

在朝鮮 일본인 화가와 식민지 화단의 관계 고찰

김 주 영*

- I. 머리말
- II. 일본인 화가의 이주와 그 배경
- III. 교단 및 단체 활동
- IV. 해외 유학과 조선미전의 작품 경향
- V. 재조선 일본인 화가의 正體性 문제
- VI. 맺음말

I. 머리말

조선이 일제의 식민치하에 있었던 수십 년 동안 조선에는 많은 일본인들이 이주해 살고 있었다. 이는 일본이 19세기 말부터 제국주의적인 침략의 발판으로 군대를 파견하고 자국민에 의한 식민지 개척을 위해 많은 민간인들을 조선으로 이주시켰기 때문이었다. 이렇게 한 일합방 이후 급속하게 늘어난 일본인 이주자들을 위하여 조선 총독부는 조선에 각종 편의시설과 학교를 설립하고, 조선인과는 차별을 두어 일본인들을 우대하였다. 총독부의 보호 아

* 서울대학교 고고미술사학과 박사과정

래 조선에 정착한 일본인들은 정치·경제 분야뿐만 아니라 문화면에까지도 영향력을 행사하면서 풍요로운 생활을 누렸다. 그 결과 조선의 미술계 역시 일본인 화가에 의해 좌우되는 운명에 놓이게 되었다. 그들은 식민지에 거주하는 일본인이라는 점만으로도 충분히 식민지 화단의 주도권을 쥌 수 있었던 것이다.

그러나 이러한 시대상황에도 불구하고 우리는 지금까지 일제시대의 미술계를 살펴보면서 재조선 일본인들의 존재를 간과해왔다. 이 시기에 많은 일본인 화가들이 조선에서 활동하면서 우리 근대 화단에 영향을 미쳤고, 당시 화단에 유입된 서구의 미술 개념과 제도의 많은 부분이 그들을 통하여 들어왔던 것을 고려하면, 이 시기 우리 화단의 진정한 모습을 보기 위해서는 조선에서 활동하던 일본인 화가에 대한 연구가 반드시 이루어져야 한다고 생각된다.

지금까지 조선에 왔던 일본인 화가의 존재에 주목한 논문으로는 李龜烈의 「1910년 前後期에 來韓했던 日本人 畫家들」(1988)이 있으나, 조선미술전람회를 중심으로 전개되었던 1920-1930년대 일본인 화가의 활동 양상에 대해서는 연구된 바가 없었다.¹ 따라서 이번 연구에서는 일본인 화가의 존재가 한층 부각되었던 조선미술전람회를 중심으로 재조선 일본인과 조선인 화가와의 관계 및 식민지 미술계와의 관계에 대하여 살펴보았다. 다만, 남아 있는 작품이 거의 없어 깊이 있는 작품분석이 매우 어려웠기 때문에, 이번 단계에서는 한국과 일본 각지에 흩어져 있는 1차 자료의 수집을 기초로 재조선 일본인 화가의 활동을 분석하는데 중점을 두었다.²

1 다음의 논문에서도 부분적으로는 재조선 일본인 화가에 대해 다루고 있다. 金英那의 "Artistic Trends In Korean Painting During The 1930s" (근간) 및 「1930년대 동경 유학생들」(1991); 李仲熙의 「朝鮮美術展覽會 창설에 대하여」(1996); 中村義一(나카무라 기이치)의 「臺展, 鮮展と帝展」(1989); 吉田千鶴子(요시다 치즈코)의 「東京美術學校の外國人生徒-後篇」(1999).

2 글에서의 모든 명칭은 가능한 한 그 당시대로 사용하였다. 따라서 일제시대 한국의 명칭은 '朝鮮', 서울은 '京城', 한국인 화가는 '조선인 화가'로 칭하였으며, 회화의 구분도 조선미전에 따라 '서양화'와 '동양화' 혹은 '일본화'라는 용어를 사용하였다. 그러나 조선에 거주하면서 활동한 일본인 화가의 경우, 당시 일본인 사이에서 '在鮮 일본인 화가'나 '在鮮 화가'가 일반적이었으나 본문에서는 '在朝鮮 일본인 화가'로 칭하였다.

II. 일본인 화가의 이주와 그 배경

일본인 화가가 조선으로 이주해 오게 된 가장 근본적인 원인은 일본의 제국주의적인 식민지 정책이었다. 일본은 청일전쟁(1894-1895)과 러일전쟁(1904-1905)에서 승리함으로써 동북아시아의 군사대국으로 성장하여 1895년과 1910년에는 대만과 조선을 합병하기에 이르렀고, 이를 계기로 더욱 본격적인 침략전쟁과 식민지 개척에 박차를 가하였다. 또한 각 식민지에 통치 기관인 총독부를 두고 일본으로부터 많은 군인과 민간인들을 이주시켜 원활한 식민지 경영을 도모하였다. 이 무렵 조선 국내에 있던 일본인 인구통계를 보더라도 1889년 5천여 명이던 것이, 합병 후인 1916년에는 무려 32만여 명으로 급증하였던 것을 알 수 있다.³

한일합방 전, 조선에 왔던 일본인 화가는 대부분이 전쟁터에 파견되었던 종군화가들이었다. 東京美術學校(현 東京藝術大學) 회화과의 西郷孤月(사이고 코게츠, 1873-1912)를 비롯 小山正太郎(고야마 쇼타로, 1857-1916), 小杉未醒(고스기 미세이, 1881-1964), 都島英喜(도토리 에이키, 1873-1943), 石川欽一郎(이시카와 킨이치로, 1871-1945), 東城鉦太郎(도조 쇼타로, 1865-1929)와 같은 많은 종군화가들이 청이나 러시아를 오가는 길목인 조선에 머물면서 이국적인 풍경과 조선 풍속을 그려 일본으로 돌아갔다.⁴

분야별로 볼 때 조선에 온 일본인 화가는, 종군화가를 제외하면 일본화를 그리는 화가가 많았으나, 山本梅涯(아마모토 바이카이)가 다녀간 이후로는 점차 일반 서양화가들도 늘어나게 되었다. 1912년 純宗의 초상화를 그린 白馬會의 安藤伸太郎(안도 나카타로, 1861-1912), 渡邊香涯(와타나베 카카이), 藤島武二(후지시마 타케지, 1867-1943), 辻永(쓰지 히사시, 1884-1974), 高木背水(다카키 하이스이, 1877-1943), 前田靑邨(마에다 세이손, 1885-1977), 小林萬吾(고바야시 만고, 1870-1947), 石井柏亭(이시이 하쿠테이, 1882-1958)가 조선 체재 중에 양화 개인전을 열었는가 하면, 藤島武二는 일본에 돌아간 후 조선에서 그린 스케치와 함께 「朝鮮觀光所感」이란 글을 발표하였다.⁵

³ 일본인의 조선 이주는 1876년 부산 개항을 계기로 시작되어, 청일전쟁과 러일전쟁 이후 그 수가 급증하였다. 孫禎睦, 『日帝強占期 都市化 過程研究』(一志社, 1996), pp. 355-361; 『朝鮮に於ける内地人』 調査資料第二輯(朝鮮總督府 發行, 1923.12).

⁴ 吉田千鶴子, 「東京美術學校の外國人生徒」(後篇), 『東京藝術大學美術學部紀要』 34號(東京藝術大學, 1999), p. 45; 中村義一, 「臺展, 鮮展と帝展」, 『京都教育大學紀要』 A(人文・社會) 75號(京都教育大學, 1989.9), p. 270.

⁵ 吉田千鶴子, 앞의 논문, p. 46.

