

#### 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

#### 이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

• 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

#### 다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건 을 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 🖃





#### 문학석사 학위논문

한국 근대기 무희도 연구 -조선미술전람회 입선작을 중심으로

2021년 2월

서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학 전공 정 찬 홍

# 한국 근대기 무희도 연구 -조선미술전람회 입선작을 중심으로

### 지도교수 장 진 성

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함 2021년 2월

서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학 전공 정 찬 홍

정찬홍의 문학석사 학위논문을 인준함 2021년 2월

위 유	원 장 _	박정호	Call Call
부위	원장 _	장진성	(현)
위	원 _	오윤정	

### 국문초록

본 연구는 1922년부터 1944년까지 개최된 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會)(이하 조선미전) 입선작을 중심으로 한국 근대화단에 등장한 무희도(舞姬圖)에 대해 살펴보려는 학문적 시도이다. 무희도란 조선 전통 무용(朝鮮傳統舞踊)의 의상을 착용한 여성 혹은 춤 동작을 보여주는 여성이 그려진 작품을 말한다.

기존 연구에서 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도는 거의 예외없이 기생(妓生)이 그려진 미인도(美人圖)로 논의되어왔다. 그런데 전통무용이 기생의 전유물이었던 1930년대 전반까지 무희도는 거의 재조선(在朝鮮) 일본인 화가에 의해서만 그려졌다. 반면 조선인 화가의 무희도는 근대 무용가들이 전통 무용의 연행자(演行者)로 등장한 1930년대 중·후반에 이르러 조선미전에 집중적으로 출품되기 시작했다. 본 연구에서 필자는 전통 무용의 연행자가 기생에서 근대 무용가로 변화된 것이 조선인 화가가 무희도를 활발하게 제작하게 되는 데 결정적인 영향을 주었음을 밝혀보고자 했다. 아울러 필자는 전통 무용에 대한 사회적 인식과 그 변화가 조선인 화가와 재조선 일본인 화가의 무희도 제작에 각각 어떤 영향을 주었는지 고찰해보았다.

필자는 본 연구에서 그동안 단독 주제로 다루어진 바 없었던 무희도를 제작 시기와 제작 주체에 따라 살펴보았다. 본 연구에서 조선미전은 전기(제1회(1922)-제14회(1935))와 후기(제15회(1936)-제23회(1944))로 구분되었다. 조선인 화가의 무희도 제작 양상에 뚜렷한 변화가 감지되는 제15회(1936)가 시기 구분의 기준이 되었다. 아울러 무희도의 제작 주체는조선인 화가와 재조선 일본인 화가로 나누어져 논의되었다.

전기 조선미전에서 무희도로 입선한 조선인 화가는 김은호(金殷鎬, 1892-1979)가 유일했다. 반면 이 시기에 재조선 일본인 화가의 무희도는 총 19점이 출품되었으며 이 가운데 조선인 여성을 그린 무희도는 6점이

었다. 이처럼 전기 조선미전에 조선인 화가와 재조선 일본인 화가는 무희도 제작에 있어 극명한 차이를 보였다. 이러한 현상은 조선인과 일본인이 당시 조선 무용의 거의 유일한 연행자였던 기생에 대해 가지고 있었던 인식이 서로 달랐던 점에서 비롯된 것으로 생각된다. 일본인에게 기생 문화는 조선의 가장 매력적인 풍속이었다. 반면 조선인에게 기생은 사회를 병들게 하는 암적인 존재로 여겨졌다. 따라서 기생에 의해 전수되어오던 조선의 전통 무용 역시 기생이나 추는 천한 춤으로 부정적으로인식되었다. 이러한 이유로 조선의 전통 무용은 조선인 화가들에 의해의도적으로 회피되었다고 여겨진다.

후기 조선미전에는 조선인 화가가 그린 무희도가 다수 출품되기 시작 하는 새로운 현상이 나타났다. 이 시기에 조선인 화가의 무희도는 최소 16점이 입선작으로 선정되었으며 제19회를 제외한 모든 시기에 조선인 화가의 무희도가 출품되었다. 그런데 그동안 후기 조선미전에 출품된 조 선인 화가의 무희도는 기생을 그린 미인도로 일관되게 해석되어왔다. 그 러나 무희도에 대한 당대(當代) 평가에서 기생이 언급된 예는 발견되지 않는다. 당시 무희도는 향토색(鄕土色)이 표현된 그림이라는 점에서 주 목받았다. 이러한 현상은 1930년대 중·후반부터 조택원(趙澤元, 1907-1976), 최승희(崔承喜, 1911-1969) 등 근대 무용가들이 전통 무용의 연행자로 부상하기 시작한 것과 밀접한 관련이 있다고 생각된다. 민족예 술(民族藝術)이자 향토예술(鄕土藝術)로 인식되었던 근대 무용가들의 조 선 무용 작품은 전통 무용에 대한 조선인의 사회적 인식에 근본적인 변 화가 나타나는 데 결정적인 역할을 했다. 따라서 조선인 화가들은 당시 기생의 천한 춤이라는 오명에서 벗어나 향토예술로 새롭게 거듭나고 있 었던 전통 무용을 그림의 소재로 수용하게 되었다고 판단된다. 한편 후 기 조선미전에서 재조선 일본인 화가들은 무희도 출품에 있어 같은 시기 조선인 화가에 비해 상대적으로 저조한 모습을 보였다. 이러한 현상의 원인은 당시 조선의 전통 무용이 조선인만이 이해할 수 있는 향토예술로 강조되고 있던 상황 때문이라고 생각된다.

그동안 조선인 화가의 조선미전 출품작은 일본의 의도에 따라 생산된

식민지 문화의 잔재로 평가되는 경향이 있었다. 물론 당시 조선인 화가들이 입선을 위해 일본인 심사위원들의 취향과 심사 기준을 의식한 작품을 제작했던 것은 분명하다. 그러나 조선인 화가들은 기생의 춤이 일본인들로부터 조선을 대표하는 풍속으로 주목받고 있었던 시기에 무희도를 거의 그리지 않았다. 이들은 전통 무용이 기생의 춤이라는 인식에서 벗어난 이후에야 무희도를 본격적으로 그리기 시작했다. 이러한 현상은 당시 조선인 화가들이 타율적인 존재만은 아니었다는 사실을 알려준다.

본 연구에서 필자는 조선인 화가의 무희도를 단순히 기생이 그려진 미인도로 해석했던 기존의 인식을 재고해보고자 했다. 그동안 조선미전에출품된 여성인물화에 대한 연구에서 여성의 성 역할은 기생 혹은 현모양처(賢母良妻)로 이분화(二分化)되는 경향이 있었다. 본 연구를 통해 필자는 이러한 양분 논리에 의해 그동안 기생으로 그 정체성이 한정되었던 무희도 속 여성을 새로운 시각으로 바라보고자 했다. 회화 속 여성을 바라보는 이분법적인 논리에서 벗어날 때 비로소 여성인물화에 대한 다양한 관점의 연구가 이루어질 수 있을 것으로 기대된다.

주요어: 무희도(舞姬圖), 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會), 여성인물화(女性人物畵), 미인도(美人圖), 향토색(鄕土色), 조선 전통 무용(朝鮮傳統舞踊)

학 번: 2015-20085

## 목 차

I. 서론 ···································	1
Ⅱ. 전기 조선미술전람회(1922-1935)에 출품된 무	희도의
특징	10
1. 김은호의 <미인승무도(美人僧舞圖)> 제작과 그 배경	10
2. 재조선 일본인 화가의 무희도와 조선 기생에 대한 관심…	20
3. 한·일 화가의 무희도 제작 양상과 기생에 대한 인식	36
Ⅲ. 후기 조선미술전람회(1936-1944)에 출품된 무	희도의
성격	49
1. 조선인 화가의 무희도와 당대 비평	49
2. 무희도의 유행과 근대 무용가의 부상	61
3. 재조선 일본인 화가의 무희도 제작 양상과 그 의미	73
Ⅳ. 결론 ···································	78
참고문헌 {	31
표목차 연	95
도판목차	96
도판	.00
Abstract	.11

#### I. 서론

본 논문은 1922년부터 1944년까지 개최된 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會)(이하 조선미전)<sup>1)</sup> 입선작을 중심으로 한국 근대화단에 나타난 무희도(舞姬圖)에 대해 살펴보려는 학문적 시도이다.

무희도란 승무(僧舞), 검무(劍舞), 춘앵무(春鶯舞) 등 조선 전통 무용 (朝鮮傳統舞踊)의 의상을 착용한 여성 혹은 춤 동작을 보여주는 여성이 그려진 작품을 말한다. 아울러 무희도는 조선미전에 꾸준히 출품된 여성 인물화(女性人物畵)의 대표적인 유형 중 하나이다.<sup>2)</sup>

기존 연구에서 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도는 거의 예외 없이 기생(妓生)이 그려진 미인도(美人圖)로 논의되어왔다. 1930년대 전 반까지 조선미전에서 입선한 무희도는 단 한 작품을 제외하고는 모두 재 조선(在朝鮮) 일본인 화가의 작품이었다.3) 조선인 화가의 무희도는 제15

<sup>1)</sup> 조선미술전람회는 일제강점기 당시 '조전(朝展)', '미전(美展)', '선전(鮮展)', '조선전(朝鮮展)', '조선미전(朝鮮美展)' 등 다양한 명칭으로 불렸다. 현재 학계에서는 일반적으로 조선미술전람회가 '조선미전'으로 약칭되고 있다. 이에 따라 필자 역시 본 논문에서 조선미술전람회를 '조선미전'으로 약칭하였다.

<sup>2)</sup> 본 논문에서 필자는 무희도를 여성인물화의 한 유형으로 분류하였다. 이는 조선미전 전 기간을 걸쳐 무희도의 주인공으로 남성이 그려졌던 경우가 존재 하지 않았던 사실에서 비롯되었다.

<sup>3)</sup> 조선에 거주하며 활동했던 일본인 화가는 일제강점기 당시 '재선(在鮮) 일본 인 화가', '재선(在鮮) 화가', '재성(在城) 화가', '반도화인(半島畵人)' 등으로 지칭되었다. 현재 학계에서는 '재조선(在朝鮮) 일본인 화가', '재한(在韓) 일본 인 화가', '재조(在朝) 일본인 화가' 등의 용어가 사용되고 있다. 본 논문에서 필자는 '재조선 일본인 화가'라는 용어를 사용하였다. 재조선 일본인 화가에 대한 기존 연구로는 다음의 논문들이 주목된다. 김소연, 「근대기 재조선 일본인 여성 화가 연구」, 『미술사논단』 48(한국미술연구소, 2019), pp. 157-178; 김승익, 「1910~1930년대 재한화가들의 조선미술전람회에 대한 논의-일본어 잡지 『조선과 만주』, 『조선공론』을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 27(한국근현대미술사학회, 2014), pp. 65-86; 김용철, 「총력전시기 재조선일본인 미술가의 역할과 위상」, 『일본학보』 100(한국일본학회, 2014), pp. 401-415; 김주영, 「일제시대의 在朝鮮 일본인 화가 연구-朝鮮美術展覽會 입선 작가를 중심으로」(서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사

회(1936) 이후에 조선미전에 본격적으로 나타나기 시작하였다. 조선미전에 조선인 화가가 그린 무희도가 집중적으로 출품되기 시작한 시점을 전후로 조선의 전통 무용에 대한 사회적 인식에 변화가 생겼다. 그동안 기생의 춤으로 부정적으로 인식되었던 조선의 전통 무용이 근대 무용가에의해 새롭게 해석되면서 민족예술(民族藝術)로 부흥하기 시작했던 것이다.4) 1930년대 중반에 이르면 기생에게 전통 가무는 더 이상 필수적인소양이 아니었다. 심지어는 전통 가무에 아예 무지한 기생이 나타나기도했다. 따라서 전통 무용의 연행자(演行者)가 기생에서 근대 무용가로 변화된 시점에 이르러서야 조선인 화가들이 본격적으로 춤추는 기생을 회화의 주제로 다루기 시작했다고 생각하기는 어렵다.

따라서 본 논문에서 필자는 전통 무용의 연행자가 기생에서 근대 무용가로 변화된 것과 무희도의 주도적인 제작 주체가 재조선 일본인 화가에서 조선인 화가로 변화된 것 사이에 밀접한 관계가 존재했음을 밝혀보고자 한다. 아울러 필자는 전통 무용에 대한 사회적 인식과 그 변화가 조선인 화가와 재조선 일본인 화가의 무희도 제작에 각각 어떤 영향을 주었는지 고찰할 것이다.

먼저 무희도와 관련된 선행연구에 대해 살펴보면 다음과 같다.

선행연구에서 무희도는 조선미전에서 유행했던 여성인물화의 한 가지유형으로 주로 언급되어왔다. 우선 조선미전은 일제강점기(日帝强占期)에 개최되었던 유일한 관설전람회(官設展覽會)(이하 관전)이자 최대 규모의 미술 공모전이었다는 점에서 그동안 한국 근현대미술의 연구자들로부터 큰 관심을 받아왔다. 특히 조선미전은 일본의 조선에 대한 식민 통치를 위해 설치된 최고 행정 기관인 조선총독부(朝鮮總督府)의 주관하에

전공 석사학위논문, 2000).

<sup>4)</sup> 무용(舞踊)이라는 용어는 근대기 일본에서 만들어진 신조어이다. 우리나라에 서는 1910년대 초반부터 무용이라는 용어가 사용되기 시작한 것으로 알려져 있다. 일제강점기 초기에는 무용과 동일한 의미로 '딴쓰', '무도(舞蹈)', '도무(蹈舞')' 등 용어가 사용되었으나 1929년에서 1930년 사이에 이르러 무용이 일 반적으로 사용되기 시작했다고 한다. 이종숙, 「'무용(舞踊)', '신무용(新舞踊') 용어의 수용과 정착: <매일신보〉, <동아일보〉, <조선일보〉 기사를 중심으로」, 『무용역사기록학』 46(무용역사기록학회, 2017), pp. 9-35.

문화통치(文化統治)의 일환으로 운영되었던 점에서 주목되었다. 따라서 일본의 식민정책이 조선미전의 제도와 운영 방식 전반에 어떻게 투영되 어 있었는지에 대해 살펴보는 논의가 그동안 활발하게 이루어져 왔다.5)

이러한 맥락에서 조선미전 입선작들은 조선을 정치적으로뿐만 아니라 문화적으로도 식민지화하려 했던 일본의 정치적 의도에 따라 생산된 식 민지 문화의 잔재로 평가되는 경향이 있었다.6) 이에 따라 일본인 남성이 식민지 조선인 여성을 바라보는 시각이 조선미전에 출품된 여성인물화에 어떻게 녹아들어 있었는가를 중점적으로 살펴보는 연구가 다수 진행되었 다. 그 결과 여성인물화에 그려진 여성은 일본의 지배와 보호를 받아야 하는 무지하고 나약한 식민지 조선의 은유(隱喩)로 설명되기도 했다.7) 이러한 관점에서 조선미전에 출품된 여성인물화의 한 유형인 무희도 역 시 식민지 조선의 여성화(女性化)를 유도했던 일제(日帝)의 의도에 따라 조선미전에 꾸준히 출품되었던 작품으로 인식되었다.

다음으로 무희도와 관련된 논의가 이루어진 선행연구에 대해 좀 더 자

<sup>5)</sup> 조선미술전람회의 제도와 운영 방식에 대한 연구로는 다음의 논문들이 주목된다. 목수현,「한국근현대미술사에서 제도에 관한 연구의 검토」,『한국근현대미술사학』 24(한국근현대미술사학회, 2012), pp. 93-126; 오병욱,「朝鮮美術展覽會 研究」,『서양미술사학회 논문집』 5(서양미술사학회, 1993), pp. 5-30; 이중희,「朝鮮美術展覽會 창설에 대하여」,『한국근현대미술사학』 3(한국근현대미술사학회, 1996), pp. 94-146; 정호진,「朝鮮美術展覽會 制度에 관한 研究」,『미술사학연구』 205(한국미술사학회, 1995), pp. 21-48.

<sup>6)</sup> 조선미술전람회 입선작을 일제의 식민주의와 관련하여 논의한 선행연구로는 다음의 논문들이 있다. 김시습, 「미술에 개입된 일제 식민주의-조선미술전 람회의 그림 속 노동과 연관된 어린이 이미지를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 35(한국근현대미술사학회, 2018), pp. 7-36; 김정선, 「식민지 '官展'의 실현-조선미술전람회 일본인 심사원을 중심으로-」, 『석당논총』 58(동아대학교 석당학술원, 2014), pp. 239-265; 안현정, 「조선미술전람회 '공예부'의 日本化 경향에 관한 연구-식민지 권력과 미술창작을 중심으로-」, 『한국디자인문화학회지』 17(2)(한국디자인문화학회, 2011), pp. 322-335; 유진환,이창현, 「일제하 『조선미술전람회』 관련 신문보도에 나타난 일본의 오리엔탈리즘」, 『한국언론정보학보』 54(한국언론정보학회, 2011), pp. 5-31; 정연경, 「'조선미술전람회', 일본인 작가의 여성상: '동양화부'를 중심으로」, 『미술사학보』 18(미술사학연구회, 2002), pp. 47-74.

<sup>7)</sup> 문정희, 「일제시대 官展의 식민주의 연구: 臺展과 鮮展의 회화작품 속에 나타난 鄕土意識을 중심으로」, 『미술사논단』 16·17(한국미술연구소, 2003), pp. 259-260.

세히 살펴보도록 한다.

신수경은 한국 근대화단에서 그려진 무희도에 최초로 주목한 연구자로생각된다. 이인성(李仁星, 1912-1950)의 1930년대 작품에 대한 연구에서신수경은 제17회(1938)에서 입선한 <춤(舞)>과 제18회(1939)에서 입선한 <뒷마당(裏庭)> 등 무희도 두 작품을 향토색(鄉土色)에 대한 이인성의관심이 직접적으로 표출된 예로 분석하였다. 아울러 이인성이 무희도로조선미전에서 입선했던 무렵 다수의 조선인 화가들이 무희도를 조선미전에 출품했던 현상이 주목되었다. 이러한 현상에 대해 신수경은 1930년대중반부터 조선의 전통 무용을 소재로 한 향토색 짙은 무용 작품을 선보였던 최승희(崔承喜, 1911-1969)의 활약이 조선미전에서 춤이라는 소재가 유행하게 되는 데 결정적인 영향을 주었다고 파악하였다.8)

한편 김영나는 신수경의 주장에 대하여 이인성의 <춤>과 <뒷마당>이 최승희를 모델로 그려졌을 가능성은 희박하다고 반박하였다. 이인성이 기생과 어울리기를 좋아했던 사실과 그림 속 여성의 윤기나는 쪽 진 머리와 앞으로 여민 옷자락으로부터 이인성의 무희도에 그려진 여성들은 기생으로 해석되었다. 또한 김영나는 근대기에 제작된 대부분의 무희도를 대개 무당이나 기생이 그려진 작품으로 추측하였다. 아울러 무희도에 재현된 조선인 여성은 식민지 조선의 은유이자 일본인에게 이국적 호기심의 대상이었던 점이 지적되었다. 한편 김영나는 신수경과 마찬가지로 1930년대 후반에 조선인 화가들이 갑작스럽게 무희도에 관심을 보였던 현상에 주목하였다. 그러나 이러한 현상의 원인은 분명하지 않다고 설명되었으며 다만 당시 무희도의 유행이 무용과 여성의 복식에 대한 조선인화가들의 관심에서 비롯되었을 가능성이 제시되었다. 아울러 김영나는무희도에 그려진 여성의 전통의상이 당시 조선인 화가들에게 우리나라의 정체성을 상징하는 소재로 인식되었을 가능성 또한 제기하였다.9)

구정화는 무희도를 미인화(美人畫)의 한 주제이자 1930년대 후반 조선

<sup>8)</sup> 신수경, 「이인성의 1930년대 회화 연구」, 『한국근현대미술사학』 6(한국근 현대미술사학회, 1998), pp. 229-274.

<sup>9)</sup> 김영나, 「李仁星의 鄕土色: 민족주의와 식민주의」, 『미술사논단』 9(한국 미술연구소, 1999), pp. 191-225.

미전에서 유행했던 주제로 파악하였다. 또한 무희도에서 소재로 다루어진 춤들은 모두 당시 기생을 통해 전수(傳受)되고 있던 조선의 전통 무용이라는 데 공통점이 있다고 지적되었다. 아울러 구정화는 한국 근대화단에서 그려진 무희도가 대중매체를 통해 반복적으로 재생산되었던 점을주목하기도 했다. 특히 당시 대중매체에 재현된 춤추는 기생은 조선의유흥산업과 관광문화를 상징하는 존재로 평가되었다.10)

홍선표는 조선미전에 출품된 여성인물화를 탈성화(脫性化)와 성화(性化)의 이미지로 크게 구분하였다. 홍선표의 연구에 따르면 탈성화된 여성상(女性像)은 성적 매력이 약화되어 표현된 여성상을 말한다. 이에 반하여 성화된 여성상은 성적 매력이 강화된 여성상으로, 대표적으로 '춘정류(春情類) 미인화'가 성화된 여성상으로 분류되었다. 홍선표는 이러한 춘정류 미인화 중 하나로 무희도를 제시하면서 무희도를 "擬古와 여성을 결합시킨 식민지 조선의 이미지와 유흥과 미색이 융합된 대상으로서의이미지를 내포하고 있어, 일제와 남성에 의해 이중으로 타자화된 대표적인 표상"이라고 주장하였다.11)

안현정은 조선미전에서 유행했던 미인도의 단골 소재 중 하나로 무희도를 제시하였다. 그러나 안현정의 연구에서 무희도에 대한 구체적인 논의는 이루어지지 않았다. 다만 제19회(1940)에 출품된 월전(月田) 장우성(張遇聖, 1912-2005)의 <자(麥)>에 묘사된 여성의 관능적인 움직임이 당시 유행하고 있던 무희도를 상상케 한다고 설명되었다. 따라서 안현정은 앞서 살펴본 홍선표와 마찬가지로 무희도를 여성의 성적 매력이 극대화된 성화된 여성상으로 인식하고 있었음을 추정해볼 수 있다.12)

윤소라 역시 무희도를 춤추는 기생이 재현된 미인도로 분석하였다. 또 한 윤소라는 무희도를 조선미전에 출품된 여성인물화 가운데 여성의 전

<sup>10)</sup> 구정화, 「한국근대기의 여성인물화에 나타난 여성이미지」, 『한국근현대미 술사학』 9(한국근현대미술사학회, 2001), pp. 105-141.

<sup>11)</sup> 홍선표, 「한국 근대미술의 여성 표상: 脫性化와 性化의 이미지」, 『한국근 현대미술사학』 10(한국근현대미술사학회, 2002), pp. 63-85.

<sup>12)</sup> 안현정, 「일제강점기 시각매체와 조선미술전람회 연구-근대의 시각주체와 규율권력을 중심으로-」(성균관대학교 대학원 동양철학과 예술철학전공 박사학위논문, 2009).

문적 직업 활동이 그려진 거의 유일한 예로 지목하였다. 그러나 이러한 주장은 자세한 논의로까지 발전되지는 못했다. 다만 윤소라의 연구는 이당(以堂) 김은호(金殷鎬, 1892-1979)의 승무도(僧舞圖)가 지닌 위상을 강조하고 있어 눈길을 끈다. 윤소라는 조선미전에 출품된 무희도 가운데절반 정도의 작품이 승무도에 해당되었던 현상을 당시 미인도 전문 화가로 화명(畫名)이 높았던 김은호의 영향력에 기인한 것으로 해석하였다. 아울러 김은호가 확립한 승무 도상이 하나의 모본(模本)이 되어 다른 화가들에게 전습(傳習)되었을 가능성이 제기되었다. 한편 윤소라의 연구에서는 재조선 일본인 화가가 그린 무희도에 대한 논의도 이루어졌다. 재조선 일본인 화가의 무희도 가운데 제2회(1923)에서 입선한 오쿠무라 켄타로(奧村源太郎, ?-?)의 <춘앵무(春鶯舞)>와 제10회(1931)에서 입선한 마츠다 마사오(松田正雄, 1898-1941)의 <석춘(借春)>은 춘앵무를 추는 기생의 모습을 그린 작품으로 소개되었다. 이처럼 윤소라는 조선인 화가와 재조선 일본인 화가의 무희도를 모두 춤추는 기생이 그려진 작품으로 설명하였다.13)

이상의 선행연구에서 일반적으로 무희도는 조선미전에서 유행했던 여성인물화 가운데 미인도로 분류되었다. 아울러 무희도 속 여성은 거의예외 없이 기생으로 해석되었다. 또한 무희도는 일본인 남성의 식민지조선인 여성에 대한 이국취미(異國趣味)를 충족시키는 향토색 작품이라는 점에서 주목되기도 했다.

그런데 조선인 화가와 재조선 일본인 화가가 무희도 제작에 있어 차이를 보였던 점은 그동안 크게 주목되지 못했다. 조선미전에 재조선 일본인 화가의 무희도는 꾸준히 출품되었으나 조선인 화가의 무희도는 제15회(1936) 이후에야 조선미전에 본격적으로 나타나기 시작하였다. 제15회이전에 무희도를 출품한 조선인 화가는 김은호가 유일하였다. 이 시기에조선미전에서 무희도로 입선했던 화가는 김은호를 제외하고 모두 재조선일본인 화가였다. 그러나 제15회부터 조선인 화가들이 조선미전에 무희

<sup>13)</sup> 윤소라, 「일제강점기 조선인 여성의 시각화와 이미지 생산」(이화여자대학 교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2013).

도를 활발하게 출품하기 시작하는 새로운 현상이 나타났다. 제15회 이후로 제19회(1940)를 제외한 모든 시기에 조선인 화가가 그린 무희도가 조선미전에서 입선하였다. 아울러 재조선 일본인 화가들보다 더 많은 수의조선인 화가들이 조선미전에 무희도를 출품하기도 했다.

필자는 이러한 현상의 원인으로 조선인 화가와 재조선 일본인 화가가 당시 조선의 전통 무용에 대해 서로 다른 인식을 가지고 있었던 점을 제시하고자 한다. 또한 필자는 이러한 인식의 차이가 양국 화가의 무희도 제작 양상이 서로 다르게 나타나게 되는 데 결정적인 영향을 주었음을 살펴볼 것이다. 아울러 조선 무용의 연행자가 기생에서 근대 무용가로 변화된 점이 함께 고찰될 것이다. 이러한 논의를 통해 1930년대 중·후반부터 조선인 화가들 사이에서 무희도가 선호되기 시작했던 현상이 당시조선 무용의 연행자가 기생에서 근대 무용가로 변화된 것과 밀접하게 관련되어 있었음이 밝혀질 것으로 기대된다.

이상의 논의를 위해 본 논문에서 필자는 조선미전을 전기(제1회(1922)-제14회(1935))와 후기(제15회(1936)-제23회(1944))로 나누어 살펴볼 것이다. 조선인 화가의 무희도 제작 양상에 있어 뚜렷한 변화가 감지되는 제15회(1936)가 시기 구분의 기준이 되었다. 아울러 무희도의 제작 주체는 조선인 화가와 재조선 일본인 화가로 나누어져 논의될 것이다. 이를 통해 필자는 조선미전에서 무희도 제작 양상이 각 시기와 제작 주체에 따라 어떻게 나타났는지 검토해보고자 한다.

한편 본 논문에서 연구 범위는 조선미전 입선작으로 설정되었다. 그이유는 한국 근대기에 제작된 회화 가운데 현전(現傳)하는 작품이 극히적다는 데에 있다. 그런데 『조선미술전람회도록(朝鮮美術展覽會圖錄)』에는 비록 흑백의 저화질 이미지이기는 하나 확실한 진작(眞作)의 도판(圖版)이 수록되어 있다. 따라서 『조선미술전람회도록』에 수록된 도판은 한국 근대화단의 면모를 살펴보는 데 많은 도움을 준다.14)

<sup>14)</sup> 조선미전과 함께 근대미술의 한 축을 담당했던 서화협회전(書畵協會展)의 경우 당시 전시 도록이 출판되지 않았다. 더욱이 출품작과 관련된 기록도 조 선미전에 비하면 극소한 상황이다. 따라서 현재로서는 당시 서화협회전에 어 떤 작품들이 출품되었는지 정확히 파악하기 어렵다. 서화협회와 서화협회전

또한 조선미전 입선작 외에 한국 근대화단에서 그려진 무희도는 그리 많지 않다. 한국 근대기에 그려진 조선인 화가의 무희도는 1930년대 중·후반 이후에 개최된 조선미전에 집중적으로 출품되었다. 조선미전에서 무희도로 입선한 화가들조차 조선미전이 아닌 다른 전람회에 조선의 전통 무용을 소재로 다룬 작품을 거의 발표하지 않았다. 이러한 점을 고려하면 필자는 무희도 연구가 조선미전 입선작을 중심으로 이루어져도 무방하리라고 생각한다.

따라서 본 논문에서 필자는 제1회(1922)부터 제19회(1940)까지 조선미전에 출품된 무희도에 대해서는 『조선미술전람회도록』에 수록된 도판을 기준으로 살펴볼 것이다. 그런데 제19회 이후로 『조선미술전람회도록』의 출간이 중단되었다. 이러한 이유로 필자는 제20회(1941)부터 제23회(1944)에 출품된 무희도에 대해서는 당시 조선미전 각 회의 입선작전체 명단이 보도된 신문 기사를 통해 검토할 것이다.

본 논문의 논의는 전기 조선미전에 출품된 무희도에 대한 분석으로부터 시작될 것이다. Ⅱ장에서는 우선 전기 조선미전에서 무희도로 입선한유일한 조선인 화가였던 김은호와 그의 승무도에 대한 검토가 이루어질 것이다. 이를 통해 전기 조선미전에 출품된 김은호의 승무도가 승무에 대한 그의 지극히 개인적인 관심 때문에 그려진 작품이라는 점이 입증될 것이다.

다음으로 전기 조선미전에 나타난 재조선 일본인 화가들의 무희도가 논의될 것이다. 이 시기에 출품된 재조선 일본인 화가들의 무희도는 일 본의 관전과 조선미전에 꾸준히 출품되고 있었던 무기도(舞妓圖)와의 관 련성 속에서 검토될 것이다. 이를 통해 재조선 일본인 화가들의 무희도 가 일본 화단에서 일찍이 유행하고 있던 무기도로부터 어떠한 영향을 받 아 그려지게 되었는지 밝혀질 것으로 기대된다. 또한 필자는 재조선 일

에 대한 연구로는 다음의 논문들이 주목된다. 민용석, 「書畵協會의 硏究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1983); 조은정, 「《서화협회전》 운영에 대한 연구」, 『한국근현대미술사학』 29(한국근현대미술사학회, 2015), pp. 135-159; 홍원기, 「書畵協會 硏究(1918-1936)」, 『논문집』 31(대구교육대학교, 1996), pp. 197-219.

본인 화가들의 무희도에 당시 조선에 이미 존재하고 있었던 춤추는 기생의 도상이 적극적으로 활용되었다는 점에도 초점을 맞추어볼 예정이다.

Ⅱ장의 마지막으로 당시 기생과 이들이 전유(專有)하고 있었던 조선의무용에 대한 한·일 양국의 인식이 서로 어떻게 달랐는지 고찰될 것이다. 이를 통해 당시 기생이 전통 무용의 거의 유일한 연행자였던 사실이 무희도 제작 양상에서 있어 조선인 화가와 재조선 일본인 화가 사이에 극명한 차이를 야기했다는 점이 규명될 것이다.

Ⅲ장에서는 먼저 후기 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도가 논의될 것이다. 필자는 당시 조선인 화가의 무희도에 대한 당대(當代) 비평에 주목해보고자 한다. 이를 통해 당시 평론가들이 무희도를 기생이 그려진 미인도로 파악하지 않았던 점이 밝혀질 것이다.

다음으로 필자는 후기 조선미전에 이르러 조선인 화가들이 어떠한 이유로 조선의 전통 무용을 그림의 소재로 수용하게 되었는지 살펴보고자한다. 이와 관련하여 주목되는 것은 1930년대 중반부터 일본인 심사위원들이 조선만의 고유한 특징이 담긴 작품을 화가들에게 노골적으로 요구하기 시작했던 점이다. 이 장을 통해 필자는 입선을 위해 심사위원들의심사 기준을 따라야 했던 조선인 화가들이 당시 민족예술로 새롭게 거듭나고 있었던 조선의 전통 무용을 그림의 소재로 선택하게 되었을 가능성을 제시해보고자 한다.

Ⅲ장의 마지막으로 후기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도가 검토될 것이다. 이 시기에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도는 같은 시기에 조선인 화가가 출품했던 무희도의 수의 절반에도 미치지못했다. 이처럼 후기 조선미전에 재조선 일본인 화가들의 무희도 출품은 조선인 화가에 비하면 상대적으로 저조한 모습을 보였다. 필자는 이러한 현상의 원인으로 당시 조선의 전통 무용이 조선인만이 제대로 이해할 수 있는 민족예술로 강조되고 있었던 상황을 제시해보고자 한다.

본 논문을 통해 무희도를 단순히 조선의 기생 문화가 반영된 미인도로 해석했던 기존의 인식이 재고될 것으로 기대된다. 필자는 무희도를 바라 보는 새로운 시각을 제시해보는 것을 본 논문의 의의로 삼고자 한다.

## Ⅱ. 전기 조선미술전람회(1922-1935)에 출품된 무희도의 특징

# 1. 김은호의 <미인승무도(美人僧舞圖)> 제작과 그 배경

전기 조선미전(1922-1935)에서 입선한 무희도를 살펴보는 데 있어 가장 주목되는 인물은 김은호다.<sup>15)</sup> 김은호는 제1회(1922)에 <미인승무도 (美人僧舞圖)>(미국 플로리다대학 사무엘 P. 한 미술관(The Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida) 소장)(도 1)를 출품하였다. 이 작품은 현전하는 근대 무희도 가운데 가장 이른 시기에 그려진 그림이자 조선미전에서 최초로 입선한 무희도라는 점에서 주목된다.

