

1960년대 일본의 고미술 수용과 감상의 변화

『부인공론』(婦人公論)의 표지사진을 중심으로 *

김계원

1. 들어가며

교토 고류지(広隆寺)의 목조반가사유상은 일본의 국보 제1호이자, 한반도로 부터의 불교 전래를 보여 주는 예로 알려져 있다. 실제로 이는 포즈, 표정, 손의 자태, 옷 주름의 표현 등에서 한국의 국보 제83호 금동미륵보살반가사유상과 매우 흡사하다. 일본에서는 주재료가 적송인 점을 강조하며, 자국

김계원(金桂園) 캐나다 맥길 대학(McGill University) 미술사학과에서 근대 일본의 사진술의 도입과 풍경 인식에 대한 연구로 박사학위를 받았다. 현재 성균관대학교 미술학과에서 미술사, 미술이론을 가르치고 있으며, 사진사, 물질문화, 매체론, 전통의 표상 등을 주제로 연구를 진행하고 있다. 주요 논문으로 "Reframing 'Hokkaido Photography': Style, Politics and Documentary Photography in 1960s Japan"(*History of Photography*, Winter 2015), 「전통의 영상: 옥명심의 '영상사진'과 토속성의 기록」(『동아시아문화연구』 70, 2017), 「불상과 사진: 도문켄의 고사순례와 20세기 중반의 '일본미술」(『일본비평』 20, 2019) 등이 있다.

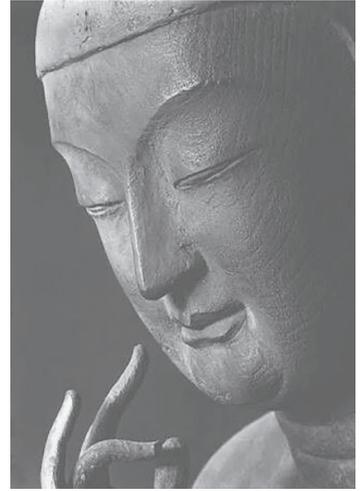
* 이 논문은 2019년도 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019 S1A5A8036190).

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2020.23.254>

문화의 섬세함과 자연 친화적 속성을 목조의 텍스처에 근거해서 설명해 왔다. 독일의 실존주의 철학자 칼 야스퍼스는 반가상에 “실로 완성된 인간 ‘실재’의 이념”이 여과 없이 표현되었다고 극찬을 아끼지 않았다.¹

19세기 말 고류지 반가상과 카메라는 최초로 대면의 계기를 맞이한다. 메이지 정부는 신생국가의 연혁을 작성하기 위해 관서 지역의 오래된 사찰 및 신사를 조사하고, 사진가들을 고용하여 고건축과 불상을 기록으로 남겨 두었다. 그러나 당시의 사진기록은 정부의 조사보고서나 고급 문화재 잡지에 등재되었기에 대중이 이를 감상하는 것은 요원한 일이었다.

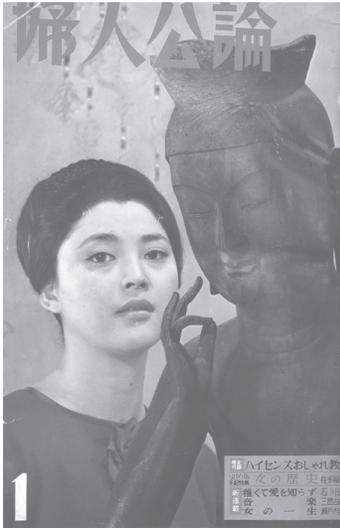
고류지의 반가상은 아시아 태평양 전쟁이 종결된 이후 작가들의 ‘예술 사진’으로 대중들 곁에 다가간다. 고목(古木) 특유의 질감이 자연스럽게 배어져있는 클로즈업의 초상사진, 논문이 중점적으로 다룬 사진가 도몬 겐(土門拳, 1909~1990)의 작품이다(〈그림 1〉). 그는 전쟁 막바지에 무거운 가정용 전구와 대형 카메라, 그리고 쌀까지 짊어지고 사찰에 올라 불상을 촬영했다.² 이때의 작업이 패전 직후 화보집과 전시의 형태로 대중관객을 만나게 된 것이다. 전쟁의 기억이 원과거로 좁아웃되지 못한 채 현실의 일부로 남을 때, 관객은 불상사진에서 “일본이 돌아가야 할 원점”을 발견하며 눈물을 감추



〈그림 1〉 도몬 겐, 〈고류지 목조반가사유상〉,
출처: 『美術』, 1944년 10-11월 합본호

1 야스퍼스는 고류지 반가상에 대해 다음과 같이 말했다고 한다. “이 불상에는 실로 완성된 인간 ‘실재’의 최고 이념이 여과 없이 표현되어 있습니다. 그것은 지상에 존재하는 모든 시간적인 것의 속박을 초월하여 도달할 수 있는 인간존재의 가장 청정한, 가장 원만한, 가장 영원한 모습의 표징이라고 생각합니다.” 水沢澄夫, 『広隆寺』, 中央公論美術出版, 1965, 21쪽.

2 전쟁기의 촬영 실정은 도몬과 함께 나라 무로지(室生寺)의 홍인불(弘仁仏) 촬영 여행에 동참했던 미술사학자 미즈사와 노부오의 회고담에 자세히 실려 있다. 水沢澄夫, 『「弘仁仏」と土門拳』, 『土門拳の古寺巡礼』, クレヴィス, 2011, 169-179쪽. 초출은 水沢澄夫, 『曲りくねった遠い道』, 『萌春』, 1968년 10월호.



〈그림 2〉 도문 겐, 〈오카다 마리코 씨와 고류지 목조반가사유상〉

출처: 『婦人公論』 1964년 1월

지 않았다.³ 자신을 올린 바로 그 이미지가 전쟁에 기원을 두고 있다는 역설은 어떻게 설명될 수 있을까. 어떤 시간의 매듭은 풀어지지 않은 채 전쟁과 전쟁 이후를 관통한다. 불상사진은 영킨 시간의 예이자 관통의 조력자다.

그런데 다소 생소한 고류지 불상의 이미지가 여기 있다. 아름다운 여성이 불상 옆에서 얼굴을 밀착하고 카메라를 응시하는 사진이다(〈그림 2〉). 국보 1호와 나란히 있는 여성은 ‘일본 영화의 전성시대’를 대표하는 배우 오카다 마리코(岡田茉莉子, b.

1933)이다(이하 〈표 1〉 참고). 오카다와 반가

상의 조합은 야스퍼스가 말한 실존의 얼굴이 무색해질 정도로, 그리고 패전국이 ‘돌아가야 할 원점’의 상징성을 실추할 정도로 기묘하고 예외적이다. 무엇보다 오카다는 국보 앞에서 수줍어하거나 기죽지 않은 모습이다. “완성된 인간 ‘실재’ 최고의 이념” 곁에서 오히려 그녀는 자신만의 매력과 캐릭터를 충분히 발산하고 있는 듯 보인다.

〈표 1〉 『부인공론』 1964년 1월~1965년 12월 표지모델과 문화재

연도	표지모델(여성 배우)	문화재	「이달의 표지」 게재면
1964. 1	오카다 마리코 (岡田茉莉子, b. 1933)	교토 고류지미륵보살반가상 (広隆寺弥勒菩薩半跏像)	97
1964. 2	이와시타 시마 (岩下志麻, b. 1941)	닛코 도쇼구 본전의 가라문 (東照宮本殿唐門扉)	204
1964. 3	호시 유리코 (星由里子, 1943~2018)	입상 인형 (立雛)	243

3 “일본이 돌아가야 할 원점”이라는 표현은 土門拳, 「まえがき」, 『古社寺巡礼第五集』, 美術出版社, 1975, n. p.

〈표 1〉 (계속)

연도	표지모델(여성 배우)	문화재	「이달의 표지」 게재면
1964. 4	후지 유키코 (藤由紀子, b. 1942)	교토 지샤쿠인 사쿠라 그림 (智積院桜図)	119
1964. 5	사사모리 레이코 (笹森礼子, b. 1940)	붉은 실로 만든 대형 갑옷 (赤糸威大鎧)	243
1964. 6	하마 미에 (浜美枝, b. 1943)	신라쿠의 대형 항아리 (信楽の大壺)	248
1964. 7	미타 요시코 (三田佳子, b. 1941)	교토 료안지의 석정 (龍安寺の石庭)	245
1964. 8	쓰카사 요코 (司葉子, b. 1934)	하니와(埴輪)	185
1964. 9	다카다 미와 (高田美和, b. 1947)	나라 도다이지 사당(東大寺師堂)	203
1964. 10	아라타마 미치요 (新珠三千代, b. 1930)	교토 북부 사가노의 석불 (洛北嵯峨野の石仏)	262
1964. 11	와카오 아야코 (若尾文子, b. 1933)	교토 산주산겐도의 천수관음 (天手観音)	138
1964. 12	사쿠마 요시코 (佐久間良子, b. 1939)	노 가면 (能面)	262
1965. 1	아리마 이네코 (有馬稲子, b. 1932)	교토 도지의 제석천(東寺の帝釈天)	135
1965. 2	미타 요시코 (三田佳子, b. 1941)	분라쿠 인형의 정원 (文楽人形のお園)	187
1965. 3	구와노 미유키 (桑野みゆき, b. 1942)	교토 난젠지 호조의 장벽화 (南禅寺 方丈の奥絵)	152
1965. 4	하마 미에 (浜美枝, b. 1943)	교토 사이호지 가라산수 (苔寺の枯山水)	150
1965. 5	사쿠마 요시코 (佐久間良子, b. 1939)	우지 보도인 후오도 (平等院鳳凰堂)	197
1965. 6	가가 마리코 (加賀まりこ, b. 1943)	노 의상(能衣裳)	421
1965. 7	이와시타 시마 (岩下志麻, b. 1941)	교토 기규안(騎牛庵)	179
1965. 8	요시나가 사유리 (吉永小百合, b. 1945)	도쿄 진다이지의 석가여래 (深大寺釈迦倚像)	N/A
1965. 9	쓰카사 요코 (司葉子, b. 1934)	오이타현 우스기시 석불(臼杵石仏)	242
1965. 10	후지무라 시호 (藤村志保, b. 1939)	히로시마현 이쿠시마 신사 (厳島神社)	217
1965. 11	오카다 마리코 (岡田茉莉子, b. 1933)	나라현 사쿠라이시 쇼린지 관음상 (聖林寺十一面観音像)	243
1965. 12	와카오 아야코 (若尾文子, b. 1933)	구타니야키 주전자 (古九谷の銚子)	155

이 과격적인 기획을 실현한 것은 전후 황금시대를 맞이했던 여성잡지 『부인공론』(婦人公論)이었다. 도몬은 1964년 1월부터 1965년 12월까지 2년간 유명 여성 배우와 전국의 주요 문화재를 병치하는 형식으로 『부인공론』 표지를 촬영, 구성한다. <그림 1>이 보여 주듯, 전쟁기 혹독한 촬영의 조건 하에서도 그는 고사순례를 감행하여 불상이 가진 디테일과 텍스처(texture)를 완벽한 사진적 계조로 표현하여 미학적 오브제로 번안하였다. 그런데 『부인공론』의 반가상은 어떠한가? 배우와 함께 대중잡지의 ‘얼굴’이 된 국보 1호는 근엄함을 떨쳐 버린 채 누구나 다가갈 수 있는 친근하고 세속적인 이미지로 변신한 듯하다. 양자의 확연한 차이는 어디서 발생하는 것일까? ‘국보와 여배우’라는 제목의 이 낯선 기획을 문화재 사진의 공식 계보로부터 벗어난 예외로 치부할 것이 아니라, 1960년대 고미술 수용의 변화와 감상 주체의 다변화로부터 사유할 수 있을까? 이러한 문제의식에서 출발한 논문은 크게 세 가지 주제로 접근하여 표지의 의미작용을 분석한다.

먼저 2장에서는 1960년대 『부인공론』의 편집 방향 속에서 ‘국보와 여배우’가 성립된 배경을 짚어 본다. 그라비아(グラビア) 시대의 ‘새로운 지식대중여성’을 타깃으로 삼았던 『부인공론』은 다양한 레벨의 미술 콘텐츠를 도입하여 교양성과 대중성 사이의 밸런스를 잡고 잡지의 정체성을 유지하였다. 도몬의 표지는 교양지식으로서의 고미술과 이를 감상 주체인 여성 사이의 친밀성을 가시화하여 잡지의 편집방침에 동참하였다. 3장은 고미술의 대중화, 상품화라는 사회적 상황에 도몬의 작업이 공조하는 방식을 추적한다. 전전/전후를 걸쳐 진행된 그의 사진적 실험들이 유물을 미적 대상으로 제시하여 1950년대 ‘고미술 붐’을 이끌었다면, 『부인공론』의 표지는 1960년대 고미술 여성 팬의 등장과 대중문화 속 전통의 차용을 언급하는 이미지이다. 마지막으로 4장은 ‘국보와 여배우’가 동시대 고미술 여행의 붐, 특히 여성 관광객의 증가와 같은 사회적 맥락을 어떻게 포착하는지 살펴본다. 구체적으로는 사찰, 신사 등 공간이 주제물인 표지에 초점을 맞추어, 도몬의 사진이 『부인공론』의 독자에게 어떤 공감과 동일시의 지대를 제공했는지 알아본다.

