Korean Art

Arts of the Dynasty and Empire

Course Overview

Target Audience	:	Students and members of the general public interested in Korean modern art, visual culture, and their historical contexts.			
Course Area	:	Arts & Physical Education	Difficulty Level	:	Advanced / Region-specific
Accredited Learning Hours	:	17 hr 56 min	Course Duration	:	9 hr 18 min
Teaching Method	:	■ Instructor-Focused Filming ■ PPT Slides and Audio	Instruction Language	:	☐ Korean ■ English ☐ Chinese
			Subtitle Language	:	■ Korean ■ English ■ Chinese
Course Description	:	Arts from the end of the Joseon dynasty to the Korean Empire have often been interpreted as an intermediary state in the Westernization and modernization of Korean art. This course aims to provide further insight to understanding of the dynamic processes of change in early modern Korean art and visual culture. Students will engage with both royal and popular arts to investigate pervasive changes to traditional art and the emergence of completely new types of visual images and visual culture at the turn of the twentieth century.			
Learning Objectives	:	◦ To demonstrate an understanding of the chronological framework on the changes in Korean art and visual culture between the 19th century and early 20th century. ◦ To be able to critically analyze key artworks and apply historical and socio-political context to interpreting art and art movements in Korea at the turn of the 20th century.			
Completion Criteria	:	Total score of 60 points or higher, Issuance of a certificate	Evaluation Methods	:	Quizzes 40%, Assignments 30% Exams 30%

(Weekly)

Week 1	:	Royal arts in late Joseon	Charlotte Horlyck	Week 5	:	Western art	Jess Jiyun Son
Week 2	:	Arts of the imperial court	Jess Jiyun Son	Week 6	:	Photography and print media	Jess Jiyun Son
Week 3	:	Ink painting	Jess Jiyun Son	Week 7	:	Exhibition culture and collecting practices	Charlotte Horlyck
Week 4	:	Crafts and folk art	Jess Jiyun Son	Week 8	:	Artists and institutions	Jess Jiyun Son

* Course Enrollment Guidelines (※Explanation of Course Difficulty Levels)
- Introductory:Targeted at the general public
- Basic:Targeted at non-majors with basic knowledge of Korean studies
- Advanced:Targeted at undergraduate majors in Korean studies
- Applied:Targeted at graduate students and above, or experts in the field

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

Week 1	Royal arts in late Joseon			
Weekly Learning Objectives	Understand royal visual culture and early Western influences in late Joseon.		Instructor's Name	Charlotte Horlyck
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			

Session-by-Session Learning Content	
First session	Joseon palaces
Second session	Traditional colour codes and iconography
Third session	Royal protocols and record-keeping practices
Fourth session	Decorative court arts and crafts
Fifth session	Contact with the West behind closed doors

(First session) Joseon palaces

Hello, My name is Charlotte Horlyck. I am Reader in Korean Art History at SOAS in London. My area of specialism include Korean visual and material culture from pre-modern to modern times on which I have lectured and published widely.

Today's lecture is the first of five lectures on arts from the end of the Joseon dynasty to the Korean Empire, spanning the late 19th and early 20th century. Visual culture from this period has often been interpreted as representing an intermediary state in the so-called modernization of Korean art. The course aims to provide further insight to understanding the dynamic processes of change during this time. Students will engage with a wide range of material, including paintings, ceramics and architecture to investigate the cultural environment of this formative stage in Korean modern history.

The first lecture on this course sets the scene for the following lectures which will focus on visual culture of the Korean Empire. The aim of the lecture is to offer insight into the cultural and philosophical traditions of the Joseon dynasty as a way to enable better understanding of the rapid changes that occurred in society in the closing decades of the 19th century. With this in mind, over the next five sessions, I will highlight key characteristics of the cultural and philosophical traditions of the Joseon Dynasty.

Ruled by a single family over five-hundred years, the Joseon dynasty was the last kingdom on the Korean peninsula before Korea was colonised by the Japanese Empire. Joseon continues to play a large part in Korean culture today. You may be familiar with key individuals and events from this time as they have repeatedly featured in popular Korean dramas and films. Many contemporary Korean artists have also drawn inspiration from Joseon artistic practices. Visitors to Korea will also have seen many references to the Joseon dynasty, including in central Seoul, where the palaces and shrines of the Joseon rulers still stand.

As I will detail later, Joseon was established on Confucian teaching and this led to new iconographical traditions and aesthetic practices. The aim of today's session is to offer insight into how royal palaces and other important sites of the Joseon dynasty were built to align with aesthetic, religious and philosophical concerns of the Joseon ruling elite. In this first session, we will explore how this is manifested in the Gyeongbokgung Palace, Jongmyo Shrine and Sajikdan Altar, which were all built at the very beginning of the Joseon dynasty.

When General Yi Seong-gye, whose portrait you see here, founded the Joseon kingdom and ascended the throne as its first ruler, he instituted a five-hundred-year dynastic rule that was to be the longest lasting in East Asia. So the Joseon dynasty lasted from 1392 to 1910 and thus coincides with the Ming and Qing dynasties in China, and the Kamakura, Edo, and Meiji periods in Japan. In this portrait, you see the king seated on a red lacquered throne adorned with designs of leaping dragons. He's wearing a dark blue robe decorated with gold emblems of dragons that symbolise his status as a king.

Joseon was established on Confucian principles, and Confucian beliefs and practices therefore permeated all aspects of society during this time. Confucianism is an ancient Chinese belief system established by the philosopher Confucius in the 6th to 5th centuries BCE. It emphasises the importance of personal ethics, morality, and social harmony. Confucianism was introduced to the Korean peninsula in around the 3rd to 4th centuries CE. In the centuries leading up to the establishment of the Joseon dynasty, Confucianism co-existed with other world-views that were observed on the peninsula, notably Buddhism and shamanism. However, Yi Seong-gye put in place Confucianism as state ideology and strongly emphasized Confucian values and ritual practices.

As Yi Seong-gye and his successors turned to the teachings of the Confucian sages to effectively model the state and society on Confucianism, they banished Buddhism from public life. Buddhism therefore lost its stronghold on the

peninsula, though it did not disappear completely. The impact of this on the arts was considerable. In contrast to the lavish art works that had previously been commissioned for Buddhist worship by previous rulers, the cultural environment in Joseon was shaped by Confucian philosophy, giving rise to new iconographical traditions and aesthetic preferences. The Confucian rulers and the government officials avidly studied the Confucian classics for guidance on how to govern according to the Confucian texts. The teachings of the Neo-Confucian Chinese scholar Zhu Xi became especially influential as they became the foundation for state philosophy and governance. As the Joseon rulers attempted to model themselves on the Confucian sages, they advocated moral development, ethical governance and the importance of education, among other points.

Gaeseong, then called Gaegyeong, in modern-day North Korea was the capital of the Goryeo kingdom which preceded the kingdom of Joseon, but Yi Seong-gye, the first king of Joseon, chose Hanyang, present-day Seoul, as the new seat of power and set out to build a city that embodied Confucian teaching. Over the course of the Joseon dynasty, Hanyang became the leading centre of Confucian-led rituals and practices and it also became the home of the Joseon royal family. One of the first projects which Yi Seong-gye, initiated was the building of a 19km stone wall that ran across the four mountains which surround the city. Many parts of the city wall are now lit up and at night it is a spectacular site. In Joseon times, the wall not only served a practical purpose, it also embodied Confucian teaching. The wall's main gateways were strategically located in each of the four cardinal directions and they were named after the five Confucian virtues believed to be the essence of life and the bonds of society. Thus, Heunginmun Gate in the east symbolised benevolence (in). The west gate was called Donuimun Gate after righteousness (ui). Sungnyemun Gate 崇禮門 in the south characterised ritual and propriety (ye), while Sukjeongmun Gate in the north represented wisdom (jeong). The Bosingak Bell Pavilion which was located in the city centre where it functioned as a time-keeping facility was named after sincerity (sin).

Yi Seong-gye also initiated the building of Gyeongbok Palace a few years after he founded the new dynasty. Here in this 19th-century map by Kim Jeong-ho, we see the grounds of Gyeongbok-gung Palace located in the centre of Seoul. Over the next two hundred years, the palace became the main residence of the royal family. It was also here where the king conducted his main business, met with his government advisors and and where major rituals and celebrations took place.

The location of the main royal palace was symbolically important. Let us return to Kim Jeong-ho's map. Backed by Baegaksan Mountain in the north and flanked by Inwangsan mountain to the west and Taraksan Mountain- it is now called Naksan Mountain to the east, the location of the main royal palace was believed to be geomantically auspicious.

The Korean term for geomancy is pungsu jiri. Pungsu essentially means wind and water. You may be more familiar with the Chinese term fengshui. Pungsu is a highly systematised system of the selection of sites such as palaces, tombs, and ritual places, by evaluating the surrounding landscape, taking into account cardinal directions the presence and absence of wind and water, the location and shapes of mountains surrounding the sites, etc. In the Joseon dynasty, pungsu was believed to be enormously important. For example, the auspicious location of the royal palace as determined according to the principles of pungsu, was believed to strengthen the Joseon royal family and secure a strong and long-lasting rulership of the dynasty.

As in the case of all architectural structures within the new capital, the palace took its name after Confucian teaching. Gyeongbok, meaning 'bright happiness', derived from a poem in the Book of Odes, one of the Classics of Confucianism, which included the phrase "May your bright happiness ever be increased." The main gate leading into the palace compound was called Gwanghwa, meaning 'radiant transformation.' The gate stood as a potent symbol of the king's benevolence and virtue that was believed to emanate from the palace to his subjects.

Yi Seong-gye's emphasis on Confucian teachings signalled the significance attached to propitious ritual behaviour called 'ye' in Korean and the belief that in its cultivation people would be receptive to order. This too was essential to the creation of a Confucian society in harmony with the universe. Ye was propagated through the observance of the four family rites according to Confucian teachings, and they were capping, wedding, mourning, and ancestor worship. The Joseon monarch was not only to be a model Confucian who led by example, he was to represent his subjects to the cosmos, ancestral spirits, and other supernatural and spiritual entities.

In Hanyang, Yi Seong-gye therefore also constructed Jongmyo Shrine and Sajikdan Altar where the most important Confucian state rites were held. Their locations to the east and west of the main palace were based on the belief that the spirits would take up positions on either side of the royal residence and protect the king within. Jongmyo Shrine was where the spirit tablets of deceased Joseon kings and queens were enshrined and rituals for royal ancestors were held. It embodied Confucian teaching through the king's exemplar and was believed to strengthen the ruler's authority and the foundations of the dynasty. Sajik Altar, of which today sadly only the stone foundations have remained, was a sacred site where rituals for the worship of the god of land, 'sa,' and the god of grain, 'jik,' were held to pray for the safety and prosperity of the kingdom. Services were performed here in the winter solstice and New Year's Eve, February, and August. Rituals and prayers for rain to have great harvest and for success in great national affairs were also held here. Since Jongmyo Shrine symbolised the ancestors of past rulers and Sajikdan Altar the habitat and food of present generations, the two sites represented the kingdom, its past legacy, and its future successes.

To conclude, it is evident that from the outset, Confucianism played a huge role in the Joseon dynasty, as reflected in Yi Seong-gye's keenness to build a capital that embodied Confucian teachings through the locations and naming of key royal sites. In the next session, we will explore how this was manifested in the arts. In particular we will explore the production and use of white porcelain wares which have now come to be synonymous with Joseon ideals and practices.

(Second session) Traditional colour codes and iconography

Hello, My name is Charlotte Horlyck. I am Reader in Korean Art History at SOAS in London. In the first session, I explained how Confucianism became the dominant world-view during the Joseon dynasty and I presented examples of how this was manifested in the location and naming of key royal sites, including Gyeongbokgung Palace, Jongmyo Shrine and Sajikdan Altar in Hanyang, as Seoul was then known by. In this session, we will consider how Confucian belief systems shaped the use of specific colours and patterns in the Joseon period. We will focus on two portraits of notable yangban men as well as objects made by and for women.

Over the course of the Joseon dynasty, the Confucianisation of the nation came to permeate all aspects of secular and ritual life. From the spatial and architectural arrangement of public and private spaces to individual behaviour and aesthetic taste, much hinged on the promulgation of Confucian philosophy. From the inception of the kingdom, the capital city became a manifestation of Confucian teaching in its layout and architecture. Similarly, private residences, such as the scholar's study which formed part of the private living quarters of upper class families, became an illustrative model of the adoption of Confucian values by the Joseon elite. From a cultural perspective, Confucian teaching and philosophy were symbolised in the colour, form, and material of ritual and secular artefacts, and characteristic examples will be discussed in this lecture. In more recent times, Joseon artefacts have provided inspiration to new generations of Korean artists and this is a theme which will be explored later in this course.

In the Joseon dynasty, the advancement of Confucian values and teachings rested on the royal family and the yangban aristocrats who made up the upper social strata. Most writings from this period center on them and they were the main patrons and consumers of art. The monarch directed subjects through his leadership and set the standard for dignified and righteous behavior as taught in the Confucian classics, but it was the yangban who executed his orders and took it upon themselves to uphold Confucian teaching and moral codes of conduct through their governance, life style and behavior. Therefore, they became hugely influential and their aesthetic taste and cultural interests had much

impact on art production.

The yangban comprised the elite literati class, who formed a special social group that was vested with extraordinary privileges. Though never outlined in legal terms, yangban status hinged on an acknowledged lineage that counted several generations of distinguished ancestors of scholarly renown. As a result, over the course of the Joseon dynasty the strength of the kin group as a political and social unit came to be of great significance since it determined access to office-holding. The importance attached to descent groups was manifested in ancestral rites that the elite had to perform several times per year, according to government regulation.

So, to reiterate, the yangban comprised the elite literati class, who formed a special social group that was vested with special privileges. Even though they only made up a small percentage of the population, the yangban firmly controlled access to power through their monopolisation of the state examination system that led to office-holding. Following Chinese models, in Korea state examinations had formed part of governance since at least the seventh century. However, in Joseon they took on added significance due to the belief that the government must be run by men of Confucian virtue and talent, and it remained the government's main channel of recruitment until the late nineteenth century.

In principle, there were no laws banning commoners from taking civil service examinations, and some did succeed in obtaining minor government posts. However, it was predominantly men from the yangban class who took the state examinations. Women were not allowed to sit them. The system included civil, military and technical examinations, with the former carrying greater prestige since civil officials had more influence within the government. Civil service candidates were examined on their knowledge of the Confucian classics, history and literature, whereas military service aspirants were also tested on martial arts and military science.

The passing of state examinations could be a lengthy and arduous process that spanned several years, and successful candidates were therefore greatly lauded. To commemorate the occasion and the achievements of successful candidates, in the 18th century, King Yeongjo, who was known as a fervent observer of Confucian teachings, commissioned portraits of everyone who passed the civil and military exams. In 1774 the eighteen men who passed the Deungjunsi Military Examination had their portraits painted by court painters for a celebratory album that was gifted to each of them. An additional copy was made for the royal archives. The album also included the king's command, as well as names of every individual portrayed in the album. For this reason it is a very important artwork not to mention a

crucial historical record.

The military examination was a prestigious test which was held with the king in attendance. The portrait seen here shows one of the men who successfully passed the test. His name was Yi Chun-gi and he was born in 1737. As was convention at the time, the facial features of each candidate were detailed in delicate brushstrokes along with the specifics of his attire. Each individual faces slightly to the right, so that we can see the left ear. Yi Chun-gi, like the other men portrayed in the album, is wearing an official attire, consisting of a dark green robe with a round collar and decorative patterns of clouds and other auspicious motifs. Noteworthy are the square rank badges with patterns of tigers, leopards and girin that were worn on the chest of each sitter's robe. The animals denoted the status of those wearing the rank badges as military officials. The animal depicted on Yi Chun-gi's robe may be a girin, which is a mythical animal with auspicious connotations. Yangban who passed the examination for civil servants wore rank badges embroidered with cranes. Civil servants were higher ranking than military officials.

This is a portrait of Seo Mae-su who was a renowned official born in 1731. He came from the same family as that of Queen Jeongseong who was the wife of the 18th-century king Yeongjo, I mentioned earlier. When this portrait was painted, Seo Mae-su was sixty-two years old and he was then serving at the Ministry of Personel. He would later go on to serve as First State Councillor which was the highest government post in the country. In the painting, Seo Mae-su is seated on a wooden chair covered with a tigerskin, denoting his high status within Joseon society.

Due to Confucian beliefs in propriety and the emphasis placed on observing proper relations between individuals of different status, age and gender, attire was taken very seriously, especially by the yangban, the aristocrats and the ruling class during the Joseon dynasty. The dress, hats and jewellery of individuals became visual signifiers of the individual's position within society. Due to the importance attached to dress, the attire of those depicted in portrait paintings was captured in detail and with great accuracy. Here you can see, Seo Mae-su is wearing a robe which is similar in shape to that worn by the military official in the previous portrait. However, the robe seems to be of a much darker colour. In Joseon only those of high-rank were allowed to wear richly dyed cloth as this was an expensive luxury. Seo's high rank is further denoted by the large rank badge on his chest which shows two white cranes in flight against a richly patterned background of clouds, waves, and other auspicious patterns in blue, red and green. Civil officials of lower rank wore rank badges with one crane. Below the rank badge you can see a golden belt with intricately etched designs and this too pointed to Seo's elevated position.

A yangban man was never seen without a hat of some kind. It is often said that yangban men wore a hat, called gat in Korean, from the moment they woke up until they went to bed. It was important to wear the right hat at the right occasion, befitting one's status and age. As in the case of Yi Chun-gi, Seo Mae-su is wearing a samo. This is a thimble-like hat with straight wings that was worn by government officials outside the house. It was made with horsehair that was lacquered. The transparency of the woven horsehair can be seen in the wavy patterns on the wings of the samo.

Typically the dress, including the rank badges, worn by yangban officials were made by their wives. Sewing, weaving, and embroidery were activities which Joseon women of all social classes were encouraged to engage in. A volume titled A Book of Discreet Behaviour for Women (Yeoja gyehaengpyeon), written sometime before the nineteenth century, listed them as virtuous pursuits for Joseon women of all classes, and advised that young girls should be taught how to raise silkworms, spin cloth, and make clothes. Historic records tell of women's skilful weaving and needleworking techniques, and large numbers of embroidered screens, wrapping cloths, spoon cases, and rank badges, among many other artefacts, have survived till today. Some were made by professional needleworkers who worked at the royal court, while others were made within the home.

Many are ornamented with auspicious patterns, such as this pouch, which was made of different pieces of silk in the five primary colours of blue, red, yellow, white, and black. Each colour represents a cardinal direction: Blue symbolises east, while white symbolises west. Black represents north, and red represents south. Yellow stands for the centre. The pouch is embroidered with longevity motifs of tortoises, pines, cranes, and deer. They form part of the ten symbols of longevity which were popular patterns in the Joseon period. Oftentimes, longevity symbols were painted on folding screens used at auspicious events such as New Year and birthday celebrations. The gold thread which outlines each motif was sewn onto the cloth with coloured silk thread. The pouch would have been used by a high-ranking woman of the yangban class.

The Confucian teachings created a separation of gender that assigned women the domestic sphere and granted men the authority to handle public affairs. The separation of men and women's roles in Neo-Confucian society led to the manufacture of objects that were either made for male or female consumers. In contrast to the plain materials and simple designs typically favoured by yangban scholars, those made for women were often of bright colours and elaborately ornamented. Furniture made exclusively for women ranged from stacked clothes chests to boxes for storing smaller-sized items. Most were decorated with auspicious motifs that symbolise conjugal love, happiness, and fecundity. A typical example of this is a nineteenth century comb box with each drawer having been decorated with lavish

patterns inlaid in mother-of-pearl of paired birds and animals set against a background of flowers, grasses and plant. This comb box was used to contain hair accessories, a mirror, and other such things. The patterns on this comb box demonstrates that whereas the users of scholarly accoutrements were largely upper-class men, whose lives were shaped by education and learning, those made for women reflected their primary role as caretakers of the home as ascribed to them by Confucian teaching.

This lecture has assessed how Confucian teaching impacted the manufacture and use of a different types of artefacts in the Joseon dynasty. Due to the emphasis placed on propriety, dress became an important visual symbol of status and this is reflected in the colours and motifs of different kinds of attire. The sharp distinction between men and women's lives in Joseon led to the manufacture of different types of objects for men and women. In the next session we will consider how the observance of state rituals shaped Joseon society, including the manufacture of the arts.

(Third session) Royal protocols and record-keeping practices

Hello and welcome back. In the first session, I explained how Confucianism became the dominant world-view during the Joseon dynasty and I presented examples of how this was manifested in the location and naming of key royal sites, including Gyeongbokgung Palace, Jongmyo Shrine and Sajikdan Altar in the capital city of Hanyang, as Seoul was then known by. In the second session, I explained how the adherence to Confucian world views shaped the ways in which Joseon people dressed and the objects they used. In this session, we will consider the ways in which the observance of state-sponsored rites led to the production of various works of art that were made to record the events, celebrate the rulership and in essence enable the longevity of the Joseon dynasty.

As mentioned in the first lecture, from the inception of the Joseon dynasty, the observance of Confucian rituals was a crucial component of the Joseon dynastic rule. The reason being that upholding propitious ritual behaviour, called ye in Korean, was believed to be essential to the creation of a Confucian society in harmony with the universe. Ye was propagated through the observance of the four family rites, sarye: capping, wedding, mourning, and ancestor worship. Also important were the five state rites: rites for ancestral worship and sacrifices; festive rites, such as accession to the throne and royal marriages; reception rites for welcoming foreign emissaries; military rites for successful campaigns; and inauspicious rites for mourning. Since their correct execution was of upmost significance, ritual texts were published, which included explanatory diagrams and drawings of ritual vessels and other essential artefacts used during such rites. We will return to this topic in the next lecture.

In his performance of these rites, the king presented himself as a model Confucian who led by example, encouraging his subjects to follow suit. The capping ceremony was one the most important rituals involving the soon-to-be king as it was the first ritual held for him since his birth. Capping is a coming-of-age ceremony that marks the onset of adulthood for boys and girls. The ceremony, which at the court belonged to the category of celebratory rites included among the five state rites of the Joseon dynasty, was held around the year when the crown prince turned ten.

This illustrated album of a coming-of-age ceremony for the Crown Prince depicts in detail the sequence of events, from the royal command to the preparation of the capping ceremony itself and the celebrations following the event. It has thirteen illustrations, each painted over two pages, that in full colour capture the palatial setting of the ceremony. In the detail you see here, the king is seated in the main hall, ordering his subjects and assistants to hold the capping ceremony. Outside the hall are guards and court officials dressed in formal court robes. Notice their different coloured dress and their hats. The officials standing at the front on either side of the central pathway are wearing the red jobok, which was the most formal and splendid attire for high-ranking officials. They wore this costume at special events, including New Year's Day, on the promulgation of royal edicts and at other events. It was made of red silk, with the cuffs, neck and hemlines marked in black silk. The painting is so detailed that you can also the embroidered panels that hang below the waist at the front and the back of the robe. The panel at the back, called husu in Korean was embroidered with patterns of white cranes and clouds, and had a light blue border. The hat that the officials wear can also be seen. In my last lecture, I mentioned that hats formed an integral part of a yangban man's attire, whether he was at home or out in public. The men in the red jobok also wear the geumgwan which is an official's ceremonial hat. Geumgwan means a "golden crown," named as such as the base and the back of the hat was plated with gold. In some cases the central part of the hat was further decorated with vertical lines in gold, denoting the wearer's rank.

But can you see the king himself in this painting? Have a look. In the Joseon dynasty, living members of the royal family, such as the king, the queen, the queen mother, and the crown prince, were never illustrated in paintings as this was seen to be disrespectful. Instead, they were symbolically represented through depictions of various royal insignia emphasizing their royal status. In the album illustrating the capping ceremony, the king is symbolically visualized in in the centre of the upper half of the painting, by means of a large red throne at the back of which is a painting with mountains painted in green.

The painting represents one of the most unique themes in Joseon court paintings, namely the Screen of the Five Peaks, in Korean, Ilwol Obongdo. Around 24 of such screens are now in museum collections. The example you see here is a large screen of nearly 3.5m in length and 1.5m in height which is now in the National Palace Museum of Korea

in Seoul. It is painted in mineral colours on silk that was mounted onto six panels, making this a so-called 6-fold screen. The screen symbolises the authority and dignity of the king and could therefore only be used by him. From at least the 17th century, a screen of this kind was placed behind the king's seat, also when he travelled out of the palace. For five months after the king's death and before the commencement of the state funeral, the body of the deceased king was placed before a screen like this one.

Unfortunately, no explanation survives detailing the meaning of these screens. However, the five mountain peaks, the sun and the moon, the trees and the waterfalls, as well as the waves probably represent the forces of heaven and nature. The dual, but complimentary forces of yin and yang, called eum and yang in Korean, are represented by the moon, eum, and the sun, yang while the five mountain peaks may signify the five elements; the five elements are earth, fire, water, wood and metal. The Five Elements Theory was imported from China and had much impact in Korea where it was applied in ritual and secular contents since early times. Put simply, the theory emphasises that all elements must be in balance at all times for society to be harmonious. In Joseon too, adherence to the Five Elements Theory was considered extremely important. When the king sat in front of the screen, he assumed a central place within the painterly composition, highlighting his kingly role at the centre of the universe. In this way, the king demonstrated his divinely sanctioned role to maintain balance between the forces in nature, namely yin and yang, or eum and yang, and the five elements, and in doing so he confirmed his mandate to rule- basically his right to rule.

The album of the capping ceremony emphasises the significance attached to the correct conduct of state rituals. This is further reflected in the ritual texts which were published during the Joseon dynasty. This included the large number of volumes that in Korean are termed uigwe. Uigwe is the generic name given to a vast collection of approximately 3,895 books recording in detail the royal rituals and ceremonies of Joseon Korea. In English they are often referred to as Royal Protocols. Combining text and detailed illustrations, each volume preserves the records of the Superintendency, dogam, set up temporarily to plan and carry out special state rites. These rites included investitures, coronations, weddings, banquets, the painting of royal portraits, funerals, and, of course, ancestral rites. Each volume was written either by hand or sometimes by using wood blocks. Those that were made by using woodblocks were made as copies that were held at the History Archive.

Here you see a page from a large-sized volume detailing the state rite recording the establishment of the Korean Empire in 1898 by King Gojong. It measures 44cm in height, and includes calligraphic text and hand-painted illustrations. Depicted on this page is one of the seals that were made for the new emperor. Few people are aware that an empire existed on the Korean peninsula. This may be because it was relatively short-lived, spanning only twenty

years. In 1897, a year before this volume was produced, King Gojong proclaimed the Korean Empire, making him the last ruler of the Joseon kingdom and the first emperor of the new rule. Sadly, in 1907 he was forced to abdicate when the Japanese took over the Korean peninsula, leading to their colonisation of Korea in 1910. Dr Jess Son will talk about this in more detail in her lectures on this course.

King Gojong's decision to elevate the status of the Joseon kingdom to an empire was largely triggered by the complex geo-political situation in East Asia in the closing decades of the 19th century when Japan, Russia and China competed for supremacy in the region. The volume you see here meticulously documents Emperor Gojong's enthronement in October 1897. It includes extensive details such as the proclamation of the Korean Empire, a list of officials involved in the issuing of the protocol, discussions between the king and ministers on transforming the Joseon kingdom into the Korean Empire, and the process of Emperor Gojong's ascension, As the first imperial protocol created soon after Joseon became an empire, this document is critically important, providing a thorough overview of the conditions and motivations behind the shift to an imperial state.

The paintings and royal manuscripts discussed in this lecture demonstrate the significance attached to the correct observance of state-sponsored rites in the Joseon dynasty. Not only are they beautiful works of art, they are also important historical records that testify to the strength and longevity of the Joseon dynasty. In the next lecture we will look into how the permeation of Confucian teaching led to the manufacture of unique works of art. Among them are the famous white porcelain ceramics that are now regarded as exemplars of Joseon cultural traditions.

(Fourth session) Decorative court arts and crafts

Hello and welcome back. In the first session, I explained how Confucianism became the dominant world-view during the Joseon dynasty and I presented examples of how this was manifested. In the second session, I explained how the adherence to Confucian world views shaped the ways in which Joseon people dressed and the objects they used. The third session focused on the paintings and manuscripts that were produced in the Joseon period to record Confucian state rituals. In today's session, we will explore in more detail decorative forms of art that were made during the Joseon dynasty. In particular, we will focus on the manufacture and use of ceramics as their production and use offer crucial insights into life and cultural traditions of the Joseon dynasty.

In particular, white porcelain vessels are seen as characteristic artefacts of this period. Markedly different from the elegantly potted and delicately inlaid celadon ceramics of the previous kingdom of Goryeo, porcelains were made to

cater for the new Confucian yangban elite who ruled the country and dominated all spheres of life. During the Joseon kingdom two main type of ceramic ware were produced: buncheong and porcelain. The former were made only until the early sixteenth century while the latter were manufactured till the end of Joseon.

The term buncheong derives from bunjang hoecheong sagi that was coined by the Korean art historian Go Yu-seop in the early twentieth century. It refers to the clay type and appearance of buncheong, namely a stoneware covered with white slip and a glaze of grey-green colour. They began to be made in the late fourteenth century, often in the kilns that had previously produced celadon ceramics. This shallow bowl from the collection of the National Museum of Korea is a representative example of a buncheong ceramic ware. It is of a light brown colour and is thickly potted. The exterior and interior walls of the bowl have been decorated with a range of stylised patterns arranged in concentric registers. The densely set chrystanthemum design is a typical feature of buncheong ceramics and was achieved by densely stamping the design into the wet clay, whereafter the indented motif was filled with white slip. Slip is clay thinned with water. Thereafter the vessel was glazed and fired. In the centre of the vessel, you can see three Chinese characters surrounded by chrysanthemum designs. They read Jangheungo, which was a government office responsible for supplying items used within the royal palace. The inscription suggests that it was made for a provincial government for the purpose of being presented to the central government in Seoul. The inscription reflects that the production of buncheong ceramics was managed by the government.

Saongbang, the government office in charge of preparing the king's meals and the royal banquets, sent officials to regional kilns to supervise the production of ceramics. According to the royal records, there were 324 kilns on the Korean peninsula in the 15th century, most of them located in the central and southern part of the country. The widespread popularity of buncheong wares is reflected in the large number of kilns recorded: 185 made buncheong stonewares in contrast to 139 kilns that made porcelain wares.

The manufacture of buncheong changed drastically in the 1460s when official court kilns were established to make porcelains for the royal court and government bureaus. It was during this time that the Joseon government decreed that only porcelains should be used at the court for eating and when performing rituals should be used. This move followed institutional practices of Ming China where porcelains had been designated imperial wares. The impact on buncheong production was significant as reflected in the iconography, quality as well as consumption of the wares. Having lost their elite mandate, some kilns shut down while others turned to manufacturing wares for local and regional consumers. In the 16th century the production of buncheong suffered further, when the Japanese warlord Toyotomi Hideyoshi invaded the Korean peninsula twice in 1592 and 1597. Referred to as the Imjin Wars in Korean sources, they caused

huge devastation in Joseon due to the human losses as well as economic and infrastructural damage. The Japanese army also captured a large number of potters who were forcibly taken to Japan where they were established in kilns under the domain of local daimyo. Daimyos interest in tea wares made them value Korean buncheong ceramics highly, hence their desire to have Korean buncheong potters make vessels for them in Japan.

Porcelains had been produced on the peninsula since the Goryeo kingdom. However, it was not until the Joseon kingdom that they began to be made in large quantities. Their rise to popularity was caused by internal and external factors. The Neo-Confucian elite of Joseon heavily criticised the frivolous and extravagant fashions of the Goryeo dynasty and instead advocated austerity and economic restraint at the royal court and in aristocratic homes. Huge numbers of specially-made objects were needed for ritual use and they signified the authority and legitimacy of the ruling court. Initially ritual wares were made of brass as this material was deemed to best convey notions of tradition and decorum. Many of them took their shapes after ancient Chinese bronzes, among them the bo which was a container for rice and sorghum that was placed in the centre of the ritual table. Its square body and domed lid symbolized the ancient belief that Heaven is square and Earth is round. However, difficulties in securing enough metal eventually led to a shift toward ceramic vessels, typically white porcelains. It resulted in an annual consumption of porcelains that exceeded 13,000 pieces and this number increased when state funerals and weddings were held.

The porcelains were manufactured in the official kilns managed by the office of the Royal Kitchen, which was not only responsible for catering to the king's culinary needs, but also in charge of supplying vessels used at court functions. The kilns were located in Gwangju county and eventually became known as Bunwon, meaning branch office of the Saongwon. Many different types of ritual porcelain vessels were placed on offering tables and used in ancestor worship ceremonies, including those held at the Royal Ancestral Shrine in Seoul. Some were inscribed with the Chinese character je, meaning offering. The centre of the dish carries the Chinese character for ritual, pronounced je in Korean, painted with cobalt-blue pigment. Also the shape of the dish is indicative of its ritual use. The elevated height of the vessel and its flat surface were well suited for food offerings.

Pure white porcelains without any decoration make up the largest quantity of porcelains manufactured during the Joseon kingdom. Not only did they fit Confucian sentiments well, with their plain appearance they were also well suited for ritual use. However, from the beginning of the Joseon dynasty, cobalt-blue decorated porcelain vessels became extremely popular. The desire for them among the yangban and the ruling elite may in part be because the pigment enabled the addition of painterly scenes, inscriptions, as in the case of the ritual dish I showed you earlier, and other patterns that in various ways enhance the visual qualities of the vessels. Yet, cobalt-blue decorated porcelain vessels

were extremely very expensive to produce. Good quality cobalt had to be imported from China, and it was said to have been as expensive as gold.

Many porcelain vessels were made for the scholarly pursuits, reflecting the emphasis placed on education and studying in the Joseon dynasty. Because state examinations were the primary means by which yangban could obtain government posts, studying and learning took on great significance in Joseon. Yet, education extended beyond personal gain in that high-ranking yangban scholar-officials were entrusted with the task of educating the king, whose superior moral and enlightened stature was considered crucial to the stability and success of his rule. In this way, the yangban's pursuit of knowledge and their advocacy of a Confucian lifestyle served to promote Confucian values among all social strata.

Dubbed the 'Four Friends of the Study', objects made for the scholar's study are paper, brushes, ink sticks, and inkstones. Other items which were produced in large numbers for yangban consumption were holders for paper and brushes. The object you see here is a a container for the many brushes that were used for writing and painting. Other popular items were so-called water droppers, an example of which you see here. When writing, scholars would dip a brush in black ink . The ink was made by mixing solid ink with water and grinding it against a hard surface, called an ink stone. The water had to be added carefully drop by drop. If too much water was mixed with the solid ink, the ink would turn too watery and the colour would be light grey. Conversely, if too little water was added to the ink stone, the ink would be too thick, making it impossible to write it. Therefore scholars needed a small sized container for water, giving rise to the water dropper.

In the Joseon period, many different kinds of water droppers were made. Many carry shapes and motifs befitting a scholar-literati, such as bamboo which was a symbol of uprighteousness, or peaches which were symbols of longevity. Also popular were carp which were symbols of persistence and passing of state examinations. Most of such water droppers were made of porcelain. Many are plain white or painted sparingly with cobalt blue pigment in accordance with Confucian notions of frugality. However, this peach-shaped water-dropper was decorated with cobalt-blue and copper-red pigments, making it very colourful.

During the late eighteenth and nineteenth century the rigid class system that had defined Joseon society began to break down as reflected in the rise of commoner landowners. Upward social mobility also led to an increase in the number of people using porcelains and the new consumers stimulated the output of new and varied shapes and designs.

This new group of scholars did not belong to the yangban class but were of the lower-ranking jungin class, meaning 'middle people.' They were a relatively small hereditary class of bureaucrats and artisans who served the court and the yangban as clerks, interpreters, and accountants, among other professions. Though they copied the yangban in their pursuit of scholarly activities, their taste in art was less conservative. They did not confine themselves to the restrained mood that typified yangban aesthetics, but embraced more colourful and playful art forms. By this time the Bunwon kilns no longer made wares exclusively for court use, but also catered to the increasingly lucrative private market made up of yangban as well as lower class patrons. To satisfy their taste, Bunwon potters began producing wares that broke with past traditions in favour of new and modern styles. The colourful and informal appearance of this peach shaped water dropper suggest that it may have been made for a scholar of the jungin class towards the end of the Joseon dynasty.

This session has explore the decorative arts of the Joseon dynasty in greater depth, with a special emphasis on ceramics. During the Joseon dynasty two types of vessels formed the mainstay of ceramic production, namely buncheong and porcelain. Both types were made for the secular and ritual uses and their production was overseen by the central government. Drawing on a few examples, the lecture highlighted how such ceramics were designed to serve the new Confucian yangban elite who dominated and influenced every aspect of life during the Joseon dynasty. In the next session we will look into how production of art changed in the late 19th century as a result of the many rapid changes that took place on the Korean peninsula during this time.

(Fifth session) Contact with the West behind closed doors

Hello and welcome to the fifth and final session of this lecture. Today we will explore the many changes that happened in Joseon in the closing decades of the 19th century, and address the impact on the arts and culture.

The Korean peninsula changed irrevocably in October 1876 when Joseon was forced to sign the Treaty of Ganghwa which established diplomatic relations and opened Joseon's ports for trade with Japan. It also granted extraterritoriality to the Japanese, who became exempt from import taxes, had the right to use their own currency in Korean ports and, when in Korea, became subject to Japanese law. In the next decade similar so-called 'unequal' treaties were signed with Western nations, the first being the US-Korea Treaty of Amity and Commerce in 1882.

Contact with foreign nations initiated heated debates among Chosŏn intellectuals on Western civilisation and modernisation. On the one side was the conservative majority that advocated the adoption of 'Western skills' but urged

the upkeep of so-called ‘Eastern morality’, dongdo seogi, literally ‘Eastern way, Western skill’. On the other was a growing number of advocators of modernisation and enlightenment – gaehwa. In 1894, Gojong, the last king of Joseon, oversaw the first major attempts to restructure the government and introduce social change. Commonly referred to as the Gabo Reforms, they signified the formal move towards modernisation.

The drive for change also impacted the arts as new materials and techniques as well as new understandings of art were introduced. In the 1880s the term 'misul' first came into use in Korea. it is the Korean pronunciation of the Japanese term 'bijutsu' that had been coined in 1872 as a Japanese translation of the German words Kunstgewerbe and Bildende Kunst. 'Mi' or 'bi' in Japanese means beauty and 'sul' or 'jutsu' in Japanese means skill. The Japanese origins of 'misul' did not go unnoticed and during the colonial period the term 'seohwa', literally ‘calligraphy and painting’, was sometimes preferred instead.

The adoption of the word 'misul' reflected Joseon’s increased exposure to 'modern art,' with Western art, particularly painting, becoming synonymous with the term. Unlike China and Japan, where Western art had been gradually introduced over several centuries, in Korea it arrived alongside significant political changes that had profound consequences for the peninsula's future. Therefore, the development of Korean modern art cannot be viewed purely within a cultural context. Instead, it was intertwined with the highly politicized local and international events that unfolded rapidly within just a few decades.

Prior to the late nineteenth century, only a small number of yangban men had seen Western forms of art, either in books or in Beijing where Catholic churches were decorated with Western-style murals. The scholar Pak Ji-won was deeply impressed by his encounter with artworks in these churches when travelling to Beijing in 1780. In his travelogue he noted that the techniques of perspective and shading were beyond description and that it seemed as if the subject matters were alive. In the 19th century, some Korean artists began to adopt Western painting techniques like linear perspective, suggesting an emerging interest in new types of art. Among them were An Jung-sik and Jo Seok-jin who were both highly esteemed painters in the Bureau of Painting that supplied paintings for the Joseon court.

In 1881 they had been selected to accompany a diplomatic mission to Tianjin in China where they learnt Western drawing techniques at the Chinese Bureau of Machinery. The one-year long stay offered them the opportunity to experience new forms of art including Western-style painting, the principles of which they applied in their own works. An Jung-sik’s composition of Gyeongbokgung Palace in central Seoul in spring merges Western-style linear perspective

with the aesthetics of traditional East Asian painting. It was painted in 1915, five years after Korea was annexed by the Japanese Empire. Yet, An's painting presents no clues as to the fate of the Joseon rule. Rather, the palace that Yi Seong-gye, the founder of the Joseon kingdom, built as the main residence and seat of power for the Yi family, stands as majestic as ever flanked by Baegaksan Mountain, or present-day Bugaksan Mountain. As mentioned in the first session, the location of the palace was selected according to geomantic theories, and its majestic position backed and flanked by mountain ridges was captured well by An Jung-sik.

An reflected the height of the mountains by placing horizontal bands of clouds between the palace buildings and Baegaksan Mountain. In doing so, he opted for a conventional East Asian way of expressing spatial distance in paintings. However, he adopted one-point perspective for the pathways leading up to the main gate of the palace. One-point perspective is a drawing technique used to create the illusion of depth on a flat surface. It is characterized by all lines in the drawing converging towards a single point on the horizon line, known as the vanishing point. This technique mimics the way objects appear smaller as they get further away from the viewer, creating a realistic sense of three-dimensional space. This technique had never formed part of traditional East Asian ink painting where instead empty space, such as that created by the clouds in An's painting, was used to indicate spatial distance. An's use of one-point vanishing perspective is indicative of his adoption of Western-style painterly techniques in Korean ink paintings that came as a result of exposure to Jesuit paintings of Christ in churches in Beijing. Yes, it is noteworthy that An selectively integrated Western methods to his ink paintings by merging them with traditional Korean aesthetics. This balance maintained a distinct Korean identity in art.

The introduction of one-point perspective to Korea marked a significant shift in artistic techniques and aesthetics, aligning more closely with Western art traditions. This change can be understood within the broader context of Korea's exposure to Western ideas and technology during the late Joseon dynasty and into the Korean Empire. The blending of Western and traditional techniques in art paralleled broader efforts to modernize while preserving national identity during a time of rapid change and foreign presence in Korea.

With the establishment of trade and diplomatic relations with Japan and Western nations, exposure to new forms of art was no longer channelled exclusively through China. The arrival of Japanese and Western artists facilitated direct access to art that challenged conventional East Asian ways of visual expression through the use of different materials and painting techniques. One such artist was Arnold Henry Savage-Landor. He was an amateur British explorer, who travelled extensively through Africa, Persia, Tibet and China, among other regions. In December 1890, he arrived in Busan, on the southeastern tip of the Korean peninsula, and spent the subsequent months traveling across the region.

Although he was humble about his artistic talents, by the time he reached Korea, he had already painted portraits of several prominent individuals he had met during his travels, including American President Benjamin Harrison and Countess Kuroda, the second wife of Japanese Prime Minister Kuroda Kiyotaka (in office 1888–1889). In Korea, his skill in rapidly sketching local people and scenes drew the attention of the royal family. When he arrived in Seoul in 1891, he was told that the royal family were keen to see his paintings. On meeting the royal family, he wrote in his book: 'Both king and princes were very anxiousto see what 'European' painting was like, as they had never yet seen a picture painting by a European'. Members of the royal family were so enthralled by his paintings that they commissioned him to paint their portraits. As a result Landor painted portraits of Prince Min Yeong-hwan, Commander in Chief of the Korean army, and Prince Min Yeong-jun (1852–1935), Minister of Interior.

Unfortunately, the current whereabouts of the paintings are not known, but Landor included photographraphs of them in the book he wrote about his travels in Korea. Titled Corea or Cho-sen. The Land of the Morning Calm, the volume was published by a British publisher in 1895. It is one of the earliest English-language writings about Korea authored by an individual who had visited the Korean peninsula. Seeing that little was known about Korea at this time, and few had the chance to visit East Asia, the book catered to the growing desire among Europeans and Americans for information about the so-called mysterious Orient. A few years after Landor's arrival in Korea, the professional painter Hubert Vos travelled to Korea and like Landor, he painted portraits of leading members of the Josoen royal family, including Gojong himself. Vos's painting of Gojong is significant was it was the earliest painting in the Western medium of oil of a Joseon ruler. In her lecture on Western art, Dr Jess Son will discuss this painting in more detail.

By the 1880s, the Joseon government realized the necessity for modernization and began actively seeking knowledge about Western technologies and institutions. Meiji Japan served as the nearest and most relevant model, thus Japan played a dual role as both an agent of progress and an imperialist threat. Enthusiastically embracing the policy of what in Japanese was called bunmei kaika, civilization and enlightenment, the Meiji government extensively borrowed from European political, economic, military, and cultural systems, tailoring them to fit Japan's needs. At the height of the bunmei kaika era, Japan launched the First National Industrial Exhibition in Ueno Park, Tokyo, in 1877. This event was inspired by the Vienna International Exposition of 1873, the first international fair officially attended by the Meiji government. Japan's participation in these exhibitions aimed to foster a convergence of Western technologies and Japanese innovations to promote local industry.

When the Second National Industrial Exhibition opened in Tokyo in March 1881, it presented an ideal opportunity for Korea to observe Japan's modernising changes, and in April the Korean government despatched a large delegation of sixty-four persons to Japan. The task of the so-called 'Korean Courtiers' Observation Mission', Sinsa Yuramdan, was to make detailed records on Japan's modern structures from industrial facilities and communications systems to ministerial departments. The Korean Mission stayed in Japan for four months, where they met with high-ranking politicians and bureaucrats and toured selected sites and institutions.

The opening of Korea's ports and Gojong's despatch of courtiers to Japan and later to America marked the onset of significant political and social changes in Joseon that had lasting impact on the understanding and valuation of Korean art both within the peninsula and beyond. The formalisation of diplomatic relations between the Joseon dynasty and America and European nations coincided with the growing interest in the peninsula and its cultural heritage outside East Asia that was to have long-lasting impact on the Korean cultural milieu.

This lecture has presented insights into the changes that happened within the Joseon cultural environment in the closing decades of the nineteenth century. Triggered by Joseon's relationships with Japan, America and European nations, this period was a time of flux. On the one hand, many yangban and members of the Joseon royal family were excited about the influx of new skills and techniques, such as the introduction of oil painting and linear perspective, but on the other there was also keenness to preserve local Korean traditions. This tension between the local and the new was to become one of the most defining characteristics of Korea in the early twentieth century.

Learning Materials

Assignment

1.

Choose ONE of the following topics and write a short essay (about 1 page, 400–600 words):

① Confucianism and the Arts:
- Explain how Confucian values influenced the visual culture, rituals, and artefacts of the Joseon dynasty.
- Give specific examples (such as royal architecture, colour codes, dress, or ceramics) and discuss how they reflect Confucian ideals.

② Encounters with the West:
- Describe the main changes in Korean art and visual culture that resulted from contact with the West in the late 19th century.
- Discuss how Korean artists, the royal court, or the state responded to new Western materials, techniques, and artistic ideas.

* Be sure to include specific examples from the lectures and your own thoughts or reflections.

Quiz

2.

Question: Which was NOT one of the five types of state rites?
① Ancestral worship and sacrifices
② Festive rites
③ Reception rites for foreign emissaries
④ Weather rites

Answer: ④ Weather rites

Explanation: There were five state rites: rites for ancestral worship and sacrifices (gillye); festive rites, such as accession to the throne and royal marriages (garye); reception rites for welcoming foreign emissaries (binrye); military rites for successful campaigns (gunrye); and inauspicious rites for mourning (hyeongrye).

3.

Question: What type of Joseon period ceramic was particularly sought after by the Japanese for tea ceremonies?
① Buncheong ware
② Porcelain
④ Celadon

Answer: ① Buncheong ware

Explanation: Daimyos interest in tea wares made them value Korean buncheong ceramics highly, hence their desire to have Korean buncheong potters make vessels for them in Japan during the Imjin Wars.

4.

Question: Which country did Korea benchmark when beginning modernisation in the 1880s?
① China

	② Japan ④ United States
Answer	② Japan
Explanation	By the 1880s, the Joseon government realized the necessity for modernization and began actively seeking knowledge about Western technologies and institutions. Meiji Japan (1868–1912) served as the nearest and most relevant model, thus Japan played a dual role as both an agent of progress and an imperialist threat.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Horlyck, Charlotte. Korean Art: From the 19th Century to the Present. London: Reaktion Books, 2017. https://www.overdrive.com/search?q=1A028556-570D-4C1C-A971-281CF7CC793B.
- Han, Hyonjeong Kim et al. In Grand Style. Celebrations in Korea Art during the Joseon Dynasty. San Francisco: Asian Art Museum, 2013.
- Kim, Hongnam. "Exploring Eighteenth-Century Court Arts." In Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor and Simplicity, edited by Hongnam Kim, pp. 35-57. New York: Weatherhill, 1993.

Week 2	Arts of the imperial court			
Weekly Learning Objectives	Explore the visual transformation of court art during the Korean Empire.		Instructor's Name	Jess Jiyun Son
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			

Session-by-Session Learning Content	
First session	The proclamation of the Korean Empire
Second session	Elevated visual codes
Third session	The construction of an imperial city
Fourth session	An imperial emblem
Fifth session	The Korean court under colonial rule

(First session) The proclamation of the Korean Empire

Hello, and welcome back to the second week of Arts of the Dynasty and Empire. I'm Jess Son and I will be guiding you through weeks 2 to 6, and then once more on Week 8. This week, we'll be moving onto the beginnings of the modern period in Korea. We'll be looking at how the proclamation of the Korean Empire and the eventual annexation of Korea led to changes in the visual codes in the palace and the capital city. First, let's go through how the Korean Empire came to be at the end of the nineteenth century.

Following our previous lecture on the late Joseon period, let's investigate the rapid socio-political changes that took place in the late nineteenth century. By the reign of King Gojong, the twenty-sixth king of the Joseon dynasty, there was much societal unrest. Not only was the state withstanding internal problems such as corruption, fiscal deficit, and public discontent over the class system and exploitation by the social elite, but it was also facing new threats from the outside.

King Gojong's father, Regent Heungseon Daewongun, enforced a strong isolationist policy, wherein all things Western, including ideas and religion, were regarded as threats. Under Regent Heungseon Daewongun's order, French Catholic Missionaries and Korean followers were massacred in 1866. In response, a French naval fleet attacked the area of Ganghwa Island. The same year, American vessel General Sherman demanded trade with the Joseon state. To this,

the Joseon state did not comply and instead, burned the American vessel and killed all its crew. Japan similarly embarked onto Ganghwa Island in 1875 in an attempt to force Joseon into establishing diplomatic relations. A military conflict ensued, and this event eventually led to the signing of the Ganghwa Treaty between Japan and Korea in 1876.

Despite Regent Heungseon Daewongun's somewhat successful repellence of foreign powers in the 1860s and 70s, it was not long until Joseon was compelled to open its borders. King Gojong resumed direct rule in 1873 and discussions of discarding the isolationist policy and opening up ports began. Soon, Japan demanded that Joseon establish trade relations as part of compensation for the armed clash of the 1875 Ganghwa Island incident. In the end, the Joseon state signed its first foreign trade agreement, the so-called Gangwha Treaty in 1876.

The signing of the Korea-Japan Treaty was the first of many international treaties signed in the next couple of decades. Within a few years, Korea also signed a treaty with the United States in 1882, the first of its kind with a Western nation, with the counselling of Chinese officials. A core issue that emerged in the process of negotiating international treaties was how to legally define Joseon's relation to Qing China. The Chinese court had advised Joseon to establish diplomatic relations with Japan but continued to argue that Joseon was a Chinese vassal state. During the negotiations of the 1882 Korea-U.S. Treaty, Chinese officials even advised Joseon to employ an alteration of the Chinese dragon flag that explicitly presented Korea as China's tributary state. The selection of the Taegeukgi design, which remains as the national flag of South Korea, was an important decision to discard premodern tributary relations with China and to engage in international relations as an independent and sovereign nation-state. Thus, Joseon Korea gradually departed from the premodern, Sinocentric world order but China continued to influence Joseon diplomatic agendas until the end of the nineteenth century.

From the nineteenth century, there was indirect contact with the West, mostly via China. However, from the 1880s, the Joseon state signed a series of treaties with Western countries, including the United Kingdom, Germany, Italy, Russia, and France. Increased direct contact with Western nations after the opening of ports led to a rapid influx of new goods, technology, knowledge, and culture to Joseon Korea. There were mixed opinions on the surge of things foreign. While some conservative officials wished to preserve traditional values, customs, and systems, young and progressive intellectuals argued for nationwide reformation which included the restructuring of the government, amendment of legal systems, and the direct importation of Western technology and infrastructures. Many reformation agendas and projects were undertaken with the intervention of either China or Japan and both aimed to increase their influence in Korea for their own interests.

One of the first major and controversial projects for modernisation was the establishment of a modern Postal Office in 1884. The establishment of the new Postal Office was used as an opportunity for a coup by the progressive Reform Party who pushed for absolute independence from Qing China, and was backed by Japanese powers. The coup was ultimately unsuccessful, and leaders of the party either fled to Japan or were executed. The coup revealed the clash of ideals between those who wished to maintain the traditional Joseon system and those who wished to overturn the premodern system in favour of the new and modern.

Rivalry between China and Japan, as well as political collision within Joseon reached a new height in 1894 with the outbreak of the First Sino-Japanese War that was instigated in the process of controlling the Donghak Peasant Revolution. It was a decisive tipping point in the balance of the two foreign powers. With China's defeat and the forfeit of suzerainty over Joseon, Japan gained unprecedented influence on Joseon governance and immediately helped push forth aggressive reformation agendas that were initiated by progressive officials. However, Japan's triumph also led to an increased international awareness of Japanese dominance in the East.

The series of modernisation projects began in the Gabo year, and included agendas such as the elimination of the class system, the state examination system, educational reform, abolition of outdated customary laws, and regulations on hygiene. The law on the cutting of topknots, in particular caused major riots and uprisings among the Joseon public.

Amidst the turmoil of the Sino-Japanese War, the consequent intervention of Russia, and domestic tensions surrounding reformation agendas, a drastic and treacherous plan to secure Japanese dominance in the Korean Peninsula was being plotted. In 1895, Japanese soldiers, under the order of newly appointed Japanese Minister Miura Gorō, broke into Gyeongbokgung Palace and assassinated Queen Min who had tried to undercut growing Japanese influence. After several months, King Gojong secretly fled to the Russian Legation with the help of American missionaries and the Russian Minister and remained there until his return to Gyeongungung Palace in 1897. The assassination of Queen Min immediately outraged both Koreans and was even condemned by most foreign media. It also gave rise to strong anti-Japanese sentiments and Gojong's increased dependence on Russia and Western nations. Most importantly, it resulted in the rise of the opinion that Gojong should strengthen monarchical authority and reaffirm Joseon autonomy and independence.

As a result, on the 12th of October 1897, King Gojong officially proclaimed Joseon as the Korean Empire, otherwise known as Daehan Jeguk. The proclamation of the Korean Empire was a major event in modern Korean history. It was

a decisive departure from the Sinocentric world order that the Joseon kingdom was founded upon. It marked Korea's first attempt at aggressively engaging in modern diplomacy and modern nation-building as a truly independent and sovereign nation-state. However, it also propelled Korea into modern international relations wherein expansionist powers competed to take and exploit weaker nations.

In 1897, King Gojong became Emperor Gwangmu. To proclaim Joseon as the Korean Empire, Gojong ascended the newly constructed Hwangudan Altar wearing a 12-symbol ceremonial robe and a crown decorated with 12 rows of beads that had never been worn by a Joseon king. This new ceremonial attire visually proclaimed Gojong as an emperor, equal to the Chinese emperor himself. Gojong soon promulgated a series of his own modernisation agendas, also known as the Gwangmu Reforms of 1897. The series of modernisation projects were mostly in line with the previous Gabo Reforms led by the Reform Party but was in emphasis of symbolically elevating the status of Korea and the Korean monarch. In particular, it was during this stage that visual culture, communication, and representation became all the more integral to modernisation, state-building, and nation-building, resulting in the creation of the national flag, imperial emblem, photographic portraiture, printed illustrations, and much more.

In the short span of 13 years that Korea maintained its status as an independent and autonomous nation-state and empire, there were many conspicuous changes to all things visual. Beginning with the emperor himself, Gojong began to wear both traditional imperial robes and crowns as well as new Western attire. The court established a medal system using new national symbols. Palaces were newly decorated to receive Western guests, using Western carpets, curtains, furniture, and tableware. Completely new buildings of Western architecture were added to palace grounds. The emperor and imperial family became visible to the public through new media such as photography and mass-print. Outside the palace, educational reforms led to the use of modern textbooks, several of them illustrated. Newspapers became modern outlets of communication and gradually included illustrations and photographs. Photography became more accessible, and the public slowly became accustomed to sitting for portrait photographs. Picture postcards began to be consumed, and artists like Gisan Kim Jun-geun even exported postcards sized paintings to foreign travellers. Following the abolition of the Royal Bureau of Painting, talented painters who had been treated as technicians began to formulate a modern identity as artists outside of the court. Korea's first oil painter Go Hui-dong even studied in Japan to master the new medium of oil painting. These changes to art and visual culture at the turn of the twentieth century will be explored in more detail throughout this course.

So far, we have gone through major societal and political changes that Joseon Korea faced at the end of the nineteenth century and how these factors gave way to the proclamation of the Korean Empire. I hope today's session

will be of helpful reference in the upcoming weeks. In our next session, we will move on to the various alterations and additions to visual codes and representation that surfaced after the elevation of the Joseon kingdom to the Korean Empire.

(Second session) Elevated visual codes

Welcome back everyone. In this session, we will continue to investigate changes that took place in the Korean Empire period. Specifically, we'll be looking at how the proclamation of the Korean Empire resulted in the alteration of visual codes used by the state to present itself as an empire. This includes changes made to dress codes, palace grounds, court customs, and objects used in court. Now that we've looked at the historical context behind the opening of ports and the proclamation of the Korean Empire, let's move on to changes that took place in visual culture and representation of the new empire.

When King Gojong decided to proclaim Joseon as Korean Empire, the country was hardly thriving. Indeed, the proclamation of the Korean Empire can be seen as an attempt to recover from the severe infringement of sovereignty and threat to independence at the end of the nineteenth century. The height of these threats was the assassination of Queen Min in 1895 and Gojong's evacuation to the Russian Legation in 1896. Despite crippling circumstances, Gojong attempted to rebuild the country by presenting itself as an independent and competitive nation-state. One of the ways in which Gojong displayed the new empire was through the modernisation of the military, the implementation of Western uniforms for both soldiers and civil officials, as well as Western customs of official national representation.

In the nineteenth century, military uniforms of Western nations were ostentatious signs of national identity, power, and progress. Many non-Western nations, including Korea, benchmarked these uniforms. Similarly, diplomatic officials were also given new Western uniforms to be worn for official duties from 1899. These visible changes to Korea's national representation were aimed toward improving Korea's public image. The proclamation of the Korean Empire warranted major improvement of its military. International relations of the nineteenth century were dictated by military power and economic prosperity that derived from colonial expansionism. Joseon Korea had been made acutely conscious of this from the several cases of attack from foreign powers and the demonstration of the might of modern weaponry and technology. The Joseon court had dispatched several teams of diplomats and technicians to China and Japan to survey and bring back advanced knowledge and weapons. There were continued attempts to modernise the military from 1881 and the court made several changes to military uniforms and selected Western designs for soldiers from 1895.

Japanese precedents of modernisation, including the implementation of Western military uniform, were particularly important references for the Korean Empire. Even after the assassination of Queen Min, Japan was seen as a model example of successful modernisation and Westernisation. Not only were Western attires implemented, but traditional robes for government officials were elevated to represent an empire. Joseon officials traditionally wore robes that were two ranks lower compared to Chinese equivalents. From the Korean Empire period, Korean officials were given robes of the same rank as Chinese officials, expressing the elevated status of the Korean Empire that equalled China. Similar alterations were made to the new emperor's own attire.

In addition to traditional robes worn by government officials, new Western-style uniforms were given to civil officials who represented Korea abroad. These ceremonial robes, such as that worn by Park Ki-jong, also benchmarked Japanese precedents. The implementation of these new clothes expressed the Korean Empire's desire to be seen as a competitive, modernised, and autonomous nation-state and rid of its past image of the 'hermit' or a small, Chinese vassal state.

On the 12th of October 1897, King Gojong ascended the Hwangudan Altar to proclaim himself emperor and Joseon the new Daehan Jeguk, or the Korean Empire. For this ritual, Gojong, or Emperor Gwangmu wore a 12-symbol ceremonial robe and a crown with 12 rows of beads, fit for an emperor. He also began to wear yellow imperial dragon robes for his daily duties. This was a symbolic elevation of the Korean monarch's attire. In the Joseon dynasty, the king would wear a robe with 9 symbols and a crown with 9 rows of beads for major rituals and ceremonies and a red dragon robe for everyday duties. This was in lieu of Sinocentric visual codes and was an expression of respect and subordinance to the empire of the 'central' country, China. Only the Chinese emperor could wear yellow robes, 12-symbol ceremonial robes, and a crown with 12 rows of beads. The Joseon monarch, as king of a tributary state, was given robes and crowns that were of lower rank.

Gojong's proclamation of the Korean Empire and his new crown and robes were a visual statement of Korea's complete departure from the premodern Sinocentric world order. However, Gojong's statement of independence and autonomy was still reliant on the utilisation of Chinese visual codes. While he aimed to portray Korea as an independent and equal state as Qing China, he could not refrain from using traditional Sinocentric colour codes that traditional Korean culture was based on. There was a general shift in the use of other symbols in court. For instance, while the symbol of a pair of phoenixes were used to symbolise the Joseon king, a pair of dragons were used as a symbol of the new emperor. Similarly, the court was now able to produce golden or jade dragon imperial seals in addition to the conventional golden turtle seals used by Joseon kings.

Gojong also began to wear modern attire after from the Korean Empire period. He had already cut his top knot after the implementation of the 1895 Danballyeong Law (Order on the Cutting of Hair), to encourage Koreans to follow suit. As part of his modernisation agendas of the Gwangmu Year, also known as the Gwangmu Reforms, he also began to dress in Western attire. From 1899, Gojong dressed in Western military uniform that was designed based on Japanese, French, and Prussian uniforms. Significant expense was dedicated to the commissioning and import of these royal uniforms, which can be understood as the new empire's aspiration to modernise the image of Korea and the court. The new imperial emblem of plum blossoms was included in their design and uniforms were decorated with Western-style medals and ribbons of the Korean Empire and those gifted from foreign nations. However, rather than completely discarding traditional robes, the new Korean emperor maintained both styles of attire and used them appropriately for different occasions.

After Gojong left the Russian Legation, Gyeongungung Palace, or Deoksugung Palace, became the central palace of Korea. Although Gojong had received foreign guests before the proclamation of the Korean Empire, guests to the palace greatly increased and the court's reception of these guests became more Westernised. In consideration of Western guests who were unfamiliar with traditional customs of bowing, kneeling, and sitting on the floor, Western-style chairs, tables, and carpets entered reception rooms and the king received standing bows or curtsies. In Western fashion, individual invitations were sent out to guests and nameplates were placed on dining tables according to seating plans. The court also offered course meals of both Korean and Western cuisine using Western tableware and silverware, sometimes supplemented with Korean plates, bowls, and cutlery as needed.

There were mixed views on the gradual Westernisation of court customs by Western guests. While several left accounts of being pleasantly surprised by the emperor's knowledge of Western customs and objects, individuals like Arnold Henry Savage Landor who visited Korea in 1891 recollected that he was disappointed when he saw the king sitting in a cheap foreign armchair when he had a magnificent traditional throne. Those who visited Korea in the late nineteenth and early twentieth century with a fascination and curiosity of the exotic East often longed to see uniquely Korean culture, contrary to Gojong's desire to modernise and Westernise the court and country.

New styles of decorative arts also appeared in the imperial court. In addition to the traditional 'court style' paintings and screens that decorated the palace, paintings that used gold foil began to be produced from the Korean Empire period. These folding screen paintings emulated Japanese golden folding screens that were gifted to Joseon, China, and

Western nations from the mid-nineteenth century as diplomatic gifts. Korean golden folding screens retained elements of traditional Joseon court-style paintings and signs of influence from more intricate and naturalistic styles of Japanese screen paintings. As such, much of the visual culture and codes used by the Korean Empire were a mixture of the traditional and new, and were implemented to portray Korea as an independent, sovereign, and competitive nation-state that was willing to be part of the international society.

In this session, we have investigated the various changes made to visual codes and cultures of court life in the Korean Empire period. In our next session, we will discuss changes made to the capital city after the proclamation of the Korean Empire.

(Third session) The construction of an imperial city

Welcome back. In this session, we will be looking at how the Korean capital city developed in the Korean Empire period. In particular, we will look at how palace grounds were expanded, how the new sites that symbolised monarchical authority and Korean independence were constructed, and how commercial areas of Seoul developed.

For five centuries, Seoul had been the capital city of Joseon. Despite numerous invasions and fires and the consequent damages, the city had been rebuilt and maintained throughout the five-century lifespan of the dynasty. The Joseon capital had many names: Seoul, Hanyang, Hanseong, Hansan, Wiryeseong, and Gyeongseong to name a few. In the Joseon period, Hanyang, Hanseong, and Gyeongseong were commonly used, but Japanese authorities officially set the name of the capital to Gyeongseong after annexation of Korea in 1910. The five main palaces of Seoul, Gyeongbokgung Palace, Changdeokgung Palace, Changgyeonggung Palace, Deoksugung Palace, and Gyeonghuigung Palace were the fixed centres of the capital and represented monarchical power and authority. Gyeongbokgung Palace had originally served as the primary palace of the Joseon dynasty. After the assassination of Queen Min and Gojong's return from the Russian Legation, Gyeongungung Palace became the new principal palace of the Korean Empire.

For the public, Gojong's efforts to construct a new imperial city was more visible outside of palace grounds. One example was the Hwangudan Altar where Gojong conducted the heavenly ritual to proclaim the Korean Empire. Also referred to as Wongudan, the Heavenly Altar was constructed to reflect the significance of the ritual and its circular and elevated design symbolised the monarch's role as messenger to the heavens and universe. Alongside the altar, a shrine was constructed to keep ancestral tablets. The main altar was destroyed in 1913 for the construction of the Chosen Railway Hotel, and only the shrine survives today.

In addition to the Hwangudan Altar, Gojong had new bridges constructed to expand and connect key landmarks. Honggyo Bridge was an elevated pedestrian bridge that connected the main imperial Gyeongungung Palace to Gyeonghuigung Palace. The bridge was commissioned around 1898 and completed in 1902 for the fortieth year of Gojong's reign when major commemorative events were planned. The so-called 'rainbow bridge' allowed Gojong to efficiently move from Gyeongungung Palace to Gyeonghuigung Palace where a grand military parade was to take place. Unfortunately, most commemorative events were postponed or cancelled due to the outbreak of cholera and Prince Yi Eun's contraction of smallpox. The bridge was eventually demolished toward occupation. Another bridge, Ungyo Bridge, was also constructed in Gyeongungung Palace, and it expanded palace grounds by connecting it to the Uijeongbu Government Complex that was built on the former site of the German Consulate. The bridge levelled the pathway from the palace grounds to the complex that was situated upon a hill. This was achieved to maximise efficiency of governance by having the administrative offices nearby the main palace halls. Both Honggyo Bridge and Ungyo bridge symbolically expanded palace grounds and the emperor's reach of the imperial city.

Surviving remnants of Gojong's attempt to modernise and Westernise palace grounds is the Jungmyeongjeon Hall, Dondeokjeon Hall, and Seokjojeon Hall of Gyeongungung Palace. Dondeokjeon Hall was constructed around 1902 to accommodate foreign guests as an audience hall. The two-storey brick building was of Western style and visually catered to Western modes of representation. It was decorated with Western furniture and was emblazoned with the Ihwamun that represented the new Korean Empire. Gojong and Sunjong were seen greeting the public from the terrace on the second floor, a public appearance of the monarch that was unprecedented in the Joseon period. Commissioned in 1900, the stone hall, Seokjojeon, was completed in 1910, while a brick hall, Jungmyeongjeon (originally named Suokheon), was constructed in 1901. Jungmyeongjeon Hall was originally built as a royal library but was used as Gojong's chamber and reception hall after a fire in 1904. It was the first Western building constructed inside palace grounds. Seokjojeon Hall was commissioned by Gojong to serve as both living quarters for the imperial family and as a place for state affairs. Both Western-style buildings show the hybrid use of space within palace buildings where a single building is separated in its quarters according to their functions. In addition, Jeonggwanheon Pavilion, a small fusion Western-style pavilion, was also constructed circa 1900. It has an octagonal roof, adorned with the imperial Ihwamun motif, and was initially used to store royal portraits.

All of the above Western-style architecture seen during the Korean Empire period reveal the state's aspiration to display itself as a modern and Westernised empire. At this time, survival required progress which was equated with modernisation. In turn, modernisation was synonymous with Westernisation. and hence, symbols, architecture, and visual

culture in general became gradually Westernised.

The opening of ports led to a surge of Western imports. In addition to the import of Western commodities such as cigarettes, cotton, matches, and petrol, technology and infrastructure were commissioned to modernise the capital city. One of the first major modern infrastructure commissioned by the court was electricity lines. The first electric lamps were commissioned to Edison Electric Light Company and installed inside Gyeongbokgung Palace in 1887. The generation of electric lights in the palace was such a spectacle that several court ladies recorded their amazement after seeing the bright lights. Electric lines were gradually extended outside of the palace, and tram lines were commissioned to Hanseong Electric Company founded by Americans Henry Collbran and Harry R. Bostwick. The company was given concessions for all major electrical works for the city. Trams first appeared in Seoul in 1899 and immediately became crowd-drawing spectacles of Seoul. Trams became so popular that tram lines were quickly extended throughout the city, eventually even reaching long-distance train lines. The first train lines were commissioned to Gyeongin Railway Company, a Japanese company, in 1899. It connected Jemulpo (Incheon) to Noryangjin. The construction of nationwide railways drastically increased in the colonial period when the Government-General's Railway Bureau took charge of constructing major railways that connected all of Korea. The implementation of these new technologies to modes of transport within and without the capital city was a major development that changed the lifestyle of Koreans. The cityscape of Seoul rapidly transformed from premodern to modern from this point.

After the opening of ports and the signing of international treaties throughout the 1880s, foreigners were permitted to reside in the capital city. The largest population of foreign residents in Korea during the Korean Empire period consisted of Japanese, followed by Chinese, and a relatively smaller number of Westerners. In particular, the Japanese population in Korea drastically increased after 1905. By this time, Japanese residents had already formed a Japanese community in several metropolitan cities, and in Seoul, the area of Chungmuro was heavily populated by the Japanese. One of the earliest and conspicuous changes to the cityscape of Seoul as a result of the influx of foreign populations was the construction of Western-style buildings that were used for legations and consulates. These buildings not only served a practical purpose but also represented each nation and their presence in Korea.

Churches, schools, and hospitals were constructed by Western missionaries. These institutions not only added to the new cityscape of Seoul but also altered the way of life for Koreans in the capital. For instance, students who attended Pai Chai Hakdang (배재학당), founded by Henry Appenzeller, or Ewha Hakdang (이화학당), founded by Mary Scranton, would also attend the Jeongdong Jeil Church (정동제일교회), established by Appenzeller. Many of the students educated in these new, modern institutions would also later become leaders in the reformist or modernisation movements. Many

individuals like Appenzeller or Scranton took on these roles in Korea to spread Christianity or with the purpose of enlightenment which dominated Western minds and particularly expansionism in the nineteenth century. By providing education, medical care, and religious services, Western individuals with ties to Korea greatly expanded their impact and influence in Korea.

Other facilities such as hotels, restaurants, banks, and department stores were also constructed, especially around the Western legations and consulates, as well as the Namchon area toward annexation. Western-style accommodations were established o accommodate foreign diplomats, businessmen, and travellers. Some early hotels include the Sontag Hotel, established near Gyeongungung Palace circa 1896 and the Station Hotel near Seodaemun Station that was founded in 1901 by Englishman W. H. Emberley. The Sontag Hotel served coffee and was reserved for distinguished guests of the state, while the Station Hotel accommodated general travellers to Seoul. After annexation, Namchon, the area inhabited and developed by Japanese residents, became the centre of commerce and leisure in the colonial period. Seoul was gradually divided between the old Bukchon and the new and modern Namchon.

So far, we've looked at some changes made to Seoul's city grounds during the Korean Empire. In our next session, we will explore the creation and usage of a new imperial emblem.

(Fourth session) An imperial emblem

Welcome to the fourth session. In this session, we will be looking at how a Korean imperial emblem was created and adopted in at the turn of the twentieth century. Let's dive in.

What is an emblem? Modern emblems used for national representation are thought to have derived from customs of visually differentiating different clans in battle, commonly found in European heraldry. Many European nations have maintained, altered, or merged various elements of heraldry used throughout their history to represent modern nation-states from the eighteenth and nineteenth centuries. Some of these symbols have been used as designs for national flags, while others have been used to represent specific leadership, most predominantly royal families. In Korea, many modern methods of visual representation, such as the national flag and the imperial emblem, were adopted by emulating Western examples. Along with various Western powers, Japan was influential in the creation and adoption of Korea's imperial emblem, the Ihwamun. Many applications of Korea's imperial emblem benchmarked Japanese precedents of using the imperial chrysanthemum seal.

The Ihwamun is a simplified rendition of the plum blossom flower. The Chinese character for plum blossom is 'Yi,' and the same character is used for the royal family name. Hence, this flower was selected as the emblem that would represent the authority and legitimacy of the Yi Imperial Family.

Why did Korea need an imperial emblem in the first place? Korea had already officially adopted a national flag in 1883 and could effectively represent itself to the world. Why did they need another, separate symbol? There were a couple of reasons for this. First, modern ways of thinking had clearly differentiated the royal family and the state. While the king and emperor were still the head of state and symbolised the country's rulership, understandings of the nation, the state, and nation-state became diversified, eventually leading to the consensus that the royal family and the emperor were separate entities to Korea as a country. Although this development in the understanding of national symbols were cut short due to the loss of independence in 1910, the creation of an imperial emblem can be seen as a symptom of this change in perception.

Secondly, the creation of the Ihwamun was in many ways an effort to visually express the new and modern Korea, particularly in emphasis of its elevation from kingdom to empire. While China had the longstanding dragon motif that symbolised the emperor and Japan had the chrysanthemum emblem that stemmed from the Kamakura period (1185-1333), neither the Joseon royal family nor the Korean imperial family had a distinct emblem of their own. Interestingly, while many of the court's visual symbolism remained dependent on Sinocentric traditions, the court chose to emulate Western emblems to display an image of a new and modern empire.

One of the first examples of the Ihwamun in use are the 1885 Gyeongseong Mint Bureau sample coin design and the 1892 Incheon Mint Bureau coin design. In1885, the plum blossom was rendered in a relatively small, naturalistic, and decorative manner in the form of a blossoming branch. By 1892, however, the motif has become simplified and stylised into an easily recognisable Ihwamun design. Ihwamun designs created and used in the Korean Empire period gradually become even more simplified to become a fairly standardised emblem.

Although the term Ihwamun was specifically coined to refer to this new emblem, there was never a strict and legal regulation of its design. Just like Taegeukgi, the national flag, the state did not provide specific regulations on their designs nor limit production. This resulted in a variety of designs and allowed for non-state actors to produce and disseminate these national symbols.

One such case is Dongnimmun Gate or the Independence Arch. The Independence Arch was erected in 1897 on the site of Yeongeunmun Gate, where the Joseon king would greet Chinese envoys as a sign of respect and submission to the Chinese emperor. The Independence Club was responsible for the construction of this new gate that signified Korean independence and autonomy. The Independence Club was a civil organisation led by progressive intellectuals such as Seo Jae-pil that aimed to further Korea's progression and secure national independence. Although the club received authorisation and some funding from the royal family, the gate was erected through the club's proposal to the state and was funded by the general public as well. The Independence Gate's design benchmarked the Arc de Triomphe in Paris, clearly reflecting the club's desire for reformation and modernisation. On its stone-carved frontispiece, the word 'Dongnimmun,' Independence Arch, is written in Hangeul on one side and in Chinese characters on the other, both flanked by two Taegeukgi designs. On a small lintel beneath this is the Ihwamun. The Ihwamun's application onto the Independence Arch symbolised both the allegiance of the club and club members to the state and monarch, but also the symbolic independence from China through a distinctly Korean emblem. Ironically, the Independence Club was later forcedly disbanded by Gojong as club members began to support the idea of a constitutional monarchy and parliamentary system that challenged absolute monarchy.

Throughout the Korean Empire period, the Ihwamun was used for various objects, most of them related to the imperial family and court or the state. Along with the Taegeukgi, Ihwamun also came to be used as a representative symbol of Korea and specifically the Korean state and imperial court. For instance, the Ihwamun design was used as the third highest medal in the Korean empire period. Following the Geumcheok medal and the Seoseong medal, the Ihwa medal was a prestigious medal given out to high-ranking officials with exceptional contributions to the country. Following the Ihwa medal was the Taegeuk medal. Records of the court explain that the Ihwamun and Taegeuk designs were selected for the medals as they were 'country (national) symbols,' demonstrating the court's official recognition and active utilisation of the new national symbols, the Ihwamun and Taegeukgi.

So why is it that the Ihwamun is rarely used today? I'm sure all of you are familiar with the Taegeukgi, Korea's national flag, but did you know of the Korean plum blossom emblem before today's session? The short answer is that the Ihwamun slowly faced its demise with the demise of what it represented- the autonomous Korean state and the Yi family. Even before official annexation, the Korean state and Emperor Gojong had failed to preserve the sovereignty and autonomy of Korea. This loss of power was aggravated after 1905, when Korea lost its diplomatic autonomy through the signing of the Eulsa Treaty. The government was quickly dominated by pro-Japanese collaborators who passed laws and signed treaties that sold off Korean sovereignty to Japan, leading up to 1910. Gradually, the Ihwamun also fell under the control of Japanese colonial authorities who commercialised the emblem and simultaneously absorbed it into

the system of Japanese state symbolisms.

The Ihwamun was a convenient tool for the colonial authorities as it resembled the Japanese imperial chrysanthemum emblem, kikukamon (菊花紋). As mentioned before, the Korean state and intellectuals often benchmarked Japan for modernisation agendas and state-building projects as Japan was perceived to be the progressive counterpart to the old and outdated China. This included the creation and adoption of visual symbols. Do you see the similarities in these two coin designs in their use of the flower emblems? Indeed, the Korean government had used Japanese coins as core references when designing the new modern Korean silver coins in the 1880s and 1890s. As such, dependence on Japan in implementing modernisation policies also facilitated Japanese colonial authorities' assimilation of Korean symbols such as the Ihwamun into Japanese symbolisms in the colonial period.

Toward annexation, the Ihwamun and kikukamon were frequently coupled together to symbolise the allegedly peaceful and mutually beneficial merging of the two countries. The Ihwamun was increasingly used in the production of commercial goods after the Hanseong Craft Manufactory was gradually run by Japanese leadership. The manufactory embellished various crafts with the Ihwamun, objects that were no longer reserved for the imperial family but made purchasable by anyone fascinated by the lives of the Yi royal family. The Ihwamun design in these objects not only validated the quality of the goods that would have been fit for the Korean court, but also enticed consumers to collect them as collectibles. We will talk ore about these commodified objects emblazoned with the Ihwamun in the following section.

In this session, we've discussed the creation and usage of the imperial Ihwamun emblem. For our final session of the week, we will move on to changes that incurred within the Korean court after annexation and look at images of the Korean monarch, alterations to the palaces and cityscapes of Seoul, and the colonial utilisation of the Taegeukgi and Ihwamun after annexation.

(Fifth session) The Korean court under colonial rule

Welcome to the last session of Week 2. Following last week's session on the Korean imperial emblem, we will look at how Korean court visual symbolisms and imagery changed after annexation, under Japanese colonial rule. Let's focus on royal portraits, palace grounds, the national flag, and the imperial emblem.

Japanese intent and ability to fully annex Korea became evident when pro-Japanese collaborators in office

successfully signed the 1905 Eulsa Treaty. Several nationalist officials resigned and even committed suicide, which also sparked similar suicides and protests among the general public. Gojong's position and authority as emperor gradually weakened and became almost minimal. After the dispatchment of the Hague Special Envoy in an attempt to seek foreign support and intervention to preserve Korean sovereignty, he was forced to abdicate the throne to his son, Sunjong. Sunjong, lacking political power and measures to counter Japanese control over the government, became a superficial state head, while Gojong was forced to live in retirement in Gyeongungung Palace.

Sunjong and Gojong's portraits were often used in commemorative postcards that celebrated the abdication and annexation as peaceful and mutually beneficial events. In particular, Sunjong's image was controlled by the colonial government and he was often depicted as a weak and inferior leader. The portrait images of the Yi Royal Family were also produced in the form of family portraits. The production of these family portraits and their wide circulation in the colonial period demystified the Korean royal family and made them readily accessible. It also made it easier for the Japanese government to assimilate the Yi lineage to the Japanese imperial family and consolidate the subordinate position of the Korean royal family to the Japanese emperor. Improved printing technology and facilities in Korea enabled mass dissemination of these images and so the Yi family became popularised and commodified.

Interestingly, the Korean public held on to the allegiance to Gojong even after annexation, and his portrait became a popular collectible. His image was often associated with the desire to restore Korean sovereignty and independence and was used to instil nationalistic sentiments by independence activists. His sudden death in 1919, which was rumoured to be a poisoning, even instigated the well-known March First Movement, a nationwide protest against Japanese colonial rule.

One of the most conspicuous changes after annexation was the gradual alteration, demolition, and selling off of palace buildings and gates. For instance, the Japanese colonial government constructed a massive Government-General building in front of the Gyeongbokgung Palace. This was a symbolic move as Gyeongbokgung Palace symbolised the authority of the Korean monarch and blocking the palace expressed Japanese control and dominance in Korea. In addition to palace grounds, the Japanese government also demolished Hwangudan Altar for the construction of the Chōsen Railway Hotel to accommodate guests for the 1915 Chōsen Industrial Exhibition. This was also a deliberate decision made to belittle the authority and legacy of the Korean Empire. Today, the only remaining structure is the Hwanggungu, a smaller shrine used to enshrine ancestral plaques, while the main gate to the grounds was only restored in 2009.

Many palace buildings and gates were demolished to make room for new developments or sold off for revenue. Most famously, Changgyeonggung Palace was transformed into a public park that attracted huge crowds who sought entertainment within palace grounds. In order to attract larger crowds while also undermining the legacy of the Yi royal family, the Government-General also built a zoo and botanical garden. The Government-General also planted hundreds of cherry blossom trees inside the palace and assimilated the traditional Korean palace into the aesthetics of the Japanese Empire. Although most visitors to the park were Japanese in the beginning, more and more Koreans also became visitors and they quickly surpassed Japanese tourists in number. Images like these further promoted the publicised palace grounds and enticed members of the public to pay a visit.

The advent of photography and print media in Korea promoted the consumption of the Korean court as a commodity. In addition to Changgyeonggung Palace grounds, images of private and exclusive spaces such as the main hall of Gyeongbokgung Palace became accessible through photography and reproduced images. Although the publicisation of the palace did undermine the legacy of the Yi lineage, it was in many ways an effective appeasement policy that prevented the risk of another nation-wide resistance movement against the Japanese colonial government.

Even after annexation, it was not in the best interest of Japan to completely rid of the Korean royal family and the court. In contrast, they served as effective tools to further Japanese interests in assimilating the Korean royal family into the Japanese imperial family and simultaneously sold Japanese annexation of Korea as a harmonious and mutually beneficial achievement. Although the Yi family was no longer a legitimate ruling power and was reduced to a fascination, they helped appease hostile public sentiments against Japanese occupation, particularly in the early colonial period.

While Japan was happy to preserve the superficial dignity of the court and royal family, it quickly took control over how they were presented within and without the court. The creation of eogi, the king's flag, was one example of Japanese manipulation of Korean symbols. The king's flag during Emperor Gojong's reign consisted of the Yin Yang Taegeuk symbol, accompanied by eight trigrams. During Emperor sunjong's reign, Japanese authorities, led by Resident-General Itō Hirobumi initiated a nation-wide tour for the new emperor. The tour was designed to appease public sentiments by putting forth to Koreans their own beloved monarch but also publicising and consolidating the official yet controversial abdication of the throne from Gojong to Sunjong. In order to visually differentiate Sunjong's reign from his father's, the new eogi was designed and carried throughout the tour. This new eogi was a simple design of a Ihwamun in the centre. Although the Ihwamun had previously symbolised the ambition to be seen as a strong and competitive empire, from the 1910s, it quickly became a symbol of a powerless and commodified Korean royal family

and court.

Objects typically used in court were also mass produced and commodified toward and after annexation. As we mentioned in the last session, various crafts such as lacquered boxes, plates and glasses, cutlery, kettles, and vases adorned with the Ihwamun were mass produced and sold to the public. Many of these customers were Japanese but Koreans who admired or were fascinated with the Yi royal family also purchased these items. The sales of these craftworks not only collected revenue but also pervasively impacted the way in which the Korean monarchy was perceived. Although legal authority had already been forfeited, the family and the Korean court became decorative and powerless, even symbolically.

In the colonial period, private companies began to use Ihwamun. For instance, Hwapyeongdang Pharmacy used the Ihwamun motif as their company logo in newspaper advertisements and appealed to Korean customers who would have associated the emblem with high quality goods fit for the royal family. Moreover, as Japanese goods flooded the Korean market toward 1910, the use of the Korean imperial emblem was a way of marketing the company as a 'local' or 'domestic' company rather than a 'foreign' company, tugging at the hearts of patriotic consumers.

The dominance of the Ihwamun in visually representing the court and royal family corresponded to the increased restriction on the use of the Taegeukgi flag toward annexation. While the imperial emblem could be separated from Korean political autonomy and independence, the national flag was a complete embodiment of it. Therefore, the Taegeukgi was prohibited from being used after annexation, with few exceptions where it was permitted to be used to decorate buildings or for explicitly commercial use. After the 1919 March First Movement, the Korean national flag was seen as signs of defiance and resistance against the colonial regime and was strictly regulated in use. Ironically, this prohibition on the political usage of the Taegeuki cemented the flag as a symbol of the Korean desire for the recovery of independence and the determination of independence activists. The integrity of the Taegeukgi was thus preserved throughout the colonial period as it became a symbol of resistant nationalism, and it continued to serve as the national flag after independence in 1945.

Week 2 focused on the arts and culture of the Korean Empire. So far, we've explored the historical context of the proclamation of the Korean Empire, elevated visual codes of the court, the construction of an imperial capital city, and the Ihwamun emblem. In this session, we've discussed the various changes that were made to the Korean court and the image of the Yi royal family under colonial rule. For next week, let's move on to fine arts produced in Korea at the

turn of the twentieth century, specifically at traditional ink painting. See you next week.

Learning Materials

Assignment

1.

Choose ONE of the following prompts and write a short essay (about 1 page, 400–600 words):

① Imperial Symbols and Visual Transformation:

- Describe how the proclamation of the Korean Empire and subsequent changes (1897–1910) affected visual codes in Korean art, palace architecture, city planning, and national symbols.
- Discuss specific examples such as imperial attire, palace construction, the creation of new emblems, or the transformation of Seoul's public spaces.
- Reflect on the reasons and historical context for these changes.

②Colonial Rule and National Identity:

- Explain how Japanese colonial rule after 1910 impacted Korean royal imagery, palace grounds, and national symbols.
- Analyze how these visual and spatial changes affected Korean national identity and public memory.
- Use concrete examples (e.g., Government-General Building at Gyeongbokgung, Changgyeonggung Park, royal portraits, or the fate of imperial emblems).

* Be sure to use examples from the lectures and include your own reflections.

Quiz

2.

Question	Which of the below was NOT part of modernisation and/or reformation agendas of the late nineteenth century? ① The cutting of top-knots ② Elimination of the class system ③ The creation of a modernised army ④ The eradication of Western religions and beliefs
Answer	④ The eradication of Western religions and beliefs
Explanation	The suppression of Christianity was enforced by Regent Heungseon Daewongun who strongly advocated for a closed-door, isolationist policy as opposed to reformation or modernisation

3.

Question	Which of the following building was constructed for the proclamation of the Korean Empire? ① Hwangudan Altar ② Sontag Hotel ③ Seokjojeon Hall ④ Ewha Hakdang
Answer	① Hwangudan Altar
Explanation	The Hwangudan Altar was specifically used for the proclamation

		ceremony of the Korean Empire.
4.	Question	Which of the below is NOT a reason for the Japanese Government-General opening palace grounds to the public? ① For economic gain ② To weaken the authority of the Korean monarch ③ To democratise Korea ④ To appease the Korean public
	Answer	③ To democratise Korea
	Explanation	The aim of the Japanese Government-General was not to democratise Korea but to achieve effective and efficient colonial governance.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Schmid, Andre. "The Universalizing Winds of Civilization." In Korea Between Empires, 1895-1919, 23-54. New York: Columbia University Press, 2002.
- Schmid, Andre. "2. Decentering the Middle Kingdom and Realigning the East." In Korea Between Empires, 1895-1919, 55-100. New York: Columbia University Press, 2002.
- Kim Dong-no, John B. Duncan, and Kim Do-hyung. Reform and Modernity in the Taehan Empire. Seoul: Jimoondang, 2006.
- Seth, Michael J., ed. Routledge Handbook of Modern Korean History. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. https://doi.org/10.4324/9781315816722.

Week 3	Ink painting			
Weekly Learning Objectives	Trace stylistic changes in ink painting from the 19th to early 20th century.		Instructor's Name	Jess Jiyun Son
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			
Session-by-Session Learning Content				
First session	True-view landscape paintings			
Second session	Late 19th century trends of ink painting			
Third session	Genre painting			
Fourth session	Application of perspective			
Fifth session	Attempts of modernization			

(First session) True-view landscape paintings

Hello and welcome to the third week of Arts of the Dynasty and Empire. I'm Jess Son and I will be guiding you through the world of ink paintings from the late Joseon period to the colonial period.

To understand ink paintings of the Joseon dynasty, we must first look at the painting practices of the social elite, the yangban literati. Contrary to our understanding of ink-wash paintings today, ink paintings in East Asia were inherently tied to calligraphy and literature. The Korean term 'seohwa' is an embodiment of the traditional fusion of painting and writing that only became and were treated as decisively separate entities toward the twentieth century. These types of paintings were differentiated from practical paintings or decorative paintings that were typically produced by professional painters. Ink-wash painting, while also practised by professional artists, was deeply embedded in Confucian scholarly traditions and served as a cultural marker for the elite class in Joseon's highly stratified society.

Within the yangban class, scholar-officials who had passed the civil service examinations bore the responsibility of upholding the moral and aesthetic standards established by their predecessors. For these individuals, calligraphy and painting were not merely artistic endeavours but integral elements of their identity as members of the social and cultural elite. Paintings were produced in lieu of Confucian principles and virtues, which resulted in a distinct East Asian iconography found in ink paintings.

In observance to Confucian moral virtues, specific subject matter became mainstream in Joseon ink painting. Most prominent were the Four Gentlemen: the plum blossom, the orchid, the bamboo, and the chrysanthemum. Each plant symbolised specific qualities admired by literati: plum blossoms represented perseverance and renewal, blooming even in the harshness of late winter; orchids symbolised humility and purity, often associated with refined scholarly taste; bamboo, with its unyielding yet flexible nature, epitomised integrity and resilience; and chrysanthemums, which bloom in autumn, conveyed elegance and longevity. These motifs, often painted in minimalist compositions, were not merely decorative but served as visual expressions of moral and philosophical values. The act of painting the Four Gentlemen required disciplined brushwork akin to calligraphy, underscoring the integration of artistic and intellectual pursuits central to Joseon literati culture. Additionally, these motifs often included poetic inscriptions that complemented the imagery, merging the visual and literary arts. The Four Gentlemen not only reinforced Confucian ideals but also linked Joseon painters to a broader East Asian cultural heritage.

Scholar-official painters typically used ink on paper and chose subjects like bamboo, old trees, and rocks, which allowed them to apply the same disciplined brush skills as in calligraphy. This set their work apart from the colourful, realistic styles favoured by court and professional artists. The preference of Confucian subject matters also impacted professional artists and bamboo paintings became one of the most important criteria for court painters.

Another key feature of scholar-amateur painting was its use of past artistic styles, connecting each piece to the values and personality of earlier artists, with style serving as a way to express one's beliefs. Scholar-painters often paid homage to famous masters by imitating their painting styles. Literati painting did not focus on strict techniques or detailed depictions of objects. Instead, it emphasised capturing the essence of the subject, relying on the artist's scholarly knowledge, cultural refinement, and brush skills honed through calligraphy. Literati painters aimed to preserve a sense of simplicity in their works, even if their brush skills had reached a highly refined level. This approach highlighted spontaneity rather than technical brilliance. Furthermore, they valued expressing the inner essence of objects, rejecting the pursuit of outward resemblance and realistic depiction.

Joseon literati also formed their own culture in the appreciation of paintings. Joseon literati viewed paintings, calligraphy, and other art forms as expressions of moral virtue and intellectual depth, rather than mere decorative objects. Collecting art was a way to affirm their identity as scholars and align themselves with the values of integrity, humility, and self-cultivation. The literati particularly valued works that embodied simplicity and elegance, such as ink

paintings of the Four Gentlemen or landscapes reflecting contemplative themes in Confucian scholarship. These artworks were often adorned with poetic inscriptions or commentaries, allowing collectors to engage in a dialogue with the original artist and other connoisseurs. This practice also reinforced a sense of continuity with the past, as many Joseon literati sought inspiration from Chinese literati traditions while adapting them to Korean contexts. Through paintings and calligraphy, they fostered a vibrant intellectual and cultural exchange within their circles, reinforcing their roles as custodians of Confucian values and artistic heritage.

Art from the early Joseon period generally adhered to the conventions established by Song and Ming traditions, reflecting the strong association between art and Confucian ideals that were systematically in subordinance to China. However, by the late Joseon period following the Japanese and Machu invasions from the 17th century, artists advanced toward creating a distinctly Joseon style of painting, emphasising realistic representations of local subject matters. The trend was most conspicuous in landscape painting of the late Joseon period.

Impacted by the intellectual movement, Silhak, or Practical Learning, that emphasised empirical observation, reform-oriented thinking, and practical applications of knowledge in areas such as politics, economics, and society, true-view landscapes developed in the arts. True-view landscape painting was a contrasting style of landscape painting from idealised landscapes that were produced in the early Joseon period that depicted scenic sites in China or imaginary spaces mentioned in Chinese literature. True-view landscapes depicted local Korean sites from direct observation. Such landscapes were in many ways an expression of national identity and a reflection of the broader intellectual and cultural movement of Silhak that encouraged an empirical approach to knowledge and an appreciation for Korea's unique environment.

Late Joseon painter Jeong Seon was a pioneer of true-view painting. Jeong Seon was a yangban-born painter who lived in the Joseon capital Hanseong and frequently painted local sceneries such as Inwangsan Mountain, Baekaksan Mountain, and Namsan Mountain that surrounded the capital city. Departing from the idealised landscapes rooted in Chinese traditions, he focused on capturing the unique topography and spirit of Korea, most notably in his renderings of representative natural landmarks such as Geumgangsan Mountain. In order to paint a realistic landscape of the revered scenic site, Jeong Seon frequently travelled to Geumgangsan Mountain and blended his direct observations and painting styles used in pictorial maps to capture the beauty of the national landmark.

This painting album in the National Museum of Korea is believed to be the earliest dated work by Jeong Seon. The

album comprises 13 individual paintings along with a colophon that provides its background and title. According to the colophon, in 1711, Shin Tae-dong, who lived in the same neighbourhood as Jeong Seon on the slopes of Inwangsan Mountain in Seoul, travelled to Geumgangsan Mountain for the second time and brought Jeong Seon along with him to have him sketch the scenery. The album depicts key landmarks of Naegeumgang , Oegeumgang, and Haegeumgang. Jeong Seon employed diagonal and circular compositions tailored to the characteristics of the mountain and applied diverse brush techniques such as mijeomjun, pimajun, and sujikjun. Notably, the depiction of Naegeumgang highlights the prominent jagged mountain tops and utilises dense compositions. The clear labeling of mountain peaks and the explicit indication of paths reflect the influence of Joseon pictorial maps. His use of bold brushstrokes, dynamic compositions, and an unembellished palette reflected a deep engagement with nature and a growing sense of Korean cultural identity. Through his innovative techniques,Jeong Seon redefined landscape painting in the late Joseon period, blending traditional literati aesthetics with a distinctly Korean perspective.

Building on Jeong Seon's influence, another key figure in the development of true-view landscape painting was Kim Hong-do, known for his skillful rendering of natural scenes. While the professional court painter was primarily celebrated for his genre paintings, he also contributed to the evolution of true-view landscapes by adopting a similar attention to realistic detail and the representation of local scenery. Kim Hong-do received immense support from his patron King Jeongjo and was frequently commissioned to produce landscapes of numerous scenic sites of Korea. He travelled to these sites where he produced works from direct observation with an emphasis on the authentic depiction of the natural world. Kim sought to convey a genuine connection to the environment, capturing not only the physical characteristics of the landscape but also its symbolic resonance in Korean identity, which mirrored the ideals of true-view painting developed by Jeong Son. However, compared to Jeong Seon who captured the unique spirit and essence of local landscapes by altering or exaggerating visual elements and symbolically encapsulating the views, Kim Hong-do's landscapes display more faithful depictions of reality and showcase his technical abilities as a professional painter. His intricate renderings of Korean landscapes also exhibit greater influence from Practical Learning and the gradual introduction of naturalistic painting styles via China toward the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century. His integration of local topography with a grounded, observational approach furthered the departure from the stylised landscapes of earlier periods, contributing to the full establishment of a distinctively Korean landscape tradition.

Beyond the innovations of true-view landscape painting, late Joseon painting witnessed the rise of other significant trends that reflected the dynamic cultural and social changes of the period. Genre painting emerged as a prominent trend, capturing the scenes of everyday life, from market scenes and daily work, often with a humourous twist. Artists

such as Kim Hong-do and Sin Yun-bok excelled in this genre, creating works that offered vivid and relatable glimpses into the lives of commoners and elites alike. Additionally, affordable folk paintings produced for the lower classes of Joseon society flourished during this time, featuring bold, symbolic imagery and vibrant colours, often used for decorative or talismanic purposes. These diverse artistic developments highlight the rich tapestry of late Joseon painting, showcasing a balance between innovation and tradition. We'll talk more about these developments in the following session.

In this session, we investigated some key painting practices and trends in ink painting in the late Joseon period. In the following session, let's take a look at the rise of genre painting and folk painting. See you soon.

(Second session) Late 19th century trends of ink painting

Hello and welcome back to Arts of the Dynasty and Empire. This is the second session of Week 3 and today we will be exploring late Joseon genre and folk paintings.

Genre painting portrays scenes and events from the daily lives of ordinary people. The Korean term for this art form, pungsokhwa, translates directly to 'folk custom painting.' Though Genre paintings were produced from the ancient times, it emerged as a distinct and vibrant category within Korean art during the late Joseon period, offering a unique glimpse into the daily lives, customs, and social dynamics of the time. Prior to the eighteenth century, Korean genre paintings primarily depicted idealised portrayals of yangban (the literati and ruling elite). However, in the eighteenth century, the focus of these works shifted towards the lives of commoners. Interestingly, it was upper-class literati artists who first highlighted the activities of the non-elite, acting as catalysts for this transformation in subject matter. Unlike traditional court or literati paintings that often focused on idealised landscapes or scholarly themes, pungsokhwa depicted scenes of ordinary people engaged in work, leisure, and rituals. These works reflect not only artistic skill but also a deep observation of human behaviour, capturing moments of humour, romance, and social commentary. By portraying the realities of common life, pungsokhwa became an essential medium for understanding Joseon society, highlighting its diversity and complexities while bridging the gap between elite and popular culture.

Korean genre painting reached its peak during the 18th and early 19th centuries, in the latter part of the Joseon period. Literati painters like Yun Du-seo and Jo Yeong-seok began exploring genre scenes, which inspired professional court artists and middle-class amateur painters like Kang Hui-eon. Their contributions laid the groundwork for the flourishing of genre painting by artists such as Kim Hong-do and Sin Yun-bok of the nineteenth century. Kim

Hong-do depicted the everyday lives of commoners with humour, while Shin Yun-bok captured the romantic and hedonistic world of courtesans with exceptional refinement. These influential artists shaped the work of later professional painters of the late nineteenth and twentieth century such as Kim Jun-geun, as well as countless nameless folk painters.

Kim Hong-do was a jungin class profesesional court painter who trained under Kang Se-hwang, a renowned literati painter known for his landscapes. Entering the Dohwaseo in his twenties, Kim Hong-do was favoured by King Jeongjo, who became his greatest patron throughout his career. During most of his thirties, Kim Hong-do focused on painting landscapes, houses, and street scenes following traditional conventions. However, later in his career, he developed his own distinctive style of genre painting by removing landscapes and buildings from the background and emphasising the activities of people. This change was likely driven by the need to produce works quickly and with more impact, adding humor and vitality with less effort as nis paintings were always in high demand. Additionally, the smaller size of album leaves, compared to large screen panels, made landscape backgrounds impractical. Kim's genre paintings are known for their flawless composition, often using circular or X-shaped arrangements, vivid portrayals of human figures with dynamic expressions, and bold, energetic brushwork. His style influenced contemporaries like Kim Deuk-sin and Sin Yun-bok, as well as later folk painters.

Sin Yun-bok was also a jungin-born court painter and son of court painter Sin Han-pyeong. He was deeply influenced by his father and Kim Hong-do, His calligraphic style and technique in depicting landscape elements, such as rocks, the sea, and lotus-leaf textures, show similarities to Kim's work. However, Sin developed a distinctive style, particularly in genre painting, that set him apart. While he sometimes depicted commoners, his primary focus was on the world of hedonists and courtesans, in contrast to Kim's focus on the daily lives of ordinary people. As a result, Sin's genre scenes often include erotic themes or an erotic atmosphere. To effectively portray these romantic and erotic scenes, Sin paid great attention to backgrounds and props, using delicate brushstrokes and vibrant colors. His genre paintings appear refined and sophisticated, with elaborate depictions of household goods, clothing, hairstyles, and the time of day. His compositions often feature figures peeking from the background, a technique of two-directional viewing inspired by Kim Hong-do's Ppallaeteo. Sin also employed central motifs and movement to draw the viewer's attention, such as gisaeng dressed in voluptuous Hanbok and donning elaborate headwear.

Though the faces of the men and women in his paintings lack diversity, and the landscape background is sometimes overemphasised, Sin's genre paintings remain original and extraordinarily refined. They offer a charming and realistic portrayal of late Joseon culture, particularly the life of the affluent, which might have otherwise been forgotten. Sin's genre works are valuable for capturing these scenes, and his courage in painting subjects that might have been seen as

immoral or vulgar at the time adds to their importance. His works greatly influenced later painters, and his style was frequently adopted and emulated in folk painting that catered to the masses.

The late Joseon period also saw an increase in the demand for minhwa or folk painting, a genre of art primarily created for commoners. While the term 'folk art' is an overgeneralised term that is often used in contrast to elite art,' it differentiates itself from the previously mentioned genre paintings or pungsokhwa in terms of their themes, context, and patronage. Pungsokhwa translates to 'genre painting' or 'paintings of customs' typically depicting the daily lives, social activities, and behaviors of people, often from a more realistic or naturalistic perspective. These paintings were primarily created by professional court artists or literati painters, often as part of their artistic exploration or commissions. They tended to portray scenes involving both the upper class and commoners. Elites were the primary consumers of pungsokhwa that were produced by skilled professional artists, and even King Jeongjo commissioned Kim Hong-do to produce realistic depictions of everyday lives of Koreans. On the other hand, minhwa was generally created by anonymous artisans for the common people, rather than for the elite or intellectual circles.

Unlike pungsokhwa, which sometimes focused on the more refined or realistic portrayal of society, minhwa was more symbolic and decorative. Minhwa artists adapted the conventions of large-scale, brightly coloured court paintings, scaling them down for domestic use. Minhwa paintings were often infused with folk beliefs and superstitions, with the purpose of bringing prosperity, health, and happiness to the household. While many of these folk works followed the traditional themes of court art, some introduced new subjects, such as tigers, magpies, and mountain spirits, which were not seen in royal art. These paintings were believed to act as charms, offering protection from evil and bringing good fortune to the household. Common themes included the Ten Symbols of Longevity, paired birds representing marital love, insects and flowers symbolising harmony between eum and yang, and bookshelves symbolising learning and wisdom. Paintings of tigers and magpies also contained satirical criticism of the stratified Joseon society in which tigers, generally depicted with a sense of authority, appeared as foolish creatures that were tormented and teased by magpies that represented the common people.

The style of minhwa is typically flatter, colourful, more abstract, and less concerned with accurate representation than pungsokhwa. It often lacks the nuanced shading or spatial depth seen in court art. Folk paintings are characterised by such simplicity. The artists deliberately avoided elaborate techniques, opting instead to evoke a sense of innocence in the viewer. Moreover, although bright colours had been overshadowed by the more economical use of black and white ink in earlier periods, by the 19th century, the ancient tradition of using colour began to reemerge in folk art. The innate sense of colour, which had lain dormant in the minds of Koreans, was revived through folk paintings.

Unlike genre paintings that gradually lost prominence in the nineteenth century in the face of the rise of the Southern School style of painting, minhwa continued to be produced throughout the nineteenth and early twentieth century. One of the biggest reasons for this continued popularity was the growing demand for art among the masses. This was a result of the collapse of a social caste system that had been firmly established in Korea, dating back to the Three Kingdoms period. In the 19th century, there were numerous uprisings in which commoners attempted to challenge the rigid and inequitable social system. Ultimately, the caste system was completely abolished with the Gabo Reform of 1894. The tradition of folk painting emerged in this historical context, but the consumption of minhwa was not limited to commoners. The scholar-gentry class also embraced it, and eventually, this style of painting influenced court artists and spread as 'art for the masses.' Images from folk paintings became integrated into the decorative designs of everyday objects, including embroidery, ceramics, furniture, and architecture.

One prominent example was the chaekgeori. The term chaekgeori is derived from the Korean words 'chaek' and 'geori,' which literally mean 'books and a variety or collection of miscellaneous objects.' Thus, chaekgeori refers to books and the various objects associated with scholarly pursuits. This type of painting originated from court paintings and was influenced by Western painting techniques that were adopted from China from the eighteenth century, incorporating shading to create a sense of spatial depth. While still-life paintings of books existed in China and the West, cheakgeori became a representative type of folk painting in the late Joseon period. Chaekgeori became popuarlised among the scholarly elite from the reign of King Jeongjo (r. 1776-1800), maintaining its popularity throughout the early twentieth century until the Korean War (1950-53). In Korea, the tradition of painting books developed into a distinct genre, deeply rooted in the people's profound pursuit of scholarly achievement and intellectual sophistication and the high esteem Korean leaders and elite placed on them.

Despite their dominance in all levels of society, minhwa was still perceived as 'vulgar art' that stood in comparison to the 'high art' of the yangban class. In the 20th century, minhwa was revisited by Yanagi Muneyoshi (1889-1961), a Japanese aesthetician, who played a key role in bringing global attention to the artistic value of Korean folk paintings during the Japanese occupation. His interest in Korean art began when he received a gift from Takumi Asakawa, an elementary schoolteacher near Namdaemun Gate in Seoul. The gift was a small "moon" jar, a white porcelain piece with a chipped edge. This simple jar had a profound impact on the cultural history of Japan. Inspired by its beauty, Yanagi abandoned his research on Rodin's statues and dedicated himself to collecting and studying Korean folk crafts. This led to the birth of the renowned mingei (folk craft) movement. Yanagi's passion for folk painting sparked a Korean folk painting revival in Japan.

The simple, two-dimensional compositions of minhwa, reflecting the revival of traditional techniques, have a strong ability to connect with modern sensibilities. Folk paintings transcend limitations of time, space, scale, custom, and social constraints. They bridge the past and present, use space with flexibility, and adjust size and scale as needed. Moreover, they reveal a vibrant and imaginative world, distinct from the solemnity and noble dignity of court and literati paintings. Minhwa also showed its resilience as arts of the people throughout the colonial period. It continued to exert influence on artists after liberation, giving inspiration to Minjung artists of the 1980s who drew upon the traditions of minhwa to express democratic ideals that represented the Korean people. Today they are being reinterpreted as innovative and bottom-up art movement that represents the ideals and aesthetics of the Korean people.

In this second session of Week 3, we have addressed genre paintings and folk paintings of the late Joseon period. In our next session, we will move on to the trends of ink painting that developed toward the end of the Joseon Dynasty.

(Third session) Genre painting

Hello and welcome to the third session of Week 3 where we will be investigating the trends in ink painting that emerged toward the end of the Joseon period. We will look at the growth of the Southern School style of painting from the nineteenth century and the subsequent introduction of Western painting styles to Korea that greatly impacted traditional Eastern-style painting from the onset of the twentieth century.

Both true-view landscape painting genre painting which flourished during the late Joseon period, experienced a marked decline from around 1850 until the fall of the Joseon Dynasty. This shift can be attributed to the growing influence of the Southern School style of painting (namjonghwa, 南宗畫). Rooted in the concept of saui (사의, 寫意; C. xieyi), or ""freehand style,"" this approach prioritised capturing the deeper essence of a subject over its external appearance.

The nineteenth century was a transformative period for Joseon Korea, marked by significant cultural exchanges with Qing China. Painting manuals imported from China began shaping the artistic techniques of Korean painters, leading to the rise of literati painting influenced by the Southern School. This period saw a noticeable decline in uniquely Korean painting styles, with realistic landscapes and genre scenes giving way to Southern School-inspired works. At the forefront of this movement was Kim Jeong-hui (Chusa, 金正喜, 1786-1856), a scholar-painter whose work became emblematic of the era. Kim Jeong-hui excelled in calligraphy, poetry, and painting, and his influence extended beyond art to shape

the intellectual life of late Joseon Korea. After travelling to Qing China at the age of 24, he encountered an extensive array of Qing dynasty literature and art, which profoundly influenced his style. In calligraphy, he synthesised elements from various script styles, developing the distinctive Chusa style. In painting, he sought to convey the scholarly spirit, often drawing inspiration from his travels and intellectual pursuits. He studied the calligraphy of Chinese masters such as those of Zhao Mengfu (赵孟頫, 1254–1322), Su Dongpo (苏东坡, 1037–1101), and Yan Zhenqing (颜真卿, 709–785), going as far back as the Han and Wei dynasties. He synthesized the strengths of these styles to create his own style using seemingly clumsy yet refined and elevated brushwork. His works, such as Sehando (歲寒圖, Winter Scene) reflect a refined simplicity and a meditative detachment.

The Southern School style, a significant tradition in East Asian art, was originally defined during the Ming dynasty by Chinese art historian Dong Qichang (董其昌). This style emphasised personal expression, philosophical depth, and spontaneity, often using ink-wash techniques and informal compositions. Unlike the more technically precise Northern School, Southern School paintings focused on symbolic subjects such as bamboo, plum blossoms, and landscapes, aiming to reflect the painter's inner spirit rather than physical reality. Kim Jeong-hui adapted these principles to create a uniquely Korean interpretation of the Southern School style. His works were celebrated for their intellectual depth, simplicity, and introspection, making them particularly suited to literati painters who valued individual expression over decorative or realistic art.

Kim's artistic philosophy, which emphasised the unity of painting and calligraphy, resonated with many literati painters. Among his notable followers were Jo Hui-ryong (趙熙龍, 1789–1861) and Heo Ryeon (許鍊, 1809–1892). Jo Hui-ryong was skilled in painting landscapes and the Four Gentlemen but had a particular passion of plum blossoms. In this work, the plum blossom stem begins at the lower left, winding in a circular composition that ends at the centre of the screen, demonstrating the artist's creativity and spontaneity. The starting point of the stem is depicted three-dimensionally, but it gradually becomes two-dimensional as the it stretches outward. The stem is sharply angled in places, with pointed tips, and freely scattered ink dots are sprinkled onto the screen, expressing freedom and rhythm. Heo Ryeon was Kim Jeong-hui's star pupil. Although he was skilled in various types of painting, he left a distinct legacy in landscape painting based on the compositions and brushwork of Huang Gongwang (黃公望, 1269–1354) and Ye Chuan (倪瓚, 1301–1374). He frequently used Chinese poems as inspiration for his works that employed rough, free-spirited brushstrokes of his split-tip brush and the delicate tones of light colour washes. In addition to landscapes, his paintings of the Four Gentlemen, peonies, bamboo, strange rocks, old pine trees, and lotus flowers, all executed with bold and skillful use of ink, demonstrate his characteristic artistic individuality, particularly in his later years.

By the late nineteenth century, the Southern School style had overshadowed other artistic traditions, including true-view landscapes and genre paintings that had previously celebrated local scenery and everyday life. Instead, the art scene shifted toward an interpretive approach heavily influenced by Yuan, Ming, and Qing dynasty Southern School paintings. While this transformation allowed Korean artists to explore philosophical themes and personal expression, it also led to the decline of uniquely Korean painting styles. The rise of the Chusa style and the Southern School in late Joseon is a subject of ongoing debate. Supporters argue that it enriched Korean art by fostering a deeper intellectual and philosophical dimension, exemplified by Kim Jeong-hui's introspective works that imbued the literati style with a distinct Korean identity. Critics, however, contend that its dominance contributed to the erosion of indigenous styles found in true-view painting and genre painting. Thus, while the Southern School introduced new creative possibilities, it also highlighted the tensions between innovation and the preservation of local traditions in Korean art.

Toward the end of the Joseon dynasty, Western painting styles began to influence Korean art. Before Korea opened its ports, contact with Western painting was indirect, mainly through paintings witnessed or brought back from China. Domestically, political turbulence marked the late nineteenth century, characterised by Regent Heungseon Daewongun's isolationist policies, the spread and persecution of Christianity, disruptions in the social hierarchy, and the rise of reformers toward the opening of ports, alongside the reformist policies under King Gojong's direct rule. This rapidly changing environment set the stage for the direct importation of Western ideas, technology, and infrastructure, dramatically affecting the Korean art scene.

As Korea officially opened up to Western influence, the traditional art of ink painting began to undergo a significant transformation. The influx of Western realism, perspective, and oil painting techniques had the most immediate impact, offering new possibilities that contrasted with traditional ink painting's emphasis on simplicity, monochromatic palettes, and philosophical themes. Landscapes displayed conspicuous influence of Western one-point perspective and realism. While traditional landscapes often used a stylised approach to represent nature, Western techniques enabled more realistic portrayals, with accurate proportions and perspectives. This shift provided Korean artists with a new way to explore the natural world, blending Eastern and Western aesthetics.

Celebrated court painter An Jung-sik actively experimented with Western perspectives in his paintings. An studied Western weapons manufacturing in Tianjin in 1881 where he would have had access to Western-style drawings and new technology. While he respected traditional styles in his court paintings, he embraced new approaches in his personal works, especially as Japan's growing influence brought new artistic techniques to Korea from the twentieth century. An's landscapes began to show a clearer sense of depth, experimenting with shading and brushstrokes to model forms more

realistically, and differentiating foreground and background elements with greater clarity. An's work reflects a subtle shift towards realism and spatial awareness, although he did not fully adopt Western perspective techniques. His compositions demonstrated an evolving spatial awareness, in line with the opening of Korean art to new ideas in the early 20th century. For instance, in the famous Spring Dawn of Baekaksan Mountain, the foreground and middle ground are depicted using the bird's-eye view, while the background employs the high-angle perspective (고원법), a technique that presents the subject as if viewed from below, following the perspective techniques of traditional Korean landscape painting. Baegaksan Mountain is rendered using the ""mi-dot"" (미점, 美點) technique of the Southern School, characterised by horizontal brushstrokes created with a lying brush and clouds that are strategically placed in the background are traditional visual elements that express depth and distance. Additionally, the depiction of trees and the pavilions of Gyeongbokgung Palace exhibits features typical of palace paintings. Meanwhile, modern characteristics are evident in the use of linear perspective and three-dimensional shading for the depiction of the bridge, main road, and Gyeongbokgung pavilions in front of Gwanghwamun Gate. These features emphasise a sense of depth through detailed and precise brushstrokes, realistically portraying objects and creating a profound spatial perspective.

Also groundbreaking was the introduction of oil painting to Korea. Go Hui-dong (1886–1965) was the first Korean artist trained in European oil painting methods, who graduated from the Western-style painting division of the Tokyo School of Arts. Go brought back skills in realistic perspective, shading, and anatomical accuracy. Initially, Go's new style met resistance from traditionalists, as ink painting was deeply connected to the literati's values of moral reflection and spiritual expression. Interestingly, Go Hui-dong soon returned to ink painting when he returned to Korea. Despite being renowned as Korea's first oil painter and submitting a small number oil paintings to exhibitions during his career, his ink paintings do not display any conspicuous influence from Western-style painting.

Nevertheless, throughout the twentieth century, Western styles gradually presented a direct challenge to the literati tradition of ink painting, which valued simplicity, personal expression, and intellectual engagement over realistic representation. Practiced by scholar-officials, literati art was an extension of calligraphy and poetry, reflecting Confucian values of humility and restraint. Western realism conflicted with the literati ideal, which aimed to capture the spirit of a subject rather than its physical form. Moreover, as Japanese aesthetics dominated Korea during the colonial period, Western-style painting gained prominence as the more modern and progressive form of art compared to Eastern-style ink painting. In response, some artists tried to integrate Western techniques with traditional aesthetics, blending structure and composition without sacrificing the spontaneous quality of brushwork. Others rejected Western influence, believing that ink painting represented a uniquely Korean identity that should not be diluted by foreign styles. Let's revisit this theme in the following session.

This lecture has provided an overview of the significant artistic trends in traditional Korean ink painting from the late Joseon period. We explored the rise of the Southern School style in the 19th century and its influence on the Korean art scene, as well as the transformative impact of Western painting techniques introduced in the late 19th and early 20th centuries. By understanding these developments, we can better appreciate the evolution of Korean ink painting and its response to changing artistic and cultural contexts during this pivotal period. In the next session, let's shift our focus on the attempts of Korean artists of the twentieth century to modernise traditional ink painting.

(Fourth session) Application of perspective

Welcome back to the fourth session of Week 3. Today, we'll explore the attempts of modernisation in Korean Eastern-style painting, spanning from the late 19th century to the 1930s. We will focus on two key areas: the influence of photography on portraiture and the modernisation of landscape painting, particularly through the works of An Jung-sik and Jo Seok-jin's students.

Photography's introduction to Korea in the late nineteenth century marked a turning point in how likeness and identity were represented. Before the advent of photography, traditional Korean portrait painting was highly symbolic, focusing on capturing the essence or moral character of the sitter, deeply rooted in Confucian ideals. However, photography challenged this paradigm by introducing unprecedented realism and accuracy. Photography, introduced to Korea in the late nineteenth century, provided a new method of recording likeness with unparalleled precision. This technological innovation inspired portrait painters to adopt a more meticulous and realistic approach in their works.

A notable example is Chae Yong-shin (1850-1941), who exemplified this shift by incorporating photographic realism into his portraits. Chae Yong-sin was a yangban-born official who was known for his talent in portrait paintings and was even commissioned by Gojong to produce his royal portraits. The characteristics of Chae Yong-shin's painting style include his use of extra-fine brushes (세필) to meticulously depict the texture of facial skin and the extensive use of brushstrokes to express relief, depth, and shading, no doubt influenced by his reference to photographs. Additionally, he highlighted the protruding areas of the face, such as the bridge of the nose, with white paint to create a luminous effect, and even included the reflective lights in the eyes of the sitter, further exemplifying the influence of photography in his paintings. This meticulous style marked a departure from the more flat and symbolic approaches of traditional literati portraiture, embodying a blend of traditional brushwork and modern photographic influences. Notably, when he had to depict a portrait of someone who had passed away or was far away, he used photographs as

references which proved to be a practical tool. When looking at his portrait paintings of nationalistic scholars after the signing of the Eulsa Treaty in 1905, the photographic takes on these individuals deliver a sense of immediacy in the paintings, adding to their resolve to recover national autonomy. Thus, Chae Yong-sin's works exemplify how Korean artists embraced photography not only as a tool for documentation but also as an aesthetic inspiration that bridged tradition and modernity.

Interestingly, Chae Yong-sin not only implemented photography into his works but also introduced Western modes of producing and selling artworks. He introduced a family-run workshop system and implemented a fixed pricing system for his works. Chae even had his son run a photography studio in Jongno, Seoul and also taught his daughter-in-law photography skills, allowing her to run a women-only studio, attesting to the artist's belief in the potential and market value of the new medium.

Kim Eun-ho (1892–1979) was also one of Korea's most notable portrait painters, celebrated for his ability to combine traditional Korean painting techniques with modern artistic sensibilities. From auditing classes in nihonga at the Tokyo School of Fine Arts, Kim developed a deep understanding of both Korean and Japanese artistic traditions, which he fused into a unique style that emphasised precise details and realistic expression. He was known for his talent in producing realistic figure paintings and often relied on photographs as reference. He was even commissioned to produce a royal portrait of Sunjong in 1928 and used photographs of Sunjong to accurately depict the outlines and shadings of his face. His works are distinguished by their refined brushwork and vivid depiction of facial features, impacted by modern photographic portraits.

Kim Eun-ho's portraiture was deeply influenced by traditional Korean portraiture methods and photography, but he also introduced subtle innovations from Japanese nihonga that was introduced to Korea toward the twentieth century. Traditional techniques, such as detailed linework and an emphasis on the subject's attire and posture, were central to his works. He also incorporated modern elements like naturalistic shading and three-dimensionality, particularly in rendering facial expressions. His portraits were also noted for their rich use of colour, which heightened the visual impact while retaining a sense of realism. Let's talk more about Kim Eun-ho in the final session of this week when we discuss the impact of nihonga.

In addition to portraiture, landscape paintings underwent significant transformation during this period, driven by the modernisation of artistic practices and the influence of court painters An Jung-sik (안중식, 1861–1919) and Jo Seok-jin

and their pupils. An Jung-sik, discussed in the previous lecture, was instrumental in introducing Western concepts of depth, perspective, and shading into Korean ink painting. His colleague at the bureau of painting, Jo Seok-jin also worked alongside An to nurture a new generation of Eastern-style painters in Korea in the early twentieth century. These younger artists and their contemporaries further developed and diversified ideas of integrating tradition with the new, paving the way for the modern era of landscape painting.

One prominent figure in this movement was Lee Sang-beom (이상범, 1897–1972), a student of An Jung-sik who became a leading force in modern Korean landscape painting. Lee Sang-beom largely emulated the style of his teacher An Jung-sik during his time at the Seohwa Misulhoe and Gyeongmukdang Studio, employing a hybrid technique of the Southern and Northern School style. However, from around 1923, he began to develop his own original compositions, placing rice fields and streams in the foreground and low mountains in the background, creating a horizontally expansive layout. His paintings also increased in size, which was a departure from traditional landscapes that would typically be produced in a moderate or small size so that it may be rolled up or folded in an album. This composition and format was often used by the artist in works submitted to the Joseon Art Exhibition and was in adherence to Western customs of producing horizontal and panoramic landscapes. He is regarded as a representative landscape painter of early modern ink painting, who, along with the creative pursuit of traditional ink techniques, captured the unique local atmosphere of Korean mountains and rural landscapes through his distinctive brushworks and compositions. Moreover, while traditional Korean landscapes were often monochromatic, Lee employed subtle, muted colours to enhance the atmospheric quality of his works. This approach reflects his exposure to Western watercolour techniques and his desire to modernise Korean landscape painting without abandoning its philosophical roots.

Another noteworthy artist is Byeon Gwan-sik, whose landscapes demonstrate a similar blending of tradition and modernity. Byeon Gwan-sik began his formal training in painting in 1917, enrolling in the Seohwa Misulhoe like Lee Sang-beom. Byeon was the grandson of Jo Seok-jin and was greatly impacted by his grandfather's painting style. Byeon went on to train in Japan from 1925 and his works displayed a hybrid of the Southern and Northern Schools (南北宗) and the new Japanese Southern School (신남화풍, J. nanga) that incorporated Western techniques. However, by the late 1920s, more distinctive characteristics began to emerge, marked by rougher treatment of the surface and multifaceted perspectives. From 1937, when he left Seoul and traveled across the country, his focus shifted to real-life sketches (실경사생), consolidating his own unique style that was founded upon direct observation and realistic depiction. At this time, he embedded in his landscape paintings of specific local sites a strong sense of regional character and nostalgia, using dry brush (갈필) and splashed ink techniques with increased intensity. This was a development of his style, characterised by a strong and rough atmosphere created by the use of dark black and brown ink to create depth and layers in his

works. From 1957 until his death, he mastered dry brush techniques, ink splashing, and experimented with the addition of 'pepper dot techniques' (호초점). This period displayed more varied compositions and bold emphasis on parts of still lifes that demonstrated artistic maturity.

Both Lee Sang-beom and Byeon Gwan-sik represent a generation of artists who sought to modernise Korean landscape painting by integrating Western techniques to enhance spatial depth, composition, and colour, while preserving the philosophical and expressive qualities of traditional Korean landscapes with Eastern aesthetics. Their works illustrate how Korean art adapted to the challenges and opportunities of modernisation, resulting in a unique fusion of old and new. This change in landscape painting reflects the broader cultural and social changes of the time, as Korea underwent similar experiences with tradition and modernity.

The late nineteenth and early twentieth centuries were a period of profound transformation in Korean art, marked by the influence of photography on portraiture and the modernisation of landscape painting. Artists like Chae Yong-sin and Kim Eun-ho innovated portraiture through the incorporation of photographic realism, while Lee Sang-beom and Byeon Gwan-sik led the charge in modernising landscape painting. In our next and final session of the week, we will examine how Eastern-style painting in Korea was influenced by the introduction of nihonga and Japanese tastes during the colonial period.

(Fifth session) Attempts of modernization

Welcome to the last session of this week. In this session, we will look at how nihonga was introduced to Korea and how they impacted Eastern-style painting in Korea at the turn of the twentieth century.

At the heart of Japan's efforts to modernise its culture in the late nineteenth century was the development of nihonga. Nihonga, which literally translates to "Japanese painting," was introduced in Meiji period (1868-1912) to distinguish traditional Japanese art from Western-style paintings, or yōga. While Japan had long established its own traditional painting styles, the rise of Western techniques and perspectives in the 19th century posed a challenge to its identity. Nihonga was, in a sense, a deliberate attempt to revitalise traditional Japanese art by maintaining techniques rooted in Japanese aesthetics but adapting them to contemporary sensibilities. This included the use of traditional materials such as mineral pigments, ink, and washi (和紙) paper, while also integrating elements from Western painting, such as perspective, shading, and realistic depictions of the human form. One of the key advocates for nihonga during this period was Okakura Tenshin (1862-1913) who became head of the Tokyo School of Fine Arts in 1890 and

encouraged students to innovate within the nihonga tradition.

The first important interaction between Japanese and Korean art occurred through the introduction of nihonga into Korea during the late 19th and early 20th centuries, particularly under the influence of Japan's imperialist ambitions. With the 1910 annexation of Korea, the relationship between the two countries intensified, and the influence of Japanese art grew significantly within Korean cultural circles. As more students went to Japan to receive art education, more came to embrace nihonga. It is important to note that the introduction of nihonga to Korea was not simply a matter of artistic exchange. It was tightly bound to the political and cultural dynamics of the time, with Japan's colonial rule influencing almost every aspect of Korean life.

In Korea, the introduction of nihonga was initially met with resistance, as artists clung to their own traditional style of painting, mostly the styles taught and passed on by literati painters and court painters of the late nineteenth century. However, as Korea increasingly came under Japanese control, the influence of Japanese painting became more pervasive, even in the arts. The Joseon Art Exhibition, established by the Japanese government in 1922, was a significant platform for promoting nihonga-influenced art in Korea. This annual exhibition featured a section dedicated to "Oriental-style" paintings, which included works in the nihonga style. Artists whose works were accepted and featured in this exhibition gained recognition and established themselves as professional artists in Korea. However, as jurors of the exhibition were predominantly Japanese, there was a need to cater to their preferences. Naturally, many Korean Eastern-style artists of the early twentieth centuries went on to adopt the Japanese nihonga styles in their works.

Lee Han-bok, who had studied under Jo Seok-jin and An Jung-sik in Seoul absorbed nihonga techniques while studying in the nihonga department of the Tokyo School of Fine Arts from 1918 to 1923. He participated in the first Joseon Art Exhibition in 1922 and continued to exhibit his works up to 1929, showcasing his adaptation of nihonga's soft tones and flat colors. His approach to painting blended Korean subject matter with elements of Western realism and Japanese aesthetics, creating a distinctive style. Other Korean artists, such as Lee Yeong-il (1904–1984) and Choi U-seok, also embraced nihonga. Lee Yeong-il studied under Ikegami Shuho (1874–1944) in the 1920s, while Choi trained at the Kawabata Art School in Tokyo. Lee Yeong-il's 1928 painting of children in an autumn landscape illustrates how Korean artists used nihonga to depict local Korean subjects in a manner that was appealing to the Japanese. The children's vibrant hanbok, contrasting with the somber tones of the background, hinted at the "local color" movement that became prominent in Korea during the 1930s. We'll talk more about this soon.

Kim Eun-ho, who we talked about in the previous session, was one of the most influential advocates of nihonga in Korea. He spent three years in Tokyo, auditing nihonga classes at the Tokyo School of Fine Arts from 1925. His works from the late 1920s onward show a confident engagement with nihonga techniques, influenced by artists like Yuki Somei (結城素明, 1875-1957). Kim's success at the Teiten exhibitions in Tokyo in 1926 and 1927 strengthened his reputation. Kim was also a regular participant in the Joseon Art Exhibition and his consistent presence at this event helped solidify the influence of nihonga in the Korean art scene.

Kim Eun-ho produced numerous paintings of beauties, or miindo, in the nihonga style. This work, depicting a woman gazing at a white bird perched on her hand under a wisteria tree, strongly conveys a flat and decorative impression through the gradiated colour planes delicate brushstrokes. The decorative arrangement of the wisteria in the background, the extremely ornate depiction of the woman's hanbok, composition, and colouring techniques clearly reflect the influence of contemporary Japanese bijindo, portraits of beauties, which became a significant trend in coloured figure painting during the Japanese colonial period.

In the 1930s, Kim Eun-ho helped establish the Joseon Art Institute (Joseon Misulwon, 조선미술원), which taught nihonga, oil painting, and sculpture. Although the institution closed in 1938, Kim continued to mentor future artists in his private studio, influencing figures like Chang U-seong (1912-2005) and Kim Gi-chang who also incorporated nihonga styles in their artworks. However, the strong Japanese undertones in these artists' works were often criticised by those who saw such painting trends as a form of cultural imperialism and the artists' condonation of Japanese occupation. Some critics argued that the promotion of nihonga through institutions like the Joseon Art Exhibition suppressed traditional Korean artistic expressions. Indeed, Japanese styles in artworks became controversial after liberation as Korea grappled with the aftermath of decades of colonial occupation. During the 1940s, amidst Japan's military expansion, artists like Kim Gi-chang participated in exhibitions that depicted war-related themes which reflects the pressure on artists to support Japan's war efforts. These works sparked ongoing debates about the role of art in society, which continued after Korea's liberation in 1945.

The 1930s saw significant shifts and tension in the Korean art scene, with artists questioning Japan's cultural dominance and exploring themes and styles that reflected Korean identity and continued to current and ongoing discussions on the identity of Eastern painting and Korean painting. The concept of "local colour" in Korean art history emerged as a response to the socio-political and cultural upheavals of the colonial period. During the Korean Empire (1897-1910) and the subsequent Japanese colonial period (1910-1945), artists grappled with the challenges of preserving a distinct Korean identity amid rapid modernisation and colonial domination. The 1920s and 30s saw a

growing emphasis on capturing the essence of Korea's unique landscapes, customs, and people, which came to symbolise resistance, pride, and a yearning for cultural autonomy.

Under Japanese colonial rule, the notion of local colour also became entangled with colonial policies that sought to define and appropriate Korean culture. From the 1920s, the depiction of "Koreanness" within artistic works was actively promoted in the Joseon Art Exhibition (1922–1944). The term hyangtosaek (향토색, local color) or bandosaek (반도색, peninsula color) was used to refer to such Koreanness that was framed within a colonial narrative. Hyangtosaek was defined as the same as jibangsaek (地方色, regional color) and hyangto yesul was defined as "art based on the rural themes of hyangto." As such, many artworks influenced by local colour depicted scenes of an exoticised and romanticised rural Korea. The local sentiment of hyangto was deeply intertwined with the innate sentiment of loss that arose after annexation and captured the inner lives of Koreans across all social strata during the Japanese colonial period. The homeland, or hyangto, was imagined as an idealised, aesthetically uncontaminated space, not affected by the modernising forces of Japanese rule.

Despite this emotional connection, under the colonial lens, local colour became a tool to categorise and display Korea's cultural and artistic characteristics as distinct yet subordinate within the framework of the Japanese empire. The Japanese administration encouraged depictions of Korea's traditional customs, landscapes, and people in a way that exoticised and "othered" Korean culture, presenting it as a quaint, unchanging heritage in contrast to Japan's modernity. This interpretation was institutionalised through the Joseon Art Exhibition (1922–1944), which favoured works that showcased traditional Korean aesthetics. These works reinforced the colonial narrative of Korea as a backward and picturesque colony in need of Japan's modernising guidance. By the 1930s, Korean critics began to condemn the Joseon Art Exhibition and its overt focus on primitive color schemes and subject matters. They called for a more genuine expression of Korean local color, free from the confinements of materialism. The preference for local colour that had dominated art during the Japanese colonial era was seen as closed-off and regressive.

However, for Korean artists, local colour also took on subversive meanings. While some complied with the colonial aesthetic, others infused their works with a deeper sense of national pride, subtly reclaiming local colour as a symbol of Korea's unique identity and resilience. By focusing on traditional Korean subjects, folk art, and rural life, artists could visually assert their cultural uniqueness in contrast to the dominant Japanese culture. For them, local colour was a tool to expressing national identity under colonial censorhip and systematic repression. Moreover, it also contributed to the refinement of traditional painting techniques. Artists began experimenting with blending local themes and forms with modern techniques, which contributed to the evolving aesthetics of Korean art in the 20th century. This duality of local

colour highlights the complex interplay between cultural expression and political control, as artists navigated the constraints of colonialism while attempting to preserve and reinterpret their heritage. Thus, local colour under the colonial lens became a contested space where the meanings of identity, modernity, and tradition were negotiated.

In conclusion, the legacy of nihonga and Japanese cultural imperialism in Korean Eastern-style painting is both multifaceted and deeply complex. While nihonga brought new techniques, materials, and artistic themes that enriched Korean painting, its promotion was inevitably tied to the Japanese colonial agenda, prompting critical reflections on cultural authenticity and artistic independence. The local colour movement, born from the colonial gaze, both portrayed Korea as an exotic and naive colony and provided a platform for the development of a distinct Korean artistic identity. Ultimately, this dual legacy catalysed the emergence of a new generation of artists who would drive the modernization and diversification of Korean art, marking an important turning point in its evolution during the 20th century.

Learning Materials

Assignment 1.

Write a short essay (about 1 page, 400–600 words) on ONE of the following topics:

① Transformation of Korean Ink Painting (Late Joseon to Colonial Period):
- Trace the major developments in Korean ink painting from the late Joseon period to the early 20th century.
- Discuss key factors such as the influence of the yangban literati, the rise of genre and folk paintings, the Southern School style, and the impact of Western and Japanese art.
- Use at least two artists or painting types as examples and reflect on how their work shows the interplay of tradition and change.

② Genre Painting and Folk Art in Joseon Korea:
- Describe how genre painting (pungsokhwa) and folk painting (minhwa) represented different aspects of society in the late Joseon period.
- Explain their main themes, social functions, and how they contributed to the formation of Korean identity.
- Include discussion of one representative artist (e.g., Kim Hong-do or Shin Yun-bok) and one folk art motif (e.g., chaekgeori).

* Include specific examples from the lectures and your own insights.

Quiz

2.

Question	Which of the following was NOT a factor contributing to the development of true-view landscape painting in the late Joseon period? ① The rise of Practical Learning ② The turn toward Joseon interpretations of Confucianism rather than China ③ The introduction of Western technology
Answer	③ The introduction of Western technology
Explanation	Western technology did not have a direct impact on the development of true-view landscape painting from the seventeenth century. The influx of Western technology and their substantial impact on painting styles took place from the late nineteenth century.

3.

Question	Which type of Joseon folk painting depicted books and other scholarly objects? ① Tiger and magpie paintings ② Chaekgeori paintings ③ Flower and insect paintings ④ Paintings of the Ten Symbols of Longevity
Answer	② Chaekgeori paintings
Explanation	The term chaekgeori comes from the Korean words chaek (meaning "books") and

		geori (which refers to a variety or collection of different objects). Therefore, chaekgeori denotes books and the various items linked to them.
4.	Question	What was the Southern School style of painting, and how did it influence traditional Korean ink painting during the late Joseon period? ① A Korean painting style focused on precise realism and courtly traditions. ② A Chinese-inspired painting style emphasising freehand brushwork and the expression of the artist's inner spirit. ③ A Western painting style introduced during the 19th century, characterised by the use of perspective and shading. ④ A decorative painting style focusing on vibrant colours and symbolism in folk art.
	Answer	② A Chinese-inspired painting style emphasising freehand brushwork and the expression of the artist's inner spirit.
	Explanation	The Southern School style, rooted in Chinese literati traditions, focused on freehand techniques and symbolic expression, significantly shifting Korean ink painting away from realistic representation during the late Joseon period.
5.	Question	What role did photography play in the modernisation of Korean portrait painting in the early 20th century? ① It replaced traditional portraiture entirely. ② It provided a new reference tool for capturing realistic details. ③ It diminished interest in painting altogether. ④ It led to a revival of traditional portraiture techniques.
	Answer	② It provided a new reference tool for capturing realistic details.
	Explanation	Photography became a significant reference tool for Korean portrait painters in the early 20th century, enabling them to capture intricate details and achieve greater realism. Unlike traditional methods, which relied on idealised or symbolic depictions, photography offered precise visual references that influenced techniques such as shading, proportion, and perspective. Rather than replacing traditional portraiture or leading to its decline, it complemented and enriched the artistic practices of the period.
6.	Question	What was the main purpose of the local color movement in Korean art during the Japanese colonial period? ① To adopt Western painting techniques ② To promote Koreanness in art through depictions of rural landscapes and folk customs ③ To support Japanese modernisation efforts ④ To reject all forms of traditional Korean painting
	Answer	
	Explanation	During the Japanese colonial period, the local color movement, or "hyangtosaek," emerged as a way to portray Korean traditions, landscapes, and people. While this

approach aligned with colonial policies that sought to present Korea's culture as distinct but subordinate, it also provided a space for Korean artists to depict elements of their heritage. However, the movement was framed within a colonial context, which influenced its representation of Korea as an idealised and static culture.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Kang, Mingi. "The Search for Modernity in Korean Ink-Wash Painting." In Interpreting Modernism in Korean Art: Fluidity and Fragmentation, edited by Kyunghee Pyun and Jung-Ah Woo, 39-48. New York: Routledge, 2022.
- Chung, Hyung-min. Modern Korean Ink Painting. Edited by Raymond W. Furse. 2nd ed. Elizabeth, NJ: Hollym, 2006.
- Yi, Song-mi. Searching for Modernity: Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Choson Period. Seattle: University of Washington Press, 2014.
- Mullany, Francis. Symbolism in Korean Ink Brush Painting. Kent: Global Oriental, 2006.
- Bush, Susan. The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636). 2nd ed. Hong Kong and London: Hong Kong University Press; Eurospan [distributor], 2012. http://site.ebrary.com/id/10649534.
- Jungmann, Burglind. "Early Chosŏn Painting, Social Reorganization, and the Knowledge of Chinese Literati Arts." In Space and Location in the Circulation of Knowledge (1400-1800): Korea and Beyond, edited by Marion Eggert, Felix Siegmund, and Dennis Wuerthner, 23-38. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2014. http://site.ebrary.com/id/10891781.
- Lee, Tae-ho. "Conveying the Beautiful Landscapes of Joseon." National Museum of Korea, vol. 13, Autumn 2010. https://webzine.museum.go.kr/eng/sub.html?amIdx=15439.

Week 4	Crafts and folk art			
Weekly Learning Objectives	Examine the craft traditions and their cultural roles in daily and court life.		Instructor's Name	Jess Jiyun Son
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			
Session-by-Session Learning Content				
First session	Traditional craft production and feminine space			
Second session	Designs of the late 19th-early 20th centuries			
Third session	Crafts manufacture of the Korean Empire			
Fourth session	Crafts for foreign demand			
Fifth session	Privatization of imperial craft manufactures			

(First session) Traditional craft production and feminine space

Welcome to Week 4. This week, we will explore the world of crafts. We'll begin with a discussion on traditional Joseon craft production and their relationship with women and feminine space in the yangban home and in the palace.

Korea has a rich history of craftmaking. The aesthetics of Joseon period is easily distinguishable by its minimalistic beauty and inspiration from nature. This is in contrast to the exquisite and glamorous beauty found in crafts of the preceding Silla and Goryeo periods. Main types of crafts produced in the Joseon period include ceramics, most predominantly white porcelain and buncheong ware, woodworks and lacquerware, metalware, as well as textiles and embroideries.

Let me start with ceramics. If the most representative type of ceramic of the Goryeo period was celadon, the equivalent of the Joseon dynasty is most definitely white porcelain. White porcelain, or 'baekja' in Korean, was a manifestation of Joseon Confucian ideals that valued modesty, filial piety, harmony, and scholarship. Elites and leaders of the Josen dynasty deliberately avoided Goryeo-style extravagance and emphasised minimalistic beauty in their ceramics. While white ware was produced in limited amounts before the Joseon period, porcelain was officially adopted as royal ware of the Joseon court in the fifteenth century, mirroring the trend seen in China during the early Ming dynasty. In the 1460s, the royal court established and oversaw a group of government-run kilns known as Bunwon that

were located in present-day Gwangju, Gyeonggido Province in order to produce white porcelain for the court.

In the early Joseon period, these white porcelains were reserved for royalty. However, affluent yangban and even commoners eventually came to use porcelain and even the Bunwon kilns were privatised in the 1880s. Although white porcelain was loved and used by the royalty and upper classes, its functional and elegant design also made it popular among common people. While some items produced in Bunwon kilns were meant for the court, many were likely intended for different government departments and affluent private buyers. By the sixteenth century, white ware was no longer exclusive to the court and regional kilns began producing white porcelain. Although these were of lower quality than those produced in Bunwon kilns, the growth of private porcelain kilns fulfilled the growing demand for porcelain.

While white porcelain represented Joseon yangban pursuits of scholarly and ethical virtue through its purity, 'buncheong sagi' or buncheong ware encapsulated popular Joseon aesthetics of spontaneity and rustic, unrefined elegance. This type of Joseon ceramic was primarily produced from the late 14th century to the early 17th century. The style emerged as a more affordable alternative to the highly prized celadon ware and reflects a shift towards more accessible and practical ceramics. The ware is often adorned with decorative techniques such as incising, stamping, and inlaying. Patterns and motifs can range from simple geometric designs to more elaborate floral and nature-inspired themes. This grey-green stoneware was used by both the elite and commoners, and even became immensely popular among the Japanese who found that buncheong ware made excellent teaware. During the Japanese invasions of Korea in the late 16th century, many Korean potters were captured and brought to Japan. Their skills and knowledge contributed to the spread of Korean ceramic techniques, including those used in buncheong ware that were valued for their aesthetic simplicity and functionality in Japan. Unfortunately, when white porcelain became readily available by mid-Joseon, the popularity of buncheong ware greatly declined.

Let's look at the relation between Joseon crafts and women. Producers of 'hard crafts' such as ceramics, metalware, glassware, and lacquerware were predominantly men in the Joseon period. Even painted decorations on ceramics and mother-of-pearl designs were jobs given to male artisans and artists. Women, on the other hand, were responsible for producing textiles and embroideries. Textiles and embroidery were understood as an innately female craft, and the term 'gyubang gongye' was used to refer to this craft. 'Gyubang' referred to traditional women's quarters and 'gongye' meant craft. Thus, female craft of sewing was inherently tied to the feminine space.

Textiles and embroideries were produced by women, even in the palace. There were different bureaus dedicated to

different types of crafts in the palace. While women could not take on high-ranking posts within offices of Chimbang and Subang that produced clothes and embroideries, respectively, female workers were employed for producing these types of beautiful and intricate pieces of clothes and folding screens. Women employed for these tasks were generally of low status, mostly classified as gisaeng or government slaves. Generally, there was a division of labour between men and women; men would direct and create designs for embroidery and women would execute these ideas. Unfortunately, credit for these works mostly went to the men, while female workers were uncredited or credited with only their first names in historical documents. Moreover, embroidered screens decorated the court along with painted screens. In additional to professional female workers who participated in the production of textiles, female members of the royal family also engaged in embroidery as a form of pastime and as a way of cultivating female moral virtues of the Confucian Joseon society.

Women outside of the court were also producers of clothes, embroideries, and various textile crafts. In Joseon society, needlework was intricately tied to feminine virtue. Jogakbo was a representative textile craft produced by women in the Joseon dynasty. Jogakbo refers to patchwork or quilted wrapping cloth made by sewing together small pieces of fabric. These fabrics were typically leftover scraps from other sewing projects or from worn-out clothing, and the patchwork was often done in a geometric or irregular pattern. They would be used for a variety of purposes, including wrapping gifts, storing small objects, clothes, or blankets in the house, covering food and plates, and more. Women could express their creativity and sense of aesthetics through their designs that were both intricate and spontaneous. Jogakbo is the culmination of Joseon aesthetics and female wisdom in making use of resources in the household.

Needlework was strongly associated with feminine space, commonly referred to as 'gyubang.' Gyubang, by definition, refers to women's quarters or living space in a traditional Korean hanok. Women's quarters of the house were private, innermost spaces of the house where women would conduct various domestic activities such as sewing, cooking, childcare, and socialising amongst themselves. It was typically separated from the main living areas where men and guests would be entertained. Of course, these divisions of space between the genders were mostly emphasised by the social elite; commoners had little resources to demonstrate these Confucian values in their daily lives. Moreover, women of lower class had to work, often outside of female quarters.

Yangban women's quarters were often well-decorated with various crafts. Typically, this included small wooden furniture often lacquered and decorated with mother of pearl, mirrors, candle holders, jewellery boxes, cushions, and vases. It is notable that there were specific patterns used for items for women. Patterns of grapes and pomegranates that symbolised fertility, peonies that symbolised femininity and beauty, as well as bats that represented fortune were some

popular motifs found in crafts used in the feminine space. More importantly, female quarters were a production site for aforementioned textile crafts and embroideries. Tools that were required for this craft production were often referred to as 'gyujung chilu', the seven friends of a lady, opposed to the 'munbang sau', the four friends of a scholar that include the brush, ink stick, ink stone, and paper. The seven tools often found in feminine spaces were the ruler, thimble, scissors, thread, needle, iron, and a soldering iron. These tools were crucial elements for needlework and constituted the feminine space of Joseon households.

One crucial work for Joseon yangban women was to make robes for their husbands in office. As traditional hanbok had to be disassembled and assembled each time they would be washed and ironed, making and maintaining clothes was a full-time job. Many affluent households, therefore, hired help for this reason. Not only did they produce uniforms that their husbands would need to enter the palace, but they were also responsible for creating their rank badges. According to the creativity and skills of the women in each household, the quality of rank badges would differ.

While needlework was as much of an elegant expression of female virtue as it was household labour for yangban women, it was an important source of income for many commoners. Women of lower status and even poor yangban women would often work for bigger households and receive payment for making clothes. In a society with severe restrictions on female activities, needlework was one crucial element that was permitted to Joseon women and allowed women's self-expression and economic sustainability.

The first session of Week 4 was on traditional Joseon crafts, particularly those produced and used by women in the feminine space. For next week, we will look at crafts and designs that came into fashion toward the end of the Joseon dynasty, onto the early twentieth century.

(Second session) Designs of the late 19th-early 20th centuries

Welcome to the second session of Week 4. In this session, we will explore the trends of crafts and craft making of the late nineteenth and early twentieth centuries. Let's go straight into it.

The term 'gongye', which refers to crafts, did not exist before the modern era. Prior to this, there were specific terms for different materials, such as 'geumgong' for metalwork, 'mokgong' for woodworking, and 'dogong' for ceramics. The term 'gongye' first appeared in Korean literature in 1881 in Ilsa Jipryak, a collection of observations by Lee Heon-yeong from Japan. Initially, 'gongye' encompassed both handmade crafts and machine-produced items. However,

around 1908, as handmade crafts and machine production began to be distinguished, the concept of 'fine arts crafts' or ‘misul gongye’ was actively introduced to specifically refer to handmade crafts.

The Government Industrial School, established in 1907, was a modern technical education institution with six major fields: ceramics, dyeing, woodworking, metalworking, applied chemistry, and civil engineering. It pursued the mechanisation of crafts. In contrast, the Hanseong Craft Manufactory, established in 1908 and later renamed as the Yiwangjik Craft Manufactory in 1911, and then as the Joseon Craft Manufactory from 1922 to 1937, was responsible for the production of royal crafts and led the development of handmade crafts. As the establishment’s production gradually reflected the taste of Japanese consumers, crafts and their styles also reflected this trend. For instance, elaborate lacquerwares and lacquered furniture were popular items, while few metalwares were produced.

The interpretation of crafts as artworks was furthered with the establishment of the Government-General-led annual Joseon Art Exhibition. The exhibition emerged as the leading platform for artists during the colonial period. Being chosen to display their work and winning awards at the exhibition became the primary means of self-promotion and gaining recognition in the art market. The Crafts Division at the Joseon Art Exhibition was established from the 11th exhibition in November 1932, indicating that crafts were included in the realm of fine arts. From the 14th exhibition onward, Sculpture, previously part of the Western Painting Division, was integrated with the Crafts Division, thereby enhancing the artistic scope of crafts.

Crafts played an important role in the representation of a country in the 19th and 20th centuries. They were not only tied to the artisanal sophistication of a country but also to its industrial capabilities and modernisation efforts. During this period, world fairs and international exhibitions became crucial platforms for showcasing national craftsmanship and technological advancements. These events provided countries with opportunities to display their cultural heritage and industrial progress on a global stage, highlighting their competitiveness and modernisation. The interplay between traditional craftsmanship and modern industry thus became a significant factor in how Korea and other East Asian nations were viewed by the West.

Continuing our discussion of traditional Joseon crafts from our last session, let’s take a look at some specific trends that appear from the nineteenth century. As we discussed in Week 2, Korea faced many socio-political changes in the late nineteenth century which had a pervasive impact on all aspects of life, even on crafts. New imported products were introduced as trade, both official and unofficial increased in the late Joseon period.

For instance, glass mirrors became popular among women. Although glass mirrors entered Korea from the 17th century, it had been banned due to its high price and extravagance associated with it in the 18th century, only becoming popularised as a daily-life commodity from the 19th century. As a result, many new designs of jewellery boxes and chests that had glass mirrors attached were produced from the nineteenth century, while traditional bronze mirrors were quickly replaced by glass mirrors.

New clothing were imported after the opening of ports. With the import of Western cotton, wool, and silk, materials used to make clothes were diversified. However, a more conspicuous change was the introduction of Western clothes to Korea. The introduction of Western attire was limited to the progressive socio-economic elite in the late nineteenth century. Not only were they the few who could afford imported goods, but they were receptive to new, modern fashion unlike the majority of the public who found modern hairstyles and fashion strange and even unvirtuous. It was only during the colonial period that ordinary citizens also began to don Western suits and dresses, carried pocket watches and handbags. Even then, many chose to continue to wear traditional Hanbok.

Western tableware were also new additions to crafts in Korea. The use of Western tableware in Korea began in the court. As more Western guests were received, the court catered to their customs by serving Western meals and drinks. The court often imported vessels and cutlery from France, the UK, and Japan, and had them embellished with the new imperial emblem. The court imported various types of tableware, including gravy boats, casseroles, dinner plates, silverware, and more. Gojong himself was a fan of newly introduced Western food, and it is said that he enjoyed waffles and coffee. The use of these Western tableware was also slowly popularised among the general public. In the colonial period, Western restaurants and cafes began to emerge in city centres, especially around the newly developed Namchon area of Seoul. Going to these establishments became fashionable among the affluent, intellectuals, and artists, and Western dining and crafts associated with it became commonplace.

Western meals and drinks were served on Western style dining tables. European styles were preferred for new furniture such as tables, chairs, and desks. The imperial court imported furniture from various companies, including Maple & Co., a British furniture company. Many rooms of the palace were also decorated with carpet and curtains, most of them used to receive guests.

In addition to new imported crafts, the nineteenth century saw a trending popularity of particular types and styles of

crafts. A new trend emerged in court embroideries and decorative paintings. As mentioned in previous sessions, gold embroidered or painted folding screens began to be produced in court, particularly during the Korean Empire period. These screens reflected the increasing influence of Japan. Japan was an important reference not only in their modernisation agendas but also in their visual culture and aesthetics. As Korea emulated Japan's success in modernisation and Westernisation, it also emulated their arts.

The reception of Japanese crafts was highly positive in the West. Japanese politicians actively promoted crafts to demonstrate their artisanal skills and aesthetic senses that differed from China. Japan participated in many world fairs and showcased their crafts to the West from the 1873 Vienna World's Fair. The more modernised Japan became, the more their arts and crafts were taken seriously and admired by Westerners.

Gold folding screens were associated with Japanese arts and crafts. Historically, Japanese gold folding screens that were either painted with gold pigment or applied with gold leaf were used in Japanese interiors to divide spaces, provide privacy, and serve as decorative elements. They were often found in important rooms such as tea rooms, reception areas, and temples. Japanese gold folding screens were used as diplomatic gifts, particularly during the Edo period and the Meiji period as they were considered luxurious and prestigious, making them valuable gifts for high-ranking officials and foreign dignitaries. Moreover, by presenting these screens, Japan could showcase its refined artistic traditions and craftsmanship.

Korea also began to produce similar gold folding screens in the Korean Empire period. In the Joseon period, gold was associated with extravagance. Even when gifted with Japanese folding screens, there was concern over its extreme lavishness and its potential harm to moral frugality. However, toward the late Joseon period, folding screens slowly came into fashion and their light-reflecting and illuminating quality and the gradation technique in gold-pigment shading became revered and emulated in limited degrees. The creation of gold folding screens in the Korean Empire period most likely resulted from the desire to use gold as an imperial colour and to visually express the new and elevated status of the Korean Empire and the new emperor.

As Korea interacted more with Western cultures, hybrid styles emerged, blending traditional Korean elements with Western influences. This fusion was seen in various craft forms, including textiles and furniture, where traditional Korean patterns were combined with Western design principles. As mentioned before, imported material like cotton were frequently used to make traditional clothes such as Hanbok, while Korean craft makers were gradually educated to learn

Western craft-making and industrial technology.

Japan also played an important role in educating Korean craft makers. Many Japanese instructors were employed at the Government Industrial School to train students in modern craft making skills and further industrial and technical capabilities. The establishment of the school was seen as a solution to investing in huge expenses to send students to Japan to learn these skills there. However, as there were insufficient Korean teachers and instructors with the required expertise, many classes were led by Japanese specialists.

This session has been on the types and styles of crafts produced in the late nineteenth and early twentieth centuries. In the following session, I will talk about crafts of the Korean Empire. See you soon.

(Third session) Crafts manufacture of the Korean Empire

Welcome to the third session of Week 4. This week, we will look at crafts produced in court, during the Korean Empire. Let's begin.

In the Korean Empire period, the court used various elevated visual codes that differentiated the new Korean Empire from the Joseon kingdom that was subordinate to China. In Week 2, we talked about new imperial robes, uniforms, architecture, processions, and the imperial emblem. In this session, let's focus on crafts produced or used in court.

I briefly mentioned these points in Week 2, but after the proclamation of the Korean Empire, objects that were typically reserved for the Chinese emperor began to be used by Gojong and the royal family. Robes and headgear of the royal family were one important category that conspicuously changed. Gojong began to wear imperial robes worn by Chinese emperors. First, as the most formal wear or myeonbok, the traditional gonbok with nine symbols and myeonryugwan with 9 rows of beads were replaced with gonbok with twelve auspicious symbols and a myeonryugwan with twelve rows of beads. This was worn by Gojong when he ascended Hwangudan Altar and proclaimed himself emperor. For other ceremonial or celebratory events and official duties, he wore a gangsapo and 12-row tongcheongwan instead of the 9-row wonyugwan. He was frequently depicted in this attire for portraits and photography in the Korean Empire period. Sangbok, worn as daily attire when Gojong would conduct his official duties, consisted of ikseongwan and a yellow dragon robe, rather than a red hongyrongpo for Joseon kings. You may be most familiar with this type of royal attire from TV shows set in the Joseon dynasty. These conspicuous changes in the emperor's attire symbolically declared Korea as empire and Korean sovereign and equal status to China. Moreover, it is notable that even when

Gojong implemented Western uniforms, he continued to wear traditional imperial robes for various occasions.

The production of these robes continued throughout the Korean Empire period. The office of Sanguiwon was responsible for producing and maintaining the clothing and accessories needed by the royal family. This included creating handcrafted items such as garments and ornaments, as well as storing them. In addition, the office supplied items to government officials and envoys when needed, and it also repaired or manufactured official robes sent from China. Making and maintaining royal attire involved a complex and meticulous process including weaving textiles with gold and silver threads, dyeing, washing, starching, and finishing the fabrics. The office also handled extensive decorative work, such as sewing, embroidery, and applying gold leaf. Furthermore, it provided various accessories like headwear, ceremonial objects, belts, and shoes, and it adorned them with appropriate jewels and accessories. Despite fiscal difficulties of the court at the end of the Joseon period and in the Korean Empire period, many civil officers and court ladies were employed for the creation of royal robes that preserved and expressed the integrity of the Korean monarch and state.

At the turn of the twentieth century, the strength of the country was often associated with the level of modernisation, which was in turn almost equated with Westernisation. The Korean court imported many new types of crafts that demonstrated how modernised and Westernised they were. The Ihwamun was both a symbol of Korea's independence from China and also a symbol of progress in the country's step toward modernisation. As we've talked about in Week 2, the Ihwamun was actually created before the proclamation of the Korean Empire. The state's creation of the emblem can be seen as an attempt to be seen as a modern nation-state that fully utilised modern methods of visual communication and representation. From the Korean Empire period, it was used to emphasise Korea's independence from China and the elevated status to empire.

In court, the Ihwamun was applied to various objects. The most conspicuous were Ihwamun ceramics and metalware. The court imported many Western furniture by this time and even served Western style meals for guests. New tableware was essential for this purpose. New types of ceramics used in court included coffee cups and saucers, soup bowls, gravy boats, salt and pepper shakers, and butter dishes. Instead of commissioning tableware to state-run kilns in Korea, the court chose to order tableware from France or Japan, adorned with the empire's own plum blossom emblem. This was due to the fact that local potters were not accustomed to producing Western tableware. The inclusion of the Ihwamun in the design was also in keeping with Western customs of emblazoning items used in court with royal seals or emblems. By having daily objects that were used to serve diplomatic guests to court, it demonstrated Korea's new independent and elevated status as empire.

As mentioned in Week 2, the imperial emblem was also applied in modern medals. In the Korean Empire period, Western uniforms were worn by the royal family and by government officials, as well as soldiers. Medals and ribbons were also imported as part of this Western attire. In the creation of a medal system in Korea, several symbols were employed in medal designs. Ihwajang, the Ihwa Medal, was third in rank, followed by the Taegeuk Medal and the Palgwae or Eight Trigrams Medal. The Ihwamun was also used in various commemorative medals of the Korean Empire period, appearing as both the central motif and as a supplement to other symbols such as the royal helmet, the Taegeukgi, and even the Chrysanthemum from the colonial period. The Ihwamun was also used as an important design in Korean stamps that were put into use from the 1890s. The Ihwa Stamp was the first to use the emblem as the main motif and was printed in 1900. In addition to medals, stamps were symbolic of the level of modernisation or Westernisation of a country. The application of the Ihwamun, the imperial emblem of the Korean Empire in Western objects such as court tableware, uniforms, medals, and stamps demonstrated Korea's adherence to modern visual customs of emblazoning state objects and branding government-controlled infrastructure with an emblem that represented the royal family and government.

