 수 있다고 말했다.[37]

키시다는 이 중 '사실의 길'을 바탕으로 환영을 구사하여 눈에 보이지 않는 아름다움을 구현하고자 했다. '실물(實)'을 '그린다(寫)'는 뜻의 '사실'은 단순히 사물을 보이는 그대로 그리는 것을 의미하지 않았다. 키시다의 '사실'은 사물의 질감이 실제로 만져질 것만 같이 생생하게 재현되는 것을 뜻했다. 이를 통해 키시다는 관람자가 사실적으로 재현된 작품을 마주했을 때 작품 속 인물 또는 사물과 '교섭'할 수 있다고 주장했다. 즉 사실적으로 재현된 작품에는 마치 살아 있는 생명체와 같이 관람자와 소통할 수 있는 초자연적인 힘이 부여되는 것이었다. 반면 키시다는 사물의 겉모습만을 실제와 닮게 그리는 행위를 '여실(如實)'라고 칭했다. '사실'은 물체가 살아서 숨쉬는 듯한 신비로운

유심적(唯心的) 영역이다. … 미술에서 가장 심오한 미라고 불리는 것이 이것이다. 무한, 신비, 엄숙, 장중, 숭엄, 불가사의하게 살아있는 느낌, 이러한 형이상학적인 느낌은 모두 미술에서 무형미(無形美)가 표현되는 여러 가지 방식이다." 岸田劉生, 「美術(裝飾論)」, 『白樺』 第 11 卷 第 10 號(1920), 『全集』 2, pp. 356-357.

[35] 岸田劉生, 「美術雜談 (一) 」, 『白樺』 第 9 卷 第 3 號(1918), 『全集』 2, pp. 370-371.

[36] 위의 책, p. 370.

[37] 위의 책, p. 375.

느낌, 즉 물체의 생명까지도 포착한다는 점에서 '여실'보다 더 고차원적인 행위였다.

사물의 사실적인 질감 표현은 키시다의 사실적 화법(畵法)에서 핵심적인 요소였다.[38] 아래의 글에서 키시다가 강조한 '질(質)'은 인간의 오감 중 촉감을 자극하는 사물의 질감을 뜻한다.

"사실의 길은 외형에 속한 미를 표현하는 것이기 때문에 질(質), 즉 캐릭터(character)의 미감을 표현할 수 있다. … 이 질의 미감은 … 촉감의 조형적 표현이라고 할 수 있다. 이 촉감이라는 것은 단지 손에 닿을 것 같은 의미에 그치지 않고, 이를 마주하는 사람과 유·무형으로 교섭(交涉)을 한다는 의미도 포함한다. 이 '질'의 느낌은 촉감의 느낌이 시각적으로 주는 생생한 느낌으로, 이것은 신비로운 느낌, 고요하고 장중한 느낌을 불러일으킨다. … (이것은) 실제와 같은 그럴듯한 것 이상으로, 그 자체에 손이 닿을 것만 같은 느낌을 불러일으킨다. 이것은 실물이 지닌 신비로운 수수께끼의 재현이다. … 이것은 사실 중에서도 가장 사실적인 영역이다. 물체의 여실감(如實感)을 추구함으로써 그 물체를 예술적으로 아름답게 만들기 위해서는 이 질의 미를 추구하는 것밖에 없다. 그러나 사실의 길은 이것으로 끝나지 않는다. 질의 미의 추구에 따라 무형의 미에 도달할 수 있다."[39] (밑줄은 필자 강조)

키시다는 사실적인 질감을 표현함으로써 형이상학적 미에 도달하고자 하는 스스로를 '사실적 신비파(寫實的神秘波)'라고 칭했다.[40] 소도샤의 동인(同人)이었던 코노 미치세이는 키시다의 이러한 사실적 화법을 '이상적 사실주의'라고 평가했다.[41]

---

[38] 岸田劉生, 「寫實論」, 『劉生畵集及藝術觀』(東京: 聚英閣, 1920), 『全集』 2, p. 425.
[39] 위의 책, pp. 423-424.
[40] 岸田劉生, 「思ひ出及今度の展覽會に際して」, 『白樺』 第 10 卷 第 4 號(1919), 『全集』 2, p. 526.
[41] 田中淳, 「岸田劉生研究—「駒沢村新町」療養期を中心に」, 『美術研究』 422(2017), p. 38.

이와 같은 키시다의 사실적 화법은 북유럽 르네상스 회화의 화법을 연상시킨다. 양자 모두 외부 세계의 사실적인 재현을 통해 작품 속 대상 또는 사건이 실재한다는 환영을 불러일으켰다. 북유럽 르네상스 회화에서는 사물의 사실적인 묘사와 질감의 표현이 강조되어 있다.[42] 이러한 사실적인 묘사는 일상을 그대로 재현(represent)하는 것이 아니라 재구성(reconstruct)하여 작품의 제작 의도에 맞는 상징성과 환영을 강화했다.[43]

키시다의 사실적 화법 또한 관람자의 시각과 촉각을 동시에 자극할 있도록 사물의 질감까지 화면에 사실적으로 구현하는 것을 핵심으로 했다.[44] 아울러 키시다는 정물을 인위적으로 배치하거나 인물을 경직되게 표현함으로써 의도적으로 외부 세계를 재구성했다. <사과 세 개(林檎三個)>(1917)와 같이 일정한 간격을 두고 평행하게 배치된 사과, <레이코5세상>(1918)에서와 같이 머리카락을 흐트린 채 멍한 눈빛으로 화면 밖의 어딘가를 바라보는 레이코는 모두 사실적으로 묘사되었다.

한편 키시다와 북유럽 르네상스 화가들 모두 원근법을 체계적으로 적용하는 것에 구애받지 않았다는 점에서 공통적이다. 북유럽 르네상스의 화가들이 환영을 불러일으키는 방식은 원근법을 통해 캔버스에 기하학적 공간을 구성했던 15세기 이탈리아의 화가들과 구별되었다.[45] 작품을 실제와 같이 그리는 것(verisimilitude)로 명성이 높았던 반 아이크의 <아르놀피니 부부의 초상 *The Arnolfini Portrait*>(1434)에는 한 화면에 여러 개의 소실점이 존재한다(도 13).[46] 키시다 또한 <오월의 모랫길(五月の砂道)>(1918), <어린 보리 이삭(麦二三寸)>(1920)과 같이 자신의 집 앞으로 뻗어 있는 길을 그릴 때 항상 어색하고 과장된 원근법을 사용했다(도 14, 도 15). 키시다의

---

[42] 크랙 하비슨, 『북유럽 르네상스의 미술』, 김이순 옮김(예경, 2001), pp. 28-29.
[43] Linda Seidel, "The Value of Verisimilitude in the Art of Jan Van Eyck," *Yale French Studies* Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature (1991), p. 26.
[44] 岸田劉生, 「寫實論」, 『劉生畵集及藝術觀』, 『全集』 2, pp. 423-424.
[45] 북유럽 르네상스의 화가들은 15 세기 중반 이후부터 이탈리아의 과학적인 원근법을 작품 제작에 적극적으로 활용하기 시작했다. 크랙 하비슨, 앞의 책, pp. 34-37.
[46] 위의 책, p. 37.

풍경화에서 소실점은 화면의 중앙으로부터 빗겨나 있다. 아사노 토오루는 허구의 소실점으로 인한 작위적인 구도를 바탕으로 한 풍경이 실제와 같이 세밀하게 묘사된 결과 화면에 초현실감이 생겨난다고 지적했다.[47]

키시다의 '사실적 신비'는 화가가 의도적으로 재구성한 화면이 사실적인 세부 묘사로 인해 실재하는 듯한 환영을 불러일으키는 미적 경험을 지칭한다. 그의 '사실적 신비'는 바로 《겐트 제단화 *Ghent Altarpiece*》에서와 같이 실제 세계의 형태를 빌려와 초현실적이고 신비로운 분위기를 구현하는 것이었다.

"나의 길은 혼합의 쪽이다. … 한 화면에 장식, 사실, 상상이 융화되어 있는 것을 그리고 싶다. … 깊이 사실을 탐구하면 불가사의한 이미지에 도달한다. 그것은 '신비'이다. 실재(實在)의 느낌 깊숙한 곳은 신비이다. 이것은 무형의 미이다. … 나는 사실(의 길)에서만 사물을 보려고 하지는 않는다. 자유롭게 상상을 구사하여 사실의 미도 그 용도에 맞게 구사하고 싶다. … 반 아이크 형제의 합작인 천사의 놀이라고 하는 작품은 천사가 노래를 부르고 있는 것과 연주하고 있는 두 폭의 작품인데 실로 사실의 틀과 상상의 틀이 최고조로 일치한 아름다움이다."[48] (밑줄은 필자 강조)

키시다가 말하고 있는 '반 아이크 형제의 합작'은 《겐트 제단화》(1432) 중 <노래하는 천사들 *Singing Angels*>과 <연주하는 천사들 *Music-making Angels*>이다(도 16, 도 17). 이 두 폭은 《겐트 제단화》의 중앙 패널(panel)에 달린 양 날개에 해당한다. 노래를 부르고 있는 여러 명의 천사들은 비슷한 머리 모양을 하고 있지만 각기

---

[47] 浅野徹, 「岸田劉生と草土社」, 東京國立近代美術館, 京都國立近代美術館 編, 『寫實の系譜 II: 大正期の細密描寫』(東京: 東京國立近代美術館; 京都: 京都國立近代美術館, 1986), p. 73.

[48] 岸田劉生, 「美術雜談 (一) 」, 『白樺』 第9卷 第3號(1918), 『全集』 2, p. 366-376.

다른 얼굴 표정과 복식으로 구별된다. 노래를 부르기 위해 벌려진 입은 천사들에게 생동감을 부여한다.[49] 한편 천사들의 풍성한 머리와 찬란하게 빛나는 금빛 문양의 옷, 목조 악보(樂譜) 받침대와 악기들이 모두 세밀하게 묘사되어 있다. 천사들에게는 날개가 달려 있지 않으며 이들의 복식 또한 세세한 무늬까지 남김없이 묘사되어 있다. 그럼에도 이들에게서는 신비로운 분위기가 느껴진다.

이처럼 반 아이크의 세밀한 묘사는 피안에 존재하는 천사들이 차안(此岸)의 관람자들의 눈앞에 존재하는 듯한 환영을 불러일으켰다.[50] 즉 "사실의 틀과 상상의 틀이 일치한 아름다움"에서 "사실의 틀"은 화가가 현실 세계의 인물과 사물들을 소재로 하여 세밀하게 묘사하는 것을 뜻한다. "상상의 틀"은 화가가 눈에 보이지 않는 존재들을 구현하기 위해 현실 세계의 형상을 의도적으로 이상화하거나 인위적으로 재구성하는 것을 뜻한다.

키시다의 사실적 화법은 1910년대 중반부터 키시다가 서양 고전미술을 자기만의 방식으로 소화하고자 한 결과였다. 키시다는 그가 르네상스 회화에 관심을 가지기 시작했던 1910년대 중반 무렵을 "클래식(classic)으로부터 감화(感化)를 받은 시기"라고 평가했다. 키시다는 고전미술을 정전(正傳)으로 삼아야 함을 강조하는 동시에 이것의 형식만을 과도하게 모방하는 것을 지양했다.[51]

키시다가 말한 '클래식'은 고전(古典)으로 번역된다. 서양미술에서 고전은 그리스와 르네상스 시대의 미술을 뜻한다. 그러나 키시다는 뒤러, 만테냐(Andrea Mantegna, 1431-1506), 반 아이크와 같은 르네상스 시대의 화가들과 더불어 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640), 고야(Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828)와 같이 바로크

---

[49] Till-Holger Borchert, "The Reinvention of Painting: Notes on Panel Painting at the Time of the Van Eyck Brothers," in *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, ed. Till-Holger Borchert (London: Thames & Hudson, 2010), p. 30.

[50] 위의 논문, p. 28.

[51] 岸田劉生,「自分の踏んで来た道」, 『白樺』 第10巻 第4號(1919), 『全集』 2, p. 522-523.

시대로 구분되는 화가들 또한 고전미술의 대가로 여겼다.[52] 즉, 키시다에게 고전미술이란 시대와 지역에 상관없이 매우 뛰어나 귀감으로 삼을만한 작품을 뜻했다.

그중에서도 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528)는 키시다에게 큰 영향을 끼친 화가이다. 1915, 16년에 제작된 키시다의 작품에서 드러나는 뒤러의 영향은 여러 연구자가 지적한 바이다.[53] 한편 키시다는 반 아이크의 초상화도 참조했다. <코야 군의 초상(古屋君の肖像)>(1916)의 손 표현은 반 아이크의 <석죽을 든 남자 *Mann mit Nelken*>(ca. 1510)와 유사하다(도 18, 19). 타나카 아츠시는 키시다가 <석죽을 든 남자>의 사진을 보며 손 표현을 무수히 허공에 따라 그린 결과, 자연스레 반 아이크의 특징적인 손 표현을 암기했을 것이라고 추정했다.[54]

<레이코조> 연작 속 손의 윤곽과 명암 표현에서도 키시다가 뒤러와 반 아이크에게서 받은 영향이 드러난다. <레이코 5세상>과 <레이코좌상>(1919)에서 레이코의 손 표현은 <코야 군의 초상>과 같이 사실적으로 그려져 있다(도 21). 그러나 몸에 비해 큰 손과 긴 손가락, 손가락 마디에 가해진 주름은 당시 5, 6세밖에 되지 않았던 레이코의 나이와 어울리지 않는다(도 12). 이는 키시다가 북유럽 르네상스

---

[52] 위의 책, p. 522.

[53] 키시다는 뒤러의 영향이 가장 뚜렷하게 드러나는 작품으로 <화가의 아내(畵家の妻)>(1915)와 <자화상(自畵像)>을 꼽았다. 위의 책, p. 522. 이를 바탕으로 여러 연구자들은 키시다가 작품을 제작할 때 참고한 뒤러의 특정 작품들을 밝히고자 노력했다. 이에 대한 가장 최근 연구는 田中淳, 앞의 논문, pp. 29-76.
한편 사토 나오키는 <화가의 아내>에서 확인되는 시각적 특징이 뒤러의 특정한 작품에서 비롯된 것은 아니지만 뒤러의 영향을 간접적으로 보여준다고 지적했다. 이러한 점에서 사토는 아치형으로 구획된 가상의 공간, 측면 초상이라는 형식, 키시다의 아내가 입고 있는 옷과 풀어 헤친 머리에서 느껴지는 서구적인 분위기, 영문으로 쓰인 작품명과 완성 시기, 엠블렘(emblem)을 차용한 화가의 서명 등의 특징을 '뒤러풍(風)' 요소라고 칭했다. 佐藤直樹, 「岸田劉生におけるデューラーの受容—複製畵を通して見た西洋古典繪畵」, 東京國立近代美術館, 國立西洋美術館 編, 『交差するまなざし: ヨーロッパと近代日本の美術』(東京: 東京國立近代美術館, 國立西洋美術館, 1996), p. 99.

[54] 키시다는 결핵 판정을 받은 후부터 <코야 군의 초상>을 그리기 전까지 병상에 누워 있었다. 따라서 아무런 작품도 제작할 수 없었던 상황에서 그가 할 수 있었던 것은 화집을 보며 허공에 그림을 그리는 시늉을 하는 것이었다. 田中淳, 앞의 논문, p. 326.

화가들의 인체 표현 방식을 모범으로 삼아 계속해서 연습했던 결과였다고 생각된다.

키시다가 서양미술로부터 받은 영향을 강조해왔던 기존 연구자들은 <레이코조> 연작에서도 서양의 특정한 미술작품과의 유사성을 밝히고자 했다. <레이코 5세상>의 얼굴 부분은 뒤러의 <수염이 달린 아이의 머리 *Head of a Child with Beard*>(1527)와의 연관성이 지적되었다(도 20).[55] 한편 마에가와 세이로(前川誠郎)는 <레이코조> 연작의 전반적인 구도나 얼굴을 모델링(modelling)하는 방식이 뒤러의 방식과 유사하다고 주장했다.[56]

그러나 뒤러가 키시다에게 끼친 영향은 몇몇 작품에서 확인되는 유사한 모티프에 한정되지 않는다. 키시다는 뒤러의 천재성에 대한 경외(敬畏)와 그를 뛰어넘고자 하는 열망을 작품 제작의 동기로 삼았다. 『이로즈리카이호(色刷會報)』에서는 키시다가 <레이코 5세상>을 제작할 당시 뒤러를 경쟁 상대로 강하게 의식하고 있음이 확인된다. 이로즈리카이(色刷會)는 키시다가 자신의 작품을 원색 판화로 복제하여 매달 회원들에게 배송하는 유료 회원제 화회(畵會)였다. 『이로즈리카이호』는 키시다가 이로즈리카이의 회원들에게 매달 송부되는 인쇄 도판에 덧붙여 작품에 대한 설명과 자신의 근황을 공유하기 위해 발행한 회보(會報)이다.

"이 그림(<레이코 5세상>; 필자 주)을 시작하기 한 달 정도 전에 저는 요코하마(横浜)에서 꽤나 좋은 뒤러의 인쇄 도판을 구매했습니다. (저는) 이 작품에서 꽤나 강한 충격을 받았습니다. … (그림 안에는) 깊고 깊어서 다 느낄 수 없는 심오함이 웅크리고 있습니다. 내 작업이 실로 끝났다고 생각하지 않을 수 없었습니다. 그 와중에 이 그림(<레이코 5세상>; 필자 주)을 시작하던 때를 전후하여 외국에서 주문한 뒤러의

[55] 佐藤直樹, 앞의 논문, p. 100.
[56] 富山秀男, 前川誠郎, 土方定一, 脇村吉太郎, 「岸田劉生一人と藝術」, 『圖書』 356(1979), pp. 10-13.

매우 멋진 도판 화집이 도착했습니다. 이것에도 또한 강한 충격을 받았습니다. … 무엇을 해도 시작할 기분이 들지 않았습니다. 실로 '인간 자체가 다르다, 주관(主觀)의 심오함이 선천적으로 다르다'라는 느낌이 들었습니다. 이것이 일시적으로 그림을 중단했던 원인입니다. … 그러나 굳은 결심으로 다시 시작하였습니다. 얼마든지, 심오한 것을 얻기까지 반드시 끝을 볼 것입니다. 몇 번이더라도 그들에게 미칠 때까지 반드시 할 것입니다. 기필코 빠른 시일에 이 목표에 확실히 도달하겠습니다. 진지한 마음으로 나는 다시 아이의 초상을 시작했습니다."[57] (밑줄은 필자)

키시다는 <레이코조> 연작을 통해 뒤러와 같은 고전 화가의 반열에 오르고자 했다고 생각된다. 뒤러에 버금가는 위치에 오르고자 할 때에 키시다는 그의 첫 번째 <레이코조> 연작인 <레이코 5세상>(1918)을 제작하던 중이었다(도 9). 당시 키시다는 뒤러의 작품이 인쇄된 엽서와 화집을 본 후 뒤러와 자신의 격차를 깨닫고, 얼마간 작품 제작을 이어나갈 의욕을 잃었다. 그러나 키시다의 좌절은 얼마 지나지 않아 뒤러를 능가하겠다는 굳은 의지로 대체되었다.

따라서 <레이코조> 연작에는 고전미술의 영향을 완전히 소화해서 자기의 것으로 만들었다는 키시다의 확신이 반영되어 있다고 생각된다.[58] 1919년 6월에 발행된 『이로즈리카이호』에는 뒤러에 버금갈 만한 실력을 쌓았다는 키시다의 자부심이 확인된다.[59] 이 시기는 키시다가 <레이코 5세상>을 완성한 후이자 <레이코좌상>(1919)을 제작하고 있던 때였다.

---

[57] 岸田劉生, 『色刷會報』 1918.10.28, 『全集』 2, p. 262.

[58] 1919 년 이후 키시다는 르네상스 회화에서 특정한 작품을 의식적으로 모방하지 않았다. <레이코조> 연작을 제작하기 직전인 1918 년 5 월에 완성된 <카와바타 마사미츠의 초상(川幡正光氏之肖像)>을 끝으로 키시다와 뒤러의 구체적인 작품 간의 영향관계는 확인되지 않는다. <카와바타 마사미츠의 초상>은 뒤러의 <미하엘 볼게무트의 초상 *Portrait of Michael Wolgemut*>(1516)을 모방한 것이다. 田中英道, 「劉生の西洋畵理解度は?」, 『藝術新潮』 498(1991), p. 32.

[59] "제가 작년 여름에 뒤러의 그림을 보고 충격을 받은 이후에 저의 결심과 노력이 어느 정도는 헛되이 되지 않았다는 것을 저는 감사하게 생각하고 있습니다." 岸田劉生, 『色刷會報』 1919.6.28, 『全集』 2, p. 272.

아울러 이 시기부터 키시다는 자신의 사실적 화법을 이론화했다. 즉, 그는 북유럽 르네상스 회화의 정신을 자신만의 독창적인 화법으로 만들고자 했다. 1918년부터 그의 예술관을 담은 논문들이 『시라카바』와 그의 자매지인 『게이주츠(藝術)』에 게재되었다. 키시다는 1918, 19년의 논의를 바탕으로 『류세이 화집 및 예술관(劉生畫集及藝術觀)』(1920)에서 그의 예술관을 장식론(裝飾論), 사실론(寫實論), 소묘론(素描論), 색채론(色彩論)과 같은 글에서 더욱 조직적으로 전개했다. 이전에 발표된 글들도 이 책에 다시 수록되어 그의 화론을 대표하게 되었다(표 1).

표 1. 『劉生畫集及藝術觀』의 수록글 목록

목차 *『全集』 2 기준	원 출처		
	원제(原題)	잡지명	출판 시기
美術	「美術(裝飾論)」	『白樺』 第11卷 第10號	1920
内なる美	「美術雜談(一)」	『白樺』 第9卷 第3號	1918
美化	「雜感」중 '美化'	『藝術』 第1卷 第2號	1918
自然の美と美術の美	「藝術雜感(二)」 중 '自然の美と美術の美'	『藝術』 第2卷 第4號	1919
裝飾論	『劉生畫集及藝術觀』이 초출(初出)		1921
寫實論			
素描論			
色彩論			
美術と道德	「雜感」중 '美術と道德'과 '美術と不道德'	『藝術』 第1卷 第1號	1918
クラシックの感じ	「雜感」중 'クラシックの感じ'	『藝術』 第1卷 第1號	1918
内容と技巧	「雜感」중 '内容と技巧'	『藝術』 第1卷 第2號	1918
美と奇麗事のちがひ	「雜感」중 '美と奇麗事のちがひ'	『藝術』 第1卷 第2號	1918
自分か近代的傾向を離れた経路	「斷片(感想)」중 일부	『多都美』 第9卷 第3號	1915
いろいろの事	『劉生畫集及藝術觀』이 초출(初出)		1921
畫を描く事	「予が製作の心持・態度」 중 '畫を描く事'	『文章世界』 第13卷 第10號	1918
腹が立つから言ふ	동제(同題)	『白樺』 第9卷 第10號	1918

僕の行方、その他	「雜感」중 '僕の行方、その他'	『藝術』 第1卷 第2號	1918
色刷會報より	『色刷會報』		1918-1919
雜感(その一)	「雜感」	『藝術』 第2卷 第3號	1919
自分の踏んで来た道	「思ひ出及今度の展覽會に際して」 중 '個人展覽會開催に際して'	『白樺』 第10卷 第4號	1919
或る畵の裏にかいた詩と雜感	동제(同題)	『藝術』 第2卷 第5號	1919
製作余談	『劉生畵集及藝術觀』이 초출		1921
草土社展覽會カタログ序文	1916년 제3회 소도샤전람회 출품목록, 1918년 제6회 소도샤전람회 출품목록		1916, 1918
個人と此世に就て	『劉生畵集及藝術觀』이 초출		1921

<레이코좌상>은 키시다의 사실적 화법이 전형적으로 구현된 작품이다. 키시다는 <레이코좌상>(1919)에서 사실의 틀과 상상의 틀을 조화시키고자 하였다. 작품 속의 주인공은 실제로 존재하는 키시다의 딸인 레이코이다. 레이코가 입고 있는 옷의 질감과 무늬는 사실적으로 세세하게 묘사되어 있다. 이는 관람자가 캔버스 속 인물을 만질 수 있을 것만 같다고 느끼는 환영을 일으킨다. 이것은 키시다가 강조했던 "촉각의 조형적 표현", 즉 질감이 두드러지게 표현된 사물들을 통해 형성된 환영이었다. 아울러 레이코라는 실제 인물의 형태를 빌렸다는 점도 '사실의 길'에 해당하는 조건이다. 한편 레이코의 무표정한 얼굴은 어린 소녀에 맞지 않게 경직되어 있어 관람자에게 인위적인 느낌을 준다. 그 결과 관람자는 <레이코좌상>에서 실제의 레이코와는 다른 초현실적인 존재를 마주하고 있는 듯한 경험을 하게 된다.

레이코의 옆에 놓인 붉은색 사과는 키시다의 '사실적 신비'를 상징하는 모티프이다. 사과는 키시다가 1916년부터 정물화에서 빈번하게 사용한 소재였다. 그는 <두 개의 사과(二つの林檎)>(1916)를 통해 "리얼리스트로서 일보(一步) 전진"했다고 말했다.[60] 아울러 그는

[60] 岸田劉生,「自分の踏んで来た道」, 『白樺』 第10卷 第4號(1919), 『全集』 2, p. 525. <두 개의 사과>는 현재 전해지지 않는다. 그러나 키시다는 1916 년 이후에도

<두 개의 사과>에 대하여 “실재의 신비, 두 개의 사과가 그 곳에 조용하게 있는 느낌은 쓸쓸하고, 강렬하고, 심오하다”고 평가했다.[61] 이러한 신비로움은 키시다가 말했던 ‘사실미(寫實美)’에 해당한다. 즉 ‘리얼리스트’ 키시다는 사과를 실감 나게 표현함으로써 작품 속 사과가 실제로 존재하고 있는 듯한 신비로운 느낌을 불러일으키고자 했다.[62]

사과는 키시다가 1918년까지 정물화를 통해 강조했던 ‘실재의 신비’를 <레이코조> 연작에 덧입히기 위해 의도적으로 사용했던 장치였다고 생각된다. 이와 관련하여 키시다가 <두 개의 사과>(1916)의 캔버스 뒷면에 쓴 시를 1919년에 『게이주츠』에 기고한 후, 『류세이 화집 및 예술관』에 다시 수록한 것이 주목된다.[63] 「두 개의 운명(二つの運命)」이라는 제목의 시에서 키시다는 탁자 위에 놓인 두 개의 사과의 모습이 마치 운명과도 같다고 말했다. 키시다는 시를 통해 <두 개의 사과>가 지닌 상징성을 강화하고자 했다고 생각된다. 이러한 상징성은 사실적 화법과 인위적인 구도를 통해 <두 개의 사과>에 구현하고자 했던 신비로운 분위기를 강조했다. 1916년에 쓰여진 이 시는 <레이코조> 연작을 활발히 제작하던 1920년에 발행된 키시다의 첫 화집에 수록되었다. 따라서 ‘실재의 신비’는 사과가 그려진 정물화에서 <레이코조> 연작까지를 아우르는 키워드라고 판단된다.

<레이코좌상>(1919)뿐만 아니라 1919년에 제작된 다수의 소묘 <레이코조> 연작에서도 레이코는 사과와 함께 그려졌다. 소묘 <레이코조(麗子像)>(1919.3.19)와 수채 <사과를 든 레이코(林檎持てる麗子)>(1919.3.25)에서는 동일한 머리 모양과 옷차림을 한 레이코가 좌우로 반전된 모습으로 그려져 있다(도 21, 도 22). 두 작품 속에서 레이코는 왼손에 사과를 들고 있다.

키시다는 <레이코좌상>(1919) 이후 더이상 <레이코조> 연작에

사과를 소재로 한 정물화를 지속해서 제작했다. 따라서 <두 개의 사과>도 이후에 제작된 정물화와 유사한 구도로 제작되었을 것으로 판단된다.

[61] 위의 책, p. 527.

[62] 위의 책, p. 527.

[63] 「두 개의 운명(二つの運命)」은 岸田劉生, 「或る畵の裏にかいた詩と雜感」, 『藝術』 第2卷 第5號(1919)에 수록되었다. 『全集』 2, pp. 530-531.

사과를 그려넣지 않았다. 이는 <레이코조> 연작이 키시다의 사실적 신비를 대표하는 작품이 되었기 때문이라고 판단된다. 1919년 이후에 제작된 <레이코조> 연작에서는 사물의 질감이 두드러지게 표현된 사실적 화법만이 계속되었다. 우드원미술관(ウッドワン美術館) 소장의 <뜨개 숄을 걸친 레이코조(毛糸肩掛せる麗子像)>(1920)와 토쿄국립박물관 소장의 <레이코비쇼(麗子微笑)>(1921)에서는 레이코가 걸치고 있는 양털 숄의 질감이 실감나게 표현되어 있다(도 2, 도 5).

그런데 <레이코조> 연작의 사실적 화법은 타이쇼시대 화단의 주류 화법이 아니었다. 그가 사실적 화법을 추구했을 당시의 일본 양화단(洋畵壇)은 인상주의, 후기 인상주의, 야수파, 입체파 등 서양의 근대미술 사조(思潮)를 수용하고 있었다.[64] 따라서 붓의 흔적이 보이지 않는 세밀한 묘사와 뚜렷한 명암을 특징으로 하는 키시다의 화법은 당대 화단의 흐름에 역행하는 것이었다. 평론가들은 키시다의 화법에는 근대 일본 화단이 이룩한 성과가 반영되어 있지 않다고 비판했다. 아울러 뒤러, 다 빈치, 반 아이크 등 르네상스 미술의 대가들을 예찬했던 키시다의 발언으로 인해 그의 사실적 화법은 고전으로의 회귀로 여겨졌다. 따라서 키시다는 동시대와 분리되어 과거로 회귀하고자 하는

[64] 근대 동아시아 화단에서 동시대 서양미술의 영향을 논하는 것은 복잡한 문제이다. 필자는 근대 일본 화단이 서양의 근대미술 사조를 수용했다는 표현에서 서양이 동양에 끼친 단선적인 영향 관계를 강조하고자 한 것이 아님을 밝히고자 한다. 일본을 포함한 근대 동아시아 화단은 토착 화단 내의 조건을 바탕으로 서양미술을 수용했다. 따라서 동아시아 화단이 이해한 서양미술은 항상 본래의 모습으로부터 왜곡되어 왔다. 동아시아 화가들이 서양미술을 의식적으로 왜곡했다고 주장한 연구의 경우 동아시아 화가들의 서양 문화에 대한 주체적 이해를 강조했다. 반면 무의식적 왜곡을 강조한 연구에서는 서양미술을 완전히 이해하지 못한 동아시아 화가들의 수동적인 면모가 강조되었다. 최근 연구는 이러한 주체성과 수동성의 이분법에 대한 반성적인 시각을 보인다. 즉 이들은 근대 동아시아 화단에서 서양 근대미술이 지녔던 권위와 영향력을 충분히 고려한 후, 토착 화단이 서양미술을 취사선택하여 근대적으로 변모한 과정을 설명하고자 했다. 浅野徹, 「日本的油繪の形成–岸田劉生と梅原隆三郎」, 東京國立近代美術館, 京都國立近代美術館 編,『梅原龍三郎遺作展』(東京: 朝日新聞社, 1988), pp. 20–27; 島田康寛, 「日本的洋畵ということについて」, 東京都美術館 編, 『日本油彩畵の獨自性を求めて: 梅原龍三郎, 岸田劉生, 小出楢重, 児島善三郎, 小杉放菴, 須田国太郎, 牧野虎雄, 萬鉄五郎』(東京: 東京都美術館, 1989), pp. 8–12; Matthew Larking, “Reorienting Painting,” in *Rethinking Japanese Modernism*, ed. Roy Starrs (Leiden: Global Oriental, 2011), pp. 321–338 참고.

의고(擬古)적 화가로 평가받았다.[65]

또한 키시다가 이끌었던 소도샤는 의도적으로 화단으로부터 스스로를 소외시키고자 하는 것처럼 보였다. 소도샤의 전람회는 다른 미술 전람회들이 모두 전시를 끝낸 겨울에, 화랑이 밀집해 있었던 긴자(銀座)에서 다소 떨어져 있는 아카사카(赤坂)에서 열렸다.[66] 그 결과 일반 대중들이 소도샤의 작품을 우연히 마주칠 기회는 매우 적었다. 1916년부터 1, 2년 동안 소도샤 전람회에는 하루에 3명만이 방문했을 때도 있을 정도로 대중들로부터 관심을 받지 못했다. 1922년의 마지막 전람회에서도 관람객 수는 하루 평균 50명에 머물렀다.[67] 그 결과 소도샤 전람회의 작품 판매 실적은 미미하여 소도샤의 일원들은 생계를 꾸려나가기 힘들 정도였다.

평론의 비판과 대중들의 무시에도 불구하고 키시다가 사실적 화법을 고수했던 데에는 시라카바하의 지지가 있었기 때문이라고 생각된다. 키시다는 소도샤가 화단에서 혹평을 받던 상황에서 지속적으로 '지기(知己)', 즉 자신의 작품을 이해할 수 있는 사람들의 존재를 강조했다.[68] 키시다의 '지기'는 곧 무샤노코지 사네아츠, 야나기 무네요시, 시가 나오야, 나가요 요시로, 코지마 키쿠오(児島喜久雄, 1887-1950)와 같은 시라카바하를 비롯한 소수의 청년 지식인들이었다. 이들은 키시다에게 화가로서의 정체성을 형성하는 데 도움을 주었을 뿐만 아니라 키시다가 작품 활동을 지속할 수 있도록 경제적으로도 지원해주었다.[69]

---

[65] 岸田劉生,「雜感(その一)」, 『藝術』 第 2 卷 第 3 號(1919), 『全集』 2, p. 506.

[66] Younjung Oh, "Art into Everyday Life: Department Stores as Purveyors of Culture in Modern Japan" (Ph. D. dissertation, University of Southern California, 2012), pp. 201-202.

[67] 五十殿利治, 「不連続な「アヴァンギャルド」—岸田劉生・村山知義・小野忠重」, 神奈川縣立近代美術館 編, 『モボ・モガ展』(神奈川: 神奈川縣立近代美術館, 1998), p. 238.

[68] 岸田劉生, 「第六回の展覧會に際して」, 『草土社第六回展覧會出品目録』(1918), 『全集』 2, p. 567.

[69] 키시다가 경제적으로 어려워 화구(畵具)조차 제대로 구매하지 못하던 시절에 무샤노코지와 나가요는 매월 3 엔씩을 회비로 하는 키시다의 화회(畵會)에 가입을 해주었다. 아울러 나가요는 자신의 형이자 의사였던 나가요 마타로(長与又郎, 1878-1941)에게 부탁하여 매번 키시다에게 5-10 엔을 지원했다. 田中淳, 앞의 논문, pp.

이 시기에 키시다가 시라카바하(白樺派)와 맺었던 인연은 키시다가 '제 2의 탄생'이라고 말할 정도로 키시다의 인생에서 중요한 전환점이 되었다.[70] 당시 야나기와 무샤노코지는 시라카바하 중에서도 후기 인상주의 화가들에 가장 열렬하게 주목했던 인물이었다. 1912년부터 키시다는 이들의 집을 왕래하며 그들이 소장하고 있던 후기 인상주의 화가들의 화집을 보았다.

무샤노코지는 시라카바하 내에서 가장 먼저 후기 인상주의 화가들에 대한 관심을 불러일으켰다.[71] 또한 그는 시라카바하 중에서도 키시다에게 가장 큰 영향을 끼친 인물이었다.[72] 한편 야나기는 폴 세잔, 빈센트 반 고흐(Vincent Willem van Gogh, 1853-1890), 폴 고갱(Eugène Henri Paul Gauguin, 1848-1903) 등의 후기 인상파 화가들을 비롯하여 오귀스트 로댕(François Auguste René Rodin, 1840-1917), 앙리 마티스(Henri Émile-Benoit Matisse, 1869-1954)까지를 '혁명의 화가(革命の畵家)'로 예찬했다.[73] 작품을 제작하는 유일한 목적은 자신의 개성과 자아를 구현하기 위함이어야 했다. 아울러 이를 위해서 예술가는 기성의 가치관과 관습에 마땅히 저항해야 했다.

시라카바하는 후기 인상주의 화가들처럼 구습에 저항하며 자신의 개성에 충실한 삶을 사는 것을 인생의 최우선순위로 놓았다. 후기 인상주의 화풍이 타이쇼시대에 유행한 것은 개성과 자아의 표현을 중시한 인생관의 보급에 따르는 부차적인 것이었다. 후기 인상주의 화가 중 키시다가 가장 많이 언급했던 세잔은 "구습에 따르기를 혐오하며

31-32.

[70] 岸田劉生, 「思ひ出及今度の展覧會に際して」, 『白樺』 第10卷 第4號(十周年記念號)(1919), 『全集』 2, p. 235.

[71] Schoneveld, 앞의 책, p. 208.

[72] 다음은『劉生畵集及藝術觀』(1920)의 서문이다. "마지막으로 이 책을 무샤노코지 사네아츠, 나가요 요시로 두 형에게 바치고자 한다. 나의 사상과 예술은 두 형과 특별한 우정에 빚을 진 바가 많았다. 두 형과의 긴 우정을 이 미진한 내 첫 번째 저술을 통해 기념하는 것을 기쁘게 생각한다." (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 『劉生畵集及藝術觀』(東京: 聚英閣, 1920), 『全集』 2, p. 347.

[73] 柳宗悅, 「革命の畵家」, 『白樺』第 3 卷 第 1 號(1912). 필자는 에린 숀벨트(Erin Schoneveld)의 영문 해석본을 참고하였다. Erin Schoneveld, 앞의 책, pp. 208-219.

혁명적 정신으로 충만했던 화가"로 일본에 소개되었다.[74]

세잔에 대한 이러한 평가는 유럽에서의 세잔에 대한 인식을 정확히 반영한 것이라기보다는 시라카바하의 의도적 오역으로 생각된다. 아리시마 이쿠마는 1910년에 『시라카바』에서 테오도르 뒤레(Théodore Duret, 1838-1927)의 『후기 인상주의 화가들(*Histoire des Peintres Impressionistes*)』(1906)을 바탕으로 세잔을 소개했다. 그러나 그는 뒤레의 의도와는 반대로 세잔을 구습에 반항했던 혁명적 화가로 설명했다. 뒤레는 원문에서 세잔을 "구습에 따르기를 혐오하며 혁명적 정신으로 충만했던 화가"로 보지 않도록 '조심해야 할 것'을 독자들에게 주의하였다.[75]

이나가 시게미(稲賀茂美)는 시라카바하의 후기 인상주의 수용을 의도적 오역(誤譯)이라고 설명했다.[76] 시라카바하가 후기 인상주의를 접하기 이전에 이미 그들은 기성세대에 대한 반항심을 가지고 있었기 때문이다. 즉 세잔을 혁명적인 화가로 소개했던 시라카바하의 의도에는 기성세대의 관습에 저항하고자 했던 타이쇼시대 청년들의 열망이 반영되어 있다.

이와 같은 삶의 방식은 메이지시대의 가치 규범에서 벗어나고자 했던 타이쇼시대의 청년들에게 선풍적인 인기를 얻었다.[77] 야시로

---

[74] 이애선, 「아나키즘과 생명의 발현으로서의 일본 후기인상파: 『시라카바』를 통해 발표된 후기인상파 담론을 중심으로」, 『미술사학보』 43(2014), p. 157.

[75] 아리시마가 번역한 『후기 인상주의 화가들』의 원문 중 해당 부분은 다음과 같다. "Quoi qu'il en soit, il faut bien se garder de faire de lui un homme pénétré d'idées révolutionnaires et de sentiments hostiles à l'égard des anciennes écoles." (밑줄은 필자 강조) 테오도르 뒤레는 세잔이 지속적으로 살롱과 같은 공식적인 전시회에 출품하며 대중들에게 이름을 알리고자 했음을 강조했다. 아울러 뒤레는 세잔이 1874 년에 열린 <제 1 회 인상주의 작품전(Première exposition des peintres impressionnistes)>에 참여하게 된 것 또한 살롱 입선을 거듭 실패했던 상황에서 세잔이 자신의 작품을 발표하기 위한 대안적인 공간을 찾고 있었기 때문이라고 설명했다. Théodore Duret, *Histoire des Peintres Impressionnistes* (Paris: H. Floury, 1906), p. 174.

[76] Inaga Shigemi, "Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cezanne in Japan," *Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies* 28 (2015), pp. 135-137.

[77] 이애선, 앞의 논문, pp. 156-161; Harry D. Harootunian, "Introduction: A Sense of an Ending and the Problem of Taishō," in *Japan in Crisis: Essays on Taishō Democracy*, ed. Bernard S. Silberman and H. D. Harootunian (New Jersey: Princeton University Press, 1974), pp. 3-28.

유키오(矢代幸雄, 1890-1975)는 “시라카바의 선언(야나기의 「혁명의 화가」; 필자 주)에 의해 소개된 반 고흐, 고갱, 마티스, 세잔 등의 이름은 예술에 대한 모든 언론계에 널리 퍼져, 오늘날까지 우리 정신계의 구석구석 침투해 있”다고 발했다. 1910년에 20대에 접어들었던 야시로 또한 시라카바하가 주창했던 삶의 방식에 공감했던 청년이었다. 야시로의 말을 통해 시라카바하가 소개한 후기 인상주의 미술이 타이쇼시대 초기에 누렸던 대중적 인기가 짐작된다.[78]

키시다 또한 시라카바하가 후기 인상주의로부터 얻은 교훈에 공감했다고 판단된다. 실제로 그는 1912, 13년에 후기 인상주의 화풍으로 자아를 표현하고자 했다. 키시다는 캔버스의 화면을 넓은 색면으로 분할하고 강렬한 색을 대담하게 사용했다. 당시에 키시다가 참여했던 미술 단체인 휴잔카이(フュウザン會)에는 그와 같은 방식으로 후기 인상주의를 수용한 여러 청년 화가들이 있었다. 그러나 1910년대 중반부터 키시다는 반 고흐, 세잔의 화풍을 형식적으로 모방하는 것을 넘어, 그들이 외부 세계를 바라보던 시각 자체를 자신만의 방식으로 소화하고자 했다. 키시다는 인상주의, 후기 인상주의가 범람하던 타이쇼시대 화단에서 기꺼이 벗어나 북유럽 르네상스 회화를 모범으로 삼아 자신만의 사실적인 화법을 정립했다.

