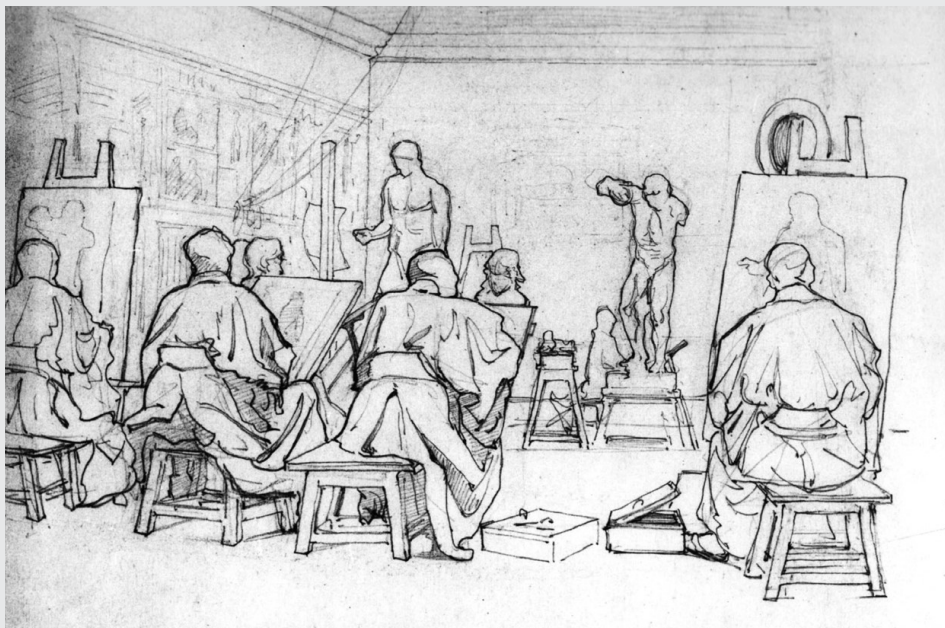


5/ 메이지미술과 일본의 ‘근대’

메이지미술회를 중심으로 *

오윤정



마쓰오카 히사시, 〈工部美術学校画学教場〉, 1877~1878, 종이에 연필, 22.7x29cm, 개인 소장

오윤정(吳允禎) 서울대학교 고고미술사학과를 졸업하고 동 대학원 석사과정을 수료했다. 미국 서던캘리포니아대학(Southern California) 미술사학과에서 일본근대미술과 시각문화에 관한 논문으로 박사학위를 받았다. 현재 계명대학교 인문국제학대학 일본학전공 조교수로 재직하고 있다. 논문으로 “Shopping for Art: the New Middle Class’s Art Consumption in Modern Japan,” 「1920년대 일본 아방가르드 미술운동과 백화점」, 「1930년대 경성 모더니스트들과 다방 낙랑파라」 등이 있다.

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

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2018.19.128>

1. 머리말

‘미술’(美術)이란 결코 자연적인 것이 아닌 메이지시대 서양으로부터 이식된 개념이며, 미술 생산과 감상에서부터 미술학교와 미술관 등의 기관과 심지어 미술사라는 역사관에 이르기까지 모두가 이 이식된 개념을 근거로 제도화한 것이라는 사실은 이제 일본근대미술사에서 상식이 되었다. ‘미술’이 역사적으로 구축된 제도라는 사실을 상식으로 만드는데 결정적인 역할을 한 것은 1989년 출판된 기타자와 노리아키(北澤憲昭, 1951~)의 『눈의 신전: ‘미술’ 수용사 노트』(眼の神殿: 「美術」受容史ノート, 美術出版社)였다. 기타자와 본인의 말을 빌려 주장의 핵심을 전하면, “제도로서의 미술이라는 것은 ‘미술’이라는 번역 개념에 의거하여 재래의 회화나 조각 등의 제작기술이 통합되고, 또한 미술의 존재 방식이 박람회, 박물관, 학교 등을 통해 체계화·규범화·일반화되는 것으로, 미술과 비미술의 경계가 설정되며 이러한 규범의 적용 여하가 제작물의 평가를 결정하고, 나아가 그러한 규범이 공인되고 자발적으로 준수, 반복, 전승되고 기원이 망각되어 결국은 규범의 내면화가 일어나는 사태를 가리킨다.”¹ 실제로 메이지시대 이전까지 일본에 현재의 ‘미술’에 해당하는 개념은 존재하지 않았으며 회화, 조각, 공예와 같은 장르의 개념 역시 존재하지 않았다. ‘미술’이라는 개념어는 1873년 빈 만국박람회 참가 시 출품 분류 명칭의 번역어로서 메이지 정부에 의해 만들어진 조어다. 조어 당시 역관의 착오로 ‘미술’에 음악, 회화, 조각, 시학을 총칭한다는 주석을 달아 혼동을 낳았지만, 곧 정비의 시간을 거쳐 ‘미술’은 시각예술에 한정하여 사용하게 되었다. 그리고 ‘미술’은 관습화되어 머지않아 소여(所興)의 존재로 인식되었다.

탈역사적인 것으로 여겨지던 ‘미술’의 근대적 기원을 적시한 기타자와의 연구는 1980년대 후기구조주의, 해체주의 등의 탈근대이론이 유행한 일본 지성계의 동향과 연동한다. 기타자와 스스로 그의 연구가 가라타니 고진

1 北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 美術出版社, 1989, 107쪽.

의 『일본 근대 문학의 기원』(日本近代文学の起源, 講談社, 1980)에서 영향을 받았다고 밝혔다.² 망각된 ‘미술’의 기원을 추적하는 연구에 착수한 기타자와는 주어진 것 혹은 본질적인 것으로 여겨지는 ‘미술’이 실은 서양 근대의 산물로 메이지유신 이후 일본의 근대화 과정에서 이식되었음을 밝혔고, ‘미술’이라는 것 자체가 원래 서양의 문화적 맥락에서 구축된 하나의 제도라면 그것을 보편적인 존재로 생각하는 것이야말로 서양중심주의적 발상이라 지적했다.³

기타자와의 『눈의 신전』 이후 형식주의 분석에 기초한 ‘작품론’과 ‘작가론’이 주류를 이루던 일본근대미술사 연구에 ‘제도론’이라는 새로운 방법론이 도입되어 제도로서의 ‘미술’ 자체를 역사화하는 작업이 활발히 진행되고 있다.⁴ 그럼에도 불구하고 근대 100년에 걸쳐 내면화된 제도인 ‘미술’을 상대화, 탈보편화하는 작업은 여전히 쉽고 간단하지 않다. 한 번의 폭로로 완성될 수 없는 작업이며 일본근대미술사 연구 현장 곳곳에서 꾸준하고, 지루하고, 집요하게 지속되어야 할 작업이다. ‘미술’을 탈자연화하는데 100년은 아니더라도 꽤 긴 시간이 필요할 것이며 ‘미술’ 밖에서 미술을 상상하기 위한 의식적인 노력이 계속 필요하다.

기타자와 노리아키는 1995년 한국의 『미술사논단』이라는 학술지에 발표한 논문 「『美術』 개념의 형성과 리얼리즘의 転位: 메이지·다이쇼期の ‘미술’ 인식에 대하여」를 다음과 같이 끝맺었다.

오역에서 출발한 일본의 ‘미술’은 제작상에서도 표현사상으로서도 여러가지 오역으로 가득 차 있다 … 그러나 설령 오역이었다 하더라도 또는 편파라 하더라도 그것이 다른 것과 바꿀 수 없는 근대 일본의 ‘미술’이라는 사실에는 조금의 흔들림도 없다. 바로 이 점에서 그 역사는 탐구되고 해명되어야 할 가치를 잃지

2 北澤憲昭, 「定本の刊行にあたって」, 『眼の神殿: 『美術』受容史ノート』, ブリュッケ, 2010, 351쪽.

3 北澤憲昭, 『眼の神殿: 『美術』受容史ノート』, 242쪽.

4 기타자와의 연구를 일본근대미술사 연구의 새로운 가능성을 제시한 ‘제도론’의 효시로 평가한 것은 足立元, 「螺旋のアヴァンギャルド: 『美術』受容史』の受容史」, 『眼の神殿: 『美術』受容史ノート』, 2010, 361~389쪽.

않았다. 또한 오해, 편파라는 판단이 서양미술을 기준으로 한 판단이라는 확집에 있어서 그러한 탐구는 조형의 미래에 얼마간의 기여를 할 것이 틀림없다. 그러나 이러한 탐구가 풍성한 성과를 내기 위해서는 일본근대미술사에 대한 외부로부터의 비판적 검토가 반드시 필요하다. 내부에 있는 사람밖에 알 수 없는 것은 내부에서는 결코 알 수 없는 사정을 반드시 동반하기 때문이다. 이 소론이 일본 근대미술을 향한 외부로부터의 시선을 유발하게 된다면 필자로서는 더할 나위 없는 기쁨이 될 것이다⁵

이 글은 기타자와가 기다리는 일본근대미술사에 대한 외부로부터의 비판적 검토를 시도한다. 외부로부터의 시선은 단지 일본인 연구자가 아니라는 저자의 위치로부터 확보될 수 있는 것이 아니다. 서양 근대의 ‘미술’ 인식을 보편으로 하는 체제 밖에서 미술을 사고하려 노력할 때 외부로부터의 검토가 가능하다. 지난 30년간 기타자와의 ‘제도론’에 영감을 받은 일본 안밖의 미술사학자들이 외부의 시선에서 일본 근대미술을 검토해 왔다. 그럼에도 불구하고 서양중심주의적 판단에서 여전히 자유롭지 못한 구역이 존재한다. 이 글에서는 그중 하나를 검토하고자 하며 구체적 대상은 메이지미술회이다.

메이지미술회는 메이지 정부의 구화정책에 대한 반동으로 1880년대 국수주의가 대두하고, 그러한 분위기 속에서 일어난 양화배척의 움직임에 대항하여 1889년 양풍미술가들이 대동단결하여 결성한 단체이다. 결성을 주도한 인물은 메이지 정부가 서양미술 교육을 위해 1876년 설립한 공부미술학교(工部美術学校) 출신의 화가들이었다. 이들은 메이지 초기 정부가 추진한 중요한 미술 정책의 성과이자 결과물이었음에도 불구하고 불과 십여 년 사이 정부 주도의 여러 미술 사업에서 배제되었다. 메이지미술회의 회원들은 과거의 가치와 질서에 집착, 새로운 흐름을 무시하거나 그 흐름에 저항해서

5 기타자와 노리아키, 「‘美術’ 개념의 형성과 리얼리즘의 轉位: 메이지·다이쇼期の ‘미술’ 인식에 대하여」, 『미술사논단』 2, 1995. 12, 77~78쪽.

도태된 것이 아니라 오히려 변화를 적극적으로 수용하고 거기에 자신들을 맞추었음에도 주변화되었다. 그리고 메이지미술회는 2003년 열린 『또 하나의 메이지미술: 메이지미술회에서 태평양화회로』(もうひとつの明治美術: 明治美術会から太平洋画会へ)라는 전시 제목이 역설적으로 말하듯 오랜 시간 ‘메이지미술’을 대표하는 자리에서 물러나 있었다.

메이지미술회는 어떠한 ‘오역’을 했기에 그 강력한 이름이 무색하도록 일본근대미술사에서 주변화되었던 것인가? 이 글에서는 메이지미술회 회원들이 겪었던 메이지 정부 미술정책의 극적인 변화와 그에 대한 미술가들의 반응과 대처를 살펴본다. ‘외부의 시선’으로 메이지미술회 미술가들이 당시 처한 사회적 조건 하에서 무엇을 하고자 애썼는가를 해명하고 왜 그들의 노력은 근대미술사에서 저평가되었는가 탐구하겠다.