In the Korean Empire period, Western visitors, regardless of their official positions, were valued in court and by Gojong himself. They were seen as important individuals who could leverage deeper diplomatic relations with Western nations, which could help Korea modernise and reform, and most importantly check and balance the growing power of Japan toward 1905. As a result, many travellers and diplomats who were granted an audience with the emperor record receiving gifts in court.

A popular type of gift given out to these guests was ceramics. As early as 1884, Goryeo celadon ceramics excavated from royal tombs near Gaeseong were given as gifts from the royal family to foreigners living in Seoul. One of the first recorded instances occurred in December 1884, when King Kojong presented a celadon bowl to Horace Allen, an American doctor and missionary, in appreciation for his medical care of Min Yeong-ik, a high-ranking official and relative of Queen Min, following the 1884 Gapsin coup. Additionally, Gojong gave a celadon bowl to Percival Lowell, who was serving as a Foreign Secretary and Advisor for a special Korean diplomatic mission to the United States, when Lowell visited Seoul with the mission's members in 1884. Celadon was a prized gift as they were considered rare and beautiful pieces of craft during the Korean Empire period. The demand for celadon greatly increased toward annexation, and from 1900 to the 1910s, looting and smuggling of Goryeo celadon reached its height.

There were a large variety of gifts that were given out by Gojong. A unique decorative tree and flowers figurine, or 'banhwa,' was gifted to the French president, Marie François Sadi Carnot, to commemorate the 1886 Korea-France Treaty. A highly extravagant gift from Gojong to the Russian emperor in 1896 was a lacquered closet, elaborately decorated with mother-of-pearls. In addition to the closet, he also sent to Russia two paintings by celebrated Joseon painter, Jang Seung-eop, as well as a pair of white copper incense burners. Gift-giving was not merely a gesture of goodwill, but a deliberation of the willingness to formulate diplomatic relations. In addition, it was a way to showcase the quality of Korean resources and craftsmanship which contributed to the image-making of Korea when it was newly introduced to the Western world.

In this session, we looked at crafts produced in the Korean Empire period and how they were used to express the elevated status of the Korean Empire, adhere to modern visual customs, to further diplomatic relations with Western nations, and to forge a national image of Korea. In the next session, we'll look in more detail at crafts that responded to foreign demand.

(Fourth session) Crafts for foreign demand

Welcome to the fourth session of Week 4. This week, we will look at crafts that were produced for foreign demand and purchased and collected by foreigners through written records, illustrations, and items in museum collections abroad. Let's begin.

Following on the last session's topic of crafts given out as gifts to important guests of the court, we'll begin by looking at some prominent written records of some Western guests to Korea for some context. After the opening of ports to the Western world from the 1880s, numerous guests visited Korea. Some frequented Korea or stayed for many years while some simply paid a visit as part of their tour of Asia. In the late nineteenth century, not much was known of Korea due to the isolationist policy that restricted Korea's contact with the world. Therefore, many Westerners were curious of Korea, the so-called 'hermit kingdom.'

The nickname was first used in the 1882 book, Corea: The Hermit Nation by William Elliot Griffis, an American author and orientalist. Griffis did not visit Korea until 1927 but studied Korean culture and history during his four-year stay in Japan from 1870. To Griffis, Korea's importance was not due to its own sovereignty or independence, but rather because of its relationships with China and Japan. He viewed Korea as being situated between these two major civilizations, comparing its position in East Asia to that of Cyprus, located between Egypt and Greece. Although never

having first-hand experience in Korea until this time, his book became an authoritative reference to the study of Korea in the late nineteenth century and his views of Korea as a country wedged between two more important nations was echoed and applied to the interpretation of Korean culture and arts for many years.

From the 1890s, more literature on Korea were published in the West by authors who had direct experience in Korea. Most of these contemporary literatures shared the similar analysis that Joseon had previously been the teacher to Japan, spreading culture from China, but had fallen into decline after the Imjin Invasions. Many expressed their acknowledgement of the superiority of Japan compared to Korea, and often even compared to contemporary China. Western visitors' analysis of Korean arts was hardly positive. Although few books commented on Korean arts in detail, some authors mentioned acquiring small souvenirs such as tobacco boxes and pipes, shoes, and hats in markets. While some guests received finer crafts as gifts from the court, many concluded that Korean arts had long been in decline, especially in comparison with Japan.

In the late 19th and early 20th centuries, many Western Japanologists and Sinologists also took on Korea as a supplementary interest as there were few who were specialists on Korea alone. When looking at foreign collectors of Korean material at the turn of the twentieth century, there are two large groups. The first group consists of individuals who had little interest in the arts. These were not connoisseurs of art and crafts but were politicians, writers, missionaries, and travellers. Most collected ethnographical material, sample specimens of plants and local produce, books, or other miscellaneous casual souvenirs. The second, rather smaller group consisted of individuals who collected Korean ceramics and to a lesser extent paintings to form part of their collections of East Asian arts. The second group was slower to form as the interest in collecting Korean ceramics and paintings as serious artworks was slow to develop. Moreover, many of these collectors acquired Korean materials in Japan, China, or through commercial art dealers in Europe or America.

So now let's now look at what types of crafts were popular among foreigners. Numerous visitors to Korea at the turn of the twentieth century collected and took back paintings by Gisan Kim Jun-geun. Not much is known about the artist except that he was active around the end of the nineteenth century around Busan and Wonsan, large port cities where many foreigners would have visited. It is thought that not all of the paintings that were sold to tourists were made by Gisan himself but produced by workers or apprentices that worked in his studio. However, most of the paintings in the style of Gisan were stamped or labelled as works by Gisan Kim Jun-geun, similar to modern product branding.

Although many Gisan paintings in museums abroad lack details on who collected them, a prominent individual who collected these paintings includes Robert Wilson Shufeldt who was responsible for the so-called Shufeldt Treaty, otherwise known as the 1882 Korea-U.S. Treaty. He collected several sets of Gisan drawings near Busan in 1886 and the collection was deposited in the United States National Museum as part of a larger collection of Chinese, Japanese, and Korean art in 1901.

One reason for the popularity of these postcard-sized paintings may have been the practical ease at which they could be acquired, transported, and preserved. Compared to bulkier or fragile items such as ceramics and paintings, paper postcards would have been much convenient and cheaper to collect and bring back. A second reason may be found in the very local themes depicted in the drawings. As a pioneering entrepreneur Gisan was able to recognise the demand for truly local craft that was expressive of the unique lifestyle and culture of Korea and Koreans. While ceramics and paintings were often brushed aside for being similar but inferior to Chinese of Japanese equivalents, Gisan's paintings accurately depicted the everyday lives of Koreans that was conspicuously unique. European and American interest in anthropological and ethnographical analyses of non-Western cultures also contributed to their popularity.

In relation to this interest, crafts used in everyday life, such as Hanbok, shoes, hats, pocket pouches, fans, tobacco pipes, and small boxes were popular souvenirs, particularly in the nineteenth century. These objects were also relatively cheaper and easier to transport and served as real-life remnants of Korean life. They were particularly popular in the early years after the opening of ports as there was little Korean material available outside of Korea while Western curiosity of the newly discovered hermit nation reached a new high.

Finally, toward and after annexation, there began a craze for Goryeo celadon. As you will be able to read in depth about in Dr. Charlotte Horlyck's new book, Goryeo celadon became one of the most sought-after types of crafts from Korea in the early twentieth century. They were deemed to be the only significant artefacts that proved that Korea's past excellence in artistry. While a few individuals were lucky enough to be gifted celadon from Gojong himself, many foreigners, including the Japanese had to take drastic measures to acquire celadon pieces especially from the Korean Empire period to the early years after annexation. By this time, the looting of Goryeo tombs around Gaeseong and Ganghwado Island that had been capitals of Goryeo had become incessant, and by the 1920s, many recorded that the supply of Goryeo celadon had almost dried up as most Goryeo tombs had already been ravaged. Looting had been made easier toward annexation when Japanese influence had dominated much of the Korean government that was neither willing nor able to tend to matters related to illegal looting of tombs for profit, an offence that had been punished most severely in Joseon society.

The collecting activities by foreigners who visited Korea at the turn of the twentieth century formed a crucial foundation of museum collections of Korean arts and crafts abroad. These individuals were important carriers and disseminators of information on Korea that was relatively scarce in the nineteenth and early twentieth centuries, particularly in comparison to China or Japan. While Japanese collectors went on to actively collect and transport a wider variety of Korean arts and crafts to Japan from the late nineteenth century and throughout the colonial period, the most active collecting years by Westerners was during this period of Korea's last days of independence. The annexation of Korea greatly reduced interest in things inherently Korean, and the colonial government began to restrict the transportation of Korean artefacts such as celadon without the official authorisation of the Government-General. The collecting of Korean arts and crafts by Western collectors only gained another burst of momentum after liberation. Therefore, these early collections formed a central part of Korean collections for a significant period of time.

It is notable that many Korean collections outside Asia still contain abundant quantities of ethnographical material, many of them categorised into anthropology departments. Typical objects include items like iron tobacco boxes, fans, Hanbok, textile accessories, spoons and chopsticks, brass tableware, shoes, and hats. As mentioned before, these objects fulfilled the Western curiosity of non-Western civilizations and their people's 'indigenous' lives. Nineteenth-century ethnographical and anthropological interest in non-Western countries like Korea are still reflected in major museum collections due to early collecting practices.

It should be noted that the process in which ethnographic objects and ceramics entered major Western museums slightly differs. While ethnographic materials were often willingly donated by early travellers to Korea or purchased at a low price, ceramic pieces, in particular celadon, were more often than not purchased at significant prices. Major museums also actively purchased ceramics from auction houses and art connoisseurs rather than accepting donations from willing individuals or scholars. Many ethnographic artefacts were also frequently sold off or otherwise given away when there were excess or redundant objects, demonstrating the relatively low value, both monetary and artistsic placed on these types of objects. Nevertheless, these activities of acquisition and display in Western museums are a statement in itself on how Korea and Korean objects were understood by foreigners at the turn of the twentieth century.

In this session, we looked at crafts that fulfilled the demands of foreign visitors or those with interest in Korea. In our next and final session of the week, let's move on to the privatisation of the imperial court manufactory in the colonial period.

(Fifth session) Privatization of imperial craft manufactures

Welcome to the final session of Week 4. In this session, we will finish the week on crafts by exploring crafts produced in the colonial period. We will focus on the privatisation of craft manufactures and the commodification of imperial crafts.

The Hanseong Craft Manufactory was established in October 1908 with a donation of 60,000 won from the royal family to promote commercial profits through the production of traditional Joseon art items, including royal goods, and affordable sales to meet general demand. In January 1909, four founding members of the manufactory each contributed 10,000 won to begin full-scale operations. The factory was located near Gwanghwamun Gate and used the building of the former Yeongseonsa, a department responsible for civil engineering projects, as well as the construction and repair of buildings affiliated with the royal family.

The manufactory started off with a three-department system with the Dyeing Department, Metalworking Department, and Woodworking Department. Hanseong Craft Manufactory gradually expanded its operational structure and product range. By February 1910, the Ink Production Department was established, and plans were made for the creation of the Ceramics Department in 1911 and the Stoneworking Department before 1913. At the beginning of its establishment, not only did it teach the production techniques for various fields but also the basic methods for drawing the designs needed for production. In this regard, the facility can be considered an early form of craft education institution. Additionally, the artisans who worked and received training here later became part of the pioneering group of modern craftsmen who led the modern craft industry. The factory set up a modern production system with machinery such as looms and presses, and introduced patterns for mass production, laying the foundation for modern craft making.

The Hanseong Craft Manufactory was significant as a modern art production facility aimed at creating and commercially selling traditional Joseon art. The establishment of the Hanseong Craft Manufactory reflected the royal family's desire to realise the era's goals of modernization and national strength through industrial development and economic growth. As a modern production facility that adopted Western production methods such as machinery and design patterns, the Hanseong Craft Manufactory mass-produced art and craft items that combined artistry with commercial value, thus marking a transitional period in modern industry and driving the industrialisation of crafts.

However, shortly after its establishment, the factory faced challenges including misappropriation of funds and was later taken over by colonial authorities. The factory was renamed the Yiwangjik Craft Manufactory and then the Joseon Craft Manufactory. While the Hanseong Craft Manufactory essentially operated through private commissions, the subsequent Yiwangjik Craft Manufactory became part of the royal household. Despite these changes, the manufactory failed to sustain continuous growth and was dissolved in 1936.

In June 1913, the Hanseong Craft Manufactory was suddenly taken over by the Royal Household Department, also known as Yiwangga. and in 1915, the factory building was rebuilt as a traditional Joseon-style structure in preparation for the Joseon Industrial Exhibition to commemorate the fifth anniversary of annexation. Moving away from custom production based on private commissions, the factory installed permanent display cases, registered the Ihwamun pattern as a trademark, and began active commercial promotion through tourist brochures and newspapers, generating significant profits.

The Yiwangjik Craft Manufactory, which operated until August 1922, implemented detailed work processes and commercial strategies and was led by Japanese technicians and experts. During the period of the Yiwangjik Craft Manufactory, Japanese involvement in its operations led to an expansion of the production facilities into 11 specialised departments. However, the factory's focus shifted, and it began mass-producing items with designs influenced by Chinese traditional patterns, reflecting Japanese tastes. The goldsmithing department was the most conservative in terms of design and form, largely because many of its pieces were created for the royal family. However, under Japanese rule, even the more traditional works were influenced by commercial pressures. Replicas of ancient items were modified to reflect a Japanese interpretation of Korean art history. Lacquerware inlaid with mother-of-pearl was adapted to suit Japanese daily needs, and many pottery items were designed to cater to Japanese tastes, particularly their appreciation for tea. Consequently, an analysis of surviving artifacts reveals that the products from this era were primarily intended to attract Japanese tourists rather than reviving traditional Korean arts and crafts. Although the manufactory claimed to continue and promote tradition, a genuine sense of Korean tradition and continuity of the history of craftmaking is largely missing, except for a few early pieces made for the royal family. Despite some success in garnering consumers due to a mixture of insufficient revenue, inefficient operations, and the decision of the Government-General to sell off the manufactory, the Yiwangjik Craft Manufactory was completely privatised.

In August 1922, the Yiwangjik Craft Manufactory was transformed into the Joseon Craft Manufactory by the Japanese capitalist Tomita Kisaku. He declared that he would continue the legacy of the Yiwangjik Craft Manufactory using the Ihwamun trademark but aggressively pursued commercial interests after the manufactory was renamed as the

Joseon Craft Manufactory. The factory concentrated on producing souvenirs, trophies, and other commercial goods. During this period, the manufactory began to market itself through newspaper ads and various fairs. It seems that the manufactory recognised its sales and financial shortcomings and attempted to secure its future through privatisation. Conversely, the notion of privatisation likely attracted Japanese investors, who saw the opportunity to gain from its potential profits. The newly established Craft Section of the annual Joseon Art Exhibition that was hosted by the Government-General further contributed to the distortion of craft development, aligning with Japanese exotic tastes and undermining the authentic progression of Korean crafts. The Joseon Craft Manufactory faced setbacks due to the global economic depression of the late 1920s and the financial outflow after Tomita's death in 1930, leading to its official dissolution in July 1936.

The craft manufactories hold significance as it represented an effort by the imperial family to preserve and sustain traditional craftsmanship during a period of upheaval. Despite the challenges faced by artisans trained under Japanese rule in mastering traditional techniques accurately, it was through their work that the continuity of traditional craft was maintained. Kim Jin-gap, Lee Hak-eung, and Chang Gi-myeong, among others, can be considered the first generation of craftsmen who emerged from the Yiwangjik Craft Manufactory, transitioning from being unknown artisans to being recognised as modern craftsmen. However, while some artisans made a name for themselves or became entrepreneurs the majority were reduced to technicians or laborers operating machinery with the introduction of mass production systems. Since mass-produced goods were created in large quantities through machine operations, the realm of art was largely excluded, leading to the disappearance of artisans' influence and the production of items of lower quality.

The Joseon Art Exhibition allowed some craftmakers to forge a new identity as artists rather than technicians. From its 11th iteration in 1932, the Crafts Division was newly established, leading to the emergence of modern craft artists. As crafts were formally incorporated into visual arts, this marked a transitional period for their professional activities. The concept of crafts as a distinct category of modern art was solidified, causing a separation from industrial mass production methods and a distinction of craft activities from industry. The trends in the Seonjeon Crafts Division's exhibits were loosely categorised into traditional styles that preserved the forms and patterns of the Joseon era, transitional styles influenced by Western crafts, and those that catered to Japanese tastes. The annual exhibition presented artisans with an excellent opportunity to escape their previous low social status in Joseon and gain new social positions as creative artists.

In week 4, we have looked at some traditional crafts and craftmaking in the Joseon period, focused on the relationship between crafts and women, some design trends of the late 19th and early 20th centuries, crafts of the

Korean Empire, crafts produced for foreign demand, and the eventual privatisation of the imperial craft manufactory and the resulting impact on crafts in the colonial period. Next week, let's move on to the topic of Western art and the Westernisation of art in Korea at the turn of the twentieth century.

Learning Materials

Assignment

1.

Write a short essay (about 1 page, 400–600 words) on ONE of the following topics:

① Transformation of Korean Crafts from Late Joseon to the Colonial Period:
- Describe how traditional crafts in Korea changed from the late Joseon dynasty through the Korean Empire and into the colonial period.
- Discuss the impact of modernization, Westernization, foreign demand, and Japanese colonial policies on the design, production, and meaning of crafts.
- Use at least two specific examples (e.g., porcelain, embroidery, lacquerware, or exported souvenirs) to illustrate the changes in materials, styles, or functions.

② Crafts, Gender, and Social Space:
- Analyze the relationship between crafts, gender roles, and social space in Joseon and modern Korea.
- Explain how women's work (such as embroidery or patchwork) was valued, who produced what types of crafts, and how these changed with modernization and new institutions (e.g., schools, manufactories).
- Include at least one example of a craft closely associated with women and discuss its cultural meaning.

* Include specific references to lectures, and add your own reflections.

Quiz

2.

Question	What was the most representative type of craft that women produced in the Joseon period? ① Ceramics ② Metalwork ③ Lacquerware ④ Embroidery
Answer	④ Embroidery
Explanation	Women were typically responsible for embroidery and needlework in the Joseon period.

3.

Question	What was NOT a type of craft that was made popular toward the end of the Joseon dynasty? ① Glass mirrors ② Celadon ③ Hanbok ④ Western furniture
Answer	③ Hanbok

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

	Explanation	Although hanbok continued to be worn throughout the colonial period, it did not become particularly more popular toward the end of the Joseon dynasty.
4.	Question	Why did the market supply of Goryeo celadon drastically decrease by the 1920s? Choose 2 answers ① The colonial government began to restrict unauthorised transportation of Korean material overseas ② Celadons became cheaper in the Western market ③ Most celadon in Goryeo tombs had already been looted ④ Collectors of looted celadon voluntarily raised an ethical issue and surrendered their collections
	Answer	① The colonial government began to restrict unauthorised transportation of Korean material overseas ③ Most celadon in Goryeo tombs had already been looted
	Explanation	By the end of the 1910s, the looting of Goryeo tombs around Gaeseong and Ganghwado Island that had been capitals of Goryeo slowed down. The supply of Goryeo celadon had almost dried up by the 1920s as most Goryeo tombs had already been ravaged. The open transaction of celadon became even more challenging when the Government-General began to crack down on illegal extraction of Korean artefacts abroad.
5.	Question	What was NOT a reason for the privatisation of the Yiwangjik Craft Manufactory? ① Lack of revenue ② Loss of sovereignty ③ Poor quality control and administration ④ To emulate private craft manufactories in the West
	Answer	④ To emulate private craft manufactories in the West
	Explanation	The loss of sovereignty which restricted state control over the manufactory, financial trouble, and the lack of proper governance of the manufactory were all reasons for its eventual privatisation.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Kim, Kyungmi, Moo-Young Park, Sook-in Lee, Okhee Im, Ji Young Jung, Hae Ran Cho, and Kukche Munhwa Chaedan (Seoul, Korea). The Culture of Gyu-Bang in Korea. Seoul, Korea: Pagijong Press, 2014.
- McCormick, Sooa Im, Jung-Wha Kim, William Griswold, Seung-Hae Yi, Byungmo Chung, Young Chae, Cleveland Museum of Art, and Seoul Museum of Craft Art. Gold Needles: Embroidery Arts from Korea. Cleveland, OH: Cleveland Museum of Art, 2020. https://archive.org/details/gold-needles-gallery-guide/page/n5/mode/2up
- Huh Dong-hwa. Voyage to the World of Korean Embroidery, 5-37. Seoul: The Museum of Korean Embroidery, 2001.
- Huh Dong-hwa and Park Young-sook. Crafts of the Inner Court. Seoul: The Museum of Korean Embroidery, 1988.

- Jungmann, Burglind. “Changing Notions of “Feminine Spaces” in Chosŏn-Dynasty Korea: The Forged Image of Sin Saimdang (1504-1551).” Archives of Asian Art 68, no. 1 (April, 2018): 47-66.
- Lee, Soyoung. “In Pursuit of White: Porcelain in the Joseon Dynasty, 1392-1910.” Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. Accessed August 12, 2024. http://www.metmuseum.org/toah/hd/chpo/hd_chpo.htm
- Eom, Seunghui. “The Korean Empire and Ceramics at the Intersection of Change.” In Art of the Korean Empire: The Emergence of Modern Art, edited by Wonjung Bae, 231-333. Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2018.
- Asian Art Newspaper. "Japan in Vienna World's Fairs." May 26, 2023. Accessed August 12, 2024. https://asianartnewspaper.com/japan-in-vienna-world-fairs/.
- Korea JoongAng Daily. "At Home with the Modern Royals: In Final Years of Joseon, the Korean Empire Looked West." March 19, 2017. Accessed August 12, 2024. https://koreajoongangdaily.joins.com/2017/03/19/koreanHeritage/At-home-with-the-modern-royals-In-final-years-of-Joseon-the-Korean-Empire-looked-West/3031156.html.
- Park Jinkyung. "A Study on Glass Mirror Trade and its Characteristics of Craft after Joseon Dynasty" MUNHWAJAE Korean Journal of Cultural Heritage Studies Vol. 52 No. 4, December 2019, pp.206-225.
- Choi Gongho. “Modern Visual Culture and the Craft Workshop of the Office of the Royal Household.” In Art of the Korean Empire: The Emergence of Modern Art, edited by National Museum of Modern and Contemporary Art, 224-230. Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2018.

Week 5	Western art			
Weekly Learning Objectives	Learn how Western painting entered and was adapted in Korean visual culture.		Instructor's Name	Jess Jiyun Son
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			

Session-by-Session Learning Content	
First session	Indirect exposure to Western paintings
Second session	Foreign visitors
Third session	Dispatching of court artists
Fourth session	Portrait paintings
Fifth session	Nurturing of Korean Western-style painters

(First session) Indirect exposure to Western paintings

Hello, welcome to the first session of Week 5. This week, we will investigate Western-style paintings in Korea at the turn of the twentieth century. In the first session, we will focus on how Korea first came into contact with Western painting prior to the opening of ports. In this session, you will obtain a comprehensive understanding of the process in which Western painting entered Korea.

Joseon primarily encountered Western-style painting indirectly through China in the nineteenth century. Envoys to China were important carriers of information in the Joseon period. While in China for official duties, Joseon officials visited St. Joseph's Church in Beijing and saw Western-style murals and architecture. There are also records of the delegation of 1863 having their photographs taken at the Russian Legation in Beijing. Many of them brought back new items including paintings and books that were then shown around to friends and colleagues. For example, philosopher Yi Ik (1681-1763) wrote about envoys who had returned from Beijing in the 18th century, mentioning that they purchased Western-style oil paintings and displayed them in their hallways.

Notable scholars of Practical Learning (실학) and Northern Learning (북학), such as Jeong Yak-yong, Park Ji-won, and Park Je-ga left records on their impressions after coming to contact with Western paintings that were brought back from China. These individuals supported a new intellectual movement that emerged from breaking free of the constraints

of Joseon Neo-Confucianism to reform reality by embracing and developing various new fields of study. Scholars of the Norther Learning were keen to adopt new technology and culture from Qing China, many of them Western in origin.

While Joseon Neo-Confucianism and arts and culture was heavily impacted by Chinese traditions, they also evolved with time. In 19th-century China, new painting styles emerged that deviated from tradition, influenced by Western and Japanese art. One notable development occurred in Shanghai, where the Haishang School (海上畫派, Haipai) or Shanghai School was established. The Shanghai School incorporated Western painting techniques into traditional Chinese painting. Artists like Wu Changshuo and Ren Bonian are thought to have actively developed this style of painting.

During the late Joseon period, Min Yeong-ik, literati politician and relative of Queen Min, was influenced by the local painting style early on when he stayed in Shanghai. As more Joseon Koreans would travel to the open-port city of Shanghai, new styles of art were brought back to Korea. The influence of the Shanghai School is strongly evident in the paintings of Jang Seung-eop (장승업, 張承業, 1843-1897), a celebrated late Joseon painter who was supported by the Min family. Jang Seung-eop had easy access to Shanghai School artworks through his friends and patrons and incorporated its style into his paintings. When the late Joseon art scene was led by followers of the Southern School of painting, he pursued his own style. He both incorporated the new Shanghai School style and also studied objects through direct observation rather than referring to Chinese painting manuals.

The use of bright and decorative elements in his paintings suggest that Jang Seung-eop adopted the painting style of the Haishang School, most conspicuous in his popular and vibrant flower-and-bird paintings. In the style of Jang Seung-eop, Painting of Vessels and Daffodil Flower Branches (기명수선난초도), the way in which he used direct observation to paint his unique Gimyeong jeoljihwa paintings that depict a collection of items such as vessels, flowers, and fruit is also compared to still life studies by Western painters. However, Jang Seung-eop's Gimyeong jeoljihwa is characterized by a focus on the free use of brushstrokes and spontaneous interpretation of subjects and dynamic compositions, rather than truthfully depicting specific objects. His works are distinguished by a vibrant beauty arising from the bold reinterpretation of everyday themes.

This mixture of traditional and new painting styles is also evident in the works of Jang Seung-eop's students, such as Jo Seok-jin and An Jung-sik (안중식, 安中植, 1861-1919) who later on became leaders of the Korean art scene in the early twentieth century. The influence continued to spread to Korean modern ink painting through Jo Seok-jin's and Ahn Jung-sik's students, including No Su-hyeon, Lee Sang-bum, Byeon Kwan-sik, and Kim Eun-ho. However, it was

only in the 20th century, with the advent of Western painters in Korea, that Western art began to flow robustly into the Korean art scene.

In addition to China, Joseon Korea also maintained contact with Japan, mainly through the routine dispatchment of the Joseon Tongsinsa. The "Tongsinsa," or Joseon Diplomatic Missions were official diplomatic envoys sent by the Joseon kings to the Shoguns of Japan. The Korean side called their envoys "Tongsinsa," while the Japanese side referred to them as "Japanese Royal Envoys" or “Ilbon Gukwangsa” (일본국왕사). They were not only diplomatic missions but also channels for cultural exchange, including academic, ideological, technological, and artistic interactions.

In addition to envoys, the Joseon Tongsinsa also included various specialists such as painters, musicians, and interpreters. Painters from the Bureau of Painting travelled with the mission to record visual information on topography, customs, as well as technology but also created many copies of Japanese paintings and artworks that remained in Japan as gifts. Additionally, when the Tongsinsa returned to Korea, they brought back paintings gifted by the Japanese to the Korean royal family, facilitating a cultural exchange of paintings between the two countries. For example, in the 18th century, several intricate gold folding screens were presented by the Edo Shogunate and brought back to Joseon.

Information on Western art and painting techniques were brought back from Japan through increased contact with Japan and growth of commercial interaction toward the end of the Joseon period. Several Joseon collectors such as Kim Gwang-guk (김광국, 金光國, 1729-1797) collected a diverse range of items, including historical Korean paintings, Chinese and Japanese paintings, Western engravings, and maps, through diplomatic missions to Beijing, interactions with painters, and antique markets. Ukiyo-e entered Korea from the 18th century, but those that actively incorporated Western linear perspective and shading techniques grew in their influence in the 19th century. By the mid to late nineteenth century, Ukiyo-e greatly inspired many European artists like Vincent Van Gogh and Western fascination on Japanese art and culture even led to the coining of the term Japonisme. However, active Korean reception of these types of art only gained momentum after the opening of ports.

After the opening of ports in 1876, four diplomatic missions were sent from Korea to Japan until 1882, this time named Susinsa. Initially, the delegations were sent to reciprocate Japanese diplomatic missions. However, over time, the nature of these missions evolved to address trade negotiations and manage political incidents that arose between Korea and Japan before the official dispatch of the Joseon Minister to Japan in 1887. Nevertheless, the missions led to the eventual introduction of photography to Korea by artist Kim Yong-won who was part of the Susinsa missions.

Late Joseon interest in Western-style painting and realism was actively reflected in late 18th and 19th century paintings. Attempts to incorporate linear perspective and three-dimensional shading using a single source of light can been found in numerous paintings of this period. Attempts at using linear perspective are most conspicuous in landscape paintings. For instance, Gang Hui-eon, a literati painter of the late 18th century known for his landscape paintings, used linear perspective. In Gyeongbokgung Palace in the Morning Mist, he clearly depicts the narrowing road toward Gyeongbokgung to express distance from the foreground and the perspective of the viewer. Figures placed on the pathway also become smaller as they disappear in the distance. The use of darker colours in the foreground amplifies the realistic depiction of the mist that blurs the view of the faraway palace grounds. These works show a gradual move from the traditional 'parallel perspective' used to depict palace grounds from a semi-bird's eye view.

This painting, which depicts a boy holding a pinwheel and calling a dog at the door, is notable for its visible adoption of Western painting techniques. Particularly striking is the depiction of the shadow of the boy and the dog and the shadow behind the pillar created by a single source of light. The boy's face and hands are also rendered according to Western linear perspective. The subject of the boy calling the dog is a novel departure from the repetitive and stereotyped genre scenes, capturing a moment of everyday life. Despite some unnatural renditions of the brick walls that rigidly follow the rules of linear perspective, the work displays skillful deliberations of Western painting styles.

Western methods of three-dimensional shading appeared frequently in the late Joseon period, most noticeable in portrait paintings. While Joseon portrait paintings had always aimed at truthfully depicting all the details of a person's appearance, including their virtues, some stylistic changes appeared in the late Joseon period. While portraits from the 17th century are characterised by their flat and uniform representation using light ink wash and line drawing, 18th-century portraits, influenced by Western painting techniques, exhibit the use of shading and emphasise a more realistic expression.

Take for example this portrait of O Jae-sun, an official of the late Joseon period. Although much of the portrait retains characteristics of traditional Joseon portraits, shading is used on his face to express the volume and curves around his cheeks and jawline. The external area of the face is darker, as is the edge of his nose, his eyebags, and slightly sunken cheeks. The use of shading caused the depiction of the face to appear darker than traditional Joseon portraits, but added a sense of realistic volume and texture to the face. A notable aspect is the emphasis on the folds of the official robes, which are highlighted through contouring and active shading to create a sense of three-dimensionality.

The double-crane rank badge is also rendered to faithfully convey the intricate embroidery and vibrant colours.

These elements of Western painting styles gradually increased throughout the 19th century and after the opening of ports, there was a gradual increase in the accessibility of Western paintings and new media. In this first session of the week, we have looked at how indirect contact with Western art and painting techniques took place via China and Japan and how this affected late Joseon paintings.

In the following session, we will look at how foreign visitors to Korea in the late nineteenth and early twentieth century impacted arts in Korea.

(Second session) Foreign visitors

Hello, welcome to the second session of Week 5. In this session, let's take a look at three foreign visitors who played important roles to introducing Western art and visual culture to Korea at the end of the nineteenth century.

Many Western visitors came into Korea after the opening of ports. Arnold Henry Savage Landor (1865-1924) was a British artist, explorer, and writer known for his contributions to art and travel literature. He was born into a prominent family and became well-regarded for his detailed and vivid depictions of his travels. Landor was also an accomplished artist whose work often depicted the diverse cultures and landscapes he encountered during his travels. His art is noted for its meticulous detail and vibrant portrayal of exotic locales. Landor traveled extensively across Asia, including regions such as China, Korea, and Tibet. During his travels in Korea, Landor produced artworks that documented the traditional life and landscapes of the country.

Savage-Landor visited Korea in 1891 and was granted an audience with the king. Interestingly, he wrote about the king's genuine fascination with oil painting. He had produced a painting of Min Sang-ho, prominent official and nephew of the queen, which had been passed onto Gojong upon his request. He was said to have admired the so-called "European painting", surrounded by his family and the household. Savage-Landor wrote that the painting was kept at the palace for two days, and when returned the painting was covered with finger marks of the royal family and other members of the household who, despite the artist's written note to refrain from touching the painting, could not help themselves from poking at the wet oil paint on the canvas. Gojong seemed to have been very impressed with the quality of the painting and requested that Savage-Landor paint two other portraits of Min Yeong-hwan and Min Yeong-jun, before he left Korea.

Accounts from Savage-Landor are important references to the early response to Western art in Korea. After envoys who travelled to China and Japan later on, the social elite and royal family were one of the earliest receptors of Western medium such as photography and oil painting. From this account, it is evident that they were both amazed by the new medium and were very receptive from the late nineteenth century, contrary to the general reluctance to accept anything Western during this period.

However, it seems that curiosity on European painting did not necessarily mean a proper understanding of Western painting, even at the end of the nineteenth century. After completing the portrait of Min Yeonghwan, the Joseon official became distressed upon noticing that his jade decoration, traditionally worn behind the left ear, was not included in the portrait. Despite Savage-Landor's explanation that European art does not typically depict both the front and back of a person simultaneously, Min Yeong-hwan's dissatisfaction led the artist to create a side view sketch to include the decoration. Moreover, Min Yeong-jun, Min Yeong-hwan's brother was also taken aback at the fact that the painting produced by Savage-Landor was on a wooden panel and could not be rolled up like traditional Joseon paintings. The understanding of oil painting and Western visual culture gradually grew and spread throughout the end of the nineteenth century and the early twentieth century as accessibility to Western art and art education increased, especially during the colonial period.

Horace Newton Allen (1858-1932) was an American physician, missionary, and diplomat who played a significant role in the late 19th and early 20th centuries in Korea. Arriving in Korea in 1884 as a medical missionary, Allen was instrumental in establishing the first modern hospital in Korea, which laid the groundwork for the development of the country's medical infrastructure. His work extended beyond medicine; he also contributed to cultural and educational efforts, helping to promote Western knowledge and technology in Korea. Allen later served as the first American consul to Korea, a position that allowed him to participate in diplomatic activities during a pivotal time in Korea's history.

Allen forged a trusting personal relationship with Gojong. His tending to the life-threatening injuries of Min Yeong-ik, cousin of Queen Min, during the Gapsin Coup was instrumental to the foundations of this relationship, after which he became an important advisory to the court. Allen also assisted in the 1887 Korean delegation to the United States. Gojong's reliance on Allen even led to the decision to participate in the 1897 Chicago World's Fair.

Horace Allen played a pivotal role in organizing the Korean exhibition at the 1897 Chicago World Fair, officially

known as the World's Columbian Exposition. When Allen notified Gojong of his leave of absence in 1882 to attend the Chicago World's Fair the following year, Gojong proposed that Korea should also participate. It seems likely that Korea might have initially expressed interest in the World's Fair around 1891 but then withdrew due to financial difficulties. It's possible that Korea's participation was revived when Gojong learned that Allen would be personally attending the exposition. As Korea had minimal international presence in 1892, it's reasonable to conclude that only the direct and personal efforts of someone like Horace Allen would have made Korea's participation in the World's Fair possible.

Allen's involvement in presenting Korean culture to the international audience at the fair was instrumental to the introduction of Western exhibition culture to Korea. Since the mid-19th century, world's fairs had evolved into global platforms for showcasing national achievements and also became opportunities for non-Western nations to present themselves to international audiences. Allen helped curate and arrange Korea's first exhibition at the Columbian Exposition were art, artifacts, and objects of daily life were showcased to Western audiences. However, due to limited budgets and time, as well as a lack of experience in the curation of a national exhibition, the display was hastily prepared and was received as more of an exotic spectacle of a non-Western nation. Despite many difficulties, the exhibition marked Korea's first introduction to a larger and general Western audience, and member of the Korean delegation were able to witness and bring back information on exhibition practices that were seen from the Columbian Exposition. In addition, Commissioner Chung Gyeong-won reported to Gojong of the preference in Korean objects by Westerners and that they were particularly drawn to Korean textiles, folding screens, inlaid mother-of-pearl, and embroidered screens. We will talk more about the world expositions in an upcoming lecture.

Hubert Vos (1855-1935) was a Dutch American painter, who worked in Paris and Brussels, and was affiliated with the Royal Society of Portrait Painters in the UK. Due to his marriage to the last princess of Hawaii, Vos had the opportunity to travel around the world to create numerous portraits of individuals of diverse ethnicities. During his travels, he visited Korea in 1898, where he resided for approximately two years, during which time he painted Gojong's portrait in oil.

Hubert Vos's oil painting of Emperor Gojong from 1898 stands out due to its departure from the traditional eojin or royal portrait style both in its artistic approach and presentation. This painting exemplifies the shift toward a more secular style of royal portraiture that became prominent at the end of the 19th century. Unlike traditional depictions of powerful and divine rulers, Vos's portrait depicts Gojong in a standing pose with an awkward tilt and hand gesture, set against a plain background, giving him a more gentle and timid appearance.

Vos was well-compensated by the court and allowed to take one of the two copies of Gojong's portrait to showcase at the 1900 Paris Exposition, signaling a significant change in how royal portraits were treated. However, this can be seen as a diplomatic exception aimed at Gojong's representation abroad. The portrait was categorized among various ethnic specimens from non-Western nations at the Paris Exposition. At this time, There were numerous contemporary newspaper articles about the exposition, which mentioned that the royal portraits were specifically created for this purpose. However, Gojong may not have realized exactly how it would be displayed and that it would be grouped with ethnographic images of non-Western races. Nonetheless, the focus seemed to be on representing Korea through the portrait rather than emphasizing the monarch's authority.

Several other artists painted Gojong's portrait in Western medium, including Antonio Zeno Shindler (1823-1899), an official painter at the Smithsonian Institution of the United States who painted Gojong's portrait based on a photograph in 1892. Joseph de la Nézière also had an audience with Gojong and completed the Official Portrait of the Korean Emperor in 1902. However, portraits of Gojong created by foreign artists and brought back to the West were often viewed as visual records of the race and ethnicity of an exotic land. They resembled items in a collector's cabinet of curiosities, reflecting Western perceptions of the Far East. Despite this, the early public display of Gojong's image was significant as it introduced Korea and its people to the Western world, which was just beginning to learn about the 'hermit country.'

Not only did Hubert Vos paint the emperor's first oil painting portrait, but he also went outside the palace grounds to create landscape paintings. Vos used plein-air painting to truthfully depict the landscape of Seoul. "Plein air" is a French term that means "open air" which refers to the practice of painting or drawing natural scenes outdoors, rather than working in a studio. This approach allows artists to capture the fleeting natural light, colors, and atmosphere of a scene in a specific moment as they see it in tme. The plein air technique was central to the Impressionist movement in the late 19th century and artists like Claude Monet and Pierre-Auguste Renoir used this approach to depict the changing qualities of light and atmosphere in their works.

Vos's painting Landscape of Seoul, created in 1899, captures the city from the vantage point of the U.S. Legation (now the U.S. ambassador's residence) in Jeong-dong, overlooking Gyeongbokgung Palace. The panoramic view in the artwork features notable landmarks such as Gwanghwamun Gate, Gyeonghoeru Pavilion, and Mt. Bukhan san mountain. In the foreground, a house with a tile roof is depicted alongside peach blossoms in full bloom. In a letter to a friend dated 1911, Vos described Korea as "one of the most fascinating countries in the world," noting the incredible beauty of the flowers that bloom abundantly on hillsides, in tranquil river valleys, and around picturesque lakes. He also remarked

on the people, whom he observed as members of one of the world's oldest races, always dressed in white and moving quietly, giving the impression of a dreamlike vision.

Painting landscapes outside had been practiced in Joseon, where literati scholars would travel to scenic spots, often accompanied by professional painters. In some cases, scholars would write poems and have painters create landscape paintings to supplement their writings on the sceneries. In other cases, they would write and paint themselves. However, a foreigner painting outside using strange tools such as oil paint, easel, and a canvas would have been a peculiar sight for Koreans.

In this session, we've looked at how some key foreign visitors to Korea contributed to the introduction of Western art and visual culture at the end of the nineteenth century. In the next session, we'll look at the dispatching of artists abroad at the turn of the twentieth century.

(Third session) Dispatching of court artists

Welcome to the third session of Week 5. In this session, we will look at artists who went outside of Korea to obtain knowledge on new types of art and visual media at the turn of the twentieth century.

From the late nineteenth century, the Joseon state was made acutely aware of the strength and sophistication of modern science and technology, made tangible through the military power of Western nations. A symbolic testament to the power of Western military might was Qing China's defeat and British victory in the two Opium Wars of the 1940s and 1950s. Moreover, the growing power and influence of Japan attested to the benefits of accepting Western technology in preserving and furthering national strength in the competitive international arena. Even prior to the opening of ports, the growing voice of progressive Joseon intellectuals and King Gojong's own open attitude toward Western technology and goods led to the dispatching of painters from the Royal Bureau of Painting to China to obtain knowledge and expertise on Western technology.

Now, you may wonder why the state would send painters for this purpose. Today, scientists would be sent out to learn about modern weaponry and technology rather than painters. In reality, court painters of the Joseon dynasty were closer to technicians rather than artists of today. Although their main tasks in court were to produce various types of paintings, this was regarded as a technical skill rather than a creative output of individual artists. Moreover, paintings or 'dohwa' (도화) in the nineteenth century was understood as a tool to further national prosperity and military strength. It

was not until the twentieth century, most definitely in the 1910s, that the term 'misul' came to be popularly used to refer to the narrower idea of 'fine arts.'

The Korean term 'buguk gangbyeong' sums up the Joseon state's aspirations at the end of the nineteenth century and contemporary perceptions on art and painting. Buguk means rich country and gangbyeong means strong army. Together they sum up Joseon Korea's desire to forge a strong economy and military power to survive in the new world order. This state objective at the end of the nineteenth century was also applied to the arts. Painting and art were seen as tools to achieving the bigger objective of acquiring state wealth and military power, and court artists such as An Jung-sik and Jo Seok-jin who had the ability to record and bring back visual information on new technology were dispatched to China.

An Jung-sik (안중식, 1861-1919) and Jo Seok-jin (조석진, 1853-1920) were the last generation of Joseon court painters. Both painters were part of the Yeongseonsa delegation that travelled to Tianjin, China in 1881 to learn the methods of manufacturing and training with modern weapons. During their year-long stay in Tianjin, the artists were employed as draughtsman, responsible for drafting up diagrams and blueprints of new weapons and their functions. Today, their roles would be similar to that of engineers. The dispatching of professional painters to contribute to the state's accumulation of knowledge on modern weaponry reflects both the importance placed on buguk gangbyeong and the understanding of art and painting as a practical utility at the end of the nineteenth century.

Both An Jung-sik and Jo Seok-jin returned to Korea and continued to work for the Royal Bureau of Painting. They both participated in the painting of the royal portrait of Gojong in 1902, the highest honor for a court painter. It is entirely possible that their training in China facilitated the selection of both An Jung-sik and Jo Seok-jin as artists for the royal portraits.

Without straying far from traditional painting techniques used by court painters, An Jung-sik incorporated Western painting styles into his works. For instance, An Jung-sik's famous painting of Gyengbokgung Palace incorporated linear perspective to express distance and depth in the landscape painting. A few trees and a stone guardian on the right guide the viewer's eye into the painting. However, this effect is diminished as An obscures much of the palace buildings with trees, leaving only the rooftops visible, lacking three-dimensional depth. The architecture serves mainly as a backdrop to the prominent, densely clustered mountains. Suspended between different spatial concepts, the work challenges traditional literati and court painting. An Jung-sik also opened up a private painting studio called Gyeongmukdang around this

time where he also trained young painters like Lee Do-young. Both Jo Seok-jin and An Jung-sik became influential figures in the Korean art scene, nurturing younger generations of artists of the early twentieth century.

The mission to Tianjin in 1881 was not the only mission dispatched abroad with the purpose of collecting information on modernisation. The Joseon state also sent delegations to Japan to observe and learn from their modernization efforts, particularly in areas like military organization, technology, and governance. The 1881 Sinsa Yuramdan or Josa Sichaldan to Japan was a discreet mission aimed to gather information that could be useful for Korea's own modernization and reform processes without aggravating anti-reformist opinions of conservative Joseon officials. After two Susinsa missions to Japan in 1876 and 1880, it was confirmed that Japan had achieved considerable success with its modernisation policies of the Meiji Restoration. Therefore, it became necessary to send multiple representatives to conduct a thorough investigation for Joseon's own future policies on strengthening the nation and military. This led to the dispatch of the Sinsa Yuramdan, a delegation consisting of 12 core members tasked with studying various aspects of Japanese society and its advancements.

Among the delegation was Kim Yong-won (김용원, 金鏞元, 1842-ca. 1896), a talented professional painter of the Royal Bureau of Painting who participated in the production of several Royal Protocols and the royal portrait of King Cheoljong (철종, 哲宗, 1831-1864, r. 1849-1864) in 1861. Kim Yong-won had been dispatched as part of the 1876 Susinsa mission to Japan, led by Kim Gi-su (김기수, 金綺秀, 1831-1894) where he helped acquire various machinery, weapons, and raw materials.

The Susinsa delegation experienced photography first-hand during this trip to Japan, and several members had portrait photographs taken in a studio. It is thought that Kim Yong-won was able to learn photography from a Japanese photographer based in Busan around 1879. After continuing to work for the state on the 1881 Sinsa Yuramdan to Japan to study the navigation of modern vessels, he returned to Japan once more in 1882 to further his skills in photography. Kim Yong-won was able to purchase various photography equipment from his trips to Japan, and in the summer of 1883, he established a photography studio in Seoul. Although the studio was operated with the help of the Japanese photographer Honda Shunosuke, it is considered the first photography studio in Korea. That same year, Hwang Cheol, a first-generation Korean photographer and painter, also opened a studio.

Ji un-yeong also opened up a photo studio in Seoul in February 1884. Ji Un-yeong was Jung-in-corn and was employed as a member of the Susinsa delegation of 1882. It was during this trip to Japan that he first encountered

photography. In 1883, he was appointed as a clerk in the Office of Military and Government Affairs and he established a photography studio the following year. He was the first Korean to photograph King Gojong in 1884, along with American Percival Lowell, who also became the first foreigner to photograph the King. Although Ji Un-yeong's career as an official reached an end in 1886, after his failed attempt to assassinate Kim Ok-gyun, the instigator of the Gapsin Coup, he continued his career as an artist. As painters who turned to photography, both Kim Yong-won and Ji Un-young played a key role in bridging traditional art forms with new photographic techniques.

The Royal Bureau of Painting was officially abolished around 1894 with the Gabo Reforms. The gradual advent of photography that substituted the role of painters to create visual records in the court, as well as the lack of resources to sustain the bureau with some key factors to its abolition. Court painters, or hwawon, no longer had permanent vocations within the government but continued to be employed for various projects that required professional painters, such as the creation of traditional painted portraits of the monarch. The abolition of the bureau, however, also led to the creation of the modern artist. Painters were no longer workers given instructions by the government. Moreover, with the abolition of the class system and the growing demand for art from increased commerce, people from diverse backgrounds came to consider themselves as professional artists, more so in the colonial period.

The term 'misul' also began to be popularly used to refer to fine arts toward the 1910s. The term began to be used in newspapers of the 1880s and 1890s as the Korean translation of the Japanese term 'bijutsu.' By the 1910s, the term 'misul' came to clearly refer to fine arts and was popularised among the general public. Related terms like 'misulga' that referred to artists also emerged and misul, as well as misulga came to be associated with aesthetic fine arts, moving on from the traditional conception of art and painting as practical techniques.

Go Hui-dong began his career at this time and is considered to be Korea's first 'oil painter.' Go Hui-dong was exposed to Western language and culture from his father Go Yeong-cheol (1853-1911), who learned English by accompanying the 1881 delegation to Tianjin and worked as an English interpreter for the 1883 delegation to the United States. At the age of 14, Go Hui-dong enrolled in Hanseong Law Language School and began learning French, this led him to take a position in 1904 as a junior officer in the Office of Mining in the Imperial Household Ministry, where he worked as a French interpreter and document translator for the royal court. He abandoned his administrative career and turned to painting as an escape from reality after the 1905 Eulsa Treaty that forfeited Korea's diplomatic sovereignty to Japan.

His initiation as an artist began at the age of 22 when he started frequenting the studios of renowned professional painters, An Jung-sik and Jo Seok-jin. However, the art scene at that time was largely confined to faithfully copying Chinese art manuals. Disillusioned with this, he began to develop an interest in Western painting, which he encountered through his interactions with foreigners like French ceramist Leopold Remion during his time at the Imperial Household Ministry. Go met Remion through his French teacher Emile Martel, and saw Remion draw a portrait of Martel in charcoal.

Although Go Hui-dong was neither a professional painter employed by the court nor an official dispatched by the government, he was able to enrol to the Tokyo School of Fine Arts in Japan with the help of Komiya Mihomatsu, a family friend and the Japanese vice-Minister of the Korean Imperial Household Ministry, who was also responsible for proposing the establishment of Korea's first museum in 1907. At that time, the Government-General of Korea encouraged young Koreans to study in Japan as part of the colonial assimilation policy. In particular, they promoted the arts, such as painting and music, which had strong emotional appeal, over fields like politics or economics, with the aim of reducing the desire for independence. A system called "Seongwa" (선과, 選科) was implemented that allowed foreigners to enter Japanese universities without taking the standard entrance exams. Students who went to Japan under this system received tuition support from the Governor-General's Office.

In 1909, Go Hui-dong entered the Western-style painting department at the prestigious Tokyo School of Fine Arts under the Seongwa programme. There he studied Western-style painting under Professor Kuroda Seiki (1866-1924) who trained in France and played a pivotal role in the early development of Western-style painting in Japan. Numerous Korean students studied languages or sciences abroad by 1900, but Go was the first to officially study Western painting and earn a degree outside of Korea.

Although Go returned to traditional ink painting after he returned to Korea in 1915, he initiated the first attempts at training in oil painting and embracing Western art. We will talk more about Go Hui-dong and his artistic activities in more detail in the last session of the week.

In this session, we looked at artists who travelled to China and Japan to obtain new knowledge and skills on Western art and technology. While court artists of the late Joseon period were given the task of obtaining a broader skillset on weaponry and machinery at the end of the nineteenth century, some went on to learn and bring back to Korea photography. In the early twentieth century, artists like Go Hui-dong began to study art and Western painting

abroad, slowly but gradually introducing Western art to Korea.

In the following session, let's look at new types of portrait paintings that appeared in Korea after the opening of ports.

(Fourth session) Portrait paintings

Welcome to the fourth session of Week 5. This time, let's take a deeper look at portrait paintings of the late nineteenth and early twentieth centuries.

In the Joseon period, portraits were primarily used for ancestral worship and the preservation of lineage. Joseon portraits captured the physical likeness of individuals but also expressed their virtues and spirit. Royal portraits, particularly those used in royal ancestral rites, represented the highest level of portrait art in Joseon and were created by the most skilled court artists. However, these portraits were not displayed as decorative art; instead, they were consecrated in shrines to be preserved and used in rituals.

The practice of 'hwi' (휘, 諱)—which involved avoiding direct references to the monarch's name—extended beyond written and spoken language to include visual representations of the king. This tradition was also observed in China, but in Joseon, it took on additional significance. Royal portraits, known as eojin (어진, 御眞), were hidden from public view, and in court event paintings, the king's appearance was never directly shown. Instead, his presence was symbolically suggested through elements like an empty throne or carriage.

In the Joseon Dynasty, royal portraits were created using three techniques: dosa (while the king was alive), chusa (posthumously based on memories), and mosa (reproducing or repairing existing portraits). These portraits were managed by a specialized office that oversaw the process and recorded it in detailed "uigwe" or royal protocols. Selecting painters was crucial, with top artists from the "Dohwaseo" (Royal Painting Bureau) and additional specialists like gilders and decorators involved. The "jipil hwasa" (집필화사, principal painter) focused on the king's face, while "dongcham hwasa" (동참화사, assistant painters) handled the body, and "sujong hwasa" (수종화사, support painters) mixed pigments. The principal painter focused on the king's face, while assistant painters handled the body and support painters mixed pigments. The portrait process included drafting on oil paper, transferring to silk, and detailed coloring with gold highlights. To be selected as a participant in the production of a royal portrait was considered to be the highest honour for a professional painter in the court.

In addition to royal portraits, gongsin (공신, 功臣) portraits—portraits of meritorious subjects—played a crucial political role in supporting the authority of the monarchy. However, these portraits were often vulnerable to changes in political power. Gongsin portraits served as visual commendations for individuals who displayed exceptional loyalty and patriotism. The active production of these portraits during the early to mid-Joseon period reflects the state's efforts to use portraiture to strengthen loyalty to the king and promote political agendas. The fact that some gongsin portraits were created or destroyed following major political shifts underscores their importance in securing support for new regimes and their sensitivity to the changing political landscape in Joseon.

Portraits were also produced privately outside the palace and government. By the late 17th century, portrait production surged with new practices, including the creation of portraits of revered figures for veneration. By the late 17th century, Some scholars even commissioned their own portraits in traditional attire, reflecting their personal identity and scholarly achievements. This period also saw a rise in the creation of portraits of local officials as tokens of gratitude or evidence of their virtuous governance. Portrait production took a new turn after the opening of ports and the introduction of Western art and visual media.

The long history of painting and enshrining royal portraits was preserved throughout King Gojong's reign and official eojin were still treated as a physical extension of the king up to the very end of the nineteenth century. In 1872, Gojong commissioned his first set of official portraits to celebrate the tenth anniversary of his reign. However, a pivotal change in the perception of royal portraits was slowly but surely taking place from the 1880s.

King Gojong used portraits to both strengthen the legitimacy of the Yi monarchy in Korea and to represent Korea in international affairs during the late 19th century. His portraits in various forms, including photographs, sketches, and oil paintings from the 1880s to 1890s, reflect his efforts to engage with Western diplomatic practices. While these portraits were often created by foreign agents, limiting Gojong's direct influence, he still used these images to show Korea's readiness to participate in modern diplomacy and to build amicable relations with other nations.

Gojong took a keen interest to new media such as photography, oil paintings, and illustrations. Gojong also appears to have been aware of contemporary methods for portraying foreign monarchs and officials. The 1881 Sinsa Yuramdan delegation collected portraits of Japanese officials and those of monarchs and aristocrats from the United Kingdom, France, Germany, Russia, and the United States from Japan. These photographs would have helped Gojong understand

how monarchs were depicted in modern portraits. However, Gojong generally allowed freedom in how foreign artists portrayed him in Western media.

Scotswoman Isabella Bird Bishop was a frequent guest of Queen Min and had the opportunity to photograph King Gojong shortly after his return to the palace from the Russian Legation in 1897. Despite being in mourning after the queen's assassination, Gojong agreed to be photographed in his royal attire for a portrait to be sent to Queen Victoria. Although the original photographs are lost, Bishop's book, Korea and Her Neighbours, features an illustrated portrait of Gojong that is likely based on her photograph. This reflects the growing significance of Gojong's portraits as he sought to assert Korean sovereignty internationally. We'll take a closer look at photographic portraits of Gojong in the next week.

In 1898, Hubert Vos painted a notable oil portrait of Gojong, which diverged significantly from traditional royal portraits in style and presentation. Vos's painting, which was displayed at the 1900 Paris Exposition, portrayed Gojong in a more secular and less authoritative manner. This painting, shown as part of an ethnographic display of non-Western races, marked a shift in how royal portraits were treated. Antonio Shindler's 1893 painting of Gojong, intended for the Chicago World Fair, also aimed to showcase Korean ethnicity but was less accurate and more generalised as it was painted based on a photograph. These foreign depictions of Gojong often served as visual representations of Korea for Western audiences and reflected Western perceptions of the country.

Gojong's interest in Western customs of visual representation is evident from his surveys of modern Japanese and Western portraits and military uniforms. The Korean court's significant investment in Western military uniforms for Gojong and Sunjong in 1899 underscores the importance placed on portraiture and international representation.

After Gojong became emperor, he also revisited traditional portraiture. In 1901, Gojong ordered a new set of official portraits, marking the second production of his eojin during his reign, the first being in 1872. He was highly involved in this process, sitting for painters nearly fifty times between 1901 and 1902 to ensure the portraits accurately reflected his authority as Korea's first emperor.

Although the original 1901-1902 portraits are lost, a replica by Chae Yong-sin remains, blending Western painting techniques with traditional eojin features. This painting represents the twentieth-century shift from the royal portraits being a sacred symbol of dynastic authority to a public and popular image of the state head.

Self-portraits of the twentieth century in Korea marked a significant departure from traditional portraiture, reflecting the nation's transition into modernity. Unlike earlier portraits, which were often commissioned by the state or aristocracy to emphasize social status and moral virtue, these self-portraits were more personal and introspective. Korean artists began to explore their identities, emotions, and the rapidly changing world around them through these works. Influenced by both Western artistic techniques and a desire to express individualism, these self-portraits captured a blend of traditional Korean values and the emerging modern consciousness, offering unique insights into the complex cultural shifts of the time.

Two of the very early artists of the 1910s who were trained in Western oil painting included the aforementioned Go Hui-dong and Kim Gwan-ho. Go Hui-dong is regarded as the first Korean artist to embrace Western-style painting. He graduated from Tokyo School of Fine Arts and trained under Kuroda Seiki who studied under the academic painter Raphaël Collin in Paris and was influenced by the Barbizon school and Impressionism, becoming known for introducing the plein air and Impressionist styles to Japanese art.

Kim Gwan-ho became the second Korean student to earn a degree in Western-style painting. Like Go Hui-dong, he also trained under Kuroda Seiki but showed a more comprehensive understanding of oil painting and technical sophistication than Go Hui-dong. He showed talent in taking Kuroda Seiki's use of light and colour and applying it to darker tones of shadow, which he used to convey depth and atmosphere in his works. His painting style often featured detailed and naturalistic depictions. His academic success at the Tokyo School of Fine Arts highlighted his skill in adopting and mastering Western painting techniques, which was a notable achievement for a Korean artist during the colonial period, where Korean artists had to compete in a predominantly Japanese environment.

Kim Gwan-ho's talent began to gain wider public recognition when his painting Figure won a silver medal at the 1915 Joseon Industrial Exhibition in Gyeongbokgung Palace. His reputation was further solidified in 1916 when his graduation piece At Dusk won a special prize at Japan's prestigious government-hosted Bunten Exhibition. This work, Korea's first nude painting, caused a significant social stir. His first solo exhibition in Pyongyang later that year, featuring about 50 landscape paintings, further established his fame and marked a milestone in Korean modern art history. This recognition helped elevate his status in both Korea and Japan.

Both pioneering Korean artists produced self-portraits that still survive to this day. Go Hui-dong's self-portraits are

marked by a blend of traditional Korean and Western styles. In Self-portrait Holding a Fan, Go depicted himself in traditional Korean attire and setting but used oil paints and shading techniques characteristic of Western art. Similarly, in Self-portrait in Overcoat, he appears as a modern, young man from his short and tidy haircut, but he presented himself as a Korean artist by depicting himself in a navy Hanbok durumagi overcoat. Moreover, his self-portraits reflect a transitional period in Korean art, where he consciously positioned himself at the crossroads of two artistic traditions and formulated a modern cultural identity as a Korean artist.

At first glance, Kim Gwan-ho's self-portrait is darker and subdued in its energy. In his self-portrait, Kim Gwan-ho employs a meticulous and detailed style, emphasizing the textures and depth of his features. This technique reveals his proficiency in oil painting, a medium he mastered during his studies at the Tokyo School of Fine Arts. The portrait is notable for its striking realism, capturing not just his physical appearance but also a sense of introspection and personal depth. Expressed in minimal colours, Kim Gwan-ho's gaze is direct yet reserved, suggesting a sense of introspection and self-awareness. This demeanor reflects the artist's thoughtful approach to self-representation, emphasizing a deeper, more introspective side rather than overt emotions or grand gestures.

In contrast to Go Hui-dong's bright and colourful self-portraits that employ several visual themes that hint at his nationality, Kim depicted himself in a Western style fur coat and hat. Whether or not this was a deliberate omission of his Korean identity is unknown, but it is clear that the two artists had contrasting focal points in self-identification and representation. The diversity seen in self-portraits in Korea greatly increased as more artists trained in Western-style painting emerged throughout the colonial period.

In this session, we've looked at various portrait paintings using both traditional and Western media at the turn of the twentieth century. For the next session, let's talk more about the cultivation of Korean Western-style painters.

(Fifth session) Nurturing of Korean Western-style painters

Welcome to the last session of Week 5. In our final session, we will be looking at how Korean painters and art students were trained in Western-style art in the early twentieth century. Let's begin.

After the abolition of the Royal Bureau painting and the introduction of Western-style painting to Korea, many pervasive changes took place in the Korean art scene. Court painters could no longer depend on the government for their livelihood and had to find ways to sustain themselves in the evolving art market. By the end of the nineteenth

century, new media were introduced, offering young and ambitious artists opportunities to learn and train in Western-style painting and photography. Most importantly, such changes of the time redefined the roles and status of professional painters.

First, professional painters of the late nineteenth century faced the challenge of earning a living solely from their art. Professional painters, unlike yangban literati painters, were of jungin class composed of lower-level officials and professionals that took on roles of translators, medical doctors, legal officers, professional artists, and other practical and professional vocations. Throughout the Joseon period, these artists struggled to sustain themselves, as they were rarely paid fairly and consistently outside the court. Many patrons and clients paid what they deemed appropriate for the artists' services, often compensating them with goods rather than money. Except for exceptionally renowned artists, many ordinary painters faced significant difficulties in achieving a sustainable livelihood.

In the nineteenth century, art became increasingly commodified due to the growth of the commercial market and monetary exchanges, making paintings accessible to the general public. The overall demand for art significantly increased due to the growth of the jungin class at the end of the Joseon period, which meant that there was a larger population with disposable income to spend on paintings, artwork, and other leisurely pursuits outside the small yangban class. This not only gave professional artists more clients, but also elevated artists' own social standing in Joseon society. Slowly but gradually, professional painters became more than technicians who could 'produce' commissioned pieces of paintings to modern artists who 'created' artworks that realised their own artistic pursuits.

Art education and training also underwent change from the twentieth century. Art education in the Joseon period relied on personal forms of education for the purpose of the preservation and continuation of traditional styles and techniques. In the Joseon period, the most institutionalised source of education of art was the Royal Bureau of Painting where students would be assessed on their capabilities in traditional types of paintings: bamboos, landscapes, portraits, birds and animals, flowers and plants. In and outside of the court, students or apprentices often formed close and personal relationships with their teachers and thought it virtuous to take on the styles to a certain extent. Even artists of the early twentieth century, such as An Jung-sik followed this custom and taught students in his private studio, Gyeongmukdang. Go Hui-dong, who was a student of An Jung-sik lamented that the style of teaching in Korea was old fashioned and that it still relied on copying Chinese painting manuals. It was not until the twentieth century and the establishment of art schools during the colonial period that art education became institutionalised and diversified to include categories of Western art modelled after Japanese and French institutions.

While more and more artists wished to learn Western-style painting from the twentieth century, there was a lack of specialists and resources to train these artists in Korea. The first generation of Western-style painting in Korea had to learn to paint aboad. Travelling outside of Korea was not easy in the early twentieth century. Japanese occupation led to greater legal restrictions to international travel but allowed more students to travel specifically to Japan to learn various arts and sciences. This was a way of controlling the colony and of cultural assimilation, particularly from the 1920s when colonial authorities realised the ineffectiveness of oppressive governance after the 1919 March First Movement and opted for cultural appeasement.

In the 1910s, many early Korean oil painters were trained in the Tokyo School of Fine Arts. The Tokyo School of Fine Arts was established in 1887 and became a leading institution for educating artists in Western-style painting, reflecting Japan's drive to modernise through a blend of Western and traditional artistic practices. Students at the Tokyo School of Fine Arts who studied Western-style painting, or yōga, were trained rigorously in techniques influenced by European academic traditions. Their curriculum typically included the study of drawing, anatomy, perspective, and oil painting, with an emphasis on mastering realism. The training process involved copying classical works, live figure drawing from plaster casts or models, and understanding Western artistic concepts like light, shadow, and composition.

Many teachers at the school such as Kuroda Seiki were artists who had studied in Europe, particularly in France, bringing back contemporary European styles, such as Impressionism and Realism, to their students. The Tokyo School of Fine Arts became an essential institution for fostering Western-style painting in Japan, positioning its students as pioneers in Japan's modern art movement.

Many Korean students, such as Go Hui-dong and Kim Gwan-ho, studied there in the early 20th century, gaining exposure to techniques like oil painting and realism. The school provided a foundation for these artists to incorporate Western artistic methods into Korean art, which significantly influenced the development of modern art in Korea during the colonial period. In particular, Kuroda Seiki emphasised the use of light and naturalistic representation, which profoundly impacted these Korean students. This exposure helped lay the groundwork for the integration of Western aesthetics into Korean art in the early years of the twentieth century.

Unfortunately, first-generation artists of Western painting faced significant difficulties continuing the practice after they returned to Korea. Go Hui-dong, for example, almost immediately returned to traditional ink painting after returning to Korea in 1915. He found it difficult to fit into the new art world where art was openly sold as

commodities. He found himself having to prove himself as a professional artist rather than a bureaucrat who painted for leisure. He himself later mentioned that, back then, buying paintings was seen as an impropriety that went against Confucian virtues. His worries were especially strong because oil painting was still very much foreign in Korea. He later recalled that when he would walk around Seoul with a sketchbox, people would follow him around because they thought that he was selling taffy and would sneer at the sight of oil paint and remark that it resembled chicken feces. This kind of embarrassment and the lack of fellow Wester-style painters in Korea led to his abandonment of oil painting soon after returning to Korea. However, he submitted an oil painting to the first Joseon Art Exhibition in 1922 for the very last time, perhaps reflecting his lingering attachment to his position as Korea's first oil painter or his desire to be recognised as such in the art market of the 1920s when there was a greater influx of Western style art than before.

Kim Gwan-ho, on the other hand, continued to paint in oil after graduation. As Kim was already a star student at the Tokyo School of Fine Arts who graduated with top marks, he had considerable confidence in his self-identification as a modern artist. In 1915, he won a silver medal for his painting "Figure" at the Joseon Industrial Exhibition. In 1916, he achieved special recognition at the 10th Ministry of Education Art Exhibition in Japan, for his pioneering and controversial nude painting, "Sunset". That same year, his first solo exhibition in Pyeongyang, showcasing about 50 landscape paintings, set a milestone in modern Korean art, further establishing his reputation as a Korean oil painter. This was the first solo exhibition of oil paintings in Korea and was well-received by the public. However, popular intrigue in the new medium did not correlate to sales, and Kim faced significant financial difficulties and lack of support for his artistic activities, eventually stopping painting for almost twenty years in the late 1920s. Even the most successful painters in Western art struggled to continue to work as professional oil painters in the early colonial period.

After the return of the first-generation of Western-style painters to Korea, students continued to flock to Japan to train in oil painting. As mentioned before, it was difficult to learn Western-style painting from Korean teachers as few of them had the expertise and the few that were trained in oil painting found it difficult to continue a career as a professional oil painter in Korea. While only a handful of artists had the opportunity to travel outside of Asia to study painting, the number of Korean art students to Japan greatly increased from the 1920s. This coincided with the colonial government's so-called Cultural Rule policy whereby they allowed for greater freedom in the arts and culture as an appeasement policy to contain and control resistance against the colonial regime.

The first generation of Western-style artists remained influential figures in the Korean art scene. Despite giving up on oil painting, Go Hui-dong became a founding member of Seohwa Hyeophoe (서화협회, Society of Painters and

Calligraphers), Korea's first artists association in 1918. The first and second president of the association were An Jung-sik and Jo Seokjin. Seohwa Hyeophoe became a central organisation led by the most prominent Korean artists of the time that allowed artists to socialise, receive training, hold exhibitions, and even sell their works. It aimed to enlighten and educate the public, facilitate the growth of the art market in Seoul, foster a modern exhibition culture and artistic community, and support the autonomy of Korean artists under colonial rule.

'Hyeopjeon' referred to the association's annual exhibition that began in 1921 and ended in 1936. Around 100 works were exhibited and did not categorise works by genre. As indicated by its name, Calligraphy and Painting Association, most members were engaged in traditional calligraphy and inkwash paintings, and there was a relatively low proportion of oil painters. In its first year in 1921, only 8 oil paintings were exhibited by Na Hye-sok, Go Hui-dong, and Choi U-seok (최우석, 1899-1964), out of 78 paintings and 30 calligraphy works. While the proportion of oil and watercolour paintings gradually increased beyond the mid-1920s, there were no works of sculpture and crafts.

Additionally, the association founded a training institution called Seohwa Hakwon (書畵學院) in 1923 for the next generation of Korean artists. The academy was divided into three departments: Eastern Painting, Western Painting, and Calligraphy. Instructors included Lee Do-young and Go Hui-dong, but there were few students. Due to financial difficulties, the academy closed just two years after its opening, in 1925. Nevertheless, it maked the first attempts at modernizing and institutionalizing art education in Korea.

With the growth of Seohwa Hyeophoe and significant success of the first Hyeopjeon, colonial authorities quickly established their own annual exhibition of fine arts to thwart the growing influence of the Seohwa Hyeophoe and reclaim control over the Korean art scene. The Joseon Art Exhibition first opened in 1922, one year after Hyeopjeon. The exhibition was hosted by the Government-General and quickly surpassed Hyeopjeon in popularity and size.

The Joseon Art Exhibition benchmarked government-run annual exhibitions in Japan, modelled after the French Salon. In the formative years of the exhibition, it had categories of Western Painting and Sculpture, Oriental Painting, and Calligraphy. The Western painting division's jury were entirely Japanese, particularly from the Tokyo School of Fine Arts, who judged artworks based on the tastes of the Japanese, preferring works exhibiting academic and impressionistic styles. Japanese artists were also allowed to submit works if they had resided in Korea for over 6 months . In the beginning, Japanese artists took up most of the submissions for Western-style painting. As Korean Western-style artists grew in number and began to cater to Japanese tastes, many talented Korean Western-style artists such as Yi In-seong

(이인성, 李仁星, 1912-1950), Na Hye-seok, (나혜석. 1902-1948) went on to win prizes in Western painting throughout the colonial period.

The Joseon Art Exhibition became the most important event in the Korean art scene as it provided artists with exposure and prestige. In particular, the Joseon Art Exhibition printed catalogues, which was a significant advantage compared to Hyeopjeon. Exhibiting works at the Joseon Art Exhibition became a sort of professional debut for artists, and winning prizes at the exhibition was almost a guarantee of the artist's success in the market.

The dominance of the Joseon Art Exhibition eventually led to the dissolution of the Seohwa Hyeophoe in 1936. The popularity of Hyeopjeon quickly dwindled after the holding of the Joseon Art Exhibition, and almost all members of Seohwa Hyeophoe ended up participating in the Joseon Art Exhibition in addition to Hyeopjeon. Although the association ultimately failed to continue to achieve their initial goals of preserving Korean autonomy in the arts, it marked an important feat in Korean art history in which Korean artists initiated the professionalisation of artists and took control over their own activities and actively marketed their works.

This week, we've looked at the introduction of Western-style art in Korea. We have covered topics of early exposure to Western paintings, foreign visitors who brought with them new Western media, artists who travelled to Japan and China to learn Western-style art, new types of portraits produced in Western medium, and the emergence of Western-style artists in Korea. Next week, let's explore the world of photography and print media. See you soon.

Learning Materials

Assignment 1.

Choose ONE of the following topics and write a short essay (about 1 page, 400–600 words):

① Western Influence and Korean Art:

- Explain how Western art and visual culture were introduced to Korea from the late 19th century to the early 20th century.
- Discuss the roles played by indirect contact (through China/Japan), foreign visitors, and the dispatch of Korean artists abroad.
- Include at least one example each of a Western-style portrait and a Korean artist who studied or worked abroad.
- Reflect on how these influences changed the style and purpose of art in Korea.

②Portraiture and Modern Identity:

- Describe the changes that occurred in Korean portrait painting from the late Joseon period through the colonial era.
- Explain the impact of Western painting techniques, photography, and the growing importance of public display and diplomacy.
- Use the portraits of Gojong or other prominent figures as examples to discuss how new media and cultural exchanges contributed to the formation of modern Korean identity.

* Be sure to include specific examples from the lectures and your own analysis.

Quiz

2.

Question: When was the first photo studio established in Korea?

① 1883
② 1895
③ 1897

Answer: ① 1883

Explanation: Kim Yong-won established a photography studio in Seoul in 1883. Hwang Cheol, a first-generation Korean photographer and painter, also opened a studio in the same year.

3.

Question: Which Western style portrait painting trend was particularly influential in Korea from the 1880s to the 1910s, and how did it affect the depiction of Korean subjects in art?

① The use of realistic details and naturalistic settings
② The application of monotonous color schemes
③ The integration of Cubist fragmentation and abstraction
④ The depiction of Confucian virtues

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

	Answer	① The use of realistic details and naturalistic settings
	Explanation	Western-style portrait painting in Korea, particularly between the 1880s and 1910s, introduced the trend of realistic anatomical details and naturalistic settings. This Western influence led to a shift in Korean portraiture, where subjects were depicted with greater attention to accurate physical representation and lifelike environments, contrasting with the traditional, more stylized Korean portrait techniques.
4.	Question	What was NOT one of the objectives for the founding of the Seohwa Hyeophoe? ① To nurture a new generation of Korean artists ② To provide a platform for artists to showcase and marketise their works ③ To form a social circle among Korean artists ④ To forge an amicable relation between Korean and Japanese artists
	Answer	④ To forge an amicable relation between Korean and Japanese artists
	Explanation	The Seohwa Hyeophoe (Calligraphy and Painting Association) aimed to preserve traditional Korean calligraphy and painting while fostering the development of modern art forms, including Western styles like oil painting. It sought to support and elevate artists by providing exhibition opportunities, encouraging artistic exchange, and offering education and training to emerging talents. The association played a crucial role in bridging traditional and contemporary art, promoting both cultural heritage and artistic innovation in Korea.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Yi, Song-mi. Searching for Modernity Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Choson Period. Lawrence, Kan: Spencer Museum of Art [u.a.], 2015.
- Sullivan, Michael. "The Qing Dynasty." In The Arts of China. Fifth edition, revised and expanded, 257-286. Berkeley, California: University of California Press, 2008.
- Weisberg, Gabriel P., Petra ten-Doesschate Chu, Mississippi Museum of Art, and McNay Art Museum. The Orient Expressed : Japan's Influence on Western Art, 1854-1918. Jackson, Seattle: Mississippi Museum of Art ; in association with University of Washington Press, 2011.
- Screech, Timon. The Lens within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. Richmond: Curzon, 2002.
- Yi, Song-mi. "Korean Inspiration: True-View Landscape of the Late Joseon Period." In Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation through the Ages, 93-129. Elizabeth, NJ: Hollym, 2006.
- Hwang, Jungyon. "Discourses on Art Collecting in the Late Joseon Dynasty: Perceptions and Practices." Journal of Korean Art and Archaeology 6 (January 2012): 102-113. https://doi.org/10.23158/jkaa.2012.v6_08.
- Gungnip Jungang Bangmulgwan (Korea). 2011. Joseon Painters as Envoys to China. 1st edition. Seoul: National Museum of Korea.

Week 6	Photography and print media			
Weekly Learning Objectives	Analyze the introduction and growing impact of photography and print media.		Instructor's Name	Jess Jiyun Son
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			
Session-by-Session Learning Content				
First session	First contact with photography			
Second session	Early reception of photography and print media			
Third session	Print media for education			
Fourth session	Photographing the king			
Fifth session	Mass production of popular imagery			

(First session) First contact with photography

Welcome to the first session of Week 6. This week we will talk about the advent of photography and print media in Korea from the late nineteenth to the early twentieth century and investigate their impact in the development of a modern visual culture. This first session will provide an overview of the introduction of photography to Korea at the end of the nineteenth century.

In week 5, we briefly talked about early contact with photography in China and Japan, as well as Kim Yong-won and Ji Un-yeong who became pivotal figures in introducing and developing photography in Korea. In this session, we will look at the early reception of photography in more detail.

Although it is generally understood that Korea first experienced photography after the opening of ports, Joseon envoys came into contact with photography as early as the 1860s. In 1862, Joseon official Yi Ui-ik (이의익, 李宜翼, 1794-?) and his delegation travelled to Qing China for an annual tributary mission called the Samjeol Yeongonghaeng (삼절연공행, 三節年貢行). While in Beijing, they came across a Russian photographer at the Russian Legation and had portrait photographs taken in 1863. In addition, a copy of a photograph of O Gyeong-seok, translator to the 1872 mission to Beijing, survives, and it has been revealed that the picture was taken by a British diplomat, William Frederick Mayers (1831-1878). Such early contact with photography attests to a level of awareness among Joseon intellectuals of

new Western technology and visual media even prior to the official opening of ports.

In addition to deliberate contact with photography prior to the opening of ports, Koreans were also first photographed by foreign photographers who visited Korea in the 1870s. During the 1871 United States expedition to Korea, also known as Sinmi Yangyo, correspondent photographer Felice Beato (1832 – 1909) took several photographs of Koreans and scenes of the armed conflict that still survive. Japanese photographer Kawada Kiichi (河田紀一) also took photographs of Korean people and sites during the signing of the 1876 Korea-Japan Treaty, but these photographs taken by foreigners before the opening of ports were not for consumption or appreciation in Korea but rather records of visual information that was brought back to the United States and Japan.

Now let's talk a little more about early Korean pioneers of photography. First, Kim Yong-won, a professional painter from the Royal Bureau of Painting that we mentioned last week, was part of the Joseon missions to Japan in the 1870s and 1880s, where he encountered photography and acquired relevant equipment. In Korea, he learned photography in the Japanese concession in Busan and even ran a business that produced glass plates in 1880, after which he travelled to Japan to study chemistry, glass plate making, and photography. After returning to Korea, Kim Yong-won established a photography studio in Jeodong, Seoul, in the summer of 1883. Although this studio was operated by hiring a Japanese photographer named Honda Shunosuke, it is considered the first photography studio in Korea.

In the same year, Hwang Cheol (황철, 黃鐵, 1864-1930), a yangban-born painter and first-generation Korean photographer, also opened a photography studio. Unlike Kim Yong-won and Ji Un-yeong who trained in Japan, Hwang Cheol obtained knowledge on photography from China. He was not dispatched by the state but travelled to China in 1882 to acquire new mining machinery for his family business. In Shanghai, he learned photography from a Chinese photographer and purchased a German camera, returning to Korea via Japan. In 1883, he also set up a photography studio in Daeandong, Seoul. Enraged mobs that targeted reformist factions burned down his photography studio after the Gapsin Coup of 1884 as the public associated photography with pro-reformist ideals. Undeterred, in 1885 he purchased new photographic equipment in Shanghai, inspected major photography studios in Japan, and returned to Korea in 1886 to open another photography studio.

Hwang Cheol seems to have been a passionate advocator of photography; he even submitted a petition to King Gojong requesting the abolition of the Bureau pf Painting and substituting painting with photography to fulfil the need

to visually record information in the court. Even after he had to seek exile in Japan due to the arrest of pro-Japanese reformists after the assassination of Queen Min, he returned to Korea in 1906 and set up another photo studio that he managed until 1911, after which he moved to Japan and continued to paint and teach painting and calligraphy until his death in 1930.

Similar to Kim Yong-won, Ji Un-yeong, another painter-calligrapher and official of the jungin class, encountered photographyduring his 1882 trip to Japan as a member of the Susinsa delegation. After training for a year at a Gobe-based photo studio run by Hiramura Tokubei (平村德兵衛, 1850-1894) from 1883 he opened his own photography studio in Seoul in February 1884. Ji Un-yeong, in particular, is noted for being the first Korean to photograph King Gojong, along with American photographer Percival Lowell. In 1886, under orders from the government, Ji Un-yeong attempted to assassinate reformist politician Kim Ok-gyun who had instigated the 1884 Gapsin Coup, but failed and was exiled. After his release in 1889, Ji Un-yeong briefly worked at Hwang Cheol's photography studio. After failing to recover his government post, he retreated to focus on poetry and painting and trained by reproducing old paintings of landscapes and figures. He exhibited works at the first Seohwa Hyeophoejeon in 1921 and exhibited an ink-wash painting in the first Joseon Fine Art Exhibition in 1922.

Kim Yong-won, Hwang Cheol, and Ji Un-yeong played crucial roles in integrating photography into Korean artistic practice. However, in the late nineteenth century, it was almost impossible to sustain oneself through photography. Demand for photography in Korea was severely restricted as photography was strongly associated with foreign technology that was in turn synonymous with threat, harm, and even evil. As witnessed in the burning of Hwang Cheol's studio, public animosity reached its height around the failed 1884 Gapsin Coup, and 'progressive reformists' continued to scrutinised for several years leading up to the 1890s. Photography was vilified among the Korean public; superstitious rumours circulated throughout the 1880s that sitting for photographs would steal people's souls, or that the chemicals used to print photographs were made from children's corpses, which continued to deter public demand for photography.

From the twentieth century, photography became much more popularised. On March 16, 1884, King Gojong became the first Korean monarch to be photographed by both Percival Lowell and Ji Un-yeong. King Gojong's decision to be photographed had a profound impact, as it demonstrated the increasing utility of photography for official visual records and documentation. It played a crucial role in establishing photography culture among the general populace and helped slowly but gradually shift negative perceptions of the new medium.

Moreover, as Japanese residents increased in number in the first decade of the twentieth century, several commercial Japanese photo studios were set up in port cities and metropoles like Seoul, Busan, Incheon, and Wonsan. For instance, Murakami Tenshin (村上天眞) was a correspondent photographer during the First Sino-Japanese War and set up a photography studio named Saengyeonggwan (생영관, 生影館) in 1894. He continued to be active in Korea and took photos of Gojong and Sunjong in Western uniform that were commodified, widely reproduced, and even sold as photographic postcards. Japanese photographers based in Korea were key players in popularising photography and providing chemicals and glass plates required for other photography studios.

By the early twentieth century, sitting for portrait photographs that were printed in the size of visiting cards (cartes-de-visite) became fashionable even among Koreans. Photo portraits became increasingly popular after the Gavo Reforms, even among commoners who could afford studio photos.

In 1903, Kim Gyu-jin established Cheonyeondang Photo Studio in Seoul, along with Gogeum Seohwagwanm (고금서화관, 古今書畵館), Korea's first commercial gallery in 1913. Kim Gyu-jin was from a wealthy jungin family in Pyeongyang and had the opportunity to study painting in China for 8 years from 1885. He played a key role in modern Korean art education by founding Seohwa Yeonguhoe (서화연구회, 書畵硏究會) in 1915, a painting institution with a 3-year curriculum. He also served as a judge for calligraphy and paintings at the Joseon Art Exhibition in 1922.

Although Kim Gyu-jin was a talented calligrapher and ink-wash painter, he differentiated himself from other renowned artists of his generation as an active photographer and an entrepreneur. In 1896, Kim began his career in office in the Foreign Affairs Department under the Ministry of the Royal Household among various other official positions. He first learned photography in Japan from 1901 to 1902, most likely from the recommendations of the Korean government. In 1907, he served as the calligraphy tutor to crown Prince Uimin (의민태자, 懿愍太子, later Crown Prince Yeongchinwang, 영친왕, 英親王, 1897-1970). When Prince Uimin was forced to study in Japan under colonial pressure, Kim left his government post. In that same year, Kim Gyu-jin also travelled to Japan, where he trained in photography.

In 1905, Kim Gyu-jin photographed Emperor Gojong in his yellow imperial robe, a testament to his reputation and skills as a photographer in Korea. The tinted photograph portrays Gojong in a traditional imperial robe, seated in a chair against court folding screens. The portrait was created as an official gift for the daughter of President Theodore Roosevelt (1858-1919, in office 1901-1909), Alice Lee Roosevelt Longworth (1884-1980) who visited Korea with the

Taft Mission delegation. The tour eventually resulted in the Taft-Katsura Secret Agreement which secured Japan's control over Korea and the U.S. occupation of the Philippines. Unaware of this agreement, Gojong made strenuous efforts to make a positive impression on the daughter of the American president.

After returning from Japan once more in 1907, Kim Gyu-jin opened up his own photo studio, Cheonyeondang Sajingwan (천연당사진관). He actively promoted and marketed his establishment and advertised in the Daehan Maeil Sinbo (29 October 1907) that the studio has a dedicated female photographer for women who want to take photographs, catering to the needs of local Korean customers who still maintained the traditional separation between the sexes. Although early photographers like Kim Yong-won, Hwang Cheol, and Ji Un-yeong also opened up photo studios in Seoul, Kim Gyu-jin was the first to cater to the general public for and commercialise photography in Korea.

Western photographers were also active in Korea at the turn of the twentieth century. Compared to the Japanese, who primarily established commercial photography studios to take portraits, Westerners documented Korea's customs, daily life, and landscapes. This reflects the growing global interest in the Far East during the late 19th century and can be viewed as part of a broader trend of photographic exploration that was prevalent throughout the era. As a result, many Western photographers, compared to Japanese photographers, were amateurs rather than professionals. An important photograph taken by an amateur photographer by the name of L. B. Graham was that of Gojong during his flight to the Russian Legation in 1896. The photo was the first image of the Korean king to be publicly circulated in Korea. Although the publication's target audience was mainly foreigners resident in Korea, with the advent of mass print media, King and Emperor Gojong's photographs came to be increasingly publicised and reproduced. But let's talk more about this in the following sessions.

In this session, we looked at how photography was introduced to Korea and how it became gradually popularised and commercialised. In the next, session, let's have a look at the simultaneous development of mass print media in early modern Korea.

(Second session) Early reception of photography and print media

Welcome back to the second session of Week 6. In this session, let's take a look at how newspapers and textbooks developed in early modern Korea and their impact in forming modern Korean visual culture.

The expansion of mass print media played a crucial role in the widespread dissemination of reproducible image in

Korea. The development heavily relied on Japanese expertise, as both the Korean government and intellectuals modelled many of their modernisation efforts on the Japanese Meiji Restoration, which was regarded as highly successful. In 1882, Korean politician, diplomat, and reformist Park Yeong-hyo returned from a diplomatic mission to Japan with a set of manual letterpress and movable type. He also brought Japanese newspaper editor and print technician Inoue Kakugoro (井上角五郎, 1860-1939) on the recommendation of Japanese intellectual and reformist Fukuzawa Yukichi (福澤諭吉, 1835-1901). Korea's first modern printing facilities were established in 1883 with the creation of Bangmun-guk (박문국, 博文局), the Office of Culture and Information. Shortly afterwards, Korea's first state-published newspapers, Hanseong Sunbo (한성순보, 漢城旬報, 1883-1884) and Hanseong Jubo (한성주보, 漢城周報, 1886-1888), were printed with the assistance of Japanese technicians.

Circulation of newspapers was still limited in the 1880s and 1890s due to the lack of printing facilities, the illiteracy of the general public, the relative isolation of many regional communities, and the lack of purchasing power among ordinary citizens. However, the actual outreach of newspapers was most likely much broader as it was not uncommon for people to collectively read or recite newspapers or to pass on papers in and out of schools, villages, and towns. These newspapers became important and influential sources of information from the early years of its implementation, despite relatively low official rates of circulation.

From the late 1890s, there was a noticeable increase in the consumption of imagery, driven by the development of print media and the diversification of image production suppliers. This included not only the state but also reformist intellectuals, foreigners, and civil organisations. It was through the involvement of these non-state actors that modern visual culture developed from the use of images in various media, including newspaper banner designs, photographic albums, textbook illustrations, and even advertisements. For instance, Seo Jae-pil had already initiated the publication of Korea's first private newspaper, Dongnip Sinmun, or the Independence in English print, before establishing the Independence Club, Korea's first modern civil organisation and mother organisation of the newspaper.

Early newspapers in Korea were limited in the sophistication of printing techniques and included minimal graphics. However, Dongip Sinmun prominently featured the Taegeukgi in the centre of its heading banner from 2 May 1896. Similarly, Hwangseong Sinmun, launched by a group of young intellectuals who had studied abroad, including Namgung Eok (남궁억, 南宮檍, 1863-1939) and Na Su-yeon (나수연, 羅壽淵, 1861-1926), also adorned its banner with a pair of crossed Taegeukgi from its inaugural issue on 5 September 1898. The use of these national symbols in mass media proliferated the public education of the national flag and incorporated it into the modern daily life.

The advent of newspapers quickly shaped the scene of Seoul. British traveller Isabella Bird Bishop (1831-1904) also noted the meaningful development of press that occurred in Seoul from 1894 to 1897. She written in her book, Korea and Her Nighbors, that by 1897, Seoul had witnessed the growth of a vibrant print culture as she observed newsboys distributing newspapers in Eonmun, or Hangeul, throughout the streets, and men reading them in their shops, which was to Bishop, an indicator of modernity. She recorded seeing The Independent, published in both Korean and English, and two additional weeklies in Eonmun, the Korean Christian Advocate and Christian News.

Despite the steady increase in the number of newspapers and journals, readership remained relatively low. Even the most widely circulated papers of the period, such as Hwangseong Sinmun and Dongnip Sinmun (or The Independent), struggled to attract large audiences. On average, these publications circulated just two to three thousand copies. However, from 1905 onwards, circulation began to rise significantly. By 1909, Korea had seven daily newspapers, with Daehan Maeil Sinbo emerging as the most widely distributed. For instance, Daehan Maeil Sinbo reached around ten times the readership of its rivals, and by 1907, its three editions—printed in vernacular, mixed script, and English—had amassed a subscriber base of over 13,000. Hwangseong Sinmun and Jeguk Sinmun had a combined readership of around 5,300, drawing primarily from the elite— bureaucrats, modernist yangban landlords, affluent merchants, and even some peasants. Another significant development was the expansion of nationally distributed newspapers from 1905. This marked a change from the earlier 1890s, where publications were predominantly centred in Seoul and its immediate vicinity.

While the growth of newspapers was impressive, the inclusion of images in these publications lagged behind, largely due to a lack of adequate printing technology. Editors of Hwangseong Sinmun notably expressed frustration with their inability to include illustrations and maps, considering it a serious flaw. They argued that depicting foreign lands, machinery, and notable figures would greatly enhance understanding for less-educated readers, who might struggle with more complex issues. They pointed out that although it was unrealistic to expect Korean newspapers to match the sophisticated, image-laden weekly publications in places like New York due to technological limitations, they believed that hiring Japanese technicians would help overcome this obstacle. This reflects both the ambition and the technical constraints of Korea's early print media as it sought to modernise. However, the government faced a fiscal deficit and was only able to acquire proper printing equipment in 1898.

It was not until the early 1910s that halftone printing and rotary press facilities were established in Korea, enabling the mass production of more intricate images. The slow development of photography in Korea also contributed to the belated proliferation of print imagery. Early photographers, such as Kim Yong-won began producing photographs in

Seoul from 1883, but there was considerable apprehension and reluctance towards photography among the public until the Gabo Reforms, and affordable printed photographs were not prevalent before the colonial period. Aside from a few exceptions, like Geuriseudo Sinmun (그리스도신문, The Christian News, 1897–1910), which employed lithographic printing for photographic images, photographs were seldom featured in newspapers until the 1910s, but several sketches and etchings that were simpler to print appeared in newspapers from the 1900s. The expansion of lead types and lithography improved both the productivity and quality of prints to some extent, enhancing the overall accessibility of imagery in newspapers, journals, and textbooks, particularly after 1906. However, readership and impact of printed imagery were significantly influenced by censorship, as the Residency-General and Government-General gradually began to suppress politically sensitive material.

The censorship of newspaper articles and the discontinuation of entire publications following the 1907 Publishing Law (Sinmunjibeop, 신문지법, 新聞紙法) profoundly affected autonomy in Korean media. Only a few openly nationalistic newspapers, such as Daehan Maeil Sinbo and Hwangseong Sinmun continued to pursue openly anti-Japanese editorial policies for as long as they could before being compelled to discontinue their operations or yield to Japanese censorship.

Images were also heavily censored. Lee Do-young's (이도영, 李道榮, 1884–1934) satirical cartoons in Daehan Minbo, which criticised corrupt officials, promoted resistance against Japan, and challenged state policies, were often forcedly redacted. The stringent Japanese censorship indicates that the mass-printed cartoons evoked significant nationalistic sentiments among the general public. Unlike written texts, visual imagery had the capacity to resonate with individuals from all backgrounds, including those who were uneducated or illiterate.

Textbook illustrations were instrumental to the growth of printed arts and an image-oriented education system dependent on the visual authentication of knowledge. The educational reforms of the 1890s such as the Royal Education Protocol (Gyoyuk joseo, 교육조서) and the Primary Education Ordinance (Sohakgyoryeong, 소학교령) established public education as vital for national prosperity and military strength and standardised core curricula, which in turn required modern textbooks. In the 1890s, Hakbu (학부, 學部), the Ministry of Education, oversaw a limited number of illustrated textbooks but these were primarily modeled after Japanese examples. Diversity in Korean texbooks greatly increased after non-state actors began actively importing and utilising printing presses to produce their own textbooks for private schools.

The brief period between 1907 and 1909 marked a high point in textbook publishing. By 1908, Korea boasted three

to four thousand private schools. Although regulations for private schools were introduced in August 1908, by May 1910, out of the 2,250 Hakbu-approved private schools, 1,402 were established by Koreans. As a result, numerous private textbooks were produced, many of which included illustrations. Today, there are 43 surviving types of textbooks published up until 1909, with 13 featuring illustrations, predominantly found in Korean language, ethics, and history textbooks. By this stage, access to education and imagery had significantly improved.

Textbook illustrations of this time educated students and the public of modern visual culture and shaped the daily lives of Koreans. For example, Gukmin Gyoyukhoe's Chodeung Sohak shows rows of soldiers marching with guns and the Taegeukgi, as well as explaining the meaning of national holidays such as the national founding day of Joseon and the custom of hoisting the national flag and singing the national anthem on such occasions. An illustration in Jeong In-ho's Choesin Chodeung Sohak similarly visualised this in an illustration of rows of students marching with wooden swords and holding up the Taegeukgi, commending the gallant composure and discipline of the well-coordinated march.

Illustrated textbooks were essential for primary-level education, providing supplementary information for those with limited literacy skills, and they became popular among the general public, where access to literary education was still restricted. Chodeung Sohak (초등소학, 初等小學, 1906), published by Daehan Gukmin Gyoyukhoe (대한국민교육회, 大韓國民敎育會), was a collection of primary school textbooks that started with spelling books for first-year students and progressed to more complex texts. In the first volume, the first letter of the Hangeul alphabet, giyeok (기역, 'ㄱ'), is accompanied by an illustration of two crossed Taegeukgi under the caption 'gukgi' (국기)', meaning national flag. The image of the Ihwa flower (이화, plum blossom) which was also pronounced 'rihwa', alongside a carp (잉어, old spelling 리어), appears next to the letter 'ri' (리). This format that coupled letters or short words with simple images benchmarked Japanese examples that were modelled after Western children's spelling books.

History textbooks frequently made use of printed portrait images of historical figures which helped students visualise events of the past. Visual communication in such textbooks were especially helpful in delivering nationalistic messages, often those that emphasised the need to love and protect the country from foreign threats. Illustrated portraits made historical figures more relatable and tangible, and the depiction of certain prominent historical figures contributed to the standardisation of historical accounts and narratives taught in school curricula.

In early 20th-century Korean textbooks, portrait images of military heroes and martyrs played a crucial role in promoting national unity and patriotic devotion. Hyeon Chae's textbook Yunyeon Pildok featured 23 illustrations,

including nine military figures such as Admiral Yi Sun-sin and Eulji Mundeok, who were celebrated for defending Korea against foreign invasions. These military heroes made up over a third of the depictions, reflecting a shift from traditional emphasis placed on civil officials in Confucian Joseon society.

Eulji Mundeok, a general from the Goguryeo period, was depicted in armour, symbolising his strength and authority as a military leader. This was a deliberate choice to align with contemporary desires for strong defenders in response to external threats. Similarly, Admiral Yi Sun-sin, a revered military hero from the Joseon period, was portrayed in a formal military officer's dress alongside an illustration of his famous Turtle Ship, underscoring his victories during the Japanese invasions of Korea in the late 16th century.

Chodeung Daehan Yeoksa featured an illustration showcasing the achievements of Admiral Yi Sun-sin (이순신, 李舜臣, 1545-1598) in defending Joseon during the Imjin Japanese Invasions (임진왜란, 壬辰倭亂, 1592-1598). This portrayal of Admiral Yi was adorned with the Ihwa flower and leaves. Amidst increasing Japanese encroachment to Korean sovereignty, the general's feat in defending Korea from Japan in the sixteenth century was emphasised through this dramatic visual rendition.

Science and geography textbooks utilised imagery as a means to deliver objective and scientifically verified information to students. With the advent of the Gabo Reforms, geographic education was prioritised as an essential tool for achieving national prosperity and power and geography became a compulsory subject in 1895. Homer Hulbert, an American missionary and educator, published Korea's first geography textbook, Samin Pilji (사민필지, 士民必知) around 1891. Not only was it the first geography textbook written entirely in Hangeul, but Hulbert also incorporated nine illustrations, including high-quality maps sourced from his brother in the United States. Although the text was printed in Japan due to limited printing facilities in Seoul, maps were carved by a Korean craftsman and printed locally. His work marked a significant shift from traditional Sinocentric views by using English names for countries and applying the Mercator projection to provide a more scientifically accurate depiction of Korea's place in the world. The textbook's popularity extended beyond the academic realm, reaching the general public as Hulbert printed at least 2,000 copies. The use of maps in textbooks became more common, helping Koreans visualise their nation within a modern global context.

The 1907 Hakburyeong (학부령, 學部令, Hakbu Ordinance) mandated that all schools utilise Hakbu-published or Hakbu-approved textbooks, while the 1909 Chulpanbeop (출판법, 出版法, Publication Law) enforced censorship of all

monographs prior to printing and dissemination. The mass confiscation and banning of nationalistic textbooks after 1907 not only restricted access to educational materials but also influenced how students were educated and how they perceived the nation-state. From 1908, textbooks faced further scrutiny by the Residency-General as it mandated that even private schools use textbooks published or approved by Hakbu. By 1915, a total of 117 books, including nationalistic textbooks such as Yunyeon Pildok, were entirely banned, and 213 textbooks did not receive Hakbu approval. Due to heavy censorship, even works like Sinchan Chodeung Sohak (신찬초등소학, 新纂初等小學, 1909), written by Hyeon Chae, the author of Yunyeon Pildok, replaced images of the Korean national flag with the Japanese Hinomaru flag. While it is crucial to recognise the far-reaching effects of censorship in hindering nation-building, it is noteworthy that, despite the pressures and repression from colonial authorities, the readership and influence of banned books, such as Yunyeon Pildok, persisted and contributed to a form of resistant nationalism, largely as a response to censorship.

In this session, we looked at the development of newspapers and textbooks in early modern Korea and the emergence and utilisation of printed imagery. In the following session, we'll be looking at how Gojong and Sunjong's portrait images were reproduced, disseminated, and consumed through photography and print media.

(Third session) Print media for education

Welcome to the third session of Week 6. This session, I'll be talking about images of Emperor Gojong and Sunjong in photography and print media.

In 1884, King Gojong became the first Korean monarch to be photographed. This marked a break from traditional modes of portraiture, as well as the beginning of a new understanding of portrait images in Korean society. Photography had a clear advantage over paintings in reproducing and disseminating portrait images. It was notably more accurate, quicker, and more affordable than paintings, thus making portraiture accessible to a broader segment of society, rather than just a small elite. Additionally, photography allowed for the faithful duplication of reality, which was considered to be especially important in depicting specific and unique appearances of individuals. Accessible media such as newspapers, textbooks, and commercial postcards played a crucial role in the dissemination of portraits, increasing their impact and influence.

While traditional eojin, royal portraits, were created to document the legacy of the Joseon royal family, portraits of King Gojong evolved to reflect his reformist policies aimed at achieving munmyeong gaehwa (문명개화, 文明開化), or

cultural enlightenment) at the turn of the twentieth century. Once limited in accessibility, these portraits began to represent Korea in international diplomatic contexts, taking on diverse forms and embodying various visions of the new Korean nation-state.

King Gojong strategically employed his portraits not only to legitimise the Yi monarchy within Korea but also to represent the nation in international contexts. His portraits, spanning photographs, sketches, oil paintings, and prints from the 1880s to the 1890s, reflect his determination to engage with Western international politics and diplomatic practices through the embracement of modern visual communication. However, since many of Gojong's portraits were produced by foreign agents, his active role in the creation, selection, and interpretation of these images was somewhat limited.

The first known portrait photograph of Gojong was taken by American Percival Lowell in 1884. Crown Prince Sunjong was also photographed for the first time on this occasion. Lowell was invited to Korea in 1884 for his assistance and contribution to the 1883 Korean diplomatic mission to the United States. He was granted an audience with the Korean king and the unprecedented opportunity to photograph him in the palace. While the production of traditional eojin required strenuous planning, intricate execution, and strict adherence to court protocol, Lowell's photograph was in no way in line with tradition. Gojong was photographed in front of an outdoor pavilion in a standing pose rather than sitting on a throne as protocol. In addition to Lowell, it is thought that Korean photographer Ji Un-yeong was also granted the opportunity to photograph the king and crown prince on this occasion.

After the signing of treaties with Western powers in the 1880s, more foreign guests were given opportunities to photograph and paint portraits of Gojong who welcomed such opportunities that could strengthen diplomatic ties with Western nations while also increasing Korea's presence abroad. Gojong's reliance on foreigners' portrait production continued from the 1880s through the 1910s.

Korean photographers began to emerge after private trade with Japan was legalised in 1882, which facilitated the import of cameras and related equipment. The government also alleviated tariffs on their import in cases where it was thought to benefit the nation-state. Many of Korea's first generation of photographers were state officials or otherwise closely affiliated to the court who had the chance to learn photography while performing official duties. Gojong actively supported the development of Korean photography, granting opportunities for local photographers such as Ji Un-yeong and Kim Gyu-jin to capture his image. However, as mentioned in previous sessions, photography was viewed as a

threat in the 1880s and many photo studios were destroyed following the 1884 Gapsin Coup. It was not until 1900 that public fear of foreign technology diminished, and photography became more accessible.

Gojong remained dependent on foreigners in having himself represented in modern visual media throughout his reign, but he displayed an awareness of how foreign monarchs and officials were portrayed in modern portraiture. In 1876, he sent a survey team to Japan, where they had their photographs taken and gathered images of modern infrastructure. A subsequent survey team in 1881 collected photographic portraits of Japanese officials and the monarchs and aristocrats of various Western nations. These photographs informed Gojong about the general methods of depicting monarchs in modern portraits.

However, Gojong did not adhere strictly to either Western or traditional Joseon styles in his portraits and continued to use both styles for different occasions. He also allowed a degree of freedom to foreign artists and photographers. This resulted in numerous cases in which Gojong was represented through the foreign gaze, often characterised by the lack of charisma or an emphasis on Oriental exoticism. One notable example is a widely reproduced photograph of Gojong in his new commander-in-chief uniform, taken by Murakami Tenshin around 1900. While this portrait of Emperor Gojong and Crown Prince Sunjong showed Gojong's attempt to embrace Western visual representation through his new and modern attire, the image lacks a sense of self-determination as evidenced from his awkward posture and weak and wavering gaze into the camera lens. The photograph comes across as a commodified souvenir targeted toward foreign visitors rather than a royal portrait.

Nevertheless, it would be unfair to dismiss Gojong's efforts to assert his own interests and politicise his image. The Korean court invested significantly in purchasing Western military uniforms for both Gojong and his son, Sunjong, indicating the importance placed on visual presentation and image production by the emperor and his government. In 1899, the establishment of the Board of Marshals led to the formal adoption of Western military attire, with substantial funds allocated for uniforms and accessories. The fact that Gojong deliberately and frequently had Sunjong photographed alongside him also attests to his determination to have his legitimacy and lineage as the monarch of Korea visually and publicly represented in order to ensure both the country and his own survival in the rapidly changing world.

Gojong also used his portraits to counterbalance external influence over the Korean peninsula. The Japanese victory in the First Sino-Japanese War, the assassination of Queen Min in 1895, and the subsequent proclamation of the Korean Empire in 1897 marked a significant increase in Japanese influence over the Korean peninsula. In order to curb

Japan's growing power and the associated threats to Korean sovereignty, Gojong placed further importance on garnering amiable relationships with Western nations and their representatives. For instance, shortly after Gojong returned to the palace in 1897, Isabella Bird Bishop, a frequent guest of the late Queen Min, requested to photograph Gojong for Queen Victoria. Despite still being in mourning, Gojong agreed and even changed from his mourning attire to his royal robe for the occasion. While the original photographs are no longer extant, Bishop's book, Korea and Her Neighbours, features an illustrated portrait of Gojong likely based on her photograph. This interaction highlights the growing significance of how Gojong presented himself in portraits, reflecting the increasing need to assert Korean sovereignty and power on the international stage.

Another significant portrait, taken in 1905 by Kim Gyu-jin, was presented to Alice Lee Roosevelt Longworth, the daughter of U.S. President Theodore Roosevelt for similar interests. This tinted photograph depicted Gojong in traditional imperial attire against a backdrop of court folding screens, signifying a blend of traditional and modern presentation. This photograph was noteworthy not only as one of the earliest taken by a Korean photographer but also as an official portrait gifted to a diplomatic guest.

The choice to employ a Korean photographer for this diplomatic portrait reflects the growing influence of photography in Korea and Gojong's increased comfort and confidence in controlling how he was represented. Compared to earlier images taken by foreign artists and photographers, this portrait aligns more closely with traditional eojin styles. Gojong continued to navigate between traditional and Western attire, depending on the context and the image he sought to convey. Although he could not control how Western viewers would interpret his portrait, for the official portrait presented to the U.S., he aimed to assert his authority through the use of a frontal pose, an elaborate yellow imperial robe, and decorative screens. Unfortunately, Gojong's agency in the production and consumption of his own portrait image was severely restricted after his forced abdication in 1907 and consequent annexation of Korea in 1910.

As I mentioned in earlier weeks, traditional royal portraits were never shown to the public. The creation and preservation of the king's portrait was regarded as a major event in the Joseon court. It was customary to establish a dogam, or a temporary supervisory body, responsible for planning and organising all aspects of the portrait's production. This included decisions on how the portrait would be made, the number of painters involved, their specific roles in various stages of the process, as well as minute details of production such as the selection of background, colours, and poses. Additionally, enshrinement and ceremonial processions were an essential part of portrait production, with the completed portraits being securely stored and used exclusively for palace rituals.

In the 1890s, a pivotal change took place wherein Gojong's portraits were made publicly available to the Korean public. Gojong's portrait was first openly distributed in Korea during his stay at the Russian Legation from 1896 to 1897, a time when he relied on the loyalty of American allies like Horace Grant Underwood and Homer Hulbert for protection after the assassination of Queen Min. In appreciation, Underwood received a photograph of Gojong in a white mourning robe taken at the Legation. An almost identical photograph, captured by an amateur photographer, Mrs. L. B. Graham, appeared in The Korean Repository in November 1896, with Gojong's full approval.

In 1897, Underwood's newspaper, Geuriseudo Sinmun (The Christian News), offered its readers photolithographs of Gojong, initially intended for sale but later provided as subscription gifts due to high demand. Although the original image is yet to be identified, Lillias Horton Underwood's book contains a depiction of Gojong that matches the description of the photolithograph. The accessibility of this image was enhanced by its publication in Hangeul, marking a significant opportunity for the public to obtain a portrait of their monarch for the first time since the founding of Joseon. The dissemination of this image clearly illustrated the strong demand for Gojong's portrait during this period.

From the late 1890s until 1905, royal portraits of Gojong were actively produced and disseminated in Korea, reflecting his increasing confidence in being represented through various media. This period saw a concerted effort to project Gojong as a newly elevated emperor amid rising domestic support for a constitutional monarchy and growing foreign threats to Korean sovereignty. From the onset of the twentieth century, his image was gradually commercialised and sold as commodities. While this process desacralised and demystified Gojong's image it helped bridge the gap between the monarch and the public, fostering greater allegiance to the nation-state.

The production of painted portraits also continued but was equally impacted by photography and began to be reproduced outside the court. The original official eojin of Gojong commissioned in 1901 and 1902 are now lost, but a later replica by Chae Yong-sin survives as one of the few high-quality paintings resembling Gojong's official eojin. This work combines Western painting techniques with traditional eojin elements, and the rendering of facial features and the use of light suggests the reference of a photographic image. However, elements such as the posture, composition, throne and carpet retain traditional characteristics, a typical trait of the hybrid style of early twentieth-century portraits.

Notably, Chae Yong-sin is known to have used a chobon (초본,), a primary template, of the eojin commissioned to him by Gojong. It seems that he was permitted to keep the chobon, which allowed for the reproduction of multiple replicas throughout the early twentieth century. This marked a departure from traditional practices, the monarch's image

was never reproduced outside the palace. While Hubert Vos was allowed to take a copy of Gojong's portrait in oil for diplomatic purposes, Chae Yong-sin's case indicates a pivotal shift in how the king's image was treated—transforming from a sacred symbol into a public representation of national leadership.

As more photographers and publishers emerged by 1910, Gojong's portraits gradually became further popularised and commodified. Before this commercial expansion, printed illustrations of both Gojong and Sunjong appeared in the 1908 history textbooks such as Chodeung Daehan Yeoksa, providing the public with access to their portrait images. Print was a cheaper alternative to photographs that was still expensive for many. This growing dissemination of Gojong's likeness, through both photographs and print illustrations, greatly contributed to forging a personal connection between the public and their ruler, who had historically remained hidden from view throughout the Joseon period.

Prior to his enthronement in 1907, Sunjong, Gojong's son and successor, had several portraits made as crown prince, including both traditional painted eojin and photographs. He was first photographed during Gojong's meeting with Percival Lowell in 1884, and he also appeared alongside Gojong in an 1896 photograph. An official yejin, a painted portrait of the crown prince, was produced in 1902.

After Gojong's forced abdication in 1907, Japanese officials sought to reshape Sunjong's public image to promote the narrative of a peaceful transition of power and mitigate growing tensions surrounding the possible Japanese occupation of Korea. Postcards featuring Sunjong's image were frequently produced for this purpose and were sold as commemorative souvenirs for notable events such as the 1907 Gyeongseong Exposition.

Japanese authorities began to routinely use Sunjong's portraits toward and after annexation. In 1908, a photo album that commemorated Sunjong's first birthday after ascending the throne was published. This album included photographs of the birthday celebration and courtly events, but albums like these were expensive and primarily reserved for officials and foreign representatives rather than the general public.

In contrast, postcards were more accessible alternatives. Sunjong's image began to appear prominently on postcards from 1907 when a series of photo postcards were released to celebrate his accession and the visit of Japanese Crown Prince Yoshihito to Korea to promote a new Korea-Japan relationship and mitigate existing prejudices against Japan. Although this postcard superficially celebrated the supposedly amiable relationship between the two countries, subtle points such as the contrast between Sunjong's open-mouthed, awkward gaze and slightly tilted crown versus Prince

Yoshihito's confident full-frontal pose and the rich decoration of medals on his ceremonial uniform was telling of the power imbalance between the two national representatives.

Compared to his father, Sunjong was frequently visually exposed, both in print media and in-person public appearances. He toured royal tombs shortly after his accession in 1907 and met with the Japanese Crown Prince, participating in public ceremonies that brought him closer to the populace. Celebratory postcards for the Gyeongseong Exposition the same year featured more up-to-date photographs of Sunjong, further enhancing his visibility. Moreover, from 1907 to 1908, portraits of Sunjong and the imperial family were distributed to public schools, reinforcing allegiance to the monarchy.

Japanese colonial interests were increasingly reflected in Sunjong's portrait images toward annexation. In early 1909, Itō Hirobumi, the first Resident-General, orchestrated national tours to further publicise Sunjong and increase his visibility beyond the capital. These tours imitated Japanese Emperor Meiji's earlier nation-building efforts. Photographs taken during this tour documented Sunjong alongside Itō and other Japanese and pro-Japanese Korean officials. However, in group photographs, Sunjong's position was often secondary, with Itō frequently positioned as the central figure, reflecting the reality of power dynamics during this period. These images highlighted the attempt to use Sunjong's popularity among the Korean public while simultaneously reinforcing Japanese authority over Korea.

Following annexation, a clear hierarchy of power emerged as the portraits of both Gojong and Sunjong were integrated into the visual symbolisms of the Japanese Empire. This integration involved the complete assimilation of Korean royal portraits into Japanese iconography, effectively representing Korea as a new colony of Japan. One method of this incorporation was through "family tree portraits" of the Yi royal family. These images served to recontextualise Gojong and Sunjong within the framework of Meiji imperial symbolism, diminishing their inherent status as monarchs of an independent nation-state. The portrayal of the Yi family as a decorative and nominal entity stripped of any sovereign authority reduced the Korean monarchy to a mere subbranch of the Japanese imperial family (王公族, J. ōkōzoku).

In this session, we focused on photographic images of both Gojong and Sunjong and their dissemination through modern print technology. In the next session, let's talk more about the consumption of popular photographic images and print media in the early twentieth century.

(Fourth session) Photographing the king

Welcome to Session 4 of Week 6. This session will be about the mass production of populary imagery through photography and print media in early modern Korea. Let's begin.

The mass consumption of photography and printed images was relatively late to develop in Korea. Due to budget constraints, printers for stamps and postcards were not imported until 1898. From 1900 onwards, the production of postcards was largely undertaken domestically, under the supervision of Japanese technicians. In particular, mass-produced picture and photographic postcards emerged as one of the most popular commodities in the early twentieth century. This was made possible as the number of private and Japanese printing houses increased. The influence of Japan in all aspects of society including the production of print imagery continuously increased from the onset of the twentieth century and both mass print media and consumerism experienced a major growth under Japanese occupation.

One of the most popular types of images circulated in the early twentieth century were those of the capital city. Early pictures of Seoul taken by Western visitors in the late nineteenth century were mostly taken back to Europe or the U.S. Many images of the capital that were consumed by the Korean public in the twentieth century, on the other hand, were mostly produced and sold by Japanese photographers and vendors. The transformation of Seoul from Hanseong (한성, 漢城) or Hwangseong (황성, 皇城) to Gyeongseong (경성, 京城) during Japanese colonial rule drastically reshaped its identity. Japanese authorities altered key spaces in Seoul to present Gyeongseong as a modern, "improved" city, distinct from its past as the capital of an undeveloped Korea. Major changes were made to the city to exert Japanese dominance onto Korean society and assimilate Seoul to the Japanese Empire.

This included the construction of the Government-General Building in Gyeongbokgung Palace in 1926 and the conversion of Changdeokgung Palace into Chang-gyeong-won Park (창경원, 昌慶苑) in 1911, which featured a zoo, botanical garden, and museum. The Hwangudan Altar was also demolished to make room for the Chosen Hotel, part of the 1915 Joseon Industrial Exhibition.

Postcards of the new capital city emerged as effective mediums for imperialist propaganda after 1905. Photographic postcards played a pivotal role in commercialising and commodifying the image of Gyeongseong, often depicting former royal spaces like Gyeongbokgung Palace as casual entertainment areas. These postcards cemented and visually underscored Japan's colonisation of Korean symbolic spaces. Once sacred and authoritative sites like Geunjeongjeon Hall

(근정전, 勤政殿) and Injeongjeon Hall (인정전, 仁政殿) were reduced to historical relics for public consumption, stripped of their former significance. These changes reflected Japan's broader effort to assimilate Seoul into its imperial territory, redefining the capital and its central palaces as a relic of Korea's past rather than a symbol of sovereignty. It also promoted consumption and tourism in Korea, which became a major source of revenue for the Government-General and Japanese corporations during the colonial period.

One of the most popular and revered tourist destinations outside of the capital was the Geumgangsan Mountains. Located in Gangwondo Province, the mountain had historically been regarded as the most beautiful and spectacular site in Korea, often depicted in landscape paintings and written about in poems. Even Western visitors to Korea travelled to the Mountains and took with them photographs and sketches of the mountain. In the 1910s, Japanese authorities viewed Geumgangsan Mountain as a profitable opportunity for colonial exploitation.

During this time, Japanese photographs and photo postcards became the dominant imagery associated with the mountain. Notably, photo albums began to be created in Gyeongseong and Wonsan, with Deokjeon Photo Studio publishing the Geumgangsan sajincheop in 1912. This bestselling album featured numerous photographs of the mountain, along with brief descriptions and a tourist map.

As tourism to Geumgangsan became more accessible due to the completion of the Gyeongwonseon Line railroad from Gyeongseong to Wonju in 1914, various promotional materials emerged. For instance, Takeuchi Naoma's Joseon Geumgangsan tamseung-gi (1914) included paintings of popular views, aiming to market Geumgangsan as a tourist destination rather than a site of cultural heritage. Many Japanese publishers, including the Chosen Government Railway and Wonsan Tokuda Photo Studio, produced guidebooks showcasing photographic images of Geumgangsan and other popular sight-seeing spots in Korea. The South Manchuria Railway and the Railway Bureau of the Japanese Government-General even commissioned renowned artists to create paintings of Geumgangsan Mountain, organising exhibitions in the 1910s to attract visitors.

Japanese promotional materials for Geumgangsan Mountain often suggested that while interest in the mountain had waned during the Joseon period, the Japanese were responsible for its revival as a national landmark. This narrative was part of a broader strategy to commercialise the mountain and reframe its cultural significance within the colonial context.

As more artists and foreign travellers began to produce images of Geumgangsan Mountain from the early twentieth century, representations diversified across various media, including traditional ink painting, watercolours, prints, and photography. By the late 1910s, a blend of Western and Japanese styles were also used to depict Geumgangsan Mountain, as can be seen in Lilian Miller and Elizabeth Keith's woodblock prints.

For those who could not afford to travel to Geumgangsan Mountain, purchase original paintings, or expensive photo albums, reproductions of photographs and paintings in print media were both attractive and entertaining. In 1915, Maeil Sinbo, a Government-General-issued newspaper, published a series of articles titled "Dongyang myeongseung Geumgangsan" (Geumgangsan Mountain, Scenic Spot of the East) highlighting the mountain's beauty, often accompanied by photographs. Kim Gyu-jin also published his own sketches of scenic spots in Geumgangsan Mountain in a series of sketches in Maeil Sinbo from 1919 to 1920. The influence of photography and Japanese-style sketches can clearly be spotted in the images and several sketches resemble the layout of popular photo postcards of the time. The number of photographs of Geumgangsan Mountain also surged as travel to the site was improved and more and more tourists hired their own photographers.

The Japanese administration began to issue picture postcards toward and after annexation as both an appeasement strategy and an assimilation policy. Photo postcards were printed to commemorate Itō Hirobumi's consecutive appointments as Resident-General in 1906, and the Residency-General and the Government-General went on to release a total of 26 official postcards by 1935. Among these, 12 were produced as annual celebratory postcards to mark the annexation and the establishment of the Government-General, highlighting the highly political nature of these postcards. However, following the March First Movement in 1919, the Government-General became increasingly wary of the public's desire for independence and grew skeptical about the effectiveness of using postcards for colonial propaganda celebrating the establishment of the Government-General.

Several popular visual elements were repeatedly employed in these postcards. The Taegeukgi and Ihwamun were prominently featured in celebratory postcards to highlight the protectorate relationship between Korea and Japan from 1905, often displayed alongside portraits of the royal family or in conjunction with the Japanese flag and chrysanthemum emblem. This combined use of the Japanese and Korean flags became particularly noticeable after Sunjong's accession and the visit of Japanese Crown Prince Yoshihito (later Emperor Taishō) to Korea in 1907. A series of Japanese picture and photographic postcards showcased the flags and emblems of both nations, accompanied by portraits of figures such as Sunjong, Gojong, and Itō Hirobumi.

For instance, some postcards featured the portraits of Emperor Sunjong and Prince Yoshihito flanked by the two national flags, symbolically representing peaceful diplomatic relations. However, the arrangement often implied Japanese superiority, as seen in compositions where the Hinomaru was placed higher than the Taegeukgi, indicating a hierarchical relationship. The fact that the portrait of Sunjong was coupled in equal status with the Japanese crown prince was also telling of the Japanese attitude toward the Korean emperor even prior to annexation.

During this period, the Ihwamun became closely associated with Sunjong in postcards and photographs. The emphasis and strong association of the Ihwamun as Sunjong's emblem was designed to diminish his authority as a ruler of an independent nation-state. The Japanese endeavoured to diminish the political status of the Korean monarchy by explicitly renaming the imperial family as the Yi royal family, integrating them into the Japanese extended royal family. In visual representations from the 1910s, the Ihwamun was increasingly utilised as a family emblem, thus losing its stature as a national symbol post-annexation.

The integration of both Taegeukgi and Ihwamun imagery into Japanese colonial symbolism intensified with the production of annual commemorative postcards by the Japanese Government-General from the time of annexation in 1910. This marked a clear hierarchical relationship between the Japanese Empire and its colony, illustrated by the combination of portraits and flags. In postcards celebrating the 1910 annexation, the merging of the Korean Taegeukgi with the Japanese Hinomaru symbolised complete colonisation. Notably, the visual similarities between the Taegeukgi, Ihwamun, and Japanese symbols facilitated this merging. Efforts to visually distinguish Korea from China and assert its autonomy—by adopting the Taegeukgi design over the dragon flag and creating an imperial emblem reminiscent of Western symbols of authority —ironically made it compatible with Japanese symbols, enabling a seamless visual integration of the two nations' identities.

Despite colonial oppression and censorship, images of Korean resistance against its coloniser were also mass produced and disseminated. These images mostly depicted heroes and martyrs who sacrificed themselves to fight for Korean independence.

A key aspect of resistant nationalism during the early 20th century in Korea was the concept of martyrdom. After the signing of the Eulsa Treaty that forfeited Korean diplomatic autonomy to Japan in 1905, activists engaged in both literary and physical resistance against Japanese colonialism, with martyrs gaining significant public support. Notable

figures like Min Yeong-hwan and An Jung-geun became especially revered due to their heroic deaths, and their efforts against Japanese repression. Portraits of these martyrs helped immortalise their sacrifices and stirred patriotic feelings among the public.

In addition to historical figures, contemporary events were included in textbooks to educate and mobilise the public. The suicide of Min Yeong-hwan, a relative of Queen Min and respected high-ranking official, became a major rallying point for members of the public. Min committed suicide after his opposition to the 1905 Eulsa Treaty failed. His suicide was a symbolic act of defiance, and his death, widely reported in the press, sparked a wave of sympathy for Min and outrage against the forced signing of the treaty. The discovery of the so-called "Blood Bamboos" that miraculously sprouted at the site of his death further sensationalised his sacrifice, intensifying anti-Japanese sentiment.

The image of Min Yeong-hwan's portrait, alongside the symbolic Blood Bamboos, became a potent tool in the nationalistic movement, frequently reproduced in photographs, paintings, and woodblock prints. These images were circulated widely, appearing in newspapers, postcards, and educational materials, ensuring that Min's martyrdom continued to inspire resistance against Japan.

An Jung-geun also became a revered martyr after assassinating Itō Hirobumi in 1909. Born into an affluent family, An was influenced by both reformist ideals and Confucian ethics, which shaped his belief in self-sacrifice for a greater cause. After the signing of the 1905 Eulsa Treaty, he became committed to eliminating Itō as a means of saving Korea from Japanese oppression. His assassination of Itō in Harbin, China, led to his arrest and eventual execution, but it also ignited widespread admiration among Koreans and even the Chinese.

Photographs of An, both before and after his arrest, became powerful symbols of his martyrdom. Despite Japanese attempts to control and ban the distribution of these images, they were reproduced and circulated both in Korea and abroad. His portraits, especially those showing his severed finger (a gesture made in solidarity with fellow resistance fighters), were sold as photo postcards and prints, fueling nationalistic sentiment.

The Japanese initially attempted to demonise An by labelling his portraits with the caption, "vile Korean", and framing his actions as barbaric. However, his image instead became a popular symbol of heroism and patriotism. Even after his execution in 1910, An's image continued to inspire Koreans, reminding them of the collective fight for independence.

So far, we've investigated the development of mass print media in Korea and the consumption of popular imagery in the early twentieth century. For our next and final session of the week, let's analyse the impact of photography and print media on the arts of early modern Korea.

(Fifth session) Mass production of popular imagery

Welcome to the final session of this week. In this session, let's review the impact of photography and print media and assess their influence on shaping early modern Korean art.

Natural landscapes were central to the visual culture of the Joseon period, deeply influenced by Daoist and Confucian teachings that promoted harmony with nature. Capturing landscapes became an important part of Neo-Confucian literati culture. Local Korean scenery became increasingly popular in late Joseon as the focus shifted away from idealised Chinese landscapes. This cultural autonomy from the reigns of King Sukjong to King Jeongjo was epitomised by painter Jeong Seon (정선, 鄭敾), who developed true-view landscape painting (jingyeong sansuhwa, 진경산수화), expressing real Joseon landscapes with a unique Joseon interpretation of the Southern School style of painting (Namjonghwa, 남종화).

Despite the gradual introduction of Western painting styles, late Joseon literati painters emphasised stylised artistic expression over precise and accurate depiction of reality. For instance, Gang Se-hwang (강세황) praised Gang Hui-eon's (강희언) Inwangsando, a landscape painting of Inwangsan Mountain of Seoul for capturing the verisimilitude of the scene without becoming too 'map-like,' maintaining the artistic integrity of the painting. However, by the late eighteenth and early nineteenth centuries, artists like Kim Hong-do (김홍도) and Gang Se-hwang himself began incorporating elements of Western-style naturalism and realism into true-view landscape paintings, further enriching the depiction of Joseon's natural scenery.

Mountains were the most popular subjects of natural landscape paintings in the Joseon period, with the Korean Peninsula's mountainous terrain making them attractive for sightseeing and artistic expression. Among these, Geumgangsan Mountain stood out as the most frequently visited and depicted. Revered as a sacred Buddhist site, its beauty inspired countless paintings and poems, particularly from the late Joseon period. Notable artists like Jeong Seon and Kim Hong-do created true-view landscapes of Geumgangsan Mountain, and Kim Hong-do produced approximately 100 paintings for King Jeongjo. By the late nineteenth and early twentieth centuries, the image of Geumgangsan

Mountain had become widely popularised and commercialised, especially with the growth of minhwa, or folk painting. This increased public familiarity with the mountain's image, even among the lower classes.

Photography, along with mass reproduction of imagery, played a central role in further improving accessibility of Geumgangsan Mountain landscape imagery. Early Western landscape photography, much like Joseon landscape painting, emerged as a means of personal enjoyment and reminiscence, driven by a desire to record and remember the experiences of travel and the emotions evoked when encountering scenic sites. However, as photographic images became more widely reproduced, they standardised views of popular sites and increased public access, fostering a collective recognition of those places.

Despite the cultural and historical significance of Geumgangsan Mountain for the Korean people, foreign visitors to Korea at the turn of the twentieth century mostly viewed the mountain as an exotic site of Korea, the "hermit kingdom." Still, many Westerners, aware of its importance for Koreans, shared details of the mountain's historical and cultural significance in their writings and images.

Several notable Western travelers visited Geumgangsan Mountain, including British Vice-Consul Charles William Campbell in 1889, Lord George Nathaniel Curzon in 1892, and Isabella Bird Bishop, who, in her book Korea and Her Neighbors, included a photograph of the mountain and recognised its status as a revered symbol of beauty in the 1890s. Despite this, photographic images of Geumgangsan did not gain widespread popularity in Korea until near annexation, while minhwa paintings of the mountain remained common, especially among the growing middle class.

During the 19th century, paintings of Geumgangsan Mountain produced for the general public became more stylised, often combining real and exaggerated elements. Unlike earlier works by Joseon literati, these minhwa Geumgangsando paintings were simplified and catered to the popular taste, which led to a broader recognition of Geumgangsan Mountain as a national symbol. Though many art historians have viewed this shift as a decline in artistic quality, these changes allowed for a greater popular identification with Geumgangsan mountain and facilitated its transfer into mass media such as prints.

Early 20th-century textbooks began incorporating print illustrations of Geumgangsan Mountain, often depicting the Twelve Thousand Peaks (일만이천봉,) as seen from Danbalryeong Hills (단발령,). These illustrations, while simplified compared to earlier paintings, played a crucial role in educating students about the natural beauty and cultural

significance of the mountain. Textbooks of the period emphasised the connection between the Korean nation and Geumgangsan Mountain, with the mountain becoming a point of national pride. Repeated exposure to standardised images of the mountain helped students and the general public internalise its symbolic importance, further reinforcing Geumgangsan Mountain's status as a representative landmark of Korea.

As textbooks and newspapers frequently featured illustrations of Geumgangsan mountain, the mountain's visual exposure increased. Some illustrations even used traditional painting styles and customs of labeling the different peaks, which helped bridge the historical and cultural significance of Geumgangsan with contemporary national identity. By the colonial period, however, photographic images of the mountain became more prevalent, overtaking print illustrations as the primary medium for representing its beauty and importance.

The early 20th century saw a growing hybridisation of traditional Korean art forms with Western styles. Traditional Korean ink painting also began to incorporate photographic views and compositions and linear perspective. Despite pressure from the colonial government to hire a Japanese painter, Kim Gyu-jin was commissioned by Sunjong to create murals of Geumgangsan Mountain in Huijeongdang Hall (희정당, 熙政堂) of Changdeokgung Palace. These murals, painted in the traditional blue-green landscape style (cheongrok sansu, 청록산수, 青綠山水), show signs of photographic composition and Western sketching techniques which can also be seen in Kim Gyu-jin's newspaper illustrations of Geumgangsan Mountain in Maeil Sinbo. Kim adopted a panoramic layout in his painting which resembled photographs taken and published by Japanese photo studio such as Tokuda Photo Studio, Japanese Photo Studio based in Wonsan.

The use of Geumgangsan Mountain as a decorative motif in the court and its frequent appearance in early colonial newspaper articles indicates its recognition as a national landmark by both the Korean court and Japanese authorities. This period also marked a shift toward more decorative and commercial representations of Geumgangsan Mountain in photography and print media, which became increasingly popular throughout the 1920s.

This popularised horizontal and panoramic layout of Geumgangsan Mountain view, looking toward the rocks from the open sea resembled popular contemporary photographs that promoted tourism to Geumgangsan Mountain. The use of this perspective is in contrast to the semi-bird's-eye-view perspective, looking out from the land toward the sea, that was typically used in traditional paintings of Chongseokjeong Pavilion.

Throughout the early twentieth century, Korean artists such as An Jung-sik, Jo Seok-jin, Kim Gyu-jin, Byeon

Gwan-sik, Lee Sang-beom, Noh Su-hyeon, Lee Ungno, Bae Ryeom, and Heo Geon continued to depict Geumgangsan Mountain using traditional Joseon true-view painting techniques. Despite the gross commodification of the Geumgangsan Mountain in the 1920s and 1930s through Japanese photography and the sales of picture postcards, the cultural practice of drawing inspiration from Geumgangsan Mountain persisted among Korean artists, and the mountain's role in shaping the imagined identity of the Korean nation-state was preserved as artists sought to reclaim its significance.

The benefits of photography in the accuracy of recorded visual information were almost immediately recognised and applied to portrait paintings. Chae Yong-sin (채용신, 1848－1941) was a distinguished portrait painter who employed photographs as a reference for creating portrait paintings. Born into a yangban family, Chae Yong-sin worked as a government official but was better known for his talent in painting. Chae Yong-sin even had a painting workshop that he ran with his son and grandson. Chae Yong-sin seems to have been receptive to photography as a tool to produce portraits early on as his studio offered a visitation service where they would go and meet clients in regional areas to create photographic images. The photographs would be then passed onto painters in his Seoul studio to copy and turn into painted portraits. Clients would also send photographs of deceased family members for the creation of funerary portraits, demonstrating the increased utility of photographs in the creation of paintings.

On the back of this 1911 painting of Hawng Hyeon, a prominent late-Joseon scholar, poet, historian, and nationalist, the term 'imjin' (임진, 臨眞) was written, meaning 'to imitate the subject's appearance,' indicating that Chae used a photograph as a guide. Specifically, this painting was based on a photograph of Hwang Hyeon taken by Kim Gyu-jin in 1909. In recreating the photographic image, Chae added shading to the subject's face, giving it a three-dimensional quality while altering the original studio setting to depict a traditional residential interior.

It is noteworthy that at this time, photography was not viewed as an art form but rather as a tool for reformists to showcase their country to foreign audiences or as a diplomatic necessity for representing the emperor and his officials. Even artists like Chae Yong-sin and Kim Gyu-jin regarded photography as a commercial venture or a means for creating what was considered "real" art. It wasn't until the 1930s that photography began to be recognised as an independent art form.

Kim Eun-ho was another artist that was known for his portrait paintings. Kim learned painting in Seohwa Misulhoe, taught by An Jung-sik and Jo Seok-jin, and became a prominent artist known for figure paintings that were influenced by nihonga, a style that incorporated Western-style painting to traditional Japanese painting techniques. Kim

was also known for his realistic depiction in portrait paintings and was commissioned to produce royal portraits of Sunjong in the colonial period.

Although the completed painting is now lost, two primary templates, or chobon, of Sunjong's portraits survive today. It is clear that Kim Eun-ho actively used and relied on photographs to produce portrait paintings. The template of the 1923 portrait in the National Museum of Modern and Contemporary Art is almost identical to a photograph taken by Iwata Kanae (岩田 鼎, 1870-?), a Japanese photographer who was hired to take photographs of the royal family. The shading and rendering of Sunjong's face also reflects the adoption of Western shading techniques facilitated by photography. Despite increased use of photography to capture the image of the royal family, it seems that the court maintained the tradition of having painted portraits produced for record purposes, even in the 1920s.

The growth of print media allowed for a wider dissemination of artworks, images, and art criticism, which had a significant effect on public exposure to art. Newspapers and magazines began to feature woodblock prints, photographs, and reproductions of famous artworks, democratising access to art, which had previously been confined to elite circles. Public interest in art was greatly facilitated through mass media as more people were exposed to news on art-related events and exhibitions, images in newspapers, textbooks, magazines, and exhibition catalogues.

Several news articles of the early twentieth century talk about art exhibitions that were immensely popular and attracted large crowds. The Seohwa Hyeophoe Exhibition as well as the Joseon Art Exhibition were among the most popular and largest in scale. Smaller, solo exhibitions also became popular, beginning with Korea's first solo art exhibition of Kim Gwan-ho's oil paintings in 1916. From the 1930s when forming artist groups became fashionable, group exhibitions also became successful. Along with exhibition culture, art criticism also developed in print, providing a platform of communication on art. New, mass media and photography helped in not only documenting and building a portfolio of artworks but also in marketing artists and their artworks to a broader audience.

Print media was central to the growth of various art institutions and artist groups as it allowed for artists and intellectuals to publish their works and activities. By the late 1920s and 1930s, modern exhibition culture had taken root in Korea through institutionalised annual exhibitions such as the Joseon Art Exhibition, and many Korean artists who had trained in Western-style painting in Japan had returned and garnered artists' spaces in metropoles such as Seoul, Pyeongyang, and Busan. Print media and photography assisted the development and maintenance of artist groups, schools, and exhibitions by recording events and works, publicising them, and facilitating visual communication among

the artists and to the public. Indeed, one of the several reasons for the growing popularity of the Joseon Art Exhibition compared to the Seohwa Hyeophoe Exhibition was the fact that the Government-General published catalogues with photographs of the works displayed while Seohwa Hyeophoe could not afford such publications. The fallout of the Seohwa Hyeophoe Exhibition in 1936 was a testament to the importance of such visual records and platform to publicise art in the early twentieth century.

Moreover, as photography and print media gained prominence, the diversity of styles in painting greatly increased in Korea. Print technology served as a vehicle for art education, featuring articles and illustrations about artistic techniques, history, and theory, which informed the public of new types and styles of art that were in fashion outside of Korea. Artists in Korea who were influenced by Western-style art through magazines and printed photographs of artworks began to experiment more with oil painting, which was promoted during the 1920s through institutions like the Joseon Art Exhibitions. Photography's ability to capture reality and print it in mass quantities helped Korean artists explore new subjects and techniques, breaking from the past.

In summary, the end of the 19th and early 20th century in Korea saw photography and print media play a pivotal role in transforming the way art was created, perceived, and distributed. They introduced Western techniques, influenced traditional art forms, expanded access to art, and documented Korea's societal changes, all while laying the groundwork for modern Korean art.

In this week, we explored themes surrounding the introduction and advent of photography and print media in early modern Korea. In this session, we reviewed the impact that photography and print media had on the arts and art scene of Korea in the early twentieth century. Next week, Dr. Charlotte Horlyck will talk about the development of exhibition culture and collecting practices in late nineteenth and early twentieth century Korea.

Learning Materials

Assignment

1.

Topic: The Impact of the Introduction of Photography and Print Media on Korean Visual Culture and Society

Choose ONE of the following prompts and write an essay of about 1–2 pages (roughly 400–600 words).

Option 1:

Describe two significant changes that occurred in Korea with the introduction of photography and print media (such as newspapers or textbooks) in the late 19th and early 20th centuries. Give specific examples to support your answer.

Hint: The appearance of photo studios, royal portrait photography, images in newspapers/textbooks, etc.

Option 2:

Discuss how the emergence of photography and print media affected people's ideas or ways of life in Korea. Focus on one aspect that you found most interesting or meaningful.

Hint: Changes in public attitudes, visual expression of national identity, resistance or acceptance, etc.

Guidelines:

- Mention at least one person (e.g., Kim Yong-won, Hwang Cheol, King Gojong) or historical event discussed in the course.
- Include your own reflections or opinions.
- If you use any references, please cite your sources (any style is acceptable).

Quiz

2.

Question: Why was the initial response to photography hostile in Korea at the end of the 19th century?

① It was considered to be expensive
② It represented Western technology and ideals
③ It caused illness in children
④ The import of cameras raised taxes

Answer:

Explanation: Members of the public associated photography with pro-reformist ideals. When the progressive reformist party attempted the Gapsin Coup of 1884, public fear and rage against Western technology and ideals were aggravated.

3.

Question: Why did many Koreans have a negative attitude toward photography when it was first introduced?

① They thought it was just a passing fad.

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

		② They associated it with foreign technology and suspicious new ideas. ③ They believed it would make them look older in pictures.
	Answer	② They associated it with foreign technology and suspicious new ideas.
	Explanation	Photography was linked to unfamiliar Western technology and reformist ideas, causing suspicion and even fear among the Korean public at the time.
4.	Question	What was one important factor that helped make portrait photography more popular in Korea? ① King Gojong became the first Korean monarch to be photographed. ② Photographic chemicals became available at every market. ③ Most schools banned photographs.
	Answer	① King Gojong became the first Korean monarch to be photographed.
	Explanation	King Gojong's decision to be photographed set an example and encouraged the public to accept photography as part of modern culture.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Kim, Jeehey. "The Darkroom on the Peninsula." In Photography and Korea, 15–48. London: Reaktion Books, 2023.
- Kwon, Heangga. "King Gojong's Portrait and the Advent of Photography in Korea." Journal of Korean Art and Archaeology 5 (2011): 59–69. National Museum of Korea.
- Yoon, Se-young. "Wondrous Import to Art for Everyone." In Photography in Korea: Enjoying the Freedom of Visual Language. Koreana, Spring 2018. Accessed September 11, 2024. https://www.koreana.or.kr/koreana/na/ntt/selectNttInfo.do?mi=1544&nttSn=51220&bbsId=1114&langTy=KOR.
- Shi, Xiongbo. 2024. "Interwoven Sights: Early Photography in East Asia." The Senses and Society, September, 1–7. doi:10.1080/17458927.2024.2399454.
- Oh, Hye-ri. "The Site of Transculturation: Korean Photography and its Nexus with Japanese Education and Culture." AURA 51 (2023): 84–103.
- Helen J. S. LEE. 2019. "Binding Perceptions: Images of Korea in Japanese Colonial Documentary Photography." The Review of Korean Studies 22 (1): 233–257.
- Harding, Colin. "How to Spot a Carte de Visite (Late 1850s–c.1910)." The National Science and Media Museum, 27 June 2013, https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/find-out-when-a-photo-was-taken-identify-a-carte-de-visite/.

Week 7	Exhibition culture and collecting practices			
Weekly Learning Objectives	Explore how Korean art entered modern exhibition and collecting systems.		Instructor's Name	Charlotte Horlyck
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			

Session-by-Session Learning Content	
First session	Traditional art appreciation and collecting
Second session	Art commercialized
Third session	Korean participation in world fairs
Fourth session	Foreign collectors of Korean art
Fifth session	Implementation of modern exhibition culture

(First session) Traditional art appreciation and collecting

Hello. My name is Charlotte Horlyck. I am Reader in Korean Art History at SOAS in London. My area of specialism includes Korean visual and material culture from pre-modern to modern times on which I have lectured and published widely. Today's lecture is the seventh of eight lectures on arts from the end of the Joseon dynasty to the Korean Empire, spanning the late 19th and early 20th century. Visual culture from this period has often been interpreted as representing an intermediary state in the so-called modernization of Korean art. The lectures that we have prepared for you aim to provide further insight to understanding the dynamic processes of change during this time. You will be introduced to a wide range of material from artefacts such as paintings and ceramics and to exemplars of modern architecture to investigate the cultural environment of this formative stage in Korean modern history.

The lecture focuses on the collecting and exhibition of art in Korea in the opening decades of the twentieth century. During this period, the collecting and exhibition of art in Korea underwent significant changes impacted by both internal developments and external pressures, notably Japanese colonial rule. During the Joseon dynasty and the Joseon Empire, art in Korea was primarily patronized by the royal court and the yangban upper class. However, the annexation of Korea by Japan in 1910 brought significant changes. Japanese authorities promoted their own cultural agenda, influencing the way Korean art was collected and exhibited. In Seoul, the establishment of institutions like the Prince Yi Household Museum in 1908 and Government-General Museum of Korea in 1915 (now the National Museum of Korea) marked a shift towards institutionalised collecting and exhibition practices. As in the case of Europe, the museums

played a critical role in enabling access to cultural heritage, serving as custodians of history, art, and culture. Thus, for the first time ever, Korean people from all social classes and economic backgrounds were able to see important cultural treasures and learn more about their own cultural heritage. The museums also played a crucial role in presenting traditional Korean art to the increasing number of foreigners who lived and travelled in Korea during this time. The establishment of museums in Korea is closely with the emerging interest in collecting of Korean art by different individuals, notably the Japanese, North Americans and Europeans, signalling the formation of the some of the first major private collections of Korean art outside the Korean peninsula. Many of the objects they purchased later ended up in public museums signifying how the public and private spheres of the appreciation, study and acquisition of art are closely entwined.

The founding of museums and the emergence of the art market in Korea in the opening decades of the twentieth century were not sudden developments. They were rooted in longstanding local traditions centred on the appreciation and display of art, led by member of the royal family and the yangban elite class. In this session we will explore those early practices in more detail. In particular we will look at which kinds of art was collected by the Korean elite in the Joseon dynasty and how such art was appreciated and displayed.

In my first lecture, I explained that the rulers of the Joseon dynasty placed much emphasis on scholarly pursuits, among them calligraphy and painting. The reason being that since ancient times such activities were considered the highest form of art. This belief entered Korea from China. In traditional East Asian culture, calligraphy is not only about writing, it is also an integrated form that combines literacy, art, philosophy and poetry. From this perspective calligraphy may be regarded as a manifestation of the mind.

In Western art, words and images are often treated as different modes of communication. But in East Asia, painting is closely associated with calligraphy mainly because the two art forms share the same materials and requires the same means of application. In other words, both calligraphy and painting relies on the application of black ink applied with a brush. From an early age, scholars were trained in the 'art of handwriting,' i.e., calligraphy, and they used calligraphic brushstrokes in their paintings. As adults, scholars continue to practice both calligraphy and painting, as such activities were regarded as suitable vehicles of self expression. Moreover, they aided learning and thus furthered the Confucian scholars' pursuit of knowledge.

In the Joseon dynasty, many kings and scholar-officials of the yangban class produced noteworthy exemplars of

calligraphy and painting. One of the most well-known examples of this is Yi Yeong, better known as Prince Anpyeong. Born in 1418, he was the third son of King Sejong. Many of you may be familiar with King Sejong. He is regarded as one of the greatest kings of the Joseon dynasty due to his many achievements. Among them was his invention of Hangeul, the Korean phonetic script. Here you see a statue of King Sejong positioned in the centre of Seoul, in front of Gyeongbokgung Palace. His title 'Sejong Daewang,' meaning 'Great King Sejong,' is written in Hangeul on the plinth.

Since early times, works of art were exchanged between the ruling elite in China, Korea and Japan, often during diplomatic missions and other official activities. Such artworks were much treasured as indicated by them being included in royal and imperial collections. In the Joseon dynasty, one of the earliest known art collections was that owned by Prince Anpyeong. The prince was much invested in the arts, not least since he himself was talented in producing the three highest artforms of this time, namely poetry, calligraphy and painting, earning him the title of 'three excellences.' Moreover, during his short life, he succeeded in building the largest collection of Chinese painting and calligraphy in Joseon Korea.

Unfortunately, Prince Anpyeong's painting collection has not survived till today but luckily its content is known since the yangban scholar Sin Sukju 申叔舟 (1417–1475) itemised the collection in a document called "Commentaries on Painting" (Hwagi 畵記), written in 1445. The collection is noteworthy for is large number of Chinese calligraphy and paintings from the Tang, Sung and Yuan dynasties. Among the more than 200 works in his collection were paintings by influential Chinese masters of painting such as Guo Xi, Li Gonglin 李公麟 (ca. 1041–1106), and Su Shi 蘇軾 (1036–1101). He also collected works by the Korean yangban painter An Gyeon. The importance of Prince Anpyeong's collecting activities is reflected in paintings by An Gyeon. The painter benefited much from Prince Anpyeong's patronage, not least since he had full access to Prince Anpyeong's painting collection, enabling him to study works by influential Chinese painters in detail. This is evidenced in An Gyeon's painting style which includes pictorial idioms of Guo Xi and Guo Xi's followers.

Over the course of the Joseon dynasty, many yangban men collected calligraphy and painting by Chinese and Korean masters. Some of the artworks they acquired when travelling in China, others they bought in shops in Seoul. The art market at Gwangtonggyo Bridge in central Seoul was particularly well-known as a place where such items could be bought. It was here that people purchased calligraphy, paintings, books and various types of antiques, many of them imported from China. The latter included ceramics, jades and bronzes. Some such objects were much sought-after for their value as rare and exotic objects.

However, conspicuous spending was frowned upon by the Joseon Confucian rulers, creating a moral dilemma for many. Some yangban argued that attachment to worldly possessions would undermine righteous thinking. Despite this, many enjoyed collecting books, paintings, calligraphy, and antiques. They proudly stored these artifacts in purpose-built pavilions and appreciated them in the company of friends. Aware of the criticism directed against lavish spending on luxury goods, they defended their acquisition activities by arguing that the enjoyment of special items was good for the soul and advanced the mind.

The consumption of both books and Chinese antiques among the yangban literati and chungin intellectuals is suggested in chaekgado, also called chaekgeori (illustrations of "books and things" typically presented in the format of folding screens) where they are arranged on shelves, flanked by brushes, ink sticks, ancient bronzes, fruits, and flowering plants, and various exotic foreign items, such as pocket watches. Several such screens are now in museum collections where you can see them. The fact that many chaekgado were painted by court artists suggests that they were widely used in the royal court as well. It is said that King Jeongjo even replaced the traditional screen of mountains, which I mentioned to you in an earlier lecture, behind his throne with a chaekgado, stating, "Although I love to read, I often have no time due to my many duties. At such times, I find solace in looking at the chaekgado." This love of books was consistent throughout the Joseon royal family and extended to the common people.

The 6-fold screen seen here is in the collection of the National Palace Museum in Seoul. It depicts shelves full of items valued by the yangban scholar. It is there no coincidence that most of the items of the shelves are books due to the high value yangban scholars placed on studying. There are many records saying that the items diplomats frequently requested from China were books and maps. In this screen, placed between them are various treasured items. For example, on the bottom of the second shelf from the left is likely an antique bronze incense burner. On the shelf to its right is a ceramic bowl with two pomegranates. Part of one of the fruits has been cut away to reveal the seeds inside. The keenness to show the seeds is likely because pomegranates were considered to be auspicious as their many seeds denoted plenitude.

Many chaekgeori paintings do not carry the signatores of the maker making it very difficult to ascertain who painted them and when. For this reason, the painting you see here is very special. It is in the collection of the National Museum of Korea in Seoul. The screen was painted by Yi Hyeong-rok (李亨祿). He was a court painter in the Dohwaseo (Bureau of Painting), meaning that he was employed by the Yi royal family to produce paintings used by the royal court. For example, he participated in the painting of King Cheoljong's royal portraits in 1852 and 1861. Additionally, from 1833 to 1863, he served for 30 years as a designated painter in the Gyujanggak (Royal Library),

where he was repeatedly awarded honorary titles given to the top painters. This suggests that his skills were exceptional. His strengths as a painter are reflected in this painting which presents a colourful, yet harmonious composition of a wide variety of items, spread over more than 20 shelves. Note that in contrast to the previous painting I showed you from the National Palace Museum, Yi Hyeong-rok's composition is complex as seen in his use of unevenly placed shelves across the folding screen. The result creates multiple vistas and vantage points. Also pay attention to the various items placed on the shelves alongside the books. They are suggestive of the kinds of items that were sought after by the Joseon elite who valued them for their symbolic, aesthetic and exotic qualities.

For example, in the screen you can see a narcissus flower. Its name uses the character 'seon' (仙), which means 'immortal,' and thus the flower embodies the wish to live a life like that of an immortal being. Peacock feathers, another common motif in chaekgado, symbolise the hope of rising to a high official rank, as the peacock, known as mungeum' (文禽), was depicted on the chest of a scholar's official robe. Clocks were also rare and valuable items, difficult to come by in everyday life. Thus, even though clocks were not an art object as such, they were still depicted in chaegkado paintings due to their value as rare and expensive objects.

This lecture has examined collecting activities in the Joseon dynasty and early twentieth century and has questioned which types of objects were popular among different groups of consumers. The Joseon elite coveted calligraphy and painting produced by Chinese and Korean masters, and from the 18th century the trade in such items flourished in Seoul. In contrast, Japanese, American and European consumers of art were especially taken by green-glazed ceramics from pre-Joseon times. In the early twentieth century an increasing number of dealers supplied such wares to art collectors.

In the next session we will look in more detail at how the consumption of art was commercialised in the early twentieth century.

(Second session) Art commercialized

Hello. My name is Charlotte Horlyck. This lecture is the second in a series of five that explore early Korean exhibition culture and collecting practices. Today's lecture will focus on the emergence of the art market in the 1880s, spurred by the arrival of foreign diplomats, businessmen, missionaries, and teachers from Japan, America, and Europe. Many of these individuals sought to acquire objects they viewed as representative of Korean craftsmanship and aesthetics. It is often mistakenly believed that only the Japanese were interested in Korean artifacts during this period. In

fact, diaries and other accounts from the late 19th century reveal that Americans and Europeans also acquired many Korean objects.

In the fourth lecture in this series, titled Foreign Collectors of Korean Art, I discuss museums in America that actively purchased large numbers of objects in Korea in the 1880s and 1890s. Since the museums aimed to find artifacts representing Korean life and social customs, they tended to focus on ethnographic objects. These objects were frequently utilitarian in nature, used in Korean daily life for secular and ritual purposes. For example, those collected by the Smithsonian Museum in Washington, D.C., and the Peabody Essex Museum in Salem, Massachusetts, included clothes and shoes, eating and cooking utensils, furniture, and all sorts of other items that reflected how Korean people lived in past and present times.

The types of objects that foreign diplomats and businessmen in Korea typically purchased differed, as they were less interested in ethnographic material and more keen on acquiring art. In this lecture, we will examine some of the items purchased by such individuals in Korea in the late 19th century.

In the previous lecture, I discussed how art was collected and enjoyed in the Joseon period. Historical sources suggest that the art market at Gwangtonggyo Bridge in central Seoul was especially popular for acquiring various exciting and sought-after items. Here, people could purchase calligraphy, paintings, books, and various antiques, including some imported from China. Such imports, among them ceramics, jades, and bronzes, were highly coveted for their rarity as well as their exotic appeal.

Over the course of the colonial period, an increasing number of art dealers catered to the growing desire for art objects. Whereas there were only ten dealers on the peninsula in 1909, the number doubled by 1919. It rose further over the next decade, and by 1928, there were thirty-six registered dealers—ten Korean and the remainder Japanese.

In the lecture, I also showed you two examples of chaekgado screens dating to the 19th and early 20th centuries. Chaekgado is a type of painting that depicts books along with various valuable items. These paintings often resemble an entire bookshelf transferred onto a screen, typically an eight- or ten-panel folding screen, with books and objects neatly arranged. The items depicted in the screen are indicative of those collected by the Joseon elite. They include ceramics, bronze vessels, jade seals, watches, and other precious items valued for their aesthetic and symbolic value. The fact that many of them were rare objects, especially imported from China, made them even more popular. Possession of them

reflected well on the owner, suggesting he was a man of high social standing with the economic means to purchase luxury objects.

From the late 19th century onwards, Japanese, American, and European residents in Korea began to purchase Korean works of art in Seoul. They were especially interested in objects that reflected unique characteristics of Korean artistic and cultural traditions. Many foreigners were particularly drawn to green-glazed celadon ceramics from the Goryeo period. Since large numbers of such ceramics were acquired by individuals and museum institutions, you can now see examples of them on display in America, Europe, and elsewhere.

Here we see a beautiful vase from the 12th century in the collection of the National Museum of Korea. Since celadon ceramics were enormously popular among collectors in Korea already from the 1880s, let me explain a little bit about them. They began to be manufactured around the time of the establishment of the Goryeo kingdom, namely from the 11th century. However, in the 14th century, their production went into decline when Goryeo rule came to an end. The wares are characterized by their glossy glazes in blue-green hues, refined forms, and elegant decorations. Celadon were used by members of the Goryeo royal family and the aristocratic elite for all manner of secular and ritual purposes, as verified in historical sources. For this reason, they are associated with elite taste and are believed to represent the highest level of artistic manufacture in the Goryeo dynasty. Even today, these ceramics are widely argued to exemplify one of the highlights of Korea's cultural achievements. The vase you see here has been designated a Korean national treasure, gukbo in Korean, by the Korean government, reflecting its historical importance.

The vase is decorated with motifs of peony and chrysanthemum flowers, which are rendered in black and white. The method of creating this design is a unique characteristic of Goryeo celadon ceramics. First, the motif is carved into the clay body, and the resulting grooves are covered with black or white slip (slip is clay thinned with water). Excess slip is scraped off, and the piece is briefly fired at a relatively low temperature, before being glazed and fired at a higher temperature of around 1200 degrees Celsius. The ensuing inlaid design in black and white is clearly visible underneath the thin, translucent celadon glaze. Another typical characteristic of celadon ceramics are their beautiful shapes, as exemplified in this vase with its elegant downward-turned lip, slender neck, and delicate base.

It is not known when Goryeo celadon ceramics began to be purchased by foreigners in Seoul, but most likely this happened from the 1880s. One of the earliest records of this derives from a book written by the British Vice-Consul in Seoul, William R. Carles (1848-1928). Titled Life in Corea, it details society, culture, history, and geography of the

Korean peninsula. Carles wrote the book after he was stationed in Korea between 1884 and 1885. Prior to this time, he worked for the British Consular Service in China. I have added the book to the list of references, and since it is available online for free, you can easily find it.

The book is important as Carles describes in detail his purchase of celadon ceramics. He writes: "In the winter after my return to Seoul, I succeeded in purchasing a few pieces, part of a set of thirty-six, which were said to have been taken out of some large grave near Gaeseong." He purchased two ewers, a maebyeong prunus vase, a bowl, a dish, two cups, and two cup stands, and included drawings of them in his book. Unfortunately, Carles does not reveal how much he paid for them, nor who sold them to him.

In his book, Carles also included a drawing of an iron box which he purchased in Korea. In his opinion, such boxes were 'the only distinctly native article' available for purchase at this time. He acquired one such box, which, along with paper samples and ginseng specimens, he donated to the Pitt Rivers Museum in Oxford in the late 19th century. Smoking was popular in Joseon, and such boxes were made to hold tobacco leaves. Many were purchased by Westerners who visited Korea around this time, probably because they shared Carles' belief they represented uniquely Korean characteristics in their manufacture and design. Typically such boxes were decorated with motifs inlaid with silver wire. Popular patterns were Chinese characters with auspicious meanings, such as double happiness and long life. On the side of this box you see a stylised character that reads su, meaning long life. Many were also decorated with various kinds of longevity patterns, such as deer, pine, mushroom, and tortoises. Such patterns can also be seen in the folding screens which were placed behind the king's throne that I spoke about in an earlier lecture, attesting to their popularity in the Joseon dynasty.

Carles' book also contains several photographs, probably taken by Carles himself, and they present unique insights into Korea in the 1880s. Carles also included images made by the Korean artist Gisan Kim Jun-geun (기산 김준근, 箕山 金俊根, ?-?), who was a painter based in Wonsan. Kim Jun-geun was known for creating illustrations of Korean folk life and customs, often catering to the demands of foreign visitors to Korea. Although the specifics of Carles' direct contact with Kim Jun-geun remain unclear, it is likely that he was introduced to the artist by a local Korean or fellow Westerners living in Korea.

Gisan's paintings were popular souvenirs at the time largely because they depicted in skillful detail daily life in Korea. Hundreds of paintings by Gisan are now in public and private collections. Most are in the form of small

postcard-sized paintings, often in simple black ink, of Korean scenes such as farming, hunting, peddling, shaman performances, funerals and so forth. This painting by Gisan depicts a group of women weaving. In the upper section of the painting, women are seen using a so-called ssia to remove cotton seeds. The woman next to her is pulling and flicking cotton with a cotton bow to fluff it up, while the woman on her left rolls the cotton into cocoons. In the lower section, on the left, a woman spins thread with a spinning wheel, while an elderly woman winds the thread by hand. A small child, probably her grandchild, is standing behind her. In the right-hand corner of the painting sits a woman at a loom weaving cotton. The title of the painting is inscribed in Hangeul in the upper right corner, and the artist's seal, "Gisan" (箕山), is stamped below it.

It seems that Gisan's paintings were not regarded as high art at that time. Rather, they were affordable keepsakes that depicted distinctive scenes from the peninsula, allowing foreigners to buy his paintings as souvenirs of their time in Korea. This is similar to how tourists used to purchase postcards of the places they visited on their travels. With the invention of the smart phone, postcards are no longer popular as we can now capture images more easily, faster and cheaper with our phones, and we can share them instantly with family and friends.

