

야나기 무네토시(柳宗悦)와 조선의 미(美)

사학과 2018116025 김동명

1. 들어가며

야나기 무네토시(柳宗悦)에 관한 선행연구에서 수차례 지적했듯, 그에 대한 긍정적인 평가와 부정적인 평가는 계속해서 엇갈리며 평가의 “왕복운동”¹⁾이 이루어지고 있다. 지극히 단순한 평가에서부터 시공간을 아우르는 복합적인 평가까지 그에 대한 평가 역시 그의 사상만큼이나 그 내용이 다양하고 복잡하다. 본 보고서는 야나기의 사상을 ‘조선’이라는 하나의 키워드로 이해하기 위해, 야나기가 왜 조선의 미(美)에 관심을 두게 되었는가를 밝히는 것을 문제의식으로 삼았다. 문제의식을 소명하기 위해 본 보고서는 야나기가 조선과 조선의 예술에 관한 관심을 공개적으로 표명한 1919년 전후의 변화를 살핀다. 야나기는 1919년의 3·1운동 이후 요미우리 신문에 ‘조선인을 생각한다(朝鮮人を思ふ)’를 기고하기 시작했으며, 1919년의 조선과 중국 여행 이후에 잡지 『시라카바(白樺)』에서 동양 미술을 소개하기 시작했다. 또한, 조선의 미(美)에 관심을 두게 된 원인을 밝히기 위해 시라카바파의 서양취미가 동양취미로 전환된 이유를 밝히고, 중국과 일본의 예술과는 달리 조선의 예술만이 지닌다고 지적한 ‘비애미’의 특질을 분석하며, 야나기 무네토시와 아사카와 다쿠미(浅川巧)의 민예론을 비교하며 조선의 미(美)에 관한 비슷하지만 다른 논의를 확인하며 내용을 전개한다.

2. 야나기 무네토시와 시라카바(白樺)

시라카바(白樺)파는 서구 예술, 특히 후기인상파의 서구 근대 미술을 최초로 일본에 소개했다.²⁾ 그들이 서구 예술에 주목하게 된 것은 잡지 『시라카바(白樺)』를 발간하며 활동했던 다이쇼 시대와 관련되어 있다. 하스미 시게히코(蓮實重彦)는 다이쇼 시대의 담론이 1910년의 대역사건(大逆事件)을 계기로 ‘겨울시대’를 맞이해 모든 지적 담론에서 의식적이든 무의식적이든 추상적인 논의만 이루어졌다고 지적했다.³⁾ 시라카바파는 서구의 사상과 예술을 수용함으로써 1910년대 일본이 매진했던 서구적 근대화라는 과제 수행의 한 축을 담당했다. 시라카바파의 시선은 세잔, 고갱과 같은 후기인상파와 로댕의 작품에 닿았다. 『시라카바』에 회화복제판 삽화를 실었고, 전람회를 개최하여 작품이 표상하는 서구적 근대와 그것이 창출하는 ‘보편’적 가치를 일본의 대중들에게 소개했다. 이러한 시라카바의 활동에 대해 혼다 슈고(本田秋五)는 “서양미술 나아가 전반적인 미술에 대한 관심을 지식인들 사이에 높이고 미술에 대한 이해를 다이쇼 이후 ‘교양’에 불가결한 요소로 삼게 하고 (중략) 청년들 사이에 복제를 통한 서양미술의 감상이라는 유행을 남겼다.”라고 평가했다.⁴⁾ 다이쇼 시대를 상징하는 키워드, ‘문화’의 형성에 있어서 시라카바파의 영향력을 확인할 수 있다.

1) 이병진(2013), 「사상으로서의 야나기 무네토시 읽기-야나기 무네토시의 조선 예술론과 진정성」, 『일본 언어문화』 24, 508쪽.

2) 이병진, 위의 논문, 509~511쪽.

3) 蓮實重彦(1992), 「大正の言説と批評」(浅田彰外(編)近代日本の批評—明治・大正編、福武書店、p.129; 이병진, 위의 논문, 509쪽에서 재인용.

4) 斎部直(2005), 「和辻哲郎의 「古代, 『古寺巡礼』を中心に」, 『日本近代文学』日本近代文学会(編) 72号, 三省堂, p.184; 양지영(2013), 「‘조선미’와 이동하는 문화」, 『한일군사문화연구』 15, 304쪽에서 재인용.