선행연구에서 김은호는 조선미전에서 조선인 화가들의 승무도 출품이 성행하게 되는 데 선구자(先驅者)적 역할을 했던 인물로 강조되었다.16) 이러한 인식은 그가 한국 근대화단에서 가장 먼저 승무도를 그렸으며 또

<sup>15)</sup> 김은호의 생애와 작품에 대해서는 다음의 논문들이 참조된다. 김정민, 「金殷鎬(1892-1979)의 美人畵 研究: 해방이전을 중심으로」(홍익대학교 대학원 미술사학과 회화사전공 석사학위논문, 1999); 문은경, 「以堂 金殷鎬(1892-1979)의 작품세계 연구」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2016); 서정순, 「以堂 金殷鎬의 作品世界」(동국대학교 교육대학원 미술교육 전공 석사학위논문, 1984); 송미숙, 「以堂 金殷鎬의 회화세계 연구-인물화를 중심으로-」(명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2016); 이옥수, 「以堂 金殷鎬의 人物畵 研究」(홍익대학교 대학원 동양화과 동양화전공 석사학위논문, 1990).

<sup>16)</sup> 윤소라는 조선미전에 출품된 무희도 가운데 승무도가 가장 많은 수를 차지했던 것을 당시 미인도 전문 화가로 화명이 높았던 김은호의 영향으로 해석하였다. 또한 김은호는 젊은 비구니가 추는 승무의 도상을 확립한 화가로 평가되었다. 윤소라, 앞의 논문, p. 33.

한 가장 많은 수의 승무도를 그렸던 사실에서 비롯되었다.

그런데 전기 조선미전에서 승무도를 비롯한 무희도로 입선했던 조선인화가는 김은호가 유일하였다. 이러한 현상은 이 시기에 무희도가 다른 조선인화가들에게는 아직 그림의 주제로 널리 수용되지 못했던 사실을 알려준다. 따라서 김은호가 <미인승무도>를 통해 조선의 전통 무용인 승무를 그림의 주제로 다루었던 것이 전기 조선미전에 해당하는 시기에는 다른 조선인화가들에게 영향을 주지 않았던 것으로 생각된다.

더욱이 김은호는 제8회(1929)를 마지막으로 전기 조선미전에 더 이상 작품을 출품하지 않았다.<sup>17)</sup> 이후 그는 제16회(1937)에 이르러서야 조선미 전에 다시 모습을 드러냈다.<sup>18)</sup> 그런데 제1회에 김은호의 <미인승무도>가

<sup>17)</sup> 김은호가 제9회(1930)부터 제15회(1936)까지 약 7년간 조선미전에 불참했던 이유에 대해서는 정확하게 알려진 바가 없다. 김은호 스스로는 신병으로 인하여 해당 시기에 개최된 조선미전에 참여할 수 없었던 것이라고 밝혔다. 『매일신보(每日申報)』 1937년 4월 20일, 「美展 參與員에 金殷鎬 畵伯, 동양화부에 단 한 사람인데 重責이라고 謙讓」, "나는 신병으로 말미암아 十년이래 선전에 출품을 하지 안혓슴으로 한층 더 미안한 생각이 듭니다". 그러나 현재 연구자들은 김은호가 제8회(1939)에 출품한 <초보>, <부엉이>, <연못> 등 세 작품 가운데 단 한 점도 특선작 명단에 오르지 못하고 모두 입선에 그치고 말자 이러한 심사 결과에 대한 불만을 표출하기 위해 조선미전을 의도적으로 불참했던 것으로 해석하고 있다.

<sup>18)</sup> 김은호는 조선미전에 참여하는 대신 자신의 개인 화숙인 낙청헌(絡靑軒)에 서 제자를 양성하는 데 집중하기 시작하였다. 이러한 사실은 김은호가 본인 과 제자들로 이루어진 세력을 형성하여 화단에서의 영향력을 넓히고자 했던 노력으로 이해된다. 이러한 맥락에서 1936년에 낙청헌에서 김은호로부터 그 림을 배운 향당(香塘) 백윤문(白潤文, 1906-1979), 운보(雲甫) 김기창(金基昶, 1913-2001). 장우성 등을 중심으로 후소회(後素會)라는 단체가 결성되었던 것 이 주목된다. 당시 화단에서 이름을 떨치고 있던 화가들을 중심으로 조직된 후소회의 창립은 곧 김은호를 중심으로 강력한 세력이 결집되었음을 의미하 였다. 따라서 조선총독부는 제16회(1937년)부터 조선미전에 심사 참여 제도를 신설하여 김은호를 심사 참여라는 예우를 통해 조선미전의 영향력하에 포섭 시키고자 했다. 즉 조선총독부는 조선미전 밖 재야단체인 후소회의 세력이 비대해지는 것을 경계했던 것이다. 따라서 심사 참여 제도가 최초로 시행된 1937년에 김은호가 조선미전과 일본의 제국미술원미술전람회(帝國美術院美術 展覽會)에서 입상했던 경력을 인정받아 조선인으로는 유일하게 심사 참여의 자격을 부여받았다. 이때 동양화부의 참여원(參與員)으로 선정된 김은호는 도 석인물화 <선니문례(宣尼問禮)>를 무감사(無監査)로 출품하면서 긴 공백을 깨고 조선미전에 복귀하였다. 후소회와 관련해서는 다음의 연구가 참고되었

출품된 이후로 조선인 화가가 그린 무희도는 제15회(1936)에 다시 나타났다.<sup>19)</sup> 김은호가 조선미전에 복귀한 제16회 이전에 조선인 화가의 무희도가 출품된 것이다. 더욱이 김은호가 조선미전에 두 번째로 출품한 무희도인 <승무(僧舞)>가 발표된 제18회(1939)에는 무희도로 입선한 조선인 화가의 수가 역대 최다를 기록했을 정도로 조선인 화가 사이에서 무희도의인기는 절정에 달해있었다.<sup>20)</sup>

따라서 필자는 전기 조선미전에 김은호가 조선인 화가로는 홀로 무희도를 출품했던 현상을 승무에 대한 그의 개인적인 관심에서 비롯된 것으로 해석해보고자 한다. 특히 김은호가 승무 이외에 다른 조선의 전통 무용을 그린 예를 찾아보기 어려울 정도로 유독 승무에 깊은 관심이 있었던 화가였다는 점은 이러한 가능성을 뒷받침한다.<sup>21)</sup>

김은호는 조선미전이 개최되기 이전부터 승무를 주제로 한 무희도를 그렸다. 그는 1915년 조선미술협회(朝鮮美術協會)가 주최한 전람회에 <승무(僧舞)>를 출품했던 것으로 알려져 있다.22) 이외에도 김은호와 『경향신문(京鄉新聞)』의 인터뷰 기사에서 그가 1920년에 <승무도(僧舞圖)>라는 제목의 무희도를 그렸던 사실이 확인된다.23) 그런데 아쉽게도 해당 기사에는 작품 도판만 실려 있을 뿐 <승무도>와 관련된 설명은 발견되지 않는다. 따라서 이 작품이 어떤 경위로 그려졌는지, 어디에 출품

다. 송미숙, 「후소회(後素會)의 일제강점기 활동-후소회전시회와 조선 미술 전람회를 중심으로-」, 『미술사와 문화유산』 4(명지대학교 문화유산연구소, 2016), pp. 133-169. 1937년에 신설된 심사 참여 제도에 대해서는 다음의 신 문 기사가 참조되었다. 『조선일보(朝鮮日報)』 1937년 4월 20일, 「朝鮮美展 審査員 參與 選定」.

<sup>19)</sup> 제15회에서 이인복(李仁福, ?-?)이 <조선춤(朝鮮舞り)>으로 입선하였다.

<sup>20)</sup> 제18회에 출품된 조선인 화가의 무희도는 총 4점으로 조선미전 역대 가장 많은 수였다.

<sup>21)</sup> 김은호의 무희도 가운데 승무가 주제로 다루어지지 않은 작품은 1965년에 그려진 <장고춤>이 유일한 것으로 보인다. 이 작품은 1965년 중앙일보사(中央日報社)의 사옥이 신축된 것을 기념하여 제작된 그림으로 알려져 있다. 이미영, 「이당 김은호의 작품연구」(군산대학교 대학원 미술학과 현대미술전 공 석사학위논문, 2007), p. 21.

<sup>22)</sup> 이구열, 『畵壇一境: 以堂先生의 生涯와 藝術』(동양출판사, 1968), p. 67.

<sup>23) 『</sup>경향신문(京鄕新聞)』 1974년 9월 7일, 「美術은 技·藝가 합쳐져야」.

되었던 그림인지 등의 사항들은 확인되지 않는다. 다만 이 두 작품들은 조선미전에 <미인승무도>가 출품되기 이전부터 김은호가 승무에 대해 관심이 있었던 사실을 보여주는 예로 주목된다.

한편 전기 조선미전에 김은호는 승무도를 일회적으로 출품한 것에 그쳤다. 그러나 그는 1926년 일본에서 개최된 제1회 성덕태자봉찬미술전람회(聖德太子奉讚美術展覽會)<sup>24)</sup>에서 <승무복(僧舞服)>으로 입선한 바 있다.<sup>25)</sup> 당시 김은호는 재력가 이용문(李容汶, ?-?)의 후원을 받아 소정(小亭) 변관식(卞寬植, 1899-1976)과 함께 1925년부터 일본에서 유학을 하던 중이었다. 이때 김은호는 일본 현지에서 개최된 관전과 공모전에 수차례 작품을 응모했는데 그중 가장 이른 시기에 참여한 것으로 생각되는 제1회 성덕태자봉찬미술전람회에서 승무를 주제로 한 무희도로 입선했다. 이처럼 김은호는 다른 주제가 아닌 승무도를 일본의 관전에 선보이는 첫작품으로 선택하였다. 이러한 사실은 그가 승무도를 자신의 역량을 가장잘 보여줄 수 있는 특기로 인식하고 있었던 것을 알려준다.

또한 김은호는 1920년대 중반부터 낙청헌(絡靑軒)26)이라는 이름의 개인 화숙(畵塾)을 운영하기 시작했는데 이곳에서 그는 제자들에게 다른 주제보다도 승무 그리기를 가장 강조하여 가르쳤다고 알려져 있다.27) 이러한 점으로 보아 승무도에 대한 김은호의 관심은 전기 조선미전에 해당하는 기간에 항상 유지되고 있었던 것으로 보인다.

<sup>24)</sup> 제1회 성덕태자봉찬미술전람회는 재단법인 성덕태자봉찬회(財團法人聖德太子奉讚會)의 주최로 도쿄부 미술관(東京府美術館)에서 1926년 5월 1일부터 6월 10일까지 개최된 도쿄부 미술관 개관 기념전이었다.

<sup>25) 『</sup>동아일보(東亞日報)』 1926년 5월 13일, 「조선 미술계에 명성이 자자하든 이당(以堂) 김은호(金殷鎬) 씨」, "조선 미술계에 명성이 자자하든 이당(以堂) 김은호(金殷鎬) 씨는 서화를 더욱 연구차로 동경을 건너갓는데 금번 동경서 개최된 제일회 성덕태자봉찬미술뎐람회(第一回聖德太子奉讚美術展覽會)에 입선되엿다더라(사진은 입선된 승무복(僧舞服)이라는 그림)."

<sup>26)</sup> 김은호는 1925년 무렵부터 낙청헌에서 문하생을 길러내기 시작했으며 1930 년을 전후로 본격적인 제자 양성에 돌입했던 것으로 추정된다. 낙청헌에서 김은호로부터 그림을 배웠던 화가로는 백윤문, 김기창, 장우성, 심원(心園) 조 중현(趙重顯, 1917-1982), 현초(玄艸) 이유태(李惟台, 1916-1999) 등이 대표적 이다. 송미숙, 앞의 논문, pp. 139-141.

<sup>27)</sup> 윤소라, 앞의 논문, p. 33.

그런데 김은호가 이처럼 승무도에 깊은 관심을 가졌던 이유는 현재로 선 명확하게 알기 어렵다. 다만 김은호가 화업(畵業) 초기부터 미인도를 즐겨 그렸다는 점을 고려하면 그가 승무를 미인도의 소재로 즐겨 그렸을 가능성이 있다. 특히 <미인승무도>가 그려진 1921년 전후로 김은호는 <수하미인(樹下美人)>(개인 소장), <애련미인(愛蓮美人)>(개인 소장)(도 2), <축접미인(逐蝶美人)>(개인 소장), <등하미인(藤下美人)>(국립중앙박물관 소장)(도 3) 등 미인도를 다수 제작하였다. 이들 작품은 모두 나무아래에 여성이 배치되는 수하미인도(樹下美人圖) 형식으로 그려져 있다는 점에서 공통된다. 그런데 이는 <미인승무도>에서도 발견되는 특징으로 이 작품에서 여성들은 오동나무 아래에서 승무를 추고 있는 모습으로 그려져 있다.

한편 김은호가 수하미인도 형식으로 승무도를 그린 것은 당시 그의 수하미인도가 높은 평가를 받고 있었던 상황과 무관하지 않은 것으로 보인다. 1921년에 개최된 제1회 서화협회전(書畵協會展)에 김은호는 <애련미인>과 <축접미인> 등 두 작품을 출품했는데 이 중 <축접미인>은 당시출품작 가운데 가장 높은 가격으로 매매되었다. 아울러 <애련미인>은 선명한 색채와 교묘한 수단으로 관객의 눈을 놀라게 한 작품으로 크게주목받았다.28) 따라서 김은호는 제1회 서화협회전을 통해 그 가치를 인정받은 수하미인도를 제1회 조선미전에도 반복하여 출품하게 되었을 가능성이 높다.

특히 <미인승무도>가 <애련미인>과 유사한 점이 많다는 점에서 김은 호는 서화협회전에서 높은 평가를 받았던 <애련미인>을 의식하여 <미인승무도>를 제작했던 것으로 생각된다. 김은호의 미인도는 일반적으로 단독 여성 입상(單獨女性立像)으로 그려졌다. 그러나 <미인승무도>와 <애련미인>에는 두 명의 여성이 그려져 있다. 따라서 두 작품은 김은호의 미인도 가운데 상당히 이례적인 작품들이라는 점에서 공통된다. 아울러 <애련미인>에 그려진 난간, 괴석(怪石), 나무, 고동기(古銅器), 붓통

<sup>28) 『</sup>매일신보』 1921년 4월 2일, 「五彩玲瓏한 展覽會, 예술적 가치를 사랑할 만한 모든 서화가 눈을 놀래」.

등이 <미인승무도>에도 동일하게 나타난다. 그림 속 여성들이 밝은 옥색 치마와 짙은 남색 치마를 각각 착용하고 있는 것도 두 작품 사이에 발견되는 공통점이다. 따라서 김은호는 <애련미인>의 기본적인 구성은 그대로 유지하되 승무라는 소재를 이용하는 변화를 주어 <미인승무도>를 그렸던 것으로 파악된다.

그런데 김은호의 <미인승무도> 이후로 전기 조선미전에 승무도를 포함한 무희도가 출품된 예는 존재하지 않았다. 따라서 김은호가 승무도에대해 가지고 있었던 개인적인 관심은 당시 다른 조선인 화가들과는 크게 공유되지 않았던 것으로 보인다. 이러한 현상은 이 시기에 김은호가 승무도를 활발하게 발표하지 않았던 사실과도 밀접하게 관련되어 있는 것으로 생각된다. 김은호는 <미인승무도> 이후로 전기 조선미전에 무희도를 다시 출품하지 않았다. 이 시기에 발표된 김은호의 다른 작품들에 대해 살펴보면 그가 인물화(人物畫), 종교화(宗敎畫), 풍경화(風景畫), 정물화(靜物畫), 화조화(花鳥畫) 등 다양한 화목(畵目)을 소화했던 사실을 알수 있다.29) 이처럼 전기 조선미전에 해당하는 시기에 김은호는 한 가지주제에 천착(穿鑿)하기보다는 다양한 주제를 실험하는 모습을 보였다. 아울러 작품 수로만 따진다면 전기 조선미전에 출품된 김은호의 작품 가운데 어조류(魚鳥類)가 소재로 그려진 그림이 가장 많았다.30)

또한 김은호가 일본에서 개최된 성덕태자봉찬미술전람회에서 승무도로 입선한 사실 역시 다른 조선인 화가들에게 큰 영향을 주지 않았다. 이러 한 사실은 당시 조선 사회에서 김은호가 성덕태자봉찬미술전람회에서 입 선한 것보다 제국미술원미술전람회(帝國美術院美術展覽會)31)(이하 제전)

<sup>29)</sup> 전기 조선미전에서 입선한 김은호의 작품으로는 제2회(1923) <아가야 저리가자>, <수습계(愁濕鷄)>, 제3회(1924) 종교화 <부활 후(復活後)>(3등상), 제4회(1925) 쏘가리를 그린 <궐어(鱖魚)>, 제6회(1927) 여성인물화 <간성(看星)>, 백합꽃이 그려진 정물화 <소(宵)>, 풍경화 <부감(俯瞰)>(특선), 제7회(1928) 중국인 여성이 그려진 <북경소견(北京所見)>(특선), <늦은 봄의 아침(暮春の朝)>, <생치(生雉)>, 제8회(1929) <초보(初步)>, <부엉이(鵂)>, <연못(池)> 등이 확인된다.

<sup>30)</sup> 전기 조선미전에 김은호는 총 14점의 작품을 출품하였다. 이 가운데 어조류 가 소재로 그려진 작품은 제2회(1923)의 <수습계>, 제4회(1925)의 <궐어>, 제7회(1928)의 <생치>, 제8회(1929)의 <부엉이> 등 총 4점이다.

에서 입선한 것으로 더 큰 주목을 받았던 점과 관련되어 있을 것으로 생각된다. 김은호는 제7회 제전(1926)에서 거문고를 연주하는 여성이 그려진 <탄금도(彈琴圖)>로 입선하였다.32) 또한 그는 그 이듬해에 개최된 제8회 제전(1927)에서도 봄의 경치가 그려진 <경성춘교(京城春郊)>로 입선하였다.33) 두 차례에 걸쳐 제전에서 입선한 이후 김은호는 "뎨뎐(帝展)에 입선까지 되엇"던 인물, "日本 帝展에 入選된 일이 잇는 이", "제전(帝展)에서 제일차로 입선된 화백" 등으로 소개되었다.34) 김은호는 "東京帝展에 出品하야 훌륭하게 入選되어 朝鮮 사람의 才操를 朝鮮 以外에까지 널리 알려준 것"으로 칭송받기도 했다.35) 이처럼 김은호가 제전에서입선한 이력으로 오랜 세월 동안 주목받았던 것은 <탄금도>가 제전에서최초로 입선한 조선인 화가의 작품이었던 사실에서 비롯된 것으로 여겨진다.

<sup>31)</sup> 제국미술원(帝國美術院)이 주최한 제국미술원미술전람회는 1919년부터 1934 년까지 총 15회에 걸쳐 개최된 일본의 관전이다. 아울러 제국미술원미술전람 회는 1907년부터 1918년까지 문부성(文部省)의 주최로 열렸던 문부성미술전 람회(文部省美術展覽會)의 후신(後身)이다. 일본의 관전과 관련해서는 다음의 논문들이 참고된다. 고지마 카오루(兒島 薰), 최경현 옮김, 「近代 日本에서 官展의 역할과 주요 作品分析」, 『미술사논단』 13(한국미술연구소, 2001), pp. 9-40; 사토 도신(佐藤 道信), 최재혁 옮김, 「근대 일본 관전의 성립과 전 개」, 『한국근현대미술사학』 15(한국근현대미술사학회, 2005), pp. 7-24; 최 유경, 「문부성 미술전람회 개최와 미술의 제도화-러일전쟁과 일본적 회화의 창출운동-」, 『일본사상』 7(한국일본사상사학회, 2004), pp. 199-245; 후루 타 료(古田 亮), 박현정 옮김, 「관전의 작품 경향: 제전기의 일본화를 중심으 로」. 『한국근현대미술사학』 15(한국근현대미술사학회, 2005), pp. 115-142,

<sup>32) 『</sup>동아일보』 1926년 10월 17일, 「以堂 金殷鎬 氏 帝展 日畵에 入選」, "조선 화가 이당 김은호(以堂金殷鎬)(三四) 씨는 이번 동경에 열린 데뎐(帝展) 일본화과에 입선되엿다는데 데 작품의 일음은 탄금(彈琴)이고 요전 성턱태자 뎐람회(聖德太子展覽會)에서도 승무복(僧舞服)을 출품하야 만흔 환영을 밧앗다더라."

<sup>33) 『</sup>매일신보』 1927년 10월 24일, 「帝展에 二氏 入選 김은호 씨와 손일봉 씨가」, "김은호 씨의 그림은 『京城春郊』라는 조는 듯한 봄 경치이라 한 다."

<sup>34) 『</sup>동아일보』 1928년 5월 9일, 「美展의 特選 作品과 그 사람들(二) 北京所見 以堂 金殷鎬 氏」; 『조선일보』 1929년 9월 12일, 안석영, 「美展 印象(三)」; 『조선일보』 1937년 11월 21일, 「畵幅에 再現된 金釵獻納 光景 金殷鎬 氏 執筆, 總督에게 選呈」.

<sup>35) 『</sup>매일신보』 1929년 8월 20일, 「畵室 訪問記 鮮展을 압두고(6)」.

그런데 다른 조선인 화가들이 김은호가 제전에 출품했던 <탄금도>나 <춘교>를 모방하여 그린 작품은 찾아보기 어렵다. 김은호가 제전에서 입선했던 사실이 조선에서 오랜 시간 동안 회자되었음에도 당시 화단에서 그의 제전 입선작으로부터 영향을 받은 작품이 그려지지 않았던 까닭은 현재로서 정확히 알기 힘들다. 다만 이러한 사실로 미루어볼 때 제전의 입선작보다도 관심받지 못했던 성덕태자봉찬미술전람회의 입선작인 <승무도>가 당시 조선 화단에 큰 영향력을 주기는 어려웠을 것만은 분명해 보인다. 더욱이 성덕태자봉찬미술전람회는 제전만큼 규모가 크거나권위가 있는 전람회가 아니었다. 이러한 이유로 김은호가 <승무도>로 성덕태자봉찬미술전람회에서 입선했던 사실이 당시 크게 주목받지 못했던 것으로 추측되다.

이상에서 살펴보았듯이 김은호의 <미인승무도>는 전기 조선미전에 출품된 유일한 조선인 화가의 무희도였다. 한편 이 시기에 조선미전 이외의 공간에서 소수의 조선인 화가들이 무희도를 그렸던 사실이 확인되어주목된다.36)

목로(墨鷺) 이용우(李用雨, 1902-1953)는 1925년에 개최된 제5회 서화 협회전에 <무녀(舞女)> 혹은 <무기(舞妓)>라는 제목의 작품을 출품하였 다.37) 그런데 아쉽게도 이 작품은 현전하지 않는다. 다만 당시 이 작품

<sup>36)</sup> 이용우와 김기창의 무희도 외에는 정재(鼎齋) 최우석(崔禹錫, 1899-1965)의 <승복무희도(僧服舞姬圖)>(삼성미술관 리움 소장)가 1920년대에 그려진 무희도로 알려져 있다. 그런데 최우석은 풍경화와 남성인물화(男性人物畵)를 주로그렸던 화가이다. 이러한 점을 고려하면 <승복무희도>는 최우석의 그림으로서 매우 이색적인 작품이기 때문에 작품의 제작 연도를 추정하기는 쉽지 않다. 또한 1920년대에 그려진 무희도 가운데 작품의 도상이 확인되는 작품은 김은호의 <승무도>(1920), <미인승무도>(1922), <승무복>(1926) 등 세 작품에 불과하다. 따라서 1920년대의 무희도 제작 경향 혹은 1920년대 무희도의 전형적인 특징은 파악되기 힘든 상황이다. 이러한 사실을 고려할 때 필자는 <승복무희도>를 1920년대의 작품이라고 판단할 근거가 현재로서는 부족하다고 생각한다. 이처럼 최우석의 <승복무희도>가 제작된 연도를 파악하기 위해 필요한 근거가 충분하지 않은 상황이라는 이유로 필자는 최우석의 작품을본 논문의 논의에서 제외하였다.

<sup>37) 『</sup>동아일보』 1925년 3월 30일, 안석주, 「第五回 協展을 보고」; 『조선일 보』 1925년 3월 30일, 김복진, 「協展 五回評」.

은 "朝鮮 古有의 色彩를 引用"했다는 평가를 받았던 것이 확인되어 주목된다.38) 이러한 평으로 볼 때 <무녀>는 조선의 전통 무용을 선보이는 여성이 그려진 작품이었던 것으로 여겨진다.

운보(雲甫) 김기창(金基昶, 1914-2001) 역시 전기 조선미전에 해당하는 시기에 무희도를 그렸다. 김기창이 1934년에 그린 〈전복도(戰服圖)〉(개인 소장)(도 4)에는 전복(戰服)을 착용한 여성이 그려져 있다. 전복은 검기무(劍器舞)의 무용복 혹은 무복(巫服)으로 착용되는 의복을 일컫는다.39) 그런데 〈전복도〉에 대해서는 이 작품의 모델이 당시 이화여자전문학교(梨花女子專門學校)의 학생이었다는 일화 외에는 알려진 사실이었다. 다만 김기창의 〈전복도〉는 김은호의 제자가 그린 무희도 가운데가장 이른 시기에 제작된 작품이라는 점에서 주목된다.

김기창은 김은호의 낙청헌에서 배출된 대표적인 화가 중 한 명으로 1930년 17세의 나이로 낙청헌에 입문했다고 알려져 있다.40) 앞서 살펴보 았듯이 김은호가 낙청헌의 제자들에게 승무 그리기를 강조해서 가르쳤다는 점을 고려하면 김기창은 스승인 김은호로부터 승무도에 대한 지도를 받았을 것으로 추측된다. 그러나 김기창이 일제강점기에 승무도를 그렸다는 기록은 찾아보기 어려운 상황이다.

한편 김은호의 제자가 그린 승무도 가운데 가장 이른 시기에 제작된 작품은 제16회에서 입선한 장우성의 <승무도(僧舞圖)>(국립현대미술관소장)(도 5)이다. 그런데 그는 1930년 18세의 나이로 김은호 문하에 입문한 화가였다. 이러한 사실로부터 장우성이 김은호의 제자가 된 지 약 7년이 흘러서야 비로소 승무도를 조선미전에 출품했던 것을 알 수 있다.

이 장에서 필자는 전기 조선미전에서 무희도로 입선한 유일한 조선인

<sup>38) 『</sup>동아일보』 1925년 3월 30일, 앞의 기사.

<sup>39)</sup> 전복에 대해서는 다음의 논문이 참고되었다. 최윤희, 「조선시대 궁중검기 무 복식에 관한 연구」(건국대학교 디자인대학원 전통복식디자인전공 석사학 위논문, 2010), pp. 51-56.

<sup>40) 『</sup>동아일보』 1931년 5월 23일, 「榮譽의 美展 新入選者(2) 當年 十八歲의 聾少年 金基昶 君」, "보통학교에서부터 그림을 잘 그리여서 승동학교를 마치고 곳 김은호(金殷鎬) 씨에게 가서 공부를 시작하야 겨우 일 년쯤 되는데 이러케 영예의 입선이 된 것이라 한다."

화가였던 김은호와 그의 승무도에 대해 검토하였다. 그 결과 김은호의 승무도가 조선미전이 개최되기 이전부터 전기 조선미전에 해당하는 시기까지 꾸준히 그려졌던 사실이 확인된다. 아울러 김은호를 제외하고는 전기 조선미전에 무희도를 출품한 조선인 화가가 존재하지 않았던 점도 주목된다. 필자는 이러한 현상의 원인으로 김은호의 승무도가 그의 지극히 개인적인 관심 때문에 제작된 그림이었던 점을 제시해보았다.

아울러 필자는 승무 그리기를 강조했던 김은호의 교육 방침에 직접적인 영향을 받았을 제자 가운데에서도 전기 조선미전에 해당하는 시기에 승무도를 그린 화가가 부재했던 점에도 주목하였다. 1930년대 중반을 전후한 시점에 이르러서야 김은호의 제자들이 비로소 무희도를 그리기 시작하였다. 그런데 이러한 현상의 원인은 현재로서는 정확하게 알기 어렵다. 다만 이러한 사실들을 고려해볼 때 전기 조선미전에 해당하는 시기에 조선인 화가들이 승무도를 비롯한 무희도를 그리기 어렵게 만들었던 사회적 배경이 존재했던 것으로 생각된다.

# 2. 재조선 일본인 화가의 무희도와 조선 기생에 대한 관심

전기 조선미전에서 입선한 무희도 가운데 압도적인 비중을 차지했던 것은 재조선 일본인 화가들의 작품이었다. 전기 조선미전에 출품된 재조 선 일본인 화가의 무희도를 종합하여 정리하면 다음 [표 1]과 같다.

[표 1] 전기 조선미술전람회에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도 목록

연번	회차(연도)	출품 부문	작가명, 작품명	수상 여부
1	제2회(1923)	동양화부	오쿠무라 켄타로(奧村源太郞),	
			<춘앵무(春鶯舞)>	
2	제5회(1926)	동양화부	카토 겐키치(加藤儉吉), <봄	
			(春)>	
3	- 제7회(1928)	서양화부	이토 슈호(伊藤秋畝), <승무(僧	
			舞)>	
4			토다 카즈오(遠田運雄), <화관	특선
			(花冠)>	
5	제9회(1930)	서양화부	이토 슈호, <검무(劍之舞)>	
6	제10회(1931)	동양화부	마츠다 마사오(松田正雄), <석	
			춘(惜春)>	

재조선 일본인 화가의 무희도는 제2회(1923) 오쿠무라 켄타로의 <춘앵무>(도 6)를 시작으로 제10회(1931) 마츠다 마사오의 <석춘>(도 7)에이르기까지 총 여섯 작품이 전기 조선미전에 출품되었다. 이들의 무희도는 동양화부(東洋畵部)와 서양화부(西洋畵部)에서 각각 세 작품씩 입선하였다. 또한 춘앵무, 승무, 검무 등 다양한 종류의 조선 전통 무용이 그림의 소재로 다루어졌다.

이 시기에 재조선 일본인 화가들은 새로운 도상을 창작하는 대신 기존 도상을 차용(借用)하는 방식으로 무희도를 제작했다는 점에서 주목된다. 가장 먼저 살펴볼 작품은 재조선 일본인 화가의 무희도 가운데 가장 이른 시기에 조선미전에 출품된 오쿠무라 켄타로의 <춘앵무>이다. 이 작품은 1915년에 개최된 시정오년기념조선물산공진회(始政五年記念朝鮮物産共進會)(이하 공진회)를 선전하기 위해 제작된 <시정오년기념조선물산 공진회(始政五年記念朝鮮物産共進會) 포스터>(이하 <공진회 포스터>)(도 8)를 떠올리게 한다. <공진회 포스터>에는 춘앵무 의상을 착용하고 어깨춤추는 동작을 하는 여성이 그려져 있다.41) 오쿠무라 켄타로의 <춘 앵무>는 <공진회 포스터> 속에 재현된 여성과 그 자세, 의복의 세부 묘사, 여성 주변에 그려진 꽃 등의 면에서 상당히 유사하다.

제5회(1926) 카토 겐키치(加藤儉吉, 1898-1983)의 <봄(春)>(도 9)과 제9회(1930) 이토 슈호(伊藤秋畝, ?-?)의 <검무(劍之舞)>(도 10)에는 혜원(蕙園) 신윤복(申潤福, 1758-1814년경)의 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》(간송미술관 소장) 중 한 폭인 <쌍검대무(雙劍對舞)>(도 11)에 그려진 쌍검대무를 공연하는 기생들의 도상이 활용되었다. 카토 겐키치의 <봄>은<쌍검대무>를 토대로 화면 오른편에 건물을 추가하고 그 건물 안팎으로스무 명 정도의 여성들을 새롭게 그려 넣은 작품이다. 한편 이토 슈호의<검무>에는 <쌍검대무>에서 기생 2인이 춤추는 모습만이 확대되어 그려졌다.

제7회(1928)에 출품된 이토 슈호의 또 다른 무희도 <승무(僧舞)>(도 12)는 제1회에 출품된 김은호의 <미인승무도>를 참고하여 그려진 작품

<sup>41)</sup> 춘앵무는 조선 제23대 왕 순조(純祖, 재위 1800-1834) 때 효명세자(孝明世子, 1809-1830)가 어머니인 순원왕후(純元王后, 1789-1857)의 40세 생일을 경축하기 위하여 만든 무용으로 알려져 있다. 춘앵무는 노란색 꾀꼬리가 버드나무 사이를 날아다니는 모습을 형상화한 무용이다. 춘앵무를 연행(演行)하는 여령(女伶)은 머리에 화관(花冠)을 쓰고 황초삼(黃綃衫)을 착용한 뒤 어깨 위에 초록하피(草綠霞帔)를 걸쳤다. 초록하피는 아래로 흘러내리지 않도록 붉은색 가슴띠인 홍단금루수대(紅緞金縷繡帶)로 고정되었다. 아울러 여령은 오채한삼(五彩汗衫) 혹은 오색한삼(五色汗衫)이라고 불리는 손을 가리는 천을 착용하였다. 춘앵무 의상에 대해서는 다음의 논문들이 참고된다. 윤은영, 김은정, 「춘앵전 정재 여령 복식에 관한 연구-황초삼을 중심으로-」, 『한복문화』 18(1)(한복문화학회, 2015), pp. 113-131; 최경선, 「궁중정재 복식의 형태미에 관한 연구-춘앵전을 중심으로-」(숙명여자대학교 전통문화예술대학원 전통무용전공 석사학위논문, 2004).

으로 보인다. 이토 슈호의 <승무> 속 여성은 김은호의 <미인승무도>에 그려진 무희들 가운데 오른쪽에 위치한 여성과 매우 흡사하다. 특히 <미인승무도>에 그려진 여성의 자세나 흑장삼(黑長衫)의 승무 복식 등이 <승무>에 거의 동일하게 나타나 있다. 이러한 사실로 볼 때 이토 슈호가 <승무>를 그릴 때 김은호의 <미인승무도>를 참고했을 가능성이 높다고 생각된다.