This lecture has delved into the emergence of the art market in Korea during the 1880s. Building on the first lecture, which examined how art was appreciated and collected by the royal family and the elite yangban class during the Joseon dynasty, we shifted our focus to foreign diplomats, businessmen, missionaries, and teachers from Japan, America, and Europe and we considered their impact on the Korean art market. I introduced some of the objects that were typically purchased by them and questioned the popularity of such items as collectibles and souvenirs. The next lecture will centre on the same period and examine Joseon Korea's interactions with foreign powers through its participation in international expositions held in America and Europe.

(Third session) Korean participation in world fairs

Hello. My name is Charlotte Horlyck. This lecture is the third of five lectures on exhibition culture and collecting practices around the turn of the 20th century. During this time the Joseon dynasty began to participate in World's Fairs which were popular around this time. A world's fair, also known as an international exposition or an expo to use a contemporary term, is a large, public exhibition designed to showcase the achievements and cultural heritage of nations from around the world. These fairs typically feature pavilions from participating countries, each displaying their unique contributions to various fields such as technology, industry, science, arts, and culture.

The first World's Fair, known as the Great Exhibition of 1851, was a landmark event that set the standard for future international expositions. Held in London in the UK, it showcased the technological and industrial advancements of the time and fostered international cooperation and cultural exchange. Over the course of the 19th century, world's fairs were hosted by other nations and they became an important means by which different countries showcased their so called industrial progress and modern achievements.

In this lecture we will look at Korea's participation in world's fairs in the late 19th century. By the 1880s the Joseon government recognised the need for modernisation and it began to actively acquire knowledge about Western skills' and modern institutions. As mentioned earlier, from a political and geographical viewpoint, Meiji Japan (1868-1912) was the closest model from which to learn and thus, Japan came to play a dual role as both a facilitator of progress and an imperialist aggressor.

Japan opened the first National Industrial Exhibition in Ueno Park in Tokyo in 1877. It was modelled after the Vienna International Exposition of 1873 which was the first international fair officially entered by the Meiji government. Japan's involvement in both exhibitions was aimed at creating a meeting place for Western technologies and their Japanese counterparts with the aim to promote local industry. When the Second National Industrial Exhibition opened in Tokyo in March 1881, it presented an ideal opportunity for Korea to observe Japan's modernising changes, and in April the government despatched a large delegation of sixty-four persons, including twelve officials. The so-called 'Korean Courtiers' Observation Mission' (Sinsa Yuramdan) had to make detailed records of Japan's modern structures from industrial facilities and communications systems to ministerial departments. They also examined the educational role of museums and industrial fairs.

King Gojong took a keen interest in the mission to Japan, and seems to have realised the advantages of participation in an international fair. Inclusion in a fair would enable Korea to introduce and promote itself within the international community. Outside East Asia, relatively little was known about the country which was frequently referred to as the 'hermit kingdom.' The term 'hermit kingdom' was largely due to Korea's policy of isolationism, which for centuries had made contact with Western nations near-to impossible. By participating in international events, Korea could challenge prevailing perceptions of it being isolated and un-modern, and more importantly, it could assert itself as an independent nation within East Asia. Therefore, Gojong agreed to fund a pavilion at the World's Columbian Exposition held in Chicago in 1893 to celebrate the four hundredth anniversary of the discovery of America. He was convinced that it would so-called "strengthen and increase the friendship and commercial relations" between Korea and the United States, as he wrote in a letter to President Cleveland.

The World's Columbian Exposition was a huge event for America. After three years of preparation and with costs of more than 28 million U.S. dollars, the exposition opened to the public on May 1. It was very popular during the six months it remained open and attracted more than 25 million visitors. 46 nations participated and their displays were housed in the Manufactures and Liberal Arts Building, the largest structure at the exposition. Approximately 25 tonnes of exhibits sent by Korea were displayed in a small structure designed to resemble traditional Korean architecture. Hubert Howe Bancroft, in his detailed account of the exposition, described it as a "toy-like pavilion." The exhibit featured a wide array of mostly contemporary objects intended for royal use, which Bancroft believed showcased "the customs and industries of this strange and isolated nation." Among the items were chess boards, tobacco boxes, silk garments, mats, and embroidered screens. Notable highlights for visitors included a sedan chair, specimens of paper, and antique ceramics.

The photograph of the pavilion which you see here was included in the official catalogue of the exposition, authored by Hubert Bancroft. The pavilion is so cramped full of things that it's difficult to clearly identify them all. In the right-hand side of this photograph of the pavilion we can see the sedan chair positioned on the floor. Above the chair is a large fan, and to the right, hung below the rafters of the roof is a royal banner.

The Korean pavilion was met with curiosity and as well as disdain. Unfortunately, the display did not achieve the desired impact in terms of representing the Joseon dynasty in a positive light as a politically and economically strong nation within East Asia. An article published in the New York Herald newspaper described the exhibits as a "hastily knocked together... inexpensive collection of Corean junk." Rather, the pavilion confirmed the widespread belief that Korea was lacking in both arts and local produce, a view that continued to prevail among Westerners in years to come.

But now let us turn to the Universal Exposition of 1900 in Paris as this was the next time Joseon Korea participated in a world fair. This time the response from visitors was much more favorable and seen from that standpoint, the display was therefore more successful. Unfortunately, the Universal Exposition of 1900 in Paris marked the last time Korea would participate as an independent nation as Korea lost its rights as a sovereign power in 1905 when it was forced to sign the Japan-Korea Protectorate Treaty (also called the Eulsa Treaty). The treaty deprived Korea of its sovereign power as it gave the Japanese Foreign Office full authority over all aspects of Korea's relations with foreign countries. It also allowed the appointment of a Japanese Resident-General in charge of Korea's foreign relations, a position that was ranked directly below Gojong and which Itō Hirobumi (1841-1909) took up in 1905.

The events leading up to 1905 signifiantly influenced Gojong's decision to participate in the Universal Exposition in Paris. Since the late 19th century, Russia and Japan had shown increasing political interest in the strategic potential of the Korean peninsula. In October 1895, Gojong's wife Queen Min was assassinated by the Japanese and King Gojong fled to the Russian Legation in Seoul. The following year, Russia and Japan signed the Yamagata-Lobanov Agreement, outlining their plans for the Korean peninsula. It was in part this which led Gojong to agree for Joseon to participate in the Fair in Paris, believing that it would strengthen the relationship between France and Korea. In 1897, Gojong wrote to the French president asking for military assistance if and when needed.

The establishment of the Korean pavilion in Paris differed significantly from that of Chicago, as it was entirely planned, funded, and built by the French. Charles Roulina, the Consul General of Korea in Paris, approached the wealthy industrialist Count August Mimerel IV (1867-1928) to undertake the project. Motivated by the potential for lucrative mining concessions on the Korean peninsula, Mimerel agreed. The Korean exhibits were housed in a traditional-looking building designed by the French architect Eugéne Ferret, who based the design on the throne hall in Gyeongbokgung Palace. The pavilion was a small wooden structure with a two-tiered tiled roof and wooden lattice windows lined with paper. Its exotic appearance captured the attention of visitors, as noted in the exposition catalogue. The exhibits were diverse, including contemporary manufactured items, antique objects, and books, many donated by the Joseon royal family. Other objects belonged to French individuals who had spent time in Seoul.

The pavilion signalled an important departure from the Korea-led display in Chicago. The French scholar Maurice Courant (1865-1935), who by then had already published several volumes on Korea, wrote positively of the the refined and delicate nature of the Korean civilization, not to mention the advanced and diverse nature of the artworks. The Korean pavilion was a success overall as it attracted positive attention, received more than fifty-thousand visitors and was presented with the grand prize, three gold medals, ten silver medals, five bronze medals and three honourable mentions.

Sadly Joseon's participation in the Paris exposition was to be its last as an independent nation. As mentioned earlier, the Eulsa Treaty which was signed in 1905, deprived Korea of its sovereign power as it gave the Japanese Foreign Office full authority over all aspects of Korea's relations with foreign nations. It was in this context that Korea came to be included in the Japan-British Exhibition, which opened in White City, London in 1910. The exhibition was intended to further the alliance between the two countries in terms of expanding political friendship, trade and commerce.

Displays from Japan's occupied territories were housed in a building titled 'Palace of the Orient'. It was here that the section devoted to Korea was located. Named 'The Korean Pavilion,' it displayed ceramics, lacquerwares and other art works, as well as photographs of Korea. When the exhibition ended, several of the objects were donated to the British Museum and you can now see them on display in the Korea Foundation Gallery of Korean Art inside the museum.

This lecture has examined Joseon Korea's participation in World's Fairs in the late 19th century. It is evident that King Gojong's decision to participate in such fairs formed part of the political environment of East Asia and Korea's volatile place within the region. The response to the Korean displays in America and France demonstrates that there was much interest in and certainly curiosity about Korea. In the next lecture we will explore this further as we discuss the collecting of Korean art in America.

(Fourth session) Foreign collectors of Korean art

Hello. This lecture is the fourth of five lectures that focus on early Korean Exhibition Culture and Collecting Practices. Today's lecture examines the acquisition of Korean artefacts in America where major collections of Korean art were formed in the early twentieth century by private individuals and museum institutions. At a time when relatively little was known about Korea and travel to the peninsula was difficult, the art collections presented important insights into the arts and cultural traditions of Korea.

Already from the 1890s, displays of Korean objects in public institutions in America, such as the Museum of Fine Arts in Boston, and the Smithsonian Institution in Washington, D.C., offered American people with a unique opportunity to see artefacts from the Korean peninsula. In my first lecture on this course, I spoke about the establishment of trade and diplomatic relations between Joseon Korea and Japan in 1876 with the signing of the Ganghwa Treaty. The treaty is important as it marks the first of several such so-called 'unequal' treaties which Joseon signed with foreign powers.

In 1882, the United States became the first nation outside East Asia to establish a Treaty of Amity and Commerce with the Joseon Kingdom. Titled the Shufeldt Treaty, it takes its name after Commodore Robert W. Shufeldt of the United States Navy, who played a crucial role in negotiating the agreement. The following year Lucius H. Foote was appointed as the first US Resident Minister and Consul General to Korea. Diplomatic relations between Joseon and the United States persisted until 1905, when Korea became a Japanese protectorate and lost its sovereignty.

The American presence in Korea was considerable. The Americans were instrumental in building Korea's first steam

railway (later sold to Japan) and were involved in constructing a waterworks and an electric plant. Additionally, several Americans served as close advisors to King Gojong. American Protestant missionaries who arrived in the 1880s, such as Horace Underwood (1859-1916) and Homer Hulbert (1863-1949), significantly influenced the peninsula through their educational and medical efforts.

In the nineteenth century world's fairs and international expositions were gigantic spectacles that celebrated progress and advancement of civilised nations juxtaposed with displays of exotica from regions outside Europe and America. Their establishment coincided with the birth of ethnographic collections that similarly aimed to document and display tangible records of so-called primitive cultures. Huge numbers of objects were collected, classified and catalogued using methods developed from the new academic disciplines of ethnography, anthropology and archaeology.

To this end, in the 1880s several museums in America and Europe tasked individuals in Korea with collecting objects that in type and medium were deemed representative of Korean life and culture. The U.S. National Museum (now Smithsonian Institution) in Washington D.C. quickly seized the opportunity to acquire Korean artefacts on the peninsula once access became possible. The Smithsonian Institution now prides itself as being the world's largest museum, education, and research complex. The Institution was founded in 1846 with funds from the Englishman James Smithson (1765-1829), according to his wishes, "under the name of the Smithsonian Institution, an establishment for the increase and diffusion of knowledge." Within this aim was the keenness to display artefacts from different cultures and nations, including so-called newly discovered territories, such as East Asia.

Around 6 months after the establishment of the Shufeldt treaty, the museum appointed the U.S. Navy officer John Baptiste Bernadou to the position of Smithsonian Attaché and trained him in methods of collecting museum specimens in preparation for duty in Korea. Bernadou was born in Philadelphia in 1858. He served as an officer in the United States Navy during the Spanish-American War in 1898. He was one of 18 naval officers who were appointed by the Smithsonian Institution. He arrived on the peninsula in early 1883 and immediately began his task of acquiring items of 'ethnological interest' for the museum. Over the following two years he acquired 156 items, ranging from ceramics to paintings, furniture, books and maps, among other types of artefacts.

The collection offers important insights into which types of artefacts were made in Korea during Bernadou's time and which he found noteworthy enough to collect for the museum. Most of the objects Bernadou acquired for the museum were of contemporary manufacture. In his letters to the Director of the Smithsonian Institution he singled out

wood carving, brass work, and furniture as "good," but was less positive about paintings, stating that "there appears to be no living artist of note in Corea."

The artefacts that Bernadou acquired in Korea were included in a catalogue of the Korean collection in the U.S. National Museum authored by Walter Hough (1859-1935) and published in 1893. The catalogue is available online and I recommend that you take a look especially if you're interested in this period, as the illustrations of the objects and the explanations about them provide interesting insights into early American understandings of the Korean peninsula. Walter Hough was an American ethnologist who worked at the Smithsonian Institution for more than 30 years.

But the Smithsonian Institution was not the only museum in America which was eager to expand their collections with artefacts acquired in Korea. In the 1880s, the Director of the Peabody Academy of Sciences (now Peabody Essex Museum) in Salem, Massachusetts was equally keen to acquire Korean artefacts for the museum's collection. He was an influential expert of Japanese art and history. Originally he was a scholar of brachiopods which is a type of shell. It was his studies of coastal brachiopods that made him visit Japan in 1877. His trip turned into a 3-year long stay as he was offered a post as professor of zoology at Tokyo Imperial University.

It was during this time that he became interested in archaeology and Japanese ceramics, leading to him amassing a huge collection of more than 5,000 Japanese ceramics, most of them from the pre-modern period. His keenness to learn about the origins of Japanese ceramic manufacture made him acquire several Korean vessels too, and for this reason Morse is well-known also to scholars of Korean art.

Morse's aims to expand the museum's collection of Korean artefacts led him to contact Paul Georg von Möllendorf, who he met while travelling in China in the early 1880s. Möllendorf (1848-1901) is an extremely interesting character as he was not only the first, but also the highest-ranking Westerner to be employed by the Joseon court. Originally from Zehdenick in Germany, between 1874 and 1882, he served as interpreter and consul at the German consulate in Tianjin and Shanghai.

In December 1882, Möllendorf arrived in Korea to take up the post of First Vice-Minister of Foreign Affairs. He remained in Korea until December 1885, when he returned to Tianjin, having fallen out of favour with Gojong and stripped of his position.

Morse asked Möllendorf to acquire Korean objects for the museum for the sum of $150 and gave him a brief list of desirable objects. In January 1884 four crates arrived in Salem filled with more than 200 objects of various kinds, ranging from items of clothing to eating utensils, and ceramics.

In March 1884 the Peabody Academy of Sciences opened a display of the Korean artefacts, and a visitor's guide to Salem, published in the 1890s, proudly noted that the collection was the largest from Korea in any museum in America.

In the late 19th century several Americans who lived in Korea also acquired Korean artefacts. One of the most active in this regard was the American missionary, physician and later diplomat Horace N. Allen (1858-1932). Allen began working in the U.S. legation in 1889, rising to the rank of United States Minister Plenipotentiary to the Korean Empire in 1897, a post he held until 1905 when the treaty between the U.S. and Joseon was abrogated.

In contrast to Morse, Horace Allen was not a ceramic scholar, but he was an avid collector who amassed a range of Korean artefacts while he served in Korea. He played a leading role in introducing them to America through his involvement in the Korean displays at the Columbian Exhibition in Chicago, which I discussed in an earlier session. In the early 1890s he lent and later donated a collection of contemporary everyday Korean artefacts to the Smithsonian Institution in Washington, D.C., which were included in the catalogue authored by Hough that I mentioned arlier. He also succeeded in building a collection of close to 80 pieces of high-quality ceramics from the Goryeo dynasty while living in Korea.

In 1907, Allen sold his ceramic collection to the American industrialist Charles Lang Freer. Freer was one of the most well-known collectors of Asian art of his time, with an outstanding collection of Buddhist and secular works of art from China, Korea and Japan. Prior to his death in 1919 he donated his collection to the American nation, and his Korean artefacts can now be found on display inside the Freer Gallery of Art in Washington, D.C.

This session has introduced the ways in which early American interests in Korea led to the collecting of Korean artefacts by American museums and private individuals. We focussed on the collecting activities of the Smithsonian Institution and the Peabody Essex Museum. In the next and final session of this lecture on the collecting and exhibition of Korean artefacts, we will turn to how public displays of art in Korea changed the cultural landscape.

(Fifth session) Implementation of modern exhibition culture

Hello. My name is Charlotte Horlyck. Today's lecture is one of five lectures that focus on early Korean Exhibition Culture and Collecting Practices. We will focus on the establishment of museums in Korea in the early twentieth century.

The founding of museums in Korea followed trends seen elsewhere in America, Europe and Japan where major museums were founded with government-support in the aim to educate and inspire the general public. In Europe and America, the public investment in such institutions were rooted in The Enlightenment, with its emphasis on reason, knowledge, and public education, laid the groundwork for the establishment of museums as institutions for the public good. Thinkers of the time believed that access to art, science, and history could foster civic virtues and informed citizenship.

The British Museum in London is the earliest and most well-known example of a national public museum. It was founded in 1753 and opened its doors in 1759. I am sure that many of you have visited the museum and seen its famous collections, spanning Egyptian mummies, Greek vases, Indian miniature paintings, and many more objects. The museum also has one of the largest collections of Korean art in the U.K. that it began to acquire in the late 19th century. I encourage you to visit the Korea Foundation Gallery of Korean Art which opened at the British Museum more than 20 years ago.

Over the course of the 18th and 19th centuries several other nations followed the British exemplar and opened similar large-scale museums that aimed to educate the public. In 1872, the Tokyo National Museum opened in Tokyo. Its establishment during the early Meiji era formed part of the Japanese government's strategies aimed at rapid modernisation and Westernisation. The museum was initially founded to promote the understanding of Japanese culture and to showcase artifacts that represented the country's history and heritage.

In this lecture we will look at how museums in Seoul and elsewhere on the peninsula played a crucial role making Korean artefacts accessible to Korean people. In comparison to Europe, America and Japan, the establishment of museums in Korea came relatively late. Yet, many parallels can be drawn between Korea and those regions in terms of how public access to art fundamentally changed the ways in which art could be seen and enjoyed by people of all backgrounds and social classes.

Until the early twentieth century, it was only elite members of Korean society who had access to art. Typically they were members of the Joseon royal family and the yangban class who had collected and commissioned artworks by local and foreign artists, and they displayed the artefacts they owned in their private residences. Access to these collections was restricted to family members, guests and sometimes scholars or artists with special permission. This situation was like that of Europe and America.

A case in point is Prince Anpyeong's large collection of calligraphy and paintings made by Chinese and Korean masters that I mentioned in an earlier lecture. In the 15th century, when the prince lived, it was the largest collection of art in Korea. Close friends of the prince were granted access to the collection as did the painter An Gyeon who frequently produced paintings for the prince. The collection had significant impact on An Gyeon who emulated the painting style of the Chinese masters whose works he closely studied. Since An Gyeon was a much-admired painter during this time, his painting style inspired many other Korean painters.

In this way, Prince Anpyeong's collection significantly shaped the Korean cultural environment. During the Joseon dynasty, paintings and other artworks continued to be admired and studied but typically within exclusive networks of individuals who belonged to the elite ranks of Joseon society. For this reason, the opening of museums in Seoul in the early 20th century marked an importance change to the ways in which art could be seen and enjoyed.

The first museum to open in Korea was the Imperial Household Museum (Jesil Bangmulgwan). In 1911, following the Japanese annexation of Korea, it was renamed the Prince Yi Household Museum (Yiwangga Bangmulgwan). The museum was established in 1908 and opened to the public in November 1909. Contrary to its name, the museum numbered only few artefacts from the royal historic collections. Many of the paintings and written documents in court ownership had been lost, while ceramics and other locally-manufactured utilitarian objects had traditionally not been appreciated as art and were therefore not formally collected.

Instead, from the inception of the museum in January 1908 to its grand inauguration the following year, more than 8,000 artefacts were acquired locally by museum staff, all of whom were Japanese. By 1912, the collection had grown to more than 12,000 items, comprising a vast array of secular and religious artefacts of different materials. The collection was initially displayed in a building which was constructed within Changgyeonggung Palace in Seoul. As you can see on this image, the building deviates significantly from typical Joseon architecture. First of all it was made of bricks in contrast to wood which was the main material of palace buildings. Yet, its curved roofs are reminiscent of

those found on other buildings within Korean palaces, suggesting a deliberate merger between Western and Korean architectural traditions. During the colonial period many postcards were printed with images of the building, no doubt because it was regarded as a modern, novel as well as beautiful building.

The second museum to be established in Korea was the Government-General Museum of Korea. It opened in December 1915 and was located within the precincts of Gyeongbokgung Palace. From its inception, the museum replaced the Prince Yi Household Museum as the most significant cultural institution within Korea. The reason why it occupied such an important role within Korea was because it became the official home for artefacts excavated and surveyed by Japanese archaeologists over the course of the colonial period. Among such artefacts were Buddhist sculptures, ceramics, and archaeological remains, among many others. The colonial Japanese government's investment in its cultural activities was manifested in the location of the museum within the main palace in Seoul, its imposing size and modern Western-style architecture, not to mention its collection and display methods. As in the case of the Prince Yi Household Museum, many postcards were made depicting the museum.

Here we see the large, two-storey building with its resplendent columns within the palace grounds. In front of the building was a Western-style garden with lawns and small bushes. The building was designed by the Japanese architect Nomura Ichiro and opened in 1926. Nomura Ichiro was a prominent architect during this period and was responsible for several key architectural projects in Korea under Japanese rule. After Korea's liberation, the building was used for various purposes until it was eventually demolished in the 1990s as part of efforts to restore Gyeongbokgung Palace to its original state.

Inside the building, the objects were displayed in ornately carved wooden cabinets. Here you see examples of the museum's collection of celadon ceramics from the Goryeo dynasty. These objects were extremely popular among collectors of this time, as I mentioned in my previous lecture. The collections of the Prince Yi Household Museum and the Government-General Museum of Korea all focused on archaeological material and other types of objects from Korea's past. No artefacts of contemporary make were collected.

In the first decades of the 20th century there was little opportunity for Koreans to see examples of contemporary art such as oil paintings and other works by contemporary artists. This changed in 1921 when the Government-General established the Joseon Art Exhibition. This was not a museum but a government-run exhibition which was held annually in Seoul. It invited contemporary artists to submit works which were then assessed by a jury. Those works that

passed the jurors' scrutiny were included in the exhibition and the best examples were awarded prizes.

During the colonial period the Joseon Art Exhibition came to be the most important avenue through which Korean artists could debut their work and gain official recognition. Over the years the exhibition became more and more competitive as an increasing number of artists submitted works to the exhibition. Having one's artwork selected for the exhibition and to be nominated for a prize was a huge honour and enabled artists to establish themselves in the field.

The exhibition was initially divided into four sections, termed in Korean: Dongyanghwa (literally "Eastern painting"), Seoyanghwa (literally "Western painting"), seoye (calligraphy) and jogak (sculpture). Later a craft section (gongye) was added and the calligraphy section was closed. The terms Dongyanghwa and Seoyanghwa continue to be used in Korea today to mark the distinction between the traditional East Asian medium of ink and the Western medium of oil on canvas. As mentioned in my first lecture, the latter was introduced to Korea in the 19th century.

However, the Joseon Art Exhibition was not the only avenue through which artists could display their works, though it did become the most influential. In the 1920s independent exhibitions organised by Koreans were also staged in Seoul and elsewhere on the peninsula, notably in Daegu and Pyeongyang. Also noteworthy was the Hyeopjeon (full title Seohwahyeophoe Jeollamhoe). As in the case of the Joseon Art Exhibition, this was an annual exhibition. However, it was independent from the government as it was organised by the Association of Calligraphy and Painting. It opened in 1921 and run annually until 1936. One of its key aims was to promote art that expressed national spirit as for example expressed through the execution of the traditional Korean medium of ink.

This lecture has examined how art became accessible to the public during the early twentieth century through the establishment of museums and temporary exhibitions. The legacy of such museums and exhibitions is felt in Korea today. In 1945, the Government-General Museum of Korea became what is now known as the National Museum of Korea. A significant part of its collection derives from the Prince Yi Household Museum which was similarly re-formulated following the end of the Japanese colonial rule in 1945. Following the end of the Korean War in 1953, the South Korean government established a juried exhibition for contemporary artists and its set-up was similar to that of the Joseon Art Exhibition. I hope that these lectures have presented you with insights into exhibition culture and collecting practices in early modern Korea. Hopefully you will want to know more and I encourage you to consult the references listed here and to watch the other lectures that form part of this course. Thank you.

Learning Materials

Assignment

Write a short essay (about 1 page) on ONE of the following topics:

1. ① How did the establishment of museums and art exhibitions in the early 20th century change the way Koreans could experience art? Give specific examples.
② Foreign collectors played an important role in spreading knowledge of Korean art abroad. Describe one example of such a collector or institution, and discuss its impact.
* Include specific examples from the lecture, and your own thoughts.

Quiz

2.

Question	Which was NOT a motivating factor for Korea's participation in world fairs? ① Symbolic participation in an international event ② Financial gains ③ Establishment of diplomatic relations with Western powers ④ The forging of a new, competitive national image.
Answer	② Financial gains
Explanation	The participation in world fairs did not reap any financial gain for Korea. On the contrary, Gojong allocated significant government funds for the fairs to achieve goals other than financial gains which are mentioned above.

3.

Question	Who mainly collected and appreciated art during the Joseon dynasty? ① Farmers ② Royal family and yangban elite ③ Merchants
Answer	② Royal family and yangban elite
Explanation	Explanation: Art was mainly collected and enjoyed by members of the royal family and the yangban elite class during the Joseon dynasty

4.

Question	Which type of Korean art was especially popular among foreign collectors in the late 19th century? ① Goryeo celadon ceramics ② Modern oil paintings ③ Digital photography
Answer	① Goryeo celadon ceramics
Explanation	Foreigners such as Japanese, Americans, and Europeans were particularly interested in Goryeo celadon ceramics because of their unique beauty and historical value

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Charlotte Horlyck, The Emergence of the Korean Art Collector and the Korean Art Market. New York: Routledge, 2024
- Horlyck, Charlotte. Korean Art: From the 19th Century to the Present. London: Reaktion Books, 2017. https://www.overdrive.com/search?q=1A028556-570D-4C1C-A971-281CF7CC793B.
- Robert Oppenheim, An Asian Frontier. American Anthropology and Korea, 1882-1945 (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016)

- Sunglim Kim, Flowering Plums and Curio Cabinets. The Culture of Objects of Late Chosŏn Korean Art (Seattle: University of Washington Press, 2018)
- Liz Wilkinson, "Collecting Korean Art at the Victoria and Albert Museum 1888–1938." Journal of the History of Collections 15, no. 2 (November 2003): 241–55.
- Carles, William R. Life in Corea. London: MacMillian and Co., 1888.
- Coulson, Constance J. D. Korea. Peeps at many lands. London. Adam and Charles Black, 1910.

Week 8	Artists and institutions		
Weekly Learning Objectives	Understand how artists' roles evolved within new institutions and contexts.	Instructor's Name	Jess Jiyun Son
Learning Activities	■ Video lectures	■ Reading materials (PDF, etc.)	■ Quizzes & Pactice exercises	■ Discussion/ Debate
	☐ Demonstrations & Site visits	☐ Practical work (experiments, etc.)	■ Individual assignments	☐ Collaborative assignments
	☐ Others ( )			
Session-by-Session Learning Content				
First session	Dohwaseo and traditional art education			
Second session	Changing roles of artists			
Third session	Establishment of artist associations			
Fourth session	Korean artists abroad			
Fifth session	Artists in the new capital			

(First session) Dohwaseo and traditional art education

Hello. Welcome to the final week of Arts of the Dynasty and Empire. In the first session of our final lecture, we'll be looking at the Bureau of Painting and how professional painters worked in the Joseon dynasty.

In Joseon society, painters had limited career options. The most prestigious and competitive was to enter the Bureau of Painting and become a court painter. Court painters served as public servants with the primary duty of creating practical artworks. Those in the Bureau of Painting were responsible for producing functional and educational paintings that supported the royal regime, reflecting the administration of Confucian scholar officials and Neo-Confucian principles of governance. Their most important task was to create artworks related to the king and state events.

The Bureau of Painting was a subordinate government office of the Joseon state, composed of low-ranking officials supported by skilled professional artists. During the early years of the Joseon dynasty, under the reign of its founder, King Taejo (태조, 太祖, r. 1392-1398), the government retained many features of the Goryeo dynasty's Dohwawon (도화원, 圖畵院, Bureau of Painting). This period saw a high demand for paintings related to the establishment of the new dynasty.

The Bureau of Painting was staffed by twenty official painters (畵員, hwawon) in the early to mid-Joseon period,

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

but only five held salaried positions, which ranged from sixth to ninth rank. Promotions within this system were determined by the length of employment and the results of painting examinations. Those who were not on salary typically received per diem fees or temporary payments for their work, leading to financial instability among official painters. Additionally, there were restrictions on promotions beyond the sixth rank, causing many painters to leave the bureau before reaching thirty years of age. To address this issue, a provision was established during King Sejong's reign, allowing some experienced painters to continue their work within the bureau.

The Bureau's activities were restricted in the mid-Joseon period when civil officials gained prominence over the king, but after the recovery of the Japanese and Manchu invasions of the late 16th and 17th century, Kings Yeongjo (r. 1725–1776) and Jeongjo (r. 1777–1800) utilized art as a propaganda tool to strengthen royal authority, actively promoting cultural activities such as copying royal calligraphy, painting royal portraits every ten years, and producing documentary paintings of state events.

King Jeongjo significantly reformed the system of court painters by establishing the Gyujanggak (Royal Library) in 1776 and creating the position of painters-in-waiting (자비대령화원) to the Court in 1783. This initiative involved selecting ten outstanding painters from the Bureau of Painting and assigning them to the Royal Library, thereby bringing court painting under the king's direct influence.

The reforms within the Bureau of Painting included expanding the number of official painters from 20 to 30 from the reigns of King Sukjong to King Jeongjo, into the 19th century. In order to meet the increasing demand for artworks, more painters were hired, offering promotions to higher positions for those responsible for royal portraits, and securing salaries for official painters who did not hold other paid posts. The establishment of painters-in-waiting also provided these talented artists with a more stable financial situation and elevated social standing, as they worked on commissions directly from the king and communicated with him in person.

This new system resulted in two separate entities responsible for painting production in Joseon: the Bureau of Painting managed by the Ministry of Rites and the painters-in-waiting overseen by the king through the Royal Library. The workspace of painters-in-waiting was situated near the Guemcheon Stream within Changdeokgung Palace, close to the scholars' office in the Royal Library. Unlike regular official painters, they were exempt from routine duties and focused on significant tasks related to royal rituals. This privileged position afforded painters-in-waiting greater financial stability and social status. They received the same benefits as Bureau painters, plus shared salaries equivalent to three

seventh-ranked administrative associates. Once selected, they held tenured positions barring serious misconduct. Exceptionally skilled painters were exempt from examinations and could earn salaries comparable to sixth-ranked country magistrates or even higher-ranking officials. The economic advantages and direct access to the king made the position of Painter-in-waiting highly desirable. Ultimately, this shift marked a transition in governmental responsibility for producing paintings from the minister of rites to the king himself.

Although the bureau's main purpose was to create works of art for such purposes, it also played a crucial role as Johnson's only institutionalised source of art education, and source of regular salaried income for professional painters. To ensure a steady supply of skilled artists, an apprenticeship program was introduced during King Sejong's rule. Talented youths around the age of fifteen were selected for training in minor technical and administrative roles. Every three years, these apprentices would take examinations to determine their appointments; those who did not succeed after three years were dismissed and often sent to serve as soldiers. This apprenticeship system resulted in the emergence of official painters as members of a distinct social group known as jungin (中人), or middle professionals, reflecting both their specialized skills and their evolving status within Joseon society.

For nearly four centuries, court painters were selected through a talent selection exam called chwijae (取才) that evaluated their skills. The exam subjects included bamboo [竹], landscape, portraiture, birds and animals (yeongmo 翎毛), and flowers and plants. Candidates were required to choose two subjects for the test, with bamboo ranked as the first-class subject, landscape as second-class, birds and animals as third-class, and flowers and plants as fourth-class. The emphasis on bamboo and landscape painting suggests the influence of the literati's interest and taste in scholar-official painting.

Official painters of all skill levels, from experienced professionals to students, regularly participated in various painting examinations. These tests ranged from high-stakes evaluations determining salaries, overseen by the bureau director, to minor assessments rewarding successful painters with materials like silk, paper, brushes, and ink, supervised by adjunct teachers (겸교수, gyeom gyosu).

King Jeongjo expanded the examination subjects for painters-in-waiting from five to eight, introducing a new format called nokchwijae. The Naegak ilryeok provides detailed records of examination topics and painters' scores, offering insights into court painters' artistic activities. The king and his close associates at the Royal Library selected topics and evaluated the works of painters-in-waiting.

The original subjects of 'bamboos' and 'flowers and plants' were broadened to include 'bamboos and plum blossoms' and 'plants and insects.' New categories such as genre paintings, scholar's stationery, and architectural paintings were added. The examinations now covered a wide range of topics inspired by literature, history, and philosophy, as well as contemporary costumes and lifestyles.

The court painters affiliated with the Bureau of Painting primarily created paintings in the gongpilhwa (공필화) style, which featured vibrant colors and intricate details. This required artistic talent and extensive training, and some paintings necessitated collaborative work. In addition to their official duties of creating paintings for the state, court painters demonstrated exceptional individual skills in landscape and bird-and-flower paintings. They also engaged in private painting activities based on commissions and demand. However, when producing official paintings for the royal court, they were unable to express their personal styles. This dual role in official court duties and private artistic pursuits allowed court painters to develop a multitude of skills.

Kim Hong-do (金弘道, 1745-1806) is one of the most celebrated and versatile court painters of the Joseon period. Kim Hong-do was born into a Jungin class family, and through his connections to government official and literati painter Gang Se-hwang, he began to work as a court painter and received various salaried civil official positions from his twenties. Kim's close relationship with King Jeongjo began in 1771, when he painted a portrait of the crown prince, who would later become King Jeongjo. Kim Hong-do boldly departed from the conventional styles that adhered to the Chinese Northern School style, developing a unique approach that expressed Korean sensibilities.

Kim Hong-do received incredible support from his patron King Jeongjo who established the system of painters-in-waiting. However, Kim Hong-do operated outside of the painters-in-waiting group. While the painters-in-waiting had to take a test called 'nokchwijae' four times a year for performance evaluation, Kim Hong-do was exempt from evaluation by the favour of the king who personally entrusted him with special tasks.

Instead, he was allowed to travel outside palace grounds to various sites such as Geumgangsan Mountain and became the eyes of King Jeongjo, who could not travel freely himself. Kim Hong-do only participated in the nokchwijae (painting examination for court painters) and became a painter-in-waiting for the first time in his life in 1804 in his sixties, after the sudden death of his greatest patron King Jeongjo in 1800. Although he painted various subjects such as Taoist immortals, portraits, and landscapes, today he is more famous as a genre painter.

His album contains paintings like Wrestling, Blacksmith's Workshop, and Village School, which depict scenes from ordinary people's daily lives and occupations in a rustic and humorous manner. Most of his genre paintings focus on human figures, omitting background details. He often portrayed characters with round, smiling faces, adding to the sense of humour. His bold, energetic brushstrokes and well-structured compositions bring vitality to the scenes while effectively expressing the emotions of common people and a distinctly Korean sense of humor. These genre paintings captured the realism and social aspects the vibrant daily lives of ordinary people. Such focus on everyday life of commoners was a result of King Jeongjo's order to record and submit paintings of life and customs outside the palace.

Notwithstanding this vibrant side of Kim Hong-do's life and career, he was still a court painter who was reliant on his patron King Jeongjo. He took part in numerous state projects such as the production of royal portraits, record paintings, and paintings for decoration and appreciation. As mentioned before, he could not exert creative input in such works. Moreover, although he amassed considerable wealth and prestige throughout his career as one of the most revered painters of the court, the death of his patron led to a quick and steep downfall in both his artistic endeavours, finance, and health. His painting style is said to have become weaker and less distinct compared to works produced during his prime, and letters record his financial struggles and deteriorating health after the death of King Jeongjo. Nevertheless, Kim Hong-do's life exemplifies the pinnacle of success that a professional painter in Joseon Korea could aspire to achieve.

In this session, we examined how the Bureau of Painting functioned in producing arts for the court and training artists and took a look at the life and career of late Joseon court painter Kim Hong-do. In the next session, let's investigate artists of the late nineteenth and early twentieth century and how their role as artists changed from the Joseon period.

(Second session) Changing roles of artists

Hello and welcome to the second session of Week 8. In this session, let's move on to the end of the nineteenth century when the roles of professional painters began to change.

The Joseon Bureau of Painting maintained a clear distinction between painters and literati civil and military officials. Painters were classified as functionary officials, limited to minor technical and administrative roles known as japjik (잡직, 雜職). Their status was that of skilled artisans rather than scholars, resulting in discrimination due to their lower social

ranking. Within the bureau's operations, painters were not involved in administrative decision-making. Instead, their responsibilities were confined to the production of drawings and paintings, emphasizing their role as craftsmen rather than officials with broader authority.

Court painters, particularly those skilled in creating royal portraits, had opportunities for career advancement and upward social mobility through special promotions. These artists could be elevated to significant positions within the civil service, often attaining sixth-ranked roles. In some cases, painters could even secure third-ranked positions in the military hierarchy or among civil officials, potentially paving the way for future roles within the palace. This system of promotions provided a pathway for talented artists to ascend the social and administrative ladder, transcending their initial status as court painters.

The Bureau of Painting provided professional painters with a relatively stable income, but not all court painters could earn a comfortable and salaried wage. As a result, many official painters also took on private commissions in addition to their public duties as government officials.

Toward the end of the nineteenth century, the Bureau had been reduced in its size and role due to financial difficulties and criticism by civil officials who were skeptical of the necessity of the Bureau of Painting. The eventual abolition of the Bureau of Painting was likely part of the Gabo Reform. These reforms aimed to modernise and restructure the Korean government, eliminating many traditional institutions. Moreover, with exposure to Western art and photography, there was a gradual shift away from traditional painting styles, reducing the need for a formal court painting institution.

Due to administrative restructuring following the 1894 Gabo Reform, the bureau's affiliation changed from the Ministry of Rites to the Royal Household Department (궁내부, 宮內府) and Gyujanggak (규장각, 奎章閣), the Royal library. Painting duties under Gyujanggak that began in 1894 changed to Gyujangwon (규장원, 奎章院) Records Office in 1895, Jangnyewon (장례원, 掌禮院) Dosa Division in 1896, Yesikwon (예식원, 禮式院) Painting Division in 1905, and Jangyewon Painting Division in 1907. Despite various changes in organisation and names to the end of the 19th century, they still continued the traditional painting practices inherited from the Bureau of Painting facilities in the court.

After annexation, painting duties officially disappeared from the central government's organisation. This marked the complete dissolution of the Bureau of Painting. The Yi Royal Family House (이왕직, 李王職) maintained the tradition of

state rituals to some extent through various uigwe and royal portrait reproductions, but paintings for the palace were handled by unofficially commissioned painters (eoyonghwasa, 御用畵師) by this time.

The introduction of photography in particular contributed to the significant reduction of the creation of practical art for professional painters. While court painters produced a wide range of artworks in the Bureau of Painting, including paintings for artistic appreciation, they were also responsible for creating practical arts such as portraits, painting processions, depicting items used for rituals for record, and decorating palace architecture. Most prominently, painters were responsible for recording visual information in the hopes of preserving tradition and the legacy of the Yi dynasty. This record-keeping role of artists greatly declined after the proliferation of photography which was quicker and much more accurate in duplicating reality and in their reproductions. Professional artists of the early twentieth century, therefore, came to be devoted to the production of so-called 'fine arts' rather than the production of practical visual information.

The 1894 Gabo Reforms also led to the abolition of the social class system which diversified the social class of professional artists. Artists in Joeson Korea were divided into two distinct categories: literati painters and professional painters. Literati painters viewed art as a means to enhance their scholarly pursuits or as a refined leisure activity. In contrast, professional painters either served in low-ranking government positions or worked independently, often under challenging conditions, creating artworks exclusively for the yangban elite. Following the dissolution of the Bureau of Painting and the formal abolition of the caste system, people from all social classes were able to pursue painting as an occupation.

Although yangban literati painters were still reluctant to identify themselves as professional artists even in the early twentieth century, painting gradually became a full-time vocation for many. Around 1906, the term 'misulga,' meaning 'artist,' emerged in Korean language. This new terminology reflected a shift in the perception of artists' social status. From the mid-1910s, the term 'hwaga' (painter or artist) became widely adopted. This new term replaced older designations such as 'hwawon' or 'hwagong,' which were associated with court artists or technical specialists (gisulja). The shift in terminology signaled a change in how artists were perceived, moving away from their traditional roles in the court or as craftsmen towards a more professional and respected status in society.

As the Bureau of Painting gradually shrunk in size and significance toward the end of the nineteenth century, more and more artists began to seek work outside the court. Professional artists of the Joseon period had to frequently turn

to the private sector as many of them were given unstable and insufficient income from the Bureau of Painting. With the exception of celebrity artists, most of these painters would produce works for private customers through commissions and produce whatever was asked of them, normally for the price that the customer judged appropriate.

The act of buying and selling paintings was also seen as vulgar, according to Neo-Confucian ideals, which emphasised frugality and scholarly virtue over material possession and the pursuit of financial gains. There was a meaningful shift in such perception and exchange of art at the end of the nineteenth century. There was a steady growth of an affluent middle class in the late Joseon period, as well as an increase in commercial activities. The expansion of commercial markets and monetary exchanges led to the increasing commercialisation and accessibility of art to the general public.

The growing jungin class significantly boosted the demand for art. What was once an exclusive commodity and elite culture reserved for the yangban class became a common and popular cultural element. Art production shifted its focus from catering to the narrow preferences of the yangban elite to targeting the general public. For instance, the popularity of folk paintings in the late 19th century suggests an increase in consumer culture and commercial activity, as cheaper and lower quality paintings were made to meet demand from a broader range of social classes.

The area around Gwangtonggyo Bridge was the heart of late Joseon's art market. As the main route connecting Seoul's Namdaemun Gate to Jonggak, it saw heavy traffic and became Seoul's bustling commercial and entertainment center. Wealthy merchants, including Chinese settlers who arrived after the 1882 Imo Military Revolt, brought albums of famous Chinese painters. The district was in close proximity to the Bureau of Painting and was initially home to a paper market that evolved into an art market. The introduction of cheaper imported Chinese paper also contributed to the popularity of paper-goods shops in the late 19th century.

Most of the painters employed in these paper shops in the late nineteenth century were anonymous professional artists. As orders increased, they would often become more independent, some setting up their own art supply stores to handle the demand. Celebrated court painter Jang Seung-eop (장승업, 張承業, 1843-1897), who painted folk paintings while employed at a paper shop in the Yajugae (야주개, 夜照峴) area, also became independent when he gained fame and opened his own 'Yukgyo Hwabang (육교화방, 六橋畵舫)' around Gwangtonggyo Bridge in the 1890s. There, he produced commissioned paintings for yangban families and the wealthy. This shift from being employed at a paper shop to running one's own art supply store signaled the emergence of a transitional form where the artist also took on the

role of a broker for the sales of their own artworks.

Shops that sold artworks to the public like modern galleries emerged toward the end of the 19th century, evolving from such paper-goods shops from the early twentieth century. For instance, merchant Jeong Du-hwan's (정두환, 鄭斗煥) shop that sold various consumer goods in the 1890s began to sell paper and paintings under the name Seohwapo (서화포, 書畵鋪) from 1900 to become a prominent gallery-type business. Another art shop was Suam Seohwagwan (1906), founded by Kim Yu-tak (김유탁, 金有鐸, 1875-after 1940) in 1906, using the term 'seohwagwan' to denote professionalism. Other shops that resembled modern galleries followed, like Hanseong Seohwagwan (한성서화관, 漢城書畵館) in 1908. Choi Yeong-nyeon's (최영년, 崔永年) Hanseong Seohwagwan located near Euljiro was co-founded by celebrated court painter Jo Seok-jin (조석진, 趙錫晉 1853-1920), and the shop actively promoted Jo Seok-jin's reputation as a famous court painter to raise sales and commercial value.

Kim Gyu-jin, whom we talked about in previous weeks, opened Cheonyeondang Photo Studio in 1907 and Gogeum Seohwagwan (고금서화관, 古今書畵館) in 1913, offering diverse services including custom orders and repairs. Gogeum Seohwagan even opened a Pyeongyang branch in the following year, attesting to increasing market demand for art outside of Seoul. He exemplified an all-round artist who commercialised and distributed his own works directly to the public. Kim also pioneered the monetisation of art transactions, using set price lists or yundan (윤단, 潤單). This shift highlighted the economic necessity for artists to sustain themselves through their work and their growing financial autonomy in the art market outside of the court.

Artists also began producing for foreign consumers, especially after the 1876 port openings. Jo Seok-jin and An Jung-sik often signed their works with Hanin (한인, 韓人, Korean) to indicate their nationality for foreign buyers. An Jung-sik's works were particularly popular among Japanese collectors, leading to the formation of Baekhwahoe (백화회, 百畵會), a group of collectors and fans of his artworks. In addition to celebrity painters like An Jung-sik and Jo Seok-jin, artists like Kim Jun-geun mass produced small postcard sized sketches and paintings in his studio to cater to foreign demands for souvenirs that showcased Korean culture and life.

Overall, this period saw the professionalisation of the vocation of painters and artists, the increased commercial activities and interaction between artists, consumers, and intermediary vendors, as well as a general sense of independence and autonomy of artists stemming from the changing social perceptions of artists and from their economic activities outside of the court.

So far, we've looked at how artists of the late nineteenth century and early twentieth centuries dealt with contemporary socio-political changes including the abolition of the Bureau of Painting, the breakdown of the class system, and the growth of the art market outside of the palace to become professionals of the art scene in early modern Korea. In the following session, let's focus on the establishment of educational institutions for art and artists' associations in the early twentieth century.

(Third session) Establishment of artist associations

Hello and welcome to the third session of Week 8. In this session, we'll be investigating how institutions that offered art education emerged at the turn of the nineteenth century and the birth of artists' associations in early modern Korea.

Art education and training in Joseon Korea were conducted through personal relationships between individuals. Students were taught directly from a master through a one-on-one mentoring system, often spanning many years. Individuals aspiring to become professional painters also entered private tutorships, receiving guidance by copying their master's work, often living in their master's private homes. Literati painter Kim Jeong-hui (金正喜, 1786-1856) for example taught many jungin painters such as Jo Hui-ryong (조희룡, 趙熙龍, 1789-1866), and Heo Ryeon (허련, 許鍊, 1809-1892). As a result, trends in the Joseon art scene were often led by such 'masters' and his students and followers who emulated the styles of their master as a sign of respect.

It is important to note that while painting was considered a form of cultured refinement for the yangban class, who were expected to be proficient in both literature and the arts, artisans who made their livings with the same skillset were looked down upon and occupied a low social status. Seonggyungwan, the highest state-run educational institution during the Joseon Dynasty, also taught painting among the 12 subjects in its curriculum following the Gabo Reforms, and it is presumed that the painting curriculum was loosely based on the model of the Bureau of Painting where professional painters were trained.

Art education in privately-run schools called seodang was traditionally about copying classical models, and students would typically learn to paint the sagunja (plum blossom, orchid, chrysanthemum, and bamboo), or the Four Gentlemen, a popular subject among the Confucian yangban elite. For the elite, art education existed primarily as a means to serve basic social functions and to inherit traditional culture.

The Bureau of Painting provided the most structured art education in the Joseon period and offered hwahak (화학, 畵學) or painting studies as part of their miscellaneous studies curriculum. Aspiring professional artists, most of them of jungin class, were assessed on their abilities in specific painting types in order to enter the bureau: this included bamboos, landscapes, portraits, birds and animals, flowers, and plants. Successful applicants became training court painters, undergoing further education through copying painting albums and manuals, as well as field sketching, to fulfill their primary duties of producing realistic record paintings.

The abolition of Dohwaseo in 1910 shifted professional art education to the private sector. The late 19th and early 20th centuries saw a blend of traditional and modern approaches. While some institutions became more public and structured, requiring tuition fees and providing set curricula, they often retained traditional teaching methods of having students copy exemplary paintings. Kim Gyu-jin and An Jung-sik's educational endeavors illustrate this transition.

Calligrapher-painter and photographer Kim Gyu-jin collaborated with Kim Yu-tak (김유탁, 金有鐸, 1875-after 1940) in 1907 to establish Gyoyuk Seohwagwan (교육서화관, 敎育書畵館) within the Western Friends Society (서우학회, 西友學會) to provide art education for the public. The institution had two sets of students: those training to be professional painters and school students taking lessons during summer holidays. The curriculum included calligraphy, painting, photography, and music, with age limits and entrance examinations. In 1915, Kim also founded Seohwa Yeonguhoe (Haegang Seohwa Yeonguhoe, 1915-1931), which showed a strong commercial characteristic as a private educational institution. It charged 1 won per month for two lessons per week, with a three-year course completion time. The institution hosted exhibitions, including one in May 1917 that attracted almost 8,000 visitors.

An Jung-sik took a more conservative approach. He began mentoring Lee Do-young (이도영, 李道榮, 1884-1933) in 1901, making him his first student at his studio, Gyeongmukdang studio. An's teaching method mirrored the traditional approach he had experienced at the Bureau of Painting. Many of the era's most influential artists trained at Gyeongmukdang Studio and students like Noh Su-hyeon (1899-1978) and Lee Sang-beom (1897-1972) lived in the outhouse during their training similar to live-in students of the Joseon period.

An was a leading figure in the art scene of the time and was also the leading professor of Seohwa Misulhoe (서화미술회, also referred to as Joseon Seohwa Misulhoe, 조선서화미술회, 朝鮮書畵美術會, 1911-1920). Funded by pro-Japanese government officials and the Yi Royal Household, it is widely recognised as Korea's first modern art

school. The school's faculty was led by two distinguished masters, An Jung-sik and Jo Seok-jin, two of the most talented last-generation court artists, along with several of their protégés including Kim Eung-won (1855-1921) and Lee Do-young. This institution nurtured several notable artists, including O Il-yeong (오일영, 1890-1960), Lee Yong-u (이용우, 1902-1952), Lee Han-bok (이한복, 1897-1944), Kim Eun-ho (김은호, 1892-1979), Park Seung-mu (박승무, 1893-1980), Yi Sang-beom (이상범, 1897-1972), No Su-hyeon (노수현, 1899-1978), and Choe U-seok (최우석, 1899-1965). However, teaching methods remained conservative and was based on copying Chinese painting styles from albums.

The emergence of art as a subject in general education of the early twentieth century was another notable development. In the Early years of the adoption of art education in modern schools seupja (습자, 習字, calligraphy practice) was included as a subject in the curriculum of the government-established Yugyeong Gongwon (육영공원, 育英公院), as well as a private girls' school, Ewha Hakdang. Through the Gabo Reforms, art appeared in the curriculum of schools as a means to achieve cultural enlightenment. The 1895 Primary School Ordinance separated calligraphy (seo) and painting (hwa), marking a slow but gradual shift in the perception of visual arts.

Following the 1895 reforms, education was divided into elementary advanced courses. The elementary course lasted for three years, while the advanced course lasted for 2 or 3 years. The elementary course included subjects such as ethics, reading, composition, calligraphy, math, and physical education, and art (dohwa) could also be added. In the advanced course, subjects included ethics, reading, composition, calligraphy, math, Korean history, Korean geography, foreign geography, science, art (dohwa), and physical education, with sewing added for girls. Depending on the circumstances, subjects such as art could be excluded. By 1906, drawing became a compulsory subject in schools.

The teaching guidelines for the elementary school's art course were almost identical to Japan's Elementary School Rules Outline of 1891, although the courses offered were minimal, and there were insufficient teachers to instruct them. Nevertheless, institutional changes that differed from traditional methods began in art education, and the introduction of institutionalised art courses, focused on drawing (myohwa) was significant in the change of the social perception of art that began to be seen as a field that was central to modernisation.

Textbooks also played a crucial role in this transition. Lee Do-young produced illustrations for various textbooks of the early twentieth century, including both art textbooks and textbooks for subjects such as history and ethics. The mass production and dissemination of such printed imagery contributed to a more image-oriented education system in early

modern Korea. Kim Gyu-jin also published his own textbooks on calligraphy and painting, such as Seobeop Jingyeol (서법진결, 書法眞訣, 1915) and Haegang Jukbo (해강죽보, 海岡竹譜, 1915) for a wider audience, including beginners and non-professionals. Accessibility of print imagery greatly increased in the twentieth century as print technology advanced.

Kim Gyu-jin was passionate about public education of calligraphy and painting and even wrote a series of articles titled "Seohwadam" (서화담, 書畵談) in Maeil Sinbo from 1916 to 1917. In his concluding summary, Kim highlighted the lack of quality written works on paintings in Joseon and expressed his hope to contribute to the art community and benefit society through his knowledge.

The establishment of educational institutions and artists' associations at this time significantly contributed to the commercialisation of art. These early institutions often organised painting sessions and exhibitions where artworks were not only displayed but also offered for sale with clearly marked prices. A notable example of this practice occurred in 1913 when Seohwa Misulhoe hosted an exhibition and painting session. All the works on display, numbering around 110 pieces, as well as those created during the event, were available for purchase. The exhibition was open to the public free of charge, which likely contributed to its success. Reports suggest that the event was well-received and generated substantial revenue from the sale of artworks. This approach demonstrated a new model of art dissemination, combining educational aspects with commercial opportunities, and reflected the changing dynamics of the art market during this transitional period in Korean art history.

This period marked a significant transition in Korean art education, blending traditional methods with more modern, structured approaches and expanding art education to the general public. It laid the foundation for the development of art education in the colonial period and beyond.

In addition to educational institutions of art, various artists' associations emerged in the early 20th century. In Seoul, a group of prominent artists including An Jung-sik, Jo Seok-jin, Kim Eung-won, Kim Gyu-jin, O Se-chang (1864-1953), Hyeon Chae (1886-1925), Lee Do-young, and Go Hui-dong founded Seohwa Hyeophoe in 1918. Formed by alumni of Seohwa Misulhoe, the association aimed to achieve several key goals in the Korean art world. These included fostering a balanced development of traditional and contemporary calligraphy and painting, conducting research on both Asian and Western artistic traditions, and educating the next generation of artists.

To achieve these goals, the association planned five key projects: public calligraphy and painting sessions, exhibitions, custom production of artwork, publication of art books, and the establishment of an art school. Seohwa Hyeophoe had three categories of members: regular members consisting of professional painters, special members who possessed specialised knowledge of art, and honorary members who were avid art collectors. The association also merged members from the two most renowned institutions – Seohwa Misulhoe led by An Jung-sik and Seohwa Yeonguhoe led by Kim Gyu-jin.

In addition to prominent artists active in Seoul, regional artists such as Gwak Seok-gyu (1862-1935) from Gyeongsangbuk-do Province, Seo Byeong-o and Seo Sang-ha (1864-1949) from Daegu, Park Seung-mu from Okcheon, Kim Gwan-ho (1890-1959) and Kim Chan-yeong (1889-1960) from Pyeongyang, and Shin Heon-sik (?-?) from Pyeongannam-do Province also became members, reflecting the association's nationwide integration of artists. Indeed, while the artistic community of the Joseon era was largely confined to Seoul, this period witnessed the emergence and growth of regional art communities. In 1913, Yun Yeong-gi, along with Kim Yun-bo (1865-1938), Kim Yu-tak, Noh Won-sang (1871-1926), and other local artists from Pyeongyang, established Giseong Seohwa Misulhoe (기성서화미술회, 箕城書畵美術會). In Gaeseong, the 'four Hwang brothers' – Hwang Jong-ha (1887-1952), Hwang Seong-ha (1891-1965), Hwang Gyeong-ha (1895-?), and Hwang Yong-ha (1899-?) – founded 'Songdo Seohwa Yeonguhoe'. Simultaneously, Kim Hui-sun (1886-1968) formed 'Hyeonmukhoe' in Jeonju, while in Daegu, Seo Byeongo (서병오, 徐丙五, 1862-1935) established 'Gyonam Seohwa Yeonguhoe'. These regional groups indicated a gradual diversification of hubs of artistic activity outside of Seoul and a nationwide phenomenon of an integration of artists and a collective aspiration to promote themselves as a group of specialists.

Seohwa Hyeophoe became a central organisation that brought Korean artists together. The association's first annual salon exhibition was planned to take place in 1919, but the March First Independence Movement caused a delay in these plans. In 1921, the first Seohwa Hyeophojeon (Hyeopjeon, 1921-1936) finally took place, marking a milestone as Korea's first comprehensive modern art exhibition encompassing both traditional calligraphy and ink-wash paintings and Western-style art, albeit to a much lesser extent.

However, after the inception of the Joseon Art Exhibition hosted by the Government-General in 1922, Hyeopjeon was quickly overshadowed in size and authority. Seohwa Hyeophoebo, the association's publication and Korea's first art magazine, was discontinued after just two issues, while Seohwa Hagwon, the association's art school, closed its doors in 1925. The passing of An Jung-sik in 1919 and Jo Seok-jin in 1920 signaled the end of an era dominated by these two influential artists and accelerated the transition from traditional to modern artistic practices, particularly as the colonial

government embarked on its so-called 'cultural rule' from the 1920s. Nevertheless, Seohwa Hyeophoe continued to hold annual exhibitions until its 15th and final show in 1936, after which the organisation dissolved.

The group's legacy is significant, as it made substantial contributions to the development of modern Korean art and played a crucial role in energising the domestic art scene. It demonstrated the progress in artists' self-awareness and their need to abandon the pre-modern passive role of 'technical specialists' in favor of an active role as self-regulating principal agents of the art community. To progress from the feudal system of relying on and complying with the demands of a restrictive group of consumers (the yangban class) and to gain rights as individuals and professionals, artists needed to form an organised group. As a collective, they aimed to acquire new consumers, supply art that fulfilled the demands of the new art market, secure a public realm to display their creative outcomes, and form a distributive system in which they could be actively involved.

In this session, we looked at how artists were educated and how they formed a professional association at the onset of the twentieth century. In the following session, let's take a look at Korean artists who trained and worked abroad.

(Fourth session) Korean artists abroad

Welcome back. This is the fourth session of Week 8. In this session, we will look at how artists ventured abroad to learn new styles of arts and how they impacted the Korean art scene in the early modern period.

After the opening of ports and the introduction to Western painting styles in the late nineteenth century, an increasing number of artists began to look toward new types of art. In particular, oil painting was a new and exciting medium that attracted many outward thinking art students. Many Korean students sought modern education in Japan at the turn of the twentieth century as Japanese influence grew on the peninsula. After annexation, colonial authorities controlled and restricted travel outside the Japanese Empire, further compelling Koreans to seek education in Japan. This trend was especially pronounced in the field of Western-style painting as there was a lack of options for education in Korea.

The Tokyo School of Fine Arts became the primary institution where Korean artists received formal training in oil painting, especially in the first two decades of the twentieth century. The Western painting division at the Tokyo School of Fine Arts was established in 1896. Kuroda Seiki was appointed as the head of the Western painting department. During his time in Paris from 1884 to 1893, Kuroda Seiki studied under Raphaël Collin, a Salon painter. Collin's

approach, which adhered to French academic principles significantly influenced Kuroda's artistic style and subject matter. As an instructor, Kuroda then transmitted such styles to emerging oil painters. This created a chain of artistic influence, with French academic painting traditions being adapted and passed down through generations of artists in Japan and Korea.

At the Tokyo School of Fine Arts, Korean students were exposed to a curriculum heavily influenced by European academic traditions. The curricula emphasised developing fundamental skills such as drawing from plaster casts, studying anatomy, and painting nudes and introduced a systematic training in Western painting techniques and aesthetics to Japanese students. However, it's important to note that the education these artists received was not simply a direct transmission of Western techniques, but rather Western art as interpreted and adapted by Japanese artists and educators. This created a unique dynamic where Korean artists were learning a 'Japanised' version of Western art.

The impact of this education was profound. When these artists returned to Korea, they began to challenge traditional Korean artistic practices and introduced new genres like plein-air landscape painting and nude studies. However, this education also came with complexities and some artists also struggled to reconcile their newfound techniques with traditional Korean aesthetics and themes. As the artists were educated and worked under colonial rule, it inevitably meant that their experiences and the reception of their work back in Korea were dictated by Japanese tastes and interests. For instance, important professional outlets for artists like the annual Joseon Art Exhibition were dominated with Japanese experts, especially those from the Tokyo School of Fine Arts. As these jurors were responsible for selecting works to be displayed and awarded prizes, catering to their tastes became a prerequisite to becoming a successful artist. This created a biased approach to art, especially in the preference of French Academism and Impressionism in the section of Western art, which resulted in a level of standardisation and homogenisation in the styles of arts that were understood as ‘good’ or ‘better’ art.

Nevertheless, by the 1920s and 1930s, the number of Korean students studying art in Japan had grown significantly. Records indicate that by 1945, 43 Korean students had graduated from the Tokyo School of Fine Arts' Western painting department. These artists would go on to play crucial roles in the development of modern Korean art.

From the 1920s, the Japanese Government-General began the so-called ‘cultural rule’ of Korea. After the nationwide March First Independence Movement, the colonial authorities became acutely aware of the difficulty in controlling the colony with an oppressive regime. Instead, they opted for a direction of cultural appeasement in which the colonial

government aimed to promote a façade of cultural freedom while maintaining control. Under this policy, limited support for the arts emerged, allowing for the establishment of Korean-language newspapers and cultural institutions. While some artistic expression was permitted, it remained heavily censored and closely monitored. Still, this period saw a cautious revival of Korean literature and visual arts, as well as increased autonomy among artists and artist groups.

When Saitō Makoto became Governor-General of Korea in 1919, he also expanded educational opportunities for Koreans, bringing them closer to parity with Japanese education. This led to an increase in Korean students pursuing higher education in the 1920s, with several institutions established in Seoul, including Gyeongseong Imperial University (Keijō Imperial University). Despite these developments, the Japanese government encouraged Koreans to study in Japan, believing it would assimilate Koreans and foster pro-Japanese sentiments.

In the 1920s and 1930s, Japanese art education diversified significantly compared to the earlier dominance of the Tokyo School of Fine Arts. Indeed, students did not only receive training in Western-style painting in Japan. Many Korean students also studied Nihonga, or Japanese-style painting. This style stems from pre-Heian (794–1185) times but re-emerged in popularity during late 19th-century as a response to the growing popularity of Western-style painting (yōga). It is characterised by its softness in colour and texture and utilised traditional Japanese materials like mineral pigment, shell white (J. gofun), animal glue, and gold or silver pigments or leaves.

Artists like Park Jin-yeong and Lee Han-bok studied nihonga in the Tokyo School of Fine Arts, while Kim Eun-ho, who became a leading figure in nihona-style figure painting in the Korean art scene, audited classes. Others like Lee Yeong-il chose to study in a private studio of Japanese painter Ikegami Shuho (1874–1944) and Choi U-seok chose to study at Kawabata Painting School. Korean students were also able to study nihonga-style painting from Japanese artists and instructors based in Korea and adapted nihonga techniques to depict themes and subjects that were distinctly Korean.

For instance, many of Lee Yeong-il's works employ the styles of nihonga painting in their soft, pastel hues, and delicate renderings of figures, but the subjects are dressed in Korean Hanbok and are set against an idyllic and romanticised background. The works by Lee Yeong-il are representative examples of works that catered to the Japanese tastes for the so-called 'local colour' which were exoticised and romanticised renditions of Korean reality and landscape that gained popularity in the 1930s.

In Western painting, alternative schools like the Imperial Art School (Teikoku Bijutsu Gakkō, 1929), Pacific School of Fine Arts (Taiheiyo Art School, 太平洋美術學校, 1929), and, Cultural Academy (Bunka Gakuin, 1921) offered varied curriculums and encouraged experimentation with modernist European styles, such as Fauvism, Cubism, and Expressionism. They provided a more liberal environment for creative exploration, free from the rigid, state-controlled curriculum of the Tokyo School of Fine Arts. These shifts reflected a broader cultural change, with artists embracing bold colours, abstract forms, and personal expression, signalling Japan's integration into the global avant-garde.

This diversification was driven by both a cultural shift toward greater individualism in Japanese art and a growing interest in Western avant-garde movements, which found enthusiastic support among Japan's young artists. By the 1930s, students could choose from a range of styles, philosophies, and teaching methods, reflecting a broader movement in Japan toward artistic pluralism that was in stark contrast to the earlier, centralised model that had emphasized a singular national artistic identity. This movement graudually impacted the Korean art scene as many artists trained in Japan returned to Korea from the 1920s.

Although less common, Korean artists did venture outside of the territories of the Japanese Empire during the colonial period. During the 1920s, a notable group of Korean oil painters sought artistic education in Europe and the United States. For instance, Lee Chong-woo (1899–1981), Pai Un-soung (1900–1978), Na Hye-seok, and Paik Nam-soon travelled to Europe to further their studies in Western painting techniques. Meanwhile, Chang Pal (Louis Pal Chang, 장발, 1901–2001) and Yim Yong-ryun (Gilbert Pha Yim, 임용련, 1901–?) ventured to the United States, with Chang studying at Columbia University and Yim at Yale University. This shift towards studying in Western countries marked a significant development in the education of Korean artists, broadening their exposure to diverse artistic traditions and contemporary movements beyond the Japanese-filtered Western art they had previously encountered.

Lee Chong-woo initially received training in the Tokyo School of Fine Arts but moved on to study in a private artist's studio in Paris from 1925 to 1928. He largely maintained the painting style taught at the Tokyo School of Fine Arts rather than engaging with contemporary European art movements. However, his works produced in Europe exhibit some traces of influence from artists like Cézanne. Upon returning to Korea, he often exhibited with independent institutions, possibly to challenge colonial dominance in the art scene.

Na Hye-seok was already a well-known woman artist by the time she trained in Paris. Na was trained in oil painting in studied at the Private Women's School of Fine Art and became the first Korean female artist to hold a

private exhibition in Seoul in 1921. During a year-and-a-half trip to Europe and the United States in the late 1920s with her husband, Na also developed an interest in Fauvism and Expressionism.

Pai Un-soung had a successful career in Europe, studying at the Berlin University of the Arts. He became known for works that merged modernist styles with traditional Korean themes, often catering to Orientalist views. While celebrated in Europe, his style faced criticism upon returning to Korea where his works were seen as overly simplistic or childish. He later moved to North Korea, where he helped establish Pyongyang University of Fine Art.

Paik Nam-soon, the first Korean female artist to exhibit in Europe, studied at the Tokyo Women's School of Art and later in a private art studio in Paris. She developed an interest in Fauvism and gained recognition in French salons. Paik's work often blended Oriental and Western styles, and after returning to Korea, she and her husband Yim Yong-ryun held a notable joint exhibition in 1930.

Paik Nam-soon met husband Yim Yong-ryun 1929, when Yim received a grant from Yale University to travel to Paris. Although most of his works are now in North Korea, he continued his work in Korea after returning from Paris and held joint exhibitions with his wife. The couple participated in exhibitions such as the Heupjeon, the Mogilhoe (牧日會) Group Exhibition in 1934, and the Moksihoe (牧時會) Group Exhibition in 1937.

Finally, Chang Bal trained in oil painting at the Tokyo School of Fine Arts, the New York National Academy of Design, and Columbia University. In the U.S., he studied both painting and art theory. After returning to Korea, he focused on creating Catholic religious paintings while also teaching at various schools. In 1934, he organised Korean artist group Mogilhoe (牧日會) with other prominent artists such as Gu Bon-ung, Gil Jin-seop, Lee Ma-dong, and Kim Yong-jun. As such, artists who studied Western painting abroad typically gained recognition as prominent artists when they returned to Korea and continued to exert significant influence on the Korean art scene and younger Korean artists.

In this session, we talked about artists who studied and were active abroad in the early twentieth century. Their experience in and out of Japan greatly impacted how modern art was perceived and understood by Koreans. These artists not only brought back new painting techniques acquired abroad, but also artistic practices and exhibition culture and formed artist groups that shaped the Korean art scene of the twentieth century. We'll continue this discussion in our next and final session.

(Fifth session) Artists in the new capital

Welcome to our very last session of this lecture. To conclude the lecture series, we will look at the activities of artists in the new Korean capital of the early twentieth century and how they formulated a new role of modern artists in Korea.

As traditional Confucian social norms were challenged in early 20th century Korea, debates emerged regarding women's roles in society. Women also began to receive art education, albeit to a much lesser extent than men. The concept of the 'new woman' (sin yeoseong) gained significant traction in the 1920s. The 'new woman' was someone who typically studied in Japan and challenged the oppressive moral standards of the past to embrace a progressive life of equality, free from sexual discrimination in terms of her freedom, rights, and responsibilities. Although it was still uncommon for women to pursue higher education, especially in the arts, privileged female art students from Korea, including Na Hye-seok and Park Re-hyeon, began to study painting abroad.

Korean female students in Japan typically studied at the Private Women's School of Fine Arts, which was renamed the Women's School of Fine Arts in 1919. Na Hye-seok (1896-1948) became a prominent advocate for women's rights during this period. She broke new ground as the first Korean woman to formally study art. With her father's permission and support from her older brother, Na Hye-seok enrolled in 1913 to study oil painting, only 4 years after Go Hui-dong became the first Korean student to study oil-painting. During this time, she became involved in the feminist movement and co-founded the Association of Korean Women Students Studying in Tokyo. After returning to Korea in 1918, she gained acclaim for her exhibitions and participated in numerous group shows like Hyeopjeon, where her works were displayed alongside prominent male artists. Na's paintings also received many awards at the prestigious Joseon Art Exhibition.

In 1921, she made history as the first woman to hold a solo exhibition in Korea, which garnered significant media coverage from outlets like Donga Ilbo and Maeil Sinbo. Her works from this period reflect a blend of Impressionism and academic art conventions, including several nudes influenced by her instructor Kume Keiichirō (1866-1934), friend and colleague of Kuroda Seiki. After getting married to Kim U-yeong, a wealthy lawyer and bureaucrat in 1920, she travelled to Europe and the U.S. for two years from 1927. While in Paris, she trained in a private academy run by Fauvist painter Roger Bissier (1888-1964). She had also become increasingly vocal about women's rights from the 1920s and authored numerous essays in magazines like Sinyoja ("new woman"), Korea's first women's magazine. She critiqued outdated customs and discrimination Korean women faced and even openly criticised her husband for his lack of

involvement in raising their children. Unfortunately, her marriage ended in divorce in 1930 after a highly publicised affair with religious leader Choi Rin during her stay in Paris.

For a few years after the divorce, Na's success continued and her oil paintings were selected for both the Joseon Art Exhibition and the Teiten (Bunten) in Tokyo. She also established an art school for girls in Seoul (여자미술학사, 1933), advocating for female education. However, the affair and divorce greatly impacted her career and reputation and she was publicly condemned and isolated from friends and family. It even led to her financial downfall and her last exhibition in 1935 featuring around two hundred works was received poorly, after which she lived the rest of her life in great difficulty and grief, attesting to the double standards women faced in Korean society.

In the following years, more women pursued artistic careers, including notable painters like Paik Nam-soon (1904–1994) and Park Re-hyun (1920–1976). However, female artists remained significantly outnumbered by their male counterparts throughout much of the 20th century. It wasn't until the latter part of the century that this imbalance began to shift more noticeably, with women gaining increased representation and recognition in the art world. This gradual change reflected broader societal shifts in attitudes towards women's roles and opportunities in Korean society, though progress was slow and often met with resistance.

As more artists who studied abroad returned to Korea in the 1920s and 1930s, the Korean art scene underwent major change. The establishment of the Joseon Art Exhibition was a decisive event in which Korean artists were given a chance to display and promote their works for a wider range of customers. The first generation of Korean oil painters, most of whom had studied in Japan often debuted through the Joseon Art Exhibition, the most prestigious exhibition platform established by the Japanese colonial government. However, as mentioned in our previous lecture, the homogenised preference among the jurors of the Joseon Art Exhibition compelled many young artists to seek opportunities to exhibit their works elsewhere.

By the late 1920s and 1930s, professional artists gained more autonomy over their works and took control in forming groups and holding public exhibitions. Additionally, at this time, various artist collectives in Japan advocated for more personalised, non-academic approaches to art, gaining independence from government control. Groups like the Spring Season Society (Shunyōkai, 1922), Second Division Society (Nikakai, 1914), and the Free Artists' Association (Jiyū Bijutsuka Kyōkai, 1937–1944) held alternative exhibitions that challenged the government-sponsored Bunten exhibition and allowed both Japanese and Korean artists to experiment with new styles of painting including Fauvism, Surrealism,

Cubism, and Futurism.

This trend was transmitted to Korea through artists who studied in Japan. As the Seohwa Hyeophoe, Korea's first and largest artists' association, dwindled in its prominence by the end of the 1920s, new groups of young artists who studied abroad emerged as progressive and liberal counterparts. The largest in scale was Baekuhoe (백우회, 白牛會, established ca. 1933-1937), which started off as a social group for Korean students in Tokyo. Core members were students from the Imperial School of Fine Arts but students from Tokyo School of Fine Arts, Pacific School of Fine Arts, Japan Art School, and Cultural Academy also joined. The group also gradually encompassed artists from fields other than Western painting such as ink and color painting, sculpture, embroidery, and lacquerware crafts. The name of the group was changed to the Association of Art Students in Tokyo (재동경미술학생협회) in 1938, when it held its first exhibition at the Hwashin Department Store gallery and displayed 50 works by 30 students who studied in Japan.

From the second exhibition in 1939, the group's name was changed once more to the Tokyo Art Association (재동경미술협회) and graduates were allowed to participate, growing into an organisation of about 100 members, the largest since Seohwa Hyeophoe. By the third exhibition in 1940, Hwashin Gallery became too small, so the exhibition was held at the Government-General Art Museum, demonstrating the widespread recognition of the group as an influential artists' organisation.

The 1930s saw the emergence of several smaller artists' groups, and many of them were led by artists who studied in Japan, particularly at the Tokyo School of Fine Arts. These groups aimed promote artists and their works and to develop a distinctly Korean style of Western painting. Notable groups included Nokhyanghoe (녹향회, Green Country Association); Dongmihoe (동미회, 1929), and Mogilhoe (목일회, 1934). These groups played a crucial role in shaping the early modern art movement in Korea and in developing a modern exhibition culture that was no longer limited to those hosted by the government.

Simultaneously, Koreans began to open up their own exhibition spaces which allowed more opportunities for Korean artists to freely exhibit their works under colonial rule. In 1929, O Bong-bin (오봉빈) established the Joseon Art Gallery (Joseon Misulgwan, 조선미술관, 朝鮮美術館) and hosted an array of exhibitions that promoted Korean artists and their artworks, particularly those of ink painting and calligraphy, who faced difficulty in promoting their works compared to Japanese artists and oil painters in major exhibition spaces in colonial Gyeongseong.

Other contemporary exhibition spaces primarily focused on renting out spaces and facilities in the early 1930s, such as the gallery space at Hwashin Department Store, Mitsukoshi Department Store (미쓰코시, 三越, later Donghwa Department Store, now Shinsegae Department Store) and Chojiya Department Store (초지야, 丁字屋, Midopa Department Store, now Lotte Department Store). These galleries offered greater exposure for artists as the department stores were located in the bustling city centre. Likewise, exhibitions and artists drew bigger crowds to the department store, which helped raise sales. This mutually beneficial arrangement contributed to the development of perceiving art as a cultural commodity and the experience of going to art exhibitions as a leisurely pastime for the sophisticated.

In addition to formal gallery spaces, cafes and tea salons that were established in metropoles became informal hubs of cultural interaction. Painters, writers, dancers, and musicians would gather in popular cafes such as Jebi Cafe and Nangnang Parlour (낙랑파라). Such cafes run by artists or art enthusiasts hosted events such as art exhibitions, book launches, and concerts, and allowed for more free and informal exchange of ideas among artists and intellectuals of the time. Such institutions represented a notable shift in the dynamics of the creation and consumption of art and the social standing and interaction of artists of the early twentieth century.

As artists' autonomy and social standing was elevated in the early twentieth century, they interacted with the so-called circle of intellectuals and increased their vocality within Korean society. During the Joseon period, painters' involvement in politics was indirect and mostly limited to accompanying officials on diplomatic missions and creating artworks as gifts or records of political events. Substantial political participation and creation of art expressing political ideals or social criticism was primarily the domain of the yangban class. However, in the early 20th century, artists gained new opportunities for socio-political engagement and expanded their roles in the private sector.

An Jung-sik was a pioneer in this new role of artists. As a well-known court painter, An was well acquainted with progressive intellectuals of the time. After travelling to Tianjin in 1881 to learn about weapons manufacturing, he later worked for the Arsenal Bureau and the State Postal Bureau, where he befriended reformists like O Se-chang and Min Yeong-ik. An's relationship with O Sechang was particularly influential in shaping his role as an artist and his political inclinations. An Jung-sik actively contributed to an array of mass media outlets including the Dahan Jaganghoe Wolbo, the publication of Daehan Jaganghoe (대한자강회, Korean Self-Strengthening Society), of which An was a member.

In 1906, he produced a painting titled "Minchung Jeonggong Hyeoljuk"(Blood Bamboo of Min Ywong-hwan), that mourned the tragic and patriotic suicide of the high-official after the signing of the 1905 Eulsa Treaty and celebrated

the miraculous growth of bamboo sprouts at the site of his death that symbolised the martyr's courage and loyalty. The work, though made for print, exemplifies the gradual shift in the socio-political roles of artists from being indirect and passive to active at the turn of the twentieth century.

As the first president of Seohwa Hyeophoe, An also expressed his political ideals through the artists' association. The organisation was a nationalistic group of Korean artists, many of whom were politically active and participated in the March 1st Movement against Japanese rule. The exhibitions hosted by Seohwa Hyeophoe, known as Hyeopjeon, were held in schools led by nationalists, revealing the political function of the association in contrast to the government-led Joseon Art Exhibitions.

Lee Do-young, whom we briefly mentioned in previous weeks, was a student of An Jung-sik and came from a prestigious yangban family but became a professional painter. Lee also joined various enlightenment groups such as Daehan Jaganghoe and Daehan Hyeophoe and maintained a close relationship with An Jung-sik and O Se-chang. O Se-chang tasked him producing satirical cartoons for Daehan Minbo, Daehan Hyeophoe's nationalistic newspaper that criticised pro-Japanese activities. Lee Do-young created 348 illustrations with captions by O Se-chang that are now acknowledged as Korea's first cartoons. Due to their political narrative, they often faced censorship from Japanese authorities. The cartoons were seen as influential as they effectively conveyed powerful messages of social reform and nationalistic ideals, amplifying written words and making them accessible to the illiterate.

As such, Korean artists of the twentieth century grew to be much more than talented painters. They were active players in producing cultural and artistic trends and narratives, and also contributed to socio-political messages under a colonial regime. Pervasive changes that took place after the opening of ports throughout the late nineteenth and early twentieth century not only modernised Korean society but also artists and our understanding of art that still persists today.

This lecture series taught by Dr Charlotte Horlyck and me, Jess Son, has touched upon a wide range of themes concerning the arts of the Joseon Dynasty, the Korean Empire, and even Korea under the occupation of the Japanese Empire. In this session, we've concluded the series by looking at how artists played a new and more active role as creative agents in the new and modernised capital in the early twentieth century.

I hope that the past 8 weeks have given you the opportunity to think about how the transition from tradition to

modernity in the arts took place and to appreciate the complexities and unique Korean experiences in facing a new paradigm shift at the turn of the twentieth century. I hope you will allow yourselves to go back and revisit themes of the arts of Joseon and early modern Korea with a fresh eye and hopefully utilise your ability to contextually analyse and critically assess topics in your own studies as well. Thank you and goodbye.

Learning Materials

Assignment

1.

Choose ONE of the following prompts and write a short essay (about 1 page, 400–600 words):

① The Transformation of Artists' Status:
- Discuss how the role and social status of artists in Korea changed from the Joseon Dynasty to the early 20th century.
- In your answer, explain the impact of institutions such as the Bureau of Painting (Dohwaseo), the Gabo Reforms, and the emergence of artists' associations and art markets.

② Educational Institutions and Artists' Associations:
- Describe the development of art education and the formation of artists' associations in late Joseon and early modern Korea.
- Explain how these institutions influenced the professionalization of artists and the commercialization of art.

* Be sure to include specific examples from the lectures and your own reflections.

Quiz

2.

Question: Which of the following subjects was NOT typically included in the entrance examination for official painters at Dohwaseo during the Joseon Dynasty?
① Bamboo
② Landscape
③ Portraiture
④ Royal Family portraits

Answer: ④ Royal Family portraits

Explanation: Recruitment for painters was conducted through examinations known as chwijae (literally 'talent selection'), which assessed candidates in five categories: bamboos, landscapes, portraiture, birds and animals, and flowers and plants. The scoring system favored artistic genres such as bamboos and landscapes over more practical subjects, indicating a preference for certain aesthetics among scholar-officials. In the Joseon period, portraits depicted a single individual, mostly for record-keeping purposes and for rituals.

3.

Question: In what ways did the abolition of the Bureau of Painting affect professional painters in the twentieth century? You may pick more than one answer.
① It forced artists to seek jobs elsewhere
② It gave artists creative freedom as they did not have to adhere to strict court customs of painting
③ It discouraged people of the jungin class to continue to work as artists
④ Literati painters refused to interact with former painters of the Bureau of Painting

	Answer	② It gave artists creative freedom as they did not have to adhere to strict court customs of painting
	Explanation	The abolition of the social class system during the Gabo Reforms led to a mix of both yangban literati painters and jungin painters that were active as artists in the twentieth century. The creation of artists' associations, the emergence of modern art schools, and the introduction of Western-style art in the early twentieth century led to more active interaction between artists of all classes.
4.	Question	Which of the following was NOT an activity of the Seohwa Hyeophoe? ① The hosting of an annual exhibition ② The publication of a magazine ③ Public painting sessions ④ Sponsoring scholarships for art students to train in Japan
	Answer	④ Sponsoring scholarships for art students to train in Japan
	Explanation	The Seohwa Hyeophoe educated many artists but had their own instructors who were Korean masters in ink painting and calligraphy. As a nationalistic institution, leaders of the Seohwa Hyeophoe strived to preserve and develop distinctly Korean styles and practices of painting and calligraphy.
5.	Question	Why did young Korean artists search for alternative exhibition outlets other than the Joseon Art Exhibition? You may choose more than one option. ① Because the Government-General censored arts submitted to the Joseon Art Exhibition ② Adherence to the preferences of Japanese jurors restricted artistic freedom ③ There was little prestige to be won from exhibiting works at the Joseon Art Exhibition ④ It was too expensive for most young artists
	Answer	① Because the Government-General censored arts submitted to the Joseon Art Exhibition ② Adherence to the preferences of Japanese jurors restricted artistic freedom
	Explanation	The Joseon Art Exhibition was hosted by the Government-General that censored sensitive works of art, particularly toward the 1940s. As it was government-sponsored, many jurors were Japanese. The Western-style painting division only had Japanese jurors that mostly preferred conservative works that adhered to French academic styles and impressionism. Nevertheless, the Joseon Art Exhibition was one of the most prestigious institutions that artists could debut at and offered artists the valuable opportunity to promote their works and build a reputation as a successful artist.

Further Reading

☞ Expand and deepen your understanding of this week's content through the "Further Reading" materials provided below.

- Kang, Kwan-shik. "The Bureau of Painting during the Joseon Dynasty: The Transformation of Institutional Systems Responding to Political Changes." Journal of Korean Art & Archaeology 12 (January 2018): 11-26.
- Song-mi, Yi. "The Making of Royal Portraits during the Choson Dynasty: What the Uigwe Books Reveal." In Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong, vol. I, 363-386. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Kang, Kwan-shik. Joseon hugi gungjung hwawon yeon-gu [조선후기 궁중화원 연구, Study on the Court Painters of the Late Joseon Period]. Seoul: Dolbegae, 2001. [Korean]
- Hwang, Jeong-yeon. "Joseon gungjung misul ui sansil, Dohwaseo" [조선 궁중미술의 산실, 도화서, Dohwaseo, the Cradle of Joseon Court Art]. Gukyu jeongdam [국유정담], February 2017. https://www.kh.or.kr/brd/board/741/L/menu/740?brdType=R&thisPage=1&bbIdx=104453&searchField=&searchText=.
- Lee, Sukyung. "Never Ending Story of the Royal Procession to Hwaseong." National Museum of Korea, May 2024, Vol. 67. https://210.96.111.205/eng/sub.html?amIdx=16328.

한국미술

왕조와 제국의 예술

강의개요

수 강 대 상 :	한국 근대미술과 시각문화, 그리고 그 변화의 역사적 맥락에 관심이 있는 학생 및 일반인.		
강 좌 분 야 :	예체능	난 이 도 :	심화/지역맞춤형
학습인정시간 :	17:56	강좌운영시간 :	9:18
강 의 방 식 :	■ 교수자 얼굴위주 촬영 ■ PPT 슬라이드와 오디오	강 의 언 어 :	□ 한국어 ■ 영어 □ 중국어
		자 막 언 어 :	■ 한국어 ■ 영어 ■ 중국어
강 좌 개 요 :	조선 말기부터 대한제국 시기의 예술은 한국 미술의 서구화와 근대화 과정에서 중간 단계로 해석되어 온 경우가 많다. 이 강좌는 근대 초 한국 미술과 시각문화의 역동적인 변화 과정을 더 깊이 이해할 수 있도록 하는 것을 목표로 한다. 수강생은 왕실 예술과 대중 예술을 모두 다루면서, 20세기 전환기 전통 미술의 전반적인 변화와 완전히 새로운 시각 이미지 및 시각문화의 등장을 탐구하게 된다.		
학 습 목 표 :	◦ 19세기부터 20세기 초까지 한국 미술과 시각문화의 변화 과정을 시대적 흐름에 따라 이해하고 설명할 수 있다. ◦ 20세기 전환기 한국의 주요 미술 작품을 비판적으로 분석하고, 이를 해석할 때 역사적·사회정치적 맥락을 적용할 수 있다.		
이 수 기 준 :	총점 60점 이상 이수증 발급	평 가 방 법 :	퀴즈 40%, 과제 30%, 기말고사 30%

(주차별)

1주차	:	조선 후기의 왕실 예술	샬롯 홀릭	5주차	:	서양미술	손지윤
2주차	:	제국 궁정의 예술	손지윤	6주차	:	사진 및 인쇄매체	손지윤
3주차	:	수묵화	손지윤	7주차	:	전시문화와 수장 관행	샬롯 홀릭
4주차	:	공예와 민속예술	손지윤	8주차	:	예술가와 제도	손지윤

***수강 시 유의사항 (※강좌 난이도에 대한 설명)**

- 입문 : 일반 대중을 대상
- 기초 : 한국학 기초 지식을 지닌 비전공생 대상
- 심화 : 한국학 학부 전공생 대상
- 응용 : 대학원생 이상의 전문가 대상

1주차	조선 후기의 왕실 예술			
주차별 학습목표	조선 후기 왕실의 시각문화와 초기 서구의 영향을 설명한다.		교수자명	샬롯 홀릭
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	조선의 궁궐			
2차시	전통 색채 코드와 도상			
3차시	왕실의 의례와 기록 관행			
4차시	궁중의 장식 예술과 공예			
5차시	폐쇄적 상황 속 서양과의 접촉			

(1차시) 조선의 궁궐

안녕하세요, 제 이름은 샬롯 홀릭 (Charlotte Horlyck)입니다. 저는 런던대학교 SOAS의 한국 미술사 교수입니다. 저의 전문 분야는 전근대부터 근현대에 이르는 한국의 시각 및 물질 문화로, 이 주제로 다수의 강의 및 저술을 해왔습니다.

오늘 강의는 조선 말기에서 대한제국까지, 즉 19세기 후반부터 20세기 초반에 걸친 예술에 관한 다섯 번의 강의 중 첫 번째입니다. 이 시기의 시각 문화는 소위 한국 미술의 근대화 과정에서 중간 단계의 모습을 나타내는 것으로 종종 해석되어 왔습니다. 이 과정은 이 시기 동안의 변화의 역동적인 과정을 이해하는 데 더욱 깊은 통찰을 제공하는 것을 목표로 합니다. 학생들은 한국 근대사의 형성 단계에서의 문화적 환경을 조사하기 위하여 회화, 도자기, 건축 등을 포함한 다양한 자료를 접할 것입니다.

이 강좌의 첫 번째 강의에서는 대한제국의 시각 문화에 초점을 맞춘 후속 강의들의 배경 정보를 제공합니다. 이 강의의 목적은 19세기 말 사회에 일어난 급격한 변화를 더 잘 이해할 수 있도록, 조선왕조의 문화적, 철학적 전통에 대한 통찰력을 제공하는 것입니다. 이를 염두에 두고, 앞으로 다섯 세션에 걸쳐 조선왕조의 문화적, 철학적 전통의 주요 특징에 집중할 것입니다.

500년 이상 단일 왕조에 의해 통치된 조선왕조는 일본 제국의 식민지로 전락하기 전 한반도의 마지막 왕국이었습니다. 조선은 오늘날에도 한국 문화에서 여전히 큰 비중을 차지하고 있습니다. 이 시기의 주요 인물과 사건은 한국의 인기 드라마와 영화에서 여러 차례 등장했기 때문에 여러분들에게도 친숙할 것입니다. 많은 현대 한국 예술가들도 조선 예술 관행에서 영감을 얻었습니다. 한국을 방문하신 분들은 조선 왕조에 대한 많은 흔적을 접하셨을 것이며, 특히 서울 중심부에는 조선 왕들의

궁전과 사당이 여전히 남아 있습니다.

후에 자세히 설명하겠지만, 조선은 유교의 가르침에 기반하여 세워졌으며, 이로 인해 새로운 도상학적 전통과 미적 관행이 생겨났습니다. 오늘 세션의 목적은 조선 왕조의 궁궐과 기타 중요한 장소들이 조선 사회 엘리트 층의 미적, 종교적, 철학적 관심사에 맞춰 어떻게 건설되었는지를 탐구하는 것입니다. 이 첫 세션에서는 조선 왕조 초기에 건축된 경복궁, 종묘, 사직단의 사례를 살펴보겠습니다.

여기 보이는 초상화의 주인공인 이성계 장군은 조선 왕국을 세우고 첫 번째 군주로 즉위하면서 동아시아에서 가장 오래 지속된 500년 왕조를 수립했습니다. 조선 왕조는 1392년부터 1910년까지 지속되었으며, 중국의 명나라 및 청나라, 일본의 가마쿠라, 에도 및 메이지 시대와 겹칩니다. 이 초상화에서, 뛰는 용의 디자인으로 장식된 붉은 색으로 칠해진 왕좌에 앉아 있는 왕을 볼 수 있습니다. 그는 왕의 지위를 상징하는 금빛 용 문양으로 장식된 짙은 파란색의 옷을 입고 있습니다.

조선은 유교 원칙에 따라 세워졌고, 따라서 이 시기 모든 사회적 측면에 유교적 신념과 관행이 스며들었습니다. 유교는 기원전 6세기에서 5세기 사이에 공자에 의해 정립된 고대 중국의 신념 체계입니다. 이 체계는 개인의 윤리, 도덕, 사회적 조화의 중요성을 강조합니다. 유교는 기원후 3세기에서 4세기경에 한반도에 들어왔습니다. 조선 왕조가 수립되기 전 몇 세기 동안 유교는 한반도에서 관찰된 다른 세계관, 특히 불교 및 무속신앙과 공존했습니다. 그러나 이성계는 유교를 국가 이념으로 삼고, 유교적 가치와 의례적 관행을 강력히 강조하였습니다.

이성계와 그의 후계자들은 유교를 바탕으로 국가와 사회를 효과적으로 모델링하기 위해 유교 성현들의 가르침에 의지하면서 불교를 공공 생활에서 추방하였습니다. 따라서 불교는 한반도에서 그 강력한 기반을 잃었지만, 완전히 사라지지는 않았습니다. 이것이 예술에 미친 영향은 상당하였습니다. 이전 통치자들이 불교 예배를 위해 의뢰했던 호화로운 예술 작품들과 달리 조선의 문화적 환경은 유교 철학에 의해 형성되어 새로운 도상학적 전통과 미적 선호를 불러일으켰습니다. 유교 통치자들과 정부 관리들은 유교 고전을 면밀히 연구하여 유교 문헌에 따라 통치하는 방법에 대한 지침을 찾았습니다. 중국의 성리학자인 주희의 가르침은 국가 철학과 통치의 기초가 되면서 상당한 영향력을 얻었습니다. 조선의 통치자들은 유교 성현들을 모델로 삼으면서 무엇보다도 도덕적 발전, 윤리적 통치, 교육의 중요성을 강조하였습니다.

오늘날 북한의 개성은 조선 왕조 이전 고려 왕국의 수도였으나, 조선의 첫 번째 왕 이성계는 지금의 서울인 한양을 새로운 권력의 중심으로 삼아 유교 가르침을 체현하는 도시를 세우고자 하였습니다. 조선 왕조가 지속되는 동안, 한양은 유교 의식 및 관행의 중심지가 되었고, 조선 왕실의 거주지가 되었습니다. 이성계가 시작한 첫 번째 프로젝트 중 하나는 도시를 둘러싼 네 개의 산을 가로지르는 19km의 성벽을 건설하는 것이었습니다. 현재 성벽의 많은 부분은 조명으로 밝혀져 있으며, 밤에는 화려한 경관을 이룹니다. 조선시대에는 성벽이 실용적인 목적을 수행했을 뿐만 아니라 유교적 가르침을 체현하였습니다.

성벽의 주요 출입구는 네 개의 기본 방위 각각에 전략적으로 위치하였으며, 삶의 본질이자 사회적 유대감이라고 여겨지는 유교의 다섯 가지 덕목을 따서 명명되었습니다. 따라서 동쪽의 흥인문(興仁門)은 자애(仁)를 상징하였습니다. 서쪽의 도성문(敦義門)은 의(義)를, 남쪽의 숭례문(崇禮門)은 예(禮)를, 북쪽의 숙정문(肅靖門)은 지혜(靖)를 나타내었습니다. 도시 중심에 위치한 보신각(普信閣)은 시간을 측정하는 시설로서 성실(信)의 이름을 따랐습니다.

이성계는 새 왕조를 세운 몇 년 후에 경복궁 건축을 시작하였습니다. 여기 19세기 김정호의 지도에서, 서울 중앙에 위치한 경복궁의 부지를 볼 수 있습니다. 이후 200년 동안 이 궁전은 왕실의 주요 거주지가 되었습니다. 왕이 주요 업무를 수행하고 정부 고문들을 만났으며 주요 의식과 축하 행사가 열린 곳이기도 합니다.

주요 왕궁의 위치는 상징적으로 중요하였습니다. 다시 김정호의 지도로 돌아가 보겠습니다. 북쪽의 백악산을 등지고 서쪽의 인왕산과 동쪽의 타락산(현재는 낙산)에 의해 둘러싸인 주요 왕궁의 위치는 풍수지리적으로 상서로운 곳으로 여겨졌습니다. 한국어로 'geomancy'를 뜻하는 용어는 풍수입니다. 풍수는 본래 바람과 물을 의미합니다. 여러분은 아마 중국어 용어 'fengshui'에 더 익숙할 것입니다. 풍수는 궁전, 왕릉, 그리고 사당과 같은 장소를 선택할 때 주변 지형을 평가하여 방위, 바람과 물의 유무, 부지를 둘러싼 산의 위치와 모양 등을 고려하는 매우 체계적인 시스템입니다. 조선 왕조에서는 풍수가 매우 중요하게 여겨졌습니다. 예를 들어, 풍수의 원칙에 따라 왕궁의 길지를 선정하는 것이 조선 왕실의 번영을 강화하고 왕조의 장기적인 통치를 보장할 수 있다고 믿었습니다.

새 수도 내의 모든 건축물과 마찬가지로, 궁전 역시 유교적 가르침에 따라 이름을 지었습니다. 경복(景福)은 '밝은 행복'을 의미하며, 유교의 경전 중 하나인 시경에서 "그대의 밝은 행복이 영원히 커지기를"이라는 구절에서 유래하였습니다. 궁전으로 들어가는 정문은 광화문(光化)이라 불리며, 이는 '찬란한 변혁'을 의미합니다. 이 문은 왕의 자비와 덕이 궁전에서 백성에게 퍼져나간다는 상징적 의미를 지니고 있습니다.

이성계의 유교적 가르침에 대한 강조는 예(禮)라 불리는 적절한 의례적 행동과 이를 수련하면 사람들이 질서를 잘 받아들일 것이라는 믿음에 대한 중요성을 알리는 신호였습니다. 이 역시 우주와의 조화를 이루는 유교 사회의 창조에 필수적인 요소였습니다. 예는 유교적 가르침(사례)에 따라 관례, 혼례, 상례, 제례의 네 가지 가정의례를 준수함으로써 전파되었습니다. 조선 군주는 단순히 모범적인 유교인이 되어 본보기가 되는 것뿐만 아니라 백성들을 대신하여 우주, 조상의 영혼, 그리고 다른 초자연적이고 영적인 존재들과 소통하는 역할을 해야 했습니다.

한양에서 이성계는 가장 중요한 유교 국가 제사를 지내는 종묘와 사직단을 건설하였습니다. 종묘와 사직단의 위치는 신들이 궁전의 양쪽에 자리를 잡고 왕을 보호할 것이라는 믿음에 근거하여 궁전의 동서에 배치되었습니다. 종묘는 조선의 역대 왕과 왕비의 신주를 모시고 왕조 조상들을 위한 제사가 열리는 곳이었습니다. 종묘는 왕의 모범을 통해 유교의 가르침을 구현했

으며, 왕권과 왕조의 기반을 강화하는 것으로 여겨졌습니다. 현재는 안타깝게도 돌기초만 남아있는 사직단은 왕국의 안녕과 번영을 기원하기 위해 토지신과 곡식신을 숭배하는 제사가 열렸던 성지였습니다. 동지와 섣달 그믐날, 2월과 8월에 이곳에서 제사를 지냈습니다. 풍작을 기원하는 기우제와 국사(國事)의 성공을 기원하는 제사도 이곳에서 열렸습니다. 종묘가 왕조의 조상들을 상징하고 사직단이 현세 백성의 생존 기반인 토지와 식량을 상징했기 때문에 두 장소는 왕국, 그 유산, 그리고 미래의 성공을 상징했습니다.

결론적으로, 처음부터 유교는 조선 왕조에서 큰 역할을 하였으며, 이는 이성계가 주요 왕실 시설의 위치와 명칭을 통해 유교 가르침을 구현하는 수도를 건설하고자 했던 열의에서 잘 드러납니다. 다음 강의에서는 이것이 예술에서 어떻게 표현되었는지를 탐구할 것입니다. 특히 오늘날 조선의 이상과 관행을 대표하게 된 백자의 제작과 사용을 살펴보겠습니다.

(2차시) 전통 색채 코드와 도상

안녕하세요. 저는 런던 SOAS에서 한국 미술사를 가르치는 샬롯 홀릭(Charlotte Horlyck)입니다. 첫 번째 강의에서는 조선 시대에 유교가 어떻게 지배적인 세계관이 되었는지 설명하였고, 그것이 한양(현재의 서울)에서 주요 왕실 장소들의 위치와 명칭에 어떻게 반영되었는지, 경복궁, 종묘, 사직단을 예시로 들며 설명했습니다. 이번 강의에서는, 유교 사상 체계가 조선 시대 특정 색상과 문양의 사용에 어떻게 영향을 미쳤는지 살펴보겠습니다. 우리는 저명한 양반 남성 두 명의 초상화와 여성에 의해, 그리고 여성을 위해 만들어진 물품들을 중심으로 논의할 것입니다.

조선 왕조가 이어지면서, 유교화는 세속적, 의례적 생활의 모든 측면에 스며들었습니다. 공적, 사적 공간의 배치와 건축적 배열에서부터 개인의 행동과 미적 취향에 이르기까지, 유교 철학의 보급에 따라 많은 것들이 좌우되었습니다. 왕조의 시작부터, 수도는 그 배치와 건축에서 유교적 가르침의 구현체가 되었습니다. 마찬가지로, 상류층 가정의 사적 공간의 일부였던 학자의 서재와 같은 사적 거처는 조선 엘리트들이 유교적 가치를 채택한 사례를 보여주는 모델이 되었습니다. 문화적 관점에서 볼 때, 유교적 가르침과 철학은 의례용 및 세속용 공예품의 색상, 형태, 재료에 상징적으로 나타났으며, 이에 대한 특징적인 예시들을 다룰 것입니다. 최근 들어, 조선 유물들은 새로운 세대의 한국 예술가들에게 영감을 주곤 했는데요, 이 주제는 이후 강의에서 다시 다루겠습니다.

조선 왕조에서, 유교적 가치와 가르침의 발전은 왕실과 상류층 양반 계급에 의해 유지되었습니다. 당시 대부분의 기록은 그들을 중심으로 하며, 그들은 예술의 주요 후원자이자 소비자였습니다. 군주는 그의 리더십을 통해 백성들을 이끌었고, 유교 경전의 가르침에 따라 품위 있고 올바른 행동의 기준을 세웠습니다. 그러나 그 명령을 실행하고 유교적 가르침과 도덕적 행동 강령을 통치, 생활 양식, 행동을 통해 지키는 역할은 양반들이 맡았습니다. 따라서 그들은 막대한 영향력을 가졌으며, 그들의 미적 취향과 문화적 관심은 예술 생산에 큰 영향을 미쳤습니다.

양반은 학자 계층으로 이루어진 엘리트 계급으로, 엄청난 특권을 부여받은 특별한 사회 집단을 형성했습니다. 법적으로 명시된 적은 없었지만, 양반의 지위는 여러 세대에 걸쳐 학문적 명성을 지닌 저명한 조상들의 인정받은 혈통에 달려 있었습니다. 그 결과, 조선 왕조 동안 친족 집단의 정치적, 사회적 단위로서의 힘은 중요한 의미를 갖게 되었으며, 이는 관직 진출의 기회를 결정하는 데 중요한 역할을 했습니다. 혈연 집단에 부여된 중요성은 정부 규정에 따라 사회적 엘리트들이 매년 여러 차례 수행해야 했던 조상 의례에 반영되었습니다.

다시 강조하자면, 양반은 학자 계층으로 이루어진 엘리트 집단이었으며, 이들은 특별한 특권을 부여받은 사회적 계층을 형성했습니다. 그들은 소수에 불과했지만, 국가 시험 제도를 독점함으로써 권력에 대한 접근을 확고히 장악했습니다. 중국의 모델을 따른 한반도에서는 국가 시험이 최소한 7세기부터 통치 체계의 일부를 이루었습니다. 조선에서는 유교적 덕성과 재능을 갖춘 인물들이 정부를 운영해야 한다는 믿음에 따라 그 중요성이 더욱 커졌습니다. 그리고 이는 19세기 말까지 정부의 주요 인재 선발 경로로 유지되었습니다.

원칙적으로는 법적으로 평민이 과거를 치르는 것을 금지하지 않았으며, 일부는 소규모의 정부 직위를 얻는 데 성공했습니다. 하지만, 대부분의 경우에는 양반 계층의 남성들이 과거에 응시했습니다. 여성은 과거에 응시할 수 없었습니다. 국가 시험 체계에는 문과, 무과, 잡과가 포함되었으며, 문과는 무과보다 더 큰 명성을 가지고 있었습니다. 이는 문관들이 정부 내에서 더 큰 영향력을 행사했기 때문입니다. 문과 응시자는 유교 경전, 역사, 문학에 대한 지식을 평가받았으며, 무과 응시자는 무술과 군사학에 대한 평가를 받았습니다.

과거에 합격하는 것은 수년간의 길고 고된 과정을 거쳐 이루어졌으므로, 합격한 사람들은 큰 찬사를 받았습니다. 18세기에 유교 가르침을 열렬히 준수하는 것으로 알려진 영조는 문무과에 합격한 모든 이들의 업적을 기념하기 위해 이들의 초상화를 그리도록 명하였습니다. 1774년에는, 등준시 무과에 합격한 18명의 남성이 궁중 화가들에 의해 기념화첩 속에 초상화로 그려졌고, 화첩은 각 합격자들에게 선물로 증정되었습니다. 추가로 한 부가 왕실 기록 보관소에 보관되었습니다. 이 앨범에는 왕의 명령뿐만 아니라, 앨범에 묘사된 모든 사람들의 이름이 포함되어 있습니다. 따라서, 이는 매우 중요한 예술 작품일 뿐만 아니라, 중요한 역사적 기록이기도 합니다.

무과 시험은 왕이 직접 참석하는 명망 높은 시험이었습니다. 여기에 보이는 초상화는, 시험에 성공적으로 합격한 이춘기라는 인물의 모습을 보여줍니다. 그는 1737년에 태어났습니다. 당시 관례에 따라, 각 응시자의 얼굴은 섬세한 필치로 자세하게 묘사되었으며, 그의 복장도 구체적으로 표현되었습니다. 모든 인물은 약간 오른쪽을 향해 있어, 왼쪽 귀가 보입니다. 이춘기는 앨범에 등장하는 다른 남자들과 마찬가지로 둥근 깃이 달리고 구름 장식 및 다양한 상서로운 문양으로 구성된 짙은 녹색의 관복을 입고 있습니다. 특히 주목할 만한 것은 각 인물의 가슴에 있는 사각형 모양의 흉배로, 호랑이, 표범, 기린 같은 동물들이 그려져 있습니다. 이 동물들은 군인 관료의 신분을 나타내는 상징입니다. 이춘기의 옷에 묘사된 동물은 상서로운 의미를

가진 전설 속 동물인 기린일 수 있습니다. 문관 시험에 합격한 양반들은 학이 수놓인 흉배를 착용했습니다. 문관은 무관보다 더 높은 지위를 가지고 있었습니다.

이것은 1731년에 태어난 유명한 관리였던 서매수의 초상화입니다. 그는 18세기 왕인 영조의 왕비, 정성왕후와 같은 가문 출신입니다. 이 초상화가 그려졌을 당시, 서매수는 62세였으며, 그는 당시 인사부에서 일하고 있었습니다. 후에 그는 국가의 최고직인 영의정까지 지냈습니다. 그림에서 서매수는, 조선 사회에서의 그의 높은 지위를 나타내는 호랑이 가죽이 덮인 나무 의자에 앉아 있습니다.

예의범절에 대한 유교적 믿음과 다양한 신분, 나이, 성별에 따른 개인 간의 올바른 관계를 중시하는 문화 때문에, 특히 조선시대 양반, 귀족, 지배계급의 의복은 매우 중요하게 여겨졌습니다. 개인의 복장, 모자, 장신구는 각자의 사회적 지위를 나타내는 시각적 지표가 되었습니다. 복장의 중요성 때문에, 초상화 속 인물들의 복장은 자세하고 매우 정확하게 표현되었습니다. 여기에서 볼 수 있듯, 서매수는 이전 초상화의 군관이 착용한 것과 유사한 관복을 입고 있습니다. 그러나 그보다는 서매수의 관복이 훨씬 어두운 색상으로 보입니다. 조선에서는 고위 관직자만이 짙게 염색된 옷을 입을 수 있었는데, 이는 값비싼 사치품이었기 때문입니다. 서매수의 높은 관직은 그의 가슴에 있는 커다란 흉배에 더욱 분명히 나타납니다. 이 흉배에는 청색, 적색, 녹색으로 구름, 파도 및 상서로운 문양이 풍부하게 그려진 배경을 날아다니는 두 마리의 백학이 그려져 있습니다. 하위 계급의 문관들은 한 마리의 학이 그려진 흉배를 착용했습니다. 흉배 아래에는 정교한 조각 디자인이 새겨진 금색 허리띠가 보이는데, 이것 역시 서매수의 높은 지위를 나타냅니다.

양반 남성은 모자를 쓰지 않고는 결코 모습을 드러내지 않았습니다. 양반 남성은 잠에서 깨어난 순간부터 잠자리에 들기까지 이 '갓'이라는 모자를 썼다고 합니다. 올바른 모자를 적절한 경우에 착용하는 것이 중요했으며, 이는 자신의 신분과 나이에 적합해야 했습니다. 이춘기와 마찬가지로 서매수는 사모를 착용하고 있습니다. 사모는 정부 관료들이 외출할 때 착용하는 날개가 있는 골무와 같은 모양의 모자입니다. 이 모자는 옻칠된 말총으로 만들어졌습니다. 사모의 날개에 있는 물결 무늬에서 말총 직조의 투명함을 볼 수 있습니다.

일반적으로 양반 관료들이 착용한 의복과 흉배는 그들의 아내들이 만들었습니다. 바느질, 직조 및 자수는 모든 사회계층의 조선 여성들이 참여하도록 권장된 활동이었습니다. 19세기 이전에 쓰인 《여자계행편》이라는 제목의 저서는 이러한 활동을 조선 여성의 미덕으로 나열하고, 어린 소녀들에게 누에를 기르고, 천을 잣고, 옷을 만드는 법을 가르쳐야 한다고 조언했습니다. 역사 기록들은 여성들의 능숙한 직조 및 바느질 기법에 대해 전하고 있으며, 수많은 자수 병풍, 보자기, 수저집과 관복의 흉배를 비롯한 여러 공예품들이 오늘날까지 남아있습니다. 일부는 왕실에서 일하는 전문 바느질공들이 제작한 것이며, 다른 것들은 가정에서 만들어졌습니다.

많은 작품들은 길조 문양으로 장식되어 있으며, 이 파우치는 푸른색, 빨간색, 노란색, 흰색, 검정색의 다섯 가지 기본 색상으로 만들어진 다양한 비단 조각으로 만들어졌습니다. 각 색상은 한 방위를 나타냅니다: 푸른색은 동쪽을 상징하고, 흰색은 서쪽을 상징합니다. 검정색은 북쪽을 나타내고, 빨간색은 남쪽을 나타냅니다. 노란색은 중심을 상징합니다. 이 파우치에는 거북이, 소나무, 백학 및 사슴과 같이 장수를 기원하는 상징물이 수놓아져 있습니다. 이들은 조선시대에 인기 있었던 십장생 중 일부입니다. 이러한 장수를 기원하는 상징물들은 새해 및 생일과 같은 길상적인 행사에서 사용되는 병풍에 그려졌습니다. 각 디자인의 윤곽을 나타내는 금실은 비단 색실로 천에 꿰매어졌습니다. 이 파우치는 양반계급의 고위 여성에 의해 사용되었을 것입니다.

유교 사상은 성별을 구분하여 여성에게는 가정사를 맡기고 남성에게는 공적 업무를 처리할 권한을 부여했습니다. 성리학 사회에서 남성과 여성의 역할 분리는 남성 소비자와 여성 소비자를 위해 제작된 물품의 제조로 이어졌습니다. 양반 학자들이 일반적으로 선호하는 단순한 소재와 간단한 디자인과 대조적으로, 여성을 위해 만들어진 것들은 종종 밝은 색상과 정교한 장식으로 꾸며졌습니다. 여성 전용 가구는 장롱부터 작은 물품을 보관하는 상자까지 다양했습니다. 대부분은 부부의 사랑, 행복 및 다산을 상징하는 상서로운 모양으로 장식되었습니다. 이의 전형적인 예는 19세기 빗접인데, 각 서랍은 쌍을 이루는 새와 동물의 화려한 무늬가 꽃과 풀, 식물의 배경 위에 자개로 표현되어 있습니다. 이 빗접은 머리 액세서리, 거울 및 기타 용품을 보관하는 데 사용되었습니다. 이 빗접의 문양은 학문과 관련된 물품의 사용자가 주로 교육과 학습으로 삶이 형성된 상류층 남성이었던 반면, 여성을 위해 만들어진 물품들은 유교적 가르침에 따라 그들에게 부여된 가정 관리자로서의 주된 역할을 반영했다는 것을 보여줍니다.

이 강의는 유교적 가르침이 조선시대 다양한 유형의 유물의 제조 및 사용에 어떻게 영향을 미쳤는지를 평가했습니다. 예절에 중점을 두었기 때문에, 의복은 신분의 중요한 시각적 상징이 되었으며 이는 다양한 종류의 의복의 색상과 문양에 반영되었습니다. 조선에서 남성과 여성의 삶의 뚜렷한 구분은 남성과 여성을 위한 다양한 유형의 물품의 제조로 이어졌습니다. 다음 세션에서는 국가 의식의 준수가 예술품 제조를 포함하여 조선 사회에 어떤 영향을 미쳤는지 살펴보겠습니다.

(3차시) 왕실의 의례와 기록 관행

안녕하세요, 다시 오신 것을 환영합니다. 첫 번째 세션에서, 조선 왕조 동안 유교가 어떻게 지배적인 세계관이 되었는지 설명하였고, 당시 서울로 알려진 수도 한양의 경복궁, 종묘, 사직단 등 주요 왕실 유적지의 위치와 명명에서 이러한 모습이 어떻게 구체화되었는지를 보여주는 사례를 제시하였습니다. 두 번째 세션에서는, 유교적 세계관을 준수하는 것이 조선 사람들의 의복과 물건에 어떤 영향을 미쳤는지 설명했습니다. 이번 세션에서는, 국가가 주관하는 의례의 준수가 어떻게 행사를 기록하고, 통치를 기념하며, 본질적으로 조선 왕조의 장수를 가능케 하는 다양한 예술 작품의 제작으로 이어졌는지 살펴볼 것입니다.

첫 번째 강의에서 언급했듯이, 조선 왕조의 시작부터, 유교 의식의 준수는 조선 왕조 통치의 중요한 요소였습니다. 그 이

유는 한국어로 '예(禮)'라고 불리는 길조의 의례를 행하는 것이 우주와 조화를 이루는 유교 사회를 만드는 데 필수적이라고 믿어졌기 때문입니다. '예'는 네 가지 가족의례(사례)인 관례, 혼례, 상례, 및 제례의 준수를 통해 전파되었습니다. 또한 다섯 가지 국가 의례도 중요했습니다: 조상 숭배와 제사의 길례, 즉위 및 왕실 결혼과 같은 가례, 외교 사절단을 맞이하는 빈례, 성공적인 군사 작전을 위한 군례, 그리고 애도를 위한 불길한 흉례가 있었습니다. 의례의 올바른 수행이 가장 중요했기 때문에, 의궤가 간행되었으며 여기에는 의식에 쓰이는 용기와 그 외의 필수 유물의 도상 및 설명도 포함되었습니다. 이 주제는 다음 강의에서 다시 다룰 것입니다.

이러한 의례를 수행함에 있어서, 왕은 모범을 보여 이끄는 이상적인 유교 군주로 자신을 나타냈으며, 신하들이 이를 따르도록 장려했습니다. 관례 의식은 왕세자 출생 이후 처음으로 거행되는 의식으로 세자와 관련된 가장 중요한 의식 중 하나였습니다. 관례는 성년을 기념하는 의식입니다. 이 의식은 궁중의 오례 중 가례에 속하는 것으로, 왕세자가 10세 전후가 되었을 때 거행되었습니다.

왕세자를 위한 성년식을 그림으로 기록한 이 화첩은 왕의 명령에서부터 관례 의식 준비와 그 뒤의 축하 행사에 이르기까지의 사건을 순서대로 자세히 묘사하고 있습니다. 총 13개의 삽화가 있으며, 각 삽화는 두 페이지에 걸쳐 그려져 의식의 궁전 환경을 생생한 색상으로 담고 있습니다. 여기 세부 묘사에서 볼 수 있듯이 임금님은 정전에 앉아 있으며, 신하들과 보좌관들에게 관례 의식을 진행하라고 명령하고 있습니다. 정전 바깥에는 정식 궁중 예복을 입은 경비병들과 궁중 관리들이 있습니다. 그들의 다양한 색상의 의상과 모자를 주목하십시오. 중앙 통로 양쪽 앞에 서 있는 관리들은 고위 관리들을 위한 가장 정중하고 화려한 의상인 붉은 조복을 입고 있습니다. 그들은 설날, 왕령의 반포 및 기타 특별한 연중 행사에서 이 복장을 착용하였습니다. 이는 붉은 비단으로 만들어졌으며, 소매, 목과 밑단은 검은 비단으로 장식되어 있습니다. 그림은 매우 세밀하여 관복 앞뒤 허리 아래에 걸쳐 있는 자수 장식도 볼 수 있습니다. 뒤쪽 천 조각은 한국어로 후수라고 하며 백학과 구름의 문양이 자수로 장식되어 있고, 밑단은 연한 파란색 테두리로 둘러싸여 있습니다. 관리들이 쓰고 있는 모자도 보입니다. 지난 강의에서 저는 모자가 양반 남성의 복장에서 필수적인 부분을 차지했다고 언급했습니다, 집에 있을 때나 외출했을 때나 마찬가지였죠. 붉은 조복을 입은 남자들은 공식적인 제례 모자인 금관을 착용하고 있습니다. 금관은 "금으로 된 왕관"을 의미하며, 모자의 밑부분과 뒷부분이 금으로 도금되어 있기 때문에 붙여진 이름입니다. 경우에 따라 모자의 중앙 부분은 금으로 된 세로 선으로 추가 장식되어 착용자의 신분을 나타냅니다.

하지만 이 그림에서 왕을 볼 수 있습니까? 한번 찾아 보십시오. 조선왕조에서는 왕, 왕비, 왕대비, 그리고 왕세자와 같은 살아있는 왕실 구성원들이 그림에 묘사되는 일이 없었습니다. 이는 불경스럽게 여겨졌기 때문입니다. 대신, 그들은 각자의 지위를 표현하는 왕실의 상징을 통해 간접적으로 표현되었습니다. 관례 의식을 묘사한 이 화첩에서, 왕은 그림의 상단 중앙에 상징적으로 시각화되어 있으며, 그 중심에는 큰 붉은 왕좌가 있고, 왕좌 뒤에는 녹색으로 그려진 산들이 있는 그림이 있습니다.

그 그림은 조선 궁중화에서 가장 특별한 주제 중 하나인 오봉도, 즉 '일월오봉도'를 나타냅니다. 현재 약 24개의 유사한 병풍들이 여러 박물관에 소장되어있습니다. 여기 보이는 예시는 길이가 거의 3.5m, 높이가 1.5m인 대형 병풍으로 현재 서울의 국립고궁박물관에 소장되어 있습니다. 이것은 여섯 개의 판에 부착된 견에 무기 안료로 그려진 이른바 6폭 병풍입니다. 이 병풍은 왕의 권위와 위엄을 상징했기 때문에 왕만이 사용할 수 있었습니다. 적어도 17세기부터는 왕의 자리에 이러한 종류의 병풍이 놓여졌으며, 왕이 궁전 밖으로 나갈 때에도 왕과 함께 이동했습니다. 왕이 사망한 후 5개월 동안, 그리고 국장이 시작되기 전까지 왕의 시신 또한 이러한 병풍 앞에 놓였습니다.

안타깝게도, 이러한 병풍의 의미에 대한 설명은 남아있지 않습니다. 하지만 다섯 개의 산봉우리(오봉), 태양과 달, 나무와 폭포, 그리고 파도는 아마도 우주와 자연의 힘을 상징하는 것으로 생각됩니다. 상반되지만 보완적인 음과 양의 힘은 음을 상징하는 달과 양을 상징하는 태양으로 표현되며. 다섯 개의 산봉우리(오봉)는 땅, 불, 물, 나무, 금속의 다섯 원소를 상징합니다. 오행론은 중국에서 전래되어 한반도에 큰 영향을 끼쳤으며, 이는 초기부터 의례와 세속적인 맥락 모두에 적용되었습니다. 간단히 말해, 이 이론은 사회가 조화를 이루기 위해서는 모든 요소가 항상 균형을 이루어야 한다고 강조합니다. 조선에서도 오행론을 준수하는 것이 매우 중요하게 여겨졌습니다. 왕이 병풍 앞에 앉았을 때, 그는 그림 속 구성의 중심부를 차지하게 되는데, 이는 우주의 중심에 있는 국왕으로서의 역할을 강조하는 것입니다. 이런 식으로 왕은 자연의 힘인 음과 양, 오행 사이의 균형을 유지하는 신성한 역할을 수행하며, 통치의 정당성을 확립하였습니다.

관례 화첩은 국가 의례를 올바르게 수행하는 것의 중요성을 강조합니다. 이는 조선 왕조 동안 간행된 의례에 관한 여러 문헌에 반영되어 있습니다. 여기에는 한국어로 의궤라고 불리는 수많은 책들이 포함됩니다. 의궤는 조선의 왕실 의례와 행사들을 상세히 기록한 약 3,895권의 방대한 서적을 총칭하는 말입니다. 영어로는 종종 왕실 의궤(Royal Protocols)라고 불립니다. 글과 상세한 삽화를 결합한 각 권은, 특별한 국가 의례를 계획하고 수행하기 위해 일시적으로 설립된 감독부(도감)의 기록을 보존하고 있습니다. 이러한 의례에는 임명식, 즉위식, 결혼식, 연회, 왕실 초상화 제작, 장례식 그리고 제사가 포함되었습니다. 각 권은 수기로 작성되거나 때로는 목판을 사용하여 제작되었습니다. 목판을 사용하여 만들어진 책들은 사본으로 만들어져 역사 기록 보관소에 보관되었습니다.

여기 보이는 것은 고종이 대한제국을 수립할 당시의 국가 의례를 1898년에 자세히 기록한 대형 의궤의 한 페이지입니다. 세로 길이는 44cm이며, 서예 글과 손으로 그린 삽화를 포함합니다. 이 페이지에는 새 황제를 위해 제작된 국새 중 하나가 묘사되어 있습니다. 한반도에 제국이 존재했다는 사실을 아는 사람은 많지 않습니다. 이는 대한제국이 비교적 짧은 기간인 20년밖에 지속되지 않았기 때문일 수도 있습니다. 1897년, 이 의궤가 제작되기 1년 전, 고종은 대한제국을 선포하였으며, 그로 인해 그는 조선 왕국의 마지막 통치자이자 새로운 제국의 첫 황제가 되었습니다. 안타깝게도 1907년에 그는 일본이 한반도를 점령함에 따라 퇴위할 수밖에 없었으며, 이로 말미암아 1910년 한국은 일본의 식민지가 되었습니다. 이후에 Jess Son 박사가 이 과정에 대해 더욱 자세히 강의할 예정입니다.

조선 왕국의 위상을 제국으로 격상시키려는 고종의 결정은 19세기 말 일본, 러시아, 중국이 동아시아의 패권을 놓고 경쟁하던 복잡한 지정학적 상황에서 비롯되었습니다. 여기 보이는 의궤는 1897년 10월 고종 황제의 즉위식을 세밀하게 기록하고 있습니다. 이 책에는 대한제국의 선포, 의궤 간행에 참여한 관리들의 명단, 조선 왕국을 대한제국으로 전환하기 위한 왕과 대신들 간의 논의, 그리고 고종 황제의 즉위 과정 등의 광범위한 내용들이 수록되어 있습니다. 조선이 제국이 된 직후 만들어진 최초의 황실 의궤서로서, 제국 국가로 전환하게 된 상황과 동기를 철저히 개괄하는 매우 중요한 자료입니다.

이번 강의에서 논의된 그림과 왕실 필사본들은 조선 왕조에서 국가가 주관하는 의례를 올바르게 지키는 것이 얼마나 중요했는지를 보여줍니다. 이들은 아름다운 예술 작품일 뿐만 아니라, 조선 왕조의 힘과 지속성을 증명하는 중요한 역사적 기록이기도 합니다. 다음 강의에서는 유교 사상이 어떻게 독특한 예술 작품의 제작으로 이어졌는지 살펴보겠습니다. 그 중에는 현재 조선의 문화 전통을 대표하는 것으로 여겨지는 유명한 백자 도자기들이 있습니다.

(4차시) 궁중의 장식 예술과 공예

안녕하세요, 다시 돌아오신 것을 환영합니다. 첫 번째 세션에서는 유교가 조선 왕조 동안 어떻게 지배적인 세계관이 되었는지 설명하였고, 이것이 어떻게 나타났는지에 대한 예를 제시하였습니다. 두 번째 세션에서는 유교적 세계관에 대한 고수가 어떻게 조선 시대 사람들의 복식과 그들이 사용한 물건들의 형태를 형성했는지 설명했습니다. 세 번째 세션에서는 조선 시대에 생산된 회화와 필사본을 중심으로 유교 국가 의식을 기록하기 위해 제작된 작품들을 다루었습니다. 오늘은 조선 왕조 동안 만들어진 장식 예술의 형태에 대해 좀 더 자세히 탐구할 것입니다. 특히, 도자기의 생산과 사용은 조선 시대의 생활과 문화 전통에 대한 중요한 통찰을 제공하기 때문에 그 제작과 사용에 중점을 두겠습니다.

도자기 중에서도 백자는 조선시대의 특징적인 유물로 여겨집니다. 이전 고려 왕조의 우아하게 제작되고 섬세하게 상감된 청자와는 현저히 달리, 백자는 나라를 통치하고 모든 생활 영역을 지배한 새로운 유교 양반 엘리트층을 위해 만들어졌습니다. 조선 왕조 동안 두 가지 주요 도자기 종류가 생산되었는데, 그것은 바로 분청사기와 백자입니다. 전자는 16세기 초까지 만들어졌고, 후자는 조선이 끝날 때까지 만들어졌습니다.

분청이라는 용어는 20세기 초 한국 미술사학자 고유섭에 의해 제안된 '분장 회청 사기'에서 유래한 것입니다. 이는 분청의 점토 종류와 외관을 가리는데 즉, 백색 흙물(분)로 덮인 도기와 회청색 유약(청)을 입힌 것을 의미합니다. 분청은 14세기 말에 제작되기 시작하였으며, 이전에 청자 도자기를 생산하였던 가마에서 흔히 만들어졌습니다. 국립중앙박물관 소장품의 이 얕은 그릇은 분청 도자기의 대표적인 예입니다. 빛깔은 연한 갈색이며, 두꺼운 몸체로 되어 있습니다. 그릇의 외부와 내부 벽은 동심원 모양으로 배열된, 다양한 양식의 문양으로 장식되어 있습니다. 빽빽하게 배치된 국화 디자인은 분청 도자기의 전형적인 특징으로, 젖은 점토에 디자인을 음각하여 만들었으며, 이후에 파인 무늬는 흙물로 채워졌습니다. 흙물(slip)은 물과 혼합된 점

토입니다. 이후 그릇은 유약을 바르고 구워졌습니다. 그릇의 중앙에는 국화 디자인에 둘러싸인 세 개의 한자가 보입니다. 이는 '장흥고'로, 왕궁 내에서 사용되는 품목을 공급하는 정부 기관을 의미합니다. 이 글씨는 이 그릇이 서울에 있는 중앙 정부에 납부할 목적으로 지방 정부가 제작한 것임을 시사합니다. 이 것을 통해 분청 도자기의 생산은 정부에 의해 관리되었다는 점을 알 수 있습니다.

'사옹방'은 왕의 식사와 연회 준비를 담당하는 정부 기관으로, 지역 가마에 관리자를 파견하여 도자기 생산을 감독하였습니다. 왕실 기록에 따르면, 15세기 한반도에는 324개의 가마가 있었으며, 그 중 대부분은 나라의 중앙 및 남부 지역에 위치하였습니다. 분청 도자기의 광범위한 인기는 기록된 대량의 가마 수에서 잘 드러납니다. 185개는 분청 사기를 만들었고, 139개는 백자를 제조하였습니다.

분청사기의 생산은 왕실과 정부 관청을 위해 백자 도자기를 제작한 공식 왕실 가마가 설립된 1460년대에 급격히 변화하였습니다. 이 시기에 조선 정부는 왕실에서 식사를 하거나 의례를 거행할 때에 백자만을 사용해야 한다고 선언하였습니다. 이 조치는 백자가 황실 전용으로 지정된 명나라의 제도적 관행을 따른 것이었습니다. 분청사기 생산에 미친 영향은 상당했으며, 이는 도자기의 도상, 품질, 그리고 소비 양상에 반영되었습니다. 상류층의 수요를 잃은 일부 가마는 폐쇄되었고, 다른 가마들은 지역 및 지방 소비자들을 위한 도자기를 생산하기 시작했습니다. 16세기에는 일본의 도요토미 히데요시가 1592년과 1597년에 한반도를 두 번 침략하면서 분청 생산이 더욱 어려워졌습니다. 한국 자료에서는 이를 임진왜란이라 칭하며, 이 전쟁으로 인해 조선은 인명 피해는 물론 경제적 피해, 사회 기반 시설의 파괴로 엄청난 피해를 입었습니다. 일본 군대는 많은 도공들을 포획하여 일본으로 강제 이송하였고, 그들은 현지 다이묘의 관할 아래에서 가마를 운영하게 되었습니다. 다이묘는 다도 용품에 관심이 많아 한국의 분청 도자기를 높이 평가하였으므로, 한국의 분청 도공들이 일본에서 일본인을 위한 그릇을 만들기를 원했습니다.

백자는 고려 왕조 때부터 한반도에서 생산되었으나, 조선 왕조가 되어서야 대량으로 만들어지기 시작했습니다. 백자의 인기는 내·외적 요인에 기인했습니다. 조선의 성리학 지도층은 고려 왕조의 화려하고 사치스러운 문화를 강력히 비판하였고, 대신 왕실과 양반 가정에서의 절제와 경제적 절약을 주장하였습니다. 의례에서 사용할 특별 제작된 물건의 대량 생산이 필요하게 되였으며, 이 물건들은 왕조의 권위와 정당성을 상징하였습니다. 처음에 의례용기는 전통과 예의의 개념을 가장 잘 전달하는 것으로 여겨진 놋쇠로 만들어졌습니다. 그 중 상당수는 고대 중국의 청동기에서 모양을 따왔는데, 그 중 하나가 의례용 탁자 중앙에 놓이는 쌀과 수수를 담는 용기인 보(중국어로는 fu)입니다. 사각형 몸체와 둥근 뚜껑은, 하늘은 사각형이고 땅은 둥글다는 고대 신념을 상징했습니다. 그러나 충분한 금속을 확보하는 데 어려움을 겪으면서 결국 도자기 그릇, 즉 백자로 전환하게 되었습니다. 그 결과 연간 도자기 소비량이 13,000개를 넘어섰으며, 국가 장례식과 결혼식이 거행될 때 이 숫자는 더 늘어났습니다.

백자는 왕실 주방의 관리 하에 있는 공식 가마에서 제조되었습니다. 왕실 주방은 왕이 먹는 음식의 요리를 전담하는 것 외에도, 왕실 행사에서 사용되는 그릇을 공급하는 역할을 하였습니다. 이 가마는 경기도 광주에 위치하였으며, 사옹원의 지사라는 의미로 분원이라 불리게 되었습니다. 다양한 종류의 제기는 서울 종묘에서 거행되는 제사를 비롯한 조상 숭배 의식의 제사상에 올려져 사용되었습니다. 일부 백자에는 제물을 뜻하는 한자 "제"가 새겨져 있습니다. 그릇 중앙에는 '제'를 의미하는 한자가 코발트 블루 안료로 그려져 있습니다. 그릇의 형태 또한 의례용으로 사용되었음을 나타냅니다. 이 그릇은 높고 표면이 평평하여 제물용 음식을 담기에 매우 적합했습니다.

장식이 없는 순백색 백자는 조선 왕조 동안 생산된 도자 중 가장 많은 양을 차지합니다. 이러한 백자는 유교적 정서에 잘 들어맞았을 뿐만 아니라 소박한 외관으로 인해 의례용으로도 적합했습니다. 하지만 조선 초기부터 코발트 블루로 장식된 백자 그릇이 매우 인기를 끌었습니다. 양반과 지배층 사이에서 청화백자가 큰 인기를 끌었던 이유는 이 푸른 안료를 사용하여 회화적인 장면이나 글 등 다양한 방식으로 용기의 시각적 품질을 높이는 다른 문양들을 추가할 수 있었기 때문일 수 있습니다. 그러나, 청화백자의 생산 비용은 매우 비쌌습니다. 좋은 품질의 코발트는 중국에서 수입해야 했으며, 금만큼이나 비쌌다고 합니다.

조선 시대의 교육과 학문을 중시하는 풍조를 반영하듯 학문을 위해 많은 도자기 그릇이 만들어 졌습니다. 과거시험은 양반이 관직을 얻는 주요 수단이었기에, 공부와 학습은 조선에서 큰 의미를 지니게 되었습니다. 하지만 교육은 개인적 이익을 넘어서는 것이었습니다. 고위 양반 학자-관료들에게는 왕을 교육하는 임무가 맡겨졌는데, 왕의 우월한 도덕성과 계몽된 위상이 그의 통치의 안정과 성공에 결정적이라고 여겨졌기 때문입니다. 이처럼 양반들의 지식 추구와 유교적 생활양식에 대한 옹호는 모든 사회 계층에 유교적 가치를 확산시키는 데 기여했습니다.

'문방사우'로 불리는 이 물건들은 학자의 서재에서 쓰이는 종이, 붓, 먹, 벼루입니다. 양반들의 소비를 위해 대량으로 생산된 다른 물품에는 종이와 붓을 위한 용기들이 있었습니다. 여기 보이는 물건은 글을 쓰고 그림을 그리는 데 사용된 여러 붓을 담아 두는 용기입니다. 다른 인기 있는 품목들로는 연적이 있는데, 그 예시가 여기 있습니다. 글을 쓸 때 학자들은 붓을 검은 먹에 담갔습니다. 먹물은 고체인 먹과 물을 섞어 벼루라고 불리는 단단한 표면에 대고 갈아서 만들었습니다. 물은 한 방울씩 조심스럽게 추가해야 했습니다. 먹에 너무 많은 물이 혼합되면, 먹물이 너무 묽어져 색상이 연한 회색이 됩니다. 반대로, 벼루에 물이 너무 적게 추가되면 먹물이 너무 걸쭉해져 쓸 수 없게 됩니다. 따라서 학자들은 물을 담을 수 있는 작은 크기의 용기가 필요했고, 이에 따라 연적이 생겨났습니다.

조선 시대에는 여러 가지 종류의 연적이 만들어졌습니다. 절개의 상징인 대나무나 장수의 상징인 복숭아 등 문인에게 어울리는 형태와 디자인을 담은 작품이 많습니다. 또한 끈기와 과거 시험 통과의 상징인 잉어도 인기가 있었습니다. 대부분은 백자로 만들어졌으며 유교적 검소함의 관념에 따라 흰색으로 칠해지거나 코발트 블루 안료로 살짝 칠한 경우가 대부분이었습

니다. 그러나, 이 복숭아 모양의 연적은 코발트 블루 안료와 붉은 구리 안료로 장식되어 있어 매우 화려합니다.

18세기 후반과 19세기에 조선 사회를 규정하던 엄격한 계급 체계는 평민 지주들의 등장으로 무너지기 시작했습니다. 사회적 수직 이동은 도자기를 사용하는 사람들의 수를 증가시켰고, 새로운 소비자들은 도자기의 다양한 형태와 디자인의 생산을 촉진시켰습니다. 이 새로운 학자 집단은 양반 계급이 아니라 그보다 하위 계급인, '중간에 있는 사람' 이라는 뜻인 중인 계급에 속했습니다. 그들은 서기, 통역사, 회계사 등 다양한 직업으로 조정과 양반을 섬기던 관료와 장인들로 구성된 비교적 소규모의 세습 계층이었습니다. 비록 그들은 학문적 활동을 추구하며 양반을 모방했지만, 그들의 예술 취향은 덜 보수적이었습니다. 그들은 스스로의 취향을 양반 미학의 절제된 분위기로 제한하지 않았고, 보다 다채롭고 유희적인 예술 형식을 수용했습니다. 이 무렵 분원 가마는 더 이상 관용 도자기만 만들지 않았고, 양반과 하층민 고객으로 구성된 점점 더 수익성이 높아지는 민간 시장에도 제품을 공급했습니다. 분원 도공들은 그들의 취향을 만족시키기 위해 과거의 전통을 깨고 새롭고 현대적인 스타일의 도자기를 생산하기 시작했습니다. 이 복숭아 모양 연적의 다채롭고 비형식적인 외관은 조선 말기 중인 계급의 학자를 위해 제작되었을 가능성을 시사합니다.

이번 세션은 조선 시대의 장식 예술을 보다 심도 있게 탐구하였으며, 특히 도자기에 중점을 두었습니다. 조선 시대에는 두 가지 유형의 그릇이 도자기 생산의 주축을 이루었으며, 이는 분청사기와 백자입니다. 두 유형 모두 세속적, 의례적 용도를 위해 만들어졌으며, 그 생산은 중앙 정부의 감독 아래 이루어졌습니다. 이번 강의는 몇 가지 사례를 통해 조선 시대 삶의 모든 측면을 지배하고 영향을 미쳤던 새로운 유교 양반층들을 위해 도자기가 어떻게 디자인되었는지를 강조했습니다. 다음 시간에는 19세기 후반에 한반도에서 일어난 많은 급격한 변화의 결과로 예술 생산이 어떻게 변화했는지를 살펴볼 것입니다.

(5차시) 폐쇄적 상황 속 서양과의 접촉

안녕하세요, 이번 강의의 다섯 번째이자 마지막 시간에 오신 것을 환영합니다. 오늘은 19세기 말 조선에서 일어난 많은 변화를 살펴보고, 이러한 변화가 예술과 문화에 미친 영향을 다루겠습니다.

1876년 10월, 조선이 강화도 조약을 강요받아 외교 관계를 수립하고 일본과의 무역을 위해 조선의 항구를 개방하면서 한반도는 돌이킬 수 없는 변화를 맞이하게 됩니다. 이 조약은 일본인들에게 치외법권을 부여하여 그들의 수입세를 면제하였고, 조선의 항구에서 자국 통화를 사용할 수 있는 권리를 부여하였으며 일본인은 한국에 있을 때에는 일본 법의 적용을 받게 되었습니다. 그 후 10년 동안 서양 열강과 유사한 '불평등' 조약들이 체결되었으며, 그 첫 번째는 1882년 체결된 조미수호통상조약이었습니다.

외국과의 접촉은 조선 지식인들 사이에서 서양 문명과 근대화에 대한 치열한 논쟁을 불러일으켰습니다. 한쪽에는 보수적인 다수가 서양 기술을 도입할 것을 주장하면서도 '동도서기', 즉 동양적 도덕성을 유지해야 한다고 주장하였고, 다른 쪽에는

근대화와 개화를 옹호하는 세력이 점차 커져갔습니다. 1894년, 마지막 조선 왕 고종(재위 1863-1907)은 정부를 개편하고 사회 변화를 도입하기 위한 첫 번째 주요 시도를 주관하였습니다. 일반적으로 갑오개혁으로 불리는 이 개혁은 근대화로의 공식적인 전환을 의미하였습니다.

이 변화의 물결은 새로운 재료와 기법, 예술에 대한 새로운 이해가 도입되면서 예술에도 영향을 미쳤습니다. 1880년대에 '미술'이라는 용어가 처음으로 한국에 도입되었습니다. 이는 'bijutsu'라는 일본어에서 유래된 한국어 발음으로, 1872년에 독일어 'Kunstgewerbe'와 'Bildende Kunst'를 번역한 용어입니다. '미'(美)는 아름다움을, '술'(術)은 기술을 의미합니다. 미술이라는 용어의 일본적 기원은 간과되지 않았고, 이 때문에 일제강점기 시기에는 문자 그대로 '서예와 그림'을 의미하는 '서화'라는 용어가 때때로 더 선호되기도 했습니다.

'미술'이라는 단어의 채택은 조선이 '근대 미술'에 점차 노출되었다는 것을 반영하며, 서양 미술, 특히 유화는 이 용어와 동의어가 되었습니다. 수 세기에 걸쳐 서서히 서양 미술이 도입된 중국, 일본과 달리 한국에서는 한반도의 미래에 지대한 영향을 미친 중대한 정치적 변화와 함께 서양 미술이 도입되었습니다. 따라서 한국 근대 미술의 발전은 순전히 문화적 맥락에서만 볼 수 없습니다. 오히려 불과 수십년 사이에 빠르게 전개된, 고도로 정치화된 국내 및 국제적 사건들과 얽혀 있었습니다.

19세기 후반 이전에는 소수의 양반 남성들만이 서양 예술을 책이나 서양식 벽화로 장식된 가톨릭 교회가 있는 북경에서 접할 수 있었습니다. 학자 박지원(1737-1806)은 1780년 북경을 여행했을 때 교회에서 예술작품을 접하고 깊은 감명을 받았습니다. 그는 여행기에서 서양 화법의 원근법과 명암법은 말로 표현할 수 없을 정도로 훌륭하며, 그림 속 대상들이 살아있는 것 같다고 언급했습니다. 19세기에는 일부 한국 예술가들이 서양 화법, 특히 직선 원근법과 명암법을 도입하면서 새로운 예술 유형에 대한 관심이 나타났습니다. 그 중에는 안중식과 조석진도 있었습니다. 그들은 모두 조선 왕실에 그림을 제공하는 도화서에서 높은 평가를 받은 화가들이었습니다.

1881년 그들은 외교 사절단으로 중국 톈진에 파견되어 중국 기계국에서 서양 화법을 배웠습니다. 1년 간의 장기 체류는 서양식 회화를 비롯한 새로운 형태의 예술을 경험할 수 있는 기회를 제공했고, 그들은 그 원리를 자신들의 작품에 적용했습니다. 안중식의 '백악춘효'는 서양식 직선 원근법을 전통적인 동아시아 회화의 미학과 결합시킨 작품입니다. 이 작품은 한국이 일본 제국에 병합된 지 5년 후인 1915년에 그려졌습니다. 하지만 안중식의 그림은 조선의 운명에 대한 어떠한 단서도 제공하지 않았습니다. 오히려 조선을 건국한 이성계가 이씨 가문의 본거지이자 권력의 자리로 지은 궁궐이 백악산(현재의 북악산)을 뒤로 하여 웅장하게 서 있습니다. 첫 번째 강의에서 언급했듯이 경복궁의 위치는 풍수 이론에 따라 선택되었으며, 산등성이에 의해 둘러싸인 궁궐의 웅장한 모습은 안중식의 그림에서 잘 표현되었습니다.

안중식은 산의 높이를 반영하기 위해 궁궐 건물과 백악산 사이에 구름의 수평선을 그렸으며, 이를 통해 전통적인 동아시

아 회화에서 공간적 거리를 표현하는 방식을 선택하였습니다. 그러나 그는 궁궐의 정문으로 이어지는 길에는 서양식 원근법을 도입하였습니다. 원근법은 평면에서 깊이의 착시를 만들어내는 기법으로, 모든 선이 지평선상의 한 지점, 즉 소실점으로 수렴하는 특징을 가지고 있습니다. 이 기법은 보는 사람에게서 멀어질수록 대상이 더 작아보이는 방식을 모방하여 3차원 공간에 대한 사실적인 감각을 만들어냅니다. 이러한 기법은 전통 동아시아 수묵화에서는 사용되지 않았으며, 대신 안중식의 그림에서처럼 구름이 만들어낸 것과 같은 빈 공간이 공간적 거리를 나타내는 데 사용되었습니다. 안중식이 사용한 소실점 원근법은 서양 회화 기법이 한국 수묵화에 도입되었음을 보여줍니다. 이는 북경의 교회에서 본 예수회 그림들에서 영향을 받은 것입니다. 안중식이 수묵화에 서양의 기법을 선택적으로 도입해 한국의 전통 미학과 융합했다는 점은 주목할만 합니다. 이를 통해 한국 미술의 정체성을 유지했습니다.

원근법의 도입은 한국의 예술 기법과 미학에서 중요한 변화를 의미하였으며, 서구 미술 전통과 더 밀접하게 일치하게 되었습니다. 이러한 변화는 조선 후기부터 대한제국 시기까지 한국이 서양의 사상과 기술을 접하게 된 보다 넓은 맥락에서 이해할 수 있습니다. 예술에서 서양과 전통 기법의 융합은 한반도에서 급격한 변화와 외세의 영향 속에서 근대화를 추구하면서도 국가 정체성을 유지하려는 광범위한 노력과 맞물려 있었습니다.

조선과 일본, 서구 열강과의 외교 및 무역 관계가 성립되면서 더 이상 중국을 통해서만 새로운 예술을 접하지 않아도 되었습니다. 일본과 서양 예술의 등장은 다양한 재료와 회화 기법을 사용하여 전통적인 동아시아의 시각적 표현 방식에 도전하는, 예술에 대한 직접적인 접근을 용이하게 했습니다. 그 중 하나는 아널드 헨리 세비지 랜도어입니다. 그는 아프리카, 페르시아, 티베트, 중국 등지로 광범위하게 여행한 영국의 아마추어 탐험가였습니다. 1890년 12월, 그는 한반도 남동쪽 끝에 위치한 부산에 도착하여 몇 달 동안 이 지역을 여행했습니다.

그는 본인의 예술적 재능에 대해 겸손했지만 한국에 도착했을 때 이미 벤자민 해리슨 미국 대통령, 구로다 기요타카(1888~1899년 재임) 일본 총리의 두 번째 부인인 구로다 백작 부인 등 여행 중에 만난 여러 저명인사들의 초상화를 그린 상태였습니다. 한국에서도 현지 인물과 풍경을 빠르게 스케치하는 그의 실력은 왕실의 관심을 끌었습니다. 그는 1891년 서울에 도착하였을 때 왕실 가족들이 그의 그림을 보고 싶어한다는 이야기를 들었습니다. 그는 왕실 가족을 만난 뒤 자신의 책에 이렇게 적었습니다. '왕과 왕자들 모두 유럽인이 그린 그림을 본 적이 없었기 때문에 유럽식' 그림이 어떤 것인지 매우 궁금해 했다.' 왕실의 구성원들은 그에게 초상화를 그려달라고 의뢰할 정도로 그의 그림에 매료되었습니다. 그 결과 랜도어는 한국 군대의 총사령관인 민영환과 내무부 장관인 민영준의 초상화를 그렸습니다.

불행히도, 현재 이 그림들이 어디에 있는지는 알려져 있지 않지만, 랜도어는 그가 한국에서의 여행에 대해 쓴 책에 그 그림들의 사진을 포함하였습니다. Corea or Cho-sen. The Land of the Morning Calm이라는 제목의 이 책은 1895년에 영국 출판사에 의해 출판되었습니다. 이는 한반도를 방문한 개인이 쓴 영어 저술 중 가장 초기의 것입니다. 당시 한국에 대한 정보

가 거의 없었고, 동아시아를 방문할 기회가 적었던 시점에서, 이 책은 소위 신비로운 동양에 대한 정보를 얻고자 하는 유럽인과 미국인들의 욕구를 충족시켜 주었습니다. 랜도어가 조선에 도착한 지 몇 년 후, 전문 화가인 휴버트 보스가 조선으로 여행을 갔고, 랜도어와 마찬가지로 고종을 비롯한 조선 왕실의 주요 인사들의 초상화를 그렸습니다. 보스의 고종 황제 초상화는 서양 기법의 유화로 그려진 최초의 초상화라는 점에서 의미가 큽니다. Jess Son 박사가 앞으로 나올 서양 미술에 대한 강의에서 이 그림에 대해 더 자세히 논의할 것입니다.

1880년대부터 조선 정부는 근대화의 필요성을 깨닫고, 서양의 기술과 제도에 대한 지식을 적극적으로 추구하기 시작하였습니다. 메이지 일본은 가장 가깝고 관련성이 높은 모델이었기 때문에 일본은 발전의 주체인 동시에 제국주의의 위협인 이중적인 존재였습니다. '문명 개화'라 불리는 정책을 열렬히 수용한 메이지 정부는 유럽의 정치, 경제, 군사, 문화 시스템을 광범위하게 차용하여 이를 일본의 필요에 맞게 조정하였습니다. 문명 개화 시대의 절정에서, 일본은 1877년 도쿄 우에노 공원에 제1회 내국 권업 박람회를 개최하였습니다. 이 행사는 메이지 정부가 공식적으로 참석한 첫 번째 국제 박람회인 1873년 빈 만국박람회에서 영감을 받았습니다. 일본의 이러한 박람회 참여에는 서양 기술과 일본 혁신의 융합을 촉진하여 지역 산업을 발전시키기 위한 목적이 있었습니다.

1881년 3월 도쿄에서 열린 제 2회 만국박람회는 일본의 근대적 변화를 관찰할 수 있는 절호의 기회였고, 4월에 한국정부는 64명의 대규모 사절단을 일본에 파견했습니다. 이른바 '신사유람단'의 임무는 산업 시설, 통신 시스템, 그리고 정부 부처에 이르기까지 일본의 근대 사회 구조에 대한 상세한 기록을 하는 것이었습니다. 한국 대표단은 일본에서 4개월 동안 머물며, 고위 정치인과 관료들을 만나고 선별된 장소와 기관을 견학하였습니다.

조선의 개항과 고종이 일본 및 미국으로 시찰단을 파견한 것은 조선에서의 중대한 정치 및 사회 변화의 시작을 의미하였으며, 이는 한반도 내부와 외부에서의 한국 미술에 대한 이해와 가치 평가에 지속적인 영향을 미쳤습니다. 조선 왕조와 미국 및 유럽 국가 간의 외교 관계의 공식화는 동아시아 밖에서 한반도와 그 문화유산에 대한 관심이 높아지는 시기와 맞물려 한국 문화 환경에 오래도록 영향을 미쳤습니다.

이 강의는 19세기 후반 조선 문화 환경에서 일어난 변화들을 살펴보았습니다. 일본, 미국 및 유럽 국가와 조선의 관계에 의해 촉발된 이 시기는 변화의 시기였습니다. 한편으로, 많은 양반과 조선 왕실 구성원들이 유화나 원근법 도입과 같은 새로운 기술과 기법의 유입에 흥분했지만, 다른 한편으로는 한국 고유의 전통을 보존하고자 하는 열망도 있었습니다. 전통적인 것과 새로운 것 사이의 이러한 긴장은 20세기 초 한국의 가장 뚜렷한 특징 중 하나가 되었습니다.

2주차	제국 궁정의 예술			
주차별 학습목표	대한제국 시기 궁정미술의 시각적 변모 탐구한다.		교수자명	손지윤
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	대한제국 선포			
2차시	격상된 시각 코드			
3차시	황도 건설			
4차시	황실 문장			
5차시	식민지 시기의 황실			

(1차시) 대한제국 선포

안녕하세요, Arts of the Dynasty and Empire 강의의 두 번째 주차에 오신 것을 환영합니다. 저는 제스 손(Jess Son)이며, 2주차부터 6주차까지, 그리고 8주차에 다시 여러분과 함께할 예정입니다. 이번 주에는 한국에서 근대 시기가 시작된 배경을 살펴보겠습니다. 대한제국 선포와 한국의 최종적인 강제병합이 궁궐과 수도의 시각적 코드에 어떤 영향을 끼쳤는지 살펴볼 것입니다. 먼저, 19세기 말에 대한제국이 어떻게 탄생하게 되었는지에 대해 살펴보겠습니다.

지난 강의에서 다룬 조선 후기의 내용을 바탕으로 19세기 말에 일어난 급격한 사회정치적 변화를 조사해보겠습니다. 조선의 26대 왕, 고종의 통치 시기에는 사회적 불안이 극에 달했습니다. 국가 내부에서는 부패, 재정 적자, 신분 제도와 사회적 엘리트의 착취에 대한 대중의 불만 등 여러 문제가 있었을 뿐만 아니라, 외부로부터 새로운 위협도 직면하게 되었습니다.

고종의 아버지인 흥선대원군은 사상과 종교를 포함한 서구의 모든 것을 위협으로 간주하는 강력한 쇄국 정책을 시행했습니다. 흥선대원군의 명령으로 1866년 프랑스 천주교 선교사들과 조선인 신도들이 학살당했고 이에 대응하여 프랑스 해군은 강화도 지역을 공격했습니다. 같은 해, 미국 상선 제너럴 셔먼호가 조선과의 무역을 요구했습니다. 이에 조선은 응하지 않고, 오히려 미국 상선을 불태우고 모든 선원을 처형했습니다. 1875년에는 일본도 강화도에 상륙하여 조선과의 외교 관계 수립을 시도했습니다. 군사 충돌이 발생하였고, 이 사건은 결국 1876년 조일수호조규(강화도 조약)의 체결로 이어졌습니다.

1860년대와 70년대에 외세를 어느 정도 성공적으로 물리쳤던 흥선대원군의 노력에도 불구하고, 조선은 곧 국경을 개방할 수밖에 없었습니다. 1873년 고종이 친정을 선포하면서, 쇄국주의 정책을 폐기하고 개항을 논의하기 시작했습니다. 곧 일본은 1875년 강화도 사건의 무력 충돌에 대한 보상으로 조선과의 무역 관계 수립을 요구했습니다. 결국, 조선은 1876년에 첫 외국

과의 무역 협정, 즉 이른바 강화도 조약을 체결했습니다.

조선이 일본과 체결한 조약은 향후 몇 십 년간 체결될 수많은 국제 조약 중 첫 번째였습니다. 몇 년 뒤인 1882년, 한국은 중국 관료들의 자문을 받아 최초로 서구 국가인 미국과 조약을 체결하였습니다. 국제 조약을 협상하는 과정에서 핵심 문제로 떠오른 것은 조선과 청나라의 관계를 법적으로 어떻게 정의할 것인가였습니다. 청나라는 조선이 일본과 외교 관계를 맺을 것을 권고했지만, 계속해서 조선을 청의 속국으로 주장했습니다. 청나라는 심지어 1882년 조미수호통상조약 협상 과정에서 조선이 청의 속국임을 명확히 드러내는 중국의 용 깃발을 변형한 디자인을 국기로 채택할 것을 권고했습니다. 대한민국의 국기로 여전히 사용되고 있는 태극기 디자인의 선택은 중국과의 전근대적 조공 관계를 버리고 독립적이고 주권을 가진 국가로서 국제 관계에 참여하는 중요한 결정이었습니다. 이처럼 조선은 점차 전근대적인 중화 중심의 세계 질서에서 벗어나기 시작했으나 중국은 19세기 말까지 조선의 외교 정책에 계속해서 영향을 미쳤습니다.

19세기부터 조선은 주로 중국을 통해 서구와 간접적으로 접촉했지만, 1880년대부터 조선은 영국, 독일, 이탈리아, 러시아, 프랑스 등 서구 국가들과 일련의 조약을 체결했습니다. 개항 이후 서구 국가들과의 직접적인 접촉이 증가하면서 새로운 상품, 기술, 지식, 문화가 조선에 급속히 유입되었습니다. 외래 문물의 급증에 대해서는 엇갈린 의견이 있었습니다. 일부 보수적인 관료들은 전통적인 가치와 관습, 제도를 지키고자 했고, 젊고 진보적인 지식인들은 전국적인 개혁을 주장했습니다. 이는 정부 구조의 개편, 법률 체계의 수정, 서구 기술과 인프라의 직접적인 도입을 포함했습니다. 많은 개화 정책과 프로젝트는 중국이나 일본의 개입의 영향을 받아 진행되었으며, 두 나라는 각자 자신들의 이익을 위해 조선에서 영향력을 확대하고자 했습니다.

근대화를 위한 주요하고 논란이된 최초의 프로젝트 중 하나는 1884년 근대 우체국의 설립이었습니다. 새로 설립된 우정국은 개화당이 청나라로부터의 완전한 독립을 추구하며 일본의 지원을 받아 쿠데타를 일으킬 기회로 활용되었습니다. 그러나 갑신정변은 결국 실패로 끝났고, 개화당 지도자들은 일본으로 망명하거나 처형당했습니다. 갑신정변은 전통적인 조선 체제를 유지하려는 자들과 전근대적 체제를 뒤엎고 새롭고 근대적인 체제를 도입하려는 자들 사이의 이념 충돌을 드러냈습니다.

1894년 동학 농민운동을 둘러싸고 벌어진 청일 전쟁으로 인해 중국과 일본 간의 경쟁과 조선 내부의 정치적 충돌은 새로운 정점에 달했습니다. 이 전쟁은 두 외세 간 세력 균형의 결정적인 전환점이었습니다. 중국의 패배와 조선에 대한 종주권 상실로 인해 일본은 조선 정부에 전례 없는 영향력을 행사하게 되었고, 곧바로 진보적인 관료들이 주도한 공격적인 개화정책이 추진되었습니다. 그러나 일본의 승리는 동아시아에서의 일본 지배에 대한 국제적인 견제를 더욱 야기했습니다.

갑오년에 시작된 일련의 근대화 사업들은 신분제 철폐, 과거제도 폐지, 교육 개혁, 구시대적 관습법의 폐지, 위생 규정 등을 포함한 의제들을 다루었습니다. 특히 상투를 자르는 법은 조선 민중 사이에서 큰 폭동과 봉기를 일으켰습니다.

청일전쟁의 혼란과 그에 따른 러시아의 개입, 그리고 개혁 의제를 둘러싼 국내 긴장이 고조되는 가운데, 한반도에서 일본의 지배력을 확보하기 위한 과감하고 위험한 계획이 은밀히 진행되고 있었습니다. 1895년, 새로 임명된 일본 공사 미우라 고로의 명령에 따라 일본 병사들이 경복궁에 침입하여 일본의 영향력을 줄이려 했던 명성황후를 암살했습니다. 몇 달 후, 고종은 미국 선교사들과 러시아 공사의 도움을 받아 비밀리에 러시아 공사관으로 피신했고, 1897년 경운궁으로 돌아갈 때까지 그곳에 머물렀습니다. 명성황후의 암살은 즉시 한국인들을 분노하게 했고, 대부분의 외국 언론에서도 비난을 받았습니다. 또한 반일 감정을 고조시켰고, 고종의 러시아를 비롯한 서구 국가들에 대한 의존성을 더욱 강화시켰습니다. 무엇보다도, 고종이 군주권을 강화하고 조선의 자주성과 독립을 재확인시켜야 한다는 여론이 높아졌습니다.

그 결과, 1897년 10월 12일, 고종은 공식적으로 조선을 대한제국으로 선포했습니다. 대한제국의 선포는 한국 근대사에서 중요한 사건이었습니다. 이는 조선 왕조가 근간으로 삼았던 중화 중심 세계 질서로부터의 결정적인 이탈이었습니다. 이는 한국이 진정으로 독립적이고 주권을 가진 국가로서 현대 외교와 근대적 국가 건설에 적극적으로 나선 첫 시도였습니다. 그러나 그것은 팽창주의 열강들이 약소국들을 빼앗고 착취하기 위해 경쟁했던 근대 국제 관계로 한국을 끌어들이는 계기가 되기도 했습니다.

1897년, 고종은 광무 황제가 되었습니다. 조선을 대한제국으로 선포하기 위해, 고종은 새로 건설된 환구단 제단에 올랐습니다. 그는 조선의 그 어떠한 왕도 입은 적 없던 12장복과 12류 면류관 왕관을 착용했습니다. 이 새로운 의례 복장은 고종을 중국 황제와 동등한 황제로 시각적으로 드러냈습니다. 고종은 곧 1897년 광무개혁으로 알려진 근대화 정책을 발표했습니다. 이 근대화 프로젝트들은 대부분 개화당이 주도한 이전 갑오개혁과 비슷했으나 대한제국과 대한제국 군주의 위상을 상징적으로 높이는 데 중점을 두었습니다. 특히, 이 시기에는 시각 문화, 시각 커뮤니케이션, 그리고 시각적 표현이 근대화, 국가 건설, 그리고 국가 정체성 형성에 더욱 중요한 역할을 하게 되었습니다. 그 결과로 국기, 황실 문장, 사진 초상, 인쇄 삽화 등 많은 새로운 상징물과 미디어들이 만들어졌습니다.

