

# 근대전환기 한국화단에의 日本畫 유입과 한국화가들의 일본체험 1890년대부터 1910년대까지\*

강 민 기\*\*

- I. 머리말
- II. 日本畫의 유입과 제국주의
- III. 日本畫 유입의 확산
- IV. 한국화가들의 일본 체험
- V. 맺음말

## I. 머리말

1890년대부터 1910년대까지 약 30년간 한일 양국은 조선 왕조의 종말과 신흥 일본 제국의 건설이라는 매우 대조적인 국가 운명을 경험했다. 이 시기에 두 나라 사이의 회화 교류는 통신사가 중심이 되었던 19세기 초까지의 양상과 구별되며, 개항 후 수신사의 파견을 비롯한 양국간의 외교정책에 수반된 교류와도 구분된다는 점에서 전환기적 미술양상을 보여준다. 본 논문에서는 이 시기를 '근대 전환기'로 규정하고자 하는데 이는 일차적으로 역사학적

\* 본 논문은 필자의 박사논문인 「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畫 유입과 수용」(홍익대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2004) 중 일부를 수정, 보완하여 정리한 것이다.

\*\* 홍익대학교 박사졸업

의 구분을 따른 것이지만 일본의 제국주의적 야심이 대외적으로 표명되어 한반도를 식민지화하는 역사적 전개과정과 근세로부터 근대로 전환해가는 과도기적 시대상황이 한국화단을 논하는 데에도 적용되기 때문이다.<sup>1</sup>

근대 전환기의 한국화단에 나타나는 새로운 경향의 하나는 日本畫의 유입이 시작되었다는 사실일 것이다.<sup>2</sup> 일본화의 유입은 일본이 청일전쟁(1894-1895)과 러일전쟁(1904-1905)에서 잇따라 승리하고, 1905년 을사보호조약의 체결로 대한제국을 사실상 장악한 이후 일본화가들의 내한이 자유로워지면서 본격적으로 시작되었다.

이러한 일본화는 한국 내에 일본의 제국주의적 지배체제가 공고히 되어 가는 정치적인 격변기 속에서 유입된 것으로 단순한 회화 유입 이상의 정치적 의미를 담고 있으며, 한국화단에 아직 하나의 화풍을 형성하지는 못했지만 한국화가들과 水墨文化를 서로 공유하고 전람회라는 서구제도가 유입될 수 있는 계기를 마련해 주었다는 점에서 연구할 가치가 있다. 더구나 이 초기 일본화가들은 한국에 머무는 동안 개인 화숙을 경영하여 한국화단에서 활동하는 많은 신진 일본화가들을 양성했고, 결과적으로 그들이 배출한 일본화가들은 1920년대에 일본화풍을 형성하는 데 중요한 역할을 했기 때문에 더욱 중요한 의미를 지닌다.

그동안 한국근대미술사에서 日本畫 또는 日本畫風에 관한 연구는 일제시기, 그중에서도 1920년대 이후의 동양화단에 관련된 논의에 집중되어 있고 그 이전 시기인 1890년대부터 1910년대까지의 전환기에 관해서는 그다지 주목하지 않았다. 그럼에도 불구하고 1910년을 전후한 시기의 일본인 내한 화가에 관한 논문이나, 東京美術學校의 한국인 유학생, 조선 후기 한일회화교류에 관한 연구는 이 시기의 한일관계에 주목한 선행연구들로서 본 연구를 위

<sup>1</sup> 진재교 외, 『근대전환기 동아시아 속의 한국』 동아시아학술원 총서 3(성균관대학교출판부, 2004)에는 19세기 말부터 1920년대를 중심으로 다루었고, 洪一植, 「近代轉換期の省察을 통한 새로운 摸索」, 『近代轉換期の言語와文學』(高麗大學校 民族文化研究所, 1991) 등 다수의 역사·문학 관련 논저에서 이 시기를 '근대 전환기'로 다루었다. 학자에 따라 19세기 말이나 1876년 강화도 조약, 또는 1860년대까지 거슬러 올라간 경우도 있었다.

<sup>2</sup> 여기서 日本畫는 일본의 메이지(明治) 시대에 '洋畫'와 대칭되는 개념으로 성립된 전통적인 일본화라는 의미로 사용한다. 따라서 일본화가는 일본화를 그린 화가로, 일본인 서양화가는 서양화를 그린 화가로 편의상 구분하였다.

<sup>3</sup> 이 시기의 초기 일본인 내한화가들을 다룬 논문으로는 李龜烈, 「1910년 前後期에 來韓했던 日本人畫家들」, 『한국현대미술의 흐름』(一志社, 1988), pp.166-179; 吉田千鶴子, 「東京美術學校外國人生徒(後篇)」, 『東京藝術大學美術學部紀要』 제34호(1999), pp.45-111; 洪善杓, 「朝鮮後期 한일 회화교류와 相互認識」, 『學藝研究』 제2집(국립현대미술관, 2001), pp.203-232; 강민기, 「개항기 사절단의 일본회화 認識」, 『근대미술연구』 제2집(국립현대미술관, 2005), pp.9-30이 있다. 이외에도 金周英, 「일제시대의 在朝鮮 일본인 화가 연구—조선미술전람회 입선작가를 중심으로」(서울대학교대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 2000) 등이 있다.

해 중요한 바탕이 되었다.<sup>3</sup> 이보다 앞서 1986년에 현재 국립고궁박물관에 소장되어 있는 舊昌德宮 소장의 일본화에 대한 조사연구가 한일학자들에 의해 이루어졌고, 2001년에는 국립중앙박물관의 소장품을 최초로 공개하는 일본근대미술전이 열렸던 것 역시 문헌사료나 흑백사진 자료에 주로 의존해야 했던 일제시기, 그리고 구한말에 유입된 일본화 연구에 중요한 자료를 제공해 주었다.<sup>4</sup>

근대 전환기에 유입된 일본화에 관한 연구는 1920년대부터 식민지시대에 걸쳐 한국화단을 풍미한 일본화풍이 어떻게 형성되어 나갔는지를 역사적인 연결선상에서 살펴볼 수 있는 기회가 될 것이다. 그와 함께 한국화가들이 일본에서 직접 일본화단을 체험했던 사실도 이 시기 연구에 중요한 의미를 지닌다고 하겠다.

## II. 日本畫의 유입과 제국주의

개항에서부터 청일전쟁과 러일전쟁을 거치는 동안에도 일본은 계속해서 한반도가 자주국임을 강조해 왔다. 그러나 이 명분은 한반도에서 청과 러시아의 세력을 저지하고 일본의 우위를 대내외적으로 승인받는 허울에 불과했으며 결국 한국을 보호국화하였고 식민지화하는 것으로 끝이 났다. 개항 이후 근대화 내지 서구화의 선모델이 되었던 일본은 이제 아시아의 맹주로서 새로운 세계관 형성의 주체가 되었으며 여기에 이미 1880년대에 형성된 反淸 감정이 일익을 담당했다.

이러한 시기에 한국화단에의 일본화 유입이라는 측면에서 가장 먼저 주목되는 것은 일본인 종군화가들의 활동이다. 종군화가는 청일전쟁과 러일전쟁 등 일본의 정복전쟁을 위한 기록활동이 목적이었고 대부분 일본의 서양화가들이 담당했다. 일본화를 중심으로 다루는 본고에서 서양화를 예외적으로 다루는 것은 종군화가들의 활동이 사실상 한국화단에 유입된 일본회화의 가장 이른 예로서 일본의 제국주의적 팽창과 때를 같이하는 독특한 시대양상을 무엇보다 잘 반영해 주기 때문이다. 또한 종군화가는 전쟁터로 가는 길이나 일본으로의 귀국 길에 일시적으로 한국에 들른 경우가 대부분이었지만 몇몇 서양인 화가들의 활동을 중심으로 한국화단 내에 서양화의 유입을 살펴본 기존 연구사료에서 볼 때 음미할 가치가 있

<sup>4</sup> 安輝溶 外, 『日本繪畫調査報告書(昌德宮所藏)』(文化財管理局, 1987); 국립중앙박물관 편, 『일본근대미술—日本畫篇』(국립중앙박물관, 2001).

다고 생각된다.

1890년대부터 1910년대까지 한국화단에의 일본화 유입은 정치적인 반일감정의 고조와는 다른 방향으로 전개되었다. 1895년 청일전쟁에 승리한 후 제국주의적 야심이 對外的으로 표명되었을 때부터 화가들의 내한도 활발해졌는데 1905년 을사보호조약 체결 이후 일본인들의 한국 진출이 자유로워지면서 더욱 빈번해졌다. 일본화가들의 내한 경위는 종군화가 외에 미술교사로 왔거나 일본화단과의 불화 때문에 온 경우, 또는 통감부나 총독부의 관료가 매개가 되었거나 전람회를 위해 온 경우가 많았다.

특히 통감부나 총독부의 관료가 매개된 일본화가의 내한은 본 장에서 가장 주목하는 부분인데 이들은 주로 1910년 한일합방을 전후한 시기에 대한제국 황실에서 어전 회화 활동을 벌였던 화가들이었다. 일본화가들의 내한은 식민정책의 일환에 따라 한국으로의 이주를 적극 권장했던 정책적인 측면도 있었지만 무엇보다 한국 내에 싹트는 반일감정과 제국주의적 침략성을 문화적 친선교류로 포장하고자 했던 정치적 의도가 숨어 있어서 전환기 일본화 유입의 새로운 양상을 반영한다.

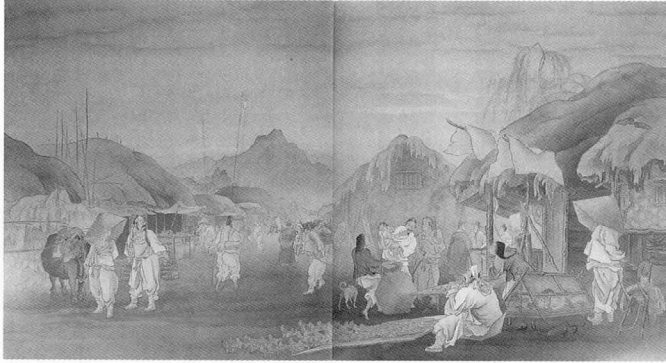
## 1. 일본인 종군화가

일본인 종군화가에 관해서는 일제시대 초기를 다룬 논문들에서 언급되긴 했지만 한국에 머문 적이 있다는 사실만을 다루었을 뿐이다.<sup>5</sup> 그 이유는 그들의 한국 내에서의 활동이 알려지지 않았기 때문이다. 이 종군화가들의 활동은 청일전쟁 기간인 1894년에서 1895년과 러일전쟁 기간인 1904년에서 1905년 사이에 이루어진 것으로 서양화를 포함하여 일본화의 유입적 측면에서는 매우 이른 시기의 예에 속한다.

일본인 종군화가 중에서 한국에 체류한 적이 있었던 화가는 청일전쟁에 참여했던 사이고 코게츠(西郷孤月, 1873-1912)나 고야마 쇼타로(小山正太郎, 1857-1916), 도토리 에이키(都鳥英喜, 1873-1943) 등이 있었으며, 러일전쟁에는 도토리를 비롯해 고스기 미세이(小杉未醒, 1881-1964), 이시카와 킨이치로(石川欽一郎, 1871-1945), 도조 쇼타로(東城鉦太郎, 1865-1929) 등이 있었다. 이 중 사이고는 일본화가였고 나머지는 모두 서양화가들이었다.

東京美術學校 회화과(日本畫 전공)의 연구과에 다니던 사이고 코게츠는 하시모토 가호

<sup>5</sup> 吉田千鶴子, 앞의 논문, pp.45-141. 이 중 한국에 관한 것은 pp.45-111. 金周英, 앞의 논문에서도 종군화가에 관한 조사가 시도되었다.



도 1 사이고 코게츠(西郷孤月),  
《朝鮮風俗》, 1896년,  
동경예술대학

(橋本雅邦, 1835-1908)의 인정을 받고 있던 장래가 촉망되는 젊은 화가였다. 그는 청일전쟁이 발발하자 終戰 직전인 1896년 近衛師團에 종군하여 중국에 갔다가 같은 해 6월부터 12월에 걸쳐 한국에 머물 기회를 가졌다.<sup>6</sup> 《朝鮮風俗》은 이때 그린 것으로 동경미술학교 연구과의 수료 작품으로 제출되었다도1. 이 작품은 일본화로 그려진 한국 주제 그림으로서는 이른 예에 속하며, 햇빛은 아산과 초가집, 노점상이나 행인들의 모습에서 나타나는 침울한 분위기는 비문명화된 한국을 바라보는 일본인의 시각을 보여주는 듯하다. 그의 한국 체류는 6개월 정도였지만 이 작품을 남긴 것 외에는 자세한 활동 내용에 대해 알려진 것이 없어 아쉽다.

사이고 코게츠 외에 고야마 쇼타로나 미야케 쿡키, 도조 쇼타로의 한국 내 활동도 주목된다. 고야마 쇼타로가 청일전쟁의 평양전투 장면을 그린 유화는 서울의 파노라마관에 진열되어 대중에게 공개되었는데 이는 서양화 유입기의 상황을 말할 때 자주 언급되는 사실이다.<sup>7</sup> 또한 수채화가로 알려진 미야케 쿡키(三宅克己, 1874-1954)는 청일전쟁 때 보병으로 복무했다가 다시 朝鮮守備隊로 서울에 주재했던 적이 있었다.<sup>8</sup> 그가 이때 그린 《京城守備隊兵營》(1896)은 일본의 미술전문 신문인 『美術新報』에 난 흑백사진만으로 수채화인지 유화인지 확인할 수 없으나 아직 우리 화단에 익숙하지 않았던 서양화란 점에서 주목된다도2. 미야케는 이 시기에 집중적으로 수채화를 그렸는데 한국에 체류하는 동안에도 《경성수비대병영》 외에 수채화를 비롯하여 유화를 그린 듯하며 그의 활동은 특히 수채화의 한국 유입과 관련

6 吉田千鶴子, 앞의 논문 참조.

7 홍선표, 「사실적 재현기술과 시각 이미지의 확장—한국근대미술사 특강 5」, 『월간미술』(2002년 9월호), pp.158-161.

