

Anti-Museology 혹은 문화혁명의 계보학:

‘현대미술사’의 창출과 제도화의 문제

박소현

한양대학교 비교역사문화연구소

I. 들어가며: 일본현대미술사라는 표상과 ‘미술=제도’론

II. anti-museology의 구조:

근대미술 vs 현대미술 혹은 도쿄도 미술관 vs 반예술앙팡

III. anti-museology에서 문화혁명으로:

하류 이치로, 미공투, 반박공투파(反博共闘派)

IV. 문화혁명과 기억의 정치학:

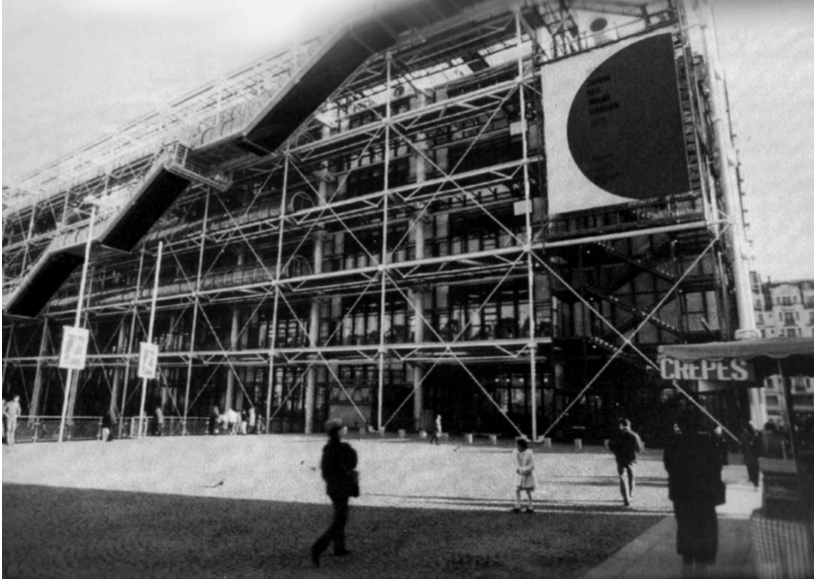
전위미술사로서의 ‘현대미술사’의 창출

V. 나오며

I. 들어가며: 일본현대미술사라는 표상과 ‘미술=제도’론

1980년대에 들어서 일본현대미술은 파산한 모더니즘 미술 이후 다문화주의(multiculturalism)¹의 확산 속에서 새롭게 발견되었다. 보다 정확히 말하자면

1. 본 논문에서 말하는 다문화주의는 1980년대의 탈냉전 무드와 신자유주의 정책으로 인한 국제적인 변화 속에서 진행된 것으로, 구체적으로는 1984년에 뉴욕의 MOMA가 기획한 블록버스터전 「20세기 미술의 원시주의: 부족적인 것과 현대적인 것의 친연성(Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern)」을 둘러싼 격렬한 논쟁과, 이 전시와 논쟁에 대한 유럽에서의 비판적 대답이라 할 수 있는 「대지의 마법사들」전(1989)의 개최를 계기로 한 일련의 경향을 염두에 둔 것이다. 특히 「대지의 마법사들」전의 큐레이터인 앙리 위베르-마르탱은 「전위예술의 일본 1910-1970」전의 큐레이터 중 한 명이었으며, 「대지의 마법사들」전에서 아시아 현대미술 작가들이 대거 소개된 것은 일본 전위예술의 발견과 다문화주의의 확산이 긴밀하게 맞물려 있음을 말해준다. 이와 관련해 국내에서 발표된 논문은 김진아, 「'용광로'에서 '다문화주의'로: 20세기 말 미국 문화의 정체성 재규정과 미술전시회들(1988-1993)」, 『현대미술사연구』 18호(2005), pp. 7-41; 이지윤, 「글로벌시대의 아시아 작가들의 영국전: 한국/일본 현대미술작가」, 『영국·아시아·한국 세계화 속 문화 정체성: 영국, 아시아 그리고 우리의 현대미술』 홍익대학교 미술대학 2009 국제심포지엄 발표집, pp. 57-69를 참조. 「20세기 미술의 원시주의」를 둘러싼 논쟁은 Jack Flam & Miriam Deutch(eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, 2003, pp. 311-414에 원문들이 소개되어 있으며, 이 MOMA 전과 「대지의 마법사들」전의 관계 및 그 이후의 경향에 대해서는 Johanne Lamoureux, "From Form to Platform: The Politics of Representation and the



도판 1. 「전위예술의 일본 1910-1970」전, 퐁피두센터, 1986-1987.



도판 1-1. '네오다다, 반예술, 해프닝' 전시실.

1980년대에 비로소 국제적인 미술계에서 ‘일본현대미술사’라는 표상이 만들어졌던 것이다. 알렉산드라 먼로의 지적대로 이는 획일적이고 패권적인 서구 모더니즘에 대한 포스트모던적 비판 속에서, ‘서양미술사’의 유럽중심주의로 인해 전통적으로 주변화되거나 타자화되었던 비서구의 미술 내지는 소수자의 미술에 대한 관심이 증대한 데 기인한다.² 이런 상황이 1960년대 이후 고도경제성장을 달성하고 1980년대에는 미국경제를 추월한 일본에 대한 관심과 맞물리면서, 1980년대 중반 이후 일본현대미술사를 다룬 기획전들이 연이어 개최되었다.

그 최초의 시도에 해당하는 「재구성: 일본의 전위미술 1945-1965 (Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965)」전(Museum of Modern Art Oxford, 1985)은 그 때까지 서구에서 주목하지 않았던 제2차 세계대전 이후 일본 전위미술의 생명력이 1960-70년대 국제적인 미술 경향에 큰 활기를 불어넣었음을 강조하면서 일본현대미술의 ‘동시대성’을 역사적으로 재구성하고자 했다.³

그러나 이러한 전시가 제시하는 다문화주의적 ‘동시대성’은 다른 방식으로 유럽중심주의를 재생산했다. 1986년에 풍피두센터에서 개최된 「전위 예술의 일본 1910-1970(Japon des avant-gardes 1910-1970)」전(도판 1, 1-1, 1986-1987)에 대한 평문에서 카트린느 미예는 일본현대미술이 보여주는 급진주의, 즉 서구의 합리성 등에 순화되지 않은 날 것의 측면이야말로 서구인들이 꿈꾸면서도 너무 멀리 벗어나버린 ‘귀환 불가능한 지점’이며, 가장 독자적이고 새로운 일본현대미술은 이러한 급진주의에 의해서만 태어날 수 있다고 주장했다.⁴ 한마디로 일본현대미술이 다문화주의적 ‘동시대성’을 획득할 수 있는 근거는 ‘서양미술사’에 대한 일본현대미술의 ‘외부성’에 있는 것으로, 어디까지나 ‘서양미술사’의 유럽중심주의를 위협하거나 훼손하지 않는

Representation of Politics”, *Art Journal* (Spring 2005), pp. 65-73의 논의를 참조할 수 있다.

2. Alexandra Munroe, “Introduction”, 『戦後日本の前衛美術 Japanese Art After 1945: Scream against the Sky』, Yokohama Museum of Art, 1994, p. 17.

3. David Elliot and Kazu Kaido, “Introduction”, *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*, Museum of Modern Art Oxford, 1985, p. 10.

4. 카트리느·미레(Catherine Millet), 吉田加南子訳, 「私たちの夢みたラディカリズム」, 『美術手帖』 39卷 577号, 1987. 4., pp. 144-152.

한도 내에서의 '동시대성'이었다. 이에 대해 「재구성」전의 공동기획자 중 한 명이기도 했던 카이도 카즈(海藤和)는 「전위예술의 일본 1910-1970」전이 '서양미술사'의 문맥 속에서 깔끔하게 편집된 일본현대미술사 전시라고 비판했다.⁵

반면 알렉산드라 먼로가 기획한 「전후 일본의 전위미술(Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky)」전(요코하마 미술관, 1994)은 일본 고유의 역사적 맥락으로부터 일본현대미술을 이해하고자 함으로써 이전의 전시들과 구별된다고 할 수 있다. 먼로는 서양의 연구자들이 답습하는 “비서양국가의 근대화”에 대한 오리엔탈리즘적 시각”을 극복하고자 가라타니 고진을 따라서 근대화와 서구화를 구분하고,⁶ 일본미술이 역사적으로 “독자적인 근대성”을 확립하려 했음을 강조했다. 그럼으로써 ‘일본현대미술=서양모방’이라는 해묵은 평가를 뛰어넘는 새로운 지평을 모색코자 했다.⁷

그러나 먼로가 제시하는 일본현대미술의 ‘독자적인 근대성’에도 여전히 한계는 남는다. 먼로가 일본 고유의 역사적 맥락을 강조했다음에도 불구하고, 1980년대 중반 이후 일본현대미술사를 구성하는 핵심 개념으로 고착화된 ‘전위미술’을 중심축으로 삼았기 때문이다. 이 때 ‘전위미술’은 「전위예술의 일본 1910-1970」전에서 정식화된 구타이(具体美術協会)-반예술(反芸術)-(개념미술)-모노파의 계보를 거의 그대로 답습한 것이었다. 하지만 1950년대에 미셸 타피에에 의해 발견되어 앵포르멜로서 국제적 동시대성을 획득했음에도 불구하고 일본 미술계의 중심인 도쿄의 평단으로부터는 거의 묵살되었던 구타이를 기점으로 하는 ‘전위미술’의 계보가 과연 일본 고유의 역사적 맥락에서 배태된 것인지에 대해서는 의심하지 않을 수 없다.⁸ 이렇게 볼 때, 먼로가

5. 海藤和, 「メカニズムに潜む混沌-「前衛」が置かれる場所」, 『美術手帖』 39巻 577号, 1987, 4., pp. 153-161.

6. 가라타니 고진은 다음과 같이 지적한다. “서양에도 근대와 전근대가 있는 이상, 근대는 당연히 서양과는 별개의 개념이다. 그러나 근대가 서양에 기원을 두는 이상 양자는 간단하게 분리될 수 없다. 따라서 비서양국가에서는 근대비판과 서양비판이 혼동되기 쉽다. 이로부터 다양한 착각이 발생한다. 첫째로, 서양적이지 않기 때문에 일본의 근대문학은 충분히 근대적이지 않다는 시각이며, 둘째로, 그와는 정반대로 소재나 관념이 비서양적이라면 작품은 반근대적이라는 시각이다.” (Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, trans. by Brett de Bary, Durham & London: Duke University Press, 1993, p. 192; Alexandra Munroe가 위의 “Introduction”에서 인용한 부분임.)

