

5/ 현대 ‘일본화’에 나타난 전통미의 재생과 동서의 융합

마쓰이 후유크의 작업을 중심으로 *

최재혁



마쓰이 후유크 <전환을 잇다>(부분), 2011, ©Fuyuko MATSUI

최재혁(崔在赫) 도쿄예술대학 미술연구과에서 일본 및 동아시아 근대미술을 전공하고 박사학위를 받았다. 근대기 제국과 식민지 사이에서 전개되었던 시각문화의 경합과 교차에 관심을 두고 「1930~40년대 일본인 화가의 만주 표상」, 「만주국과 민예운동」 등의 논문을 썼다. 공저로 『아트, 도쿄』, 『美術の日本近現代史 - 制度・言説・造型』이 있으며, 『무서운 그림 2』, 『나의 조선미술 순례』, 『인간은 언제부터 지루해했을까: 한가함과 지루함의 윤리학』 등을 번역했다.

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00006).

1. 문제 제기: ‘일본화’라는 난제와 마쓰이 후유코

‘일본화’는 국민국가의 개념과 같은 시기에 만들어진 말이라고 생각한다. 그러므로 종래 일본의 전통적인 회화를 서구를 본받아 근대화한 것이라고 할 수 있다. 즉 여기에는 일본의 회화를 서구화하는 것과, 일본적인 것을 확립하는 것이라는 서로 모순된 이중성이 드러난다.¹

천 수백 년 이어져온 일본화의 전통은 소재와 기법, 정신에 이르기까지 현재의 일본화로 계승되고 있습니다. 그리고 또한 일본화의 역사는 일본의 역사 그 자체입니다. 일본의 자연풍토와 각 시대의 사회 정세가 일본화를 키워왔던 것입니다.²

첫 번째 인용문은 일본을 거점으로 활동 중인 화가 이우환이 일본화의 역사와 현 상황을 재고하는 심포지엄의 앙케트에서 일본화의 정의를 묻는 항목에 내린 답변이다. 이어지는 글은 도쿄예술대학 문화재보존학 일본화연구실 주관으로 2001년 열렸던 전시 <되살아나는 일본화: 전통과 계승·1000년의 지혜>를 재구성한 단행본 해설서의 도입부다. 전자가 국민국가 수립과 연동하며 만들어진 문화적 구성물로서 일본화를 이야기한다면, 후자는 일본을 소여(所興)의 존재로 상정하고 그 역사 속에서 성장한 유구한 전통으로서 일본화를 파악하고 있다. 한쪽은 구축된 문화 이데올로기의 틀을 비판적으로(혹은 객관적 사실로서) 바라보며, 다른 한쪽은 그러한 이데올로기가 적용되는 양상을 보여주는 상반된 견해임에도, 두 입장은 ‘문화 이데올로기로서의 일본미’를 해명하는 데 있어 일본화에 관한 논의의 필요성을 시사해준다. 덧붙여 첫 번째 언급이 현재 미술사학계와 비평계에서 큰 저항

1 「日本画」シンポジウム記録集編集委員会, 『日本画: 内と外のあいだで シンポジウム<転位する「日本画」>記録集』, ブリュッケ, 2004, 375쪽.

2 東京芸術大学大学美術館協力会, 『よみがえる日本画: 伝統と継承・1000年の知恵』, 東京芸術大学美術館協力会, 2001, 7쪽.

없이 받아들여지고 있는 견해라면, 두 번째는 미술계 밖의 일반 대중이 일본화에 대해 흔히 갖고 있는 개념이라고 말할 수도 있다.

근대에 창출된 ‘허구(fiction)로서의 일본화’에 관한 논의는 1980년대 이후 대두된 국민국가론의 영향 아래 일본 근대미술사 연구 현장에서 이미 심도 있게 다루어졌다.³ 이 글은 그러한 선행연구에 입각하면서도 현재 일본 화단에서 진행 중인 상황에 주목하고자 한다. 일본화를 일본이라는 국가와 함께 ‘천 수백 년 이어져와 현재까지 계승되고 있는’ 유구한 전통으로 말할 수 없는 것은 당연하지만, 적어도 근대 일본이 만들어낸 전통, 혹은 ‘방법’으로서의 일본화는 다양한 변주 속에서 여전히 계승되고 있다고 생각하기 때문이다. 그 대표적인 사례로서 들 수 있는 화가가 파격적인 주제와 형식을 통해 ‘새로운 일본화’의 영역을 개척했다고 평가받는 마쓰이 후유키(松井冬子, 1974~)다. 마쓰이는 ‘통각과 공포’라는 육체와 정신에 직결된 감각을 여과 없이 드러냈다고 이야기된다.

내장과 자궁 속의 아기까지 고스란히 드러낸 채 백합 핀 들판에 누워 있는 그림 속 여성과 처음 눈이 마주친 관객은 대부분 흠칫 놀라곤 한다. 또 다른 장면에서 구더기가 소복하게 쓴 모습이었던 그녀는, 어느덧 일어나 들개와 까마귀에게 살점이 뜯기며 어디론가 휘적휘적 걸어가더니 결국 발 없는 유령의 형상으로 습한 화면 속에서 떠오른다(〈그림 1〉~〈그림 4〉). 엽기적이라고 말할 수 있는 묘사는 관객에게 불편함을 불러일으키지만 섬세한 기교가 수반된 도상들에서 기묘한 아름다움을 느낀다고 고백하는 이도 적지 않다.

마쓰이의 작업은 추(醜)와 그로테스크, 이형(異形)의 세계가 발산하는 ‘참혹하여 아름다운’ 역설적인 미, 또는 탐미주의의 연장선상에서 환영을 받거나, (작가 본인의 투영으로도 보이는) 여성에 내재한 트라우마, 강박관념, 광

3 미술제도론, 또는 제도시설사 연구로 불리는 이런 연구 동향의 선구로는 北澤憲昭, 『眼の神殿 - 美術受容史ノート』, 美術出版社, 1989; 北澤憲昭, 「『日本画』概念の形成に関する試論」, 青木繁 編, 『明治日本画史料』, 中央公論美術出版, 1991; 佐藤道信, 『日本美術誕生: 近代日本の「ことば」と戦略』, 講談社, 1996을 들 수 있다. 주 1의 일본화 재고를 목적으로 2003년 개최된 심포지엄 〈전위하는 일본화〉는 근대미술사 영역에서 확장하여 미술비평계, 미술관(큐레이터), 기성 작가가 가진 다양한 일본화의 개념을 되묻는 기획이었다.



1	
2	
3	4

〈그림 1〉 마쓰이 후유크 〈정상의 지속〉, 2004, 29.5×79.3cm, ©Fuyuko MATSUI

〈그림 2〉 마쓰이 후유크 〈기생충은 몸을 떠나지 않는다〉, 2011, 30.3×80.0cm, ©Fuyuko MATSUI

〈그림 3〉 마쓰이 후유크 〈종극(終極)에 있는 이체(異體)의 산재〉, 2007, 124.3×97.4cm, ©Fuyuko MATSUI

〈그림 4〉 마쓰이 후유크 〈기침〉, 2005, 96.2×37.5cm, ©Fuyuko MATSUI

기, 나르시시즘과 같은 정념을 시각화했다는 이유로 젠더론의 비평 대상이 되기도 한다. 작품에 대한 이미지 소스를 추적하고 분석틀을 찾을 때, 이른바 ‘기상(奇想)의 계보’⁴와 구상도(九相圖), 유령화(幽靈畵)와 같은 전통미술의 선례로부터, 언캐니(uncanny)나 아브젝트(abject)와 같은 현대 서양미학의 개념까지 폭넓게 소환되는 이유도 그 때문이다.

또한 화려한 외모까지 겸비한 여성 화가와 도발적인 작품 사이에서 빛어지는 불균형한 매력은 대중적 관심과 지지를 불러모으는 요인으로 작용하기도 했다. NHK 교육방송에서 제작한 다큐멘터리 <아름이 미로 변할 때: 마쓰이 후유크의 작품세계>(2008)를 비롯해 패션 잡지를 위시한 다양한 언론 매체의 주목을 받은 마쓰이는 2011년에는 NHK 홍백가합전의 심사위원으로 초대되는 등 미술계에 한정되지 않는 높은 지명도를 과시하기도 했다. 이렇듯 미술계(비평계)와 대중 사이에서 동시에 지지를 받고 있는 것은 전술했던 일본화 개념을 둘러싼 학계와 대중 사이의 인식 차이를 고려할 때 마쓰이 후유크를 눈여겨보아야 할 또 다른 이유라고 할 수 있다. 그러나 마쓰이에 관련된 평가는 주로 주제(내용)의 측면, 즉 강렬한 시각적 이미지에 배접된 내러티브적 요소나 작가 개인이 지닌 스타성과 화제성에 기인한다. 그렇다면 그녀가 기반을 두고 있는 일본화라는 영역에 관해서는 어떤 비평적 관점을 적용할 수 있을까.

2000년대 중반 무렵부터 현저해진 ‘새로운 일본화’ 동향의 작가 중에서도 마쓰이 후유크의 위치는 단연 독보적이다. 고답적인 ‘일본화단’(日本畵壇)과는 선을 그으며 ‘현대미술계’(contemporary art scene)에 안착한 ‘아티스트’인 동시에, ‘일본화가’로서의 출신 배경에도 강한 자의식을 드러내는 혼치 않은 사례이기 때문이다. 그런데 마쓰이의 작품이 지닌 특징을 평론의 한 구

4 미술사학자 쓰지 노부오(辻惟雄)가 1970년 동명의 저서에서 제시한 개념이며 인습을 타파하는 자유롭고 참신한 발상을 의미하는 ‘기상’이라는 키워드를 통해 에도시대의 화가 가노 산세쓰(狩野山雪), 이토 자쿠추(伊藤若冲), 소가 쇼하쿠(曾我蕭白), 나가사와 로세쓰(長沢蘆雪), 우타가와 구니요시(歌川国芳) 등의 환상적이고 그로테스크하며 기괴한 표현에 주목했다. 현대미술가 무라카미 다카시(村上隆)가 자신의 슈퍼플랫(Superflat) 개념의 영향원으로 밝힌 바 있으며, 2000년대 이후로는 이토 자쿠추 등의 대규모 전시를 통해 일반 대중에게도 친근하게 여겨지고 있다.