8 三宅克己에 관한 이런 사실은 『美術新報』를 조사하던 중 확인된 사실이다. 「現今の大家(四) (2)-(5)」, 『美術新報』, 제9권 12호(1910년 10월).



도 2 미야케 쿡키(三宅克己), 〈京城守備隊兵營〉, 1896년



도 3 도조 쇼타로(東城鉦太郎), 〈韓國風景〉, 1905년경

해서 의미가 있다고 생각된다.

도조 쇼타로는 대표적인 종군화가의 한 사람이다.<sup>9</sup> 미야케 쿡키의 경우처럼 일본의 신문을 통해 확인한 도조의 한국 체류시 작품은 〈韓國風景〉이라는 제목의 총 4점으로 모두 유화라고 생각되는데 자신이 중심이 되어 조직한 卜モゴ會展에 출품되었다도3.<sup>10</sup> 그 역시 헐벗은 자연과 황폐한 광야로 한국의 이미지를 형상화했다는 점에서 앞에서 보았던 사이고 코게츠의 시각과 같은 선상에 있으며 이러한 한국적 이미지는 이후 다른 일본인 화가들에 의해서도 반복되어 나타난다.

이들 외에도 도토리 에이키, 고스기 미세이, 이시카와 킨이치로 등은 한국을 경유하여 청일전쟁이나 러일전쟁에 종군했던 화가들이지만 이때 남긴 작품에 관해서는 앞으로 자료가 더 보충되어야 할 것이다. 종군화가들에 의한 일본화나 수채화, 유화의 제작 사례는 한국 화단에서 지니는 의의를 논할 만큼 아직 그 의미가 깊지는 않지만 일본화가 유입되는 초기의 중요한 일레가 될 것이다. 특히 휴벳 보스(Hubert Vos, 1855-1935)나 레미옹(Remion) 등 극소수의 서양인 화가들에 의존해 온 한국의 초기 서양화 연구에서 중요하다고 생각되지만 한국에 체류하는 동안의 행적을 알 수 없어 아직은 일본인 내한화가의 한 유형으로만 소극

<sup>9</sup> 도조는 明治美術會의 회원이었지만, 후에 太平洋畫會로 재발족하는 과정에서 川村清雄, 五姓田芳柳 二世, 石川欽一郎와 함께 巴會를 결성하였던 서양화가였다. 종군화가로서 〈決死隊〉, 〈クロバトキン砲臺〉와 같은 작품들을 남겼다.

<sup>10</sup> 『美術新報』 1905년 5월 5일(4).

적으로 다루었을 뿐이다.

## 2. 황실 내 일본화가들의 활동과 현존 유묵

종군화가들의 내한이 일본화 유입의 시작이었다면 러일전쟁 후 일본화가들의 내한이 본격적으로 이루어지는 시기는 일본화 유입의 새로운 전환기라고 할 수 있다. 이 일본화가들은 개인적인 목적에서 내한한 경우보다는 당시의 한일관계에 따른 남다른 정치적 목적을 띠고 온 경우가 많았고, 대한제국 황실 내에서 고종이나 순종 및 한일 관료들이 참석한 상당한 규모의 연회에 초대되거나 어전 회호회를 연 경우가 많았다는 점에서 구분된다.

내한 일본화가에 관한 연구는 한일 학자들에 의해 조사가 이루어져 왔지만, 오랜 기간 동안 체류했던 화가뿐 아니라 일정 기간만 체류했거나 전람회 등을 위해 일시적으로 머문 화가까지 포함하면 훨씬 다양한 화가들이 대상이 된다. 지금까지 선행연구를 통해 이 시기에 내한했던 일본화가들로 안도 나가타로(安藤仲太郎), 사쿠마 테쓰엔(佐久間鐵園), 마시즈 슌난(益頭峻南), 후쿠이 코비(福井耕美), 아마쿠사 신라이(天草神來), 시미즈 토운(清水東雲), 구보타 텐난(久保田天南) 등이 알려져 있었는데 여기서는 대한제국 황실에서 활동했던 일본화가들과 그들의 현존 유묵을 중심으로 살펴보고자 한다.

### 1) 일본인 御眞畫家

일본화가들에 의한 어진 제작은 한일합방과 함께 1910년에서 1915년 사이에 두드러지게 나타났는데, 후쿠이 코비(福井耕美)와 안도 나가타로(安藤仲太郎, 1861-1912) 같은 화가가 이와 관련하여 알려져 있다. 현재 국립고궁박물관 소장의 <고종황제상><sup>도4</sup>과 흑백사진만 남아 있는 유화인 <고종황제상>이 각각 그들의 작품으로 추정되기도 했다.<sup>11</sup> 하지만 『순종실록』과 일본에서 발간된 미술신문 등을 통해 더 많은 일본화가들이 어진을 그렸음을



도 4 작자미상, <고종황제상>, 국립고궁박물관

<sup>11</sup> 이구열, 앞의 논문, p.176; 박청아, 「韓國近代 肖像畫 研究—肖像寫眞과의 關係를 중심으로」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1999) 참조.

추가로 확인할 수 있어서 위 작품들의 작가 추정은 좀더 재고되어야 할 듯하다. 즉 야마모토 바이가이(山本梅涯), 스즈키 시미쓰로(鈴木鋌三郎), 후지타 쓰쿠지(藤田嗣治, 1886-1968) 등의 화가를 이번 연구에서 추가로 확인할 수 있었고, 어진을 혼자가 아니라 합작으로 그린 사실도 있어서 작가 추정이 더욱 어려워지게 되었다.<sup>12</sup>

어진을 제작했던 일본화가로 가장 이른 예에 속하는 후쿠이 코비는 1910년에 昌德宮 仁政殿의 東行閣에서 영친왕을 위한 회호회를 갖고, 서울에 머무는 동안 고종의 어진을 그렸다고 한다.<sup>13</sup> 이 기록은 오류가 있는데 인정전에서 회호회는 영친왕이 아닌 의친왕을 위한 것이었으며, 영친왕은 이때 일본에 볼모로 가 있던 때였다.<sup>14</sup> 더구나 『대한매일신보』에는 동행 각에서 그림을 그렸던 화가가 “일본에서 건너온 화가”라고만 했을 뿐 코비라는 언급이 없으며, 이보다 한 달 뒤에 순종(大皇帝) 어진을 묘사한 ‘후쿠에이 코비(福英耕美)’라는 화가에 관한 기사가 있어서 이 두 기사의 내용이 합쳐져 혼돈이 되어버린 듯하다.<sup>15</sup> 후쿠이 코비와 후쿠에이 코비는 동일인으로 생각되지만 어떤 화가인지에 관해서는 아직 알려진 바가 없고, ‘大皇帝(순종)’가 아닌 ‘太皇帝(고종)’의 어진을 그렸을 가능성도 전혀 배제할 수는 없다. 따라서 국립고궁박물관 소장의 <고종황제상>의 작가가 코비라는 근거는 어디에도 없는 것이다.

이 <고종황제상>은 선명한 채색과 사실적인 묘사가 돋보이는 작품으로 역대 어진에 비하면 세로 길이가 210cm나 되는 大作이고, 高宗은 朝服인 원유관에 강사포 차림으로 녹색의 커튼을 배경으로 하고 앉아 있는 정면상이다. 비단에 그려졌음에도 불구하고 油畫의 느낌을 주며, 사진조명을 받은 듯 번들거리는 천의의 사실적인 느낌은 사진을 모본으로 한 작품이라 추정되기도 한다.<sup>16</sup> 이 작품은 일본인 사토(佐藤)가 1966년 미국인에게 팔렸던 것을 사서 기증한 것인데, 본래 1907년에 고종의 주문에 의해 제작되어 영친왕에게 주어진 것이라고 한다.<sup>17</sup> 작가는 한국인 ‘崔某’였다고 하지만, 1996년에 쓰인 국립고궁박물관의 소장품 대장에는 ‘崗溪(이는 잘못 표기된 것으로 실재 작품의 뒷면에는 嵐溪라고 표기되어 있

12 이 중 후지타 쓰쿠지가 어진을 제작했던 사실은 일본학자 林洋子에 의해 언급된 적이 있었다. 林洋子, 「藤田嗣治의 한반도 체현」, 『美術史論壇』 제20호(2005년 상반기), pp.317-347 참조.

13 이구열, 『근대 한국미술사의 연구』(미진사, 1992), pp.170-176 참조.

14 『대한매일신보』 1910년 2월 16일(2).

15 『대한매일신보』 1910년 3월 29일(2).

16 조선미, 「채용신의 생애와 예술—초상화를 중심으로」, 『석지 채용신』(국립현대미술관, 2001), pp.26-59.

17 『조선일보』 1966년 12월 29일; 『新亞日報』 1966년 12월 16일, 29일; 『한국일보』 1966년 12월 17일; 권행가, 「高宗 皇帝의 肖像—近代 시각매체의 流入과 御眞의 變遷과정」(홍익대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2005), pp.117-119.

다)로 되어 있어서 어느 것도 확실한 근거가 되지 못한다.<sup>18</sup> 아무튼 이방자 여사는 이 그림이 자신의 집에 걸려 있었다고 한 바 있어서 영친왕이 소유하고 있었던 작품임에는 틀림없으며, 작가는 화풍상에서 볼 때 한국인 '최모'씨이기 보다는 일본인일 가능성이 더 높다. 이 작품은 일본인이 어진을 제작한 예가 되겠지만 '강계(혹은 남계)'라는 화가에 관한 자료가 보강되어야만 작가 추정이 가능해질 것이다.

동양화이면서 서양화법이 두드러지게 나타나는 이러한 어진과 관련하여 白馬會 소속의 서양화가 안도 나가타로(安藤伸太郎)와 일본화가 겸 서양화가였던 야마모토 바이가이(山本梅涯)가 함께 순종 어진을 제작한 예는 흥미롭다.<sup>19</sup> 지금까지 안도의 어진 제작에 관해서는 알려져 있었지만 이때 야마모토도 함께 제작에 참여했다는 것은 알려져 있지 않았다. 이러한 사실은 『순종실록』을 통해 확인되었지만 일본의 미술전문 신문인 『美術新報』에는 안도의 어진 제작 경위에 관련된 비교적 자세한 정황이 실려 있다. 즉 白馬會 소속의 서양화가인 안도는 1911년 가을에 대한하여 창덕궁 비원에서 열린 오찬연에서 어진 제작을 의뢰받았으며 순종 어진은 1912년 3월경에 완성되었다고 한다.<sup>20</sup> 이때 함께 제작에 참여했던 야마모토 바이가이는 1911년 영국의 '해머스미스 회화전문학교'를 졸업한 후 이 해 서울에 洋畫速習會를 개설한 뒤였다. 후에 조선미술전람회의 동양화부와 서양화부에 모두 작품을 출품했던 사실로 볼 때 야마모토는 동양화와 서양화를 모두 그렸던 화가였다는 것을 알 수 있는데 이 순종 어진은 어쩌면 동양화법과 서양화법이 겸비된 것은 아니었을까 추정해 보았다. 한편, 흑백도판으로만 알려진 고종의 유화 어진이 안도의 작품으로 추정되었지만 안도가 그린 것은 순종 어진이어서 역시 재론되어야 할 것이다.

화가들이 짝을 이루어 어진제작에 참여했던 예는 또 있는데 일본화가인 스즈키 시미쓰로(鈴木鋌三郎)와 서양화가인 후지타 쓰구지(藤田嗣治)가 그 경우이다. 스즈키와 후지타가 어진을 제작한 해는 1913년 봄으로 서화미술회의 초년생이었던 청년 화가 金殷鎬(1892-1979)가 어진화가로 발탁되어 순종 어진을 그렸던 때이기도 하다.

스즈키라는 일본화가에 대해서는 그간 한 번도 언급된 적이 없었지만 1913년 5월에 순종의 어진을 그렸고, 그 노고로 200원을 하사받았던 사실을 『순종실록』에서 확인할 수 있었

<sup>18</sup> 이 소장품 대장은 공개되지 않아서 직접 확인할 수는 없었다.

<sup>19</sup> 이때의 순종어진은 원수복 차림이었다고 한다.

<sup>20</sup> 『美術新報』 제10권 제12호(1911년 10월), p.32. 이 오찬연에는 尹澤榮, 朴泳孝, 李埈鎔, 閔丙奭, 尹德榮, 金春熙, 李王職 次官 고미야 사보마쓰(小宮三保松) 등이 참석했으며 일본측 자료에 의하면 안도의 내한은 처음부터 閔丙奭(李王職 長官)과 金東完(李王職 事務官)에게서 어진 제작 의뢰를 받아 이루어진 것이라고 한다.

다.<sup>21</sup> 그와 함께 이름난 서양화가였던 후지타에게는 어진을 그린 노고로 같은 날 “銀製 周式 蟠夔甗 1개”를 주어 치하했다는 기록이 보여 주요 작업은 스즈키가 했던 듯하다.<sup>22</sup> 후지타는 이 해 6월에 프랑스 유학을 앞두고 있었는데 당시 그의 아버지가 조선총독부 醫院長이었던 관계로 가족이 경성에 머물고 있었기 때문에 문안차 들른 것이라 생각된다.<sup>23</sup> 그가 순종의 어제제작에 참여하게 된 계기도 부친의 배경이 작용했을 듯하다. 이처럼 일본화가와 서양화가 함께 어진을 제작했다는 기록을 통해 볼 때 고궁박물관 소장 <고종황제상>의 작가 추정 은 더욱 어렵게 되었다.

스즈키 시미쓰로는 또한 순종 어진에 이어 2년 뒤인 1915년 12월에 고종 어진을 그려 그 대가로 750원을 하사받기도 했다.<sup>24</sup> 김은호도 1913년에 처음 고종의 어진을 그린 데 이어 1916년에 다시 순종 어진을 그려 그 대가로 300원을 하사받았는데 스즈키의 윤�필료가 상대적으로 매우 높았던 것을 알 수 있다.<sup>25</sup> 스즈키가 대한제국 황실에서 어진화가로서 두 번이나 부름을 받은 것은 이례적인 일이었는데 어떤 연유로 이러한 영예를 누릴 수 있었는지 알려진 바가 없다. 다만 비슷한 시기에 두 번이나 어진을 제작했던 김은호가 자신의 회고록에서 언급했던 ‘아라키(荒木)’라는 일본화가가 후시 ‘스즈키(鈴木)’를 착각했던 것은 아니었을까 추측해 보았다. 이 스즈키라는 화가에 대한 자료는 그동안 찾을 수 없다가 우연하게도 고종 어진을 그리기 직전인 1915년 가을에 경성에서 열린 朝鮮物産共進會의 출품작 명단에서 그의 이름을 발견할 수 있었다.<sup>26</sup> 적어도 공진회에 작품을 출품할 때 스즈키는 어진화가라는 명예를 갖고 있었던 셈인데, 같은 처지였던 서화미술회의 학생 김은호보다 오히려 저조한 성적이었다.