한일합방을 전후해서 비교적 이른 시기에 조선에 온 일본인 화가는 대부분 일본인 이주자를 대상으로 전시회를 열었기 때문에, 조선인 관객을 염두에 두거나 조선인 화가와 적극적으로 교류하였다고는 생각되지 않는다. 1904년 경성으로 이주하여 畵會를 열고 학생을 가르쳤던 清水東雲(시미즈 토운, ?-1927) 역시, 조선 내 일본인 민단의 도움을 받으면서 활동하였지만 조선인과 교류는 거의 없이 지냈다.⁶

그러나 조선에 왔던 모든 일본인 화가가 조선인과 전혀 왕래가 없었던 것은 아니었고, 때로는 어전 회화에 불려가는 일도 있었다. 러일전쟁이 끝난 뒤에는 조선으로 이주해 오는 소위 '在朝鮮 일본인 화가'가 점점 늘어나게 되어 1907년 무렵에는 그 수가 23명에 달하였다고 한다. 그 중 대표적인 화가는 한때 東京美術學校 조교수를 지냈던 天草神來(아마쿠사 신라이, ?-1917)로, 1902년 무렵부터 이미 수 차례나 조선을 방문하여 일본화단에서는 '朝鮮通'으로 알려져 있었다. 天草神來는 1907년 경성에 정착한 이래 꾸준한 활동으로 당시로서는 드물게 조선 사람들에게까지 후원을 얻게 되었고, 안중식·조석진·김응원을 비롯한 조선인 작가와도 교류하였다.⁷

이렇듯 일본인 화가의 이주와 방문이 잦아지면서 자연스럽게 조선 내에서 일본인 화가의 전시회도 빈번하게 개최되기 시작하였다. 天草神來의 알선으로 1905년 東京美術學校의 일본화 관계자들이 마련한 丹青會展도 처음에는 조선 내 일본인들에게 작품을 판매하기 위해 개최되었으나, 예상의외로 많은 작품이 판매되고 조선 사람들의 관심까지도 끌어 부산 및 臺北(타이페이)까지 순회하기에 이르렀다. 다음 회에는 회원 외의 작품도 모아 부산·경성·평양·진남포·안동현·대만을 돌면서 순회전람회를 열었다. 당시 일본의 『東京美術學校校友會月報』는 이 전시가 청나라와 조선 사람들의 호기심을 끈 덕분에 성황을 이루었던 것 같다고 전하였는데, 이렇게 일본에서 단청회전의 성공이 알려지면서부터는 보다 많은 일본인 화가들이 조선을 찾게 되었다.⁸

⁶ 京都에서 横山華山(요코야마 카잔, 1784-1837)의 화풍을 계승한 清水東陽(시미즈 토요)의 제자. 加藤松林, 「朝鮮畵壇と清水東雲先生-二十年前回顧」(1), 『京城日報』 1929.7.5(6).

⁷ 그는 岡倉天心(오카쿠라 텐신, 1862-1913) 문하의 사람으로, 일본문화원의 동인 중에서도 横山大觀(요코야마 타이칸, 1868-1958)에 버금가는 제자였다고 한다. 山田新一, 「美術朝鮮の今昔」, 『朝鮮』(1942.6), pp. 18-25; 加藤松林, 앞의 글, (1)-(4): 『京城日報』 1929.7.5-7.10(6); 日吉守, 이중희 역, 「朝鮮美術界の回顧」(1945), 『한국근대미술사학』 3집(청년사, 1996); 『東京美術學校-覽: 從大正十二年 至大正十四年』, p. 209; 吉田千鶴子, 「東京美術學校の外國人生徒-後篇」(1999), p. 46; 이구열, 「1910년 前後期에 來韓했던 日本人畵家들」, 『근대 한국미술사의 연구』(미진사, 1992), pp. 175-176.

⁸ 『東京美術學校校友會月報』 제9호, 明治38년7월(1905); 吉田千鶴子, 앞의 논문, pp. 45-46 에서 재인용.

조선이 식민지로 전락하게 된 한일합방 이후에는, 조선 내에서 일본인의 전시회가 보다 정치적인 성격을 띠면서 '官' 차원에서 전개되었다. 이러한 일본인의 전시회는 말할 필요도 없이 최고 식민통치기관인 조선 총독부의 후원을 받았고, 재조선 일본인에게 작품을 판매하기 위한 목적 외에도 훌륭한 일본의 근대미술을 식민지 조선에 알린다는 제국주의적 문화 지배의 의도가 깔려 있었다. 1915년에 조선 통치 5주년을 기념하기 위해 조선 총독부가 주최한 始政五年共進會도 이와 같은 맥락에서 해석된다.

시정5년공진회에는 조선 총독부가 그간 모은 각 분야의 수집품이 진열되었다. 미술부분에서는 참고품으로 일본 대가의 작품을 진열하고, 조선 거주 일본인과 조선인의 출품을 받아 선발하였으나 그 심사를 맡았던 사람들은 모두 일본인이었다. 그들은 심사평을 통해 “조선 미술계가 피폐하여 內地式(일본식)을 모방하고 있으며, 조선 미술의 특징을 잃어버린 지금의 상황을 구제할 방도가 요구되고 있다.”고 주장하였다.⁹ 피폐한 조선 미술계를 구제해야 한다는 이러한 주장은 일본에 의한 의도적인 식민사관의 연장이며, 당시 일본인 화가들이 어떠한 미술관으로 식민지 화단을 바라보고 있었는가를 단적으로 알게 해주는 대목이다.

조선 총독부는 이와 같은 전람회를 개최함으로써 많은 일본인 화가들의 활동 편의를 돕는 동시에 전략한 조선의 고미술과 융성한 일본 근대미술의 극적인 대비 효과를 거두려 하였다. 한일합방을 계기로 많은 일본인 화가들은 식민통치기관의 권력을 등에 업고 조선이 마치 제 나라인양 마음껏 활동할 수 있게 되었던 것이다.

여기에 일본인 화가들의 조선 이주를 더욱 촉진시킨 원인은 조선미술전람회(이후 조선미전으로 약칭)의 개최와 일본인 도화교사의 채용이었다. 조선 총독부가 재조선 일본인들에게 대대적인 환영을 받으면서 1922년 개최한 조선미전은 명성을 얻으려는 조선 거주 일본인들로 북새통을 이루었고, 많은 신설학교에서 일본인 도화교사를 채용하였던 것은 일본의 미술학교 졸업생들이 일자리를 찾아서 조선으로 오게 되는 계기를 마련하였다.

총독부뿐만 아니라 그 산하 언론기관도 조선으로 이주해 오는 많은 일본인들에게 든든한 뒷받침이 되어 주었다. 대만 총독부 기관지인 『대만일일신보』, 만주철도주식회사 기관지인 『만주일일신문』과 함께 일본의 3대 식민 신문으로 조선 총독부에 예속되어 식민통치 정책을 선전·정당화하던 『경성일보』는, 각 공공기관과 조선 거주 일본인·일부 지식계층의 조선인 등에 의해 상당히 폭넓게 구독되던 신문이었다.¹⁰

⁹ 『始政五年記念朝鮮物産共進報告書』 1·2권(朝鮮總督府, 1916).



도 1
 松田繁光, 신문삽화,
 『京城日報』
 1927년 12월 29일(3).

『경성일보』는 본국 및 식민지의 정치·경제 기사 외에도 문화면에 상당히 정성을 들였는데, 내용 면에서는 주로 일본화단의 동향과 재조선 일본인 화가의 소개를 다루었다. 또 자매지 『매일신보』와 함께 지면에 山下鈞(아마시타 히토시, 1882-1958), 鶴田吾郎(쓰루다 고로, 1890-1969), 前川千帆(마에카와 센판, 1888-1980)과 같은 일본인 화가들과 金仁承을 비롯한 일부 조선인 화가의 삽화를 실었다¹⁾. 필명 多田生으로 알려진 多田毅三(다다 케이조) 역시 오랫동안 『경성일보』 문화부 기자로 일하면서 문화 관련 좌담회와 미술평론, 삽화를 맡았던 인물이었다. 그리고 일본인들의 전시회와 여러 문화행사는 경성일보사의 來靑閣이나 三越백화점, 三中井, 총독부 도서관에서 열린 덕분에 조선인보다 훨씬 쉽게 전시공간을 제공받았을 뿐 아니라, 이주한 화가들이 조선에서 수월하게 활동할 수 있도록 여건을 조성해주었다.

결과적으로 20세기 초의 조선화단은 일본의 식민통치와 문화정책 아래 화단의 주도권을 일본인 화가들에게 내어주어야 했으며, 이로 인해 정치적·문화적으로 종속되는 제국주의적 침략을 맞게 되었다.

¹⁰ 林山茂徳, 「現地新聞と總督政治-京城日報について」, 『文化のなかの植民地』, 岩波講座 近代, 日本と植民地 7(岩波, 1993), pp. 5-6; 이연, 「총독부 기관지 『경성일보』의 창간과 역할」, 『殉國』 70(1996).

¹¹ 한글 신문인 『매일신보』는 『경성일보』의 자매지로서 경영이 연속되어 있는 상태였다.

III. 교단 및 단체 활동

일제시대 조선에 설립되었던 거의 모든 일본인과 조선인 학교에서는 필수로 도화과목을 가르쳤는데, 이 중에서 상당수의 학교가 도화교사로 일본인을 채용한 관계로 많은 미술 학교 졸업생들이 조선에 와서 미술을 가르치게 되었다. 그 가운데에는 특히 東京美術學校 출신들이 영향력 있는 인맥을 형성하고 서로를 교사로 추천하여 자신의 선후배들이 조선에 올 수 있도록 이끌었다.¹²

東京美術學校 출신으로는 1906년 관립 한성사범학교에 부임한 圖畫講習科의 兒島元三郎(고지마 겐사부로), 1909년 설립된 경성중학교(현 서울고등학교) 도화교사로 취임한 圖案科의 日吉守(히요시 마모루)가 있었다. 日吉守는 경성중학교에서 일제말까지 재직하면서 1923년부터는 '조선미술심사위원회'의 서기도 함께 맡았다.