7. Alexandra Munroe, “Introduction”, pp. 17-21.

8. 구타이를 비롯한 일본미술에 대해 타피에가 가지고 있었던 오리엔탈리즘적 시각이 적나라하게 드러나는

주장하는 일본현대미술사 역시 다분히 오리엔탈리즘적이고 허구적인 '전위 미술'의 공간을 재생산한 것이 되는데, 이는 결국 먼로가 상정한 '고유성' 개념 자체가 '서양미술사'라는 상위의 개념적 지도를 전제로 하는 데 기인한다.

이처럼 일본현대미술사라는 표상은 늘상 '서양미술사'로 회수될 수밖에 없는 논리적 구조 안에 갇혀 있다. 그런 까닭에 치바 시게오는 『현대미술일탈사 1945-1985』(1986)에서 일본현대미술사를 “근대서양미술의 개념을 기준 삼아 달려온 근대일본의 미술이 그 모방, 추종, 절충, 속박으로부터 드디어 벗어나기 시작한” 일련의 흐름, 즉 '일탈'의 역사로 규정하고, 여기에서 일본현대미술의 '고유성'을 찾았다. 즉 치바에게 일본현대미술의 '고유성'은 오직 '서양미술사'와 그 모방인 일본근대미술로부터 '일탈'하려는 운동 그 자체로서만 존재 가능한 것이 되며, 이렇게 해서 '고유성'을 확보함으로써 국제적인 '동시대성' 역시 획득하게 된다고 할 수 있다.⁹

하지만 극히 한정된 의미의, 그리고 실제로는 불가능한 '일탈'을 일본현대미술사 성립의 규범으로 정식화하는 순간, 역설적이게도 일본현대미술사는 그 고유한 역사적 맥락을 거세당한 채 추상의 차원으로 비약하고 만다. 치바가 '일탈'을 통해 일본현대미술이 '회화'나 '조각' 같은 '종으로서의 미술' 개념에 뿌리를 내리고 있는 서양근대미술을 극복하고 보다 근본적, 보편적, 추상적인 '유(類)로서의 미술' 개념에 도달했다고 주장하는 것은 우연이 아니

자료로는 Michel Tapié & Tôre Haga, *Avant-Garde Art in Japan*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1962 참조. 도쿄의 평단에서 구타이에 대한 재평가가 이루어지는 계기는 포피두센터에서의 「전위예술의 일본」전이다. 즉 서양에서의 구타이 평가가 일본에 역수입된 결과라 할 수 있다. 그리고 그 영향으로 구타이를 기점으로 하는 '일본현대미술사의 기술이 이 시기에 고착되고 일반화되는 경향을 보인다. 1950년대 이후 일본 국내에서의 구타이 평가에 관해서는 千葉成夫, 『現代美術逸史1945-1985』, 晶文社, 1986; 尾崎信一郎, 「アンフォルメル」, 美術評論家連盟(編), 『美術批評と戦後美術』, ブリュッケ, 2007, pp. 123-143; 『国立国際美術館新築移転一周年記念連続シンポジウム記録集 野生の近代: 再考-戦後日本美術史』, 国立国際美術館, 2006 참조.

9. 이와 같은 '고유성'에의 집착은 순도 100%의 독창성(originality)에 대한 모더니즘적 욕망과 상통한다. 그런데 '고유성'과 독창성이 철저하게 부정적 계기를 통해서만 획득 가능한 것으로 상정될 때, 즉 부재의 표상으로서만 도달할 수 있는 것으로 간주될 때, 이는 역으로 '고유성'과 독창성 개념 자체의 불가능성을 폭로하는 결과를 초래한다. (이에 관해서는 Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", *October* No. 18(Fall 1981), pp. 47-66을 참조.) 또한 '고유성'이 어디까지나 일본이라는 국민국가와 결부되는 만큼, 일본현대미술의 '고유성'에 대한 집착은 국가주의에 사로잡혀 있다. 실제로 국제적 '동시대성'이란 이러한 '고유성'과 독창성 개념이 끊임없이 불안하게 흔들리는 동일성과 차이의 게임 위에서 성립한다고 할 수 있다.

다.¹⁰ 중국에 보다 추상적인 상위의 미술 개념(‘유로서의 미술’)에 도달하는 과정을 ‘일탈’이라 칭하는 치바에게서 확인할 수 있는 것은 ‘서양미술사’가 오랜 시간동안 구축해온 미술사 나아가서는 미술이라는 제도의 강력함이며(치바는 서양근대미술로부터는 ‘일탈’하지만 ‘서양미술사’의 미술사라는 제도 자체로부터는 ‘일탈’하지 않는다), 이 미술이라는 제도로부터 추동되는 일본현대미술사에 대한 욕망이다. 그리고 일본에서 이 미술이라는 제도가 성립하게 된 조건 내지는 기원에 대한 망각과 은폐이다.

일본에서 미술이라는 제도 혹은 ‘미술=제도’에 대한 개념적 정의는 미야카와 아츠시와 기타자와 노리아키에 의해 구체화, 일반화되었다. 미야카와는 “구체적, 실체적인 것에 한정되지 않고, 특정 사회의 구성원들의 행동, 사고양식, 감정을 규제하고, 그럼으로써 사회를 유지하는 유형무형의 사회적 시스템”이란 의미에서 ‘회화’를 하나의 ‘제도’로 파악했으며, 미술단체나 전시회 등은 그 ‘회화’라는 ‘제도’가 형식화, 실체화된 부분으로 보았다. 이러한 구분은 원래 ‘반예술’이 ‘회화’라는 제도를 부정했음에도 불구하고, 그 형식화, 실체화된 부분인 미술단체나 전시회 등의 형식을 ‘예술’이라는 이름하에 ‘사후적으로’ 온존시켰다는 통찰에서 유래한다. 특히 미야카와는 일종의 ‘공동의 환상’인 ‘예술’이라는 가치 개념보다 ‘회화=제도’가 선행함을 주장함으로써, 제도적 접근에 의해서만 미술의 역사적 성립 조건 내지는 기원을 규명할 수 있음을 누구보다 앞서 통찰했다.¹¹

이러한 미야카와의 ‘미술=제도’론을 이어받아 기타자와는 제도로서의 미술을 역사적으로 검토함으로써 “미술”이라는 번역 개념에 의해 재래의 회화나 조각 등의 제작기술이 통합되고, 미술의 존재방식이 박람회, 박물관, 학교 등을 통해 체계화, 규범화, 일반화됨으로써, 미술과 비미술의 경계가 설정되고, 나아가 이러한 규범에의 적응 여부가 제작물에 대한 평가를 결정하며, 그러한 규범이 공인되고, 자발적으로 엄수되어, 반복, 전승됨으로써, 기원이 망

10. 치바의 미술사적 관점에 대한 비판과 논쟁에 관해서는 榎木野衣, 『日本・現代・美術』, 新潮社, 1997; 『国立国際美術館新築移転一周年記念連続シンポジウム記録集 野生の近代: 再考-戦後日本美術史』, 国立国際美術館, 2006; 彦坂尚嘉, 『彦坂尚嘉のエクリチュール-日本現代美術家の思考』, 三和書籍, 2008을 참조.

11. 宮川淳, 「絵画とその影」(1965), 『宮川淳著作集Ⅱ』, 美術出版社, 1980, pp. 138-140; 宮川淳, 「批評の変貌」(1969), 『宮川淳著作集Ⅱ』, p. 245.

각되어 마침내는 규범의 내면화가 이루어지는 사태”라고 정의했다. 나아가 기타자와는 미술이라는 제도가 미술제도를 통해서 실현되었다고 주장함으로써, 물리적인 미술제도들을 통해 제도로서의 미술의 존재방식이 결정된다는 다분히 유물론적 관점을 제시했다.¹² 이 둘의 정의에 따르면 우리는 미술이라는 제도 혹은 ‘미술=제도’론을 통해서만 미술 내지는 미술사의 성립 조건에 가까이 갈 수 있는 셈이 된다.

따라서 본 논문은 이 ‘미술=제도’의 측면이 어떻게 일본현대미술사가 성립하는 조건으로 작용했는지, 그리고 일본현대미술사라는 또 하나의 제도의 성립이 의미하는 바가 무엇인지를 논하고자 한다. 이를 위해 본 논문은 일본에서 ‘미술=제도’의 발생학적인 연대기를 그리는 대신, ‘미술=제도’가 가장 격렬하게 질문과 회의의 대상이 되었던 1960년대의 미술 실천 및 비평적 담론들을 검토하는 데 중점을 둘 것이다.

II. anti-museology의 구조: 근대미술 vs 현대미술 혹은 도쿄도 미술관 vs 반예술양팡

일본에서 ‘근대미술’과 ‘현대미술’은 토미이 레이코가 적절하게 지적한 것처럼, 서로 대립하는 개념이다.¹³ 중요한 점은 이 대립이 단지 개념상의 문제가 아니라 기타자와가 언급했던 대로 미술제도라는 물적 조건들에 의해서 강력하게 구조화되어 있으며, 이러한 물적 조건이 개념상의 대립을 유도했다는 사실이다. 따라서 이 물적 조건, 즉 미술제도를 논외로 하고 미술사적 개념들에 접근하기는 불가능하다고 말할 수 있다. 근대화 이후 일본미술의 역사적 전개 속에서 그러한 핵심적인 미술제도를 총칭하는 개념은 ‘근대미술관’이라 할 수 있고,¹⁴ 이 ‘근대미술관’의 구현체로서 ‘근대미술’과 ‘현대미술’의 개념적 대립이 격렬하게 작동했던 제도는 1926년에 도쿄 우에노 공원 내에 건립

12. 北澤憲昭, 『眼の神殿-「美術」受容史ノート』, 美術出版社, 1989, p. 107.

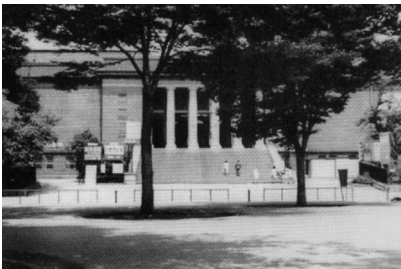
13. Reiko Tomii, "Historicizing "Contemporary Art": Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan", *Positions Vol. 12 No. 3*(Winter 2004), Duke University Press, pp. 611-641.

14. 이 ‘근대미술관’에 관한 보다 구체적인 논의에 관해서는 참고, 『「近代美術館」の「公共性」をめぐる歴史的構造』, 東京大学博士論文, 2008을 참조할 것.