절을 접하면 의아함을 느끼는 사람이 있을지도 모른다.

마쓰이 후유크의 기법은 ‘일본화’라고 말하기보다는, 비단에 천연안료로 만들어진 석채(岩繪具)를 사용하여 그려내는 전통적인 수법과 고전적인 화면 제작을 특징으로 한다.⁵

위의 인용문이 주는 위화감은 서두에서도 언급했던 ‘일본화=(일본의) 전통회화’라는 통념이 어긋나는 데서 발생한다. 캔버스와 유채로 대표할 수 있는 서양화의 매체와는 대척에 있는 재료를 사용한 고전적인 화면을 일본화라고 말하지 않는다면 대체 무엇으로 부를 수 있을까. 이는 마치 “○○○의 작업은 ‘한국화’(동양화)라기보다는 한지에 수묵으로 그려내는 전통적인 수법과 고전적인 화면 제작을 특징으로 한다”라고 바꿔 말해볼 때 느낄 아이러니와 다르지 않을 터다.

미술평론가 지바 시게오(千葉成夫)는 일본화를 “① 일본의 회화를 총칭하는 말, ② 서양미술 도입 이전의 회화를 통틀어 부르는 말, ③ 메이지(明治) 시기 이후, 근대화에 저항하여 전통을 지키려는 발상에서 만들어진 매우 근대적인 회화”로 정의한 바 있다.⁶ 마쓰이의 작업과 관련된 어긋남이 자리하는 곳은 바로 두 번째와 세 번째 범주의 틈이다.⁷ 그렇기에 현대 일본화에 나타난 미의식을 살피기 위해서는 메이지 초기에 창출되어 지속되고 있는 개념인 ‘일본화’에 대한 고찰이 중요한 과제로 떠오른다. ‘근대화에 저항하는 근대적인 회화’라는 태생적인 형용 모순을 지닌 일본화라는 장르. 여기서 말하는 ‘근대’는 시간 개념일 뿐만 아니라 서양(이라는 외부)에 맞서

5 長谷川裕子, 「オブジェクトのもうひとつのかたちをもとめて」, 『美術手帖』 60卷 903号, 2008. 1, 46쪽.

6 千葉成夫, 「『日本画』の定義」, 『美術評論家連盟会報』 第8号, 2007; 三瀬夏之助, 「日本画復活論」, 『美術手帖』 2008. 1, 55쪽에서 재인용.

7 물론 주 5의 인용문이 미술전문지에 게재된 평론이라는 점을 염두에 둘 필요가 있다. 전술했듯 적어도 미술계에서는 위와 같은 인식이 일반적으로 공유되고 있으며 그래서 혹여 있을 첫 번째, 두 번째 범주와의 혼동을 방지하는 의미로 세 번째 정의의 일본화를 지칭할 때는 홑낫표를 붙여 「日本画」로 표기하는 경우가 일반적이다.

일본(이라는 전통)을 만들기 위한 모색 — 길항과 접합 — 이 이루어졌던 공간적 개념이기도 하다.

국민국가 수립에 뒤따랐던 ‘만들어진 전통’은 이제 그다지 새로운 논제라고 할 수 없다. 하지만 의문은 여전히 남는다. 국민국가의 수많은 문화적 구성물과 마찬가지로 ‘일본화’ 역시 유구한 전통을 과시하고 재생산하기 위해 창출되었다면 ‘전통적인 수법과 고전적인 화면’은 어떤 연유로 ‘국민회화 일본화’의 범주에서 이질적인 것이 되어버렸을까. 또한 (일단) 제외되었던 전통과 고전을 적극 취합한 마쓰이 후유코가 신경향 일본화의 대표 주자로서 주목받게 된 지금 상황은 어떤 의미로 해석할 수 있을까.

이러한 질문을 던지면서 이 글은 마쓰이 후유코의 현대 ‘일본화’를 형식적 측면(기법)과 내용적 측면(소재)으로 나누어 그것이 전통의 계승과 현대적 변용이라는 전략을 통해 전개되고 있음을 분석할 것이다. 또한 마쓰이의 작업 방향이 미디어와 평단에서 소개되고 평가받는 양상을 살펴 근대기에 토대를 쌓은 ‘일본적 미’가 경신되어가는 과정을 밝히는 것이 이 글의 목적이다.

2. 국민회화 ‘일본화’의 궤적

마쓰이 후유코의 등장 배경을 서술하기에 앞서 근대기 일본화라는 장르가 탄생하고 현재까지 이어져 온 정황을 간략히 살펴볼 필요가 있다. 전술했던 제도론에 입각한 미술사 서술은 1980년대 후반 이후 일본 근대미술사 연구에 새로운 패러다임을 제시했다. 즉 이 연구는 서구에서 유래한 번역 개념인 ‘미술’이 일본에 도입되어 채래의 회화, 공예, 조각 등의 장르를 통합하고 박람회, 미술관과 미술학교 등의 제도와 시설을 통해 체제화, 규범화되는 과정을 밝혔다. 그에 따르면 일본화 역시 예로부터 전해져오던 조형적 작업들이 각각 미술 체계 안에서 확정되거나, 혹은 비미술(非美術)로 배제되는 상황 속에서 탄생했다. ‘Japanese Painting’의 번역어로서 성립한 일본화

는 그 명칭에서부터 알 수 있듯 제국헌법 발포와 제국의회 개설이 있었던 1890년대 국가 체제가 정비되면서 근대적 국민국가 ‘일본’을 상징하는 회화로서 인위적으로 창출되었다. 즉 서양화의 상대 개념, 서구화에 대한 저항으로 등장했던 것이다.

이를 주도한 외국인 교사 페놀로사(E. Fenollosa)와 그의 제자 오카쿠라 덴신(岡倉天心)은 에도 시대 이전부터 내려오던 회화의 유파를 선별적으로 취하고, 여기에 서양회화의 특성을 절충한 전통 개량주의 운동을 펼쳤다. 제도적으로는 1882년 개최된 내국회화공진회(內國繪畫共進會)와 1897년 설립된 도쿄미술학교가 이를 뒷받침했다. 서양화(유화)가 배제되고 전통 회화만으로 출품이 제한된 위의 전람회를 통해 신분제도에 지탱되던 각 유파가 ‘내국의 회화’(일본화)라는 명목 아래 하나로 분류되었다. 국수주의의 요람이었던 도쿄미술학교에서도 회화는 일본화과만 설치되었으며 커리큘럼에서는 중국의 영향력이 의식된 문인화와 서예가 배제되었다.⁸

조형적 측면에서 보면 새롭게 창출된 일본화는 필선의 강조(드로잉)에서 색채의 강조(페인팅)로, 즉 수묵에서 채색으로의 전환을 가장 큰 특징으로 들 수 있으며, 공간감과 입체감의 표현이 강조되었다. 한편 표구 전통은 액자식 구성과 대형 화면으로 전환되어 갔다. 오카쿠라 덴신의 제자인 요코야마 다이칸(横山大觀)과 히시다 순소(菱田春草) 등이 풍경 표현을 중심으로 필선을 없애고 물감이 번지는 기법을 삼아 색면으로 묘사한 이른바 몽룡체(朦朧體) 기법은 새로운 일본화를 만들려는 대표적인 시도 중 하나였다. 서양의 영향을 흡수, 또는 반발하면서 일본의 정신을 담아내는 국민회화로서 자리를 잡아가던 일본화는 아시아태평양 전쟁기에 돌입하면서 전쟁의 장면을 보다 스펙터클하게 그려내는 차원에서는 서양화보다 뒤처질 수밖에 없었다. 그래서 많은 일본화가는 벚꽃과 후지 산과 같은 일본의 상징적인 이미

8 미술사학자 기타자와 노리아키(北澤憲昭)는 이러한 신분제에 기반하며 나뉘어 있던 에도시대까지의 다양한 화파가 미술제도의 확립으로 일본화로 통합되는 과정을 ‘회화의 페번치현’으로 비유했다. 또한 페놀로사가 주도한 전통개량운동 속에서 서예와 문인화(수묵 전통)의 배제는 회화의 순수화(문자적 요소를 배제하여 회화장르의 독자성을 추구하려는 모더니즘적 인식)과 일본의 순수화(중국적 지배질서로부터의 탈각)를 동시에 도모하려는 의도가 있었다.

지를 선택했고 이는 전장의 전투 장면과 같은 직접적인 묘사 이상으로 시국 의식을 강하게 불러일으키기도 했다.⁹

패전 직후 일본화는 근대기 구체제를 지탱했던 조형 언어의 상징으로서 비판받는 가운데 이른바 ‘일본화 멸망론’, ‘일본화 제2예술론’이 제기되어 잠시 위기를 맞기도 했지만, ‘국가의 회화’에서 (전후 민주주의 아래의) ‘국민의 회화’로 전환되었다. 게다가 1960년대 후반 이후 경제의 활황과 더불어 시장과 가장 밀착한 예술로 자리잡아 가면서 미술대학, 화랑과 미술상, 공모 단체, 재계와 정계, 컬렉터에 의한 지지구조 아래에서 일본화의 작품 경향 역시 감상적(感傷的) 분위기를 띠며 매너리즘화하기 시작했다.

