

부채를 든 여인

— 근대기 여성 인물화와 사물로서의 부채

金桂園*

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| I. 들어가며 | III. 부채의 확산과 태극선의 젠더화 |
| II. 근대기 여성 인물화 속 '부채를 든 여인' | IV. 접선의 다양화와 의미 분화 |
| | V. 나오며 |

• 국문초록

이 논문은 부채를 든 여인상을 사례로 삼아, 부채라는 사물이 어떻게 근대기 여성의 표상과 의미작용에 관여할 수 있는지 고찰한다. 근대기 여성 인물화의 부상 속에서 부채는 남성이 아닌 여성의 소품으로 자리 잡게 되었다. 논문은 20세기 초중반 부채 사용자의 젠더 변화에 착목하여, 사물의 사회적이며 '젠더적'인 삶의 양식이 어떻게 근대기 여성의 시각적 재현이나 여성성의 표현과 교차할 수 있는지 살펴본다. 이를 위해 1) 20세기 초반에서 해방 이전까지 주요 전시에 출품된 회화 작품과 잡지 표지화를 중심으로 부채를 든 여성상의 사례를 찾아보고 2) 태극선의 대중화와 여성 인물화 속 태극선 사이의 연관성을 탐색하며 3) 작품 속 접선을 든 여성에 초점을 맞추어 접선의 사회적 의미 변화와 여성의 표상 방식이 어떤 연관성을 맺고 있는지 알아본다.

주제어 : 접선, 태극선, 여성 인물화, 여성의 기물, 한국 근대미술

* 성균관대학교 미술학과 부교수

I. 들어가며

부채는 전통 동아시아 문인들이 애호했던 사물이다. 문인들은 부채를 모으고 선물하며 우정을 나누었다. 영국 신사에게 우산이 에티켓의 상징이었다면, 19세기 동아시아 선비에게 질부채는 문인다움과 취향을 드러내는 도구였다.¹⁾ 몸을 쾌적하게 해주는 실용적인 물건, 가볍고 경제적이며 휴대가 용이한 소품, 게다가 멋과 아취를 표현할 수 있으니 부채는 문인의 필수품이 될 자격이 충분했다.

부채는 또한 회화의 바탕이자 시서화의 형식이기도 했다. 부채 위에 시를 쓰고 그림을 그렸던 조선시대 선비들은 자신이 만들고 모은 書畫扇을 주고받았다. 19세기 후반이 되자 부채 자체가 그림의 주체물이 되었다. 부채를 모아 병풍을 구성하는 독특한 관행도 생겨났다. 부채를 그린 白扇圖나 서화선을 콜라주처럼 붙여 만든 百衲屏은 이미지면서 사물, 작품이면서 아카이브였던 부채의 다양한 쓰임새를 보여준다.

시서화 전통에서 일상의 시각문화까지 폭넓게 활용되었던 부채는 조선 후기까지도 문인 초상화를 구성하는 주요 기물 중 하나였다. 19세기 말 초상 사진이 찍혀지기 시작한 시점에도 남성 지식인과 부채의 관계는 끈끈하게 유지되었다. 석지 채용신은 오른 손으로 摺扇을, 왼 손으로 서책을 든 梅泉 黃玹(1855~1910)의 초상화를 그렸다. 이는 해강 김규진이 촬영한 매천의 초상 사진을 참조한 것이기에, 구한말 남성 초상 사진의 소품으로 접선이 채택되었음을 알 수 있다.

바로 이 시기에 ‘부채를 든 여인’은 근대기 미술과 사진, 시각문화를 무대로 등장하기 시작했다. 각 지역 권번에 속해 있는 예기들의 사진을 모아 만든 『朝鮮美人寶鑑』(1918)은 질부채를 든 기생의 초상을 여러 장 싣고 있다.²⁾ 1920년대 총독부 발매의

1) 조선 후기 부채 문화와 접선화(摺扇畫)의 문화상품적 의미에 대해서는 유순영, 「유경웅(1718~1753) 소장 『張白雲選名公扇譜』와 조선후기 회화」, 『한국한문학연구』 64, 한국한문학회, 2016, 384~394면.

2) 『조선미인보감』은 경성신문사 사장인 아오야나기 고타로가 발간한 일종의 ‘기생도감집’으로 신구 서림을 운영하던 지송옥이 내용을 작성하고 조선연구회에서 간행했다. 조선 전역 각 권번의 기생 605명의 초상 사진과 함께 내력, 고향, 기예, 외모를 간략히 서술한다. 사진 포맷과 형식이 균일하지 않기에 권번 단위에서 소속 기생들의 초상 사진을 직접 수집하여 보낸 것으로 추정된다. 책 전체에서 우산, 핸드백, 꽃 등의 기물과 함께 촬영한 예기가 총 53여 명이며 그 중 접선을 든 예기는 7인이다. 수적으로 장우산, 꽃, 부채, 가야금, 핸드백, 책 순으로 많은데, 장우산과 꽃이 들어간 사진의 경우 특정 지역 권번의 예기를 촬영한 사진관에서 동일한 소품을 사용했던 것으로 추정된다. 한편 『조선미술전람회』에 출품된 여성 인물화에서도 장우산, 꽃 등이 소품으로 채택되었지만 상대

관광엽서에서 기생들이 태극선을 들고 나타나는가 하면, 태극선이나 까치선을 든 신여성과 모던 걸이 대중잡지의 표지화를 장식했다. 동시에 부채는 여성 인물화의 기물이거나 정물화의 대상이 되기도 했다. 《조선미술전람회》(1922~1944, 이하 《선전》)의 출품작 중 부채를 든 여성상을 발견하는 것은 어렵지 않으며, 《선전》의 공예부는 합죽선과 태극선을 조선의 빼어난 공예품으로 간주했다. 1930년대 후반에 들어서자 윤보 김기창, 월전 장우성의 인물화에서도 접선을 든 여성의 취세(取勢)를 엿볼 수 있다. 마지막으로 총독부의 무속 조사, 민속 조사는 부채를 들고 선 무당의 복식을 고화질의 사진 기록으로 남겨두었다. 무당 사진과의 직접적인 연관성은 불명확하나, 부채를 든 무당과 무회는 1930년대에서 1940년대까지 회화의 주요 畫題라고 해도 무방하다.

여성 인물화의 대표적인 기물임에도 불구하고, 한국 근현대미술사 및 인접 학문 분야에서 부채에 대한 연구는 찾아보기 힘들다. 근대기 여성 인물화에 대한 선행 연구는 주로 여성의 신체나 복식에 초점을 맞추어 식민주의, 젠더 이데올로기의 관점에서 해석해 왔지만, 그림 속 부채에 대해서는 주목한 바가 없다.³⁾ 그러나 ‘부채를 든 여인’이 20세기 초중반 여성 인물화가 제시했던 하나의 대답이었다면, 그 질문은 애초에 무엇이였을까? 부채는 언제 어떻게 여성이라는 특정 젠더를 대표하는 사물이 되었을까? ‘부채를 든 여인’은 근대기 한국 인물화의 특수한 형식일까? 혹은 동시대 타국의 회화에서도 발견되는 공통 현상일까? 특정 종류의 부채가 특정 여성성을 재현한다고 볼 수 있을까? 부채를 든 여성상의 대두는 현실 속 부채의 용도 변경과 어떤

적으로 더 빈번히 등장하는 기물은 부채, 가야금, 책이다. 가야금은 기생을 그릴 경우에, 부채와 책은 보다 폭넓은 여성상의 기물로 그려졌다.

- 3) 근대기 여성 인물화에 관한 선행연구로 다음의 논문 및 논저를 참고하였다. 김현숙, 「근대 산수·인물화를 통한 리얼리티 읽기」, 한국미술사 99프로젝트 편, 『한국미술과 사실성-조선시대 초상화에서 포스트모던아트까지』, 눈빛, 2000, 81~111면; 구정화, 「한국근대기의 여성인물화에 나타난 여성이미지」, 『한국근현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001, 105~141면; 정연경, 「〈조선미술전람회〉 동양화부의 실내여성상」, 『한국근현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001, 143~189면; 정연경, 「〈조선미술전람회〉 일본인 작가의 여성상」, 『미술사학보』 18, 미술사학회, 2002, 47~74면; 홍선표, 「한국 근대미술의 여성표상-脫性化와 性化의 이미지」, 『한국근현대미술사학』 10, 한국근현대미술사학회, 63~85면; 이윤희, 『한국 근대 여성잡지의 표지화를 통해 본 여성 이미지-『신여성』과 『여성』을 중심으로』, 이화여대 석사학위논문, 2007; 김수진, 『한국 근대 여성 육체 이미지 연구-1910~1930년대 인쇄미술을 중심으로』, 이화여대 석사학위논문, 2014.

관련을 맺고 있을까? 요컨대 근대기 여성의 표상과 부채라는 사물의 사회적 삶(social life)은 어떻게 교차, 상응하는 것일까?

이러한 질문을 해명하는 과정에서 필자는 부채가 여성 인물화에 채택된 정확한 이유를 밝히는 것을 목표로 삼지 않았다. 대신 부채가 어떻게 여성성을 표상하는 젠더화된 사물로서 의미를 갖게 되었는지 살펴보려 했다. 방법론적으로는 미술사의 도상 분석과 맥락화에 더하여 물질문화 연구를 도입하여 여성 인물화 속 부채의 의미와 현실의 사물로서 부채가 갖는 의미를 병렬적으로 파악했다. 이를 위해 아준 아파두라이(Arjun Appadurai)가 제안한 ‘사물의 사회적 삶(social life of things)’을 젠더의 문맥으로 확장하여, 젠더화된 사물로서의 부채와 여성 표상 사이의 상호 작용을 고찰하는 것에 주안점을 두었다.⁴⁾

부채는 근대기 여성 인물화에 우연히 채택되었던 것은 아니다. 그것은 동아시아 회화 전통 속에서 오랫동안 여성의 기물이자 미인의 상징으로 여겨졌다. 하지만 근대기 인물화 속 부채를 면밀히 분석하다 보면, 신생 장르로서의 여성 인물화라는 역사적, 미학적 변곡점에서 새롭게 부상한 부채의 의미를 발견할 수 있다. 그중 필자는 20세기 초중반 부채 사용 주체의 젠더 확산 및 변화에 착목하여, 사물의 사회적이며 ‘젠더적’인 삶의 양식이 어떻게 근대기 여성의 시각적 재현과 상통할 수 있었는지 살펴본다. 보다 정확한 논점의 전달을 위해 논문은 먼저 1) 20세기 초반에서 해방 이후까지 회화와 잡지 표지화를 중심으로 부채를 든 여성상의 구체적인 사례를 찾고

4) 아준 아파두라이는 사물이 교환, 이동, 유통의 과정을 거듭하며 용도와 의미가 변화하는 것에 주목하고, 그것이 인간의 삶이나 생애주기와 동일하게 사회적, 정치적일 수 있다고 주장한다. 또한 ‘사물의 사회적 삶은 인간의 사회적 삶을 결정하거나 재결정하는 주요한 동인, 다시 말해 인간에게 영향력을 발휘하는 일종의 행위력(agency)을 가진다. Arjun Appadurai(ed), “Introduction: Commodities and the Politics of Value,” *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013(1986), pp.3~63. 아파두라이의 논지를 따라가면 미술사의 방법론은 재현된 이미지의 분석에서 나아가 그림 속 사물이 현실에서 만드는 질서와 체계를 분석하는 물질문화 연구로 지평을 넓혀갈 수 있다. 물질문화 연구를 미술사의 방법론으로 소개하는 논저로 Jules David Prown, “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method,” *Winterthur Portfolio*, Vol. 17, No. 1, Spring, 1982, pp.1~19 참조. 아파두라이나 프론의 연구에서 상대적으로 덜 다루어진 물질문화와 젠더에 대해서는 Katharine Martinez and Kenneth L. Ames(eds), *The Material Culture of Gender, The Gender of Material Culture*, Winterthur, Del.: Henry Francis du Pont Winterthur Museum; Hanover and London: Distributed by University Press of New England, 1997 참조.

2) 1920년대 태극선의 대중화와 여성의 표상이 어떤 연관성이 있는지 고찰하며 3) 1930년대 접선의 사회적 의미와 시각문화 속 접선을 든 여성상 사이의 상호 영향과 교섭 관계를 살펴본다.

II. 근대기 여성 인물화와 기물로서의 부채

동아시아 회화에서 부채를 든 여성은 중국 고대의 사녀도부터 명·청대 미인도, 혹은 일본 에도시대의 우키요에까지 다양한 장르와 매체 속에서 지속적으로 등장했다. 이는 전한시대 漢成帝의 궁비 班婕妤가 ‘가을 부채를 든 여인’을 모티브로 삼아 지은 시에서 근거한다. 반첩여는 궁비였으나 황제의 총애를 잃고 동궁에서 물러나 황태후를 섬기는 자신의 처지를 秋風扇처럼 불필요한 존재에 비유하며 이별의 상실감과 슬픔을 표현했다. 그러나 자신의 신세를 원망하지 않고 황태후를 섬기는 반첩여의 이야기는 怨而不怒의 귀감으로 후세에 전해져, 부채를 든 여인의 원형상으로 명·청대 문인들의 〈秋風執扇圖〉에 나타났다(그림 1).⁵⁾ 반첩여는 조선시대 신명연(1809)의 〈십이명원도〉 제화시에 언급되었고⁶⁾ 김홍도의 〈사녀도〉(1781)에서도 추풍선도의 원형 이미지를 찾아볼 수 있다. 물론 한국의 전통 회화에서 부채를 든 여성상을 회화에서 발견



〈그림 1〉 唐寅, 〈秋風執扇圖〉, 明代, 紙本水墨, 上海博物館

- 5) 반첩여의 추풍선과 문학적, 시각적 표상에 대해서는 다음의 미발표 논문을 참조했다. 陳佳麗, 『동아시아 繪畫에서의 班婕妤 이야기 수용상 연구』, 성균관대 동아시아학과 석사논문 예비심사 발표문, 2022. n.p.
- 6) 신명연의 〈십이명원도〉는 현존하지 않으나 신위의 기록을 통해 전형적인 중국 미인상들을 내용으로 다루고 있음을 알 수 있다. 고연희, 「19세기 남성문인의 미인도 감상-재덕을 겸비한 미인상 추구를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 26, 한국근현대미술사학회, 2013, 41~64면.

