한국근대미술의 향토론의 유행과 일본의 조선무속연구*

최유경**

- 1. 들어가는 말
- 2. 1930년대의 한국근대미술과 향토론
- 3. 일본근대미술의 지방색(로컬 칼라) 논쟁과 서양화
- 4. 일본의 조선무속 연구 및 일선동원론(日鮮同原論)
- 5. 조선미전의 향토색과 내선일체를 통한 황민화
- 6. 마무리

1. 들어가는 말

1930년 전후, 한국근대미술계에는 조선미술전람회 개최를 계기로 '향토색'논란이 일어난다. 예술에 반영되는 지방색으로 해석되어 사용된 향토색이라는 말은 비단 미술 분야에 국한된 것이 아니라 문학, 민요, 영화 등에 걸쳐 폭넓게 사용된 용어이다"). 그 중에서도 향토색은 특히, 한국근대미술분야에서 주목하였는데, 이는 1922년 조선총독부에 의하여 개최된 조선미술전람회의 일본인심사위원들에 의하여 권장되었기 때문이다. 조선향토색논쟁은 1928년부터 시작되어 1930년대 중반 노골적으로 권장되었다.

^{* &}quot;이 논문은 2009년 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재 단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2009-000-G00028)."

^{**} 서울대학교 강사

^{1) 『}동아일보』 1924년 3월 7일자에는 「交通機關에서 除外된 우리」라는 제목에서 「哺育되는 文化는 鄉土色이 농후한 特殊文化였다.」, 1934년 8월10일자에는 「신민요와 민요시인」이라는 제목으로「鄉土色이 濃厚한 現代의 民心을 바로 把握한 그리고 누구나 부를 수 있어서 民衆의 참 共有가 될 노래를 어서 바삐 가져야 하겠다.」등처럼민족적 정서라는 의미로 향토색이 사용되고 있음을 알 수 있다.

이러한 향토색에 대한 논의는 식민주의사관극복에 대한 관심이 증폭되던 1970년대부터 간헐적으로 진행되었는데, 식민지적 상황에서 민족적 정서를 표현하는 수단이었다는 민족주의적 입장과 식민지배국 조선의 정체성을 말살시키기 위한 식민지정책의 일환, 즉 이국적인 것을 강조하여 식민지를 타자화해 나가기 위한 일본의 식민지적 시각의 결과라는 서로 다른 두 개의관점에서 논의되었다.

향토라는 말이 지니고 있는 고향적인 느낌으로 사용자에 따라 그 의미를 해석하는 것이 상이해짐을 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 한국근대문학, 미술 등에서 향토가 지향하는 의미를 명확하게 정의하지 않은 채 사용하였기 때문에 사용자와 수용자 사이에 의미의 갭이 생길 수밖에 없는 문제를 안고 있었다 할 수 있다. 이렇게 의미상 애매함을 지니고 있는 것은 사실이나 향토색이라는 개념을 한국근대미술에서 주목하였던 것은 조선미전의 일본인 심사위원들이 서구나 일본의 흉내가 아닌 조선색, 조선스러움이 표현된 작품을 제작할 것을 적극 권장하였다는 점이다. 그런데 향토색을 의식한작품에는 서구의 오리엔탈리즘의 작품에서 흔히 볼 수 있는 기생, 무녀, 전통복장을 한 여성 및 목가적인 풍경 등과 같은 이국취미의 소재들이 많이사용되고 있는데, 이러한 소재들을 통해 재현된 조선의 모습이 정체되고, 낙후되고 야만적이기까지 한 모습이 묘사되거나, 과거의 기억 속에서만 존재하는 원풍경같은 모습으로 표현됨으로 조선에 대한 고정된 이미지를 창출에 일조하였다는 것이 문제로 지적되었다.

향토론에 동참한 작가들은 의도적으로 조선적 소재를 사용하여, 결과적으로 일본인들의 이국취미의 부응하는 그림을 제작하였을 수 있으나, 작가 개인은 민족적 정서에 의거한 발로였을 수 있다. 최열의 "향토색은 당대 예술계나 인사들 사이에게 자신의 세계관과 예술관의 차이에 따라 그 이해의 방향을 달리^{2)"}하고 있다는 주장처럼 향토를 어떤 맥락에서 이해하는가에따라 서로 다른 입장을 지닐 수밖에 없는 것도 사실이다. 그야말로 향토론 논쟁은 민족주의 입장과 식민주의가 맞물려 나타난 현상이었다 볼 수 있다.

본 연구가 주목하는 점은 향토색이라는 말이 가장 빈번하게 사용된 것으로 알려진 조선미술전람회의 심사위원, 그리고 조선미전을 평하는 심사평에서도 막연히 조선적인 풍경, 풍속 등을 그린 의미로 사용되었는데, 일본인들이 조선적이라고 규정한 내용이 무엇인가 하는 점이다. 두 번째로 실질적

²⁾ 최열, 『한국근대미술의 역사』, 1998, p. 200.

으로 일본인들은 향토색이라는 표현은 거의 사용하지 않았음에 불구하고, 일본인들이 사용한 조선색, 지방색의 의미로 조선의 작가들이 향토색이라는 말을 사용한 의미에 대하여 고찰하고, 이것이 일본의 지방색논쟁과 어떤 관 련성이 있는지도 살펴보고자 한다. 마지막으로 서구의 눈을 가진 일본이 식 민지조선을 어떻게 바라보았는가하는 점이다. 즉, 동양의 일부였던 일본이 제국주의로 부상하면서 자포니즘을 포함하여 서구의 동양이라는 타자를 향 한 오리엔탈리즘을 같은 아시아 국가들을 향해 전이시켰는데, 일본이 아시 아를 보는 시각은 서양의 동양에 대한 관능성, 잔학성, 운명론, 게으름3) 등 의 이미지와 대조와 차이의 강조4라는 요소가 결핍되어 있는 것이 특징이 다. 서구의 오리엔탈리즘과는 다른 오리엔탈리즘을 행한 일본의 오리엔탈리 즘은 조선에 대해 동일화, 잃어버린 원풍경으로서의 동양을 묘사하는데, 이 러한 작품은 한일병합으로 일본의 대륙진출이 본격화되던 1910년경 급증하 는 현상을 보이고 있다.

이 같은 특징은 일본이 내선일체, 즉 일본과 조선은 원래 하나이며 동일 하다는 입장을 취하고 있기 때문인데, 이에 본 연구는 한국근대미술의 향토 론 논쟁을 일본의 지방색논쟁과 관련지어 살펴보고, 1910년대, 일본의 조선 의 종교연구와 향토색과 어떤 관련성이 있는지에 대하여 살펴보자.

일본과 조선은 원래 동일하다는 동원론을 근거로 내선일체론을 주장하던 1930년대, 한국의 미술에서는 향토색이라는 말이 미술의 가장 중요한 화두 로 사용되었다. 이는 향토색 논쟁이 불거진 1930년대, 조선의 고대사 및 신 화, 종교연구가 일본인 학자들에 의해서 체계화되어지고 있어, 일본인 조선 에게 요구한 향토색이 구체적으로 무엇을 의미하는지를 분명히 할 수 있을 것으로 기대된다.

2. 1930년대의 한국근대미술과 향토론

1930년대를 전후로 한국근대미술에 최대의 화두는 '향토색', '지방색', 혹 은 '조선색'으로 이 말은 1922년, 조선총독부가 일본의 문부성미술전람회와 제국미술전람회를 본 따 실시된 조선미술전람회의 시행이 가장 큰 요인으

³⁾ 존 맥켄지, 『오리엔탈리즘 예술과 역사』, 박홍규외 옮김, 문화디자인, 2006, p.133.

⁴⁾ 위의 책, p.64.

로 작용한 것으로 보고 있다. 국민국가 형성기에 실시된 관전은 세계만국박 람회가 그러하였듯이 그 자체로 국가의 메시지를 시각적으로 표현한 정치 적 퍼포먼스라 할 수 있다. 비록 조선총독부 주체로 개최되기는 하였지만, 조선최초의 관전으로 개최된 조선미술전람회에 대한 사회적 관심은 매우 지대했는데, 일본인 심사위원들은 서구나 일본의 모방이 아닌 조선의 풍토 의 특징을 살려 조선만의 독특한 화법을 구사할 것을 요구하였다.

1934년, 심사를 맡은 야마모토 카나에(山本鼎)는 "조선의 자연과 인사(人事) 향토색을 선명하게 표출된 작품을 기준으로 심사하는 것"5)이라 밝히고 있는데, 다음해 1935년, 조선미전의 심사를 맡게 된 후지시마 타케지(藤島武二, 1867-1943)는 "전시회를 본 소감으로 소재에서도 조선특유의 자연을 주제로 한 작품이 많은 것이 특징이다. 이것이 훌륭한 점으로 이런 입장을 중시하는 것이 좋은 인상을 주었다고 생각한다.6)"는 심사평을 내놓았다. 같은 해, 『조선일보』는 조선적 정서가 표현된 작품이 많이 출품된 것을 반기는 기사를 내놓았고", 다음 해 『동아일보』는 "새로운 경향이 농후하고 지방색을 표현한 것이 만흔 것은 유쾌하다. 그런데 색깔에 지방색을 나타낸다고 회색(灰色)을 만히 사용(특히 풍경에서)하여 명랑(明朗)한 조선 산천을 어둡게 하여 명랑성을 일어버리게 한 것은 유감이다"8)라는 평을 실었다.