결과적으로 일본인 어진화가는 안도 나가타로나 후지타 쓰쿠지처럼 일본 근대화단에서 지명도가 있는 화가도 있었지만 후쿠이 코비나 스즈키, 야마모토처럼 그렇지 못한 경우도 많았다는 것을 알 수 있다. 일본화가들의 어진 제작은 고종이나 순종, 일본 총독부의 관료들

21 純宗(순부) 6년 5월 23일(양력).

22 위와 같음.

23 林洋子, 앞의 논문 참조.

24 純宗(순부) 8년 12월 7일(양력).

25 純宗(순부) 9년 10월 4일(양력). 김은호는 이보다 3년 전인 1913년 순종 어진을 4개월만에 완성했을 때 4천원이란 거금을 받았다고 했다. 당시 쌀 1가마가 4원 남짓이었다고 했으므로 후한 대우를 받았음을 알 수 있다. 이 돈은 실록에 어진을 그린 대가로 지급된 돈에 비하면 엄청난 액수임을 알 수 있다.

26 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」, 『한국근대미술사학』 제16집(2006 상반기), pp.45-75. 그는 공진회의 미술 분관에 경기도 출신의 화가로 <碧蹄館戰>이란 작품을 출품했다.

그리고 친일 귀족이 모인 연회에서 비롯되었고 고종과 순종의 뜻과는 전혀 상관이 없었다. 스즈키와 같은 시기에 어진을 그렸던 김은호가 일본화가에게 어진 제작을 의뢰하는 데 대한 고종의 반감을 전한 것에서 알 수 있듯이 일본화가에 의한 어진 제작은 총독부 관료와 관계가 있었을 것이라 생각된다.<sup>27</sup>

일본화가들의 어진 제작은 대개 1910년 한일합방과 함께 두드러지게 나타났으며 그들이 제작한 어진은 외국과의 교섭에 필요한 외교적 목적과 무엇보다 일본 황실의 지배체제를 공고히 하는 선전물에 이용된 경우가 많았다. 특히 일본화가에 의한 어진 제작이 한일합방 직후에 집중적으로 이루어진 것을 보면 알 수 있으며 이외에도 대중적인 파급력이 강한 사진이나 활동사진을 이용해서 황제의 양위를 기정사실화하는 선전 수단으로 활용했다. 대한 제국 황실의 뜻과는 상관없이 일본에 의해 주도된 어진 제작의 의례적 행사는 이름 뿐인 황제의 오락물 또는 황실 내의 반일감정을 무마시키는 정치적인 회유수단의 하나로 이용되기도 했으며, 주권이 상실된 채 황실의 안위를 일본에 의지해야 했던 고종과 순종의 어진은 단지 전면에 내세운 상징물에 불과했다.

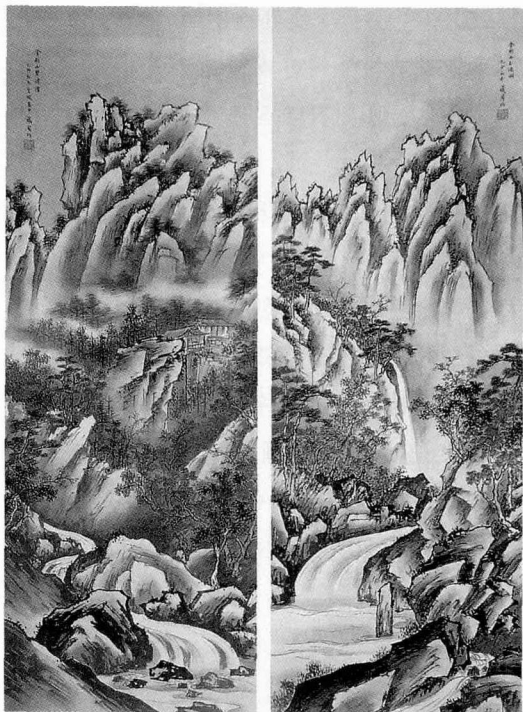
## 2) 일본인 어진 휘호화가

일본화가에 의한 어진 제작이 한일합방 초에 적극적으로 이루어졌듯이 어진 휘호 활동도 1910년대에 집중적으로 이루어졌다. 어진 휘호는 동양미술의 오랜 전통이지만 특별히 일본의 제국주의가 팽창하고 한반도를 식민지화하는 과정에 있었던 일본화가들의 어진 휘호 활동은 식민지 융화정책의 일환이었던 감이 크다. 이들의 어진 휘호는 일본인 관료들이 주도했으며, 어진 제작 배경의 경우처럼 우리의 뜻과는 전혀 상관없이 이루어지는 경우가 많았던 것으로 보인다. 때로는 황실 내의 반일감정을 '회호회'라는 순수 문화적 고리로 은폐시키고자 했던 의도가 엿보이며, 그 결과 그려진 일본화는 대한제국 황실을 日本化하는 데 이용되고 말았다.

어진 휘호화가로 가장 잘 알려진 화가는 사쿠마 데쓰엔(佐久間鐵園, 1850-1921)이었다. 그의 내한은 통감부의 관료(부통감 曾彌 등)와 관련이 있었으며,<sup>28</sup> 1908년 7월에 秘苑의 宙舍樓에서 대표적인 친일관료인 이완용, 송병준, 민병석 등과 함께 순종 황제 어진 회호회를

<sup>27</sup> 김은호, 『書畫百年』(中央日報 東洋放送, 1977), p.52.

<sup>28</sup> 日吉守, 「朝鮮美術界の回顧」, 『朝鮮の回顧』(近澤書店, 1945); 日吉守, 이중희 역, 「朝鮮美術界의 回顧」, 『한국근대미술사학』 제3집(1996), p.183 재인용.



도 5 사쿠마 데쓰엔(佐久間鐵園), 〈金剛山 가을 산수〉,  
1915년, 國立中央博物館(舊 德壽宮)

구성이 잘 나타나 있는 데쓰엔의 역작이다. 그가 1908년 외에도 내한한 적이 있었음을 국립 중앙박물관 소장의 〈金剛山 가을 산수〉(구 덕수궁 소장, 1915)를 통해 알 수 있는데 을묘년, 즉 1915년 초겨울에 그린 것이다<sup>25</sup>. 이때의 내한 경위는 그해 10월에 열린 공진회와 관련이 있었다는 것을 공진회보고서를 검토하면서 알게 되었다.<sup>30</sup> 그는 공진회를 위해 한국을 방문했던 일본의 황족인 간인노미야(閑院宮)가 머물던 여관에서 한국화가인 安中植, 조석진,

가졌다.<sup>29</sup> 이 날은 7월 20일로 정확히 순종 등극 1주년이 되던 때였으며, 곧 고종의 강제 퇴위 1주년이 되는 때이기도 했다. 명맥만 유지한 대한제국의 기막힌 운명을 누구보다 탄식했을 순종에게 이어진 휘호회는 어떤 의미를 지니며, 이를 주관했던 통감부 관료는 무엇을 의도했던 것일까. 표면상 한일 관료와 일본 화가가 七言絶句를 주고받으며 그야말로 詩書畫가 모두 곁들여진 화기에애한 분위기가 연출되었지만, 이 연회는 가장 전형적인 식민지 위화정책의 하나였고, 화가를 여기에 이용한 예일 것이다.

舊 德壽宮 소장 일본회화 중에서 현재 국립고궁박물관 소장의 〈棋琴書畫圖〉(6폭 1쌍 중 〈棋琴圖〉 부분만 소장)와 〈樹下雙鹿圖〉는 유입 경위는 확실치 않으나 濃彩와 정밀한 묘사, 장식적인

<sup>29</sup> 佐久間鐵園의 字는 正卿, 통칭 健壽, 別號가 晚晴閣主人이다. 日本美術協會에서 활동했으며 下條桂谷 門下의 四天王 중의 한 사람이다. 正派同志會 간사를 지냈으며 1910년부터 1913년까지 文展의 심사위원을 역임했다. 『近代日本美術事典』(東京: 講談社, 1989), p.169 佐久間鐵園 항목: 李龜烈, 앞의 논문, pp.169-183; 『순종실록』 제2권(『이조실록』 400[평양: 사회과학원 민족고전연구소, 여강출판사]), 을회2년 7월 20일; 『순종실록』 제2권, 위의 책 참조. 이때 참석했던 관료는 이완용, 송병준, 임선준, 이병무, 고영희, 이재곤, 조중응, 민병석 등이었다. 이들이 쓴 칠언절구가 실록에 모두 실려 있다. 『大韓每日申報』 1908년 9월 22일자; 李龜烈, 『근대 한국미술사의 연구』, p.172 참조.

<sup>30</sup> 『朝鮮物産共進會調査報告書』 1권, p.217; 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」 재참조.

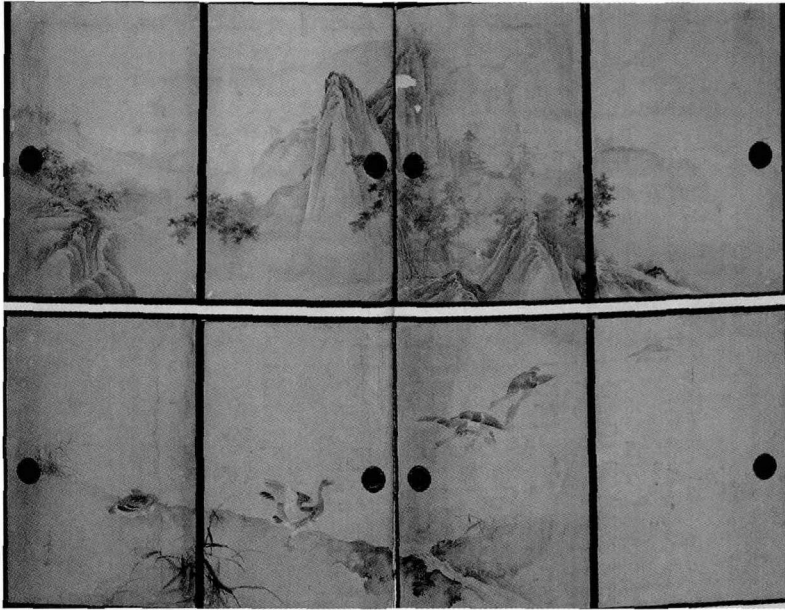
김응원과 함께 회호회를 가지기도 했다. 테쓰엔은 이미 1908년 9월 16일에도 덕수궁에서 안중식, 김규진과 3인 합작의 〈九如圖〉를 그리는 등 한국의 대표적인 서화가와 교류를 했으며, 이러한 교류는 황실뿐 아니라 이제 민간 화가들 사이에서도 이루어져 특히 안중식의 耕墨堂은 뒤에 언급할 시미즈 토운(清水東雲)이나 마스다 교쿠쥬(益田玉城) 같은 일본화가들과의 교류장소가 되기도 했다. 하지만 이때의 한일 화가들 사이의 교류는 일본화의 한국 유입이라는 측면에서 중요하긴 해도 일본화라는 외래화풍으로서가 아니라 水墨文化를 공유하는 수준에서 이루어진 것이므로 이후 2세대 한국 동양화가들의 경우와는 구분해서 보아야 할 것이다.

이외에도 1910년대에 대한제국 황실에서 어전 회호회 등의 활동을 했던 일본화가는 실록을 조사한 결과 몇 명의 화가를 추가로 확인할 수 있었다. 후지노 세이키(藤野精輝)가 1910년경에 인정전에서 어전 회호회를 가졌던 사실은 이미 알려져 있지만 東京美術學校 일본화과 교수인 후쿠이 코테이(福井江亭, 1865-1937)가 1917년 12월에 “어전에 회화와 회호를 남겨” 대한제국 황실에서 “은잔 3조와 돈 200원을 특별히 하사” 받았거나,<sup>31</sup> 가나이 텐로쿠(金井天祿)가 1917년에 내한하여 우리 황실에 후지산과 인형 그림을 바쳐 100원을 하사받았던 일은 실록을 통해 확인된 새로운 사실들이다.<sup>32</sup> 이들의 현존 유물을 찾기가 어렵지만 이 중 텐로쿠는 국립고궁박물관의 舊 昌德宮 소장 일본화 중에 ‘天祿’이란 서명이 있는 〈산수 후스마에(襖繪)〉(국립고궁박물관)를 남긴 화가와 동일인이다<sup>6</sup>. 〈산수도〉와 〈노안도〉가 앞뒤로 그려진 4면의 후스마에는 실제 궁전 내부를 장식했던 것이어서 일본화가들이 황실에 남긴 유작들이 결과적으로 대한제국의 황실 내부를 장식하는 데 직접적으로 이용되었다는 사실을 보여준다.

일본화가들이 그린 그림이 궁정 내부를 장식했던 사실은 텐로쿠의 후스마에 외에 1905년경에 이미 일본화가들 사이에서 ‘조선통’이라 알려진 아마쿠사 신라이(天草神來)가 1912, 1913년경에 덕수궁 ‘알현의 방’에 화려한 “금니 극채색의 松鶴圖 벽화”를 그렸던 예에서도 확인된다. 또한 고종과 순종의 초상사진 뒤에 세워진 병풍도 전형적인 일본화풍의 송학도나 일본의 명승지를 그린 近江八景을 소재로 한 그림이어서 1910년대쯤에는 대한제국 황실을

<sup>31</sup> 純宗(순부) 10년 12월 20일(양력): “동경미술학교 교수 후쿠이 코테이(福井江亭)에게 은잔3조와 돈 200원을 하사하였다. 그가 어전에 회화와 회호를 남겼기 때문이다.”