하기 쉽지 않지만, 고연희의 연구가 밝히듯 문인들이 미인의 감상 코드를 문사형 미인, 호색적 미인 등으로 분화하여 논할 만큼 조선시대에도 미인을 감상, 평가하는 문화가 존재했다.⁷⁾ 조선 후기에는 신윤복의 <미인도>처럼 ‘무배경의 단독 기녀입상’이 전형을 이루어 8폭 병풍으로 제작되었고, 미인을 세트화하여 화책이나 병풍으로 제작하는 명·청대 풍속미인도나 에도시대 우키요에와 유사한 형식도 찾아볼 수 있다.⁸⁾

이러한 사례에도 불구하고 여성은 한국 전통 회화의 주된 화제가 아니었다. 여성 인물화의 부상은 근대적인 현상으로, 20세기 초반 전람회, 교육, 비평, 시장을 포괄하는 제도로서의 ‘미술’의 성립에 기반을 둔다. 근대 일본을 경유한 ‘미술’ 개념의 도입에서 여성 인물화의 급증을 파악하는 홍선표는 기술문명에서 예술문화적 개념으로 재정의된 ‘미술’이 유희와 탐미의 대상을 중시했고, 이에 따라 정물화에서 꽃을 주요 제재로 하듯 여성을 다루는 인물화가 주류로 부상했다고 주장한다.⁹⁾

일본의 경우에도 ‘미인화’는 메이지 시대(1868~1912) 새롭게 만들어진 신조어였다. 하마나카 신지는 근대의 미인화가 ‘감상되는 여성상’을 화제로 삼은 우키요에를 계승하면서도 문예잡지, 단행본, 사진엽서를 포함한 다양한 매체에서 유포되어 특정 여성성을 사회적으로 정의하는 것에 일조했다고 지적한다. 한편으로 일본의 미인화는 《문부성 미술전람회》 등의 정부 주도 전시와 미술 저널리즘의 품평을 매개로 “종래는 사(私)의 회화”였던 미인을 “당대의 이미지로서의 여성상”으로 도출하여 “공(公)의 영역인 전람회”를 무대로 등장할 수 있었다.¹⁰⁾ 그 과정에서 사녀도의 관행보다 ‘동시대의 분위기’를 묘사하거나 시대가 정의하는 이상적 여성상을 담은 경향이 생겨났다. 다른 한편으로 포스터, 판화, 그림엽서를 비롯한 대중매체가 당대의 풍속적인 여성상을 광고에 동원하면서, 제작 주체인 남성의 관점을 반영하면서도 여성이 동일시 수 있는 근대적 미인화의 기틀이 만들어졌다.

7) 고연희, 앞의 논문 참조.

8) 조선 후기의 세트화된 미인도의 전형에 대해서는 임미현, 「조선 후기 미인도의 영향과 변형: OCI 미술관 소장 8폭 병풍을 중심으로」, 『사학연구』 133, 한국사학회, 2019, 381~417면.

9) 이러한 변화는 “식민지 근대기의 ‘중앙 화단’이었던 일본 근대미술계의 동향에 직접 연유”한 것이며 “유럽과 미국에서 선행된 근대미술의 보편적 현상”이다. 홍선표, 앞의 논문, 62~63면.

10) 하마나카 신지 저, 최재혁 역, 「일본 미인화의 탄생, 그리고 幻影」, 『미술사학보』 25, 미술사학연구회, 2005, 213면.

근대 일본의 미인화는 식민지 조선의 화단에서 여성 인물화의 부상을 해석할 수 있는 유용한 프레임을 제공한다. 구정화, 정연경의 연구가 밝히듯 《조선미술전람회》(이하 《선전》)의 동서양화부에서 회를 거듭할수록 여성 인물화가 증가했으며,¹¹⁾ 1932년 제 11회 《선전》까지 동양화부에 출품된 인물화의 80프로 이상이 여성을 주제로 채택했다.¹²⁾ 그 중 실내여성상이 압도적으로 많고, 고전적 미인도, 누드화, 독서도, 신가정의 부인도, 현모양처, 교양여성, 소녀, 기생, 단장하는 여성, 무희 등이 주로 그려졌다. 여성 인물화의 증가는 근대기 여성의 사회적 위상 변화나 여성에게 부과된 역할 변화와도 무관하지 않다. 요컨대 근대적 ‘미술’ 제도의 재편과 근대적 여성상이 주조되는 교차점에서 여성 인물화는 동서양화를 포괄하는 신생 장르로 성립했던 것이다. 이러한 여성 인물화의 부상 속에서 부채는 남성이 아닌 여성의 기물로 화면 속에 빠르게 진입했다.

〈표 1〉은 1920년대에서 1945년까지 주요 전시 및 대중잡지 표지화에서 부채가 등장하는 평면 이미지를 정리한 것이다.¹³⁾ 먼저 《선전》과 《후소회전》에 출품한 여성 인물화 중 일본인 작품 19점, 한국인 작품 14점에서 부채를 찾을 수 있다. 그 중 3점이 정물화(모두 재조선 일본인 작품)인 반면 30점이 인물화다. 총 30점의 인물화 중 1점만이 학우선과 파초선을 든 남성을, 나머지 29점은 모두 부채를 든 여성을 화제로 삼았다. 표지화의 경우 1920~1930년대에는 태극선을 든 신여성이, 1930년대 후반에서 1940년대에는 전통적인 복장에 접선을 든 여성이 주로 그려졌다.

이당 김은호(金殷鎬, 1892~1979)의 미인도 3부작은 부채를 든 여성을 화제로 삼은 이른 예에 속한다. 1921년 이당은 비단 위에 세필로 그린 지본채색화 〈축점미인〉, 〈애련미인〉, 〈수하미인〉을 제작하고 〈애련미인〉과 〈수하미인〉을 제 1회 《서회협회전》에 출품했다(〈그림 2〉). 그림 속 여성들은 나비를 쫓거나(〈축점미인〉) 연못의 연꽃을 감상하고(〈애련미인〉), 수변 앞 나무 아래 서 있는(〈수하미인〉) 사녀도의 모티브를 따른다. 특히 〈애련미인〉과 〈수하미인〉 속 둥근 파초선을 든 여성은 〈秋風紈扇圖〉의

11) 구정화, 앞의 논문, 106면.

12) 정연경, 앞의 논문, 143면.

13) 〈표 1〉은 《서회협회전》과 《선전》, 《후소회전》에 출품된 회화와 『부인』, 『신여성』, 『여성』, 『별건곤』, 『삼천리』, 『관광조선』의 표지화 중 부채가 화면에 등장하는 경우를 조사하여 정리한 결과이다. 근대기의 모든 회화 작품과 표지화를 다루지 못했기에, 완벽한 전수조사는 아니지만 연구사적 중요성을 갖는 전시 및 대중잡지를 되도록 포괄하려 노력하였다.

원형이 20세기 초반의 동양화단에까지 존속했다는 사실을 보여준다.



〈그림 2〉 김은호, 좌측부터 〈축접미인〉, 〈애련미인〉, 〈수하미인〉, 1921, 견본채색

파초와 형태가 유사하여 이름을 따 온 파초선은 선대가 선면의 최상단까지 직선으로 이어져서 좌우로 선면을 나누는 형태의 부채다. 그중에서도 반투명 파초선은 명·청대 미인도에 빈번히 나타난다. 제임스 캐힐(James Cahill)에 따르면 명·청대 미인도 속 소품들은 성애화된 여성상을 상징하는 코드인데, 부채는 여성의 신체를 슬며시 가리거나 노골적으로 가리키며 에로티시즘을 자아내는 도구로 활용되었다.¹⁴⁾ 특히

14) James Cahill, *Beauty Revealed in Painting: Images of Women in Qing Dynasty*, Berkeley: University of California, Berkeley Art Museum, 2014, p. 24. 캐힐에 따르면 과일 불수감(佛手柑)은 여성의 성기를 암시하며, 볼록하게 겹쳐진 작약의 꽃잎, 노출된 팔, 혹은 정반대로 소매 끝에

반투명 파초선은 반쯤 감춰진 여성의 몸을 독자가 상상하도록 만들어 성애화된 여성상을 표현하기에 효과적이었다.

이당의 〈애련미인〉 속 여성은 반투명 파초선을 들고 서 있지만, 여기서 부채는 여성의 신체를 환기시키는 에로틱한 소품은 아니다. 대신 그것은 여름철 연꽃을 감상하는 계절 풍속이나 여성의 여가 생활에 결들여지는 소품처럼 그려졌다. 물론 계절색을 드러낸다고 해서 이 작품이 동시대 풍속까지 담아내고 있다고 보기는 힘들다. 파초선은 유행하던 부채가 아니었으며 누각, 나무, 연못을 비롯한 배경은 비역사적 공간을 재현하는 사녀도의 형식을 따르고 있다. 그러나 계절과 상관없이 미인의 상징이 될 수 있던 추풍선과 달리, 파초선이 현실 속 부채의 기능, 즉 여름을 위한 사



〈그림 3〉 이토 사쓰키(伊藤彩月), 〈蟲〉, 1922, 지본채색

물로 묘사된 점이 흥미롭다. ‘여름 부채’를 들고 자연을 관조하며 여유로운 시간을 보내는 여성은 이당의 작업뿐 아니라 재조선 일본인과 조선인 작가가 1920~1930년대 《선전》 동양화부에 출판한 미인도에 공통적으로 나타났다. 이를테면 제 1회 《선전》 출판작인 이토 사쓰키(伊藤彩月)의 〈蟲(蟲)〉(1922)은 간략히 처리된 자연을 배경으로 단선을 들고 서 있는 여성의 모습을 묘사한다(〈그림 3〉).

주지할 것은 이토의 작품이 19세기 말 20세기 초반 일본 화단의 인물화에서 유행했던 수변에서 단선을 쥐고 있는 미인을 화제로 삼았다는 사실이다. ‘수변 미인’풍이라 불리는 작품들에서 여성은 주로 물가에서 한가롭게 계절을 즐기며 부채를 들고 시원

가려진 손 또한 성애화된 여성성의 상징이다.

한 바람을 쐬고 있다. 와카쿠와 미도리에 따르면 ‘수변 미인’은 구로다 세이키(黒田清輝)의 〈호반〉(1897)과 우에무라 쇼엔(上村松園)의 〈반딧불 그림〉(1943)처럼, 洋画와 日本画를 망라하여 가장 많이 그려진 여성 인물화의 주제물이다.¹⁵⁾ 한편으로 ‘수변 미인’은 우키요에의 전통을 따르지만, 다른 한편으로는 19세기 파리 화단에서 유행했던 여성의 한가로운 여가 활동을 그린 인물화들과 일맥상통한다는 것이 와카쿠와의 통찰이다. 나아가 그는 ‘일본적’ 전통을 흡수, 계승한 듯 보이는 구로다와 우에무라의 미인화를 동시대 구미 화단과 무관하지 않은 ‘국제적’ 유행의 결과로 파악하여 상이한 장소의 여성 표상들을 젠더의 축으로 연결한다. 일본의 ‘수변 미인’은 동시대 파리 화단과 마찬가지로 ‘도시-공업-과학-기술-기업-공적 영역-전쟁’으로 대표되는 남성-근대성 영역 외부의 존재, ‘비역사적 시간-자연-수공업-농업-수사업(手仕事)-가정-사적 영역-평화’에 배치된 특정한 여성성의 표상이다.¹⁶⁾ 그러나 자연이나 실내에서 여가 활동에 임하는 평화로운 여성들은 남성-근대성의 영역에서 소외되거나 보호받을 때 비로소 ‘근대적’ 주체로 자리매김되는 역설에 처한다. 이 같은 이분화된 젠더 구조를 기반으로 도시-문명-공업-과학-기술-공적 영역 중심의 ‘근대성’ 패러다임이 탄생했다.

도쿄-파리 화단의 여성 인물화를 젠더화된 근대성 담론으로 연결하는 와카쿠와는 연구 대상을 일본(제국)-조선(식민지)까지 확장하지 않았다. 그러나 그의 관점은 20세기 초반 《선전》을 무대로 한 여성 인물화의 부상을 젠더론에서 사유할 수 있도록 이끈다. ‘수변 미인’ 뿐 아니라 자연배경/무배경의 여성 입상, 사녀도풍의 미인도, 신가정의 부인도에 이르기까지 《선전》의 출판작 대다수가 여성을 문명이나 역사 외부에 거주하는 존재로 묘사했기 때문이다. 예를 들어 《선전》 제 5회 동양화부에 출판된 김권수의 〈春閨〉(1926)는 긴 땃기머리에 반투명 파초선을 들고 가슴에 손을 얹은 여성의 측면 입상을 그렸다(〈그림 4〉). 김혜신은 이러한 《선전》의 ‘평온한’ 여성 표상이 식민지를 바라보는 제국의 시선을 그대로 투영한다고 지적한다. 그러므로 《선전》

15) 와카쿠와는 ‘수변 미인’의 전형이 일본에서는 에도시대 우키요에에서 시작되었으며, 물가에서 부채를 든 채 시원한 바람을 쐬고 있는 夏姿의 여성을 그린 스즈키 하루노부(鈴木春信)의 〈가부 바람을 맞다〉를 대표적인 예로 거론한다. 이를 통해 그는 도쿄-파리-에도로 연결되는 복수의 시공간을 젠더론의 축으로 엮어낸다. 若桑みどり, 『隠された視線—浮世絵・洋画の女性裸体像』, 岩波書店 1997 참조.