이처럼 조선미전의 심사 방침이 조선적 정서가 표현된 작품을 선호하였는데, 이를 일본인 심사위원들은 지방색, 조선색이라는 말로 불렀다. 이에 대해 김혜신은 "조선색은 제국일본의 지방으로서의 식민지조선에 조선스러움을 가리키는 말"이라고 설명하며, 일본은 "각 언론을 통해서 조선색, 조선스러움을 가진 이미지를 그릴 것을 요구했다"고 지적한다. 그러면서 선전을 다룬 기사나 입선작에 대한 평가에서도 내지=중앙, 일본의 외지=지방으로서 조선의 색과 조선적인 것을 가진 식민지 조선이미지를 그리는 것이 장려되었다"고 지적하였다. 당시, 화가로서의 입지를 다질 수 있는 조선의유일한 관전이었던 조선미전의 심사위원들의 권장사항에 화가들이 귀를 기울일 수밖에 없는 것은 당연지사로 권장사항이라고 하여도 일본의 입선조

⁵⁾ 山本鼎,「第12回展西洋画部評」「毎日新報』, 1934.5.16.

^{6)「}第14回展西洋画部評」『毎日新報』, 1935.5.14.

^{7) 「}이번 美展의 收穫은 朝鮮色이 濃厚하다는 점」 "조선일보』, 1935.5.16.

^{8)「}鄉土色濃厚 質的으로도進步」『동아일보』, 1936.5.12.

⁹⁾ 金恵信, 『韓国近代美術研究 植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』, ブリュッケ, 2005, p.111.

건과 같은 의미를 지닐 수밖에 없다고 해도 무방할 것이다. 거기에 오광수 의 지적대로 "공모전의 포상형식을 띄고 있었으므로 참여 작가들 사이에 자연스럽게 경쟁심리"가 일어났을 것이다10).

조선미전의 심사는 일본에서 초대된 심시위원들이 각 부문을 담당했고, 조선에 살고 있는 일본인작가들이 응모하면서 조선미전은 하나의 방향성을 제시하기에 충분했다. 식민지지배국에 대한 지방색 요구는 조선에 한정된 일이 아니었다. 최재혁은 "동아시아의 식민지전에 장려된 지방색은 제국의 시선이 요구된 이국취미이며 내지, 외지의 차이를 만들기 위한 수단이었다. 그러나 식민지국의 관점에서 보면 그것은 민족주의적 정서를 발표할 수 있 었기 때문에 지방색은 식민지시대의 화단의 가장 중요한 테마11)"가 되었다 고 지적하였다.

보는 자와 보여주는 자의 명확한 대립이 존재하는 일제강점기, 일제에 의 한 전시회는 피지배자들에게 사물을 바라보는 일정한 방향을 제시하는 것 이었다. 에드워드 사이드가 지적한 무기력하고 후진적이고 열등한 오리엔트 의 표상과 중첩되는 이미지가 정당한 박람회, 전람회 등을 통해 조선의 이 미지가 창출되었다. 조선미전을 개최하기 이전에 일본은 1907년 경성박람 회, 1915년 조선물산공진회의 개최 등을 통해, 시각적으로 서구선진문명을 조선인에게 객관적으로 식민지의 근대성을 한 눈에 보여주며 나아갈 길을 제기했는데, 조선미전은 그 연장선상에 있다고 할 수 있다. 본디, 박물관은 자국의 역사를 시각적으로 보여줌으로 신화를 살아있는 역사로 탈바꿈시키 는 신화의 육화(肉化)를 행하고, 미술전람회는 과거와 현재와 미래를 시각 적으로 제시하는 효과를 지닌다. 그러기에 키타자와 노리아키는 박물관을 눈의 신전이라고 명명하였다.

일본에서 문부성이 주최하는 문부성미술전람회(이하 문전으로 약칭)가 개 최되었을 때도 명분상으로는 일본미술의 발전을 꾀한다는 것이었으나 일본 미술계를 통합, 통제한다는 의미가 강하였다. 일본, 최초의 관전인 문전이 실시된 것은 러일전쟁을 승전으로 이끈 2년 뒤인 1907년의 일로 당시, 도 교미술학교 서양학과 교수로 당시, 일본미술계의 최고의 수장이었던 구로다 세이키는 '우리나라는 아직 미술적 행정의 통일 기관이 없는 것에 대하여 크게 개탄'12)하며, '엄정하게 공평한 기관의 관설, 혹은 공립될 것을 희

¹⁰⁾ 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 1987, p.41.

¹¹⁾ 崔在爀, 「満州国美術展覧会研究」 『近代画説16』, 2007, p.71.

¹²⁾ 坂井犀水,「新草録」『光風』第2年第2号, 1906. 3, pp.67 - 68.

망'13)하며, '미술적 행정 통일 기관', 혹은 '미술고등평의회'설치를 주장했다. 그해 6월에도 러일전쟁의 승리한 일본이 미술분야에서도 일본이 세계에 이 기지 못할 이유가 없다며, '일종의 학사회'와 같은 기관을 세우고, 그것은 미술계 전반을 통일하고, 감독하고, 미술가를 양성하고, 관설전람회 개설과 심사, 또는 상설의 미술관, 박물관을 설립, 공예품의 장려 등에 진력하는 정 부 하에 통일되어진 기관설립의 필요성을 주창한다. 즉, 미술계 전반을 통 일, 감독하기 위한 정부 하에 통일된 기관이 필요하다는 것인데, 이를 위해, 「관립미술전람회개설의 급무」를 주창한다. 거기서 구로다는 정부주최의 관 전의 개최는 미술의 '진보발전'을 가져올 것으로 전망하며, 문부성전람회 개 최는 '호걸스런 사람들을 모아 각각 계급을 정하고 하나의 군대를 조직'하 여 구미에 대항할 수 있고 일본을 대표하는 미술가를 선정하는 것에 의의 가 있다고 전하고 있다14). 즉, 문전은 '미술가의 가치를 정하는 한편, 미술 가 자신이 어떻게 국가에 충성을 다해야 하는 가하는 길을 여는, 즉 미술가 의 헌법 발포같은 것'15이라며 규율권력을 기반으로 한 예술창출을 언급한 다. 문전개최를 통해 미술계의 통합과 이를 통한 미술가들의 국가에 대한 보국(報国)의 길을 찾는 것으로 해석한 구로다는 문전(文展)개최의 의의를 "일본인의 취향에 적합하고, 일본에 근거를 두면서 서양인에게 칭송 받을 수 있는 미술품 제작"에 있음을 천명한다. 실질적으로 문전 개최를 계기로 일본미술미술계는 초등학교미술교육내용을 비롯하여 미술학교내용의 정비, 제도의 정비, 화풍의 통합이 이루어진다.

이처럼 근대국가형성기의 미술의 제도화는 국가가 제시하는 하나의 통합 된 방향성을 지니면서 국민의 문화적 통합이라는 명제를 떠안게 된다. 그런 의미에서 식민지국 조선에서 개최된 조선미전이 정치적인 의미를 지닐 수 밖에 없는 이유이다. 조선미전에서 채택된 작품의 경향을 통해 그들이 무엇 을 조선적 정서라고 생각하였는지는 어느 정도 짐작할 수 있지만, 구체적으 로 심사위원들이 권장하는 조선스러움이라는 것이 무엇인가를 살피는 일은 무엇보다 중요한 과제일 것이다.

향토색이라는 용어는 19세기말 20세기 초에 독일에서 유행한 향토예술 (heimatkunst)에서 유래한 것으로 향토색을 예술에 반영되는 그 지방의 기후, 색채, 민속사상, 감정 등의 특색으로 규정하면서 일본에서 지방색으로

¹³⁾ 坂井犀水,「翠滴々(藝苑時評)」『光風』第2年第号, 1906. 6, pp.66-67.

¹⁴⁾ 黒田清輝談、「官立美術展覽會開設の急務」『中央新聞』、1906.12.29、

¹⁵⁾ 黒田清輝談,「官立美術展覽會開設の急務(續)」「中央新聞」, 1906.12.30.

