

# ‘쿨 재팬’과 일본화

아라이 게이

## 1. 들어가며

‘쿨 재팬’(Cool Japan). 이제 일본에서는 물론 국경을 넘어 국제적으로도 종종 사용되는 용어로, 일본의 일반 사회생활 가운데 자연스럽게 생겨난 유행어가 아니라, 2010년에 일본 정부가 내놓은 경제문화정책의 슬로건이다. 2013년 법 제정을 기초로 설립된 쿨 재팬기구(株式会社海外需要開拓支援機構)는 외국인에게 호평받고 있는 만화, 전통공예, 일본음식을 비롯하여 첨단 테크놀로지와 관광에 이르기까지 폭넓은 상품과 서비스를 ‘쿨 재팬’이라고 하고 있다. ‘쿨 재팬’에 해당하는지는 결국 해외에서 수요를 획득하거나(아웃바운드) 일본 국내에서 해외수요를 창출하는지(인바운드) 여부에 달린 셈이다. 아베 신조(安倍晋三) 수상이 자신의 경제정책을 ‘아베노믹스’라고 부르는

아라이 게이(荒井経) 도쿄예술대학 교수. 1967년 일본에서 출생하여 쓰쿠바(筑波)대학 예술전문학군 및 대학원 석사과정에서 일본화를 전공했다. 도쿄예술대학대학원에서 문화재보존학을 전공하고, 박사학위를 취득했다. 도쿄학예(学芸)대학 전임강사와 준교수, 도쿄예술대학 준교수를 거쳐 현직에 있다. 주요 분야로 일본화 창작과 일본화론이 있으며, 개인전 및 미술관 기획전에 다수 참여했다. 한국에서는 서울의 갤러리 담에서 개인전(2013, 2015, 2018), 전남국제수묵비엔날레에 출품(2018)했으며, 저서 『일본화와 재료: 근대에 만들어진 전통』(日本画と材料: 近代に創られた伝統), 武蔵野: 武蔵野美術大学出版社(2014)으로 린가(倫雅)미술장려상을 수상했다.

것과 마찬가지로, 일본인이 스스로를 ‘쿨(=멋지다)’하다고 형용하는 것에 위화감을 느낀다는 여론도 있다. 그러나 단어에 대한 찬반과 관계없이 ‘쿨 재팬’ 전략에 의한 자금원조를 받은 여러 사업들이 전개되고 있다. 그 ‘쿨 재팬’ 전략에는 우키요에(浮世絵: 에도시대의 풍속화-역주)나 이토 자쿠추(伊藤若冲, 1716~1800)의 회화가 상징적인 이미지로 사용되고 있다. 그것들은 ‘일본미술 붐’과 관련된 에도시대 회화들이다. 우키요에나 이토 자쿠추의 회화는 이국적인 일본의 이미지로서 활용되고 있을 뿐 아니라, 일본의 유력 수출품인 만화나 애니메이션에 역사적인 근거를 제공하는 역할을 담당하고 있는 것이다. 이와 관련해서 본고는 ‘일본미술 붐’이라는 테마에 ‘쿨 재팬’을 중첩해서 필자가 전문으로 하는 근대 ‘일본화’에 대해서 생각해보고자 한다.

## 2. ‘일본미술 붐’과 ‘쿨 재팬’

사실 필자는 최근까지 ‘일본미술 붐’이라는 용어를 알지 못했는데, 이번 원고를 위한 조사과정에서 이미 일본미술의 전문용어로 정착되어 있음을 알게 되었다. 대일본인쇄주식회사(DNP)가 운영하는 인터넷 사이트 ‘artscapе’(artscapе.jp/index.html)에 게재된 미술평론가 후쿠즈미 렌(福住廉, 1975~)의 해설에 따르면, ‘일본미술 붐’이란 ‘1990년대 후반부터 넓은 의미에서의 일본미술이 대중적인 인기를 끌게 된 현상’으로, ‘일본미술 붐’의 시작을 상징하는 전람회로서 《사후 200년 자쿠추》(没後200年 若冲 전, 교토(京都)국립박물관, 2000)을 들 수 있다(그림 1).

또한 자쿠추의 회화가 폭발적인 인기를 끌게 된 배경에는 미술사가 쓰지 노부오(辻惟雄, 1932~)의 저서 『기상의 계보: 마타베에-구니요시』(奇想の系譜: 又兵衛-国芳, 美術出版社, 1970; ぺりかん社, 1988; ちくま学芸文庫, 2004)가 있다고 한다(그림 2). 이 책이 다루고 있는 이와사 마타베에(岩佐又兵衛, 1578~1650), 가노 산세쓰(狩野山雪, 1590~1651), 이토 자쿠추, 소가 쇼하쿠(曾我蕭白, 1730~1781), 나가사와 로세쓰(長沢蘆雪, 1754~1799), 우타가와 구니요시(歌



〈그림 1〉《사후 200년 자쿠추전》(没後 200年 若冲展) 도록, 교토국립박물관, 2000. © 2000 京都国立博物館  
 〈그림 2〉쓰지 노부오, 『기상의 계보: 마타베에-구니요시』(奇想の系譜: 又兵衛-国芳), 美術出版社, 1970. © 美術出版社, 1970.

川国芳, 1798~1861)는 모두 에도시대의 화가들이다. 이전까지 에도시대 회화사가 가노파(狩野派), 마루야마파(丸山派), 문인화, 우키요에리는 유파나 장르를 중심으로 서술되었다면 이 책은 강렬한 개성을 지닌 화가들을 횡단적으로 취하여 '기상'(奇想)이라는 키워드 아래 공통점을 끌어내며 에도시대 회화의 중요한 계보에 자리매김했다.

그러나 1970년에 센세이션을 불러일으킨 '기상'한 작품이 30년의 세월이 지난 2000년에 '히트'했다는 사실에 유의할 필요가 있다. 말할 것도 없이 고도의 경제성장기였던 1970년과 버블 경제 붕괴 후인 2000년의 일본사회는 현저하게 다르다. 즉, 2000년의 자쿠추전으로 상징되는 '일본미술 봄'은 1970년에 이루어졌던 미술사학적인 평가와는 별개의 요인에서 일어난 것이라고 생각해야 할 것이다.

'쿨 재팬'전략은 가쓰시카 호쿠사이(葛飾北斎, 1760~1849)나 우타가와 히로시게(歌川広重, 1797~1858) 등의 니시키에(錦絵: 우키요에 중에서도 다색으로 인쇄된 목판화-역주)도 중요하게 다루고 있다. 서구에서 우키요에는 'UKIYOE', 호쿠사이는 'HOKUSAI'로 표기될 정도로 인지도가 높다고 한다. 실제로 후기인상파의 거장으로 알려진 고흐(Vincent Willem van Gogh, 1853~1890)는 그



〈그림 3〉 《호쿠사이와 자포니즘: HOKUSAI가 서양에 준 충격》 전, 국립서양미술관, 2017~2018. © 2017~2018 独立行政法人国立美術館国立西洋美術館.

의 작품 〈탕기영감〉(Le Père Tanguy, 로탱미술관, 1887) 배경에 우키요에를 그려 넣는 등 히로시게(広重)의 우키요에를 유화로 모사한 작품을 남겼다.

고흐나 주변 화가들이 일본미술에 관심을 쏟은 사실과 그들이 그린 작품들은 ‘자포니즘’(Japonisme)으로 총칭되었고, 일본 국내에서 ‘자포니즘’이라는 이름을 딴 전람회가 종종 개최되고 있다. 근년에는 2017년 10월부터 이듬해 1월에 걸쳐 국립서양미술관(国立西洋美術館)에서 《호쿠사이와 자포니즘: HOKUSAI가 서양에 준 충격》(北齋とジャポニスム: HOKUSAIが西洋に与えた衝撃)전이 개최되었다(〈그림 3〉).

이 전시는 ‘자포니즘’의 실상을 작품과 자료로 검증한다는 취지였지만, 적어도 홍보에서는 일본의 우키요에가 서양미술에 영향을 주었다는 식의, 일본인들에게 듣기 좋은 문구가 반복되었다. 호쿠사이의 작품은 이미 국내에서 인지도와 인기 모두 굳건하여, 2005년 도쿄국립박물관에서 개최된 대규모의 《호쿠사이전》(北齋展)은 그해를 대표하는 인기 전람회 중 하나였고, 2016년에는 도쿄도(東京都) 스미다구(墨田区)에 스미다 공립 호쿠사이미술관이 개관했다. 또한 최근에는 호쿠사이의 딸 가쓰시카 오이(葛飾応為, 생몰년 미상)를 히로인으로 한 애니메이션 영화 〈사루스베리 Miss HOKUSAI〉(百日紅 Miss HOKUSAI, 하라 게이이치(原恵一) 감독, 2015)나 드라마 〈구라라~호쿠사

이의 딸~)(眩~北斎の娘~, NHK, 2017)도 제작되었다. 간결한 선으로 그려지며, 때로는 괴상한 구도나 데포르메를 동반한 표현으로 대중적인 인기를 얻은 우키요에를 현대 일본의 만화나 애니메이션으로 연결 짓는 일은 용이하다.