16) 若桑みどり, 앞의 책, 100면.

에서 여성 인물화의 급증을 장르상의 유행이 아니라, 식민지를 여성화하여 지배를 정당화하는 젠더 권력과 제국주의 이데올로기의 교차점으로 파악해야 한다는 것이다.¹⁷⁾ 그렇다면 바로 그 교차점을 무대로 등장한 여성의 부채를 어떻게 설명할 수 있을까?

부채는 19세기 중후반부터 구미의 ‘이국취향’을 대표하는 물품이었다. 자포니즘의 열풍 속에서 부채, 기모노, 차문화, 목판화, 도자기, 병풍은 유럽으로 수출되어 이국을 대표하는 사물로 자리잡는다. 그 중 부채는 1867년 파리 대박람회 때 인기를 얻으며 판매되었고, 1870년대에서 1880년대 사이 대유행을 맞이했다. 1888년에만 2,4442,478점의 접선, 129,446점의 단선이 판매될 정도로 부채는 파리 중산층 가정의 필수품이 되었다. 심지어 작가들 사이에서 선면화를 그리는 것이 유행했다. 1879년 제 4회 인상주의 전시에서 드가는 선면화 5점을, 피사로는 12점을 출품하기도 했다.¹⁸⁾

19세기 부채의 국제적 이동은 사물에 대한 새로운 도상학을 구성하여 ‘부채를 든 여성’으로 대변되는 새로운 회화적 주제물을 태동시켰다. 부채를 들고 여가 시간을 보내는 여성, 부채춤을 추는 무희는 동시대 파리 화단의 단골 주제라고 할 만큼 빈번히 그려졌다. 대개는 남성이 여성을 타자화하는 시선을 투영하지만, 메리 카사트(Mary Cassatt, 1844~1926)나 베르트 모리조(Berthe Morisot, 1841~1895) 등의 여성 작가들이 집의 실내, 오페라, 자연 속 휴식, 일상 풍경을 자전적으로 담아낼 때에도 부채를 든 여성의 모습을 어렵지 않게 발견할 수 있다.¹⁹⁾ 이들 작품은 여성들의 여가 시간을 아름답게



〈그림 4〉 김권수, 〈春〉,
1926, 지본채색

17) 金惠信, 『朝鮮近代美術研究: 植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』, ブリュッケ, 2005, 77~110면.

18) 파리에서 부채의 유행과 드가의 선면화에 대해서는 Marc Gerstein, "Dega's Fan," *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 1, March 1982, p.107 참조.

19) 특히 접선은 후대가 용이하여 여성의 사적 공간과 공적 공간을 자유롭게 넘나들 수 있었고, 공공장

그러나 듯하지만, 그리젤다 폴록이 지적하듯 여성의 우아한 일상 자체가 도시적 ‘근대성’의 영역으로부터 차단된 비근대적이며 비역사적인 시공간에서 영위됨을 반증하는 것이기도 했다.²⁰⁾

이렇게 부채는 19세기 말부터 가속화된 사물의 국제적 이동과 자포니즘을 배경으로 유럽 중산층 여성들의 일상에 스며들면서 ‘근대’의 산업적, 기술적 힘들이 침입할 수 없거나 그것과 무관하다고 간주된 여성성을 표상하는 기물로 화면에 등장하기 시작했다. 물론 카사트나 모리조의 그림 속 부채와 이토, 김은호, 김권수의 그림 속 부채는 같은 종류가 아니다. 전자는 대개 화려한 문양과 재료의 접선인 반면, 후자는 파초선이나 단순한 그림이 들어간 단선이다. 그림에도 불구하고 이들 부채는 수변이나 자연, 사적 공간과 같은 ‘근대’가 추구하는 가치의 바깥에 위치한, 근대성의 ‘타자’이자 보호와 지배를 기다리는 수동적 여성에게 필요한 사물로서 유사한 의미를 갖는다. 그것이 ‘근대적’ 여성 인물화의 규범(cannon)으로 파리에서 일본, 조선으로 이동할 때, 도쿄의 구로다, 교토의 우에무라, 그리고 조선의 이토 사쓰키나 김권수의 작업에서 ‘부채를 든 여성’의 반복과 변주를 목격할 수 있는 것이다.

Ⅲ. 부채의 확산과 태극선의 젠더화

앞 장에서 언급한대로 19세기 말 유럽에서 인기를 누린 부채는 접선이다. 접선은 단선의 20배가 넘게 판매되었고 회화 속 여성들도 대다수가 접선을 들고 있다. 당시 ‘동양취미’를 가진 파리의 중산층들은 사진가 위그 크라프트(Hugues Krafft)가 만든 ‘미도리 노 사토(Midori no Sato)’에서 일본 전통 복장을 입고 다회를 즐기며 기념사진을 촬영했다.²¹⁾ 관련 자료를 살펴보면 다회에 참석했던 여성들의 대다수가 기모노

소에서 남성의 시선을 피해 자신의 얼굴을 가리거나 표정을 숨기는데 유용한 소지품이었다.

20) Griselda Pollock, “Modernity and the Space of Femininity,” in *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London and New York: Routledge, 1988, pp.70~127.

21) 위그 크라프트는 1882년에서 1883년 일본에서 거주했던 프랑스 출신 사진가로, “자포니스트(Japoniste)를 위한 순례”를 위해 1886년 6월 19일 베르사이유 남쪽에 개축한 일본식 건물이자 일본 취미를 가진 지식인, 예술가들이 모였던 사교 클럽 ‘미도리 노 사토’를 만든 인물이다. 위그는 ‘미도리 노 사토’에 작은 다실을 짓고 운영했는데, 방문객이 기모노를 입고 일본 정원을 통과하여

에 접선을 든 채 카메라 앞에 앉았다. <그림 5>는 1899년 ‘미도리 노 사토’에 모여 다회를 가졌던 자포니스트 남녀의 모습을 기록한 사진이다. 좌측의 지그프리드 빙(Siegfried Bing)은 일본에서 미술 공예품을 가져와 판매하던 화상이자 자포니즘 계열 잡지의 발간인이었으며, 그 옆의 루이 공스(Louis Gonse)는 보자르 가제트 지의 편집자이자 일본 미술 잡지를 발간한 1세대 일본 미술 전문가였다(<그림 5>). 루이 공스의 바로 앞에서 접선을 들고 자세를 취한 여성은 마들렌 루종(Madeleine Roujon)으로 파리의 이름난 살롱을 운영하던 마담이다. 크라프트의 사진에서 알 수 있듯 19세기 말 파리에서 접선은 이국성을 상징하는 여성의 사물로 인기를 누렸다. 그러나 접선이 문인 문화의 주요한 요소였던 한국에서 접선을 든 여성은 1930년대 후반에 들어서야 회화 및 표지화에 등장했다.



<그림 5> 위그 크라프트, 미도리 노 사토 방문객 기념 사진, 1899, Gelatin Silver Print
(출처: Elizabeth Emery, *Reframing Japonism: Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*, Bloomsbury Visual Arts, 2020)

다실에서 차를 마시고 일본 음식을 먹으며 기념촬영을 하는 것이 관례였다. 방문 기록을 보면 남성뿐 아니라 여성 자포니스트(Japonisant)도 빈번한 출입을 했던 것을 알 수 있다. ‘미도리 노 사토’와 프랑스 자포니즘 형성에 있어 여성의 역할에 대해서는 Elizabeth Emery, *Reframing Japonism: Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*, London and New York: Bloomsbury Visual Arts, 2020, pp.118-123 참조.

반면 태극선, 까치선, 오엽선과 같은 단선은 보다 이른 시기 여성의 물품으로 확산되어갔다.²²⁾ 특히 태극선의 경우 대한군부와 경무청에 상으로 하사되었고²³⁾ 일반 학교에 수여되면서 물건의 쓰임새와 사용 주체가 확장했던 것으로 여겨진다. 여학교에 태극선이 하사된 가장 빠른 예는 1907년 5월로, 여학교 운동회에 석판, 공책과 함께 태극선 30자루가 기부되었다는 신문 기록을 찾을 수 있다.²⁴⁾ 여학교에서 시험 성적이 좋은 학생들에게 수여하는 상품으로 1등상에 공책, 붓, 연필과 태극선이 포함되는 경우도 있었다.²⁵⁾ 물론 조선시대에도 단오절 즈음 조정에서 부채를 하사했지만 수여 대상은 남성 관료에 국한되었다.²⁶⁾ 대한제국 시기 다양한 사회적 맥락에서 발견되는 태극선의 하사는 태극기의 국가상징적 의미가 사회에 전파되는 현상과도 무관하지 않을 것이다. 그러한 과정 속에서 태극선은 남녀 모두의 사물로 용도변경 되었을 가능성이 높다.

그런데 디자인이 상대적으로 정교한 까치선과 컬러풀한 원색의 태극선은 점차 여성의 물품으로, 문인 문화의 일부였던 합죽선은 남성의 물품으로 구분되는 경향도 생겨났다. 한국에 온 여성 선교사 벅커 부인(D.A. Bunker, 1860~1938)은 태극선, 까치선을 포함한 여러 종류의 단선과 접선 총 12자루를 1894년 대영박물관에 기증했다. 벅커 부인 컬렉션에서 태극선과 까치선은 'Lady's Fan'으로, 합죽선은 'Gentleman's Fan'으로 구분되어 있다. 벅커 부인은 1880년대 후반에서 1890년대 초반까지 여성 의료 선교사로 한국에 체류하며 초기 제증원 부녀과에서 일하다가 명성황후를 치료하여 정경부인에 제수되었고, 이후 정동여학당을 설립하여 초대 교장을 역임했던 인물이다. 조선에서 가져간 기념품들을 박물관에 기증했을 때, 그는 태극선과 까치선을 여성 부채로, 합죽선을 남성 부채로 파악했을 가능성이 있다.

22) 부채에 태극 모양을 오려 붙여 그림으로 장식한 것이 태극선이고, 부채 전체 면을 엑스(X) 자로 나눈 뒤 청, 홍, 황색으로 색면을 붙인 것이 까치선이다. 오엽선은 오동나무 모양 본을 따서 만든 단선이다.

23) 신문 기사에 따르면 하사한 만 여병의 부채 중, 주 판임관들에게 태극선, 순검과 병정들에게 상선을 수여했다. 「절선사급」, 『독립신문』, 1899.7.31.

24) 「女學校運動寄付」, 『황성신문』, 1907.5.27.

25) 「女校試驗成績」, 『황성신문』, 1907.9.16.

26) 최상수, 『한국 부채의 연구』, 정동출판사, 1981, 32~34면.

물론 벙커 부인의 구분은 19세기 영국의 젠더화된 사물의 질서와 표상 방식을 투영하는 것일 수도 있다.²⁷⁾ 하지만 대한제국이 1900년 파리 만국 박람회에서 부채를 각각 남성과 여성의 소품으로 나누어 출품했으며,²⁸⁾ 일제강점기에 들어서도 유독 여학교 생도들에게 태극선을 배포했다는 기사로 미루어볼 때, 태극선이 빠른 속도로 여성의 일상에 스며들어 젠더화된 사물로 인지되고 있었음을 알 수 있다.

태극선의 젠더화는 일제강점기라는 정치 사회적 전환기가 가져온 현상이기도 하다. 목수현의 연구가 밝히듯, 성리학에서 음양을 상징하는 태극 문양은 조선시대 왕의 행차를 비롯한 국가 행사에 널리 사용되었다. 태극기가 19세기 말 대한제국의 국가 상징이 될 수 있었던 것도 이러한 태극의 의미와 결부되어 있기 때문이다.²⁹⁾ 그러나 1910년 한일합방이 시행되어 국권이 침탈되자 국가상징으로서 태극기의 공식 사용이 금지되었다. 태극선은 태극기와 사정이 달랐다. 태극선의 태극 문양은 태극기의 2태극과는 다른 3태극으로 조선시대의 전통 악기나 가례복 속에서도 찾아볼 수 있다. 좀 더 면밀한 연구가 필요하겠지만, 이러한 3태극이 갖는 민속적 의미는 일제강점기에 들어서도 태극선이 대중화될 수 있었던 상황을 설명한다. 국가상징인 태극기와 달리, 태극선은 조선의 풍속, 전통, 민속, 다시 말해 민족적 상징성을 띠는 물품으로 여겨지며 다양한 사회적 맥락에서 유포될 수 있었던 것이다.³⁰⁾

그런데 태극선의 상징 의미는 남성이 아닌 여성과의 결합을 통해 현실과 표상의 공간을 횡단하기 시작했다. 1920년대에 들어서 태극선은 여학생 뿐 아니라 신여성과 모던 걸의 소품으로 유통, 소비되었다. 태극선은 ‘멋있게 옷을 빼입은 숙녀’의 필수품이자³¹⁾ 조선을 대표하는 기념품이며, 일간지 기사에서는 양자를 동시에 의미하는

27) 빅토리아 시대 영국에서 정교화된 사물의 배열과 그에 따른 의미 분화에 대해서는 Manuel Charpy, “How Things Shape Us: Material Culture and Identity in the Industrial Age,” in Anne Gerristen and Giorgio Riello(eds.), *Writing Material Culture History* (London: Bloomsbury Academic, 2015), pp.199~221.

28) 서울역사박물관에서 개최된 《정동 1900년》 전시 도록의 1900년 파리만국박람회 한국관 내부 기록 사진을 살펴보면, 단선과 접선은 입구 정면의 안쪽 벽에 남녀로 구분된 소품 섹션에 진열되어 있음을 알 수 있었다. 서울역사박물관, 『정동 1900년』, 서울역사박물관, 2012, 114~119면.

