

# 3/ 서구를 향한 일본미술 선전

독자성과 오리엔탈리즘\*

노유니아



시카고 만국박람회 미술관  
일본실 입구

노유니아(盧ユニア) 도쿄대학 인문사회계연구과 문화자원학 박사. 근대 미술 및 공예와 관련된 용어와 개념이 수용되는 과정, 만들어진 전통으로서의 미술사가 성립되는 과정에 관심이 있다. 논문으로, 「진철공예에 대한 재고: 장원 강창규부터 영국박물관 한국 컬렉션까지」(『한국근현대미술사학』 제33집, 2017), 「'조선나전사'와 한국 근대 나전칠기」(『문화재』 제49권 2호, 2016), 「1910년 일영박람회 동양관의 한국 전시: 일본제국의 대외선전과 식민지 조선의 표상」(『한국근현대미술사학』 제28집, 2014) 등이 있으며, 저서로 『일본으로 떠나는 서양미술기행』(미래의 창, 2015)과 공저로 *East Asian Art History in a Transnational Context* (Routledge, 2019, 4 발간예정)가 있다.

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

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2019.20.100>

## 1. 들어가며

2013년 10월 3일부터 2014년 1월 5일까지 영국박물관(British Museum)에서 《춘화: 일본 예술의 성과 유희》(Shunga: sex and pleasure in Japanese art)라는 제목의 전시가 열렸다. 일본 국내외 연구자들과 기관이 협력하여 진행한 4년간의 연구 프로젝트를 바탕으로 기획된 이 전시는, 유료임에도 불구하고 약 3개월의 전시기간 동안 총 8만 7,893명의 입장객 수를 기록하면서 주최자의 예상을 훨씬 뛰어넘는 대성황을 이뤘다(〈그림 1〉).



〈그림 1〉 영국박물관의 춘화 전시

일본 춘화 연구의 진일보를 이루는 데에 기여한 것과는 별개로, 이 전시는 일본미술의 ‘선전’(propaganda)이라는 측면에서 몇 가지 생각할 점을 가져다 준다. 우선 성(性)을 소재로 한 춘화는 중국이나 한국에서는 물론 인도와 동남아시아에서도 즐겨 그린 아시아 공통으로 존재하는 장르이지만, 이 전시에서는 춘화가 서구와 대비하여 일본이 갖고 있는 독특한 전통인 것처럼 소개되었다. 전시 제목에 한자어 ‘춘화’(春畵)의 일본어 발음 ‘슌가’(しゅんが) 그대로 로마자 ‘shunga’라고 표기한 것이나, 해외의 권위 있는 기관에서 먼저 개최된 후에 일본 국내 순회 전시가 열렸다는 점 역시 주목할 필요가 있다.

여기에는 일본의 미술선전에서 볼 수 있는 전략적 특징이 대부분 응집되어 있는 것으로 보인다. 특히 일본문화의 독자성을 발굴하고 강조한다는 점은 최근의 일본미술 붐과도 연결되는데, 이것이 서구인을 주 관람대상으로 삼는 해외 전시를 통해 적극적으로 선전된다는 점에서, 일본미술 붐은 결코 일본 국내에서 그치고 말 현상이 아니라 해외를 향한 발신까지 포함된 것임을 알 수 있다. 독자성이란 개념은 결국 타자를 의식한 데에서 나오는 것이기 때문에 어찌 보면 당연한 현상이라 하겠다. 그렇다면 일본미술 붐에서 유난히 강조하는 독자성의 추구를 곧 메이지시대 동양주의나 오리엔탈

리즘의 연장선으로 볼 수도 있을 것이다.

일본미술에서 본격적인 대외선전이 시작된 것은 백여 년 전 만국박람회 시대로 거슬러 올라간다. 미술은 메이지유신 이후 서구와 동등해지기 위한 수단으로 이용되었고, 학문으로서의 일본미술사 역시 대외선전이라는 필요를 전제로 성립되었다. 다카기 히로시(高木博志)는 일본미술사의 성립에 대해 논하면서 일본미술사가 유럽과 미국에 대한 자화상으로 그려졌다고 지적했다.<sup>1</sup> 그렇다면 최근 보이는 일본미술의 독자성에 대한 집착은 과거와는 구체적인 양상은 다를지라도 결코 갑자기 생겨난 현상이 아니며, 이를 제대로 이해하기 위해서는 과거 만국박람회를 통한 해외 일본미술 전시의 특징과 관제미술사의 성립 과정을 살펴볼 필요가 있을 것이다.

따라서 이 글에서는 먼저 메이지시대의 일본미술 선전을 살펴본다. 일본이라는 나라가 서구 열강과 동등해지기 위해 노력했던 시대에 일본미술이 직면하고 있던 과제 역시 ‘서구화’였다. 나아가, 서구화를 달성한 이후에는 일본미술 선전이 어떤 방식으로 서구와의 ‘차별화’를 추구하고 있는지를 분석한다. 끊임없이 서구를 의식하고 있는 일본미술 선전의 역사적인 변천을 추적하면서, 오늘날 일본미술 붐 속에서 유난히 강조되고 있는 독자성과 오리엔탈리즘적인 시선에 대해 고찰해 보고자 한다.

## 2. 메이지시대의 일본미술 선전: 서구와 동등해지기

근대미술사학에서는 진부한 주제이지만, 먼저 오늘날 우리가 이야기하는 ‘미술’이라는 개념 자체가 서구로부터 수입된 것이라는 사실을 말해 두고자 한다. 용어뿐 아니라 그 용어가 대상으로 삼는 범주를 구분하는 기준 역시 서구의 개념을 도입한 것이었다. 물론 동양 문화권에도 오래전부터 그

1 高木博志, 「日本美術史の成立・試論-古代美術史の時代区分の成立」, 『日本史研究』 400号, 1995, 74~98쪽.

범주에 적용할 만한 것들은 존재했지만 서구의 분류법과 동일하지는 않았다. 따라서 일본에서 서구의 기준에 따라 미술을 체계화하는 데 있어 번역(naming)과 분류(categorizing)의 문제는 매우 중요하게 여겨졌다.

추상적인 개념을 수용할 때 구체적인 실마리가 되어준 것은 각 만국박람회 주최국에서 제시하는 출품분류 기준이었다. 잘 알려진 대로 1873년 빈에서 열린 만국박람회 출품을 준비하는 과정에서 독일어 ‘쿤스트게베르베’(Kunstgewerbe)가 근대 일본에 ‘비주쓰’(美術)로 번역된 이래,<sup>2</sup> 영어나 불어, 독일어의 박람회 출품부문명을 일본어로 번역하는 과정을 통해 미술 안의 장르와 위계가 도식화되었고, 이것이 다시 내국권업박람회에 적용되면서 정교해졌다. 따라서 내국권업박람회와 회화박람회 등의 출품분류는 일본에서 미술의 범주와 그 위계가 어떻게 형성되었고 세분화되었는지를 밝히기 위해 중요한 단서가 되고 있다.<sup>3</sup>

그러나 정작 그 출품분류가 유래한 출처(reference)였던 만국박람회에 미술 전시를 준비하면서, 일본이 실제로 어떻게 작품을 분류했는가 하는 문제는 아직까지 주목되지 않았다. 이 글에서는 일본미술의 대외선전에서 중요한 분기점으로 꼽히는 세 번의 박람회(미국 시카고, 프랑스 파리, 영국 런던)를 중심으로, 메이지 일본의 대외미술 전시에서 가장 중요한 과제였던 번역과 분류의 문제를 살펴보고자 한다.

