

# 4/ 일본미술응원단

전위의 우익 코스프레 \*

오윤정



『일본미술응원단』(日経BP, 2000) 표지

오윤정(吳允禎) 계명대학교 일본학전공 조교수. 서울대학교 고고미술사학과를 졸업하고 동 대학원 석사과정을 수료했다. 미국 남캘리포니아대학(University of Southern California) 미술사학과에서 일본근대미술과 시각문화에 관한 연구로 박사학위를 받았다. 논문으로 “Shopping for Art: The New Middle Class’s Art Consumption in Modern Japan”, 「1920년대 일본 아방가르드 미술운동과 백화점」, 「메이지미술과 일본의 ‘근대’」 등이 있다.

\* 이 논문은 2017년 계명대학교 신임교원정착연구비를 받아 연구되었음.

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2019.20.122>

## 1. 들어가며

가쿠란(学ラン) 복장의 두 남성이 흰 장갑을 낀 두 손을 허리에 얹고 결연한 표정으로 가쓰시카 호쿠사이(葛飾北斎, 1760~1849)의 <후지36경>(富嶽三十六景) 앞에 서 있다. 아래에서 가파르게 올려다보는 카메라의 앵글은 먼 위를 향하는 그들의 시선과 함께 화면에 긴장감을 더한다. 전위예술가 아카세가와 겐페이(赤瀬川原平, 1937~2014)와 미술사학자 야마시타 유지(山下裕二, 1958~)가 1996년 결성한 일본미술응원단(日本美術応援団)이 펴낸 첫 번째 단행본 『일본미술응원단』(日経BP, 2000)의 표지이다. 어딘가 기시감이 드는 이미지다. 육상자위대 총감부 발코니에 서서 최후의 연설을 하는 미시마 유키오(三島由紀夫, 1925~1970)의 사진이 떠오른다(<그림 1>). 인물의 복장과 자세와 카메라의 앵글이 닮았다.<sup>1</sup> 『일본미술응원단』의 장정을 담당한 미나미 신포(南伸坊, 1947~)가 미시마의 사진을 염두에 두고 표지를 디자인했다고 밝힌 바는 없다. ‘응원단’이니 응원단의 복장을 하자는 발상이었다고 야마시타가 표지 디자인의 유래를 설명했다.<sup>2</sup> 야마시타는 “왕년의 좌익(元左翼)과 논포리(ノンポリ)가 ‘일순(一瞬)의 우익’ 코스프레를 하게 되었다”고 덧붙였다. 미시마 유



〈그림 1〉  
1970년 육상자위대 총감부 발코니에서 최후의 연설을 하는 미시마 유키오.  
©Asahi Shimbun

1 미시마는 방패회(楯の会)의 제복을 착용하고 있다.

2 山下裕二, 「あとかき: 日本美術応援団, 京都へ」, 『京都, オトナの修学旅行』, ちくま文庫, 2008, 257쪽.

키오의 사진을 특정하지는 않더라도 이 표지가 ‘우익’의 도상을 의식적으로 차용했음이 분명해졌다.

기시감과 더불어 『일본미술운동단』 표지가 불러오는 감각은 위화감이다. 중년과 노년의 남성이 학생복을 착용한 데서 오는 어색함이 우선 하나이다. 이보다 더 큰 위화감은 화면 오른편의 아카세가와 겐페이의 전력을 알고 있는 이들에게 찾아온다. 앞서 소개한 아마시타의 발언에 따르면, 본인은 정치에 무관심한 “논포리”이고 아카세가와와는 “왕년의 좌익”이다. 아카세가와가 엄격한 의미에서 정치적 좌익이었는데는 이의가 제기될 수 있다. 그러나 1960년대 전위예술운동의 핵심에 그가 존재했음은 분명하다. 아카세가와 겐페이를 ‘반(反)예술’ 운동을 한 전위예술가로 기억하는 이들에게 그가 우익 코스프레를 하고 ‘일본미술’을 응원하는 모습은 낯설다. 기성의 무엇도 그에게는 ‘부정/저항’의 대상이지 ‘응원’의 대상이지 않았다.

혼란스러운 마음으로 책장을 넘기면 표지의 엄중한 분위기를 일순에 해소하는 해맑게 웃는 얼굴의 아카세가와와 아마시타가 속표지에 등장한다(〈그림 2〉). 스스로 정색하고 연기한 우익 코스프레가 멋쩍었다는 표정인 듯도 하고, 자신들의 ‘우익화’에 잠시라도 의구심을 가졌을 독자에게 연기였으니 안심하라는 듯도 하다. 여전히 카메라는 둘의 얼굴을 아래에서 올려다보고 있지만 표지와 비교하면 그 각도는 훨씬 완만해졌고 그만큼 화면의 긴장은 이완되었다. 그러나 화면 하단에서 우익 코스프레를 하나의 해프닝인 양 처리하는 중에도 화면 상단을 지배하고 있는 것은 히노마루(日の丸: 일장기)이다.<sup>3</sup> 그리고 히노마루의 붉은 원을 붓글씨체의 ‘일본미술운동단’이라는 글자가 가로지른다. ‘일본’이 시각기호로 그리고 다시 언어기호로 화면을 점했다.

『일본미술운동단』은 1996년 5월에서 1999년 3월까지 미술품 컬렉터를 주 독자로 한 월간지 『일경아트』(日経アート)에 연재된 아카세가와와 아마시타의 대담을 모아 출판한 책이다. 일본미술운동단은 이 연재를 계기로 결성

3 국가주의와 군국주의의 상징으로 금기시하던 히노마루와 기미가요는 『일본미술운동단』 출판 한 해 전인 1999년 국가·국가법 제정을 통해 국가 상징으로 법제화되었다.

되었다. 첫 번째 대담에서 “일본미술은 재밌다. 많은 사람이 재미없다고 멋대로 믿어버리고 있을 뿐이다. 어려운 것은 일단 치워두고 마지막까지 즐기는 것이 일본미술응원단이다. 작가와 학자의 눈이 충돌, 일본미술의 진정한 매력을 서로 이야기하겠다.”라고 연재의 기획 의도를 밝혔다.<sup>4</sup>

단행본 『일본미술응원단』에는 총 18편의 대담이 실렸다. 무로마치시대 수묵화가 셋슈(雪舟, 1420~1506)를 시작으로 조몬토기에서 메이지시대 양화가에 이르기까지 시대도 장르도 각각인, 일본미술이 흔히 따르기 마련인 연대기순이나 장르에 따른 차례와 무관하게, 하나씩 대담의 주제가 되었다. 대담에 정해진 형식 역시 없다. 선택한 작품을 앞에 두고 두 사람이 작품을 보며 떠오르는 생각들을 자유롭게 이야기 나눈다. 그 이야기들에는 작품에 대한 개인적인 경험 — 예를 들어 언제 어디서 이 작품을 처음 보고 어떤 느낌을 받았는가 — 에서부터, 작품의 형식 — 선과 형태와 색의 사용 — 과 내용 — 그려진 혹은 만들어진 대상 — 에 대한 생각, 그리고 작가나 작품을 둘러싼 일화 등이 담겨 있다. 역할이 어느 정도 분담되어 있는데, 아카세가와가 작품에 대한 사전 지식이 전혀 없이 눈에 보이는 대로 느끼는 점과 궁금한 점을 이야기하면 아마시타가 미술사적인 정보를 덧붙여 이야기를 꾸려가는 식이다.