1970년대 이후 일본화, 양화(서양화), 조각, 공예와 같은 기존의 분류체계를 하나의 축으로 삼고 여기에 대응하는 ‘현대미술’이 또 하나의 축이 되어 계열화된 미술계에서 일본화는 이른바 ‘번영 속의 공허’¹⁰라는 상황에 처하게 되었다. 오랜 기간 보수적으로 유지되고 재생산되던 일본화단에 1980년대 중반 이후 새로운 모색과 재고의 움직임이 제기되었다. 작업 현장에서는 <뉴 재패니즈 스타일 페인팅>전(1988, 야마구치 현 미술관), <ART IN JAPANESQUE: 현대의 ‘일본화’와 ‘일본화’적 이미지>전(1993, O미술관) 등 표현과 매체의 다양화와 현대화 동향을 들 수 있다. 이러한 상황을 근대기 이후 일본화의 발생 시점으로 소급하여 종합적으로 다룬 심포지엄 <전위하는 일본화>(2003)가 개최되기도 했다. 마쓰이 후유코의 활동은 이렇게 일본화와 현대미술이 양분되어 있고 그 틈에서 새로운 일본화를 모색하려는 흐름이 간헐적으로 일어나는 상황 속에 위치지을 수 있다.

9 菊屋吉生, 「日本画のBORDERをめぐる展覧会の前史」, 『MOT アニュアル NO BORDER: 「日本画」から「日本画」へ』, 東京都現代美術館, 2006, 8쪽.

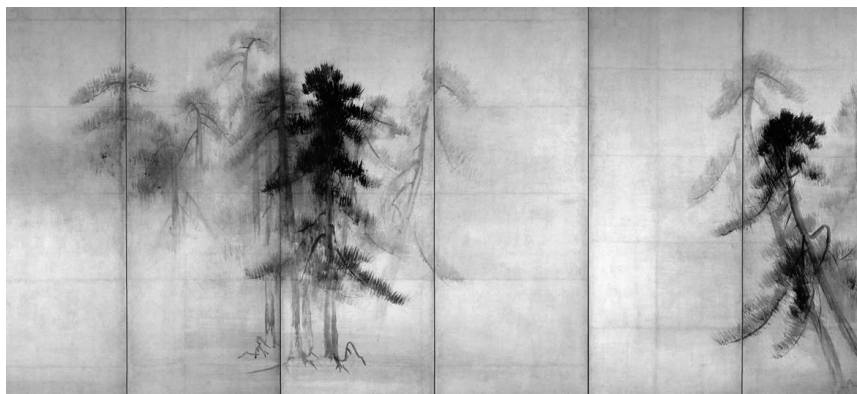
10 菊屋吉生, 「日本画のBORDERをめぐる展覧会の前史」, 9쪽.

3. 형식의 변용: 고전 기법의 부활을 통한 일본화의 혁신

마쓰이 후유크가 미술계에 널리 알려진 계기는 2005년 도쿄의 나루야마(成山) 화랑에서 열린 개인전이었다. 나루야마 화랑은 초현실주의 계열의 컬렉션과 더불어 기괴하면서도 개성적인 주제의 기획전시로 정평이 난 현대미술 갤러리다. 그런 장소에 보수적인 일본화단의 온상으로 여겨지던 도쿄에 술대학 일본화과 재학생의 ‘유령화’가 걸렸다는 것은 화제를 불러모으기 충분했다. 게다가 이듬해 일본 최대급 공립현대미술관에서 30대 화가 일곱 명을 모아 일본화의 새로운 가능성을 모색했던 <NO BORDER: ‘일본화’에서 ‘일본화’로>전(도쿄도현대미술관)은 전시의 시작과 끝을 마쓰이의 작품으로 배치하는 이례적인 구성을 통해 작가의 입지를 한층 단단히 만들었다.

<NO BORDER>전은 ‘제로년대’(2000년대) 이후 전개될 신경향 일본화를 망라하고 예견한 획기적 전시로 지금까지도 높이 평가받고 있다. 전시 제목에서 예상할 수 있듯 작품작은 아크릴과 오일파스텔 등 물감뿐만 아니라, 지지체에서도 전통 종이인 와시(和紙)가 아닌 패널 등을 사용하여 일본화의 ‘경계를 넘어서거나, 무화(無化)’하려는 시도가 돋보였다. 재료뿐만 아니라 주제와 표현에서도 팝 아트를 연상시키는 떠들썩함과 화려함, 금욕적인 선묘를 통한 대상의 기호화, 그로테스크한 분위기 등 작가 저마다의 개성이 드러났다. 형상성의 회복과 강렬한 이미지의 착종을 공통점으로 삼았던 이들의 작품은 완고히 지속되던 기성 일본화단의 경향과는 이질적이었다. 일반적으로 일본화라고 하면 두꺼운 와시에 입자가 거칠며 발색이 선명한 석채 안료로 두텁게 칠하여 재료의 물질성을 강조하면서 계절의 정취와 풍광과 같은 온건한 주제를 표현하는 작품이 떠오르기 마련이었다.

출품작가들 가운데에서도 마쓰이가 특히 이채를 띠었던 까닭은 견본착색(絹本着色)의 고전적인 수법을 적극적으로 끌어왔기 때문이다. 마쓰이 세대 이전인 1980년대 후반 이후 제기된 ‘새로운 일본화’의 경향을 단적으로 말하면 현대미술의 재료나 방법을 적극적으로 도입하는 경우를 들 수 있다. 즉 그들이 패널과 캔버스에 유채 및 아크릴 등 서양화의 매체를 적극적으



〈그림 5〉 하세가와 도하쿠 〈송림도 병풍〉(부분), 도쿄국립박물관 소장

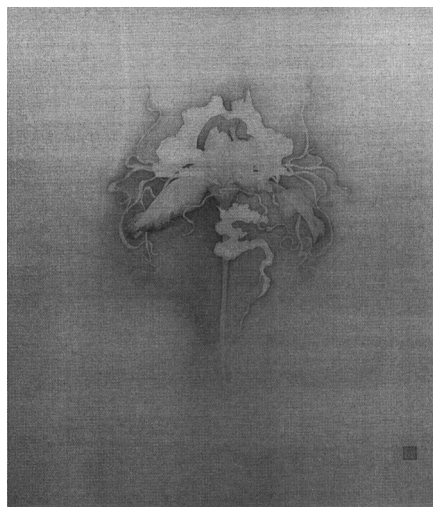
로 도입하거나 설치와 영상작업까지 끌어들이며 ‘일본화’의 경계를 돌파하려 했다면, 마쓰이는 그러한 시도와도 역행하는 측면이 있었던 것이다. 종이가 아닌 비단을 바탕으로 삼고, 물기를 많이 머금어 천의 뒷면에서부터 배어나 게끔 얇게 채색하며, 담묵의 섬세한 선을 통해 대상의 윤곽을 묘사하는 마쓰이의 기법은 기존 화단은 물론 대학의 교과과정에서도 낯설고도 낯은 방법으로 여겨졌다.

여자미술단기대학에서 유화를 전공한 뒤 직장을 다니며 4년간의 수험 생활을 거친 뒤 도쿄예술대학 일본화과에 입학한 마쓰이는 일본화로 전향한 계기를 모모야마(桃山) 시대의 화가 하세가와 도하쿠(長谷川等伯)의 〈송림도 병풍〉(〈그림 5〉)과의 만남으로 꼽는다. 마쓰이는 이 그림에 마음을 뺏긴 이유를 작품에 깃든 영적인 기운과 추상에 가까운 구상성, 단순히 예쁜 화면이 아니라 공포감마저 불러오는 듯한 미, 유현(幽玄) 등으로 들고 있지만,¹¹ 무엇보다 중요한 영향은 기법적인 측면이었다. 〈송림도 병풍〉은 여백을 강조한 성긴 공간 구성과 수묵의 농담만으로 습한 대기와 안개 표현을 달성하여 일본 근세 수묵화의 걸작으로 평가받는 작품이다. 진채 위주의 야마토에(大和繪)가 아니라 한화(漢畵) 계열, 즉 송대(宋代)의 수묵화 전통에 젖

11 「今を語る-痛みを共有する絵を具現化する」, 『商工ジャーナル』 38巻 7号, 2012. 7.

줄을 댄 담채 기법과 구도는 마쓰이에게 큰 영향을 미쳤음이 틀림없다.

그렇지만 마쓰이가 선택한 고전적 기법은 취향에 따른 단순한 선택 차원이 아니라 작품의 내용을 보다 효과적으로 전달하기 위해 고안된 방법론으로 보는 편이 타당하다. <NO BORDER>전과 관련해서 마쓰이는 일본화라는 영역에 어떤 새로운 형식을 들여와야 할 때, 자신이 할 수 있는 제안은 “유령화라는 구상을 사용해 추



〈그림 6〉 마쓰이 후유크 <다정하게 다루어진다는 증거를 될 수 있는 대로 긴 시간에 걸쳐 요구하다>, 2004, 55.3×47.5cm, ©Fuyuko MATSUI

상적인 것을 보여줄 수 있다는 가능성”이라고 언급했다.¹² 이 전시에는 <기침>(〈그림 4〉), <야맹증>처럼 유령화의 전형으로 여겨진 작품뿐만 아니라 붓꽃(아이리스)의 혼령을 암시하거나(〈그림 6〉), 2미터 길이에 달하는 머리카락이 마치 생명체처럼 정념을 발하는 그림이 출품되었다. 유령이라는 대상이 지닌 추상적 개념이란 다름 아닌 그들이 화면 안팎으로 뿔어내고 퍼트리는 영기(靈氣)와 광기를 의미한다. 안료와 먹이 부드럽게 번지는 효과를 뜻하는 바림 기법(선염법, ぼかし)을 택한 것은 유령의 기운과 분위기를 생생하게 표현하기 위한 고려라는 뜻이다. 또한 비단은 화면에 습한 질감을 부여하는 바림 기법이 최적의 효과를 낼 수 있는 바탕 소재가 될 수 있었다.

마쓰이 후유크가 옛것(고전)을 강하게 의식한 또 다른 사례는 작품을 제시하는 방법에서도 찾을 수 있다. 즉 많은 작품에서 족자(패축) 형식을 취하고 있는 점인데, 2004년부터 시작되었던 족자 형식에는 고전에 대한 단순한 정도 이상의 전략적 의도가 엿보인다(〈그림 6〉). 나루야마 화랑의 개인전

12 『MOT アニュアル NO BORDER 「日本画」から「日本画」へ』, 東京都現代美術館, 2006, 82쪽.