비공식으로 처음 참가했던 1862년 런던 만국박람회 이후, 약 30년간 주요 박람회에 빠짐없이 참가하면서 노하우를 축적한 일본이 완성형의 전시를 선보인 것은 1893년 시카고 만국박람회<sup>4</sup>로 평가된다. 이 박람회에서 일

2 일본에서 ‘미술’이라는 용어가 어떠한 번역 과정으로부터 비롯되었는가에 관한 논의는 기타자와 노리아키(北澤憲明), 『眼の神殿』, 美術出版社, 1989에서 소개된 이래, 일본미술사에서는 일반적인 상식처럼 여겨지고 있다. 다만, 간바야시 쓰네미치는 초출 문서 자체(빈 만국박람회의 「出品差出勸請書」)의 일본어 번역이 작위적임을 지적하며 이러한 사료가 일급자료인 것처럼 여기저기에 인용되고 있는 사태를 비판한 바 있다. 神林恒道. 「美学と美術史: ハルトマンとヘーゲルから」, 『美術フォーラム21』 28号, 醍醐書房, 2013, 36쪽.

3 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; 森仁史, 『日本〈工芸〉の近代: 美術とデザインの母胎として』, 吉川弘文館, 2008 등.

4 공식명칭은 World's Columbian Exposition. 당시 일본의 참가 목표는 일본이 서구와 대등한 문명국임을 인정받고, 미국과 1858년에 맺었던 미일수호통상조약을 수정하는 것이었다. 공식적인 초대를 받기

본이 이론 큰 성과 중 하나는 만국박람회 참가 사상 최초로 미술관에 입성한 것이다. 동양의 전통적인 미술은 서양의 미술과는 추구하는 이상이나 장르 구분 등, 형식과 내용 면에서 개념 자체가 다르기 때문에 대부분이 ‘과인아트’(fine art)로 이해되지 않았다. 그러한 이유로 이전까지의 박람회에서 미술관은 서구 국가들의 전유 공간이었다. 따라서 일본은 만국박람회 미술관 출품을 위해 철저히 서구의 개념에 맞추어 미술의 판을 다시 짜야 했다. 전통서화뿐 아니라 불화, 장지그림, 병풍, 족자까지를 전부 회화의 장르로 편입시키고, 불상이나 공예품을 조각으로 이해할 수 있도록 대입한 것이다.

당시 출품했던 작품들을 구체적으로 살펴보면 두 가지 큰 특징을 발견할 수 있는데, 첫째, 일본화를 액자에 넣는 방식으로 표구한 것이다. 종이나 비단 위에 그린 전통적인 동양의 서화가 평면예술이라는 점에서 일견 서양의 회화와 같은 부류로 취급되었을 것으로 생각하기 쉬우나, 문제는 표구 방식에 있었다. 동양의 그림은 보통 병풍이나 족자 등의 형태를 지닌다. 아예 실내장식으로 벽이나 문 위에 직접 그려지는 경우도 많았다. 이러한 형태 때문에 이전까지의 박람회에서는 가구나 실내장식으로 이해되었고, 따라서 공예나 공업 등 하위분류로 출품되어야 했다. 이에 시카고 만국박람회 출품을 준비하던 임시박람회사무국은 일본화를 서양회화의 기준에 맞추어 수채화 장르에 출품하기로 계획하고 모든 작품을 액자에 표구하도록 지시했다. 형식뿐 아니라 무엇을 어떤 방식으로 그려야 할지에 대한 내용적 부분까지도 상세한 지시가 내려졌는데, 특히 원근법을 살린 역사화를 그리는 것이 장려되었다.

둘째, ‘공예의 순수미술화’가 일어났다. 금공, 칠보, 옷칠, 염직, 자수 등과 같이 원래는 실용적으로 일상생활에서 사용할 기물을 만드는 데 사용되던 재료와 기법으로, 오로지 감상만을 목적으로 하는 작품들이 다수 제작되었다. 금속 구조물은 조각으로 치환되었다. 스즈키 조키치(鈴木長吉)의 <열두마리의 매>(十二の鷹)(〈그림 2〉)는 일본 전통의 금속공예 기법으로 제작되었지

도 전부터 경비를 마련한 일본은 참가국 중 가장 먼저 참가 의사를 밝힘으로써 보도인(平等院)의 호오덴(鳳凰殿)을 본 따 만든 일본관을 전시장의 가장 좋은 부지에 세울 수 있었다. 다음 해인 1894년 일본은 미국과 새로운 통상항해조약을 맺음으로써 수호통상조약의 불평등 규정을 수정하는 데 성공했다.



〈그림 2〉 스즈키 조키치, 〈열두 마리의 매〉, 1893. 청동, 금, 은, 적동 등으로 상감, 가장 큰 것이 높이 52cm, 도쿄국립근대미술관 공예관 소장(위)

〈그림 3〉 야마다 기사이, 〈헤이지모노가타리 부조도〉, 1893. 목조, 63.9×109.8cm, 도쿄국립박물관 소장(아래)

만, 서양의 사실적인 대형 조각을 의식하여 조각 부문에 출품되었다. 수출용 공예품을 제작하는 기립공상회사의 주조(鑄造)부 감독을 지낸 스즈키는, 박람회 출품을 위해 서구 사정에 밝은 하야시 다다마사(林忠正)의 감수를 받아가며 제작에 임했다고 한다. 이 작업을 위해 실제로 매를 키우면서 사생을 거듭했고, 각기 다른 자세를 취한 매를 실물 크기에 가깝게 극도로 정교하고 사실적으로 표현해냈다.

또한 전통적인 공예기법을 고수하면서도 액자에 표구할 수 있는 평면적인 화면을 구성하는 방법이 고안되었다. 야마다 기사이(山田鬼齋)의 〈헤이지모노가타리<sup>5</sup> 부조도〉(浮彫平治物語図)(〈그림 3〉)와 같은 작품이 그 예이다. 출품 목록에는 ‘Sculpture Yamada Kisai, 19. Heichi Monogatari’로 기록되어 있다.<sup>6</sup> 불상을 제작하는 불사(仏師) 집안에서 태어난 그는 1888년 나라에서

5 〈헤이지모노가타리〉는 1156년 호겐(保元)의 난 때 진공을 세운 미나모토 요시토모(源義朝)와 다이라 기요모리(平清盛)가 세력 투쟁을 하는 와중에 다시 후지와라 노부요리(藤原信賴)와 후지와라 미치노리(藤原通憲)의 권력항쟁이 뒤얽히며 일어난 헤이지의 난(1159)을 주제로 한 이야기이다. 가마쿠라 시대에 제작된 두루마리 그림(도쿄국립박물관 소장)이 국보로 지정되어 있다.