번역된 로컬 컬러(local color)와 동일한 의미로 간주하고 있다. 그런데, 여 기서 간과할 수 없는 문제는 정작 일본들은 '향토', 혹은 '향토색'이라는 말 을 거의 사용하지 않았다는 것이다. 위의 후지시마의 발언에도 향토색이 아 닌 '朝鮮色'이라는 말을 사용하고 있는데, 조선인 작가들은 지방색, 조선색 이라는 말보다 의식적으로 향토색이라는 말을 더욱 선호하여 사용하였다. 미술에서의 향토색 논쟁은 미술 분야에 국한되지 않고 문학, 역사, 신화 등 다양한 분야에서 조선의 정체성을 논하는 계기를 만들어 주었다. 미술 분야 에서 향토색에 대한 논쟁은 1928년 심영섭을 주축으로 결성된 녹향회와 1930년에 김용준을 주축으로 결성된 동미전(東美展)을 중심으로 이루어졌 는데16), 독학으로 미술을 공부한 심영섭을 제외한 거의 대부분의 회원은 동 경미술학교 출신들이 중심이 되어 결성되었다. 이를 반영하듯 이들이 벌이 는 향토색 논쟁은 동경미술학교 교수로 일본근대미술의 대부로 일컬어지는 구로다 세이키와 그가 결성한 백마회(白馬會) 회원들이 벌인 '일본의 서양 화' 논쟁과 매우 흡사한 양상을 보이고 있다.

이들 두 단체가 향토색을 지향하였다는 것은 그 결성목적에서도 분명히 알 수 있는데, 김용준은 동미전은 "朝鮮의藝術은西歐의그것을模倣하는데그 침이아니오또는政治的으로區分하는民族主義的立場을說明하는그것도아니오 眞實로 그鄕土的情緖를노래하고 그 律調를 찾는데 잇슬거서이다!フジ라고 밝 히고 있다. 그리고 다음 해, 녹향회와 동미전의 취지를 "眞正한 鄕土的藝術 을 찾기에 努力"하는 것이라 주장하면서, "鄕土的藝術이라하여 어떠한 時 代思潮를 說明하는것이 안이라는 것"이라며, 카프 등 사회주의계열의 미술 과도 "포부運動或은슈르레알리즘 等의 現代的尖端性의 藝術을 排乘한다. 그리하야 가장 朝鮮의 現實에 適合한 藝術을 創造하는等 意味의것"이라며 첨단서구 예술사조와도 선을 그으면서 정치색이 없는 순수한 예술성을 추 구한다고 천명하였다. 하지만, 향토색의 추구는 사회주의계열 미술의 정치 성과 색을 달리한 또 하나의 목적의식을 담은 미술로 순수미술론이라 할 수 있다. 향토색의 대표적 논객, 김용준은 향토색에 대하여 다음과 같이 구 체적으로 설명한다18).

一般의 藝術에서 보다 特히 繪畵에 잇어서 지나간 數年을 두고 鄕土色이란 어떤

¹⁶⁾ 최몽룡, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999, p.211.

¹⁷⁾ 金瑢俊, 「東美展(동미전)을開催(개최)하면서 (上)」 『동아일보』, 1930. 4.12.

¹⁸⁾ 김용준, 「동미전과 녹향전평」『혜성』, 1931. 5, p.87.

것이냐하는 疑問을 漠然하나마 품고 잇는 분이 畵家以外에도 만히 잇었다. …… 具體的結論을 짓지못하고 사러지고 말엇다. 實際上作品으로 鄉土色을 表現하라고 애를 써본 것을 그, 三 들추어보면 三, 四年前 故金鍾泰君이 朝鮮美術展覽會에 出品한 女子象과 再昨年엔가 金鍾鉉氏가 書畵協會展에 出品한 朝鮮固有의 맛을 내여보려고 한 意圖가 보이는 作品이엇다. …… 朝鮮 사람의 一般的 嗜好色이原色에 가까운 惚爛한 紅綠黃藍等色이란 것을 알엇고 이러한 原始的인 色調가朝鮮人本來 民族的인 色彩로 알엇든 것이다. 그리하여 色彩上으로 朝鮮人적인리듬을 찾어내는 것이 곳 鄉土色의 最善한 표현으로 알엇든 모양이었다!?).

그러면서 조선색을 표현하는 방식으로는 우선 색채와 소재로 표현하는 두 가지 방식이 있고, 소재도 조선을 배경으로 한 풍경, 조선사람, 조선의 풍물을 소재로 그림을 그린 것과 鄕土情調이 표현되어 있는 작품으로 분류 하였다. 그러면서 "朝鮮사람의 鄕土味가 나는 繪畵란 決코 알록달록한 幼 稚한 羅列로서 되는 것도 아니오, 朝鮮의 어떠한 事件을 取扱하야 表現하 므로서 되는 것도 아니오"라고 전제하며, 조선의 미술에는 야나기 무네요시 가 말하는 애조만이 아니라 고담한 맛이 있다고 지적한다. 그러면서 대륙이 아니어서 조선은 "豪放한 氣槪"와 "雄壯한 畵面"은 찾을 수 없으나 "半島 的인 神秘的이라 할 만큼 淸雅한 맛"이 숨어 있는데, "이 小規模의 깨끗한 맛이 眞實로 속이지 못할 朝鮮의 마음이 아닌가 한다"고 결론짓는다.20) 김 용준의 향토론에 대한 이러한 설명은 매우 추상적이며, 거기에 스스로를 대 륙과 비교하며 반도라 규정하며, 호방하고 기개에 넘치는 대륙적 미대신 '반도적인 신비롭고 청아한 맛'21)이 조선스러운 것이라 설명한다. 김용준의 이러한 설명은 당시 일본인 사이에서 유행하던 풍토론을 적용하여 설명한 야나기 무네요시의 조선의 미관에 약간의 부연설명을 한 것에 불과한 것으 로 사실 조선적인 것이 무엇인가 하는 논의는 미술적인 논리가 아닌 정치 적 논리라 할 수 있다. 김용준은 식물과 동물이 생존지역의 기후와 풍토에 따라 결정되는 것처럼 미술 역시 종족과 시대와 환경에 의하여 결정된다고 주장한다. 즉, 한 나라의 미술은 그 나라의 민족성과 자연적 환경, 그리고 시대적 상황에 의해 형성된다는 것인데, 그것이 히폴리트 테인에 의거한 것 임을 밝히고 있다22). 그의 이 같은 주장은 1890년대, 텐느의 『예술철학』을

¹⁹⁾ 김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미(상)」 『동아일보』, 1936. 5.03.

²⁰⁾ 김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미(중)」 『동아일보』, 1936. 5.05.

²¹⁾ 위의 글.

²²⁾ 김용준, 「동미전과 녹향전평」『혜성』, 1931. 5, pp. 96-97.

일본에 처음으로 번역한 구메 케이치와 구로다 세이키의 논리와 동일한 것 으로 일본에서 일본의 정신이 표현된 일본의 양화창출을 주도한 것이 바로 구로다 세이키이며, 그로 인해 다카무라 코우타로에게 미술의 지방색에 주 력한다는 비판을 받은 최초의 화가였다는 점은 간과하기 어려운 점이라 할 수 있다.23)

조선인에게 조선의 향토를 소재로 그림을 그릴 것을 종용한 1930년대, 일본에서는 일본화를 중심으로 신일본주의가 전개되고 있었다. 하지만 서구 추종에서 벗어나 일본적 정감과 풍토를 표현하자는 일본적인 미술창출에 대한 주장은 1900년까지 거슬러 올라간다. 이에 조선의 향토론과 일본적 미술창출운동의 관련성을 1900년 파리미술박람회를 통해 일어난 서양화의 토착화론을 중심으로 고찰하여 보도록 하자.

3. 일본근대미술의 지방색(로컬 칼라) 논쟁과 서양화

일본근대미술에서 1920년대는 전위미술로 상징되어지는 모더니즘과 일본 회귀가 극단적으로 혼재하는 시기로 사회적으로는 파시즘의 태동으로 표현 의 자유가 제한되고 극단적 내셔널리즘이 고조되었던 시기이다. 코지마 젠 자부로(児島善三郎)는 신일본주의를 주창하며 우리들의 사명은 서양의 물질 과 정신과 융합하여 물심일여(物心一如)의 신세계를 창조하지 않으면 안 된 다고 주창하며, 마티스적 표현에서 임파, 문인화를 참고로 한 양식을 시도 한다24). 신일본주의라고 불린 전통으로의 회귀 움직임은 1920년대부터 1930년대, 무리하게 추진되던 서구화의 반동으로 일본적 경향을 추구하는 경향으로, 나가오 다케시는 "일본의 전통적 미의식, 즉, 모노노아하레와 통 하는 발상"25)이라고 지적한다. 일본미술은 서구일변도에서 벗어나 독자적인 표현방법을 모색하고자 하였는데, 주로 와비, 사비, 유현미 등 중세미학에서

²³⁾ 구로다와 구메가 텐느의 논리를 사용한 것은 구로다의 나체화전시로 인하여 일본에 서 나체화논쟁이 일어났을 때, 나체화를 비방하는 보수주의자들을 향한 논리로 사용 하다가 점차적으로 구로다는 일본적인 회화, 일본의 풍토에 맞는 미술창조론으로 변 질되어 갔다(이 논쟁에 대해서는 필자가 "일본누드문화사』(살림출판사, 2005)을 논하 였다.)

