

자포니즘, 그 이후

서구와 비서구의 변증법

이택광

1. 자포니즘이라는 발명품

자포니즘(le Japonisme)이라는 말은 처음에 프랑스에서 발전한 “일본의 예술과 천재성에 대한 연구”를 의미했다.¹ 이러한 진술에서 알 수 있듯이, 자포니즘은 일본이라는 주제를 다루는 특정한 ‘학문’을 의미하는 것이었다. 이렇게 학문 분야를 지칭했던 자포니즘이라는 용어를 대중적인 의미로 확장시킨 장본인은 필립 뷔르티(Philippe Burty)였다. 뷔르티는 “일본에 대한 대중의 관심을 끌기 위해” 자포니즘에 관한 글을 썼다고 밝혔다.² 뷔르티의 글

1 Philippe Burty, "Japonism," *The Academy*, August 7, 1875, p. 150.

2 Philippe Burty, "Japonism," p. 150.

이택광(李澤廣) 경희대학교에서 문화연구를 가르치고 있다. 서구 마르크스주의와 프랑스 현대철학을 지성사적으로 연구했고 대중문화에 대한 비평작업을 수행했다. 최근 들어 비서구적 관점에서 서구 철학사를 재구성하는 작업에 매진하고 있다. 지은 책으로 『마녀 프레임』, 『미래주의 선언』, 『인상파, 파리를 그리다』, 『반 고흐와 고갱의 유토피아』 등이 있다.

에서 흥미로운 지점은 일본에 대한 다음과 같은 진술에서 발견할 수 있다.

이 나라와 이 인종에서 발견할 수 있는 모든 것은 특이하고 기분 좋은 것이다. 예를 들어, 암시의 더미 아래에 섬세함의 보물을 품고 있는 간결한 시, 전쟁과 사랑을 통해 만들어진 기사도와 로망스의 역사, 뛰어난 회화, 충만한 관찰력과 섬세함을 보여주는 조각, 가장 완벽한 지점에 도달해 있는 금속공예와 도자기 공예, 유럽에 알려지지 않은 공정을 거쳐 제작된, 그래서 대중계급에게 예술적 흡입력을 발휘하는 확실한 수단인 채색 드로잉과 인쇄술. 이 모든 것은 충분히 고려할 만한 가치를 가진다.³

뷔르티가 여기에서 강조하고 있는 것은 “특이하고 기분 좋은 것”(singular and delicious)이 일본예술의 장점이라는 사실이다. 특이한 것은 대체로 기분 좋은 것일 수 없다. 그럼에도 일본예술은 즐거움을 준다는 것이 뷔르티의 평가인 셈이다. 이런 평가가 일본에 대한 심도 있는 탐구를 통해 이루어졌다고 보기는 어렵다. 물론 *The Academy*에 기고한 그의 글을 참고하면, 당시 프랑스에서 일본 연구와 관련한 학술활동이 활발하게 일어났다는 것을 짐작할 수 있다. 뷔르티에 따르면, 동양학자회(Congress of Orientalists)에 이어서 일본학회가 설립되고, 일본에 대한 본격적인 출판물이 발간되었다고 전한다. 그러나 뷔르티의 논의에서도 확인할 수 있듯이, 당시에 일본이라는 기표는 중국이라는 기표와 큰 차별성을 가지지 않았다. 뷔르티는 일본과 중국을 개괄적으로 비교하고 있지만, 뚜렷하게 일본적인 것을 범주화하고 있는 것처럼 보이지는 않는다는 점에서 그렇다.

이런 애매한 경계에 놓여 있긴 하지만, 자포니즘이라는 명칭이 일본이라는 특정 국가에서 유래한 것이라는 점을 부정할 수는 없다. 사전적인 의미에서 자포니즘이라는 용어는 프랑스 회화와 영국의 장식예술에 영향을 끼친 일본적인 미학을 지칭한다. 그러나 오늘날 자포니즘은 과거처럼 ‘순수

3 Philippe Burty, “Japonism,” p. 150.

미술(Fine Art)에 머물러 있는 것이 아니라, 대중문화에까지 폭넓게 확산되어 있다. 1970년대 영국의 가수 데이비드 보위(David Bowie)의 경우에서 볼 수 있듯이, 자포니즘은 서양의 대중문화를 논할 때 빼놓을 수 없는 요소가 되었다. 보위는 “지기 스타더스트”(Ziggy Stardust)라는 양성구유자적인 캐릭터로서 자포니즘을 구현하고 있다는 점에서 자포니즘과 관련한 흥미로운 논의를 제공한다.⁴