에 출품한 일곱 점 가운데 여섯 점이 족자로 구성되어 있었는데, 마쓰이는 그 당시를 “이 작은 화랑을 전부 족자로 뒤덮어 버리면 얼마나 근사할까, 라는 생각으로 두근두근했습니다. 카운터컬처로서 분명 재미있으리라 확신했습니다.”¹³라고 회고한 바 있다. 이 발언은 두 가지 방향을 염두에 두었다고 생각된다. 먼저 표면적으로는 복고를 통한 대항, 현대미술 갤러리에 ‘옛것’을 가져와 이화(異化) 작용을 불러일으키려는 의도다. 다시 말해 전통 미술의 입장에 서서 (서양에서 유래한) 현대미술에 대항하려는 입장으로 해석할 수 있다. 다른 하나는 주류 일본화단을 향한 대안 형식의 제시다. 족자는 근대기의 일본화가의 작품까지는 종종 유례를 찾을 수 있지만, 전후에 접어들면서 고미술품의 전형적인 형식으로 여겨지고 있다. 즉 고화 모사(골동품의 재현)나 교육과정에서 보존 수복을 위한 시험제작을 제외하면 미술계의 전시 방식으로는 일반적이지 않다. 이는 근대 이후 일본화의 감상 장치가 전람회 공간으로 전환되고 이른바 대작 위주의 ‘(전시)회장예술’(會場藝術)이 중심이 된 상황을 반영하기도 한다. 이런 상황에 마쓰이는 건본착색이라는 기법뿐만 아니라 작품의 형태에서도 족자를 중시하면서 기성 화단과 선명한 차별화를 노렸다.

이렇듯 마쓰이 후유크가 근대 이후의 일본화에서 방기되었던 고전을 선택한 것은 일본적인 정신이나 미감과 같은 추상적인 개념보다 ‘기법’과 형식에 초점을 맞춘 것이라고 볼 수 있다. 〈송림도 병풍〉을 통해 ‘유현’ 등의 전통적 미의식을 언급하거나, 다도를 전공한 모친의 영향을 비롯해 어려서부터 고미술품에 친근했던 환경을 이야기하지만, 이는 어디까지나 원론 수준에 머무른 것으로 그 이상의 구체적인 내용을 피력하지는 않는다.

고전적인 기법과 기술에 대한 강조가 일본화라는 장르 자체가 가진 우수성을 무조건 옹호하는 형태로 나타나는 것은 아니다. 그렇다면 마쓰이 후유크의 ‘일본화’에 대한 인식은 어떠한 것이었을까? 먼저 그녀는 일본화를 “부드러운 붓을 사용하여 종이 또는 비단에 석채를 사용한 회화”로 느슨히

13 「speak low 黒い猫から白い犬へ 松井冬子 痛みを生みなおす筆先」, 『芸術新潮』 63卷 3号, 2012. 3, 92쪽.

정의한다. 또한 자신이 이 정의를 긍정적으로 생각하는 이유는 “‘일본화’란 기법을 지칭하기 때문”이며 “그러한 기법을 취하고 있는 것만으로도 일본화로서 자립할 수 있다고 생각하기 때문”이라 단언했다.¹⁴

이러한 발언을 들으면 ‘미술’이라는 보다 근본적인 영역에 대한 마쓰이의 의미 규정이 떠오르기도 한다. 다름 아닌 자신의 학위논문을 비롯하여 수많은 인터뷰와 대답에서 반복했던 “기술을 동반한 열정(passion)의 기호화”, 또는 “기량과 정신의 집합체”라는 언급이다. 이는 ‘내용과 형식의 조화’로 미술을 파악한 다분히 전형적인 사고로 이해할 수도 있겠지만, 그 같은 언급 뒤는 으레 “기술의 제약이 없는 곳에서는 어떤 창조도 생기지 않는다”, “기술 없이 표현하는 것은 무책임하며 어설피다”라는 발언이 이어지는 점은 기억해둘 만하다. 여기에 덧붙여 기성 일본화가 추구하는 진채 기법(석채를 주로 사용하는 두꺼운 채색법)은 전체적으로 색면 처리를 중시하는 탓에 섬세한 기술적 표현을 얻버무릴 위험이 있다는 구체적인 지적이 뒤따르기도 한다. 이러한 태도는 자신이 일본화를 선택한 이유로도 연결된다. 즉 일본화는 가장 고전적이며 아카데미한 기법을 요구하며 부단한 연습과 습득 과정이 필요하기 때문이라는 논리다.

2011년에 열린 <온 세상의 아이들과 친구가 될 수 있어>(요코하마 미술관)는 마쓰이의 첫 번째 미술관 개인전이자 총 아홉 개의 섹션으로 구성되어 당시까지의 작업을 총결산하는 대규모 전시였다. 그중 제4부 <부위 Components>는 제작 과정은 물론 시행착오까지 보여주는 밑그림(스케치)을 대량으로 전시했다. 또한 전시기간에 맞추어 나루야마 화랑에서는 <창작 과정을 알려주는 마쓰이 후유크 밑그림>전이 동시 개최되기도 했다. 전통적인 일본화는 최종 완성작인 본화(本畫)를 그리기 위해 여러 단계의 밑그림[下圖] 과정을 거친다. 예를 들면 먼저 화면 전체에 대한 착상과 아이디어를 구상도(構想圖)((그림 7))로 그리고, 사생 및 습작을 통해 각각의 부분과

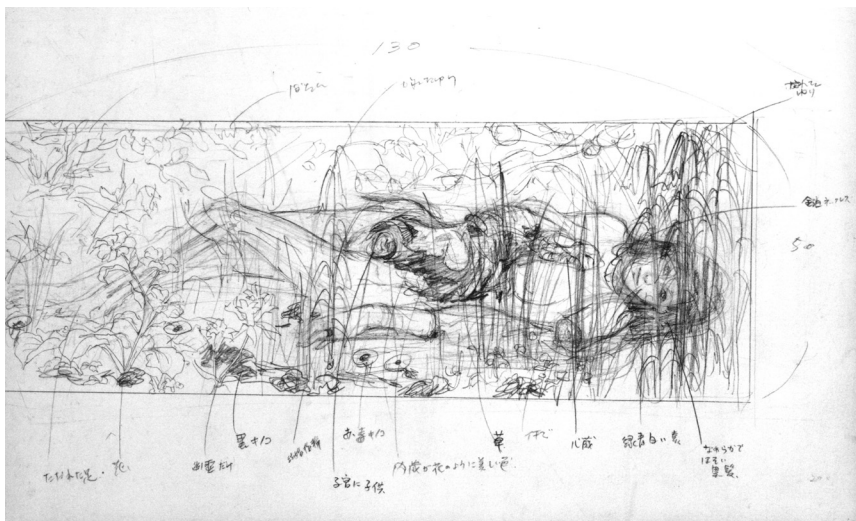
14 松井冬子, 「知覚神経としての視覚によって覚醒される痛覚の不可避」, 東京藝術大学博士論文, 2007, 33쪽.

세부 모티프를 조합하여 작은 밑그림[小下圖]으로 여러 번 제작한다(〈그림 8〉, 〈그림 9〉). 이를 확대하여 본화에 근접해가고 그 과정에서 구도와 구성을 변경하기도 한다. 마지막으로 본화의 크기까지 확대된 밑그림[大下圖]을 비단의 뒷면에 놓고 윤곽선부터 베껴 그리는 방식으로 작품을 완성한다. 마쓰이는 이렇게 몇 번이나 고쳐 그리는 반복과 공들임의 과정이 자신의 감정을 억누르게 해 조용하고 품격 있는 작품으로 만들어내기에 유효하다고 밝히기도 했다.¹⁵

정리하자면 마쓰이에게 있어 기법은 화가라면 지녀야 할 가장 기본이 되는 요소이며 그중에서 특히 현대 일본화에서 잊혀왔던 고전 기법과 재료는 자신만의 표현을 만들어내기 위해 필수적인 요건으로 의식적으로 선택한 결과였다고 할 수 있다. 그러나 이는 다름 아닌 독창성(originality)이라는 근대의 전형적인 미술 개념 안에서 화가의 활동이 이루어지고 있음을 보여주는 방증이기도 하다. 독창성이란 시공간의 두 차원에서 새로움을 추구하려는 의식이라고 말할 수 있다. 요컨대 과거로부터 결별한 새로움과 다른 사람들과 차별되는 새로움이라는 두 가지 측면을 공유한다. 과거와는 다른 새로움을 위해 한 단계 더 먼 과거를 가져오는 전략을 사용했던 마쓰이는 미술계에서 자신의 역할을 묻는 말에 다음과 같이 대답했다.

“일본화라는 장르는 전쟁 전까지는 비단에 얇게 선으로 그리는 것이 주류였지만 전후 일본화에서는 서양회화, 유화의 영향을 받았기에 두텁게 칠하는 경향이 되어버렸어요. (비단 위에 얇게 스미듯 칠하는 방식은-인용자) 제가 하기 전까지는 아무도 없었습니다. 두꺼운 종이에 두꺼운 안료로 그리는 탓인지 재료는 일본 화지만 외견은 유화와 같은 작품이 전후부터 지금까지 계속 이어져왔습니다. 그래서 저로서는 진정한 일본화를 되찾기 위해 주제 역시 새로운 것을 생각해 내야 한다는 견해를 밝혔습니다. 그러한 의미에서는 새로운 것을 만들어냈다고

15 「松井冬子 インタビュー 恐怖や痛覚を糧とする芸術のかたち」, 『美術手帖』60卷 903号, 2008. 1, 41쪽.