일본미술은 재미없다 — 지루하다, 어렵다, 촌스럽다, 딱딱하다 — 고 여기는 일본인들에게 일본미술의 재미를 알려 일본미술로 진입하는 입구를 제공하는 역할을 맡겠다고 선언한 일본미술응원단은, 매체를 바꿔가며 일본미술 ‘응원’ 활동을 지속했다. 『일경아트』 연재 이후 『나고미』(なごみ), 『부인공론』(婦人公論), 『도쿄인』(東京人), 『일본유산』(日本遺産), 『오루요미모노』(オ



〈그림 2〉『일본미술응원단』(2000) 속표지

4 『赤瀬川原平・山下裕二の日本美術応援団』, 『日経アート』 第92号, 1996. 5, 90쪽.

ール読物) 등 미술 관련 잡지가 아닌 다양한 주제의 대중 잡지에 연재한 대담을 차례로 모아 다섯 권의 단행본을 추가로 출간했다.<sup>5</sup> 일본미술운동원의 활동은 대담 시리즈의 출판뿐 아니라 대중 상대의 토크이벤트 등으로 확장되기도 했다.<sup>6</sup> 야마시타가 자부하듯 1996년 일본미술운동원이 결성된 시점부터 현재에 이르기까지 지난 이십여 년간 일본미술에 대한 대중의 관심은 많이 증가했으며, 일본미술운동원이 “일본미술 봄”이라고 하는 현상 출현에 공헌한 바가 있음은 분명하다.<sup>7</sup> 유명 작품이 소재한 일본 각지의 신사, 사찰, 미술관 등을 여행하며 일본미술을 소개한 그들의 대담은 일본미술을 테마로 한 최근 일본 국내 관광 붐의 형성에도 기여했다.<sup>8</sup> 물론 일본미술 봄이 일본미술운동원의 인기에 보탬이 되었음도 사실이다.<sup>9</sup>

서양미술에 쏠렸던 일본 대중의 관심이 일본전통미술로 회귀한다는 점에서 일본미술 봄은 일본 역사상 여러 번 반복되었던 문화적 국수주의 재등장으로 보인다. 그러나 일본미술 봄을 주도하는 미술이 가노파(狩野派)와 같은 일본미술사의 주류가 아니라 이토 자쿠추(伊藤若冲, 1716~1800)와 같은 “에도의 아방가르드”라 불린 일본미술사 비주류 화가의 미술이라는 점에서 일본미술 봄은 이전에 나타났던 ‘일본회귀’들과 구별된다. 일본미술 봄은 자국의 미술에 주목하고 특히 전통미술에 주목한다는 점에서 ‘보수적’이나, 그 주목하고 있는 미술이 미학적으로 대단히 ‘전위적’이다. 일본미술 봄에

- 5 『교토, 어른들의 수학여행』(談交社, 2001), 『셋슈운동원』(中央公論社, 2002), 『일본미술운동원: 어른들의 사회과견학』(中央公論社, 2003), 『일본미술관광단』(朝日新聞社, 2004), 『실업미술관』(文藝春秋, 2007).
- 6 2007년 11월 24일 일본미술운동원의 여섯 번째 단행본 『실업미술관』의 간행을 기념해 “일본미술운동원 단공개제미”(日本美術応援団公開ゼミ)란 제목으로 아카세가와, 야마시타, 미나미가 출연하는 토크이벤트가 개최되었다. 이후 야마시타는 일본미술전람회 등과 연계해서 열리는 다양한 토크이벤트에 일본미술운동원의 이름으로 참여해 오고 있다. 2019년 2월부터 도쿄도미술관에서 개최되는 《기상의 계보전》(奇想の系譜展) 관련 이벤트로 “일본미술운동원 기상의 계보전을 응원한다”는 토크이벤트가 2018년 11월 10일 개최되었다.
- 7 山下裕二・井浦新, 『日本美術応援団: 今度は日本美術全集だ!』, 小学館, 2016, 2쪽.
- 8 일본 국내 미술기행서가 대중 잡지의 특별호와 단행본으로 다수 출판되고 있다. 『BRUTUS: 古美術研究旅行 京都・奈良・滋賀・大阪』(2011. 11. 1), 『PEN: 日本美術をめぐる旅』(2013. 8. 1), 『趣味どきっ!: 国宝に会いに行く』(2017. 10. 11), 『国宝の地図帳』(辰巳出版, 2014), 橋本麻里, 『京都で日本美術をみる』(集英社, 2014) 등은 그중 일부이다.
- 9 일본미술운동원의 단행본 중 『일본미술운동원』, 『교토, 어른들의 수학여행』, 『일본미술운동원: 어른들의 사회과견학』은 문고판으로도 재출간되었다.

는 ‘정치적 보수’와 ‘미학적 전위’라는 일견 모순적으로 보이는 성질이 흥미롭게 공존한다. ‘보수’ 대 ‘진보’의 이항대립 구도로 파악 불가한 일본미술 붐의 복잡성이 일본미술응원단에서도 나타난다.

다시 『일본미술응원단』의 표지로 돌아가 보자. 아마시타는 우익 코스프레 덕분에 평소 일본미술을 경원시하던 사람들이 우연히 책을 손에 넣게 된 경우가 적지 않으며, 그것이야말로 자신들이 의도한 일본미술 ‘응원’의 성과라 자평한다.<sup>10</sup> 연예계 스캔들이나 가십을 주로 다루는 주간지 『아사히 예능』(アサヒ芸能)에 『일본미술응원단』의 소개 기사가 실린 것은 특히 반가운 일이며 이 역시 표지 덕분이라 이야기한다. 일본미술응원단의 우익 코스프레는 일본미술 따위 관심 없던 대중의 호기심을 끌기 위한 도구적 차용일 뿐이며, 여기서 정치적 함의를 따지는 것은 적절하지 않은가? 그러나 역으로 선정적 이미지가 넘치는 황색잡지에서 소개할 만큼 『일본미술응원단』의 표지가 말초신경을 자극하는 것은 결국 그 우익 도상의 정치성 때문이 아닌가? 이 글에서는 ‘전위의 우익 코스프레’로 압축할 수 있는 일본미술응원단 활동 내용과 형식이 대중의 정치적 무의식과 어떻게 조응, 일본미술 붐이라는 현상을 만들어내는 데 기여했는가 살펴본다.

## 2. 전위예술가 아카세가와 겐페이

1960년대 ‘반예술’ 경향의 전위예술운동에 참여한 아카세가와 겐페이는 예술의 원리와 경계를 고민, 의심, 상대화하는 작업을 선보였다. 1960년 아카세가와와는 무심사·자유출품을 표방한 《요미우리 앙데팡당》(讀賣アンデパンダン)전에서 활약하던 요시무라 마스노부(吉村益信, 1932~2011), 시노하라 우시오(篠原有司男, 1932~) 등이 결성한 전위예술그룹 네오다다이즘오가나이지[ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ, 이하 네오다다(ネオ・ダダ)]에 참가했다. 네오다

10 山下裕二, 「あとかき: 日本美術応援団, 京都へ」, 257쪽.