1910년대에 키시다가 보여주었던 행보는 기성 사회와의 충돌을 무릅쓰고 자아의 요구에 충실했다는 점에서 시라카바하가 예찬했던 ‘혁명의 화가’상(像)에 부합했다. 이는 독창성을 획득하는 동시에 화단에 새로운 대안을 제시하고자 했던 그의 전략이었다. 따라서 후기 인상주의 화가들이 키시다에게 끼쳤던 영향은 기법적 측면이 아니라 사상적 측면에 더 가까웠다. 이는 시라카바하가 후기 인상주의의 화풍보다 화가들이 견지한 삶의 방식과 예술관에 주목했던 것과 동일하다. 『시라카바』에는 후기 인상주의 작품들에 대한 설명보다 화가들의

---

[78] 야시로 유키오는 1913 년 5 월에 「후기인상파의 해석에 관하여(後期印象派の解釈に就いて)」라는 제목의 글을 작성했다. 匠秀夫, 「「白樺」と美術」, 武者小路實篤と白樺美術展編集委員會 編, 『誕生 100 年-武者小路實篤と白樺美術展』(大津: 西武美術館, 1984), p. 112 에서 재인용.

전기(傳記)와 생전의 편지들이 번역되어 소개되었다.

이중에서도 1914년부터 『시라카바』에서 4회에 걸쳐 연재된 『회상의 세잔(回想のセザンヌ)』이 키시다에게 끼친 영향이 주목된다. 이 책은 에밀 베르나르(Émile Henri Bernard, 1868-1941)가 액상프로방스(Aix-en-Provence)에 거주하고 있던 세잔과 나누었던 편지를 모아 출판한 것이다.[79] 키시다는 당시 시라카바하와 개인적인 교류를 하던 사이였기 때문에, 베르나르의 번역본이 『시라카바』에 게재되기 전부터 이 책을 알고 있었을 가능성이 높다.

키시다는 세잔을 통해 '사실'을 중시하게 되었다.[80] 『회상의 세잔』은 키시다가 세잔의 사실관(觀)을 파악하는 데 중요한 텍스트로 기능했을 것으로 생각된다. 베르나르에게 보내는 편지에서 세잔은 자연을 철저하게 탐구하는 것이 화가의 본업이라고 강조했다.[81] 세잔은 자연의 탐구를 위해서 화가는 한 곳을 계속해서 주시하는 습관을 길러야 한다고 말했다. 키시다 또한 화가가 자연을 계속해서 주시하여야 고요히 다가오는 아름다움을 포착할 수 있다고 말했다.[82]

아울러 세잔은 화가가 외부의 영향을 배제한 채 자신의 눈으로 직접 외부 세계를 순수하게 지각하는 것을 중시했다. 키시다 또한 자신의 주관에 따라 외부 세계를 지각한 후 자신만의 화법으로 표현하는 것이 진정한 '사실', 즉 실제를 캔버스에 담아내는 방식이라고 생각했다. 그에 따르면, 화가는 이 지각 경험을 재구성하여 자신이 진정으로 본 총체적인 자연의 모습을 구현해야 했다.[83] 이러한 방식으로 제작된 캔버스의 화면은 관람자에게 실물이 눈앞에 존재하는 듯한 실재감을

---

79 이 책은 프랑스에서 유학을 하여 프랑스어에 능통했던 아리시마 이쿠마(有島生馬, 1882-1974)가 번역했다.

80 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第 1 卷 第 2 號(1918), 『全集』 2, p. 492.

81 에밀 베르나르, 『세잔느의 회상』, 박종탁 옮김(열화당, 1995), pp. 95-96.

82 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第 1 卷 第 2 號(1918), 『全集』 2, pp. 383-384.

83 "나의 것은 실물 그 자체에서 곧바로 이미지(image)를 본 후 이것을 크리에이트(create)하고, 발견하여 구상해 나가는 것이다. 나는 이 길을 처음에 세잔으로부터 배웠다. 세잔은 확실히 현실 그 자체를 바로 예술로 만드는 첫 번째 문을 연 사람이다. 그로부터 사실이라는 것이 확실히 독립된 미술이 될 수 있었다. 나는 그로부터 진정한 사실의 의의를 배웠다." 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第 1 卷 第 2 號(1918), 『全集』 2, p. 492.

제공하게 되었다. 키시다는 이러한 과정을 '미화(美化)'라고 칭했다.[84]

한편 화가의 순수한 눈을 통한 관찰은 키시다의 화법에 독창성을 부여하는 기반이 되었다. 세잔은 화가는 자신이 본 것만을 토대로 작품을 제작해야 한다고 강조했다. 따라서 이를 실행한 키시다의 작품은 그 자신만의 개성적이고 독창적인 관찰의 결과라고 할 수 있다. 키시다는 이러한 논리를 바탕으로 자신의 작품이 반 고흐와 세잔이 포착하지 못했던 외부 세계의 진실을 담은 개성적인 작품이라고 말했다.[85]

키시다가 서양 고전미술에 관심을 가지게 된 것에서도 『회상의 세잔』의 영향이 확인된다. 키시다는 자신이 후기 인상주의 화풍에서 멀어져 세밀한 묘사를 특징으로 하는 고전적 화법을 중시하게 된 이유를 설명할 때, "우리는 자연을 통해 다시 고전주의자가 되어야 하네"라는 세잔의 말을 인용했다.[86] 이 구절은 『회상의 세잔』의 가장 마지막에 등장한다.[87] 세잔은 화가가 순수한 마음으로 자연을 예민하게 관찰하는 것에 고전미술의 정신이 있다고 생각했다. 이러한 생각에는 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665)을 자연의 이상적인 관찰자로 상정했던 세잔의 주관적인 평가가 반영되어 있다.

한편 세잔은 자연의 총체적인 모습을 구현하기 위한 것이라면 눈속임 기법(trompe-l'oeil) 또한 정당화될 수 있다고 말했다. 세잔은 화법이란 화가가 자신이 느낀 아름다움을 관람자에게 전달하는 수단이라고 생각했다. 따라서 세잔은 화가가 자연에 대한 진실한 마음만을 가지면 어떠한 화법을 따르더라도 좋다고 말했다.[88]

이와 같은 세잔의 말에서 고전미술에 대한 존경과 화법에 대한

---

[84] 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第 1 卷 第 2 號(1918), 『全集』 2, pp. 382-383.
[85] 岸田劉生, 「思ひ出及今度の展覧會に際して」, 『白樺』 第 10 卷 第 4 號(十周年記念號)(1919), 『全集』 2, p. 521.
[86] "…自分はゴホオもセザンヌも倶に、動かすことのできないクラシツクであると思ふ。セザンヌは明らかに「藝術の極みはクラシツクである」と言っていたと思ふ。" (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 「斷片(感想)」, 『多都美』 第 9 卷 第 3 號(1915), 『全集』 2, p. 464.
[87] 에밀 베르나르, 앞의 책, p. 114.
[88] 위의 책, p. 109.

유연한 사고가 확인된다. 따라서 고전미술에 대한 세잔의 태도를 바탕으로 키시다는 북유럽 르네상스 회화를 영감의 원천으로 삼을 기회를 얻게 되었다고 생각된다. 아울러 세잔이 눈속임 기법을 긍정적으로 평가한 것으로 인해 키시다 또한 꼼꼼한 붓 터치로 세밀하게 묘사하는 사실적 화법의 시도에 대한 확신을 얻었을 것으로 판단된다.

『회상의 세잔』이 게재된 『시라카바』 또한 키시다의 관심이 근대미술에서 전근대미술로 어려움 없이 이행할 수 있었던 환경을 제공했다. 『시라카바』에는 시대를 막론하는 여러 유명한 화가들이 동시에 소개되었다. 『시라카바』에 『회상의 세잔(回想のセザンヌ)』이 연재되던 1914년에는 서양의 근대미술과 르네상스 미술이 동시에 소개되었다. 해당 연도에 『시라카바』는 렘브란트(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669), 세잔, 윌리엄 블레이크(William Blake, 1757-1827), 앙리 루소(Henri Julien Félix Rousseau 1844-1910), 프란시스코 고야(Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828)와 같이 서양의 화가들을 시대와 지역을 구분하지 않고 소개하였다. 1915년에 토쿄와 쿄토에서 열린 <시라카바 주최 제7회 미술전람회(白樺主催第7回美術展覧會)>에서는 블레이크의 작품을 중심으로 만테냐(Andrea Mantegna, 1431-1560), 다 빈치, 미켈란젤로(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564), 틴토레토(Tintoretto, 1518-1594), 렘브란트, 블레이크, 고야, 르동(Odilon Redon, 1840-1916)의 작품이 함께 전시되었다.

한편 북유럽 르네상스 미술과 키시다의 사실적 화법 간의 관계는 시라카바하로부터 영향을 받은 결과라고 단순히 서술될 수 없다. 키시다는 시라카바하보다 먼저 북유럽 르네상스에 관심을 가지기 시작했다.[89] 무샤노코지는 뒤러의 가치를 발견한 것은 키시다가 먼저로, 본인은 키시다로부터 뒤러에 대해 배웠다고 말했다.[90] 1913, 4년에

[89] 丸地加奈子, 「劉生の寫實—草土社時代を中心に」, ふくやま美術館, 豊橋市美術博物館 編, 『岸田劉生: 實在の神秘, その謎を追う』(東京: 水聲社, 2018), pp. 113-114.

[90] 북유럽 르네상스에 관심을 가지고 있었던 키시다는 주변의 지인들로부터 손쉽게 자신이 원하는 미술 서적들을 구해서 볼 수 있었다고 생각된다. 이 중에서도

간행된 『시라카바』에는 다 빈치, 프라 안젤리코(Fra Angelico, 1395-1455), 틴토레토 등 주로 프랑스, 이탈리아의 화가들이 소개되었다. 그런데 1915년 이후에는 뒤러, 반 아이크, 렘브란트 등 북유럽 화가들이 『시라카바』에서 소개되기 시작했다. 이는 당시 『시라카바』의 편집에 관여했던 무샤노코지가 북유럽 르네상스 미술에 관심을 가지기 시작했던 키시다에게서 영향을 받은 것으로 판단된다. 한편 북유럽 르네상스 화가 중에서도 키시다는 뒤러, 반 아이크로부터 영감을 얻었던 것에 반해 『시라카바』에서는 렘브란트, 루벤스가 보다 더 많이 언급되었다. 이는 시라카바하와 키시다의 예술적 지향이 완전히 동일하지는 않았음을 시사한다.

시라카바하와 키시다에게 고전미술은 그리스·르네상스 시대의 작품에 한정되지 않는 보다 넓은 외연을 지녔다. 이들은 특정한 양식과 시대 구분에 상관없이 모범으로 삼고 본받을 만한 예술을 고전으로 칭했다. 시라카바하를 통해 서양미술에 대해 알게 되었던 키시다 류세이 또한 자신이 모범으로 삼고자 하는 서양의 미술품들을 자유롭게 취사선택할 수 있었다. 이 선택의 기준은 작품이 생산된 특정한 역사적 맥락이 아니라 미술작품이 감상자, 즉 키시다에게 주는 예술적 효과였다. 이러한 맥락에서 키시다는 세잔의 '사실'을 북유럽 르네상스의 사실주의와 자유롭게 연결지을 수 있게 되었다.

키시다와 소도샤에서 활동하며 가장 가깝게 지냈던 키무라 쇼하치가 편집한 『서양 회화 및 조각(泰西の繪畵及び彫刻)』이 주목된다. 『서양 회화 및 조각』은 서양의 미술작품들이 컬러로 인쇄된 호화로운 미술 서적이었다. 키무라는 이 책의 제5권부터 제8권의 편집을 담당했다. 이 중 제6권인 중세편(中世篇)에는 뒤러와 반 아이크의 작품들이 포함되어 있었다. 한편 같은 책의 제 1 권부터 제 4 권은 시라카바하의 코이즈미 마가네(小泉鐵, 1886-1954)가 편집을 맡았다.

2. 타이쇼시대 화단의 새로운 고전

<레이코조> 연작은 키시다의 사실적 화법을 바탕으로 탄생했다. 아울러 이 사실적 화법은 북유럽 르네상스 회화를 연원으로 했다. 그러나 키시다는 자신이 서양의 르네상스를 일본에 그대로 부활시키고자 하는 복고주의자(復古主義者)로 여겨지길 원하지 않았다. 그는 근대라는 새로운 시대에 알맞은 새로운 고전을 확립하고자 하였다.[91]

키시다는 자신의 사실적 화법을 통해 일본 화단에 올바른 '사실(寫實)'의 전통을 세우고자 했던 것으로 생각된다. 아울러 사실적 화법의 <레이코조> 연작은 앞으로의 세대가 모범으로 삼을 수 있는 새로운 고전으로 제시되었다. 이러한 키시다의 목표 의식에는 일본 화단에 대한 일관된 비판 의식과 스스로가 일본미술을 이끌어나가는 선구자라는 자의식이 반영되어 있다.[92] 1919년 11월에 열린 <소도샤 제7회전>의 카탈로그 서문에서 키시다는 "건축자들이 버린 돌이 모퉁이의 머릿돌이 되었나니"라는 마태복음 21장 42절을 인용했다.[93] 그는 자신의 독창적인 사실적 화법이 일본 화단의 유일한 희망이라고 단언했다. 이러한 의미에서 그는 소도샤와 자신을 앞으로의 일본미술의 사도(使徒)라고 칭했다.

기성 화단에 대해 비판하고 새로운 대안을 제시하고자 한 키시다의 태도는 모더니스트(modernist) 특유의 것이다.[94] 모더니스트적 태도는 경화(硬化)된 기득권 화단에서 자신의 목소리를 높이기 위한 20대의 젊은 예술가들이 펼친 전략이었다. 키시다를 포함하여 모두가 화가를 전업(專業)으로 하던 소도샤가 작품 제작 및 판매를 지속하기 위해서는 일본 화단에 편입되는 것이 중요했다. 이를 위해 소도샤는 화단의 경향에 편승하는 대신 화단의 바깥에서 안을 비판함으로써

---

[91] 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第1卷 第1號(1918), 『全集』 2, p. 457.
[92] 岸田劉生, 「第七回草土社展覧會に際して」, 『第七回草土社展覧會出品目録』 (1919), 『全集』 2, pp. 249-251.
[93] 위의 책, p. 249.
[94] 조주연, 앞의 논문, pp. 183-191.

동시대성(同時代性)을 획득하고자 했다. 그는 1910년 중반부터 사실적 화법을 고수하기 시작하며 서양 근대미술만을 모방하는 양화단을 적극적으로 비판했다. 키시다가 비판하는 대상은 기성(既成)세대와 신세대 화가들을 모두 포함했다.

그렇다면 1910년대 양화단은 어떤 상황이었는가? 타이쇼시대의 기성 양화가(洋畵家)들은 온건한 빛의 표현을 특징으로 하는 외광파(外光派) 화풍을, 신세대의 양화가들은 후기 인상주의, 상징주의, 야수파, 입체파 등의 화풍을 추구하였다.[95] 외광파는 아카데미즘 화풍과 19세기 후반에 프랑스 화단에서 유행한 인상주의 화풍을 절충한 것이었다(도 23). 이것은 1896년에 신설(新設)된 토쿄미술학교 서양화과(西洋畵科)에 초대 교수로 부임한 쿠로다 세이키(黒田清輝, 1866-1924)로부터 보급되었다.[96] 쿠로다의 화풍은 그의 제자였던 후지시마 타케지(藤島武二, 1867-1943), 와다 에이사쿠(和田英作, 1874-1959), 오카다 사부로스케(岡田三郎助, 1869-1939) 등의 작품에서도 이어졌다. 쿠로다와 그의 제자들은 토쿄미술학교의 교수직과 문부성미술전람회(文部省美術展覽會, 이하 문전으로 약칭) 서양화부의 심사위원을 맡았다.[97] 그 결과 이들의 화풍인 외광파는 양화단에서 제도적으로 공인되었다. 아울러 타이쇼시대에 3,40대에 이른 이들은 화단에서 높은 권위를 지닌 기성세대로 분류되었다.

---

[95] 서양미술에서 외광파(外光派)는 야외에서 풍경을 관찰한 후 바로 캔버스에 그리기 시작하는 기법(plein-air painting)을 의미한다. 이 기법은 18, 19 세기에 등장했지만 보다 직접적으로는 19 세기 후반에 등장한 인상주의 화가들과 더 친밀한 연관성을 지닌다. 반면 일본미술에서 외광파는 1900 년을 전후하여 쿠로다 세이키, 쿠메 케이치로(久米 桂一郎, 1866-1934) 등 프랑스에서 유학을 하고 온 화가들이 구사하던 화풍을 의미한다. 쿠로다와 쿠메는 라파엘 콜랑(Louis-Joseph-Raphaël Collin, 1850-1916)이 운영하던 아카데미 콜라로씨(Académie Colarossi)에서 아카데미즘 화풍을 배웠다. 이와 동시에 그들은 당시 프랑스 화단에서 유행하던 인상주의를 아카데미즘 화풍과 절충하였다. '외광파'는 당시 일본에서 전례가 없던 것으로 여겨졌던 이들의 새로운 화풍을 지칭하기 위해 붙여진 이름이었다. 김영나 외, 「종합토론」, 『서양미술사학회논문집』 23(2005), pp. 283-284.

[96] 카네코 카즈오, 「근대일본의 미술교육과 國民美術의 형성」, 『조형』 21(1998), pp. 54-56.

[97] 문전 심사위원의 변천과 입선작의 경향은 日展史編纂委員會 編, 『日展史』 (東京: 日展, 1980-1981)를 참조. 문전은 1919 년에 제국미술전람회(帝國美術展覽會), 1938 년에 신문부성미술전람회(新文部省美術展覽會), 제 2 차 세계대전 이후인 1946 년에는 일본미술전람회(日本美術展覽會)로 개칭되어 지금까지 이어지고 있다.

한편 1910년을 전후하여 유럽에서 유학을 마치고 귀국한 신세대 화가들은 동시대에 유럽에서 명성이 높았던 화가들의 화풍을 도입했다. 미나미 쿤조(南薫造, 1883-19은0)와 우메하라 류자부로(梅原龍三郎, 1888-1986), 아리시마 이쿠마(有島生馬, 1882-1974)와 같이 유럽으로 유학을 다녀온 청년 화가들은 1910년대에 기성세대와 구별되는 신세대 엘리트 화가로서 양화단에 영향력을 행사했다.[98] 이러한 청년 화가들은 외광파에서 벗어나 더 최신의 서양미술 경향을 반영한 미술작품들이 대중들에게 소개되어야 한다고 생각했다(도 24). 이들은 르누아르(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919), 마티스, 세잔, 고갱, 반 고흐 등 1910년 경에 일본에 아직 널리 알려지지 않은 화가들에 매료되었다. 20대의 청년 화가들을 중심으로 창설된 이과회미술전람회(二科會美術展覽會)는 신세대 엘리트 화가들이 보수적인 외광파 화풍에서 벗어나 동시대 서양미술의 경향에 부응하고 있음을 보여주고자 한 장이었다. 이러한 청년 엘리트 화가들은 1910년대 후반부터 문전의 심사위원으로 초빙되었다. 즉 이들의 화풍 또한 1910년대의 화단에서 상당한 영향력을 행사하고 있었다.

키시다는 기성세대와 신세대 양화가들이 모두 '사실(寫實)'을 피상적으로만 이해하고 있다고 비판했다. 키시다에게 '사실'이란 외부 세계의 참된 모습을 그려내는 것이었다. 그에 따르면 화가는 참된 모습 중에서도 시각에 포착되는 겉모습이 아니라 정신적인 차원의 무형미(無形美)를 포착해야 했다. 그러나 인상주의자들은 현란한 색채를 사용하여 겉모습만 실제와 닮아 보이게 그리는 것에 치중하고 있었다. 키시다의 말에 따르면 이것은 '사실'이 아니라 '여실(如實)'에 불과했다.[99] 이들의 작품은 관람자에게 순간적인 시각적 쾌락을 선사하는 반면 정신적 차원의 아름다움을 결여하고 있었다. 아울러 인상파는 대기와

---

[98] 森仁史, 「「美術」制度と擴張と表現主義の台頭—一九〇〇年代〜一〇年代」, 北澤憲昭, 佐藤道信, 森仁史 編, 『美術の日本近現代史—制度·言説·造型』(東京: 東京美術, 2014), p. 201.

[99] 岸田劉生, 「 腹が立つから言ふ」, 『白樺』 第9巻 第10號(1918), 『全集』 2, pp. 484-485.

빛의 시각적 효과를 연구한 근대의 여러 과학 이론들을 적극적으로 활용하고 있지만 키시다는 이 또한 스스로를 이론의 틀에 가두는 것이라고 비판했다.[100]

키시다가 비판했던 인상주의는 외광파를 의미했다. 따라서 키시다가 비판한 인상주의 화가들은 메이지시대부터 활동했던 기성 양화가들과 토쿄미술학교와 문전 등의 제도를 통해 외광파를 무비판적으로 학습했던 화가들을 지칭하는 것으로 생각된다. 키시다는 인상주의의 형식과 기법만을 피상적으로 모방한 일본의 양화단을 "인상주의의 말류(末流)"라고 비판했다.[101] 아울러 키시다는 인상주의를 이상적인 서양화의 기준으로 여겼던 당시의 일본 화단을 "인상파 만능주의"라고 비판하였다.[102]

후기인상주의 및 동시대 서양의 미술 사조를 수용한 "신경향(新傾向)" 양화가들 또한 동일한 맥락에서 비판의 대상이 되었다.[103] 신세대 양화가들의 작품에서 보이는 특이한 색, 일그러진 형태, 과장된 선의 사용은 외국의 것을 빌려온 '카리모노(カリモノ)'에 불과했다.[104] 카타카나로 쓰여진 '카리모노'라는 표현은 '빌리다(借り

---

[100] "アトモスフエヤ―や光陰の美は、確かに現代の發見ではあるが、それに捕われ過ぎたのが印象派の技巧的致命傷だ。" 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第2卷 第3號(1919), 『全集』 2, p. 515.

[101] 岸田劉生, 「 腹が立つから言ふ」, 『白樺』 第9卷 第10號(1918), 『全集』 2, p. 491.

[102] 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第2卷 第3號(1919), 『全集』 2, p. 515.

[103] 1910년대에 걸쳐 후기인상주의, 야수파, 입체파 등 서양의 동시대 미술 사조들을 폭넓게 활용했던 요로즈 테츠고로(萬鉄五郎, 1885-1927)의 작품들은 키시다가 비판했던 "신경향" 회화의 양상을 단적으로 보여준다. 굵은 윤곽선과 꿈틀거리는 듯한 붓 터치가 특징적인 <나체 미인(裸体美人)>(1912)은 반 고흐를, 원색의 사용이 돋보이는 <붉은 눈의 자화상(赤い目の自畫像)>(1912-13)과 <풍선을 든 여인(風船を持つ女)>(1913)는 야수파를, 기하학적으로 분해된 여성의 나체가 그려진 <등을 기대고 서 있는 인물(もたれて立つ人)>(1917)은 입체파를 연상시킨다. 요로즈는 키시다와 함께 1912년부터 약 2년 간 휴잔카이(フュウザン會)라는 미술 단체에서 후기인상주의풍의 작품 활동을 하였다. 이후 키시다는 소도샤를 중심으로 활동하며 요로즈를 비롯한 후기인상주의파 화가들과 멀어지게 되었다. 그러나 당시 대부분의 청년 화가들은 요로즈와 같이 서양의 근대미술 사조들을 적극적으로 수용하였다. 요로즈 테츠고로에 대해서는 Alicia Volk, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art* (Berkeley: University of California Press; Washington D.C.: Phillips Collection, 2010) 참조.

[104] "彼等の畵にある形以上(以上ではない)のもの(即ち殊更らしい色の强調や、いびつな形は強線や誇張等)は一つも眞にそれを感じてゐて內から出て來たものでなく皆、外國

る)'라는 뜻과 함께 거짓된 것, 가짜를 의미하는 '카리(仮)'의 뜻을 동시에 함축하고 있다. 이러한 작품들에도 마찬가지로 키시다가 말하는 '진정성(誠)', 즉 마음에서 우러나오는 예술적 표현이 결여되어 있었다. 따라서 키시다에게는 청년 화가들 또한 무형미가 결여된 작품을 제작하고 있다는 점에서 기성세대와 다르지 않았다.

아울러 키시다는 유학을 마치고 돌아와 일본에 새로운 서양미술 사조를 소개하며 일본 화단에서 기득권을 획득한 청년 화가들을 "속물"이라고 생각했다.[105] 무라야마 카이타(村山槐多, 1896-1919)와 같이 일본 내에서만 활동했던 청년 화가들 또한 유학파 화가들을 모방하는 '맹목적인 근대주의자'로 비판을 받았다(도 25).[106] 이를 통해 키시다는 서양의 동시대 미술 사조를 모방하는 것이 근대적인 양화가의 필수 조건으로 여겨졌던 화단에 대한 불만을 드러냈다.

이와 같이 키시다는 동시대 일본미술의 경향과 문제점을 명민하게 인식하고 있었다. 이를 바탕으로 키시다는 일본 화단의 해결책을 마련했다. 1918년 6월에 『시라카바』에 실린 「장래의 일본미술에 대하여(今後の日本の美術に就いて)」에서 키시다는 양화·일본화를 아우르는 일본 화단이 앞으로 나아가야 할 방향을 구체적으로 제시했다. 키시다는 근대가 새로운 시대임을 명확히 인식하고 있었다. 그에 따르면 근대는 전근대보다 더 복잡한 미의식을 지니고 있어서 미술 또한 여러 가지 색채와 양감을 표현해야만 했다. 그의 논리에 따르면 여러 색채를 표현할 수 있는 양화가 일본화보다 더 우월했다. 또한 키시다는

のカリモノにすぎないのである。" (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 「或る畵の裏にかいた詩と雜感」, 『藝術』 第2卷 第5號(1919), 『全集』 2, p. 537.

105 "或る山師の様な畵家が洋行の旅から歸つて来た。これから當分さぞ日本の畵界がもつと不快になる事だらう。… そこへ俗物中の俗物が又一人殖えたのだ。" (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 『 劉生畵集及藝術觀』(東京: 聚英閣, 1920), 『全集』 2, p. 471.

106 "近代主義にジャスチファイされて盲目なものにこびるものが近頃多い。" (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 「鵠沼日記」 1920.7.8, 『全集』 5, pp. 381-382.

무라야마 카이타는 인간의 본능적 욕구를 다룬 파격적인 주제와 서양의 표현주의를 연상시키는 독특한 화법으로 인해 키시다 류세이와 함께 '타이쇼 개성파(Taishō Individualists)'로 분류된다. 무라야마 카이타에 대해서는 Bert Winther-Tamaki, *Maximum Embodiment: Yōga, the "Western Painting" of Japan, 1910-1955* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012), pp. 37-43 참조.

동시대의 양화단은 유화의 기법을 올바르게 구사하고 있지 않다고 판단했다.[107] 키시다는 인상주의 및 후기인상주의 화법보다 자신의 사실적 화법을 우위에 두었다. 그는 에두아르 마네(Édouard Manet, 1832-1883)의 작품에서처럼 거친 붓을 사용하여 화면에 붓의 흔적을 남기는 소위 '근대적' 화법은 화면을 실물과 겉보기에 비슷하게 표현할 수는 있어도 자연의 진정한 아름다움을 표현할 수는 없다고 말했다.

키시다에 따르면 예술의 본분은 '위엄, 엄숙, 고귀, 사랑, 신비, 힘'과 같은 무형의 정신적 가치들을 생생하게 관람자에게 전달하는 것이었다.[108] 서양 고전미술의 대가들은 이와 같은 예술의 본분을 이상적으로 수행하였다는 점에서 마땅히 본받고 따라야 할 스승들이었다. 그는 소도샤가 고전미술의 형식만을 모방한 것이 아니라 심오한 정신적 가치들을 구현하는 '살아 있는 예술'의 정신을 좇은 것이라고 말했다.[109] '살아 있는 예술'은 키시다가 강조했던 '사실'의 추구에 따른 이상적인 결과물이었다. 반면 타이쇼시대 양화가들은 예술의 보편적이고 이상적인 아름다움의 존재를 외면하고 있었다. 즉 일본의 양화단에는 고전으로 삼을 만한 '사실'의 전통이 부재해 있던 것이다.[110]

키시다는 서양의 고전미술이 근대 일본 화단의 폐단(弊端)을 바로잡아 줄 것이라고 생각했다. 이와 같은 생각은 1916년에 열린 <소도샤 제3회 전람회(草土社第三回展覧會)>의 카탈로그에 실린 서문에서부터 확인된다.

"… 오늘날 현대인(現代人)들이 현대와는 가장 인연이 없다고 생각하는 것이 오히려 현대에 없어서는 안 될 것이다. … <u>현대의 사람들이 이미</u>

---

[107] 岸田劉生,「今後の日本の美術に就て(日本畵及洋畵の問題)」, 『白樺』 第9卷 第6號 (1918), 『全集』 2, pp. 198-199.

[108] 岸田劉生, 「展覽會のために」, 『 草土社第3回展覽會 出品目録』(1916), 『全集』 2, p. 560.

[109] 위의 책, p. 561.

[110] 아베 노부오는 키시다가 서양미술의 전통이 부재한 일본 화단에 대해 콤플렉스를 느꼈기 때문에 르네상스 미술로 '회귀'한 것이라 추측했다. 阿部信雄, 「岸田劉生—前衛, 正統そして回歸」, 町立久万美術館 編, 『岸田劉生—近親者への眼差し』(愛媛: 町立久万美術館, 1999), pp. 9-11.

과거의 것이라고 버린 후 돌아보지 않는 것이 오히려 없어서는 안 될 것이다. (과거는) 회고(回顧)되지 않는 시대이기에 더욱 오늘날에 필요한 것이다. 특히 일본의 오늘날은 틀(型)에 박힌 시대이다. 틀에는 생기가 없기 때문에 나쁜 쪽으로 부패해 간다. 오늘의 회화는 점점 병폐(病廢)가 깊어져 가고 있다."[111] (밑줄은 필자 강조)

최초의 <레이코조> 연작인 <레이코 5세상>이 완성되었던 1918년 10월에도 여전히 그는 그리스나 르네상스 예술과 같이 인간의 정신을 고양시키는 예술이 근대 일본에 필요하다고 생각했다.

"새로운 오늘날의 시대에는 르네상스나 그리스 예술이 추구했던 것과 같이 인간의 마음을 고양시키는 내용이 불필요한 것인가, 미술은 인간의 마음에 고상한 마음가짐을 불러일으키지 않게 되어버린 것인가. 만약 그렇다면 새로운 시대는 그릇된 것일 터이다. 그러나 … 나는 그렇게 생각하지 않는다."[112]

필자는 이러한 글들이 <레이코조> 연작의 목적을 직접적으로 설명하고 있다고 생각한다. 키시다의 글은 그가 작품을 제작하면서 떠오르는 생각을 적은 것이었다.[113] 즉, 1918-1920년 동안 키시다가 주력하여 제작했던 작품군이 <레이코조> 연작이라는 점을 고려한다면 그의 글에 나타나는 새로운 고전에 대한 열망이 <레이코조> 연작에도

---

[111] "…現代には、今世間の人が現代に尤も縁の遠い者であると思っている處のものが反って現代になくてならぬものであるといふ事である。…現代の人々が最早過去のものであるとして捨てゝ顧みないものが反ってなくてならぬものである。顧みられない時代である丈に猶今の時代にはそれが必要なのである。特に日本は今型の時代である。型にはな生氣がないから悪い方へのみ腐って行く。今の繪畫はだんだん病根を深くして行って居るのだ。" (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 「展覽會のために」, 『草土社第三回展覽會出品目録』(1916), 『全集』 2, p. 560.

[112] "新しき今の時代には、も早、ルネツサンスやギリシヤの藝術が求めた様な、人の心を高い處へ向かつて動かす様な内容は不必要なものだらうか、美術は人の心に高尚な心地を呼びおこさなくともよくなったのであらうか、もしさうなら新しき時代は禍なる哉だ。しかし、… 自分はさうだとは思はない。" 岸田劉生, 「 腹が立つから言ふ」, 『白樺』 第9卷 第10號(1918), 『全集』 2, p. 486.

[113] 岸田劉生, 「美術雜談（一）」, 『白樺』 第9卷 第3號(1918), 『全集』 2, p. 606.

반영되어 있다고 판단된다.

<레이코조> 연작은 키시다가 양화단에 새로운 고전으로 제시했던 작품이었다. <소도샤 제7회전>이 열리고 있던 1919년 12월 10일에 키시다는 무샤노코지에게 "어떻게 해서든 일본에 새로운 미의 기초(基礎)를 세우고 싶다"고 말했다.[114] 이는 "건축자들이 버린 돌이 모퉁이의 머릿돌이 되었나니"라는 <소도샤 제7회전>의 카탈로그 서문과도 호응한다.[115] <레이코좌상>(1919)은 <소도샤 제7회전>에 출품된 키시다의 작품 중 가장 중요한 작품이었다.

또한 키시다는 『시라카바』의 1921년 신년호(新年號)에서도 자신의 작업이야말로 일본미술에 "새로운 르네상스(新しきルネサンス)"를 가져다줄 것이라고 말했다.[116] 1921년에도 <레이코조> 연작은 키시다의 '새로운 르네상스'를 대표하는 작품이었다고 생각된다. 이로부터 3개월 전인 1920년 10월에 발행된 『시라카바』의 키시다 류세이 특집호에는 총 12점의 삽화가 실렸는데, 그중 4점이 <레이코조> 연작이었다.[117] 이 중에서도 수채로 그려진 <레이코나상(麗子裸像)>(1920.8.31)은 유일하게 컬러로 인쇄되었다(도 26).

키시다의 사실적 화법은 근대 일본 화단이 내포한 문제점을 해소하여 장래의 일본미술이 올바르게 발전할 수 있도록 하는 발판을 마련하기 위한 것이었다. 당대 화단을 비판하며 자신만의 개성이 담긴 사실적 화법으로 새로운 해결책을 제시하고자 했던 키시다의 전략은 동일한 문제의식을 공유하고 있던 젊은 화가들에게 큰 호응을 얻었다.

키시다의 화풍은 그가 이끌었던 미술 단체의 명칭을 본떠

---

[114] 山田論 編, 「岸田劉生活動記録」, 名古屋市美術館, 東京ステーションギャラリー, 山口縣立美術館, 中日新聞社 編, 『没後90年記念—岸田劉生展』(愛知: 中日新聞社, 2019), p. 239.

[115] 岸田劉生, 「第七回草土社展覧會に際して」, 『第七回草土社展覧會出品目録』(1919), 『全集』 2, p. 249.

[116] 岸田劉生, 「製作余談」, 『白樺』 第12卷 第1號(1920), 『全集』 3, pp. 6-7.

[117] 『시라카바』의 각 호에 게재된 삽화 목록은 京都府京都文化博物館, 宇都宮美術館, 廣島美術館 編, 『『白樺』誕生100年: 白樺派の愛した美術』(大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2009), pp. 195-212 참조.

‘소도샤풍(草土社風)’이라는 이름이 붙여질 정도로 화단에서 뚜렷한 존재감을 드러냈다. 1910년대 후반에는 소도샤풍의 작품들로 다수의 청년 화가들 문전에 입선(入選)했다. 1917년에 『츄오비주츠(中央美術)』 제3권 제10호에서 야마와키 신토쿠(山脇信徳, 1886-1952)는 이과회 출품작들이 크게 후기 인상주의 화풍, 입체파 및 미래파 화풍, 소도샤 화풍으로 나뉜다고 평했다.[118] 이처럼 1910년대 전반에 후기 인상주의 화풍을 일본 화단에 소개하며 큰 반향을 불러일으켰던 야마와키에게 키시다의 화법은 또 다른 신선한 유행으로 인식되었다. 한편 나고야(名古屋)에서는 키시다를 선망한 청년 화가들이 모여 아이미샤(愛美社)라는 미술 단체를 설립했다.[119]

일본미술의 새로운 대안으로서 화단에서 주목을 받기 시작했던 키시다의 이미지는 타이쇼시대 청년들의 지도자를 자처했던 『시라카바』를 표상하기에도 적절했다. 기성의 가치관에 반항하며 자신만의 개성을 담아낸 새로운 예술을 추구했던 키시다의 예술관은 시라카바하가 보급했던 예술관에 부합했다. 아울러 키시다와 시라카바하 모두 타이쇼시대를 메이지시대와는 다른 새로운 시대로 이끌어나가야 한다는 청년 지식인으로서의 사명감을 공유했다. 시라카바하는 엘리트 청년 지식인으로서 전람회·강연회 개최, 농촌 공동체 운동, 미술관 설립 운동 등 사회적으로 활발한 활동을 이어나갔다.[120] 그러나 기성 문학계는 이들의 행보를 명문가 자제(子弟)들의 일탈로 여겼다.[121] 이는 기성

---

[118] 浅野徹, 앞의 논문(1986), p. 75.

[119] 나고야(名古屋)에서는 키시다를 선망한 청년 화가들이 모여 아이미샤(愛美社)라는 미술 단체를 설립했다. 山田諭, 「岸田劉生と愛美社の畵家たち」, 大阪市立美術館 編, 『岸田劉生展: 誕生 120 周年記念』(大阪: 大阪市立美術館; 讀賣新聞社; 讀賣テレビ, 2011), pp. 240-246.

[120] 시라카바의 사회 운동에 대해서는 Schoneveld, 앞의 책, pp. 161-200 참조. 그중 미술관 설립 운동에 대한 세부적인 내용은 가지야 타카시, 「시라카바미술관에서 조선민족미술관으로」, 『야나기 무네요시와 한국』(소명출판, 2012), pp. 56-90 참조.

[121] 실제로 1910년대 전반에 『시라카바』에 참여했던 청년 문학가들 중의 일부는 작품 활동을 중지하고 자신의 부모를 따라 공직(公職)에 진출했다. 한편 『시라카바』를 명문가 자제들의 일탈 행위로 보는 시각은 20세기에 걸쳐 지속되었다. 대표적으로 혼다 슈고(本田秋五)는 시라카바하의 활동을 지나치게 유미주의적, 비정치적으로 해석했다. 그는 시라카바하를 『시라카바』의 귀공자(貴公子)라고 표현했다. 本田秋五, 『「白樺」と文学』 (東京: 新潮文庫, 1960) 참조.

화단이 소도샤의 사실적 화법을 잠시 동안의 일탈로 여긴 것과 동일한 평가였다.

이처럼 타이쇼시대의 문예계(文藝界)에서 시라카바하와 키시다 류세이는 공생관계(共生關係)에 놓여 있었다. 아울러 야마나시 토시오(山梨俊夫)는 시라카바하가 1912, 3년에 주장했던 이상적인 예술관은 시라카바하의 예술가, 문학가들보다도 키시다 류세이와 소도샤 화가들에 의해 1910년대 후반까지 계승되었다고 평가했다.[122] 시라카바하의 문학 작품들은 자신과 연인, 부모와의 갈등을 소재로 한 사소설(私小説)로서 기성 사회에 대한 반항보다는 기득권층 청년들이 겪었던 내적 고뇌를 담고 있다. 또한 후기 인상주의를 소개한 아리시마 이쿠마 또한 인상주의 화풍을 지속했다. 마네에 대해 시라카바에 글을 기고한 사이토 요리(斎藤与里, 1885-1959)도 마찬가지였다.

1919년에 『시라카바』 창간 10주년을 기념하여 키시다의 회고전이 기획된 것은 시라카바하와 키시다 사이의 관계를 명징하게 보여준다. 이 전시는 『시라카바』를 대표하는 화가로서 키시다의 위치를 공고히 했다. 한편 1918년 7월호부터 『시라카바』의 표지 장정(裝幀)을 키시다가 도맡았다. 그중 1918년 7월호를 제외한 키시다의 『시라카바』 표지 도안에 모두 오캇파 머리의 레이코가 그려져 있다(도 27). 이를 통해서도 <레이코조> 연작이 당시 키시다의 예술관을 대표하는 작품이었음을 알 수 있다.

한편 일본미술의 고전을 만들겠다는 키시다의 구체적인 목표는 와츠지 테츠로(和辻哲郎, 1889-1960)로부터 영향을 받은 것으로 생각된다. 키시다는 1917년에 카나가와현(神奈川縣) 쿠게누마로 이사하여 그곳에 먼저 살고 있던 와츠지 테츠로를 알게 되었다. 와츠지는 토쿄제국대학(東京帝國大學) 철학과 출신으로서 시라카바하와 같은 20대의 엘리트 청년 지식인이었다.[123] 그는 1910년대에 걸쳐 서양

---

[122] 山梨俊夫, 「『白樺』の熱と波」, 京都府京都文化博物館, 宇都宮美術館, 広島美術館 編, 『『白樺』誕生100年: 白樺派の愛した美術』(大阪: 読売新聞大阪本社, 2009). pp. 14-16.

[123] 우메자와 아유미는 와츠지와 시라카바하를 '시라카바 세대'로 통칭하여

철학을 일본에 활발히 소개하여 대중화했다.

키시다와 와츠지가 동시에 쿠게누마에 살았던 시기는 1917년 2월부터 1918년 6월까지 약 1년 6개월에 달한다. 이 기간에 키시다는 와츠지의 집에 빈번하게 왕래하며 와츠지, 타니자키 준이치로(谷崎潤一郎, 1886-1956), 아베 요시시게(安倍能成, 1883-1966) 등의 지식인들과 교유하였다.[124] 채 2년도 되지 않는 짧은 시기이지만 1918년은 키시다와 와츠지 모두 일본 문화의 고전에 대해 고민하고 있었던 시기로서 주목을 필요로 한다.

1918년에 발간된 와츠지의 『우상재흥(偶像再興)』에는 르네상스에 대한 저자의 관심이 확인된다. 와츠지가 스스로 이 책을 통해 사고방식의 전환을 맞이하였다고 말했을 정도로 『우상재흥』은 1918년 이후에 전개된 와츠지의 사상적 발전을 이해하는 데에 중요한 문헌 자료이다. 와츠지는 해당 책에서 표면적으로 서양 기독교와 동양 불교를 비교하고 있다. 그런데 라플뢰르(Willam R. Lafleur)는 고전기 그리스, 중세, 르네상스로 구분되는 시대에서 와츠지가 '우상이 다시 부흥한' 서양의 르네상스 시대를 일본의 타이쇼시대에 비유하고자 했음을 지적했다. 아울러 라플뢰르는 동양 불교에 대한 와츠지의 관심이 폐불훼석(廃仏毀釈)으로 상징되는 메이지시대의 불교 탄압 정책을 비판하는 것이라고 해석했다.[125]

타이쇼시대의 청년 지식층(知識層)을 조망하였다. 시라카바하와 와츠지는 직접적인 학문적 교류를 하지는 않았지만 타이쇼시대를 메이지시대와 분리하여 사고하는 방식에서 공통적이다. 아울러 이들은 모두 1919년을 전후하여 서양에서 동양으로 주된 관심 분야에 변화를 보였다. 梅澤亜由美, 「「白樺」世代の東洋趣味—柳宗悅・志賀直哉・和辻哲郎」, 『東アジア文化研究』 50(2011), pp. 57-80.