(위부터)

〈그림 7〉 마쓰이 후유크 〈정상의 지속〉을 위한 구상, 2004, 25.1×33.7cm, ©Fuyuko MATSUI

〈그림 8〉 마쓰이 후유크 〈정상의 지속〉을 위한 사생, 2004, 54.0×90.7cm, ©Fuyuko MATSUI

〈그림 9〉 마쓰이 후유크 〈정상의 지속〉을 위한 밑그림, 2004, 30.3×79.4cm, ©Fuyuko MATSUI

자부하고 있습니다.”¹⁶ (밑줄은 인용자)

위의 언급은 일본화와 서양화의 두 가지 축과 틀에 따라 이야기를 전개한다는 점에서 근대기에 있었던 일본화 논의를 떠올리게 한다. 특히 마쓰이는 유화(나아가 거기에서 영향을 받은 절충적 ‘일본화’)를 극복하려는 의식을 강한 어조로 드러내며, 그 목표를 건본작색이라는 고전 기법을 매개로 한 잊혀진 전통의 부활을 통해 달성했음을 분명히 밝히고 있다. 나아가 기법적 측면에 이어 주제에서도 이에 상응하는 새로움을 모색했다고 말한다. 그렇다면 ‘마쓰이식 진정한 일본화’, 즉 ‘기술을 동반한 열정의 기호화’에서 ‘열정’의 내용은 어떠한 방식으로 창출되었을까. 다음 절에서는 마쓰이가 주로 다루는 그로테스크한 테마, 즉 죽음과 시체, 유령 등의 소재를 중점적으로 검토하고자 한다. 특히 착상과 영감을 얻었다고 알려진 전통회화 구상도와 유령화를 어떤 식으로 변용하여 새로운 의미를 부여했는지, 그리고 이러한 작업이 동시대 일본을 무기로 세계로 발신하는 다른 작가들과 어떠한 차이점을 지니는지를 살피고자 한다.

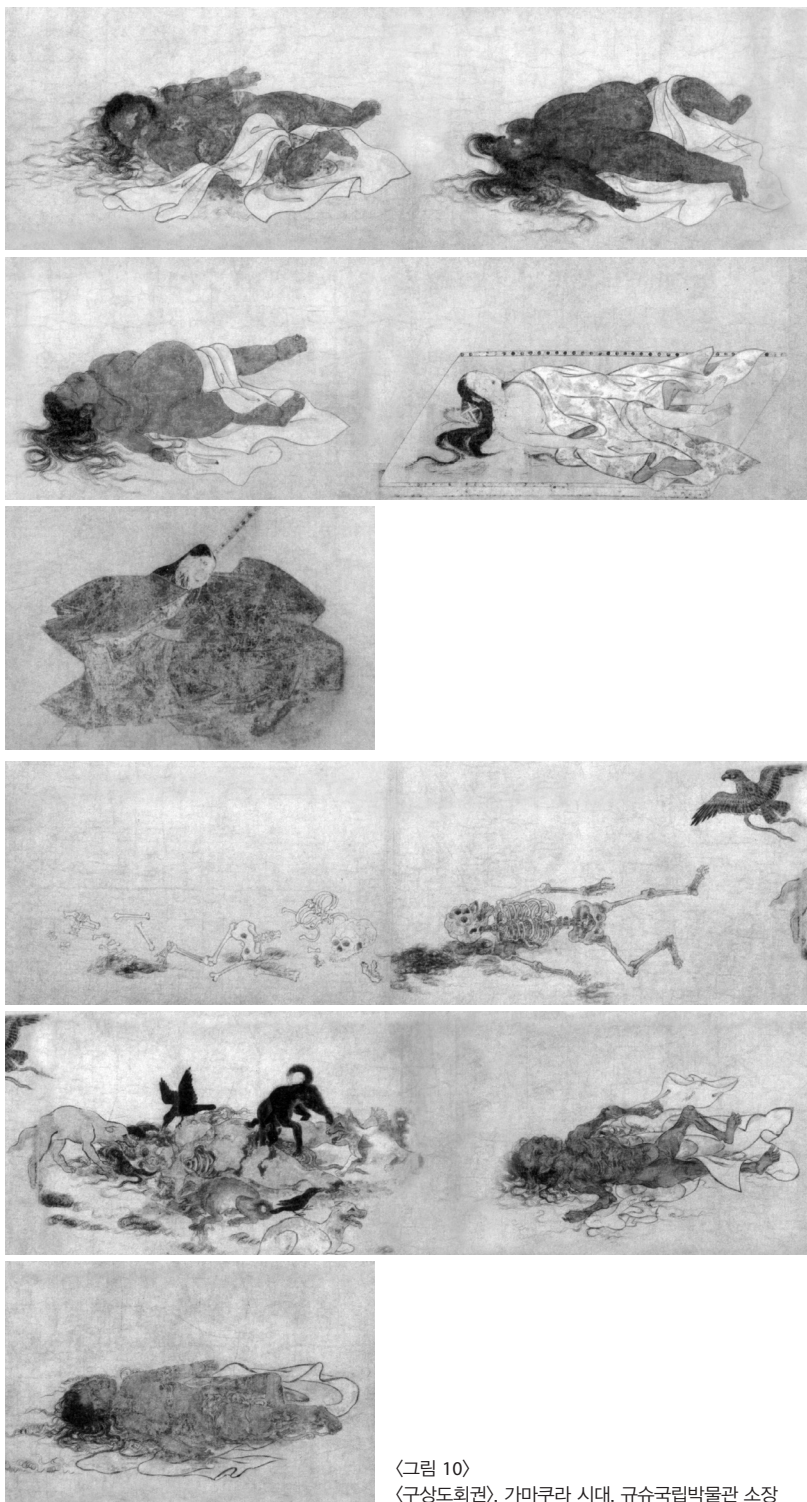
4. 내용의 변용: 현대판 구상도와 유령화

글의 첫머리에 등장했던 죽은 여인들의 그림은 마쓰이의 대표작인 동시에 ‘현대의 구상도’에 도전한 작품으로 잘 알려져 있다. 마쓰이는 2004년 제작한 〈정상의 지속〉(淨相の持續, 〈그림 1〉) 이후 구상도 아홉 점을 갖춰 최종적으로 완결하는 육도회(六道繪)¹⁷를 제작 중이라고 밝혔다.¹⁸ 불교미술의 한 갈래인 구상도는 인간이 죽음에 이르러 시체가 부패하고 벌레 먹어가다가 마침내 백골

16 <http://gadaboutmag.com/jp/interview-fuyuko-matsui/> (최종 검색일: 2015. 6. 23).

17 육도회는 불교에서 말하는 육도, 즉 지옥도(地獄道), 아귀도(餓鬼道), 축생도(畜生道), 아수라도(阿修羅道), 인도(人道), 천도(天道) 세계를 회화한 그림이며 구상도를 달리 부르는 명칭이기도 하다.

18 松井冬子, 「知覚神経としての視覚によって覚醒される痛覚の不可避」, 63쪽.



〈그림 10〉
〈구상도회권〉, 가마쿠라 시대, 규슈국립박물관 소장

이 되어 흠어지는 모습을 아홉 단계로 나누어 그린 그림이다(〈그림 10〉).¹⁹ 불교에는 깨달음을 방해하는 육체에 대한 집착을 없애기 위해 행하는 구상관(九想觀)이라는 수행이 있는데, 그중에서도 죽음의 단계를 마음속으로 떠올려보는 일종의 이미지 트레이닝인 부정관(不淨觀)을 위해 쓰인 그림을 구상도로 부른다. 부정관의 대상은 남녀 모두에 해당하며 경전에도 남녀의 구분이 명기된 바 없지만, 일본의 구상도에 그려진 인물은 예외 없이 젊은 여성이다. 이를 두고 미술사가 야마모토 사토미(山本聡美)는 구상도를 사이에 둔 남녀 사이의 대치 구도에 주목한다.²⁰ 즉 구상관은 젊은 남성 출가자(승려)가 특히 성적인 번뇌를 없애기 위해 사용했다고 보는 관점이다.

예를 들어 〈구상도회권〉(규슈국립박물관 소장)의 첫머리에 배치된 생전상(生前想: 죽기 전의 모습을 표현한 단계) 및 신사상(新死想: 죽은 지 얼마 안 되어 부패가 시작되지 않은 단계)의 인물은 고귀한 신분의 아름다운 여성으로 설정되어 있다. 두 장면의 인물 묘사에는 가마쿠라 시대 이후 현실적이고 생생한 용모를 표현하기 위해 사용되었던 초상기법 니세에(似繪)가 사용되고 있다. 즉 아무리 아름다운 여인이라도 죽음 이후에는 추하게 썩어갈 수밖에 없는 허무한 인생을 암시하고 있다.

마쓰이는 구상도 도상에서 영감을 얻었음을 수차례 밝혔으며, 가마쿠라 시대 회화가 지닌 살벌할 정도의 사실 정신과 처참하고 무서운 가운데 느껴지는 미적 감각에 공감을 표하기도 했다. 특히 화가의 입장에서는 〈구상도회권〉의 기법과 관련하여 인체 구조를 제대로 파악하는 데생과 리얼리티,

19 구상의 아홉 단계는 ① 시체가 통통 부어오른 모습인 창상(脹想), ② 피가 맺어 거무스름하게 엉겨붙고 시체의 색깔이 푸르죽죽하게 변한 모습인 청어상(靑瘀想), ③ 시체가 썩어 문드러져서 무너져가는 모습인 괴상(壞想), ④ 시체의 피, 고름, 살 등이 땅 위에 이리저리 흩어져 있는 모습인 혈도상(血塗想), ⑤ 가죽과 살이 문드러져서 고름이 나오고 구더기가 득실거리고 있는 농란상(膿爛想), ⑥ 새나 들짐승이 시체를 쪼아먹거나 뜯어먹는 담상(噉想), ⑦ 머리·뺨·손발 등이 사방에 어지러이 흩어져 있는 산상(散想), ⑧ 피와 살은 썩은 후 백골만 남아 있는 모습인 골상(骨想), ⑨ 백골이 불에 타서 재나 흙이 되어가는 모습인 소상(燒想)으로 이루어져 있다. 일본의 구상도 중에는 규슈국립박물관 소장 〈구상도권〉처럼 전체를 표현하지 않고, 몇 가지를 생략하거나 죽기 전 살아 있는 모습을 나타내는 생전상(生前想)과 바로 죽은 모습을 그린 신사상(新死想)이 추가되기도 한다.