조선이 독립적이고 자주적인 국가로서 대한제국의 지위를 유지한 13년의 짧은 기간 동안, 시각적인 모든 면에서 눈에 띄는 변화들이 있었습니다. 먼저 황제 자신부터, 전통적인 황제 복장과 왕관뿐만 아니라 새로운 서양식 의복도 착용하기 시작했습니다. 황실은 새로운 국가 상징을 사용하여 훈장 제도를 도입했습니다. 궁궐은 서양식 카펫, 커튼, 가구, 식기 등을 사용하여 서양 손님을 맞이할 수 있도록 새롭게 장식되었습니다. 궁궐 내에는 완전히 새로운 서양식 건축물들이 추가되었습니다. 황제와 황실 가족들은 사진과 대중적인 출판물 같은 새로운 매체를 통해 대중에게 모습을 드러냈습니다. 궁궐 밖에서는 교육 개혁으로 인해 삽화가 포함된 근대 교과서들이 사용되기 시작했습니다. 신문은 점차 삽화와 사진을 포함한 근대적인 커뮤니케이션 수단이 되었습니다. 사진 촬영의 접근성이 높아졌고, 대중은 서서히 초상 사진을 찍는 것에 익숙해져 갔습니다. 그림 엽서가 소비되기 시작했고, 기산 김준근 같은 예술가들은 엽서 크기의 그림을 외국인 여행자들에게 수출하기도 했습니다. 도화서가 폐지된 이후, 기술자로 취급받던 재능 있는 화가들은 궁궐 밖에서 예술가로서의 근대적인 정체성을 형성하기 시작했습니다. 한국 최초의 유화 화가 고희동은 유화를 배우기 위해 일본에서 공부하기도 했습니다. 이러한 예술과 시각 문화의 변화는

20세기 초의 전환기에 일어났으며, 이 과정에 대해 앞으로의 강의에서 더 자세히 탐구할 것입니다.

지금까지 우리는 19세기 말 조선이 직면한 주요 사회적, 정치적 변화들을 다루었으며, 이러한 요인들이 어떻게 대한제국 선포로 이어졌는지를 살펴보았습니다. 오늘의 강의가 앞으로 몇 주 동안 도움이 되는 참고자료가 되길 바랍니다. 다음 시간에는 조선 왕국이 대한제국으로 격상된 이후 새롭게 등장하고 변화한 시각적 코드와 상징물을 다루겠습니다.

(2차시) 격상된 시각 코드

환영합니다, 여러분. 이번 시간에는 대한제국 시기에 일어난 변화들을 계속해서 탐구해 보겠습니다. 구체적으로는, 국가가 제국으로 자신을 드러내기 위해 사용한 시각적 코드의 변화에 대한제국의 선포가 어떤 영향을 미쳤는지 살펴보겠습니다. 이에는 복장 규정, 궁궐 내의 변화, 궁중 의례, 그리고 궁중에서 사용된 물품들의 변화가 포함됩니다. 이전 시간에 개항시기와 대한제국 선포로 이어진 역사적 배경을 살펴본 만큼, 이제 새로운 제국의 시각문화와 시각표현의 변화로 넘어가 보겠습니다.

고종이 조선을 대한제국으로 선포하기로 결정했을 때, 나라는 결코 번창하고 있지 않았습니다. 실제로, 대한제국의 선포는 주권의 심각한 침해와 독립에 대한 위협으로부터 회복하려는 시도로 해석할 수 있습니다. 이러한 위협이 가장 극심했던 시기는 1895년 명성황후가 암살되고, 1896년 고종이 러시아 공사관으로 피신했던 때였습니다. 이처럼 어려운 상황 속에서도, 고종은 독립적이고 경쟁력 있는 국가로 나라를 재건하려 했습니다. 고종이 새로운 제국을 과시한 방식 중 하나는 군대의 근대화였고, 병사들과 관리들에게 서양식 군복을 지급하고 국가 공식 행사에서 서양식 예법을 도입했습니다.

19세기 서양 국가의 군복은 국가 정체성, 권력, 진보를 과시하는 상징이었습니다. 한국을 포함한 많은 비서구 국가들은 이러한 군복을 본보기로 삼았습니다. 마찬가지로, 1899년부터 외교 관료들에게 공식 업무를 위해 착용할 새로운 서양식 제복이 지급되었습니다. 이러한 한국의 국가적 대표성을 위한 가시적 변화들은 한국의 대외 이미지를 개선하기 위한 것이었습니다. 대한제국의 선포는 군대의 큰 개선을 요구했습니다. 19세기의 국제 관계는 식민지 확장주의에서 비롯된 군사력과 경제적 번영에 의해 좌우되었습니다. 조선은 여러 차례 외세의 공격을 통해 이러한 점을 뼈저리게 인식하게 되었으며, 근대식 무기와 기술의 힘을 목격했습니다. 조선 왕실은 중국과 일본으로 여러 차례 외교 사절단과 기술자들을 파견하여 선진 지식과 무기를 조사하고 가져오게 했습니다. 1881년부터 군사 근대화를 위한 지속적인 시도가 있었고, 1895년부터 군복에도 서양식 디자인을 채택했습니다.

서양식 군복 도입을 포함한 일본의 근대화 선례들은 대한제국에 특히 중요한 참고 자료가 되었습니다. 명성황후의 암살 이후에도, 일본은 성공적인 근대화와 서구화의 모범으로 여겨졌습니다. 서양식 복장뿐만 아니라, 관료들의 전통적인 복장도 제국을 상징하도록 격상되었습니다. 조선의 관료들은 전통적으로 중국의 관료들보다 두 등급 낮은 복장을 입었습니다. 그러나 대한제국 시기부터, 한국의 관료들에게 중국 관료와 동등한 등급의 복장을 지급해 대한제국이 중국과 동등한 지위를 갖게 되

었음을 표현했습니다. 새로운 황제의 복장에도 유사한 변화가 있었습니다.

정부 관리들이 입는 전통 복장 외에도, 해외에서 한국을 대표하는 문관들에게는 새로운 서양식 유니폼이 지급되었습니다. 박기종이 입었던 것과 같은 이러한 의례 복장은 일본의 전례를 본받은 것이었습니다. 이러한 새로운 의복의 도입은 대한제국이 독립적이고 근대화된 경쟁력 있는 국가로 인정받기를 원했음을 그리고 과거의 '은둔' 또는 중국의 소국 신하국이라는 이미지를 벗어나기를 원했음을 표현했습니다.

1897년 10월 12일, 고종은 환구단 제단에 올라 황제로 즉위하고 조선을 새로운 대한제국으로 선포했습니다. 이 의식을 위해 고종, 즉 광무 황제는 황제에 걸맞는 십이장복과 12류 면류관을 착용했습니다. 고종은 또한 일상 업무에서도 황제의 황색 용포를 입기 시작했습니다. 이는 한국 군주의 의복의 상징적 격상이었습니다. 조선 시대에는 왕이 주요 의식과 행사에서 구장복과 9류 면류관을 입었고, 일상적으로는 붉은 용포를 입었습니다. 이는 중화주의 시각적 코드를 따른 것이었고 중국 황국, 즉 '중앙의 나라'에 대한 존중과 복종을 표현한 것이었습니다. 중국 황제만이 노란색 용포와 십이장복, 그리고 12류 면류관을 착용할 수 있었습니다. 조선 왕은 신하국의 왕으로서 낮은 등급의 복장과 왕관을 하사받았습니다.

고종의 대한제국 선포와 그의 새로운 왕관과 의복은 한국이 전근대적인 중화 중심적 세계 질서에서 완전히 벗어났다는 시각적 선언이었습니다. 하지만, 고종의 독립과 자주성에 대한 선언은 여전히 중국의 시각적 코드에 의존적이었습니다. 고종은 한국을 독립적이고 청나라와 동등한 국가로 표현하려 했지만, 전통적인 한국 문화의 기반이 된 중국 중심의 색상 코드를 사용하지 않을 수 없었습니다. 궁중에서는 다른 상징들의 사용에도 전반적인 변화가 있었습니다. 예를 들어, 조선 왕을 상징하는 데 봉황이 주로 사용되었지만, 새로운 황제를 상징하는 데에는 용이 사용되었습니다. 마찬가지로, 궁중에서는 전통적으로 사용된 거북 문양 옥새 외에도 금룡 또는 옥룡 옥새를 제작할 수 있게 되었습니다.

고종은 또한 대한제국 시기 이후로 근대적인 복장을 착용하기 시작했습니다. 그는 이미 1895년 단발령 시행시 상투를 잘라 한국인들이 이를 따르도록 장려했습니다. 광무년의 근대화 정책, 즉 광무개혁의 일환으로 그는 서양식 복장 또한 착용하기 시작했습니다. 1899년부터 고종은 일본, 프랑스, 프로이센 군복을 기반으로 디자인된 서양식 군복을 입었습니다. 이러한 왕실 군복의 주문과 수입에는 상당한 비용이 투입되었으며, 이는 새로운 대한제국이 한국과 궁중의 이미지를 근대화하려는 열망으로 이해할 수 있습니다. 새로운 황실 문장인 이화문이 디자인에 포함되었고, 대한제국 및 외국의 서양식 훈장과 리본으로 군복이 장식되었습니다. 그러나 대한제국의 황제는 전통 복장을 완전히 버리기보다는 두 가지 복장을 유지하며 상황에 맞게 착용했습니다.

고종이 러시아 공사관을 떠난 후, 경운궁, 즉 덕수궁이 한국의 법궁이 되었습니다. 고종은 대한제국 선포 이전에도 외국 손님을 접견한 적이 있었지만, 궁궐을 찾는 손님이 크게 증가했고 궁중의 접견 예법은 더 서양화되었습니다. 절을 하고 무릎

을 꿇고 바닥에 앉는 전통 의례에 익숙하지 않은 서양 손님을 고려하여 서양식 의자, 테이블, 카펫이 접견실에 들어왔고 왕은 서서 하는 경례나 절을 받았습니다. 서양식으로 손님들에게 개별 초대장이 발송되었고 이름표가 좌석 배치에 따라 식탁에 놓였습니다. 궁중에서는 서양식 식기와 은식기를 사용하여 한식과 양식을 제공했고, 필요할 경우 한국식 그릇과 젓가락이 추가로 제공되었습니다.

궁중 의례의 서양화에 대해 서양 손님들 사이에서는 엇갈린 반응이 있었습니다. 여러 사람들이 황제의 서양 관습과 물건에 대한 지식에 놀랐다는 기록을 남겼지만, 1891년에 한국을 방문한 아놀드 헨리 새비지 랜도어와 같은 이들은 왕이 웅장한 전통 왕좌가 있음에도 불구하고 값싼 외국산 의자에 앉아 있는 모습을 보고 실망했다고 회상했습니다. 19세기 말과 20세기 초에 한국을 방문한 사람들은 이국적인 동양에 대한 매력과 호기심을 가지고 있었고, 대부분 고종이 궁중과 국가를 근대화하고 서구화하려는 의도와는 달리 독특한 한국 문화를 보고 싶어 했습니다.

궁중에서 새로운 양식의 장식 미술도 등장했습니다. 전통적인 '궁중화풍' 그림과 병풍들이 궁전을 장식하는 것 외에도, 금박을 사용한 그림들이 대한제국 시기부터 제작되기 시작했습니다. 이러한 금병풍들은 19세기 중반부터 외교 선물로 조선, 중국, 서양 국가들에 증정된 일본의 금병풍을 모방한 것이었습니다. 한국의 금병풍은 전통적인 조선 궁중화풍의 요소를 유지하면서도 보다 정교하고 사실적인 일본 병풍화의 영향을 받은 흔적을 보여줍니다. 이처럼 대한제국이 사용한 시각 문화와 코드의 대부분은 전통과 새로움의 혼합이었으며, 이는 한국을 독립적이고 주권을 가진, 경쟁력 있는 국가로 묘사하고 국제 사회의 일원이 되고자 하는 의지를 표현하기 위해 시행되었습니다.

이번 세션에서 우리는 대한제국 시기 궁중 생활의 시각적 코드와 시각문화에 일어난 다양한 변화들을 살펴보았습니다. 다음 세션에서는 대한제국 선포 이후 수도에 일어난 변화들에 대해 논의할 것입니다.

(3차시) 황도 건설

환영합니다. 이번 강의에서는 대한제국 시기에 한국의 수도가 어떻게 발전했는지를 살펴보겠습니다. 특히 궁궐의 상징적 공간이 어떻게 확장되었는지, 군주권과 한국의 독립을 상징하는 새로운 시설들이 어떻게 건축되었는지, 그리고 서울의 상업 지역이 어떻게 발전했는지를 볼 것입니다.

서울은 5세기 동안 조선의 수도였습니다. 수많은 침략과 화재로 인한 피해에도 불구하고, 도시는 500년 동안 재건되고 유지되었습니다. 조선의 수도는 여러 이름으로 불렸습니다: 서울, 한양, 한성, 한산, 위례성, 경성 등 여러 이름들이 있었습니다. 조선 시대에 한양, 한성, 경성이 주로 사용되었으나, 1910년 한국이 합병된 후 일본 당국은 수도의 이름을 공식적으로 경성으로 정했습니다. 서울의 5대 궁궐, 경복궁, 창덕궁, 창경궁, 덕수궁(경운궁), 경희궁은 수도의 고정된 중심지였으며 군주권과 권위를 상징했습니다. 경복궁은 원래 조선 왕조의 주요 궁궐인 법궁으로 사용되었습니다. 명성황후가 암살되고 고종이 러시아

공사관에서 돌아온 후에는 경운궁이 대한제국의 새로운 중심 궁궐이 되었습니다.

대중에게는 고종의 새로운 황도 건설 노력이 궁궐 밖에서 더욱 눈에 띄었습니다. 한 예로 고종이 대한제국을 선포하기 위한 제천 의식을 거행한 환구단이 있습니다. 원구단으로도 알려진 이 천제단은 의식의 중요성을 반영하기 위해 건설되었으며, 높은 원형의 설계는 하늘과 우주에 대한 군주의 전달자 역할을 상징합니다. 제단 옆에는 조상을 모신 신위가 보관되는 사당도 지어졌습니다. 제단은 1913년 조선철도호텔 건축을 위해 파괴되었고, 현재는 사당만 남아 있습니다.

환구단 제단 외에도 고종은 주요 랜드마크를 확장하고 연결하기 위해 새로운 다리를 건설하였습니다. 홍교는 황궁인 경운궁과 경희궁을 연결하는 보행용 고가 다리였습니다. 이 다리는 1898년경에 착공되어 1902년 고종 즉위 40주년 기념 행사 준비에 맞춰 완공되었습니다. '무지개 다리'로 불린 이 다리는 고종이 경운궁에서 대규모 군사 행렬이 열리는 경희궁으로 효율적으로 이동할 수 있도록 하였습니다. 불행히도 콜레라 발병과 이은 왕자(영친왕)의 천연두 감염으로 인해 대부분의 기념 행사는 연기되거나 취소되었습니다. 이 다리는 결국 일제강점기로 접어들면서 철거되었습니다. 또 다른 다리인 운교는 경운궁 내에 건설되었으며, 이는 옛 독일 영사관 부지에 세워진 의정부 청사와 연결되어 궁궐 영역을 확장하였습니다. 이 다리는 궁궐에서 언덕 위에 있던 단지까지의 경로를 평평하게 만들었습니다. 이는 행정 관청을 주요 궁궐과 가까운 곳에 두어 행정 효율성을 극대화하려는 목적이었습니다. 홍교와 운교는 모두 궁궐 경내와 황제의 도성 영향력을 상징적으로 확장한 다리였습니다.

고종이 궁궐 경내를 근대화하고 서구화하려 한 시도의 남아 있는 흔적은 경운궁 내의 중명전, 돈덕전, 석조전입니다. 돈덕전은 1902년경에 외국인 손님을 접대하기 위한 접견실로 건축되었습니다. 이 2층 벽돌 건물은 서양식 양식으로 지어졌으며, 서양의 시각 문화를 반영하였습니다. 건물 내부는 서양식 가구로 장식되어 있었으며, 대한제국 황실을 상징하는 이화문이 새겨져 있었습니다. 고종과 순종은 2층 테라스에서 대중 앞에 서기도 했으며, 이러한 군주의 공식 석상은 조선 시대에는 전례가 없던 것이었습니다. 1900년에 착공된 석조전은 1910년에 완공되었으며, 중명전은 1901년에 건축된 벽돌 건물이었습니다. 중명전은 원래 왕실 도서관으로 지어졌으나 1904년 화재 이후 고종의 침실 겸 접견실로 사용되었습니다. 이 건물은 궁궐 내에서 처음으로 지어진 서양식 건물이었습니다. 석조전은 고종에 의해 황실 가족의 거주지이자 국가 사무를 처리하는 공간으로 사용하기 위해 건축되었습니다. 이 두 서양식 건물은 궁궐 내에서 하나의 건물이 기능에 따라 구역이 나누어진 혼합적 공간 사용의 모습을 보여줍니다. 또한 1900년경 건축된 소규모 서양식 정자인 정관헌도 있습니다. 이 정자는 팔각형 지붕을 갖추고 있으며, 황실의 이화문으로 장식되어 있었고, 초기에는 어진을 보관하는 용도로 사용되었습니다.

이 모든 서양식 건축물은 대한제국 시기에 국가가 스스로를 근대적이고 서구화된 제국으로 표시하고자 했던 열망을 드러냅니다. 당시 생존은 진보와 동일시되었으며, 이는 근대화와도 동일시되었습니다. 결과적으로 근대화는 서구화와 동의어가 되었고, 이에 따라 상징물, 건축물, 시각문화 전반이 점차 서구화되었습니다.

항구가 개항됨에 따라 서양 문물이 대거 유입되었습니다. 담배, 면화, 성냥, 석유와 같은 서구 소비재 외에도 서양 기술과 기반 시설이 수도를 근대화하기 위해 도입되었습니다. 궁정이 처음으로 의뢰한 주요 근대 기반 시설 중 하나는 전선이었습니다. 첫 전등은 1887년 에디슨 전기 회사에 의뢰되어 경복궁에 설치되었습니다. 궁궐 내에서 전등이 켜지는 장면은 장관이었고, 몇몇 궁녀들은 밝은 빛을 본 후 그들의 놀라움을 글로 기록하기도 했습니다. 전선은 점차 궁궐 밖으로 확장되었고, 전차선은 미국인 헨리 콜브란과 해리 R. 보스트윅이 설립한 한성 전기 회사에 의뢰되었습니다. 이 회사는 서울 내 모든 주요 전기 작업에 대한 사업권을 받았습니다. 전차는 1899년 서울에 처음 등장했으며, 곧바로 서울의 인파를 모으는 구경거리가 되었습니다. 전차는 매우 인기를 끌어 서울 전역으로 빠르게 노선이 확장되었으며, 장거리 철도 노선까지 연결되었습니다. 최초의 철도 노선은 1899년에 일본 회사인 경인철도주식회사에 위탁되었습니다. 이 노선은 제물포와 노량진을 연결하였습니다. 전국 철도 건설은 일제강점기에 급속히 증가하였으며, 이때 총독부 철도국이 주요 철도 건설을 주도하여 한반도 전역을 연결하였습니다. 이 새로운 교통 수단과 기술의 도입은 수도 안팎에서 한국인들의 생활방식을 크게 변화시켰습니다. 이 시점부터 서울의 도시 풍경은 전근대에서 근대로 급격히 변화하였습니다.

1880년대 개항과 국제 조약 체결 이후, 외국인들이 수도에 거주할 수 있게 되었습니다. 일본인들은 대한제국 시기에 한국에 거주한 외국인 중 가장 큰 인구를 차지했으며, 그 다음으로는 중국인, 그리고 상대적으로 소수의 서양인들이 있었습니다. 특히 1905년 이후로 한국에 거주하는 일본인의 수가 급격히 증가하였습니다. 이 시기까지 일본인들은 이미 여러 대도시에 일본인 공동체를 형성하였으며, 서울에서는 충무로 지역에 일본인들이 집중적으로 거주하였습니다. 외국인 인구 유입으로 인해 서울의 도시 풍경에서 가장 먼저 눈에 띄는 변화 중 하나는 외교 공관과 영사관으로 사용되는 서양식 건물들의 등장이었습니다. 이 건물들은 실용적인 목적 외에도 각국을 대표하고 그들의 한국에서의 입지를 상징했습니다.

서양 선교사들이 건설한 교회, 학교, 병원들은 서울의 새로운 도시 풍경을 만들었을 뿐만 아니라, 수도에 거주하는 한국인들의 생활방식도 변화시켰습니다. 예를 들어, 헨리 아펜젤러가 설립한 배재학당이나 메리 스크랜턴이 설립한 이화학당에 다니는 학생들은 아펜젤러가 설립한 정동제일교회에도 다녔습니다. 이러한 새로운 현대식 교육기관에서 교육받은 많은 학생들은 후에 개화와 근대화 운동의 지도자가 되었습니다. 아펜젤러나 스크랜턴과 같은 이들은 기독교를 전파하기 위해, 그리고 19세기 서구인의 사고방식과 팽창주의를 지배했던 계몽주의의 목적으로 한국에서 이러한 사회적 역할을 수행했습니다. 이들은 교육, 의료, 종교 서비스를 제공함으로써 한국에서 큰 영향력을 발휘했습니다.

호텔, 레스토랑, 은행, 백화점 같은 시설도 생겨났으며, 서양 공사관과 영사관 주변, 그리고 합병을 향해 가는 시기에는 남촌 지역을 중심으로 발달되었습니다. 외국 외교관, 사업가, 여행객들을 수용하기 위한 서양식 숙박 시설도 생겨났습니다. 초기의 호텔 중에는 1896년경 경운궁 근처에 설립된 손탁 호텔과 영국인 W. H. 엠벌리가 1901년에 설립한 서대문역 근처의 스테이션 호텔이 있었습니다. 손탁 호텔은 커피를 제공하였으며 국가의 귀빈을 위한 시설으로 운영되었고, 스테이션 호텔은 서울을 방문하는 일반 여행객들을 위한 숙박 시설이었습니다. 병합 후, 일본인들이 거주하고 발전시킨 남촌 지역은 식민지 시기에 상업과 여가 문화생활의 중심지가 되었습니다. 서울은 점차 오래된 북촌과 새롭고 근대적인 남촌으로 나뉘어졌습니다.

지금까지 우리는 대한제국 시기 서울의 도시 기반에 생겨난 몇 가지 변화를 살펴보았습니다. 다음 강의에서는 새로운 황실문의 생성와 활용에 대해 탐구하겠습니다.

(4차시) 황실 문장

2주차 네 번째 강의에 오신 것을 환영합니다. 이번 강의에서는 20세기 전환기에 한국의 황실문장이 어떻게 만들어지고 채택되었는지 살펴보겠습니다. 그럼 시작하겠습니다.

문장이란 무엇일까요? 현대 국가를 대표하는 국장은 유럽의 문장학에서 흔히 볼 수 있는, 전투에서 서로 다른 가문을 시각적으로 구별하는 관습에서 유래된 것으로 여겨집니다. 많은 유럽 국가들은 18세기와 19세기에 걸쳐 근대 민족국가를 상징하기 위해 그들의 역사 속에서 사용된 문장학의 다양한 요소를 유지하거나, 변경하거나, 통합해왔습니다. 이 상징들 중 일부는 국기의 디자인으로 사용되었으며, 다른 일부는 주로 왕족을 대표하는 데 사용되었습니다. 한국에서는 국기와 황실문장 같은 많은 현대적 시각 표현 방식들이 서양의 사례를 모방하여 채택되었습니다. 일본은 여러 서구 열강과 함께 대한제국의 문장인 이화문의 제작과 채택에 영향을 미쳤습니다. 대한제국의 황실 문장을 적용한 많은 사례들은 일본의 황실 국화문 사용 선례를 벤치마킹했습니다.

이화문은 매화꽃의 단순화된 표현입니다. 오얏꽃의 한자는 '이'이며, 같은 한자가 왕실 성씨에도 사용되었습니다. 따라서 이 꽃은 왕실의 권위와 정당성을 대표하는 상징으로 채택되었습니다.

그렇다면 조선은 애초에 왜 황실 문장이 필요했을까요? 조선은 이미 1883년에 공식적으로 국기를 채택하여 세계에 효과적으로 자신을 대표할 수 있었습니다. 그런데 왜 또 다른 별도의 상징이 필요했을까요? 여기에는 몇 가지 이유가 있습니다. 첫째, 근대적 사고 방식은 왕실과 국가를 명확히 구분하게 했습니다. 왕과 황제가 여전히 국가의 수장이자 국가 통치권을 상징했지만, 민족, 국가, 그리고 민족국가에 대한 이해는 세분화되었고, 결국 왕실과 황제는 한 나라로서의 한국과는 별개의 존재라는 공통된 인식에 이르게 되었습니다. 1910년 독립을 상실함으로써 국가 상징에 대한 이러한 이해의 발전은 중단되었지만, 황실 문장의 채택은 이러한 인식 변화의 하나의 징후로 볼 수 있습니다.

둘째, 이화문의 채택은 새로운 근대 한국을 시각적으로 표현하려는 노력의 일환이었으며, 특히 왕국에서 제국으로의 승격을 강조하는 측면에서 중요했습니다. 중국은 황제를 상징하는 오랜 용 문양을 가지고 있었고, 일본은 가마쿠라 시대(1185-1333)에서 유래한 국화문을 가지고 있었지만, 조선 왕실이나 대한제국의 황실은 그들만의 독특한 문양을 가지고 있지 않았습니다. 흥미롭게도, 궁정의 많은 시각적 상징들이 여전히 중국 중심의 전통에 의존하고 있었지만, 궁정은 새롭고 현대적

인 제국의 이미지를 보여주기 위해 서양의 문장을 모방하기로 선택했습니다.

이화문이 사용된 첫 번째 사례 중 하나는 1885년 경성 전환국의 샘플 동전 디자인과 1892년 인천 전환국의 동전 디자인입니다. 1885년, 오얏꽃은 꽃이 핀 가지의 형태로 비교적 작고 사실적이며 장식적인 방식으로 표현되었습니다. 그러나 1892년경에는 이 모티프가 단순화되고 양식화되어 쉽게 알아볼 수 있는 이화문 디자인이 되었습니다. 대한제국 시기에 만들어져 사용된 이화문 디자인은 점차 더 단순화되어 상당히 표준화된 문장이 되었습니다.

이화문이라는 용어가 이 새로운 문장을 지칭하기 위해 특별히 만들어졌지만, 그 디자인에 대한 엄격한 법적 규제는 없었습니다. 태극기와 마찬가지로, 국가는 국기나 문장 디자인에 대한 구체적인 규정을 제공하거나 제작을 제한하지도 않았습니다. 이로 인해 다양한 디자인이 생겨났고, 국가 기관이 아닌 주체들도 이러한 국가 상징을 제작하고 배포할 수 있게 되었습니다.

그 예 중 하나가 독립문입니다. 독립문은 1897년 조선 왕이 중국 황제에게 존경과 복종의 표시로 중국 사신을 맞이하던 영은문 자리에 세워졌습니다. 독립협회는 한국의 독립과 자주를 상징하는 이 새로운 문의 건설을 담당했습니다. 독립협회는 서재필과 같은 진보적 지식인들이 이끄는 시민 단체로, 한국의 발전을 촉진하고 국가 독립을 확보하는 것을 목표로 했습니다. 왕실로부터 승인과 일부 자금을 받기는 했지만, 독립문은 독립협회가 국가에 제안을 해서 세워졌으며 일반 대중의 기금으로도 지원되었습니다. 독립문의 디자인은 파리의 개선문을 참고했으며, 협회의 개혁과 근대화를 향한 열망을 명확히 반영했습니다. 석조로 된 현판에는 '독립문'이라는 글자가 한쪽에는 한글로, 다른 쪽에는 한자로 새겨져 있으며, 독립문' 글자의 양옆에는 태극기 문양이 새겨져 있습니다. 그 아래 작은 이맛돌에는 이화문이 새겨져 있습니다. 독립문에 이화문이 적용된 것은 협회와 회원들의 국가와 군주에 대한 충성을 상징하는 한편, 고유한 한국의 문장을 통해 중국으로부터의 독립을 상징적으로 표현한 것이었습니다. 아이러니하게도 독립협회는 회원들이 절대 군주제를 도전하는 입헌군주제와 의원내각제에 대한 지지를 보이기 시작하면서 고종에 의해 강제 해산되었습니다.

대한제국 시기에 이화문은 여러 물품들에 사용되었으며, 대부분은 왕실과 궁중, 또는 국가와 관련된 것이었습니다. 태극기와 함께 이화문도 한국, 특히 한국 국가와 황실을 대표하는 상징으로 사용되었습니다. 예를 들어, 이화문 디자인은 대한제국 시기 세 번째로 높은 훈장의 디자인으로 사용되었습니다. 금척훈장과 서성훈장에 이어 이화훈장은 나라에 큰 기여를 한 고위 관리들에게 수여된 명예로운 훈장이었습니다. 이화훈장 다음으로는 태극훈장이 있었습니다. 궁중 기록은 이화문과 태극기 디자인이 '나라의 문장'과 '나라의 표식'에서 취한 것이라고 설명하고 있으며, 이화문과 태극기의 새로운 국가 상징을 공식적으로 인정하고 적극적으로 활용한 궁중의 태도를 보여줍니다.

그렇다면 왜 오늘날에는 이화문이 거의 사용되지 않는 것일까요? 여러분 모두 오늘날 대한민국의 국기인 태극기는 잘 알고 계실 텐데, 오늘 수업 전까지 한국의 이화문에 대해서는 알고 계셨나요? 간단히 말해서, 이화문은 그것이 상징하던 것, 즉,

자주적인 한국 국가와 이씨 왕가의 몰락과 함께 서서히 사라져갔습니다. 공식적인 병합 이전에도 이미 한국 정부와 고종 황제는 한국의 주권과 자주권을 지키는 데 실패했습니다. 이러한 국권의 상실은 1905년 을사조약 체결로 한국이 외교적 자주권을 잃은 후 더욱 악화되었습니다. 정부는 친일파들에 의해 빠르게 장악되었으며, 이들은 법을 제정하고 조약을 체결하여 한국의 주권을 일본에 넘겨주었고, 이는 1910년 합병으로 이어졌습니다. 점차 이화문도 일본 식민 당국의 통제하에 들어갔으며, 문장은 상업화되고 동시에 일본의 국가 상징 체계에 흡수되었습니다.

이화문은 일본 황실의 국화문과 유사했기 때문에 식민 당국에게는 편리한 도구였습니다. 앞서 언급했듯이, 한국 정부와 지식인들은 근대화와 국가 건설 프로젝트에 있어 종종 일본을 벤치마킹했습니다. 이는 일본이 낡고 구시대적인 중국과 반대된다는 인식이 있었기 때문입니다. 이는 시각 상징물의 생성와 채택에 있어서도 마찬가지였습니다. 이 두 동전 디자인의 꽃문양에 있어 유사점이 보이시나요? 실제로 한국 정부는 1880년대와 1890년대에 새로운 근대 주화를 디자인할 때 일본 동전을 주요 참고 자료로 사용했습니다. 이처럼 근대화 정책 실행에 있어 보여준 일본에 대한 의존성은 식민지 시기 동안 일본 식민 당국이 이화문과 같은 한국의 상징물을 일본의 상징 체계로 동화시키는 것을 용이하게 했습니다.

병합을 앞두고, 이화문과 국화문은 소위 평화롭고 상호 이익이 되는 두 나라의 통합을 상징하기 위해 자주 함께 사용되었습니다. 이화문은 한성미술품제작소가 점차 일본인 지도부에 의해 운영되면서 상업 상품 생산에 더욱 빈번히 사용되었습니다. 제작소는 다양한 공예품을 이화문으로 장식했는데, 이 물건들은 더 이상 황실 전용이 아니라 이씨 왕가의 삶에 매료된 누구나 구매할 수 있게 되었습니다. 이 물건들에 적용된 이화문 디자인은 한국 궁정에 적합할 만한 상품의 우수한 품질을 입증할 뿐만 아니라, 소비자들이 이를 수집품으로 모으도록 유도했습니다. 이화문이 새겨진 이러한 상품화된 물건들에 대해서는 다음 세션에서 더 자세히 이야기하겠습니다.

이번 세션에서는 황실 이화문 문장의 생성과 활용에 대해 논의했습니다. 이번 주의 마지막 세션에서는 병합 이후 한국 궁정 내에서 일어난 변화와 한국 군주의 이미지 변화, 서울의 궁궐과 도시 경관의 변화, 그리고 병합 이후 태극기와 이화문의 식민지적 활용에 대해 살펴보겠습니다.

(5차시) 식민지 시기의 황실

2주차 마지막 세션에 오신 것을 환영합니다. 지난주 대한제국의 문장에 관한 세션에 이어, 이번 세션에서는 일본의 식민지배 하에서 한국 궁중의 시각적 상징과 이미지가 어떻게 변화했는지를 살펴보겠습니다. 오늘은 왕실 초상화, 궁궐, 국기, 제국 문장을 중심으로 이야기해 보겠습니다.

일본이 한국을 완전히 병합하려는 의도와 가능성은 1905년 을사조약을 체결한 친일파 관리들에 의해 명백히 드러났습니다. 여러 민족주의 관리들이 사퇴하거나 자결했고, 이는 일반 대중 사이에서도 자결과 항의 시위로 이어졌습니다. 고종의 황제

으로서의 위치와 권위는 점차 약화되어 거의 없어졌습니다. 한국의 주권을 유지하기 위해 외국의 지원을 요청하려 했던 헤이그 특사 사건 이후, 고종은 아들 순종에게 황위를 물려줄 수밖에 없었습니다. 순종은 정치적 권력이 부족하고 일본의 정부 통제에 대항할 수단이 없었기에 형식적인 국가의 원수만 되었고, 고종은 경운궁에 은둔하며 생활하게 되었습니다.

순종과 고종의 초상화는 종종 을사조약 체결과 병합을 평화롭고 상호 이익이 되는 사건으로 기념하는 엽서에 사용되었습니다. 특히 순종의 이미지는 식민지 정부에 의해 통제되었고, 그는 약하고 열등한 지도자로 자주 묘사되었습니다. 이왕가의 초상화들은 가족 초상화 형식으로도 제작되었습니다. 식민지 시기에 이왕가의 초상화가 제작되고 널리 유통되면서 한국 왕실에 대한 신비감이 사라지고 쉽게 접근할 수 있도록 만들었습니다. 이는 일본 정부가 한국 왕실을 일본 제국의 황실에 동화시키고, 일본 황제에게 종속시키는 데 유리하게 작용했습니다. 개선된 인쇄 기술과 시설 덕분에 이러한 이미지들은 대중에게 널리 퍼졌고, 이왕가는 대중화되고 상품화되었습니다.

흥미롭게도, 병합 이후에도 여전히 고종에 대한 한국 대중의 충성은 이어졌고, 그의 초상화는 인기 있는 수집품이 되었습니다. 고종의 이미지는 종종 한국의 주권과 독립을 회복하려는 열망과 연결되었으며, 독립 운동가들에 의해 민족주의적 감정을 불러일으키는 데 사용되었습니다. 그의 1919년 갑작스러운 죽음은 독살로 인한 것이라는 소문이 돌기도 했으며, 이는 일본의 식민 통치에 대항하는 전국적인 시위인 3.1 운동을 촉발시키기도 했습니다.

병합 이후 가장 눈에 띄는 변화 중 하나는 많은 궁궐 건축물들이 점차적으로 변형되거나 철거되고 팔려나갔다는 점입니다. 예를 들어, 일본 식민지 정부는 경복궁 앞에 커다란 총독부 총사를 건설했습니다. 경복궁은 한국 군주의 권위를 상징하는 장소였기 때문에, 궁궐을 막는 것은 일본의 지배와 우월성을 표현하고자는 상징적 행동이었습니다. 이뿐 아니라 일본 정부는 1915년 조선물산공진회의 손님을 수용하기 위해 조선철도호텔을 건설하는 과정에서 환구단 또한 허물었습니다. 이것은 대한제국의 권위와 유산을 폄하하려는 의도적인 결정이었습니다. 오늘날 유일하게 남아 있는 환구단의 구조물은 위패를 모시는 작은 사당인 황궁우이며 환구단의 정문은 2009년에서야 복원되었습니다.

많은 궁궐 건물과 건축물들은 새로운 공간을 만들어내거나 수익을 창출하기 위해 팔려나기도 했습니다. 대표적으로 창경궁은 공원으로 탈바꿈하여 궁궐 안에서 즐길 거리를 찾는 수많은 인파가 몰렸습니다. 총독부는 더 많은 대중을 끌어들이면서 이왕가의 유산을 훼손하려는 의도를 가지고 창경원에 동물원과 식물원을 건설하기도 했습니다. 또한 총독부는 궁궐 안에 수백 그루의 벚꽃나무를 심고, 전통적인 한국 궁궐을 일본 제국의 미학에 동화시켰습니다. 처음에는 대부분의 방문객이 일본인이었지만, 시간이 지나면서 한국인 방문객이 증가하여 일본인 관광객 수를 초과하게 되었습니다. 이와 같은 이미지들은 공개된 궁궐 구역을 더욱 홍보하였고 일반 대중들이 방문하도록 유도하는 역할을 했습니다.

사진술과 인쇄 매체의 출현은 한국 궁정이 상품으로 소비되는 것을 촉진시켰습니다. 창경궁 궁역 외에도, 경복궁의 정전과

같은 사적이고 독점적인 공간들이 사진과 복제된 이미지를 통해 접근 가능하게 되었다. 궁궐의 대중화는 이씨 왕가의 유산을 훼손했지만, 이는 여러 면에서 일본 식민 정부에 대한 또 다른 전국적인 저항 운동의 위험을 방지하는 효과적인 유화 정책이었습니다.

병합 이후에도 이씨 왕가와 한국 궁궐을 완전히 제거하는 것은 일본에게 이익이 되지 않았습니다. 반대로, 이들은 한국 왕가를 일본 제국의 황실에 동화시키는 유용한 도구로 사용하였고, 일본의 한국 식민화를 평화롭고 상호 유익한 성과로 홍보하는 데 기여했습니다. 이왕가는 더 이상 합법적인 통치 권한을 지닌 존재는 아니었지만, 여전히 일본의 점령에 대해 적대적인 대중의 감정을 달래는 데 중요한 역할을 했습니다.

일본은 궁궐과 왕가의 외적인 존엄성을 보존하는 데 기꺼이 동의했지만, 궁궐 내외에서 어떻게 왕가와 궁궐을 표출시킬지에 대해서는 빠르게 통제했습니다. 왕의 깃발인 어기의 제작은 일본이 한국의 상징물을 조작한 사례 중 하나였습니다. 고종 황제의 어기는 태극 문양과 8괘로 구성되었습니다. 순종 황제의 재위 기간 동안, 통감이던 이토 히로부미와 일본 당국은 새 황제를 위한 전국 순방을 진행했습니다. 이 순방은 한국인들에게 그들이 사랑하는 군주를 내세워 대중의 정서를 달래는 동시에, 고종에서 순종으로의 공식적이지만 논란의 여지가 있는 퇴위를 공표하고 공고히 하기 위해 계획되었습니다. 순종의 재위를 고종과 구별하기 위해 새로운 어기 디자인이 만들어졌고, 이 새 깃발은 전국 순방 동안 사용되었습니다. 이화문은 한때 강력하고 경쟁력 있는 제국으로 인정받으려는 야망을 상징했지만, 1910년대부터는 힘없고 상품화된 왕가와 궁궐을 상징하는 기호로 급변하게 되었습니다.

궁중에서 사용된 물품들도 병합 전후로 대량 생산되고 상품화되었습니다. 지난 세션에서 언급한 바와 같이, 이화문이 장식된 나무 상자, 접시, 유리컵, 식기, 주전자, 꽃병 등과 같은 각종 공예품들은 대량 생산되어 대중에게 판매되었습니다. 이들 제품의 주요 고객은 일본인이었으나, 왕가를 동경하거나 매료된 한국인들도 이를 구입했습니다. 이 공예품들의 판매는 수익을 거두었을 뿐만 아니라, 군주에 대한 인식에 광범위하게 영향을 미쳤습니다. 비록 법적인 권위는 이미 상실했지만, 왕가와 궁중은 상징적으로도 장식적이고 힘없는 존재로 전락하였습니다.

식민지 시기에는 심지어 민간 기업들도 이화문을 사용했습니다. 예를 들어, 화평당 약국은 이화문을 회사 로고로 사용하여 신문 광고에 내보냈고, 왕가와 연관된 고급 제품을 원하는 한국 소비자들을 겨냥했습니다. 게다가 1910년대에 일본 제품들이 한국 시장에 쏟아져 들어오면서, 대한제국의 문장을 사용하는 것이 자사의 '국산' 이미지를 홍보하는 방법이 되었습니다.

이화문이 궁중과 왕실을 시각적으로 표현하는 데 있어 지배적이었던 것은 병합을 향해 가면서 태극기 사용에 대한 제한이 증가한 것과 맞물렸다. 황실의 문장은 한국의 정치적 자율성과 독립과는 분리될 수 있었지만, 국기는 그 자체가 한국의 자주성과 독립을 구현하는 상징이었기 때문에 병합 후 사용이 금지되었습니다. 따라서 합병 이후 태극기는 건물을 장식하거나 명

백한 상업적 용도로 사용할 수 있는 몇 가지 예외를 제외하고는 사용이 금지되었습니다. 1919년 3·1 운동 이후, 태극기는 일본 식민지 정부에 대한 저항의 상징으로 간주되었고, 사용이 엄격하게 규제되었습니다. 아이러니하게도, 태극기의 정치적 사용의 금지는 이 깃발을 한국 독립 회복의 열망과 독립 운동가들의 결단력을 나타내는 상징으로 확립시켰습니다. 이처럼 태극기는 저항적 민족주의의 상징이 되면서 식민지 시대 내내 그 정체성이 보존되었고, 1945년 독립 이후에도 국기로서의 역할을 계속했습니다.

2주차는 대한제국의 예술과 문화에 초점을 맞췄습니다. 지금까지 우리는 대한제국 선포의 역사적 배경, 궁중의 시각적 코드, 제국 수도 건설, 이화문 등을 살펴보았습니다. 이번 세션에서는 식민지 지배 하에서 궁중과 이왕가의 이미지가 어떻게 변화했는지를 논의했습니다. 다음 주에는 20세기 초 한국에서 생산된 미술, 특히 전통 수묵화를 위주로 다루겠습니다. 다음 주에 뵙겠습니다.

3주차	수묵화			
주차별 학습목표	19세기부터 20세기 초까지 수묵화의 양식 변화를 추적한다.		교수자명	손지윤
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	진경산수화			
2차시	19세기 후반 수묵화의 경향			
3차시	풍속화			
4차시	원근법의 적용			
5차시	근대화 시도			

(1차시) 진경산수화

안녕하세요, Arts of the Dynasty and Empire 세 번째 주차 강의에 오신 것을 환영합니다. 저는 Jess Son 이며, 여러분과 함께 조선 후기부터 식민지 시기에 이르는 수묵화의 세계를 탐구할 것입니다.

조선 시대의 수묵화를 이해하기 위해서는 먼저 사회 엘리트인 양반 문인들의 예술적 관행을 살펴보아야 합니다. 오늘날 우리가 이해하는 수묵화와는 다르게, 동아시아의 수묵화는 본래 서예와 문학과 밀접하게 연관되어 있었습니다. 한국어의 '서화'라는 용어는 그림과 글씨의 전통적 융합을 나타내며, 이 두 영역은 20세기에 이르러 비로소 독립된 예술 형태로 취급되었습니다. 이러한 유형의 그림은 주로 직업 화가들에 의해 제작된 실용적이거나 장식적인 그림과 구별되었습니다. 수묵화도 직업 화가들에 의해 그려지기도 했지만, 유교 학문 전통과 깊이 연관되어 있었으며 조선의 엄격한 계층 사회에서 엘리트 계층의 문화적 표식으로 기능하였습니다.

양반 계층 중에서도 과거 시험에 합격한 사대부들은 선조들이 확립한 도덕적, 미적 기준을 지켜야 할 책임을 지니고 있었습니다. 이들에게 있어 서화는 단순한 예술적 활동을 넘어, 사회적·문화적 엘리트로서의 정체성을 형성하는 필수 요소였습니다. 따라서 서화는 대부분 유교적 원칙과 덕목에 따라 제작되었으며, 이로 인해 수묵화의 독특한 동아시아적 도상학이 형성되었습니다.

유교적 도덕 덕목을 준수하여, 특정 주제들이 조선의 수묵화에서 주류를 이루게 되었습니다. 가장 두드러지는 것은 사군자로, 이는 매화, 난초, 대나무, 국화를 지칭합니다. 각각의 식물은 문인들이 지향하는 특정한 덕목을 상징했습니다. 매화는 늦겨울의 추위 속에서도 꽃을 피우는 인내와 재생력을, 난초는 학자적 취향과 연관된 고결함과 순수함을, 대나무의 굳건하면서도

유연한 성질은 강직함과 회복력을, 그리고 가을에 피는 국화는 우아함과 장수를 상징했습니다. 이러한 모티프들은 단순히 장식적 요소가 아니라 도덕적·철학적 가치를 시각적으로 표현한 것이었습니다. 사군자를 그리는 행위는 서예와 유사한 절제된 붓놀림을 요구했으며, 이는 조선 문인 문화에서 예술적·지적 추구의 긴밀한 연관성을 보여주었습니다. 또한, 이러한 모티프에는 이미지를 보완하는 시적 제문이 자주 포함되었으며, 이는 시각 예술과 문학적 예술을 결합했습니다. 사군자는 유교적 관념을 강화했을 뿐만 아니라 조선 화가들을 더 넓은 동아시아 문화 유산과 연결시켰습니다.

문인화가들은 주로 종이에 먹을 사용하며 대나무, 고목, 암석과 같은 주제를 선택했는데, 이는 서예에 사용되는 절제된 붓질을 적용할 수 있게 했습니다. 이는 궁중 화가들과 직업 화가들이 선호한 화려하고 사실적인 스타일과 구별되었습니다. 문인화가들의 유교적 주제의 선호는 직업 화가들에게도 영향을 미쳐 대나무 그림이 궁중 화가들의 실력을 평가하는 중요한 기준 중 하나가 되었습니다.

문인 화풍의 또 다른 주요 특징은 과거의 화풍과 양식을 적극적으로 사용했다는 점인데, 문인들은 특정 화풍을 과거의 예술가들의 가치관과 성품에 연결시킴으로써 그들 본인의 개성과 신념을 표현했습니다. 문인화가들은 이런 방식으로 종종 유명한 대가들의 화풍을 모방하여 그들에게 경의를 표했습니다. 문인화는 정확한 기법이나 사물의 세밀한 묘사에 중점을 두지 않았습니다. 대신, 주제의 본질을 포착하는 데 중점을 두었으며, 이는 화가의 학문적 지식, 교양의 수준, 서예를 통해 연마된 붓놀림을 강조했습니다. 문인화가는 매우 정교한 화법을 갖추었더라도 작품에서는 붓의 단순한 표현을 유지하려고 했습니다. 이 접근법은 기술적 탁월함보다는 즉흥성을 강조했습니다. 또한, 그들은 사물의 내면적 본질을 표현하는 것을 중시했으며, 외적 유사성과 사실적 묘사를 추구하는 것을 지양했습니다.

조선 문인들은 그림 감상에 있어서도 자신들만의 문화를 형성했습니다. 조선 문인들은 그림, 서예, 기타 예술 형식을 단순히 장식적인 대상으로 보지 않고 도덕적 덕목과 학문적 깊이를 표현하는 수단으로 여겼습니다. 예술품의 수집 또한 학자의 정체성을 확립하고, 정직, 겸손, 그리고 자기 수양의 가치를 지향하는 방법이었습니다. 문인들은 특히 단순함과 우아함을 구현한 작품을 소중히 여겼으며, 이는 사군자 수묵화나 유교의 사색적인 주제를 반영한 풍경화와 같은 작품들이었습니다. 이러한 예술 작품들은 종종 화제, 제발, 발문 등이 함께 달려, 수집가들이 원작자와 다른 감상가들과 대화를 나눌 수 있게 해주었습니다. 이러한 관행은 과거와의 연속성을 강화했는데 많은 조선 문인들은 과거의 중국 문인 전통에서 영감을 받으면서도 이를 한국적 맥락에 맞게 적응시키려 했습니다. 초기 조선 시대의 예술은 일반적으로 송과 명의 전통에서 확립된 관습을 따랐습니다. 이는 중국에 체계적으로 종속되어 있던 조선의 유교 사상과 예술 사이의 강한 연관성을 반영했습니다.

그러나임진왜란과 병자호란 이후 17세기 조선 후기부터는 우리나라의 주제를 사실적으로 묘사하며 조선만의 독특한 화풍을 창조하려는 움직임이 두드러졌습니다. 이러한 경향은 조선 후기의 산수화에서 가장 두드러지게 나타났습니다.

실학이라는 학문 경향의 영향을 받아, 경험적 관찰, 개혁 지향적인 사고, 정치, 경제, 사회 등 분야에서 지식의 실제적 적용을 강조하면서, 미술에서 진경산수가 발전하게 되었습니다. 진경산수화는 조선 전기 중국의 명승지나 중국 문학에서 언급된 상상의 공간을 이상적으로 묘사한 관념산수화와 대조적인 양식이었습니다. 반면, 진경산수화는 한국의 지역적 명승지를 직접 관찰하여 묘사한 작품들입니다. 이러한 진경산수화는 많은 면에서 민족 정체성의 표현이었으며, 경험적 지식 접근과 한국 고유 환경에 대한 감상을 권장한 실학이라는 학문적·문화적 경향을 반영한 것입니다.

조선 후기 화가 정선은 진경산수화의 선구자였습니다. 정선은 양반 출신 화가로서 조선의 수도 한성에 거주하며 인왕산, 백악산, 남산 등 수도를 둘러싼 지역적 풍경을 자주 그렸습니다. 그는 중국 전통에 뿌리를 둔 관념화된 산수화에서 벗어나 한국의 독특한 지형과 정신을 포착하는 데 집중했으며, 대표적으로 금강산과 같은 한국 자연의 상징적인 명소를 묘사한 작품들이 있습니다. 정선은 추앙받는 명승지를 사실적으로 묘사하기 위해 금강산을 자주 여행하며 자신의 직접적인 관찰과 그림 지도에 사용된 화법을 결합하여 국가의 명승지 아름다움을 담아냈습니다.

국립중앙박물관에 소장된 이 화첩은 제작 연도가 밝혀진 것들 중 가장 초기의 정선 작품으로 여겨집니다. 이 화첩은 13점의 개별 그림과 작품의 제작 배경과 제목을 기록한 발문으로 구성되어 있습니다. 발문에 따르면, 1711년에 서울 인왕산 기슭의 정선과 같은 동네에 살던 신태동이 금강산을 두 번째로 여행할 때 정선을 동행시켜 경관을 그리게 했다고 합니다. 이 화첩은 내금강, 외금강, 해금강의 주요 명소들을 묘사하고 있습니다. 정선은 산의 특성에 맞춘 대각선 및 원형 구도를 활용했으며, 미점준, 피마준, 수직준 등 다양한 붓 기법을 적용했습니다. 특히, 내금강의 묘사에서는 뾰족한 산봉우리를 강조하고 밀도 있는 구성을 활용한 것이 두드러집니다. 산봉우리와 경로의 명확한 표기 등은 조선 지도 제작 방식의 영향이 반영된 것입니다. 그의 대담한 붓놀림, 역동적인 구성, 소박한 색채 사용은 자연에 대한 깊은 몰입과 점차 커져가고 있던 한국적 문화 정체성을 반영했습니다. 정선은 혁신적인 기법을 통해 조선 후기 산수화를 재정의하며, 전통적인 문인화 미학을 독특한 한국적 관점과 결합시켰습니다.

정선의 영향을 이어받아 진경산수화 발전의 또 다른 주요 인물은 자연 풍경 묘사에 능했던 김홍도였습니다. 궁중 화가로서 주로 풍속화로 유명했던 김홍도는 정선의 영향을 받아 사실적 세부 묘사와 한국적 풍경 표현에 유사한 주의를 기울이며 진경산수화의 발전에 기여했습니다. 김홍도는 정조 임금의 큰 후원을 받아 한국의 수많은 명소의 풍경화를 자주 의뢰받았습니다. 그는 이러한 장소들을 직접 방문하여 자연 세계를 진실하게 묘사하는 데 중점을 두고 직접 관찰을 통해 작품을 제작했습니다. 김홍도는 환경과의 진정한 연결성을 전달하고자 풍경의 물리적 특징뿐만 아니라 한국적 정체성에 대한 상징적 의미도 포착했습니다. 이는 정선이 발전시킨 진경산수화의 이상을 반영한 것이었습니다. 그러나 시각적 요소를 변화시키거나 과장하여 한국 풍경의 고유한 정신과 본질을 표현한 정선과 달리, 김홍도의 산수화는 비교적 현실의 충실한 묘사를 보여주며 전문 화가로서의 기교를 보여줍니다. 김홍도의 한국 풍경의 정교한 묘사는 실학의 더 큰 영향을 보여주며, 18세기 말과 19세기 초에 걸쳐 중국을 통해 사실적인 화풍이 점진적으로 도입된 것을 반영합니다. 한국 지형에 대한 김홍도의 현실에 기반한 관찰적 접근은 이전 시대의 양식화되고 정형화된 산수화에서 벗어나는 양상을 야기시켰으며, 이는 독특한 한국적 산수화 전통의 완전

한 확립에 기여했습니다.

진경산수화의 혁신을 넘어서 조선 후기 회화는, 당시의 역동적인 문화적, 사회적 변화를 반영하는 다른 중요한 경향들의 부상을 목격했습니다. 풍속화는 일상생활의 장면들을 포착하며 주요한 경향으로 떠올랐는데 시장 풍경, 일상의 노동 장면 등을 유머러스한 요소와 함께 묘사하는 작품들이 많았습니다. 김홍도와 신윤복 같은 화가들은 이 장르에서 뛰어난 재능을 보였으며, 서민과 양반 모두의 삶을 생생하고 친숙한 모습으로 담아낸 작품들을 창작했습니다. 또한, 조선 사회의 하층민을 위해 제작된 저렴한 민화도 이 시기에 번성하였는데, 대담하고 상징적인 이미지와 생동감 넘치는 색채를 특징으로 하며, 종종 장식 또는 주술적인 목적으로 사용되었습니다. 이러한 다양한 예술적 발전은 전통과 혁신 사이의 균형을 보여주고 조선 후기 회화의 풍부함을 강조합니다. 다음 강의에서는 이러한 발전에 대해 더 이야기할 것입니다.

이번 강의에서는 조선 후기 수묵화에서의 주요 회화 관행과 경향을 조사했습니다. 다음 강의에서는 풍속화와 민화의 부상을 살펴보겠습니다. 곧 다시 뵙겠습니다.

(2차시) 19세기 후반 수묵화의 경향

안녕하세요, Arts of the Dynasty and Empire 강좌에 다시 오신 것을 환영합니다. 이번 강좌는 3주차 두 번째 세션으로, 오늘은 조선 후기의 풍속화와 민화에 대해 살펴보겠습니다.

풍속화는 평범한 사람들의 일상생활을 그린 장르입니다. 풍속화는 '민속 관습을 그린 그림'을 의미합니다. 풍속화는 고대부터 제작되었지만, 조선 후기에 들어 한국 미술에서 독립적이고 활기찬 장르로 자리 잡으면서 당시 사람들의 일상, 관습, 사회적 역학 관계를 엿볼 수 있는 독특한 시선을 제공했습니다. 18세기 이전의 한국 풍속화는 주로 사회적 엘리트인 양반의 이상화된 모습에 초점을 맞췄으나, 18세기에 들어서는 서민들의 삶에 대한 관심이 높아졌습니다. 흥미롭게도, 상류층 문인 예술가들이 먼저 비엘리트 계층의 풍속을 조명하면서 이러한 주제의 변화를 촉발시켰습니다. 전통적인 궁중 회화나 문인화가 이상화된 산수화나 학문적 주제를 다룬 데 비해, 풍속화는 일반 사람들이 일, 여가, 의식을 수행하는 모습을 그렸습니다. 이들 작품은 예술적 기술뿐만 아니라 인간 행동에 대한 깊은 관찰력을 반영하며, 유머, 낭만, 사회적 비판이 담긴 순간들을 포착했습니다. 서민들의 삶을 현실적으로 묘사함으로써, 풍속화는 조선 사회를 이해하는 데 중요한 매체가 되었으며, 상류층의 문화와 대중 문화를 연결하는 가교 역할을 했습니다.

조선 후기, 특히 18세기와 19세기 초에 한국 풍속화는 절정을 이루었습니다. 윤두서와 조영석과 같은 문인 화가들이 풍속화 장르를 탐구하기 시작했으며, 이는 강희언과 같은 전문 궁중 화가 및 중산층 아마추어 화가들에게 영감을 주었습니다. 이들의 기여는 김홍도와 신윤복과 같은 19세기 화가들이 풍속화를 발전시키는 토대를 마련했습니다. 김홍도는 유머러스하게 서민들의 일상을 묘사했으며, 신윤복은 기생들의 낭만적이고 향락적인 세계를 세련되게 담아냈습니다. 이 영향력 있는 화가들은

김준근과 같은 후기 전문 화가들과 수많은 이름 없는 민화 화가들에게도 영향을 미쳤습니다.

김홍도는 중인 계급 출신의 전문 궁중 화원으로, 산수화로 유명한 문인화가 강세황으로부터 그림을 사사했습니다. 그는 20대에 도화서에 들어가 정조의 총애를 받으며 경력을 쌓았습니다. 30대에는 주로 전통적인 양식을 따라 산수화, 가옥, 거리 장면을 전통기법을 통해 그리는 데에 주력했으나, 후기 작품들에서는 산수나 건물을 제거하고 인물들의 활동을 강조하여 그만의 독특한 풍속화 스타일을 발전시켰습니다. 이러한 변화는 아마도 작품을 빠르고 더 효과적으로 제작해야 할 필요성에 의해 생겨난 것으로 보이며 그의 그림은 항상 수요가 높았기에 효율적으로 유머와 생동감을 그려내야 했을 것입니다. 또한, 큰 병풍 크기의 그림에 비해 화첩에서는 배경을 세밀히 묘사하는 것이 비실용적이었기 때문이기도 합니다. 김홍도의 풍속화는 원형이나 X자 형태의 구도를 사용하여 완벽한 구성을 이루고, 생동감 있는 표정의 인물 묘사와 대담하고 에너지 넘치는 붓질로 잘 알려져 있습니다. 그의 스타일은 동시대 화가인 김득신과 신윤복, 그리고 후기 민화 화가들에게 영향을 미쳤습니다.

신윤복 역시 중인 계급 출신의 궁중 화원으로, 궁중 화원 신한평의 아들이었습니다. 그는 아버지와 김홍도의 영향을 깊이 받았으며, 바위, 바다, 연잎 질감 등의 산수화 요소를 묘사하는 데 있어 김홍도의 화풍과 유사한 점을 보여줍니다. 그러나 신윤복은 특히 풍속화에서 독창적인 스타일을 개발하여 자신만의 차별성을 두었습니다. 평범한 사람들의 일상을 그렸던 김홍도와 달리 신윤복은는 때때로 서민을 묘사하기도 했지만, 주로 기생과 향락적 세계를 주제로 삼았습니다. 그 결과, 신윤복의 풍속화에는 종종 에로틱한 주제나 분위기가 포함되어 있습니다. 낭만적이고 에로틱한 장면을 효과적으로 그리기 위해 신윤복은 배경과 소품에 세심한 주의를 기울이며 섬세한 붓질과 생동감 있는 색채를 사용했습니다. 그의 풍속화는 세련되고 정교하며, 가구, 의복, 머리 스타일, 시간대 등을 세밀하게 묘사한 것이 특징입니다. 그의 구도에는 종종 배경에서 엿보는 인물들이 등장하는데, 이는 김홍도의 '빨래터'에서 영감을 받은 양방향 시점 기법입니다. 또한 풍성한 한복을 입고 화려한 머리 장식을 한 기생들과 같은 관람자의 시선을 끄는 중심 모티프와 움직임을 활용했습니다.

비록 그의 작품에서 인물의 얼굴 묘사가 다양하지 않고 배경이 과도하게 강조되는 경우도 있었지만, 그럼에도 불구하고 신윤복의 풍속화는 독창적이고 대단히 정교했습니다. 이들 작품은 잊혀질 수 있었던 조선 후기의 문화, 특히 부유층의 삶을 매력적이고 사실적으로 묘사하고 있습니다. 신윤복의 풍속화는 이러한 장면들을 포착한 데 있어 매우 가치가 있으며, 당시에는 비도덕적이거나 저속하다고 여겨질 수 있었던 소재를 용감하게 다룬 점에서도 중요성을 갖습니다. 그의 작품은 후기 화가들에게 큰 영향을 미쳤으며, 그의 화풍은 대중을 수요층으로 한 민화에서 자주 채택되고 모방되었습니다.

조선 후기에는 민화, 즉 서민을 위해 주로 제작된 예술에 대한 수요가 증가했습니다. '민화'라는 용어는 종종 '엘리트 미술'과 대조적으로 사용되는 지나치게 일반화된 용어이지만, 주제, 맥락, 후원 측면에서 앞서 언급한 풍속화와는 차별화됩니다. 풍속화는 말 그대로 '풍속을 그린 그림'으로, 주로 사람들의 일상생활, 사회적 활동과 교류, 관습과 관행을 보다 현실적이고 사실적인 관점에서 묘사했습니다. 이들 그림은 주로 전문적인 궁중 화원이나 문인화가에 의해 제작되었으며, 예술적 탐구의

일환으로 만들어졌거나 의뢰에 따라 그려졌습니다. 그들은 주로 상류층과 서민 모두를 포함하는 장면을 그렸습니다. 주로 숙련된 전문 화가들에 의해 제작된 풍속화의 주요 소비자층은 엘리트 층이었고, 심지어 정조는 김홍도에게 조선인의 일상생활을 사실적으로 묘사한 여러 작품을 제작하도록 의뢰하기도 했습니다. 이렇게 엘리트와 지식인 집단을 위해 만들어진 풍속화에 반해, 민화는 주로 익명의 화가들에 의해 서민을 위해 제작되었습니다.

풍속화가 때로는 사회를 보다 정교하거나 사실적으로 묘사하는 데 중점을 둔 반면, 민화는 더욱 상징적이고 장식적인 특성을 지녔습니다. 민화 화가들은 궁중화의 대규모 밝은 색채를 사용한 전통을 가정용으로 축소하여 도입했습니다. 민화에는 종종 민속 신앙과 미신이 담겨 있으며, 가정에 번영, 건강, 행복을 가져다줄 목적으로 제작되었습니다. 이들 그림은 궁중 미술의 전통적인 주제를 따르면서도, 호랑이, 까치, 산신령과 같은 새로운 소재를 도입했는데, 이는 궁중 미술에서는 볼 수 없던 주제였습니다. 이러한 그림은 악을 물리치고 가정에 행운을 가져다주는 부적의 역할을 한다고 믿어졌습니다. 대표적인 주제에는 십장생,부부의 사랑을 상징하는 원앙, 음양의 조화를 상징하는 곤충과 꽃, 학문과 지혜를 상징하는 책가도와 책거리 등이 포함되었습니다. 호랑이와 까치 그림은 또한 조선의 사회계층에 대한 풍자적 비판을 담고 있었습니다. 호랑이는 일반적으로 권위 있는 존재로 묘사되었지만, 민화에서는 종종 일반 대중을 상징한 까치에 의해 괴롭힘과 조롱을 당하는 어리석은 짐승으로 표현되었습니다.

민화의 스타일은 일반적으로 풍속화보다 평면적이고, 다채롭고, 비형식적이며, 정확한 표현보다는 상징적인 요소에 더 중점을 둡니다. 민화는 대체로 궁정 예술에서 보이는 섬세한 음영 처리나 공간의 깊이가 부족합니다. 민화는 이러한 단순함으로 특징지어집니다. 민화 화가들은 의도적으로 정교한 기법을 피했고, 대신 관람자에게 순수함의 아름다움을 전달하려 했습니다. 또한, 밝은 채색화는 이전 시기에 유행했던 절제된 흑백 수묵에 의해 그늘에 가려졌지만, 19세기 민화로 인해 밝은 색채를 사용하는 오래된 전통 회화 기법이 다시 활성화되기 시작했습니다. 한국인들의 마음속에 잠자고 있던 색에 대한 본능적인 감각이 민화를 통해 되살아난 것입니다.

19세기에는 남종화 화풍의 등장으로 점차 그 기반을 잃었던 풍속화와는 달리, 민화는 19세기와 20세기 초까지 계속해서 제작되었습니다. 이 지속적인 인기의 주요한 이유 중 하나는 대중들 사이에서 예술에 대한 수요가 점차 증가했기 때문입니다. 이는 삼국 시대부터 견고하게 확립되었던 한국의 사회적 신분제도가 붕괴된 결과였습니다. 19세기에는 평민들이 엄격하고 불평등한 사회 체제에 도전하는 여러 봉기가 일어나기도 했습니다. 결국, 신분제도는 1894년 갑오개혁으로 완전히 폐지되었습니다. 민화의 전통은 이러한 역사적 맥락에서 등장했지만, 민화의 소비는 평민들만의 것이 아니었습니다. 사대부 계층도 민화를 받아들였고, 결국 이 회화 스타일은 궁중 화원들에게도 영향을 미쳐 '대중 예술'로 확산되었습니다. 민화에 사용된 이미지들은 자수, 도자기, 가구, 건축물 등 일상적인 물건들의 장식 디자인과도 융합되었습니다.

대표적인 예로는 책거리가 있습니다. 책거리는 한국어로 '책'과 '거리'라는 단어에서 유래한 것으로, 이는 문자 그대로 '책과

다양한 잡다한 물건들의 모음'을 의미합니다. 따라서 책거리는 책과 학문적 탐구와 관련된 다양한 사물을 지칭합니다. 이 유형의 그림은 궁중화에서 유래하였으며, 18세기부터 중국에서 도입된 서양화 기법의 영향을 받아 음영을 사용하여 공간 깊이를 표현하였습니다. 책을 그린 정물화는 중국과 서양에서도 존재했지만, 책거리는 조선 후기 민화의 대표적인 유형이 되었습니다. 책거리는 정조(1776-1800) 시대부터 사대부 계층 사이에서 대중화되었으며, 20세기 초까지 그 인기를 이어갔습니다. 한국에서는 책을 그린 전통이 독특한 장르로 발전하여, 학문적 성취와 지적 세련됨에 대한 사람들의 깊은 추구와 한국 지도자 및 엘리트들이 이를 높이 평가한 것에 뿌리를 두고 있습니다.

민화는 사회 모든 계층에서 지배적이었음에도 불구하고 여전히 양반 계층의 '고급 예술'과 비교될 때 '속된 예술'로 여겨졌습니다. 20세기에는 일본 미학자 야나기 무네요시(1889-1961)가 민화를 재조명하며, 일본 식민지 시기에 한국 민화의 예술적 가치를 세계에 알리는 중요한 역할을 했습니다. 그의 한국 미술에 대한 관심은 서울 남대문 근처 초등학교 교사인 아사카와 다쿠미에게 받은 선물에서 시작되었습니다. 선물은 작은 "달" 항아리였는데, 가장자리가 깨진 흰색 도자기 조각이었습니다. 이 단순한 항아리는 일본의 문화 역사에 깊은 영향을 미쳤습니다. 그 아름다움에 영감을 받은 야나기는 로댕의 조각 연구를 포기하고, 한국 민속 공예를 수집하고 연구하는 데 전념했습니다. 이는 유명한 민예(민속 공예) 운동의 탄생으로 이어졌습니다. 야나기의 민화에 대한 열정은 일본에서 한국 민화의 부활을 일으켰습니다.

전통 기법의 부활을 반영한 민화의 단순하고 이차원적인 구성은 현대적 감성과 밀접하게 연결될 수 있는 능력을 지니고 있습니다. 민화는 시간, 공간, 크기, 관습, 사회적 제약을 넘어서며, 과거와 현재를 연결하고 공간을 유연하게 사용하며 필요에 따라 크기와 규모를 조정합니다. 또한, 민화는 궁정화나 문인화의 엄숙함과 고귀한 위엄과는 다른, 생동감 있고 상상력 넘치는 세계를 드러냅니다. 민화는 식민지 기간 동안에도 '대중의 예술'로서 그 회복력을 보여주었고, 해방 이후에도 예술가들에게 영향을 미쳐 1980년대 민중 미술가들에게 영감을 주었습니다. 이들은 민화 전통을 바탕으로 한국 민중을 대표하는 민주적 이상을 표현했습니다. 오늘날 민화는 한국 민중의 이상과 미학을 대표하는 혁신적이고 자발적인 예술 운동으로 재해석되고 있습니다.

이번 주 3차 세션에서는 조선 후기 풍속화와 민화에 대해 다루었습니다. 다음 세션에서는 조선 말기 수묵화의 흐름에 대해 논의할 것입니다.

(3차시) 풍속화

안녕하세요, 3주차 세 번째 강의에 오신 것을 환영합니다. 이번 시간에는 조선 후기의 수묵화에서 나타난 변화의 흐름을 살펴보겠습니다. 우리는 19세기부터의 남종화풍의 성장과 이어 20세기 초부터 전통 동양화에 큰 영향을 끼친 서양 화풍의 도입을 살펴볼 것입니다.

조선 후기 번성했던 진경산수화와 풍속화는 1850년경부터 조선 왕조의 멸망에 이르기까지 현저히 쇠퇴했습니다. 이러한 변화는 남종화 스타일의 영향력 확대와 관련이 있습니다. 남종화는 '사의' 또는 '자유로운 필법'을 바탕으로, 대상에 있어 그 외형적 모습보다는 그 본질적 깊이를 파악하려 했습니다.

19세기는 조선에게는 중요한 변화의 시기였으며, 이때 청나라와의 문화 교류가 활발히 이루어졌습니다. 중국에서 수입된 화보들은 조선 화가들의 기법에 영향을 주었고, 이로 인해 남종화 영향을 받은 문인화가 새롭게 대두되었습니다. 이 시기에 한국 고유의 산수화와 풍속화는 쇠퇴하고, 남종화 영향을 받은 작품들이 늘어났습니다. 이 운동의 선두주자는 추사 김정희였으며, 그의 작품은 그 시대를 대표하는 상징적 작품으로 여겨집니다. 김정희는 서예, 시, 그림에 능했고, 그의 영향력은 예술뿐만 아니라 조선 후기의 학문 세계에도 깊은 영향을 미쳤습니다. 24세에 청나라를 방문한 김정희는 청나라의 문학과 예술을 폭넓게 접하며, 이 경험이 그의 화풍에 큰 영향을 미쳤습니다. 그는 다양한 서체들을 종합하여 독특한 추사체를 만들어냈습니다. 그는 그림을 통해 학자의 정신을 전달하고자 했으며, 종종 자신의 여행과 학문적 탐구에서 영감을 얻었습니다. 김정희는 한나라와 위나라 시기까지 거슬러 올라가면서 조맹부, 소동파, 안진경과 같은 중국의 대가들의 서체를 연구했습니다. 그는 그들의 장점을 융합하여 자신만의 독특한 필체를 개발했습니다. 그의 작품인 《세한도》는 정제된 단순함과 사색적인 초연함을 잘 보여줍니다.

남종화는 중국 명나라의 미술사학자 동기창에 의해 정의되었습니다. 이 화풍은 개인적 표현, 철학적 깊이, 자발성을 강조하며, 종종 수묵 기법과 자유로운 구성을 활용하였습니다. 기술적으로 보다 정밀한 북종화와는 달리, 남종화는 대나무, 매화, 산수와 같은 상징적인 주제에 중점을 두어 물리적 현실보다는 화가의 내면적 정신을 반영하는 것을 목표로 했습니다. 김정희는 이러한 원리를 적용하여 남종화풍을 한국적으로 독특하게 해석한 작품을 만들어냈습니다. 그의 작품은 지적 깊이, 단순함, 내면성으로 높이 평가받았으며, 장식적이거나 사실적인 예술보다 개성적 표현을 중시했던 문인화가들에게 특히 어울렸습니다.

김정희의 예술 철학은 그림과 서예의 일치를 강조했으며, 많은 문인 화가들에게 깊은 울림을 주었습니다. 그의 제자들 중에는 조희룡과 허련이 있습니다. 조희룡은 풍경화와 사군자화에 능했으며, 특히 매화에 대한 열정을 보였습니다. 그의 매화 작품에서는 줄기가 화면의 왼쪽 하단에서 시작해 원을 그리며 중앙으로 향하는 구성으로, 화가의 창의성과 즉흥성이 돋보입니다. 줄기의 시작은 삼차원적으로 묘사되었지만, 점차적으로 이차원적으로 변해가며 줄기는 곳곳이 날카롭게 각이 져 있고 끝이 뾰족하며, 자유롭게 흩어진 먹점들이 화면에 뿌려져 있어 자유로움과 리듬을 표현하고 있습니다. 허련은 김정희의 제자 중 가장 뛰어난 사람으로, 다양한 화법에 능했지만, 황공망과 예찬의 구성과 필치를 바탕으로 풍경화 분야에서 독특한 유산을 남겼습니다. 그는 종종 중국 시를 자신의 작품에 대한 영감으로 사용했는데, 끝이 갈라진 갈필의 거칠고 자유로운 붓놀림과 밝은 색의 섬세한 톤을 사용했습니다. 산수화 외에도 사군자, 모란, 대나무, 기암, 노송, 연꽃 등을 대담하고 능숙하게 먹으로 표현한 그림은 특히 그의 말년 특유의 예술적 개성을 잘 보여주고 있습니다.

19세기 말에 이르러, 남종화풍은 지역 풍경과 일상생활을 담았던 진경산수와 풍속화를 비롯한 다른 예술 전통들을 압도하게 되었습니다. 대신, 예술계는 원, 명, 청대의 남종화풍에 큰 영향을 받은 해석적 접근 방식으로 전환되었습니다. 이러한 변화는 조선 화가들이 철학적 주제와 개인적 표현을 탐구할 수 있는 기회를 제공했지만, 한국 고유 화법의 쇠퇴를 초래하기도 했습니다. 조선 후기 추사체와 남종화풍의 부상은 현재까지 계속 논의되고 있는 주제입니다. 지지자들은 김정희의 내면적 작품에서 드러나듯이, 추사체와 남종화풍이 한국 예술에 지적·철학적 깊이를 더하고 문인화풍에 독특한 한국적 정체성을 부여하며 이를 풍부하게 만들었다고 주장합니다. 그러나 비평가들은 남종화풍의 지배가 진경산수화와 풍속화에서 나타나는 토착 화풍의 약화를 초래했다고 주장합니다. 따라서 남종화풍은 새로운 창의적 가능성을 제시했지만, 한국 미술에서 혁신과 고유 전통의 보존 사이의 긴장을 드러내기도 했습니다.

조선 말기에 접어들면서 서양 화법이 한국 미술에 영향을 미치기 시작했습니다. 한국이 개항하기 전, 서양 화법과의 접촉은 주로 중국을 통해 간접적으로 이루어졌습니다. 19세기 말은 정치적 격변의 시기로, 흥선대원군의 고립주의 정책, 기독교의 확산과 박해, 사회 계층의 붕괴, 개항을 향한 개혁자들의 대두와 고종의 직제 개혁 정책 등이 국내의 주요 사건이었습니다. 이 급변하는 환경은 서양 사상, 기술, 인프라의 직접적인 도입을 위한 기반을 마련하였으며, 이는 한국 미술계에 극적인 영향을 미쳤습니다.

한국이 본격적으로 서양의 영향을 받기 시작하면서, 전통적인 수묵화는 상당한 변화를 겪게 되었습니다. 서양의 사실주의, 원근법, 유화 기법의 유입은 가장 즉각적인 영향을 미쳤으며, 이는 전통적인 수묵화가 중시하는 단순함, 단색 색조, 철학적 주제와 대비되는 새로운 가능성을 열었습니다. 풍경화에는 서구의 원근법과 사실주의의 영향이 두드러지게 나타나게 됩니다. 전통적인 산수화가 자연을 형상화할 때 종종 사용하던 스타일화된 접근법과 달리 서양의 기법은 정확한 비율과 원근법을 활용한 보다 사실적인 표현을 가능하게 했습니다. 이 변화는 한국 화가들에게 자연 세계를 탐구할 새로운 방법을 제공하였으며, 동양과 서양의 미학을 결합하게 했습니다.

저명한 궁중 화가 안중식은 그의 그림에서 서양의 원근법을 적극적으로 실험했습니다. 그는 1881년 톈진에서 서양의 무기 제조를 공부하였으며, 그곳에서 서양식 그림과 새로운 기술에 접근할 수 있었을 것으로 보입니다. 그는 궁중 화법에서는 전통적인 스타일을 존중했지만, 특히 20세기 들어 일본의 영향력이 커지면서 한국에 새로운 예술 기법이 도입되자 그는 개인 작품에 새로운 접근 방식을 수용했습니다. 안중식의 산수화는 점차적으로 더 명확한 깊이를 나타내기 시작했으며, 음영과 붓놀림을 실험하여 형태를 보다 사실적으로 모델링하고, 전경과 배경을 더욱 선명하게 구분했습니다. 안중식의 작품은 서양의 투시 원근법을 완전히 채택하지는 않았지만, 사실주의와 공간 인식을 향한 미묘한 변화를 반영하고 있습니다. 그의 작품은 진화하는 공간 인식을 보여 주었고, 20세기 초 한국 미술이 새로운 사상에 개방되는 것과 맥을 같이합니다. 예를 들어, 유명한 백악춘효에서는 전경과 중경은 조감도를 사용하여 묘사하고, 배경은 고원법을 사용하여 표현하였습니다. 고원법은 피사체를 아래에서 올려다보는 듯한 느낌을 주는 기법으로, 한국의 전통 산수화에서 사용하는 원근법입니다. 백악산은 남종화에서 자주 쓰이는 미점 기법을 사용하여 표현되었는데, 눕힌 붓으로 그린 수평적인 붓놀림으로 특징지어지며, 배경에 전략적으로 배치된

구름은 깊이와 거리를 표현하는 전통적인 시각적 요소입니다. 또한, 경복궁의 나무와 정자 묘사는 궁중화의 전형적인 특징을 보여줍니다. 한편, 광화문 앞의 다리, 주요 도로, 그리고 경복궁의 정자 등을 묘사하는 데 선형 원근법과 3차원 음영을 사용하는 등 근대적 특징이 뚜렷하게 드러납니다. 이 특징들은 세밀하고 정교한 붓놀림을 통해 깊이를 강조하며, 물체를 사실적으로 묘사하고, 깊이 있는 공간감을 만들어냅니다.

한국에 유화가 도입된 것 또한 혁신적이었습니다. 고희동(1886–1965)은 유럽 유화 기법을 배운 첫 번째 한국 화가로, 동경미술학교의 서양회화과를 졸업하였습니다. 그는 사실적인 원근법, 음영, 해부학적 정확성 등을 배웠습니다. 처음에는 고희동의 새로운 스타일이 전통주의자들의 반발을 샀습니다. 수묵화는 문인들의 도덕적 성찰과 정신적 표현이라는 가치와 깊은 연관이 있었기 때문입니다. 흥미롭게도 고희동은 유학 후 한국에 돌아온 후 다시 수묵화로 돌아갔습니다. 한국 최초의 유화가로 유명하고, 활동 기간 동안 몇개의의 유화 작품도 출품했지만, 그의 수묵화에는 서양화의 영향이 뚜렷하게 나타나지 않습니다.

그럼에도 불구하고 20세기 내내 서양화의 스타일은 점차 사실적인 표현보다는 단순함, 개인적 표현, 학문적 태도를 중시하는 수묵화의 문인 전통에 직접적인 도전을 가했습니다. 학자와 관리들이 실천한 문인 예술은 서예와 시의 연장선으로, 겸손과 절제라는 유교적 가치를 반영합니다. 서구의 사실주의는 물리적 형태보다는 대상의 정신을 담고자 했던 문인화의 이상과 충돌했습니다. 또한 일제 강점기 동안 일본의 미학이 한국을 지배하면서, 서양화는 동양식 수묵화보다 더 현대적이고 진보적인 예술 형태로 인식되었습니다. 이에 대응하여 일부 화가들은 서양 기법을 전통적 미학과 결합하려 시도하였으며, 구조와 구성을 혼합하면서도 붓질의 자발적인 특성을 희생하지 않았습니다. 다른 이들은 서양의 영향을 거부하며, 수묵화가 외래 화풍에 의해 희석되어서는 안 되는 독특한 한국적 정체성을 대표한다고 믿었습니다. 다음 세션에서 이 주제를 다시 살펴보겠습니다.

이 강의에서는 조선 후기 전통 한국 수묵화의 주요 예술적 흐름을 개괄적으로 살펴보았습니다. 19세기 남종화의 대두와 그것이 한국 미술계에 미친 영향, 그리고 19세기 말과 20세기 초 서양화 기법의 도입이 한국 미술에 미친 변화를 탐구했습니다. 이러한 발전을 이해함으로써 우리는 한국 수묵화의 발전과 변화하는 예술적, 문화적 맥락에 대한 반응을 더 잘 이해할 수 있습니다. 다음 시간에는 20세기 한국 화가들이 전통적인 수묵화를 현대화하려는 시도에 대해 집중적으로 살펴보겠습니다.

(4차시) 원근법의 적용

다시 3주차 네 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 오늘은 19세기 말에서 1930년대까지 한국 동양화에서의 근대화 시도를 살펴보겠습니다. 우리는 특히 안중식과 조석진의 제자들의 작품을 중심으로, 초상화에서의 사진의 영향과 산수화의 근대화라는 두 가지 주요 주제에 초점을 맞출 것입니다.

19세기 말 한국에 사진이 소개되면서 유사성과 동일성이 표현되는 방식에 전환점이 생겼습니다. 사진이 도입되기 전, 전

통적인 한국의 초상화는 매우 상징적이었으며, 대상의 본질이나 도덕적 성격을 포착하는 데 중점을 두었고, 이는 유교적 이상에 깊이 뿌리를 두고 있었습니다. 그러나 사진은 이 패러다임에 도전하며 전례 없는 사실성과 정확성을 도입했습니다. 사진은 19세기 말 한국에 소개되어 대상과의 유사성을 기록하는 새로운 방법을 제시했으며, 이는 그 어떤 기술보다도 정밀했습니다. 이 기술적인 혁신은 초상화 화가들에게 그들의 작품에서 보다 세밀하고 사실적인 접근을 채택하도록 영감을 주었습니다.

특히 채용신(1850-1941)은 이 변화를 잘 보여주는 예로, 그의 초상화에 사진적 사실성을 부여했습니다. 채용신은 양반 출신의 관료로, 초상화에서 뛰어난 재능을 인정받아 고종으로부터 어진 제작을 의뢰를 받기도 했습니다. 채용신의 화풍의 특징은 세필을 사용하여 얼굴 피부의 질감을 세밀하게 묘사하고, 붓질을 많이 사용하여 부조와 깊이, 명암을 표현하는 것인데, 이는 그가 사진을 참고한 영향임에 틀림없습니다. 또한, 그는 콧등과 같은 얼굴의 돌출된 부분을 흰색 안료로 강조하여 빛나는 효과를 주었으며, 인물의 눈에 반사된 빛까지 표현하까지해 이러한 그의 작품들에서 사진의 영향을 더욱 잘 볼 수 있습니다. 이 세밀한 스타일은 전통적인 문인 초상화의 평면적이고 상징적인 초상화의 접근에서 벗어난, 전통적인 붓질과 현대적인 사진적 영향을 결합한 예로 볼 수 있습니다. 특히, 이미 사망한 사람이나 멀리 떨어져 있는 사람의 초상화를 그려야 할 때 그는 사진을 참고 자료로 사용했는데, 이는 사진이 실용적인 도구임을 증명하였습니다. 1905년 을사조약 체결 이후 그가 그린 위정척사파들의 초상화를 살펴보면 사진처럼 포착된 이들의 모습은 작품에 즉시성을 부여하며, 그들의 국가 자주 회복 의지를 더욱 강조합니다. 따라서 채용신의 작품은 한국 화가들이 사진을 단지 기록 도구로서가 아니라, 전통과 근대성을 잇는 미학적 영감을 제공하는 도구로 수용한 사례를 보여줍니다.

흥미롭게도 채용신은 자신의 작품에 사진을 도입했을 뿐만 아니라, 서양의 작품 생산 및 판매 방식도 도입했습니다. 그는 가족 운영의 작업실 시스템을 도입하고, 작품에 대해 본인이 가격을 책정했습니다. 채용신은 아들에게 서울 종로에서 사진관을 운영하게 하기도 했고, 또한 며느리에게 사진 기술을 가르쳐 그녀가 여성 전용 사진관을 운영할 수 있도록 함으로써 사진이라는 새로운 매체의 잠재력과 시장 가치에 대한 예술가의 믿음을 입증했습니다.

김은호 또한 한국의 가장 저명한 초상화 화가 중 한 명으로, 전통적인 회화 기법과 현대적인 예술 감각을 결합한 능력으로 찬사를 받았습니다. 그는 동경미술학교에서 일본화 수업을 수강하며 한국과 일본의 예술 전통을 깊이 이해하게 되었고, 이를 독특한 스타일로 융합하여 정밀한 세부 묘사와 사실적인 표현을 강조한 작품을 창조했습니다. 그는 사실적인 인물화를 제작하는 데 뛰어난 재능을 가졌으며, 종종 사진을 참고 자료로 사용했습니다. 그는 1928년 순종의 왕실 초상화를 의뢰받아 순종의 사진을 참고하여 얼굴의 윤곽과 명암을 정확하게 묘사했습니다. 그의 작품은 세련된 붓놀림과 생동감 있는 얼굴 특징 묘사로 구별되며, 현대적인 사진 초상화의 영향을 받았습니다.

김은호의 초상화는 전통적인 한국 초상화 기법과 사진의 영향을 깊이 받았으며, 그는 또한 일본화의 미묘한 혁신을 도입하여 20세기 무렵 한국에 도입된 일본화에서 찾은 미묘한 혁신을 도입하기도 했습니다. 전통적인 기법, 예를 들어 세밀한 선

작업과 인물의 의복과 자세에 중점을 두는 것이 그의 작품에서 중요한 요소였습니다. 그는 또한 자연스러운 음영 처리와 입체감을 도입하여 특히 얼굴 표정을 그릴 때 현대적인 요소를 추가했습니다. 그의 초상화는 색채의 풍부한 활용으로도 주목받았으며, 이는 시각적 효과를 높이면서도 현실감을 유지하였습니다. 김은호에 대해서는 이번 주 마지막 세션에서 일본화의 영향을 논할 때 더 자세히 다룰 것입니다.

초상화뿐만 아니라, 이 시기에는 산수화 또한 큰 변화를 겪었습니다. 이는 예술적 관행의 근대화와 더불어, 궁중 화가인 안중식과 조석진 및 그들의 제자들의 영향에 의해 이루어졌습니다. 이전 강의에서 논의했던 안중식은 서양화의 깊이감, 원근법, 음영 개념을 한국 수묵화에 도입하는 데 중요한 역할을 했습니다. 안중식과 함께 활동했던 조석진은 20세기 초 한국의 새로운 동양화 세대의 양성을 도왔습니다. 이 젊은 화가들과 그들의 동시대 작가들은 전통과 현대의 융합을 발전시키며 근대 산수화의 길을 열었습니다.

이 운동에서 중요한 인물 중 하나는 안중식의 제자인 이상범으로, 그는 현대 한국 산수화의 선두주자가 되었습니다. 이상범은 서화미술회와 경묵당에서 안중식의 스타일을 모방하며 남종화와 북종화의 혼합 기법을 사용했습니다. 그러나 1923년경부터 그는 자신만의 독창적인 구성을 개발하기 시작했으며, 논밭과 개울을 전경에 배치하고 낮은 산을 배경으로 두어 가로로 확장된 구도를 창조했습니다. 그의 그림은 또한 크기가 점차 커졌는데, 전통적인 산수화가 일반적으로 중간 혹은 작은 크기로 제작되어 족자형태로 말아서 보관하거나 화첩에 포함되어 접을 수 있던 것과는 다른 변화였습니다. 이 구성과 형식은 종종 작가가 조선미술전람회에 제출한 작품에서 사용되었으며, 수평적이고 파노라마식 풍경을 제작하는 서양의 관습을 따랐습니다. 그는 한국 초기 근대 수묵화의 대표적인 산수화 화가로 평가받고 있으며, 전통적인 수묵 기법을 창의적으로 추구하면서 한국 산과 농촌 풍경의 독특한 지역적 분위기를 그만의 독특한 붓질과 구성으로 포착했습니다. 또한, 전통적인 한국 산수화가 대부분 단색이었지만, 이상범은 미묘하고 부드러운 색조를 사용하여 작품의 분위기를 향상시켰습니다. 이 접근법은 서양 수채화 기법에 대한 그의 노출과 한국 산수화를 현대화하려는 그의 욕구를 반영하며, 그 과정에서 철학적 뿌리를 버리지 않으려는 의지를 나타냅니다.

또 다른 주목할 만한 화가는 변관식으로, 그의 산수화는 전통과 근대의 융합을 보여줍니다. 변관식은 1917년 그림을 본격적으로 배우기 시작했으며, 이상범처럼 서화미술회에 입회했습니다. 그는 조석진의 손자였고, 할아버지의 화풍에 큰 영향을 받았습니다. 변관식은 1925년부터 일본에서 수학했으며, 그의 작품들은 남종화와 북종화, 그리고 서양 기법을 결합한 새로운 일본 남화풍의 영향을 받았습니다. 그러나 1920년대 후반, 표면 처리 방식이 거칠어지고 다각적인 시각이 나타나는 등 더욱 독특한 특징들이 등장하기 시작했습니다. 1937년, 서울을 떠나 전국을 여행하면서 그는 실경 사생에 집중하게 되었고, 직접 관찰과 사실적인 묘사를 바탕으로 한 자신만의 독특한 스타일을 확립했습니다. 이 시기에 그는 산수화에 강한 지역적 특성과 향수를 담아내었으며, 갈필과 파선법을 더욱 강렬하게 사용했습니다. 이처럼 그의 스타일은 점차 발전하며, 어두운 검은색과 갈색 먹을 사용해 깊이와 층을 만들어내는 방식으로 강하고 거친 분위기를 형성했습니다. 1957년부터 사망할 때까지는 갈필 기법과 파선법을 숙련했으며, '호초점' 기법을 도입하는 실험을 통해 작품의 스타일에 변화를 주었습니다. 이 시기의 작품은 구성

이 더 다양해지고, 특히 정물화에서 일부 요소를 과감하게 강조하면서 예술적으로 성숙해진 모습을 보여줍니다.

이상범과 변관식은 모두 서양 기법을 통합하여 공간적 깊이, 구성, 색상을 강조하는 동시에 동양의 미학을 통해 전통 한국 산수화의 철학적, 표현적 특성을 보존하여 한국 산수화를 현대화하고자 한 세대의 예술가를 대표합니다. 이들의 작품은 한국 미술이 어떻게 근대화의 도전과 기회에 적응했는지를 보여주며, 그 결과 옛 것과 새 것이 독특하게 융합되었습니다. 산수화의 이러한 변화는 당시의 더 광범위한 문화적, 사회적 변화를 반영하는데, 한국은 전통과 현대성을 통해 유사한 경험을 했습니다.

19세기 말에서 20세기 초는 한국 미술에 있어 깊은 변혁의 시기였으며, 초상화에는 사진의 영향이, 산수화에는 근대화의 흐름이 두드러지게 나타났습니다. 채용신과 김은호와 같은 예술가들은 사진적 사실주의를 초상화에 도입하며 혁신을 이루었고, 이상범과 변관식은 산수화의 근대화를 이끌었습니다. 이번 주 마지막 세션에서는 식민지 시대에 일본화와 일본적 취향이 한국의 동양화에 어떤 영향을 미쳤는지 살펴보겠습니다.

(5차시) 근대화 시도

이번 주 마지막 세션에 오신 것을 환영합니다. 오늘은 일본화가 한국에 소개된 과정과 그것이 20세기 초 한국 동양화에 어떤 영향을 미쳤는지 살펴보겠습니다.

19세기 말 일본이 문화를 근대화하려는 노력의 중심에는 일본화의 발전이 있었습니다. 일본화, 말 그대로 '일본 회화'는 메이지 시기(1868-1912) 일본의 전통 회화를 서양식 회화와 구별하기 위해 명칭이 붙여졌습니다. 일본은 오랫동안 자체적인 전통 회화 양식을 확립해왔으나, 19세기에 서양의 기법과 관점이 부상하면서 그 정체성에 도전이 제기되었습니다. 일본화는 일본의 미학에 뿌리를 두고 있지만, 근대적인 감각에 맞게 전통 기법을 재조명하려는 의도적인 시도였습니다. 여기에는 광물성 안료, 먹, 화지와 같은 전통 재료의 사용뿐만 아니라, 원근법, 명암 표현, 인체의 사실적 묘사 등 서양화의 요소를 통합하는 과정도 포함되었습니다. 이 시기 일본화의 주요 지지자는 동경미술학교의 교장이었던 오카쿠라 텐신이었으며, 그는 일본화 전통 안에서 혁신을 장려했습니다.

일본과 한국 미술의 첫 중요한 상호작용은 19세기 말에서 20세기 초 일본화가 한국에 소개되면서 발생했는데, 이는 특히 일본의 제국주의적 야망의 영향 아래에서 이루어졌습니다. 1910년 한일 병합으로 두 나라 사이의 관계는 더욱 밀접해졌으며, 일본 미술의 영향은 한국 문화계에서 크게 확대되었습니다. 한국에서 미술 교육을 받기 위해 일본에 유학한 학생들이 많아지면서 일본화는 점차 한국 미술계에서 받아들여지기 시작했습니다. 중요한 점은 일본화의 한국 도입이 단순한 미술의 교류가 아니었다는 것입니다. 그것은 당시의 정치적, 문화적 역학과 긴밀히 연관되어 있었으며, 일본의 식민지 통치는 한국 생활의 거의 모든 측면에 영향을 미쳤습니다.

당시 한국 화가들은 주로 19세기 후반 문인화가들과 궁정 화가들에 의해 전해진 전통적인 화법을 고수했기 때문에 한국에 일본화가 처음 소개되었을 때에는 저항에 부딪혔습니다. 그러나 한국이 점차 일본의 지배 하에 놓이게 되면서, 일본 화풍의 영향은 예술 분야에서도 더욱 넓게 퍼지게 되었습니다. 1922년에 일본 정부에 의해 설립된 조선미술전람회는 한국에서 일본화 영향을 받은 예술이 홍보되는 중요한 플랫폼이었습니다. 해마다 개최되었던 이 전람회는 '동양화' 부문을 두어 일본화풍의 작품들을 전시했습니다. 이 전람회에 작품이 전시된 예술가들은 큰 인정을 받았고, 한국에서 전문 예술가로 자리매김할 수 있었습니다. 하지만 이 전람회의 심사위원이 대부분 일본인이었기 때문에, 한국의 동양화 작가들은 일본 심사위원들의 취향에 맞추어야 했습니다. 때문에, 20세기 초의 많은 한국 동양화가들은 자신의 작품에 일본화 스타일을 도입하게 되었습니다.

이한복은 서울에서 조석진과 안정식의 문하에서 수학하였으며, 1918년부터 1923년까지 동경미술학교 일본화과에서 수학하며 일본화의 기법을 습득하였습니다. 그는 1922년 첫 번째 조선미술전람회에 참여하며 일본화의 부드럽고 평면적인 색채를 채택한 작품을 선보였습니다. 그의 그림은 한국적인 주제와 서양의 사실주의, 일본 미학을 결합한 독특한 스타일을 보여줍니다. 이영일과 최우석 또한 일본화의 영향을 받아 작품을 제작했습니다. 이영일은 1920년대에 이케가미 슈호를 사사했고, 최우석은 도쿄의 가와바타 미술학교에서 수학했습니다. 이영일의 1928년 가을 풍경 속 어린이들을 그린 그림은 한국 예술가들이 일본인의 취향에 맞게 한국의 지역적 주제를 표현하기 위해 일본화풍을 어떻게 수용했는지를 보여줍니다. 어린이들의 화려한 한복은 배경의 어두운 색조와 대비를 이루며, 1930년대 한국에서 두드러지게 나타난 '향토색' 경향을 암시합니다. 이에 대해서는 곧 더 이야기하겠습니다.

김은호는 이전 세션에서 언급한 바와 같이, 한국에서 일본화의 가장 영향력 있는 옹호자 중 하나였습니다. 그는 1925년부터 도쿄에서 일본화 수업을 청강하며 3년 동안 일본에서 공부했습니다. 그의 1920년대 후반 작품들은 유키 소메이와 같은 예술가들의 영향을 받아 일본화 기법을 자신 있게 활용한 모습을 보여줍니다. 김은호는 1926년과 1927년 도쿄에서 열린 '제전'(제국미술원전람회) 에서 큰 성공을 거두며 명성을 떨쳤습니다. 김은호는 또한 조선미술전람회에 지속적으로 참가했으며, 이는 한국 미술계에서 일본화의 영향을 굳건히 하는 데 중요한 역할을 했습니다.

김은호는 일본화 스타일로 아름다운 여성들의 초상화, 즉 미인도를 많이 그렸습니다. 이 작품은 손에 앉은 흰 새를 바라보는 여인을 그린 것으로, 그라디언트 색조와 섬세한 붓질을 통해 평면적이고 장식적인 인상을 강하게 전달합니다. 배경에 그려진 장식적인 등나무 배열과 여인의 한복, 구성, 색채 기법의 매우 세밀한 묘사는 일본 식민지 시대의 채색 인물화에서 중요한 경향을 나타낸 일본의 미인도의 영향을 명확하게 반영하고 있습니다.

1930년대에 김은호는 일본화, 유화, 조각을 가르쳤던 조선미술원(조선미술원, 朝鮮美術院)을 공동설립하였습니다. 조선미술원은 1938년에 폐쇄되었지만, 김은호는 계속해서 개인 작업실에서 후학들을 가르쳤으며, 이로 인해 장우성과 김기창과 같은

후배 작가들에게 일본화 스타일을 전수했습니다. 그러나 이러한 예술가들의 작품에 나타난 강한 일본적인 색조는 종종 비판을 받았으며, 일부는 이러한 회화 경향이 문화 제국주의의 일환이며 예술가들이 일본의 식민지 지배를 용인한다고 보았습니다. 일부 비평가들은 조선미술전람회 같은 기관을 통한 일본화의 진흥이 한국의 전통적인 예술 표현을 억압했다고 주장했습니다. 실제로, 한국이 수십 년간의 식민지 지배의 여파를 겪고 해방이 된 이후 이러한 일본화풍은 논란이 되기도 했습니다. 해방 후, 1940년대에 일본의 군사적 확장 속에서 김기창과 같은 예술가들은 전쟁 관련 주제를 다룬 전시회에 참여했으며, 이는 일본의 전쟁을 지원하라는 압박을 반영한 것입니다. 이러한 작품들은 사회에서 예술의 역할에 대한 지속적인 논쟁을 불러일으켰고, 이는 1945년 한국이 해방된 후에도 계속되었습니다.

1930년대는 한국 미술계에 큰 변화와 긴장이 찾아온 시기로, 예술가들은 일본의 문화적 지배에 의문을 제기하고 한국적 정체성을 반영하는 주제와 스타일을 탐구했으며, 이러한 논의는 동양화와 한국화의 정체성에 대한 현재의 지속적인 논의로 이어져 왔습니다. 한국 미술사에서 '향토색' 개념은 식민지 시기의 사회정치적 및 문화적 격변에 대한 대응으로 등장하였습니다. 대한제국(1897－1910)과 그 후의 일본 식민지 시기(1910－1945) 동안, 예술가들은 급격한 근대화와 식민지 지배 속에서 독특한 한국의 정체성을 보존하려는 도전에 직면하였습니다. 1920년대와 30년대는 한국 고유의 풍경, 풍습, 사람들의 본질을 포착하는 데 중점을 둔 시기로, 이는 저항, 자부심, 문화적 자율성에 대한 열망을 상징하게 되었습니다.

일제 식민지 통치 아래에서, '향토색' 개념은 한국 문화를 정의하고 동화시키려는 식민지 정책과 얽히게 되었습니다. 1920년대부터는 '한국성'의 표현이 조선미술전람회(1922－1944)에서 적극적으로 장려되었습니다. '향토색' 또는 '반도색'이라는 용어는 식민지 서사 안에서 틀 지어진 한국성을 지칭하는 데 사용되었습니다. 향토색은 '지방색'과 동일한 것으로 , 향토예술은 '향토의 농촌적 주제를 기반으로 한 예술'로 정의되었습니다. 이러한 맥락에서 향토색에 영향을 받은 많은 작품들은 이국적이고 낭만화된 한국 농촌의 장면들을 묘사하였습니다. 향토의 감정은 강제합병 이후의 상실감과 깊이 얽혀 있었으며, 일제 강점기 동안 모든 사회 계층의 한국인들의 내면을 포착한 것이었습니다. 고향, 즉 향토는 이상화되고 미학적으로 오염되지 않은 공간으로 상상되었으며, 일본의 근대화 세력에 의해 영향을 받지 않는 것으로 여겨졌습니다.

이러한 감정적 연결성에도 불구하고 식민지적 시각 아래에서의 향토색은 일본 제국의 틀 안에서 한국의 문화적 및 예술적 특징을 고유하지만 종속적인 것으로 분류하고 전시하는 도구가 되었습니다. 일본 식민지 정부는 한국의 전통적인 풍습, 풍경, 사람들을 묘사하는 것을 장려했으며, 이를 일본의 근대성과 대비되는 고풍스럽고 변하지 않는 유산으로 제시하면서 한국 문화를 이국화하고 "타자화"하는 방식으로 다루었습니다. 이러한 식민지적 해석은 조선미술전람회를 통해 제도화되었으며, 전람회에서는 전통 한국 미학을 보여주는 작품들이 선호되었습니다. 이 작품들은 한국을 일본의 근대화 지침을 필요로 하는, 후진적이고 낭만적인 식민지로 묘사하는 서사를 강화하였습니다. 1930년대에 접어들면서 한국의 비평가들은 조선미술전람회의 과도한 원시적 색채 구성과 주제 중심의 접근을 비판하기 시작하였습니다. 그들은 물질주의의 구속에서 벗어난, 더 진정성 있는 한국의 향토색 표현을 요구하였습니다. 일본 식민지 시대 동안 예술을 지배했던 향토색에 대한 선호는 폐쇄적이고 퇴행적인 것으로 여겨졌습니다.

그러나 한국 예술가들에게 향토색은 또한 반항적인 의미를 지니게 되었습니다. 일부는 식민지 미학에 순응하였지만, 다른 이들은 작품에 더 깊은 민족적 자부심을 담아 향토색을 한국의 독특한 정체성과 회복력을 상징하는 방식으로 미묘하게 되찾았습니다. 전통적인 한국의 주제, 민속 예술, 농촌 생활을 집중적으로 다루면서, 예술가들은 지배적인 일본 문화와 대조되는 한국 문화의 고유성을 시각적으로 주장할 수 있었습니다. 그들에게 향토색은 식민지 억압과 체계적 검열 하에서 민족 정체성을 표현하는 도구였습니다. 게다가 향토색은 전통적인 회화 기법의 정교화에 기여하였습니다. 예술가들은 향토적 주제와 형태를 근대적인 기법과 결합하려는 실험을 시작하였으며, 이는 20세기 한국 미술의 미학적 발전에 기여하였습니다. 향토색의 이중성은 문화적 표현과 정치적 통제 사이의 복잡한 상호작용을 강조하며, 예술가들이 식민주의의 제약을 헤쳐 나가면서 자신들의 유산을 보존하고 재해석하려는 시도를 보여줍니다. 따라서 식민지 시각에서 본 향토색은 정체성, 근대성, 전통의 의미가 협상되는 논쟁의 장이 되었습니다.

결론적으로, 일본화와 일본의 문화적 제국주의가 한국 동양화에 미친 영향은 다면적이고 복잡한 성격을 지니고 있습니다. 일본화는 한국화를 풍부하게 하는 새로운 기법, 소재, 예술적 주제를 가져왔지만, 그것들의 보급은 필연적으로 일본의 식민지 정책과 연결되어 문화적 진정성과 예술적 독립성에 대한 비판적 성찰을 촉발했습니다. 식민지 시각에서 태어난 향토색 경향은 한국을 이국적이고 순진한 식민지로 묘사한 한편, 독특한 한국 예술적 정체성의 발전을 위한 발판을 제공하였습니다. 궁극적으로, 이 이중적 유산은 한국 미술의 근대화와 다변화를 이끌 새로운 세대의 예술가들의 등장을 촉진시켰으며, 20세기 동안 한국 미술의 발전에 있어 중요한 전환점을 이룩하였습니다.

4주차	공예와 민속예술			
주차별 학습목표	공예 전통과 일상 및 궁중에서의 문화적 역할을 고찰한다.		교수자명	손지윤
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	전통 공예 제작과 여성의 공간			
2차시	19세기 후반~20세기 초 디자인			
3차시	대한제국기의 공예 생산			
4차시	외국 수요를 위한 공예			
5차시	황실 공예 생산의 민영화			

(1차시) 전통 공예 제작과 여성의 공간

4주차 강의에 오신 것을 환영합니다. 이번 주에는 공예의 세계를 탐구할 예정입니다. 우리는 조선 시대 전통 공예 생산과 양반 가정 및 궁궐 내 여성과 여성 공간의 관계에 대해 논의를 할 것입니다.

한국은 공예 제작의 풍부한 역사를 가지고 있습니다. 조선 시대 미학은 그 간결한 아름다움과 자연에서 영감을 받은 특징으로 쉽게 구별됩니다. 이는 이전의 신라와 고려 시대 공예에서 볼 수 있는 화려하고 우아한 아름다움과 대조적입니다. 조선 시대에 제작된 주요 공예품으로는 도자기, 특히 백자와 분청사기를 비롯해, 목공예와 옻칠 공예, 금속 공예, 그리고 직물과 자수가 포함됩니다.

도자기로 시작해 보겠습니다. 고려 시대의 대표적인 도자기가 청자였다면, 조선 시대를 대표하는 도자기는 단연 백자라고 할 수 있습니다. 백자는 겸손, 효, 조화, 학문을 중시한 조선 유교 사상의 구현이었습니다. 조선 시대의 엘리트와 지도자들은 고려 시대의 화려함을 의도적으로 지양하고 도자기의 간결한 아름다움을 강조했습니다. 조선 이전 시기에도 백자는 소량 생산되었으나, 15세기에 이르러 공식적으로 조선 왕실의 도기로 채택되었습니다. 이는 명나라 초기(1368–1644) 중국에서 백자가 황실 도기로 채택된 것을 그대로 반영한 것입니다. 1460년대에 왕실은 오늘날 경기도 광주 분원리에 왕실용 백자를 생산할 관요를 설치하고 감독하였습니다.

조선 초기에 이곳에서 생산된 백자는 왕실에서 제한적으로 사용되었습니다. 그러나 부유한 양반 및 일반인도 결국 백자를 사용하게 되었고, 1880년대에는 관요 가마마저 사유화되었습니다. 백자는 왕실과 상류층에게 사랑받고 사용되었지만, 그 실용적이고 우아한 디자인 덕분에 일반인들 사이에서도 인기를 얻었습니다. 관요에서 제작된 일부 품목은 왕실을 위해 만들어졌으

나, 많은 품목은 다양한 정부 부처 및 부유한 개인 구매자를 위해 제작된 것으로 보입니다. 16세기부터 백자는 더 이상 왕실이나 수도의 엘리트들에게만 국한되지 않았으며, 지방의 가마에서도 백자를 생산하기 시작했습니다. 이러한 가마에서 제작된 백자는 관요에서 생산된 것보다 품질이 낮았지만, 민간 도자기 가마의 증식은 백자에 대한 커져가는 수요를 충족시켰습니다.

백자는 그 순수함을 통해 조선 양반들의 학문적이고 윤리적인 미덕을 추구하는 모습을 대표한 반면, 분청사기는 즉흥적이고 소박하며 정제되지 않은 우아함을 통해 조선의 미적 감각을 잘 보여주었습니다. 이러한 조선 도자기 유형은 주로 14세기 후반에서 17세기 초반까지 제작되었습니다. 분청사기는 고가의 청자를 대신할 수 있는 더 저렴한 대안으로 등장했으며, 보다 접근 가능하고 실용적인 도자기로의 변화 양상을 반영합니다. 분청사기는 음각, 인각, 상감 등 장식 기법으로 자주 장식되었습니다. 패턴과 문양은 단순한 기하학적 디자인부터 더 정교한 꽃과 자연에서 영감을 받은 테마에 이르기까지 다양했습니다. 이 회녹색 도자기는 상류층과 평민 모두가 사용했으며, 특히 일본에서는 차 도구로 매우 인기가 있었습니다. 16세기 후반 임진왜란 동안 많은 한국 도공들이 일본으로 끌려가면서 그들의 기술과 지식은 한국 도자기 기법, 특히 분청사기 제작 기술의 확산에 기여했습니다. 분청사기는 그 디자인의 단순한 아름다움과 우수한 기능성으로 일본에서 높이 평가받았습니다. 불행히도 조선 중기에 백자의 보급이 증가하면서 분청사기의 인기는 크게 줄어들었습니다.

이제 조선 공예와 여성의 관계를 살펴보겠습니다. 도자기, 금속 공예, 유리 공예, 옻칠 공예와 같은 견고한 소재를 사용하는 공예는 대부분 남성에 의해 제작되었습니다. 도자기의 그림 장식이나 자개 디자인조차도 남성 장인과 예술가들에게 맡겨진 일이었습니다. 반면에 여성은 직물과 자수를 제작하는 역할을 담당했습니다. 직물과 자수는 본질적으로 여성의 공예로 여겨졌으며, 이를 '규방 공예'라고도 불렀습니다. '규방공예'는 전통적인 여성의 공간에서 만들어지는 공예를 뜻합니다. 따라서 바느질로 대표되는 여성 공예는 여성 공간과 밀접하게 연관되었습니다.

직물과 자수는 궁궐 안에서도 여성에 의해 제작되었습니다. 궁궐에는 다양한 종류의 공예를 담당하는 부서가 있었습니다. 높은 직위를 맡을 수는 없었으나, 여성들은 침방과 수방과 같은 의복과 자수를 제작하는 부서에 고용되어 아름답고 정교한 의복과 병풍을 제작하였습니다. 이러한 작업을 담당한 여성들은 대개 낮은 신분에 속한 기생이나 관노로 분류되었습니다. 대체로 남성과 여성 간에는 노동의 분업이 이루어졌는데, 남성은 자수의 디자인을 지휘하고 구상했으며, 여성은 이러한 아이디어를 실행에 옮겼습니다. 안타깝게도 이러한 작품에 대한 공로는 주로 남성에게 돌아갔으며, 여성 제작자는 역사적 문서에 성을 제외한 이름만 기록되거나 아예 언급되지 않는 경우가 많았습니다. 궁중 자수를 비롯한 자수 병풍은 궁중 장식을 담당했습니다. 직업적인 여성 직공들이 직물 생산에 참여했을 뿐만 아니라, 왕실 여성들도 자수를 여가 활동으로 즐기며 유교적 여성 덕목을 함양하는 방편으로 삼았습니다.

궁 밖의 여성들 또한 의복, 자수, 다양한 직물 공예품을 제작했습니다. 조선 사회에서 바느질은 여성의 미덕과 깊이 연관되어 있었습니다. 조각보는 특히 조선 시대 여성들이 제작한 대표적인 직물 공예품이었습니다. 조각보란 작은 천 조각들을 바

느질하여 이어 붙인 패치워크 또는 누비 포장 보자기를 뜻합니다. 이 천 조각들은 대개 다른 바느질 작업에서 남은 자투리 천이거나 낡은 옷감에서 나온 것들로, 주로 기하학적이거나 불규칙한 패턴으로 구성되었습니다. 조각보는 선물 포장, 작은 물건이나 옷, 이불 등의 보관 수단, 그리고 음식과 그릇의 덮개 등으로 다양한 용도로 사용되었습니다. 여성들은 세밀하면서도 자발적인 디자인을 통해 창의성과 미적 감각을 표현할 수 있었습니다. 조각보는 가정 자원의 효율적 활용에서 비롯된 선 여성들의 지혜와 미감을 집대성한 작품이었습니다.

전에 언급했듯이 바느질은 '규방'이라 불리는 여성 공간과 밀접하게 연관되어 있었습니다. 규방은 기본적으로 전통적인 한옥내의 여성 생활 공간이나 사적 공간을 뜻합니다. 전통적인 여성 공간은 집 안에서 가장 사적인 공간으로, 여성이 바느질, 요리, 육아, 상호 간의 사교 활동 등 다양한 가사 활동을 수행하는 곳이었습니다. 이 공간은 남성이나 손님을 접대하는 대외적 생활 공간과 분리되어 있는 경우가 많았습니다. 물론, 이러한 성별에 따른 공간 구분은 주로 사회적 엘리트들 사이에서 강조되었으며, 서민들은 일상생활에서 이러한 유교적 가치를 실현할 자원이 거의 없었습니다. 게다가 하층 계급의 여성들은 여성 공간 밖에서도 일을 해야 했습니다.

양반 여성의 규방은 종종 다양한 공예품으로 잘 장식되어 있었습니다. 대표적으로 작은 목가구, 자개로 장식된 칠기, 거울, 촛대, 보석함, 쿠션, 화병 등이 포함되었습니다. 특히 여성용 물품에는 특정한 문양이 사용되었음을 주목할 만합니다. 다산을 상징하는 포도와 석류 문양, 여성미와 아름다움을 상징하는 모란, 행운을 상징하는 박쥐를 비롯한 인기 문양은 여성 공간에서 사용된 공예품에 흔히 발견되었습니다. 더욱 중요한 것은 이러한 여성 공간은 앞서 언급한 직물 공예품과 자수를 생산하는 장소였다는 점입니다. 이러한 규방공예 생산에 필요한 도구들은 종종 '규중칠우(閨中七友)'로 불렸으며 이는 붓, 먹, 벼루, 종이로 구성된 학자의 네 친구인 '문방사우(文房四友)'와 대조를 이루는 규방의 일곱 친구라는 뜻을 가지고 있습니다. 여성의 공간에서 자주 사용되던 규중칠우는 자, 골무, 가위, 실, 바늘, 다리미, 인두를 뜻합니다. 이 도구들은 바느질에 필수적인 요소였으며, 조선 가정의 여성 공간을 구성하는 핵심이었습니다.

조선 양반 여성들의 중요한 수공예 업무 중 하나는 관직에 있는 남편을 위한 관복을 만드는 것이었습니다. 전통 한복은 세탁과 다림질 시 매번 해체와 재조립이 필요했기 때문에, 옷을 만들고 유지 관리하는 일은 많은 시간과 노동이 필요한 일이었습니다. 따라서 많은 부유한 가정에서는 이를 위해 인력을 고용했습니다. 이들은 남편이 궁에 입궐할 때 필요한 관복을 제작했을 뿐만 아니라, 그들의 관직을 나타내는 흉배 또한 만들어야 했습니다. 각 가정의 여성들의 창의성과 손기술에 따라 흉배의 품질은 달라졌습니다.

바느질은 양반 여성들에게는 여성의 미덕을 표현하는 우아한 방식인 동시에 가사 노동이었지만, 많은 서민들에게는 중요한 수입원이었습니다. 하층 계급의 여성들과 가난한 양반 여성들까지도 더 큰 가정의 바느질을 하고 삯을 받곤 했습니다. 여성의 사회적 활동이 엄격히 제한된 사회에서, 바느질은 조선 여성들에게 허용된 중요한 활동 중 하나로, 자기 표현과 경제적

자립을 가능하게 한 요소였습니다.

4주차 첫 번째 강의에서는 조선 전통 공예, 특히 여성들이 여성 공간에서 제작하고 사용한 공예품에 대해 다뤘습니다. 다음 주에는 조선 왕조 말기부터 20세기 초까지 유행했던 공예와 디자인에 대해 살펴보겠습니다.

(2차시) 19세기 후반~20세기 초 디자인

4주차 두 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 19세기 말과 20세기 초 공예 및 공예 제작의 경향에 대해 살펴보겠습니다. 그럼 바로 시작하겠습니다.

'공예'라는 용어는 근대 이전에는 존재하지 않았습니다. 그 이전에는 금속공예를 뜻하는 '금공', 목공예를 뜻하는 '목공', 도자기를 뜻하는 '도공'처럼 특정 재료에 대한 용어가 있었습니다. '공예'라는 단어는 1881년 이헌영의 일본 견문록 「일사집략」에서 처음으로 한국 문헌에 등장하였습니다. 처음에는 '공예'가 수공예와 기계로 생산된 제품 모두를 포함하는 개념이었으나, 1908년경 수공예와 기계 생산이 구별되기 시작하면서 수공예품을 의미하는 '미술 공예'라는 개념이 적극 도입되었습니다.

1907년에 설립된 관립공업전습소는 도자기, 염색, 목공, 금속공예, 응용화학, 토목공학 등 6개 주요 분야를 가진 근대 기술 교육기관으로서 공예의 기계화를 추구하였습니다. 이에 반해 1908년에 설립된 한성미술품제작소는 1911년에 이왕직미술품제작소로, 1922년부터 1937년까지는 주식회사 조선미술품제작소로 이름이 바뀌었으며, 왕실 공예품 제작을 담당하며 수공예 발전을 이끌었습니다. 이 기관의 제작품은 점차 일본 소비자의 취향을 반영하게 되었습니다. 예를 들어, 정교한 나전칠기와 칠기 가구가 인기 있었으며, 금속 공예품은 비교적 적게 제작되었습니다.

공예를 예술작품으로 해석하는 흐름은 총독부 주도의 연례 조선미술전람회 설립으로 더욱 심화되었습니다. 이 전람회는 식민지 시대 예술가들에게 주요 플랫폼으로 자리 잡았으며, 전람회에 작품을 전시하고 수상하는 것은 예술 시장에서 인정을 받고 스스로를 홍보하는 주요 수단이 되었습니다. 1932년 11월 제 11회 조선미술전람회부터는 공예부가 신설되었으며, 이로 인해 공예는 미술의 영역으로 포함되게 되었습니다. 14회 전람회부터는 서양화부에 포함되어 있던 조각부가 공예부와 통합되면서 공예의 예술적 범위가 확장되었습니다.

19세기와 20세기에는 공예가 국가를 대표하는 중요한 역할을 하였습니다. 공예는 국가의 수공예적 정교함 뿐만 아니라 산업적 역량과 근대화 노력의 지표이기도 했습니다. 이 시기에 세계박람회와 국제 전람회는 국가의 공예 기술과 기술적 진보를 선보이는 중요한 플랫폼이 되었습니다. 이러한 행사들은 국가가 문화유산과 산업 발전을 세계적인 무대에서 선보이고, 자국의 경쟁력과 근대화를 강조할 수 있는 기회를 제공하였습니다. 따라서 전통 공예와 현대 산업 간의 상호작용은 한국을 비롯한 동

아시아 국가들이 서구에서 어떻게 인식되는지에 중요한 요소가 되었습니다.

지난 세션의 조선 전통 공예에 대한 논의를 계속하면서, 이번에는 19세기부터 나타나는 특징적인 경향들을 살펴보겠습니다. 2주차에 논의했듯이, 조선 후기의 많은 사회적, 정치적 변화는 생활 전반에 걸쳐, 심지어 공예에도 광범위한 영향을 미쳤습니다. 조선 후기에는 공식적, 비공식적인 국제 교역이 증가하면서 새로운 수입품들이 등장하였습니다.

예를 들어, 여성들 사이에서 유리 거울이 인기를 얻었습니다. 유리 거울은 17세기부터 한국에 들어왔으나, 18세기에는 고가와 사치로 인해 금지되기도 했으며, 19세기부터 비로소 일상 생활 용품으로 대중화되었습니다. 그 결과, 19세기부터 유리 거울이 부착된 새로운 디자인의 빗접과 서랍장 등이 많이 제작되었으며, 전통적인 청동 거울은 금방 유리 거울로 대체되었습니다.

개항 이후 새로운 의복도 수입되었고, 서양 면직물, 양모, 실크 등의 수입으로 의복 제작에 사용되는 재료가 다양화되었습니다. 그러나 더 두드러진 변화는 서양 복식의 도입이었습니다. 19세기 후반, 서양 의복의 도입은 대부분 진보적인 사회 경제적 엘리트들에게 국한되었습니다. 그들은 수입품의 높은 가격을 감당할 수 있었을 뿐만 아니라, 대중이 낯설고 심지어 상스럽다고 여겼던 새로운 현대 패션을 수용하고자 하였습니다. 식민지 시대가 되어서야 평범한 시민들도 서양 정장과 드레스를 입고, 회중시계와 핸드백을 사용하기 시작하였습니다. 그러나 여전히 많은 사람들이 전통 한복을 계속 입는 것을 선호하였습니다.

서양 식기 또한 한국 공예에 새롭게 추가된 요소였습니다. 서양 식기의 사용은 궁중에서 시작되었습니다. 점차 더 많은 서양 손님을 접대함에 따라, 궁중에서는 그들의 관습에 맞추어 서양 음식을 제공하기 시작했습니다. 궁중에서는 프랑스, 영국, 일본 등에서 식기와 커틀러리를 수입하여 새로운 황실 문양으로 장식하였습니다. 이러한 서양 식기류는 그레이비 보트, 캐서롤, 디너 플레이트, 은 식기류 등 다양한 종류를 포함하였습니다. 고종은 새롭게 도입된 서양 음식을 즐겼다고 전해지며, 특히 와플과 커피를 좋아하였다고 합니다. 이러한 서양 식기의 사용은 점차 일반 대중에게도 대중화되었습니다. 식민지 시기에 서양식 레스토랑과 카페가 도시 중심부, 특히 서울의 새로 개발된 남촌 지역을 중심으로 등장하기 시작했습니다. 이러한 시설을 방문하는 것이 부유층, 지식인, 예술가들 사이에서 유행하게 되었고, 서양식 식사와 그와 관련된 공예품들이 흔해졌습니다.

물론, 서양식 음식과 음료는 서양식 식탁에 제공되었습니다. 테이블, 의자, 책상과 같은 새로운 가구에 있어서는 유럽풍이 선호되었습니다. 황실은 영국 가구 회사인 Maple & Co.를 포함한 여러 회사로부터 가구를 수입했습니다. 궁전의 여러 방들도 카펫과 커튼으로 장식되었는데, 대부분 손님을 맞이하는 데 사용되었습니다.

새로 수입된 공예품 외에도, 19세기에는 특정 유형과 스타일의 공예품이 유행하는 추세를 보였습니다. 궁중 자수와 장식

회화에서도 새로운 경향이 나타났습니다. 이전 세션에서 언급했듯이, 금색 자수나 그림이 그려진 병풍이 궁중에서 제작되기 시작했는데, 특히 대한제국 시기에 그러했습니다. 이러한 병풍들은 일본의 영향력이 증가하고 있음을 증명했습니다. 일본은 근대화 의제뿐만 아니라 시각 문화와 미학에서도 중요한 참고 대상이었습니다. 한국은 근대화와 서구화에서 일본의 성공을 모방하면서 그들의 예술도 모방했습니다.

서양에서는 일본 공예품을 매우 긍정적으로 수용했습니다. 일본 정치인들은 중국과 다른 그들의 장인 기술과 미적 감각을 보여주기 위해 공예품을 적극적으로 홍보했습니다. 일본은 1873년 빈 세계 박람회를 시작으로 여러 세계 박람회에 참가하여 서양에 그들의 공예품을 선보였습니다. 일본이 더 근대화될수록, 그들의 예술과 공예품은 서양인들에 의해 더욱 진지하게 받아들여지고 높게 평가되었습니다.

금색 병풍은 일본의 예술과 공예품과 깊은 연관성이 있었습니다. 역사적으로, 금색 안료로 그려지거나 금박을 입힌 일본의 금색 병풍은 실내의 공간을 나누고 사생활을 보호하기 위해 쓰였으며, 장식 요소로도 사용되었습니다. 이들은 종종 다실, 응접실, 사원과 같은 중요한 공간에서 발견되었습니다. 일본의 금색 병풍은 특히 에도 시대와 메이지 시대 동안 외교적 선물로 사용되었습니다. 이는 금병풍이 고급스럽고 권위 있는 것으로 여겨져 고위 관리와 외국 고위 인사들에게 값진 선물이 되었기 때문입니다. 더욱이, 이러한 병풍을 선물함으로써 일본은 자국의 세련된 예술 전통과 장인 정신을 보여줄 수 있었습니다.

한국도 대한제국 시기에 비슷한 금색 병풍을 제작하기 시작했습니다. 조선 시대에는 금은 사치와 연관되었습니다. 일본에서 금병풍을 선물로 받았던 경우에도 그 극도의 사치스러움이 도덕적 검소함에 해를 끼칠 수 있다는 우려들이 있었습니다. 그러나 조선 후기로 갈수록 이러한 병풍이 서서히 유행하기 시작했고, 그 빛을 반사하고 밝게 하는 특성과 금색 안료 음영의 그라데이션 기법이 재평가받고 제한적으로 모방되기도 했습니다. 대한제국 시기의 금색 병풍 제작은 금을 제국의 색으로 사용하고자 하는 욕구와 새로운 대한제국과 새 황제의 격상된 지위를 시각적으로 표현하고자 하는 욕구에서 비롯되었을 가능성이 높습니다.

더불어 한국이 서양 문화와 더 많이 교류하면서, 전통적인 한국 요소와 서양의 영향이 혼합된 하이브리드 스타일이 등장했습니다. 이러한 융합은 전통적인 한국 문양과 서양의 디자인 기법이 결합된 직물과 가구를 포함한 다양한 공예품에서 볼 수 있었습니다. 앞서 언급했듯이, 서양식 면과 같은 수입 재료가 한복과 같은 전통 의복을 만드는 데 자주 사용되었고, 한국의 공예 제작자들은 점차 서양의 공예 제작과 산업 기술을 배우도록 교육받았습니다.

일본도 한국 공예 제작자들을 교육하는 데 중요한 역할을 했습니다. 많은 일본인 강사들이 관립공업전습소에 고용되어 학생들에게 현대적인 공예 제작 기술과 더 나아가 산업 및 기술 능력을 가르쳤습니다. 이 학교의 설립은 학생들을 일본에 보내 이러한 기술을 배우는 데 드는 막대한 비용을 투자하는 해결책으로 여겨졌습니다. 그러나 필요한 전문 지식을 가진 한국인 교

사와 강사가 부족했기 때문에 많은 수업이 일본인 전문가들에 의해 진행되었던 것입니다.

지금까지의 세션은 19세기 후반과 20세기 초에 제작된 공예품의 유형과 스타일에 대한 것이었습니다. 다음 세션에서는 대한제국 시기의 공예에 대해 이야기하겠습니다. 그때 다시 뵙겠습니다.

(3차시) 대한제국기의 공예 생산

4주차 세 번째 강의에 오신 것을 환영합니다. 이번 주에는 대한제국 시기에 궁궐에서 제작된 공예품에 대해 살펴보겠습니다. 그럼 시작하겠습니다.

대한제국 시기에는 새로운 대한제국이 중국에 종속되었던 조선 왕국과는 다르다는 점을 강조하기 위해 궁궐에 고급스러운 다양한 시각적 상징이 사용되었습니다. 2주차 강의에서는 새로운 황제복, 제복, 건축, 행렬, 그리고 황제 문장을 다뤘습니다. 이번 강의에서는 궁궐에서 제작되거나 사용된 공예품에 초점을 맞추겠습니다.

2주차 강의에서 간략히 언급했듯이, 대한제국 선포 이후 고종과 왕실은 전통적으로 중국 황제에게만 사용되던 물품을 사용하기 시작했습니다. 왕실 복식과 머리 장식은 이러한 변화의 중요한 카테고리 중 하나였습니다. 고종은 중국 황제가 입던 황제복을 착용하기 시작했습니다. 먼저, 가장 격식을 갖춘 복장인 면복으로, 전통적으로 사용되던 구장복과 구류면류관은 십이장 곤복과 12량의 면류관으로 대체되었습니다. 이 복장은 고종이 환구단에서 황제로 즉위하며 착용했던 의상입니다. 이외의 다른 의례 또는 국가적 행사와 공식 업무를 위한 복장은 조복으로, 고종은 왕을 위한 9량 원유관 대신 황제의 12량 통천관과 함께 강사포를 착용했습니다. 고종은 대한제국 시기에 이 복장을 입은 모습으로 초상화나 사진에 자주 묘사되었습니다. 고종이 공식 업무를 수행할 때 일상적으로 입던 상복은 익선관과 황룡포로 구성되었으며, 조선 왕의 홍룡포 대신 사용되었습니다. 여러분은 조선 시대를 배경으로 한 TV 프로그램에서 이와 같은 왕실 복장을 가장 익숙하게 보셨을 것입니다. 황제 복장의 이러한 두드러진 변화는 한국이 제국임을 상징적으로 선언했으며, 중국과 대등한 주권국임을 드러냈습니다. 게다가, 고종은 서양식 제복을 도입하면서도 여러 행사에서 전통 왕실 복장을 계속 착용했다는 점도 주목할 만합니다.

이러한 전통 복장은 대한제국 시기 동안 꾸준히 제작되었고 상의원은 왕실 가족이 필요로 하는 의복과 장신구의 제작과 관리를 담당했습니다. 이곳에서는 의류와 장신구와 같은 수공예품을 제작하고 보관했으며, 정부 관료와 사신들에게도 필요한 물품을 공급하고 중국에서 보내온 공식 복장을 수리하거나 따라서 제작하기도 했습니다. 왕실 복장을 제작하고 관리하는 과정은 복잡하고 세심한 절차였습니다. 금사와 은사로 직물을 짜고, 염색, 세탁, 풀 먹이기, 그리고 직물 마감 작업 등을 해야했습니다. 또한, 바느질, 자수, 금박 작업과 같은 광범위한 장식 작업을 처리했습니다. 상의원에서는 왕실 복장은 물론 머리 장식, 의례 용품, 허리띠, 신발 등 다양한 장신구도 제공했으며 이들을 각자 적절한 보석과 장식으로 꾸몄습니다. 이는 한국 군주와 국가의 품격을 보존하고 표현하는 데 중요한 역할을 했기 때문에 조선 말기와 대한제국 시기의 재정적 어려움에도 불구하고

많은 관료와 궁녀들이 왕실 복장의 제작을 위해 고용되었습니다.

20세기 초반에는 국가의 물리적 힘이 종종 근대화의 정도와 연관되었으며, 근대화는 서구화와도 동등하게 여겨졌습니다. 한국 궁정은 자신들이 얼마나 현대화되고 서구화되었는지를 보여주는 많은 새로운 유형의 공예품을 수입했습니다. 이화문은 중국으로부터의 독립을 상징하는 동시에 근대화로 나아가는 한국의 진보를 나타내는 상징물이었습니다. 2주차에서 언급했듯이, 이화문은 이미 대한제국 선포 이전에 제작되었습니다. 국가의 문장 제작은 근대적 시각적 커뮤니케이션과 표현 방식을 최대한 활용하는 근대적 국가로 보이기 위한 시도로 볼 수 있습니다. 대한제국 시기부터 이화문은 중국으로부터의 독립과 제국으로의 격상을 강조하기 위해 사용되었습니다.

궁궐에서는 이화문이 다양한 물품에 적용되었습니다. 가장 두드러진 예는 이화문이 새겨진 도자기와 금속 공예품이었습니다. 이 시기에 궁궐은 많은 서양 가구를 들여왔고, 손님들에게 서양식 식사를 제공하기도 했습니다. 이러한 이유로 새로운 식기의 구비 또한 필수적이었습니다. 궁궐에서 사용된 새로운 유형의 도자기에는 커피잔과 받침, 수프 그릇, 그레이비 보트, 소금과 후추통, 버터 접시 등이 포함되었습니다. 궁궐은 정부 관요에 식기를 의뢰하는 대신, 프랑스나 일본에서 대한제국의 이화문으로 장식된 식기를 주문했습니다. 이는 현지 도공들이 서양식 식기를 제작하는 데 익숙하지 않았기 때문입니다. 디자인에 이화문을 활용한 것은 왕실 인장이나 문장을 물품에 새기는 서양의 관습을 따른 것이었습니다. 궁궐에서 외교 손님을 접대할 때 사용된 일상 용품으로 한국의 독립적이고 격상된 제국의 지위를 시각적으로 보여주었습니다.

2주차에서 언급했듯이, 황제 문장은 근대적 훈장에도 적용되었습니다. 대한제국 시기 동안 서양식 의복은 왕실 가족, 관료, 그리고 군인들에 의해 착용되었으며, 훈장 또한 이러한 서양식 복장의 일부로 도입되었습니다. 한국의 훈장제도의 형성 과정에서 다양한 상징물들이 훈장 디자인에 사용되었습니다. 대훈위이화대수장은 세 번째 등급의 훈장으로, 태극장과 팔괘장이 그 뒤를 이었습니다. 이화문은 대한제국 시기의 다양한 기념물에도 사용되었으며, 황제의 투구, 태극기, 심지어 식민지 시대에는 국화와 같은 다른 상징들과 함께 주요 모티프 또는 보조 모티프로 등장했습니다. 이화문은 또한 1890년대부터 사용된 한국 우표의 중요한 디자인 요소였습니다. 이화 우표는 이 문장을 주요 모티프로 사용한 첫 번째 우표로, 1900년에 발행되었습니다. 훈장을 비롯해 우표 또한 국가의 근대화나 서구화 정도를 상징적으로 나타내는 요소였습니다. 궁궐 식기, 제복, 메달, 우표 등의 서양 물품의 디자인에 대한제국의 황실 문장인 이화문이 적용된 것은 한국이 국가 물품과 정부 통제 기반 시설에 문장을 표시하는 근대적 시각적 관습을 따르고 있었음을 보여줍니다.

대한제국 시기에 서양 방문객들은 그들의 공식 직위와 상관없이 궁정과 고종으로부터 환영받았습니다. 이들은 서양 국가들과의 더 깊은 외교 관계를 촉진할 수 있는 중요한 인물들로 간주되었습니다. 이는 한국의 근대화와 개화를 촉진하고, 일본의 세력 확장을 견제하며 동아시아의 세력 균형을 유지하는 데 도움이 될 것이라고 여겨졌습니다. 결과적으로, 황제와 만남을 허락받은 많은 여행자와 외교관들은 궁궐에서 여러 선물을 하사받았다고 기록되었습니다.

이러한 손님들에게 자주 주어진 선물 중 하나는 도자기였습니다. 1884년 무렵부터, 서울에 거주하는 외국인들에게 개성 인근의 왕릉에서 발굴된 고려청자들이 선물로 증정되었습니다. 가장 이른 사례 중 하나는 1884년 12월의 기록으로, 고종이 갑신정변 이후 명성황후의 친척이자 고위관료였던 민영익의 부상 치료에 대한 고마움의 표시로 미국인 의사이자 선교사인 호러스 알렌에게 청자 그릇을 선물했다는 것이었습니다. 또한, 고종은 같은 해에 퍼시벌 로웰에게 청자 그릇을 선물했는데, 그는 보빙사를 수행해 참찬관으로 활동한 인물이었습니다. 로웰은 사절단의 일원들과 함께 이듬해 1884년 서울을 방문했을 때 청자를 하사받았습니다. 청자는 대한제국 시기에 희귀하고 아름다운 공예품으로 여겨져 귀중한 선물로 취급되었습니다. 병합을 향해 가면서 청자에 대한 수요가 크게 증가했고, 1900년부터 1910년대까지 고려청자의 약탈과 밀반출이 절정에 달했습니다.

하지만 고종은 청자외에도 다양한 종류의 선물을 증정했습니다. 1886년 한불수호통상조약을 기념하여 프랑스 대통령 마리 프랑수아 사디 카르노(재임 1887-1894)에게는 독특한 장식용 나무와 꽃 모양의 장식품인 '반화'를 선물했습니다. 1896년에는 러시아 황제에게 매우 호화로운 선물인 자개로 정교하게 장식된 장을 보냈고 추가로 조선의 유명 화가 장승업의 그림 두 점과 백동 향로 한 쌍도 러시아에 보냈습니다. 선물 증정은 단순한 선의의 표시가 아니라 외교 관계 수립 의지를 표명하는 신중한 행위였습니다. 또한, 이는 한국이 서구에 새롭게 소개되었을 때에 나라의 이미지 형성에 기여한 국가 자원과 장인 정신의 수준을 보여주는 방법이기도 했습니다.

이번 세션에서는 대한제국 시기에 제작된 공예품과 그것들이 어떻게 대한제국의 높아진 지위를 표현하고, 현대적 시각 관습을 도입하고, 서구 국가들과의 외교 관계를 증진시키고, 한국의 국가 이미지를 형성하는 데 사용되었는지 살펴보았습니다. 다음 세션에서는 외국인의 수요에 부응한 공예품을 더 자세히 살펴보겠습니다.

(4차시) 외국 수요를 위한 공예

4주차 네 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 주에는 외국의 수요에 맞춰 제작된 공예품과 해외 박물관 소장품, 삽화 및 문헌 기록을 통해 외국인들이 구매하고 수집했던 공예품들을 살펴보겠습니다. 시작해 보겠습니다.

지난 세션에서 다룬 궁중에서 귀빈들에게 선물로 제공되었던 공예품에 이어, 이번에는 서양의 손님들에 의해 작성된 주요 문헌 기록을 먼저 살펴보겠습니다. 1880년대 이후 서구 세계에 조선이 개방되면서 많은 손님들이 조선을 방문했습니다. 이들 중 일부는 조선을 자주 방문하거나 몇 년 동안 머무르는데 반해, 일부는 아시아 여행의 일환으로 조선에 잠시 들르기도 했습니다. 19세기 후반, 외부와의 접촉을 제한했던 쇄국 정책으로 인해 조선에 대한 많은 것이 알려지지 않은 상태였습니다. 따라서 많은 서양인들은 이른바 '은둔의 왕국'이라 불리는 조선에 대해 호기심을 가졌습니다.

이 별칭은 1882년에 출간된 윌리엄 엘리엇 그리피스(William Elliot Griffis)의 저서 은자의 나라, 한국(Corea: The Hermit Nation)에서 처음 사용되었습니다. 1927년까지 한국을 방문하지는 않았지만 1870년부터 4년 동안 일본에 머물며 한국의 문화와 역사를 연구했습니다. 그리피스에게 한국의 중요성은 자주권이나 독립성보다는 중국과 일본과의 관계에 있었습니다. 그는 한국을 동아시아의 두 주요 문명 사이에 위치한 국가로 간주하며, 동아시아에서의 한국의 위치를 이집트와 그리스 사이에 위치한 키프로스와 비교했습니다. 한국에 대한 직접적인 경험이 없었음에도 불구하고, 그의 저서는 19세기 후반 한국 연구의 권위 있는 참고 자료가 되었으며, 한국을 두 강대국 사이에 낀 나라로 보는 그의 견해는 오랫동안 한국의 문화와 예술의 해석에 투영되었습니다.

1890년대부터는 한국을 직접 경험한 저자들에 의해 서구에서 더 많은 문헌이 출간되었습니다. 대부분의 동시대 문헌은 조선이 과거에는 중국으로부터 기원한 문화를 일본에 전파했던 스승의 역할을 했으나, 임진왜란 이후 쇠퇴했다는 비슷한 분석을 공유했습니다. 많은 저자들은 한국과 비교했을 때, 그리고 심지어 당시의 중국과 비교했을 때에도 일본이 우월했음을 인정하곤 했습니다. 서양 방문자들의 한국 예술에 대한 평가는 대체로 부정적이었습니다. 비록 한국 예술에 대해 상세히 언급한 저서는 드물었지만, 일부 저자들은 시장에서 담배 상자, 곰방대, 짚신, 갓과 같은 작은 기념품을 구입했다고 언급했습니다. 궁정으로부터 더욱 정교한 공예품을 선물받은 경우도 있었으나, 많은 방문객들은 한국 예술이 특히 일본과 비교했을 때 쇠퇴했다고 결론지었습니다.

19세기 말과 20세기 초에는 한국만을 전문적으로 연구한 서구 학자는 거의 없었으며, 대신 일본학자와 중국학자들 중 한국을 보조적인 관심사로 다룬 경우가 많았습니다. 20세기 초에 한국 물건과 자료를 수집한 외국인을 살펴보면, 크게 두 그룹으로 나눌 수 있습니다. 첫 번째 그룹은 예술에 별로 관심이 없던 사람들로, 이들은 예술 전문가가 아닌 해외 관료, 작가, 선교사, 여행자 등이었습니다. 이들은 대부분 민족학적 자료, 식물 및 지역 생산물 샘플, 서적, 그리고 기타 다양한 기념품들을 주로 수집했습니다. 두 번째, 상대적으로 더 작은 그룹은 동아시아 예술 컬렉션을 수집하는 과정의 일부분으로 한국 도자기와 일부 회화를 수집한 이들이었습니다. 한국 도자기와 회화를 진지한 예술품으로 수집하는 데 시간이 걸렸기에 두 번째 그룹은 더디게 생겨났습니다. 또한, 이들 중 많은 사람들은 일본, 중국, 혹은 유럽이나 미국의 상업 미술 딜러를 통해 간접적으로 한국 자료를 구입했습니다.

그럼 이제 외국인들 사이에서 어떤 종류의 공예품이 인기를 끌었는지 살펴보겠습니다. 19세기 말부터 20세기 초까지 많은 외국인 여행자들이 김준근(金俊根)의 회화를 수집하여 가져갔습니다. 김준근에 관해 알려진 사실은 많지 않으나 그는 19세기 말 부터 부산과 원산과 같은 외국인이 자주 방문했던 큰 항구도시에서 활동했던 것으로 보입니다. 외국 관광객들에게 팔린 수많은 김준근의 그림들이 모두 본인에 의해 직접 제작된 것은 아니고, 그의 작업실에서 일했던 직원들이나 도제들에 의해 만들어졌을 가능성이 높습니다. 하지만 김준근의 화풍으로 그려진 대부분의 그림들에는 오늘날의 제품 브랜딩과 비슷한 방식으로 김준근 작품으로 표기된 도장 또는 라벨이 찍히거나 적혔습니다.

박물관에 소장된 많은 김준근의 그림들은 현재 누가 수집했는지에 대한 세부 정보가 부족하지만, 이 그림을 수집한 것으로 밝혀진 저명한 인물로는 로버트 윌슨 슈펠트(Robert Wilson Shufeldt)가 있습니다. 그는 1882년 한미수호통상조약(Shufeldt Treaty)을 체결한 중요한 인물이었습니다. 그는 1886년 부산 근방에서 여러 세트의 김준근 회화를 수집했으며, 이 컬렉션은 1901년 미국 국립박물관에 중국, 일본, 한국 미술품 컬렉션의 일부로 기탁되었습니다.

이러한 작은 엽서 크기의 그림들이 인기를 끌었던 여러 이유 중 하나는 비교적 수집, 운반, 보관에 있어 실용적이고 편리했기 때문일 것입니다. 도자기나 회화작품과 같은 부피가 크거나 손상되기 쉬운 물품들에 비해, 종이 그림 엽서는 훨씬 더 수집하고 가져오기 쉬웠고 저렴했습니다. 또 다른 이유는 그림들에 묘사된 매우 향토적인 주제에서 찾을 수 있습니다. 기산 김준근은 한국과 한국인의 독특한 생활양식을 표현한 지역특수성을 지닌 공예품에 대한 수요를 알아차린 선구적인 사업가였습니다. 도자기와 회화가 종종 중국이나 일본의 동등품에 비해 열등하다고 평가절하된 반면, 김준근의 엽서는 한국인의 일상생활을 정확히 묘사하여 눈에 띄는 독특함을 보였습니다. 또한, 비서구 문화에 대한 유럽 및 미국의 인류학적, 민족학적 분석에 대한 관심도 그림엽서의 인기를 끄는 데 기여했습니다.

이와 관련하여, 한복, 신발, 모자, 주머니, 부채, 담뱃대, 작은 상자와 같은 일상생활에서 사용되던 공예품들은 특히 19세기에 인기 있는 기념품이었습니다. 이러한 물품들은 비교적 저렴하고 운반이 용이했으며, 한국인의 삶을 보여주는 실질적인 유물로 기능했습니다. 특히 개항 초기에는 한국 외부에서 한국 물품을 접할 기회가 적었고, 새롭게 발견된 은둔의 나라에 대한 서구의 호기심이 최고조에 달했던 시기였기 때문에 매우 인기가 있었습니다.

마지막으로, 병합 전후로는 고려청자에 대한 열풍이 시작되었습니다. 샬롯 홀릭 교수님께서 발간한 책에서 더 자세히 읽어볼 수 있지만, 고려청자는 20세기 초 한국에서 가장 인기있는 공예품 중 하나가 되었습니다. 당시 고려청자는 한국이 과거에 예술적 우수성을 보유했음을 증명하는 유일한 중요한 유물로 여겨졌습니다. 소수의 사람들은 고종으로부터 직접 청자를 선물로 받을 만큼 운이 좋았지만, 많은 외국인들, 특히 일본인들은 청자 작품을 확보하기 위해 극단적인 조치를 취하기도 했는데 특히 대한제국 시기부터 병합 초기까지 청자를 얻기 위해 수단을 가리지 않았습니다. 이 무렵, 고려의 수도였던 개성과 강화도 주변의 고려 무덤들에 대한 약탈이 끊임없이 이어졌고, 1920년대에 이르러서는 대부분의 고려 무덤들이 이미 약탈당해 고려 청자의 공급이 거의 고갈되었다는 기록이 많이 남아있습니다. 병합을 향해 가는 과정에서 일본의 영향력이 한국 정부의 상당 부분을 지배하게 되면서 약탈이 더욱 쉬워졌는데, 이 때 정부는 조선 사회에서 가장 엄중하게 처벌받던 범죄인 불법적인 무덤 약탈과 관련된 문제를 다룰 여유도, 힘도 없었기 때문이었습니다.

20세기 전환기에 한국을 방문한 외국인들에 의한 수집 활동은 해외 박물관의 한국 예술 및 공예품 컬렉션 형성에 중요한 기반이 되었습니다. 이들은 19세기와 20세기 초, 특히 중국이나 일본에 비해 상대적으로 희소했던 한국에 대한 정보를 전달하

고 확산시키는 중요한 역할을 했습니다. 일본 수집가들이 19세기 후반부터 식민지 시기를 거쳐 한국 예술 및 공예품의 다양한 종류를 적극적으로 수집하고 일본으로 운반했던 것과는 달리, 서양인들의 가장 활발한 수집 시기는 한국이 독립국으로서의 마지막 날들을 보내던 이 시기였습니다. 한국 병합은 본질적으로 한국적인 것들에 대한 관심을 크게 줄였으며, 조선총독부는 고려청자와 같은 한국 유물의 반출을 제한하기 시작했습니다. 서양 수집가들에 의한 한국 예술 및 공예품 수집은 해방 이후에야 다시 활기를 띠었습니다. 따라서 이 초기 수집품들은 오랜 기간 동안 서양의 한국 유물 컬렉션의 중요한 부분을 차지했습니다.

아시아 외 지역에 있는 많은 한국 컬렉션이 여전히 많은 민족지학적 유물을 포함하고 있는 점과 이러한 자료들이 대부분 인류학 부서 소속으로 지정되어 있는 점은 주목할 만합니다. 전형적인 물품으로는 철제 담배 상자, 부채, 한복, 직물 액세서리, 숟가락과 젓가락, 놋 식기, 신발, 모자 등이 포함됩니다. 앞서 언급했듯이, 이 물품들은 비서구 문명과 그 사람들의 '고유한' 삶에 대한 서구의 호기심을 충족시켰습니다. 19세기 민족지학적·인류학적 관심은 한국과 같은 비서구 국가들에서 행해진 초기 수집 관행으로 인해 주요 박물관 컬렉션에 여전히 반영되고 있습니다.

또한, 민족지학적 물품과 도자기가 서양 주요 박물관에 들어간 과정이 서로 다르다는 점도 주목할 필요가 있습니다. 민족지학적 물품들은 대개 초기 한국 여행자들에 의해 자발적으로 기증되거나 저렴한 가격에 구매되었지만, 도자기, 특히 고려청자는 대개 상당한 가격에 구매되는 경우가 더 많았습니다. 주요 박물관은 자발적으로 기증한 개인이나 학자보다는 주로 경매장이나 전문 컬렉터들로부터 도자기를 적극적으로 구입했습니다. 많은 민족지학적 유물들은 개수가 너무 많아지거나 중복될 경우 자주 매각되거나 양도되었는데, 이는 이러한 유형의 물품들이 금전적, 그리고 예술적으로도 상대적으로 낮게 평가되었음을 보여줍니다. 그럼에도 불구하고, 서양 박물관에서 나타나는 이러한 수집 및 전시 활동은 20세기 전환기에 외국인들이 한국과 한국 물품을 어떻게 이해했는지를 보여주는 하나의 대표적 사례입니다.

이번 세션에서는 한국에 관심이 있는 외국인 방문객의 수요를 충족시킨 공예품들을 살펴보았습니다. 이번 주의 마지막 세션에서는 식민지 시기 황실의 공예품 제작소의 민영화에 대해 알아보겠습니다.

(5차시) 황실 공예 생산의 민영화

4주차 마지막 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 식민지 시기에 생산된 공예품을 탐구하며 공예에 대한 주를 마무리하겠습니다. 우리는 황실 공예 제조업의 민영화와 상업화를 중점적으로 살펴볼 것입니다.

한성미술품제작소는 1908년 10월에 왕실로부터 6만 원의 기부금을 받아 설립되었습니다. 조선의 전통 예술품, 왕실 용품을 포함한 공예품의 제작을 통해 상업적 이익을 도모하고, 일반 수요를 충족하기 위해 저렴한 가격으로 판매하고자 하였습니다. 1909년 1월, 제작소의 설립 멤버 4명은 각각 1만 원을 출자하여 본격적으로 운영을 시작했습니다. 제작소는 광화문 인근

에 위치했으며, 왕실 건축물의 건설 및 수리를 담당했던 부서였던 영선사의 건물을 사용하였습니다.

한성미술품제작소는 염직부, 금공부, 목공부의 3부 체제로 시작되었습니다. 한성미술품제작소는 점차 운영 체제와 제품군을 확장하였고, 1910년 2월에는 제묵부가 설립되었으며, 1911년에는 도자부, 1913년 이전에는 석공부를 창설할 계획이 세워졌습니다. 초기에는 다양한 분야의 제작 기술뿐만 아니라 제작에 필요한 도안을 그리는 기본 방법도 가르쳤습니다. 이 점에서 이 시설은 초기 공예 교육 기관의 형태로 볼 수 있습니다. 또한, 이곳에서 일하고 훈련받은 여러 공예가는 근대 공예 산업을 이끈 선구자들이 되었습니다. 공장은 직조기와 프레스와 같은 기계 설비를 갖춘 현대식 생산 체제를 구축하고, 대량 생산을 위한 패턴을 도입하여 근대 공예 제작의 기틀을 마련했습니다.

한성미술품제작소는 전통 조선 예술품을 제작 및 상업적으로 판매하려는 근대 예술 제작 시설로서 중요한 의미를 지닙니다. 한성미술공예제작소의 설립은 산업 발전과 경제 성장을 통해 근대화와 국가의 힘이라는 시대적 목표를 실현하려는 왕실의 열망을 반영한 것입니다. 기계 및 디자인 패턴 등 서구의 생산 방식을 채택한 현대식 생산 시설로서, 한성미술품제작소는 예술성과 상업성을 겸비한 예술품과 공예품을 대량 생산하며 근대 산업의 전환기를 보여주고 공예의 산업화를 촉진했습니다.

그러나 설립 직후, 일부 설립 멤버들의 자금 횡령을 포함한 여러 문제들로 인해 어려움을 겪었고, 이후 식민지 당국에 의해 인수되었습니다. 공장은 이왕직미술품제작소로, 그리고 조선미술품제작소로 이름이 변경되었습니다. 한성미술품제작소는 기본적으로 개인 의뢰를 기반으로 운영되었지만, 이왕직공예제작소는 황실 기구의 일부가 되었습니다. 이러한 변화에도 불구하고 제작소는 지속적인 성장을 이루지 못하고 1936년에 해체되었습니다.

1913년 6월, 한성미술품제작소는 갑작스럽게 이왕가라 불리는 황실 업무를 담당하는 기구에 소속되었습니다. 1915년에는 병합 5주년을 기념하기 위한 조선물산공진회를 준비하며 조선 전통 양식으로 공장 건물을 재건하였습니다. 개인 의뢰를 기반으로 한 맞춤 제작에서 벗어나, 공장은 상설 전시대를 설치하고 이화문 패턴을 상표로 등록했으며 관광 책자와 신문을 통해 적극적으로 상업적 홍보를 시작하여 유의미한 수익을 창출했습니다.

1922년 8월까지 운영된 이왕직미술품제작소는 상세한 작업 공정과 상업 전략을 실행했으며, 이는 일본인 기술자와 전문가들이 주도했습니다. 이 시기 동안 일본인들이 운영에 관여하면서 공장은 11개의 전문 부서로 확장 및 세분화되었습니다. 그러나 점차 중국 전통 문양의 영향을 받은 물품들을 대량 생산하기 시작했는데, 이는 일본인들의 취향을 반영한 것이었습니다. 그나마 금속공예부는 디자인과 형태 면에서 가장 보수적이었는데, 대부분 왕실 용품 제작에 사용되었기 때문입니다. 하지만 일본의 통치 아래, 전통적인 작품조차도 상업적 압박의 영향을 받았으며 고대 물품의 복제품은 한국 미술사에 대한 일본의 해석을 반영하도록 수정되었습니다. 나전칠기는 일본인의 일상적인 필요에 맞게 조정되었으며, 많은 도자기 제품들은 일본인의 취향에 맞춰 디자인되었습니다. 특히 그들의 차에 대한 애호를 고려하여 제작되었습니다. 결과적으로, 현존하는 유물들은 이

시기의 공예품들이 전통적인 한국 예술과 공예를 부활시키기보다는 주로 일본인 관광객들의 소비를 촉진시키기 위해 만들어졌음을 시사합니다. 제작소가 한국 공예의 전통을 계승하고 발전시킨다고 주장했음에도 불구하고, 왕실을 위해 만들어진 초기의 몇몇 작품들을 제외하고는 진정한 의미의 한국 전통과 공예 제작 역사의 연속성은 대부분 결여되어 있었습니다. 소비자층 확보에 어느 정도 성공했음에도 불구하고 낮은 수익, 비효율적인 운영, 그리고 조선총독부의 제작소 매각 결정으로 인해 이왕직 미술품제작소는 완전히 민영화되었습니다.

1922년 8월, 이왕직미술품제작소는 일본인 자본가 도미타 기사쿠(1858-1930)에 의해 조선미술품제작소로 전환되었습니다. 그는 이화문 상표를 사용하여 이왕직 미술품제작소의 유산을 이어갈 것이라고 선언하였지만 제작소가 조선미술품제작소로 개명된 후에는 상업적 이익을 적극적으로 추구하였습니다. 공장은 기념품, 트로피, 그리고 다른 상업적 상품들을 생산하는 데 집중하였습니다. 이 시기 동안, 제작소는 신문 광고와 다양한 박람회를 통해 자체 마케팅을 시작하였습니다. 제작소는 판매 부진과 재정적 어려움을 인식하고 민영화를 통해 기업 안정성을 확보하려 했던 것으로 보입니다. 반면, 민영화는 잠재적 이익을 얻을 기회를 본 일본 투자자들을 끌어들이기도 했습니다. 조선총독부가 주최한 조선미술전람회에 새로 설립된 공예부는 일본의 이국적 취향을 충족시키고 한국 고유 공예의 발전을 저해하고 왜곡하는 데에 기여하였습니다. 조선미술품제작소는 1920년대 말 세계 경제 대공황과 1930년 도미타의 사망 이후 재정 유출로 인해 어려움을 겪었고, 1936년 7월 공식적으로 해산되었습니다.

미술품제작소는 격변의 시기에 전통 공예를 보존하고 유지하려는 황실의 노력을 대표했다는 점에서 중요한 의미를 지닙니다. 일본 통치 하에서 훈련받은 장인들이 전통 기법을 정확히 습득하는 데 어려움을 겪었음에도 불구하고, 그들의 작업을 통해 전통 공예의 연속성이 유지되었습니다. 김진갑, 이학응, 장기명 등은 이왕직미술품제작소에서 배출된 1세대 장인들로, 무명의 수공업자에서 근대적 공예가로 인정받게 된 인물들로 볼 수 있습니다. 그러나 일부 장인들이 이름을 알리거나 사업가가 된 반면 많은 이들은 대량 생산 시스템의 도입으로 기계를 다루는 기술자나 노동자로 전락하기도 했습니다. 대량 생산품이 기계 작업을 통해 생산되어가면서 예술의 영역은 크게 배제되었고, 이로 인해 장인들의 영향력은 적어지고 품질이 낮은 제품들이 생산되었습니다.

조선미술전람회는 일부 공예가들이 기술자가 아닌 예술가로서의 새로운 정체성을 확립할 수 있게 해주었습니다. 1932년 제11회 조선미전부터 공예부가 새롭게 설치되어 근대 공예 예술가들이 등장하게 되었습니다. 공예가 정식으로 시각예술에 포함되었고, 이 시기는 그들의 전문적 활동의 과도기였습니다. 근대 미술의 한 범주로서의 공예 개념이 확립되면서, 산업적 대량 생산 방식과의 분리와 공예 활동의 산업과의 구별이 이루어졌습니다. 조선미전 공예부 출품작의 경향은 대략 조선 시대의 형태와 문양을 보존한 전통 양식, 서양 공예의 영향을 받은 과도기적 양식, 그리고 일본인의 취향에 맞춘 양식으로 분류되었습니다. 조선미전은 장인들에게 조선 시대의 낮은 사회적 지위에서 벗어나 창조적 예술가로서 새로운 사회적 위치를 얻을 수 있는 훌륭한 기회를 제공하였습니다.

4주차에서는 조선 시대의 전통 공예와 공예 제작, 공예와 여성의 관계, 19세기 말과 20세기 초의 디자인 경향, 대한제국의 공예, 외국 수요를 위해 생산된 공예, 그리고 마지막으로 황실의 공예 제작소의 민영화와 이것이 식민지 시기 공예에 미친 영향에 대해 살펴보았습니다. 다음 주에는 20세기 전환기 한국에서의 서양 미술과 한국 미술의 서구화에 대한 주제로 넘어가겠습니다.

5주차	서양미술			
주차별 학습목표	서양화가 한국 시각문화에 유입·적응된 과정을 이해한다.		교수자명	손지윤
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	서양화에 대한 간접적 접촉			
2차시	외국인 방문객			
3차시	궁정 화가의 파견			
4차시	초상화			
5차시	한국인 서양화가의 양성			

(1차시) 서양화에 대한 간접적 접촉

안녕하세요, 5주차 첫 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 주에는 한국의 서양식 회화에 대해 알아볼 텐데요, 20세기 전환기의 그림들입니다. 첫 번째 세션에서는 한국이 처음에 어떻게 접하게 되었는지에 초점을 맞출 것입니다. 개항 이전에 서양 회화를 말이죠. 이번 세션을 통해 여러분은 포괄적인 이해를 얻게 될 것입니다. 서양 회화가 한국에 들어온 과정에 대해서요.

조선은 주로 서양식 회화를 접했습니다. 19세기에 중국을 통해 간접적으로요. 중국에 파견된 사신들은 조선시대 정보 전달의 중요한 매개체였습니다. 중국에서 공무를 수행하는 동안, 조선 관리들은 베이징의 성 요셉 성당을 방문하여 서양식 벽화와 건축물을 보았습니다. 또한 1863년 사절단에 대한 기록도 있습니다. 베이징 주재 러시아 공사관에서 사진을 찍었다는 기록이죠. 그들 중 다수는 새로운 물품들을 가져왔습니다. 회화와 서적을 포함해서요, 그리고 친구와 동료들에게 보여주었습니다. 예를 들어, 철학자 이익(1681-1763)은 사신들에 대해 기록했습니다. 18세기에 베이징에서 돌아온 사신들이었죠. 그들이 서양식 유화를 구입해 복도에 전시했다고 언급했습니다.