[124] 타니자키 준이치로는 1907년 제일고등학교(第一高等學校) 재학 시절 교우회지(校友會誌)에 발표된 와츠지의 글을 본 후 그의 존재를 알게 되었다. 그 후 타니자키는 와츠지의 하숙집에 가서 종종 담소를 나눌 정도로 친밀한 관계가 되었다. 여기에는 키무라 쇼하치도 함께했다. 키시다 류세이 또한 1910년 경 키무라 쇼하치를 알게 되었기 때문에 1910년대 초반부터 이미 와츠지를 알고 있었을 것이라 추정된다. 下程勇吉, 「和辻哲郎先生と岸田劉生」, 『岸田劉生全集月報』 2(1979), p. 1.

아베 요시시게는 제일고등학교, 토쿄제국대학 철학과 출신으로 타이쇼시대의 전형적인 청년 엘리트 지식인이었다. 그는 1922년 9월 키시다 류세이의 <키시다류세이 일본화 전람회(岸田劉生日本畵展覧會)>에도 방문하는 등 키시다와 종종 교류했다.

[125] William R. Lafleur, "A Turning in Taishō: Asia and Europe in the Early Writings of Watsuji Tetsurō," in *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the*

와츠지는 서양의 종교 미술과 동양의 불교 미술과의 유사성을 포착하여 고전기 그리스(Classical Greece, ca. 500-300 B.C.)의 신상들을 6-8세기 일본의 불상(佛像)에 대응시켰다. 한편 와츠지는 중세(中世) 서양은 기독교적 세계관 하에 고전기 그리스의 찬란한 예술 작품들을 망각하고 예수와 그의 어머니인 마리아만을 우상화한 암흑시대(暗黑時代)라고 파악했다. 반면 서양의 르네상스는 중세시대 동안 암흑 속에 갇혀 있던 고전기 그리스의 신상들이 숭배의 대상이 아니라 예술 작품으로서 재발견된 시대였다.

『우상재흥』이라는 제목은 타이쇼시대의 청년 지식인들이 동양의 고전미술을 재발견하여 이것의 문화적 가치를 일본 사회에 재인식시키고자 한 것을 상징적으로 표현한 제목이었다. 와츠지의 논리에 따르면 불교를 전근대적인 미신으로 치부하며 여러 뛰어난 불상들을 훼손하고 의도적으로 무시했던 메이지시대는 고전미술의 암흑기에 해당했다. 아울러 타이쇼시대는 일본의 고전을 재발견하여 예술 작품으로 감상할 수 있는 능력을 지닌 일본의 르네상스에 해당했다.

와츠지와 키시다는 모두 타이쇼시대를 일본의 르네상스로 만들고자 하는 목표를 1918년이라는 동일한 시기에 공유하고 있었다. 이러한 목표의 유사성은 키시다가 와츠지로부터 받은 일방적인 영향의 결과는 아니었다고 생각된다. 와츠지 또한 키시다의 화론과 작품을 상당히 정확히 이해하고 이에 공감했다. 다음의 글은 와츠지가 <레이코조> 연작을 통해 새로운 고전을 만들고자 했던 키시다의 목표를 잘 알고 있었음을 보여준다.

"나는 현대 화가 중 키시다 류세이 군만큼 명확하게 "성장"을 보여주는 사람을 알지 못한다. 과장이 아니라 키시다 군은 한 작품마다 미(美)를 심화시켜 나간다. 특히 최근 4, 5년 동안에는 우리를 괄목하게 할 만한 돌파를 매년 보여주고 있다. 아울러 이 성장, 돌파가 매년 보여주는

Interwar Years, ed. J. Thomas Rimer (New Jersey: Princeton University Press, 1990), pp. 245-246.

바는 오직 위대한 고전적 작품에만 보이는 무한의 심오함, 끝을 모르는 신비감, 숭고한 기품, 청명한 자유, 장중한 엄숙함이다. 나는 … 작년 미술원(일본미술원(日本美術院)을 지칭; 필자 주)에서 처음으로 르누아르의 원화를 봤을 때도 키시다 군의 불가사의하게 아름다운 <뜨개 숄을 걸친 레이코상>을 봤을 때 정도로 감동하지 않았다."[126] (밑줄은 필자 강조)

<뜨개 숄을 걸친 레이코상>(1921)은 털실의 짜임과 질감이 사실적으로 묘사된 작품이다. 따라서 이 작품에도 <레이코좌상>(1919)과 같이 사실적 화법을 통해 일본의 새로운 고전미술을 만들고자 한 키시다의 목표가 반영되어 있다고 생각된다. 와츠지는 작품에 반영된 키시다의 의도를 정확히 파악하였다. 와츠지는 <뜨개 숄을 걸친 레이코상>에서 느낀 '심오함, 신비, 숭고, 장중'이 키시다가 사실적 화법을 통해 의도했던 '실재의 신비'이며 이것이 서양의 고전미술을 의식한 것이었음을 알고 있었다.

한편 와츠지는 키시다의 작품을 직접 소장하기도 하였다. 1918년 12월에 개최된 <소도샤 제6회 미술전>에서 키시다의 <초봄의 보리밭과 길(早春の麥畑と道)>은 와츠지의 소장품으로 출품되었다. 1922년에 열린 <키시다 류세이 일본화 전람회(岸田劉生日本畵展覧會)>를 방문한 와츠지는 키시다의 작품 세 점에 대한 매입을 약속하였다.[127] 아울러 와츠지가 쿠게누마를 떠난 1918년 6월 이후에도 이들의 교류는 계속되었다. 1919년부터 작성된 키시다의 일기에는 와츠지와 직접 만나거나, 편지를 나누거나, 그의 신간 서적을 받아 읽는 등 두 사람 사이에 이루어진 교류의 흔적이 확인된다.

이처럼 키시다는 1910년대 후반에 시라카바하 및 와츠지의 핵심 사상을 동시에 공유하고 있었다. 따라서 필자는 키시다 류세이의 <레이코조> 연작에 대한 연구가 와츠지 테츠로와 시라카바하를

---

[126] 下程勇吉, 앞의 논문, pp. 2-3.
[127] 岸田劉生,「日記(三)」 1922.9.30, 『全集』 7, p. 341.

아우르는 타이쇼시대의 지성사를 파악하기 위한 교두보 역할을 할 수 있다고 생각한다.

III. <레이코조> 연작의 고전적 미감(美感)

1. <레이코조> 연작의 고졸미(古拙美)

메이지시대에 이어서 타이쇼시대의 일본 화단에서는 여성을 제재(題材)로 한 인물화들이 대중적으로 높은 인기를 누렸다. 많은 화가들이 이와 같은 대중적 수요에 부응하여 여성 인물화를 제작했다. 1915년에 열린 문전에서는 '미인화실(美人畵室)'이 따로 설치되기도 했다.[128] 여성 인물화의 인기에 부응하여 양화가들은 전통적인 여성상에 속하는 아름답고 보호받아야 할 존재로서의 여성을 그렸다. 기성 양화가들 중 후지시마 타케지, 오카다 사부로스케는 특히 일본 여성을 아름답게 그리는 것으로 명성을 얻었다(도 28, 도 29). 이들은 주로 밝은 색채를 사용하여 당시 유행하던 키모노 및 시나후쿠(支那服) 차림의 여성을 그려 동시대의 이상적인 여성상을 제시했다.[129] 신세대 양화가들 또한 여전히 전통적으로 여성성(性)을 상징하는 소재들을 사용했다. 무라야마 카이타의 인물화인 <장미와 소녀(バラと少女)>(1917)에서 소녀는 이상화되지 않았지만, 배경의 장미는 여전히 소녀의 연약함과 아름다움을 상징하고 있다(도 30). 나카무라 츠네(中村彝, 1887-1924)의 작품인 <소녀나상(小女裸像)>(1914)과 <소녀(小女)>(1914)는 소녀가 사적인 실내 공간에서 포즈를 취하고

---

[128] 岩井茂樹, 「「視線」の日本文化史(1):「美人畵」の場合」, 『日本語·日本文化』 43(2016), pp. 6-7.

[129] '시나후쿠(支那服)'라고 불렸던 여성용 중국 복식은 1910 년대 후반부터 1920 년대에 걸쳐 일본 화단에서 유행했던 소재였다. 주로 일본 여성이 시나후쿠를 입고 있는 인물화가 즐겨 그려졌다. 일본 양화가가 그린 중국 복식의 여성상(像)에 관해서는 Ikeda Shinobu, "The Allure of a "Woman in Chinese Dress": Representation of the Other in Imperial Japan," in *Performing "Nation": Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*, ed. Doris Croissant, Catherine Vance Yeh, and Joshua S. Mostow (Leiden: Brill, 2008), pp. 347-382; Kojima Kaoru, "Japanese Images of Asian Women in "Traditional" Clothes in the Age of Empire," in *Visualizing Beauty: Gender and Ideology in Modern East Asia*, ed. Aida Yuen Wong (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), pp. 101-111 참조.

있는 모습을 그리고 있다(도 31).

그런데 <레이코조> 연작은 동시대에 여성을 주인공으로 한 인물화와 구별된다. 레이코의 인위적인 얼굴에는 어린 소녀를 주제로 한 다른 작품들과 달리 소녀의 연약하고 사랑스러운 모습이 강조되어 있지 않다. 한편 단일한 색조로 어둡게 칠해져 특정한 공간을 연상시키지 않는 배경 또한 일반적인 여성 인물화와 대조되는 점이다.

키시다는 <레이코조> 연작을 일본미술의 새로운 고전(古典)으로서 만들고자 했다. 그렇다면 그는 <레이코조> 연작에서 어떠한 고전적 미감을 구현하고자 했는가? 이 물음에 답변하기 위해 필자는 <레이코조> 연작의 가장 중요한 시각적 특징으로 레이코의 얼굴에 주목하고자 한다. 인물화라는 장르의 특성으로 인해 <레이코조> 연작을 보는 관람자의 시선은 가장 먼저 레이코의 얼굴을 향하게 된다. 아울러 <레이코 5세상>(1918), <레이코좌상>(1919)과 같이 레이코의 이름이 포함된 작품의 제목은 관람자를 작품 속 인물의 얼굴에 주목하게 만든다. 그런데 <레이코조> 연작은 일반적인 소녀의 이미지에서 모두 어긋나 있다. 레이코의 경직된 표정과 자세는 자연스러움은 물론 어린 소녀가 지닌 연약함과 사랑스러움을 결여하고 있다. 키시다가 본인의 딸을 그린 작품임에도 불구하고 레이코의 무표정한 얼굴 또는 어색한 미소에는 딸에 대한 아버지의 사랑스러운 시선을 찾아볼 수 없다.

또한 <레이코조> 연작의 어색한 표정과 인위적인 명암 표현은 키시다의 사실적 화법과 일견 모순인 것처럼 보인다. 키시다는 사실적 화법을 통해 캔버스 속 인물이 실제로 존재하는 듯한 생생함과 신비로움을 구현하고자 했다. 그러나 <레이코조> 연작에서 레이코의 얼굴에는 어린아이의 부드러운 살결 표현이나 따스한 혈색, 자연스러운 표정이 사실적으로 표현되어 있지 않다. 레이코의 얼굴은 과장된 명암으로 인해 비현실적인 분위기를 띠고 있다. <레이코좌상>(1919)에서 레이코의 이마와 콧대, 볼의 일부분에 가해진 빛의 표현에는 불투명한 흰색이, 콧대의 양 측면과 얼굴 가장자리에 드리워진 그림자의 표현에는 짙은 검은색이 사용되었다(도 32). 이는 질감이 두드러지게 표현된

레이코의 옷차림 및 사과와 대조된다.

<레이코조> 연작에서 레이코의 얼굴은 작품의 전체적인 분위기를 결정짓는 중요한 부분이었다. 키시다는 <레이코조> 연작에서 얼굴 표현에 가장 많이 신경을 썼다. 그는 <레이코조> 연작이 완성된 후에도 레이코의 얼굴 부분을 고치기를 거듭했다.[130] 따라서 키시다는 얼굴 표현에서 특정한 분위기를 구현해내고자 했다고 판단된다. <레이코조> 연작의 독특한 얼굴 표현을 이해하기 위하여 필자는 연작이 제작되기 시작했던 1918년 이후에 키시다가 쓴 글과 함께 그가 고전으로 생각했던 예술 작품들에 주목하고자 한다.

본 논문의 II장에서 필자가 주장하였듯이 키시다는 세잔의 영향을 받아 서양의 고전미술에 관심을 가지게 되었다. 서양미술에서의 고전은 그리스 및 르네상스 미술을 지칭한다. 그런데 키시다가 서양의 고전미술에서 처음 느꼈던 미감은 음침함, 추악함이었다.

"고전(클래식) 미술의 느낌은 자연파(自然派) 또는 후기인상파 미술에 익숙한 눈에는 부자연스럽고, 현실적이지 않으며 어딘가 만들어진 것 같은 느낌, 비인간적 느낌이 들어 기분이 나쁘다. 가까이 다가가기 힘든 느낌이다. 근대에 살고 있는 인간과는 다른 분위기가 느껴진다. 나도 그림을 시작했을 때는 그런 기분이 들었다. <모나리자> 등은 (보았을 때; 필자 주) 기분이 나빠 '어디가 아름다운가'라고 생각했다. 모두 음침한 기운(陰氣)을 풍겨 추악한 느낌까지 들었다."[131] (밑줄은 필자 강조)

키시다는 다 빈치의 <모나리자 *Mona Lisa*>(1503) 속 인물이

---

[130] 岸田劉生,「日記」 1919.8.8, 『全集』 5, p. 194; 岸田劉生,「鵠沼日記」 1920.2.18, 『全集』 5, p. 244.

[131] "クラシツクの畵の感じは、自然派的或は印象派的な美術に慣れたものの目には、不自然で、現實的でなく、なんとなく、作りものの感じがし、非人間的な感じがして氣味惡い。近より難い感じがする。何か近代に生きる人間とは違った空氣がある氣がする。僕も畵を始めた当時はそんな氣持ちがした。モナリザなどは氣味悪くて何處に美があるのかと思った。皆陰氣でむしろ醜惡な感じがした。" 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第1卷 第1號(1918), 『全集』 2, pp. 453-454.

인위적이고 비인간적이라고 느꼈다(도 33). 키시다에게 초상화 속 주인공은 마치 인간이 아닌 것이 인간의 탈을 쓴 모습처럼 느껴졌다. 이러한 인상은 인상주의, 후기 인상주의 회화로 서양미술을 접했던 1913년경의 키시다에게 전근대의 서양미술이 얼마나 이질적으로 보였는지를 생생히 보여준다.

1910년대 전반의 키시다에게 서양미술이란 19세기 이후의 것을 뜻했다. 키시다는 1908년에 화가가 되기로 한 후 아오이바시양화연구소(葵橋洋畵硏究所)에서 외광파 화풍으로 처음 유화를 배웠다. 이로부터 3년 후인 1911년에 키시다는 『시라카바』를 통해 처음으로 후기 인상주의 회화를 접했다. 레오나르도의 그림을 "이단(異端)적"이라고 한 키시다의 평가는 당시 그의 작품 세계에서 서양 근대미술이 '정통(正統)'이었음을 시사한다.[132]

<모나리자>에 대한 키시다의 부정적인 첫인상은 타이쇼시대의 일본인들에게 익숙했던 서양 회화가 오늘날 일본인들이 익숙하게 느끼는 것과는 상당히 달랐음을 시사한다. 메이지시대와 타이쇼시대를 거쳐 일본은 서양을 모범으로 삼으며 근대화를 추구했다. 이때의 서양은 근대화된 제국들을 의미하였다.[133] 따라서 근대 일본이 서양미술을 수용할 때에도 서양의 근대미술이 중심이 되었다.[134] 그 결과 서양 문화를 체화(體化)하며 성장기를 보낸 타이쇼시대의 청년들은 근대 서양의 예술문화에는 익숙해져 있었음에도 르네상스 시대와 같은 전근대미술에서 이질감을 느꼈다. 서양의 박물관에서 직접 서양미술의 역사적 흐름을 실견(實見)할 특권(特權)을 가졌던 청년들은 소수에 불과했다. 키시다는 일본 밖으로 나갈 기회를 얻지 못했던 대다수의 평범한 청년들에 속해 있었다.

---

[132] 위의 책, p. 448.

[133] 근대 일본의 미술 제도가 근대 서양의 미술 제도를 원형으로 만들어졌던 과정에 대해서는 佐藤道信, 『明治國家と近代美術: 美の政治學』(東京: 吉川弘文館, 1999) 참조.

[134] 1896 년에 토쿄미술학교에서 서양화과가 신설된 이후 토쿄미술학교의 미술사 수업에서는 근대와 시기적으로 가까운 17, 18 세기의 서양미술이 주로 다루어졌다. 카네코 카즈오, 앞의 논문, pp. 54-56.

1915년을 전후하여 키시다는 서양의 고전미술을 정전(正典)으로서 주목하기 시작했다. 그가 고전미술에 익숙해짐에 따라 고전미술의 '비인간적'인 분위기는 숭고하고 초현실적인 미감으로 긍정되었다. 키시다는 진정한 예술을 위해서는 이 비인간적인 느낌이 구현되어야 한다고 생각했다.[135] 그에 따르면 고전의 대가들은 현실을 소재로 삼되 이것들을 '미화(美化)'하여 작품에 장중, 신비, 숭고와 같은 무형의 미감을 불어넣었다. 작품의 '미화'는 외부 세계의 것을 모티프로 삼아 화면에 담아내는 과정에서 화가가 무형미를 구현하기 위해 의도적으로 소재를 변형하고 재구성하는 것을 뜻했다. 실제 인물을 의도적으로 비인간적인 느낌이 들게 변형하는 것 또한 '미화'에 해당했다. 이에 따라 캔버스 화면에서 인물은 '현실 이상의 것이 현실 안에서 표현'된 결과로 구현되었다.

키시다는 자연스럽지 않은 인물의 표정에서 비인간성을 느꼈다고 생각된다. <모나리자>에서 인물의 입꼬리는 올라가 있지만 눈은 웃고 있지 않다. 이러한 기이한 얼굴 표현은 인물을 마치 불멸(不滅)의 초월적인 존재처럼 보이게 만들었다.[136] 키시다는 뒤러가 어떤 여성을 그린 작품에서도 인물의 표정에서 신비로운 아름다움을 느꼈다.[137] 뒤러가 그린 여성들 또한 <모나리자>와 같이 인위적인 웃음을 짓고 있다.. 대표적으로 대영박물관(The British Museum, London) 소장의 <웃고 있는 농촌 여성 *Laughing Peasant Woman*>(1505)이 주목된다(도 34). <웃고 있는 농촌 여성> 속 인물은 치아를 드러내고 입꼬리를 살짝

---

135 "그러나 진정으로 예술적 미를 깨닫게 되면 기분 나쁘다고 생각한 느낌이 오히려 예술적이라고밖에 할 수 없는 느낌이라는 것을 알게 된다. 이 비인간적인 느낌은 현실 이상의 것이 현실 안에 표현된 느낌이라는 것을 알게 된다." 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第1卷 第1號(1918), 『全集』 2, p. 454.

136 조르조 바사리(Giorgio Vasari, 1511-1574) 또한 다 빈치의 <모나리자> 속 인물은 실제 인물이 지을 수 없는 미소를 짓고 있다는 점에서 신성한 존재로 느껴진다고 평가했다. George Boas, "The Mona Lisa in the History of Taste," *Journal of the History of Ideas* 1 (1940), pp. 209-210.

137 "어느 여자가 묘한 웃음을 짓고 있는 뒤러의 아름다운 소묘는 이 느낌이 강하게 난다. 이 느낌은 반드시 사람을 도덕적 고결이나 성정(聖淨)의 마음으로 이끌지는 않는다. 그러나 장중, 위엄, 신비, 힘, 영원의 느낌을 반드시 준다." (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第1卷 第1號(1918), 『全集』 2, p. 451.

올리며 웃고 있다. 그러나 게슴츠레 뜬 눈으로 인해 여성의 웃는 얼굴은 전혀 기뻐 보이지 않는다. 이와 같이 키시다는 <모나리자>와 같은 명화(名畵)에서부터 뒤러의 잘 알려지지 않은 소묘까지를 아우르는 서양의 고전미술에서 비현실적인 미감을 느꼈다.

1918년 11월에 키시다는 본인이 교인(敎人)은 아니지만, 종교적이고 초현실적인 감정을 불러일으키는 종교화를 제작하고 싶다고 말했다.[138] 키시다가 그리고자 했던 종교화는 캔버스 속 인물이 예수나 성모 마리아와 같은 신성한 존재처럼 보이는 그림이었다고 생각된다. 상기의 인용문들은 모두 1918년 하반기에 쓰여진 글들이었다. 따라서 1918년 10월에 최초로 제작된 이후 키시다의 작품 세계에서 핵심이 되었던 <레이코조> 연작에는 키시다가 서양의 고전미술에서 느꼈던 비현실적인 미감이 반영되어 있다고 판단된다.

키시다는 1918년 10월에 완성된 <레이코 5세상>을 기점으로 진정한 형이상학적인 미를 표현할 수 있게 되었다고 말했다. 아울러 그는 이러한 미감을 다 빈치로부터 배웠다고 하였다.

"<레이코 초상>(<레이코 5세상>)을 그린 후부터 나는 또한 한 단계 진전했음을 느꼈다. 지금까지의 것은 이 작품 이후와 비교하면 유물적(唯物的)인 미가 주를 이루며, 이 작품 이후의 것은 유심적(唯心的)인 영역이 많아졌다. 즉 형태에 속한 미 이상의 것, 이것이 지닌 정신적 미, 전체에서 나오는 무형의 미, 얼굴이나 눈에 있는 마음의 아름다움, 한마디로 말하면 심오함, <u>이것을 나는 이 아이의 작은 초상을 그리면서 알게 되었다.</u> 이에는 <u>레오나르도</u>에게 배운 점이 많다."[139] (밑줄은 필자 강조)

---

[138] 위의 책, p. 228.

[139] "麗子の肖像をかいてから、僕は又一段或る進み方をしたことを自覺する。今迄のものはこれ以降に比べろと唯物的な美が主で、これより以降のものはより唯心的な域が多くなってゐる。即ち形に即ち形以上のものその物の持つ精神の美、全体から来る無形の美、顔や目にやどる心の美、一口に言へば深さ、この事を僕はこの子供の小さい肖像を描きながら或る處まで會得した。この事はレオナルドに教えられる處が多かつた。" 岸田劉生, 「思ひ出及今度の展覧會に際して」, 『白樺』 第 10 卷 第 4 號(十周年記念號)(1919), 『全集』 2, p. 528.

<레이코 5세상>에서 드러나는 다 빈치의 영향은 공허한 시선과 경직된 입매가 어색해 보이는 얼굴의 표현에 있다고 생각된다. <레이코 좌상>(1919)보다는 밝은 색채와 자연스러운 명암법으로 그려져 있지만 <레이코 5세상> 또한 사랑스러운 모습의 레이코를 그린 것처럼 보이지는 않는다. 쿠라야 미카(蔵屋美香)는 <레이코 5세상>이 어딘가 기분 나쁜(不氣味) 분위기를 띤다고 평했다. 아울러 쿠라야는 이러한 느낌의 이유에 대해서 인물이 사실적으로 그려졌음에도 불구하고 실제보다 "데포르메(déformer)"되어 "이 세상의 것이 아닌 것 같은 느낌을 주기 때문"이라고 설명했다.[140]

키시다는 <레이코조> 연작을 제작하기 위해 반 아이크의 작품들도 참고했을 것으로 추정된다. <아르놀피니 부부의 초상>과 《겐트 제단화》는 모두 『시라카바』의 1919년 1월호에 삽화로 실렸다. 해당 호의 삽화는 반 아이크 형제의 특집으로 기획되었다.[141] 『시라카바』는 키시다의 집으로 매월 배송되었다. 당시 북유럽 르네상스에 상당한 관심이 있었던 그가 반 아이크 형제의 특집호를 유심히 보지 않았을 가능성은 적다. 그런데 《겐트 제단화》와 같은 대형 패널의 작품들이 『시라카바』의 지면에 게재되기 위해서는 각 패널의 장면들이 따로따로 각 장에 게재되어야 했다. 따라서 키시다와 같은 독자들은 대형 작품의 전체적인 분위기보다 인물 표현과 같은 세부 묘사에 더 집중할 수 있었을 것이다. 《겐트 제단화》의 바깥 패널 하단부에 그려진 주스

---

[140] 蔵屋美香, 「麗子像の謎。劉生と麗子と麗子像」, 『別冊太陽: 日本のこころ』 186: 岸田劉生—獨りゆく畵家(東京: 平凡社, 2011), pp. 76-77.

[141] <아르놀피니 부부의 초상>과 《겐트 제단화》 외에 해당 호에 게재된 삽화로는 <루카 마돈나 *Lucca Madonna*>(1436, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), <니콜로 알베르가티의 초상 *Portrait of Cardinal Niccolò Albergati* >(1432, Kunsthistorisches Museum, Vienna>, <남자의 초상 *Portrait of a Man*>(1432, The National Gallery, London), <반 데르 팔레와 성모자 *The Virgin and Child with Canon van der Paele*>(1436, Groeningemuseum, Bruges) 부분, <성 바바라 *Saint Barbara*>(1437, Royal Museum of Fine Arts Antwerp, Antwerp>, <수태고지 *Annunciation*>(ca. 1434-46, National Gallery, Washington), 반 아이크의 작품으로 전칭되는 <베라 이콘 *Vera Icon*>(1440, Groeningemuseum, Bruges)이 있다

비에드((Jodoc Vijd, d. 1439)와 이사벨 보루트(Elisabeth Borluut, d. 1443)의 초상은 동일한 페이지에 함께 실렸다.[142] 그 외에 <수태고지 *Annunciation*>, <어린 양에 대한 경배 *Adoration of the Lamb*>, <천사들의 합창 *Choir of Angels*>이 《겐트 제단화》의 세부 도판으로 게재되었다.

필자는 <레이코좌상>(1919)에서부터 확인되는 레이코의 경직된 무표정이 반 아이크의 영향이라고 생각한다. <레이코좌상>(1919)에서 레이코는 <레이코 5세상>에서와 같은 공허한 눈빛을 지니고 있는 동시에 단단히 다물어져 있는 입매로 인해 더욱 엄숙한 분위기를 띠고 있다. 이러한 표정은 반 아이크의 <아르놀피니 부부의 초상> 속 남성 또는 《겐트 제단화》의 비에드와 보루트의 초상 속 얼굴 표현과 유사하다(도 35, 도 36). 두 작품 속의 인물들은 아무 감정도 느껴지지 않는 표정을 하고 있다. 1918년에 키시다는 《겐트 제단화》를 현실과 초현실이 조화를 이룬 작품으로 언급했다.[143] 즉 두 작품 모두 실제 인물을 제재로 하였지만, 인물들의 표정이 경직되게 표현된 결과 비현실적인 느낌을 지니고 있다.

키시다가 『시라카바』에 실린 작품들에서 모두 영향을 받았다고 판단되지는 않는다. 그러나 그가 시라카바하와 지속적으로 교류했다는 점을 고려한다면, 해당 시기에 『시라카바』가 특집으로 기획했던 화가들은 시라카바하와 키시다가 공유하고 있던 관심사였다고 생각된다. 따라서 <레이코 5세상>이 완성되고 난 다음 달인 1918년 11월부터 <레이코좌상>(1919)이 제작되기 시작한 1919년 6월까지의 기간에 키시다가 고전으로 생각했던 작품들을 판단하는 데에 『시라카바』는 매우 유용한 도구가 된다. 『시라카바』 외에는 당시 키시다가 구체적으로 어떤 작품들을 보았는지에 대한 기록이 없다. 키시다가

---

[142] 두 사람은 《겐트 제단화》의 주문자이다. 《겐트 제단화》에 대한 개괄적 설명은 박성은, 「15 세기 플랑드르의 겐트 제단화 연구」, 『미술사논단』 5(1997), pp. 41-63 참조.

[143] 岸田劉生, 「美術雜談(一)」, 『白樺』 第 9 卷 第 3 號(1918), 『全集』 2, p. 376.

일기를 쓰기 시작한 것은 1919년 8월부터였기 때문이다.[144] 아울러 키시다가 잡지에 발표한 글에는 르네상스 화가의 이름들이 단편적으로만 언급되었다.

시라카바하와 키시다는 1910년대 후반에 걸쳐 프랑스, 이탈리아, 네덜란드, 독일 등 국적에 상관 없이 여러 르네상스시대 화가들에 관심이 있었다. 『시라카바』에서는 1918년 11월부터 순서대로 레오나르도 다 빈치, 프라 안젤리코, 반 아이크 형제, 알브레히트 뒤러의 특집호가 기획되었다.[145] 아울러 1919년 8, 9월호 또한 각각 르네상스시대의 소묘와 회화 특집으로 기획되었다.

레이코의 미소 또한 키시다가 뒤러의 <웃고 있는 농촌 여성> 또는 다 빈치의 <모나리자> 등의 작품에서 영향을 받아 만든 모티프였다고 생각된다. <레이코비쇼(麗子微笑)>(1920.2.18)는 웃고 있는 레이코의 모습이 처음으로 시도된 작품이다(도 37). 키시다는 1920년의 일기에서 <레이코비쇼>(1920.2.18)에 대해 "이전부터 항상 그리고 싶다고 생각했던 웃는 얼굴"을 시도한 것이라고 말했다.[146] 이 작품은 비슷한 표정으로 그려져 동일한 제목이 붙여진 유화 <레이코비쇼>(1922)보다 더 이른 시기에 제작되었다. 레이코의 가늘고 길게 뜬 눈은 이전과 같이 흐리멍덩하다. 그런데 레이코의 얇고 긴 입술의 꼬리가 살짝 올라가 있어 기묘하게 웃고 있는 인상을 띠고 있다. 이를 통해 레이코는 키시다의 어린 딸이 아니라, 이 세상에 존재하지 않을 것만 같은 초현실적인 존재처럼 보이게 되었다.

그런데 1920년을 전후하여 키시다에게 고전미술에 대한 변화된 인식이 나타나기 시작했다. 고전미술의 범위에 서양 르네상스 회화뿐만 아니라 이집트와 일본과 같은 비(非)서구권의 미술작품이 포함되었다.

---

[144] 한편 키시다는 1919 년 8 월 중순부터 12 월 중순까지의 기록 또한 공백으로 남겨두었다. 1910 년대에 걸쳐 키시다는 일기를 썼다가 중단하는 것을 반복했다. 따라서 1919 년에도 여전히 그는 일기를 매일 쓰는 것에 익숙하지 않았던 것으로 생각된다.

[145] 1919 년 4 월은 시라카바 십주년 기념호로, 5 월은 월트 휘트먼(Walt Whitman, 1819-1892) 탄생 100 주년 기념호로, 6 월은 반 고흐 특집호로 기획되었다.

[146] 岸田劉生,「鵠沼日記」 1920.2.18, 『全集』 5, p. 244.

세잔을 통해 서양의 고전미술에 관심을 가지게 된 키시다에게 고전의 범위는 매우 유연한 것이었다. 키시다는 국적을 불문하고 관람자에게 고요하게 다가오는 숭고하고 장엄한 느낌만이 있다면 모두 고전, 즉 모범으로 삼을만한 작품이라고 생각했다.

"마음에 자극적으로 다가오는 것은 추구하지 않는 것이 고전의 느낌으로, 일본, 이집트, 서양에도 이 (고전의) 구도 또는 구도를 취하는 방식은 마음에 깊고 긴 감명을 주도록 짜여 있다. … 근대 서양의 파리지앵(parisien)을 따라 하는 것이 예술의 능사(能事)가 아니다. 근대는 어찌하여 고요히 다가오는 고전의 느낌을 추구하지는 않는가. 고전은 과거의 사람들이 만든 것으로서 근대인은 근대인이 발견한 곳에서 새로운 미를 본다고 말하는 사람이 있을 것이다. 이런 사람들에게, 근대인에게, 그리고 미래의 사람에게 필요한 것은 무엇인가 묻고 싶다, 한 마디로 진언비밀(眞言秘密)!"[147] (밑줄은 필자 강조)

키시다는 1919년 12월경에 <아르놀피니 부부의 초상>의 복제 도판을 본 후 고대 이집트의 여인상(像)을 떠올렸다. 아래의 인용문은 키시다의 1919년 12월 12일 자 일기에서 발췌한 것이다. 이 날짜의 일기는 키시다가 약 3개월 동안의 일상을 간략하게 추려 정리한 것이었다.

"반 아이크의 멋진 도판이 두 점 있는데, … (둘 중) 하나는 마루젠(丸善; 토쿄의 서점, 필자 주)에서 온 것으로 둥그런 거울이 있는 네덜란드 상인(商人) 부부의 입상이다. 이것은 심오하고 심오하여 이루 말할 수

[147] "じんーと心に来るものは求めてない、古典の感じで日本でも、エジプトでも、西洋でも、その構圖や、構圖のとり方は、心に深い深い感銘をのこす様に組立てられてある。西洋の近代の巴里っ子の真似をするのが、藝術の能ではない。近代は何故さう云ふしんとした古典の感じを求めたはならないのか、それなどは最早、過去に人がしてしまった事で近代の人は近代人の發見したところに、新しい美を見ると云ふ人もある。あゝさういふ人に、更に近代の人、更に未来の人が欲しいものはなにかときいてみたい。その芽は何處に生えたか、曰く眞言秘密!" 岸田劉生, 「模倣と模寫」, 『日本美術界』 第 2 卷 第 4 號(1919), 『全集』 2, p. 548.

없는 숭고한, 시부이(渋い)한, 아름다운 것이다. … 이 그림에 있는 … 이집트 조각이 지닌(지금 머릿속에 곡식을 빻는 여성상을 떠올리고 있다) 심오하고 단순한 동시에 여리고 가볍고 따뜻한 느낌이 요즘 좋다. … 시부이, 따뜻한 아름다움, 조용하고 단순하고 간소한, 미스틱한 느낌, 원시(原始) 또는 창시(創始)의 예술만이 지닌 이 간소하고 신비한 느낌이 오늘 내 마음에 있다."[148] (밑줄은 필자 강조)

이처럼 1919년 하반기에 키시다는 고대 이집트 조각상에서 서양의 고전미술에서와 동일한 미의식을 느꼈다. 15세기의 서양 회화와 기원전 2000년경의 고대 이집트 조각에서 키시다가 발견한 공통점은 얼굴 표현이었다고 생각된다. 키시다가 <아르놀피니 부부의 초상>을 보고 연상했던 이집트 조각상은 무릎을 꿇고 곡식을 갈고 있는 모습의 여성상이었다. <무릎을 꿇고 곡식을 갈고 있는 여성 *Serving statuette of a woman grinding grain*>(2465-2323 B.C., Boston Museum of Fine Arts, Boston) 에서와 같이 여성의 어색하고 경직된 자세, 공허한 눈빛, 무표정한 얼굴은 <아르놀피니 부부의 초상>의 인물 표현과 같다(도 38). 관람자가 이 조각상의 의미를 사전에 알고 있지 않았다면, 손으로 바닥을 짚은 채 무릎을 꿇고 있지만 얼굴은 고개를 들어 정면을 향한 인물의 모습은 더욱 불가사의하게 보였을 것으로 생각된다. 키시다는 이와 같이 본인에게 어색하게 느껴졌던 시각적 특징에서 초현실적인 아름다움을 느꼈다.

아울러 키시다가 <아르놀피니 부부의 초상>과 이집트 조각상을 '시부이(渋い)'하다고 생각한 점이 주목된다. '시부이'는 본래 차의 떫은맛을 가리키는 용어지만 근대 이후 일본만의 미의식을 의미하는

[148] "ヴァンアンアイクのすてきな色刷が二つ、…もう一つは丸善からとりて来たもの、この丸善から来たのは、丸い鏡のある、オランダの商人夫婦の立像で深い々なんとも云えぬ崇高な、渋い、美さきのものだ…。この畫にある…あのエチプト彫刻の持つ(今頭にコナをひく女などを置いてゐる)、深い単純な、単純な、やはりもろいほろりとしたあたたかい感じが今欲しい…。渋い、暖かい美、静かで単純で簡素で、ミスチックな味、原始又は創始(民族的に)の藝術のみ持つあの簡素な神秘な味が今余の胸の中にある。" (밑줄은 필자 강조) 岸田劉生, 「日記」 1919.12.12, 『全集』 5, p. 203.

고유 명사로 정착했다.[149] 야나기 무네요시는 1930년대 후반부터 '시부이'를 일본의 핵심적인 미의식으로 예찬했다.[150] 그러나 필자는 키시다가 1920년부터 사용하기 시작한 '시부이'는 일본에 한정되지 않는 표현이었음을 강조하고자 한다. '시부이'는 키시다의 1919년 12월 12일자 일기 중 <아르놀피니 부부의 초상>을 묘사하는 부분에서 처음 등장했다. 이 시기는 '시부이'가 일본 사회에서 일본만의 미감으로 정의되기 이전이다. 아울러 이 단어는 키시다가 국가와 시대를 막론하고 이상적이라고 생각되는 작품의 미감을 설명할 때 반복되어 사용되었다.

키시다는 '시부이'를 이전까지 숭고, 장중, 신비, 엄숙 등의 추상적인 표현들로 묘사된 고전미술의 미의식을 구체화하는 데에 사용했다. 그는 동·서양의 전근대 예술 작품 중 자신이 고전으로 생각했던 것에서는 모두 '시부이'한 미감을 발견했다. 그가 '시부이'하다고 평가한 미술작품은 현실에 존재하는 것을 소재로 한 것, 눈에 띄게 아름답지는 않지만 어딘가 비인간적이고 초현실적인 분위기를 풍기는 것이라는 의미를 함축하고 있다.

이처럼 키시다가 고전미술의 범위를 유연하게 확장했던 것과 같이 고전적 미감 또한 새롭게 정의되었다. 키시다에게 고전미는 "만들어 낸 것 같은 느낌, 비인간적인 느낌으로 인해 관람자를 불쾌하게 하거나, 좀처럼 다가가기 힘든 느낌"을 의미했다.[151]

따라서 <레이코조> 연작에 반영된 미감은 '고졸미(古拙美)'에 가깝다고 판단된다. 일반적으로 고졸미는 고졸기 그리스 조각상들에

---

[149] '시부이', '시부미(渋味)', '시부사(渋さ)'는 모두 같은 뜻으로 사용된다. '시부이'가 함축하고 있는 미감은 일본 국외에서 번역을 거치지 않고 일본어를 음차한 형식으로 유통되었다. 많은 외국어 서적, 특히 구미권의 서적에서 '시부이'는 일본어를 그대로 음차한 *shibui*(渋い), *shibusa*(渋さ), *shibumi*(渋味)로 번역되었다. '시부이'가 일본 고유의 미감으로 소개된 대표적인 문헌은 Donald Keene, "Japanese Aesthetics," *Philosophy East and West* 19 (1969), pp. 293-306.

[150] Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and* Mingei *Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism* (London and New York: RoutledgeCurzon, 2004), pp. 40-42. 1930년대에 야나기가 차노유에서 시부이를 강조하며 일본 고유의 정신을 찾고자 했던 글들의 원문은 야나기 무네요시, 『다도와 일본의 美』, 김순희 옮김(소화, 1996) 참조.

[151] 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第1卷 第1號(1918), 『全集』 2, p. 453.

대해서만 한정적으로 사용되는 용어이다. 이 용어는 근대에 이르러 고졸기 조각상들이 미술작품으로 감상되기 시작했을 때 이들의 예술적 특징을 묘사하기 위해 만들어졌다. '고졸기 미소(archaic smile)'라는 표현은 인위적이고 부자연스럽지만 신비롭게 느껴지는 미소를 의미한다(도 39). 즉 고졸미라는 용어에는 근대인이 전근대의 미술작품에서 느꼈던 어색하고 부자연스러운 시각 경험이 반영되어 있다. 키시다는 그리스 시대뿐만 아니라 서양 르네상스, 고대 이집트와 일본에서 낯설고 익숙하지 않은 비현실적인 아름다움을 느꼈다.

한편 일본의 고전미술은 텐표시대의 미술(天平時代, 710-794)을 의미하는 것이었다. 1920년을 전후하여 키시다 류세이와 시라카바하, 와츠지 테츠로는 모두 텐표시대 미술에 매료되어 있었다. 서양미술만을 다루던 『시라카바』는 1919년 7월호에 최초로 일본미술을 특집 삽화로 실었다. 이 특집호에는 고대 일본미술에 대한 시라카바하의 관심이 잘 나타나 있다. 당시 소개된 미술품들은 쇼소인(正倉院) 고모츠(御物)와 호류지(法隆寺) 금당(金堂) 벽화의 일부분이었다(도 40). 쇼소인 고모츠는 쇼무 천황(聖武天皇, 701-756)이 소장했던 보물들을 포함하여 쇼소인에 소장되어 온 물건들을 지칭한다. 호류지 금당 벽화는 호류지의 건축물들이 완성되었던 7세기 말엽부터 8세기 초엽 사이에 그려진 것으로 추정된다. 또한『시라카바』 1920년 7월호에서는 텐표시대를 전후하여 제작된 일본의 불상들이 기획 삽화로 게재되었다.

시라카바하와 키시다는 쿄토와 나라 부근의 고찰들을 여행하며 고대 일본의 문화유산을 실견했다. 키시다는 토쿄에 이어서 쿄토에서 개최된 <시라카바 10주년 기념전>을 계기로 1919년 5월에 처음으로 쿄토를 여행했다. 한편 1919년 5월에 와츠지 테츠로는 6-8세기의 일본 불상들이 소장된 고찰(古刹)들과 나라 국립박물관(奈良國立博物館)을 방문했던 여행기를 담은 『고사순례(古寺巡禮)』를 발간했다. 키시다는 와츠지로부터 직접 이 책을 받아서 읽은 후 1919년 6월에 곧바로 다시 쿄토와 나라를 10일 동안 여행했다. 이는 키시다가 와츠지의 『고사순례』를 통해 고대 일본 문화에 대한 흥미를 발전시켰을

가능성을 시사한다.[152]

키시다뿐만 아니라 시라카바하, 와츠지 테츠로는 모두 일본 및 동양미술을 서양미술과 구분하지 않고자 하는 서양과의 동시대 의식, 즉 코스모폴리탄(cosmopolitan)적 태도를 지니고 있었다. 아울러 이들이 고대 일본에 관심을 가지게 된 데에는 메이지시대에 대한 비판의식이 반영되어 있다. 이들은 메이지시대에는 과거의 것으로 치부되고 잊혔던 10세기 이전의 일본미술의 가치를 재조명함으로써 이러한 가치를 알아보지 못했던 기성세대를 비판했다.