20 山本聡美, 「死への想像力: 九相図がつなぐ, 過去と現在」, 『芸術新潮』 63卷 10号, 2012. 10, 114~115쪽.

머리카락의 실루엣까지 놓치지 않는 주저 없는 붓놀림, 부패의 단계마다 변해가는 살갗의 질감과 색채 표현 등을 높이 평가했다.²¹ 이러한 고화 묘사와 학습의 경험은 사후 경직이 진행된 사체의 표현에서 유사한 형태를 통해 확인되기도 한다.²²

그러나 자신의 작업과 관련하여 여성주의적 관점을 활발히 표명하는 마쓰이는 종교적 맥락의 전통적 구상도에 여성차별적 성격이 내재해 있음을 강조한다. 따라서 고전의 단순한 번역이나 모티프의 차용이 아니라 ‘현대의 구상도’로 변안하기 위해 마쓰이는 젊은 여성의 사체가 부패하고 벌레 먹고 풍화되어 가는 도상을 가로축에 두고, 세로축에는 다른 맥락의 이야기를 배치했다. 바로 죽음 중에서도 현대 사회에서 특히 문제가 되고 있는 자살과, 거기에 이르게 하는 여러 가지 요인의 도해다. 자살과 구상도 연작에 대한 관련성은 2011년의 요코하마 미술관 전시에 맞춰 세 점을 일거에 공개하면서 더욱 의미가 강화되고 있는 듯하다.

초기 작업 〈정상의 지속〉은 그려질 당시에 폭력과 트라우마의 시각화, 나르시시즘에 초점을 맞춰 언급되었다. 흔히 이 작품은 보는 사람들에게 언뜻 폭력의 피해자로서의 여성이라는 측면을 떠오르게끔 한다. 미술평론가 마쓰이 미도리(松井みどり)는 화면 속 여성을 라파엘전과 화가 밀레이(J.E. Millais)의 〈오피리어〉와 비교하면서 죄 없는 희생자인 그녀를 통해 가해진 폭력을 초월하여 신성화된 미를 발견하기도 한다.²³ 하지만 마쓰이는 입가에 얇은 미소까지 띠고 있는 이 여성의 상황을 스스로 배를 가른 것으로 설정했다.

자기분석에 근거한 작품론으로 도쿄예술대학 일본화과에서 여성으로서

21 「対談 松井冬子×山本聡美 描かれた“死”に探る中世絵画のテクニク」, 『芸術新潮』 63卷 10号, 2012. 10, 119쪽.

22 예컨대 야마모토 사토미는, 〈정상의 지속〉의 구상단계와 습작에서 다소곳이 모여 있던 다리가 밀그림과 분화에서는 팔자 형태로 벌어져 있는 모습으로 전환된 것이, 〈구상도회권〉에서 보이는 것처럼 즉물적 신체 표현인 동시에 수치심과 정조 의식까지 사라져버린 육체가 하나의 기호로 전환된 것이라고 파악했다. 山本聡美, 「松井冬子の九相図連作: 聖女の死体をめぐる物語」, 『松井冬子展 — 世界の子どもと友達になれる』, 横浜美術館, 2011, 179쪽.

23 「松井冬子 インタビュー 恐怖や痛覚を糧とする芸術のかたち」, 39쪽.

최초로 박사학위를 받은 마쓰이의 논문 「지각신경으로서의 시각에 의해 각성된 통각의 불가해」는 예술에서 통각이 드러나는 방식을 세 가지 유형으로 분류한다. 간단히 살펴보면 ‘공격성 자기현시실천형’은 작가가 관객에게 공격적인 감정을 불러일으킬 것을 계산하고 제작하는 태도이며, ‘수동성 자기희생변용형’은 자신 속에 있는 수동적인 감정(고독, 아픔, 트라우마 등)을 불러일으키고 결국 거기에서 벗어나 내면적인 자유를 확보하기 위한 작업을 의미한다. 첫 번째가 타자를 향한 공격, 두 번째가 자기 내부로 침잠하는 형태를 띠다면, 마지막 ‘국지적 영역획단형’은 수동과 공격을 왔다갔다하는 불안정하고 광기 어린 상태, 통합실조증과 해리성 정체감 장애의 상태를 표현한다. 논문은 동서고금의 미술사에서 위의 세 상태를 다룬 작품을 제시하고, 자신의 작품 역시 거기에 대응시키는 체제로 작성되었다.

그중 구상도에서 착안한 〈정상의 지속〉은 보는 사람에게 (화면 속 여인에게 가해진) 폭력을 함께 느끼게 하는 공격성을 지니고 있다는 면에서 ‘공격성 자기현시실천형’으로 명명한 첫 번째 유형에 해당한다. 즉 이 화면 속 주인공은 여성에게만 허락된 소중한 자궁을 가지고 있다는 사실, 다시 말해 자신의 강함을 자신의 배를 가르는 과도한 공격적인 방식을 통해 과시한다는 것이다. 자살과 그 원인을 도해했다는 최근의 관점과 관련해서 마쓰이는 〈정상의 지속〉이 자살의 카테고리 중에서도 ‘복수’의 섹션에 속한다고 해석했다.²⁴ 자살이 가족과 연인과 같은 주위 사람을 향한 가장 큰 복수이자 공격에 해당한다면, 초기의 구상도 연작의 의도는 일종의 일관성을 갖춘 셈이다.

한편 골상과 소상 등 빼만 드러난 구상도의 후반 단계를 그린 〈전환을 잇다〉와 〈사지의 통일〉 등 최근작은 초기에 보여주던 공격성에서 벗어난 새로운 방향을 제시하며 더 넓은 세계로 전개되고 있다는 높은 평가를 받기도 했다.²⁵ 그러나 이들 신작의 의미는 “불교의 공(空)”, “죽음을 통해서만

24 松井みどり, 「松井冬子 롱·인터뷰」, 48쪽.

25 松井みどり, 「松井冬子 롱·인터뷰」, 49쪽.

비로소 얻는 휴식”, “자신의 존재조차 무(無)로 돌리고자 하는 의식”, “자연과 지구, 생명으로의 순환”과도 같은 다소 도식화되고 상투적인 함의로 빠져버린 측면도 부인할 수 없다.

마쓰이 작업의 또 다른 주요 축을 담당하는 유령화에서도 전통적 소재를 차용한 재해석을 볼 수 있다. 에도 후기의 화가 마루야마 오쿄(円山応挙)를 효시로 하는 유령화는 막부 말기까지 가와나베 교사이(河鍋曉斎) 등을 비롯해 많은 화가가 즐겨 소재로 삼았다. 유령의 기본 전제는 ‘한을 품고 죽은 이가 생전의 모습으로 출현’하는 형상이다. 그런데 오쿄의 작품에서 유령은 ‘발이 없는’ 전형화된 이미지를 제외한다면 공포감을 주기보다 당풍(唐風) 미인의 용모를 띠며 어딘가 애처롭고 요염한 아름다움이 드러나기도 한다.

유령화는 족자 형식이 많으므로 대부분 소장자가 다른 사람에게 보여주려는 의도를 띠고 있다고 알려져왔다.²⁶ 마쓰이의 유령화에 등장하는 인물 역시 단정한 미모를 지닌 여인이라는 점에서는 공통점을 들 수 있다. 유령화 제작과 관련하여 마쓰이는 유령이라는 존재가 지닌 추함과 사람들에게 불러일으키는 공포를 극한까지 그리려는 시도를 일부러 피했다고 밝힌다.²⁷ 이는 앞서 언급했던 반복되는 밑그림 작업이 가진 일본화 기법이 자신 속에서 끊임없이 솟아나는 직접적인 감정을 절제하게끔 하는 데 도움이 되었다고 했던 언급과도 상통한다. 요컨대 작가가 극적 효과를 나타내기 위해 공포의 최고 절정이나 자신의 감정을 격렬히 드러낸다 하더라도 정작 감상자가 거기에 그대로 감정이입하기는 어렵다는 견해다.

오쿄의 유령화를 일본의 전통미술 가운데 그러한 점을 달성한 성공사례로 꼽을 수 있다면, 마쓰이는 서양미술사 속에서도 참조점을 찾아온다. 잡지 『미술수첩』 2009년 1월호에 수록된 「마쓰이 후유크를 만든 13권의 책」에서 마쓰이는 자신에게 “미란 무엇인가, 작품을 만든다는 것은 무엇인가?”

26 미술사학자 야스무라 도시노부(安村敏信)는 마루야마 오쿄류의 유령화가 미인화 감상을 위한 작례에서 시작했지만 18세기 후반에 크게 유행한 괴담 모임이었던 〈하쿠모노가타리〉(百物語)에서 즐겨 사용되면서 남자나 추한 모습의 유령화로도 전개되었다는 설을 제시했다. 安村敏信, 「幽霊画とは何か? 何処から来て, 何処へ行くのか?」, 『芸術新潮』 63卷 8号, 2012. 8.

27 「松井冬子 インタビュー 恐怖や痛覚を糧とする芸術のかたち」, 41쪽.

에 대한 철학을 18세기의 비평가 레싱(G.E. Lessing)의 저작 『라오콘: 문학과 미술의 경계에 관하여』(1766)을 통해 배웠다고 말한다.²⁸ 시간의 흐름을 담을 수 있는 문학(시)에 비해 미술은 물리적인 한계 때문에 어떤 한 순간만을 묘사할 수밖에 없다는 레싱의 주장에 따라, 클라이맥스(예컨대 라오콘의 죽음이나 가장 공포스런 유령의 묘사)를 선택하기보다 상상력으로 감상자의 자유로운 활동 영역을 허락할 수 있는 순간을 선택해야 한다는 뜻이다. 여기에서 주목되는 것은 극단적인 고통을 드러내는 바로 전 단계를 묘사하는 것이 감상자의 감정을 끌어내어 소통할 수 있게 하는 데 중요하다고 판단했다는 점, 다시 말해 유령화의 제작 지침을 서양미술사의 이론에서 가져왔다는 점이다.