경성중학교는 본래 조선 거주 일본인들과 소수의 조선인 학생이 다니던 학교로, 중학교 5년 과정 동안 일주일에 한 시간씩 도화를 가르쳤다. 日吉守는 학생들에게 미술실의 정물이나 학교 마당의 풍경을 소재로 주로 수채화를 가르쳤는데, 그 학생 가운데에는 일제시대 후기에 조선화단에서 활동한 渡邊浩三(와타나베 코조)와 山口長男(아마쿠치 타케오, 1902-1983)가 있었다.

東京美術學校 서양화과 졸업생인 遠田運雄(도다 카즈오, 1891-1955)도 1921년 봄 서울로 이주하여 1923년에 원산중학교 도화교사로 근무하였다. 그러나 총독부 기록에 “遠田運雄-陸軍歩兵少尉正八, 元山中學校-教員囑託”이라고 쓰여 있는 점으로 미루어 초기에는 육군 소위의 신분으로 조선에 온 것으로 추측된다. 그는 1925년 무렵에 용산중학교(현 용산고등학교)로 근무지를 바꾸어 1929년 프랑스로 유학을 떠날 때까지 도화를 가르쳤으며, 1939년 봄부터는 숙명여자전문학교(현 숙명여대)의 강사로 근무하였다. 遠田運雄의 후임으로, 1917년에 金瓚永(서양화 選科 졸업)과 같은해 東京美術學校 서양화과를 졸업한 石黒義保(이시구로 요시카즈)가 1929년 봄 용산중학교에 도화교사로 취직하였다. 그는 이전에 춘천고등보통학교에 근무하였으나, 미술학교 1년 후배인 遠田運雄의 추천으로 용산중학교로 자리를 옮겨 1940년 무렵까지 근무하였다.

¹² 『東京藝術大學百年史』3卷(東京藝術大學, 1997), p. 229.

東京美術學校 졸업생 이외에도 다른 많은 화가들이 도화교사를 맡았는데, 도자기 연구가이자 화가 겸 조각가인 淺川伯教(아사카와 노리다카, 1884-1964)가 1913년 5월 경성 남대문 공립 심상소학교에 부임하였다. 그는 이듬해에 신설된 서대문 공립 심상고등소학교로 전근한 동시에 경성중학교 부속 소학교 교원양성소에서 교육실습지도를 맡아 그림, 수공예, 조각, 도기 제작을 가르쳤고, 그후로도 계속 조선에 살면서 동생 淺川巧(아사카와 타쿠미, 1891-1931), 柳宗悅(아나기 무네요시, 1889-1961)와 함께 조선 공예와 도자기를 연구하였다.

日吉守, 淺川伯教, 遠田運雄, 石黒義保와 같은 일부 일본인 화가들은 일본인을 위한 학교에서 도화를 가르쳤지만, 조선인 학교에서 조선인 학생을 가르쳤던 일본인 도화교사도 있었다. 경성제이고등보통학교(제이고보로 약칭)에서는 山田新一(아마다 신이치, 1899-1991)와 佐藤九二男(사토 쿠니오)가 도화를 맡았는데, 당시 제이고보의 교장인 高橋濱吉(다카하시 하마요시)는 영국에서 유학한 영문학자로서 미술에 관심이 많아 오랫동안 조선미전에 관여한 인물이었다.¹³

山田新一는 1923년 미술학교를 졸업한 후 관동대지진으로 東京을 떠나 제이고보에 취직, 조선으로 오게 되었다. 그는 川端(가와바타)미술학교 시절부터 佐伯祐三(사에키 유조, 1898-1928)와 함께 일본 서양화단의 대가인 藤島武二로부터 많은 영향을 받았는데, 1927년 4월 교직을 떠나면서 자신의 후임으로 東京美術學校 동기이자 薔薇門社(바라문사)의 동인이었던 佐藤九二男를 추천하였다.

佐藤九二男는 1942년 9월 병으로 쓰러질 때까지 제이고보에 근무하면서, 학생들에게 피카소를 비롯한 입체주의, 야수주의 등 진보적인 화풍에 대해서 가르쳤다고 한다. 또 학생들의 작품을 모아 '第二高普展'이라는 전람회를 개최, 자신의 작품을 비롯하여 日吉守·石黒義保·伊藤秋畝·前田金七·多田毅三 등 조선미전 작가들의 창조 출품을 받아 함께 전시하였다. 조선인 화가 중에는 이대원, 유영국, 장욱진, 권옥연, 김장욱, 임완규, 심형구 등이 제이고보 출신으로 후일 이들은 그의 이름을 딴 '九二會'라는 모임을 만들었다.

이밖에 여류화가인 松崎喜美(마쓰자키 키미)가 1930년 東京女子美術學校를 졸업하고 경성으로 돌아와 '함흥 미션 스쿨'을 거쳐 1931년부터 모교인 京城第一高女(현 경기여고)에서 교편을 잡았고, 같은 제일고녀에 松田黎光(마쓰다 레이코)가 도화교사로 있었다. 경성제

¹³ 1921년 신설, 1938년 景福公立中學校로 바뀜.

이고녀에는 山田キミ(야마다 키미), 경성여자사범학교에 江口敬四郎(에구치 케이시로, 1935년 무렵까지는 平壤高女에서 근무), 경성사범학교에 福田〇〇(후쿠다), 평양사범학교에 原竹男(하라 타케오), 남산소학교에 藤田正尙(후지타 마사나오), 男子高等小學校에 星野二彦(호시노 쓰키히코), 남대문소학교에 宮崎〇〇(미야자키), 청주제일보통학교에 牧野精一(마키노 세이이치), 대구사범학교에 高柳種行(다카야나기 슈코), 부산제이소학교에 原田本祐(하라다 모토스케), 대전중학교에 石橋吉郎(이시바시 요시로)가 도화교사로 근무하였다. 또 정식 교직 외에도 일반인을 위한 특별강연이나 대학 강사를 맡은 화가도 있었는데, 山口長男도 경성제국대학에서 강의를 하였다고 한다. 그러나 이들의 구체적인 수업내용에 대해서는 아직까지 정확한 파악이 어려운 실정이다.

일본인 화가들은 조선에서 교단 활동 외에도 개인 화숙을 중심으로 소그룹 형태의 미술 연구 단체를 결성하여 활발히 활동하였다. 1911년에 山本梅涯가 洋畫速習會를 결성한 이후, 1915년에는 天草神來와 清水東雲, 高木背水가 조선미술협회를 창립하여 전람회를 개최하였다. 조선미술협회는 내무장관 宇佐美勝夫(우사미 카쓰오)를 회장으로 工藤壯平(구도 쇼헤이), 金谷充을 간부로 두고 운영되었으나, 오래가지 않아 중심 인물의 교체로 해체되었다. 회원들은 다시 '仙友會'를 조직하고 매달 작품감상과 揮毫會를 열었지만, 이 역시 오래 가지 못하였다.

조선미전이 창설된 1920년대에는 이와 같은 미술단체 활동이 더욱 활발해졌는데, 그 가운데에는 조선인이 참가한 모임도 상당수 있었던 것으로 생각된다. 이 단체들의 주된 활동은 회원들에게 작품 발표의 기회를 주고 의견을 교환하며, 일반인이나 회원을 대상으로 그림을 가르치는 것이었으나, 단체의 대부분이 친분 있는 화가들 위주로 만들어졌다가 사정이 생기면 곧 해산하였기 때문에 모두 장기적인 활동은 하지 못하였다. 이 시기에 이처럼 다양한 미술단체가 결성된 배경에는, 조선미전의 개최로 일반인들의 미술에 대한 관심이 높아진 것과 더불어 조선에 이주한 일본인들의 생활이 안정되면서 한층 미술활동에 전념할 수 있게 된 점을 들 수 있다.

당시의 여러 미술단체에 어느 정도의 조선인들이 참여했는지, 또 어떤 활동을 했는지에 대해서는 정확히 알려진 바가 없지만, 조선미전의 특선작가들이 운영한 朝鮮美術協會에 대해서는 비교적 구체적인 신문기사가 남아 있어 흥미롭다.¹⁴ 1925년 日吉守, 遠田運雄, 山田

¹⁴ 앞서 언급한 高木背水の 조선미술협회와는 다른 단체로 생각됨.