‘일본미술 봄’에서 가장 주목되고 있는 이토 자쿠추의 작품은 ‘자포니즘 2018’사업<sup>1</sup>의 일환으로 기획된 전람회 《자쿠추: 〈동식채회〉를 중심으로》(若冲: 〈動植綵繪〉を中心に, 파리시립 프티팔레(Petit Palais)미술관, 2018년 9월 15일~10월 14일)에서 전시되었다. 큰 폭의 30점 연작 〈동식채회〉[1757~1766, 산노마루쇼조칸(三の丸尚蔵館) 소장]는 자쿠추의 대표작으로, 메이지시대에 쇼코쿠지(相国寺)로부터 황실에 헌상되어 황실 소장품(御物)이 되었다. 〈동식채회〉의 해외이송전시는 문화재 보존 측면에서는 큰 위험부담을 동반하는 일이었지만, 문화재의 활용 추진을 강조하며 올해 국회에서 결의된 문화재보호법 개정을 부각하는 사건이기도 했다. 파리의 《자쿠추전》은 근년에 일본 국내에서 일어나고 있는 ‘일본미술 봄’의 대표작을 ‘쿨 재팬’전략을 위한 비장의 카드로 내놓은 사건으로, 국내의 자쿠추 인기가 해외에서도 평가받을 수 있을지 여부가 관건이 되고 있다.

### 3. ‘쿨 재팬’과 에도시대 회화

현대 일본의 만화나 애니메이션을 특매품으로 내놓은 ‘쿨 재팬’전략이 만화나 애니메이션과 함께 주력하는 것이 앞서 말한 에도시대의 회화이다.

에도시대는 일본의 독특한 문화가 개화한 시대로 여겨지는데, 그 배경에는 쇄국정책이 있었다. 1639~1854년의 약 200년간, 도쿠가와(徳川) 막부는 기독교 국가인 스페인과 포르투갈과의 접촉을 막기 위하여 나가사키(長崎)의 데지마(出島)를 비롯한 4개 항으로 무역항을 한정하여 관리하고, 교역

1 일본 프랑스 우호 160주년을 계기로 의무성과 그 외곽에 있는 독립행정법인 국제교류기금이 추진하는 사업.

국을 중국, 조선, 네덜란드 등으로 제한했다. 이러한 쇄국시대에도 교역국으로부터 새로운 정보나 문물이 들어오기는 했지만, 기본적으로는 한정된 영토 안에서 경제가 운영되고 독자적인 문화가 성숙되어 갔다. 호쿠사이나 히로시게로 대표되는 우키요에도 이러한 쇄국시대에 조닌(町人)이라고 불리던 대중들 사이에서 발달한 회화이다. 국가의 경제, 즉 국익에 준거하여 탄생된 '쿨 재팬' 전략이 찬양하는 문화는 아시아나 동양이라는 지역적인 확산을 지닌 문화가 아니라 일본의 독자적인 문화일 필요가 있기에, 마침 쇄국하에서 성숙한 에도시대 회화는 이미지로서의 광고효과뿐 아니라 역사적 배경으로서도 적합한 것이었다.

그런데 '쿨 재팬' 전략이 에도시대 회화 중에서도 특히 대중문화의 회화를 다루고 있다는 점은 유의할 필요가 있다. 에도시대 사회는 계급사회로, 기본적으로 무사(武士)계급과 조닌계급은 별도의 문화를 형성하고 있었다. 지배자층인 무사계급의 회화를 담당한 것은 가노가(狩野家)를 필두로 하는 어용화가(御用絵師)들이었다. 군용할거의 16세기 후반에 유력무사와 결부된 가노가는 에도 막부의 개막(1603)과 함께 거점을 교토에서 에도로 옮기고, 17세기 초부터 1867년의 대정봉환(大政奉還)에 이르기까지 260여 년이라는 긴 세월을 걸쳐 영화를 누렸다. 특히 가노가의 최고위에 있었던 나카바시(中橋), 고비키초(木挽町), 가지바시(鍛冶橋), 하마초(浜町)의 네 가문은 쇼군(將軍)의 알현이 허용되는 오키에시(奥絵師: 어용화가 중에서도 가장 높은 직위. 오모테에시(表絵師)와 대비되는 말-역주가 되어 전국의 번(藩)에 속해 있는 어용화가들을 통괄하는 정점으로 군림했다. 가노가는 지배체제를 굳히는 동시에 철저한 분본(粉本)교육(모사에 의한 교육)을 통해 그림의 화제(画題)나 기법까지 관리함으로써 가노파라고 불리는 화풍을 전국 무사사회에 상의하달방식으로 퍼뜨린 것이다.

반면 우키요에는 에도의 조닌사회에서 주로 판본으로 보급되며 발전한 회화이다. 우키요에의 기원이 16세기 중반까지 거슬러 올라간다고 하는 견해는 붓으로 그린 육필(肉筆)풍속화까지 포함한 것으로, 17세기 중반 이후에는 판본이 주류가 된다. 판본의 우키요에는 출판 책임자(版元), 밑그림 화가

(版下絵師), 조각 기술자(彫師), 인쇄 기술자(摺師)들의 분업에 의해 생산되었고, 수요와 함께 기술이 향상되자 18세기 후반에는 다색인쇄판본인 니시키에가 등장하였다. 오늘날에 저명한 호쿠사이나 히로시게는 니시키에의 밑그림 화가들이다. 한 점밖에 없는 육필풍속화는 일정한 경제력을 가진 부유층에 수용되었던 것으로 여겨지는데, 양산을 목적으로 하는 판본의 성립은 우키요에의 수용자층을 일반 조닌에게까지 내려가게 했다. 우키요에의 화제는 미인화, 배우를 그린 그림(役者絵), 연극의 한 장면을 그린 그림(芝居絵), 명소 그림(名所絵), 춘화 등 다종다양한데, 모두 조닌사회 생활에 근거한 화제들이었던 점은 판본의 특성과 관련된 필연이었다. 양산을 동반하는 판본은 박리다매의 회화이므로 많은 매수가 팔리지 않으면 타산이 맞지 않는다. 따라서 많은 조닌에게 인기가 있을 만한 화제나 화풍이 선택된 것이다.

이와 같이 에도시대의 일본에는 사회계급에 대응한 회화가 수용되었고, 기본적으로 각각의 회화가 융합하는 일은 없었다. 가노파의 계통이면서 풍속화나 우키요에에 관여한 화가로서 하나부사 잇초(英一蝶, 1652~1724)와 가와나베 교사이(河鍋曉斎, 1831~1889) 등의 특이한 예도 알려져 있지만,<sup>2</sup> 가노파는 타 유파와의 교류, 특히 조닌계급인 우키요에 화가들과의 교류를 금하고 있었다.

그리고 자쿠추도 조닌계급의 화가였다. 규모가 큰 채소 도매상의 맏아들로 태어난 부유층이었지만 가노파와 같은 무사계급의 화가가 아니라 독학으로 기술을 습득한 화가였다. 자쿠추 회화의 프랑스전 개최에 치고 나온 '쿨 재팬' 전략은 자쿠추 회화 그 자체를 매각하는 것을 목적으로 하고 있지는 않다. 자쿠추 회화를 통해 이미 서구에서 높은 평가를 받고 있는 호쿠사이나 히로시게를 본뜬 제2의 '자포니즘'을 일으키는 것, 현대 일본에서 발신된 상품이나 서비스의 문화적인 배경으로 삼는 것을 기대하고 있는 것이다.

2 하나부사 잇초는 오쿠에시(奥絵師)의 나카마시 가노가(中橋狩野家)에서 파문되지만, 하나의 파를 이루고 풍속화 등을 그렸다. 가와나베 교사이는 우키요에 화가인 우타가와 구니요시(歌川国芳)에게 배운 후, 스루가다이 가노가(駿河台狩野家)에 입문했는데 도사파(土佐派)나 시조파(四条派) 등도 폭넓게 배웠고, 에도 린파(琳派)의 화가인 스즈키 기이치(鈴木其一)의 딸과 결혼했다.