논점을 전개하는 과정에서 필자는 도몬 겐이라는 한 사진가의 제작 의도를 정확히 파악하는 것에 목적을 두지 않았다. 작가 자신 또한 ‘국보와 여배우’에 대해 명확한 입장을 남긴 바 없다. 도몬에 대한 선행연구는 프로파간다나 리얼리즘 계열의 사진에 집중해 왔기에, 그가 남긴 방대한 양의 문화재 사진은 현재까지도 미술사의 영역 외곽에 서 있다.⁴ 이는 예술을 순수하고 독자적인 영역으로 안치시키는 모더니즘적 사고에 기인한다. 상업사진과 예술사진, 커미션을 받아서 찍은 사진과 개인 작업으로서의 사진, 프로파간다 사진과 리얼리즘 사진으로 말끔히 분할하는 모더니즘의 관점이 절대적인 의미를 부여하는 것은 당연히 후자 쪽이다. 문화재 사진은 공교롭게도 양측 모두에 걸쳐 있거나 틈새에 존재하기에 비평의 의제를 제공하기보다 오히려 이를 은폐시키는 역할을 해 왔다. 그런데 ‘국보와 여배우’는 도몬의 문화재 사진에서도 예외로 취급되었기에, 표지가 갖는 사회적 파급력과 강렬한 시각 효과에도 불구하고 연구의 대상으로 간주된 적이 없다.

어쩌면 작가의 의도보다 중요한 것은 도몬 자신이 ‘꿈’이라고 밝혔던 ‘국보와 여배우’가 다름 아닌 대중잡지의 표지에서 구현되었다는 사실일 것이다.⁵ 잡지의 표지는 시대의 이념과 가치를 전달하는 메신저이자, 이미지가 특정한 역사적 맥락하에서 생존하는 방식을 보여 준다. 그것은 작가나 편집부의 의도를 그대로 담아내는 용기가 아니라 의미를 만들고 실행하는 에이전시이다. 따라서 표지가 무엇을 했고, 독자가 이를 어떻게 받아들였는지 추적하는 것은, 이미지 생산자의 의도와는 독립적으로 후대의 연구과제로 고스란히 남는다.

미술사학자 서유리는 한국 근대기의 잡지 표지에 대한 연구에서 표지가

4 도몬 겐에 대한 선행연구와 그 한계 및 편파성에 대해서는 김계원, 「불상과 사진: 도몬켄(土門拳)의 고사순례와 20세기 중반의 ‘일본미술’」, 『일본비평』 20호, 2019, 195~200쪽 참고. 필자의 선행연구에 기재된 ‘도몬켄’과 ‘도몬 겐’은 동일인물이지만 본 논문에서는 국립국어원의 일본어 표기 원칙에 따라 ‘도몬 겐’으로 정정하였다.

5 도몬은 배우 아리마 이네코와 도지의 제석천을 모델로 삼아 제작했던 『부인공론』 1965년 1월호의 표지 설명에서 자신의 꿈이 비로소 『부인공론』 표지에서 실현되었다고 말하였다. 土門拳, 「今月の表紙: 有馬稲子さんと東寺の帝釈天」, 『婦人公論』, 1965년 1월호, 135쪽.

시대 감각을 포착하고 시각적으로 실천하는 중요한 장소라고 지적한다. 그것이 잡지에 ‘안면성’을 부여하여 하나의 고유한 개성을 가진 주체로 형성하면서 동시에 특정 독자를 소환하여 독자의 주체화를 완성해 나가기 때문이다. 즉 표지는 잡지와 독자의 정체성을 동시에 만드는 ‘이중적 주체화’의 과정에 참여한다.⁶ 문제는 『부인공론』이 어떤 주체를 호명하려 했는가인데, 편집부의 타깃은 새로운 ‘지식여성대중’으로, 엄숙하고 난해하게 쓰여진 고미술의 지식을 적극적 애호와 체험, 그리고 여행을 통해 알아 가는 진보적 여성상에 가깝다. 그런데 이는 문화재와 경쟁하고 좋은 조합을 이룰 만큼 젊고 아름다운 여성이기도 하므로, 가부장제 질서가 형성한 성애화된 여성상과도 겹쳐진다. 계몽적 주체와 대상화된 여성성의 교차, 여성의 성역할에 대한 시대적 한계와 모순을 반영하므로, 도몬의 표지 또한 젠더론적 비평의 시선에서 자유로울 수 없다.

이러한 논점을 견지하면서도 논문은 당시의 맥락을 보다 면밀히 살피는 역사적 분석에 주력하여 주체화의 과정을 포착하였다. 왜 진취적이면서도 대상화된 여성상이 표지의 ‘얼굴’로 통용될 수 있었고, 이를 가능케 했던 사회적 정황은 무엇이었는가? 왜 국보와 여배우의 조합이 새로울 수 있었을까? 2장과 3장이 각각 편집부의 입장과 사회적 상황 변화를 통해 이러한 질문을 해명하려 했다면, 4장은 독자의 수용 방식을 새로운 벡터로 더하는 방법론을 채택했다. 특히 4장에서는 표지가 생성하는 ‘분위기’(ambience), 정서, 감성의 효과에 주목하며 이미지의 의미를 도출하는 작업에 주력하였다. 이를 정동이론(affect theory)이라는 방법론으로 포괄해 부를 수도 있을 것이다. 실제로 미디어 연구의 분야에서는 잡지나 매스 미디어, SNS를 분석의 대상으로 정동이론의 가능성을 타진해 오기도 했다.⁷ 다만 필자는 미술사의 각도에서 조망했기에 미디어의 작동방식보다는 문화재가 표상되는 방식을 분

6 서유리, 『시대의 얼굴: 잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016, 15~19쪽.

7 정동이론의 미디어연구로의 적용에 대해서 참조한 문헌은 다음과 같다. 이토 마모루, 김미정 옮김, 『정동의 힘』, 갈무리, 2016. 대표적인 사례연구로는 손희정, 「'느낀다'라는 전쟁: 미디어-정동이론의 구축과 젠더」, 『민족문화사연구』 62호, 2016, 342~363쪽.

석하며 이를 사회적, 문화적 맥락과 연결시켜 사유하면서 논지를 전개하였다. 그러므로 미디어-정동이론이 중시하는 정념과 주체화, 미디어 권력 간의 길항 관계로 표지의 의미를 수렴시키는 결론을 유보하였다. 대신 ‘국보와 여배우’를 에워싼 여러 갈래의 역사적 사실들을 고미술의 대중화, 혹은 세속화라는 큰 테마로 엮어 내고, 작가의 말, 독자의 말, 표지의 시각 분석에 중점을 두는 미술사적 방법론에 좀 더 충실하였다. 이상의 문제의식과 접근방식을 토대로 이 글은 먼저 도몬의 표지를 1960년대 『부인공론』의 새로운 비전과 실험장 속에서 파악해 보며 시작한다.

2. 1960년대 『부인공론』과 교양지식으로서의 고미술

도몬이 처음 ‘국보와 여배우’ 시리즈로 표지를 선보였던 1964년은 『부인공론』이 판매 40만 부에 육박하는 창간 이후 최고의 판매 부수를 기록했던 잡지의 ‘황금시대’였다. 당시의 여성지는 화보 중심의 그라비아 잡지로 급속히 변모 중이었고, 『부인공론』 또한 이에 동참하여 1960년부터는 사진표지를, 1963년부터는 화보(口繪)를 두 배로 늘리는 편집방침을 실시한다.⁸ 당시 판매 부수 1위를 달렸던 『주부지우』(主婦之友) 등 다수의 여성지도 동일한 전략을 취했다. 그러나 『부인공론』에 차별성이 있다면 1920년대부터 지향해 왔던 잡지의 정체성, 즉 대중성과 교양지식 사이의 밸런스를 확충하는 것이었다.

『부인공론』은 1916년 중앙공론사(中央公論社)가 여권확장과 계몽활동을 캐치프레이즈로 내걸고 창간한 여성잡지다.⁹ 창간 당시 독자 기고자의 다수가 고학력, 중산층, 직장 여성이었으며, 타 여성지에 비해 독자의 참여도

8 中尾香, 『進歩的主婦を生きる: 戦後『婦人公論』のエスのグラフィ』, 作品社, 2009, 132쪽.

9 20세기 초반 『부인공론』이 추구했던 여성상에 대해서는 우정미, 「근대 여성지식인이 추구한 여성상: 다이쇼기 『부인공론』을 중심으로」, 『일본문화연구』 41호, 2012, 307~320쪽 참조.

가 높았던 것도 특징이었다.¹⁰ 1930년대 초반에는 ‘이론적 느낌 가득한 부인잡지’에서 ‘밝은 모던 걸’을 위한 여성지를 지향하며 표지의 개혁과 화보의 도입을 통해 계몽성과 상업성의 경계를 허물어 나갔다. 그러나 여성과 관련된 사회적, 정치적 이슈를 담은 특집 기사를 통해 ‘한 걸음 더 진보하는’(一步進歩する) 잡지의 비전을 지속적으로 표방한다. 여기서의 ‘진보’는 궁극적 차원에서의 성 평등과 여성해방이라기보다, ‘스스로 생각하는 여성’을 위하는 ‘계몽잡지’로서의 정체성을 의미했다.¹¹ 특히 점령기 GHQ의 여성해방정책과 공조하면서 당대의 여성문제들을 공론화하는 장의 역할을 담당할 때, 『부인공론』은 ‘한 걸음 더 진보하는’ 잡지의 고유성을 성공적으로 가시화한다.¹²

‘지성이 높은 계층의 여성’을 위한 계몽잡지를 표방한 『부인공론』은 특히 전시기 학교 교육의 공백을 경험했던 독자층에게 배움의 장소를 제공하였다. “『부인공론』이라는 교과서로 공부했다”는 애독자 그룹의 회고담이 증명하듯, 독자는 잡지를 통해 급변하는 현실과 정세에 대해 정보를 취득할 수 있었고, 잡지는 반대로 학습을 갈구하는 ‘진보적 여성’을 구매자로 소환하였다.¹³ 1965년 한 애독자가 투고문에서 말하듯 “부록도 없고 화려한 그라비아도 적은 이 잡지에 눈을 반짝였던 것은” 『부인공론』이 “다른 여성지와 달리 저명 문필가들의 논평이나 수필을 확충하여 정치와 경제부터 문학과 예술까지 아우르는 양질의 교양 기사를 제공했기 때문”이었다.¹⁴

‘국보와 여배우’가 시작되었던 1960년대 중반, 『부인공론』을 구성하던 다양한 교양 기사 중에서 미술 관련 기사의 위상은 독보적이었다. 미술 콘

10 창간 당시의 독자층에 대해서는 近代女性文化史研究会, 『婦人雜誌に見る大正期: 『婦人公論』を中心に』, 近代女性文化史研究会, 1995, 108쪽. 中尾香, 『進歩的主婦を生きる: 戦後『婦人公論』のエスのグラフィ』, 43쪽 참조.

11 『부인공론』의 진보성에 대해서는 中尾香, 『進歩的主婦を生きる: 戦後『婦人公論』のエスのグラフィ』, 46~48쪽 참조.

12 이에 대해서는 이은경, 「점령기 ‘여성해방’과 일본 지식인의 반응: 『부인공론』 기사를 중심으로」, 『일본연구』 33호, 2012, 255~274쪽 참조.

13 “잡지를 교과서로 사용했다”는 애독자의 회고담에 대해서는 中尾香, 『進歩的主婦を生きる: 戦後『婦人公論』のエスのグラフィ』, 122~124쪽 참조.

14 宮崎静子, 「婦人の広場: 『婦人公論』と私」, 『婦人公論』, 1965년 5월호, 446쪽.

텐츠는 동서고금의 역사를 아우를 수 있으면서도 문학, 역사와 달리 전시라는 동시대의 이벤트와 강하게 연동할 수 있는 시의성을 가진다. 또한 천연색 컬러 화보로 교양지식을 담을 수 있는 미술 기사는, 기존의 애독자층과 그라비아 시대의 새로운 독자들을 동시에 어필할 수 있는 효과적인 아이템이었다.

교양지식으로서의 미술은 『부인공론』 역사상 최초의 여성편집장으로 잡지의 황금시대를 이끌었던 사이구사 사에코(三枝佐枝子, b. 1920)의 전략과도 일치한다. 1958년에서 1967년까지 편집장을 맡았던 사이구사는 ‘여성 우위의 실용적 교양프로그램’과 ‘본격적인 교양 읽을거리’를 적극 도입하여 잡지의 판매 부수를 약 15만 부 이상 증가시킨 인물이었다.¹⁵ 사이구사는 지방 독자들을 위한 문화강연을 활발히 개최하는 한편, ‘매호 주목받는 특집’으로 독자층의 지역 분포와 세대를 확장시켜 잡지의 전성시대를 열어 갔다.¹⁶ 편집부는 무엇보다 새로운 독자층인 ‘지식여성대중’에게 어필하는 것을 목표로 삼았다. 지방으로의 문화강연과 특집기사의 성공은 ‘매월 1만 부씩 판매 부수가 증가’하게 만드는 동인이자 ‘지식여성대중’을 확보하는 강력한 수단이었다. 이때 전위 미술가 오카모토 다로(岡本太郎, 1911~1996)나 초현실주의 화가이자 시인인 다키구치 슈조(瀧口修造, 1903~1979)를 강사이자 필진으로 초빙했다는 사실은 동시대 미술에 대한 편집부의 높은 관심을 증명하는 예이다.