한편 기존 도상이 차용되지 않은 것으로 생각되는 무희도 역시 존재한다. 제7회(1928)에 출품된 토다 카즈오(遠田運雄, 1891-1955)의 <화관(花冠)>(도 13)에는 앵삼(鶯衫)으로 보이는 무용복을 착용한 여성이 서양식소파에 앉아 있는 모습으로 그려져 있다.42) 그림 속 여성은 왼쪽 손에든 원형의 손거울을 바라보며 오른손으로 머리 매무새를 정리하고 있다.따라서 <화관>은 무대에 나서기 직전 무희가 자신의 차림새를 이리저리살펴보는 순간이 포착된 작품으로 보인다.

제10회(1931)에 출품된 마츠다 마사오의 <석춘>에는 앵삼을 착용한무희 2인이 안개가 자욱하게 낀 풍경을 배경으로 서 있는 장면이 그려져 있다. 이 작품 역시 앞서 살펴본 토다 카즈오의 <화관>과 마찬가지로 조선에 존재하고 있던 기존 작품을 따라 그려진 그림은 아니었던 것으로 여겨진다.<sup>43)</sup>

그런데 재조선 일본인 화가들은 조선인 여성뿐만 아니라 일본인 여성

<sup>42)</sup> 윤소라는 토다 카즈오의 <화관>을 조선미전에 최초로 나타난 '새 신부 이미지'로 파악하였다. 윤소라, 앞의 논문, p. 35. 그런데 혼인식에서 신부가 착용하는 전통 혼례복인 원삼(圓衫)과 당시 기생이 착용했던 무용복인 앵삼은 외관상 상당히 흡사하여 구분이 쉽지 않다. 또한 해당 작품은 저화질의 흑백도판으로만 남아있는 상황이다. 따라서 이 작품의 세부 묘사를 살펴보는 데에 어려움이 많다. 다만 토다 카즈오의 <화관>에 전통 혼례복에서 쓰이는 드림댕기나 신부의 이마와 양쪽 볼에 찍히는 붉은 점인 연지 곤지가 묘사되어 있지 않은 점이 주목된다. 따라서 필자는 이 작품을 원삼을 착용한 새 신부보다는 앵삼을 착용한 무희가 그려진 무희도로 해석하였다.

<sup>43)</sup> 마츠다 마사오의 <석춘>은 마츠오카 에이큐(松岡映丘, 1881-1938)의 <이카호의 늪(伊香保の沼)>(도쿄예술대학 대학미술관(東京藝術大學大學美術館) 소장)과 <풀숲의 언덕(千草の丘)>(개인 소장)으로부터 영향을 받아 그려진 작품으로 생각된다. 이 작품에 대한 구체적인 논의는 이 장의 후반부에서 이루어질 예정이다.

이 그려진 무희도 역시 전기 조선미전에 출품하였다. 흥미롭게도 일본인 여성을 그린 재조선 일본인 화가들의 무희도는 조선인 여성이 그려진 무희도와는 상당히 다른 양상을 보인다. 앞서 살펴본 바와 같이 조선인 여성을 그린 재조선 일본인 화가의 무희도는 대체로 이미 조선에 존재하고 있던 기생 도상이 활용되어 그려지는 경향이 있었다. 반면 재조선 일본인 화가들이 일본인 무희를 그린 그림은 일본 화단에서 문부성미술전람회(文部省美術展覽會)(이하 문전)나 제전을 중심으로 활발하게 그려지고 있던 무기도와 밀접하게 관련되어 있었다. 이러한 현상을 규명하기에 앞서 당시 일본 화단에서 그려진 무기도에 대해 먼저 살펴보도록 한다.

일본의 근대화단에서 전통 무용을 선보이는 여성을 주제로 한 그림은 교토(京都) 출신의 화가들을 중심으로 그려졌다. 교토 출신의 화가들은 도쿄(東京) 화단에 대항하여 차별성을 갖추기 위해 교토만의 특징이 담긴 작품을 제작하고자 했다. 이러한 목적하에 그림의 소재로 선택된 교토만의 우아한 풍속 중 하나가 바로 마이코(舞妓, 舞子)였다.44) 마이코는 게이코(藝子)45)로 성장하기 위하여 수련 생활을 하는 수습생(修習生)으로 교토 외에 다른 지역에는 존재하지 않는 교토만의 대표적인 전통문화중 하나이다. 이들은 게이코의 주도로 연회가 본격적으로 펼쳐지기에 앞서 먼저 춤을 추어 자리의 홍을 돋우는 역할을 담당하였다.46)

교토 화단에서 마이코를 소재로 한 무기도가 유행했던 현상과 관련하여 가장 주목되는 인물은 마츠모토 마타타로(松本亦太郎, 1865-1943)이다. 그는 1909년에 설립된 교토시립회화전문학교(京都市立繪畵專門學校)(현 교토시립예술대학(京都市立藝術大學))의 초대(初代) 교장을 역임(歷

<sup>44)</sup> 豊田 郁, 「土田麥僊: 歐州巡礼とイタリア美術受容」(關西大學 大學院 東アジア文化研究科 博士學位論文, 2013), p. 32.

<sup>45)</sup> 게이코는 교토의 게이샤(藝者)를 일컫는다.

<sup>46)</sup> 마이코와 관련해서는 다음의 논문들이 참고되었다. 김미영, 「일본 게이샤의 문화융합」, 『한국문화융합학회 2016년 동계학술대회 발표집』(한국문화융합학회, 2016), pp. 13-24; 김은실, 윤봉식, 「일본 문화자원으로서 게이샤의 재조명-교토 하나마치 게이샤의 메이크업 및 의상을 중심으로-」, 『한국디자인문화학회지』 17(4)(한국디자인문화학회, 2011), pp. 111-127; 이순양, 「한국 기생(妓生)과 일본 게이샤(げいしゃ)의 예술활동 비교연구」(한양대학교 교육대학원 레저스포츠교육전공 석사학위논문, 2009).

任)했던 인물이다. 교장으로서 마츠모토 마타타로는 교토시립회화전문학교의 학생들에게 교토만의 독자적인 아름다움이 담긴 그림을 그릴 것을 강조하였다. 당시 교토시립회화전문학교가 교토를 대표하는 교육기관이었다는 점에서 초대 교장이었던 마츠모토 마타타로의 회화관(繪畵觀)은 교토 화단에 상당한 영향을 미쳤다. 이러한 사실로부터 마츠모토 마타타로는 교토 화단에서 마이코와 같은 교토의 여성이 그림의 주제로 선호되는 데 중추적인 역할을 했던 것으로 현재 평가되고 있다.47)

한편 1913년 마츠모토 마타타로는 교토 화단에서 그려진 여성인물화에 대해 "교토에는 교토만의 특유한 마이코의 모습이 있어 … 현대 인물을 그리려 할 때 교토 화가의 마음에 자연스럽게 떠오른 것은 아름다운 여성을 그린다는 것이었다(京都には京都特有の舞妓の姿があって … 現代人物を描かんとする時に、京都畫家の心に自然に浮かんだのは、美しい女を描かうと云ふ事であった)"고 논하였다.48) 이러한 마츠모토 마타타로의 글은 1910년 초반이라는 시점에 교토 화단에서 마이코가 그려진 무기도가 활발하게 제작되고 있었던 사실을 알려준다는 점에서 주목된다.

그런데 일본의 화단에서 무기도는 대체로 몇 가지 유형 내에서 그려지는 경향이 있었다. 따라서 필자는 무기도로 유명했던 대표적인 화가들의 작품을 중심으로 무기도의 유형에 대해 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

무기도의 가장 대표적인 유형을 보여주는 작품은 교토 출신의 화가 타케우치 세이호(竹內栖鳳, 1864-1942)가 그린 <저 소나기에(アレタ立に)>(타카시마야 사료관(高島屋史料館) 소장)(도 14)이다.49) 제3회 문전(1909)에 출품된 <저 소나기에>는 일본의 전설 속 존재인 야마우바(山姥)를 소재로 한 전통 가면극의 한 장면을 그린 것이다.50) 이 작품에는

<sup>47)</sup> 田中 圭子, 「京都畵壇における美術教育の近代化に關する一考察」, 『美術教育』 290(日本美術教育學會, 2007), p. 131.

<sup>48)</sup> 松本 亦太郎, 「日本畫に映じたる女性觀」, 『心理研究』 13(公益社団法人日本心理學會, 1913), p. 10.

<sup>49)</sup> 타케우치 세이호의 <저 소나기에>에 대해서는 다음의 논문이 참고되었다. 廣田 孝,「京都畵壇における人物畵-新しい畵題の出現-」,『生活造形』 50 (京都女子大學生活造形學教室, 2005), p. 55.

<sup>50)</sup> 야마우바는 노파 모습을 한 요괴로 야만바(山姥), 오니바바(鬼婆), 야마히메 (山姫) 등의 이름으로도 불리는 전설 속 존재이다. 전설에 따르면 깊은 산속

단순하게 처리된 배경을 뒤로 마이코가 부채로 얼굴을 가리는 동작을 하고 있는 순간이 포착되어 있다.

현재 <저 소나기에>는 일본의 근대화단에서 무기도가 활발하게 그려지게 되는 데 시초가 된 작품으로 평가된다. 이러한 평가는 타케우치 세이호가 당시 교토 화단을 대표하는 화가였던 사실과 관련 있는 것으로여겨진다. 타케우치 세이호는 문전과 제전에서 모두 심사위원으로 활동했을 정도로 당시 화단에 막대한 영향력을 행사했던 인물이었다. 아울러그는 교토시립회화전문학교의 교수를 역임하기도 했다. 따라서 타케우치세이호가 그림의 주제로 다루었던 마이코가 그의 제자나 교토 화단의 화가들을 중심으로 활발하게 그려지게 되었던 것으로 추측된다.

타케우치 세이호의 제자였던 교토 출신의 화가 우에무라 쇼엔(上村松園, 1875-1949) 역시 문전에 무기도를 출품하였다. 우에무라 쇼엔의 <춤준비(舞仕度)>(교토국립근대미술관(京都國立近代美術館) 소장)(도 15)는 제8회 문전(1914)에서 2등상을 수상한 작품이다. 이 그림에는 잔치가 펼쳐진 실내 공간이 그려져 있다. 이를 배경으로 연보랏빛 기모노(着物)를 착용한 마이코가 품에서 무용 부채를 꺼내며 곧 춤을 출 준비를 하는 모습으로 작품에 나타난다. 아울러 화면 오른편에는 세 명의 마이코가 함께 어울려 앉아 있는 모습이 보인다.

츠치다 바쿠센(土田麥僊, 1887-1936)과 오카모토 신소(岡本神草, 1894-1933)는 교토시립회화전문학교를 졸업한 후 교토 화단에서 활발하게 활동했던 화가로 두 인물 모두 관전에 무기도를 지속적으로 출품했던 점에서 주목된다. 특히 츠치다 바쿠센은 마이코를 주제로 한 인물화가특기였던 화가이다.51) 그는 제10회 문전(1916)에 <세 명의 마이코(三人

에 사는 야마우바는 산을 방황하는 나그네에게 숙소를 제공해 주는 등 호의를 베풀다가 한밤중에 나그네가 잠이 들면 그를 잡아먹는다고 한다. 야마우바와 관련해서는 다음의 논문이 참고되었다. 박희영, 「일본 요괴문화 속의여성 요괴 야만바(山姥)조형 연구와 그 흐름」, 『일본학보』 99(한국일본학회, 2014), pp. 421-431.

の舞妓)>(개인 소장)(도 16)를 출품하였다. 그는 문전 이외에도 제2회 국전(國展)52)(1919)에 <세 명의 마이코(三人の舞妓)>(도 17), 제4회 국전(1924)에 <정원의 마이코(舞妓林泉圖)>(도쿄국립근대미술관(東京國立近代美術館) 소장)(도 18)를 출품하는 등 무기도를 수차례 발표하였다.

츠치다 바쿠센의 작품들을 구체적으로 살펴보면 우선 1916년작 <세명의 마이코>(도 16)는 마이코 세명이 모여 앉아 트럼프 카드놀이를 하는 모습을 그린 작품이다. 1919년작 <세명의 마이코>(도 17)에는 완(碗)을 손에 들고 앉아 있는 마이코를 중심으로 그 오른쪽에는 부채를 들고 있는 마이코가, 그 왼쪽에는 화장도구를 들고 있는 마이코가 그려져 있다. <정원의 마이코>에도 앞선 두 작품들과 마찬가지로 마이코가 춤을 추는 모습 대신 일상적인 모습으로 나타난다.

오카모토 신소 역시 마이코가 춤과는 관계없는 모습으로 등장하는 무기도를 그렸다. 그는 제3회 제전(1921)에 <승부놀이를 하고 있는 세 명의 마이코(拳を打てる三人の舞妓)>를 출품하였다. 현재 이 작품은 전하지 않는다. 다만 제3회 국전(1920)에 동일한 제목으로 출품된 작품의 습작인 <승부놀이를 하고 있는 세 명의 마이코 습작(拳を打てる三人の舞妓の習作)>(교토국립근대미술관 소장)(도 19)이 남아있다. 이 습작에는 가위바위보와 같이 손을 이용한 놀이를 하고 있는 세 명의 마이코가 그려져 있다.

이상에서 살펴보았듯이 타케우치 세이호와 우에무라 쇼엔의 무기도에서 마이코는 춤을 추고 있거나 춤을 출 준비를 하는 모습으로 나타난다. 이와는 대조적으로 츠치다 바쿠센과 오카모토 신소의 무기도에서 마이코는 춤과는 관계없는 일상적인 모습으로 그려졌다. 흥미로운 것은 이 두화가의 무기도 가운데 세 명의 마이코가 그려진 경우가 적지 않다는 점이다. 이러한 점에서 볼 때 우에무라 쇼엔의 <춤 준비>에서 자유분방한

<sup>52)</sup> 국전은 1918년에 조직된 국화창작협회(國畵創作協會)(이후 국화회(國畵會)로 개칭)의 전람회를 말한다. 국화창작협회는 교토시립회화전문학교 제1기생인 츠치다 바쿠센, 사카키바라 시호(榊原紫峰, 1887-1971), 무라카미 카가쿠(村上華岳, 1888-1939), 노나가세 반카(野長瀬晚花, 1889-1964), 오노 칫쿄(小野竹喬, 1889-1979) 등 5인이 문전의 심사 방식에 불만을 가지고 결성한 단체로 알려져 있다.

모습으로 그려진 마이코 3인의 도상이 독립적인 화제(畫題)로 발전되어 무기도의 한 유형이 되었을 가능성이 있다.

한편 마이코를 주제로 한 작품은 일본뿐만 아니라 조선에서도 그려졌다. 재조선 일본인 화가들의 주도하에 일본의 관전에서 유행하고 있었던 무기도가 조선미전을 통해 조선 화단에 소개된 것이다. 전기 조선미전에무기도는 총 13점 출품되었던 것으로 파악되며 그 작품들을 종합하여 정리하면 다음 [표 2]와 같다.

[표 2] 전기 조선미술전람회에 출품된 무기도 목록

연번	회차(연도)	출품 부문	작가명, 작품명	수상 여부
1	제5회(1926)	동양화부	加戸治, <눈 온 후(雪のあと)>	
2	제7회(1928)	동양화부	加戶治, <춤(舞)>	
3		동양화부	加戶治, <마이코(舞妓)>	
4	제8회(1929)	서양화부	토다 카즈오, <교토 풍속(京 風)>	
5	제9회(1930)	동양화부	田中文子, <온습회의 날(溫 習會の日)>	
6	제10회(1931)	동양화부	加戶治, <봄날(遲日)>	
7		서양화부	多田毅三, <정원의 마이코 그림(庭園の舞子圖)>	
8	제11회(1932)	동양화부	水波智惠子, <마이코 2인(舞 子二人)>	
9	제12회(1933)	동양화부	田中文子, <춤추는 사람(舞 へる人)>	특선
10			麻生春子, <마이코(舞子)>	
11	제13회(1934)	동양화부	岡野信, <마이코의 얼굴(舞 子の顔)>	
12	제14회(1935)	동양화부	五井園子, <시마이 추는 모 습(お仕舞姿)>	
13	] ^II14회(1939 <i>)</i>	· 중상사구	平林智惠子, <입으로 부르는 샤미센(くち三味線)>	

위의 표에서 확인되듯이 전기 조선미전에 출품된 무기도는 모두 재조

선 일본인 화가의 작품이었다. 한편 마이코가 주제로 그려진 사실이 제목에 명시된 작품 가운데 가장 이른 시기에 출품된 그림은 제8회(1929)에 출품된 加戸治(?-?)의 <마이코(舞妓)>(도 20)이다. 다만 여성의 복식이나 머리 장식 등으로 볼 때 마이코가 주제로 그려졌음을 알 수 있는 작품은 加戸治가 제5회(1926)에 출품한 <눈 온 후(雪のあと)>(도 21)이다. 이 작품에는 마이코 특유의 오비(帶) 매는 방식이 묘사되어 있다. 옷을 여며주는 역할을 하는 허리띠인 오비는 허리 위치에서 짧게 매듭이지어지는 것이 일반적이다. 그러나 마이코의 경우 다라리오비(だらり帶)라고 불리는 아래로 길게 늘어트리는 오비를 착용한다. <눈 온 후>에 그려진 여성의 오비 역시 거의 발목까지 내려오고 있어 이 그림 속 여성이 마이코라는 사실을 짐작하게 한다. 이외에도 바닥에 끌릴 정도로 긴기장의 허키즈리(引きずり) 기모노, 기모노 전면을 장식하는 화려한 문양, 높은 굽의 나막신인 오코보(おこば) 등 마이코를 식별하게 해주는 복식의 전형적인 특징이 <눈 온 후>에서 발견된다.53)

전기 조선미전에 마이코를 주제로 다룬 작품을 최초로 선보인 加戶治는 제7회(1928)·제8회(1929)·제10회(1931)에서도 무기도로 입선하였다. 제7회에 출품된 加戶治의 <춤(舞)>(도 22)에는 마이코의 상징적인 의상인 다라리오비와 히키즈리 기모노를 착용하고 부채를 이용하여 춤을 추고 있는 여성이 그려져 있다. 앞서 살펴본 <눈 온 후>에서 마이코가 눈토끼(雪うさぎ)54)가 놓인 소반(小盤)을 들고 있는 모습으로 등장했던 것과는 달리 <춤>에서 마이코는 춤을 추는 특징적인 모습으로 그려져 있다. 또한 이 그림에는 <눈 온 후>에서는 보이지 않았던 마이코 특유의머리 장식이 확인된다. 마이코는 칸자시(簪)라고 불리는 비녀로 머리를

<sup>53)</sup> 마이코의 복식, 머리 장식, 화장법 등에 대해서는 다음의 논문이 참고되었다. 김희정, 「영화 <게이샤의 추억>을 중심으로 본 게이샤복식 표현에 관한연구」, 『한국의상디자인학회지』 10(1)(한국의상디자인학회, 2008), pp. 25-44.

<sup>54)</sup> 눈토끼는 눈으로 토끼의 형상을 만든 설상(雪像)의 일종이다. 토끼의 몸체는 뭉친 눈으로, 토끼의 귀는 나뭇잎 두 장으로, 토끼의 눈은 빨간 열매 두 개로 만들어진다. 이처럼 눈으로 토끼 모양을 만드는 것은 에도(江戶) 시대부터 유행했던 일본의 겨울철 놀이였다.

장식하는데 머리 오른쪽에는 얇은 금속판이 여러 개 달린 비라칸자시(び 6簪), 머리 왼쪽에는 계절에 따라 피는 꽃으로 장식된 하나칸자시(花簪) 가 사용되는 것이 일반적이다. 따라서 加戶治의 <춤>에는 이러한 마이코의 특징적인 머리 장식이 그대로 묘사되어 있어 주목된다.

加戸治를 시작으로 다수의 재조선 일본인 화가들이 일본의 관전에서 유행하고 있던 무기도를 상기시키는 작품을 전기 조선미전에 출품하기 시작하였다. 대표적으로 제12회(1933)에 출품된 田中文子(?-?)의 <춤추는 사람(舞へる人)>(도 23)에는 앞서 살펴본 타케우치 세이호의 <저 소나기에>와 같이 단순하게 처리된 배경을 뒤로 춤추는 마이코가 전면에 크게 그려져 있다.

제8회(1929)에서 입선한 加戶治의 <마이코>나 제13회(1934)에 출품된 麻生春子(?-?)의 <마이코(舞子)>(도 24)는 일상적인 모습으로 마이코를 그렸던 츠치다 바쿠센과 오카모토 신소의 무기도를 떠올리게 한다. 특히 제11회(1932)에 출품된 水波智惠子(?-?)의 <마이코 2인(舞子二人)>(도 25)은 앞서 살펴본 츠치다 바쿠센의 1919년작 <세 명의 마이코>로부터 직접적인 영향을 받아 그려진 작품으로 파악된다. 서 있는 마이코가 얼굴을 기울여 그 옆에 앉아 있는 다른 마이코를 바라보는 시선이나 마이코들의 머리 장식 등의 면에서 두 작품의 공통점이 확인된다.

한편 제14회(1935)에 출품된 五井園子(?-?)의 <시마이 추는 모습(お仕舞姿)>(도 26)은 제목에 명시되어 있는 것과 같이 화려한 의상 대신 편한 차림으로 노(能)의 일부를 공연하는 시마이(仕舞)를 추는 여성을 그린 작품이다. 따라서 이 작품은 엄밀히 말하면 마이코를 소재로 다룬 무기도에 속하지 않는다. 다만 이 작품은 제13회 제전(1932)에서 입선한교토 출신의 화가 야마카와 슈호(山川秀峰, 1898-1944)의 대표작 <죠노마이(序の舞)>(도쿄국립근대미술관 소장)(도 27)와 상당히 흡사하다는점에서 주목된다. 약간 오른쪽으로 빗겨 서서 활짝 펼쳐진 부채를 든 손을 옆으로 곧게 뻗고 있는 여성의 자세가 두 작품에 공통적으로 묘사되어 있다. 또한 게이샤나 마이코의 화려한 머리 장식이나 장식적인 의복과는 거리가 먼, 편안하고 수수한 차림새로 춤추는 여성의 모습이 그려

진 것도 두 작품에서 확인되는 공통점이다.

이상에서 필자는 일본 화단의 무기도로부터 영향을 받아 그려진 재조선 일본인 화가들의 작품이 전기 조선미전에서 여러 차례에 걸쳐 입선했던 현상을 살펴보았다. 그런데 이러한 현상은 내지(內地)인 일본의 관전양식을 외지(外地)에 해당하는 식민지 조선의 화단에 이식하려 했던 조선미전의 운영 방침과 밀접하게 관련되어 있었던 점에서 주목된다.

조선미전은 일본의 관전인 제전을 모델로 하여 설립된 관전이었다.55)이러한 이유로 조선미전에서는 그 특성상 설립 초기부터 일본의 관전 양식을 따른 작품의 출품이 장려되었다. 이에 따라 제1회와 제2회에는 일본의 문전에 출품되었던 작품이나 조선미전 심사위원의 작품을 중심으로 구성된 참고품(參考品)이 전시되어 일본의 관전 양식을 따른 작품들이조선미전에 나타나게 되는 데 큰 영향을 미쳤다.56)

조선미전을 통해 조선 화단에 일본의 관전 양식을 이식하려 했던 일제의 의도는 당시 조선미전의 심사위원 제도에서도 명백하게 드러났다.57)일본의 관전에서는 심사의 공정성을 이유로 각 회마다 30명에서 40명 정도의 심사위원이 선출되었다. 이와는 대조적으로 조선미전에서는 각 부(部)별로 한 명 혹은 두 명의 심사위원만 선출되었다. 아울러 조선미전의심사위원에는 당시 일본 화단에 지배적인 영향력을 행사하고 있었던 도

<sup>55)</sup> 조선미전과 제전의 제도상 유사점에 대해서는 다음의 논문이 주목된다. 정호진, 「朝鮮美術展覽會 硏究: 제1부 東洋畵를 중심으로」(성신여자대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 1999), pp. 263-264.

<sup>56)</sup> 조선미전의 참고품에 대해서는 다음의 논문이 주목된다. 박지혜, 「《조선미술전람회》 참고품 재평가를 위한 모색」, 『미술사논단』 47(한국미술연구소, 2018), pp. 209-229.

<sup>57)</sup> 조선미전에서 심사를 담당했던 심사위원에 대한 연구로는 다음의 논문들이 주목된다. 강민기,「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畵 유입과 수용-1870년대에서 1920년대까지-」(홍익대학교 대학원 미술사학과 한국미술사전공 박사학위 논문, 2005); 김정선, 「식민지'官展'의 실현-조선미술전람회 일본인 심사원을 중심으로-」, 『석당논총』 58(동아대학교 석당학술원, 2014), pp. 239-265; 문정희, 「동아시아 官展의 심사위원과 지방색: 대만미술전람회를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 11(한국근현대미술사학회, 2003), pp. 173-210; 정호진, 「朝鮮美展의 審查委員 및 그 영향」, 『미술사학연구』 223(한국미술사학회, 1999), pp. 35-59.

쿄미술학교(東京美術學校)의 교수, 제전의 심사위원으로 활동한 이력이 있는 화가, 제전을 주최하는 제국미술원(帝國美術院) 소속의 회원 등이 주로 초빙되었다.58) 따라서 조선미전에서 입선하고자 했던 화가들은 주로 제전계(帝展系) 화가로 구성되었던 일본인 심사위원의 취향을 의식하지 않을 수 없었다. 더욱이 일본인 심사위원들은 심사평에서 조선미전에 출품된 조선인 화가의 작품을 일본의 관전 출품작과 비교함으로써 조선인 화가가 일본의 관전작을 참고한 작품을 그려내도록 유도하였다.59) 아울러 무감사(無監査) 제도를 통해 조선미전에 출품된 일본인 심사위원들의 작품은 당시 조선미전의 심사 기준을 보여주는 일종의 모범 답안으로 기능하기도 했다.

한편 이러한 조선미전의 기조(基調)를 따르는 데 앞장섰던 이들이 당시 조선미전을 장악하고 있던 재조선 일본인 화가들이었다. 카토 겐키치, 야마다 신이치(山田新一, 1899-1991), 사토 쿠니오(佐藤九二男, 1897-1945) 등 당시 대표적인 재조선 일본인 화가들은 스스로를 예술적으로 무능한 조선인들에게 모범이 되는 스승, 선배 등으로 인식하고 있었다.60) 이처럼 재조선 일본인 화가들은 그림을 그릴 줄도, 즐길 줄도 모르는 불쌍한 조선인들을 위해 조선 화단을 솔선수범(率先垂範)하여 이끌어준다는 시혜(施惠)적인 태도를 지니고 있었다.

재조선 일본인 화가들이 조선 화단에 베풀었던 가장 대표적인 '가르침' 은 아마도 일본의 선진적인 화풍을 조선의 낙후한 화단에 소개하는 일이 었을 것이다. 이러한 맥락에서 재조선 일본인 화가들이 일본의 관전 양

<sup>58)</sup> 조선인 화가 가운데 조선미전에서 심사위원으로 활동했던 인물은 관재(貫齋) 이도영(李道榮, 1884-1934)과 석재(石齋) 서병오(徐丙五, 1862-1936) 2인 뿐이었다. 그마저도 이도영은 제1회(1922)부터 제6회(1927)까지, 서병오는 제1회(1922)부터 제3회(1924)까지만 심사위원으로 임명되었다. 또한 이들은 일본 인 심사위원들과 동등한 위치에서 작품을 심사했던 것이 아니라 심사를 주도하는 일본인 심사위원을 보조하는 역할만을 담당했던 것으로 알려져 있다.

<sup>59)</sup> 정연경, 「「朝鮮美術展覽會」, '東洋畵部'의 室內女性像」, 『한국근현대미술사학』, 2001), p. 152.

<sup>60)</sup> 김주영, 앞의 논문, pp. 34-35; 박석태, 「조선미술전람회를 통해 본'향토성' 개념 연구」, 『인천학연구』 3(인천대학교 인천학연구원, 2004), pp. 272-273.

식을 따른 작품을 조선미전에 선보이게 되었던 것으로 생각된다. 따라서 문전이나 제전 등 일본의 관전에서 일찍이 유행하고 있었던 주제 중 하나인 무기도가 재조선 일본인 화가들에 의해 전기 조선미전에 나타나게 된 것으로 보인다.

그런데 재조선 일본인 화가들이 조선인 무희를 주제로 그린 무희도는 일본 화단에서 그려진 무기도나 조선미전에 출품된 무기도와는 다른 양상을 보였다. 앞서 살펴보았듯이 재조선 일본인 화가들의 무희도에는 당시 조선에 이미 존재하고 있었던 춤추는 기생의 도상이 주로 활용되는 경향이 있었다. 물론 그림의 소재로 무희가 다루어졌다는 공통점으로 볼때 무희도와 무기도는 동일한 주제 의식을 공유하고 있었던 것으로 생각된다. 이러한 점을 고려하면 재조선 일본인 화가들은 일본 화단에서 유행하고 있던 무기도로부터 영향을 받아 일본인 무희뿐만 아니라 조선인무희 역시 그림의 소재로 다루게 된 것으로 추측된다. 그러나 이들의 무희도는 일본이나 조선에서 그려진 무기도와는 뚜렷한 관련성을 보이지않는다. 재조선 일본인 화가들은 무기도의 양식을 그대로 수용하여 무희도를 제작하지는 않았던 것이다.

한편 재조선 일본인 화가들의 무희도 제작에 참고된 <공진회 포스터>, 신윤복의 <쌍검대무>, 김은호의 <미인승무도> 등에 그려진 여성들은 모두 조선 기생이었다. 춤추는 기생의 모습을 그린 <공진회 포스터>는 공진회에서 매일 밤낮으로 펼쳐졌던 기생의 춤 공연을 홍보하기위한 수단으로 제작된 것이었다. 1915년 경복궁(景福宮)에서 개최된 공진회는 강제병합 이후 5년간 이루어진 일제의 조선에 대한 식민 지배의성과를 한·일 양국에 선전하기 위한 목적으로 계획된 박람회였다.61) 당시 일제는 공진회를 흥행시키기 위해 기생을 홍보 수단으로 적극 활용하였다.62)

<sup>61)</sup> 조선총독부가 공진회를 개최한 정치적 의도에 대해서는 다음의 논문이 참 고되었다. 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」, 『한국근 현대미술사학』 16(한국근현대미술사학회, 2006), pp. 45-78.

<sup>62)</sup> 공진회의 개막일부터 기생 200명이 동원된 시가 대행진이 펼쳐졌으며 공진 회의 전 기간에 걸쳐 하루에 두 차례씩 기생의 주간 공연과 야간 공연이 이 루어졌다. 기생의 공연은 항상 만원을 이룰 정도로 공진회에서 가장 큰 인기

주목되는 점은 <공진회 포스터>가 일본인의 조선인 기생에 대한 흥미 를 자극하는 역할을 했다는 것이다. <공진회 포스터>는 공진회가 개최 되기에 앞서 일본에 미리 배포되었다. 공진회가 개최되기 약 3달 전 보 도된 『매일신보(每日申報)』의 기사에는 "기생이 춤추는 모양을 그린 광고지는 도처에서 유명한 모양이요, 조선의 안에서는 그렇지도 아니하 나 내지에서는 이러한 것이 호기심을 일으키는 것이라, 여흥에 기생춤이 있다 하면 그는 참 재미있는 일이요. 어떻게 하든지 한번 가보겠다고 하 는 사람까지 있은즉 구경꾼을 끌어오기 위한 조선 특유의 것이 제일인즉 이러한 종류의 여흥은 불가불 힘을 써야 할 것이라고 길원 협찬회 총재 는 말하더라"는 내용이 담겼다.63) 이처럼 <공진회 포스터>는 일본 내에 서 큰 주목을 받으며 춤추는 기생에 대한 일본인들의 호기심을 불러일으 키는 역할을 했다. 이러한 맥락에서 <공진회 포스터>에 담긴 춤추는 기 생의 도상은 일본 내에서 조선 기생을 대표하는 이미지로 자리잡게 되었 을 가능성이 높다. 따라서 오쿠무라 켄타로가 <공진회 포스터>를 참고 하여 <춘앵무>를 그렸던 것에는 당시 일본인이 생각하는 기생의 가장 전형적인 이미지를 그림에 담고자 했던 화가의 목적이 있었던 것으로 여 겨진다.

한편 카토 겐키치의 <봄>과 이토 슈호의 <검무>에 깊은 영향력을 미친 작품은 신윤복의 <쌍검대무>였다. 그런데 카토 겐키치와 이토 슈호가 <쌍검대무>를 어떠한 경로로 알게 되었는지, 카토 겐키치의 <봄>이조선미전에 출품된 1926년 무렵 <쌍검대무>에 대한 한·일의 인식이 어떠했는지 현재로서는 파악하기 어렵다. 다만 간송(澗松) 전형필(全鎣弼, 1906-1962)이 1935년 무렵 토미타상회(富田商會)로부터 《혜원전신첩》을 구입한 이후에 작성된 위창(葦滄) 오세창(吳世昌, 1864-1953)의 발문(跋文)이 주목된다.64) 그 내용에 따르면 토미타상회의 주인인 토미타 기

를 끌었던 볼거리였다. 공진회에서 개최되었던 기생의 춤 공연에 대해서는 다음의 논문이 참조되었다. 김영희, 「시정오년기념조선물산공진회의 기생의 춤 공연에 대한 연구」, 『국악원논문집』 29(국립국악원, 2014), pp. 65-92.

<sup>63) 『</sup>매일신보』 1915년 6월 19일, 「共進會와 內地 盛大한 意氣, 공진회와 내 지사람 제일 보려는 기생춤」.

<sup>64)</sup> 신선영, 「일제강점기 신윤복 풍속화의 浮上과 재평가」, 『미술사학연구』

사쿠(富田儀作, 1858-1930)가 화첩(畫帖)을 입수한 후 여러 차례에 걸쳐 화첩을 촬영하였으며 당시 담배 포장지에 《혜원전신첩》의 그림이 삽입되기도 했다고 한다.65) 이처럼 당시 《혜원전신첩》에 수록된 그림들이담배 포장지에도 쓰일 정도로 대중에게 널리 알려진 작품이었다는 사실은 <쌍검대무>가 당시 일본인에게 친숙했던 조선 기생의 이미지였을 가능성을 보여준다.

