

1/ ‘기상(奇想)의 계보’

미술사의 대중화, 혹은 일본미술사 새로 쓰기*

최재혁



《기상의 계보》전 포스터
(도쿄도미술관, 2019. 2. 9~4. 7)

최재혁(崔在赫) 도쿄예술대학 예술연구과(일본·동양미술사 전공)에서 제국 일본과 만주국 사이에서 전개된 미술 및 시각표상이 교차하는 양상을 주제로 박사논문을 썼다. 일본 근현대 미술사와 시각문화를 연구, 번역하는 일을 하고 있다. 공저로 『아트, 도쿄』, 『美術の日本近現代史: 制度・言説・造型』가 있으며, 『나의 조선미술순례』, 『인간은 언제부터 지루해했을까: 한가함과 지루함의 윤리학』, 『아키바 손의 사고』 등을 번역했다.

* 이 논문은 2019년도 서울대학교 일본연구소 일본학연구지원사업의 지원을 받아 수행되었음.

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2019.20.042>

1. 자쿠추(若冲) 붓

“너의 처리속도를 20분의 1로 만드는 장치를 머리에 장착하고 자쿠추 전시에 도전했다. 300분 대기를 겨우 15분 만에 체감! 하지만 전시장 안에서 장치를 벗지 못해 인파에 밀린 채 체감 1분 만에 출구까지 밀려났다. 무엇을 봤는지 아무런 기억도 나지 않는다.”¹

“도코노마(床の間)에 걸려 있는 자쿠추(若冲)의 학 그림이 눈에 띈다. ... 자쿠추의 그림은 대개 정교하고 치밀하게 채색한 그림이 많지만, 이 학은 세상 사람들의 눈을 의식하지 않고 단숨에 그린 것으로, 한쪽 다리로 늘씬하게 서 있는 위에, 계란 모양을 한 동체가 사뿐히 놓인 모습이 내 마음에 꼭 든다. 속세를 벗어난 듯한 운치는 긴 주둥이 끝까지 맺혀 있다.”²

2016년 도쿄도미술관에서 개최된 《탄생 300주년 자쿠추》전은 최장 대기시간 320분이라는 초유의 사태 속에 44만 6,242명이라는 관람객이 찾아드는 기록적인 성황을 이루었다.³ 첫 인용은 이러한 ‘자쿠추 열풍’을 풍자하며 트위터에 개설된 <#若冲展SF>의 투고에서 골랐다. 두 번째 인용문은 한 세기가량 거슬러 올라간 메이지 후기, 소설 속 화자의 자쿠추 체험이다. 나쓰메 소세키(夏目漱石)가 1906년 발표한 『풀베개』(草枕)는 아마 에도(江戸) 중기의 화가 이토 자쿠추(伊藤若冲, 1716~1800)를 대중적으로 소개한 첫 번째 작품일 것이다. 다이쇼(大正) 개성과 미술 보급에 큰 영향을 끼쳤던 소세키가 화가를 주인공 삼아 자신의 예술관을 피력했던 만큼, 이 소설에는 다양한

1 <https://twitter.com/tkinokawa>

2 나쓰메 소세키, 오석륜 옮김, 『풀베개』, 책세상, 2005, 38쪽.

3 <http://www.art-annual.jp/news-exhibition/news/64771/> 2016년 미술관·박물관 관객 동원 기록 5위에 해당하지만 순수한 미술 전시로는 세 번째에 해당하며, 66만 명으로 1위를 기록했던 《르누아르》전(국립신미술관)의 전시 기간 104일에 한참 못 미치는 31일에 불과했음을 고려한다면 사실상 가장 많은 관객을 불러모았던 전시라고 할 수 있다.

회화 작품이 등장한다.⁴ 하지만 자쿠추의 수묵화는 독자에게 그다지 인상을 남기지 못한 듯한데, 소설의 클라이맥스와도 관련된 존 에버렛 밀레이(John Everett Millais)의 〈오펔리아〉를 비롯한 서양 회화의 이미지가 한층 강렬했던 탓일지도 모른다.

메이지시대 이후 자쿠추는 그렇게 ‘속세를 벗어나’, ‘사람들의 눈에 의식’되지 못한 채 한동안 잠복해 있었다.⁵ 비평가 구로카와 소(黒川創)는 1980년대 중반 무렵 자쿠추를 처음 접한 뒤 언젠가 그에 관한 책을 쓰고 싶다고 생각했지만, 편집자나 기자들조차 “와카오키[자쿠추(若冲)의 훈독]라니, 어떤 사람입니까?”라고 되물었다고 회상한다.⁶ 극히 한정된 미술사 전문가나 관련자를 제외하면 오랫동안 이름조차 생소했던 이토 자쿠추가 지금 최고의 인기 화가로 부상한 과정을 살피기 위해 새로운 밀레니엄 시대 일본 대중문화계의 몇몇 장면으로 이동해 보자.

2002년, 우타다 히카루(宇多田ヒカル)가 발표한 〈사쿠라 드롭스〉(SAKURA ドロップス)의 뮤직비디오는 자쿠추의 〈화목조수도병풍〉(花木鳥獸図屏風)과 〈동식채회〉(動植綵繪)의 이미지를 사용했다. 디지털 화면으로 소생한 자쿠추의 기묘한 동물들은 채도 높은 색감의 몽환적인 화면과 어우러지며 ‘아티스트계 국민가수’의 세련된 감각 과시에 힘을 실어줬다. 2007년, 12세기 겐지(源氏)와 헤이케(平家) 가문의 대립 서사에 마카로니 웨스턴을 뒤섞은 변종 서부극에 도전했던 미이케 다카시(三池崇史)는 영화 〈스키야키 웨스턴 장고〉(スキヤキウエスタン ジャンゴ)에서 자쿠추의 트레이드마크인 닭을 불러와 혼성과

4 소세키는 1912년, “예술은 자기의 표현에서 시작해서 자기 표현으로 끝나는 것이다.”라는 문장으로 시작하는 제6회 문부성미술전람회의 전시평 「문진과 미술」을 통해 다이쇼기 미술계에 큰 영향을 미쳤다. 소세키와 당대 미술에 관해서는 『夏目漱石の美術世界』, 東京芸術大学美術館, 2013를 참조할 수 있다.

5 나카무라 레이코(中村麗子)는 메이지시대부터 쇼와 초기까지의 문헌 속에서 자쿠추가 수용되어 가는 과정을 면밀히 검토했다. 「明治期から昭和初期における伊藤若冲の受容について：文献分析を中心に」, 『美術史論叢：東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室紀要』 19号, 2003를 참조할 수 있다.

6 黒川創, 「見るものと、見られるものと21世紀の動植綵繪」, 『ユリイカ』 574号, 2009. 11, 82쪽. 그 후 구로카와는 자쿠추를 모티프로 삼은 중편 두 편을 묶어 『若冲の目』(講談社, 1999)를 발표하며 소설가로 데뷔하기도 했다.

핑크에 썩 잘 어울리는 화면을 만들어냈다. 10여 년이 흐른 뒤, 자쿠추의 이미지는 이른바 ‘아키바계(アキバ系) 아이돌’ NMB48과 더불어 한층 가볍고 대중화된 양상으로 발신된다. ‘일본의 미’를 주제로 내세웠다는 <절멸흑발 소녀>(絶滅黒髪少女)의 뮤직비디오에서 자쿠추의 수탉과 공작, 호랑이는 서도·다도·궁도·합기도를 하는 기모노 차림의 미소녀를 든든한 수호신처럼 뒷받침해 주고 있다.

대중문화로 파급된 몇 가지 사례를 들었지만, 자쿠추의 경우는 매력적인 옛 그림의 도상이 단순히 차용되었다는 차원 이상의 의미를 갖는다. 현재도 맹위를 떨치고 있는 ‘일본미술 봄’의 도화선이자, 이를 가장 힘있게 건넌했던 화가이기 때문이다. “1990년대 후반부터 넓은 의미에서 일본 (전통) 미술이 대중적인 인기를 끌게 된 현상”⁷을 뜻하는 ‘일본미술 봄’(이하 따옴표 생략)을 본격적으로 열어젖힌 사건이 바로 2000년 교토국립박물관에서 개최된 《사후 200년 이토 자쿠추》전의 예기치 않은 흥행이었다. 자쿠추 재평가 또는 복권의 시대였던 지난 18여 년 동안, 외국에 소장된 작품이 발견되어 귀국전이 성사되는가 하면, 다양한 주제의 기획전에 단골 출품되며 화가의 인지도는 지속적으로 상승했다. 전시가 열릴 때마다 각종 매스미디어의 전폭적인 지원 사격도 필수적으로 뒤따랐다. 자쿠추의 작품 세계를 해설하는 단행본을 포함하여, 미술전문지뿐만 아니라 학술문예지, 대중문화 잡지를 가리지 않고 다양한 자쿠추 특집이 마련되었고 전시를 즐기기 위한 팁을 제공하는 텔레비전의 가이드 프로그램이 수시로 방영되곤 했다.

자쿠추가 주도했던 일본미술 봄은 작품이 대중과 직접 만나는 장(場)인 전람회, 이를 확산·보강하는 역할을 했던 출판과 방송 등의 미디어, 그리고 인터넷 보급과 같은 사회적 배경이 서로 연동하면서 전개된 미술대중화의 성공 사례다. 이른바 ‘J회귀’(아사다 아키라)라 불리던 문화 현상과 1997년 무렵부터 진행된 국립미술관 독립행정법인화가 야기했던 대중친화적 전람회

7 福住廉, 現代美術用語辞典ver.2(<http://artscape.jp/artword/index.php/日本美術ブーム>).

기획의 증가 역시 일본미술 붐의 중요한 배경과 요인이 되었다.⁸ 그러나 자쿠추가 폭발적인 인기를 얻은 요인은 이러한 시스템의 측면만은 아닐 것이다. 작품 자체가 지닌 힘, 즉 대중의 눈길을 사로잡는 매력이 자쿠추의 그림에 존재했음도 무시할 수 없다. 200여 년 전에 활동했던 생소한 화가의 그림에 열광했던 사람들은 자신의 취향과 감각이 언어로(논리적으로) 보증되기를 바라거나, 그 취향이 옳았음을 입증해 줄 권위 있는 학문적 해설을 필요로 한다. 이러한 역할, 즉 자쿠추뿐만 아니라 일본미술 붐 현상의 소프트웨어로 작동하면서 학술적으로 뒷받침했던 대표적인 담론이 미술사학자 쓰지 노부오(辻惟雄, 1932~)가 제창한 ‘기상’(奇想) 개념이다.

‘기발한 발상’을 뜻하는 이 말이 미술사 용어로서 본격적으로 사용된 계기는 1968년 『미술수첩』(美術手帖)에 연재했던 기사와 이를 묶어낸 단행본 『기상의 계보』(奇想の系譜, 美術出版社, 1970)였다.⁹ 쓰지의 저작은 출간 당시 소수 미술 관계자의 주목을 받았지만 대중적인 반향까지는 일으키지 못하고 절판과 복간(periかん社, 1988)을 거듭하다가 자쿠추의 인기와 더불어 문고본화(筑摩書房, 2004)되었다(〈그림 1〉). 이후 도서와 영상 등 다양한 ‘자쿠추물(物)’에서 빠지지 않고 소개된 ‘기상’은 차차 의미를 보강하고 외연을 확장하며 ‘대중적 일본미술사 쓰기’의 핵심 개념으로 부각되었다. 한편 ‘기상론’은 근대 이후 반복되어 온 ‘일본미술 특질론’의 가장 성공한 버전이자, 이론이나 관념적인 차원이 아니라 작품이라는 실물[物]을 매개로 대중과 ‘행복하게’ 맺어진 사례로 볼 수도 있다.