다양한 종류의 미술 기사는 그래피즘과 내용성을 동시에 제공하면서, 잡지의 ‘황금시대’가 상정한 독자인 ‘젊은 층, 의식과 지식 레벨이 높은 층,

15 사이구사의 편집 방향에 대해서는 中尾香, 『進歩的主婦を生きる: 戦後『婦人公論』のエスのグラフィ』, 48쪽 참조.

16 1965년에는 특히 『부인공론』 창간 50주년 기념행사로 지방의 문화강연이 활발하게 진행되었다. 참여했던 문화계 인사로 여성 소설가 엔치 후미코(円地文子, 1905~1986), 전위 미술가 오카모토 다로(岡本太郎, 1911~1996), 소설가 사와노 히사오(沢野久雄, 1912~1992) 등이 있다. 엔치와 사와노는 1964년 11월 각각 규슈와 오키나와 지역에서 ‘문화강연의 밤’을 성공적으로 이끌었다. 오카모토는 1965년 4월 도요하시, 나고야, 하마마쓰, 시즈오카의 각지에서 열었던 ‘문화강연의 밤’에 참가하여 독자들의 활발한 참여를 이끌었다.

중산층'에게 어필할 수 있는 콘텐츠로 부상하였다.¹⁷ 먼저 서양화가 사토 게이(佐藤敬, 1906~1978)가 담당한 「부인공론화랑」이 도입되었다. 1964년 1월부터 시작된 연재기사인 「부인공론화랑」은 말 그대로 지면 갤러리처럼 프랑스 명화들을 고화질의 이미지로 제시하고 작품의 역사적 배경을 쉬운 언어로 풀어 써서 미술사에 대한 독자들의 이해를 도왔다. 또한 편집부는 1965년 1월부터 「일본의 새로운 회화」 코너를 신설했는데, 시인이자 평론가인 오오카 마코토(大岡信, b. 1931)가 국내외에서 활약 중인 동시대 일본 작가의 작품과 전시를 생생한 정보로 소개하는 연재기사였다.

미술 기사만이 갖는 시의성과 다양성, 그리고 화보 중심의 차별성을 고려할 때, 도몬의 표지는 시대에 '한 걸음 더 진보하는' 잡지의 실험장이자 이미지 메이킹의 전략으로 채택되었을 것이다. 그렇다면 표지에 투사된 이미지는 무엇이며, 구체적으로 어떤 주체상을 재현하려 했을까? 무엇보다 도몬의 표지는 문화재의 소개가 아니라 여성과의 '관계'를 연출하는 것에 주력한 듯 보인다. 때로는 국보와 여배우의 비교나 대조를, 때로는 특정한 스토리나 내러티브를 상상토록 하는 연출 속에서 모델은 국보의 위엄에 가려지거나, 수줍어서 카메라를 응시하지 못하는 소극적 주체로 묘사되지 않는다. 반대로 젊고 아름다운 여배우는 국보와 밀착하여 이를 바라보고 적극적인 포즈를 취하며, 심지어 고미술을 만져 보는 감상의 주체로 나타난다. 때로는 도발적인 시선으로 카메라와 불상을 번갈아 바라보는 배우들의 모습은 분명 미술관의 작품이나 박물관의 유물을 대하는 감상의 모델에서 벗어나 있다.

예를 들어 1965년 1월 표지작업을 위해 도몬은 아리마 이네코(有馬稲子, b. 1932)와 도지(東寺)의 제석천(帝釈天)을 모델로 삼아, 전자가 후자를 왼쪽 뒤편에 바짝 붙어 서서 호기심에 찬 시선으로 바라보며 어깨에 손을 얹고 있는 장면을 연출한다. '국보와 여배우' 시리즈를 통틀어 가장 에로틱한 설

17 잡지의 황금시대가 상정한 구체적인 독자층에 대해서는 三枝佐枝子, 『女性編集者』, 筑摩書房, 1967, 9쪽 참고. 이때 '젊은 층'은 25세 전후를 뜻하고, '의식과 지식 레벨이 높은 층'은 고교졸업 이상의 여성을 의미했다.

정 중 하나인 이 장면에서 아리마는 ‘미남’ 불상을 관조하는 것이 아니라 노골적으로 응시하는 여성으로 그려진다. 그녀의 호기심과 욕망이 신불가호의 의미를 대체하듯, 사진에서 제석천은 종교적 숭배가 아닌 세속적 감상과 체험의 대상으로 묘사된다(〈그림 3〉).



〈그림 3〉 도몬 겐, 〈아리마 이네코 씨와 도지의 제석천〉

출처: 『婦人公論』 1965년 1월

도지의 강당에 안치된 제석천은 근사한 미남자이다. 삼안(三眼) 즉, 이마 한가운데에도 눈이 있으며, 오른손에는 날카로운 독고저(獨鈷杵)¹⁸를 쥐고 코끼리 등에 반가 자세로 앉은, 그야말로 천부(天部)의 불법 수호신이지만, 조금도 부처스러움을 안겨 주지 않는다.

일본의 불상 중에서 으뜸가는 미남자인 이 제석천 곁에 누군가 천하의 미녀를 세워 보고 싶다는 것이 내 꿈이었다.

꿈은 『부인공론』 표지에서 실현되었다. 아리마 이네코 씨가 나카바야시 나미코(中林洋子, 1921~2001) 씨 디자인의 호화로운 핑크 원피스를 입고, 하늘하늘한 모습으로 등장한 것이다. 순간, 킁킁한 토지 강당이 확 밝아진 느낌이 들었다. 기분 탓인지, 제석천의 무뚝뚝한 표정도 마치 멧쩍음을 감추는 듯 보였다.¹⁹

천하의 미남인 ‘제석천 옆에 천하의 미녀를 세워 보고 싶다’는 도몬의 꿈은 다분히 판타지적이라 심각하게 고려할 여지조차 없을지 모른다. 하지만 이보다 중요한 것은 아리마와 제석천의 관계가 이성애적 남녀 관계로 상정되었으며, 그럼에도 불구하고 이들의 관계가 전형적인 젠더 역학을 따르지 않는다

18 독고저는 밀교(密敎)에서 사용하는 불구(仏具)의 하나로, 양끝이 뾰족한 한 갈래로 된 철, 또는 동계의 금강저를 뜻한다.

19 土門拳, 「今月の表紙: 有馬稲子さんと東寺の帝釈天」, 『婦人公論』, 1965년 1월호, 135쪽.



〈그림 4〉 도몬 겐, 〈와카오 아야코 씨와 구타니야키 주전자〉

출처: 『婦人公論』 1965년 12월

는 사실이다. 국보는 여배우의 시선을 기꺼이 받는 대상으로 재현된 반면, 여배우는 유물에 자신의 신체를 접촉시킬 정도로 적극적인 액션을 취한다.

유물과의 접촉은 도몬이 불상, 조각, 공예품을 표지로 구성할 때 반드시 사용했던 연출의 기법이다. 이는 배우와 유물간의 친밀감을 고조시킬 뿐 아니라, 자신의 감각을 통해 문화재를 체험하는 새로운 감상의 모델을 제안하기도 했다. 표지는 여배우로 하여금 구체적인 액션을 취해 유물의 질감과 형태를 알아갈 수 있도록 허용한다. 반면 입상 인형, 향아리, 갑옷, 고대의 하니와, 야의 석불, 천수관음상, 노 가면, 분라쿠 인형, 석가여래상, 관음보살상, 구타니 도자기에 이르기까지, 표지 속

에서 국가의 주요문화재는 박물관의 보안체제를 벗어나 마치 사용자의 현장학습을 기다리는 오브제처럼 묘사된다. 1965년 12월의 표지를 장식한 와카오 아야코(若尾文子, b. 1933)와 구타니야키는 이러한 체험 기반의 지식과 적극적 감상의 모델을 단적으로 보여 주는 예이다(〈그림 4〉).

도쿄(국립)박물관에 소장되어 있는 고쿠타니(古九谷)²⁰의 명품, 채색 화조도의 주전자이다(...).

언제나 박물관의 유리 케이스 너머에서만 볼 수 있었던 이 명품이, 지금 천하의 미녀인 와카오 아야코 씨의 손 위에 놓여 있다. 촬영 장소는 메이지 초년 우에노 산으로 이관한 고보리 엔슈(小堀遠州)²¹의 다실 텐고안(転合庵)이다. 요즘 유행하는 가쓰리는 내 취향이 아니지만, 유우키쓰무기(結城紬)로²² 멧을 낸 와카

20 가가현의 구타니에서 유래되어서 구타니야키(九谷焼)로 불리는 도기의 타입을 뜻한다. 진한 청색과 황색, 녹색으로 특색 있는 무늬를 새겨 넣은 것이 특징이며, 17~18세기 초반까지 생산되었다.

21 고보리 엔슈는 에도시대의 유명한 다도인이다.

22 이바라키현과 도치기현에서 생산되는 직물의 이름을 뜻한다.

오씨는 젊고 청초한 마님의 모습 같다(...).

국가의 주요문화재를 혹시라도 떨어뜨리지 않도록 주의를 주었다. ‘그 질주 전자(土瓶)는 시가 500만 엔이요’ 하고 말이다. ‘그렇게 고가의 물건입니까’라며 놀란 와카오 씨의 주전자를 든 손이 떨렸다. 특별히 놀래킬 의도는 내게 없었지만 말이다.²³

국보인 구타니야키 주전자는 에도시대에 유행했던 도기의 형식으로 1964년 도쿄 올림픽을 기념하여 도쿄국립박물관에서 대규모로 기획한 전시인 <올림픽 도쿄대회 일본미술전>에서도 진열되었다. 그것은 특유의 형태와 색감으로 전문가들의 찬사를 받을 만큼 일본 도예사에서 중요한 의미를 가진 유물이다.²⁴ 이를 에도시대의 다실로 가져오는 일, 스타의 손에 올려놓고 직접 시연하도록 요청하는 연출은, 분명 유물을 화석화하는 박물관으로부터 해방시켜 원문맥으로 되돌려 놓는다는 다소 급진적인 구상을 품고 있다.

표지의 파격성은 전후 주요박물관의 관람규칙과 비교해 볼 때 더욱 가시적이다. 도쿄국립박물관은 1947년 5월, 일본국헌법이 시행되면서 전전의 제실박물관에서 국립박물관으로 이관되어 소위 ‘박물관 민주화’의 시대를 맞는다. 하지만 관람 규칙의 골자는 메이지 시기의 규정들을 큰 변형 없이 따르고 있다. “전시품에 손을 대는 행위, 관내 지정 장소 외에서의 흡연, 정원의 수목화초를 채집하는 행위, 기타 예의에 벗어나는 행위 불가(제5안), 타인의 방해가 된다고 여겨지는 사람은 관람 불가(제6안), 관람인이 전시품이나 박물관 기물을 파손했을 때 그에 상당하는 변상을 요구(제7안).”²⁵ 이상의 조안에서 알 수 있듯, 근대화의 기획과 더불어 탄생한 박물관의 ‘관중’(觀衆)

23 土門拳, 「今月の表紙: 若尾文子さんと古九谷の銚子」, 『婦人公論』, 1965년 12월호, 155쪽

24 <올림픽 도쿄대회 일본미술전>에서 구타니야키를 비롯한 전시품의 내용과 전문가의 의견은 「座談会 オリンピック芸術展示日本古美術展を巡って」, 『月刊文化財』, 1964년 10월호, 9~28쪽 참조.

25 박물관 관람 규칙에 대해서는 東京国立博物館, 『東京国立博物館百年史』, 東京国立博物館, 1973, 626~627쪽 참조.

은 문자 그대로 ‘보는 무리’가 아니라, 전시품과 엄격한 거리를 두며 에티켓을 지키는 주체, 역사학자 토니 베넷이 지적하듯 ‘근대적 규율 주체’(modern disciplinary subject)로 형성된 것에 가깝다.²⁶ 반면 도몬의 사진이 재현하는 것은 박물관과 같은 근대적 규율 공간을 벗어나 사찰과 다실, 즉 유물이 원래 사용되던 바로 그 장소로 돌아가 고미술을 즐기고 감각하는 관객의 이미지다.

그럼에도 불구하고 국보급 주전자를 전문 다도인의 손이 아니라 선홍빛 네일을 칠한 여배우의 손에 올려 두는 설정은, 유물을 다시 한 번 원 맥락에서 떼어 내어 현대의 여성 관객에게 전용을 허용하는 위태로운 상황을 연출한다. 이때 여성 관객의 적극성은 가부장제 이성애의 질서가 대상화시킨 여성미의 코드—아름다운 얼굴과 완벽한 신체, 유행하는 복장과 메이크업—를 경유해야만 획득 가능한 것이기도 했다. 고미술의 능동적 체험자를 독자와 동일시하려는 잡지의 ‘진보적’ 비전은, 여배우처럼 자신의 외모를 가꾸어 국보와 경쟁한다는 성애화된 여성성의 요구와도 겹쳐진다. 다시 말해 ‘국보와 여배우’를 계몽적 여성 주체와 여성의 대상화라는 모순된 메시지가 교차, 충돌하는 장으로 파악할 수도 있는 것이다. 이것이 표지로 채택된 것은, 오늘날의 관점에서 볼 때 상반된 주체상들이 1960년대 중반의 사회적 맥락 속에서는 큰 균열 없이 포개어져, ‘한 걸음 더 진보하는’ 지식여성대중을 독자로 호명할 수 있었기 때문일 것이다.