〈그림 4〉《탄생 300주년 기념 자쿠추전》(生誕 300年記念 若冲展), 도쿄도미술관, 2016. © 2016 TOKYO METROPOLITAN ART MUSEUM. All Rights Reserved.



〈그림 5〉《경이의 초절기교! 메이지 공예에서 현대 아트로》(驚異の超絶技巧! 明治工芸から現代アートへ), 미쓰이(三井)기념미술관 외 순회, 2017~2018. © 超絶技巧展制作実行委員会

그렇다면 자쿠추 회화의 어떠한 점이 현대 일본의 상품이나 서비스에 연결되는 것일까. 필자는 고전 회화기법을 잘 아는 화가로서 테레비도쿄(テレビ東京)의 미술방송 〈미의 거인들〉(美の巨人たち)과 NHK종합테레비(NHK総合テレビ)의 특집방송에서 자쿠추 회화의 재현을 실연한 적이 있다.<sup>3</sup> 대상이 된 회화는 〈동식채회〉 30폭 중 〈노송봉황도〉(老松鳳凰図, 산노마루쇼조칸 소장)와 〈조수화목도병풍〉(鳥獸花木図屏風, Price Collection 소장)의 각각 일부분이었다.

〈노송봉황도〉를 다룬 방송에서 의뢰받은 것은 과학분석 및 복원에서 얻은 식견<sup>4</sup>을 실험하는 것으로, 화폭 비단 뒷면에 발린 황토가 비단의 겉면에서는 금색으로 보이는 현상의 검증이다. 필자는 비단 뒷면에 황토를 바른 샘플과 금니(金泥: 아교풀에 갠 금박가루-역주)를 바른 샘플을 만들었고, 겉면에서 황토 쪽이 보다 금색 이미지에 가까운 것을 보여주었다. 또한 겉

3 〈伊藤若冲《釈迦三尊像》《動植綵繪》〉, 『美の巨人たち』, テレビ東京, 2016년 4월 30일 방영. 〈伊藤若冲《鳥獸花木図屏風》〉, 『美の巨人たち』, テレビ東京, 2013년 4월 13일 방영.

4 宮内庁三の丸尚蔵館・東京文化財研究所編, 『伊藤若冲 動植綵繪』, 小学館, 2010.

면에서 백색안료인 호분(胡粉) 등을 겹쳐서 봉황의 머리 부분 주변에 그려 넣었다. 이 방송의 의도는 현대과학이 자쿠추의 알려지지 않은 기술(소위 자쿠추의 연금술)을 해명해냄으로써, 그즈음에 개최되고 있던 《탄생 300주년 기념 자쿠추전》[도쿄도(東京都)미술관, 2016]의 관객을 동원하는 데 있었다(〈그림 4〉).<sup>5</sup>

〈조수화목도병풍〉을 다룬 방송에서 의뢰받은 것은 마스메가키(柘目描き: 바둑무늬 그림 기법-역주)로 일컫는 타일모자이크와 같은 표현의 재현이었다. 여섯 폭 병풍인 〈조수화목도병풍〉의 오른쪽에는 흰 코끼리, 왼쪽에는 봉황을 중심으로 여러 동물들이 배치되어 있다. 화면 전체는 한 변이 수 센치로 된 정방형의 격자로 구획되어 격자별로 채색되어 있는데, 하나의 격자 안에 다른 색채의 작은 정방형, 다시 또 다른 색채의 작은 정방형식으로 정방형의 색채가 몇 중으로 겹쳐져 있다. 가까이에서는 기하학적인 모자이크 문양으로밖에 보이지 않는 것이 멀리서 보면 여러 동물의 모습으로 보이는 것이다. 화제는 〈부처열반도〉의 규범을 따른 것임은 명확하지만, 왜 격자로 표현된 것인지는 명확하지 않다. 필자는 대화면의 〈조수화목도병풍〉에서 533mm×455mm의 부분을 골라 재현했는데, 당초 예상을 훨씬 넘는 만 4일간의 시간을 써야 했다. 이 방송의 의도도 자쿠추의 기발한 수법과 범상치 않은 기술을 소개하는 데 있었다.

근년에 이러한 일본미술의 수법에는 미술사가 야마시타 유지(山下裕二, 1958~)에 의해 ‘초절기교’(超絶技巧)라는 이름이 붙여졌다. 『기상의 계보: 마타베에-구니요시』를 저술한 쓰지 노부오에게 도쿄대학 문학부에서 배운 야마시타는 에도시대부터 메이지 초기에 걸쳐 놀랄 만한 고도의 수법이나 막대한 수고를 들여 만들어진 미술공예품을 클로즈업하여, 일본 현대미술과의 공통점을 도출하고자 하고 있다(〈그림 5〉).<sup>6</sup>

5 2000년에 열린 《자쿠추전》(교토국립박물관)의 입장객 수는 약 9만 명, 2016년에 열린 《자쿠추전》(도쿄도미술관)의 입장객 수는 약 45만 명을 기록했다.

6 야마시타 유지가 감수한 ‘초절기교’의 주요 전람회에는 《초절기교! 메이지 공예의 정수》(超絶技巧! 明治工芸の粹, 미쓰이기념미술관, 2014), 《경이의 초절기교! 메이지 공예에서 현대 아트로》(미쓰이기념미술관 외 순회, 2017~2018)가 있다. 또한 야마시타의 감수에 의한 《기상의 계보전: 에도회화 미라

‘초절기교’는 미술사학적인 가치를 재발견하기 위한 키워드이지만, ‘쿨 재팬’적으로는 일본의 하이테크놀로지 산업이나 거리공장의 탁월한 직인 기술과 자쿠추의 그림 기술을 연결 짓는 키워드가 될 것이다. 또한 자쿠추 회화에 보이는 평면적이고 데포르메된 동물들이 캐릭터로서 다루어지고 있어, 자쿠추가 만화업계나 애니메이션업계의 캐릭터 디자이너 선구자로서 간주되고 있는 느낌도 있다.

#### 4. ‘일본화’(日本画)의 성립

그렇다면 드디어 본고의 표제에 올린 ‘일본화’로 이야기를 옮겨 보자. 필자가 궁금한 것은 ‘쿨 재팬’전략이 ‘일본화’를 전혀 언급하지 않는다는 점이다. 물론 ‘쿨 재팬’전략이 ‘일본화’를 정책상의 아이টে으로 하지 않는다는 점은 미술사학적인 평가와는 관계없다. 그러나 메이지시대 화가들이 일본이라는 새로운 국가를 상징하는 회화로 삼은 이래 오늘날에 이르기까지 일본미술의 한 장르로 자리를 지켜온 ‘일본화’에는 정책도 적잖이 반영되어 왔을 테다. 정책이 일본화를 등한시하는 현대의 낯선 상황을 검증해볼 필요성은 여기서 생겨난다. 올해 미술사가 후루타 료(古田亮, 1964~)는 『일본화란 무엇이었을까: 근대일본화사론』(日本画とは何だったのか: 近代日本画史論, 角川選書, 2018)을 출판했는데, 지금이야말로 근세미술과 현대미술의 사이에서 존재감이 열어지고 있는 근대 미술을 다시 생각해 볼 때일지도 모른다.

지금까지 말해왔듯이 ‘쿨 재팬’전략은 에도시대의 회화와 현대의 만화나 애니메이션이라는 시대를 초월한 두 개의 장르를 강조하고 있는데, 에도시대 회화 중에서도 특히 서브컬처인 우키요에에 주목하고 있다. 자쿠추 회화는 우키요에 정도의 서브컬처는 아니었지만, 적어도 당시 메인컬처에 속

쿨 월드》(奇想の系譜展: 江戸絵画ミラクルワールド)가 도쿄도미술관에서 2019년 2월, 4월에 개최될 예정이다.

한 것은 아니었다. 즉, ‘쿨 재팬’은 에도시대의 서브컬처와 현대의 서브컬처인 만화나 애니메이션을 연결시키고자 하는 것이다. 그렇다면 ‘쿨 재팬’에서 소외되고 있는 것은 무엇인가. 그것은 바로 에도시대의 메인컬처였던 가노파의 회화와 근대의 ‘일본화’이다.