이토 슈호가 그린 <승무>의 모본이 된 것으로 여겨지는 김은호의 <미인승무도> 역시 기생을 그린 작품으로 보인다. 물론 <미인승무도> 에 그려진 여성이 기생이라는 확실한 증거는 존재하지 않는다. 다만 당시 조선 사회에서 승무를 추었던 사람은 승려(僧侶) 혹은 기생뿐이었다. 또한 미인(美人)이라는 수식어(修飾語)에는 승려보다 기생이 더욱 어울린다는 점에서 김은호의 <미인승무도>는 춤추는 기생이 그려진 무희도로 생각된다. 따라서 앞서 살펴본 작품들과 마찬가지로 이토 슈호의 <승무> 역시 조선 기생이 그려진 무희도이며 아울러 당시 조선에 이미 존재하고 있던 춤추는 기생의 도상이 활용된 작품이라고 할 수 있다.

그런데 마츠다 마사오의 <석춘>처럼 조선 기생의 기존 도상이 활용되지 않은 재조선 일본인 화가의 무희도 역시 존재하였다. 앞서 살펴본 바와 같이 <석춘>에는 앵삼을 착용한 두 명의 여성이 안개가 자욱하게 낀풍경을 배경으로 서 있는 장면이 그려져 있다. 이러한 도상은 마츠오카에이큐(松岡映丘, 1881-1938)가 제6회 제전(1925)과 제7회 제전(1926)에 각각 출품한 <이카호의 늪(伊香保の沼)>(도쿄예술대학 대학미술관(東京藝術大學大學美術館) 소장)(도 28)과 <풀숲의 언덕(千草の丘)>(개인 소장)(도 29)으로부터 영향을 받은 것으로 생각된다. 마츠오카 에이큐의 두작품에는 안개가 끼어있는 원산(遠山)을 배경으로 꽃이 피어있는 들판에여성이 전통 의상 차림을 하고 서 있는 구성이 공통적으로 나타난다. 한편 두 작품에 그려진 여성들은 마이코나 게이샤가 아닌 각각 전설 속 인물과 실제 인물을 모델로 한 인물들이었다.66) 따라서 마츠다 마사오의

<sup>301(</sup>한국미술사학회, 2019), p. 68.

<sup>65)</sup> 신선영, 앞의 논문, p. 71.

<sup>66)</sup> 마츠오카 에이큐의 <이카호의 늪>은 키베히메(木部姬) 전설을 소재로 그린

<석춘>은 마츠오카 에이큐의 작품으로부터 영향을 받아 그려진 작품으로 일본 화단에 나타난 무기도의 양식과는 크게 관련되어 있지 않은 것으로 여겨진다.

이상에서 필자는 재조선 일본인 화가들이 그린 무희도에 대해 살펴보았다. 필자는 재조선 일본인 화가들이 일본 화단에서 유행하던 무기도로부터 영향을 받아 무희도를 그렸으나 일본 화단의 무기도 도상이 그대로수용된 무희도를 그리지는 않았던 점에 주목하였다. 재조선 일본인 화가들의 무희도에는 주로 조선 기생이 소재로 그려졌다. 또한 이 작품들에는 당시 조선에 이미 존재하고 있었던 춤추는 기생의 도상이 주로 활용되었다. 아울러 기존 도상이 차용되지 않은 것으로 보이는 무희도 역시마이코가 그려진 무기도와는 뚜렷한 관련성을 보이지 않는 점이 확인된다. 따라서 재조선 일본인 화가들의 무희도는 일본 화단의 무기도 속 여성이 일본인에서 조선인으로 단순하게 번안(飜案)되어 그려진 작품이 아니었다.

이러한 무희도의 제작 양상이 나타나게 된 데에는 당시 일본인의 기생에 대한 관심이 주요한 원인으로 작용했던 것으로 판단된다. 따라서 재조선 일본인 화가들은 조선의 고유한 풍속 중 하나인 조선 기생을 표현하기 위한 목적으로 무희도를 그린 것으로 생각된다.

작품으로 알려져 있다. 키베히메 전설이란 전쟁 중에 부군이 사망했다는 비보를 듣고 낙담하여 이카호(伊香保) 근처에 있는 하루나 호수(榛名湖)에 몸을 던진 키메히메가 그 이후 한 마리의 용으로 변했다는 이야기이다. 반면 <풀숲의 언덕>은 전설 속 인물이 아닌 당시 21세였던 초대(初代) 미즈타니야에코(水谷八重子, 1905-1979)라는 실제 인물이 모델로 그려진 작품이다. 초대 미즈타니 야에코는 일본 근대 연극계에서 중추적인 역할을 했던 배우로알려져 있다.

## 3. 한·일 화가의 무희도 제작 양상과 기생에 대한 인식

전기 조선미전에 무희도를 출품한 절대다수의 화가는 재조선 일본인 화가였다. 반면 이 시기에 무희도를 출품한 조선인 화가는 김은호 단 한 명에 불과하였다. 이처럼 한·일 양국의 화가는 무희도 제작에 있어 극명 한 차이를 보였다.

한편 전기 조선미전에서 무희도로 입선한 재조선 일본인 화가 대부분은 특선(特選)을 수상한 경험이 있는 소위 특선화가들이었다.67) 더욱이앞서 살펴본 토다 카즈오의 <화관>은 특선을 받은 수상작이었다. 그런데 조선미전에는 저명한 화가의 입선작이나 특선작의 주제 혹은 도상을모방한 작품이 반복적으로 출품되는 경향이 있었다. 따라서 재조선 일본인 화가들이 무희도로 조선미전에서 꾸준히 입선했던 사실이 당시 조선인 화가들에게 영향을 주지 못했던 것은 흥미로운 일이다.

이러한 현상과 관련해서는 당시 전통 가무의 주체가 기생이었다는 점과 조선인과 일본인이 기생에 대해 가지고 있었던 인식에 상당한 차이가 존재했다는 점이 주목된다. 일본인과 달리 조선인은 기생에 대해 상당히 부정적으로 인식하고 있었다. 따라서 필자는 이러한 사회적 인식이 조선인 화가들로 하여금 그림의 소재로 춤추는 기생을 다루기 힘들게 만들었던 주요 원인으로 작용했음을 주장하고자 한다.

한·일 화가의 무희도 제작 양상과 당대 기생을 둘러싼 사회적 인식 사이의 관계에 대해 살펴보기에 앞서 필자는 기생 제도에 대해 먼저 검토해볼 것이다.68)

<sup>67)</sup> 전기 조선미전에 무희도를 출품한 재조선 일본인 화가 5인 가운데 오쿠무라 켄타로를 제외한 4인이 특선을 수상한 경험이 있었다.

<sup>68)</sup> 기생과 관련된 제도에 대해서는 다음의 논문이 참조되었다. 김영희, 「일제 강점 초기 기생제도에 관한 연구-일제의 왜곡과정을 중심으로-」, 『한국무용사학』 7(무용역사기록학회, 2007), pp. 115-151; 서지영, 「식민지 시대 기생 연구(I)-기생집단의 근대적 재편 양상을 중심으로-」, 『한국학』 28(2)

조선시대에 기생은 크게 관기(官妓)와 사기(私妓)로 구분되었다. 관기는 장악원(掌樂院), 상의원(尚衣院), 내의원(內醫院), 지방관아(地方官衙)등에 소속되어 예악(禮樂)을 담당했던 기생을 말한다. 한편 1907년 무렵에 관기 제도가 폐지되고 1908년에 기생을 관리하는 업무가 궁중 의식을 전담했던 장악과(掌樂課)에서 경시청(警視廳)으로 이관되면서 궁중악을 담당하는 예인(藝人)이었던 관기는 사기와 마찬가지로 단속과 관리의 대상인 기생으로 전략하였다.69) 아울러 이와 거의 동시에 경시청령(警視廳 숙) 제5호 <기생 단속령(妓生團束令)>과 제6호 <창기 단속령(娼妓團束令)>이 제정되면서 모든 기생은 경시청으로부터 인가(認可)를 받은 조합을 통해서만 활동할 수 있게 되었다.70)

<기생 단속령>과 <창기 단속령>이 제정됨에 따라 자영업자의 신분이된 기생들은 조합을 설립하여 자신들의 이익과 권리를 보호하고자 했다. 그 결과 전국적으로 기생조합(妓生組合)이 조직되기 시작하였다. 1909년에 설립된 한성기생조합소(漢城妓生組合所)를 시작으로 광교기생조합(廣橋妓生組合), 다동기생조합(茶洞妓生組合), 한남기생조합(漢南妓生組合)

<sup>(</sup>한국학중앙연구원, 2005), pp. 267-294; 동저, 「식민지 시대 기생 연구(Ⅱ)-'기생조합'의 성격을 중심으로-」, 『한국고전여성문학연구』 10(한국고전여성문학회, 2005), pp. 433-464; 송연옥, 「대한 제국기의 <기생단속령> <창기단속령>-일제 식민화와 공창제 도입의 준비 과정-」, 『한국사론』 40(서울대학교 국사학과, 1998), pp. 215-275; 장유정, 「20세기 초 기생제도 연구」, 『한국고전여성문학연구』 8(한국고전여성문학회, 2004), pp. 99-127; 정경운, 「근대기 광주권번 운영의 변화과정 연구」, 『국학연구론총』 18(택민국학연구원, 2016), pp. 41-68.

<sup>69)</sup> 관기 제도가 정확히 언제 철폐되었는지는 알려져 있지 않으나 현재 연구자들은 관기 제도가 대체로 1907년 무렵 폐지된 것으로 추정하고 있다. 그러나관기 제도가 공식적으로 폐지된 후에도 관기라는 이름으로 활동하는 기생들이 1908년까지는 존재했던 것으로 보인다. 『대한매일신보(大韓每日申報)』 1908년 7월 11일 기사에 관기 백여 명이 경성고아원(京城孤兒院) 역사비(役事費)를 모금하기 위하여 장안사(長安社)에서 관기자선연주회(官妓慈善演奏會)를 같은 달 13일에 개최할 예정이라는 내용이 보도되었다. 이 기사를 마지막으로 관기에 관한 신문 기사는 더 이상 나타나지 않는다. 따라서 1908년무렵 관기 제도가 실질적으로 완전히 사라지게 된 것으로 추측된다. 『대한매일신보』 1908년 7월 11일, 「慈善演奏」.

<sup>70) 1908</sup>년 9월 15일에 <기생 및 창기 단속령 제정의 건>이 발표되었으며 이어서 9월 25일에 <기생 단속령>과 <창기 단속령>이 제정되었다.

등 다양한 기생조합이 1910년을 전후로 결성되었다. 한편 1917년 무렵에는 기생조합이 일괄적으로 일본식 명칭인 권번(券番)으로 개칭되었다. 이에 따라 대표적으로 광교기생조합은 한성권번(漢城券番)으로, 다동기생조합은 대정권번(大正券番) 등으로 개칭(改稱)되었다.71)

일제가 이처럼 조선의 관기 제도를 철폐하고 새로운 권번 체제를 조선에 도입했던 데에는 식민 사업의 자원으로 기생을 자유롭게 활용하려 했던 목적이 있었다. 기생을 활용한 관광 사업이 원활하게 진행되기 위해서는 조선 내 기생의 모든 활동이 사전에 상품화되어 있어야 할 필요가 있었던 것이다. 따라서 기생과 관련된 제도가 정비된 이후 조선총독부철도국(朝鮮總督府鐵道局)을 중심으로 기생을 활용한 관광 상품이 기획되기 시작하였다.72)

일제강점기 당시 관광 업무를 주관했던 조선총독부 철도국은 일본인에게 조선 관광을 홍보하기 위해 조선을 대표하는 이미지로 기생을 활용하였다. 이에 따라 조선 요리점에서 조선 음식을 즐기며 기생의 가무를 관람하는 것을 핵심적인 관광 코스로 소개하는 조선 관광 안내서와 지도가조선총독부 철도국의 주관하에 활발히 제작되었다. 아울러 조선총독부 철도국은 기생의 모습이 담긴 그림·사진엽서를 조선과 일본 양국에 판매하였다. 73) 그 결과 당시 일본인에게 조선 여행 후에 가장 인상적이었던 것이 무엇이었는지 묻는 질문에 누구든지 기생이라고 답할 정도로 기생은 일본인을 겨냥한 식민지 조선의 대표적인 관광 상품이 되었다.74)

<sup>71)</sup> 장유정, 앞의 논문, pp. 121-122.

<sup>72)</sup> 조선총독부 철도국은 조선총독부의 산하기관으로 1910년에 설치되었으며 철도 부설 업무 이외에도 관광 업무를 함께 주관했던 기관이었다. 이후 조선 총독부의 관제가 개정됨에 따라 1943년 조선총독부 철도국은 교통국(交通局) 으로 개편되었다.

<sup>73)</sup> 기생의 이미지가 담긴 사진·그림엽서와 관련해서는 다음의 논문들이 참고되었다. 권행가, 「日帝時代 郵便葉書에 나타난 기생 이미지」, 『미술사논단』 12(한국미술연구소, 2001), pp. 83-103; 최인택, 「일제침략기 사진그림엽서를 통해서 본 기생기억」, 『일본문화연구』 67(동아시아일본학회, 2018), pp. 59-87.

<sup>74) 1920</sup>년대 이후에 촬영된 것으로 추정되는 기생의 사진엽서 가운데 "조선 여행에서 가장 인상에 남는 것이 무엇이냐고 물으면 누구나 기생이라고 할 정도로 조선 기생은 대단히 매력적이다"라는 문구가 쓰여 있는 사례가 존재한

한편 조선총독부 철도국 이외에도 경성이와다사진관제판부(京城岩田寫眞館製版部), 다이쇼사진공예소(大正寫眞工藝所), 일본여행협회(日本旅行協會), 히노데상행(日之出商行) 등 20여 개의 다양한 기관들이 조선의 풍속을 담은 사진·그림엽서를 발행하였다. 아울러 히노데상행만 하더라도당시 총 4개소의 인쇄 공장을 통해 하루 1만 매 이상의 사진·그림엽서를제작하고 있었다.75) 그럼에도 대중의 수요가 모두 충족되지 못할 정도로사진·그림엽서는 절찬리에 판매되며 대단한 인기를 끌었다. 그런데 당시발행된 사진·그림엽서에서 가장 빈번하게 등장했던 것이 바로 조선 기생의 이미지였다. 이러한 사실은 당시 기생이 식민지 조선을 상징하는 대표적인 이미지로 상품화되고 있었던 것을 알려준다.76)

사진·그림엽서를 통해 광범위하게 유통된 기생의 이미지는 일본인 남성의 식민지 조선인 여성에 대한 이국취미를 자극함으로써 일본인이 조선을 방문하게 만드는 유인책(誘引策)으로 기능하였다. 그런데 사진·그림엽서의 소재로 가장 빈번하게 나타났던 기생의 이미지는 승무, 검무 등전통 무용을 선보이는 모습이었다. 기생이 무용복을 갖춰 입고 사진을위해 포즈를 취하고 있는 모습이나 무용을 연행(演行)하고 있는 모습, 기생학교에서 춤을 배우고 있는 모습 등이 담긴 사진·그림엽서가 셀 수 없이 제작되었다.

특히 춤추고 있는 기생의 모습이 담긴 사진·그림엽서는 일본인에게 기생의 무용을 조선 내 관광 상품으로 소개하기 위한 목적으로 제작되었다는 점에서 주목된다. 다이쇼사진공예소에서 발행된 사진엽서 가운데 기생들이 검무를 추고 있는 모습이 담긴 <조선기생 사진엽서(朝鮮妓生寫眞葉書)>(서울역사박물관 소장)(도 30)를 살펴보면 사진엽서 우측 상단에 "검무-기생은 조선의 대표적인 명물이다. 가무음곡에 여행자는 조선의 고전적인 정취를 만끽하게 될 것이다. 특히 『검무』는 여행자라면꼭 한 번은 보아야 하는 것이다(劍の舞-妓生は朝鮮の代表的名物である.歌舞音曲に、旅人は朝鮮の古典的な情趣を滿喫するだらう、殊に 『劍の

다. 권행가, 앞의 논문, p. 91.

<sup>75)</sup> 권혁희, 『조선에서 온 사진엽서』(민음사, 2005), p. 94.

<sup>76)</sup> 권행가, 앞의 논문, p. 91.

舞』は旅人の是非一度見るべきものである)"라는 내용의 문구가 발견된다. 이처럼 춤추는 기생의 모습이 담긴 사진·그림엽서는 조선을 여행하는 사람들이라면 한 번쯤은 반드시 관람해야 할 관광 상품 중 하나로 기생의 무용을 홍보하는 수단으로 기능하였다.

이상에서 살펴본 바와 같이 춤추는 기생의 이미지는 일본인의 이국취 미를 자극하는 식민지 여성상이자 조선의 풍속을 대표하는 이미지였다. 따라서 기생의 무용은 재조선 일본인 화가들로부터 그림의 소재로 큰 호응을 받을 수 있었던 것으로 생각된다. 그러나 당시 재조선 일본인 화가들이 기생과 그에 의해 연행되었던 가무에 대해 정확히 어떻게 인식하고 있었는지는 현재로선 확인하기 어렵다. 다만 이때 조선에서 활동하고 있었던 재조선 일본인 화가들이 조선에 오랜 기간 체류하며 조선의 문화에 친숙했던 인물들이 아니었다는 점이 주목된다. 그들은 대개 미술학교를 갓 마친 졸업생으로 일자리를 찾아 이제 막 조선으로 건너온 신진 화가들이었다.77) 이러한 점에서 재조선 일본인 화가들은 내지 일본인 남성이조선 기생에 대해 가지고 있었던 인식을 공유하고 있었을 가능성이 높다.

한편 당시 기생의 이미지가 조선을 대표하는 이미지로서 의의가 있었던 것이라면 재조선 일본인 화가의 무희도가 일본 화단에서 그려진 무기도의 양식을 따라 제작되지 않았던 점도 이해된다. 조선의 기생 문화는 조선이라는 공간에서만 한정적으로 체험될 수 있는 이국적이고도 이색적인 경험이라는 점에서 일본인들로부터 주목을 받았다. 따라서 재조선 일본인 화가가 조선 기생을 그린 무희도에 담고자 했던 것은 아마도 기생이 일본인에게 선사하는 신선한 즐거움이었을 것이다. 이러한 점에서 기생에 대한 일본인의 기대감과 호기심이 투영된 무희도에 일본인에게는이미 친숙한 일본인 무희를 상기시키는 이미지가 굳이 재현될 필요는 없었을 것이다.

더욱이 당시 일본인들은 조선의 기생 문화에 대한 매혹을 표현하는 데

<sup>77)</sup> 김주영, 「在朝鮮 일본인 화가와 식민지 화단의 관계 고찰」, 『미술사학연 구』 233·234(한국미술사학회, 2002) p. 320.

거리낌이 없었다. 1908년에 출판된 우스다 잔운(薄田斬雲, 1877-1956)의 『암흑의 조선(暗黑なる朝鮮)』에서 저자는 기생을 조선의 명물(名物)로 소개하였다. 아울러 그는 조선을 여행하면 여행지인 조선의 여성을 견문(見聞)해보고자 하는 호기심이 생기게 된다고 했다.78)

당시 기생에 대한 일본인의 인식이 노골적으로 드러난 또 다른 예로 1933년에 출판된 요시카와 헤이스이(吉川萍水, ?-?)의 『기생물어(妓生物語)』가 주목된다.79) 이 책에는 기생의 역사, 기생의 생활, 기생의 교육과 기방(妓房) 운영 체제, 각 지역에 따른 기생의 특징, 기생과 관련된 일화 등의 내용이 소상하게 담겨있다. 저자 요시카와 헤이스이는 조선의 풍속을 대표하는 명물인 기생에 대한 많은 관심을 가진 내외지인(內外地人)들을 위해 『기생물어』를 저술하게 된 것이라고 했다.

이상에서 살펴보았듯이 기생과 관련한 일본인의 저술에서 기생에 대한 부정적인 인식은 거의 발견되지 않는다. 기생은 일본인의 호기심을 불러 일으키는 조선의 명물일 뿐이었다. 따라서 일본인에게 있어 기생 제도가 조선 사회에 미치는 부정적인 영향은 관심의 대상이 아니었다.

한편 조선인은 기생이 제공하는 향응(饗應)을 소비하는 주체였다는 점에서는 일본인과 다름이 없었다. 그러나 한·일 양국이 기생 문화를 바라보는 시선에는 분명한 차이가 존재하였다. 조선인들은 사적으로는 기생문화를 즐기면서도 공적으로는 기생을 사라져야 할 사회악으로 깎아내리는 위선적인 태도를 보였다.

당시 조선인들이 기생 문화를 상당히 부정적으로 인식하고 있었던 사실은 기생이 "기생이라는 물건", "마귀들", "사나이들의 등골을 빼는 독충", "작난감", "상관 못할 악마" 등으로 폄하되었던 것에서 가장 명백하

<sup>78)</sup> 우스다 잔운의 『암흑의 조선』에 대해서는 다음의 논문이 참조되었다. 이 시준, 「植民地期 日本人 作家, 우스다 잔운 薄田斬雲의 朝鮮 見聞記에 관한 고찰-기생(妓生)관련 기술을 중심으로-」, 『외국문학연구』 45(한국외국어 대학교 외국문학연구소, 2012), pp. 275-300.

<sup>79)</sup> 요시카와 헤이스이의 『기생물어』는 현재 번역서로 출간되어 있다. 요시카와 헤이스이, 김일권·이에나가 유코(家永 祐子) 공역, 『근대문화사 읽기로서 조선기생 관찰기』(민속원, 2013). 『기생물어』에 대한 연구로는 다음의 논문들이 주목된다. 권행가, 앞의 논문, pp. 91-92; 신현규, 「『기생물어(妓生物語)』 서지 고찰」, 『근대서지』 2(근대서지학회, 2010), pp. 231-243.

게 드러난다.80) 심지어는 기생의 존재 자체를 조선에서 제거할 것을 주장하는 기생철폐론(妓生撒廢論)이 제기되기도 했다.81) 이러한 맥락에서당시 기생에 의해 존속되어오던 조선의 전통 무용마저도 "기생들이나 추는" 것, 혹은 "凹地에 고인 물같이 沈滯不振하야 進步의 可能性이 없는" 것으로 간주되었다.82)

이와 관련하여 주목되는 점은 조선미전 전 기간에 걸쳐 출품된 조선인화가의 작품 가운데 기생이 제목에 명시되었거나 기생이 소재로 다뤄진사실이 명확하게 파악되는 그림이 발견되지 않는다는 것이다. 반면 재조선 일본인 화가가 그린 작품 가운데에는 제12회(1933) 大塚與志(?-?)의 <기생(妓生)>, 제14회(1935) 原竹男(?-?)의 <관기조영(官妓照映)> 등과같이 기생이나 관기라는 단어가 제목에 명시된 사례가 존재한다. 또한제13회(1934) 原田米市(?-?)의 <장구(チャング)>와 같이 당시 기생의 대표적인 장기였던 장고(杖鼓)를 연주하는 여성의 모습이 그려진 작품도확인된다. 그러나 조선인 화가의 여성인물화 가운데에는 이러한 종류의작품들이 전혀 발견되지 않는다.

물론 조선인 화가의 작품 중에서도 작품에 그려진 여성이 기생으로 해석되는 경우가 있었다. 그러나 기생이 연상되는 여성인물화에 대해 당대평론가들은 일관되게 부정적인 반응을 보였다.

대표적으로 제12회(1933)에 출품된 오주환(吳周煥, 1915-1989)의 <어느 저녁에(或る晚に)>(도 31)는 그림 속 여성이 기생으로 보인다는 이유로 평론가들로부터 부정적인 평가를 받은 작품이었다. 평론가 이갑기(李甲基, 1908?-?)는 이 작품에 대해 "妓生(?)들이 麥酒병을 빼놓고 여름밤露臺(?)에서 바람을 쉬고 있는 것인데 … 隨落化한 賣美類의 生活을 描寫하려는 傾向 … 風俗畵로서 惡毒한 傾向을 가졌다"고 악평하였다.83)

<sup>80)</sup> 기생에 대한 당시 조선인들의 인식에 대해서는 다음의 글이 참고된다. 강소영, 「기생의 은유화 방식을 통해 본 기생의 현실과 그들의 욕망」, 『한국고전연구』 20(한국고전연구학회, 2009), pp. 109-139.

<sup>82) 『</sup>삼천리(三千里)』 8(1)(1936년 1월), 최승희, 「나의 舞踊 十年記」; 『동광』 28(1931년 12월), 韓靑山, 앞의 글.

<sup>83) 『</sup>조선일보』 1933년 5월 26일, 이갑기, 「第十二回 朝美展 東洋畵 評(3)」.

한편 배상철(裵相哲, ?-?)은 <어느 저녁에>에 대해 "普通家庭을 그린 것가든데 거긔 나타난 婦人의 맵시가 ··· 妓生의 맵시와 꼭 가름"이었으므로 아깝다고 하였다.<sup>84)</sup> 이처럼 기생을 떠올리게 한다는 이유만으로 오주환의 작품은 당시 화단에서 좋은 평가를 받지 못했다.

반면 당시 조선인 화가들이 가장 선호한 여성인물화의 주제는 '신여성 (新女性)'이었던 것으로 여겨진다.85) 비단 우산, 트레머리, 하이힐, 스타킹, 짧은 길이의 치마 등 당시 신여성의 트레이드마크로 여겨진 의복이나 소품 등이 다양하게 조합된 여성인물화가 조선미전의 거의 모든 회에빠짐없이 출품되었다. 대표적으로 제3회(1924)에서 입선한 정재(鼎齋) 최우석(崔禹錫, 1899-1965)의 <봄의 창경원(春の昌慶苑)>(도 32)을 살펴보면 당시 유행하던 저고리가 길고 치마 길이가 짧은 개량 한복과 함께 스타킹과 굽이 높은 구두를 착용하고 있는 여성들이 그려져 있다. 또한 당시 조선미전에 출품된 조선인 화가의 여성인물화에는 책, 잡지, 신문, 손목시계, 축음기 등 근대 문물이 함께 그려지는 경향이 있었다. 따라서 당시 조선인 화가들이 여성인물화의 모델로 주로 다루었던 인물상은 근대적 지식과 교양을 갖춘 이지적인 여성이었음을 알 수 있다.

신여성과 같이 교양 있는 여성을 그린 여성인물화 가운데 책 읽는 여성의 모습을 담은 여성독서도(女性讀書圖)는 조선미전 초기부터 조선인화가들이 꾸준히 다룬 주제였다는 점에서 주목된다.86) 전기 조선미전에서 여성독서도는 제1회(1922)에 출품된 정규익(丁奎益, 1895-1925)의 <서재의 여성(書齋の女)>을 시작으로 약 17점이 입선했던 것으로 파악된다.87) 대표적으로 제3회(1924)에 출품되어 3등상을 수상한 이종우(李鍾

<sup>84) 『</sup>조선중앙일보(朝鮮中央日報)』 1933년 5월 26일, 배상철, 「朝鮮美展 評 (7)」.

<sup>85)</sup> 신여성을 주제로 한 여성인물화에 대해서는 다음의 논문이 참고된다. 김영나, 「논란 속의 근대성: 한국 근대 시각미술에 재현된 '신여성'」, 『미술사와 시각문화』 2(미술사와 시각문화학회, 2003), pp. 8-37.

<sup>86)</sup> 한국 근대화단에서 그려진 여성독서도에 대해 살펴본 연구로는 다음의 논문들이 참고된다. 김영나, 앞의 논문(2003), pp. 19-20; 정연경, 앞의 논문(2001), pp. 159-160.

<sup>87)</sup> 전기 조선미전에서 조선인 화가가 그린 여성독서도는 서양화부에 집중적으로 출품되었다. 본 논문에서 파악된 조선인 화가의 여성독서도 총 17점 가운

禹, 1899-1981)의 <추억(追憶)>(도 33)은 커튼, 액자, 화분 등으로 꾸며 진 서양식 공간을 배경으로 의자에 앉아 잠시 읽던 책을 덮어두고 있는 여성이 그려진 여성독서도이다.

그런데 여성독서도는 일찍이 일본의 문전에서 서양화부를 중심으로 유행했던 화목이었다.88) 문전에서 여성독서도는 제1회(1907)부터 출품되기시작하여 제4회(1910)에는 서양화부에 출품된 여성인물화 총 29점 가운데 9점이 여성독서도였을 정도로 책을 읽는 여성의 이미지는 당시 일본의 화단에서 크게 호응 받고 있었다. 이처럼 여성독서도가 유행했던 배경에는 1872년 의무 교육 제도(義務教育制度)의 제정이 있었던 것으로생각된다. 의무 교육은 여성 사이에서 독서하는 취미가 보편화되는 데결정적인 역할을 했으며 이러한 현상은 책을 읽는 여성이라는 도상이 화단에서 활발하게 그려지게 되는 결과로 이어졌다.89)

한편 조선미전에서 여성독서도로 입선한 다수의 조선인 화가들이 일본 유학을 경험한 화가들이었다는 점에서 조선미전에 여성독서도가 나타나 게 된 배경에 일본 화단의 영향이 있었던 것으로 보인다.90) 아울러 조선

데 14점이 서양화부 출품작이었다. 전기 조선미전의 서양화부에 출품된 여성 독서도로는 제1회(1922) 정규익(丁奎益, 1895-1925)의 <서재의 여성(書齋の 女)>, 제3회(1924) 김창섭(金昌燮, ?-?)의 <책을 지니고 있는 부인(本を持て る婦人)>. 이종우(李鍾禹, 1899-1981)의 <추억(追憶)>, 제8회(1929) 윤희순 (尹喜淳, 1906-1947)의 <소녀(少女)>, 오점수(吳占壽, 1906-1982)(오지호(吳之 湖)의 본명)의 <책을 읽는 여성(書を讀む女)>, 제9회(1930) 김주경(金周經, 1902-1981)의 <아침(朝)>, 제10회(1931) 김하(金霞, ?-?)의 <독서(讀書)>, 제 11회(1932) 이제상(李濟商, ?-?)의 <K소녀(K少女)>, 나혜석(羅蕙錫, 1896-1948)의 <소녀(少女)>, 서상현(徐相賢, ?-?)의 <어느 날의 기사(或日 の記事)>, 제12회(1933) 최연해(崔淵海, 1910-1967)의 <여인의 좌상(女人之坐 像)>, 제13회(1934) 이마동(李馬銅, 1906-1981)의 <독서(讀書)>, 제14회(1935) 임응구(林應九, 1907-1994)의 <토시코의 상(俊子の像)>, 김용조(金龍祚, 1916-1944)의 <그림책을 보는 소녀(畵本を見る小女)> 등이 있다. 예외적으로 제9회에 출품된 백윤문의 <정(靜)>, 제11회 오주환의 <실내(室內)>, 제14회 조용승(曺龍承, 1912-1946)의 <봄 사이(春間)>는 동양화부에 출품된 여성독 서도이다.

<sup>88)</sup> 일본 근대 화단에서 그려진 여성독서도와 관련해서는 다음의 논문이 참고 되었다. 하야시 미치코(林 みちこ), 이원혜 옮김, 「초기 文展에 보이는 '여성 독서도'에 대하여」, 『미술사논단』 3(한국미술연구소, 1996), pp. 257-279.

<sup>89)</sup> 하야시 미치코, 이원혜 옮김, 앞의 논문, pp. 271-277.

에 책 읽는 여성을 그리는 전통이 미약했던 점을 고려하면 조선인 화가들은 당시 일본 화단으로부터 여성독서도라는 새로운 화제를 받아들이게 된 것으로 생각된다.91)

아울러 조선인 화가들이 여성독서도를 조선미전에 출품하게 된 데에는 일제강점기 당시 조선미전이 무명의 신인 화가가 화단에 자신의 존재를 알릴 수 있는 거의 유일한 등용문(登龍門)이었다는 사실과도 깊은 관련 이 있다. 당시 신인 화가들을 위한 등단(登壇) 제도가 제대로 마련되어 있지 않았던 상황에서 조선미전에서 입선하는 것은 신인 화가가 화단에 진출할 수 있는 거의 유일한 기회였다. 신인 화가뿐만 아니라 중진(重鎭) 화가에게도 조선미전의 의미는 각별하였다. 중진 화가들은 자신의 명성 을 확고히 하고 화단 내 위상을 유지하기 위해 조선미전 내에서 '특선화 가'의 자리를 지키는 일을 중요하게 인식하였다. 이러한 이유로 중진 화 가들은 매년 수상 결과에 민감하게 반응하였다.92) 물론 1930년을 전후로 조선미전에의 참여를 거부하고 독자적인 단체를 조직해 활동하기를 선택 했던 화가들이 일부 나타나기도 했다.93) 그러나 여전히 절대다수의 화가

<sup>90)</sup> 앞서 살펴본 이종우의 <추억>은 도쿄미술학교(東京美術學校)를 졸업하고 귀국한 이종우가 <자화상(自畵像)>과 함께 조선미전에 최초로 출품한 작품 이었다. 이 작품과 함께 제3회에 출품된 <책을 들고 있는 부인>을 그린 김 창섭 역시 도쿄미술학교 졸업생이었다. 이외에도 조선미전에 여성독서도를 출품한 화가 가운데 김주경, 나혜석, 최연해, 이마동, 임응구 등이 일본 유학 경험이 있는 화가였다.

<sup>91)</sup> 조선시대에 그려진 여성독서도로는 윤두서(尹斗緒, 1668-1715)의 <미인독서 (美人讀書)>(개인 소장)와 윤덕희(尹德熙, 1685-1776)의 <독서하는 여인>(서울대학교박물관 소장) 외에는 거의 알려진 작품이 없다.

<sup>92)</sup> 김은호를 포함하여 당시 화단을 대표했던 의재(毅齋) 허백련(許百鍊, 1891-1977), 소정(小亭) 변관식(卞寬植, 1899-1976), 심산(心汕) 노수현(盧壽鉉, 1899-1978), 묵로(墨鷺) 이용우(李用雨, 1902-1952) 등이 조선미전의 심사결과에 대한 불만으로 조선미전을 불참했던 화가로 알려져 있다.