2. 메이지미술회의 탄생 경위

일본 최초의 ‘미술’학교이자 서양미술교육전문기관인 공부미술학교는 1876년 메이지 정부의 철도·광산·제철·토목·조선·통신 등 공업 관련 정책을 총관하던 공부성(工部省)의 공학료(工学寮) 안에 설치되었다. 『공부미술학교 제규칙』(工部美術学校諸規則) 모두에 실린 「학교의 목적」에는 다음과 같이 공부미술학교의 설립 이유가 명시되어 있다.

- 미술학교는 구주 근세의 기술을 우리 일본국 구래의 직풍(職風)에 이식해 백공의 보조(百工ノ補助)로 삼기 위해 설치한 것이다
- 따라서 우선 학생들로 하여금 미술의 중요한 원리를 알고 그것을 실제로 시행하는 것을 가르쳐 점차 우리나라 미술의 단점을 보완하고 새롭게 진사(眞写)의 방법을 강구하여 구주의 우수한 미술학교와 동등한 지위에 달하게 한다⁶

6 「工部美術学校諸規則」은 青木茂 編, 『日本近代思想大系17 美術』, 岩波書店, 1989, 429~430쪽에 재

이에 따르면 공부미술학교 교육을 통해 서양미술에서 이식해 일본미술에 보완해야 하는 것은 ‘진사’(眞写)의 기술이었다.⁷ 서양미술의 가장 두드러진 특징이자 일본미술이 부족한 부분을 외부 세계와 대상의 사실적이고 객관적인 묘사라 판단한 것이다. 음영법과 원근법을 구사하여 과연 어떻게 이 차원의 평면에 입체적인 볼륨과 공간을 실감 나게 재현할 수 있을지가 양화 교육의 최대 관심이자 과제였다. 정부는 서양으로부터 배워와야 할 근대 ‘기술’의 하나로 미술에 접근했고, 공부미술학교 교육을 통해 그 학생을 신기술을 터득한 ‘기술자’로 양성하고자 했다.

메이지 정부는 공부미술학교의 교수로 이탈리아에서 화가 안토니오 폰타네지(Antonio Fontanesi, 1818~1882), 조각가 빈센조 라구자(Vincenzo Ragusa, 1841~1927), 건축가 지오반니 빈센조 카페레티(Giovanni Vincenzo Cappeletti, 1843~1887)를 초빙했다.⁸ 정부가 설립한 학교에서 서양인 미술가들에게 직접 서양미술을 배울 수 있다는 소식에 이미 사설 화숙에서 서양화법을 학습하고 심지어 도화 교사로 취직까지 했던 이들이 공부미술학교에 입학했다.⁹ 실물의 유화는 보기조차 어렵던 시절 양서에 실린 삽화를 통해 암중모색해 얻은 서양화에 대한 지식을 바탕으로 물감, 붓, 캔버스 등 구하기 어려운 유화 재료의 대용품을 찾거나 스스로 제작해 양화를 시도하던 그들에게 공부미술학교 교육은 획기적인 것이었다. 폰타네지는 일본에 유럽의 미술 아카

수록.

7 ‘진사’와 진사를 뒤집은 ‘사진’(写真)이란 단어는 모두 메이지 초기까지 서양화의 박진성을 가리키는 용어로 사용되었다. 그리고 그 중 후자인 ‘사진’은 ‘photography’의 번역어로 정착했다. 막말~메이지 초기 ‘진사’와 ‘사진’의 용법에 대해서는 佐藤道信, 『明治国家と近代美術: 美の政治学』, 吉川弘文館, 1999, 223~225쪽 참조.

8 이탈리아인 미술교사들은 월급 277엔 75전에 3년 계약을 맺었다. 村田哲朗, 『欧化政策のなかの洋風美術』, 日本洋画商協同組合 編, 『日本洋画商史』, 美術出版社, 1985, 69쪽.

9 가와카미 도가이(川上冬崖, 1828~1881)가 1869년 문을 연 개인 화숙 조코도쿠가칸(聴香読画館) 출신으로 고야마 쇼타로(小山正太郎, 1857~1916), 마쓰오카 히사시(松岡寿, 1862~1944), 인도 마타테(印藤真楠, 1861~1914), 다카하시 유이치(高橋由一, 1826~1894)의 화숙 덴가이샤(天絵社, 1873개설) 출신으로 다카하시 겐키치(高橋源吉, 1860~1913), 메이지 최초로 서양에서 미술을 공부를 하고 1974년 귀국한 구니사와 신쿠로(国沢新九郎, 1848~1877)의 화숙 쇼기도(彰技堂) 출신으로 아사이 주(浅井忠, 1956~1907), 고세다 호류(五姓田芳柳, 1827~1892)의 고세다주쿠(五姓田塾) 출신으로 고세다 요시마쓰(五姓田義松, 1855~1915), 야마모토 호스이(山本芳翠, 1850~1906)가 공부미술학교에 입학했다. 고야마 쇼타로와 고세다 요시마쓰는 가와카미의 추천으로 1874년 육군사관학교 도화 교수로 취직했으나 공부미술학교 입학을 위해 사표를 제출했다.

테미에 준하는 미술학교를 설치하겠다는 포부와 함께 석고상, 명화 사진, 석판복제화, 해부도, 데생, 판화 밑그림과 동판화, 도서 등 교재로 사용할 자료와 유화·수채화 안료, 콘테, 목탄, 캔버스, 그림 종이 등의 재료를 갖고 내일했다.¹⁰ 공부미술학교의 커리큘럼은 기본적으로 유럽 아카데미식 교육을 따랐다. 학과를 둘로 나누어 폰타네지가 화학(画学)을 담당, 원근화법, 풍경유화, 인물유화 등을 가르쳤고, 라구자가 조각학을 담당하여 석고로 각종 물형을 모사하는 기술을 가르쳤다.¹¹

공부미술학교 학생들은 곧 두각을 나타냈다. 개교 다음 해인 1877년 8월에 열린 제1회 내국권업박람회(内国勸業博覧会)에 공부미술학교 학생 고세다 요시마쓰, 야마모토 호스이, 마쓰오카 히사시 등이 유화로 풍경화와 인물화를 출품해 수상했다.¹² 내국권업박람회는 식산흥업을 위해 오쿠보 도시미쓰(大久保利通, 1830~1878)가 이끄는 내무성의 주도로 전년 일본이 참가했던 필라델피아 만국박람회를 모델로 개최되었다. 우에노 공원에 마련된 박람회장의 중앙에 미술관이 위치했으며 회장 내 유일한 벽돌 건물이었던 미술관을 중심으로 광업·치금술, 제조물, 기계, 농업, 원예를 전시하는 가건물이 배치되었다. 박람회장 내에서 미술관이 점한 공간적 위치는 곧 국가 산업에서 미술이 차지하는 위상을 상징하는 것이기도 했다. 회기 중 천황이 직접 미술관을 찾아 관람했고 이는 참여한 미술가들에게 자신의 미술이 국가 발전에 기여하고 있으며, 이를 관이 인정하고 있음을 실감하게 했다. 4년 후인 1881년 개최된 제2회 내국권업박람회 역시 공부미술학교 출신 미술가들이 다수 작품을 출품하고 출품 수에서 유화가 전통화를 상회했다.

10 페놀로사가 이탈리아에서 가져와 공부미술학교에서 사용한 석고상 등은 현재 도쿄대학 공학부 건축과 도화실에 소장되어 있다.

11 카페레티는 가옥장식술 및 건축장식을 가르치는 교사로 추천되어 내일했으나 이를 교육하는 학과가 별도로 개설되지는 않았던 관계로 예과(豫科)에서 기하학·투시도법·장식화법 등 기초교육을 담당했던 것으로 보인다.

12 고세다 요시마쓰는 〈아베카와후지도〉(阿部川富士図)로 양화부문 최고상인 봉문상(鳳紋賞)을, 야마모토 호스이는 〈고토노나이지쓰쿠요미도〉(匂当内侍月詠図)로 화문상(花紋章)을 수상했다.



〈그림 1〉 고세다 요시마쓰, 〈孝明天皇御肖像〉, 1878, 종이에 수채, 103.4×67.5cm, 궁내성 소장(왼쪽)

〈그림 2〉 고세다 요시마쓰, 〈明治十一年北陸東海御巡行図〉, 1878, 합판에 유채, 31.6×45cm, 궁내성 소장(오른쪽)

한편 제1회 내국권업박람회에서 양화 부문 최고상을 받은 고세다 요시마쓰는 다음 해인 1878년 궁내성의 의뢰로 고메이 천황(孝明天皇, 1831~1866)의 초상을 제작하고, 같은 해 8월부터 11월에는 메이지 천황의 최대 순행(巡幸)이었던 호쿠리쿠·도카이도순행(北陸東海巡行)에 동행하여 41점의 풍경화를 제작했다(〈그림 1〉, 〈그림 2〉). 천황제의 확립을 위해 메이지 정부가 해결해야 할 과제 중 하나는 막부시대 보이지 않는 존재였던 천황을 시각화하는 것이었다. 천황의 시각화는 두 가지 방향에서 이루어졌다. 우선 순행과 초상을 통해 천황 자신을 민중의 시선 앞에 드러내었고, 천람(天覽)이라는 천황의 시찰을 통해 민중과 국토가 천황의 시선 앞에 놓였다.¹³ 고세다는 바

13 ‘보이는 천황’과 ‘보는 천황’을 통한 천황 권력의 생성에 대해서는 타키 코지, 박삼현 옮김, 『천황의 초상』, 소명출판, 2007; 다카시 후지타니, 한석정 옮김, 『화려한 군주: 근대일본의 권력과 국가의례』, 이산, 2003 참조. 순행에 동행한 사진가들의 천람 기록에 대해서는 Gyewon Kim, “Tracing the Emperor: Photography, Famous Places, and the Imperial Progresses in Prewar Japan”, *Representations* 120, Fall 2012, pp.115~150 참조.

로 이 두 방향의 천황의 시각화에 모두 참여했다. 비록 메이지 천황의 초상은 아니었지만 그의 아버지 고메이 천황의 초상을 제작해 오랜 시간 비가시적 존재였던 천황과 황실을 사람들의 눈에 보이는 존재로 만들어냈다.¹⁴ 고세다가 1878년 순행에 동행하여 제작한 41점의 그림 중 주위 풍경을 조망하는 메이지 천황의 모습을 담은 한 점을 제외한 40점의 그림은 천람의 기록으로 순행 중 천황이 본 풍경을 담았다. 심지어 천황이 직접 가지 못한 순행지 근처의 명소나 사적을 고세다가 대신 방문해 그려왔다는 사실은 고세다의 그리는 행위가 천황의 응시를 대리하는 기능을 담당한다는 사실을 분명히 한다. 고세다의 원근법에 기초한 사실적인 풍경은 천황의 시선이 닿은 민중과 국토를 질서정연하게 객체화하였다. 과거의 산수화나 니시키에(錦絵) 명소화로는 불가능한 질서화였다. 메이지 초 새로운 권력의 공간을 만들어야만 하는 시대에 사실적 양화가 유용한 “치술의 도구”로 기능했다.