근대 일본 회화인 ‘일본화’ 성립에 대해서는 1990년대 이후 제도론적인 미술사연구나 전람회의 획기적인 성과를 통해 전문가들 사이에 널리 인지되고 있는 상황이다.<sup>7</sup> 필자도 『일본화와 재료: 근대에 만들어진 전통』(日本画と材料: 近代に創られた伝統, 武蔵野: 武蔵野美術大学出版局, 2014)을 저술하여 기법 재료 시점에서 근대 ‘일본화’의 성립과 변천, 그리고 현재 지점에 대해 말한 바 있기 때문에 상세한 것은 그 저작들에 양보하겠지만, 본고에서도 논지를 전개하는 데 앞서 ‘일본화’의 성립과 변천을 짧게 개관해 두기로 하겠다.

1868년 메이지유신은 근대국가 일본의 시작점으로 약 270년간 이어진 도쿠가와 막부에 의한 봉건사회의 종언이기도 했다. 1870년에 어용화가 제도가 해체된 것은 무사 신분이었던 가노가 화가들의 실업을 의미했다. 이에 따라 가노가의 화가들도 우키요에의 화가들도 모두 새로운 국가의 국민이 된 것인데, 근대미술의 틀 아래 ‘일본화’를 성립시키기 위해서는 에도시대에 계급사회별로 수용되어 온 ‘회화적인 것’을 통합, 재편해 갈 필요가 있었다. 그 역할을 담당할 것이 학교와 전람회였다.

메이지유신 후, 최초로 설립된 미술학교는 공부(工部)미술학교(1876~1883)였다. 공부미술학교는 공부성(工部省)<sup>8</sup> 관할의 공부대학교(도쿄대학 공학부의 전신 중 하나)의 부속기관으로 설립되어, 이탈리아에서 초빙된 화가 폰타네지(Antonio Fontanesi, 1818~1882)에 의해 회화교육이 실시되었다. 서양의 선진국을 모델로 하여 교육된 이 학교의 회화는 기본적으로 일본 재래의 회화와 무관한 것이었다. 또한 동교가 공부성의 관할이었던 점은 거기에서 교

7 北澤憲昭, 『眼の神殿: 「美術」受容史ノート』, 美術出版社, 1989,ブリュッケ, 2010; 佐藤道信, 『〈日本美術〉誕生: 近代日本の「ことば」と戦略』, 講談社, 1996; 北澤憲昭, 『境界の美術史: 「美術」形成史ノート』,ブリュッケ, 2000; 佐藤道信, 『明治国家と近代美術: 美の政治学』, 吉川弘文館, 2007 등 참조.

8 1870년에 설치된 관청으로 철도, 조선, 광산, 제철, 전신, 등대, 제작, 공학, 권공(勸工), 토목, 측량을 소관했다. 1885년에 체신성(逓信省)과 농상공부성으로 분할 통합되었다.

육된 회화가 오늘날의 ‘미술’보다도 ‘기술’로 취급되었음을 시사해 준다. 이 공부미술학교는 고작 8년을 채우지 못하고 폐교되어 버리는데, 그 이유에는 정부의 재정난과 외국인교사와의 관계 악화 외 서구화주의에 대항한 국수주의의 대두가 있었다고 여겨진다.

일본미술에서 국수주의는 미국인 교수 페놀로사(Ernest Francisco Fenollosa, 1853~1908)에 의해 선동되었다. 젊은 철학자 페놀로사는 도쿄대학에서 철학, 정치학, 경제학을 담당하는 교수로서 1878년에 독일했다. 그러나 본래 미술에 관심이 많았던 페놀로사는 점차 일본미술의 강력한 옹호자가 되어 간다. 1882년에 페놀로사가 일본미술의 우등함을 설파한 강연『미술진설』(美術真説)로 번역, 간행됨]은 국수주의의 사상적인 기둥이 되었다. 그 후 페놀로사는 도쿄대학의 제자이자 문부성의 관료가 되었던 오카쿠라 덴신(岡倉天心, 1863~1913)과 함께 미술행정의 주도권을 잡고, 1889년에 관립의 도쿄미술학교(東京美術學校)를 설립하기에 이른다.

개교 때부터 1896년까지의 도쿄미술학교에서는 공부미술학교와는 완전히 다르게 일본 재래의 회화만이 교육되었다.<sup>9</sup> 페놀로사와 덴신은 서양회화를 이입시키는 것이 아니라 일본 재래 회화의 근대화를 구상했고, 그 사상으로부터 ‘일본화’라는 근대 회화를 탄생시켰다. ‘일본화’는 기본적으로 에도시대에 병존하고 있던 가노파, 남화(南画: 수묵이나 담채를 이용한 문인화-역주), 우키요에 등의 회화를 통합한 것이었다. 그러나 도쿄미술학교의 교원으로 구(舊) 가노파 화가가 많이 채용되었듯이 특히 지배자계급의 무사사회를 배경으로 하고 있던 가노파와의 연결이 강했다.<sup>10</sup> 즉, 에도시대에 막부를 뒷배경으로 하고 있던 메인컬처의 가노파가 메이지시대에 신정부를 뒷배경으로 한 메인컬처의 ‘일본화’로 이행했다는 구도이다.

9 개강 당초에 ‘일본화’만을 교육했던 회화과는 1896년에 서양화과가 신설됨으로써 일본화과로 개칭되었다.

10 간가카이에는 구(舊) 가노파인 가노 호가이, 하시모토 가호(橋本雅邦), 가노 도모노부(狩野友信), 유키 마사아키(結城正明), 가노 다다노부(狩野忠信), 가노 쇼교쿠(狩野勝玉), 기무라 리쓰가쿠(木村立嶽), 고바야시 에이타쿠(小林永濯) 등이 참가했고, 그중 하시모토 가호, 가노 도모노부, 유키 마사아키가 도쿄미술학교 회화과의 교원으로 채용되었다.

일본에 근대미술을 정착시킨 또 하나의 제도가 전람회이다. 메이지유신 후, 넓은 의미의 전람회는 1872년에 도쿄의 유시마(湯島)성당에서 열린 박람회에서 시작되어 빈 만국박람회(1873)를 본뜬 내국권업박람회(内国勸業博覽會)가 1877년에 발족하자, 전국 각지에서 다양한 규모의 박람회가 개최된다. 그러나 전시품에 포함되어 있던 회화들은 신작보다도 오래된 그림들이 중심이었고 전시의 주체는 화가가 아닌 소장자들이었다.

화가를 주체로 한 신작 공모의 전람회는 1882년 시작된 농상무성(農商務省)<sup>11</sup> 주최의 내국회화공진회(内国絵画共進會)를 효시로 하여 전국으로 퍼져간다. 1884년 제2회 내국회화공진회에서는 입선 심사가 행해지고, 1886년 관고미술회(觀古美術會)의 전람회에서는 농상무성의 보조금으로 우수작품에 상을 주는 제도도 더해졌다. 관고미술회는 급격한 서구화주의로 편중하는 것에 대해 위기감을 가진 정재계의 유력자들이 결집한 류치카이(龍池會)가 기획한 전람회로, 1880년 제1회전 이래 옛 그림들을 전시하고 있었는데, 1885년의 제6회전부터는 신작들도 전시하게 되었다. 1887년 류치카이에서 개칭한 일본미술협회(日本美術協會)는 농상무성과 도쿄부(東京府)의 보조금을 얻으면서 정기적인 신작공모전람회 형식을 확립했다. 화가의 경쟁심을 부채질하는 공모전람회가 획일적 화풍의 폐해를 낳았다는 사실은 오늘날 널리 인식되고 있는 문제이지만, 적어도 제파(諸派)가 난립하던 에도시대 회화를 하나의 회화로 수렴해 가는 것이 과제였던 이 시기에 공모전람회가 담당할 역할을 컸다고 할 수 있을 것이다.

특히 1884년에 발족한 간가카이(鑑畫會)는 ‘일본화’라는 새로운 근대 회화를 육성하는 장이 되었다. 간가카이는 그 이름대로 고미술품의 감정을 목적으로 발족한 모임이었지만, 머지않아 회원이었던 페놀로사가 주도하여 신작회화 발표와 연찬의 장으로 바뀌었다. 페놀로사는 서구화주의에 대항하여 일본미술을 옹호하는 입장을 지닌 류치카이에 동조하여 왔지만, 점차

11 1881년에 설립된 관청으로 농업, 임업, 수산업, 상공업 등을 소관했다. 1925년에 농림성(현재의 농림수산성)과 상공성(현재의 경제산업성)으로 분할되었다.

류치카이의 보수성에 불만을 느끼게 되어 신작에 특화된 간가카이의 전람회  
회를 개최하며 국수혁신 회화인 ‘일본화’의 육성을 시작한 것이다. 여기에  
서 국수보수의 류치카이와 국수혁신의 간가카이라는 대립구조가 생긴 것인  
데, 거기에 서구화주의의 서양화가 가세하여 일본 회화는 삼파전의 복잡한  
양상을 띠었다.