미학적 범주로서 자포니즘은 서구의 전통과 다른 감각을 위해 창조된 것이기도 하다. 일본의 경우는 반대로 서양의 원근법을 통해 자신들의 감각을 변화시켰다. 서양이 자포니즘을 통해 자신을 혁신했다면, 일본은 서양의 미학을 통해 세계에 대한 관점을 바꾸었다. 말하자면, 자포니즘은 일본의 것이라기보다, 그 일본을 바라보는 서양의 시선을 통해 만들어진 ‘일본적인 것’이다. 따라서 자포니즘은 서양의 시선에 비친 일본이지만, 그렇다고 일방적인 방향에서 이루어진 부산물은 아니었다. 이 시선은 상호관계를 통해 탄생했다. 이 글은 이 시선에 대한 논의를 담고자 한다. 이 시선은 어디에서 왔고 무엇을 빚어낸 것일까.

2. 객관의 시선

일전에 나는 화가 요하네스 베르메르(Johannes Vermeer)로 유명한 네덜란드의 작은 도시 델프트를 방문한 적이 있다. <델프트 풍경>이라는 베르메르의 그림을 보기 위함이었다. 그 당시 나는 인상주의에 관한 글을 쓰고 있었는데, 베르메르의 기법 중에서 점묘파를 예견한 것이 있다는 말을 확인하고 싶었다. 네덜란드의 황금시대를 증명하는 베르메르의 그림 앞에 섰을 때, 나는 문득 그의 그림이 델프트라는 도시 안의 풍경을 보여주고 있지 않다는 사실

4 Eoin Devereux, “Aileen Dillane and Martin Power,” *David Bowie: Critical Perspectives*, London: Routledge, 2015, p. 128.



〈그림 1〉 요하네스 베르메르(Johannes Vermeer), 〈델프트 풍경〉(Views of Delft, 1660~1661)

을 깨달았다. 그림의 제목은 델프트를 지칭했지만, 그 도시의 거리나 실내는 등장하지 않고, 그냥 도시의 전면만을 보여주고 있었다. 문자 그대로 ‘전망’(view)이었다. 단조로운 표면만이 재현되어 있었다. 〈델프트 풍경〉은 베르메르의 다른 그림처럼 조용하고 한적한 이미지를 보여주지만, 그림에도 그 안에서 벌어지고 있는 도시의 일상을 생생하게 느끼는 것은 어렵지 않다. 삶의 순환이라는 자연의 법칙을 감추고 있는 일상의 재현은 네덜란드 르네상스의 전형적 주제였다. 베르메르의 미학은 일상적 시간성의 단절이라고 할 수 있는 ‘정지의 순간’을 드러내는 것이었다. 그러나 〈델프트 풍경〉은 다른 영감을 줬다. 그때까지 미처 깨닫지 못했던 베르메르가 거기에 있었다.

나는 베르메르가 어디에서 그 그림의 장면을 구상했는지 궁금해졌고, 그 이미지를 처음으로 잡았을 장소를 찾기로 했다. 네덜란드 화가들은 인상파처럼 야외 작업을 주로 하지는 않았다. 19세기에 와서야 화가들은 붓

과 팔레트를 들고 야외로 나갔다. 전통적인 화가들은 일반적으로 스튜디오에서 작업을 끝냈다. 베르메르는 그림에서 소실점을 설정하진 않았지만, 아마도 마음속에 이상적인 지점을 상정하고 있었을 것이다. 어찌 되었든 나는 방향을 정했고 발길을 옮겼다.

문제는 네덜란드 사람들이 나처럼 박물관에서 발견한 상상의 장소를 찾아 돌아다닐 것이라고 생각하지 않았다는 것이다. 베르메르가 풍경을 찾아냈던 그 실제의 장소에 대한 정보가 없었다. 오직 그림에 의존해서 나는 ‘전망’을 만들어낸 지점을 찾아 나섰다. 베르메르가 그림에 그려넣은 교회가 여태 남아 있기에 아예 불가능한 시도는 아니었다. 마침내 그 교회를 기점으로 프레임을 잡아서 문제의 장소를 찾을 수 있었다. 물론 옛 모습은 남아 있지 않았다. 그 자리는 시멘트로 조악하게 포장된 강둑이었고, 선착장은 아직도 사용 중인 듯, 작은 배들이 바쁘게 왕래하는 것이 보였다.