29) 19세기 태극 문양과 대한제국 및 일제강점기 태극기의 의미 변용에 대해서는 목수현, 『태극기 오얏꽃 무궁화: 한국의 국가 상징 이미지』, 현실문화 A, 2021 참조.

30) 일제강점기 2태극과 3태극의 차이, 그리고 일제강점기 태극선이 갖는 민족 상징적인 의미에 대해 의견을 공유해 주신 목수현 선생님께 감사드립니다.

경우가 압도적으로 많았다. 미국에서 건너와 배제여고에서 ‘칠백문하생의 딸’을 둔 교장 한리부의씨가 조선 복장을 한 채 태극선을 들며 50세 기념 잔치를 열었던 것도, 여성성과 민족성의 상징이 복합적으로 얹혀있는 태극선의 의미를 입증하는 에피소드다.³²⁾ 하와이에서 온 고국 방문단의 환영 행사에서 여학생들에게 배포해주던 태극선,³³⁾ 조선박람회의 내빈들에게 기생이 선사하는 선물로서의 태극선³⁴⁾ 또한 여성성과 민족성의 상호매개를 보여주는 사례다.



〈그림 6〉 노수현, 『부인』
1922년 7월호 표지화

현실 속 태극선이 여성의 일상과 결부되어갈 때, 표상의 영역에서도 태극선과 여성은 보기 좋은 한 쌍으로 묶여졌다. 근대기 시각문화는 우산, 모자와 더불어 태극선을 신여성의 필수품으로 재현했다. 태극선을 든 여성을 발견할 수 있는 매체는 『부인』, 『신여성』, 『삼천리』, 『별건곤』을 포함한 대중잡지의 표지화였다. 이른 사례로 조선미술전람회 수상 작가이자 『동아일보』와 『조선일보』 미술부 기자였던 동양화가 심산 노수현(1899~1978)의 『부인』지 1922년 7월호 표지화를 들 수 있다(〈그림 6〉). 그림 속 여성은 모던한 헤어스타일에 쌍꺼풀, 오목한 콧날, 메이크업 등 구미 여성의 용모와 양장차림을 하고 정면을 응시한 채 미소를 짓는다. 전통적인 여성보다 신여성에 가까운 신체 코드의 여성이 얼굴에 밀착시켜 든 소품은 정교한 문양이 새겨진 까치 태극선이다.

도시성과 모던함의 상징이던 신여성과 민족·민속적 색채를 띤 태극선의 결합은 부자연스러울 수도 있다. 그러나 이 기묘한 조합이야말로 여성을 경유한 민족적 상징이 유행할 수 있었던 특수한 사회적 상황을 반영한다. 즉 당대의 ‘도회적인 미인’은 사녀도 속 파초선이 아니라 심플한 형태에 컬러풀한 문양이 들어간 태극선을 여름의 패션 아이템으로 고른 센스있는 여성이다. 그리고 여성의 손에 쥐어진 부채의 문양은

31) 「新時 車窓の 一瞥」, 『조선일보』, 1920.8.8.

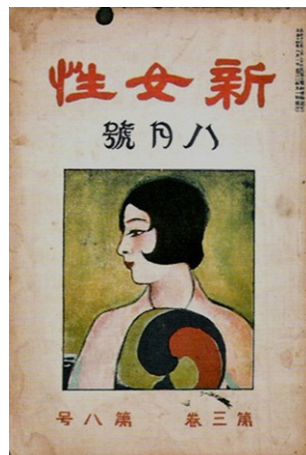
32) 「반생을 조선교육에 희생한 한리부의양의 오십년 축하」, 『조선일보』, 1926.7.22.

33) 「滿都人士의 熱烈한 歡迎中」, 『동아일보』, 1923.7.4.

34) 「東京에 開催된 本社主催의 朝鮮博覽會記」, 『매일신보』, 1927.7.3.

민족적 상징성으로서의 태극이다. 개벽사의 여성 잡지인 『신여성』은 1925년 8월호에 태극선을 든 모던 걸의 이미지를 표지화로 삼았다(〈그림 7〉). 작가 안석주는 여성이 애호하는 소품, 여성미를 돋보이게 하는 상품, 유행에 앞서가는 여성만이 소유할 수 있는 감각적인 사물로 태극선을 그렸다. 강렬한 원색과 단순한 직선과 곡선이 교차하는 태극선의 형태는 도회적이고 세련된 모던 걸의 이미지를 상승시키는 조형적 요소기도 하다. 붉은 블러셔에 보브 컷을 한 모던 걸의 측면상은 가슴 위에 포개어 놓은 태극선의 물결 문양과 자연스럽게 이어져서 화면 전체에 조형적 통일성을 부여한다. 그러나 조형미의 확보만을 위해서라면 다른 사물이나 문양을 활용했을 수도 있다. 즉 안석주의 표지화는 1920년대의 『신여성』이 추구하는 여성상에 조선적 정체성의 층위를 겹쳐놓는다.

그러나 일제강점기에 ‘조선’적 정체성은 식민주의 이념과 민족주의 이념을 동시에 소구하는 양가적 성격을 가졌다. 총독부와 민간에서 다양한 루트로 제작, 판매된 관광 엽서 속에서 태극선은 조선이라는 시공간적 타자의 이국적인 사물로 재현되었다. 1920~1930년대에 조선총독부 철도국은 식민지 관광 상품의 홍보로 조선 명소 엽서 시리즈를 발매했고 기생 사진을 ‘명소’의 일부로 포함했다. 사진 물품을 판매하던 히노데 상행 또한 조선 관광의 기념품으로 기생 사진을 판매했다.³⁵⁾ 관광 엽서는 보통 흑백 사진에 수공 채색을 더한 형태로 만들어졌는데, 대부분의 엽서에서 착색은 기생의 복식이나 메이크업, 그리고 태극선에 진하게 가해



〈그림 7〉 안석주, 『신여성』
1925년 8월호 표지화



〈그림 8〉 조선총독부철도국 발행
그림엽서, 1920~1940년대,
국립민속박물관 소장품

35) 기생 사진의 생산과 유포, 정치적인 의미에 대해서는 이경민, 『기생은 어떻게 만들어졌는가-근대 기생의 탄생과 표상공간』, 아카이브 북스, 2005 참조.

졌다(〈그림 8〉). 태극선의 형태가 단순하고 선이 분명하여 채색이 용이했던 까닭도 있을 것이다. 그러나 태극선 위의 채색은 19세기 말 일본의 관광 기념품인 요코하마 사진과 흡사하게 여행지인 조선의 이국성과 민속성을 부각시키는 방편이기도 했다.

사진뿐만 아니라 회화, 특히 1920~1930년대 조선 출신의 화가들이 기생의 풍류를 다룰 때에도 태극선을 소품으로 넣는 경우가 많았다. 《선전》 제 13회 입선작인 이옥순의 〈寧靜暑遠〉(1934)은 조선의 예기들이 실내에서 먼 풍경을 바라보고 있는 여름날의 일상을 묘사한다. 화면의 우편에서 여성은 긴 땀기 머리를 드리우고 한복을 입은 채 태극선을 손에 쥔 채 눈앞에 펼쳐진 풍경을 감상한다. 제 17회 특선작인 윤보 김기창의 〈夏日〉(1938)은 기생으로 추정되는 두 명의 여성이 실내에서 담소를 나누는 장면을 그린 작품이다. 마주 앉은 두 여성 중 우측 여성은 색이 짙은 단선을, 좌측 여성은 자신의 소지품인 태극선을 신식 클러치 백 위에 올려두었다. 제 18회 출품작인 박태주의 〈風流樂〉(1939)에서도 다섯 명의 기생이 가야금과 아쟁 연주를 하며 시간을 보내는 장면을 묘사하는데, 좌측 하단의 여성의 손에 태극선이 쥐어져 있다. 이들 회화에서 알 수 있듯 태극선은 여학생, 신여성, 모던 걸, 기생에 이르는 폭넓은 여성상에 조선적 색채와 정체성을 부여하며 —그것이 민족주의와 결부되었든 식민주의적 투사든— 근대기의 표상 공간에 반복적으로 나타났다.

회화와 표지화에서 태극선을 든 여성이 등장하던 무렵, 일상 속 태극선은 일반 서민들에게 여름 한 철을 수월하게 보낼 수 있도록 돕는 상품으로 소비되었다. 태극선의 대중화에는 낮은 가격이라는 실리적인 이유도 작용했다. 1920년대 부채의 가격은 팔전에서 삼십전까지 다양했다. 『동아일보』 1921년 6월 13일 「삼복준비」라는 기사는 부채 한 자루의 가격을 상세히 제시하며 여름에 대비하라 권하는데, 이때 태극선과 오엽선은 이십에서 삼십전 정도였던 반면, 대나무로 만든 접선인 합죽선은 사십시(부채살이 사십 살)가 일원 사십전, 삼십시(부채살이 삼십 살)가 일원에 해당한다.³⁶⁾ 즉 단선은 접선의 1/3에 미치지 않는 합리적인 가격대를 형성하고 있었다. 모기장의 경우 청포장이 이원 오십전, 망사전 오원 팔십전, 진주 주렴의 가격이 사원으로 기재된 것으로 볼 때, 부채는 모기장이나 주렴과 같은 여름 상품에 비교할 수 없을 정도로

36) 1930년대 여성의 립스틱이 3원, 손수건이 1원 정도로, 단선은 손수건의 1/3 가격, 접선은 손수건 1장의 가격과 비등했다. 다시 말해 양화점이나 좌판에서 판매하는 부채는 고급 물품에 속하지는 않았다. 남녀 복장 및 소지품의 가격대에 대해서는 「紳士 一人四百拾餘圓 淑女 一人五百圓 内外, 말숙한 紳士 淑女 만들기에 얼마나한 돈이 드나?」, 『삼천리』 7권 11, 1935.1, 22~23면.

경제적이며 편리한 물건이었다.

일간지의 부채 소개나 광고는 비단 여성 소비자만을 위한 것은 아니었다. 그러나 표상의 영역에서 태극선을 든 남성상을 찾아보기는 어렵다. 남성과 태극선의 에피소드를 일간지에 발견하기 힘들며, 태극선을 진 남성의 묘사나 재현도 보기 드물다. 대중잡지 『별건곤』 1933년 7월호 기사인 「新舊 모던꿀불견」은 태극선을 들고 하오리를 입은 채 고무신을 신은 조선 남성과, 한복 차림에 무와 두부를 들고 계단을 신은 조선 여성의 모습을 그린 만화를 게재했다. 만화 속 ‘꿀’이라는 말은 신문화와 구문화, 일본 복장과 한국 복장 사이의 미스 매치를 풍자한다. 동시에 ‘꿀’은 남성이 태극선을 들었다는 사실이 시대에 어긋나고 꼴사나움을 표현하는 말이다.³⁷⁾ 그러나 일본 복장과 태극선의 부자연스러운 조합은 남성에게만 해당하는 반면, 여성의 경우 같은 조합이라 하더라도 크게 문제될 것이 없었다. 다시 말해 조선 복장-태극선-여성의 계열은 ‘신구 모던꿀불견’에 속하지 않았다. 적어도 근대의 시각문화에서 태극선은 여성에게 자연스럽거나 필요한 사물로 표상되었다.

IV. 접선의 다양화와 의미 분화

한편 접선의 경우 재조선 일본인들의 전형화된 미인화를 제외하고 1930년대 후반에 들어서야 회화와 표지화에 나타나기 시작했다. 조선시대에 남성 문인들이 가장 애호했던 접선은 합죽선으로, 대나무살 30~40개를 붙여 만든 선면에 그림을 넣기 용이했고 교환과 이동, 휴대가 쉬운 장점을 가졌다.³⁸⁾ 조선시대 전주에 扇子廳이 생겨 조정에 진상할 부채를 납품했으며, 19세기 후반부터 전주, 통영, 나주 지역에서 扇子匠을 중심으로 하는 소규모 가내 수공업과 전국적인 유통망을 형성했다. 일제강점기에 들어서

37) 黃貞秀, 「新舊 모던꿀불견」, 『별건곤』 65, 1933. 7, 34~35면.

38) 접선이 만들어지게 된 유래는 학문의 습득과 관계가 있다. 옛 서생들이 문장을 외우고 승려들이 불경을 암기할 때, 이들은 가로 4밀리미터, 세로 15센티미터 정도의 얇은 죽판에 글을 적어놓고, 죽통에 넣어 두며 하나씩 빼서 보거나 수십 개를 한꺼번에 뽑아 보기도 했다. 이때 밀은 한 손에 모아 쥐고, 위는 글자가 잘 보이도록 넓게 펼쳐서 암기를 했는데, 날씨가 더우면 모두 펼쳐서 바람을 일으키는 것을 보고 누군가가 칠부채를 제작했다는 것이다. 이에 대해서는 금복현, 『전통 부채』, 대원사, 1990, 63면 참조.