<sup>93)</sup> 조선미전에의 참여를 거부한 화가들을 중심으로 조직된 대표적인 단체로는 녹향회(綠鄉會)가 있다. 녹향회는 김주경, 심영섭(沈英燮, ?-?), 장석표(張錫豹, 1903-1958), 오지호(吳之湖, 1905-1982) 등을 중심으로 1928년 겨울에 조직되었다. 녹향회가 창립된 취지는 심영섭이 『조선일보』에 두 차례에 걸쳐 기고한 「綠鄉會를 組織하고」에 잘 드러나 있다. 이 글에서 심영섭은 "鮮展이나 協展 안에서는 우리의 自由롭고도 新鮮撥刺한 젊은이의 마음으로 創造할 수 업는 까닭에 우리는 새로운 모임을 하게 되었다"면서 "在來의 美展에

들에게 조선미전에의 참여는 현실적으로 포기할 수 없는 것이었다. 따라서 조선 화단의 화가들이 입선을 위해 일본인 심사위원의 취향과 심사기준을 의식하여 그린 작품을 조선미전에 출품했던 것은 지극히 자연스러운 일이었다. 이러한 이유로 여성독서도를 일본인 심사위원으로부터좋은 평가를 받을 수 있는 주제로 판단한 조선인 화가들이 일본의 관전에서 유행하고 있던 여성독서도를 조선미전에 다수 출품했던 것으로 보인다.

그런데 조선인 화가들은 독서여성도와 마찬가지로 일본의 화단에서 활발하게 그려지고 있던 무희도를 조선미전에 거의 출품하지 않았다. 당시일본인들이 기생에 대해 큰 관심이 있었던 점이나 조선미전에서 조선의고유한 풍속을 그린 작품이 선호되었던 점을 고려하면 기생을 그린 무희도는 분명히 일본인 심사위원들로부터 좋은 평가를 받을 수 있었던 주제였다. 그럼에도 불구하고 전기 조선미전에 조선인 화가의 무희도가 거의출품되지 않았던 것은 이 시기에 조선인 화가들에게 춤추는 기생이 그림의 소재로 다루어지기에 부적합한 여성상으로 인식되었던 사실을 알려준다.

이러한 현상은 전통적으로 조선 사회에서 춤이 기생이나 광대 등 사회 최하위 계층의 전유물(專有物)이었던 점과 밀접하게 관련되어 있는 것으로 생각된다. 1894년 갑오개혁(甲午改革)을 통해 조선 내 신분 제도가 공식적으로 폐지되면서 기생과 광대는 천민이라는 신분에서 해방되게 되 었으나 이들에 대한 사회적 인식은 신분 제도가 폐지된 이후에도 크게 달라진 바가 없었다. 따라서 갑오개혁 이후에도 춤을 직업으로 하는 사

서 보는듯한 一種의 商品陳列場과 가튼 空氣와 年中行事의 一例와 가튼 精神을 떠나 … 그럼으로 우리는 展覽會을 爲하야서 또는 展覽會를 臨迫하야 비롯오 붓을 들거나 하는 것은 아니다"라고 했다. 『조선일보』 1928년 12월 15일, 심영섭, 「美術漫語(一) 綠鄉會를 組織하고」; 『조선일보』 1928년 12월 16일, 심영섭, 「美術漫語(二) 綠鄉會를 組織하고」. 이처럼 녹향회는 조선미전이나 서화협회전과 같은 관전과 이러한 관전에 수상하는 것만을 목적으로 작품 생산에 뛰어들었던 화가들의 출세지향적인 태도를 강하게 비판했던단체였다. 이와 관련한 자세한 논의는 다음의 논문이 참고된다. 신수경, 「김주경의 해방 이전 민족미술론 연구」, 『인물미술사학』 9(인물미술사학회, 2013), pp. 45-84.

람들은 여전히 사회적으로 멸시와 천대를 받았다. 이러한 맥락에서 당대 조선 화단의 보수적인 성격으로 인하여 다른 화목에서보다 여성인물화에서 특히 일본 화풍이 선별적으로 수용이 이루어졌다는 점이 선행연구를 통해서 지적되었던 것이 주목된다.94) 그렇다면 일본 화단에서 유행하고 있던 춤추는 여상의 도상은 조선인으로 하여금 기생과 같은 천민(賤民)을 연상케 한다는 점에서 당시 조선인 화가들에 의해 의식적으로 거부되었던 여성상으로 추측된다.

반면 여성독서도는 무희도와는 달리 교양을 갖춘 지적인 여성을 그린 그림이었다. 아울러 당시 조선에서 독서는 여성에게 요구되었던 가장 중요한 덕목 중 하나였다. 전근대의 조선에서 여성들에게 제한적으로만 허용되었던 독서는 근대에 이르러 여성이라면 반드시 갖추고 있어야 할 지식을 습득할 수 있는 가장 중요한 수단으로 새롭게 강조되게 되었다. 이러한 맥락에서 1923년에 창간된 여성 잡지 『신여성(新女性)』에 여성들에게 독서 취미를 가질 것을 독려(督勵)하는 글이 꾸준히 기고되었던 점이 주목된다.95) 이처럼 여성에게 독서를 권장하는 사회 분위기 속에서 조선인 화가들이 당시 일본 화단으로부터 여성독서도를 수용하게 된 것으로 보인다.

이상에서 살펴본 바와 같이 전기 조선미전에 해당하는 시기에 기생에 대한 인식은 조선인과 일본인 사이에 커다란 차이가 있었다. 일본인은 기생을 조선의 대표적인 풍속 중 하나로 여겼으며 기생이라는 존재와 기생에 의해 연행되는 무용에 대한 깊은 관심이 있었다. 재조선 일본인 화가들 역시 일반적인 일본인들과 마찬가지로 조선 기생을 그들의 이국취미를 자극하는 조선 고유의 풍속으로 받아들였을 것으로 생각된다. 아울러 내지인으로서 재조선 일본인 화가들은 조선인 화가들과는 달리 그림의 소재로 식민지 조선의 전통문화인 기생을 다루는 것에 있어 도덕적인문제로부터 자유로웠을 것으로 추정된다. 그 결과 일본 화단에서 교토의

<sup>94)</sup> 정연경, 앞의 논문(2002), pp. 47-48.

<sup>95) 『</sup>신여성(新女性)』에 기고된 여성의 독서를 독려하는 글에 대해서는 다음 의 논문이 주목된다. 김경연, 「근대 여성 잡지와 여성 독자의 형성-『신여성』을 중심으로-」, 『한국문학논총』 54(한국문학회, 2010), pp. 137-174.

전통적인 풍속으로 마이코가 무기도에 그려졌던 것처럼 조선을 대표하는 풍속으로 기생이 재조선 일본인 화가들의 무희도에 그려지게 된 것으로 보인다.

반면 조선인 사이에는 기생에 대한 부정적인 인식이 만연하였다. 당시 신문과 잡지에는 사회 전체에 커다란 해악(害惡)을 끼치는 존재로 기생 을 비난하는 기사가 연일 보도되었다. 기생이 그려진 것으로 확신할 수 없는 작품에 대해서도 비평가들은 그림에서 기생의 맵시가 느껴진다는 이유만으로 부정적인 평가를 내렸다. 이처럼 당시 화단은 기생의 이미지 에 대해 상당히 예민하게 반응하고 있었다. 이러한 측면에서 기생의 가 무를 연상케 하는 무희도는 당시 조선인 화가에 의해 의도적으로 회피되 었던 주제로 생각된다.

## Ⅲ. 후기 조선미술전람회(1936-1944)에 출품된 무희도의 성격

## 1. 조선인 화가의 무희도와 당대 비평

후기 조선미전(1936-1944)에는 전기 조선미전과 전혀 다른 경향이 나타났다. 제15회(1936)에서 이인복(李仁福, ?-?)의 <조선춤(朝鮮舞り)>이입선한 것을 시작으로 제19회(1940)를 제외한 모든 시기에 조선인 화가가 그린 무희도가 조선미전에 꾸준히 출품되는 새로운 현상이 나타난 것이다. 후기 조선미전에서 입선한 조선인 화가의 무희도를 종합하여 정리하면 다음 [표 3]과 같다.

[표 3] 후기 조선미술전람회에 출품된 조선인 화가의 무희도 목록

연번	회차(연도)	출품 부문	작가명, 작품명	수상 여부
1	제15회(1936)	서양화부	이인복(李仁福), <조선춤(朝 鮮舞り)>	
2	제16회(1937)	동양화부	최근배(崔根培), <승무(僧 舞)>	
3			장우성(張遇聖), <승무도(僧 舞圖)>	
4	제17회(1938)	서양화부	심형구(沈亨求), <전복(戰 服)>	
5			이인성(李仁星), <춤(舞)>	
6		동양화부	김은호(金殷鎬), <승무(僧 舞)>	
7	제18회(1939)	서양화부	김만형(金晚炯), <검무(劍 舞)>	특선
8			이인성, <뒷마당(裏庭)>	

			기이스(스트로) 기이스(박:	
9			김인승(金仁承), <황의(黃	
			衣)>	
10	제20회(1941)	동양화부	장우성, <푸른 전복(푸른戰	특선
			服)>	(조선총독상)
11			김기창(金基昶), <춘앵무(春	
			鶯舞)>	
10		서양화부	김중현(金重鉉), <무녀도(巫	특선
12			女圖)>	(조선총독상)
13	제21회(1942)	서양화부	박영선(朴泳善), <무의를 입	특선
			다(舞衣を裝ふ)>	(조선총독상)
14	제22회(1943)	동양화부	장우성, <푸른 전복과 장고	
			(青戰服과長鼓)>	
15			   김은호, <승무(僧舞)>	
			, , , , , , , , , , , , , , , , , , ,	
16	제23회(1944)	서양화부	현충섭(玄忠燮), <승무(僧	
			舞)>	

위의 표에서 확인되는 바와 같이 후기 조선미전에 조선인 화가의 무희 도는 최소 16점이 출품되었던 것으로 파악된다.

그런데 『조선미술전람회도록』은 제19회(1940)까지만 제작되었다. 제20회(1941)부터 제23회(1944)에는 간략한 팸플릿 형식의 『선전 목록(鮮展目錄)』만이 제작되었다.96) 따라서 제20회 이후 조선미전 각 회에 출품된 작품들은 당시 신문에 보도된 입선작 전체 목록을 통해서만 확인되는 한계가 있다.97) 위의 표에 포함된 제20회 이후의 무희도는 작품이 현

<sup>96)</sup> 현재 제20회부터 제23회까지 『선전 목록』 복사본은 김달진 미술자료박물관에 소장되어 있다. 해당 박물관의 설명에 따르면 제2차 세계대전 (1941-1945)으로 인하여 물자 조달이 어려워지면서 『조선미술전람회도록』의 발간이 중지되었으며 도록 대신 선전 목록이라는 제목으로 팸플릿이 제작되기 시작하였다고 한다. 이순령, 「(62)제23회 조선미술전람회 목록(第二十三回 朝鮮美術展覽會目錄), 1944」(김달진 미술연구소, 2017[검색 2020. 1. 1.]); 인터넷주소: http://www.daljin.com/column/15292.

<sup>97)</sup> 필자가 제20회 이후 조선미전에 출품된 작품 목록을 확인하기 위해 참고한 신문 기사는 다음과 같다. 제20회(1941)의 입선작 목록은 『매일신보』 1941 년 5월 28일, 「近來에 稀有한 嚴選-鮮展 入選 作品 發表」, 제21회(1942)의 입선작 목록은 『매일신보』 1942년 5월 27일, 「眞摯한 力作 343點-彩管報國의 鮮展 入選作 發表」, 제22회(1943)의 입선작 목록은 『매일신보』 1943

전하고 있거나 당시 신문 기사에 작품 사진이 게재된 경우, 혹은 제목으로부터 무희도임이 확실히 확인되는 경우에 해당되는 작품들이다. 이러한 이유로 제20회에 출품된 한홍택(韓弘澤, 1916-1994)의 <무용녀(舞踊女)>와 같이 무희도일 가능성은 존재하지만 작품 이미지가 확인되지 않아 전통 무용 의상을 착용한 조선인 여성을 그린 무희도로 단정 짓기 불가능한 작품들은 모두 위의 표에서 제외되었다. 반면 제목에 무희도임이 감지되는 단서가 없고 작품 이미지 역시 확인되지 않으나 실제로는 무희도에 해당되었던 작품들이 제20회에서 제23회 사이에 출품되었을 수도 있다. 따라서 후기 조선미전에 출품된 무희도의 실제 점수(點數)는 본 논문에서 파악된 16점보다 더 많았을 가능성이 존재한다.

한편 후기 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도 가운데 총 네 점이 특선작이었다. 제18회(1939)에 출품된 김만형(金晚炯, 1916-1984)의 <검무(劍舞)>(도 34)는 조선인 화가가 그린 무희도 가운데 최초로 특선을 수상한 작품이었다. 그 이후로 제20회(1941) 장우성의 <푸른 전복(푸른戰服)>(신화사 소장)(도 35)과 김중현(金重鉉, 1901-1953)의 <무녀도(巫女圖)>(국립현대미술관 소장)(도 36), 제21회(1942) 박영선(朴泳善, 1910-1994)의 <무의를 입다(舞衣を裝ふ)> 등이 차례대로 특선의 영예를 안았다.

그런데 장우성, 김중현, 박영선의 무희도 세 점은 모두 특선 가운데에서도 조선총독상(朝鮮總督償)을 수상한 작품이었다. 조선총독상은 창덕 궁상(昌德宮償)과 함께 제11회(1932)부터 시상되기 시작한 상으로 동양화부, 서양화부, 공예부 등 각 부문의 특선작 가운데 최우수작에는 창덕 궁상, 우수작에는 조선총독상이 수여되었다.98) 따라서 조선인 화가들의

년 5월 25일, 「彩菅報國의 力作品-朝鮮美術展覽會 入選 發表」, 제23회 (1944)의 입선작 목록은 『매일신보』 1944년 5월 30일, 「鮮展 入選 作品 發表」 등의 기사가 각각 참조되었다.

<sup>98) 1931</sup>년 6월 4일 조선인 화가 5인과 일본인 화가 10인이 모여 조선미전을 개혁할 방안에 대하여 토의하였다. 이들은 추천제(推薦制), 위원제(委員制), 심사원제(審査員制), 상금제(賞金制), 위원과 심사원의 대우, 사군자(四君子)와서(書)의 분리 등 총 여섯 가지 사항에 대한 개혁안에 결의하고 이를 총독부 당국에 요구하기로 결정하였다. 그중 상금제에 대해서는 "지금 특선픔에 대하야 궁내성, 리왕직에서 매상하거나 총독 총감이 사는 제도를 업시 하고 미

무희도가 우수상에 해당되는 조선총독상을 여러 차례를 수상했다는 사실 은 당시 조선인 화가들이 그린 무희도가 조선미전의 심사 기준에 부합하 는 그림으로 인정받고 있었던 것을 알려준다.

특선작 이외에도 최근배(崔根培, 1910-1978), 심형구(沈亨求, 1908-1962), 김인승(金仁承, 1910-2001), 이인성, 김기창 등 당대 화단을 대표했던 화가들이 무희도로 후기 조선미전에서 다수 입선하였다. 또한 이 시기에 무희도가 출품된 부문에 대해 살펴보면 동양화부에서 7점, 서양화부에서 9점이 각각 입선했음을 알 수 있다. 이러한 사실로부터 후기 조선미전에 해당하는 시기에 무희도가 동양화가와 서양화가를 막론하고 조선인 화가들 사이에서 활발하게 그려졌다는 점이 확인된다.

한편 이 시기 조선미전에서 입선한 조선인 화가의 무희도는 그동안 선행연구를 통해 기생이 그려진 미인도로 해석되어왔다. 그런데 당시 평론가들이 이때 출품된 무희도에 대해 평가했던 글을 살펴보면 당시 조선인화가의 무희도가 기생을 그린 그림으로 해석되었던 예는 존재하지 않았던 것으로 보인다.

가장 먼저 살펴볼 무희도는 제18회(1939)에 출품된 김만형의 <검무>이다. 이 작품은 당시 신인 화가였던 김만형에게 특선의 영예를 안겨준 그림이었다.<sup>99)</sup> 이러한 점에서 <검무>는 당시 화단에서 큰 화제가 되었

전에 가장 공헌이 만흔 미술가에 미전상과 특선상을 각 한 사람씩 주고 총독상과 총감상과 궁내성상, 리왕가상을 제정하야 지금과 가티 특선의 람발을 방지할 것"으로 결의되었다. 그다음 해에 개최된 제11회(1932)부터 조선미전의 최고상으로 이왕가상(李王家賞)과 총독상(總督賞)이 수여되기 시작하였다. 제12회(1933)부터는 이왕가상의 명칭이 창덕궁상으로 변경되었다. 『동아일보』 1931년 6월 7일, 「美展 改革 運動」; 『동아일보』 1932년 5월 29일, 「美展의 最高賞 李王家賞 總督賞 決定」; 『동아일보』 1933년 5월 12일, 「第十二回 美展 特選,入賞 發表」.

<sup>99) 1934</sup>년 제국미술학교 서양화과에 입학했던 김만형은 1938년 퇴학원을 제출했다가 1940년에 재입학하였다. 그는 이후 1941년에 제국미술학교를 졸업했던 것으로 알려져 있다. 신수경, 「월북화가들의 일제강점기 작품활동-조선미술전람회 서양화부를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 27(한국근현대미술사학회, 2014), p. 283; 전혜숙, 「일본 제국미술학교 유학생들의 서양화교육 및 인식과 수용-김만형(金晚炯)을 중심으로」, 『미술사학보』 22(미술사학연구회, 2004), p. 180.

으며 이에 따라 이 작품에 대한 다양한 평론들이 발표되었다.

구본웅(具本雄, 1906-1953)은 김만형의 <검무>를 "朝鮮美展에서 보기 드믄 佳作"이라고 극찬하며 이 작품에 대하여 "美麗한 色調는 眞珠와 가 티 한 世界를 玲瓏케 하며 그 아름다움이 能히 이 땅의 美를 다 내었다" 고 평가하였다.100) 구본웅의 평에서 가장 주목되는 부분은 김만형의 <검 무>에 사용된 색조(色調)가 조선의 아름다움을 다 살려냈다고 평가된 점 이다. 아쉽게도 현재 <검무>는 전하지 않으며 흑백 도판으로만 작품의 이미지가 남아 있는 상황이다. 따라서 당시 이 작품에 어떠한 색조가 사 용되었는지 현재로선 알기 어렵다. 다만 구본웅이 이 작품에서 조선의 아름다움이 느껴진다고 평가했던 점으로부터 그가 김만형의 <검무>를 조선의 색이 표현된 작품으로 여기고 있었던 것이 확인된다.

그런데 구본웅이 <검무>에 나타난 조선의 색에 주목했던 것은 당시조선만의 고유한 색채를 통해 조선 정조(情調)를 표현할 것을 주장했던 색채론(色彩論) 논의와 밀접하게 관련되어 있는 것으로 생각된다. 색채론은 1928년에 조직된 녹향회(綠鄉會)를 중심으로 전개된 이론으로 녹향회의 구성원이었던 김주경(金周經, 1902-1981), 오지호(吳之湖, 1906-1982) 등은 조선의 독특한 기후와 풍토를 주제로 한 소위 '민족미술(民族美術)'을 그리는 데 있어 밝고 화려한 원색(原色)의 사용을 중시하였다.101)

김주경과 오지호의 색채론은 1938년에 두 화가의 작품들을 모은 『오지호·김주경 이인화집(吳之湖·金周經 二人畵集)』(이하 『이인화집』)이출간되면서 크게 주목받기 시작했던 것으로 보인다.102)『이인화집』은

<sup>100) 『</sup>조선일보』 1939년 6월 14일, 구본웅, 「第十八回 朝鮮美展 洋畵 參見記②」.

<sup>101)</sup> 색채론과 관련해서는 다음의 논문들이 주목된다. 김허경, 「한국 인상주의의 향토적 소재와 색채-1930년대 이인성·오지호를 중심으로」, 『호남학』 48(전남대학교 호남학연구원, 2010), pp. 179-214; 신수경, 앞의 논문(2013).

<sup>102) 『</sup>오지호·김주경 이인화집』과 관련해서는 다음의 논문들이 참고된다. 신수경,「『吳之湖·金周經 二人畵集』을 통해서 본 김주경의 1930년대 작품」,『인물미술사학』 14·15(인물미술사학회, 2019), pp. 9-41; 홍윤리,「『吳之湖·金周經 二人畵集』 연구」,『한국근현대미술사학』 22(한국근현대미술사학회, 2011), pp. 190-212; 홍지석,「오지호와 김주경: 생명의 회화와 데포르메-『오지호·김주경 二人畵集』(1938)을 중심으로」,『인물미술사학』 14·15(인물미술사학, 2019), pp. 93-115.

우리나라에서 최초로 발행된 원색 화집이었다는 점에서 당시 사회에 큰 반향을 일으켰다.103) 『이인화집』이 조선적인 색채를 보여주기 위한 목적으로 원색 화집으로 제작되었던 만큼 이 화집에 수록된 작품들에서 공통적으로 발견되는 명랑한 색채에 당시 평론가의 관심이 집중되기도 했다.104) 아울러 『이인화집』에 작품과 함께 수록된 오지호의 「순수회화론(純粹繪畵論)」과 김주경의 「미와 예술(美와 藝術)」 등 두 글은 이들의 색채론을 당시 화단에 알리는 데 큰 역할을 했다.105)

한편 구본웅은 당시 출간된 『이인화집』에 주목했던 평론가 중 한 명이었다. 그는 1938년 미술계에 있었던 가장 이색적인 사건으로 『이인화집』의 간행을 지목하였다.106) 아울러 구본웅은 조선미전에 김만형의 <검무>가 출품되기 몇 달 전에도 『이인화집』의 간행을 "우리 畵檀에이러한 일이 있을 수 있었음을 意外의 일이라 할 만큼 뜻하지 않었든 □事"로 격찬하는 글을 발표하기도 했다.107) 따라서 구본웅이 김만형의 <검무>에서 보이는 조선적인 색채에 주목했던 것은 당시 화단에서 화제가 되었던 『이인화집』에 담긴 오지호와 김주경의 색채론을 의식한 결

<sup>103) 『</sup>이인화집』은 한국 근대기에 출간된 유일한 원색 화집이기도 하다. 당시 『이인화집』의 출간이 불러온 반향에 대해서는 다음의 논문들이 주목된다. 신수경, 앞의 논문(2013), pp. 71-72; 홍윤리, 「오지호 관련 미술비평과 연구사에 관한 연구」, 『호남학』 61(전남대학교 호남학연구원, 2017), pp. 290-293.

<sup>104) 『</sup>동아일보』 1938년 11월 23일, 유진오, 「뿍·레뷰-, 吳之湖, 金周經 『二 人畵集』을 보고」.

<sup>105)</sup> 오지호의 「순수회화론」은 『동아일보』에 1938년 8월 20일부터 9월 4일 까지 총 10회에 걸쳐 연재되기도 했다. 오지호의 「순수회화론」에 대한 분석으로는 다음의 논문들이 참고된다. 장미혜, 「오지호의 회화세계 연구: 순수회화론에 입각한 1920-1930년대 작품분석」(공주대학교 교육대학원 미술교육전공 석사학위논문, 2007); 송수정, 「오지호의 회화세계연구-회화론을 중심으로-」(한국교원대학교 대학원 미술교육전공 석사학위논문, 2014). 김주경의 「미와 예술」에 대해서는 다음의 논문이 참고된다. 홍지석, 「이상적 자연주의, 생성의 회화론」, 『인물미술사학』 12(인물미술사학회, 2016), pp. 99-138.

<sup>106) 『</sup>동아일보』 1938년 12월 10일, 구본웅, 「戊寅이 걸어온 길·····其二, 今年의 異彩는 吳. 金 二人畵集. 美術界 <完> 」.

<sup>107) 『</sup>조선문학(朝鮮文學)』 15(1939년 1월), 구본웅, 「金周經 吳之湖 二人畵 集 出版을 記합」.

과였을 가능성이 있다.

구본웅이 김만형의 <검무>에 보이는 조선적인 색채에 집중했다면 김 남천(金南天, 1911-1953)은 이 작품을 통해 다루어진 조선적인 소재에 주목하였다. 김남천은 <검무>에 대하여 "조선적인 것의 복고열과 부흥열이 치성(熾盛)하기 시작하여, 골동(骨董)이나 서화(書畫)나 민속 취미들이 현대적 기호(嗜好)로써 등장하고, 이리하여 그것은 복고적 낭만미와 어울려서 현재까지도 하나의 중요한 위치를 지식인의 정의세계(情意世界) 속에 차지하고 있다. 선전(鮮展) 특선의 김만형 씨의 「검무」라는 그림이 많은 공감자(共感者)를 발견하게 되는 것도 전혀 이 탓이다"라고 평가하였다.108) 이처럼 김남천은 <검무>를 조선적인 것에 대한 부흥열, 현대적 기호로 등장한 민속 취미, 복고적 낭만미와 관련 지으며 이 작품에 담겨 있는 조선적인 특징을 강조하였다. 또한 그는 이러한 특징으로 인하여 <검무>가 많은 사람들로부터 공감을 얻을 수 있는 것이라고 설명하였다.

김만형의 <검무>에 대한 김남천의 평가는 당시 조선 사회에서 조선만의 투색이 크게 주목받고 있었던 상황을 알려준다. 이처럼 조선만의 고유한 특징에 대한 관심이 조선 지식인 사이에서 촉발되었던 데에는 1930년대 중반부터 전개되었던 '조선학운동(朝鮮學運動)'이 결정적인 영향을 미쳤다.109) 조선학운동은 일제가 추진한 민족 문화 말살 정책과 식민사학(植民史學)에 대응하여 조선의 독자적인 문화와 전통을 학문적으로 체계화하려 한 운동이었다. 특히 조선학운동은 『동아일보(東亞日報)』·

<sup>108) 『</sup>인문평론(人文評論)』 2(2)(1940년 2월), 김남천, 「新進小說家의 作品世界」. 김남천, 『한국 근현대 문학선: 김남천 평론집 4』(키메이커, 2015), p. 93에서 재인용.

<sup>109)</sup> 조선학운동과 관련해서는 다음의 논문들이 주목된다. 김병구, 「고전부흥의 기획과 '조선적인 것'의 형성」, 『민족문화사연구』 31(민족문학사학회, 2006), pp. 12-38; 류시현, 「1930년대 안재홍의 '조선학운동'과 민족사 서술」, 『아시아문화연구』 22(가천대학교 아시아문화연구소, 2011), pp. 25-52; 신주백, 「'조선학운동'에 관한 연구동향과 새로운 시론적 탐색」, 『한국민족운동사연구』 67(한국민족운동사학회, 2011), pp. 167-202; 채관식, 「1930年代'朝鮮學'의 深化와 傳統의 再發見」(연세대학교 대학원 사학과 석사학위논문, 2006).

『조선일보(朝鮮日報)』·『신조선(新朝鮮)』 등 언론의 적극적인 지원을 받으며 당시 사회에서 조선의 고유한 전통이 중시되는 분위기가 형성되 는 데 중요한 역할을 했다.<sup>110)</sup>

따라서 김남천이 김만형의 <검무>를 조선적인 것의 복고열과 부흥열과 관련지었던 것은 당시 조선학운동이 전개되고 있던 상황과 무관하지않은 것으로 생각된다. 특히 김남천은 조선학운동을 주도했던 안재홍(安在鴻, 1891-1965)과 조선학과 관련하여 논쟁을 벌일 정도로 조선학운동에 대해 깊이 이해하고 있었던 평론가였다.111) 이러한 맥락에서 김만형의 <검무>에 대한 김남천의 평가는 조선학운동의 영향으로 전통 무용이조선만이 가진 고유한 문화 중 하나로 해석되고 있었던 당시 상황을 보여주는 것으로 여겨진다.

이상에서 살펴본 바와 같이 구본웅과 김남천은 김만형의 <검무>에 나타난 조선적인 특성을 지적하였다. 한편 <검무>에서 보이는 근대적 특징에 주목한 평론가들도 있었다. 대표적으로 김복진(金復鎭, 1901-1940)은 이 작품에 대하여 "『무부멘트』의 捕捉이 正確하다. 細部를 버리고全體의 流動을 잡은 곳이 確實히 非凡한 것이 잇다"고 평가하였다. 아울러 그는 이러한 그림을 그린 김만형을 그동안 조선미전에 작품을 출품했던 화가들은 일찍이 가져본 적 없었던 "近代畵家로서 눈을 가젓"던 최초의 화가로 극찬하였다. 또한 김복진은 김만형처럼 "課然 『덩어리』를볼 줄 아는 畫家야말노 正道를 갈 수 잇으리라"라는 의견을 밝히기도 했다.112)

<sup>110)</sup> 언론의 조선학운동에 대한 지원에 대해서는 다음의 논문이 참고되었다. 채관식, 앞의 논문, pp. 4-7.

<sup>111)</sup> 안재홍은 1935년 10월 2일부터 10월 8일까지 총 4회에 걸쳐 『조선일보』에 자신의 역사관을 서술한 「賤待되는 朝鮮」을 기고하였다. 김남천은 이러한 안재홍의 조선학에 대한 견해를 비판하는 글을 「朝鮮은 果然 누가 賤待하는가? 安在鴻 氏에게 答함」이라는 제목으로 1935년 10월 18일부터 10월 27일까지 총 8회에 걸쳐 『조선중앙일보』에 기고하였다. 이 글에서 김남천은 일제에 대한 분노를 직접적으로 표출하는 안재홍의 역사관을 비판하며 점잖고 냉정한 태도로 일본의 조선에 대한 차별과 억압에 맞서야 한다고 주장하였다.

<sup>112) 『</sup>매일신보』 1939년 6월 16일, 김복진, 「學藝, 鮮展의 性格, 走馬看山記 ⑦」.

길진섭(吉鎭燮, 1907-1975)은 김만형의 <검무>에 대하여 "氏의 한 世界를 憧憬하고 그 世界를 完全히 消化식힐 수 있는 構想力과 畵面에 極히 洗練된 「마첼」에 있어서 나는 이 作家를 넉넉히 信用할 수가 있으며 只今까지 鮮展이 가지고 나려온 한 傳統의 軌道를 버리고 이러한 充實한 作家의 作品이 앞으로 떳떠시 한 壁面을 所有하리라 믿"는다고 평가하였다.113) 이처럼 길진섭은 김만형의 구상력(構想力)과 작품에 나타난 극히 세련된 '「마첼」', 즉 마티에르(matière)114)에 주목하였다. 아울러김만형의 <검무>는 그동안 조선미전에서 이어져 내려오고 있었던 전통의 제도에서 벗어난, 전적으로 새로운 작품으로 여겨졌다.

김환기(金煥基, 1913-1974) 역시 김만형의 <검무>를 진보적인 작품으로 평가하였다.115) 그러나 김환기는 이 작품을 진보적이라고 평가하게된 자세한 이유에 대해서는 언급하지 않았다. 다만 앞서 살펴본 김복진과 길진섭의 평으로 미루어볼 때 김환기 역시 김만형의 구상력이 발휘된 <검무>의 화면 구성을 진보적인 회화의 특징으로 받아들였을 가능성이 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 당시 평론가들은 김만형의 <검무>에 나타 난 주요한 특징으로 조선적인 것 혹은 근대성을 지적하였다. 이러한 맥 락에서 주목되는 것은 김만형이 특선을 수상한 소감으로 "앞으로 더욱 정진하야 서양화의 조선화(朝鮮化)라 할가 조선 정서가 풍부하고 조선 냄새가 나는 서양화를 그리겠습니다"라며 앞으로의 포부를 밝혔던 점이 다.116) 따라서 김만형의 <검무>는 조선 고유의 소재를 서양화의 기법으 로 그리고자 했던 화가의 의도에 따라 제작된 작품이었던 것으로 생각된 다. 아울러 이와 같은 사실은 당시 <검무>를 둘러싼 비평의 초점이 조 선적인 것과 근대성에 맞추어져 있었던 현상을 이해할 수 있게 한다.

아울러 화가 자신은 물론 평론가 중 누구도 김만형의 <검무>를 조선

<sup>113) 『</sup>문장(文章)』 11(11)(1939년 12월), 길진섭, 「畫壇의 一年」.

<sup>114)</sup> 마티에르는 프랑스어로 물질, 재료, 소재 등을 의미한다. 특히 예술작품에 있어 마티에르는 작품에 표현된 질감을 의미한다.

<sup>115) 『</sup>동아일보』 1939년 12월 21일, 김환기, 「己卯年 畵壇 回顧(上)」.

<sup>116) 『</sup>동아일보』 1939년 6월 2일, 「初特選 畵家 巡訪記」.

의 기생이 그려진 미인도로 평가하지 않았다. 당시 평단이 이 작품에서 주목했던 것은 조선적인 것과 근대성의 표현이었다. 또한 <검무>는 '조선 냄새가 나는 서양화'를 그리고자 목표했던 화가 김만형의 의도에 따라 그려진 작품이었다.

다음으로 살펴볼 김중현의 <무녀도>는 당시 평단으로부터 앞서 검토한 김만형의 <검무>와 거의 동일한 평가를 받았던 작품이라는 점에서 주목된다. 그런데 제20회(1941)에 출품된 김중현의 <무녀도>는 무희가아닌 무녀(巫女), 즉 무당을 그린 작품이다. 이 그림에는 사람들로 가득한 굿판의 한가운데에서 무당이 무선(巫扇)과 무령(巫鈴)을 들고 춤을 추고 있는 모습으로 그려져 있다.

그런데 김중현의 <무녀도>는 조선미전의 출품작 가운데 무당춤이 제재로 다뤄진 최초의 작품이었다. 이처럼 무당의 춤을 다룬 <무녀도>가그려지게 되었던 것과 관련해서는 당시 근대 무용가들이 1930년대 후반부터 무당춤을 창작 무용의 소재로 삼았던 것이 주목된다. 특히 최승희가 무당춤을 소재로 한 창작 무용 작품을 선보이는 모습이 1937년 『조선일보』에 보도된 것을 시작으로 그동안 사라져야 할 미신으로 치부(置簿)되었던 무당춤은 조선의 전통 무용 중 하나로 언급되기 시작하였다.117) 따라서 무당춤을 소재로 한 그림이 1941년 김중현에 의해 비로소조선미전에 처음 나타나게 된 것은 1930년대 후반부터 무당춤이 조선의전통 무용으로 새롭게 주목받기 시작했던 현상과 무관하지 않은 것으로보인다. 이러한 면에서 필자는 김중현의 <무녀도>를 조선의 무용이 시각화(視覺化)된 무희도로 평가하고자 한다.