이 글은 일본미술 붐과 기상의 계보에 해당하는 화가의 사례 조사나 미

8 국립미술관의 독립행정법인화를 둘러싸고 학계 및 각종 미술잡지를 통해 논쟁이 벌어지기도 했다. 찬성하는 측은 법인화가 권위주의적이고 구태의연한 미술관 시스템이 시민을 위한 서비스 위주로 전환될 수 있으며 단년 예산편성에 묶이지 않아 유연한 운영이 가능해진다는 장점을 주장했다. 반면 효율화라는 목적 아래 작품의 수집·보존·조사·연구가 저해되며 흥행(입장객 수)만으로는 평가의 잣대가 정해져 학술적 가치가 있는 전시 기획이 어렵게 된다는 반대 의견도 제기되었다. 『第2回美術史学会東支部シンポジウム国立博物館、美術館などの独立行政法人化問題徹底討議』, 『LR』, 38~59쪽, 1999 참조.

9 쓰지는 ‘기상’이라는 단어에 대해 스즈키 주조(鈴木重三)가 우타가와 구니요시에 관해 쓴 글 「国芳の奇想」에서 힌트를 얻었다고 밝혔다.



〈그림 1〉 쓰지 노부오, 『기상의 계보』(왼쪽부터 1970년 초판, 1988년 신판, 2004년 문고판)표지

술사적 분석에 집중하기보다, 이 현상에 동력을 제공하고 체계화하는 역할을 했던 ‘기상론’이 어떠한 양상으로 전개·적용되는지 살피려고 한다. 이를 위해 먼저 2장에서는 『기상의 계보』에 등장하는 화가의 면모를 간단히 소개한 뒤, ‘기상’이 창안될 수 있었던 배경과 초창기 개념을 밝힌다. 3장에서는 ‘기상의 계보’가 ‘계보화’되는 과정을 쓰지의 저작을 따라가며 파악한다. 즉 기상 개념이 에도시대 화가뿐만 아니라 일본미술의 전반적 특징에 적용되기 위해 ‘놀이’와 ‘꾸밈’을 매개로 삼으며 외연을 확장해 나가는 모습을 확인할 것이다. 4장에서는 미술사 서술과 전람회 기획 사례를 통해 일본미술 붐 속에서 기상의 개념이 적용되는 상황을 살핀 후, 5장에서는 기상 및 일본미술 붐 현상이 동시대 미술과 협업하며 서로 강화해 나가는 현상을 소개하고자 한다.

2. 기상의 개념

1) 기상의 화가들

『기상의 계보』는 에도시대에 활동한 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~

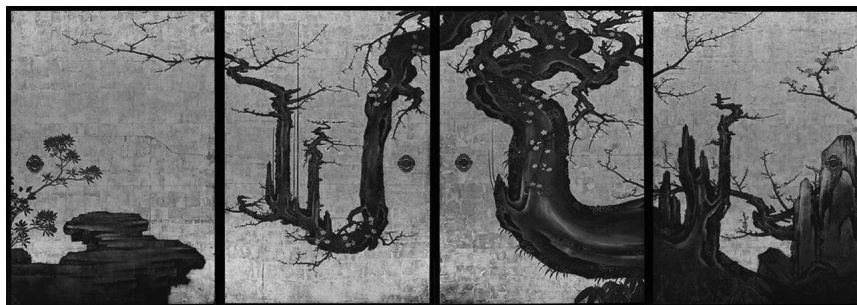
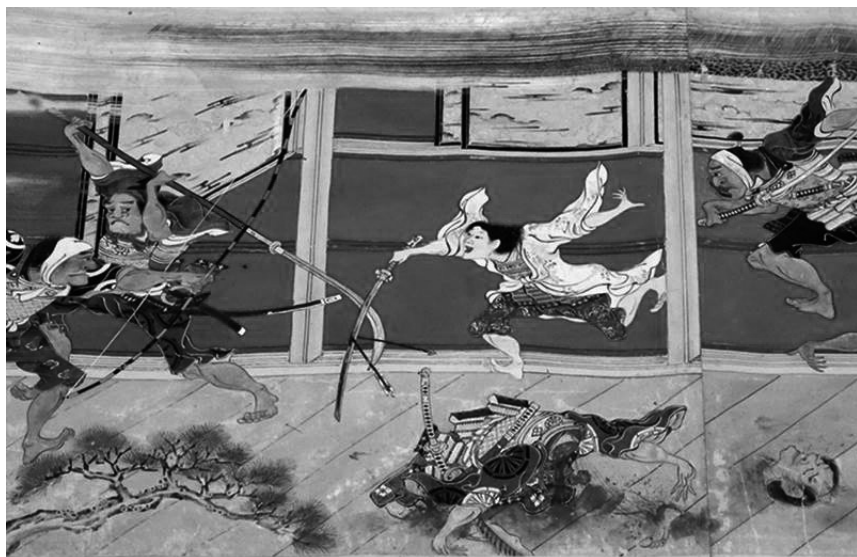
1781), 나가사와 로세쓰(長沢蘆雪, 1754~1799), 우타가와 구니요시(歌川国芳, 1798~1861)의 생애와 주요 작품을 소개한 일종의 화가 열전 형식을 띤 책이다.¹⁰ 이들은 당시 일반 대중에게는 물론이고 연구 현장에서도 ‘메이저’라고 할 수 없었던 화가였다. 활동 시기로 보면 에도 초기부터 말기까지, 유파로는 지배층의 어용회사였던 가노파(狩野派) 출신부터 서민들이 애호했던 우키요에 에시(絵師)에 걸쳐 포진하여 어떤 뚜렷한 접점을 찾기는 힘든 조합이었다.

우선 저자는 1, 2장의 주인공인 이와사 마타베에와 가노 산세쓰를 기상 계보의 선구자이자, 이전 시기와 단절을 이룩한 화가로 파악한다. 마타베에 는 흔히 ‘우키요에의 시조’라고도 불리는 화가이기에 장 제목으로 쓰인 ‘우키요와 우키요(憂世と浮世: 이와사 마타베에)’ 역시 이러한 상징성을 암시한다. 쓰지는 ‘우키요’가 중세적 의미인 ‘근심 어린 세상’에서 근세적 의미인 ‘뜨 세상’으로 전환하는 과정을 보여주는 화가로서 마타베에의 작품을 설명한다. 주요 해설 대상 작품은 잔혹함과 그로테스크한 표현 속에서 블랙유머와 같은 성격이 드러나기도 하는 〈아마나카토키와 모노가타리 에마키〉(山中常盤物語絵巻)(〈그림 2〉)이다.¹¹ 헤이안시대 궁정·귀족문화의 우아함이 강조되었던 이전의 에마키 전통과는 달리, 이 그림은 현란한 배색을 통한 극채색 사용이 특징이며 “과잉이라고 느낄 만한 장식성, 뻔뻔하다 싶을 정도의 거친 묘사, 동시대 풍속화와 통하는 비속함”¹²이 두드러진다. 에킨대 마타베에는 살해 장면을 일곱 번이나 반복함으로써 죽어가는 인물의 피부색이 시시각각 변하는 모습까지 집요하게 포착하거나, 칼로 두 동강 난 신체를 횡당무계할 정도로 기묘하고 만화적인 형태로 묘사했다. 피비린내 나는 살해와 복수의 정경을 악취미라고 말할 법한 표현으로 그려내는 화가의 태도를 쓰지는 “편집적인 정열”이라는 말로 높게 평가한다.

10 언제 때 다른 화가는 다섯 명이었으나 단행본으로 묶어낼 때 나가사와 로세쓰가 추가되었다.

11 우시와카마루[牛若丸; 헤이안 말기의 무장 미나모토노 요시쓰네(源義経)의 어린 시절] 전설을 그린 에마키. 15세 무렵, 어머니 도키와가 도적들에게 죽임을 당하고 꿈에 나타나 복수를 부탁하자 초인적인 힘을 발휘하여 그들을 죽이고 어머니를 공양하는 이야기다.

12 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 15쪽.



〈그림 2〉 이와사 마사베에, 〈아마나카토키와 모노가타리 에마키〉(부분, 17세기, MOA미술관(위)

〈그림 3〉 가노 산세쓰, 〈노매도 후스마에〉, 1647, 메트로폴리탄 미술관(아래)

가노 산세쓰는 이전 시기 모모야마(桃山)미술의 시대정신이던 ‘기념비성’을 과감히 벗어나는 화가로 상징된다. 산세쓰는 ‘텐카비토’(天下人)의 공간을 채웠던 장벽화(障壁画)의 거대 수목 표현을 “마치 몸부림치고 뒹굴며 승천하는 거대한 용처럼 상승, 하강, 굴곡, 경련하면서 기괴하고 환상적인 세계로 이동”¹³시킨 장본인이었다(〈그림 3〉). 도교와 불교의 인물을 그린 도석인물화에서도, 선승(禪僧)을 제재로 취한 〈한산습득도〉(寒山拾得圖)에서도 기분 나쁜 입매와 웃음을 띤 그로테스크한 인물 묘사는 이어진다. 쓰지에

13 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 88~92쪽.



〈그림 4〉 이토 자쿠추, 〈동식채화-군계도〉, 1757~1766, 궁내성 산노마루쇼조칸(왼쪽)
 〈그림 5〉 이토 자쿠추, 〈동식채화-패갑도〉, 1757~1766, 궁내성 산노마루쇼조칸(가운데)
 〈그림 6〉 이토 자쿠추, 〈동식채화-노송백봉도〉, 1757~1766, 궁내성 산노마루쇼조칸(오른쪽)

게 마타베에와 산세쓰는 이전 시대를 마무리 지으며 100여 년 후 본격적으로 등장할 ‘교토기상파’(자쿠추·쇼하쿠·로세쓰)의 길을 열었던 화가로 자리매김한다. 계보의 첫걸음을 떼었던 이들의 특징은 ‘편집증’이라 할 만한 ‘어두운’ 측면과 개성적인 발상으로 정리할 수 있으며, 따라서 이 성격은 비슷한 시기 교토 화단을 좌우했(다고 이해했)던 린파(琳派)의 선구자 다와라야 소타쓰(俵屋宗達)의 ‘밝은’ 로맨티시즘과 동렬에 위치하게 된다.

기상의 화가 중 가장 대표격인 이토 자쿠추를 묘사할 때는 ‘내적 비전(vision)’이라는 어휘가 빈번히 등장한다. 자쿠추가 뜰에 닭을 풀어 키우며 집요하게 관찰·사생했다는 일화는 유명하지만, 이는 당시 유행한 난학(蘭學)과 본초학의 영향 아래 전개된 정확한 사생 의식이나 그 결과물인 도감의 삽화류—마루야마 오쿄(丸山応挙, 1733~1795)로 대표되는—와는 궤를 달리한다. 즉 자쿠추는 외부 세계를 내면의 눈을 통해 응시하면서 물(物) 자체와 독자적인 대화를 나눈 화가로 평가된다. 적절한 사례로서 제시한 〈동식채화〉 30폭은 각종 동식물을 세밀한 필치와 농채로 묘사한 연작이다. 자쿠추가 펼쳐낸 기상은 이를테면 다음과 같은 표현으로 구체화된다. 〈지변군충

도》(池辺群虫圖)는 “유머와 그로테스크가 각테일”된 “곤충의 낙원”이며, 추상 문양으로 치환된 〈군계도〉(群鷄圖)의 깃털은 “환상적 교향(交響)”을 자아낸다(〈그림 4〉). 〈패갑도〉(貝甲圖) 속 “연체동물 혹은 아메바의 촉수처럼 표현된 파도”에서는 ‘초현실주의’(Surréalisme)를 떠올리는 한편 〈그림 5〉, 〈연지유어도〉(蓮池遊魚圖)의 연잎을 “무중력적 확산 상태”의 공간 속에 있는 “해저도시나 화성 식물과도 같은 SF적” 형태라고 묘사한다. 우타다 히카루의 뮤직비디오에서도 차용되었던 〈노송백봉도〉 속 “붉은 하트 문양 깃털”은 “사이키델릭한 환각을 유발”하는 역할을 한다(〈그림 6〉). 정리하면 미술사적 전문용어보다 현대를 사는 이들이 체감하기에도 괴리감이 없는 어휘를 선택했음을 알 수 있다. 특히 이 봉황의 ‘하트’가 “평생 독신으로 살았던 자쿠추의 이성애에 대한 굴절된 동경”이라고 서술한 부분은 쓰지의 특기라고 말할 법한 대중적 미술사 글쓰기의 전형으로 보인다.