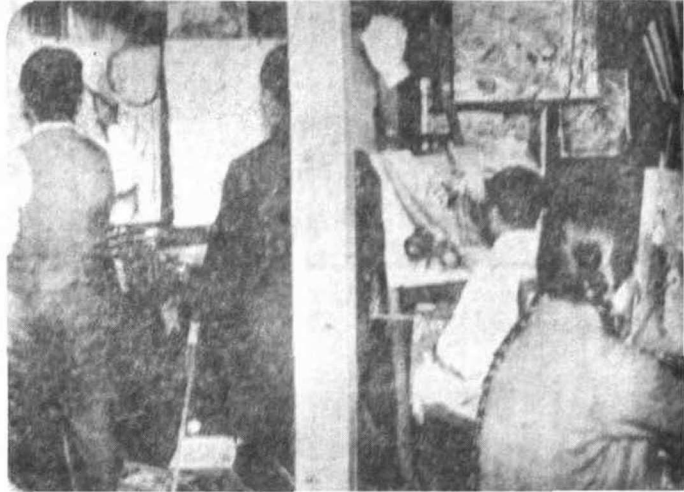
도 2
 朝鮮美術協會展,
 1926년, 靑木畫廊 소장

新一를 중심으로 조직된 조선미술협회는 총독부 학무국장 李軫鎬와 殖産은행의 和田一郎(와다 이치로)를 협회의 고문 겸 후원자로 두고, 그 집의 응접실을 제공받아 회원들의 아틀리에로 사용하였다도2. 그들의 가장 주된 활동은 일반인 대상의 그림강습이었는데, 학습과정은 목탄 사생부, 인체부, 유화부, 수채화부로 이루어져 있었다.¹⁵

조선미술협회에서 山田新一와 遠田運雄로부터 지도를 받은 학생 중에는 후에 조선미전의 여류화가 된 松崎喜美와 大塚與志(よし子, 오쓰카 요시)가 있었고, 그밖의 학생들 가운데에 일본인 외에 조선인과 중국인이 포함되어 있었던 점이 주목된다. 조선인 학생 중에는 여류화가 백남순과 나중에 東京美術學校로 유학을 간 이마동이 있었으며, 이들은 조선미술연구소와 山田新一의 개인 아틀리에에서 그림을 배웠다고 한다.

1926년 2월 20일부터는 조선미술협회가 총독부 도서관에서 제1회 양화전람회를 개최하였다. 일반인의 출품을 받아 176점 중 선택된 69점의 작품과 日吉守, 山田新一, 遠田運雄, 山形靜智(야마가타 세이지), 多田毅三, 和田香明代 등 회원의 작품, 막스 페히슈타인(Max Pechstein, 1881-1955) 등의 독일 표현파 작품과 프리스(Emile Othon Friesz, 1879-1949) 등의 야수파 작품, 일본으로부터 前田寬治(마에다 칸지, 1896-1930), 山口長男(당시 동경 유학 중), 佐藤九二男(당시 조선 이주 전), 里見勝藏(사토미 카쓰조, 1895-1981)의 작품과 大塚與

¹⁵ 『朝鮮新聞』 1926.2.3-2.4.



도 3

旭町(회현동)의 朝鮮藝術社 모습

志, 松崎喜美 등의 작품이, 프랑스로부터 渡邊浩三의 작품이 전시되었다.

그러나 1927년 11월 20일 來靑閣에서 山田新一의 유학을 기념하는 제3회 전람회를 개최한 이후로는 별다른 활동을 하지 않았던 것으로 보인다. 日吉守의 회고에서 “그후 지도자의 外遊와 여러 난관에 봉착하여 오래 지속되지 못하였던 것은 유감이지만 ……”이라고 한 것을 보더라도, 조선미술협회는 1928년과 1929년 즈음에 해체되었거나, 다른 단체로 바뀌었던 것으로 추측된다. 특히 이 무렵 조선미술협회의 회원이었던 多田毅三가 佐藤九二男, 前田金七, 堅山坦, 松田黎光 등과 함께 만든 ‘朝鮮藝術社’가 등장하여 두 단체의 연관성을 생각해 볼 수 있다도 3. 위치도 조선미술협회와 같은 아사히 마치(旭町, 회현동)에 세워졌으며, 조선미술협회의 전시회에 참여했던 佐藤九二男와, 동양화가 堅山坦과 松田黎光가 참가한 점으로 보아 조선예술사는 조선미술협회의 서양화부에 동양화부를 신설하여 새롭게 탄생된 연구단체일 것으로 추측된다. 또 조선예술사에서는 多田毅三가 미술잡지 『ゲラ(게라)』를 발간하였다는 기록이 있다.

당시 조선미전 서양화부의 지배적 화풍이 山田新一나 遠田運雄와 같은 소위 일본 帝展係 화풍이었던 만큼, 이들이 주축이 되어 운영한 미술연구소의 학생들은 대부분 그들의 화풍을 모방하고 추종하였다고 생각된다. 특히 星野二彦이나 松崎喜美와 같은 山田新一의 제자들이 조선미전에서 좋은 성적을 거두었으며, 여기에 山田新一의 부인인 山田キミ마저 서양화부에서 특선을 하여, 조선미전 서양화부를 山田新一 주위의 사람들이 독식하는 현상이 나타나기도 했다. 안석주는 이처럼 서양화부에서 山田新一의 작품과 대동소이한 작품이 해

아릴 수 없이 많은 것에 대하여 작가들의 '특선조의 作風 숭배열'을 지적 비판하였다. 일본 帝展係의 화풍을 추종하는 경향은 동양화 분야에서도 자주 지적되어 왔지만, 특히 긴 전통이 없는 서양화단의 경우 더욱 두드러졌다. 한편으로 조선미전 동양화부에서는 松田黎光와 加藤松林의 제자들이 많이 입선하였는데, 조선인 화가 李玉順과 제일고녀 출신 中西ツグエ(나카니시 쓰구에)가 加藤松林에게 동양화를 배웠다.

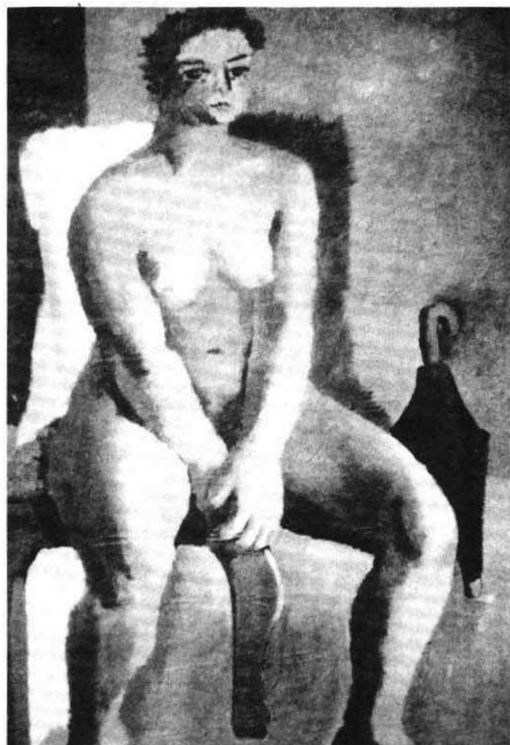
이렇게 전문적인 미술교육기관이 없던 조선에서 재조선 일본인 화가의 미술 연구단체는 전람회를 통해 일반인들에게 다양한 근대미술을 소개하는 역할을 하기도 했지만, 그 지도 방향에 있어서는 조선미전의 아카데미한 주류 화풍에서 벗어나지 못하여 결과적으로 관전계의 화풍을 고착화시키는 결과를 낳았다.

IV. 해외 유학과 조선미전의 작품 경향

조선의 학교에서, 또 조선미전에서 활동하던 중견급 일본인 화가 사이에서는 1930년을 전후하여 해외 유학 붐이 일어났다. 이는 일본화단의 영향을 받은 결과였다고 할 수 있는데, 당시 식민지 경영으로 부를 축적한 일본인들은 윤택한 경제력을 바탕으로 앞다투어 프랑스를 비롯한 서구 제국으로 유학을 떠났다. 특히 그 중심이 되었던 곳은 프랑스 파리로, 나날이 증가한 일본인 유학생의 수는 1920년대 말 1930년대 초반에 이미 300여 명에 이르렀고 살롱에 입선하는 수도 상당히 많았다고 한다.

