

식민지기 고유섭의 언어관과 '미술' 개념의 진동

신은주

(도쿄대학교 총합문화연구과 박사과정)

◆ 국문초록

본 논문은 식민지기 미술사가 고유섭(1905-1944)의 이종어 글쓰기를 중심으로, 제국의 학술장과 언어 환경이라는 조건 속에서 근대적 '미술' 개념이 어떻게 조직되고 배치되었는지를 분석한다. 기존 연구가 고유섭의 미술사 서술을 민족주의적 성취 또는 제국 학문에의 영향이라는 구도로 평가해 온 데 비해, 본 논문은 고유섭의 작업을 개인적 전략으로 환원하기보다는 식민지기라는 특수한 언어·지식 조건 속에서 '미술'이라는 개념이 조정·분화되는 과정을 보여주는 실천으로 재위치시킨다.

이를 위해 먼저 고유섭의 언어관을 검토하고, 이어 조선 미(美)에 관한 조선어·일본어 서술을 비교함으로써 정동적 표현과 개념적 배열이 언어별로 상이하게 조직되는 양상을 밝힌다. 또한 탐파 연구를 중심으로, 본격적인 학술 영역에서도 발신 맥락과 학문적 규범에 따라 방법론적 강조와 서술의 배치가 달라졌음을 분석한다. 이러한 고찰을 통해 본 논문은 고유섭의 미술사 서술을 하나의 완결된 체계로 단정하기보다, 근대적 '미술' 개념이 식민지적 언어·제도 환경 속에서 형성되고 조정되는 국면을 드러내는 사례로 이해할 수 있음을 제안한다. 본 논문의 시각이 고유섭 이후 조선미술사 서술과 '미술' 개념의 수용을 보다 입체적으로 재고할 수 있는 하나의 문제들을 제공할 수 있기를 기대한다.

주제어 : 고유섭, 이종어 글쓰기, 식민지 지식장, 근대 '미술' 개념, 조선미술사

I. 머리말

고유섭(高裕燮, 1905-1944)을 ‘한국 미학·미술사의 기원’으로 평가하는 데는 이견이 없을 것이다. 식민지기라는 특수한 시대적 조건 속에서 근대적 ‘조선미술사’의 기초를 마련했다는 점에서, 그의 학문적 성취와 후대 학계에 끼친 영향은 막대하다. 그렇다면 고유섭의 미술사 서술은 어떤 ‘언어 조건’ 속에서 구성되었는가. 그의 명성에 비해 이 질문에 선뜻 답할 수 있는 사람은 많지 않을 것 같다.

고유섭의 학문 활동이 전개된 공간은 제국 일본의 지식장이었으며, 고유섭은 당대의 여타 지식인들과 마찬가지로 조선어와 일본어라는 두 언어의 경계를 횡단하며 사유를 전개했다. 학자로서의 첫 출발점이라 할 수 있는 경성제국대학 졸업논문과, 생전 유일하게 출간된 단행본인 『조선의 청자(朝鮮의靑瓷)』¹⁾가 일본어로 집필되었다는 사실은 이러한 조건을 상징적으로 보여준다. 하지만 고유섭 미술사 서술이 ‘이중어’로 전개되었다는 사실은 지금껏 논의의 대상에서 제외되어왔다.

이러한 공백이 발생한 데에는 몇 가지 이유를 생각해볼 수 있다. 먼저 고유섭 사후에 진행된 유고 번역과 전집 편찬 과정에서, 조선어와 일본어로 작성된 원고들이 언어적 차이를 충분히 구분하지 않은 채 ‘한국어’²⁾라는 하나의 언어적 틀 안으로 수렴·수용되어 왔다는 점을 들

1) 『조선의 청자(朝鮮의靑瓷)』는 1939년 일본 보운사(寶雲舎)에서 일문(日文)으로 출간되었다. 고유섭 사후 제자 진홍섭이 한국어로 번역, 제목을 『고려청자(高麗靑瓷)』로 변경하여 1954년 을유문화사에서 출간했다. 이후의 전집에서는 『고려청자(高麗靑瓷)』라는 제목을 유지해 출간되었다.

2) 본 논문은 고유섭 저작이 그의 사망 직후, 그리고 한국 전쟁 후로 나뉘어 수 회에 걸쳐 발행, 재발행 및 유포되는 과정에서 고유섭이 갖고 있던 언어적 특성의 일면이 상실했다는 점에 문제의식을 갖고 있다. 이에 대해서는 앞으로 ‘조선미술사 수용’의 측면에서 별도의 논의가 필요하다고 생각한다. 이러한 문제의식을 반영하여 본 논문에서는 고유섭이 생전 사용했던 언어는 각각 ‘조선어’, ‘일본어’로 표기하고 그의 사후 편집 가공되어 재수록된 저작을 지시할 경우에는 ‘한국어’로 구분하여 표기한다.

수 있다. 이 과정에서 고유섭이 실제로 구사했던 언어의 차이, 그리고 그 차이가 지니는 의미는 상대적으로 소외될 수밖에 없었다. 이러한 상황은 고유섭에 대한 연구가 주로 식민지 지식인의 민족적 주체성을 규명하려는 방향으로 전개되어 온 연구사적 흐름과도 긴밀하게 맞물려 있다.³⁾ 1990년대 후반 이후 이러한 평가에 대한 비판적 검토가 점진적으로 이루어졌으며, 최근의 연구들은 고유섭이 놓여있었던 식민지 학문장의 구조적 조건을 보다 복합적으로 이해하려는 시도를 보여주고 있지만, 그럼에도 불구하고 고유섭의 미술사 서술은 여전히 입장의 차이일 뿐 ‘민족적 주체성의 발현’ 혹은 ‘식민사관의 흔적’이라는 가치 판단의 틀을 중심으로 평가되는 경향이 강한 실정이다.⁴⁾

본 논문은 이러한 문제의식에 기반하여 새로운 논의를 시도하고자 한다. 즉 고유섭의 미술사를 ‘이중어 글쓰기’⁵⁾를 통해 발현된 언어적 실천으로 간주하고, 그 언어·지식 조건 속에서 ‘미술’이라는 개념이 어떻게 조

3) 1970년대 후반, 고유섭의 학풍을 일제 관학파의 영향 아래에서 분석하려는 연구가 등장하기도 했으나, 당시에는 도발적인 주장으로 받아들여졌던 것 같다. 윤범모(2008:320)는 민족주의적 평가에 균열을 내는 논의에 관여한 후 고유섭의 제자들로부터 별도의 질책을 받았음을 회고적으로 고백한 바 있다. 이는 오랫동안 고유섭이 1세대 한국미술사학자들에 의해 민족적 정체성을 수호한 학자로 평가되어 왔음을 방증하는 사례이기도 하다.

4) 고유섭 본격적인 학문적 검토는 1990년대 이후부터 활발히 이루어졌다. 1990년대의 연구는 대체로 고유섭을 민족적 정체성을 수호한 ‘민족주의적 학자’로 평가하는 경향이 강했다(김영애, 1991 등). 그러나 2000년대 이후에는 이러한 민족주의적 해석에 대한 해체가 시도되었고(김영나 2002, 목수현 2001), 최근에는 그가 놓였던 시대적 상황을 보다 복합적인 관점에서 이해하려는 시도도 등장했다. 장용경(2024)의 연구는 고유섭 전집의 시대별 구성과 변화의 움직임을 재검토함으로써, 기존의 단편적인 고유섭 이해를 넘어설 수 있는 단초를 제시하였다.

5) 식민지기 ‘이중어 글쓰기’에 관한 논의는 국문학계를 중심으로 이미 상당한 연구 성과가 축적되어 있다. 특히 김윤식의 『일제말기 한국 작가의 일본어 글쓰기론』(2003)을 기점으로, 조선어/일본어로 쓰인 이중어 문학의 창작 방식과 사유를 범주화·비교함으로써, 일본어 창작을 단순한 동화나 전향의 결과가 아니라 식민지 지식인의 사유 조건이 반영된 역사성으로 재해석하려는 연구가 다양한 시각에서 전개되어 왔다. 본고는 이러한 국문학 연구의 성과를 참조하여, 이중어 창작을 문학 영역에 한정된 특수 현상으로 보지 않고, 이를 근대 조선의 미술사 서술에 적용 가능한 분석 틀로 확장해보고자 한다.

직되고 배치되었는지를 분석하고자 한다. 고유섭이 구사한 조선어와 일본어 글쓰기는 단순한 표현 수단의 차이가 아니라, 사고의 깊이와 형식, 나아가 학문적 대상화의 가능성을 서로 다르게 규정하는 조건이었다. 이러한 언어 조건 속에서 ‘미술’은 때로는 생활과 밀접한 정동의 언어로 호출되었고, 때로는 학문적 객체로 개념화되며 상이한 방식으로 작동했다.

그 구체상을 밝히기 위해 본 논문은 먼저 고유섭이 놓여있던 언어 조건과 언어 인식을 검토해볼 것이다. 이어서 조선의 고유미(美)에 관한 글, 탐파 연구를 중심으로 ‘미술’ 개념이 언어별로 어떻게 분화되고 조정되는지를 분석한다. 이를 통해 고유섭의 미술사 서술을 근대적 ‘미술’ 개념이 식민지적 언어 환경 속에서 형성되고 진동하는 과정을 보여주는 하나의 역사적 장면으로 재위치시키고자 한다. 이러한 시도가 고유섭 이후 세대의 미술사 서술과 ‘미술’ 개념의 수용을 재검토하는 데 또 하나의 이론적 토대를 제공할 수 있기를 기대한다.

II. 이중어 글쓰기의 전개

본 논문은 고유섭의 이중어 글쓰기를 통해 식민지기라는 언어·지식 조건 속에서 ‘미술’이라는 개념이 어떻게 조직되고 조정되었는지를 분석하는 데 목적을 둔다. 이를 위해서는 먼저 고유섭이 실제로 어떤 언어 환경과 학문적 공론장 속에서 글을 발표했는지를 구체적으로 검토할 필요가 있다. 본 장에서는 우선 고유섭의 이중어 글쓰기가 전개된 매체, 언어, 발신 공간의 구조를 복원함으로써, 이후 3장에서 논의할 언어관과 4장에서 분석할 ‘미술’ 개념의 언어별 분화의 외적 조건을 정리하는 것을 목표로 한다.

1944년 향년 40세로 생을 마치기까지 약 10여 년 동안 고유섭이 발표한 글은 약 150편에 이르며, 이 가운데 약 25편이 일본어로 집필·발표되었다. 글의 주제는 회화·건축·조각·공예 등 고미술 전반을 포

괄할 뿐 아니라, 미학 개설과 동시대 미술비평에까지 폭넓게 걸쳐 있다. 주목할 점은 이들 일본어 텍스트 상당수가 고유섭 사후에 제자 황수영, 진홍섭 등에 의해 한국어로 번역·수록되면서, 당초의 집필 언어와 발표 맥락이 충분히 구분되지 않은 채 '고유섭 미술사'로 통합되어 유통·수용되어 왔다는 사실이다.