역으로, 표지의 여성 이미지가 모순이나 갈등 없이 수용되었다는 사실 자체가 당대의 고미술 감상과 교육에서 주변화된 여성들의 위상을 반증하는 것일 수도 있다. 전쟁 이후 국민의 문화능력 향상을 위해 국유화된 고미술을 홍보하기 위해, 국립박물관은 1947년 재개관 직후부터 각종 문화재 감상과 교육 프로그램을 지속적으로 개발하였다. 그러나 프로그램의 타깃은 ‘나라의 미래를 짊어질’ 소년소녀층에 국한되어 있었고,²⁷ 재개관으로부

26 Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex,” *Grasping the World: The Idea of the Museum*, eds. Donald Preziosi and Claire Farrago, Ashgate, 2004, pp. 332~361.

27 예를 들어 1947년 10월 도쿄국립박물관은 〈아동을 위한 문화사〉라는 전시를 기획하였다. 본관 지하

터 20년이 지나서야 ‘부인’을 독립적인 감상의 주체로 설정한다. ‘부인학교’는 여성의 문화재 감상과 지식 습득을 돕기 위해 1967년 도쿄국립박물관에서 개교한 학기제 프로그램이다. 하지만 도쿄 거주를 조건으로 삼고, 매 학기 2,000명이 넘는 응시자의 수에 비해 수강 인원을 60명으로 제한하는 등, 폭넓은 여성 관객을 수용할 수 없었다.²⁸ 따라서 도몬의 표지는 박물관이라는 제도적 장치가 담아낼 수 없는 현실의 기대와 수요를 섬세하게 포착한 결과일 수도 있는 것이다. 이를 좀 더 면밀히 살펴보고자, 다음 장에서는 1960년대에 급속히 진행된 고미술의 대중화, 혹은 세속화와 더불어 ‘국보와 여배우’의 의미작용을 분석할 것이다.

3. 1960년대 고미술 수용의 변화와 도몬의 표지기회

국보와 여배우가 하나의 미장센에 나란히 등장하는 것은, 표지로서의 새로움을 떠나 문화재 재현의 역사를 통틀어 전대미문의 일이었다. 표지 모델이 된 ‘보물’들은 국민국가의 역사적 정체성을 증빙하는 상징적 장소와 사물이기에, 궁내성(전전)과 문부성(전후)이 법적 권한을 부여받아 관리, 보존해 온 대체 불가능한 국가의 상징적 자산이다.²⁹ 이들이 사진으로 재현된 역사는 결코 간단하게 정리될 수 없을 정도로 복잡한 정치적, 사회적 맥락과 얽혀

1층을 전시장으로 꾸며 개장한 이 전시는 ‘우리나라의 미래를 짊어질 소년소녀에게 과거의 모습을 회상, 반성하도록 함과 동시에 이후 일본인이 가야할 길을 새로운 마음으로 진지하게 생각하도록’ 하자는 의도에서 기획되었다. 전시 정보에 대해서는 東京国立博物館, 『東京国立博物館百年史』, 613~614쪽 참조.

28 ‘부인학교’의 교육 내용과 형식에 대해서는 東京国立博物館, 『東京国立博物館百年史』, 738~739쪽 참조.

29 ‘국보’는 1888년 임시전국보물취조국이 관서지역에서 조사한 문화재를 등급차별화하는 정책에서 처음 등장했던 용어다. 이후 메이지정부는 1897년 오래된 사찰 및 신사를 보존하는 고사사보존법(古社寺保存法)을 제정하였고, 이때 전국의 고사찰 및 유물 155건을 ‘국보’로 지정하면서 법적 관리의 대상으로 관리되기 시작하였다. 전쟁 이후 1950년 새롭게 제정된 문화재보호법은 전전의 체제를 흡수, 포괄하였고, 국보를 “중요문화재 중 세계문화의 견지에서 가치가 높은 것으로 이례가 없는 것”으로 지정하였다. 이에 대해서는 森本和男, 『文化財の社会史: 近現代史と伝統文化の変遷』, 彩流社, 2010, 194~226쪽 참조.

있다. 그러나 도문을 중심으로 계보를 그려 보는 것은 가능하며 유의미한 작업이기도 하다. 그의 문화재 사진이 그린 궤적이야말로 20세기 고미술에 대한 사회적 인식 변화와 정확히 겹쳐지기 때문이다.

우선, 1930년대 중반에서 태평양전쟁에 이르는 침예한 정치적 시기에 도문은 크게 두 가지 방식으로 고미술을 촬영하였다. 첫째, 일본공방전속 사진가로 국제문화진흥회의 커미션을 받아 대외선전용으로 제작한 사진, 둘째, '전쟁으로부터 등을 돌려' 순수한 작업으로 촬영했던 무로지 및 나라 교토 지역 주요 사찰의 사진이다.³⁰ 전자는 전시기 대외선전잡지 『NIPPON』이나 『사진주보』 등 프로파간다 성격이 강한 사진잡지에 발표되었고, 1939년 뉴욕 만국박람회에서 일본관을 장식하는 파노라마 벽화로도 사용되었다. 『부인공론』의 표지에 등장한 고류지 반가상, 입상 인형, 노가면, 진다이 지 석가여래 등 일본을 대표하는 문화재와 공예품을 촬영하기 시작한 것도 이 시기였다.

후자의 경우 상대적으로 복잡한 경로를 거친다. 일부는 전쟁기 문예지에 실리기도 했지만, 대다수는 패전 직후부터 1970년대까지 대유행을 맞은 미술전집과 국공립 주요 미술관의 '예술사진' 전시에서 발표되었다. 문제는 이 때 전자의 사진, 즉 대외선전용으로 촬영했던 이미지가 전후의 고미술 화보집, 혹은 '예술사진'의 일부로 전시, 출판되었다는 사실이다. 다시 말해 제국주의 전쟁을 위한 프로파간다가 순수예술의 맥락 속으로 포섭, 흡수되면서 전후 '고미술 붐'의 현상과 결합했던 것이다. 문화재 사진을 둘러싼 문맥의 은폐와 혼용은 1950년대 이후 '고미술 붐'을 낳은 계기이자 그 산물이었다.

전후의 '고미술 붐'은 1) 1950년대 유행을 맞은 미술전집출판,³¹ 2) 국립 근대미술관에서 특별전이나 기획전의 주제로 등장한 전통미술,³² 3) 문예춘

30 도문과 함께 무로지의 불상촬영을 떠났던 미즈사와 노부오의 표현이다.

31 이에 대해서는 岡塚章子, 『写された国宝: 日本における文化財写真の系譜』, 東京都写真美術館, 2000, 250~252쪽 참조.

32 이에 대해서는 増田玲, 「鑑賞の位相: 美術出版社刊『日本の彫刻』をめぐって」, 『東京国立近代美術館研究紀要』 15호, 2011, 6~22쪽 참조.

추나 중앙공론 등의 문예지 속 고미술 칼럼이라는 크게 세 가지 문화 영역에서 전개되었다. 사진술은 세 영역을 자유롭게 횡단하였고, 도몬이 전전-전후의 연속면에서 제작했던 사진들은 ‘고미술 붐’을 이끈 원동력이기도 했다. 자신의 인생 대표작이라고 불렀던 <무로지>(室生寺) 시리즈를 비롯하여, 미학출판에서 1963년부터 12년간 총 5권의 대형전집으로 편찬한 『고사순례』(古寺巡礼)는 피사체의 일부분을 과감하게 클로즈 업하거나 파격적인 앵글과 시점을 도입하여, 문화재를 순수한 미적 오브제로 제시한 도몬의 사진 실험을 집대성한 결과다.

하지만 1950년대의 ‘고미술 붐’이 역사를 초월하는 보편적 숭고미에 근거하여 난해한 미술사 용어를 되풀이하고 있었다면, 『부인공론』의 표지는 고상하고 엄숙한 지식으로서가 아니라, 누구나 쉽게 다가갈 수 있는 새로운 고미술 감상의 모델을 시각화한다. 이는 1960년대 중반 고미술을 둘러싼 인식과 감상, 소비층의 변화를 반영하면서도, 시대감각에 ‘한 걸음 더 진보한다’는 잡지의 전략적 시도로 읽혀질 수 있다. 중요한 것은 도몬의 문화재 사진이 그러한 변모의 경계에 서서 양측 모두에 관여했다는 사실이다. 미술 화보집과 사진전집, 그리고 전시에서 발표된 그의 문화재 사진은 유물을 순수하고 아름다운 오브제로 번역하여, 이를 전후 일본이 돌아가야 할 ‘원점’으로 제시하였다.³³ 이와 동시에 『부인공론』의 표지처럼 보다 대중화, 세속화된 문화재와 관객의 관계를 연출하기도 했다. 이 장은 후자에 초점을 맞추어 1) 고미술 여성 팬 층의 등장 2) 상품문화 속 고미술의 차용이라는 두 축을 중심에 놓고 표지의 의미작용을 분석한다.

도몬의 기획이 성사된 1960년대에는 주요 미술관과 박물관에서 개최된 고미술 전시가 연이어 대성공을 거두면서, 전통미술 애호가 층의 스펙트럼이 급격히 확산되었다. 도쿄국립박물관의 자료를 바탕으로 분석해 보면, 전후 박물관이 재개장한 1947년부터 1960년대 초반까지 해외미술 관

33 도몬의 『고사순례』(古寺巡礼) 시리즈가 전후 ‘고미술 붐’을 어떻게 생성하며 동시에 반영했는지, 또한 도몬의 저작들을 비롯한 고미술 사진이 어떻게 전후 민족주의와 연계되는지에 관해서는 김계원, 「불상과 사진: 도몬켄(土門拳)의 고사순례와 20세기 중반의 ‘일본미술’」, 208~217쪽 참조.

런 특별전 전시들은 관객 동원 면에서 성공을 거두었지만, 일본 전통미술 전시의 흥행은 여전히 어려웠다. 예를 들어 1954년 루브르 전과 1958년 고히 전시가 각각 50만 명, 그리고 1961년 프랑스 미술전이 약 70만 명에 육박한 관객을 동원하였다면, 1956년 셋슈(雪舟, 1420-1502) 전시의 관객은 9만 5,000명, 불교미술전의 관객은 약 4만 명에 불과하였다. 일본 고대문화의 상징인 쇼소인 전이 1959년에 개최되었으나, 프랑스 미술전 관객의 반에도 미치지 못하는 30만 명만이 입장하였다. 그런데 1962년 일본고미술순회전이 개최되면서 거의 60만 명에 육박하는 관객을 동원하였고, 1964년 올림픽을 기념하여 열린 일본미술전에서도 약 40만 명의 관객이 입장할 만큼 일반 대중의 고미술에 대한 관심이 높아졌다. 1960년대 중후반에도 서양미술 관련 전시는 지속적으로 흥행을 거두었으나, 고미술, 불교미술, 근세미술 관련 전시 또한 약진을 거듭하였다.³⁴

‘국보와 여배우’는 고미술의 대중화를 반영하는 이미지로 시리즈의 포문을 열되, 확산의 저변에 여성 팬의 증가가 있음을 암시한다. 1964년 1월의 표지는 오카다 마리코와 고류지 반가상을 모델로 채택하고, 전자가 후자 옆에 서 있는 것이 아니라, 뒤에서 몸을 밀착하여 얼굴을 맞댄 채 카메라를 응시하도록 연출한 사진이다. 표지 구상과 연출 의도에 대해서 작가는 언급을 아끼지만, 도몬이 직접 쓴 「이달의 표지」는 당시의 상황을 유추해 볼 수 있는 단서를 제공한다.³⁵

(…) 새로운 국보 제1호로 지정된 이 불상은 단순 소박하면서도 부드러운, 상징적인 조형이기에, 수많은 여성 팬들을 확보하고 있다.

촬영 장소에서 바빠 달려와 준 오카다 마리코 씨는 그야말로 천하에 이름

34 특별전 관객에 대해서는 다음의 자료를 참조, 정리하였다. 東京国立博物館, 『東京国立博物館百年史: 史料編』, 東京国立博物館, 1973, 663~664쪽 참조.

35 도몬은 1964년 1월부터 2년간 「이달의 표지」를 연재하며 자신이 촬영한 유물의 역사적 정보, 여배우에 대한 단상, 촬영 에피소드를 간략히 소개한다. 특별한 경우에 한해 디자이너 모리 하나에(森英恵 b. 1926)가 의상 콘셉트를 덧붙이기도 했다.