<sup>117) 1930</sup>년대 초반 무당의 굿은 풍속 개량을 목적으로 했던 미신 타파 운동에 의해 사회에서 사라져야 할 구습으로 취급받았다. 『동아일보』 1933년 6월 14일, 「光明으로 續西의 理想鄕! 華川 原川里 探訪記」. 한편 최승희의 무당 춤에 대한 보도를 시작으로 무당춤에 대한 인식이 사라져야 할 미신에서 전 통무용으로 변화된 양상을 신문기사를 통해 확인할 수 있다. 『조선일보』 1937년 3월 27일, 「崔承喜 創作의 무당춤」; 『조선일보』 1938년 1월 6일, 「묵은 朝鮮의 새 香氣⑤ 歌舞篇 A」; 『조선일보』 1938년 1월 7일, 「묵은朝鮮의 새 香氣⑥ 歌舞篇 B」; 『조선일보』 1939년 11월 8일, 한성준, 「朝鮮 춤 이야기 古典藝術의 一大精華」; 『동아일보』 1938년 1월 19일, 「志願者엔 無制限 敎授, 機關紙 發行 計劃」.

한편 김중현의 <무녀도>에 대하여 길진섭은 "朝鮮的인 集群의 配列과 風俗의 이야기가 있는 作品"이라고 평가하였다.118) 최연해(崔淵海, 1910-1967) 역시 이 작품에서 느껴지는 향토적인 정취에 주목하였다. 그 는 "故鄉的 卽, 하나의 傳統에서 오는 鄕土情趣를 根據로서 우리가 가진 生活 繼承을 意味한 作品"으로 김중현의 <무녀도>를 지목하였다. 아울 러 최연해는 이 그림을 "지나간 날의 우리의 生活 感情을 如實히 吟味할 수 있고 따라서 畫面 構成과 「텍닉」의 並行을 感得할 수 있는 作品의 하나"라고 설명하였다.119) 그런데 이러한 길진섭과 최연해의 <무녀도> 에 대한 평가는 앞서 살펴본 김만형의 <검무>에 대한 비평가들의 언급 을 상기시킨다. 두 작품은 조선의 오랜 전통으로부터 느껴지는 향토정취 가 담긴 그림이자 화면 구성과 '「텍닉」', 즉 기법적인 면에서도 주목되 는 그림이라는 점에서 공통적인 평가를 받았던 것이다.

김중현의 <무녀도>와 같은 해에 조선미전에서 입선한 장우성의 <푸른 전복>에 대해 평론가들은 작품에서 발견되는 전통성과 현대성에 주목하였다. 길진섭은 <푸른 전복>을 전복이라는 전통적인 소재를 통해 "時代와 時代의 交流를 말하는" 작품으로 평가하였다. 작품 속에서 여성이 착용하고 있는 무용복인 전복이 과거와 현재를 매개하는 매체로 평가된 것이다. 아울러 길진섭은 <푸른 전복>에서 발견되는 현대성에 대해서도 주목하였다. 그는 이 작품을 "色感의 現代性"을 가진 그림으로 "現代化를 지키려는 作者의 意圖"에 따라 그려진 것으로 추측하였다.120)

길진섭뿐만 아니라 윤희순(尹喜淳, 1902-1947) 역시 <푸른 전복>에 나타나는 현대성에 주목하였다. 윤희순은 이 작품에 나타난 "理智的인 線, 妍妍한 灰色調, 單純한 配置 等"에 주목하였다. 아울러 그는 이러한 특징들로부터 "都會的인 밝고 颯爽한 印象"이 느껴진다고 했다.121) 한편 윤희순의 비평에서 전복이나 조선의 무용 등에 대한 직접적인 언급은 나타

<sup>118) 『</sup>조광(朝光)』 7(7)(1941년 7월), 길진섭, 「二十周年을 맞는 鮮展을 보고」.

<sup>119) 『</sup>춘추(春秋)』 2(6)(1941년 7월), 최연해, 「美術 時評」.

<sup>120) 『</sup>조광』 7(7)(1941년 7월), 길진섭, 앞의 글.

<sup>121) 『</sup>매일신보』 1941년 6월 20일, 길진섭, 「二十周年 記念 朝鮮美術展覽會 評(中)」.

나지 않는다. 다만 <푸른 전복>에서 도회적인 인상을 받았다고 했던 윤 희순의 평가는 그가 이 작품을 조선의 전통 문화가 현대적인 감각으로 다루어진 그림으로 인식하고 있었음을 추측할 수 있게 한다.

한편 장우성은 <푸른 전복>에 대해 "화제는 옛날 무관(武官)의 전복 (戰服)을 여자에게 입혀 놓은 것인데 일부 무용에서 쓰고 있는 고전적인 전복을 현대화시켜 본 것"이라고 밝혔다.122) 이러한 화가 자신의 언급은 <푸른 전복>이 당시 무용가들이 착용했던 무용복인 전복이 현대화되어 그려진 작품이었던 사실을 알려준다.

제22회(1943)에 출품된 김은호의 <승무> 역시 향토예술(鄕土藝術)과 연관되어 해석되었다는 점에서 주목된다. 윤희순은 김은호의 <승무>에 대해 논하며 김은호를 "美人畫家로서만이 아니라 鄕土藝術家로서도 노푼 자리에 잇다"고 평가하였다. 아울러 그는 <승무>에 그려진 여성을 무녀(舞女)로 지칭하였다.123) 이러한 평가는 윤희순이 <승무> 속 여성을 미인뿐만 아니라 향토예술인 무용을 추고 있는 여성으로도 인식하고 있었던 것을 알려준다. 더욱이 그는 김은호를 당시 "傳統의 技法人" 가운데최고봉에 있는 화가로 평가하였다. 이에 대한 근거로 윤희순은 김은호의작품이 가지고 있는 "鄕土的인 品"을 제시하였다.124) 이처럼 당시 김은호는 그의 작품이 지닌 향토적인 특징으로부터 주목을 받았다. 또한 그의 <승무> 역시 향토예술 중 하나로 해석되고 있었다.

이상에서 살펴보았듯이 무희도는 당대 평론가들로부터 전통적인 소재가 현대적인 감각으로 시각화한 작품이라는 점에서 높은 평가를 받았다. 아울러 당대 무희도에 대한 평가에서 기생이 언급된 예는 발견되지 않았다. 따라서 필자는 후기 조선미전에 출품된 조선인 화가들의 무희도를 기생이 재현된 미인도보다는 향토예술로서 조선의 무용이 소재로 다루어진 여성인물화라는 점에서 주목해보고자 한다.

<sup>122) 『</sup>매일신보』 1941년 5월 30일, 「特選 作家의 기쁨」.

<sup>123) 『</sup>매일신보』 1943년 6월 7일, 윤희순, 「東洋 精神과 技法의 文題, 第22回 朝美展 東洋畵 評」.

<sup>124) 『</sup>매일신보』 1943년 6월 8일, 윤희순, 「東洋 精神과 技法의 文題, 第22回 朝美展 東洋畵 評(續)」.

## 2. 무희도의 유행과 근대 무용가의 부상

이 장에서 필자는 후기 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도를 당시 근대화단을 풍미하고 있던 향토색 담론과의 관계 속에서 살펴볼 것이다.125)

향토색은 '로컬 컬러(local color)', '반도색(半島色)', '조선색(朝鮮色)', '지방색(地方色)', '향토정조(鄉土情調)' 등과 같은 뜻에서 사용되었던 용어이다. 당시 향토색에 대한 구체적인 정의는 평론가마다 다소 달랐다. 그러나 향토색 계열 작품은 대체로 조선 고유의 소재가 그려져 있거나조선적인 색채가 활용된 작품을 의미하였다.126) 그런데 앞서 살펴보았듯이 당대 평론가들은 후기 조선미전에 출품된 무희도에서 '이 땅의 美', '조선적인 것', '조선 정서', '조선 냄새', '鄉土情趣', '鄉土的인 品' 등을 읽어냈다. 따라서 '조선적인 것'이 표현된 점에서 주목받았던 무희도는 당시 화단에서 향토색 계열 작품으로 해석되었던 것으로 생각된다.

그런데 일제강점기 당시 향토색에 관한 논의는 이미 1920년대부터 진행되어왔다. 아울러 일본인 심사위원들 역시 조선미전 초기부터 조선만

<sup>125)</sup> 향토색과 관련해서는 다음의 논문들이 참고되었다. 김영나, 앞의 논문 (1999); 박계리, 「일제시대 '조선 향토색'」, 『한국근현대미술사학』 4(한국 근현대미술사학회, 1996), pp. 166-210; 박광현, 「'내선융화'의 문화번역과 조선색, 그리고 식민문단-1920년대 식민문단의 세 가지 국면을 중심으로-」, 『아시아문화연구』 30(가천대학교 아시아문화연구소, 2013), pp. 77-113; 박석태, 앞의 논문; 윤범모, 「이인성과 이쾌대 혹은 식민지 현실과 연출된 상징성」, 『한국근현대미술사학』 26(한국근현대미술사학회, 2013), pp. 229-255; 정무정, 「한국미술에 있어서 '모더니즘'의 의미와 특징」, 『한국근현대미술사학회, 2011), pp. 54-70.

<sup>126) 1936</sup>년 화가이자 비평가였던 김용준(金瑢俊, 1904-1967)은 "鄉土色이란 이러한 것이다 하고 定義 부치다시피 한 분도 몇 사람 있었지만 그러나 이問題는 有耶無耶한 가운데서 具體的 結論을 짓지 못하고 사러지고 말엇다"고하였다. 이처럼 1930년대 중반까지도 향토색에 대한 논의는 구체적인 결론이도출되지 못한 상태였다. 다만 그는 화가들이 주로 색조(色調) 혹은 취재(取材)의 선택을 통해 조선을 대변하고자 하는 의도를 드러내는 경향이 있다고설명하였다. 『동아일보』 1936년 5월 3일, 김용준, 「鄉土色의 吟味(上)」.

의 색을 담은 작품을 출품할 것을 화가들에게 요구해왔다. 그러나 1930 년대 이후에야 조선인 화가들이 향토색 계열의 작품을 조선미전에 본격 적으로 출품하기 시작했다는 사실이 다수의 선행연구를 통해 밝혀진 바 있다. 이러한 현상이 나타나게 된 데에는 앞서 살펴본 조선학운동이 결 정적인 원인으로 작용했던 것으로 여겨진다. 즉 조선학운동을 통해 조선 고유의 문화가 민족 정체성을 상징하는 의미를 가지게 된 것이 조선인 화가들이 향토색 작품을 조선미전에 활발하게 출품하게 되는 결과로 이 어졌을 가능성이 있다.

또한 조선미전의 심사위원들이 향토색을 심사의 기준으로 제시하며 조선 고유의 향토적인 소재를 다룬 작품을 노골적으로 요구하기 시작한 것도 1930년대 중반에 이르러서였다. 특히 1934년 『매일신보』에는 "금년은 특히 조선색의 표현 여하에 치중하야 심사의 표준을 세우기로 되었다한다"127)는 내용이 담긴 기사가 보도되었다. 이러한 기사는 조선색, 즉향토색이 작품에 얼마나 잘 표현되어 있는가가 조선미전에서 가장 중요한 심사의 기준으로 작용될 것이라는 사실이 공식화되었음을 알려준다. 향토색이 공식적인 심사 기준으로 제시되면서 조선인 화가들은 조선미전에서 입선하기 위하여 향토색 표현에 적합한 제재를 모색해야 했다. 그결과 후기 조선미전부터 조선인 화가들이 새롭게 선택하기 시작한 회화의 소재 중 하나가 조선의 전통 무용이었던 것으로 추정된다.

대표적으로 김만형의 <검무>는 당시 조선미전의 심사 기준에 맞추어출품된 작품으로 추정된다. 김만형은 『조선일보』와의 인터뷰에서 "조선미전에는 재직년에 처음으로 입선하였스나 작년에는 낙선되는 등 심사의 표준을 알 수가 업서 이번에는 출품을 할 것인가 알할 것인가가 동무들 사이에 상당히 문제가 되었스나 나는 석 점을 내였드니 두 점이 입선되었습니다"라고 했다.128) 또한 그는 『매일신보』와의 또 다른 인터뷰에서 "선전은 경성 거주 화가들이 선출하는 것이 안이라 매해 동경에서 달은 사람들을 초빙하야 심사하기 때문에 어되다 표준점을 주어야 할지

<sup>127) 『</sup>매일신보』 1934년 5월 9일, 「美展 作品 搬入 開始,審査도 곳 開始」. 128) 『조선일보』 1939년 6월 2일, 「特選의 榮冠을 쓴 이들, 더욱 精進하리다, 初特選 金晚炯 氏 기쁨」.

모르기 때문에 저보다 조흔 작품을 가진 사람들도 내기를 꺼립니다. 압 흐로 개성(個性)을 밝히는 작품을 제작할가 합니다"라고 입장을 밝히기 도 했다.<sup>129)</sup>

이러한 인터뷰는 당시 김만형이 조선미전에서의 심사의 표준 혹은 표준점에 대해 상당히 의식하고 있었다는 점을 알려준다. 또한 앞으로는 자신의 개성을 보여주는 작품을 제작하려 한다고 했던 김만형의 계획은 <검무>가 어느 정도 심사위원의 기준에 맞추어 출품된 그림이었다는 점을 추측하게 한다.

따라서 당시 출품된 조선인 화가의 무희도는 당시 조선미전의 심사 기준을 의식하여 그려진 작품이었던 것으로 생각된다. 이러한 사실은 후기조선미전에 해당하는 시기에 조선인 화가들이 조선의 전통 무용을 향토색의 표현에 적합한 소재로 인식하고 있었음을 알려준다. 그런데 당시조선 사회에서 향토예술로 각광받고 있었던 조선의 무용은 기생의 춤이 아닌 근대 무용가의 작품이었다. 따라서 기생에 의해 연행되고 있었던 가무가 당시 무희도의 제재가 되었다고 보기는 어렵다.

조선미전에서 조선인 화가가 그린 무희도가 활발하게 출품되기 시작한 시점과 맞물려 전통 무용의 위상은 커다란 변화를 겪고 있었다. 1930년 대 중반부터 배구자(賽龜子, 1905-2003), 조택원(趙澤元, 1907-1976), 박영인(朴永仁, 1908-2007), 최승희 등 당대를 대표했던 근대 무용가들은 조선의 전통 무용을 소재로 한 작품을 선보이기 시작하였다. 그런데 이들 무용가는 자신의 무용과 기생의 무용 사이의 연관성을 완고하게 부정하였다. 아울러 근대 무용가들은 조선의 전통 무용이 새롭게 재해석된 창작 무용이라는 점에서 자신의 조선 무용 작품이 지닌 의의를 강조하였다.

1930년대 중·후반을 기점으로 근대 무용가의 조선 무용 작품이 선풍적 인 인기를 구가(謳歌)하게 되면서 당시 조선 문화계에서는 물론 조선 사 회 전체에서 조선의 전통 무용이 새롭게 주목받기 시작하였다. 그 결과

<sup>129) 『</sup>매일신보』 1939년 6월 2일, 「初特選의 群像, "拙作에 不過!" 個性强한 作品 製作 目的, 金晚炯 君 談」.

그동안 기생의 전유물로 폄하되었던 조선의 전통 무용이 무용가의 예술 작품, 더 나아가 조선을 대표하는 민족예술 혹은 향토예술로까지 인식되는 변화가 나타나게 되었다. 따라서 필자는 당시 조선의 무용을 향토예술로 바라보는 새로운 사회적 인식이 조선인 화가의 무희도가 1930년대중·후반부터 조선미전에 집중적으로 나타나게 되는 데 영향을 미쳤음을 밝혀보고자 한다.

조선의 근대 무용가들은 이미 1930년대 중반 이전부터 활동하고 있었다. 그러나 1930년대 초반에 이르는 시기까지 근대 무용가들은 조선 고유의 전통 무용이 아닌 서구의 모던댄스를 추었다. 대표적으로 1930년 경성공회당(京城公會堂)에서 개최된 최승희의 창작무용 제1회 공연회에 발표된 작품들에 대해 살펴보면 당시 공연회에서 발표된 총 12개의 작품가운데 <영산무(靈山舞)> 단 한 작품을 제외한 11개의 작품이 모두 서구의 모던댄스 혹은 일본식 서양 춤이었다.130) 이와 관련해서는 발표회가 개최되기 몇 주 전에 이루어진 최승희의 인터뷰가 주목된다. 이때 최승희는 『조선일보』와의 인터뷰에서 "승희 씨께서 하시는 무용은 대개 엇던 방면에 제일 힘을 쓰십니까"하는 질문에 "제가 일본 오도리(춤)를합니까 조선 춤을 춤니까 대개가 서양 것이겠지요만"이라고 대답하였다.131) 이러한 인터뷰에서 보듯 1930년까지만 해도 최승희가 주력으로 삼았던 것은 조선의 무용이 아닌 서양의 무용이었다.

다음으로 주목되는 것은 1934년에 『삼천리(三千里)』에 기고된 백해 남(白海南, ?-?)이라는 인물의 글이다. 그는 "『승무』와 갓흔 춤이며 여러 가지 춤이 현재에 잇서서는 화류계 사람들에 의하야 비속화하여 계승되였다"면서 "이 춤으로 새로운 양식에 의하야 뜨떠 곳치고 보다 조흔춤으로 맨드러낼 사람이 이 땅에는 업는가"하는 견해를 제시하였다.132)

<sup>130)</sup> 최승희의 초기 무용 작품에 대해서는 다음의 논문이 참고되었다. 김영희, 「20세기 초 한국 근대춤의 이국 취향-최승희·조택원의 초기 작품을 중심으로」, 『공연과 리뷰』 75(현대미학사, 2011), pp. 55-58.

<sup>131) 『</sup>조선일보』 1930년 1월 7일, 「1930年의 朝鮮 女性은 장차 어떠케 번할 것인가(四) 그의 思想! 趣味-娛樂-美容其他, 女流舞踊家 崔承喜 孃」.

<sup>132) 『</sup>삼천리』 6(7)(1934년 6월), 백해남, 「東京舞踊界의 展望(-崔承喜女史의 地位等-)」.

이 글에서 보듯이 당시 기생은 조선의 전통 무용을 비속한 형태로 계승하고 있는 주체로 인식되고 있었다. 아울러 당시 조선 사회에 조선의 전통 무용을 '좋은' 무용으로 재탄생시킬 무용가가 부재했다는 사실 역시백해남의 글을 통해 확인된다.

실제로 1930년대 초반까지만 하더라도 조선의 전통 무용을 기초로 한무용 작품은 최승희의 몇 작품 이외에는 존재하지 않았다. 이러한 상황은 당시 조선에서 전통 무용이 화류계(花柳界) 인물인 기생에 의해서만 존속되고 있었으며 기생의 무용은 품격이 낮고 천한 것으로 평가되고 있었던 것과 밀접하게 관련되어 있는 것으로 보인다. 따라서 조선의 전통무용에 대한 부정적인 사회적 인식이 당시 근대 무용가가 조선의 전통무용을 외면하게 만들었던 결정적인 원인으로 추측된다.

그런데 최승희는 1933년에 초연(初演)한 <에헤라 노아라>를 시작으로 <검무(劍の舞)>(1934년 초연), <낙랑의 벽화(樂浪の壁畵)>(1935년 초연), <무녀의 춤(巫女の踊り)>(1936년 초연), <초립동(草笠童)>(1937년 초연) 등 조선의 무용을 소재로 한 작품들을 선보이기 시작하였다.133) "제가일본 오도리(춤)를 합니까 조선 춤을 춤니까"라고 말하며 조선의 전통 무용에 관심을 드러내지 않았던 최승희가 1930년대 초·중반이라는 시점에 이르러 조선 무용을 소재로 한 작품을 발표하기 시작한 것이다.134)

한편 당시 조선의 무용에 대한 최승희의 인식을 살펴보면 그가 여전히 조선의 무용 자체에 대해서는 부정적인 입장을 견지(堅持)하고 있었던 사실이 확인된다. 1935년 최승희는 "조선의 무용이란 겨우 그 빙사(瀕死) 의 자태를 긔생들에게 의하야 주석(酒席) 같은 데서 류행되고 잇는 이외

<sup>133)</sup> 한경자, 「"최승희 예술무용곡목(1934~1944)"을 통해 본 작품 및 오류 분 석」, 『체육사학회지』 22(1)(한국체육사학회, 2017), pp. 93-106.

<sup>134)</sup> 이와 관련해서는 현재 여러 가지 해석이 존재한다. 우선 최승희가 1931년 전주 극장에서 펼쳐졌던 조선 무용 공연을 우연히 관람한 후 조선의 무용이 가진 아름다움에 대해 새롭게 깨닫게 되어 전통 무용에 관심을 가지게 되었던 것으로 해석하는 견해가 있다. 혹은 최승희가 독립운동의 한 방편으로 조선 무용을 공연하게 된 것이라는 주장도 제기된 상태이다. 노영희, 「최승희의 '조선춤'과 '민족아(民族我)'」, 『공연과 리뷰』 70(현대미학사, 2010), p. 56; 정병호, 『춤추는 최승희: 세계를 휘어잡은 조선여자』(뿌리깊은나무, 1995), p. 69.

에는 무용이라고 할 만한 존재도 그리고 거에 대한 문헌도 아무런 것도 남어 있는 것이라고는 찾어볼 수 없는 현상"이라고 했다.135) 또한 그는 "「조선 무용」 그냥 그대로 한다면 차라리 조선 긔생(妓生) 편이 오히 려 더 나흘 것"이라고 하기도 했다.136) 이처럼 최승희는 당시 조선의 무 용을 기생에 의해 술자리에서 유행되는 것에 지나지 않으며 '빈사(瀕死)' 라고 표현될 만큼 사실상 명맥이 끊겨있는 것으로 인식하고 있었다.

따라서 최승희가 추구했던 조선의 전통 무용은 기생에 의해 전해 내려오고 있던 무용과는 전혀 별개의 것이었다. 1936년 최승희는 "朝鮮에 現在 잇는 舞踊 或은 過去에 잇든 舞踊을 그대로 傳來하는 樣式대로 紹介하고자 안습니다. 나는 조선에 얼아 남어 잇지 아니한 춤을 素材로 삼고그것을 自己의 藝術的 技能으로 可能한 範圍의 舞踊으로 樣式化하기를 힐쓰려 합니다"라고 했다.137) 또한 같은 해 일본에서 출판된 자서전『나의 자서전(私の自敍傳)』138)에서 최승희는 "전부터 나는 쇠퇴하여사라져버린 조선 무용에 새로운 입김을 불어넣어, 예술적으로 소생시키고, 조선에서 태어난 무용가인 내가 아니면 안 되는 그런 새로운 예술을 창조하려고 생각하고 있었습니다"라고 했다.139)

이상에서 살펴본 바와 같이 최승희는 당시 진정한 형태의 조선 무용은 이미 쇠퇴하여 사라져버린 상태라고 인식하고 있었다. 아울러 그는 본인의 조선 무용 작품을 당시 조선에 존재하고 있던 무용, 즉 기생에 의해 연행되고 있었던 무용과는 뚜렷이 구분하고 있었다. 최승희가 목표로 했던 바는 기생에 의해 전수되어오던 조선의 무용을 있는 그대로 전래하는 것에 있지 않았다. 최승희의 목표는 본인의 예술적인 재능을 활용하여

<sup>135) 『</sup>삼천리』 7(11)(1935년 12월), 최승희, 「倫敦, 巴里로 가는 舞姬 崔承喜-누이 承喜에게 주는 편지」.

<sup>136) 『</sup>삼천리』 8(4)(1936년 4월), 「世界的 舞姬 崔承喜 女史의 對答은 이러함 니다」.

<sup>137) 『</sup>동아일보』 1936년 1월 1일, 「舞踊家들의 抱負」.

<sup>138)</sup> 최승희의 『나의 자서전』은 도쿄의 일본서장(日本書莊)에서 1936년에 초 판되었으며 조선에서는 그 이듬해인 1937년에 경성의 이문당(以文堂)에서 국 한문 혼용체로 발간되었다.

<sup>139)</sup> 崔承喜, 『私の自敍傳』(日本書莊, 1936), p. 8. 노영희, 앞의 논문, p. 45에 서 재인용.

그동안 역사 속에 사라졌던 조선의 전통 무용을 소생시키는 데 있었다.

당시 조선의 전통 무용에 대해 최승희와 동일한 의견을 가지고 있었던 근대 무용가로는 조택원이 주목된다. 조택원은 1928년 일본으로 건너가당시 최승희의 스승이었던 이시이 바쿠(石井漠, 1887-1962)의 문하생이되면서 무용가로서 삶을 시작했던 인물이다. 그는 1933년 제1회 조택원무용 발표회에서 승무를 소재로 한 <승무의 인상(僧舞의印象)>을 초연하였다. 그는 이 작품을 창작하게 된 동기에 대하여 "광대나 기생들이추는 승무를 여러 번 보았는데 너무 잡스럽다는 느낌을 가졌었다. 웃으면서 추기도 했다. 형편없다는 분개심을 가졌다. 이것이 예술이 되려면우선 자존심을 가져야 하고 나의 생각, 나의 해석이 들어가야 한다고 생각했다. 나대로의 해석을 붙여 創作(창작)한 것이 「僧舞(승무)의 印象(인상)」이었다"라고 회고하였다.140) 이와 같은 <승무의 인상>의 창작동기에서 알 수 있듯 조택원은 당시 광대와 기생에 의해 연행되고 있었던 승무를 잡스럽고 형편없는 것으로 간주하고 있었다. 아울러 그는 최승희와 마찬가지로 조선의 전통 무용을 예술로 승화시키기 위해서는 무용가의 새로운 해석이 반드시 필요하다고 생각하고 있었다.

한편 당시 문화계에서도 최승희와 조택원 등 근대 무용가들의 작품은 기생에 의해 연행되고 있던 무용과는 질적으로 다른 것으로 간주되고 있었다. 평론가 오병년(吳炳年, ?-?)은 "慘憺하고 奇怪한 傳統은 오날까지도 그 殘滓를 가지고 잇는 것으로 ··· 古典舞踊은 단지 "妓生"에 依해서繼承되어잇는 데 불과한 것"이라고 했다.141) 이처럼 오병년은 기생에 의해 계승되고 있던 무용을 참담하고 기괴한 전통으로 평가하였다. 이와는 대조적으로 최승희의 무용에 대해서는 "朝鮮 古典舞踊의 技法을 使用하고 거기다가 洋舞의 技法을 併用하므로 衣裝은 朝鮮風의 것을 採用하고 잇지만 그 創作的 態度나 演出에는 西洋的인 形態를 取한 것이다. 다시말하면 朝鮮 古典舞踊 그대로가 아니고 所謂 새로운 舞踊形式을 創案한 것이라 할 것"이라고 평가되었다.142) 이와 같이 최승희의 무용은 서양의

<sup>140) 『</sup>춤』 창간호(1976년 3월), 조택원, 「나의 춤 半世紀(반세기)의 榮辱(영 욕)-「袈裟胡蝶(가사호접)」에 다 못한 이야기」.

<sup>141) 『</sup>동아일보』 1937년 9월 7일, 「藝苑人 언파레드 發展期의 舞踊界(一)」.

기법이 도입된 새로운 형식의 조선 무용으로 인식되고 있었다.

시인 정지용(鄭芝溶, 1902-1950?) 역시 『동아일보』에 상, 하편으로 나누어 2회에 걸쳐 연재한 「舞踊人 趙澤元論」을 통해 기생과 근대 무용가의 무용을 질적으로 다른 것으로 평가하였다.143) 정지용은 이 기사에서 조택원의 <승무의 인상>을 언급하며 "妓生이 추는 在來 僧舞는 얼골이 없었다. 呼吸이 微弱하여 어쩐지 끈어져 들어가는 듯 하였다. 觀衆을 考慮치 안코 혼자 추기에 精神 없었던 춤이었던 것이 澤元의 僧舞로 呼吸이 擴大되었다"라며 기생과 조택원의 승무를 비교하였다. 아울러 그는 조택원의 또 다른 무용 작품인 <검무의 인상(劒舞의印象)>에 대해서도 "在來 劒舞의 가락이 完全히 無視"된 새로운 조선 무용 작품임을 강조하였다.144)

문화계에서뿐만 아니라 대중으로부터도 조선의 전통 무용은 새로운 민족예술로 관심받기 시작하였다. 일찍이 조택원은 무용에 대한 대중적 인식이 부족한 상황을 지적한 바 있었다. 이러한 현상을 극복하기 위하여 그는 "今春[1936년 봄-필자]부터는 大衆이 能히 理解할 수 있는 舞踊과 識者를 爲한 두 가지 種類의 舞踊을 案出하여 機會 있는 대로 보여줄랴고 한다"는 뜻을 밝히기도 했다.145)

그런데 이러한 조선의 전통 무용에 대한 대중의 무지 혹은 무관심은 최승희로 인하여 극복되기 시작하였다. 1930년대 후반에 이르러 최승희 는 조선의 전통 무용을 살려낸 가장 훌륭한 예술가로 극찬을 받으며 무 용가 가운데 가장 큰 인기를 끌게 되었다. "무서운 이 인끼야말로 무용 가 최승희를 통하여 웨처불르는 우리 조선의 자랑"이라는 표현까지 나타 날 정도로 최승희와 그의 무용 작품은 선풍적인 인기를 구가하였다.146)

<sup>142) 『</sup>동아일보』 1937년 9월 9일, 「藝苑人 언파레드 西洋舞踊에서 技巧를 攝 取한 芳醇均整한 崔承喜 氏(三)」.

<sup>143) 『</sup>동아일보』 1938년 12월 1일, 정지용, 「舞踊人 趙澤元論(上) 生命의 噴水」; 『동아일보』 1938년 12월 3일, 정지용, 「舞踊人 趙澤元論(下) 嶄新한東洋人」.

<sup>144) 『</sup>동아일보』 1938년 12월 3일, 앞의 기사.

<sup>145) 『</sup>동아일보』 1936년 1월 1일, 「趙澤元 氏」.

<sup>146) 『</sup>조선일보』 1937년 2월 20일, 「『情熱』과 『肉體』가 混一, 十年間 硏 鑽의 報果, 東洋 一舞姬되기까지 그의 血鬪史, 今日부터 三日間 公演, 崔承喜

그 결과 최승희의 무용 작품은 조선의 전통 무용에 대한 대중의 인식이 변화되는 데 가장 결정적인 역할을 하게 되었다. 조선 근대 무용의 선구 자로 불리는 한성준(韓成俊, 1874-1941)은 최승희 이전에 "朝鮮 민중은 아직 무용에 대한 이해가 없어 무용하는 사람은 일종 천한 藝人으로 인 식되"었으나 "무용에 대하야 이해 없든 朝鮮 민중도 崔承喜 氏의 놀나운 무용으로 하야곰 朝鮮舞踊을 재인식하게 되엿스니 그 깃붐은 무어라 말할 수 없"다고 했다.147)

이상에서 살펴본 바와 같이 조선의 전통 무용은 1930년대 중·후반에 이르러 화류계 인물인 기생의 속된 무용이 아닌 예술적 재능을 갖춘 무용가만이 출 수 있는 예술로 새롭게 주목받기 시작하였다. 더욱이 당시근대 무용가들이 추구했던 것은 기생에 의해 전수되어오던 향락적이고기교적인 성격의 무용이 아닌 "朝鮮의 古典 及 鄉土舞踊"이었다. 148) 따라서 이들의 목표는 긴 시간 망각되어 왔던 조선의 우수한 예술 유산인전통 무용을 재흥시키는 데 초점이 맞추어져 있었다.

그런데 근대 무용가들의 조선 무용 작품은 조선미전에 조선인 화가의 무희도가 본격적으로 나타나기 시작한 제15회(1936)를 전후로 한 시점에 활발히 발표되기 시작하였다. 또한 이 시기에는 근대 무용가들의 작품과 관련된 평론이나 기사가 신문과 잡지 등에 쏟아지기도 했다. 필자는 이 러한 시기적 일치를 단순한 우연으로 보기는 힘들다고 생각한다.

아울러 전기 조선미전에 출품된 무희도의 소재였던 기생이 1930년대 중반에 이르러 '없어진 민속'으로 언급되기 시작했다는 점이 주목된다. 149) 물론 이 시기에 기생이라는 존재가 조선 사회에서 완전히 사라진 것은 아니었다. 다만 없어진 민속으로 평가될 만큼 기생은 1936년을 전

大成의 由來」.

<sup>147) 『</sup>삼천리』 10(1)(1938년 1월), 「古典 「舞踊」과 「音樂」을 부흥 식히고 저, 崔承喜·韓成俊 兩巨匠 會見」.

<sup>148) 『</sup>동아일보』 1936년 1월 1일, 「百花繚亂한 音樂·美術·演劇·映畵·舞踊 各 界의 盛觀」.

<sup>149) 『</sup>조광』 2(8)(1936년 10월), 白花郎, 「업서진 民俗-妓生의 特色」. 정혜영, 「근대의 성립과 기생의 몰락: 근대문학에 나타난 기생의 이미지를 중심으로」, 『한중인문학연구』 20(한중인문학회, 2007), p. 237에서 재인용.

후한 때에 존립의 위기를 겪고 있었다.

1930년대에 들어서 요리점의 기생이 제공하는 전통 무용보다 카페의 여급이 공연하는 서양 무용이 훨씬 더 큰 인기를 끌기 시작하였다. 이러한 상황에 발맞추어 기생들 역시 전통 가무 대신 대중이 선호하는 유행가와 사교춤을 주요 레퍼토리로 공연하게 되었다. 그 결과 요리점에서 재즈 음악을 부르고 재즈 댄스를 추는 기생을 뜻하는 '재즈기생'이라는 말이 생겨나기도 했다.150)

이러한 변화는 당시 기생의 교육을 담당하고 있었던 기생학교의 교과목 편성에도 큰 영향을 미쳤다. 대표적으로 평양의 기성권번(箕城券番)부속 평양기생학교에서 무용 과목은 1930년대 후반에 이르러 폐지되었다.[51] 이러한 사실은 조선의 전통 무용이 더 이상 기생이라면 반드시갖추고 있어야 할 필수 소양이 아니게 되었음을 알려준다. 전통 무용에대한 교육을 받지 않은 채로 곧바로 활동을 시작하는 기생들이 나타나게되었던 것도 바로 이러한 상황에서 비롯되었을 것이다.