현재 정전으로 간주되고 있는 열화당 전집 역시 이러한 편집 방식을 계승하여, 고유섭의 저작을 연도순이 아닌 주제별로, 별도의 언어구분 없이 배열하고 있다. 그 결과 집필 당시의 언어 선택, 발표 매체, 그리고 학문적 발신 방향의 변화를 시간의 흐름 속에서 추적하는 데에는 일정한 구조적 제약이 존재한다. 이러한 편집 관행은 고유섭의 이중어 글쓰기를 하나의 연속적 성취로 평면화시키는 효과를 낳는 동시에, 언어 선택이 지닌 의미 역시 가시화하기 어렵게 만든다. 이러한 한계를 보완하기 위해 본고에서는 전집의 주제별 배열을 일시적으로 해체하고, 이중어 글쓰기의 정황을 보다 분명히 확인하기 위하여 상대적으로 집필 수가 적은 일본어 저작만을 선별하여 시기순으로 재정리해보겠다. 이를 통해 고유섭이 언어를 선택할 때 작동했던 요인과 발표 매체의 성격, 나아가 주제 분포의 이동을 보다 구체적으로 복원하고자 한다. 아래 <표 1>은 현재까지 확인되는 고유섭의 일본어 저작 목록이다.

<표 1> 고유섭 일본어 저작 일람⁶⁾

no.	년도	제목	게재지
1	1935	高麗時代の繪畫の外國との交渉 (고려시대 회화의 외국과의 교류)	學海
2	1935	朝鮮の塔について (조선 전탑에 대하여)	學海

6) 표의 괄호 안에 제시된 한글 제목은 『우현 고유섭 전집』(열화당, 2007-2013)에 수록된 번역본의 제목이다. 본 논문은 고유섭의 글을 인용 및 분석할 때 이 전집에 수록된 편집·번역본을 기준으로 한다.

7) 이 자료는 田代裕一郎(2022 참조)의 논문을 통해 비교적 최근 공개되었다. 고유

no.	년도	제목	게재지
3	1936	高麗舊都に甦った開城の古蹟 (고려구도의 개성고적)	朝鮮新聞
4	1937	僧鐵關と釋中庵 (승철관과 석중암)	畫說
5	1938	所謂開國寺塔について (소위 개국사탑에 대하여)	考古學
6	1938	售狗沽酒 (수구고주)	畫說
7	1938	安堅 (안건)	國史辭典
8	1938	安貴生 (안귀생)	國史辭典
9	1938	尹斗緒 (윤두서)	國史辭典
10	1938	餞別の瓶 (전별의 병)	京城大學新聞
11	1939	「所謂開國寺塔について」の補 (「소위 개국사탑에 대하여」의 보)	考古學
12	1939	養怡亭と香閣 (양이정과 향각)	茶わん
13	1939	朝鮮の靑瓷 (조선의 청자)	단행본(寶雲舎)
14	1940	朝鮮の彫刻 (조선의 조각)	英文大日本百科辭典
15	1940	朝鮮の繪畫 (조선의 회화)	英文大日本百科辭典
16	1940	地方でも勉強出来るか (지방에서도 공부할 수 있을까)	良書
17	1940	朝鮮古代の美術工藝 (조선고대의 미술공예에 대하여)	モダン日本 :朝鮮版
18	1940	「吾が博物館の誇り」として (「우리 박물관의 자랑」으로서)	モダン日本 :朝鮮版
19	1941	開城博物館を語る (개성박물관을 말함)	茶わん
20	1941	佛國寺の舍利塔 (불국사의 사리탑)	清閑

no.	년도	제목	게재지
21	1942	朝鮮の石塔について (조선의 석탑에 대하여)	미간행 (우에노 나오테루 上野直昭 자료) ⁷⁾
22	1943	朝鮮塔婆の様式變遷 (조선탑파의 양식변천)	미간행 (日本諸學研究報告 구두 강연, 1943년 6월 20일)
23	1943	佛敎美術に就いて (불교미술에 대하여)	미간행 (혜화전문학교 강연 수기)
24	-	美學概論 (미학개론)	미간행 (연희전문학교 강의안)
25	1944	朝鮮塔婆の研究 (조선탑파의 연구)	미간행 (清閑社 간행 예고분)

먼저 이상에서 확인할 수 있는 것은, 고유섭의 일본어 글쓰기가 1935년을 전후하여 본격화되었다는 사실이다. 이는 1934년 개성부립박물관장으로 부임한 이후, 현지 조사와 집필 활동이 집중적으로 전개되던 시기와도 겹친다. 초기 연구에서는, 개성은 조선인이 지역 사회의 중심을 이루고 있던 공간으로, 상대적으로 제국의 행정 통제가 느슨했던 지역으로 인식되어왔다. 이러한 인식은 1958년 발행된 통문관 전집 서문에서 국어학자 이희승이, 한인이었던 고유섭이 개성박물관장이 될 수 있었던 배경으로 개성의 “배일적(排日的)”(이희승 1958:3) 성향을 지목한 대목이 반복 인용되면서, 개성을 ‘학문적 자율성의 공간’으로 이해하는 서술이 더욱 강화되었다.

그러나 개성박물관의 설립과 운영 과정에는 미쓰이 물산의 기부와 일본인 컬렉션의 매입·기증 등 일본 기업과 제국 네트워크의 관여가

섭이 스승이었던 우에노 나오테루에게 보낸 서간에서 발견된 석탑관련 원고로 조선고적연구회(朝鮮古蹟研究會)의 비정기 모임 조선고고담화회에서 발표하기 위한 글로 보인다. 서간에 기입된 날짜와 내용으로 미루어 일본제학연구보고회 구두 강연전 리허설 격의 글이었을 것으로 추측된다.

확인되며, 박물관 설립 자체 역시 당국의 승인 없이는 불가능했다는 점에서, 개성에서의 연구 환경을 제국으로부터 완전히 자율적인 공간으로 이해하기는 어렵다(정중현 2010:312-321). 오히려 고유섭의 연구는 제국 관학 시스템이 허용한 범위 내에서 성립한 ‘제한적 자율성’ 위에서 축적되었으며, 이러한 환경적 맥락은 그가 이 시기 조선어 매체뿐 아니라 일본어 매체를 통해서도 연구 성과를 지속적으로 발신하고 있었다는 사실에서도 확인된다.

그렇다면 연도별 발표 편수부터 조금 더 자세히 살펴보자. 고유섭의 일본어 집필은 1935년부터 1943년까지 비교적 꾸준히 지속되었음을 알 수 있다. 1938년에는 도쿄 후산보(富山房)에서 발행한 『國史辭典』 편찬 관련 의뢰 원고가 포함되면서 발표 편수가 일시적으로 증가하지만, 이를 제외하더라도 그는 대체로 연 2~3편의 일본어 글을 꾸준히 발표했다. 이는 일본어 글쓰기가 일시적 외압이나 특정 계기에 따른 부수적 선택이 아니라, 학문적 발신을 제도권 네트워크에 정착시키려는 지속적인 실천이었음을 시사한다.

조선미술사 2

청자1 (단행본 『朝鮮の靑磁』, 1939)

회화 1

공예 2

탑파 8

개성고적 2

미학·미술비평 6

이들 일본어 저작 약 25편을 주제별로 분류하면 이상과 같다. 탑파 연구가 가장 높은 비중을 차지하고, 그 뒤를 청자 연구와 미학·미술비평 관련 글들이 잇는다. 특히 『朝鮮の靑磁』(1939)는 고유섭 생전 유일의 단행본으로, 조선미술을 실증주의적 언어로 정식화하여 제국 학문장에 제시한 대표적 성과로 평가된다.

또한 미완으로 남은 「朝鮮塔婆の研究」는 오늘날까지도 한국 탐파 연구의 기본 틀로 계승되고 있다는 점에서 학문사적 영향력이 크다. 이러한 분포를 고려한다면, 고유섭이 특히 중점적으로 전개한 연구—청자와 탐파—를 일본어로 집필했다는 사실은 단순한 우연으로 볼 수 있을까. 실증주의적 방법론과 학문적 정당성이 요구되는 주제일수록, 그는 일본어라는 제도 언어를 선택해 발신했다. 이는 일본어 글쓰기가 단순히 '제국의 언어'를 사용하는 행위가 아니라, 특정한 학문적 조건과 규범 속에서 선택·작동하는 언어였음을 시사한다.

발표된 매체의 성격 역시 이러한 맥락을 뒷받침한다. 경성제국대학 조수회 기관지 『學海』, 동경고고학회에서 발행한 『고고학(考古學)』, 동경미술연구소의 『畫說』, 문부성 산하 일본학술진흥위원회의 예술학 발표·자료집 등은 모두 근대 학문 체제의 형식 규범과 실증적·객관적 서술을 전제로 하는 매체였다. 뒤에서 더 자세히 살펴보겠지만, 고유섭은 이러한 매체의 성격에 부합하는 언어와 서술 방식을 선택함으로써 조선 미술을 보편 학문 언어 속에 위치시키는 동시에, 제국 중심의 검증·인용·승인 체계와 직접 접촉하고 있었다.

이상으로 미루어볼 때, 고유섭의 이중어 글쓰기는 조선어와 일본어의 단순한 병행이 아니라, 서로 다른 언어 공간과 학문적 공론장을 오가며 작동한 이중의 발신 구조로 이해할 수 있다. 그는 조선어 글쓰기를 통해 조선 내부의 담론을 조직하는 한편, 일본어 글쓰기를 통해 조선 미술을 제국 학문장의 논의 대상으로 제시했다.

그러나 이러한 외적 조건에 대한 검토만으로는 동일한 주제와 문제 의식이 언어에 따라 상이한 서술 형식과 개념 조직을 보이게 되는 이유를 충분히 설명하기 어렵다. 이를 해명하기 위해서는 고유섭 자신이 언어를 어떻게 인식하고 있었는지, 다시 말해 언어가 사고와 학문 수행에 어떠한 역할을 하는 것으로 이해했는지를 살펴볼 필요가 있다. 다음 장에서는 이러한 문제의식 아래, 고유섭의 산문과 이론적 언급을 중심으로 그의 언어관을 검토하고자 한다. 이는 이후 조선의 미인식과 탐파

연구에서 ‘미술’ 개념이 언어별로 어떻게 분화·조정되는지를 분석하기 위한 개념적 토대를 마련하는 작업이 될 것이다.

Ⅲ. 이중어 인식 – 언어 조건의 자각과 언어 감각의 분화

고유섭의 일본어 글쓰기가 제국의 학술장에서 어떤 양상으로 전개되어왔는지 ‘외적 조건’을 확인했다면, 이제부터는 그의 언어 선택과 서술 전략을 가능하게 한 ‘내적 기준’으로서의 언어관을 검토할 차례다. 고유섭의 이중어 글쓰기는 특정 매체로의 진입을 위한 기회주의적 선택이 아니라, 실용적 기호만으로 환원되기보다는, 언어와 사유의 관계를 둘러싼 지식인으로서의 내적 사유가 글쓰기 실천에 반영된 결과로 이해될 필요가 있기 때문이다. 현재 남아 있는 고유섭의 글 가운데 언어 자체를 직접적으로 논하거나 언어에 관한 이론적 언급을 남긴 텍스트는 많지 않다. 그러나 1920년대와 1940년대에 발표된 몇몇 산문과 서평 등에서 일본어와 조선어에 대한 구분적·위계적 인식이 산발적이거나 일관된 문제의식으로 드러난다.

1. 언어 조건의 자각 – ‘남의 말’과 ‘내 피의 말’

먼저 경성제국대학교 예과 시절 발표한 「화강소요부」(1927)를 보자. 이 글은 인천에서 평강군으로 이향(移鄕)한 후 정연리 강변을 거닐며 느낀 인상을 묘사한 수필이다. 표면적으로는 사라져가는 옛것에 대한 아쉬움을 자연의 서정적 묘사를 통해 그리고 있지만, 조금 더 자세히 들여다보면 식민지기 이중어 상황이 본격화되어가는 과정속에서 인식하게 된 언어 조건과 그에 대한 성찰을 엿볼 수 있다.