난 미녀이지만, 아스카의 사색적인 불상 앞에서는 살짝 기가 죽어 있는 듯 보였다.³⁶

인용문에서도 알 수 있듯이 반가상의 ‘조형적’ 특성이 수많은 ‘여성’ 팬들에게 매력적으로 다가갔는데, 이는 1960년대 일본 사회에서 문화재 팬덤이 그만큼 다변화, 세분화되고 있음을 시사한다. 또한 도몬은 이를 의식하여 오카다와 반가상을 팬과 스타, 혹은 경쟁의 상대로 상정, 연출했음을 짐작할 수 있다. 즉 표지는 새롭게 부상하는 여성 고미술 팬을 잡지의 ‘얼굴’이자 여배우의 얼굴에 투사하여, 『부인공론』의 독자와 고미술 팬 층을 겹쳐 놓는 시도를 했던 것이다.

물론 표지사진이 작가의 의도를 완벽히 담고 있는가는 별개의 문제이며, 때로는 모델의 연기력이 의도를 압도하여 예상치 못한 효과를 낳기도 했다. 오카다만 하더라도 국보 1호와 는 별개로 자신만의 연기를 능숙하게 펼쳐 내고 있다. 살짝 높은 곳에서 카메라를 지긋이 내려다보는 시선의 농후함은 자신의 감정에 몰입된 배우의 연기력을 충분히 보여 준다. 그러나 연출을 능가할 정도로 자기 색채가 강한 오카다야말로 국보 1호와 조합을 이룰 수 있는 완벽한 모델이었을 것이다. 전후 일본 영화에서의 오카다가 갖는 독보적인 위치 또한 이를 뒷받침한다. 영화사 ‘쇼치쿠(松竹) 양대 간판 배우’ 중 한 명으로 그녀는 이미 1962년도에 100편에 달하는 필모그래피를 완성한 국민배우의 이미지를 확보하고 있었다.

오카다뿐 아니라 1964~1965년 『부인공론』의 표지모델은 쇼치쿠의 또 다른 간판배우 아리마 이네코를 비롯하여 이와시타 시마, 하마 미에, 와카오 아야코 등 일본 영화계를 이끈 주역 배우이자, 20~30대의 ‘예비주부군’이었다(〈표 1〉). 도몬의 구상 속에서 이들 여배우의 대중적 이미지는 국가의 주요 문화재에 견줄 만한 것이었으며, 나아가 국보를 에워싼 권위와 엄숙주의를 상대화하여 오히려 친밀감을 상승시키는 효과를 발휘할 수도 있었다.

36 土門拳, 「今月の表紙: 岡田茉莉子と広隆寺・弥勒菩薩」, 『婦人公論』, 1964년 1월호, 97쪽.

실제로 그가 특정 배우의 대중적 이미지를 자신의 기획으로 끌어들이며 문화재와의 시너지 효과를 의도한 적도 있다. 이를테면 1964년 5월의 표지인 ‘사사모리 레이코 씨와 붉은 실로 만든 대형 갑옷’³⁷에 대해 그는 다음과 같이 설명한다.

(...) 호쾌하고 화려하게 갑옷을 입은 시게타다의 용맹스런 모습이 연상된다. 그러나 갑옷의 무게는 몇 관(貫)이나 되는 걸까. 투구만으로도 정신이 아찔해 질 정도로 무거울 것이다. 이 대형 갑옷을 입고 투구를 쓰고 큰 칼을 옆에 찬 주인을 태우고 전장에서 질주했던 군마의 고된 노동이 염려된다.

그건 그렇고, 닛카쓰(日活) 액션물의 히로인으로 알려진 사사모리 레이코 씨도 가마쿠라 시대 무사의 대형 갑옷 앞에서는 꽤나 귀여웠다. 이른바 미녀와 야수였던 것이다.³⁸

사사모리 레이코(笹森礼子, b. 1940)는 영화사 닛카쓰(日活)의 전속배우로, 1964년의 히트작 〈빨간 손수건〉(赤いハンカチ)을 비롯한 액션 첩보물 영화에서 여자주인공을 도맡았다.³⁹ 도몬은 사사모리의 이미지를 차용함과 동시에 역이용하여, 12세기 막부 무사의 용맹함과 권위를 부각시키려 한다. 대형 갑옷과 짝을 이룬 그녀는 더 이상 활달하고 적극적인 액션물의 주인공이 아니라 순종적인 여성, ‘꽤나 귀여운’ 여성의 이미지로 역전되는 것이다.

실제로 표지사진은 자신의 키를 훌쩍 넘는 갑옷을 위로 우러러보는 사사모리의 순진무구한 미소를 포착한다(〈그림 5〉). 소원을 빌 듯 깎지를 낀 양

37 일본어로 ‘아카이토 오도시 오요로이’(赤系威大鎧)라고 읽는다. 문자 그대로 붉은 실로 짜서 만든, 높이 1미터가 훌쩍 넘는 대형 갑옷이다. 말을 타고 달리며 활을 쏘는 전투에서 무사의 몸을 지키기 위해 튼튼한 실로 꼼꼼하게 엮어 제작하였다. 표지 속 갑옷은 가마쿠라 시대 최고의 무장으로 알려진 하타케야마 시게타다(畠山重忠, 1164~1205)의 것으로 알려져 있으며 국보로 지정되어 현재 도쿄국립박물관이 소장 중이다.

38 土門拳, 「今月の表紙: 笹森礼子さんと赤系威大鎧」, 『婦人公論』, 1964년 5월호, 243쪽.

39 사사모리는 주로 ‘닛카쓰 액션’ 영화에 출연했다. ‘닛카쓰 액션’은 1950년대 말부터 1960년대 말까지 성행한 액션물로, 웨스턴 무비, 느와르, 로맨스, 첩보물의 혼합이자 무국적성을 특징으로 한다. 이시하라 류지로(石原裕次郎, 1934~1987) 등이 마초성이 강한 남성 히어로 역할을 맡았다.

손을 갑옷 하단에 가지런히 올려놓고 동경에 찬 눈빛으로 투구를 바라보는 그녀는 시공간을 초월하여 눈앞에 현현(顯現)한 무사를 사모하는 사랑스러운 팬의 모습이다. 이질적 시공간과 젠더를 교차시키는 도몬의 연출은 마치 1970년대 소녀들의 하위문화에서 유행하기 시작한 평행세계의 판타지물을 환기시키기도 한다.⁴⁰ 가마쿠라 시대와 쇼와 시대가, 정교하게 짜여진 붉은 실의 갑옷과 당초무늬의 푸른 블라우스가, 전장을 누비던 무사와 액션영화의 히로인이 도몬의 프레임 안에서 마치 현대판 ‘미녀와 야수’처럼 다정하게 마주보며 서 있다.



〈그림 5〉도몬 겐, 〈사사모리 레이코 씨와 붉은 실의 대형갑옷〉

출처: 『婦人公論』, 1964년 5월

사사모리-갑옷의 짝처럼 오브제나 공예품, 불상과 여배우를 함께 촬영할 때, 도몬은 배우의 이미지를 가져와 스토리를 구성하고 연출의 강도를 높였다. 하지만 문화제와 모델 사이의 내적 연관성이나 논리적 개연성을 의도했던 것은 아니다. 대부분의 경우 양자는 오직 작가의 주관적 구상 하에서만 연결될 수 있으며, 도몬은 이를 보기 좋은 장면을 위한 보기 좋은 ‘조합’으로 설명한다. 1964년 3월호의 표지인 ‘호시 노리코 씨와 다치비나(立雛)’에서 그는 모델이 에도시대 입상 인형을 손으로 떠받친 채 올려다보는 장면을 연출하며 다음과 같이 설명한다.

3월은 어린 소녀들의 건강을 기원하는 히나 마쓰리(雛祭り)의 달이므로, 특별히 교토의 컬렉터에게 19세기 초반의 다치비나를 빌려서 촬영하였다. 다치비나는 헤이안 시대 황실 문화로부터 비롯되었는데, 촬영한 것은 에도 시대의 것으로,

40 1970년대에 시작되어 1980년대에 소녀들의 하위문화로서 붐을 맞은 평행세계 판타지물은 주로 전생과 현생이 직접 연결되어 있다는 설정과 소녀들의 초능력을 테마로 한다. 이에 대해서는 김효진, 『1980년대 소비사회와 소녀 물신주의(fetishism): 창작 주술 붐과 전생소녀 현상을 중심으로』, 『일본 비평』 18호, 2018, 384~367쪽 참조.



〈그림 6〉 도몬 겐, 〈호시 유리코 씨와 입상인형〉
출처: 『婦人公論』, 1964년 3월

이는 고대의 문화가 에도 시대까지 남아 있었다는 점, 즉 19세기까지 전통이 존속되고 있음을 알려 주는 예이다(...).

호시 씨는 어딘가 여전히 친진난만함을 간직하고 있는 용모로, [다치비나와] 흠잡을 때 없는 조합(組み合わせ)을 이룬다고 여겨진다.⁴¹

표지 속 호시 노리코(星由里子, 1943~2018)의 모습은 도몬의 설명을 충실히 반영한다. 입상인형을 손바닥에 올려놓고 미소를 머금은 채 정답게 바라보는 그녀는 마치 고대로부터 전승된 공예 정신을 존중하는 고미술 애호가처럼 등장한다(〈그림 6〉). 동시에 호시는 인형과 어딘가 ‘닮아’ 있으므로, 다치비나를 사랑하는 팬이자, 이와 보

기 좋은 ‘조합’을 이룬다. 양자가 좋은 ‘조합’이 되는 이유는 용모의 유사성 때문인데 도몬은 이들의 공통점을 ‘소녀 같은 친진난만함’에 있다고 파악한다.

호시-다치비나를 비롯하여 불상, 조각, 공예품이 주제가 될 때, 모델과 문화재는 조형적 상응관계라는 지극히 단순하지만 강렬한 모티브로 직결된다. 하지만 바로 이 형태상의 유사성이야 말로, 1960년대 대중문화가 고미술을 활용가능한 소스로 취할 수 있었던 문화적 상황을 설명해 준다. 주요 박물관과 미술관에서 고미술을 주제로 삼는 특별전이 증가하면서, 전시된 유물들은 각종 문화산업에 활용가능한 조형적 원천을 제공하였다. 『부인공론』의 광고화보를 위주로 조사해 보면, 1960년대 초중반, 여성 양장복과 화장품, 악세사리 제품 중 병풍이나 장벽화로부터 디자인의 영감을 받은 상품이 빈번히 등장한다. 심지어 여성복 광고사진의 배경으로 국보급의 유

41 土門拳, 「今月の表紙: 星由里子と立雛」, 『婦人公論』, 1964년 3월호, 234쪽.



〈그림 7〉 호소에 에이코, 〈우아한 무드를〉, 출처: 『婦人公論』, 1964년 1월(왼쪽)
 〈그림 8〉 도몬 겐, 〈다카다 미와 씨와 도다이지 사당〉, 출처: 『婦人公論』, 1964년 9월(오른쪽)

물이 펼쳐지기도 했다. 성과 육체, 에로티시즘을 그로테스크한 이미지로 실험했던 당시 가장 급진적이고 ‘현대적’인 사진가였던 호소에 에이코(細江英公, b. 1933)마저도 일본 무가 권력의 상징이었던 금병풍을 여성 모델의 배경으로 세팅하여 패션광고를 촬영한 바 있다. 이는 도몬의 기획이 시작되던 1964년 1월 『부인공론』의 화보로 등장하여 표지와 흥미로운 시너지 효과를 생성하였다(〈그림 7〉).⁴²

도몬의 표지는 보다 적극적이며 노골적인 방식으로 문화재를 여배우의 기모노, 화장, 소품과 겹쳐 놓거나 병치시킨다. 의상 디자이너 모리 하나에(森英恵 b. 1926)와의 협력으로, 복장과 메이크업 아이디어를 직접 국보로부터 가져온 경우도 있다. 예를 들어 1964년 도지 사당의 문창살 패턴은 모델이 입은 원피스 기하학적 패턴 모양과 완벽한 시각적 상응을 이룬다(〈그림 8〉).

42 또한 같은 해 6월의 『부인공론』 화보에서 호소에는 그리스의 조각상을 포함한 서구 고대 미술의 오브제를 소품으로 배치하여 이색적인 패션사진을 발표하였다.

이에 대해 도몬과 모리는 「이달의 표지」에서 다음과 같이 설명한다.

고보(弘法)신앙의 중심이 된 도지 서원 대사당(大師堂)은 고보대사가 거주하는 공간이었다. 고라쿠(康暦) 원년에 화재로 소실되고, 이듬해(1380)에 원래의 도면을 토대로 재건한 것이 현재의 대사당이다.

덧대어진 문창살에서 대사의 모습을 찾아볼 수 있는 이곳은 전통적인 신덴즈쿠리 풍(寢殿づくり風)의 일본식 건축이다.⁴³

다카다 고키치 씨의⁴⁴ 따님인 다카다 미와 씨는 이른바 일본스러운 미소녀라 할 수 있다. 일본식 명건축과 일본식 미소녀, 이들의 조합이 이번 달의 목표였다(도몬).