6 Official Catalogue. Part X, Department K, Fine Arts, W.B. Conkey Company, 1983. 東京国立文化財



〈그림 4〉 Histoire de l'art du Japon의 표지, 1900, 도쿄국립박물관 소장

오카쿠라 텐신(岡倉天心)의 보물조사에 동행하여 사찰의 오래된 불상을 연구했던 것으로도 알려져 있다. 그는 일본의 전통적인 목조 기법을 구사하면서도 서양의 사실적인 표현방식을 받아들였다. 이처럼 만국박람회 출품이 계기가 되어 원경-중경-근경을 살린 한 화면 안에 역사화를 목조 부조로 구성하여 액자로 표구하는 새로운 제작 방식이 탄생했고, 이러한 방식을 적용한 작품들이 미술관 조각 부문에 여러 점 출품되었다.

한편으로는 박람회 기간이 끝나버리면 다시 볼 수 없는 전시와는 별개로, 학문으로서의 일본미술사를 체계화할 필요성이 대두했다.<sup>7</sup> 그리하여 『일본미술의 역사』(Histoire de l'art du Japon)(〈그림 4〉)가 1900년 파리 만국박람회를 기점으로 발간되었다. 이 책의 출판과정에 대해서는 2017년 도쿄국립박물관에서 열렸던 《메이지시대의 일본미술사 편찬》(明治時代の日本美術史編纂)전<sup>8</sup>의 설명을 그대로 소개하고자 한다.

메이지 33(1900)년 파리 만국박람회에 참가하게 된 일본은, 일본미술의 소개에 힘을 쏟기로 방침을 정했다. 농상무성으로부터 위촉을 받아, 메이지 30년경부터 제국박물관(도쿄국립박물관의 전신)에서는 오카쿠라 텐신이 중심이 되어 미술사 편찬을 본격화했고, 파리 만국박람회에 맞춰 프랑스로 서술된 일본미술사

연구소, 『明治期万国博覧会美術品出品目録』, 中央公論美術出版, 1997, 430쪽에서 재인용.

- 7 일본미술사의 성립에 관해서는 이미 많은 연구들이 이뤄졌는데, 일본미술사라는 틀이 결코 내재적 혹은 자연발생적인 것이 아니라, 서구 모델을 모방해서 복제함으로써 구성된 면이 크다는 합의를 도출하고 있다. 高木博志의 위 연구를 비롯하여, 稲賀繁美, 「名作と巨匠の認知をめぐる認識の鯨鮪—「日本美術史」形成期(1870~1900)を中心に」, 『美術フォーラム21』 4号, 醍醐書房, 2001, 22~27쪽; 馬淵明子, 「1900年パリ万国博覧会とHistoire de l'art du Japon」, 東京文化財研究所 編, 『語る現在, 語られる過去』, 平凡社, 1999; 森仁史, 「『稿本日本帝国美術略』の成立と位相」, 『近代画説』 10号, 2001, 63~73쪽.
- 8 도쿄국립박물관 본관 15실, 2017년 10월 3일~11월 26일.

『*Histoire de l'art du Japon*』이 간행되었다.<sup>9</sup> 이 책은 다수의 도판을 실은 화려한 대형본으로, 주로 국내의 주요 인물, 학자들에게 현상 및 배포되었다. 그리고 파리 만국박람회의 이듬해, 프랑스로 번역하기 위해 집필된 일본어 초고를 바탕으로 농상무성에서 『고본일본제국미술략사』(稿本日本帝國美術略史)가 간행되었다. 본서는 메이지 41년(1908) 건축 파트를 보충해서 쇼와 13년 개정판 『일본미술략사』(日本美術略史)가 간행될 때까지 일본미술사의 개설서로서 계속해서 출판되었다.<sup>10</sup>

즉 학문적인 일본미술사의 효시로 여겨지는 이 책은, 원래 일본어판보다 프랑국어판이 먼저 출간되었고, 일본어판은 그다음 해에 출간되었던 것이다. ‘일본이 가진 빛을 발양하고 동양의 패자로 자리매김’하려는 당초 집필 목적을 달성하기 위해 외국어 출판은 필수적이었을 것이다. 이처럼 첫 관제 일본미술사는 집필 기획단계부터 서구를 의식하고 제작되었다.

그리고 실제 이 책으로 인해 당시까지 프랑스에서 일본미술에 대해 가지고 있던 이미지가 크게 수정되었다. 또한 이 책은 오늘날까지도 이어지고 있는 일본미술사의 시대구분을 처음 적용함으로써 서구에서 일본미술에 대한 논의가 획기적으로 발전하는 계기를 만들었다고 평가된다.<sup>11</sup> 당시까지 별로 알려지지 않았던 일본의 고대미술을 처음 소개하는 한편, 프랑스인 평론가들이 일본미술을 서술할 때 가장 큰 비중을 차지했던 우키요에는 중요도가 매우 줄어들었다.

뿐만 아니라 일본미술의 역사를 유럽의 미술사와 서로 같은 구조를 지닌 것처럼 대응시켰다. 이 책의 제작에 깊이 관여한 덴신은 이미 도쿄미술

9 정확하게 말하자면, 일본어로 완성된 초고를 프랑스인 일본 연구자 에마뉴엘 트롱코와(Emmanuel Tronquois)가 불어로 번역한 것이었다.

10 『明治時代の日本美術史編纂』, 도쿄국립박물관 [https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=1880](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1880)(최종 검색일: 2018. 11. 2).

11 롤러·슈왈츠=아레나레스, 「스랑스における日本美術研究の起源と発展についての一考察」, 『比較日本学研究中心研究年報』 創刊号, 2005. 27~28쪽; 크리스토프·マルケ, 「19世紀後半のフランスにおける日本美術史学の黎明期」, 『比較日本学研究中心研究年報』 第4号, 2008. 79~80쪽.

학교에서 강의하던 시절부터 나라시대의 조각을 그리스의 조각과 비교했고, 그의 스승인 어니스트 페놀로사(Ernest F. Fenollosa) 역시 나라라는 동양의 희랍(希臘)<sup>12</sup>이라는 설명 방식을 택했는데, 이러한 서술이 이 책에 그대로 적용된 것이다. 이러한 비교 방식은 서양인들로 하여금 일본미술사를 쉽게 이해하도록 하는 동시에, 일본이 서구와 같이 오랜 역사를 지닌 문명국이라는 사실을 인지시키는 효과를 가진다.