<sup>32</sup> 純宗(순부) 10년 6월 24일(양력): “화사 금정천록(金井天祿, 가나이 텐로쿠)에게 돈 100원을 하사하였다. 그가 후지산(富士山) 인형 그림을 바쳤기 때문이다.”



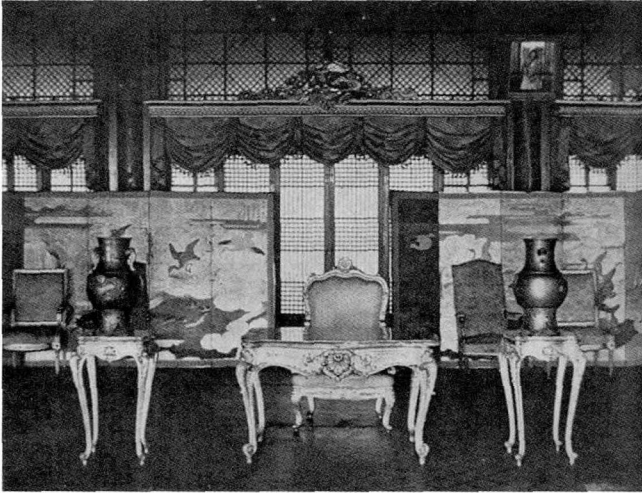
도 6 가나이 텐로쿠(金井天祿), 〈산수 후스마에〉, 1917년경, 국립고궁박물관(舊 昌德宮)

日本式으로 꾸미는 작업이 적극적으로 진행되었음을 알 수 있다.

다른 예로 서구화되고 문명화된 1900년대 대한제국기 황실의 내부를 보여주는 한 장의 사진은 멀리 오른쪽 기둥 위에 조그맣게 걸려 있는 고종의 어진이 아니라면 이것이 우리의 궁일 것이란 생각이 들지 않을 정도다<sup>33</sup>. 오히려 전형적인 일본의 금병풍과 화병이 더욱 당당하게 전면을 차지하고 있는데, 이러한 사진은 한국의 국민들이나 외국에도 유포되어 마치 일본에 의해 지배당하는 대한제국 황실의 실상을 드러내는 듯하다. 사진 속의 병풍은 〈芙蓉雁圖 屏風〉(6폭 1쌍)으로 1748년에 통신사 파견 때 일본에서 제작되어 국왕에게 헌납되었던 것으로 1751년 봄에 영조가 쓴 어필이 있다.<sup>33</sup> 이처럼 황실 내부를 일본화로 장식하는 일은 이미 한일합방 이전부터 시작되었는데 『宮內府去來文牒』 什物記 중에는 1904년에 일본의 '油畫屏風'과 그 밖에 '各色油畫'를 구입했다는 기록이 있어 이러한 사실을 뒷받침해 준다.<sup>34</sup> 이처럼 한일합방 이전부터 일본 수입품으로 장식되었던 황실 내부는 이후 어전 휘호라는 명

<sup>33</sup> 安輝濬 외, 앞의 책, pp.57-58.

<sup>34</sup> 『宮內府去來文牒』 第六冊(1904년 3월 31일) 什物記 참조. 日本屏風 一個 七十五元, 各色油畫 十九張(불확실) 一百十四元에 구입했다고 기록되어 있다.



도 7 1900년대 대한제국 황실내부 사진

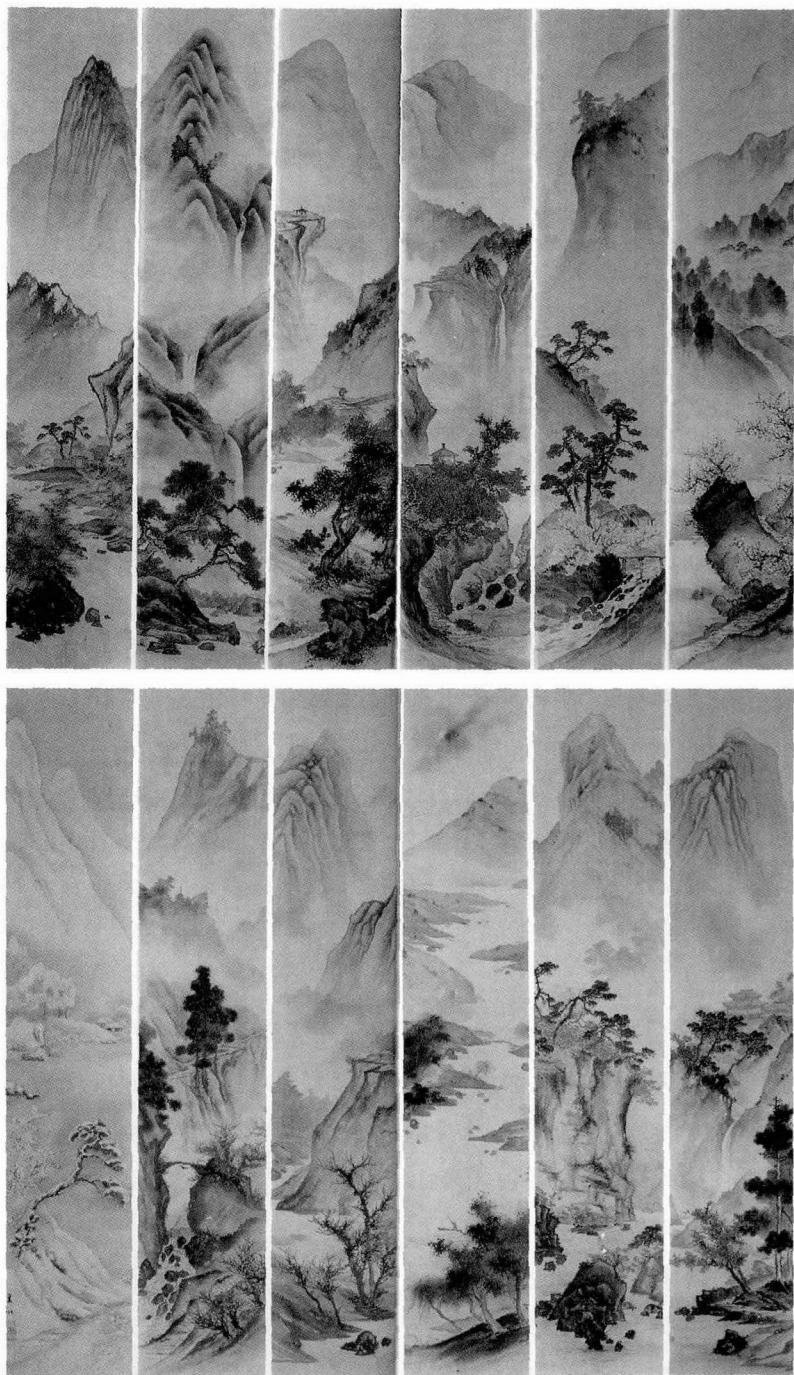
목으로 내한 일본인 화가가 직접 그린 헌납 작품들로 장식되었던 것이다.

지금까지 살펴본 대로 일본화가들의 어전 휘호는 망국의 군주를 위한 오락물로, 때로는 반일감정을 회유하는 수단으로 한일합방과 더불어 적극적으로 이루어졌고, 황실을 日本化해 식민지하라는 역사적 사실을 공고히 하는 데 이용되었다는 점을 지적했다. 하지만 이때 이루어진 한일화가들의 교류는 일본화풍을 드러내기보다는 수묵문화를 공유하는 단계에 머물렀으며 제국주의적 팽창기에 일어나는 반일감정을 은폐하는 데 더 큰 목적이 있었다고 하겠다.

### 3) 황실에 헌납된 日本畫

어전 휘호 활동뿐 아니라 일본 관료에 의해 한국 황실에 병풍화나 掛軸 등 일본화가 헌상되는 경우도 많았는데 이 또한 일본화가 유입되는 양상의 하나이다. 현재 국립고궁박물관이나 국립중앙박물관의 舊 昌德宮·舊 德壽宮 소장품 중에는 다수의 일본미술이 소장되어 있는데, 이 중 이왕가 등에서 직접 구입했다는 기록이 있는 작품을 제외하면 일본의 皇家나 관료들에 의해 헌납된 작품일 가능성이 많다.

국내에 현존하는 일본화 유목은 1986년 말에 창덕궁 소장의 일본 회화(일본화 외에 자수, 오시에(押繪), 마키에(蒔繪) 등이 포함) 34점에 관한 집중 조사가 이루어졌고, 1987년에 조사보고서가 나온 바 있다.<sup>35</sup> 이 중에는 메이지기 이후의 작품들이 포함되어 있었는데 가장 먼저 주목할 화기는 현재 국립고궁박물관의 舊창덕궁 소장품 중에 〈四季山水屏風〉(6폭 1쌍)



도 8 오하시 비슈(大橋美州), <사계산수도병풍>(6폭1쌍), 1915년경, 국립고궁박물관(舊 昌德宮)

과 〈松鶴圖〉(2폭 가리개)를 남긴 '美州'이다<sup>35</sup>. 그에 관해서는 그림 위에 남긴 '美州'라는 이름 외에 알려진 것이 없었지만 이번 연구에서 1915년에 열린 朝鮮物産共進會에 참고미술품을 출품했던 오카야마(岡山) 현 출신의 오하시 비슈(大橋美州)라는 화가임을 확인할 수 있었다.<sup>36</sup> 공진회에 참고품을 출품했던 일본화가는 한국화단과 관계가 있었던 경우가 많았는데, 비슈가 〈金剛山水簾洞畫〉, 〈加五리의 봄〉 등 한국의 풍경을 소재로 한 작품들을 출품했던 사실에서 그가 한국에 온 적이 있었으며, 창덕궁 소장품은 이와 관련이 있다는 것을 알 수 있었다.

〈사계산수병풍〉과 〈송학도〉는 작품의 수준이 그다지 높지 않으며, 이러한 사실은 대한 제국기에서 1910년대에 내한한 일본화가들이 남긴 다른 작품에서도 확인된다. 후쿠이 코비, 야마모토 바이가이, 스키 시미쓰로, 후지노 세이키, 가나이 텐로쿠 등 어진을 그렸거나 황실에서 어전 휘호회를 벌였던 화가들은 일본의 근대미술사에서 이름을 찾기 어려운 無名畫家였으며, 텐로쿠가 남긴 작품 역시 화격이 높지 않은 편이다. 이 일본화가들의 활동은 대개 통감부나 총독부의 일본인 관료들이 매개가 되어 있었는데, 발탁 경위도 순전히 개인적인 친분에 의해서거나 이미 한국에 체류하고 있던 일본화가들 중에서 선정되었던 것이 아닐까 생각된다.

국립고궁박물관의 소장품 중에는 이전의 조사연구에서 연대미상이나 메이지시대 이후 등 제작연대가 불분명하게 추정된 작품들이 포함되어 있다. 국립고궁박물관의 舊 창덕궁 소장품 중에 자자미상에 메이지시대 이후의 작품으로 추정되었던 〈鳩竹圖〉나 국립중앙박물관의 구 덕수궁 소장품 중에 연대미상으로 조사되었던 미즈타 켄잔(水田硯山, 1902-1988)의 〈綠野晴川〉 같은 작품은 실은 작가와 제작연대가 명확한 작품들이었다.<sup>37</sup> 이러한 작품들 외

<sup>35</sup> 1986년 당시 책임연구원은 서울대학교 安輝濬 교수, 연구위원은 武田恒夫·이원식, 연구원으로 金貞教·洪善杓가 참여했다.

<sup>36</sup> 『共進會實錄』, pp.572-573, 內地人畫家の出品 참조.

<sup>37</sup> 〈鳩竹圖〉는 1935년 제14회 朝鮮美展에 출품되었던 일본인 이시바시 요시로(石橋吉郎)의 특선작 〈淺春〉이라는 것을 확인할 수 있었다. 요시로는 그 이듬해에 無鑑査로 출품했을 만큼 의외로 조선미전에서 인정받았던 화가였으나 1986년 조사에서는 확인되지 못했다. 2001년 국립중앙박물관의 일본 근대화회 전시에 공개되었던 미즈타 켄잔의 〈綠野晴川〉은 본래 〈雲散·水肥〉란 제목으로 1925년 제6회 帝國美術展覽會에서 특선을 받았던 작품이다. 帝展의 출품 당시에는 2폭이었지만 현재 국립중앙박물관에는 이 중 〈雲散〉은 사라지고 〈水肥〉 부분만 남아 〈녹야청천〉이란 제목으로 소장되어 있다. 〈雲散·水肥〉는 장식적이고 화려한 채색에만 몰두하여 화풍이 점차 가벼워지고, 정신성이 결여됨을 우려했던 당시 일본화단에서 독창성을 인정받았던 작품이다. 이러한 작품평에 관해서는 石川帛水, 『美之國』(大正14년 11월호); 日展史編纂委員會, 『作品評 第六回帝展 第一部 繪畫(日本畫)』, 『日展史7』 帝展編 二(東京: 社団法人 日展, 1982), p.533 재인용.

에도 한국 소재 일본화에 관한 조사에는 작품제목, 제작연대, 관련자료들이 불충분하게 제시된 경우가 있어서 계속 연구가 필요하며, 이를 통해 한국화단에 유입된 일본화의 성격도 더 명확해지리라 생각된다.

국내에 소장되어 있는 이러한 일본화 외에 한국에 주재하고 있던 와카바야시(若林) 경시총감이 1909년 8월에 한국 황실에 헌납할 회화를 와타나베 가이고(渡辺解古)에게 의뢰했던 사실이 있었다. 이는 당시 일본의 신문기사에서 확인한 것이지만 일본화가에 의해 제작된 일본화가 주문제작에 의해 황실에 헌납된 구체적인 실례가 될 것이다.<sup>38</sup> 가이고는 이때 不老·富貴·孔雀 등을 내용으로 한 그림을 완성한 후에 직접 그림을 가지고 내한하여 2개월간 체재했다고 한다.<sup>39</sup> 현재 국립중앙박물관과 국립고궁박물관에 소장된 일본화는 한국에 왔던 일본화가들이 남긴 작품들도 있지만 이처럼 주문제작에 의해 일본에서 제작되어 헌납된 경우도 있었음을 알 수 있다. 일본의 文展이나 帝展 출품작 중에서 구입했거나 헌납된 경우가 아니라면 대개 이러한 그림들은 한국화단을 염두에 두어 제작된 경우가 많았다. 공진회에 참고품으로 출품된 일본화나 앞에서 살펴보았던 일본인 어전 휘호작가 그리고 본고에서는 다루지 않지만 朝鮮美術展覽會의 개설 초기 심사위원 선정에서도 일본은 '한국화단의 상황을 고려'하여 좀더 '전통색이 강한 화가'들이나 그런 주제를 선정하여 쉽게 수묵문화를 공유할 수 있도록 의도했다.