그러나 시라카바파가 후기인상파와 로댕의 작품에서 찾아낸 서구적 근대와 ‘보편’이라는 가치는 그들의 주관적인 감상으로부터 도출된 것으로 근거가 명확하지 않았다. 『시라카바』 잡지 1911년 12월호에서 무샤노코지 사네아쓰(武者小路実篤)가 ‘편지 4개’(手紙四つ)라는 문장에서 후기인상파의 작품에서 종교적 기분을 느꼈다는 서술을 두고 다카시나 슈지(高階秀爾)는 “최소한 『시라카바』는 후기인상파가 지니고 있는 역사적인 의미 등은, 전혀 이해하지 못하고 있었다고 해도 좋다.”라고 지적했다.⁵⁾ 시라카바는 후기인상파의 작품에 대한 그들의 감상을 종교적 차원으로 확대하며 ‘보편’을 찾고자 했지만, 그들의 개인적인 감상은 ‘보편’이라고 칭할 수 있을 만큼의 대표성을 담보할 수 없었고, 역사적 맥락을 검토하는 단계는 생략되어 있었기에 진정한 의미의 ‘보편’이 될 수 없었다. 이병진은 시라카바의 확대해석을 두고 “타자의 타자성을 통과하지 않은 자신들만의 개인적인 기분과 감성을 철학적 명제인 ‘자아’라는 이름으로 포장했다”⁶⁾라고 지적했다.

『시라카바』는 1910년 창간 이래로 매호 서양의 미술작품 사진을 삽화로 실었는데, 1919년 7월에는 동양 미술의 사진이 삽화로 등장했고, 1920년 2월에는 조선의 조각을 소개했다.⁷⁾ 야나기 무네요시가 『시라카바』의 미술 담당 편집자나 다름없었다는 점을 고려하면 시라카바의 관심이 서양미술에서 동양 미술로 전환된 것은 야나기 개인의 관심사가 전환된 것으로 이해할 수 있다. 1922년 9월의 『시라카바』에서는 「조선 도자기의 소개」라는 특집을 통해 조선의 도자기 10종류를 소개했다. 이러한 시라카바의 방향 전환의 계기는 1916년 야나기가 조선과 중국 여행을 다녀온 이후 기록한 일기에서 찾을 수 있다. “지금 우리들은 서양미술만을 소개해왔다. 그러나 앞으로는 동양의 작품을 새로운 관점으로 소개하려고 한다. 그 정신과 표현에 있어 경이로움을 금할 수 없는 우리 고유의 예술을 우리들의 시선과 새로운 마음으로 돌아보는 일에는 굉장한 의미가 있다고 믿는다. (중략) 우리들은 이미 다른 나라를 통해 길어올 수 있는 물은 길어왔다. 지금부터는 우리 자신의 국토에서 샘을 파야만 한다.”⁸⁾는 내용에서 알 수 있듯 이제껏 서양미술에만 존재한다고 믿어왔던 보편의 미가 실은 동양의 공예품에도 존재해왔고, 그것을 새로이 발견할 것이라는 인식의 전환을 보여준다.

시라카바파의 동양 미술로의 관심사 전환이 가시화된 1919년에 야나기의 『시라카바』 외에도 와쓰지 데쓰로(和辻哲郎)의 『고사순례(古寺巡禮)』가 동양 미술에 관한 관심의 확대에 영향을 미치고 있었다. 와쓰지는 메이지 시대 동경미술학교의 교수였던 어니스트 페놀로사(Ernest Fenollosa)가 유메도노 관음의 미소에서 모나리자의 미소를 발견한 것을 주목했다. 와쓰지는 ‘일본미’가 그리스 미술의 전통의 연장선에 있다는 페놀로사의 발견에 일본인들이 감사해야 한다고 말하는 동시에, 유메도노 관음의 미소가 모나리자의 ‘성모’적인 미소와 일치하지 않는 다며 종교와는 분리해 미술품으로서 불상을 바라보았다.⁹⁾ 와쓰지는 일본 미술에 존재하는 보편의 미를 여전히 서양의 미술과 지식이라는 틀 안에서만 찾았다는 점에서 야나기의 인식과 비교된다. 한편 야나기는 “둘(二)이지만 불이(不二)다.”¹⁰⁾라는 사상을 바탕으로 새로운 보편성의 논리를 발견하고자 했다. 분명 동양과 서양은 다른 문화를 가진 두 개의 실체이지만, 보편

5) 高階秀爾(1986) 『白樺と近代』日本近代の美意識青土社、p.329; 이병진, 앞의 논문, 510쪽.