그러한 혼전에서 보기 좋게 승리한 것이 유력한 문부관료인 구키 류이  
치(九鬼隆一, 1852~1931)의 후원을 얻은 페놀로사와 오카쿠라 덴신이라는 국  
수혁신파였다. 구키는 오카쿠라가 문부성에 입성한 해에 문부소보(少輔: 현  
재의 사무차관)에 취임하여 패권을 잡고 있던 인물이다. 간가카이의 전람회에  
서는 페놀로사와 친교가 있었던 구 가노파의 화가들이 새로운 ‘일본화’ 창  
조에 골몰하고 있었다. 그중에서도 페놀로사나 오카쿠라의 사상을 체현하  
는 신작을 그린 가노 호가이(狩野芳崖, 1828~1888)가 1886년 제2회 간가카이  
대회에서 발표한 〈인왕착귀도〉(仁王捉鬼図, 도쿄국립근대미술관 소장)는 내람으로  
방문한 수상이자 서구화주의자인 이토 히로부미(伊藤博文, 1841~1909)를 감탄  
시켰다고 전해지고 있다.<sup>12</sup> 이렇게 하여 정부 내에서의 공작에 성공하면서  
간가카이 전람회를 통하여 실천을 거듭한 페놀로사와 오카쿠라는 1887년  
에 아성이 될 도쿄미술학교 설립(1889년 개교)을 실현했고, 국수혁신의 근대  
회화가 될 ‘일본화’를 공공장소에서 육성해왔던 것이다.

도쿄미술학교는 요코야마 다이칸(横山大觀, 1868~1958), 히시다 슌소(菱田  
春草, 1874~1911) 등의 일본화가들을 배출했고, 그들이 그린 ‘일본화’는 일본  
회화협회나 일본미술원의 공모전람회 등에서 발표되었는데, 그러한 관립과  
민간의 크고 작은 전람회의 상위에 군림한 것이 1907년에 시작된 문부성전  
람회(文部省展覧會, 약칭 문전)였다. 관립의 문전에 일본화부와 서양화부가 병  
치된 점은 ‘서양화’에 대치하는 ‘일본화’라는 새로운 회화가 공적으로 보증  
되었음을 의미했다. 이후, ‘일본화’는 일본미술에서 자명한 장르가 되었고,

12 『東京美術学校創立当時回顧座談会(1931年 3月 9日)』, 『日本美術院百年史』 1卷下[資料], 日本美術院, 1989, 195쪽.

안정적인 발전을 이루어갔다.

이처럼 일본의 미술교육사나 전람회역사에서 ‘일본화’의 성립을 관찰해 보면, 공부성이 관할하는 미술교육, 내무성이 관할하는 박람회, 농상무성이 주최 혹은 지원하는 전람회에서는 명료한 모습을 보이지 않았던 ‘일본화’라는 회화가 문부성에 의한 미술교육과 전람회에 의해서 현재화(顕在化)되고, 확립해 갔다는 사실을 알 수 있다. 즉, ‘일본화’라는 회화는 메이지 신정부가 국책으로 삼은 식산흥업(殖産興業)과 거리를 둔 아카데미즘을 태생으로 한 회화였다고 할 수 있는 것이다.

그러나 오늘날의 ‘쿨 재팬’전략에서는 아웃바운드나 인바운드를 초래하는 상품으로서 미술을 평가한다는 가치관을 내세우고 있다. ‘쿨 재팬’전략을 주도하고 있는 경제산업성(經濟産業省)은 메이지시대의 농상무성 후신에 해당하기 때문에 당연할지도 모르나, 그 가치관은 고미술보호와 식산흥업을 연결시킨 농상무성적인 미술의 모습을 방블케 한다. ‘쿨 재팬’전략에 보이는 미술 방식은 적어도 130년 이상은 이어져 온 문부성(문부과학성)적인 미술의 패배, 혹은 농상무성(경제산업성)적인 미술로의 회귀로 간주하지 못할 것도 없다.

## 5. ‘일본화’의 융성과 미술시장

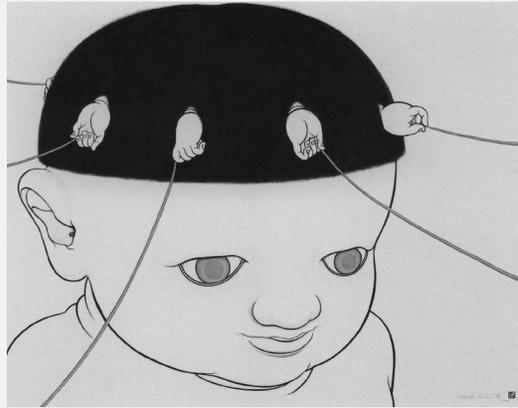
그러나 지금까지 ‘일본화’가 경제적인 가치를 낳지 못했던 것은 아니다. 일찍이 ‘일본화’는 일본의 미술시장에서 최고액으로 거래되는 상품이었고, 투기의 대상이 되기까지 했다. 일본의 미술시장은 미술학교나 전람회에서 육성된 ‘일본화’를 사회에서 계속하여 발전시키는 경제적 토양을 제공해 왔다. 일본사회의 경제성장과 함께 발전한 일본의 미술시장은 기본적으로 국내완결형이었는데, 경제의 호조 아래 충분히 국내의 화단을 키울 수 있었다. 즉, 일본 화가들은 경제적인 성공을 얻기 위해서 뉴욕에 갈 필요가 없었고, 국내 유명백화점에서 취급되면 거기에 만족했던 것이다. 일본의 미술시

장에서 ‘일본화’는 가장 인기 있는 상품으로, 놀랄 만한 고액으로 거래되었다. 이것은 신랄한 비평이나 학술적으로 의구심이 제기되어도 여전히 ‘일본화’라는 장르가 존속할 수 있었던 커다란 이유였다. 화가가 국내 시장의 보호를 받으며 평생 계속 그럴 수 있는 환경은 경제적인 면을 생각하면 결코 나쁜 일은 아닐 것이다.

그러나 역으로 그 좋은 환경이 ‘일본화’라는 회화를 일본 국내만으로 가두어 버리는 갈라파고스화를 일으키고 있었던 것이다. ‘일본화’가 일본 특유의 회화임에도 ‘쿨 재팬’전략에서 주목받지 못하는 이유는 거기에 있을 것이다. ‘쿨 재팬’전략은 얼어붙은 국내 경제를 인바운드나 아웃바운드에 의해 보충하고자 하는 정책이다. 따라서 국내시장에만 의존하여 국제적인 평가를 받지 못해온 ‘일본화’에서는 가치를 끌어낼 수 없는 것이다. 예전에는 고액의 상품이었으나 국내 경제의 쇠퇴와 함께 가치가 하락되고, 외화획득을 꾀하는 정책에서도 소외당했다는 사실은 ‘일본화’를 둘러싼 냉정한 현재 상황이다.

## 6. ‘일본화’와 서브컬처

그런데 2000년 이후 ‘일본화’에는 여태까지는 없었던 조용하고도 커다란 변화가 나타나고 있다. 그러한 변화를 다룬 미술관기획전으로서 가장 센세이셔널했던 것은 2006년에 도쿄도현대미술관에서 열린 《MOT 애뉴얼 2006 No Border ‘일본화’에서/‘일본화’로》(MOTアニュアル2006 No Border 「日本画」から / 「日本画」へ) 전(이하 《No Border》전)이었다. 1990년대부터 ‘일본화’의 최전선을 소개하는 전시회에는 추상표현주의적인 경향의 ‘경계를 초월’(越境)하는 ‘일본화’가 전시되어 왔는데, 당시 30대의 화가 7명의 작품을 다룬 《No Border》전에는 반대로 구상적인 작품이 대부분을 차지했다. 그 화풍들은 단순한 추상에서 구상으로의 회귀라는 것이 아니라, 명백하게 일러스트레이션(이하 일러스트)적인 표현을 이용한 것, 고전회화의 모티프를 패러디하