그 후 해외박람회 사상 가장 규모가 컸던 일본미술 전시가, 1910년 5월 14일부터 10월 29일까지 영국 런던에서 열린 일영박람회(Japan-British Exhibition)에서 이루어졌다. 수십 개국이 전시 장소를 촘촘하게 나눠서 사용하게 되는 만국박람회에 비해, 영국과 일본 단 두 나라만 참가하는 이 박람회에서 훨씬 더 넓은 면적의 전시 공간을 확보할 수 있었던 것은 당연했다.<sup>13</sup>

시카고 만국박람회 미술관에 출품됐던 대부분의 작품이 도쿄미술학교 출신이 제작한 당대 작품이었던 것과 비교해서, 일영박람회의 미술 전시는 전 시대를 아우르는 일본미술의 통사 그 자체였다. 출품된 작품 수만도 총 2,000점이 넘었다. 또한 장기간의 선박 운송과 전시 과정에서의 문화재 훼손을 염려한 문화계의 반대에도 불구하고, 당시 국보로 지정되어 있던 작품을 무려 33점이나 출품했다. 출품은 크게 고미술(old fine arts)과 신미술(modern fine arts)로 나뉘었는데, 고미술품의 선별기준은 신미술품의 연원이 되는 것, 영국인의 주의를 불러일으킬 만한 것 등으로, 주로 박물관과 신사, 절에서 모은 회화, 조각, 금공품, 칠공품, 도기품, 염직 등으로 구성되었다. 많은 고미술품들이 완벽하게 보존된 상태로 전해지고 있다는 사실을 함께 보여줌으로써 문명국의 위상을 과시하는 것 역시 미술 전시의 목적이었다.

전시와 함께 고미술, 신미술 각각 260여 매의 도판을 실은 영문 및 일본 도록이 따로따로 출간되었다.<sup>14</sup> 영문 도록의 구성을 살펴보면, 기본적으로

12 그리스.

13 노유니아, 「1910년 일영박람회 동양관의 한국전시: 일본제국의 대외선전에 나타난 식민지 조선의 표상」, 『한국근현대미술사학』 제28집, 2014, 184쪽.

14 The Office of the Imperial Japanese Government Commission to the Japan-British Exhibition, *An Illustrated Catalogue of Japanese Old Fine Arts displayed at the Japan-British Exhibition London 1910*,

회화, 조각, 건축, 공예의 순서로 배열되어 있음을 알 수 있다. 6세기 하쿠호(白鳳)시대부터 19, 20세기에 이르기까지 불화와 병풍, 장지 그림, 우키요에 등은 모두 회화(paintings)로 분류되었는데, 우키요에의 경우 판화가 아닌 육필화 원본이 출품되었다. 불상과 전통극의 가면 등은 조각(sculpture)으로 분류되었고, 실물을 옮기기 어려운 건축의 경우에는 5분의 1 사이즈로 만들어진 모형이 건축 모델(models of old building)로 분류되었다. 호류지(法隆寺), 긴카쿠지(金閣寺)와 같은 절의 모형이 주를 이루었다.

마지막으로 공예는 ‘craft’라는 단어를 사용하지 않고, 재료에 따라 세분화하여 금속공예(metal works), 칠공예(lacquer wares), 섬유공예(fabrics)로 구분했다. 한편 신미술은 당대 작가의 회화를 다시 일본화(Japanese paintings)와 서양화(Western paintings)로 구분했고, 조각, 도안(design), 공예(wood-cut, pottery, cloisonne, metal works, dyed fabrics and embroidery, lacquer ware, inlaid and wood-works) 순으로 배치했다.

이와 같이 서구의 것을 철저히 분석하여, 일본이 원래 가지고 있던 것과 무엇이 다르고 무엇이 같은지를 비교 대조한 후, 일본 고유의 것을 서양의 프레임에 끼워 맞춘 것이 이 시대 대외 미술전시의 특징이었다. 그 과정에서 관제미술사는 주로 역사가 깊고 성스러운 지배층의 문화나 철학적이고 종교적인 장르를 선택했으며, 그렇지 않은 것들이나 분류하기 어려운 경계에 놓인 것들은 탈락되었다.

### 3. 21세기 일본미술 선전: 서구와 차별화하기

한때 세계 제2의 경제대국을 이뤘던 일본이 오늘날 국제무대에서 갖는 위상은 19세기 말과는 비교할 수 없을 만큼 높다. 백여 년 전과는 달리, 미술이

Shimbi Shoin, 1910; The Office of the Imperial Japanese Government Commission to the Japan-British Exhibition, *An Illustrated Catalogue of Japanese Modern Fine Arts displayed at the Japan-British Exhibition London 1910*, Shimbi Shoin, 1910.

산업적인 수출재일 필요도 없으며 미술을 이용하여 서구에 뒤지지 않는 문명국임을 과시할 필요도 없다. 그러나 서구화의 염원을 이룬 이후에도 일본 미술 선전은 계속 진행 중이다. 특히 정부 차원에서 힘을 기울이고 있는 쿨 재팬 캠페인이나 유네스코 세계유산 등재 추진사업 등을 보면, 서구의 시선을 여전히 강하게 의식하고 있음을 알 수 있다. 물론 미술을 선전하는 방식은 크게 변화했다. 이제는 서구와 동등해지기 위한 것이 아니라, 그들과 차별화하기 위한 전략을 앞세우고 있는 것이다. 일본미술의 독자성을 지나칠 정도로 강조하는 모습을 지켜보노라면 메이지시대 서구화에 대한 강박이 이제는 독자성에 대한 강박으로 바뀐 것은 아닌가 하는 느낌마저 든다.

글의 서두에서 언급한 영국박물관 춘화 전시의 제목은 'Shunga: sex and pleasure in Japanese art'로, 앞서서도 지적했던 것처럼, 동아시아 공통의 용어인 '춘화'를 일본어 발음을 따라 'shunga'라고 표기한 점이 눈에 띈다. '봄 춘'자에 '그림 화'자를 조합한 '춘화'라는 단어는 중국에서 유래한 것이지만, 일반적으로 중국의 춘화를 영어로 표기할 때 'chun-hua'로 표기하지는 않으며, 직역해서 'spring picture'나 'erotic picture' 등으로 번역된다. 이것은 일본 춘화의 경우도 마찬가지였다. 『화영(和英)사전』에서 '春画'에 대응하는 영어 단어는 일반적으로 'erotic picture', 'erotica', 'obscene picture', 'pornography' 등이다.<sup>15</sup> 그러나 이 전시에서는 전시의 주제목으로 'shunga'를 채택했다. 전시가 끝난 뒤에도, 4년간의 연구 성과를 꼼꼼하게 실은 영문 도록은 영국박물관에서뿐 아니라 유럽 곳곳의 뮤지엄에서 판매 중이다.<sup>16</sup> 앞으로 서구권에서 춘화 연구의 중요한 레퍼런스로 활용될 것이다.

서구의 일본 춘화연구에서 용어의 사용을 살펴보면, 필립 라우슨(Philip Rawson)이 편집한 *Erotic Art of the East: The Sexual Theme in Oriental Painting and Sculpture*(Berkeley Publishing Corporation, 1968)에서 일본 파트의 서술을 맡은 리처드 레인(Richard Lane)이 'shunga'라는 단어를 'erotic art'

15 プロGRESSIVE和英中辞典 第3版・weblio和英辞典・三省堂ウェブディクショナリー・コトバンク 참고.