다는 기성의 예술에서 이탈한 형식을 통해 관객에게 충격을 주는 작업을 선보였다. 신체를 중요한 매체로 사용하며 개인의 신체를 규율하는 공권력에 저항하는 퍼포먼스나 이벤트 등을 실행했고, 아카세가와도 이제까지 작업했던 회화를 떠나 오브제 작품을 발표했다. 아카세가와와는 1963년 다카마쓰지로(高松次郎, 1936~1998), 나카니시 나쓰유키(中西夏行, 1935~)와 결성한 하이레드센터(ハイレッド・センター)에서 미술관 바깥 영역인 도시공간을 활동 무대로 삼아 보다 적극적으로 예술과 비예술의 경계를 의문시하는 프로젝트를 시행했다.<sup>11</sup> 신바시역 앞에서 몸에 빨래집게를 붙이고 서 있는 행위를 한 〈제6차 믹서 계획〉(第6次ミキサー計画, 1963), 제국호텔 구관 340호에서 안내장을 갖고 방문한 손님의 신체를 측정해 그 사람의 체적에 맞춘 관처럼 생긴 상자를 제작하는 〈셸터 플랜〉(シェルタープラン, 1964), 오차노미즈 이케노보회관 옥상에서 구두와 옷 등을 떨어뜨린 〈드로핑 이벤트〉(ドロッピングイベント, 1964), 마스스로 얼굴을 가린 남성들이 긴자 거리를 진지하게 열심히 닦는 〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉(首都圏清掃整理促進運動, 1964) 등은 미술비평가 사와라기 노이(榎木野衣, 1962~)의 지적처럼, 무엇을 하든 원리적으로 예술이 되어버리는 미술관 내부가 아닌 길거리에서 행해짐으로써 예술과 비예술의 경계를 보다 근원적으로 질문했다.<sup>12</sup>

아카세가와를 ‘전위예술가’로 세상에 알리게 된 가장 결정적 계기는 ‘천 엔 지폐 재판’(千円札裁判)이다. 그는 1963년 천 엔짜리 지폐의 앞면을 지폐와 똑같은 크기로 인쇄한 개인전 안내장을 현금 등기우편을 사용하여 발송했다. 도쿄지방법원은 천 엔 지폐를 응용한 아카세가와와 일련의 작업이 ‘통화 및 증권 모조 단속법’에 저촉한다는 이유로 그를 기소했고, 지방재판, 고등재판을 거쳐 최고재판소에서 징역 3개월 집행유예 1년의 유죄판결이 내려졌다. 1966년 제1회 공판으로 시작된 재판에서는 아카세가와와 천 엔 지폐 인쇄물이 예술작품임을 증명하기 위해 당대 유명 미술비평가들이

11 ‘하이레드센터’라는 이름은 멤버 세 명의 성의 첫 자—다카마쓰의 하이(高), 아카세가와와 레드(赤), 나카니시의 센터(中)—를 따서 지었다.

12 사와라기 노이, 김정복 옮김, 『일본·현대·미술』, 두성북스, 2012, 263쪽.

특별 변호인으로 등장하여 표현의 자유와 예술의 자율성을 주장했으며, 아카세가와와 작품들이 변호 측 증거품으로 제출된 법정은 전위미술 전시장을 방불케 했다.<sup>13</sup> 1970년 아카세가와와 작업이 반사회적 범죄로 결론이 난 ‘천 엔 지폐 재판’은 미술작품이란 도대체 무엇인가, 예술과 비예술의 경계는 어떻게 성립 가능한가를 고민하는 아카세가와와 ‘예술원론’을 결과적으로 가장 첨예한 곳까지 밀고 갔다.<sup>14</sup>

미술계 활동을 접은 1970년대 아카세가와와 작업은 문장과 일러스트레이션을 결합한 패러디가 중심을 이뤘다. 1969년부터 주간지 『아사히저널』(朝日ジャーナル)에 연재한 「야지우마화보」(野次馬画報)는 4회부터 「사쿠라화보」(櫻画報)로 제목이 바뀌어 실렸는데, 당대 사회 문제를 아카세가와가 야지우마(구경꾼)의 시점에서 표현하는 일종의 패러디였다. 「사쿠라화보」는 『가로』(ガロ), 『일본독서신문』(日本読書新聞) 등으로 매체를 바꿔가며 연재되었다. 미술에서 저널리즘으로 영역은 변화했지만, 일반 의식과 감각을 상대화하는 태도에서 아카세가와와 패러디 작업은 그의 전위예술 활동과 닿아 있다. 한편 아카세가와와는 1979년 오쓰지 가쓰히코(尾辻克彦)라는 필명으로 쓴 소설로 『중앙공론』(中央公論) 신인상을 받고, 1981년에는 「아빠가 사라졌다」(父が消えた)라는 단편소설로 아쿠타가와상을 받았다.

1980년대 아카세가와와는 초예술토마손(超芸術トマソン)과 노상관찰학회(路上観察学会) 활동을 시작했다. 아카세가와와는 도구의 기능을 잃고 생산성의 네크워크에서 탈락했으나 여전히 인간이 보존하고 있는 존재를 찾아 “초예술 토마손”이라 명한다.<sup>15</sup> 예를 들어 초예술토마손 1호로 지정된 요쓰야의 “순

13 미술비평가 다키구치 슈조(瀧口修造, 1903~1979), 나카하라 유스케(中原佑介, 1931~2011), 하리우 이치로(針生一郎, 1925~2010) 등이 변호에 참가했다.

14 아카세가와와 천 엔 지폐 작업은 그 자체로서 가치를 내재한 물적 실체가 아니라 제도에 의해 교환 가치를 보증받는 지폐와 미술작품이 공유하는 가치 생성 메커니즘을 폭로한다. 사와라기 노이는 아카세가와 작품의 범죄적 측면은 지폐의 모조라는 월권행위에 있는 것이 아니라, 오히려 “국가의 치부”와 “예술의 치부”를 함께 폭로한 ‘외설’ 행위가 ‘범죄적’인 것이었다고 평가한다. 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, 270쪽.

15 “토마손”이라는 이름은 요미우리 자이언츠의 미국인 선수 게리 토마손(Gary Thomasson, 1951~)에서 따왔다. 연거푸 삼진을 당하기 일쑤이지만 자이언츠의 4번 타자 자리에 있는 메이저리그 출신 토마손을 “거리의 건조물이나 도로에 부착되어 아름답게 보존되고 있는 무용장물”에 비유한 것이다.

수계단”은 계단을 올라도 들어갈 문이 없어 다시 내려와야만 하는 계단이다. 어떠한 다른 쓰임도 없이 순전히 계단으로서만 존재하는 이 계단을 “순수계단”이라 부른 것은 분명 ‘순수예술’을 염두에 둔 것이다. 아카세가와와는 “순수계단”과 같은 노상의 무용장물들을 쓸모없음의 정도는 예술작품과 거의 동일한 존재이면서, 예술작품에 달라붙은 문화적 가치를 초월했다는 점에서 “초예술”이라 정의했다.<sup>16</sup> 초예술토마손 활동을 통해 노상에 ‘예술’보다 훨씬 흥미로운 것들이 널려 있다는 것을 깨달은 아카세가와와는 노상관찰 학회를 결성했다. 건축사학자 후지모리 데루노부(藤森照信, 1946~), 미나미 신포 등이 참여한 노상관찰학회는 곧 와지로(今和次郎, 1888~1973)의 고현학적 방법론을 빌려 회원 각자 관심의 대상을 노상에서 발견하고 기록하는 모임이다. 1960년대 ‘예술’을 노상으로 가지고 나와 예술과 비예술의 경계를 상대화했다면 1980년대 아카세가와와는 노상에서 ‘예술/초예술’을 발견하여 다시 예술과 비예술의 경계를 시험했다.

### 3. 전위적 연속성

소여의 존재들을 의심하고 상식에 도전하는 아카세가와와 전위적 태도는 일본미술응원단 활동에서도 관찰된다. 『일본미술응원단』 권말에 실린 아카세가와, 아마시타, 미나미의 일본미술응원단 결성 기념 대담에서 세 사람은 “이렇게 재미난 것(일본미술)을 예술 취급하면 가엾다”는 데 의견을 모은다.<sup>17</sup> 일본미술의 가치를 그 ‘예술성’을 통해 증명하려고 한 기존의 모든 노력을 헛된 것으로 만드는 발언이다. 예술 같은 것 아니어도 재밌던 것을 메이저 시대에 무시해서 ‘미술’이라는 범주에 넣으면서 일본미술이 그 매력을 상실

16 尾辻克彦, 「無用門の向う側に煙突が沈む」, 『芸術新潮』 35(1), 1984. 1, 97쪽.