2) 전위이자 주류인 기상: 계보화를 향한 의지

저자는 초판 후기에서 『기상의 계보』를 “표현주의적 경향의 화가—기교(奇矯/eccentric)하고 환상적(fantastic)인 이미지 표출을 특색으로 하는 화가의 계보”라고 밝히면서 “기교의 정도는 다소 차이가 있더라도, 인습의 틀을 부수고 자유롭고 참신한 발상 전부를 포괄할 수 있다.”라며 확장 가능한 영역을 열어둔다.¹⁴ 여기서 주목할 부분은 “인습의 틀을 부수고”라는 대목이다. 기상 가치에 도전하려는 아방가르드로서의 성격을 드러내는 이 문장은 1968년 연재 당시의 부제가 ‘에도의 아방가르드’였다는 점을 떠올리게 한다. 에도시대 미술에 현대미술(혹은 서양미술)의 개념인 아방가르드를 소급하여 적용한 것을 독특한 시점이라 할 수도 있겠지만, 엄정한 미술사 연구논문이라기보다 에세이의 성격이 강한 글이었고 발표 매체 역시 현대미술을 주로 다루던 『미술수첩』이었기에 특별히 무리한 수사는 아니었다. 실제로 쓰지는 자쿠추 붐이 한창이던 2009년 좌담회에서 도쿄대학 시절의 제자이자 ‘일본

14 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 214~242쪽.

미술 붐'의 또 다른 전파자인 야마시타 유지(山下裕二, 1958~)가 “당시 ‘『미술수첩』적’인 세계에 공감을 하고 있었던 것이 아니었나?”라고 질문하자 바로 수긍하기도 했다.¹⁵

‘『미술수첩』적인 세계’란 현대미술을 의미하는 동시에, 특히 당시 미술계를 주도했던 아방가르드적 흐름의 영향력을 암시한다. 연재 첫 회의 『미술수첩』에 함께 실렸던 기사가 「LSD·예술·창조성: 사이키델릭 아트の可能性」이나, ‘안코쿠부토’(暗黒舞踏)로 잘 알려진 히지카타 다쓰미(土方巽, 1928~1986)의 작가론이었던 점은 당시의 분위기를 짐작하게끔 한다.¹⁶ 전술했듯, 쓰지가 자쿠추를 비롯한 기상의 화가들의 화면에 드러나는 환상적인 표현에 ‘환각’과 ‘사이키델릭’이라는 수사를 즐겨 사용했던 것도 1960년대 말 특유의 문화적 분위기가 배경에 자리하고 있음을 알 수 있다.

무엇보다 3장 「환상의 박물관: 이토 자쿠추」편은 현대미술가 스기마타 다다시(杉全直, 1914~1994)의 문장을 에피그래프 삼아 시작된다.¹⁷ 전전(戰前)에는 초현실주의, 전후는 추상화 영역에서 활동했던 아방가르드 화가 스기마타가 바라본 이토 자쿠추는 “자신의 내면에 자유롭게 지니고 있던 개방된 포름(forme)을 차례차례 겹쳐서, 무한으로 확장해가는 세계를 형성”¹⁸한 화가였다. 스기마타의 글은 아카데미즘에 얽매이지 않고 자기류(自己流)의 작품세계를 구축하려는 아방가르드의 의지를 부각해주는 동시에, 전술했던 쓰지의 ‘자쿠추관(觀)’, 즉 ‘내적 비전’과 ‘무중력적 확산상태’를 뒷받침하기에도 적절한 언급이었다.

아방가르드는 비단 미술계, 문화계에 한정된 현상만은 아니었다. 기지

15 辻惟雄×山下裕二, 「21世紀の若冲 書き換えらる日本美術史」, 『ユリイカ』 574号, 2009, 56쪽.

16 쓰지와 야마시타는 또 다른 대담에서 『기상의 계보』 연재와 출간 당시 미술계의 분위기를 팝·사이키델릭 문화, 반예술 등과 관련해서 이야기한다. 특히 야마시타는 사이키델릭과 기상의 ‘싱크로’(synchro)를 언급하며, 당시 요코오 다다노리(横尾忠則)가 담당했던 『소년매거진』의 표지와 기상의 화가 소가 소하쿠 사이의 유사성을 거론하기도 했다. 辻惟雄×山下裕二, 「対談『奇想の系譜』以前・以後」, 『日本美術の発見者たち』, 東京大学出版会, 2003, 166~174쪽.

17 쓰지가 처음 자쿠추를 알게 되었다던 1957년, 닭의 해를 기념한 전람회에 출품된 자쿠추의 〈선인장 군계도〉를 보고 스기마타가 『미술수첩』 1957년 3월호에 기고한 글을 인용한 것이다.

18 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 97쪽.

투쟁, 안보투쟁 등으로 뜨거웠던 1950~1960년대는 이른바 ‘전위의 시대’였으며, 정치적 전위와 예술적 아방가르드는 때로는 결합하고 때로는 미묘한 차이를 노정하며 결별하기도 했다. 청년미술사학자로서 이 시기를 통과했던 쓰지는 2014년 펴낸 자서전 『기상의 발견』 곳곳에서 당시의 분위기를 자신의 경험을 통해 전한다. 도쿄대학 학부 졸업논문을 “어설픈 마르크스주의 사관”에 입각한 문장으로 시작했든가, ‘스나가와(砂川) 기지투쟁’(1957)에 직접 참가했던 경험을 회상하며, 대학원 시절 가까이서 지켜봤던 ‘간바 미치코(樺美智子) 사망 사건’(1960)에 공감을 표하기도 한다. “늘 불품없고 둔중한 건물이라 생각했던 야스다 강당이 도쿄대 봉쇄 사태 때만은 ‘기운생동’하게 보였다.”라며, 그때가 마침 『기상의 계보』의 인세가 들어온 참이라 전액을 시위 부상자를 위한 모금에 기부했다는 회고를 곁들이기도 했다.¹⁹

본디 아방가르드는 부수고 넘어야 할 다수파, 즉 주류의 존재를 전제로 하여 그 대적점에서 성립한다. 아방가르드의 성격으로서 우리가 흔히 떠올리는 ‘불온한 소수파’나 ‘아웃사이더’의 이미지도 여기서 유래한다. 반면 쓰지는 여섯 화가를 “방계(傍系)나 저류(低流)에 속하는 이단의 소수파로 보면서 특이성만을 강조하는 것”은 결코 자신의 본의가 아니라고 언급하며 이러한 성격을 애써 강조하지 않는다.²⁰ 단행본으로 묶여나오면서 연재 당시의 부제인 ‘에도의 아방가르드’는 사라졌고, 따라서 방점은 ‘계보’에 찍히게 된다. 그리하여 기상의 화가들은 어디까지나 ‘주류 속의(혹은 주류로서 새롭게 계보를 만들어야 할) 전위’라는 다소 모순된 개념을 얻게 된다.

여기서 흥미로운 것은 “인습을 타파하는” 역할은 화가들보다 오히려 신예 미술사학자로서 쓰지 자신이 젊어지려는 듯한 모습이 엿보인다는 점이다. 책에는 기존의 아카데미한 미술사 서술에 대해 도전하는 내용이나 언사가 종종 드러나는데, 이와사 마타베에를 다룬 장에서 재야 미술사학자와 학

19 辻惟雄, 『奇想の発見 ある美術史家の回想』, 新潮社, 2014, 71~92쪽.

20 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 214~242쪽. 쓰지는 『기상의 계보』 집필 이전인 1963년에도 『가도가와(角川) 세계미술전집』 에도편에서 이토 자쿠추, 소가 쇼하쿠를 다루면서 ‘이단의 화가들’이라는 용어를 썼지만, 지금 생각하면 조금 틀린 말이었다고 언급하며 자신의 의견을 수정한 바 있다. 辻惟雄×山下裕二, 『21世紀の若冲 書き換えらるる日本美術史』, 56쪽.

계 사이의 논쟁을 소개하는 대목이 대표적인 사례다. 쓰지는 〈아마나카토키와 모노가타리 에마키〉를 비롯한 이색적인 에마키를 마타베에의 진작으로 확정하고 우키요에의 시조로 평가했던 재야의 하루야마 다케마쓰(春山武松)와 이를 부정했던 우키요에 연구의 권위자이자 도쿄대학 교수 후지카게 시즈야(藤懸静也)의 대립을 소개하면서 전자의 손을 들어준다.²¹

당시 『아사히신문』에는 “정통과미술사를 향한 도전”이라는 제목의 서평이 실리기도 했는데, 그 이유는 전술했듯 대중에게 친근한 문체를 사용했다는 점뿐 아니라, 기성 미술사 서술 관점에 대한 문제를 제기했다는 측면이 컸다. 초판 후기에서 에도시대 회화사를 종래의 “평범하고 무기적(無機的)인 편성에서 해방”²²하려 했다고 집필 동기를 밝힌 쓰지는, 1981년에 복간된 신판 후기에서는 그간 진행해온 연구 방향에 어느 정도 자신감을 얻은 듯 “안전무해(安全無害)하게 소독된 에도시대 회화사를 조금은 스릴 있게 만들어보자는 사심(邪心)”²³에서 이 책이 비롯되었다고 조금 더 강한 어휘를 선택한다. 그렇다면 “평범하고 무기적이며 안전하게 소독된” 기존 미술사 서술을 뒤집을 대안은 어떤 것이었을까?²⁴

이러한 의도를 구체화한 글이 단행본 출간 이듬해 발표한 「기교의 화가: 유파 아닌 유파」(奇矯の画家: 流派ならざる流派)였다.²⁵ 제목에 사용된 ‘기교’는 ‘기상’으로 치환해도 크게 달라지는 바가 없으므로 핵심은 부제에 있었다. 쓰지는 이 글에서 선행 연구가 설정한 유파라는 고정관념에서 벗어나 “관계가 없거나 대립적으로 여겨졌던 화가나 작품 사이에도 흥미로운 유사관계가 인정된다면 이를 하나의 계보로 만들고자 한다.”라며 ‘계보화’를 향한 의지를 밝힌다. 이렇듯 1980년대 중반 이후 본격화되는 일본미술사 새

21 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 48~61쪽.

22 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 242쪽.

23 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 245쪽.

24 쓰지가 말하는 유파에 의거한 에도시대 회화관이란 이전 시기부터 지배층의 미술과 관련을 맺었던 주류 세력인 가노(狩野)·도사(土佐) 양파가 형제화하면서, 린파·우키요에·문인화·마루야마시조파(円山四条派)·양풍화 등 다양한 재야화가들이 분투했던 구도로 화단을 구분하는 방식을 뜻한다.

25 辻惟雄, 「奇矯の画家: 流派ならざる流派」, 『みづ系』 800号, 1971년 9월. 이하 인용은 이 글이 재수록된 『又兵衛と山雪 辻惟雄集』, 第5巻, 岩波書店, 2014를 따른다.

로 쓰기 프로젝트의 단서는 그 계기였던 기상의 개념이 창안되는 시점에서 이미 포착되었다고 볼 수 있다.

3) 보편이자 특수인 기상: 표현성과 민중성의 강조

‘유파 아닌 유파’를 구축하는 데 있어 만능열쇠 역할을 한 것이 ‘기상’(기교)이라면, 적절한 방법론으로서 선택된 것은 “작품이 가진 있는 그대로의 내용을 현대의 미의식이나 가치관의 척도에 따라” 새롭게 읽기였다.²⁶ 따라서 「기교의 화가: 유파 아닌 유파」에서는 이전 책에서 열전 형식으로 인해 산발적으로 언급되었던 기상의 특징을 다시 한번 정리하면서, 기상과 유사한 범주로 묶을 수 있는 현대적 사례, 혹은 기상 개념에 영향을 미친 당대의 가치관을 소개한다.