한편 실체와 비실체의 사이, 구상과 추상 사이를 부유하는 유령은, “구체적인 대상(모노; もの)이 아니라 감정을 그리고 싶다”는 마쓰이에게 있어 절호의 모티프였다. 마쓰이는 자신은 유령을 본 적도 없고 유령의 존재 자체를 믿지 않으며 오히려 유령을 본 사람의 감정, 심리에 대한 관심이 제작의 동기라고 밝힌 바 있다. 실재하는 유령이 아니라 그 유령을 보는 사람의 의식이 만들어낸 존재를 그렸다는 것이다. 말하자면 환각과 광기, 죽은 자에 대한 죄책감과 망집의 결과로서 나타난 유령이다. 유령화가 구상도와 마찬가지로 주로 여성을 대상으로 삼았다고 할 때, 이를 보는 사람이란 당연히 남성을 상정했다고도 볼 수 있다.

이와 관련한 마쓰이의 전략은 원로 미술사학자 쓰지 노부오(辻惟雄)와 유령을 테마로 한 대담에서 등장한다. 전술했던 ‘기상의 화가’ 계보를 주창한 것으로도 유명한 쓰지는 두 사람이 처음 만났던 2005~2006년에 프랑스에서 개최된 <YOKAI>(요괴)전을 화제에 올린다. 다소 길지만 인용하면 다음과 같다.

쓰지: 프랑스인은 요괴보다 유령에 흥미를 느끼는 것 같습니다. 휴머니즘의 나라여서 인간이 괴물로 변하는 것이 재미있기 때문일까요? 그러니 마쓰이 씨가

28 「松井冬子をつくった13冊」, 『美術手帖』 61卷 917号, 2009. 1, 11~12쪽.

해외 진출을 도모하면 의외로 좋은 반응을 얻을지도 몰라요. 실은 나는 유령은 거북하고 싫어요. 꺼림칙하고 너무 생생하니까….

마쓰이: 저는 ‘유령과’예요. 그것을 보는 사람의 정신의 내측에 공포의 원인이 있다는 점에서(중략) 또한 시각화하는 경우에 생겨나는 광기의 분위기가 우아하고 아름답다는 점에서도….

쓰지: 일본의 요괴는 귀엽잖아요? 그 점은 그리 마음에 들지 않나요?

마쓰이: 요괴의 낙관적인 면모는 좋아하지만 귀여운 점에는 흥미가 없습니다. 귀여움이란 타자에 대한 지배욕 위에 입각하고 있으니까 (귀엽다고 느끼는 주체가 지닌-인용자) 가상의 우월함을 함께 불러 일으킨다는 점에서 불편합니다.

쓰지: ‘귀여움’의 뒤편에는 분명 위험한 측면도 있겠지만 일본문화에서 ‘귀여움’이라는 감각은 떼어낼 수는 없어요.²⁹

일본국제교류기금과 파리의 일본문화회관이 공동주최했던 이 전시의 정식 제목은 〈YOKAI-일본의 요괴도감〉이었다. 무서우면서도 귀여움이 공존하는 존재인 일본의 요괴 문화를 호쿠사이(葛飾北斎)와 구니요시(歌川国芳)를 중심으로 한 우키요에와 에마키(絵巻 두루마리 그림), 그리고 현대의 만화와 애니메이션의 흐름을 통해 소개하려는 것이 이 전시의 취지였다. 즉 일본인이 가진 독특한 유머와 풍부한 상상력의 산물로서 요괴 문화를 소개하고, 그 전통이 현대로 계승되고 있음을 강조하려는 의도가 드러났다.

서양의 눈에서 보면 괴물(monster) 정도로 뭉뚱그려 볼 수도 있겠지만, 일본에서는 요괴, 유령이 미묘한 차이를 갖는 것으로 알려져 왔다. 예를 들어 야나기타 구니오(柳田國男)는 요괴와 유령의 명료한 차이를 다음과 같이

29 「奇想の対談 辻惟雄×松井冬子」, 『美術手帖』 60卷 903号, 2008. 1, 27쪽.

세 가지로 구분했다. 요괴는 출현하는 장소가 대체로 정해져 있으나 유령은 그렇지 않으며, 상대를 가리지 않고 오히려 평범한 다수에게 나타나는 요괴에 비해 유령은 어떤 대상에게 모습을 드러낸다는 점, 그리고 출몰하는 시각도 요괴는 초저녁이나 새벽같이 어스름한 시각이라면 유령은 축시(丑時) 같은 한밤중이라는 점이다.³⁰

이 밖에도 요괴와 유령 모두 영, 혼의 상태지만 그 이전에 무엇이었나, 어떤 형태로 나타나는가에 따라 구별되기도 한다. 즉 요괴는 인간의 생활 환경과 다른 쪽인 이계(異界)에 사는 존재며, 유령은 죽은 자의 세계인 타계(他界)에 살며 인간이었던 존재가 죽은 후에 인간의 외형을 간직한 채 산 자 앞에 나타난다는 점이 특징이다. 앞서 쓰지 노부오가 프랑스인이 요괴보다 유령에 관심이 있다는 의견을 휴머니즘과 연결한 것도 이러한 맥락에서 파악할 수 있다.

한편 쓰지의 언급에도 드러났으며 <YOKAI>전에서도 일본문화 속의 미의식으로 주장하려 했던 것이 최근 특히 주목받고 있는 ‘귀여움’(가와이, かわいい)이다. 망가(漫画)와 애니메이션을 중심으로 한 대중문화(subculture)의 캐릭터적 성격과 오타쿠 문화의 ‘모에’(萌え) 개념에도 그 근저에는 ‘가와이’의 정서가 깔려 있다. 현대미술에 한정해보면 위의 두 문화를 왕성히 흡수, 차용한 무라카미 다카시, 나라 요시토모(奈良美智)를 필두로 한 ‘재패니즈 네오 팝’의 아기자기하고 귀여운 이미지를 들 수 있을 것이다. 그런데 귀여움은 긍정적인 이미지뿐만 아니라 추함, 징그러움과 같은 어딘지 모를 기분 나쁜 감각과 종종 결합되기도 한다. 이른바 ‘기모카와’(きもかわ: 징그러우면서 귀여운)의 용례다.³¹

무라카미 다카시의 작업에도 단순한 귀여움을 넘어서서 그로테스크한 영역에 걸쳐 있는 이미지가 자주 등장하기도 한다. 미와 그로테스크의 상반된 감각 사이에 있다는 측면에서는 마쓰이 후유크와도 공통점이 있지만 무

30 柳田国男, 『妖怪談義』 『日本評論』 11卷 3号, 1936. 3; 『柳田国男全集』 20, 筑摩書房, 1999, 258~259쪽.

31 ‘가와이이’에 관한 논의는 四方田犬彦, 『「かわいい」論』, 筑摩書房, 2006(번역본으로 요모타 이누히코, 『가와이이 제국 일본』, 펜타그램, 2013)을 참고할 수 있다.

엇보다 마쓰이는 서브컬처의 산물로서 일본현대미술계의 주류적 동향으로 자리잡아 해외로부터 평가를 받는 ‘귀여움’이라는 이미지와 의식적으로 선을 긋고 있다. 귀여운 이미지가 보호받아야 할 대상, 지배 가능한 대상으로 묘사됨으로써 보는 이에게 권력을 부여준다면, 마쓰이가 창조해낸 여성 이미지는 ‘유령’(대상)을 그리는 데 초점이 있다기보다 ‘타자의 지배욕’이라는 ‘감정’을 공격하는 주체로서, 하나의 권력으로 성장하여 기능하고 있기 때문이다. 마쓰이 후유크의 작업이 지니는 페미니즘적 경향은 이 지점에서 강하게 드러난다.

사회학자 우에노 지즈코(上野千鶴子)는 마쓰이의 작품에 묘사된 고통이 추상화된 인간 전체의 아픔(탈젠더화된 인간의 보편적인 아픔)이 아니라 작가 자신의 경험이 바탕이 된 ‘젠더화된 아픔’이라고 평가했다. TV다큐멘터리에서 한 대화에서 두 사람은 같은 작품을 향해 여성은 공감과 동조를, 남성은 몰이해와 불편함을 표출했다고 언급한다.

여성 미술비평가와 큐레이터들이 ‘마쓰이론(論)’에 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)가 『공포의 권력』에서 정의한 ‘아브젝시옹’을 즐겨 적용하는 것도 페미니즘적 해석의 대표적인 사례다.³² 아브젝시옹이란 피, 땀, 고름, 변 등과 같은 부정한 것, 배설물에 대한 공포와 혐오의 감정이며 이는 청결하고 완결된 자아에서 이탈한 상태다. 크리스테바는 이러한 상태가 합리적인 인간상을 형성하기 위해 사회(공동체)에 의해 터부시되고 배제되어 왔지만 오히려 여기에 기존 체계와 질서를 교란하고 경계와 규범을 허무는 예술적인 동력이 내재해 있다고 주장한다. 마쓰이의 작품에 등장하는 내장과 시체와 같은 꺼림칙한 것들의 표현은 물론이고 유령에서 연상되는 여성이 지닌 광기에 대한 집착적인 표현은 크리스테바의 이론과 적절히 연결되고 있는 셈이다. 이러한 논리에 따라 마쓰이가 그려낸 화면 속 여성은 전통사회에서 차별받는 대상이자 구상도 속에서 묘사되는 수동적인 여성이 아닌, 주체로

32 큐레이터 하세가와 유코와 미술비평가 마쓰이 미도리의 경우가 대표적인 사례며, 실제로 마쓰이 후유크 역시 마쓰이 미도리와 대담을 통해 접하게 된 줄리아 크리스테바의 이론에 공감을 표하며 이후 자신의 작업을 설명하는 데 아브젝트 이론을 적용하고 있다.

서 등장할 수 있다.