17 赤瀬川原平·山下裕二·南伸坊, 「古今の日本美術」, 『日本美術応援団』, 日経BP, 2000, 217~225쪽. 이들은 아마시타를 일본미술응원단의 단장, 아카세가와를 단원 1호, 미나미를 단원 2호라 칭했다.

했다는 아마시타의 주장은 아카세가와와 반예술 활동과 닿아 있다.<sup>18</sup> 1960년대 아카세가와가 예술과 비예술의 경계에 있는 작업을 통해 ‘예술’이라는 제도를 비판했다면, 일본미술응원단은 일본미술의 ‘예술’로부터 해방을 도모함으로써 ‘예술’이라는 제도를 부정한다.

일본미술응원단은 ‘예술’을 감상할 때 통상 금기시되는 통속적인 방법으로 일본미술을 체험함으로써 일본미술을 ‘예술’의 경계 밖으로 구출한다. 작품의 평가에 ‘맛있다’(おいしい)라는 표현을 찬사로 사용하거나, 본인이 구매한다면 얼마의 값을 치를지 미술품의 매력을 가격으로 매겨본다거나, 전시장을 빠른 속도로 걸으며 눈에 띄는 작품만 감상하는 등의 방법이다. 미술감상이 통속적이어서는 안 될 이유는 없으며 이러한 통속적인 감상법이 일본미술의 재미를 스스로 찾는 데 도움이 된다는 것이다. 일본미술사의 내로라하는 명작들이 아카세가와와 아마시타가 나누는 엉뚱한 상상과 농담의 주제가 되어 어느새 초월적 ‘예술’에서 통속적 일상으로 끌려 내려온다.

아카세가와와 그림도 조각도 좋아하는 사람이 보는 물건인데 그것을 ‘예술’이라고 해서 좋아하지도 않는 사람이 무리해서 보면 그것은 ‘공부’(勉強)가 되어버린다고 지적한다.<sup>19</sup> 일본미술 감상이 부디 ‘공부’가 되지 않도록 하는 방법으로 아카세가와와 작품 하나만 보는 것이 아니라 작품이 있는 건물과 장소, 지세까지 맛보는 ‘관광’을 추천한다. 관광의 대상으로 일본미술을 보는 태도는 메이지시대 이래 일본미술이 본래의 맥락에서 분리되어 ‘유리장’ 안에 갇힘으로써 획득한 ‘예술’이라는 지위를 거부한다. 보지 않으면 안 되는 ‘예술’이어서가 아니라 보고 싶기 때문에 보는 욕망에 충실하다면 미술관에서 하는 일본미술 감상도 ‘공부’가 아닌 당일치기 관광여행이 될 수 있다는 이야기이다.

아마시타는 일본미술응원단 활동을 통해 본인이 아카세가와로부터 배운 일본미술을 감상하는 가장 중요한 태도로 “역사적으로 보지 않기”를 꼽

18 赤瀬川原平・山下裕二・南伸坊, 「古今の日本美術」, 222쪽.

19 赤瀬川原平, 「はじめに」, 『日本美術観光団』, 朝日新聞社, 2004, 6~7쪽.

는다.<sup>20</sup> 아카세가와와는 지금 여기 있는 물건으로 일본미술을 대할 것을 강조한다.<sup>21</sup> “국보” 등의 타이틀, 작가의 명성 등은 오히려 지금 여기 있는 일본미술을 그 자체로 체험하는 데 방해가 되고, 유명한 그림일수록 교과서에 서, 우표로, 포스터로 먼저 본 이미지가 뇌리에 박혀 식상해지고 재미를 놓치게 된다는 것이다. 아카세가와와는 아마시타가 보기에 “국보이니 소중히 합시다”와 같은 “~이니 ~합시다”식의 사고에서 특별히 자유로운 인물이며 독자적으로 물건을 보는 방법을 만들어 내는 인물이다.<sup>22</sup> 미술사학자인 아마시타가 좀처럼 벗어나기 어려운 미술사의 권위에서 아카세가와와는 자유롭다.<sup>23</sup> 아카데미한 미술사의 세계에서 출발해 “역사상의 물건으로 미술”을 보아온 아마시타는, 다른 물건을 보는 것과 평행한 시점에서 일본미술을 자유롭게 보는 아카세가와와의 대담을 통해 ‘미술사’의 자기비판을 시도한다.<sup>24</sup> 일본미술운동단의 대담에서는 아마시타의 미술사에 대한 전문적 식견보다 아카세가와와의 문외한적인 그래서 선입견 없는 시각이 권위를 갖는다.

일본미술운동단의 세 번째 단행본 『셋슈운동단』(中央公論社, 2002)은 셋슈의 〈혜가단비도〉(慧可斷臂図, 1496)의 두 주인공인 달마(達磨)와 그의 제자 혜가의 얼굴에 아카세가와와 아마시타의 얼굴을 넣은 사진을 표지로 했다(〈그림 3〉). 중요문화재로 지정된 셋슈의 대표작을 패러디한 것이다. 이 패러디가 풍자하는 대상은 셋슈의 작품이 아니라 셋슈의 작품을 ‘예술’로 바라보는 엄숙한 시선이다. 셋슈 작품의 재미를 찾는 데 가장 방해가 되는 것은 ‘대가’의 ‘명작’이라는 미술사가 만들어낸 권위이며, 일본미술운동단은 셋슈 운동에 앞서 셋슈에게 부여된 미술사적 권위를 먼저 해체하기 위해 이런 익살스러운 이미지를 표지로 사용했다. 일본미술운동단이 엄숙하고 점잖은

20 山下裕二, 「あとかき: 歴史的に見ない快感」, 『日本美術応援団』, 232쪽.

21 赤瀬川原平・山下裕二, 『日本美術応援団』, 81쪽.

22 山下裕二, 「あとかき: 「社会科」と「歴史」と「美術史」と」, 『日本美術応援団: オトナの社会科学』, 中央公論新社, 2011, 233쪽, 235쪽.

23 아마시타는 도쿄대학교 문학부 미술사학과와 동 대학원을 졸업했다. 전공은 무로마치시대 수목화로 현재 메이지가쿠인대학교 교수로 미술사를 가르치고 있다.

24 山下裕二, 「日本美術応援団: 現代における美術への視点」, 『表現』(2), 2008. 5, 1~16쪽.



〈그림 3〉『셋슈응원단』(2002) 표지(왼쪽)



〈그림 4〉하이레드센터, 〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉, 1964. © HIRATA MINORU(오른쪽)

일본미술이 아닌 명랑하고 웃기는 일본미술이라는 일본미술의 새로운 상을 만들어 내는 데에는, 이처럼 1960~1980년대 아카세가와 활동을 관통했던 유머러스하며 불온한 다다적 감수성이 동원되었다.

그렇다면 혹 『일본미술응원단』 표지의 우익 코스프레 역시 패러디의 일종으로 읽을 수 있을까? 우익 코스프레와 유사한 형식을 이용한 작업으로 1964년 10월 아카세가와가 하이레드센터 멤버들과 실행했던 〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉을 비교해 볼 수 있다(〈그림 4〉). 하얀 가운을 입고 마스크를 쓰고 팔에는 완장을 찬 남성들이 “Be Clean! 청소 중”이라 쓰인 입간판을 세우고 긴자나미키도리 보도를 비로 쓸고, 걸레질하고 있다. 그러나 자세히 살펴보면 돋보기를 들고 오물을 제거하는 등 이들의 청소가 정도에 지나침을 눈치챌 수 있다. 〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉은 도쿄 올림픽을 맞아 당국이 추진하고 있는 도시 미화 사업을 풍자했다. 패러디의 풍자는 대상을 흉내 내며 동시에 비판할 때 작동한다. 셋슈 작품을 흉내 내며 셋슈 작품을 바라보는 시선을 비판하고, 청소 운동을 흉내 내며 청소 운동을 추진하는 당국을 비판했다면 응원단을 흉내 내며 비판하는 내용은 무엇인가? 일본미술응원단은 응원을 비판하고 있지는 않다. 그들은 진심으로 일본미술을 응원한다. 비판의 대상은 일본미술을 파시즘의 대중선동 형식을 닮은 ‘응원단’을 동원해서라도 응원해야 할 지경까지 이르도록 한 작금의 현실이 아닐까?