앞서 기상 개념이 자라날 수 있었던 토양으로서 아방가르드의 분위기를 언급했지만, 당시 미술사 연구 동향이나 문화계에서 ‘기괴함’이라는 미적 요소에 대한 주목이 높아졌던 상황 역시 중요했다. 쓰지가 자서전에서도 회상했듯, 연재 1년 앞서 중국미술 연구자 제임스 캐힐(James Cahill)이 출간한 『중국 회화의 환상과 기괴』(*Fantastics and eccentrics in Chinese painting*, New York: Asia Society, 1967)와 뉴욕에서 개최된 같은 제목의 기획전이 기상 개념을 창안하는 데 큰 영향을 끼쳤다. 캐힐은 중국미술사 중에서도 특히 명청(明清) 시기를 풍미한 후기 절파(浙派)인 광태사학과(狂態邪學派), 양주팔괴(揚州八怪), 석도(石濤)와 팔대산인(八大山人)과 같은 이른바 표현적 경향의 개성과 화가에 주목했다.

보통을 넘어서는 기괴함을 대표하는 서양미술 사조로서 마니에리즘(Manierisme)과 초현실주의를 들 수 있다. 전술했듯 ‘초현실(주의)적’ 이미지는 『기상의 계보』에서 작품의 분위기를 설명할 때 종종 인용된 바 있지만, 이 글에서는 기상과 가장 직접적인 비교 대상으로 등장한 것이 마니에리즘이었다. 『기상의 계보』가 나온 해는 마침 아르놀트 하우스(Arnold hauser)

26 辻惟雄, 「奇矯の画家: 流派ならざる流派」, 4쪽.

의 『마니에리슴: 르네상스의 위기와 모던 아트의 기원』(1964)이 번역·출간되면서 이 사조를 재평가하는 분위기가 고조되고 있었다. 쓰지 역시 하우저를 인용하여 마니에리슴을 ‘자연에서 이탈하여 기교적이고 인공적인 형태를 지향하는 반자연주의, 완성된 고전적 형식과 내용을 과감히 무너뜨리려는 반고전주의, 문명으로부터 소외를 감지하고 동요했던 근대적 자아의식의 맹아’로서 파악한다. 또한 마니에리슴의 복권·재평가 동향이 표현주의, 초현실주의, 추상예술과 같은 현대적 미의식과도 발맞추어 갔던 시기로 파악했다.

일상, 혹은 정상적인 것에서 이탈하고자 하는 욕구나 표현주의적 경향은 인간이 지닌 조형의식의 한 축으로 이해되어 왔다. 따라서 기상을 초현실주의나 마니에리슴과 연결하려는 시도는 기상 개념이 가진 보편성을 담보하는 역할을 했다. 이렇게 기상이 지닌 조형적 보편성과 정당성을 확인한 후, 쓰지는 에도시대 기상과 화가들만이 가진 차별성으로 논의를 이어간다. 이 지점에서 주목한 특징이 ‘민중적 성격’이었다. 쓰지는 유럽의 마니에리슴이 르네상스 시기 고전에 대한 반감으로 등장하기는 했지만, 사변적이고 형이상학적 요소가 강하다고 지적한다. 이에 비해 에도의 기상천외한 발상 전체를 관통하는 마니에리슴적 특성은 감각적이고 육체적이며 비속하다고까지 말할 법한 민중적 성격이 두드러진다고 평가했다.²⁷

기상과 화가가 고전과 전통을 민중적 차원으로 끌어내릴 때 중요한 무기로는 기지와 해학, 야유, 냉소 등이 꼽혔다. 앞서 살펴본 모모야마 미술의 장대한 수목 형태가 기이하게 뒤틀리고(산세쓰의 〈노매도〉), 헤이안시대 에마키의 단정한 포름이 점액질의 끈적끈적하고 요기(妖氣)마저 흐르는 조형(마타베에의 에마키)으로 전환된다는 식이다. 이렇게 추출된 민중성은 이후 보강될 요소인 미타테(見立て; 패러디), 아마추어리즘, 놀이(遊び) 등으로 연결되는데 중요한 요인으로 작용했다.

민중에 대한 관심과 강조는 기상이 창안되었던 1960년대까지 어느 정

27 辻惟雄, 「奇矯の画家: 流派ならざる流派」, 6~7쪽.

도 지속되었던 사회적 분위기, 즉 전후 민주주의에 대한 열망의 반영으로 볼 수 있다. 또한 엘리트적 전문성보다 소박한 민중성에 높은 가치를 두는 태도는 기상 개념을 제안할 당시부터 쓰지가 견지해왔던 알기 쉽고 대중적인 미술사 쓰기와도 맥이 닿아 있어 1990년대 이후 ‘일본미술 봄’의 핵심 동력으로 연결될 수 있었다.

3. ‘기상’ 개념의 확장: 놀이와 꾸밈

한국에 소개된 쓰지 노부오의 저서는 『기상의 계보』가 아니라 1994년 출간된 『일본미술 이해의 길잡이』(이원혜 옮김, 시공사)이다. 원제가 『일본미술 보는 법』(日本美術の見方, 岩波書店, 1992)인 이 책은 일본미술사를 세기별로 나누어 총 일곱 권으로 기획된 『일본미술의 흐름』 시리즈의 마지막 권에 해당한다. 시리즈의 다른 책처럼 통사적 서술을 취하지 않고 저자가 내세운 두 가지 키워드를 중심으로 일본미술을 총괄하는 형식을 따랐다. 주관적인 기준 이기에 외국 독자를 위한 일본미술 입문서로서는 적당하지 않을 수도 있지만, 참고할 만한 일본미술사 관련서가 부족했던 국내에서는 연구자들뿐 아니라 대중을 위한 개설서의 역할도 했다.

그런데 이 책에서 일본미술을 바라보기 위해 제시한 키워드는 ‘꾸밈’(かざり)과 ‘놀이’(あそび)였다. 쓰지의 트레이드마크라고 할 수 있는 ‘기상’은 포함되지 않았던 셈이다.²⁸ 일본미술사 전체를 훑어야 하기에 에도시대의 화가를 중심으로 고안된 기상 개념이 전면으로 나서지 않았다고 이해할 수 있지만, 실상은 그렇지만은 않다. 꾸밈과 놀이를 설명할 때도 기상을 제안할 때 사용했던 개념 틀이 여전히 사용되고 있으며, 앞서 서술한 대로 이미 기

28 이 책은 일본미술사를 구성해온 시대 전체를 서술해야 하기에 반드시 장식성(꾸밈)과 유희성(놀이)이 드러나는 작품만을 다룰 수는 없었다. 따라서 제3장 〈꾸밈은 기쁨〉의 다음 장에 〈꾸미지 않는 미의식〉을 설정하여 이른바 ‘반(反)꾸밈 문화’—센노리큐(千利休)를 비롯한 다도 미학, 하세가와 도하쿠(長谷川等伯) 등의 수묵화가 보여주는 여백과 가래산수(枯山水) 정원 등—를 언급했다.

상은 일본미술을 새롭게 바라볼 계보를 만들기 위한 씨앗 역할을 했기 때문에 파생된 다른 개념의 근저에서 잠복해 있었다고 보아도 좋다. 이러한 확장 시간을 거쳐 이토 자쿠추를 위시한 일본미술 붐이 일면서 기상은 다시 수면 위로 떠오르게 된다.

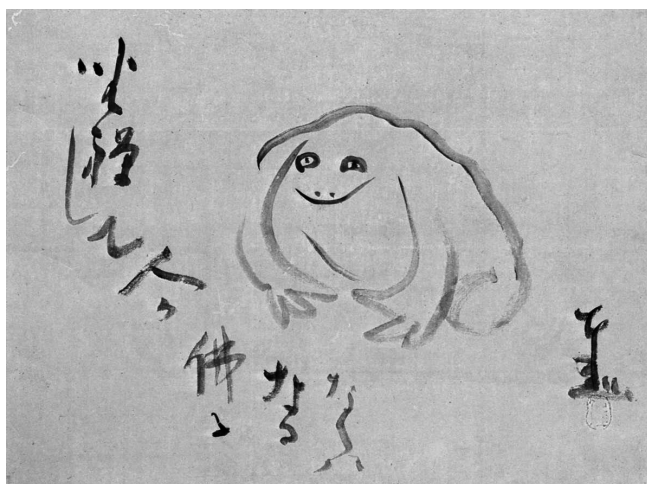
장식하는 기쁨과 유희하는 마음, 즉 ‘꾸밈’과 ‘놀이’의 도입은 『기상의 계보』의 자매편을 염두에 두고 1989년 출간한 『기상의 도보』(奇想の図譜, 平凡社)를 통해 진행되었다.²⁹ 이 책은 전작에서 본격적으로 다루지 못해서 아쉬움을 표명한 바 있는 호쿠사이를 비롯하여 수수께끼 우키요에 화가 도슈사이 샤라쿠(東洲斎写楽)의 정체를 둘러싼 논쟁까지 서술의 폭이 넓어졌지만, 무엇보다 주목할 부분은 ‘기상’이라는 표제를 사용하면서 개념의 확장을 시도한 점이다. 예컨대 쓰지는 후기에서 “분방하고 활달한 ‘놀이’의 정신과, 현세를 금색의 정토로 변화시키는 ‘꾸밈’의 기능”이 일본미술의 특색이며, “항상 이 두 성격과 손을 잡고서 보는 이를 즐겁게 만드는 불가사의한 연출가 역할을 담당하는 것이 기상이었다고 언급한다.³⁰ 그렇다면 쓰지의 논지에서 ‘놀이-기상-꾸밈’은 어떠한 연결고리를 갖고 있었을까.

1) 기상과 놀이

『기상의 도보』는 「자재(自在) 취향」, 「아마추어리즘의 창조력」, 「꾸밈의 기상」이라는 3부 구성을 취했다. 전반적으로는 기상의 최대 특징인 자유자재로운 표현력에 강조점을 두고 있지만, 2부에서 보듯 아마추어리즘과 꾸밈이 새로운 특색으로 추가된다. 우선 자쿠추의 경우를 통해 아마추어리즘의 양상을 설명할 때는 그의 자유로운 표현이 ‘독학’을 통해 달성한 ‘자기류’를 이뤘기에 가능했다고 지적하면서 연결된다. 그러나 이 특성과 관련하여 새롭게 등장하는 더 중요한 사례는 하쿠인(白隠, 1686~1769)과 센가이(仙厓, 1750~

29 『기상의 도보』는 잡지 『월간백과』에 1986년부터 1987년에 수록한 글을 기초로 하여 미술잡지와 일본미술전집에 실린 작가론, 자신이 기획했던 전시 《일본의 미: 꾸밈의 세계》(NHK서비스센터, 1986) 도록에 수록한 장문의 ‘꾸밈론’인 「꾸밈의 기상」(かざりの奇想) 등으로 구성되었다.

30 辻惟雄, 『奇想の図譜』, 296쪽.



〈그림 7〉 센가이, 〈좌선와화찬〉, 에도시대 후기, 이데미쓰미술관

1837) 같은 선종 승려의 작품이다. 마치 아이가 같겨 쓴 낙서 같은 이들의 선화(禪畵)는 기교를 버려 유치하면서도 소박한 특징으로 높게 평가된다. 선승 화가가 희화(戲畵)를 통해 즐겁게 설법했다는 점은 민중 지향의 낙천성과 유머로 연결될 수 있었다. 보는 사람의 호기심을 자극하고 웃음으로 연결하는 기발한 발상은 이렇게 ‘재미’를 추구하는 마음, 다름 아닌 ‘놀이’ 정신으로 수렴된다(〈그림 7〉).

사실 『기상의 도보』보다 1년 앞서 복간된 『기상의 계보』 신판 후기에는 이미 개념 확장을 위한 포석과도 같은 서술이 등장한다. 기상에는 음(陰)과 양(陽)의 양면성이 존재한다며 분류를 통한 외연 확장으로 나서고 있는 대목이다. 예전에 주로 다루었던 ‘음의 기상’이 마니에리즘과 연동하는 그로테스크한 기이함, 피비린내 진동하는 잔학한 표현처럼 현실(사회)과 예술가의 자의식 사이의 불화에서 발생하는 것이라면, 새롭게 보강될 ‘양의 기상’은 “관객을 향한 엔터테인먼트로서 연출된 기발한 취향, 미타테(패러디)를 통해 나타나는 해학과 기지” 등으로 설정된다. 바로 이러한 ‘밝은 기상’은 재미와 놀이로 연결되면서 근세(에도시대)에만 한정되지 않고 중세까지 거슬러 올라가 시대적인 확장성을 꾀하게 된다.