시라카바하는 『시라카바』에 일본미술 특집호를 기획한 것이 일본과 서양의 미술을 구분하여 보지 않기 위함이라고 밝혔다. 『시라카바』는 1910년대에 걸쳐 독자들에게 서양미술을 소개하는 잡지라고 인식됐다. 야나기는 이러한 독자들의 기대에 어긋나는 일본미술 삽화를 특집으로 기획한 이유를 독자들에게 직접 설명했다. 그에 따르면 일본미술을 "보편적 미의식"을 바탕으로 이해하는 것은 동시대의 요구였다.[153] 야나기는 서양과 동양이 "불이(不二)", 즉 다르지 않다고 강조했다.[154] 한편 보편적인 미의식의 탐구는 과거의 유물을 미술작품으로서 바라보는 근대적인 태도를 전제로 했다. 즉 시라카바하는 메이지시대에 걸쳐 고고학적 유물, 골동품으로 취급되었던 고대 일본의 유산(遺産)을 미술작품으로서 감상하고자 했다.[155]

또한 와츠지도 『고사순례』에서 동·서양을 아우르는 공통된 미의식을 찾고자 했다. 와츠지는 동아시아, 서역(西域), 인도, 그리스 등 시대와 국적을 달리하는 각 문화권의 조각상을 비교했다. 그는 일본의 불교가 인도에서 비롯되었다는 점을 강조하며 아시아를 불교 문화권으로 통합했다.[156] 한편 그는 일본의 불상과 그리스의 신상(神像)이 지닌 미의식의 유사성을 강조했다. 그에 따르면 두 조각상은 모두 사실적으로

---

[152] 토미야마 히데오는 키시다의 쿄토 여행이 와츠지 테츠로의 『고사순례』로부터 영향을 받은 것이라고 확언했다. 富山秀男, 앞의 책(1986), p. 123.
[153] 柳宗悦, 「今度の挿繪に就て」, 『白樺』 第 10 卷 第 7 號(1919), pp. 108-113.
[154] 위의 책, p. 109.
[155] 위의 책, p. 109.
[156] 和辻哲郎, 『古寺巡禮』(東京: 岩波書店, 1979), pp. 15-23.

표현된 인체와 옷 주름이 특징이었다. 이러한 사실적인 표현은 조각을 마치 살아 움직이는 것처럼 보이게 만들어 작품에 신비롭고 초현실적인 분위기를 부여했다.[157] 이는 사실적 화법을 통해 구현된 환영이 자아내는 신비로운 아름다움을 강조했던 키시다의 '사실적 신비'와도 유사하다.

키시다는 시라카바하, 와츠지와 함께 1920년을 전후하여 고대 일본미술의 예술적 가치를 인식했다. 고대 일본미술 중에서도 키시다는 불교 미술에서 상당한 영감을 얻었다. 그 결과 <레이코조> 연작이 함축하고 있는 고전미술의 범위에 일본의 불교 미술도 포함되었다. 수채 <레이코좌상>(1920.2.3)을 작업하며 키시다는 일본의 목조 불좌상(佛坐像)과 이집트 조각을 동시에 연상했다(도 41).[158] 일본의 불상 또한 경직된 자세와 표정에서 이집트 조각 및 <레이코조> 연작의 얼굴 표현과의 유사성이 확인된다.

키시다는 이러한 시각적 특징이 <레이코좌상>(1920.2.3)에서 "불가사의한 동양의 맛"으로 나타난다고 생각했다.[159] 필자는 키시다가 상정한 동양이 구체적인 지역권을 의미하기보다는 서양으로 상징되는 것들과는 반대항에 있는 모든 것을 의미한다고 생각한다. 키시다는 <레이코좌상>(1920.2.3)에서 동양적 분위기를 나타내는 요소들을 적극적으로 활용했다. 무릎을 꿇고 앉아 양손을 가지런히 무릎 위에 올리고 있는 레이코의 모습은 키시다가 불좌상의 자세를 차용한 결과였다고 생각된다.

한편 <레이코좌상>(1920.2.3)은 <인형을 들고 있는 레이코좌상(人形持つ麗子坐像)>(1920.1.28)에 이어 가로로 긴 형식으로 제작된 두 번째 작품이다(도 42). 두 작품은 전자에서 레이코가 걸치고 있는 하오리나, 후자에서 레이코가 들고 있는 인형을 제외하면 작품의 배경과 구도, 형식, 인물 표현, 작품명과 완성 일자의 기입 방식에서 동일하다. 두 작품 속에 놓인 사각(四脚)의 이국적인 함이나 일본식(式)

---

157 위의 책, pp. 30-31.
158 岸田劉生,「鵠沼日記」 1920.1.30, 『全集』 5, p. 226.
159 위의 책, p. 226.

인형은 <레이코조> 연작의 동양적인 분위기를 강화하고 있다. 이는 이전의 <레이코조> 연작에서 빈번히 등장했던 사과나 꽃이 서양미술의 영향을 보여주던 것과 대비된다.[160]

<레이코입상>(1920.2.25)에서는 <레이코비쇼>(1920.2.18)와 동일한 옷차림과 표정을 한 레이코가 선 채로 바닥을 내려다보고 있다(도 43). 바닥을 내려다보는 시선은 당시 눈이 쌓인 바깥을 바라보는 레이코의 눈이 부시지 않게 하기 위함이었다.[161] 따라서 만약 바깥에 눈이 쌓이지 않았다면, 레이코는 이전의 <레이코조> 연작과 같이 얼굴을 꼿꼿이 든 채로 어딘가를 공허히 응시하고 있는 모습을 하고 있었을 것으로 추정된다. 이렇게 정면을 응시하고 있는 입상은 마치 이집트의 조각상이나 일본의 불상과 매우 유사하게 보였을 것이라고 생각된다.

상의를 벗은 레이코의 모티프는 불교 미술의 모티프가 <레이코조> 연작에 더욱 직접적으로 차용된 예이다. 이러한 경우에도 레이코의 복식이나 배경만이 바뀌었을 뿐, 레이코의 특징적인 표정은 계속되었다. <레이코나상>(1920.8.31)은 <쇼토쿠태자이세상(聖德太子二歲像)>이 참조된 작품이다(도 26). <레이코나상>에서 레이코는 앉아 있지만, 가슴 밑으로 두른 붉은 천, 한 곳을 멍하니 응시하는 공허한 눈빛과 경직된 표정이 모두 <쇼토쿠태자이세상>과 유사하다. 키시다는 이 작품과 불상과의 연관성을 잡지나 일기에 밝히고 있지 않다. 그러나 타카스 코지(高須光治, 1897-1990)는 <레이코나상>(1920.8.31)이 키시다가 츄구지(中宮寺) 소장의 <쇼토쿠태자이세상>으로부터 영감을 얻은

---

[160] 사과와 꽃은 각각 키시다가 정물화와 인물화에서 중요하게 사용한 모티프였다. 정물화는 세잔의 영향을, 1915 년 이후에 제작된 인물화는 북유럽 르네상스 화가들의 영향을 받았다. 都築千重子, 「19 世紀後半以降の西洋美術の状況と近代日本洋畫における「寫實」の関係をめぐって–ギュスターヴ・クールベと須田国太郎のマチエール分析を中心的論点として」, 東京國立近代美術館, 國立西洋美術館 編, 『交差するまなざし: ヨーロッパと近代日本の美術』(東京: 東京國立近代美術館; 東京: 國立西洋美術館, 1996), pp. 148-152.
pp. 149-150.

[161] 岸田劉生, 「鵠沼日記」 1920.2.24, 『全集』 5, p. 251.

것이라고 증언했다.[162] 그런데 간고지(元興寺), 나라국립박물관, 호류지(法隆寺) 등 여러 사찰이 카마쿠라 시대에 제작된 <쇼토쿠태자이세상(또는 나무태자상(南無仏太像)>을 소장하고 있지만 츄구지가 소장하고 있는 <쇼토쿠태자이세상>은 확인되지 않는다(도 44, 도 45).

이러한 소장처 전칭의 오류는 <레이코나상>이 제작되기 직전인 1920년 7월에 발간된 『시라카바』에서 기인한 것으로 판단된다. 『시라카바』의 해당 호는 일본에 남아 있는 불상들을 삽화로 실었는데 이 중 <쇼토쿠태자이세상>이 잡지의 권두(卷頭) 삽화(扉絵)였다. 『시라카바』에도 이 상이 츄구지 소장으로 기재되어 있다.[163] 이 오기(誤記)는 해당 호에 함께 실린 츄구지 소장 <반가보살상(半跏菩薩像)>(7세기 후반)과의 혼동에서 비롯된 것으로 판단된다(도 46). 츄구지 소장 <반가보살상>은 당시 쇼토쿠 태자가 만든 것으로 전해지고 있었다. 즉 필자는 쇼토쿠 태자가 만들었다고 전해진 불상과 쇼토쿠 태자를 소재로 만들어진 불상 사이에서 혼동이 있었다고 생각한다. 아울러 키시다는 『시라카바』의 해당 호에 실린 <쇼토쿠태자이세상>을 본 후 <레이코나상>을 작업했다고 생각된다.

한편 『류세이 화집 및 예술관』의 표지와 권두(卷頭) 삽화는 8세기에 제작된 에마키(絵卷)인 《회인과경(絵因果経)》을 모티프로 한 것이었다(도 47, 48).[164] 오캇파 머리에 길게 찢어진 눈을 한 소녀의 모습은 바로 레이코를 연상시킨다. 표지에는 도식화된 주름이 특징적인 긴 도포를 입은 레이코가 잔디를 밟고 서 있는 모습으로, 권두 삽화에는 간소하게 그려진 누각에 앉아 있는 레이코가 그려져 있다.

이처럼 1920년을 전후하여 키시다는 동·서양을 아우르는 전근대의 미술에 대해 폭넓은 관심이 있었다. 키시다가 참여했던 『시라카바』의

---

[162] 浅野徹, 앞의 논문(1974), p. 33.

[163] 이 오기(誤記)는 해당 호에 같이 실린 츄구지 소장 <반가보살상>과의 혼동에서 비롯된 것으로 생각된다. 츄구지 소장 <반가보살상>의 삽화는 두 장이나 실릴 정도로 다른 불상보다 미술적으로 높은 가치를 지닌 작품으로 여겨졌다.

[164] 岸田劉生, 「鵠沼日記」 1920.10.15, 『全集』 5, p. 459.

자매지 『게이주츠』는 이러한 관심을 상징적으로 보여준다.[165] 1918년 11월부터 발행된 소규모의 동인지인 『게이주츠』에는 키시다, 키무라 쇼하치, 세이미야 히토시(清宮彬, 1886-1960), 나가요 요시로 등 소도샤와 시라카바하 동인(同人)이 참여했다. 『게이주츠』의 동인들은 초기 기독교 미술, 고딕 미술, 다 빈치, 미켈란젤로, 뒤러, 인도 미술, 일본의 불교 미술 등 동·서양의 전근대미술을 주제로 글과 삽화를 게재했다. 따라서 『게이주츠』에는 전근대의 미술을 고전으로 상정하며 예술적으로 재평가하고자 했던 키시다와 주변 예술가들의 인식이 반영되어 있다고 판단된다.

키시다는 전근대에 제작된 작품들의 시대적·지리적 특수성을 고려하지 않고 <레이코조> 연작의 제작에 자유롭게 차용했다. 키시다가 고전으로 통칭했던 동·서양의 전근대 미술품들은 경직된 표정과 자세를 공통으로 하고 있다. 다 빈치와 반 아이크의 회화, 고대 이집트의 조각상, 고대 일본의 불상들은 모두 키시다에게 동일한 미적 효과를 불러일으켰다. 그는 아무런 감정도 담아내고 있지 않은 공허한 얼굴에서 신비로운 아름다움을 느꼈다. <레이코조> 연작에는 서양뿐만 아니라 고대 이집트 및 일본의 미술 품들에서 느꼈던 공통된 미감이 반영되었다. 즉 이 미감은 레이코의 무뚝뚝하거나 기이한 표정이라는 독특한 시각적 특징으로 구현되었다.

이와 같이 시대와 국경을 초월한 미술품들에서 시각적 유사성을 발견했던 것은 키시다의 개인적인 경험이 아니라 20세기 전반의 지식인들이 공유하던 경험이었다. 1920년대부터 동·서양의 근대인들은 기술의 발전을 바탕으로 전 시대와 지역을 아우르는 전근대의

---

165 『게이주츠』에 대해서는 紅野敏郎, 「岸田劉生―『白樺』および『白樺』衛星誌との関連」, 『圖書』 356(1979), pp. 25-32; 紅野敏郎, 「逍遙・文学誌(124): 藝術(上) 木村荘八・劉生・和辻哲郎・佐竹弘行ら」, 『國文學』 46(2001), pp. 156-159; 「逍遙・文学誌(125): 藝術(下) 木村荘八・劉生・和辻哲郎・佐竹弘行ら」, 『國文學』 47(2001), pp. 150-153 참조. 세 편의 논문에서 코노 토시로는 『게이주츠』가 1918 년 11 월부터 1919 년 3 월까지 총 5 번의 발행을 끝으로 중지되었다고 설명했다. 그러나 『岸田劉生全集』(東京: 岩波書店, 1979)는 1919 년 3 월 이후에 발행된 『게이주츠』를 출처로 하는 글들을 다수 수록하고 있다. 따라서 필자는 『게이주츠』가 1919 년 3 월 이후에도 발행되었지만 점차 발행 부수가 축소되면서 자연 소멸된 것으로 생각한다.

미술작품들을 선택적으로 감상, 분류, 활용할 수 있는 특권적인 위치에 있었다. 복제 매체는 이러한 시각 경험을 가능하게 했다. 키시다는 동·서양의 미술작품들을 『게이주츠』, 『시라카바』와 같은 잡지, 미술 도록(圖錄), 낱장의 사진 엽서 등과 같은 매체를 통해 접했다. 각국에 흩어져 있는 미술작품들은 복제 기술을 통해 언제, 어디서나 접근이 가능해졌다. 미술 잡지의 지면에서는 여러 나라와 화가가 동시에 소개되었다. 한편 서점의 한쪽 벽면에는 각국의 미술작품들이 인쇄된 사진 엽서가 진열되어 있었다. 서로 크기와 매체가 상이한 작품들은 사진 엽서의 규격에 맞추어 동일한 크기로 인쇄되었다. 관람자는 같은 크기로 인쇄되어 병치된 작품의 사진을 한눈에 비교해가며 감상할 수 있었다. 즉 근대인은 직접 몸을 담고 있었던 생활 공간에서 직접 전근대로부터 거리를 두고 조망하는 행위를 체험할 수 있었다.

20세기 중반에 앙드레 말로(Georges André Malraux, 1901–1976)는 키시다와 유사한 방식으로 미술작품을 감상했다. 앙드레 말로는 '상상의 박물관(musée imaginaire)'을 통해 관람자가 미술작품들의 시대와 국적을 구분하지 않고 작품 간의 시각적인 유사성을 자유롭게 발견하도록 유도했다. '상상의 박물관'은 1952년부터 1954년에 걸쳐서 출판된 『세계의 조각들이 모인 상상의 박물관(Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale)』을 지칭한다. 한편 앙드레 말로의 '상상의 박물관'은 그가 1923년에 알프레드 살모니(Alfred Salmony, 1890–1958)와의 만남을 통해 깨달은 생각에서 출발한 것이었다.[166] 당시 살모니는 독일의 쾰른동아시아박물관(Museum für Ostasiatische Kunst Köln)에서 학예사로 근무하고 있었다.[167] 그는 1년 전인 1922년에 고대 일본 불상과 유럽의 고딕 성당 조각을 비교한 논문을 출판했다(도 49). 살모니는 양자 사이에 보편적인 미감이

[166] Walter Grasskamp, "The Museum in Print: André Malraux's *Musée Imaginaire* and André Vigneau's *Photographic Encyclopedia of Art,*" in *Images of the Art Museum*, ed. Eva-Maria Troelenberg and Melania Savino (Berlin: De Gruyter, 2017), pp. 304–306.

[167] A. B. Griswold, "Alfred Salmony (1890–1958)," *Revue Archéologique* 1 (1960), p. 104.

존재한다고 생각했다. 이를 바탕으로 그는 태국, 고대 중국, 그리스·로마의 조각상들을 한 자리에 소개하는 전시회를 기획 중이었다. 그는 관람자들이 작품들 간의 시각적 유사성을 발견해 낼 수 있다고 믿었다.

키시다와 말로, 살모니의 시각 경험은 공통적으로 전근대로부터의 '거리 두기'를 전제로 한다. 이는 근대인이 과거로부터 느꼈던 거리감을 의미한다. 이를 통해 전근대의 예술 작품들은 쉽게 타자화될 수 있었다. 즉, 각 작품들이 지닌 시대적·지리적 특수성은 근대인이 흔히 경험하지 못했던 신비롭고 불가해(不可解)한 아름다움이라는 인상에 매몰되었다. 키시다는 이러한 새로운 아름다움을 일본미술의 새로운 고전을 만드는 데 활용했다. <레이코조> 연작에서 어색하고 경직된 표정과 자세는 새로운 고전의 아름다움을 표상하는 모티프였다.

2. <레이코조> 연작의 질박미(質朴美)

<레이코비쇼>(1921)가 1961년에 중요문화재(重要文化財)로 지정된 후, 레이코가 어깨에 걸치고 있는 숄(shawl)은 <레이코조> 연작의 상징이 되었다(도 2).[168] 털의 질감은 키시다의 사실적 화법에 따라 매우 세밀하게 묘사되어 있다. 그런데 숄의 양 끝을 여미는 부분부터 숄의 가장자리는 다 해져서 힘없이 늘어져 있다(도 50). 레이코가 동일한 숄을 걸치고 있는 <뜨개 숄을 걸친 레이코조(毛糸肩掛せる麗子像)>(1920)에서와 달리 <레이코비쇼>(1921)에서는 숄의 올이 더욱 풀려 있다(도 5). <뜨개 숄을 걸친 레이코조>에서는 목 부근에 있는 붉은색 털실만이 한 가닥 풀려 있지만, <레이코비쇼>에서는 가슴 부근의 올이 상당히 많이 풀려 숄이 벌어져 있다. 두 작품이 제작된 시기는 1년이라는 격차가 있다. 따라서 키시다가 <레이코비쇼>에서 실제로 시간의 경과에 따라 숄이 해진 모습을 그대로 묘사했을 가능성이 있다.

그러나 필자는 <레이코비쇼>에서 보이는 해진 숄이 키시다가 의도적으로 실제 숄의 모습을 왜곡 및 변형하여 그린 것이라고 생각한다. <레이코비쇼>(1921)가 제작되던 날에 완성된 소묘 <레이코비쇼(麗子微笑)>(1921.10.4)에는 숄이 온전한 모습으로 묘사되어 있다(도 51). <레이코비쇼>(1921.10.4)는 <레이코비쇼>(1921)와 옷차림, 얼굴의 미소, 레이코가 손에 들고 있는 둥그런 과일까지 동일하다. 아울러 두 작품은 모두 1921년에 열린 키시다의 개인전에 동일한 제목으로 출품되었다. 따라서 <레이코조>(1921.10.4)는 동일한 모티프로 제작된 유화의 스케치에 비유될 수 있다. 즉 키시다는 동일한 모티프를 소묘로 반복하여 그린 후 유화에서 최종적으로 자신이 의도한 효과를 내고자 했다고 생각된다.

숄의 해진 부분이 실제의 재현이 아니라는 점은 숄에 가해진 붓 터치에서도 확인된다. 해진 부분에 가해진 붓 터치는 숄의 다른

---

[168] 原田實, 「東京國立博物館保管 岸田劉生筆「麗子微笑」」, 『MUSEUM』 272(1973), pp. 20-23.

부분에서 확인되는 것보다 매우 거칠게 뭉개져 있다(도 52). 이는 털실의 짜임이 꼼꼼하게 묘사된 다른 부분과 이질적이다. 아울러 이는 사물의 세부를 꼼꼼하게 묘사하는 것을 핵심으로 하는 키시다의 사실적 화법과도 모순된다.

해진 숄은 <레이코조> 연작의 미감을 형성하는 데에 중요한 모티프였다고 판단된다. 키시다는 <레이코좌상>(1919), <뜨개 숄을 걸친 레이코조>(1920)에서와 같이 옷의 질감을 사실적으로 표현하는 데에 능숙했음에도 불구하고, <레이코비쇼>(1921)에서는 사실적인 질감 표현을 일정 부분 포기하여 실제 숄의 모습을 의도적으로 변형했다.

이 숄은 본래 레이코의 것이 아니었다. 이것은 키시다의 이웃집에 살던 오마츠(於松)라는 소녀의 것이었다. 오마츠는 쿠게누마에 살던 평범한 소녀였다. 오마츠의 어머니가 1918년에 키시다의 집에서 가사 도우미로 일한 것을 계기로, 오마츠와 레이코는 자연스럽게 친구가 되었다. 키시다가 자신의 집 앞으로 뻗어져 있는 길을 그린 풍경화에는 종종 레이코와 오마츠가 함께 있는 모습이 조그맣게 그려져 있다.

키시다는 오마츠가 입고 있는 촌스럽고 낡은 옷에서 아름다움을 느꼈다.

"아이가 걸치고 있는 숄은 제가 좋아하는 것으로, 변변치 않은 어느 시골집에서 손수 만든 것입니다. 그 집 딸이 걸치고 매일 놀던 것을 꽤 아름답게 생각하여 건네받은 것으로, 이후에 자주 저의 작품에 도움이 되고 있습니다. 털실이 풀린 아름다움과 촌스러운 색들이 어우러진 아름다움은 제 마음을 항상 기쁘게 합니다. 손에 들고 있는 것은 푸른 귤입니다."[169]

---

[169] 해당 글은 키시다 류세이가 『신카테이(新家庭)』의 독자들에게 잡지에 삽화로 실린 <레이코비쇼>(1921)에 대해 설명한 것이다. 필자의 해석은 잡지의 독자들에게 직접 말로 설명하고 있는 듯한 키시다의 구어체를 고려한 것이다. "子供のしてゐる肩掛は私の好むところのもので、粗末な田舎の百姓家の手製の品ですが、そこの娘が肩げて毎日遊んでゐたのを大変美しいと思ってゆづってもらって、而後よく、僕の畵のために役に立ちます。毛糸のほつれた美しさや、色の鄙びた取り合わせの美しさは僕の心をいつも喜ばせてくれます。手に持ってゐるのは青いみかんです。" 岸田劉生, 「麗子微笑」, 『新家庭』 第7巻 第1號(1922), 『全集』 3, p. 102.

이를 통해 키시다가 쿠게누마를 근대화된 토쿄에 비해 아직 개발되지 않은 전근대적인 공간으로 인식하고 있었음이 확인된다. 이는 토쿄에서 태어났으며 토쿄를 기반으로 작품 활동을 하고 있던 키시다가 쿠게누마에 대해 지니고 있던 정서적 거리감을 보여준다. 쿠게누마는 근대적인 도시화로 인해 토쿄에서 사라져 버린 자연을 간직하고 있었다. 쿠게누마에는 자연을 찾아온 도시인들을 위한 별장들이 즐비했다. 토쿄에 살던 키시다가 쿠게누마로 이사를 온 것 또한 결핵 판정을 받은 후 한적한 자연에서 요양하기 위함이었다.[170]

<레이코비쇼>(1921)에서 더욱 낡은 모습으로 변형된 숄은 당시 키시다가 쿠게누마에서 발견했던 미감이 반영된 것이었다. 이러한 미감은 시대에 뒤쳐져 세련되지 못한 모습, 즉 근대적인 것과 반대되는 전근대적인 모습으로부터 촉발되었다.

이와 같은 전근대적인 미감은 <레이코조> 연작보다 <무라무스메조(村娘像)> 연작에서 먼저 나타난다. <무라무스메조> 연작은 키시다가 오마츠를 주인공으로 1918년부터 1922년까지 집중적으로 제작한 인물화 연작이다. 이 중 1919년에 최초로 유화로 제작된 <무라무스메노즈(村娘之圖)>에서는 <레이코비쇼>(1921)와 같이 오마츠의 낡고 해진 옷이 사실적으로 묘사되어 있다(도10).

키시다는 유화의 특성을 활용하여 <무라무스메노즈>(1919)에서 낡고 해진 옷의 질감을 최대한 두드러지게 묘사하고자 했다고 생각된다. 유화는 소묘와 수채보다 사물의 질감을 사실적으로 표현하는 데에 용이하기 때문이다. 작품 속에서 오마츠가 걸치고 있는 진분홍색의 하오리(羽織)는 곳곳이 짙은 색의 얼룩으로 때가 타 있다(도 53). 또한 하오리의 소매에서 무늬가 염색된 옷감의 겉면이 해져서 안쪽에 덧대어진 천이 드러나 있다(도 54). 하오리를 여미고 있는 본래 진분홍색이었을 끈도 해져서 군데군데 흰색의 안감이 노출되어 있다(도 55). 키시다는 이처럼 낡은 하오리를 걸치고 있는 모습의 오마츠를

[170] 富山秀男, 앞의 책(1986), p. 104.

유화뿐만 아니라 수채·소묘로 반복하여 제작하였다.

<무라무스메노즈>(1919)는 오마츠의 낡은 옷을 제외하면 <레이코좌상>(1919)과 매우 유사하다. 두 작품에는 모두 사실적 화법이 사용되어 사물의 질감이 실감 나게 표현되어 있다. 즉 두 작품은 모두 사실적 화법을 바탕으로 한 '사실적 신비'의 구현을 목적으로 하고 있다. 두 작품에 모두 등장하는 사과 또한 키시다가 정물화에서 구현하고자 했던 '사실적 신비'를 상징한다. <무라무스메노즈>(1919)에서는 오마츠가 두 손으로 사과를 감싸 안고 있으며 <레이코좌상>(1919)에서는 레이코의 손 옆에 사과가 놓여 있다. 마지막으로 두 작품에서 오마츠와 레이코는 모두 입술을 굳게 다문 경직된 표정을 하고 화면 바깥을 응시하고 있다. 앞 절에서 필자는 <레이코좌상>(1919)의 경직된 표정은 전근대의 고전미술에서 키시다가 느꼈던 낯선 미감, 구체적으로는 고졸미를 바탕으로 탄생한 것이라고 주장했다.

최초의 <무라무스메조> 연작은 이로즈리카이에서 발표된 수채 <무라무스메노즈(村娘の圖)>(1918.11.23)이다. 키시다는 『이로즈리카이호』에서 이 작품에 대해 구체적으로 설명했다.[171] <무라무스메노즈>(1918.11.23)는 관동대지진으로 유실되었지만 이와 비슷한 시기에 제작된 연작들과 유사한 구도와 모티프를 취했을 것이라 판단된다. 키시다는 1918년 11월부터 1919년 4월까지 유사한 구도의 <무라무스메조> 연작을 반복하여 제작했다. 아울러 그가 <무라무스메노즈>(1918.11.23)에 대해 설명한 내용이 다음 해에 유화로 제작된 <무라무스메노즈>(1919)에도 동일하게 적용된다는 점에서도 그러하다(도 10).

필자는 키시다가 <무라무스메노즈>(1918.11.23)에서 의도했던 바를 보다 명확히 전달하기 위해 『이로즈리카이호』에서 작품이 설명된

[171] 키시다는 『시라카바』에 광고를 게재하여 이로즈리카이의 회원을 모집하였기 때문에 이로즈리카이의 회원은 대부분 『시라카바』의 독자였을 것으로 생각된다. 즉 이로즈리카이는 시라카바하의 예술관을 공유하는 여러 타이쇼시대의 청년들에게 키시다의 작품과 화론을 홍보하는 장(場)이었다. 회원 수는 130명에 달했다.

부분을 모두 인용하고자 한다.

“이 그림에 그리고자 한 것은 여러 가지가 있어 한마디로 말할 수 없습니다만, 촌스러운 시골 소녀가 지닌 아름다움입니다. 얼이 빠져 있어 어딘가 부족해 보이는 느낌, 투박하고 미련해 보이는 느낌, 시대에 뒤처진 느낌, 순박한 느낌의 아름다움이 확실히 있습니다. 뒤러 또는 반 아이크의 몇몇 그림에는 이러한 느낌이 아름답게 구현되어 있습니다. 저도 이들의 그림에서 이와 같은 느낌의 심오한 아름다움을 배웠습니다.”[172] (밑줄은 필자 강조)

키시다는 오마츠가 쿠게누마에서 살던 시골 소녀라는 이유로 오마츠에게서 “어딘가 부족하고 미련해보이지만 순박한 모습”을 발견했다.

“구도도 이런 식(반 아이크 또는 뒤러풍)으로 취했습니다. 꽃을 든 손은 소박하게 그리고 *멍하니* 앞을 보고 있는 무심한 듯한 표정을 취했습니다. 꽃은 털머위라는 것으로 역시 이 느낌에 적합한 특이한 아름다움이 있다고 생각합니다. 키모노나 하오리도 실로 아름답습니다. 시골풍의 무늬는 하오리의 바랜 색과 조응하여 불가사의한 미(不思議 な 美)를 지니고 있습니다. 시골에밖에 없는 손베틀로 짠 무명옷으로 만들어진 키모노의 색이나 때 묻은 소매에도 특이한 아름다움이 있습니다. 좌측 어깨의 하오리가 조금 헤져 보풀이 일어나 있는 것도 불가사의하게 아름답습니다. 상부와 양 어깨의 장식 문자(装飾文字)도 모두 이 그림에 어울리게 그렸습니다.[173] 하지만 이 그림에 그리고자 한 것은 단지

---

[172] “この畵に描かうとしたものはいろいろあって一口には云えませんが鄙びた田舍娘の持つ或る美です。間のぬけた、氣の利かない、時代後れの、善良な感じ、かういふ感じの美といふものがたしかに有ります。デウレルや、ヴァンエックの或る畵にはこの味が美しく出てゐます。僕もそれなどの畵からかういふ感じの美の深さを教えられてゐました。”岸田劉生, 『色刷會報』 1918.12.19, 『全集』 2, p. 265.

[173] 장식 문자(装飾文字)는 키시다가 알파벳 서체처럼 변형한 한자를 뜻한다. 岸田劉生, 「装飾文字に就て」, 『読売新聞』 1918.10.6, 『全集』 2, pp. 223-228.

그것뿐만이 아닙니다. 얼굴, 눈, 눈썹에 독특하게 깃들어 있는 불가사의하고 맑고 투명하며 영원한 미, 살아 있는 힘과 같은 것을 그리고자 했습니다. 물론 그런 느낌도 그 촌스러운 아름다움 안에 포함되어 있습니다."[174] (밑줄은 필자 강조, 이탤릭체는 원문 강조)

키시다는 <무라무스메노즈>(1918.11.23)에서 활용한 바래진 색, 보풀이 나고 해진 키모노 등의 구체적인 모티프를 바탕으로 '시골(田舎)'의 촌스러운 모습을 신비로운 아름다움으로 규정했다. 즉, 오마츠는 '때묻지 않은', 근대 문명의 흔적을 찾아볼 수 없는, 따라서 시골의 낙후된 모습이 아름답게 이상화된 존재였다. 따라서 키시다가 오마츠에게서 느꼈던 질박미와, 이를 구현하고자 했던 <무라무스메조> 연작은 전근대성(性)을 함축하고 있다고 판단된다.

키시다가 <무라무스메조> 연작을 통해 질박미를 구현하고자 했던 시도는 1919년에도 계속 이어졌다. 10번째 이로즈리카이에 소개된 소묘 <무라무스메노즈(村娘之圖)>(1919.4.13)에서 오마츠가 쓰고 있는 화관은 키시다가 의도적으로 촌스러운 느낌을 내기 위해 산 것이었다(도 56).[175]

키시다가 질박미를 구현한 방식은 독창적이었다. 당시 양화단에서 농촌의 여성은 드문 소재가 아니었다. 오오쿠보 사쿠지로(大久保作次郎, 1890-1973)의 <3월의 하루(三月の日)>(1917), <가시(とげ)>(1918), 쿠로다 세이키의 <팥 키질(赤小豆の簸分)>(1918) 등 기성 양화가들은 1918년을 전후하여 농촌의 여성들을 주제로 한 작품들을 제작했다(도

[174] "構圖もさういふ風に取りました。花を持つては素朴に、*キョトンと*前方を見て無心でゐる様な感じを取りました。花はつわぶきといふ花で、やはりこの感じにふさわしい変な美があると思ひます。着物や羽織も實に美しいものです。それが如何にも田舎風な模様はその色が退めてゐるのと相等って不思議な美を持ってゐると思ひました。着物の田舎にしかない手織木綿の色や垢じみた袖も変な美があります。向かって左の肩の羽織が一寸破れてけば立ってゐるのも不思議に美しい。上部と両肩の装飾文字も皆この畵にふさわしく描きました。しかしこの畵に描かうとしたのは只それだけの美ではありません、その顔や目や眉の変に宿る不思議な澄んだ永遠な日、生きた力さういふものを描かうとしました。無論それなどの感じもその鄙びた美の中に包まれたはゐますが。" 岸田劉生, 『色刷會報』 1918.12.19, 『全集』 2, pp. 265-266.

[175] 岸田劉生, 『色刷會報』 1919.6.28, 『全集』 2, p. 269.

57, 도 58). 아울러 이 작품들은 문전에서 특선 또는 심사위원의 작품으로 전시되었다. 이들은 모두 농촌의 여성들이 일하고 있는 모습, 담소를 나누고 있는 모습과 같이 일상의 한 장면을 스냅 사진처럼 포착하여 외광파 화풍으로 묘사했다.

반면 키시다는 <무라무스메조> 연작에서 기존 양화가들과 구별되는 표현 방식을 선택했다. 오마츠는 시골에 사는 소녀에 어울리는 해진 옷과 촌스러운 장신구를 걸치고 있다. 그러나 <레이코조> 연작과 같이 사실적 화법과 아이의 엄숙하고 경직된 표정은 기성의 미의식에 반하는 키시다만의 새로운 고전적 미감이었다.

키시다는 1919년 4월에 개최된 <시라카바 10주년 기념전>까지는 <무라무스메조> 연작을 <레이코조> 연작보다 우선시했던 것으로 판단된다. 1913년부터 1919년에 걸쳐 제작된 키시다의 작품이 출품된 <시라카바 10주년 기념전>에서 1919년에 제작된 유화는 <무라무스메노즈>(1919)와 <정물(靜物)>뿐이었다(도 10).[176] 비매품이었던 <정물>과 달리 <무라무스메노즈>(1919)의 가격은 500엔으로 책정되었다. 이 가격은 <시라카바 10주년 기념전>의 출품작 중 최고가였다. 아울러 이는 300엔으로 책정된 <레이코 5세상>(1918)보다 높은 가격이었다.

<무라무스메조> 연작은 키시다와 알고 지냈던 타이쇼시대 청년 지식인들에게 상당한 호응을 얻었다. <무라무스메조> 연작은 키시다의 주요 후원자 및 전람회 방문객들에게 연이어 판매되었다. 키시다의 주요 후원자였던 시바가와 테루키치(芝川照吉, 1871-1923), 하라 젠이치로(原善一郎, 1892-1937), 사이고 타카오(西郷健雄, ?-?)는 1920년에 <무라무스메조> 연작 유화를 모두 소장하고 있었다.[177]

---

[176] <시라카바 10 주년 기념전>의 출품 목록을 통해서는 <정물>이 어떤 작품인지 특정할 수 없다. 그러나 당시 키시다의 작품 경향을 고려했을 때, 이 정물은 사과를 소재로 한 것으로 추정된다.

[177] 하라 젠이치로는 아버지인 하라 토미타로(原富太郎, 1868-1939)가 동시대의 일본화가(日本畵家)들을 지원했던 것을 모범으로 삼아 키시다 류세이와 같은 양화가와 도예가들을 후원했다. 三上美和, 『原三溪と日本近代美術』(東京: 國書刊行會, 2017), pp. 280-292. 사이고 타카오는 하라 젠이치로의 첫째 여동생인 하라 하루코(原春子, ?-?)의 남편이다.

쿄토에서 <무라무스메조> 연작의 인기가 특히 높았다.[178] <키시다 류세이 수채·소묘 전람회(岸田劉生素畵水彩個人展覽會, 이하 수채·소묘 전람회로 약칭)>에 <무라무스메조> 연작이 총 5점이 출품되었는데, 쿄토에서 그중 4점이 판매되었다.[179]

키시다는 <레이코조> 연작과 <무라무스메조> 연작을 서로 쌍둥이처럼 활용했다. <시라카바 10주년 기념전>(1919), <소도샤 제7회전>(1919), <수채·소묘 개인전>(1920), <소도샤 제8회전>(1920), <소도샤 나고야전>(1921) 등 1919년부터 1921년까지 개최된 전람회에서 비슷한 구도의 <레이코조> 연작과 <무라무스메조> 연작이 함께 출품되었다.

아울러 <무라무스메조> 연작에 사용되었던 옷과 장신구 등의 모티프가 <레이코조> 연작에서도 반복되어 사용되었다. 『시라카바 10주년 기념집(白樺十周年記念集)』과 1920년 12월호의 『시라카바』 표지에는 레이코와 오마츠가 각각 좌우, 상하로 나란히 배치되어 있다(도 59, 도 60). 전자에서는 레이코가 꽃무늬 하오리를, 오마츠가 격자무늬의 하오리를 걸치고 있다. 반면, 후자에서는 두 사람의 하오리 무늬가 바뀌어 표현되어 있다.

이를 통해서 <레이코조> 연작과 <무라무스메조> 연작의 미감이 서로 자유롭게 공유되었음을 알 수 있다. 키시다가 오마츠에게서 느꼈던

한편 시바가와 테루키치는 하라와 사이고보다 키시다를 먼저 후원했다. 키시다는 토쿄에서 하룻밤을 보내야 할 경우 시바가와의 집에서 묵을 정도로 그와 친밀했다. 시바가와가 키시다를 포함하여 여러 화가를 후원한 것에 대해서는 山野英嗣, 「<芝川照吉コレクション>について」, 京都國立近代美術館 編, 『芝川照吉コレクション』, 京都: 京都國立近代美術館, 2013, pp. 6-15 참조. 아울러 키시다와 시바가와의 관계에 대해서는 佐々木静一, 「岸田劉生と芝川照吉 I」, 『三彩』 441(1984), pp. 110-113; 佐々木静一, 「岸田劉生と芝川照吉 II」, 『三彩』 442(1984), pp. 124-127 참조.

178 키시다의 <무라무스메조> 연작이 쿄토에서 인기를 얻었던 이유는 당시 쿄토 화단에서는 이미 해녀(海女), 오하라메(大原女) 등 농어촌의 노동하는 여성들을 주제로 많은 작품이 제작되고 있었기 때문이라고 판단된다. 시골 소녀를 주제로 한 키시다의 <무라무스메조> 연작 또한 당시 쿄토에서 낯설지 않은 주제로 여겨졌을 것이다.

179 쿠메 리스케(久米利助, ?-?), 사카키바라 시호(榊原紫峰, 1887-1971), 나이토 키토(內藤琪土, ?-?), 오사카의 고토 신타로(後藤慎太郎 ?-?)가 해당 전시에서 <무라무스메조> 연작을 구매했다. 岸田劉生,「鵠沼日記」 1920.4.2-3, 『全集』 5, pp. 292-294.

심오한 아름다움은 그가 뒤러와 반 아이크의 작품들에서도 느꼈던 것이었다.[180] 후자의 경우 키시다는 자신에게 익숙하지 않은 낯선 인물 표현을 숭고한 아름다움, 또는 고졸한 아름다움이라고 인식했다. 고졸미는 키시다가 과거의 미술작품에서 느꼈던 낯선 미감이었다는 점에서 전근대성을 지닌다. 서양 근대미술을 기준으로 작품을 감상했던 키시다의 시각에서 고전미술은 일반적이지 않은 것, 어딘가 부족한 것, 자연스럽지 못한 것으로 여겨졌다.

이를 종합하였을 때, 고전미술의 고졸미와 오마츠의 질박미는 모두 키시다가 근대와는 동떨어진 과거의 모습에서 느꼈던 미감이다. 따라서 <무라무스메조> 연작의 질박미는 <레이코조> 연작의 고졸미와 자연스럽게 연결될 수 있었다. 키시다는 <레이코조> 연작에서와 마찬가지로 <무라무스메조> 연작에서 "불가사의하게 살아 있는 아름다움"을 강조했다.

그런데 <레이코좌상>(1919)을 기점으로 키시다의 작품 세계에서 <레이코조> 연작이 <무라무스메조> 연작보다 더 중요해졌다고 판단된다. 키시다의 약 10년간의 작품 및 집필 활동을 망라한 『류세이 화집 및 예술관』(1920)의 앞표지에는 레이코가, 뒷표지에는 키시다가 그려져 있다(도 61). 이 책에는 1910년대에 걸쳐 키시다가 작성한 화론, 잡지에 기고한 글과 함께 키시다가 직접 선정한 연도별 대표작들이 삽화로 수록되어 있다. 따라서 이 책의 앞표지에 그려져 있는 레이코의 얼굴은 키시다의 예술관을 상징한다고 판단된다. 이듬해에 출간된 『류세이 도안 화집(劉生圖案畵集)』(1921)의 표지에는 <레이코비쇼>(1921)와 같이 양털 숄을 걸치고 있는 레이코의 모습이 그려져 있다(도 62).

아울러 <무라무스메조> 연작의 모티프는 <레이코조> 연작에 자유자재로 활용되었지만, 그 역의 경우는 성립하지 않았다. 이는 <무라무스메조> 연작이 <레이코조> 연작의 의미를 풍부하게 하는 부수적 도구로 사용되었던 측면을 시사한다.[181] 필자는 이것이 키시다가

---

[180] 岸田劉生, 『色刷會報』 1918.12.19, 『全集』 2, p. 265.

[181] 1920 년 6 월호의 『시라카바』 표지에는 오마츠가 소묘의 <레이코

<레이코조> 연작을 통해 질박미와 고졸미를 모두 구현하고자 했기 때문이라고 판단했다.

1919년 상반기부터 키시다는 오마츠의 솔을 레이코에게 입힌 모습으로 다수의 수채화를 제작했다. 또한 <무라무스메노즈>(1919)에서의 낡은 하오리는 1920년 이후부터 <레이코조> 연작에서 활용되기 시작했다. 한편 1920년 이후 <무라무스메조> 연작이 제작된 수는 현저히 감소했다.