된 도쿄도(東京都) 미술관(도판 2, 2-1)이다.

이처럼 도쿄도 미술관을 ‘근대미술’과 ‘현대미술’이라는 개념적 대립이 작동하는 장소로서 포착하기 위해서는 이 미술관의 공식적인 연대기나 기존의 박물관학/미술관학적 틀에서 배제되었던 또 하나의 관점을 필요로 한다. 타테하타 아키라의 말을 빌려 ‘anti-museology’라 칭할 수 있는 이 관점은 “미술관이라는 존재 자체가 불가피하게 가지고 있는 위험성, 혹은 부정적인 측면을 비평적으로 대상화하려고 하지 않는 박물관학”에 대한 문제제기이다.¹⁵ 즉 anti-museology는 기존의 박물관학/미술관학에 대한 질문 내지는 항의로서, 푸코적인 의미에서 박물관/미술관을 일종의 규율권력이나 통치기술로 파악하는 시각과 상통하는 것으로 볼 수 있다.¹⁶

역사적으로 일본에서 이 anti-museology가 집약되는 구체적인 장소가 바로 도쿄도 미술관이었으며, 그것이 절정에 달한 시기가 1960년대였다. 이 미술관은 유럽에서 도입된 아카데미즘 즉 관전의 정기적인 전시장이자, 관전과의 길항관계 속에서 우후죽순처럼 등장한 공모미술단체들에게는 권위 있는 발표기관이었다. 그리고 이 관전과 특권화된 공모미술단체전을 중심으로 한 걸작 및 대가의 재생산, 즉 화단구조의 안정화가 바로 일본 ‘근대미술’의 실체를 이루어 왔던 것이다. 실제로 도쿄도 미술관은 애초에 단순한 대관 갤러리



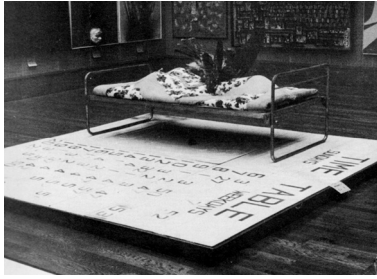
도판 2. 도쿄도 미술관 전경.



도판 2-1. 도쿄도 미술관 내 전시실, 1950년대.

15. 建島哲, 「特集/美術館という政治 アンチ・ミュージオロジー?」, 『イメージ&ジェンダー』 7号, 2007. 3., pp. 5-7.

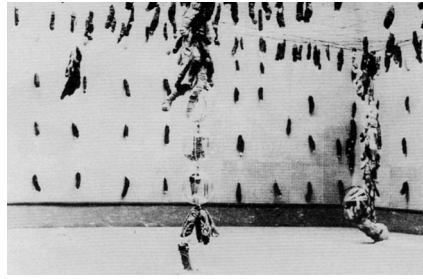
16. 박물관/미술관을 규율권력이나 통치기술로 파악하는 대표적인 연구로는 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, London & New York: Routledge, 1995; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, University of California Press, 1994 등을 들 수 있다.



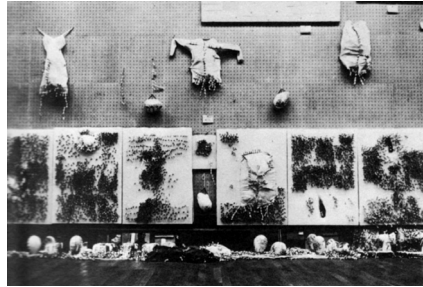
도판 3(위). 시미즈 아키라, <Recreation No.1>, 요미우리 앙데팡당 15회전, 1963.



도판 5(아래). 키쿠하타 모쿠마(큐슈파), <노예 계보도(奴隸系図)>, 요미우리 앙데팡당 13회전, 1961.



도판 4(위). 쿠도 테츠미, <불능의 철학>, 요미우리 앙데팡당 13회전, 1961.



도판 6(아래). 나카니시 나츠유키, <빨래집게는 각반(攪拌)행동을 주장한다>, 요미우리 앙데팡당 15회전, 1963.

로서가 아니라 메이지 유신 이후 일본에 뿌리를 내리기 시작한 ‘근대미술’을 역사적으로 체계화하고 국민적인 차원에서 기념하는 ‘근대미술관’으로 기획된 것이었다. 이 기획이 현실로 옮겨지진 못했으나, 도쿄도 미술관의 위상은 그에 상응하는 것이었다.

그런 도쿄도 미술관이 1960년대가 되면 ‘싸움하는 장소’¹⁷로 변모하게 되는데, 이는 도쿄도 미술관을 무대로 15년간 개최된 ‘요미우리 앙데팡당’ 때문이었다. 1949년부터 ‘화단의 민주화’를 내걸고 시작된 일명 ‘요미우리 앙데팡당’ (요미우리 신문사 주최, 도쿄도 미술관)은 제10회전(1958)을 기점으로 그 성격을 달리 하게 된다.¹⁸ 그 이전까지는 화단의 대가들이 고르게 참여하는 이

17. ヨシダヨシエ, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, 造形社, 1982, p. 28.
 18. 이 시기구분이 일반적으로 적용되는 것이긴 하나, 미술비평가 나카하라 유스케는 제10회전 이전까지를 다시 세분해 다음과 같은 시기구분을 제시하기도 했다. (1) 초단체전의 성격을 띤 초기(제4회전 전후까지) (2) 신진작가들이 주목받는 중기(제5회전 전후부터) (3) 혼돈스런 다양성의 후기(제10회전부터 제15회전까지) (中原佑介, 『美術時評 読売アンデパンダン展を顧みて 作家の自主運営を』, 『読売新聞』夕刊 (1964. 3.

벤트로 간주되었던 ‘요미우리 앙데팡당’에 ‘앵포르멜’의 영향을 받은 신진작가들이 대거 출품하기 시작했기 때문이다. 이후 ‘반예술’의 작가들로 불리는 이들에게 ‘요미우리 앙데팡당’은 관전이나 공모미술 단체전으로부터의 해방구였다(도판 3, 4, 5, 6). ‘반예술’의 작가 중 한 명이었던 아카세가와 겐페이¹⁶⁾는 이러한 요미우리 앙데팡당을 ‘파괴적’이었다고 평했다. 왜냐하면 일반적으로 기존의 미술제도에 반발해 작가들의 자주적인 운영으로 이루어지는 앙데팡당전과 달리, 신문사 주최로 운영의 책임으로부터도 자유로워진 미술가들은 그만큼 더 과격하고 파괴적인 표현을 서슴지 않고 “회화의 폐허를 쌓아 올렸기” 때문이다. 여기에 거대 신문사 주최라는 점에서 ‘상업주의-체제적-반동적’이라는 비판을 받았던 요미우리 앙데팡당 자체에 대한 파괴적 에너지가 작동했다고 아카세가와는 지적한다.¹⁹

그런 만큼 이들은 도쿄도 미술관의 미술관 권력과 직접적으로 충돌하지 않을 수 없었다. 가령 시간파(時間派)는 제14회(1962) ‘요미우리 앙데팡당’에 미술관 바닥에 거대한 천을 깔고 그 밑에 물감이 담긴 비닐주머니를 넣어, 관객이 그 위를 걸어가면 비닐주머니가 터져 물감이 스며 나오게 하는, 이른바 관객참여형 작품을 설치했다(도판 7). 하지만 전시가 시작되자마자 미술관측은 이 작품을 무단으로 철거해 버렸다. 당시 미술관측이 밝힌 이유는 “이곳은 공공건물로 사회교육적인 견지에서 작품을 전시하고 있다. 그러므로 ‘예술작품’을 유린하는 행위가 있어서는 안 된다.”는 것이었다.²⁰ 그리고 얼마 후 같은 해 12월 14일에 도쿄도 미술관은 그때까지 미술관측을 곤란하게 하거나 철거 대상이 되었던 작품들로부터 연역한 ‘도쿄도미술관진열작품출품규격기준요강’을 공표해 아래와 같은 작품들의 전시를 금지했다.

- (1) 불쾌한 소리나 고음을 내도록 만들어진 작품
- (2) 악취를 풍기거나 부패의 우려가 있는 작품
- (3) 칼과 같은 소재를 사용해 위해를 끼칠 우려가 있는 작품
- (4) 관람자에게 명백하게 불쾌감을 주거나 공중위생법규에 저촉될 우려가 있는 작품

16.)

19. 赤瀬川原平, 『反芸術アンパン』, ちくま文庫, 1994, pp. 22-24.

20. ヨシダヨシエ, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, p. 89.



도판 7. 나카자와 시오(시간파), 〈무제〉, 요미우리 앙데팡당 14회전, 1962.

- (5) 모래나 흙을 직접 미술관 바닥에 깔거나 미술관 바닥을 훼손하고 오염시킬 만한 소재를 사용한 작품
- (6) 천정에 직접 매달아 늘어뜨린 작품²¹

이러한 조치에 대한 항의로서 제15회(1963) 전시 첫날에는 미술가 및 비평가들이 미술관 앞에서 집단시위를 벌였으나 경찰의 연행으로 끝이 나고, 이듬해 1월 12일에 주최측인 요미우리 신문사는 돌연 앙데팡당전의 중지를 발표해, ‘싸움하는 장소’ 자체가 역사 속으로 사라지게 되었다. 하지만 이미 당시의 ‘안보투쟁’과 공명하면서 미술관이라는 ‘관리 시스템’과 이를 둘러싼 폭력적인 체제 간의 경계 자체를 끝없이 불확정성에 부쳤던 ‘반예술’의 미술가들에게 ‘싸움하는 장소’는 미술관에 국한되지 않았다. 이러한 태도는 ‘직접적인 것에 대한 갈망’²²으로부터 일상의 사물이나 폐품을 작품 속에 적극 도입하고, 거리 퍼포먼스처럼 미술가의 신체를 일상공간 속에 내던졌던 ‘반예술’의 태도와 상통하는 것으로 볼 수 있다.

21. 瀬木慎一, 「アンデパンダン展十五回」, 『戦後空白期の美術』, 思潮社, 1996, p. 279.

22. ‘반예술’ 그룹인 ‘네오 다다 오거나이저즈’ ‘하이 레드 센터’의 중심 멤버였던 아카세가와 겐페이는 ‘반예술’의 특징을 이 ‘직접적인 것에 대한 갈망’에서 찾았다. (赤瀬川原平, 『反芸術アンパン』 참조.)