원래 토착(土着)된 민속이야 온후(溫厚)하지만 그들의 철도(鐵道)가 부설된 이상엔 무회(無懷)·갈천씨(葛天氏)적 백성(百姓)만 고스란히 잔류될 수 없습니다. 초혜(草鞋)는 와라지(わらじ)로, 주의(周衣)는 인반전(印半纏)으로, '에헤이에-'는 '가레스스기'로 날로 변하여 갑니다. 지사연(志士然)하게 만국루(萬掬淚)를 흘린대도 부질없기만 합니다. 만은, 인사(人事)는 인사이고 자연(自然)은 자연이외다. 내 원래 만필(漫筆)을 들었나니 어찌 미숙된 강개(慷慨)로운 단어만을 진열(陳列)하리까. 차라리 미흡치 않고 용장(冗長)의 혐(嫌)이 없는 곳까지 흐르는 붓끝에 마음을 맡겨 자유로운 소요유(逍遙遊)를 하여 볼까 합니다. (고유섭 2013:37-38)

“그들의 철도”로 표상되는 근대 문명의 도입 이후, 조선의 전통적 생활어들은 점차 일본어로 대체되기 시작한다. “초혜”(짚신)와 “주의”(두루마기)는, わらじ와 印半纏으로, 유행가 역시 날이 갈수록 일본식으로 변화해가고 있다. 고유섭은 전통어의 소멸을 목도하고, 그러한 현실에 대해 “만국루(萬掬淚)”라는 표현을 빌려가며 아쉬운 감정을 숨기지 않는다. 그는 이와 같은 언어 사용의 변화가 단순히 어휘 차원에 그치지 않을 것이며, 생활 감각의 변모를 거쳐 공동체의 정체성에까지 균열을 초래할 것이라는 진단에 이르렀던 것으로 보인다. 이 대목에서 일본어는 일상 감각과 사고의 구조 속으로 스며드는 ‘타자의 언어’로서 성찰되고 있다고 할 수 있다.

여기서 중요한 것은, 그럼에도 불구하고 고유섭이 언어 상실의 상황을 가리켜 “부질없”다고 말하는 구절이다. 그는 토착어의 상실을 슬퍼하며(慷慨) 감정의 표출에 머물기보다는, “차라리 흐르는 붓 끝에 마음을 맡겨” “혐이 없는 곳까지” 자유로운 소요의 글쓰기를 이어가겠다는 태도를 선택한다. 특히 주목할 점은, 그가 “마음을 맡긴다”고 표현한 언어가 조선어라는 사실이다. 이는 조선인으로서 매우 자연스러운 선택처럼 보일 수도 있으나, 역으로 보자면 타자의 언어로서의 일본어로는 이러한 자유로운 소요유가 가능하지 않다는, 일본어에 대한 언어적 한계

인식이 이미 전제되어 있었음을 시사하기 때문이다.

고유섭은 식민지적 언어 환경을 전면적으로 부정하거나 거부하지는 않으면서도, 자신의 내면과 감각, 그리고 글쓰기의 자유가 작동할 수 있는 영역을 분명히 조선어에 귀속시키고 있었다. 반면 일본어는 생활과 감정의 심층으로 스며드는 언어라기보다는, 외재적 조건 속에서 기능적으로 작동하는 언어로 인식되고 있었던 것으로 보인다. 「화강소요부」가 경성제국대학 예과 시절인 1926년에 쓰였다는 점을 감안하면, 고유섭은 본격적인 미술사 연구에 돌입하기 이전부터 이미 두 언어를 일정한 구분 위에 놓고 사유하고 있었음을 알 수 있다. 일본어를 감정적으로 혼용하지 않는 이러한 초기의 언어 인식은, 그로부터 십여 년 뒤 미술사 연구에 매진하던 1940년대에 이르러 더욱 분명한 형태로 정식화된다.

학술적 용어뿐 아니라 일상용어에서도 남의 말을 섞어 쓰는 것은 우리가 항상 보고 하는 바이다. 그러나 이것은 일시의 방편에 지나지 않는 것이요, 내 피로서의 말이 아닌 만큼, 그 사고라는 것도 결국 내 피가 되어 주지 않는다. 가령 ‘피육(皮肉, ヒニク)’이란 말을 쓴다 하면, ‘피육’이란 생각이 있어 쓰기는 하나 ‘ヒニク’란 언어로써 발표되고 생각되는 ‘피육’이란 사고는 내 피가 되어 있는 것이 아니다. 그것은 불확실한 사고를 이루고 있을 뿐이다. (고유섭 2013:96)

위에 인용된 「번역필요」는 번역 행위를 매개로 언어와 사고의 관계를 본격적으로 사유한 수필이다. 여기서 조선어와 일본어를 구분하는 고유섭의 인식이 한층 또렷하게 드러난다. 언어가 놓인 조건에 대한 자각 역시 이 글에서 더욱 분명해졌음을 확인할 수 있다. 고유섭은 먼저 일상생활에서조차 우리가 “남의 말”을 섞어 쓰고 있는 현실을 인정하면서도, 이러한 언어 사용이 어디까지나 “일시의 방편”에 불과하다고 지적한다. 필요에 의해 타자의 언어를 사용할 수는 있으나, 그것이 곧바로 “내 피로서의 말”이 되지 않는다는 것이다. 예컨대 ‘피육(皮肉)’이라는 조선어가 일본어 히니쿠(ヒニク)의 언어 조건 속에서 사고되는 한,

그 개념은 여전히 외재적인 상태에 머물며, “불확실한 사고를 이루고 있을 뿐”이다.

흥미로운 점은 여기서 고유섭이 문제 삼고 있는 대상이 언어 선택의 적절성 여부가 아니라, 언어가 사고를 형성하는 방식 그 자체라는 데 있다. 고유섭에게 언어는 사고의 결과를 단순히 표현하는 도구가 아니라, 사고가 성립되는 조건 그 자체였다. 이러한 인식은 번역 행위를 포함해 ‘말의 한계성’을 경고하는 다음의 대목에서 더욱 분명하게 드러난다.

정신적 활동이란 필요적으로 이 언어란 재료에 얽매이게 되나니, 그러므로 더 높은 것을 표현할 때 자유롭고 해방적으로 보였던 것이 한 개의 제한적인 것이 되어 정신은 이 제한 속에서 걸게 된다. (고유섭 2013:96-97)

다시 말해 언어는 사유를 가능하게 하는 조건인 동시에, 사유의 깊이와 방향을 제약하고 규정하는 ‘역사적이고 물질적인 틀’로 이해된다. 언어를 사고를 ‘구성’하고, 동시에 ‘제한’하는 조건으로 파악하는 이러한 인식은, 이중언어 상황에 놓인 식민지 지식인에게 특히 중요한 함의를 지닌다.

1930년대 후반, 중일전쟁 발발 이후 일본제국은 일본어 상용화를 강력히 추진하였고, 그 결과 조선어를 둘러싼 언어 환경은 급격한 변화를 맞이했다. 잘 알려진 바와 같이 1938년 제3차 조선교육령의 공포로 조선어는 필수과목의 지위를 상실하고 선택과목으로 격하되었다(미쓰이 다카시 2013:42-47 참조). 이어 1940년 『동아일보』와 『조선일보』가 폐간되고, 1942년에는 조선어학회가 탄압을 받는 등 조선어를 매개로 한 언어생활의 공적 공간은 빠르게 축소되어 갔다. 이 시기 조선어는 더 이상 학문과 공론의 언어로 기능하기 어려운 국면에 놓이게 되었고, 반대로 일본어는 제도·학술·권력의 언어로서 압도적인 지위를 점하게 된다.

주목할 점은 이러한 언어 환경의 급격한 재편과 고유섭의 연구 활동

이 가장 활발히 전개된 시기가 정확히 맞물린다는 사실이다. 앞 장에서 살펴보았듯이 고유섭의 이중언어 글쓰기는 1934년 개성부립박물관장 부임을 전후로 본격화되었으며, 1939년에는 생전 유일한 단행본인 『조선의 청자』를 일본어로 간행했다. 또한 그의 가장 중요한 연구 성과로 평가되는 탐파 연구 역시 조선어와 일본어를 경유하며 이 시기에 집중적으로 심화·전개되었다.

이처럼 조선어의 공적 기반이 급격히 약화되고 일본어가 교육·학술 언어로서 사실상 유일한 발신 수단으로 자리 잡아가던 시대적·환경적 조건 속에서, 고유섭이 언어에 대한 감각을 점차 이론적 인식의 수준으로 정식화해 나갔다는 점은 주목할 만하다. 이 시기 그는 조선어를 ‘내 피의 언어’, 일본어를 ‘타자의 언어’로 위계적으로 구분하는 인식을 분명히 하는 한편, 여기에 언어가 사고를 형성하고 규정한다는 관점을 결합시켰다. 그 결과 고유섭의 언어관은 조선어의 상실을 애도하면서도 이를 되돌릴 수 없는 조건으로 받아들이는 동시에, 각각의 언어를 통해서만 가능한 발신의 현실을 인정하는 ‘이중의 인식’ 위에 자리하게 된다.

이러한 점에서 고유섭의 언어 인식은 식민지 지식인이 처한 언어 조건을 예민하게 자각한 하나의 사례로 이해할 수 있다. 「번역필요」는 바로 이러한 인식이 가장 명시적으로 언어화된 텍스트로서, 이후 전개되는 그의 이중어 글쓰기를 이해하기 위한 핵심적인 이론적 전제를 이룬다.

2. 언어 감각의 분화 - 번역 불가능성과 미술사 서술의 조건

언어 감각의 분화는 1940년 「일본미의 재발견」 해설에서 한층 더 구체적인 형태로 심화된다.

건축이라면 향유 우리는 가족 본위의 개개의 소주택 건물, 집상적인 것으로 학교, 병원, 백화점, 여관, 관청, 공장, 정거장, 은행, 회사 등의 양적으로 클 따름인 대건축을 상상할 따름이지만, 바우블록, 볼

문겐, 지들룽 등은 이 땅의 언어 개념으로서 번역할 수 없는 것으로서 그것은 근본적으로 사회정책에 입각한 전체주의에서 출발하여 개별적 건물들이 이 전체 주의에서 파악되어 안배되고 건설되어 [...] 이 전체주의에 기능적으로 연결된 위에 처결된 건축들이니 [...]

(고유섭 2013:98-99, 강조표시 인용자)

서평 형식을 취한 이 글에서 고유섭은, 독일 근대 건축을 설명하는 개념들—바우블록(Baublock), 보농겐(Wohnungen), 지들룽(Siedlung)—이 조선어로 번역될 수는 있으나, 그 사회적·역사적 맥락을 공유하지 않는 한 사실상 이해될 수 없다고 지적한다. 이는 단순히 전문용어 번역의 어려움을 말하는 것이 아니라, 언어와 개념이 특정 사회의 경험, 제도, 역사적 조건 속에서 형성된 산물이라는 인식을 분명히 드러내는 대목이라 할 수 있다. 개념이 발생한 사회적 맥락을 결여한 채 단어만 옮기는 번역은, 형식상으로는 가능하더라도 사고의 층위에서는 성립하지 않는다는 것이다.