그 선착장에서 비로소 나는 <텔프트 풍경>에 감춰진 비밀을 발견한 느낌이였다. 무엇보다도 베르메르가 자신의 그림에 담고 있는 것은 외부자의 시선이였다. 그 외부자는 바깥 세계에서 도시의 기슭으로 막 도착했다. 당시 텔프트는 무역으로 분주했다. 이 시선의 의미는 무엇일까? 그 시선은 타자, 그러니까 완전히 낯선 이에 속한 것이다. 고요한 텔프트의 정경은 그 내부에 대해 무지한 외부의 시선을 보여준다. 베르메르가 자신의 고향을 외국인의 시선으로 그렸다는 점에서 그 시선의 의미는 흥미진진하다. 왜 베르메르는 이런 시선을 자신의 고향 풍경에 채택한 것일까. 당연히 그 지점은 텔프트 전경을 보여주기에 아쉬움이 없었다. 유명한 화가로서 그는 번영을 누리고 있는 도시의 특성을 있는 그대로 그리고자 완벽한 지점을 선택했을 것이다. 그러나 여기에 더 의미심장한 뜻이 숨어 있다고 볼 수 있다.

실제로 <텔프트 풍경>에서 드러나는 것은 베르메르가 태어나서 자란 도시의 경험을 낯설게 만드는 과정이다. 아마도 그는 타국에서 온 여행가들이나 상인들을 만났거나, 아니면 미지의 나라를 탐험하고 돌아온 군인들과 이야기를 나눴을 것이다. 그의 동시대인들처럼, 베르메르는 방문객들이 전하는 소식을 들었을 것임이 틀림없다. <텔프트 풍경>에서 그는 타자의 다른

시선이 위치한 빈자리를 발견했다. 그림의 이미지는 화가의 마음에 있던 것이었다고 하더라도, 그 시선은 특정한 개인의 것이라기보다 순수하게 추상적인 것이다. 그렇다. 베르메르는 사물에 대한 과학적 지식을 추종했던 당시 네덜란드 시민사회를 그 관점에서 묘사한 것이다.

베르메르가 살던 시기에 네덜란드 사회는 군사국가에서 시민국가로, 군주제에서 공화제로, 가톨릭에서 켈빈주의로 전환되고 있었다. 격동의 전쟁이 종결되고 시장의 무역이 등장했다. 그의 그림은 이런 사회적 전이와 조응하고 시민사회의 쾌락원칙을 옹호하는 것으로 기능했다. 〈델프트 풍경〉은 역사적 전환의 산물이고, 공공영역에서 일어난 미학적 요구의 결정화다. 한 마디로 이 그림은 근대성의 재현이자 평등의 이념이 존재하게 된 공동체와 주권 사이의 관계에 대한 이론화다. 베르메르에게 낮선 이의 시선은 도시의 전경을 볼 수 있는 지점이었다. 그 시선은 상호적이다. 누군가 나를 본다면, 나도 그를 본다. 이런 의미에서 낮선 이의 지점은 대화의 중립지대이자 개인의 이익을 상징적으로 교류할 수 있는 입장이다.

타자의 시선은 이론의 장소다. 이론은 보기의 방식, 사물의 질서를 분류하는 관점을 결정한다. 근대성 자체는 공동체와 면역체, 내면성과 외부성, 정치와 경제 같은 세계의 관계를 이론화하는 것일 테다. 이런 이론화에서 중요한 요소는 새로운 인식적·미학적 체제를 보증하는 지적 토대다. “나는 생각한다, 고로 존재한다.”라는 르네 데카르트(René Descartes)의 선언은 근대적 주체성의 기원이 그 자체를 알아챈 새로운 출발점이다. 베르메르는 또한 주체성의 의미를 알았다. 데카르트는 앎에 대한 모든 편견을 제거함으로써 진리의 새로운 시작을 달성하고자 했다. 그가 추구한 것은 주어진 모든 것을 의심하라는 단순한 주장이다. 잘 알려져 있는 것처럼, “나는 생각한다”는 것 이외에 최후로 남는 것은 없다. 회의주의자가 제기하는 어떤 전제도 흔들 수 없는 “확실하고 명백한 진리”가 바로 “나는 생각한다, 고로 나는 존재한다”는 명제다.⁵