대량생산품 접선이 중국과 일본으로부터 수입되어 접선의 종류와 가격대가 차등화되었다. 특히 1920년대 이후 금강산 관광이 붐을 이루자 금강산이 그려진 쥘부채가 조선 여행의 기념품으로 유행했고, 접선의 수요 증가로 인해 수입산 부채에 금강산 그림을 인쇄하여 조선의 기념품으로 되파는 관행이 생겨나기도 했다.³⁹⁾

그럼에도 정교한 수공예 부채를 제작하는 관행은 사라지지 않았다. 합죽선은 1920년대 중반부터 수공으로 제작한 태극선, 오엽선과 함께 일본으로 수출되기 시작했다. 일간지 기사들은 조선 부채를 일본에서도 환영했다는 내용을 대서특필하기도 했다.⁴⁰⁾ 특히 이 시기에 전주의 선자장이 만든 합죽선은 해외로 수출하던 조선 물산의 대표적인 공예품으로 자리 잡았다. 접선을 조선의 ‘대미무역증진책’을 위한 공예품으로 개조하여 아직 구미 시장에 소개되지 않은 ‘조선 물건’을 미국인의 ‘동양 취미’에 맞출 호기회로 삼자는 주장도 제기되었다.⁴¹⁾ 1932년 《선전》에 공예부가 설치되자 조선의 전승 문화를 대표하는 출품작으로 화려한 문양의 접선이 전시되었고,⁴²⁾ 미쓰코시 백화점은 장인이 만든 접선을 ‘오복 세공물’로 분류하여 2층 의류코너에서 판매했다.⁴³⁾ 요컨대 1920년대 접선은 조선의 전승공예를 대표하는 수공예품으로 용도변경 중이었다.

단선보다는 가격대가 높았지만, 접선은 또한 남성 문인의 멋과 아치를 상징하는 사물에서 여성을 위한 고급 기호품으로도 변모하고 있었다. 이러한 변화를 반영하듯 재조선 일본인 여성 화가인 아다치 히데코(足立秀子)의 〈정물〉(1924)에는 선면화가 그려진 쥘부채가 여성의 우아한 소품으로 들어가 있다. 제 3회 《선전》 동양화부에 출품되었던 〈정물〉은 작가가 27세에 그렸던 작품으로 “국경 동양화의 태두”라는 평가처럼 섬세하고 부드러운 세필로 화병, 꽃, 조선 도자기로 만든 차도구, 서적, 그리

39) 조선시대부터 근대기까지 부채 제조의 공정과 현황에 관해서는 최상수, 앞의 책, 77~85면 참조. 금강산 부채의 대중화에 대해서는 금복현, 앞의 책, 114면.

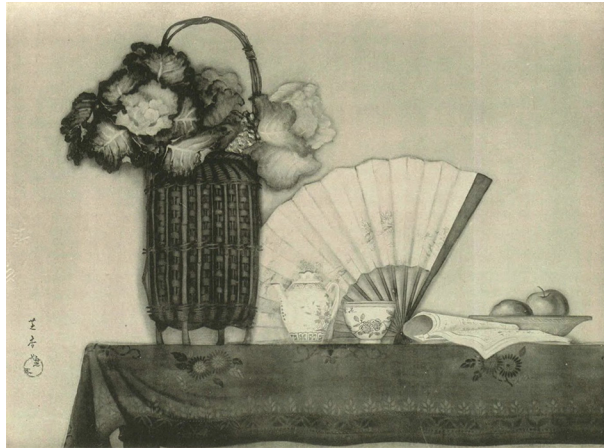
40) 「너름사리 가지가지(續)」, 『동아일보』, 1924.6.7.

41) 「朝鮮의 對米貿易增進策(九)」, 『동아일보』, 1927.8.17.

42) 제 14회 《선전》(1935) 공예부에서 전주의 김만엽이 제작한 선면화가 그려진 단선이, 제 16회 선전(1937) 공예부에서는 개성의 윤정식이 만든 선면화가 그려진 접선이 출품되었다. 《선전》 공예부의 부채와 관련하여 의견을 들려주신 노유니아 선생님께 감사드립니다.

43) 1930년대 미쓰코시 백화점 신관의 층별 안내도를 보면 2층 계단을 기준으로 좌측 코너에 각종 의류와 함께 ‘오복 세공물’을 판매하였음을 알 수 있다. 서울역사박물관, 『화신백화점-사라진 종로의 랜드마크』, 공평도시유적전시관, 2022, 19면 참조.

고 화조화가 그려진 절부채를 완상용 기물처럼 묘사한다(〈그림 9〉).⁴⁴⁾ 작품에서 접선은 하이클래스 여성의 사적 공간에 놓여있을 법한 물건, 여성의 독서 시간이나 티타임에 동행할 수 있는 기품있는 오브제로 연출되었다.



〈그림 9〉 아다치 히데코(足立秀子), 〈정물〉, 1924

한편 접선은 재조선 일본인 작가들이 ‘지나미인’을 화제로 삼을 때 기물로 채택되었다. 제 5회 《선전》 동양화부 특선작인 마쓰다 마사오(松田正雄)의 〈紅衣靑衫図〉(1926)는 한족(좌)과 한족·만주족 혼합 복장(우)의 여성을 진채로 그린 인물화다(〈그림 10〉). 얼굴은 거의 닮아 있지만, 좌측 여성은 절부채를 우측 여성은 꽃 잎사귀를 들고 있다. 그림 속 부채처럼 짙은 바탕의 화려한 문양, 정교한 테두리 장식, 그리고 선추(扇錘)가 달린 접선은 19세기 중후반부터 해외 수출용으로 제작된 부채와 형태와 디자인이 흡사하다.⁴⁵⁾ 반면 엄지와 검지로 꽃 잎사귀를 살짝 쥐고 나머지 손가락을

44) 아다치 히데코는 도쿄여자미술학교를 졸업하고 20대에 남편 아다치 슈세이와 함께 조선으로 이주했고 제 1회 《선전》(1922)에서 입선했다. 남편이 신의주 전기회사에 재직하여 아다치 히데코도 국경지대인 신의주에 거주했기에 “국경 동양화의 태두”로 평가받았다. 이에 대해서는 김소연, 「근대기 재조선 일본인 여성 화가 연구」, 『미술사논단』 48, 한국미술연구소, 2019, 160~161면 참조.

45) 선추는 부채 사복 고리에 매다는 장식품으로 대개는 결이 고운 대추나무에 십장생의 도상 중 하나를 조각하거나, 경우에 따라 꽃모양, 원통, 팔각형으로 단순한 도형을 새기기도 한다. 19세기



〈그림 10〉 마쓰다 마사오(松田正雄),
《紅衣青衫圖》, 1926, 지본채색

가지런히 정렬하는 여성의 자세는 고전적인 사녀도의 신체코드를 따른다. 작가는 전통적인 미인도의 형식을 계승하면서도 수출용 부채를 그려 넣어 복수의 시간을 가로지르는 “지나미인의 이상적 표현”을 시도했다.⁴⁶⁾

이케다 시노부의 연구에 의하면 1920~1940년대 일본에서는 실제로 신여성이나 모던 걸이 중국 옷(시나후쿠; 支那服)을 입는 유행이 생겼고, 각종 전람회의 출품작 또한 ‘시나후쿠의 여인상’을 주제로 삼았다. 이케다는 이를 중국에 대한 제국의 동경과 두려움이 여성의 신체에 투영된 결과로서 파악한다.⁴⁷⁾ 《선전》에서도 김은호를 비롯한 조선인 작가와 재조선 일본인 작가들이 그린 중국 여성 인물화가 등장할 만큼 ‘지나미인’의 유행은 식민지 전람회까

지 도달하여 조선 화단에 영향을 미쳤다. 이를테면 사이토 유키에(齊藤雪枝)라는 재조선 여성 작가는 자신의 신체코드를 ‘지나미인’화하여 연출한 자화상을 1932년

중후반부터 20세기 초반까지 중국의 수출용 부채에 대해서는 유리스 컬렉션, 『중국의 부채-우리가 알지 못했던 이야기』, 유리스 컬렉션, 2021, 156~237 참조.

46) 〈홍의청진도〉는 복장 묘사의 섬세함과 두 미인을 에워싼 화조의 능숙한 처리로 지나미인의 이상적 표현에 가깝다고 평가받았다. “마쓰다 마사오씨의 두 점 중 〈홍의청진도〉가 특선이 되었다. 배치가 매우 공묘(功妙)한데, 우측 하단에 하나, 중간 좌측에 하나씩 꽃을 배치하여 두 명의 지나부인을 에워싼다. 전반적으로 상태가 좋고 매우 능숙하게 그려졌으며 보는 이의 기분도 편안하다. 지나복장에 대한 묘사도 매우 그럴듯하다고 여겨지며, 지나미인의 표현에 관해서는 특히 이상적 표현법에 가깝고 부족함이 거의 없다고 느껴진다. 화면 전체에서 꽃의 묘사가 가장 섬세하고, 조선 동양화의 색조가 약한 것은 분명 향토적인 영향이 있다고 생각된다.” 多田三毅, 「鮮展の絵を見て二」, 『경성일보』, 1926.5.18.

47) 이케다 시노부, 『모더니즘 · 젠더 · 제국주의: 1920~1930년대의 여성 표현』, 『미술 속의 여성-한국과 일본의 근 · 현대미술』, 이화여자대학교 박물관, 2003, 98~111면.

제 11회 《선전》 서양화부에 출품했다. 피아노 앞에서 1920년대 중국에서 유행한 한족-만주족 혼합 의상을 입고 진하게 화장을 한 채 정면을 응시하고 있는 여성은 ‘시나후쿠의 여인상’ 답게 화려한 질부채를 활짝 펼쳐 쥔다(〈그림 11〉). ‘중국’을 가리키는 시나후쿠와 접선은 피아노로 대표되는 서양 악기와 짝을 이루어 중국과 구미, 전통과 모던이 얹혀있는 혼성의 공간을 축조한다. 그러나 그림의 배경이자 현실의 공간은 식민지 조선의 수원이다. 즉 수원에 거주하며 ‘중국’을 자신의 신체로 연출한 일본인 여성 작가의 자화상은 그 자체로 중국, 구미, 일본, 조선이라는 사중의 지리가 뒤엉켜 있는 장소였다.

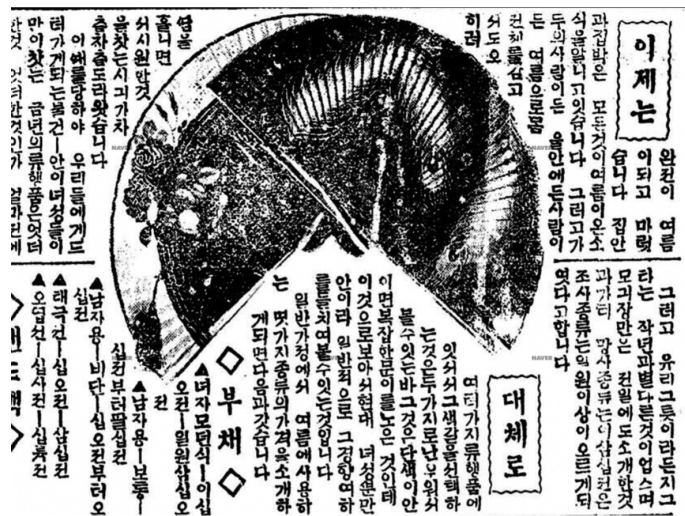


〈그림 11〉 사이토 유키에(齊藤雪枝),
〈피아노 앞의 자화상(ピアノの前の自画像)〉,
1932, 캔버스에 유채

그림 속 ‘지나미인’이 든 화려한 문양의 질 부채는 당시 시장에서 실제로 유통, 판매되었던 상품들로 파악된다. 1933년 『조선일보』는 ‘금년에 유행할’ 모던-꼴의 부채를 소개하는 기사를 기획하여 “여성들만이 찾는 금년의 유행품”으로 부채, 핸드백, 유리그릇 등을 들고 있다. 그 중 금년에 유행할 부채는 ‘복잡한 무늬를 그려 넣은 인조견의 질부채’이며 공작 털이나 여러 가지 꽃이 그려져 있는 접선이라 언급한다. ‘녀자 모던식’ 부채라고도 부르는 ‘금년의 유행품 부채’는 사진 상으로 보았을 때 공작과 장미 무늬가 들어간 화려한 질부채로, 가격은 이십오전에서 일원 삼십오전에 이른다(〈그림 12〉).⁴⁸⁾ 이는 십오전에서 삼십전이면 살 수 있는 태극선보다 비싸고, 한 장에 사십전인 유리쟁반을 3장이나 구매할 수 있는 금액이다. 후술하겠지만 인조견과 털이 부착된 ‘금년의 유행품’ 부채는 중국에서 수입된 부채일 가능성이 크다. 또한 복잡한 패턴, 인조견, 공작털을 부착한 디자인은 부채가 여성의 사물로 젠더화되었던 시점, 주 소비자였던 여성의 취향을 반영하여 제작, 수입된 것이 아닐까 예측할 수 있다. 요컨대 1920년대부터 디자인, 재료,

48) 「대체적으로 변한 금년 여름의 유행품」, 『조선일보』, 1933.5.31.

사용 주체가 다양해지며 접선의 용도와 의미 또한 분화되었고, 이는 표상 공간에도 영향을 미쳤다. 조선의 전승공예, 여성을 위한 고급 공예품, 이국적 사물, 유행에 앞서가는 여성들의 기호품 등, 접선은 단일하게 정의할 수 없는 복합적인 의미를 띠며 현실과 표상 사이를 넘나들었다.



〈그림 12〉「금년에 유행할 '모단-꺄'의 부채」, 『조선일보』, 1933.5.31.