1960년에 결성된 '반예술' 그룹 '네오 다다 오거나이저즈'의 미술가들이 같은 해 미·일 신안정보장조약 체결에 반대하는 대규모 '안보투쟁'에 적극적으로 가담한 데서 알 수 있듯이, 요미우리 양대파당의 폐지를 초래한 '반예술'의 미술가들은 미술관이라는 '관리 시스템'을 반체제적, 반사회적 입장에서 파악했다.²³ 특히 같은 해에 '네오 다다 오거나이저즈'는 도쿄도 미술관 폭파를 계획하기도 했는데, 이는 "그들의 일상성을 도처에서 전복, 폭파하려는" 일종의 '정치'이자 "미술제도의 부정"이었다.²⁴ 아카세가와에 따르면 이들의 '정치'는 사회주의 리얼리즘으로 표상되는 고전적인 의미의 정치와는 다른 것이었다. 미술관의 '관리 시스템'을 포함한 미술제도는 사회주의 리얼리즘의 유형화(類型化)나 혁명정부의 관료화와 마찬가지로 현실사회에 대한 직접적인 관계를 방해하는 것이었던 셈이다.²⁵ 그렇기 때문에 그들은 요미우리 양대파당이 중지되자 도쿄도 미술관을 "전시장 예술의 무덤"이라고 선언한 뒤, 미술관 제도에 반대하는 「오프 뮤지엄」전(1964)을 츠바키 화랑에서 개최했다.²⁶

23. 카이도 카즈는 '네오 다다 오거나이저즈'의 '폐전기념만찬회'나 '하이 레드 센터'의 활동을 '반사회적인 음모행위', '법률에 저촉될 듯하면서 저촉되지 않는 반사회적 행위'라고 규정했다. (海藤和, 「再構成・日本の前衛のひとつの流れ」, 『Art Vivant』 21호, 1986, p. 11.) 이러한 평가는 또 다른 '반예술' 그룹인 '규슈파'의 멤버 키쿠하타 모쿠마의 다음과 같은 '반예술' 정의와도 상통한다. "네오 다다 예술, 잡동사니 예술, 액션 예술, 토속예술, 관념예술, 소멸예술, 암흑예술, 해프닝 예술" "폐품회수예술, 쓰레기 재생예술, 포장예술, 위조지폐 예술, 불쾌예술, 포르노 예술, 위해예술, 관광예술" "공중위생위반예술, 식품위생관리법위반 예술, 외설물진열죄위반예술, 소음방지조례위반예술, 도로교통법위반예술, 건축기준법위반예술, '표현의 자유' 재판 유죄판결예술". (菊畑茂久馬, 「まえせつ」, 『菊畑茂久馬著作集2 戦後美術と反芸術』, 海鳥社, 1993, p. 109.)

24. ヨシダ・ヨシエ, 「狂乱のネオ・ダダ」, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, pp. 96-103.

25. 실제로 '안보투쟁'의 와중에 일본공산당의 스탈린주의를 비판하는 지식인들과 예술가들이 탈당하면서, 사회운동의 성격과 방법이 크게 바뀌게 되었다. (光田由里, 「芸術・不在・日常-「反芸術」をめぐる批評言説」, 『美術批評と戦後美術』, p. 154.) '반예술'의 '직접적인 것에 대한 갈망'은 이러한 스탈린주의 비판으로부터 도출된 '참여민주주의' 내지는 '직접민주주의'에 대한 욕구와 공명하는 것으로 볼 수 있다.

26. 이들에게 화랑과 미술관은 같은 범주의 제도가 아니다. 도쿄도 미술관이 관전 및 공모미술단체 중심의 화단구조를 재생산하는 제도라면, 화랑은 미술단체에 속하지 않은 '개인'으로서의 미술가나 미술운동집단이 화단구조의 '바깥'에서 자유롭게 활동할 수 있는 일종의 대안적 제도였다. 이미 1930년대부터 화단 구조에 반대한 개인전이나 동인전을 개최하는 화랑이 긴자를 중심으로 등장하기 시작했으며, 제2차 세계대전이 끝난 후 사실 화랑들은 미술관 제도에 회수되지 않는 미술 실천을 위한 본격적인 대안공간으로 활성화된다. 그 대표적인 예가 비평가 타키구치 슈조가 일련의 기획전을 개최했던 타케미야 화랑을 들 수 있다. (이에 관해서는 瀧口修造, 『コレクション瀧口修造7 実験工房・アンデパンダン』, みすず書房, 1992를 참조.) 따라서 화랑을 이용한 「오프 뮤지엄」전은 도쿄도 미술관과 전적으로 궤를 달리하는 것으로 봐야 할 것이다.

이처럼 도쿄도 미술관과 요미우리 양데팡당의 '반예술' 간의 대립은 결국 양데팡당의 폐지와 '미술관으로부터의 도주'²⁷라는 양극단에 달하게 된다. 그리고 이러한 제도적 균열 속에서 '근대미술'과 '현대미술'의 개념적 분할과 대립 역시 명백한 형태로 창출된다고 할 수 있다. 더구나 anti-museology가 급진화되는 문화혁명의 비전과 실천 속에서 그러한 실천의 일환으로 미술사적 지식을 적극적으로 조직하려는 움직임이 활발해지고, 그 과정에서 일본 현대미술사가 창출되는 점은, '근대미술'과 '현대미술' 간의 대립이 제도적인 측면으로부터 선취되는 것임을 단적으로 보여준다고 할 수 있다.

III. anti-museology에서 문화혁명으로: 하류 이치로, 미공투, 반박공투파 (反博共闘派)

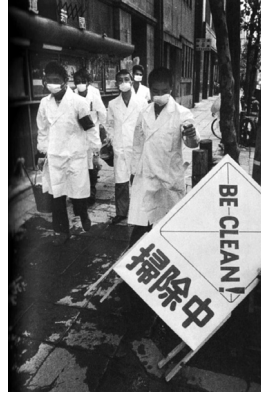
양데팡당의 '반예술' 작가들은 “총체적인 변혁을 지향하는 전위”라는, 제2차 세계대전 이후 일본 미술비평 이념의 거점이기도 했다.²⁸ 이러한 비평적 입장을 대표하는 비평가 하류 이치로(針生一郎)²⁹는 1960년대 초에 요미우리 양데팡당에 '반예술' 작품들이 범람하자 '전위의 부재'를 탄식했다.³⁰ 하지만 1960

27. 勅使河原純, 『美術館からの逃走-現代美術は風景にからみつぎ』, 現代企画室, 1995.

28. 宮川淳, 『理念と機構のあいだに-アンデパンダン問題』(1964), 『宮川淳著作集II』, 美術出版社, 1980, pp. 109-116.

29. 1925년생인 하류 이치로는 제2차 세계대전 종전 직후에 본격적인 미술비평을 시작한다. 그에게 미술비평은 마르크스주의적 입장에서 사회의 총체적인 변혁을 지향하는 '전위' 개념을 중심으로 하는 것이었다. 특히 미군 점령기에 사회주의자들이 대거 석방되면서, 미술계에서도 미술의 전쟁협력과 국가동원에 대한 비판, 혁명에 의한 사회의 총체적인 변혁, 프롤레타리아 계급을 주인공으로 하는 사회주의 리얼리즘의 도덕적 우위 등을 내용으로 하는 '민주주의 미술'이 활발히 주장되었다. 하류 또한 이러한 당시의 분위기에 공감하면서, 1953년에는 공산당에 입당해서 활동했다. 하지만 1960년 안보투쟁 때 관료화된 일본 공산당 지도부를 비판함으로써 당에서 제명당하게 된다. 이를 기점으로 하류는 신좌익의 입장에서 '문화혁명'을 주창하며, 1960년대에 전세계를 휩쓴 시민운동, 학생운동, 반전운동 등을 몸소 체험하면서, 그 문체의식을 통해 미술의 사회적 존재방식을 재검토하고, 기존의 미술계에 대한 비판적 입장에서부터 '문화혁명'을 선취할 적극적인 방안을 끊임없이 제시했다. 특히 그는 60년대 말 미공투와 같은 학생운동조직의 체제비판에 적극 공감해, 그들의 문제제기로부터 '문화혁명'의 비전들을 이끌어내고 공론화했다. 그러나 현재 일본미술비평계에서 하류가 차지하는 독보적인 지위에 비하면 그의 1950-60년대 비평 활동은 거의 잊혀져 공적으로 논의되는 일이 없다 해도 과언이 아니다. 이러한 현실은 1960년대의 미술실천 및 비평이 그 이후에 역사화되고 기억되는 과정에서 본 논문에서 다루는 anti-museology나 '문화혁명'이라는 측면이 탈락된 데에 기인하는 바가 크다고 할 수 있다.

30. 光由里, 『芸術・不在・日常-「反芸術」をめぐる批評言説』, p. 154.

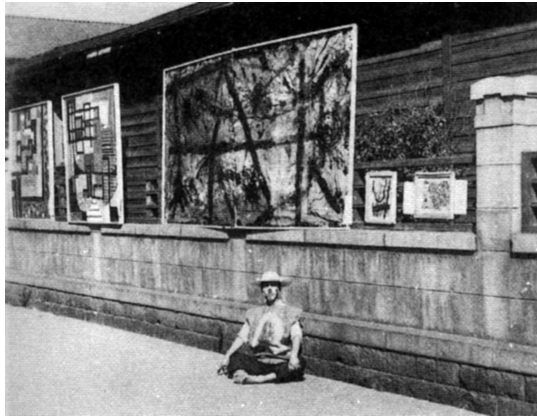


도판 8(위). 나카니시 나츠유키, <빨래집게는 각반행동을 주장한다>의 거리 퍼포먼스, 1963.

도판 9(위 가운데). 네오다다 오거나이저즈의 거리 퍼포먼스, 요미우리 양데팡당 1회전, 1960, 긴자.