²⁴⁾ 児島善三郎,「新日本主義」『アトリエ』, 1935,5. p.5.

²⁵⁾ 나가오 다케시, 『일본사상이야기 40』, 예문서원, p.286.

일본적 특질을 찾으려 하였다. 회화에서 일본적인 것에 대한 논의는 명치말 구로다 세이키로 거슬러 올라가는데, 이 해묵은 논쟁이 본격적으로 미술의 화두가 된 것이라 할 수 있다²⁶).

일본근대미술에서 일본적인 것에 대한 관심은 1900년, 파리만국박람회개 최를 계기로 본격화되었는데, 사상가 미야케 세쯔레이(三宅雪嶺)는 "화기(畫 器)가 같고 화술(畫術)이 같아도 독일풍 …… 영국풍이라고 하는 것은 각각 표현에 있어서는 특색이 있다. …… 화공이 어떠한 기계를 사용하든 일본화 가 일본화일 수 있는 것은 화공의 마음과 머리에 존재한다는 것을 기꺼이 인정해야 할 것"이라며 일본의 양화도 일본의 특색을 살려 일본화로 인정 받도록 해야 한다는 주장을 하였다??). 미야게는 같은 재료를 사용하여도 각국의 화풍이라는 것이 있듯이 일본의 양화도 일본의 특색만 살린다면 충 분히 일본화로 자리잡을 수 있을 것이고 그런 의미로 서양화는 더 이상 서 양화가 아닌 유화나 수채화 등으로 불려야 한다는 것이다. 이러한 미야케의 주장에 하이쿠 시인, 마사오카 시키(正岡子規)는 다음날 "일본그림도구를 가지고 서양그림도구에서 내는 색을 내고, 일본의 견을 가진 캔버스처럼 대 량의 그림도구를 사용하는 일은 거의 불가능하다 …… 화가는 정치가가 아 니라는 것을 기억해야 한다. 화가는 그림을 위하여 그림을 그리는 자이지 일본을 표시한다는 등의 정치가적 사고를 갖는 자가 아니다"28)며 일본화가 단순히 유화의 기법을 도입하는 것을 반대하였다. 그러면서 예술을 정치적 인 논리로 해석하지 말아야 한다고 경고하였다. 그러나 이러한 우려에도 불 구하여 1900년, 파리박람회에서 일본은 구로다의 《지·감·정》의 은상수상 을 제외한 서양화전부분에 걸친 실적부진과 프랑스인들의 원숭이 흉내라는 비난으로 국내 여론도 급속히 나빠지고²⁹⁾, 서양화 무용론³⁰⁾까지 제기되기 에 이르렀다.

이렇게 한바탕의 홍역을 치룬 서양화의 일본적 양화창출문제는 더 이상 선택의 문제가 아니었다. 문부성이 개최하는 미술전람회개최를 전후로 일본 의 풍토와 정서에 맞는 일본적 양화를 만들어야 한다는 요구가 팽배해졌는 데, 그 배경에는 러일전쟁의 승리로 민족의식의 고양과 자국의 문화에 대한

²⁶⁾ 黑田淸輝君談,「獎來の美術界に對する希望」『太陽』, 1906.6, pp.85 - 86.

²⁷⁾ 三宅雪嶺,「我國の繪畫に就きて」『日本』, 1900. 1.24.

²⁸⁾ 正岡子規,「〈我國の繪畫に就きて〉を讀む」『日本』, 1900.1.25.

^{29) 『}時事新聞』, 1901. 8.4.

^{30) 『}日本』, 1901, 5.7.

자긍심이 고취도 하나의 요인으로 작용하였지만, 일본이 탈아를 성공시키고 서구의 일원으로 유입되었다고 인식하는 순간, 일본인들은 그들이 서구의 모방으로는 동양의 맹주가 될 수 없다는 것과 일본의 문화로도 충분히 서 구보다 우월할 수 있다는 인식이 확산되었기 때문일 것이다.

이러한 사회적 분위기 속에서 구로다는 비록 서양의 재료를 갖고 그린 "서양풍의 그림"일지라도 정신에 있어서 일본적인 것을 잃지 않은 일본적 회화를 창출해야 한다고 역설한다31). 그의 주장은 더욱 구체화되어 "해를 거듭할수록 양화는, 방법은 서양식에 불과한 일본화가 될 것~32)이라며, "프 랑스는 그리스식 미에는 미치지 않지만 그리스의 형식에서 벗어나 자국의 자연을 토대로 하여 그리스식 이상의 묘미를 갖게 되었다. …… 서구의 재료 를 가지고 일본만의 묘미를 표현한다면 서구에 뒤지지 않는 것을 틀림없이 만들 수 있을 것"33)이라고 자신하였다. 이 같은 견해는 구로다만이 아니라 아카데미 줄리앙에서 장 폴 로랑스에게 사사받은 카노코기 다케시로(鹿子 木孟郎)도 1908년, "양화를 그리고 있어도 일본인인 이상 역시 일본화가이 다. …… 특색이 뭔가 하면 일본의 천연(天然)이 일본유화의 특색을 만드는 신이다. 즉, 그 신에 신앙심이 깊은 자는 언젠가는 기필코 성공하여 일본의 유화가 되어 세계적으로 일본미술로서 활동할 수 있을 것"34)이라며, 일본의 「천연」을 잘 표현하면 양화든 일본화든 새로운 일본미술을 만들 수 있을 거라고 언급한다. 이러한 주장은 비단 양화계만이 아니라 일본화계도 마찬 가지였다. 일본미술원의 히시다 슌소(菱田春草)도 "양화도 완전히 일본적인 것이 되어 처음으로 우리가 국민적 감성에 일치하게 될 것이라는 것은 논 할 필요도 없다"고 언급하였다.

1910년을 전후로 일본적 양화창출문제가 부각된 것에 대하여 사토 도우 신(佐藤道信)은 "문전개설에서 일본화, 양화가 함께 제도적 보장을 획득하 고 양자의 분립공존이 확정된 것"이 가장 크게 작용했을 것으로 보고 있 다35). 즉, 양화가 제도권 안으로 들어오면서, 서양화의 일본화는 단순히 개 인의 문제를 넘어선 국가적 차원으로 논의되는 문제가 되었다는 것이다. 더 군다나 이 같은 주장이 일본에서 서양미술의 보급을 위해 누구보다 힘써왔 었다는 평가를 받고 있는 구로다와 그가 이끄는 미술단체 '백마회' 및 동경 미술학교 교수진을 중심으로 이루어졌다는데 더 주목해야 할 것이다.

³¹⁾ 黑田淸輝君談,「獎來の美術界に對する希望」『太陽』, 1906.6, pp.85 - 86.

³²⁾ 黑田淸輝,「圖畵教育に關する所見」『帝國美術』第342號, 1911年 1月, pp.8-9.

³³⁾ 黑田淸輝,「自然に對する態度」『日本』, 1909.2, p.34.

³⁴⁾ 鹿子木孟郎,「第二回文部省美術品展覽會を評し併せて所感を述ぶ」「太陽』第14巻14号, 1908.11.

³⁵⁾ 佐藤道信,『〈日本美術〉誕生』, 講談社, 1996, pp.96 - 97.

시인이며 조각가인 타카무라 코우타로(高村光太郎, 1883-1956)는 1910년 3월, 프랑스에서 귀국한 직후 "구로다, 쿠메, 이와무라 등 백마회 선배님들이 귀국하였을 쯤에, 우리나라 예술계에서 가장 진보적인 서클이 어디냐고문는다면 거리낌 없이 이 단체의 사람들이었다. …… 도중 그 주의가 퇴색하더니 당초의 취지가 불분명해져버렸다."36)며 일본에 인상파를 처음 도입하여 일본미술계의 새로운 바람을 일으킨 구로다와 백마회 회원들의 취지가변질되었음을 지적하였다. 물론, 구로다의 변화를 시인, 기노시타 모쿠타로(木下杢太郎)처럼 "구로다 세이키씨의 좌담에 서양에서 돌아와 서양의 냄새를 없애려고 뼈가 부서지도록 노력하는 모습이 엿보이는데, 그가 지금 앞으로「일본의 양화」를 창출하려는 것이 우리들이 상당히 기대하는 바"37)라며 긍정적으로 평가하는 경향도 있었지만, 여전히 코우타로는 구로다의 서양화의 일본화(日本化) 경향을 지방색(地方色)으로 명명하며, 그 유명한 「녹색의 태양」에서 다음과 같이 우려의 목소리를 내었다.