그러나 서구 유학은 식민치하에 있던 조선인들에게는 쉽게 이루어지지 않았다. 이같은 상황에서 유학을 다녀온 일본인 화가들은, 프랑스에서 직접 서양화의 진수를 배워왔다는 우월감과 권위 의식으로 식민지 화단에서 유세를 떨 수 있었던 것이다. 조선인 화가의 유학이 드물었던 이때, 일본인 화가들은 '서구 유학'이라는 방법을 통해 식민화단에서 조선인을 제치고 독보적인 위치를 차지하려 하였다. 근대화의 노선으로 '서구화'를 택한 일본인들은 서양화의 발전이 곧 미술계의 근대화인 것으로 생각하여, 상대적으로 서양화의 유입이 늦어진 조선화단을 '근대화에 실패한, 뒤쳐진' 후진화단으로 인식했던 것이다.

스스로 아시아의 문화대국임을 자부하던 일본인 화가들은 서양화 분야뿐 아니라 동양화의 분야에서도 그들의 우수성을 입증하고자 했다. 그들은 중국과 조선 회화의 오랜 전통을 인정하면서도 '구태의연하게' 옛 것만을 따르는 중국과 조선 미술의 정체성과 후진성을



도 4 三木弘, 〈裸婦〉, 1933년, 제12회 조선미전 특선

비판하고 근대화에 성공한 일본화를 세계 최고 '동양화의 맹주'로서 자부하였다. 따라서 동양화를 그리는 일본인 화가들은 유학보다는 독학을 하면서 外遊를 가는 경우가 더 많았다.

서양화를 중심으로 이루어진 재조선 일본인 화가의 서구 유학 모습을 보면, 그 대부분이 조선미전과 관계 있는 화가들이었음을 알 수 있다. 조선미전의 창설에 참여했던 高木背水가 1909-1914년 영국과 프랑스에서 유학을 마치고 돌아왔고, 渡邊浩三가 1925년부터 프랑스에서 4년간 유학생생활을 하면서 1928년 살롱에 입선하였다. 1927년에는 三木弘가 유학 길에 올랐는데, 1927년 9월부터 약 1년간 파리에서 신고전주의의 대가 핏세르로부터 그림을 배우면서 『경성일보』에 파리의 생활을 연재 기고하였다.

그는 1928년 8월 귀국, 1930년 조선미전에서 〈習作〉으로 첫 특선을 받았고, 일본의 二科展(니카텐)에도 출품하여 세 차례나 입선하였다. 그후 그는 재조선 일본인들에게 '半島가 낳은 二科係 화가'로 불리면서 二科展에 출품한 작품을 여러 차례 개인전으로 발표하였다.

그의 프랑스 유학생생활에 대해서는 별로 알려진 바가 없지만, 작품 경향으로 보아 피카소 신고전주의의 영향을 받은 것이 아닌가 생각된다. 조선미전 제9회 특선작 〈習作〉과 제12회 특선작 〈裸婦〉도 4에서처럼, 비대해 보이기까지 하는 하체의 양감 표현, 몸과 얼굴 묘사의 투박함, 흰 천을 두른 인물의 모습은 피카소의 인물화에 등장하는 다소 투박하면서도 풍만한 여성과 유사하다. 三木弘의 유학 후 작품은 피카소의 영향을 받은 일본인 화가 伊原宇三郎(이하라 우사부로, 1894-1976)의 작품과도 비교할 수 있는데, 伊原宇三郎의 작품에 등장하는 누드의 신체비례나 표현방법, 흰 천을 몸에 두른 모습, 풍만한 하체와 얼굴모습에서처럼 신고전주의적 경향을 쉽게 발견할 수 있다^{5, 6}. 伊原宇三郎 역시 藤島武二와 岡田三郎助(오카다 사부로스케, 1869-1939) 등 노장 화가의 인상파적 사실주의가 지배적인 일본



도5 피카소, <우물가의 세 여인>, 1921년,
유채·캔버스, 203.9×174cm, 피카소 미술관 소장

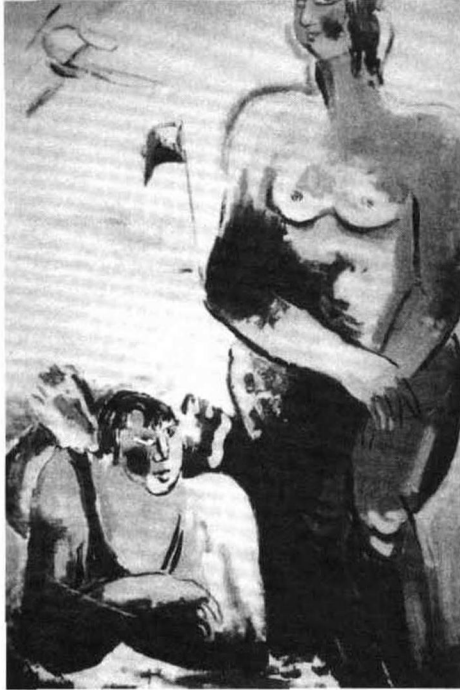


도6 伊原宇三郎, <白衣를纏える>, 1928년,
유채·캔버스, 100.6×81.4cm,
제21회 살롱 도톤느 출품, 徳島縣立近代美術館 소장

관전에서 개성적 화풍으로 주목을 끌던 화가였다는 점에서, 마치 조선미전에서서의 三木弘의 존재를 연상시킨다.

조선미전에서 그다지 인정받지 못하던 三木弘은 제9회 조선미전에서 특선을 받으면서 주목을 받았는데, 한 신문기사에서는 그를 “아카데미한 경향이 있는 반도 양화단에서 항상 신선한 감각을 살리고 있다.”고 평가하는 한편, 이색적인 작품을 들어 ‘조선화단의 異端者’로 부르기도 하였다.

1930년대 초반 조선미전 서양화부에서는 초현실주의나 피카소의 입체주의를 연상시키는 작품들이 상당수 입선된 것이 이채로운데, 三木弘, 村上美里, 石黒義保, 荒井龍男(아라이 타쓰오, 1904-1955)의 작품이 특선 및 입선에 뽑혔다. 이것은 해마다 새로이 파견되는 심사위원의 성향에 따라 나타나는 결과였다고 생각되는데, 二科會의 멤버 石井柏亭(9회), 有島生馬(아리시마 이쿠마, 12회)가 심사를 맡았던 해에는 荒井龍男, 三木弘, 石黒義保와 같은 조선미전 주류와는 거리가 있는 작품들이 많이 입선된 것을 볼 수 있다. 제13회 조선미전 입



도 8
 里見勝藏, 〈裸婦〉, 1925년, 유채·캔버스,
 79.7×115.7cm, 愛知縣美術館 소장

도 7
 荒井龍男, 〈海濱の旗〉, 1934년, 제13회 조선미전 입선

선작 荒井龍男의 작품도7은 역시 그 중 한 예로 들 수 있다. 이 작품은 당시 일본에서 유행한 야수주의의 양식을 연상시키는 점에서 里見勝藏의 작품도8과 비교된다. 두 작품은 인물의 얼굴모습(특히 눈의 모습)과 과장된 신체표현, 거친 필치와 대담한 색의 사용, 몸 전체를 둘러싼 검은색 윤곽선 등에서 매우 유사하다. 이렇듯 다양한 색채와 필촉의 강조, 단순화된 형체와 구성의 역동성 등은 유럽 본래의 야수주의에서 변용된 '일본적 야수주의'의 특징이다.

三木弘 다음으로는 山田新一가 1928년 프랑스로 유학을 떠났다. 山田新一의 유학은 그의 절친한 친구 佐伯祐三로부터 많은 영향을 받았는데, 프랑스에서는 山口長男와 같은 일본인 유학생과 피케르, 피카르르도, 자드킨(Ossip Zadkine, 1890-1967)·로트(André Lhote, 1885-1962)·파브리(Ralph Fabri, 1894-1975)·키슬링(Moise Kisling, 1891-1953) 등 자유로운 분위기의 에콜 드 파리(Ecole de Paris) 화가들과 교류하였다. 한편 藤田嗣治(후지타 쓰쿠지)의 소개로 샤갈(Marc Chagall, 1897-1985)과도 알게 되었다.