‘녀자 모던식 부채’가 인기를 얻던 1930년대에 이르자 조선인 작가들도 접선을 쥐거나 펼친 여성의 자세를 화제로 삼기 시작했다. 특히 화단의 신진 화가였던 운보 김기창과 월전 장우성은 각각 1934년과 1939년 접선을 든 여성 인물화를 《선전》과 《후소회전》에 출품했다. 먼저 운보의 〈靜聽〉은 접선이 신식 가정을 꾸려가고 있는 중산층 여성의 격조를 나타내는 사물일 수 있음을 보여준다(〈그림 13〉). 제 13회 《선전》 동양화부에 출품되어 호평을 얻었던 〈정청〉은 실내에서 음악 감상을 하고 있는 모녀를 그려 ‘근대기 신가정의 이미지’를 대표하는 작품으로 평가받았다. 당대의 비평은 “필적이 대단히 세밀한 그림”으로, “물체의 형상을 곱게만 닮게만 그린 것”이 작품의 힘을 약화시킬 수도 있다는 우려를 표방하기도 했다.⁴⁹⁾ 그만큼 〈정청〉

49) 당시 〈정청〉에 대한 평가는 다음과 같다. “제목이 정청이라 축음기를 뜻고있는 가인이 중요점이 되어있었다. 필적이 대단히 세밀한 그림이며 역시 접근적의 기교라 할 수 있다. 기교에 있어서

은 전체 화면 구성뿐 아니라 부분을 이루는 사물들의 조화, 사물의 디테일 묘사가 돋보이는 작품이다.

〈정청〉은 모던한 신가정의 거실을 연상시키는 물건들로 가득하다. 화면 좌측에 최신 기계인 축음기가 라탄 테이블 위에 놓여있고, 우아한 레이스가 달린 아이보리색 패브릭이 테이블을 덮고 있다. 우측에는 테이블과 한 세트의 수입산 라탄 소파가 놓여있다. 소파에 앉아 레이스가 달린 쿠션에 몸을 기대어 축음기로부터 흘러나오는 음악 감상을 하는 모녀의 모습은 평온하고 여유 있는 일상의 분위기를 자아낸다. 모친은 섬세한 패



〈그림 13〉 김기창, 〈靜聽〉, 1934, 견본채색

턴과 체크무늬의 청회색 개량 한복을 입고 딸은 서양식 펌프스를 신었다. 소녀는 핑크색 꽃무늬 개량 치마에 메리 제인 슈즈를 신을 만큼 최신 유행에 민감하다. 그런데 이들 모녀의 손에 쥐어진 기물이 그림을 한층 더 흥미롭게 만든다. 오른손에 전통적인 합죽선을 쥐고 모친과 왼손에 농구공을 품고 있는 소녀는 신과 구, 구미의 기술과 동아시아의 전통이 얹힌 근대기 문화 혼성의 사례다. 그리고 문화 혼성이야말로 1930년대의 이상적인 신가정의 모습을 압축하는 특징이었다.

모친이 쥐고 있는 부채가 일반적인 합죽선보다 크기가 작은, 여성의 얼굴과 거의 비슷한 사이즈의 합죽선인 점도 흥미롭다. 이는 상술한 ‘녀자 모던식 부채’처럼 사용자의 취향과 신체에 맞춰 부채 디자인과 사이즈도 함께 변형되었음을 보여준다. 그렇다면 작고 고풍스러운 합죽선이야말로 음악 감상과 같은 첨단 취미를 가꾸며 모던한 공간에서 아이를 양육하면서도 전통의 멋을 아는 ‘양처’를 표상하기에 더없이 좋은 수단이다. 다시 말해 〈정청〉이 이미지화하는 ‘양처’란 구미의 기술문명에 무조건적으로 현혹되는 법 없이, 접선으로 대변되는 ‘옛 것’의 정서를 향유할 줄 아는 새로운

수고를 만하한 작품으로 역작이나 이 그림을 생각할 때에는 흥미가 나들안다. 웬일인지 모르겠다. 아마 물체의 형상을 곱게만 닦게만 그린 것이 회화예술이 아니라 그런가 하였다. 이만한 수고를 가지고 이 작품에서 무슨 힘이 흐르게 되었스면 하였다. 다시 말하자면 기운이 잇서야 말이다.” 宋秉敦, 『美展觀感(5)』, 『조선일보』 1934.6.8.



〈그림 14〉 장우성, 〈黑扇〉, 1939, 건본채색

라이프스타일의 영위자인 것이다.⁵⁰⁾

운보와 함께 이당의 낙청헌 화실에서 사사한 월전 장우성은 〈黑扇〉이라는 제목의 여성 인물화를 後素會 제 2회 전시에 출품했다.⁵¹⁾ 후소회는 낙청원 제자들이 1936년에 결성한 채색 동양화 중심의 단체로 해방 이후까지 존속하며 활발한 활동을 전개했다.⁵²⁾ 더욱이 월전은 《후소회전》 개막 하루 전인 1939년 10월 6일 『조선일보』에 「동양화의 신단계」라는 전시 취지문을 발표하는데 요지는 다음과 같다. “회화가 한낱 벽간의 장식물로 취급되고 화가가 경멸을 받던 것이 그리 오래되지 않은 과거”지만 여전히 이러한 인식이 계

속되고 있는 부끄러운 현실이다. 여기에는 “화가 자신의 책임”도 있겠지만 “겨우 이회의 전람회를 가졌다는 후소회의 열력(熱力)과 “담백한 태도”를 기대해 줄 것을 요청한다.⁵³⁾ 제목에서도 알 수 있듯 월전은 “장래를 기약하려는 노력과 진실과 순박미”를 표방하는 《후소회전》이 ‘동양화의 신단계’를 향해 나가는 길이라 여겼다. 이 같은 야심찬 포부와 함께 전시에 발표한 작품이 검정색 접선을 든 여성을 그린 〈후선〉이다(〈그림 14〉).

50) 국립현대미술관, 『신여성 도착하다』, 국립현대미술관, 2017, 54면.

51) 〈후선〉은 그동안 제목과 제작시기가 불명확하여 〈미인도〉(1930년대)로 알려져 있었으나, 필자는 『조선일보』 1939년 10월 7일 제 2회 《후소회전》 기사에서 작품의 정확한 제목과 발표 맥락을 확인할 수 있었다.

52) 후소회 멤버로는 백운문, 김기창, 장우성, 한유동, 이유태, 조중현, 장운봉 등이 있다. 설립 목적은 친목과 동문전의 개최에 있었으나 장우성의 결의서에는 “화업의 진실한 성취 과정에 있어 더 한층 상호의 면려와 돈독을 꾀하고 나아가 동양화 본령의 진취, 발양과 예술가로서의 함양을 회복하려는 의도”를 강조한다. 후소회에 대해서는 송미숙, 「후소회의 일제강점기 활동-후소회 전시회와 조선 미술전람회를 중심으로」, 『미술사와 문화유산』, 명지대학교 문화유산연구소, 2016, 133~169면 참조.

53) 장우성, 「東洋画의 新段階-第二回後素會展을 열면서」, 『조선일보』 1939.10.6.



〈그림 15〉 가토 겐치(加藤 廉吉),
〈조선시대 여인상〉, 1920년대, 지본채색
(출처: 부산시립미술관, 『모던·혼성
1928~1938』, 부산시립미술관, 2018)

월전의 인물화는 이당의 스타일을 계승한 고전적 미인도의 사례로 평가받았다.⁵⁴⁾ 그러나 시대를 초월하는 보편적인 미인의 형상조차도 당대의 특수한 사회정치적 맥락과 무관할 수 없으며⁵⁵⁾ 초월성과 시대성, 불변성과 가변성, 보편성과 특수성 사이의 긴장이야말로 장르로서의 미인화가 갖는 근본적인 모순이었다.⁵⁶⁾ 더우기 그림의 제목이 〈미인도〉와 같은 일반 용어가 아니라 구체적인 사물을 지칭하는 〈흑선〉임을 미루어 볼 때, 작가는 보편적 미인상의 제시보다 검정색 접선이라는 독특한 사물을 지닌 구체적인 여성상을 표현하려 했을 가능성이 있다. 작가 스스로 화업을 회고하는 글에서도 밝히듯, 1938년경 한국 화단이 “신조류가 태동”하는 변화의 한 가운데에 있었고, 이는 “미인화에서 여인상으로, 산수화에서 풍경화로 신, 구세대의 격차가 점차 가시화”되는 경향으로 가시화되었다.⁵⁷⁾ 월전의 관심 또한 현실 속 여성의 모습을 그리는 것에 있었지만, 쉽게 여성

54) 유희승, 『‘선전’과 ‘국전’의 인물화 연구-동양화를 중심으로』, 동덕여대 박사학위논문, 2010, 38~40면; 이천시립월전미술관, 『참 삶의 꿈: 월전의 인물화-월전 장우성 19주기 특별전』, 이천시립월전미술관, 2015 참조.

55) 미인도의 제작 뿐 아니라 소비와 감상에 있어서 사회문화적인 맥락의 개입에 대해서는 권행가, 「김은호의 춘향상업기-이상화된 한국적 여성이미지의 생산과 소비과정」, 『한국근현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001, 191~219면 참조.

56) 미술사학자 미야 리핏(Miya Lippit)에 따르면 근대기 미인화는 구미의 이상화된 여성 누드화에 대한 반작용으로 성립되었기에, 미인화에는 변모하는 풍속과 유행을 담는 것에 주력하는 새로운 임무가 보태어졌다. 동시에 ‘미인’이 곧 ‘미’를 정의하는 개념적 준거가 된 이상, ‘미인’의 도상은 언제나 보편적인 아름다움을 궁구해야 한다는 딜레마에 처할 수밖에 없다. 이에 대해서는 Miya Elise Mizuta Lippit, “美人/Bijin/Beauty,” *Review of Japanese Culture and Society*, December 2013, pp.1~14 참조.

57) 장우성, 『月田 회고록-畫壇풍상七十年』, 미술문화, 2003, 81면.

모델을 찾을 수 없었던 “모델난 시대”에 고분분투했던 여러 가지 에피소드를 회고한 바 있다.⁵⁸⁾

흑선의 검정 선면은 종이에 들기름을 먹인 후 한 달 정도 건조하여 표면에 호분이나 옷을 칠하는 다소 복잡하고 섬세한 공정을 거쳐 만들어진다. 따라서 조선시대에 흑선은 희귀품에 속했다. 월전 이전에 재조선 일본인 화가 가토 겐키치(加藤儉吉, 1898~1983)는 검은색 부채를 든 여성상을 그려 동일한 제목인 〈黒扇〉(1925)으로 제 4회 《선전》 동양화부에서 입선했다. 작품은 한복을 입고 쪽진 머리를 한 여성이 날아가는 학의 무리가 그려진 흑선을 정면으로 펼쳐 쥔 모습을 묘사한다.⁵⁹⁾ 1920년대에 가토는 〈흑선〉과 거의 유사한 작품을 그려 ‘조선시대 여인상’이라는 제를 붙였는데, 여기서도 고전적 자태의 여성이 흑선을 쥐고 서 있는 모습을 발견할 수 있다(〈그림 15〉).

그러나 그림의 제목과 달리 조선시대 여성에게 접선은 허용되지 않았다. 부채 사용 법도에 의하면 큰 접선은 신분이나 벼슬이 높은 남성의 전유품이며, 크기가 작다 하더라도 기생과 무당 이외의 일반 여성이 접선을 사용하는 일은 거의 없었다. 더욱이 흑선은 여성에게 금지된 사물에 가까웠고⁶⁰⁾ 옷이 귀한 시기에는 남녀를 불문하고 국가의 용품을 제외한 생산과 사용이 통제되었다.⁶¹⁾ 그렇다면 가토의 작품은 재조선 일본인 남성 작가의 상상 속 ‘조선 미인,’ 혹은 ‘조선’이라는 허구의 시공간에 거주하는 여성을 표현했다고 볼 수 있다. 그런데 작품의 제목인 ‘흑선’ 또한 허구의 산물일까? 왜 보다 보편적인 흰색 합죽선이 아닌 흑선이 화면에 들어서게 된 것일까?

흑선은 부채의 목살과 선면이 모두 검정색으로 칠해져 있거나, 선면을 크게 만들어 검정색을 강조하는 것이 일반적이다.⁶²⁾ 반면 월전의 작품 속 부채는 목살이 선면 길이의 두 배며, 일반적인 접선에 비해 선면이 반 정도밖에 되지 않는다. 목살과

58) 장우성, 앞의 책, 97~99면.

59) 가토 겐키치(加藤儉吉)는 가토 쇼린(加藤松林)으로 널리 알려진 재조선 일본인 화가로, 조선의 풍경과 풍속을 그려 《선전》 초기부터 대회 출품하여 입상했다. 또한 《선전》 제 14회부터 추천작가로 지정되어 무감사 출품이 가능했던 이력을 가진 작가기도 하다. 그의 생애와 작품에 대해서는 황정수, 『일본 화가들 조선을 그리다-일제강점기 한일미술교류』, 이숲, 2018, 161~174면 참조.

60) 가장 큰 이유로 조선시대에 옷이 귀한 재료에 속했기 때문이다. 금복현, 앞의 책, 113면.

61) 최상수, 앞의 책, 35~36면.

62) 접선의 부챗살은 부채의 뼈대를 이루는 부분으로 손잡이인 부채 머리에서 선면의 끝까지 이어져 있다. 부챗살에서 선면을 지지하는 뒷부분은 속살이며, 선면 아래로 노출된 부분이 목살이다.

선면의 비율을 뒤바꾸거나 부채살의 형태를 비대칭으로 만든 접선은 19세기 후반에서 20세기 초반 중국의 해외 수출용 부채에 속했다. 중국의 수출품들은 선면에 호분이나 옷칠을 하기도 했지만, 검정색 실크를 덧댄 경우도 있었다.⁶³⁾ 월전 작업에서 흑선의 세부 묘사를 살펴보면 마치 실크처럼 반투명감이 느껴지기도 한다. 그런데 이와 비슷한 형태의 흑선, 즉 선면보다 목살이 긴 검정색 부채를 일본의 양화가이자 육군성의 촉탁으로 중국과 만주 등지에서 기록화를 남긴 미야모토 사부로(宮本三郎, 1905~1974)의 작품에서 찾아볼 수 있다. 〈婦女三容〉은 가로 2미터 세로 1.5미터가 넘는 대화면 유채화로, 미야모토는 기모노, 치파오, 양식 복장의 세 명의 여성을 실물 사이즈에 가깝게 재현했다. 그 중 우측에서 정면을 바라보는 여성, 치파오를 입은 중국풍 여성이 든 부채가 월전의 흑선처럼 선면이 짧은 검정 부채다.