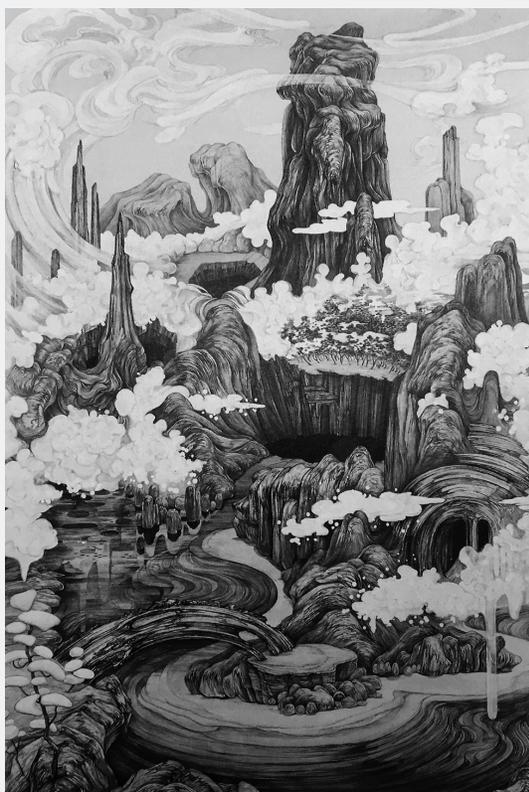
〈그림 6〉 덴묘야 히사시(天明屋尚), 〈구미호〉(九尾の狐), 2004. 《MOT 애뉴얼 2006 No Border '일본화'에서/'일본화'로》전 도록, 도쿄도현대미술관, 2006. © 2004 TENMYOUYA Hisashi(왼쪽)

〈그림 7〉 마치다 구미(町田久美), 〈방문자〉(訪問者), 2004. 《MOT 애뉴얼 2006 No Border '일본화'에서/'일본화'로》전 도록, 도쿄도현대미술관, 2006. © 2004 Kumi Machida(오른쪽)

여 전용한 것 등으로, 재료에서도 광물을 재료로 한 석채(石彩)안료에 구애 받지 않는 자유자재의 것들이었다(〈그림 6〉, 〈그림 7〉). 그리고 가장 주목할 만한 점은 그들이 '일본화'의 혁신이나 제도에 대한 재고 등과 같이 무거운 화제를 다루고 있지 않은 점이었다. 그들의 작품은 '일본화'라기보다도 자기 자신, 역사보다도 현재를 표현하고 있었던 것이다. 이후 《No Border》전에 잇따르는 기획전이 전국 각지에서 개최되었을 뿐 아니라, 콩쿨전이나 아트 페어에서도 비슷한 경향을 가진 '일본화'가 석권하게 되었다(〈그림 8〉, 〈그림 9〉, 〈그림 10〉, 〈그림 11〉).<sup>13</sup>

《No Border》전은 어디까지나 '일본화'라는 관점에서 현대 일본미술 현장을 보고한 것이었는데, 조금 더 시야를 넓혀 보면, 무라카미 다카시(村上隆, 1962~)가 기획한 《슈퍼플랫》(SUPER FLAT)전으로 거슬러 올라갈 수 있을 것이다. 2000년에 도쿄와 나고야에서 개최된 《슈퍼플랫》전은 무라카미 다카시나 나라 요시토모(奈良美智, 1959~)의 아티스트로서의 지위를 확립시킴

13 개강 당초에 '일본화'만을 교육했던 회화과는 1896년에 서양화과가 신설됨으로써 일본화과로 개칭되었다.



〈그림 8〉 아노 아마다쓰(蒼野甘夏), 〈이자나기 귀불도〉(伊那那岐鬼払図), 2017, 《닛케이 일본화 대상전》(日經日本画大賞展) 도록, 니혼케이자이(日本經濟)신문사, 2018. © 2017 AmanatsuAONO(위, 왼쪽)

〈그림 9〉 가네코 도미유키(金子富之), 〈다카오카미〉(高龕), 2017, 《닛케이 일본화 대상전》 도록, 니혼케이자이(日本經濟)신문사, 2018. © 2017 KANEKO Tomiyuki(위, 오른쪽)

〈그림 10〉 나카자와 미와(中澤美和), 〈순환하는 풍경〉(めぐる景色), 2017, 《닛케이 일본화 대상전》 도록, 니혼케이자이신문사, 2018. © 2017 Nakazawa Miwa(아래, 왼쪽)

〈그림 11〉 료(涼), 〈110036〉, 2012, 《닛케이 일본화 대상전》(日經日本画大賞展) 도록, 니혼케이자이신문사, 2015. © 2012 涼(아래, 오른쪽)



〈그림 12〉 무라카미 다카시(村上隆), 〈이중나선 눈을 뜨니 그라운 소리가 난다〉(二重螺旋 目覚めたら、なつかしい声がする)(부분), 《VOCA2000》전 도록, 우에노 노모리(上野の森)미술관, 2000. © 2000 KAIKAI KIKI CO., LTD. ALL RIGHTS RESERVED.

과 동시에, 오늘날까지 이어지는 일본미술 현장의 문을 연 획기적인 전람회로 평가받고 있다. 지금은 세계적인 아티스트가 된 무라카미나 나라의 화풍은 예전에는 일러스트로서 미술의 바깥에 놓일 법한 경향들이다. 무라카미는 일본미술, 나아가 일본문화의 특질을 평면성과 평명(平明)함에서 찾았고, 그러한 특질을 기탄없이 발휘해 온 만화나 애니메이션 등의 서브컬처를 현대미술 세계에 편입해 갔다(〈그림 12〉). 그것이 무라카미의 세계전략이었다고 해도, 도쿄예술대학에서 ‘일본화’를 전공한 무라카미가 딱딱한 ‘일본화’나

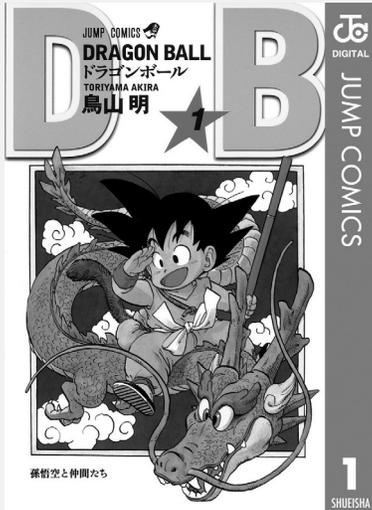
‘미술’보다도 청소년기에 즐겼던 서브컬처 쪽에서 리얼리티를 발견했다는 측면도 엿볼 수 있다.

1962년생인 무라카미가 성장한 청소년기는 일본의 텔레비전 애니메이션이 급성장한 시기였다. 일본에서는 1960년 텔레비전의 컬러방송이 시작되었고, 1969년 텔레비전 수상기의 생산 대수가 세계 최고에 이르렀다. 1963년부터 방송된 데즈카 오사무(手塚治虫, 1928~1989) 원작의 〈철완 아톰〉(鉄腕アトム)을 비롯한 로봇물, SF, 스포츠근성(스포콘), 소녀만화, 아동문학, 갱만화 등등, 1960년대 이후의 소년소녀들은 텔레비전 애니메이션의 포로가 되었다. 후에 스튜디오 지브리(スタジオジブリ)를 설립한 애니메이션영화의 거장 미야자키 하야오(宮崎駿, 1941~)도 1970년대에는 텔레비전 애니메이션을 제작하고 있었다. 또한 텔레비전 애니메이션에 선행하고 있던 만화도 윙성의 정점을 찍고 있었다. 소년, 소녀, 어른 대상의 만화잡지들이 주간과 월간으로 발행되었고, 어른 아이 할 것 없이 애독지의 발매일을 손꼽아 기다

렸던 것이다. 1980년대 후반부터 1990년대에는 통근, 통학의 전철에서 만화잡지를 읽는 사람들의 모습이 일상화되었다. 참고로 1967년생인 필자도 무라카미보다 조금 늦게 이 시대를 경험했다.

그러한 시대에 필자가 1980년 입학한 중학교에서는 학생들의 강한 요청에 교사와 보호자가 골머리를 앓았다. 그림을 좋아하던 학생들이 이미 설립되어 있던 미술부와는 별도로 일러스트부를 만들고 싶다고 호소했기 때문이다. 그리기를 좋아했다고 해도 그들은 방과 후에 이젤을 세우고 풍경이나 정물을 그리는 행위가 아니라, 좋아하는 만화나 애니메이션의 등장인물을 그리고 싶어했다. 일러스트부 설립에 반대하는 입장은 창조성이나 사실성이 없는 일러스트를 그리는 행위가 교육의 장에 적합하지 않다는 의견이었지만, 논의 결과 필자가 다녔던 중학교에서는 학생들의 자주성을 존중한다는 이유에서 일러스트부 설립이 결정되었다. 본고 집필에 앞서 인터넷을 검색한 결과, 현재 일본 전국의 중·고등학교 대부분에 일러스트부가 존재하고, 인기도에서 일러스트부가 미술부를 앞지르는 모습을 볼 수 있었다. 그림이 좋다, 그림을 그리는 일이 좋다는 말은, 좋아하는 그림을 그리는(모사하는) 것이 좋다는 뜻도 포함되어 있는 셈이며, 오히려 그쪽이 더 일반적인 생각일지도 모른다.