실학(實學)과 북학(北學)의 저명한 학자들, 정약용, 박지원, 박제가 같은 이들은 서양 회화를 접한 후의 감상에 대한 기록을 남겼습니다. 중국에서 들여온 그림들이었죠. 이들은 새로운 지적 운동을 지지했습니다. 조선 성리학의 제약에서 벗어나 다양한 새로운 학문 분야를 수용하고 발전시켜 현실을 개혁하려는 움직임이었죠. 북학파 학자들은 청나라의 새로운 기술과 문화를 받아들이는 데 열성적이었습니다. 그중 다수는 서양에서 유래한 것이었죠.

조선의 성리학과 예술, 문화는 중국 전통의 큰 영향을 받았지만, 시대에 따라 발전하기도 했습니다. 19세기 중국에서는 전

통에서 벗어난 새로운 화풍이 등장했는데, 서양과 일본 미술의 영향을 받았습니다. 주목할 만한 발전 중 하나는 상하이에서 일어났는데, 해상화파(海上畫派, Haipai) 즉 상해파가 형성된 것입니다. 상해파는 서양 회화 기법을 전통 중국 회화에 접목했습니다. 오창석(吳昌碩)이나 임백년(任伯年) 같은 화가들이 이러한 화풍을 적극적으로 발전시킨 것으로 여겨집니다.

조선 후기, 민영익은 문인 정치가이자 민 왕후의 친척이었는데, 상하이에 머물렀을 때 일찍이 현지 화풍의 영향을 받았습니다. 더 많은 조선인들이 개항 도시인 상하이를 방문하게 되면서, 새로운 미술 양식이 한국으로 유입되었습니다. 상해파의 영향은 장승업(張承業, 1843-1897)의 그림에서 뚜렷하게 나타납니다. 그는 민씨 가문의 후원을 받았던 조선 후기의 유명한 화가였습니다. 장승업은 상해파 작품들을 쉽게 접할 수 있었습니다. 친구들과 후원자들을 통해서였고, 그 양식을 자신의 그림에 통합했습니다. 조선 후기 화단이 남종화풍 추종자들에 의해 주도될 때, 그는 자신만의 화풍을 추구했습니다. 그는 새로운 상해파 양식을 받아들였을 뿐만 아니라 대상을 연구했습니다. 중국 화보(畫譜)를 참고하기보다 직접 관찰을 통해서요.

그의 그림에서 밝고 장식적인 요소의 사용은 장승업이 해상화파의 화풍을 받아들였음을 시사합니다. 특히 그의 인기 있고 생동감 넘치는 화조화에서 두드러집니다. 장승업 화풍의 〈기명수선난초도(器皿水仙蘭草圖)〉처럼, 그가 직접 관찰을 통해 자신만의 독특한 기명절지화(器皿折枝畫)를 그린 방식은 다양한 사물들을 묘사하는 그림인데, 그릇, 꽃, 과일 등을 그린 것은 서양 화가들의 정물화 연구와 비교되기도 합니다. 하지만 장승업의 기명절지화는 자유로운 붓 사용에 초점을 맞춘 것이 특징입니다. 그리고 대상에 대한 즉흥적인 해석과 역동적인 구도를 중시했지, 특정 대상을 사실적으로 묘사하는 데 그치지 않았습니다. 그의 작품은 생동감 넘치는 아름다움으로 구별됩니다. 일상적인 주제를 대담하게 재해석한 데서 비롯된 아름다움이죠.

이러한 전통과 새로운 화풍의 혼합은 장승업 제자들의 작품에서도 뚜렷합니다. 조석진과 안중식(安中植, 1861-1919) 같은 이들인데, 이들은 후에 20세기 초 한국 화단을 이끌게 됩니다. 그 영향력은 한국 근대 수묵화로 계속 퍼져나갔습니다. 조석진과 안중식의 제자들을 통해, 노수현, 이상범, 변관식, 김은호 등을 포함해서요. 하지만 20세기에 이르러서야, 한국에 서양 화가들이 등장하면서 서양 미술이 한국 화단에 본격적으로 유입되기 시작했습니다.

중국 외에도 조선은 일본과도 교류를 유지했습니다, 주로 정기적인 조선통신사 파견을 통해서였죠. 통신사(朝鮮通信使), 즉 조선 외교 사절단은 공식적인 외교 사절이었습니다. 조선 국왕이 일본의 쇼군에게 보낸 사절이었죠. 한국 측에서는 사절을 '통신사'라고 불렀고, 일본 측에서는 '일본 국왕사(日本國王使)'라고 칭했습니다. 이들은 외교 사절일 뿐만 아니라 문화 교류의 통로이기도 했습니다, 학문적, 사상적, 기술적, 예술적 교류를 포함해서요.

사절 외에도 조선통신사에는 다양한 전문가들이 포함되었습니다. 화가, 음악가, 통역가 등이 있었죠. 도화서(圖畫署) 화원들은 사절단과 함께 이동하며 시각 정보를 기록했습니다. 지형, 풍속, 기술 등에 대한 정보를요. 또한 일본에 선물로 남겨진 일본 회화와 예술품의 모사본을 많이 제작하기도 했습니다. 또한, 통신사가 조선으로 돌아올 때, 일본 측에서 조선 왕실에 선

물한 그림들을 가져왔습니다, 이는 양국 간 회화의 문화 교류를 촉진했습니다. 예를 들어, 18세기에는 에도 막부가 선물한 정교한 금 병풍 여러 점이 조선으로 들어왔습니다.

서양 미술과 회화 기법에 대한 정보가 일본으로부터 전해졌습니다. 일본과의 접촉 증가와 상업적 교류의 성장을 통해 조선 말기에 이르러서였죠. 김광국(金光國, 1729-1797)과 같은 몇몇 조선의 수집가들은 역사적인 한국 회화를 포함하여 다양한 물품들을 수집했습니다. 중국과 일본의 회화, 서양 판화, 지도 등을요, 베이징 사행, 화가들과의 교류, 골동품 시장 등을 통해서였습니다.

우키요에(浮世繪)는 18세기부터 한국에 들어왔지만, 서양의 선 원근법과 음영 기법을 적극적으로 도입한 작품들은 19세기에 그 영향력이 커졌습니다. 19세기 중후반 무렵, 우키요에는 빈센트 반 고흐와 같은 많은 유럽 화가들에게 큰 영감을 주었고, 일본 미술과 문화에 대한 서양의 매료는 '자포니즘(Japonisme)'이라는 용어까지 만들어냈습니다. 하지만 이러한 종류의 미술에 대한 한국의 적극적인 수용은 개항 이후에야 본격화되었습니다.

1876년 개항 이후, 1882년까지 네 차례의 외교 사절단이 한국에서 일본으로 파견되었는데, 이번에는 수신사(修信使)라는 이름이었습니다. 처음에는 일본 외교 사절단에 대한 답방으로 파견되었습니다. 하지만 시간이 지나면서 이 사절단의 성격은 무역 협상을 다루고, 한일 간에 발생한 정치적 사건들을 관리하는 것으로 변모했습니다. 1887년 주일 조선 공사가 공식 파견되기 전까지요. 그럼에도 불구하고, 이 사절단은 결과적으로 한국에 사진술이 도입되는 계기가 되었습니다. 수신사 일원이었던 화가 김용원(金庸源)에 의해서였죠.

조선 후기의 서양식 회화와 사실주의에 대한 관심은 18세기 말과 19세기 회화에 적극적으로 반영되었습니다. 선 원근법과 3차원적 음영법을 도입하려는 시도는 단일 광원을 사용하는 방식인데, 이 시기 수많은 그림에서 발견됩니다. 선 원근법 사용 시도는 풍경화에서 가장 두드러집니다. 예를 들어, 18세기 후반 풍경화로 유명한 문인화가 강희언은 선 원근법을 사용했습니다. 〈아침 안갯속 경복궁〉에서 (가제) 그는 경복궁을 향해 좁아지는 길을 명확하게 묘사하여 전경과의 거리감과 보는 이의 시점을 표현했습니다. 길 위에 놓인 인물들도 작아집니다. 멀리 사라지면서요. 전경에 어두운 색을 사용한 것은 안개의 사실적인 묘사를 강조합니다. 멀리 있는 궁궐의 모습을 흐릿하게 만드는 안개죠. 이러한 작품들은 전통적인 '평행 원근법'에서 점차 벗어나는 것을 보여줍니다. 반 부감시(semi-bird's eye view)로 궁궐을 묘사하는 데 사용되었던 기법이죠.

이 그림은 바람개비를 든 소년이 문 앞에서 개를 부르는 모습을 묘사하는데, 서양 회화 기법을 눈에 띄게 받아들인 점이 주목할 만합니다. 특히 인상적인 것은 소년과 개의 그림자 묘사입니다. 그리고 단일 광원에 의해 기둥 뒤에 생긴 그림자도요. 소년의 얼굴과 손 또한 서양의 선 원근법에 따라 그려졌습니다. 개를 부르는 소년이라는 주제는 새로운 시도입니다. 반복적이고 정형화된 풍속 장면에서 벗어나 일상의 한 순간을 포착한 것이죠. 벽돌 벽의 일부 부자연스러운 표현에도 불구하고, 선 원

근법 규칙을 엄격하게 따른 부분인데요, 이 작품은 서양 화풍에 대한 능숙한 숙고를 보여줍니다.

서양의 3차원적 음영법은 조선 후기에 자주 등장했으며, 초상화에서 가장 두드러집니다. 조선 시대 초상화는 언제나 진실하게 묘사하는 것을 목표로 했지만, 인물의 외모 모든 세부 사항을요, 덕성을 포함해서요, 조선 후기에는 몇 가지 양식적 변화가 나타났습니다. 17세기 초상화는 평면적이고 균일한 표현이 특징인 반면, 담채(light ink wash)와 선묘(線描)를 사용했죠. 18세기 초상화는 서양 회화 기법의 영향을 받아, 음영법 사용을 보여주며 더 사실적인 표현을 강조합니다.

예를 들어 조선 후기 관리였던 오재순(吳載純)의 초상화를 봅시다. 초상화 대부분은 전통적인 조선 초상화의 특징을 유지하지만, 그의 얼굴에는 음영법이 사용되어 입체감을 표현합니다. 뺨과 턱선 주변의 굴곡을 나타내죠. 얼굴 외곽 부분이 더 어둡고, 코 가장자리, 눈 밑 지방, 약간 들어간 뺨도 마찬가지입니다. 음영법 사용으로 얼굴 묘사가 더 어둡게 보이게 되었지만, 전통적인 조선 초상화보다요, 얼굴에 사실적인 입체감과 질감을 더했습니다. 주목할 만한 점은 관복 주름의 강조입니다, 윤곽선 처리(contouring)를 통해 강조되고 적극적인 음영 처리를 통해 3차원적인 느낌을 만들어냅니다. 쌍학 흉배(胸背) 또한 충실하게 전달되도록 그려졌습니다. 정교한 자수와 생생한 색감을요.

이러한 서양 회화 양식의 요소들은 점차 증가했습니다. 19세기 내내 그리고 개항 이후에, 점진적인 접근성 증가가 있었습니다. 서양 회화와 새로운 매체에 대한 접근성이죠. 이번 주 첫 번째 세션에서는, 서양 미술과의 간접적인 접촉이 어떻게 이루어졌는지 살펴보았습니다. 회화 기법이 중국과 일본을 통해 전래되고 이것이 조선 후기 회화에 어떤 영향을 미쳤는지를요.

다음 세션에서는 한국을 방문한 외국인들이 19세기 말과 20세기 초 한국 미술에 어떤 영향을 미쳤는지 살펴보겠습니다.

(2차시) 외국인 방문객

5주차 두 번째 세션에 다시 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는, 중요한 역할을 했던 세 명의 외국인 방문객을 살펴보겠습니다. 한국에 서양 미술과 시각 문화를 소개하는 데 19세기 말에요.

개항 이후 많은 서양 방문객들이 한국에 들어왔습니다. 아널드 헨리 새비지 랜도어(1865-1924)는 영국의 화가이자, 탐험가, 작가로 미술과 여행 문학에 기여한 것으로 알려져 있습니다. 그는 저명한 가문에서 태어나 높은 평가를 받게 되었습니다. 그의 여행에 대한 상세하고 생생한 묘사 덕분에요. 랜도어는 또한 뛰어난 화가였습니다. 그의 작품은 종종 여행 중 접한 다양한 문화와 풍경을 묘사했습니다. 그의 미술은 세심한 디테일과 이국적인 장소의 생생한 묘사로 유명합니다. 랜도어는 아시아 전역을 광범위하게 여행했습니다, 중국, 한국, 티베트 같은 지역을 포함해서요. 한국 여행 중 랜도어는 예술 작품들을 제작했습니다. 그 나라의 전통적인 삶과 풍경을 기록한 작품들이었죠.

새비지 랜도어는 1891년 한국을 방문하여 왕을 알현할 기회를 얻었습니다. 흥미롭게도 그는 유화에 대한 왕의 진정한 매료에 대해 기록했습니다. 그는 민상호의 초상화를 그렸는데, 그는 고위 관리이자 왕후의 조카였습니다. 고종의 요청에 따라 그 그림은 고종에게 전달되었습니다. 그는 이른바 '유럽 그림'을 감탄하며 보았다고 전해집니다. 가족과 궁궐 사람들에게 둘러싸여서요. 새비지 랜도어는 그 그림이 궁궐에 이틀 동안 보관되었고, 돌려받았을 때 그림에는 왕족들의 손가락 자국으로 덮여 있었다고 썼습니다. 그리고 다른 궁궐 사람들의 자국도 있었죠. 화가가 그림을 만지지 말아 달라는 메모를 남겼음에도 불구하고, 캔버스 위의 마르지 않은 유화 물감을 찔러보는 것을 참지 못했던 것입니다. 고종은 그림의 수준에 매우 감명받았던 것 같습니다. 그리고 새비지 랜도어에게 민영환과 민영준의 초상화 두 점을 더 그려달라고 요청했습니다, 그가 한국을 떠나기 전에요.

새비지 랜도어의 기록은 초기 반응에 대한 중요한 참고 자료입니다. 한국에서의 서양 미술에 대한 반응이죠. 중국과 일본을 여행했던 사신들 이후로, 사회 엘리트층과 왕족은 초기 수용자 중 하나였습니다. 사진과 유화 같은 서양 매체에 대해서요. 이 기록을 통해, 그들이 새로운 매체에 놀라워했으며 19세기 말부터 매우 수용적이었다는 것이 분명합니다, 이 시기 서양의 것을 받아들이기를 꺼렸던 일반적인 경향과는 반대로요.

하지만 유럽 회화에 대한 호기심이 반드시 의미하지는 않았던 것 같습니다. 서양 회화에 대한 제대로 된 이해를요, 19세기 말에도 말이죠. 민영환의 초상화를 완성한 후, 그 조선 관리는 자신의 옥 장식이 없다는 것을 알아차리고 당황했습니다, 전통적으로 왼쪽 귀 뒤에 착용하는 것인데, 초상화에 포함되지 않았기 때문이죠. 새비지 랜도어가 유럽 미술은 보통 묘사하지 않는다고 설명했음에도 불구하고, 인물의 앞모습과 뒷모습을 동시에 말이죠, 민영환의 불만은 결국 화가가 그 장식을 포함시키기 위해 측면 스케치를 그리게 만들었습니다. 게다가, 민영환의 동생인 민영준은 새비지 랜도어가 그린 그림이 나무판 위에 그려져서 전통적인 조선 그림처럼 말 수 없다는 사실에도 당황했습니다. 유화와 서양 시각 문화에 대한 이해는 19세기 말과 20세기 초에 걸쳐 점차 성장하고 확산되었습니다. 서양 미술과 미술 교육에 대한 접근성이 증가하면서요, 특히 식민지 시기 동안에요.

호러스 뉴턴 알렌(1858-1932)은 미국의 의사이자 선교사, 외교관이었습니다. 그는 중요한 역할을 했습니다. 19세기 말과 20세기 초 한국에서요. 의료 선교사로 1884년 한국에 도착한, 알렌은 한국 최초의 현대식 병원을 설립하는 데 중요한 역할을 했습니다, 이는 국가 의료 기반 시설 발전의 토대를 마련했습니다. 그의 활동은 의학 분야를 넘어섰습니다; 그는 또한 문화 및 교육 활동에도 기여하여, 한국에 서양 지식과 기술을 전파하는 데 도움을 주었습니다. 알렌은 후에 초대 주한 미국 영사로 근무했는데, 이 직책은 한국 역사의 중대한 시기에 외교 활동에 참여할 수 있게 했습니다.

알렌은 고종과 신뢰 깊은 개인적 관계를 맺었습니다. 민 왕후의 사촌인 민영익의 생명이 위독한 부상을 돌본 것이, 갑신정변 중에 있었던 일인데, 이 관계의 기반을 다지는 데 결정적이었습니다, 그 후 그는 궁궐의 중요한 고문이 되었습니다. 알렌

은 또한 1887년 미국에 파견된 한국 사절단을 도왔습니다. 고종이 알렌에게 의존한 것은 참여 결정으로까지 이어졌습니다. 1897년 시카고 만국박람회에 말이죠.

호러스 알렌은 한국관을 조직하는 데 중추적인 역할을 했습니다. 1897년 시카고 만국박람회에서요, 공식 명칭은 세계 컬럼비아 박람회입니다. 1892년 알렌이 고종에게 휴가를 알렸을 때, 다음 해 시카고 만국박람회에 참석하기 위해서였죠, 고종은 한국도 참여해야 한다고 제안했습니다. 한국은 처음에 관심을 표명했을 가능성이 높습니다. 1891년경 만국박람회에요. 하지만 재정적 어려움으로 철회했을 것입니다. 한국의 참여가 다시 추진되었을 가능성이 있습니다. 고종이 알렌이 직접 박람회에 참석할 것이라는 것을 알게 되었을 때요. 1892년 당시 한국의 국제적 위상은 미미했기 때문에, 오직 직접적이고 개인적인 노력만이 호러스 알렌과 같은 인물의 노력만이 한국의 만국박람회 참여를 가능하게 했을 것이라고 결론짓는 것이 합리적입니다.

알렌이 국제 관객에게 한국 문화를 소개하는 데 관여한 것은 박람회에서 서양 전시 문화를 한국에 소개하는 데 중요한 역할을 했습니다. 19세기 중반부터 만국박람회는 세계적인 플랫폼으로 발전했습니다. 국가적 성과를 전시하고 또한 기회가 되었습니다. 비서구 국가들이 국제 관객에게 자신들을 선보일 기회요. 알렌은 컬럼비아 박람회에서 한국의 첫 전시를 기획하고 준비하는 것을 도왔습니다. 그곳에서는 예술품, 공예품, 일상용품들이 서양 관객들에게 전시되었습니다. 하지만 제한된 예산과 시간, 그리고 국가 전시 기획 경험 부족으로 인해, 전시는 급하게 준비되었고 비서구 국가의 이국적인 구경거리 정도로 받아들여졌습니다. 많은 어려움에도 불구하고, 이 전시는 한국이 더 넓고 일반적인 서양 관객에게 처음 소개된 계기였으며, 한국 대표단 구성원들은 목격할 수 있었습니다. 그리고 전시 관행에 대한 정보를 가져올 수 있었습니다. 컬럼비아 박람회에서 본 것들을요. 또한, 정경원(鄭敬源) 위원은 고종에게 한국 물품에 대한 선호를 보고했습니다. 서양인들이 특히 끌렸다는 점을요. 한국의 직물, 병풍, 나전칠기, 자수 병풍에요. 만국박람회에 대해서는 다음 강의에서 더 자세히 이야기할 것입니다.

휴버트 보스(1855-1935)는 네덜란드계 미국인 화가였습니다, 파리와 브뤼셀에서 활동했고, 영국 왕립 초상화가 협회와 관련이 있었습니다. 하와이의 마지막 공주와의 결혼 덕분에, 보스는 세계를 여행할 기회를 가졌습니다. 다양한 민족의 사람들의 초상화를 다수 제작하기 위해서였죠. 여행 중 그는 1898년 한국을 방문했고, 약 2년 동안 머물렀습니다, 그 기간 동안 그는 고종의 초상화를 유화로 그렸습니다.

휴버트 보스가 1898년에 그린 고종 황제의 유화는 전통적인 어진(御眞)에서 벗어났다는 점에서 두드러집니다. 즉 왕의 초상화 양식인데, 예술적 접근 방식과 표현 모두에서요. 이 그림은 왕의 초상화가 더 세속적인 스타일로 변화하는 것을 보여줍니다. 19세기 말에 두드러지게 나타난 변화죠. 강력하고 신성한 통치자의 전통적인 묘사와 달리, 보스의 초상화는 고종을 어색하게 기울이고 손짓하는 서 있는 자세로 묘사합니다, 단순한 배경 앞에서요, 그에게 더 온화하고 소심한 인상을 부여합니다.

보스는 궁궐로부터 충분한 보상을 받았고 두 점 중 한 점을 가져가는 것이 허락되었습니다. 고종의 초상화를 1900년 파리

만국박람회에 전시하기 위해서였죠. 이는 왕의 초상화가 어떻게 다루어지는지에 대한 중요한 변화를 시사합니다. 하지만 이것은 외교적 예외로 볼 수 있습니다. 고종을 해외에 알리기 위한 목적이었죠. 그 초상화는 다양한 인종 표본들 사이에 분류되었습니다. 파리 만국박람회에서 비서구 국가들의 표본들 사이에요. 이 시기, 박람회에 대한 수많은 당시 신문 기사들이 있었습니다. 이 기사들은 왕의 초상화가 특별히 이 목적을 위해 제작되었다고 언급했습니다. 하지만 고종은 그것이 정확히 어떻게 전시될지는 몰랐을 수 있습니다. 그리고 그것이 비서구 인종의 민족지학적 이미지들과 함께 분류될 것이라는 점을요. 그럼에도 불구하고, 초점은 한국을 알리는 데 있었던 것 같습니다. 군주의 권위를 강조하기보다는 초상화를 통해서요.

다른 여러 화가들도 서양 매체로 고종의 초상화를 그렸습니다, 안토니오 제노 신들러(1823-1899)를 포함해서요, 그는 미국 스미소니언 협회의 공식 화가였는데, 1892년 사진을 바탕으로 고종의 초상화를 그렸습니다. 조제프 드 라 네지에르 또한 고종을 알현했고 1902년에 〈대한제국 황제 공식 초상화〉를 완성했습니다. 하지만 외국 화가들이 제작하여 서양으로 가져간 고종의 초상화는 종종 인종에 대한 시각적 기록으로 간주되었습니다. 이국적인 땅의 민족에 대한 기록이죠. 그것들은 수집가의 '호기심의 방(cabinet of curiosities)'에 있는 물품들과 유사했습니다, 극동에 대한 서양의 인식을 반영하면서요. 그럼에도 불구하고, 고종의 이미지가 초기에 대중에게 공개된 것은 중요했습니다. 한국과 그 국민들을 서양 세계에 소개했기 때문이죠, 그때 막 '은둔의 나라'에 대해 배우기 시작한 서양 세계에요.

휴버트 보스는 황제의 첫 유화 초상화를 그렸을 뿐만 아니라, 궁궐 밖으로 나가 풍경화를 제작하기도 했습니다. 보스는 서울의 풍경을 사실적으로 묘사하기 위해 외광파(플랭 에르) 화법을 사용했습니다. '플랭 에르(Plein air)'는 '야외(open air)'를 의미하는 프랑스어 용어입니다. 이는 야외에서 자연 풍경을 그리거나 드로잉하는 작업을 의미합니다, 스튜디오에서 작업하는 대신에요. 이 접근법은 화가들이 순간적인 자연광, 색채, 그리고 특정 순간의 장면 분위기를 포착할 수 있게 해줍니다, 시간 속에서 그들이 보는 그대로요. 플랭 에르 기법은 19세기 후반 인상주의 운동의 핵심이었습니다. 그리고 클로드 모네나 피에르-오귀스트 르누아르 같은 화가들은 빛의 변화하는 특성을 묘사하기 위해 이 접근법을 사용했습니다. 그리고 작품 속 분위기를요.

보스가 1899년에 그린 〈서울 풍경〉은, 도시를 특정 지점에서 포착합니다. 정동에 있는 미국 공사관(현 미국 대사관저)에서, 경복궁을 내려다보는 풍경이죠. 작품 속 파노라마 뷰에는 주목할 만한 랜드마크들이 등장합니다. 광화문, 경회루, 그리고 북한산 같은 곳들이죠. 전경에는 기와집 한 채가 만개한 복사꽃과 함께 묘사되어 있습니다. 1911년 친구에게 보낸 편지에서, 보스는 한국을 "세계에서 가장 매혹적인 나라 중 하나"라고 묘사했습니다, 언덕 비탈, 고요한 강 계곡, 그리고 그림 같은 호수 주변에 풍성하게 피어나는 꽃들의 놀라운 아름다움을 언급하면서요. 그는 또한 사람들에 대해서도 언급했습니다, 그가 관찰하기에 세계에서 가장 오래된 민족 중 하나의 구성원들인데, 항상 흰 옷을 입고 조용히 움직여서, 꿈결같은 환영의 인상을 준다고요.

야외에서 풍경화를 그리는 것은 조선에서도 행해졌습니다, 문인 학자들이 경치 좋은 곳으로 여행을 가곤 했는데, 종종 전문 화가들을 동반했습니다. 어떤 경우에는 학자들이 시를 짓고 화가들에게 풍경화를 그리게 하여 자신들의 풍경에 대한 글을 보충하기도 했습니다. 다른 경우에는, 그들 스스로 글을 쓰고 그림을 그렸습니다. 하지만 외국인이 낯선 도구들을 사용하여 야외에서 그림을 그리는 것은 유화 물감, 이젤, 캔버스 같은 것들을 사용하는 모습은 한국인들에게는 기이한 광경이었을 것입니다.

이번 세션에서는 한국을 방문한 몇몇 주요 외국인들이 어떻게 서양 미술과 시각 문화 도입에 기여했는지 살펴보았습니다. 19세기 말에요. 다음 세션에서는 해외로 파견된 예술가들에 대해 알아보겠습니다. 20세기 전환기에요.

(3차시) 궁정 화가의 파견

5주차 세 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 한국 밖으로 나가 새로운 미술과 시각 매체 지식을 얻었던 20세기 전환기의 예술가들을 살펴보겠습니다.

19세기 말부터 조선은 절실히 깨닫게 되었습니다. 근대 과학 기술의 힘과 정교함을요, 이는 서구 열강의 군사력을 통해 가시화되었죠. 서구 군사력의 힘을 상징적으로 보여준 것은 1840, 50년대 아편 전쟁에서의 청의 패배와 영국의 승리였습니다. 게다가 일본의 커져가는 힘과 영향력은 서양 기술 수용의 이점을 증명했습니다. 경쟁적인 국제 무대에서 국력을 보존하고 신장하는 데 있어서요. 개항 이전부터, 진보적 조선 지식인들의 목소리가 커지고 고종 스스로도 서양 기술과 문물에 개방적이면서, 도화서(圖畫署) 화원들을 중국에 파견하여 서양 기술 지식과 전문성을 습득하게 했습니다.

이제, 왜 국가가 이런 목적으로 화가를 보냈는지 궁금하실 겁니다. 오늘날이라면 근대 무기와 기술을 배우러 화가가 아닌 과학자를 보냈을 텐데요. 사실, 조선 시대의 궁중 화원들은 오늘날의 예술가보다 기술자에 더 가까웠습니다. 궁중에서 그들의 주 임무는 다양한 그림을 제작하는 것이었지만, 이는 개별 예술가의 창작물이라기보다 기술적 능력으로 여겨졌습니다. 게다가, 19세기 그림 즉 '도화(圖畫)'는 국가 번영과 군사력 증강의 도구로 이해되었습니다. 20세기, 분명히 1910년대에 이르러서야, '미술'이란 용어가 '순수 미술'이라는 좁은 의미로 널리 쓰였습니다.

한국어 '부국강병(富國強兵)'은 조선의 열망을 요약합니다. 19세기 말에요. 그리고 당시 예술과 그림에 대한 인식도요. 부국은 부유한 나라, 강병은 강한 군대를 뜻합니다. 함께 이는 조선이 강한 경제와 군사력을 구축하여 새 세계 질서에서 생존하려는 열망을 나타냅니다. 19세기 말 이 국가 목표는 예술에도 적용되었습니다. 회화와 예술은 더 큰 목표 달성을 위한 도구로 보였습니다. 즉 국가의 부와 군사력을 얻기 위해서였죠. 그리고 안중식, 조석진 같은 궁중 화가들, 새 기술에 대한 시각 정보를 기록하고 가져올 능력이 있는 이들이 중국에 파견되었습니다.

안중식(安中植, 1861-1919)과 조석진(趙錫晉, 1853-1920)은 조선 마지막 세대 궁중 화가였습니다. 두 화가는 톈진으로 간 영선사(領選使) 사절단의 일원이었습니다. 1881년 근대 무기 제조 및 훈련법을 배우기 위해서였죠. 톈진에서 1년간 머물며, 화가들은 제도사(draughtsman)로 고용되어, 도면과 청사진 제작을 책임졌습니다. 새로운 무기와 그 기능에 대한 것이었죠. 오늘날 그들의 역할은 엔지니어와 비슷했을 것입니다. 전문 화가를 파견하여 국가의 지식 축적에 근대 무기에 대한 지식 축적에 기여하게 한 것은, 부국강병에 둔 중요성과 예술과 회화에 대한 이해를 모두 반영합니다. 19세기 말 실용적 도구로서의 이해 말이죠.

안중식과 조석진 모두 한국으로 돌아와 도화서에서 계속 근무했습니다. 두 사람 모두 1902년 고종 어진(御眞) 제작에 참여했는데, 이는 궁중 화가에게 최고의 영예였습니다. 그들의 중국 훈련이 선정을 용이하게 했을 가능성이 큽니다. 안중식과 조석진 두 사람 모두 어진 화가로 선정되는 데요.

궁중 화가들의 전통 회화 기법에서 크게 벗어나지 않으면서, 안중식은 서양 화풍을 작품에 접목했습니다. 예를 들어, 안중식의 유명한 경복궁 그림은 풍경화 속 거리감과 깊이 표현을 위해 선 원근법을 도입했습니다. 오른쪽 나무 몇 그루와 석상이 보는 이의 시선을 그림 안으로 이끕니다. 하지만 안중식이 궁궐 건물을 나무로 많이 가려서 지붕만 보이게 해 3차원적 깊이가 부족하여 효과는 줄어듭니다. 건축물은 주로 두드러지고 빽빽한 산의 배경 역할을 합니다. 다른 공간 개념들 사이에 놓여, 이 작품은 전통 문인화와 궁중 회화에 도전합니다. 안중식은 또한 이 무렵 경묵당(慶墨堂)이라는 개인 화실을 열어 이도영 같은 젊은 화가들을 가르치기도 했습니다. 조석진과 안중식 모두 한국 미술계의 영향력 있는 인물이 되어, 20세기 초 젊은 세대 예술가들을 양성했습니다.

1881년 톈진 파견 임무가 해외에 파견된 유일한 것은 아니었습니다. 근대화 정보 수집을 목적으로 한 임무로서요. 조선은 또한 일본에도 사절단을 보내 그들의 근대화 노력을 관찰하고 배웠는데, 특히 군사 조직, 기술, 통치 같은 분야에서였습니다. 1881년 일본에 간 신사유람단(紳士遊覽團) 즉 조사시찰단(朝士視察團)은 한국의 근대화에 유용할 정보를 수집하기 위한 비밀 임무였습니다. 보수적 조선 관리들의 반개혁 의견을 자극하지 않으면서 개혁 과정을 위해서요. 1876년과 1880년 두 차례의 수신사(修信使) 일본 파견 후, 일본이 상당한 성공을 거두었다는 것이 확인되었습니다. 메이지 유신(明治維新)의 근대화 정책으로요. 따라서 여러 대표를 파견할 필요가 생겼습니다. 조선 자체의 미래 정책을 위해 철저히 조사하도록요. 국가와 군대를 강화하는 정책 말이죠. 이것이 신사유람단 파견으로 이어졌는데, 이 사절단은 12명의 핵심 구성원으로 일본 사회와 그 발전상의 다양한 측면을 연구하는 임무를 맡았습니다.

사절단 중에는 김용원(金鏞元, 1842-ca. 1896)이 있었는데, 도화서 소속의 재능 있는 전문 화가였습니다. 그는 여러 의궤(儀軌) 제작과 1861년 철종(哲宗, 1831-1864, 재위 1849-1864) 어진 제작에 참여했습니다. 김용원은 1876년 수신사 사절단의 일원으로 일본에 파견되어, 김기수(金綺秀, 1831-1894)가 이끌었으며, 다양한 기계, 무기, 원자재 확보를 도왔습니다.

수신사 사절단은 이 일본 방문 중 사진술을 직접 경험했고, 몇몇 구성원은 사진관에서 초상 사진을 찍었습니다. 김용원은 사진술을 배울 수 있었던 것으로 생각됩니다. 1879년경 부산에 거주하던 일본인 사진가로부터요. 1881년 신사유람단으로 국가를 위해 계속 일한 후, 근대 선박 항해술 연구차 일본에 갔다가, 1882년 사진 기술을 더 연마하기 위해 다시 일본으로 갔습니다. 김용원은 일본 방문을 통해 다양한 사진 장비를 구입했고, 1883년 여름, 서울에 사진관을 설립했습니다. 비록 이 사진관은 일본인 사진가 혼다 슈노스케(本田周之助)의 도움으로 운영됐지만, 한국 최초의 사진관으로 여겨집니다. 같은 해, 1세대 한국인 사진가이자 화가인 황철(黃澈)도 사진관을 열었습니다.

지운영(池運永) 역시 1884년 2월 서울에 사진관을 열었습니다. 지운영은 중인(中人) 출신으로 1882년 수신사 사절단 일원이었습니다. 그가 처음 사진을 접한 것은 이 일본 방문 중이었습니다. 1883년, 그는 군국기무아문(軍國機務衙門) 주사(主事)로 임명되었고 이듬해 사진관을 설립했습니다. 그는 1884년 고종 임금을 촬영한 최초의 한국인이었으며, 미국인 퍼시벌 로웰(Percival Lowell)과 함께였는데, 로웰 역시 왕을 찍은 첫 외국인이었습니다. 비록 지운영의 관리 경력은 1886년에 끝났지만, 김옥균(金玉均) 암살 시도 실패 후였죠, 갑신정변(甲申政變)의 주동자 말입니다. 그는 예술가로서의 활동은 계속했습니다. 사진가로 전향한 화가로서, 김용원과 지운영 두 사람은 전통 예술과 새로운 사진 기술을 잇는 핵심 역할을 했습니다.

도화서는 1894년경 공식 폐지되었습니다. 갑오개혁(甲午改革)과 함께요. 사진술의 점진적 등장으로 화가의 역할이 대체되고, 궁중 시각 기록 제작 역할 말이죠, 또한 관청 유지 자원 부족 등이 폐지의 주요 요인이었습니다. 궁중 화가, 즉 화원(畫員)은 더 이상 종신직을 갖지 못했지만 정부 내에서요, 계속 고용되었습니다. 전문 화가가 필요한 다양한 프로젝트에는요, 군주의 전통 초상화 제작 같은 일들입니다. 하지만 도화서 폐지는 근대 예술가의 탄생으로 이어지기도 했습니다. 화가들은 더 이상 정부 지시를 받는 노동자가 아니었습니다. 게다가 신분제 폐지와 상업 발달로 인한 미술 수요 증가로, 다양한 배경의 사람들이 스스로를 전문 예술가로 여기게 되었고, 이는 식민지 시대에 더욱 그랬습니다.

'미술'이란 용어도 1910년대를 향하며 순수 미술을 지칭하며 널리 쓰이기 시작했습니다. 이 용어는 1880년대와 90년대 신문에서 일본어 '비주츠(美術)'의 한국어 번역으로 사용되기 시작했습니다. 1910년대에는 '미술' 용어가 명확히 순수 미술을 지칭하게 되었고 일반 대중에게 보급되었습니다. 예술가를 뜻하는 '미술가(美術家)' 같은 관련 용어도 등장했고, 미술과 미술가 모두 심미적 순수 예술과 연관되면서, 예술과 회화를 실용적 기술로 보던 전통 개념에서 벗어났습니다.

고희동(高羲東)은 이때 활동을 시작했으며 한국 최초 '유화가'로 여겨집니다. 고희동은 아버지 고영철(高永喆, 1853-1911)을 통해 서양 언어와 문화를 접했는데, 아버지는 1881년 톈진 사절단 수행 시 영어를 배웠고 1883년 미국 사절단의 영어 통역관으로 일했습니다. 14세에 고희동은 한성법어학교(漢城法語學校)에 입학하여 프랑스어를 배우기 시작했고, 이로 인해 1904년 주사(主事) 직책을 맡게 되었습니다. 궁내부(宮內府) 광산과에서요, 그곳에서 왕실 프랑스어 통역 및 문서 번역가로 일했습

니다. 그는 행정 경력을 포기하고 그림으로 전향했습니다. 1905년 을사늑약(乙巳勒約) 후 현실 도피처로서였죠. 이 조약은 한국의 외교 주권을 일본에 넘겼습니다.

예술가로서 그의 입문은 22세에 시작되었습니다. 그는 유명 전문 화가들의 화실을 자주 드나들기 시작했습니다, 안중식과 조석진의 화실에요. 하지만 당시 화단은 대체로 중국 화보(畫譜)를 충실히 모사하는 데 국한되었습니다. 이에 환멸을 느낀 그는 서양 회화에 관심을 갖기 시작했는데, 이는 외국인들과의 교류를 통해 접하게 된 것이었습니다. 궁내부 시절 프랑스 도예가 레오폴 레미옹(Léopold Rémion) 같은 이들요. 고희동은 프랑스어 스승 에밀 마르텔(Emile Martel)을 통해 레미옹을 만났고, 레미옹이 마르텔 초상화를 목탄으로 그리는 것을 보았습니다.

고희동은 비록 궁중에 고용된 전문 화가도 아니었고 정부 파견 관리도 아니었지만, 일본 도쿄미술학교(東京美術學校)에 입학할 수 있었습니다. 고미야 미호마쓰(小宮三保松)의 도움으로요, 그는 가족 친구이자 대한제국 궁내부 차관인 일본인이었고, 1907년 한국 최초 박물관 설립 제안 책임자이기도 했습니다. 당시 조선총독부(朝鮮總督府)는 젊은 한국인들을 장려했습니다. 식민 동화 정책의 일환으로 일본 유학을 가도록요. 특히 그들은 예술, 예를 들어 회화나 음악을 장려했습니다, 정서적 호소력이 강한 분야를 정치나 경제 분야보다요, 독립 열망을 줄이려는 목적으로요. '선과(選科)'라는 제도가 시행되어 외국인이 표준 입학시험 없이 일본 대학에 들어갈 수 있었습니다. 이 제도로 일본에 간 학생들은 총독부로부터 학비 지원을 받았습니다.

1909년, 고희동은 서양화과에 입학했습니다. 명문 도쿄미술학교에 선과 프로그램으로요. 그곳에서 구로다 세이키(黒田清輝, 1866-1924) 교수 밑에서 서양화를 공부했는데, 그는 프랑스에서 수학했고 초기 발전에 중추적인 역할을 했습니다. 일본 서양화의 발전에 말이죠. 1900년까지 수많은 한국 학생들이 해외에서 어학이나 과학을 공부했지만, 고희동은 공식적으로 해외에서 서양화를 공부하고 학위를 받은 최초였습니다.

비록 고희동은 1915년 한국 귀국 후 전통 수묵화로 복귀했지만, 그는 유화 교육과 서양 미술 수용의 첫 시도를 시작했습니다. 고희동에 대해서는 더 이야기할 것입니다. 그의 예술 활동에 대해 이번 주 마지막 세션에서 더 자세히요.

이번 세션에서는 중국과 일본으로 건너간 예술가들을 보았습니다. 서양 미술과 기술에 대한 새 지식과 기술을 얻기 위해서였죠. 조선 후기 궁중 화가들은 더 넓은 기술 습득 임무를 받았지만, 19세기 말 무기와 기계에 대한 임무요, 일부는 더 나아가 사진술을 배우고 한국으로 들여왔습니다. 20세기 초, 고희동 같은 예술가들은 해외에서 미술과 서양화를 공부하기 시작했고, 느리지만 점진적으로 한국에 서양 미술을 소개했습니다.

다음 세션에서는 새로운 유형의 초상화들을 살펴보겠습니다. 개항 이후 한국에 나타난 초상화들이죠.

(4차시) 초상화

5주차 네 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번에는 초상화에 대해 더 깊이 살펴보겠습니다. 19세기 말과 20세기 초의 초상화들이죠.

조선 시대 초상화는 주로 조상 숭배와 가계 보존을 위해 사용되었습니다. 조선 초상화는 개인의 외형적 유사성을 포착했지만 그들의 덕성과 정신 또한 표현했습니다. 왕의 초상화, 특히 왕실 제례에 사용된 것들은, 조선 초상화 예술의 최고 수준을 나타냈고 가장 숙련된 궁중 화가들이 제작했습니다. 하지만 이 초상화들은 장식 미술로 전시되지 않았습니다; 대신, 보존되어 제례에 사용되도록 신전에 봉안되었습니다.

'휘(諱)' 관행—군주의 이름을 직접 언급 피하기—은 문자 언어와 구어 언어를 넘어 확장되어 왕의 시각적 표현까지 포함했습니다. 이 전통은 중국에서도 지켜졌지만, 조선에서는 추가적인 중요성을 띠었습니다. 어진(御眞)으로 알려진 왕의 초상화는 대중의 시야에서 숨겨졌고, 궁중 행사도 그림에서는, 왕의 모습이 직접적으로 드러나지 않았습니다. 대신, 그의 존재는 상징적으로 암시되었습니다. 빈 왕좌나 가마 같은 요소들을 통해서요.

조선 왕조에서는 왕의 초상화가 세 가지 기법으로 제작되었습니다: 도사(圖寫, 생존 시), 추사(追寫, 사후 기억 기반), 모사(模寫, 기존 초상화 복제/보수). 이 초상화들은 과정을 감독하는 전문 관청에서 관리했고 상세한 "의궤(儀軌)", 즉 왕실 의례 기록으로 남겼습니다. 화가 선정이 중요했는데, "도화서(圖畫署)"의 최고 화가들과 채금장(gilders)이나 장식가 같은 추가 전문가들이 참여했습니다. 집필화사(執筆畫師, 주관 화가)는 왕의 얼굴에 집중했고, 동참화사(同參畫師, 보조 화가)는 몸을 담당했으며, 수종화사(隨從畫師, 지원 화가)는 안료를 섞었습니다. 주관 화가는 왕의 얼굴에 집중했고, 보조 화가는 몸을, 지원 화가는 안료를 다뤘습니다. 초상화 과정은 유지(油紙)에 초본을 그리고, 비단에 옮긴 후 금박 강조를 포함한 상세한 채색을 포함했습니다. 왕의 초상화 제작 참여자로 선정되는 것은 궁중 전문 화가에게 최고의 영예로 여겨졌습니다.

왕의 초상화 외에도 공신(功臣) 초상화—공로 있는 신하의 초상화—는 왕권의 권위를 뒷받침하는 중요한 정치적 역할을 했습니다. 하지만 이 초상화들은 종종 정치 권력 변화에 취약했습니다. 공신 초상화는 개인에 대한 시각적 표창 역할을 했습니다. 뛰어난 충성심과 애국심을 보인 이들에 대해서요. 조선 전기부터 중기까지 이 초상화들의 활발한 제작은 국가가 초상화를 사용하여 왕에 대한 충성을 강화하고 정치적 의제를 홍보하려 한 노력을 반영합니다. 주요 정치적 변화 이후 일부 공신 초상화가 제작되거나 파괴된 사실은 지지를 확보하는 데 있어 그 중요성을 강조합니다. 새로운 정권에 대한 지지요, 그리고 조선의 변화하는 정치 지형에 대한 민감성도요.

초상화는 궁궐과 정부 밖에서도 사적으로 제작되었습니다. 17세기 말, 초상화 제작은 새로운 관행과 함께 급증했습니다, 존경받는 인물들의 초상화를 제작하여 봉안하는 것을 포함해서요. 17세기 말, 일부 학자들은 심지어 자신의 초상화를 의뢰했습니다. 전통 복장을 하고, 개인 정체성과 학문적 성취를 반영하며. 이 시기에는 또한 지방 관리 초상화 제작이 증가했습니다. 감사의 표시나 그들의 선정(善政) 증거로서요. 초상화 제작은 개항 이후 새로운 국면을 맞았습니다. 서양 미술과 시각 매체의 도입과 함께요.

왕의 초상화를 그리고 봉안해 온 오랜 역사는 고종의 통치 기간 내내 보존되었고 공식 어진은 여전히 왕의 물리적 확장으로 취급되었습니다. 19세기 바로 그 끝까지요. 1872년, 고종은 첫 공식 초상화 세트를 의뢰했습니다. 그의 통치 10주년을 기념하기 위해서였죠. 하지만 왕의 초상화 인식에 중대한 변화가 1880년대부터 느리지만 확실하게 일어나고 있었습니다.

고종은 초상화를 이용해 한국 내 이씨 왕조의 정통성을 강화하고 19세기 후반 국제 관계에서 한국을 대표하려 했습니다. 1880년대부터 90년대까지 사진, 스케치, 유화를 포함한 다양한 형태의 그의 초상화는, 서양 외교 관행에 참여하려는 그의 노력을 반영합니다. 이 초상화들은 종종 외국인들에 의해 제작되어 고종의 직접적 영향은 제한되었지만, 그는 여전히 이 이미지들을 사용하여 한국의 참여 준비를 보여주려 했습니다. 근대 외교에 참여하고 다른 나라들과 우호 관계를 구축하려는 준비죠.

고종은 새로운 매체에 깊은 관심을 보였습니다. 사진, 유화, 삽화 같은 것들이죠. 고종은 또한 당시의 방법들을 알고 있었던 것 같습니다. 외국 군주와 관리들을 묘사하는 방법이요. 1881년 신사유람단은 일본 관리들의 초상화와 군주 및 귀족들의 초상화를 수집했습니다. 영국, 프랑스, 독일, 러시아, 미국에서 온 것들을 일본에서요. 이 사진들은 고종이 이해하는 데 도움이 되었을 것입니다. 근대 초상화에서 군주들이 어떻게 묘사되는지를요. 하지만 고종은 대체로 외국 화가들이 서양 매체로 자신을 묘사하는 방식에 자유를 허용했습니다.

스코틀랜드 여성 이사벨라 버드 비숍은 민 왕후의 빈번한 손님이었고 고종 임금을 촬영할 기회가 있었습니다. 1897년 러시아 공사관에서 궁으로 돌아온 직후에요. (아관파천) 왕후 시해 후 애도 기간 중이었음에도 불구하고, 고종은 빅토리아 여왕에게 보낼 초상화를 위해 왕실 복장을 하고 촬영하는 데 동의했습니다. 원본 사진은 소실되었지만, 비숍의 책 〈한국과 그 이웃 나라들〉에는 그녀의 사진을 기반으로 한 것으로 보이는 고종의 삽화 초상화가 실려 있습니다. 이는 고종 초상화의 중요성이 커지고 있음을 반영합니다. 그가 국제적으로 한국의 주권을 주장하려 했기 때문이죠. 고종의 사진 초상화는 다음 주에 더 자세히 살펴보겠습니다.

1898년, 휴버트 보스는 주목할 만한 고종의 유화 초상화를 그렸는데, 이는 양식과 표현 면에서 전통적인 왕의 초상화와 크게 달랐습니다. 보스의 그림은 1900년 파리 만국박람회에 전시되었는데, 고종을 더 세속적이고 덜 권위적인 방식으로 묘사했습니다. 이 그림은 비서구 인종의 민족지학적 전시 일부로 보여졌으며, 왕의 초상화가 어떻게 다루어지는지에 대한 변화를

나타냈습니다. 안토니오 신들러의 1893년 고종 그림은 시카고 만국박람회를 위한 것으로, 또한 한국 민족성을 보여주려 했지만 사진을 기반으로 그려져 덜 정확하고 더 일반화되었습니다. 이러한 외국인들의 고종 묘사는 종종 한국의 시각적 표상 역할을 했습니다. 서양 관객들에게요, 그리고 그 나라에 대한 서양의 인식을 반영했습니다.

고종의 서양 시각 표현 관습에 대한 관심은 그의 조사에서 분명합니다. 근대 일본과 서양의 초상화 및 군복에 대한 조사요. 1899년 고종과 순종을 위한 서양 군복에 대한 조선 궁중의 상당한 투자는 초상화와 국제적 표상에 두었던 중요성을 강조합니다.

고종이 황제가 된 후, 그는 또한 전통 초상화 제작을 다시 찾았습니다. 1901년, 고종은 새로운 공식 초상화 세트를 주문했는데, 이는 그의 재위 중 두 번째 어진 제작이었고, 첫 번째는 1872년이었습니다. 그는 이 과정에 깊이 관여하여, 거의 쉰 번이나 화가들 앞에서 모델을 섰습니다. 1901년과 1902년 사이에요. 초상화가 한국 최초 황제로서의 그의 권위를 정확히 반영하도록 하기 위해서였죠.

비록 1901-02년 원본 초상화는 소실되었지만, 채용신(蔡龍臣)의 모사본이 남아있습니다. 서양 회화 기법과 전통 어진 특징을 혼합한 것이죠. 이 그림은 20세기의 변화를 나타냅니다. 왕의 초상화가 왕조 권위의 신성한 상징에서 국가 원수의 공적이고 대중적인 이미지로 변하는 것을요.

한국의 20세기 자화상은 전통 초상화에서 크게 벗어나, 국가의 근대성으로의 전환을 반영했습니다. 국가나 귀족이 종종 의뢰했던 이전 초상화와 달리, 사회적 지위와 도덕적 덕성을 강조하기 위해서요, 이 자화상들은 더 개인적이고 내성적이었습니다. 한국 예술가들은 그들의 정체성, 감정, 그리고 급변하는 주변 세계를 이 작품들을 통해 탐구하기 시작했습니다. 서양 예술 기법과 개인주의 표현 욕구 모두의 영향을 받아, 이 자화상들은 혼합을 포착했습니다. 전통적 한국 가치와 떠오르는 근대 의식의 혼합이요, 당시 복잡한 문화적 변화에 대한 독특한 통찰을 제공하며.

1910년대 서양 유화 교육을 받은 아주 초기 예술가 두 명은 앞서 언급한 고희동과 김관호를 포함합니다. 고희동은 서양화풍을 받아들인 최초의 한국 예술가로 여겨집니다. 그는 도쿄미술학교를 졸업하고 구로다 세이키 밑에서 훈련받았는데, 구로다는 파리의 아카데미 화가 라파엘 콜랭 밑에서 공부했고 바르비종파와 인상주의의 영향을 받아, 플랭 에르와 인상주의 양식을 일본 미술에 도입한 것으로 알려졌습니다.

김관호는 서양화 학위를 딴 두 번째 한국 학생이 되었습니다. 고희동처럼, 그 역시 구로다 세이키 밑에서 훈련받았지만 유화에 대해 더 포괄적인 이해를 보였습니다. 고희동보다 기술적으로 더 정교했죠. 그는 구로다 세이키의 빛과 색 사용을 가져와 더 어두운 그림자 톤에 적용하는 재능을 보였고, 이를 이용해 작품 속 깊이와 분위기를 전달했습니다. 그의 회화 스타일

은 종종 상세하고 자연주의적인 묘사를 특징으로 했습니다. 도쿄미술학교에서의 그의 학문적 성공은 강조했습니다. 서양 회화 기법을 채택하고 숙달하는 그의 기술을요, 이는 식민지 시기 한국 예술가에게 주목할 만한 성취였습니다, 한국 예술가들이 주로 일본인 환경에서 경쟁해야 했던 시기였죠.

김관호의 재능은 그의 그림 〈나부〉가 더 넓은 대중적 인정을 받기 시작했을 때입니다. 1915년 경복궁 조선물산공진회에서 은메달을 탔을 때죠. 그의 명성은 1916년에 더욱 확고해졌습니다. 그의 졸업 작품 〈해질녘〉이 일본의 권위 있는 관전인 문전(文展)에서 특별상을 탔을 때요. 이 작품, 한국 최초의 누드화는, 상당한 사회적 파장을 일으켰습니다. 그해 말 평양에서의 첫 개인전은, 약 50점의 풍경화를 선보였는데, 그의 명성을 더욱 확립하고 한국 근대 미술사의 이정표를 세웠습니다. 이 인정은 한국과 일본 양국에서 그의 지위를 높이는 데 도움이 되었습니다.

두 선구적인 한국 예술가 모두 오늘날까지 남아있는 자화상을 제작했습니다. 고희동의 자화상은 전통 한국 양식과 서양 양식의 혼합이 특징입니다. 〈부채를 든 자화상〉에서는, 고희동은 자신을 전통 한국 복식과 배경 속에 묘사했지만 유화 물감과 서양 미술 특유의 음영 기법을 사용했습니다. 유사하게, 〈두루마기를 입은 자화상〉에서는, 짧고 단정한 머리 스타일로 현대적인 젊은이로 보이지만, 그는 자신을 한국 예술가로 표현했습니다. 남색 한복 두루마기 외투를 입은 모습으로 묘사함으로써요. 더욱이, 그의 자화상들은 한국 미술의 과도기를 반영하며, 그가 의식적으로 자신을 두 예술 전통의 교차점에 두고 한국 예술가로서 근대 문화 정체성을 형성했음을 보여줍니다.

언뜻 보기에, 김관호의 자화상은 더 어둡고 에너지가 차분합니다. 그의 자화상에서 김관호는 꼼꼼하고 상세한 스타일을 사용하며, 그의 용모의 질감과 깊이를 강조합니다. 이 기법은 그의 유화 숙련도를 보여줍니다, 도쿄미술학교 재학 중 숙달한 매체이죠. 이 초상화는 놀라운 사실주의로 주목할 만하며, 그의 외모뿐만 아니라 내성적인 감각과 개인적인 깊이까지 포착합니다. 최소한의 색으로 표현된 김관호의 시선은 직접적이면서도 유보적이며, 내성과 자기 인식을 암시합니다. 이 태도는 자기 표현에 대한 작가의 사려 깊은 접근을 반영하며, 더 깊고 내성적인 측면을 강조합니다. 드러나는 감정이나 과장된 제스처보다는요.

고희동의 밝고 다채로운 자화상과는 대조적으로 그의 국적을 암시하는 여러 시각적 주제를 사용한 것과는 달리, 김관호는 자신을 서양식 모피 코트와 모자를 쓴 모습으로 묘사했습니다. 이것이 의도적으로 한국 정체성을 생략한 것인지는 알 수 없지만, 두 예술가가 대조적인 초점을 가졌다는 것은 분명합니다. 자기 정체성과 표현에 있어서요. 한국 자화상에서 보이는 다양성은 크게 증가했습니다. 식민지 시대 내내 서양화 교육을 받은 예술가들이 더 많이 등장하면서요.

이번 세션에서는 전통 매체와 서양 매체 모두를 사용한 다양한 초상화들을 살펴보았습니다. 20세기 전환기에요. 다음 세션에서는 한국 서양화가 양성에 대해 더 이야기해 봅시다.

(5차시) 한국인 서양화가의 양성

안녕하세요, 5주차 마지막 세션에 오신 것을 환영합니다. 마지막 세션에서는 한국 화가와 미술 학도들이 어떻게 20세기 초 서양식 미술을 훈련받았는지 살펴보겠습니다. 시작하겠습니다.

도화서(圖畫署)가 폐지되고 한국에 서양화가 도입된 후, 한국 미술계에는 많은 광범위한 변화가 있었습니다. 궁중 화가들은 더 이상 생계를 정부에 의존할 수 없었고 변화하는 미술 시장에서 스스로를 부양할 방법을 찾아야 했습니다. 19세기 말에는 새로운 매체가 도입되어, 젊고 야심 찬 예술가들에게 배우고 훈련할 기회를 제공했습니다. 서양화와 사진 분야에서요. 가장 중요하게는, 당시 이러한 변화들은 재정의했습니다. 전문 화가들의 역할과 지위를요.

첫째, 19세기 후반 전문 화가들은 오직 예술만으로 생계를 유지해야 하는 도전에 직면했습니다. 전문 화가들은 양반 문인 화가와 달리 중인(中人) 계급이었습니다. 하급 관리와 전문가들로 구성되었죠. 그들은 통역가, 의사, 법률 관리, 전문 예술가 및 기타 실무/전문 직업 역할을 맡았습니다. 조선 시대 내내, 이 예술가들은 스스로를 부양하기 위해 고군분투했습니다, 궁궐 밖에서는 공정하고 일관되게 보수를 받는 일이 드물었기 때문이죠. 많은 후원자와 고객들은 예술가의 서비스에 적절하다고 여기는 만큼 지불했고, 종종 돈 대신 물품으로 보상했습니다. 특별히 유명한 예술가를 제외하고, 많은 평범한 화가들은 상당한 어려움에 직면했습니다. 지속 가능한 생계를 유지하는 데 있어서요.

19세기에 예술은 점점 더 상품화되었습니다. 상업 시장과 화폐 교환의 성장으로 인해, 그림이 일반 대중에게 더 접근 가능해졌습니다. 예술에 대한 전반적인 수요는 중인 계급의 성장으로 크게 증가했습니다. 조선 시대 말에요, 이는 가처분 소득을 가진 더 많은 인구가 있었다는 의미입니다. 소수의 양반 계급 외에도 그림, 예술품, 기타 여가 활동에 쓸 돈이 있었죠. 이는 전문 예술가들에게 더 많은 고객을 제공했을 뿐만 아니라, 조선 사회에서 예술가 자신의 사회적 지위도 높였습니다. 느리지만 점진적으로, 전문 화가들은 기술자 이상이 되었습니다. 의뢰받은 그림 조각들을 '생산'할 수 있는 존재에서 자신의 예술적 추구를 실현하는 작품을 '창조'하는 근대 예술가로요.

미술 교육과 훈련 또한 20세기부터 변화를 겪었습니다. 조선 시대 미술 교육은 개인적인 형태의 교육에 의존했습니다. 전통적인 양식과 기법의 보존 및 계승을 목적으로요. 조선 시대에 가장 제도화된 미술 교육의 원천은 도화서(圖畫署)였습니다. 그곳에서 학생들은 전통적인 유형의 그림 능력으로 평가받았습니다: 대나무, 산수, 인물, 조류와 동물, 꽃과 식물. 궁궐 안팎에서, 학생이나 도제들은 종종 형성했습니다. 스승들과 가깝고 개인적인 관계를요. 그리고 어느 정도까지는 그 양식을 따르는 것을 미덕으로 여겼습니다. 20세기 초의 예술가들조차도, 안중식 같은 이들은 이 관습을 따랐고 그의 개인 화실 경묵당(慶墨堂)에서 학생들을 가르쳤습니다. 안중식의 제자였던 고희동은 한국의 교수법이 구식이며 여전히 중국 화보(畫譜) 모사에 의존한다고 한탄했습니다. 20세기와 식민지 시기 미술학교 설립 이후에야 미술 교육이 제도화되고 다양화되어 일본과 프랑스 기관을

모델로 한 서양 미술 범주를 포함하게 되었습니다.

20세기부터 점점 더 많은 예술가들이 서양화를 배우고 싶어 했지만, 한국에는 이 예술가들을 훈련시킬 전문가와 자원이 부족했습니다. 한국의 1세대 서양화가들은 해외에서 그림을 배워야 했습니다. 20세기 초 한국 밖으로 여행하는 것은 쉽지 않았습니다. 일제 강점기는 국제 여행에 더 큰 법적 제한을 가져왔지만 더 많은 학생들이 특히 일본으로 여행하는 것을 허용했습니다. 다양한 예술과 과학을 배우기 위해서요. 이는 식민지를 통제하고 문화 동화를 위한 방법이었습니다, 특히 1920년대부터 식민 당국이 1919년 3.1운동 후 억압 통치의 비효율성을 깨닫고 문화적 회유책을 선택했을 때 그랬습니다.

1910년대, 많은 초기 한국 유화가들이 도쿄미술학교에서 훈련받았습니다. 도쿄미술학교는 1887년에 설립되어 서양화 예술가 교육의 선도 기관이 되었고, 서양과 전통 예술 관행의 혼합을 통한 일본의 근대화 추진을 반영했습니다. 도쿄미술학교에서 서양화, 즉 요가(洋画)를 공부한 학생들은, 유럽 아카데미 전통의 영향을 받은 기법으로 엄격하게 훈련받았습니다. 그들의 교육 과정은 일반적으로 연구를 포함했습니다. 드로잉, 해부학, 원근법, 유화 연구였고, 사실주의 숙달을 강조했습니다. 훈련 과정은 고전 작품 모사, 석고상이나 모델을 보고 인물 소묘하기, 그리고 서양 예술 개념 이해를 포함했습니다. 빛, 그림자, 구도 같은 것들이죠.

구로다 세이키 같은 학교의 많은 교사들은 유럽, 특히 프랑스에서 공부한 예술가들이었고, 인상주의나 사실주의 같은 동시대 유럽 양식을 학생들에게 가져왔습니다. 도쿄미술학교는 필수적인 기관이 되었습니다. 일본에서 서양화를 육성하는 데 있어서요, 그 학생들을 일본 근대 미술 운동의 선구자로 자리매김하면서.

고희동, 김관호 같은 많은 한국 학생들이 20세기 초 그곳에서 공부하며, 유화나 사실주의 같은 기법에 노출되었습니다. 이 학교는 이 예술가들이 서양 예술 방식을 한국 미술에 통합하는 토대를 제공했고, 이는 식민지 시기 한국 근대 미술 발전에 크게 영향을 미쳤습니다. 특히, 구로다 세이키는 빛의 사용과 자연주의적 표현을 강조했고, 이는 이 한국 학생들에게 깊은 영향을 미쳤습니다. 이러한 노출은 서양 미학 통합의 기초를 마련하는 데 도움이 되었습니다. 20세기 초 한국 미술에요.

불행히도, 1세대 서양화가들은 상당한 어려움에 직면했습니다. 한국으로 돌아온 후 작업을 계속하는 데 있어서요. 예를 들어, 고희동은 거의 즉시 전통 수묵화로 돌아갔습니다. 1915년 한국으로 돌아온 후에요. 그는 새로운 미술계에 적응하기 어렵다는 것을 알았습니다. 예술이 공공연하게 상품으로 팔리는 곳이었죠. 그는 스스로를 전문 예술가로 증명해야만 했습니다. 여가로 그림을 그리는 관료가 아니라요. 그 자신도 나중에 언급했듯이, 그때는 그림 구매가 유교적 미덕에 어긋나는 부적절한 행위로 여겨졌습니다. 그의 걱정은 특히 강했는데, 유화가 한국에서는 여전히 매우 낯설었기 때문입니다. 그는 나중에 회상하기를, 스케치 상자를 들고 서울을 돌아다니면, 사람들이 그를 따라다녔다고 합니다. 그가 엿을 판다고 생각했기 때문이고, 유화 물감을 보고는 비웃으며 닭똥 같다고 말하곤 했다고 합니다. 이런 종류의 당혹감과 한국 내 동료 서양화가의 부재는 그가

한국 귀국 직후 유화를 포기하게 만들었습니다. 하지만, 그는 1922년 제1회 조선미술전람회에 유화 작품을 출품했습니다. 정말 마지막으로요, 아마도 그의 지위에 대한 남은 애착을 반영하는 것일 수 있습니다. 한국 최초의 유화가로서의 지위나, 1920년대 미술 시장에서 그렇게 인정받고 싶은 욕구요. 그때는 이전보다 서양식 미술의 유입이 더 컸습니다.

반면에 김관호는 졸업 후에도 계속 유화를 그렸습니다. 김관호는 이미 도쿄미술학교에서 최고 성적으로 졸업한 스타 학생이었기에, 근대 예술가로서의 자기 정체성에 상당한 자신감이 있었습니다. 1915년, 그는 조선물산공진회에서 그의 그림 〈나부〉로 은메달을 탔습니다. 1916년, 그는 일본 제10회 문부성 미술 전람회(문전)에서 특별한 인정을 받았습니다, 그의 선구적이고 논란이 많았던 누드화 〈해질녘〉으로요. 같은 해, 평양에서의 첫 개인전은, 약 50점의 풍경화를 선보이며 한국 근대 미술에 이정표를 세웠고, 한국 유화가로서의 그의 명성을 더욱 확립했습니다. 이는 한국 최초의 유화 개인전이었고 대중에게 좋은 평가를 받았습니다. 하지만 새로운 매체에 대한 대중의 흥미는 판매로 이어지지 않았고, 김관호는 상당한 재정적 어려움과 예술 활동 지원 부족에 직면하여, 결국 1920년대 후반 거의 20년 동안 그림 그리기를 중단했습니다. 서양 미술에서 가장 성공한 화가들조차도 초기 식민지 시대에 전문 유화가로 계속 활동하기 위해 고군분투했습니다.

1세대 서양화가들이 한국으로 돌아온 후, 학생들은 유화 훈련을 받기 위해 계속해서 일본으로 몰려들었습니다. 앞서 언급했듯이, 한국인 교사에게 서양화를 배우기는 어려웠습니다. 전문 지식을 가진 이들이 거의 없었고 유화 훈련을 받은 소수도 경력을 이어가기 어렵다는 것을 알았기 때문입니다. 한국에서 전문 유화가로서요. 아시아 밖으로 나가 그림을 공부할 기회가 있었던 예술가는 소수에 불과했지만, 일본으로 가는 한국 미술 학생 수는 1920년대부터 크게 증가했습니다. 이는 식민 정부의 이른바 문화 통치 정책과 시기적으로 일치했습니다. 이를 통해 그들은 예술과 문화에 더 큰 자유를 허용했습니다. 식민 정권에 대한 저항을 억제하고 통제하기 위한 회유 정책으로서요.

1세대 서양화가들은 한국 미술계에서 영향력 있는 인물로 남았습니다. 유화를 포기했음에도 불구하고, 고희동은 서화협회(書畫協會, 화가 및 서예가 협회)의 창립 멤버가 되었습니다, 1918년 한국 최초의 예술가 협회였죠. 협회의 초대 및 2대 회장은 안중식과 조석진이었습니다. 서화협회는 당시 가장 저명한 한국 예술가들이 이끄는 중심 조직이 되어 예술가들이 교류하고, 훈련받고, 전시회를 열고, 작품을 판매할 수 있게 했습니다. 협회는 대중을 계몽하고 교육하며, 서울 미술 시장 성장을 촉진하고, 근대 전시 문화와 예술 공동체를 육성하며, 식민 통치하 한국 예술가들의 자율성을 지원하는 것을 목표로 했습니다.

'협전(協展)'은 1921년에 시작하여 1936년에 끝난 협회의 연례 전시회를 지칭했습니다. 약 100점의 작품이 전시되었고 장르별로 작품을 분류하지 않았습니다. 이름에서 알 수 있듯이, 서예 및 회화 협회였으므로, 대부분의 회원들은 전통 서예와 수묵화에 종사했고, 유화가의 비율은 상대적으로 낮았습니다. 첫 해인 1921년에는 단 8점의 유화만 전시되었습니다. 나혜석, 고희동, 최우석(崔禹錫, 1899–1964)의 작품이었고, 총 78점의 회화와 30점의 서예 작품 중이었죠. 1920년대 중반 이후 유화와 수채화의 비율은 점차 증가했지만, 조각과 공예 작품은 없었습니다.

또한, 협회는 교육 기관을 설립했습니다. 1923년 차세대 한국 예술가들을 위해 서화학원(書畵學院)이라고 불렸죠. 학원은 세 개의 학과로 나뉘었습니다: 동양화, 서양화, 그리고 서예. 강사로는 이도영과 고희동 등이 있었지만, 학생 수는 적었습니다. 재정적 어려움으로 인해, 학원은 개원 2년 만인 1925년에 문을 닫았습니다. 그럼에도 불구하고, 이는 한국 미술 교육을 현대화하고 제도화하려는 첫 시도였습니다.

서화협회의 성장과 첫 협전의 상당한 성공으로, 식민 당국은 신속하게 자체적인 연례 미술 전시회를 설립했습니다. 서화협회의 커지는 영향력을 저지하고 한국 미술계에 대한 통제권을 되찾기 위해서였죠. 조선미술전람회(선전)는 협전 1년 후인 1922년에 처음 열렸습니다. 이 전시회는 총독부가 주최했고 인기와 규모 면에서 빠르게 협전을 능가했습니다.

조선미술전람회는 일본의 관전(官展)을 벤치마킹했으며, 프랑스 살롱을 모델로 삼았습니다. 전시회 형성기에는 서양화 및 조각, 동양화, 그리고 서예 부문이 있었습니다. 서양화 부문 심사위원은 전원 일본인이었고, 특히 도쿄미술학교 출신들이, 일본인의 취향에 따라 작품을 심사했으며, 아카데믹하고 인상주의적인 양식을 보이는 작품을 선호했습니다. 일본 예술가들도 한국에 6개월 이상 거주했다면 작품 제출이 허용되었습니다. 초기에는 서양화 부문 출품작 대부분을 일본 예술가들이 차지했습니다. 한국 서양화가 수가 늘고 일본 취향에 맞추기 시작하면서, 많은 재능 있는 한국 서양화가들이 이인성(李仁星, 1912-1950), 나혜석(羅蕙錫, 1896-1948) 같은 이들이 식민지 시대 내내 서양화 부문에서 상을 받게 되었습니다.

조선미술전람회는 한국 미술계에서 가장 중요한 행사가 되었습니다. 예술가들에게 노출 기회와 명성을 제공했기 때문이죠. 특히, 조선미술전람회는 도록을 인쇄했는데, 이는 협전에 비해 상당한 이점이었습니다. 조선미술전람회에 작품을 전시하는 것은 예술가들에게 일종의 전문 데뷔가 되었고, 전시회에서 상을 받는 것은 거의 시장에서 예술가의 성공을 보장했습니다.

조선미술전람회의 우세는 결국 1936년 서화협회의 해체로 이어졌습니다. 협전의 인기는 조선미술전람회 개최 이후 급격히 줄어들었고, 거의 모든 서화협회 회원들은 결국 참여하게 되었습니다. 협전 외에도 조선미술전람회에요. 비록 협회는 궁극적으로 초기 목표를 계속 달성하지 못했지만, 예술 분야에서 한국의 자율성을 보존하려는 목표요, 이는 한국 미술사에서 중요한 업적을 남겼습니다. 한국 예술가들이 예술가의 전문화를 시작하고 자신의 활동을 통제하며 적극적으로 작품을 마케팅한 점에서요.

이번 주, 우리는 한국에서의 서양식 미술 도입을 살펴보았습니다. 초기 서양 회화 노출, 새로운 서양 매체를 가져온 외국 방문객, 서양식 미술을 배우러 일본과 중국으로 간 예술가들, 서양 매체로 제작된 새로운 유형의 초상화, 그리고 한국에서의 서양식 예술가들의 등장을 다루었습니다. 다음 주에는 사진과 인쇄 매체의 세계를 탐험해 봅시다. 곧 뵙겠습니다.

6주차	사진 및 인쇄매체			
주차별 학습목표	사진과 인쇄매체 도입 및 그 영향을 분석한다.		교수자명	손지윤
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	사진과의 최초 접촉			
2차시	사진·인쇄매체의 초기 수용			
3차시	교육용 인쇄매체			
4차시	왕의 사진 촬영			
5차시	대중적 시각 자료의 대량생산			

(1차시) 사진과의 최초 접촉

안녕하세요, 6주차 첫 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 주에는 한국에서의 사진과 인쇄 매체 등장을 다룰 것입니다. 19세기 말부터 20세기 초까지요. 그리고 근대 시각 문화 발전에 미친 영향을 조사할 것입니다. 이번 첫 세션은 한국에 사진이 도입된 것에 대한 개요를 제공합니다. 19세기 말에요.

5주차에 우리는 중국과 일본에서의 초기 사진 접촉과 김용원, 지운영에 대해 잠시 이야기했습니다. 그들은 한국에서 사진을 도입하고 발전시키는 데 중추적인 인물이 되었죠. 이번 세션에서는 사진의 초기 수용을 더 자세히 살펴보겠습니다.

일반적으로 한국이 사진을 처음 경험한 것은 개항 이후로 이해되지만, 조선 사신들은 빠르면 1860년대에 사진과 접촉했습니다. 1862년, 조선 관리 이의익(李宜翼, 1794-?)과 그의 사절단은 청나라로 갔습니다. 삼절연공행(三節年貢行)이라는 연례 조공 사절 임무였죠. 베이징에 머무는 동안, 그들은 러시아 공사관에서 러시아 사진가를 만났고 1863년에 초상 사진을 찍었습니다. 또한, 1872년 베이징 사절단 통역관이었던 오경석의 사진 사본이 남아있는데, 이 사진은 영국 외교관 윌리엄 프레더릭 마이어스(1831-1878)가 찍은 것으로 밝혀졌습니다. 이러한 초기 사진 접촉은 조선 지식인들 사이의 인식 수준을 증명합니다. 공식 개항 이전에도 새로운 서양 기술과 시각 매체에 대해 알고 있었죠.

개항 이전의 의도적인 사진 접촉 외에도, 한국인들은 1870년대 한국을 방문한 외국 사진가들에 의해 처음 촬영되기도 했습니다. 1871년 미국 원정대, 즉 신미양요(辛未洋擾) 당시, 종군 사진가 펠리체 베아토(1832 – 1909)는 여러 한국인 사진과 무력 충돌 장면을 촬영했고 이는 현재까지 남아있습니다. 일본 사진가 가와다 기이치(河田紀一) 역시 한국인과 장소를 촬영했

습니다. 1876년 강화도 조약 체결 중에요. 하지만 개항 전 외국인들이 찍은 이 사진들은 한국 내 소비나 감상용이 아니라 시각 정보 기록이었습니다. 미국과 일본으로 다시 가져간 기록이죠.

이제 초기 한국 사진 개척자들에 대해 조금 더 이야기해 봅시다. 먼저, 지난주 언급했던 도화서 출신 전문 화가 김용원은, 1870년대와 80년대 일본 조선 사절단의 일원이었고, 그곳에서 사진을 접하고 관련 장비를 획득했습니다. 한국에서는 부산 왜관에서 사진술을 배웠고 1880년에는 유리 건판을 생산하는 사업까지 운영했습니다. 그 후 일본으로 건너가 화학, 유리 건판 제작, 사진을 공부했습니다. 한국으로 돌아온 후, 김용원은 사진관을 설립했습니다. 1883년 여름, 서울 저동에요. 비록 이 사진관은 혼다 슈노스케라는 일본인 사진가를 고용하여 운영되었지만, 한국 최초의 사진관으로 여겨집니다.

같은 해, 양반 출신 화가이자 1세대 한국 사진가인 황철(黃鐵, 1864-1930)도 사진관을 열었습니다. 일본에서 훈련받은 김용원, 지운영과 달리, 황철은 중국에서 사진 지식을 얻었습니다. 그는 국가 파견이 아니라 1882년 중국으로 갔습니다. 가족 사업을 위한 새로운 광산 기계를 구하기 위해서였죠. 상하이에서 그는 중국인 사진가에게 사진을 배우고 독일제 카메라를 구입하여, 일본을 경유해 한국으로 돌아왔습니다. 1883년, 그 역시 서울 대안동에 사진관을 차렸습니다. 개화파를 겨냥한 분노한 군중들이 그의 사진관을 불태웠습니다. 1884년 갑신정변 이후였는데, 대중이 사진을 친개혁 성향과 연관 지었기 때문이죠. 굴하지 않고, 1885년 그는 상하이에서 새 사진 장비를 구입하고, 일본의 주요 사진관들을 시찰한 뒤, 1886년 한국으로 돌아와 또 다른 사진관을 열었습니다.

황철은 사진술의 열정적인 옹호자였던 것 같습니다; 그는 심지어 고종에게 도화서 폐지를 요청하는 상소를 올렸습니다. 회화를 사진으로 대체하여 궁중의 시각 정보 기록 필요성을 충족시키자는 것이었죠. 민 왕후 시해 이후 친일 개화파 체포로 인해 일본으로 망명해야 했음에도 불구하고, 그는 1906년 한국으로 돌아와 또 다른 사진관을 차렸고 1911년까지 운영했습니다. 그 후 일본으로 이주하여 1930년 사망할 때까지 그림을 그리고 서화를 가르쳤습니다.

김용원과 유사하게, 또 다른 화가-서예가이자 중인 계급 관리였던 지운영은, 1882년 수신사 사절단 일원으로 일본 방문 중 사진을 접했습니다. 히라무라 도쿠베이(平村德兵衛, 1850-1894)가 운영하는 고베 사진관에서 1년간 수련한 후 1883년부터, 그는 1884년 2월 서울에 자신의 사진관을 열었습니다. 지운영은 특히 고종 임금을 촬영한 최초의 한국인으로 유명합니다. 미국인 사진가 퍼시벌 로웰과 함께였죠. 1886년, 정부의 명령 아래, 지운영은 1884년 갑신정변을 일으킨 개화파 정치가 김옥균 암살을 시도했지만, 실패하고 유배되었습니다. 1889년 석방된 후, 지운영은 황철의 사진관에서 잠시 일했습니다. 관직 복귀에 실패한 후, 그는 시와 그림에 전념하며 물러났고 산수화와 인물화의 옛 그림을 모사하며 수련했습니다. 그는 1921년 제1회 서화협회전에 작품을 출품했고 1922년 제1회 조선미술전람회에는 수묵화를 출품했습니다.

김용원, 황철, 지운영은 중요한 역할을 했습니다. 사진을 한국 예술 실천에 통합하는 데 있어서요. 하지만 19세기 말, 사진

업만으로 생계를 유지하는 것은 거의 불가능했습니다. 한국에서의 사진 수요는 심각하게 제한되었습니다. 사진이 외국 기술과 강하게 연관되었고, 이는 곧 위협, 해악, 심지어 악과 동의어로 여겨졌기 때문이죠. 황철의 스튜디오 소실에서 목격되었듯이, 대중의 적대감은 1884년 실패한 갑신정변 즈음 최고조에 달했고, '진보 개화파'는 1890년대까지 수년간 계속 감시받았습니다. 사진은 한국 대중 사이에서 비난받았습니다; 미신적인 소문들이 1880년대 내내 퍼졌습니다. 사진을 찍으면 사람들의 영혼을 훔친다거나, 사진 인화에 사용되는 화학 약품이 어린이 시체로 만들어졌다는 소문들이요, 이는 계속해서 사진에 대한 대중의 수요를 저해했습니다.

20세기부터 사진은 훨씬 더 대중화되었습니다. 1884년 3월 16일, 고종 임금은 최초의 한국 군주가 되었습니다. 퍼시벌 로웰과 지운영 모두에게 촬영된 군주죠. 고종의 촬영 결정은 깊은 영향을 미쳤습니다, 공식적인 시각 기록과 문서화를 위한 사진의 증가하는 유용성을 보여주었기 때문이죠. 이는 일반 대중 사이에 사진 문화를 정착시키는 데 결정적인 역할을 했고 새로운 매체에 대한 부정적인 인식을 느리지만 점진적으로 바꾸는 데 도움이 되었습니다.

더욱이, 20세기 첫 십 년 동안 일본인 거주자가 증가하면서, 몇몇 상업적인 일본 사진관들이 항구 도시와 대도시에 설립되었습니다. 서울, 부산, 인천, 원산 같은 곳들이죠. 예를 들어, 무라카미 덴신(村上天眞)은 청일전쟁 당시 종군 사진가였고 1894년 생영관(生影館)이라는 사진관을 설립했습니다. 그는 계속 한국에서 활동하며 고종과 순종의 서양식 군복 사진을 찍었고 이는 상품화되어 널리 복제되었으며 사진엽서로 판매되기도 했습니다. 한국에 기반을 둔 일본 사진가들은 사진 대중화의 핵심 인물이었고 다른 사진관에 필요한 화학 약품과 유리 건판을 제공했습니다.

20세기 초에는 명함 크기로 인화된 초상 사진(cartes-de-visite)을 찍는 것이 한국인들 사이에서도 유행하게 되었습니다. 사진 초상화는 갑오개혁 이후 점점 더 인기를 얻었고, 스튜디오 사진 비용을 감당할 수 있는 평민들 사이에서도 마찬가지였습니다.

1903년, 김규진은 서울에 천연당 사진관을 설립했고, 1913년에는 한국 최초의 상업 화랑인 고금서화관(古今書畵館)도 세웠습니다. 김규진은 평양의 부유한 중인 가문 출신이었고 1885년부터 8년간 중국에서 그림을 공부할 기회가 있었습니다. 그는 1915년 서화연구회(書畵硏究會)를 설립하여 한국 근대 미술 교육에 핵심 역할을 했습니다. 3년제 교육 과정의 회화 기관이었죠. 그는 또한 1922년 조선미술전람회에서 서화 심사위원을 역임했습니다.

비록 김규진은 재능 있는 서예가이자 수묵화가였지만, 그는 적극적인 사진가이자 기업가로서 동시대 다른 유명 예술가들과 차별화되었습니다. 1896년, 김규진은 외부(外部)에서 관직 경력을 시작했습니다. 궁내부 소속 여러 다른 공식 직책들 중에서요. 그는 1901년부터 1902년까지 일본에서 처음 사진을 배웠는데, 아마도 조선 정부의 추천으로 갔을 가능성이 높습니다. 1907년, 그는 의민태자(懿愍太子, 후일 영친왕 英親王, 1897-1970)의 서법 스승을 맡았습니다. 의민태자가 식민 압력 하에

일본 유학을 강요당했을 때, 김규진은 관직을 떠났습니다. 같은 해, 김규진은 또한 일본으로 건너가, 그곳에서 사진 수련을 받았습니다.

1905년, 김규진은 황룡포(黃龍袍)를 입은 고종 황제를 촬영했는데, 이는 한국 사진가로서 그의 명성과 기술을 증명하는 것이었습니다. 채색된 이 사진은 고종을 전통적인 황제 복장으로 묘사합니다, 의자에 앉아 궁중 병풍을 배경으로 하고 있죠. 이 초상화는 시어도어 루스벨트 대통령(1858-1919, 재임 1901-1909)의 딸을 위한 공식 선물로 제작되었습니다, 태프트 사절단과 함께 한국을 방문했던 앨리스 루스벨트 롱워스(1884-1980)를 위해서요. 이 방문은 결국 가쓰라-태프트 밀약으로 이어졌는데, 이는 한국에 대한 일본의 지배와 필리핀에 대한 미국의 점령을 보장했습니다. 이 밀약을 알지 못한 채, 고종은 긍정적인 인상을 주기 위해 힘썼습니다. 미국 대통령의 딸에게요.

1907년 다시 일본에서 돌아온 후, 김규진은 자신의 사진관인 천연당사진관(天然堂寫眞館)을 열었습니다. 그는 적극적으로 자신의 업체를 홍보하고 마케팅했으며 대한매일신보(1907년 10월 29일)에 광고했습니다. 사진을 찍고 싶어 하는 여성들을 위해 스튜디오에 전담 여성 사진사가 있다고, 현지 한국 고객들의 요구에 부응한 것이었죠. 여전히 남녀 간의 전통적인 구분을 유지하던 고객들이었습니다. 비록 초기 사진가들인 김용원, 황철, 지운영도 서울에 사진관을 열었지만, 김규진은 일반 대중을 대상으로 사진을 상업화한 최초의 인물이었습니다.

서양 사진가들 또한 20세기 전환기 한국에서 활동적이었습니다. 주로 상업적 초상 사진 스튜디오를 설립한 일본인들과 비교했을 때, 서양인들은 한국의 풍습, 일상생활, 풍경을 기록했습니다. 이는 19세기 후반 극동에 대한 증가하는 세계적 관심을 반영하며 그 시대에 널리 퍼져 있던 사진 탐험이라는 더 넓은 경향의 일부로 볼 수 있습니다. 결과적으로, 많은 서양 사진가들은, 일본 사진가들과 비교하여, 전문가보다는 아마추어였습니다. L. B. 그레이엄이라는 이름의 아마추어 사진가가 찍은 중요한 사진은 1896년 고종의 러시아 공사관 피신(아관파천) 중의 사진이었습니다. 이 사진은 한국 왕의 모습으로는 처음으로 한국에 공개적으로 유포된 이미지였습니다. 비록 이 간행물의 대상 독자는 주로 한국 거주 외국인이었지만, 대중 인쇄 매체의 출현과 함께, 고종 왕과 황제의 사진은 점점 더 공개되고 복제되었습니다. 하지만 이에 대해서는 다음 세션들에서 더 이야기해 봅시다.

이번 세션에서는 사진이 한국에 어떻게 도입되었는지, 그리고 어떻게 점진적으로 대중화되고 상업화되었는지 살펴보았습니다. 다음 세션에서는 동시에 발전한 것에 대해 살펴보겠습니다. 초기 근대 한국의 대중 인쇄 매체에 대해서요.

(2차시) 사진·인쇄매체의 초기 수용

6주차 두 번째 세션에 다시 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 신문과 교과서가 어떻게 초기 근대 한국에서 발전했는지, 그리고 근대 한국 시각 문화 형성에 미친 영향을 살펴보겠습니다.

대중 인쇄 매체의 확장은 결정적인 역할을 했습니다. 한국에서 복제 가능한 이미지의 광범위한 보급에요. 이 발전은 일본의 전문 지식에 크게 의존했습니다. 한국 정부와 지식인 모두 많은 근대화 노력을 일본 메이지 유신을 모델로 삼았기 때문이죠, 이는 매우 성공적으로 여겨졌습니다. 1882년, 한국의 정치가, 외교가, 개혁가인 박영효는 일본 외교 사절 임무에서 돌아왔습니다. 수동 활자 인쇄기와 활자 세트를 가지고서요. 그는 또한 일본인 신문 편집자이자 인쇄 기술자인 이노우에 가쿠고로(井上角五郎, 1860-1939)를 데려왔습니다. 일본 지식인이자 개혁가인 후쿠자와 유키치(福澤諭吉, 1835-1901)의 추천으로요. 한국 최초의 근대 인쇄 시설은 1883년에 설립되었습니다. 문화 정보국인 박문국(博文局) 창설과 함께요. 곧이어 한국 최초의 국가 발행 신문인 한성순보(漢城旬報, 1883-1884)와 한성주보(漢城周報, 1886-1888)가 일본 기술자들의 도움으로 인쇄되었습니다.

신문 유통은 1880년대와 90년대에는 여전히 제한적이었습니다. 인쇄 시설 부족, 일반 대중의 문맹률, 많은 지역 사회의 상대적 고립, 그리고 일반 시민들의 구매력 부족 때문이었죠. 하지만 신문의 실제 도달 범위는 아마 훨씬 더 넓었을 것입니다. 사람들이 신문을 함께 읽거나 낭독하는 것이 드물지 않았고, 학교, 마을, 읍내 안팎으로 신문을 전달하기도 했기 때문이죠. 이 신문들은 중요하고 영향력 있는 정보원이 되었습니다. 비교적 낮은 공식 발행 부수에도 불구하고, 시행 초기부터요.

1890년대 후반부터 이미지 소비가 눈에 띄게 증가했습니다. 인쇄 매체의 발달과 이미지 생산 공급자의 다양화에 힘입어서죠. 여기에는 국가뿐만 아니라 개혁파 지식인, 외국인, 시민 단체도 포함되었습니다. 근대 시각 문화가 발전한 것은 바로 이러한 비국가 행위자들의 참여를 통해서였습니다. 다양한 매체에서의 이미지 사용을 통해서요, 신문 제호 디자인, 사진첩, 교과서 삽화, 심지어 광고까지 포함해서요. 예를 들어, 서재필은 이미 한국 최초의 민간 신문 발행을 시작했습니다. 영문판으로는 '독립신문(The Independent)'이었죠, 한국 최초의 근대 시민 단체이자 이 신문의 모체 조직인 독립협회를 설립하기 전에요.

초기 한국 신문들은 인쇄 기술의 정교함이 제한적이었고 그래픽은 최소한으로 포함되었습니다. 하지만 독립신문은 태극기를 눈에 띄게 실었습니다. 1896년 5월 2일부터 제호 가운데에요. 유사하게, 황성신문은 해외 유학파 젊은 지식인 그룹이 창간했는데, 남궁억(南宮檍, 1863-1939)과 나수연(羅壽淵, 1861-1926) 등을 포함해서요, 역시 창간호부터 제호에 십자형으로 교차된 한 쌍의 태극기를 장식했습니다. 1898년 9월 5일이었죠. 대중 매체에서 이러한 국가 상징의 사용은 국기에 대한 대중 교육을 확산시켰고 이를 근대 일상생활에 통합시켰습니다.

신문의 출현은 빠르게 서울의 풍경을 바꾸었습니다. 영국 여행가 이사벨라 버드 비숍(1831-1904)은 1894년부터 1897년까지 서울에서 일어난 의미 있는 언론 발전을 주목했습니다. 그녀는 자신의 책 〈한국과 그 이웃 나라들〉에 썼습니다, 1897년까지 서울은 활기찬 인쇄 문화의 성장을 목격했다고, 그녀는 신문팔이 소년들이 언문, 즉 한글로 된 신문을 거리 곳곳에 배포하는 것을 보았고, 상점에서 남자들이 신문을 읽는 것을 보았는데, 이는 비숍에게 근대성의 지표였습니다. 그녀는 한국어와 영

어로 발행되는 〈독립신문〉과 언문으로 된 주간지 두 개, 〈조선 그리스도인 회보〉와 〈그리스도 신문〉을 보았다고 기록했습니다.

신문과 잡지의 수가 꾸준히 증가했음에도 불구하고, 독자층은 비교적 낮게 유지되었습니다. 당시 가장 널리 유포된 신문들조차도, 황성신문과 독립신문 같은 것들이요, 많은 독자를 확보하는 데 어려움을 겪었습니다. 평균적으로 이 간행물들은 단지 2천에서 3천 부만 유통되었습니다. 하지만 1905년부터 발행 부수가 상당히 증가하기 시작했습니다. 1909년까지 한국에는 7개의 일간 신문이 있었고, 대한매일신보가 가장 널리 배포되는 신문으로 부상했습니다. 예를 들어, 대한매일신보는 경쟁지의 약 10배에 달하는 독자층에 도달했고, 1907년까지 세 가지 판본—국문, 국한문 혼용, 영문—은 총 13,000명 이상의 구독자를 확보했습니다. 황성신문과 제국신문은 합쳐서 약 5,300명의 독자층을 가졌고, 주로 엘리트층을 끌어들였습니다— 관료, 근대주의 양반 지주, 부유한 상인, 그리고 일부 농민까지요. 또 다른 중요한 발전은 1905년부터 전국적으로 배포되는 신문의 확장이었습니다. 이는 초기 1890년대와는 다른 변화를 나타냈습니다, 그때는 간행물들이 주로 서울과 그 인근 지역에 집중되었거든요.

신문의 성장은 인상적이었지만, 이 간행물들에 이미지를 포함하는 것은 뒤처졌습니다, 주로 적절한 인쇄 기술 부족 때문이었죠. 황성신문 편집자들은 특히 그들의 무능함에 좌절감을 표현했습니다. 삽화와 지도를 포함시키지 못하는 것에 대해, 이를 심각한 결함으로 여겼죠. 그들은 외국 땅, 기계, 저명한 인물들을 묘사하는 것이 교육 수준이 낮은 독자들의 이해를 크게 향상시킬 것이라고 주장했습니다, 그들은 더 복잡한 문제들을 이해하기 어려워할 수 있으니까요. 그들은 한국 신문이 견줄 것으로 기대하는 것은 비현실적이라고 지적했습니다. 뉴욕 같은 곳의 정교하고 이미지가 풍부한 주간 간행물과는요. 기술적 한계 때문에요, 하지만 그들은 일본 기술자를 고용하는 것이 이 장애물을 극복하는 데 도움이 될 것이라고 믿었습니다. 이는 한국 초기 인쇄 매체의 야망과 기술적 제약을 모두 반영합니다. 근대화를 추구하면서요. 하지만 정부는 재정 적자에 직면했고 1898년에야 제대로 된 인쇄 장비를 확보할 수 있었습니다.

1910년대 초가 되어서야 하프톤 인쇄와 윤전기 시설이 한국에 설립되어, 더 복잡한 이미지의 대량 생산이 가능해졌습니다. 한국 사진술의 느린 발전 또한 기여했습니다. 인쇄 이미지 보급 지연에요. 초기 사진가들, 예를 들어 김용원은 1883년부터 서울에서 사진을 제작하기 시작했지만, 사진술에 대한 상당한 우려와 거부감이 있었습니다. 갑오개혁까지 대중들 사이에서요, 그리고 저렴한 인쇄 사진은 식민지 시대 이전에는 보편적이지 않았습니다. 〈그리스도신문〉(1897-1910) 같은 몇몇 예외를 제외하고는, 이 신문은 사진 이미지를 위해 석판 인쇄를 사용했는데, 사진은 1910년대까지 신문에 거의 실리지 않았지만, 인쇄하기 더 간단한 몇몇 스케치와 에칭은 1900년대부터 신문에 등장했습니다. 납 활자와 석판 인쇄의 확장은 개선했습니다. 어느 정도 인쇄물의 생산성과 품질 모두를요, 신문, 잡지, 교과서에서 이미지의 전반적인 접근성을 향상시키면서요, 특히 1906년 이후에요. 하지만 인쇄된 이미지의 독자층과 영향력은 크게 영향을 받았습니다. 검열에 의해서요, 통감부와 총독부가 점차 정치적으로 민감한 자료를 억압하기 시작했기 때문이죠.

1907년 신문지법(新聞紙法) 이후 신문 기사 검열과 전체 간행물 폐간은 한국 언론의 자율성에 깊은 영향을 미쳤습니다. 몇몇 공개적으로 민족주의적인 신문들만이, 대한매일신보와 황성신문 같은 것들이요. 공개적으로 반일적인 편집 정책을 계속 추구했습니다. 운영을 중단하거나 일본 검열에 굴복할 수밖에 없을 때까지 가능한 한 오래요.

이미지 또한 심하게 검열되었습니다. 이도영(李道榮, 1884-1934)의 대한민보 풍자 만화는 부패 관료를 비판하고, 일본에 대한 저항을 촉진하며, 국가 정책에 도전했는데, 종종 강제로 삭제되었습니다. 엄격한 일본 검열은 대량 인쇄된 만화가 일반 대중 사이에서 상당한 민족주의적 감정을 불러일으켰음을 나타냅니다. 문자 텍스트와 달리, 시각 이미지는 공감할 수 있는 능력이 있었습니다. 교육받지 못했거나 문맹인 사람들을 포함한 모든 배경의 개인들과요.

교과서 삽화는 인쇄 예술 성장과 지식의 시각적 인증에 의존하는 이미지 중심 교육 시스템에 필수적이었습니다. 1890년대 교육 개혁, 예를 들어 교육조서(敎育詔書)와 소학교령(小學校令)은 공교육을 확립했습니다. 국가 번영과 군사력에 필수적인 것으로서요, 그리고 핵심 교육 과정을 표준화했는데, 이는 결국 근대 교과서를 필요로 했습니다. 1890년대, 학부(學部), 즉 교육부는, 제한된 수의 삽화 교과서를 감독했지만 이들은 주로 일본 사례를 모델로 삼았습니다. 한국 교과서의 다양성은 크게 증가했습니다. 비국가 행위자들이 인쇄기를 적극적으로 수입하고 활용하기 시작한 후에요. 사립 학교를 위한 자체 교과서를 제작하기 위해서였죠.

1907년에서 1909년 사이의 짧은 기간은 교과서 출판의 정점을 찍었습니다. 1908년까지 한국에는 3천에서 4천 개의 사립 학교가 있었습니다. 비록 사립 학교 규정이 1908년 8월에 도입되었지만, 1910년 5월까지 학부 승인을 받은 2,250개의 사립 학교 중, 1,402개가 한국인에 의해 설립되었습니다. 결과적으로 수많은 사립 교과서가 제작되었고, 그중 다수가 삽화를 포함했습니다. 오늘날, 1909년까지 출판된 교과서 43종이 남아있으며, 그중 13종에 삽화가 실려 있습니다, 주로 국어, 윤리, 역사 교과서에서 발견됩니다. 이 단계에서는 교육과 이미지에 대한 접근성이 상당히 향상되었습니다.

이 시기 교과서 삽화는 학생과 대중을 교육했습니다. 근대 시각 문화에 대해, 그리고 한국인의 일상생활을 형성했습니다. 예를 들어, 국민교육회의 〈초등소학〉은 총을 들고 행진하는 군인들의 줄과 태극기를 보여주고, 또한 국경일의 의미를 설명합니다. 조선 건국 기념일 같은 날에요, 그리고 국기 게양과 애국가 제창 관습도요, 그런 날에 말이죠. 정인호의 〈최신 초등소학〉 속 삽화는 이것을 유사하게 시각화했습니다. 학생들의 줄 그림으로요. 목검을 들고 행진하며 태극기를 들고 있는 모습이죠, 잘 조정된 행진의 용감한 자세와 규율을 칭찬하며.

삽화 교과서는 초등 교육에 필수적이었습니다, 읽고 쓰는 능력이 제한적인 사람들을 위한 보충 정보를 제공하며, 그리고 일반 대중 사이에서도 인기를 얻었습니다, 문자 교육 접근이 여전히 제한되었던 곳에서요. 〈초등소학(初等小學, 1906)〉, 대한국민교육회(大韓國民敎育會) 발행, 초등학교 교과서 모음집으로 1학년 학생용 철자 책으로 시작하여 더 복잡한 텍스트로 진행

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

되었습니다. 첫 권에서는 한글 첫 글자인 기역('ㄱ')이 국기(國旗)'라는 표제 아래 교차된 두 개의 태극기 삽화와 함께 나옵니다. '리화'로도 발음되었던 이화(李花, 오얏꽃) 이미지는 잉어(옛 표기 '리어')와 함께 '리' 글자 옆에 나타납니다. 글자나 짧은 단어를 간단한 이미지와 짝짓는 이 형식은 서양 어린이 철자 책을 모델로 한 일본 사례를 벤치마킹했습니다.

역사 교과서는 인쇄된 초상화 이미지를 자주 활용했습니다. 역사적 인물들의 이미지는 학생들이 과거 사건을 시각화하는 데 도움이 되었습니다. 그러한 교과서에서의 시각적 소통은 민족주의적 메시지를 전달하는 데 특히 유용했습니다, 종종 외세 위협으로부터 나라를 사랑하고 보호해야 할 필요성을 강조하는 메시지였죠. 삽화 초상화는 역사적 인물들을 더 공감 가고 실감 나게 만들었고, 특정 저명한 역사적 인물들의 묘사는 학교 교육 과정에서 가르치는 역사적 설명과 서사의 표준화에 기여했습니다.

20세기 초 한국 교과서에서는, 군사 영웅과 순교자들의 초상화 이미지가 국가 통합과 애국적 헌신을 촉진하는 데 중요한 역할을 했습니다. 현재의 교과서 〈유년필독〉에는 23개의 삽화가 실렸는데, 이순신 장군과 을지문덕 같은 9명의 군사 인물을 포함했습니다, 그들은 외세 침략으로부터 한국을 방어한 것으로 칭송받았죠. 이 군사 영웅들이 묘사의 3분의 1 이상을 차지했는데, 유교적 조선 사회에서 문관에게 두었던 전통적인 강조점에서 변화를 반영합니다.

고구려 시대 장군인 을지문덕은 갑옷을 입은 모습으로 묘사되어, 군사 지도자로서 그의 힘과 권위를 상징했습니다. 이는 동시대의 열망과 일치시키려는 의도적인 선택이었습니다. 외부 위협에 대응하여 강한 수호자를 원했던 열망이죠. 유사하게, 조선 시대 존경받는 군사 영웅인 이순신 장군은 그의 유명한 거북선 삽화와 함께 정식 무관 복장으로 묘사되어, 16세기 말 일본의 조선 침략 당시 그의 승리를 강조했습니다.

〈초등 대한역사〉에는 삽화가 실렸습니다. 이순신(李舜臣, 1545-1598) 장군이 임진왜란(壬辰倭亂, 1592-1598) 중 조선을 방어한 업적을 보여주는 삽화였죠. 이 이순신 제독의 묘사는 이화(李花)와 잎으로 장식되었습니다. 한국 주권에 대한 일본의 침해가 증가하는 가운데, 16세기 일본으로부터 한국을 방어한 장군의 공적은 이 극적인 시각적 표현을 통해 강조되었습니다.

과학 및 지리 교과서는 이미지를 수단으로 활용했습니다. 객관적이고 과학적으로 검증된 정보를 학생들에게 전달하기 위해서요. 갑오개혁의 도래와 함께, 지리 교육은 우선시되었습니다. 국가 번영과 국력 달성을 위한 필수 도구로서요. 그리고 지리는 1895년에 필수 과목이 되었습니다. 미국인 선교사이자 교육자인 호머 헐버트는 한국 최초의 지리 교과서를 출판했습니다, 〈사민필지(士民必知)〉를 1891년경에요. 이것은 완전히 한글로 쓰인 최초의 지리 교과서였을 뿐만 아니라, 헐버트는 아홉 개의 삽화도 포함했습니다, 미국에 있는 그의 형제로부터 얻은 고품질 지도를 포함해서요. 비록 텍스트는 서울의 제한된 인쇄 시설 때문에 일본에서 인쇄되었지만, 지도는 한국 장인이 조각하여 현지에서 인쇄했습니다. 그의 작업은 전통적인 중화사상적 관점에서 중요한 전환을 표시했습니다. 국가에 영어 이름을 사용하고 메르카토르 도법을 적용함으로써요. 세계 속 한국의 위

치를 더 과학적으로 정확하게 묘사하기 위해서였죠. 교과서의 인기는 학문 영역을 넘어 확장되어, 헐버트가 최소 2,000부를 인쇄하면서 일반 대중에게까지 도달했습니다. 교과서에서의 지도 사용은 더 보편화되었고, 한국인들이 근대적인 세계적 맥락 속에서 자신들의 국가를 시각화하는 데 도움이 되었습니다.

1907년 학부령(學部令)은 모든 학교가 학부 발행 또는 학부 승인 교과서를 사용하도록 의무화했고, 1909년 출판법(出版法)은 모든 단행본의 검열을 강제했습니다. 인쇄 및 배포 전에요. 1907년 이후 민족주의 교과서의 대량 압수 및 금지는 교육 자료에 대한 접근을 제한했을 뿐만 아니라, 학생들이 어떻게 교육받고 국가를 어떻게 인식하는지에도 영향을 미쳤습니다. 1908년부터 교과서는 통감부에 의해 더욱 엄격한 조사를 받게 되었습니다. 통감부가 사립학교조차 학부가 발행하거나 승인한 교과서를 사용하도록 의무화했기 때문이죠. 1915년까지 총 117권의 책, 〈유년필독〉 같은 민족주의 교과서를 포함하여, 완전히 금지되었고, 213권의 교과서는 학부 승인을 받지 못했습니다. 심한 검열 때문에, 〈유년필독〉의 저자인 현채가 쓴 〈신찬초등소학(新纂初等小學, 1909)〉 같은 작품조차도, 한국 국기 이미지를 일본 히노마루기(일장기)로 대체했습니다. 검열이 국가 건설을 방해한 광범위한 영향을 인식하는 것이 중요하지만, 식민 당국의 압력과 억압에도 불구하고, 〈유년필독〉과 같은 금서의 독자층과 영향력이 지속되었고, 검열에 대한 반응으로서 저항적 민족주의의 한 형태에 기여했다는 점은 주목할 만합니다.

이번 세션에서는 초기 근대 한국에서의 신문과 교과서의 발달, 그리고 인쇄된 이미지의 출현과 활용을 살펴보았습니다. 다음 세션에서는, 고종과 순종의 초상 이미지가 어떻게 복제되고, 보급되며, 사진과 인쇄 매체를 통해 소비되었는지 살펴보겠습니다.

(3차시) 교육용 인쇄매체

6주차 세 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 고종 황제와 순종 황제의 이미지에 대해 이야기하겠습니다. 사진과 인쇄 매체 속에서요.

1884년, 고종 임금은 사진에 찍힌 최초의 한국 군주가 되었습니다. 이는 전통적인 초상화 방식에서의 단절을 의미했으며, 또한 한국 사회에서 초상 이미지에 대한 새로운 이해의 시작이었습니다. 사진술은 회화보다 명백한 이점이 있었습니다. 초상 이미지를 복제하고 보급하는 데 있어서요. 사진은 눈에 띄게 더 정확하고, 빠르며, 회화보다 저렴했습니다, 따라서 초상화를 더 넓은 사회 계층이 접근할 수 있게 만들었습니다, 단지 소수 엘리트만이 아니라요. 게다가, 사진술은 현실의 충실한 복제를 가능하게 했는데, 이는 개인의 특정하고 독특한 외모를 묘사하는 데 특히 중요하다고 여겨졌습니다. 신문, 교과서, 상업용 엽서와 같은 접근 가능한 매체는 초상화 보급에 중요한 역할을 했고, 그 영향력과 파급력을 높였습니다.

전통적인 어진(御眞), 즉 왕의 초상화는 조선 왕가의 유산을 기록하기 위해 제작되었지만, 고종 임금의 초상화는 문명개화(文明開化)를 목표로 한 그의 개혁 정책을 반영하도록 진화했습니다, 20세기 전환기에요. 한때 접근성이 제한되었던 이 초상

화들은 국제 외교 맥락에서 한국을 대표하기 시작했고, 다양한 형태를 띠며 새로운 한국 민족 국가의 다양한 비전을 구현했습니다.

고종 임금은 전략적으로 자신의 초상화를 활용했습니다. 한국 내에서 이 왕조의 정통성을 강화할 뿐만 아니라 국제적 맥락에서 국가를 대표하기 위해서였죠. 1880년대부터 1890년대까지 사진, 스케치, 유화, 판화를 아우르는 그의 초상화는, 서구 국제 정치와 교류하려는 그의 결의를 반영합니다. 근대 시각 커뮤니케이션 수용을 통해서요. 하지만 고종의 많은 초상화가 외국인들에 의해 제작되었기 때문에, 이 이미지들의 제작, 선택, 해석에 대한 그의 적극적인 역할은 다소 제한적이었습니다.

고종의 첫 초상 사진으로 알려진 것은 1884년 미국인 퍼시벌 로웰이 찍은 것입니다. 순종 황태자 역시 이 기회에 처음으로 사진에 찍혔습니다. 로웰은 1884년 한국에 초청되었습니다. 1883년 미국 조선 외교 사절단에 대한 그의 지원과 기여 때문이었죠. 그는 한국 왕을 알현할 기회를 얻었고 궁궐에서 그를 촬영할 전례 없는 기회도 얻었습니다. 전통 어진 제작에는 힘든 계획, 정교한 실행, 엄격한 궁중 의례 준수가 필요했지만, 로웰의 사진은 어떤 면에서도 전통과 부합하지 않았습니다. 고종은 야외 정자 앞에서 서 있는 자세로 촬영되었습니다. 의례대로 왕좌에 앉는 대신에요. 로웰 외에도, 한국인 사진가 지운영 역시 이 기회에 왕과 황태자를 촬영할 기회를 얻었던 것으로 생각됩니다.

1880년대 서구 열강과의 조약 체결 이후, 더 많은 외국 손님들이 고종의 초상화를 사진 찍거나 그릴 기회를 얻었습니다. 고종은 서구 국가들과의 외교 관계를 강화할 수 있는 그러한 기회를 환영했습니다. 동시에 해외에서 한국의 존재감을 높이면서요. 고종이 외국인의 초상화 제작에 의존한 것은 1880년대부터 1910년대까지 계속되었습니다.

한국인 사진가들은 1882년 일본과의 사적 무역이 합법화된 후 등장하기 시작했는데, 이는 카메라 및 관련 장비 수입을 용이하게 했습니다. 정부는 또한 수입 관세를 완화했습니다. 그것이 민족 국가에 이익이 된다고 생각되는 경우에요. 한국의 1세대 사진가 다수는 국가 관리이거나 혹은 궁중과 밀접하게 관련된 사람들이었습니다. 공무 수행 중 사진을 배울 기회가 있었던 이들이죠. 고종은 한국 사진술 발전을 적극 지원했습니다, 현지 사진가들에게 기회를 부여하면서요. 지운영과 김규진 같은 이들이 그의 이미지를 포착하도록요. 하지만 이전 세션에서 언급했듯이, 1880년대 사진은 위협으로 간주되었고 1884년 갑신정변 이후 많은 사진관이 파괴되었습니다. 1900년이 되어서야 외국 기술에 대한 대중의 두려움이 줄어들고 사진이 더 접근 가능해졌습니다.

고종은 자신을 표현하는 데 있어 외국인에게 의존했습니다. 재위 기간 내내 근대 시각 매체에서요, 하지만 그는 외국 군주와 관리들이 어떻게 근대 초상화에서 묘사되는지에 대한 인식을 보였습니다. 1876년, 그는 조사단을 일본에 보냈고, 그곳에서 그들은 사진을 찍고 근대 기반 시설 이미지를 수집했습니다. 1881년의 후속 조사단은 일본 관리들의 사진 초상화와 다양한 서구 국가 군주 및 귀족들의 초상화를 수집했습니다. 이 사진들은 고종에게 알려주었습니다. 근대 초상화에서 군주를 묘사

하는 일반적인 방법에 대해서요.

하지만 고종은 서양식이나 전통 조선식 중 어느 하나를 엄격히 고수하지 않았고 그의 초상화에서 다른 경우에 따라 두 양식을 계속 사용했습니다. 그는 또한 외국 예술가와 사진가들에게 어느 정도의 자유를 허용했습니다. 이는 고종이 외국인의 시선으로 표현되는 수많은 사례를 낳았는데, 종종 카리스마 부족이나 동양적 이국주의 강조가 특징이었습니다. 한 가지 주목할 만한 예는 널리 복제된 고종의 사진입니다. 1900년경 무라카미 덴신이 찍은 그의 새로운 대원수복 차림 사진이죠. 비록 이 고종 황제와 순종 황태자의 초상화는 고종이 서양 시각 표현을 수용하려는 시도를 보여주었지만, 그의 새롭고 근대적인 복장을 통해서요, 이 이미지는 주체성이 부족해 보입니다. 그의 어색한 자세와 카메라 렌즈를 향한 불안정하고 흔들리는 시선에서 드러나듯이요. 이 사진은 상품화된 기념품처럼 다가옵니다. 왕의 초상화라기보다는 외국 방문객을 대상으로 한 것이죠.

그럼에도 불구하고, 고종의 노력을 일축하는 것은 불공평할 것입니다. 자신의 이익을 주장하고 이미지를 정치화하려는 노력을요. 조선 궁중은 서양식 군복 구매에 상당한 투자를 했습니다. 고종과 그의 아들 순종 모두를 위해서요, 이는 시각적 표현과 이미지 제작에 황제와 정부가 부여한 중요성을 나타냅니다. 1899년 원수부(元帥府) 설립은 서양식 군복의 공식 채택으로 이어졌고, 군복과 부속품에 상당한 자금이 배정되었습니다. 고종이 의도적으로 그리고 빈번하게 순종을 자신과 함께 촬영하게 한 사실은 또한 그의 정통성과 한국 군주로서의 혈통을 시각적으로 그리고 공개적으로 표현하여 국가와 자신의 생존 모두를 보장하려는 그의 결의를 증명합니다. 급변하는 세계 속에서요.

고종은 또한 자신의 초상화를 이용해 외부 영향력에 균형을 맞추려 했습니다. 한반도에 대한 영향력이죠. 청일전쟁에서의 일본 승리, 1895년 민 왕후 시해 사건, 그리고 이어진 1897년 대한제국 선포는 한반도에 대한 일본의 영향력이 상당히 증가했음을 나타냈습니다. 일본의 커지는 힘과 그에 따른 한국 주권에 대한 위협을 억제하기 위해, 고종은 우호 관계를 얻는 데 더 중요성을 두었습니다. 서구 국가 및 그 대표들과의 관계에요. 예를 들어, 고종이 1897년 궁으로 돌아온 직후, 고인이 된 민 왕후의 빈번한 손님이었던 이사벨라 버드 비숍은, 빅토리아 여왕을 위해 고종을 촬영해달라고 요청했습니다. 여전히 상중이었음에도 불구하고, 고종은 동의했고 심지어 상복에서 왕의 예복으로 갈아입기까지 했습니다, 그 행사를 위해서요. 원본 사진은 더 이상 남아있지 않지만, 비숍의 책 〈한국과 그 이웃 나라들〉에는 고종의 삽화 초상화가 실려 있습니다. 아마도 그녀의 사진을 기반으로 한 것이겠죠. 이 상호작용은 고종이 초상화에서 자신을 어떻게 표현했는지의 중요성이 커지고 있음을 강조합니다, 국제 무대에서 한국의 주권과 힘을 주장할 필요성이 증가함을 반영하면서요.

또 다른 중요한 초상화는 1905년 김규진이 찍은 것으로, 앨리스 루스벨트 롱워스에게 증정되었습니다, 미국 대통령 시어도어 루스벨트의 딸이었죠, 비슷한 관심사로요. 이 채색 사진은 고종을 전통적인 황제 복장으로 묘사했습니다. 궁중 병풍을 배경으로 하여, 전통과 근대적 표현의 혼합을 의미했습니다. 이 사진은 한국인 사진가가 찍은 가장 초기 사진 중 하나일 뿐만 아니라 외교 손님에게 선물한 공식 초상화라는 점에서도 주목할 만했습니다.

이 외교적 초상화에 한국인 사진가를 고용한 선택은 한국에서 사진술의 영향력이 커지고 있음을 반영하며 자신이 어떻게 표현되는지를 통제하는 데 있어 고종의 편안함과 자신감이 증가했음을 보여줍니다. 외국 예술가와 사진가들이 찍은 초기 이미지들과 비교했을 때, 이 초상화는 전통적인 어진 양식에 더 가깝게 맞춰져 있습니다. 고종은 전통 복식과 서양 복식 사이를 계속 오갔습니다, 맥락과 그가 전달하고자 하는 이미지에 따라서요. 비록 그는 서양 관람객들이 그의 초상화를 어떻게 해석할지 통제할 수 없었지만, 미국에 증정한 공식 초상화에서는, 정면 자세, 화려한 황룡포, 장식적인 병풍 사용을 통해 자신의 권위를 주장하고자 했습니다. 불행히도, 자신의 초상 이미지 제작과 소비에 대한 고종의 주체성은 1907년 강제 퇴위 이후 심각하게 제한되었고 이어진 1910년 한국 병합 이후에도 그랬습니다.

이전 주에 언급했듯이, 전통적인 왕의 초상화는 결코 대중에게 공개되지 않았습니다. 왕의 초상화 제작과 보존은 조선 궁중에서 중요한 행사로 간주되었습니다. 도감(都監), 즉 임시 감독 기구를 설치하는 것이 관례였습니다, 초상화 제작의 모든 측면을 계획하고 조직하는 책임을 맡았죠. 여기에는 초상화를 어떻게 만들지, 참여하는 화가 수, 과정의 다양한 단계에서의 그들의 구체적인 역할, 뿐만 아니라 제작의 세세한 부분까지 결정하는 것이 포함되었습니다. 배경, 색상, 자세 선택 같은 것들이죠. 게다가, 봉안과 의례 행렬은 초상화 제작의 필수적인 부분이었습니다, 완성된 초상화는 안전하게 보관되어 궁중 의례에만 독점적으로 사용되었죠.

1890년대에 중대한 변화가 일어났는데, 고종의 초상화가 한국 대중에게 공개적으로 제공되기 시작한 것입니다. 고종의 초상화가 한국에서 처음 공개적으로 배포된 것은 1896년부터 1897년까지 러시아 공사관에 머물던 중이었습니다, 그는 민 왕후 시해 후 보호를 위해 호러스 그랜트 언더우드와 호머 헐버트 같은 미국 동맹들의 충성심에 의존했던 시기였죠. 감사의 표시로, 언더우드는 고종의 사진을 받았습니다. 공사관에서 찍은 흰색 상복 차림이었죠. 아마추어 사진가 L. B. 그레이엄 부인이 촬영한 거의 동일한 사진이, 1896년 11월 〈코리안 리포지토리〉에 실렸는데, 고종의 완전한 승인을 받았습니다.

1897년, 언더우드의 신문, 〈그리스도신문〉은 독자들에게 고종의 석판 사진을 제공했습니다, 처음에는 판매용이었으나 높은 수요로 인해 나중에는 구독 선물로 제공되었죠. 원본 이미지가 아직 확인되지 않았지만, 릴리어스 호턴 언더우드의 책에는 고종의 묘사가 포함되어 있는데, 이는 석판 사진의 설명과 일치합니다. 이 이미지의 접근성은 한글 간행으로 향상되었고, 대중이 초상화를 얻을 수 있는 중요한 기회를 의미했습니다. 조선 건국 이래 처음으로 자신들의 군주 초상화를요. 이 이미지의 보급은 강한 수요를 명확히 보여주었습니다. 이 시기 고종의 초상화에 대한 수요였죠.

1890년대 후반부터 1905년까지, 고종의 왕실 초상화는 한국에서 활발하게 제작되고 보급되었는데, 다양한 매체를 통해 표현되는 것에 대한 그의 증가하는 자신감을 반영했습니다. 이 시기는 고종을 새로 격상된 황제로 투영하려는 공동의 노력을 보였습니다. 입헌 군주제에 대한 국내 지지 상승과 한국 주권에 대한 외세 위협 증가 속에서요. 20세기 초부터, 그의 이미지는

점차 상품화되어 상품으로 팔렸습니다. 이 과정이 고종의 이미지를 탈신성화하고 신비감을 없앴지만, 군주와 대중 사이의 간극을 메우는 데 도움이 되었고, 민족 국가에 대한 더 큰 충성심을 키웠습니다.

그려진 초상화 제작 역시 계속되었지만 사진술에 동등하게 영향을 받았고 궁궐 밖에서 복제되기 시작했습니다. 1901년과 1902년에 의뢰된 고종의 원본 공식 어진은 현재 소실되었지만, 채용신(蔡龍臣)의 후대 모사본이 남아있습니다. 고종의 공식 어진과 유사한 몇 안 되는 고품질 그림 중 하나로서요. 이 작품은 서양 회화 기법과 전통 어진 요소를 결합했으며, 얼굴 특징의 표현과 빛의 사용은 사진 이미지를 참조했음을 시사합니다. 하지만 자세, 구도, 왕좌와 카펫 같은 요소들은 전통적인 특징을 유지하고 있는데, 이는 20세기 초 초상화의 혼합 양식의 전형적인 특징입니다.

주목할 점은, 채용신은 초본(草本)을 사용한 것으로 알려져 있다는 것입니다. 고종이 그에게 의뢰한 어진의 기본 견본이죠. 그가 초본을 보관하는 것이 허락되었던 것 같고, 이는 20세기 초 내내 여러 복제품 제작을 가능하게 했습니다. 이는 전통적인 관행에서 벗어난 것을 의미했습니다, 군주의 이미지는 결코 궁궐 밖에서 복제되지 않았거든요. 비록 휴버트 보스가 외교 목적으로 고종의 유화 초상화 사본을 가져가는 것이 허락되었지만, 채용신의 사례는 왕의 이미지가 어떻게 다루어졌는지에 대한 중대한 변화를 나타냅니다. 신성한 상징에서 국가 지도력의 공적인 표현으로 변모한 것이죠.

1910년경 더 많은 사진가와 출판사가 등장하면서, 고종의 초상화는 점차 더 대중화되고 상품화되었습니다. 이러한 상업적 확장 이전에, 고종과 순종 모두의 인쇄된 삽화가 1908년 〈초등 대한역사〉 같은 역사 교과서에 등장하여, 대중에게 그들의 초상 이미지를 접할 기회를 제공했습니다. 인쇄는 여전히 많은 사람들에게 비쌌던 사진보다 저렴한 대안이었습니다. 고종의 모습이 이렇게 점차 보급되면서, 사진과 인쇄 삽화 모두를 통해, 대중과 그들의 통치자 사이에 개인적인 연결을 형성하는 데 크게 기여했습니다, 역사적으로 조선 시대 내내 대중의 시야에서 숨겨져 있었던 통치자였죠.

1907년 즉위 이전에, 순종은, 고종의 아들이자 후계자인데, 황태자로서 여러 초상화를 제작했습니다, 전통적으로 그려진 어진과 사진 모두 포함해서요. 그는 1884년 고종과 퍼시벌 로웰의 만남 중에 처음 사진에 찍혔고, 1896년 사진에서도 고종과 함께 등장했습니다. 공식 예진(睿眞), 즉 황태자의 그려진 초상화는 1902년에 제작되었습니다.

1907년 고종의 강제 퇴위 이후, 일본 관리들은 순종의 대중 이미지를 재구성하려 했습니다. 평화로운 권력 이양이라는 서사를 홍보하고 한국의 가능한 일본 점령을 둘러싼 고조되는 긴장을 완화하기 위해서였죠. 순종의 이미지를 담은 엽서들이 이 목적을 위해 빈번하게 제작되었고 주요 행사를 위한 기념 기념품으로 판매되었습니다. 1907년 경성박람회 같은 행사들이죠.

일본 당국은 병합을 향해 그리고 그 이후에 순종의 초상화를 일상적으로 사용하기 시작했습니다. 1908년, 순종의 즉위 후 첫 생일을 기념하는 사진 앨범이 발행되었습니다. 이 앨범에는 생일 축하 행사와 궁중 행사 사진이 포함되었지만, 이런 앨범

들은 비쌌고 주로 관리들을 위해 예약되었습니다. 일반 대중보다는 외국 대표들을 위해서요.

대조적으로, 엽서는 더 접근하기 쉬운 대안이었습니다. 순종의 이미지는 1907년부터 엽서에 두드러지게 등장하기 시작했습니다. 그의 즉위를 축하하고 일본 황태자 요시히토의 한국 방문을 기념하기 위해 일련의 사진 엽서가 발행되었을 때요. 새로운 한일 관계를 홍보하고 일본에 대한 기존 편견을 완화하기 위해서였죠. 비록 이 엽서가 표면적으로는 두 나라 사이의 소위 우호적인 관계를 축하했지만, 순종의 입 벌린 어색한 시선과 약간 기울어진 왕관과 요시히토 황태자의 자신감 있는 정면 자세 및 그의 의례복에 달린 풍부한 훈장 장식 사이의 대조 같은 미묘한 점들은 두 국가 대표 사이의 힘의 불균형을 말해주고 있었습니다.

아버지에 비해 순종은 시각적으로 자주 노출되었습니다, 인쇄 매체와 직접적인 공개 석상 모두에서요. 그는 1907년 즉위 직후 왕릉을 순행했고 일본 황태자와 만나 공공 행사에 참여했는데, 이는 그를 민중에게 더 가깝게 만들었습니다. 같은 해 경성박람회 축하 엽서에는 순종의 더 최신 사진들이 실려 그의 가시성을 더욱 높였습니다. 더욱이, 1907년부터 1908년까지 순종과 황실 가족의 초상화가 공립학교에 배포되어 군주제에 대한 충성심을 강화했습니다.

일본의 식민 이익은 점점 더 반영되었습니다. 병합을 향해 가면서 순종의 초상 이미지에요. 1909년 초, 초대 통감 이토 히로부미는 순종을 더욱 널리 알리고 수도 밖에서의 그의 가시성을 높이기 위해 전국 순행을 조직했습니다. 이 순행들은 일본 메이지 천황의 이전 국가 건설 노력을 모방했습니다. 이 순행 중 찍힌 사진들은 순종을 이토 및 다른 일본 및 친일 한국 관리들과 함께 기록했습니다. 하지만 단체 사진에서 순종의 위치는 종종 부차적이었고, 이토가 자주 중심 인물로 위치했으며, 이 시기 권력 역학의 현실을 반영했습니다. 이 이미지들은 한국 대중 사이에서 순종의 인기를 이용하려는 시도를 강조했습니다. 동시에 한국에 대한 일본의 권위를 강화하면서요.

병합 이후, 명확한 권력 위계가 나타났습니다. 고종과 순종 모두의 초상화가 시각적 상징 체계에 통합되면서요. 일본 제국의 상징 체계에요. 이 통합은 한국 왕실 초상화의 완전한 동화를 포함했습니다. 일본의 도상학 속으로요, 효과적으로 표현하면서 한국을 일본의 새로운 식민지로서요. 이러한 편입 방법 중 하나는 이 왕가의 "가계도 초상화"를 통해서였습니다. 이 이미지들은 고종과 순종을 재맥락화하는 역할을 했습니다. 메이지 제국 상징주의의 틀 안에서요, 독립 민족 국가 군주로서의 그들의 본질적인 지위를 약화시키면서. 이씨 가문을 장식적이고 명목상의 실체로 묘사한 것은 어떤 주권적 권위도 박탈된 채 한국 군주제를 격하시켰습니다. 일본 황실의 단순한 하위 분파(왕공족, 王公族, 일. 오코조쿠)로요.

이번 세션에서는 고종과 순종 모두의 사진 이미지와 근대 인쇄 기술을 통한 그 보급에 초점을 맞추었습니다. 다음 세션에서는, 대중적인 사진 이미지와 인쇄 매체의 소비에 대해 20세기 초에 더 이야기해 봅시다.

(4차시) 왕의 사진 촬영

6주차 4번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션은 대중적 이미지의 대량 생산에 관한 것입니다. 초기 근대 한국의 사진과 인쇄 매체를 통해서요. 시작하겠습니다.

사진과 인쇄 이미지의 대중 소비는 비교적 늦었습니다. 한국에서 발전하기까지요. 예산 제약으로 인해, 우표와 엽서용 인쇄기는 1898년까지 수입되지 않았습니다. 1900년 이후, 엽서 생산은 주로 국내에서 이루어졌습니다, 일본 기술자들의 감독 하에요. 특히, 대량 생산된 그림 및 사진 엽서는 20세기 초 가장 인기 있는 상품 중 하나로 부상했습니다. 이는 개인 및 일본인 인쇄소 수가 증가하면서 가능해졌습니다. 사회 모든 측면에서 일본의 영향력은 인쇄 이미지 생산을 포함하여 지속적으로 증가했습니다. 20세기 초부터요. 그리고 대중 인쇄 매체와 소비주의 모두 일제 강점 하에서 큰 성장을 경험했습니다.

20세기 초 유통된 가장 인기 있는 이미지 유형 중 하나는 수도 도시의 이미지였습니다. 19세기 후반 서양 방문객들이 찍은 서울의 초기 사진들은 대부분 유럽이나 미국으로 다시 가져갔습니다. 20세기 한국 대중이 소비했던 수도의 많은 이미지는, 반면에, 주로 일본인 사진가와 상인들이 제작하고 판매했습니다. 서울이 한성(漢城) 또는 황성(皇城)에서 경성(京城)으로 변모한 것은 일제 강점기 동안 그 정체성을 급격하게 재구성했습니다. 일본 당국은 서울의 주요 공간들을 변경했습니다. 경성을 근대적이고 "개선된" 도시로 제시하기 위해서였죠, 미개발된 한국의 수도였던 과거와는 구별되게. 주요 변경 사항들이 도시에 가해졌습니다. 일본의 지배력을 행사하기 위해서요. 한국 사회에 대해, 그리고 서울을 일본 제국에 동화시키기 위해서였죠.

여기에는 총독부 청사 건설이 포함되었습니다. 1926년 경복궁 안에요. 그리고 창덕궁을 창경원(昌慶苑) 공원으로 전환한 것도요 (1911년), 동물원, 식물원, 박물관을 갖추었죠. 환구단(圜丘壇) 역시 철거되어 조선호텔 자리를 마련했는데, 이는 1915년 조선물산공진회의 일부였습니다.

새로운 수도 도시의 엽서들은 부상했습니다. 1905년 이후 제국주의 선전의 효과적인 매체로요. 사진 엽서는 중추적인 역할을 했습니다. 경성의 이미지를 상업화하고 상품화하는 데 있어서요, 종종 경복궁과 같은 이전 왕실 공간을 평범한 오락 장소로 묘사하며. 이 엽서들은 한국 상징 공간에 대한 일본의 식민화를 공고히 하고 시각적으로 강조했습니다. 한때 신성하고 권위 있었던 근정전(勤政殿)과 인정전(仁政殿) 같은 장소들은 대중 소비를 위한 역사적 유물로 격하되었고, 이전의 중요성을 박탈당했습니다. 이러한 변화들은 서울을 제국 영토에 동화시키려는 일본의 더 넓은 노력을 반영했습니다, 수도와 중심 궁궐들을 주권의 상징이라기보다는 한국 과거의 유물로 재정의하면서요. 이는 또한 한국에서의 소비와 관광을 촉진했습니다, 이는 총독부와 일본 기업들에게 식민지 기간 동안 주요 수입원이 되었습니다.

수도 외곽에서 가장 인기 있고 존경받는 관광지 중 하나는 금강산(金剛山)이었습니다. 강원도에 위치한 이 산은 역사적으

로 여겨져 왔습니다. 한국에서 가장 아름답고 장관인 장소로요, 종종 산수화에 묘사되고 시로 쓰여졌습니다. 한국을 방문한 서양인들조차 이 산으로 여행을 갔고 산의 사진과 스케치를 가져갔습니다. 1910년대, 일본 당국은 금강산을 바라보았습니다. 식민지 착취를 위한 수익성 있는 기회로요.

이 시기 동안, 일본 사진과 사진 엽서는 산과 관련된 지배적인 이미지가 되었습니다. 주목할 점은, 사진 앨범이 경성과 원산에서 제작되기 시작했다는 것입니다, 덕전사진관(德田寫眞館)이 1912년 〈금강산사진첩〉을 출판하면서요. 이 베스트셀러 앨범은 산의 수많은 사진을 담고 있었습니다, 간략한 설명과 관광 지도와 함께요.

경원선(京元線) 철도가 1914년 경성에서 원산까지 완공되면서 금강산 관광이 더 용이해짐에 따라, 다양한 홍보 자료들이 등장했습니다. 예를 들어, 다케우치 나오마의 〈조선금강산탐승기〉(1914)는 인기 있는 경치의 그림들을 포함했는데, 금강산을 관광지로 마케팅하려는 목적이었죠. 문화유산의 장소라기보다는요. 조선총독부 철도국과 원산 토쿠다 사진관을 포함한 많은 일본 출판사들은 금강산과 한국의 다른 인기 관광 명소의 사진 이미지를 보여주는 안내서를 제작했습니다. 남만주철도와 일본 총독부 철도국은 심지어 유명 예술가들에게 의뢰했습니다. 금강산 그림을 그리도록요, 1910년대 방문객 유치를 위해 전시회를 조직하며.

금강산에 대한 일본 홍보 자료들은 종종 다음과 같이 시사했습니다. 조선 시대 동안 산에 대한 관심이 줄었지만, 일본인들이 국가적 명소로서의 부활에 책임이 있다고. 이러한 서사는 산을 상업화하고 식민지 맥락 안에서 그 문화적 중요성을 재구성하려는 더 넓은 전략의 일부였습니다.

더 많은 예술가들과 외국 여행자들이 금강산 이미지를 제작하기 시작하면서 20세기 초부터요, 다양한 매체에 걸쳐 표현이 다양화되었습니다, 전통 수묵화, 수채화, 판화, 사진을 포함해서요. 1910년대 후반에는 서양식과 일본식 양식의 혼합도 금강산 묘사에 사용되었습니다, 릴리언 밀러와 엘리자베스 키스의 목판화에서 볼 수 있듯이요.

금강산 여행을 할 여유가 없거나, 원본 그림이나 비싼 사진 앨범을 구매할 수 없었던 사람들에게는, 인쇄 매체 속 사진과 그림 복제품이 매력적이고 재미있었습니다. 1915년, 총독부 발행 신문인 매일신보는 일련의 기사를 게재했습니다. 동양명승 금강산이라는 제목으로요. 산의 아름다움을 강조하며, 종종 사진과 함께 실렸습니다. 김규진(金奎鎭) 역시 금강산 명승지의 스케치를 직접 출판했습니다. 1919년부터 1920년까지 매일신보에 연재된 스케치 시리즈로요. 사진과 일본식 스케치의 영향이 이미지에서 명확히 드러나며 몇몇 스케치는 당시 인기 있던 사진 엽서의 레이아웃과 유사합니다. 금강산 사진의 수도 급증했습니다. 그곳으로의 여행이 개선되고 점점 더 많은 관광객들이 자신의 사진가를 고용하면서요.

일본 행정부는 병합을 향해 그리고 그 이후에 그림 엽서를 발행하기 시작했습니다. 회유 전략과 동화 정책 모두로서요.

사진 엽서는 이토 히로부미의 1906년 통감 연임을 기념하기 위해 인쇄되었고, 통감부와 총독부는 1935년까지 총 26종의 공식 엽서를 발행했습니다. 이 중 12종은 연례 기념 엽서로 제작되었습니다. 병합과 총독부 설립을 기념하기 위해서였죠, 이 엽서들의 매우 정치적인 성격을 강조하며. 하지만 1919년 3.1운동 이후, 총독부는 독립에 대한 대중의 열망을 점점 더 경계하게 되었고 엽서 사용의 효과에 대해 회의적이 되었습니다. 총독부 설립을 축하하는 식민 선전을 위해서요.

몇몇 인기 있는 시각적 요소들이 이 엽서들에 반복적으로 사용되었습니다. 태극기와 이화문(李花紋)은 기념 엽서에 두드러지게 등장했습니다. 1905년부터 한국과 일본 사이의 보호 관계를 강조하기 위해서요, 종종 왕실 가족의 초상화와 함께 전시되거나 일장기 및 국화 문장과 결합하여 사용되었습니다. 일본 국기와 한국 국기의 이러한 결합 사용은 순종의 즉위 이후 특히 두드러졌습니다. 그리고 1907년 일본 황태자 요시히토(후일 다이쇼 천황)의 한국 방문 때요. 일련의 일본 그림 및 사진 엽서들은 양국의 국기와 상징을 선보였습니다, 순종, 고종, 이토 히로부미 같은 인물들의 초상화와 함께요.

예를 들어, 일부 엽서에는 순종 황제와 요시히토 황태자의 초상화가 양 국기 옆에 배치되어, 평화로운 외교 관계를 상징적으로 나타냈습니다. 하지만 그 배열은 종종 일본의 우월성을 암시했습니다, 히노마루(일장기)가 태극기보다 높게 배치된 구도에서 볼 수 있듯이요, 계층적 관계를 나타내면서. 순종의 초상화가 일본 황태자와 동등한 지위로 짝지어진 사실 또한 병합 이전에도 한국 황제에 대한 일본의 태도를 말해주고 있었습니다.

이 시기 동안, 이화문은 순종과 밀접하게 연관되었습니다. 엽서와 사진에서요. 순종의 상징으로서 이화문을 강조하고 강하게 연관시킨 것은 독립 민족 국가 통치자로서의 그의 권위를 약화시키기 위해 고안되었습니다. 일본인들은 한국 군주제의 정치적 지위를 약화시키려 애썼습니다. 황실 가족을 명시적으로 이 왕가(李王家)로 개명함으로써, 그들을 일본 확장 왕족에 통합시키면서요. 1910년대 시각적 표현에서는, 이화문은 점점 더 가문의 상징으로 활용되었고, 따라서 병합 이후 국가 상징으로서의 지위를 잃었습니다.

태극기와 이화문 이미지 모두 일본 식민 상징 체계로 통합된 것은 연례 기념 엽서 제작과 함께 강화되었습니다. 1910년 병합 시점부터 일본 총독부에 의해서요. 이는 일본 제국과 그 식민지 사이의 명확한 계층 관계를 표시했습니다, 초상화와 국기의 조합으로 설명되었죠. 1910년 병합을 축하하는 엽서에서는, 한국 태극기와 일본 히노마루의 융합이 완전한 식민화를 상징했습니다. 주목할 점은, 태극기, 이화문, 그리고 일본 상징들 간의 시각적 유사성이 이 융합을 용이하게 했다는 것입니다. 한국을 중국과 시각적으로 구별하고 용기(龍旗) 대신 태극기 디자인을 채택하고 서양 권위 상징을 연상시키는 황실 상징을 만들어 자율성을 주장하려 했던 노력은 —아이러니하게도 일본 상징과 호환되게 만들어, 두 국가 정체성의 매끄러운 시각적 통합을 가능하게 했습니다.

식민 억압과 검열에도 불구하고, 식민 지배자에 대한 한국 저항의 이미지 또한 대량 생산되고 보급되었습니다. 이 이미지

들은 주로 영웅들과 순교자들을 묘사했습니다. 한국 독립을 위해 싸우다 자신을 희생한 이들이죠.

20세기 초 한국 저항 민족주의의 핵심 측면 중 하나는 순교 개념이었습니다. 을사늑약 체결 이후 1905년 한국의 외교 자치권을 일본에 넘긴 조약이었죠, 운동가들은 문학적 저항과 물리적 저항 모두에 참여했습니다. 일본 식민주의에 맞서요, 순교자들은 상당한 대중적 지지를 얻었습니다. 민영환과 안중근 같은 주목할 만한 인물들은 특히 존경받게 되었습니다. 그들의 영웅적인 죽음과 일본 억압에 대한 노력 덕분에요. 이 순교자들의 초상화는 그들의 희생을 영원히 기리는 데 도움이 되었고 대중들 사이에 애국심을 불러일으켰습니다.

역사적 인물 외에도, 동시대 사건들이 교과서에 포함되어 대중을 교육하고 동원했습니다. 민 왕후의 친척이자 존경받는 고위 관리였던 민영환의 자결은, 대중 구성원들에게 주요 결집 지점이 되었습니다. 민영환은 1905년 을사늑약 반대가 실패한 후 자결했습니다. 그의 자결은 상징적인 저항 행위였고, 그의 죽음은 언론에 널리 보도되어, 민영환에 대한 동정심과 조약 강제 체결에 대한 분노의 물결을 일으켰습니다. 그의 죽음 현장에서 기적적으로 돋아난 소위 "혈죽(血竹)"의 발견은 그의 희생을 더욱 선정적으로 만들었고, 반일 감정을 격화시켰습니다.

민영환의 초상화 이미지는 상징적인 혈죽과 함께, 민족주의 운동에서 강력한 도구가 되었습니다, 사진, 그림, 목판화로 빈번하게 복제되었죠. 이 이미지들은 널리 유포되어 신문, 엽서, 교육 자료에 등장했고, 민영환의 순교가 계속해서 일본에 대한 저항을 고무하도록 보장했습니다.

안중근 역시 1909년 이토 히로부미를 암살한 후 존경받는 순교자가 되었습니다. 부유한 가문에서 태어난 안중근은 개혁 사상과 유교 윤리 모두의 영향을 받았고, 이는 더 큰 명분을 위한 자기희생 신념을 형성했습니다. 1905년 을사늑약 체결 후, 그는 일본의 억압으로부터 한국을 구하기 위한 수단으로 이토 제거에 헌신했습니다. 중국 하얼빈에서의 이토 암살은 그의 체포와 최종 처형으로 이어졌지만, 이는 또한 한국인들과 심지어 중국인들 사이에서도 광범위한 존경심을 불러일으켰습니다.

안중근의 사진들, 체포 전후 모두, 그의 순교의 강력한 상징이 되었습니다. 일본이 이 이미지들의 배포를 통제하고 금지하려는 시도에도 불구하고, 그것들은 한국과 해외 모두에서 복제되고 유포되었습니다. 그의 초상화, 특히 잘린 손가락(동료 저항 투사들과의 연대를 위한 제스처)을 보여주는 것들은, 사진 엽서와 인쇄물로 판매되어 민족주의적 감정을 고조시켰습니다.

일본인들은 처음에는 안중근을 악마화하려 했습니다. 그의 초상화에 "비열한 한국인"이라는 캡션을 달고 그의 행동을 야만적으로 규정함으로써요. 하지만 그의 이미지는 대신 영웅주의와 애국심의 인기 있는 상징이 되었습니다. 1910년 처형 이후에도, 안중근의 이미지는 계속해서 한국인들에게 영감을 주었고, 독립을 위한 공동 투쟁을 상기시켰습니다.

지금까지, 우리는 한국에서의 대중 인쇄 매체 발달과 20세기 초 대중적 이미지 소비를 조사했습니다. 다음 주, 그리고 이번 주의 마지막 세션에서는, 사진과 인쇄 매체가 초기 근대 한국 예술에 미친 영향을 분석해 봅시다.

(5차시) 대중적 시각 자료의 대량생산

이번 주 마지막 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 사진과 인쇄 매체의 영향을 복습하고 초기 근대 한국 미술 형성에 미친 그 영향을 평가해 봅시다.

자연 풍경은 조선 시대 시각 문화의 중심이었습니다, 자연과의 조화를 장려하는 도교와 유교 가르침에 깊이 영향을 받았죠. 풍경을 포착하는 것은 성리학 문인 문화의 중요한 부분이 되었습니다. 조선 후기에는 한국 현지 풍경이 점점 더 인기를 얻었습니다. 이상화된 중국 산수에서 초점이 벗어나면서요. 숙종 대부터 정조 대까지 이어진 이러한 문화적 자율성은 화가 정선(鄭敾)에 의해 집약되었는데, 그는 진경산수화(眞景山水畫)를 발전시켰습니다, 실제 조선 풍경을 남종화(南宗畫) 양식에 대한 독특한 조선식 해석으로 표현하면서요.

서양 회화 양식이 점진적으로 도입되었음에도 불구하고, 조선 후기 문인 화가들은 양식화된 예술적 표현을 강조했습니다. 현실의 정밀하고 정확한 묘사보다는요. 예를 들어, 강세황(姜世晃)은 강희언(姜熙彦)의 〈인왕산도〉, 서울 인왕산 산수화죠, 이것을 칭찬했습니다. 장면의 사실성을 포착하면서도 너무 '지도처럼' 되지 않아 회화의 예술적 완전성을 유지했다고요. 하지만 18세기 말과 19세기 초에 이르러, 김홍도(金弘道)와 강세황 자신 같은 예술가들은 서양식 자연주의와 사실주의 요소를 통합하기 시작했습니다. 진경산수화에 통합하여, 조선 자연 경관 묘사를 더욱 풍부하게 했죠.

산은 조선 시대 자연 산수화의 가장 인기 있는 주제였습니다, 한반도의 산악 지형 때문에요. 관광과 예술적 표현에 매력적이었죠. 이 중 금강산(金剛山)은 가장 자주 방문되고 묘사된 곳으로 두드러졌습니다. 신성한 불교 성지로 존경받으며, 그 아름다움은 수많은 그림과 시에 영감을 주었습니다, 특히 조선 후기부터요. 정선과 김홍도 같은 주목할 만한 예술가들은 금강산 진경산수화를 제작했고, 김홍도는 정조 임금을 위해 약 100점의 그림을 제작했습니다. 19세기 말과 20세기 초에 이르러, 금강산 이미지는 널리 대중화되고 상업화되었습니다, 특히 민화(民畫)의 성장과 함께요. 이는 산의 이미지에 대한 대중의 친숙도를 높였습니다, 하층민들 사이에서도요.

사진술은 이미지의 대량 복제와 함께, 금강산 풍경 이미지 접근성을 더욱 향상시키는 데 중심적인 역할을 했습니다. 초기 서양 풍경 사진은 조선 산수화와 매우 유사하게, 개인적인 즐거움과 회상의 수단으로 등장했습니다, 여행 경험과 경치를 마주했을 때 느꼈던 감정을 기록하고 기억하려는 욕구에 의해 추진되었죠. 하지만 사진 이미지가 더 널리 복제되면서, 인기 명소

의 관점을 표준화하고 대중 접근성을 높였으며, 그러한 장소들에 대한 집단적 인식을 키웠습니다.

한국인들에게 금강산의 문화적, 역사적 중요성에도 불구하고, 20세기 전환기 한국을 방문한 외국인들은 대부분 이 산을 "은둔의 왕국" 한국의 이국적인 장소로 보았습니다. 그럼에도 불구하고, 많은 서양인들은 한국인들에게 그 중요성을 인식하고, 산의 역사적, 문화적 중요성에 대한 세부 사항을 글과 이미지로 공유했습니다.

몇몇 주목할 만한 서양 여행자들이 금강산을 방문했습니다, 1889년 영국 부영사 찰스 윌리엄 캠벨, 1892년 조지 너새니얼 커즌 경, 그리고 이사벨라 버드 비숍 포함해서요, 그녀는 자신의 책 〈한국과 그 이웃 나라들〉에 산의 사진을 싣고 1890년대 아름다움의 존경받는 상징으로서의 그 지위를 인정했습니다. 이럼에도 불구하고, 금강산 사진 이미지는 널리 인기를 얻지 못했습니다. 병합 직전까지 한국에서는요, 반면 산의 민화 그림은 흔하게 남아있었습니다, 특히 성장하는 중산층 사이에서요.

19세기 동안, 일반 대중을 위해 제작된 금강산 그림은 더 양식화되었습니다, 종종 실제 요소와 과장된 요소를 결합하며. 초기 조선 문인들의 작품과 달리, 이 민화 금강산도 그림들은 단순화되었고 대중의 취향에 맞춰졌으며, 이는 금강산을 국가 상징으로 더 넓게 인식하게 만들었습니다. 많은 미술사학자들이 이 변화를 예술적 질의 저하로 보았지만, 이러한 변화들은 금강산에 대한 더 큰 대중적 동일시를 가능하게 했고 판화 같은 대중 매체로의 이전을 용이하게 했습니다.

20세기 초 교과서들은 금강산 인쇄 삽화를 포함하기 시작했습니다, 종종 단발령(斷髮嶺)에서 본 일만이천봉(一萬二千峰)을 묘사하며. 이 삽화들은 초기 그림들에 비해 단순화되었지만, 학생들에게 자연의 아름다움과 산의 문화적 중요성을 교육하는 데 중요한 역할을 했습니다. 당시 교과서들은 강조했습니다. 한국 민족과 금강산 사이의 연결을요, 산은 국가적 자부심의 대상이 되었습니다. 산의 표준화된 이미지에 반복적으로 노출되면서 학생들과 일반 대중은 그 상징적 중요성을 내면화하는 데 도움을 받았고, 금강산의 한국 대표 랜드마크로서의 지위를 더욱 강화했습니다.

교과서와 신문들이 금강산 삽화를 자주 실으면서, 산의 시각적 노출이 증가했습니다. 일부 삽화는 심지어 전통 회화 양식과 다른 봉우리에 이름을 붙이는 관습을 사용했는데, 이는 금강산의 역사적, 문화적 중요성을 현대 국가 정체성과 연결하는 데 도움이 되었습니다. 하지만 식민지 시대에 이르러, 산의 사진 이미지가 더 널리 퍼지게 되었고, 인쇄 삽화를 추월했습니다. 그 아름다움과 중요성을 나타내는 주요 매체로서요.

20세기 초에는 전통 한국 예술 형식과 서양 양식의 혼성화가 증가했습니다. 전통 한국 수묵화 역시 통합하기 시작했습니다. 사진적 시점과 구성, 그리고 선 원근법을요. 식민 정부가 일본인 화가를 고용하라는 압력에도 불구하고, 김규진은 순종의 의뢰를 받아 금강산 벽화를 제작했습니다. 창덕궁 희정당(熙政堂)에요. 전통 청록산수(靑綠山水) 양식으로 그려진 이 벽화들은 사진적 구성과 서양 스케치 기법의 흔적을 보여주는데, 이는 김규진의 매일신보 속 금강산 신문 삽화에서도 볼 수 있습니다.

김규진은 그림에서 파노라마 레이아웃을 채택했는데, 이는 일본 사진 스튜디오가 촬영하고 출판한 사진들과 유사했습니다. 원산에 기반을 둔 토쿠다 사진관 같은 곳들이죠.

궁중에서 금강산을 장식 모티프로 사용한 것과 초기 식민지 신문 기사에 자주 등장한 것은 그것이 국가적 랜드마크로 인식되었음을 나타냅니다. 조선 궁중과 일본 당국 모두에게서요. 이 시기는 또한 더 장식적이고 상업적인 표현으로의 전환을 의미했습니다. 사진과 인쇄 매체 속 금강산 표현이요, 이는 1920년대 내내 점점 더 인기를 얻었습니다.

이렇게 대중화된 금강산 풍경의 수평적이고 파노라마적인 레이아웃은, 넓은 바다에서 바위 쪽을 바라보는 시점인데, 동시대 인기 사진들과 유사했습니다. 금강산 관광을 홍보했던 사진들이죠. 이 관점의 사용은 반(半) 부감시점 관점과는 대조적입니다, 육지에서 바다 쪽을 내다보는 시점이죠, 총석정(叢石亭) 전통 그림에서 일반적으로 사용되었던 관점입니다.

20세기 초 내내, 안중식, 조석진, 김규진, 변관식, 이상범, 노수현, 이응노, 배렴, 허건 같은 한국 예술가들은 전통적인 조선 진경화 기법을 사용하여 금강산을 계속 묘사했습니다. 1920년대와 30년대 금강산의 총체적 상품화에도 불구하고 일본 사진과 그림 엽서 판매를 통해서요, 금강산에서 영감을 얻는 문화적 관행은 한국 예술가들 사이에 지속되었고, 상상된 한국 민족 국가 정체성 형성에 있어 산의 역할은 예술가들이 그 중요성을 되찾으려 함에 따라 보존되었습니다.

기록된 시각 정보의 정확성 측면에서 사진술의 이점은 거의 즉시 인식되어 초상화에 적용되었습니다. 채용신(蔡龍臣, 1848–1941)은 사진을 활용한 뛰어난 초상화가였습니다. 초상화 제작의 참고 자료로서요. 양반 가문에서 태어난 채용신은 정부 관리로 일했지만 그림 재능으로 더 잘 알려져 있었습니다. 채용신은 아들과 손자와 함께 운영하는 그림 작업실도 가지고 있었습니다. 채용신은 초상화 제작 도구로서 사진을 일찍부터 수용한 것으로 보입니다. 그의 스튜디오가 방문 서비스를 제공했기 때문이죠. 그들이 지역으로 가서 고객들을 만나 사진 이미지를 제작하는 서비스였습니다. 그 사진들은 이후 서울 스튜디오의 화가들에게 전달되어 모사되고 그려진 초상화로 만들어졌습니다. 고객들은 또한 돌아가신 가족의 사진을 보내 장례 초상화 제작을 의뢰하기도 했는데, 이는 그림 제작에서 사진의 증가된 유용성을 보여줍니다.

조선 후기 저명한 학자이자 시인, 역사가, 민족주의자였던 황현(黃玹)의 1911년 그림 뒷면에는 '임진(臨眞)'이라는 용어가 적혀 있었는데, '대상의 외모를 모방하다'라는 의미로, 채용신이 사진을 지침으로 사용했음을 나타냅니다. 구체적으로, 이 그림은 1909년 김규진이 찍은 황현의 사진을 기반으로 했습니다. 사진 이미지를 재현하면서, 채용신은 대상의 얼굴에 음영을 더해 입체감을 부여했고 원래 스튜디오 배경을 변경하여 전통적인 주거 내부를 묘사했습니다.

이 시기에 사진술이 예술 형태로 간주되지 않았다는 점은 주목할 만합니다. 오히려 개혁가들이 외국 관객에게 자국을 보여주기 위한 도구이거나 황제와 관리들을 표현하기 위한 외교적 필수품으로 여겨졌죠. 채용신과 김규진 같은 예술가들조차 사

진을 상업적 사업이나 소위 "진짜" 예술을 창작하기 위한 수단으로 여겼습니다. 사진술이 독립적인 예술 형태로 인식되기 시작한 것은 1930년대가 되어서였습니다.

김은호(金殷鎬)는 초상화로 알려진 또 다른 예술가였습니다. 김은호는 안중식과 조석진이 가르친 서화미술회(書畫美術會)에서 그림을 배웠고, 니혼가(日本画)의 영향을 받은 인물화로 유명한 저명한 예술가가 되었습니다, 니혼가는 서양화풍을 전통 일본 회화 기법에 통합한 양식이죠. 김은호는 또한 초상화에서의 사실적인 묘사로 알려져 있었고 식민지 시대 순종의 왕실 초상화 제작을 의뢰받았습니다.

비록 완성된 그림은 현재 소실되었지만, 순종 초상화의 두 개의 기본 견본, 즉 초본(草本)이 오늘날 남아있습니다. 김은호가 초상화 제작에 사진을 적극적으로 사용하고 의존했다는 것은 분명합니다. 국립현대미술관에 있는 1923년 초상화 견본은 이와타 가나에(岩田鼎, 1870-?)가 찍은 사진과 거의 동일합니다, 이와타는 왕실 가족 사진 촬영을 위해 고용된 일본인 사진가였죠. 순종 얼굴의 음영과 표현 또한 수용을 반영합니다. 사진술에 의해 촉진된 서양 음영 기법의 수용이죠. 왕실 가족의 이미지를 포착하기 위해 사진 사용이 증가했음에도 불구하고, 궁중에서는 그려진 초상화를 제작하는 전통을 유지했던 것으로 보입니다. 기록 목적으로, 1920년대에도요.

인쇄 매체의 성장은 예술 작품, 이미지, 미술 비평의 더 넓은 보급을 가능하게 했고, 이는 예술에 대한 대중의 노출에 상당한 영향을 미쳤습니다. 신문과 잡지는 목판화, 사진, 유명 예술 작품 복제품을 싣기 시작하여, 이전에는 엘리트 계층에 국한되었던 예술에 대한 접근을 민주화했습니다. 예술에 대한 대중의 관심은 대중 매체를 통해 크게 촉진되었습니다. 더 많은 사람들이 예술 관련 행사 및 전시회 소식, 신문, 교과서, 잡지, 전시 도록 속 이미지를 접하게 되면서요.

20세기 초 여러 신문 기사들은 매우 인기 있고 많은 군중을 끌어모았던 미술 전시회에 대해 이야기합니다. 서화협회전(협전)과 조선미술전람회(선전)는 가장 인기 있고 규모가 큰 전시회 중 하나였습니다. 더 작은 규모의 개인전 또한 인기를 얻었는데, 한국 최초의 개인 미술 전시회인 1916년 김관호의 유화 전시회로 시작되었습니다. 1930년대 예술가 그룹 형성이 유행하면서, 그룹 전시회 또한 성공적이었습니다. 전시 문화와 함께 미술 비평 또한 인쇄물에서 발전하여, 예술에 대한 소통의 장을 제공했습니다. 새로운 대중 매체와 사진술은 예술 작품 포트폴리오를 기록하고 구축하는 데 도움이 되었을 뿐만 아니라 예술가와 그들의 작품을 더 넓은 관객에게 마케팅하는 데도 도움이 되었습니다.

인쇄 매체는 다양한 미술 기관과 예술가 그룹 성장의 중심이었습니다. 예술가와 지식인들이 자신들의 작품과 활동을 출판할 수 있게 했기 때문이죠. 1920년대 후반과 1930년대에 이르러, 근대 전시 문화는 한국에 뿌리내렸습니다. 조선미술전람회 같은 제도화된 연례 전시회를 통해서요, 그리고 일본에서 서양화를 훈련받은 많은 한국 예술가들이 돌아와 서울, 평양, 부산 같은 대도시에 예술가 공간을 확보했습니다. 인쇄 매체와 사진술은 예술가 그룹, 학교, 전시회의 발전과 유지를 도왔습니다.

행사와 작품을 기록하고, 그것들을 홍보하며, 시각적 소통을 촉진함으로써요. 예술가들 사이와 대중에게요. 실제로, 서화협회전에 비해 조선미술전람회의 인기가 커진 여러 이유 중 하나는 총독부가 전시된 작품 사진이 담긴 도록을 발행했다는 사실이었습니다. 반면 서화협회는 그러한 출판물을 감당할 수 없었죠. 1936년 서화협회전의 몰락은 그러한 시각 기록과 플랫폼의 중요성을 증명하는 것이었습니다. 20세기 초 예술을 홍보하는 데 있어서요.

더욱이, 사진술과 인쇄 매체가 두각을 나타내면서, 한국 회화 양식의 다양성은 크게 증가했습니다. 인쇄 기술은 미술 교육의 매개체 역할을 했습니다, 예술 기법, 역사, 이론에 대한 기사 및 삽화를 실어서요, 이는 대중에게 한국 밖에서 유행하는 새로운 유형과 양식의 예술을 알렸습니다. 잡지를 통해 서양식 예술의 영향을 받은 한국 예술가들과 예술 작품의 인쇄된 사진들은 유화로 더 많이 실험하기 시작했는데, 이는 1920년대 조선미술전람회 같은 기관들을 통해 장려되었습니다. 사진술이 현실을 포착하고 대량으로 인쇄할 수 있는 능력은 한국 예술가들이 과거에서 벗어나 새로운 주제와 기법을 탐구하는 데 도움이 되었습니다.

요약하자면, 한국의 19세기 말과 20세기 초는 사진과 인쇄 매체가 예술이 창작되고, 인식되고, 배포되는 방식을 변형시키는 데 중추적인 역할을 하는 것을 목격했습니다. 그것들은 서양 기법을 도입했고, 전통 예술 형식에 영향을 미쳤으며, 예술에 대한 접근성을 확장했고, 한국의 사회 변화를 기록했으며, 이 모든 것이 근대 한국 미술의 토대를 마련했습니다.

이번 주, 우리는 사진술 도입과 출현을 둘러싼 주제들을 탐구했습니다. 초기 근대 한국의 인쇄 매체와 함께요. 이번 세션에서는 사진과 인쇄 매체가 미친 영향을 복습했습니다. 20세기 초 한국의 예술과 미술계에 대해서요. 다음 주에는 샬럿 홀릭 박사님이 전시 문화 발달과 19세기 말과 20세기 초 한국의 수집 관행에 대해 이야기할 것입니다.

7주차	전시문화와 수장 관행			
주차별 학습목표	한국 미술이 근대적 전시·수장 시스템에 진입한 과정을 탐구한다.		교수자명	샬롯 홀릭
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	전통 미술 감상 및 수장			
2차시	미술의 상업화			
3차시	세계박람회 참가			
4차시	한국 미술의 해외 수집가			
5차시	근대 전시문화의 도입			

(1차시) 전통 미술 감상 및 수장

안녕하세요, 제 이름은 샬롯 홀릭(Charlotte Horlyck)입니다. 저는 런던 SOAS에서 한국 미술사를 연구하는 교수입니다. 제 전문 분야는 한국의 시각적 및 물질 문화로, 이를 주제로 강의하고 많은 연구 결과를 발표한 바 있습니다. 오늘의 강의는 조선 왕조 말기부터 대한제국 초기까지, 즉 19세기 후반에서 20세기 초반에 걸친 미술에 대한 여덟 번의 강의 중 일곱 번째 강의입니다. 이 시기의 시각 문화는 종종 한국 미술의 이른바 근대화 과정에서의 중간 단계로 해석됩니다. 저희가 준비한 강의는 이 시기의 역동적인 변화 과정을 이해하는 데 도움이 되는 통찰력을 여러분에게 제공하는 것을 목표로 합니다. 이 강의에서 여러분은 회화와 도자기 같은 유물에서부터 현대 건축의 예시까지의 다양한 자료를 접하며 한국 근대사 형성기의 문화 환경을 탐구하게 될 것입니다.