또한 오마츠가 표상하는 질박미가 레이코의 고졸미에 융합된 결과 한 화면에 여러 명의 레이코가 등장하는 구도가 나타나기 시작했다. 『시라카바 10주년 기념집』의 표지에서 마주 보고 있던 레이코와 오마츠의 자매와 같은 모습은 점차 일란성 쌍둥이 같은 두 명의 레이코가 마치 마주하고 있는 모습으로 대체되었다. 키시다가 장정을 맡은 무샤노코지의 소설인 『우정(友情)』(1920)의 표지에는 옷만 다르게 입고 있는 두 명의 레이코가 서로를 마주 보고 앉아 있다(도 63). 표지의 좌측에는 '이인레이코노즈(二人麗子之圖)'라는 작품명이 쓰여 있다. <이인레이코(二人麗子)>(1921.3.30)에서도 오른쪽에는 실내에 앉아서 웃고 있는 레이코가, 왼쪽에는 정원에서 서 있는 다른 한 명의 레이코가 그려져 있다(도 654).

따라서 키시다의 <레이코조> 연작은 고졸미와 질박미를 아우르는 독창적인 미감을 지닌 작품이라고 판단된다. 그러나 이러한 미감을 지닌 <레이코조> 연작이 당대 화단에서 '근대적'으로 여겨질 수 있었는가? 당시의 '모던'은 곧 서구적임을 뜻했다. 그런데 <레이코조> 연작의 화법과 이것이 지닌 미감은 모두 전근대를 지시했다. 앞 장에서 필자가 지적했듯이 키시다는 동시대 화단에서 화단을 이끌어나가는 천재적 화가로 인정을 받고자 했다. 그가 동시대를 이끌어나가기 위해서는

나상>(1920.8.31)과 같이 상반신을 노출하고 하반신은 붉은 천을 두른 모습으로 앉아 있다. 이와 같은 복식은 앞 장에서 다루었듯이 키시다가 <쇼토쿠태자 2 세상>에서 영감을 얻은 것이었다. 『시라카바』의 표지는 <레이코 나상>(1920.8.31)보다 이른 시기의 것이다. 따라서 키시다가 <무라무스메조> 연작에서 먼저 '나상(裸像)'이라는 새로운 모티프를 시도한 후 <레이코조> 연작에서 해당 모티프를 더 능숙하게 사용했다고 판단된다.

키시다의 작품 또한 동시대적 면모, 즉 근대적이자 서구적인 면모를 지녀야 했다.

양장(洋裝)을 한 레이코의 모티프는 키시다가 이러한 문제의식을 지니고 있었음을 보여준다. 이와 관련하여 1921년 <제3회 제국미술전람회(第三回帝國美術展覽會, 이하 제전으로 약칭)>에 입선한 <동녀상(童女像)>(1921)이 주목된다(도 65). 익명의 소녀를 뜻하는 '동녀'라는 제목에도 불구하고 <동녀상>에서는 여전히 레이코가 주인공이다. 오캇파 머리의 레이코는 체크무늬의 원피스를 입은 채로 한 손에는 분홍색 꽃을 들고 있다. 레이코의 복장으로 인해 <동녀상>은 다른 <레이코조> 연작보다 더 서구적인 분위기를 띤다. 아울러 꽃 또한 키시다가 북유럽 르네상스 초상화에서 영향을 받아 작품에 서구적인 미감을 구현하기 위해 사용했던 모티프이다.[182]

한편 불그스름한 볼 덕분에 레이코의 얼굴은 기존에 그려진 <레이코조> 연작보다 더욱 생기 있어 보인다. <레이코좌상>(1919)이나 <뜨개 숄을 두른 레이코>(1920)에 비해 얼굴의 명암은 자연스러운 대조를 이룬다. 아울러 레이코의 입가에 번진 엷은 미소는 관람객들에게 <레이코비쇼>(1921)보다 더 온화하고 부드러운 느낌을 준다.

키시다가 제전에 <동녀상>을 출품한 이유는 "인기몰이"를 위해서였다.[183] 그는 작품을 판매하여 생계를 꾸리는 직업 화가였다. 따라서 그의 이름을 널리 알려 작품을 더 많은 사람에게 판매하기 위해서는 제전과 같은 대중적인 전람회에서 이름을 알리는 것이 중요했다. 키시다는 서구적이면서 귀여움을 간직한 소녀의 모습을 원했던 대중의 취향이 반영된 <동녀상>을 통해 제전에 입선할 수 있었다. 이후 <동녀상>은 1922년에 국민미술협회가 주최하여 프랑스 파리에서 열린 <일본미술전(L'Exposition de l'Art Japonais)>에도

---

[182] 今井有, 「「古屋君の肖像」—草のモチーフをめぐって」, 茨城縣近代美術館 編, 『岸田劉生の時代·そしてその後—緑と土に寄せる畵家たちの思い』(茨城: 茨城縣近代美術館, 1998), pp. 14-16.

[183] 岸田劉生, 「六號雜筆」, 『白樺』 第12卷 第11號(1921), 『全集』 3, pp. 40-41.

출품작으로 선정되었다.[184] 이러한 일련의 성과는 <동녀상>(1921)을 통해 '인기몰이'를 하고자 했던 키시다의 목적이 상당 부분 이루어졌음을 시사한다.

키시다는 <동녀상>의 서구적인 분위기가 <레이코비쇼>(1921)에 덧입혀지길 원했던 것으로 보인다. <동녀상>은 키시다가 이례적으로 제전에 출품하여 입선한 작품으로 세간에서 높은 주목을 받았다. 따라서 <동녀상>에서 레이코의 특징적인 머리 모양과 그가 짓고 있는 부드러운 미소는 관람자에게 깊게 각인되었다고 생각된다. 한편 <동녀상>이 제전에서 전시되고 있던 시기에 <키시다 류세이 작품 개인 전람회(岸田劉生作品個人展覧會, 이하 1921년 개인전으로 약칭)>에서는 <레이코비쇼>(1921)가 출품되었다. <1921년 개인전>에서 가장 큰 규모의 유화이자 최고가로 출품된 <레이코비쇼>(1921)는 <1921년 개인전>에서 가장 주목을 요하는 작품이었다. <레이코비쇼>(1921)에서 레이코는 <동녀상>에서와 같이 웃고 있는 모습으로 그려졌다.

따라서 복장의 차이에도 불구하고 제전과 <1921년 개인전>을 모두 방문한 관람객들은 "웃고 있는 레이코"가 주인공인 <동녀상>과 <레이코비쇼>를 유사하다고 느꼈을 것이다. 즉, 세련된 양장의 '동녀'와 촌스럽고 해진 숄을 걸친 '레이코'의 이미지가 관람자들의 시각 경험 속에서 어우러졌다고 생각된다.

---

[184] <일본미술전>은 파리의 그랑팔레(Grand Palais)에서 열렸다. 그러나 해당 전시에서 키시다의 <동녀상>은 큰 주목을 받지 못했다. <일본미술전>에서 양화는 전체 출품작 중 10%에 불과했다. 아울러 파리의 평론가들은 서양미술의 모방처럼 보였던 일본 양화에 대해 부정적인 평가를 하거나 관심조차 기울이지 않았다. 鈴木一生, 「パリに展示された麗子像—1922 年國民美術協會サロン日本美術展への出品」, ふくやま美術館, 豊橋市美術博物館 編, 『岸田劉生: 實在の神秘, その謎を追う』(東京: 水聲社, 2018), pp. 140-147.

IV. 새로운 <레이코조> 연작

1. 1922년의 세 <동녀상(童女像> 연작과 서양식 화실(畵法)

1922년 5월에 노지마 야스조(野島康三, 1889-1964)의 저택에서 열린 <키시다 류세이 개인전(岸田劉生個人展覧會, 이하 1922년 개인전으로 약칭)>에 출품된 <레이코조> 연작은 이전 시기의 작품들과 확연히 구분된다. 해당 전시에 출품된 7점의 유화 중 5점이 <레이코조> 연작이었다. 그런데 양장을 입은 모습의 <레이코양장좌상(麗子洋裝坐像)>(1922)을 제외하면 모든 작품에서 동양미술을 차용한 흔적이 뚜렷하다. 아울러 <레이코양장좌상>(1922)을 제외한 모든 <레이코조> 연작의 작품명에는 '레이코'의 이름이 '동녀(童女)'로 대체되었다. 필자는 1921년까지의 <레이코조> 연작과 그 이후에 제작된 <레이코조> 연작의 구분을 명확히 하기 위해 후자의 작품 중 동양미술의 차용이 뚜렷한 것들을 <동녀상> 연작이라고 지칭하고자 한다. 본 장에서 필자는 <동녀상> 연작 중에서도 <동녀식발도(童女飾髮圖)>, <동녀입상(童女立像)>, <야동녀(野童女)>에 주목하였다(도 6, 도 7, 도 8).

<동녀식발도>, <동녀입상>, <야동녀>는 완성도, 작품의 크기, 가격에서 모두 <1922년 개인전> 중 가장 주목을 필요로 하는 작품이었다. 첫 번째로, 세 작품에서 확인되는 꼼꼼한 붓 터치를 바탕으로 한 세부 묘사는 키시다의 높은 기술적 숙련도를 보여준다. 세 작품에서는 레이코가 입고 있는 옷이나 주변 사물들이 매우 세밀하게 묘사되어 있다. <동녀식발도>에서는 <레이코좌상>(1919)에서 레이코가 입고 있던 치리멘 소재의 키모노가 다시 등장하였다. 1922년에도 치리멘 특유의 자글자글한 주름은 여전히 사실적으로 표현되었다(도 66). 또한

세 작품에 모두 등장하는 붉은색 키모노의 무늬는 매우 얇은 붓으로 꼼꼼히 그려졌다(도 67). 두 번째로 <동녀식발도>, <동녀입상>, <야동녀>는 각각 캔버스 40호, 25호, 15호에 해당하는 크기로 제작되었다.[185] 이는 대부분 캔버스 8호에 제작된 다른 <레이코조> 연작을 훨씬 능가하는 크기이다. 이 중 <동녀식발도>와 <동녀입상>의 크기는 <레이코좌상>(1919)을 능가한다. 캔버스 20호에 제작된 <레이코좌상>(1919)은 <1922년 개인전>이 개최되기 전까지는 <레이코조> 연작 중 가장 큰 크기를 자랑했다. 마지막으로 <동녀식발도>, <동녀입상>, <야동녀>는 각각 3,000엔, 2,500엔, 1,200엔의 가격으로 출품되었다. 이 또한 일반적으로 1,000엔을 넘지 않았던 <레이코조> 연작의 가격을 고려했을 때 이례적이다.

한편 3,000엔으로 책정된 <동녀식발도>는 <레이코좌상>(1919)이 <소도샤 제7회전>(1919)에 출품되었을 때의 가격과 동일하다. 2장에서 필자는 <레이코좌상>(1919)의 이례적인 가격이 작품의 실제 판매 가격이라기보다는 작품의 중요도를 알려주는 상징적 지표였다고 주장했다. 따라서 <동녀식발도>, <동녀입상>, <야동녀>의 가격 또한 작품의 중요성을 상징적으로 보여준다고 생각된다. 작품이 실제로 판매된 가격은 전시 카탈로그에 명시된 가격보다 2배 이상 저렴했다. <1922년 개인전>에서 <동녀식발도>와 <동녀입상>은 1,200엔의 가격으로 각각 스미토모 칸이치(住友寬一, 1896-1956)와 니키조 쇼노스케(仁木正之助, 1885-?)에게 판매되었다.[186]

---

[185] 키시다는 『시라카바』에서 자신의 개인전람회를 홍보하며 <동녀식발도>의 크기를 캔버스 30 호로 소개하였다. 그러나 작품의 실제 크기는 캔버스 40 호에 준한다. 따라서 <동녀식발도>가 캔버스 30 호로 소개된 것은 키시다의 실수 또는 잡지가 편집되던 과정에서의 오기(誤記)로 생각된다. 岸田劉生, 「個人展覽會に際して」, 『白樺』 第 13 卷 第 5 號(1922), 『全集』 3, p. 139.

[186] 스미토모 칸이치는 일본의 대표적인 재벌가(財閥家)인 스미토모 가문의 후계자였다. 그의 아버지는 스미토모 가문의 15 대 당주였던 스미토모 토모이토(住友友純, 1865-1926)이다. 토모이토는 스미토모 가문의 데릴사위로서 본래의 성은 토쿠다이지(德大寺)였다. 토모이토의 친형제로는 근대 일본의 대표적인 정치가였던 토쿠다이지 사네츠네(德大寺實則, 1840-1919)와 사이온지 킨모치(西園寺公望, 1849-1940)가 있다. 한편 스미토모 칸이치는 토모이토의 장남이었지만 예술에만 탐닉하여 사업을 경영하는데 부적합하다는 이유로 장자 승계권을 박탈당했다. 칸이치는 1916 년에 분가(分家)하여 카마쿠라(鎌倉)에서

<동녀식발도>, <동녀입상>, <야동녀>가 기존 <레이코조> 연작과 구별되는 가장 중요한 시각적 특징은 레이코의 외모가 기이하게 왜곡되었다는 점이다. 세 작품에서 레이코는 마치 가공(架空)의 인물처럼 보인다. 세 작품은 모두 눈썹 위를 일자로 가로지르는 앞머리가 특징적인 오캇파의 머리모양, 가로로 길게 찢어진 눈, 넓적한 얼굴형과 같이 이전부터 반복되던 <레이코조> 연작의 특징을 지니고 있다.

그런데도 몇 가지의 과장된 요소들로 인해 관람자는 작품 밖에 존재하는 실제의 레이코를 작품 속의 소녀와 동일시하는 것에 어려움을 겪게 되었을 것이다. 레이코의 머리카락은 옆얼굴보다 면적이 넓어 마치 뻣뻣한 검은색 빗자루를 뒤집어씌운 모양이다. 아울러 옷의 무늬만을 달리한 두 명의 레이코가 동시에 등장하는 <동녀식발도>, 레이코가 장난감을 들고 인형처럼 서 있는 <동녀입상>, 기이한 미소가 레이코가 지닌 앳된 얼굴의 흔적을 지워버린 <야동녀>는 모두 가상의 인물이 레이코로 분장을 한 듯한 인위적인 느낌을 준다. <동녀상> 연작에 사용된 사실적 화법은 이 세상에 존재하지 않는 듯한 비현실적이고 인위적인 모습의 레이코가 살아 움직이는 것만 같은 신비로운 분위기를 구현하는 데 기여했다.

즉 <동녀상> 연작에서도 레이코가 주인공이지만, 현실을 토대로 하지 않은 요소가 레이코에 덧붙여짐으로써 작품에 비현실적인 분위기가 조성된다. 화가가 실제 인물을 의도적으로 왜곡하여 표현하는 것은 키시다가 <레이코좌상>(1919)에서부터 '사실적 신비'를 구현하기 위해 택한 방법이었다.[187] 1918년부터 키시다는 작품에 '사실적 신비'를 구현하기 위해서는 사실적 화법을 바탕으로 하되 작품에 작가의 상상을

거주했다. 따라서 칸이치가 카마쿠라에서 키시다와 알게 되었을 가능성이 존재한다.
니키조 쇼노스케는 『인사흥신록(人事興信録)』에 따르면 토쿄 코지마치(麹町)에서 키쿠야(菊屋)라는 양복점을 가업(家業)으로 이어받아 운영하는 자영업자였다. 人事興信所 編, 『人事興信録』 第 8 版(東京: 人事興信所, 1928), p. 26.

[187] 岸田劉生, 「美術雜談(一)」, 『白樺』 第 9 卷 第 3 號(1918), 『全集』 2, p. 366-376.

가미해야 한다고 말했다. 이러한 과정은 '미화(美化)'라고 불렸다.[188] 이때 키시다가 강조했던 '사실'은 사실적인 질감 표현을 바탕으로 환영을 불러일으키는 화법적 측면을 의미하는 것이었다. 따라서 인물을 실제의 모습과 다르게 표현하는 것은 키시다의 '사실'에서 모순되지 않았다.

그런데 1922년에 키시다는 동일한 내용의 화론에 '사실의 결여'라는 새로운 이름을 붙여 자신의 회화관에 변화를 꾀했다. 1922년 5월에 발표된 「사실의 결여(寫實の欠如)」는 이전까지 사실을 강조했던 그의 예술관에 반대되는 것처럼 보였다. 그러나 '사실의 결여'는 대상을 왜곡하여 작품에 초현실적인 분위기를 구현하는 것을 목적으로 한다는 점에서 키시다가 이전부터 추구했던 회화관과 일치한다. 「사실의 결여」에서 그는 추하고 불쾌하다고 느껴질 정도로 대상을 왜곡하여 이상적인 미의 기준을 의도적으로 배척해야 한다고 말했다.[189] 즉, 1922년에 키시다가 발표한 글에서는 '사실적 신비' 또는 '미화'를 주장했던 때보다 추(醜)가 더 강조되었을 뿐이다. 아울러 자신과 같이 심오한 의도를 지닌 화가만이 추를 통해 가장 심오하고 초현실적인 아름다움을 구현할 수 있다고 주장한 키시다의 말에서 여전히 스스로를 일본미술의 사도로 칭했던 그의 높은 자의식이 확인된다.[190]

키시다는 「사실의 결여」를 포함하여 1922년에 발표한 여러 글에서 동양 회화의 아름다움을 예찬했다. 그는 고전미술이 지닌 '시부이'한 아름다움이 서양에서보다 동양에서 더욱 노골적으로 나타난다고 말했다.[191] '시부이'는 키시다가 고전미술의 미감으로 상정했던 '정교하지 않고 어딘가 부족한, 치졸(稚拙)한 모습'이 자아내는 아름다움을 의미했다. 그런데 1922년을 전후하여 그는 이공린(李公麟, 1049-1106)의 어색한 인물 표현, 목계(牧谿, 13세기 후반에 활동)가 일필휘지(一筆揮之)로 그린 화조화(花鳥畵), 간소한 필치임에도 동물이

---

188 岸田劉生, 「雜感」, 『藝術』 第 1 卷 第 2 號(1918), 『全集』 2, pp. 377-384.
189 키시다는 현실에서 아름답다고 여겨지는 것들을 의도적으로 왜곡하고 부정하는 것을 '현실 상의 미적 빈척(現實上の美的擯斥)'이라고 표현했다. 岸田劉生,「寫實の欠如の考察」, 『改造』 第 4 卷 第 5 號(1922), 『全集』 3, p. 123.
190 위의 책, p. 129.
191 岸田劉生, 「製作余談」, 『白樺』 第 13 卷 第 1 號(1922), 『全集』 3, pp. 68-69.

살아 있는 듯 생생하게 그려진 모익(毛益, 12세기 후반에 활동)의 영모화(翎毛畵)에서 '시부이'한 아름다움을 강하게 느꼈다.[192]

키시다는 특히 동양의 도석인물화(道釋人物畵)를 자주 언급했다. 도석화에 그려진 한산(寒山)과 습득(拾得), 죽림칠현(竹林七賢), 하마선인(蝦蟇仙人) 등의 신선(神仙)들은 키시다가 항상 그리고 싶어하던 초월적 인물의 이상이 되었다. 아울러 키시다는 동양 전통의 인물화가 지닌 초현실적인 아름다움을 '선(仙)'이라고 표현했다.[193]

"중국 회화에서 한산과 습득의 자태와 표정, 죽림의 세 괴짜 또는 일곱 현인, 하마선인, 나한 등이 지닌 천하다고 할 수 있는 얼굴과 신체, 훌쩍 자라 있지 않은 몸집, 머리를 앞으로 돌출시켜 엉거주춤한 자세, 남을 놀리는 것 같은 신체의 몸놀림, 조롱하는 듯한 얼굴 등이 자아내는 느낌은 (관람자에게) 가장 먼저 다가온다."[194]

키시다는 도석화에 등장하는 인물들의 비천하고 하찮은 겉모습에서 심오한 아름다움을 발견했다. 즉 1922년을 전후하여 키시다는 북유럽 르네상스 회화, 고대 이집트의 석상, 고대 일본의 불상 등에서 느꼈던 기이하고 비현실적인 미감을 전근대 중국과 일본의 도석인물화에서도 느꼈다.

그는 신선들의 기이한 외모가 지닌 미감을 동양 특유의 '비근미(卑近美)'라고 정의했다.[195] 그에 따르면 '비근미'는 '시부이'한 고전미술 중에서도 동양미술만이 지니고 있는 독특한 미감이었다. 그러나 '비근미'의 구체적인 내용은 키시다가 이전까지 고전미술의 이상적인 아름다움으로 여겼던 '시부이'함과 다르지 않다. 키시다는 두

---

192 위의 책, p. 70.
193 위의 책, p. 69.
194 "支那の繪に於ける、寒山拾得の姿態、その顔付、竹林の三変人又は七変人、蝦蟇仙人、羅漢、これらのものは一種卑しげな顔、スット伸びていない格好、首を前に突き出して、中腰になったような形、ものをからかってでもいるような身体のこなし、シニックな顔、そういう感じを第一に受ける。" 岸田劉生, 「東洋美術の「卑近美」に就て」, 『純正美術』 第2巻 第3號(1922), 『全集』 3, p. 111.
195 위의 책, p. 114.

용어를 모두 평범하고 수수해 보이는 것에서 느껴지는 심오한 아름다움이라는 의미에서 사용했다.

이처럼 키시다는 구체적인 예술관이 변화하지 않았음에도 불구하고 '사실적 결여', '선', '비근미' 등 새로운 용어의 사용과 함께 동양미술의 중요성을 강조했다. 이는 키시다가 자신의 예술관을 의식적으로 변화시키고자 했음을 시사한다.

한편 <동녀상> 연작에서 레이코의 모습이 왜곡된 양상 또한 동양 회화의 영향을 보여준다. 키시다는 자신이 동양 회화로부터 영향을 받았음을 숨기지 않고 적극적으로 드러냈다. <야동녀>에서 키시다는 캔버스의 좌측에 이 작품이 "안휘 필 <한산도>(顔輝筆寒山圖)를 배워서 그린 것"임을 한문으로 기재했다.[196] 그는 안휘 필 <한산도>의 사진을 모사하다시피 하여 작품의 구도를 잡은 후, 이에 맞추어 레이코를 모델로 그림을 그렸다.[197]

<야동녀>에 차용된 "안휘 필 <한산도>"는 현재 토쿄국립박물관(東京國立博物館)에 소장되어 있는 안휘(顔輝, 13세기 후반에 활동) 전칭의 <한산습득도>이다(도 68).[198] <한산습득도>에는 한산과 습득이 2폭으로 나뉘어 그려졌는데, 키시다는 이 중 한산의 모습을 참고했다. <한산습득도>는 무로마치시대(室町時代, 1336-1573)에 아시카가 요시마사(足利義政, 1436-1490)가 소장했던 중국의 회화·다기(茶器)·문방구(文房具) 등을 뜻하는 히가시야마고모츠(東山御物) 중 하나였다.[199] 요시마사의 소장품들은 19세기에도 여전히

---

[196] 해당 글의 전문은 다음과 같다. "學顔輝筆寒山圖岸田劉生寫之 壬戌春五月廿日"

[197] "20 호에 레이코 전신 입상을 그리려 했지만) 이전부터 마음에 두고 있던, 안휘의 <한산>이 지닌 그로테스크한 느낌에서 힌트를 얻은 모티프에 대해 어제 나가요 등과 여러 가지 이야기를 하니 한층 (확신이) 짙어져 그쪽으로 해 보기로 했다. 15 호가 딱 적당하여 단번에 마음을 먹고 시작했다. 안휘 그림 사진판을 옆에 두고 반 정도 모사하여 구도를 잡고, 레이코를 세워놓고 그렸다." 岸田劉生,「日記(三)」 1922.3.23, 『全集』 7, pp. 106-107.

[198] 키시다는 <한산습득도>를 안휘의 진작이라고 여겼지만 현재는 안휘파(派) 화가의 작품으로 여겨지고 있다. 성명숙, 「中國과 日本의 寒山拾得圖 硏究」(홍익대학교 석사학위 논문, 2002), p. 86.

[199] 위의 논문, p. 87; 辻惟雄, 『日本美術の歷史』(東京: 東京大學出版會, 2005), pp. 233-234.

메이부츠(名物)로서 높은 문화적 명성을 누렸다.[200] 따라서 동양미술에 대한 기본적인 소양이 있는 사람들은 안휘의 이름이나 <한산습득도>를 알고 있었을 것으로 생각된다. 키시다는 『시라카바』의 지면에서 <1922년 개인전>을 홍보하며 <야동녀>가 <한산습득도>에서 영감을 받은 것임을 재차 강조했다.[201] 이를 통해 키시다는 관람자들이 <야동녀> 속 레이코의 기괴한 웃음을 '동양적(東洋的)'이라고 생각하게끔 유도했다.

레이코가 앞니를 드러내며 웃고 있는 <야동녀>는 <한산습득도>의 비현실적인 미감을 차용한 것이다. 팔자주름이 깊게 패어 광대가 도드라지는 모습은 <한산습득도> 속 한산의 표정과 유사하다. 안휘 전칭의 <한산습득도>는 당나라의 전설적인 기인(奇人)으로 전해지는 두 인물의 모습을 실감 나게 표현한 그림이다. 그중 한산은 눈을 초승달처럼 구부리고 흰 이를 드러내며 웃고 있다. 그런데 한산의 미소는 사람이 실제로 지을 수 없는 만큼 눈꼬리와 입매가 과장되게 구부러져 있다. 이러한 기괴하고 비현실적인 미소로 인해 한산은 보통의 사람처럼 보이지 않는다. 정돈되지 못한 듯 부스스하게 표현된 머리카락 또한 기이하고 비현실적인 미감을 강화한다.

한편 키시다가 그로테스크함을 느꼈던 <한산습득도>는 안휘의 전칭작뿐만이 아니었다고 생각된다. 신선로(神仙爐)처럼 생긴 식기를 들고 있는 레이코의 자세는 두루마리를 가로로 길게 펼쳐서 들고 있는 한산의 모습과 더 유사하다.[202] 이러한 한산의 모습은 무로마치 시대부터 메이지시대까지 일본에서 한산과 습득을 주제로 제작된 여러 그림에서 나타난다. 이 중 카노 산세츠(狩野山雪, 1589-1615) 필 <한산습득도>가 주목된다(도 69).

---

[200] Christine Guth, *Art, Tea, and Industry: Masuda Takashi and the Mitsui Circle* (New Jersey: Princeton University Press, 1993), pp. 41-53.

[201] 岸田劉生, 「個人展覽會に際して」, 『白樺』 第 13 卷 第 5 號(1922), 『全集』 3, p. 140.

[202] 레이코가 들고 있는 중국식 식기는 키시다가 중국식 과자 상자를 원통형의 종이 막대 위에 올린 후 키시다가 상상을 가미하여 그린 것이다. 岸田劉生, 「日記(三)」 1922.4.15, 『全集』 7, pp. 136-137.

키노시타 리겐(木下利玄, 1886-1925)은 키시다에게 1922년 5월 28일에 카노 산세츠 필 <한산습득도>가 인쇄된 사진 엽서를 보냈다(도 70). <한산습득도>의 오른쪽에서 흰 두루마리를 들고 웃고 있는 한산의 모습은 <야동녀>에서 중국식 식기를 들고 있는 레이코의 자세 및 표정과 매우 유사하다. 아울러 산세츠는 한산과 습득의 머리카락을 안휘의 전칭작에서보다 더욱 숱이 많은 더벅머리로 표현하였다. 이 또한 머리숱이 지나치게 과장된 <야동녀>와 유사한 점이다. 키노시타가 키시다에게 편지를 보낸 시점은 <1922년 개인전>을 방문한 이후였다. 따라서 키노시타는 <야동녀>를 본 후 전근대 일본에서 즐겨 그려졌던 한산습득도의 도상을 연상했던 것으로 생각된다.

한편 <동녀입상>과 <동녀식발도>는 초기 육필 우키요에(肉筆浮世絵)의 영향을 받은 작품으로 여겨진다.[203] 두 작품과 우키요에 사이의 구체적인 영향 관계는 기존 연구에서 논의되지 않았다.[204] <동녀입상>과 <동녀식발도>에서는 우키요에 비진가(美人畵)와 유사한 시각적 특징들이 확인된다.[205] <동녀식발도>에서와 같이 한 여성이 거울을 보며 단장을 하고 있고 그 옆에서 다른 여성이 단장을 도와주고 있는 모습, 아울러 주변에 정물들을 늘어놓는 방식은 미인(美人) 또는 유녀(遊女)를 주인공으로 한 우키요에에서 자주 활용된 모티프이다(도 71). 한편 <동녀식발도>에서 두 명의 레이코가 한 화면에 동시에 등장하는 것 또한 이와 같은 우키요에적 특징이라고 할 수 있다. 우키요에 속 미인들은 서로 다른 옷과 장신구를 착용하고 있지만 얇은 눈썹, 찢어진 눈, 조그만 입술 등 모두 동일한 생김새로 그려져 있다.

키시다가 영향을 받은 구체적인 작품으로 에도시대 초기의 풍속화인

---

[203] 東珠樹, 「劉生藝術の日本畵的發展」, 『三彩』 266(1970), p. 31.

[204] 기존 연구는 두 작품이 제작된 시기에 키시다가 우키요에를 수집하기 시작했다는 점만을 근거로 제시했다. 아울러 일본인으로서 키시다가 우키요에에 관심을 가지게 된 것은 자연스러운 것으로 해석되었다.

[205] '비진가'라는 용어는 메이지시대 이후부터 사용되었다. 그러나 필자는 여성이 주인공인 에도시대 우키요에를 '우키요에 비진가'라고 부르는 현재의 일반적인 관행을 따랐다. 濱中真治, 「美人畵の誕生、そして幻影」, 山種美術館 編, 『美人畵の誕生: 特別展』(東京: 山種美術館, 1997), pp.6-7.

《히코네뵤부(彦根屛風)》와 《부녀유락도병풍(婦女遊楽圖屛風)》이 주목된다(도 72, 도 73). 키시다는 《히코네뵤부》 또는 《부녀유락도병풍》을 특정하여 언급한 적은 없다. 그러나 그가 이와 같은 에도시대 초기의 우키요에를 애호했다는 사실은 여러 면에서 확인된다. 키시다는 <1922년 개인전>의 홍보 글에서 "우키요에, 특히 초대 마타베이(初代又兵衛) 시대의 밋밋하지만, 어딘가 미스틱한 느낌에 끌리고 있다"고 말했다.[206] 초대 마타베이는 에도시대 초기에 활동했던 화가인 이와사 마타베이 카츠모치(岩佐又兵衛勝以, 1578-1650)를 가리킨다. 밋밋하고 수수하지만 신비로움을 자아내는 미감은 키시다가 정의했던 고전미술의 미감이었다. 즉 우키요에 또한 도석인물화와 마찬가지로 키시다에게 고전미술로서 새롭게 인식되었다. 키시다는 우키요에나 카부키와 같은 일본의 전통문화에는 특유의 '시부이'함이 있다고 예찬했다.[207]

또한 키시다는 1921년 3월에 어네스트 페놀로사(Ernest Fenollosa, 1853-1908)의 『동아미술사강(東亞美術史講, 영문 제목은 *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*)』을 읽었다. 이 책은 1907년에 출판된 페놀로사의 책이 일본어로 번역된 것이다. 키시다는 페놀로사의 책을 통해 우키요에에 진지하게 관심을 가지게 되었다.[208] 이 책에서 페놀로사는 이와사 마타베이를 우키요에의 창시자로 예찬했다.[209] 아울러 《히코네뵤부》는 마타베이의 대표작으로 소개되었다. 당시 페놀로사뿐만 아니라 여러 일본미술사가들은 《히코네뵤부》와 《부녀유락도병풍》이 이와사 마타베이의 작품이라고 생각했다. 마타베이는 에도시대를 대표하는 풍속화가였다. 따라서 마타베이가 활동한 시대에 제작되어 당시의 풍속을

---

[206] 岸田劉生, 「個人展覽會に際して」, 『白樺』 第 13 卷 第 5 號(1922), 『全集』 3, p. 143.

[207] 岸田劉生, 「東洋藝術の「卑近美」に就て」, 『純正美術』 第2卷 第6號(1922), 『全集』 3, pp. 111-117.

[208] 岸田劉生,「日記(二)」 1921.3.29, 『全集』 6, pp. 93-94.

[209] Ernest Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design,* vol. 2 (New York: Frederick A. Stokes Company, 1907), p. 183.

생생하게 담아내고 있는 《히코네뵤부》와 《부녀유락도병풍》 또한 마타베이의 작품으로 전칭(傳稱)되어 왔다. 두 병풍에는 당시의 유곽(遊廓)과 시바이고야(芝居小屋)를 배경으로 미인들이 그려져 있다.[210] 그러나 두 병풍에서 확인되는 인물 표현은 마타베이의 진작과 확연히 다르다. 마타베이의 작품에서 여성들은 당나라풍의 미인처럼 턱 부분의 살집과 함께 풍만한 몸으로 그려졌다(도 74). 반면 두 병풍 속 인물들은 호리호리한 몸매를 자랑한다.

키시다는 우키요에에 대한 페놀로사의 평가로부터 큰 영향을 받았던 것으로 생각된다. 키시다는 페놀로사와 마찬가지로 이와사 마타베이를 극찬했다. 또한 키시다는 마타베이가 활동했던 케이쵸시대(慶長時代, 1596-1615)에 제작된 우키요에들을 선호하였다. 키시다가 소장했던 우키요에 중 그가 가장 자랑스럽게 여겼던 것 또한 케이쵸시대를 배경으로 제작된 《케이쵸유녀유희병풍(慶長遊女遊戯屏風)》이었다.[211] 그런데 『동아미술사강』에서는 《부녀유락도병풍》이 소개되지 않았다. 그러나 키시다가 마타베이와 초기 우키요에에 대해 관심이 있었다면 당시 마타베이의 작품으로 전칭되었던 《부녀유락도병풍》도 알게 되었을 것이라 판단된다.

6폭의 병풍 2척이 한 쌍을 이루는 《부녀유락도병풍》 중 향(向)우측 병풍의 첫 두 면은 어린 마이코(舞妓)가 무릎을 꿇은 채 유녀의 머리를 단장해주고 있는 장면이다(도 75). 눈썹 위로 가지런한 앞머리가 있는 어린 마이코의 모습은 <동녀식발도>에서 무릎을 꿇은 채 머리의 매무새를 만져주고 있는 오른쪽의 레이코와 유사하다. 한편 <동녀식발도>에서 두 명의 레이코가 서로를 향해 앉아 있는 구도는 여성들이 단장하는 장면에서 사용되는 일반적인 구도가 아니다. 일반적으로 한 명이 다른 한 명의 단장을 도와줄 때, 단장을 받는 인물은 상대방을 등지고 거울을 보고 있는 모습으로 그려졌다.

---

[210] 시바이고야는 에도시대의 서민들이 자주 찾던 소규모의 극장이다. 시바이고야를 배경으로 많은 우키요에가 제작되었다. 이미림, 「1780년대 우키요에시와 기뵤시에 대한 일고찰」, 『일본연구』 50(2019), p. 261.

[211] 岸田夏子, 『肖像畵の不思議 麗子と麗子像』(東京: 求龍堂, 2009), p. 174.

키시다는 《히코네뵤부》의 스고로쿠(雙六) 장면에서 영감을 얻은 후 <동녀식발도>에서 두 명의 레이코를 새로운 방식으로 배치하였다고 생각된다. 《히코네뵤부》의 제5면에는 앉아서 스고로쿠를 하고 있는 한 쌍의 남녀와 그 뒤에서 반쯤 일어서 있는 자세로 이 놀이를 구경하고 있는 여성이 그려져 있다(도 76). 이 장면에서 앉아 있는 여성과 그 뒤에 서 있는 여성의 구도는 <동녀식발도>에서 두 레이코의 자세와 상당히 유사하다.

아울러 <동녀식발도>는 우키요에로 대표되는 일본뿐만 아니라 중국적인 요소 또한 포함하고 있다. 두 명의 레이코 앞에 놓인 정물은 모두 중국의 것이다(도 77). 왼쪽에 놓인 사각의 호는 키시다가 나가요 마타로에게서 받은 중국 도자기이다.[212] 그 옆에 놓인 빗, 비녀와 꽃장식, 이것들을 감싸고 있는 검은색 빗 주머니는 키시다가 구매한 중국제 골동품이다.[213] 이것들은 키시다가 당시 토쿄를 갔을 때 항상 들르던 니혼바시(日本橋)의 골동품 거리에서 구매한 것으로 판단된다.[214] 꽃장식은 키시다가 1921년 10월에 수채로 그린 <레이코비쇼(麗子微笑)>에도 등장했다.

키시다는 《무라무스메조》를 제작했을 때부터 전근대의 예스럽고 촌스러운 느낌을 구현하고자 할 때 중국식의 머리 장신구를 활용했다. 중국(또는 지나(支那))는 일본보다 근대화에 뒤처진, 따라서 전근대적인 모습을 간직하고 있는 장소였다. 따라서 <동녀식발도> 속의 중국풍 정물들은 작품에 전근대적인 분위기를 형성하는 데 일조하고 있다고 판단된다.

한편 <동녀입상>은 다른 두 <동녀상> 연작보다 기존의 <레이코조> 연작과 크게 다르지 않다. 레이코의 머리 모양과 얼굴 표현은 기존

---

[212] 岸田劉生, 「日記(三)」 1922.2.19, 『全集』 7, p. 64.
[213] 岸田劉生, 「日記(三)」 1922.3.1, 『全集』 7, p. 77.
[214] 필자는 키시다의 일기를 통해 그가 토쿄를 갈 때마다 항상 방문한 곳들을 확인할 수 있었다. 그는 항상 토요칸(東洋館)이라는 서양식 음식점에서 식사를 했다. 이후 그는 전시회 방문, 화구 및 액자 구매 등의 용무를 보았다. 용무를 끝낸 후 키시다는 타카시마야(高島屋)에서 쇼핑을 하거나 백화점이 밀집된 니혼바시 근처의 골목에서 골동품 구경을 했다.

연작보다 두 <동녀상> 연작과 더 유사하다. 그러나 레이코가 옆을 보며 뻣뻣하게 서 있는 모습은 기존의 <레이코조> 연작에 활용되었던 자세이다. <동녀입상>에서 가장 눈에 띄는 새로운 모티프는 레이코가 손에 들고 있는 장난감이다(도 78). 이것은 스미요시오도리(住吉踊り)이다. 이 장난감의 이름은 일본 각지의 스미요시신사(住吉神社)에서 매년 6월 14일에 사람들이 덴가쿠(田楽)에 맞춰 추는 춤을 뜻하는 '스미요시오도리(住吉踊り)'에서 유래하였다. 춤과 동일한 이름이 붙여진 장난감은 조릿대에 밀짚으로 만든 우산을 매달아 그 아래에 다시 종이 옷을 입은 밀짚 인형을 늘어뜨린 것이다(도 79). 이 장난감은 에도시대 말기부터 스미요시 신사를 참배할 때의 준비물로 여겨졌다. 이 밀짚 인형들이 바람에 날리면 마치 스미요시오도리와 같은 춤을 추는 듯 흔들거린다.[215]

그런데 <동녀입상>에서 레이코가 들고 있는 것은 스미요시오도리 세 개가 세로로 이어서 붙여진 특이한 모양이다. 이는 밀짚 우산이 하나만 달린 보통의 스미요시오도리와 확연히 다르다.

필자는 이처럼 스미요시오도리가 특이하게 이어 붙여진 모티프가 《히코네뵤부》와 연관이 있다고 생각한다. 《히코네뵤부》의 제1면에는 머리카락을 어깨 너머로 길게 늘어뜨린 작은 몸집의 여자아이가 고개를 숙인 채 왼쪽을 향하고 있다(도 80). 여자아이의 손에는 꽃과 이파리가 달린 나뭇가지가 들려 있다. 탐스럽게 달린 세 송이의 꽃 옆으로 나뭇잎들이 우산처럼 뻗쳐 있다. 땅을 향해 늘어져 있는 세 송이의 꽃과 나뭇잎의 모습은 <동녀입상>에서 레이코가 들고 있는 세 개의 스미요시오도리와 조형적으로 유사하다.

《히코네뵤부》 속 소녀는 주변의 인물들과 달리 머리카락에 가려

---

[215] 스미요시오도리(춤)에는 두 가지의 유래가 있다. 첫 번째 유래는 삼한(三韓)으로 원정을 갔다가 돌아온 진구황후(神功皇后, 169-269)를 센슈(泉州)의 해안가에 살고 있던 주민들이 우산을 쓴 채로 춤을 추며 환영했다는 전설이다. 두 번째로는 진구지(神宮寺)의 승려가 부처의 은혜를 다른 중생들과 나누기 위해 춤을 추었던 것이 시초가 되었다는 전설이다. 西沢笛畝, 『日本郷土玩具事典』(東京: 岩崎美術社, 1965), pp. 112-113.

얼굴이 보이지 않아 관람자의 자유로운 상상을 가능케 한다. 키시다가 구체적으로 명시하지는 않았지만, 이 소녀 또한 그에게 수수하지만 신비로운 느낌을 자아냈던 것으로 생각된다. 그 결과 《히코네뵤부》 속에서 꽃 가지를 든 익명의 소녀는 <동녀입상>에서 자유롭게 변형되었다.

한편 <동녀상> 연작은 기존의 <레이코조> 연작이 지니고 있던 미감에서 완전히 벗어나 있지 않다. 세 작품에서는 기존의 <레이코조> 연작에서 사용되었던 모티프들이 지속되고 있다. 해지고 낡은 옷은 키시다가 오마츠에게서 느꼈던 질박한 미감을 상징했다. <동녀식발도>에서 왼쪽의 레이코와 <야동녀>의 레이코는 키모노의 오른쪽 어깨 부분이 해져 구멍이 나 있는 동일한 키모노를 입고 있다(도 81, 도 82). 구멍의 위치는 <무라무스메노즈>(1919)에서 오마츠의 키모노가 해진 위치와 동일하다(도 10). <동녀입상>의 레이코 또한 동일한 키모노를 입고 있지만 해진 부분은 양털 숄에 가려져 있다. 이 숄은 <레이코비쇼>(1921)에서도 등장했던 오마츠의 것이다. 이 숄 또한 <레이코비쇼>(1921)에서와 같이 가장자리의 올이 풀려 가슴 부근에서 느슨하게 늘어져 있다(도 83).

<동녀입상>의 스미요시오도리는 해진 옷이 상징했던 질박미를 구현하는 수단이었다고 판단된다. 스미요시오도리와 같은 에도시대의 장난감 및 기념품들은 타이쇼시대에 '향토 완구(鄕土玩具)'로 상품화되었다. 향토 완구에는 지역 주민들이 직접 만든 투박한 목조 조각과 토우(土偶), 스미요시오도리와 같이 종이나 밀짚으로 만든 조형물들이 있었다. 수제(手製) 향토 완구는 에도시대로 표상되는 투박하고 촌스러운 미감을 향수(鄕愁)하던 타이쇼시대의 일본인들에게 큰 호응을 얻었다.[216]

이처럼 향토 완구는 근대인이 전근대의 모습을 추억하는 매개체였다.