6) 이병진, 위의 논문, 511쪽.

7) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/구리타 쿠니에, 「조선민족미술관과 Folk Art-야나기 무네요시와 「상애(相愛)」의 사상」, 『야나기 무네요시와 한국』 소명출판, 169쪽.

8) 양지영, 앞의 논문, 309쪽.

9) 唐木順三(編) (1963), 「古寺巡礼」『現代日本思想大系28 和哲郎』筑摩書房, p.369; 양지영, 위의 논문, 306~307쪽에서 재인용.

10) 柳宗悦 『百華』 1919年7月号, p.109; 양지영, 위의 논문, 309쪽에서 재인용.

성과 '보편'의 미라는 것은 어느 한쪽에 귀속되는 것이 아니라 양쪽에 모두 존재하며 두 실체가 공유하는 개념으로 이해했다. 이처럼 야나기는 동양과 서양의 관계, 미와 종교의 관계 모두를 불교의 '불이' 개념으로 이해했다는 점에서 야쓰지의 인식과 비교된다. 이러한 야나기의 불이미 개념은 조선예술 민예미의 핵심이 된다.

3. 야나기 무네요시와 조선

야나기 무네요시의 조선에 관한 관심이 시작된 직접적인 계기는 1914년 아사카와 노리다카(浅川伯教)가 조선에서 선물로 가져온 도자기와의 만남이었다. 조선미술과의 만남은 야나기를 비롯한 시라카바파의 동양 미술로의 관심사 전환을 촉발했고, 이후 야나기는 “예술을 통하여 동양의 정신을 이해하려고 생각하는 것은 이전부터의 내 소망이었다”¹¹⁾라고 밝히며 1916년 조선과 중국으로 두 달간의 여행을 떠나게 된다. 그는 여행에서 돌아온 뒤로 1919년부터 『시라카바』에 동양 미술, 특히 조선의 미술을 소개했고, 1921년에는 조선민족미술관의 설립을 계획하고 1924년 경복궁의 집경당에 미술관을 개관한다. 필자는 이번 문단을 통해 야나기는 왜 일본의 미도, 중국의 미도 아닌 조선의 미에 주목한 것인지 그 이유를 분석하고자 한다.

시라카바파의 경향성과 야나기가 강조했던 예술작품에서 보편적인 가치를 발견하는 ‘직관’이라는 개념을 고려하면, 야나기가 조선의 공예에 주목하고 동양을 발견한 것은 그의 “개인적인 심미안”¹²⁾에 의한 것이라고 해석할 수 있다. 하지만 야나기의 심미안 역시 그의 생애동안 수많은 외부의 영향을 받으며 형성되어온 것으로, 조선과 조선예술에 관한 그의 심미안의 구체적인 내용과 그것이 전제로 하는 의미구조를 확인할 필요가 있다. 야나기는 1919년 3·1 운동 이후 「조선인을 생각한다(朝鮮人を想ふ)」를 시작으로 조선에 관해 발언하기 시작했는데, 같은 해의 「석불사의 조각에 관하여(石佛寺の彫刻に就いて)」와 이듬해의 「조선의 벗에게 보내는 글(朝鮮の友に贈る書)」까지 세 편의 글에서는 정치적 문제의식이 강하게 드러난다.

“조선의 역사가 겪은 운명은 슬픈 것이었다. 그들은 억압에 억압을 거듭하면서 3천년의 세월을 보냈다. 조선은 그저 시대의 흐름과 함께 바뀌는 폭군들을 맞이할 수밖에 없었다. 그들은 점차 지치고 피폐해지지 않을 수 없었다. 물론 새로운 지배자는 다른 나라들처럼 약탈이나 수렴(收斂)으로 그들을 괴롭히는 일은 조금도 하지 않는다. 아니 그 반대로 다액의 자금과 여러 가지 정치조직과 이른바 교육을 그들에게 베풀고자 힘썼다.”(<朝鮮人を想ふ> 選集4, 8-10)¹³⁾라는 서술에서는 전형적인 식민사관과 식민지근대화론의 색채가 느껴진다.¹⁴⁾ 그러나 동시에 “군국주의를 빨리 포기하자. 약자를 괴롭히는 것은 일본의 명예가 되지 않는다. (중략) 스스로의 자유를 존중하는 동시에 타인의 자유도 존중하자.”(朝鮮とその藝術 選集4, 序16-17)¹⁵⁾와 “일본이 올바르지 못했다고 생각할 때, 일본에 태어난 한 사람으로서 나는 이 자리를 빌어 그 죄를 당신들에게 사과하고 싶다. (중략) 나는 일본의 영광스러운 명예를 위해서라도 우리 조국이 종교를 통해 깊이 있는 나라가 되도록 하고 싶다.”(<朝鮮の友に贈る書> 選集4, 23)¹⁶⁾의 발언을 통해서도 식민지배의 부당함을 인정하고 사죄하는 휴머니스트의 면모가 드러난다. 그러나 “한 나라의 명예를 영원하게 만들어주는 것은 무력도 정치도 아니고 오직 종교와 예술

11) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/구리타 쿠니에, 앞의 논문, 앞의 책, 169쪽.

12) 이병진, 앞의 논문, 518쪽.

13) 박규태(2020), 「야나기 무네요시의 비애미와 ‘모노’-모노노아와레와 한(恨)의 미학 서설」, 『日本思想』 39, 79쪽.

14) 박규태, 위의 논문, 79~80쪽.

15) 박규태, 위의 논문, 79쪽.

16) 박규태, 위의 논문, 80쪽.

과 철학뿐이다.”(<朝鮮の友に贈る書> 選集4, 30)¹⁷⁾, “국가는 짧고 예술은 길다. 조선의 벗이여, 그대들은 민족의 독립을 언젠가는 변화하게 마련인 정치적인 것에서 추구한다. 그러나 조선의 불변적인 독립은 그 예술에 있어 이루어진다고 생각해 본 적은 없는가. 지금은 영원한 것에 마음을 쏟아야만 할 중요한 때이다.”(<朝鮮の美術> 選集4, 138)¹⁸⁾라는 발언에서 야나기의 조선예술론에 진정성 논란이 불거진다. 조선인이 처한 정치 사회적 현실에 대한 논의는 뒤로한 채 조선의 독립은 예술을 통한 상호이해를 통해 실현될 수 있다는 피식민자로서는 다소 이해하기 힘든 언사를 펼치기도 했다. 이러한 야나기의 조선예술론에 대해 이토 토오루(伊藤徹)는 야나기가 의도하지 않았다고 해도 그가 일본 제국주의에 이용당한 측면을 부정할 수는 없으며, ‘조선예술에 대한 사모(思慕)’에만 논의가 집중되어 본인의 견해에 대한 반성적인 시선이 부재함을 지적했다.¹⁹⁾

함께 주목할 점은, 야나기의 사상이나 조선민족미술관 설립을 위한 야나기 가네코(柳兼子)의 음악회에 대한 조선의 수용 역시 “무네요시의 의도와는 관계없이 조선사회의 민족주의와 근대주의라는 맥락에서 수용되었다”라는 김희정의 지적이다.²⁰⁾ 결국, 야나기의 조선 인식과 조선 예술론은 일본 제국주의의 영향을 배제할 수 없었다는 점에서 이미 결함을 안고 있었으나, 조선에서의 야나기 수용 역시 야나기 부부의 활동을 주목하던 『동아일보』의 근대화와 민족의 단결이라는 과제를 기준으로 편파적으로 이루어졌다는 것을 알 수 있다.

또한, 야나기의 조선예술론이 내재한 제국주의가, 조선민족미술관의 건립 과정에서 조선 고등법원장 와타나베 도오루(渡邊暢)와의 연계에서도 발견된다는 점을 주목할 만하다.²¹⁾ 야나기는 조선민족미술관의 건립을 위해 조선에서 음악회와 강연회를 개최하며 일본기독교교회, 그중에서도 아사카와 타쿠미가 다니던 경성교회와의 관계를 돈독하게 유지했다. 다카사키 소지(高崎宗司)는 와타나베 도오루가 “식민자 대표의 한 사람”이었고, “경성교회는 조선지배를 유지한 사람들에 의해 지탱된 식민자를 위한 교회”였다고 평가한다.²²⁾ 야나기가 와타나베와 경성교회에 감사를 표하는 것으로 모든 것을 단정 지을 수는 없지만, 야나기의 조선민족미술관 설립 운동이 식민지주의의 한가운데에 있었다는 가능성 역시 배제할 수 없음을 의미한다.²³⁾ 아사카와 타쿠미와 경성교회의 관계에 관해서는 추후의 연구를 통한 검토가 필요할 것이다.