유학 동안은 '온건한 아카데미즘' 화풍의 아망장(Edmond Aman-Jean, 1858-1936)에게 사사받았는데, 아망장 역시 주로 여성 인물화를 제작하는 화가였다도9. 한편 山田新一는



도 9
좌로부터 아망장,
모델 요란다, 건축가 星野元吉,
山田新一, 1928년 9월 10일,
青木畫廊 소장

파리에서 佐伯祐三와 里見勝藏(사토미 카쓰조, 1895-1981)를 통해 그들에게 큰 영향을 주었던 야수파 화가 블라맹크(Maurice de Vlaminck, 1876-1958)와 에콜 드 파리의 한 사람인 유틀로(Maurice de Utrillo, 1883-1955)의 작품을 접하였다. 1928년에는 <보레아르 풍경>으로 살롱 도톤느에 입선하였고, 파리 일본미술가협회의 제1회전에 <R嬢의像>도 10을 출품하였다. 1929년에는 르네 모레스(René Maurès)와 2인 전시회를 가졌고, 살롱 도톤느·살롱 툴르리·살롱 앙데팡당에도 출품하는 등 프랑스에서 활발하게 활동하였다도 11. 1930년 귀국 후에는 프랑스에서 제작한 작품의 전시회를 열고, 이 작품들을 帝展과 조선미전에도 출품하였다.

유학 전후의 작품 경향을 보면, 야수파를 따르지 않았다는 그의否認에도 불구하고, 유학 전의 차분하고 밝은 색채가 야수파의 영향을 받은 강렬한 색채로 변화하였음을 알 수 있다. 그러나 적극적인 형태의 변화는 보이지 않고 있다. 그가 유학 중 그런 강렬한 색채의 여성 인물화는 에콜 드 파리의 일원이며 야수파적 특색을 보이는 키스 반 돈겐(Kees Van Dongen, 1877-1968)의 작품도 12과도 연관지을 수 있다. 키스 반 돈겐 역시 여성 초상화를 많이 그렸던 화가인데, 강렬한 색채의 사용과 얼굴 묘사가 山田新一의 유학 중 작품들과 매우 흡사하다고 생각된다. 귀국 후 많은 작품 전시회를 열어 프랑스 체재 중 그렸던 작품과 아망장의 작품을 함께 진열하였다. 그후로 그의 작품은 여성 인물화의 경우에도 터치가 점점 거칠고 단순해지며, 어두운 톤의 강렬한 색채를 많이 사용하는 변화를 보였다.

遠田運雄는 山田新一보다 조금 늦은 1929년 프랑스로 유학을 떠났다. 그는 파리의 아카



도 10 山田新一, 〈R嬢의像〉, 1929년, 靑木畫廊 소장



도 11 山田新一, 〈讀後〉, 1929년, 京都國立近代美術館 소장

도 12 키스 반 돈젠,
〈Portrait of Agathe Wegerif Gravestein〉,
1909년, 유채 · 캔버스, 100×81cm,
北海道立近代美術館 소장

데미 스칸디아나 연구소에 6개월 동안 다닌 뒤에는 거의 자신의 아틀리에에서 독학하였다고 한다. 〈라 류즈〉라는 아카데미한 작품으로 살롱에 입선하였는데, 그의 화풍은 프랑스 유학 뒤에도 별다른 변화를 보이지 않은 채 사실주의 화풍을 고수한 것으로 보인다.

山田新一의 동기생이자 薔薇門社의 회원이었던 佐藤九二男은 도화교사 겸 『경성





도 13
 山口長男, 〈庭〉, 1937년,
 油彩·캔버스, 65.5×92.5cm,
 川村記念美術館 소장

일보』의 삽화가로도 잠시 일하다가 1931년 파리 유학 길에 올랐다. 佐藤九二男은 유학에 앞서 “파리에서 거장을 만나 자극을 받고 싶다. 피카소와 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)의 색감과 표현방법을 좋아한다.”고 밝혔으나, 유학 중 어떤 대가를 만나 지도를 받았는지에 대해서는 알려져 있지 않다.

조선미전에서는 1928년 첫 작품으로 특선에 오르고 조선미전의 포스터를 제작하여 조선색이 풍부한 작품이라는 평가를 받기도 했지만, 프랑스 유학을 다녀온 뒤로는 더 이상 작품하지 않았다. 대신 일본의 反官展系 전람회에 작품하기 시작하였는데, 야수주의·입체주의의 경향이 강한 獨立美術協會 전람회에서 여러 차례 입선한 것으로 보아 아마도 그가 프랑스 유학 중 야수주의와 같은 전위적 화파의 영향을 받았던 것이 아닌가 생각된다.

일본 추상화의 선구자인 山口長男은 1921년 동경으로 유학하여 太平洋畫研究所에 입소하였고, 1922년에는 東京美術學校 서양화과에 입학하였다. 1927년 졸업 이후 4년간 프랑스에서 유학하며 山田新一, 佐伯祐三, 荻須高德, 프랑스 조각가 자드킨과 교류하였다. 그는 1931년 조선으로 귀국하였는데, 그의 화풍은 유학을 계기로 리얼리즘 중심에서 벗어나게 되었다. 도 13에서 보듯이 1930년대 그의 작품은 완전한 추상화로 바뀌었으며, 1933년 二科展에 출품한 〈卓上B〉는 東郷青兒(도고 세이지, 1897-1978)로부터 색채감이 뛰어나다는 평가를 받았다. 또 그의 작품은 二科展에서도 전위적인 작품을 진열하는 第九室에 진열되었으며, 그후 1938년 결성된 九室會에 참가하여 金煥基를 비롯한 조선인 화가와도 교류하게 되었다. 그는 1946년 일본으로 갈 때까지 경성에 살면서 거의 매년 二科展에 출품하였고, 1935

년에는 朝鮮在住者二科展에도 출품하였다.

三木弘, 山口長男와 함께 조선화단에서 二科係 화가로 알려진 荒井龍男 역시 2년간 (1934.10-1936.7) 프랑스로 유학을 떠나, 뒤피(Raoul Dufy, 1877-1953)와 자드킨으로부터 개성적인 초현실주의의 영향을 받았다. 귀국한 뒤에는 일본의 二科展에 입선하여 銀座(긴자)의 紀伊國屋(기노쿠니야) 화랑에서 개인전을 갖는 한편 화단에서 이채를 띠며 독자적 화풍을 전개하였다.

프랑스에서 에콜 드 파리를 비롯한 여러 살롱을 통해 다양한 화풍을 습득하고 돌아온 일본인 화가들은, 조선에서 돌아온 이후 보다 적극적으로 일본화단에 진출하였다. 재조선 일본인 화가들에게 조선미전은 유일한 발표의 장이었기 때문에, 전람회의 주류에 속하지 않는 진보적, 전위적 화풍을 추구하는 화가들은 더 이상 조선에서 출품할 수 없었던 것이다. 전위적인 화풍이 자리를 잡지 못한 것은 대만미전도 마찬가지였다. 이것은 식민지 화단에는 일본의 권위주의적인 帝展 형식만이 이식되었을 뿐, 일본에서처럼 그에 대항할 만한 재야단체나 전람회가 제대로 뿌리내릴 수 없었기 때문이다.

조선미전에는 일본화의 加藤松林, 松田黎光, 堅山坦을 비롯하여 서양화의 日吉守, 山田新一, 遠田運雄 등 조선미전 초기부터 출품하여 다년간 특선에 뽑힌 이들과 그들의 화풍을 따르는 이들이 중심으로 남게 되었으며, 유학 후 보다 진보적인 화풍을 추구하게 된 佐藤九二男, 石黒義保, 村上美里, 山口長男 등의 화가들은 일본의 재야 전람회를 선택하게 되었다. 佐藤九二男는 야수적 경향의 獨立美術展에, 荒井龍男은 조선인 화가 문학수·유영국·김환기 등과 함께 '각자의 독자적 양식을 포용하는' 自由美術家協會에 참여하였으나, 二科的 성향이 있는 三木弘만은 예외적으로 끝까지 조선미전에 참여하였다.

1930년대에는 재조선 일본인 화가들 사이에서도 화풍에 따라 일본의 '帝展係'와 '二科係' 등, 官展 대 反官展의 갈등이 있었던 것으로 생각된다. 초기의 총독부 권력을 배경으로 창설된 조선미전은 국내 일본인 화가들에게 대대적인 환영을 받으며 높은 참가율을 보였지만, 일본인 화가들의 주장이 다양해짐에 따라 조선미전의 권위주의와 아카데미즘, 과도한 아마추어 작가의 출품에 반발하여, 조선미전은 회를 거듭할수록 점차 초기의 흡입력을 잃고 사람들의 외면을 받게 되었다.

V. 재조선 일본인 화가의 正體性 문제

식민지에 정착하여 활동한 일본인 화가들을 둘러보면, 그 중 상당수가 이주 초기에 일본 국내에서는 이름이 알려지지 않았던 무명작가들이었음을 알 수 있다. 일본에서 미술학교를 갓 졸업하고 일자리를 찾아 조선으로 온 젊은 화가들과 일본을 떠나 식민지 화단에서 새롭게 시작해보려는 작가들이 많았던 반면, 일본에서 인정받은 대가들은 굳이 식민지로 와서 활동할 필요성을 느끼지 못했던 것이다.