이번 강의는 20세기 초반 한국에서의 미술의 수집과 전시를 중심으로 다룹니다. 이 시기에 한국에서 미술의 수집과 전시는 국내의 여러 변화와 더불어 외부적 압력, 특히 일본의 식민지 지배 등에 의해 큰 변화를 겪었습니다. 조선 왕조와 대한 제국 시기 동안, 한국 미술은 주로 왕실과 양반 상류층에 의해 후원되었습니다. 그러나 1910년 일본의 한국 병합은 중요한 변화를 가져왔습니다. 일본 당국은 일본의 자체적인 문화적 의제를 추진하며 한국 미술품 수집과 전시 방식에 영향을 미쳤습니다. 서울에서는 1908년에 이왕가박물관과 1915년에 조선총독부 박물관(현재의 국립중앙박물관)과 같은 기관들이 설립되면서 제도화된 수집 및 전시 관행으로의 전환이 이루어졌습니다. 유럽과 마찬가지로, 박물관은 역사, 예술, 문화의 수호자로서 문화 유산에 대한 접근을 가능하게 하는 데 중요한 역할을 했습니다. 이로써 사상 최초로 모든 사회, 경제적 계층의 한국인들이 중요한 문화재를 관람하고 자국의 문화유산에 대해 더 많이 배울 수 있었습니다. 또한 당시 한국에서 생활하고 여행하는 외국인의 수가 늘어나면서 박물관은 전통 한국 미술을 소개하는 데 중요한 역할을 했습니다. 한국에서의 박물관 설립은 다양한 개인들, 특히 일본인, 북미인 및 유럽인들에 의해 한국 미술 수집에 대한 관심이 대두된 것과 밀접하게 관련되어 있으며, 이는 한반도

외부에서 최초의 주요 한국 미술의 개인 컬렉션들이 형성되는 계기가 되었다. 그들이 구입한 물건 중 상당수는 추후 공공 박물관에 소장되었는데, 이는 예술을 감상하고 연구하고 습득하는 데 있어서 공적 영역과 사적 영역이 얼마나 긴밀하게 얽혀 있는지를 보여줍니다.

20세기 초 한국에서 미술관의 설립과 미술 시장의 출현은 갑작스럽게 이루어진 것이 아닙니다. 그것들은 왕족과 양반 엘리트 계층의 주도로 예술 감상과 전시를 중심으로 한 오랜 지역 전통에 뿌리를 두었습니다. 이 세션에서는 이러한 초기 관행을 더 자세히 살펴보겠습니다. 특히 조선시대의 한국 엘리트들이 어떤 종류의 예술품을 수집했는지, 그리고 그런 예술품이 어떻게 평가되고 전시되었는지 살펴보겠습니다.

첫 번째 강의에서 저는 조선 왕조의 통치자들이 서예와 회화를 포함한 학문 활동에 많은 중점을 두었다고 설명했습니다. 그 이유는 고대부터 이러한 활동이 가장 높은 형태의 예술로 여겨졌기 때문입니다. 이러한 믿음은 중국에서 한국으로 건너왔습니다. 전통적인 동아시아 문화권에서 서예는 단순히 글을 쓰는 것만이 아니라 문학, 예술, 철학, 시를 결합한 통합된 형태이기도 합니다. 이러한 관점에서 서예는 마음의 표현으로 볼 수 있습니다.

서양 미술에서 단어와 이미지는 종종 서로 다른 의사소통 방식으로 취급됩니다. 그러나 동아시아에서는 그림이 서예와 밀접한 관련이 있는데, 이는 두 예술 형태가 동일한 재료와 동일한 재료를 사용하며 동일한 방식으로 만들어지기 때문입니다. 즉 서예와 회화 모두 붓을 사용하여 먹을 적용하는 방식에 의존합니다. 학자들은 어릴 때부터 '손글씨의 예술', 즉 서예를 배웠으며 회화에도 서예에서 사용되는 붓질을 적용했습니다. 성인이 된 선비들은 서예와 회화 모두 자기 표현의 적절한 수단으로 여겼기 때문에 서예와 회화를 계속해서 연습했습니다. 게다가 서예와 회화 모두 학습을 돕고 유학자들의 지식 추구를 촉진시켰습니다.

조선 시대에는 많은 왕과 양반 계층의 학자-관료들이 서예와 회화의 주목할 만한 작품들을 만들어 냈습니다. 그 중 가장 잘 알려진 예 중 하나가 안평대군으로 더 잘 알려져 있는 이영입니다. 1418년에 태어난 그는 세종대왕의 셋째 아들이었습니다. 많은 분들이 세종대왕에 대해 잘 알고 계실 겁니다. 그는 수많은 업적을 남긴 조선 왕조의 가장 위대한 왕 중 한 명으로 꼽힙니다. 그 업적 중에는 한글, 즉 한국의 표음 문자의 발명도 있습니다. 여기 서울의 중심, 경복궁 앞에 세종대왕 동상이 세워져 있는 것을 볼 수 있습니다. 그의 칭호인 '세종대왕'이 주춧돌에 한글로 적혀 있습니다.

일찍부터 중국, 한국, 일본의 지배 엘리트들 사이에서는 외교 사절단이나 기타 공식 활동 중에 예술 작품이 교환되기도 했습니다. 그러한 예술 작품들은 매우 소중하게 여겨졌으며, 왕실과 제국의 소장품에 이러한 작품들이 포함된 것에서 그 가치를 알 수 있습니다. 조선 왕조에서 가장 초기로 알려진 예술 컬렉션 중 하나는 안평 대군의 컬렉션이었습니다. 왕자는 예술에 많은 투자를 했는데, 그 이유는 그가 '삼절'이라는 칭호가 주어질만큼 당시의 세 가지 최고의 예술 형태인 시, 서예, 회화에 특

출한 재능이 있었기 때문이기도 했습니다. 또한 그는 짧은 생애 동안 조선 최대 규모의 중국 서화 컬렉션을 구축하는 데 성공했습니다.

안평대군의 그림 컬렉션은 아쉽게도 오늘날 전해지지 않고 있지만, 다행히도 양반 학자 신숙주(1417~1475)가 445년에 쓴 『화기(畵記)』라는 문헌에서 컬렉션을 항목별로 정리한 덕에 그 내용을 알 수 있게 되었습니다. 이 컬렉션에는 당나라, 송나라, 원나라 시대의 중국 서예와 회화가 많이 소장되어 있어 주목할 만합니다. 그의 컬렉션에 있는 200여 점의 작품 중에는 곽희(郭熙), 이공린(李公麟, 1041년~1106년경), 소식(蘇軾, 1036년~1101년) 등 영향력 있는 중국 회화의 거장들의 그림이 포함되어 있었습니다. 그는 또한 조선의 양반 화가 안견의 작품도 수집했습니다. 안평대군의 수집 활동의 중요성은 안견의 그림에도 잘 드러나 있습니다. 안견은 안평대군의 후원으로 많은 혜택을 받았으며, 특히 안평대군의 회화 컬렉션을 완전히 이용할 수 있었기 때문에 영향력 있는 중국 화가들의 작품을 자세히 연구할 수 있었습니다. 이는 안견의 화풍에서 곽희와 곽희 제자들의 화풍이 나타나 있는 데서 잘 드러납니다.

조선시대에 걸쳐 많은 양반 남성들이 중국과 조선의 대가들의 서예와 그림을 수집했습니다. 일부 예술 작품은 중국을 여행할 때 구입했고, 나머지는 서울의 상점에서 구매했습니다. 특히 서울 중심부에 위치한 광통교의 미술 시장은 이러한 물품들을 구매할 수 있는 장소로 잘 알려져 있었습니다. 이곳에서 사람들은 서예, 회화, 책, 그리고 다양한 종류의 골동품을 구입했으며, 그 중 많은 것이 중국에서 수입되었습니다. 골동품에는 도자기, 옥, 청동이 포함되었습니다. 이런 물건은 희귀하고 이국적인 물건으로서의 가치 때문에 인기가 많았습니다.

하지만 조선의 유교적 통치자들은 눈에 띄는 지출을 꺼려했고, 이는 많은 사람들에게 도덕적 딜레마를 야기했습니다. 일부 양반들은 세속적인 소유에 집착하는 것이 정의로운 사고를 약화시킬 것이라고 주장했습니다. 그럼에도 불구하고 많은 사람들은 책, 그림, 서예물, 골동품을 수집하는 것을 즐겼습니다. 그들은 이 유물들을 특별히 제작된 공간에 자랑스럽게 보관했고 동료와 벗과 함께 감상하곤 했습니다. 사치품에 지나치게 돈을 쓰는 것에 대한 비판이 있음을 알고 있던 그들은 특별한 물건을 즐기는 것이 영혼과 정신을 발달시킨다는 주장으로 자신들의 수집 활동을 옹호했습니다.

양반 문인들과 청인 지식인들 사이에서 책과 중국 골동품의 소비는 책거리(일반적으로 병풍 형태로 표현되는 "책과 물건"의 그림)라고도 불리는 책가도에서 볼 수 있는데, 책과 사물을 선반에 배열하고 그 옆에 붓, 먹대, 고대 청동, 과일, 화초, 회중시계 등 다양한 이국적인 외국 물건들을 함께 진열해 놓은 것을 볼 수 있습니다. 이러한 병풍 중 일부는 현재 박물관 컬렉션에서 볼 수 있습니다. 많은 책가도가 궁중 화가들에 의해 그려졌다는 사실은 책가도가 왕실에서도 널리 사용되었음을 시사합니다. 정조는 앞선 강연에서 말씀드렸던 어좌 뒤의 전통적인 일월오봉도를 책가도로 대신하면서 “나는 독서를 좋아하지만 많은 업무로 인해 시간이 없을 때가 많다. 그럴 때면 책가도를 보며 위안을 얻는다." 라고 말하기도 했다고 합니다. 이 책에 대한 사랑은 조선 왕조 내내 지속되었으며, 일반 백성들에게까지 확장되었다.

여기 보이는 6첩 병풍은 서울 국립고궁박물관에 소장되어 있습니다. 양반 선비들이 소중히 여겼던 물건들로 가득 찬 선반을 묘사한 것입니다. 양반 학자들이 공부를 중요하게 여겼기 때문에 선반에 있는 물건 대부분이 책인 것은 우연이 아닙니다. 외교관들이 중국에 자주 요청했던 물품은 책과 지도였다는 기록이 많이 남아 있습니다. 이 병풍에서 여러 책들 사이에는 다양한 귀중한 물건들이 놓여 있습니다. 예를 들어 왼쪽에서 두 번째 선반의 맨 아래에는 아마도 골동품 청동 향로일 것입니다. 오른쪽 선반에는 석류 두 개가 담긴 도자기 그릇이 있습니다. 과일 중 하나의 일부가 잘려 나가면서 안에 있는 씨앗이 드러났습니다. 석류의 많은 씨앗이 풍요로움을 상징하는 상서로운 열매로 여겨졌기 때문에 씨앗을 보여주고자 했을 가능성이 높습니다.

많은 책거리 그림에는 제작자의 서명이 없는 경우가 많아 누가 언제 그렸는지 확인하기가 매우 어렵습니다. 이런 이유로 여기 보이는 그림은 매우 특별합니다. 이 작품은 서울에 있는 국립중앙박물관에 소장되어 있습니다. 이 병풍은 이형록(李亨祿)이 그린 것입니다. 그는 도화서의 궁정화가였는데, 이는 그가 이씨 왕가에 고용되어 궁정에서 사용하는 그림을 제작했다는 뜻입니다. 예를 들어 그는 1852년과 1861년에 철종의 어진 제작에 참여했습니다. 또한 1833년부터 1863년까지 30년간 규장각 화가로 일하면서 최고 화가에게 주는 명예 칭호를 여러 차례 수여받았습니다. 이는 그의 기술이 뛰어났다는 것을 보여줍니다. 화가로서의 그의 강점은 20개가 넘는 선반에 펼쳐진 다양한 항목의 화려하면서도 조화로운 구성을 보여주는 이 그림에 고스란히 반영되어 있습니다. 국립고궁박물관에서 보여드린 이전 그림과는 대조적으로 이형록의 구성은 병풍에 선반을 고르지 않게 배치한 것에서 볼 수 있듯이 복잡합니다. 그 결과 여러 시점과 관점이 생깁니다. 또한 책들과 함께 선반에 놓인 다양한 물건들에 주목해 보세요. 그것들은 조선의 엘리트들이 상징적, 심미적, 그리고 이국적인 특성을 이유로 소중히 여겼던 품목들의 유형을 시사합니다.

예시로, 이 병풍의 수선화를 주목해보세요. 수선화의 이름에는 '선' (仙) 자가 포함되어 있는데, 이는 '불사(不死)의 존재'를 의미하기에 이 꽃은 신선과 같은 삶을 살고자 하는 소망을 상징합니다. 공작 깃털은 책가도에서 흔히 볼 수 있는 또 다른 소재로, 높은 관직에 오르고자 하는 희망을 상징하며, '문금'(文禽)이라 불린 공작은 학자 관료의 관복 가슴 부분에 묘사되곤 했습니다. 시계도 일상 생활에서는 구하기 힘든 희귀하고 귀중한 물품이었습니다. 따라서 시계는 그 자체로 예술품이 아니었음에도 불구하고 희귀하고 값비쌌기 때문에 책가도 그림에서 묘사되었습니다.

이 강의에서는 조선 시대와 20세기 초의 수집 활동을 살펴보고, 다양한 소비자 집단 사이에서 어떤 유형의 물건이 인기를 끌었는지에 대해 질문해 보았습니다. 조선의 엘리트층은 중국과 한국의 거장들이 제작한 서예와 회화를 열망했으며, 18세기부터 이러한 작품들의 거래가 서울에서 활발하게 이루어졌습니다. 반면, 일본, 미국, 유럽의 미술 애호가들은 조선 이전 시대의 푸른 유약을 바른 도자기인 청자에 특히 매료되었습니다. 20세기 초, 점점 더 많은 판매업자들이 미술품 수집가들에게 이러한 물품을 공급했습니다.

다음 세션에서는 20세기 초반에 예술 소비가 어떻게 상업화되었는지 더 자세히 살펴보겠습니다.

(2차시) 미술의 상업화

안녕하세요, 제 이름은 샬롯 홀릭(Charlotte Horlyck)입니다. 이번 강의는 한국의 초기 전시 문화와 수집 사례를 살펴보는 5편의 세션 중 두 번째 강의입니다. 오늘 강의에서는 1880년대 미술 시장의 형성에 대해 집중적으로 살펴볼 텐데, 이는 일본, 미국, 유럽에서 온 외교관, 상인, 선교사, 교사들의 유입에 의해 촉진되었으며, 이들 중 다수는 한국의 장인정신과 미적 감각을 대표하는 것으로 여겨지는 물품들을 수집하려 했습니다. 이 시기에 오직 일본인만이 한국 유물에 관심을 가졌다고 잘못 알려진 경우가 많습니다. 실제로 19세기 후반의 일기나 기타 기록들을 보면 미국인과 유럽인들도 한국 물건을 많이 수집했다는 것을 알 수 있습니다.

이 강의 시리즈의 네 번째 강연인 '한국 미술의 해외 수집가들'에서, 저는 1880년대와 1890년대에 한국에서 대량의 유물을 적극적으로 구입한 미국 박물관들에 대해 이야기합니다. 박물관의 수집 목적이 한국인의 삶과 사회적 관습을 대표하는 유물을 찾는 것이었기 때문에, 주로 민족지학적 유물에 중점을 두는 경향이 있었습니다. 그러한 종류의 물건들은 본질적으로 실용적인 경우가 많았습니다. 다시 말해, 이러한 유물은 한국인의 일상생활에서 흔히 세속적 및 의례적 목적으로 사용되었던 유물들입니다. 워싱턴 D.C.에 있는 스미소니언 박물관과 매사추세츠주 세일럼에 있는 피바디 에섹스 박물관이 수집한 유물의 경우, 옷과 신발, 식사 및 조리 도구, 가구 등 한국인의 과거와 현재 생활 방식을 반영하는 온갖 품목이 포함되었습니다.

한국에 있는 외국 외교관과 사업가들이 일반적으로 구입하는 물건의 유형은 조금씩 달랐는데, 그들은 민족지학적 자료에는 관심을 덜 보였으며 예술 작품 구매에 더 적극적이었습니다. 이번 강의에서는 19세기 후반에 한국에서 그러한 사람들이 구매한 몇 가지 물품들을 살펴보겠습니다.

이전 강의에서 저는 조선시대에 예술이 어떻게 수집되고 향유되었는지에 대해 이야기했습니다. 역사적인 자료에 따르면, 서울 중심부에 위치한 광통교 미술시장은 다양하고 흥미로운 인기 품목을 구매할 수 있는 장소로 특히 인기가 많았습니다. 여기서 사람들은 서예, 그림, 책, 다양한 골동품 등을 구매할 수 있었는데, 그 중 일부는 중국에서 수입된 것이었습니다. 도자기, 옥, 청동기 등의 수입품은 희귀하고 이국적인 물건으로 큰 인기를 끌었습니다.

식민지 시대 동안 점점 더 많은 예술 판매업자들이 커져가는 예술 작품에 대한 욕구를 충족시켰습니다. 1909년에는 한반도에 판매업자가 10명에 불과했지만 1919년에는 그 수가 두 배로 늘어났습니다. 그 후 10년 동안 그 수는 더욱 증가하여 1928년에는 등록된 판매업자가 36명이 되었는데, 그 중 10명이 한국인이고 나머지는 일본인이었습니다.

이번 강의에서는 19세기와 20세기 초에 제작된 책가도 병풍 두 가지를 보여드렸습니다. 책가도는 책과 함께 다양한 귀중품을 묘사한 그림의 한 유형입니다. 이 그림은 책장 전체를 화면에 옮겨 놓은 듯한 느낌을 주는데, 일반적으로 8폭 또는 10폭 병풍에 책과 물건이 깔끔하게 배치되어 있습니다.

병풍에 표현된 물품들은 조선의 엘리트층이 수집했던 물품들을 잘 보여줍니다. 여기에는 도자기, 청동 그릇, 옥 인장, 시계 및 기타 귀중품이 포함되며, 이들은 미적 가치와 상징적 의미로 인해 소중히 여겨졌습니다. 그 중 많은 것이 중국에서 수입된 희귀한 물건이었기 때문에 더욱 인기를 끌었습니다. 이러한 물건을 소유하는 것은 소유자의 사회적 지위가 높고 사치품을 구입할 경제적 능력이 있음을 나타내는 것이었습니다.

19세기 후반부터 한국에 거주하는 일본, 미국, 유럽인들이 서울에서 한국 미술 작품을 구입하기 시작했습니다. 그들은 특히 한국 예술과 문화적 전통의 독특한 특성을 반영하는 사물에 관심이 많았습니다. 특히 많은 외국인들은 고려시대의 녹색 유약을 바른 청자 도자기에 매료되었습니다.

이런 도자기를 개인이나 박물관 기관에서 대량으로 수집한 덕분에 이제는 미국, 유럽 등 여러 지역에서 그 예시들을 전시된 모습으로 볼 수 있습니다. 여기서 우리는 국립중앙박물관이 소장하고 있는 12세기의 아름다운 꽃병을 볼 수 있습니다. 청자는 이미 1880년대부터 한국에 있는 수집가들 사이에서 큰 인기를 끌었기 때문에 그것에 대해 조금 설명해 드리겠습니다. 이러한 유물들은 고려 건국 당시인 11세기부터 제작되기 시작했습니다. 그러나 14세기에 고려의 지배가 끝나면서 생산은 쇠퇴하게 되었습니다.

이 작품은 청록색 빛깔의 광택 있는 유약, 정제된 형태, 우아한 장식이 특징입니다. 청자는 고려 왕실과 귀족 엘리트들이 다양한 세속적, 의례적 용도로 사용했다는 사실이 역사 자료에서 확인되고 있습니다. 이러한 이유로 이들은 엘리트 취향과 관련이 있으며 고려 왕조의 예술적 제작의 최고 수준을 나타낸다고 여겨집니다. 오늘날에도 이 도자기들은 한국 문화 성취의 하이라이트 중 하나를 대표한다고 널리 주장되고 있습니다. 여기 보이는 꽃병은 한국 정부로부터 국보로 지정되었는데, 이는 그 역사적 중요성을 반영하고 있습니다.

이 꽃병은 모란과 국화 꽃을 소재로 장식되어 있으며, 흑백으로 표현되었습니다. 이러한 디자인을 구현하는 방식은 고려청자 도자기의 독특한 특징입니다. 먼저, 문양이 점토 본체에 새겨지고, 그로 인해 생긴 홈에 흑색 또는 백색의 희석된 점토가 덮입니다. 남은 점토는 긁어내고, 그 후 비교적 낮은 온도에서 잠깐 구워지며, 그 다음에는 유약을 입히고 섭씨 약 1200도의 높은 온도에서 다시 구워집니다. 이어지는 흑백 상감 디자인은 얇은 반투명 청자 유약 아래에서 선명하게 보입니다. 또 다른 청자 도자기의 대표적인 특징은 아름다운 형태이며, 이 병에서 볼 수 있듯이 우아하게 아래로 굽은 입구, 가느다란 목, 섬세한

굽이 그 예를 보여줍니다.

고려 청자 도자기가 외국인들에 의해 서울에서 구매되기 시작한 시기는 정확히 알려져 있지 않으나, 1880년대부터였을 것으로 추정됩니다. 이에 대한 가장 초기의 기록 중 하나는 서울 주재 영국 부영사였던 윌리엄 R. 칼스(1848-1928)가 쓴 책에서 나왔습니다. '조선풍물지'라는 제목의 이 책은 한반도의 사회, 문화, 역사, 지리에 대한 자세한 내용을 담고 있습니다. 칼스는 1884년부터 1885년까지 한국에 머문 후 이 책을 썼습니다. 이전에 그는 중국에서 영국 영사 업무를 수행하기도 하였습니다. 이 책은 제가 더 읽기 목록에 추가했고, 온라인에서 무료로 읽을 수 있으므로 쉽게 찾을 수 있을 겁니다.

이 책은 칼스가 청자를 구입한 과정을 자세히 설명하고 있는 중요한 책입니다. 그는 "서울로 돌아온 후 겨울에 개성 근처의 어떤 큰 무덤에서 꺼냈다는 서른여섯 점의 청자 중 몇 점을 구입하는 데 성공했다" 고 적고 있습니다. 그는 두 개의 물병, 매병, 그릇, 접시, 두 개의 컵과 두 개의 컵받침을 구입하고, 그것들의 그림을 책에 포함시켰습니다. 안타깝게도 칼스는 그 물건들을 얼마에 샀는지, 누가 그에게 판매했는지는 밝히지 않았습니다.

칼스는 그의 책에 한국에서 구입한 철제 상자의 그림도 포함시켰습니다. 그의 의견에 따르면, 그러한 상자는 당시 구매할 수 있는 '유일하게 토착적인 물품'이었습니다. 그는 그런 종류의 상자 하나를 구입했으며, 그 상자와 함께 종이 샘플과 인삼 표본을 19세기 후반에 옥스포드의 피트 리버스 박물관에 기증했습니다. 조선시대에는 흡연이 대중적이었으며, 이런 상자는 담배 잎을 담는 용도로 만들어졌습니다. 많은 상자들이 이 시기에 한국을 방문한 서양인들에 의해 구입되었는데, 아마도 그들은 그것들이 제조와 디자인에서 한국 고유의 특성을 잘 표현한다는 칼스의 신념을 공유했기 때문이었을 것입니다. 일반적으로 이러한 상자는 은실로 상감한 문양으로 장식되었습니다. 인기 있는 문양 중에는 두 배의 행복과 장수와 같은 길조의 의미를 지닌 한자 문양이 있었습니다. 이 상자의 측면에는 장수를 의미하는 '수'라고 적힌 양식화된 문자가 보입니다. 또한 사슴, 소나무, 버섯, 거북이 등 다양한 종류의 장수를 기원하는 문양으로 장식된 경우도 많습니다. 이러한 문양은 제가 이전 강의에서 언급한 왕좌 뒤에 놓인 일월오봉도 병풍에서도 볼 수 있으며, 이는 조선시대에 병풍이 인기가 있었음을 증명합니다.

칼스의 책에는 칼스 자신이 찍은 것으로 추정되는 여러 장의 사진도 실려 있으며, 이 사진들은 1880년대 한국에 대한 독특한 통찰력을 제공합니다. 칼스는 또한 원산에서 활동한 화가였던 한국인 예술가 기산 김준근(기산 김준근, 箕山 金俊根, ?-?)이 만든 이미지를 포함시켰습니다. 김준근은 한국의 민속 생활과 관습을 삽화로 그린 것으로 유명하며, 종종 한국을 방문하는 외국인들의 요구에 부응하곤 했습니다. 칼스가 김준근과 직접 접촉한 구체적인 경위는 아직 명확하지 않지만, 한국에 거주하는 한국인 또는 서양인 동료의 소개로 김준근을 만났을 가능성이 높습니다.

기산의 그림은 당시 한국의 일상 생활을 섬세하게 묘사했기 때문에 인기 있는 기념품이었습니다. 오늘날엔 수백장의 기산의 그림이 공공 및 개인 컬렉션에 소장되어 있습니다. 대부분의 작품들은 농사, 사냥, 행상, 무속 공연, 장례식 등의 한국의

풍경을 단순한 검은 먹으로 그린 엽서 크기의 작은 그림 형태입니다. 이 그림은 기산이 그린 것으로, 여성들이 직조하는 모습을 묘사하고 있습니다. 그림의 윗부분에는 여성들이 씨아라고 불리는 도구를 사용하여 면실을 제거하는 모습이 나와 있습니다. 그녀 옆에 있는 여성은 면활로 면을 당기고 튕겨서 솜을 부풀리고 있으며, 그녀의 왼쪽에 있는 여성은 솜을 누에 고치처럼 말고 있습니다. 아래쪽, 왼편에는 한 여성이 물레로 실을 잣고 있으며, 나이든 여성이 손으로 실을 감고 있습니다. 그녀 뒤에는 아마도 그녀의 손주로 보이는 어린아이가 서 있습니다. 그림의 오른쪽 구석에는 면직물을 짜는 직조기에 앉아 있는 여성이 있습니다. 그림의 오른쪽 상단에는 한글로 그림의 제목이 새겨져 있고, 그 아래에는 작가의 인장 '기산(箕山)'이 찍혀 있습니다.

당시 기산의 그림은 고급 예술로 여겨지지는 않았던 것 같습니다. 오히려 그것들은 한반도의 독특한 장면을 담은 부담 없는 기념품으로, 외국인들이 한국에서의 시간을 추억하며 그의 그림을 기념품으로 구매할 수 있도록 한 것이었습니다. 이는 관광객들이 여행한 장소의 엽서를 구매하던 방식과 유사합니다. 스마트폰의 등장으로 엽서는 더 이상 인기를 끌지 않습니다. 이제 우리는 휴대전화로 이미지를 더 쉽고, 빠르고, 저렴하게 촬영할 수 있고, 가족 및 친구와 즉시 공유할 수 있습니다.

이 강의에서는 1880년대 한국 미술시장의 등장에 대해 깊이 있게 다루었습니다. 조선 시대 왕실과 엘리트 양반층이 미술품을 감상하고 수집하는 방식을 살펴본 첫 번째 강의를 바탕으로 일본, 미국, 유럽에서 온 외국인 외교관, 사업가, 선교사, 교사 등으로 시선을 옮겨 이들이 한국 미술 시장에 미친 영향을 살펴봤습니다. 그리고 그들이 주로 구매했던 몇 가지 물품을 소개하고, 이러한 물품들이 수집품과 기념품으로서 얼마나 인기가 있었는지에 대해 이야기하였습니다. 다음 강의에서는 같은 시기를 중심으로 미국과 유럽에서 개최된 국제박람회 참가를 통해 조선이 외세와 교류한 모습을 살펴보겠습니다.

(3차시) 세계박람회 참가

안녕하세요, 제 이름은 샬롯 홀릭(Charlotte Horlyck)입니다. 이 강의는 20세기 초의 전시 문화와 수집 관행에 관한 다섯 강의 중 세 번째 강의입니다. 이 무렵 조선왕조는 당시 유행하던 만국박람회에 참여하기 시작했습니다. 만국박람회는 국제 박람회 또는 현대적 용어로 엑스포라고도 불리며, 전 세계 국가의 업적과 문화 유산을 보여주기 위해 설계된 대규모 공공 박람회입니다. 이러한 박람회에는 일반적으로 참가국의 전시관이 마련되며, 각국은 기술, 산업, 과학, 예술, 문화 등 다양한 분야에서의 독자적인 기여를 선보입니다.

1851년의 대박람회로 알려진 최초의 세계박람회는 미래의 국제 박람회에 대한 기준을 정립한 획기적인 행사였습니다. 영국 런던에서 개최된 이 행사에서는 당시의 기술 및 산업 발전이 선보여졌으며, 국제 협력과 문화 교류를 촉진했습니다. 19세기 동안 만국박람회는 다른 나라에서도 개최되었고 이는 다양한 나라가 소위 산업 발전과 현대적 성과를 과시하는 중요한 수단이 되었습니다.

이 강의에서 우리는 19세기 후반 한국의 만국박람회 참여에 대해 살펴볼 것입니다. 1880년대에 이르러 조선 정부는 근대화의 필요성을 인식하고 서양 기술과 근대 제도에 대한 지식을 적극적으로 습득하기 시작했습니다. 앞서 언급했듯이, 메이지 일본(1868-1912)은 정치적 및 지리적으로도 서양식 기술과 근대 제도를 배우기 가장 편리하고 모델이었기에 진보의 촉진자이자 제국주의적 침략자로서의 이중적인 역할을 하게 되었습니다.

일본은 1877년 도쿄 우에노 공원에서 제1회 내국권업박람회를 개최했습니다. 이 행사는 메이지 정부가 공식적으로 참여한 최초의 국제 박람회였던 1873년 빈 만국 박람회를 모델로 했습니다. 일본의 두 전시회 참여는 서양 기술과 일본의 기술들이 만나는 장을 마련하는 데 목적이 있었으며, 이를 통해 지역 산업의 발전을 촉진하려는 의도가 있었습니다. 1881년 3월, 도쿄에서 열린 제2회 내국권업박람회는 한국이 일본의 근대화 변화를 관찰할 수 있는 좋은 기회였으며, 이에 따라 한국 정부는 같은 해 4월, 12명의 관리를 포함한 64명의 대규모 사절단을 파견했습니다. '조사시찰단', 소위 신사 유람단은 산업 시설과 통신 시스템, 부처 조직에 이르기까지의 일본의 근대적 구조에 대해 자세한 기록을 작성해야 했습니다. 그들은 또한 박물관과 산업 박람회의 교육적 역할을 조사했습니다.

고종은 일본으로의 사절단 파견에 깊은 관심을 가졌으며, 국제 박람회에 참여하는 것의 장점을 깨달았던 것으로 보입니다. 박람회에 참가함으로써 한국은 국제 사회에서 자신을 소개하고 홍보할 수 있는 기회를 가질 수 있었습니다. 동아시아 밖에서는 '은둔의 왕국'이라 불리던 한국이라는 나라에 대해 알려진 바가 상대적으로 적었습니다. '은둔의 왕국'이라는 용어는 주로 조선의 쇄국주의 정책으로 인해 수세기 동안 서양 국가들과의 접촉이 거의 불가능했기 때문에 생겨났습니다. 국제 행사에 참여함으로써 한국은 고립되고 비근대적인 나라라는 기존의 인식에 도전할 수 있었고, 더 중요한 것은 동아시아 내에서 독립적인 국가로서의 입지를 확립할 수 있었습니다. 이에 고종은 1893년 미국 발견 400주년을 기념하기 위해 시카고에서 열린 만국박람회에 한국관을 건립하는 데 동의했습니다. 그는 클리블랜드 대통령에게 보낸 편지에서 이것이 한국과 미국 사이의 소위 "우정과 무역 관계를 강화하고 증가시킬 것"을 확신한다고 적었습니다.

시카고박람회는 미국에게 있어 거대한 행사였습니다. 3년의 준비 기간과 2,800만 달러 이상의 비용이 들어간 박람회는 5월 1일에 대중에게 공개되었습니다. 개장 기간인 6개월 동안 엄청난 인기를 끌었고, 2,500만 명이 넘는 방문객을 유치했습니다. 46개 국가가 참가했으며, 이들의 전시물은 박람회에서 가장 큰 건물인 제조 및 교양학관에 전시되었습니다. 한국에서 보낸 약 25톤의 전시품은 한국의 전통 건축 양식을 본떠 디자인된 작은 구조물에 전시되었습니다. 휴버트 하우 뱅크로프트는 전시회에 대한 그의 상세한 기록에서 그것을 "장난감 같은 전시관"이라고 묘사했습니다. 이 전시회는 주로 왕실에서 사용하기 위해 만들어진 현대적 물품으로 다양하게 구성되었으며, 뱅크로프트는 이에 대해 "이 이상하고 고립된 나라의 관습과 산업을 보여준다"고 주장했습니다. 이러한 품목에는 체스판, 담배 상자, 실크 의류, 매트, 자수된 병풍 등이 있었습니다. 방문객이 눈여겨본 주요 유물로는 가마, 종이 표본, 골동품 도자기 등이 있습니다.

여기 보이는 전시관 사진은 휴버트 밴크로프트가 작성한 박람회 공식 카탈로그에 포함되었습니다. 전시관은 매우 좁고 물건들로 가득 차 있어서 모든 것을 명확하게 식별하기가 어렵습니다. 이 전시관 사진의 오른쪽에서는 바닥에 놓인 가마 의자를 볼 수 있습니다. 의자 위에는 커다란 부채가 있고 오른쪽에는 지붕 서까래 아래에 왕실 깃발이 걸려 있습니다.

한국관은 호기심의 시선을 받기도 했지만 업신여김을 받기도 했습니다. 안타깝게도 이 전시는 긍정적인 시각에서 조선 왕조를 동아시아 내의 정치적, 경제적 강국으로 보여주는 데에 있어서 긍정적으로 원하는 효과를 얻지 못했습니다. 뉴욕 헤럴드 신문에 실린 한 기사에서는 이 전시품을 "급하게 모아 만든 값싼 한국 고물의 컬렉션"이라고 묘사했습니다. 오히려 전시관은 한국이 예술과 지역 생산물이 모두 부족하다는 선입견을 확인시켰고 이 견해는 이후 오랜 시간 동안 서양인들 사이의 지배적인 시각으로 지속되었습니다.

이제 조선이 참가한 두 번째 만국박람회인 1900년 파리 만국박람회를 들여다 보겠습니다. 조선의 두 번째 만국박람회 전시는 훨씬 호의적인 방문객들의 반응이 있었기에 더욱 성공적이었습니다. 안타깝게도 1900년 파리 만국박람회는 한국이 독립국가로서 박람회에 참여하는 마지막 계기가 되었는데, 이는 1905년 을사늑약을 체결하면서 한국이 주권 국가로서의 권리를 잃었기 때문입니다. 이 조약은 일본 외무성에 한국의 외국과의 관계에 관한 모든 권한을 부여함으로써 한국의 주권을 박탈했습니다. 이것은 또한 한국의 외교를 담당하는 일본의 통감직을 설치할 수 있게 했는데, 이 직위는 고종 바로 아래에 해당하는 직책으로, 1905년 이토 히로부미(1841-1909)가 그 자리를 맡게 되었습니다.

1905년까지의 사건들은 고종이 파리 만국박람회에 참가하기로 결정하는 데 큰 영향을 미쳤습니다. 19세기 후반 이래로 러시아와 일본은 한반도의 전략적 잠재력에 점점 더 많은 정치적 관심을 보였습니다. 1895년 10월 고종의 부인 민비가 일본에 의해 암살당하고 고종은 서울 주재 러시아 공사관으로 피신했습니다. 이듬해 러시아와 일본은 한반도에 대한 계획을 담은 야마가타-로바노프 협정을 체결했습니다. 이러한 상황은 어느 정도 고종이 파리 박람회에 참여하는 것에 동의하게 된 원인이 되었는데, 고종은 박람회를 통해 프랑스와 한국의 관계가 강화될 것이라 생각했기 때문입니다. 1897년, 고종은 프랑스 대통령에게 필요할 경우 군사적 지원을 요청하는 편지를 보냈습니다.

파리 한국관 건립은 전적으로 프랑스가 기획, 자금, 건축을 주도했기에 시카고박람회의 한국관 건립과는 큰 차이가 있었습니다. 파리 주재 한국 총영사인 샤를 룰리나는 이 프로젝트를 맡을 수 있는 부유한 산업가인 오귀스트 미메렐 4세(1867-1928) 백작에게 접근하였습니다. 미메렐은 한반도에서 수익성 있는 광산 채굴권을 얻을 수 있는 가능성에 이끌려 동의했습니다. 한국관은 프랑스 건축가 유진 페레가 설계한 전통적인 형식의 건축물에 들어섰는데, 이 건물은 경복궁의 근정전에서 영감을 받아 디자인한 것이었습니다. 전시관은 2단 기와 지붕과 종이로 된 나무 격자 창문이 늘어선 작은 목조 구조물이었습니다. 박람회 카탈로그에 나와 있듯이, 그 이국적인 모습은 방문객들의 관심을 사로잡았습니다. 전시된 물품은 다양했으며, 당시 제조품, 골동품, 서적 등이 많았고, 그 중 상당수는 조선 왕실에서 기증한 것이었습니다. 다른 물건들은 서울을 방문했던

프랑스 사람들의 물건들이었습니다.

파리의 한국관은 시카고에서 한국이 주도해 마련한 전시관과 중요한 차이점을 보였습니다. 당시 이미 한국에 관한 여러 권의 책을 출간한 프랑스 학자 모리스 쿠랑(1865~1935)은 한국관에 대해 긍정적으로 평가하며 한국 문명의 세련되고 섬세한 특성 뿐만 아니라 예술 작품의 높은 수준과 다양성을 강조한 글을 남겼습니다. 한국관은 긍정적인 관심을 끌며 전반적으로 성공적이었습니다. 5만 명이 넘는 방문객을 맞이했으며 대상을 비롯해 금메달 3개, 은메달 10개, 동메달 5개, 우수상 3개를 수상했습니다.

안타깝게도 조선의 파리박람회 참여는 독립국가로서 참여한 마지막 박람회가 되었습니다. 앞서 언급했듯이 1905년에 체결된 을사조약은 일본 외무성에 한국과 외국의 관계 전반에 대한 모든 권한을 부여하면서 한국의 주권을 박탈했습니다. 1910년 런던 화이트시티에서 개최된 일본-영국 박람회에 한국이 포함되게 된 것도 이러한 맥락에서였습니다. 이 박람회는 우호적인 정치적 관계 형성, 무역 및 상업 확대를 통해 두 나라 간의 동맹을 더욱 강화하는 것을 목표로 했습니다. 일본의 점령지에서 온 전시물들은 '동양의 궁전'이라는 명칭의 건물에 전시되었습니다. 바로 이곳에 한국을 전시한 구역이 위치해 있었습니다. '한국관'이라는 이름으로 도자기, 칠기, 기타 예술 작품과 함께 한국 사진도 전시되었습니다. 전시가 끝난 후, 여러 개의 유물들이 대영박물관에 기증되었으며, 현재 이 유물들은 박물관 내 한국국제교류재단 갤러리, 즉 대영박물관의 한국관에서 보실 수 있습니다.

이 강의에서는 19세기 후반 조선의 만국박람회 참여에 대해 살펴보았습니다. 고종이 이러한 박람회에 참여하기로 결정한 것은 당시 동아시아의 정치적 환경과 한국이 지역 내에서 차지하고 있던 불안정한 위치에 영향을 받은 것이 분명합니다. 미국과 프랑스에서 열린 한국 전시에 대한 반응은 한국에 대해 많은 관심과 호기심이 있었음을 보여줍니다. 다음 강의에서는 미국에서의 한국 미술 수집에 관해 논의하면서 이를 더욱 깊이 탐구할 것입니다.

(4차시) 한국 미술의 해외 수집가

안녕하세요. 이 강의는 초기 한국 전시 문화와 수집 관행에 중점을 둔 다섯 개 강의 중 네 번째 강의입니다. 오늘 강의는 20세기 초 주요 한국 미술 컬렉션이 개인과 박물관 기관에 의해 형성되었던 미국에서의 한국 유물들의 수집 과정에 대해 살펴봅시다. 한국에 대한 정보가 비교적 적고 한반도까지의 여행이 어려웠던 시기에, 한국 미술 컬렉션은 한국의 예술과 문화 전통에 대한 중요한 통찰을 제공했습니다.

이미 1890년대부터 보스턴 미술관과 워싱턴 D.C.의 스미스소니언 박물관 등의 여러 미국의 공공 기관들에서는 한국 유물이 전시되어졌는데, 이는 미국 사람들에게 한반도의 유물들을 접할 수 있는 특별한 기회를 제공했습니다. 이 과목의 첫 번째 강의에서 저는 1876년 강화도조약 체결을 통해 조선과 일본 간의 무역 및 외교 관계가 수립된 것에 대해 말씀드렸습니다. 이

조약은 조선이 외국과 맺은 여러 개의 소위 '불평등 조약' 중 첫 번째 조약으로서 중요한 의미를 갖습니다.

1882년, 미국은 조선 왕국과 수호통상조약을 체결한 동아시아 외 최초의 국가가 되었습니다. 흔히 '슈펠트 조약'이라고 불리는 이 조약은 협상에서 중요한 역할을 한 미국 해군 준장 로버트 W. 슈펠트의 이름을 따서 명명되었습니다. 이듬해에는 루시우스 H. 푸트가 미국 초대 주한 공사 겸 총영사로 임명되었습니다. 조선과 미국 간의 외교 관계는 1905년 조선이 일본의 보호국이 되어 주권을 상실할 때까지 지속되었습니다.

한국에서 미국의 존재감은 상당했습니다. 미국인들은 한국의 첫 증기 철도 건설에 중요한 역할을 했으며 (후에 일본에 매각됨), 수도 시설과 전력 발전소 건설에도 참여했습니다. 또한 여러 명의 미국인들이 고종의 측근 고문으로 활동했습니다. 호러스 언더우드(1859-1916)와 호머 헐버트(1863-1949) 등 1880년대에 도착한 미국 개신교 선교사들은 교육과 의료 활동을 통해 반도에 상당한 영향을 미쳤습니다.

19세기 만국박람회와 국제 전시회는 문명화된 국가들의 발전과 진보를 기념하는 거대한 행사였으며, 유럽과 미국 외 지역에서 온 이국적인 전시물들과 대비되어 전시되었습니다. 이들의 설립은 이른바 원시 문화의 유형 기록을 문서화하고 전시하려는 민족지학 컬렉션의 탄생과 동시에 이루어졌습니다. 방대한 수의 물품들이 수집되어, 민족지학, 인류학, 고고학이라는 새로운 학문 분야에서 개발된 방법들을 사용하여 분류되고 목록화되었습니다.

이러한 목적을 가지고, 1880년대에 미국과 유럽의 몇몇 박물관은 한국에 머무르고 있는 개인들에게 유형과 매체 측면에서 한국의 삶과 문화를 대표하는 것으로 여겨지는 물건들을 수집하도록 했습니다. 워싱턴 D.C.에 있는 미국 국립 박물관(현재의 스미스소니언 박물관)은 한반도로의 접근이 가능해지자 빠르게 한국 유물을 수집할 기회를 잡았습니다. 스미스소니언 박물관은 현재 세계 최대의 박물관, 교육 기관, 그리고 연구 시설이라는 자부심을 가지고 있습니다. 이 기관은 1846년 영국인 제임스 스미드슨(1765-1829)의 기금으로 설립되었으며, 유언에 따라 "지식의 증진과 보급을 위한 기관인 '스미스소니언 연구소'라는 이름으로" 설립되었습니다. 이러한 설립 목표에는 동아시아와 같이 새롭게 발견된 영토를 포함하여 다양한 문화와 국가의 유물을 전시하려는 의지도 포함되었습니다.

슈펠트 조약 체결 약 6개월 후, 박물관은 미국 해군 장교인 존 바티스트 베르나두를 스미스소니언 소속 주재관으로 임명하고, 한국에서의 임무에 대비해 박물관 표본을 수집하는 방법에 대한 교육을 실시했습니다. 베르나두는 1858년 필라델피아에서 태어났습니다. 그는 1898년 스페인-미국 전쟁 당시 미국 해군 장교로 복무했습니다. 그는 스미소니언 박물관이 임명한 18명의 해군 장교 중 한 명이었습니다. 그는 1883년 초 한반도에 도착하자마자 박물관을 위한 '민족학적으로 흥미로운' 물품을 수집하는 임무를 즉시 시작했습니다. 그 후 2년에 걸쳐 그는 도자기부터 그림, 가구, 서적, 지도, 기타 유물에 이르기까지 156점의 물품을 획득했습니다.

이 컬렉션은 베르나두가 활동하던 시기에 한국에서 제작된 유물들의 종류와, 그가 박물관을 위해 수집할 만큼 주목할 만하다고 여긴 유물들에 대한 중요한 통찰을 제공합니다. 베르나두가 박물관을 위해 수집한 물건 대부분은 당시에 제작된 것이었습니다. 그는 스미스소니언 박물관 관장에게 보낸 편지에서 목조각, 황동 공예, 가구를 "훌륭하다"고 언급하며 높이 평가했으나, 회화에 대해서는 "조선에는 주목할 만한 살아있는 예술가가 없는 것 같다"고 덧붙이며 그다지 긍정적이지 않았습니다.

베르나두가 한국에서 수집한 유물은 월터 호우(1859-1935)가 저술하고 1893년에 출판한 미국 국립박물관의 한국 컬렉션 도록에 포함되었습니다. 이 카탈로그는 온라인에서 열람할 수 있으며, 유물들의 그림과 이에 대한 설명은 초기에 미국인들이 한반도를 어떻게 이해했는지에 대한 흥미로운 통찰을 제공하기 때문에 이 시기에 관심이 있는 분들에게 추천드립니다. 월터 호우는 스미스소니언 박물관에서 30년 이상 일한 미국의 민족학자였습니다.

하지만 스미스소니언 박물관만이 한국에서 수집한 유물로 컬렉션을 확장하려 했던 미국의 유일한 박물관은 아니었습니다. 1880년대, 매사추세츠주 세일럼에 있는 피바디 과학 아카데미(현재의 피바디 에섹스 박물관)의 관장도 박물관 컬렉션을 확장하기 위해 한국 유물을 수집하는 데 열정을 쏟았습니다. 그는 영향력 있는 일본 예술과 역사 전문가였습니다. 원래 그는 조개류의 일종인 완족류를 연구하는 학자였습니다. 1877년 그가 일본을 방문하게 된 계기는 해안 완족류에 대한 연구였습니다. 그의 여행은 도쿄 제국대학교에서 동물학 교수직을 제안받으면서 3년간의 체류로 변하게 되었습니다.

이 시기에 그는 고고학과 일본 도자기에 관심을 가지게 되었고, 대부분 전근대 시대의 일본 도자기를 포함한 5,000점 이상의 방대한 수집품을 모았습니다. 일본 도자기 제조의 기원에 대한 깊은 관심 덕분에 그는 여러 개의 한국 그릇도 수집하게 되었으며, 이로 인해 모스는 한국 미술 학자들 사이에서도 잘 알려져 있습니다.

모스는 한국 유물 컬렉션을 확장하려는 목표를 가지고 1880년대 초 중국 여행 중 만난 파울 게오르크 폰 뫼렌도르프에게 연락을 취하게 되었습니다. 묄렌도르프(1848-1901)는 조선 조정에 고용된 최초의 서양인이자 가장 높은 지위의 서양인이었다는 점에서 매우 흥미로운 인물입니다. 독일의 제흐데니크 출신인 묄렌도르프는 1874년부터 1882년까지 톈진과 상하이에 있는 독일 영사관에서 통역관 및 영사로 재직했습니다.

1882년 12월, 묄렌도르프는 외무부 제1차관으로 부임하기 위해 한국에 도착했습니다. 그는 고종의 신임을 잃고 직위에서 해임된 후 톈진으로 돌아간 1885년 12월까지 한국에 머물렀습니다.

모스는 묄렌도르프에게 박물관에 소장할 한국 유물들을 150달러선에서 구입해 달라고 요청하며, 원하는 유물들의 간단한

목록을 알려주었습니다. 1884년 1월, 옷부터 식기, 도자기까지 다양한 종류의 물건 200여 개가 담긴 네 개의 상자가 세일럼에 도착했습니다.

1884년 3월 피바디 과학 아카데미는 한국 유물 전시를 열었고, 1890년대에 출판된 세일럼 방문객 안내서에는 이 컬렉션은 미국 내에서 가장 큰 규모의 한국 유물 컬렉션이라고 자랑스럽게 언급되어 있었습니다.

19세기 후반, 한국에 거주하던 여러 미국인들도 한국 유물들을 수집했습니다. 이와 관련하여 가장 적극적이었던 인물 중 하나는 미국의 선교사이자 의사, 후에 외교관이 된 호러스 N. 앨런(1858-1932)입니다. 앨런은 1889년 미국 공사관에서 근무를 시작했으며, 1897년 대한제국 주재 미국 공사로 승진하여 1905년 미국과 조선 간의 조약이 폐기될 때까지 그 직위를 유지했습니다.

모스와는 달리, 호러스 앨런은 도자기 학자는 아니었지만, 그는 한국에서 근무하는 동안 다양한 한국 유물들을 열정적으로 수집한 인물이었습니다. 제가 이전 강의에서 언급했듯이 그는 시카고 콜롬비아 박람회의 한국 전시관 설립에 참여하면서 한국 유물들을 미국에 소개하는 데 중요한 역할을 했습니다. 그는 1890년대 초에 동시대의 일상적 한국 유물 컬렉션을 워싱턴 D.C.에 있는 스미스소니언 박물관에 대여했고 나중에 기증했는데, 이 유물들은 제가 앞서 언급한 호우가 작성한 카탈로그에 포함되었습니다. 그는 또한 한국에 거주하는 동안 고려 시대의 고품질 도자기 약 80점을 수집하는 데 성공했습니다.

1907년, 앨런은 자신의 도자기 컬렉션을 미국의 산업가 찰스 랭 프리어에게 매각했습니다. 프리어는 당시 가장 유명한 아시아 미술 수집가 중 한 명으로, 중국, 한국, 일본의 불교 및 세속 예술 작품들을 다양하게 수집했습니다. 그는 1919년 사망하기 전에 자신의 컬렉션을 미국에 기부했으며, 그의 한국 유물은 현재 워싱턴 D.C.에 있는 프리어 미술관에 전시되어 있습니다.

이번 강의에서는 초기 미국인들의 한국에 대한 관심이 어떻게 미국 박물관과 개인 수집가들에 의해 한국 유물 수집으로 이어졌는지에 대해 다뤘습니다. 우리는 스미스소니언 박물관과 피바디 에섹스 박물관의 수집 활동에 초점을 맞췄습니다. 이번 강의의 마지막 세션에서는 한국에서의 유물 수집과 전시를 다룬 후, 한국에서의 예술 공개 전시가 어떻게 문화적 지평을 변화시켰는지에 대해 살펴볼 것입니다.

(5차시) 근대 전시문화의 도입

안녕하세요, 제 이름은 샬롯 홀릭(Charlotte Horlyck)입니다. 오늘의 강의는 한국 초기 전시 문화와 수집 관행에 초점을 맞춘 5개 강의 중 하나입니다. 우리는 20세기 초 한국에서 박물관이 설립되는 과정에 초점을 맞출 것입니다.

한국에서의 박물관 설립은 일반 대중을 교육하고 영감을 주기 위해 정부의 지원을 받아 주요 박물관을 설립한 미국, 유럽, 일본의 추세를 따랐습니다. 유럽과 미국에서 이러한 기관에 대한 공적 투자는 계몽주의에 기인하며, 이성, 지식, 공교육을 강조하여 대중의 이익을 위한 기관으로서 박물관을 설립할 수 있는 토대를 마련했습니다. 당시 사상가들은 예술, 과학, 역사에 대한 접근이 시민의 덕목을 키우고 시민의식을 고취시킬 수 있다고 믿었습니다.

런던에 있는 대영박물관은 국립 공공 박물관의 가장 오래되고 잘 알려진 사례입니다. 대영박물관은 1753년에 설립되어 1759년에 문을 열었습니다. 여러분 중 많은 분들이 박물관을 방문하여 이집트 미라, 그리스 꽃병, 인도 미니어처 그림 등 유명한 컬렉션을 보셨을 거라고 확신합니다. 이 박물관은 19세기 후반부터 수집을 시작하여 영국 내 가장 큰 규모의 한국 미술 컬렉션을 보유하고 있습니다. 저는 여러분이 대영박물관에서 20여 년 전에 개관한 한국국제교류재단 한국관을 방문해보시길 권장합니다.

18세기와 19세기에 걸쳐 여러 다른 나라들이 영국의 모범을 따라 대중 교육을 목적으로 한 대규모 박물관을 개관했습니다. 1872년에 도쿄국립박물관이 도쿄에 개관했습니다. 메이지 시대 초기 이 박물관의 설립은 일본 정부의 급속한 근대화와 서구화를 목표로 한 전략의 일환이었습니다. 이 박물관은 원래 일본 문화에 대한 이해를 증진하고, 일본의 역사와 유산을 대표하는 유물을 전시하기 위해 설립되었습니다.

이번 강의에서는 서울을 비롯한 한반도 전역의 박물관들이 어떻게 한국 유물을 한국 사람들에게 접근 가능하도록 하는 데에 중요한 역할을 하게 되었는지 살펴보겠습니다. 유럽, 미국, 일본과 비교해 보면 한국에서는 박물관이 비교적 늦게 설립되었습니다. 그럼에도 불구하고 한국과 그 지역들 사이에는 예술에 대한 대중적인 접근성이 어떻게 근본적으로 예술문화를 모든 배경과 사회 계층의 사람들이 보고 즐길 수 있는 분야로 변화시켰는지에 관해 많은 유사점을 찾아볼 수 있습니다.

20세기 초까지만 해도 한국 사회의 엘리트만이 예술을 감상할 수 있었습니다. 일반적으로 그들은 조선 왕족과 양반 계층에 속했으며, 그들은 국내외 예술가들의 예술 작품을 수집하고 의뢰하고, 자신들이 소유한 유물을 사저에 전시했습니다. 이 수집품들에 대한 접근은 가족 구성원, 손님, 그리고 때때로 특별한 허가를 받은 학자나 예술가에게만 허락되었습니다. 이 상황은 유럽과 미국과 비슷했습니다.

이에 대한 좋은 예가 제가 이전 강의에서 언급한 안평대군의 중국과 한국의 거장들이 만든 방대한 서예와 그림 수집품입니다. 안평대군이 살았던 15세기에는 그것이 한국에서 가장 큰 예술 컬렉션이었습니다. 왕자의 측근들은 컬렉션을 접할 수 있었고, 왕자를 위해 자주 그림을 그렸던 화가 안견도 마찬가지였습니다. 이 컬렉션은 안견에게 큰 영향을 미쳐서 그는 중국 거장들의 화풍을 본받아 그들의 작품을 면밀히 연구했습니다. 안견은 그 당시 매우 존경받는 화가였으며, 그의 화풍은 많은 한

국 화가들에게 영감을 주었습니다.

이처럼 안평대군의 컬렉션은 한국의 문화 환경에 큰 영향을 미쳤습니다. 조선 시대 동안 회화 및 기타 예술 작품들은 계속해서 감상되고 연구되었지만, 주로 조선 사회의 엘리트 계층에 속한 사람들만의 배타적인 네트워크 내에서 이루어졌습니다. 이러한 이유로 20세기 초에 서울에 박물관이 개관하면서 예술을 감상하고 즐기는 방식에 큰 변화가 일어났습니다.

우리나라에서 가장 먼저 문을 연 박물관은 제실박물관이었습니다. 1911년 일본이 한국을 병합한 후, 이왕가 박물관으로 이름이 바뀌었습니다. 이 박물관은 1908년에 설립되어 1909년 11월에 대중에게 공개되었습니다. 이름과는 달리 박물관에는 왕실 역사 컬렉션의 유물이 거의 없습니다. 궁정 소유였던 그림과 문서 중 다수는 분실되었고, 도자기와 기타 지역에서 제작된 실용적인 물건은 전통적으로 예술 작품으로 평가받지 못해 정식으로 수집되지 않았습니다.

대신, 박물관이 1908년 1월에 설립된 이후부터 다음 해 대대적인 개관식까지, 8,000점 이상의 유물들이 박물관 직원들에 의해 현지에서 수집되었는데, 이들은 모두 일본인이었습니다. 1912년까지, 이 컬렉션은 12,000점 이상의 유물로 늘어났으며, 다양한 재료로 만든 세속적, 종교적 유물들이 광범위하게 포함되었습니다. 이 컬렉션은 처음에 서울의 창경궁 내에 건설된 건물에서 전시되었습니다. 사진에서 볼 수 있듯이, 이 건물은 전형적인 조선시대 건축 양식과는 상당히 다릅니다. 우선, 이 건물은 궁궐 건물들의 주요 재료였던 나무와는 달리 벽돌로 지어졌습니다. 그렇지만, 건물의 곡선형 지붕은 다른 한국 궁궐 건물들에서 볼 수 있는 지붕과 유사하여, 서양과 한국 건축 전통이 의도적으로 결합된 것을 시사합니다. 식민지 시대에 이 건물의 이미지가 담긴 엽서가 많이 인쇄되었는데, 이는 이 건물이 현대적이고 참신하며 아름다운 건물로 여겨졌기 때문일 것입니다.

한국에서 두 번째로 설립된 박물관은 조선총독부 박물관이었습니다. 이 박물관은 1915년 12월에 개관되었으며, 경복궁 내에 위치해 있었습니다. 이 박물관은 개관 당시부터 이왕가 박물관을 대체하여 한국에서 가장 중요한 문화 기관으로 자리 잡았습니다. 이 박물관이 한국 내에서 중요한 역할을 차지하게 된 이유는, 식민지 기간 동안 일본 고고학자들이 발굴하고 조사한 유물들의 공식적인 보관소가 되었기 때문입니다. 그러한 유물 중에는 불교 조각상, 도자기, 고고학적 유물 등 여러 가지가 있었습니다. 식민지 일본 정부의 문화 활동에 대한 투자는 서울의 주요 궁궐 내에 박물관을 위치시킨 것, 그 웅장한 규모와 현대적인 서양식 건축, 그리고 무엇보다 그 수집품과 전시 방식에 잘 드러났습니다. 이왕가 박물관의 경우와 마찬가지로, 이 박물관을 묘사한 많은 엽서들이 제작되었습니다.

여기에서는 궁궐 내에서 웅장한 기둥을 갖춘 2층 건물이 보입니다. 건물 앞에는 잔디밭과 작은 수풀이 있는 서양식 정원이 있었습니다. 이 건물은 일본인 건축가 노무라 이치로가 설계하여 1926년에 개관하였습니다. 노무라 이치로는 이 시기의 저명한 건축가로, 일본 통치하의 조선에서 여러 가지 주요 건축 프로젝트를 담당했습니다. 해방 이후 이 건물은 다양한 목적으로 사용되었으나, 1990년대에 경복궁을 원래 상태로 복원하려는 노력의 일환으로 결국 철거되었습니다.

건물 내부에는 화려하게 조각된 나무 캐비닛에 물건들이 전시되어 있었습니다. 여기에서 고려시대의 청자 도자기 컬렉션을 볼 수 있습니다. 제가 이전 강의에서 언급했듯이, 이러한 유물들은 당시 수집가들에게 매우 인기가 있었습니다. 이왕가박물관과 조선총독부박물관의 소장품은 모두 한국의 과거에서 나온 고고학적 자료를 비롯한 다른 유형의 유물들에 초점을 맞췄습니다. 동시대의 유물들은 수집되지 않았습니다.

20세기 초반, 한국인들이 유화와 같은 현대 미술품이나 동시대에 활동한 예술가들의 다른 작품을 볼 기회는 거의 없었습니다. 이러한 상황은, 1921년 총독부가 조선미술전람회를 설립하면서 바뀌었습니다. 이것은 박물관이 아니라 서울에서 매년 개최된 정부 주관의 전시회였습니다. 이 프로그램은 현대 예술가들에게 작품을 제출하도록 요청한 후 심사위원단이 작품을 평가하게 했습니다. 심사위원들의 엄격한 심사를 통과한 작품들은 전시에 포함되었고, 가장 우수한 작품에는 상을 수여했습니다.

식민지 시대 동안 조선미술전람회는 한국 예술가들이 자신의 작품을 공개하고 공식적으로 인정받을 수 있는 가장 중요한 통로가 되었습니다. 시간이 지나면서, 점점 더 많은 예술가들이 작품을 제출함에 따라 전시회는 점차 경쟁이 치열해졌습니다. 자신의 작품이 전시에 선정되고 상 후보로 지명되는 것은 매우 큰 영광스러운 일이었고, 이를 통해 예술가는 해당 분야에서 입지를 굳건히 할 수 있었습니다.

이 전시회는 처음에 네 개의 부문으로 나뉘었으며, 각각 부문은 동양화, 서양화, 서예, 조각으로 명명되었습니다. 나중에 공예 부문이 추가되었고 서예 부문은 폐쇄되었습니다. 동양화와 서양화라는 용어는 오늘날에도 한국에서 전통 동양화 매체인 잉크와 서양화 매체인 캔버스에 유화를 구별하기 위해 사용되고 있습니다. 첫 번째 강의에서 말씀드렸듯이, 후자는 19세기에 한국에 소개되었습니다.

그러나 조선미술전람회만이 예술가들이 작품을 전시할 수 있는 가장 영향력 있는 전시회가 되었지만 그것이 유일한 통로는 아니었습니다. 1920년대에는 한국인들이 조직한 독립적인 전시회들이 서울을 비롯한 한반도의 다른 지역, 특히 대구와 평양에서 열리기도 했습니다. 또한 주목할 만한 것은 협전(서화협회전람회)입니다. 조선미술전람회와 마찬가지로 이 전시회도 매년 열렸습니다. 하지만 이 전시회는 서화협회가 설립한 것이므로 정부와는 독립적이었습니다. 1921년에 개장하여 1936년까지 매년 개최되었습니다. 그 전시회의 주요 목적 중 하나는 민족정신을 표현하는 예술을 촉진하는 것이었으며, 이는 전통적인 한국의 먹을 사용한 작업을 통해 나타나기도 했습니다.

본 강의에서는 20세기 초 박물관과 임시 전시회의 설립을 통해 예술이 어떻게 대중에게 접근 가능해졌는지 살펴보았습니다. 그러한 박물관과 전시회의 유산은 오늘날 한국에서도 여전히 느껴지고 있습니다. 1945년에 조선총독부박물관은 현재의 국립중앙박물관으로 바뀌었습니다. 이 박물관의 소장품 중 상당수는 1945년 일본의 식민지 통치가 끝난 후 비슷하게 재구성된

이왕가 박물관에서 유래되었습니다. 1953년 한국전쟁이 끝난 후, 대한민국 정부는 현대 미술가를 위한 심사전을 열었는데, 그 구성은 조선미술전람회와 유사했습니다. 이 강의가 여러분에게 근대 초기 한국의 전시 문화와 수집 관행에 대한 통찰을 제공했기를 바랍니다. 여러분이 이에 대하 더 많은 관심을 가지시길 기대하며, 여기에 나열된 참고 문헌들을 참고하시고, 이 강좌의 다른 강의들도 시청하시기를 권장합니다. 감사합니다.

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

8주차	예술가와 제도			
주차별 학습목표	새로운 제도와 맥락 속에서 예술가의 역할 변화 이해한다.		교수자명	손지윤
학습활동	■ 동영상 강의	■ 읽기자료(pdf 등)	■ 퀴즈 등 연습문제	■ 토론/토의
	□ 시연 및 현장 방문	□ 실습(실험 등)	■ 개인 과제	□ 협력 과제
	□ 기타( )			
차시별 학습내용				
1차시	도화서와 전통 미술 교육			
2차시	변화하는 예술가의 역할			
3차시	미술가 단체 설립			
4차시	해외의 한국 예술가			
5차시	새로운 수도의 예술가			

(1차시) 도화서와 전통 미술 교육

안녕하세요. 왕조와 제국의 미술 마지막 주 강의에 오신 것을 환영합니다. 마지막 강의 첫 세션에서는 도화서(圖畫署)와 조선 왕조에서 전문 화가들이 어떻게 활동했는지 살펴보겠습니다.

조선 사회에서 화가들의 직업 선택지는 제한적이었습니다. 가장 명망 있고 경쟁이 치열한 길은 도화서에 들어가 궁중 화가가 되는 것이었습니다. 궁중 화가들은 공무원으로서 주요 임무는 실용적인 예술품을 창작하는 것이었습니다. 도화서 소속 화원들은 기능적이고 교육적인 그림 제작을 담당했습니다. 왕실 체제를 지지하는 그림이었죠, 유교 학자 관리들의 행정과 성리학적 통치 원리를 반영하면서요. 그들의 가장 중요한 임무는 왕 및 국가 행사와 관련된 작품들이었죠.

도화서는 조선 국가의 하위 정부 기관으로, 숙련된 전문 예술가들이 지원하는 낮은 직급의 관리들로 구성되었습니다. 조선 왕조 초기, 건국자 태조(太祖, 재위 1392–1398) 통치하에서는, 정부가 고려 시대 도화원(圖畫院)의 많은 특징을 유지했습니다. 이 시기에는 새 왕조 설립과 관련된 그림에 대한 수요가 높았습니다.

도화서에는 20명의 공식 화원(畫員)이 배치되었습니다. 조선 전기부터 중기까지요, 하지만 봉급을 받는 직책은 5명뿐이었고, 직급은 6품에서 9품 사이였습니다. 이 체계 내에서의 승진은 근무 기간과 그림 시험 결과에 따라 결정되었습니다. 봉급을 받지 못하는 이들은 일반적으로 일당이나 작업에 대한 임시 보수를 받았는데, 이는 공식 화가들 사이의 재정적 불안정을 초래했습니다. 게다가 6품 이상 승진에는 제한이 있어서, 많은 화가들이 30세 이전에 도화서를 떠났습니다. 이 문제를 해결하기 위해 세종 대왕 통치 기간에 규정이 마련되어, 일부 숙련된 화가들이 도화서 내에서 계속 작업할 수 있게 했습니다.

도화서 활동은 조선 중기에 제한되었습니다. 문신 관료들이 왕보다 우위를 점하면서요, 하지만 일본과 만주 침략 회복 이후 16세기 말과 17세기에, 영조(재위 1725–1776)와 정조(재위 1777–1800) 임금은 예술을 왕권 강화 선전 도구로 활용했습니다, 왕실 서예를 모사하게 하는 것을 포함한 다양한 문화 활동을 적극적으로 펼쳤고, 10년마다 왕의 초상화 그리기, 국가 행사 기록화 제작 같은 문화 활동을 적극 장려하며.

정조 임금은 궁중 화가 제도를 상당히 개혁했습니다. 1776년 규장각(奎章閣, 왕립 도서관)을 설립하고 1783년 궁중에 자비대령화원(差備待令畫員) 직책을 만들면서요. 이 계획은 뛰어난 화가 10명을 선발하는 것을 포함했습니다. 도화서에서 선발하여 왕립 도서관에 배치함으로써, 궁중 회화를 왕의 직접적인 영향력 아래 두었습니다.

도화서 내 개혁에는 다음이 포함되었습니다. 공식 화가 수를 20명에서 30명으로 확대하는 것이요. 숙종 대부터 정조 대를 거쳐 19세기까지요. 증가하는 예술품 수요를 충족시키기 위해, 더 많은 화가들이 고용되었고, 더 높은 직책으로의 승진 기회가 제공되었습니다. 왕의 초상화를 담당한 이들에게요, 그리고 다른 유급 직책이 없는 공식 화가들의 봉급을 보장했습니다. 자비대령화원 제도는 또한 이 재능 있는 예술가들에게 더 안정적인 재정 상황과 높아진 사회적 지위를요, 그들이 왕으로부터 직접 의뢰를 받아 작업하고 왕과 직접 소통했기 때문입니다.

이 새로운 체계는 두 개의 별도 기관을 낳았습니다. 조선에서 그림 제작을 담당하는 기관이었죠: 예조(禮曹)가 관리하는 도화서와 왕립 도서관을 통해 왕이 감독하는 자비대령화원입니다. 자비대령화원의 작업 공간은 창덕궁 내 금천(禁川) 근처에요, 왕립 도서관의 학자들 사무실 가까이였죠. 일반 공식 화가들과 달리, 그들은 일상적인 의무에서 면제되었고 왕실 의례와 관련된 중요한 임무에 집중했습니다. 이 특권적인 지위는 자비대령화원에게 더 큰 재정적 안정과 사회적 지위를요. 그들은 도화서 화원들과 동일한 혜택을 받았고, 거기에 7품 행정직 준하는 3명의 봉급에 해당하는 급여를 공유했습니다. 일단 선발되면, 심각한 비행이 없는 한 종신직을 유지했습니다. 특별히 숙련된 화가들은 시험에서 면제되었고 6품 군수나 심지어 더 높은 직급 관리들과 맞먹는 봉급을 받을 수 있었습니다. 경제적 이점과 왕에 대한 직접적인 접근은 자비대령화원 직책을 매우 선망하게 만들었습니다. 궁극적으로, 이 변화는 정부 책임의 전환을 의미했습니다. 그림 제작 책임이 예조판서에서 왕 자신에게로 넘어간 것이죠.

비록 도화서의 주된 목적은 그러한 목적을 위한 예술 작품을 창작하는 것이었지만, 그것은 또한 중요한 역할을 했습니다. 조선의 유일한 제도화된 미술 교육 기관으로서, 그리고 전문 화가들을 위한 정기적인 봉급 수입원으로서요. 숙련된 예술가들의 꾸준한 공급을 보장하기 위해, 견습 제도가 세종 대왕 통치 기간에 도입되었습니다. 15세 전후의 재능 있는 청소년들이 사소한 기술 및 행정 역할 훈련을 위해 선발되었습니다. 3년마다, 이 견습생들은 시험을 치렀습니다. 그들의 임명을 결정하기 위해서였죠; 3년 후 성공하지 못한 이들은 해고되어 종종 군인으로 보내졌습니다. 이 견습 제도는 공식 화가들의 등장으로 이어졌습니다. 뚜렷한 사회 집단의 구성원으로서요. 중인(中人), 즉 중간 계층 전문가로 알려졌는데, 이는 그들의 전문 기술과 조

선 사회 내에서 변화하는 그들의 지위를 모두 반영합니다.

거의 4세기 동안, 궁중 화가들은 재능 선발 시험을 통해 선발되었습니다. 그들의 기술을 평가하는 취재(取才)라는 시험이었죠. 시험 과목에는 대나무 [竹], 산수, 초상화, 조류와 동물(영모 翎毛), 그리고 꽃과 식물이 포함되었습니다. 응시자들은 시험을 위해 두 과목을 선택해야 했고, 대나무가 1등급 과목으로 평가되었으며, 산수는 2등급, 조류와 동물은 3등급, 꽃과 식물은 4등급이었습니다. 대나무와 산수화에 대한 강조는 문인들의 학자-관료 그림에 대한 관심과 취향의 영향을 시사합니다.

숙련된 전문가부터 학생까지 모든 수준의 공식 화가들은 정기적으로 다양한 그림 시험에 참여했습니다. 이 시험들은 봉급을 결정하는 중대한 평가부터, 도화서 책임자가 감독하는 시험이었죠, 성공적인 화가들에게 비단, 종이, 붓, 먹 같은 재료를 포상하는 사소한 평가까지 다양했습니다, 겸교수(兼敎授)가 감독하는 시험이었죠.

정조 임금은 자비대령화원을 위한 시험 과목을 5개에서 8개로 확대하고, 녹취재(錄取才)라는 새로운 형식을 도입했습니다. 〈내각일력(內閣日曆)〉은 시험 주제와 화가들의 점수에 대한 상세한 기록을 제공하여, 궁중 화가들의 예술 활동에 대한 통찰을 제공합니다. 왕과 왕립 도서관의 그의 측근들은 주제를 선정하고 자비대령화원들의 작품을 평가했습니다.

원래 과목이었던 '대나무'와 '꽃과 식물'은 '대나무와 매화' 그리고 '식물과 곤충'으로 확대되었습니다. 풍속화, 문방사우, 건축화 같은 새로운 범주가 추가되었습니다. 시험은 이제 광범위한 주제를 다루었습니다. 문학, 역사, 철학에서 영감을 받았고, 동시대 의상과 생활 방식도 포함했습니다.

도화서 소속 궁중 화가들은 주로 공필화(工筆畫) 양식으로 그림을 제작했는데, 이는 생생한 색상과 정교한 세부 묘사가 특징이었습니다. 이는 예술적 재능과 광범위한 훈련을 필요로 했고, 일부 그림은 공동 작업을 필요로 했습니다. 국가를 위한 그림 제작이라는 공식적인 의무 외에도, 궁중 화가들은 뛰어난 개인 기량을 선보였습니다. 산수화와 화조화에서요. 그들은 또한 의뢰와 수요에 기반한 사적인 그림 활동에도 참여했습니다. 하지만 왕실을 위한 공식 그림을 제작할 때는, 자신들의 개인적인 양식을 표현할 수 없었습니다. 공식 궁중 의무와 사적인 예술 활동에서의 이러한 이중 역할은 궁중 화가들이 다양한 기술을 개발할 수 있게 했습니다.

김홍도(金弘道, 1745-1806)는 가장 유명하고 다재다능한 조선 시대 궁중 화가 중 한 명입니다. 김홍도는 중인 계급 가문에서 태어났고, 정부 관리이자 문인 화가였던 강세황(姜世晃)과의 인연을 통해, 궁중 화가로 일하기 시작했고 20대부터 다양한 봉급을 받는 문관직을 받았습니다. 김홍도와 정조 임금의 긴밀한 관계는 1771년에 시작되었는데, 그때 그는 황태자의 초상화를 그렸고, 그 황태자는 나중에 정조 임금이 되었습니다. 김홍도는 인습적인 양식에서 과감히 벗어났습니다. 중국 북종화(北宗畫) 양식을 따르던 양식이었죠, 한국적 감성을 표현하는 독특한 접근법을 개발하며.

김홍도는 후원자인 정조 임금으로부터 엄청난 지원을 받았습니다. 정조 임금은 자비대령화원 제도를 확립했죠. 하지만 김홍도는 자비대령화원 그룹 밖에서 활동했습니다. 자비대령화원들은 시험을 치러야 했지만 '녹취재'라는 시험을 1년에 네 번, 성과 평가를 위해서요, 김홍도는 왕의 총애로 평가에서 면제되었고 왕은 개인적으로 그에게 특별한 임무를 맡겼습니다.

대신, 그는 궁궐 밖 여러 장소로 여행하는 것이 허락되었습니다. 금강산 같은 곳들이었죠, 그리고 정조 임금의 눈이 되었습니다, 정조 임금 자신은 자유롭게 여행할 수 없었거든요. 김홍도는 녹취재(궁중 화가 그림 시험)에만 참여했고 1804년 60대에 생애 처음으로 자비대령화원이 되었습니다, 1800년 그의 가장 큰 후원자였던 정조 임금의 갑작스러운 죽음 이후였죠. 비록 그가 다양한 주제를 그렸지만 도교 신선, 초상화, 산수화 같은 것들이요, 오늘날 그는 풍속화가로 더 유명합니다.

그의 화첩에는 〈씨름〉, 〈대장간〉, 〈서당〉 같은 그림들이 포함되어 있는데, 이는 평범한 사람들의 일상생활과 직업 장면들을 묘사합니다. 소박하고 해학적인 방식으로요. 그의 풍속화 대부분은 인물에 초점을 맞추고 배경 세부 묘사는 생략합니다. 그는 종종 둥글고 웃는 얼굴의 인물들을 묘사하여, 해학 감각을 더했습니다. 그의 대담하고 활력 넘치는 붓놀림과 잘 짜인 구성은 장면에 생기를 불어넣으면서 평범한 사람들의 감정과 뚜렷한 한국적 해학 감각을 효과적으로 표현합니다. 이 풍속화들은 사실성과 사회적 측면을 포착했습니다. 평범한 사람들의 활기찬 일상생활이었죠. 평범한 사람들의 일상생활에 대한 이러한 초점은 정조 임금의 명령의 결과였습니다. 궁궐 밖 생활과 풍습 그림을 기록하여 제출하라는 명령이었죠.

김홍도의 삶과 경력의 이러한 활기찬 측면에도 불구하고, 그는 여전히 후원자인 정조 임금에게 의존하는 궁중 화가였습니다. 그는 수많은 국가 프로젝트에 참여했습니다. 왕실 초상화, 기록화, 장식 및 감상용 그림 제작 같은 것들이었죠. 앞서 언급했듯이, 그는 그러한 작품에 창의적인 의견을 반영할 수 없었습니다. 더욱이, 비록 그가 상당한 부와 명성을 쌓았지만 궁중에서 가장 존경받는 화가 중 한 명으로서의 경력 내내, 후원자의 죽음은 빠르고 가파른 몰락으로 이어졌습니다. 그의 예술적 노력, 재정, 건강 모두에서요. 그의 그림 양식은 약해졌다고 전해집니다. 전성기 동안 제작된 작품들에 비해 덜 뚜렷해졌다고요, 그리고 편지들은 정조 임금 사후 그의 재정적 어려움과 악화되는 건강을 기록하고 있습니다. 그럼에도 불구하고, 김홍도의 삶은 성공의 정점을 보여줍니다. 조선 한국의 전문 화가가 성취하기를 열망할 수 있었던 성공이죠.

이번 세션에서는 도화서가 어떻게 기능했는지 살펴보았습니다. 궁중을 위한 예술품 제작과 예술가 훈련에 있어서요. 그리고 조선 후기 궁중 화가 김홍도의 삶과 경력을 살펴보았습니다. 다음 세션에서는 19세기 말과 20세기 초 예술가들과 조선 시대와 비교하여 예술가로서의 그들의 역할이 어떻게 변했는지 조사해 봅시다.

(2차시) 변화하는 예술가의 역할

안녕하세요. 8주차 두 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 19세기 말로 넘어가서 전문 화가들의 역할이 어떻게 변하기 시작했는지 살펴보겠습니다.

조선 도화서는 명확한 구분을 두었습니다. 화가와 문인 문무 관료들 사이에요. 화가들은 기능직 관리로 분류되었고, 잡직(雜職)으로 알려진 사소한 기술 및 행정 역할에 국한되었습니다. 그들의 지위는 학자라기보다는 숙련된 장인이었고, 이는 낮은 사회적 지위로 인한 차별을 초래했습니다. 도화서 운영 내에서, 화가들은 행정적 의사 결정에 참여하지 않았습니다. 대신, 그들의 책임은 그림과 회화 제작에 국한되었습니다, 더 넓은 권한을 가진 관료라기보다는 장인으로서의 역할을 강조하며.

궁중 화가들, 특히 왕의 초상화 제작에 능숙했던 이들은, 경력 발전과 사회적 지위 상승의 기회가 있었습니다. 특별 승진을 통해서요. 이 예술가들은 중요한 직책으로 승격될 수 있었습니다. 관료 체계 내에서, 종종 6품 직책을 얻었죠. 어떤 경우에는 화가들이 3품 직책을 확보하기도 했습니다. 무관 계급이나 문관들 사이에서요, 이는 잠재적으로 궁궐 내 미래 역할의 길을 열어줄 수 있었습니다. 이러한 승진 제도는 재능 있는 예술가들이 사회적, 행정적 사다리를 오를 수 있도록요, 궁중 화가로서의 초기 지위를 초월하면서.

도화서는 전문 화가들에게 비교적 안정적인 수입을 제공했지만, 모든 궁중 화가가 편안하고 봉급을 받는 임금을 벌 수 있었던 것은 아닙니다. 결과적으로, 많은 공식 화가들은 정부 관리로서의 공적 임무 외에도 사적인 의뢰도 받았습니다.

19세기 말에 이르러, 도화서는 재정적 어려움과 도화서의 필요성에 회의적이었던 문신 관료들의 비판으로 인해 그 규모와 역할이 축소되었습니다. 도화서의 최종적인 폐지는 아마도 갑오개혁의 일부였을 것입니다. 이 개혁들은 한국 정부를 근대화하고 구조조정하는 것을 목표로 했으며, 많은 전통 기관들을 폐지했습니다. 더욱이, 서양 미술과 사진술에 노출되면서, 전통 회화 양식에서 점진적인 변화가 있었고, 공식적인 궁중 회화 기관의 필요성을 줄였습니다.

1894년 갑오개혁에 따른 행정 구조조정으로 인해, 도화서의 소속이 예조(禮曹)에서 궁내부(宮內府)와 왕립 도서관인 규장각(奎章閣)으로 변경되었습니다. 1894년에 시작된 규장각 하의 회화 임무는 1895년 규장원(奎章院) 기록실로, 1896년 장례원(掌禮院) 도사과(圖寫科)로, 1905년 예식원(禮式院) 도화과(圖畫科)로, 그리고 1907년 장례원 도화과(掌禮院圖畫科)로 변경되었습니다. 19세기 말까지 조직과 명칭에 여러 변화가 있었음에도 불구하고, 그들은 여전히 궁궐 내 도화서 시설로부터 계승된 전통적인 회화 관행을 이어갔습니다.

병합 이후, 회화 임무는 공식적으로 중앙 정부 조직에서 사라졌습니다. 이는 도화서의 완전한 해체를 의미했습니다. 이왕

직(李王職)은 어느 정도는 다양한 의궤와 왕실 초상화 복제를 통해서 국가 의례의 전통을 유지했습니다. 하지만 궁궐용 그림은 이 시기에는 비공식적으로 의뢰받은 화가들(어용화사, 御用畫師)이 담당했습니다.

특히 사진술의 도입은 전문 화가들을 위한 실용 미술 창작의 상당한 감소에 기여했습니다. 궁중 화가들은 도화서에서 예술적 감상을 위한 그림을 포함한 광범위한 예술 작품을 제작했지만, 그들은 또한 초상화, 행렬도 그리기, 기록을 위한 의례용 물품 묘사, 그리고 궁궐 건축 장식 같은 실용 미술 제작도 담당했습니다. 가장 두드러지게, 화가들은 전통과 이 왕조의 유산을 보존하려는 희망 속에서 시각 정보 기록을 담당했습니다. 예술가들의 이러한 기록 유지 역할은 현실 복제와 그 복제품 제작에 있어 더 빠르고 훨씬 더 정확했던 사진술 보급 이후에 크게 감소했습니다. 따라서 20세기 초 전문 예술가들은 실용적인 시각 정보 생산보다는 소위 '순수 미술' 제작에 헌신하게 되었습니다.

1894년 갑오개혁은 또한 사회 계급 제도 폐지로 이어졌는데, 이는 전문 예술가들의 사회 계층을 다양화했습니다. 조선 한국의 예술가들은 문인 화가와 전문 화가 두 가지 뚜렷한 범주로 나뉘었습니다. 문인 화가들은 예술을 학문적 추구를 향상시키는 수단이나 세련된 여가 활동으로 보았습니다. 대조적으로, 전문 화가들은 낮은 정부 직책을 맡거나 독립적으로 일했는데, 종종 어려운 환경 속에서 양반 엘리트만을 위한 예술 작품을 창작했습니다. 도화서 해체와 공식적인 계급 제도 폐지 이후, 모든 사회 계층의 사람들이 그림을 직업으로 추구할 수 있게 되었습니다.

비록 양반 문인 화가들은 20세기 초에도 스스로를 전문 예술가로 밝히는 것을 여전히 꺼렸지만, 그림은 점차 많은 이들에게 전업이 되었습니다. 1906년경, '미술가(美術家)'라는 용어가 한국어에 등장했습니다. 이 새로운 용어는 예술가의 사회적 지위에 대한 인식 변화를 반영했습니다. 1910년대 중반부터 '화가(畫家)'라는 용어가 널리 채택되었습니다. 이 새로운 용어는 궁중 예술가나 기술 전문가(기술자, 技術者)와 연관되었던 '화원(畫員)'이나 '화공(畫工)' 같은 오래된 명칭을 대체했는데, 용어 변화는 예술가들이 어떻게 인식되었는지에 대한 변화를 시사했습니다. 궁중에서의 전통적인 역할이나 장인으로서의 역할에서 벗어나 사회에서 더 전문적이고 존경받는 지위로 향하면서요.

도화서가 점차 규모와 중요성이 축소되면서 19세기 말에 이르러, 점점 더 많은 예술가들이 궁궐 밖에서 일자리를 찾기 시작했습니다. 조선 시대 전문 예술가들은 많은 이들이 도화서로부터 불안정하고 불충분한 수입을 받았기 때문에 종종 민간 부문에 의존해야 했습니다. 유명 예술가를 제외하고는, 이 화가들 대부분은 개인 고객을 위해 작품을 제작했습니다. 의뢰를 통해서였고, 요청받는 것은 무엇이든 제작했으며, 보통 고객이 적절하다고 판단하는 가격으로요.

그림을 사고파는 행위 또한 성리학적 이상에 따르면 속된 것으로 여겨졌는데, 이는 물질적 소유와 재정적 이익 추구보다는 검소함과 학문적 덕성을 강조했습니다. 19세기 말에 그러한 예술 인식과 교환에 의미 있는 변화가 있었습니다. 조선 후기에 부유한 중산층이 꾸준히 성장했고, 상업 활동도 증가했습니다. 상업 시장과 화폐 교환의 확장은 예술의 점증하는 상업화와

일반 대중 접근성으로 이어졌습니다.

성장하는 중인 계급은 예술 수요를 상당히 증대시켰습니다. 한때 독점적인 상품이자 양반 계급을 위해 유보되었던 엘리트 문화였던 것이 흔하고 인기 있는 문화 요소가 되었습니다. 예술 생산은 양반 엘리트의 좁은 취향에 맞추는 것에서 일반 대중을 대상으로 하는 것으로 초점을 옮겼습니다. 예를 들어, 19세기 후반 민화의 인기는 소비 문화와 상업 활동의 증가를 시사합니다. 이는 더 저렴하고 품질이 낮은 그림들이 더 넓은 사회 계층의 수요를 충족시키기 위해 제작되면서 나타난 현상이었죠.

광통교(廣通橋) 주변 지역은 조선 후기 미술 시장의 중심지였습니다. 서울 남대문과 종각을 잇는 주요 경로로서, 교통량이 많았고 서울의 번화한 상업 및 오락 중심지가 되었습니다. 1882년 임오군란 이후 도착한 중국인 정착민을 포함한 부유한 상인들은 유명한 중국 화가들의 화첩을 가져왔습니다. 이 구역은 도화서와 가까웠고 처음에는 종이 시장이 있던 곳으로, 미술 시장으로 발전했습니다. 더 저렴한 수입 중국 종이의 도입 또한 19세기 후반 지물포(紙物鋪)의 인기에 기여했습니다.

19세기 후반 이 지물포에 고용된 화가들 대부분은 익명의 전문 예술가들이었습니다. 주문이 증가하면서, 그들은 종종 더 독립적이 되었고, 일부는 수요를 처리하기 위해 자신의 미술용품 가게를 차리기도 했습니다. 유명한 궁중 화가 장승업(張承業, 1843-1897)은, 야주개(夜照峴) 지역 지물포에서 일하며 민화를 그렸는데, 명성을 얻자 독립하여 1890년대 광통교 주변에 자신의 '육교화방(六橋畵舫)'을 열었습니다. 그곳에서 그는 양반 가문과 부유층을 위한 의뢰 그림을 제작했습니다. 고용된 상태에서 벗어나 지물포에서 자신의 미술용품 가게를 운영하는 것으로의 이러한 변화는 예술가가 자신의 작품 판매 중개인 역할도 맡는 과도기적 형태의 등장을 시사했습니다.

현대 화랑처럼 대중에게 예술품을 판매하는 상점들은 19세기 말에 등장하여, 20세기 초부터 그러한 지물포에서 발전했습니다. 예를 들어, 상인 정두환(鄭斗煥)의 가게는 1890년대 다양한 소비재를 판매했는데, 1900년부터 서화포(書畫鋪)라는 이름으로 종이와 그림을 판매하기 시작하여 저명한 화랑형 사업체가 되었습니다. 또 다른 미술 상점은 1906년 김유탁(金有鐸, 1875-1940 이후)이 설립한 수암서화관(壽巖書畫舘)이었는데, 전문성을 나타내기 위해 '서화관'이라는 용어를 사용했습니다. 1908년 한성서화관(漢城書畫舘)처럼 현대 화랑과 유사한 다른 상점들이 뒤따랐습니다. 을지로 근처에 위치한 최영년(崔永年)의 한성서화관은 유명한 궁중 화가 조석진(趙錫晉 1853-1920)과 공동 설립했고, 이 가게는 판매와 상업적 가치를 높이기 위해 유명한 궁중 화가로서의 조석진의 명성을 적극적으로 홍보했습니다.

지난주에 이야기했던 김규진은, 1907년 천연당 사진관(天然堂寫眞館)과 1913년 고금서화관(古今書畫舘)을 열어, 주문 제작 및 수리를 포함한 다양한 서비스를 제공했습니다. 고금서화관은 이듬해 평양 분점까지 열었는데, 서울 외 지역에서의 예술에 대한 시장 수요 증가를 증명합니다. 그는 자신의 작품을 상업화하고 대중에게 직접 배포한 다재다능한 예술가의 전형을 보여주었습니다. 김규진은 또한 정가표, 즉 윤단(潤單)을 사용하면서 예술 거래의 화폐화를 개척했습니다. 이러한 변화는 예술가

들이 자신의 작업으로 생계를 유지해야 하는 경제적 필요성과 궁궐 밖 미술 시장에서의 그들의 커져가는 재정적 자율성도 강조했습니다.

예술가들은 또한 특히 1876년 개항 이후 외국 소비자를 위해 제작하기 시작했습니다. 조석진과 안중식은 외국 구매자들에게 자신들의 국적을 나타내기 위해 종종 자신들의 작품에 한인(韓人)이라고 서명했습니다. 안중식의 작품은 특히 일본 수집가들 사이에서 인기가 많았고, 이는 그의 작품 수집가와 팬 그룹이었던 백화회(百畫會) 형성으로 이어졌습니다. 안중식과 조석진 같은 유명 화가들 외에도, 김준근 같은 예술가들은 한국 문화와 생활을 보여주는 기념품에 대한 외국인 수요에 부응하기 위해 작은 엽서 크기의 스케치와 그림을 자신의 작업실에서 대량 생산했습니다.

전반적으로, 이 시기는 화가와 예술가 직업의 전문화, 예술가, 소비자, 중간 판매상 간의 상업 활동 및 상호 작용 증가, 뿐만 아니라 예술가에 대한 변화하는 사회적 인식과 궁궐 밖에서의 그들의 경제 활동에서 비롯된 일반적인 독립성과 자율성을 목격했습니다.

지금까지, 우리는 19세기 후반 예술가들이 어떻게 그리고 20세기 초 예술가들이 도화서 폐지, 계급 제도 붕괴, 그리고 궁궐 밖 미술 시장 성장 등을 포함한 동시대 사회-정치적 변화에 대처하여 초기 근대 한국 미술계의 전문가가 되었는지 살펴보았습니다. 다음 세션에서는 미술 교육 기관 설립과 20세기 초 예술가 협회에 초점을 맞춰 봅시다.

(3차시) 미술가 단체 설립

안녕하세요. 8주차 세 번째 세션에 오신 것을 환영합니다. 이번 세션에서는 미술 교육을 제공하는 기관들이 어떻게 19세기 전환기에 등장했는지, 그리고 초기 근대 한국에서의 예술가 협회 탄생을 살펴보겠습니다.

조선 한국의 미술 교육과 훈련은 개인 간의 사적인 관계를 통해 이루어졌습니다. 학생들은 스승으로부터 직접 가르침을 받았습니다. 일대일 지도 방식으로, 종종 수년에 걸쳐 진행되었죠. 전문 화가가 되기를 열망하는 개인들은 또한 개인 교습을 받았습니다, 스승의 작품을 모사하며 지도를 받았고, 종종 스승의 사가에 거주하기도 했습니다. 예를 들어, 문인 화가 김정희(金正喜, 1786-1856)는 조희룡(趙熙龍, 1789-1866), 허련(許鍊, 1809-1892) 같은 많은 중인 화가들을 가르쳤습니다. 결과적으로, 조선 미술계의 경향은 그러한 '스승들'과 그의 제자들, 그리고 존경의 표시로 스승의 화풍을 모방한 추종자들에 의해서 종종 주도되었습니다.

회화가 양반 계층을 위한 교양 있는 소양의 형태로 여겨졌다는 점에 주목하는 것이 중요합니다. 그들은 문학과 예술 모두에 능통할 것으로 기대되었으니까요. 그러나 동일한 기술로 생계를 유지했던 장인들은 멸시받았고 낮은 사회적 지위를 차지했

습니다. 성균관, 조선 시대 최고 국립 교육 기관은, 갑오개혁 이후 교육 과정에서 12과목 중 회화를 가르쳤고, 회화 교육 과정은 전문 화가들이 훈련받았던 도화서 모델에 대략적으로 기반을 둔 것으로 추정됩니다.

사립 학교인 서당(書堂)에서의 미술 교육은 전통적으로 고전적인 모델을 모사하는 것이었고, 학생들은 일반적으로 사군자(매화, 난초, 국화, 대나무), 즉 사군자(四君子)를 그리는 법을 배웠는데, 이는 유교 양반 엘리트 사이에서 인기 있는 주제였습니다. 엘리트들에게 미술 교육은 주로 기본적인 사회 기능을 수행하고 전통 문화를 계승하기 위한 수단으로서 존재했습니다.

도화서는 조선 시대에 가장 체계적인 미술 교육을 제공했고, 잡학(雜學) 교육 과정의 일부로서 화학(畫學), 즉 회화 연구를 제공했습니다. 전문 예술가를 지망하는 이들, 대부분 중인 계급이었는데, 특정 회화 유형 능력으로 평가받아 도화서에 들어갔습니다: 여기에는 대나무, 산수, 초상화, 조류와 동물, 꽃, 식물이 포함되었죠. 합격자들은 훈련 궁중 화가가 되었고, 사실적인 기록화를 제작하는 주된 임무를 수행하기 위해 회화첩과 화보 모사를 통해 추가 교육을 받았으며, 현장 스케치도 했습니다.

1910년 도화서 폐지는 전문 미술 교육을 민간 부문으로 옮겼습니다. 19세기 말과 20세기 초에는 전통적 접근과 근대적 접근이 혼합되었습니다. 일부 기관들은 수업료를 요구하고 정해진 교육 과정을 제공하면서 더 공적이고 체계화되었지만, 그들은 종종 학생들이 모범적인 그림을 모사하게 하는 전통적인 교수법을 유지했습니다. 김규진과 안중식의 교육적 노력은 이러한 과도기를 보여줍니다.

서예가-화가이자 사진가였던 김규진은 1907년 김유탁(金有鐸, 1875-1940 이후)과 협력하여 서우학회(西友學會) 내에 교육서화관(敎育書畵館)을 설립하여 대중을 위한 미술 교육을 제공했습니다. 이 기관에는 전문 화가로 훈련받는 이들과 여름 방학 동안 수업을 듣는 학교 학생들 두 부류의 학생이 있었습니다. 교육 과정에는 서예, 회화, 사진, 음악이 포함되었고, 연령 제한과 입학시험이 있었습니다. 1915년, 김규진은 또한 사립 교육 기관으로서 강한 상업적 특징을 보인 서화연구회(해강서화연구회, 1915-1931)를 설립했습니다. 주 2회 수업에 월 1원을 받았고, 3년 과정 수료 기간이었습니다. 이 기관은 전시회를 개최했는데, 1917년 5월 전시회에는 거의 8,000명의 방문객이 몰렸습니다.

안중식은 더 보수적인 접근 방식을 취했습니다. 그는 1901년 이도영(李道榮, 1884-1933)을 지도하기 시작했고, 그를 자신의 화실, 경묵당(慶墨堂) 화실의 첫 제자로 삼았습니다. 안중식의 교수법은 그가 도화서에서 경험했던 전통적인 접근 방식을 반영했습니다. 당시 가장 영향력 있는 예술가들 다수가 경묵당 화실에서 훈련받았고, 노수현(1899-1978)과 이상범(1897-1972) 같은 제자들은 조선 시대 입주 제자들과 유사하게 훈련 기간 동안 행랑채에서 살았습니다.

안중식은 당시 미술계의 주도적인 인물이었고 또한 서화미술회(書畫美術會, 조선서화미술회 朝鮮書畫美術會로도 불림,

1911-1920)의 주임 교수였습니다. 친일 정부 관리들과 이왕가(李王家)의 자금 지원을 받아, 이는 한국 최초의 근대 미술 학교로서 널리 인정받습니다. 학교 교수진은 두 명의 뛰어난 대가들, 안중식과 조석진, 가장 재능 있는 마지막 세대 궁중 예술가 두 명이었죠, 김응원(1855-1921)과 이도영을 포함한 그들의 제자 몇몇과 함께요. 이 기관은 오일영(1890-1960), 이용우(1902-1952), 이한복(1897-1944), 김은호(1892-1979), 박승무(1893-1980), 이상범(1897-1972), 노수현(1899-1978), 최우석(1899-1965) 등을 포함한 몇몇 주목할 만한 예술가들을 양성했습니다. 하지만 교수법은 보수적으로 유지되었고 화첩에서 중국 회화 양식을 모사하는 것에 기반을 두었습니다.

일반 교육에서 미술 과목의 등장은 20세기 초 또 다른 주목할 만한 발전이었습니다. 미술 교육 채택 초기에는 근대 학교에서 습자(習字)가 정부 설립 육영공원(育英公院) 교육 과정 과목으로, 사립 여학교인 이화학당(梨花學堂)에서도 마찬가지로 포함되었습니다. 갑오개혁을 통해, 미술은 문화 계몽을 달성하기 위한 수단으로서 학교 교육 과정에 등장했습니다. 1895년 소학교령(小學校令)은 서예(서)와 회화(화)를 분리했는데, 시각 예술에 대한 인식의 느리지만 점진적인 변화를 나타냈습니다.

1895년 개혁 이후, 교육은 초등 심화 과정으로 나뉘었습니다. 초등 과정은 3년 동안 지속되었고, 심화 과정은 2년 또는 3년 동안 지속되었습니다. 초등 과정에는 윤리, 독서, 작문, 서예, 수학, 체육 같은 과목들이 포함되었고, 미술(도화, 圖畫)도 추가될 수 있었습니다. 심화 과정 과목에는 윤리, 독서, 작문, 서예, 수학, 한국사, 한국 지리, 외국 지리, 과학, 미술(도화), 체육이 포함되었고, 여학생에게는 재봉이 추가되었습니다. 상황에 따라 미술 같은 과목은 제외될 수 있었습니다. 1906년까지 그림은 학교에서 필수 과목이 되었습니다.

초등학교 미술 과정 교수 지침은 일본의 1891년 소학교 규칙 요강과 거의 동일했지만, 제공되는 과정은 최소한이었고, 그것들을 가르칠 교사가 부족했습니다. 그럼에도 불구하고, 전통적인 방법과는 다른 제도적 변화들이 미술 교육에서 시작되었고, 소묘에 초점을 맞춘 제도화된 미술 과정 도입은 미술이 근대화의 핵심 분야로 여겨지기 시작한 사회적 인식 변화에 중요했습니다.

교과서 또한 이러한 전환에 중요한 역할을 했습니다. 이도영은 미술 교과서와 역사, 윤리 같은 과목 교과서 모두 포함해서 20세기 초 다양한 교과서 삽화를 제작했습니다. 그러한 인쇄 이미지의 대량 생산과 보급은 초기 근대 한국에서 더 이미지 중심적인 교육 시스템에 기여했습니다. 김규진은 또한 초심자와 비전문가를 포함한 더 넓은 독자층을 위해 〈서법진결(書法眞訣, 1915)〉과 〈해강죽보(海岡竹譜, 1915)〉 같은 자신의 서예 및 회화 교과서를 출판했습니다. 인쇄 기술이 발전하면서 인쇄 이미지 접근성은 20세기에 크게 증가했습니다.

김규진은 서예와 회화의 대중 교육에 열정적이었습니다. 심지어 1916년부터 1917년까지 매일신보에 "서화담(書畫談)"이라는 제목의 연재 기사를 쓰기도 했습니다. 결론 요약에서 김규진은 조선 회화에 대한 양질의 저술 부족을 강조했고, 미술계에

기여하고 자신의 지식을 통해 사회에 이바지하고 싶다는 희망을 표현했습니다.

이 시기 교육 기관과 예술가 협회 설립은 미술 상업화에 상당히 기여했습니다. 이 초기 기관들은 종종 회화 모임과 전시회를 조직했는데, 그곳에서 예술 작품들은 전시될 뿐만 아니라 명확한 가격표와 함께 판매용으로 제공되었습니다. 이러한 관행의 주목할 만한 예는 1913년에 서화미술회가 전시회와 회화 모임을 주최했을 때 일어났습니다. 전시된 모든 작품, 약 110점에 달하는 작품들과, 행사 중에 창작된 작품들까지 구매 가능했습니다. 전시회는 대중에게 무료로 개방되었는데, 이는 아마도 그 성공에 기여했을 것입니다. 보고서에 따르면 이 행사는 호평을 받았고 예술 작품 판매로 상당한 수익을 올렸다고 합니다. 이러한 접근 방식은 교육적 측면과 상업적 기회를 결합하면서 새로운 미술 보급 모델을 보여주었고, 한국 미술사에서 이 과도기 동안 미술 시장의 변화하는 역동성을 반영했습니다.

이 시기는 한국 미술 교육에서 중요한 전환을 의미했습니다. 전통적인 방법과 더 근대적이고 체계적인 접근 방식을 혼합하며 미술 교육을 일반 대중에게까지 확장했습니다. 이는 식민지 시대와 그 이후 미술 교육 발전의 토대를 마련했습니다.

미술 교육 기관 외에도, 다양한 예술가 협회가 20세기 초에 등장했습니다. 서울에서는 안중식, 조석진, 김응원, 김규진, 오세창(1864-1953), 현채(1886-1925), 이도영, 고희동을 포함한 저명한 예술가 그룹이 1918년 서화협회(書畫協會)를 설립했습니다. 서화미술회 동문들이 결성한 이 협회는 한국 미술계에서 몇 가지 핵심 목표를 달성하고자 했습니다. 여기에는 전통 및 현대 서예와 회화의 균형 잡힌 발전 육성, 동양 및 서양 예술 전통 모두에 대한 연구 수행, 그리고 차세대 예술가 교육이 포함되었습니다.

이러한 목표를 달성하기 위해 협회는 다섯 가지 주요 프로젝트를 계획했습니다: 공개 서예 및 회화 모임, 전시회, 예술 작품 주문 제작, 미술 서적 출판, 그리고 미술 학교 설립이었습니다. 서화협회에는 전문 화가로 구성된 정회원, 미술에 대한 전문 지식을 가진 특별 회원, 그리고 열렬한 미술 수집가인 명예 회원 세 가지 범주의 회원이 있었습니다. 협회는 또한 가장 유명한 두 기관의 회원들을 통합했습니다 – 안중식이 이끈 서화미술회와 김규진이 이끈 서화연구회였죠.

서울에서 활동하는 저명한 예술가들 외에도, 경상북도의 곽석규(1862-1935) 같은 지역 예술가들, 대구의 서병오와 서상하(1864-1949), 옥천의 박승무, 평양의 김관호(1890-1959)와 김찬영(1889-1960), 그리고 평안남도의 신헌식(?-?) 또한 회원이 되었는데, 이는 협회의 전국적인 예술가 통합을 반영합니다. 실제로, 조선 시대 예술 공동체는 대체로 서울에 국한되었지만, 이 시기에는 지역 예술 공동체의 출현과 성장을 목격했습니다. 1913년, 윤영기는 김윤보(1865-1938), 김유탁, 노원상(1871-1926) 및 평양의 다른 지역 예술가들과 함께 기성서화미술회(箕城書畫美術會)를 설립했습니다. 개성에서는 '황씨 4형제' – 황종하(1887-1952), 황성하(1891-1965), 황경하(1895-?), 황용하(1899-?) –가 '송도서화연구회(松都書畫研究會)'를 설립했습니다. 동시에, 김희순(1886-1968)은 전주에서 '현묵회(玄墨會)'를 결성했고, 대구에서는 서병오(徐丙五, 1862-1935)가 '

교남서화연구회(嶠南書畫硏究會)'를 설립했습니다. 이러한 지역 그룹들은 서울 외곽 예술 활동의 허브의 점진적인 다양화를 나타냈고, 전문가 그룹으로서 스스로를 홍보하려는 예술가 통합과 집단적 열망이라는 전국적인 현상이었습니다.

서화협회는 한국 예술가들을 하나로 모으는 중심 조직이 되었습니다. 협회의 첫 연례 살롱 전시회는 1919년에 열릴 예정이었지만, 3.1 독립운동으로 인해 이 계획이 지연되었습니다. 1921년, 제1회 서화협회전(협전, 1921-1936)이 마침내 열렸고, 전통 서예와 수묵화 모두를 아우르는 전시회였고 서양식 미술도 훨씬 적은 정도였지만 한국 최초의 종합 근대 미술 전시회로서 이정표를 세웠습니다.

하지만 1922년 총독부가 주최한 조선미술전람회 발족 이후, 협전은 규모와 권위 면에서 빠르게 그늘에 가려졌습니다. 협회의 간행물이자 한국 최초의 미술 잡지였던 서화협회보(書畫協會報)는 단 두 호 만에 폐간되었고, 협회의 미술 학교인 서화학원(書畫學院)은 1925년에 문을 닫았습니다. 1919년 안중식과 1920년 조석진의 별세는 이 두 영향력 있는 예술가들이 주도했던 시대의 종말을 알렸고, 특히 식민 정부가 1920년대부터 소위 '문화 통치'를 시작하면서 전통에서 근대 예술 관행으로의 전환을 가속화했습니다. 그럼에도 불구하고, 서화협회는 1936년 15번째이자 마지막 전시회까지 연례 전시회를 계속 개최했으며, 그 후 조직은 해산되었습니다.

이 그룹의 유산은 중요합니다. 근대 한국 미술 발전에 상당한 기여를 했고, 국내 미술계를 활성화하는 데 결정적인 역할을 했기 때문이죠. 이는 예술가들의 자의식 발전과 '기술 전문가'라는 전근대적 수동적 역할을 버리고 미술 공동체의 자율적인 주체로서 적극적인 역할을 할 필요성을 보여주었습니다. 봉건 제도, 즉 제한된 소비자 그룹(양반 계급)의 요구에 의존하고 순응하는 제도에서 벗어나 개인 및 전문가로서의 권리를 얻기 위해, 예술가들은 조직화된 그룹을 형성해야 했습니다. 집단으로서, 그들은 새로운 소비자를 확보하고, 새로운 미술 시장의 요구를 충족시키는 예술을 공급하며, 자신들의 창작 결과를 전시할 공공 영역을 확보하고, 자신들이 적극적으로 참여할 수 있는 배포 시스템을 형성하는 것을 목표로 했습니다.

이번 세션에서는 예술가들이 어떻게 교육받았는지, 그리고 20세기 초에 어떻게 전문 협회를 형성했는지 살펴보았습니다. 다음 세션에서는, 해외에서 훈련받고 활동한 한국 예술가들을 살펴보겠습니다.

(4차시) 해외의 한국 예술가

다시 오신 것을 환영합니다. 8주차 네 번째 세션입니다. 이번 세션에서는 예술가들이 어떻게 해외로 모험을 떠났는지 살펴보겠습니다. 새로운 예술 양식을 배우기 위해서요. 그리고 그들이 초기 근대기 한국 미술계에 어떤 영향을 미쳤는지 알아보겠습니다.

개항과 서양 회화 양식 도입 이후 19세기 후반에, 점점 더 많은 예술가들이 새로운 유형의 예술에 눈을 돌리기 시작했습니다. 특히, 유화는 새롭고 흥미로운 매체였습니다. 많은 진취적인 미술 학도들을 매료시켰죠. 많은 한국 학생들이 20세기 전환기에 한반도에 일본의 영향력이 커지면서 일본에서 근대 교육을 받으려 했습니다. 병합 이후, 식민 당국은 일본 제국 외부로의 여행을 통제하고 제한했으며, 이는 한국인들이 일본에서 교육을 받도록 더욱 강요했습니다. 이러한 경향은 한국 내 교육 선택지가 부족했기 때문에 특히 서양화 분야에서 두드러졌습니다.

도쿄미술학교(東京美術學校)는 특히 20세기 첫 두 십 년 동안 한국 예술가들이 유화 정식 교육을 받은 주요 기관이 되었습니다. 도쿄미술학교 서양화과는 1896년에 설립되었습니다. 구로다 세이키(黒田清輝)가 서양화과 학과장으로 임명되었습니다. 1884년부터 1893년까지 파리에서 머무는 동안, 구로다 세이키는 살롱 화가 라파엘 콜랭 밑에서 공부했습니다. 콜랭의 접근 방식은 프랑스 아카데미 원칙을 고수했는데, 구로다의 예술 양식과 주제에 상당한 영향을 미쳤습니다. 강사로서 구로다는 그러한 양식을 신진 유화가들에게 전수했습니다. 이는 프랑스 아카데미 회화 전통이 일본과 한국의 여러 세대 예술가들을 통해 각색되고 전수되면서 예술적 영향력의 연쇄를 만들어냈습니다.

도쿄미술학교에서, 한국 학생들은 유럽 아카데미 전통에 크게 영향을 받은 교육 과정에 노출되었습니다. 교육 과정은 석고상 소묘 같은 기본 기술 개발을 강조했고, 해부학 연구, 누드화 그리기를 포함했으며 일본 학생들에게 서양 회화 기법과 미학을 가르치는 체계적인 훈련을 도입했습니다. 하지만, 이 예술가들이 받은 교육이 단순히 서양 기법의 직접적인 전수가 아니라, 오히려 일본 예술가와 교육자들이 해석하고 각색한 서양 미술이었다는 점에 주목하는 것이 중요합니다. 이는 한국 예술가들이 서양 미술의 '일본화된' 버전을 배우고 있었던 독특한 역학 관계를 만들어냈습니다.

이 교육의 영향은 심대했습니다. 이 예술가들이 한국으로 돌아왔을 때, 그들은 전통적인 한국 예술 관행에 도전하기 시작했고 외광파 풍경화와 누드 습작 같은 새로운 장르를 도입했습니다. 하지만 이 교육에는 복잡성도 따랐고 일부 예술가들은 새로 배운 기법을 전통적인 한국 미학과 주제와 조화시키는 데 어려움을 겪기도 했습니다. 예술가들이 식민 통치하에서 교육받고 활동했기 때문에, 이는 필연적으로 그들의 경험과 작품에 대한 반응이 한국으로 돌아왔을 때 일본의 취향과 관심사에 의해 좌우되었음을 의미했습니다. 예를 들어, 연례 조선미술전람회(선전) 같은 예술가들을 위한 중요한 전문적 출구는 일본 전문가들, 특히 도쿄미술학교 출신들이 장악했습니다. 이 심사위원들이 전시될 작품을 선정하고 상을 수여하는 책임을 맡았기 때문에, 그들의 취향에 맞추는 것이 성공적인 예술가가 되기 위한 전제 조건이 되었습니다. 이는 예술에 대한 편향된 접근 방식을 만들어냈는데, 특히 프랑스 아카데미즘과 인상주의를 선호하는 서양 미술 부문에서 그랬으며, 이는 '좋은' 또는 '더 나은' 예술로 이해되는 예술 양식의 어느 정도의 표준화와 동질화를 초래했습니다.

그럼에도 불구하고, 1920년대와 1930년대에 이르러, 일본에서 미술을 공부하는 한국 학생들의 수가 상당히 증가했습니다. 기록에 따르면 1945년까지, 43명의 한국 학생이 도쿄미술학교 서양화과를 졸업했습니다. 이 예술가들은 계속해서 근대 한국

미술 발전에 있어서 중요한 역할을 했습니다.

1920년대부터 일본 총독부는 소위 한국 '문화 통치'를 시작했습니다. 전국적인 3.1 독립운동 이후, 식민 당국은 억압적인 체제만으로는 식민지 통제의 어려움을 절감하게 되었습니다. 대신, 그들은 식민 정부가 통제를 유지하면서 문화적 자유의 외관을 증진하려 했던 문화적 회유 방향을 선택했습니다. 이 정책 하에, 예술에 대한 제한적인 지원이 나타났고, 한국어 신문과 문화 기관 설립이 허용되었습니다. 일부 예술적 표현이 허용되었지만, 여전히 심하게 검열되고 면밀히 감시되었습니다. 그럼에도 불구하고, 이 시기에는 한국 문학과 시각 예술의 조심스러운 부흥과 예술가 및 예술가 그룹 사이의 자율성 증가가 나타났습니다.

사이토 마코토(齋藤實)가 1919년 조선 총독이 되면서, 그는 또한 한국인들을 위한 교육 기회를 확대하여, 일본 교육과 거의 동등한 수준으로 끌어올렸습니다. 이는 1920년대 고등 교육을 추구하는 한국 학생들의 증가로 이어졌고, 서울에 경성제국대학(京城帝國大學)을 포함한 여러 기관이 설립되었습니다. 이러한 발전에도 불구하고, 일본 정부는 한국인들이 일본에서 공부하도록 장려했는데, 그것이 한국인들을 동화시키고 친일 감정을 키울 것이라고 믿었기 때문입니다.

1920년대와 1930년대, 일본 미술 교육은 초기 도쿄미술학교의 지배력에 비해 상당히 다양화되었습니다. 실제로, 학생들은 일본에서 서양화 훈련만 받은 것이 아니었습니다. 많은 한국 학생들은 또한 니혼가(日本画), 즉 일본화도 공부했습니다. 이 양식은 헤이안 시대(794－1185) 이전부터 유래했지만 서양화(요가, 洋画)의 커지는 인기에 대한 반응으로서 19세기 후반에 인기가 다시 부상했습니다. 색과 질감의 부드러움이 특징이며 광물 안료, 호분(胡粉, J. gofun), 아교, 금 또는 은 안료나 박 같은 전통 일본 재료를 활용했습니다.

박진영, 이한복 같은 예술가들은 도쿄미술학교에서 니혼가를 공부했고, 니혼가 양식 인물화의 주도적인 인물이 된 김은호는 한국 미술계에서 수업을 청강했습니다. 이영일 같은 다른 이들은 일본 화가 이케가미 슈호(池上秀畝, 1874－1944)의 개인 화실에서 공부하기로 선택했고 최우석은 가와바타 미술학교(川端画学校)에서 공부하기로 했습니다. 한국 학생들은 또한 한국에 기반을 둔 일본 예술가와 강사들로부터 니혼가 양식 그림을 배울 수 있었고 니혼가 기법을 각색하여 뚜렷하게 한국적인 주제와 대상을 묘사했습니다.

예를 들어, 이영일의 많은 작품은 부드러운 파스텔 색조와 섬세한 인물 표현에서 니혼가 회화 양식을 사용하지만, 대상들은 한국 한복을 입고 있고 목가적이고 낭만화된 배경을 바탕으로 합니다. 이영일의 작품들은 소위 '향토색(local colour)'에 대한 일본인의 취향에 부응한 작품들의 대표적인 예입니다. 이는 1930년대에 인기를 얻었던 한국의 현실과 풍경에 대한 이국적이고 낭만화된 표현이었죠.

서양화에서는 제국미술학교(帝國美術學校, 1929), 태평양미술학교(太平洋美術學校, 1929), 그리고 문화학원(文化學院, 1921) 같은 대안 학교들이 다양한 교육 과정을 제공하고 야수파, 입체파, 표현주의 같은 모더니스트 유럽 양식으로 실험을 장려했습니다. 그들은 도쿄미술학교의 엄격하고 국가 통제적인 교육 과정에서 벗어나 창의적인 탐구를 위한 더 자유로운 환경을 제공했습니다. 이러한 변화들은 예술가들이 대담한 색상, 추상적인 형태, 개인적인 표현을 받아들이면서 더 넓은 문화적 변화를 반영했고, 일본이 세계 아방가르드에 통합되고 있음을 시사했습니다.

이러한 다양화는 일본 예술의 더 큰 개인주의를 향한 문화적 변화와 서양 아방가르드 운동에 대한 관심 증가 모두에 의해 추진되었는데, 이는 일본 젊은 예술가들 사이에서 열렬한 지지를 받았습니다. 1930년대에 이르러, 학생들은 다양한 양식, 철학, 교수법 중에서 선택할 수 있었는데, 이는 일본의 예술적 다원주의를 향한 더 넓은 움직임을 반영했습니다. 초기의 중앙집권적 모델, 즉 단일한 국가적 예술 정체성을 강조했던 모델과는 극명한 대조를 이루었죠. 이러한 움직임은 1920년대부터 일본에서 훈련받은 많은 예술가들이 한국으로 돌아오면서 점차 한국 미술계에 영향을 미쳤습니다.

덜 일반적이었지만, 한국 예술가들은 식민지 시기 일본 제국의 영토 밖으로 모험을 떠났습니다. 1920년대 동안, 주목할 만한 한국 유화가 그룹이 유럽과 미국에서 예술 교육을 받으려 했습니다. 예를 들어, 이종우(1899–1981), 배운성(1900–1978), 나혜석, 백남순은 유럽으로 건너가 서양 회화 기법을 더 공부했습니다. 한편, 장발(Louis Pal Chang, 장발, 1901–2001)과 임용련(Gilbert Pha Yim, 임용련, 1901–?)은 미국으로 모험을 떠났는데, 장발은 컬럼비아 대학교에서, 임용련은 예일 대학교에서 공부했습니다. 서구 국가에서 공부하는 것으로의 이러한 전환은 한국 예술가 교육에서 중요한 발전을 의미했습니다. 이전에 접했던 일본을 통해 걸러진 서양 미술을 넘어서서 다양한 예술 전통과 동시대 운동에 대한 그들의 노출을 넓히면서요.

이종우는 처음에 도쿄미술학교에서 훈련받았지만 1925년부터 1928년까지 파리의 개인 예술가 스튜디오에서 공부했습니다. 그는 동시대 유럽 예술 운동에 참여하기보다는 대체로 도쿄미술학교에서 가르친 회화 양식을 유지했습니다. 하지만 유럽에서 제작된 그의 작품들은 세잔 같은 예술가들의 영향 흔적을 일부 보여줍니다. 한국으로 돌아온 후, 그는 아마도 미술계 식민 지배에 도전하기 위해서였을 독립적인 기관들과 함께 종종 전시했습니다.

나혜석은 파리에서 훈련받을 당시 이미 잘 알려진 여성 예술가였습니다. 나혜석은 여자미술전문학교에서 유화를 배웠고 1921년 서울에서 개인전을 연 최초의 한국 여성 예술가가 되었습니다. 1920년대 후반 남편과 함께 1년 반 동안 유럽과 미국을 여행하는 동안, 나혜석은 또한 야수파와 표현주의에 관심을 갖게 되었습니다.

배운성은 베를린 예술대학교에서 공부하면서 유럽에서 성공적인 경력을 쌓았습니다. 그는 모더니스트 양식과 전통 한국 주제를 융합한 작품으로 알려졌는데, 종종 오리엔탈리즘적 시각에 부응했습니다. 유럽에서는 찬사를 받았지만, 그의 양식은 한

국으로 돌아온 후 그의 작품이 지나치게 단순하거나 유치하다고 여겨졌기 때문에 비판에 직면했습니다. 그는 나중에 북한으로 가서 평양미술대학 설립을 도왔습니다.

백남순은 유럽에서 전시한 최초의 한국 여성 예술가로, 도쿄여자미술학교에서 공부했고 나중에는 파리의 개인 미술 스튜디오에서 공부했습니다. 그녀는 야수파에 관심을 갖게 되었고 프랑스 살롱에서 인정을 받았습니다. 백남순의 작품은 종종 동양과 서양 양식을 혼합했고, 한국으로 돌아온 후, 그녀와 남편 임용련은 1930년 주목할 만한 공동 전시회를 열었습니다.

백남순은 1929년 남편 임용련을 만났는데, 임용련은 예일 대학교로부터 지원금을 받아 파리로 여행갔을 때였습니다. 비록 그의 작품 대부분은 현재 북한에 있지만, 그는 파리에서 돌아온 후 한국에서 작업을 계속했고 아내와 공동 전시회를 열었습니다. 부부는 협전(協展), 1934년 목일회(牧日會) 그룹전, 그리고 1937년 목시회(牧時會) 그룹전 같은 전시회에 참여했습니다.

마지막으로, 장발은 도쿄미술학교, 뉴욕 국립 디자인 아카데미, 컬럼비아 대학교에서 유화를 배웠습니다. 미국에서 그는 회화와 미술 이론을 모두 공부했습니다. 한국으로 돌아온 후, 그는 가톨릭 종교화를 창작하는 데 집중하면서 다양한 학교에서 가르치기도 했습니다. 1934년, 그는 구본웅, 길진섭, 이마동, 김용준 같은 다른 저명한 예술가들과 함께 한국 예술가 그룹 목일회(牧日會)를 조직했습니다. 이처럼, 해외에서 서양화를 공부한 예술가들은 일반적으로 한국으로 돌아왔을 때 저명한 예술가로 인정받았고, 계속해서 한국 미술계와 젊은 한국 예술가들에게 상당한 영향을 미쳤습니다.

이번 세션에서는, 20세기 초 해외에서 공부하고 활동했던 예술가들에 대해 이야기했습니다. 일본 안팎에서의 그들의 경험은 근대 미술이 한국인들에게 어떻게 인식되고 이해되었는지에 큰 영향을 미쳤습니다. 이 예술가들은 새로운 회화 기법을 가져왔을 뿐만 아니라 해외에서 습득한 예술적 관행과 전시 문화도 가져왔고 20세기 한국 미술계를 형성한 예술가 그룹을 결성했습니다. 이 논의는 다음, 그리고 마지막 세션에서 계속하겠습니다.

(5차시) 새로운 수도의 예술가

이번 주 마지막 세션에 오신 것을 환영합니다. 강의 시리즈를 마무리하며, 새로운 한국 수도에서의 예술가들 활동을 살펴보겠습니다. 20세기 초에요. 그리고 그들이 한국에서 근대 예술가의 새로운 역할을 어떻게 형성했는지 알아보겠습니다.

20세기 초 한국에서 전통적인 유교적 사회 규범이 도전을 받으면서, 사회에서 여성의 역할에 관한 논쟁이 등장했습니다. 여성들 또한 미술 교육을 받기 시작했지만, 남성보다 훨씬 적은 정도였습니다. '신여성(新女性)'이라는 개념은 1920년대에 상당한 주목을 받았습니다. '신여성'은 일반적으로 일본에서 유학한 사람이었고 과거의 억압적인 도덕 기준에 도전하여 평등하고 진보적인 삶을 받아들였습니다, 자신의 자유, 권리, 책임 면에서 성차별이 없는 삶이었죠. 비록 여성이 고등 교육을 받는 것은

여전히 드물었지만, 특히 예술 분야에서는요, 나혜석, 박래현을 포함한 한국의 특권층 여성 미술 학도들이 해외에서 그림을 공부하기 시작했습니다.

일본의 한국 여학생들은 일반적으로 사립 여자미술전문학교에서 공부했는데, 이 학교는 1919년 여자미술학교로 개명되었습니다. 나혜석(1896－1948)은 이 시기 여성 권익의 저명한 옹호자가 되었습니다. 그녀는 정식으로 미술을 공부한 최초의 한국 여성으로서 새로운 지평을 열었습니다. 아버지의 허락과 오빠의 지원으로, 나혜석은 1913년 유화를 공부하기 위해 입학했는데, 고희동이 유화를 공부한 최초의 한국 학생이 된 지 불과 4년 만이었습니다. 이 시기 동안, 그녀는 여성 운동에 참여하게 되었고 재동경 조선여자유학생 친목회(동경 유학 한국 여학생 협회)를 공동 설립했습니다. 1918년 한국으로 돌아온 후, 그녀는 전시회로 호평을 받았고 협전(協展) 같은 수많은 단체전에 참여했으며, 그곳에서 그녀의 작품은 저명한 남성 예술가들과 나란히 전시되었습니다. 나혜석의 그림은 또한 권위 있는 조선미술전람회에서 많은 상을 받았습니다.

1921년, 그녀는 한국에서 개인전을 연 최초의 여성으로서 역사를 만들었고, 이는 동아일보와 매일신보 같은 언론 매체로부터 상당한 보도를 받았습니다. 이 시기 그녀의 작품들은 인상주의와 아카데미 미술 관행의 혼합을 반영하며, 그녀의 스승 구메 게이이치로(久米桂一郎, 1866-1934)의 영향을 받은 여러 누드화를 포함합니다, 구메는 구로다 세이키의 친구이자 동료였죠. 1920년 부유한 변호사이자 관료였던 김우영과 결혼한 후, 그녀는 1927년부터 2년 동안 유럽과 미국을 여행했습니다. 파리에 있는 동안, 그녀는 야수파 화가 로저 비시에르(1888-1964)가 운영하는 사립 아카데미에서 훈련받았습니다. 그녀는 또한 1920년대부터 여성의 권리에 대해 점점 더 목소리를 높였고 한국 최초의 여성 잡지인 〈신여자〉 같은 잡지에 수많은 에세이를 기고했습니다. 그녀는 구식 관습과 한국 여성이 직면한 차별을 비판했고 심지어 자녀 양육에 무관심한 남편을 공개적으로 비판하기도 했습니다. 불행히도, 그녀의 결혼은 파리 체류 중 종교 지도자 최린과의 떠들썩한 불륜 사건 이후 1930년 이혼으로 끝났습니다.

이혼 후 몇 년 동안 나혜석의 성공은 계속되었고 그녀의 유화는 조선미술전람회와 도쿄의 제전(帝展, 분텐/文展) 모두에 선정되었습니다. 그녀는 또한 서울에 여학교(여자미술학사, 1933)를 설립하여 여성 교육을 옹호했습니다. 하지만 불륜과 이혼은 그녀의 경력과 평판에 큰 영향을 미쳤고 그녀는 공개적으로 비난받고 친구와 가족으로부터 고립되었습니다. 이는 심지어 그녀의 재정적 몰락으로 이어졌고 1935년 마지막 전시회는 약 2백 점의 작품을 선보였으나 혹평을 받았는데, 이는 한국 사회에서 여성이 직면했던 이중 잣대를 증명합니다.

이후 몇 년 동안 더 많은 여성들이 예술가의 길을 걸었습니다, 백남순(1904－1994)과 박래현(1920－1976) 같은 주목할 만한 화가들을 포함해서요. 하지만 여성 예술가들은 20세기 대부분 동안 남성 동료들에 비해 상당히 수가 적었습니다. 세기가 더 지나서야 이 불균형이 더 눈에 띄게 바뀌기 시작했고, 여성들이 미술계에서 더 많은 대표성과 인정을 얻게 되었습니다. 이러한 점진적인 변화는 한국 사회에서 여성의 역할과 기회에 대한 태도에 대한 더 넓은 사회적 변화를 반영했습니다, 비록 진

전은 느렸고 종종 저항에 부딪혔지만요.

1920년대와 1930년대 해외 유학파 예술가들이 한국으로 더 많이 돌아오면서, 한국 미술계는 큰 변화를 겪었습니다. 조선미술전람회 설립은 한국 예술가들이 자신들의 작품을 더 넓은 범위의 고객들을 위해 전시하고 홍보할 기회를 얻게 된 결정적인 사건이었습니다. 한국 유화 1세대, 대부분 일본에서 유학한 이들은 종종 일본 식민 정부가 설립한 가장 권위 있는 전시 플랫폼이었던 조선미술전람회를 통해 데뷔했습니다. 하지만 이전 강의에서 언급했듯이, 조선미술전람회 심사위원들 사이의 획일화된 선호는 많은 젊은 예술가들이 다른 곳에서 작품을 전시할 기회를 찾도록 만들었습니다.

1920년대 후반과 1930년대에 이르러, 전문 예술가들은 자신들의 작품에 대해 더 많은 자율성을 얻었고 그룹을 결성하고 공개 전시회를 여는 데 주도권을 잡았습니다. 게다가, 이 시기 일본의 다양한 예술가 단체들은 더 개인적이고 비학문적인 예술 접근 방식을 옹호하며 정부 통제로부터 독립성을 얻었습니다. 슌요카이(春陽会, 1922), 니카카이(二科会, 1914), 자유미술가협회(自由美術家協会, 1937–1944) 같은 그룹들은 정부 후원 분텐(文展)에 도전하는 대안 전시회를 열었고 일본과 한국 예술가 모두 야수파, 초현실주의, 입체파, 미래파를 포함한 새로운 회화 양식을 실험할 수 있게 했습니다.

이러한 경향은 일본에서 유학한 예술가들을 통해 한국으로 전파되었습니다. 한국 최초이자 최대 예술가 협회였던 서화협회(書畫協會)가 1920년대 말 그 명성이 줄어들면서, 해외 유학파 젊은 예술가들의 새로운 그룹들이 진보적이고 자유로운 대항마로 등장했습니다. 가장 큰 규모는 백우회(白牛會, 대략 1933–1937년 설립)였는데, 도쿄 한국 유학생들을 위한 사교 모임으로 시작했습니다. 핵심 멤버는 제국미술학교 학생들이었지만 도쿄미술학교, 태평양미술학교, 일본미술학교, 문화학원 학생들도 합류했습니다. 이 그룹은 또한 점차 수묵채색화, 조각, 자수, 칠기 공예 같은 서양화 외 다른 분야의 예술가들도 포괄하게 되었습니다. 1938년 그룹 이름은 재동경미술학생협회(在東京美術學生協會)로 변경되었는데, 그때 화신백화점 화랑에서 첫 전시회를 열었고 일본에서 유학한 학생 30명의 작품 50점을 전시했습니다.

1939년 두 번째 전시회부터, 그룹 이름은 다시 재동경미술협회(在東京美術協會)로 변경되었고 졸업생들도 참여할 수 있게 되어, 약 100명의 회원 조직으로 성장했는데, 서화협회 이후 최대 규모였습니다. 1940년 세 번째 전시회에 이르러서는 화신백화점 화랑이 너무 작아져서, 전시회는 총독부미술관에서 열렸는데, 이는 그룹이 영향력 있는 예술가 조직으로서 널리 인정받았음을 보여줍니다.

1930년대에는 몇몇 소규모 예술가 그룹들이 등장했고, 그들 중 다수는 일본, 특히 도쿄미술학교에서 유학한 예술가들이 이끌었습니다. 이 그룹들은 예술가와 그들의 작품을 홍보하고 뚜렷하게 한국적인 서양화 양식을 발전시키는 것을 목표로 했습니다. 주목할 만한 그룹으로는 녹향회(綠鄕會), 동미회(東美會, 1929), 목일회(牧日會, 1934)가 있었습니다. 이 그룹들은 초기 근대 한국 미술 운동 형성에 결정적인 역할을 했고 더 이상 정부 주최에 국한되지 않는 근대 전시 문화를 발전시키는 데 기

여했습니다.

동시에, 한국인들은 자신들의 전시 공간을 열기 시작했는데, 이는 식민 통치하에서 한국 예술가들이 자유롭게 작품을 전시할 더 많은 기회를 제공했습니다. 1929년, 오봉빈(吳鳳彬)은 조선미술관(朝鮮美術館)을 설립했고 한국 예술가와 그들의 작품을 홍보하는 다양한 전시회를 개최했는데, 특히 수묵화와 서예 작품들이었고, 이들은 식민지 경성의 주요 전시 공간에서 일본 예술가나 유화가들에 비해 작품 홍보에 어려움을 겪었습니다.

다른 동시대 전시 공간들은 주로 1930년대 초 화신백화점 내 화랑 공간, 미쓰코시 백화점(三越, 후일 동화백화점, 현 신세계백화점), 조지야 백화점(丁字屋, 미도파 백화점, 현 롯데백화점) 같은 공간과 시설 대여에 초점을 맞추었습니다. 이러한 화랑들은 백화점들이 번화한 도심에 위치했기 때문에 예술가들에게 더 많은 노출 기회를 제공했습니다. 마찬가지로, 전시회와 예술가들은 백화점에 더 많은 인파를 끌어모았고, 이는 매출 증대에 도움이 되었습니다. 이러한 상호 이익적인 관계는 예술을 문화 상품으로 인식하고 미술 전시회에 가는 경험을 세련된 이들의 여가 활동으로 여기는 인식 발달에 기여했습니다.

공식적인 화랑 공간 외에도, 대도시에 설립된 카페와 다방은 문화 교류의 비공식적인 중심지가 되었습니다. 화가, 작가, 무용가, 음악가들이 제비 다방과 낙랑파라 같은 인기 있는 카페에 모였습니다. 예술가나 예술 애호가들이 운영하는 그러한 카페들은 미술 전시회, 출판 기념회, 음악회 같은 행사를 주최했고, 당시 예술가와 지식인들 사이의 더 자유롭고 비공식적인 아이디어 교환을 가능하게 했습니다. 그러한 기관들은 예술 창작과 소비의 역동성, 그리고 20세기 초 예술가들의 사회적 지위와 상호 작용에 있어서 주목할 만한 변화를 나타냈습니다.

20세기 초 예술가들의 자율성과 사회적 지위가 향상되면서, 그들은 소위 지식인 집단과 교류했고 한국 사회 내에서 그들의 목소리를 높였습니다. 조선 시대 동안, 화가들의 정치 참여는 간접적이었고 대부분 외교 사절단 수행이나 선물 또는 정치적 사건 기록으로서의 예술품 창작에 국한되었습니다. 실질적인 정치 참여와 정치적 이상을 표현하거나 사회 비판적인 예술 창작은 주로 양반 계층의 영역이었습니다. 하지만 20세기 초, 예술가들은 사회-정치적 참여를 위한 새로운 기회를 얻었고 민간 부문에서 그들의 역할을 확장했습니다.

안중식은 이러한 예술가들의 새로운 역할의 선구자였습니다. 잘 알려진 궁중 화가로서, 안중식은 당시 진보적인 지식인들과 잘 알고 지냈습니다. 1881년 무기 제조에 대해 배우기 위해 톈진으로 여행한 후, 그는 나중에 기기국(機器局)과 우정국(郵政局)에서 일했고, 그곳에서 오세창, 민영익 같은 개혁가들과 친구가 되었습니다. 안중식과 오세창의 관계는 예술가로서의 그의 역할과 정치적 성향을 형성하는 데 있어서 특히 영향력이 컸습니다. 안중식은 대한자강회(大韓自強會)의 회원이었고, 이 단체의 간행물인 〈대한자강회월보〉를 포함한 다양한 대중 매체에 적극적으로 기고했습니다.

1906년, 그는 "민충정공혈죽(閔忠정公血竹)"이라는 그림을 제작했는데, 이는 1905년 을사늑약 체결 후 고위 관리의 비극적이고 애국적인 자결을 애도하고 순교자의 용기와 충성을 상징했던 그의 죽음 현장에서 기적적으로 돋아난 대나무 순을 기렸습니다. 이 작품은 인쇄용으로 만들어졌지만, 20세기 전환기에 예술가들의 사회-정치적 역할이 간접적이고 수동적인 역할에서 능동적인 역할로 점진적으로 변화했음을 보여줍니다.

서화협회 초대 회장으로서, 안중식은 또한 예술가 협회를 통해 자신의 정치적 이상을 표현했습니다. 이 조직은 한국 예술가들의 민족주의적 그룹이었고, 그들 중 다수는 정치적으로 활동적이었으며 일본 통치에 반대하는 3.1 운동에 참여했습니다. 서화협회가 주최한 협전(協展)으로 알려진 전시회는 민족주의자들이 이끄는 학교에서 열렸는데, 이는 정부 주도 조선미술전람회와는 대조적으로 협회의 정치적 기능을 드러냈습니다.

지난주에 잠시 언급했던 이도영은, 안중식의 제자였고 명문 양반 가문 출신이었지만 전문 화가가 되었습니다. 이도영은 또한 대한자강회, 대한협회 같은 다양한 계몽 단체에 참여했고 안중식, 오세창과 긴밀한 관계를 유지했습니다. 오세창은 그에게 대한협회의 민족주의 신문으로 친일 활동을 비판했던 대한민보(大韓民報)에 풍자 만화를 제작하도록 맡겼습니다. 이도영은 오세창의 글과 함께 348점의 삽화를 제작했고 이는 현재 한국 최초의 만화로 인정받고 있습니다. 정치적 내용 때문에, 그들은 종종 일본 당국의 검열에 직면했습니다. 이 만화들은 사회 개혁과 민족주의적 이상이라는 강력한 메시지를 효과적으로 전달하여 영향력 있는 것으로 여겨졌는데, 이는 문자를 증폭시키고 문맹자도 접근할 수 있게 만들면서 나타났습니다.

이처럼, 20세기 한국 예술가들은 재능 있는 화가 이상으로 성장했습니다. 그들은 문화적, 예술적 경향과 서사를 생산하는 능동적인 참여자였고, 식민 체제하에서 사회-정치적 메시지에도 기여했습니다. 개항 이후 19세기 말과 20세기 초 내내 일어난 광범위한 변화들은 한국 사회뿐만 아니라 예술가들과 오늘날까지도 지속되는 예술에 대한 우리의 이해도 근대화시켰습니다.

샬럿 홀릭 박사님과 제가, 제스 손이 진행한 이 강의 시리즈는, 조선 왕조, 대한제국, 심지어 일제 강점기 한국의 미술에 관한 광범위한 주제들을 다루었습니다. 이번 세션에서는, 이 시리즈를 마무리하며 20세기 초 새롭고 근대화된 수도에서 예술가들이 창의적인 주체로서 어떻게 새롭고 더 능동적인 역할을 했는지 살펴보았습니다.

지난 8주가 여러분에게 예술에서 전통에서 근대로의 전환이 어떻게 일어났는지 생각해 볼 기회요. 그리고 20세기 전환기 새로운 패러다임 변화에 직면하면서 한국의 복잡성과 독특한 경험을 감상할 기회가 되었기를 바랍니다. 여러분이 조선과 초기 근대 한국 미술 주제들을 새로운 시각으로 다시 돌아보고 재검토하며 바라건대 여러분의 능력을 활용하여 자신의 연구에서도 주제를 맥락적으로 분석하고 비판적으로 평가할 수 있기를 바랍니다. 감사합니다. 안녕히 계십시오.