〈그림 8〉 〈지옥초지(地獄草紙) 중 맷돌지옥(鐵磑所)〉, 헤이안~가마쿠라 시대(12세기), 나라국립박물관

1970년대 후반부터 쓰지는 헤이안(平安)시대 이래 유행했던 익살스러운 가무와 예능인 사루가쿠(猿樂)를 형용하는 ‘오코’(烏譚, 鳴呼)의 미의식과 여기서 파생된 ‘오코에’(をこ絵)에 주목했다.³¹ 따라서 12세기의 〈시기산엔기에 마키〉(信貴山縁起絵卷)에서 낙서와 같은 백묘법(색채를 쓰지 않고 선묘로만 그리는 기법)으로 표현한 인물을 사루가쿠를 연기하는 해학적인 몸짓의 회화화(繪畫化)로 간주하거나 기록적 성격을 의도한 그림인 〈연중행사에마키〉(年中行事絵卷)의 엄숙한 행렬 사이사이에 등장하는 코믹하고 익살 넘치는 서민의 정경을 사례로 거론한다. 게다가 권계적 성격을 가진 불교회화로서 지옥의 광경을 담은 〈지옥초지〉(地獄草紙)에서조차 심각하고 참혹한 장면 속에 귀엽게 보일 정도로 아귀나 괴수들을 표현해내는 만화적인 과장에 주목했다(〈그림 8〉).

이와 관련하여 쓰지는 국문학이나 민속학의 견해를 빌리는데, 예컨대 오카자키 요시에(岡崎義恵)가 오코의 형용사화된 ‘오카시’(をかし)를, 무겁고

31 辻惟雄, 『をこ絵の世界: 日本絵画の遊戯性に関する一考察』, 『比較文化研究Ⅱ』, 美術出版社, 1977. 이 글은 일본미술의 특징을 회화성에 초점을 맞춰 조명한 단행본 『日本美術の表情: 「をこ絵」から北斎まで』(角川書店, 1986)에 「기교의 화가: 유파 아닌 유파」와 함께 수록되었다. 『일본미술의 표정』은 『계보』와 『도보』, 즉 ‘기상 연작’의 사이에 위치하면서 이후 쓰지의 일본미술사 서술의 핵심 개념이 드러나기 시작했으며 『일본미술 보는 법』으로 이어졌다.

진지하며 쓸쓸한 영탄의 정서인 ‘아와레’(あはれ)와는 대조적인 성격으로 파악하는 점을 인용한다. 즉 오카시와 오코가 사물과 대상을 무겁지 않은 자세로 마주하려는 마음인 동시에 소탈, 농담, 야유를 동반한 비평적인 성격을 갖는다고 보는 관점이다. 오코를 더욱 긍정적으로 부각했던 야나기타 구니오(柳田国男) 역시 소환된다. 야나기타에 따르면 오코는 ‘보통보다 더 예민한 자들만이 만들어 낼 수 있는 연기의 기술이자, 상상력의 연습을 통해 얻을 수 있는, 사람을 즐겁게 하는 전통’이다. 야나기타가 근대 이후 오코의 전통이 쇠퇴하면서 거의 잊혀졌음을 애석해하는 입장 역시 근대기 미술 개념의 도입과 제도화와 함께 소외되어 버린 기상의 화가들을 현대에 복권하려는 쓰지의 의도와도 상통하는 것이었다.

2) 기상과 꾸밈

기상 개념을 도출할 때와 마찬가지로, ‘꾸밈’ 역시 보편성과 특수성을 동시에 지니고 있다는 도식이 적용된다. 즉 인간이 지닌 주체적인 의식 활동이자 문화로서 ‘꾸밈은 정신과 행위’를 언급한 후,³² 이것이 일본에서는 어떤 특징으로 발현되고 있는지를 규명하는 순서를 따른다. 장식성은 일본미술의 특징으로 예전부터 거론되어 오던 요소로서, 자포니즘(Japonisme)의 주역이던 공예품이나 린파의 화려한 화면이 미술사학자들의 주목을 받았다. 그러나 쓰지는 굳이 ‘장식미술’이라는 용어보다 더 포괄적인 일상용어인 ‘가자리’(かざり, 꾸밈)를 의도적으로 사용한다. 장식미술, 혹은 ‘공예사’라는 부분에 한정할 경우 금공(金工), 칠공(漆工), 염직, 도자 등 재질과 기법으로 세분화되며 무언가를 (문화유산으로서) 항구적으로 남기는 것을 목적으로 하게 된다. 하지만 쓰지는 일본에서는 이러한 ‘공예적’인 장식뿐 아니라 생활 속에 드러나는 꾸밈의 정신이 —굳이 남기는 것을 전제하지 않더라도— 존재

32 이러한 태도는 놀이와 꾸밈 모두에 적용된다. 예컨대 하위징아의 『호모 루덴스』의 구절 “문화는 놀이의 형식을 통해 발생했고 요컨대 문화는 애당초부터 놀이”라는 문장에 ‘놀이’ 대신 ‘꾸밈’을 대입하면 서, 꾸밈은 행위는 인간의 본성에 뿌리내려 있고 문화를 형성케 하는 근원적 요소이기에 꾸밈과 놀이가 표리일체를 이룬다고 언급하기도 했다. 辻惟雄, 『奇想の図譜』, 233~234쪽.

했다고 주장한다.

그 근거가 되는 것이 가부키(歌舞伎)나 노(能), 각종 제례를 위해 만드는 무대 장치나 도구, 모형, 의상 등을 포괄하는 ‘쓰쿠리모노’(作り物)다. 쓰쿠리모노는 보존을 위한 문화유산이 아님에도 불구하고 꾸미려는 의식으로 가득 차 있는데, 예컨대 마쓰리(祭り)에서 사용되는 장식용 수레인 ‘다시’(山車)는 “평범한 일상을 순식간에 ‘비일상’으로 변화시켜주는 신비한 에너지를 가진” 것이라 ‘기상’의 개념과 만난다는 논리다. 덧붙여 이러한 견해는 장식이 무언가에 부차적으로 따르는 것이며 그 자체로 자립한 존재가 아니라고 보는 (근대 이후 도입된) 서양미술사상의 위계(순수미술>장식미술=응용미술)에 이의를 제기하는 태도로 연결될 수 있었다.

놀이를 뒷받침하는 미의식이 ‘오코’였다면, 꾸밈의 모체로 상정된 것이 ‘풍류’ 개념이다. 본래 중국에서 기원한 풍류는 자연을 벗 삼아 은거하는 문인, 즉 은사(隱士)의 생활 태도를 가리키는 경우가 많지만, 쓰지가 바라보는 일본의 풍류는 적극적이고 낙천적이며 쇼맨십이 풍부한 성격을 갖는다. 즉 마니에리즘적 성격을 서양과 구분할 때와 유사한 관점이 드러나는데, 이러한 적극적인 측면이 바로 ‘꾸미는 풍류’로 연결된다는 주장이다. ‘꾸미는 풍류’는 과하고 ‘가사(過差; 분에 넘치는)의 풍류’, 사람의 눈을 놀라게 할 만큼 화려하고 기발한 연출을 하는 ‘바사라(ばさら/婆娑羅)의 풍류’, 사치를 악덕으로 보고 절약을 권장했던 에도시대에도 소비경제를 발달시킨 민중의 욕망이 발현된 ‘2대 악소(惡所; 가부키와 유곽)의 풍류’ 등으로 세분화된다.³³

이러한 풍류와 꾸밈은 다른 한편에서 ‘일본의 미’라고 이야기되던 우아하고 차분하고 쓸쓸한 정서와 대비된다. 이를테면 ‘바사라’ 대 ‘미야비’(みやび/雅; 우아함)의 구도다. 물론 쓰지는 풍류를 총괄하면서 다른 한쪽으로 일본의 미로 이야기되어 왔던 우아하고 차분하고 쓸쓸한 정서—미야비, 유현(幽玄), 풍아(風雅)라는 말로 형용되던—까지 풍류의 일종으로 언급하는 것을 잊지 않는다. 『일본미술 보는 법』에서 ‘꾸미는 아름다움’과 상반되는 ‘꾸미

33 辻惟雄, 『奇想の図譜』, 249~268쪽.

지 않는 미의식'을 설정한 것처럼, 혹은 '음의 기상'과 '양의 기상'을 구분했던 것처럼 풍류의 양면을 지적하고 있다. 꾸밈의 관점에서 말하자면, 고답적인 음의 풍류는 그다지 '꾸미지 않으려는 풍류', 즉 와비(わび), 사비(さび)와 연결된다는 식이다. 결국 학술적인 체계성과 엄밀함을 갖추지 않는 대신, 반대 개념을 배제하지 않고 두 가지 대조적인 성격을 포괄하고 상대화함으로써 안전장치를 마련해 두고 있는 셈이다.

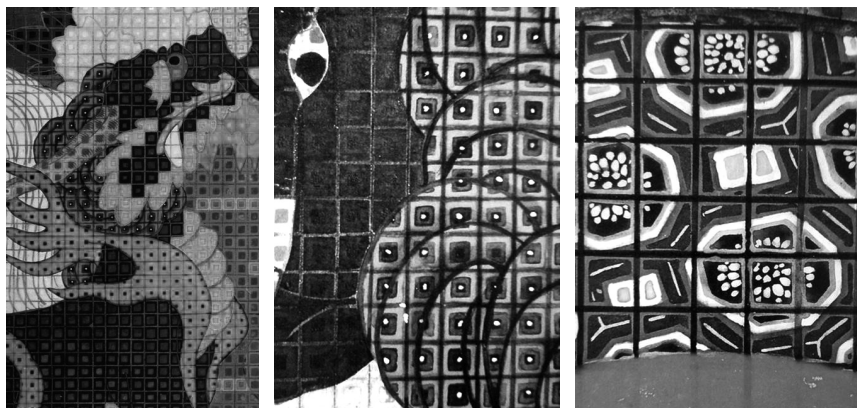
4. 기상의 적용: '일본미술 붐' 현상 속의 기상

1) 알기 쉬운 미술사

지금까지 살펴본 기상과 여기서 확장된 개념의 일본미술 특징을 염두에 두고, 다시 2000년대 이후 '일본미술 붐'의 현상으로 돌아가 보자. 전술했듯 2000년의 《사후 200년 회고전》과 『기상의 계보』 문고본화 이후, 일본미술사는 “자쿠추 없는 미술사에서 자쿠추 있는 미술사”³⁴로 다시 쓰였다고 해도 과언이 아닐 만큼 강력한 영향력을 떨치게 된다. 쓰지가 감수를 맡았던 『컬러판 일본미술사』(カラー版 日本美術史, 美術出版社, 초판 1991년/증보판 2003년)는 일본미술사의 교과서적 성격을 지닌 스테디셀러라고 할 수 있다. 그러나 에도시대 중·후기의 미술은 아직 기존의 미술사적 틀 안에서 가노파/문인화/사생화/우키요에로 설정되어 있다. 자쿠추를 비롯하여 로세쓰, 쇼하쿠, 이른바 ‘기상의 삼총사’는 마루야마 오쿄를 기준으로 서술된 사생화 분야에 속한 개성적인 화가 정도로 자리매김해 있을 뿐이었다.

이에 비해 가장 최근 사례인 쇼가쿠칸(小学館) 창업 90주년을 기념하여 총 20권으로 기획된 『일본미술전집』(日本美術全集, 2012~2016)의 제14권 『에도시대Ⅲ』편은 〈자쿠추·오쿄·미야코의 기상〉(若冲·応挙·みやこの奇想)이라는 제목이 붙었다. 기존 연구에서 에도시대 교토 화단을 대표하는 정통과

34 小金沢智, 「若冲現代史: 美術史はどう書き換えられたのか」, 『美術手帳』, 2016년 5월, 103쪽.