#### 4. 우익과의 접점

일본미술은 왜 응원을 받아야 하는가? 앞 장에서 살펴보았듯이 아카세가와와 아마시타는 일본미술을 ‘예술’로 대우하지 않는 방법으로 응원했다. 또한 ‘예술’로 간주하지 않는 대상들을 일본미술로 응원한다. 일본미술응원단의 여섯 번째 단행본 『실업미술관』에는 군함 야마토 뮤지엄, 아바시리 형무소, 도쿄 돔 등을 찾아 아카세가와와 아마시타가 나눈 대담이 수록되어 있다.<sup>25</sup> 아카세가와와 초예술토마손 활동을 통해 노상에서 ‘초예술’을 발견했던 것처럼 일본미술응원단은 ‘비예술’적 장소들을 찾아 그곳에서 일본미술을 발견하고 응원한다. 일본미술응원단은 ‘일본미술’에서 ‘미술(예술)’을 해체했다. 일본미술응원단은 일본 미술이어서가 아니라 일본미술이기 때문에 일본미술을 응원한다.

아카세가와와는 메이지시대 이래 일본이 서양에 마음을 뺏기면서 일본미술을 경멸하고, 부끄러워하고, 몹시 싫어하게 되었다고 주장한다.<sup>26</sup> 1990년대 현재까지도 일본인의 내부에는 그런 역사가 흐르고 있어 서양을 쫓고 추월하여 일본이 경제대국이 된 이후에도 만족하지 못하고 여전히 기분이 개운하지 않다는 것이다. 즉 일본미술을 포함하여 일본적인 것 전반이 서양적 합리주의의 지배를 받는 일본인의 생활 속에서 진부하고, 시시하고, 혐오스러운 것이 되었음을 지적했다. 그러한 연유로 측은한 처지 혹은 부당한 처지에 처한 일본미술은 응원받아야 한다는 것이 일본미술응원단의 논리이다.

전쟁이 끝난 1945년부터 1990년까지 일본에서 개최된 미술전람회를 통틀어 가장 많은 관람객이 찾은 1위에서 3위까지의 전람회가 모두 서양미술 전람회였다. 1위는 1974년 도쿄국립박물관에서 개최된 《모나리자》전시로 일일 평균 관람객 3만 1,359명(총 150만 명), 2위는 1965년 역시 도쿄국립박물관에서 개최된 《투탕카멘》전시로 일일 평균 관람객 2만 9,494명(총 129만

25 아마시타는 “아트”의 대극에 있는 단어로 “실업”을 선택했다고 밝힌다. 山下裕二, 「日本美術応援団: 現代における美術への視点」, 13쪽.

26 赤瀬川原平, 『名画読本: 日本画編』, 光文社, 1993, 4쪽.

명), 마지막으로 3위는 1964년 국립서양미술관에서 개최된 《밀로의 비너스》 전시로 일일 평균 관람객 2만 5,188명(총 83만 명)을 기록했다.<sup>27</sup> 한편, 1982년 현재 일본에서 열린 전체 미술전람회 중 3분의 2가 서양미술을 전시하는 전람회였으며 같은 해 일본의 전체 미술관람객 중 4분의 3이 서양미술 전람회를 찾았다. 전후 일본 대중의 문화적 욕구가 서양미술로 편중되었음은 분명하다. 서양적인 것의 추구 속에서 일본적인 것이 억압되었기 때문에 그 억압된 일본적인 것은 옹원받고 복구되어야 한다는 아카세가와와 논리는 이 같은 전후 상황을 근거로 한다.<sup>28</sup>

아카세가와에 따르면 일본인이 일본 고전을 보는 데에는 서양인이 서양 고전을 회고하는 것과는 다른 어려움이 있는데 그것은 메이지 이후, 특히 전후 일본문화의 격변 때문이다.<sup>29</sup> 노골적으로 언급하지는 않지만 아카세가와와 메이지 이후, 특히 전후 일본인들이 자국 문화를 긍정할 수 없었던 ‘자기부정’의 역사를 문제시한다.<sup>30</sup>

야마시타 역시 전후 패전국의 국민으로서 일본인들에게 심어진 자기부정·자기혐오와 일본 대중의 일본미술 외면을 연결해 이해한다. 그는 2000년대 일본미술 붐이 나타난 이유를 “패전국 근성의 열등감에 사로잡히지 않은 세대가 자라 일본미술을 온전히 마주하는 시대에 들어왔기 때문”이라 설명한다.<sup>31</sup> 40대 이상의 세대에게 일본미술은 촌스럽고 멋지지 않다는 선

27 浅野徹一郎, 『戦後美術展略史 1945~1990』, 求龍堂, 1997.

28 아카세가와 자신도 서양을 동경해 그림이라면 캔버스에 유화를 떠올리고 인상파를 매우 좋아했던 반면 도코노마의 족자나 후스마의 수묵화는 케케묵은 과거의 유물로밖에 보지 않았었다고 밝힌다. 赤瀬川原平, 『赤瀬川原平の日本美術觀察隊 其の1』, 講談社, 2003, 4쪽.

29 赤瀬川原平, 『まえかき: オトナの修学旅行のオトナとは』, 『京都, オトナの修学旅行』, 10쪽.

30 아카세가와와 메이지유신 이후의 서양화(西洋化) 그리고 전후 급속화된 “일본적인 것”의 상실에 대해 『大和魂』(新潮社, 2006)과 『日本男児』(文藝春秋, 2007)에서 보다 적극적으로 논의했다. 전자는 『考える人』에 2002~2006년 연재된 글을, 후자는 『おーる読物』에 2004년 7월~2007년 3월 부정기 연재된 글을 모은 단행본이다. 이 글들에서 아카세가와와 평화헌법과 민주주의, 평등 등을 선입관에 비유하는 ‘우익적’ 발언을 하고, 전후 일본의 많은 사람들이 좌익 바이러스의 보균자였으며 본인도 예외는 아니었다고 고백하기도 했다.

31 『日本美術応援団長 山下裕二氏: 凝縮したエッセンスを伝える日本美術』, 『宣伝会議』 699, 2006. 8, 124쪽. 야마시타는 2015년 4월 23일 TV도쿄의 심야 프로그램 닛케이 플러스(Nikkei Plus) 10이 기획한 “왜 지금 일본미술 붐인가”(なぜ今日本美術ブームなのか)라는 방송에도 출연하여 “패전국 일본”의 기억이 없는 세대의 출현을 일본미술 붐이 형성될 수 있었던 중요한 요인 중 하나로 설명했다. 일본미술옹원단이 대담을 처음 연재한 『일경아트』와 첫 단행본의 출판사인 일경BP(日経BP) 그리

입관이 있는 반면, 젊은이들에게는 그러한 선입관이 없으며 그들은 작품을 “스트레이트”하게 본다는 것이다. 2010년 3월 『한 권의 책』(一冊の本)에 기고한 「‘일본미술 붐’의 실상」이라는 에세이에서 야마시타는 메이지유신과 제2차 세계대전으로 일본미술을 보는 눈에 이중의 필터가 쓰였는데, 대부분 그러한 역사적 경위를 모르는 젊은 세대와 필터가 시야를 흐리고 있음을 깨달은 극히 일부의 “선량한 지식인(?)”에 의해, 차차 제대로 된 시선이 일본미술에 쏟아지고 있다고 말한다.<sup>32</sup> 여기서 물음표를 붙여 지칭한 “선량한 지식인”이 일본미술응원단을 염두에 둔 것임을 알아채기는 어렵지 않다.