문창살 패턴을 강조하기 위해 화려한 색감의 견사에 무늬를 만들어 제작한 원피스입니다. 색감이 강렬하므로 형태는 스포티한 셔츠 형으로 단순화하고, 무늬를 강조하여 입는 옷으로 디자인했습니다(모리).⁴⁵

도몬이 목표로 삼았던 일본의 ‘명건축’과 일본 ‘미소녀’의 조합은, 대사당의 문창살에 색상을 입혀 만든 모리의 의상 디자인에서 실현될 수 있었다. 전통을 도안화하여 여성 모델의 아웃 룩과 조응시키는 시도는 ‘국보와 여배우’에 여러 차례 등장하는데, 그중 2차원의 회화적 요소를 가진 문화재는 상품 디자인으로 손쉽게 변용될 수 있는 조건을 갖추었다. 1964년 2월의 표지인 닛코 도쇼구 본전의 가라몬(東照宮本殿唐門扉), 1964년 4월 교토 지사쿠인(智積院)의 장벽화에 그려진 벚꽃, 1965년 3월 교토의 사찰 난젠지 호조(南禅寺 方丈)의 화조화 등, 국보로 지정된 고화(古画)는 모델이 서 있는 배경이자 언제든지 그녀의 복장이나 소품과 결합하여 새로운 유행을 선도할 예

43 ‘신덴즈쿠리’ 건축은 헤이안 시기 귀족들의 주거건축 양식을 뜻한다. 남쪽을 향하는 침전이 중앙에 있고 좌우로 사랑채와 안채가 있는 형태로 중앙에는 정원과 연못, 다리를 배치하는 것이 일반적이다.

44 가부키와 예능 집안의 대를 이어 시대극 배우로 활약했던 다카다 고키치(高田浩吉, 1911~1998)를 말한다. 그의 차녀인 다카다 미와(高田美和, b. 1947)는 배우와 아나운서로 활동하였다.

45 土門拳, 「今月の表紙: 高田美和さんと東大寺師堂」, 『婦人公論』, 1964년 9월호, 203쪽.

비상품으로 대기 중이다.

그런데 여성 팬도 사정은 마찬가지다. 이들의 애호하는 마음은 문화재와 그럴듯한 시각적 조합이나 층을 만들 때, 동시에 전용가능한 상품의 표상이 될 만큼 귀엽고 아름다울 때 비로소 의미가 있는 것이다. 그렇기 때문에 표지가 상정한 여성 팬의 주체성은 역설적으로 더욱더 불완전한 타자의 위치를 드러낼 수 있다. 계몽적 자아실현과 여성의 대상화, 즉 상반된 주체성 사이의 균열이 여기서도 발견된다. 이는 '진보적 여성'상을 바라보는 인식의 한계를 반영하며, 젠더론적 비평을 통해 해명되어야 할 부분이기도 하다. 이를테면 여성을 문화재의 성별화된 파트너이자 대중문화의 전용대상으로 이중타자화하는 남성 작가의 폐쇄적 시선을 질문에 붙인다면, 이미지는 윤리와 타자성의 문제를 쉽게 통과할 수 없게 된다.

하지만 성별화된 지배서사에 기대고 있는 이 표지들이 1960년대 중반 대중문화 속에서 통용되었다는 사실은 또 다른 문제를 제기한다. 관건은 통용의 조건들을 따져 보는 일일 텐데, 다음 장에서는 고미술 여행의 대중화라는 사회적 현상에 초점을 맞추어, 『부인공론』의 '지식여성대중'과 고미술 여성여행객이 도몬의 표지 위에서 어떤 교집합을 구축할 수 있었는지 살펴본다. 독자와 표지를 잇는 연결의 키워드는 일상과 여행이다.

4. 일상 속의 고미술, 고미술로의 여행

도몬의 사진은 1960년대 중반 급변하던 고미술의 표상과 감상의 방식을 반영하지만, 국가의 주요문화재를 박물관과 사찰로부터 떼어 내어 여배우 걸으로 데려온다는 설정 자체는 분명 이례적인 것이었다. 전형적인 표지 형식을 따르고 있는 전달의 표지와 비교해 보면 파격성은 더욱 명확해진다. 1963년 11월호는 거울에 자신을 비춰 보며 행복하게 웃는 예비신부를 모델로 삼는다. 12월호 표지는 크리스마스 트리를 배경으로 천주교 미사 베일처럼 후드를 두른 채 고요하게 한 해를 마감하는 듯 정면을 바라보는 20~30



〈그림 9〉『婦人公論』, 1963년 11월호 표지(왼쪽)



〈그림 10〉『婦人公論』, 1963년 12월호 표지(오른쪽)

대 여성의 모습을 재현한다(〈그림 9, 10〉). 결혼과 여성의 행복, 계절감을 표현하는 세팅, 정면성의 강조, 정숙한 헤어스타일과 복장, 과도하지 않은 메이크업과 포즈 등, 불과 1~2개월 전의 표지는 사회학자 오치아이 에미코의 지적대로 고도성장기(1953~1967) 여성지가 동일시의 주체로 상정하던 두 그림, 즉 주부와 예비주부군인 오피스 레이디(OL)의 전형을 표상한다.⁴⁶

도몬의 기획은 기존의 표지관행을 계승하는 한편 노골적으로 비튼다. 연령대와 대중적 이미지 면에서 여배우들은 고도성장기 매스미디어가 재현해 온 두 전형 사이를 오간다. 이들의 얼굴과 표정, 포즈와 신체기법에는 우아하고 고상한 ‘주부다움’과, 이성을 매혹해야 할 예비주부군의 ‘성적 매력’이 중층적으로 담겨 있다. 오카다 마리코는 젊고 아름다우며 결혼을 앞둔

46 오치아이 에미코, 이윤희 역, 「일본 여성잡지로 보는 여성의 표상」, 『미술사논단』 20호, 2005, 468쪽. 저자는 전후 구독자수가 가장 많았던 여성잡지들 속 화보를 분석하며, 여성 표상의 변천을 크게 네 시기로 구분한다. 그중 두 번째에 해당하는 고도성장기에는 ‘주부다움’의 정형이 정착하고 예비주부군이었던 미혼 직업여성의 경우 이성에게 어필하기 위한 화장, 복장, 신체기법 등이 증가하였다.

여성이다.⁴⁷ 또한 그녀는 일에서도 자아실현을 당당히 쟁취한 ‘진보적’ 여성이다. 그런데 그 옆에 돌연 국보 1호인 반가상이 등장할 때, 이전의 표지에서, 그리고 기존의 문화재 사진에서 발견되지 않는 새로운 분위기, 감성, 혹은 정서가 생성된다. 새로움의 효과를 면밀히 포착하기 위해서는 무엇보다 당시의 독자들이 표지에서 무엇을 느끼고 어떻게 반응했는지 파악할 필요가 있다.

‘국보와 여배우’가 등장한 1964~1965년은 『부인공론』의 판매 부수뿐만 아니라, 독자의 소모임 숫자 또한 급증했던 시기다. 당시 약 100개의 독자 그룹이 『부인공론』을 함께 읽고 강연회에 참여했으며, 자체적인 독서회를 조직하며 잡지를 둘러싼 소모임 활동을 적극 진행하였다.⁴⁸ 독자들의 생각과 활동은 매호 잡지 말미의 「부인의 광장」과 「그룹 소식」 코너에서 소개된다. 전자는 전(前) 호의 기사나 잡지 전반에 대한 독자 개인의 생각을 투서 형식으로 편집부가 받아서 공개하는 장이고, 후자는 지역별 독자 그룹의 활동, 그룹 간 소식을 교환하는 공간이다. 이 두 꼭지는 편집부와 독자뿐 아니라 독자들 간의 의견 교환 또한 가능케 했던 중요한 소통의 창구였다. 1964년 1월부터 2년간 「부인의 광장」은 ‘국보와 여배우’에 대한 독자의 의견을 2회 소개하였다. 먼저 1964년 2월호에 실린 독자의 반응을 살펴보자.

『부인공론』 신년 특대호를 입수하고 먼저 눈을 크게 떴던 것은, 표지의 훌륭함 때문이었습니다. 신년 특대호부터 국보급 미술품과 미녀의 콤비로 표지를 장식한다는 것은, 잡지계에서 최초의 시험 케이스로 큰 기대를 가집니다. 이는 일본 잡지계에 있어 한 획을 그은 사건으로 말해야 할 것입니다.

47 오카다는 쇼치쿠(松竹) 소속의 영화감독 요시다 요시시게(吉田喜重, b. 1933)와 결혼을 선언하여 『부인공론』 지상에서 화제가 되기도 했다. 1964년 1월호 『부인공론』은 두 사람의 만남에서 프로포즈, 결혼에 도달하는 러브 스토리를 대담형식의 특집기사로 크게 다룬다. 이에 대해서는 「私たちと結婚宣言」, 『婦人公論』, 1964년 1월호, 92~98쪽 참조. 도몬의 「이달의 표지」는 바로 이 기사의 마지막 지면 하단에 포함되었기에, 독자는 이를 오카다의 결혼 기사와 더불어 읽을 수 있었다.

48 진후 『부인공론』의 애독자 그룹의 조직화 활동에 대해서는 中尾香, 『進歩的主婦を生きる: 戦後『婦人公論』のエスのグラフィ』, 125~136쪽 참조.

일본 고대의 미술품과 현대를 살아가는 여성을 배치시킨 콘트라스트는 앞으로도 분명 훌륭한 기획이 될 것이라 생각합니다. 물론 저는 일본 영화계의 톱 스타를 표지로 삼는 것도 충분하다고 생각합니다만, 영화계의 스타와는 또 다른 세계에서 살아가는 각계의 톱 레이디와의 조합도 떠올리고 있습니다.

자칫하면 매일의 생활에서 소원해지기 십상인 일본 고대로부터 내려온 전통, 그 미술품이 우리들의 마음 깊숙이 남는 표지가 되는 것만으로도 감동이 되리라 기원합니다. 이 빼어난 표지가 부디 다음 호에도 계속되어 우리 애독자에게 다시금 고대와 현대의 ‘ 좋음 ’을 재인식시켜 줄 수 있도록 마음속 깊이 기대하고 있습니다.

-도쿄, 데라모토 히로미(寺本浩美), 22세.⁴⁹

1942년생 도쿄 거주의 데라모토는 ‘국보와 여배우’를 ‘잡지계의 한 획’을 그을 만한 거대 사건으로 인식하며 오카다와 반가상의 조합을 진심으로 환영한다. 이전까지 이러한 시도가 없었던 것, 아이디어의 신선함을 높이 평가하고 있지만, 그녀가 ‘감동’을 받았던 결정적인 이유는 표지를 통해 고대라는 낯선 시간성을 ‘매일의 생활’ 속에서 다시금 생각해 볼 수 있었기 때문이다. 자신의 일상으로부터 멀게 느껴졌던 ‘고대로부터 내려온 전통’이 매달 구독하는 잡지의 표지로 눈앞에 펼쳐질 때 이는 단지 신선함을 느끼는 것으로 끝나지 않는다. 그것은 ‘잡지를 손에 쥐고 공부를 했던’ 독자에게 고금의 의미를 ‘재인식’하는 성찰적 계기로 다가온다. 그런 연유로 데라모토는 반드시 영화계의 스타가 아니더라도 좋으니 다른 영역의 ‘톱 레이디’ 또한 문화재와 함께 배치하는 방안을 편집부에 제안하기도 한다.

고금(古今)의 재인식, 일상 속의 고미술은 20세 초반의 수도권 거주 여성이 잡지에 기대했던 희망사항만은 아닐 것이다. 고대 불교문화의 산실인 호류지의 금당벽화가 1949년 화재로 훼손된 직후, 정부는 문화재보호법을 제정하여 주요 유물 및 사적의 보존뿐 아니라 이를 적극적으로 활용하는 방안

49 寺本浩美, 「婦人の広場: 表紙に期待する」, 『婦人公論』, 1964년 2월호, 291쪽.

을 모색한다.⁵⁰ 그 결과 1950년 후반부터 고미술의 ‘관광자원화’가 급속히 진행되었고, 교토와 나라로 향하는 고미술 여행이 일반 대중 사이에서 확산되기 시작한다. 관광국이 발간한 『국보와 교토』라는 여행 가이드북의 제목처럼, 문화재는 점차 관광 상품의 개발 대상으로 인식되었다. 관서지역 주요 사찰은 중고교 수학여행을 위한 장소로 변모하여, ‘수학여행하면 교토와 나라의 고사찰과 불상 참배 = 고미술관광’이라는 등식이 일반화될 정도였다. 한편 1964년 올림픽을 기점으로 도카이도 신칸센이 건설되고 국토개발 정책 하에 지방과 수도권, 지방과 지방 사이를 잇는 고속 인프라가 등장하면서 1960년대 중반에는 전국 어디에서든 쉽게 고미술 여행을 떠날 수 있는 조건이 마련된다.⁵¹

고도성장기 고미술 여행의 붐과 더불어, 교토-나라의 문화재를 직접 감상하고 돌아오는 여성 여행객 또한 증가하였다. 관서지역 사찰을 방문하여 고미술을 감상하는 여행 관행은 이전에도 있었지만, 어디까지나 이는 엘리트 남성 문화의 전유물로, 여행객 중 수도권 출신 상위 중산층 남성, 남성 예술가와 남성 철학자의 수가 압도적으로 많았다. 그러나 1950년대 후반부터 고미술여행이 패키지 관광 상품으로 부상하고, 이동 수단의 비약적 발전으로 지방 여행이 대중화되면서 여성 여행객의 숫자 또한 현저하게 증가한다.⁵² 이들의 여행담은 『부인공론』에 연재기사로 게재되었고, 편집부가 특정 의도 하에 여행 특집을 기획하여 독자층으로부터 필진을 모집하기도 했다.