〈그림 10〉〈조수화목도병풍〉의 '마스메가키' 부분 확대

렉터 조 프라이스(Joe D. Price, 1926~)·에쓰코(悦子) 프라이스 부부의 소장품 〈조수화목도〉를 둘러싼 진위 논쟁이다. 이 그림은 자쿠추가 특유의 기법인 ‘마스메가키’(柵目描き)를 사용한 작품 중 하나다. 마스메가키는 화면을 작은 모눈(바둑판 문양)으로 분할하여 비슷한 계열의 색을 농담을 달리해 칠하는 방법인데 일종의 모자이크 그림이라 할 수 있다. 이 기법을 사용한 작품 가운데 〈백상군수도〉(白象群獸圖)의 경우는 자쿠추의 인장이 남아 있어 진작으로 파악되지만, 구도와 소재가 거의 비슷한 두 작품 〈수화조수도〉(樹花鳥獸圖, 시즈오카현립미술관 소장, 이하 시즈오카본)와 〈조수화목도〉(이하, 프라이스본)에 대해서는 쓰지 노부오와 도쿄대학 교수 사토 야스히로(佐藤康宏, 1955~)가 각각 다른 견해를 내놓았다(〈그림 9〉).³⁵

사토는 프라이스본이 자쿠추의 필법으로 보기에는 동물 묘사에서 긴장감이 떨어지며 마스메가키도 추상적인 문양을 만드는 데 일관했기에 치졸한 모방작이라 주장했다.³⁶ 즉 〈백상군수도〉를 기준작으로 본다면, 각 모눈 위쪽에 또 하나의 작은 정방형을 진하고 질서정연하게 그려 넣어야 함에도

35 자쿠추 작품을 둘러싼 지상 논쟁은 다음과 같은 순서로 진행되었다. 佐藤康宏, 「若冲・蕭白とそうでないもの」, 『美術史論叢』 26号, 2010; 辻惟雄, 「『伊藤若冲「鳥獸花木図屏風」について』: 佐藤康宏氏の問題提起に応じる」, 『國華』 第1424号, 2014; 佐藤康宏, 「プライス本鳥獸花木図の作者: 辻惟雄氏への反論」, 『國華』 第1432号, 2015.

36 佐藤康弘, 『もっと知りたい伊藤若冲 生涯と作品』, 58~59쪽.

불구하고 〈프라이스본〉은 이 방법이 섬세하지 못하고 전체를 진하게 채색함으로써 자연스럽지 못하다고 비판했다.

이에 반론을 펼친 쓰지는 〈프라이스본〉이 모눈 안쪽을 두 가지 이상의 사각형이나 서너 가지 색으로 분할한 점, 모눈 안에 작은 사각형뿐만 아니라 다양한 문양을 직접 그려 넣었다는 점에서 오히려 실험적이며 진화된 형태라고 주장했다(〈그림 10〉). 쓰지는 사토가 비판한 추상적인 장식 문양이 회화와 디자인 사이를 자유자재로 왕복했던 자쿠추의 장점, 즉 ‘꾸밈의 기상’을 실현한 것으로 파악했던 것이다. 덧붙여 이 마스메가키 기법 자체에 마치 직조패즐을 만들고 맞추는 듯한 ‘놀이’ 정신이 담긴 것으로 보기도 했다. 또한 사토는 동물의 외양 묘사에서 균형이 맞지 않고 어설퍼 보인다고 비판했지만, 쓰지는 자연적 묘사보다 기하학적 형태나 데포르메(deformer; 변형과 과장)에 관심을 가졌던 자쿠추가 직조패즐 화면을 ‘디자인’하기 위해 색채를 분배하고 형태까지 조정했던 시도로 파악한다. 기상에서 놀이, 꾸밈으로 연결, 확장해 갔던 쓰지의 기획은 이 논쟁을 통해 적절한 증거를 확보한 셈이다.

이 논쟁과 관련하여 또 하나 주목할 점은 쓰지의 충실한 제자이자 일본 미술 붐의 ‘강성’ 추진자인 야마시타 유지의 태도이다. 〈시즈오카본〉은 밑그림만 자쿠추가 담당했을 따름이며, 〈프라이스본〉은 아예 다른 이의 모방작에 불과하다고 보는 사토 야스히로의 의견에 야마시타는 강력하게 반대 의사를 표명한다. 쓰지 노부오조차 여섯 첩의 병풍에 충천연색으로 그려진 8만 6,000여 개의 모눈 표현을 혼자 직접 그리기에는 무리였다고 보면서 ‘자쿠추 공방’의 제작, 즉 “자쿠추가 ‘감독’한 자쿠추 디자인”으로 보는 게 좋겠다고 유연한 태도를 취했지만, 야마시타는 “아니, 자쿠추라면 그 정도는 할 수 있어요.”라고 대답한다.³⁷ 나아가 야마시타는 필자 문제에 집착하는 태도를 “미술사가의 나쁜 습관”이라고 말하며, 어디까지를 자쿠추의 진필로 볼 것인가에 대한 사고방식을 가장 극단적으로 표현하는 사례가 사토 야스히로라고 ‘저격’한다. 아카데미한 미술사 연구에서 출발했지만 활동의

37 辻惟雄×山下裕二, 「21世紀の若冲 書き換えらる日本美術史」, 65~70쪽.

장을 옮겨 일본미술 ‘홍보담당자’로 불리는 아마시타는 미술사 연구의 기본이라 할 수 있는 진작 확정에까지 비판적인 입장을 취하고 있는 것이다.

이는 ‘일본미술의 자랑거리’인 자쿠추의 작품이 위작(모방작)으로 판단되는 것에 대한 거부감에서 기인한다. 종종 노골적인 일본미술 예찬론을 펼치고 있는 아마시타로서는 당연한 입장 표명이라고도 볼 수 있다. 이런 태도에서는 정통과 미술사 연구와 그 권위에 대한 저항감을 드러낸다는 점에서 예전 쓰지의 모습이 오버랩된다. 위의 대담에서 쓰지는 “프라이스 같은 눈 밝은 이가 “이 작품은 자쿠추다!”라고 직감적으로 말하는 것은 그것대로 나쁠 게 없지만, 여기에 반응하여 학자가 자쿠추인가 아닌가 같은 이원론으로 논의를 몰고 가는 것은 난센스”라고 아마시타의 의견을 두둔하면서, 권위에 대한 반감, 대중과 밀착된 쉬운 미술사 서술을 지향하는 태도를 유지했다.³⁸

이와 같은 대중 지향의 미술사 서술, 혹은 일본미술 대중화에 대한 의지가 가장 가시적으로 드러나는 경우가 전람회라고 할 수 있다. 자쿠추 붐의 서막으로 회자되는 2000년의 교토국립박물관의 《사후 200년 전》을 기획했던 가노 히로유키(狩野博幸, 1947~)는 젊은이들이 역전에 붙은 포스터 앞에까지 삼삼오오 몰려 있을 정도였고, 관람객 2.88명당 한 명이 카탈로그를 샀을 정도로 뜨거웠던 당시를 회상하며 다음과 같은 뼈아픈 고백을 한다. “재미있는 것은 자쿠추다. 미술사연구자의 역량이 부족하기 때문에 어떤 전람회의 해설도 재미있지 않다. ‘상어의 뇌’만큼도 되지 못할 **학식**(강조는 원문)으로 짜낸 문장을, 도록을 구입하는 사람들은 원치 않는다는 사실조차 알지 못한다. … 자쿠추의 그림은 재미있다. 그 재미를 표현할 수 없다면 말을 앓는 것이 낫다. 미술사학을 마이너하게 만드는 이는 우리 연구자라는 사실을

38 자쿠추 진위논쟁은 소장자와 미술계 사이의 관련성을 복합적으로 드러내는 사건이기도 했다. 즉 이 논쟁의 배후에는 오랜 기간 교우를 맺어온 쓰지와 프라이스의 관계가 가로놓여 있었고, 소장자의 영향력과 미술계 사이의 긴장이 첨예하게 드러나기도 했다. 실제로 논쟁 이후 사토와 프라이스 사이에서도 (그들 역시 30년 지기이지만) 설전이 펼쳐졌으며, 프라이스 부부는 사토의 저서 『더 알고 싶은 이토 자쿠추』에 자신들이 소장한 작품의 도판 게재를 불허하기도 했다. <프라이스본>이 전시된 2016년 《자쿠추 탄생 300주년 기념전》의 뮤지엄 숏에서는 다양한 자쿠추 관련 서적 가운데 사토의 책만 진열되지 않은 상황도 벌어졌다.



〈그림 11〉 자쿠추 관련 전시포스터 《가와이 일본미술》과 《유쾌한 자쿠추》, 아마타네 미술관

언제쯤 깨달을 수 있을까?”³⁹ 현재는 도시샤대학 교수로 재직 중이지만, 학계가 아닌 미술관에서 오랜 기간 근무하며 미술사학계의 권위와 경직된 학술적 태도에 대한 한계를 감지했던 현장의 고민이 드러나는 발언이다. 여기에는 국립미술관 독립행정법인화가 강행되기 1년 전이라는 시대적 상황이 외압으로 작용했음도 짐작할 수 있다. 그렇다면 다음 장에서는 기상의 계보나 일본미술 붐이 어떤 방식으로 2000년대의 전람회 기획에 드러났는지 몇 가지 사례를 소개하고자 한다.

2) ‘즐거움’ 전시

2003년, 약 17년간의 도시 재개발 프로젝트를 거쳐 완성된 롯폰기힐즈의 모리빌딩 53층에 자리잡고서 세계에서 가장 높은 미술관으로 화제를 모았던 모리미술관은 개관기념 전시 《해피니스: 아트로 보는 행복을 향한 열쇠—모네, 자쿠추, 그리고 제프 쿤스》(ハピネス: アートに見る幸福の鍵—モネ, 若冲, そしてジェフ・クーンズ)를 개최했다. 행복을 주제로 하여 미술 동서고금의 화가들 180여 명의 250점을 모았던 이 전시에서 자쿠추는 ‘일본 대표’로 담당

39 狩野博幸, 「若冲展を思い出しながら」, 『ユリイカ』, 2009년 11월, 青土社, 99쪽.

히 부제에 이름을 올렸다. 전시에 출품된 일본 고미술 작품을 선정했던 야마시타 유지는 카탈로그에서 자쿠추, 쇼하쿠, 센가이를 “일본미술사의 행복한 존재”라고 추켜세운 글을 도록에 수록하면서 많은 부분을 쓰지 노부오의 『기상의 계보』 및 놀이(playfulness) 개념에 할애한다.⁴⁰

위의 사례에서 알 수 있듯 일본미술 붐과 연동한 기상의 계보는 기괴하고 어두우며 그로테스크한 ‘음의 기상’보다 밝고 발랄하며 귀엽고 유쾌한 측면이 강조되면서 대중과 더욱 밀착되는 경향을 보인다. 예컨대 2007년 모리미술관에서 열린 《일본미술이 웃다: 조몬에서 20세기 초두까지 — 자쿠추, 하쿠인, 엔쿠, 류세이》(日本美術が笑: 縄文から20世紀初頭まで — 若冲, 白隠, 円空, 劉生), 아마타네(山種)미술관에서 2014년에 개최된 《가와이 일본미술: 자쿠추·세이호·쇼엔에서 구마가이 모리카즈까지》(Kawaii日本美術: 若冲・栖鳳・松園から熊谷守一まで)전에서도 자쿠추를 비롯한 하쿠인, 엔쿠 등 쓰지가 거론한 유머러스하고 소탈한 민중 지향적 화가들이 부각되면서 전시의 표제로 사용되었다(〈그림 11〉).

동일본대지진이라는 크나큰 변곡점을 지난 2013년에는 프라이스 컬렉션의 귀국전이 성사되었다. 이 전시는 《자쿠추가 와주었습니다: 에도 회화의 미와 생명》(若冲が来てくれました: プライスコレクション江戸絵画の美と生命)라는 제목으로 후쿠시마(福島), 센다이(仙台), 이와테(岩手)를 순회했다. 동일본대지진 소식에 충격을 받은 도치기(栃木) 출신 에쓰코 프라이스의 발안으로, 피해 지역에 지원과 위로를 전하기 위해 기상을 대표하는 자쿠추, 로세쓰, 쇼하쿠의 생명력 넘치는 작품과, 에도 린파의 대명사 사카이 호이쓰(酒井抱一, 1761~1829), 스즈키 기이쓰(鈴木其一, 1795~1858) 등을 대거 보내온 것이다. 관람 대상을 성인보다 아이들에게 초점을 맞추었던 점이 기획의 묘미였기에 전람회 구성도 화가별, 시대별로 나누기보다 각 섹션에 〈눈이 말한다〉, 〈숫자가 말한다〉, 〈○와△〉, 〈프라이스 동물원〉, 〈미인이 너무 좋아〉 등 쉽고 친근한

40 山下裕二, 「日本美術の「ハピネス」若冲, 蕭白, 白隠」, 『ハピネス アートに見る幸福への鍵』, 森美術館, 2003.