韩国美术

王朝与帝国的艺术

讲座概要

学习对象	对韩国近代美术、视觉文化及其历史背景感兴趣的学生及普通大众。		
课程领域	艺术与体育	难度	深化 / 地区定制
认可学习时间	17:56	课程运行时间	9:18
教学方法	■ 以教授面部为主的拍摄 ■ PPT幻灯片和音频	授课语言	□ 韩语 ■ 英语 □ 中文
		字幕语言	■ 韩语 ■ 英语 ■ 中文
课程概述	朝鲜王朝末期到大韩帝国时期的艺术，常被解读为韩国艺术西化与现代化过程中的中间阶段。本课程旨在深入理解近代早期韩国美术与视觉文化的动态变化过程。学生将结合王室艺术与大众艺术，探究传统艺术的广泛变革，以及20世纪之交全新视觉形象和视觉文化的出现。		
学习目标	◦ 理解19世纪至20世纪初韩国美术与视觉文化变化的时间框架。 ◦ 能够批判性地分析重要艺术作品，并在解读20世纪之交韩国艺术与艺术运动时，运用历史和社会政治背景。		
修课标准	总分达到60分及以上者可获得结业证书。	评估方法	测验 40%， 作业 30%，期末考试 30%

(按周)

第1周	朝鲜后期的王室艺术	Charlotte Horlyck	第5周	西方艺术	Jess Jiyun Son
第2周	帝国宫廷艺术	Jess Jiyun Son	第6周	摄影与印刷媒体	Jess Jiyun Son
第3周	水墨画	Jess Jiyun Son	第7周	展览文化与收藏实践	Charlotte Horlyck
第4周	工艺与民间艺术	Jess Jiyun Son	第8周	艺术家与制度	Jess Jiyun Son

上课时的注意事项（※关于课程难度的说明）

- 入门：面向普通大众
- 基础：面向具有韩国学基础知识的非专业学生
- 深入：面向韩国学本科专业学生
- 应用：面向研究生以上的专家

第一周	朝鲜后期的王室艺术			
每周学习目标	理解朝鲜后期的王室视觉文化及早期西方影响。		教师名字	Charlotte Horlyck
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（			）

分课时学习内容	
第一课时	朝鲜宫殿
第二课时	传统色彩体系与图像符号
第三课时	王室礼仪与记录制度
第四课时	宫廷装饰艺术与工艺
第五课时	闭门中的西方接触

（第一课时）朝鲜宫殿

大家好。我叫夏洛特·霍利克(Charlotte Horlyck)。是伦敦大学亚非学院的韩国美术史教授。我的研究方向是近现代的韩国视觉文化和物质文化，多以此为主题授课并撰写文章。

今天我们来讲朝鲜王朝晚期到大韩帝国时期，即19世纪末到20世纪初和艺术有关的，五讲中的第一讲。这一时期的视觉文化在所谓的韩国美术的近代化过程中，通常被解释为体现了中间阶段的状态。这一过程旨在为理解这一时期变化的动态过程提供更深入的见解。学生们为了考察韩国近代史形成阶段的文化环境，我们将接触到包括绘画、陶瓷、建筑等多种资料。

该讲座的第一节课将提供聚焦于大韩帝国视觉文化的后续讲座的背景知识。该讲座的目的是通过对朝鲜王朝的文化和哲学传统的深入了解，更好地理解19世纪末社会上发生的剧烈变化。考虑到这一点，今后将在五节课中集中探讨朝鲜王朝的文化和哲学传统的主要特征。

朝鲜王朝由一个王朝统治了500余年，是朝鲜半岛在沦为日本殖民地之前的最后一个王国。朝鲜至今仍在韩国文化中发挥着重要作用。大家可能对这个时代的关键人物和事件很熟悉，因为他们在韩国热播的影视剧中多次出现。许多韩国的现代艺术家也从朝鲜艺术实践中获得灵感。到访韩国的朋友们应该接触过很多关于朝鲜王朝的遗迹，特别是在首尔市中心，朝鲜王朝的宫殿和祠堂仍然矗立在那里。

稍后我会详细说明，朝鲜是以儒家教导为基础建立的，因此产生了新的图像学传统和美学实践。今天这节课的目的旨在探究朝鲜王朝的宫殿和其他重要场所是如何根据朝鲜社会精英的审美、宗教、哲学的关注点而建成的。在第一节课中，我们将探讨一

下朝鲜初期建造的景福宫、宗庙和社稷坛是如何体现这一点的。

这幅肖像画的主人公是李成桂将军，他建立了朝鲜王朝，并成为第一任君主。建立了东亚史上统治时间最长的500年王朝。朝鲜王朝从1392年延续至1910年，与中国的明清，日本的镰仓、江户和明治时期重合。在这幅画像中，我们可以看到端坐在装饰着飞龙的红漆龙椅上的国王。他穿着一件深蓝色的象征国王地位的金龙图腾的龙袍。

朝鲜建立在儒家原则的基础上，因此在这一时期，儒家的信仰和实践渗透到了社会的各个层面。儒家是在公元前6到5世纪时期，由孔子确立的古代中国的一种信仰体系。该制度强调的是个人伦理、道德和社会和谐的重要性。儒家在公元3至4世纪左右传入朝鲜半岛。在朝鲜王朝建立之前的几个世纪里，儒家与朝鲜半岛上的其他世界观，特别是佛教和萨满教，共同存在。但李成桂将儒家作为国家意识形态，并强烈强调了儒家的价值观和仪式。

李成桂及其继任者们借助儒家圣贤的教诲，以儒家思想为基础有效地塑造国家和社会，同时将佛教排除在公共生活之外。因此佛教在朝鲜半岛失去了强大的根基，但并没有完全退出历史的舞台。这对艺术的影响是相当大的。这与以往统治者依赖的佛教崇拜的奢华艺术作品形成鲜明对比，朝鲜的文化环境在儒家哲学的影响下，形成了新的图像学传统和审美偏好。儒家统治者及政府官员热衷于研究儒家经典，找到了如何根据儒家文献治理国家的指导方法。中国性理学家朱熹的教诲成为了国家哲学和治理的基础，获得了相当大的影响力。朝鲜的统治者以儒家圣贤为榜样，强调了道德发展、伦理统治、教育的重要性。

今天北朝鲜的开城曾是朝鲜之前的高丽王国的首都，但朝鲜的第一任国王李成桂则选择了汉阳(今首尔)作为新的政权中心，建设出了体现儒家学说的都城。朝鲜王朝延续期间，汉阳成为儒家仪式和实践的中心，成了朝鲜王室的居住地。李成桂启动的第一个项目便是建造一道横跨城市四座山脉的19公里的城墙。目前，城墙的许多部分被灯光照亮，形成了绚丽的夜晚景观。在朝鲜时期，城墙不仅有实际用途，还体现了儒家教义。城墙的主要出入口位于四个主要方位中的战略位置，它们被认为是生命的本质和社会的纽带，并以儒家的五种美德命名。因此，东侧的兴仁门象征仁爱，西侧以“义”命名为敦义门，南侧以“礼”命名为崇礼门，北侧的肃靖门则代表智慧。位于城市中心的普信阁作为计算时间的场所，取自诚信之意。

李成桂在新王朝建立的几年后便开始建造景福宫。在这幅19世纪由金正浩绘制的地图上，我们可以看到位于首尔中心的景福宫全貌。在以后的200年里，这座宫殿成了王室的主要住所。国王在这里处理日常公务，会见政府顾问官员。这里也是举行重大仪式和庆典活动的场所。

主要王宫的位置具有重要的象征意义。我们重新回来看金正浩的地图。宫殿的位置北面背靠白坐山，又被西面的仁王山和东面的驼酪山(今骆山)环绕，这在风水学上被认为是吉祥之地。韩语中将"geomancy"称之为풍수(风水)。풍수的意思就是风和水。我们可能更熟悉中国的"风水"一词。风水是在选择宫殿、王陵和祠堂等场所时，通过评估周边地形，考虑围绕方位、风水存在与

否、山脉的位置和形状等非常系统化的系统。朝鲜王朝相当重视风水学。比如他们认为如果按照风水学原理来选择王宫的福地，可以增强朝鲜王朝的繁荣，保证王朝的长期统治。

和新都城内所有的建筑一样，宫殿名也是根据儒家教义而命名的。“景福”意味着"光明的幸福"，源自儒学经典之一的《诗经》中的其中一句，"君子万年，介尔景福"中的“景福”二字，意思是“愿你绚烂的幸福永远长盛不衰”。进入宫殿的正门被称之为“光化门”，有着"绚烂的转变"的寓意。这道门象征着君王的仁慈和美德可以从宫中传出去，传至民间。

李成桂之所以强调儒家教义，表明了对韩语中称为“礼”的仪式行为的重视。是为了告知百姓接受正确的礼仪行动并加以培养，人们会接受秩序。这也是创造一个与宇宙和谐相处的儒家社会的必要条件。礼是根据儒家教义，通过遵守加冠、婚嫁、治丧、祭祀等四种家庭礼仪而传播的。朝鲜的君主不仅要成为儒学者中的典范，还应该起到代替百姓与宇宙、祖先神明以及其他超自然的灵力沟通的作用。

在汉阳，李成桂建造了最重要的儒学国祭的宗庙和社稷坛。宗庙和社稷坛的位置是根据神明会占据宫殿两侧保护国王的一种信念，将其安排在宫殿的东西两侧。宗庙是供奉着朝鲜历代君王和王妃的牌位并为历代祖先举行祭祀的地方。宗庙通过国王的榜样生动地体现了儒家的教义，被认为是加强统治者的权威和巩固王朝的基础。遗憾的是今天的这里只剩下了石头地基遗址，它曾是为了祈愿王国安康繁荣，举行土地神(社)和谷物神(稷)崇拜仪式的圣地。冬至和除夕、2月和8月，会在这里举行祭祀。祈愿丰收的祈雨祭和祈愿国事成功的祭祀也会在这里举行。因为宗庙象征着王朝的祖先，社稷坛象征着现世百姓赖以生存的土地和粮食，所以这两个地方象征着王国、遗产和未来的成功。

总之，从一开始，儒家思想就在朝鲜王朝中发挥了重要作用，这充分体现了李成桂想要通过主要王室设施的位置和命名来建设一个体现儒家教义的首都的热切愿望。下一节课我们将探讨这在艺术中是如何表现的。特别是我们将探讨如今代表朝鲜理想和实践的白瓷的制作与使用。

（第二课时）传统色彩体系与图像符号

大家好。我是夏洛特·霍利克，是伦敦大学亚非学院韩国美术史专业的教授。在第一节课里，我解释了儒学是如何成为朝鲜王朝的主导世界观的，以景福宫、宗庙、社稷坛为例，说明了汉阳(今首尔)主要王室设施的位置和名称是如何体现儒家思想的。本节课，我们将了解儒家信仰体系是如何影响朝鲜时期特定颜色和图案的使用。我们将重点介绍两幅有名的两班贵族男子的画像，以及由女性制作的，和为女性制作的物品。

在朝鲜王朝的进程中，儒家思想渗透到了世俗生活和礼仪生活的方方面面。从公共、私人空间的布局和建筑布局到个人行为

和审美取向，很多事情都取决于儒家哲学的普及。从王朝初期开始，都城的布局和建筑，就体现了儒家思想。同样，私人住宅中如学者的书房，作为上层家庭私人空间的一部分，已成为了展示朝鲜精英接受儒家价值观事例的典范。从文化的角度来看，儒家思想与哲学体现在礼仪及世俗工艺品的颜色、形态和材料的象征上，我们将介绍一些与此相关的典型的例子。近来，朝鲜文物经常为新一代的韩国艺术家提供灵感，这个主题将在后续的讲座中继续讨论。

在朝鲜王朝中，儒学价值观与教义的发展，是由王室和上流社会的两班贵族阶层推动的。关于当时的大部分历史记载都以他们为中心，他们是艺术的主要赞助者和消费者。君主通过他的领导来指导臣民，并按照儒家经典的教义树立了端庄正直的个人品行准则。然而，执行该命令，通过执政、生活方式和行动来维护儒学教义和道德行动纲领的角色由两班贵族担任。因此，他们拥有巨大的影响力，他们的审美品味和文化兴趣对艺术生产产生了很大的影响。

两班是由文人阶层组成的精英阶级，形成了一个被赋予非凡特权的特殊社会群体。尽管法律上从未明确规定过，两班的地位源于几代人中享有学术声誉的，显赫祖先的血统。因此，在朝鲜王朝时期，宗族作为政治和社会单位，其力量具有重要意义，因为它决定了应试者能否进入官场。根据政府规定，社会精英每年必须举行多次祭祖仪式，这充分体现了血缘集团的重要性。

重申一遍，两班是由知识阶层组成的精英集团，他们被赋予了特权，形成了特殊的社会阶层。虽然他们只是少数，但通过垄断国家的考试制度，牢牢掌握了通往权力的入口。在遵循中国模式的韩半岛，科举考试至少从7世纪开始便成为了执政体系的一部分。在朝鲜，人们相信必须由德才兼备的儒生来管理政府，其重要性就更大了。直到19世纪末，它仍然是政府选拔人才的主要途径。

原则上，法律并没有禁止平民百姓参加科举考试，有些人确实成功地考取了政府的基层职位。但是，考生多以两班贵族的男性为主，女性则无法参加科举考试。国家考试体系包括文科、武科和杂科，文科比武科享有更大的声誉。这是因为文官在政府内部拥有更大的影响力。文科考生的知识评估包括儒家经典、历史和文学，武科考生则接受武术和军事学的评估。

通过科举考试需经过一个漫长且艰苦的过程。因此，合格者将受到极大的赞扬。在18世纪，努力遵崇儒学教义的英祖，为了纪念所有通过文武科举考生的优异成绩，命画师画下他们的肖像。1774年，由宫廷画师在纪念画册上画下了通过登俊试武科的18名考生的肖像画，画册作为礼物赠送给各科合格者。另外一份存入王室档案馆。这本画册不仅包括了国王的命令，还记录了画册中描绘的所有人的名字。因此，这不仅是非常重要的艺术作品，也是相当重要的历史文献。

武科考试是由国王出席的享有盛誉的考试。现在我们看到的这幅肖像画，展现了成功通过考试的李春珞的样貌。此人出生于1737年。按照当时的惯例，每个考生的脸都被细腻的笔触详细地描绘了下来，他们的服装也具体地表现了出来。画册中人物的身体全都略微向右倾斜，能看到他们左侧的耳朵。李春珞和画册里的其他考生一样，身着一件由云彩装饰和各种吉祥图案组成

的圆领深绿色官服。特别值得注意的是，每个人胸前的方形胸徽上都绣着老虎、豹子、麒麟等动物的图案。这些动物图案象征着军官的职位。李春珞的衣服上描绘的是传说中具有吉祥寓意的动物--麒麟。通过文官考试的两班贵族的官服胸徽上绣有仙鹤图案。文官的地位要高于武官。

这幅是出生于1731年的知名官员徐迈修的肖像画。他与18世纪的英祖的王妃，贞圣王后是同族。绘制这幅画像时，徐迈修62岁，当时在人事部任职。后来他还担任了国家最高职务领议政。在画册上，徐迈修坐在一张铺着老虎皮的椅子上，代表了他在朝鲜社会中的显赫地位。

由于儒学对礼仪的信仰，以及强调不同地位、年龄、性别的人之间保持恰当关系的文化，特别是朝鲜时期两班贵族、统治阶级的服饰被看得特别重要。个人的衣服，帽子和饰品成为各自社会地位的视觉标志。因为对服饰的重视，肖像画中人物的服饰被描绘得十分细致和精确。正如我们现在看到的，徐迈修的穿着与之前画像中的武将的官服相似。然而，相比之下，徐迈修的官服看起来颜色要更深一些。在朝鲜，只有高级官员才有资格穿深色官服，因为这是昂贵的奢侈品。身居高位的徐迈修胸前的大胸徽尤为显眼。这胸徽上的背景是用青、红、绿色丝线绣制的云彩、波涛等吉祥图案，上面还有两只飞翔的白鹤。下级文官的胸徽上只绣有一只白鹤。我们可以看到胸徽下方有一条精雕细刻的金色腰带，这同样显示了徐迈修的显赫地位。

两班男子如果不戴帽子是绝不会露面的。据说，两班男性从起床开始，直到睡觉之前，都要戴着这顶叫做"갓"的纱帽。在适当的场合佩戴一顶适合自己身份和年龄的帽子是非常重要的。和李春珞一样，徐迈修也戴着纱帽。纱帽是政府官员外出时戴的，像是有翅膀的指套一样的帽子。这帽子是用涂了黑漆的马鬃制成的。从纱帽翅膀上的花纹可以看出马鬃编织的透明性。

一般来说，两班官员穿的衣服和胸徽都由他们的妻子制作。缝制、纺织和刺绣是鼓励朝鲜社会各阶层的女性参与的活动。19世纪以前撰写的名为《女子戒行篇》的著作中，将这些活动列为是朝鲜女性的美德，并建议应该教女孩子如何养蚕、织布和制作服饰。历史记载了女性娴熟的纺织和缝制技巧，还有大量的刺绣屏风和刺绣包袱皮，包括餐具袋和官服胸徽等在内的各种工艺品保存至今。其中一部分是王宫的匠人缝制的，另外一部分是家庭制作的。

很多作品都点缀着吉祥的图案，比如这个收纳袋就是由红黄蓝白黑五色的各种丝绸碎布制作而成的。这里的每种颜色各代表一个方位 ： 蓝色代表东方，白色代表西方。黑色代表北方，红色代表南方。而黄色则代表着中心。这袋子上绣着如乌龟、松树、鹤和鹿等祈愿长寿的象征物。这些是朝鲜时期最受欢迎的"十长生图"的一部分。这些祈求长寿的象征物多绘制在新年、生日等吉祥活动时使用的屏风上。勾勒图案轮廓的金线则用彩色丝线缝在布上。这个袋子应该是两班贵族的女眷使用过的。

儒家思想认为男女有别，女人负责家庭事务、男人则负责处理公共事务。在性理学社会中男女角色的不同，延续到了为男性或女性消费者制造的物品上。与两班文人普遍偏爱的简单材质和设计形成鲜明对比的是，为女性制作的物品往往色彩艳丽，装

饰精美。女性的专用家具从大型衣柜到存放小物件的盒子，种类繁多。大部分装饰成象征夫妻恩爱、幸福及多子多福的吉祥图案。一个典型的例子是19世纪的梳妆匣，每个抽屉都用贝壳以花卉、草和植物为背景镶嵌成代表成双成对的鸟和动物的华丽图案。这个梳妆匣被用来存放头饰、镜子和其他用品。梳妆匣上的图案表明，与主要用于教育和学习的上层男性物品不同，这些物品是专为女性制作的。反映了根据儒家教义赋予女性的家庭管理者的主要作用。

本次讲座讨论了儒家教义如何影响朝鲜时代各种类型文物的制造和使用。由于注重礼仪，着装便成为身份的重要视觉象征，这些体现在各种服饰的颜色和图案上。朝鲜时期的男女生活明显不同，因此制造出不同类型的男性和女性物品。在下节课里，我们将讨论国家意识对朝鲜社会艺术品的制造产生了怎样的影响。

（第三课时）王室礼仪与记录制度

大家好，欢迎回来。在第一节课中，我解释了朝鲜王朝时期儒教是如何成为支配性世界观的，并举例说明了这种面貌，是如何具体体现在当时的首都汉阳(今首尔)的景福宫、宗庙、社稷坛等主要王室遗址的位置和命名上的。第二节课，探讨了遵崇儒家世界观，对朝鲜人的服饰和生活用品产生了怎样的影响。本节课，我们将探讨国家主办的仪礼遵循如何记录仪式、纪念统治，并且本质上促成了朝鲜王朝长久存在的各种艺术作品的创作。

正如我在第一堂课上提到的，从朝鲜王朝初期开始，遵守儒家意识是朝鲜王朝统治的重要因素。其理由是因为他们相信韩语中被称为“예(礼)”的吉礼是构建与宇宙和谐相处的儒教社会的必要条件。“예(礼)”是通过遵守“儒学社会"的四种家庭礼仪：冠礼、婚礼、丧礼和祭礼来传播的。另外五大国礼也很重要：祖先崇拜和祭祀等吉礼，登基和王室婚礼等嘉礼，迎接外交使团的宾礼，为成功军事作战的军礼，还有为了哀悼不幸的凶礼。由于正确履行礼仪是最重要的，因此出版了《朝鲜王朝仪轨》，其中包括了用于解释仪式的容器和其他必要文物的图像和说明。关于这个话题我们在下节课再进行讨论。

在执行这些仪式时，国王将自己塑造成一个以身作则的理想型儒学君主，并鼓励臣民们效仿。冠礼仪式是王世子出生后举行的首次仪式，是与世子相关的最重要的仪式之一。冠礼是纪念男孩子成年的仪式。这个仪式属于宫廷五礼中的嘉礼，是在王世子十岁左右的时候举行的。

这本画册用图画记录了王世子的成年礼，按顺序详细描绘了从国王的命令到准备冠礼仪式以及仪式后的庆祝活动等事件。画册共有13幅插图，每幅插图分两页绘制，以生动的彩绘呈现了仪式当时的宫殿环境。从详细的描绘中可以看出，国王坐在正殿上，命令着大臣和辅佐官们进行冠礼仪式。正殿外面是穿着正式宫中礼服的卫兵和朝廷官员。大家请注意他们不同颜色的服饰和帽子。站在中央通道两侧的官员们穿着红色朝服，这是高层官员最庄重华贵的服装。他们穿着这件衣服，参加一年当中如新年、王命的颁布和其他的特别活动。这衣服是由红色丝绸制成，袖口、领口和下摆都配有黑色丝绸作为装饰。这幅画非常细致，甚至可以看到官服前后扎在腰部以下的刺绣装饰物。后面的方形布片，用韩语叫做“후수(后绶)”，上面绣着白鹤和云朵的图案，

底端配有浅蓝色边框做装饰。还能看到官员们戴的帽子。在上节课，我提到帽子是两班贵族男性服饰中不可或缺的一部分。无论在家还是外出，都一样。身穿红色朝服的男子们戴着正式的名为“金冠”的祭礼帽。金冠意为"金色的王冠"，因帽子的底部和后面镀有黄金，故而得名。帽子的中央部分还装饰有金色的条纹，以表示佩戴者的品阶。

可是，有人在这幅画里看到国王了吗？ 请大家找找看。在朝鲜王朝中，像王，王妃，王大妃，王世子这样，活生生的王室成员是不会被描绘在画中的。因为这被认为是大不敬。相反，他们被象征性地描绘成王室象征，来强调他们的王室地位。在这幅描绘冠礼仪式的画册中，国王象征性地被刻画在画的上端中央，中心是一个大红宝座，宝座后面是一幅画着绿色山峦的画。

这幅画显示了朝鲜宫廷画中最独特的主题之一“五峰图”，即“日月五峰图”。目前，多个博物馆收藏了大约24块类似的屏风。这里展示的是长3.5米、高1.5米的大型屏风，现收藏在首尔国立古宫博物馆。它是用矿物颜料绘制在丝绸上，然后安装在六块面板上的，所谓的六幅屏风。这屏风象征着国王的权力和威严，所以只有国王才能使用。至少从17世纪开始，这种屏风就摆放在国王宝座的后面了，国王出行时与国王随行。在国王驾崩后的五个月里，直到国葬开始之前，国王的遗体会一直放置在这屏风前。

遗憾的是，没有留下任何记录能够解释该屏风的含义。但是五座山峰(五峰)，太阳和月亮，树和瀑布，还有海浪，大概象征的是宇宙和自然的力量。虽然相反，但阴阳是两种互补的力量，以象征着阴的月亮和象征着阳的太阳来表示阴阳，五峰象征的是金、木、水、火、土等代表五行的五种元素。五行学说从中国传入，在韩半岛产生了很大的影响，自古以来它既适用于礼仪，又适用于世俗。简而言之，该理论强调的是为了社会和谐，所有因素都必须始终保持平衡。在朝鲜，遵崇五行学说也被认为是非常重要的。当国王坐在屏风正前方时，他在绘画构图中占据了中心位置，这强调了他作为国王在宇宙中心的角色。通过这种方式，国王展示了维持自然力量阴阳五行之间均衡的神圣作用，确立了统治地位的正当性。

冠礼画册强调了正确执行国家礼仪的重要性。这反映在朝鲜王朝出版的一些关于礼仪的文献中。其中包括许多韩语称为“의궤(仪轨)”的书籍。仪轨是详细记录了朝鲜王室礼仪和活动的约 3,895册庞大书籍的总称。在英语里经常被称为皇家礼仪(Royal Protocols)。每本书结合文字和详细插图，都由为计划和执行特别的国家礼仪而临时设立的监管部门(图鉴)记录保存。这些仪式包括任命仪式、登基大典、婚礼、宴会、王室肖像画的制作、葬礼和祭祀。每本书都是手记的，有时使用木板记录。一些使用木板刻制的书籍，作成副本被存放在历史档案馆里。

这里展示的是高宗在1898年建立大韩帝国时详细记录的国家仪式的大型仪轨中的一页。画面高44厘米，包括字画和手绘插图。这一页描绘的是为新皇帝制作的玉玺中的一个。很少有人知道韩半岛曾建立过帝国。这可能是因为大韩帝国只维持了20年，时间相对较短。1897年，在制作该仪轨的前一年，高宗宣布建立大韩帝国，因此他成为了朝鲜王国的最后一位统治者，也是新帝国的第一位皇帝。遗憾的是，1907年日本占领了韩半岛后，他不得不退位，因此，1910年韩国沦为了日本的殖民地。杰

斯·孙(音译Jess Son)博士将在后面详细地讲解这个经过。

高宗想要将朝鲜王国的地位提升为帝国这一决定，源自于19世纪末日本、俄罗斯、中国争夺东亚霸权的复杂的地缘政治局势。这里看到的《仪轨》详细记录了1897年10月高宗皇帝的登基仪式。这本书收录了参与大韩帝国的成立和发行仪轨的官员名单，国王和大臣们关于朝鲜王国转变为大韩帝国讨论，以及高宗皇帝的登基过程等详细内容。作为朝鲜王朝改为帝国之后制作的第一本皇室仪轨书，它是全面概括帝制国家转型背后的情况和动机的重要资料。

可见，本次讲座中讨论的图片和王室手稿，在朝鲜王朝，正确遵守国家主办的仪式有多么重要。这些不仅是精美的艺术作品，还是证明朝鲜王朝实力和持久性的重要历史记录。下节课我们将讨论儒家思想是怎样促成独特艺术作品的创作的。其中包括被认为代表朝鲜时期文化传统的著名白瓷陶器。

(第四课时) 宫廷装饰艺术与工艺

大家好，欢迎大家再次回来。在第一节课里，我解释了儒学是如何在朝鲜王朝时期成为主导世界观的，并举例说明了这一点是如何体现的。在第二节课里我解释了对儒学世界观的固守是如何影响朝鲜时期人们的服饰和生活用品的形式的。在第三节课中，以朝鲜时期的绘画和手抄本为中心，展示了旨在记录儒家国家意识而创作的作品。今天，我们来详细地探讨一下朝鲜王朝时期制作的装饰艺术形式。尤其是陶瓷器的生产和使用，为我们提供了对朝鲜时期生活和文化传统的重要见解。因此，我会将重点放在白瓷的制作和使用上。

陶瓷器中，白瓷被认为是朝鲜时代的代表性文物。与之前高丽王朝优雅制作、精致镶嵌的青瓷截然不同，白瓷是为了统治着国家和所有生活领域的新儒家两班贵族阶层而制作的。朝鲜王朝时期生产出了两种主要的陶瓷器，那就是粉青沙器和白瓷。前者一直生产到16世纪初，而后者则持续生产到朝鲜王朝结束。

“粉青”一词来源于20世纪初韩国美术史学家高有燮提出的"粉妆灰青沙器"。它指的是粉青粘土的种类和外观，指的是涂有白色泥浆（粉）和灰青色釉（青）的陶器。粉青的制作始于14世纪末，通常是在之前生产青瓷陶瓷器的窑里制作的。国立中央博物馆所藏的这只浅碗便是粉青沙器的代表作品。这只碗的色泽呈浅褐色，体态较厚。碗的外部和内部都装饰有排列成同心圆状的各种样式的花纹。密集镶嵌的菊花图案是粉青沙器的典型特征，在湿粘土上雕刻出设计，随后用泥浆填充细致的纹理。泥浆(slip)是用水稀释的粘土，之后，在碗上涂上青釉烧制。我们可以看到碗的中间有三个被菊花图纹环绕的汉字。这字是"长兴库"，指的是供应宫廷用瓷的政府机构。这个字体表明这只碗是地方政府为向首尔中央政府缴纳而制作的。由此可见，粉青沙器的生产均由政府管理。

由负责准备国王饮食和宴会的官府机构司饔房派官员到地方窑炉监督瓷器的生产。据王室记载，15世纪的韩半岛有324座窑炉，其中大部分位于国家的中部和南部地区。粉青沙器的广泛流行从记录的大量窑炉数量中得到了很好的印证。制作粉青沙器的窑有185座，制作白瓷的窑有139座。

在1460年代，为王室和官府衙门制作白瓷陶瓷器的官窑开始出现，粉青沙器的生产发生了翻天覆地的改变。此时朝鲜政府宣布只有在王宫御膳或举行仪式时才能使用白瓷。这一举措沿袭了中国明朝的制度惯例，白瓷被列为皇家御用瓷器。这对粉青沙器的生产产生了巨大的影响，它体现在陶瓷器的形态、品质和消费等方面。一部分失去上流阶层需求的窑炉被迫关闭，其他窑炉开始为地方和区域消费者生产陶器。16世纪，日本丰臣秀吉在1592年和1597年两次入侵韩半岛，粉青的生产变得更加困难。这场战争被韩国称为“壬辰倭乱”，这场战争给朝鲜带来了巨大的损失，不仅造成了人员伤亡，还导致了经济损失和社会基础设施的破坏。日军还俘虏了许多陶工并强行将他们带到日本，在当地大名的管制下经营窑炉。大名对茶具很感兴趣，高度评价了韩国的粉青沙器，因此，希望韩国的粉青陶工们在日本为他们制作器具。

白瓷自高丽王朝时期起便在半岛上生产，但是直到朝鲜王朝才开始大量生产。白瓷的流行源于内外因素的共同作用。朝鲜的理学统治阶层强烈批评高丽王朝奢华的文化，主张在王室和士大夫家庭中提倡节制和经济节约。仪式上需要大量的特制器具，这些器具象征着王朝的权威和合法性。礼仪器具最初是用黄铜制成的，被认为是最能传达传统和礼仪概念的。其中相当一部分仿照了古代中国的青铜器，其中一个容器是放在礼仪桌中央的盛装大米和高粱的簋(fǔ)。方形的主体和圆形的盖子象征着古代天圆地方的理念。然而，由于难以获得足够的金属，最终转向了陶瓷器具，即白瓷。这导致陶瓷器的年消费量超过1.3万件，在举行国家的葬礼和婚礼时，这个数字还要增加。

白瓷是在王室御膳房管辖的官窑制造的。王室御膳房除了专门负责烹制国王的御膳之外，还负责供应王宫活动中使用的器具。这个窑炉位于京畿道广州，因其意为“司饔院的分支”，所以被称为分院。各种祭器用于包括首尔宗庙举行的祭祀在内的祖先崇拜仪式的供桌上。有些白瓷上刻有汉字"祭"字，代表祭器。器具中央用钴蓝色颜料写的汉字"祭"。器具的形状也表明了它的用途。这个器具的高度和平整的表面非常适合盛放祭品。

没有任何装饰的纯白色瓷器在朝鲜时期生产的瓷器中数量最多。这些白瓷不仅符合儒家思想，且因其朴素的外观，非常适合在仪式上使用。但是，早在朝鲜王朝初期，钴蓝色装饰的白瓷就非常受欢迎。青花白瓷之所以在贵族和统治阶层中大受欢迎，可能是因为使用这种蓝色颜料，能够通过绘制场景或文字等多种方式，增强器物的视觉效果。但是，生产青花白瓷的成本非常高。据说优质的钴需从中国进口，且价格的昂贵程度堪比黄金。

为了反映朝鲜时代重视教育和学术的风潮，制作了大量陶瓷器皿以供学术使用。科举考试是两班贵族获得官职的主要手段，因此，读书和学习在朝鲜具有重大意义。然而，教育超越了个人利益，高贵的两班学者-士大夫被赋予了教育国王的任务，国王

的仁德和贤明的形象被认为对他的统治稳定和成功至关重要。这样一来，两班贵族对知识的追求和对儒家生活方式的拥护，为儒家价值观传播到社会的各个阶层做出了贡献。

这些被称为"文房四宝"的东西，是指文人书房中常用的笔、墨、纸、砚。为两班贵族消费而大量生产的物品还有收纳纸张和毛笔的器具。现在大家看到的是装着几支写字和绘画用的毛笔的笔筒。其他比较受欢迎的产品有砚滴，现在大家看到的就是砚滴。文人墨客在写文章的时候，要用蘸上墨汁的毛笔写字。墨汁是固体的墨锭和水放在被称为砚台的砚堂上研磨而成的。加水时，必需小心地一滴一滴地加进去。当墨里水过多时，墨汁太稀，颜色呈浅灰色。反之，砚堂里的水太少的话，会使墨汁过稠，也不能用。因此，需要一个小容器来盛水，从而产生了砚滴。

朝鲜时期产生了各式各样的砚滴。比如象征高尚品德的竹子或象征长寿的桃子等等，许多作品展现了适合文人的形态和设计。另外，象征着恒心和通过科举考试的鲤鱼也很受欢迎。砚滴大部分是白瓷的，根据儒家节俭的观念，大部分被涂成白色或用钴蓝颜料稍做装饰。然而，这桃子形状的砚滴用钴蓝颜料和红铜颜料装饰，十分艳丽。

18世纪后期和19世纪，规定朝鲜社会的严格阶级制度因平民地主的崛起而逐渐瓦解。社会的垂直流动增加了使用瓷器的人数，新兴消费者推动了陶瓷多样化形态和设计的生产。这个新的文人集团不是两班贵族阶层，而是属于比两班低一等的意为"位于中间的人"的中人阶层。他们为朝廷和两班贵族服务，从事如书记、翻译和会计等多种职业，是一个由官员和工匠组成的相对较小的世袭群体。他们虽然在追求学术活动上模仿贵族，但艺术品味却不像贵族那么保守。他们没有将自己的品味局限于士大夫美学的克制风格，他们接受了更加多样化和富有趣味的艺术形式。此时，分院窑不再限于制作宫廷用瓷，同时还为由两班和底层顾客组成的，收益越来越高的民间市场提供产品。为了满足他们的喜好，分院陶工打破了过去的传统，开始生产新的、具有现代风格的陶瓷器。这款色彩缤纷、非模式化外观的桃形砚滴，表明了它很可能是为朝鲜晚期中人阶层的文人制作的。

本节课我们对朝鲜时期的以陶瓷器为重点的装饰艺术进行了深入地探讨。朝鲜时期，陶瓷生产的主力是两种类型的器皿，一是粉青沙器，一是白瓷。这两种类型都是为了世俗和礼仪用途而制造的，陶瓷的生产是在中央政府的监督下进行的。本次讲座通过几个事例强调了陶瓷是如何被设计成服务于统治和影响朝鲜王朝生活方方面面的新儒家贵族阶层的。下次我们将探讨19世纪后半期朝鲜半岛发生的诸多剧变如何影响艺术生产的变化。

（第五课时）闭门中的西方接触

大家好，欢迎大家回到第五课，也是最后一节课。今天我们来看看19世纪末朝鲜发生的诸多变化，并探讨一下这些变化对艺术和文化的影响。

1876年10月，朝鲜被迫签署《江华条约》，与日本建立了外交关系。为了进行贸易开放了朝鲜的港口。韩半岛发生了不可挽回的改变。该条约赋予了日本人治外法权，免除了他们的进口关税，赋予了朝鲜港口使用日本货币的权利，日本人在韩国时适用日本法律。在此后的十年里，也与西方列强签署了一些类似的“不平等”条约，第一个是1882年签订的《朝美修好通商条约》。

这些与国外的接触引发了朝鲜知识分子对西方文明和现代化的激烈论争。一边是保守的大多数人在主张引进西方技术的同时，还主张维持"东道西器论"，即东方道德性，另一边拥护近代化和开化的势力则日益壮大。1894　　年，朝鲜末代王高宗(在位1863-1907)主导了政府改革和社会变革的第一次重大尝试。通常被称为“甲午更张”的这项改革标志着朝鲜正式迈向现代化。

这一变革的浪潮带来了新材料和技术，以及对艺术的新理解，从而深刻影响了艺术的发展。1880年代，"美术"一词首次引入韩国。这是源自日语中"bijutsu"的韩语发音，是1872年翻译的德语术语“Kunstgewerbe”和“Bildende Kunst”。“美”代表美丽，“术”代表技术。美术”一词的日本起源并未被忽视，因此，在日本殖民时期，字面意思为“书法和绘画”的“书画”一词有时更受青睐。

美术一词的采用反映出了朝鲜逐渐开始接触"近代美术"，西方美术，特别是“油画”一词已成为美术的同义词。与历经几个世纪逐渐引进西方美术的中国和日本不同，在韩国，西方艺术的引入伴随着对半岛未来产生重大影响的政治变革。因此，韩国近代美术的发展不能单纯地从文化角度来看待。相反，这一过程与在短短几十年内迅速展开的高度政治化的国内外事件密切相关。

19世纪末以前，只有少数的两班贵族男性在书本上或是在位于北京的装饰有西洋壁画的天主教堂里才能接触到西洋艺术。学者朴趾源(1737-1806)于1780年在北京游历，在教堂里接触到的艺术作品令他感触颇深。他在游记中提到西洋画法中的透视法和明暗法非常出色，妙不可言，画中的对象似乎是活着的。19世纪，一些韩国艺术家采用西洋画法，特别是直线透视法和明暗法，引起了人们对新艺术种类的兴趣。其中安中植和赵锡晋等画家都在为朝鲜王室提供绘画的画院中受到了高度评价。

1881年，他们作为外交使团被派往中国天津，在中国机械局学习了西洋绘画技巧。为期一年的长期停留为他们提供了体验包括西洋绘画在内的新艺术形式的机会，他们将这些艺术原理运用到自己的作品中。安中植的《白岳春晓》是将西方的直线透视法与传统东方绘画美学相结合的作品。该作品是在韩国被日本帝国侵占5年后的1915年绘制的。但是安中植的画作并没有提供任何关于朝鲜命运的线索。相反，建立朝鲜王朝的李成桂，他为李氏家族的主要住所及权力所在地建造的宫殿背靠白岳山(今北岳山)，一如既往的雄伟壮观。正如第一节课我提到的，景福宫的位置是根据风水学理论选址的，被山脊包围的宫殿的雄伟景象在安中植的画中得到了很好的体现。

安中植为了反映山的高度，在宫殿建筑和白岳山之间画了一条云层的水平线，由此选择了在传统东亚绘画中表现空间距离的方式。但是，他在通往宫殿正门的道路上却采用了西方的透视法。透视法是一种在平面上产生深度错觉的技法，该技法的特点是

所有线都汇聚到地平线上的一个点，即消失点。这一技巧模仿了观察者距离越远，物体看起来更小的方式，从而创造出三维空间的真实感。这些技法在传统的东方水墨画中从未出现过，传统水墨画像安中植的画中的云一样，用留白的方式来表现空间的距离。安中植使用的消失点和透视法表明了西方的绘画技法被引入到了韩国水墨画当中。这是因为受到了在北京教堂看到的耶稣会画作的影响。值得关注的是，安中植选择性地将西方的绘画技巧融入到水墨画中，与韩国的传统美学结合到了一起。以此保留了韩国美术的特性。

透视法的引入意味着韩国美术技法和美学的重要变化，这与西方艺术传统更加紧密地契合。这种变化可以从朝鲜后期到大韩帝国时期，韩国接触西方思想和技术的更广泛的背景中理解。艺术中西方与传统技法的融合，反映了朝鲜半岛在急剧变化和外来影响中追求现代化，同时努力保持国家认同的广泛努力。

朝鲜与日本和西欧列强建立外交关系后，再也不用通过中国接触新的艺术形式了。日本和西方艺术的出现，使得人们更容易直接接触艺术，他们使用各种材料和绘画技巧，挑战了传统的东方视觉表现方式。阿诺德·亨利·萨维奇·兰多就是其中一位，他是一名业余的英国探险家，曾在非洲、波斯和中国西藏等地游历。1890年12月，他抵达位于韩半岛东南端的釜山，并在随后的几个月里走遍了该地区。

虽然他对自己的艺术天赋相当谦虚，但在抵达韩国之前，他已经为在旅途中遇到的美国总统本杰明·哈里森、日本首相黑田清孝(1888~1899年在任)的第二任夫人黑田伯爵夫人等几位名人画了肖像画。在韩国，他迅速勾勒当地人物和风景的能力引起了王室的关注。他在1891年抵达首尔时，听说王宫中有人想看他的画。他被王室召见后，在自己的书上这样写道：”国王和王子们都非常渴望了解'欧洲'绘画是什么样子的。因为他们从未见过欧洲人画的画。“ 王室成员对他的画非常着迷，甚至委托他给自己画肖像。结果，兰多尔为韩国军队总司令闵泳焕和内务部长官闵泳骏绘制了肖像画。

遗憾的是，这些画至今下落不明。但兰多在他写的关于韩国游记的书中收录了二人画像的照片。这本名为《韩国或是朝鲜：清晨宁静之地(Corea or Cho-sen. The Land of the Morning Calm)》的书，由一家英国出版商于1895年出版，这本书是访问过韩半岛的个人撰写的英文著作中最早出版的。当时欧洲人对朝鲜知之甚少，且很少有机会访问东亚地区，因此，这本书满足了欧洲人和美国人想要获取所谓神秘东方信息的渴望。兰多抵达朝鲜几年后，专业画家休伯特·沃斯(Hubert Vos)到朝鲜旅游，和兰多一样，他画了包括高宗在内的朝鲜王室主要成员的肖像画。这幅高宗的肖像画是朝鲜统治者最早用西方油画绘制的作品，具有非常重要的意义。杰斯·孙(Jess Son)博士将在接下来的西方美术中，对这幅画进行更详细的讲解。

从1880年代开始，朝鲜政府认识到了现代化的必要性，开始积极追求西方的关于技术和制度的知识。明治维新时期的日本是最近的，也是关联度最高的模型，日本既是发展的主体，又是帝国主义的威胁，具有双重身份。积极地接受被称为"文明开化"政策的明治政府，广泛借鉴了欧洲的政治、经济、军事、文化体系，并加以调整，以适应日本的需求。在文明开化时代的鼎盛时

期，日本于1877年在东京上野公园举办了第一届国内工业博览会。该活动的灵感来自于1873年在维也纳举办的万国博览会，是明治政府正式参加的首届国际博览会。日本参与这些博览会旨在促进西方技术与日本创新的融合，从而发展当地工业。

1881年3月在东京举行了第二届万国博览会，为韩国提供了观摩日本近代变更的绝佳时机，4月，韩国政府派遣了64人的大型代表团前往日本。被称为“绅士游览团”的任务是详细记录日本从工业设施、通信系统到政府各部门的近代社会结构。韩国代表团在日本停留了4个月，会见了高层政治家和官员，并参观了精选的场所和机构。

朝鲜港口的开放和高宗向日本和美国派遣的考察团，意味着朝鲜重要的政治及社会变化的开始，这对韩国艺术在朝鲜半岛内外的理解和价值评估产生了持续的影响。朝鲜王朝与欧美国家正式建立外交关系的同时，人们对朝鲜半岛及其文化遗产的关注度越来越高，这对朝鲜文化环境产生了持久的影响。

通过该讲座我们了解了在19世纪末期朝鲜文化环境的变化。这一时期是由日本、美国和欧洲国家与朝鲜的关系引发的变革时期。一方面，许多两班贵族和朝鲜王室成员对油画和透视法等新技术的引进感到兴奋；另一方面，也渴望保留韩国原有的传统技法。传统和新事物之间的这种紧张关系，已成为了20世纪初韩国最显著的特征之一。

第二周	帝国宫廷艺术			
每周学习目标	探讨大韩帝国时期宫廷艺术的视觉转变。		教师名字	Jess Jiyun Son
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（			）

分课时学习内容	
第一课时	大韩帝国的宣布
第二课时	提升的视觉符号
第三课时	皇城的建设
第四课时	帝国徽章
第五课时	殖民统治下的韩国宫廷

（第一课时）大韩帝国的宣布

大家好，欢迎来到Arts of the Dynasty and Empire的第二周课程。我是杰斯·孙(音译Jess Son)，将和大家一起上第2周到第6周，和第8周的课程。这周我们将要讨论的是韩国近代以来的历史背景。下面我们来看看大韩帝国的成立和朝鲜最终的强制合并对宫殿和首都的视觉元素产生了怎样的影响。首先，我们来看一下19世纪末大韩帝国是如何诞生的。

我们以上节课的朝鲜晚期的内容为基础，来探讨一下19世纪末发生的急速的社会政治变化。朝鲜第26代王高宗统治时期，社会动荡不安。国家不仅要面对腐败、财政赤字、公众对身份等级制度和剥削社会精英的不满等内部问题，还面临着来自外界的前所未有的威胁。

高宗的父亲兴宣大院君实行了强有力的闭关锁国政策，他将包括思想和宗教在内的一切西方事物视为威胁。1866年，兴宣大院君下令屠杀了法国天主教传教士和朝鲜信徒。对此，法国海军攻击了江华岛地区。同年，美国武装商船舍门将军号要求与朝鲜进行贸易往来。朝鲜政府不仅没同意，还烧毁了美国商船，处死了所有船员。1875年，日本曾登陆江华岛，试图与朝鲜建立外交关系。随后发生了军事冲突，最终导致了1876年《朝日修好条规(江华岛条约)》的签订。

尽管兴宣大院君在1860，70年代在某种程度上成功地击退了外国列强，但朝鲜却被迫打开了国门。1873年，高宗宣布亲政，废除了闭关锁国政策，开始讨论开港。日本要求与朝鲜建立贸易关系，作为对1875年江华岛事件武力冲突的补偿。最终，朝鲜于1876年签署了第一个对外贸易协定，即所谓的《江华岛条约》。

朝鲜与日本签订的条约成为了未来几十年间签订的第一个国际条约。几年后的1882年，朝鲜接受了清政府官员的劝导，签订

了与欧美国家的第一个条约。在国际条约协商的过程中，如何在法律上界定朝鲜与清朝的关系成为了问题的关键。清政府建议朝鲜与日本建交，但坚持主张朝鲜为清朝的附属国。清朝在1882年朝美修好通商条约谈判过程中，甚至建议朝鲜采用中国龙旗的变形设计作为国旗明确表示朝鲜是清朝的附属国。而选择太极旗的设计作为韩国国旗，是韩国放弃与中国陈旧的朝贡关系，以独立主权国家的身份参与国际关系的重要决策。至此，朝鲜逐渐脱离了以中国为中心的落后的世界秩序，但中国一直影响着朝鲜的外交政策，直到19世纪末。

自19世纪起，朝鲜主要通过中国间接地接触西方文化，但1880年代以后，朝鲜与英国、德国、意大利、俄罗斯、法国等西方国家签订了一系列条约。开港后朝鲜与西方国家的直接接触次数增加，导致新商品、技术、知识和文化迅速涌入朝鲜。人们对于外来文化的激增有着不同的看法。一些保守的官员试图维护传统的价值观、习俗和制度，而年轻有为的知识分子则主张进行全国性的改革。这包括政府结构的调整、法律体系的修订以及西方技术和基础设施的直接引进。许多政策和项目的改革都是在中国和日本的干预下进行的，两国为了各自的利益，都想扩大在朝鲜的影响力。

1884年建立的近代邮局是第一个重大且有争议的现代化项目之一。新邮政局的设立被开化党用作发动政变的契机，开化党在日本政府的支持下发动了脱离清朝、寻求完全独立的政变。但甲申政变最终以失败告终，开化党领导人大多流亡日本或被处决。甲申政变揭示了朝鲜人想要维持传统制度和推翻旧体制、试图引进新制度之间的理念冲突。

1894年，在镇压东学党起义的过程中，甲午战争爆发了，中日对立和朝鲜内部的政治冲突达到了新的高度。这场战争是平衡两个外国势力的决定性转折点。随着中国的战败和对朝鲜宗主权的丧失，日本对朝鲜政府产生了前所未有的影响力，并立即推动了由进步官员发起的激进开化政策。然而，日本的胜利也让国际社会越来越意识到了日本在东方的主导地位。

甲午年开始的一系列现代化项目涉及了包括废除身份制度、废除科举制度、教育改革、卫生规定和废除旧时代的习俗在内的多项议题。特别是断发令的颁布在朝鲜民众中引发了大规模的暴乱和起义。

甲午战争的混乱，随之而来的俄罗斯的介入，以及围绕改革议程的国内紧张局势加剧下，为了确保在韩半岛的统治地位，日本秘密进行了一项大胆且危险的计划。1895年，根据新任命的日本公使三浦梧楼的命令，日本士兵闯入景福宫，暗杀了试图削弱日本影响力的明成皇后。几个月后，高宗在美国传教士和俄罗斯公使的帮助下，秘密躲进了俄罗斯公使馆，直到1897年回到庆运宫之前一直暂住在那里。明成皇后遇刺事件立即激怒了韩国人民，甚至受到了很多外国媒体的谴责。另外，还激发了反日情绪，进一步强化了高宗对俄罗斯等西方国家的依赖。最重要的是，高宗应该强化君主权，重申朝鲜的自主和独立性的舆论高涨。

因此，1897年10月12日，高宗正式宣布朝鲜改国号为大韩帝国。大韩帝国的宣布成为韩国近代史上的重大事件。这是朝鲜王朝脱离以中国为中心的世界秩序的决定性因素。这是韩国作为一个真正独立自主的国家，积极开展现代外交和近代国家建设

的第一次尝试。但这也成为了扩张主义列强竞相抢夺和剥削弱小国家，将韩国引入现代国际关系的契机。

1897年，高宗成为光武皇帝。为了宣布朝鲜改号为大韩帝国，高宗穿上了朝鲜国王从未穿过的十二章衮冕，登上了新建成的圜丘坛。这套新式礼服在视觉上表明高宗与中国皇帝是同等地位的皇帝。高宗在1897年发表了名为光武改革的近代化政策。这些现代化项目大多与开化党主导的之前的甲午改革相似，但更注重象征性地提升大韩帝国及其君主的地位。特别是在这一时期，视觉文化、视觉传播和视觉表达在现代化、国家建设和国家认同感的形成中发挥了更加重要的作用。最终，创造了如国旗、皇室徽章、照片肖像和印刷插图等许多新的象征物和媒体。

朝鲜在维持大韩帝国作为独立自主国家的地位的短暂的13年里，视觉上的方方面面都发生了显著的变化。先从皇帝本人开始，除了传统的皇帝长袍和皇冠外，他还开始穿新式的西装。皇室引入了勋章制度，建立了新的国家象征。宫殿重新装修，使用西式的地毯、窗帘、家具、餐具等接待西方客人。皇宫内增加了全新的西式建筑。皇帝和皇室家族通过照片和大众出版物等新媒体开始在大众面前亮相。宫殿外，由于教育改革，开始使用带有插图的近代教科书。报纸逐渐成为包括插图和照片在内的现代传播手段。摄影变得更容易接触，大众也慢慢习惯了拍摄人像照片。照片明信片逐渐流行，艺术家如箕山金俊根等还向外国游客出售明-信片大小的画作。图画署废除后，曾被视为技术工人的才华横溢的画家们开始在宫殿外塑造他们作为艺术家的现代身份。韩国最早的油画画家高羲东为了学习油画，曾去日本留学。这种艺术和视觉文化的转变发生在20世纪初的转型期，对此我们将在今后的课程中进行更详细的探讨。

到目前为止，我们探讨了朝鲜王朝在19世纪末经历的主要社会和政治变革，并考察了这些因素是如何导致大韩帝国宣布成立的。希望今天的讲座能在今后的几周里对大家有所帮助。下节课我们将继续探讨朝鲜王朝提升为大韩帝国之后出现的各种新的视觉符号和表现形式。

（第二课时）提升的视觉符号

欢迎大家回来。本节课我们将继续讨论大韩帝国时期发生的一些变化。让我们具体看一下大韩帝国成立后是怎样展现自身作为一个帝国的视觉符号的变化的。这包括着装规定、宫殿内的改变、宫廷礼仪以及宫中物品的变化。正如之前我们了解了开港时期和大韩帝国成立的历史背景一样，现在让我们来看一下新帝国的视觉文化和表现方式发生的变化。

高宗决定宣布朝鲜改为大韩帝国时，并非国家繁荣昌盛的时期。实际上，大韩帝国的宣布可以看做是想要从严重的侵犯主权和对独立的威胁中扭转乾坤。这些威胁最严重的时期是1895年明成皇后被暗杀，以及1896年高宗逃往俄罗斯公使馆的时候。即使在如此艰难的情况下，高宗仍然致力于重建一个独立自主的民族国家形象。高宗展示新帝国的方式之一就是通过军事现代化，向士兵和官员发放西式军服，在国家正式场合引入西式礼法。

19世纪西方国家的军装是展示国家认同感、权力和进步的象征。包括韩国在内的许多非西方国家都以这些制服为基准。同样，1899年开始，外交官员以新的西式制服形象执行公务。这些显著变化旨在提升韩国的国家代表性，并改善其对外形象。大韩帝国的成立使其军事力量得到了大幅的改善。19世纪的国际关系受到殖民扩张主义带来的军事力量和经济繁荣的影响。朝鲜通过多次外国列强的攻击，目睹了近代武器和技术的威力，并深刻地认识到了这一点。朝鲜朝廷曾多次派遣外交使团和技术人员到中国和日本进行考察，并带回先进的知识和武器。1881年起，进行了持续的军事现代化尝试。1895年开始，军装还采用了西式设计。

包括引入西式军服在内的日本现代化先例，成为了大韩帝国非常重要的参考资料。即使在明成皇后遇刺后，日本仍被视为成功实现现代化和西方化的典范。不仅是西式服装，政府官员的传统官服也被升格为帝国的象征。朝鲜的官员过去穿着比中国官员低两个等级的官服。但从大韩帝国时期开始，韩国官员就被授予与中国官员相同级别的官服，以表示大韩帝国拥有了与中国不相上下的地位。新皇帝的服装也做了类似的改动。

除了政府官员穿的传统官服外，还向在海外代表韩国的官员发放了新的西式制服。朴琪淙穿过的这种礼服借鉴了日本的传统典礼。这种新服装的引入体现了大韩帝国希望被视为一个独立、现代化且具有竞争力的国家的愿望，以及希望摆脱过去“隐居”或作为中国藩属国的形象。

1897年10月12日，高宗在圜丘坛登基称帝，宣布朝鲜为新的大韩帝国。为了这个仪式，高宗即光武皇帝穿上了与中国皇帝相同的十二章衮冕。高宗在日常工作中也穿上了皇帝的黄色龙袍。这是韩国君主服饰的象征性升格。朝鲜时期，国王在重要仪式和活动上穿的是九章衮冕，　日常穿的是红色龙袍。这是遵循中华主义的视觉符号，表达了对中国帝国，即""宗主国""的尊重和服从。只有中国皇帝才能穿戴十二章衮冕和黄色龙袍。朝鲜国王作为附属国的国王，被赐予了低等级的长袍和王冠。

高宗宣布大韩帝国和他的新皇冠和长袍是韩国完全摆脱了陈旧的以中国为中心的世界秩序的视觉宣言。然而，高宗关于独立和自主性的声明仍然依赖于中国的视觉符合。高宗曾试图将韩国描绘成独立、与清朝同等地位的国家，但不得不使用以中国为中心的颜色符号，这是传统韩国文化的基础。宫中其他象征的使用也发生了全面的变化。例如，凤凰主要用于象征朝鲜国王，龙被用来象征新皇帝。同样，除了使用传统的乌龟造型的“御宝”外，宫廷还被允许制作金龙或玉龙玉玺。

从大韩帝国时期开始，高宗也开始穿戴近代服装。他早在1895年实行断发令时，就已经剪掉了发髻，并鼓励韩国人效仿。作为光武年间的近代化政策，即光武改革的一部分，他开始穿西式服装。自1899年起，高宗穿上了以日本、法国、普鲁士军服为基础设计的西式军服。这些皇家军服的订购和进口投入了相当大的费用，这可以理解为新的大韩帝国渴望将韩国和朝廷的形象现代化。他们在设计中加入了新的皇家标志李花纹，军装以大韩帝国和外国的西式勋章和绶带作装饰。但是，大韩帝国的皇帝并没有完全抛弃传统长袍，而是选择保留了两种服饰，并根据实际情况更换。

高宗离开俄罗斯公使馆后，庆运宫，即德寿宫成为了韩国的法宫。高宗在宣布大韩帝国之前也曾接见过外国客人，进宫的客人明显增多，宫中的接见礼仪更加西化。考虑到西方客人不熟悉跪拜礼等传统礼节，将西式椅子、桌子、地毯摆进会客室，国王开始接受站着行礼等西方礼节。还以西方的形式向宾客发送个人邀请函，并根据座位安排在餐桌上放置名牌。宫中采用西式餐具和银餐具提供韩餐和西餐，还根据需要提供韩式碗筷。

对于宫廷礼仪的西化，西方客人之间出现了不同的反应。虽然有记载说很多人对皇帝的西方习惯和物品的了解感到惊讶，但像1891年访问韩国的阿诺德·亨利·萨维齐·兰道尔这样的人回忆表示，虽然国王有雄伟的传统宝座，但看到国王坐在廉价的西式椅子上，感到非常失望。19世纪末和20世纪初怀着对东方异域风情的迷恋和好奇心访问韩国的人们，大多希望看到独特的韩国文化，这与高宗希望将宫廷和国家近代化、西化的愿望相反。

宫中还出现了新的美术装饰风格。除了用传统"宫廷风格"的画和屏风装饰宫殿外，还有大韩帝国时期开始使用金箔制作的画作。这些金屏风模仿了19世纪中期作为外交礼物赠送给朝鲜、中国、西方国家的日本金屏风。韩国的金屏风在保留了传统朝鲜宫廷画元素的同时，也受到了日本屏风画更加精巧、自然的风格的影响。如此，大韩帝国使用的视觉文化符号大部分是新旧文化的混合体，这是为了将韩国描绘成一个独立的、自主的、具有竞争力的国家，表达希望成为国际社会一部分的意志而实施的。

在本节课中，我们探讨了大韩帝国时期宫廷生活的视觉符号和视觉文化的产生的多种变化。下节课我们将探讨大韩帝国成立后首都发生的变化。

（第三课时）皇城的建设

欢迎大家回来。本节课我将介绍大韩帝国时期的首都是如何发展起来的。特别是宫殿的象征性空间是如何扩建的，象征着君主权威和韩国独立的新设施是怎样建造的，以及首尔商业区是如何开发的。

五个世纪以来，首尔一直是朝鲜的首都。尽管遭受了无数次的侵略和火灾，这座城市在重建中维持了500年。朝鲜的首都有首尔、汉阳、汉城、汉山、慰礼城、京城等诸多名称。在朝鲜时期汉阳、汉城和京城为常用名称，但在1910年韩国被日本兼并后，日本当局正式将首都命名为京城。首尔的5大宫殿，景福宫、昌德宫、昌庆宫、德寿宫(庆运宫)、庆熙宫是固定的首都中心，象征着君主权和权威。景福宫最初被用作朝鲜王朝的主要宫殿——法宫。明成皇后被暗杀后，高宗从俄罗斯公使馆回来，庆运宫成为大韩帝国新的中心宫殿。

在宫外，高宗建设新皇都的努力更加引人注目。例如，高宗为宣布大韩帝国成立而举行祭天仪式的圜丘坛。被称为圜丘坛的

这个天祭坛是为了体现仪式的重要性而建的，高耸的圆形设计象征着君主作为上天和宇宙的传递者的角色。祭坛旁边还建造了供奉祖先牌位的祠堂。祭坛在1913年因为建造朝鲜铁路酒店而遭到破坏，现在只剩下祠堂。

除了圜丘坛外，高宗还修建了一座新桥，以扩大和连接主要地标。虹桥是连接皇宫庆运宫和庆熙宫的步行高架桥。这座桥于1898年左右开工，并于1902年完工，以配合高宗即位40周年纪念活动的准备。被称为"彩虹桥"的这座桥使高宗能够高效地从庆运宫移动到前往举行大规模军事阅兵的庆熙宫。遗憾的是，霍乱的爆发和李垠王子(英亲王)的天花感染导致了大多数纪念活动被推迟或取消。这座桥最终在日本殖民统治时期被拆除。另一座云桥建在庆运宫内，它与德国领事馆旧址上建造的议政府大楼相连，扩大了宫殿的面积。这座桥将宫殿与位于山坡上的区域之间的道路变得平坦。其目的是将行政府衙设在主要宫殿的附近，最大限度地提高行政效率。虹桥和云桥都是象征性地扩大了宫殿的范围和皇帝在都城影响力的桥梁。

高宗在宫殿内进行近代化和西化尝试的遗迹包括庆运宫内的中明殿、敦德殿和石造殿。敦德殿是1902年左右为接待外国客人而建造的。这座两层砖楼采用西式建筑风格，反映了西方的视觉表现形式。建筑内部装饰着西式家具，并雕刻有象征大韩帝国皇室的李花门。高宗和纯宗还曾站在二楼的露台上与大众会面，这在朝鲜时期是史无前例的。1900年动工的石造殿竣工于1910年，重明殿是1901年建成的砖墙建筑。重明殿最初是作为皇家图书馆建造的，但1904年发生火灾后被改为高宗的寝殿兼偏殿。这是第一座建在宫殿内的西式建筑。石造殿是由高宗建造的，作为皇室家族的居住地和处理国家事务的空间。这两座西式建筑展现了宫殿建筑内部按照功能区域划分的混合使用的空间面貌。此外，1900年左右还建造了一个西式的小亭子静观轩。该亭子拥有八角形屋顶，装饰着皇室的李花门，最初用于存放皇帝御真。

所有这些西式建筑都体现了大韩帝国将自己展示为近代化、西方化的帝国的愿望。当时的生存与进步被等同视为近代化的象征。结果，近代化成为西方化的同义词，因此，象征物、建筑物和视觉文化等各个方面逐渐西化。

随着港口的开放，西方文物大量涌入。除了烟草、棉花、火柴和石油等西方消费品外，还引进了西方技术和基础设施对首都进行近代化改造。宫廷首次委托建设的主要近代基础设施之一是电线。第一盏电灯于1887年委托爱迪生电气公司安装在景福宫。宫殿内电灯亮起的场面非常壮观，一些宫女在看到明亮的光线后，用文字记录下了她们的惊讶。电线逐渐向宫外扩张，有轨电车线路委托给一家由美国人亨利·科尔布兰和哈里·R·博斯特威克创立的汉城电气公司。该公司获得了首尔所有主要电气工程的经营权。有轨电车于1899年首次在首尔亮相，立刻成为了吸引首尔人群的观赏景点。有轨电车很受欢迎，路线迅速延伸至首尔全境，并与长途铁路线连接。第一条铁路线于1899年委托日本京仁铁道株式会社开通。这条铁路线最先连接了济物浦和鹭梁津。全国铁路建设在日本殖民统治时期迅速增加，此时，总督府铁路局负责主要铁路的建设，连接了整个韩半岛。这种新的交通工具和技术的引进，在首都内外大大改变了韩国人的生活方式。从那时起，首尔的城市景观从前近代迅速转变到了近代。

1880年代，开港和国际条约签定后，允许外国人在首都居住。大韩帝国时期在韩外国人数最多的是日本人，其次是中国人，

西方人相对较少。特别是1905年以后，居住在韩国的日本人数量急剧增加。到这个时期为止，日本人已经在多个大城市形成了日本人社区，在首尔忠武路一带也聚居了大量的日本人。由于外国人口的涌入，首尔城市景观中最引人注目的变化之一便是外交公馆和领事馆等西式建筑的出现。这些建筑不仅有实际用途，还代表了各个国家及他们在韩国的地位。

西方传教士建造的教会、学校和医院，不仅增加了首尔的新城市景观，还改变了首都居民的生活方式。就读于亨利·阿彭策勒创办的培材学堂或玛丽·斯克兰顿创办的梨花学堂的学生们还去过阿彭策勒创立的贞洞第一教会。在这些新的现代教育机构接受教育的许多学生后来成为了启蒙和现代化运动的领导者。像阿芬泽勒和斯克兰顿这样的传教士，他们在韩国发挥了传播基督教，并推动19世纪主导西方人思维方式和扩张主义的启蒙主义的社会角色。他们通过提供教育、医疗、宗教服务，在韩国发挥了巨大的影响力。

其他设施如酒店、餐厅、银行、百货商店等建筑也逐渐落成，在西方公使馆和领事馆周围，以及接近1910年日本吞并朝鲜的时期，南村地区成为了主要的发展中心。西式住宿设施也应运而生，以容纳外国外交官、企业家和游客。早期的酒店有1896年左右在庆运宫附近成立的孙泽宾馆和英国人安伯利(W. H. Emberley)于1901年创立的西大门站附近的车站酒店。孙泽宾馆提供咖啡，专为接待国家级贵宾，而车站酒店则是为访问首尔的普通游客而准备的。在被日本吞并后，日本人居住和发展的南村地区成为殖民时期的商业和文化休闲生活中心。首尔逐渐被划分为老北村和新南村。

到这里为止，我们了解了大韩帝国时期首尔城市的基础建设发生的几个变化。下节课我们将探讨新的皇室纹章的创作和使用。

（第四课时）帝国徽章

欢迎大家回到第二周的第四节课。本节课我将介绍20世纪转折期大韩帝国的皇室纹章是如何制作和采用的。那我们就开始吧。

什么是纹章呢？ 现代国家所代表的国徽被认为起源于欧洲的纹章学，这一习俗最初是在战斗中用来从视觉上区分不同家族的标志。在18世纪和19世纪，许多欧洲国家纹章学通过保留、修改或整合了各种元素，并将这些元素用于象征近代民族国家。其中一些符号被用作国旗的设计，另外一部分则被用来代表王族。在韩国，许多现代视觉表达方式，如国旗和皇室纹章，都是模仿和采用的西方案例。日本与几个西方列强对大韩帝国的纹章——李花纹的制作和采用产生了影响。大韩帝国皇室纹章的许多应用案例都借鉴于日本皇室菊花纹的先例。

李花纹是梅花的简化表达。李花的汉字"李"，同样也是王室的姓氏。因此，这种花被用于代表王室权威和合理性的象征。

那么，朝鲜当初为什么需要皇家纹章呢？朝鲜早在1883年就正式采用了可以向世界有效地展示自己的国旗。那为什么还需要其他的象征呢？这里面有几个原因。首先，近代的思维方式明确区分了王室和国家。虽然国王和皇帝仍然是国家的元首，象征着国家的统治地位。但对民族、国家以及民族国家的理解变得更加细化，最终达成了皇室和皇帝与作为一个国家的韩国是不同存在的共识。这种对国家象征的理解虽因1910年丧失独立而中断，但皇室纹章的采用可以看作是这种观念变化的征兆。

第二，采用李花纹是努力从视觉上表达新的近代韩国的一部分，特别是在强调从王国提升为帝国的方面尤为重要。中国有着悠久的龙纹象征皇帝，日本有源自镰仓时代(1185-1333)的菊花纹，但朝鲜王室和大韩帝国的皇室没有自己的独特图案。有趣的是，虽然宫廷的许多视觉象征仍然依赖于以中国为中心的传统，但朝廷却选择了模仿西方的纹章，以展示一个崭新的现代帝国形象。

李花纹最早在1885年京城典圜局的样本硬币设计和1892年仁川典圜局设计的硬币设计上呈现。1885年，李花以开花的枝条形式被相对较小且写实、装饰性的方式表现出来。然而，到了1892年，该主题被简化和风格化，改为了易于识别的李花纹设计。大韩帝国时期建造并使用的李花纹设计逐渐变得更加简化，成为了相当标准化的纹章。

李花纹这个术语虽是专门为称呼这个新的纹章而起的，但对其设计却没有严格的法律规定。与太极旗一样，国家没有对其设计做出具体的规定，也没有限制生产。因此出现了各种各样的设计，并允许非国家机关的组织制作、分发这些国家象征。

其中一个例子就是独立门。独立门于1897年在朝鲜王迎接中国使者的永恩门位置上建立，以示对中国皇帝的尊敬和服从。独立协会负责建造了这座象征韩国独立、自主的新门。独立协会是徐载弼等激进知识分子领导的社会团体，其目标是促进韩国的发展，确保国家独立。虽然得到了王室的批准和一部分资助，但独立门是由独立协会向国家提议，由国民筹款修建而成的。独立门的设计借鉴了巴黎的凯旋门，明确反映了协会对改革和近代化的渴望。石匾上刻着"独立门"的字样，一侧刻着韩文，另一侧则刻着汉字，“独立门”的字样两侧还刻有太极旗的图案。在下面的小石碑上刻有李花纹。独立门之所以采用李花纹，一方面象征着协会和会员对国家和君主的忠诚，另一方面则通过固有的纹章象征着从中国独立出来。具有讽刺意味的是随着独立协会会员们开始支持挑战君主专制的君主立宪制和议员内阁制后，被高宗强制解散。

大韩帝国时期，李花纹被用于各种物品，大部分都与王室、宫廷和国家有关。与太极旗一起，李花纹也被用作代表韩国，特别是韩国和皇室的象征。例如，李花纹的设计被用于大韩帝国时期三等勋章的设计。继金尺勋章和瑞星勋章之后，李花勋章是授予为国家做出重大贡献的高级官员的荣誉勋章。李花勋章之后是太极勋章。宫廷记录记载了李花纹和太极旗勋章的设计取自"国之纹章"和"国之标志"，表明了朝廷正式承认并积极采用了李花纹和太极旗作为新国家象征的态度。

那么为什么现在很少使用李花纹呢？大家应该都知道现在韩国的国旗太极旗，在今天上课前，大家知道韩国的李花纹吗？简单来说，李花纹就是它所象征的东西，随着独立的大韩帝国和李氏家族的没落，李花纹也逐渐消失。在正式合并之前，韩国政府和高宗皇帝在维护韩国主权和自主权方面已经失败。这种国权的丧失在1905年签订《乙巳条约》后，韩国失去了外交自主权，情况更加恶化。政府很快被亲日派控制，他们制定法律并签订条约，将韩国的主权移交给日本，直至1910年两国合并。李花纹逐渐被日本殖民当局控制，纹章被商业化，同时也被吸收到日本的国家象征体系中。

对于殖民当局来说，李花纹是一个方便的工具，因为它与日本皇室的菊花纹很像。如前所述，韩国政府和知识分子经常在近代化和国家建设项目上效仿日本。这是因为日本被认为与陈旧、落后的中国相反。这在视觉象征物的生成和采用上也是如此。大家能看出这两枚硬币的花纹设计有什么相似之处吗？ 事实上，韩国政府在1880年代和1890年代设计新的近代铸币时，主要以日本硬币为参考资料。像这样，在实行近代化政策时表现出的对日本的依赖，使得像李花纹这样的韩国象征物更容易被殖民时期的日本殖民当局融入日本的象征体系中。

在合并之前，李花纹和菊花纹经常被一起使用，以象征两国所谓的和平、互利共赢的统一。李花纹随着汉城美术品制作所逐渐被日本领导层管理后，更频繁地用于商业商品的生产。该工厂用李花纹装饰了各种工艺品，这些物品不再是皇室的专利，而是任何对李氏王族生活着迷的人都可以购买。应用于这些物品的李花纹设计不仅证明了用于韩国宫廷的商品的优良品质，更吸引消费者将其作为收藏品进行收集。关于这些刻有李花纹的商品，我们将在下节课中进行详细介绍。

在本节课中，我们探讨了皇家李花纹纹章的创作和使用。在本周内容最后的部分中，我们将继续探讨合并后韩国宫廷内发生的变化和韩国君主形象的转变、首尔宫殿和城市景观的变化，以及太极旗和李花纹的殖民利用。

（第五课时）殖民统治下的韩国宫廷

欢迎大家回到第二周的最后一节课。继上周关于大韩帝国纹章的讨论之后，本节课中，我们将讨论在日本的殖民统治下韩国宫廷的视觉象征和形象发生的变化。今天我们将以王室的肖像画、宫殿、国旗、帝国纹章为中心展开讨论。

1905年签订《乙巳条约》的亲日派官员明确地体现了日本完全吞并韩国的意图和可能性。这也引发了多名民族主义官员辞职甚至自杀，以及普通大众的自杀和抗议示威。高宗皇帝的地位和权威逐渐削弱，几乎消失殆尽。海牙特使为了维持韩国主权试图请求外国援助的事件发生后，高宗被迫将皇位传给儿子纯宗。因为纯宗缺乏政治权力，也没有对抗日本政府的手段，所以只是形式上的国家元首，高宗则在庆运宫隐居。

顺宗和高宗的肖像画常常被用在纪念《乙巳条约》签订和合并作为和平与互利事件的明信片上。特别是纯宗的形象被殖民政府所控制，他经常被描绘成一个软弱和低劣的领导者。王室的肖像画也以家庭肖像的形式制作。殖民地时期，随着李王家的肖像画的制作和广泛流通，韩国王室的神秘感消失了，变得更加容易接近。这有利于日本政府将韩国王室同化为日本帝国的皇室，并巩固朝鲜皇室对日本天皇的从属地位。由于印刷工艺和设施的改进使这些图像得以大规模传播，李王家也变得大众化和商品化。

有趣的是，合并后韩国百姓依然对高宗忠诚如故，他的肖像画也成为了受欢迎的收藏品。高宗的形象常常与恢复韩国主权和独立的渴望联系在一起，被独立运动家用来激发民族主义情绪。曾有传闻说1919年他突然死亡，死因是毒杀，这也引发了全国性的3.1运动，这是一场对抗日本殖民统治的全国性示威。

合并后最显著的变化之一是逐渐被改造、拆除和出售的诸多宫殿建筑。例如，日本殖民地政府在景福宫前建造了一个庞大的总督府厅舍。因为景福宫是韩国君主权威的象征，封锁宫殿表达日本统治和优越性的象征性行为。不仅如此，日本政府为了招待1915年朝鲜物产共进会的客人，还在建设朝鲜铁路酒店的过程中拆除了圜丘坛。这也是为了贬低大韩帝国的权威和遗产而故意做出的决定。如今，圜丘坛仅存的建筑便是供奉先祖牌位的规模较小的祠堂皇穹宇，而圜丘坛的正门直到2009年才得以修复。

许多宫殿建筑和建筑物有的为开发新项目被拆除，有的出售以获取收益。最具代表的便是昌庆宫改建为公园，吸引了无数人在宫殿内娱乐游玩。为了吸引更多的游客，破坏王室的遗产，总督府还在昌庆园建造了动物园和植物园。此外，总督府还在宫内种植了数百棵樱花树，将传统的韩国宫殿融入了日本帝国的美学。虽然刚开始大部分访客都是日本人，但随着时间的推移，韩国游客的数量远远超过了日本人。这些图片进一步宣传了开放的宫殿区域，有效地吸引了普通民众前来参观。

摄影技术和印刷媒体的出现促进了韩国宫廷作为一种商品的消费。除了昌庆宫，景福宫的正殿等皇家的私人空间也通过摄影和复制图像等方式得以呈现。宫殿的大众化虽然破坏了李王家的遗产，但在很多方面也防止了另一场全国性的反对日本殖民政府的抵抗运动的风险。这是一项有效的柔和政策。

即使在合并后，彻底清除李氏王朝和韩国宫殿对日本也没有好处。相反，他们成为了将韩国王室同化为日本帝国皇室的有效工具，这有助于将日本对韩国的殖民化宣传为一种和平且互利的成果。虽然这个王室不再具有合法的统治权限，但仍在平息公众对日本占领的敌对情绪方面发挥了重要作用。

日本乐于维护宫殿和王室的外在尊严，但也很快地控制了如何展现王室和宫殿内外的表现形式。日本伪造韩国象征物的事例之一便是国王的旗帜御旗的制作。高宗皇帝的御旗由太极图案和八卦组成。纯宗皇帝在位期间，统监伊藤博文和日本当局为新

皇帝举办了一次全国巡访。此次巡访是为了向韩国人展示他们心爱的君主，安抚大众的情绪，同时宣传并巩固了高宗向纯宗让位的正式但有争议的事实。为了区分顺宗的统治与高宗的统治，设计制作了新的御旗，这面新的旗帜在全国巡访期间使用。李花纹曾一度象征着被认定为强大而具有竞争力的帝国的野心，从1910年代开始，它变成了象征无力、商品化的王室和宫殿的符号。

宫中使用的物品也在合并前后大量生产及商品化。如上节所述，各种装饰有李花纹的木箱、碟子、玻璃杯、餐具、水壶、花瓶等工艺品被大量生产且销售给大众。这些产品的主要顾客是日本人，但崇拜或迷恋李王家的韩国人也会购买。这些工艺品的销售不仅带来了受益，而且广泛地影响了人们对君主的认知。这不仅丧失了法律权威，王室和宫廷在象征意义上也沦落为装饰性和无力的存在。

殖民地时期，就连民间企业都开始使用李花纹。例如和平堂药房将李花纹作为公司标志，发布在报纸广告上，旨在吸引希望购买与王室相关的高档产品的韩国消费者。再加上20世纪10年代日本商品大量涌入韩国市场，使用大韩帝国的纹章成为了公司宣传"国产"形象的营销方式。

李花纹在视觉上代表宫廷和王室的主导地位，与向合并迈进的过程中对太极旗使用限制的增加相呼应。虽然皇室的纹章可以和韩国的政治自主性和独立分离，但国旗本身就是体现韩国自主性和独立的象征，因此合并后禁止使用。因此，合并后，除了装饰建筑物或明确的商业用途等少数例外情况，太极旗被禁止使用。1919年三·一运动后，太极旗被视为反抗日本殖民地政府的象征，遭到了严格的使用限制。讽刺的是，太极旗的政治使用禁令反而使这面旗帜成为恢复民族独立的渴望和独立运动者决心的象征。太极旗成为抵抗民族主义的象征，在整个殖民地时期得以保持其民族认同，1945年独立后，也继续发挥着国旗的作用。

我们第二周的主题是大韩帝国的艺术和文化。到目前为止，我们了解了大韩帝国的历史背景、宫廷的视觉符号、帝国首都的建设和李花纹等等。本节课我们讨论了在殖民地统治下宫廷和李王家的形象发生的变化。下周，我们将继续探讨20世纪初韩国的美术作品，特别是传统水墨画。下周见。

第三周	水墨画			
每周学习目标	梳理19世纪至20世纪初水墨画的风格变化。		教师名字	Jess Jiyun Son
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（ ）			

分课时学习内容	
第一课时	真景山水画
第二课时	19世纪末水墨画的流行趋势
第三课时	风俗画
第四课时	透视法的应用
第五课时	现代化的尝试

（第一课时）真景山水画

大家好，欢迎来到“王朝与帝国艺术”第三周的讲座。我是杰斯·孙，今天我将和大家一起探索朝鲜晚期到殖民时期的水墨画世界。

要理解朝鲜时期的水墨画，首先需要了解两班文人这一社会精英阶层的艺术实践。与今天我们理解的水墨画不同，东亚的水墨画原本与书法和文学密切相关。韩语中的“书画”一词体现了绘画与书法的传统融合，这两个领域直到20世纪才被视为一种独立的艺术形式。这类画作主要区别于职业画家创作的实用或装饰性的画作。虽然水墨画也曾由职业画家绘制，但它与儒家学术传统紧密相关，并在朝鲜严格的阶层社会中，作为精英阶层的文化象征发挥了重要作用。

两班阶层中，那些通过科举考试的士大夫们有责任坚守先辈确立的道德和美学标准。对他们来说，书画不仅仅是艺术活动，更是塑造其作为社会、文化精英认同的必要因素。因此，书画大多遵循儒家原则和美德创作，由此形成了水墨画独特的东亚图像学。

遵循儒家的道德德行，特定主题在朝鲜的水墨画中占据了主流。其中最突出的“四君子”指的是梅、兰、竹、菊。每种植物都象征着文人向往的特定美德：梅花象征着在暮冬的寒冷中开花的忍耐和再生力，兰花象征着与学者志趣相关的高洁和纯真，竹子的坚实和柔韧性象征着刚直和韧性，而秋天盛开的菊花则象征着优雅和长寿。这些主题不仅仅是单纯的装饰元素，还从视觉上表现了道德与哲学的价值。绘制四君子要求与书法类似的节制笔法，这展示了在朝鲜文人文化中，艺术追求与知识追求之间的紧密关联。此外，这些主题常辅以诗题，将视觉艺术与文学艺术相结合。四君子不仅强化了儒家观念，还将朝鲜画家与更广泛的东亚文化遗产联系起来。

文人画家主要使用纸和墨，选择竹子、古木、岩石等主题，应用书法中的节制笔法，与宫廷画师和职业画家青睐的华丽写实风格有所区别。文人画家对儒家主题的偏好也影响了职业画家，使得竹画成为衡量宫廷画师实力的重要标准之一。

文人画风的另一个主要特征则是积极借鉴过去的画风和样式，文人通过将特定画风与过去艺术家的价值观和品格联系起来，从而表达他们自身的个性与信念。文人画家常常通过这种方式模仿名家画风以示敬意。文人画并不注重精确的技法或物体的细致描绘。而是注重捕捉主题本质，强调画家的学术知识、修养水平、书法练就的笔法。文人画家即便掌握了精湛的技法，仍然在作品中保持笔法的简洁表现，这种方法强调即兴性而非技术卓越。此外，他们还注重表达事物的内在本质，摒弃追求外在的相似性和写实描绘。

朝鲜文人在绘画鉴赏方面也形成了他们自己独特的文化。他们将绘画、书法等艺术形式视为一种表达道德品性和学术深度的手段，而非单纯的装饰品。艺术品的收藏也是确立学者身份、追求正直、谦逊和自我修养的方式。文人墨客尤其珍视那些体现简约典雅的作品，如四君子水墨画或反映儒家思辨主题的山水画。这些艺术作品通常附有题词、题跋、后记等，这使得收藏家能够与作者以及其他鉴赏者进行对话。这种做法强化了与过去的连续性，许多朝鲜文人从中国文人传统中汲取灵感的同时，试图将其融入韩国的创作思路。早期朝鲜的艺术通常遵循宋明的传统。这反映了与中国系统性依附的朝鲜儒家思想与艺术之间的强烈关联。

然而，在壬辰倭乱和丙子胡乱后的17世纪，朝鲜晚期开始，真实地描绘本国主题，并创造独特画风的趋势十分明显。这种趋势在朝鲜晚期的山水画中尤为显著。

受实学这一学术倾向的影响，强调经验观察、改革导向的思考以及在政治、经济、社会等领域知识的实际应用，在美术中，真实景观山水画得到了发展。真景山水画是与理想化地描绘中国名胜和中国文学中提到的想象空间的观念山水画形成了鲜明的对比。相反，真景山水画是通过直接观察韩国的地方名胜而创作的作品。这些真景山水画在很多方面都是民族认同的表达，反映了实学的学术和文化倾向，鼓励经验知识的研究以及对韩国特有环境的感受。

朝鲜晚期画家郑敾是真景山水画的先驱。郑敾作为两班出身的画家，居住在朝鲜的首都汉城，经常描绘仁王山、白岳山、南山等环绕首都的地域景观。他摆脱了中国传统的观念化山水画，专注于捕捉韩国独特的地形与精神，代表作包括描绘金刚山等韩国自然风景的作品。郑敾为了真实地描绘受人推崇的名胜古迹，他经常游览金刚山，将自己的直接观察与绘画技法相结合，描绘出国家名胜之美。

收藏在国立中央博物馆的这本画册被认为是郑敾最早期的作品。该画册由13幅单幅画作和跋文组成，跋文记录了作品的创作背景和题目。据跋文记载，1711年，在首尔仁王山的山脚下与郑敾同村的辛泰东在第二次游览金刚山时，邀请郑敾同行并绘制景观。这本画册描绘了内金刚、外金刚和海金刚的主要景点。郑敾运用了符合山特性的对角线及圆形构图，采用了米点皴、披麻皴、垂直皴等多种笔法。特别是在内金刚的描绘中，突出表现了尖峭的山峰和致密的构图。山峰和路线的明确标记反映了朝鲜地图制作方式的影响。他大胆的笔触、动态的构图以及朴素的色彩使用反映了对自然的深刻融入和逐渐增强的韩国文化认同。郑敾通过创新技法重新定义了朝鲜晚期的山水画，将传统的文人画美学与独特的韩国视角相结合。

受郑敾影响，真景山水画发展的另一个主要人物是擅长描绘自然景观的金弘道。作为宫廷画师，以风俗画闻名的金弘道受郑敾的影响，注重细节的真实描绘和表现韩国景观，为真景山水画的发展做出了贡献。金弘道在正祖大王的支持下，常常受到委托创作韩国众多名胜的风景画。他亲自访问这些地方，注重真实地描绘自然世界，通过直接观察创作作品。金弘道旨在传达与环境的真实联系，不仅捕捉了风景的物理特征，还揭示了韩国文化认同的象征意义。这反映了郑敾所发展的真景山水画的理想。然而，与郑敾通过改变或夸张视觉元素来表达韩国风景独特的精神和本质不同，金弘道的山水画更忠实于现实的详细描绘，展现了作为专业画家的技巧。金弘道对韩国景观的精细描绘显示出他深受实学的影响，反映了18世纪末和19世纪初通过中国逐渐引入的写实主义画风。基金弘道对韩国地形的现实观察性方法打破了之前时代那种模式化和程式化的山水画风格，为独特的韩国式山水画传统的全面确立做出了贡献。

除了对真景山水画的创新之外，朝鲜晚期的绘画还见证了其他重要趋势的兴起，反映了当时的文化动态和社会变化。风俗画捕捉日常生活场景，成为主要趋势，作品中有许多描绘市场景象、日常劳动场景等，融入了幽默元素。金弘道和申润福等画家在这一领域展现了卓越才华，创作了生动而贴切地展现平民和两班贵族生活的作品。此外，为朝鲜社会底层民众创作的廉价民俗画也在这一时期蓬勃发展，它以大胆而富有象征性的图像和生动的色彩为特征，常常用于装饰或巫术目的。这些多样的艺术发展展示了传统与创新之间的平衡，强调了朝鲜晚期绘画的丰富性。我们将在下一讲中进一步探讨这些发展。

本次讲座中，我们研究了朝鲜晚期水墨画的主要绘画实践与趋势。下一讲，我们将探讨风俗画和民俗画的兴起。我们下回见。

（第二课时）19世纪末水墨画的流行趋势

大家好，欢迎大家再次来到“王朝与帝国艺术”讲座。本次讲座是第三周的第二部分，　今天我们来看一看朝鲜晚期的风俗画和民俗画。

风俗画是描绘普通人日常生活的艺术类型。风俗画是指"描写民俗习惯的画作"。虽然风俗画由来已久，但在朝鲜晚期，它成为韩国美术中一个独立且充满活力的类型，为我们提供了窥探当时人们的日常、习俗和社会动态关系的独特视角。18世纪以前

的韩国风俗画主要聚焦于上层社会两班贵族的理想化形象，但到了18世纪，反而对平民生活的关注度越来越高。有趣的是，上流文人艺术家们首先将目光投向非精英阶层的生活，推动了这一主题的变化。与传统宫廷绘画或文人画所描绘的理想化的山水画或学术主题相比，风俗画描绘了普通人在工作、休闲和仪式中的场景。这些作品不仅展现了艺术技巧，还反映了对人类行为的深刻观察，捕捉到了"幽默、浪漫、社会批判"的瞬间。通过真实地描绘平民的生活，风俗画成为了了解朝鲜社会的重要媒介，为上流文化和大众文化搭建了桥梁。

朝鲜晚期，特别是18世纪和19世纪初，韩国风俗画达到了顶峰。尹斗绪和赵永锡等文人画家开始探索风俗画体裁，这给像姜熙彦这样的专业宫廷画师和中产阶级业余画家带来了灵感。他们的贡献为19世纪的金弘道和申润福等画家发展风俗画奠定了基础。金弘道以幽默的笔触描绘了平民的日常生活，而申润福则精致地捕捉了妓女的浪漫和享乐世界。这些有影响力的画家也影响了金俊根等后期专业画家，和许多无名的民俗画家。

金弘道是出身于中人阶级的专业宫廷画师，师从以山水画闻名的文人画家姜世晃。他在20多岁时进入图画署，受到正祖的赏识，逐渐积累了声誉。30多岁时，他主要遵循传统风格，以传统技法绘制山水、房屋和街景。但在后期作品中，他逐渐去除山水和建筑物，突出人物活动，发展出自己独特的风俗画风格。这些变化可能是由于需要更快、更有效地创作作品的需求所致。由于他的画作需求一直很高，因此，必须以高效的方式绘制出幽默和生动的场景。此外，与大幅屏风画相比，在画册中细致描绘背景也是不实用的。金弘道的风俗画使用了圆形或X形的构图方式，人物表情生动，笔触大胆且充满活力。他的风格影响了同时代画家金得臣和申润福，以及后期的民俗画画家。

申润福也是出身于中人阶级的宫廷画师，是宫廷画师申汉平的儿子。他深受父亲和金弘道的影响，在描绘岩石、大海和荷叶质感等山水画元素时，画风与金弘道有相似之处。然而，申润福在风俗画中发展出了独特的风格，形成了自己的特色。与描绘普通人日常生活的金弘道不同，申润福虽然偶尔也描绘平民，但主要以青楼女子和享乐世界为主题。因此，申润福的风俗画中常常包含情色主题或氛围。为了有效地描绘浪漫和情色场景，申润福在背景和细节上极为用心，使用了细腻的笔触和生动的色彩。他的风俗画精致而细腻，注重家具，服装，发型和时间段的细节描绘。他的构图中经常出现从背景中窥视的人物，这灵感来自金弘道《洗衣场》中的双向视角技法。此外，他还巧妙地运用了穿着华丽韩服并佩戴精致发饰的妓女等吸引观众目光的核心主题和动作。

尽管他作品中的人物面部描写较为单一，背景有时过于突出，但申润福的风俗画依然独具匠心且精致无比。这些作品描绘了可能已被遗忘的朝鲜晚期的文化，尤其是以极具魅力和写实的手法描绘了富裕阶层的生活。申润福的风俗画在捕捉这些场景方面极具价值，在当时，这些作品勇敢地触及了可能被视为不道德或低俗的题材，因此具有重要的历史意义。他的作品对后期的画家影响很大，他的画风常被以大众为主要消费群体的民俗画所采用和模仿。

朝鲜晚期对民俗画，即为平民创作的艺术需求逐渐增加。“民俗画”一词是一个常被用作与“精英艺术”相对的过于泛化的概念，但在主题、背景和赞助方面，它又区别于前面提到的风俗画。风俗画顾名思义就是“描绘风俗的画作”，主要是从人们的日常生活、社会活动与交流、风俗习惯等更现实、更真实的角度来描绘。这些画作主要由专业的宫廷画师或文人画家创作，既是艺术探索的实践成果，也可能是应委托而绘制的。他们主要描绘了包括上流社会和平民在内的各种场景。由资深的专业画家为主创作的风俗画的主要消费群体是精英阶层，正祖甚至曾委托金弘道绘制了多幅描写朝鲜百姓日常生活的写实作品。像这样，与为精英和知识分子群体创作的风俗画相反，民俗画主要由匿名画家为平民创作的。

风俗画有时注重将社会描绘得更加精致或逼真，相反，民俗画则更具象征性和装饰性。民俗画画家们将宫廷画大规模使用亮色的传统缩小并融入家用画作。民俗画中常常涵盖民俗信仰和迷信，旨在为家庭带来繁荣、健康和幸福。这些画作遵循宫廷美术的传统主题，同时融入老虎、喜鹊和山神等新素材，这些在宫廷美术中并不常见。这样的画作被认为起到了驱邪和给家庭带来好运的护身符的作用。代表性主题包括象征长寿的十长生、象征夫妻恩爱的鸳鸯、象征阴阳和谐的昆虫和花朵、以及象征学问和智慧的册架图和册巨里等等。画中的老虎和喜鹊还带有对朝鲜社会阶层的嘲讽和批判。老虎通常被描绘权威者的形象，但在民俗画中，却常常被象征大众的喜鹊戏弄和嘲笑，成为愚蠢的野兽形象。

民俗画的风格通常比风俗画更平面化、多彩且非正式，更注重象征性元素而非精准化的表达。民俗画大多缺乏宫廷艺术中细腻的阴影处理或空间深度。民俗画以这种简洁性为特征。民俗画画家有意避开精巧的技法，从而向观众传达纯真之美。此外，鲜艳的彩绘曾被以往流行的简约黑白水墨画所抑制，但19世纪的民俗画却使具有悠久历史的彩绘传统又重新活跃起来。沉睡在韩国人心中的对色彩本能感知，通过民俗画得以复苏。

与19世纪逐渐衰落的南宗画风格不同，民俗画制作一直延续到19世纪和20世纪初。它能持续走红的主要原因之一是大众对艺术的需求逐渐增加。这是从三国时代以来确立的韩国社会等级制度崩溃的结果。19世纪，平民多次起义挑战严格且不平等的社会制度。最终，等级制度在1894年甲午改革中被彻底废除。民俗画的传统在这一历史背景下出现，但民俗画的消费并不仅限于平民百姓。士大夫阶层也接纳了民俗画，最终宫廷画师也受这一画风影响，将其扩展为“大众艺术”。民俗画中使用的图像也与刺绣、瓷器、家具、建筑物等日常物品的装饰设计相融合。

代表性的例子有“册巨里”。“册巨里”一词来源于韩语中的“册”和“巨里”，这顾名思义就是“书和各种杂物的集合”。因此，“册巨里”指的是书籍和与学术研究相关的各种物品。这种类型的画作源于宫廷画，受到了18世纪从中国引入的西方绘画技巧的影响，采用了阴影来表现空间的深度。虽然中国和西方都有描绘书籍的静物画，但“册巨里”成为了朝鲜晚期民俗画的代表类型。“册巨里”从正祖(1776－1800)时期在士大夫阶层中开始流行，一直延续到20世纪初。在韩国，绘画书籍的传统发展成一种独特的体裁，它得益于人们对学术成就和智慧的深切追求，以及韩国领导人和精英阶层对此的高度评价。

尽管民俗画在社会各阶层中占据主导地位，但与两班阶层的“高级艺术”相比，仍被视为“俗艺术”。20世纪，日本美学家柳宗悦(1889－1961年)重新审视民俗画，日本殖民时期，他在向世界传播韩国民俗画的艺术价值方面发挥了重要作用。他对韩国美术的兴趣始于首尔南大门附近的小学教师浅川巧赠送给他的礼物。这个礼物是一个小小的“月亮”罐，是一块边缘被打碎的白色陶瓷碎片。这个简单的罐子对日本的文化史产生了深远的影响。受其美丽的启发，柳宗悦放弃了罗丹的雕塑研究，转而致力于收集和研究韩国民俗工艺。这引发了著名的民艺(民俗工艺)运动。柳宗悦对民俗画的热情在日本掀起了韩国民俗画的复兴。

民俗画的简洁和二维构图与现代情感紧密相连,反映了传统技法的复兴。民俗画超越了时间、空间、大小、习俗和社会制约，连接过去和现在，灵活运用空间并根据需要调整大小和规模。此外，民画展现了与宫廷画或文人画的庄重和高贵威严不同的、充满活力和想象力的世界。民俗画在殖民时期展现了作为“大众艺术”的韧性，并在解放后继续影响艺术家，激发了1980年代民众艺术家的灵感。他们以民俗画传统为基础，表达了韩国民众的民主理想。今天，民俗画被重新诠释为代表韩国民众理想和美学创新的、自发的艺术运动。

本周的第二部分我们探讨了朝鲜晚期的风俗画和民俗画。下一个部分我们将讨论朝鲜晚期水墨画的发展状况。

(第三课时) 风俗画

大家好，欢迎来到第三周的第三节课。今天我们将探讨朝鲜晚期水墨画中出现的变化趋势。我们将从19世纪兴起的南宗画风开始，接着探讨20世纪初对传统水墨画产生重大影响的西式画风的引入。

朝鲜晚期兴盛的真景山水画和风俗画自1850年左右开始，直到朝鲜王朝灭亡，逐渐衰退。这种变化与南宗画风格的影响力扩大有关。南宗画以“写意”或“自由笔法”为基础，追求捕捉对象的内在本质而非外在形态。

19世纪对朝鲜来说是一个重要的变革时期，此时与清朝的文化交流非常活跃。从中国进口的画册影响了朝鲜画家的技法，因此受南宗画影响的文人画崭露头角。这一时期，韩国固有的山水画和风俗画衰退，受南宗画影响的作品增多。这一运动的领军人物是秋史金正喜，他的作品被视为那个时代的代表性作品。金正喜擅长书法、诗词和绘画，他的影响力不仅限于艺术领域，对朝鲜晚期的学术界也产生了深远的影响。金正喜24岁时曾访问清朝，广泛接触了清朝的文学和艺术，这段经历对他的画风产生了很大的影响。他融合了几种书体，创造出了独特的秋史体。他想通过绘画传达学者的精神，常常从自己的旅行和学术探索中汲取灵感。金正喜研究了汉朝和魏朝时期赵孟頫、苏东坡、颜真卿等中国大家的书体。他融合了大家们的长处，发展出了自己独特的书体。他的作品《岁寒图》很好地展现了精致的简约和沉思的超然。

南宗画由中国明朝的美术史学家董其昌定义。这种画风强调个人表达、哲学深度和自发性，常常运用水墨技法和自由的构

图。与技术上更为精密的北宗画不同，南宗画更侧重于竹、梅、山水等象征性主题，旨在体现画家的内在精神而非物理现实。金正喜运用这一原理，创作出了具有韩国独特风格的南宗画作品。他的作品以思想深度、简约风格和内省性受到高度评价，尤其适合那些重视个性表达而非装饰性或写实艺术的文人画家。

金正喜的艺术哲学强调了绘画与书法的一致性，也给许多文人画家带来了深远的影响。他的弟子中有赵熙龙和许鍊。赵熙龙擅长风景画和四君子画，尤其对梅花情有独钟。他的梅花作品，梅枝从画面的左下角开始，呈弧形向中央延伸，展现了画家的创造力和即兴发挥。梅枝的起始部分以三维方式描绘，逐渐转为二维式，梅枝的每一处都很锋利，末端尖细，自由散落的墨点洒在画纸上，表达着自由与节奏。许鍊是金正喜弟子中最杰出的一位，虽擅长多种画法，但以黄公望和倪瓒的构图和笔触为基础，在风景画领域留下了独特的遗产。他常常以中国诗歌为灵感，使用分叉的粗糙笔触和明亮的细腻色调。除了山水画外，他还大胆而熟练地用墨描绘了四君子、牡丹、竹子、奇岩、老松、莲花等，这些作品特别展现了他晚年独特的艺术个性。

到了19世纪末，南宗画风压倒了承载当地风景和日常生活的真景山水画、风俗画等其他艺术传统。艺术界转向了一种受到元、明、清代南宗画风深刻影响的解释性表现方式。这种变化为朝鲜画家提供了探索哲学主题和个人表达的机会，同时也导致了韩国固有画法的衰退。朝鲜晚期秋史体和南宗画风的兴起至今仍是一个被热议的话题。支持者们认为，金正喜的个人作品清晰地展示了秋史体与南宗画风为韩国艺术注入了丰富的智性与哲学深度，赋予了文人画以独特的韩国特性。然而，批评者们却认为南宗画风的主导地位削弱了真景山水画和风俗画中的本土画风。因此，南宗画风虽然展现了新的创造性和可能性，但也揭示了韩国美术在创新与传统之间的紧张关系。

进入朝鲜晚期，西洋画法开始影响韩国美术。在韩国开港之前，韩国与西方绘画风格的接触主要是通过中国间接进行的。19世纪末是政治动荡时期，兴宣大院君的孤立主义政策、基督教的传播与迫害、社会阶层的瓦解、开港改革派的兴起和高宗的官制改革政策等都是国内的主要事件。这种急剧变化的环境为直接引进西方思想、技术和基础设施奠定了基础，对韩国美术界产生了戏剧性的影响。

随着韩国正式接受西方的影响，传统水墨画开始发生重大变化。西方的写实主义、透视法和油画技法的引入产生了最直接的影响，这为传统水墨画所重视的简约、单色调和哲学主题形成对比，提供了新的可能性。风景画受西方透视法和现实主义的影响尤为明显。与传统的山水画在描绘自然时常常使用的风格化方法不同，西方技法可以通过精确的比例和透视法进行更真实的描写 。这一变化为韩国画家提供了一种融合东西方美学的探索自然世界的新方法。

著名宫廷画师安中植在他的画作中积极尝试西方的透视法。他于1881年在天津学习西方武器制造，可能在那里接触到西方绘画和新技术。他在宫廷画法中尊重传统风格，但随着20世纪初日本影响力的增强，韩国引入了新的艺术技法，他在个人作品中接受了新的方法。安中植的山水画逐渐表现出更清晰的深度，通过尝试阴影和笔触，更真实地塑造形态，并更清晰地区分前景和

背景。安中植的作品虽未完全采用西方透视法，但反映出他对现实主义和空间感知的细微变化。他的作品展现了不断演变的空间感知，与20世纪初韩国美术对新思想的开放态度是相辅相成的。例如，在著名的《白岳春晓》中，前景和中景使用鸟瞰图描绘，背景则使用高远法表现。高远法是一种让观者感觉从下往上看的技法，是韩国传统山水画中使用的透视法。白岳山的表现运用了南宗画常用的米点技法，其特点是以卧笔绘制的水平笔法。背景中策略性地安排的云彩是表达深度和距离的传统视觉元素。此外，景福宫树木和亭子的描绘也体现了宫廷画的典型特征。另外，在描绘光化门前的桥梁、主要道路以及景福宫的亭子等时，线性透视法和三维阴影的运用使得其近代特征非常明显。这些特征通过细节和精确的笔触强调深度，真实地描绘物体，营造出深度的空间感。

同样具有开创性的还有油画的引入。高羲东(1886-1965)是第一位学习欧洲油画技法的韩国画家，毕业于东京美术学校的西洋绘画系。他学习了现实主义的透视法、阴影以及解剖学的准确性。起初，高羲东的新风格遭到了传统主义者的反对。因为水墨画与文人的道德反思和精神表达有着深刻的联系。有趣的是，高羲东在留学归国后重新回归了水墨画。作为韩国最早的油画画家，他在活动期间也展出了几幅油画作品，但他的水墨画中并未明显表现出西洋画的影响。

尽管如此，20世纪以来，西洋画的风格逐渐向注重简约、个人表达和学术态度的水墨画文人传统提出了直接挑战。学者和官员实践的文人艺术是书法和诗歌的延伸，反映了谦逊和节制的儒家价值观。西方的现实主义与文人画追求捕捉对象精神而非物理形态的理想发生了冲突。此外，在日本殖民时期，日本的美学对韩国产生了统治性影响。西洋画被认为是比东方水墨画更现代和进步的艺术形式。对此，一些画家尝试将西方技法与传统美学相结合，在混合结构与构图的同时，依然保持了笔触的自发性特征。还有一些人则拒绝受西方的影响，认为水墨画代表了独特的韩国身份，不应被外来画风冲淡。我们将在下节课中继续探讨这一主题。

本次讲座对朝鲜晚期传统水墨画的主要艺术流派进行了概述。包括19世纪南宗画的兴起及其对韩国美术界的影响，以及19世纪末和20世纪初西洋画技法的引入给韩国美术带来的变化。通过本节内容，我们能够更好地理解韩国水墨画的演变以及对不断变化的艺术和文化背景的应对。下节课我们将重点探讨20世纪韩国画家将传统水墨画进行现代化的尝试。

(第四课时) 透视法的应用

欢迎大家来到第三周的第四部分。今天我们将探讨19世纪末至1930年代韩国东洋画的现代化尝试。我们将特别关注安中植和赵锡晋弟子的作品，探讨在肖像画中摄影的影响以及山水画的现代化，这两大主题。

随着19世纪末摄影在韩国的引入，表现相似性和同一性的方式发生了转折。在摄影传入韩国之前，传统的肖像画非常具有象征性，注重捕捉对象的本质或道德品质，这深深植根于儒家理想之中。然而，摄影挑战了这一美学范式，引入了前所未有的真实性和精确性。摄影在19世纪末被引入韩国，提供了一种记录对象相似性的全新方式，其精确度超过了任何其他技术。这一技术

革新激励了肖像画家在他们的作品中采取更细致、更写实的表现方法。

尤其是蔡龙臣（1850－1941）是这一变化的典型例子，其肖像画展现了摄影般的真实性。蔡龙臣是两班出身的官员，因其卓越的肖像画才能，曾受高宗委托绘制御真。蔡龙臣的画风特点是用细笔精致地刻画面部皮肤的纹理，他运用了大量的笔触来表现浮雕感、深度和明暗，显然受到了摄影的影响。此外，他还使用白色颜料强调鼻梁等面部突出部分，营造了高光的效果，甚至细致到表现出人物眼中的反光，这些细节进一步体现了摄影对他作品的影响。这种细腻的风格摆脱了传统文人肖像画的平面化和象征性的表现手法，是将传统的笔触与现代摄影影响相结合的典范。特别是，在绘制已故人物或远在他乡的人物肖像时，他将照片作为参考资料，这证明了摄影的实用性。1905年《乙巳条约》签订后，他绘制了一批卫正斥邪派人士的肖像画。这些如照片般捕捉到的画面，赋予了作品即时性，更加强调了他们恢复国家自主的决心。因此，蔡永信的作品展现了韩国画家接受摄影不仅仅是作为记录工具，更作为连接传统与近代的美学灵感工具的事例。

有趣的是，蔡龙臣不仅在自己的作品中引入了摄影，还借鉴了西方的作品创作和销售方式。他建立了家庭作坊制度，并亲自为作品定价。蔡龙臣还让儿子在首尔钟路经营照相馆，并教儿媳摄影技术。让她经营女性专用的照相馆，这证明了艺术家对摄影这一新媒体的潜力和市场价值的信心。

金殷镐也是韩国最著名的肖像画家之一，他因将传统绘画技巧与现代艺术感相结合的能力而受到赞誉。他在东京美术学校学习日本画课程，深入理解了韩国和日本的艺术传统，他将这些传统以独特的风格进行融合，创作了强调精细细节描绘和写实表现的作品。他在创作写实的人物肖像方面展现了卓越的才能，并常常使用照片作为参考资料。1928年，他受托为纯宗王室画像，参考纯宗的照片，精确地描绘了面部轮廓和明暗。他的作品以精致的笔触和生动的面部特征刻画著称，明显受到现代摄影肖像的影响。

金殷镐的肖像画深受韩国传统肖像画技法和摄影的影响，同时他还引入了20世纪初传入韩国的日本画中那些微妙的创新元素。传统的技法，比如精细的线条处理以及对人物服饰和姿态的着重刻画，一直是他作品中的重要元素。他还引入了自然的阴影处理和立体感，特别是在描绘面部表情时增添了现代元素。他的肖像画还因丰富的色彩运用而闻名，既提升了视觉效果，又保持了写实感。至于金殷镐，我们将在本周最后一部分详细探讨他受到日本画的影响。

除了肖像，山水画在这一时期也发生了重大的转变。这一变化源于艺术实践的现代化，以及宫廷画家安中植、赵锡晋及其弟子的影响。正如之前我们提到的，安中植在将西洋画的纵深感、透视法和明暗概念融入韩国水墨画方面起到了重要作用。曾与安中植一起活动的赵锡晋在20世纪初帮助培养了韩国新一代的东洋画家。这些年轻画家与他们的同时代作家推动了传统与现代的融合，为近代山水画开辟了新路径。

该运动的重要人物之一是安中植的弟子李象范，他成为现代韩国山水画的领军人物。李象范在书画艺术协会和耕墨堂模仿安中植的画风，采用了南宗画与北宗画的混合技法。但从1923年左右开始，他开始发展自己的原创作品，将田地和小溪布置在前景中，以低矮山峦为背景，创造出横向延伸的布局。他的画作尺寸也逐渐增大，与传统山水画通常以中小尺幅创作并以卷轴形式保存或装入画册的情况有所不同，这种构图和形式常见于作者提交给朝鲜美术展览会的作品中，借鉴了西方制作水平全景式风景画的惯例。他被誉为韩国早期近代水墨画的代表人物，在追求传统水墨画技法的同时，用他独特的笔触和构图捕捉到了韩国山川和乡村风景独特的地方气息。此外，传统的韩国山水画多为单色调，李象范则用微妙柔和的色调增强了作品的氛围。这一方法反映了他对西方水彩技法的了解，以及他希望在不放弃哲学根基的同时，将韩国山水画现代化的愿望。

另一位值得关注的画家是卞宽植，他的山水画展现了传统与近代的融合。卞宽植于1917年开始正式学习绘画，并像李象范一样加入了书画美术会。他是赵锡晋的孙子，深受祖父画风的影响。卞宽植从1925年开始在日本学习，他的作品融合了南北画派、以及受新日本南画派影响的西洋技法。但到了1920年代末，他作品的表面处理方式变得更加粗犷，出现了多元化的视角等更加独特的特征。1937年，他离开首尔，游历全国，专注于实景写生，基于直接观察和写实描绘确立了自己独特的风格。这一时期，他的山水画融入了浓浓的地域特色和乡愁，并更加鲜明地运用了渴笔和破线法。像这样，他的风格逐渐发展，通过使用暗黑色和褐色墨营造出强烈的层次感和粗犷氛围。直至1957年去世，他熟练掌握了渴笔和破线法，并尝试引入“胡椒点”技法，为作品风格带来变化。这一时期的作品在构成上更加多样化，特别是在静物画中大胆地强调了某些元素，展现出艺术的成熟。

李象范和卞宽植都是一代艺术家代表，他们融合西方技法，在强调空间深度、构图和色彩的同时，通过东方美学保留传统韩国山水画的哲学和表现特征，代表了希望将韩国山水画现代化的一代艺术家。他们的作品展现了韩国美术如何适应近代化的挑战和机遇，实现了新旧元素的独特融合。山水画的这种变化反映了当时更广泛的文化和社会变革，韩国在传统与现代性之间经历了类似的过程。

19世纪末到20世纪初是韩国美术产生深刻变革的时期，肖像画中摄影的影响和山水画的近代化潮流尤为突出。蔡龙臣和金殷镐等艺术家将摄影写实主义融入肖像画，实现了创新，李象范和卞宽植引领了山水画的近代化。本周的最后一个部分，我们将探讨殖民时期日本文化和日本趣味对韩国的东洋画产生了怎样的影响。

（第五课时）现代化的尝试

欢迎来到本周的最后一部分。今天我们将探讨日本画传入韩国的过程，以及它在20世纪初对韩国东洋画产生了怎样的影响。

19世纪末日本努力使文化现代化的核心是发展日本画。日本画，顾名思义，“日本绘画”是明治时期(1868-1912)为了区别日本传统绘画与西式绘画而得名。日本长期以来建立了自身的传统绘画风格，但在19世纪，西方技法和视角的崛起对其身份构成了挑战。日本画根植于日本美学，但这是一种有意识的探索，旨在以现代视角重新审视传统技法。它既有矿物颜料、墨、画纸等

传统材料的使用，还融合了西方绘画的透视法、明暗表现、人体写实描绘等元素。这一时期日本画的主要推动者是东京美术学校的校长冈仓天心，他鼓励对日本画传统进行创新。

日本和韩国美术的首次重要互动是在19世纪末到20世纪初，日本画被介绍到韩国时发生的，这一过程尤其在日本帝国主义的野心影响下展开。1910年日韩合并后，两国关系更加紧密，日本美术对韩国文化界的影响也大幅扩大。随着越来越多的韩国学生赴日学习美术，日本画逐渐被韩国美术界所接受。重要的是，日本画传入韩国并非单纯的美术交流。它与当时的政治和文化动态密切相关，日本的殖民统治几乎影响了韩国生活的方方面面。

当时韩国画家主要承袭了19世纪后期文人画家和宫廷画师的传统技法，因此日本画初入韩国时曾遭遇强烈抵制。但随着韩国逐渐被日本统治，日本画风的影响在艺术领域也日益扩散。1922年由日本政府设立的朝鲜美术展览会，成为了推广受日本画影响的韩国艺术的重要平台。每年举办的这个展览设立了“东洋画”部分，展出了日本画风格的作品。参展艺术家因此获得高度认可，得以在韩国确立其专业艺术家的地位。但由于该展览的评委多为日本人，韩国东洋画家不得不迎合评委的喜好。因此，20世纪初的很多韩国东洋画家开始在作品中融入日本画风格。

李汉福曾在首尔跟随赵锡晋和安中植学习，1918年至1923年赴东京美术学校日本画系学习日本画技法。他在1922年首届朝鲜美术展览会上展出了采用日本画柔和而平面的色彩风格的作品。他的画作结合了韩国主题、西方写实主义和日本美学，形成了独特风格。李英一和崔禹锡的作品同样深受日本画风的影响。李英一在1920年代师从池上秀畝，崔禹锡在东京的川端美术学校修学。李英一在1928年创作的描绘秋天景色中儿童的画作，展示了韩国艺术家如何吸收日本画风，以迎合日本人的审美来表现韩国本土主题。儿童华丽的韩服与暗色调的背景形成对比，暗示了1930年代韩国突出的“乡土色”倾向。这一点，我们稍后再讨论。

正如之前所言，金殷镐是韩国最具影响力的日本画倡导者之一。他从1925年开始在日本东京旁听并学了三年日本画课程。他1920年代末的作品受到结城素明等艺术家的影响，展现出对日本画技法驾轻就熟的运用。金殷镐在1926年和1927年在东京举行的“帝展”(帝国美术院展览会)上取得了巨大成功，名声大振。金殷镐还持续参加朝鲜美术展览会，为巩固日本画在韩国美术界的影响发挥了重要作用。

金殷镐以日本画的风格创作了很多美丽女子的肖像画，即“美人图”。这幅作品描绘了一位凝视手上白鸟的女性，通过渐变色调和精细的笔触，强烈呈现出平面而富有装饰感的印象。画作背景中描绘的装饰性紫藤布局、女人的韩服、构图以及极其细腻的色彩技法，清晰地体现了日本美人图对日本殖民时期韩国彩色人物画的重要影响。

1930年代，金殷镐参与创立了教授日本画、油画、雕塑的朝鲜美术院。朝鲜美术院于1938年关闭，但金殷镐继续在个人工作

室指导后辈，将日本画风格传授给了张遇圣和金基祯等年轻艺术家。然而，这些艺术家的作品中所呈现出的强烈日本色调却经常遭到批评，有人认为这种绘画倾向是文化帝国主义的一部分，是艺术家对日本殖民统治的默许。一些批评家指出，通过朝鲜美术展览会等机构推广日本画，抑制了韩国的传统艺术表达。事实上，韩国在经历了几十年的殖民统治后得到解放，这种日本画风也曾引发争议。解放后，在1940年代日本军事扩张的背景下，金基祯等艺术家参加了专门探讨战争主题的展览，这反映了支持日本战争所承受的压力。这些作品在社会上持续引发关于艺术定位的争论，直到1945年韩国解放后仍未平息。

1930年代是韩国美术界面临重大变革与紧张的时期，艺术家们开始质疑日本的文化支配，探索反映韩国主体性的主题和风格。这些讨论延续至今，形成了关于东洋画与韩国画的主体性的持续探讨。在韩国美术史上，“乡土色”概念作为对殖民时期社会政治及文化剧变的回应而出现。大韩帝国(1897－1910)及之后的日本殖民时期(1910－1945)，艺术家们在急剧现代化和殖民统治的背景下，面临着保留独特韩国身份的挑战。1920年代和30年代是一个着重于捕捉韩国独特风景、习俗和人民本质的时期，这象征着对抗争、自豪感和文化自主性的渴望。

在日本殖民统治下，“乡土色”这一概念与试图定义和同化韩国文化的殖民政策密切相关。自1920年代起，“韩国性”的表达在朝鲜美术展览会(1922－1944)中被积极鼓励。“乡土色”或“半岛色”等术语被用来指代殖民叙事框架下的韩国性。乡土色被视为“地方色彩”的同义词，乡土艺术被定义为“农村乡土题材的艺术”。在这种背景下，许多受乡土色彩影响的作品描绘了具有异国特色的浪漫的韩国乡村场景。乡土情感与强制合并后的失落感交织在一起，反映出日本强占时期各社会阶层韩国人的内心世界。故乡，即乡土，被想象为一个理想化的、美学上未被玷污的纯净空间，不受日本近代化势力影响的地方。

尽管存在这种情感联系，但殖民视角下的“乡土色”，却成为了将韩国的文化和艺术特征归类为独特但从属日本帝国的工具。日本殖民政府鼓励描绘韩国的传统风俗、风景和人物，并将其作为与日本近代性形成对比的古朴不变的遗产，以异化且“他者化”的方式对待韩国文化。这种殖民主义的解读通过朝鲜美术展览会得以制度化，展览中更青睐展示传统韩国美学的作品。这些作品强化了将韩国描绘成一个需要日本近代化指导的落后而浪漫的殖民地的叙事。进入1930年代后，韩国批评家开始批评朝鲜美术展览会过度原始的色彩构成和中心主题。他们要求一种更真实、摆脱物质主义束缚的乡土色表达。日本殖民统治时期对艺术的乡土色偏好被认为是封闭和退步的。

然而，对韩国艺术家而言，乡土色也蕴含着反抗的意义。虽然有些人顺应了殖民美学，但另一些艺术家则在作品中注入了更深厚的民族自豪感，巧妙地将乡土色重新赋予了象征韩国独特身份和韧性的意义。通过集中讲述传统的韩国主题、民俗艺术和农村生活，艺术家们能够在视觉上主张韩国文化的独特性，以此与主导的日本文化形成对比。对他们而言，乡土色是在殖民压迫和系统审查下表达民族身份的工具。此外，乡土色也为传统绘画技法的精细化做出了贡献。艺术家们开始尝试将乡土主题和形态与近代手法相结合，为20世纪韩国美术的美学发展做出了贡献。乡土色的双重性凸显了文化表达和政治控制之间的复杂互动，展现了艺术家在殖民限制中保存和重新诠释自身遗产的努力。因此，殖民视角下的乡土色成为了协商主体性、近代性、传统

意义的争论场。

总之，日本画和日本文化帝国主义对韩国东洋画的影响是多方面且复杂的。日本画为韩国画注入了丰富的新技法、素材和艺术主题，但其传播不可避免地与日本殖民政策相关联，引发了关于文化真实性和艺术独立性的批判性反思。殖民视角下诞生的乡土色倾向，既将韩国描绘成异域情调、纯真的殖民地，同时也为独特的韩国艺术身份的发展奠定了基础。最终，这双重遗产促成了新一代艺术家的崛起，他们引领了韩国美术的现代化和多样化，实现了20世纪以来韩国美术发展的重要转折点。

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

第四周	工艺与民间艺术			
每周学习目标	考察工艺传统及其在日常与宫廷生活中的文化角色。		教师名字	Jess Jiyun Son
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（			）

分课时学习内容	
第一课时	传统工艺制作与女性空间
第二课时	19世纪末至20世纪初的设计
第三课时	大韩帝国时期的工艺生产
第四课时	面向国外需求的工艺
第五课时	皇室工艺生产的私有化

（第一课时）传统工艺制作与女性空间

欢迎大家来到第4周。这周我们打算探讨一下工艺世界。我们将讨论朝鲜时期的传统工艺生产和两班贵族及宫廷内的女性和女性空间的关系。

韩国有着丰富的工艺制作史。朝鲜时期的美学以其简约的美感和源于自然的特征而易于辨识。而这些与新罗和高丽时期的华丽、优雅的工艺美形成了鲜明的对比。朝鲜时期制作的主要工艺品包括陶瓷，尤其是白瓷和粉青沙器、木器工艺、漆器工艺、金铜器工艺，还有纺织品和刺绣工艺。

我们从陶瓷开始讲起吧。如果说高丽时期的代表陶瓷是青瓷的话，那么朝鲜时期的代表陶瓷绝对是白瓷。白瓷体现了重视谦逊、孝顺、和谐和学术的朝鲜儒家思想。朝鲜时期的精英和领导者们有意摒弃高丽时期的奢华，强调了陶瓷的简约之美。在朝鲜时期之前，白瓷的生产量很少，到了15世纪，朝鲜王室正式采用白瓷为御用瓷器。如实反映出中国明朝初期(1368－1644)皇家采用白瓷为御用瓷器。1460年代，朝鲜王室在今天的京畿道广州分院里设立了官窑，并监督生产御用白瓷。

在朝鲜初期，这里生产的白瓷仅供王室使用。最终富裕的两班和普通人也可以使用白瓷，1880年代，就连官窑也私有化了。白瓷不仅受到王室和上流阶层的追捧，因其实用、优雅的设计，同时也深受普通大众的喜爱。虽然官窑的部分瓷器是专为王室制作的，但大部分瓷器是为地方政府和富有的个人购买者制作的。16世纪以来，白瓷不再局限于王室或首都精英，地方窑炉也开始生产白瓷。虽然地方窑炉制作的白瓷质量不及官窑白瓷，但地方窑炉的增加满足了市场对白瓷日益增长的需求。

白瓷通过其简朴的形态代表了朝鲜士大夫追求学术和伦理美德的态度。而粉青沙器通过随意的、朴素的、未经精制的雅致，

很好地展示了朝鲜的美学特点。这些类型的朝鲜陶瓷主要是在14世纪后期至17世纪初制造的。昂贵的青瓷逐渐被粉青沙器替代，反映了瓷器转向了更普遍和实用的状态。粉青瓷常常采用凹雕、浮雕和镶嵌等装饰技法进行装饰。图案和纹样的种类繁多，从简单的几何设计到更精致的花卉和自然元素的灵感主题不等。这种灰绿色的瓷器上流阶层和平民百姓都有使用，尤其是在日本，作为茶具很受欢迎。16世纪后期壬辰倭乱期间很多韩国陶工被带到日本，他们的技术和知识为推广韩国陶瓷技术，特别是粉青瓷制作技术做出了贡献。粉青沙瓷以其设计简单、美观、功能卓越的特点在日本广受好评。遗憾的是，朝鲜中期白瓷的普及率扩大，大大降低了粉青瓷的流行。

现在我们来看看朝鲜工艺与女性的关系。使用坚固材料的瓷器、金属工艺、玻璃工艺、漆器工艺等工艺制作者多为男性。就连陶瓷的装饰刻画和螺钿设计也都由男工匠和艺术家们负责。相反，女性则负责制作纺织品和刺绣工艺。纺织和刺绣本质上被认为是女性工艺，也被称为“闺房工艺”。闺房工艺是指在传统女性空间里制作的工艺品。因此，以针线活为代表的女性工艺与女性空间便有了密切的联系。

纺织和刺绣在宫廷也是由女性负责制作的。宫内有负责各种工艺的部门。虽然无法晋升高位，但女性受雇于制作服饰和刺绣的部门，如针房和绣房。制作出美丽精致的服饰和屏风。这些工作通常由妓生或官奴负责，属于下等身份。大致上在男女之间形成了劳动分工，男性负责指导和构思刺绣设计，女性则将这些想法付诸实践。遗憾的是，这些作品的功劳主要归功于男性，女性制作者在历史文献中经常只记录除姓氏以外的名字或根本不做记录。她们负责的宫廷装饰包括宫廷刺绣在内的屏风刺绣。不仅职业女性参与了纺织品生产，王室女子们也喜欢以刺绣作为休闲活动，从中培养儒家的女性美德。

宫外的妇女也制作服装、刺绣和各种纺织工艺品。在朝鲜社会中，缝纫与女性的美德密切相关。百纳褓是朝鲜时期女性制作的代表性拼布工艺。百纳褓是指将碎布料拼接在一起制成的拼缝布或绗缝布。这些布片通常是其他缝纫工作中剩余的碎布或旧衣料所制成的，主要由几何或不规则图形组成。百纳褓多用于礼物的包装，小物品、衣服或被子等保管工具，以及遮盖食物和碗等多种用途。女性可以通过布料本身的形状和精巧的设计表现出女性的创意性和审美。百纳褓是朝鲜女性智慧和审美的结晶，体现了家庭资源的有效利用。

如前所述，缝纫与被称为“闺房”的女性空间密切相关。闺房基本上是指传统韩屋里的女性生活空间或私人空间。传统的女性空间是家中最私人的空间，是女性从事缝纫、烹饪、育儿以及相互社交等各种家务活动的地方。这个空间通常与接待男性或客人的对外生活空间是分离的。当然，这种性别划分的空间主要是在社会精英中得到了强调，老百姓在日常生活中几乎无力实现这种儒教价值。而且，下层阶级的女性不得不在女性空间外讨生活。

两班贵族女性的闺房通常用各种工艺品装饰得很好。最具代表性的是小型木制家具、用螺钿装饰的漆器、镜子、烛台、首饰盒、靠垫和花瓶等等。值得注意的是，女性物品装饰有特定的图案。包括象征多产的葡萄和石榴，象征女性美的牡丹，象征幸福

的蝙蝠等流行图案，常见于女性空间中使用的工艺品中。更重要的是，这些女性空间是生产上述纺织和刺绣工艺品的场所。这些闺房工艺制作所需的工具常被称为“闺中七友”，与笔、墨、纸、砚组成的“文房四友”形成鲜明对比，意为闺房里的七位朋友。女性空间中经常使用的闺中七友是指尺子、顶针、剪刀、针、线、熨斗、烙铁。这些工具是缝纫不可少的元素，也是构成朝鲜家庭女性空间的核心。

朝鲜两班女性重要的工艺任务之一就是为在朝廷任职的丈夫制作官服。传统韩服在洗涤和熨烫时每次都需要拆卸和重组，所以制作和保养衣服需要花费很多时间和精力。因此，许多富裕家庭还为此雇用了帮手。她们不仅要制作丈夫的官服，还要制作代表官职品级的徽章。各家女性的创造力和手艺影响了徽章的质量。

缝纫对两班女性来说，既是表现女性美德的优雅方式，也是家务劳动，但对许多老百姓而言，则是重要的收入来源。就连下层阶级的女性和贫穷的两班女性也经常为权贵们做缝纫工作以赚取生活费。在一个严格限制女性活动的社会中，缝纫是朝鲜女性被允许的重要活动之一，是实现自我表达和经济独立的要素。

第四周的第一堂课，我们讲述了朝鲜的传统工艺，特别是女性在女性空间制作和使用的工艺品。下周我们将讨论朝鲜晚期至20世纪初流行的工艺和设计。

（第二课时）19世纪末至20世纪初的设计

欢迎来到第四周的第二节课。本节课我将介绍19世纪末和20世纪初的工艺及工艺制作的发展。那我们现在开始吧。

“工艺”一词在近代以前是不存在的。在此之前，有表示金属工艺的""金工""、表示木器工艺的""木工""和表示陶瓷的""陶工""，都是针对特定材料的术语。在韩国文献中，“工艺”一词首次出现在1881年李轩永写的日本见闻录《日槎集略》中。起初"工艺"的概念包括手工制作和机器生产的产品，但在1908年左右，手工制作和机械生产开始区分，积极引入了指代手工艺品的“美术工艺”这一概念。

1907年官立工业传习所成立，这是一个包括陶瓷、染色、木工、金属工艺、应用化学、土木工程等6个主要领域在内的近代技术教育机构，致力于工艺的机械化。与此相反，1908年成立的汉城美术品制作所于1911年改为李王职美术品制作所，1922年至1937年改为株式会社朝鲜美术品制作所，负责王室工艺品的制作，引领了手工艺的发展。这个机构的产品逐渐反映了日本消费者的喜好。例如，精美的螺钿漆器和漆器家具很受欢迎，金属工艺品制作较少。

将工艺解释为艺术作品的趋势随着总督府主导的年度朝鲜美术展览会的成立而进一步加深。该展览会已成为殖民时期艺术家

们的重要平台，作品在展览会上展出和获奖成为艺术市场上获得认可和自我推广的主要手段。朝鲜美术展览会从1932年11月第11届开始设立了工艺部，由此，工艺被纳入了美术领域。从第14届展览会开始，西洋画部包含的雕刻与工艺部合并，扩大了工艺的艺术范围。

在19世纪和20世纪，工艺起到了代表国家的重要作用。工艺不仅是国家手工艺精湛的体现，也是工业实力和现代化努力的指标。在这一时期，世界博览会、国际展览会成为展示国家工艺技术和技术进步的重要平台。这些活动为国家在世界舞台上展示文化遗产、产业发展、强调本国竞争力和现代化提供了机会。因此，传统工艺与现代工业之间的相互作用已成为包括韩国在内的东亚国家被西方认识的重要因素。

我们在继上一节讨论朝鲜传统工艺的同时，再来看一下从19世纪开始出现的特征性趋势。正如我们在第二周讨论的那样，朝鲜晚期的许多社会和政治变化对生活的各个方面，甚至对工艺都产生了广泛的影响。朝鲜晚期，随着正式、非正式国际贸易的增加，出现了新的进口商品。

比如玻璃镜子在女性群体中大受欢迎。玻璃镜子从17世纪开始进入韩国，但在18世纪因高价和奢华而被禁止，直到19世纪才作为日常生活用品普及。因此，自19世纪以来，已经制造了很多带有玻璃镜子的新型梳妆匣和抽屉柜等等，传统的青铜镜很快就被玻璃镜取代了。

开港后，还引进了新式服装，西方棉织品、羊毛、丝绸等的引进，制衣材料也更加多样化了。然而，更突出的变化是西式服装的引入。19世纪末，西式服装的引入仅限于进步的社会经济精英阶级。他们不仅能够承受进口商品的高价位，而且愿意接受大众认为陌生甚至不雅的新式现代时装。直到殖民时期，普通市民才开始穿西装和礼服，使用怀表和手提包。但仍有不少人偏爱传统韩服。

西式餐具也是韩国工艺中新增的元素。西式餐具的使用始于宫廷。随着接待的西方客人逐渐增多，宫中开始按照他们的习惯提供西餐。宫廷从法国、英国、日本等地购置餐具，并装饰新的皇家纹样。这些西式餐具类型多样，如船形肉汁盘、焙盘、餐盘和银质餐具等。据说高宗很喜欢新式西餐，尤其喜欢华夫饼和咖啡。这些西式餐具的使用也逐渐被大众所接受。在殖民时期，西餐厅和咖啡厅开始在市中心涌现，特别是在首尔新开发的南村地区逐渐兴起。出入这些场所，逐渐在贵族阶层、知识分子和艺术家之间流行起来，与西餐相关的工艺品也变得常见。

当然，西式餐桌上提供的是西式餐饮。在桌子、椅子、办公桌等新家具款式中，欧式风格更受青睐。皇室从包括英国家具公司 Maple & Co. 在内的多家公司进口家具。宫殿里用来接待客人的大部分房间都用地毯和窗帘做了装饰。

除了新进口的工艺品外，19世纪还出现了特定类型和风格的工艺品流行趋势。宫廷刺绣和装饰绘画也出现了新的形式。正如上节课提到的，特别是在大韩帝国时期，宫中开始制作画有金色刺绣或图案的屏风。这些屏风证明了日本的影响力在逐渐扩大。不仅在近代化议题上，在视觉文化和美学上日本也是重要的参考对象。韩国在模仿日本成功近代化和西方化的同时，也模仿了他们的艺术。

西方非常认可并接纳了日本工艺品。日本政客大力推广工艺品，展示他们不同于中国的手工艺和美学特点。日本从1873年维也纳世界博览会开始，先后参加了几届世界博览会，向西方展示了他们的工艺品。日本越是近代化，他们的艺术和工艺品就越受西方人的赞赏和重视。

金色屏风与日本的艺术和工艺品有着很深的关联。从历史上看，日本的金色屏风通常用金色颜料绘制或贴铝箔，主要用于划分室内空间，既可保护隐私，又可用作装饰元素。这些元素经常出现在如茶室、客厅和寺庙等重要的场所。日本的金色屏风被用作外交礼物，尤其在江户时代和明治时代非常盛行。这是因为金色屏风被认为是奢华且尊贵的，因此成为了高级官员和外国政要的珍贵礼物。而且，通过赠送这些屏风，日本得以展现本国精湛的艺术传统和匠人精神。

韩国也在大韩帝国时期开始制作类似的金色屏风。朝鲜时代，金被视为奢侈品。在日本收到作为礼物的金屏风时，也曾有人担心其极度的奢华会对道德的简朴造成负面影响。然而，到了朝鲜晚期，这种屏风开始慢慢流行起来，由于其反射光线并使其更加明亮的特性，以及金色颜料阴影的渐变技法，金色屏风得到了重新评价，并在一定程度上被模仿。大韩帝国时期的金色屏风制作，很可能源于对将金色作为帝国象征色的渴望，以及希望视觉上表达新大韩帝国及新皇帝地位的愿望。

同时，随着韩国与西方文化的交流逐渐加深，出现了传统韩国元素和西方元素混合的混搭风格。这种融合可见于包括纺织品和家具在内的各种工艺品上，纺织品和家具结合了传统的韩国图案和西方的设计工艺。如前所述，西方棉布等进口面料常被用于制作韩服等传统服装，韩国的工艺制作者逐渐接受并学习西方工艺制作和工业技术的培训。

日本也在培训韩国工艺制造者方面发挥了重要作用。很多日本讲师受雇于官立工业传习所，向学生传授现代化的工艺制作技术，以及更广泛的工业和技术能力。这所学校的建立被视为一种解决方案，因为它可以节省将学生送往日本学习这些技术所需的巨额费用。但是，由于缺乏具有相关专业知识的韩国教师和讲师，很多课程都是由日本专家讲授的。

目前为止，我们讲了关于19世纪末和20世纪初制作的工艺品的类型和风格。下节课，我们将讨论大韩帝国时期的工艺。下次再见。

（第三课时）大韩帝国时期的工艺生产

欢迎来到第四周的第三堂课。这周我们来看一下大韩帝国时期宫廷里制作的工艺品。我们开始吧。

大韩帝国时期，朝廷为了强调新的大韩帝国与附属于中国的朝鲜王国的差异，选用了各种高雅的视觉象征。在第二周的讲座中，我们讲述了新的冕服、制服、建筑、队伍以及皇帝的纹章。这次讲座我们将重点放在宫廷制作或使用的工艺品上。

正如第二周讲义中简要提到的，大韩帝国成立后，高宗和王室开始使用传统上中国皇帝专用的物品。王室服饰和头饰是这些变化中一个重要的类别。高宗开始穿中国皇帝穿的龙袍。首先，作为最正式的衮冕，传统的九章衮服和九旒冕旒冠，被换为十二章衮服和十二旒冕旒冠。这是高宗在圜丘坛登基称帝时穿的衣服。除此之外，在其他仪式或庆典活动及公务活动时，高宗没有穿亲王级的九旒远游冠，而是穿了皇帝专属的十二旒通天冠和绛纱袍。在大韩帝国时期，高宗经常穿着这种服装画肖像画和摄影。高宗在执行公务时穿的常服，有翼善冠和黄龙袍，代替了朝鲜王的红龙袍。像这样以朝鲜王朝为背景的电视节目中的王室服装应该是大家最熟悉的。皇帝服饰的这些显著变化，宣布了韩国是一个帝国，是与中国平等的主权国家。此外，值得注意的是，高宗虽然引进了西式制服，但在各种活动中仍然穿着传统王室服装。

这种传统服装的制作贯穿了整个大韩帝国时期。尚衣院负责王室家族所需的服装和饰品的制作和管理。这里制作并保管服装、首饰等手工艺品，还为政府官员和使臣提供所需物品，并修补或模仿制作从中国寄来的朝服。制作和管理王室服装的过程是复杂且精细的过程。包括用金银线编织，染色、洗涤、上浆、整理织物等工作。此外，还要处理如缝制、刺绣和制作金箔等大量的装饰工作。尚衣院不仅要为王室提供服装，还要提供如头饰、礼仪用品、腰带和鞋子等各种配饰，还要用合适的珠宝和装饰品进行精心装饰。这对于维护和表现韩国君主及国家的尊严方面发挥了重要的作用，尽管朝鲜晚期和大韩帝国时期财政困难，许多官员和宫女仍被雇佣来制作王室服装。

20世纪初，国家的实力往往与现代化水平相关，近代化被认为等同于西方化。韩国宫廷进口了许多新型的工艺品，展示了自己的现代化和西方化程度。李花纹既是朝鲜脱离中国的独立象征，也是韩国走向近代化的进步象征。正如我们在第二周时讲的，李花纹在大韩帝国成立之前就已经制作完成。制作国家纹章可以看作是充分利用近代视觉交流和近代国家的表现方法的尝试。从大韩帝国时期开始，李花纹就用来强调脱离中国并升级为独立的帝国。

在宫殿里，李花纹被用于各种物品。最突出的例子就是刻有李花纹的陶瓷和金属工艺品。这一时期，宫廷引进了很多西式家具，还为客人提供西式餐饮。出于这个原因，配备新的餐具也是必不可少的。宫廷内使用的新型瓷器包括咖啡杯和托碟、汤碗、肉汁壶、盐和胡椒瓶以及黄油盘等。宫廷并没有委托官窑制作餐具，而是在法国和日本订购了装饰有大韩帝国李花纹的餐具。这

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

是因为韩国陶工不了解西式餐具的制作工艺。在设计上加入李花纹是遵循了西方将王室印章或纹章刻在物品上的习俗。宫廷招待外宾时使用的日常用品，从视觉上展现了韩国独立升级的帝国地位。

正如第二周提到的，皇帝的纹章也应用于近代勋章中。大韩帝国时期，西式服装由王室家族、官僚和军人穿戴，勋章也被作为这种西式服装的一部分被引入。在韩国勋章制度的形成过程中，各种象征物被用于勋章的设计。大勋位李花大绶章是三等勋章，其次是太极章和八卦章。李花纹在大韩帝国时期也被用于各种纪念物、皇帝的头盔、太极旗，甚至在殖民时代与菊花等其他象征一起，作为主要或辅助主题出现。李花纹也是从 1890 年代开始成为韩国邮票的重要设计要素。第一枚以纹章为主要主题的李花邮票，发行于1900年。包括勋章在内，邮票也是象征国家近代化或西方化程度的要素。宫廷餐具、制服、勋章、邮票等西方物品的设计采用了大韩帝国皇室纹章——李花纹，这表明韩国遵循了在国家物品和政府控制基础设施上标注纹章的近代视觉习惯。

在大韩帝国时期，无论西方访客的正式官职如何，都受到了朝廷和高宗的欢迎。他们被认为是促进与西方国家更深层次外交关系的重要人物。这被认为有助于促进韩国的近代化和开化，牵制日本的势力扩张，维持东亚势力均衡。因此，被皇帝接见的旅行者和外交官们都记录了他们得到了宫里御赐的各种礼物。

经常送给这些客人的礼物之一就是陶瓷。从1884年左右开始，居住在首尔的外国人们收到作为礼物的在开城附近的王陵发掘出的高丽青瓷。最早的记录是在1884年12月，高宗在甲申政变后，为了感谢给明成皇后的亲戚及曾任高官的閔泳翊治病疗伤的美国医生兼传教士霍勒斯·艾伦，送给他一个青瓷碗。此外，同年，高宗还把青瓷碗作为礼物送给了珀西瓦尔·洛厄尔，他是陪同报聘使的参赞官。洛厄尔与使节团成员一起于次年1884年访问首尔时，被赐予了青瓷。在大韩帝国时期，青瓷被认为是稀有而美丽的工艺品，是珍贵的礼物。随着日韩合并，外强对青瓷的需求大幅增加，从1900年到1910年代，对高丽青瓷的掠夺和走私达到了顶峰。

但是，高宗不仅赠送青瓷，还赠送了各种类型的礼物。为了纪念1886年签订的《韩法修好通商条约》，他向法国总统玛丽·弗朗索瓦·萨迪·卡诺(1887-1894年连任)赠送了一个独特的装饰品"盘花"，它是由木头和花朵形状构成的装饰品。1896年，他送给俄罗斯皇帝一张装饰精美的螺钿柜子，这是一件非常奢华的礼物，另外，他还送给俄罗斯朝鲜著名画家他还将朝鲜著名画家张承业的两幅画和一对白铜香炉送往俄罗斯。赠送礼物不仅是出于友好的表示，更是表达建立外交关系意愿的慎重举动。此外，这也是韩国在刚刚被西方介绍时，通过国家资源和工艺水平展示国家形象的一种方式。

在本节课中，我们探讨了大韩帝国时期制作的工艺品是如何表现大韩帝国日益提高的地位、引入现代视觉习惯、促进与西方国家的外交关系以及塑造韩国国家形象的。在下节课中，我们将更详细地探讨符合外国人需求的工艺品。

（第四课时）面向国外需求的工艺

欢迎来到第四周的第四节课。这周我们将通过外国定做的工艺品、海外博物馆藏品、插图及文献记录来了解外国人购买和收藏的工艺品。我们开始吧。

继上节课讲述的宫廷将工艺品作为礼物送给贵宾之后，我们先来看一下西方客人编写的主要文献记录。自1880年代朝鲜向西方世界开放港口以来，来到韩国的游客络绎不绝。其中一些人经常访问朝鲜或在此逗留数年，而有些人只是将访问朝鲜作为亚洲旅行的一部分。19　世纪末，由于闭关锁国政策限制与外界接触，人们对朝鲜知之甚少。因此，许多西方人对所谓"隐遁王国"朝鲜感到好奇。

这个别称最早出现在1882年出版的威廉·埃利奥特·葛里菲斯(William Elliot Griffis)的著作《隐遁之国，韩国》(Corea: The Hermit Nation)。虽然到1927年为止他还没有访问过韩国，但从1870年开始在日本居住了4年，期间研究了韩国的文化和历史。对于葛里菲斯来说，韩国的重要性在于其与中国和日本的关系，而非其主权或独立性。他把韩国视为位于东亚两个主要文明之间的国家，并将韩国在东亚的位置比作位于埃及和希腊之间的塞浦路斯。尽管他对韩国没有直接的体验，但他的著作却成为19世纪末研究韩国的权威资料，他将韩国视为夹在两个强国之间的国家的见解长期以来反映在对韩国文化和艺术的解读上。

1890年代以后，亲历过韩国的作家们在西方出版了更多的文献。大部分同时代的文献都认为朝鲜的文化起源于中国。虽然扮演了将中国文化传播到日本的老师角色，但大家一致认为壬辰倭乱以后朝鲜文化衰退了。很多作者认为，日本比韩国，甚至比当时的中国更强。西方访问者对韩国艺术的评价大体上持否定态度。虽然详细介绍韩国艺术的著作不多，但也有作者提到在市场上购买的烟盒、烟斗、草鞋、纱帽等小纪念品。虽然有些访客从宫廷获得了更精致的工艺品，但许多游客还是得出结论，认为韩国艺术在与日本的比较中显得落后。

19世纪末和20世纪初，几乎没有西方学者专门研究韩国，相反，许多日本学者和中国学者通常将韩国视为次要的研究对象。20世纪初收集韩国物品和资料的外国人大致可以分为两组。一组是对艺术不太感兴趣的人，他们不是艺术专家，而是海外官员、作家、传教士和旅行者等。他们主要收集了民族学资料、植物和当地产品样本、书籍以及其他各种纪念品。另一组，相对较小的群体则将韩国视为东亚艺术收藏过程中一个组成部分。他们收集了韩国陶器和一些绘画作品。由于韩国陶瓷和绘画作为严肃艺术品的收藏过程较为漫长，第二个群体的发展也相对缓慢。此外，其中许多人通过日本、中国或欧美商业艺术经销商间接购买韩国资料。

那么现在我们来看看哪些工艺品最受外国人欢迎。从19世纪末到20世纪初，很多外国旅行者收集并带走了金俊根的绘画作品。虽然关于金俊根的资料并不多，但是他从19世纪末开始，在釜山和元山等外国人经常访问的大型港口城市活动。并非所有

卖给外国游客的画作都是金俊根本人的作品，很有可能是他工作室的画工或学徒们的作品。但是，以金俊根的画风画的大部分画作，都以与今天的产品商标相似的方式印有金俊根作品的印章或商标。

尽管博物馆收藏的很多金俊根的画作缺乏关于收集者的详细信息，但被发现收藏此画的著名人物包括罗伯特·威尔逊·薛斐尔(Robert Wilson Shufeldt)。他是1882年签定《朝美修好通商条约(Shufeldt Treaty)》的重要人物。1886年，他在釜山附近收集了几套金俊根的画作，这些收藏品于1901年作为收藏中国、日本和韩国艺术品的一部分存放在美国国家博物馆。

这种明信片大小的画作之所以如此受欢迎，可能是因为它在收藏、运输和存储方面相对实用且方便。与陶瓷或绘画作品等体积大或易损物品相比，纸质明信片更容易收集和携带，而且更便宜。另一个原因可以在画作中所描绘的非常具有地方特色的主题中找到。箕山金俊根是一位表现韩国和韩国人独特生活方式的先驱企业家，能够察觉到对具有地域特殊性的工艺品的需求。瓷器和绘画常常被贬低为劣于中国和日本的同等作品，而金俊根的明信片准确描绘了韩国人的日常生活，展现了引人注目的独特之处。此外，欧洲和美国对非西方文化的人类学和民族学分析的兴趣也促进了画明信片的受欢迎程度。

与此相关的韩服、鞋、帽子、钱袋子、扇子、烟斗、小箱子等日常生活中使用的工艺品成了19世纪最受欢迎的纪念品。这些物品相对便宜，易于运输，并作为展示韩国人生活的实际文物发挥了重要作用。特别是开港初期，在韩国之外几乎接触不到韩国的物品，西方对新发现的隐遁国家的好奇心达到了顶峰，所以非常受欢迎。

最后，在日韩合并前后，高丽青瓷的热潮开始了。我们可以在夏洛特·霍利克教授出版的书中更详细地了解到高丽青瓷在20世纪初成为韩国最受欢迎的工艺品之一。当时高丽青瓷被认为是唯一能证明韩国过去拥有过卓越艺术的重要文物。虽然只有少数人有幸从高宗那里收到青瓷作为礼物，但很多外国人，尤其是日本人为了得到青瓷采取了极端的措施。特别是从大韩帝国时期到合并初期，他们为了得到青瓷不择手段。据记载，作为高丽首都的开城和江华岛周边的高丽墓连遭掠夺，到了1920年代，大部分高丽墓已经被洗劫一空，高丽青瓷的供应几近枯竭。在走向合并的过程中，日本的影响力支配了大部分韩国政府部门，掠夺变得更加容易，因为当时政府没有余力处罚朝鲜社会中最严重的犯罪——非法墓葬掠夺相关的问题。

20世纪初期访问韩国的外国人所进行的收藏活动，为海外博物馆的韩国艺术与工艺品收藏奠定了重要基础。他们在19世纪和20世纪初，尤其是在相较于中国和日本的信息较为稀缺的情况下，发挥了传递和传播有关韩国的重要信息的关键作用。与日本收藏家从19世纪后半期至殖民时期积极收集各种韩国艺术和工艺品并运往日本的做法不同，西方人最活跃的收集时期是韩国作为独立国家的最后岁月。韩国合并本质上大大降低了对韩国特色的关注，朝鲜总督府开始限制高丽青瓷等韩国文物的流失。西方收藏家对韩国艺术和工艺品的收藏直到解放后才重新活跃起来。因此，这些早期的收藏品在很长一段时间内成为西方韩国文物收藏的重要部分。

值得注意的是，许多位于亚洲以外地区的韩国收藏仍然包含大量民族学文物，并且这些资料大部分被指定为人类学部门所属。典型物品包括铁质烟盒、扇子、韩服、纺织饰品、勺子和筷子、黄铜餐具、鞋帽等。如前所述，这些物品满足了西方对非西方文明及其""独特""生活方式的好奇心。19世纪的民族志和人类学兴趣主要集中在像韩国这样的非西方国家。早期的收藏实践至今仍然反映在主要博物馆的藏品中。

此外，值得注意的是，民族志物品和瓷器进入西方主要博物馆的过程各不相同。民族志物品大多是初期韩国旅行者自愿捐赠或低价购买的，但陶瓷，特别是高丽青瓷通常以相当高的价格购买。各大博物馆相对于个人和学者的自愿捐赠，主要通过拍卖行或专业收藏家积极购买陶瓷。许多民族志文物在数量过多或出现重复时，经常被出售或转让，这表明这类物品在价值和艺术方面，得到的评价也相对较低。尽管如此，西方博物馆的这些收集与展览活动确实是20世纪转型期外部人士如何理解韩国及其文化物品的一个典型例证。

在本节课中，我们介绍了满足对韩国感兴趣的外国游客需求的工艺品。在本周的最后一节课中，我们将了解殖民时期皇室工艺品制作所的民营化。

（第五课时）皇室工艺生产的私有化

欢迎来到第四周的最后一节课。在本节课中，我们将探索殖民时期生产的工艺品，来结束这周对工艺的了解。我们将重点考察皇家工艺制造业的民营化和商业化。

1908年10月，由王室捐赠6万韩元成立的汉城美术品制作所通过制作包括王室用品在内的朝鲜传统工艺品谋求商业利益，它以低廉的价格出售，满足了普通大众的需求。1909年1月，制造所的创始成员四人各出资1万元，正式开始运营。制作所位于光化门附近，使用了曾负责王室建筑物建造和修缮的部门——营缮司的建筑 。

汉城美术品制作所以染织部、金工部、木工部的三部门制开始营业。之后，汉城美术品制作所逐渐扩展了运营体制和产品范围，1910年2月成立了制墨部，1911年创立陶瓷部，并已制定好1913年之前创立石工部的计划。初期不仅教授各个领域的制作技术，还教授绘制制作所需图案的基本方法。在这方面，该制作所可以看作是早期工艺培训机构的形态。另外，在这里工作和受训过的几位工艺家成为了引领现代工艺产业的先锋。工厂构建了具备织布机、压力机等机械设备的现代化生产体系，并引入大批量的生产模式，为近代工艺制作奠定了基础。

汉城美术品制作所作为制作传统朝鲜艺术品并进行商业销售的近代艺术制作设施，具有重要意义。汉城美术工艺制作所的建立反映了王室希望通过产业发展和经济增长来实现现代化和国家力量这一时代目标的渴望。作为采用机械和设计模式等西方生

产方式的现代化生产设施，汉城美术品制造所大量生产了兼具艺术性和商业性的艺术品和工艺品，展示了现代工业的转型时期，并促进了工艺的工业化。

然而，成立后不久，就因一些创立成员挪用资金等各种问题而陷入困境，后被殖民当局接管。工厂先后改名为李王职美术品制作所和朝鲜美术品制造所。汉城美术品制作所基本上是以个人委托为基础运营的，但李王职工艺制作所成为了皇家机构的一部分。尽管发生了这些变化，但制作所未能维持持续发展，于1936年解散。

1913年6月，汉城美术品制作所突然被负责皇室业务的李王家机构收购了。1915年，为了纪念日韩合并5周年举办了“朝鲜物产共进会”，将工厂改建为朝鲜传统式建筑。工厂摆脱了以个人委托为基础的预定生产，设置了常设展柜，注册李花纹图案为商标，通过旅游宣传手册和报纸积极开展商业宣传，创造了良好的收益。

运营至1922年8月的李王职美术品制作所，由日本技术人员和专家领导，执行了详细的工作流程和商业策略。这段时期，在日本人参与经营的过程中工厂扩建细分为11个专业部门，逐渐开始大量生产仿照中国传统纹样的商品，这反映了日本人的喜好。金属工艺部在设计和形态方面最为保守，因为大部分用于王室用品的制作。但在日本的统治下，连传统作品也受到商业压力的影响，古代物品的复制品经过修订，以更好地反映日本对韩国美术史的解读。螺钿漆器是为了迎合日本人的日常需要而设计的，许多陶瓷制品也是根据日本人的喜好而设计的。特别是考虑到他们对茶的喜爱而制作的。因此，现存的文物表明，这个时期的工艺品与其说是恢复韩国的传统艺术和工艺，不如说是为了促进日本游客的消费而制作的。虽然制作所主张继承和发展韩国工艺传统，但除了为王室制作的一些早期作品外，基本上没有真正意义上的韩国传统和工艺制作历史的连续性。这尽管在消费者群体的获取上取得了一定的成功，但由于低收益、低效率的运营方式以及朝鲜总督府决定出售制作所，李王职美术品制作所完全民营化了。

1922年8月，李王职美术品制作所被日本资本家富田仪作(1858–1930)改为朝鲜美术品制作所。虽然他宣称将使用李花纹商标来延续李王职美术品制作所的遗产，但制作所改为朝鲜美术品制作所之后，却开始更积极地追求商业利益。工厂主要生产纪念品，奖杯和其他商业产品。这一时期，制作所通过报纸广告和各类展销会等方式，开始了自己的营销。制造所意识到销售不佳和财务困难，似乎试图通过民营化来确保企业的稳定性。相反，民营化也吸引了看到获得潜在利润机会的日本投资者。在朝鲜总督府举办的朝鲜美术展览会上，新设立的工艺部满足了日本的异国情调嗜好，同时阻碍和扭曲了韩国独特工艺的发展。朝鲜美术品制作所因1920年代末全球经济大萧条和1930年富田的去世，由于财政外流而陷入困境，于1936年7月正式解散。

美术品制作所代表了皇室在动荡时期保存和维持传统工艺的努力，因此具有重要的意义。尽管在日本统治下受过训练的工匠们在准确掌握传统工艺方面遇到了困难，但他们的工作仍然维持了传统工艺的连续性。金镇甲，李鹤应，张基命等是李王职美术品制作所培养出的第一批匠人，可以视为从无名手工业者转变为被认可的现代工艺师的人物。然而，虽然一些工匠成名或成为

企业家，但随着大规模生产系统的引入，很多人沦为操作机器的技术人员或工人。随着大量生产的产品通过机械化生产，艺术的领域则受到显著排斥，这削减了工匠们的影响力，生产出的产品质量较低。

朝鲜美术展览会让一些工艺家确立了作为艺术家而不是技术人员的新的认同感。从1932年第11届朝鲜美展开始，重新设置了工艺部，近代工艺艺术家们登场了。工艺被正式纳入视觉艺术，这个时期被视为他们专业活动的过渡期。随着工艺作为近代美术的一个范畴的概念被确立，工艺活动与工业化大规模生产方式之间的区分得以实现。朝鲜美展工艺部参展作品大致分为保存朝鲜时期形态和图案的传统样式、受西方工艺影响的过渡样式，以及符合日本人喜好的样式。朝鲜美展为工匠们提供了一个绝佳的机会，使他们能够摆脱朝鲜时代低下的社会地位，作为创造性的艺术家获得新的社会地位。

第四周，我们回顾了朝鲜时期的传统工艺和工艺制作、工艺与女性的关系、19世纪末和20世纪初的设计趋势、大韩帝国的工艺、为外国需求而生产的工艺、最后是皇家工艺制作所的民营化及其对殖民时期工艺的影响。下周我们将讨论20世纪初期韩国的西方美术和美术的西方化主题。

第五周	西方艺术			
每周学习目标	了解西方绘画如何进入并被韩国视觉文化吸收和改造。		教师名字	Jess Jiyun Son
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（			）
分课时学习内容				
第一课时	间接接触西方绘画			
第二课时	外国访客			
第三课时	派遣宫廷画师			
第四课时	肖像画			
第五课时	培养韩国西画家			

（第一课时）间接接触西方绘画

大家好，欢迎回到第五周的第一部分。本周，我们将聚焦于20世纪之交韩国西式绘画的发展历程。在第一部分，我们将聚焦开埠前，韩国最初接触西洋绘画的方式。通过本讲，大家将对西洋画传入韩国的过程形成较为全面的认识。

在19世纪，朝鲜王朝主要通过中国间接接触西洋画。这一时期，赴华使节团扮演了重要的信息传递者角色。因公派驻中国的朝鲜官员曾访问北京的圣若瑟堂(东堂)，亲眼目睹了西式壁画与建筑艺术。据记载，1863年，一个使节团还在北京的俄罗斯公使馆拍摄了照片。他们常将绘画、书籍等新奇物品带回韩国，与友人和同僚分享。例如，18世纪的哲学家李瀷就记载，出使北京归来的官员购买了西洋油画，并将其陈列于走廊展示。

实学派和北学派思想家如丁若镛、朴趾源、朴齐家等，也在其著述中记录了观看自中国带回的西洋画所获得的深刻印象。这些学者领导了一场旨在突破朝鲜性理学束缚、寻求现实变革、并积极接纳与发展各类新学问的思想运动。北学派学者尤为倡导引入清朝的新技术与文化，其中不少源自西方。

虽然朝鲜的性理学、艺术及文化深受中国传统影响，但其自身也随时代变迁而演变。进入19世纪，受西方和日本美术影响，中国画坛出现了突破传统的新画风。特别是在上海形成了海上画派(海派)，尝试将西洋绘画技法融入中国传统绘画。吴昌硕、任伯年等画家被公认为积极推动并发展了这种新风格。

朝鲜末期文臣、明成皇后的亲属闵泳翊在上海逗留期间，便深受海派画风影响。此后，随着造访上海通商口岸的朝鲜人增多，新的美术样式也随之传入韩国。

海派的影响，在朝鲜末期受闵氏家族支持的画家张承业的作品中表现得尤为显著。张承业凭借其人脉和赞助关系，很容易地

接触到海派作品，并将海派风格融入自身创作。在南宗画主导朝鲜末期画坛的背景下，他追求独特画风，既吸纳海派元素，又通过直接观察而非临摹中国画谱来描绘事物。

他作品中明亮而装饰性的表达，尤其在花鸟画题材上尤为突出，体现了对海派风格的接受。张承业描绘瓷器、花卉、水果等静物的《器皿折枝图》类作品，也被拿来与西方静物画做比较。然而，张承业的《器皿折枝图》并不追求对物象的忠实摹写，其特点在于自由奔放的笔触、对主题的个性化诠释，以及充满动感的构图。他的画作之美，恰恰源于对日常题材大胆而富有生气的重新演绎。

这种融合传统绘画与新绘画风格的特点，在张承业的弟子赵锡晋和安中植的作品中也清晰可见。他们后来成为20世纪初韩国画坛的领军人物。其艺术理念和风格，又经由他们的弟子如卢寿铉、李象范、卞宽植、金殷镐等人，一直延续到韩国近代水墨画。然而，西洋画在韩国的系统性传入，则始于20世纪初西洋画家来赴韩国之时。

除了中国以外，朝鲜与日本也保持着联系，主要通过持续派遣“朝鲜通信使”得以实现。朝鲜通信使是朝鲜国王派往日本幕府的外交使团，朝鲜将其称为“通信使”，日本则称其为“日本国王使”。这个使团不仅承担外交使命，更是学术、思想、技术和艺术等交流的重要桥梁。

使团成员除使臣外，还包括画员、乐工、译官等专职人员。画员的主要任务是记录沿途的地形、风俗、技术等视觉信息，同时也会创作艺术品作为赠予日方的礼物。另外，当通信使返回朝鲜时，常带回日本赠予朝鲜王室的画作，促进了两国绘画文化的交流。例如，18世纪就有多幅精美的江户幕府御赐金屏风被带回朝鲜。

西洋美术及绘画技法的相关知识，也随着朝鲜末期与日本交流的扩大和商业往来的增多而传入。以金光国为代表的多位朝鲜收藏家，通过北京的外交之行、与画家的交往、古董市场等渠道，广泛收集韩国古画、中日绘画、西洋版画、地图等各类文物艺术品。

张承业的弟子赵锡镇和安重植等人，在19世纪便积极学习并运用西洋的线性透视法和明暗技法，扩大了自身影响力。到了十九世纪中后期，日本的浮世绘木版画深深启发了文森特·梵高等欧洲艺术家，西方对日本艺术与文化的浓厚兴趣甚至催生了“日本主义”一词。然而，韩国本土对这种新美术形式的广泛接纳，则是在开埠以后才真正活跃起来。

从1876年开埠到1882年间，朝鲜向日本派遣了四次使节团，称为“绅士游览团”。初期出访多为回访性质，后来则逐渐转向处理贸易谈判及两国政治事务。在1887年朝鲜正式派驻公使之前，这些使团是两国间重要的外交渠道。其中一次出访，还促使随团画家金镛元将摄影术引入了朝鲜。

朝鲜末期对西洋画和写实主义的兴趣，自18世纪后期萌发，在19世纪绘画中得到集中体现。当时众多作品尝试运用单一光源

的线性透视法及三维空间的明暗技法，其中风景画对透视法的应用尤为突出。

例如，18世纪后期的文人画家姜熙彦，被视作风景画中运用线性透视法的先驱。在《景福宫的晨雾》中，通往景福宫的道路逐渐变窄，巧妙地营造出前景与远景之间的纵深感。路上的人像越远越小，体现着透视效果。前景施以深暗色调的处理，凸显了远处宫殿在薄雾中若隐-现的写实感。这些作品表明，在描绘宫殿的半俯瞰视角时，画家已开始逐渐突破传统平行透视法的惯用手法。

这幅描绘门前少年手持风车、呼唤小狗的画作，堪称借鉴西洋绘画技法的典范。尤为突出的是，少年和狗的影子、廊柱后的阴影等，是由单一光源形成的这一点。少年的面部与手部描绘，也遵循了西洋线性透视法的原则。“呼唤小狗的少年”这一主题打破了陈腐的风俗画题材，敏锐捕捉了日常生活中的一幕，展现出新的观察视角。尽管画中严格遵循直线透视法规则的同时，墙砖的描绘显得生硬不自然，但仍展现了对西方绘画风格的深刻思考与熟练表达。

西方绘画的立体明暗法在朝鲜后期的绘画中日益常见，尤以肖像画领域最为显著。朝鲜传统肖像画追求形神兼备，既要忠实再现人物的外貌，亦需传达其内在德行。然而，朝鲜后期肖像画风格悄然生变。17世纪肖像画多采用淡彩与线描，呈现出扁平且均匀的表现特点；而18世纪的肖像画则明显受西洋技法影响，开始运用阴影，并更加强调写实表现。

以朝鲜末期官员吴载纯的肖像为例。此画大体保留了传统朝鲜肖像的特征，但面部却大胆运用了阴影技法，用以塑造面颊与下颌轮廓的立体感与曲线。面部外侧、鼻梁边缘、眼底及微陷的双颊处，均施以较深的色调。阴影的运用虽使面部色调深于传统肖像，却换来了写实的立体效果与肌肤质感。另一显著特点是官服褶皱的处理，通过清晰的轮廓线与强烈的明暗对比，衣袍的立体感被有效凸显。胸前的双鹤补子，其刺绣的精细纹理与生动色彩也得到了忠实的再现。

这类西洋绘画元素在19世纪上半叶持续增加。开埠之后，接触西洋绘画及新媒体的机会也随之逐步增多。

在本周第一讲中，我们梳理了西洋美术及绘画技法如何经由中国与日本间接传入朝鲜，并探讨了其对朝鲜后期绘画产生的深刻影响。下一讲，我们将聚焦于19世纪末至20世纪初访韩的外国人，分析他们为韩国美术带来的冲击与变化。

（第二课时）外国访客

欢迎来到第五周的第二讲。本次讲座，我们将聚焦于19世纪末将西洋美术与视觉文化引入韩国的非常重要的三位外国人物。开埠以后，很多西方人士造访朝鲜。

阿诺德·亨利·萨维奇·兰道尔是一位活跃在美术和旅游文学领域的英国艺术家、探险家兼作家。他出身优渥，以旅行题材创作见长，作品以生动细腻而著称。作为杰出的艺术家，兰道尔的作品常描绘其旅途中所见的多元文化与异域风光，并以精妙的细节和鲜活的表现力闻名。他的足迹遍及中国(西藏等地)和朝鲜半岛等多个亚洲地区。在朝鲜旅行期间，他创作了一系列展现当地传

统生活与风光的画作。

1891年，萨维奇·兰道尔访问朝鲜，并获准觐见高宗皇帝。据他记载，朝鲜国王对油画非常感兴趣。他应高宗之请，为时任高官、明成皇后亲属闵商镐绘制了一幅肖像画。据说，高宗与王室成员及宫人共同欣赏这幅"欧洲画作"时，赞不绝口。萨维奇·兰道尔称这幅画在宫中存放了两天，尽管他特意留言请勿触碰画作，但好奇的王室成员和宫人仍忍不住触摸油彩，致使画布遍布指印。高宗对画作质量极为满意，在兰道尔离朝前，又额外委托他绘制了闵泳焕与闵泳骏的肖像画。

萨维奇·兰道尔的记载，是研究朝鲜社会对西洋美术早期反应的重要资料。继出使中国、日本的使节之后，社会精英与王室成为最早接纳摄影、油画等西方媒介的一个群体。这些记录显示，他们在面对新媒介时，既感到惊奇，又持积极的接纳态度，与当时对西方事物的排斥心理形成鲜明对比。

然而，直至19世纪末，对欧洲绘画的好奇心似乎并未转化为对其技法的准确理解。据说，身为朝鲜高官的闵泳焕在肖像完成后，因画中未呈现其传统上佩戴在左耳后的玉饰而大失所望。尽管兰道尔解释欧洲肖像画通常不会同时表现人物的正面和背影，但为了平息闵泳焕的愤怒，他还是补画了一幅能清晰展示该饰物的侧面素描。此外，闵永焕的弟弟闵泳骏则对兰道尔的画作不能像传统朝鲜画那样卷起来收藏、而是画在木板上这一事实感到错愕。

对油画及西方视觉文化的认知，在19世纪末至20世纪初逐步扩散，尤其在日本殖民时期，随着接触西洋美术及美术教育机会的增加，这种理解进一步深化。

霍勒斯·牛顿·艾伦是19世纪末至20世纪初活跃于朝鲜的美国医生、传教士兼外交官。1884年以医疗传教士身份抵朝的艾伦，为创建朝鲜首家近代医院发挥了关键作用，为朝鲜现代医疗体系奠定了基础。他的影响力远超医疗领域，延伸至文化与教育方面，为西方知识与技术引入朝鲜作出了重要贡献。艾伦后被任命为美国驻朝鲜领事，并参与了韩国历史上一个关键时期的外交活动。

艾伦和高宗建立了相互信任的关系。甲申政变中，当明成皇后的亲戚闵泳翊身负重伤时，艾伦对其施以救治，由此成为宫廷的重要顾问。艾伦还协助了1887年朝鲜使团赴美事宜。高宗对艾伦的信任，直接促成了朝鲜参与1893年芝加哥世博会。

在1893年芝加哥世界博览会，即哥伦比亚博览会上，霍勒斯·艾伦为组织朝鲜馆展览发挥了关键作用。1892年，当艾伦申请休假参加次年的博览会时，高宗提议朝鲜也应参展。韩国在1891年前后一度考虑参加博览会，但因财政问题，参展计划最终搁置。然而，高宗得知艾伦将亲赴博览会，韩国的参展计划才得以重启。鉴于朝鲜在1892年的国际影响力微乎其微，若非霍勒斯·艾伦等人的直接推动和个人的努力，几无不可能发展。

艾伦在博览会上向国际观众介绍朝鲜文化，此举亦成为将西方展览文化引入朝鲜的重要契机。自19世纪中叶起，世界博览会

已成为展示国家成就的舞台，也为非西方国家提供了亮相世界的机会。艾伦协助策划并组织了朝鲜在哥伦布博览会上的首展，向西方观众呈现了朝鲜的艺术品、工艺品及日常用品等。

然而，受限于预算、时间及国家展览经验的匮乏，筹备仓促，展陈效果在西方观众眼中难免带有“异域奇观”的色彩。尽管如此，该展览仍是朝鲜首次面向更广泛的西方大众的自我展示，朝鲜使团亦得以将他们在芝加哥目睹的西方展示文化和方式带回本国。据参展专员郑敬源向高宗奏报，西方观众对朝鲜工艺品，尤其是纺织品、屏风、螺钿漆器及刺绣屏风表现出浓厚兴趣。关于世博会的内容，我们将在下一讲中详细探讨。

休伯特·沃斯是一位活跃于巴黎和布鲁塞尔的荷兰裔美国画家，同时也是英国皇家肖像画家协会的成员。因与夏威夷末代公主的联姻，他得以周游世界，并有机会为不同民族的人物绘制肖像。1898年，沃斯在韩国停留了大约两年，期间为高宗皇帝绘制了油画肖像。

沃斯于1898年绘制的高宗油画肖像，因突破了传统御真的形式，以全新手法绘制帝王肖像而备受瞩目。它堪称19世纪末兴起的世俗化君主肖像风格的代表作。有别于传统描绘中威严神圣的统治者形象，沃斯的这幅肖像将高宗表现为站姿略显局促的人物，并置于简洁的背景前，使其神态显得更为温和、拘谨。

沃斯从朝鲜宫廷获得了丰厚的报酬，并获准带走两幅高宗肖像中的一幅，用于1900年巴黎世界博览会的展出。这一做法暗示了王室肖像处理方式的重大转变。不过，这或许可视作一项外交特例，使得御真得以在境外公开展示。在巴黎博览会上，高宗的肖像被归入非西方民族的民族学展品之列。当时多家报道博览会的报纸称此画为博览会特制，但高宗本人很可能并未完全意识到其肖像的实际展示方式，更未料及它将被置于其他非西方君主的民族志图像之中。尽管如此，这幅肖像画的作用并非彰显君主权威，而是在国际舞台上代表了韩国这个国家。

除沃斯外，还有其他西方艺术家采用西方媒介创作过高宗肖像。例如，美国史密森尼博物院的官方画家安东尼奥·泽诺·辛德勒于1892年依据相片绘制了高宗的肖像画。约瑟夫·德·拉·内齐埃尔在面见高宗后，也于1902年完成了大韩帝国皇帝的官方肖像画。然而，这些由外国画家绘制并带回西方的高宗肖像，常被视为记录异域种族与民族特性的视觉资料。这些作品如同收藏家陈列柜中的奇珍异玩，折射出西方凝视东亚的目光。尽管如此，高宗肖像的公开展出，仍是将素有“隐遁之国”之称的韩国及国民首次引介给西方世界的重要契机。

休伯特·沃斯不仅创作了韩国君主的第一幅油画肖像，还走出宫廷，绘制了韩国的风景画。他采用“外光画法"描绘了首尔的自然风光。“外光”源自法语的“Plein air”，意为“在户外”，这种技法要求画家直接在户外观察自然并作画，而非在画室内完成，旨在捕捉光线与氛围瞬息万变的即时印象。作为19世纪后期印象派的核心创作方式，外光画法为克劳德·莫奈和皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿等画家表现光影与大气变化提供了可能。

沃斯于1899年创作了名为《首尔风景》的作品，该作品的场景取景自贞洞美国公使馆所在地，俯瞰景福宫的画面。这幅全景

图描绘了光化门、庆会楼、北汉山等主要地标，前景则可见青瓦屋顶的民居和盛开的桃花。在1911年致友人的信中，沃斯将韩国誉为“世界上最迷人的国家之一”，并盛赞遍布山丘、河岸与湖畔的烂漫花海。他还表示，朝鲜民族似乎是世界上最古老的民族之一，他们素衣飘飘、举止娴静的模样给人一种如梦似幻的感觉。

朝鲜王朝时期，士大夫阶层亦有外出寻访胜景、偕画工绘制风景的传统。有时学者们赋诗，画家则辅以山水画；亦有文人墨客亲自挥毫题诗作画。然而，目睹外国人携带油画颜料、画架、画布等陌生工具在户外写生，对当时的朝鲜民众而言，必定是一种极为新奇的景象。

本次讲座考察了19世纪末访朝韩的主要外国人，在引介西方美术与视觉文化方面所扮演的角色。下节课，我们将探讨20世纪初被派往海外的韩国艺术家们。

（第三课时）派遣宫廷画师

欢迎来到第五周第三讲。本次讲座，我们将聚焦二十世纪之交走出韩国、汲取西方美术与视觉媒介新知的艺术家们。

自19世纪后期开始，朝鲜王朝痛切地认识到，西方列强的军事实力展现出的现代科技力量与精密度。1840至50年代的鸦片战争中清朝的惨败与英国的完胜，便是西方军事力量的象征性展现。与此同时，日本国力的迅速崛起及其影响力的扩张，亦印证了在充满竞争的国际舞台上，接纳西方技术对于维系和增强国力的重要性。开埠前，伴随着朝鲜进步知识分子呼声的高涨，加之高宗对西方技术与商品的开放态度，图画署画员被派往中国学习西方技术的知识和技能。

这里大家可能会好奇国家为何会派画家前往中国学习？若在今天，学习近代武器技术，理应派遣科学家而非画家。事实上，朝鲜时期的宫廷画师，比起今天的艺术家更接近科技人员。在宫中，他们的主要任务是绘制各类图画，这被视为一项技术能力，而非个体艺术家的独立创作。再者，19世纪的绘画，即“图画”被理解为增强国家财富与军事实力的工具。“美术”一词用以特指“纯艺术”，要到20世纪，确切地说是1910年代之后才逐渐普及开来。

“富国强兵”一词，集中体现了19世纪末朝鲜政府的核心诉求。“富国”代表国家财富，“强兵”代表军事力量。这一术语集中体现了朝鲜渴望在新的国际秩序中，依靠强大的经济与军事实力求生存的愿望。19世纪末这一国家目标亦延伸至艺术领域。绘画与美术被视为实现“富国强兵”宏大目标的实用工具。因此，像安中植、赵锡晋这样具备记录和获取新技术视觉信息能力的宫廷画师，被派往中国。

安中植和赵锡晋是朝鲜最后一代宫廷画师。两位画家均入选1881年派往中国天津的领选使团，旨在学习近代武器的制造与操练之法。在天津的一年间，画师们担任绘图师，负责绘制新式武器及其功能的图解与设计图纸。以今天的视角看，他们的角色更像工程师。派遣专业画家为国家积累近代武器知识做出贡献，既彰显了“富国强兵”国策的优先性，亦生动印证了19世纪末美术与绘画作为实用工具的本质认知。

安重植和赵锡进回国后，继续在图画署任职。他们并于1902年共同参与了高宗皇帝御真的绘制，这是宫廷画师的至高荣誉。他们在中国的研修经历，很可能成为他们获选为御真画师的重要因素。

安中植的创作虽未大幅脱离传统宫廷技法，却折衷性地融入了西洋画风。例如，在其名作《白岳春晓图》中，他运用线性透视法表现风景画中的距离感与纵深感。右侧的树木与獬豸石兽，将观者的视线引入画中深处。然而安中植用繁茂的树木遮蔽了宫殿主体，仅露屋顶，使得画面空间纵深感略显不足。宫殿本身则主要作为雄浑密集山峦的背景存在。这种并存不同空间理念的作品，对传统文人画与宫廷画样式构成了挑战。安中植此时亦开设私人画室“耕墨堂”，教授李道荣等年轻画家。

赵锡晋和安中植成为韩国美术界有影响力的人物，培养了20世纪初年轻一代的艺术家。

1881年的天津派遣并不是为了收集近代化信息而派往海外的唯一使节团。为考察学习日本在军事、技术、行政等领域的现代化成果，朝鲜政府亦向日本派出了使团。1881年派到日本的绅士游览团，或称调查考察团便是一个秘密使节团，旨在避免刺激朝鲜国内保守派官员反对改革呼声的同时，收集对朝鲜近代化与改革进程有益的信息。

在1876年和1880年两次派往日本的“修信使”任务之后，朝鲜了解到了日本通过明治维新政策在近代化方面取得了显著的成果。因此，有必要派遣多个代表团对日本进行更彻底的考察，以便为未来增强国力和军力的政策制定提供依据。这促成了“绅士游览团”的派遣。该使团由十二名核心成员组成，负责研究日本社会及其发展的各个方面。

使团成员中还包括一位名叫金镛元的人物，他是隶属于图画署的才华横溢的专业画师。他曾多次参与仪轨的制作，并参与了1861年哲宗御真的绘制。金镛元曾在1876年被派往由金绮秀率领的修信使团，协助采购各种机械、武器和原材料。

修信使团成员在此次日本之行中亲身体验了摄影术，部分人甚至在照相馆拍摄了肖像。据推测，金龙元约在1879年曾向旅居釜山的日本摄影师学习摄影技术。

1881年，他再次随同旨在考察近代船舶航行的“绅士游览团”赴日。之后，他于1882年重返日本，以进一步精进摄影技术。金镛元通过访问日本购置了各种摄影设备，并于1883年夏天，在汉城开设了一家照相馆。尽管是在日本摄影师本田修之介的协助下开业的，金龙元的照相馆被公认为最早的照相馆。同年，韩国第一代摄影师兼画家黄哲亦开设了照相馆。

池云英也于1884年2月在首尔开设了照相馆。出身中人阶层的池云英，曾作为1882年“修信使”团成员访日，并在此期间首次接触摄影。1883年，他被提升为军国机务衙门主事，次年便创办了照相馆。1884年，池云英成为首位为高宗皇帝拍摄照片的韩国人，据记载，他是与首位为高宗摄影的外国人、美国人帕西瓦尔·罗威尔共同合作完成的。1886年，池云英因刺杀甲申政变主谋金玉均未遂而退出官场，但此后仍持续其艺术生涯。

由画家转型摄影的金镛元与池云英，在弥合传统艺术形式与新兴摄影技术方面发挥了关键作用。

历史悠久的图画署在1894年左右被正式废止。其废除主因有二：其一，摄影术在宫廷视觉记录领域日益取代画师职能；其二，政府已无力维系图画署运作所需资源。

尽管宫廷画师不再担任政府职务，他们仍受雇参与需专业技艺的各类项目，如御真的绘制。然而，图画署的终结，客观上催生了现代意义上的艺术家群体，画家们摆脱了政府指令下的匠人身份。加之身份制度的废除与商业的勃兴，社会对美术需求的增长促使不同背景的人开始以专业艺术家自居，这一趋势在日据时期尤为显著。

“美术”一词在进入1910年代后，作为特指纯艺术的术语被广泛接纳。它最初于1880年代和90年代见诸报端，是日语“美術”的韩文译词。至1910年代，“美术”明确指涉纯艺术范畴，且为大众所熟知。与之相伴，“美术家”等称谓应运而生。美术及美术家开始与审美的纯艺术相关联，逐渐摆脱了将艺术与绘画视为实用技艺的传统观念。

被誉为韩国首位油画家的高羲东，其艺术生涯便发端于此时。高羲东的父亲高英哲曾随1881年天津使团学习英语，后于1883年担任美国使节团翻译官，由此，高羲东自幼便接触西方语言文化。他22岁开始走上画家之路，开始出入当时画坛名家安重植和赵锡镇的画室。然而，彼时画界多囿于对中国画谱的忠实摹写，令其深感失望。供职于大韩帝国内务部期间，高羲东通过与法籍陶艺家莱奥波德·雷米永等外国友人的交往，对西洋画产生了兴趣。高羲东经法语教师埃米尔·马特尔的引荐结识了雷米永，并目睹其以木炭为马特尔绘制肖像的过程。

高羲东既非宫廷画师，亦非政府派遣官员。他得以进入日本东京美术学校深造，完全仰赖家族世交、时任大韩帝国皇室内务省的日本副大臣，以及于1907年倡建韩国首座博物馆的小宫三保松的鼎力相助。当时，朝鲜总督府为推行殖民同化政策，鼓励朝鲜青年赴日留学，他们尤其侧重鼓励绘画、音乐等感染力强的艺术领域，而非政治、经济等领域，试图以此削弱青年们对独立的热情。

选科制度的实施，使得外国人无需参加普通入学考试即可进入日本大学。通过该制度赴日的学生，其学费由总督府提供。1909年，高羲东凭借选科制度，进入了名校东京美术学校的西洋画系。在校期间，他师从黑田清辉教授学习西洋画。黑田教授曾在法国学习美术，对日本西洋画早期发展起到了关键作用。截至1900年，已有众多韩国学生赴海外学习语言或科学，但高羲东是第一位正式赴海外专攻西洋画并取得学位的人。

尽管他1915年归国后重拾传统水墨画，但他开创了油画教学与接纳西方美术的先河。高羲东及其艺术活动，将于本周最后一讲详述。

本次讲座，我们考察了那些前往中国和日本游学、获取西方美术、技术新知与技艺的艺术家群体。19世纪末，朝鲜晚期的宫廷画师们肩负起学习更广泛实用技术的使命，包括武器与机械制造，其中有些人还学习了摄影术并将其引入韩国。20世纪初，随着高羲东等艺术家远赴海外学习艺术与西洋画，西方美术逐渐被引入韩国。下一讲，我们将聚焦开埠后韩国涌现的新型肖像画艺术。

（第四课时）肖像画

欢迎来到第五周的第四讲。这次我们将进一步了解肖像画，这些是19世纪末和20世纪初的肖像画。

朝鲜时期的肖像画，首要用于祖先崇拜与家族传承。其精髓不仅在于捕捉人物外貌的相似性，更在于传达其内在品德与精神境界。国王的肖像画，尤其是王室御真，代表着朝鲜肖像画艺术的巅峰水准，均由技艺最精湛的宫廷画师精心绘制。然而，这些肖像画并非用于装饰性展示，而是被保留并庄严供奉于神殿以用于祭祀。

“讳”这一制度要求避讳君主的名讳，其影响不仅限于书面与口头表达，更延伸至君王的视觉形象。这一源自中国的传统，在朝鲜执行得尤为严格。君王的御真肖像画严禁公开展示，即便在描绘宫廷仪典的画作中，君王的形象也从不直接显现，其存在仅通过空置的宝座或御辇等象征物予以暗示。

朝鲜王朝御真制作主要采用三种方式：图写、追写和模写。这些肖像画由专门机构严格管理，其制作过程被详细记录在皇家档案《仪轨》之中。遴选画师至关重要，图画署首席画师及负责贴金的付金匠、装裱卷轴的贴匠等工匠均参与其中。执笔画师专攻面部刻画，同参画师负责身体的描绘，随从画师则掌管颜料调配。肖像画的制作过程是先在油纸上起草画稿，再将画稿摹绘至绢帛之上，最后施以精工细色，其间更以金箔点缀增辉。获选参与御真肖像画的绘制，对宫廷画师而言是至高无上的荣誉。

除了御真之外，功臣影帧，即功勋卓著之臣的肖像画，在巩固王权方面扮演着关键政治角色。然而，这些肖像画常受政治权力更迭的波及。功臣影帧是授予展现卓越忠勋者的一种视觉化表彰。朝鲜前中期此类肖像的兴盛制作，折射出国家借肖像强化忠君思想、达成政治目的的意图。