조선에서 활동 기반을 마련한 일본인 화가들은 식민지 미술계를 손아귀에 넣어 주도권을 장악하려고 하였다. 전통이 없는 서양화 분야에서는 자연적으로 일본인 화가의 독주가 두드러지게 되었고, 조선미전의 서양화부를 휩쓸다시피 한 일본인 화가들은 명성까지 얻게 되었다. 그럼에도 불구하고 일본화단에서의 재조선 일본인 화가들에 대한 평가는 그다지 달라지지 않았다.

조선에 정착한 일본인들은 이주 당시 '문화의 오지', '미술의 처녀지'에 불과하였던 조선 미술계가 그들의 헌신으로 발전할 수 있었다고 공로를 내세우면서 스스로를 영향력 있는 중견 화가로 자부하였지만, 일본화단에서까지도 그들이 중견화가로서 인정받을 수 있었던 것은 아니었다. 제국주의적 시선으로 식민지를 바라보던 일본인들에게 조선화단은 다만 우월감과 이국적인 호기심을 충족시켜주는 장소에 불과하였던 것이다. 일본인 화가라면 예외 없이 "지금까지 조선화단에 대해서 들어본 적이 없다."고 말하는 무관심한 이들에게 일개 '지방화단'인 조선화단은 전혀 관심의 대상이 될 수 없었다.

이렇게 본국 화단에서 인정받지 못하고 주변을 걸돌게 된 재조선 일본인 화가들은, 그 해결책으로서 일본 우수 전람회의 입선을 꾀하였다. 그들은 조선에서 활동하면서도 끊임없이 일본화단의 동향을 의식하고 그에 따른 작품제작으로 주목을 받아 중앙화단으로 들어가 고자 했던 것이다. 1925년 <류사의 상>이라는 작품으로 재조선 일본인 화가 중에서 처음으로 帝展에서 입선한 山田新一는, "최초로 반도로부터 중앙에 입선하여 선두에 설 수 있었던 것은 영원히 잊을 수 없다."고 감격스러워 하였다. 그 뒤로도 山田新一의 연이은 帝展 입선에 대해 『경성일보』는 "대대적인 조선화단의 경사, 조선화단의 수준이 한 단계 높아진 것"으로 평가하였으나, 일본화단에서는 그다지 주목받지 못하였던 것을 알 수 있다. 그것은 일부 조선인 화가와 遠田運雄, 加藤松林, 松崎喜美, 渡邊浩三 등 다른 재조선 일본인 화가가 帝展에 입선하였을 때에도 마찬가지였다.

조선미전에 대해서도 “조선미전의 권위가 일본의 私展보다도 못하다. 조선미전에서 10회 특선을 한 사람보다 일본의 사전에서 3회 입상을 한 사람이 높게 평가받는다.”는 일본 국내의 평가를 보면, 일종의 ‘변두리 화가’로 인식되어 버린 재조선 일본인 화가의 위치를 짐작할 수 있다. 일본인 화가들은 조선 미술계를 주변화된 세계로 인식하였으며, 실력이 있든 없든 일본을 떠나 조선에서 활동하면 ‘지방화단’의 작가로 전락해 버린다고 생각했던 것이다.

일부 화가들의 인터뷰 내용을 보면 “경성에 남게 되어 점점 중앙화단에 뒤처지는 것이 비관스럽다.”, “조선에서는 (문화적) 자극이 없는 것이 싫다.”면서 척박한 조선화단에서는 예술적 자기 발전이 어렵다고 이야기하고 있다. 당시 일본인의 내면에 깊이 뿌리내린 조선 문화 전체에 대한 편견은 식민지 문화의 停滯性을 강조하고, 결국은 일본 문화의 중앙화와 식민지 문화의 주변화를 촉진하였던 것이다.

관설 전람회의 창설에 있어서도, 일본은 본국의 帝展을 식민지에 그대로 이식하였기 때문에 식민화단의 독립적인 발전은 기대할 수 없었다. 더욱이 전람회의 심사위원으로 帝國美術 회원이나 帝展 심사위원, 즉 東京美術學校 교수를 선정하고, 참여제·추천제에 뽑히는 현지의 화가들도 대부분 중앙 帝展에 입선했던 무감사급의 사람을 뽑았던 것은, 식민지 미술계에 중앙의 권위주의와 가치 기준을 이식하는 결과를 가져왔다. 결국 식민지는 그 ‘內地’로부터도 차별당하는 ‘外地’로 머무르게 된 것이다. 식민지는 유효한 정치적·경제적 착취 기지이고, 유용한 ‘노동력의 產地’가 될 수는 있어도 ‘문화적 요지’일 수는 없었다.¹⁶

재조선 일본인 화가들은 일본화단에서 인정받지 못하였을 뿐만 아니라, 조선미전에서조차 본국의 일본인 화가와는 차별적인 대우를 받았다. 재조선 일본인 작가들은 끊임없이 일본 내 화가들과의 동등한 대우와 조선 내에서의 독자적인 지위문제를 제기하였으나, 총독부와 일본화단 측은 지방화단에 불과한 조선화단의 수준을 문제시하여 심사위원과 같은 요직은 모두 ‘중앙화단’의 일본인 화가에게 일임하였다. 뒤늦은 1937년 4월 조선미전 개혁과 조선의 작가를 우대하는 방편으로 참여제도를 신설하였지만, ‘참여작가’ 역시 심사위원을 도와 출품작의 감사·심사 과정을 參觀하고 심사위원들에게 부수적인 도움을 주는 정도의 역할로서, 東京美術學校 교장의 추천을 받아 일본으로부터 파견된 심사위원의 권위에는 훨씬 미치지 못하는 것이었다. 참여작가는 조선미전에서 다년간 특선·무감사에 오른 화가로

¹⁶ 申村義一, 앞의 논문, pp. 274-275.



도 14 加藤松林, 〈杏花春日〉, 1924년.
제3회 조선미전 입선

구성되었는데, 신설 첫 해에는 동양화의 김은호, 松田黎光, 加藤松林, 山田新一, 遠田運雄, 조소·공예의 淺川伯教, 五十嵐三次 총7명 중에 조선인 화가는 단 한 명뿐이었다.¹⁷

식민지 화단에서는 주도권을 잡고 영향력 있는 위치를 차지했음에도 불구하고 일본화단에서 일류 화가로 인정받지 못한 재조선 일본인 화가들은, 일본의 화가들과는 다른 그들만의 독자성을 얻기 위해 그들의 작품에 조선 특유의 '향토색'을 표현하였다. '朝鮮色', '半島色'이라고도 불리웠던 향토색은 주로 조선 여성이나 아이들, 목가적인 시골의 소재로 표현되었는데, '목가적 전원주의를 자연주의적인 형식으로 표현해 낸 것'으로서 일본인 심사위원들에게 이국적인 느낌을 주는 것들이었다¹⁴⁻¹⁶.¹⁸

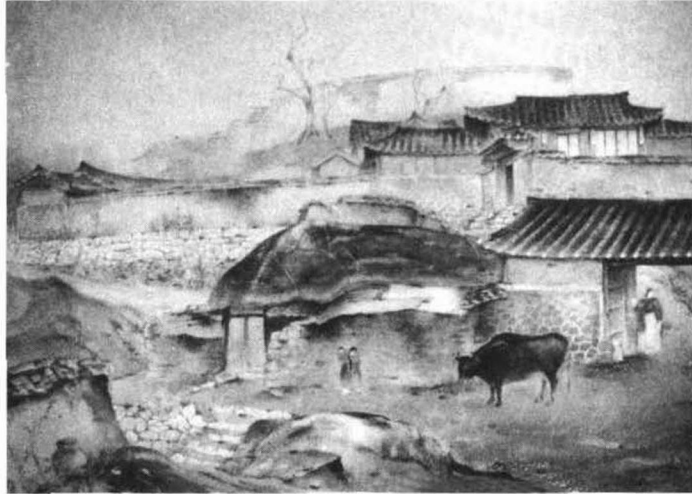
심사위원들의 구미에 맞는 이러한 향토색 짙은 작품은 전람회에 입선되는 경우가 많았는데, 『경성일보』는 재조선 일본인 화가의 향토색 경향에 대해서, "중앙화단에 진출하기 좋은 조건"이라고 평가하고 있었다. 1927년 帝展에 처음 입선한 이래로 계속해서 조선의 풍경이나 여인 등 조선적 소재의 작품을 출품한 조선미전 특선작가 加藤松林을 비롯한 일본 전람회에 출품했던 작가들의 경우에 그러한 경향이 더욱 두드러졌다.