본래의 문제의식에 다가서기 위해서는 야나기가 조선예술의 특질로 정의한 ‘비애미’의 특성에 대한 고찰도 필요하다. 앞서 지적한 것처럼 조선이 당면한 식민지라는 현실 외에 조선의 역사 전반을 억압된 운명으로 칭하는 것은 식민사관과 다르지 않다. 하지만 동시에 “조선이 동양문화에서 그 탁월한 예술적 위치를 인정받게 될 날이 멀지 않아 올 것”²⁴⁾이라며 조선예술의 가치를 높게 평가하고 있어 야나기의 사상 역시 당대의 조선 문화 정체론의 한 갈래일 뿐이라는 단순한 결론을 유지할 수 없다. ‘비애미’의 내용을 구체적으로 살펴보자면, “중국의

17) 박규태, 위의 논문, 80쪽.

18) 박규태, 위의 논문, 80쪽.

19) 伊藤徹(2003) 柳宗悦 手としての人間平凡社、pp.41-2; 이병진, 앞의 논문, 523쪽.

20) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 「경성의 음악회-「조선민족미술관 설립후원 야나기 가네코의 음악회」의 여러 양상」, 앞의 책, 40쪽.

21) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 「시라카바미술관에서 조선민족미술관으로」, 위의 책, 83~87쪽.

22) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 위의 논문, 85쪽.

23) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 위의 논문, 86쪽.

24) 柳宗悦, 「朝鮮の美術」 「新潮」 1922年1月, 『宗悦選集4 朝鮮とその芸術』, 日本民芸協會, 1972年, p.103; 최유경(2009), 「야나기 무네요시의 조선의 민예에서 발견한 비애의 미-비애의 미를 통해 신을 바라보다」, 『종교와 문화』 16, 82쪽에서 재인용.

예술은 의지의 예술이고 일본의 그것은 정취의 예술이었다. 그러나 그 사이에 서서 홀로 비애(悲哀)의 운명을 짊어져야 했던 것이 조선의 예술이다. 그러나 이것을 나약한 자의 미라고 업신여겨서는 안 된다. (중략) 예술의 미가 비애미일 때 더 뛰어나게 되는 것은 그것이 미지의 신에 의해 무한한 온정으로 지켜지고 있기 때문이다. (사람들은 얼마나 비극을 깊이 사랑했는지 모른다. 뛰어난 희곡은 거의 모두가 비극이었다.) 조선민족이여, 주어진 운명을 참고 견디자. 그 운명은 보이지 않는 나라에서 따뜻하게 품어져 새롭게 되살려지고 있는 것이다.”(<朝鮮の美術> 選集4, 113-115)²⁵⁾라는 서술은 비애미를 논할 때 빠지지 않고 등장한다. 야나기는 중국, 일본과의 대비를 통해 조선의 고유한 미를 구분하고 있다. 예술이 기인하는 공간이 지리적으로 다르므로 당연히 예술도 달라야 한다는 논리를 바탕으로 한다.²⁶⁾ 야나기에 의하면 중국은 ‘힘’의 원천인 형태를 가진 ‘대륙’으로 정의되고, 일본은 즐거움과 따뜻함으로 가득한 가련한 ‘섬나라’로 정의된다. 반면 조선은 대륙의 힘도, 섬나라의 즐거움도 허락되지 않는 슬픔과 고통을 숙명으로 하는 ‘반도’로 정의된다. 물론 이러한 구분은 야나기의 자의적인 해석에 지나지 않으며, 지리적 요인에서 기인한 “‘조선=슬픔’이라는 도식은 일본인에 의한 일방적인 역사해석에 의해 생산된”²⁷⁾ 것이었다. 이러한 논리로 조선의 고유한 비애미를 설명하고, 역사와 예술의 진행 방향이 반대된다는 주장을 통해 조선예술의 미를 옹호한다. 야나기에 의하면, 시대(역사)가 하강함에 따라 예술에는 ‘기교’가 더해지는데 그로 인해 예술은 타락한다. 그러나 조선의 예술은 ‘기교’를 더하기보다 ‘단순화로의 복귀’를 지향했고, 시대는 하강하고 있으나 예술은 상승하는 반전을 보인 이례적인 경우라고 설명한다.²⁸⁾ 야나기가 조선예술의 뛰어난 점을 발견하는 일련의 과정은 어딘지 부자연스럽고 오리엔탈리즘의 색채가 분명하게 느껴진다. 중국, 일본, 조선의 예술에 대한 야나기의 자의적인 해석과 비애미로의 규정은 그가 시라카바 출신이라는 사실을 떠올리게 한다.²⁹⁾ 개인적인 감상을 보편적인 것으로 확대하는 경향성과, 그들이 ‘자아’에 부여하던 정당성과 결국 연결된다. 함께 생각할 지점은 야나기의 비애미가 조선인의 근대적 자의식 형성에 큰 영향을 미쳤다는 점이다. 조선예술의 특질이 비애미라는 규정은 예술의 주체인 조선인이 아닌 타자인 야나기에 의해 이루어졌는데, 이는 조선의 근대화라는 과제를 이루고자 했던 잡지 『페허』의 동인들에 의해 무비판적으로 수용되었다.³⁰⁾