---

[216] Kikuchi Yuko, 앞의 책, pp. 32-36. 아울러 타이쇼시대에 에도시대의 문화는 일본 문화의 정수로 이상화되었다. Carol Gluck, "The Invention of Edo," in *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, ed. Stephen Vlastos (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 262-284.

<동녀입상>에서 레이코가 들고 있는 스미요시오도리 또한 당시 판매되었던 향토 완구였다고 판단된다. <동녀입상>의 스미요시오도리에는 색색의 옷을 입은 인형들이 달려 있다. 그런데 스미요시오도리의 인형 옷이 여러 색으로 만들어진 것은 근대 이후부터였다. 근대 이전까지 인형 옷은 흰색으로만 만들어졌다.[217]

키시다는 1922년에 발표된 <동녀상> 연작에서 기존의 <레이코조> 연작이 지녔던 미감을 잇는 동시에 동양 전통 회화와 향토 완구와 같은 새로운 모티프를 적극적으로 활용했다. 이를 통해 <동녀상> 연작은 이전 시기의 <레이코조> 연작과 구별되는 개별성을 획득하였다.

<동녀상> 연작이 발표된 <1922년 개인전> 또한 이전의 작품 경향과의 차별화를 꾀했던 키시다의 의지가 표명된 장(場)이었다고 판단된다. 전시회장에서 작품이 배치된 방식을 통해서도 <동녀상> 연작이 <1922년 전시회>에서 가장 중요한 작품이었음을 알 수 있다. 이 주장은 나카마 시오리가 재구성한 전시회장의 작품 배치도를 근거로 한다(도 84).[218] 나카마 시오리는 노지마 야스조가 직접 촬영한 전시회장 내부의 사진을 바탕으로 당시 전시장의 작품 배치도를 작성했다.

관람객들은 전시장 출입구의 왼쪽에서부터 시계 방향으로 이어지는 관람 순서에 따라 <야동녀>, 풍경화인 <창외조춘(窓外早春)>(1922), <동녀입상>, <동녀식발도>를 보았다. <창외조춘>을 제외하면 <동녀상> 연작은 작품의 크기와 가격순, 즉 작품의 중요도순으로 배치되었다. 그중 가장 중요했다고 판단되는 <동녀식발도>는 전시장의 서쪽 벽면 중앙에 위치했다. 동쪽 벽에 있는 창문으로부터 들어오는 빛은 <동녀식발도>를 정면으로 비추어 이 작품을 해당 전시실에서 가장 빛나게 해주었을 것이다.

실제 전시장에 작품이 배치된 순서와 전시 카탈로그에 기재된 작품의 순서에는 차이가 있었다. <동녀입상>과 <동녀식발도>는

---

[217] 西沢笛畝, 앞의 책, p. 112.

[218] 中間志織, 「都市新中間層にとっての「でろり」—1922 年岸田劉生個人展覽會における麗子像の展示を中心に」, 京都國立近代美術館 編, 『誕生 120 年—野島康三, ある寫真家が見た日本近代』(京都: 京都國立近代美術館, 2009), p. 69.

<1922년 개인전>의 카탈로그에서 <레이코양장좌상(麗子洋裝坐像)>(1922)에 이어서 2, 3번째 작품으로 기록되었다(도 85). 즉, 키시다가 전시장에서 작품의 위치를 선정할 때, <동녀입상>과 <동녀식발도>를 가장 주목을 받을 수 있는 자리에 놓은 것으로 생각된다.

한편 카탈로그에 기재된 첫 번째 작품이었던 <레이코양장좌상>(1922)은 전시회의 북측 벽 중앙에 위치한 벽난로 위에 배치되었다(도 86). 이는 남측 벽 중앙에 위치한 출입구와 정확히 마주하는 위치이다. 따라서 <레이코양장좌상>(1922)은 전시실로 입장한 관람객들의 시선에 가장 먼저 들어오는 작품이었다. <레이코양장좌상>에서 레이코는 단추가 달린 보라색 스웨터와 빨간색 체크무늬 치마를 입고 은근하게 미소를 짓고 있다. 레이코가 양장을 입고 은근한 미소를 띠고 있는 점은 <동녀상(童女像)>(1921)과 유사하다.

<레이코양장좌상>(1922)은 <1922년 개인전>에서 <동녀상>(1921)과 같은 소녀의 모습을 기대했던 관람객들의 예상을 충족시키는 그림이었다고 생각된다. 1921년에 열린 <제3회 제전>에서 입선작으로 선정된 <동녀상>(1921)을 통해 키시다는 더 높은 대중적 인지도를 쌓을 수 있었다. 두 작품의 주인공은 모두 양장 차림의 레이코이다. 그러나 키시다는 <레이코양장좌상>(1922)을 중요하게 제시하고자 하지 않았던 것으로 판단된다. 이 작품은 관람객들의 눈높이보다 높은 벽난로 위에 걸렸다. 이러한 위치는 관람객들이 가까이에서 작품을 감상하는 데에 장애물이 된다.

관람객은 전시실 입구의 바로 옆에 첫 번째로 전시된 <야동녀>에 의해 <레이코조> 연작이 새롭게 변화했음을 인지했다고 생각된다. <야동녀>에서 붉은색 키모노 차림의 레이코는 기괴하고 과장된 웃음을 띠고 관람자를 정면으로 응시하고 있다. 이는 <레이코양장좌상>(1922)과 복장, 인물의 자세, 인물이 띠고 있는 미소의 성격, 인물의 외모 면에서 모두 대조된다.

새로운 <레이코조> 연작을 대표하는 <동녀상> 연작은 기존의 <레이코조> 연작과 같은 공간 내에서도 시각적으로 대비를 이루었다. 전시회의 남·서쪽과 북·동쪽에 전시된 유화는 각각 <동녀상> 연작과 기존의 <레이코조> 연작으로 구분되었다. 기존의 <레이코조> 연작의 특징을 잇는 작품들에는 <레이코양장좌상>을 비롯하여, <소동녀(笑童女)>, <무라무스메즈(村嬢圖)>, <레이코(麗子)>가 있다. 이 작품들은 모두 1922년에 제작되었지만 <동녀상> 연작과 달리 1921년에 제작된 <레이코조> 연작의 경향을 반복하고 있다.

키시다가 <1922년 전시회>를 통해 기존의 <레이코조> 연작으로부터의 변화를 꾀했던 이유는 무엇이었을까? 필자는 키시다가 새로운 <동녀상> 연작을 통해 작품 판매 수입을 늘리고자 했다고 추측한다. 당시 키시다는 새로운 화실을 짓기 위해 상당한 목돈이 필요했다. 그는 <1922년 전시회>의 목적이 자신의 화실을 건축하기 위한 자금을 마련하기 위한 것임을 『시라카바』의 지면에서 명백히 밝혔다. 그는 작품 활동을 위한 번듯한 화실이 없어 매우 난처한 상황에 부닥쳐 있다고 독자들에게 호소하였다.

"마지막으로 이 전람회는 일찍이 (내가) 몇 번이나 시도했지만 금전 문제로 실패한, 나의 화실과 집을 짓기 위한 돈을 모으기 위해 개최한다. 나는 좋은 화실이 없어서 정말 난처하다."[219]

따라서 그는 "돈이 있는" 『시라카바』의 독자들에게 "분발하여" 자신의 그림을 구매할 것을 직접적으로 요청했다.[220]

1920년을 전후하여 <레이코조> 연작을 통해 화가로서의 전성기를 구가(謳歌)하였던 키시다는 성공한 화가의 사회경제적 지위에 알맞은

---

[219] "終わりにこの展覧會はかねてから、幾度もやりかけては金の点で失敗した、余の畵室ならびに家をたてるための金を作るためにも開く。全く僕はいゝ畵室がなくで弱っています。" 岸田劉生, 「個人展覽會に際して」, 『白樺』 第 13 卷 第 5 號(1922), 『全集』 3, pp. 143-144.

[220] "因にこの會は、私のかねてからの希望である、畵室を作るためにも開きます故、御金のある人は奮発して売約をして下さい。" (밑줄은 필자 강조) 위의 책, pp. 145-146.

생활을 누리고자 했다. 키시다는 가장 먼저 그의 소비 습관을 바꿨다. 가계부와 연간 소비 계획을 작성하고, 술도 입에 대지 않는 검소하고 금욕적인 생활을 지향했던 키시다는 1920년부터 돈의 씀씀이를 크게 늘렸다. 성공한 화가라는 자의식은 그에 걸맞는 높은 수준의 소비로 이어졌다. 그는 더는 가계부를 쓰지 않았으며 술을 마시기 시작했다. 또한 그는 처음으로 맞춤 양복을 제작했으며 아내 시게루에게는 다이아몬드 반지를 선물하기도 했다.

아울러 성공한 양화가의 정체성에 맞는 공간은 서양식 주택과 '아틀리에(atelier)'였다. 주거 공간과 분리된 독립적인 작업 공간은 성공한 양화가의 지표였다. 키시다는 다른 엘리트 양화가들과 달리 토쿄미술학교 출신도 아니었으며 서양으로의 유학 경험도 없었다. 이러한 조건이 결핍된 키시다에게 '서양식 가옥과 아틀리에'는 자신을 서양미술에 정통한 양화가로 시각화하기 위한 지름길이었다. 키시다는 "본인 정도의 위치"에 있는 양화가가 서양식 주택과 화실을 소유하지 못하는 상황을 매우 불만스럽게 여겼다.[221]

키시다는 1919년 말부터 쿠게누마에서 벗어나 자신의 화실과 집을 토쿄 외곽으로 옮기고자 하였다. 그러나 키시다는 그 근방의 서양식 주택들을 구매할 경제적 여유는 물론, 임대할 여유도 없었다. 따라서 그는 화실을 건축하기 위한 돈을 모으기 위해 화회를 열어야겠다는 생각을 항상 지니고 있었다.[222] 그러나 화실을 건축하고 싶다는 키시다의 계획은 1920년에도 이루어지지 않았다.

키시다는 스스로를 성공한 양화가로 인식하고 있었지만 이러한 지위에 어울리는 화실을 가지고 있지 않다는 상황에 조급함을 느꼈던 것으로 생각된다. 1920년 11월에 키시다는 그의 일기에 "여러 화가들의

---

[221] "(화실 건축 계획이 잘 흘러가지 않는 것을 보며) 나 정도의 위치라면 이미 완성되어도 좋을텐데 그럴 수 없는 것에는 무언가 운명의 장난인가라는 생각이 든다." 岸田劉生, 「日記(二)」 1921.7.14, 『全集』 6, p. 205.

[222] 키시다는 1919 년 12 월 31 일에 무샤노코지에게 새해 인사를 보내며 화실을 건축하고 싶다는 희망을 밝혔다. 山田論 編, 앞의 책, p. 239; 岸田劉生, 「鵠沼日記」 1920.11.19, 『全集』 5, p. 486.

훌륭한 화실에 관해 이야기를 하여 짜증이 났다"고 기록했다.[223] 그의 개인적인 생각에서 화실을 가지고 있는 다른 화가들에 대한 열등감이 확인된다.

필자는 키시다의 특집호로 기획되었던 『겐다이노비주츠(現代の美術)』의 1921년 2월호로 인해 키시다가 새로운 서양식 화실과 집에 대한 필요성을 절감하게 되었다고 생각한다. 당시의 미술 잡지들은 동시대 화가들을 소개하며 화가의 화실을 촬영한 사진을 함께 첨부했다. 즉 화실은 곧 화가의 이미지를 형성하는 또 다른 자화상이었다. 키시다의 특집호를 기획한 『겐다이노비주츠』는 그의 화실을 소개하기 위하여 1921년 1월에 키시다의 화실을 촬영했다.[224] 당시 키시다는 2층의 전통식 목조 가옥에 살고 있었으며 그중 1층에 위치한 방 한 칸을 화실로 사용하고 있었다. 잡지에 실린 목조 가옥의 단칸방은 키시다를 근대 일본미술을 이끄는 양화가로 나타내기에는 적합하지 않았을 것으로 생각된다.

『겐다이노비주츠』의 키시다 특집호가 발간된 다음 달에 키시다는 화실을 짓기 위해 이전보다 적극적으로 행동에 나섰다. 그는 주변의 화가와 후원자들에게 토쿄 근처의 부지 또는 임대 주택에 대해 알아봐 달라고 요청했다. 그러나 20,000엔에 달하는 서양식 건물은 키시다의 경제적 능력의 범위를 벗어나는 액수였다.[225] 당시 키시다는 중산층 이상의 소비를 하고 있었지만, 그에 맞는 수입을 벌어들이지 못하여 지인들로부터 돈을 빌리며 살았다.

이에 따라 키시다는 1921년 7월에 화실을 건설하기 위한 자금을 마련하기 위하여 화회(畵會)를 열었다.[226] 화회의 가입자는 캔버스 10호의 유화는 800엔, 8호의 유화는 500엔, 수채화는 300엔으로

---

[223] 岸田劉生,「鵠沼日記」 1920.11.14, 『全集』 5, p. 490.
[224] 岸田劉生,「日記(二)」 1921.1.23, 『全集』 6, p. 25.
[225] 그가 가장 먼저 관심을 가졌던 '서양관'의 매매 가격은 20,000 엔이었으며 임대 가격은 월세로 175 엔이었다. 岸田劉生,「日記(二)」 1921.3.12, 『全集』 6, p. 76.
[226] 키시다는 자신의 31 번째 생일을 맞이하여 모든 일정을 취소했다. 이후 그는 가장 먼저 화실 건축을 위한 화회의 광고문을 상세히 작성했다. 이날 키시다가 작성한 광고문은 다음 달의 『시라카바』에 게재되었다. 岸田劉生,「日記(二)」 1921.6.23, 『全集』 6, p. 185.

나누어진 가격표에 따라 원하는 가격대의 작품을 주문할 수 있었다.

“지금까지 화실다운 화실을 가질 상황이 되지 못하였지만, 요즘의 저로서는 이제 슬슬 화실을 만들어도 좋다는 생각이 듭니다. 이런 기회를 맞이하여 (여러분께서) 분발하여 입회해주신다면 (저로서는) 행복할 것입니다.”[227] (밑줄은 필자)

위의 인용문은 키시다가 『시라카바』에 게재한 화회 광고문이다. 여기에서도 자신을 서양식 화실을 가져도 될 만한 성공한 화가로 평가하는 키시다의 자의식이 확인된다. 그러나 독자들은 이 광고에 무관심으로 일관했다. 기존에 키시다의 작품을 자주 구매하던 사람들조차도 화회에 가입하기를 권유하는 키시다의 편지에 거절의 답장을 보냈다. 키시다의 최대 후원자였던 하라 젠이치로 또한 해당 화회의 취지에 공감하지 않았다.

한편 1921년 하반기에 하라를 비롯하여 사이고 타카오, 시바가와 테루키치 등 기존에 키시다를 후원했던 사람들을 통한 작품 판매, 미완성 작품을 판매하는 화회, 1921년에 유일장(流逸壮)에서 열린 개인전을 통해 작품을 판매한 결과 키시다는 다시 경제적 여유를 얻었다. 그러나 키시다는 화실을 짓기 위한 여유 자금이 없었기 때문에 1922년 5월까지도 여전히 화실을 위한 적당한 용지(用地)를 구매하지 못한 상태였다.

키시다는 경기 침체로 인해 사람들이 화회에 가입하지 않는다고 생각했다.[228] 그러나 필자는 이와 다른 원인이 있다고 생각한다.[229] 먼저,

---

[227] “今迄、畵室らしい畵室を持つ事を許されませんでしたが、今日の自分としては、もうそろと畵室を造る事が出来てもいゝ氣がします。かういふ機會故奮発して入會して下されば幸せです。” 岸田劉生,「岸田劉生畵室建築の為の畵會」, 『白樺』 第 12 卷 第 7 號(1921), 『全集』 3, p. 28.

[228] 岸田劉生, 「日記(二)」 1921.7.12, 『全集』 6, p. 203.

[229] 당시 일본 경제는 실제로 불황을 겪고 있었다. 1919 년에 제 1 차 세계 대전이 종전한 이후 일본의 주가가 하락하고, 수입액이 수출액을 초과하기 시작하며 일본의 경제 상황이 악화되었다. 한편 경제를 긍정적으로 전망한 정부와 기업으로 인해 일본 사회 내에서 투기가 조장되었다. 이렇게 조장된 투기는 일본의 경제 침체를 장기화하는데 기여했다. 미나미 히로시, 『다이쇼 문화(1905-1927)—일본

1921년 화회의 노골적인 상업성이 “화가” 키시다를 애호하던 사람들에게 거부감을 형성했다고 생각된다. 화회를 통한 작품 판매는 전람회에서의 작품 판매보다 상업적인 성격이 더 강했다. 전람회는 화가가 최근의 작품 활동을 소개하는 장이다. 따라서 관람객들은 전람회에서 작품을 구매할 때 작품의 상품적 가치보다 예술 작품으로서의 가치에 주목하게 된다.

반면 1921년의 화회는 키시다의 개인적인 목적을 이루기 위한 경제적 원조(援助)로서의 성격을 강하게 지녔다. 직업 화가에게 작품 판매는 생계를 유지하는 수단으로서 당연하게 여겨졌지만, 키시다와 같이 특정한 목적의 소비를 위해 화회를 꾸리는 경우는 이례적이었다. 화실 건축을 위한 화회의 가입비(費)가 전시회 출품작들의 가격보다 비교적 높게 책정된 점 또한 화회의 상업성을 더 노골적으로 부각했다.

그런데 주변 사람들은 키시다를 자아 실현을 위해 작품 활동에만 매진하는 금욕적인 화가로 여겼다.[230] 따라서 화실을 짓겠다는 키시다의 목표는 대중들에게 비춰졌던 키시다의 금욕적인 면모와 모순되는 것이었다. 즉, 키시다의 예술 작품을 소장하고자 했던 사람들에게 이와 같이 노골적으로 작품 매매의 경제적·세속적 성격을 드러내는 것이 화회 가입에 대한 거부감을 조성했다고 생각된다.

두 번째 원인은 키시다의 작품에 대한 수요층이 매우 제한적이었다는 점이다. 키시다의 작품을 구매한 사람은 대부분 키시다와 개인적으로 알고 지냈던 이들이었다. 이러한 제한적인 수요층들은 1921년까지 유사한 구도와 모티프가 반복되었던 키시다의 주요 작품들을 이미 모두 소장하고 있었다. 그중에는 <레이코조> 연작과 <무라무스메조> 연작도 있었다. 시바가와 테루키치, 하라 젠이치로, 사이고 타카오 등의 부유한 사업가들은 키시다의 작품을 전람회나 화회를 통해 이 연작들을 정기적으로 구매했다. 이 중에서도 하라 젠이치로와 그의 처남 사이고는 키시다에게 한 번에 1,000엔

대중문화의 기원』, 정대성 옮김(제이앤씨, 2007), pp. 230-261.

[230] 富山秀男 編, 앞의 책(1972), p. 65.

이상의 금액을 빈번하게 지원하였기 때문에, 키시다의 입장에서 매우 중요한 고객들이었다.

아울러 다른 구매자들 또한 <레이코조> 연작과 <무라무스메조> 연작을 선호했다. 1920년에 열린 <키시다 류세이 수채 소묘 개인전>에서 키시다는 비슷한 구도의 수채, 소묘 <레이코조> 연작과 <무라무스메조> 연작을 여러 점 제작함에 따라 이러한 사람들의 수요를 충족시켰다. 그러나 1920년 이후에도 동일한 모티프와 구도로 제작되길 반복했던 두 연작은 제한된 수요층에게 희소한 예술 작품으로서의 기능을 더는 할 수 없었다고 판단된다. 어떠한 예술 애호가라도 똑같은 작품을 여러 점 소유하고자 하지는 않기 때문이다.[231]

키시다 또한 화회가 실패로 끝난 원인을 이와 같이 인식하고 있었다. 그는 당시의 상황에서 경제적 안정을 얻기 위한 최선책은 "좋은 작품" 활동을 하는 것임을 자각했다.[232] '좋은 작품'이란 키시다의 기존 고객들이 구매할 만한, 이전의 작품들과 구별되는 개별성을 지닌 작품을 의미했다.

키시다는 1922년에 제작된 작품들이 전시회 방문객들에게 새롭고 독창적인, 따라서 구매할 가치가 있는 예술 작품으로서 여겨지기를 의도했던 것으로 판단된다. 1922년 이전에도 키시다는 자신의 대표작인 <레이코조> 연작을 활용하여 새로운 시도를 했다. 키시다는 1920년 이전에는 동양 회화의 전통적인 형식이 모두 유화로 대체되어야 한다고 주장했을 정도로 동양 회화에 비판적이었다.[233] 그런데 1921년에 유일장(流逸壯)에서 열린 <키시다 류세이 개인전>(1921, 이하 1921년

---

[231] 서로 비슷한 구도와 색채로 그려진 연작은 각기 다른 소비자에게 판매될 것을 염두에 둔 화가의 상업적 전략이었다. 근대미술에서 연작의 예술적 가치와 상업성에 대해서는 John Klein, "The Dispersal of the Modernist Series," *Oxford Art Journal* 21 (1998), pp. 123-13 을 참조. 나카마 시오리는 존 클레인이 정의한 연작의 특성을 바탕으로 <레이코조> 연작을 분석했다. 中間志織, 「「複製」としての麗子像—岸田劉生, 連作の手法」, 大阪市立美術館 編, 『岸田劉生展: 誕生 120 周年記念』(大阪: 大阪市立美術館;大阪: 讀賣新聞社;大阪: 讀賣テレビ, 2011), pp. 234-238.

[232] 岸田劉生, 「日記(二)」 1921.8.4, 『全集』 6, p. 223.

[233] 岸田劉生,「今後の日本の美術に就て(日本畫及洋畫の問題)」, 『白樺』 第 9 卷 第 6 號(1918), 『全集』 2, p. 195-197.

개인전)에서 키시다는 최초로 지본채색화를 선보였다. <1921년 개인전>에서 나타난 키시다의 새로운 시도는 관람객들에게 그의 작품 세계가 확장되고 있다는 신호로 여겨졌을 것이다. 이와 마찬가지로 동양성이 부각된 세 <동녀상> 연작은 동양의 전통이 유화에 새로이 접목되었다는 점에서 <1922년 개인전>에서 <1921년 개인전>보다 더 확장된 작품 세계를 보여주는 수단이었다고 생각된다.

2. 키시다 류세이의 동양취미(東洋趣味)

<1922년 개인전>에 출품된 <동녀상> 연작은 동양미술과의 연관성이 부각되는 새로운 <레이코조> 연작이었다. 앞 절에서 필자는 키시다가 이전과 구별되는 새로운 연작을 제작했던 이유를 그의 경제적 상황과 연관 지어 해석했다. 키시다는 동양미술을 참조하여 <레이코조> 연작을 새롭게 만들었다. 아울러 1922년을 전후하여 키시다는 그의 글들에서도 적극적으로 동양미술의 우수성을 예찬했다.

1922년에 <동녀상> 연작이 탄생하기까지 동양에 대한 키시다의 흥미는 1919년부터 느린 속도로 축적되었다. 키시다에게 동양은 과거의 중국과 일본을 의미했다. 그의 관심사는 중국 회화 및 도자, 일본의 우키요에와 구극(旧劇)과 같이 동시대 사람들에게 전통 또는 과거의 유산으로 여겨지는 것들이었다. <시라카바 10주년 기념전>의 쿄토 순회전을 계기로 키시다는 처음으로 옛 동양의 모습을 마주하게 되었다. 이때 키시다는 사카키바라 시호가 소장하고 있던 여기(呂紀, 1477-?) 전칭의 화조화에 매료되었다.

키시다는 버나드 리치(Bernard Leach, 1887-1979), 야나기 무네요시, 와츠지 테츠로, 하라 젠이치로 등 그의 주변에 있었던 지식인들로부터 동양의 전통 미술에 대한 지식을 얻을 수 있었다. 키시다는 1910년대에 걸쳐 일본과 중국을 왕래했던 버나드 리치를 통해서 중국에 대한 정보를 얻었다.[234] 한편 1919년 6월에 떠났던 키시다의 두 번째 쿄토 여행에는 야나기 무네요시, 키무라 시코(木村斯光, 1895-1976), 사타케 히로유키(佐竹弘行, ?-?), 하마다 코사쿠(浜田耕作, 1881-1938)가 동행했다. 사타케 히로유키는 시라카바의 자매지인 『게이주츠』에서 일본화와 관련된 부분의 편집을

[234] Aida-Yuen Wong, "Kishida Ryūsei: Painter of the 'Oriental Grotesque' and the *Mingei* Movement," in *The 38th International Research Symposium: Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, ed. Inaga Shigemi (Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2011), p. 195.

맡았던 인물로, 동양 및 일본의 전통문화에도 익숙했다. 키무라 시코는 쿄토를 기반으로 활동하는 일본화가(日本畵家)였다. 하마다 코사쿠는 당시 쿄토제국대학 고고학과의 교수였다. 키시다는 하마다와 같은 지식인의 도움으로 쉽게 볼 수 없었던 불상들을 실견할 수 있었을 것으로 생각된다. 일본미술에 대해 잘 알지 못했던 키시다는 이들과의 쿄토 여행을 통해 고대 일본미술을 어려움 없이 감상할 수 있었다.[235]

1919년은 키시다의 주변에서도 동양에 대한 관심이 중요하게 대두되었던 시기였다. 키시다와 야나기가 쿄토 여행에서 돌아온 직후인 1919년 7월에 『시라카바』의 삽화가 일본미술 특집으로 기획되었다. 와츠지 테츠로의 『고사순례』가 발간된 5월, 키시다 류세이가 시라카바하와 함께 고미술을 보러 쿄토로 견학을 다녀온 6월, 『시라카바』에서 최초로 일본미술이 특집 삽화로 기획된 7월의 시기는 이들의 관심사가 우연히 일치한 결과라고는 생각되지 않는다.

한편 1919년에 칸토(関東)뿐만 아니라 칸사이(関西) 지방의 청년 지식인들도 동양에 관심을 가지기 시작했다. 야나기의 『고사순례』 중 일부분은 책이 정식으로 출간되기 전에 소규모의 미술 잡지인 『게이주츠』와 『세이사쿠(制作)』에 게재되었다.[236] 『게이주츠』는 키무라 쇼하치와 사타케가 편집을 맡았으며 시라카바하와 소도샤 동인들이 주로 글을 기고했던 시라카바하의 자매지였다. 한편 『세이사쿠』는 쿄토에서 국화창작협회(國畵創作協會)의 청년 화가들과 지식인들이 만든 잡지였다.[237]

---

[235] 당시 키시다가 여행 중에 시게루에게 보낸 편지에서, 그는 야나기의 설명 덕분에 매우 편리한 여행을 하고 있다고 전했다. “柳が一所なのでいろいろの事にくわしいので便利だった。” 山田論 編, 앞의 책, p. 238.

[236] 紅野敏郎, 앞의 논문, 『國文學』 46(2001), p. 158.

[237] 『세이사쿠(制作)』는 서양미술을 중점적으로 소개한 잡지였다. 교토회화전문학교(京都絵畵専門学校) 출신 츠치다 바쿠센(土田麦僊, 1887-1936), 오노 칫쿄(小野竹喬, 1889-1979), 사카키바라 시호 등이 미술비평가 나카이 소타로(中井宗太郎, 1879-1966)와 함께 『세이사쿠』를 창간했다. 이들은 『시라카바』에서 소개된 후기 인상주의에서 영향을 받아 후기 인상주의 화풍을 일본화에 접목시키고자 했다. 『세이사쿠』에 참여했던 화가들에 대해서는 John D. Szostak, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in Early 20th-Century Japan* (Leiden: Brill, 2013), pp. 119-151 참조.

2장에서 필자는 타이쇼시대 청년 지식인들이 일본미술에 새로이 주목한 데에는 고대 일본의 문화유산을 의도적으로 무시했던 메이지시대에 대한 비판의식이 함축되어 있다고 지적했다. 시라카바하와 와츠지는 동양의 전근대 유물을 학문적으로 연구하거나 골동품으로 치부하기보다는 서양의 고전미술을 대하듯이 예술 작품으로 감상했다. 아울러 이들은 동양(일본)의 고유한 미감을 규정하고자 했다.[238] 이를 통해 이들은 동양(일본)에 서양과 동등한 문화적 위상을 부여하는 동시에 서양과 구별되는 동양(일본)의 정체성을 확립하고자 했다. 이들이 정의한 동양(일본)적 미감은 지리적 특성에 기반한 것이었다.

와츠지와 시라카바하는 일본 고유의 미를 서로 유사하게 정의했다. 와츠지는 『고사순례』에서 편백(扁柏), 소나무로 둘러싸인 일본의 자연으로 인해 일본인들에게는 단순하고 솔직하며, 사랑스럽고, 애절하며 애틋한 특유의 정조(情調)가 생겨났다고 말했다.[239] 『시라카바』의 일본미술 특집호에 실린 호류지 금당 벽화에 대해서 하시모토 하지메(橋本基, 1898-?)는 "일본이 아니라면 절대 구현할 수 없는 따뜻하고 조용함"이 느껴진다고 설명했다.[240] 일본의 불교 조각 특집으로 기획된 『시라카바』의 1920년 7월호에서도 나가요 요시로는 "일체 동양의 맛은 '시부이'하다"고 했다. 나가요는 수수하고, 따뜻하고, 부드럽고, 조용하고, 차분한 느낌의 동양 예술은 노골적으로 아름다움을 드러내는 서양 예술보다 오래 음미할 수 있는 아름다움이 있다고

---

[238] 일본은 중국 및 한반도의 전통을 이어받았다는 점에서 문화적, 지리적으로 동양에 속한다. 근대 일본은 동아시아에서 근대화에 가장 먼저 성공했다는 이유로 다른 동양권 국가들을 대표하는 권위를 행사했다. 따라서 근대 일본인에게 서양과 반대항에 있는 동양을 규정하는 것은 서양에 비교될 수 있는 유일한 근대 국가, 곧 일본을 규정하는 것이었다. 근대 일본의 동양 인식에 대해서는 스테판 다나카, 『일본 동양학의 구조』, 박영재, 함동주 옮김(문학과 지성사, 2004) 참조.

[239] 和辻哲郎, 앞의 책, pp. 139-141.

[240] 해당 호의 삽화는 야나기가 기획한 것이었기 때문에 삽화의 설명 또한 야나기가 맡아서 작성할 예정이었다. 그런데 야나기는 1919 년 6 월에 키시다와 쿄토를 여행했기 때문에 7 월에 『시라카바』에 게재될 예정인 삽화의 설명을 쓸 시간이 부족했다. 이에 야나기는 삽화의 설명을 하시모토 하지메에게 부탁했다. 하시모토 하지메는 일본화가인 하시모토 가호(橋本雅邦, 1835-1908)의 아들이자 시가 나오야의 제자였다. 柳宗悦, 앞의 글(1919), pp. 112-113.

말했다.[241] 노골적이지 않고 은은하게 드러나는 일본의 미의식은 서양의 미감과 대비되는 일본 고유의 것이었다.

1920년을 전후하여 키시다를 비롯한 그의 주변 인물들이 동양에 주목했던 현상은 타이쇼시대의 동양취미(東洋趣味)로 불린다. 우메자와 아유미(梅澤亜由美)는 이 시기에 시라카바하와 와츠지 테츠로에게서 공통적으로 드러나는 동양에 관한 관심을 '시라카바 세대의 동양취미'라고 명명했다. 우메자와는 와츠지가 시라카바하와 직접적으로 교류를 하지 않았다는 점을 고려하여 이들을 '시라카바하'로 부르기 보다는 '시라카바 세대'로 규정했다.[242] 아울러 우메자와는 이들의 동양취미를 타이쇼시대의 청년 지식인들이 구미주의(歐美注意)에서 벗어나 동양인(또는 일본인)으로서의 정체성을 형성하기 위해 동양 문화를 탐구했던 현상으로 바라보았다.[243]

한편 오윤정은 동양취미를 백화점, 상업 잡지, 관광, 전람회 등 근대에 생겨난 대중 소비문화의 영역에서 나타난 현상으로 정의했다. 동양취미라는 용어는 동양에 대한 관심을 상품화하고자 했던 백화점의 캐치프레이즈(catchphrase)였다.[244] 미츠코시(三越) 백화점은 1921년에 동양품부(東洋品部)를, 타카시마야(高島屋) 백화점은 1922년에 지나부(支那部)를 신설하여 중국을 비롯하여 한국, 대만, 인도 등지의 물건들을 상품으로 진열했다.[245] 오윤정은 1920년대에 백화점이 일본을 제외한 동양의 물건들을 상품화하는 과정에서 동양에 대한 일본의 제국주의적 시선이 드러난 양상을 분석했다.

우메자와와 오윤정은 공통적으로 타이쇼시대의 지식인들이 동양취미를 보급하거나 또는 그 과정에 가담했다고 지적했다.

---

[241] 長与善郎, 「挿畵に就て」, 『白樺』 第 11 卷 第 7 號(1920), pp. 137-138.
[242] 梅澤亜由美, 앞의 논문, pp. 58-59.
[243] 위의 논문, pp. 67-70.
[244] Younjung Oh, "Oriental Taste in Imperial Japan: The Exhibition and Sale of Asian Art and Artifacts by Japanese Department Stores from the 1920s through the Early 1940s," *The Journal of Asian Studies* 78 (2019), p. 45. 한편 백화점이 대중들에게 보급하고자 했던 '취미'에 대하여는 진노 유키, 『취미의 탄생: 백화점이 만든 테이스트』, 문경연 옮김(소명출판, 2008) 참조.
[245] 위의 논문, p. 45.

시라카바하와 와츠지 모두 타이쇼시대를 대표하는 청년 지식인들이었다. 동양미술에 대한 전문적인 지식을 지닌 이들의 글들은 대중들에게 신뢰감을 주었다고 생각된다. 이들은 이미 1910년대에 걸쳐 사회 전반에 문화적 영향력을 행사하고 있었다. 『시라카바』는 서양의 후기 인상주의를 비롯한 서양미술 사조뿐만 아니라 개성과 자아를 중시하는 가치관을 대중적으로 보급했다. 또한 이들은 서양의 미술품을 실제로 보기 어려웠으며 전시 공간조차 부족했던 상황에서, 미술품의 사본(寫本)을 액자에 넣어 예술 작품처럼 전시하는 문화를 유행으로 만들었다.[246] 따라서 시라카바하가 1920년을 전후하여 동양미술에 관심을 가지기 시작했을 때, 『시라카바』의 독자 또한 동양미술의 예술적 가치를 새롭게 인식했을 것으로 판단된다. 야나기 무네요시가 『시라카바』를 통해 경성(京城)에 조선민족미술관(朝鮮民族美術館)을 설립하기 위한 자금을 성공적으로 모금했던 것은 이를 증명한다.[247]

한편 와츠지는 동일한 시기에 키르케고르(Søren Kierkegaard, 1813-1855)와 니체(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)에 대한 대중적인 인식을 형성하는데 핵심적 역할을 했다.[248] 그가 저술한 『고사순례』는 일본의 고찰(古刹)과 고미술(古美術)에 관한 대중적인 교양서로서 선풍적인 인기를 끌었다.

이들과 같은 지식인들은 백화점이 동양미술을 주제로 한 전람회를 개최하는 데에 동원되었다. 1921년에 미츠코시 백화점은 동양품부의 신설을 앞둔 한 달 전에 <불교미술전람회(佛教美術展覽會)>를 개최했다. 여기에는 일본인 학자와 예술가들이 중국의 운강 석굴(雲崗石窟), 용문 석굴(龍門石窟), 천룡산 석굴(天龍山石窟)을 조사한 성과가 전시되었다. 이 조사에는 세키노 타다시(関野貞, 1868-1935), 토키와 다이죠(常盤大定, 1870-1945), 고토 아사타로(後藤朝太郎, 1881-1945)와

---

[246] Erin Schoneveld, 앞의 책, pp. 161-188.
[247] 가지야 타카시, 앞의 논문, pp. 56-90.
[248] 와츠지 이전에 키르케고르, 니체를 번역한 학자가 없었던 것은 아니다. 그러나 와츠지의 저서는 일본 내에서 서양 근대철학을 연구하는 데에 역사적 전환점을 가져왔다고 평가받았다. William R. LaFleur, 앞의 논문, p. 236.

함께 소도샤 동인이자 키시다가 화가 지망생이었던 시절부터 교유했던 키무라 쇼하치도 참여하였다.[249] 백화점은 이와 같이 전문성이 있는 학자 및 예술가들과 협업한 전람회를 통해 상품에 역사적·예술적 가치를 부여하여 소장 가치를 높이고자 했다.

키시다는 여러 지식인들과의 친분을 바탕으로 동양미술에 대한 지식과 취향을 빠른 속도로 계발할 수 있었다. 키시다는 미츠코시 백화점의 주최로 열렸던 <불교미술전람회>의 성과를 전람회장이 아니라 키무라를 통해 실견할 수 있었다. 키무라가 중국에서 돌아온 기념으로 열린 다회(茶會)에서 키시다는 키무라가 수집해 온 석굴의 탁본(拓本)과 석불 두상(頭像)을 감상했다. 한편 키무라는 1921년에 페놀로사의 『동아미술사강』을 키시다에게 보내주었다. 『동아미술사강』은 당시에 한정 부수로 번역되어 소수의 지식인 사이에서만 유통되던 책이었다.[250] 이처럼 키시다는 지인들 덕분에 수고를 들이지 않고 동양미술에 대한 관심을 자연스레 키워나갈 수 있었다.

하라 젠이치로는 키시다에게 역사적 가치가 높은 중국과 일본의 회화를 보여주며 그의 감식안을 길러주었다. 하라 젠이치로는 메이지시대부터 고미술 수집가로 명성을 쌓은 하라 토미타로(原富太郎, 1868-1939)의 아들이다.[251] 젠이치로는 아버지가 소장하고 있던 수많은 동양 예술 작품들을 키시다에게 보여주었다. 이들의 만남에는 와츠지 테츠로가 동반하기도 했다. 와츠지는 젠이치로가 키시다를 후원하도록 권유한 장본인이었다.[252] 이들은 토미타로가 지은 정원인 요코하마(横浜)의 산케이엔(三渓園)에서 차를 마시며 그림과 도자기를 감상했다.

---

[249] 키무라 쇼하치는 1921 년에 조선과 중국 전역을 여행한 경험을 담은 수필집을 출판하기도 했다. 木村荘八, 『日本を見る』(東京: 中央公論出版社, 1921).

[250] 페놀로사의 책은 1938 년에 일본 문화 명서(名書)로 채택된 후에야 대중적으로 유통되었다. 고야스 노부쿠니, 『근대, 대동아, 동아시아』, 이승연 옮김(역사비평사, 2003), p. 153.

[251] 하라 토미타로는 다기(茶器)와 불화(佛畵)를 수집하는 것에서 시작하여, 타와라야 소타츠 (俵屋宗達, ca.1570-ca.1640), 오가타 코린(尾形光琳, 1658-1716) 등 에도시대의 화가들의 예술적 우수성을 재평가하였다. 三上美和, 앞의 책, pp. 57-84.

[252] 浅野徹, 「劉生による速水御舟「炎舞」評-岸田劉生展を機に」, 『みづゑ』 892(1979), p. 74.

하라 가문의 소장품을 감상하는 기회는 하라가(家)의 인물들과 알고 지냈던 소수의 인물에게만 허락된 특권이었다. 서화 감상을 동반한 다회(茶會)는 누구나 항시 초대받을 수 있는 모임이 아니었다. 하라 토미타로와 같이 대규모의 소장품을 가지고 있는 경우, 주인은 손님에게 보여줄 소장품을 수장고(收藏庫)에서 선정한 후 다실(茶室)에 적절히 진열하는 수고를 들여야 했다. 따라서 다회의 개최자는 손님들에게 정확한 초대 일시를 명시하여 해당 날짜에 미리 정해둔 소장품을 공개했다.[253]

아울러 키시다는 시라카바하를 통해 서화 수집에 대한 욕구를 점차 키워나갔다. 키시다가 중국 회화를 직접 소장하고 싶다고 생각하게 된 것은 시가 나오야의 소장품을 보았을 때부터였다.[254] 키시다는 1921년 11월에 아비코의 한 소학교(小學敎)에서 강연을 한 후 근처에 살고 있던 시가를 방문하였다. 시가의 집에서 키시다는 야나기와 함께 송·원(宋·元)대의 화조화(花鳥畵)와 중국 자기(磁器)를 감상했다. 그중에는 전선(錢選, 1239-1301)의 인장이 찍혀 있지만, 그의 전칭작으로 여겨지는 화조화도 있었다. 키시다는 1922년의 글에서 시가가 송대의 연꽃 그림을 구매했다는 것을 듣고 부러워했으며 자신도 중국 회화를 구매하고 싶다는 마음이 들었다고 회상했다.[255]

키시다는 주로 지인들을 통해서 중국 회화를 비교적 저렴한 가격에 구매했다. 당시 키시다는 당시 중국의 서화를 자유롭게 구매할 만한 경제적 여유가 없었다. 그는 토쿄의 료코쿠바시(兩國橋)에 위치한 토쿄비주츠쿠라부(東京美術倶楽部)에서 열리는 미술품 경매에도 종종 구경을 하러 갔다. 그러나 그는 2-3,000엔을 호가하는 입찰가를 감당할 경제적 여유가 없었기 때문에 경매에서 작품을 구매한 경우는 없었다.

---

[253] 다회에서 예술 작품을 감상하는 방식에 대해서는 Frederick Starr, *Japanese Collectors and What They Collect* (Chicago: The Bookfellows, 1921) 참조. 프레데릭 스타는 1910 년대 여러 일본인들의 다회에 초대를 받은 경험을 바탕으로 그들의 미술품 수집과 감상 방식에 대한 기록을 남겼다.

[254] 岸田劉生, 「閑雅錄」, 『支那美術』 第 1 卷 第 4 號(1922), 『全集』 3, pp. 213-214.

[255] 위의 책, p.214.