일본화가들의 내한은 1905년 이후 통감부나 총독부의 관료가 매개가 되어 대한제국 황실에 오는 경우가 많았는데 한국인 관료로는 李王職 관련 인물들이 많았고, 일본인 관료로는 구니와케 쇼타로(國分象太郎), 이토 히로부미(伊藤博文), 고미야 사보마쓰(小宮三保松) 등이 거론되었다. 일본화가들의 활동은 식민지화 정책의 수행과정에서 윤희유 역할을 했을 뿐 아니라 그들이 그린 御眞이 대외적으로 이용되었고, 어전 휘호 활동을 통해 그린 그림들은 대한제국 황실 내부에 장식되기도 했다. 이른바 대한제국 황실의 日本化 작업의 일환이었던 것이다.

<sup>38</sup> 『美術新報』, 1909년 8월 5일(7).

<sup>39</sup> 위와 같음.

### III. 日本畫 유입의 확산

한일 관료들이 매개가 되어 대한제국 황실에서 이루어진 일본화가들의 활동이 일본화 유입의 초기 양상을 보여주는 것으로 식민지배의 회유 수단으로 이용되었다면, 보통교육에서 미술을 담당했던 일본인 화가들이나, 개인 畫塾을 경영했던 화가들은 일본화를 한국화단에 확산시키는 데 중요한 역할을 했다. 이미 일본화가들에 관한 선행연구에서 아마쿠사 신라이(天草神來, 1872-1917),<sup>40</sup> 구보타 텐난(久保田天南), 시미즈 토운(清水東雲) 등이나 일본화와 서양화를 모두 잘 그렸던 야마모토 바이가이(山本梅涯 또는 梅海), 와다 잇카이(和田一海)가 오랫동안 한국(서울)에 살면서 화숙에서 일본화(東洋畫)를 가르쳤다는 것이 밝혀졌다.<sup>41</sup> 이들은 한국에서 활동했던 제1세대 일본화가라고 할 수 있는데 安中植, 趙錫晉, 金應元 등 한국화가들과도 교류했으며, 특히 안중식의 개인 화숙인 耕墨堂은 이 일본화가들과의 만남의 장소로 이용되기도 했다.<sup>42</sup> 이 일본화가들끼리는 서로 잘 아는 사이로 때로는 그들 사이에 반목과 불화가 생겨 본국으로 돌아간 경우도 있고, 때로는 법정 소송으로까지 비화되는 사건의 주인공이 되기도 했다.

東京美術學校 출신으로 일제시대 거의 대부분을 京城中學校 도화교사로 일했던 히요시 마모루(日吉守)는 최초의 일본인 내한 화가를 아마쿠사 신라이라고 했다.<sup>43</sup> 신라이는 1902년경에 남산 기슭에 화실을 차렸다고 알려져 있는데 요시타 치즈코(吉田千鶴子)에 의하면, 정착한 것은 1907년 이후였다고 한다.<sup>44</sup> 이미 1905년경부터 일본화가들 사이에서 '조선통'으로 알려진 아마쿠사 신라이는 東京美術學校 출신 화가들의 모임인 丹青會의 한국전시회를 주선한 바 있다.<sup>45</sup> 그의 약력에 관해 불분명하게 전해진 부분도 있는데, 신라이가 '하시모토

<sup>40</sup> 天草神來의 본명은 토모오(友雄)이고 '神來'는 호로 1895년에 東京美術學校 일본화과를 졸업한 熊本 출신의 화가였다. 지금까지 그의 沒年만 알려져 있었으나, 정확한 생몰년을 확인할 수 있었다. 『東京美術學校 卒業制作 日本畫』(京都: 京都書院, 1983) 도록 및 東京藝術大學美術館 收藏品 데이터베이스 인물정보 참조.

<sup>41</sup> 이구열, 「1910년 前後期에 來韓했던 日本人 畫家들」, 『近代韓國美術史의 研究』, pp.169-183.

<sup>42</sup> 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 공적(公的) 전시」 참조.

<sup>43</sup> 日吉守, 「朝鮮美術界の回顧」, 『朝鮮の回顧』(近澤書店, 1945), p.358.

<sup>44</sup> 吉田千鶴子, 앞의 논문 참조.

<sup>45</sup> 丹青會는 1900년에 아마쿠사 신라이가 東京美術學校 繪畫科 관계자들과 함께 결성한 단체로 1905년 5월에서 7월 사이에 한국에서 전람회를 가졌다. 강민기, 「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畫 유입과 수용—1870년대에서 1910년대까지」, pp.103-108 참조.

가호(橋本雅邦, 1835-1908) 문하의 수재'였던 것은 사실이지만 日本美術院派의 인물인지에 관해서는 재고의 여지가 있다. 日本美術院은 1898년 '東京美術學校 소동'으로 교장직과 일체 공직에서 물러난 오카쿠라 텐신(岡倉天心, 1863-1913)이 설립한 단체인데, 이 과정 어디에서도 신라이의 관련 여부를 확인할 수 없었다. 오히려 그는 텐신과 東京美術學校를 모두 떠난 후인 1899년 2월부터 1901년 9월까지 2년 반 정도를 일본화와 교수로 일했기 때문이다. 더구나 이때의 교장은 구보타 카나에(久保田鼎; 1898. 12-1901. 8 재임)였는데, 두 사람 사이의 재임기간을 비교하면 신라이의 교수 채용이 구보타와 오히려 관계가 깊지 않았을까 생각된다. 하지만 신라이는 東京美術學校 재학중에 텐신의 충애를 받았던 것은 사실인 듯하며, 東京美術學校 동기생인 히시다 슌소(菱田春草, 1874-1911)와 함께 하시모토 가호와 가와바타 교쿠쇼(川端玉章, 1842-1913)에게서 마루야마 시조파(圓山四條派)와 가노파(狩野派) 등 일본의 폭넓은 전통화풍을 익혔다.<sup>46</sup>

신라이는 東京美術學校를 그만둔 다음해인 1902년에 경성으로 와서 화실을 차렸는데 이후 1915년 일본으로 돌아가기 전까지 개인전(1910년 5월)을 열었고, 1911년에는 경성에 체재하고 있던 일본화가들의 단체인 朝鮮美術協會에서 활동을 했다. 그는 또한 1913년에는 "덕수궁 德弘殿의 조영에 종사하고 御座間에 벽화를 그렸다"고 하는데, 히요시 마모루(日吉守)의 회고에서, 덕수궁 알현의 방에 신라이가 그렸다고 하는 松鶴圖는 이 벽화를 말하는 듯하다.<sup>47</sup> 그는 1915년까지 한국에서 비교적 활발하게 활동했던 것으로 보이지만 현존작은 일본의 東京藝術大學에 소장되어 있는 3점의 인물화와 3점의 臨摹 산수화뿐이고 한국 체류 시기의 작품은 알려져 있지 않다.<sup>48</sup>

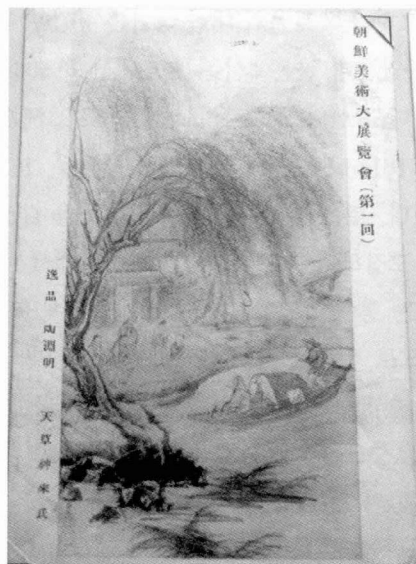
서울시립대학교 박물관에 소장되어 있는 근대의 엽서들 중에서 발견된 아마쿠사 신라이의 <도연명>은 한국 체류 시기에 그린 것이라 생각된다<sup>49</sup>. 흑백의 조잡한 인쇄로 만들어진 엽서는 1922년 제1회 조선미술전람회를 기념하여 발행한 것이다. 도연명의 유명한 「歸去來辭」를 繪畫化한 이 그림은 전형적인 귀거래도의 내용을 따르고 있지만 거친 필치와 구도적인 느슨함도 보여 작품의 수준이 높지 않은 듯하다. 1897년에 일본에서 그린 <武將對月>

<sup>46</sup> 특히 신라이가 슌소와 함께 川端玉章과 岡本秋石가 이끄는 제3교실에서 마루야마 시조파(圓山四條派)를 익히게 된 계기는 오카쿠라 텐신의 조언 때문이었다. 이때 하시모토 가호는 셋슈(雪舟)에서 가노파에 이르는 에도 시대 전기 회화 교실을 담당했다.

<sup>47</sup> 日吉守, 앞의 논문; 日吉守, 이중희 역, 앞의 논문, pp.182-189 재인용.

<sup>48</sup> 강민기, 「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畫 유입과 수용—1870년대에서 1910년대까지」, pp.53-59.

<sup>49</sup> 이 엽서는 권행가 박사의 조언으로 알게 되었다. 도움을 주신 서울시립대학교박물관에도 고마움을 전한다.



도 9 아마쿠사 신라이(天草神來),  
1922년 제1회 朝鮮美術展覽會 발행  
기념엽서 중 <도연명>,  
서울시립대학교박물관



도 10 아마쿠사 신라이(天草神來),  
<武將對月>, 1897, 東京藝術大學

과 비교해 볼 때 표현 기법 면에서 큰 차이를 보여준다<sup>도10</sup>. 역사적 고증이 토대가 된 무사의 갑옷과 배경의 사생적인 묘사는 東京美術學校에서 배운 바를 충실히 반영하고 있는 데 비해 <도연명>은 흑백으로 조잡하게 인쇄된 엽서이지만 양식적 퇴보를 엿볼 수 있다. 히요시 마모루는 신라이가 한국에 사는 동안 “好酒와 奇行에 의해 경제적인 빈곤이 겹쳐 불우하게 살았다”고 회고했는데, 이로 인해 작가적 기량도 함께 쇠퇴했던 듯하다. 그는 1915년 共進會 개최 직후까지 한국에 머물다가 일본으로 돌아갔으며, 2년 후에 죽었다. 이 엽서의 발행에 관해서는 당시 조선미전에 관련된 기사 어디에도 언급된 적이 없었지만 이미 고인이 되었던 신라이에 대한 추모의 뜻에서 만들어진 기념엽서라 생각된다. 이외에 신문에 실린 신라이의 그림도 확인할 수 있었지만 그것만으로 그가 한국에 체류하는 동안 그린 그림의 질적 수준과 양식적 특징을 말하기는 어렵다. 다만, 그가 안중식, 조석진, 김응원 등 한국의 중진화가들과도 교류했던 점을 고려할 때 한국화가들과 공감할 수 있는 주제의 그림을 그렸을 것이라고 추정해 볼 뿐이다. 무엇보다 이들의 교류는 그 다음 세대의 한국화가들이 전통을 버리고 日本畫風으로 경도되는 경향과는 구분해서 보아야 할 것이다.

다음으로 1904년에 교토 출신의 일본인 화가 시미즈 토운(清水東雲, c.1869-c.1929)의

내한은 일본화의 확산이란 측면에서 더욱 중요하다.<sup>50</sup> 토운의 내한 경위는 통감부 관료와 日韓印刷會社 등의 고문 격으로 직업상의 이유였는데 일본에서는 교토에서 히코네(彦根)의 수출용 병풍에 밑그림을 그리는 일에 종사했다고 한다.<sup>51</sup> 교토의 시미즈 토요(清水東陽)에게서 인물화를 배우고, 모리 칸사이(森寬齋, 1814-1894), 기시 치쿠도(岸竹堂, 1826-1897) 등과 교류가 깊어 그들의 영향을 받은 화가였다. 토운은 1908년에 지금의 서울 貞洞 부근에 그림과 사진기술 강습소를 차리고 학원생을 모집하여 지도했는데 조선미전에서 이름을 날렸던 주요 일본화가 대부분이 그의 문하였다는 점에서 영향력이 큰 화가였음에 틀림없다.<sup>52</sup> 또한 한국에서 활동했던 일본화와 일시적으로 한국을 방문했던 일본화가들의 구심점 역할을 했을 뿐 아니라 안중식, 조석진, 김응원, 金圭鎭, 李道榮, 李完容 등 한국의 문인묵객과 폭넓게 교류했다는 점에서 근대 전환기의 가장 중요한 일본화가의 한 사람일 것이다.

토운은 국립고궁박물관 소장의 <雪中熊圖>와 <雪中鷹圖> 병풍 1쌍, 개인 소장의 <최제우상>을 남겼으며 1907년 경성박람회 심사위원과 1915년 朝鮮物産共進會의 '실무'를 담당하는 등 1920년대 전반기까지 한국에서 활동했다. 특히 공진회에서는 金賞 없는 가장 최고의 상인 銀賞을 받았는데 그 중 <平和>라는 작품은 李王家에서 매입했다고 한다. 신리아가 東京美術學校派의 인물이면서 한국에서는 신일본화의 새로운 화풍을 구사하기보다는 주제와 기법 면에서 보다 전통성을 띠었다면, 토운은 자신의 화풍의 토대가 되었던 교토파의 특징을 드러냈다는 점에서 변화를 보여준다. 그의 일본인 제자들이 조직한 如雲社가 명칭에서도 교토의 如雲社를 염두에 둔 것을 보면 자연주의와 사생적 표현, 서정적 정감을 중시한 京都派의 특징을 중시했다는 것을 알 수 있다.<sup>53</sup> 교토파는 한국화단에 유입된 일본화의 가장 중요한 화파를 형성했고 거기에는 토운의 역할이 컸다고 하겠다.