〈흑선〉의 모델이 누구이며, 월전이 실물 부채를 참조했는지, 그것이 중국 수입 부채인지 입증할 수 있는 자료는 남아있지 않다. 그러나 1930년대 후반은 다양한 수입 부채가 들어와 ‘부인용 부채’로 인기를 누리던 시기였다. 1939년의 한 일간지는 수입 부채의 유행에 대해 다음과 같이 말한다. “부채라고 하면 합죽선과 태극선이 조선 것으로” 변함없으나, “외국에서 이 지음에는 『하이카라』 부채가 밀려들어와 재래의 조선 것은 머리를 들지 못할 지경입니다. 몇해전만 하여도 부인용 부채라고 하면 될 수 있는대로 희고 작은 것이 조흔 것이라고 하였지만 여성의 체위가 향상하였슴인지 금년에 와서는 좀 커졌습니다. 부채에 그린 그림은 화초라든지 새의 사생품이 만코 색채는 펍 화려하여 족습니다.”⁶⁴⁾ 기사 옆에 게재된 사진에는 월전의 〈흑선〉처럼 선면이 부채살보다 짧으며 어두운색으로 칠해진 접선 세 자루가 들어가 있다. 당시 유행하던 부채에서 짐작컨대, 월전이 ‘하이카라’라고 일컬어지던 수입 부채를 여성의 기물로 강조하고, 더 나아가 작품의 제목으로 삼았을 가능성도 적지 않다. 그렇다면 〈흑선〉은 이당의 미인도에 잔재하던 사녀도의 코드 대신에 신식 의자, 희귀 품 부채, 모던한 문양의 치마를 비롯한 당대의 유행 중인 사물을 대변하고도 간략하게 제시함으로써, ‘미인화에서 여인상’으로의 변화, 즉 후소회가 도모했던 ‘동양화의 신단계’나 ‘신조류의 태동’에 일조했던 것은 아닐까?

63) 유러스 컬렉션, 『중국의 부채-우리가 알지 못했던 이야기』, 유러스 컬렉션, 2021, 210, 230, 233면 참조.

64) 「합죽선·태극선 이제부터가 부채시절」, 『매일신보』 1939.6.2.

운보의 작품에서 합죽선이 침단 모던 속 전통의 격조를 향유하는 여성의 사물로 묘사되었다면, 월전의 작품은 유행하는 ‘하이카라’ 부채를 쥔 여성의 취세를 통해 고전적인 미인도의 문법에서 한 걸음 나아갔다. 이렇게 두 작가의 작품 속 접선이 유사하면서도 차별적인 기물로 들어설 수 있었던 것은 그만큼 현실 속 접선의 종류, 의미, 사용주체와 맥락이 다변화되었음을 뜻한다. 그렇다면 1930년대에 조선의 남성들은 더 이상 접선을 들지 않았던 것일까? 혹은 접선의 사용자임에도 불구하고 부채를 든 남성은 표상화되지 않거나 표상될 수 없었던 것일까? 무엇이 부채를 든 남성을 표상의 영역에서 배제시켰을까? 부채를 든 남성 이미지의 부재는 여러 각도에서 질문할 수 있을 것이나, 와키쿠와 미도리와 그리젤다 폴록의 논의를 다시 한번 접목시킨다면, 부채는 역사·도시·공업·기술·공적 영역·전쟁의 영역으로 표상되는 근대적 남성성에 부합하지 않는 사물이었을 것이다. 근대기 표지화는 남성을 주로 건설자, 노동자 대중, 혁명적 주체, 신화적 투사의 이미지로 연출했고⁶⁵⁾ 부채는 실제 사용여부를 떠나 이러한 남성성의 표상에 적합하지 않았다. 즉 부채를 든 남성상의 부재는 이미지 속 사물과 현실 속 사물, 시각문화와 물질문화의 관계가 1:1 대응하지 않으며, 젠더화된 근대성의 구조와 성별의 정치학에 의해 배제나 교란이 일어날 수 있음을 시사한다.

공교롭게도 1930년대 중후반, 전통적으로 남성들이 사용했던 합죽선은 제국의 팽창으로 가속화된 ‘조선 물산’의 수출 정책으로 태극선과 더불어 중국과 만주까지 이동 중이었다. 부채는 “홍아의 산업전선에서 국책에 따라 발전되고 진흥하는 산물”로 전시기라는 첨예한 정치적 상황 속에서도 “충후를 지키는 생업전선”을 지켜주는 고마운 물건이었다.⁶⁶⁾ 만주사변과 중일전쟁 당시 “만주북지로부터 산더미같은 주문이 몰려들어와” 30만 자루의 부채를 수출 할 정도였다.⁶⁷⁾ “부채는 기생과 긴 담뱃대(長煙管)와 더불어 반도의 명물”이자 조선을 대표하는 물품, 다시 말해 ‘조선의 선물’로 제국의 지리를 따라 행군하고 있었던 것이다.⁶⁸⁾

‘홍아의 산업전선’을 이끌던 부채는 태극선과 합죽선을 모두 포함했다. 그러나 합죽선에는 전통의 의미가 더욱 강하게 부착되어 있던 것으로 보인다. 이를테면 합죽

65) 서유리, 『시대의 얼굴-잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016, 228~330면.

66) 「全州團扇品不足-一年三百萬자루로도 供給難-滿洲와 北支로 進出」, 『매일신보』 1939.7.26.

67) 앞의 기사.

68) 앞의 기사.



〈그림 16〉 정현웅, 〈扇子〉, 『여성』 1939년 7월호 표지화 (출처: 서유리, 『시대의 얼굴 - 잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016)

선의 전통을 수호하기 위해 화가들이 직접 참여하여 선면화를 제작하는 이벤트가 열렸다. 1939년 2월 이인성은 전주의 한 부채조합과의 협업으로 광한루나 춘향전을 모티브로 선면화를 제작하여 “예술적 부채”를 제작하고 인기를 얻었다.⁶⁹⁾ 신문 기사에 따르면 이인성의 부채는 일종의 ‘개량부채’에 속한다. 수출 물량이 많아지자 상대적으로 내수용 합죽선과 단선의 물량은 점점 줄어들어 조선에는 ‘개량부채’가 대부분인 상황에 처했고,⁷⁰⁾ 이를 타개하기 위해 ‘개량부채’에 선면화의 전통을 결합하는 행사가 개최된 것이다. 좀 더 면밀한 조사가 동반되어야겠지만, 전시기 전승 공예로서의 합죽선은 귀한 물건에 속했기에, 남녀 구분 없이 일반인들은 개량부채를 소지했을 가능성이 높다.

개량부채가 급증하던 시점 잡지는 부채를 든 여성상을 다시 한 번 표지의 얼굴로 소환했다. 1920년대의 태극선을 든 도회적 여성들과 달리, 1930년대 후반 표지화 속 여성들은 전통복식에 흑선과 같은 희귀 부채나 개량 부채를 들고 있다. 정현웅이 『여성』지 1939년 7월호로 그린 표지화의 제목은 〈扇子〉, 문자 그대로 ‘부채’를 뜻하는 한자어다. 즉물적인 제목만큼 작가는 여성의 복장과 동작을 흑선의 형태와 능숙하게 동기화시킨다. 쪽진 머리의 여성은 한 손으로 흑선을 쥐고 다른 손으로 선면의 모서리를 가볍게 만지는 중이다(〈그림 16〉). 반쯤 펼쳐진 부채를 양손으로 잡고 있기에, 선면을 그대로 펼쳐낸 자세보다 동적인 취세가 강조된다. 서양화법으로 표현된 홍조빛 얼굴과 활달한 표정이 더해져 모델은 마치 다음 액션을 막 취하려는 듯 보인다. 1940년 7월호 『관광조선』 또한 서양화가 김인승이 그린 표지화를 게재했다.⁷¹⁾

69) 앞의 기사. 이인성이 제작한 부채에 대해서는 신수경, 『한국 근대미술의 천재 화가 이인성』, 아트북스, 2006, 142~144면 참조. 관련 자료를 공유해주신 신수경 선생님께 감사드립니다.

70) 위의 기사, 『매일신보』 1939.7.26.

단발머리와 오탁한 콧날, 입체적인 이목구비의 여성은 김인승의 회화적 스타일이기도 하지만, 여기서는 한복 저고리를 입고 짙은 색채를 가한 개량 합죽선을 펼친 여성의 취세에 집중했다(〈그림 17〉).⁷²⁾ 그렇다면 이들 접선은 무엇을 뜻하는 것일까? 전시기 ‘신동아 건설’과 같은 제국의 정치적 사명과 아무런 관련이 없는 것일까? 혹은 반도의 명물로서 어떤 소구력을 갖고 있던 것일까? 이들은 일본의 대외선전 잡지 속 부채를 든 여인과 어떤 의미나 가치를 공유하고 있을까?



〈그림 17〉 김인승, 『관광조선』
1940년 7월호 표지화

V. 나오며

한국 근대기의 미술과 시각문화 속에서 부채는 여성성을 표현하는 기물로 새롭게 등장했다. 이는 부채가 남성의 전유물에서 여성의 기호품으로 확산·변모해가던 시점, 다시 말해 사물을 사용하는 주체의 젠더 변환과 공명하는 현상이었다. 사녀도 전통에서 가져온 파초선이든, 유행과 풍속을 담거나 민속적 상징을 환기시키는 태극선이든, ‘지나여인’이나 ‘하이카라’적 전통, 혹은 전시기 ‘조선의 선물’을 뜻하던 간에, 부채는 구미의 미술이 일본을 통해 도입되고 여성 인물화가 회화의 새로운 장르로 부상할 때 여성의 기물로 화면 속에 스며들어가 ‘근대적’ 여성성의 표상에 힘을 보태어 주었다. 부채는 역사-도시-공적 영역-과학기술-진보를 근간으로 하는 ‘근대’의 외

- 71) 『관광조선』은 1939년 6월 일본여행협회 조선지부에서 발행한 잡지로, 제국의 팽창정책이 절정에 달할 때 조선과 만주 여행을 선전하면서 조선의 문화를 소개하는 관광지로 출간되었다. 다른 잡지보다 사진, 컬러, 디자인을 포함한 시각 이미지를 중시했기에, 1937년 《선전》의 창덕공상을 수상한 전도유망한 작가 김인승을 고용했던 것으로 알려져 있다. 『관광조선』에 대해서는 서기재, 「근대 관광 잡지 『觀光朝鮮』」, 『동아시아문화연구』 46, 동아시아문화연구소, 2009, 47~81면 참조.
- 72) 해방 이후에도 김인승은 한복을 입고 접선을 든 여성을 도자기 등의 전통적인 사물들과 병치하여 여성 인물화를 제작하였다. 이러한 사례들에서 접부채는 근대화의 대대적인 변천을 겪으면서도 지속되거나 전승된 ‘전통’을 표상하기에 더 없이 좋은 사물이었다.

부에 거주하는 여성을 표현하는데 적합한 소품이었고, ‘중국’이나 ‘조선’이라는 상상의 지리를 여성화하는 수단인가 하면, 첨단과 전통을 동시에 향유하는 여성을 묘사하거나, 전통 미인도를 근대의 여성 인물화로 업그레이드할 때 취할 수 있는 작지만 효과적인 시각 장치였다.

근대기 여성 인물화 속 부채의 의미는 해방 이후 한국 화단에까지 지속, 계승되었다. 1950~1970년대에 걸쳐 여성-부채의 조합은 동양화, 서양화를 아우르는 범장르적인 주제물로 부상했다. 김인승, 황유엽, 권옥인, 임호, 이봉상, 장리석, 이준, 박득순, 박영선, 김영주 등 이른바 국전 서양화가들의 작품에서 여성들이 태극선과 흑선, 홍선을 쥐고 나타날 때, 그것은 장우성, 장운성, 김기창, 이남호, 김홍종이 그린 동양화 계열의 미인도와 흥미로운 접촉 지대를 만들어 나갔다. 특히 1950년대는 ‘부채를 든 여인’의 붐이라고 할 만큼 동서양화 속 여성들은 태극선과 접선을 들고 한복을 입은 채 등장했다. 이는 일제강점기 조선색과는 차별적이거나 유사한 형태로 모색된 냉전기 한국성의 추구와도 관련되어 있을 것이다.

국전과 민전에서 미인도가 모습을 감춘 1970년대 말부터 50년 가까이 지난 지금, ‘부채를 든 여인’은 더 이상 미인의 표상이 될 수 없을 것이다. 1980년대 한국의 여성주의 미술은 여성성이나 미인을 주제로 다루는 작품 자체가 젠더 편향적이며 가부장적 이데올로기를 답습한다고 비판했다. 1990년대 말 이불은 부채춤과 기생 관광의 밀착을 자신의 부채 퍼포먼스로 소환하여 부채에 투영된 식민주의와 젠더 권력을 강렬히 심문했다. ‘부채를 든 여인’이 미적 유효성을 잃어버린 21세기라는 시점, 필자는 그것이 어떤 경유로 한국 근대미술과 시각문화에 나타날 수 있었는지, 그 역사적 계보를 추적할 필요가 있다고 생각했다. ‘부채를 든 여인’은 ‘근대’라는 시점, 새로운 여성성에 대한 미술적 표현과 사물로서의 부채가 갖는 의미 변환이 주조한 역사적 도상이다. 논문은 작품 분석과 동시에 현실 속 부채의 용도 및 이동을 탐색하여, 표상문화와 물질문화의 사이에 놓인 ‘부채를 든 여인’의 의미를 되짚어보았다.