“역사적으로 보지 않기”라는 일본미술응원단의 모토가 작가와 작품의 역사성을 지우는 것만이 아니라 일본미술을 보는 주체의 역사의식까지 지우는 것을 요구한다. 아카세가와와 야마시타가 생각하기에 지금 여기 내 앞에 있는 일본미술을 “스트레이트”하게 보기 위해서는 메이지 이후 일본이 겪은 역사 특히 패전의 역사에서 자유로워야 한다. 전쟁에 대한 죄의식과 굴욕감에서 비롯한 자문화 부정, 서양문화에 대한 열등감과 선호가 낳은 일본문화에 대한 편견과 거부감은 일본미술응원단에게 일본미술을 “제대로” 보기 위해 타파해야 할 인습이다. 야마시타는 메이지유신과 제2차 세계대전으로 인해 생긴 서양미술에 대한 콤플렉스를 버리고 “일본미술이 세계에서 가장 대단하다”라고 외쳐도 괜찮다고 생각한다고 말한다.<sup>33</sup>

1960년대 전위예술가들이 일본의 미국으로부터의 자주를 요구하는 안보투쟁을 적극적으로 지지했음을 상기하면, 일본인의 미술 취향이 서양미술에서 독립하기를 촉구하는 아카세가와와 일본미술응원단 활동을 그 연장선에서 이해할 수 있다.<sup>34</sup> 1960년대 좌익이 외친 전후체제 타도와 대미종속 탈

고 야마시타가 방송 출연한 TV도쿄가 모두 일본경제신문사(日経)를 모회사로 하고 있다는 사실이 흥미롭다. 닛케이와 일본미술 붐의 관계에 대해서는 추후 과제로 남긴다.

32 山下裕二, 「『日本美術ブーム』の実相」, 『一冊の本』 15(3), 2010. 3, 3쪽.

33 山下裕二, 「日本美術応援団: 現代における美術への視点」, 16쪽.

34 신안보조약 체결 전야인 1960년 6월 18일 네오다다는 요시무라 마사노부의 스튜디오 화이트 하우스에서 안보기념이벤트를 개최했다. 멤버들은 나체로 거친 춤을 추었고, 요시무라는 마치 활복한 것처럼 자신의 배에 갈라진 구멍 사이로 나온 붉은 장기를 그려 넣었다.

피를, 아카세가와가 일본미술응원단을 결성한 1990년대 우익(반미보수)이 그 대로 주장하고 있음도 흥미롭다.<sup>35</sup> 일본의 자주성과 민족적 자존감을 회복하고자 하는 의지에서 1960년대 좌익과 1990년대 우익이 접점을 갖는다. 고도성장이 가져온 경제적 풍요 속에서 쇠퇴했던 1960년대 좌익의 “저항 내셔널리즘”이 일본이 경제적으로도 정치적으로도 약체화되는 1990년대 “네오 내셔널리즘”의 모습으로 반복되었다. 1960년대 전위예술 활동을 한 아카세가와가 1990년대 새삼 일본미술에 관심을 갖게 된 것 역시 이와 평행하다.

## 5. ‘전위’와 ‘우익’ 결합의 배경

‘전위’와 ‘우익’이 결합하여 위화감을 불러온 일본미술응원단의 우익 코스프레와 유사한 사건이 1999년 11월 12일 황거 앞 광장에서 열린 천황 아키히토 즉위 10주년 기념행사에서 일어나 여럿을 당혹케 했다. 록 밴드 엑스재팬(X-JAPAN)의 요시키(YOSHIKI, 1965~)가 ‘봉축곡’을 작곡해 피아노로 연주한 것이다.<sup>36</sup> 이에 “도쿄대 좌익 교수” 이시다 히데타카(石田英敬, 1953~), 고모리 요이치(小森陽一, 1953~), 다카하시 데쓰야(高橋哲哉, 1956~) 등이 〈요시키 씨에게 보내는 공개 질문장〉을 발표하고 요시키에게 ‘봉축곡’ 작곡과 연주가 본인의 자발적 의사인지 그리고 그것을 연주하는 것이 록 뮤지션인 요시키의 정신과 삶의 방식에 대한 배반이 아닌지 물었다.<sup>37</sup> 권혁태는 〈공개 질문장〉을 발표한 도쿄대 교수들이 상징천황제의 변질 위험을 적확하게 인지하고 있음을 인정하면서도, 이들이 요시키를 포함한 젊은 가수들의 참여

35 좌·우익의 내셔널리즘이 서로 교차하거나 중첩하며 전개되어 온 양상과 1990년대 우파 담론이 좌파의 전통적인 반미자주화론과 민족적 민족주의를 흡수하는 상황에 대해서는 조관자, 「반미주체화와 아시아주의의 이중변주」, 조관자 엮음, 『일본, 상실의 시대를 넘어서』, 박문사, 2014, 41~77쪽 참조.

36 요시키 외에도 록 밴드 글레이(GLAY), 댄스그룹 스피드(SPEED), 아이돌 가수 아무로 나미에(安室奈美恵) 등 젊은 층에게 큰 인기를 끄는 가수들이 행사에 참석했다.

37 「요시키 씨에게 보내는 공개 질문장」의 전문은 이시다 히데타카의 사이트에서 확인할 수 있다. <http://www.cafecreole.net/homeless/archipelago/log.html>(최종 검색일: 2018. 11. 24).

를 압력에 굴하며 자신들의 음악세계로부터 일탈한 행위로만 해석하고 진단하는 한계를 지적한다.<sup>38</sup> 권혁태에 따르면 이 같은 해석은 행사에 참석한 젊은 가수들과 그들의 팬을 전통적 천황제 지지층으로부터 분리하고 싶은 바람에서 기인하며, ‘저항정신’을 담은 록 음악과 천황제가 상극함을 전제로 한다.

〈공개 질문장〉에 대해 요시킴로부터 답은 오지 않았고, 오히려 엑스 재팬의 곡이 2001년 고이즈미 준이치로(小泉純一郎, 1942~)가 출연한 자민당 광고의 테마송이 되었다. 요시킴의 ‘봉축곡’ 작곡과 연주가 자기선택권이 박탈된 장에서 이루어진 본인의 음악세계에 대한 배신이라는 해석이 무색해졌다. 〈공개 질문장〉의 작성자들은 록 음악과 천황제의 결합에서 우경화의 징조는 감지했지만 이 결합이 강제적이라는 잘못된 진단을 내렸다. 권혁태의 지적처럼 우경화가 시작되던 1990년대 말 상황의 본질을 파악하기 위해서는, 상극이나 대립 관계에 놓여야 할 필연적 이유는 없으나 일반 의식과 감각에서 대치하고 있던 록 음악과 천황제가 왜 1999년 천황 즉위 10주년 행사에서 ‘결합’으로 귀결되었는지 그 정치적 귀결의 배경을 살피는 것이 필요하다.<sup>39</sup> 그 배경은 전위의 우익 코스프레를 이해하는 데에도 유효할 것이다.