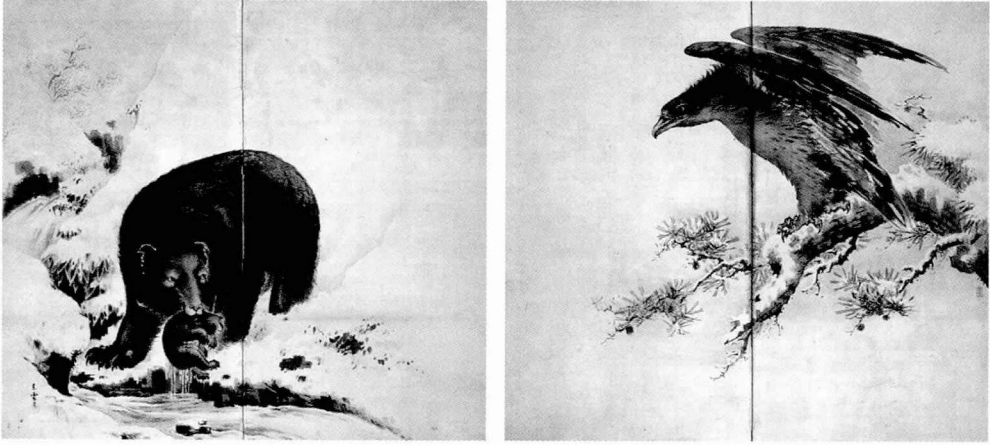
<설중응도>와 <설중응도>는 교토파의 대표적 제재인 動物畫로 먹잇감을 향해 금세라도 날아갈 듯 날갯짓을 하는 매서운 기세의 매와 이로부터 새끼곰을 보호하기 위해 잔뜩 긴장한 채 매를 노려보고 있는 어미곰의 팽팽한 긴장감을 보여준다<sup>11</sup>. 그의 또 다른 작품인

<sup>50</sup> 清水東雲의 제자였던 加藤松林은 東雲이 1904년 11월 중순에 내한하여, 貞洞27번지에 거주했다고 했다. 加藤松林, 「朝鮮畫壇と清水東雲先生—二十年前回顧(一)—(四)」, 『京城日報』, 1929년 7월 5일자(6)-7월 10일자(6).

<sup>51</sup> 加藤松林, 「朝鮮畫壇と清水東雲先生—二十年前回顧(一)」, 『京城日報』, 1929년 7월 5일(6).

<sup>52</sup> 加藤松林, 「朝鮮畫壇と清水東雲先生—二十年前回顧(四)」, 『京城日報』, 1929년 7월 10일(6). 今村雲嶺, 大館長節과 梅津敬雲, 加藤松林 등 한국에서 활동하던 대표적인 일본화가가 대개 그의 제자였고 동료였던 合原松芳, 島田才涯는 후원자였다.

<sup>53</sup> 如雲社는 교토에서 1865년 조직된 圓山四條派 화가들의 친목단체였다. 강민기, 「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畫 유입과 수용」, p.62-63 참조.



도 11 시미즈 토운(清水東雲), 〈雪中熊圖·鷹圖〉(병풍 1쌍), 국립고궁박물관(舊 昌德宮)

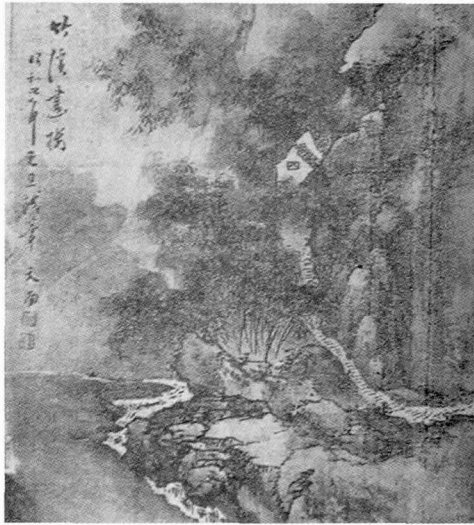
〈최제우상〉은 토운이 사실적인 인물화에도 뛰어났음을 보여 준다. 그림과 사진 강습소를 열고, 학생을 지도했던 그는 사진의 사실성과 초상화의 기법을 결합한 인물화를 그렸음을 알 수 있다<sup>12</sup>.

한편 조석진, 안중식, 이도영 등이 토운과 교류했을 당시는 이미 장년기나 노년기에 접어들어 화가로서의 원숙기에 들어선 이후였으므로 외래화풍의 영향을 받기는 어려웠을 것이다. 하지만 토운과 그의 일본인 제자들에 의해 유입되고 교육된 일본화풍은 1920년대를 거쳐 점차 한국화단에 확산되고, 유행하게 되었던 점에서 일본화 유입의 변화된 양상을 보여준다고 할 수 있다.

한국에 정착하여 활동했던 일본화가 중에 구보타 텐난(久保田天南)은 東京美術學校派나 교토파에 속했던 前者의 화가들과 달리 南畫派에 속하는 화가였다. 텐난은 1906년경부터 1940년 무렵까지 오랫동안 한국에 머물면서 일본화가들과 교류했고 다방면에 많은 제자를 두었다고 한다.<sup>54</sup> 서울에서 생애를 마감할 때까지 반평생을 한국에서 보낸 그였지만 그에 관해서 이외에 알려진 것이 아무것도 없었는데 『京城日報』를 조사하던 중 다행히 신문에 게재된 텐난의 작품 2점을 볼 수 있었다. 1929년과 1930년



도 12 시미즈 토운(清水東雲), 〈최제우상〉, 개인 소장



도 13-1 구보타 텐난(久保田天南),  
〈竹溪畫樓〉, 『京城日報』, 1929년 1월 7일



도 13-2 구보타 텐난(久保田天南), 〈雪竹〉, 『京城日報』,  
1930년 2월 14일

『京城日報』에 각각 소개된 〈竹溪畫樓〉와 〈雪竹〉은 인쇄상태가 조잡하여 南畵의 필치와 화격을 알기에는 한계가 있으나 아쉬운 대로 그가 한국에 체류하는 동안 그렸던 그림의 일면을 이해하는 데 도움을 준다(도 13-1, 13-2).

한편 일본화의 유입적 측면에서 일본화가들에 의한 미술교육 활동도 중요한 의미를 지닌다. 보통교육의 하나로 일본인 화가들에 의한 미술교육은 이미 일본인들의 본격적인 이주가 시작되는 1905년 이후부터 서양화가들이 담당했는데, 일본화가는 대개 사숙 또는 미술단체 산하의 사설 교습소에서 미술교육 활동을 했다. 그들이 구사한 화풍도 東京美術學校派부터 시조파(四條派), 南畵派, 西洋畵派 등 다양했다. 신라이와 토운은 그 대표적인 예로서 이러한 일본화가들의 활동은 1910년대부터 활발해지는 전람회를 통해서 더욱 폭넓게 한국화단에 영향을 미치게 되었다.

일본화가들의 한국 전람회는 1905년 5월의 丹青會展을 비롯해서 1910년대에는 와타나베 코가이(渡辺香涯, 1874-1961), 후쿠이 코테이(福井江亭, 1865-1937),<sup>55</sup> 고보리 토모토(小

<sup>54</sup> 日吉守, 앞의 논문; 加藤松林, 「朝鮮畵壇と清水東雲先生—二十年前回顧(三)」 참조.

<sup>55</sup> 福井江亭은 서양화와 남화를 모두 익히고 川端玉章 문하에서 圓山派를 익혔던 화가였다. 그는 내한 중에 순종의 御前 회화에 초대되기도 했다. 1891년 日本青年繪畵協會의 설립에 참여하고, 1907년 文展 개설 때에는 正派

堀靱音, 1864-1931) 등과 마에다 세이손(前田青邨, 1885-1977), 히라후쿠 하쿠스이(平福百穂, 1877-1933), 스즈키 셋사이(鈴木雪哉, ?-1945) 같은 東京美術學校 출신의 화가들이 개인전을 열었다.<sup>56</sup> 1910년대에 한국에서 활동했던 일본화가들의 단체인 朝鮮美術協會 전람회에는 한국화가들이 참여하기도 했다.

전람회라는 새로운 전시형식은 1910년대에 일본인 화가들에 의해 빈번하게 열렸고, 이로 인해 일본화는 점차 수묵문화를 공유하는 차원을 넘어 이후 한국화단에 확산되어 일본화풍을 형성하게 되었다. 특히 한국에서 활동하던 일본화가들이 조직한 朝鮮美術協會, 如雲社 등의 단체전에는 한일화가들이 함께 참여하여 日本畫風이 확산되는 데 일익을 담당하기도 했다. 무엇보다 1915년 총독부가 주최한 朝鮮物産共進會는 다양한 시각적 볼거리 속에 한국에서 활동하던 일본화가뿐 아니라 일본 본토에서 가져온 그림까지 대대적으로 전시하여 당시로서는 드물게 많은 관객을 동원함으로써 한국화단에 일본화가 대중적으로 확산되는 계기가 되었다.<sup>57</sup>

#### IV. 한국화가들의 일본 체험

일본화가들의 내한 활동이 일본 제국주의의 팽창과 한반도의 식민지화 과정에 일어난 필연적인 결과였다면, 반대로 한국화가들의 일본 체험은 구한말의 정치적 격동기를 살았던 화가들의 삶을 대변해 주는 듯하다. 정치적 암살범이나 망명객으로 도일했던 池運永, 吳世昌, 安中植, 黃鍊 등은 그런 면에서 이 시대 한국화가들의 실상을 보여준다. 일찍이 지운영은 1882년 박영효 일행을 따라 도일한 이후 일본에서 사진술을 배웠거나, 1886년에는 갑신정변의 주범인 김옥균·박영효의 암살을 위한 자객으로 일본에 갔던 사실이 있었다.<sup>58</sup>

근대 전환기인 1890년대부터 1910년대에는 안중식, 황철, 楊基薰, 許百鍊, 蔡龍臣, 崔禹錫 등이 정치적 망명이나 일본의 초청, 전람회 혹은 미술유학 등 다양한 목적으로 일본을 다

---

同志會의 간사로 참여하기도 했다. 平福百穂와 結城素明과 더불어 자연주의를 표방하는 無聲會를 결성하기도 했으며 1908년부터 1918년까지 東京美術學校 교수로 후진양성에도 힘썼다.

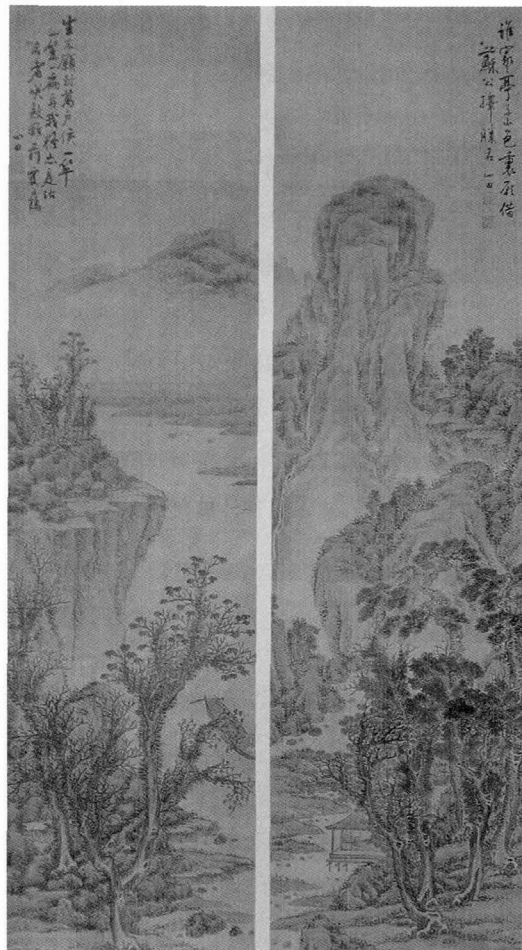
<sup>56</sup> 吉田千鶴子, 앞의 논문, pp.45-141.

<sup>57</sup> 강민기, 「조선물산공진회와 일본화의 公的 전시」 참조.

<sup>58</sup> 지운영에 관해서는 강민기, 「近代 轉換期 韓國畫壇의 日本畫 유입과 수용—1870년대에서 1920년대까지」, pp.85-88 참조.



도 14 安中植 〈山水圖〉,  
1900년, 幽玄齋



도 15 安中植, 〈山水畫〉, 1901년, 개인 소장

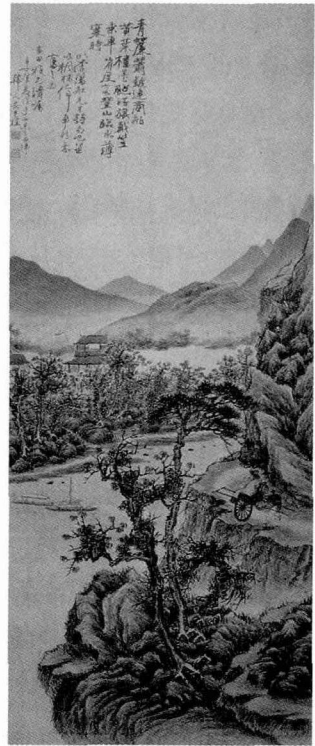
녀왔다. 이들은 도일시기에 따라 조금씩 다른 체험 결과를 보여준다는 점에서 일본화 유입의 또 다른 양상으로서 살펴볼 수 있다. 안중식(1861-1919)은 開化黨과 관련이 깊었던 郵政局에서 일을 한 경험 이외에 갑신정변 발발 후에 김옥균 등과 일본에 망명했다고 알려져 있다.<sup>59</sup> 안중식은 1891년과 1899년에 上海를 방문해서 閔泳翊과 上海派 화가들과 畫緣을 맺었

<sup>59</sup> 朴東洙, 「心田 安中植 繪畫研究」(한국정신문화연구원 박사학위논문, 2004), pp.24-26.

는데 특히 1899년에 방문할 때는 상해를 거쳐 일본에서 2년간 활동했던 사실이 있다. 이때 그린 작품으로 이미 알려져 있는 〈梅妻鶴子圖〉(한국 개인 소장) 외에 일본의 한국미술 수장가인 幽玄齋의 〈山水圖〉와 〈楓林停車圖〉는 모두 같은 시기인 1900에서 1901년에 그려진 작품들이다.