나는 예술계의 절대적 자유를 요구한다. …… 내가 원하는 것은 나를 내세워 요즘 사람들의 입에서 오르내리는 지방색이라는 것의 가치를 최소화하고자 하는 것이다. …… 내가 일본인이라는 것을 의식하지 못할 때가 있다. 아니 의식하지 못할 때가 더 많다. 사람과의 교류할 때에 나는 자주 일본인이라고 생각한다. 자연을 향할 때에는 나는 별로 그런 생각이 들지 않는다. …… 일본의 유화구의 운명을 이 일본의 지방색이라는 것과의 타협의 의해 정해진다고 생각하는 사람들이 있는 듯이다. …… 「이런 색은 일본에 없다」라는 말이 비난을 가름하는 말이 된 것을 봐도 알 수있다. 나는 이 지방색이라는 것을 무시하고 싶다. …… 사람이 「녹색의 태양」을 그려도 내가 그것을 아니라고 말하지 않을 생각이다. 나에게도 그렇게 보일지 모르기 때문이다. 「녹색의 태양」이 있을 뿐으로 그 회화 전가치를 보지 않고 지나칠 수는 없다. …… 구로다 세이키씨처럼 스스로 노력해서 일본화(?)하려고 노력하는 있는 듯하다. 그리고 세인은 아직 순수하게 일본화되지 않은 것을 원망하고 있는 모양이다. 38)

이시이 하쿠테이(石井柏亭) 등 구로다를 중심으로 한 백마회 회원들이 중 시한 "예술의 지방색"에 대해 "예술의 절대적 자유"를 내걸며 인상파 이후 조형사상에 공감하는 화가의 입장을 대변하였다. 코우타로는 일본적 양화창

³⁶⁾ 高村光太郎, 「フランスから歸つて」, 『文章世界』, 1910.3, 『高村光太郎全集』 第4卷 (筑摩書房, 1957, p.17).

³⁷⁾ 木下杢太郎,「文部省展覽會洋畫評」『讀賣新聞』, 1910.11.20.

³⁸⁾ 高村光太郎,「緑色の太陽」『スバル』, 1910.4, pp.39-40, 『高村光太郎全集』 第4巻 (p.26)에 수록.

출경향을 지방색으로 규정하며, 양화가 일본이라는 지방색에 빠지는 것의 위험성에 대하여 경고하며, 예술에서 일본적인가 아닌가를 추구하는 것은 "내 영역을 생각할 때", 즉, 일본정신의 고양 등과 같은 내셔널리즘의 고양 등과 같은 국수주의적 목적이 있었을 때 나오는 매우 정치적 주장이라는 것을 암시하고 있는 것이다.

그의 우려는 현실로 드러났는데, 미술을 국기(國技)로 생각했던 후지시마 타케지(藤島武二)는 1932년, "서양화나 일본화나 할 것 없이 친화하고 융합 하여 더욱더 국기의 발전에 공헌하지 않으면 안 된다397"며 미술의 발전이 곧 국력의 발전이며 미술계가 힘을 합하여 국가에 공헌할 것을 촉구하였다. 물론 이 같은 그의 주장이 일본의 만주국 건설이라는 사회적 배경을 고려 하여 볼 때 순순하게 미술사적 시점에서의 발상이었다고 말할 수는 없지만 국가에 봉사하는 미술창출을 조장하는 그의 사고는 제2차 세계대전이 막바 지에 다다른 1942년, 현대의 일본 미술의 최대의 과제는 일본인의 서양화 를 만들어내는 것이며 그것은 "어려운 추상이론을 제외하고 일본인다운 자 각과 정신에 입각"하여 "국가의 영원한 융성번영을 상징하는 웅대한 민족 미술"40)의 실현이라는 사상으로 발전하게 된 것은 너무나 자명한 결과였던 것이다. 이처럼 1900년대 미술계에 불었던 '일본적 미술의 창출'운동이 천 황제 국가를 지탱하기 위한 일본정신의 부활, 즉 황국신민 교육의 일환으로 사용될 운명으로 이어짐을 피할 수는 없었다. 원래, 로칼 칼라(local color) 란 사물 본래에 들어있는 고유색을 의미하는 것으로 인상파화가들이 기후, 시간대에 의해 변화되는 색을 사용함으로 폭넓게 사용된 용어이다. 그런데 이 말을 당시 일본적 아이덴티티를 만드는 양화창출운동을 회화의 지방색 으로 규정하면서 본연의 의미가 다른 의미로 사용되게 되었고, 이렇게 지방 색으로 번역된 용어는 조선에서 향토색이 지방색과 동일한 의미로 사용되 게 되었던 것이다.

본 연구에서 주목하고자 하는 바는 조선미전에서 일본인 심사위원들이 사용한 조선색, 지방색이라는 용어를 조선인들이 향토색으로 바꾸어 사용함 으로 일본(내지)=중앙, 조선=지방의 뉘앙스가 사라지고 민족적 색채가 강화 되는 경향을 띠게 된다. 일본이 자국 내의 내셔널리즘의 고양과 조선에서의 식민지국 의식의 강화를 목적으로 지방색을 사용한 것을 조선에서 민족적

³⁹⁾ 藤島武二,「日本人の油繪-病狀隨感-」明日本美術晚 1942.5, 『藝術のエスプリ』(中央 公論美術出版, 1982, p.42)에 수록.

⁴⁰⁾ 위의 글、『藝術のエスプリ』(p,90)에 수록.

아이덴티티의 고양이라는 방어적 의미로 향토색이라는 말을 사용하였다고 볼 수 있다. 하지만, 조선인 작가들이 조선의 고유한 색채, 정서의 의미로 사용한 향토색이 과연 무엇을 의미하였는가를 고찰하는 일은 향토색의 본 질을 파악하는 매우 의미있는 작업이라 사료된다. 그리하여 향토색의 의미 를 1930년대를 전후로 한 일본의 조선연구와 관련지어 고찰하도록 한다.

4. 일본의 조선무속 연구 및 선동원론(日鮮同原論)

한국과 일본에서 일본적 혹은 조선적인 것에 대한 관심이 증폭되면서 내 셔널리즘이 고조되던 1930년, 일본은 1929년 10월에 일어난 세계공황은 일본경제에도 큰 타격을 주었고 이듬해 3월에 주가폭락으로 인한 국내시장 의 축소, 실질임금의 저하, 쌀값하락으로 인해 사회불안이 초래되었다. 1931년의 9월의 만주사변을 전후로 일본국내는 우경화가 급속히 진전되었 고, 1932년은 일본문부성은 사상통제의 거점으로 국민정신문화연구소를 설 립했다. 1935년은 천황기관설에 대항하여 통치권의 주체가 천황에게 있다 고 주장하는 국체명징운동이 활발하게 전개되었다. 언론계도 일본정신의 함 양을 도모하는 국가주의와 국수주의를 기조로 하는 서적들이 잇달아 간행 되었다. 이렇게 일본사회는 만주국 건설로 초국가주의를 내세운 파시즘으로 치닫고 있던 1930년, 일본의 민속학은 1930년대 학문으로서 체계를 갖추게 된다. 체계적으로 조선의 민속을 연구하기 시작하던 것도 바로 1930년경으 로 일본은 대만과 달리 역사와 전통을 지니고 있는 조선을 지배하기 위해 우선적으로 한국의 종교, 민속 등 한국인의 정서에 관련된 조사를 실시한 다. 식민지 경영을 위해 토지조사, 철도, 항만 등 근대기관, 즉 운수기관의 건설, 화폐제도의 통일과 금융기관의 설립 등이 필요불가결한 요소이지만 이러한 것들이 수행되기 위해서는 피지배국에 대한 이해가 전제가 되어야. 하기에 총독부는 조선의 법관행과 전통제도를 연구하는 구관조사에 심혈을 기울인다.

19세기말 일본의 사회학자들은 서구서적을 통해 세계의 토착, 미개인들의 풍습, 습관, 생활양식을 비롯하여 종교, 도덕, 구전, 신화, 전설 등을 비교, 연구하는 인류학의 방법론을 습득한다. 그리고는 인류의 진화, 문화의기원, 고대인들의 풍속, 풍습의 확산 등을 조사, 연구할 목적으로 1884년, 쪼보이 쇼고로(坪井正五郎, 1863-1913)가 주체가 되어 동경인류학회를 설

립하였다. 이들은 청일, 러일전쟁을 계기로 고양된 일본인종, 문화, 문명의 기원을 식민지의 현지조사를 통한 이론화를 위해 동경인류학회 회원인 도 리이 류우죠(鳥居龍藏, 1870-1953)를 만주, 요동, 대만, 사할린, 몽고, 그리 고 조선에 파견, 조사시켰다. 도리이 조사이전의 일본고대사연구는 주로 기 기신화의 분석에 의한 정도였으나, 현지의 고분, 폐총, 석기 등의 조사를 통 해 일본의 고대문명의 기원을 아시아국가들에게서 찾게 된다.