5 René Descartes, “Discourse on Method and the Meditations,” trans. F.E. Sutcliffe, Harmondsworth:

엄밀히 말하자면, 사유에 대한 데카르트의 개념화는 의심의 방식이다. 그래서 최초의 문장에 대한 적절한 번역은 “나는 의심한다, 고로 나는 존재한다”로 읽는 것이 타당하겠다. 한마디로 그 의심은 근대적 주체성의 기초였고, 합리성을 위한 준비였다. 인상적이게도 그의 생각은 건축학적 상상에서 영감을 받았다. 내가 보기에 데카르트는 건축에 빛을 지고 “나는 생각한다”를 발명했다. 그는 절대적인 지식의 기초를 발견하는 방법을 고민하면서 ‘조감도’를 차용했다. 하늘에서 지상으로 철학자 또는 건축가는 세계의 전체상을 그릴 수 있었다. 객관성이라는 생각이 제자리를 잡는 순간이다. 그렇다. 생각은 한 번 완성되면 홀로 선다. 그것은 처음 만들어지던 순간과 이별한 자기 충족성이다. 객관성은 기원이 없는 것처럼 완벽해진다. 외부자의 시선이라는 기원을 간직하고 마침내 그 자체에 그것을 봉인한다. 객관성의 기원은 무엇인가. 그것은 어떤 건축을 건설하는 초기에 존재했던 건축가의 시선처럼 실재이고 객관성을 구성하는 것에 빠져 있는 것이다.

베르메르의 그림은 이런 시선의 비밀, 객관성이 감추고 있는 것, 말하자면 이름 없는 낯선 이라는 배제된 자리를 보여준다. 그는 델프트의 이미지를 구성하지만, 그것의 진리는 바깥으로부터 오는 것이다. 베르메르는 그것을 이해하고 근대성의 이론적 순간에 대한 일별을 재현했다. 베르메르의 근대성을 생각하면서 하나의 질문을 떠올릴 수밖에 없다. 왜 일본을 비롯한 동양은 베르메르 같은 화가를 갖지 못한 것일까. 물론 지리학적으로 명확하게 동양과 서양은 다르기에, 이런 질문 자체가 우문일지도 모른다. 그렇지만, 표면 아래에 더 깊은 의미가 가라앉아 있다. 예를 들어, 교회동의 경우에서 확인할 수 있듯이, 한국에서 제작된 최초의 근대회화는 당시 일본에서 활발하게 도입되던 인상주의의 영향을 받았다. 달리 말하면, 한국에서 근대회화의 역사는 베르메르가 아니라 인상화와 함께 시작한다. 동양에서 서양은 이처럼 단절적인 것이지 연속적인 것이 아니다. 이른바 ‘서양화’의 도입으로 전통미학과 근대미학 사이에 단절이 있었던 것이다. 서양이 자포니즘

Penguin, 1968, p. 53.

을 발명한 것과 다른 과정이 근대 동양에서 전개되었다는 사실도 간과할 수 없다.

모더니즘은 전통과의 단절을 의미한다. 그러나 낡은 것에서 새로운 것으로 이동하는 근대적 전환은 서양보다도 동양에서 훨씬 극적이다. 자크 랑시에르(Jacques Rancière)는 이런 모더니즘이 민주적인 미학-정치 체제의 구현이라고 지적했다.⁶ 미학체제는 감각적인 것의 나눔이다. 오래된 감각은 새로운 것으로 전환된다. 근대성은 ‘지금 여기’를 의미한다. 다른 말로 하자면, 지리학적 경계를 넓게 만들고 새로운 시간성의 감각을 만들어낸다. 이것이 바로 베르메르가 외부자의 시선을 발견한 방식이다. 이 외부자는 실제로 존재한다기보다, 발명된 것이다. 오히려 베르메르의 객관성은 그의 장소에 대한 습관적 인식을 낮설게 만든 산물이었다.