〈산수도〉는 안중식의 기년작 중에는 초기작으로 화면 상단 우측에 “庚子夏日作年于兵庫 韓人耕墨 安中植”이란 自筆款記가 있어 그가 1900년 여름에 효고(兵庫)를 방문해서 그린 것이라는 것을 알 수 있다<sup>14</sup>. 안중식의 초기 기년작인 한국 개인 소장의 〈山水圖〉(1901)와 비교하면 陰影이 가미된 세밀한 필치와 사생적 태도가 나타나는 작품이다<sup>15</sup>. 갈필로 날카롭게 주름진 안중식의 전형적인 원산처리 기법은 보이지 않으며 그의 말년작에 보이는 실경산수화와도 다른 표현기법을 보여주는 이색적인 작품이다.

그러나 幽玄齋 소장의 〈산수도〉는 같은 시기에 그린 〈풍림정거도〉(幽玄齋 소장)와는 오히려 유사한 화풍을 발견할 수 있다. 이 〈풍림정거도〉는 일본인 요시타 마사유키(吉田雅之)의 의뢰로 西京, 즉 京都에서 그린 것으로 杜牧(803-852년경)의 山行이란 시(七言絶句)를 주제로 한 詩畫圖이다<sup>16</sup>.<sup>60</sup> 수레를 멈추고 열은 추위가 물려드는 늦가을의 정취를 즐기는 시인 너머로 멀리 살랑살랑 깃발이 나부끼고 있는 2층 누대의 모습이 보인다. 이 누대는 그 주변의 사생적 표현과 함께 일본 현지의 경치를 표현했을 가능성이 높다. 안중식은 특히 산수화에서 근경보다는 중경 이후 원경에 굴곡이 많은 大觀山水式의 험준한 산을 배치하는 방식을 거의 모든 작품에서 일관되게 사용했다. 그러나 〈풍림정거도〉는 근경의 산수가 전체 화면에서 차지하는 비중이 높고 원경의 경물이 화면 중앙으로 내려와서 하늘을 시원하게 비워둔 특이한 구도를 보여준다. 안중식 특유의 준법 대신 원경의 산은 묵의 농담을 주로 한 渲染式 표현이 주조를 이룬다는 점도 특이하다. 따라서 幽玄齋 소장의 〈산수도〉와 〈풍림정거도〉에 보이는



도 16 안중植, 〈楓林停車圖〉, 1901년, 幽玄齋

<sup>60</sup> 跋文에는 “黃葉樓臺颯□旗戴笠乘車肯度□豐山臨水薄寒時”라 쓰여 있다.

특징은 안중식이 일본에 머무는 동안 실경을 표현하는 사생화풍에 대한 경험에서 나온 결과로 볼 수도 있을 듯하다.

하지만 안중식의 일본 체류기 작품에 나타나는 사생화풍에 대한 경험이 일본에서 귀국한 후 그의 화풍 형성에 큰 영향을 끼치지 못한 듯하다. 현존하는 초기 기년작들과 1901년 이후에 그려진 대부분의 산수화는 사생적 태도보다는 오히려 전통 회귀적 태도를 보여준다. 1913년작 〈풍림정거도〉(삼성미술관 리움 소장)를 보면 같은 詩意를 표현하면서도 날카로운 岩山の 표현과 화면의 절반 이상을 험준한 산으로 채우는 안중식의 전형적인 산수표현이 나타나고 있어서 비교된다. 그의 본격적인 실경산수화인 〈靈光風景(楝花亭圖)〉(1913)이나 〈白岳春曉圖(夏景·秋景)〉(1915년), 말년작인 金剛山 풍경 등의 작품에서도 일본의 영향은 전혀 보이지 않는다. 안중식의 일본 체험은 화풍상으로는 個人畫塾이 발달된 일본화단에 자극을 받아 畫塾을 통해 제자를 길러내고, 한일 화가들간에 친밀히 교류하는 화단 분위기를 경험한 것이라고 보아야 할 듯하다. 실제로 그는 1901년 3월 이전 어느 때가 일본에서 귀국하여 곧 자신의 개인화숙인 耕墨堂을 열고 李道榮을 첫 제자로 받아들였는가 하면, 그의 경묵당은 한국을 찾는 일본화가들의 사랑방 역할을 하기도 했던 것이다.

정치적 망명에서 비롯된 안중식의 일본 체험과 달리 楊基薰(1843-?)은 그 연유는 어찌되었건 일본에서 자신의 개인전을 열었던 특이한 예이다. 그의 渡日에 관해서는 그동안 알려진 바가 없었는데 1908년 3월에 일본에 가서 같은 해 5월에 '楊基薰 畫會'를 개최했던 사실을 확인할 수 있었다.<sup>61</sup> 오세창이나 안중식이 일본에서 전시회를 열었던 사실은 회자되고 있지만 양기훈처럼 구체적인 전시시기까지 알려져 있는 경우는 매우 드물다. 양기훈의 전시회가 일본에 체재하면서 그린 작품으로 열린 것인지, 한국에서 가져온 작품이 포함된 것인지 알 수 없으나 일본의 幽玄齋 소장의 〈산수도〉와 〈紫紅絹地金泥花鳥畫〉, 또 다른 일본의 한국미술 소장가인 斗庵 金龍斗의 기증유물로 현재는 국립진주박물관에 소장되어 있는 〈노안도〉는 모두 이와 관계 있는 작품이라 생각된다<sup>17,62</sup>. 더욱이 이 작품들에는 작품마다 '朝鮮 平壤 楊石然'이란 관기가 있고, 幽玄齋는 자신의 한국미술품이 모두 일본에서 구입한 것이라고 밝힌 바 있어서 이 세 작품 모두 일본에서 그린 것으로 보아야 할 것이다.

대한제국 황실이나 한국에 장기간 체류하면서 활동했던 초기 일본화가들이 이처럼 처음부터 일본화풍을 드러내지 않고 水墨文化를 공유하는 선상에서 한국의 서화가들과 교류

61 『美術新報』 1908년 3월 20일(7); 『美術新報』 1908년 5월 20일(6).

62 국립진주박물관, 『斗庵金龍斗蒐集文化財』(국립진주박물관, 2001), 도판 11 참조.

를 했다는 점은 근대 전환기 일본화 유입의 중요한 특징이다. 1900년대 초까지 한국 동양화가들이 일본 체험을 통해 남긴 작품들도 이러한 연장선상에 있었다는 것을 알 수 있다. 하지만 후대로 갈수록 한국화가들에게 일본의 체험은 점차 그들의 화풍에 변화를 가져오게 되어 1910년대 중반 이후는 주로 일본화풍에 경도되어 가는 양상을 보여주어 한국화단에 일본화가 확산되는 데 일조를 하게 되었다.

그 과도기의 화가로 許百鍊(1896-1977)의 일본 체험은 미술유학이 처음 목적은 아니었지만 이전의 화가들과 달리 화업을 형성하는 초기에 이루어진 유학이었다는 점에서 여러 가지 변화된 양상을 예고해 준다. 그는 從祖父 小癡 許鍊에게서 사군자를 배우다가 1913년 일본 교토의 리츠메이칸 대학(立命館大學)으로 법학을 공부하기 위해 유학을 갔다. 도쿄의 메이지 대학(明治大學)으로 옮긴 후에도 법학을 공부했지만 곧 그만두고 화업에 전념하게 되었는데 그 후 도쿄의 書畫大家에게 화법을 배우고 그 후에는 자습을 했다고 한다.<sup>63</sup> 그는 南宗文人畫 전통의 맥을 잇고자 했으므로 화가를 지망한 후에는 일본의 대표적인 南畫家였던 고무로 스이운(小室翠雲, 1874-1945)의 제자가 되어 1918년 가을까지 環堵畫塾에서 그림을 배웠다.<sup>64</sup> 하지만 1916년에는 에치고(越後; 현재의 니가타 현)와 고슈(甲州) 등을 방랑하며 苦學을 하면서 곳곳의 인사들에게 도움을 받았다고 한다.<sup>65</sup>

1913년에서 1916년 무렵의 일본화단은 新舊 양파 간의 갈등이 여전히 존재하고 있었지만, 舊派의 화가들은 화단에서 세력이 약화되었고 대중적인



도 17 楊基薰, 〈蘆雁圖〉,  
1908년경, 국립진주박물관

<sup>63</sup> 『毎日申報』 1922년 6월 2일(3): 『朝鮮』 제88호, 1922년 7월, pp.5-14; 韓國美術研究所編, 『朝鮮美術展覽會記事資料集』(『美術史論壇』 제8호 별책부록, 1999), pp.28-29, 44 재인용. 또는 문순태, 『毅齋 許百鍊』(中央日報·東洋放送, 1977) 참조.

<sup>64</sup> 환도화숙은 도쿄 우에노 공원 근처에 1903년부터 1935년까지 고무로 스이운이 경영했던 개인화숙으로 후에 변관식도 이곳에서 그림을 익혔다.

<sup>65</sup> 문순태, 앞의 책 참조.

지지도 점차 멀어져가는 상황이었다. 고무로는 이 중 舊派에 속했으나 참신한 화풍으로 주목받던 화가였다. 허백련은 화풍상 고무로의 영향을 보여주지는 않았지만 귀국 후 자신을 고무로의 제자라고 자처했음을 볼 때 화업의 스승으로 삼고 있었음을 부정할 수 없다. 고무로는 대부분 독학으로 남화를 익혔기 때문에 자신의 화숙에서도 비교적 자유롭고 유연한 화풍을 교육시켰지만 작가의 마음과 철학이 담긴 그림을 중시하고 사생적 태도를 중시했던 점은 허백련에게도 분명히 각인시켰다. 특히 지나치게 혁신적이거나 개성을 드러내지 않으면서 '조선적'인 스타일을 갖도록 가르친 점은 허백련의 일생에 중요한 지침이 되었다고 하겠다. 유학 시기에 허백련은 남화뿐 아니라 요코야마 다이칸(横山大觀, 1868-1958) 같은 새로운 일본화풍에도 관심이 많았는데 水墨山水로 평생 일관해 온 허백련에게는 의외라고 생각된다.<sup>66</sup>

1910년대 중반을 지나면 한국 동양화가들의 일본 체험은 한일 양국 간에 수목문화를 공유하는 단계에서 벗어나 허백련의 경우처럼 일본인 스승에 대한 존경과 繪畫觀에 영향을 받는 등 변화된 양상을 보여주기 시작한다. 그와 관련하여 1917년에 蔡龍臣(1850-1941)이 총독부 관리인 이토 시로(伊東四郎)와 함께 일본귀족들의 초청을 받아 일본여행을 다녀왔던 사실은 허백련이 보여준 과도기적인 일본 체험의 단계를 넘어 일본화풍이 한국화가의 작품 속에 드러나고 있음을 시사해준다.

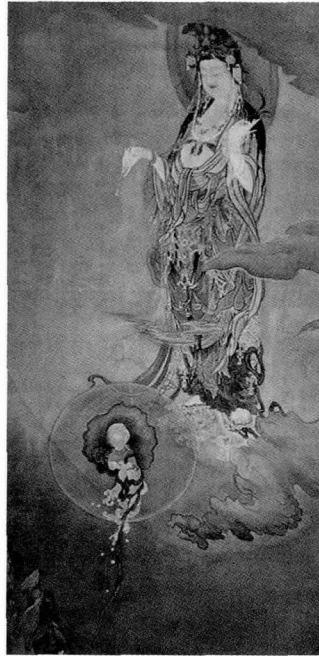
채용신은 일본에 머무는 동안 러일전쟁의 승전 장군인 노기 마레스케(乃木希典, 1849~1912)를 비롯하여 1898년에 일본 내각의 총리대신을 지낸 오쿠마 시게노부(大隈重信), 그리고 당시 테라우치 마사타케(寺內正毅, 1879-1946) 내각의 내무대신이었던 고토 신페이(後藤新平, 1857-1929) 등 일본 명사들의 초상화 45점을 그렸다고 한다.<sup>67</sup> 채용신 문중의 蔡甲炳이 1980년쯤 채용신의 후손으로부터 이와 관련된 얘기를 들은 바에 의하면 채용신이 일본에 간 것은 그의 명성을 알고 있는 일본 귀족의 강압에 의한 것이었다고 증언했는데 이토록 많은 초상화를 그린 것 역시 강압에 의한 것일지도 모른다.<sup>68</sup>

하지만 여기서 무엇보다 관심을 끄는 것은 채용신의 전칭작인 <觀音菩薩圖>(2001년 6

<sup>66</sup> 앞의 주 참조. 『朝鮮』 제88호(1922년 7월), pp.5-14.

<sup>67</sup> 熊谷宣夫, 「石芝蔡龍臣」, 『美術研究』 第162號(東京, 1951), p.36; 정석범, 「蔡龍臣 繪畫의 研究」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1994), p.14; 조선미, 앞의 논문 참조. 조선미 교수는 채석강도화소발행의 광고용지에 채용신이 일본에서 위의 3인 외에 45인의 초상화를 그려주었다고 쓰여 있다고 했으며, 2001년 2월에 일본 내의 채용신작 초상화를 추적했지만 한 점도 찾을 수 없었다고 했다.

<sup>68</sup> 정석범, 위의 논문 참조.



도 18 傳 蔡龍臣, 〈觀音菩薩圖〉,  
경기도박물관  
도 19 가노 호가이(狩野芳崖),  
〈悲母觀音〉, 1888년,  
東京藝術大學

월, 국립현대미술관 주최 《석지 채용신》전에 전시)이다. 만개한 연꽃 위에서 서 있는 觀音의 자태는 더없이 우아하지만 한국의 관음상에서 볼 때 이례적인 작품이다<sup>18</sup>. 마치 메이지 시대 新日本畫의 형성에 큰 영향을 미쳤던 가노 호가이(狩野芳崖, 1828-1888)의 〈悲母觀音〉(1888)(東京藝術大學)을 연상시키기 때문이다<sup>19</sup>. 특히 관음이 왼발을 약간 앞으로 내밀고 오른발을 옆으로 내딛으면서 전체적으로 약간 서남방향으로 서 있는 모습과 손의 자태 그리고 약간 얼굴을 숙이고 있는 모습은 매우 유사하다. 비록 이 작품이 채용신의 작품이 아니라 해도 한국화가의 작품이라 생각되며 한국 동양화가의 일본 체험은 이전처럼 전통적인 수묵 문화를 공유하는 단계에서 벗어나 점차 일본적 미의식에 경도되어 일본화풍을 모방하려는 양상을 보여준다는 점에서 중요한 전환점을 예시하고 있다.