16 Timothy Clark C. eds., *Shunga: Sex and pleasure in Japanese art*, London: The British Museum Press, 2013.

와 함께 사용하고 있다. 그러나 그 뒤로는 ‘shunga’를 사용한 예가 거의 보이지 않다가, 2013년 전시를 기점으로 ‘shunga’의 사용 빈도가 급증했으며 연구서의 출간, 관련 전시의 빈도도 증가하고 있다. 이로써 서구권에서 춘화의 일본식 발음 ‘shunga’가 이 장르를 대표하는 명사처럼 자리잡을 가능성이 커졌다. 구글에 춘화의 중국어 로마자 표기 ‘chunhua’, ‘chun gong tu’(春宮圖)와 일본어 로마자 표기 ‘shunga’를 넣어서 검색했을 때 나오는 결과를 비교해보면 ‘shunga’쪽이 압도적인 양을 보여준다.



〈그림 5〉 스즈키 조키치의 〈열두 마리의 매〉를 대표작으로 내세운 메이지기 공예 전시 포스터 ©도쿄국립근대미술관 공예관

그 외에도 미술을 비롯한 일본 문화가 해외에 소개되는 경우, 현지어로의 번역을 거치지 않고 일본어 용어의 발음을 그대로 사용하여 로마자로 표기하는 경우가 늘고 있다. 서구의 개념을 수입하여 원어에 상응하는 한자식 조어를 만들어 번역하고, 원래 다른 이름과 다른 구분법으로 존재하던 것들을 그들과 동일한 기준 혹은 동일한 프레임에 끼워 맞추고자 노력했던 시대와는 정반대의 방식을 택하고 있음을 알 수 있다. 일본 용어의 수출은 상대적으로 번역하기 어려운 철학 개념인 ‘젠’(zen), ‘와비’(wabi), ‘사비’(sabi) 등에서 이제는 ‘비진가’(bijinga), ‘에마키’(emaki), ‘아니메’(anime), ‘우키요에’(ukiyo-e), ‘보부’(byobu) 등 상대적으로 번역이 쉬운 장르명으로까지 범위가 넓어지고 있다.

번역의 문제뿐 아니라, 분류의 문제에서도 이른바 서구화의 그늘에서 벗어나고 있다. 현대미술에서는 재료나 매체에 따라 구분하던 장르 간의 경계가 무너지고 있는 현대미술의 영향도 있겠지만, 만국박람회 시절 서구미술의 장르 간 위계에 맞춰 무리하게 분류했던 기준이 권위를 잃어가고 있는 것이다.

특히 만국박람회의 미술관에 입성하기 위해, 순수예술화를 추구했던 공예는 다시 공예의 위치로 돌아왔다. 조각으로 출품했던 스즈키 조키치의 작

품 〈열두 마리의 매〉는 오늘날 공예로 분류하는 것이 지극히 당연해서, 이 작품이 과거에 조각으로 출품된 적이 있다는 사실은 완전히 잊혀질 정도이다. 현재 이 작품은 국립근대미술관 공예관에서 소장하고 있으며, 근대 일본 금속공예의 대표작으로 평가되고 있다. 메이지시대의 초절기교(超絶技巧)<sup>17</sup> 공예를 선보이는 전시에 단골로 출품되는 작품이기도 하다(〈그림 5〉).

그런데 스즈키의 작품에 대한 인식의 변화는 어느 장르로 분류하느냐에 대한 기준의 변화일 뿐, 백 년 전이나 지금이나 일본미술의 범주 안에 포함되었고 높게 평가받고 있다는 점에서는 달라진 것이 없다. 이와 달리, 메이지시대에는 서구가 만들어 둔 카테고리 속에 끼워 넣기 곤란해 배제했던 장르들을 재평가하는 움직임이 일고 있는데, 이는 오늘날의 일본미술 붐에서 매우 두드러지는 현상이기도 하다.

원래 발생 자체가 달랐던 현상을 전혀 다른 세계의 개념과 범주에 맞추기에는 무리가 따랐다. 따라서 일본의 모든 미술 혹은 시각문화와 관련된 것들이 서구의 분류법을 그대로 번역한 ‘미술’이라는 개념 안에 들어갈 수 없었고, 탈락하고 배제되는 것들이 생겨났다. 그런데 시대가 지나고 일본미술만의 독자성이 중요하게 여겨지면서, 근대에는 서구의 기준에 맞추려 노력하는 과정에서 탈락했던 것들이 오히려 적극적으로 이용되는 양상이 일어나고 있는 것이다. 서구의 분류법에 들어가지 못했던 것들이니 서구의 눈으로 볼 때 이질적이고 독창적으로 느껴지는 것은 물론이다. 결과적으로 아카데믹한 관제미술사에서 배제됐던 것들, 즉 세속적이고 서민적이며 경계에 있는 장르들을 조명하게 된다.

일본미술 붐 속에서 각광받고 있는 에도 문화, 자쿠추(若冲)나 호쿠사이(北斎)가 그렸던 요괴와 동물 그림 등은 모두 관제미술사에서는 크게 주목받지 못했던 것들이다. 춘화에 대한 관심도 같은 맥락에서 설명할 수 있을 것이다. 관제미술사에서 내세우고자 했던 지배계급의 미술과는 달리, 노골적

17 일반인이 도달할 수 없는 기술의 경지. 메이지시대에는 경이로울 정도의 기술 수준을 뽐내는 공예품이 수출을 목적으로 많이 제작되었기 때문에 이 시대 공예의 특징으로 꼽힌다.



〈그림 6〉〈동아시아의 정화 도자명품전〉 전시 전경.  
 ©도쿄국립박물관(왼쪽)



〈그림 7〉호소노 히토미, 〈보물〉, 2013, 자기, 46x48.5cm.  
 ©영국박물관(오른쪽)

으로 성을 다루는 장르인 춘화는 서민계급의 미술이었던 우키요에 중에서도 가장 세속적이고 성스럽거나 고상하지 못한 장르였다.

한편, 최근 점점 커지고 있는 조몬시대에 대한 관심도, 1900년에 발간되었던 관제미술사에서는 전혀 주목하지 않았던 선사시대에 대한 재평가이자, 일본미술의 독자성을 강조하는 흐름 중 하나로 읽어낼 수 있다. 앞에서 언급한 일영박람회 미술전시에서도 신미술과 비교하여 고미술의 공예에는 도자기가 없는 점이 눈에 띄는데, 근세 이후에 수출을 위해 생산한 고급 자기는 차치하고라도 조몬토기와 같은 선사시대의 유물조차도 미술사에 편입되지 못했음을 알 수 있다.<sup>18</sup>

그와는 대조적으로 최근 수년간 조몬시대에 주목한 전시가 끊임없이 개최되고 있는데, 보다 더 주목하고 싶은 전시는 2014년 한·중·일 3개국의 국립박물관이 공동 기획한 특별전시 《동아시아의 정화 도자명품전》(東アジアの華 陶磁名品展)이다. 이 전시에 중국은 당삼채를, 한국은 고려청자를, 일본은 조몬시대의 화염형 토기를 각각 대표작품으로 출품했다(〈그림 6〉). 일본 열도에서 도자문화가 처음으로 꽃을 피웠던 아리타(有田)나 이마리(伊万里)

18 조몬시대에 대한 관심은 전후 일본전통논쟁을 통해 심화되었다. 자세한 것은, 조현정의 글 「일본전통논쟁과 타자, 조몬적인 것」, 『일본비평』 제13호, 2015, 98~121쪽 참조.