3. 일본의 모더니즘

일본은 16세기 이래 서구문명에 관심을 가져왔고, 1854년에는 미국과 화친조약을 맺어 본격적인 개항의 길로 들어섰다. 일본이 외부자를 만나면서 무슨 일이 일어났는가. 일본 전통미술의 변화에서 답을 찾을 수 있을 것이다. 기존의 감각이 새로운 감각이 되는 실질적인 변화가 이 과정에서 일어났다. 뜻하지 않은 화학적 결합이 17세기 일본 미술에서 발생했다. 일본의 전통미술 가운데 하나는 우키요에인데, 19세기에 관광 붐이 일면서 이 장르는 대량생산을 위해 판화로 발전했다. 19세기 파리에서 그랬던 것처럼, 일본에 대중교통이 발달하면서 관광을 즐기려는 수요가 크게 늘었다. 명승고적을 그린 우키요에 판화가 당시에 엄청나게 유행했다. 안도 히로시게(安藤廣重)의 〈오하시 다리와 아타케의 소나기〉(大橋あたけの夕立)는 우키요에가 어떠한

6 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004, p. 21.

지를 명확하게 알려준다. 이 그림은 빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh)가 연습용으로 베껴 그리면서 서양에 널리 알려졌다.

그런데 히로시게가 비슷한 시기에 제작한 〈보름달 아래 밤의 벚꽃〉(吉原仲之町夜桜)은 무엇인가 전통적인 우키요에와 다른 풍경을 보여준다. 이 그림에 나타나는 것은 전통적인 우키요에에서 볼 수 있는 위에서 아래로 내려다본 풍경이 아니다. 〈보름달 아래 밤의 벚꽃〉에서 그는 서양의 관점, 즉 르네상스 이후 서양미술을 지배했던 원근법을 도입했다. 이 그림은 두 가지 형식의 혼합을 보여준다는 점에서 흥미롭다. 전통적인 형식을 유지하면서도, 근대적인 형식이 원래의 구조를 재구성했다. 그래서 전통적인 우키요에 기법으로 사람들 모습을 그리면서도 건물은 원근법의 원리에 따르고 있다. 동양이 서양을 만나 발생한 현상이다. 서양은 이것을 자포니즘이라고 불렀지만, 이런 새로운 일본의 감각은 서양의 낡은 감각에서 왔다.

프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche)가 적절하게 지적하고 있듯이, 서구의 인식체계는 바로 원근법적 구도를 가지고 있다. 근대에 이르러 이른바 미적 차원이 인식적 차원으로 전환되는 것이라는 사실을 우리는 여기에서 확인할 수 있다. 말하자면, 가라타니 고진(柄谷行人)이 『일본 근대문학의 기원』(日本近代文學の起源)에서 다루었던 그 “풍경”은 비단 미학의 범주만이 아니었던 것이다. 랑시에르의 말처럼, 미학적인 것은 곧 인식적인 것이기도 하다. 이런 의미에서 서구 역사에서 원근법의 출현은 자연에 대한 인간의 인식체계를 근본적으로 재정립시키는 획기적인 사건이었다. 다분히 뉴턴 물리학의 세속적 버전이기도 했던 이런 원근법적 인식체계는 소실점을 절대화해서 나머지를 상대화시켜버리는 민주주의적인 체제라고 할 수 있다.

이런 원근법적 인식체계가 바로 근대성의 상징 형식으로 비서구에 각인된 것을 부정하기 어렵다. 이에 대한 흥미로운 논의를 이효덕의 『표상 공간의 근대』에서 확인할 수 있다. 그의 주장은 원근법 자체가 근대적 미학체계로서 소실점을 기준으로 “균질공간”을 만들었다는 사실에 초점을 맞추고 있다. 이런 주장들의 원인 제공자는 아무래도 니체일 것이다. 니체가 당시 서구 사회의 실증주의와 도구적 이성주의를 질타하기 위해 사용했던 논리



〈그림 2〉 안도 히로시게(安藤廣重), 〈보름달 아래 밤의 벚꽃〉(吉原仲之町夜桜)

의 확대재생산이라고 할 이런 주장은 동질성을 전체주의적인 것으로 간주하고 이질성을 자율적인 것으로 찬양하는 또 다른 편향을 드러내는 것이라고 볼 수 있다.