키시다는 지인들이 소장한 중국 회화를 자신의 그림과 교환하는 방식을 주로 택했다. 1922년 5월에 키시다는 시가의 소장품 중 잉꼬가 그려진 조그만 그림을 자신의 지본(紙本) 채색화와 교환했다. 같은 해 6월에도 키시다는 토코로 히로시(所宏, ?-?)로부터 조자앙(趙子昂, 1254-1322) 전칭의 <낙타도(駱駝圖)>를 150엔에 구매했다.[256] 이에 더하여 키시다는 토코로에게 수채화 <레이코 양장 청과를 들고 있는 좌상(麗子洋装青果を持つ坐像)>을 주었다. 즉 키시다는 조자앙의 그림에 대한 값과 함께 자신의 수채화를 함께 덧붙여 줌으로써 그림을 실제 가격보다 비교적 저렴하게 구매할 수 있었다.[257]

키시다가 관동대지진으로 인해 쿠게누마를 떠나기 직전까지, 그가 소장하고 있던 중국 회화는 10점에 달했다.[258] 그중 대부분은 당시 미술품 시장에서 흔했던 명대 화조화였다. 키시다는 전선, 조자앙 등 송·원대 화조화를 높이 평가했지만, 그가 실질적으로 구매한 것은 시장에 값싸게 나온 이들의 전칭작이었다. 키시다는 자신의 소장품이 유명한 화가의 진적(眞蹟)이 아님을 스스럼없이 밝히면서도 그것의 예술적 가치만큼은 높이 평가했다.[259] 키시다는 자신만의 기준으로 서화를 감정함으로써 자신을 전문적 감식안을 지닌 예술가로 규정했던 것으로 보인다.

키시다의 동양취미는 서화 수집에 국한되지 않았다. 그는 1921년부터 카부키(歌舞伎) 관람, 나가우타(長唄) 개인 교습, 라쿠고(落語)·하이쿠(俳句) 작문 등 일본 전통과 관련된 취미를

---

[256] 토코로 히로시는 당시 이즈카이세이중학교(逗子開成中学)의 학생이었던 1917 년에 키시다 류세이를 처음으로 방문했다. 이후 그는 키시다에게 정기적으로 자신의 작품을 평가받았던 것으로 생각된다. 토코로 히로시는 <춘양회 제 1 회전(春陽會第一回展)>(1923)에 입선했다. 춘양회는 국화창작협회, 우메하라 류자부로, 키시다 및 소도샤 일원들이 모여 발족한 미술 단체이다. 춘양회에 대해서는 原田光, 「二科・春陽會・大正アヴァンギャルドの組織と運営」, 日本洋畫商協同組合 編, 『日本洋畫商史』(東京: 美術出版社, 1985), pp. 225-247.

[257] 岸田劉生, 「劉生日記」 1922.7.1, 『全集』 7, p. 231.

[258] 富山秀男, 「晩年の岸田劉生—古畫收集を中心に」, 徳山市美術博物館 編, 『岸田劉生展』(徳山: 徳山市美術博物館, 2000), pp. 9-10.

[259] 岸田劉生, 「閑雅錄」, 『支那美術』 第1卷 第4號(1922); 岸田劉生, 「閑雅錄(二)」, 『支那美術』 第1卷 第5號(1922); 岸田劉生, 「閑雅錄(三)」, 『支那美術』 第1卷 第7號(1923), 『全集』 7, pp. 210-241.

시작했다.[260] 키시다는 카부키를 관람한 후 일기에 이에 대한 감상을 아주 상세히 기록했다. 이 기록을 바탕으로 키시다는 카부키와 관련된 글들을 잡지에 빈번히 기고했다.[261] 키시다가 작문한 라쿠고와 하이쿠는 『시라카바』의 지면에 게재되었다.[262] 아울러 키시다는 나가우타시(長唄師)를 자신의 집에 정기적으로 불러 개인 교습을 받았다. 나가우타는 카부키와 노가쿠(能楽)에서 연주되는 느린 반주의 음악이다. 키시다는 나가우타를 연습하며 『츠루카메(鶴亀)』와 같은 일본의 유명한 전통 무용극들에 친숙해질 수 있었다.

키시다의 일본화(日本畵) 또한 동양취미 중 하나로 여겨질 수 있다. 이때의 일본화는 메이지시대에 페놀로사와 오카쿠라 텐신에 의해서 확립된 일본화를 지칭하는 것이 아니다. 키시다의 일본화는 동시대 일본화단의 경향을 반영하기보다는 종이나 비단에 모필(毛筆)로 그리는 형식만을 따른 것에 불과했다. 근대 일본화는 메이지시대 이전의 지본·견본의 수묵·채색화와는 성격을 달리한다. 근대 일본화단은 서양식 명암법과 원근법을 적극적으로 받아들였다. 이는 페놀로사와 텐신이 일본 전통 회화의 형식을 유지하되, 명암법과 원근법, 새로운 안료 등 서양 회화의 요소들을 도입하여 일본 전통 화단을 근대화한 결과였다. 반면 키시다는 당지(唐紙)나 화선지(畵宣紙) 위에 묵(墨)과 수용성 안료를 사용하여 그린 그림을 '반절화(半切畵)' 또는 '일본화(日本畵)'로 통칭했다.[263]

키무라 쇼하치는 키시다의 일본화가 취미 수준에 머물렀다고

---

[260] 나가우타(長唄)는 에도시대 카부키극에서 연주되기 시작한 무용곡(舞踊曲)이다. 나가우타에는 일반적으로 샤미센(三味線) 반주가 동반된다. 키시다 또한 아내인 시게루(茂)와 레이코에게 샤미센을 배우게 했다.

[261] 카부키에 대한 키시다의 글은 『시라카바』뿐만 아니라 『신엔게(新演藝)』, 『엔게가호(演藝畵報)』와 같은 연극 전문 잡지에 게재되었다. 그러나 키시다가 카부키에 대해 정확한 비평을 했다고는 판단되지 않는다. 카부키 평론가인 이와오 카미무라(上村以和於)는 키시다가 자신의 예술관에 입각하여 카부키에서 '비근'한 아름다움을 찾았던 점을 비판적으로 고찰했다. 上村以和於, 「近代歌舞伎批評家論(6) 歌舞伎美論の功罪-岸田劉生のアイロニ」, 『歌舞伎: 研究と批評』 22(1998), pp. 188-198.

[262] 岸田劉生, 「製作餘談」, 『白樺』第 13 卷 第 1 號(1922), 『全集』 3, p. 83.

[263] 岸田劉生, 「劉生日記」 1922.5.19, 『全集』 7, pp. 220-221.

증언했다[264] 키무라에 의하면 키시다는 문인화(文人畵)를 그릴 때 전근대의 문인 화가들의 작품을 모방하는 것에 머물렀다. 즉, 키시다의 그림은 그의 내면을 담아낸 '사의(寫意)'의 결과가 아니었다. 아울러 키시다는 작품에 제문(題文)을 적어 넣을 때도 내용에 대해 크게 고민하지 않았다. 키시다의 일본화에는 주로 작품의 제목, 작품이 완성된 날짜, 장소, 자신의 이름, 자신이 영감을 받은 중국 회화나 화가의 이름들로 구성된 간결한 제문이 동반되었다.

키시다는 오마츠를 주인공으로 한 일본화를 많이 제작했다. 이러한 작품들에서 키시다는 작품의 상단부를 전부 차지할 만큼의 상당한 분량으로 제문을 적었다. 그러나 이 제문의 내용 또한 단순한 한문 어법과 내용을 주로 하였으며 같은 내용이 계속 반복되었다. 1922년에 선면화(扇面畵)로 제작된 <무라무스메즈(村嬢圖)>의 제문에서 첫 5행은 오마츠를 주인공으로 한 다른 일본화에서도 반복되었다(도 87, 도 88). 내용은 다음과 같다.

"무라무스메의 이름은 오마츠이다. 나이는 12세이다. 소슈(相州) 쿠게누마에 사는 백성(百姓)의 딸이다. 화가의 집 근처에 살고 있다. 화인(畵人)이 그 용모가 기이함을 좋아하여 자주 그 풍자(風姿)를 그렸다."[265]

또한 키시다는 일본화 기법을 전문적으로 구사하지 못했다. 그는 전통 화구와 안료에 대해서도 잘 알지 못했다. 1920년 7월에 처음으로 화선지에 모필로 그림을 그리고자 했던 키시다의 시도는 재료와 화구에 대한 이해가 부족하여 실패로 끝났다. 이로부터 1년 후인 1922년 5월부터 일본화가인 시이나 센잔(椎名僊山)에게 일본화를 배우기 시작했다.[266]

---

[264] 木村荘八, 「岸田劉生の日本畵」, 『畵論』 4(1941), p. 8.

[265] "村嬢名於松/歳十二/相州鵠沼百姓之嬢/住畵家近邊/畵人其容貌奇/屢寫其風姿…." 소슈(相州)는 카나가와현의 옛 명칭이다.

[266] 시이나 센잔은 키시다가 청소년 시절에 다녔던 스키야바시교회(数寄屋橋教會)의

키시다는 이후에도 일본화를 지속적으로 제작했지만, 돈을 벌기 위한 목적보다는 일본화에 대한 키시다의 관심을 드러내는 정도에 머물렀다. 키시다의 일본화들은 대부분 비단보다는 종이에 그려져서 저렴한 가격에 판매되었다. 키시다는 <1921년 개인전>, <1922년 개인전>에 일본화를 출품했는데, 가격은 40엔에서 60엔의 수준에 머물렀다. 이는 당시 그의 소묘 가격이 최소 100엔 이상으로 책정된 것과 대조된다.

1923년에는 고서화를 전문으로 판매하는 화랑인 켄카도(蒹葭堂)에서 <키시다 류세이 일본화 전람회(岸田劉生日本畵展覧會)>(이하, 일본화 전람회로 약칭)가 개최되었다. 필자는 이 전시 또한 상업적 목적보다는 동양취미를 드러내기 위한 수단이었다고 생각한다. 키시다의 수요층은 일본화보다 양화를 더 선호했기 때문이다. 1922년에 키시다는 『시라카바』에 '반절화' 화회 회원을 모집하는 광고를 게재했지만, 독자들에게서 아무런 호응도 얻지 못했다.[267]

아울러 키시다는 자신이 동양취미를 향유하고 있음을 그의 작품과 글에서 적극적으로 드러냈다. 1922년 1월에 『시라카바』에 기고한 「제작여담(製作余談)」을 비롯하여 「동양 예술의 '비근미'에 대하여(東洋 藝術 の 「卑近美」 に 就 て)」, 「사실의 결여에 대한 고찰(寫實 の 欠除 の 考察)」, 「카부키자의 재건축 양식에 대한 주문(歌舞伎座再築の様式に就て注文)」등 키시다는 이 시기부터 동양 예술을 주제로 한 글들을 주로 잡지에 기고했다.

그런데 당시 동양취미는 상당한 경제적 능력이 요구되는 여가 활동이었다. 값비싼 고서화 수집, 쿄토 및 일본 국외로의 여행비,

---

목사였다. 한편 키시다는 1921 년 8 월에 쿄토를 기반으로 활동하던 일본화가인 키타가와 토미요시(喜多川富良, ?-?)에게 붓을 잡는 방법과 화구에 대해 가르쳐 달라는 편지를 보냈다. 그러나 이후 키시다의 일기에서 키타가와가 방문했다는 내용이 확인되지 않는 것으로 보아, 키타가와가 키시다를 직접 방문하여 일본화를 가르쳐주지는 않았던 것으로 생각된다.

[267] "『시라카바』에 광고를 낸 반절화 화회에 조금도 반향(反響)이 없다. 『시라카바』 독자 답다는 생각이 든다." 岸田劉生, 「劉生日記」 1922.9.9, 『全集』 7, p.317.

카부키극의 푯값, 전통 회화 또는 음악의 개인 교습비 등 동양취미를 함양하기 위한 비용은 서양 영화 및 레코드 감상, 양식 레스토랑 방문 등 서양식 문화를 즐기는 비용을 크게 상회했다. 따라서 이전 시기보다 그의 작품 판매 수입이 줄어든 것은 아니었지만, 동양취미에 지출을 아끼지 않았던 키시다는 항상 지인들로부터 돈을 빌려야 했다. 1922년 여름에 키시다는 중국 회화를 계속해서 구매했지만, 정작 진찰을 받을 돈이 없어 나가요 요시로에게 70엔을 빌리기도 했다.[268]

필자는 동양취미가 키시다에게 화실만큼이나 성공한 화가로서의 정체성을 구성하는 중요한 요소였다고 생각된다. 키시다의 동양취미가 계발된 시기는 그가 화실을 짓고자 했던 시기와 일치한다. 키시다가 당시 화실을 건축하는 것을 최우선순위로 생각했다면, 그는 작품을 판매한 돈으로 동양취미를 즐기는 대신 충분히 돈을 절약할 수 있었을 것이다. 그러나 키시다는 그렇게 하지 않았다. 그는 1921, 22년에 걸쳐 전람회와 화회를 통해 상당한 목돈을 마련했음에도 불구하고 이를 저축하기보다는 동양취미를 위해 소비하는 데에 집중했다.

동양취미는 경제적으로 상당한 여유를 쌓았음을 보여주는 지표인 동시에 엘리트의 수준 높은 취향을 보여주는 수단이었다. 동양에 대한 전문적인 지식은 여전히 일본 문예계에서 권위를 누리고 있던 엘리트에 의해 위에서 아래로 보급되었다.[269] 시라카바하, 와츠지 테츠로, 하라 젠이치로의 경우 이러한 엘리트에 속했다.

반면 정식 회화 교육을 받지 않았으며, 오랜 기간 화단에서 소외되었던 키시다는 기성 화단에 대항한 '혁명의 화가'로서 주목받을 수는 있었지만 엘리트 화가가 될 수는 없었다. 키시다와 동일한 세대의 화가 중 엘리트 양화가로는 우메하라 류자부로, 미나미 쿤조, 아리시마 이쿠마가 있다. 이들은 이미 1910년대 후반에 문전에서 심사위원으로

---

[268] 岸田劉生, 「劉生日記」 1922.8.12, 『全集』 7, p. 281.

[269] 필자는 문화 자본(cultural capital)과 상징 권력(symbolic power)에 관한 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)의 논의를 참조했다. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993).

활동하는 등, 사회적으로 인정을 받은 엘리트 양화가였다. 이들의 공통점은 모두 유럽에서 유학하고 돌아왔다는 점이다. 1910년대 전반에 이들이 일본으로 돌아왔을 때부터, 이들은 양화단의 새로운 세대로 주목을 받았다. 시라카바하 또한 이들의 귀국에 맞추어 특별 개인 전람회를 기획했다.[270]

키시다 또한 사회적으로 성공한 화가였다. 『류세이 화집 및 예술관』(1920)과 『류세이 도안화집』(1921)으로 대표되는 출판 활동, 여러 강연회, 대중 잡지들에 기고한 글들, 키시다의 특집으로 기획된 잡지들, 이 잡지들에 실린 여러 지식인들의 호평, 제전에서의 입선(1921) 등과 같은 성과는 모두 그가 직업 화가로서 성공을 거두었음을 뜻했다.

그러나 키시다의 사회적 명예는 엘리트 양화가들의 그것과 비교했을 때 객관적으로 낮은 수준이었다. 그는 제전에 입선은 했으나 심사위원으로 위촉된 적은 없었다. 또한 그가 강연자로 나섰던 강연회들은 대부분 지방에 위치한 소학교의 아동들이나 지방의 화가 지망생들을 대상으로 한 것이었다. 키시다가 토쿄에 있는 전문 교육 기관에서 성인 화가나 지식인들을 대상으로 강연한 경우는 없었다. 그런데도 자신을 '일본미술을 이끌어나갈 사도'로 칭했을 정도로 화가로서의 높은 자의식과 사명감을 지니고 있었던 키시다는 더 높은 수준의 명예를 얻고자 했다. 즉 키시다는 '엘리트 화가'에 준하는 상징 권력을 획득하고자 했던 것으로 판단된다.

이러한 맥락에서 동양취미와 화실 건축은 모두 키시다를 엘리트 화가처럼 보일 수 있게 만드는 수단이었다. 양자 모두 경제력을 필요로 하는 행위이다. 아울러 두 행위는 모두 행위의 결과가 행위 주체의 문화적 취향과 직업적 명예를 보여준다는 점에서 행위 주체의 사회적

---

[270] 미나미 쿤조와 아리시마 이쿠마의 귀국을 기념하여 개최된 전시인 <미나미 쿤조・아리시마 이쿠마 유럽 체구 기념 회화 전람회(南薫造・有島生馬滞歐記念絵畵展覧會)>는 1910년 7월 3일부터 20일까지 토쿄 우에노 공원의 타케노다이친레츠칸(竹台陳列館)에서 개최되었다. 우메하라 류자부로의 귀국을 기념한 전시인 <우메하라 류자부로 유화 전람회(梅原龍三郎油絵展覧會)>는 1913년 10월 5일부터 15일까지 토쿄 칸다(神田)의 비너스 클럽(ヴィーナスクラブ)에서 개최되었다.

지위를 높이는 데에 기여했다. 화실 건축이 화가에 한정된 행위라면 동양취미는 키시다와 교유하였던 철학자, 소설가, 사업가, 문화 운동가 등 각 분야에서 활동하던 지식인들이 향유한 엘리트적 취향이었다. 당시의 동양취미는 소비문화를 바탕으로 대중들에게까지 널리 퍼졌다. 그러나 동양취미의 보급자는 여전히 이와 같은 엘리트들이었다. 키시다는 이처럼 자신의 주변에 있던 엘리트 지식인들로부터 동양취미를 학습하였다. 아울러 그는 동양취미를 수동적으로 수용하는 위치를 넘어서, 엘리트 지식인들과 같이 동양취미의 보급자로 자신을 규정하고자 했다.

V. 결론

키시다 류세이의 <레이코조> 연작은 타이쇼시대 화단의 경향에서 벗어나 있는 시각적 특징을 지녔다는 점에서 그의 개성이 반영된 작품으로 학계의 주목을 받아왔다. 그러나 이러한 독특함은 <레이코조> 연작이 타이쇼시대의 맥락에서 해석되는 데에 걸림돌이 되었다. 그 결과 기존 연구는 <레이코조> 연작의 시각적 특징이 동·서양미술에 대한 키시다의 개인적인 관심에서 비롯되었다는 점에만 주목했다. 그러나 필자는 사실적 화법과 경직된 인물 표현을 특징으로 하는 <레이코조> 연작이 타이쇼시대의 사회적 상황에서만 탄생할 수 있었던 역사적인 작품임을 설명하고자 했다. 아울러 필자는 <레이코조> 연작의 성공을 통해 키시다가 처한 사회경제적 조건이 달라졌다는 점에 주목하였다.

본 논문의 II, III장에서는 <레이코조> 연작이 일본미술의 새로운 고전으로 탄생한 과정이 논의되었다. 키시다에게는 장래 일본 화단이 모범으로 삼을만한 올바른 전통을 만들어 일본 화단을 이끌어야겠다는 사명감이 있었다. 일본의 새로운 고전을 만들기 위해 키시다는 서양의 고전미술을 참조했다. 키시다의 사실적 화법은 북유럽 르네상스 회화에서 영향을 받아 탄생했다. 그의 화법은 사물의 질감을 사실적으로 묘사하여 화면 속 사물이 마치 실제로 존재하는 듯한 환영(幻影)을 자아내는 것을 핵심 내용으로 했다.

키시다의 화법은 시라카바하(白樺派)와 공유하던 문화적 토양에서 탄생한 것이었다. 인상주의, 후기 인상주의 중심의 기성 화단에 대항하여 자신만의 독자적인 화법을 창안했던 키시다의 행보는 시라카바하의 이상적인 예술가상에 부응했다. 키시다와 시라카바하 모두 기성 사회, 구체적으로는 메이지 세대에 대한 비판적 태도를 지니고 있었다. 키시다의 사실적 화법에는 진정한 아름다움을 모색하지 않은 채 사물의 피상적인 모습만을 묘사하는 동시대 화단에 대한 비판의식이 반영되어 있다. 아울러 이들의 이상적인 예술가상은 시라카바하가 세잔, 반 고흐와 같은 서양의 후기 인상주의 화가들이 견지한 삶의 방식에서

구체화한 것이었다. 당시 키시다 또한 시라카바하의 영향으로 후기 인상주의 화가들을 존경했다. 그중 세잔은 키시다에게 화가로서의 삶에 대한 태도뿐만 아니라, '사실'과 고전미술의 중요성을 깨닫는 데에 영향을 주었다. 세잔을 통해 키시다는 화가의 순수한 눈으로 세계를 바라보는 것을 진정한 '사실'의 출발점이라고 믿게 되었다. 또한 그는 세잔을 통해 서양의 고전미술에 관심을 가지게 되었다.

한편 필자는 시라카바하뿐만 아니라 와츠지 테츠로(和辻哲郎)와 키시다와의 관계에 새롭게 주목했다. 키시다는 토쿄와는 동떨어진 쿠게누마에서 시라카바하와는 구별되는 새로운 인적 관계를 형성했다. 그중 와츠지는 키시다와 타이쇼시대에 새로운 고전을 만들어야겠다는 필요성을 공유했다. 본 논문에서 필자는 1918년에 출판된 와츠지의 『우상재흥 (偶像再興)』을 통해 타이쇼시대를 일본의 르네상스로 인식했던 와츠지의 사상을 검토했다. 키시다 또한 동일한 시기에 일본에 새로운 르네상스를 만들고자 했다. 새로운 르네상스에 대한 열망은 키시다가 일본미술의 새로운 고전으로서 <레이코조> 연작을 제작하게 된 원동력이 되었다.

<레이코조> 연작의 어색하고 경직된 얼굴 표현에는 키시다가 상정한 새로운 고전적 미감이 반영되어 있다. 필자는 이러한 미감이 고졸미에 상응하는 것임을 밝혔다. <레이코조> 연작의 경직된 표정과 자세는 서양 근대미술에 익숙했던 키시다가 고전미술에서 낯설게 느꼈던 시각적 특징을 활용한 결과였다. 키시다는 시대와 국경을 초월하는 전근대의 미술작품 속 인물들을 마치 초현실적 존재와 같이 신비롭게 인식했다.

필자는 <레이코조> 연작과 유사한 미감을 지닌 <무라무스메조> 연작에도 주목했다. <무라무스메조> 연작은 <레이코조> 연작과 동일한 시기에 유사한 구도와 모티프로 제작되었지만 기존 연구에서 주목을 받지 못했다. 키시다는 <무라무스메조> 연작의 주인공인 평범한 시골 소녀에게서 과거의 고전미술에서와 같은 미의식을 발견했다. <무라무스메조> 연작의 질박한 아름다움은 시대에 뒤처진, 어딘가

부족한, 촌스러운 느낌을 지니고 있다는 점에서 전근대적인 면모를 지니고 있었다. 이와 같은 질박미는 <레이코조> 연작에서 구현된 고졸미가 함축하고 있던 전근대성과 관련이 깊다.

본 논문의 Ⅳ장에서 필자는 연작이라는 이유만으로 개별 작품이 충분히 주목받지 못했던 <레이코조> 연작을 시기에 따라 구분하여 해석했다. 작품별 시기 구분은 키시다가 <레이코조> 연작을 통해 화단에서 성공을 거둔 후 처음으로 개인전을 개최한 1922년을 기준으로 이루어졌다. 필자는 이 시기를 전후하여 키시다의 작품과 글에서 확인되는 변화를 살펴보았다. 사실적 화법을 통해 신비로운 아름다움을 구현하고자 했던 기존의 목표에는 변함이 없었지만, 키시다의 화법은 '사실적 결여'라는 새로운 호칭을 가지게 되었다. 아울러 키시다는 그의 글과 그림에서 동양의 전통 회화에 대한 관심을 짙게 드러냈다. 필자는 키시다가 이와 같은 변화를 꾀한 이유를 그의 사회경제적 입지에서 찾았다. 당시 키시다는 자신을 성공한 화가로서 인식하고 있었다. 따라서 그는 성공한 화가에 걸맞은 생활을 누리고 수준 높은 취향을 계발하고자 했다.

<1922년 개인전>에서 발표된 새로운 경향의 <레이코조> 연작은 키시다가 서양식 화실을 짓기 위해 제작한 새로운 상품이자 그의 동양취미를 드러내는 수단이었다. <1922년 개인전>은 키시다가 서양식 화실을 짓기 위한 자금을 마련하기 위해 개최한 전시였다. 새로운 <레이코조> 연작은 키시다가 한정적인 고객층에게 계속해서 작품을 판매하기 위해 <레이코조> 연작의 종류를 다변화한 결과였다. 한편 새로운 <레이코조> 연작에 활용된 도석인물화와 우키요에의 모티프는 키시다의 동양취미를 드러내는 수단이었다. 1920년을 전후하여 타이쇼시대 사회 전반에 부상한 동양취미는 동양에 대한 전문적인 지식을 대중들에게 보급하는 엘리트 지식인들의 활동을 기반으로 확산되었다. 키시다는 시라카바하와 와츠지 테츠로 등의 지식인들을 통해 동양취미를 학습했다. 그는 새로운 <레이코조> 연작뿐만 아니라 여러 글을 통해 자신이 동양에 대한 전문적 지식과 고아(高雅)한 취향을

겸비한 사람임을 알리고자 하였다.

필자는 키시다 류세이의 <레이코조> 연작을 특징 짓는 사실적 화법과 시각적 특징을 타이쇼시대의 화단과 지식인 사회, 그중에서도 키시다와 시라카바하, 와츠지 테츠로와의 영향 관계를 바탕으로 해석하고자 했다. 아울러 필자는 1922년 이후에 제작된 <레이코조> 연작에서 확인되는 동양미술의 영향이 일본적 미를 탐구하고자 했던 양화가(洋畵家)의 '전향'이 아니라, 직업 화가의 사회적 입지와 연관된 키시다의 의도적인 전략이었음을 주장하였다. 본 논문은 <레이코조> 연작이 1920년을 전후한 타이쇼시대의 예술적, 문화적 맥락에서 설명될 수 있음을 보여주었다는 점에서 그 의의가 있다.

참고 문헌

1. 국문논저

가지야 타카시, 「시라카바미술관에서 조선민족미술관으로」, 『야나기 무네요시와 한국』, 소명출판, 2012, pp. 56-90.

고야스 노부쿠니, 『동아・대동아・동아시아』, 이승연 옮김, 역사비평사, 2003.

김영나 외, 「종합토론」, 『서양미술사학회논문집』 23, 2005, pp. 283–283-298.

미나미 히로시, 『다이쇼 문화(1905-1927) - 일본 대중문화의 기원』, 정대성 옮김, 제이앤씨, 2007.

박성은, 「15세기 플랑드르의 겐트 제단화 연구」, 『미술사논단』 5, 1997, pp. 41–63.

사토 도신, 「근대의 초극」, 홍선표 편, 『동아시아 미술의 근대와 근대성』, 학고재, 2009, pp. 11-40.

성명숙, 「中國과 日本의 寒山拾得圖 硏究」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2002.

스테판 다나카, 『일본 동양학의 구조』, 박영재, 함동주 옮김, 문학과 지성사, 2004.

야나기 무네요시, 『다도와 일본의 美』, 김순희 옮김, 소화, 1996.

에밀 베르나르, 『세잔느의 회상』, 박종탁 옮김, 열화당, 1995.

이미림, 「1780년대 우키요에시와 기뵤시에 대한 일고찰」, 『일본연구』 50, 2019, pp. 255-273.

이애선, 「아나키즘과 생명의 발현으로서의 일본 후기인상파: 『시라카바』를 통해 발표된 후기인상파 담론을 중심으로」, 『미술사학보』 43, 2014, pp. 143-179.

조주연, 「아방가르드와 모더니즘: 그 개념적 혼란에 관한 소고」, 『미학』 29, 2000, pp. 171-197.

진노 유키, 『취미의 탄생: 백화점이 만든 테이스트』, 문경연 옮김, 소명출판, 2008.

카네코 카즈오, 「근대일본의 미술교육과 國民美術의 형성」, 『조형』 21, 1998, pp. 50–65.

크랙 하비슨, 『북유럽 르네상스의 미술』, 김이순 옮김, 예경, 2001.

2. 일문논저

岡畏三郎 編, 『岸田劉生全集』 2-7, 東京: 岩波書店, 1979.

京都府京都文化博物館, 宇都宮美術館, 廣島美術館 編, 『『白樺』誕生 100年: 白樺派の愛した美術』, 大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2009.

古田亮, 「劉生, 内なる東洋美」, 『別冊太陽: 日本のこころ』 186: 岸田劉生—獨りゆく畵家, 東京: 平凡社, 2011, pp. 122-131.

谷藤文彦, 「綻びと繕い—1920年代に岸田劉生が求めたもの」, ふくやま美術館, 豊橋市美術博物館 編, 『岸田劉生: 實在の神秘, その謎を追う』, 東京: 水声社, 2018, pp. 123-140.

郡山市立美術館 編, 『「再発見, 日本の姿:キーワードはデロリ」展』, 郡

山: 郡山市立美術館, 1999.
今井有, 「「古屋君の肖像」—草のモチーフをめぐって」, 茨城縣近代美術館 編, 『岸田劉生の時代・そしてその後—緑と土に寄せる畫家たちの思い』, 茨城: 茨城縣近代美術館, 1998, pp. 14-16.
島田康寛 編, 『近代の美術』 43: フュウザン會と草土社, 東京: 至文堂, 1977.
_____, 「日本的洋畫ということについて」, 東京都美術館 編, 『日本油彩畫の獨自性を求めて: 梅原龍三郎, 岸田劉生, 小出楢重, 児島善三郎, 小杉放菴, 須田國太郎, 牧野虎雄, 萬鉄五郎』, 東京: 東京都美術館, 1989, pp. 8-12.
都築千重子, 「19世紀後半以降の西洋美術の状況と近代日本洋畫における「寫實」の関係をめぐって–ギュスターヴ・クールベと須田国太郎のマチエール分析を中心的論点として」, 東京國立近代美術館, 國立西洋美術館 編, 『交差するまなざし: ヨーロッパと近代日本の美術』, 東京: 東京國立近代美術館; 東京: 國立西洋美術館, 1996, pp. 148-152.
東珠樹, 「劉生藝術の日本畫的発展」, 『三彩』 266, 1970, pp. 27-32.
_____, 「劉生と日本畫」, 『岸田劉生展図録』, 東京: 東京新聞, 1970, pp. 141-147.
東出版編集センター 編, 『白樺派の畫家たち: 草土社・大調和回顧展解説』, 東京: 草土社, 1971.
鈴木一生, 「パリに展示された麗子像—1922年國民美術協會サロン日本美術展への出品」, ふくやま美術館, 豊橋市美術博物館 編, 『岸田劉生: 實在の神秘, その謎を追う』, 東京: 水聲社, 2018, pp. 140-147.
名古屋市美術館, 東京ステーションギャラリー, 山口縣立美術館, 中日新聞社 編, 『没後90年記念–岸田劉生展』, 愛知: 中日新聞社, 2019.
ミカエル・リュケン, 「化け物繪としての『麗子像』」, 『女子美術大学

研究紀要』 45, 東京: 女子美術大学, 2015, pp. 84–91.
梅澤亜由美, 「「白樺」世代の東洋趣味—柳宗悦・志賀直哉・和辻哲郎」, 『東アジア文化研究』 50, 2011, pp. 57-80.
佐藤道信, 『<日本美術>誕生—近代日本の「ことば」と戦略』, 東京: 講談社, 1996.
_____, 『明治國家と近代美術: 美の政治學』, 東京: 吉川弘文館, 1999.
佐藤直樹, 「岸田劉生におけるデューラーの受容–複製畫を通して見た西洋古典繪畫」, 東京國立近代美術館, 國立西洋美術館 編, 『交差するまなざし: ヨーロッパと近代日本の美術』, 東京: 東京國立近代美術館; 東京: 國立西洋美術館, 1996, pp. 98-105.
木村荘八, 『日本を見る』, 東京: 中央公論出版社, 1921.
_____, 「岸田劉生の日本畫」, 『畫論』 4, 1941, pp. 8-12.
森仁史, 「「美術」制度と擴張と表現主義の台頭—一九〇〇年代〜一〇年代」, 北澤憲昭, 佐藤道信, 森仁史 編, 『美術の日本近現代史—制度·言説·造型』, 東京: 東京美術, 2014, pp. 157–234.
富山秀男 編, 『近代の美術』 8: 岸田劉生, 東京: 至文堂, 1972.
_____, 『岸田劉生』, 東京: 岩波書店, 1986.
_____, 「晩年の岸田劉生—古畫收集を中心に」, 徳山市美術博物館 編, 『岸田劉生展』, 徳山: 徳山市美術博物館, 2000, pp. 8–12.
富山秀男, 前川誠郎, 土方定一, 脇村吉太郎, 「岸田劉生—人と藝術」, 『圖書』 356, 1979, pp. 2–19.
北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 東京: ブリュッケ, 1989.
_____, 『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』, 東京: 岩波書店, 1993.
濱中真治, 「美人畫の誕生, そして幻影」, 山種美術館 編, 『美人畫の誕生: 特別展』, 東京: 山種美術館, 1997, pp.6–19.
山野英嗣, 「＜芝川照吉コレクション＞について」, 京都國立近代美術館 編, 『芝川照吉コレクション』, 京都: 京都國立近代美術館, 2013, pp. 6-15.
山梨俊夫, 「『白樺』の熱と波」, 京都府京都文化博物館, 宇都宮美術館・

廣島美術館, 廣島美術館 編, 『『白樺』誕生100年: 白樺派の愛した美術』, 大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2009, pp. 8-17.

山田諭, 「岸田劉生と愛美社の畫家たち」, 大阪市立美術館 編, 『岸田劉生展: 誕生120周年記念』, 大阪: 大阪市立美術館; 大阪: 讀賣新聞社; 大阪: 讀賣テレビ, 2011, pp. 240-246.

三上美和, 『原三渓と日本近代美術』, 東京: 國書刊行會, 2017.

上村以和於, 「近代歌舞伎批評家論(6) 歌舞伎美論の功罪-岸田劉生のアイロニ」, 『歌舞伎: 研究と批評』 22, 1998, pp. 188-198.

西沢笛畝, 『日本郷土玩具事典』, 東京: 岩崎美術社, 1965.

世田谷美術館, 岡山縣立美術館, 毎日新聞社 編, 『岸田吟香・劉生・れいこ: 知られざる精神の系譜』, 東京: 毎日新聞社, 2014.

篠雅廣, 「劉生のかなた」, 『岸田劉生展: 生誕120周年記念』, 大阪: 大阪市立美術館; 大阪: 讀賣新聞社; 大阪: 讀賣テレビ, 2011, pp. 6–9

矢代幸雄, 『藝術のパトロン』, 東京: 新潮社, 1958.

辻惟雄, 「蕭白以来の妖怪畫家」, 『藝術新潮』 498, 1991, pp. 36-37.

_____, 『日本美術の歴史』, 東京: 東京大學出版會, 2005.

阿部信雄, 「岸田劉生—前衛, 正統そして回帰」, 町立久万美術館 編, 『岸田劉生—近親者への眼差し』, 愛媛: 町立久万美術館, 1999, pp. 9-11.

岩崎吉一, 「大正期の細密描寫」, 東京國立近代美術館, 京都國立近代美術館 編, 『寫實の系譜II: 大正期の細密描寫, 東京: 東京國立近代美術館; 京都: 京都國立近代美術館, 1986, pp. 10–15.

岩井茂樹, 「「視線」の日本文化史(1):「美人畫」の場合」, 『日本語·日本文化』 43, 2016, pp. 1–26.

五十殿利治, 『大正期新興美術運動の研究』, 東京: スカイドア, 1998

_____, 「不連続な「アヴァンギャルド」—岸田劉生・村山知義・小野忠重」, 神奈川縣立近代美術館 編, 『モボ・モガ展』, 神奈

川: 神奈川縣立近代美術館, 1998, pp. 237-240.

原田光, 「二科・春陽會・大正アヴァンギャルドの組織と運営」, 日本洋畫商協同組合 編, 『日本洋畫商史』, 東京: 美術出版社, 1985, pp. 225-247.

原田實, 「東京國立博物館保管 岸田劉生筆「麗子微笑」」, 『MUSEUM』 272, 1973, pp. 20-23.

柳宗悦, 「今度の挿繪に就て」, 『白樺』 第10巻 第7號, 1919, pp. 108-113.

_____, 「今度の挿繪に就て」, 『白樺』 第11巻 第2號, 1920, pp. 102-103.

日展史編纂委員會 編, 『日展史』, 東京: 日展, 1980–1981.

人事興信所 編, 『人事興信録』 第8版, 東京: 人事興信所, 1928.

長与善郎, 「挿畫に就て」, 『白樺』 第11巻 第7號, 1920, pp. 132-139.

匠秀夫, 「「白樺」と美術」, 武者小路實篤と白樺美術展編集委員會 編, 『誕生100年—武者小路實篤と白樺美術展』, 大津: 西武美術館, 1984, pp. 110-115.

蔵屋美香, 「麗子像の謎。劉生と麗子と麗子像」, 『別冊太陽: 日本のこころ』 186: 岸田劉生—獨りゆく畫家, 東京: 平凡社, 2011, pp. 76–77.

赤松祐樹, 「岸田劉生—寫實の展開のおける確信と不安」, 徳山市美術博物館 編, 『徳山市制施行65周年, 徳山市美術博物館開館5周年記念—岸田劉生展』, 徳山: 徳山市美術博物館, 2000, pp. 106-112.

田中淳, 「岸田劉生研究—「駒沢村新町」療養期を中心に」, 『美術研究』 422, 2017, pp. 29-76.

田中英道, 「劉生の西洋畫理解度は？」, 『藝術新潮』 498, 1991, pp. 32-33.

佐々木静一, 「岸田劉生と芝川照吉 I」, 『三彩』 441, 1984, pp. 110-113.

_____, 「岸田劉生と芝川照吉 II」, 『三彩』 442, 1984, pp. 124-127.

酒井忠康, 「「寫實」の森の岸田劉生」, 『新潮日本美術文庫』 41: 岸田劉生, 東京:日本アートセンター, 1998, pp. 73-85.

_____, 「「和畵」をこころみた先駆者」, 『別冊太陽 : 日本のこころ』 186: 岸田劉生—獨りゆく畵家, 東京: 平凡社, 2011, pp. 8-10.

中間志織, 「一九二〇年代日本におけるアヴァンギャルド美術の消費空間 :一九二二年岸田劉生個人展覧會をめぐって(第五十六回美学會全國大會発表要旨)」, 『美学』 56, 2005, p. 78

_____, 「都市新中間層にとっての「でろり」: 一九二二年岸田劉生個人展覧會における麗子像の展示を中心に」, 『美学』 58, 2007, pp.83-95.

_____, 「岸田劉生「麗子像」の受容論: 都市新中間層にとっての「でろり」」. 同志社大学 藝術学 博士学位論文, 2010.

_____, 「「複製」としての麗子像—岸田劉生, 連作の手法」, 大阪市立美術館 編, 『岸田劉生展: 誕生120周年記念』, 大阪: 大阪市立美術館; 大阪: 讀賣新聞社; 大阪: 讀賣テレビ, 2011, pp. 234-238.

浅野徹, 「岸田劉生—ある日本回帰のみちすじ」, 『藝術学研究』 1, 1974, pp. 33-42.

_____, 「劉生による速水御舟「炎舞」評—岸田劉生展を機に」, 『みづゑ』 892(1979), pp. 74-75.

_____, 「岸田劉生と草土社」, 東京國立近代美術館, 京都國立近代美術館 編, 『寫實の系譜II: 大正期の細密描写』, 東京: 東京國立近代美術館; 京都: 京都國立近代美術館, 1986, pp. 68-75.

_____, 「日本的油繪の形成—岸田劉生と梅原隆三郎」, 東京國立近代美術館, 京都國立近代美術館 編,『梅原龍三郎遺作展』, 東京: 朝日新聞社, 1988, pp. 20-27.

下程勇吉, 「和辻哲郎先生と岸田劉生」, 『岸田劉生全集月報』 2, 1979,

pp. 1-5.
紅野敏郎, 「岸田劉生—『白樺』および『白樺』衛星誌との関連」, 『図書』 356, 1979, pp. 25-32.
_____, 「逍遙・文学誌(124) 藝術(上) 木村荘八・劉生・和辻哲郎・佐竹弘行ら」, 『國文學』 46, 2001, pp. 156-159.
_____, 「逍遙・文学誌(125) 藝術(下) 木村荘八・劉生・和辻哲郎・佐竹弘行ら」, 『國文學』 47, 2001, pp. 150-153.
和辻哲郎, 『古寺巡禮』, 東京: 岩波書店, 1979.
丸地加奈子, 「劉生の寫實—草土社時代を中心に」, ふくやま美術館, 豊橋市美術博物館 編, 『岸田劉生: 實在の神秘, その謎を追う』, 東京: 水聲社, 2018, pp. 111-122.

3. 중문 논저

王秀雄, 『日本美術史』 3, 臺北: 國立歷史博物館, 1998.

4. 영문 논저

Boas, George. “The Mona Lisa in the History of Taste.” *Journal of the History of Ideas* 1 (1940), pp. 207–224.
Borchert, Till–Holger. “The Reinvention of Painting: Notes on Panel Painting at the Time of the Van Eyck Brothers.” In *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, ed. Till-Holger Borchert, pp. 18–32. London: Thames & Hudson, 2010.
Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde.* Trans. Michael Shaw.

Manchester: Manchester University Press, 1974.

Fenollosa, Ernest. *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design,* vol. 2. New York: Frederick A. Stokes Company, 1907.

Gluck, Carol. "The Invention of Edo." In *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, ed. Stephen Vlastos, pp. 262-284. Berkeley: University of California Press, 1998.

Grasskamp, Walter. "The Museum in Print: André Malraux's *Musée Imaginaire* and André Vigneau's *Photographic Encyclopedia of Art."* In *Images of the Art Museum*, ed. Eva–Maria Troelenberg and Melania Savino , pp. 301–316. Berlin: De Gruyter, 2017.

Griswold, A. B. "Alfred Salmony (1890–1958)." *Revue Archéologique* 1 (1960), pp. 104–106.

Guth, Christine. *Art, Tea, and Industry: Masuda Takashi and the Mitsui Circle*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Harootunian, Harry D. "Introduction: A Sense of an Ending and the Problem of Taishō." In *Japan in Crisis: Essays on Taishō Democracy*, ed. Bernard S. Silberman and H. D. Harootunian, pp. 3-28. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Keene, Donald. "Japanese Aesthetics." *Philosophy East and West* 19 (1969), pp. 293–306.

Kikuchi, Yuko. *Japanese Modernisation and* Mingei *Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. London and New York: Routledge Curzon, 2004.

Klein, John. "The Dispersal of the Modernist Series." *Oxford Art*

Journal 21 (1998), pp. 123-135.

Kojima, Kaoru. "Japanese Images of Asian Women in "Traditional" Clothes in the Age of Empire." In *Visualizing Beauty: Gender and Ideology in Modern East Asia*, ed. Aida Yuen Wong, pp. 101–111. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

LaFleur, William R. "A Turning in Taishō: Asia and Europe in the Early Writings of Watsuji Tetsurō." In *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the Interwar Years*, ed. J. Thomas Rimer, pp. 234-256. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Larking, Matthew. "Reorienting Painting." In *Rethinking Japanese Modernism*, ed. Roy Starrs, pp. 323-338. Leiden: Global Oriental, 2012.