〈표 1〉 1920년대에서 1945년까지 부채가 등장하는 회화 및 표지화 목록

작가	작품명	시기	발표	특이사항	부채 종류
김은호	애련미인	1921	제 1회 서화협회전		파초선
김은호	수하미인	1921	개인소장		파초선
이토 사쓰키 (伊藤彩月)	충(蟲)	1922	제 1회 조선미술전람회		단선(선면화)
노수현		1922.7	『부인』 표지화		태극선
우노 사타로 (宇野佐太郎)	정소영몽 (靜宵靈夢)	1924	제 3회 조선미술전람회		학우선, 파초선
아다치 히데코 (足立秀子)	정물	1924	제 3회 조선미술전람회		접선(선면화)
가토 겐키치 (加藤儉吉)	흑선(黑扇)	1925	제 4회 조선미술전람회		접선(흑선)
가토 오사무 (加戸治)	채비 (よそほひ)	1925	제 4회 조선미술전람회		접선
오오니와 에이고로 (大庭榮五郎)	정물	1925	제 4회 조선미술전람회		접선
안석주		1925.8	『신여성』 표지화		태극선
마쓰다 마사오 (松田正雄)	홍의청진도 (紅衣靑衫図)	1926	제 5회 조선미술전람회		접선
김권수	춘규(春閨)	1926	제 5회 조선미술전람회		파초선
가토 오사무 (加戸治)	무(舞)	1928	제 7회 조선미술전람회		접선
가토 오사무 (加戸治)	무희(舞妓)	1929	제 8회 조선미술전람회		접선
김은호	초보(初步)	1929	제 8회 조선미술전람회		단선
야마다 사다토시 (山田貞利)	빨간 병 (赤ひ瓶子)	1929	제 8회 조선미술전람회	서양화부	단선
김주경	K부인상	1929	제 8회 조선미술전람회	서양화부	깃털 부채
사토 구니오 (佐藤九二男)	악실소계 (楽室小憩)	1929	제 8회 조선미술전람회	서양화부	단선
안석주	녹음(綠陰)	1929.6	『삼천리』 표지화		태극선

부채를 든 여인

작자 미상		1929.9	『별건곤』 표지화		태극선
다나카 후미코 (田中文子)	온습회의 날 (温習会の日)	1930	제 9회 조선미술전람회		접선
김규택		1932.8	『신여성』 표지화		태극선
다나카 후미코 (田中文子)	살짝 피곤하여 (かるきつかれ)	1932	제 11회 조선미술전람회		접선
사이토 유키에 (齊藤雪枝)	피아노 앞의 자화상 (ピアノの前の 自画像)	1932	제 11회 조선미술전람회	서양화부	접선
오주환	어느 저녁에 (ある晩に)	1933	제 12회 조선미술전람회		단선
안석주	물 길는 마을 색시	1933.3	『삼천리』 표지화		태극선
작자 미상	부채를 든 여성 정면 반신상	1933.7	『여성』 표지화		태극선
가타야마 단(堅山坦)	유명(幽明)	1934	제 13회 조선미술전람회		단선
오카노 마코토 (岡野信)	무희의 얼굴 (舞子の顔)	1934	제 13회 조선미술전람회		접선
이옥순	영정서원 (寧靜暑遠)	1934	제 13회 조선미술전람회		태극선
김기창	정청(靜聽)	1934	제 13회 조선미술전람회		접선
김기창	미인도 4폭 병풍	1930년대	평양 조선미술박물관 소장		태극선
김기창	전복(戰服)	1934	제 13회 조선미술전람회		무당부채
이종우	모친상	1935	제 14회 조선미술전람회	유채화	깃털부채
고이 소노코 (五井園子)	가무 자세 (お仕舞姿)	1935	제 14회 조선미술전람회		접선
가네모리 군이치 (金森群一)	추문(追蚊)	1935	제 14회 조선미술전람회		단선
작자 미상	태극선을 들고 정면을 바라보는 여성	1936.8	『여성』 표지화		태극선
정현웅	부채를 든 여성	1937.7	『여성』 표지화		접선

김기창	하일(夏日)	1938	제 17회 조선미술전람회		단선, 태극선
심형구	전복(戰服)	1938	제 17회 조선미술전람회		무당부채
야마다 신이치 (山田新一)	단장(丹装)	1938	제 17회 조선미술전람회	서양화부	접선
박태주	풍악	1939	제 18회 조선미술전람회		태극선
정현웅	선자(扇子)	1939.7	『여성』 표지화		접선
장우성	흑선(黑扇)	1939	제 2회 후소회 전시		접선(흑선)
김인승		1940.7	『관광 조선』 표지화		접선
장우성	푸른 전복(戰服)	1941	제 20회 조선미술전람회		무당부채
박래현	소녀	1942	개인 소장		단선(선면화)

투고일: 2022.04.30

심사일: 2022.05.27

게재확정일: 2022.06.20

참고문헌

- 「절선사급」, 『독립신문』, 1899.7.31.
「女校試驗成績」, 『황성신문』, 1907.5.27.
「新時 車窓의 一瞥」, 『조선일보』, 1920.8.8.
「滿都人士의 熱烈한 歡迎中」, 『동아일보』, 1923.7.4.
「너름사리 가지가지(續)」, 『동아일보』, 1924.6.7.
田三毅, 「鮮展의 絵を見て二」, 『경성일보』, 1926.5.18.
「반생을 조선교육에 희생한 한리부의양의 오십년 축하」, 『조선일보』, 1926.7.22.
「東京에 開催된 本社主催의 朝鮮博覽會記」, 『매일신보』, 1927.7.3
「朝鮮의 對米貿易增進策(九)」, 『동아일보』, 1927.8.17.
「대체적으로 변한 금년 여름의 류행품」, 『조선일보』, 1933.5.31.
黃貞秀, 「新舊 모던꼴불견」, 『별건곤』 65, 1933.7.
「朝鮮米의 洋行」, 『조선일보』, 1934.5.12.
宋秉敦, 「美展觀感(5)」, 『조선일보』 1934.6.8.
「紳士 一人四百拾餘圓 淑女 一人五百圓 内外, 말숙한 紳士 淑女 만들기에 얼마나한 돈이 드나?」,
『삼천리』 7권 11, 1935.1.
「합죽선 · 태극선 이제부터가 부채시절」, 『매일신보』 1939.6.2.
「全州團扇品不足-一年三百萬자루로도 供給難-滿洲와 北支로 進出」, 『매일신보』 1939.7.26.
장우성, 「東洋画의 新段階-第二回後素會展을 열면서」, 『조선일보』 1939.10.6.
- 국립현대미술관, 『신여성 도착하다』, 국립현대미술관, 2017
서울역사박물관, 『정동 1900년』, 서울역사박물관, 2012
_____, 『화신백화점-사라진 종로의 랜드마크』, 공평도시유적전시관, 2022
이천시립월전미술관, 『참 삶의 꿈: 월전의 인물화-월전 장우성 19주기 특별전』, 이천시립월전
미술관, 2015
- 금복현, 『전통 부채』, 대원사, 1990
김현숙, 「근대 산수 · 인물화를 통한 리얼리티 읽기」, 한국미술사 99프로젝트 편, 『한국미술과
사실성-조선시대 초상화에서 포스트모던아트까지』, 눈빛, 2000
목수현, 『태극기 오얏꽃 무궁화: 한국의 국가 상징 이미지』, 현실문화 A, 2021
서유리, 『시대의 얼굴-잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016
신수경, 『한국 근대미술의 천재 화가 이인성』, 아트북스, 2006
유러스 컬렉션, 『중국의 부채-우리가 알지 못했던 이야기』, 유러스 컬렉션, 2021

- 이경민, 『기생은 어떻게 만들어졌는가-근대 기생의 탄생과 표상공간』, 아카이브 북스, 2005
- 장우성, 『月田 회고록-畫壇풍상七十年』, 미술문화, 2003
- 최상수, 『한국 부채의 연구』, 정동출판사, 1981
- 황정수, 『일본 화가들 조선을 그리다-일제강점기 한일미술교류』, 이숲, 2018
- 若桑みどり, 『隠された視線-浮世絵・洋画の女性裸体像』, 岩波書店 1997
- 金恵信, 『朝鮮近代美術研究: 植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』, ブリュッケ, 2005
- Arjun Appadurai(ed), "Introduction: Commodities and the Politics of Value," *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013(1986)
- Elizabeth Emery, *Reframing Japonism: Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*, London and New York: Bloomsbury Visual Arts, 2020
- Griselda Pollock, "Modernity and the Space of Femininity," *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London and New York: Routledge, 1988
- James Cahill, *Beauty Revealed in Painting: Images of Women in Qing Dynasty*, Berkeley: University of California, Berkeley Art Museum, 2014
- Katharine Martinez and Kenneth L. Ames(eds.), *The Material Culture of Gender, The Gender of Material Culture*, Winterthur, Del.: Henry Francis du Pont Winterthur Museum; Hanover and London: Distributed by University Press of New England, 1997
- 고연희, 「19세기 남성문인의 미인도 감상-재덕을 겸비한 미인상 추구를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 26, 한국근현대미술사학회, 2013
- 구정화, 「한국근대기의 여성인물화에 나타난 여성이미지」, 『한국근현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001
- 권행가, 「김은호의 춘향상 읽기-이상화된 한국적 여성이미지의 생산과 소비과정」, 『한국근현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001
- 김소연, 「근대기 재소선 일본인 여성 화가 연구」, 『미술사논단』 48, 한국미술연구소, 2019
- 김수진, 「한국 근대 여성 육체 이미지 연구-1910~1930년대 인쇄미술을 중심으로」, 이화여대 석사학위논문, 2013
- 김지현, 「20세기 초 조선 藝妓의 자기소개서: 『朝鮮美人寶鑑』을 중심으로」, 『인문학연구』 30, 숭실대학교인문과학연구소, 2021

- 노유니아, 「1910년 일영박람회 동양관의 한국 전사-일본제국의 대외선전에 나타난 식민지 조선의 표상」, 『한국근현대미술사학』 28, 한국근현대미술사학회, 2014
- 서기재, 「근대 관광 잡지 『觀光朝鮮』」, 『동아시아문화연구』 46, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2009
- 송미숙, 「후소회의 일제강점기 활동-후소회전시회와 조선 미술전람회를 중심으로」, 『미술사와 문화유산』, 명지대학교 문화유산연구소, 2016
- 유순영, 「유경용(1718~1753) 소장 『張白雲選名公扇譜』와 조선후기 회화」, 『한국한문학연구』 64, 한국한문화회, 2016
- 유희승, 「『선전』과 『국전』의 인물화 연구-‘동양화’를 중심으로」, 동덕여대 박사학위논문, 2010
- 이윤희, 「한국 근대 여성잡지의 표지화를 통해 본 여성 이미지-『신여성』과 『여성』을 중심으로」, 이화여대 석사학위논문, 2007
- 이케다 시노부, 「모더니즘 · 젠더 · 제국주의: 1920~1930년대의 여성 표현」, 『미술 속의 여성-한국과 일본의 근 · 현대미술』, 이화여자대학교 박물관, 2003
- 임미현, 「조선 후기 미인도의 영향과 변형: OCI 미술관 소장 8폭 병풍을 중심으로」, 『사학연구』 133, 한국사학회, 2019
- 정연경, 「〈조선미술전람회〉 동양화부의 실내여성상」, 『한국근현대미술사학』 9, 한국근현대미술사학회, 2001
- _____, 「〈조선미술전람회〉 일본인 작가의 여성상」, 『미술사학보』 18, 미술사학연구회, 2002
- 陳佳麗(천지아리), 『동아시아 繪畫에서의 班婕妤 이야기 수용상 연구』, 성균관대학교 동아시아학과 석사논문 예비심사 발표문, 2022
- 하마나카 신지 저, 최재혁 역, 「일본 미인화의 탄생, 그리고 幻影」, 『미술사학보』 25, 미술사학연구회, 2005
- 홍선표, 「한국 근대미술의 여성표상-脫性화와 性化的 이미지」, 『한국근현대미술사학』 10, 한국근현대미술사학회, 2002

- Jules David Prown, “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method,” *Winterthur Portfolio*, Vol. 17, No.1, Spring, 1982
- Jung-Taek Lee, “Korean Artefacts Donated to British Museum by Ogita Etsuzo in 1910,” *Orientations*, Nov/Dec 2010, Vol.41 Issue 8, 2010
- Marc Gerstein, “Dega’s Fan,” *The Art Bulletin*, Vol. 64, No.1, March 1982
- Mary H. Fong, “Image of Women in Traditional Chinese Painting,” *Woman’s Art Journal* Vol. 17, No.1, Spring-Summer, 1996
- Miya Elise Mizuta Lippit, “美人/Bijin/Beauty,” *Review of Japanese Culture and Society*, December 2013

Woman Holding a Fan: Female Portrait and Fan as a Gendered Object in Modern Korean Art

Kim, Gye-won

This paper examines how fan could take part in the representation of femininity by focusing on female portraits produced during the modern era of Korea. It particularly highlights the pictorial representation of ‘woman holding a fan,’ a popular subject-matter that appeared in both paintings and magazine cover illustrations from the 1920s through the 1940s. Fan had been a popular object throughout the long tradition of the pictures of ‘beautiful woman’ in East Asian art. However, if we look closely at fan represented in the paintings of modern era, we will find a number of shifting aspects with regard to the relationship between female figure and fan as her intimate object. This paper particularly focuses on the gender switch of fan’s user—from male to female—of which phenomenon happened in early 20th century Korea. By looking at a concrete examples of female portraits, this paper addresses how the social and gendered life of fan intersected with the pictorial representation of female subjectivity in modern Korean art.

Key Words : Folding Fan, Taegeukseon, Female Portrait, Gendered Object, Modern Korean Art