5. 마치며: ‘화재양훈’의 전략을 통한 ‘일본화’의 계승자

마쓰이 후유클는 현재 일본의 언론과 비평계에서 가장 활발히 조명되는 화가 중 한 명이 일본의 가장 대표적이고 영향력이 있는 미술잡지인 『미술수첩』은 2008년과 2012년에 마쓰이 특집호를 꾸렸으며, 2009년의 미술 서적 특집에는 표지모델로 등장시켰다. 마쓰이의 작업이 논의되는 양상은 미술계 내외 다양한 분야의 전문가와의 인터뷰와 대담을 통해 전개되는 점이 주목된다. 그 사례로서 먼저 고미술(전통미술) 전문가들을 들 수 있다. NHK 다큐멘터리에는 데뷔 초기부터 마쓰이에게 주목했던 메이지학원대학 교수 야마시타 유지(山下裕二)가 함께 출연했다. 야마시타는 ‘일본미술응원단’을 결성하여 일본의 전통미술을 알기 쉽게 소개하는 활동을 통해 이른바 2000년 이후의 ‘고미술 붐’에 기여한 미술사학자다. 이 밖에도 일본미술사에서 변방에 있었던 개성적인 화가를 하나의 계보로 추출해낸 원로 미술사학자 쓰지노부오, 구상도 연구자 아마모토 사토미 등과 함께 꾸민 대담 기사는 일본미술사의 맥락 속에서 위치한 마쓰이의 작업을 재확인하면서 그녀의 일본화가 가진 전통성을 보증하는 역할을 했다. 학계 이외에도 고미술상이자 호쿠사이의 우키요에 수집가로도 유명한 우라가미 미쓰루(浦上満)가 마쓰이의 작품에 어울리는 고미술품을 선택해 함께 진열한 후 대담을 나누는 잡지 기획도 있었다.³³ 두 사람은 〈화양골동(和洋骨董)에서 현대 아트까지: 어울려 빛어내는 고금(古今)〉이라는 특집에서 안내인으로 설정되었는데, 기모노 차림의 마쓰이는 일본화라는 전통적 장르를 지켜내는 화가인 동시에 현대미술의 최전선에 선 아티스트라는 양의적 성격을 지닌 작가로 등장하기도 한다.

서양의 고전미술, 또는 현대미술의 입장에서 마쓰이의 작업을 조명하

33 「『古美術の世界へ：対談 浦上満(浦上蒼穹堂)×松井冬子(日本画家)』, 『月刊美術』 39卷 5号, 2013. 5.

는 시도에는 국립서양미술관장이었던 아오야기 마사노리(青柳正規, 현 문화청 장관), 미술해부학자 후세 히데토(布施英利), 미술평론가 마쓰이 미도리(松井みどり) 등 다양한 인물이 가세한다.³⁴ 특히 후세의 경우 레오나르도 다 빈치—자궁 속 아기까지 그려낸 해부도나 스푸마토 기법(sfumato: 묘사한 물체의 윤곽선이나 색채 사이의 경계선을 명확히 구분하지 않고 안개에 쌓인 듯 자연스럽게 번지듯 처리하는 기법)이 지닌 영적인 느낌—를 마쓰이의 구상도 연작의 여성 표현과 선염법에 관련지어 설명하기도 했다.³⁵ 이 밖에도 전술했던 사회학자 우에노 지즈코의 페미니즘 해석을 비롯하여 로봇 공학자 이시구로 히로시(石黒浩) 등이 마쓰이의 작업을 두고 인간의 감각에 대한 논의를 펼치는 등 미술과 현대 사상, 과학 등을 불문하고 다양한 분야에서 평가되고 있다.³⁶

하지만 그녀를 일본을 대표하는 ‘국민적’ 화가라고 평가하기에는 무리가 있을지도 모른다. 먼저 주제적 측면에서 탐미주의 경향의 예술에 열광하는 수요가 없는 것은 아니지만, 마쓰이가 다루는 어두운 성격의 주제는 결코 대중의 일반적인 취향에 부합한다고는 할 수 없기 때문이다. 대중적인 인지도의 측면에서 바라본다면 미술계 밖에서 평가나 주목을 받는 주요한 요인은 작가가 가진 스타성에 어느 정도 기대고 있음은 부인할 수 없다. 또한 글로벌한 시대 배경과 결부시켜 보면 일본을 대표하는 화가라는 의미는 국제적으로 평가를 얻는다는 뜻이기도 하다. 쓰지 노부오가 그 가능성을 언급하긴 했지만, 아직 세계 속에 진출하여 통용되는 일본 현대작가로 자리매김할 수 있을지 낙관하기는 어렵다.

일본화를 구성하는 요소를 재료적 측면(매체)과 표현 내용(일반적으로 통용되고 있는 일본적인 감수성)으로 나누어 본다면 전자는 국내성에, 후자는 국제성에 각각 대응한 것이다. 재료와 기법, 형식의 측면에서는 ‘일본화’로 한정할 수 없는 무라카미 다카시 등의 작업을 ‘새로운 일본화’, 혹은 ‘일본·화’

34 「青柳正規×松井冬子: 洋の東西を越えて 逆転の生命観が時代の扉を開く」, 『美術手帖』 64卷 963号, 2012. 2.

35 布施英利, 「21世紀のモナリザ」, 『美術手帖』 60卷 903号, 2008. 1.

36 「石黒浩×松井冬子: 人間とは何かと問いにもがきながら創造する」, 『美術手帖』 64卷 963号, 2012. 2.

로 파악하는 견해가 대두된 지도 꽤 많은 시간이 지났다.³⁷ 하지만 마쓰이는 이러한 ‘새로운 일본화’, 대표적인 예로서 서브컬처를 기반으로 한 일본 현대미술의 일반적인 국제전략과는 궤를 달리하며 아직 국내성에 기반하고 있다. 내용 면에서는 일본적인 특수성보다는 인간의 감정과 공포, 통각 등의 보편성에 기대고 있다고 해도 좋을 것이다. 그렇다면 마쓰이 후유키의 전략은 어디를 향하고 있으며, 미술계에서의 위상은 어떻게 바라봐야 할까.

‘일본화’는 순수한 ‘전통’만(그러한 것이 실재하지 않는다면 일본 지역에서 오랜 시대를 거치며 지속해 내려온 회화적 유산이라도 말해도 좋을 것이다)의 추출을 통해 만들어진 것이 아니라 서양미술과의 절충을 통한 이중혼교성을 태생적으로 지닌 장르였다. 앞서 현대 일본화에 있어서 국제성과 국내성의 문제를 언급했지만, 발생기의 일본화는 이 두 가지가 다른 의미에서 공존하고 있었다. 즉 미술사학자 사토 도신(佐藤道信)이 지적했듯 서양화에 대한 대립 개념으로서 만들어진 이 장르는 ‘국제기준에서의 로컬리즘의 의사를 표시하며 외부를 향한 아이덴티티의 표명으로서 성립한 개념’이었다. 그러므로 국어, 국사, 국문학 등의 용어처럼 국화라는 말로 통용되지 않고, ‘일본’이라는 국명을 한정하여 조어되었다.³⁸ 미술(fine art)이라는 개념과 이를 뒷받침한 제도 자체가 서양에서 유래했으며 일본화 역시 그 속에 배치되었지만, 근대기 일본화 창출의 방법론은 조형 예술의 어떤 분야보다 화혼양재(和魂洋材)가 전형적으로 드러난 사례라고 할 수 있다. 마쓰이 후유키가 미술비평과 미술사학, 그리고 전통과 현대 미술 분야에서 걸쳐 중형으로 주목을 받고 이론적인 지원사격을 받는 가장 큰 이유는 이러한 ‘일본화’의 역사적 맥락 속에서 파악할 수 있다.

다만 화혼양재를 전략 삼아 구축되온 일본화의 역사가 마쓰이 후유키

37 榎本野依, 「新しい日本・画」, 『日本画-内と外のあいだで シンポジウム〈転位する「日本画」〉記録集』,ブリュッケ, 2004. 한편, 사와라기 노이는 기존 일본화의 문맥에 놓여 있는 경우를 ‘국민국가 아래의 일본화’, 소재와 기법, 형식과는 관계 없이 일본이라는 주제와 표상을 통해 국제적인 반향을 얻는 작품을 ‘제국 아래의 일본화’로 말하기도 했다.

38 佐藤道信, 「あとがき」, 『日本画-内と外のあいだで シンポジウム〈転位する「日本画」〉記録集』,ブリュッケ, 2004, 385쪽.

의 작업 안에서 뒤집어진 형태로 반복되고 있다. 다시 말해 마쓰이는 일본화의 기법적인 측면에 대한 천착과 더불어 내용 면에서는 동시대의 상황이나 페미니즘과 사상, 서양현대미술의 작가와 작품을 적극적으로 수용하는 이른바 ‘화재양혼’(和材洋魂)의 전략으로 성공을 거두고 있다. 이러한 측면에서 어디까지나 마쓰이 후유크는 이중혼교성과 인위성을 태생적으로 지닌 ‘일본화’라는 장르의 충실한 계승자로 여겨지고 있다. 요코하마 미술관에서 있었던 대규모 개인전을 담당했던 학예원은 마쓰이가 단순한 기법의 복권을 달성한 것만이 아니라 지금 살아가는 동시대인에게 강하게 호소하는 테마를 자신 나름으로 승화시킨 점을 격찬하며 오카쿠라 텐신의 지도 아래 일본화의 성립에 새로운 양식을 추구했던 요코야마 다이칸과 히시다 순소의 계보 속에 위치시켰던 것은 대표적인 사례였다.³⁹ 이렇듯 손은 일본, 머리는 서양을 지향하는 화가, 전통과 현대, 일본과 서양을 아우르는 양수점장의 일본화가라는 마쓰이 후유크를 둘러싼 찬사와 평가는 ‘새로운 일본화’를 만들어내기 위해 ‘고투’했던 근대기의 기억과 중첩되고 있다.

39 八柳サエ, 「松井冬子の人と芸術」, 『松井冬子展: 世界の子どもと友達になれる』, 横浜美術館, 2011, 11쪽.