비평가 아사다 아키라(浅田彰, 1957~)는 황실의 전통적인 이미지를 내던져서라도 대중, 특히 젊은이들에게 영합하려는 포퓰리즘이 알파벳 투성이의 ‘J-POP’으로 장식된 ‘J천황제’를 낳는 상황에서 “좌익 지식인”들이 〈공개 질문장〉을 보낸 것은 아무 소용없는 행위였다 지적한다.<sup>40</sup> 〈공개 질문장〉에서는 행사 주최자들이 음악의 내용은 전혀 고려치 않고 관중 ‘동원력’만을 따져 젊은 가수들을 섭외했다고 주장하지만 이 역시 순진한 분석일 수 있다. ‘J천황제’는 문화적 외연을 확장하기 위해 기존 천황제와는 미학적으로 가장 먼 엑스 재팬까지도 흡수한 것이다.

38 권혁태, 『일본 전후의 붕괴: 서브컬처, 소비사회 그리고 세대』, 제이앤씨, 2013, 63~70쪽.

39 권혁태, 『일본 전후의 붕괴: 서브컬처, 소비사회 그리고 세대』, 70쪽.

40 浅田彰, 「『J回帰』の行方」, 『Voice』 267, 2000, 3.

‘J천황제’는 아사다가 1990년대 일본문화의 특징으로 꼽는 ‘J회귀’ 현상의 중심에 있다. 1990년대 후반부터 음악, 문학, 미술 등 일본의 많은 영역에서 ‘일본회귀’ 현상들이 나타났다. 아사다는 이때의 회귀 대상은 서브컬처나 ‘오타쿠문화’의 일본이지 전통의 일본이 아니며, 그런 의미에서 ‘J-POP’이나 ‘J문학’을 따라 (‘일본회귀’가 아닌) ‘J회귀’라 부르는 것이 적합하다는 ‘J회귀’론을 편다.<sup>41</sup> 아사다는 ‘J회귀’ 현상을 일으킨 주요한 요인으로 1980년대 호황에서 1990년대 불황으로 전환한 일본의 경제상황 변화를 꼽는다. 1980년대 포스트모던 소비사회로 코스모폴리탄한 문화를 생산하고 소비하던 일본이, 1990년대 불황이 장기 지속되자 탈경제적 세계자본주의에 반발하여 문화적 자폐를 작정하게 되었고, ‘J회귀’가 바로 그 징후라는 것이다.

일본미술 붐의 작동 메커니즘도 ‘J회귀’와 크게 다르지 않다. 물론 일본 미술 붐은 전통미술로 관심이 집중되었다는 점에서 ‘J회귀’와 결정적 차이를 보인다. 그러나 서두에 언급했듯이 일본미술 붐의 중심을 이루고 있는 전통미술이 일본미술사의 주류가 아닌 비주류, 당대로서는 서브컬처에 해당하는 미술이다.<sup>42</sup> 바로 이 비주류 미술의 전통미술에 젊은 세대가 환호한다. 2000년 교토국립박물관에서 열린 《사후 200년 이토 자쿠추》(没後200年伊藤若冲)전에 대한 입소문을 블로그와 트위터 등으로 퍼트려 주최 측의 기대를 훨씬 웃도는 흥행을 이끌고 자쿠추 붐을 낳게 한 세대와 ‘J회귀’의 세대가 일치한다. 이들은 대체로 1970년대 태어나 고도 경제성장의 풍요 속에서 대중 소비문화의 세례를 받고 자란 ‘서브컬처 세대’이다.<sup>43</sup> 자쿠추는 2000년 이 젊은 세대의 눈에 띄고 동시에 서브컬처와 접합했고, 시대를 앞서 자쿠추와 “에도의 아방가르드” 화가들을 발굴했던 쓰지 노부오(辻惟雄, 1932~)의 『기상의 계보』는 자쿠추 ‘오타쿠’들의 경전이 되었다.<sup>44</sup>

41 浅田彰, 「「J回帰」の行方」.

42 아라이 게이, 「‘쿨 재팬’과 일본화」, 『일본비평』 20호, 2019, 40-41쪽.

43 권혁태, 『일본 전후의 붕괴: 서브컬처, 소비사회 그리고 세대』, 64쪽.

44 우타다 히카루(宇多田ヒカル)의 뮤직비디오를 비롯해 자쿠추 그림 이미지를 사용한 서브컬처에 대한 설명과 “자쿠추를 세상으로 끌어낸 유쾌한 선생” 쓰지 노부오와 그의 『기상의 계보』에 2000년대



〈그림 5〉 일본미술응원단 발행 단행본 표지 모음, 『예술신조』(芸術新潮, 2015. 2), 70쪽

일본미술응원단 역시 『아사히예능』에 소개될 정도로 서브컬처적 성격을 갖고 있다. 전위와 서브컬처에는 비주류와 탈권위라는 공통점이 존재한다. 우익 코스프레를 시작으로 셋슈 패러디를 포함, 발행하는 단행본의 표지마다 일본미술응원단이 진행한 코스프레는 기존의 아카데미한 미술사 연구와 그 권위에 대한 저항감을 드러낸다(〈그림 5〉). 미술사적 교양이 전혀 없더라도 일본미술을 감각적으로 잘 받아들일 수 있는 이들이 일본미술응원단의 책을 사도록 하기 위해서 코스프레와 같은 ‘키치적’ 요소를 사용했다.<sup>45</sup> “코미디 일본미술사”를 쓰고 싶다 밝힐 정도로 일본미술응원단은 일본미술의 ‘재미’를 전달하는 데에 집착했다.<sup>46</sup> 종래의 미술사나 교양주의에서 보이지 않는 “유니크”한 시점이 인기를 끌었다.<sup>47</sup> 일본미술을 21세기의 새로운 오락으로 만들겠다는 목표를 갖고 일본미술응원단은 일본미술을 서브컬처화했고 대중은 여기서 해방감을 느꼈다.

2014년 아카세가와와 사망으로 생긴 일본미술응원단의 빈자리는 신임 단원, 배우 이우라 아라타(井浦新, 1974~)가 채웠다.<sup>48</sup> 이우라는 앞서 언급한

이후 쏟아진 관심에 대해서는 최재혁, 「‘기상(奇想)의 계보’: 미술사의 대중화, 혹은 일본미술사 새로 쓰기」 『일본비평』 20호, 2019 참조.

45 山下裕二, 「日本美術応援団: 現代における美術への視点」, 8쪽.

46 「ブック・キャラバン 『岡本太郎宣言』+ 『日本美術応援団』」, 『美術の窓』 19(6), 2000. 5, 100쪽.

47 「日本美術応援団長 山下裕二 氏: 凝縮したエッセンスを伝える日本美術」, 124쪽.

48 2013년 아마시타가 감수한 전람회 《오백나한: 막말의 화가 가노 가즈노부》(五百羅漢: 幕末の絵師狩野一信)의 토크이벤트에 이우라가 참여한 것을 계기로 이우라가 일본미술응원단에 입단했다. 당시 아카세가와와 건강 악화로 활동이 힘든 상황이었고 이우라가 아마시타와 전국 각지를 돌며 일본미

‘J회귀’와 일본미술 붐을 추동하고 있는 1970년대생 서브컬처 세대이다. 2016년 『일본미술전집』 완간을 기념해 출판한 『일본미술응원단: 이번엔 일본미술전집이다!』 표지 촬영을 위해 가쿠란을 입은 이우라는 가쿠란 착용이 “꿈”이었다며 기쁨을 감추지 못한다(〈그림 6〉).<sup>49</sup> 아카세가와와 아마시타가 소개한 일본미술을 찾아 현지를 직접 답사할 정도로 일본미술응원단의 애독자였던 이우라에게 ‘우익 코스프레’는 일본미술응원단을 상징하는 염원 사업이었다.