내가 보기에, 원근법은 일방적으로 “균질공간”만을 만들어내는 인식체계가 아니다. 오히려 원근법은 소실점을 기준으로 사물을 차별화한다. 정치적인 의미를 따져본다면, 원근법은 당시 서구의 교회세력과 개혁적 부르주아 세력 사이에서 이루어진 미학적 타협의 산물이었다. 원근법의 핵심은 바로 소실점을 기준으로 다른 재현 대상들을 상대화시켜버리는 데 있다. 이런 상대화는 균질화하면서 동시에 이질화이기도 하다. 말하자면, 원근법 자체가 전체주의적인 것이 아니라는 사실이다. 원근법이 없었다면 근대 서구는 아무것도 인식할 수 없었을 것이다. 미학적 원리이기도 한 원근법이 인식적 원리로서 통용될 수 있었던 것은 이 원근법 체계가 다분히 전근대적 기독교 위계구조의 세속화이기도 했기 때문이다. 거칠게 말하자면, 원근법은 기독교적 진리체계에서 중심을 이루었던 신(God)의 영역을 소실점 너머로 절대

화시켜버리는 것이기도 했다.

따라서 이런 원근법의 원리를 넓은 의미에서 르네상스 이후 서구사회를 지배해온 주류적 세계관(Weltanschauung)이라고 볼 수도 있을 것이다. 이런 원근법적 인식체계에 도전했던 니체 같은 비주류들이 엄연히 존재해왔지만, 이런 비주류의 세계관들이 주류의 지배권을 탈환해본 적은 별로 없었기 때문이다. 흥미롭게도, 이런 원근법적 원리에 근거한 서구의 주류 세계관에서 비서구 세계는 무의식으로 은폐되어왔다고 볼 수 있다. 서구적 세계관의 주축을 이루던 원근법적 인식체계가 일대 위기를 맞이하는 것은 이렇게 은폐되어온 비서구 세계가 엄연한 실재로서 출몰하게 되었기 때문이다. 다시 말해서 자본주의의 전 지구화라는 새로운 물질적 차원이 열어놓은 ‘자포니즘 이후’의 국면은 서구 원근법이라는 인식체계로 파악하기 어려운 더 큰 “총체성”을 출현시켜버린 것이다.

근대에 인상파와 같은 서양 아방가르드 화가들은 우키요에 미학을 도입함으로써 원근법을 거부했다. 그러나 이들이 비서구 미학의 가능성을 자포니즘을 통해 제시하면서 서양 전통을 비판하고자 했다면, 아이러니하게도 일본의 근대 화가들은 자신들의 전통미술에 활력을 불어넣기 위해 서양의 원근법을 활용했다. 이것은 무엇을 말해주는 것일까. 서양 미술사에서 회화적 관점은 계몽시대의 미학체제, 또는 표상의 공리를 깔끔하게 뒷받침했다. 원근법은 대체로 지각이론과 뚜렷한 관련이 있다고 여겨진다. 한 가지 관점으로 사물을 배열하는 일은 근대 초기의 지리적 상상력이 반영된 것이다. 그것은 마치 진리의 표상과 같았으며, 표상과 물자체 사이의 해결할 수 없는 차이에 구애받지 않았다. 따라서 리얼리즘을 믿었던 근대 화가들은 자연의 이미지를 따라잡기 위해 세상을 보는 전통적인 틀을 거부하고 더 직접적으로 지각하는 법을 제시할 필요가 있었을 것이다.

일본의 그림은 그들에게 비서구 미학이 가능함을 보여주었다. 그와 반대로, 서양의 전통적 표현 방식인 원근법은 일본 화가들에게 ‘근대 미술’의 이름으로 영향을 주었다. 결국 근대성은 우연적인 것이라 해도 과언이 아니다. 옛것과 새것 사이에 명확한 경계는 없다. 그것은 장소에 따라, 다시 말

하면 지리적 차이뿐 아니라 미학적 거리에 따라서도 달라진다. 감각을 재배치함으로써 새로운 것이 만들어진다. 자포니즘은 근대라는 공간성의 전환이 초래한 감각의 재배치를 보여주는 극적인 사례임이 틀림없다. 이 감각의 재배치야말로 일본을 바라보는 서구의 시선을 원초적으로 구성하고 있는 셈이다.