이러한 인식은 앞서 「번역필요」에서 제시된 언어관—언어가 사고를 구성하고 제약하는 재료라는 인식—의 연장선상에서 이해할 수 있다. 언어는 중립적인 정보 전달의 수단이 아니라, 특정한 역사적·사회적 조건 속에서 형성된 사고의 틀이며, 따라서 그 조건을 공유하지 않는 사회에서는 동일한 개념이 온전히 작동할 수 없게 된다. 고유섭에게 번역이란 단순한 언어 변환이 아니라, 사고의 사회적 토대를 옮기는 문제였고, 그 토대가 부재한 경우 번역은 본질적으로 불완전할 수밖에 없는 행위로 귀결된다.

이 관점을 고유섭의 미술사 서술에 대입해 보면, 그의 일본어 학술 글쓰기 선택은 보다 입체적으로 이해될 수 있다. 1930년대 후반 이후 고유섭은 일본어로 발표한 학술 논문의 비중을 점차 확대해 나갔는데, 이러한 선택을 주체성의 상실이나 식민지 권력에의 단순한 동화모란 환원할 수 있는가의 문제이다. 그는 경성제국대학에서 미학과 미술사를 수학했지만, 당시 조선 사회에는 근대적 의미의 미술사 통사, 특히 조선

어로 축적된 미술사 서술의 전통이 거의 부재한 상태였다. 반면 일본에서는 어니스트 페놀로사(Ernest Fenollosa)와 오카쿠라 덴신(岡倉天心) 등을 필두로 서양 미술사 체계를 수용·번역한 근대 일본미술사 학문 체제가 이미 성립해 있었고(佐藤道信 1996, 1999, 北澤憲昭 1989 참조), 세키노 다다시(関野貞)와 같은 연구자들이 조선미술사를 통사적으로 정리하고 논의할 수 있었던 것 역시 그러한 학술적 맥락이 일본어라는 언어 공간 안에서 구축되어 있었기 때문이다. 이러한 상황에서 고유섭이 조선미술사를 일본어로 발신한 사실은, 일본어가 단지 ‘권력의 언어’였기 때문이라기보다, 근대적 미술사라는 학문 체계가 실제로 작동하고 있던 언어 공간이 일본어였다는 점과도 깊이 관련된다. 다시 말해 그는 일본어라는 매개를 통해서야 비로소 조선미술을 ‘미술사’라는 학문적 범주 속에서 인지시키고 논의할 수 있는 조건이 마련되었다고 인식했을 가능성이 크다. 이는 앞서 인용한 「일본미의 재발견」에서 드러난, 언어·개념·사회적 맥락의 불가분성에 대한 그의 인식과도 긴밀히 맞닿아 있다.

반대로 조선어로 쓰인 그의 글들은, 미술사를 통사적으로 ‘완결’하기 보다는 조선 미술의 성격과 감각을 소개하고 환기하는 방향으로 전개되는 경향을 보인다. 이와 관련해서는 바로 다음 장에서 자세히 논할 것이다. 이러한 경향은 조선어가 ‘내 피의 언어’라는 인식과 무관하지 않다. 조선어는 그의 사유와 정동이 직접적으로 형성되는 언어였지만, 동시에 근대 미술사라는 학문적 장치가 아직 충분히 구축되지 않은 언어 공간이기도 했다. 따라서 고유섭의 이중언어 글쓰기는, 조선어와 일본어를 단순히 병행한 결과가 아니라, 각 언어가 지닌 사회적·학문적 맥락을 인식한 상태에서 발신 내용과 목적에 따라 분화된 선택이었다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본바, 고유섭의 언어관은 다음의 세 가지 층위에서 정리될 수 있다. 첫째, 조선어는 전통과 정동의 언어이며 일본어는 정서적 층위와는 거리를 갖는 타자의 언어라는 초기 인식이다. 둘째, 언어가 사

고를 구성하고 제약한다는 인식의 심화로서, 조선어는 ‘내 피의 언어’, 일본어는 개념적·학술적 사고를 수행하는 외재적 언어로 분화된다. 셋째, 언어와 개념은 사회적 맥락을 전제한다는 번역 불가능성의 인식이며, 이는 주요 미술사 서술을 일본어로 전개한 그의 선택을 이해하는 핵심 조건이 된다.

IV. ‘미술’ 인식의 이중어적 구성

지금까지 고유섭의 이중언어 글쓰기를 가능하게 한 외적 조건과 내적 기준을 검토하였다면, 이 장에서는 그러한 조건들에 기반하여 실제 미론·미술사 서술이 어떤 방식으로 구현되었는지를 좀 더 구체적으로 분석해보고자 한다. 특히 조선의 전통미에 대한 인식이 조선어와 일본어 글쓰기에서 어떻게 분화되어 나타나는지, 그리고 탐파 연구에서 언어 선택이 어떠한 학술 전략으로 조정되는지를 중심으로 살펴보겠다.

1. 미술론(美術論)과 언어적 분화

1-1 정동의 미술과 개념화된 미술

앞장에서 검토한 바와 같이, 고유섭은 조선어와 일본어를 단순한 표현 수단의 차이가 아니라, 사고가 형성되고 조직되는 조건으로 인식하고 있었다. 조선어는 ‘내 피의 언어’로써 사유와 정동이 직접적으로 형성되는 언어였으며, 일본어는 학술적·개념적 사고를 수행하기 위해 경유해야만 하는 타자의 언어였다. 언어가 사고를 구성하며 동시에 제한하는 역사적·물질적 조건이라는 인식은, 고유섭의 이중어 글쓰기를 관통하는 가장 기초적인 내적 기준으로 작동했던 것이다. 이러한 사유는 ‘조선 미의 특질’을 서술할 때에도, 두 언어가 각기 상이한 기능을 수행

하는 양상으로 나타난다.

불국사의 건축 평면 내지 [...] 기타 각 사찰 건물에서 볼 수 있는 창호(窓戶) 영자(檉子)의 모양 등 [...] 고유한 우리말로 소위 그 ‘멋’이란 것이 부러져 있는 작품’들이다. 그러나 이 ‘멋’이란 것은 ‘멋 부린다’ 내지 ‘멋쟁이’란 용어의 예와 같이, 어원적으로는 그것이 누가 말한 바와 같이 혹 ‘맛[話]’에 있었을지는 모르지만 의미로서는 인간의 ‘태가락’의 형용사로 쓰임이 본의(本意)였던 듯하다. 즉 행동을 통해 나타나는 다양성의 발휘이다. (고유섭 2007, 1권:109)

1940년 발표된 「조선미술문화의 몇날 성격」(이하 「성격」)과 1941년의 「조선 고대미술의 특색과 그 전승문제」(이하 「전승문제」)는 조선 미술의 정체성을 규명하려는 시도로서 자주 인용되는 글이다. 먼저 위에 인용한 「성격」에서는 조선 미술의 특색을 “고유한 우리말로” 설명하려는 시도가 눈에 띈다. 그는 ‘멋’이라는 명사의 본래 의미를 ‘멋쟁이’, ‘맛’과의 관계 속에서 추적하고, 그 의미망을 따라가며 결국 ‘태가락’이라는 형용사에 다다라, “행동을 통해 나타나는 다양성”을 조선 미술의 특질로 정의하고 있다. 또한 이 글에서는 ‘멋’ 이외에도 ‘구수하다’, ‘고수하다’, 나아가 멋의 또 다른 유형으로서 ‘맵자한 것’, ‘단아한 편’과 같은 표현들이 동원되는데, 이러한 서술을 통해 고유섭이 미술의 특질을 설명하는 언어를 의식적으로 정동적(情動的), 즉 신체적 감각을 동반하여 정서적 차원에 호소하는 방식을 선택하고 있으며, 그 언어가 생활 감각에 밀착되어 있음을 확인할 수 있다.

조선미술에 있어 ‘구수한 큰 맛’이란, 확실히 특징적 일면이요 변역할 수 없는 일면이다. 중국의 미술은 웅장한 건실미(健實美)가 있으며 이 구수한 맛은 없는 것이며, 조선의 미술은 체량적(體量的)으로론 비론 작다 하더라도 구수하게 큰 맛이 있는 것이다 (고유섭 2007, 1권:90)

이듬해 발표된 「전승문제」에서도 ‘구수한 큰 맛’이라는 표현이 다시 등장한다. 고유섭 자신이 밝히듯, 이 개념은 다른 언어로는 “번역할 수 없는 일면”을 지닌 것으로서, 조선어의 정동적 층위에 깊이 결부된 표현이며 다른 언어로 단순히 치환될 수 없는 성격을 갖는다. 즉, 중국 미술이 웅장하고 건실한 미를 중심으로, 물질적 규모에 기반해 외부로 드러나는 예술적 특질을 지닌 것이라면, 조선 미술은 비록 외형적 규모는 작을지라도 정서적 발현으로서의 ‘큰 맛’을 감각할 수 있는 미로서 이해된다. 이를 통해 고유섭이 말하는 ‘미술’은 분석적으로 분해되거나 개념적으로 환원되는 대상이 아니라, 생활 속에서 체험되고 공명되는 감각의 층위에서 호출되는 것으로 설정되어 있음을 알 수 있다. 요컨대 조선어에서 전개되는 ‘미술’ 개념은 자율적이고 분리된 학문 범주로 대상화되기보다는, 삶과 감각, 정서의 연속선상에서 파악하려는 서술적 태도로서 점차 정착되어 가는 모습을 보인다.

한편 위에서는 인용되지 않은 「전승문제」의 다른 부분에서, 고유섭은 조선 미술이 “끈기와 고집이 부족한 반면에 허무, 공무(空無), 운명의 관념이 쉽사리 이루어져 농조(弄調)로서의 유머”를 드러내며, 그 결과 “형태가 불완전하고 선율적”인 특징을 갖는다고 묘사하기도 한다(고유섭 2007, 1권:88). 그리고 이러한 불완전한 선율적 성격이 유머의 성립을 가능하게 한다고 부연하면서, 끈기의 부족이 형태의 불완전을 낳고, 그 불완전성이 다시 명량과 유머를 성립시켜 ‘어른 같은 아이’의 미를 발생시킨다고 설명한다. 여기서의 역설적 논리, 즉 결핍이 오히려 미적 조건으로 전환되는 논리는 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’, ‘무관심성’과 같은 개념으로까지 확장된다.

여기서 주목할 점은, 이때 제시되는 ‘무기교의 기교’나 ‘무관심성’과 같은 성질들이 앞서 살핀 ‘구수한 맛’이나 ‘멋’에 비해 정서적 감각이 상대적으로 약화된 것으로 보인다는 점이다. 특히 ‘무관심성’의 경우, 서구 근대미학에서 순수한 미적 태도를 규정하는 핵심 개념으로 이해되어 온 ‘무관심성(Interesselosigkeit)’ 개념과 형식적으로나 의미상으로

유사하게 제시되고 있다(김임수 2000:46). 이로인해 이 개념은 조선어로 쓰여진 글임에도 불구하고 번역 할 수 없는 감각의 언어라기보다는, 오히려 근대적 학문 개념을 차용한 표현으로 읽히기도 한다. 그리고 바로 이러한 지점에서, 「전승문제」에 드러난 고유섭의 미술관이 식민사관의 영향에서 크게 벗어나지 못했다는 비판이 제기되어 왔다. 특히 민예운동가 야나기 무네요시(柳宗悅)와의 비교 속에서, 고유섭의 조선 미술 특질론이 보여주는 수사적 표현과 감상의 노출, 시적(詩的) 언어의 사용은 논증의 결여라는 학문적 부실을 가리지 못하며, 당대 일본 학자의 논리에 비판 없이 동화된 결과라는 평가로 이어지기도 했다(윤범모 2008:316-318).