제목을 붙였다. 작품명의 캡션 표기 역시 〈달을 보고 짓는 호랑이〉(月にぼえるトラ)라고 쓴 뒤, 그 위에 윗첨자로 〈호도병풍〉(虎図屏風)이라고 달았고, 자쿠추의 〈자양화쌍계도〉(紫陽花双鶏図)의 경우 〈수국 꽃과 두 마리 닭〉(アジサイの花と二羽のニワトリ)으로 먼저 표기했다. 쓰지가 제안한 기상(기상)의 계보에 속하는 화가를 직접 다루지 않더라도 기상(기상)에 착안점을 둔 각종 전시도 이어졌다. 2012년 오사카시립미술관은 《호쿠사이》(北斎)전의 부제를 ‘풍경·미인·기상’으로 지었다. 우키요에의 2대 주제였던 풍경과 인물(미인)에 어찌보면 위계와 범주가 조금 다른 ‘기상’이라는 테마를 덧붙여 3부 구성을 취한 셈이다. 3부 〈기상〉에 출전한 작품은 하쿠모노가타리(百物語)류의 괴담을 소재로 한 요괴 그림, 회화를 비롯한 주사위놀이(双六)용 그림, 각종 조수(鳥獸)와 무사 등을 소재로 한 그림으로, 주제나 장르와는 관계없이 웃음과 재미, 오싹함을 주는 도상을 모았다. 더욱 과감한 사례는 2017년에 도쿄·효고·우쓰노미야를 순회하며 화제를 모았던 《벨기에 기상(기상)의 계보》(ベルギー奇想の系譜)전이다. 벨기에 출신 작가들을 ‘기상’이라는 키워드로 묶어내며 전시 제목으로까지 전용한 기획이었다. 전시명의 영문표기 ‘Fantastic Art in Belgium’과 부제 ‘보쉬에서 마그리트, 얀 파브르까지’에서 알 수 있듯, 이 전시는 환상성이 강한 15~16세기 플랑드르 회화 작품(보쉬, 이성으로부터 해방을 주장한 초현실주의(마그리트), 개성적인 현대미술가(얀 파브르)까지 포함하는 벨기에 미술 500년의 역사를 ‘기상’ 개념으로 더듬었다.

2019년 2월부터 두 달에 걸쳐 도쿄도미술관에서는 드디어 ‘기상(기상)의 계보’라는 이름을 공식적으로 사용하는 전시가 예정되어 있다. 부제는 ‘에도 회화 미러클 월드’. “쓰지 노부오의 저작에 기초한 에도 시대 ‘기상(기상)의 회화’의 결정판”이라는 문구와 함께 책에 등장한 화가 여섯 명에 하쿠인과 스즈키 기이쓰를 추가한 여덟 명의 라인업이다. 아이들의 장난과도 같은 그림으로 소박한 민중성을 보여준 선승화가 하쿠인은 ‘놀이’라는 측면에서 장식성이 풍부한 에도 린파의 대표자인 스즈키 기이쓰는 ‘꾸밈’의 의미를 대표하면서 기상이라는 용광로 안으로 자연스레 섞여 들어갔다고 볼 수 있다.

5. 현대미술과 기상의 계보

앞서 살펴보았듯이 기상 개념을 처음 펼칠 때부터 쓰지 노부오는 당대 현대 미술 사조와 공통분모를 추출하는 데 힘을 기울인 바 있다. 예컨대 자쿠추 이미지의 핵심이라고 보았던 ‘증식’은 그가 참고로 삼은 스키마타 다다시의 ‘무한히 확장해가는 세계’와도 통한다. 화가의 의도와 상관없이 공간을 침투하며 무한히 증식하는 이미지는 보는 이를 불안하게 만든다. 쓰지 역시 자쿠추의 〈백견도〉(百犬圖)를 예로 들면서 화면을 메운 강아지의 자태와 표정에는 귀여움보다 기묘한 인상이 앞서며, 강아지의 몸에서 아메바처럼 증식하는 반점 혹은 물방울 모양은 자동적인 자기증식을 펼치며 자유자재로 전염되어 간다고 묘사했다.⁴¹

한편 쓰지는 초판 발행 때부터 “망가·포스터·벽화 등을 유력한 표현의 장으로 삼는 현대의 최첨단적인 조형”과 기상의 화가가 기묘하게 부합한다면서 현대 대중문화 요소와 기상 사이의 연결점을 구상한 바 있다. ‘재패니즈 네오 팝’이라 불리는, 대중문화에 착안점을 둔 일본 현대미술의 경향이 기상을 향해 손을 내밀어 행복한 만남이 이루어진 것은 그로부터 30여 년이 지나 자쿠추 붐(=일본미술 붐)이 일기 시작한 무렵과 대략 겹쳐진다.⁴²

대표적인 사례가 애니메이션과 게임 등 현대 일본의 서브컬처와 고전미술이 가진 평면성을 결합하면서 만들어낸 미술론인 이른바 ‘슈퍼플

41 辻惟雄, 『奇想の図譜』, 149~151쪽. 무엇보다 분열과 증식의 모티프, 그리고 거기서 야기되는 기묘하고 불안한 감각은 당대의 미술가들 사이에서도 종종 나타나곤 했다. 시대를 조금 올라가면 가와라온(河原温)의 〈육실〉 연작에서 조각나 흩어지며 증식하는 신체 이미지를 비롯하여, 요미우리 양대판당에서 활동하던 반예술 진영의 구도 테쓰미(工藤哲巳)의 〈증식성 연쇄반응〉 연작, 나카니시 나쓰유키(中西夏之)의 증식하는 물질의 표현, 나야가 구사마 야요이(草間彌生)의 트레이드마크였던 무한히 반복되는 물방울 등은 어떤 이념적 공유는 없었지만, 1960년대 아방가르드 미술사들 사이에서 볼 수 있던 공통적인 조형 요소였다.

42 2000년대 들어 일본미술 붐과 더불어 부상한 ‘쿨 재팬’(Cool Japan) 정책 역시 이와 관련해 흥미로운 시사점을 제공한다. 애니메이션과 게임 등 대중문화에서 시작하여 일본 문화 전반을 수출과 연계시키려는 이 정책은 특히 우키요에를 비롯한 에도시대의 대중문화에 그 연원을 두며 현재와 접점을 만드는 모습을 보였다. 이 과정에서 자쿠추를 비롯한 기상의 계보 역시 일익을 담당하려는 모습이 드러나고 있다. 일본미술 붐과 쿨 재팬의 교차에 관해서는 본 특집에 수록된 아라이 게이의 특별기고 「쿨 재팬과 일본화」를 참조.

랫'(Superflat)을 제창한 무라카미 다카시(村上隆)다. 그는 자신의 이론의 원점으로 쓰지의 『기상의 계보』를 꼽는다. 학창시절부터 이 책의 애독자였다는 무라카미는 1994년 개인전에서 쓰지가 강조한 ‘오코에’를 연상케 하는 고전을 패러디한 작품을 전시했다.⁴³ 이를 기회로 첫 만남을 가진 이후 현재는 다양한 협업을 진행하고 있다. 무라카미는 기상의 계보에서 단순히 영감을 받았다는 차원을 넘어 쓰지가 주목한 기상의 계보 화가들의 작품과 현대 애니메이션 사이의 공통점을 시각성과 시선의 문제로 추출했다. 작품 제작뿐만 아니라 큐레이터로서 기획한 《슈퍼플랫》전에는 자쿠추, 쇼하쿠, 산세쓰, 호쿠사이 등 에도시대의 화가와 애니메이터 가나다 요시노리(金田伊功)가 한 공간에 모이는 혼성적, 다시 말해 예술과 서브컬처, ‘하이’(high)와 ‘로’(low)의 경계가 애매해지고 ‘평평’(flat)해지는 전시가 실현되어 미국 세 도시를 순회하며 큰 반향을 일으켰다.

전시 도록에 수록한 글 「슈퍼플랫 일본미술론」(スーパーフラット日本美術論)은 슈퍼플랫 개념을 이론적으로 뒷받침하기 위해 자쿠추의 〈군계도〉(〈그림 4〉)의 사례를 들어 치밀한 논증을 펼친다. 화면을 가득 채운 모티프(겹쳐진 수탉들)는 어떤 중심도 없는 구도로서 서양미술이 지닌 일점 투시원근법과는 전혀 다른 작법 아래에서 진행된 것이며, 보는 관람자의 시선을 농락하면서 지그재그로 종횡무진 활주하며 ‘초평면적’ 시각 경험을 전해준다는 것이다.⁴⁴ 이러한 특징은 본래 각기 따로 존재하는 몇몇 겹의 층(layer)을 주사(走査)하는 시점운동에 의해 한 장의 평면으로 압축하는 현대 애니메이션의 제작 원리로 연결된다.

비즈니스로서의 아트를 주장하기도 한 무라카미는 2001년 자신의 스튜디오이자 회사의 이름을 카이카이 키키(カイクイクキ/Kaikai Kiki Co., Ltd.)로 정했다. 이는 에도시대의 회화비평서 『본조화사』(本朝画史)에서 화가 가노 에

43 이와 관련해 쓰지는 당시 업무에 두었던 작가들로 벽화는 오카모토 다로(岡本太郎), 포스터는 요코 오 다다노리, 만화는 도미나가 이치로(富永一郎)와 다니오카 야스지(谷岡ヤスジ)를 상정하여 기상의 계보의 마지막에 현대일본의 예술문화가 연결되고 있다는 설을 펼쳤고 무라카미 다카시가 여기서 힌트를 얻은 것으로 생각했다. 『美術手帳』, 2010. 10, 67쪽.

44 村上隆, 「スーパーフラット日本美術論」, 『スーパーフラット』, 마드라出版, 2000.

이토쿠(狩野永徳)의 기이하지만 매력적인 그림을 형용하는 말로 쓰인 ‘기괴 괴괴’(奇々怪々; 키키카이카이)의 순서를 바꿔 사용했다. 서브컬처 및 오타쿠 이미지의 차용, 전후 일본의 서브컬처가 가진 문화정치성(미일관계), 예술과 상업(자본주의)과의 관계 등을 주목하던 무라카미는 2007년 무렵부터 하쿠인의 선화, 쇼하쿠의 〈용호도후스마에〉, 새로 발굴된 자쿠추의 〈상경도〉(象鯨図) 등을 패러디, 오마주하는 작품을 통해 ‘전통’으로 회귀하는 모습을 보여 준다. 2009년부터 『예술신조』(芸術新潮)에는 쓰지 노부오와 무라카미가 콜라보레이션으로 연재했던 〈닛폰 에아와세〉(ニッポン絵合わせ)가 연재되었다. ‘에아와세’는 헤이안시대 귀족들이 두 조로 나눠 서로 가진 그림을 기교나 의도 등으로 우열을 가렸던 일종의 유희를 뜻한다. 쓰지 노부오가 주로 전통미술에 대한 에세이를 쓰면 이를 받아 무라카미가 신작을 제작하는 식으로 구성되었다.⁴⁵ 이 기획은 동일본대지진 이후 무라카미의 변화를 이끌어냈다는 초대작 〈오백나한도〉로 결실을 맺었다.⁴⁶

6. 결론을 대신하여: 기상 of 전망

지금껏 살펴본 쓰지 노부오가 제안한 기상의 저류에는 기성 개념에 묶여 있지 않으려는 의도가 흐르고 있다고 볼 수 있다. 이러한 목표를 위해 때로는 전래되어 오던 내부적인 요소를, 때로는 서양/현대라는 외부적인 요소를 필요에 따라 참조하는 모습을 보인다. 이를테면 ‘장식성’(장식미술)이라는 서구로부터 전해진 개념이 아니라 ‘꾸밈’이라는 생활용어로서 치환한 점은 근세

45 총 스물 한 번 가운데 쓰지가 언급한 『기상의 계보』 계열이라 볼 수 있는 화가들(가노 에이토쿠 1회, 이토 자쿠추 2회 및 4회, 소가 쇼하쿠 6회, 하쿠인 7회, 로세쓰 15회 및 16회)이 가장 많은 테마로 사용되기도 했다.