그러나 메이지 정부의 양화 장려는 오래가지 못하고 중단되었다. 정부의 구화주의 정책에 대한 경계와 반성으로 미술의 국수보존·전통회귀 풍조가 대두했다. 미술계의 국수주의를 선도한 이는 1878년 도쿄대학 법학부 교수로 초빙되어 일본에 온 미국인 어네스트 페놀로사(Ernest Fenollosa, 1853~1908)¹⁵였다. 메이지 정부가 문명개화를 목표로 구화주의 실천을 위해 초빙한 외국인(お雇い外国人)이 전통미술의 보호를 촉구하고 회화의 국수주의적 개량운동을 이끈 이데올로그로 활동했다는 사실은 아이러니하다. 메이지유신 후 사회의 급격한 변화 속에서 전통미술이 방치되고 있는 상황을 안타깝게 여긴 페놀로사는 1881년부터 일본 전통미술의 가치를 알리는 연속 강연을 했다. 그러던 중 페놀로사가 1882년 고고이금(考古利今)을 목적으로 전통미술을 지원하는 관료들의 모임 용지회(龍池會)에 초청받아 한 강연 〈미술진설〉(美術眞説)이 미술계의 국수주의를 촉발하는 결정적 계기를 만들

14 고세다는 1879년에는 메이지 천황의 황후인 쇼켄황태후(昭憲皇太后, 1849~1914)의 초상을 역시 궁내성의 의뢰로 제작했다. 같은 해 다카하시 유이치는 원로원의 의뢰로 이탈리아인 화가가 그린 메이지 천황의 초상을 기초로 천황의 초상을 제작했다.

15 페놀로사는 하버드대학교 철학과를 졸업하고 동 대학 신학부대학원에 진학했다 중퇴했으며 도쿄대학에서는 철학, 경제학, 윤리학을 담당해 스펜서 진화론, 독일 관념론 등을 가르쳤다.

었다. 용지회는 1873년 열렸던 빈 만국박람회 참가를 통해 서구에서의 일본 전통공예의 인기를 확인하고, 해외 수출품으로서 가능성을 보인 전통미술을 적극적으로 보호·부흥하기 위해 메이지 관료들이 모여 1879년 조직한 단체로 1880년부터는 고미술품 감상 모임인 관고미술회(觀古美術會)도 개최해 오고 있었다.

〈미술진설〉에서 페놀로사는 미술의 본질은 ‘묘상(妙想) idea’의 표현에 있으며 자연 실물 모사에 치중하는 것은 ‘진정한 미술’로부터의 퇴보를 의미하는 것으로 일본화는 무엇보다도 ‘묘상’을 잘 담아내고 있음에 비해, 양화는 대부분 ‘묘상’을 결여한다는 것을 근거로 양화에 대한 일본 전통회화의 우위를 역설했다. 구키 류이치(九鬼隆一, 1852~1931)를 포함 식산흥업 정책 관련 관료들을 대상으로 했던 페놀로사의 용지회 강연은 곧 제도를 통해 효과를 냈다. 1882년 농상공부가 주최한 제1회 내국회화공진회(内国絵画共進會)는 출품 대상을 규정한 규칙 제3조에 “서양화를 제외한다”(西洋画ヲ除ク)라고 명기, 노골적으로 양화를 배제했다. 1884년 개최된 제2회 내국회화공진회 역시 규칙 제4조에 “양법의 화를 제외한다”(洋法ノ画ヲ除ク)라 규정하고 양화 출품을 거절했다. 양화가들의 출품이 거부된 내국회화공진회는 유신 이후 구화주의 분위기 속에서 존립 기반을 잃고 사회적·경제적 어려움에 처했던 가노파(狩野派) 등의 전통화파 화가들의 주 발표 무대가 되었다.

양화가 두 차례의 관제미술전람회에서 배제되는 사이 1883년 공부미술학교가 폐교되었다. 1877년 일어난 세이난(西南) 전쟁으로 재정 위기에 처한 메이지 정부가 외국인을 고용하여 서양의 기술과 제도를 직수입하던 정책을 축소하는 상황과 미술계의 국수주의 발흥이 겹치면서 결국 공부미술학교 폐교가 결정되었다.¹⁶ 공부미술학교의 폐교로 소위 말하는 “양화 수난의 시대”가 본격적으로 시작하면서 보통교육에서도 전통미술이 서양미술을 압박하는 상황이 발생했다. 1872년 메이지 정부는 서양의 근대 교육제도를

16 공부미술학교가 개교하던 1876년 당시 231명에 달하던 공부성 소속 외국인 수가 공부미술학교가 폐교하던 1883년에는 38명으로 감소했다. 村田哲朗, 「歐化政策のなかの洋風美術」, 74쪽.

참고해 학제를 반포하고, 그에 따라 보통교육을 제도화하는 과정에서 서양 미술의 기초인 연필화를 소학교·중학교 도화교육에 채택했다. 그러나 미술계에 국수주의 바람이 불면서 1884년 보통교육에 연필화 대신 모필화 교육을 도입하자는 의견이 대두했다. 모필화 교육의 채택을 강력하게 주장한 이는 페놀로사와 그의 도쿄대학 제자 오카쿠라 가쿠조(岡倉覺三, 1862~1913)였다. 이들에 맞서 연필화 교육의 유지를 주장하는 측의 대표는 공부미술학교 출신의 양화가 고야마 쇼타로가 맡았다. 당초 보통교육 안에 도화교육을 포함한 이유가 대상을 사실적으로 묘사하는 훈련을 통해 대상에 대한 정확하고 객관적인 이해를 높이는 능력을 키운다는 데 있었음을 고려하면 모필화 보다는 연필화가 그 교육목표를 달성하기에 적합했다. 그럼에도 불구하고 “모필화·연필화 논쟁”의 승리는 모필화 측에 돌아갔다. 결국 페놀로사와 오카쿠라는 보통교육 도화교과에 모필화 도입을 관철함으로써 실용주의에 목표를 두었던 보통교육 내 미술교육 목표 자체에 방향 전환을 가져왔다.¹⁷

페놀로사와 오카쿠라의 전통미술 진흥 노력은 보통교육뿐 아니라 전문미술교육에도 영향을 미쳤다. 공부미술학교가 폐교한 바로 다음 해인 1884년부터 메이지 정부는 새로운 미술학교 개교 준비를 시작하고, 그해 7월 문부성에 도화교육조사회(图画教育調査会)를 설치, 페놀로사와 오카쿠라를 위원으로 임명했다. 1886~1887년 페놀로사와 오카쿠라는 문부성 도화취조계위원(图画取調掛委員)으로 서구의 미술교육 전반을 조사하기 위해 구미 출장을 다녀왔다. 미술학교 조직관리 및 학과와 교수법 전반에 관한 그들의 보고에 기반해 1887년 10월 칙령에 의거 문부성 산하에 도쿄미술학교(東京美術学校)가 설립되었다. 도쿄미술학교는 문인화를 제외한 전통화 중심의 회화과, 목조를 중심으로 한 조각과, 칠기와 금속을 근간으로 미술공예과를 설치하였으나 서양미술을 교육하는 학과는 설치하지 않았다. 1889년 2월 1일 일본

17 “모필화·연필화 논쟁”의 결과가 초래한 보통학교 미술교육 목표의 방향 전환에 관해서는 山形寛, 『日本美術教育史』, 黎明書房, 1967, 87쪽. 김향미, 「일본 근대기 미술교육에 있어서의 보혁논쟁에 관한 연구: 오카쿠라 가쿠조와 고야마 쇼타로의 모필화·연필화 논쟁을 중심으로」, 『미술문화연구』 7, 2015. 12, 3~4쪽 재인용.

전통미술 계열로만 학제를 구성한 도쿄미술학교가 개교하고 수업을 시작했다. 예상대로 양풍미술가는 교원에서 배제되었으며 페놀로사가 전통회화 개량을 위해 1884년 설립하고, 오카쿠라와 구키가 그 운영에 적극적으로 참여한 감화회(鑑画会) 관련 전통화와 화가들이 교수로 여럿 채용되었다.

양풍미술가들은 납득할 수 없는 결정이었다. 1887년경부터 야마모토 호스이, 마쓰오카 히사시, 나가누마 모리요시(長沼守敬, 1857~1942), 고세다 요시마쓰 등 유럽 현지에서 서양미술을 배운 미술가들이 속속 유학을 마치고 귀국했다. 그중에는 프랑스 살롱에서 입선한 화가도 있었다.¹⁸ 그럼에도 불구하고 서양미술 교육이 도쿄미술학교 커리큘럼에서 배제되자 이에 불만을 품고, 불안을 느낀 양풍미술가들이 1889년 2월 양풍미술가 단체 결성을 결정했다. 마쓰오카 히사시, 고야마 쇼타로, 아사이 주, 마쓰이 노보루(松井昇, 1854~1933), 다카하시 겐기치, 나가누마 모리요시, 혼다 긴키치로(本多錦吉郎, 1851~1921)가 작성한 취의서를 전국 양화가들에게 발송하고, 1889년 4월 양풍미술가친목회를 열어 ‘메이지미술회설립취의서’를 발표하고, 만장일치를 얻어 메이지미술회를 발족했다.

“메이지미술회”라는 단체명은 미술계의 헤게모니 다툼에서 국수주의에 밀려 자신들이 불리한 위치에 처했다고 판단한 양풍미술가들이 느꼈던 위기의식을 잘 드러낸다. 이전의 양화 사숙이나 미술 단체들이 사용한 조코도쿠가칸(聴香読画館), 덴가이사(天絵社), 쇼기도(彰技堂), 주이치카이(十一会), 후도샤(不同舎) 등의 이름과 비교해서 “메이지미술회”라는 이름은 굉장히 정치적이다. 메이지시대 당대에 “메이지”라는 칭호를 사용한 예가 흔하지 않은 것과 대조적으로 양풍미술가들은 의식적으로 “메이지”를 자신들의 정체성을 표시하는 자리에 사용했다. “메이지미술회”라는 이름은 관이 주도해 온 미술 정책의 중심에 위치하다 주변으로 밀려나고 있는 자신들의 활동을 다시금 공적(公的)인 것으로 만들고자 하는 양풍미술가들의 의지를 반영한다.

18 1880년 프랑스 유학을 시작한 고세다 요시마쓰는 1881년 일본인 최초로 살롱(Société des Artistes Français)에 입선했다. 1889년 귀국 후에는 메이지미술회에 참가했다.

메이지미술회는 설립취의서에서 메이지시대의 사회와 사상이 과거의 그것과 얼마나 다른가를 강조하며 새 시대를 맞아 정치, 병제, 공업, 문학 등 백반의 사업이 모두 경쟁적으로 구미제국을 따르니 미술만 세상을 등지고 구법을 고수할 수 없는 바, 자신들은 금일의 사회와 사상에 적합한 미술을 진흥하여 국가에 이바지하겠다고 천명했다.¹⁹ “메이지”는 메이지유신으로 새로운 시대에 들어선 일본을 의미하는 것으로 양풍미술가들은 자신들이 실천하는 미술을 서양미술로 칭하기 보다 ‘새로운 일본’의 미술이라는 점을 강조해 “메이지미술”로 정의했다.