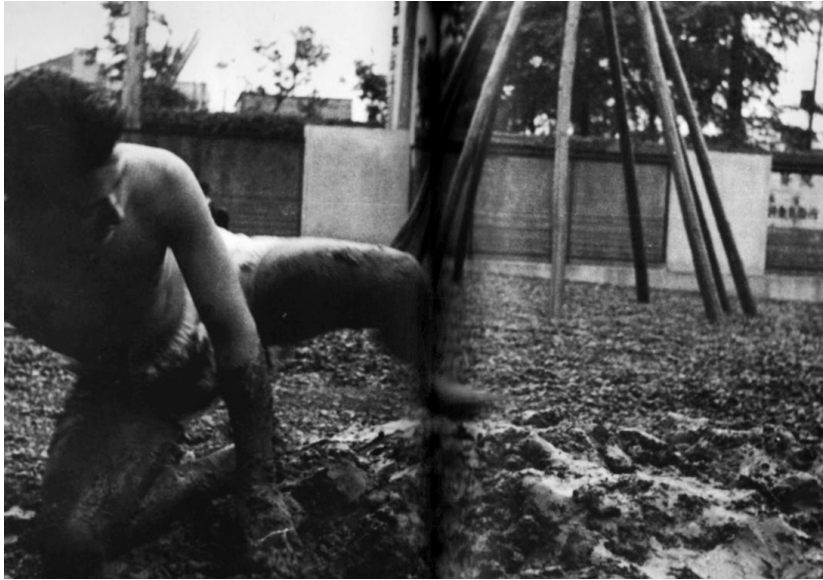
도판 10(위 오른쪽). 하이 레드 센터(다카마츠 지로, 아카세가와 겐페이, 나카니시 나츠유키), <BE CLEAN! 수도권 청소정리 촉진운동>, 1964.

도판 11(오른쪽). 큐슈파 가두전, 1957.



년대 말이 되면, 지방도시에서 결성된 '반예술' 그룹들 즉 "후쿠오카의 '규슈파(九州派)', 코치의 '도사파(土佐派)', 오사카의 '구타이'와 '이(位)', 기후의 'VAVA', 나고야의 '제로지겐(ゼロ次元)', 사이타마의 '사이타마 전위(埼玉前衛)' 등과 같이 기성의 전시형식을 넘어서 해프닝이나 가두전(街頭展)을 벌이고 양데팡당 형식의 데몬스트레이션을 기획하는 그룹들"에게 '전위'로서의 역할을 기대하게 된다(도판 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).³¹ 왜냐하면 그는 "메이지 이후 미술만큼 국가권력의 비호와 통제 하에 있었던 장르는 없"으며, 도쿄도 미술관은 그러한 국가권력의 중앙집권체제, 즉 '지방' 미술가들까지도 도쿄에 끌어들여 전국적인 "문화의 획일화와 균질화"를 초래하는 시스템의 일단

31. 針生一郎, 「地方コンプレックスを壊せ」, 『美術手帖』, 1968, 4, p. 93.



도판 12. 시라가 카즈오(구타이), <진흙에 도전하다>, 1955.



도판 13. 제로지겐, <신사에서의 의식>, 1964.



도판 14. 제로지겐, <베트남 반전의식>, 1968.

이라고 보았기 때문이다. 그리고 이러한 사태를 극복하기 위해 하류는 ‘지방’의 전위 그룹이나 양대당당이 체제 전체의 변혁을 가져올 수 있는 ‘문화변혁의 게릴라’가 될 것을 요구했다.³²

한편 베트남전에 대한 전세계적인 반전시위가 극에 달한 1968년에는 이 ‘게릴라’들이 참가한 「반전과 해방」전이 열렸는데, 이 전시는 이미 그들의 작품을 가지고 반전의 「전쟁」전(1967)을 기획한 하류와, 타키구치 슈조, 나가하라 유스케, 이시코 준조 등의 비평가를 중심으로 일본과 미국의 미술가, 디자이너, 시인 등 100여 명이 참가해, 반전의 메시지를 전하고 베트남에 의료기금을 보내기 위한 것이었다. 이러한 기획이 앞서 말한 ‘체제 전체의 변혁’을 초래할 수 있는 ‘문화변혁의 게릴라’ 활동의 일환이었음은 분명하다. 하지만 아카세가와와는 미술을 완성된 상품으로 유통시키는 화랑에서의 전시에 의존하는 한 ‘문화변혁의 게릴라’ 역시 한계를 드러낼 수밖에 없다고 지적했다.

때마침 제2차 세계대전 중에 일본에서 제작된 전쟁기록화를 전시하는 「태평양전쟁명화」전(도판 15, 15-1, 1968)과 전시기간이 겹쳤던 「반전과 평화」전에 대해 아카세가와와는 “‘전쟁명화(戰爭名畫)’가 갖고 있는 이상적인 효용성을 다시 한 번 역으로 이용하려는 의도”가 ‘반전명화전(反戰名畫展)’에 전제되어 있다고 말했다. 이러한 평가는 다음과 같은 회의에 근거한다.

현실의 전쟁에 맞서 항전하고 있는 베트남 인민에게 반전명화를 가지고 연대하는 것이 가능한가. 미제국주의를 타도하는 투쟁에 회화가 무력하기만 하다고 생각지는 않는다. 허나 회화를 완성된 형태나 물건으로만 본다면 ‘반전명화전’이라는 기념행사로만 끝날 뿐이지, 미제타도에 기여할 수는 없을 것이다.

베트남 인민과 연대한다는 것은 거기에서 벌어지는 혁명과 융합하는 것을 의미한다. 혁명이 그 과정에서 항상 새롭게 창조되는 것처럼, 혁명과 융합하는 회화의 상상력은 화랑에 도달하기까지의 과정 속에 있을 뿐이다. 그것은 무명의 회화로서 역사의 저변을 통과하는 것이다.

32. 하류의 요구에 부응하듯이 규슈파의 키쿠하타 모쿠마는 규슈파 결성 목적을 “화가를 둘러싼 환경의 미화운동”, 이를 위한 “지방 보스의 소굴인 현립전(縣立展)의 박멸, 전국적 네트워크를 가진 공모단체의 박멸, 자주·자립·자유 출품이 가능한 양대당당의 규슈 개최, 모든 약의 근원인 도쿄 공략”에서 찾은 것은 하류의 문제의식을 공유하는 것이었다. 이를 증명이라도 하듯 규슈파가 주도해 1967년부터 개최된 규슈 양대당당은 하류의 적극적인 관여 속에서 진행되었다. (菊畑茂久馬, 「手弁当芸術」, 『菊畑茂久馬著作集 2 戦後美術と反芸術』, p. 125.)



도판 15(위). <태평양명화전> 전시 장면, 1968.

도판 15-1(오른쪽). 후지타 츠구하루, <아츠섬에서 옥처럼 부서지다>, 1943.



반전명화가 성립하는 것은 평화로운 국경 내부에서임을, 결과적으로 제시해 준 데 「반전과 해방」전의 성과가 있다.³³

여기에서 아카세가와는 ‘반전명화전’의 한계를 넘어설 급진적인 해결책으로 ‘혁명과의 융합’을 제창했다. 정치혁명과 예술혁명의 일체화라 할 ‘혁명과의 융합’은 평화로운 국경 내부에서 혁명을 시도한 미공투 및 반박공투의 출

33. 赤瀬川原平, 「二つの戦争展に思う」, 『美術手帖』, 1968. 9., p. 31.

현을 예고하는 것이었다.

미공투는 '미술가공투회의(美術家共闘會議)'의 약칭으로 1968년에 일본대학과 도쿄대학을 중심으로 결성된 학생운동조직 '전공투(全共闘)³⁴에 공감하면서, 1969년에 타마미술대학을 시작으로 무사시노미술대학, 도쿄예술대학, 일본대학 미술학부, 아오야마다디자인학교 등으로 번져나간 미대 학생 및 미술가들의 투쟁조직이었다. 1969년이 되자 하류는 미국과 유럽에서의 반전운동 및 학생운동, 그리고 1967년의 사세보투쟁을 기점으로 하는 일본 학생운동이 제기한 “학문이란 무엇인가, 직업이란 무엇인가, 문화의 창조와 사회의 변혁은 어떻게 통일되어야 하는가”라는 근본적인 물음으로부터 ‘문화혁명의 전망’을 이끌어냈다. 게다가 하류는 이러한 관측을 ‘반예술’ 이후 “‘예술’을 현실로부터 구별 짓는 경계가 이미 소실되어 버린” 미술가의 존재론과 결부시켜, 결국 “현재의 미술가는 ‘예술’로부터 벗어나는 것을 두려워하지 말고 거대한 관리기구 전체와 대결해서 독자적인 커뮤니케이션 통로를 개척해야 한다.”는 실천론을 주장했다.³⁵ 동시에 당시 타마미술대학의 전임강사였던 하류는 바리케이드 내에서 활발히 제기되던 다음과 같은 미공투의 주장들을 생생하게 전달해 주었다.

우리가 '미술가'라는 체제로부터 주어진 말에 자신을 위치지운다면 어떤 근본적인 질문도 제기될 수 없을 것이다. '미술가'라는 위치에 틀어박혀 있는 한, 우리의 질문은 '어떻게'라는 기술적인 부분이나 개인적인 신변상의 개량으로부터 벗어나지 못할 것이다. ... 우리의 모든 질문은 이름 붙여지기 이전의 나, 우리에게서만 제기될 수 있다. 하지만 우리가 '이름'으로부터 벗어나는 것이 가능한가. '미술가'로부터 벗어났다 하더라도 이 세상의 모든 이름으로부터 벗어나는 것은 불가능하다. 이 세상에 살고 있는 우리는 주어진 이름을 역으로 취하지 않는 이상 구체적으로 싸우는 것이 불가능하다. 지금, 미술가라고 불리고 있다면, 바로 거기가(그 이름이) 전쟁터이다.³⁶

여기에는 자신의 존재를 규정하는 '미술가'라는 '이름'을 체제로부터 주어 진 것으로 파악해 그 '이름'을 '전쟁터'로 간주하는 침예한 의식이 담겨 있다.

34. 전공투에 관해서는 기하라 게이지, 편집부 옮김, 『전공투(일본학생운동사)』, 백산서당, 1985; 미시마 유키오 외 지음, 김항 옮김, 『미시마 유키오 대 동경대 전공투1969-2000』, 새물결, 2006을 참조.

35. 針生一郎, 「美術大学の造反—斯末魔の近代」, 『美術手帖』, 1969, 8, pp. 150-151.

36. 針生一郎, 「バリエードのなかの芸術—斯末魔の近代」, 『美術手帖』, 1969, 9, p. 164.

이렇게 ‘미술가라는 말을 부정적 매개’로 하는 싸움은 ‘안보투쟁’의 ‘합리적 투쟁’이나, 미디어 혁명으로부터 혁명의 미디어를 이끌어내고자 한 ‘낙관주의’까지도 부정한 뒤에 나온 결론이었다. 왜냐하면 “우리가 체제로부터 주어진 모든 이름을 부정한다 하더라도 여전히 모든 이름은 남을 것이다. 부정하면서 동시에 어떤 이름을 선택하지 않는 한 우리는 추상적인 공간에서 정치주의에 빠지게 될 것”이기 때문이다. 즉 그들은 추상적 정치주의를 거부하는 입장에서 “자신의 표현의 장을 걸고” “자신의 발판을 허물어뜨리는” “구체적인 싸움”에 도전한 것이다. 이런 입장에서부터 ‘미술가공투회의’가 이끌어낸 결론은 다음과 같은 ‘미술권력기구해체!’였다.