조선의 고고학적 조사는 1900년, 동경제국대학 인류학회의 회원이며, 동 경제국대 인류학과 표본조사기사였던 야기 소자부로(八木奘三郎, 1866-1942)를 필두로 시작되었고41), 한일병탄 이후로는 조선총독부의 촉탁에 의 한 전문학자와 후일 건립되는 경성대학 종교학과의 일본인 교수들에 의해 진행되었다42). 그 중 도리이 류우죠와 무라야마 지쥰(村山智順,1891-1968) 은 한국종교, 역사, 풍속, 특히 무속을 체계적으로 연구하여 오늘날 무속연 구의 기틀을 만들었는데43), 무라야마는 총독부의 요구에 의해 민간신앙과 향토신사를 조사했다. 초기, 도리이 류우죠는 인류학은 "인류 그 자체에 대 한 연구가 아니고 오히려 인종이라든가 민족에 대한 연구를 주로 하는, 특 히 동부아시아의 민족에 대한 조사를 전문"으로 하는 것으로 인식하고 있 었고, 그러한 그의 인류학에 대한 개념은 인류의 기원 및 분포 계통 등을 파악하는데 중점을 두고 있었다44). 특히 도리이가 주목한 것은 한 민족에 게 수용된 관습, 사상이 일정시기를 초월하여도 다양한 문화형태로 남아서 전승되어 문화의 영속성, 고정성을 형성하고 있는 문화형태에 주목하였다. 무격이 미신과 같이 되어 버린 후에도 그것이 잔존(殘存, survival)되어 있 었다는 것은 단순히 타파해야할 미신이 아니라 합리적인 신앙형태였다는 증거라고 주장하였는데, 이는 조선의 무속을 일본의 원시신도의 잔존으로 위치시킴으로 일본문화의 근원을 찾는 대상으로 인식했기 때문이다.45)

⁴¹⁾ 高正龍,「八木奘三郎の韓国調査」(『考古学史研究』第6号, 1996) 참조.

⁴²⁾ 나카쓰카는 일본의 광개토왕비조사 및 스가 마사토모의 '미마나문제'에 관한 「임나 고(任那考)」논문을 통해 일본의 조선침략정당화와 일본의 조선고고학연구의 관련 성에 대하여 논하고 있다. (나카쓰카 아키라, 『근대일본의 조선인식』, 성해준역, 청어 람미디어, 1993, 184-194.)

⁴³⁾ 도리이는 데라우치 총독이 인연으로 조선총독부 학무국 고적조사과의 촉탁으로 임명 되었고, 무라야마 지쥰은 동대졸업 후 경찰서장을 역임한 후 조선총독부 학무국 고 적조사과의 촉탁으로 임명되어 1940년까지 조선의 종교, 사회상 등을 조사하였다(최 석영, 『일제하 무속론과 식민지권력』, 서경문화사, 1999, p.26).

⁴⁴⁾ 위의 책, p.31.

개화기 이래 한국 무속연구는 처음에는 외국인 선교사들이 개종을 목적으로 연구를 시작하였으나 체계적으로 연구를 시작한 것은 도리이 류우죠와 같은 일본인 학자였는데, 그들이 왜 한국의 무속에 관심을 갖게 되었는가? 앞서 살펴본 바와 같이 일본인의 조선무속연구는 1920년대 본격화되었고, 도리이의 조선 무속조사는 일본의 신사신앙과 유사한 측면을 일본의 식민지의 종교에서 발견하는 데 있다. 조선의 무속에서 일본의 원시신도적인요소들을 찾아내 일본민족의 연원과 밀접한 관련이 있다는 것을 밝히기 위한 것이었다. 즉, 도리이는 중국의 유교와는 다른 동아시아의 언어, 신화, 전설 등의 비교를 통한 문화적 동질성(文化的同源性)을 획득하고, 사후세계의 숭배, 샤머니즘 등을 통해 중국과는 다른 문화적 공동체론을 추출하는 것이 가능하게 되었는데, 이를 통해 도리이는 일본민족의 뿌리를 재확인하는 한편, 일본의 창조신, 아마테라스 대신을 황조신으로 갖고 있는 천황을 중핵으로 국가체제를 정비하는 이데올로기로 창출하려 하였던 것이다. 나아가 일본이 같은 민족임을 밝히는 연구는 일선동원론을 보강하기 위한 근거가 되기에 충분했던 것이다.46)

도리이는 일본인에 의한 일본인종의 뿌리를 밝히려했던 인물로, 무속에 대한 연구는 그의 후임으로 1919년 조선으로 건너온 조선총독부의 촉탁, 무라야마 지쥰과 거의 동일한 입장을 취하고 있는데, 그는 "조선 민간신앙계에 단연 커다란 지위를 점하면서 조선서민생활에 큰 영향을 주고 있는 것이 무수(巫懤)의 신앙이다. 무수(巫隯)신앙은 아주 오래전부터 유구한 세월을 통해 조선문화의 근간을 이뤄왔고, 현재에도 거의 조선전국의 사람들에게 의식적으로 지지와 요구를 받아 확실히 대중의 정신생활을 지배하고 있는 것이기 때문에 조선문화의 특질이 어떠한가를 알기 위해서라도 또한, 조선민중의 생활의식, 사상경향 등 정신생활을 이해하기 위해서라도 매우 중요한 자료라는 것은 의심할 여지가 없다"47)며 조선의 문화를 이해하려면 민간신앙에서부터 출발해야 한다고 역설한다. 이는 1927년부터 경성제국대학의 종교학과 교수를 역임한, 아카마츠 지조(赤松智城)와 조교수 아키바다카시(秋葉隆)도 한국 무속을 답사하여 방대한 자료를 수집하였는데, 아카마츠도 무속이 동아시아에 공통된 원초적 종교문화임을 주장하였다48). 이러

⁴⁵⁾ 위의 책, p.169.

⁴⁶⁾ 위의 책, p.170.

⁴⁷⁾ 무라야마 지준, 「조선총독부 제언」 『민속인류학 자료대계1 조선의 귀신』, 최석영 역, 민속원, 2008, p.1.

한 경향은 1930년대, 일본인류학을 이끌었던 야나기다 구니오(柳田国男)에 게도 나타나는데, 그는 일국민속학을 구상하며 문헌사학이 등한시한 잔존문 화연구에 주력하였다. 민속학의 목적을 농민생활의 흔적을 찾는 것이라고 생각한 야나기다는 농민을 중심으로 민속어휘 등을 수집, 분류하였는데, 1913년에 야나기는 "향토연구』를 창간하고, "향토연구의 장래』(1931), "동 북과 향토문화』(1932)를 간행하는 등 향토연구에 주력하였다49).

사실, 일본에서 향토라는 용어는 조선에서처럼 미술, 문학분야가 아닌 민 속학에서 주로 사용하는 언어이다. 물론, 일본에서도 향토예술과 같은 문학 용어가 수입되어 근대문학에 쓰이기 시작했으나, 1923년경부터 농민문학이 라는 용어로 변하여 여러 뉘앙스를 포함하면서 근대문학사에서 문학운동이 형태를 지니게 되었다. 농민문학이 대두된 배경은 1차 세계대전으로 일본의 자본주의는 비약적인 발전이 초래한 농촌의 붕괴로 인한 농민들의 해방운 동 속에서 등장한다. 이는 농민문학이 점차로 프롤레타리아문학에 포함되어 사회주의 문학화되었던 것을 통해서도 알 수 있다. 일본의 농촌문학은 1920년대, 사회주의문학에 대한 탄압과 미술계의 신일본주의처럼 일본의 정체성을 전근대적인 농촌의 모습에서 찾으려는 노력의 일환으로 등장하였 다. 하지만, 1930년대, 농민문학은 현실 도피적으로 농촌과 자연 속에서 일 본의 정체성을 찾으려는 경향도 두드러진다. 농민문학이 농촌과 자연 속에 서 고대일본인의 모습을 그리고 있었던 것처럼, 야나기다 구니오는 고대 일 본의 신화, 전설 등을 통해 고대일본의 모습을 재구성하려 하였다.

이렇게 일본에서 농촌, 고대일본 등의 연구의 진행과 조선에서 도리이 류 우죠나 무라야마 지준, 아카마츠 등이 잔존개념을 가지고 한국의 무속을 연 구하고 이러한 연구가 일한 동일론을 만들어 내었던 일련의 과정을 살펴보 면 한국에서 일어난 향토색권장의 의미가 좀 더 명확해진다. 즉, 향토색작 품에서 주류를 이루고 있던 전원, 고향으로서의 조선의 풍경, 조선의 유적 지와 조선의 풍물, 풍속을 소재로 한 그림이, 사실 조선의 민족성을 고취시 키기 위한 것이 아닌 일선동원론에 근거한 동화정책의 일환으로 이해할 수 있을 것이다. 동화정책 혹은 황민화정책이라는 용어는 1930년대 후반 이후 대만, 조선에서만 정책적으로 표방된 것으로 동화, 황민화는 주로 교육이나

⁴⁸⁾ 최길성, 『한국무속의 연구』, 동문선, 1991, p.315, 317.

⁴⁹⁾ 伊藤幹治,『柳田国男と文化ナショナリズム』, 岩波書店, 2002, p.76, 78. 이와모토 미 치야(岩本通弥)에 의하면 민속이라는 말은 명치초기부터 사용된 정치용어로 정부가 인민통치책의 일환으로 민정파악을 위해 사용된 민속풍속의 약자이다(p.82).