Mortimer, Maya. *Meeting the Sensei: The Role of the Master in Shirakaba Writers*. Leiden and Boston: Brill, 2000.

Oh, Younjung. "Art into Everyday Life: Department Stores as Purveyors of Culture in Modern Japan." Ph. D. dissertation, University of Southern California, 2012.

_____. "Oriental Taste in Imperial Japan: The Exhibition and Sale of Asian Art and Artifacts by Japanese Department Stores from the 1920s through the Early 1940s." *The Journal of Asian Studies* 78 (2019), pp. 45-74.

Schoneveld, Erin. *Shirakaba and Japanese Modernism: Art Magazines, Artistic Collectives, and the Early Avant-garde*. Leiden and Boston: Brill, 2019.

Seidel, Linda. "The Value of Verisimilitude in the Art of Jan Van Eyck." *Yale French Studies* Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature (1991), p. 25-

43.

Shigemi, Inaga. "Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cezanne in Japan." *Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies* 28 (2015), pp. 133-172.

Starr, Frederick. *Japanese Collectors and What They Collect*. Chicago: The Bookfellows, 1921.

Szostak, John D. *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in Early 20th-Century Japan*. Leiden: Brill, 2013.

Ikeda, Shinobu. "The Allure of a "Woman in Chinese Dress": Representation of the Other in Imperial Japan." In *Performing "Nation": Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880–1940*, ed. Doris Croissant, Catherine Vance Yeh, and Joshua S. Mostow, pp. 347–382. Leiden: Brill, 2008.

Volk, Alicia. *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*. Berkeley: University of California Press; Washington, D.C.: Phillips Collection, 2010.

Winther-Tamaki, Bert. *Maximum Embodiment: Yōga, the Western Painting of Japan, 1912-1955*. Honolulu: University of Hawai' i Press, 2012.

Wong, Aida-Yuen. "Kishida Ryūsei: Painter of the 'Oriental Grotesque' and the *Mingei* Movement." In *The 38th International Research Symposium: Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, ed. Inaga Shigemi, pp. 185-196. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2011.

5. 불문 논저

Duret, Théodore. *Histoire des Peintres Impressionnistes*, Paris: H. Floury, 1906.

Lucken, Michael. *L'Art du Japon au 20e siècle.* Paris: Hermann, 2001.

_____. *Le Japon Grec: Culture et Possession*. Paris: Gallimard, 2019.

도판 목록

도 1. 岸田麗子(1914 –1962), 1917년 11월에 촬영.

도 2. 岸田劉生, <麗子微笑>, 1921.10.15, 캔버스에 유채, 44.2×36.4CM, 東京國立博物館.

도 3. <沒後90年紀念 岸田劉生展> 전시회 포스터.

도 4. 岸田劉生, <麗子坐像>, 1919.8.23, 캔버스에 유채, 72.7×60.7cm, 神奈川 ポーラ美術館.

도 5. 岸田劉生, <毛糸肩掛せる麗子像>, 1920.11.10, 캔버스에 유채, 45.2×38.6cm, 廣島 ウッドワン美術館.

도 6. 岸田劉生, <童女飾髮圖>, 1922.3.21, 캔버스에 유채, 100.3×80.3cm, 京都 泉屋博古館分館.

도 7. 岸田劉生, <童女立像>, 1922.2.20, 캔버스에 유채, 80.3×60.5cm, 個人.

도 8. 岸田劉生, <野童女>, 1922.5.20, 캔버스에 유채, 64.0×52.0cm, 神奈川縣立近代美術館 寄託.

도 9. 岸田劉生, <麗子五歲之像>, 1918.10.8, 캔버스에 유채, 45.3×38.0cm, 東京國立近代美術館.

도 10. 岸田劉生, <村娘之圖>, 1919.2.25, 캔버스에 유채, 50.5×38.3cm, 個人.

도 11. <麗子坐像>(1919) 중 옷감 표현(부분.)

도 12. <麗子坐像>(1919) 중 손과 사과 표현(부분).

도 13. Jan van Eyck, <*The Arnolfini Portrait*>, 1434, oil on oak, 82.2×60cm, The National Gallery, London.

도 14. 岸田劉生, <五月の砂道>, 1918.5.16, 캔버스에 유채, 31.0×40.9cm. 群馬縣立近代美術館.

도 15. 岸田劉生, <麦二三寸>, 1920.3.16, 캔버스에 유채, 37.5×45.5cm, 三重縣立美術館.

도 16. Jan and Hubert van Eyck, 《*Ghent Altarpiece*》, 1432, Sint-

Baafskathedraal, Ghent 중 <*Singing Angels*>.

도 17. 《*Ghent Altarpiece*》 중 <*Music-making angels*>.

도 18. 岸田劉生, <古屋君の肖像>, 1916.9.10, 캔버스에 유채, 45.5×33.5cm, 東京國立近代美術館.

도 19. Jan van Eyck, <*Mann mit Nelken*>, ca. 1510, 31.5×41.5cm, oil on oak, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

도 20. Albrecht Dürer, <*Head of a Child with Long Beard*>, 1527, oil on canvas, 52.5 × 27.8 cm, Musée du Louvre, Paris.

도 21. 岸田劉生, <麗子像>, 1919.3.19, 종이에 목탄, 37.3×27.8cm, 個人.

도 22. 岸田劉生, <林檎持てる麗子>, 1919.3.25, 종이에 수채, 38.2×28.3cm, 小牧 メナード美術館.

도 23. 黒田清輝, <湖畔>, 1897, 캔버스에 유채, 69.0×84.7cm, 東京國立博物館.

도 24. 梅原龍三郎, <黃金の首飾り>, 1913, 캔버스에 유채, 47.4×45.3cm, 東京國立近代美術館.

도 25. 村山槐多, <尿する裸僧>, 1915, 캔버스에 유채, 80.3×60.6cm, 長野縣信濃美術館.

도 26. 岸田劉生, <麗子裸像>, 1920.8.31., 종이에 수채, 50.5×33.6cm, 個人.

도 27. 『白樺』 第10卷 第11號의 표지, 1911.11, 목판, 종이에 인쇄, 20.9×29.7cm.

도 28. 藤島武二, <匂い>, 1915, 캔버스에 유채, 50.5×33.6cm, 69.5×76.0cm, 東京國立近代美術館.

도 29. 岡田三郎助, <黒き帯>, 1915, 캔버스에 유채, 105.5×59.0cm, 島根縣立石見美術館.

도 30. 村山槐多, <バラと少女>, 1917, 캔버스에 유채, 116.5×72.0cm, 東京國立近代美術館.

도 31. 中村彝, <少女裸像>, 1914, 캔버스에 유채, 80.2×60.6cm,

愛知縣美術館.

도 32. <麗子坐像>(1919) 중 얼굴 표현(부분).

도 33. Leonardo da Vinci, <*Mona Lisa*(or *La Joconde*)>, ca. 1503-1506, oil on poplar panel, 77.0×53.0cm, Le Musée du Louvre, Paris.

도 34. Albrecht Dürer, <*Laughing Peasant Woman*>, 1505, drawing on paper, 41.6×28.1cm, The British Museum, London.

도 35. 《*Ghent Altarpiece*》 중 <*Jodoc Vijd*>.

도 36. 《*Ghent Altarpiece*》 중 <*Elisabeth Borluut*>.

도 37. 岸田劉生, <麗子微笑>, 1920.2.18, 종이에 목탄 및 수채, 50.8x34.2cm, 神奈川 ポーラ美術館.

도 38. <*Serving statuette of a woman grinding grain*>의 3/4 측면상, 2465-2323 B.C., Limestone, 28.2×45 cm, Harvard University—Boston Museum of Fine Arts Expedition.

도 39. Detail of <*kouros(statue of a young man) from Tenea, Greece*>, ca. 575-550 B.C., Antikensammlung, Munich.

도 40. 法隆寺金堂壁畵 第6號壁.

도 41. 岸田劉生, <麗子坐像>, 1920.2.3, 종이에 수채, 33.0x45.0cm, 個人.

도 42. 岸田劉生, <人形持つ麗子坐像>, 1920.1.28, 종이에 수채, 34.0x47.0cm, 石橋財團アーティゾン美術館.

도 43. 岸田劉生, <麗子立像>, 1920.2.25, 종이에 수채, 49.5x33.5cm, 長谷川町子美術館.

도 44. <寄木造り玉眼南無仏太子像>, 鎌倉時代, 奈良 元興寺.

도 45. <南無太子立像>, 鎌倉時代, 奈良國立博物館.

도 46. <半跏菩薩像>, 7世紀, 奈良 中宮寺.

도 47. 『劉生畵集及び芸術観』(1920)의 권두 삽화.

도 48. 《絵因果経》, 8세기, 紙本彩色, 奈良国立博物館 중 부분.

도 49. Double Page in Alfred Salmony's Ph. D. dissertation, 1922.

도 50. <麗子微笑>(1921) 중 늘어진 숄(부분).

도 51. 岸田劉生, <麗子微笑>, 1921.10.4, 종이에 콩테 및 수채, 44.8x34.4cm, 個人.

도 52. <麗子微笑>(1921) 중 숄에 가해진 붓 터치(부분).

도 53. <村娘之圖>(1919) 중 하오리 소매(부분).

도 54. <村娘之圖>(1919) 중 하오리 어깨(부분).

도 55. <村娘之圖>(1919) 중 하오리의 매듭(부분).

도 56. 岸田劉生, <村娘之圖>, 1919.4.13, 종이에 콩테 및 수채, 45.0x33.4cm, 下関市立美術館.

도 57. 大久保作次郎, <三月の日>, 1917, 캔버스에 유채, 130.0x130.0cm, 東京國立近代美術館.

도 58. 黒田清輝, <赤小豆の簸分>, 1918, 캔버스에 유채, 99.4x67.3cm, 神奈川 ポーラ美術館.

도 59.『白樺十周年記念集』 표지.

도 60. 『白樺』 第11卷 第12號(1920.12) 표지 앞면.

도 61. 『劉生畵集及藝術觀』(1920) 표지.

도 62. 『劉生圖案畵集』(1921) 표지.

도 63. 武者小路実篤, 『友情』, 1920의 표지.

도 64. 岸田劉生, <二人麗子>, 1921.3.30, 종이에 콩테 및 수채, 22.7x30.4cm, 個人.

도 65. 岸田劉生, <童女像>, 1921.9.27, 캔버스에 유채, 52.5x44.8cm, 個人.

도 66. <童女飾髮圖>(1922) 중 모슬린 소재의 키모노 옷감(부분).

도 67. <童女飾髮圖>(1922) 중 붉은색 키모노의 무늬(부분).

도 68. 傳 顔輝, <寒山拾得圖>, 14세기, 견본채색, 총 2폭, 각 127.6×41.8cm, 東京國立博物館.

도 69. 狩野山雪, <寒山拾得圖>, 17세기 전반, 지본수묵담채, 101.5×130.5cm, 京都 真正極楽寺.

도 70. 木下利玄から劉生あての絵葉書, 1922.5.28, 東京國立近代美術館 劉生関連資料.

도 71. 鈴木春信, 《風流座敷八景》 中 <台子の夜雨>, 18세기 후반경, 목판 인쇄, 27.1×20.3cm, The Metropolitan Museum, New York.

도 72. 《彦根屏風》, 17世紀, 紙本金紙彩色, 6曲1隻, 94.0×271.0cm, 彦根城博物館.

도 73. 《婦女遊楽圖屏風》, 17世紀, 紙本金紙彩色, 6曲1雙, 各 155.6×361.0cm, 奈良 大和文華館.

도 74. 岩佐又兵衛, <伊勢物語 鳥の子圖>, 17世紀, 紙本彩色, 134.0×54.2cm, 東京國立博物館 중 인물 표현.

도 75. 《婦女遊楽圖屏風》 중 단장 장면(부분).

도 76. 《彦根屏風》 중 스고로쿠 장면(부분).

도 77. <童女飾髪圖>(1922) 중 정물(부분).

도 78. <童女立像>(1922) 중 스미요시오도리(부분).

도 79. 실제 스미요시오도리(住吉踊り)의 사진.

도 80. 《彦根屏風》 중 등 진 소녀(부분).

도 81. <童女飾髪圖>(1922) 중 키모노(부분).

도 82. <野童女>(1922) 중 키모노(부분).

도 83. <童女立像>(1922) 중 뜨개 숄(부분).

도 84. <키시다 류세이 개인 작품 전람회(岸田劉生作品個人展覧會)>(1922, 小石川 野島康三邸)의 전시회장 복원도와 유화 출품 목록.

도 85. 岸田劉生, <麗子洋装坐像>, 1922.1.7(1925.1.24에 가필(加筆)), 캔버스에 유채, 72.7×60.6cm, 個人의 사진본.

도 86. <키시다 류세이 개인 작품 전람회>(1922)의 전시회장 북측 벽.

도 87. 岸田劉生, <村嬢圖(うちわ絵)>, 1922, 지본수묵담채, 23.4×25.0cm, 茨城 笠間日動美術館.

도 88. 岸田劉生, <村嬢奉壽>, ca. 1925, 지본채색, 168.5×84.1cm, 茨城 笠間日動美術館.

도 판

도 1. 岸田麗子(1914 -1962), 1917년 11월에 촬영

도 2. 岸田劉生, <麗子微笑>, 1921.10.15, 캔버스에 유채, 44.2×36.4CM, 東京國立博物館

도 3. <沒後90年紀念 岸田劉生展> 전시회 포스터

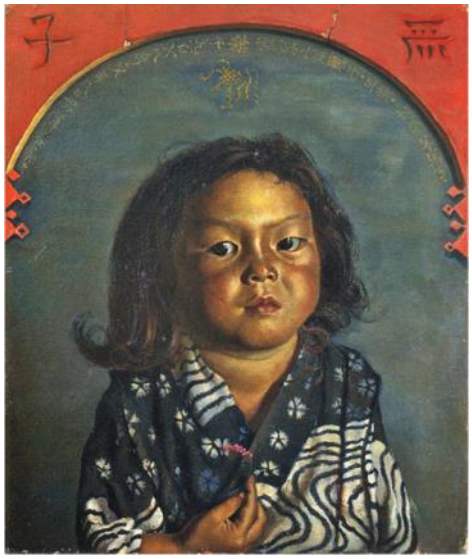
도 4. 岸田劉生, <麗子坐像>, 1919.8.23, 캔버스에 유채, 72.7×60.7cm, 神奈川 ポーラ美術館

도 5. 岸田劉生, <毛糸肩 掛せる麗子像>, 1920.11.10, 캔버스에 유채, 45.2×38.6cm, 廣島 ウッドワン美術館

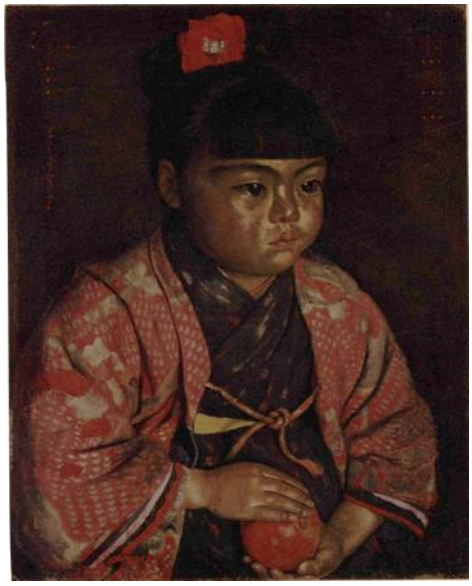
도 6. 岸田劉生, <童女飾髮圖>, 1922.3.21, 캔버스에 유채, 100.3×80.3cm, 京都 泉屋博古館分館

도 7. 岸田劉生, <童女立像>, 1922.2.20, 캔버스에 유채, 80.3×60.5cm, 個

도 8. 岸田劉生, <野童女>, 1922.5.20, 캔버스에 유채, 64.0×52.0cm, 神奈川縣立近代美術館 寄託.



도 9. 岸田劉生, <麗子五歲之像>, 1918.10.8, 캔버스에 유채, 45.3×38.0cm, 東京國立近代美術館



도 10. 岸田劉生, <村娘之圖>, 1919.2.25, 캔버스에 유채, 50.5×38.3cm, 個人.

도 11. <麗子坐像>(1919) 중 옷감 표현 (부분)

도 12. <麗子坐像>(1919) 중 손과 사과 표현 (부분)

도 13. Jan van Eyck, <*The Arnolfini Portrait*>, 1434, oil on oak, 82.2×60cm, The National Gallery, London

도 15. 岸田劉生, <麦二三寸>, 1920.3.16, 캔버스에 유채, 37.5×45.5cm, 三重縣立美術館

도 14. 岸田劉生, <五月の砂道>, 1918.5.16, 캔버스에 유채, 31.0×40.9cm. 群馬縣立近代美術館.

도 16. Jan and Hubert van Eyck, 《*Ghent Altarpiece*》, 1432, Sint-Baafskathedraal, Ghent 중 <*Singing Angels*>

도 17. 《*Ghent Altarpiece*》 중 <*Music-making angels*>

도 18. 岸田劉生, <古屋君の肖像>, 1916.9.10, 캔버스에 유채, 45.5×33.5cm, 東京國立近代美術館.

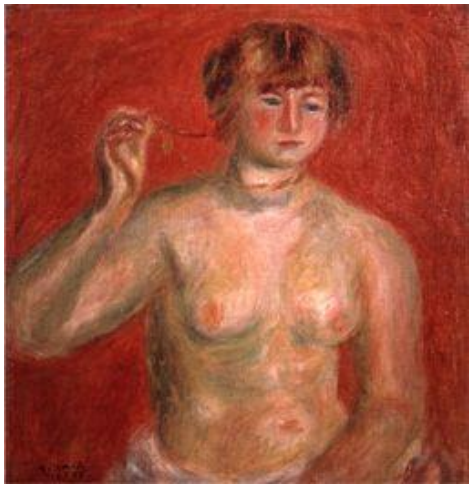
도 19. Jan van Eyck, <*Mann mit Nelken*>, ca. 1510, 31.5×41.5cm, oil on oak, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

도 20. Albrecht Dürer, <*Head of a Child with Long Beard*>, 1527, oil on canvas, 52.5 × 27.8 cm, Musée du Louvre, Paris.

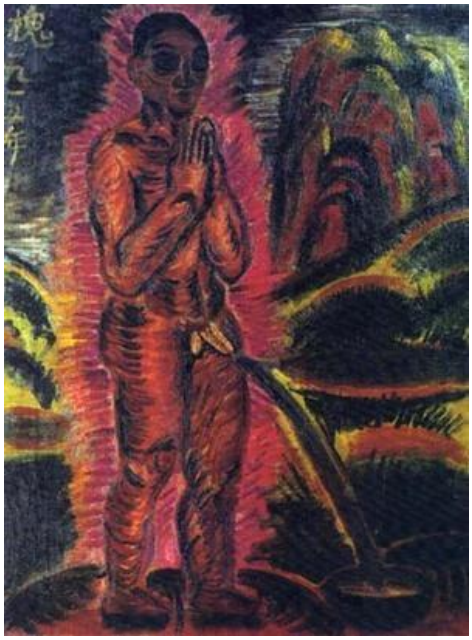
도 21. 岸田劉生, < 麗 子 像 >, 1919.3.19, 종이에 목탄, 37.3×27.8cm, 個人

도 22. 岸田劉生, <林檎持 て る 麗子>, 1919.3.25, 종이에 수채, 38.2×28.3cm, 小牧 メナード美術館

도 23. 黒田清輝, <湖畔>, 1897, 캔버스에 유채, 69.0×84.7cm, 東京國立博物館.



도 24. 梅原龍三郎, <黄金の首飾り>, 1913, 캔버스에 유채, 47.4×45.3cm, 東京國立近代美術館.



도 25. 村山槐多, <尿する裸僧>, 1915, 캔버스에 유채, 80.3×60.6cm, 長野縣信濃美術館

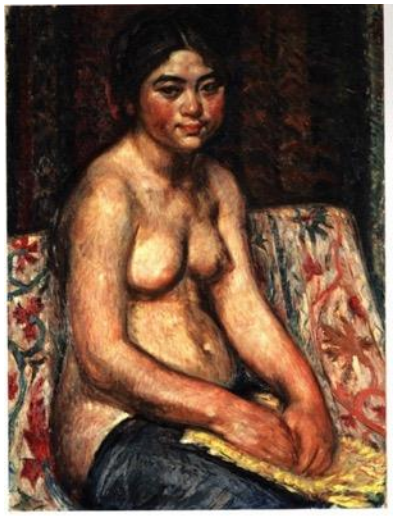
도 26. 岸田劉生, <麗子裸像>, 1920.8.31., 종이에 수채, 50.5×33.6cm, 個人

도 27. 『白樺』 第10卷 第11號의 표지, 1911.11, 목판, 종이에 인쇄, 20.9×29.7cm

도 28. 藤島武二, <匂い>, 1915, 캔버스에 유채, 50.5×33.6cm, 69.5×76.0cm, 東京國立近代美術館.

도 29. 岡田三郎助, <黒き帯>, 1915, 캔버스에 유채, 105.5×59.0cm, 島根縣立石見美術館.

도 30. 村山槐多, <バラと少女>, 1917, 캔버스에 유채, 116.5×72.0cm, 東京國立近代美術館.



도 31. 中村彝, <少女裸像>, 1914, 캔버스에 유채, 80.2×60.6cm, 愛知縣美術館.

도 32. <麗子坐像>(1919) 중 얼굴 표현 (부분).

도 33. Leonardo da Vinci, <*Mona Lisa*(or *La Joconde*)>, ca. 1503-1506, oil on poplar panel, 77.0×53.0cm, Le Musée du Louvre, Paris

도 34. Albrecht Dürer, <*Laughing Peasant Woman*>, 1505, drawing on paper, 41.6×28.1cm, The British Museum, London.

도 35. 《*Ghent Altarpiece*》 중 <*Jodoc Vijd*>

도 36. 《*Ghent Altarpiece*》 중 <*Elisabeth Borluut*>

도 37. 岸田劉生, <麗子微笑>, 1920.2.18, 종이에 목탄 및 수채, 50.8x34.2cm, 神奈川ポーラ美術館

도 38. <*Serving statuette of a woman grinding grain*>의 3/4 측면상, 2465-2323 B.C., Limestone, 28.2x45 cm, Harvard University—Boston Museum of Fine Arts Expedition

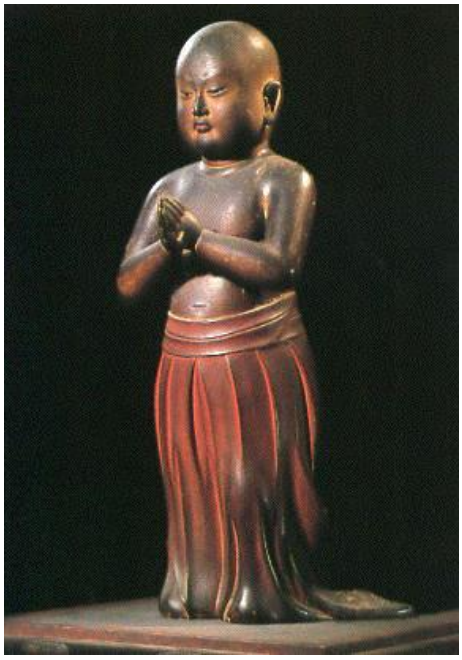
도 39. <*Detail of a kouros (statue of a young man) from Tenea, Greece*>, ca. 575-550 B.C., Antikensammlung, Munich

도 40. 法隆寺金堂壁畵 第6號壁

도 41. 岸田劉生, <麗子坐像>, 1920.2.3, 종이에 수채, 33.0x45.0cm, 個人

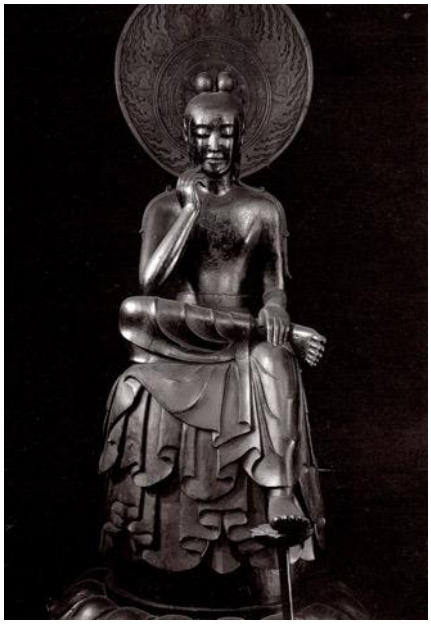
도 42. 岸田劉生, <人形持つ麗子坐像 >, 1920.1.28, 종이에 수채, 34.0x47.0cm, 石橋財團アーティゾン美術館

도 43. 岸田劉生, <麗子立像>, 1920.2.25, 종이에 수채, 49.5x33.5cm, 長谷川町子美術館.



도 44. <寄木造り玉眼南無仏太子像>, 鎌倉時代, 奈良 元興寺.

도 45. <南無太子立像>, 鎌倉時代, 奈良國立博物館

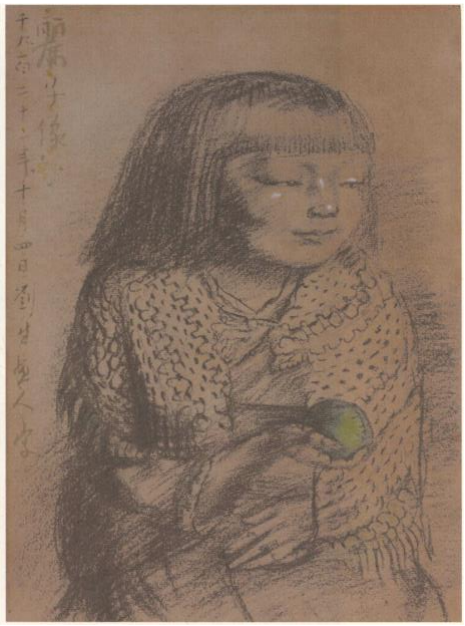


도 46. <半跏菩薩像>, 7世紀, 奈良 中宮寺.

도 47. 『劉生畫集及び芸術觀』(1920)의 권두 삽화

도 48. 《絵因果経》, 8세기, 紙本彩色, 奈良国立博物館 중 부분.

도 49. Double Page in Alfred Salmony's Ph. D. dissertation, 1922

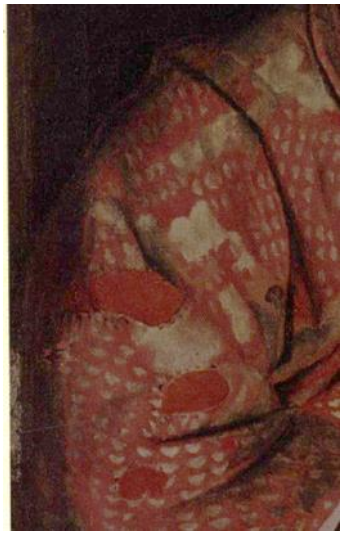


도 51. 岸田劉生, <麗子微笑>, 1921.10.4, 종이에 콩테 및 수채, 44.8x34.4cm, 個人

도 50. <麗子微笑>(1921) 중 늘어진 숄 (부분)

도 52. <麗子微笑>(1921) 중 숄에 가해진 붓 터치 (부분)

도 53. <村娘之圖>(1919) 중 하오리 소매 (부분)



도 54. <村娘之圖>(1919) 중 하오리 어깨 (부분).

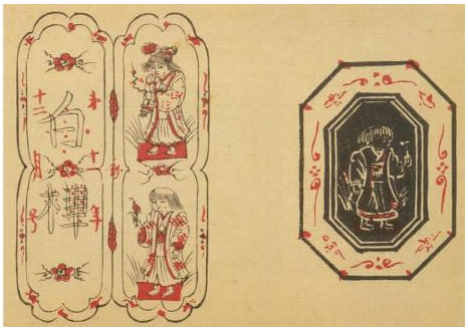
도 55. <村娘之圖>(1919) 중 하오리의 매듭 (부분).

도 56. 岸田劉生, <村娘之圖>, 1919.4.13, 종이에 콩테 및 수채, 45.0x33.4cm, 下関市立美術館.

도 57. 大久保作次郎, <三月の日>, 1917, 캔버스에 유채, 130.0x130.0cm, 東京國立近代美術館.

도 58. 黒田清輝, <赤小豆の簸分>, 1918, 캔버스에 유채, 99.4x67.3cm, 神奈川 ポーラ美術館

도 59.『白樺十周年記念集』 표지



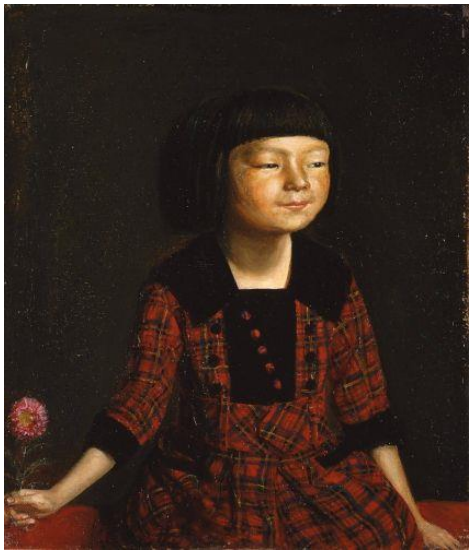
도 60. 『白樺』 第11卷 第12號(1920.12) 표지 앞면

도 61. 『劉生畵集及藝術觀』(1920) 표지

도 62. 『劉生圖案畫集』(1921) 표지

도 63. 武者小路実篤, 『友情』, 1920의 표지

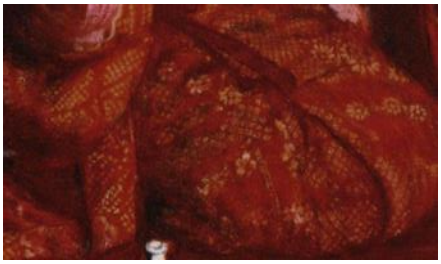
도 64. 岸田劉生, <二人麗子>, 1921.3.30, 종이에 콩테 및 수채, 22.7x30.4cm, 個人



도 65. 岸田劉生, <童女像>, 1921.9.27, 캔버스에 유채, 52.5x44.8cm, 個人

도 66. <童女飾髮圖>(1922) 중 모슬린 소재의 키모노 옷감 (부분)

도 68. 傳 顔輝, <寒山拾得圖>, 14세기, 견본채색, 총 2폭, 각 127.6×41.8cm, 東京國立博物館



도 67. <童女飾髮圖>(1922) 중 붉은색 키모노의 무늬 (부분)

도 69. 狩野山雪, <寒山拾得圖>, 17세기 전반, 지본수묵담채, 101.5×130.5cm, 京都 真正極楽寺.

도 70. 木下利玄から劉生あての絵葉書, 1922.5.28, 東京國立近代美術館 劉生関連資料

도 71. 鈴木春信, 《風流座敷八景》中 <台子の夜雨>, 18세기 후반경, 목판 인쇄, 27.1×20.3cm, The Metropolitan Museum, New York.

도 72. 《彦根屏風》, 17世紀, 紙本金紙彩色, 6曲1隻, 94.0×271.0cm, 彦根城博物館.

도 73. 《婦女遊楽圖屏風》, 17世紀, 紙本金紙彩色, 6曲1雙, 各 155.6×361.0cm, 奈良大和文華館.

도 74. 岩佐又兵衛, <伊勢物語 鳥の子圖>, 17世紀, 紙本彩色, 134.0×54.2cm, 東京國立博物館 중 인물 표현

도 75. 《婦女遊楽圖屏風》 중 단장 장면(부분)

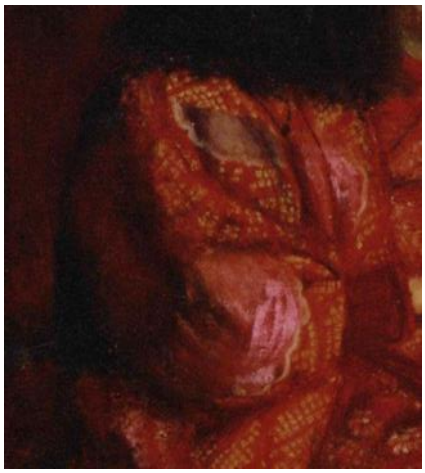
도 76. 《彦根屏風》 중 스고로쿠 장면(부분)

도 77. <童女飾髪圖>(1922) 중 정물(부분)

도 78. <童女立像>(1922) 중 스미요시오도리(부분)

도 80. 《彦根屏風》 중 등 진 소녀(부분).

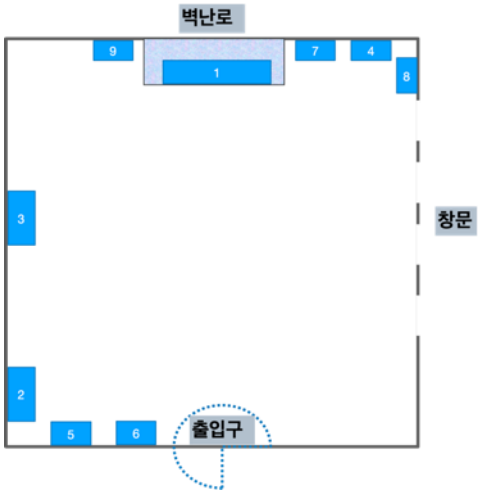
도 79. 실제 스미요시오도리(住吉踊り)의 사진



도 81. <童女飾髮圖>(1922) 중 키모노(부분).

도 82. <野童女>(1922) 중 키모노(부분).

도 83. <童女立像>(1922) 중 뜨개 숄(부분).

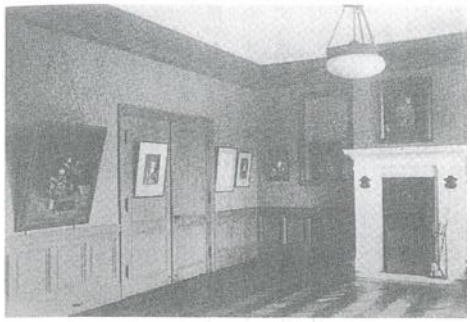


도 84. <키시다 류세이 개인 작품 전람회(岸田劉生作品個人展覧会)>(1922, 小石川 野島康三邸)의 전시회장 복원도(수채, 소묘, 일본화(日本畵)는 제외)와 유화 출품 목록

번호	작품명
1	<레이코양장좌상(麗子洋装坐像)>
2	<동녀입상(童女立像)>
3	<동녀식발도(童女飾髪圖)>
4	<춘화도(椿花圖)>
5	<창외조춘(窓外早春)>
6	<야동녀(野童女>
7	<소동녀(笑童女>
8	<레이코(麗子)>
9	<무라무스메즈(村娘圖)>

※ 전시장에 배치된 작품 순서와 작품 출품 목록에 기재된 순서는 상이

도 85. 岸田劉生, <麗子洋裝坐像>, 1922.1.7(1925.1.24에 가필(加筆)), 캔버스에 유채, 72.7×60.6cm, 個人의 사진본



도 86. <키시다 류세이 개인 작품 전람회>(1922)의 전시회장 북측 벽.

도 87. 岸田劉生, <村嬢圖(うちわ絵)>, 1922, 지본수묵담채, 23.4×25.0cm, 茨城 笠間日動美術館

도 88. 岸田劉生, <村嬢奉壽>, ca. 1925, 지본채색, 168.5×84.1cm, 茨城 笠間日動美術館

Abstract

A Study of Kishida Ryūsei's (1891–1929) *Reiko* Series

Jeongmin Lee
Department of Archaeology and Art History
The Graduate School
Seoul National University

This study examines the *Reiko* series by Kishida Ryūsei (1891–1929) within the historical context of Taishō Japan (1912–1926). The *Reiko* series is a group of portraits of Kishida Reiko (1914–1962). Kishida produced over 100 drawings, oil paintings, and watercolors of *Reiko* within a short period of time, from 1918 to 1924. The *Reiko* series' uniqueness lies in Kishida's realistic painting technique which highlights the texture of objects and in the strangely distorted face of Reiko. This study divides the *Reiko* series into two periods based on the visual analysis: before and after 1922. 1922 was the year when Kishida presented the new *Reiko* series featuring the more grotesquely distorted face of Reiko. These two periods can also be characterized as before and after Kishida's artistic success of the *Reiko* series. Therefore, it is necessary to analyze the artist's intention of the production of the *Reiko* series at each period separately. The *Reiko* series has been considered an exception to the historical narrative of Japanese modern art. The *Reiko* series is believed to have been the product of Kishida's originality, since its unique visual characteristics cannot be classified into any of the modern artistic trends of Taishō Japan. In consequence, some previous studies have neglected the historical context in which the visual characteristics of the series were formulated. Rather, they have simply regarded the series as one of Kishida's greatest artistic achievements. Other previous studies have interpreted the *Reiko* series produced after 1922, closely related to the artistic tradition of East Asia, as an expression of the painter's innate Japanese aesthetic.

The first part of this study discusses the historical importance of Kishida's

realistic style in the *Reiko* series by examining the artistic interaction between Kishida and the *Shirakabaha* (White Birch Society). Kishida's style of painting was the result of the artist's original attempt since the mid-1910s to accommodate Northern Renaissance realism in his own way. Influenced by the illusionistic technique of Albrecht Dürer (1471–1528) and Jan van Eyck (c. before 1390–1441), Kishida attempted to depict human figures in a strikingly realistic manner. His realistic style was a deviation from the mainstream of Japanese modern art which considered European modern art to be the ideal of painting. Kishida's deviation was made possible by his independent mind and audacious attitude. He shared the values of the young generation of Taishō Japan who wanted to tread their path against the old customs of Meiji Japan (1868–1912). This was the result of Kishida's reception of Western Post-Impressionism through the *Shirakabaha*. The *Shirakaba* group introduced information on Post-Impressionists to Japan as the "revolutionary painters" who willingly resisted the values of the older generation and pioneered their path. Among them, Paul Cézanne's (1839–1906) writings enabled Kishida to understand the importance of portraying the 'real' and the style of classical painting.

In this regard, this thesis argues that Kishida created the realistically painted *Reiko* series as Kishida's proposal for a new canon of modern Japanese art. Around 1920, Kishida consistently insisted that Taishō Japan experience a renaissance, while severely criticizing his contemporary painters for blindly accepting and imitating Western modern art. He not only produced the *Reiko* series as a visual exemplum of the Taishō "renaissance" but also theorized this realistic style of painting as a canon. In other words, the *Reiko* series characterized by Kishida's realistic depiction was a new standard of painting that Kishida presented to his contemporary art world. It is worth pointing out that Kishida's desire for a new canon was most likely influenced by Watsuji Tetsurō (1889–1960). Watsuji's *Gūzō saikō* (*Revival of Idols* or *Resurrection of Idols*) considers the Taishō period the Renaissance and Meiji era the Dark Ages. Watsuji's view accords with that of Kishida.

The new aesthetic proposed by Kishida can be revealed through the comparative analysis of visual characteristics between the classical art of the past and Kishida's new canon, the *Reiko* series. The figures in both the *Reiko* series and the classical painting that Kishida adored wear awkward and rigid facial expressions, which Kishida found to be austere and artificial. Kishida then elevated this

impression as sublime, mysterious, and ultimate beauty. It is interesting to note that Kishida's sense of beauty towards classical paintings is close to the 'archaic beauty' which characterizes artless, rustic, and quaint premodern artifacts. The artworks that cause this kind of aesthetic experience also encompass ancient Egyptian and Japanese sculptures which Kishida arbitrarily categorized into "classical" art. Thus, as a new canon of modern painting, the *Reiko* series inherits the legacy of the rigid facial expression, the common visual element found in Eastern and Western premodern art.

The *Reiko* series also includes the features of archaic beauty that are simple and unadorned. Kishida found the characteristics of archaic beauty in the rustic scenes of the countryside of his day. Yet, the archaic and rustic types of beauty seem too simple and quaint from the perspectives of modern people. The simple and unadorned beauty is represented in the *Reiko* series by the sitter's shabby clothes and dowdy hair ornaments. From 1918 to 1921, Kishida produced the *Muramusume* series. The term *muramusume* literally means a country girl. The series exhibits visual characteristics similar to those of the *Reiko* series. Kishida felt the same sublime and mysterious beauty from an ordinary rural child, Ōmatsu, the model of the *Muramusume* series. In other words, the archaic beauty that Kishida came to find in the "classical" art of the past could be easily exchanged with the rustic beauty of the contemporary suburbs, which had still kept the premodern appearance.

The last chapter of this study explores the ways in which Kishida diversified the *Reiko* series around 1922, which served as the economic and artistic means for the artist to achieve the reputation of a successful painter. By 1922, Kishida, who had achieved artistic and commercial success by the *Reiko* series, sought to express his pride and self-esteem visually. To represent himself as a successful painter, he decided to build an atelier with a Western-style house (*yōkan*) and developed a sophisticated taste in traditional Eastern art. These were directly related to the birth of the new *Reiko* series presented at Kishida's private exhibition in 1922. This exhibition was held to raise funds for the construction of a Western-style atelier. The new *Reiko* series was strategically diversified from the original series in order for Kishida to earn increased sales revenue.

The *Reiko* series since 1922 also reflects the aesthetics of East Asian art that Kishida began to appreciate and highly evaluate. This study attempted to thoroughly

analyze three of the new *Reiko* series, *Dōjō-kamikazari-zu*, *Dōjō-ritsuzō*, and *Yadōjō*, showing the influence of *ukiyo-e* (Japanese woodblock prints) and Buddhist and Daoist figure paintings. These Japanese and Chinese prints and paintings were praised for the oriental sublime in Kishida's writings. Kishida's interest in East Asian art reflects the *Tōyō shumi* (Oriental taste) which prevailed through the end of the Taishō era. Kishida enjoyed collecting ancient East Asian paintings, watching *kabuki* plays, and learning *nagauta* (long song), while disseminating his knowledge of art history to the public. It would allow Kishida to gain fame and reputation equivalent to those of elite intellectuals who were the distributors of the *Tōyō shumi*.

Although it has unique characteristics that may seem disconnected from other contemporary paintings, the *Reiko* series cannot be excluded from the art historical context of Taishō Japan. The distinctive visual characteristics of the *Reiko* series were conceived through Kishida's critical attitude toward the contemporary art world, his artistic exchange with eminent intellectuals of the time, and his modern way of appreciating pre-modern art.

Keywords : Kishida Ryūsei, *Reiko* series, Taishō Japan, *Shirakabaha*, Watsuji Tetsurō, *Tōyō shumi*
Student Number : 2018-27327