메이지미술회는 미술 양식이나 미적 취향을 공유하기 위해 형성된 서양의 혼한 미술가 단체들과 달리 미술계 내에서 정치력을 발휘하기 위해 조직된 단체로 미술가 외에 제국대학 총장을 비롯해 관료와 실업가를 회장, 찬조회원 등으로 영입했다.²⁰ 메이지미술회는 1889년 10월 제1회 전람회를 개최하고 이후 매월 정례회와 봄·가을 전람회를 개최했다. 1891년에는 메이지미술학교를 개교하고 정부가 중지한 서양미술 교육을 실시했다. 한편 메이지미술회는 미술계 내에서 자신들의 입지를 확보하기 위한 정치적 행동을 주로 보이콧의 형태로 펼쳤다. 1890년 당시 제국박물관 총장으로 제3회 내국권업박람회 심사위원장을 맡은 구키 류이치가 국수보존을 역설하며 심사위원 중에 양화가를 포함시키지 않자 메이지미술회의 주요 회원들이 출품하지 않고 회의 이름으로 강력히 항의했으며, 이에 박람회 당국은 뒤늦게 메이지미술회의 하라다 나오지로(原田直次郎, 1863~1899), 고야마 쇼타로, 마쓰오카 히사시를 심사관으로 임명, 양화 출품작을 새로 심사하게 했다.²¹ 1892년 다시 구키 류이치의 국수적 태도에 대한 불만의 표시로 메이지미술회 회원들은 그가 준비 총책을 맡고 있던 시카고 만국박람회(1893) 출품을

19 「明治美術會設立趣意書」는 外山卯三郎, 『日本洋画史』 第2卷, 日貿出版社, 1978, 3~4쪽에 재수록.

20 회장에 제국대학총장 와타나베 고키(渡辺洪基, 1848~1901), 간사에 하라 다카시(原敬, 1856~1921)와 이와시타 세이슈(岩下清周, 1857~1928)를 두고 그 외에 양화를 옹호하는 다수의 유력 정치가와 실업가를 후원자로 영입했다.

21 外山卯三郎, 『日本洋画史』, 26쪽; 青木茂, 「明治美術會の胎動」, 『日本洋画商史』, 152쪽.

거부했다.²²

3. 미술 인식의 ‘근대적’ 전환: 실용적 기술에서 심미적 예술로

서양미술 교육을 커리큘럼에서 제외한 도쿄미술학교의 개교는 페놀로사와 오카쿠라가 주도한 전통과의 미술계 장악, 구화주의에 대한 국수주의의 승리로 흔히 서술된다. 그러나 전통미술의 서양미술 대체보다 도쿄미술학교 설립에 결정적으로 작용한 것, 그리고 이후 일본의 미술 생산과 실천에 중대한 영향을 끼친 것은 미술에 대한 인식이 실용적인 ‘기술’로부터 심미적인 ‘예술’로 전환한 것이다.²³ 몇몇 선행연구에서 날카롭게 지적했듯이 페놀로사와 오카쿠라는 일본 전통미술의 진흥을 주창하며 실질적으로는 서양의 미술관(美術觀)을 일본에 이식했다.²⁴ 1873년 빈 만국박람회 참가를 계기로 서양에서 번역되어 들어온 ‘미술’이라는 개념과 제도가 서구적인 방식으로 작동하기 시작한 것은 도쿄미술학교에 와서였다. 페놀로사와 오카쿠라가 비판한 것은 ‘사실주의적’ 양화이지 서양미술 자체를 부정한 것은 아니며, 그들이 장려한 니혼가(日本画) 역시 재래의 일본 회화를 단순히 계승하는 ‘전통주의’도 아니었다. 공부미술학교가 서양미술의 기법과 재료를 도입했다면, 서양의 미술 관념과 체계는 오히려 도쿄미술학교가 수입했다 말할 수 있다.²⁵ 교육 내용은 서양화법을 제외하고 전통화법에 집중했지만, 회화

22 사토 도신은 구키 류이치가 시카고 만국박람회의 양화 출품을 불허한 것으로 서술하고 있다. 「‘일본 미술’이라는 제도」, 나리타 류이치 편, 『근대 지의 성립』, 소명출판, 2011, 92쪽. 그러나 사토의 주장처럼 구키가 ‘일본’ 이미지 표상을 위해 양화를 배제한 것이 아니라, 구키의 국수주의에 불만을 품고 있던 메이지미술회 회원들이 그에 대한 항의의 형태로 출품을 스스로 거부한 것이었다. 메이지미술회가 시카고 만국박람회 출품 거부를 하게 된 자세한 경위에 대해서는 青木茂, 「万国博覧会の時代」, 『日本洋画商史』, 109~111쪽 참조.

23 김향미는 앞서 살펴본 “모필화·연필화 논쟁” 역시 국수주의 대 구화주의 대립으로만 그 의미를 해석할 수 없으며, 페놀로사와 오카쿠라의 승리로 보통교육에 모필화가 채택되면서 미술교육의 목적이 실용주의에서 예술주의로 방향전환할 계기가 만들어졌음을 지적했다. 김향미, 「일본 근대기 미술교육에 있어서의 보혁논쟁에 관한 연구」, 4쪽.

24 北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 236쪽.

25 기타자와는 ‘국수’란 네이션으로서의 ‘일본’과 관련한 것으로 19세기 서양의 국가관념에 기초한 근대

· 조각· 공예로 서양미술의 장르 구별에 따라 구분한 학과의 구성을 비롯해 학교의 제도와 조직은 서양의 미술학교를 따랐다.

또한 도쿄미술학교는 서양 미학· 미술사 강의를 개설했다. 1889년 9월에서 1890년 7월까지 페놀로사는 미학· 미술사 수업에서 그리스· 로마부터 인상파까지의 미술사와 ‘미술이란 무엇인가’라는 주제로 뎀느(Hippolyte Taine, 1828~1893), 러스킨(John Ruskin, 1819~1900) 등의 학설에 자신의 비평을 덧붙인 미학 강의를 했다. 1890년 7월 페놀로사가 미국으로 돌아간 후에는 오카쿠라가 이어서 서양미술사와 일본미술사를 함께 강의했다. 이전까지 일본의 어떤 미술교육기관에서도 이루어진 적 없는 체계적인 서양미술사 강의였다. 서양미술사와 미학 강의를 통해 자연스럽게 ‘순수미술’을 정점으로 하는 근대 서양미술의 가치 질서 체계를 흡수하고 이는 곧 일본미술의 가치 정립에도 적용되었다.²⁶ 결국 도쿄미술학교는 서양미술을 단지 신기술로 이식했던 공부미술학교의 차원을 넘어 일본의 미술생산체계 전체를 근대 서양미술의 논리에 따라 재구축하는 고도의 서구화주의를 실현했다.

오카쿠라가 미술교육행정의 중추로 활약한 문부성은 과거 공부성, 농상공부와 달리 문화전략으로 미술에 접근했다. 서양의 미술 제도와 담론에 해박한 오카쿠라는 미술이 야만국이 아닌 문명국임을 증명해 주는 중요한 표상으로 기능한다는 것을 의식하고, 산업발전의 기반 기술이나 수출품으로서의 미술이 아닌 자기목적적이고 자율적인 예술로서의 미술 진흥에 힘썼다. 흥미롭게도 여러 선행연구가 지적했듯이 도쿄미술학교 개교(1889), 제국박물관 개관(1890) 등을 통해 미술이 ‘fine art’로 제도화되는 시기와 대일본제국헌법 발포(1889), 제국의회 개설(1890) 등을 통해 일본이 ‘nation state’로 근대국가체제를 완성하는 시기가 일치한다.²⁷ 19세기 서양의 근대적 관념

적인 발상임을 지적하며, 미술의 국수주의 운동의 산물 도쿄미술학교 역시 구화주의가 가져온 ‘미술’이라는 근대적 개념 하에 설립되었음을 주장한다. 北澤憲昭, 『境界の美術史: 「美術」形成史ノート』, フリュッケ, 2000, 292쪽.

26 단오 야스노리, 「일본의 서양미술사: 西洋化와 国粹主義」, 『미술사논단』 1, 1995. 6, 22~23쪽.

27 기타자와는 근대 일본국가의 제도적 골조의 큰 뼈대가 구축되는 시기에 ‘미술’ 역시 그 골조가 제도적으로 정착되었음을 지적했다. 北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 94쪽. 국가체제의 완성

에 기초한 ‘미술’과 ‘국민국가’가 쌍생아처럼 일본에서 함께 태어난 것이다. 1889년 10월 오카쿠라는 미술잡지 『국화』(国華)의 발간사에서 “대저 미술은 국가의 정화(国ノ精華)이다. 국민이 존경, 흠모, 애중, 기망하는 바의 생각과 관념을 하나로 모아 응결하여 형상을 이룬 것이다”라고 언명해 미술에 ‘국가의 정화’라는 새로운 타이틀을 부과했다.²⁸

식산흥업·부국강병의 도구였던 미술을 국민정신을 담은 예술, ‘국가의 정화’로 새롭게 확립하려는 노력은 국내 미술 정책에만 그치지 않았다. 앞서 구키 류이치의 국수주의에 불만을 품은 메이지미술회 회원들이 출품을 보이코트한 1893년 시카고 만국박람회는 일본미술이 처음으로 미술관(Fine Art Pavillion)에 전시된 만국박람회이다. 이전까지 서구가 개최한 만국박람회에 출품된 일본미술은 ‘공예품’으로 사랑받았지만, ‘미술품’으로 인정받지 못했다.²⁹ 순수미술과 응용미술의 위계가 명확히 구분된 근대 서양의 미술 가치 체계와 질서가 만국박람회의 전시 구조에 그대로 반영되어 오로지 유럽과 미국의 미술만이 미술관에 전시되어 왔다. 오카쿠라를 비롯한 일본 대표들은 일본의 문명국가 진입을 상징하는 일본미술의 미술관 입장을 위해 주최 측을 집요하게 설득했고 시카고 만국박람회에서 성공했다. 일본의 미술이 ‘미술 fine art’이 되는 자리에 메이지미술회 회원들이 빠졌다는 사실은 역사적 우연이겠으나 상징적이다.

문부성을 주축으로 한 메이지 정부의 새로운 미술 정책의 궁극적 목표가 서양미술 배척에 있지 않았음은 1893년 여름 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)가 9년간의 프랑스 유학을 마치고 귀국하면서 분명해졌다.³⁰

과 미술 제도화와의 관계를 노출한 기타자와의 연구에서 영감을 받은 사토 도신은 『〈日本美術〉の誕生: 近代日本の「ことば」と戦略』(講談社, 1996)과 『明治国家と近代美術: 美の政治学』(吉川弘文館, 1999)에서 미술이 어떻게 근대 국민국가 형성에 기여하는 제도로서 동원되었는가를 구체적으로 고찰했다.

28 岡倉天心, 『『国華』発刊ノ辞』, 『岡倉天心全集』第3巻, 平凡社, 1979, 42쪽.

29 1893년 이전에 참가한 만국박람회에서 일본의 미술공예품은 주로 산업관에 전시되었다.

30 사쓰마번 명문가 출신의 구로다 세이키는 1884년 법률을 공부하기 위해 프랑스 유학을 떠났으나, 1886년부터 프랑스 아카데미 화가인 라파엘 콜랭에게 사사, 1887년부터 법률 공부를 포기하고 미술에 전념했다.

1896년 5월 구로다를 중심으로 도쿄미술학교에 양화과가 설치되었다.³¹ 〈미술진설〉에서 페놀로사가 강조했던 ‘묘상’을 담은 미술을 오카쿠라는 사의적(寫意的) 미술로 이해하고 미술의 가장 높은 단계에 두었다. 19세기 후반 아카데미풍 리얼리즘에 반발하며 프랑스 화단에 등장한 인상파의 세례를 직접적은 아니더라도 스승 라파엘 콜랭(Raphael Collin, 1805~1916)을 통해 간접적으로 받고 귀국한 구로다를 오카쿠라는 사의적 미술을 실천할 수 있는 화가라 판단했다.³² 다시 말해 서양미술의 본질을 사실적 재현에 두는 것이 아니라 사상과 감정 표현에 두고 가르칠 수 있는 화가로 구로다를 인정한 것이다.³³ 실제로 구로다는 화가 자신의 생각 혹은 대상에서 받은 감흥 등 무형의 화제(画題)를 시각화하는 회화를 추구했다. 구로다는 귀국 후 양화가로서 자연히 메이지미술회에 가입했었으나 1896년 그 정치적 성격이 불편했던 메이지미술회를 결국 탈퇴하고 자신을 따르는 젊은 화가들과 서양의 보헤미안적 미술가 단체를 닮은 백마회(白馬會)를 결성했다. 도쿄미술학교와 백마회는 구로다가 추구하는 새로운 양화, 즉 닮게 그리는 것이 목적이 아닌 생각을 표현하는 회화를 전개시키는 주 무대가 되었다.