4. 야나기 무네요시(柳宗悅)와 아사카와 다쿠미(淺川巧)

야나기 무네요시가 조선미술을 발견하게 된 것은 아사카와 형제에 의한 것이었다. 1914년 아사카와 노리다카가 선물로 가져온 조선의 도자기 ‘청화백자 초화문 표형(瓢形)병’과의 만남은 야나기에게 예상치 못한 감동을 가져다주었다.³¹⁾ 아사카와 다쿠미는 1916년 야나기의 조선 여행을 안내하며 둘은 처음 만나게 되었다. 이들의 교류는 다쿠미에게는 예술을 통해 조선이라는 타자를 이해하는 방법론에 대한 발견을, 야나기에게는 조선이라는 타자와 조선의 공예 발견을 가능하게 했다. 이들은 1921년 함께 조선민족미술관 설립 계획을 세우고 1924년에 미술관을 개관한다. 서로에게 협력자였던 그들의 민예론은 조선의 민중이 일상생활에서 사용하

25) 박규태, 앞의 논문, 82쪽.

26) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 「세키노 타다시의 조선미술사론과 야나기 무네요시의 조선미술사관」, 앞의 책, 159쪽.

27) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 위의 논문, 위의 책, 152쪽.

28) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 위의 논문, 위의 책, 159~161쪽.

29) 최유경, 앞의 논문, 99쪽.

30) 김희정(2004), 「조선에서의 야나기 무네요시(柳宗悅)의 수용 양상」, 『일어일문학연구』 51, 15쪽.

31) 이병진(2020), 「야나기 무네요시와 조선의 공예」, 『일본연구』 52, 245쪽.

는 도구에서 미를 발견하고 그것을 높이 평가했다는 점에서 그 출발점은 같았으나, 미의 생산 주체 도공에 대한 인식에서는 차이가 존재했다. 두 민예론의 차이를 중심으로 내용을 검토하며 야나기의 민예론의 한계를 검토하고자 한다.

야나기의 민예론과 다쿠미의 민예론에서 야나기는 공인(工人)을 민예의 아름다움을 생성해내는 생산의 주체가 아니라, 반복적으로 전수된 전통을 수행하고 전달하는 존재로서 파악했다.³²⁾ 야나기의 민예론에서는 “제작자(도공)는 개인의 기량을 뽐내는데 집중하지 않고 자연으로부터 얻은 재료를 사용하여 전통에 입각한 기법으로 제작”³³⁾하는 것이 바람직한 공예의 정신이었다. 이에 이데카와 나오키(出川直樹)는 야나기가 조선의 공예품의 아름다움과 뛰어난 점을 높이 평가하면서도 그것을 제작한 조선인 도공들에게는 무관심했다는 점을 들어 ‘인간부재로서의 야나기의 조선공예론’의 한계를 지적했다.³⁴⁾ 한편 다쿠미의 민예론은 ‘친근감의 미’를 지향하는데, 이는 다쿠미가 조선체험에서 만난 민중의 존재가 계기가 되었다. 다쿠미는 야나기와 달리 “물건의 배후에 있는 미지의 관계성”에도 참여했기 때문에 도구의 생산자와 사용자의 관계, 즉 도구와 세계의 관계까지 민예론을 통해 설명할 수 있었다.³⁵⁾ 야나기는 민예품이 궁극적인 미의 최종 도달지점이라고 생각해 민예와 민중을 분리했다면, 다쿠미는 민예의 생산자인 도공들의 독자적인 미의 세계를 인정하며, 민예가 일상생활에서 친근감 있게 사용되고 세월이 흐르며 친근감의 미가 확대된다는 점을 들어 민예와 민중을 함께 이해했다.