〈그림 6〉 『일본미술응원단: 이번엔 일본미술전집이다!』(小学館, 2016) 표지

서브컬처와 내셔널리즘이 결합한 ‘J회귀’와 ‘전위’와 ‘우익’이 결합한 일본미술응원단이 등장하고 성행한 배경에는 ‘포스트전후 세대’와 ‘위기의 일본’이 존재한다. 패전과 미 군정의 기억이 지워진 경제대국 일본에서 성장한 세대가 문화소비의 주축으로 등장하는 1990년대 일본은 냉전체제 붕괴와 세계화(globalization)로 정치, 경제적 어려움에 부닥쳤다. 냉전체제에서 덮여있던 일본의 침략 전쟁과 식민지 지배에 대한 문제가 제기되는 한편 버블이 꺼지고 일본 경제는 장기침체에 들어갔다. 일본인으로서 우월감을 느끼고 성장한 이들에게 일본인이라는 사실이 ‘금지’가 아닌 ‘수치’가 된다는 불안은 견디기 어려운 것이었으며, 이 불안으로부터 탈피하기 위해 ‘일본’을 긍정하고 응원했다. 그러나 포스트모더니즘이 유행한 1980년대 유소년기를 보내며 코스모폴리탄한 문화를 맛본 세대는 미학적으로 전통의 일본보다는 서브컬처의 일본에 쉽게 접근할 수밖에 없었다. 일본미술응원단의 응원은 전통미술에 집중했지만 그들의 유머러스하고 불온한 다다적 감수성은 서브컬처 세대인 ‘포스트전후 세대’의 감수성과 조응했다.

미술응원단 토크 이벤트를 진행했다.

49 山下裕二・井浦新, 『日本美術応援団: 今度は日本美術全集だ!』, 4쪽.

## 6. 나가며

1990년대 일본에 찾아온 위기를 ‘일본회귀’ 외에도 ‘아시아연대’를 도모해 극복하고자 하는 시도들도 있었다.<sup>50</sup> 아시아공동체를 모색하는 움직임은 미술에서도 발견된다. 1999년 후쿠오카아시아미술관이 개관했다. 예로부터 아시아와의 문화 교류 창구라는 지리적·역사적 의미를 가진 도시 후쿠오카에 아시아 근현대미술을 수집하고 전시하는 거점을 마련하겠다는 취지로 설립된 미술관이다. 개관부터 후쿠오카아시아미술관의 방향을 이끌어 온 학예과장 구로다 라이지(黒田雷児, 1961~)는 1960년대 전위예술운동을 연구하는 미술사학자이자 큐레이터이다.<sup>51</sup> 구로다는 미술관 개관과 같은 해에 시작된 《후쿠오카 아시아 미술 트리엔날레》의 수석 큐레이터도 맡아 오고 있다. 후쿠오카아시아미술관의 전시와 트리엔날레는 아시아를 하나의 단위로 미술을 사고하고 상상하는 장을 마련함으로써 늘 일국을 단위로, 서양미술이라는 거울에 비춰 평가했던 아시아 근현대미술을 새롭게 이해할 수 있는 기회를 만들고 있다. 이후 2000년대 후쿠오카아시아미술관뿐 아니라 다른 미술관들에서도 아시아 미술을 비교사적 관점에서 연구하고 그 결과들을 선보이는 전시들을 개최했다. 그러나 아시아미술 전시 중 대중의 관심을 크게 끈 전시는 없었다.<sup>52</sup> 일본미술 붐과 같은 아시아미술 붐은 일어나지 않았다.

이토 자쿠추의 전시가 예상치 못한 대중의 폭발적 반응을 일으켜 일본 미술 붐을 견인한 것과 아시아미술 전시가 대중의 주목을 받지 못하는 것, 양자 모두 대중의 정치적 무의식과 관계한다. 전후 일본의 정체성은 미국을

50 1990년대 일본의 국내외적 변화 속에서 새롭게 부상한 아시아주의에 대해서는 한상일, 「일본의 우익 사상과 아시아주의」, 『일본비평』 10, 2014. 2, 46~49쪽 참조.

51 구로다 라이지의 대표작으로 『肉体のアナーキズム: 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』(grambooks, 2010)이 있다.

52 2005년 8월 9일부터 10월 2일까지 도쿄국립근대미술관에서 열린 《아시아의 큐비즘: 경계 없는 대화》(アジアのキュビズム: 境界なき対話)와 같은 전시는 일본국제교류기금, 도쿄국립근대미술관, 한국국립현대미술관, 싱가포르국립미술관이 공동 기획하여 2년 3개월의 준비 기간 동안 4차례의 공동조사 여행을 거쳐 개최한 전시로 서양 중심적 시각에서만 분석되어 온 아시아의 큐비즘을 새롭게 해석하는 전시였으나 총관람객 수는 1만 1,351명에 불과했다.

대타자로 규정하고 형성되었으며 아시아 주변국과의 관계는 사실상 일본의 자기 인식에 큰 영향을 주지 않았다. 그러던 것이 냉전체제 종료로 일본의 전쟁 책임과 전후 보상 문제가 불거지면서 아시아는 일본의 ‘죄’를 비추는 거울이 되었다. 사사키 아쓰시는 ‘J회귀’가 ‘일본인’이라는 ‘금지’를 새삼 끈질기게 확인하지 않고는 견딜 수 없을 정도로 일본인의 ‘금지’가 취약해지고 흔들리고 있다는 것을 여실히 보여주는 현상이라고 말한다.<sup>53</sup> 바로 이렇게 일본이 자긍심을 회복하는 것만으로도 벽찬 때에 아름답지 않은 일본의 모습을 비추는 아시아를 마주하기는 쉽지 않다. ‘일본’ 긍정을 위한 부정의 대상으로 소환하지 않는 이상 아시아는 잊고 지내는 편이 편하다.

대중의 무의식과 마찬가지로 일본미술지원단의 대담에서도 아시아는 애써 지워지고 있다.<sup>54</sup> 일본미술지원단이 상정하는 미술이라는 세계는 일본미술과 서양미술로 배타적으로 이분되어 있고, 그 구도 안에서 일본미술은 억압되었다. 메이지시대 이래 지속하여 온 미술이라는 제도의 서양중심주의는 일본미술지원단에 의해 여러 차례 지적된다. 그러나 이 지적은 일본 대 서양의 구도에서 위축되고 멸시당한 일본미술의 복구를 촉구하기 위함이지 이 이분법적 체계 자체를 의심하고 있지 않다. 서양미술의 대응물로 ‘일본미술’이 만들어지는 중에 무엇이 배제되었는가의 고민은 없다. 일본이 서양화하는 중에 과거 일본미술과 긴밀한 관계를 맺고 있던 아시아미술은 미술이라는 세계에서 결락되었다. 일본미술지원단은 서양 극복을 도모함에도 서양에 비취서만 자신을 파악하는 세계관에 머물러 있다.

일본미술을 진짜 응원하려면 아시아미술에서 분리되어 서양미술의 대응물로 탄생하는 순간부터 서양미술의 가치와 체계에 종속된 일본미술을 먼저 해체해야 하지 않을까? 예술이 어떻게 존재하는가를 질문하는 ‘반예술’ 활동을 했던 전위예술가 아카세가와에게는 일본미술이 어떻게 존재하는가부터 의심하는 ‘전위적’ 응원을 기대해도 좋지 않았을까 하는 생각이다.

53 사사키 아쓰시, 송태욱 옮김, 『현대 일본 사상: 아사다 아키라에서 아즈마 히로키까지』, 을유문화사, 2010, 238쪽.

54 아카세가와와는 반복적으로 대담의 주제로 등장한 일본미술의 형식이나 기법이 중국에도 있는 것인지 확인하는 질문을 한다. 그 질문은 일본미술과 중국미술의 친연성을 묻기 위함이 아니라 일본미술의 고유성을 확인하기 위해 질문된다.