1896년 도쿄미술학교에 양화과가 설치되면서 “양화 수난의 시대”는 공식적으로 종료했다. 그러나 메이지미술회의 복권이 이루어진 것은 아니었다. 양화계는 공부미술학교·메이지미술회 계열의 구파(旧派)와 도쿄미술학교·백마회 계열의 신파(新派)로 나뉘었다. 인상파의 영향으로 한층 밝아진 화면을 선보인 신파는 화풍 면에서 새로웠을 뿐 아니라 그들의 미술과 미

31 구로다와 함께 프랑스 유학을 한 구메 게이이치로(久米桂一郎, 1866~1934)가 서양화과 교수로, 구로다와 구메가 함께 설립한 화숙 덴신도조(天真道場)의 제자 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)와 오카다 사부로스케(岡田三郎助, 1869~1939)가 조수로 채용되었다.

32 인상파는 세계에 대한 ‘객관적’ 재현 가능성에 대해 회의를 품고 서양미술의 오랜 원칙인 원근법과 음영법을 과감히 무시한 화법을 통해 대상으로부터 받은 느낌을 되살려 내는 것에 집중했으며 고유색을 부정하고 순간순간의 빛에 따라 변화하는 색채에 민감하게 반응했다. 구로다의 스승 콜랭은 아카데미 화가로 대상의 형태를 명확하게 포착하는 고전적인 화법을 구사하면서 동시에 화면에 인상파의 밝은 외광 표현을 도입한 절충주의적 외광파 화가였다.

33 오카쿠라가 구로다를 ‘사의파’ 화가로 인정하고 도쿄미술학교 서양화과 설치를 구로다와 논의하는 구체적 상황에 대해서는 高階絵里加, 『異界の海: 芳翠・清輝・天心における西洋』, 三好企画, 2000, 222~226쪽 참조.

술가에 대한 인식과 태도가 구파의 그것과는 구별되는 근대적인 것으로 받아들여졌다.³⁴ 결국 양화배척에 대한 반동으로 결성되었던 메이지미술회는 신파의 등장으로 양화배척이 사라지면서 그 동력을 상실하고 1901년 해산했다. 해산 후 메이지미술회의 일부 화가들이 1902년 태평양화회(太平洋画会)를 결성했으나 구로다 세이키가 그 개설부터 주도한 문부성미술전람회(文部省美術展覧会)를 중심으로 재편된 미술계에 흡수되어 갔다.³⁵

4. 실용주의적 미술 인식의 계보

도쿄미술학교를 시작으로 문부성미술전람회 등의 제도를 통해 기술과 미술을 분리하는 근대 서구의 분류체계에 준거한 미술 규범이 보편화되면서 미술을 실용기술로 이해한 공부미술학교·메이지미술회 계열 미술가들의 미술에 대한 인식은 위화감을 초래하게 되었다. 그러나 메이지 초기 당시의 맥락에서 그들의 이해를 살펴보면 어떨까?

메이지 초기 양화는 18세기 후반 난학(蘭学)의 일부로 발달한 에도 후기 양풍화와 연속성을 갖고 등장했다. 실제로 메이지미술회 스스로 1889년 가을 우에노 공원 시노바즈노이케(不忍池)의 마견소(馬見所)에서 열린 제1회 메이지미술회전람회에 시바 고칸(司馬江漢, 1747~1818)과 아오도 덴젠(亜欧堂田善, 1748~1822)의 작품을 참고품으로 진열함으로써 자신들이 에도 후기 양풍 화가들을 계승하고 있음을 밝혔다.³⁶ 따라서 메이지미술회의 미술 인식은

34 서구 아카데미 화풍의 갈색을 기조로 하는 색채를 주로 사용했던 구파를 야니파(脂派)로 인상파의 영향으로 청색 자색 계통의 한층 밝은 색채를 사용한 신파를 무라사키파(紫派)로 흔히 구별한다.

35 1907년 문부성미술전람회는 프랑스 살롱전을 모델로 구로다 세이키와 당시 문부대신이었던 사이온지 긴모치(西園寺公望, 1849~1904)에 의해 개설되었다. 문전은 일본화, 서양화, 조각으로 출품 부문을 한정, 공예와 서예를 제외했다. 이는 ‘순수미술’을 중심으로 한 서양 미술의 장르 체계와 위계에 근거한 미술 진흥이었음을 증명한다.

36 메이지미술회 전람회의 규칙을 명기한 「전람회약속」(展覧会約束) 제12항에는 회장 내에 참고실을 설치해 ‘고금의 걸작’을 모아 전시한다는 내용이 포함되어 있다. 三輪英夫, 『美術団体展の時代』, 『日本洋画商史』, 172쪽. 제1회전에는 참고품으로 에도시대 양화가들의 작품과 국내 소장자들이 갖고 있던 이탈리아, 프랑스, 영국 작가들의 작품이 전시되었고, 제2회전에는 하야시 다다마사(林忠正,

실리적이고 실증적인 학문인 난학을 통해 서양화를 학습한 에도 후기 양풍 화가들의 미술에 대한 인식과 닿아 있다. 양화에 대한 관심이 사실묘사의 박진감과 거기에서 파생하는 실용에 집중했던 것은 에도시대 양화가 난학과 결부되어 발전한 역사적 경위와 결코 무관하지 않다.

사실 일본인들이 처음 접한 서양미술은 16세기 중반 그리스도교 포교를 위해 일본을 찾은 예수회 선교사들이 가져온 종교화였다. 1583년에는 박래품으로는 부족한 그리스도교 성화를 제작하기 위해 예수회 운영 학교 내에 화학사(画学舎)를 설치하고 예수회 선교사 화가에게 유화, 동판화 등을 배운 일본인 학생들이 양풍성화를 제작하기 시작했다. 그러나 1600년대 들어서 도쿠가와 막부의 쇄국정책이 시작되고 그리스도교가 금지되면서 포교의 일환으로 시작된 양풍화 제작은 중지되었다. 고야마 쇼타로는 1903년 『미술신보』(美術新報)에 일본 양화의 계보를 추적하는 기사를 연재하며 “소위 남만 기독교인이 전교를 위해 가지고 온 그림”을 그 계보의 제일 앞에 두었지만 이 종교화들은 일본 양화의 전개에 영향을 끼치지 못했고, 200년 후 네덜란드인들이 들여온 양화에서 현재의 일본 양화가 유래한다 주장했다.³⁷ 만약 예수회가 남아 포교활동을 계속했다면 일본의 양화 수입과 제작에 있어 종교화가 주류를 이루었을 것이고, 일본 양화의 전개가 다른 방향으로 진행되었을지도 모를 일이다.

쇄국정책과 그리스도교 탄압으로 단절되었던 서양미술에 대한 관심은 도쿠가와 요시무네(徳川吉宗, 1684~1751)의 양서 수입 규제 완화 조치에 따라 난학이 유행하면서 재개하였다. 서양 학문과 기술을 배우기 위해 수입한 난서에 실린 동판 삽화의 박진감에 직관적으로 매료된 난학자들이 우선 서양화의 사실성에 주목했다. 아키타란가(秋田蘭画)가 시작될 수 있도록

1853~1906)가 파리에서 수집해 온 루소(Théodore Rousseau, 1812~1867), 밀레(Jean-François Millet, 1814~1875), 도비니(Cahrles-François Daubigny, 1817~1878) 등의 작품이 전시되었다. 이후 전시에도 꾸준히 선배 양화가들과 해외 작가의 작품이 참고품으로 전시되었다. 外山卯三郎, 『日本洋画史』, 28~30쪽.

37 小山正太郎, 「洋画東進の来歴(一)」, 『美術新報』, 1902. 6. 5, 児島薫, 「18세기 일본의 서양회화 수용: 중국의 문화적 영향하에서」, 『미술사연구』 23, 2009. 12, 125쪽 재인용.

아키타번에 처음 서양화법을 소개한 히라가 겐나이(平賀源内, 1728~1780) 역시 본초학, 물산학 등을 공부한 난학자였다. 아키타란가는 1770년대 아키타 번사 오다노 나오타케(小田野直武, 1750~1780)와 번주 사타케 쇼잔(佐竹曙山, 1748~1785)이 중심이 되어 양화를 연구하고 제작한 일종의 미술운동이다.³⁸ 양화의 박진감이 화면에 담긴 입체감과 거리감에서 기인한다는 점에 주목, 이들은 음영법과 원근법을 터득하기 위해 서양화 이론에 체계적으로 접근했다. 난학에서 연구하는 서양의 과학적 원리의 일종으로 서양화의 음영법과 원근법도 이해된 것이라 할 수 있다. 사타케 쇼잔은 일본 최초의 서양화론이라 일컬어지는 『화법강령』(画法綱領, 1778)에서 그림의 사실성과 실용성을 다음과 같이 강조했다.

그림의 쓰임과 닮음을 중요시한다. 천문·지리·인물·화조를 실물과 아주 비슷하여 묘를 드러내도록 이것들을 닮게 그리는 것을 중요시한다… 제왕이 경작을 그리도록 시키는 것은 농사를 돌보기 위함이며, 원수가 험란을 그리도록 시키는 것은 승리를 꾀하기 위함이다. 이러한 그림이 실제와 닮지 않았다면 무슨 쓸모가 있겠는가. 그러므로 뜻만 그리고 형은 그리지 않는다는 설을 펼치는 기상이 고매한 그림은 실용성이 없다.³⁹

그리고 더불어 쇼잔은 와유(臥遊)라 부르며 즐기는 산수화와 같은 그림은 “국가무용의 장난감”(國家無用の弄器)과 같다고 비판했다. 번주라고 하는 위정자의 입장에서 서양화의 사실성으로부터 군사적·정치적 유용성을 포착한 것이라 볼 수 있다.

메이지미술회가 자신들의 선배로 위치 지우는 시바 고칸 역시 1799년 간행한 『서양화담』(西洋画談)에서 서양화에 대해 쇼잔과 유사한 관점을 피력했다.

38 오다노 나오타케는 서양서적 최초로 일본에서 완역된 의학서 『해체신서』(解体新書, 1774)의 도판을 담당한 인물이다.

39 坂崎担 編, 『日本画談大観』, 目白書院, 1917, 73쪽에 재수록.

일본과 중국 그림은 완물(玩物)로 실용성이 없다. 한편 서양화의 방법은 농담을 취해 음양, 요철, 원근, 심천을 나타냄으로써 그 실상을 모사한다. 문자를 통해서도 뜻을 나타낼 수 있다 하더라도 그 형상에 있어서는 그림을 통하지 않고 그것을 제대로 표현하기 어렵다. 그런 까닭에 서양의 서적은 그림을 가지고 설명해 알게 하는 경우가 많다. 어찌 [서양화를] 일본과 중국의 그림처럼 술자리의 흥, 완롱(玩弄), 희기(戲技)로 행하는 것에 비교할 수 있겠는가. [서양화는] 참으로 실용의 기술(實用の技)이자 치술의 도구(治術の具)이다.⁴⁰

즉 시바 고칸 역시 일본화·중국화와 구별되는 서양화의 특징을 사실성에서 찾으며 그 사실성이 갖는 유용성을 강조했다. 서양의 학문을 배워 그것을 실제에 활용하려고 하는 난학의 일부로 서양화법을 익힌 에도 후기 양풍화가들의 인식에는 사실의 존중과 실용의 강조가 나타난다. 그러나 그림에 대한 이러한 새로운 인식은 난학의 영향을 받은 일부 양풍화가들 사이에 공유된 것으로 당시 그림에 대한 주류의 인식은 아니었다. 서양화의 사실성과 거기서 끌어낼 수 있는 국가적 유용성에 대한 공적인 관심은 개항과 함께 찾아왔다.