일전(日展)마이니치(毎日) 현대미술전을 양극으로 하는 공모제를 분쇄하자!
 도쿄도 미술관 해체!
 도쿄 비엔날레 분쇄!
 만국박람회 분쇄!
 도쿄국립근대미술관 해체!³⁷

미공투의 바리케이드 내에 들어가 ‘자주강좌’를 계속했던 하류의 다음과 같은 강연 내용은 ‘미술권력기구해체’의 필연성을 명쾌하게 전해준다.

현대사회 속에서 문화나 예술이라는 이름이 붙는 것은 반전·반체제라는 입장을 표방해도 모두 체제 측의 대중지배 수단이 되어버린다는 사실을 직시할 필요가 있다. 그리고 자신이 하는 일까지 포함해 그것을 고발하고, 그것에 저항하고, 한정 없는 싸움을 계속해야 한다.³⁸

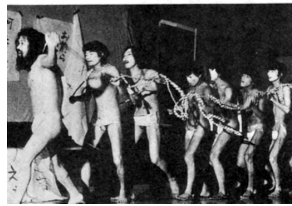
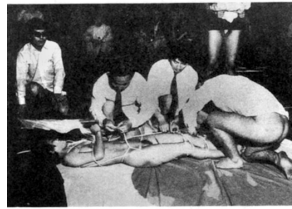
「전쟁」전이나 「반전과 해방」전을 기획한 하류에게 이는 미공투의 운동에서 촉발된 자기비판이기도 할 것이다. ‘미술가’라는 ‘이름’을 ‘전쟁터’로 삼는 것과 마찬가지로, ‘문화나 예술이라는 이름’이 붙는 모든 것을 ‘체제 측의 대중지배 수단’으로 간주하는 끝없는 싸움에 스스로를 위치지움으로써, 하류는 아카세가와가 말한 평화로운 국경 내부에서의 혁명을 성공시키고자 했을 것이다. 또한 미공투가 제기한 ‘미술권력기구해체’야말로 문화나 예술이라는

37. 黒木臣三(美共闘事務局), 「醒めよ「美術家」たち」, 『美術手帖』, 1969. 9, pp. 12-13.

38. ヨシダ・ヨシエ, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, p. 203.



도판 16. 큐슈파(반만박예술공투), 밟는 그림 전단지 'KYUSHU RENONSENSE'를 횡단보도에 뿌린 퍼포먼스, 1969.



도판 17. '쿠모' 그룹, '만박파괴 큐슈 대회'에서의 해프닝, 1969.



도판 18(왼쪽), 18-1(오른쪽), 제로지겐, 반박공투 퍼포먼스, 교토대학, 1969.

이름이 붙는 모든 것을 체제 측의 대중지배 수단으로 보는 급진적인 시점에서 태어난 '구체적인' 슬로건이었다.

그리고 이듬해인 1969년에는 미공투가 '미술권력기구해체'의 슬로건 안에서 주창했던 '만국박람회 분쇄' 운동이 본격적으로 전개되었다. 하루는 타키코지, 미야우치 요시히사 등의 비평가들과 함께 『우리에게 만국박람회는 무엇인가』³⁹라는 만국박람회 비판론을 간행했으며, 제로지겐, 고쿠인(告陰), 비타민 아트(ビタミン・アート) 등 소위 '반예술'의 '양구라'⁴⁰ 그룹들은 '반박공투파(反博共闘派)'를 결성했다(도판 16, 17, 18, 18-1). 여기에 참여했던 카나자카 켄지의 말을 빌리면, "체제란 문화관리의 방법과 떼어낼 수 없게 유착되어 있는 문화 및 예술의 존재방식"으로, "만국박람회가 그 절정의 위용을 드러내면서, 관리로 인해 거세된 문화의 공동(空洞)을 떠받치고 있던 위계구조가 너무나도 또렷하게 눈에 보이게 되었"던 것이다.⁴¹

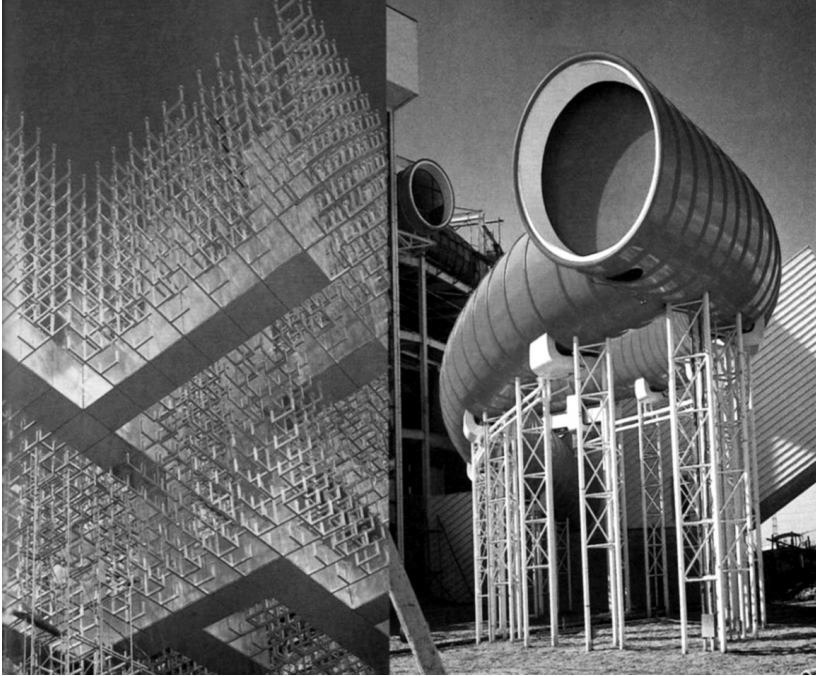
이들에게 1970년에 개최된 오사가 만국박람회(도판 19, 20)는 체제에 의한 '문화관리'의 정점 그 자체였다. 이와 관련해 제로지겐을 이끌었던 가토 요시히로는 "앞으로의 인류를 무의식적으로 조작하려는 새로운 통제관리 컴퓨터 장치"가 바로 만국박람회의 실태라고 비판하는 동시에, 만국박람회가 내건 '인류의 평화와 질서'란 슬로건이 "정보장치지배에 의한 인류의 맹인화, 반란 없는 평화 속에서 이루어지는 인간의 무의식 조작이라는, 20세기의 새로운 폭력"을 의미한다고 주장했다.⁴² 이러한 인식은 미공투의 체제비판과 공명하는 것이었고, 이를 바탕으로 제로지겐의 멤버들은 전라의 퍼포먼스를 통

39. 針生一郎編, 『われわれにとって万博とはなにか』, 田畑書店, 1969.

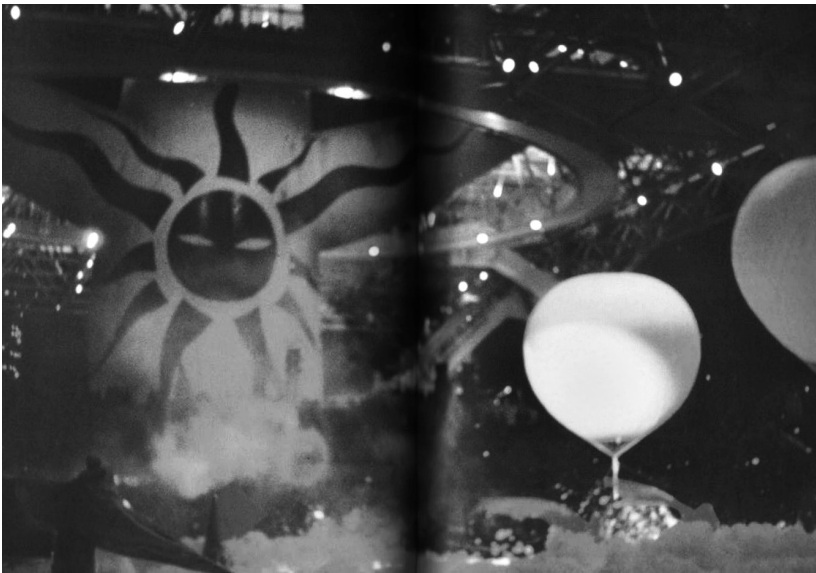
40. '인더그라운드'의 약칭으로 1960년대 후반의 반문화(反文化)를 특징짓는 연극, 음악, 미술, 영화, 디자인 등의 분야에서 일어난 예술운동을 지칭한다. 특히 1960년 안보투쟁 세대를 중심으로 한 다양한 소극장운동이 그 진원지였는데, 그들은 일본공산당 계열의 영향이 컸던 신극(新劇)으로부터 연극을 해방시키고자 했다. 이들은 당시 일본공산당에 반대하는 신좌익의 입장에 공명하면서, 직접적인 정치혁명보다는 '전위로서의 문화운동' 속에 자신들의 운동을 위치지었다. 이러한 연극운동이 탈근대, 반권력을 지향하는 당시의 젊은이들에게 압도적인 지지를 받으면서 젊은이들의 반문화로 확산되었고, 연극 외의 분야에까지 '양구라' 운동이 활발히 전개되었다. 다분히 비의적이고 폭력적인, 그리고 '외설'이라는 이유로 끊임없이 단속의 대상이 되었던 제로지겐, 고쿠인, 비타민 아트와 같은 '반예술' 그룹들의 퍼포먼스는 이 '양구라'의 특징을 오롯이 체현하고 있다 하겠다.

41. 金坂健二, 「反博共闘派の台頭」, 『美術手帖』, 1969, 8., pp. 18-19.

42. ヨシダヨシエ, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, pp. 176-177.



도판 19. 오사카 만국박람회 당시 세워진 스위스관(왼쪽)/미초이 그룹관(오른쪽), 1970.



도판 20. 오사카 만국박람회에서의 <구타이 미술축제>, 1970.

해 만국박람회를 “정치의 정점에서 터져 나오는 광기의 제전”으로 전화시키고자 했다.