部分功臣影帧在重大政局变动后被刻意绘制或销毁，这些肖像画实为巩固新政权的关键工具，且对朝鲜政治格局之变迁极为敏感。

肖像画的制作亦延伸至宫廷官府之外。17世纪后期起，肖像画的委托激增，并衍生出新实践，其中不乏为景仰先贤、奉祀追思而绘制的肖像。17世纪后期，一些学者还委托绘制身着传统服饰的个人肖像，以彰显他们的个人身份与学术成就。在这一时期，为颂扬地方官员德政或表达谢意而制作的肖像画也日益增多。港口开埠及西方美术与视觉媒介的涌入，为肖像画艺术开启了新篇章。

绘制与奉安御真的悠久传统在高宗统治期间得以延续，直至19世纪末，官方御真仍被视作国王身体的延伸。1872年，高宗为纪念登基十周年，下令制作了其首幅官方肖像。然而，自1880年代起，人们对王室肖像的认知悄然发生了重大转变。

高宗开始有意识地利用肖像画强化李氏王朝的正统性，并代表朝鲜亮相于19世纪末的国际舞台。从1880年代到90年代，包括照片、素描、油画等多种形态的高宗御容，正是他力图融入西方外交实践的体现。尽管这些肖像多出自外国人之手，高宗对其直接影响有限，但他仍竭力借此传递朝鲜已为现代外交做好准备的信号，并渴望与各国建立友好邦交。

高宗本人对摄影、油画、插画等新兴媒介展现出浓厚兴趣。他似乎还通晓当时描绘外国君主及官员的视觉表现手法。1881年绅士游览团在日本广泛收集了英国、法国、德国、俄罗斯、美国的君主和贵族，以及日本官员的肖像画。这些照片很可能为高宗理解现代君主肖像范式提供了参考。尽管如此，高宗大体上还是允许外国画家自由运用西洋媒介来表现其形象。

苏格兰女性伊莎贝拉·伯德·毕晓普作为明成皇后的座上宾，常出入宫廷。1897年，恰逢高宗自俄国公使馆还宫不久，她获准为其拍摄肖像。尽管是在王妃遇害的服丧期，高宗仍身着皇家礼服，配合拍摄了计划赠予维多利亚女王的肖像照。照片原件虽已散佚，但在毕晓普的著作《韩国及其邻国》中，收录了一幅基于该照片绘制的高宗插图肖像，这反映了高宗在国际上主张韩国主权的时期，其肖像画被赋予了越来越重要的意义。关于高宗的摄影肖像，我们将在下周详加探讨。

1898年，胡博·华士绘制了一幅引人注目的高宗油画肖像，其风格与表现形式迥异于传统御真。华士此作曾参展1900年巴黎万国博览会，将高宗描绘得更为世俗化，且弱化了权威感。这幅画作为非西方种族的民族志展示的一部分展出，标志着国王肖像处理方式发生了转变。为1893年芝加哥世界博览会创作的安东尼奥·辛德勒绘制的高宗肖像画，虽然也意在展现韩国的民族特质，但由于是以照片为基础绘制的，真实性不足，表达更趋近于一般化。这些外国画家创作的高宗肖像画，在向西方观众视觉化地介绍朝鲜的同时，也折射出西方对韩国的认识。

高宗调查近代日本及西方的肖像画与军服的事实，表明他对西式的视觉表达方式抱有兴趣。1899年朝鲜王室为高宗和纯宗斥巨资引入西式军服，突显了王室对肖像画及国际形象塑造的高度重视。

高宗在登基称帝后，也重新关注到了传统肖像画。1901年，高宗下令制作新的御真，这是他第二次下令制作御真，首次制作是在1872年。高宗深度参与了此次创作过程，在1901至1902年间，先后召见画师近50次，旨在制作一幅精确体现其作为大韩帝国开国皇帝权威的肖像画。

尽管1901-1902年的原版御真已遗失，但蔡容信绘制的的摹本得以存世，这件作品融合了西洋画技法与传统御真的特征。这幅肖像画是展示20世纪变化的一个例子，表明王室肖像从王朝权威的神圣象征转变为国家元首的公众、公开形象。

20世纪的韩国自画像创作大幅摆脱了传统肖像画模式，反映了国家向近代性的转型。与以往主要由国家或两班阶层委托绘

制、旨在强调社会地位和道德品行的肖像画不同，这些自画像呈现出更为个人化和内在化的特征。韩国艺术家们开始通过这些自画像探索他们的身份、情感以及急剧变化的周遭世界。受到西方艺术技法和表达个人主义渴望的影响，这些自画像既承载了传统的韩国价值观，也融入了新兴的现代自我意识，为我们理解当时复杂的文化转型提供了独特的视角。

1910年代接受西方油画教育的两位早期艺术家是前面提到的高羲东和金观镐。高羲东被认为是学习西洋画的第一位韩国艺术家。他毕业于东京美术学校，并在黑田清辉门下接受过训练，黑田清辉曾师从巴黎的学院派画家拉斐尔·科林，并受到巴比松派和印象派的影响，他因将外光画法和印象派风格引入日本画坛而闻名。

金观镐由此成为第二位获得西洋画学位的韩国留学生。像高羲东一样，他也在黑田清辉指导下受训，但被认为对油画有更全面的理解，技法上也比高羲东更为精湛。他从黑田清辉的光线与色彩运用中获得灵感，擅长将其应用于更深的阴影色调，从而有效地传达出作品的深度和氛围。他的绘画风格常常以细致和自然主义的描绘为特征。他在东京美术学校的学业成就，充分证明了他在掌握和运用西洋画技法方面的卓越能力，在日据时期，他作为赴日求艺的韩国画家，在与日本竞争对手的较量下取得如此成就显得尤为难能可贵。

金观镐的才华在1915年其画作《人物》于景福宫朝鲜物产共进会上获得银奖并开始获得更广泛的公众认可时得以展现。随着他的毕业作品《黄昏》于1916年在日本权威官方展览“文展”上获得特选奖，他的声誉更加稳固。作为韩国第一幅人体画，这件作品引起了相当大的社会反响。同年年末，他在平壤举办的首次个人展上展出了约50幅风景画，这使金观镐进一步确立了作为艺术家的声誉，更在韩国近代美术史上树立了一座里程碑。这一系列成就极大地提升了他在韩日两国画坛的地位。

这两位韩国先驱画家的自画像作品流传至今。高羲东的自画像以融合韩国传统风格与西方风格为特征。在《执扇自画像》中，高羲东描绘了身着传统韩服、置身传统背景的自我形象，运用了油画颜料和明暗技法这些西方绘画的特征。同样，在《穿长袍的自画像》中，他以利落的短发呈现出现代青年的形象，但通过描绘他身穿深蓝色韩服长衫外套的形象，来表达自己作为韩国画家的身份。更重要的是，他的自画像反映了韩国艺术的过渡时期，表明他有意识地置身于两种艺术传统的交汇点上，并以此塑造自己作为韩国艺术家的现代文化身份。

乍看之下，金观镐的自画像呈现出更为深沉、内敛的氛围。在他的自画像中，金观镐以工谨精微的笔法，凸显了其面部肌理层次与神貌深度。这种技法展示了他在东京美术学校求学期间，对油画媒介的熟练掌握。这幅肖像画以其现实主义描绘而引人注目的，生动地捕捉了他的外貌以及内在的自省和深度。金光镐的目光用极简的色彩描绘，既直率又克制，暗示着内在的沉思与自我意识。这种姿态反映了画家对自我表现的深思熟虑，强调更深层、更内省的一面，而非外露的情感或夸张的表现。与高羲东明亮多彩、运用多种暗示其国籍的视觉元素的自画像不同，金观镐以穿着西式毛皮大衣和帽子的形象来表现自己。虽然无法确定这是否是刻意回避其韩国人身份，但显然两位画家在自我身份认同和表达上的关注点形成了鲜明的对比。随着殖民时期接受西洋画教育的画家逐渐增多，韩国自画像的多样性也显著增加。

本次讲座中，我们考察了20世纪初运用传统媒介和西方媒介创作的各种肖像画。下节课，我们将进一步探讨韩国西洋画家的

培养历程。

（第五课时）培养韩国西画家

大家好，欢迎来到第五周的最后一讲。最后一部分，我们将探讨20世纪初的韩国画家和美术学子们是如何接受西洋画训练的。现在开始。

图画署的废除和西洋画引入韩国后，韩国美术界发生了广泛而深刻的变化。宫廷画师失去了朝廷的生计保障，被迫在变革的美术市场中自谋生路。19世纪末，新媒体的引入为年轻艺术家们提供了学习西洋画与摄影的机会。最重要的是，这一时期的变革重新定义了职业画家的角色和地位。

第一，19世纪后期的职业画家们面临着仅靠艺术谋生的严峻挑战。与两班文人画家不同，这些职业画家多出身于中人阶层。中人主要由基层官员和专业技术人员构成，他们担任了诸如翻译官、医官、司法吏员、专业艺术家等实务性和专业性的职业。朝鲜时期，这些在宫廷之外的职业画家鲜少能获得合理且稳定的报酬，因此维持生计颇为艰难。很多赞助人和主顾只愿支付他们认为与艺术家的服务相称的报酬，并且常常以实物代替金钱作为酬劳。除了极少数特别著名的艺术家外，许多普通画家在维持生计方面都面临着巨大的困难。

19世纪，商业市场和货币经济的发展，加速了艺术商品化的进程，绘画对于一般大众变得更易接近。对艺术的整体需求，很大程度上源于朝鲜后期中人阶层的壮大，这意味着除了少数两班贵族之外，拥有可支配收入、能够享受绘画、艺术品及其他休闲活动的人口规模扩大了。这不仅为职业艺术家们提供了更多的客户，也提升了艺术家自身在朝鲜社会中的地位。

慢慢地，职业画家逐渐超越“制作”委托品的匠人身份，逐渐转变为“创作”体现个人艺术追求的近代艺术家。

二十世纪伊始，美术教育与训练模式发生转变。朝鲜时期的美术教育依赖于师徒相传的个性化形式，其目的是保存和传承传统的风格与技法。图画署作为彼时最为制度化的机构，以竹子、山水、人物、翎毛、花卉等传统画科考核生徒。无论宫廷内外，学生或弟子通常与老师建立亲密且私人的关系，并以能在一定程度上承袭老师的画风为荣。

即使是像安中植这样活跃于20世纪初的艺术家，也遵循了这一传统，他也在自己的个人画室耕墨堂中教授学生。其弟子高羲东，也曾感叹韩国的美术教育方式陈腐，拘泥于摹写中国画谱。直到20世纪日据时期建立美术学校，美术教育才得以改革并开始吸纳西方美术，通过仿效日法机构从而走向多元化。

20世纪起，尽管越来越多的艺术家渴望学习西洋画，但韩国本土却缺乏能够培训他们的专业人才和资源。因此，韩国的第一代西洋画家不得不远赴海外学习绘画。20世纪初，走出韩国国门并非易事。日本的殖民统治强化了对国际旅行的法律限制，但唯独赴日留学的学生数量却显著增加，使他们有机会学习各种艺术与科学。

这是殖民当局控制殖民地、实现文化同化的一种手段；1919年“三·一运动”后，殖民当局察觉高压统治失效，自1920年代起转向文化怀柔政策，这一趋势就更加明显了。

1910年代，许多韩国早期油画家皆受训于东京美术学校。该校成立于1887年，并确立了其作为西洋画教育核心机构的地位，其设立本身便反映了日本融合西方与传统艺术样式以推动现代化的意图。

在东京美术学校学习西洋画的学生们，接受了植根于欧洲学院派传统的严格技法训练。他们的课程涵盖素描、解剖学、透视法和油画，并着重于掌握写实主义的成熟表现。具体教学内容涵盖古典作品的临摹、以石膏像及人体模特研习人物素描，以及对光影、构图等西方美术概念的理解。

该校的许多教师曾留学欧洲，如黑田清辉，尤其是在法国学习的艺术家们，他们将印象派、写实主义等当时欧洲的前沿艺术风格传授给学生。东京美术学校成为日本培育西洋画的摇篮，其毕业生也奠定了日本近代美术运动先驱者的地位。

高羲东、金观镐等众多韩国学生于20世纪初在此求学，得以掌握油画、写实主义等技法。该校为韩国艺术家们将西方美术技法融入韩国艺术奠定了基础，并对日据时期韩国近代美术的发展产生了深远影响。其中，黑田清辉对光影与自然主义的强调，更深刻影响了韩国学生。这些留学生的经历，为20世纪初韩国美术吸收西方美学提供了重要的养分。

遗憾的是，第一代西洋画家们学成归国后，在继续其创作道路上遭遇了重挫。一个显著的例子是高羲东于1915年返回韩国后，立即重拾了传统水墨画创作。据载，他难以适应艺术公开标价、形同商品交易的新兴市场环境。他不是以绘画为业余爱好的官僚，作为专业艺术家，他不得不证明自身价值。正如他后来坦言，当时购画被视为有违儒家道德的不当行为。

由于油画在当时的韩国仍是极为陌生的媒介，他的担忧尤为深重。他曾回忆道，日后当他提着写生箱漫步首尔街头时，人们误以为他是贩卖麦芽糖的小贩而尾随其后；看到油画颜料时，更有人嘲笑说像鸡粪。这种窘迫感，加上韩国缺乏西洋画同道，很可能导致他回国后不久便放弃了油画创作。然而，他最终在1922年的第一届朝鲜美术展览会上展出了自己的油画作品，这或许说明他对自己身为“韩国首位油画家”的定位仍有些留恋，也可能反映出他在20年代西方美术更为普及的艺术市场中渴望获得认可。

相较之下，金观镐毕业后继续从事油画创作。作为东京美术学校以优异成绩毕业的明星学生，金观镐对自身作为近代艺术家的身份充满自信。1915年，他在朝鲜物产共进会上凭借画作《人物》获得银奖；1916年，其引发争议的先锋性人体画《黄昏》在日本第十届文部省美术展览会(文展)上获特选。同年，他在平壤举办的首个个展展出了约50幅风景画，不仅为韩国近代美术树立了里程碑，也进一步奠定了其韩国油画先驱地位。

这是韩国首个油画个展，且广受公众好评。然而，公众对新媒介的兴趣并未转化为购买力，金观镐面临经济困顿与艺术活动支持匮乏的困境，最终在1920年代末被迫停笔近二十年。可见，在日据初期，即使是西洋画领域最成功的画家，维持专业创作亦举步维艰。

第一代西洋画家归国后，学生们仍持续涌入日本接受油画训练。如前所述，韩国本土几乎没有具备教授西洋画专业资质的教师，即使少数受过油画训练的教师，在韩国也难以维系其专业油画家的职业生涯。虽然仅有极少数艺术家有机会去亚洲之外学习绘画，但赴日的韩国美术学生数量自1920年代起大幅增加。这与殖民当局推行所谓“文化统治”政策时期相吻合。该政策作为一项旨在抑制和管控殖民体系内部反抗的怀柔策略，在艺术文化领域给予了更大自由。

第一代西洋画家们作为有影响力的人物留在了韩国艺术界。尽管放弃了油画，高羲东在1918年成立了韩国最早的艺术家协会,成为了书画协会的创始成员。该书画协会的首任及次任会长分别是安中植和赵锡晋。书画家协会发展成为当时由韩国最杰出艺术家领导的核心组织，为艺术家们提供交流、研习、举办展览和销售作品的平台。协会旨在启蒙和教育大众，促进首尔艺术市场成长，培育现代展览文化与艺术共同体，并在殖民统治下支持韩国艺术家的自主性。

协展指的是1921年至1936年举办的书画协会的年度展览。每届展览展出约百件作品，这些作品并未按题材分类。作为书画协会，顾名思义其成员大多从事传统书画，油画家的比例相对较低。在1921年的首届展览中的78幅绘画与30幅书法作品里，仅有罗惠锡、高羲东、崔禹锡提交的8幅油画。1920年代中期以后，油画与水彩画的比例虽逐渐增加，但并无雕塑与工艺作品。

此外，协会于1923年设立了旨在培养下一代韩国艺术家的教育机构书画学院。学院分为东洋画、西洋画和书法三个学科，李道荣、高羲东等人担任讲师。但由于生源不足及财政困难，学院仅开办两年便于1925年关闭。尽管如此，这仍是韩国将美术教育现代化与制度化的首次尝试。

随着书画家协会的壮大与协展的显著成功，殖民当局为遏制其影响力扩张、重夺对韩国艺术界的主导权，迅速创办了自己的年度美术展览会。朝鲜美术展览会，即鲜展，于协展创办一年后的1922年首次举办。该展览由总督府主办，其受欢迎程度与规模迅速超越了协展。

鲜展以日本官方展览“文展”为范本，而文展本身又是效仿法国沙龙体系。早期鲜展设有西洋画及雕塑、东洋画和书法三个部门。西洋画部的评审委员皆为日本人，尤以东京美术学校出身者为主，他们依据日本人的审美趣味进行评审，偏好学院派风格及印象派风格的作品。在韩国居住半年以上的日本艺术家也被允许提交作品。最初，西洋画部的参展作品大部分被这些日本艺术家占据。随着韩国西洋画家逐渐增多并开始迎合日本人的品味，李仁星，罗蕙锡等才华出众的韩国西洋画家在整个日据时期得以在西洋画部获奖。

鲜展为艺术家提供了展示作品和获得声誉的机会，成为韩国艺术界最重要的活动。特别是朝鲜美术展览会印制了展览图录，这是协展不具备的显著优势。在鲜展出展成为职业艺术家的一种“出道”仪式，而在展览中获奖几乎就能保障艺术家在市场上的成

功。

鲜展的主导地位最终导致了1936年书画家协会的解散。自鲜展举办以来，协展的影响力急剧下降，几乎所有的书画协会会员都转而同时参与协展和鲜展两个展览。尽管协会最终未能达成其在艺术领域捍卫韩国自主性的初衷，但它仍被视为韩国美术史上取得重要成就的一个范例。通过这一时期的实践，韩国艺术家逐步确立其专业身份认同，主动主导创作并积极开拓市场。

本周，我们探讨了西洋画技法在韩国的引入历程。我们回顾了早期对西洋画的接触、引入新媒介的外国访客、赴日本与中国学习西洋画的艺术家、运用西洋媒材创作的新型肖像画，以及韩国西洋画家群体的形成。下周，我们将一同探索摄影与印刷媒体的世界。我们下周再会。

第六周	摄影与印刷媒体			
每周学习目标	分析摄影与印刷媒体的引入及其日益增长的影响。		教师名字	Jess Jiyun Son
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（ ）			

分课时学习内容	
第一课时	首次接触摄影
第二课时	摄影与印刷媒体的早期接受
第三课时	用于教育的印刷媒体
第四课时	国王的摄影
第五课时	大众图像的批量生产

（第一课时）首次接触摄影

大家好。欢迎大家来到第六周的第一讲。本周我们将探讨19世纪末至20世纪初韩国摄影术和印刷媒体的引进，并考察这些视觉媒体对近代视觉文化形成的影响。第一部分，我们将概述19世纪末摄影术是如何传入韩国的。

第五周，我们曾简要提及韩国与中国、日本在摄影术方面的早期接触，以及韩国摄影术引进与发展的关键人物金镛元和池云英。本次讲座我们将详细地考察摄影术的早期接受情况。

一般来说，韩国第一次接触照相术是在开埠以后，但实际上早在1860年代朝鲜使团就曾经接触过照相术。1862年，朝鲜的官员李宜翼为执行“三节年贡行”的年度使节任务前往清朝。他们在北京停留期间，在俄罗斯公使馆遇到一位俄罗斯摄影师，并于1863年拍摄了肖像照。1872年燕京使节团中担任翻译的吴庆锡的照片也留存至今，经证实是由英国外交官梅辉立(William Frederick Mayers)拍摄的。这些早期接触表明，在正式开埠前，朝鲜的知识分子已对西方的新技术和视觉媒介有了一定程度的认识。

除了开埠前这些有意识的接触外，朝鲜人首次被访问朝鲜的外国摄影师拍摄。1871年辛未洋扰时期，随军摄影师费利斯·比托拍摄了朝鲜人以及武装冲突的场面，这些照片保存至今。1876年《江华岛条约》签订时，日本摄影师河田纪一也拍摄了朝鲜人的样貌和朝鲜的场所。不过，这些照片并非为在朝鲜国内消费或欣赏而制作，而是作为带往美国和日本的视觉资料。

接下来，我们来聊聊早期韩国摄影技术的开拓者们。首先，金镛元是上周提到的图画署出身的职业画家，他在1870－80年代参与朝鲜派往日本的使团时，接触到了摄影术和相关设备。在釜山的日本居留地学习了摄影技术，1880年还经营了生产玻璃底片的企业。之后去日本学习化学、玻璃底片制作和摄影等技术，并于1883年夏天回国后在首尔大安洞开了一家照相馆。虽然这家照相馆雇用了日本摄影师本田俊之介来运营，但学界普遍认为它是韩国最早的照相馆。

同年，出身两班阶层的画家兼韩国第一代摄影师黄喆也开设了照相馆。与金镛元，池云英在日本学习摄影技术不同，黄喆是在中国学习的摄影术。他并非受政府派遣，而是于1882年为家族企业采购矿山机械前往中国。他在上海向中国摄影师学习了摄影术，并购买了德国相机，后经日本回国。

1883年他在首尔大安洞开设了照相馆，但该馆在1884年“甲申政变”后因民众针对开化派发起的纵火事件而被烧毁。这是因为大众将摄影术与开化思想联系在了一起。尽管如此，1885年他在上海再次购入设备，并考察了日本各大照相馆后，于1886年回国重新开设了照相馆。

黄喆似乎是一位摄影术的积极倡导者。他甚至向高宗请愿废除图画署，并提议以摄影术替代宫廷所需的视觉记录。明成皇后遇刺后，亲日开化派人士被捕，他被迫流亡日本。但1906年他返回朝鲜，照相馆重新开张，并一直运营至1911年。之后他移居日本，作画并致力于书画教育，直至1930年去世。

与金镛元类似，出身中人的书画家兼官员池云英在1882年以修信使成员的身份前往日本时，接触了摄影术。1883年起，他在神户的平村德兵卫照相馆学习了一年，后于1884年2月在首尔开设了自己的照相馆。

池云英尤其以首位拍摄高宗照片的朝鲜人而著称，他与当时的美国摄影师帕西瓦尔·罗威尔一同为高宗拍摄了照片。1886年，他奉政府之命试图刺杀1884年甲申政变的主谋金玉均，但行动失败，因此被流放。1889年获释后，曾在黄喆的照相馆短暂工作。复职失败后，他专注于诗歌和绘画创作，通过临摹山水画和人物画来精进画艺。1921年他在第一届协展上展出作品，1922年还在第一届朝鲜美术展览会上展出了水墨画。

金镛元、黄喆、池云英在将摄影术融入韩国艺术方面起到了关键作用。然而，在19世纪末，无法仅靠摄影维持生计。当时在韩国社会，摄影术被视为一种外来技术，并因此与威胁、危害，甚至与邪恶联系在一起。特别是从1884年甲申政变失败后，从黄喆的照相馆纵火事件可以看出，民众的抵触情绪达到了顶峰，开化派人士直到进入1890年代后的数年间仍持续受到监视。

摄影术成为朝鲜社会的负面认知对象，在1880年代初，甚至流传着“拍照会让人魂灵出窍”等迷信谣言。此外，还有显影药水是用孩童尸体制作的荒诞谣言，极大地抑制了公众对摄影的需求。

然而进入20世纪后，摄影术逐渐走向大众化。1884年3月16日，高宗在帕西瓦尔·罗威尔和池云英的拍摄下，成为首位拍摄照片的韩国君主。高宗决定拍照，表明了照片作为官方视觉记录和文献的应用日益广泛。这不仅对摄影文化在普通大众中的普及至关重要，也逐渐改变了人们对这一新媒介的负面看法。

此外，随着20世纪头十年在韩日本侨民的增加，像首尔、釜山、仁川、元山等港口城市及主要都市，出现了多家日资商业照

相馆。例如，曾作为随军摄影师参与甲午战争的村上天真于1894年在首尔创立了“生影馆”照相馆。他拍摄了高宗和纯宗身着西式军装的照片，这些照片被制成明信片广泛流通，实现了商业化复制。旅韩的日本摄影师在摄影普及化，以及为其他照相馆提供必需的化学药品和玻璃底片方面，发挥了核心作用。

20世纪初，名片尺寸的肖像照开始流行，韩国人拍摄此类照片也渐成风尚。甲午改革之后，摄影的普及范围明显扩大，就连普通百姓也开始走进照相馆。

1903年金圭镇在首尔创办了“天然堂”照相馆，并于1913年建立了韩国首个商业性展览空间“古今书画馆”。金圭镇出身平壤一个富裕的中人家庭，曾在1885年至1893年八年间赴中国研习绘画。1915年，他创立了学制三年的“书画研究会”，为韩国近代美术教育奠定了基础。1922年，他还担任了朝鲜美术展览会书法及绘画部门的评审委员。

金圭镇虽是一位造诣颇深的书法家和水墨画家，但其独特之处在于同时活跃于摄影和商业领域。1896年起，他步入仕途，先后任职于宫内府外务司等多个部门。1901年至1902年，他赴日学习摄影术，这很可能是受韩国政府的委派。1907年，他被任命为皇太子李垠的书法老师，但因日本施压迫使皇太子赴日留学，他辞去官职，并于同年再次前往日本学习摄影。

1905年，金奎镇拍摄了高宗身着黄色衮龙袍的照片，这张照片充分展现了他作为摄影师的实力和声望。这张手工着色的照片以宫廷屏风为背景，呈现了高宗身着传统皇帝礼服端坐椅上的形象。它是为随塔夫脱特使团访韩的美国总统之女爱丽丝·李·罗斯福·朗沃斯准备的官方礼物。而这次访问最终成为确认日本对韩国的统治与美国对菲律宾的统治的《桂太郎-塔夫脱密约》。对此毫不知情的高宗，为赢得总统千金的好感付出了诚挚的努力。

1907年，金圭镇自日本学成归国后，正式经营起天然堂照相馆。他在《大韩每日申报》刊登广告，并着重宣传特设有专门服务女性顾客的女摄影师，这在当时仍奉行男女有别传统的朝鲜社会，是针对本土市场需求所采取的战略性营销策略。虽然金镛元、黄喆、池云英也开设了照相馆，但金圭镇是首位面向普罗大众进行摄影商业化运作的先行者。

20世纪转型期，活跃于韩国的还有西方摄影师。与日本摄影师主要开设以肖像业务为主的商业照相馆不同，西方人更热衷于记录韩国的风土人情、日常生活和自然景观。这折射出19世纪后期全球对东方兴趣的日益浓厚，也是当时盛行的、借摄影进行异域探索这一更广泛潮流的一部分。因此，相较于日本摄影师，西方拍摄师更多是业余爱好者而非专业人士。

其中尤为重要的照片，是1896年高宗避难至俄国公使馆期间，由业余摄影师 L. B. 格雷厄姆拍摄的高宗肖像。这是韩国首张向公众公开的国王肖像照。当然，刊登这张照片的刊物主要面向在韩外国人，但随着印刷媒体的发展，高宗作为皇帝的肖像在公共领域被越来越频繁地复制和传播。关于这些内容，我们将在下一讲深入探讨。

本次讲座，我们梳理了摄影术如何传入韩国，逐步走向大众化并最终实现商业化的历程。下一讲我们将聚焦于近代早期韩国

大众印刷媒体的发展脉络。

（第二课时）摄影与印刷媒体的早期接受

欢迎回到第六周的第二讲。本次讲座将探讨近代初期韩国报刊和教科书是如何发展起来的，以及它们对近代韩国视觉文化的形成产生了怎样的影响。

大众印刷媒介的扩张在韩国图像复制技术的广泛传播中扮演了重要角色。这些发展在很大程度上依赖于日本的专业技术。韩国政府和知识分子将日本的明治维新视为成功现代化的典范，并据此效仿了许多现代化政策。

1882年，政治家、外交官兼改革家朴泳孝在完成赴日外交使团任务归国时，带回了一台手动活字印刷机和铅字。他还根据日本启蒙思想家、改革家福泽谕吉的推荐，将报纸编辑兼印刷技术人员井上角五郎带回了朝鲜。到了1883年，随着博文局的设立，韩国拥有了第一个近代化印刷设施。随后，在日本技师的协助下，韩国最早的官报《汉城旬报》和《汉城周报》得以印刷发行。

在1880至1890年代，由于印刷设施匮乏、大众文盲率高、社区相对闭塞以及普通民众购买力不足等原因，报纸的发行范围十分有限。然而，实际上报纸的影响力可能远超其发行量。人们常常聚在一起阅读或朗读报纸，学校或村庄之间也常传阅报纸。因此，尽管官方发行量不高，这些报纸从一开始就成为了重要的信息来源。

从1890年代末开始，随着印刷媒体的发展和图像制作供应者的多元化，图像消费量显著增长。这其中不仅包括国家机构，也涵盖了开化派知识分子、外国人以及市民团体。从报纸的刊头设计、相册、教科书插图，乃至广告等各类媒介中，图像得到了广泛的应用。现代视觉文化正是在国家以外的这些主体参与下发展起来的。

例如，徐载弼在创立韩国最早的近代市民团体、作为独立新闻母体的组织——独立协会之前，已经创办了韩国最早的民办报纸《独立新闻》。

早期韩国报纸印刷技术不够精良，因此插图和视觉资料的使用极其有限。但自1896年5月2日起，《独立新闻》就在其刊头中央显著位置印上了太极旗。创刊于1898年9月5日的《皇城新闻》，由南宫檍、罗寿渊等留学归国的知识分子创办，从创刊号起，就将交叉的双太极旗图案用于刊头设计。在大众媒体上运用这些国家象征符号，不仅推广了国旗知识的普及，也将其融入了近代人的日常生活。

报纸的出现迅速改变了首尔的城市风貌。英国旅行家伊莎贝拉·伯德·毕晓普也记录了1894年至1897年间首尔新闻业的显著发展。她在《朝鲜及其邻国》一书中提到，大约在1897年，首尔蓬勃发展的印刷文化随处可见。她目睹了街头巷尾送韩文报纸的报童，以及店内阅读报纸的男子，并将这些景象视作近代化的特征。她注意到《独立新闻》以韩文和英文双语发行，并另外提到

了两份韩文周刊《大韩基督教报》和《耶稣教会报》。

然而，尽管报纸和杂志的数量持续增长，读者群却依然有限。即使是当时发行最广的报纸，如《皇城新闻》和《独立新闻》，也难以吸引更多的读者。平均而言，这些报纸的发行量仅为两三千份。但1905年之后，发行量开始急剧上升。到1909年左右，韩国已有7份日报，《大韩每日申报》成为发行量最大的报纸。例如，《大韩每日申报》的读者数量是竞争对手的近十倍。1907年，它以韩文、韩汉混用文和英文三种版本发行，拥有超过1.3万名订阅者。而《皇城新闻》和《帝国新闻》的读者总数合计约为5300人，其读者群主要包括官员、近代化的两班地主、富商以及少数农民。另一个重要的发展是自1905年起，报纸在全国广泛传播开来。这改变了1890年代初以前，大部分刊物主要集中于首尔及其周边地区的状况。

尽管报纸的发展势头迅猛，但图像的使用却相对滞后。这主要是由于印刷技术的不成熟所致。《皇城新闻》的编辑们就无法在版面上插入插图和地图一事表达了不满，认为这是一个重大缺陷。他们主张，展示外国风景、机械设备以及著名人物的插图，将极大地帮助那些教育水平较低、难以理解复杂问题的读者。编辑们指出，鉴于当时的技术限制，期望韩国报纸达到像纽约报纸般图文并茂的周刊水平是不现实的。但同时他们认为，若能聘用日本技师，则有望在一定程度上突破这些瓶颈。这反映了韩国早期印刷媒体在追求现代化过程中，既怀有抱负又面临技术制约的现实。然而，政府由于财政困难，直到1898年才得以配备像样的印刷设备。

直到1910年代初，韩国才引进了网版印刷和轮转印刷设备，从而能够大规模生产更为精细的图像。

摄影技术在韩国的缓慢发展也导致了印刷图像普及的延迟。像金镛元这样的早期摄影师虽自1883年起就在首尔开始摄影创作，但在甲午改革之前，大众对摄影仍普遍存在相当大的恐惧和排斥心理。廉价的印刷照片在日据时代之前并未广泛普及。除了像基督教报纸等少数采用石版印刷刊载照片的特例外，直到1910年代，报纸上仍鲜少刊载照片。然而，自1900年代起，印刷变得更简便，报纸上开始出现几幅素描和蚀刻画。铅活字和石版印刷的推广在一定程度上提高了印刷品的生产效率和品质，特别是在1906年之后，增加了报纸、杂志和教科书中图像的普及度。

然而，随着朝鲜统监府和朝鲜总督府逐步加强对政治敏感内容的审查，印刷图像的读者群和影响力受到了极大的限制。1907年《报纸法》实施后，对新闻稿件的审查以及部分出版物的停刊，沉重打击了韩国新闻界的自主性。只有像《大韩每日申报》和《皇城新闻》等少数几家公开宣扬民族主义内容的报纸，在被迫停刊或屈服于日本审查之前，尽可能长时间地坚持其公然亲韩反日的编辑方针。

图像内容同样成为重点审查对象。李道荣在《大韩民报》上绘制讽刺腐败官员、鼓励反日抵抗、批评政策的漫画，但这些漫画经常被删除。这表明漫画比文字更能唤起广大民众，尤其是文盲群体强烈的民族主义情绪。与文字不同，视觉图像拥有一种力量，能够在所有阶层的人们，包括未受教育者或文盲中，引起强烈的共鸣。

教科书插图在印刷艺术的发展和通过视觉实证传递知识的过程中扮演了重要角色，促进了以图像为中心的教育体系的形成。

从《教育诏书》和《小学校令》等政策，可窥见1890年代的教育改革将公共教育视为国家繁荣和军力强化的必要条件，并且核心课程体系已标准化，这随即催生了对近代教科书的迫切需求。1890年代，由相当于现今教育部的学部主导，监督出版了一些包含少量插图的教科书，但这些教科书大多模仿了日本的范本。随着非国家主体积极引进印刷机并利用其制作私立学校教科书，韩国教科书的多样性显著增加。

1907年至1909年的短暂时期，迎来了教科书出版的巅峰。1908年左右，韩国有三四千所私立学校。尽管1908年8月出台了针对私立学校的法规，但直到1910年5月，在获得学部许可的2250所私立学校中，仍有1402所是由韩国人创办的。最终，大量私立教科书得以刊行，其中大多数都附有插图。截至1909年出版的教科书中，现存至今的有43种，其中13种带有插图。这些插图主要见于语文、道德和历史教科书。此时，教育与图像的普及度已显著提高。

这一时期的教科书插图向学生和普通大众传授了现代视觉文化，并影响了韩国人的日常生活的形成。例如，国民教育会编写的《初等小学》展示了手持枪支、举着太极旗行军的士兵形象，同时解释了开国纪元节等国庆日的意义，并描述了在这些日子里升国旗、唱国歌的习俗。郑寅琥编写的《最新初等小学》中的一幅插图也描绘了类似场景，画面上是手持木刀和太极旗行进的学生队列，颂扬了整齐队列所展现的勇敢态度和纪律性。

带插图的教科书是初等教育的基础材料，为读写能力有限者提供了辅助信息，在文字教育普及度尚不高的当时，也在普通大众中广泛流行。大韩国民教育会出版的《最新初等小学》是一套小学教科书，从为一年级学生设计的拼写书起步，逐步过渡到难度高的文章。在第一册中，韩文字母表的第一个字母“ㄱ”(giyeok)在“gukgi(国旗)”的标题下，与一幅交叉两个太极旗插图一同出现。发音为“Li Hwa”的梨花或李花图像，与发音为“Li Eo”的“鲤鱼”插图一起，出现在“리”(li)字母旁边。这种将字母或简短词汇与简单图像配对的形式，模仿借鉴了西方儿童拼音组字的日本范例。

历史教科书中经常使用印有历史人物肖像的图像，这有助于学生直观地理解过去的事件。教科书中的这种视觉传达方式，在突出爱国和抵御外来势力的民族主义信息方面尤为有效。插图肖像使历史人物显得更加亲切和真实，而对特定重要人物的反复描绘，也促进了学校课程中所教授的历史叙述和叙事的标准化。

在20世纪初的韩国教科书中，军人英雄和为国捐躯的烈士的肖像图像，在激发民族团结和爱国之心方面扮演了重要角色。玄采编写的教科书《幼年必读》包含了23幅插图，其中9幅旨在纪念李舜臣将军、乙支文德将军等抵御外敌入侵、保卫韩国的军人。这些军人英雄占据了插图的三分之一以上，这反映了在传统儒教朝鲜社会所重视的文官主导的历史观正在发生转变。

高句丽时期的将军乙支文德被描绘成身披铠甲的形象，象征着他作为军事领袖的刚毅与权威。这是为了迎合当时社会在面临外敌威胁时渴望强大守护者的战略意图。同样，朝鲜时期备受尊敬的军事英雄李舜臣将军，身着正式军装，并配以其著名的龟船插图，突显了他在16世纪末抗击日本侵略所取得的胜利。

《初等大韩历史》中也收录了插图，展示李舜臣将军在壬辰倭乱期间保卫朝鲜的功绩。李舜臣将军的形象被饰以李花与树

叶。在日本对朝鲜主权蚕食日益加剧的背景下，这位16世纪曾抵御日本侵略的将军的功绩，通过这一富有象征意义的视觉呈现得到了更为强烈的突显。

科学与地理教科书将图像作为向学生传递客观、科学验证信息的重要手段。伴随甲午改革的推行，地理教育因其作为国家繁荣与国力提升的关键工具而被置于优先地位，并于1895年成为必修科目。美国传教士兼教育家霍默·赫尔伯特约于1891年出版了朝鲜首部地理教科书《社民须知》。这不仅是最早完全用韩文撰写的地理教科书，赫尔伯特还利用从美国兄弟处获得的高质量地图资源，在书中收录了九幅插图。受限于汉城的印刷条件，正文在日本印制，但地图则由朝鲜工匠刻版并在本土印刷。他所编撰的教科书摒弃了传统的中华中心世界观，采用各国英文名称并应用麦卡托投影图法，更为科学严谨地描绘了韩国在世界中的位置，这标志着一种重要的转变。该教科书在学术界与民间皆广受欢迎，据载赫尔伯特至少刊印了2,000册。教科书中地图的应用日趋普及，助力朝鲜民众在现代全球视野下构建国家认知。

1907年颁布的《学部令》强制规定所有学校采用学部发行或审定的教科书；1909年《出版法》则要求所有书籍付印发行前必须通过审查。1907年后，民族主义教科书遭大规模查禁，不仅限制了教育资源的获取，更深刻影响了学生的知识构成与国家认同。自1908年起，教科书面临统监府更严苛的审查，甚至私立学校也被强制要求使用官方指定教材。截至1915年，包括《幼年必读》等民族主义教科书在内，共有117种图书遭全面禁毁，另有213种教科书未获学部审批。在高压审查下，即便是《幼年必读》作者玄采所著的《新纂初等小学》等书，也屡屡被迫将太极旗图案替换为日本国旗。

虽然认识到审查对民族意识构建产生广泛影响非常重要，但在殖民当局的压力和镇压之下，《幼年必读》等禁书的读者群和影响力仍然持续存在，这一点也值得关注。这也表明作为对审查的回应，形成了一种具有抵抗性质的民族主义形态。

本次讲座，我们探讨了近代朝鲜报业和教科书的发展，以及印刷图像的出现与应用。下一讲，我们将考察高宗和纯宗的肖像图像是如何通过照片和印刷媒体被复制、传播和消费的。

（第三课时）用于教育的印刷媒体

欢迎来到第六周的第三讲。本次讲座我将为大家介绍高宗与纯宗的照片及印刷媒体中的形象。

1884年，高宗成为首位拍摄照片的朝鲜君主。这一事件不仅标志着与传统肖像画形式的决裂，也开启了对照片这一新媒介认知的新篇章。

照片在肖像画的复制与传播方面，具有绘画无法比拟的优势。因为照片比图片更精确、更快捷、也更廉价，使得肖像画不再只是精英阶层的专属，而得以面向更广泛的大众。此外，照片因其忠实再现现实的能力，在捕捉人物具体而独特的外貌特征方面尤显重要。报纸、教科书、商业明信片等易于获取的媒介，在扩大肖像传播范围、增强其影响力方面扮演了关键角色。

传统的御真，即国王的画像旨在记录朝鲜王室的传承，而高宗的肖像则在20世纪现代化转型时期发生了变化，反映出当时推行改革政策、追求“文明开化”的时代特征。这些曾经难以企及的肖像，逐渐转变为在国际外交舞台上代表朝鲜的形象，并演变为承载新国家愿景的多元媒介。

高宗策略性地运用肖像画，对内旨在巩固李氏王朝的正统性，对外则期望以此树立国家形象。从1880年代至1890年代，通过照片、素描、油画、版画等多种形式呈现的高宗肖像，体现了他渴望通过近代视觉传播方式，参与西方国际政治与外交实践的意愿。然而，由于高宗的肖像大多由外国人制作，他很难在图像的创作、选择和解读过程中掌握主动权。

目前所知最早的高宗肖像照片，是1884年由美国人帕西瓦尔·罗威尔拍摄的。此时，世子纯宗的形象也首次得以留存于照片之中。罗威尔曾协助1883年派往美国的朝鲜外交使团，因而在1884年获得了为朝鲜国王拍照的机会。他得以入宫觐见高宗，并史无前例地拍摄了朝鲜国王的照片。传统御真的制作需要周密的规划、复杂的工序和严格的宫廷礼仪，而罗威尔的拍摄方式则与传统的方式截然不同。高宗并未按礼制端坐于御座，而是在户外亭前以站姿入镜。据悉，除罗威尔外，韩国摄影师池云英也在这一时期获得了为国王和世子拍照的机会。

1880年代与西方列强签订条约后，更多外国人得以拍摄或绘制高宗的肖像，高宗对此持欢迎态度。他认为这有助于加强与西方列强的外交关系，同时提升朝鲜在国际社会的存在感。从1880年代直至1910年代，高宗在肖像制作上持续倚重外国人士。

1882年，朝鲜与日本的私营贸易合法化后，相机及相关设备得以进口，政府也提供了诸如关税豁免等政策支持，前提是这些设备被认为对国家有益。韩国第一代摄影师多身居官职或与宫廷关系密切，并在执行公务过程中获得了学习摄影的机会。高宗积极支持韩国摄影术的发展，为池云英、金圭镇等本土摄影师提供了御前拍摄的机会。但正如前几讲所述，1880年代照片被视为具有威胁性的外来技术，1884年甲申政变后众多照相馆被毁。直至1900年，公众对外国技术的恐惧才逐渐消退，摄影技术也变得更为普及。

尽管高宗在位期间不得不依赖外国人塑造其在近代视觉媒体中的形象，但他深知西方君主与官员如何被近代肖像所描绘。1876年，高宗向日本派遣了修信使，他们在当地拍摄照片并收集近代基础设施的图像。1881年派出的后续修信使团则收集了日本官员及西方各国君主和贵族的肖像照片。这些照片向高宗展示了近代君主肖像的普遍表现手法。

然而，高宗并未严格遵循西方或传统朝鲜的表现方式，而是根据情境灵活运用两种风格。他有时也给予外国艺术家和摄影师一定的创作自由。其结果便是，高宗的形象常通过外国人的视角呈现，这类表达往往缺乏领袖气质，或被刻意强调东方异域风情。

一个典型的例子是大约1900年由村上天真拍摄并广泛流传的、身着新式大元帅制服的高宗照片。这幅展现高宗皇帝与纯宗皇太子的肖像，虽体现了高宗试图通过新式近代服饰接纳西方视觉表达的意图，但其僵硬的姿态和飘忽不定的眼神，却流露出一种自主意志的缺失。这张照片看起来更像是面向外国游客的商品化纪念品，而非庄严的皇室肖像。

尽管如此，若因此忽视高宗力图通过自身肖像主张权益、并对其进行政治性运用的努力，则失之公允。朝鲜王室为高宗及其皇子纯宗购置西式军服投入不菲，足见皇帝及其政府对视觉表达与图像制作的重视。1899年元帅府设立后，西式军装的穿着被正式化，并在军服及相关装备上投入了巨额预算。高宗频繁且刻意地与纯宗一同拍摄照片的事实，证明了他在剧变的世界中为确保自身与国家的存续，决心以视觉化、公开化的方式彰显其作为大韩帝国君主所具有的正统性与血脉传承。

高宗还试图利用自己的肖像来抗衡列强在朝鲜半岛的影响力。随着日本在第一次中日战争中获胜、1895年明成皇后遇害的乙未事变，以及随后1897年大韩帝国的成立，使得日本在半岛的影响力急剧扩张。为遏制日本势力的扩张及其对大韩帝国主权的威胁，高宗愈发重视与西方列强及其代表建立友好关系。

例如，1897年高宗返回庆运宫后不久，曾与明成皇后交好的英国人伊莎贝拉·伯德·毕晓普请求为高宗拍照，以呈献给维多利亚女王。尽管尚在明成皇后的丧期内，高宗仍应允了这一请求。据传他特意脱去丧服，换上衮龙袍进行拍摄。虽然原始照片未能留存，但毕晓普的著作《韩国及其邻国》中收录了一幅高宗肖像插图，很可能是基于那次拍摄的照片所绘制的。这些行为表明，高宗日益重视个人肖像的呈现方式，同时也反映出在国际舞台上强力彰显朝鲜主权与地位的迫切需求。

1905年由金圭镇拍摄的另一幅重要肖像照片，出于类似目的被赠予了美国总统西奥多·罗斯福之女爱丽丝·李·罗斯福·朗沃斯。这张彩色照片以高宗在宫廷屏风前为背景，穿着传统的皇帝礼服，营造出传统与现代表达相混合的呈现方式。这张照片不仅被确认是由韩国摄影师拍摄的最早案例之一，更因其作为赠予外交使节的官方肖像照片而意义非凡。

为外交目的制作的官方肖像照片选择聘用韩国摄影师，既显示出摄影术在韩国国内影响力的逐渐提升，也暗示高宗在掌控自身视觉形象再现方面愈发娴熟自信。相较于早期外国画家或摄影师的作品，这幅肖像照片的构图更接近传统御真的形式。高宗根据其希望传递的形象与语境，在传统服饰与西式服装之间灵活切换。尽管高宗无法控制西方观众会如何解读这幅肖像照片，但在这幅赠予美方的官方肖像中，他通过正面凝视的姿态、精致的明黄衮龙袍以及华美的屏风，试图在视觉上彰显其权威。然而，1907年被迫退位以及1910年大韩帝国遭吞并后，高宗对其肖像图像的创作与传播几乎丧失了主导权。

如前所述，朝鲜时期的传统御真从不向公众开放。国王肖像的制作与保存被朝廷视为头等大事，通常会设立名为“都监”的临时行政机构统筹管理。该机构负责掌控肖像画制作的方方面面。不仅决定制作方式、参与画员的人数以及他们在制作各阶段的具体职责，还包括背景、色彩、姿势选择等细节要素的决策。此外，肖像画制作中的奉安仪式与仪仗队列也是重要程序的一部分。完成后的御真被严密保管，仅供宫廷祭祀专用。

到了1890年代，高宗的肖像画迎来了向普通大众逐步公开的重大转折点。高宗肖像首次在朝鲜境内公开分发，是在1896年至1897年间他滞留俄国公使馆期间。当时正值明成皇后遇害后，高宗依靠霍勒斯·格兰特·安德伍德和荷马·赫尔伯特等美国友人的庇护以保安全。作为感谢，高宗赐予安德伍德一张自己在公使馆拍摄的、身着白色丧服的照片。一幅几乎完全相同的照片由业余摄影师格雷厄姆夫人拍摄，并经高宗许可于1896年11月刊载于《The Korean Repository》。

1897年，安德伍德发行的《基督新报》向读者提供了高宗的石版印刷肖像照。这幅肖像原计划售卖，但因反响热烈，后改为订阅赠品发行。尽管原始图像尚未被确认，但安德伍-德著作中刊载的高宗肖像，似乎与这幅石版画的描绘相符。随着韩文印刷的普及，该图像的传播范围进一步扩大，这成为自朝鲜建国以来，民众首次得以直接拥有国王肖像画的重要契机。此肖像的广泛传播，无疑是当时社会渴求高宗肖像的明证。

从1890年代末至1905年，高宗的肖像在国内被积极制作与发行，这反映出高宗通过多种媒介进行自我形象塑造的自信。这个时期鲜明的特征是有意将高宗再被尊崇为皇帝的努力，同时在国内支持君主立宪制的舆论扩散，以及外来势力对朝鲜主权施加压力日益增强的情境中进行。进入20世纪初，高宗的图像如同商品般开始商业化流通。这一变化虽削弱了君主的神圣感与神秘性，却有助于拉近君民的距离，以及强化对国家的忠诚。

绘画肖像的制作虽仍在继续，但已无法摆脱照片的影响，并逐渐在宫廷之外被复制。1901年与1902年制作的高宗官方御真虽未能传世，但蔡龙臣后来制作的复制品得以留存，这是再现高宗御真的画作中最精良的范例之一。这幅作品融合了西洋画法与传统的御真形式，通过面部的刻画方式和光影处理，暗示了对照片图像的参照。然而，姿势、构图、御座与地毯等元素仍保留了传统特征，体现了20世纪初肖像画混合风格的典型面貌。

值得注意的是，据记载蔡龙臣在奉高宗之命绘制御真时使用了草图。他可能保存了这份草图，并借此在20世纪初制作了多件复制品。这与朝鲜时期严禁在宫外复制国王肖像的传统惯例形成了鲜明对比。如果说胡博·华士能持有高宗油画肖像的副本是出于外交目的，那么蔡龙臣的例子则标志着国王形象从神圣象征向国家领导人公众形象的重大转变。

到1910年，随着更多摄影师和出版商的涌现，高宗的肖像开始走向大众化和商品化。早在此番商业扩散之前，1908年出版的《初等大韩历史》等历史教科书中已收录了高宗与纯宗的插图，为普通大众提供了接触国王形象的机会。当时摄影成本仍高，印刷品便成为更廉价的替代媒介。照片与印刷插图使高宗的肖像日益广泛传播，极大地促进了君民之间个人情感纽带的形成，而这种纽带在整个朝鲜时期一直处于公众视野之外。

1907年即位之前，高宗之子兼继承人的纯宗在世子时期便已制作了多幅肖像，其中包括传统绘画形式的御真和照片。他最早出现在1884年高宗接见帕西瓦尔·罗威尔时的照片中，并于1896年再次出现在与高宗的合影里。1902年，作为王世子的官方肖像画的睿真得以制作。

1907年高宗被迫退位后，日本当局开始利用纯宗的形象，着力强调权力和平移交的叙事，以期弱化韩国民众对日韩合并的抵触情绪。为此，印有纯宗肖像的明信片被大量制作，并作为1907年京城博览会等重大活动的纪念品销售。

日本当局在合并前后频繁使用纯宗的肖像。1908年，一本纪念纯宗即位后首个生日的相册得以出版。其中虽收录了生日庆典及宫廷活动的照片，但此类相册通常价格昂贵，仅供高级官员或外国使节等特定人群，而非面向普通大众。

相比之下，明信片则更具大众普及性。1907年，为纪念纯宗即位、宣传日韩新关系并消解反日情绪，日本皇太子义仁访问朝鲜。借此契机，一系列纪念明信片发行，纯宗的肖像自此正式登上明信片舞台。这些明信片表面上是纪念两国友好关系，但其中微妙的细节却隐晦地揭示了双方代表间的权力失衡，纯宗躲闪的目光、头盔微歪、嘴巴微张的姿态，与义仁皇太子直视前方、身姿挺拔、缀满勋章的华丽军服形成了对比。

与高宗相比，纯宗通过印刷媒体和直接参与公众活动，更频繁地暴露于大众视野之下。然而，从这一时期起，纯宗的肖像开始逐渐体现出日本殖民当局的意图。1909年初，首任统监伊藤博文策划了西北巡行，旨在将纯宗广泛介绍至首都以外的地区，提升其对外存在感。这种巡行模仿了日本明治天皇早年的国家建设方略。巡行期间，纯宗虽常出现在与伊藤博文及亲日人士的合影中，但在合影中，纯宗常被置于偏离中心的位置，而伊藤则占据中心，这种构图直观地揭示了真正权力核心所在。这些影像一方面试图利用纯宗在朝鲜民众中的人气，同时又强化了日本对朝鲜的统治权威。

合并之后，随着高宗和纯宗的肖像画被整合入日本帝国的视觉象征体系中，明确的权力等级得以形成。这一整合过程，是将朝鲜王室肖像画完全同化于日本的图像学之中，从而有效地将朝鲜呈现为日本的新殖民地。其中一种方式就是制作“李王家御尊影”。这些图像旨在将高宗和纯宗重新置于明治帝国的象征框架内，从而削弱他们作为独立国家君主的固有地位。将李氏家族描绘成一个装饰性的、名义上的存在，剥夺其任何主权权威，从而将朝鲜王室降格为日本皇室的一个分支。

本次讲座，我们重点探讨了高宗和纯宗的摄影肖像及其通过近代印刷技术的传播。下一讲，我们将更深入地讨论20世纪初大众摄影肖像和印刷媒体的消费情况。

（第四课时）国王的摄影

欢迎来到第六周的第四讲。本次讲座我们将探讨照片与印刷媒体如何促成大众图像的大规模生产。现在开始。

照片和印刷图片的大众消费在韩国发展相对较晚。由于预算上的限制，1898年才进口了印制邮票和明信片专用的印刷机。自1900年起，明信片的生产主要在日本技术人员的监督下于韩国国内展开。尤其是大规模生产的图画明信片和照片明信片，成为20世纪初最受欢迎的商品之一。这得益于民营及日资印刷厂数量的增加。20世纪初起，日本的影响力逐步渗透至包括印刷图像生产在内的社会各领域。日据时期，大众印刷媒体与消费文化均经历了急剧扩张。

20世纪初，流通最广的图像类型之一便是对首都风貌的捕捉。19世纪末西方访客拍摄的早期首尔照片，大多流向了欧洲或美国。而20世纪韩国大众消费的首都图像，则主要由日本摄影师和职业商人制作并销售。

首尔从“汉城”或“皇城”到“京城”的转变，在殖民统治下经历了急剧的身份重构。日本当局改造首尔的主要城市空间，旨在将“京城”塑造成一个现代化、“进步”的城市形象，以区别于被视为落后的韩国旧都。这种都市改造强烈宣示了日本对朝鲜社会的统

治，意图将首尔同化进日本帝国。1926年在景福宫内建造朝鲜总督府大楼，以及1911年将昌德宫改建为包含动物园、植物园和博物馆的昌庆苑，都是这一策略的体现。此外，圜丘坛被拆除，原址于1915年作为朝鲜物产共进会的一部分，朝鲜酒店在原地落成。

这些新首都的景象，自1905年起，便通过明信片作为帝国主义宣传的有效媒介广泛传播。照片明信片在将京城的形象商品化和商业化方面扮演了关键角色，并常常将景福宫等昔日皇家空间描绘成日常休闲场所。这些明信片在视觉上固定并强化了日本对韩国具象征性空间的殖民统治。原本如勤政殿或仁政殿等象征神圣权威的场所，沦为供大众消费的历史遗迹，失去了其原有的意义。

这些变化是将首尔并入日本帝国版图的更广泛战略的一部分，旨在将韩国首都及其核心宫殿重新定义为历史的遗物，而非主权的象征。与此同时，这种视觉重构鼓励了旅游与消费，成为日据时期朝鲜总督府和日本企业的重要收入来源。

在首都之外，最受欢迎且备受推崇的旅游胜地之一便是金刚山。这座如今位于北朝鲜江原道的山脉，历史上被誉为韩国最美丽、最壮观的景观，常出现于山水画与诗文之中。西方访客也曾造访金刚山，并留下照片或素描。

1910年代，日本当局将金刚山视为有利可图的殖民地开发对象。这一时期与金刚山相关的主要图像，多由日本人拍摄的照片和照片明信片构成。特别是在京城和元山，开始制作写真集。1912年，德川照相馆出版了《金刚山写真帖》。这本畅销相册收录了金刚山的各类照片、简要说明和旅游地图。

1914年，连接京城与原州的京原铁路开通，使金刚山旅游更加便捷，随之涌现出各种宣传品。包括朝鲜总督府铁道局和元山德川照相馆在内的众多日本出版商，制作了介绍金刚山及朝鲜主要景点的指南和写真集。南满洲铁道和朝鲜总督府铁道委托知名画家创作以金刚山为主题的作品，并于1910年代举办展览以吸引游客。

日本为金刚山制作的宣传品，常强调一种叙事：朝鲜时期对金刚山的关注已然消退，而日本的介入使其重焕生机。这种论述是更广泛战略的一部分，即在殖民语境下重构并商品化金刚山的文化重要性。

自20世纪初起，随着更多艺术家和外国游客参与创作金刚山图像，其表现方式也扩展至水墨画、水彩画、版画和照片等多种媒介。1910年代末，金刚山还被描绘成融合西洋画与日本画风格的作品，莉莉安·米勒和伊丽莎白·基斯的木版画便是例证。

对于无法亲临金刚山或购买原作及高价相册的人来说，报纸杂志上刊印的照片或绘画复制品成为极具吸引力的视觉内容。1915年，朝鲜总督府发行的《每日申报》为突显金刚山之美，推出了配有照片的连载专栏《东洋名胜金刚山》。金圭镇也于1919年至1920年间在《每日申报》上连载了他亲自绘制的名胜金刚山速写。这些画作明显受到照片和日式速写的影响，其中多幅构图与当时流行的照片明信片相似。

숭실대학교 Soongsil University
숭실대학교 한국학연구소

随着前往金刚山的游客增多以及普遍雇佣私人摄影师，金刚山照片的数量也急剧增长。

日本行政当局在日韩合并前后开始发行照片明信片，这既是怀柔策略，也是同化政策的一部分。1906年，为纪念伊藤博文连任统监，发行了照片明信片。统监府及后来的总督府直至1935年共发行了26张官方照片明信片。其中12张是为纪念合并及总督府设立而制作的年度明信片，凸显了其政治属性。然而，1919年三一运动后，总督府对民众的独立诉求日益敏感，对于利用纪念总督府设立的明信片作为殖民宣传工具也变得更为谨慎。

这些明信片中反复运用了多种视觉元素。自1905年起，太极旗与李花纹常与王室肖像、日本国旗及菊花纹章一同出现，用以强调韩日间的保护条约关系。尤其在1907年纯宗即位及日本皇太子义仁访韩之后，大量制作了将两国国旗与纹章并置的日本照片及图画明信片。多数日本明信片和照片明信片都展示了双方的国旗与纹章，同时还收录了纯宗、高宗、伊藤博文等人物肖像。

在此时期的明信片和照片中，李花纹与纯宗紧密关联。将李花纹强化并绑定为纯宗的象征，是一种策略，旨在将其降格为权力受限的君主，而非独立国家的元首。日本通过明确地将大韩帝国皇室改称为“李王家”并将其纳入日本扩展的皇室体系，企图削弱朝鲜王朝的政治地位。在1910年代的视觉资料中，李花纹越来越多地被用作家族纹章，其在合并后作为国家象征的地位已然丧失。

自1910年合并后，通过朝鲜总督府每年制作的纪念明信片，太极旗与李花纹图像被更深地整合进日本帝国的殖民象征体系。人物肖像与国旗的组合，在视觉上清晰地呈现了日本帝国与殖民地之间的等级关系。在纪念1910年合并的明信片中，甚至将太极旗与日章旗强制并置，以此象征彻底的殖民化。耐人寻味的是，太极旗、李花纹与日本象征符号之间的视觉相似性，为这种整合提供了便利。朝鲜为在视觉上强调脱离清朝的自主性，选择用太极旗替代清朝的龙旗，并模仿西方帝国象征设计皇帝纹章，却具有讽刺意味地促成了其与日本帝国象征之间的视觉整合。

尽管存在殖民压迫与审查，反映韩国人抵抗的图像同样被大量生产并传播。这些图像大多聚焦于为朝鲜独立献身的英雄和殉国先烈。

20世纪初韩国抵抗民族主义的一个核心概念是“殉国”。自1905年《乙巳条约》剥夺朝鲜外交权后，独立运动者以文学和物理学方式抵抗日本殖民统治，其中殉国者赢得了民众广泛支持。

如闵泳焕和安重根等人物，因其英勇牺牲及反抗日本压迫的壮举而备受尊崇。这些殉国先烈的肖像，既纪念了他们的牺牲，也有效激发了民众的爱国热情。

不仅历史人物，当代事件也被纳入教科书，用于教育和动员大众。作为明成皇后的亲属及高级官员的闵泳焕自尽，成为凝聚

民众情感的重要事件。1905年，闵泳焕因反对《乙巳条约》未果而选择殉国。他的死被视为抵抗的象征性举动，经媒体广泛报道，引发了民众对其的同情及对强制缔约的愤怒。闵泳焕自尽现场奇迹般生长的"血竹"的发现，进一步神化了他的牺牲，激化了反日情绪。

闵泳焕的肖像及象征性的血竹形像成为爱国运动中强有力的视觉符号，以照片、绘画、木版画等多种形式制作，并通过报纸、明信片、教育资料等广泛传播。由此，闵泳焕的殉国，确立为抵抗日本的象征。

安重根在1909年于哈尔滨刺杀伊藤博文后，被尊奉为殉国义士。出身富裕家庭的他，受开化思想和儒家伦理观影响，形成了为民族利益而自我牺牲的精神。1905年《乙巳条约》签订后，他决心铲除伊藤博文，以此作为拯救朝鲜于日本压迫的途径。他在中国哈尔滨刺杀伊藤，最终被捕处决。此举不仅在韩国人、也在中国人中赢得了崇高敬意。

安重根被捕前后的照片，成为象征其殉国精神的强大图像。尽管日本试图管控并禁止这些图像的传播，但这些照片仍在韩国及海外持续被复制和流通。尤其是描绘其断指明志情景的肖像，作为明信片和印刷品销售，有效激发了民族主义情感。

日本最初试图妖魔化安重根，在其肖像上标注"凶恶的朝鲜人"，将其行为斥为野蛮。然而，他的形象反而作为英雄主义与爱国主义的象征广泛传播。即使在1910年被处决后，安重根的形象仍持续激励着韩国人，成为民族独立斗争的永恒象征。

至此，我们梳理了20世纪初韩国大众印刷媒体的发展及大众图像的消费。本周最后一讲，我们将分析照片与印刷媒体对近代早期韩国美术所产生的影响。

（第五课时）大众图像的批量生产

欢迎来到本周的最后一讲。本次讲座我们将审视摄影术和印刷媒体的影响，并评估它们对近代早期韩国美术形成所起的作用。

朝鲜时期的视觉文化以自然景观为核心，深受强调人与自然和谐的道教与儒家思想熏陶。描绘景观成为性理学士大夫文化的一个重要部分。后期，朝鲜本土的自然景观逐渐受到青睐，展现出了摆脱理想化中国山水模式的趋势。肃宗到正祖时期的文化自主性，在开创"真景山水画"的画家郑敾身上得到了象征性的体现。郑敾以朝鲜特有的方式吸纳南宗画风，致力于表现朝鲜本土实景。

尽管西洋画风逐渐传入，但朝鲜后期的士大夫画家们更注重艺术表现的形式，而非精确的写实再现。例如，姜世晃评价姜熙彦描绘首尔仁王山的《仁王山图》时，称赞其既很好地捕捉了实景，又避免了过于像地图般的刻板，从而保持了艺术上的成熟度。

然而，到了18世纪末19世纪初，金弘道、姜世晃等画家在真景山水中部分融入了西式的自然主义与写实元素，丰富了朝鲜自然景观的表现力。

在朝鲜时代的山水画中，山峦是最受欢迎的题材，韩半岛的山岳地貌，成为游览与艺术表现的热门对象。其中，作为佛教圣地备受尊崇，金刚山是最常被游览和绘画的山，它是朝鲜后期无数诗画创作的灵感源泉。郑敾、金弘道等代表性画家均以真景山水画技法描绘金刚山，据传金弘道曾为正祖绘制了近百幅金刚山画作。19世纪末20世纪初，金刚山的图像开始广泛大众化与商品化，特别是在民画兴起后进一步传播扩散。这使得金刚山的形象变得家喻户晓，甚至普及到了底层民众。

摄影术与图像的大规模复制，在提升金刚山景观图像的可触及性方面发挥了关键作用。早期的西方风景照片，如同朝鲜的山水画一样，最初是作为记录旅行经历、保存记忆、珍藏面对美景时个人情感与回忆的手段而出现的。然而，随着摄影图像被广泛复制，著名景点的视觉形象趋于标准化，大众可触及性提高，形成了关于特定地域的集体认知。

尽管金刚山对韩国人具有深厚的文化与历史意义，但20世纪初访韩的外国人，普遍将其视为代表“隐遁王国”朝鲜的异域象征。不过，仍有不少西方人认识到金刚山的重要性，并通过文字和图像分享其历史与文化内涵。

代表性的西方访客包括1889年到访的英国副领事查尔斯·威廉·坎贝尔、1892年的乔治·纳撒尼尔·寇松侯爵，以及伊莎贝拉·伯德·毕晓普等。毕晓普在她的著作《韩国及其邻居》中收录了金刚山的照片，并承认在1890年代，此山已是备受崇敬的美丽象征。然而，直到日韩合并前夕，金刚山的摄影图像在韩国国内并未广泛普及，民画形式的金刚山图仍在中产阶级中普遍流通。

整个19世纪，面向大众的金刚山图变得越来越格式化，融合了写实与夸张的元素。不同于朝鲜士大夫画家以往的作品，这些民画金刚山图经过简化以迎合大众审美，其结果反而使金刚山作为民族象征获得了更广泛的认同。

许多美术史家将此变化解读为艺术品质的下降，但它确实扩大了对金刚山的大众共鸣，并通过印刷品等大众媒体加速了其传播。

20世纪初的教科书开始采用金刚山的印刷插图，通常描绘的是从断发岭眺望万二千峰。这些插图虽较前代画作更为简化，却在向学生传递金刚山的自然之美与文化重要性方面发挥了关键作用。当时的教科书强调了韩国民族与金刚山的联系，使其成为民族自豪感的象征。学生与大众通过反复接触金刚山的标准化图像，逐渐内化其象征意义，从而稳固了金刚山作为韩国代表性景观的地位。

教科书与报纸频繁刊登金刚山插图，进一步提升了其视觉曝光度。部分插图沿用了传统绘画风格及标注山峰名称的标记法，将金刚山的历史文化意义与现代民族认同紧密相连。然而，在殖民时期，金刚山的摄影图像传播更广，作为展现其壮美与重要性的主要媒介，其影响力逐渐超越了印刷插图。

20世纪初，传统韩国美术风格与西洋画风融合的趋势日益明显。传统韩国水墨画也逐步开始借鉴摄影的构图与透视法。

尽管殖民政府施压迫使雇佣日本画家，但金圭镇仍受纯宗之命，为昌德宫熙政堂创作金刚山壁画。这些壁画虽以传统青山绿水风格绘制，却展现出摄影构图与西洋素描技法。金圭镇在《每日申报》上发表的金刚山插图亦呈现相同特征。他在画作中采用了全景式构图，借鉴了元山的德川照相馆等日本照相馆拍摄出版的照片风格。

金刚山被采纳为宫廷装饰纹样，以及殖民初期报刊频繁刊载的金刚山图像，这些都表明朝鲜宫廷与日本当局均视其为国家名胜。这一时期，在摄影与印刷媒体中，金刚山的再现方式更趋装饰性与商业化，其受欢迎程度在1920年代急剧飙升。

金圭镇的画作普及了从海面方向水平全景式呈现金刚山岩石群的构图方式，这与当时宣传金刚山旅游的流行照片十分相似。这种视角的运用，与传统绘画表现丛石亭时惯用的、从陆地朝向大海的半鸟瞰视角形成了鲜明对比。

在整个20世纪初，安中植、赵锡晋、金圭镇、卞宽植、李象范、卢寿铉、李应鲁、裴濂、许楗等韩国画家，依然以传统的真景山水技法描绘金刚山。尽管在1920至1930年代，日本通过照片和明信片的销售将金刚山大规模商品化，但受金刚山启发的文化实践在韩国画家中依然延续。艺术家们力图重拾其重要性，使金刚山在塑造韩国民族国家的想象认同中承担的重要作用得以维系。

摄影能精确记录视觉信息的优势早已为人所知，并率先应用于肖像画领域。蔡龙臣便是参照照片绘制肖像画的著名画家。他出身两班家族，曾任官职，但更以其画艺闻名，曾与儿孙共同经营画室。

蔡龙臣似乎很早就将照片作为肖像画制作工具，其业务提供上门服务，即远赴客户所在地拍摄照片。这些照片随后送至首尔画室，供画家们依样作画。委托人也会寄来已故亲人的照片，要求绘制用于葬礼的肖像画，这反映出照片在绘画制作中的利用率日益提高。

此处展示的是1911年朝鲜末期著名学者黄玹的肖像画，其背面写有“临真”字样，意为临摹人物真实形态，表明蔡龙臣的确参考了照片。该肖像画以金圭镇1909年拍摄的黄玹照片为蓝本，蔡龙臣在将照片转化为绘画时，在面部增添了明暗以增强立体感，并将背景从摄影棚替换为传统房屋的内景。

然而在当时，照片本身并未被视为艺术，而是被改革者用作向外国人展示韩国风貌的工具，或是皇帝与官员对外展示形象的外交必需品。即便是蔡龙臣和金圭镇这样的艺术家，也将摄影视为商业手段或创作“真正”艺术的辅助工具。摄影被承认为一门独立的艺术，则是1930年代的事情。

金殷镐也是一位杰出的肖像画家，他曾在安中植和赵锡晋任教的书画美术会学习绘画。金殷镐主要创作受日本画影响的人物画，其风格融合了日本画法与西洋画风。他以其写实肖像画著称，并在日据时期受命为纯宗绘制御真。

虽然最终成品现已遗失，但两幅御真的草图得以传世。金殷镐似乎在其肖像画创作中积极且依赖性地使用了照片。他1923年创作的草稿现藏于韩国国立现代美术馆，与受托拍摄皇室成员的日本摄影师岩田鼎所摄纯宗照片几乎一模一样。纯宗面部描绘的明暗关系，清晰地展现出通过照片借鉴西洋画明暗技法的痕迹。尽管使用照片记录皇室形象的情况增多，但直至1920年代，宫廷仍保持着为存档目的绘制肖像画的传统。

印刷媒体的发展促进了作品、图像及美术评论的传播，对大众接触美术产生了深远影响。报纸杂志开始刊载木版画、照片及知名美术作品的复制图像，使原本仅限于精英阶层的美术走向大众化。随着更多人接触到艺术相关活动与展览消息、报纸、教科书、杂志以及展览图录中的图像，公众对艺术的兴趣通过大众媒体得到了极大促进。

20世纪初的报纸曾报道多场广受欢迎的展览，其中尤以书画协会展和朝鲜美术展览会最为热门且规模最大。此外，始于1916年金观镐油画展的小型个展也逐渐兴起。1930年代后，美术同人团体的组建蔚然成风，团体展览也随之活跃。与展览文化相伴，依托印刷媒体的美术批评也得以发展，为美术讨论提供了平台。照片与大众媒体不仅对作品记录和作品集的形成至关重要，在广泛宣传艺术家及其作品方面都扮演了重要角色。

印刷媒体对美术团体与机构的成长不可或缺，成为艺术家和知识分子推广其工作与活动的主要手段。至1920年代末与1930年代，通过朝鲜美术展览会等制度化的年度大展，现代展览文化在韩国扎根。许多留日学习西洋画的韩国画家归国，在首尔、平壤、釜山等大城市开辟了艺术空间。印刷媒体与摄影术通过记录活动与作品、进行宣传推广、促进艺术家之间及其与公众的视觉交流，有力支持了艺术家群体、艺术学校及展览会的发展与维系。

事实上，朝鲜美术展览会之所以比书画协会展更受欢迎，原因之一便是朝鲜总督府出版了包含展出作品照片的图录，而书画协会展则无力承担此类出版物。1936年书画协会展的衰落，恰恰凸显了此类视觉记录与平台在20世纪初艺术宣传中的关键作用。

此外，随着照片和印刷媒体的重要性日益增加，韩国绘画风格的多样性也显著增长。印刷技术被用作艺术教育手段，刊载有关艺术技法、历史与理论的报道及插图，向大众介绍韩国以外流行的新型艺术风格。受西方美术影响的韩国艺术家，通过杂志和印刷品中的作品照片，开始更积极地探索油画创作；至1920年代，在朝鲜美术展览会等机构的推动下，油画创作得到了进一步鼓励。摄影能精准捕捉现实且可大量复制的特性，帮助韩国艺术家突破传统束缚，转而探索新的主题与表现技法。

总而言之，在19世纪末至20世纪初的韩国，摄影与印刷媒体深刻改变了艺术的创作方式、公众认知以及传播途径。二者在引入西方技法的同时，也影响了传统艺术形式；既扩大了艺术的普及度，记录了社会变迁，也为现代韩国美术奠定了基础。

本周课程，我们探讨了摄影与印刷媒体在近代初期韩国被引入及兴起的相关议题。本讲，我们探讨了20世纪初摄影与印刷媒体对韩国艺术及艺术界产生的深远影响。下周，将由夏洛特·霍利克教授主讲19世纪末至20世纪初韩国展览文化与收藏实践的发展历程。

第七周	展览文化与收藏实践			
每周学习目标	探讨韩国艺术如何进入现代展览与收藏体系。		教师名字	Charlotte Horlyck
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（			）

分课时学习内容	
第一课时	传统艺术欣赏与收藏
第二课时	艺术商品化
第三课时	韩国参与世界博览会
第四课时	韩国艺术的外国收藏家
第五课时	现代展览文化的实施

（第一课时）传统艺术欣赏与收藏

大家好，我是夏洛特·霍利克(Charlotte Horlyck)，是伦敦SOAS研究韩国美术史的教授。我的专业领域是韩国的视觉文化和物质文化，曾多次以此为主题进行讲座并发表研究结果。今天讲座的内容是关于朝鲜晚期到大韩帝国初期，即19世纪末到20世纪初关于美术系列讲座中的第七讲。这一时期的视觉文化常被解读为韩国美术 近代化过程中的中间阶段。我们准备的讲座旨在帮助大家理解这一时期的动态变化过程，为大家提供更深层的见解。在本次讲座中，大家将接触到从绘画、陶瓷等文物到 现代建筑等多种实例资料，来探索韩国近代史形成期的文化环境。

今天我们将重点讨论20世纪初韩国美术 的收藏与展览。这一时期，韩国的美术收藏和展览 在国内的多重变化以及外部压力，特别是在日本殖民统治等因素的影响下发生了巨大的变化。在朝鲜王朝和大韩帝国时期，韩国美术 主要是王室和两班阶层资助的。然而，1910年日本吞并韩国带来了重要的变化。日本当局推行日本自身的文化议题， 影响了韩国美术品的收藏与展览方式。首尔，1908年李王家博物馆 和1915年朝鲜总督府博物馆(现国立中央博物馆)的成立， 标志着制度化的收藏与展览 实践的转变。与欧洲一样，博物馆作为历史、艺术和文化的守护者。在促进文化遗产的普及方面发挥了重要作用。这使得所有社会和经济阶层的韩国人 首次有机会观赏重要的文化遗产，并且深入地 了解本国的文化遗产。此外，随着当时在韩国生活和旅行的外国人数的增加， 博物馆在介绍传统韩国美术方面也发挥了重要作用。韩国博物馆的建立与诸多个人，特别是日本人、 北美人和欧洲人对于韩国美术收藏的 兴趣密切相关，这为朝鲜半岛外 首次形成主要韩国美术私人收藏奠定了基础。他们购买的许多物品后来被公共博物馆收藏， 这显示了在欣赏、研究和获取艺术方面，公共领域 私人领域是多么紧密地交织在一起。

20世纪初韩国美术馆的设立和美术市场的出现 并非突然。它们以王室和两班精英阶层为主导，植根于 以艺术鉴赏与展览为中心的悠久地方传统。在这一讲中，我们将更详细地探讨这些早期的实践。特别是朝鲜时代的韩国精英们收藏了哪类艺术品，以及这些艺术品是如何被评价和展示的。

在第一个讲座中，我提到了朝鲜王朝的统治者十分重视 包括书法和绘画在内的学术活动。原因是自古以来， 这些活动就被视为最高形式的艺术。这种观念是从中国传入韩国的。在传统的东亚文化圈中，书法不仅仅是写字， 还融合了文学、艺术、哲学和诗歌，是一种统一的形式。从这个角度来看，书法可以看作是心灵的抒发。

在西方美术中，文字和图像通常被视为不同的沟通方式。然而，在东亚，绘画与书法密切相关，因为两种艺术形式 使用的材料和工具相同，并以相同的方式创作。即书画皆是依赖于笔墨 进行创作的方式。学者们从小开始学习"手写艺术"，即书法，并将书法中的笔法应用于绘画。成年后的士大夫们将书法和绘画都视为自我表达的恰当方式， 因此他们一直勤于练习书法和绘画。 此外，书画均有助于学习，并促进了儒学者对知识的追求。

在朝鲜时代，许多君王和两班阶层的学者-官员们 都创作了一些引人注目的书法和绘画作品。 其中一个最广为人知的例子就是 以安平大君而闻名的李瑢。1418年出生的他是世宗大王的第三个儿子。相信很多人对世宗大王都很熟悉。 他被认为是朝鲜王朝最伟大的君王之一，曾留下了许多功绩。其功绩中有韩文，即韩国的表音文字的发明。 这里是首尔的中心，景福宫前 可以看到世宗大王的铜像。他"世宗大王"的称号用韩文刻在基座上。

在很早以前，中国、韩国、日本的统治精英之间就在外交使节团或 其他正式活动中交换艺术品。这些艺术作品倍受珍视，王室和帝国的 收藏品中包含的这些作品，足以证明其价值。朝鲜王朝最早的艺术收藏品之一 是安平大君的收藏品。这位王子在艺术上投入了很多，原因是他在 当时三种最高的艺术形式：诗、书、画方面拥有 非凡的才能，而被誉为"三绝"。此外，他在短短的一生中成功的建立了朝鲜最大规模的 中国书画的收藏。

遗憾的是，安平大君的绘画收藏未能流传至今， 幸好两班学者申叔舟(1417~1475)在1445年撰写的《画记》中 按项目记录了收藏品名，我们才得以了解其内容。 该收藏包含了大量的唐、宋、元时期的 中国书画作品，非常值得关注。他收藏的200多幅作品中，其中包括郭熙， 李公麟(约1041年~1106年)、苏轼(1036年~1101年)等 有影响力的中国绘画大师的作品。他还收藏了朝鲜两班画家安坚的作品。 安平大君收藏活动的重要性在安坚的画作中也得到了体现。 安坚受益于安平大君的资助， 特别是他能够充分利用安平大君的绘画收藏， 深入研究有影响力的中国画家的作品。这在安坚的画风中可以看出 郭熙及其弟子们的影响。

朝鲜时期，许多两班男性 都收藏了中国和朝鲜大师的书画。有些艺术品是在中国旅行时买的， 其余的则是在首尔的商店买的。尤其是位于首尔中心的广通桥的美术市场， 是购买这些物品的知名场所。在这里，人们可以购买书画、书籍以及各种古董， 其中很多都是中国进口的。古董包括瓷器、玉器和青铜器。这些物品因其稀有和异国情调而备受青睐。

然而，朝鲜的儒家统治者们对于显著的支出抱有顾虑， 这给许多人带来了道德困境。有些两班贵族主张，沉迷于世俗的拥有 会削弱正义的思想。尽管如此，许多人仍然喜欢收藏书籍、书画作品和古董。他们自豪地将这些文物存放在特制的空间中，与同僚和朋友们一起欣赏。他们知道有人对奢侈品的过度消费有意见， 于是以“欣赏特殊物品能够促进灵魂和精神的发展”为由为自己的收藏活动辩护。

两班文人和清朝知识分子对书籍和中国古董的消费 可以在“册巨里(책거리)”即册架图上可以看到，书和物品 排列在架子上，旁边有毛笔、墨架、 古代青铜器、水果、花草、怀表等各种 异国风情的外国物品摆放在一起。这些屏风中的一部分目前可以在博物馆的收藏中看到。很多册架图都是宫廷画师绘制的， 这表明册架图在王室也得以广泛应用。正祖是我们在之前提到过的人物，他用册架图替代了御座后面传统的 《日月五峰图》屏风，还说过：“我喜欢看书，但由于事务繁忙， 常常没有时间。这时，我会看册架图以寻求慰藉。" 这样的话。正祖对册架图的热爱贯穿了整个朝鲜王朝， 并扩展到了普通百姓中。

这里展示的六折屏风现藏于首尔国立古宫博物馆。它描绘了摆满两班士大夫珍视物品的架子。由于两班学者重视学习，所以架子上的东西 大部分都是书，也并非偶然之事。外交官们经常向中国求购的物品是书籍和地图 这一记录留存甚多。 这个屏风中，书籍中间摆放着各种贵重物品。例如，左边第二个架子的最下面 可能是一个青铜香炉的古董。右边的架子上有一个装着两个石榴的陶瓷碗。其中一个水果的部分被切开，露出了里面的果肉。石榴籽被认为是象征丰饶的吉祥果实， 因此很可能是为了展示这些果实而特意绘制的。

很多册架图都没有作者的署名， 因此很难确认是谁在何时绘制的。正因如此，这里看到的作品更显特别。这件作品藏于首尔的国立中央博物馆。这幅屏风是李亨祿画的。他是图画署的宫廷画师，这意味着他受雇于李王家 专门为宫廷绘制画作。比如，他曾在1852年和1861年参与了哲宗御真的制作。此外，在1833年到1863年担任奎章阁画师的30年间， 多次被授予最佳画家的荣誉称号。这证明了他的技艺卓越超常。他作为画家的强项在这幅画中得到了充分体现， 画中展示了20多个架子上摆放的各种物品，构图华丽而协调。与之前国立古宫博物馆展示的作品相比， 如屏风中架子不均匀的布局所示，李亨祿的构图 更为复杂。如此布局产生了多个视角和观点。请注意与书籍一起摆放在架子上的各种物品。它们暗示了朝鲜精英们因其象征意义、 美学价值和异国情调而珍视的物品类型。

例如，这个屏风中的水仙花。水仙的名字里有个“仙”字，意为“不死的存在”， 因此这种花象征着对神仙般生活的向往。孔雀翎是册架图上常见的另一个素材， 象征晋升官职的希望，被称为“文禽”的 孔雀常常被绣在文官官服的胸部。钟表也是日常生活中难得一见的珍贵物品。因此，尽管钟表本身并非艺术品，但它稀有 且价格昂贵，也常被绘制在册架图上。

在本次讲座中，我们探讨了朝鲜时期和20世纪初的收藏活动， 并提出了在不同消费群体中 哪类物品比较受欢迎的问题。朝

鲜精英阶层热衷于中韩大师创作的书画作品， 从18世纪开始，这些作品在首尔的交易变得异常活跃。另一方面，日本、美国和欧洲的美术爱好者则对朝鲜以前朝代 以青釉上色的青瓷更为着迷。20世纪初，越来越多的销售商开始向艺术品收藏家 供应这些物品。

下一节，我们将进一步了解20世纪初期 艺术消费是如何商业化的。

（第二课时）艺术商品化

大家好，我是夏洛特·霍利克(Charlotte Horlyck)。本次讲座是探讨韩国初期展览文化和收藏实例的五场系列讲座中的第二讲。今天的讲座将重点探讨1880年代美术市场的形成。这一过程受到来自日本、美国和欧洲的外交官、商人、传教士他们的涌入促进了这一市场的发展。这些人中许多人试图收集被视为代表韩国工匠精神和审美品味的物品。这一时期，很多人都误认为只有日本人对韩国文物感兴趣。实际上，从19世纪后半期的日记和其他记录中可以看出，美国人和欧洲人也收集了很多韩国物品。

在该系列讲座的第四讲“韩国美术的海外收藏家”中，我们将讨论1880年代和1890年代积极在韩国大量收购文物的美国博物馆。由于博物馆的收藏目标是寻找能够代表韩国人生活和社会习俗的文物，因此，他们主要倾向于民族志学的文物。这些物品大多具有实用性，换句话说，这些文物是韩国人的日常生活中常用于日常和仪式活动的物品。例如，华盛顿哥伦比亚特区史密森尼博物馆和马萨诸塞州塞勒姆的皮博迪埃塞克斯博物馆收藏的 文物包括衣服、鞋子、餐具及烹饪工具、家具等，反映了韩国人过去和现在的生活方式。

在韩国的外国外交官和商人购买的 物品类型则略有不同，他们对民族志资料的 关注度不高，购买艺术品更为积极。本次讲座我们一起来探讨19世纪后半期这些人 在韩国购买的一些物品。

在之前的讲座中，我提到了朝鲜时期是如何 收藏和欣赏艺术品的。历史资料显示，位于首尔中心的广通桥艺术市场， 是一个可以购买各种有趣且受欢迎物品的 热门场所。人们在这里可以购买书画作品、书籍和各种古董， 其中有一部分是从中国进口的。瓷器、玉器、青铜器等进口商品 因其罕见与异国情调而广受欢迎。

殖民时期，越来越多的艺术品经销商 满足了日益增长的艺术品需求。1909年，韩半岛只有10个经销商。到了1919年，这个数字翻了一番。此后的十年间数量进一步增加，1928年注册的经销商 达到36家，其中10个是韩国人，其余是日本人。

本次讲座中，展示了19世纪和20世纪初制作的两幅 册架图屏风。册架图是一种绘制书架上的书籍和各种贵重物品的画作。

这幅画给人一种把整个书架搬到画面上的感觉， 一般是8幅或10幅屏风，书籍和物品摆放得整整齐齐。

屏风上描绘的物品很好地展示了朝鲜精英阶层收藏的物品。其中包括瓷器、青铜器、玉图章、钟表及其他贵重物品， 这些物品因其审美价值和象征意义而被备受珍视。其中很多是从中国进口的珍贵物品， 因此更受欢迎。能够拥有这些物品，标志着主人的社会地位很高， 并具有购买奢侈品的经济实力。

从19世纪后期开始，居住在韩国的日本、美国、欧洲人 开始在首尔购买韩国艺术品。他们对能够反映韩国艺术和文化传统独特特征的 物品尤为感兴趣。特别是许多外国人被高丽时期涂有青色釉料的 青瓷所吸引。

正是由于个人或博物馆机构大量收藏这些瓷器， 如今在美国、欧洲等地都可以看到 这些藏品的展示。在这里，我们可以看到国立中央博物馆收藏的 12世纪的美丽花瓶。青瓷早在1880年代就在旅韩的收藏家中 非常受欢迎，所以我要对此稍作说明。这些文物是11世纪高丽建国 时期开始制作的。然而，随着14世纪高丽统治的结束， 生产逐渐衰退。

这件作品的特点是青绿色的光泽釉、 精致的造型和优雅的装饰。高丽王室和贵族精英 将这些青瓷用于 各种日常和仪式活动。 历史资料证实了这一点。 因此，这些青瓷与精英的爱好相关， 并被认为是高丽王朝艺术创作的巅峰。时至今日，这些瓷器仍被视为是 韩国文化成就的亮点之一。我们看到的这个花瓶被韩国政府指定为国宝， 体现了其历史意义。

这个花瓶以牡丹和菊花为主题进行了装饰， 采用了黑白色调。这种设计方式是高丽青瓷独有的特征。首先，将图案雕刻在粘土胎体上，然后在凹槽中 填充黑色或白色的稀释粘土。将剩余的粘土刮掉，之后在相对较低的温度下短暂烧制， 然后上釉并在约1200摄氏度的高温下再次烧制。黑白镶嵌的设计在薄薄的半透明的青瓷釉下便清晰可见了。青瓷的另一个代表性特征是 美丽的造型，正如这个花瓶所示，优雅向下弯曲的入口、 纤细的颈部和精致的底座都是其特点。

虽然外国人开始在首尔购买高丽青瓷的时间 目前尚不明确，但估计是从1880年代开始的。对此最早的记录之一来自英国驻首尔副领事 威廉·R·卡尔斯(1848–1928年)的著书。这本《朝鲜风物志》详细地记录了韩半岛的社会、文化、 历史和地理等内容。卡尔斯在1884年到1885年期间逗留在韩国撰写了这本书。此前，他还曾在中国从事过英国领事工作。这本书是我推荐给大家的阅读书目之一，它可以在线免费阅读， 很容易找到。

这本书详细记录了卡尔斯购买青瓷的过程。他写道："回到首尔后，我在冬天成功购买了从开城附近 某座大型墓中挖出的36件 青瓷中的几件。" 他买了两个水瓶、一个梅瓶、碗、盘子、两个茶盏 和盏托，并将所有图片收录书中。遗憾的是，卡尔斯没有透露他花了多少钱购买这些物品， 也没有透露是谁卖给他的。

卡尔斯还在书中收录了他在韩国购买的一个铁盒的图片。据他所说，这种盒子是当时能够买到的 “唯一的本土物品”。他购买了一个这样的盒子，并将盒子、纸张样本和 人参标本于19世纪后期捐赠给牛津皮特·里弗斯博物馆。在朝鲜时期，非常流行吸烟，这种盒子 是用来装烟叶的。这一时期，许多访韩的西方人都购买了这种盒子， 也许是因为他们认同卡尔斯关于这些盒子在制造和设计上 很好地体现了韩国独特特征的观点。通常，这些盒子都装饰有银丝镶嵌的图案。 流行图案包括双喜、长寿等寓意吉祥的汉字图案。 这个盒子的侧面刻有象征长寿的“寿”字。 很多盒子还装饰有各种长寿图案， 例如鹿、松树、蘑菇和乌龟。这些图案也可以在我之前讲过的放在龙椅后面的 日月五峰图屏风上看到的，这证明了它们在朝鲜时代 很受欢迎。

卡尔斯的书中还收录了几张据说是他本人拍摄的照片， 这些照片展现了1880年代韩国的独特视角。卡尔斯还收录了韩国艺术家金俊根(号箕山，?-?)的作品， 他是元山的一名画家。金俊根以绘制韩国民俗生活和习俗的插图而闻名， 经常应访韩外国人的要求作画。虽然卡尔斯与金俊根接触的具体情况尚不明确， 但很可能是通过韩国人或居住在韩国的西方同事 介绍认识的。

箕山的画作因其细致描绘了当时韩国的 日常生活而成为受欢迎的纪念品。如今，数百幅箕山的画作被公共和私人收藏。大部分作品都是农耕，狩猎，贩卖，巫俗表演，葬礼等 韩国景象，用明信片大小的 黑白水墨画形式呈现。箕山的这幅画描绘了妇女们织布的场景。这幅画的上半部分展示了女人们使用一种叫做脱棉籽机的 工具去除棉花籽的模样。她身边的女子拉着弹弓在弹棉花， 她左边的女人则将棉花卷成蚕茧状。下半部分，左边，一个女人用纺车纺线， 一个老妇人在用手缠线。她身后站着一个小孩儿，可能是她的孙子。画的右下角坐着一位女性，正在织布机上织布。画的右上角用韩文写着画的标题， 下面盖有作者的印章“箕山”。

当时，箕山的画似乎并不算是高级艺术。相反，它们是描绘朝鲜半岛独特场景的小纪念品， 供外国人在韩国逗留期间购买以纪念在韩国的美好时光。这与游客购买旅游景点明信片的 方式类似。随着智能手机的出现，明信片逐渐退出大众视野。现在我们可以用更容易，更快， 更省钱的手机拍照，还可以立即与家人和朋友分享。

本次讲座我们深入探讨了1880年代韩国艺术市场的兴起。我们以朝鲜时代王室和精英贵族阶层欣赏 和收集美术品的方式为基础， 将视角转向来自日本、美国、欧洲的外国外交官、商人、传教士、 教师等，探讨他们对韩国 美术市场的影响。我们还介绍了一些他们主要购买的物品，并讨论了这些物品 作为收藏品和纪念品的受欢迎程度。下一讲，我们将围绕同一时期， 探讨朝鲜通过参与在美国和欧洲举办的国际博览会 与外部势力交往的情况。

（第三课时）韩国参与世界博览会

大家好，我是夏洛特·霍利克(Charlotte　Horlyck)。本次讲座是关于20世纪初展览文化和收藏实践的系列讲座中的第三讲。这一时期，朝鲜王朝开始参加当时流行的万国博览会。万国博览会又称国际博览会或世博会，是为展示世界各国的成就和文化遗产而设计的大规模公共博览会。这些博览会通常设有参展国的展馆，展示各国在技术、工业、科学、艺术和文化等多个领域的独特贡献。

1851年被称为“大博览会”的首届世界博览会，为未来的国际博览会设定了标准。这场在英国伦敦举办的活动展示了当时的技术和工业发展，并促进了国际合作和文化交流。19世纪以来，万国博览会也在其他国家举办，成为了各国展示所谓工业发展和现代成就的重要手段。

我们将在本次讲座中探讨19世纪后半期朝鲜参与万国博览会的情况。到了1880年代，朝鲜政府认识到现代化的必要性，并开始积极学习西方技术和关于近代制度的知识。如前所述，明治日本（1868-1912）在政治和地理上都最方便学习西方技术和现代制度，因此它扮演了进步的推动者和帝国主义侵略者的双重角色。

1877年，日本在东京上野公园举办了首届国内劝业博览会。该活动是明治政府首次正式参与的以1873年维也纳万国博览会为模本的国际博览会。日本参加这两次展览的目的是为西方技术和日本技术的交流提供平台，并借此推动地方工业的发展。1881年3月，东京举办的第二届内国劝业博览会这是韩国观察日本近代化变化的好机会，因此，韩国政府于同年4月派遣了包括12名官员在内的64人的大型使节团前往日本。所谓的“调查考察团”，即“绅士游览团”，必须详细记录日本的工业设施、通信系统以及政府部门组织的近代结构。他们还考察了博物馆和工业博览会的教育功能。

高宗对派遣使团前往日本表现出浓厚的兴趣，他似乎认识到了参加国际博览会的诸多益处。通过参加博览会，韩国获得了在国际社会上展示和宣传自己的机会。在东亚以外，人们对于被称为“隐遁王国”的韩国知之甚少。“隐遁王国”这一称谓主要源于朝鲜的锁国政策，这使得几个世纪以来与西方国家的接触几乎为零。通过参与国际活动，韩国得以挑战外界对其孤立和未现代化的固有印象，更重要的是，可以在东亚国家中确立其作为独立国家的地位。因此，高宗同意在1893年为纪念美国发现400周年而在芝加哥举办的万国博览会上建立韩国馆。他在给克利夫兰总统的信中写道，他确信这将加强和增进韩国和美国之间的“友谊和贸易关系”。

芝加哥博览会对于美国来说是一个巨大的盛会。耗时3年、耗资超过2800万美元的博览会，于5月1日向公众开放。开展的6个月期间人气爆棚，接待了超过2500万名游客。46个国家参展，展出的展品在博览会上最大的建筑——制造教育学院展出。朝鲜发送的约25吨展品在一个以朝鲜传统建筑风格设计的小型展馆中展出。休伯特·豪·班克罗夫特在他对展览的详细记录中将其描述为“玩具般的展馆”。这个展览主要是由王室使用的现代物品组成，班克罗夫特认为这些展品“展示了这个奇异和孤立的国家的

习俗和工业”。这些物品包括棋盘、烟盒、丝绸服装、垫子、刺绣屏风等。参观者关注的主要文物有轿子、韩纸样本和古董瓷器等等。

这里展示的展馆照片收录在休伯特·班克罗夫特编写的博览会官方目录中。展馆非常狭小且摆满了物品，很难清晰辨认所有展品。这张展馆照片的右侧，可以看到地板上放置的轿椅。椅子上面有一把大扇子，右边是屋顶椽子下面悬挂的皇家旗帜。

朝鲜馆虽然吸引了一些好奇的目光，但也不乏轻视和嘲笑。遗憾的是，这次展览未能从积极的角度展示朝鲜王朝作为东亚政治和经济强国的形象。 《纽约先驱报》的一篇文章将这些展品描述为“匆忙拼凑的廉价韩国古物收藏”。实际上，展馆反而强化了人们对韩国艺术和地方产品匮乏的成见，并在随后的很长一段时间内，成为西方人之间的主流看法。

下面，我们来看看朝鲜参加的第二次万国博览会，即1900年巴黎万国博览会。朝鲜第二届万国展的举办更加成功，获得了更多游客的积极响应。遗憾的是，1900年巴黎万国博览会成为韩国作为独立国家参加的最后一次博览会，因为1905年《乙巳条约》的签订使韩国失去了作为主权国家的权利。该条约通过赋予日本外务省有关韩国与外国关系的所有权力，剥夺了韩国的主权。这也使得日本能够设立统监一职来负责韩国的外交事务，该职位仅次于高宗，1905年由伊藤博文（1841-1909）担任。

1905年的事件对高宗决定参加巴黎万国博览会产生了重大影响。自19世纪后期以来，俄罗斯和日本对朝鲜半岛的战略潜力表现出越来越多的政治兴趣。1895年10月，高宗的夫人闵妃被日本人暗杀，高宗逃至俄罗斯驻首尔公使馆避难。次年，俄罗斯和日本提出了关于韩半岛的计划，签署了《罗拔诺甫-山县协议》。这些情况在一定程度上促使高宗同意参加巴黎博览会，因为他认为博览会可以加强法国与朝鲜的关系。1897年，高宗向法国总统发送了一封信，请求在必要时提供军事支持。

巴黎韩国馆的修建完全由法国负责企划、出资和建造，因为它与芝加哥博览会的韩国馆有显著不同。驻巴黎的韩国总领事查尔斯·卢利纳接触了富裕的实业家奥古斯特·米梅雷尔四世(1867-1928)伯爵,他同意承担该项目，因为他可能获得韩半岛利润丰厚的采矿权。韩国馆由法国建筑师尤金·佩雷设计，他采用了传统形式的建筑，灵感来自景福宫的勤政殿。展馆带有双层瓦屋顶和纸制木格窗，是一个小型的木结构建筑。正如博览会目录所述，其异国情调的外观吸引了游客的目光。展出的物品种类繁多，包括当时的制造品、古董、书籍等，其中很多是朝鲜王室捐赠的。其他物品则是访问过首尔的法国人的物品。

巴黎的韩国馆与芝加哥由韩国主导的展馆有着重要的区别。一位当时已出版多本关于朝鲜书籍的法国学者 莫里斯·库朗(1865~1935年)对韩国馆给予了肯定的评价， 强调了韩国文明的精致和细腻特性， 以及艺术作品的高水准和多样性。韩国馆吸引了积极的关注，总体上非常成功。它接待了超过5万名游客，并获得了包括大奖在内的 3枚金牌、10枚银牌、5枚铜牌和3个优秀奖。

令人遗憾的是，朝鲜参加巴黎博览会成为其作为独立国家参加的 最后一次博览会。如前所述，1905年签订的《乙巳条约》将韩国与外国关系的所有权力 授予日本外务省，剥夺了韩国的主权。1910年在伦敦白城举办的日本-英国博览会中， 韩国被包括在内也是出于这个原因。该博览会旨在通过加强政治关系、扩大贸易和商业， 进一步巩固两国之间的联盟。来自日本占领地的展品在一个名为 “东方宫殿”的建筑中展出。韩国展区就位于此处， 以“韩国馆”为名，展出了瓷器、漆器和其他艺术品， 以及韩国的照片。展览结束后，一批文物捐赠给了大英博物馆， 现在这些文物可以在博物馆内的韩国国际交流财团画廊， 即大英博物馆的韩国馆中看到。

本次讲座我们探讨了19世纪后期朝鲜参加万国博览会的情况。高宗决定参加这些博览会 显然受到了当时东亚政治环境和韩国 在地区内所处的不稳定地位的影响。美国和法国对韩国展览的反应显示了 人们对韩国充满了兴趣和好奇。下一讲我们将更详细地讨论 美国对韩国艺术的收藏情况。

（第四课时）韩国艺术的外国收藏家

大家好。本次讲座是五场早期韩国展览文化和收藏实践的系列讲座中的第四讲。今天我们将探讨20世纪初由个人和博物馆机构在美国形成的重要韩国艺术品收藏，以及这些文物的收藏过程。在韩国的信息匮乏、到韩半岛旅行相对困难的时期，韩国美术收藏为韩国的艺术为人们提供了对韩国和文化传统提供了重要的洞察。

早在1890年代，波士顿美术馆和华盛顿特区的史密森尼博物馆等多家美国公共机构展出了韩国文物，这为美国人提供了接触韩半岛文物的特殊机会。在本系列讲座中的第一讲，我们讨论了1876年《江华岛条约》的签订标志着朝鲜与日本之间贸易和外交关系的建立。该条约是朝鲜与外国签订的首个“不平等条约”，具有重要历史意义。

1882年，美国成为首个与朝鲜王国签订《修好通商条约》的东亚以外的国家。该条约通常被称为“薛斐尔条约”，以纪念在谈判中发挥重要作用的美国海军中将罗伯特 • W • 薛斐尔。次年，卢修斯·H·富特出任美国首任驻朝鲜公使兼总领事。朝鲜与美国外交关系一直持续到1905年朝鲜成为日本的保护国并失去主权为止。

美国在朝鲜的存在感相当显著。美国人参与了朝鲜首条蒸汽铁路的建设(后出售给日本)，并参与了首都的供水设施和发电站的建设。此外，多名美国人担任高宗的亲信顾问。霍勒斯 • 安德伍德(1859-1916)和荷马 • 赫伯特(1863-1949)等1880年代抵达韩国的美国新教传教士通过教育和医疗活动，对半岛产生了深远的影响。

19世纪的万国博览会和国际展览会是庆祝文明国家发展与进步的盛大活动。它们展览了来自欧美以外地区的异国展品，强调

了各国之间的差异。这些展览的设立与所谓的原始文化类型记录的文献化和展览相结合，标志着民族志收藏的诞生。大量的物品被收集起来，使用民族志学、人类学和考古学等新学科开发的方法进行分类和编目。

出于这一目的，1880年代，美国和欧洲的一些博物馆委托在韩国居住的个人收集被认为在类型和媒介方面代表韩国生活和文化的物品。位于华盛顿哥伦比亚特区的一个美国国家博物馆(现史密森尼博物馆)在韩半岛开放后，迅速抓住机会收集韩国文物。史密森尼博物馆以目前世界上最大的博物馆、教育机构和研究设施而自豪。该机构于1846年由英国人詹姆斯·史密森(1765－1829)的基金成立，根据遗嘱以“增长与传播知识的机构‘史密森研究所’的名义"成立。这些设立目标包括展示新发现的东亚地区在内的各种文化和国家文物的意愿。

在签署《薛斐尔条约》约6个月后，博物馆任命一名美国海军军官约翰·巴蒂斯特·贝尔纳多为史密森研究所的驻外代表，以应对在韩国的任务，并培训他如何为博物馆收集标本。贝尔纳多于1858年在费城出生，他曾在1898年的美西战争期间服役于美国海军将校。他是史密森尼博物馆任命的18名海军军官之一。他在1883年初抵达韩半岛后，立即开始为博物馆收集民族志学上有趣的物品。此后两年间，他收集了陶瓷、绘画、家具、书籍、地图，以及其他文物，共获得物品156件。

这些收藏品为贝尔纳多活动时期在韩国制作的文物的种类，以及他认为值得为博物馆收集的文物提供了重要的洞见。贝尔纳多为博物馆收集的物品大部分都是当时制作的。他在给史密森尼博物馆馆长的信中高度评价了木雕、黄铜工艺品和家具，称之为“优秀”，但对绘画则不太满意，他表示：“朝鲜似乎没有值得关注的活着的艺术家”。

贝尔纳多在韩国收集的文物被收录在沃尔特·霍夫(1859–1935)撰写并于1893年出版的美国国立博物馆的韩国收藏图录中。该目录可以在网上查阅，其中的文物图片和描述为初期美国人了解朝鲜半岛提供了有趣的见解，因此，将它推荐给对这一时期感兴趣的朋友。沃尔特·霍夫是一位在史密森尼博物馆工作了30多年的美国民族学家。

然而，史密森尼博物馆并不是唯一一个试图通过收集韩国文物来扩展馆藏的美国博物馆。1880年代，位于马萨诸塞州塞勒姆的皮博迪科学学院(现皮博迪埃塞克斯博物馆)的馆长也热衷于收集韩国文物以扩展博物馆的收藏。他是一位有影响力的日本艺术与历史专家。最初，他是一位研究贝类腕足类的学者。1877年，他访问日本是为了研究海岸腕足类动物。他的旅行因东京帝国大学提供动物学教授的职位而延长至三年。

在此期间，他对考古学和日本陶瓷产生了兴趣，主要收集了前近代日本陶瓷在内的5000多件藏品。由于对日本陶瓷制造起源的浓厚兴趣，他还收藏了几件韩国器皿，因此，莫斯也被韩国美术学界所熟知。

为了扩展朝鲜文物收藏，莫斯联系了1880年代初访问中国时遇到的保罗·格奥尔格·冯·默伦多夫。默伦多夫(1848–1901)是个非常有趣的人，他是第一位受雇于朝鲜朝廷的西方人，也是地位最高的西方人。出生于德国泽赫德尼克的默伦多夫，于1874年至1882年在德国驻天津和上海领事馆担任翻译和领事。

1882年12月，默伦多夫抵达韩国，出任外交部第一副部长。他在失去高宗的信任后被解雇，并于1885年12月返回天津。

莫斯请求默伦多夫以150美元的价格为博物馆购买朝鲜文物，并提供了他想要的物品的简要清单。1884年1月，从衣服到餐具、瓷器等四箱装有200多件不同种类的物品，运抵塞勒姆。

1884年3月，皮博迪科学学院举办了朝鲜文物展览，在1890年代出版的塞勒姆游客指南中，自豪地提到该收藏为美国最大规模的韩国文物收藏。

19世纪后期，居住在朝鲜的几位美国人也收集了韩国文物。其中最活跃的人物之一是美国的传教士、医生，后来成为外交官的霍勒斯·N·艾伦(1858–1932)。艾伦于1889年开始在美国公使馆工作，1897年晋升为驻大韩帝国公使，并一直担任该职务直至1905年朝美条约废除。

与莫斯不同，霍勒斯·艾伦不是陶瓷学者，但他是在韩国工作期间积极地收集了各种韩国文物。正如我之前提到的，他参与了芝加哥哥伦比亚博览会朝鲜馆的创建，在向美国介绍韩国文物方面发挥了重要作用。他于1890年代初将同时代的日常韩国文物收藏借给并最终捐赠给华盛顿特区的史密森尼博物馆，这些文物收录在我之前提到的霍夫整理的目录中。他还在韩国居住期间成功收集了约80件高丽时期的高品质瓷器。

1907年，艾伦将自己的陶瓷藏品卖给了美国实业家查尔斯·朗·弗里尔。弗里尔是当时最有名的亚洲美术收藏家之一，他收集了中国、韩国、日本的佛教及风俗艺术品。他在1919年去世前将自己的藏品捐赠给了美国，他的韩国文物现藏于华盛顿哥伦比亚特区的弗里尔美术馆。

本次讲座我们探讨了初期美国人对韩国的关注是如何通过美国博物馆和私人收藏家的努力转化为韩国文物的收藏的。我们重点介绍了史密森尼博物馆和皮博迪埃塞克斯博物馆的收藏活动。本系列讲座的最后一讲，我们将讨论在韩国的文物收藏与展览，以及在韩国的艺术公开展览如何改变韩国的文化视野。

（第五课时）现代展览文化的实施

大家好，我是夏洛特·霍利克(Charlotte Horlyck)。今天的讲座是五场关于韩国早期展览文化和收藏实践的系列讲座之一。我们将聚焦于20世纪初韩国博物馆的建立过程。

韩国博物馆的建立遵循了美国、欧洲和日本的趋势，即在政府的支持下建立主要博物馆，以教育和启发普通大众。欧美对这些机构的公共投资源于启蒙运动，强调理性、知识和公共教育，为博物馆作为公众利益的机构奠定了基础。当时的思想家们认为，接触艺术、科学和历史可以培养公民的美德并激发公民意识。

伦敦的大英博物馆是国立公共博物馆中历史最悠久、最著名的例子。大英博物馆成立于1753年，并于1759年向公众开放。我相信诸位中有许多人去过博物馆，看过埃及木乃伊、希腊花瓶、印度微缩画作等著名的收藏品。该博物馆自19世纪后期开始收藏，拥有英国国内规模最大的韩国美术藏品。我建议大家去大英博物馆参观一下20多年前开馆的韩国国际交流财团韩国馆。

在18世纪和19世纪，其他几个国家效仿英国，开设了以大众教育为目的的大型博物馆。1872年，东京国立博物馆在东京开馆。明治时代初期，这座博物馆的建立是日本政府为了快速实现现代化和西化战略的一部分。该博物馆最初旨在促进对日本文化的理解，并展示代表日本历史和遗产的文物。

本次讲座将探讨包括首尔在内的韩半岛全境博物馆是如何在让韩国人接触韩国文物方面发挥重要作用的。与欧美和日本相比，韩国博物馆的建立相对较晚。然而，就公众对艺术的接触如何从根本上改变不同背景和社会阶层的人们观看和欣赏艺术的方式而言，韩国和这些地区之间有许多相似之处。

直到20世纪初，只有韩国的社会精英阶层才有机会接触艺术。他们大多是朝鲜王室和两班阶级，他们收集并定购国内外艺术家的作品，并在各自的宅邸中展示这些文物。这些收藏只有家庭成员、客人，以及偶尔受到特别许可的学者或艺术家才能够观赏。这种情况和欧美国家类似。

一个很好的例子是我之前在课上提到的安平大君收藏的大量中韩大师们的书画作品。在安平大君生活的15世纪，它是韩国最大的一笔艺术收藏。只有王子的心腹们可以接触到藏品，经常为王子作画的画家安坚也是如此。这些藏品对安坚的影响很大，他通过模仿中国大师的画风，仔细研究了他们的作品。安坚是当时非常受人尊敬的画家。他的画风启发了许多韩国画家。

安平大君的藏品对韩国的文化环境产生了很大的影响。在朝鲜时代，绘画等艺术作品不断被欣赏和研究，但主要是在朝鲜社会精英阶层的排他性网络内进行的。因此，20世纪初，随着博物馆在首尔开馆，欣赏和享受艺术的方式发生了巨大的转变。

韩国最早开放的博物馆是帝室博物馆。1911年日本吞并韩国后，更名为李王家博物馆。该博物馆成立于1908年，并于1909年11月向公众开放。与名字相反，博物馆几乎没有王室历史收藏的文物。多数宫廷画作和文书已经丢失，而陶瓷和其他地方制造的实用物品传统上不被视为艺术品，因此未被正式收藏。

取而代之的是，自1908年1月博物馆成立到次年隆重开馆，博物馆工作人员在当地收集的8000多件文物，他们都是日本人。到1912年，它的收藏品已增长到12000多件文物，广泛涉及各种材制的风俗和宗教文物。这些藏品最初是在首尔昌庆宫内建造的建筑物中展出。正如照片所示，这座建筑与典型的朝鲜时期的建筑风格大不相同。首先，这座建筑是砖墙建筑，与以往宫殿的木材建筑大不相同。然而，建筑的曲线屋顶却与其他韩国宫殿建筑的屋顶相似，这表明了东西建筑传统的有意识的融合。在殖民时代，许多明信片上都印有该建筑物的图像，这可能是因为这座建筑被认为是现代、新颖且美丽的建筑。

韩国修建的第二个博物馆是朝鲜总督府博物馆。该博物馆于1915年12月开馆，设在景福宫内。这个博物馆自开馆以来就取代了李王家博物馆，成为韩国最重要的文化机构。该博物馆之所以在韩国占据重要地位，是因为它成为殖民时期日本考古学家发掘和调查的文物的官方收藏所。这些文物包括佛教雕像、瓷器、考古学文物等多种类型。日本殖民政府对文化活动的投资不仅体现在将博物馆设立在首尔主要宫殿内，以及其宏伟的规模和现代化的西式建筑，最重要的是，体现在其藏品和展览方式上。和李王家博物馆一样，这个博物馆制作了许多描绘该博物馆的明信片。

在这里可以看到宫殿内带有雄伟柱子的二层建筑。建筑物前是一个西式花园，有草坪和树丛。该建筑由日本建筑师野村一郎设计，于1926年开放。野村一郎是这一时期的著名建筑师，曾在日本统治下的朝鲜负责多项重大建筑项目。解放后，该建筑被用于多种用途，1990年代，作为恢复景福宫原貌努力的一部分，最终被拆除。

建筑物内部，文物陈列在雕刻精美的木制柜子里。这里可以看到高丽时期的青瓷藏品。正如我之前提到的，这些文物在当时很受收藏家欢迎。李王家博物馆和朝鲜总督府博物馆的藏品都聚焦于韩国过去的考古资料以及其他类型的文物。没有收集到同时代的文物。

20世纪初，韩国人几乎没有机会看到油画等现代美术品或同时代艺术家们的其他作品。这种情况随着1921年总督府设立朝鲜美术展览会而改变。这不是博物馆，而是每年在首尔举办的政府主办的展览会。该展会要求现代艺术家们提交作品，然后由评审团对作品进行评估。通过严格评审的作品被纳入展览，并给最优秀的作品颁奖。

在殖民时期，朝鲜美术展览会成为韩国艺术家公开展示作品并获得官方认可的最重要的渠道。随着时间的推移，越来越多的

艺术家提交作品，展览变得越来越有竞争力。个人的作品入选展览、奖项提名，是一种巨大的荣誉，也让艺术家在相关领中巩固自己的地位。

该展览最初分为四个部分，分别命名为东洋画、西洋画、书法和雕塑。后来增加了工艺部分，书法部分被取消。东洋画和西洋画这个术语至今仍在韩国使用，用来区分传统东方水墨画与西方帆布油画。正如我在第一堂课上讲到的，后者在19世纪才被介绍到韩国。

然而，尽管朝鲜美术展览会成为了艺术家展示作品的最具影响力的展览，但它并不是唯一的美术展。1920年代，韩国人组织的独立展览在首尔及朝鲜半岛的其他地区，特别是在大邱和平壤举行。同样值得关注的还有协展(书画协会展览会)。和朝鲜美术展览会一样，该展会也是每年举办。然而，该展览是由书画协会创办的，因此独立于政府。它于1921年开幕，一直持续到1936年。该展览的主要目的之一是促进表达民族精神的艺术，这通过传统韩国水墨画创作得以体现。

本讲座探讨了通过20世纪初博物馆和临时展会的建立，艺术是如何变得易于大众接触的。这些博物馆和展览会的遗产在今天的韩国仍然可以欣赏到。1945年，朝鲜总督府博物馆更名为现在的国立中央博物馆。该博物馆的大部分藏品来自1945年日本殖民统治结束后以类似方式重建的李王家博物馆。1953年朝鲜战争结束后，韩国政府为现代美术家举办了评审展，其组织与朝鲜美术展览会相似。我希望本次讲座能为大家提供对近代初期韩国展览文化和收藏实践的深入见解。期待大家对此给予更多的关注，请大家参考这里列出的参考文献，并观看本系列的其他讲座。谢谢大家。

第八周	艺术家与制度			
每周学习目标	理解艺术家在新制度与新环境下角色的演变。		教师名字	Jess Jiyun Son
学习活动	■ 视频讲座	■ 阅读材料（PDF 等）	■ 测验和练习题	■ 讨论/辩论
	□ 展示和现场参观	□ 实践工作（实验等）	■ 个人作业	□ 合作作业
	□ 其他（ ）			

分课时学习内容	
第一课时	图画署与传统美术教育
第二课时	艺术家角色的变化
第三课时	艺术家协会的成立
第四课时	海外的韩国艺术家
第五课时	新都城的艺术家

（第一课时）图画署与传统美术教育

大家好。欢迎来到《王朝与帝国美术》最后一周的讲座。最后一周讲座的第一讲，我们将探讨朝鲜时代图画署和职业画家的活动。

在朝鲜社会，画家的职业发展路径相对有限。其中，最具声望、竞争也最为激烈的道路，便是进入图画署，成为御用画员。御用画员实质上扮演着绘制实用性绘画的公务员角色。图画署画员的主要职责是绘制具有功能性、教育性绘画，以及反映儒家官僚制的行政体系和性理学统治理念的作品。他们最重要的任务，是绘制与君王及国家重大活动相关的画作。

图画署是朝鲜国家机构的下属官府，由基层官员和技艺精湛的职业画家组成。朝鲜初期，太祖在位期间，部分沿袭了高丽时期的图画院体制。当时，与新王朝建立相关的绘画需求十分旺盛。

从朝鲜前期到中期，图画署编制约有20名画员，但其中仅有5人能获得实职，并被授予从正六品到正九品之间的官阶。画师的晋升依资历和绘画考试成绩而定，没有固定薪俸的画员，只能领取日薪或临时津贴，这导致了画家群体的经济困境。

加之正六品以上的晋升受到限制，许多画家在30岁之前便离开了图画署。为此，世宗时期特设规定，以确保资深画师能够继续任职。

朝鲜中期，随着王权衰落和臣权增强，图画署的活动也趋于萎缩。然而，经历了16世纪末的壬辰倭乱和 17世纪的丙子胡乱后，英祖与正祖大力推行美术，将其用作强化王权的手段，尤其注重临摹国王御笔，每十年制作一次御真，以及用图画记录国家盛典等。

正祖于1776年设立奎章阁，并于1783年创建了差备待令画员制度，对宫廷画员体制进行了重大改革。该制度从图画署中选出十位优秀的画员，分配至奎章阁任职，从而将宫廷绘画置于国王的直接管控之下。

作为图画署改革的一部分，自肃宗经正祖直至19世纪，画员编制从20名增至30名。为应对日益增长的绘画需求，图画署增聘了更多画员；负责绘制御真的画员获得了晋升高职的机会，且为没有固定薪俸的画员发放俸禄。

差备待令画员制度的设立，为才华出众的画家提供了更稳定的经济基础和更高的社会地位，他们享有奉王命直接创作并面呈御览的特权。

这一新制度的引入，使朝鲜形成了两套负责绘画制作的独立体系：即由礼曹管辖的图画署，以及通过奎章阁由国王直接管辖的差备待令画员。差备待令画员的工作地点位于昌德宫内禁川(금천)附近，紧邻奎章阁学士们的办公场所。与普通御用画员不同，待令画员无需处理日常庶务，主要专注于与王室礼仪相关的重要绘画任务。

这种特权地位赋予了他们更稳定的经济基础与更高的社会地位。他们不仅享有与图画署画员同等的待遇，还额外领取相当于三名七品官员的薪资。一经入选，只要没有重大过失，即可获得终身职位保障。尤其是杰出的画家，甚至可以免试获得相当于六品或更高级别的俸禄。这些优厚的经济待遇和面圣特权，使得差备待令画员的地位极具吸引力。最终，这一变革意味着官方绘画事务的管理权，从礼曹判书移交至国王本人手中。

图画署的主要职能虽是制作此类用途的艺术品，但它亦是朝鲜唯一制度化的美术教育机构，并承担着为专业画家提供固定俸禄的重要角色。世宗时期，为培养后备人才，曾实行生徒(学徒)制度。每三年举行一次考试决定是否正式录用，落榜者有时会被转调到士兵岗位。这种见习制度促使官方画家逐渐形成一个名为“中人”的独特社会阶层，这反映了他们专业技能的价值及其在朝鲜社会中地位的变化。

近四个世纪以来，宫廷画家的选拔主要通过名为“取材”的考试进行，该考试旨在评估画家的专业技能。考试科目包括竹子、山水、人物、翎毛和花草，考生需从中选择两科应试。竹为第一等，山水为第二等，翎毛为第三等，花草为第四等。竹和山水所占比重最大，体现了士大夫审美趣味的影响。

从资深专业画员到生徒，所有阶层的画员都需定期参加各类绘画考试。根据考试类型，由图画署提调主持的考试结果会成为核定俸禄等重要人事评价的依据；而日常考核则由兼任教授等官员监督，对表现优异的画员则以丝绸、纸张、毛笔、墨块等作为奖赏。

正祖在位期间，将差备待令画员的考试科目从5个扩充至8个，并引入了一种名为“禄取才”的新式考核制度。《内阁日历》详

细记载了考试科目、评分等信息，是研究宫廷画师艺术活动的珍贵史料。国王及奎章阁官员会亲自拟定考试主题，并直接审评差备待令画员的作品。原有的“竹子”和“花草”被细化为“梅竹”和“草虫”，并新增了“俗画”“文房”和“楼阁”等新的主题。如此，新的考试科目不仅广泛涵盖了从文学、历史、哲学中汲取灵感的多样主题，还涉及了反映当时服饰与生活面貌的内容。

图画署所属的画员们主要采用工笔画技法进行创作，其特点是色彩华丽、描绘细腻。工笔画要求极高的艺术天赋和长期的训练，作品也常常需要多人协作完成。图画署画员们除了为国家绘制官方纪实画作外，也创作展现个人才情的山水画和花鸟画等作品，有时也会根据需求承接私人委托。不过，在创作官方绘画时，画家不能显露个人的画风特色。正是通过兼顾公务与私人创作活动，宫廷画员们得以掌握多种绘画技法。

金弘道是朝鲜时代最杰出且多才多艺的宫廷画员之一。他出身于中人阶层，凭借与官僚兼文人画家姜世晃的关系步入画坛，从二十多岁起便开始担任多种官职。他与正祖的缘分始于1771年，当时他为后来成为正祖的世子绘制肖像。

金弘道深受创立差备待令画员制度的正祖的大力扶持，但他本人却并未被纳入该制度之内。差备待令画员需要通过每年四次的禄取才考试来评估才能，但金弘道因深得国王宠信，常被委派特殊任务，因而得以免试。

相反，他获准出入宫外的金刚山等地，成为了无法自由出行的正祖的“眼睛”。直到1804年，即正祖去世后，年近六十的金弘道才生平首次参加禄取才考试，正式成为差备待令画员。

他的创作范围涉及神仙图、人物画、山水画等多种类型，如今更以风俗画闻名于世。他的画册中，诙谐地描绘了摔跤、铁匠铺、学堂等平民的日常生活与职业场景的作品尤为突出。他的风俗画大多省略背景，以人物为中心构图。画中人物常是圆脸带笑，增添了幽默趣味。其笔触刚劲有力，构图稳重，赋予画面生动感，很好地表现了百姓的情感和韩国式的诙谐。这些风俗画作品真实反映了普通百姓的日常生活和社会现实。这类描绘百姓日常风俗的画作，正是奉正祖之命记录宫外生活所产生的结果。

尽管金弘道的艺术生涯展现出如此充满活力的一面，但他终究是一位需要依赖赞助人正祖的宫廷画师。他与其他画员一样，参与了肖像画、纪实画、装饰画及供欣赏的画作等各种国家项目，在这些工作中，其创造性的表达受到了限制。更重要的是，作为宫廷中最受尊敬的画家之一，他虽然积累了显赫的名声和财富，但在其庇护者正祖逝世后，他的艺术活动、财务状况乃至健康状况都急转直下。他的画风日趋衰落，特征亦渐模糊，留存下来的书信更揭示了正祖逝世后他所遭遇的经济窘境和每况愈下的健康问题。尽管如此，金弘道的一生，仍展现了朝鲜时期职业画家所能达到的最高成就。

本次讲座中，我们探讨了图画署在制作宫廷绘画与培养画员方面所发挥的作用，同时还考察了朝鲜后期宫廷画家金弘道的生平与艺术活动。下节课，我们将聚焦于19世纪末至20世纪初的画家们，观察其职能相较于朝鲜时期发生了怎样的变化。

（第二课时）艺术家角色的变化

大家好，欢迎来到第八周第二讲。本次讲座，我们将聚焦19世纪末，探讨职业画家角色开始发生转变的关键时期。

朝鲜的图画署严格区分画家与文武官员。画家被归为杂职，主要负责技术性和行政工作。他们被视为熟练工匠而非学者，因社会地位低下而受到歧视。

在图画署的运作中，画家无权参与行政决策。相应地，他们的工作仅限于图画制作，这也强调了他们作为工匠而非掌权官员的身份定位。

尤其是擅长绘制御真的画员，他们通过特殊晋升机制获得升官和身份迁升的机会。这些画员常能升迁至六品官职，甚至在官僚体系中担任重要职务。这一晋升制度为有才华的画员提供了能够超越宫廷画师的初始身份、提升自身的社会和行政地位的途径。

图画署为专业画员提供了相对稳定的收入，但并非所有宫廷画师都能获取丰厚俸禄。因此，许多专业画员在公务之外，还承接私人委托以维持生计。

19世纪末，图画署在财政困难以及文臣对图画署必要性持怀疑态度的批判声中，其规模与职能大幅下降。最终图画署的废除，很可能是甲午改革的一部分。该改革旨在推动韩国政府的现代化与结构重组，试图废除许多传统机构。此外，西方美术和摄影术的传入，导致艺术创作逐渐偏离传统绘画风格，也削弱了宫廷绘画机构的存在价值。

1894年甲午改革后，行政改组使图画署的隶属关系从礼曹转移至宫内府和奎章阁。1894年奎章阁内的图画事务部门在1895年改属奎章院，1896年改为掌礼院图写科，1905年改为仪式院图画科，1907年又改为掌礼院图画科。尽管其组织和名称在19世纪末历经了多次的变更，但这些部门仍在宫廷内部延续着图画署的传统绘画职能。

韩日合并后，图画事务正式从中央政府组织中消失，标志着图画署的彻底解体。虽然李王职通过制作仪轨和修复御真等方式维持部分国家祭礼的传统，但这一时期的宫廷绘画主要由非正式雇佣的画家完成。

摄影术的引入，尤其大幅削减了专业画家所承担的实用性绘画制作。图画署画员不仅创作供艺术欣赏的画作，还制作御真、班次图、仪式用品记录图以及宫廷建筑装饰等实用性绘画。尤为突出的是，这些画作承载着保存朝鲜王朝的传统与遗产的视觉文献功能。

而艺术家作为视觉记录者的职能因摄影术的普及而急剧衰退，因为摄影术能够迅速精准地再现现实。因此，20世纪初的专业画家们开始将重心转向所谓的“美术”，即纯艺术创作，而非实用性绘画。

此外，1894年的甲午改革废除了身份等级制度，使职业画家的身份阶层变得多样化。朝鲜的画家原本明确分为文人画家和职业画家两类。士大夫画家视艺术为学术修养的手段和高雅的休闲活动。相反，职业画家或担任下等官职，或独立谋生，他们通常在艰苦条件下为两班阶层作画。图画署的解体与身份制度废除后，所有阶层的人均可成为职业画家。虽然两班士大夫出身的画家在20世纪初仍不愿自称为职业画家，但许多人逐渐转向了全职艺术家的道路。

1906年左右，“美术家”一词在韩语中出现，标志着对艺术家的认知和社会地位的转变。从1910年代中期开始，“画家”一词被广泛使用，逐渐取代了“画员”或“画工”等指代宫廷画师或技术工匠的传统称谓。这一术语的变化反映了人们对艺术家认知的转变，他们正逐渐摆脱传统宫廷画师或技术工匠的角色定位，向着更具专业价值、更受社会尊重的地位转变。

随着19世纪末图画署规模和重要性的逐渐衰退，越来越多的画家开始在宫廷外谋生。朝鲜时期的职业画家本就难以从图画署获得稳定收入，因此常常依赖民间需求。除了知名画家外，多数画家承接私人委托，按照客户的要求创作作品，酬劳通常由客户酌情决定。根据性理学的规范，买卖画作的行为本身就被视为庸俗之事，因为性理学崇尚节制与学术德行，而非物质占有和财富追求。

然而，19世纪末，大众观念和艺术交换的方式也发生了变化。朝鲜后期兴起的中产阶级的壮大和商业活动的增加，都推动了美术的商业化，提高了大众对艺术的可触及性。商业市场的扩展和货币交易的普及促进了艺术的商品化，使普通大众也能逐渐接触和购买艺术品。日益壮大的中产阶层极大地刺激了艺术需求。曾经仅为两班阶层所垄断的专属商品和精英文化，逐渐转变为面向普通大众的、普遍且流行的文化元素。艺术创作不再局限于满足两班精英阶层的特定品味，转而面向更广泛的普通大众。例如，19世纪末民画的流行，正是消费文化与商业活动增长的有力佐证。这表明，为满足更广泛社会阶层的需求，市场上出现了廉价且劣质的画作。

广通桥一带是朝鲜末期美术市场的中心。这里作为连接南大门和钟阁的主要通道，交通便利，逐渐发展成为首尔的商业和娱乐中心。1882年壬午军乱后涌入的包括华商在内的富商们，带来了知名中国画家的画册。该地区邻近图画署，最初主要销售纸张，后来逐渐发展为美术市场。中国进口的廉价纸张的流入，也助推了19世纪末纸张相关店铺的兴盛。

这一时期，受雇于纸画铺的画家大多是无名的职业画家。当订单增多时，他们也会独立作画，或开设自己的画室以满足需求。曾在广通桥附近夜珠岘地区纸画铺绘制民画的画家张承业，在成名后便自立门户，于1890年代开了一家“天桥画房”，为两班家族和富裕阶层绘制画作。从受雇于纸画铺的画家转为经营个人画室，意味着画家开始亲自承担起销售作品的中介角色，这是艺术市场发展的雏形。

像19世纪末的画廊一样开始出现面向大众出售作品的商店，这些是从20世纪初纸画铺基础上发展起来的。例如，一个名叫郑斗焕的商人，1890年代经营日用品的商店，到了1900年左右发展成名为“书画铺”的画廊式商店，专门销售纸张和画作。另一家名为寿岩书画馆的美术商店，1906年由金有濯创立，其“书画馆”的名称彰显了其专业定位。类似今日画廊的店铺逐渐兴起，如1908年开业的汉城书画馆。位于乙支路附近的崔永年的汉城书画馆，是与宫廷画家赵锡晋共同创立的，他们利用赵锡晋的名望

进行宣传，有效提升了销售率和商业价值。

我们之前提到的金圭镇，于1907年开设了天然堂照相馆，1913年又创办了古今书画馆，提供包括定制画作和修复在内的多样化服务。古今书画馆次年还在平壤开设了分店，这表明首尔以外地区的艺术需求也在增长。他是一位才华横溢的艺术家，他积极将自己的作品商业化并向大众推广。此外，他还率先使用名为“润单”的作品价目表，引领了美术交易的系统化。

这些变化凸显了艺术家依靠作品谋生的经济需求，以及他们在宫廷外美术市场中日益增长的财务自主性。另外，自1876年开埠后，画家们也开始为外国人制作作品。据记载，赵锡晋和安中植常在其作品中署名“韩人”，以向外国买家表明自己的国籍身份。安中植的作品在日本收藏家中尤其受欢迎，甚至形成了专门收藏和品鉴其作品的“百画会”团体。除了安中植、赵锡晋等著名画家外，像金俊根这样的画家，则根据外国游客的纪念品需求，大量制作明信片大小的小型画作或素描。

总而言之，这一时期展现了画家和艺术家职业的专业化，艺术家、消费者以及经销商之间的商业活动和交流的增加，以及源于宫廷外的经济活动和社会认知的变化，使得艺术家的独立性和自主性全面提升。

至此，我们探讨了19世纪末至20世纪初的艺术家们如何应对图画署的废除、身份等级制度的瓦解以及宫廷外美术市场的成长等社会政治变革，从而在近代早期韩国美术界确立其专业地位。下一讲，我们将重点探讨20世纪初美术教育机构的设立和美术家团体的形成。

（第三课时）艺术家协会的成立

大家好，欢迎来到第八周第三讲。本次讲座我们将探讨19世纪末美术教育机构的兴起，以及近代初期韩国美术家团体的诞生。

朝鲜的美术教育和培训主要通过私人关系进行。学徒接受师傅一对一的学徒式教学，这一过程往往持续数年。立志成为职业画家的个人进入私塾学习，他们通过临摹师傅的作品并接受指导，有时甚至住在老师的家里。例如文人画家金正喜就亲自教导过如赵熙龙、许鍊等多名中人画家。因此，朝鲜画坛的流行趋势往往由这些“大师”及其弟子，还有其追随者主导的。他们将效仿老师的画风视为尊师的体现。

对于必须精通文学和艺术的两班而言，绘画被视为一种高雅精致的爱好。然而，依靠同样技能谋生的职业画家却遭受轻视，且社会地位较低。作为朝鲜时期最高官立教育机构的成均馆，在甲午改革之后，将绘画列入十二门课程之中进行教授。彼时的绘画教育似乎部分借鉴了图画署的模式。

在被称为“书堂”的私塾中，美术教育以传统的临摹古典范本为核心，学生通常通过描绘儒家两班阶层中备受欢迎的“四君子”题材来学习绘画。对两班阶层而言，美术教育是履行社会功能和传承传统文化的一种手段。

图画署则提供了朝鲜时期最系统的美术教育，并将绘画作为杂学之一纳入课程。有志成为职业画家的人多数来自中人阶层，他们需要通过特定绘画类型的能力评估才能入学，包括竹子、山水、人物、翎毛、花鸟等。合格者成为图画署的见习画员，通过临摹画帖和范本教材等现场写生接受进一步培训，主要职责是创作以写实和记录为目的的绘画。

19世纪末和20世纪初是传统与现代教育方式交融的时期。部分教育机构变得大众化和体系化，且收取学费并提供固定课程，但仍强调临摹范本作品这一传统教学方式。金圭镇和安中植的教育活动很好地体现了这一转型期的特点。

书法家、画家兼摄影家的金圭镇，于1907年与金有铎在西友学会内部共同创立了“教育书画馆”，开始了面向大众的美术教育。该机构招收两类学生，立志成为职业画家的学员和利用假期学习的普通学生。课程包括书法、绘画、摄影和音乐，并设有年限和入学考试。1915年，金圭镇设立了更具商业性质的私立教育机构书画研究会，实行每周上两次课，收取每月1元的学费，总共三年制的课程。该机构还曾举办展览会，1917年5月的展览便吸引了近8000名观众。

而安中植则采取了更为保守的方式。他从1901年开始教导李道荣，李道荣是第一个在耕默堂学习的弟子。安中植的教学方式反映了他在图画署习得的传统模式。当时朝鲜画坛最具影响力的画家多出自耕默堂，卢寿铉、李象范等弟子则效仿朝鲜时期的师家(入室)弟子传统，寄居在老师家的厢房接受教导。

安中植作为当时画坛的代表人物，还担任了书画美术会的首席教师。该机构是在亲日官僚及李王家支持下成立的，被认为是韩国最早的近代美术学校。学校教职工包括了当时最杰出的末代宫廷画家安中植、赵锡晋，以及他们的弟子金应元和李道荣等。该机构培养出了吴一英、李用雨、李汉福、金殷镐、朴胜武、李象范、卢寿铉、崔禹锡等多位知名画家。然而，其教学方式仍显保守，主要以临摹中国画风的画帖为中心。

值得注意的是，20世纪初，美术也被纳入了近代学校普通教育的课程之中。近代学校引入美术教育之初，官立教育机构育英公院和私立女子学校梨花学堂的课程中，是以“习字”科目进行教学的。通过甲午改革，美术作为文明开化的手段被引入学校教育体系。1895年公布的小学校令将“书”和“画”分开处理，这显示出对视觉艺术的认识正在逐渐转变。

1895年改革后，教育分为初等和高等两个阶段，初等课程为三年，高等课程为二至三年。初等课程包含修身、阅读、习字、书法、算术、体育，以及作为选修科目的“图画”。高等课程则包括修身、阅读、习字、书法、算术、国史、地理、外国地理、理科、图画、体育，以及针对女学生的缝纫。根据实际情况，图画等科目有时可能被排除在外。1906年起，图画被指定为普通学校的必修科目。

小学及普通学校的美术教育大纲几乎与1891年日本的小学校规大纲相同，但教育内容非常有限，师资也严重不足。尽管如此，与传统方式不同的制度性变革已在美术教育中显现。以“绘画”为核心的制度化美术教育的引入，标志着社会开始认识到美术是现代化不可或缺的领域，这是一个重要的转折点。

教科书也在这一转变中扮演了重要角色。李道荣在20世纪初为多种教科书绘制了插图，不仅包括美术教科书，还参与了历史和伦理教科书的插图制作。此类印刷视觉材料的大规模生产和传播，为建立以图像为中心的教育体系做出了贡献。金圭镇同样致力于推动美术教育大众化，他出版了《书法真诀》和《海刚竹谱》等面向书法绘画初学者的教材，以期将美术教育普及至普通大众，特别是初学者和业余爱好者。进入20世纪，随着印刷技术的进步，视觉资料的获取便利性也大幅提高。

金圭镇对书画的大众教育充满热忱，1916年至1917年间，还曾在《每日申报》连载标题为《书画谈》的专栏文章。他在结论中指出朝鲜缺乏高水平书画著作，并表达了自己希望将知识贡献于艺术界、造福社会的愿望。

这一时期教育机构和艺术家团体的建立，极大加速了艺术的商业化进程。这些早期机构经常举办展览和公开挥毫会，在这些活动中，作品不仅用于展示，还明码标价进行售卖。1913年由书画美术会举办的画展和挥毫会就是此类活动的典型代表。活动上展出的约110件作品，以及现场创作的作品均参与售卖，免费观展的模式是活动成功的关键因素。据当时报道，该活动反响热烈，并通过作品销售获得了可观的经济收益。这种将教育功能与商业机会相结合的模式，展现了艺术传播的新范式，也反映了韩国艺术史转型期艺术市场的动态变迁。

这一时期是韩国美术教育的重要转折点，传统方式与现代系统化的方法开始融合，艺术教育也扩展至普通大众。这为殖民地时期之后的美术教育发展奠定了基础。

除美术教育机构外，20世纪初还涌现出诸多艺术家团体。在首尔，以安中植、赵锡晋、金应元、金圭镇、吴世昌、玄采、李道荣、高羲东等为代表的画家于1918年共同创立了书画协会。

该团体主要由书画美术会的成员组织发起，旨在实现韩国艺术界的几个主要目标：促进传统书画与现代书画的均衡发展、研究东西方艺术传统，以及培养新生代艺术家。

为了实现这些目标，书画协会规划了五项主要活动：举办公开挥毫会、展览会、定制创作、出版专业书籍和设立美术学校。会员分为三类，作为专业画家的正式会员、具备艺术专业知识的特别会员，以及身为艺术收藏家的名誉会员。该组织还是安中植主导的书画美术会与金圭镇主导的书画研究会的会员整合体。此外，首尔以外的地方画家也参与其中，包括庆北的郭锡圭、大邱的徐丙五和徐相厦、沃川的朴胜武、平壤的金观镐和金瓒永、平安南道的申宪湜等，展现出全国艺术家联合的态势。

与朝鲜时代艺术群体集中于首尔的情况不同，这一时期，地方艺术共同体开始出现。如1913年，尹永基、金允辅、金有铎、卢元相等平壤画家成立了箕城书画美术会。在开城，称为“黄氏四兄弟”的黄宗河、黄成河、黄敬河、黄庸河创立了松都书画研究会。全州的金熙舜组织了韩墨会，大邱的徐丙五则成立了岭南书画研究会。这些团体印证了艺术活动的中心逐渐从首尔向地方的多元化发展，地方艺术家们正以具备专业素养的群体姿态崭露头角。

书画协会成为了凝聚韩国画家的核心组织。协会原定于1919年举办首次展览会，后因三一运动而延期。1921年，首届书画协会展终于成功举办，这是韩国最早的近代综合性美术展，展品以传统书画和水墨画为主，也包含了少量西洋画作。

然而，1922年朝鲜总督府主办的朝鲜美术展览会成立后，书画协会展在规模和权威性上迅速被其超越。作为书画协会出版物、也是韩国首份美术专刊的 《书画协会报》仅发行两期便告停刊，协会下属的美术学校书画学院也于1925年关闭。随着安中植于1919年、赵锡晋于1920年相继离世，这两位极具影响力的画家所主导的时代落幕，这加速了传统美术向近现代艺术实践的转型。特别是在1920年代殖民政府推行所谓“文化统治”政策后，这种转变更为显著。

尽管如此，书画协会仍坚持举办年度展览，直至1936年举办第15届展览后宣布解散。

该团体的遗产意义重大。书画协会对近代韩国美术的发展贡献卓著，在激发国内艺术界活力方面扮演了重要角色。它展现了艺术家意识的觉醒，以及他们力图摆脱前现代工匠的被动角色，努力成为艺术共同体中具有自主性的主体行动者。为了脱离依赖有限消费群体、屈从需求的封建体制，艺术家们必须组建集体组织以争取个人及专业权利。作为集体，他们力求开拓新的消费者、创作适应新艺术市场需求的作品、建立作品发布的公共平台，并且构建能主动参与作品流通过程的体系。

本次讲座我们探讨了20世纪初艺术家们如何接受教育，以及如何组建专业团体。下节课我们将聚焦在海外留学并开展活动的韩国艺术家群体。

（第四课时）海外的韩国艺术家

欢迎回来。这是第八周的第四课。本节课，我们将探讨为学习新艺术形式而赴海外的艺术家案例，以及他们对近代早期韩国美术界产生的影响。

19世纪末，开埠通商及西洋画传入以后，越来越多的艺术家开始关注新的艺术形式。尤其是油画，作为一种新颖而富有吸引力的媒介，深受富有探索精神的艺术学子的青睐。20世纪初，随着日本在朝鲜半岛影响力的扩张，许多韩国学生赴日接受近代教育。日韩合并后，殖民当局对前往日本帝国本土以外的旅程实施了管控和限制，这导致许多韩国人选择赴日留学。这一趋势在西洋画领域尤为显著，因为韩国国内缺乏西洋画教育的机会。东京美术学校是20世纪初，尤其是到1920年代，韩国艺术家接受正规油画教育的代表性机构。

东京美术学校的西洋画系成立于1896年，黑田清辉被任命为西洋画系系主任。1884年至1893年间旅居巴黎期间，他曾师从法国沙龙画家拉斐尔·科林。科林的画法恪守法国学院派原则，这对黑田的画风及题材选择产生了深远影响。作为教师，黑田将这种风格传授给新兴的西洋画家，从而使法国学院派绘画传统通过数代艺术家传入日本和韩国。

在东京美术学校，韩国学生所接触的课程深受欧洲学院派传统影响。课程强调掌握石膏素描、解剖学、人体写生等基础技能，并系统性地教授西洋画技法与美学。然而，他们所接受的教育并非简单的西洋美术移植，而是经过了日本艺术家和教育家诠释与改造后的西洋美术接受过程。因此，韩国学生所学到的是“日式的西洋美术”。

这种教育的影响极其深远。留学日本的艺术家们归国后，不仅挑战了韩国传统绘画理念，还引入了户外写生、人体画等新兴题材。然而，这类教育本身也伴随着各种矛盾与张力，部分艺术家甚至难以将新技法同韩国传统美学及主题相调和。艺术家们在殖民统治下接受教育和进行创作，意味着他们的艺术经验及作品在韩国的接受度，不可避免地受到日本品味和兴趣的影响。例如，像朝鲜美术展览会这样的重要平台，主要由东京美术学校出身的日本专家主导，这对艺术家产生了决定性影响。由于这些评委掌握着作品入选和获奖的决定权，迎合他们的品味便成为艺术家取得成功的必要条件。这导致了对美术的偏向性认知，特别是在西洋画部门，法国学院派和印象派风格受到青睐，使得那些被视为“良”或“优”的艺术风格形成了一定程度的标准化和单一化。

尽管如此，到了1920和1930年代，赴日学习美术的韩国留学生数量显著增加。据统计，截至1945年，毕业于东京美术学校西洋画系的韩国学生达到了43人。这些留学生后来成为推动韩国近代美术发展的中坚力量。

1920年代起，朝鲜总督府开始实行所谓的“文化统治”。在经历了全国性的三一独立运动后，总督府意识到仅靠高压手段统治殖民地已难以为继。取而代之的是一种怀柔政策，即在维持控制的同时，表面上给予一定的文化自由。在此政策下，艺术获得了有限的支持，韩语报纸和文化机构等得以设立。艺术表达也得到部分允许，但仍伴随着审查和监视。尽管如此，这一时期韩国文学和视觉艺术逐渐复苏，艺术家及艺术团体的自主性也有所扩大。

1919年，斋藤实就任朝鲜总督时，试图通过扩大朝鲜人的教育机会，以缩小与日本教育之间的“差距”。这促使1920年代朝鲜人接受高等教育的人数增加，首尔也设立了京城帝国大学等多所教育机构。尽管有这些进展，日本政府仍鼓励朝鲜人赴日留学，因为他们相信这将促进朝鲜人的同化并培养亲日情感。

到了1920和1930年代，日本的美术教育较之前以东京美术学校为中心时更为多元化。赴日留学的韩国学生不仅学习西洋画，也开始学习日本画。日本画虽起源于平安时代之前，但因西洋画风靡的反作用力，于19世纪后期再度兴起。其特点是柔和的色彩与质感，使用矿物颜料、贝壳制成的画粉、皮胶、金箔、银箔等传统材料。

此外，韩国学生也可向居住在韩国的日本画家和讲师学习日本画技法，并将此技法应用于描绘韩国主题和题材。例如，李英一的许多作品中特有的柔和色调与细腻的人物描绘，可视为对日本画风格的借鉴；然而画中核心人物身着韩服，背景则描绘了理想化、浪漫化的韩国自然风光。李英一的作品是1930年代流行的所谓“乡土色彩”的典型例子，这类作品将韩国的现实与风景描绘得充满异域色彩与浪漫情调，以迎合日本人的审美趣味。

在西洋画领域，帝国美术学校、太平洋美术学校、文化学院等替代性美术教育机构提供了更为多样化的课程，并鼓励学生尝

试接受野兽派、立体派、表现主义等近代欧洲美术思潮。相比东京美术学校僵化的、国家主义式的西洋画教育，这些学校提供了更为自由的创作环境。这些变化反映了更广泛的文化转向，艺术家们大胆运用色彩、抽象形式和个人化表达，展现了日本正在融入世界前卫美术的潮流。

这种多元化得益于日本美术界个人主义倾向增强的文化转变，以及对西方先锋派运动兴趣的高涨，这些在日本青年艺术家中大受欢迎。进入1930年代，学生可选择的艺术风格、哲学和教育方式更为多样，这一转变与先前强调统一国家艺术认同的中央集权模式形成鲜明对比，实则反映出日本更广泛的文化潮流中追求艺术多元主义的显著特征。这种潮流也逐渐影响了韩国美术界，自1920年代起，大批留日美术家归国，其影响开始显现。

尽管为数不多，但在日据时期，也有韩国艺术家将活动范围拓展至日本帝国领土之外。1920年代，少数西洋画家赴欧洲和美国留学。例如，李钟禹，裴云成，罗蕙锡，白南舜等人为学习西洋画前往欧洲。张勃和任用琏则赴美留学，张勃就读于哥伦比亚大学，任用琏就读于耶鲁大学。韩国画家赴欧美留学是韩国美术家教育的一个重要转变，这使他们得以超越此前通过日本间接接触西洋美术的局限，广泛体验多样的艺术传统和现代美术运动。

李钟禹最初在东京美术学校接受教育，后于1925至1928年间在巴黎私人画室继续学习西洋画。他基本延续了东京美校所学的艺术风格，虽未过多回应同时代欧洲艺术潮流，但他在欧洲创作的部分作品中，隐约可见受塞尚影响的艺术痕迹。李钟禹归国后，常与独立艺术机构合作举办展览，此举似有挑战殖民时期美术界主导地位的意图。

罗蕙锡在赴巴黎之前已是知名女艺术家。她曾在私立女子美术学校学习油画，并于1921年在韩国举办了首个女性画家的个人展。在与丈夫为期一年半的欧美旅行期间，她对野兽派及表现主义产生了兴趣。

裴云成曾就读于柏林艺术大学，在欧洲打下了成功的艺术生涯。他以融合现代主义风格与传统韩国主题的作品而闻名，但常带有迎合东方主义视角的倾向。尽管在欧洲广受好评，其作品归国后却被批判为过于简单或幼稚。他后来移居朝鲜，并参与创立了平壤美术大学。

白南舜是首位在欧洲举办展览的韩国女艺术家。她曾在东京女子美术学校和巴黎的一所私人画室学习。她深受野兽派吸引，并在法国沙龙中崭露头角。白南舜的作品倾向于融合东西方画风，回国后曾与丈夫任用琏于1930年共同举办了夫妇联展。白南舜于1929年在巴黎结识了丈夫任用琏，当时任用琏在耶鲁大学的资助下前往巴黎旅行。任用琏的大部分作品现藏于朝鲜，但他从巴黎回国后继续在韩国活动，并与妻子多次举办联合展览。白南舜、任用琏夫妇曾共同参与1934年的协展、1934年牧日会团体展、1937年牧日会团体展等展览活动。

最后一位，张勃曾先后就读于东京美术学校、纽约国家设计学院，以及哥伦比亚大学，在美国学习油画及美术理论。回到韩国后，他同时从事天主教圣画的创作和多所学校的教学工作。1934年，他与具本雄、吉镇燮、李马铜、金瑢俊等著名艺术家共同创立了韩国画家团体牧日会。

总体而言，这些在海外学习西洋画的艺术家，归国后大多获得了艺术界的瞩目与认可，对韩国美术界及后辈艺术家产生了深远影响。

本讲，我们探讨了20世纪初在海外学习与活动的艺术家。他们在日本内外的经历，深刻影响了近代美术在韩国的理解与接受方式。他们不仅引入了新的技法，更通过推动展览文化、革新艺术实践模式，以及组建艺术家团体，在20世纪韩国美术界的形成中扮演了至关重要的角色。下一讲，也是最后一讲，我们将继续这一主题。

（第五课时）新都城的艺术家

欢迎大家来到我们课程的最后一讲。在结束本系列讲座之际，我们将探讨20世纪初在新韩国首都活跃的艺术家们的活动，以及他们如何确立自己作为韩国近代艺术家的新角色。

20世纪初的韩国，传统的儒家社会规范受到挑战，关于女性社会角色的讨论也随之兴起。女性也开始接受美术教育，但机会远少于男性。进入1920年代，“新女性”的概念受到广泛关注。“新女性”通常指那些在日本留过学、挑战过去压抑的道德标准、追求摆脱性别歧视的平等生活，即在自由、权利和责任方面追求平等，接纳进步生活的女性。尽管女性接受高等教育，尤其是在艺术领域，仍然罕见，但像罗蕙锡和朴崃贤这样出身特权阶层的韩国女性美术学生，开始出国学习绘画。

在日本留学的韩国女性主要在私立女子美术学校学习，该学校于1919年更名为女子美术学校。

罗蕙锡是这一时期的代表人物，她积极倡导女性权益，也是韩国首位正式学习美术的女性。她在父亲的许可和兄长的帮助下，于1913年进入油画系学习，此时距离高羲东首次赴日学习油画仅仅过去四年。

在此期间，她参与了女权运动，并共同创立了朝鲜女子留学生亲睦会。1918年回国后，她通过展览活动声名鹊起，参加了如协展等团体展，与著名男性艺术家同台展出作品。罗蕙锡的作品在朝鲜美术展览会上也多次获奖。

1921年，她举办了韩国首个女性个人展，名留史册，并受到《东亚日报》和《每日申报》等媒体的广泛报道。

她这一时期的作品融合了印象派和学院派风格，其中还包括受其老师、黑田清辉的朋友兼同事的久米桂一郎影响的人体画。

1920年，她和富有的律师兼官员的金雨英结婚后，于1927年开始在欧美国家游历了两年。在巴黎，她曾就读于野兽派画家罗杰·比西耶经营的私立美术学校。同时，从1920年代起，她越来越积极的为女权发声，在韩国最早的女性杂志《新女性》等刊物上也发表了大量的随笔。在这些文章中，她批判了韩国女性所遭受的陈规陋习和歧视，甚至公开批评自己丈夫在育儿上的消

极态度。

然而，在巴黎期间，她与宗教领袖崔麟的公开丑闻导致她在1930年离婚。

离婚后的几年里，罗蕙锡的成就仍在继续，她的油画作品在朝鲜美术展览会和东京的帝国美术院展览会上都获得了肯定。她还在首尔为女性创办了美术学院，努力倡导女性教育。然而，婚外情和离婚事件严重打击了她的事业和声誉，她因此遭到公开谴责，并被亲友和家人孤立。这最终导致了她陷入经济困境，1935年举办的最后一次展览会，尽管展出了约200幅作品，却反响平平。之后，她在重重困境和悲伤中度过了余生，她的晚年境遇，揭示了当时韩国社会对女性施加的双重标准。

继罗蕙锡之后，还出现了白南舜、朴崃贤等杰出的女画家，但在20世纪的大部分时间里，女画家在数量上仍远远少于男画家。这种不平衡直到20世纪后期才逐渐开始缓和，女性在艺术界的存在感和知名度才缓慢提升。这一变化与整个韩国社会对女性角色和机会意识的转变相关，但这种进展是缓慢的，有时还伴随着巨大的阻力。

1920年代和1930年代，随着海外留学艺术家归国，韩国美术界经历了重大的变革。朝鲜美术展览会的设立是一个重大事件，它为韩国艺术家提供了向更广泛观众展示和宣传自己作品的机会。大多数在日本留学的韩国第一代西洋画家，主要通过日本殖民政府设立的最具权威的展览平台朝鲜美术展览会首次亮相。

然而，正如之前讲座中提到的，朝鲜美展评委单一化的品味，促使许多年轻艺术家开始寻找其他展览途径。1920年代末至30年代，专业美术家们获得了更大的自主权，开始自行组织团体举办展览。这一时期，日本国内多个美术团体也在摆脱政府控制，倡导更加非定型且具个人特色的艺术，并开展了自主性的活动。春阳会，二科会，自由美术家协会等团体举办了挑战文展和帝展权威的替代性展览，为日本和韩国的艺术家提供了尝试野兽派、超现实主义、立体派、未来主义等新绘画风格的机会。

这种趋势通过日本留学生传播到了韩国。随着1920年代末韩国最大的美术家团体书画协会影响力减弱，由年轻海归艺术家组成的进步且自由的新兴团体开始崛起。

其中规模最大的团体是白牛会，它最初是东京留学生的联谊组织。核心成员是帝国美术学校的学生，也有东京美术学校、太平洋美术学校、日本美术学校、文化学院的学生参与其中。后来逐渐扩展到西洋画之外的东洋画、雕塑、刺绣、漆工艺等不同领域的艺术家。

1938年，该团体更名为在京美术学生协会，并在和信百货商店举办了第一届展览，展出了30名日本留学生的50幅作品。从1939年第二届展览起，它又更名为在京美术协会，并允许毕业生参加，会员数达到了百余名，成为书画协会之后规模最大的艺术团体。1940年第三届展览时，由于和信画廊场地狭小，展览移至朝鲜总督府美术馆举行，这表明该团体已被广泛认可为有影响力的艺术家群体。

1930年代还涌现了多个小型艺术家团体，其中大部分由日本留学生，尤其是东京美术学校毕业生主导。他们致力于宣传作家和作品，并努力确立具有韩国特色的西洋画身份。绿乡会、同美会、牧日会等是代表性团体，它们在塑造韩国早期现代美术运动方面扮演了重要角色，并为发展不再局限于政府主办的现代展览文化做出了贡献。

同时，韩国画家开始建立自己的展览空间，为殖民统治下的韩国艺术家提供了更自由地展示作品的机会。1929年，吴凤彬创立了朝鲜美术馆，举办了各种展览会推广韩国艺术家及其作品。他们特别宣传了在殖民时期京城主要展览空间中，相较于日本画家和西洋画家更难宣传作品的水墨画及书法艺术家们的作品。

1930年代初，当时的其他展览空间主要专注于出租场地和设施，如三越百货店、丁子屋百货店等承担了这样的角色。这些展览场地位于市中心繁华地段，人流密集，为艺术家吸引了更多的关注。同样地，展览会和艺术家们也为百货商店吸引了大量顾客，促进了销售额的增长。这种互利互惠的模式，促进了艺术作为文化商品的认知，也影响了将观展视为时尚人士休闲活动的大众文化的形成。

除了官方画廊外，大城市新兴的咖啡馆和茶馆也成了非正式文化交流的中心。画家、作家、舞蹈家、音乐家们聚集在燕子茶馆、乐浪雅座等受欢迎的咖啡馆里，这些由艺术家或艺术爱好者经营的咖啡馆，举办美术展览、新书发布会、音乐会等活动，成为当时艺术家和知识分子之间进行更自由、非正式思想交流的空间。这些机构在20世纪初给艺术的生产与消费方式，以及艺术家的社会地位带来了巨大变化。

20世纪初，艺术家自主性和社会地位的提升使他们得以与所谓的知识分子阶层交流，并且在韩国社会中提升了话语权。朝鲜时期，画家参政是间接的，他们通常仅限于担任外交使节团随员或绘制记录政治事件的画作。表达政治理念或创作批判性艺术主要是两班阶层的职责。然而在20世纪初，艺术家获得了更多参与政治社会议题的机会，活动领域也扩展至民间。

安中植是引领这种新艺术家角色的代表人物。以宫廷画家著称的他，与当时的进步知识分子交往密切。1881年前往天津学习武器制造回国后，他在机器局和邮政总局工作时，结识了吴世昌、闵泳翊等开化派人士。其中，与吴世昌的结识，对他的艺术生涯和政治倾向的形成了巨大影响。安中植作为大韩自强会会员，积极为《大韩自强会月报》等大众媒体撰稿。

1906年，他创作了《闵忠正公血竹》，这幅画悼念了1905年《乙巳条约》签订后悲愤自尽的高官的殉国之举，并赞颂了在他殒命之处奇迹般生长出的竹笋，并将其作为殉国先烈的勇气和忠节的象征。尽管这幅画是为版画而作，但它显示了20世纪初艺术家们已从被动存在逐渐承担起更加积极的社会角色。

作为书画协会的首任会长，安中植也通过艺术家团体活动来表达自己的政治理想。书画协会是一个具有民族主义倾向的艺术家团体，其成员中有相当一部分人参与了反抗日本殖民统治的三·一运动。书画协会主办的协展通常在民族主义者运营的学校中举行，这明显区分于总督府主导的朝鲜美展的政治功能。

李道荣正如先前讲座所述，是安中植的弟子，出身两班家庭却选择了职业画家的道路。李道荣也参与了大韩自强会和大韩协会等启蒙运动团体，并与安中植和吴世昌保持着紧密联系。吴世昌曾委托他为大韩协会的民族主义报纸《大韩民报》创作讽刺亲日行为的漫画。李道荣总共绘制了348幅插图，并配以吴世昌撰写的说明文字，如今，这些插图被评为韩国最早的漫画。这些漫画因政治内容曾受到总督府的审查。漫画有力地传达了社会改革与民族主义思想，既放大了文字内容的传播力，又能触及不识字的群体，因而影响深远。

20世纪的韩国艺术家已成长为超越单纯有才华的画家的角色，成为创造文化艺术潮流与叙事的主体，并在殖民体制下为塑造社会政治话语贡献力量。从19世纪末到20世纪初开埠后，韩国社会经历了广泛而深刻的变革。这场变革不仅重塑了社会面貌，更深刻影响了艺术家群体及其对艺术的理解，其深远影响绵延至今。

本系列讲座由夏洛特·霍利克教授和我共同主持，我们探讨了朝鲜王朝、大韩帝国及日据时期韩国艺术的多元主题。本次讲座通过考察20世纪初在近代化首都中，艺术家如何作为创作主体，扮演起全新且更为积极的角色，为整个系列讲座画上了句号。

希望过去八周的学习，让大家有机会思考艺术如何实现传统向近代的转型，并帮助大家理解在20世纪初新范式变革背景下，韩国复杂而独特的经验。诸位也请再次回顾，以新的视角再度审视朝鲜王朝与近代初期韩国美术的主题，并在各自的学业与研究中，运用我们共同讨论过的主题进行情境分析与批判性评价。谢谢大家。 祝各位安好。