페리 내항을 계기로 서구열강의 군사적 압박을 경험한 막부가 1856년 서양세계의 영향력에 대처하기 위해 서양문헌 번역과 양학자 양성을 목표로 한 일종의 연구교육기관 반쇼시라베쇼(蕃書調所)를 설립했다. 반쇼시라베쇼 설립을 계기로 민간에서 행해지고 있던 난학이 관의 주도하에 조직화되었다. 1857년 막부는 반쇼시라베쇼에 회도조방(絵図調方)을 설치, 가와카미 도가이(川上冬崖, 1828~1881)를 회도조출역(絵図調出役)으로 임명하고 서양화법 연구와 교육을 시작했다.⁴¹ 본래 네덜란드어 교수로 반쇼시라베쇼 근무를 시작했던 가와카미는 회화 조사 임무를 맡고 나가사키 해군전습소에서 네덜란드 서적을 번역해 원근법, 제도(製図), 측량술 등을 공부하고 석판

40 坂崎担 編, 『日本画談大観』, 116쪽에 재수록.

41 막말 막부의 서양화법 교육 및 연구에 대해서는 尾崎尚文, 「明治洋画の生成」, 『日本洋画商史』, 35~36쪽 참조.

화를 모사했다. 1861년에는 회도조방을 화학국(化學局)으로 개칭하고 서양화 연구를 보다 본격화하는 과정에서 과거 쇼헤이코(昌平黌)에 화학을 두지 않았음으로 선례를 따라 화학의 교수방신설(教授方新設)에 반대한다는 의견이 나왔다. 이에 서양화 연구 교육 확대를 지지하는 측에서는 “우리나라와 중국의 화학은 기(氣)를 주로 하고 필경 완롱물(玩弄物)로 실용의 물건이 아니나 서양화의 의의는 실용을 주로 한다”는 주장을 근거로 서양화는 기존의 일본화·중국화와 달리 물산학, 물리학, 병학, 조선학 등의 발전에 유용함을 밝혔다. 막부는 화학에 교수방출역(教授方出役)을 두는 것은 보류하고 대신 화학출역(化學出役)을 임명하고 화학국에서는 타 학과의 보조 과학으로서 측량, 지도제작, 제도 등을 위한 도화교육을 시행하도록 했다.⁴²

관의 서양화에 대한 실용주의적 태도와 접근은 그 안에서 연구하고 교육 받은 화가들에게도 그대로 전이되었다. 1862년 반쇼시라베쇼가 개칭한 요쇼시라베쇼(洋書調所)의 화학국에 입국한 다카하시 유이치(高橋由一, 1828~1894)는 1865년 10월 「화학국적인」(化學局的言)이라는 글을 적어 국의 벽에 걸었다. “서양 여러 나라의 화법은 본래 사진(写真)을 중요시한다”라는 내용으로 시작하는 글에서 그림이란 성현·영웅·호걸의 초상을 사실적으로 그려 공덕을 알리는 방법 등으로 국가에 유용하게 쓰여야 한다 강조하고 서양 각국 정부가 화학관(化學館)을 설립한 것은 실로 치술의 일조(治術ノ一助)로 하려는 것일 뿐, 결코 완롱의 소기(玩弄ノ小技)로 하려는 것이 아니라 주장했다.⁴³ 시바 고칸이 『서양화담』에서 서양화와 중국·일본화의 차이를 설명하는데 사용했던 개념인 ‘치술’과 ‘완롱’을 다카하시 유이치가 그대로 따라 다시 쓰고 있다. 그리고 초상화 제작이라는 구체적인 방법을 국가유용의 예로 제시했다. 다카하시의 화학국 스승이자 동료인 가와카미 역시 자신이 번역한 일본 최초의 미술교과서 『서화지남』(西畵指南, 1871)에서 서양화가 일본과 중국의

42 반쇼시라베쇼 화학국을 둘러싼 막부의 의견 조정 과정에 대해서는 鈴木廣之, 「一八六〇年代: 日本美術論と洋学の成長」, 北澤憲昭, 佐藤道信, 森仁史 編, 『美術の日本近現代史: 制度・言説・造形』, 東京美術, 2014, 46~47쪽 참조.

43 「化學局的言」은 青木茂 編, 『日本近代思想大系17 美術』, 岩波書店, 1989, 171~172쪽에 재수록.

도화와 달리 유용성, 객관성, 체계성이 있음을 높이 평가했다.⁴⁴

서양의 강대한 경제력과 군사력에 대항하기 위한 근대적 과학기술의 발전이 절실히 필요한 때에 막부의 공적기관을 통해 서양화와 기존의 일본화·중국화와의 차이가 인식되고, 완롱의 대상이 아닌 실용의 기술이라는 그림의 새로운 정의가 확립된 것은 중요하다. 메이지유신 이후에도 대상의 실체를 기록하고 그 물리적 정보를 정확하게 전달하는데 유효한 서양화법은 모든 근대 과학기술 발전의 기초로 인식되었다. 부국강병·식산흥업을 통해 서구열강과 나란히 설 수 있는 힘을 기르는 것이 지상 목표인 메이지 정부 역시 막부와 마찬가지로 서양미술의 사실성을 공업이나 과학기술 발달에 이용하고자 하는 실용주의적 태도를 보였다. 공부미술학교 설립 목적에 명기된 “백공의 보조”라는 표현이 바로 메이지 정부의 그러한 태도를 반영한다.

막말 화학국에서 이루어진 도화 교육과 공부미술학교 교육의 결정적인 차이는 그 교사와 교수법에 있다. 서양화법을 난서에 의지해 학습한 이들과 이탈리아에서 온 서양미술가들에게 직접 배운 이들 사이에 미술에 대한 인식 차이가 있었을까? 폰타네지는 공부미술학교 교수로 일본에 초청될 당시 토리노 왕립미술학교의 풍경화 교수직을 맡고 있었다. 바르비종 화파의 영향을 받은 그는 서정적인 풍경화를 주로 제작했다. 그의 풍경화는 갈색을 주조로 약간 가라앉은 색조에 자세한 사실적 묘사에 구애됨 없이 대상의 느낌을 크게 포착하는 화풍을 특징으로 했다. 그러나 폰타네지는 서양미술을 실용기술로 교육하기 위해 설립한 공부미술학교의 교수로 자신을 초빙한 메이지 정부가 자신에게 기대하는 바가 무엇인지를 이해하고 학생들에게 자신의 화풍을 주입하기보다는 서양화의 기초를 교육하는 것에 집중했다. 양화 기법 초보 단계에 있는 학생들에게 기하학, 해부학, 원근법, 음영법, 데생, 사생 등에서 시작하는 유럽 아카데미즘 교육을 실행, 학생들이 대상을 정확하게 묘사하는 기초부터 체계적으로 학습하도록 했다. 그러나 폰타네지 자신은 분명 ‘기술자’가 아닌 ‘미술가’였다. 그의 교육 안에 ‘미술’로서의

44 가네코 가즈오, 「近代日本の美術教育: 明治부터 昭和初期까지」, 『미술사논단』 6, 1998. 3, 17쪽.

회화관이 자연스럽게 들어갈 수밖에 없었다. 공부미술학교 제자가 남긴 폰타네지 강의록에 따르면, 그가 실경의 사생을 바탕으로 각자의 생각과 감정을 더한 화면을 만들도록 지도하는 등 그의 교육 안에 자기 표현을 중시하는 서양 근대적 미술관(美術觀)이 들어가기도 했음을 알 수 있다.⁴⁵ 이 내용을 근거로 선행연구에서는 폰타네지의 수업을 통해 공부미술학교 학생들이 양화를 ‘기술’이 아닌 ‘미술’로 이해하게 되었고, 메이지 정부의 의도와는 반대로 공부미술학교가 미술이 과학기술과 공업에서 분리되는 계기를 낳았다고 주장하기도 한다.⁴⁶ 폰타네지가 부임한 지 2년 만인 1878년 풍토병인 각기병으로 인한 건강 악화로 이탈리아로 돌아가자 고야마 쇼타로, 아사이 주를 비롯해 그를 따르던 학생들이 새로 부임한 이탈리아인 선생의 수업에 만족하지 못하고 집단 퇴학을 결심했을 정도로 당시 공부미술학교 학생들이 폰타네지에 감화되었던 것은 사실이다. 그러나 숙달된 사실적 묘사가 미술의 목적이 아니고 기술적 숙달은 사상이나 감정을 자유롭게 조형하기 위한 수단이라는 폰타네지의 미술관을 담은 ‘미술’로서의 회화 교육을 완성하기에 2년은 너무 짧은 시간이었다. 더구나 불어로 진행한 폰타네지의 화론 강의는 통역이 있어도 전달에 어려움이 있었다.⁴⁷ 분명 공부미술학교의 일 본인 학생들은 폰타네지를 비롯해 기술자가 아닌 예술가였던 서양미술가들 아래서 측량, 제도, 지도 제작 등과는 구별되는 예술로서의 ‘미술’을 경험했다. 그러나 이들의 미술 인식이 ‘기술’에서 서구 근대적 의미의 ‘미술’로 전환되었다고 보기는 어렵다.

1880년대 있었던 중요한 미술 관련 논쟁에서 양풍미술가들이 남긴 발언을 살펴보면 여전히 미술을 실용적 ‘기술’로 인식하고 있었음을 확인할 수 있다. 1882년 고야마 쇼타로와 오카쿠라 가쿠조 간에 벌어진 “서는 미술이 아니다”(書ハ美術ナラズ) 논쟁은 1881년 열린 제2회 내국권업박람회 미술

45 隈元謙次郎, 「フォンタネージ講義録」, 『明治初期来朝伊太利亜美術家の研究』, 八潮書店, 1978, 143~155쪽.

46 金子一夫, 「工部美術学校における絵画・彫刻教育」, 『近代日本美術教育: 明治・大正時代』, 中央公論美術出版, 1999, 146~147쪽; 北澤憲昭, 『境界の美術史: 「美術」形成史ノート』, 279~287쪽.

47 村田哲朗, 「欧化政策のなかの洋風美術」, 72쪽.

부문에 서예가 포함된 것을 문제 삼은 고야마의 글에서 시작되었다.⁴⁸ 양화가인 고야마는 서예가 미술이 될 수 없음을 주장했고, 전통과 오카쿠라는 서예도 미술임을 주장했다. 표면적으로는 구화주의 대 국수주의의 대립으로 비춰졌지만 의견 차이의 본질은 양자가 미술을 어떻게 정의하느냐에 있었다. 고야마는 서예가 미술일 수 없음을 증명하기 위해 미술의 여러 요건을 들었는데, 그중 하나가 “미술은 공예를 발전시키는 근원이 되어 백반의 사업을 일으킬 수 있다”였다.⁴⁹ 즉 고야마가 공부미술학교의 “백공의 보조”라는 미술에의 접근을 여전히 고수하고 있었음을 알 수 있다.