일본 전국의 중·고등학교에 일러스트부가 설립되고 미술부보다도 인기가 높다는 것은 일러스트부 출신의 미술 전공대학생이 존재할 가능성이 있다는 말이다. 필자가 교편을 잡고 있는 몇몇 미술전공 대학생들에게 물어본 결과, 일러스트부 출신 혹은 일러스트를 그린 경험으로부터 미술의 길로 들어왔다는 학생들은 적었지만, 유소년기나 사춘기에 읽었던 만화나 텔레비전에서 방송되었던 애니메이션에서 영향을 받았다고 대답한 학생들은 많았다. 남학생 중에는 <드래곤볼>(ドラゴンボール, 鳥山明, 1955~), 『주간 소년 점프』(週刊少年ジャンプ, 集英社, 1984~1995)(<그림 13>), 여학생 중에는 <미소녀 전사 세일러문>(美少女戦士セーラームーン, 武内直子, 1967~), 『나카요시』(なかよし, 講談社, 1992~1997)(<그림 14>)의 영향력이 가장 강했다고 한다. 두 작품 모두 만화잡지에 연재되면서 텔레비전 애니메이션화된 것들이다. 참고로 2017년 도쿄



〈그림 13〉 도리야마 아키라(鳥山明), 『드래곤볼』(ドラゴンボール), 슈에이샤(集英社). © 바드스타ジオ/集英社(왼쪽)  
 〈그림 14〉 다케우치 나오키(武内直子), 『미소녀 전사 세일러문』(美少女戦士セーラー Moon), 고단샤 코믹플러스(講談社コミックプラス). © 武内直子·講談社(오른쪽)

에서 개최된 피겨 스케이팅 세계대회의 시범경기에서 러시아의 에브게니아 메드베데바(Evgenia Armanovna Medvedeva, 1999~) 선수가 세일러문의 의상을 입고 주제가에 맞춰 연기하여 일본 국내에서 큰 뉴스가 되었다.

젊은이들에게 영향을 준 만화나 애니메이션은 〈드래곤볼〉이나 〈미소녀 전사 세일러문〉만 있는 것은 아니지만, 양자의 공통점은 의외로 오래된 이야기에서 설정을 가져왔다는 데 있다. 〈드래곤볼〉의 주인공 손오공이 중국 고전문학 『서유기』에서 가져온 캐릭터인 점은 말할 것도 없고, 캐릭터들의 이름에는 중국어가 종종 보인다. 모으면 염원을 들어준다는 드래곤볼을 찾아 여행한다는 설정은 일본 고전문학 『사토미팔견전』(里見八犬伝)에서 따왔다고 생각해도 좋을 것이다. 그리고 〈미소녀 전사 세일러문〉의 쓰키노 우사기(月野うさぎ)라는 주인공 이름은 달에 토끼(うさぎ)가 살고 있다고 하는 오래된 구전에 유래하고 있다. 달과 소녀라고 하는 관계는 일본의 고전문학 『가구야히메』(かぐや姫)와 겹쳐 볼 수 있을지도 모른다. 단, 이러한 고전문학이나 신화, 전설 등과의 관계는 어디까지나 설정의 계기에 불과하며, 만화나 애니메이션 스토리는 고전문학이나 신화의 스토리와는 관계없이 자유롭게 전개되어 간다.



〈그림 15〉 〈드래곤 퀘스트〉(ドラゴンクエスト), 닌텐도(任天堂). © 1986 ARMOR PROJECT/BIRD STUDIO/SPIKE CHUNSOFT/SQUARE ENIX All Rights Reserved. © SUGIYAMA KOBO © 2018 Nintendo © JUMP 50th Anniversary © 集英社.(왼쪽)

〈그림 16〉 〈파이널 판타지 XV 새로운 왕국〉(ファイナルファンタジ-XV 新たなる王国), Epic Action LLC. © 2017 Epic Action LLC and FINAL FANTASY XV © 2016 SQUARE ENIX CO.,LTD. All Rights Reserved. FINAL FANTASY, SQUARE ENIX, the SQUARE ENIX logo are registered trademarks or trademarks of SQUARE ENIX HOLDINGS CO.,LTD. FINAL FANTASY XV: A NEW EMPIRE™ is a trademark of SQUARE ENIX HOLDINGS CO., LTD. licensed to EPIC ACTION LLC. All other trademarks are the property of their respective holders. All Rights Reserved.(오른쪽)

고전문학, 신화, 전설 등에서 착상하는 경향은 2000년 이후 젊은 화가들의 ‘일본화’에서도 종종 발견할 수 있는 점이다. 신화의 인물이나 용 등의 신수(神獸), 일본 고전 회화에서 쓰인 금운(金雲), 중국 고전회화를 모사한 산수 표현 등을 넣은 ‘일본화’가 꽤 많다(〈그림 6〉, 〈그림 8〉, 〈그림 9〉, 〈그림 10〉). 회화가 리얼리티를 추구하는 것이라면, 그들에게 리얼리티는 이젤을 세우고 풍경이나 정물을 그리거나 거울에 비친 자신의 얼굴을 바라보는 비밀상적인 행위 안에 있는 것이 아니라, 만화나 애니메이션 안에 등장하는 캐릭터나 그것을 둘러싼 세계에 있을지도 모른다.

근년에는 만화나 애니메이션에 더하여 게임의 영향력이 강력하다고 한다. 일본에서는 1978년 찻집이나 게임센터에 설립된 〈인베이터 게임〉[주식회사 타이토(タイトー)]이 대유행을 일으켰다. 그 후 1983년 패밀리 컴퓨터[닌텐도(任天堂) 주식회사]가 발매되자 컴퓨터 게임을 가정에서 즐기게 되었는데, 이 때까지의 컴퓨터 게임에서는 스코어 겨루기에 열중했어도 게임 안의 세계에 몰입하는 듯한 일은 없었다. 그런데 근년의 게임에서는 때로 현실 세계보다 매혹적인 세계가 펼쳐지고 있다. 이 또한 학생들에게 인터뷰하여 듣게 된 알은 지식이지만, 특히 획기적이었던 것이 〈드래곤 퀘스트〉[ドラゴンクエスト, 주식회사 에닉스(エニックス), 1986](〈그림 15〉)와 〈파이널 판타지〉[ファイナルファンタジー, 주식회사 스퀘어(スクウェア), 1987](〈그림 16〉)였다고 한다. 양자는 톨 폴

레이 게임(RPG)이라는 참가형 게임으로, 30년 넘게 시리즈를 전개하면서 내용, 화상, 음향까지 진화시켜 왔다. <드래곤 퀘스트>의 캐릭터 디자이너인 <드래곤볼>의 작자 도리야마 아키라와 <파이널 판타지>의 캐릭터 디자이너인 아마노 요시타카(天野喜孝, 1952~ )는 게임이 히트함에 따라 현대 일본의 일러스트계에서 부동의 지위에 올라 있다. 더 이상 필자가 잘 알지 못하는 영역에 들어가는 것은 피하겠지만, 이러한 게임 세계가 이미 젊은이들의 일상에서 리얼리티를 가지고 있는 것은 사실이다. 당연한 일이지만 그러한 세계는 미술이나 ‘일본화’를 지향하는 젊은이들을 에워싸고 있다.

서브컬처라고 불리는 만화나 애니메이션, 게임 등이 특히 2000년 이후 ‘일본화’에 변화를 초래하고 있다고 하여, 과연 그것을 그린 젊은 화가들(역산하자면 1980년대 이후에 태어난 화가들) 세대 특유의 현상이라고 잘라 말할 수 있을까? 1980년경 일본 학교에 일러스트부가 설립되기 시작한 때 일러스트부는 미술부라는 메인컬처에 대한 서브컬처의 입장이었다. 일러스트부가 설립되기 전까지 일러스트부에 들어가지 못했던 학생들 중에는 할 수 없이 미술부에 입부해서 정물이나 자화상을 그리던 학생들이 있었다. 그러한 미술부 학생이 미술대학에 진학하여 ‘일본화’를 전공하는 경우도 있었을 것이다.