의 수출자거나 만국박람회에서 호평을 받으며 수상했던 메이지기 초절기교 도자를 택하지 않고, 기술적으로 비교가 될 수 없는 전사시대의 토기를 국가대표로 내세운 이유는 무엇일까? 사실상 일본은 이 전시에서 그 어떤 시대의 도자를 출품하더라도 중국과 한국으로부터의 직접적인 영향관계를 인정할 수 밖에 없다. 그럴 바엔 대륙으로부터 건너온 야요이문화 이전의 조몬문화를 전면적으로 내세우면서 일본 문화의 독자성을 강조하는 전략을 택한 것은 아닐까?

이렇게 과거에는 배제되었던 일본미술의 주변부에 있던 장르에 대한 새로운 관심은 전시기획자들뿐 아니라, 현대 작가들에게서도 찾아볼 수 있다. 호소노 히토미(細野仁美)의 도자 작업 <보울>(bowl)<<그림 7>>은 매우 섬세하고 모던한 작품이지만, 그 영감을 조몬시대의 화염형 토기에서 구하고 있다. 호소노의 작품은 과거부터 이어지고 있는 일본 공예의 전통을 새롭게 정의한다는 평가를 받았고, 영국박물관의 소장품이 되었다.

이와 같이 일본미술이 서구와 동등해지고자 하는 과정에서 탈락되었던 것들이, 이제는 서구와 차별화하려는 노력으로 인해 그 가치를 인정받게 되는 정반대의 현상이 나타나고 있다. 다만 서구와의 차별화의 핵심이 되는 일본미술의 독자성 추구가, 다시 철저하게 서구를 의식한 것에서 비롯된다는 점이 흥미롭다.

#### 4. 독자성의 강조와 오리엔탈리즘

다시 영국박물관 춘화 전시로 돌아가 보자. 이 전시는 메이지시대 일본에서 춘화가 유신을 주도했던 서구화 세력에 의해 검열되고 배제되었음을 설명함으로써, 자연스레 춘화를 서구와 대치되는 일본 고유의 문화성으로 구조화했다. 거기에서 한 걸음 더 나아가 여러 부분에서 동아시아 춘화가 공통으로 가지고 있는 특징이 마치 일본만의 특징인 것처럼 설명한다. 물론 춘화가 중국에서 유래되었으며 그 양식도 중국 춘화에 기원이 있다는 것을 밝

히고는 있다. 하지만 중국에서는 춘화가 신혼부부를 위한 성교육매뉴얼과 같은 교육적 목적이나 기를 붙여넣는 의학적 용도, 화재를 예방하는 부적 등으로 이용되는 데 그쳤던 반면, 일본에서는 순수하게 보고 즐기기를 위한 춘화가 본격적으로 제작되었다는 식이다.<sup>19</sup>

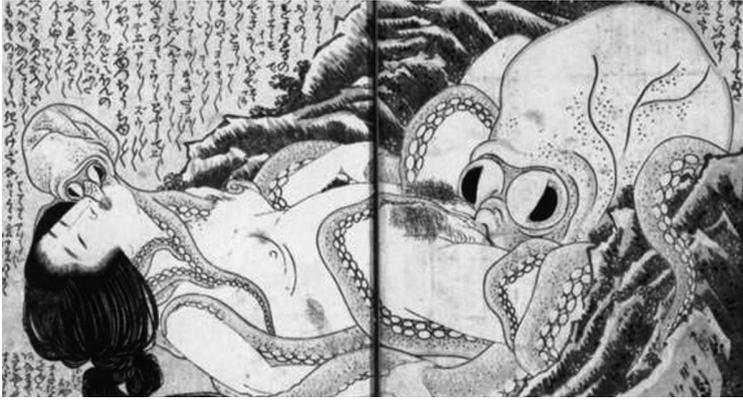
실상, 이 춘화 전시에 참여한 연구자들의 연구 주제를 구체적으로 살펴보면 춘화의 내셔널리티나 일본의 독자성과 같은 문제들은 그다지 중요한 이슈가 아니다. 오히려 일본 춘화 내부에 집중하여 보다 다양하고 깊이 있는 연구가 진행되었고, 그 연구 결과는 도록에도 전부 실려 있다. 그럼에도 불구하고 유럽인들의 눈에는 ‘춘화=일본미술’의 도식 구조가 가장 눈에 띄는 듯하다. 영국의 주요 일간지는 각기 상찬으로 가득한 전시 리뷰를 실었는데, 모두 성을 소재로 한 춘화라는 장르를 일본미술 고유의 장르인 듯 받아들이고 있음을 볼 수 있다. 특히 『가디언』(*The Guardian*)에 실린 이안 바루마(Ian Baruma)<sup>20</sup>가 ‘예술의 즐거움: 왜 일본인들은 열정적으로 섹스를 다뤘나’(The joy of art: why Japan embraced sex with a passion)라는 제목으로 작성한 리뷰는 여러 가지 측면에서 객관성을 잃고 있다.<sup>21</sup>

그는 성애예술(erotic art)이 유럽 예술에서는 결코 주류였던 적이 없으며 어떤 전통에서도 그렇지 않았을 거라 생각하지만, 일본만은 예외였다고 말한다. 그러나 일본에서도 결코 춘화가 주류예술이었던 적은 없었음은 전시에서도 이미 밝히고 있는 바였다. 그는 문어와 성행위를 하는 여성의 모습을 담은 호쿠사이의 판화 <그림 8>을 예로 들면서, 일반적으로는 그 어떤 메이지 예술전통에서도 배척됐을 만한 것이지만, 일본에서는 거장 판화가 호쿠사이의 가장 유명한 그림 중 하나라고 말한다. 그러나, 이 충격적인 그림이 춘화 중에서 호쿠사이가 그린 것으로 유명세를 떨치고 있는 점을 감안하더라도, 호쿠사이의 판화 중 가장 유명한 작품이라고 말하는 것은 과장이

19 Ishigami Aki, “Chinese Chunhua and Japanese Shunga”, Timothy Clark C. eds., *Shunga: Sex and pleasure in Japanese art*, London: The British Museum Press, 2013, 92~107쪽.

20 네덜란드 출신, 미국에서 활동하는 평론가로 1975년부터 1981년까지 일본에 거주했다.

21 The Guardian, The joy of art: Why Japan embraced sex with a passion, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/27/joy-art-japan-sex-passion>(최종 검색일: 2018. 11. 2).



〈그림 8〉 가쓰시카 호쿠사이, 艶本『喜能会之故真通』중, 1820년경, 다색목판화, 22.1x15.5cm

지나치다. 또한 고상한 가노파(狩野派) 화가들도 춘화를 그렸다는 사실을 강조하고 있으나, 유명한 화가가 춘화를 그렸다는 것이 곧 춘화가 주류예술이었다는 것을 의미하지는 않는다.