『부인공론』 문화강연 초청인사였던 여성 문필가 시라스 마사코(白洲正子,

50 전후 문화재보호법의 제정과 유물 보존 및 활용을 위한 문화정책의 수립에 대해서는 森本和男, 『文化財の社会史: 近現代史と伝統文化の変遷』, 759~784쪽 참조. 1980년대 후반 일본 문화재정책의 현황 및 조직체계에 대해 정리한 글로는 김동현, 「일본의 문화재정책」, 『미술사학』 3호, 1989, 55~67쪽.

51 도카이도 신칸센은 본선(도쿄-요코하마-나고야-교토-오사카) 약 500km를 6시간 반에서 3시간 10분으로 단축시키며 세계 최고 속도를 기록했던 장거리 철도로, 당시 자동차와 항공기에 밀려 사양화되던 철도를 재생시킨 계기가 되었다. 1964년 도쿄 올림픽과 도카이도 신칸센 구축, 수도권 고속도로와 지하철 및 도시개조 사업에 대해서는 김은혜, 「1964년 도쿄 올림픽과 도시개조」, 『사회와 역사』 109집, 2016, 229~257쪽 참조.

52 1950년대 중후반 이후 고미술 여행의 붐에 대해서는 碧海寿広, 『仏像と日本人: 宗教と美の近代史』, 中央公論社, 2018, 188쪽 참조.

1910~1998)가 54세의 나이에 시코쿠(四国) 순례를 떠나 불상을 참배하고 자신의 여행기록을 출판했던 것 또한 ‘국보와 여배우’가 시작된 1964년이였다. 신앙의 유무, 고미술 전문적인 지식의 유무와 관계없이, 시라스는 ‘자신의 발로 직접 걸어가 신불을 참배’하는 과정에서 ‘훌륭한 풍경과 만난다는 것,’ 그것이 곧 ‘나를 체험하고 부처의 가호를 체험하는 것’에 다름 아님을 자신의 여행기록에서 담담하게 적고 있다.⁵³ 불상으로의 여행, 고미술로의 여행은 여성이 가정이라는 갇힌 공간에서 잠시 떠나 와 자신의 몸으로 자연과 신앙을 체험하여 성찰에 이르는 계기라는 것이다. 흥미롭게도 『부인공론』의 한 애독자는 시라스가 말하는 고미술 여행의 가치를 직접 체험한 주체이며, 그런 까닭에 도몬의 표지에 강한 정서적 연대감을 느낄 수 있었다.

본지 7월호의 표지 ‘료안지(龍安寺)의 석정(石庭)’은 정말로 훌륭합니다. 모리 하나에 선생님께서 디자인한 의상, 선생께서 붉은 투피스의 여행복이라고 말하신 그 옷을 입고 미타 씨가 앉아 있는 모습을 석정 앞에 배치하여 오는 아름다움. 그것은 물론 말할 것도 없지만, 저는 도몬 작가님의 특이한 구성에 완벽히 매료되어 버렸다고 말할 수밖에 없습니다. 수일 전 저도 미타 씨가 앉아 있던 텃마루에 앉아 새하얀 빛을 받아 아름답게 빛나는 백색의 모래(白川砂), 그 환한 석정을 지긋이 바라보고 돌아왔던 참이라 감흥도 한결 더 했습니다. 나무도 물도 없는 정원, 이른바 가례산수(枯山水)의 아름다움은 확실히 고상한 것에 있으며, 정원 입구 현관의 편각에 적혀진 설명에도 나와 있듯, 가례산수의 미학은 선불교의 세계로부터 오는 것이겠지요.

지적인 설명으로 이해할 수 있는 것이 아닐지도 모릅니다. 그러나 회화의 세계에 있어 추상화와 마찬가지로, 심오한 무언가를 암시하여 좀 더 어려운 인상을 풍기는 것은 사실입니다. 모래의 문양, 돌의 배치, 정원의 깊이를 현실 너머에서 보여 주는 후면의 흠담이 지닌 예스럽고 아취 있는 색조 등, 이 모든 것이 사찰의 청정함을 더하여 마치 부처님이 강림하신 것으로 상상하기도 합니

53 白洲正子, 『巡礼の旅四国三十三ヶ所』, 淡交新社, 1965, 11~15쪽.

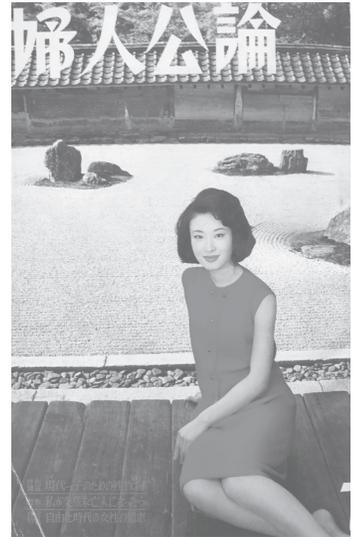
다. 사진은 생생하게 그 음영을 잡아내어 마음 깊은 곳까지 선명하고 강렬한 색채를 포착하고 있습니다. 만약 이 순백색의 바다와 같은 정원에 달의 그림자가 드리워진다면 어떤 풍경의 정취에 이르는 것일까요?

비가 내린 정원, 그래서 이 표지사진 속 진홍의 타오르는 것 같은 붉은 색채로 인해 더욱 두드러지는 정원의 정적(靜寂)과 청정함(淸澄淸澄)이 가슴속 깊이 느껴집니다. 미인화가 아무리 훌륭하다고 하더라도, 이처럼 전통문화로의 회귀를 자아내는 구성은, 그 아름다움을 향한 감각을 통해 미인화에 전혀 뒤지지 않는 새로운 미의 세계를 드러내어 줍니다. 부인잡지의 표지라 하더라도 구태의

연한 미의식만으로는 더 이상 만족스럽지 않습니다. 고전예의 복귀, 고미술로의 관심은 저희들이 추구하고 있는 하나의 세계입니다. 창조적인, 그래서 독보적이며 신선한 사진을 이후에도 많이 제공받고 싶습니다.

- 시즈오카 현 에나미 다카코(江波貴子), 40세.⁵⁴

시즈오카 현에 거주하는 1924년생 에나미는 교토 료안지의 정원을 방문하고 돌아온 지 얼마 안 되어, 『부인공론』 1964년 7월호 표지인 ‘미타 요시코 씨와 료안지 석정’을 접하였다. 표지 속에서 당시 20대 초반의 미타가 선불교 사찰의 뒷마루에 앉은 채 카메라를 응시하고, 독자와 시선을 맞춘다. 중세의 한 승려가 만들었다고 전해지는 모래의 정원이 도에이(東映) 영화사의 ‘간판 여배우’ 어깨 너머로 펼쳐져 있다(그림 11). 마치 하천의 물결처럼 보이도록 만든 백색의 모래 위에 15개의 돌을 임의로 배치한 ‘마른 정



〈그림 11〉도몬 겐, 〈미타 요시코 씨와 료안지 석정〉

출처: 『婦人公論』, 1964년 7월

54 江波貴子, 『婦人の広場: 表紙の美しさに魅了されて』, 『婦人公論』, 1964년 8월호, 432쪽.

원'(가레산수)은 선불교의 깨우침을 위한 명상의 장소로 알려져 있다.

흥미롭게도 이 '순백색의 바다와 같은 정원'은 미타가 입은 강렬한 붉은 색의 드레스와 대조된다. 패션의 유행을 선도하는 젊은 여성이 자유롭게 기념사진을 찍을 수 있는 배경으로 료안지는 '관광자원화'된 듯 보이기도 한다. 도몬 또한 변용된 료안지의 이미지를 「이달의 표지」에서 언급한다. “더 없이 디자인적이며 상징적이라 여성 팬이 많다. 고담(枯淡)한 이 정원은 오늘날 선연하게 붉은 양장을 입은 미녀 미타 씨를 만나 한층 더 싱그럽게 살아 숨 쉬는 듯 여겨진다.”⁵⁵

그런데 독자의 눈길을 사로잡는 것은 미타 덕분에 한결 더 생생하게 보이는 선불교 정원이 아니다. 에나미가 이를 '독보적이며 신선한 사진'이라 높이 평가하는 것은, 사진 전반의 분위기가 얼마 전 여기에 있었던 자신의 모습, 그때 자신이 느꼈던 '감흥'을 환기시키기 때문이다. 즉 가레산수의 형이상학적 아름다움만큼이나 독자에게 중요한 것은, 사원 안에서 평화로운 시간을 보내고 있는 여성, 고단한 일상에서 잠시 떠나와 국보 안에 머물 수 있는, 그런 우아하고 아름다운 여성이 불러일으키는 독특한 감성이다.

도몬은 고사찰, 정원, 신사, 다실, 야외의 석불처럼 건축과 풍경이 주제가 될 때 인물을 전경, 문화재를 후경으로 배치하여 연출의 작위성을 최소화한다.⁵⁶ 반면 오브제나 공예품, 불상을 찍을 때는 배우와 조합이 되는 스토리를 구성하고 연출의 강도를 높인다. 료안지 정원을 비롯해 1964년 10월 표지인 교토 북부 사가노(洛北嵯峨野)의 석불(石仏), 1965년 4월 교토 사이호지(峇寺)의 가레산수, 1965년 5월 우지 료도인의 호오도(平等院鳳凰堂), 1965년 7월 다실 기규안(騎牛庵) 등, 특정 공간을 다루는 표지가 배우와의 시너지 효과보다는 전반적인 '분위기'를 전달하는 것도 이 때문이다(〈그림 12〉).

표지는 마치 여행지에서 찍은 기념사진, 혹은 관광홍보를 위한 포스터처럼 독자에게 제공된다. 명상을 위해 가레산수를 찾아간 미타 요시코(三田

55 土門拳, 「今月の表紙: 三田佳子さんと竜安寺の石庭」, 『婦人公論』, 1964년 7월호, 245쪽.

56 도몬이 선별한 문화재 중 불상은 총 8회, 사찰이나 신사는 4회, 도기 및 공예품 4회, 정원 3회, 회화 2회, 의상 2회, 고대 유물 1회 순이다.



〈그림 12〉 도문 겐, 〈사쿠마 요시코 씨와 보도잉 호오도〉, 출처: 『婦人公論』, 1965년 5월(왼쪽)
 〈그림 13〉 도문 겐, 〈이와시타 시마 씨와 기규안〉, 출처: 『婦人公論』, 1965년 7월(오른쪽)

佳子, b. 1941), 헤이안 정토교(淨土教)의 상징인 호오도를 방문한 사쿠마 요시코(佐久間良子, b. 1939), 선불교 다실 기규안에서 차도를 즐기는 이와시타 시마(岩下志麻, b. 1941). 20대 초반의 젊고 아름다운 여성들은 더 이상 일상 속에서 화보나 잡지를 통해 고미술을 감상하는 데에서 만족하지 않는다. 적어도 표지 속 여배우들은 일상을 벗어나거나 확장하여 고미술을 찾아가는 여행자이자 적극적인 감상자로 묘사된다. 휴가 중 교토로 떠나 다도를 체험 중인 이와시타의 모습을 살펴보자(〈그림 13〉).

영화 〈설국〉의 주연을 맡고 촬영을 끝내 잠시 쉬는 틈이 생긴 이와시타 씨를 기규안으로 안내하여 다실의 한적하고 조용한 정취를 즐겨 달라고 청했다. 그렇다고는 하지만 내 카메라가 이와시타 씨를 향해 있었기 때문에, 역시나 여배우로서의 의식으로부터 해방되지 않았을 터. 그래도 일 년 전의 모습과는 몰라볼 정도로 다르게 관록이 붙은 이와시타 씨는, 모델 역할을 하면서도 다도

를 즐기며 특별히 초여름 고에쓰지(光悦寺)⁵⁷의 하루를 음미해 주었던 것처럼 여겨졌다.⁵⁸

이와시타를 비롯하여 도몬의 표지 속 여배우들은 일터에서 영화 ‘촬영을 끝내고 잠시 쉬는 틈을 타’ 고미술 관광지로 알려진 교토, 사가노, 우지를 방문하며 휴식과 여가, 명상과 자기 사색의 시간을 갖는다. 자신을 위한 여행을 기획할 수 있는 주체, 스스로 오래된 문화를 방문하고 즐길 수 있는 주체가 잡지의 얼굴이 될 때, 독자는 이들을 스크린 속 셀레브리티가 아니라 자신의 모습으로 동일시하거나, 곧 도래할 자신의 미래로 상상한다.

아름다운 기모노를 입고 고에쓰지에서도 가장 오래된 다실인 기규안에서 전통 다도의 예법을 배우는 이와시타의 모습, 아미타불의 구원을 아름답게 구현한 호오도 건물 앞에서 사색 중인 사쿠마 요시코의 모습은 『부인공론』이 타깃으로 삼았던 독자, 다시 말해 새로운 ‘지식여성대중’에게 여행과 힐링이라는 새로운 라이프스타일의 이미지를 선사한다. 메시지는 무엇보다 분위기로, 정서로, 감성으로 전달되고, 자연스러운 설정이야말로 도몬이 치밀하게 계산한 연출력의 산물이다.