‘일본화’는 기법이나 재료에 의해 규정할 수 없다는 점이 필자의 지론이지만, 실태로서 거의 모든 ‘일본화’는 일본종이(和紙)에 석채로 그려져 있다.<sup>14</sup> 그러나 미술대학 입학시험에서 일본종이나 석채를 사용하는 일은 없다. 연필과 도화지, 수채물감이 ‘일본화’전공 입학시험에 사용되는 재료이다. 미술대학을 지망한 시점에서 ‘서양화(양화, 유화)’나 ‘일본화’를 선택해야 하는 수험생들은 우선 유채물감을 사용할지 수채물감을 사용할지를 선택해야 한다. ‘일본화’ 수험에 요구되는 수채가 일러스트에 가깝다고는 생각지 않지만, 일러스트를 좋아하는 수험생이 비교의 문제로서 유채물감보다도 수채물감 쪽에 친근감을 느끼는 경향은 있을 것이다.

즉, 여기에서 지적하고 싶은 것은 서브컬처의 영향을 받은 일러스트적

14 荒井経, 『日本画と材料: 近代に創られた伝統』, 武蔵野: 武蔵野美術大学出版局, 2015.

인 ‘일본화’의 출현은 2000년 이후에 활동하기 시작한(1980년대 이후에 태어난) 젊은 화가들의 세대에 국한된 것이 아니라, 그 이전의 학생들 중에도 잠복하고 있었다는 점이다. 그것이 메인컬처인 ‘일본화’라는 장에서 명백히 나타났는가 아닌가의 문제이다. 중학교나 고등학교에 일러스트부가 설립됨으로써 학교라는 장소에서 좋아하는 일러스트를 그릴 수 있게 된 것과 마찬가지로, 무라카미나 나라에 의한 2000년의 《슈퍼플랫》전이나 2006년의 《No Border》전이 문을 열어 줌으로써 그때까지 ‘일본화’라는 메인컬처를 가장 해 온 서브컬처의 지지자들 혹은 그들 안에 있었던 서브컬처의 지향이 표면으로 나타나기 시작한 것이 아닐까?

## 7. ‘일본화’라는 허상의 종언

2000년 이후에 나타난 새로운 ‘일본화’를 그리는 화가들은 기존의 ‘일본화’에 대한 안티테제를 제창하는 일이 없다. 그럼에도 ‘일본화’의 조류는 크게 변해가고 있다.

필자는 ‘일본화’ 근대사에 대하여 ‘일본화’라는 근대화화의 불가능성을 은폐해 온 역사였다고까지 생각하고 있다. 즉, ‘일본화’가 잠재적으로 불가능하기 때문에 존재가능성을 가장하기 위한 은폐가 필요하고, 불가능성을 밝혀내고자 하면 마찰이 생긴다는 딜레마의 연속이다. 미술사가 기타자와 노리아키(北澤憲昭, 1951~)는 전통성과 근대성의 양립이 요구되는 ‘일본화’를 “더블 바인드”(double bind: 이중 구속)라고 표현했는데,<sup>15</sup> 서구화주의자 이토 히로부미는 메이지시대에 이미 같은 지적을 한 바 있다. 이토는 ‘일본화’ 추진을 진정하러 온 가노 호가이에게 ‘일본화이면서 서양화 같은 것’을 그릴 수 있는지를 물었던 것이다.<sup>16</sup> 이 모순에 넘친 물음에 마주하는 것 자체가

15 北澤憲昭, 『境界の美術史: 「美術」形成史ノート』,ブリュッケ, 2000, 159쪽.

16 『美術界の今昔』, 青木茂編, 『明治日本画史料』, 中央公論美術出版, 1991, 149~150쪽.

‘일본화’를 그린다고 하는 일이었던 것이다.

필자는 지금까지 2000년 이후 새로운 ‘일본화’라는 표현을 사용해 왔다. 그러나 “더블 바인드”인 것이 ‘일본화’의 조건이라면, 2000년 이후의 새로운 ‘일본화’는 ‘일본화’가 아니라는 말이 된다. ‘일본화’의 창출, ‘일본화’의 혁신, ‘일본화’의 경계 초월(越境), ‘일본화’를 둘러싼 150년간의 고투는 어떤 선언도 들을 것 없이 녹아버리듯 끝나려 하고 있다. 그것은 ‘일본화’라는 근대 회화에 드디어 찾아온 모더니즘의 종언일지도 모른다.

## 8. 나오면서

본고에서 종종 쓴 서브컬처라는 단어는 1950년 미국의 사회학자 데이비드 리스먼(David Riesman, 1909~2002)<sup>17</sup>이 사용했던 단어로, 원래는 마이нер리티의 문화를 가리키는 것이었다. 그 후 1960년대 베트남전쟁에 대한 반전활동이나 공민권운동 등을 통해서 기성제도나 문화에 대한 카운터컬처(counter culture: 대항문화. 주류문화에 대한 적대적 비판적 성격을 지닌 부차적 문화-역주)의 의미로 변해 갔다. 일본에서 서브컬처라는 단어가 쓰이기 시작한 것은 1980년대에 들어서면서부터라고 하는데, 필자의 기억에는 당시 일본에서도 서브컬처라고 하면 1960년대부터 1970년대의 히피나 언더그라운드의 미술, 음악, 연극 등을 떠올리게 하는 것으로, 메인컬처에 대한 카운터컬처로서의 모습이 있었다. 그런데 오늘날의 일본에서는 특별한 카운터의식이 없는 만화나 애니메이션, 게임 등이 서브컬처라고 불리고 있다. 그중에는 방대한 수의 애호자들에 의해 지지되기만 하는 것이 아니라, ‘국민적 애니메이션’으로 칭해질 만큼 주류성(majority)에서 있는 것도 있다. 즉, 오늘날의 일본에서 서브컬처라고 불리는 만화나 애니메이션의 대부분은 ‘팝 컬처(대중문화)’라고 부르는 편이 적당하다.

17 『고독한 군중』(The Lonely Crowd, 1950)의 저자.

‘일본미술 봄’의 원천이 되었다고 여겨지는 쓰지 노부오의 『기상의 계보: 마타베에-구니요시』를 쓴 것은 1970년의 일이다. 앞서 말했듯이 1970년대는 미국을 중심으로 한 서브컬처의 전성기로, 서브컬처가 메인컬처에 대한 카운터로 읽히고 있었다. 그러한 시대 배경을 고려한다면, 쓰지는 에도시대 회화사의 주류(main stream)에 대한 카운터로서 ‘기상’이라는 키워드를 제시한 것이라고 생각할 수 있다. 자쿠추 등의 ‘기상’한 화가들은 카운터컬처를 상징하는 존재로 꼽힌 것이다. 근년에 ‘기상’이라는 단어를 넣은 전람회가 많이 개최되고 있는데, 1970년에 발견된 ‘기상’이 오늘날 일본사회에서 무엇을 의미하고 있는지, 제대로 다시 생각했으면 한다.

한편, ‘일본화’에 관하여 우려되는 문제는 만화나 애니메이션, 게임이라는 서브컬처(팝 컬처)의 세례를 받은 회화가 새로운 ‘일본화’로서 카테고리화되어 버리는 일이다. 그것은 예전처럼 이단분자를 포섭하면서 확장한 ‘일본화’의 면역강화일지도 모른다. 혹은 ‘쿨 재팬’전략이 그들의 회화를 상품화하기 위한 명칭 이용일지도 모른다. 둘 다 기쁘지 않은 일이지만, 장르에 대한 구애나 주의, 주장을 지니지 않는 포스트모던의 화가들이 그러한 움직임에 쉬이 휩쓸려 들어갈 가능성이 우려되는 것이다. 필자에게는 ‘일본화’라는 근대 회화를 계속 지켜나갈 생각은 없지만, 영겁결에 뿌리내려버린 ‘일본화’라는 명칭이 새로운 국책에 이용되어 가는 것을 간과할 수는 없다. 앞으로 보다 주의 깊게 ‘일본화’라는 단어의 행선을 관찰해 갈 생각이다.

그리고 무엇보다 대외전략인 ‘쿨 재팬’이 일본국민의 내셔널리즘을 고양시키기만 하고, 밖의 시선은 의식하지 않는 상황을 일으킬까 우려된다. ‘쿨 재팬’, ‘자포니즘 2018’, 일본에서 일어나고 있는 ‘일본미술 봄’이라는 자화자찬의 경향 안에서 카운터컬처에서 메인컬처로 몸을 옮긴 자쿠추 회화가 해외에서 어떻게 평가될지 객관적으로 주시해 나가는 자세가 필요하다.

\*이 글의 원문은 일본어로 작성되었으며 김지영(한양대학교 일본학국제비교연구소 객원연구원/일본미술사)이 번역했다.