마지막으로 야나기와 다쿠미가 조선민족미술관의 입지로 경성을 택한 것을 민예론과 시라카바와 관련지어 해석해보고 논의를 마무리하려 한다. 야나기와 다쿠미는 민예의 생산주체 도공의 역할을 어디까지 인정할 것인지에 대해서는 차이를 보였지만, 아름다움의 원천인 자연과 전통에 대한 긍정은 공통적이었다. 다쿠미는 야나기의 “그 땅에서 태어난 것은 그 땅으로 돌아가는 것이 자연스러운 것이다”³⁶⁾라는 의견에 동의했고, 조선민족미술관의 입지는 경성으로 정해졌다. 이러한 의식과 더불어 야나기는 유실의 위기에 처해있는 조선의 미술을 남기고자 하는 목적을 언급하기도 했다. 여기서 주목할 지점은 서양미술을 보여주하고자 도쿄에 설립하려던 시라카바미술관과 조선의 예술을 유실의 위기로부터 보호하기 위해 경성에 설립하기로 한 조선민족미술관에 다른 논리가 사용된다는 것이다.³⁷⁾ 조선 민족의 예술은 조선의 경성으로 돌아가는 것과 달리, 서양미술을 도쿄로 이동시키고자 한 것에서 논리의 모순이 발견된다. 이는 시라카바의 ‘보편’에 관한 논의로 회귀하는데, 조선민족미술관의 입지로 경성을 택한 것이 “서양 중심주의적인 ‘보편적’인 미(美)에서 민족성이나 지방성 속에서 발견한 비보편적인 미(美)로 바뀌는 야나기의 미적 가치관의 전환”³⁸⁾을 표상하는 흔적이라는 것이다.

5. 나가며

이처럼 1919년을 전후로 야나기의 사상을 검토하여, 야나기 무네요시가 조선의 미에 관심을 두게 된 이유를 추적해보았다. 쓰루미 슌스케(鶴見俊輔)의 분석처럼 “조선을 생각하고 이를

32) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/이병진, 「야나기 무네요시의 인간부재로서의 ‘민예’론 읽어보기」, 앞의 책, 197쪽.

33) 이병진, 앞의 논문, 245쪽.

34) 이병진, 위의 논문, 246쪽.

35) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/이병진, 앞의 논문, 앞의 책, 200~201쪽.

36) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/이상진, 「아사카와 노리타카·타쿠미 형제의 조선 이해-일제 식민지기의 형제의 조선 전통공예연구를 중심으로」, 위의 책, 101쪽.

37) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 「시라카바미술관에서 조선민족미술관으로」, 위의 책, 65~67쪽.

38) 가토리에·권석영·이병진 외(2012)/가지야 타카시, 위의 논문, 위의 책, 67쪽.

통해 일본을 생각하는 것이 야나기적 사고방식”³⁹⁾이었다는 것과 김희정의 분석처럼 야나기의 사상은 그의 의도와 관계없이 수용자의 필요에 따라 다르게 해석되었다는 것이 흥미로운 지점이었다. 김희정의 분석과 관련해서는 야나기가 시라카바의 밑거름을 바탕으로 자신의 내부에서 미적 세계관을 이미 완결지었기 때문에 그에게서 근대주의와 민족주의를 구하는 이도, 그의 사상을 식민지근대화론의 하나로 포섭하려 하는 이도, 그의 사상 전반을 이해하기보다 필요에 따라 그의 사상과 언사를 취사선택하여 수용한 것이 아닌가 하는 생각이 들었다.

시라카바파로서의 사상적 배경은 야나기에게 미술작품을 감상하는 ‘직관’을 지니게 했다. 1914년 아사카와 노리다카가 선물로 가져온 조선의 도자기와의 조우 이후, 1916년의 조선 여행을 통해 심화된 조선예술에의 관심은 그를 비롯한 시라카바파의 관심을 서양미술에서 동양미술로 전환시켰다. 야나기가 조선의 미에 관심을 두게 된 이유는 개인의 감상을 ‘보편’으로 확장한 심미안의 영향이 컸다. 그러나 야나기의 심미안은 온전히 야나기 개인의 것이 아닌 시대의 산물이기도 했다. 그의 심미안은 일본 제국주의를 내재하고 있었고, 조선의 억압된 역사적 운명에서 비롯된 ‘비애미’를 가장 뛰어난 것으로 규정했다. 그의 조선미 인식은 오리엔탈리스트의 시선이 감지됨과 동시에 조선미의 아름다움을 예찬했고 유실의 위기를 맞은 조선예술의 수집과 보호를 조선민족미술관 건립이라는 활동으로 이어갔다는 점에서 다소 복잡적이다. 한편 야나기의 미의식의 한계점에 대해서는, 아사카와 다쿠미의 민예론과의 비교를 통해 함의를 도출할 수 있다. 야나기의 민예론에서는 도공, 민예의 생산주체를 전통의 전달자로서만 파악하여 인간이 부재한 예술이라는 비판을 받는다. 다쿠미는 조선 민중과의 교류를 바탕으로 물건, 조선의 공예품 너머의 관계에 대해서도 고찰할 수 있었던 것과 달리, 야나기의 민예론은 미의 최종 도착 지점을 물건, 조선의 공예품으로 보았기에 민예와 민중을 분리해서 파악했다.