앞서 언급한 1884년의 “모필화·연필화 논쟁”도 기본적으로 미술의 본질을 어디에 두고 있느냐에 따라 그 의견이 나누어졌다. 모필화 교육의 도입을 주장한 페놀로사와 오카쿠라는 사상과 감정 표현에 미술의 본질을 두었고, 이와 반대로 연필화 교육의 고수를 주장한 고야마는 외부 세계의 객관적 재현에 미술의 본질을 두고 논쟁을 펼쳤다. 비록 전문미술교육이 아닌 보통교육에서 어떤 미술을 가르치느냐의 문제이긴 하지만 미술의 심미적 가치를 강조하는 페놀라사와 오카쿠라에 대항하기 위해 고야마는 미술의 실용적 가치를 거듭 역설했다.

마지막으로 가장 결정적으로 양풍미술가들이 미술을 어떻게 인식하고 있었는가는 1889년 고야마 쇼타로, 아사이 주 등이 작성하여 전국의 양화가에게 발송한 ‘메이지미술회설립취의서’에 잘 나타나 있다. 취의서의 마지막 단락을 인용하면 다음과 같다.

지금 백반의 학술공업은 날이 갈수록 넓은 관습에 얽매이는 회화의 쓰임에 건디기 어려움을 호소하고, 공중의 이목은 고물 모방의 기술에 지쳐, 몹시 신기술의 출현을 바라고 있다. 기운이 향하는 곳에 바로 시기가 무르익었으니, 유위한 기술을 가진 이(有為技術の士)는 속히 와 함께 힘을 합치자. 유식하고 탁견을 가

48 小山正太郎, 「書ハ美術ナラズ」, 『東洋学芸雑誌』 第8, 9, 10号(1882, 5~7)에 연재. 岡倉天心, 「『書ハ美術ナラズ』の論を読む」, 『東洋学芸雑誌』 第11, 12, 15号(1882, 8, 9, 12)에 연재.

49 小山正太郎, 「書ハ美術ナラズ」, 『東洋学芸雑誌』 第10号, 229~230쪽.

진 이는 기운이 향하는 곳을 관찰하여 술선 조력의 수고를 아끼지 말자.⁵⁰

우선 “백만의 학술평업”은 공부미술학교 설립 목적에 나왔던 “백공의 보조”의 “백공”을 지칭하는 것으로 현재, 즉 국수주의가 대두한 이래 미술이 제대로 백공의 보조 역할을 하지 못함을 지적한다. 그리고 “유위한 기술을 가진 이” 즉 이 취의서를 받은 양풍미술가들이 모여 사회가 필요로 하는 신 기술을 실천하자는 뜻을 담았다. 서양미술을 신기술로 양풍미술가를 유용한 기술을 구사하는 사람, 즉 기술자로 설정하는 태도는 공부미술학교의 그것과 전혀 다르지 않다.

1880년대 국수주의 전통파가 미술계의 헤게모니를 장악해 가는 가운데 양화가들은 메이지 정부가 처음 자신들에게 부여했던 임무에 보다 천착하게 되었다. 양화배척의 여러 국면이 국수주의 부상으로 인한 구화주의 침몰의 형태로 표면화되면서 양화가들은 이 대결이 서양과 대 전통파의 대결이지 ‘기술’ 대 ‘미술’의 대결이라고 의식하지 않았다. 그렇기 때문에 국수주의 전통파와의 대결에서 양화가들은 양화가 ‘기술’인가 ‘미술’인가를 따지기보다 양화가 얼마나 국가에 유용한 ‘기술’인가를 증명하는 데에 일관되게 초점을 맞췄다. 그리고 양화의 국가유용성은 세계와 대상에 대한 과학적이고 합리적인 이해의 기초가 되는 사실성에서 찾았다. 이 사실성을 결여한 전통회화는 국가유용의 ‘기술’일 수 없다는 점을 오히려 양화가들은 전통파의 약점으로 공격했다.

5. “양화의 동면”

일본근대미술사에서는 양화가 주요 전람회에서 배제되고 공부미술학교가 폐교한 1882~1883년에서 구로다 세이키가 프랑스 유학을 마치고 귀국해

50 「明治美術會設立趣意書」는 外山卯三郎, 『日本洋画史』, 3~4쪽에 채수록.

도쿄미술학교 교수로 부임하여 서양화 교육을 시작하는 1893~1896년까지의 시간을 흔히 “양화의 ‘암담한 시대’”(洋画の‘冬の時代’)라 부른다. 기타자와 노리아키는 이 시기가 양화에 있어 단순한 겨울이 아니라 봄을 준비하는 시간이었다는 점을 강조하여 “양화의 동면(冬ごもり)”이라는 은유를 통해 재정 의했다. 국수주의라는 차가운 바람과 함께 양화배척의 겨울이 찾아온 덕분에 메이지 양화가 실용성에 중점을 두었던 공인(公認)의 서양화관을 자기 비판적으로 반성하고 ‘미술이란 무엇인가’하는 문제를 고민하는 시간을 갖게 되었고, 이 동면기를 거치며 ‘기술’에서 ‘미술’로 새로 태어남으로써 봄을 맞게 되었다는 논리이다.⁵¹ 개체는 동면을 거치며 ‘재생’하는 것이지 ‘진화’하는 것은 아니다. 그럼에도 불구하고 이 “동면” 레토릭은 ‘기술’로서의 미술 인식은 미성숙한 불완전한 것인 반면, ‘예술’로서의 미술 인식은 성숙한 완성된 것이라는 진보의 모델로 쉽게 옮겨갈 위험이 존재한다. 실제로 기타자와는 국수주의의 대두로 인한 양화배척이 양화가들에게 “마이너스”로 작용했다 단정할 수 없는데 그것은 그로 인하여 양화가 실용성에서 탈피, 미술로 “성숙”하는 계기가 마련되었기 때문이라 역설한다.⁵² 1880년대 정부의 미술정책이 전통미술로 그 기축을 옮기면서 메이지 초기 국가가 서양미술에 부과했던 가치, 즉 사실성에 기반한 실용성이 더는 정부의 후원을 받는 근거로 작동하지 못하게 되었다고 판단한 양화가들이 ‘기술’ 대신 ‘미술’로서의 회화의 존재 방식을 심각하게 고민하지 않을 수 없었다는 것이 기타자와의 주장이다.⁵³ 그러나 앞 장에서 살펴보았듯이 실재는 오히려 반대였다. 메이지 초기 정부의 적극적인 서양미술 진흥정책을 경험했던 공부미술학교 출신 양화가들은 국수주의 대두로 양화가 압박받는 상황이 왔을 때 실용주의적 미술관을 고수하며 양화의 가치를 증명하고자 했다.

“양화의 겨울” 동안 문부성이 주도하는 주요 미술 정책에서 양풍미술가

51 北澤憲昭, 「洋画の“冬の時代”と「油絵沿革展覧会」」, 『日本洋画商史』, 美術出版社, 1985, 219쪽; 北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 90~94쪽.

52 北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 91쪽; 北澤憲昭, 「洋画の“冬の時代”と「油絵沿革展覧会」」, 219쪽.

53 北澤憲昭, 『境界の美術史: 「美術」形成史ノート』, 290쪽.



〈그림 3〉 소아마 사치히코, 〈武者試鵜図〉, 1890, 캔버스에 유채, 151.8×104.2cm, 도쿄국립박물관 소장(왼쪽)
 〈그림 4〉 야마모토 호스이, 〈浦島図〉, 1893~1895, 캔버스에 유채, 122×168cm, 기후현미술관 소장(오른쪽)

들은 분명 소외되었다. 그러나 “동면”에 들었다고 할 만큼 활동을 중단했던 것은 아니다. 메이지 20년대 제국헌법 발포, 제국의회 개설을 통해 근대국가체제가 갖추어지고 ‘일본’이라는 국가의식의 창출이 중요한 이슈로 등장하면서 역사화(歴史画) 붐이 불었다. 천황을 군주로 한 입헌군주국으로서 근대국가의 모습을 갖춘 일본은 『고사기』(古事記)와 『일본서기』(日本書紀)에 근거한 역사 편찬 작업을 본격화, 그 내용을 소학교 교과서에 포함시키고 역사화로 제작하는 등의 방법을 통해 널리 국민에게 공유시키고자 했다. 국수주의의 압박을 받고 있던 양화가들은 자신들의 미술이 국가에 봉사함을 증명할 수 있는 기회로 삼아 역사화 제작에 의욕적으로 참여했으며 완성된 작품은 내국권업박람회, 메이지미술회 전람회 등을 통해 발표했다.⁵⁴ 음영법,

54 1890년 열린 제3회 내국권업박람회는 역사화가 최고로 성황을 보인 전람회로 기록된다. 메이지미술회의 작품으로는 혼다 긴키치로의 〈하코로모천녀〉(羽衣天女), 사쿠마 분고(佐久間文, 1868~1940)의 〈신교를 아뢰는 와케노 기요마로〉(和氣清麿奏神教図), 인도 마타테의 〈고대응모병도〉(古代応募

원근법 등 사실적 재현에 필요한 서양화법에 숙달한 양화가들은 신화와 역사 속 인물들을 소환하여 마치 눈앞에 살아있는 것처럼 생생하게 그려냈다 (<그림 3>, <그림 4>).

실제의 대상을 닮게 그릴 수 있을 뿐 아니라 실제로 존재하지 않는 대상도 박진감 넘치게 재현할 수 있는 양화의 사실성은 역사와 신화를 시각화하는데 유용했다. 메이지미술회 양화가들은 성현·영웅·호걸의 초상을 사실적으로 그려 공덕을 알리라는 다카하시 유이치의 권고를 실천하듯 역사화를 제작하여 ‘메이지미술회설립취의서’에서 선언했던 것처럼 자신들의 미술을 국가유용의 기술로 선보였다. 전람회를 통해 발표한 양화가들의 역사화 중 다수는 궁내성이 구입했다. 그럼에도 불구하고 이 시기 메이지미술회 양화가들이 제작한 역사화는 일본근대미술사에서 주목받지 못하고 잊혀졌다. 역사적 인물과 사건을 사실적으로 도해하는데 집중한 양화가들의 역사화는 회화보다 역사가 우선하는 역사서의 삽화와 같은 것으로 여겨져 미술적 가치를 인정받지 못했다. 반면 미술사에서는 구로다 세이키를 비롯해 도쿄미술학교·백마회 화가들이 제작한 은유적 역사화를 미술적으로 높이 평가했다. 역사적 사건과 인물을 사실적으로 재현하는데 집중한 구과와 달리 신화는 역사 이야기에서 소재를 취하면서도 이야기의 세계, 그 자체를 그리지 않는 역사화를 통해 일본 정신의 표현을 시도했다.⁵⁵

역사화와 더불어 메이지 20년대 양화가들이 활발한 활동을 보인 분야로 파노라마에 주목할 필요가 있다. 1890년 제3회 내국권업박람회 개최에 맞춰 개관한 우에노 파노라마관을 시작으로 일본에서 파노라마관이 크게 유행했다.⁵⁶ 개관 초반에는 미국남북전쟁도, 보불전쟁도 등 서양에서 수입

兵図), 하라다 나오키로의 <기룡관음>(騎龍觀音), 소야마 사치히코(曾山幸彦, 1860~1892)의 <무자시곡도>(武者試鵠圖) 등이 출품되었다. 그 외 메이지미술회 역사화의 대표작으로 야마모토 호스이가 메이지미술회 전람회를 통해 발표한 <십이지>(十二支, 1892)와 <우라시마도>(浦島図, 1893~1895)가 있다.