하지만 만국박람회는 탈장르적인 새로운 테크놀로지를 통해 미술관 공간을 넘어서 ‘환경’ 내지는 ‘장소’로의 ‘해방’을 시도했던 또 다른 계보의 전위 예술가들을 총동원해서 연출된 국가적 이벤트였다. 사와라기 노이가 실험공방(実験工房), 메타볼리즘(メタボリズム), 엔바이런먼트회(エンヴェイロメントの会)로 이어지는 일련의 계보를 통해 밝힌 그들의 활동은 “적극적으로 미래사회를 지향하고” 오사카 만국박람회에 이르러 “국가와 기업이 준비한 윤택한 자금과 최신 테크놀로지를 구사해 미래 예술의 존재방식을 제시”하는 것이었다.⁴³

이에 대해 미술비평가 요시다 요시에는 “만국박람회에 봉사하는 미술가 제군에게 호소한다”라는 제목의 전단을 만들어 “당신들이 만국박람회에서 하는 일을 방기하는 것이 바람직하다고 생각합니다. 당신들이 아직까지 진정한 ‘체제의 개’가 되지 않았다면, 당연히 만국박람회 노동자로서 총파업을 일으킬 권리가 있습니다”라고 호소했다. 그러나 이러한 요시다의 기대를 저버리고 만국박람회는 6,422만 명이라는 공전의 관객을 동원하는 ‘성공’을 거둔 반면, 반박공투파는 경찰의 엄중한 감시와 체포극으로 활동의 장이 급격히 축소되었다. 심지어 반박공투파의 반체제적인 ‘외설’ 퍼포먼스에 대한 규제는 이후 갤러리나 미술관에서 열리는 전시와 가두 퍼포먼스에까지 확산되어 일상화되는 경향을 보였다(도판 21, 22).⁴⁴

만국박람회가 대대적인 ‘성공’을 과시한 1970년에 미공투는 ‘미공투 REVOLUTION 위원회’로 새롭게 조직되었다. 히코사카 나오요시, 토네 야

43. 이에 관한 보다 자세한 논증은 榎木野依, 『日本・現代・美術』, 新潮社, 1998; 榎木野依, 『戦争と万博』, 美術出版社, 2005를 참조할 것.

44. 요시다 요시에는 1971년 시점에서 경찰의 규제와 체포의 대상이 되었던 예를 다음과 같이 소개했다. 반박공투파(외설, 1969. 7), 후루자와 이와미의 화집용 팜플렛(외설, 1969. 11), 우에하라 지로 개인전(외설, 1969. 10), 이토이 칸지의 만국박람회 퍼포먼스(외설, 1970. 4), ‘고도모노쿠니’ 사건(1970. 4), 쓰레기 사건(아이치현미술관, 1970. 7), 사망신고서 사건(시즈오카현민회관, 1970. 11), 모리야마 야스요시 사건(외설, 후쿠오카현 아나기가와, 1970. 11), 하시즈메 요네코 개인전(외설, 1970. 12), 이토 야스히코(정치성, 가나가와현립 아츠기청소년회관, 1971. 3) 등. (ヨシダ・ヨシエ, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, pp. 187-188.)



도판 21. 제로지겐, 고쿠인 등, 교토대학 강당에서 줄타기 퍼포먼스, 1969.



도판 22. 제로지겐(반박공투파)의 퍼포먼스, 오사카성 공원, 1969(베트남평화운동단체 등 6만여 명 참가).

스나오, 호리 코사이 등을 중심으로 결성된 이 조직은 직접적인 반체제투쟁을 지향했던 미공투와 달리, 역사 속에서 미술표현 자체가 강력한 제도성을 띠게 된 점에 집중해, 이 제도성을 거부하는 ‘투쟁’을 본령으로 삼았다. 즉 이들은 미술 자체가 근원적인 제도성을 가지고 있음을 인식하고, ‘제도로서의 미술을 단념’했음을 선언했다. 그럼으로써 비로소 이들은 체제로부터 주어진 미술가란 ‘이름’을 벗어던진 미술가가 될 수 있다고 믿었다.

하지만 다른 한편, 히코사카는 1960년대의 반예술 운동을 만국박람회에 수렴시킨 국가권력에 대해 ‘무력감’을 느꼈다고 술회했다.⁴⁵ 더 이상 미공투의 직접적인 투쟁 내지는 ‘문화혁명’이 가능한 공간은 현실 속에 존재하지 않았

45. 彦坂尚嘉, 「71美術批評への視点」, 『美術手帖』, 1972, 1, pp. 26-29.

던 셈이다. 이는 국가권력이 반박공투파의 정치성을 ‘외설’로 규정해 그들의 정치성이 소통될 수 있는 공간을 닫아버린 결과였다고 할 수 있다. 1970년대의 이러한 상황변화 속에서 ‘반예술’의 미술가들이나 ‘미공투 REVOLUTION 위원회’의 미술가들은 자신들의 비판적인 미술 실천의 일환으로 새로운 미술 사적 지식 창출을 시도했다. 그들에게 ‘미술사’는 아마도 그들의 정치성이 소통될 수 있는, 나아가 현실의 정치성을 재탈환할 수 있는 또 다른 ‘전쟁터’였을 것이다. 이러한 측면은 그들이 화단구조에 반하는 반체제적 전위미술의 계보를 구체화하려 했던 데에서 단적으로 드러난다. 그리고 이 새롭게 구체화되는 미술의 계보에 붙여진 이름이 ‘현대미술사’였다.

IV. 문화혁명과 기억의 정치학: 전위미술사로서의 ‘현대미술사’의 창출

우리는 역사 속의 미술을 검토해야 한다. 한 시대에 무엇이 미술이었는가? 그 시대에 미술은 무엇을 할 수 있었는가? 인류에게 미술은 무엇이었는가? ...

역사를 검토함으로써 우리는 전체(체제) 내에서 미술을 구성하는 많은 요인들과 그 요인들을 조작할 수 있는 가능성을 알게 될 것이다.⁴⁶

히코사카는 1969년에 타마미술대학 바리케이드 투쟁(1969. 1)에 참가하면서 ‘조형작가동맹’을 결성하고(1969. 4), 바리케이드 내에서 「조형작가동맹」전을 개최했다. 그리고 같은 해 아오야마디자인학교의 바리케이드 투쟁에 참여하면서 ‘그룹 온가쿠(音楽)’와 도쿄 플럭서스의 멤버였던 토네 야스나오(刀根康尚)와 만나 ‘현상학연구회’를 결성하고, 7월에는 토네, 호리 코사이, 미야모토 타카시 등과 미공투를 결성하게 된다. 위의 글은 11월에 ‘조형작가동맹’의 기관지인 『나선형 성운 HOME』에 기고했던 것인데, 이는 히코사카가 체제 내에서 미술을 구성하는 요인들과 그 요인들이 조작 가능하다는 사실을 ‘미술사’를 통해 알게 되는 과정이, 미공투 결성으로까지 이어지는 격렬한 ‘문화혁명’ 속에서였음을 시사한다.

이 때 기성의 미술사가 아니라 ‘문화혁명’의 비전 속에서 이들이 새롭게 검

46. 彦坂尚嘉, 「70年代冬に向かって—日宣美·日展闘争総括」, 『渦状星雲 HOME』 2号, 1969. 11., n. p.

토하게 될 '미술사'는 '미술의 조작가능성'이라는 혁명적 인식의 지평을 열어 주는 원천이었던 셈이다. 즉 위의 글은 체제로부터 주어진 것으로서의 미술사가 아니라 이들에 의해서 혁명적으로 재구성되어야 할 미술사의 존재를 암시한다. 이 새로운 '미술사'의 재구성은 과거 미술에 대한 회고나 기념을 위한 것이라기 보다는, 미래에 도래할 미술의 존재방식을 능동적으로 결정하고 준비하는 것이라고 할 수 있다.

한편 위에서 지적한 대로 이러한 움직임은 1970년을 전후로 해서 활발히 전개되었는데, 주로 1960년대의 비판적인 미술가 및 비평가들이 미술잡지인 『미술수첩』에 연재하는 방식으로 이루어졌다. 하류의 「전후미술성쇠사(戰後美術盛衰史)」(1963), 시노하라 우시오의 「전위의 길(前衛の道)」(1966), 시라가 카즈오의 「모험의 기록: 에피소드로 보는 구타이 그룹의 12년」(1967), 요시다 요시에의 「전후 전위의 개요 18장면(戰後前衛ゆかりのあらごと18番)」(1971-72) 등이 차례로 발표되었고, 히코사카와 토네 또한 「60년대 미술은 어떻게 움직였는가」⁴⁷와 무려 400페이지에 달하는 「연표: 현대미술의 50년」⁴⁸을 『미술수첩』에 발표했다.

만국박람회의 '성공'과 미공투·반박공투파의 혁명적 에너지의 소진이 교차하는 1970년을 전후로 『미술수첩』에 연재된 이 글들은 기본적으로 화단구조의 바깥에서 전개되었던 '전위미술'의 역사를 가시화하려는 노력이었다. 즉 공식화된 미술사가 관전/반관전의 구도로 공모미술단체의 생성과 분열의 계보를 기록하면서 망각에 부쳐온 비판적 전위미술들을 역사의 무대 위로 소환하는 작업이었다. 그리고 히코사카와 토네의 「연표」에서 단적으로 알 수 있듯이, 이 전위미술의 역사가 '현대미술사'라는 이름을 얻었던 것이다. '현대미술사'는 미술사가 갈등과 균열을 내포하고 있으며, 끊임없는 질문과 논쟁의 대상이 될 수 있음을 말해주는 개념이라 할 수 있다.

물론 이러한 「연표」의 관점은 앞서 언급한 '미술의 조작가능성'을 전제로

47. 彦坂尚嘉·刀根康尚, 「集団の波-60年代美術はどう動いたか」, 『美術手帖』, 1971. 10, pp. 26-112; 「表現, 状況-60年代美術はどう動いたか」, 『美術手帖』, 1971. 12, pp. 41-93; 「新しい批評のために-60年代の地平から」, 『美術手帖』, 1972. 1., pp. 49-196.

48. 彦坂尚嘉·刀根康尚(編), 「年表-現代美術の50年 上・下」, 『美術手帖』, 1972, p.4-5.