이러한 문제 제기는 일정 부분 타당한 것으로 보인다. 실제로 고유섭 자신 역시 1930년대 초 「금동미륵반가상의 고찰」에서, 야나기 무네요시가 중국·조선·일본의 예술을 형(形)·선(線)·색(色)으로 구분한 데 대해 “너무나 시적(詩的) 구별”이라고 비판한 바 있다(고유섭 2007, 2권:175). 그러나 약 10여 년이 지난 뒤 「전승문제」에서는 “조선의 예술이 선적(線的)이라 한 야나기 무네요시의 정의는 이 뜻에서 시인된다 하겠다”(고유섭 2007, 1권:87)고 서술하며, 조선 미술을 생활·신앙·공예의 차원에서 파악하는 입장으로 선회한다. 이러한 변화는 고유섭의 조선 미술 인식이 일정 부분 일본 민예운동의 영향과 교차하고 있음을 시사하며, 그 영향 관계를 전혀 부정하기는 어려워 보인다.

하지만 그럼에도 불구하고 이러한 서술의 변화를 곧바로 사상적 종속이나 단순한 모방으로 환원하여 해석할 경우, 고유섭 미술론에 내재한 미술 개념의 다층성과 작동 방식을 충분히 설명하지 못할 우려가 있다. 고유섭이 전개한 미 개념 정립의 시도를 보다 정밀하게 검토하기 위해서는, 특정 미학적 입장의 전거 여부를 따지는 데 그치기보다, 동일한 미인식이 조선어와 일본어라는 상이한 언어 조건 속에서 어떻게 서로 다르게 조직되는가에 주목할 필요가 있기 때문이다. 그도 그럴 것이 1940년, 거의 같은 시기에 일본어로 발표된 「朝鮮古代の美術工藝(조선

고대의 미술공예)」(이하 「미술공예」)에서는 미의 특질이 이상의 조선어 텍스트와는 전혀 다른 방식으로 구성되어 제시되기 때문이다.

朝鮮の美術工藝は、千六百年前後の昔の高句麗・百濟・新羅・三国鼎立時代から始まる。時は、民族興隆期であり、文化發生期であって、すべての美術工藝は新興の意氣に燃え、建設的な、構築的な、特色をもつ。その構造は骨組的であり、色彩は、原感覺的であり、線條は、抽象的である。彼等の、世界觀には、アニミズムが主流をなして、静止している筈の物理的なものですら、流動的に表現されている(高裕燮 1940:91)

조선의 미술공예는 지금으로부터 천육백 년 전후의 옛날 고구려·백제·신라 삼국 정립시대(鼎立時代)부터 시작된다. 때는 민족흥룡기(民族興隆期)이며 문화발생기여서 모든 미술공예는 신흥의 의기(意氣)에 불타고 있어 건설적 구축적인 특색을 갖는다. 그 구조는 골격적이며 색채는 원감각적(原感覺的)이며 선조(線條)는 추상적이다. 그들의 세계관에는 애니미즘이 주류를 이루고 있어 정지하고 있어야 할 물리적인 것조차 유동적으로 표현되어있다 (번역문: 고유섭 2007, 1권:177)

일본어로 쓰인 조선의 미술공예⁸⁾의 특성은, 이상에서 확인할 수 있

8) 고유섭이 남긴 미학·미론에서는 ‘미’, ‘미술’, ‘예술’, ‘고대미술’, ‘미술문화’, ‘미술공예’ 등의 용어와 그 의미가 명확히 구분되지 않은 채 혼용되어 사용되고 있다. 본고에서는 이러한 용어 사용의 복잡성을 감안하여, 해당 문맥에서 지칭되는 ‘미술공예’를 우선적으로 오늘날의 ‘미술’ 개념에 준해 이해하고자 한다. 다만 각 용어가 고유섭의 글쓰기 내부에서 어떠한 의미 차이를 지니며 사용되고 있는지에 대한 세부적인 용례 분석은, 본고의 논의를 넘어서는 중요한 과제로서 이후의 검토로 일단 유보하고자 한다. 이러한 용어 사용의 혼재는 고유섭이 미학과 미술사를 동시에 수학하고 서술하던 학제적 조건과 무관하지 않을 것으로 보이며, 실제로 기존 연구에서도 그의 ‘미’ 개념을 단일하게 규정하기 어렵다는 문제의식이 반복적으로 제기되어 왔다(오병남 2005). 그러나 이인범이 지적하듯, 한국 미학·미술사의 발생적 맥락에 대한 충분한 검토 없이 근대 학문의 분과 구분을 선행적으로 적용할 경우, 오히려 고유섭 연구의 해석 가능성을 단절시키는 한계 낡을 위험도 존재한다(이인범 2005:237-241). 따라서 이 문제는 개별 용어의 정의를 확

듯이 ‘骨組的’, ‘原感覺’, ‘抽象的’, ‘アニミズム’과 같은 개념화된 미학어의 연쇄 속에서 설명되고 있다. 나아가 이후의 서술에서도 “彫塑的な、モデルリエルング”(modellierung), “ポリクローム的”(polychrome), “ファンタスティック”(fantastic), “マンネリツク”(manneristic) 등 서구 개념의 번역어들이 적극적으로 차용되는 양상을 보인다. 이와 같이 일본어 텍스트에서 미술은 개별 작품이 환기하는 감각적 인상이나 생활세계와의 밀착성보다는, 비교 가능하고 보편화된 개념적 범주 속에서 위치 지워지는 대상으로 제시된다. 이러한 서술 방식은 또한, 이 글이 학술적 성과를 직접적인 목표로 삼은 논문이 아니라, 조선 문화 전반을 소개하는 수필적 성격의 글⁹⁾임에도 불구하고, 고유섭이 근대적 미술사학이 구축해 온 학술 언어와의 접촉을 전제로 하여 조선 미술을 제국 학술장의 공통 언어 속에서 이해 가능한 대상으로 제시하려는 방향성을 분명히 드러내고 있음을 보여준다.

주목할 점은 조선어 텍스트에서 두드러지게 나타나는 정동적·생활적 언어가 일본어 텍스트에서는 거의 등장하지 않는다는 사실이다. 기존 연구들이 지적하듯, 만약 고유섭의 미학적 입장이 야나기 무네요시의 영향으로 포섭된 결과라면, 이러한 변화는 일본어 글쓰기에서도 정동적 표현에 상응하는 일본어 어휘로 동일하게 반영되어야 할 것이다. 그러나 일본어 텍스트에서 조선 미술의 특질은 정동적 언어와 유사한 수준의 표현으로 번역되거나 차용되기보다는, 서구 미학의 개념적 범주

정하는 차원을 넘어, 당대의 언어 환경과 학문적 조건을 함께 고려하는 보다 정밀한 분석을 필요로 한다는 점을 밝혀두며, 구체적인 용례 정리는 후속 과제로 남겨 두고자 한다.

- 9) 이 글은 문예춘추사가 1930년 창간한 대중잡지 『모던일본(モダン日本)』의 임시 중간호인 『모던일본 조선판(モダン日本：朝鮮版)』에 수록되었다. 해당 잡지는 문학과 각종 잡다한 읽을거리가 함께 실리는 종합문화잡지로, 시사적·정치적 성격의 논설과 기고문도 다수 포함하고 있다(조경식 2019). 일본어 원문의 수록면을 확인해보면 이 글은 「古典特輯」(고전특집)란에 실려있음을 알 수 있는데, 이를 통해 학술적 연구논문의 성격이라기보다는 조선의 고문화를 소개하기 위해 기고된 기고문 성격의 글임을 시사한다.

속에서 선택·조직되는 경향을 보인다. 이러한 점을 고려할 때, 고유섭의 사유를 특정 미학으로의 단선적인 전회로 이해하기보다는, 언어 조건에 따라 허용되는 사고와 서술의 방식이 서로 달랐던 결과로 파악하는 편이 더 설득력 있다.

1-2 비역사화된 미술과 발전사적 미술

게다가 이러한 언어별 서술의 분화는 단지 표현 방식이나 어휘 선택의 차이에 그치지 않는다. 보다 근본적으로는, 고유섭에게 '미술'이라는 개념이 시간 속에서 어떻게 위치 지워지는가라는 문제 역시 조선어와 일본어라는 서로 다른 언어 조건 속에서 상이한 방식으로 구성되고 있음을 보여준다. 이러한 차이는 특히 미술의 특질을 시간을 초월한 것으로 파악하는지, 혹은 발전사적 전개 속에서 이해하는지라는 관점에서 더욱 분명하게 드러난다. 다시 조선어 글로 돌아가보자. 고유섭은 「전승문제」에서 조선의 '미술'에 대해 다음과 같이 논한다.

조선의 미술은 민예적인 것이매 신앙과 생활과 미술이 분리되어 있지 않다. 그러므로 조선의 미술은 순전히 감상(鑑賞)만을 위한 **근대적 의미에서의 미술이 아니다**. 그것은 미술이자 곧 종교요, 미술이자 곧 생활이다. (고유섭 2007, 1권:87, 강조표시 인용자)

여기서의 '미술'은 보는 것, 즉 시각적 유희만을 위한 근대적 의미의 미술로 파악되지 않는다. 생활·신앙·공예로부터 분리된 자율적 범주로 완전히 고정되지 않으며, 감각과 정동, 삶의 리듬 속에 스며든 열린 범주로 남아 있다.

朝鮮の美術工藝は、千六百年前後の昔の高句麗・百濟・新羅・
 三国鼎立時代から始まる (高裕燮 1940:91)

그렇다면 일본어 글 「미술공예」의 일부를 다시 가져와 보자. 여기에 서 미술의 특성은 고구려·백제·신라로 이어지는 삼국 정립시대라는 발전사적 단계 속에 배열된다. 이어지는 서술에서도, 신라 통일기의 특색으로서 “古典的” 성격이 고려에 들어섬에 따라 변주되며, “浪漫性の生成”을 거쳐 이후 고려 미술의 주된 특질이자 조선 미술에도 계승되는 성격으로서의 “主智性”에 도달하는 과정이 제시된다. 이처럼 ‘고전(古典)-낭만(浪漫)-주지(主智)’로 이어지는 형식 분석과 발전사적 배열은 지속적으로 유지되며, 조선 미술의 특질은 시간적 연쇄 속에서 개념적 범주로 체계화된다. 즉 일본어로 쓰인 글에서는 ‘미술’이 비교·분류·서술 가능한 학문적 객체로 전환되며, 나아가 보편적 미술사 담론에 편입될 수 있는 개념으로 기능하고 있다. 이 과정에서 ‘미술’은 단지 감각적 인식의 대상이 아니라, 발전사적 시간관념을 설명하는 특정 개념어로서의 지위로까지 나아가고 있는 것이다.

요컨대 이상의 조선어, 일본어 글이 동일한 조선의 미를 대상으로 삼고 있으며 집필 시기의 차이가 1년이 채 되지 않는다는 점을 고려할 때, 조선어 글에서는 조선의 미술이 “근대적 의미의 미술이 아닌 것”으로 표상되는 반면, 일본어 글에서는 근대적 미술사 방법론, 즉 발전사적 시간관념 속으로 ‘미술’의 개념이 적극적으로 편입되고 있다는 점은 주목할 만하다. 동일한 대상이 언어에 따라 상이한 시간적 지위를 부여받고 있기 때문이다.