55 야마나시 에미코, 「구로다 세이키의 <옛 이야기>와 백마회의 역사주의: 記紀神話 주제를 중심으로」, 홍선표 엮음, 『동아시아 미술의 근대와 근대성』, 학고재, 2009, 43~70쪽.

56 당시 일본 파노라마관의 운영 및 파노라마화 제작에 관해서는 木下直之, 『美術という見世物』, 筑摩書房, 1999, 222~253쪽 참조.

(筆君郎太正山小)マヲノバ撃攻大攘平



(影撮生羽乙橋大日常式樂開館マヲノバ草淺)
PANORAMA OF THE BATTLE OF PIU-GYANG; PAINTED
BY SHUTARO KOYAMA, ESQ.

〈그림 5〉

고야마 쇼타로, 아사쿠사 니혼 파노라마관 그림,
1896

한 전쟁화를 설치했으나 점차 일본인 화가들이 제작한 파노라마를 선보이기 시작했다. 관람자들에게 마치 실경을 보는 것과 같은 박진감을 제공해야 흥행에 성공할 수 있는 파노라마관은 당시 일본에서 사실적 화법을 가장 잘 구사할 수 있는 메이지미술회 회원들에게 작품을 의뢰했다. 1891년 개관한 간다 파노라마관은 아사이 주, 마쓰이 노보루, 혼다 긴키치로 등이 공동으로 제작한 〈후지카와에서 후지산을 보는 그림〉(富士川ヨリ富士山ヲ望ム図)과 〈아코기시복수도〉(赤穂義士復讐之図)를, 아사쿠사의 니혼 파노라마관은 1896년 고야마 쇼타로에게 의뢰한 〈일청전쟁평양공격도〉(日清戦争平壤攻撃図)를 설치했다(〈그림 5〉). 1897년에는 고세다 요시미쓰가 간다 제국 파노라마관의 주문으로 〈몽고래구〉(蒙古來寇)를 제작했다. 야마모토 호스이도 디오라마 제작에 참여한 기록이 있다. 파노라마관이 미술전람회장이 아니라 오락시설이라는 사실이 당시 참여한 양화가들에게는 크게 문제가 되지 않았던 것으

로 보인다. 화가들은 역사화보다도 훨씬 대규모 작업을 요하는 파노라마를 통해 자신들의 기량을 마음껏 뽐냈다.⁵⁷

고야마 쇼타로는 니혼 파노라마관에 설치한 청일전쟁화를 본인이 중군 화가로 파견되었을 때 남겨온 스케치를 토대로 제작했다. 고야마의 「파노라마 구조」(パノラマの構造)란 글에 따르면 그는 니혼 파노라마관에 걸 평양 전투 그림을 “소설적”으로 전할지 “역사적”으로 전할지 고민했다.⁵⁸ “소설적”이라 함은 평양전투에서 있었던 흥미로운 장면을 여기저기에서 모아 하나의 화면으로 만드는 것이고 “역사적”이라 함은 한 시각에 일어난 사건만을 다루는 것을 말했다. 관람객의 흥미에 초점을 맞춘다면 “소설적”으로 구성해야 했으나 고야마는 그 실황을 정확히 전달하는 것이 필요하다고 판단 “역사적” 구성을 선택했다고 밝혔다. 일본의 용맹한 군인들이 국가를 위해 고생하고 있음을 국민들에게 알려 사기를 북돋우고, 적개심을 올리고, 전황을 후세에 오류 없이 전하는 것이 옳다고 생각했기 때문이라 했다. 흥행을 목적으로 한 파노라마관에 걸 그림이었지만 화가는 일종의 전쟁기록화로 접근하고 있음을 알 수 있다. 실제로 당시 파노라마관은 민중의 오락과 교육을 병행하는 기관으로 기능했다. 국내외 전쟁화를 주로 설치했던 파노라마관은 국민의 상무사상을 장려하는데 기여한다고 여겨졌다. 그림에도 불구하고 ‘구경거리’(見世物)로 제작된 파노라마는 ‘예술’이 될 수 없었고 오랜 시간 일본근대미술사 서술에서 누락되었다.⁵⁹

메이지 20년대까지도 메이지미술회의 양화는 ‘진사’에 탁월한 신기술로 충분한 유용성을 갖고 있었다. 죽은 듯 동면에 들기에는 사실적 유화를 필요로 하는 곳이 여전히 많았다. 당시는 사진에 색이 없고, 정착이 약해 이미

57 고야마 쇼타로의 니혼 파노라마관 청일전쟁도의 경우 30여 명의 조수를 고용, 4개월에 걸쳐 작업했으며 1만여 엔의 비용이 들었다. 木下直之, 『戦争という見世物: 日清戦争祝捷大会潜入記』, ミネルヴァ書房, 2013, 31쪽.

58 小山正太郎, 「パノラマの構造」, 『明治洋画史料: 懷想篇』, 中央公論美術出版社, 1985, 33~39쪽.

59 파노라마를 근대미술사 연구에서 집중 조명한 것은 기노시타 나오키의 『미술이라 불린 구경거리: 유화다실의 시대』(美術という見世物: 油絵茶室の時代, 平凡社, 1993)가 처음이다. 기노시타는 미술이 다른 구경거리와 마찬가지로 오락으로 생산되고 소비되던 시대에 주목함으로써 ‘미술’이라는 경계의 유동성, 모호성, 자의성을 지적했다.

지가 오래 보존되지 못하고, 크게 인화하는 것이 어렵다는 등의 한계가 있어 사실적 재현을 요하는 경우에는 사진보다 양화가 선호되었다. 긴 노출 시간, 망원렌즈 미발달 등 기술상의 한계로 인해 사진은 아직 움직이는 물상을 포착하기 쉽지 않았기 때문에 청일전쟁에도 사진사보다 많은 수의 화공이 종군했다.⁶⁰ 역사화에 있어서 양화는 대상의 물리적 현존을 재현의 전제 조건으로 하는 사진이 결코 만들어 낼 수 없는 현존하지 않는 인물과 사건의 이미지를 치밀한 묘사와 3차원적 재현으로 실재처럼 가공해내었다. 그러나 다른 한편 메이지 20년대 도쿄미술학교를 시작으로 미술이 기술과 구분되고 ‘순수미술’을 정점으로 하는 근대 서양미술의 가치 질서 체계가 제도화되면서 양화의 사실성은 점차 미술사적으로 높이 평가받지 못하게 되었다. ‘사진 같은 그림’이라는 묘사는 칭찬이 아닌 폄하의 표현이 되었다.

기타자와는 ‘기술’로서의 미술에서 ‘예술’로서의 미술로의 전환을 공부 미술학교·메이지미술계 양화가들의 자기비판적 반성의 결과가 낳은 미술관의 ‘성숙’으로 서술했다. 그러나 메이지미술회 양화가들의 당시 발언과 활동을 추적하면 이 전환이 그러한 방식으로 일어나지 않았음을 확인할 수 있다. 18세기 에도 양풍화가들로부터 연속되어 온 사실성을 미술의 본분으로 여겼던 미술관은 페놀로사와 오카쿠라에 의해 우선 부정되었고, 구로다 세이키를 비롯해 서양 근대의 미술 인식을 체화한 양화가들이 등장하여 전자를 대체했다. 즉 미술 인식의 ‘근대적’ 전환은 ‘기술’로서의 미술이 ‘예술’로서의 미술로 진화하는 형태가 아니라, ‘예술’로서의 미술이 ‘기술’로서의 미술을 밀어내는 형태로 일어났다. 그리고 전람회, 미술학교 등 미술 관련 제도들을 통해서 ‘예술’로서의 미술이 규범화되면서 미술사 역시 서구 근대의 미술 관념과 체계에 따라 ‘예술’로서의 미술을 중심으로 서술되고 ‘기술’로서의 미술은 주변화 혹은 삭제되었다.

60 일본의 대본영 참모본부가 편찬한 『메이지28년일청전사』(明治28年日清戰史)에 따르면 기자 114명, 화공 11명, 사진사 4명이 종군했다.

6. 맺음말

공부미술학교는 ‘미술’을 기술로 교육한, ‘서양에는 없는 서양미술학교’였다. 그리고 이 ‘미술’학교에서 기술자의 정체성을 가진, ‘서양에는 없는 서양 미술가’가 성장했고 이후 이들이 메이지미술회를 조직했다. ‘서양에는 없는 서양미술학교’와 ‘서양에는 없는 서양미술가’는 비서구 일본이 서구를 모델로 근대화를 추진하는 과정에서 나온 산물이다. 사실성은 근대 서양에서 미술이 추구한 본질이 아니었지만 (오히려 그 반대였지만), 서구와 같은 물리적 합리성에 근거한 과학기술의 진보를 갈망하는 일본에게는 사실성이 근대화의 도구로 가장 긴급하고 절실히 요구되는 서양미술의 속성이었고 이를 일본의 양화가들은 내적 필요에 따라 주체적으로 오판하고 자율적으로 전용했다. 그러나 서양의 가치와 질서를 ‘보편’으로 설정하는 근대에 ‘서양에는 없는’ 어떤 것도 온전히 ‘근대’라는 타이틀을 가질 수 없었다. 메이지미술회야말로 ‘메이지’로 시작되고 상징되는 일본 근대화의 산물이었지만 ‘근대성’ 획득에는 실패했다. 미술에서 근대성을 성취한다는 것은 ‘fine art’로서의 미술, 즉 19세기 서구 부르주아 국민국가의 산물인 자기목적적이고 자율적인 감상 본위의 심미적 대상으로서의 미술이 확립한다는 것을 의미했다. 근대 서양의 미술 개념과 이론을 기준으로 일본미술을 사유하고 평가해온 일본근대미술사 서술 곳곳에서 공부미술학교와 메이지미술회의 ‘기술’로서의 미술 인식, 농사무성과 공부성이 추진한 ‘예술’로서가 아닌 ‘산업’으로서의 미술 진흥을 근대적 미술 개념의 미성숙의 결과로 진단하는 경향을 발견할 수 있다.

일본근대미술사에서 주변화된 메이지미술회를 근대미술사의 중심으로 복권하는 것도 메이지미술회를 ‘일본적 근대성’으로 이해해야 한다고 주장하는 것도 이 글의 목표가 아니다. 근대성은 복수의 형태로 존재하는 것이 아니다. “근대성의 기준·모범이나 서열 같은 건 없고, 각 지역이 각기 나름대로의 근대성을 만들어갔다”는 요지의 ‘복수의 근대’ 담론은 근대성의 서구중심주의를 해체하는 듯 들리지만 사실 근대성 자체가 서구가 비서구에

행사하는 힘의 효과의 결과라는 사실을 가린다. ‘복수의 근대’ 담론은 근대성의 자기 전개과정이 지닌 폭력성과 배타성을 지우는데 기여할 위험이 있다. 공부미술학교·메이지미술회의의 ‘기술’로서의 미술 인식을 서구로부터 ‘미술’이 이식되는 과정에서 일어난 일본적 오류로 읽는 것은 “하나의 모범 아래 서열화된 단일한 근대의 폭력적인 논리”에 근거한다. 이 글에서는 근대 서양의 미술의 존재 양식이나 사회적인 역할과는 다른, 일본의 내재적 상황과 역사적 경위에 따른 내적 논리를 갖고 형성된 미술 인식을 배제하는 것으로 미술의 근대적 체계가 완성되었음을 밝히고자 했다. 미술의 근대성이란 막말에서 메이지초로 이어지는 “실용의 기술·치술의 도구”라는 미술 인식을 일본 특수적인 것, 결국 ‘비근대적’인 것으로 분리하고 배제하는 과정에서 실현되었다.