야나기의 사상에서는 그의 시선이 이미 내재했던 한계가 발견된다. 하지만 그가 중국과 일본의 미와는 구별되는 조선의 아름다움이 존재함을 발견하고, 그것의 뛰어난과 특별함을 높이 평가했다는 점은 그가 조선예술의 창작 주체가 아닌 타자로서의 의식임을 고려하면 실로 놀랍다. 특히나 식민지배 아래의 조선예술이 유실의 위기에 처해있음을 들어 조선민족미술관을 설립해 조선의 민예를 수집하고, 예술품의 소속을 경성의 조선민족미술관으로 남겨둔 사실 역시 쉽지 않은 결정이었을 것임이 예상되는 바이다. 본 보고서에서도 야나기에 대한 평가는 ‘왕복운동’을 거듭하고 있지만, 이러한 평가의 ‘왕복운동’은 다소 복잡한 야나기 사상의 다각적인 이해를 가능하게 한다.

39) 鶴見俊輔(1981) 「解説 失なわれた転機」, 『柳宗悦全集・第六卷筑摩書房』, p.679, 682; 이병진, 앞의 논문, 519쪽에서 재인용.

참고문헌

가토리에·권석영·이병진 외(2012)/구리타 쿠니에, 「조선민족미술관과 Folk Art-야나기 무네요시와 「상애(相愛)」의 사상」/가지야 타카시, 「경성의 음악회-「조선민족미술관 설립후원 야나기 가네코의 음악회」의 여러 양상」/가지야 타카시, 「시라카바미술관에서 조선민족미술관으로」/가지야 타카시, 「세키노 타다시의 조선미술사론과 야나기 무네요시의 조선미술사관」/이병진, 「야나기 무네요시의 인간부재로서의 「민예」론 읽어보기」/이상진, 「아사카와 노리타카·타쿠미 형제의 조선 이해-일제 식민지기의 형제의 조선 전통공예 연구를 중심으로」, 『야나기 무네요시와 한국』, 소명출판.

김희정(2004), 「조선에서의 야나기 무네요시(柳宗悅)의 수용 양상」, 『일어일문학연구』 51.

최유경(2009), 「야나기 무네요시의 조선의 민예에서 발견한 비애의 미-비애의 미를 통해 신을 바라보다」, 『종교와 문화』 16.

양지영(2013), 「「조선미」와 이동하는 문화」, 『한일군사문화연구』 15.

이병진(2013), 「사상으로서의 야나기 무네요시 읽기-야나기 무네요시의 조선 예술론과 진정성」, 『일본언어문화』 24.

박규태(2020), 「야나기 무네요시의 비애미와 「모노」-모노노아와레와 한(恨)의 미학 서설」, 『日本思想』 39.

이병진(2020), 「야나기 무네요시와 조선의 공예」, 『일본연구』 52.

唐木順三(編) (1963), 「古寺巡礼」『現代日本思想大系28 和哲郎』筑摩書房.

柳宗悅, 「朝鮮の美術」『新潮』1922年1月; 『宗悅選集4 朝鮮とその芸術』, 日本民芸協會. 1972年.

高階秀爾(1986) 「白樺と近代」日本近代の美意識青土社.

蓮實重彦(1992), 「大正的言説と批評」〔浅田彰外(編)近代日本の批評一明治・大正編、福武書店.

伊藤徹 (2003) 柳宗悦 手としての人間平凡社.

苅部直(2005), 「和辻哲郎の「古代」, 『古寺巡礼』を中心に」, 『日本近代文学』日本近代文学会(編) 72号, 三省堂.