흥미로운 것은 당시 유행하는 창가를 부르며 재즈를 추었던 기생이 타락한 존재로 인식되고 있었다는 사실이다. 따라서 전통적인 의미에서 기생, 즉 장고를 치며 전통 무용을 추는 기생은 이미 조선에서 사라진 전통적인 존재로 받아들여지고 있었다. 이러한 맥락에서 1930년대 중반이라는 시기에 전통 가무의 연행자로서 기생의 정체성이 사라지는 과정이나타나게 되었음이 선행연구를 통해 밝혀지기도 했다.152)

따라서 조선인 화가들이 조선미전의 심사위원들이 요구했던 향토색에 적합한 제재로 수용했던 것은 기생의 춤이 아닌 근대 무용가의 작품이었 던 것으로 생각된다. 특히 근대 무용가의 무용 작품은 당시 민족무용, 향 토무용, 향토예술 등으로 인식되고 있었다. 대표적으로 조택원의 무용 작 품들은 "향토의 무용 예술", "조선색 농후한 향토무용" 등으로 평가되었

<sup>150)</sup> 장유정, 「20세기 전반기 기생 소재(素材) 대중가요의 노랫말 분석」, 『한 국문화』 35(서울대학교 규장각한국학연구원, 2005), p. 90.

<sup>151)</sup> 윤영숙, 김호연, 「평양기생학교를 통해 본 전통춤 전승 양상」, 『무용역사기록학』 48(무용역사기록학회, 2018), pp. 80-81.

<sup>152)</sup> 서지영, 「상실과 부재의 시공간: 1930년대 요리점과 기생」, 『한국학』 32(3)(한국학중앙연구원, 2009), pp. 167-194.

다.<sup>153)</sup> 이러한 사실은 조선인 화가들이 당시 향토예술로 각광받고 있었던 조선의 전통 무용을 향토색 표현에 적합한 소재로 인식하고 있었을 것이라는 주장을 뒷받침한다.

그런데 아쉽게도 당시 조선인 화가들이 조선의 무용에 대해 가지고 있었던 인식을 살펴볼 수 있는 자료는 거의 남아있지 않은 상황이다. 다만 앞서 살펴본 바와 같이 장우성이 <푸른 전복>을 통해 일부 무용에서 사용되고 있는 고전적인 전복을 현대적으로 그려보았다고 밝혔던 것이 주목된다. 물론 이때 장우성이 언급한 일부 무용이 정확히 어떤 종류의 무용을 의미하는지 현재로서는 알기 어렵다. 그런데 당시 최승희가 무당춤을 공연할 때 전복과 부채를 함께 사용했던 것을 고려하면 이 작품에 보이는 전복과 부채의 조합은 최승희의 무당춤으로부터 영향을 받아 그려졌을 가능성이 있다.

이상에서 필자는 조선인 화가의 무희도를 기생이 그려진 미인도로 해석했던 기존의 인식에서 벗어나 보고자 했다. 그러나 조선인 화가가 그린 무희도가 미인도의 성격을 가진 여성인물화라는 점은 간과될 수 없다. 미인도로서 무희도의 성격은 당시 한석원, 조택원 등과 같은 남성 근대 무용가들이 활발한 활동을 하고 있었음에도 불구하고 모두 예외 없이 여성인물화로 그려졌던 점에서 명백하게 드러난다.

아울러 후기 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도는 전통적인 미인도의 일반적인 형식에서 크게 벗어나지 않는다는 점에서도 주목된다. 조선시대에 미인도는 청고(靑皐) 윤용(尹榕, 1708-1740) 전칭(傳稱)의 <미인도(美人圖)>(해남윤씨 녹우당 소장), 신윤복의 <미인도(美人圖)>(간송미술관 소장), 석지(石芝) 채용신(蔡龍臣, 1850-1941) 전칭의 《팔도미인도병풍(八道美人圖屛風)》(OCI미술관 소장)(도 37) 등 대표적인 작품에서 공통적으로 확인되는 바와 같이 무배경(無背景)의 단독 여성 입상으로 그려지는 것이 일반적이었다.154) 이와 마찬가지로 후기 조선미전

<sup>153) 『</sup>조선일보』 1938년 8월 26일, 「舞踊家 趙澤元 氏 歸國」; 『조선일보』 1938년 10월 20일, 「趙澤元 舞踊 歸國 第一回 公演」.

<sup>154)</sup> 무배경의 단독 여성 입상으로 그려지는 미인도는 조선에서보다 일본에서 먼저 나타났던 것으로 생각된다. 무배경의 단독 여성 입상을 특징으로 하는

에서 입선한 조선인 화가의 작품 가운데에서도 무배경 혹은 단순하게 처리된 배경의 단독 여성 입상으로 그려진 무희도가 다수 발견된다. 대표적으로 제16회(1937)에 출품된 장우성의 <승무도>, 최근배의 <승무(僧舞)>(도 38), 제17회(1938)에 출품된 심형구의 <전복(戰服)>(도 39) 등이 이러한 유형에 속한다.

그러나 무희도가 미인도의 한 종류로 그려진 그림이라고 하더라도 무희도 속에 그려진 여성의 정체성은 기생으로 한정되기 어렵다. 후기 조선미전에 출품된 조선인 화가의 무희도가 모두 기생을 소재로 한 그림이라면 조선의 전통 무용이 기생의 전유물이라는 부정적인 인식에서 벗어난 후에야 조선인 화가의 무희도가 본격적으로 그려지기 시작했던 현상은 설명되지 않는다. 따라서 근대 무용가들의 조선 무용 작품은 전통 무용에 대한 조선인 화가의 인식을 변화시키는 데 결정적인 영향을 주었으며 그 결과 조선인 화가들이 무희도를 활발하게 제작하게 되는 변화가나타나게 되었던 것으로 여겨진다.

소위 칸분미인도(寬文美人圖)는 일본의 에도(江戶) 시대(1603-1868) 가운데 초기에 해당하는 칸분(寬文) 시대(1661-1672)에 유행했던 미인도이다. 칸분미인도는 이후 크게 발전한 우키요에(浮世繪) 미인도의 효시가 된 것으로 평가된다. 대표적인 칸분미인도로는 히시카와 모로노부(菱川師宣, 1618-1694)의 <뒤돌아보는 미인도(見返り美人圖)>(도쿄국립박물관(東京國立博物館) 소장)가 손꼽힌다.

# 3. 재조선 일본인 화가의 무희도 제작 양상과 그 의미

후기 조선미전 시기에 무희도는 조선인 화가들 사이에서 입선작의 주제로 급부상하였다. 그런데 이러한 상황과는 대조적으로 재조선 일본인화가가 그린 무희도의 작품 수는 이전 시기에 비해 크게 증가하는 추세를 보이지 않았다. 후기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도를 종합하여 정리하면 다음 [표 4]와 같다.

[표 4] 후기 조선미술전람회에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도 목록

연번	회차(연도)	출품 부문	작가명, 작품명	수상 여부
1	제18회(1939)	동양화부	마츠다 레이코(松田黎光), <검	
			무도(劍舞圖)>	
2	제20회(1941)	서양화부	□禹山和夫, <승무(僧舞)>	
3			川原隆夫, <춤(舞)>	
4	제21회(1942)	서양화부	安東久善, <전무복을 입은 여	
			자들(戰舞服ヲ着ク女達)>	
5	제22회(1943)	서양화부	有鬚正子, <무의(舞衣)>	

위의 표에서 확인되는 바와 같이 제15회(1936)부터 제22회(1943)까지 총 8회에 걸친 후기 조선미전에 재조선 일본인 화가의 무희도는 5점 정도 출품되었던 것으로 파악된다. 한편 제1회(1922)부터 제14회(1935)까지 총 14회에 걸친 전기 조선미전에 재조선 일본인 화가들의 무희도는 총 6점이 출품된 바 있었다. 이러한 점으로 볼 때 전기와 후기 조선미전 각각에 재조선 일본인 화가들이 출품했던 무희도의 점수에는 큰 차이가 없었다. 이러한 현상은 후기 조선미전에 이르러 조선인 화가들이 출품한무희도의 수가 이전 시기에 비해 폭발적으로 증가되었던 것과는 전혀 다른 양상이다.

그런데 앞서 살펴보았듯이 제20회(1941) 이후로 도판이 수록된 『조선미술전람회도록』은 출간되지 않았다. 따라서 당시 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가들의 무희도를 살펴보는 데에는 분명한 한계가 존재한다. 이러한 이유로 제목으로부터 무희도라는 사실이 확인되는 재조선일본인 화가의 작품은 위의 표에 제시된 다섯 점의 그림뿐이다. 더욱이그 다섯 점 가운데에서도 조선의 전통 무용이 주제로 그려진 무희도라는 것을 확실히 알 수 있는 작품은 제18회(1939)에 출품된 마츠다 레이코(松田黎光)155)의 <검무도(劍舞圖)>(도 40)와 제20회(1941)에 출품된 □禹山和夫(?-?)의 <승무(僧舞)> 등 두 점에 불과하다. 이외에 제20회(1941) 川原隆夫(?-?)의 <춤(舞)>, 제21회(1942) 安東久善(?-?)의 <전무복을 입은 여자들(戰舞服ヲ着ク女達)>, 제22회(1943) 有鬚正子(?-?)의 <무의(舞衣)> 등 세 점은 현재 작품 도판이 전하지 않기 때문에 조선인 여성이그려진 무희도라고 확신할 수 없는 작품들이다.

물론 제목에는 무희도라는 사실이 명시되어 있지 않으나 실제로는 무희도에 해당되었던 작품이 존재할 가능성을 간과할 수 없다. 다만 『조선미술전람회도록』이 간행되었던 제15회(1936)에서 제19회(1940) 사이에 조선인 화가들의 무희도가 총 9점 출품되었던 것과는 대조적으로 재조선 일본인 화가의 무희도는 단 한 점만이 출품되었다.156) 이러한 점을 염두에 두면 제20회(1941) 이후에 재조선 일본인 화가들 사이에서 조선인 무희를 소재로 한 작품이 활발하게 그려졌을 가능성은 그다지 높지않을 것으로 판단된다.

한편 후기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도 가운데 도 판이 확인되는 작품은 마츠다 레이코라는 이름으로 출품된 마츠다 마사 오의 <검무도>가 유일하다. 이 작품에는 전복을 착용하고 쌍검대무를 추는 두 명의 여성이 그려져 있다. 그런데 전기 조선미전에 쌍검대무를

<sup>155)</sup> 마츠다 레이코의 본명은 마츠다 마사오로 일찍이 제10회(1931)에 <석춘>을 출품했던 화가이다. 이때 마츠다 마사오는 마츠다 레이코라는 이름으로 작품을 출품했는데 레이코(黎光)는 그의 호(號)였다.

<sup>156)</sup> 이 시기에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도는 제18회에 마츠다 레이 코라는 이름으로 출품된 마츠다 마사오의 <검무도> 단 한 점에 불과하였다.

주제로 한 무희도는 제5회(1926) 카토 겐키치의 <봄>과 제9회(1930) 이 토 슈호의 <검무> 등 2점이 출품된 바 있다. 두 작품은 모두 앞서 살펴보았듯이 신윤복의 《혜원전신첩》 중 한 폭인 <쌍검대무>가 참고되어그려진 무희도였다. 그런데 마츠다 마사오의 <검무도>에 그려진 기생들의 춤 동작은 이전 작품들과는 다소 다른 모습을 보여준다. 이러한 점에서 <검무도>는 신윤복의 <쌍검대무>로부터 직접적인 영향을 받아 그려진 작품은 아니었던 것으로 생각된다.

그런데 이토 슈호의 <검무>에서 보이는 단순한 배경, 화면에 꽉 차게 그려진 여성들의 춤추는 모습, 왼쪽에 위치한 여성의 한쪽 팔이 화면 밖으로 나가도록 그려진 것 등의 표현은 마츠다 마사오의 <검무도>에서도 확인되는 특징이다. 이러한 공통점으로 보아 마츠다 마사오의 <검무도>는 화가 자신의 새로운 창안이라기보다는 이토 슈호의 <검무>가 참고되어 그려진 그림으로 생각된다. 따라서 <검무도>는 일찍이 전기 조선미전에 출품되었던 재조선 일본인 화가의 무희도로부터 직접적인 영향을받아 제작된 그림으로 여겨진다. 그렇다면 이 작품은 1930년대 중·후반에 새롭게 주목받고 있던 조선의 전통 무용으로부터 영향을 받아 조선인화가들 사이에서 급속하게 그려지기 시작했던 무희도와는 다른 성격의 그림이라고 할 수 있다.

아쉽게도 마츠다 마사오의 <검무도> 외에 후기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가들의 무희도 가운데 도판이 확인되는 작품은 존재하지 않는다. 따라서 재조선 일본인 화가들이 당시 조선인 화가들과 마찬가지로 근대 무용가의 조선 무용 작품으로부터 영향을 받은 무희도를 제작했는지 현재로서 확인하기는 매우 어렵다. 이러한 이유로 필자는 후기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도에 대한 검토를 추후의 연구 과제로 남겨두고자 한다.

다만 근대 무용가들의 조선 무용 작품이 인기를 끌기 시작한 이후 조선의 전통 무용이 조선인만이 제대로 이해할 수 있는 향토예술로 강조되었던 점이 주목된다. 당시 조선의 전통 무용은 "(조선) 민중의 심금에 흘러잇는 마음의 움직임을 구체적으로 표현하는 무용 예술"로서 오직 조선

인만이 출 수 있으며 아울러 조선인만이 제대로 감상할 수 있는 예술로 인식되고 있었다.<sup>157)</sup>

아울러 1930년대 초반부터 조선인 화가들 사이에서 일본인이 조선의 향토색을 얼마나 잘 이해할 수 있겠는가 하는 불만이 표출되기 시작되었던 것이 주목된다. 이름을 밝히지 않은 어떤 화가는 재조선 일본인 화가들이 향토색 작품을 그리는 것과 조선인 화가의 향토색 작품을 일본인심사위원이 평가하는 것에 대한 반감(反感)을 담은 글을 『조선일보』에기고하였다. 이 기사에서 그는 "조선인 화가로서 가장 불쾌한 것은 심사원이 조선의 독특한 향토색을 얼마나 리해하고 잇는가가 가장 의심되는 것입니다. 보십시요. 일본인이 그렷다는 조선 풍속으로 색채나 선(線)이그럴뜻한 것이 어디 잇습니까. 잠간 잠간 조선 려행이나 해본 심사원에게 조선 향토색을 표현한 작품을 맺긴다는 것은 크게 불안을 누기지 안을 수 업소이다"라고 했다.158)

한편 당시 이러한 의견에 대한 반론 역시 존재하였다. 김용준(金瑢俊, 1904-1967)은 "假令 金重鉉 氏가 아리랑고개를 그리고 朝鮮의 處女가 나물 바구니를 든 것을 그럿타고 그 作品은 반드시 朝鮮 사람이 아니면 그리지 못할 그러한 作品은 못된다. 그러한 徐事內容을 題材로 한 그림은 西洋 사람도 그릴 수 잇을 것이오, 支那 사람이 그려도 될 수 잇을 것이니 이것이 朝鮮人이 아니면 그리지 못할 朝鮮人의 藝術이 되기에는 너무나 距離가 먼 것이다. 나는 이러한 問題에 直面할 때마다 作家란 社會事件에 極히 冷靜할 必要가 잇다고 생각한다"고 했다. 159) 이러한 김용준의 글은 조선인 화가만이 향토색을 작품에 제대로 표현할 수 있다는 의견이당시 화단에서 널리 공유되고 있었던 사실을 방증(傍證)한다.

이상에서 필자는 당시 재조선 일본인 화가들이 무희도 출품에 있어 같은 시기 조선인 화가에 비해 상대적으로 저조한 모습을 보였던 점에 주

<sup>157) 『</sup>삼천리』 10(1)(1938년 1월), 앞의 기사; 『조선일보』 1938년 6월 23일, 「文化遺産의 再吟味, 典雅한 旋律의 立體化, '動中靜'의 無我境地」.

<sup>158) 『</sup>조선일보』 1933년 6월 3일, 「規定 改正이 大急務, 某畵家의 所感」.

<sup>159) 『</sup>동아일보』 1936년 5월 5일, 김용준, 「繪畵로 나타나는 鄕土色의 吟味 (中)」.

목하였다. 후기 조선미전에 이르러 재조선 일본인 화가들이 무희도라는 주제를 크게 선호하지 않게 되었던 현상에 대해 필자는 당시 조선의 무용이 조선인만이 제대로 이해할 수 있는 향토예술로 강조되고 있었던 것과 이 시기에 조선인 화가들이 재조선 일본인 화가들에 의한 향토색 표현에 대해 부정적인 견해를 가지고 있었던 것을 그 원인으로 제시해보았다.

## IV. 결론

본 논문에서 필자는 일제강점기에 개최되었던 조선미전에서 입선한 작품을 중심으로 한국 근대화단에 나타났던 무희도(舞姬圖)에 대해서 살펴보았다. 또한 필자는 조선 전통 무용(朝鮮傳統舞踊)에 대한 사회적 인식과 그 변화가 조선인 화가와 재조선(在朝鮮) 일본인 화가 각각의 무희도제작에 어떤 영향을 주었는지 밝혀보고자 했다.

전기 조선미전에 무희도를 출품했던 조선인 화가는 김은호(金殷鎬, 1892-1979)가 유일하였다. 김은호 이외에 조선인 화가가 그린 무희도가 전기 조선미전에 나타나지 않았던 이유로 필자는 당시 김은호의 승무도 (僧舞圖)가 승무에 대한 그의 지극히 개인적인 관심 때문에 그려진 작품이라는 점을 제시해보았다.

아울러 필자는 전기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도를 검토하였다. 이 시기 재조선 일본인 화가가 그린 무희도에 당시 조선에 존재하고 있었던 춤추는 조선 기생(妓生)의 도상이 활용되었던 점이주목된다. 본 논문은 재조선 일본인 화가가 무희도에 담고자 했던 것이일본의 무희인 게이샤(藝者)나 마이코(舞妓, 舞子)의 친숙한 이미지가 아닌 조선 기생의 신선하고 이국적인 이미지였다는 점에 초점을 맞추었다. 따라서 전기 조선미전에 조선인 화가와 재조선 일본인 화가는 무희도제작에 있어 극명한 차이를 보였다. 이러한 차이를 설명하기 위해 필자는 당시 조선 무용의 거의 유일한 연행자(演行者)였던 기생에 대해 조선인과 일본인이 가지고 있었던 인식이 서로 달랐던 점에 주목하였다. 일본인에게 기생 문화는 조선의 가장 매력적인 풍속이었다. 반면 조선인에게 기생은 조선 사회를 병들게 하는 암적인 존재로 여겨졌다. 기생에 의해 전수되어오던 조선의 전통 무용 역시 기생이나 추는 천한 춤으로 부정적으로 인식되었다. 이러한 이유로 조선의 전통 무용이 조선인 화가에의해 회화의 주제로 선택되기는 어려웠던 것으로 생각된다.

한편 후기 조선미전의 경우 조선인 화가가 그린 무희도가 다수 출품되기 시작하는 새로운 경향이 나타났다. 그동안 이때 그려진 조선인 화가의 무희도는 기생을 그린 미인도로 해석되어왔다. 그러나 당대(當代) 무희도에 대한 평가에서 기생이 언급된 예는 발견되지 않으며 당시 무희도는 조선적인 것이 표현된 그림이라는 점에서 주목되었다.

아울러 본 논문에서 필자는 전기 조선미전 시기에는 조선인 화가에 의해 외면되었던 소재인 조선의 무용이 후기 조선미전에 이르러 갑작스럽게 작품의 주제로 수용되기 시작했던 현상에 주목하였다. 필자는 1930년 대 중·후반에 조선의 전통 무용에 대한 인식이 크게 변화된 것을 이러한 현상의 원인으로 밝혀보고자 했다. 또한 조선인 화가들이 당시 조선미전의 가장 주요한 심사 기준으로 제시되었던 향토색(鄉土色)을 작품에 반영하기 위해 새롭게 선택했던 제재가 근대 무용가의 조선 무용 작품이었을 가능성이 검토되었다.

마지막으로 필자는 후기 조선미전에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도에 대해 살펴보았다. 당시 재조선 일본인 화가들은 무희도 출품에 있어 같은 시기 조선인 화가에 비해 상대적으로 저조한 모습을 보였다. 이러한 현상에 대해 필자는 당시 조선의 무용이 조선인만이 이해할 수있는 향토예술(鄕土藝術)로 강조되고 있었던 것과 이 시기에 조선인 화가들이 재조선 일본인 화가들에 의한 향토색 표현에 대해 부정적인 견해를 가지고 있었던 것을 그 원인으로 제시해보았다.

이상에서 필자는 조선미전 출품작을 중심으로 한국 근대화단에 나타났던 무희도에 대해 상세하게 살펴보았다. 그동안 조선인 화가의 조선미전출품작은 일본의 의도에 따라 생산된 식민지 문화의 잔재로 평가되는 경향이 있었다. 물론 당시 조선인 화가들이 입선을 위해 일본인 심사위원들의 취향과 심사 기준을 의식한 작품을 제작했던 것은 분명하다. 그러나 조선인 화가들은 기생의 춤이 일본인들로부터 조선을 대표하는 풍속으로 주목받고 있었던 시기에 무희도를 거의 그리지 않았다. 이들은 조선의 전통 무용이 기생의 춤이라는 부정적인 인식에서 벗어난 이후에야무희도를 본격적으로 그리기 시작하였다. 이러한 현상은 당시 조선인 화

가들이 타율적인 존재만은 아니었다는 사실을 알려준다.

또한 필자는 조선인 화가의 무희도를 단순히 기생이 그려진 미인도로 해석했던 기존의 인식을 재고해보고자 했다. 그동안 조선미전에 출품된 여성인물화(女性人物畵)에 대한 연구에서 여성의 성 역할은 기생 혹은 현모양처(賢母良妻)로 이분화(二分化)되는 경향이 있었다. 따라서 본 논문을 통해 필자는 이러한 양분 논리에 의해 그동안 기생으로 그 정체성이 한정되었던 무희도 속 여성을 새로운 시각으로 바라보고자 했다. 회화 속 여성을 바라보는 이분법적인 논리에서 벗어날 때 비로소 여성인물화에 대한 다양한 관점의 연구가 이루어질 수 있을 것으로 기대된다.

# 참 고 문 헌

## 1. 신문 및 잡지

#### 【신문】

『경향신문(京郷新聞)』

『대한매일신보(大韓每日申報)』

『동아일보(東亞日報)』

『매일신보(每日申報)』

『조선일보(朝鮮日報)』

『조선중앙일보(朝鮮中央日報)』

#### 【잡지】

『동광(東光)』

『문장(文章)』

『삼천리(三千里)』

『신여성(新女性)』

『신조선(新朝鮮)』

『인문평론(人文評論)』

『조광(朝光)』

『조선문학(朝鮮文學)』

『춘추(春秋)』

『춤』

## 2. 도록

국립중앙박물관 편, 『근대 서화, 봄 새벽을 깨우다』, 국립중앙박물관,

1922-1940.

## 3. 단행본

권혁희. 『조선에서 온 사진엽서』. 민음사. 2005.

김남천, 『한국 근현대 문학선: 김남천 평론집 4』, 키메이커, 2015.

김미영, 『근대 한국문학과 미술의 상호작용』, 소명출판, 2013.

김수현, 정창현, 『제국의 억압과 저항의 사회사: 사진과 엽서로 본 근대 풍경』, 민속원, 2011.

김영나, 『20세기의 한국미술 2: 변화와 도전의 시기』, 예경, 2010.

나카무라 킨죠(中村 金城), 권혁희 해제, 『朝鮮風俗畵譜』, 민속원, 2008.

노동은, 『한국 근대 음악사 1: 1860년부터 1910년까지』, 민속원, 2015.

문정희, 『모던 혼성: 동아시아의 근현대미술』, 한국미술연구소CAS, 2014.

신현규, 『기생, 조선을 사로잡다: 일제 강점기 연예인이 된 기생 이야기』, 어문학사, 2010.

안현정, 『근대의 시선, 조선미술전람회』, 이학사, 2012.

요시카와 헤이스이(吉川 萍水), 김일권·이에나가 유코(家永 祐子) 공역, 『근대문화사 읽기로서 조선기생 관찰기』, 민속원, 2013.

- 윤범모, 『韓國 近代 美術의 形成』, 미진사, 1988.
- 이구열, 『畵壇一境: 以堂先生의 生涯와 藝術』, 동양출판사, 1968.
- 이성혜, 『한국 근대 서화의 생산과 유통』, 해피북미디어, 2014.
- 장우성, 『畵壇풍상七十年: 月田 회고록』, 미술문화, 2003.
- 정병호, 『춤추는 최승희: 세계를 휘어잡은 조선여자』, 뿌리깊은나무, 1995.
- 조택원, 『조택원』, 지식공작소, 2015.
- 조흥윤, 『그림으로 본 19세기 한국풍속과 민중의식: 箕山風俗圖』, 완자무늬, 2000.
- 홍선표, 『한국 근대미술사: 갑오개혁에서 해방 시기까지』, 시공아트, 2009.
- 황정수, 『日帝强占期 韓日美術交流: 일본 화가들 조선을 그리다』, 이 숲, 2018.
- Lippit, Miya Elise Mizuta. *Aesthetic Life: Beauty and Art in Modern Japan.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2019.

#### 4. 국외 논문(연도순)

- 松本 亦太郎, 「日本畫に映じたる女性觀」, 『心理研究』 13, 公益社団 法人日本心理學會, 1913, pp. 1-14.
- 廣田 孝, 「京都畵壇における人物畵-新しい畵題の出現-」, 『生活造形』 50, 京都女子大學生活造形學教室, 2005, pp. 53-59.
- 田中 圭子, 「京都畵壇における美術教育の近代化に關する一考察」, 『美術教育』 290, 日本美術教育學會, 2007, pp. 130-132.
- 豊田 郁、「土田麥僊:歐州巡礼とイタリア美術受容」、 關西大學 大學院

- 東アジア文化研究科 博士學位論文, 2013.
- 上田 文, 「土田麥僊の人物畵について: 肖像性と象徴性をめぐる考察」, 『デザイン理論』 62. 意匠學會, 2013. pp. 3-16.
- Yamada, Nanako, and Helen Merritt. "Uemura Shõen: Her Paintings of Beautiful Women." *Woman's Art Journal* 13, no. 2 (1992): 12–16.
- Mizuta, Miya Elise. "美人 Bijin/Beauty." *Review of Japanese Culture and Society* 25 (2013): 43–55.
- Kojima, Kaoru. "Pictures of Beautiful Women: A Modern Japanese Genre and Its Counterparts in Europe, China, Korea, and Vietnam." *Review of Japanese Culture and Society* 26 (2014): 50-64.

#### 5. 국내 학위논문

- 강미혜, 「오지호의 회화세계 연구: 순수회화론에 입각한 1920-1930년대 작품분석」, 공주대학교 교육대학원 미술교육전공 석사학위논문, 2007.
- 강민기, 「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畵 유입과 수용-1870년대에서 1920년대까지-」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 한국미술사전 공 박사학위논문. 2005.
- 구정화, 「한국 근대 여성인물화 연구: 여성이미지를 중심으로」, 홍익 대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2000.
- 권혁희, 「일본 박람회의 '조선인 전시'에 관한 연구: 1903년 제5회 내 국권업박람회와 1907년 도쿄권업박람회를 중심으로」, 서울대 학교 대학원 인류학과 석사학위논문, 2007.
- 김정민, 「金殷鎬(1892-1979)의 美人畵 硏究: 해방이전을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 회화사전공 석사학위논문, 1999.

- 김주영, 「일제시대의 在朝鮮 일본인 화가연구-朝鮮美術展覽會 입선 작가를 중심으로」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사 전공 석사학위논문, 2000.
- 김지혜, 「한국 근대 미인 담론과 이미지」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2015.
- 문선주, 「朝鮮時代 女性主題 人物畵 研究」, 홍익대학교 대학원 미술 사학과 한국미술사전공 박사학위논문, 2015.
- 문은경, 「以堂 金殷鎬(1892-1979)의 작품세계 연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2016.
- 민용석, 「書畵協會의 硏究」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, 1983.
- 박지은, 「이당 김은호의 세필채색 인물화 연구-미인도를 중심으로-」, 전북대학교 대학원 미술학과 석사학위논문, 2006.
- 서정순,「以堂 金殷鎬의 作品世界」, 동국대학교 교육대학원 미술교육 전공 석사학위논문, 1984.
- 송미숙, 「以堂 金殷鎬 회화세계 연구-인물화를 중심으로-」, 명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2016.
- 송수정, 「오지호의 회화세계연구-회화론을 중심으로-」, 한국교원대 학교 대학원 미술교육전공 석사학위논문, 2014.
- 안현정, 「일제강점기 시각매체와 조선미술전람회 연구-근대의 시각주 체와 규율권력을 중심으로-」, 성균관대학교 대학원 동양철학 과 예술철학전공 박사학위논문, 2009.
- 윤소라, 「일제강점기 조선인 여성의 시각화와 이미지 생산」, 이화여 자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2013.
- 이미영, 「이당 김은호의 작품연구」, 군산대학교 대학원 미술학과 현 대미술전공 석사학위논문, 2007.
- 이순양, 「한국 기생(妓生)과 일본 게이샤(げいしゃ)의 예술활동 비교 연구」, 한양대학교 교육대학원 레저스포츠교육전공 석사학위논 문, 2009.

- 이옥수, 「以堂 金殷鎬의 人物畵 硏究」, 홍익대학교 대학원 동양화과 동양화전공 석사학위논문, 1990.
- 이은호, 「'主體的 視線體系'로 본 女性人物畵의 Image 硏究」, 홍익대학교 대학원 미술학과 동양화전공 박사학위논문, 2009.
- 정호진, 「朝鮮美術展覽會 硏究: 제1부 東洋畵를 중심으로」, 성신여자 대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 1999.
- 채관식, 「1930年代'朝鮮學'의 深化와 傳統의 再發見」, 연세대학교 대학원 사학과 석사학위논문, 2006.
- 최경선, 「궁중정재 복식의 형태미에 관한 연구-춘앵전을 중심으로-」, 숙명여자대학교 전통문화예술대학원 전통무용전공 석사학위논 문, 2004.
- 최윤희, 「조선시대 궁중검기무 복식에 관한 연구」, 건국대학교 디자 인대학원 전통복식디자인전공 석사학위논문, 2010.

#### 6. 국내 학술논문

- 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」, 『한국근현대미술사학회, 2006, pp. 45-78.
- 강소영, 「기생의 은유화 방식을 통해 본 기생의 현실과 그들의 욕망」, 『한국고전연구』 20. 한국고전연구학회, 2009, pp. 109-139.
- 고지마 카오루(兒島 薰), 최경현 옮김, 「近代 日本에서 官展의 역할과 주요 作品分析」, 『미술사논단』 13, 한국미술연구소, 2001, pp. 9-40.
- 구정화, 「한국근대기의 여성인물화에 나타난 여성이미지」, 『한국근 현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001, pp. 105-141.
- 권행가, 「日帝時代 郵便葉書에 나타난 기생 이미지」, 『미술사논단』 12, 한국미술연구소, 2001, pp. 83-103.
- 김경연, 「근대 여성 잡지와 여성 독자의 형성-『신여성』을 중심으로-」, 『한국문학논총』 54, 한국문학회, 2010, pp. 137-174.

- 김광억, 「일제시기 토착 지식인의 민족문화 인식의 틀」, 『비교문화연구』 4, 서울대학교 비교문화연구소, 1998, pp. 79-120.
- 김미영, 「일본 게이샤의 문화융합」, 『한국문화융합학회 2016년 동계학술대회 발표집』, 한국문화융합학회, 2016, pp. 13-24.
- 김병구, 「고전부흥의 기획과 '조선적인 것'의 형성」, 『민족문화사연 구』 31, 민족문학사학회, 2006, pp. 12-38.
- 김성희, 「이당 김은호의 채색인물화에 대한 재평가」, 『한국근현대미술사학회, 1995, pp. 115-146.
- 김소연, 「근대기 재조선 일본인 여성 화가 연구」, 『미술사논단』 48, 한국미술연구소, 2019, pp. 157-178.
- \_\_\_\_\_, 「한국 근대기 미술 유학을 통한 '동양화'의 추구-채색화단을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 27, 한국근현대미술사학회, 2014, pp. 249-276.
- 김승익, 「1910~1930년대 재한화가들의 조선미술전람회에 대한 논의-일본어 잡지 『조선과 만주』, 『조선공론』을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 27, 한국근현대미술사학회, 2014, pp. 65-86.
- 김시습, 「미술에 개입된 일제 식민주의-조선미술전람회의 그림 속 노동과 연관된 어린이 이미지를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 35, 한국근현대미술사학회, 2018, pp. 7-36.
- 김영나, 「논란 속의 근대성: 한국 근대 시각미술에 재현된 '신여성'」, 『미술사와 시각문화』 2, 미술사와 시각문화학회, 2003, pp. 8-37.
- \_\_\_\_\_\_, 「李仁星의 鄕土色: 민족주의와 식민주의」, 『미술사논단』 9, 한국미술연구소, 1999, pp. 191-225.
- 김영희, 「1929년 조선박람회에서 기생의 춤 공연에 대한 연구」, 『국 악원논문집』 33, 국립국악원, 2016, pp. 35-53.
- \_\_\_\_\_, 「20세기 초 승무의 형성과정 고찰-1900, 1910년대를 중심으로」, 『국악원논문집』 39, 국립국악원, 2019, pp. 113-144.

- \_\_\_\_\_\_, 「20세기 초 한국 근대춤의 이국 취향-최승희·조택원의 초기 작품을 중심으로」, 『공연과 리뷰』 75, 현대미학사, 2011, pp. 42-61.