이와 관련하여, 그간의 연구에서는 고유성이 조선 고유의 미를 고정 불변한 본질로 파악했는지, 혹은 역사적 전개 속에서 변화하는 것으로 이해했는지를 둘러싸고 여러 해석이 제기되어 왔다(윤세진 2002:54). 그러나 이러한 논의는 대체로 두 조선어 글, 즉 「성격」과 「전승문제」를 비교하는 방식으로 전개되어왔다. 특히 김영나는 고유성이 「성격」에서는 미술의 성격을 고정적인 것으로 보지 않았던 데 비해, 「전승문제」에서는 조선 미술의 특색이 시대의 경과에 따라 변형될 성질의 것이 아니라고 언급한 대목에 주목하며, 그의 관심이 “양식 변천의 원인에 대한

관점에서 우리 미술의 고유성에 대한 관심으로 바뀌어지고 있”(김영나 2002:513)다고 해석한 바 있다. 그러나 이상에서 살펴본 것처럼 같은 시기에 집필된 일본어 글까지 함께 검토할 경우, 「미술공예」에서는 양식 변천사적 관점, 즉 발전사적 방법론이 일관되게 유지되고 있음을 발견할 수 있다.

이상에서 살펴본 바, 조선 미인식에서 확인되는 고유섭의 이중언어적 차이는 두 가지 측면에서 정리할 수 있다. 첫째, 조선어와 일본어는 미를 호출하고 구성하는 언어적 자원이 서로 달랐다는 것. 조선어가 정동과 생활의 언어로서 미의 감각을 직접 환기하는 데 기능했다면, 일본어는 개념화와 비교, 학술적 배열을 통해 조선 미술을 미술사적 대상으로 구성하는 데 적합한 언어였음을 확인했다. 둘째, 두 언어는 미술을 시간 속에 위치 짓는 방식에서도 상이하게 작동했다. 조선어 글에서 미술은 시간의 흐름을 상대적으로 유보한 채 삶과 감각의 연속선상에 놓이는 반면, 일본어 글에서는 발전사적 시간관념 속에서 단계적으로 배열되는 대상으로 설정되었다.

이러한 분석은 다음 절에서 다룰 탐파 연구로 자연스럽게 이어진다. 조선의 미인식에 관한 글에서는 ‘감각’과 ‘실증’의 언어의 차이가 비교적 선명하게 드러났다면, 탐파 연구와 같은 본격적인 학술 영역에서는 오히려 두 언어의 차이가 억제된 채 ‘실증적 서술’이 전면에 등장한다. 그렇다면 감각적 서술이 배제된 듯 보이는 이 영역에서도, 고유섭의 이중언어 전략은 여전히 작동하고 있었을까. 다음 절에서는 이러한 질문을 중심으로, 탐파 연구에서의 양식사적 방법론과 언어 선택의 의미를 검토하고자 한다.

2. 미술사(美術史) 수행의 두 양식 - 방법론 태도의 분기

1930년대 후반은 고유섭이 미술사 연구의 방향을 비교적 명확히 정립하고, 일본 내지의 학문장으로의 진출을 본격화한 시기였다. 이미 살

펴본 바와 같이, 고유섭의 저작은 이 시기를 기점으로 일본어 편수가 급격히 증가하는 경향을 보인다. 또한 그중 상당수가 탑파를 주제로 한 연구라는 점은 주목할 만하다. 아래 <표 2>는 1930년대 초부터 1940년대 초까지 조선어와 일본어로 병행하여 발표된 탑파 관련 저작을 정리한 것이다.

<표 2> 탑파와 관련한 고유섭 조선어·일본어 연구저작 일람

no.	언어	년도	제목	게재지
1	朝	1932	朝鮮塔婆概說	新興
2	日	1935	朝鮮の塔について	學海
3	朝	1936	朝鮮塔婆의 研究 (第1回)	震檀學報
4	日	1938	所謂開國寺塔について	考古學
5	朝	1939	朝鮮塔婆의 研究 (第2回)	震檀學報
6	日	1939	「所謂開國寺塔について」の補	考古學
7	朝	1941	朝鮮塔婆의 研究 (第3回)	震檀學報
8	日	1942	朝鮮の石塔について	미간행 (우에노 나오테루 上野直昭 자료)
9	日	1943	佛國寺の舍利塔	淸閑
10	日	1943	朝鮮塔婆의 樣式變遷	미간행 (日本諸學研究報告 구두 강연, 1943년 6월 20일)
11	日	1944	朝鮮塔婆의 研究	미간행 (淸閑社 간행 예고분)

이상에서 보여지듯이 1930년대 후반으로 갈수록 고유섭의 일본어 탑파 논문 비중은 뚜렷하게 증가한다. 특히 1938년 이후에는 경성 내부의 학술 네트워크를 경유하기보다 일본 학계로 직접 발신하는 경향이 강화된다. 이 변화는 단순한 언어 선택의 문제가 아니라, 발신 공간과 학문

적 지향점이 이동하는 구조적 전환을 함축한다.¹⁰⁾ 더구나 탐파 연구는 고유섭의 이중언어 글쓰기 가운데 가장 장기간 지속되었고, 조선어와 일본어 양쪽에서 집요하게 축적된 연구 영역이다.¹¹⁾ 따라서 탐파연구는 ‘동일한 연구 주제’가 이중언어 조건 속에서 어떻게 학문화되는지, 다시 말해 ‘미술사’를 수행하는 방식이 어떻게 조직되는지 살피기에 가장 적합한 사례라고 할 수 있다.

다만 주의해야 할 점이 있다. 탐파 연구에서는 위의 절에서 검토한 바와 같이 글의 지향나 어휘의 대비가 전면에서 드러나지 않는다는 점이다. 「특질」, 「성격」, 「미술공예」와 같은 텍스트들이 신문·잡지 지면에 실린 산문적 미론(美論)에 관한 기고로서, 언어별로 정동의 호출 방식이 선명하게 갈라졌다면, 탐파 연구는 애초부터 조선어와 일본어 모

10) 고유섭의 학문적 지향점은 그가 글을 발표한 매체의 이동과 함께 점진적으로 재배치된다. 1930년대 중반까지 『신흥』·『학해』 등 조선 내 학술지를 중심으로 활동했는데, 『신흥』은 조선어 학술지라는 외형에도 불구하고 제국대학 체제의 규범을 내면화한 식민지 아카데미즘의 연장선에 있었고(박광현 2003), 『학해』는 경성제국대학 조수들을 매개로 일본 학계와의 간접적 연결을 가능케 한 매체였다(李曉辰 2017). 이후 『신흥』 폐간을 계기로 고유섭은 『진단학보』로 활동 무대를 옮기며 조선인 학문 공동체의 자율적 형성에 참여하지만, 동시에 1938년 이후 일본어로 동경고고학회의 기관지 『고고학』에 논문을 발표하며 학문적 발전의 중심을 본격적으로 일본 학문장으로 확장한다. 이로써 조선 내부의 학술장(『신흥』·『진단학보』)과 제국 중심의 일본 학문장(『고고학』)으로의 네트워크가 병존하는 가운데, 매체와 언어에 따라 학문적 지향점과 대화의 규칙이 분기되는 양상이 뚜렷해진다.

11) 고유섭의 탐파 연구는 크게 세 갈래로 나눌 수 있다. 첫째는 『진단학보』에 세 차례에 걸쳐 발표된 「조선탐파의 연구」(1936-1941)이며, 둘째는 작고 직전까지 집필한 일본어 수고본 「조선탐파의 연구」(1944)이다. 셋째는 일본 문부성 주최 일본제학연구대회에서 발표한 「조선탐파의 양식변천」과 그 요지이다. 열화당 전집에서는 이 세 종류의 탐파 연구를 『조선탐파의 연구』 상(上) 총론편에 각각 1~3부로 나누어 수록하고 있다. 이하 본문에서는 열화당 전집을 기준으로 인용하며, 조선어로 집필된 탐파 연구는 ‘『진단학보』 탐파연구’, 일본어로 집필된 탐파 연구는 ‘수고본 탐파연구’로 구분하여 지칭한다. 다만 ‘수고본 탐파연구’의 경우 현재 일본어 원고가 확인되지 않고 번역본만 전하므로, 본고에서는 해당 부분을 번역본에 의거하여 인용하였다. 향후 원고의 소재가 확인될 경우, 원문 대조를 통한 재검토가 필요할 것이다.

두 근대적 학술 논문의 규범을 전제하는 연구 글임을 염두해야 할 것이다. 즉 탐파 연구를 탐색할 때 중요한 쟁점은 “조선어는 정동적이고 일본어는 비정동적이다”라는 대비가 아니라, 두 언어 모두 연구 글의 형식을 공유하는 상황에서, 양식사(樣式史) 방법론을 다루는 태도—특히 그 한계와 오류 가능성을 ‘어떻게’ 드러내는가—가 달라진다는 점에 있다. 여기서 고유섭의 이중어 분기는 문장 표면의 차이가 아니라, 방법론을 배치하고 독자를 설정하는 방식에서 작동한다. 먼저 조선어로 집필된 『진단학보』 탐파 연구를 보자.

예술적 가치의 우열은 연대의, 시간의 선후를 결정짓지 못하는 것임을 우리는 깨달아야 한다. 시대의 유형적 예술적 기풍이란 물론 예술적 직관을 통하여 직각(直覺)할 수 있고 또 그로 말미암아 작품의 시대라는 것을 우리는 알 수 있지만, 이는 요컨대 가장 객관적인 양식 그 자체의 과학적 논리적 변화를 파악한 위에 가능한 것이요, 한갓 예술적 가치의 우열만 가지고는 결정짓지 못할 문제라고 믿는다. 즉 가치와 역사는 다른 까닭이다. 예술적 작품의 史的 고찰을 포함에 있어 항상 빠지기 쉬운 것은 이 예술적 가치의 우열과, 예술적 시대성에 관한 성격과 양식 그 자체의 변화상 등을 견별(甄別)하지 못하고 잡연된 흥미에서 분별을 피하는 오류에 있다 하겠다 (고유섭 2010:82)

인용문에서 고유섭은 예술 작품에 대한 직관적 감상이나 가치의 우열 판단과, 작품의 역사적 위치를 규정하는 양식사적 판단이 서로 다른 차원의 문제임을 분명히 한다. 예술적 직관을 통해 시대적 분위기를 감각할 수는 있으나, 편년과 계열화를 수행하는 역사적 고찰은 “객관적인 양식 그 자체의 과학적·논리적 변화”를 토대로 이루어져야 하며, 예술적 가치판단만으로는 이를 대신할 수 없다는 것이다.

이러한 문제의식은 바로 이 글에서 수행되는 탐파 연구의 핵심 국면에서 구체화된다. 탐파 연구의 요지는 정립사지탐을 조선 석탐의 시원

으로 보아온 기존의 통설을 비판하고, 미륵사지탑을 한국 석탑의 시원으로 비정(比定)하는 데 있었다. 고유섭은 이 논의를 전개하는 과정에서, 앞서 인용한 바와 같이 예술적 가치판단과 양식사적·역사적 고찰을 엄격히 구분해야 할 필요성을 강조한다. 다시 말해 그는 정림사지탑이 미륵사지탑보다 예술적 완성도가 높다는 이유만으로, 이를 앞선 시기의 작품으로 상정하고자 하는 판단의 경향 자체를 경계하고 있는 것이다. 여기서 고유섭에게 중요한 것은 예술적 가치의 높고 낮음이 아니라, “양식 그 자체의 변화상”이 보여주는 객관적이고 구조적인 변동이기 때문이다.