종교 등 문화정책과 관련해서 다루어져왔다⁵⁰⁾. 그런 의미에서 조선미전이 황민화교육을 강화하기 위한 동화정책의 일환으로 실행되었다는 것은 자명한 사실이다. 이렇게 생각해 볼 때, 조선미전에서 조선색, 지방색을 요구하였다는 것은 조선색, 지방색이 단순히 피지배국에 대한 이국취미, 혹은 전근대적 조선적 이미지창출 이상의 의미가 있다고 파악하는 것이 자연스러운 일일 것이다. 이는 당시 조선의 역사를 보는 역사관과 일선동원론, 그리고 조선미전에서 묘사된 전근대적 풍경으로서의 조선의 미 지지를 관련지어 살펴보았을 때 그 의미는 더욱 분명해질 것이라 생각된다.

5. 조선미전의 향토색과 내선일체를 통한 황민화

명치시대 이후 일본은 자국역사창출과 함께 조선의 식민지지배를 정당화하기 위해, 일선동조론, 타율성론, 정체론성, 조선낙후론의 역사관을 만들어냈고, 이러한 조선관은 일본인 지식인들에게 청일, 러일전쟁의 정당성을 확보하게 만들었다. 조선정체의 논리는 정치, 사회학만이 아니라 고고학, 미술등 유물이 현존한 분야에서 훨씬 두드러지게 나타났다. 조선의 풍경과 미술에 대하여 1913년, 조선을 처음 방문한 후지시마는 다음과 같은 견해를 피력하고 있다.

곳곳에 조선의 유적이나 폐허가 된 왕궁전당이라는 것이 일종의 비통한 감정을 불러일으킨다. 언제나 조선이 풍경에는 무언가 의미가 부수되어 있는 감이 있다. ……조선의 재미있고 고유한 풍속은 나날이 파괴되어 가고 있으므로 이 방면의 연구를 하려는 자는 지금 오는 것이 좋을 것이다. ……조선예술에서 가장 최고조에 달했던 시기는 조선역사 중에서 가장 활기를 띄었던 삼국시대로 그 후 신라통일 이래 고려, 이조를 거쳐 점차적으로 국가가 쇠퇴해지면서 예술도 점차적으로 조락하여 결국 오늘날의 상태에 빠지게 된 것이다. ……조선인은 예술적 재능을 지닌 인종이므로 정책으로도 법률사상 등을 고취하는 대신, 예술적취미를 장려하는 것은 가장 적합할 것이라 생각한다.51)

후지시마의 조선에 대한 견해는 실로 많은 것을 이야기해주고 있다. 첫

⁵⁰⁾ 고마고마 다케시, 『식민지제국 일본의 문화통합』, 역사비평사, 2008, p.28.

⁵¹⁾ 藤島 武二『美術新報』, 1914(『芸術のエスプリ』, 中央公論美術出版, 1982, pp.248-251).

째, 조선의 이미지가 현재형이 아닌 유적, 폐허 등 과거형, 즉, 잃어버린 일 본의 원풍경으로 인식하고 있다는 것이다. 또한, 후지시마의 조선관이 조선 정체사관에 근거하여 삼국시대부터 국력의 쇠퇴와 더불어 점차적으로 퇴락 하는 조선상을 언급하면서 조선예술의 장려를 통한 부흥이 '법률사상 등을 고취'하는 것보다 우선되어야 할 것이라고 주장한다. 이 같은 소견은 그대 로 조선미술전람회 개최의의에 표명되었는데, "조선의 미술은 삼국시대부터 고려시대에 이르기까지 상당한 발달을 이루었고, 이어지는 이조시대 초기까 지만 하여도 칭송할 만큼 빛을 발하고 있었는데, 중엽 이후 점차 쇠퇴하더 니 다시 부흥되는 일없이 결국 제도가 뒷받침되지 못하고 퇴락하기 시작하 는 등 그 옛날의 모습을 잃어버린 것은 실로 유감스러운 마음을 감추기 어 려울 뿐"52)이라며 찬란한 고대의 미술이 조선중기에 이르러 제도가 뒷받침 되지 못하여 쇠퇴하였다고 선언한다. 이러한 의식은 조선인들에게도 자연스 럽게 스며들어, 김용준의 "때리고 매질하고 타일러가면서라도 멀지안흔 明 日에 다시금 高句麗와 新羅국과 가트 홋늉한 藝術品이 만히나올 것을 미더 야겠다"53)라는 언급에서 알 수 있듯이 그의 미술의 지향점이 고구려, 신라 와 같은 고대사회에 있음을 알 수 있다.

구로다 세이키와 더불어 당시, 일본미술계의 최고의 원로였던 후지시마의 이 같은 주장은 조선미전개설의 단초를 제공하게 된다. 그리고 후지시마의 조선역사와 미술에 대한 인식은 조선미술전람회 관련기사의 내용과 거의 동일한 입장을 표명하고 있다.

조선미전개최 1년 전, 『매일신보』는 시마타 학무국장의 "現今 朝鮮에서 는 美術이 可見할 것이 無한데 此를 往昔新羅高麗朝에 顯한즉, 朝鮮美術의 発達은 誠히 顕著한 것이 有하여 其作品이 今에 殘餘하여 後人으로 하여 금 驚嘆케 하는 것이 有하도다. 그런데, 其後 斯道는 衰退하여 民衆은 永 久히 此를 樂하는 幸福을 失하여 實로 痛嘆에 不堪하는 바이라. …… 此際 此를 助長하여斯道의 振興을 計함은 朝鮮現時의 情勢에 鑑하여 頗히 適切 한 施設이라 信하 바도다. 是化 美術展覧会를 開設하여 社会教―의 ―助가 되게 하고자 하는 所以이라"는 담화를 발표한다54). 조선미술에 대해 후지 시마와 마찬가지로 조선의 미술은 삼국시대까지는 찬란한 역사를 지니고 있었지만 그 후로는 사회가 발전하지 못함으로 미술도 점차적으로 쇠퇴를

^{52) 「}序」『朝鮮美術展覧会圖錄』, 朝鮮寫眞通信社, 1922.

^{53) 「}동미전과 녹향전평」, p.86.

^{54) 「}朝鮮美術界 柴田学務局長談」 『매일신보』, 1921. 12.28.

거듭하여 그 흔적도 찾아보기 어려워, 조선미술의 부흥과 발전을 위해 조선 미전을 개최한다는 취지이다.

조선미술을 비롯하여 조선을 평하는 동일한 어법은 찬란했던 고대문화와 고려조 이후 조선의 사대와 당파로 정치, 사회적으로 혼란을 겪으면서 오늘 날의 조선은 쇠락하여 민중들이 고통을 받고 있다는 것이 청일전쟁 이후 조선을 보는 일본의 시각이다. 더군다나 후지시마의 발언에서도 등장하는 "조선인은 예술적 재능을 지닌 인종"이라서 일본인이 제도적으로 보강해주 면 더욱 발전할 민족이며, 그러므로 일본이 문명으로 상징되는 서구의 아카 데미 시스템을 조선에 도입하여 조선미술의 발전을 꾀한다는 것이 조선미 전개최의 취지로 밝히고 있다. 그러면서도 조선미전의 심사위원들은 서구도 일본도 모방하지 말고 조선의 지방색이 묻어나는, 그야말로 나날이 파괴되 어 가는 "조선의 재미있고 고유한 풍속"을 소재로 작품을 제작할 것을 권 고하였던 것이다. 그렇다면 일본인들이 말하는 조선스러운 것이란 찬란했던 고대유물과 유적, 민속학자들이 조선의 특징으로 꼽은 무격(무속), 반도적 특징을 지닌 자연풍물, 색채 등이다. 이것은 조선미전에서 입선한 이인성 (李仁星)의 《裏庭》, 《舞》, 나혜석(羅蕙錫)의 《鳳凰城의 南門》, 김기욱(金基 昶)의《板上舞踊》,《古翫》,《春鴦舞》, 김옥순(李玉順)의 《寧靜署遠》, 김현종 (金鍾鉉)의 《春陽》, 《巫女圖》, 장우성(張遇聖)의 《푸른 戰服》, 박영선(朴泳 善)의 《舞衣》 등에서 조선의 자연풍경에 흔히 등장하는 것이 지나간 과거 의 추억이 고스란히 담겨있는 명승고적, 성터, 옛고도인 경주 등을 소재로 한 그림의 작품들이 입선하였고, 특히 동양화부문에서는 이상범(李象範)의 《雨後》, 김주경(金周經)의 《都의 夕暮》, 《山之陰》 등처럼 그림의 제목에 일 본의 전통시문학을 근거로 사용되던 일본의 제목이 작품에 그대로 사용되 는 경우를 쉽게 볼 수 있다. 이유대(李惟台)의 《女 三部作, 智, 感, 情》은 구로다 세이키 작품의 《智·感·情》을 여성의 일생으로 변화시켜 표현하는 등 직간접으로 일본미술의 영향 아래 조선미전의 화풍이 만들어졌음을 알 수 있다.