- 김용철, 「총력전시기 재조선일본인 미술가의 역할과 위상」, 『일본학 보』 100, 한국일본학회, 2014, pp. 401-415.
- 김은실, 윤봉식, 「일본 문화자원으로서 게이샤의 재조명-교토 하나마 치 게이샤의 메이크업 및 의상을 중심으로-」, 『한국디자인문 화학회지』 17(4), 한국디자인문화학회, 2011, pp. 111-127.
- 김정선, 「식민지'官展'의 실현-조선미술전람회 일본인 심사원을 중심으로-」, 『석당논총』 58, 동아대학교 석당학술원, 2014, pp. 239-265.
- 김주영, 「在朝鮮 일본인 화가와 식민지 화단의 관계 고찰」, 『미술사 학연구』 233·234, 한국미술사학회, 2002, pp. 301-327.
- 김지혜, 「미스 조선, 근대기 미인대회와 미인 이미지」, 『미술사논 단』 38, 한국미술연구소, 2014, pp. 211-236.
- \_\_\_\_\_, 「'반도의 비너스', 시각매체에 나타난 미인 표상」, 『미술사 학』 31, 한국미술사교육학회, 2016, pp. 117-147.
- 김채원, 「일본에서의 최승희 인식」, 『공연과 리뷰』 24(3), 현대미학 사, 2018, pp. 60-77.
- 김허경, 「한국 인상주의의 향토적 소재와 색채-1930년대 이인성·오지 호를 중심으로」, 『호남학』 48, 전남대학교 호남학연구원, 2010, pp. 179-214.
- 김희정, 「영화 <게이샤의 추억>을 중심으로 본 게이샤복식 표현에 관한 연구」, 『한국의상디자인학회지』 10(1), 한국의상디자인

- 학회, 2008, pp. 25-44.
- 노영희, 「최승희의 '조선춤'과 '민족아(民族我)'」, 『공연과 리뷰』 70, 현대미학사, 2010, pp. 43-58.
- 류시현, 「1930년대 안재홍의 '조선학운동'과 민족사 서술」, 『아시아 문화연구』 22, 가천대학교 아시아문화연구소, 2011, pp. 25-52.
- 목수현, 「한국근현대미술사에서 제도에 관한 연구의 검토」, 『한국근 현대미술사학』 24, 한국근현대미술사학회, 2012, pp. 93-126.
- 문정희, 「동아시아 官展의 심사위원과 지방색: 대만미술전람회를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 11, 한국근현대미술사학회, 2003, pp. 173-210.
- \_\_\_\_\_, 「上海摩登/京城毛斷: 1930년대 소비문화 공간의 매체와 여성이미지」, 『한국근현대미술사학』 19, 한국근현대미술사학회, 2008, pp. 190-210.
- \_\_\_\_\_\_, 「일제시대 官展의 식민주의 연구: 臺展과 鮮展의 회화작품 속에 나타난 鄕土意識을 중심으로」, 『미술사논단』 16·17, 한국 미술연구소, 2003, pp. 257-287.
- 박계리, 「일제시대'조선 향토색'」, 『한국근현대미술사학』 4, 한국 근현대미술사학회, 1996, pp. 166-210.
- 박광현, 「'내선융화'의 문화번역과 조선색, 그리고 식민문단-1920년대 식민문단의 세 가지 국면을 중심으로-」, 『아시아문화연구』 30, 가천대학교 아시아문화연구소, 2013, pp. 77-113.
- 박석태, 「조선미술전람회를 통해 본'향토성'개념 연구」, 『인천학연구』 3, 인천대학교 인천학연구원, 2004, pp. 255-294.
- 박지혜, 「《조선미술전람회》 참고품 재평가를 위한 모색」, 『미술사 논단』 47, 한국미술연구소, 2018, pp. 209-229.
- 박희영, 「일본 요괴문화 속의 여성 요괴 야만바(山姥)조형 연구와 그 흐름」, 『일본학보』 99, 한국일본학회, 2014, pp. 421-431.
- 사토 도신(佐藤 道信), 최재혁 옮김, 「근대 일본 관전의 성립과 전개」, 『한국근현대미술사학』 15, 한국근현대미술사학회, 2005, pp. 7-24.

서기재, 「근대 관광잡지 『관광조선』의 대중을 향한 메시지」, 『일 어일문학』 52, 대한일어일문학회, 2011, pp. 337-352. 서지영. 「상실과 부재의 시공간: 1930년대 요리점과 기생」. 『한국 학』 32(3), 한국학중앙연구원, 2009, pp. 167-194. 「식민지 시대 기생 연구(I)-기생집단의 근대적 재편 양상을 중심으로-\_, 『한국학』 28(2), 한국학중앙연구원, 2005, pp. 267-294. 「식민지 시대 기생 연구(Ⅱ)-'기생조합'의 성격을 중심으로-╷, 『한국고전여성문학연구』 10. 한국고전여성문학회, 2005, pp. 433-464. 「식민지 시대 기생 연구(Ⅲ)-기생 잡지 <長恨>을 중심으로-\_, 『대동문화연구』 53, 성균관대학교 대동문화연구원, 2006, pp. 347-385. 송미숙, 「김은호 고사·도석인물화의 제작 양상」, 『미술사와 문화유산』 5. 명지대학교 문화유산연구소, 2016, pp. 211-230. 「후소회(後素會)의 일제강점기 활동-후소회전시회와 조선 미 술전람회를 중심으로-\_\_, 『미술사와 문화유산』 4, 명지대학교 문화유산연구소, 2016, pp. 133-169. 송연옥. 「대한 제국기의 <기생단속령> <창기단속령>-일제 식민화와 공창제 도입의 준비 과정-\_\_, 『한국사론』 40, 서울대학교 국 사학과, 1998, pp. 215-275. 신선영, 「일제강점기 신윤복 풍속화의 浮上과 재평가」, 『미술사학연 구』 301, 한국미술사학회, 2019, pp. 67-92. 신수경, 「김주경의 해방 이전 민족미술론 연구」, 『인물미술사학』 9, 인물미술사학회, 2013, pp. 45-84. 「『吳之湖·金周經 二人畵集』을 통해서 본 김주경의 1930년대 작품 . 『인물미술사학』 14·15. 인물미술사학회, 2019, pp. 9-41. 「월북화가들의 일제강점기 작품활동-조선미술전람회 서양화

부를 중심으로, 『한국근현대미술사학』 27, 한국근현대미술

- 사학회, 2014, pp. 277-307.
- \_\_\_\_\_\_, 「이인성의 1930년대 회화 연구」, 『한국근현대미술사학』 6, 한국근현대미술사학회, 1998, pp. 229-274.
- 신주백, 「'조선학운동'에 관한 연구동향과 새로운 시론적 탐색」, 『한 국민족운동사연구』 67, 한국민족운동사학회, 2011, pp. 167-202.
- 신현규, 「『기생물어(妓生物語)』 서지 고찰」, 『근대서지』 2, 근대서 지학회, 2010, pp. 231-243.
- 안현정, 「조선미술전람회 '공예부'의 日本化 경향에 관한 연구-식민지 권력과 미술창작을 중심으로-」, 『한국디자인문화학회지』 17(2), 한국디자인문화학회, 2011, pp. 322-335.
- 오병욱, 「朝鮮美術展覽會 硏究」, 『서양미술사학회 논문집』 5, 서양 미술사학회, 1993, pp. 5-30.
- 유진환, 이창현, 「일제하 『조선미술전람회』 관련 신문보도에 나타난 일본의 오리엔탈리즘」, 『한국언론정보학보』 54, 한국언론정보학회, 2011, pp. 5-31.
- 윤범모, 「이인성과 이쾌대 혹은 식민지 현실과 연출된 상징성」, 『한 국근현대미술사학』 26, 한국근현대미술사학회, 2013, pp. 229-255.
- 윤영숙, 김호연, 「평양기생학교를 통해 본 전통춤 전승 양상」, 『무 용역사기록학』 48, 무용역사기록학회, 2018, pp. 69-88.
- 윤은영, 김은정, 「춘앵전 정재 여령 복식에 관한 연구-황초삼을 중심으로-」, 『한복문화』 18(1), 한복문화학회, 2015, pp. 113-131.
- 이시준, 「植民地期 日本人 作家, 우스다 잔운 薄田斬雲의 朝鮮 見聞記에 관한 고찰-기생(妓生)관련 기술을 중심으로-」, 『외국문학연구』 45, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2012, pp. 275-300.
- 이종숙, 「'무용(舞踊)', '신무용(新舞踊)' 용어의 수용과 정착: <매일신 보>, <동아일보>, <조선일보> 기사를 중심으로」, 『무용역사 기록학』 46, 무용역사기록학회, 2017, pp. 9-35.
- 이중희, 「朝鮮美術展覽會 창설에 대하여」, 『한국근현대미술사학』

- 3, 한국근현대미술사학회, 1996, pp. 94-146. \_\_\_\_, 「조선미전 설립과 그 결과」, 『한국근현대미술사학』 15, 한
- \_\_\_\_\_\_, '조선미선 설립과 그 결과」, "한국근현대미술사학』 15, 한 국근현대미술사학회, 2005, pp. 37-70.
- 임혜정, 「근대 일본의 박람회와 기생의 가무(歌舞) 활동」, 『공연문 화연구』 24, 한국공연문화학회, 2012, pp. 339-371.
- 장유정, 「20세기 전반기 기생 소재(素材) 대중가요의 노랫말 분석」, 『한국문화』 35, 서울대학교 규장각한국학연구원, 2005, pp. 89-117.
- \_\_\_\_\_, 「20세기 초 기생제도 연구」, 『한국고전여성문학연구』 8, 한국고전여성문학회, 2004, pp. 99-127.
- 전혜숙, 「일본 제국미술학교 유학생들의 서양화 교육 및 인식과 수용 -김만형(金晚炯)을 중심으로」, 『미술사학보』 22, 미술사학연 구회, 2004, pp. 171-198.
- 정경운, 「근대기 광주권번 운영의 변화과정 연구」, 『국학연구론총』 18, 택민국학연구원, 2016, pp. 41-68.
- 정무정, 「한국미술에 있어서 '모더니즘'의 의미와 특징」, 『한국근현대미술사학회, 2011, pp. 54-70.
- 정연경, 「「朝鮮美術展覽會」, '東洋畵部'의 室內女性像」, 『한국근현 대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001, pp. 143-189.
- \_\_\_\_\_\_, 「'조선미술전람회', 일본인 작가의 여성상: '동양화부'를 중심으로, 『미술사학보』 18, 미술사학연구회, 2002, pp. 47-74.
- 정은영, 「근대 전통춤의 형성과 민족주의적 성찰」, 『움직임의 철학: 한국체육철학회지』 18(3), 한국체육철학회, 2010, pp. 203-219.
- 정혜영, 「근대의 성립과 기생의 몰락: 근대문학에 나타난 기생의 이미 지를 중심으로」, 『한중인문학연구』 20, 한중인문학회, 2007, pp. 235-256.
- 정호진, 「朝鮮美術展覽會 制度에 관한 硏究」, 『미술사학연구』 205, 한국미술사학회, 1995, pp. 21-48.
- \_\_\_\_\_, 「朝鮮美展의 審査委員 및 그 영향」, 『미술사학연구』 223,

- 한국미술사학회, 1999, pp. 35-59.
- 조경식, 「일제강점기 잡지에 내재된 식민지 조선인식-『모던일본 조선판 (モダン日本 朝鮮版)』과 재조일본인의 조선인식을 중심으로-」, 『일본근대학연구』 63, 한국일본근대학회, 2019, pp. 75-86.
- 조경아, 「일제강점기 기록을 통해 본 춘앵전의 역사성」, 『무용예술 학연구』 29, 한국무용예술학회, 2010, pp. 107-138.
- 조은정,「《서화협회전》 운영에 대한 연구」, 『한국근현대미술사학』 29, 한국근현대미술사학회, 2015, pp. 135-159.
- \_\_\_\_\_, 「춤의 텍스트로서 한국미술 이미지 읽기」, 『한국무용기록학 회지』 11, 무용역사기록학회, 2006, pp. 157-188.
- 최유경, 「문부성 미술전람회 개최와 미술의 제도화-러일전쟁과 일본적 회화의 창출운동-」, 『일본사상』 7, 한국일본사상사학회, 2004, pp. 199-245.
- 최인택, 「일제침략기 사진그림엽서를 통해서 본 기생기억」, 『일본문 화연구』 67, 동아시아일본학회, 2018, pp. 59-87.
- 하야시 미치코(林 みちこ), 이원혜 옮김, 「초기 文展에 보이는 '여성독서 도'에 대하여」, 『미술사논단』 3, 한국미술연구소, 1996, pp. 257-279.
- 한경자, 「"최승희 예술무용곡목(1934~1944)"을 통해 본 작품 및 오류 분 석」, 『체육사학회지』 22(1), 한국체육사학회, 2017, pp. 93-106.
- 홍선표, 「이당 김은호의 회화세계: 근대 채색화의 개량화와 관학화의 선두」, 『이당 김은호의 삶과 예술』, 인천광역시립박물관, 2003, pp. 90-97.
- \_\_\_\_\_\_, 「한국 근대미술의 여성 표상: 脫性化와 性化의 이미지」, 『한국근현대미술사학』 10, 한국근현대미술사학회, 2002, pp. 63-85.
- 홍원기, 「書畵協會 硏究(1918-1936)」, 『논문집』 31, 대구교육대학교, 1996. pp. 197-219.
- 홍윤리, 「오지호 관련 미술비평과 연구사에 관한 연구」, 『호남학』

- 61, 전남대학교 호남학연구원, 2017, pp. 287-319.
- \_\_\_\_\_\_, 「『吳之湖·金周經 二人畵集』 연구」, 『한국근현대미술사학』 22, 한국근현대미술사학회, 2011, pp. 190-212.
- 홍지석, 「오지호와 김주경: 생명의 회화와 데포르메-『오지호·김주경 二人畵集』(1938)을 중심으로」, 『인물미술사학』 14·15, 인물 미술사학, 2019, pp. 93-115.
- \_\_\_\_\_, 「이상적 자연주의, 생성의 회화론」, 『인물미술사학』 12, 인 물미술사학회, 2016, pp. 99-138.
- 황미연, 「일제강점기 기생의 사회적 활동과 그 역사적 의미」, 『민속 학연구』 28, 국립민속박물관, 2011, pp. 135-156.
- 후루타 료(古田 亮), 박현정 옮김, 「관전의 작품 경향: 제전기의 일본 화를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 15, 한국근현대미술 사학회, 2005, pp. 115-142.

#### 7. 아카이브

국립중앙도서관 대한민국신문 아카이브 http://nl.go.kr/newspaper/ 국사편찬위원회 한국사데이터베이스 http://db.history.go.kr/ 네이버 뉴스 라이브러리 https://newslibrary.naver.com/

## 8. 전자자료

이순령, 「(62)제23회 조선미술전람회 목록(第二十三回 朝鮮美術展覽會 目錄), 1944」, 김달진 미술연구소, 2017[검색 2020. 1. 1.]). 인 터넷주소: http://www.daliin.com/column/15292.

# 표 목 차

- 표 1. 전기 조선미술전람회에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도 목록
- 표 2. 전기 조선미술전람회에 출품된 무기도 목록
- 표 3. 후기 조선미술전람회에 출품된 조선인 화가의 무희도 목록
- 표 4. 후기 조선미술전람회에 출품된 재조선 일본인 화가의 무희도 목록

# 도 판 목 차

- 도 1. 김은호(金殷鎬, 1892-1979), <미인승무도(美人僧舞圖)>, 1922, 비단에 채색, 272.0×115.0cm, 미국 플로리다대학 사무엘 P. 한 미술관(The Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida).
- 도 2. 김은호, <애련미인(愛蓮美人)>, 1921, 비단에 채색, 144.0×51.5cm, 개인.
- 도 3. 김은호, <등하미인(藤下美人)>, 1920년대, 비단에 채색, 199.8×53.3cm, 국립중앙박물관.
- 도 4. 김기창(金基昶, 1913-2001), <전복도(戰服圖)>, 1934, 비단에 채색, 71.5×57.5cm, 개인.
- 도 5. 장우성(張遇聖, 1912-2005), <승무도(僧舞圖)>, 1937, 비단에 수묵담채. 198.0×161.0cm, 국립현대미술관.
- 도 6. 오쿠무라 켄타로(奧村源太郎, ?-?), <춘앵무(春鶯舞)>, 1923, 『朝鮮美術展覽會圖錄 2』(朝鮮寫眞通信社, 1923).
- 도 7. 마츠다 마사오(松田正雄, 1898-1941), <석춘(惜春)>, 1931, 『朝鮮美術展覽會圖錄 10』(朝鮮寫眞通信社, 1931).
- 도 8. <시정오년기념조선물산공진회(始政五年記念朝鮮物産共進會) 포스터>, 1916, 『始政五年記念朝鮮物産共進會報告書』(朝鮮總督府, 1916).
- 도 9. 카토 겐키치(加藤儉吉, 1898-1983), <봄(春)>, 1926, 『朝鮮 美術展覽會圖錄 5』(朝鮮寫眞通信社, 1926).
- 도 10. 이토 슈호(伊藤秋畝, ?-?), <召무(劒之舞)>, 1930, 『朝鮮 美術展覽會圖錄 9』(朝鮮寫眞通信社, 1930).
- 도 11. 신윤복(申潤福, 1758-1814년경), <쌍검대무(雙劍對舞)>,

- 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》, 18세기 말엽-19세기 초엽, 종이에 채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관.
- 도 12. 이토 슈호, < 今무(僧舞)>, 1928, 『朝鮮美術展覽會圖錄 7』(朝鮮寫眞通信社, 1928).
- 도 13. 토다 카즈오(遠田運雄, 1891-1955), <화관(花冠)>, 1928, 『朝鮮美術展覽會圖錄 7』(朝鮮寫眞通信社, 1928).
- 도 14. 타케우치 세이호(竹內栖鳳, 1864-1942), <저 소나기에(アレタ立に)>, 1909, 비단에 채색, 165.0×84.0cm, 타카시마야 사료관(高島屋史料館).
- 도 15. 우에무라 쇼엔(上村松園, 1875-1949), <춤 준비(舞仕度)>, 1914, 비단에 채색, 170.0×202.0cm, 교토국립근대미술관 (京都國立近代美術館).
- 도 16. 츠치다 바쿠센(土田麥僊, 1887-1936), <세 명의 마이코(三 人の舞妓)>, 1916, 비단에 채색, 167.0×248.5cm, 개인.
- 도 17. 츠치다 바쿠센, <세 명의 마이코(三人の舞妓)>, 1919, 비단에 채색, 218.0×282.0cm, 소실.
- 도 18. 츠치다 바쿠센, <정원의 마이코(舞妓林泉圖)>, 1924, 비단에 채색, 218.0×102.3cm, 도쿄국립근대미술관(東京國立近代美術館).
- 도 19. 오카모토 신소(岡本神草, 1894-1933), <승부놀이를 하고 있는 세 명의 마이코 습작(拳を打てる三人の舞妓の習作), 1920, 비단에 채색, 174.0×235.5cm, 교토국립근대미술관.
- 도 20. 加戸治(?-?), <마이코(舞妓)>, 1929, 『朝鮮美術展覽會圖 錄 8』(朝鮮寫眞通信社, 1929).
- 도 21. 加戶治, <는 온 후(雪のあと)>, 1926, 『朝鮮美術展覽會圖 錄 5』(朝鮮寫眞通信社, 1926).
- 도 22. 加戶治, <춤(舞)>, 1928, 『朝鮮美術展覽會圖錄 7』(朝鮮

- 寫眞通信社, 1928).
- 도 23. 田中文子(?-?), <춤추는 사람(舞へる人)>, 1933, 『朝鮮美術展覽會圖錄 12』(朝鮮寫眞通信社, 1933).
- 도 24. 麻生春子(?-?), <마이코(舞子)>, 1934, 『朝鮮美術展覽會 圖錄 13』(朝鮮寫眞通信社, 1934).
- 도 25. 水波智惠子(?-?), <마이코 2인(舞子二人)>, 1932, 『朝鮮 美術展覽會圖錄 11』(朝鮮寫眞通信社, 1932).
- 도 26. 五井園子(?-?), <시마이 추는 모습(お仕舞姿)>, 1935, 『朝鮮美術展覽會圖錄 14』(朝鮮寫眞通信社, 1935).
- 도 27. 야마카와 슈호(山川秀峰, 1898-1944), <죠노마이(序の舞)>, 1932, 비단에 채색, 181.5×127.0cm, 도쿄국립근대미술과.
- 도 28. 마츠오카 에이큐(松岡映丘, 1881-1938), <이카호의 늪(伊香保の沼)>, 1925, 비단에 채색, 202.3×131.5cm, 도쿄예술 대학 대학미술관(東京藝術大學大學美術館).
- 도 29. 마츠오카 에이큐, <풀숲의 언덕(千草の丘)>, 1926, 종이에 채색, 220.0×99.0cm, 개인.
- 도 30. 다이쇼사진공예소(大正寫眞工藝所), <조선기생 사진엽서 (朝鮮妓生寫眞葉書)>, 1910-1920, 종이에 인쇄, 8.7×13.8 cm, 서울역사박물관.
- 도 31. 오주환(吳周煥, 1915-1989), <어느 저녁에(或る晚に)>, 1933, 『朝鮮美術展覽會圖錄 12』(朝鮮寫眞通信社, 1933).
- 도 32. 최우석(崔禹錫, 1899-1965), <봄의 창경원(春の昌慶苑)>,1924, 『朝鮮美術展覽會圖錄 3』(朝鮮寫眞通信社, 1924).
- 도 33. 이종우(李鍾禹, 1899-1981), <추억(追憶)>, 『朝鮮美術展 覽會圖錄 3』(朝鮮寫眞通信社, 1924).
- 도 34. 김만형(金晚炯, 1916-1984), <검무(劍舞)>, 1939, 『朝鮮美

- 術展覽會圖錄 18』(朝鮮寫眞通信社, 1939).
- 도 35. 장우성, <푸른 전복(푸른戰服)>, 1941, 종이에 채색, 192.0×140.0cm, 신화사.
- 도 36. 김중현(金重鉉, 1901-1953), <무녀도(巫女圖)>, 1941, 합 판, 비단에 유채, 41.0×49.0cm, 국립현대미술관.
- 도 37. 전(傳) 채용신(蔡龍臣, 1850-1941), 《팔도미인도병풍(八道 美人圖屛風)》, 20세기 초반, 면에 채색, 203.5×584.0cm, OCI미술관.
- 도 38. 최근배(崔根培, 1910-1978), <승무(僧舞)>, 1937, 『朝鮮美術展覽會圖錄 16』(朝鮮寫眞通信社, 1937).
- 도 39. 심형구(沈亨求, 1908-1962), <전복(戰服)>, 1938, 『朝鮮美 術展覽會圖錄 17』(朝鮮寫眞通信社, 1938).
- 도 40. 마츠다 레이코(松田黎光), <검무도(劍舞圖)>, 1939, 『朝 鮮美術展覽會圖錄 18』(朝鮮寫眞通信社, 1939).

# 도 판



도 1. 김은호(金殷鎬, 1892-1979), <미인승무도 (美人僧舞圖)>, 1922, 비단에 채색, 272.0×115.0 cm, 미국 플로리다대학 사무엘 P. 한 미술관 (The Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida).



도 2. 김은호, <애련미인(愛蓮美人)>, 1921, 비단에 채색, 144.0×51.5cm, 개인.



도 3. 김은호, 〈등하미인(藤下美人)〉, 1920년 대, 비단에 채색, 199.8×53.3cm, 국립중앙박물 관.



도 4. 김기창(金基昶, 1913-2001), <전복도(戰 服圖)>, 1934, 비단에 채색, 71.5×57.5㎝, 개인.



도 5. 장우성(張遇聖, 1912-2005), <승무도(僧 舞圖)>, 1937, 비단에 수묵담채, 198.0×161.0㎝, 국립현대미술관.



도 6. 오쿠무라 켄타로(奧村源太郎, ?-?), <춘 앵무(春鶯舞)>, 1923, 『朝鮮美術展覽會圖錄 2』(朝鮮寫眞通信社, 1923).



도 7. 마츠다 마사오(松田正雄, 1898-1941), <석춘(惜春)>, 1931, 『朝鮮美術展覽會圖錄 1 0』(朝鮮寫眞通信社, 1931).



도 8. 《시정오년기념조선물산공진회(始政五年記念朝鮮物産共進會) 포스터》, 1916, 『始政五年記念朝鮮物産共進會報告書』(朝鮮總督府, 1916).



도 9. 카토 겐키치(加藤儉吉, 1898-1983), <봄 (春)>, 1926, 『朝鮮美術展覽會圖錄 5』(朝鮮寫 眞通信社, 1926).



도 10. 이토 슈호(伊藤秋畝, ?-?), <검무(劒之 舞)>, 1930, 『朝鮮美術展覽會圖錄 9』(朝鮮寫 眞通信社, 1930).



도 11. 신윤복(申潤福, 1758-1814년경), <쌍검 대무(雙劍對舞)>, 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》, 18세기 말엽-19세기 초엽, 종이에 채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관.



도 12. 이토 슈호, <승무(僧舞)>, 1928, 『朝鮮 美術展覽會圖錄 7』(朝鮮寫眞通信社, 1928).



도 13. 토다 카즈오(遠田運雄, 1891-1955), <화 관(花冠)>, 1928, 『朝鮮美術展覽會圖錄 7』(朝 鮮寫眞通信社, 1928).



도 14. 타케우치 세이호(竹内栖鳳, 1864-1942), <저 소나기에(アレタ立に)>, 1909, 비단에 채 색, 165.0×84.0㎝, 타카시마야 사료관(高島屋史 料館).



도 15. 우에무라 쇼엔(上村松園, 1875-1949), <춤 준비(舞仕度)>, 1914, 비단에 채색, 170.0×202.0cm, 교토국립근대미술관(京都國立近 代美術館).



도 16. 츠치다 바쿠센(土田麥僊, 1887-1936), <세 명의 마이코(三人の舞妓)>, 1916, 비단에 채색, 167.0×248.5㎝, 개인.



도 17. 츠치다 바쿠센, <세 명의 마이코(三人の舞妓)>, 1919, 비단에 채색, 218.0×282.0cm, 소실.



도 18. 츠치다 바쿠센, <정원의 마이코(舞妓林泉圖)>, 1924, 비단에 채색, 218.0×102.3cm, 도 쿄국립근대미술관(東京國立近代美術館).



도 19. 오카모토 신소(岡本神草, 1894-1933), <승부놀이를 하고 있는 세 명의 마이코 습작 (拳を打てる三人の舞妓の習作), 1920, 비단에 채색, 174.0×235.5cm, 교토국립근대미술관(京都 國立近代美術館).



도 20. 加戸治(?-?), <마이코(舞妓)>, 1929, 『朝鮮美術展覽會圖錄 8』(朝鮮寫眞通信社, 1929).



E 21. 加戸治, <定 은 후(雪のあと)>, 1926,『朝鮮美術展覽會圖錄5』(朝鮮寫眞通信社,1926).



도 22. 加戶治, <춤(舞)>, 1928, 『朝鮮美術展 覽會圖錄 7』(朝鮮寫眞通信社, 1928).



도 23. 田中文子(?-?), <춤추는 사람(舞へる人)>, 1933, 『朝鮮美術展覽會圖錄 12』(朝鮮寫真通信社, 1933).



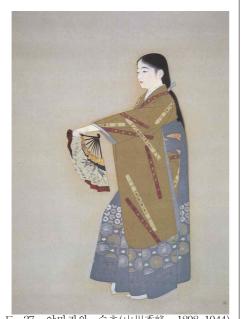
도 24. 麻生春子(?-?), <마이코(舞子)>, 1934, 『朝鮮美術展覽會圖錄 13』(朝鮮寫眞通信社, 1934).



도 25. 水波智惠子(?-?), <마이코 2인(舞子二人)>, 1932, 『朝鮮美術展覽會圖錄 11』(朝鮮寫眞通信社, 1932).



도 26. 五井園子(?-?), <시마이 추는 모습(お 仕舞姿)>, 1935, 『朝鮮美術展覽會圖錄 14』 (朝鮮寫眞通信社, 1935).



도 27. 야마카와 슈호(山川秀峰, 1898-1944), <죠노마이(序の舞)>, 1932, 비단에 채색, 181.5×127.0cm, 도쿄국립근대미술관.



도 28. 마츠오카 에이큐(松岡映丘, 1881-1938), <이카호의 늪(伊香保の沼)>, 1925, 비단에 채 색, 202.3×131.5cm, 도쿄예술대학 대학미술관 (東京藝術大學大學美術館).



도 29. 마츠오카 에이큐, <풀숲의 언덕(千草の丘)>, 1926, 종이에 채색, 220.0×99.0cm, 개인.



도 30. 다이쇼사진공예소(大正寫眞工藝所), <조 선기생 사진엽서(朝鮮妓生寫眞葉書)>, 1910-1920, 종이에 인쇄, 8.7×13.8cm, 서울역사박물관.



도 31. 오주환(吳周煥, 1915-1989), <어느 저녁 에(或る晚に)>, 1933, 『朝鮮美術展覽會圖錄 12』(朝鮮寫眞通信社, 1933).



도 32. 최우석(崔禹錫, 1899-1965), <봄의 창경 원(春の昌慶苑)>, 1924, 『朝鮮美術展覽會圖錄 3』(朝鮮寫眞通信社, 1924).



도 33. 이종우(李鍾禹, 1899-1981), <추억(追憶)>, 『朝鮮美術展覽會圖錄 3』(朝鮮寫眞通信社, 1924).



도 34. 김만형(金晚炯, 1916-1984), <검무(劍 舞)>, 1939, 『朝鮮美術展覽會圖錄 18』(朝鮮 寫眞通信社, 1939).



도 35. 장우성, <푸른 전복(푸른戰服)>, 1941 종이에 채색, 192.0×140.0cm, 신화사.



도 36. 김중현(金重鉉, 1901-1953), <무녀도(巫 女圖)>, 1941, 합관, 비단에 유채, 41.0×49.0cm, 국립현대미술관.



도 37. 전(傳) 채용신(蔡龍臣, 1850-1941), 《팔도미인도병풍(八道美人圖屛風)》, 20세기 초반, 면에 채색, 203.5×584.0cm, OCI미술관.



도 38. 최근배(崔根培, 1910-1978), <승무(僧 舞)>, 1937, 『朝鮮美術展覽會圖錄 16』(朝鮮 寫眞通信社, 1937).



도 39. 심형구(沈亨求, 1908-1962), <전복(戰服)>, 1938, 『朝鮮美術展覽會圖錄 17』(朝鮮寫眞通信社, 1938).



도 40. 마츠다 레이코(松田黎光), <검무도(劍舞圖)>, 1939, 『朝鮮美術展覽會圖錄 18』(朝鮮寫眞通信社, 1939).

## **Abstract**

## A Study of *Muhuido* in Colonial Korea: The Characteristics of the Award-Winning Paintings in the Joseon Mijeon

Jeoung, Chanhong

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

This study aims to explore the characteristics of *muhuido* (paintings of a female dancer or dancing women) created in Colonial Korea, focusing on the award-winning paintings exhibited in the Joseon Mijeon (Joseon Fine Art Exhibition) held from 1922 to 1944. Basically, the *muhuido* refers to the paintings of women wearing Korean traditional dance costume or of female dancers. In previous studies *muhuido* painted by Korean painters were recognized as *miindo* (beautiful-woman paintings) depicting *gisaeng* (courtesans; female entertainers in the Joseon dynasty) However, before the 15th Joseon Mijeon (1936) when traditional dance was exclusively performed by *gisaeng*, *muhuido* were drawn by Japanese painters residing in Korea only except for the Korean painter Kim Eunho (1892-1979). The obvious difference between Korean artists and Japanese painters active in Korea in drawing *muhuido* mirrors the different perception of *gisaeng*, literally the only

performer of Korean traditional dance before the mid-1930s. The Japanese found *gisaeng* culture interesting and regarded it as fascinating customs of Korea. But Koreans considered it to be unpleasant and even harmful to society. For that reason, when the traditional dance of the Joseon period was thought to be degenerate, immoral, and dirty one performed by *gisaeng* only, Korean painters tried to avoid drawing *muhuido* on purpose.

Muhuido painted by Korean artists began to appear at the 15th Joseon Mijeon (1936) and continued to be produced only except the 19th one (1940). In previous studies, *muhuido* by Korean painters during this period were interpreted as miindo presenting gisaeng. However, none of the critics of the time mentioned the existence of gisaeng when commenting on muhuido. The paintings of a female dancer or dancing women by Korean painters that gained popularity after the mid-1930s were thought to reflect Joseon-ness (Koreanness). This phenomenon was closely related to the rise of modern professional dancers such as Jo Taikwon (1907-1976) and Choe Seunghui (1911-1969) who began to be recognized as traditional dance performers since the mid-1930s. The appearance of modern professional dancers fundamentally changed the Korean understanding of traditional dance as indigenous art reflecting the national characteristics. Under the circumstances, Korean painters came to recognize the value of traditional dance and used it as their subject matter. On the other hand, the number of submitted muhuido by Japanese painters living in Korea was relatively lower than that by Korean artists at the Joseon Mijeon since the 15th one (1936). The reason for this phenomenon could be explained by the Korean understanding of the time that traditional dance was recognized as a form of unique national culture and that only Koreans could understand properly and only Korean painters could also adapt

Korean customs and traditions to their art. They found in traditional dance

hyangtosaek (local colors of Korea). This study is an attempt to reinterpret the

significance of muhuido by Korean painters that have been misunderstood as

paintings of gisaeng. The women in muhuido were not gisaeng at all. Unlike the

Japanese painters active in Korea, muhuido painted by Korean painters could be an

important piece of visual evidence highlighting Koreans' new understanding of

traditional dance as indigenous art performed not by gisaeng but by professional

dancers.

keywords: muhuido (paintings of a female dancer or dancing women), Joseon

Mijeon (Joseon Fine Art Exhibition), paintings of women, miindo

(beautiful-woman paintings), hyangtosaek (local colors of Korea),

Korean traditional dance

**Student Number: 2015-20085**