이와 같이 근대 전환기에 한국화가들의 일본 체험은 일본화가들의 한국 내 활동과는 다른 측면에서 일본화의 유입을 살펴본 것이다. 1900년대에 일본을 다녀갔던 안중식이나 양기훈이 화풍상으로부터는 미술교육이라든가 전람회 제도를 경험했던 것이라면, 그들보다 뒤인 1910년대에 허백련의 경우는 특정 일본인 화가를 스승으로 두고 미술유학을 했다는 점에서 변화된 모습을 보여준다. 채용신의 전칭작인 〈관음보살도〉를 통해서도 앞의 화가들이 일본의 체험에도 불구하고 전통을 강하고 지니고 있었던 것에 비해 일본화를 모방하고자 하는

모습을 보여주어 한국화단에 점차 일본화풍이 형성되는 과정을 시차적으로 보여주고 있다.

## V. 맺음말

지금까지 1890년대부터 1910년대에 걸친 근대 전환기에 한국화단의 日本畫 유입을 내한 일본화가들의 활동과 한국 동양화가들의 일본 체험을 통해 살펴보았다. 이 시기는 사실상 일본화가들의 내한 활동이 시작되는 기점이기도 하며, 개항기의 한일 회화 교류와 1920년대부터 풍미하는 일본화풍 논의가 복합적으로 얽혀 있는 과도기이기도 하다.

한국화단에의 일본화 유입은 러일전쟁 후 일본인들의 한반도 이주가 자유로워지면서 종군화가로서, 또는 대한제국 황실 내에서 御眞이나 휘호 활동을 했던 화가들에 의해 시작되었다. 이러한 일본화가들의 활동은 망국의 군주를 위한 단순한 오락물과 황실 내의 반일 감정을 무마시키는 정치적인 회유 수단으로 이용되었으며, 그들이 남긴 회화는 결과적으로 황실 내부를 일본식으로 장식하여 식민지하의 '조선'이라는 이미지를 대내외적으로 공고히 하는 데 이용되기도 했다.

본 연구는 근대 전환기에 간행된 高宗·純宗實錄과 『京城日報』, 『每日申報』뿐 아니라 일본의 미술전문 신문인 『美術新報』 등 가능한 다양한 일차 사료들을 폭넓게 섭렵하여, 내한한 일본화가들을 조사하고 그들의 내한 경위나 활동내용을 새롭게 밝히고자 노력했다. 그러나 선행 연구를 통해 이름이 알려진 화가나 이번 연구에서 새로 조명된 화가들이 많았음에도 그들 대부분이 일본의 근대미술사에서는 이름을 찾기 어려운 無名畫家들이어서 이 시대 한국화단에서 일본화의 성격을 파악하기에는 아직 한계가 있었음을 자인한다. 결과적으로 이 초기의 일본화가들은 일본화단의 새로운 조류를 반영하기보다는 보수적인 전통 화풍을 구사했던 화가들이 많았으며 현존 유목의 수준에서 볼 때 질적으로도 뛰어나지 못한 이류화가들이었던 것이다. 또한 1920년대부터 일제시대 말기까지 한국화단에 성행했던 일본화풍과는 달리 아직 하나의 화풍을 형성하지도 못했다.

그러나 이 시기에 한국에서 활동했던 일본화가들은 대한제국 황실에서의 활동 외에, 서울에서 개인 畫塾을 경영하며 일본화가들을 양성하고, 한국의 서화가들과 교류함으로써 후대에 일본화풍이 형성되고 확산되는 토대를 마련해 주었다는 점에서 의의를 지닌다. 일본화가들에 의한 미술교육, 전람회 제도의 도입은 전통적인 寫意的 수묵문화가 지배적이던 한국화단에 변화를 가져오는 자극제 역할을 했다. 서구문화의 적극적인 유입과 함께 전통화단에

대한 반성의 기운을 불러일으켰던 점도 이 시기에 유입된 일본화의 영향일 것이다.

安中植, 楊基薰, 許百鍊, 蔡龍臣의 직접적인 일본 체험도 여기에 일익을 담당했다. 정칙 망명으로 일본에 갔던 안중식과 달리 양기훈, 허백련, 채용신은 일본에서 전시회를 열거나, 개인 화숙에서 미술교육을 받기도 했으며 또는 일본에서 일본 명사들의 초상화를 대량으로 제작한 경우도 있었다. 그들이 일본에서 그린 그림 속에는 일시적으로 사생적인 터치가 엿보이는 등 새로운 요소가 보이지만 자신의 화풍을 변화시킬 만큼은 아니었다. 오히려 화풍상의 영향보다는 개인 화숙을 통한 일본의 활발한 제자양성 시스템, 전람회 제도를 직접 경험하는 계기가 되었던 점이 더욱 중요할 것이다.

1910년대 중반부터 한국화가들의 화풍 속에는 일본화의 영향이 나타나기 시작했다. 美人畵가 친숙한 주제로 등장했고, 관념적인 산수화가 아닌 일상적 풍경을 제재로 한 그림이 나타나는 것이 이와 관계가 깊다. 그러나 본 연구에서 끝으로 부연하고 싶은 것은 한국화단에 일본화가 유입되고 확산되는 과정을 피동적인 시작에서만 보아서는 안 된다는 점이다. 어찌되었건 근대의 일본화풍에는 새로운 時代 樣式을 창출하려는 문화예술계 전반의 時代思潮와 變化를 갈망하는 한국화단 내부의 自生的 欲求가 반영되어 있었음을 간과해서는 안 될 것이다.

\* 주제어(key words) — 일본화(Nihonga), 일본화가(Japanese painter), 일본인 종군화가(Japanese war painter), 丹青會(Tanseikai), 如雲社(Jounsha art group), 京都派(Kyoto art circle)

1890년대에서 1910년대까지는 근대 전환기로서 한일 양국의 화단은 조선왕조의 종말과 신흥 일본 제국의 건설이라는 대조적인 정치상황 속에서 전개되었다. 이 시기는 사실상 일본화가들의 내한 활동이 시작되는 기점이기도 하며, 개항기의 한일 회화 교류와 1920년대부터 풍미하는 일본화풍 논의가 복합적으로 얽혀 있는 과도기이기도 하다.

한국화단에의 일본화 유입은 러일전쟁 후 일본인들의 한반도 이주가 자유로워지면서 종군화가로서, 또는 대한제국 황실 내에서 御眞(왕의 초상화)이나 휘호 활동을 했던 화가들에 의해 시작되었다. 이러한 일본화가들의 활동은 망국의 군주를 위한 단순한 오락물과 황실 내의 반일감정을 무마시키는 정치적인 회유 수단으로 이용되었으며, 그들이 남긴 회화는 결과적으로 황실 내부를 일본식으로 장식하여 식민지하의 '조선'이라는 이미지를 대내외적으로 공고히 하는 데 이용되었음을 지적할 수 있다.

기존에 어진을 그린 화가로 알려진 후쿠이 코비(福井耕美), 안도 나가타로(安藤仲太郎) 외에 야마모토 바이가이(山本梅涯), 스즈키 시미쓰로(鈴木鋌三郎), 후지타 쓰쿠지(藤田嗣治) 등이 이번 연구에서 새로 확인된 화가들이다. 그 밖에 국립중앙박물관이나 국립고궁박물관 소장의 일본화 중에서 오하시 비슈(大橋美州), 가나이 텐로쿠(金井天祿)는 그림 위에 쓴 '美州'와 '天祿'이라는 사인만 알려져 있었으나 화가의 이름이나 한국에 온 시기, 그리고 각각 조선물산공진회와 대한제국 황실에서 활약했던 화가임을 밝혀냈다. 이들은 안도 나가타로나 후지타 쓰쿠지를 제외하면 일본 근대 미술사에서 무명화가들이었고, 그들의 발탁 경위는 통감부나 총독부의 일본인 관료들의 추천에 의해서였다.

한국에 정착했던 아마쿠사 신라이(天草神來)나 시미즈 토운(清水東雲), 구보타 텐난(久保田天南) 같은 일본화가들은 서울에 개인 화숙을 열어 일본인 제자들을 교육했고, 그들의 제자들은 한국 근대화단에서 활동했던 대표적인 화가가 되었다. 신라이나 토운 같은 화가들은 한국의 서화가들과도 교류하며 전통적인 수묵문화를 공유하는 공감대를 이루었다. 하지만 1910년대 중반을 넘어가면서 한국화단 내에 일본화가들의 수가 늘어나고 일본화가들 사이에 사승관계가 형성되면서 점차 일본화풍의 특성이 드러나기 시작했다. 일본화가들에 의해 전람회라는 새로운 전시제도가 도입되어 전통적인 寫意的 수묵문화가 지배적이던 한국화단에 변화를 가져왔으며, 서구문화의 적극적인 유입과 함께 전통화단에 대한 반성의 기운을 불러일으켰다. 이편전쟁 이후 청의 와해로 중화주의에

바탕을 둔 중세적 세계관에 변화가 왔던 점은 전통화단의 변화에 중요한 요인이 되었다. 또한 일본에 대해서 오랫동안 지녀온 문화적 우월의식도 이 시기에는 변화를 가져와 일본은 개화정책의 새로운 모델이 되었으며, 문화적으로도 선진화된 이미지로 변화되었다.

安中植, 楊基薰, 許百鍊, 蔡龍臣의 직접적인 일본 체험도 일본화의 유입적 측면과 관련하여 중요하다. 정치적 망명으로 일본에 갔던 안중식과 달리 양기훈, 허백련, 채용신은 일본에서 전시회를 열거나, 개인화숙에서 미술교육을 받기도 했으며 또는 일본에서 일본 명사들의 초상화를 대량으로 제작한 경우도 있었다. 이들이 일본에서 제작한 작품들은 당시 유행하던 일본화풍에 대한 관심을 처음부터 적극적으로 보이지는 않았다. 그들이 일본에서 그린 그림 속에는 일시적으로 사생적인 터치가 엿보이는 등 새로운 요소가 보이지만 자신의 화풍을 변화시킬 만큼은 아니었다. 오히려 화풍상의 영향보다는 개인화숙을 통한 일본의 활발한 제자양성 시스템, 전람회 제도를 직접 경험하는 계기가 되었던 점이 더욱 중요할 것이다.

그러나 1910년대 중반부터 한국화가들의 화풍 속에는 일본화의 영향이 나타나기 시작했다. 여기에는 한국화가들의 일본 체험 및 한국에서 활동하던 일본화가들의 역할, 그리고 다양해지는 대중매체를 통한 대중문화의 형성도 중요한 역할을 했을 것이다. 무엇보다 근대 전환기에 한국화단에서 일본화는 새로운 시대양식을 창출하려는 문화예술계 전반의 시대사조, 한국화단 내부의 자생적 욕구 그리고 식민지하라는 역사적 상황 속에서 유입되고 확산된 것임을 간과해서는 안 될 것이다.

## Abstract

# The Transmission of Japanese Style Painting in Korea from 1890s to 1910s

**Kang Minki\***

Korea and Japan developed their artists' world in contrasting situations with the downfall of the Joseon Dynasty and the establishment of the Japanese imperial rule in the period from 1890s to 1910s—a turning point to modern times. Japanese artists started their work in Korea from this time, and it is also a transitional epoch when Japanese painters arrived in Korea and their style exerted influence on Korean painting in a complex form.

The Japanese painting styles into Korean painting started from Japanese war artists who had moved freely into Korea after the Russian-Japanese War, the King's portraitists in Joseon Dynasty. This Japanese painters' work was used as an entertainment for the King of ruined country and political conciliation for anti-Japanese emotions in the Imperial. The paintings decorated the palace of the Great Han Empire as Japanese style to confirm the Joseon Dynasty as a colony.

In this paper, I found that Yamamoto Baigai (山本梅涯), Suzuki Shimizuro (鈴木鋌三郎) and Fujita Tsukuji (藤田嗣治) were also the King's portraitists as well as Fukui Kobi (福井耕美) and Ando Nagataro (安藤仲太郎). I also found the real names of Ohasi Bishu (大橋美州) and Kanai Tenroku (金井天祿), who were only known as having worked as artists in the Nationwide

---

\* Ph.D., Hong-ik University

Exposition of Joseon (朝鮮物産共進會) and the Great Han Empire. They were minor painters except Ando and Fujita. They were employed upon the recommendation of Japanese Colonial Office.

Then in Korea lived Japanese painters like Amakusa Sinrai (天草神來), Shimizu Toun (清水東雲) and Kubota Tennan (久保田天南). They opened their private studios in Seoul and educated Japanese disciples, who became prominent painters in Korean modern painting circle. Sinrai and Toun associated with Korean painters and sympathized with the traditional literati culture. Around the mid 1910s, however, a number of Japanese painters in Korea has increased and pointed to Japanese art taste. The Introduction of the new mode of exhibition system changed Korean painting, which had been dominated by traditional ink painting, and resulted from self-examination about traditional Korean paintings. Probably it was a cause that the traditional view of Chinese world was collapsed after the Opium War. Japanese painting style was actually recognized as an ideal and civilized model.

The direct experience of An Jung-sik (安中植), Yang Ki-hun (楊基薰), Heo Baeg-ryeon (許百鍊) and Chae Yong-sin (蔡龍臣) in Japan are also important in connection with the influx of Japanese style painting (nihonga). Unlike An, Jung-sik, who went to Japan for political asylum, Yang Ki-hun, Heo Baeg-ryeon and Chae Yong-sin held an exhibition in Japan, taught in a private-art studio or painted many portraits of notable Japanese. These paintings did not represent early the Japanese style, which was popular in those days. Even the paintings expressed once some new tools like a drawing touch, the artists did not change their painting style. Rather, they experienced direct the disciple training system at the private-art studio and the exhibition system instead of the painting style.

However, from the mid-1910s the influence of nihonga appeared on the painting style of Korean painters. Experience of Korean painters in Japan and role of Japanese painters worked in Korea influenced the Korean painting style as well. It is important that nihonga at a turning point in modern times come and diffused in Korean painting circle under the time spirit in the whole Korean culture-art circles, that will create a new age style, the spontaneous desire of Korean painting circles and the colonial situation at that time.