46 〈닛폰 에아와세〉는 이후 단행본화되어 『熱鬧! 日本美術史』, 新潮社, 2014로 출간되었다. 한편 무라카미의 회사 카이카이 키키는 이 책의 영문판뿐만 아니라, 『기상의 계보』의 영문판 *Lineage of Eccentrics Matabei to Kuniyoshi*도 간행했으며 서문을 무라카미가 직접 작성하기도 했다. 무라카미의 〈오백나한도〉와 쓰지 노부오와의 관계에 관해서는 최재혁, 「동일본대지진 이후, 무라카미 다카시의 변화하는 슈퍼플랫」, 『일본문화연구』 67, 동아시아일본학회, 2018을 참고.

에서 근대로 이행되면서 약화되거나 잊혀졌던 내부를 복권하려는 전략으로, ‘추(醜)와 ‘그로테스크’까지도 미의 새로운 기준 안에 넣으려 했던 점은 마니에리즘과 초현실주의, 현대미술과 같은 외부로 적극적으로 포괄하려는 시도로 파악할 수 있다.

한편 기상론은 일본 문화를 이야기하는 데 있어 전통으로 주목받아 온 이른바 ‘와비’의 계보와는 반대 지점에 놓인 것으로 보인다. 와비 문화의 특징은 절제되고 간소함의 정서, 인위(인공)적인 것을 피하고 자연과 조화를 이루려는 태도로 정리할 수 있다. 이처럼 내성적이며 형식주의적이고 결여의 미를 추구하는 ‘암전한’ 일본문화론에 비해, 기상은 과장되고 다이내믹하고 거친 모습이 드러나기에 ‘활달한’ 표현주의적 계보라고 부를 법도 하다. 이는 1950년대에 오카모토 다로(岡本太郎)가 주도한 조몬토기론(縄文土器論)에서 비롯된 ‘전통논쟁’을 연상케도 한다.⁴⁷ 수렵문화로 상징되는 조몬의 기괴하고 역동적인 생명감으로 넘치는 성격과, 농경문화에 기초하여 섬약하고 평면적인 성격을 띠는 야요이(弥生)를 대비하는 감각과도 얼마간 상통하기 때문이다. 하지만 쓰지는 와비를 “꾸미지 않는 풍류” 혹은 “네거티브한 표현주의”⁴⁸로 정의했듯, 둘 사이를 극단적으로 구분하거나 반대편을 배제하지 않는다.⁴⁹ ‘음의 기상’과 ‘양의 기상’(또는 음의 풍류, 양의 풍류)이라는 구분처럼 얼마든지 확장 가능한 여지를 남겨두는 전략이 여기서도 사용됐다고 할 수 있다.

47 오카모토의 조몬론, 전통론에 관해서는 조현정, 「일본전통논쟁과 타자, 조몬적인 것」, 『일본비평』 13, 서울대학교일본연구소, 2015를 참조.

48 辻惟雄×山下裕二, 「対談『奇想の系譜』以前・以後」, 186쪽.

49 오카모토에 의해 촉발된 건축계의 전통논쟁은 시라이 세이이치(白井晟一)의 의견으로 대표되는 ‘조몬 대 야요이’의 구도(혹은 디오니소스와 아폴론의 대립)로 이어져, 전자에 의해 후자를 극복하려는 의도가 강하게 드러났다. 하지만 오카모토 다로의 기획은 야요이의 배제(혹은 부제)를 의도했다기보다 이 둘을 “화해하거나 수렴시킬 수 없는 이질적 전통들의 양립, 또는 공존이야말로 추상화되지 않은 일본 전통의 실체”(박소현, 「일본에서의 추상미술과 전통 담론: ‘한국적’ 추상미술 논의를 위한 시론」, 『미술사학보』 35, 2010 참조)로 파악한 것이었다고 볼 수 있다. 이질적 전통이 양극단에 동시에 존재함으로써 생겨나는 폭발과 에너지를 주장한 오카모토의 대극주의에 비해서는 온건한 절충론으로 보이기는 하지만, 두 가지 이질적인 특성을 대립으로 파악하지 않는 쓰지의 견해를 오카모토의 자장 아래에서 파악할 수도 있다. 덧붙여 “예술은 아름다워서는 안 된다.”라는 오카모토의 명제 역시 추가 지닌 미학적 가능성을 제시하며 쓰지 세대의 현대미술가들에게 영향을 미친 사실을 기억해 둘 만하다.

이렇듯 기상론은 두 가지 대립하는 요소(보편과 특수, 주류와 전위, 음과 양 등)를 포괄하고 재구축하면서 진행되었기에 비일관적이고 비논리적으로 보이지만, 오히려 이러한 유연성으로 인해 대중성을 확보하는 데 성공했다. 쓰지는 “많은 미술사학자와 미술비평가들이 혼하게 전해지는 말을 사용하지 않고 되도록 어려운 한자어나 번역어를 써서 독자를 어리둥절하게 만들며 그 와중에 미술은 점점 사회에서 유리되어 버려 현대미술처럼 막다른 골목에 처하게 된다.”라고 언급한 바 있다.⁵⁰ 자기만의 논리나 학술적인 논의 속에서 고립되는 미술에 대한 우려와 반감은 쉬운 미술사 서술과 친근한 전시를 통한 소통 지향성으로 이어지며 일본미술 붐과 적절하게 연동할 수 있었다.

한편 “기상을 에도시대 회화의 특산물로서만이 아니라 시대를 뛰어넘어 일본인의 조형표현이 지닌 커다란 특징으로서 파악하려”⁵¹ 했던 쓰지의 언급에서는, 근대 이후 반복되어 시도되었던 미적 영역에서의 집단적 자기 확인 욕구가 여전히 포착된다. 오카쿠라 텐신, 야시로 유키오 등 쓰지의 앞세대 미학·미술사학자 역시 특정한 용어와 개념을 통해 일본미(술)의 특징을 추출, 규명하려 했다. 말하자면 ‘카피라이터’적인 전통이라고 말할 법한 모습이 ‘기상’과 그 뒤를 보강하는 ‘놀이’, ‘꾸밈’, ‘애니미즘’에서도 드러나고 있는 셈이다. 앞서 잠시 언급했던 쿨 재팬 정책 역시 이러한 일본미술 붐과 기상 붐을 절호의 기회로 삼아 확장하려는 양상을 보인다. 일례로 “세계는 다시 일본문화로 들끓는다.”라는 구호를 내걸고 “세계에 아직 알려지지 않은 일본문화를 소개하는 복합형 문화예술이벤트를 소개”하는 〈자포니즘 2018〉사업의 메인 프로젝트 중에는 이토 자쿠추의 〈동식채회〉 파리 전시도 포함되어 있었다(파리 프티팔레 미술관, 2018. 9. 15~10. 14).⁵² 이제 자쿠추는 호쿠사이의 뒤를 잇는 일본미술의 대표작가로 출격 준비 중인 듯하다. 그러나 기상 개념을 전통 미술을 향한 이상 열기(일본미술 붐)에 화력을 제공한 문화적 내셔널리즘만으로 단순하게 재단할 수는 없다.

50 辻惟雄×山下裕二, 「対談『奇想の系譜』以前・以後」, 180쪽.

51 辻惟雄, 『奇想の系譜』, 247쪽[『기상의 계보』 신판(1988) 후기].

52 구체적인 사업과 전시는 <https://japonismes.org/>에서 참조할 수 있다.

쓰지는 82세에 출간한 자서전에서 “기상의 범위도 고대까지 거슬러 올라가 ‘놀이’, ‘꾸밈’, ‘애니미즘’과 뒤섞여 일본미술의 전체상이 어렵듯하게나마 보이게 되었다. 중국미술, 한국미술에 대한 이해가 좀 더 깊어진다면 이 이미지는 더욱 확실히 다가오리라 생각하지만, 여기까지가 한계다.”라고 아쉬움을 표하며 마무리 짓는다.⁵³ 앞서 『일본미술 보는 법』에서는 “독선적인 내셔널리즘을 버린 일본미술론, 아시아 미술 전체·세계미술 전체의 교류를 전망하는 넓은 시야에서 ‘일본적인 것’을 생각하는 새로운 일본미술론의 출현을 기대하며, 마찬가지로 이렇게 넓은 시야로부터 중국미술론, 한국미술론, 아시아미술론의 출현을 기대”한다고 언급하기도 했다.⁵⁴

위와 같은 입장은 2000년대 들어와 (내실에 관해서는 차치하더라도) 표면상으로 활발하게 제기된 동아시아 3국 간의 공존을 지향하는 분위기와도 부합하는 측면이 있을 것이다. 미술사학계에서도 오카쿠라 텐신 이래 유서 깊게 이어져 온 ‘일본 중심(주도)의 동양미술론’을 넘어선 동아시아 미술론·미술사의 통합적 구상이 가능한가에 관한 논의가 펼쳐진 바 있다.⁵⁵ 이 기획에서 동아시아 미술사로서 서술 가능한 영역, 즉 근대 이전에도 동아시아 미술에서 실재했던 공통 영역으로 지적된 것은 불교, 도교와 관련한 종교 미술과 한자문화권이 가진 특성인 문인화(수묵화)였다. 그렇다면 새로운 일본미술사의 키워드로 제안된 기상의 개념은 기존의 자국미술사의 카테고리 를 넘어 앞으로 광역미술사를 바라볼 또 하나의 새로운 힌트로서 가능성을 내포하고 있지는 않을까. 일본미술의 주요 특징으로 제기되어 온 ‘평면성’도, 자유로운 발상과 표현력에 기인한 민간미술의 특징으로 선택된 ‘기상’

53 辻惟雄、『奇想の発見 ある美術史家の回想』、253号。

54 辻惟雄, 『岩波日本美術の流れ7 日本美術の見方』, 岩波書店, 1992, 109쪽. 또한 기상의 개념을 구축할 때 인류 보편적인 특성을 먼저 염두에 두고 서술했던 태도 역시 이와 상통한다. 쓰지가 일본미술의 키워드로 제시한 '장식, 놀이, 애니미즘'을 두고 일본의 최초 문화이자 전후 재발견된 조몬적인 것과 직결하는 것으로 파악하려는 야마시타 유지의 발언을 두고 쓰지는 이러한 요소가 일본 고유라기보다 국제적인 것이라든 바로 수정하는 언급을 하기도 했다. 辻惟雄<山下裕二>, 『日本美術史を書き換える試みに終わりなし』, 『日本美術史援団 今度は日本美術全集だ!』, 小学館, 2016, 99쪽.

55 『미술사논단』 제30호(한국미술연구소, 2010)는 특집으로 동아시아 미술사의 통합적 구축 과제를 오가와 히로미쓰(도쿄대학), 스서우첸(타이완대학), 사토 도신(도쿄예술대학), 홍선표(홍익대학교) 등의 논자의 글로 수록했다.

도 특정 지역이 전유(해야만)하는 요소는 아니다. 쓰지 역시 한국미술의 민화나 분청사기 등에 묘사된 해학적이고 자유로운 분방함이 기상 그 자체를 보여주는 요소라고 언급한 적이 있다.⁵⁶ 이데올로기와 패권주의에 속박된 해석을 경계하고, 근대 이후 가속화된 자국미술사의 틀을 끊임없이 상대화하는 태도를 견지하면서 동아시아 미술 속의 ‘기상’이 지닌 공통성과 차별성을 점검해 보는 일은 보다 풍요로운 미술사적 해석과 문화적 구상을 가능케 할 것이다.

56 辻惟雄, 『奇想の発見 ある美術史家の回想』, 192~193쪽.