그는 실제로 다음과 같이 거듭 강조했다. “예술적 가치로 보아 물론 정림사지탑은 왕궁평탑보다 월등한 우위에 있다. 하필 그뿐이라. 미륵사지탑보다도 우위에 있다. 그러나 예술적 가치의 우열은 연대의, 시간의 선후를 결정짓지 못하는 것임을 우리는 깨달아야 한다”(고유섭 2010:82) 이는 고유섭이 편년과 계열화라는 양식사적 작업을 수행하는 동시에, 그 작업이 어떠한 판단의 조건 위에서 이루어져야 하는지를 스스로 성찰하는 것으로, ‘가치’와 ‘역사’를 분리함으로써, 직관적 가치판단이 역사 서술의 기준으로 오인될 때 발생하는 혼미에 대한 비판적 사유로 읽힌다.

나아가 이러한 태도는 단순히 양식사의 방법을 적용하는 데 그치지 않고, 양식사적 순위와 시대사적 순위를 자동적으로 연결해 온 기존의 사고방식 자체를 문제 삼는 메타적 시각으로 확장된다. 고유섭의 조선어 텍스트에서 드러나는 이러한 반성적 태도는, 이후 살펴볼 일본어 텍스트에서 양식사라는 틀 자체가 비교적 자명한 전제로 작동하는 방식과는 분명히 구별되는 지점이라 할 수 있다. 일본어 텍스트로 넘어가기 전에, 그에 앞서 조선어 글의 다른 논의 점을 한 차례 더 검토해보겠다.

양식적 순위를 시대사적 순위로 번역할 때는, 시대사적 순열이 일직선 계열을 이룸과 같이 그렇게 절연히 일직선적 순열을 이룰 수는 없는 것임을 주의할 필요가 있다. 즉 양식사적 순위란 오히려 차원을 달리한 층위적 순위 계열을 이루는 것이어서, 제삼기 상한이란

것이 시간적으로 제이기 하한과 겹쳐질 수가 있는 것이다. [...] 이와 같이 양식 발전이란 차원을 달리해 가면서 층위적으로 전개되는 만큼 이것을 평면적으로 한 계열을 지어 전후를 재단한다는 것은 무리한 편법에 지나지 않는 것이다. (고유섭 2010:133)

『진단학보』 탐파연구에서 고유섭은 “양식적 순위를 시대사적 순위로 번역할 때” 주의가 필요하다고 말한다. 그는 시대사적 순위가 직선적 배열을 이룬다 하더라도, 양식사적 순위는 이에 대응하지 않고 “차원을 달리한 층위적 순위 계열”을 형성한다고 설명한다. 다시 말해 제삼기 상한이 제이기 하한, 즉 각각의 양식적 구분이 시간적으로 서로 겹칠 수 있다는 것이다. 더 나아가 하나의 양식이 발생한 이후 발전되는 과정 속에서 또 다른 양식이 출현할 수 있으며, 양식의 전개는 본질적으로 “층위적으로” 이루어지기 때문에, 이를 하나의 평면적 계열 속에서 전후 관계로 재단하는 것은 “무리한 편법”에 해당한다고 비판한다. 여기서 ‘번역’은 단순한 비유가 아니라, 양식(형식의 계열)에서 시간(역사의 배열)로 넘어갈 때 발생하는 인식론적 비약으로도 이해될 수 있다. 즉 이 논의는 탐파 연구가 단지 양식을 나열하는 작업이 아니라, 양식과 시간의 관계(겹침·병존·교차)를 어떻게 사유할 것인가를 포함하는, 방법론의 문제임을 분명히 하고 있는 것이다.

이러한 태도는 1930년대 초반, 「금동미륵반가상의 고찰」에서 이미 제기된 문제의식과도 이어진다. 이전에도 이미 “수법의 진퇴 여하와 양식의 이상으로만은 시대의 전후 관계를 결정할 수 없”으며, 신·고 양식이 발달과정에서 전후 관계에 있어도 시대적으로 반드시 전후 관계는 아니라고(고유섭 2007, 2권:178) 언급한 바 있는데, 양식이 신시대까지 잔존하거나 신·구 양식이 병존할 수 있으므로 “오로지 양식만 가지고 시대적 관계를 전후시키려면 신중히 고려할 필요”가 있다는 반성이다.

요컨대 『진단학보』 탐파연구에서 고유섭은 양식사 방법을 쓰되, 그 방법이 낳는 ‘자동적 결론’을 의심하고 있으며, 나아가 이러한 양식사적 판단의 과정을 ‘반성의 대상으로’ 삼고 있음을 알 수 있다. 여기서 그가

전개하는 ‘미술사’는 단지 대상(탑)을 다루는 기술이 아니라, 대상을 역사로 조직하는 방식—그 조직의 오류 가능성까지 포함하는 작업으로 수행된다는 특징을 갖는다.

그러나 반면 거의 비슷한 시기에 일본어로 준비된, 수고본 탑파연구에서는 양식사 방법론 자체에 대한 반성적 논의가 전면에 배치되기보다, 그 방법을 전제한 채 선행연구를 비판·보완하며 논증을 구축하는 형식이 두드러진다. 이를 상징적으로 보여주는 것이 다음과 같은 범위 설정이다.

필자가 이곳에 논술하려 함은 한국 탑파의 양식론적 고찰이고 탑파 전체에 관한 교리사적 천명이 아니므로, 탑파의 의의에 관하여서는 다만 서설적(序說的)인 설명으로써 그치려하는 바이다. (고유섭 2010:171)

위 선언에서 연구의 목표를 ‘의미’나 ‘교리’가 아니라 “양식론적 고찰”로 한정하고 있다는 점이 눈에 띈다. 인용문 이후의 전개가 조선 불교의 시전(始傳)으로부터 출발하여, 사리탑의 변천, 목조탑파, 전조탑파, 석조탑파로 이어지는 전형적인 양식 변천사의 서술 구조를 충실히 따르고 있다는 점을 고려할 때, 이는 글이 서두에 내비친 단순한 검양의 표현으로 보기는 어렵다. 오히려 이러한 선언은 일본어 학술장의 논문 형식이 요구하는 객체 설정, 곧 학문적 승인이 가능한 범위로 대상을 절단하고 그 절단된 객체를 규범화된 방법으로 다루는 방식을 충실히 수행하고 있음을 보여주는 장치로 이해할 수 있다. 즉 이때의 ‘미술사’는 방법론 그 자체를 문제 삼기보다는, 우선 그 방법론이 작동할 수 있도록 대상을 정렬하고 배치하는 행위로 나타나고 있는 것이다.

사람들은 쉽게 중국 석탑파의 영향 밑에서 조선 석탑도 발생한 것으로 단정한다. 이른바 석조탑파라는 관련적인 지견은 혹 그러할 것이다. 그 조건(造建)의 수법 및 양식은 어디까지든지 조선 독자

의 것이며, 조선 석탑의 발생 양상으로부터 전승 변천의 자취를 살핀다면 이것은 이론 없이 쉽게 빙해(氷解) 될 수 있을 것이다. (고유섭 2010:257)

또한 일본어로 쓰인 수고본 탐파연구에서 고유섭은 조선 석탑의 기원을 둘러싼 통설을 반박할 때도, 반박의 방식 자체는 양식사적 추적에 충실함을 보인다. “사람들은 쉽게 중국 석탑파의 영향 밑에서 조선 석탑도 발생한 것으로 단정”하지만, 조선 석탑의 “조건(造建)의 수법 및 양식”, 그리고 그 “발생 양상을” 충실히 살핀다면 이러한 오해가 “쉽게 빙해”될 것이라는 진술에서, 조선 석탑의 고유성을 양식의 계열화와 변천 추적이라는 정통 논증 방식으로 돌파하려는 의지가 드러나고 있기 때문이다. 다시 말해 수고본 탐파연구에서 고유섭은 양식사 연구 방법론 자체를 비판적으로 성찰하기보다, 그 방법론의 언어를 수단으로 삼아 조선 석탑의 고유성을 ‘증명’하는 데 집중하고 있다.

그리고 이러한 경향은 주석과 선행연구 호출 방식에서도 강화되는 모습을 보인다. 세키노 다다시 등의 선행연구를 구체적으로 비판·보완하고, 관련 연구를 호출하며 정합성을 구축하는 방식은, 논문을 일본 학술장의 대화 규칙 속에서 ‘작동’시키기 위한 필수 절차다. 수고본 탐파연구의 주석에는 다음과 같은 언급이 등장한다.

그러나 오늘에서 보면, 세키노 박사 시대는 자료조사 수집의 시대이고 아직 정리 시대의 단계에 이르지 않았으므로 박사에게 탐파 자체의 양식적 논증을 소망하는 것은 도리어 무리한 주문이라 할 것인데, 그후 사십유여년을 경과한 오늘에 이르기까지 하등의 개의(改議)·이론(異論)의 현생을 보지 못하는 것은 박사의 소론의 이의 없는 까닭인가, 혹은 그 권위에 압도되어서의 결과인가. 여하간에 학계를 위해서 적적(寂寂)한 일인 것이다. (고유섭 2010:354)

고유섭은 이 대목에서 세키노 다다시의 『조선고적도보(朝鮮古蹟圖

譜)』를 자신의 연구가 출발해야 할 선행연구로 분명히 위치시키는 한편, 해당 연구가 수행되었던 역사적 조건과 그에 따른 한계 역시 충분히 인식하고 있음을 밝힌다. 주목할 점은 이때의 비판이 양식사 방법론 자체의 전제를 문제 삼는 방식이라기보다는, 학계 내부의 축적된 연구를 전제로 보다 정밀한 논증을 통해 기존 설명을 수정·보완해야 한다는 문제의식으로 제기되고 있다는 점이다. 다시 말해 고유섭의 비판은 방법론 바깥에서 제기되는 성찰이 아니라, ‘학계를 위하여’ 유효하다고 인정되는 연구 규칙을 공유한 상태에서 이루어지는 내부적 개입의 성격을 띤다.

이러한 태도는 동일한 각주에 병기된 선행연구 언급에서도 반복된다. 그는 이마니시 류(今西龍)의 『백제사연구(百濟史研究)』, 후지시마 가이지로(藤島亥治郎)의 『조선건축사론(朝鮮建築史論)』 등을 언급하며 기존 연구 성과에 대한 감사를 표하는 동시에, 보다 충실한 자료 보완과 논증의 정밀화를 요청한다. 이러한 서술 방식을 고려할 때, 일본어 텍스트에서 방법론적 반성이 상대적으로 전면에 드러나지 않는 현상을, 곧 바로 고유섭의 주제적 성찰의 결여로만 귀결시는 해석에는 신중할 필요가 있다. 오히려 일본어 학술장의 규범 속에서는 그러한 방법론적 성찰이 논문의 표면에서 선언적으로 제시되기보다, 선행연구를 비판·계승하고 논증을 운영하는 방식 자체 속에 내재화되어 나타난다고 이해하는 편이 타당할 수 있다.