『부인공론』의 애독자 그룹은 여배우와 동세대인 20대 초중반의 ‘오피스 레이디’를 포함하지만, 표지에 공감했던 에나미처럼 40~50대 주부, 전통문화를 즐길만한 지적 호기심과 여행을 떠날만한 경제적 여유를 동시에 갖춘 중년 세대까지 아우른다. 그래서 표지는 40대 여성이 원하는 ‘고전의 복귀, 고미술로의 관심’에 부응하는 한편, 20대 독자들에게는 모델이 향유하는 라이프스타일을 따라갈 수 있도록 교감의 장을 열어 놓아야 한다. 다양한 독자층과의 동일시가 성공적으로 이루어질 때 『부인공론』은 ‘지식여성대중’의 스펙트럼을 넓혀 다시 한 번 잡지의 브랜드 이미지를 다져 나간다.

도몬의 표지는 문화재와 여성의 ‘보기 좋은 조합’으로 끝나지 않는다.

57 교토 기타구(北口)에 위치한 니치렌종(日蓮宗) 계열의 사찰이다.

58 土門拳, 「今月の表紙: 岩下志麻さんと騎牛庵」, 『婦人公論』, 1965년 7월호, 179쪽.

그것은 특정 여성 그룹의 라이프스타일을 마케팅하는 이미지, 이를 통해 궁극적으로는 『부인공론』만이 가진 ‘브랜드’를 구축하는 광고 이미지의 역할을 수행한다. 이때 고미술로의 여행은 양자를 탄탄하게 이어 주는 연결고리였다. 여행자는 박물관의 관객과 달리, 문화재와 엄격한 거리두기를 할 필요가 없다. 도몬의 표지 속 주인공들이 문화재와 친구처럼 경합을 벌이는 한편, 찾아가고 흠모하는 애호가의 모습을 띠기도 하며, 성의를 다해 응원해 주는 사랑스러운 팬의 이미지로 연출될 수 있었던 또 다른 이유일 것이다.

5. 나오며

이 논문의 목적은 사진가 도몬 겐이 1964년 1월부터 2년간 담당했던 여성지 『부인공론』의 표지 시리즈 ‘국보와 여배우’가 당대의 고미술 수용과 인식, 감상 방식을 어떻게 담고 있으며, 그것이 잡지의 비전과 어떻게 연동되는지 살펴보는 것이다. 논점의 전개를 위해 본문을 크게 세 파트로 나누어 각각의 주제를 통해 문제의식에 접근하였다. 먼저 2장에서는 ‘국보와 여배우’가 성사되었던 배경을 1960년대 『부인공론』의 새로운 편집 방침과 더불어 추적하였다. 창간기부터 지속적으로 교양지와 상업지의 밸런스를 추구했던 『부인공론』은 1960년대 중반 미술 관련 기사를 확충하여 그라비아 시대의 교양지식을 새롭게 선보이면서 ‘진보적 지식여성대중’의 기대에 부응하였다. ‘국보와 여배우’는 고미술과 감상자 간의 친밀성을 가시화하고, 적극적, 능동적인 여성상을 제공함으로써, 『부인공론』의 황금시대에 잡지의 ‘얼굴’로 등장할 수 있었다.

표지가 그려 내는 ‘진보적’ 여성 관객은 당시의 사회적 상황, 즉 1960년대 고미술 인식과 수용에 있어서의 변화를 빠르게 수용한 결과이기도 했다. 3장에서는 이러한 사회적 맥락을 통해 도몬의 작업을 분석한다. 구체적으로는 1) 고미술 여성 팬의 등장과 2) 상품문화 속 전통의 차용이라는 두 축

으로 나누어 표지의 의미작용을 파악했다. 작가 스스로가 언급했던 것처럼, 1960년대 당시 특정 불상에 대한 여성 팬 층이 형성될 만큼 고미술 관객은 다변화, 세분화되고 있었다. 도몬은 ‘국보와 여배우’의 관계를 팬과 스타, 혹은 경쟁의 상대로 연출하면서 새롭게 부상하는 여성 관객을 잡지의 ‘얼굴’로 소환하였다. 동시에 도몬의 표지는 문화재를 배우의 기모노, 화장, 소품과 병치, 중층화하여 양자의 조형적 상응성을 강조하기도 했다. 이러한 전략은 전통을 도안 혹은 배경으로 차용하여 광고효과를 얻는 당시의 상품문화의 경향에 부합하는 것이었다.

4장은 도몬의 표지가 고도성장기 고미술의 관광자원화와 여성 여행객의 증가라는 사회적 양상들을 어떻게 반영하고 있는지 살펴보았다. 사찰과 건축, 야외의 문화재 등 공간이 중심이 되는 사진의 경우 도몬은 최소한의 연출을 구사하여 일상에서 잠시 떠나와 문화재가 있는 풍경 속에서 여가를 즐기거나 사색에 잠겨있는 여성상을 재현하였다. 표지는 고미술 여행이 주는 여가와 힐링의 효과, 그리고 새로운 라이프스타일을 시각화하여 독자에게 정서적 공감대의 가능성을 제공하였다.

4장에서 다루었던 표지 모델들, 료안지와 보도인, 고에쓰지의 다실에 있던 여배우들은 촬영 당시 20대를 갓 넘긴 젊은 여성들이었다. 그런데 20대 초중반의 여성들이 일상을 떠나 오래된 산사나 다실을 여행하고 전통을 경험하는 모습은 곧 도래했던 1970년대의 대표적인 문화현상이자, 매스미디어의 광고 전략이기도 했다. 1970년 국철(Japan Railway)의 여행상품 디스커버 재팬(Discover Japan)이 20대 미혼여성을 주고객으로 교토-나라로의 여행을 홍보할 때, 포스터는 도몬의 주제물이었던 유명 사찰이나 국보 대신, 알려지지 않았지만 어딘가 ‘전통’적인 장소로 보이는 곳, 혹은 자연풍경을 배경으로 서 있는 젊고 패셔너블한 여성들을 그려 낸다. 여기서 강조하는 것은 장소가 아닌 감성이다. 그녀들에게 여행은 감성의 충전을 뜻했고. 고사찰과 다실은 단지 노스텔지어를 자아내는 분위기 메이커 정도로 처리될 뿐이다. 여행에서 중요한 것 또한 문화재의 역사적 가치 발견이 아니라, 집과 일터에서 멀리 떨어진 곳에서 자신의 내면을 찾는 것, 다시 말해 ‘자기 발

견'의 가능성이었다.⁵⁹

디스커버 재팬이 『부인공론』과 흥미로운 대구(對句)를 이루는 것은 홍보 전략 때문이다. 국철의 홍보이미지는 1970년대 초반에 처음 등장한 앙앙이나 논노와 같은 젊은 여성을 공략하는 라이프스타일 패션잡지와 시너지 효과를 발휘하였다. 그러나 도몬의 연출사진과는 달리, 여성의 삶, 휴식, 전통과 상품문화를 마치 러프하게 그려진 스케치처럼 감성적인 이미지로 수렴하는 전략을 취한다.

반면 『부인공론』의 표지는 보다 정보적, 계획적이다. 연출은 역사적으로 중요한 오브제와 장소성을 명기하고, 여배우로 하여금 그것(物)을 체험, 감상토록 한다. 여기서 강조하는 것은 전통과 최대한 친밀한 관계를 형성하여 이를 자신의 것으로 취하거나 적어도 경쟁할 수 있는 지식계몽여성의 태도다. 물론 페미니즘의 관점에서 이들의 '진취적' 모습은 허상에 가까울 수 있다. 표지는 여성들을 적극적인 관객으로 시각화하면서도 동시에 국보와 경쟁, 조용할 수 있을 만큼 자신의 신체를 아름답게 꾸미는 성애화된 여성성을 요구한다. 또한 고미술로의 여행을 떠나는 여배우의 모습이 반드시 현실 속 여성들의 모빌리티 향상을 의미하지도 않는다. 1960년대 중반 여성의 사회적 지위나 자유는 여전히 제한적이었으며, 도몬의 사진은 현실보다 여러 보 앞서 나간 가상의 이미지일 수도 있다.

그럼에도 불구하고 『부인공론』이 상정한 '진보적 여성'상을 복합적으로 해석해야 하는 이유는, 일본 잡지 표지의 역사 속에서 처음으로 여성이 고미술의 감상 주체로 등장했다는 사실, 그리고 국보 옆에 선 여성이 전후 '고미술붐'으로 대표되는 문화적 민족주의와는 결이 조금은 다른 이야기를 하고 있기 때문일 것이다. 표지 속 불상을 만지는 여성이나, 노 가면에 얼굴을 맞댄 여성은 어쩌면 밀레니엄 무렵에야 등장한 여녀(歷女)와 불상걸(佛像ガ-

59 국철의 〈Discover Japan〉 캠페인과 20대 여성의 여행을 상품화하는 미디어 전략에 대해서는 Tomiko Yoda, "Girlscape: The Marketing of Media Ambience in Japan," *Media Theory in Japan*, eds. Marc Steinberg and Alexander Zahlten, Duke University Press, 2017, pp. 185~195 참조.

ル)의 모습을 예견하고 있을지도 모른다.⁶⁰ 역사와 고미술, 불상의 열성 팬임을 자처하며 이들은 딱딱하고 권위 있는 지식의 형태를 서브컬처적 감상과 전용의 대상으로 변용시켜 놓았다. 물론 21세기의 팬들은 자신의 신체를 미적 대상화하여 유물과 경쟁하거나 보기 좋은 조합을 만들지 않는다. 현재의 고미술 여성팬덤은 스스로 매스 미디어 앞에 나서 자신의 이미지를 구축하는 보다 자유롭고 해방적인 주체의 모습에 가깝다. 그러나 이와 동시에 불상걸 히라세 이쿠미(廣瀬郁実, b. 1979)의 유명한 구호인 ‘느낀다, 조사한다, 좀 더 가까이 다가간다’에서 1960년대 ‘지식여성대중’의 이미지를 발견할 수도 있는 것이다.⁶¹

에도시대 전문 다도인이 쓰던 주전자가 와카오 아야코의 손에 놓여지고, 전위미술가 오카모토 다로를 매료시켰던 고대의 하나와를 쓰카사 요코가 슬쩍 만져보고 있을 때, 올림픽을 맞이하여 국립박물관에서 열린 〈일본미술전〉의 권위는 어딘가 모르게 흠집이 나거나 상대화되었을 수도 있다. 정부의 대대적인 지원과 전문가의 엄격한 감식안, 외국인에게 일본미술의 ‘정수’를 보여 주고자 하는 열정으로 가득 찬 이 전시의 관객이 총 39만 2,000명, 바로 전 해 『부인공론』의 발행부수가 이미 40만 부를 돌파했다는 사실은 1960년대 중반의 시점, 고미술의 수용과 감상의 방식이 결코 단일하지 않았음을 뜻한다. 도몬의 작업들은 바로 그러한 분기점의 한 가운데에서 문화제에 대한 이질적 표상들을 생산하여 틈새를 만든 하나의 예로 파악할 수도 있을 것이다. 문제는 공존하는 표상들의 지형 속에서 정부의 문

60 불상걸은 헤이세이(1989~2019) 시대의 역사 붐과 불상 붐을 낳은 팬덤 문화의 여성 주체를 일컫는 용어들로 매스미디어에서 통용되기 시작하였다. 이는 특히 2009년 도쿄국립박물관에서 개최된 〈국보 이수라전〉에서 촉발되어, ‘일본미술 붐’의 현상과 궤를 같이하며 등장하였다. 약 95만 명의 관객이 입장한 이 전시를 계기로 불상은 20~30대 젊은 여성들의 적극적인 애정과 관심을 받는 대상으로 자리 잡았다. 불상과 더불어 이들 여성 팬의 활동 또한 티브이, 잡지 등의 매스미디어에 빈번히 등장하였다. 예를 들어 나라국립미술관의 초대대사이자 전국의 사찰을 순례하며 불상 각각의 고유한 형상과 체형을 그린 일러스트레이터 불상걸 다나카 히로미(田中ひろみ)는 아마추어 독자가 자신의 그림을 따라 불상을 간단히 그릴 수 있는 일러스트레이션 모본을 시리즈로 편찬 중이다. 이에 대해서는 田中ひろみ, 『心やすらぐ国宝仏像なぞり描き』, 池田書店, 2016 참조.

61 이쿠미의 저서는 “전문용어를 몰라도 이름을 안다, 의미를 안다”는 표제로 시작한다. 또한 그녀는 불상을 험난한 세상을 살아가는 데 도움을 주는 ‘힐링(癒す)제’로 받아들인다. 廣瀬郁実, 『仏像の本手のひら版: 感じる・調べる・もっと近づく』, 山と溪谷社, 2018 참조.

화재 정책이나 ‘공식’ 미술사와 연동하는 것만이 주류로 생존한다는 사실이다. 또 다른 수용과 감상의 계보는 쉽게 사산되거나 파편화되고, 그래서인지 ‘국보와 여배우’는 중쇄와 재판(再版)을 거듭하여 헤아릴 수 없이 수많은 도본의 문화재 사진 전집 안에서 여전히 자신의 자리를 찾지 못하고 있다.

투고일자: 2020. 5. 20. | 심사완료일자: 2020. 5. 25. | 게재확정일자: 2020. 6. 16.