그런데, 조선미전이 개최되던 1920, 30년대는 일본이 1931년의 만주사변을 계기로 만주국건설을 내세우며, 내선일체, 일선동원론을 강화해나가던 시점이라는 것을 염두에 둔다면 조선인 스스로 상실된 고대문화의 동경과 착박한 조선의 현실, 조선의 고유한 문화로서의 샤머니즘을 표현하게 함으로 고대, 일본과 조선이 하나의 문화권을 공유한 동일민족이었다는 것을 시각적으로 보여줄 수 있었던 것이다. 일본의 동화정책의 일환으로 개최된 조

선미전에서의 일본인 심사위원들의 지방색, 조선색의 요구는 고유한 조선의 특색, 전통의 표현이라는 미명 하에 내선일체, 동문동종(同文同種), 일지친 선(一支親善) 등의 일본의 이상을 자연스럽게 조선인들이 수용할 수 있도록 유도하였던 것이다.

6. 마무리

1920, 30년대, 일본의 조선연구는 다양한 분야에서 이루어졌다. 조선의 신화, 역사, 종교, 미술 등 전 분야에 걸친 조선총독부를 중심으로 실시된 조사자료는 한국인의 정신세계를 파악하여 합리적 식민지경영에 활용을 위 해 필요불가결한 것이었고, 그 방법은 주로 학교교육 및 신문, 잡지 등과 같은 언론, 그리고 거대한 전시효과를 지닌 박물관, 전람회, 전시회 등을 통 해 이루어졌다. 이 모든 것들은 그야말로 동화정책을 위한 것들로 동시다발 적으로 다각적인 방법으로 이루어졌다.

1922년, 조선미술의 부흥과 발전을 꾀한다는 명분으로 시작된 조선미전 은 오랫동안 중국화의 영향을 받으면서 독자적인 영역을 구축해온 조선의 전통미술을 동양미술이라는 틀 안으로 집어넣음으로써 일본화의 영향 하에 들어가게 만들었고, 서양화는 1900년 이후 일본적 양화창출이라는 진통 속 에서 일본의 정신이 들어간 독자적인 양화창출이 도교미술학교 및 문부성 미술전람회를 통해 형성되었는데, 조선미전을 통해 이러한 일본풍의 회화가 유입되었다.

그런데 조선미전의 심사위원들이 서구, 일본의 흉내가 아닌 조선색, 조선 의 지방색이 표현된 작품제작을 요구하였고, 조선의 작가들은 심사위원들의 권유에 부응하듯 조선의 풍속을 소재한 작품들을 제작해 입선의 영광을 누 렸다. 그런데 일본인들이 요구한 조선색, 혹은 지방색을 조선의 작가들은 예술에 반영되는 그 지방의 기후, 색채, 민속사상, 감정 등을 나타내는 향토 색으로 부름으로 향토색은 당시 작가들에게 서구나 일본과 다른 조선민족 의 색채를 표현하는 예술품이라는 의미로 사용되었다. 그런데 향토색 작품 으로 평가된 작품 속의 조선의 표상이 기생, 무녀, 조선의 풍속, 풍경 등 이 국취향적 소재에 정체된 원풍경으로서의 조선 이미지가 주류를 이루었다는 점에서, 향토색은 문명개화와 함께 서양의 동양관을 섭취한 일본이 오리엔 탈리즘의 주체가 되어 아시아를 향해 던지는 오리엔탈리즘적 시선으로 파

악되었다. 물론 서구의 오리엔탈리즘과는 달리 같은 동양에 속해있던 일본은 동화와 차별(구별)이라는 이중적 오리엔탈리즘을 행하고 있었는데, 존클라크는 일본의 아시아표상을 오리엔탈리즘으로 이해하는 것은 일본이 실제로 행한 행위를 가려 버리는 것이 된다고 지적하였다.

그것은 동양의 맹주였던 일본을 중심으로 아시아의 모든 민족이 혼연일체가 되어 공동체를 구축하고 대동아공영권을 건설한다는 것이 1930년대의일본인이 가지고 있던 이상이었다. 황국의 신민으로 '하나된 아시아'로 만들기위해 조선총독부는 도리이 류우죠, 무라야마 지준 등과 같은 민속학자를동원하여 찬란했던 고대사회와 조선무속의 연구를 통해 조선과 일본은 동일한 문화권의 동일민족이었다는 입증을 통해 조선의 고대사를 일본의 신화 속으로 편입시켜 새로운 역사관을 창출하였다. 그런 의미로 전혀 정치적이슈를 내걸지 않았지만 조선의 무속을 비롯한 조선의 풍속, 박제된 과거속 조선의 풍경을 묘사한 향토색으로 평가된 조선미전의 작품들은 만주사변으로 강화된 일본의 일선동원론(日鮮同原論)을 시각적으로 보여주는 정치적 표상이었다고 보아야 할 것이다.

주제어: 조선미술전람회(조선미전), 향토색, 향토문학, 지방색, 조선색, 아 카마츠 지조, 무라야마 지준, 도리이 류우죠, 민속학, 김용준, 구 로다 세이키(黒田清輝), 일본적 회화, 무속, 한국근대미술, 오리엔 탈리즘, 문부성미술전람회, 타카무라 코우타로, 아시아인식, 잔존 개념

원고접수일: 2011년 11월 15일 심사완료일: 2011년 11월 30일 게재확정일: 2011년 12월 5일 <Abstract>

韓國近代美術における 郷土論の流行と 日本の朝鮮巫俗研究

The Vogue for Local Col r of the Modern Art in Korea and The Study on Shamanism during Cho Sun Dynasty in Japan

Chae, Yugyung(Seoul National University)

1920、30年代、日本の朝鮮研究は朝鮮の神話、歴史、宗教、美術など様々 な分野において行われた。朝鮮総督府を中心に行われた朝鮮に関する調査資 料は朝鮮人の精神世界を把握するためのもので、これはより功利的に植民地 経営をするためのものであった。それは主に学校教育および新聞、雑誌のよ うな言論、そして巨大な展示効果をもつ博物館、博覧会、展覧会などを通じ てなされた。このような調査研究はまさに同化政策を繰り広げるためのもの で、多様な分野において同時多発的になされたのである。

1922年、朝鮮美術の復興と発展を計るという名目で始まった朝鮮美術展覧 会(鮮展)は長い間、中国の美術の影響を受けながらも独自的な領域を築き 上げた朝鮮の伝統美術を東洋美術という枠に入れることによって日本画の影 響下にはいることとなった。その一方、西洋画は1900年以降、東京美術学校 および文部省美術展覧会を通じて作り上げた日本的洋画も自然に朝鮮に入り 込まれた。ところが、ここで問題とされたのは鮮展の審査委員により、朝鮮 独自の朝鮮色の表現された作品が要求されたことである。一見、なんの問題 のなさそうな朝鮮色の要求は要求した当事者が日本人審査委員であったこと と、朝鮮色と認められ、当選された作品の素材とされたものは芸者、舞子、 巫女、朝鮮の風俗、風景などいかにもオリエンタリズムに基づいたものであ り、なおその表現の方法において停滞された原風景としての朝鮮、未開地と しての朝鮮など文明とはほど遠い姿で表現されたことである。そのことは最 近、韓国の研究者たちによっていち早く西洋文明を受け入れた日本がそのオ

リエンタリズムの視点を再び同じアジア国家である朝鮮に投影したと指摘されている。もちろん、日本の朝鮮に対するオリエンタリズムは西洋の東洋に対する異質的な視点ではなく、「同化」と「差別」という二重の視点をもっていたのである。

ところが、朝鮮色の要求が全アジアの民族を日本を盟主とする共存共栄の新たな国際秩序を建設しようという大東亜共栄圏の理想に向かいはじめた1930年代前後になされたことに注目したい。当時、日本は朝鮮総督府の属託教授、鳥居龍藏や村山智順など日本の人類学者を動員して朝鮮の古代史と朝鮮の巫俗の研究を通じて、日本と朝鮮が昔は同一民族であったことを裏付ける研究をさせた。このような資料調査および研究により、朝鮮の古代史は日本の神話の一部に編入され、新たな日本の歴史観を作り上げた。そのような意味でまったく政治色を掲げてはいないが、朝鮮の巫俗をはじめ、朝鮮の風俗、停滞された過去のなかの朝鮮の風景を描いた朝鮮色と評価された鮮展の作品は満州事件により強化された日本の日鮮同原論を視覚的に見ました政治的表象としてみるべきであろう。

Key words: 朝鮮美術展覧会(朝鮮美展), 郷土色, 郷土文學, 地方色, 朝鮮色, 赤松智城, 村山智順, 鳥居龍藏, 民俗學, 金瑢俊, 黒田清輝, 日本的 絵画, 巫俗, 韓國近代美術, オリエンタルツーリズム, 文部省美術展覧會, 高村光太郎, アジア 認識, 残存概念