재조선 일본인 화가들은 '조선적 정취'나 '조선 향토색의 표현'은 그들만이 진정으로 다룰 수 있다고 주장하였으며, 그들의 작품에서 '향토색' 운운하는 중앙의 심사위원이나 일본에 살면서 조선의 향토색을 표현하려 하는 일본인 화가들을 비판하였다. 그들은 "조선에

¹⁷ 1938년 堅山坦, 三木弘, 日吉守, 이상범이 참여작가로 선정되고, 1944년에는 심형구가 선정됨.

¹⁸ 김영나, 「이인성의 향토색-민족주의와 식민주의」, 『미술사논단』 제9호(한국미술연구소, 1999), pp. 191-211; 박계리, 「일제시대 조선향토색」, 『한국근대미술사학』 제4집(청년사, 1996), pp. 166-210.

도 15
 堅山坦, 〈丘の夕暮〉, 1927년,
 제6회 조선미전 특선



도 16
 遠田運雄, 〈池畔〉, 帝展 출품작



서 살아보지 않은 內地人 심사위원들은 우리의 그림에 표현된 로컬 컬러를 제대로 평가할 수 없고 표현할 수 없으므로, 조선에 살고 조선에서 생활하는 우리들이야말로 진정한 조선의 향토색을 표현하고 평가할 수 있다.”고 주장하였다.¹⁹

이처럼 재조선 일본인 화가에게 있어 ‘조선 향토색’ 이란, 일본의 일본인 화가나 조선인

¹⁹ 동양화가 堅山坦의 개인전에 대한 평가에서는 “鮮展의 推薦회원이고 半島 畫壇의 귀재로서 경성에 많은 팬을 가진 堅山坦은, 순수하게 조선에서 자라고 항상 조선의 푸른 하늘을 보고 조선의 맑은 공기를 호흡하면서 조선

화가에게 있어서와는 또 다른 의미를 지니고 있었다. 척박한 '문화의 오지', '지방화단'으로 인식된 식민지 화단에서 활동의 기반을 마련한 일본인 화가로서, 조선미전을 통해 사회적 지위와 기득권을 획득한 그들에게 향토색은 중앙화단 진출의 도구이며, 그들의 애매한 정체성으로부터 표출되었던 것이다.

VI. 맺음말

20세기 초 일본의 제국주의적 팽창에 의해 식민지에서 기반을 마련하게 된 일본인 화가들은, 총독부·식민 언론으로부터 정책적인 후원을 받으면서 조선 내 거의 모든 학교의 도화교사를 맡았으며, 관설 전람회를 통해 데뷔하였다. 그 가운데서도 東京美術學校 졸업생들의 활동이 두드러졌는데, 그들은 조선미전에서 주요 작가로 자리를 잡아 조선미술계에서 상당한 영향력을 행사할 수 있었다.

재조선 일본인 화가들은 식민지 화단에서 기득권을 얻고 우월함을 느끼면서도 일본 '중앙화단'에서 인정받지 못함으로써, 끊임없이 '일개 지방작가'에서 벗어나 직접 중앙화단으로 진출하고자 노력하였다. 그들은 일본의 전람회로 입선하기 위해서 조선의 이국적 정취와 풍물을 소재로 한 작품을 출품하였는가 하면, 유학을 떠나 다양한 서구 사조를 직접 배워왔다.

유학 후 전위적 경향이 강해진 일부 일본인 화가들은 관전의 권위주의와 아카데미한 화풍에 반대하여 더 이상 조선미전에 출품하지 않았으며, '獨立美術展'이나 '二科展' 같은 일본 재야전람회를 활동 무대로 삼았다. 시간이 흐를수록 조선미전은 조선 내 일본인 화가들을 단결시키는 힘을 잃고, 이해관계와 의견을 달리하는 화가들 간의 갈등과 분규는 표면화되기에 이르렀다. 본문에서는 다루지 않았으나, 재조선 일본인 화가들은 1937년 중일전쟁 무렵부터 종전까지 일본 군부의 육군미술협회에 의해 통제받고 종군화가로 전쟁터에 파견되었는가 하면, 후방에서 국민들을 선동하고 전쟁을 미화시키는 전쟁화 제작에 동원되기에

의 고전 미술을 접하며 그 藝術心을 길러온 만큼, 四條派이기도 하고 南畫이기도 하고 동시에 大和繪이기도 한 독특한 경지를 개척하여 조선의 로컬이 澁澗한 특수한 작품을 만들어내 半島人에 특히 사랑 받고 있다."고 하였다.

이르렀다.²⁰

이상에서 살펴본 바와 같이, 비록 일제시대 조선에서 활동한 일본인 화가들이 학교와 연구단체를 통해 조선에 새로운 미술을 들여오고 미술계를 활성화시켰다는 평가도 가능하겠지만, 결과적으로는 '중앙화단'을 따라가기에 급급한 '지방화단'의 구도를 성립시키고 조선 미술계의 독자적인 발전을 저해했다는 점에서, 우리들은 일본인 화가와 식민지 화단의 문화 제국주의적 관계에 주목할 수밖에 없게 된다.

* 주제어: 재조선 일본인 화가, 조선미술전람회, 문화적 제국주의

²⁰ “군부의 내선일체 정책에는 일본과 조선의 관전계 화가들의 협조가 따랐는데, 이것은 평소 관전의 혜택을 누리 온 이들이 ‘官’의 정책에 따르지 않을 수 없었기 때문이다.” 元東石, 「일제 미술잔재의 청산을 위하여」, 『韓國現代美術의 形成과 批語』(미진사, 1985), pp. 44-46.

ABSTRACT

A Research on Japanese Painters in Korea during the Colonial Period

Kim Joo-young

There were many active Japanese painters in Korea during the Japanese colonial period (1910–1945). Most of them had migrated to Korea due to Japanese colonialism. Most of these painters worked as art teachers in public schools and organized various group activities. They also participated in Chosun Art Exhibition (朝鮮美術展覽會, 1922–1944), which was established by the Japanese Government-General of Korea (朝鮮總督府).

The Japanese Government-General of Korea and its subsidiary, Keijo newspaper company (京城日報), enforced many cultural policies in Korea. One of their policies was being supportive of the Chosun Art Exhibition and its Japanese painters such as Yamada Shinichi (山田新一), Toda Kazuo (遠田運雄), Kato Shorin (加藤松林), and Matsuda Reiko (松田黎光). In order to accomplish this policy, the Keijo newspaper intentionally gave more spotlight to these painters than to others. Furthermore, these Japanese painters enjoyed the privilege of being the citizens of the Empire and consequently gained more authority within the Chosun Art Exhibition. This privilege led the novice painters, who also wanted to succeed in the Chosun Art Exhibition, to imitate the style of these painters.

However, in contrast to their status in Korea, these painters were not recognized as significant painters in Japan. These painters suffered from the inferiority complex of not being part of the main stream artists in their mother country. In addition, the Japanese

public had a western oriented tendency and was indifferent towards Korea and its culture. This indifference led to the lack of interest in Japanese painters in Korea.

As a result, these painters tried to advance into the Japanese imperial art circles and to escape from their status as periphery painters active in the Japanese colony. These artists tried to differentiate their paintings by presenting sentiment and scenery that were endemic to Korea. Their goal was to attract the attention of the exhibition judges by representing local color and appearing to be exotic in their works.

Furthermore, many of the western style painters went to Europe to study the technique of oil painting, mainly to overcome their inferiority in western style paintings. Such painters, who came back to Korea, tried to start a new movement of painting with the Korean artists. However, they were not successful in Korea. This was because Korean art circles were mainly led by bureaucratic artists and academic style painters like in other colonies, such as in Taiwan. There were scarcely any Avant-garde painters who could counter the authoritarian artists in Korea.

Towards the end of the 1930s, the Japanese army started to oppress the art circles both in Japan and in its colonies. Both the people of Korea and Japan were forced to be loyal to the Japanese empire. Hence, the modality of the Japanese painters changed as many painters in Korea had to cooperate with the Japanese army and to take part in the glorification process of Japan's imperialistic wars.

In Korea, where there were no professional art schools, Japanese painters taught art in public schools and in other various art institutes. Through exhibitions, they also provided the Korean people with opportunities to observe and to appreciate art. Despite these aspects, in pursuing the Japanese academic style of painting, they hindered the individualistic and diverse development of Korean art. As a result, the Japanese painters residing in Korea brought about the expansion of cultural imperialism in Korea.