그는 더 나아가 왜 일본인들은 유럽인들뿐 아니라 다른 아시아인들과 비교해서도 특히 성을 묘사하는 데 더 개방적이었는가라는 질문을 던진다. 그리고 이 이유를 일본의 종교 신도에서 찾아, 비옥함과 다산을 기원하며 여자뿐 아니라 남자의 성기를 숭배하는 성향이 있었음에 주목했다. 이러한 남근 숭배 사상은 다른 가부장적 문화권—기독교, 유교, 불교를 불문하고—에서는 사라진 것이지만, 일본에서는 여전히 사라지지 않았다고 한다. 그러나 한국의 민간에도 남근석을 만지며 아들 낳기를 기도하는 등의 남근 숭배사상이 최근까지 여전히 남아있었다는 점을 생각해 보면, 그의 일본 이해는 객관적인 비교 자료에 의한 이해라기보다는, 일본적 독특함을 강조하고 싶은 취향에 지나지 않는다고 할 수 있겠다.

이와 같이 대외선전에서 일본이 국력과 자본을 바탕으로 동아시아가 공통으로 갖고 있는 개념과 용어를 선점하여 주변 국가의 소외를 초래하는 현상은, 비단 하루이틀 사이에 시작된 일이 아니다. 구키 류이치(九鬼隆一)는 『일본미술의 역사』의 서문에서 일본이 ‘동양미술의 보고(寶庫)’라고 하면서 “중국과 인도에서 우리나라가 보존하고 있는 걸작에 필적하는 것을 찾으려

해도 무익하며, 일본에서만 잃어버린 과거의 예술을 연구할 수 있다.”<sup>22</sup>라고 주장했다. 그런데 이렇게 일본이 중국과는 독립적으로 동양의 유서 깊은 전통을 가진 나라이면서 동시에 진보적인 문화국이라는 것을 과시하기 위한 일국 중심의 미술사 서술방식은 주변국과의 관계를 약화시키는 동시에 이후 동아시아 미술의 서술에도 영향을 미쳤다. 이에 대해 후지와라 사다오는 다음과 같이 설명한다.

서구에서는 19세기 후반 미술사학이 학문으로 자립하지만, 그 기반을 이룬 것은 그리스·로마 미술을 다룬 고고학이다. 예를 들면 ‘프랑스미술사’와 ‘영국미술사’라는 것은 성립하지 못했다. 그러한 환경에 1900년의 일본미술사를 둔다면, 얼마나 과대망상적인 일국미술사관으로 괴이하게 여겨졌을까 상상할 수 있을 것이다. 실제로 프랑스에서는 이 책에 대해 황국의 역사와 일체화한 역사적 산물로서 미술을 다룬 점을 독창적이라고 평가하기도 했는데, 이 평가는 회화와 건축 등 각 장르의 양식사적 진개를 서술의 중심으로 하는 서양미술사와의 차이를 기반으로 하고 있다고 말할 수 있을 것이다.<sup>23</sup>

후지와라는 1900년 파리 만국박람회를 기점으로 성립한 일본미술사가 구미의 미술사가와 동양학자, 또는 중국인과 한국인에게 어떻게 인식되었는가에 대해서는 논의되지 않았다는 점을 지적한 바 있다. 일본미술사의 성립을 일본이라는 한 나라의 역사적 문제로서 파악하는 한 이러한 특이성이 보이지 않으며, 국제적 경합 속에서 구상된 동양미술사의 편찬 속에서 일본 미술사가 성립되는 현상을 고찰함으로써 비로소 특이한 일본미술사가 초래한 공과 과를 제대로 볼 수 있다는 것이다.

서양미술사에서 ‘영국미술’, ‘독일미술’ 등의 개념보다 ‘바로크미술’, ‘로코코미술’, ‘낭만주의미술’과 같은 개념들이 중요한 반면, 한국과 중국, 일본

22 九鬼隆一, 「序」, 農商務省, 『稿本日本帝國美術略史』, 國華社, 1901, 1~2쪽.

23 후지와라 사다오, 「東洋美術史學의 형성과정에서 역사관·문화적 가치관」, 『미술사논단』 20호, 2005, 360쪽.

의 근대미술사 서술에서 국가 틀, 국가 프레임은 거의 절대적인 의미를 갖는다.<sup>24</sup> 이는 서양의 대응항에 동양이 아닌 일본을 놓고 출발한 일본미술사의 성립과 그 뒤에 이어진 동아시아 각국의 미술사가 그것을 극복하는 것을 목표로 서술되었던 것이 한 이유일 것이다.

한편 1900년 관제미술사가 성립된 이래 백여 년 동안 관학의 전통은 점차 견고해졌고, 따라서 그로부터 탈락한 것들이 다시 일본 내 제도권으로 완전히 들어오는 데 아무런 장애물도 없는 것은 아니다. 세계적 명성을 지닌 영국박물관에서 성공적으로 막을 내린 일본 춘화 전시는 막상 자국에서 순회전시를 할 차례가 되자, 전시공간을 내주려는 기관을 찾지 못해 관계자들의 발을 동동 구르게 했다.<sup>25</sup> 미성년자에 대한 배려 등을 이유로 20여 곳에서 전시를 거절당하는 우여곡절 끝에, 결국 일본 전시는 영국 전시가 끝난 지 1년 반이 지난 2015년 9월이 되어서야 구 구마모토 빈주 가문이 고문헌과 미술품을 공개하기 위해 만든 에이세이문고(永青文庫)라는 작은 전시시설에서 실현될 수 있었다.

이에 대해서는 여러 측면에서 생각해볼 수 있겠지만, 메이지시대 미술의 위상과 현대 일본에서 미술이 갖는 위상의 차이와도 관련이 있을 것이다. 메이지 일본에서 미술은 오늘날 그것이 갖는 위상과는 비교할 수 없을 만큼 중요한 위치를 차지하고 있었다. 그것은 우선, 미술이 곧 수출재였기 때문이다. 일본어 ‘비주쓰’(美術)의 어원이 되는 독일어 ‘Kunstgewerbe’는 정확히 말하면 미술과 공예, 혹은 미술과 공업이 결합되어 있는 단어이다. 즉, 메이지 일본에서 미술의 육성은 곧 수출산업의 진흥이자, 국력과 직결되는 비즈니스였던 것이다. 이때의 미술은 주로 수출품으로 기능하던 공예품이었다고 할 수 있겠다. 공예품을 수출하기 위해 1874년 설립된 기립공상회사(起立工商會社)의 활동이 대표적인 사례이며, 19세기 후반 유럽에서 일었던

24 최열·홍지석, 『미술사 입문자를 위한 대화』, 혜화 1117, 2018, 82쪽.

25 産経ニュース, 「なぜ“生まれ故郷”の日本で「春画展」が開けないのか…欧米では相次ぎ開催、西洋美術への影響が研究されているのに」, 2015년 5월 9일, <https://www.sankei.com/premium/news/150509/prm1505090028-n1.html>(최종 검색일: 2018. 11. 2).

자포니즘은 이를 지탱하는 원동력이 되었다.

자포니즘의 유행은 그리 길지 않아 기립공상회사는 설립된 지 17년 만인 1891년 해산을 맞이했다. 서구 세계에서 갖고 있는 ‘비문명적이고 야만적인 아시아’라는 편견을 타파하기 위해서는, 이국취미 차원의 유행에 대한 대응을 넘어, 일본이 오랜 역사와 문화적인 전통을 갖고 있는 나라라는 사실을 설득해야만 했다. 이때에도 미술은 변함없이 중요했는데, 미술은 국가의 이미지, 즉 대외선전과 결부되어 있었으며 이는 경제적 효과와도 무관한 것은 아니었다. 따라서 동시대 미술공예품의 수출과는 별개로, 미술을 통해 일본의 역사를 일목요연하게 보여줘야 할 필요성이 대두되었다.