요컨대 답과 연구에서 조선어와 일본어 글쓰기는 근대 학술 체계가 요구하는 공통 형식을 공유한다. 고유섭의 조선어·일본어 텍스트는 모두 실증 자료의 제시, 문헌 고증, 유형 분류, 편년과 계열화라는 연구 규칙을 충실히 따르고 있다. 그러나 이러한 공통 형식 속에서 두 언어의 글쓰기는 방법론을 배치하는 위치에서 뚜렷한 차이를 보인다. 조선어 텍스트에서는 양식사 방법론이 지니는 오류 가능성과 판단의 혼동 지점이 적극적으로 드러나며, 양식과 시간의 관계는 번역과 인식의 문제로까지 확장되어 성찰의 대상으로 제시된다. 반면 일본어 텍스트에서는

연구의 범위가 양식론으로 명확히 절단되고, 그 방법론을 전제로 한 채 선행연구를 비판·보완하는 방식으로 학술적 대화가 전개된다. 이 차이는 단순한 문체의 대비가 아니라, 방법론을 어디에 위치시키는가, 어떤 독자를 상정하고 논의를 구성하는가, 그리고 학문적 작업이 어떤 기능을 수행하는가라는 층위에서 발생하는 차이라고 할 수 있다.

요약하면, 본 장은 식민지기 이중언어 환경 속에서 고유섭의 미론과 미술사 서술이 어떤 조건 아래에서, 어떤 방식으로 구현되었는지를 구체적으로 검토하였다. 먼저 조선의 전통미를 둘러싼 미론에서는, 동일한 문제의식이 조선어와 일본어라는 서로 다른 언어 자원 속에서 정동적 호출과 개념적 서술이라는 상이한 방식으로 조직되었음을 확인하였다. 조선어 글쓰기에서 ‘미술’은 감각과 생활의 연속선상에서 비역사화된 범주로 호출되는 반면, 일본어 글쓰기에서는 비교와 개념화를 통해 발전사적 시간 속에 위치 지워지는 대상으로 구성되었다. 또한 탐과 연구를 중심으로 살펴본 미술사 서술에서는, 양식사 방법론을 둘러싼 태도가 언어별로 다르게 배치되는 양상을 확인할 수 있었다. 조선어 텍스트에서는 양식사와 가치판단의 혼동 가능성이 전면에서 제기되며 방법론에 대한 반성적 거리두기가 수행된 반면, 일본어 텍스트에서는 연구의 범위를 양식론으로 절단한 채 학술장의 규범 속에서 선행연구를 비판·보완하는 방식으로 논증이 전개되었다. 이때 고유섭이 정립해간 ‘미술’ 개념의 진동은 그에게 주어진 언어 자원과 글쓰기의 장, 그리고 그 서술을 받아들이는 독자의 조건이 달라질 때마다 동일한 문제의식을 다시 배치하고 성립시키려는 반복적인 사유의 시도 속에서 형성된 흔적으로 읽을 수 있다.

V. 결론

본고는 고유섭의 미술사 서술을 통해, 언어 선택에 따라 ‘미술’이라

는 개념이 어떻게 다르게 서술되고 조직되는지를 검토함으로써, 기존 해석이 포착하지 못했던 새로운 문제 지평을 열어보고자 시도했다. 이 과정에서 고유섭의 일본어 글쓰기가 곧바로 제국 권력에의 동화나 학문적 타협으로 이해될 수 없듯이, 조선어로 쓰인 글 역시 곧바로 주체적 발화나 민족적 자각의 직접적 표현으로 간주되기 어렵다는 점 또한 드러내고자 했다. 조선어 글쓰기는 당대의 제도적 제약과 담론적 환경 속에서 가능했던 한정된 언어적 선택지 중 하나였으며, 그 안에서 동원된 정서적 표현과 전통 담론 또한 이미 형성된 지식의 어휘와 사유 틀을 경유하고 있었다. 따라서 고유섭의 이중어 글쓰기는 주체/비주체, 저항/협력이라는 이분법으로 재단되기보다, 식민지적 언어 조건 속에서 서로 다른 언어가 수행할 수 있었던 사유의 범위와 한계를 가시화하는 사례로 이해될 필요가 있다.

이러한 문제의식 아래 본 논문은, 식민지기라는 특수한 언어·지식 조건 속에서 고유섭의 이중언어 글쓰기를 단순한 '전략'이나 '선택'의 문제로 환원하기보다, 언어 조건에 따라 '미술'이라는 개념이 어떻게 조직되고 배치되었는가를 검토하고자 하였다. 고유섭에게 조선어와 일본어는 단순히 사고를 전달하는 도구로서의 매체가 아니라, 사유의 깊이와 형식, 그리고 학문적 발신 가능성을 서로 다르게 규정하는 조건이었다. 이러한 언어 인식 속에서 '미술'은 조선어 글쓰기에서는 정동과 생활의 언어로 호출되었고, 일본어 글쓰기에서는 비교·분류·편년이 가능한 학문적 객체로 개념화되어 배열되었다.

이때 드러나는 '미술' 개념의 차이는 고유섭 개인의 입장 변화나 미학적 전회라기보다, 식민지적 언어 환경과 근대 학문 체계가 교차하는 지점에서 발생한 개념적 진동으로 이해할 수 있다. 조선어 글쓰기에서 '미술'은 아직 완전히 분과화되지 않은 감각과 생활의 층위에 머무르며 열려 있는 범주로 기능했고, 일본어 학술 글쓰기에서는 미술사적 서술이 가능한 개념으로 일정하게 안정화되었다. 그러나 이 두 양상은 서로 단절된 것이 아니라, 동일한 문제의식이 상이한 언어 조건 속에서 분화

되어 나타난 결과였다. 이러한 관점에서 볼 때, 고유섭의 작업은 이미 완결된 ‘조선미술사’의 하나의 형태라기보다, 근대적 ‘미술’ 개념이 식민지적 언어 조건 속에서 형성·조정되는 과정을 보여주는 하나의 장면에 가깝다.

이러한 생각에서 본고는 고유섭의 작업을 식민지기 미술사의 ‘근대적 성취’ 혹은 ‘식민사관의 한계’라는 단선적 틀로 재단하기보다, 그가 남긴 언어적·개념적 배치를 이후의 연구와 수용의 과정속에서 어떻게 다시 읽어볼 수 있을 것인가라는 질문을 요청한다. 고유섭 이후 조선미술사 서술과 ‘미술’ 개념의 수용사는, 바로 이 진동의 궤적 위에서 재검토되어야 할 것이다.

■ 참고문헌

- 고유섭(2007), 『우현 고유섭 전집 1: 朝鮮美術史(上)』, 열화당.
- 고유섭(2007), 『우현 고유섭 전집 2: 朝鮮美術史(下)』, 열화당.
- 고유섭(2010), 『우현 고유섭 전집 3: 朝鮮塔婆의 研究(上)』, 열화당.
- 고유섭(2013), 『우현 고유섭 전집 9: 隨想·紀行·日記·詩』, 열화당.
- 김영나(2002), 「한국미술사의 태두 고유섭: 그의 역할과 위치」, 『미술사 연구』 16, 미술사연구회, 503-520.
- 김영애(1991), 「고유섭의 생애와 학문세계」, 『미술사학연구(구 고고미술)』 190·191, 한국미술사학회, 125-160.
- 김윤식(2003), 『일제말기 한국 작가의 일본어 글쓰기론』, 서울대학교 출판부.
- 김임수(2000), 「한국미술연구에 있어서의 미학적 과제」, 『미학예술학연구』 12, 한국미학예술학회, 35-58.
- 목수현(2001), 「우현 고유섭의 미술사관」, 『황해문화』 33, 새얼문화재단, 254-267.
- 미쓰이 다카시 지음, 임경화·고영진 옮김(2013), 『식민지 조선의 언어 지배 구조』, 소명출판.
- 박광현(2003), 「경성제대와 『新興』」, 『한국문학연구』 26, 동국대학교 한국문학연구소, 247-274.
- 오병남(2005), 「고유섭(高裕燮)의 미학사상에 대한 접근을 위한 하나의 자세」, 『미학』 42, 한국미학회, 203-239.
- 윤범모(2008), 「高裕燮의 韓國美論 다시 읽기」, 『인물미술사학』 4, 인물미술사학회, 309-336.
- 윤세진(2004), 「미술에 대한 역사의 공과 : 고유섭과 근대적 미술담론」, 『한국학연구』 13, 인하대학교 한국학연구소, 43-59.
- 이인범(2005), 「고유섭 해석의 제 문제」, 『미학예술학연구』 22, 한국미학예술학회, 221-246.

- 이희승(1958), 「序」, 『錢別의 瓶 : 又玄小品集』, 통문관.
- 장용경(2024), 「일제하 高裕燮의 조선미술사 체계화」, 서울대학교 박사 학위논문.
- 정종현(2010), 「일본제국기 “개성(開城)”의 지역성과 (탈)식민의 문화기획」, 『동방학지』 151, 연세대학교 국학연구원, 279-329.
- 조경식(2019), 「일제강점기 잡지에 내재된 식민지 조선인식 - 『모던일본 조선판(モダン日本 朝鮮版)』과 재조일본인의 조선인식을 중심으로-」, 『일본근대학연구』 63, 한국일본근대학회, 75-86.
- 北澤憲昭(1989), 『眼の神殿 — 「美術」受容史ノート』, 美術出版社.
- 佐藤道信(1996), 『<日本美術>의 誕生—近代日本の 「ことば」と戰略』, 講談社.
- 佐藤道信(1999), 『明治国家と近代美術 : 美の政治学』, 吉川弘文館.
- 高裕燮(1940), 「朝鮮古代の美術工藝」, 『モダン日本 : 朝鮮版』 11卷9号, 東京 : モダン日本社, 91-94.
- 田代裕一郎(2022), 「上野直昭資料から発見された高裕燮書簡について—とくに京城考古談話会原稿を中心に—」, 『美術研究』 436, 東京文化財研究所, 411-429.
- 李曉辰(2017), 「京城帝国大学文科助手会と会報 『学海』」, 『関西大学東西学術研究所紀要』 50, 271-285.

❖ ABSTRACT

The Oscillation of the Concept of “Art” and Go Yuseop’s View of Language in Colonial Korea

Shin, Eunju

The University of Tokyo

This article explores the bilingual writings of Go Yuseop (1905–1944), an art historian active during colonial Korea, to analyze how the modern concept of "art" was shaped within the imperial academic field and the colonial linguistic context. While previous studies have framed Go's art-historical writings as either a nationalist accomplishment or a submission to imperial scholarship, this study reframes his work as a series of practices that adjusted and differentiated the concept of "art" under specific linguistic and epistemic conditions.

The article begins by examining Go Yuseop's understanding of language and then compares his writings on Joseon aesthetics in both Korean and Japanese, highlighting how affective expression and conceptual organization differed based on the language used. Further focusing on his studies of pagodas, it illustrates that even within formal scholarly domains, methodological emphases and modes of exposition varied according to publication contexts and academic norms. Instead of viewing Go Yuseop's art history as a closed system, this article advocates for understanding it as a historically situated instance in which the modern concept of "art" was formed and negotiated within a colonial linguistic and institutional framework.

Keywords: Go Yuseop; bilingual writing; colonial intellectual field; modern concept of art; Joseon art history

- 논문투고일 : 2026. 01. 10
- 심사완료일 : 2026. 02. 07
- 게재확정일 : 2026. 02. 09