그러나 미술의 수출이 국가의 경제력과 직결되는 시대는 지나갔으며, 현대 일본에서 미술이 차지하는 위상은 그만큼 높지는 않다. 따라서 정부와 관료가 합심하여 위로부터 만들어낸 관제미술사의 시대와는 달리, 오늘날은 훨씬 세분화된 각자의 영역에서 전문 연구자들이 이룬 성과가 아래로부터 축적되고, 그것이 합해져 이용가치가 있다고 보일 때 비로소 국가에 의해 선별적으로 채택되는 것일지도 모른다.

그런데 국가 차원에서 미술을 이용한다는 것은, 국가의 이미지를 만들어내는 대외선전과 뿔뿔히 떨어져 있을 수 없는 관계에 있다. 미술이 곧 수출재이던 시대는 다시 돌아오지 않겠지만, 일본이 오랜 역사와 문화적인 전통을 갖고 있는 나라라는 사실을 설득하는 데 있어서 여전히 미술 이상으로 효과적인 것은 없어 보인다. 그리고 이러한 점을 역으로 이용할 때, 관제 일본미술사의 수정은 좀 더 쉬워질 수 있다.

일본 출판계에서는 오랫동안 춘화 관련 서적을 펴낼 때 따라야 할 기준이 정해졌다고 하는데, 첫째, 가두판매하지 않고 예약출판으로 할 것, 둘째, 청소년이 쉽게 구입할 수 없도록 고가로 설정할 것, 셋째, 아카데믹한 학계에 있는 학자에게 작품해설을 맡길 것, 그리고 마지막으로 해외의 미술관과 박물관에 소장되어 있는 저명한 작품을 고를 것 등이다.

이 네 번째 기준에서 영국박물관 춘화 전시가 왜 일본보다 영국에서 먼저 진행되었는지에 대한 힌트를 얻을 수 있다. 이 전시는 근대 이후의 일본

에서 춘화가 사회적으로 경시되거나 터부시되어 온 것에 대해 문제의식을 갖고, 문화사적, 사회사적인 문맥 안에서 춘화를 파악함으로써, 일본문화의 틀 안으로 자리매김하고 재평가할 것을 목표로 했다.<sup>26</sup> 그러나 이를 위해서는 일본 국내보다 해외의 권위 있는 기관의 힘을 빌리는 것이 훨씬 더 효과적이고 파급력 있는 전략이 된다. 이처럼 학술적 뒷받침과 서구에서의 높은 평가가 동반될 경우, 관제미술사가 프랑스어로 먼저 출간된 뒤 일본어로 출간되어 더 권위를 가질 수 있었던 것처럼, 백여 년 전 관제미술사에서 배제되었던 장르들도 일본미술사에 편입되어 더 중요한 위치를 차지할 것으로 생각된다. 덧붙이자면 에이세이문고에서의 전시 역시 대성황을 이뤘으며, 당시 일본 내 미술관련 잡지는 일제히 춘화 전시를 대서특필했다. 그리고 영국박물관의 춘화 전시의 대표기획자는 영국박물관의 일본미술 큐레이터 티모시 클락(Timothy Clark)이지만, 실제로 이 전시가 실현되도록 도운 것은 런던대학(SOAS), 국제일본문화연구센터(日文研), 리쓰메이칸대학 아트 리서치 센터 등에 소속된 수많은 일본인 연구자들과 일본 측 기관들이 부담한 재원이었다.

일견 해외에서의 일본미술 전시나 연구가 일본 국내보다 더 급진적인 것처럼 보일 수 있지만, 실제로 해외에서 그 흐름을 움직이고 있는 사람들 대부분은 일본인 연구자이다. 또한 일본 내부적으로도 관제미술사에서 배제됐던 시대와 장르에 대한 재평가가 활발하게 진행되고 있다는 점에서, 오히려 이것은 국내 미술사를 보다 쉽게 수정하기 위한 전략적 접근일 가능성이 높다. 이러한 전략이 유효하다는 것은, 서구화의 강박에서 벗어난 것처럼 보이는 일본미술이 실제로는 여전히 서구의 시선에서 벗어나고 있지 못할 뿐 아니라, 그 권위에 기대어 스스로를 오리엔탈리즘의 관점으로 보고 있다는 것을 의미하기도 할 것이다.

26 石上阿希, 『日本の春画・艶本研究』, 平凡社, 2015, 329쪽.

## 5. 맺으며

일본에서 미술은 메이지유신 이후 서구와 동등해지기 위한 수단으로 이용되었고, 학문으로서의 미술사 역시 대외선전을 전제로 정부 주도하에 성립되었다. 만국박람회를 통해 서구의 미술 개념이 수용되면서 번역과 분류의 문제가 대두되었고, 이렇게 번역된 용어와 분류법에 따라 일본미술사가 서술되고 해외 미술 전시가 기획되었다.

한편 국제사회에서 일본의 위상이 높아짐에 따라 서구화의 강박에서 벗어나게 되었고, 오늘날에는 일본미술만이 갖는 고유성과 독창성을 발신하는 방식으로 서구와 차별화하는 전략을 취하고 있다. 이전에 서구화된 미술사의 체계에서 탈락했던 장르를 재평가하는 움직임이 커지고 있으며, 일본 미술을 소개할 때 영어로 번역하지 않고 일본 고유의 용어를 사용하는 경우가 빈번해지고 있다.

이렇게 미술을 선전하는 방식이 완전히 변화했음에도 불구하고, 그 기저에 깔린 서구의 시선에 대한 의식과 오리엔탈리즘적인 사고는 그대로이다. 타자의 시선에 대한 의식은 곧 독자성의 추구로 이어지고, 독자성에 대한 지나친 강조는 결과적으로 주변국가의 소외를 초래하기도 한다. 한편 관제미술사를 수정하는 데 있어 서구의 권위를 빌려오는 현상도 보인다. 이 모든 것은 순수한 자신의 눈이 아닌, 서구의 눈으로 일본미술을 바라보는 데에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

20세기에는 서구의 프레임에 위화감 없이 편입되고자 부단히 노력했던 일본미술이 이제 시대의 흐름에 맞춰 개념과 용어를 선점하여 고유성과 독자성을 발신하는 방식으로 선회했다. 현대미술에서는 국가 간 미술의 경계가 매우 모호해졌으며 미술 현상을 논할 때 국적과 민족이라는 개념이 필요 없는 경우도 많다. 그러나 한편으로 미술도 결국 문화의 한 현상이라는 점에서 지역성은 결코 배제할 수 없는 중요한 문제이기도 하다. 오늘날 더 세련되고 매력적인 방향으로 진화된, 그러나 어디까지나 서구를 향한 일본미술의 선전 방식이 과연 올바른 것인지 주시할 필요가 있다.