한 것으로, '미술'이란 고정된 개념이 아니며, '연표' 자체도 일종의 일시적인 그림에 지나지 않았다. '미술'은 기성 화단의 외부에 존재하는 파편이자 아직 제도화되지 않은 표현이었다. 하지만 각 시대의 전위미술은 언젠가는 주류문화에 흡수되어 제도화됨으로써 이후에 올 새로운 문화를 위한 환경을 형성하게 된다는 것이 이 「연표」의 관점이었다. 따라서 히코사카와 토네에게 '연표'는 이러한 '미술'의 변형 과정, 즉 사회적으로 통합되고 완전히 제도화된 표현이 되어가는 과정을 시각화하는 것이었다. 그렇기 때문에 '연표'는 전위미술의 '제도화'라는 일종의 역설을 기록하는 것이었다. 하지만 이 역설이야말로 '미술가'라는 '이름'을 전쟁터로 삼음으로써 체제로부터 주어진 미술가라는 이름을 거부한다는 미공투의 입장을 그대로 반영한 것으로 볼 수 있다. 즉 이들에게 '연표'는 미술사라는 제도 자체를 전쟁터로 삼아서 기성의 미술사를 거부하는 작업이었으며, 전위미술을 축으로 하는 '현대미술사'의 창출은 그러한 작업을 위한 구체적인 무기였던 셈이다.

물론 이들에게 '현대미술사'는 그들의 비판적 실천이 가장 직접적으로 표출되었던 1960년대를 중심으로 해서, 이 1960년대 미술을 가능케 했던 전사(前史)를 발굴해내는 방식으로 구성되었다. 그 결과 다이쇼 시대(1912-1926)에 등장하는 전위미술로부터 구타이 결성을 출발점으로 삼는 1960년대 미술로 이어지는 전위미술의 역사가 만들어지게 되었다. 구타이로부터 시작되는 '현대미술사' 기술의 원형은 바로 이 「연표」에서 찾을 수 있다고 하겠다.

하나 구타이를 출발점으로 한다는 것은 구타이로부터 새로운 양식사적 전개를 창출한다는 의미가 아니었다. 히코사카는 “구타이의 활동기간과 자민당의 해체모니 하에서 패전 후 민주주의가 확립되는 시기는 기묘하게 대응”한다고 지적하며, 구타이의 활동 나아가 일본의 1960년대 미술은 “패전 후 일본민주주의의 안정과 미국에 의한 문화적, 군사적인 아시아 침략이라는 양면성 위에서 전개되었”음을 강조했다.⁴⁹ 즉 히코사카에게 구타이는 정치적, 사회적, 문화적 컨텍스트로부터 단절된 위생학적 공간에서가 아니라, 당시의 컨텍스트들과 적극적으로 교통함으로써 의미를 획득할 수 있었던 것이다. 이

49. 彦坂尚嘉, 「閉ざされた円環の彼方は—具体の軌跡から何を…」(1973), 『彦坂尚嘉のエクリチュール—日本現代美術家の思考』, 三和書籍, 2008, p. 147.

런 점에서 「연표」가 지향하는 '현대미술사'는 치바가 '구타이-반예술-일본 개념파/모노파-미공투 REVOLUTION 위원회/1970년대 작가군'이라는 일련의 연쇄로 파악한 단선적, 목적론적 역사 속에 구타이를 배치한 것과는 분명 다른 것이었다.⁵⁰

한편 다이쇼 시대의 전위미술은 역사적으로 메이지 시대(1868-1912)에 고착화된 미술이라는 제도 및 화단구조와 대립하는 것으로 간주되었다. 이후에 기타자와가 '메이지가 구축한 제도'와 '다이쇼 아방가르드' 간의 대립이 반복되는 것으로 제시했던 메이지 시대 이후 일본미술사의 구조는 이 「연표」를 계승하는 것이라 할 수 있다.⁵¹ 기타자와에 앞서 '규슈파'의 멤버였던 키쿠하타 모쿠마는 『천황의 미술: 근대사상과 전쟁화』(1978)와 『후지타여 잠들여라: 화가와 전쟁』(1978)을 발표해 위의 대립구조의 한 축을 이루는 '메이지가 구축한 제도'의 역사를 구체화했다. 히코사카와 토네에게 다이쇼 시대의 미술이 1960년대 미술의 전사였다면, 키쿠하타에게 메이지 시대는 1970년대 미술의 전사로 간주되었다. 그는 “고도로 발달한 경제사회를 유지하기 위한 사회의 중층적인 관리체제”는 “구조적으로는 보수적 사상과 중첩된다”고 지적하면서, “일본 역사상 현재와 같은 전체주의적이고 복잡하고 거대한 관리사회는 일찍이 존재한 적이 없었다”고 역설했다. 이렇게 키쿠하타는 1970년대의 '관리사회' 즉 1960년대의 직접적인 '문화혁명'의 실천이 소진된 이후에 도래한 현실을 '전체주의'라는 '보수적 사상'과 결부시켰고, 이로부터 '관리사회'의 전사를 '15년전쟁사'(1931-1945)에서 찾는 시점을 도출해냈다.

키쿠하타는 “현대예술의 대중화 및 사회적 기능의 증대”를 “예술이 새로운 대중화사회의 질서에 의해 제어되고, 점차 예술의 순도와 반체제적인 거점이 무너져가는 과정”이라고 규정했다. 1970년대의 '현대미술'은 “국가권력에 대한 비판은커녕 대중에 대한 비판조차도 금기시되고 규제를 받는” '전체주의' 하에서, 대중소비를 기반으로 한 거대한 관리사회의 대중욕망 조작에 가

50. 치바가 '미공투'가 아닌 '미공투 REVOLUTION 위원회'를 다룬 점 또한 현실 속에서 미술가들이 직접적인 투쟁의 대상으로 삼았던 미술제도의 문제들을 주변화하고, 미술사 기술을 미술이라는 표현의 문제에 국한시킨 결과로 볼 수 있다. 따라서 치바에게 '미술이라는 제도'는 역설적이게도 '제도'라는 문제설정이 필연적으로 수반하는 사회와의 관계가 누락된 추상적 개념이 되어버렸다.

51. 北澤憲昭, 『眼の神殿-「美術」受容史ノート』, 美術出版社, 1989.

답해, 이 욕망의 조작으로부터 미술과 사회와의 관계를 도출해내고자 한다는 것이 키쿠하타의 진단이었다. 독점자본과 정치권력이 일체가 되어 대중의 욕망을 조작하는 시스템을 '전쟁 내셔널리즘'의 소산으로 본 키쿠하타에게, 그러한 시스템에 편입되어 있는 현대미술은 전쟁기에 그려진 '전쟁화'와 다를 바가 없었다.⁵²

『천황의 미술』에서 키쿠하타는 “오늘날 태평양전쟁화의 의미는 근대 100년을 걸어온 일본미술이 그 예술사상의 본질을 가장 농밀한 형태로 폭로한” 데 있다고 말했다. 이 역사적 기점은 메이지 시대에 “새로운 예술의 탄생을 꿈꿨던 화가들의 순진한 비상이 이를 압도하는 국가탄생의 역사에 통째로 포섭되어” “국가체제에 편입되는 과정”으로 상징되었다. 또한 그 후의 과정은 “청일, 러일전쟁을 벌인 일본의 제국주의 노선” “국방국가로서의 진로를 선택한” “일본 파시즘의 대두와 전시체제”에까지 미술이 편입되어, 결국 전쟁화에 이르게 되는 것이었다. 요컨대 1970년대로부터 1930-40년대 전쟁기에, 그리고 이 전쟁기로부터 메이지 시대로 연결되는 또 하나의 역사적 계보가 여기에서 성립되는데, 이는 '현대미술'이 저항해온 메이지 이후 일본 '근대미술'의 역사적 존재방식에 다를 아니었다.

이렇게 1970년대에 들어오면서 '반예술'이나 '미공투'의 비판적인 미술가들은 미술사의 재구성 내지는 미술사를 둘러싼 기억의 정치학을 새로운 실천의 영역으로 삼았다. 이 속에서 '근대미술'과 '현대미술'은 더 이상 중립적인 시대구분에 의거한 개념이 아니라, 필연적으로 반목할 수밖에 없는 대립구조를 그리는 개념쌍으로 모습을 드러냈다. 이 미술가들에게 '현대미술사'의 창출과 화단구조에 대해 비판적인 '근대미술사'의 재구성은 어디까지나 '근대미술'의 견고한 제도들에 균열을 내는 실천으로서였다고 하겠다.

V. 나오며

1976년, 도쿄도 미술관은 미술이라는 제도의 해체를 상징이라도 하는 것처럼 철거되었다. 하지만 이는 신관건설을 위한 철거였고, 이 시기를 전후로 해서

52. 菊畑茂久馬, 『戦後美術と保守思想』(1979), 『菊畑茂久馬著作集2 戦後美術と反芸術』, pp. 23-25.

일본에서는 전국적인 미술관 건설 붐이 일었다. ‘반예술’과 ‘미공투’의 미술가들이 근원적인 질문의 대상으로 삼았던 ‘미술’은 확산되는 미술관 건설 붐 속에서 이전보다 더욱 확고한 제도의 형태로 되돌아왔다. 따라서 비판적인 실천으로 기획된 ‘현대미술사’의 창출은 기묘하게도 미술관 건설 붐과 맞물리면서, 기존 미술사에 대한 대항적 거점이 아니라, 미술관이라는 물리적 조건을 바탕으로 미술사라는 제도를 확대재생산하는 하는 결과를 초래했다.

게다가 1980년대의 다문화주의적 맥락 속에서 이루어진 외부로부터의 일본현대미술사 창출은 ‘현대미술사’가 미술사라는 제도 내로 편입되는 과정을 더욱 자극했다. 하지만 이 외부로부터 전형화된 일본현대미술사는 지금까지 검토해온 ‘근대미술(사)’ 및 ‘현대미술(사)’라는 개념/제도가 성립된 기원을 문제화하지 않는다. 즉 ‘현대미술사’ 창출 자체가 기존의 미술사 및 미술제도에 대항하기 위해 이루어진 실천임을 역사적 망각 속에 방치해 왔다. 그러므로 ‘현대미술사’는 구체적인 미술사적 컨텍스트로부터 탈각하여, 다이쇼 시대의 전위미술을, 혹은 구타이를 출발점으로 하는 일본현대미술사라는 전형으로 굳어져, 다문화주의의 문화상품으로서 폭넓게 소비, 유통되기에 이르렀다. 1970년대 이후 대중화된 미술관은 이러한 과정을 안정적으로 재생산하고 반복하는 거점이 되었다.

앞서 언급한 치바의 ‘현대미술일탈사’가 구타이 이후 미공투까지의 anti-museology 혹은 문화혁명의 궤적들을 추적함에도 불구하고, 이 계보는 일본 미술의 ‘고유성’에 대한 집요한 질문 속으로 회수되어 버린다. anti-museology 혹은 문화혁명의 컨텍스트가 다문화주의와 표리를 이루는, 실체 없는 ‘고유성’에 대한 질문으로 전치되어 버리는 사태가 발생하는 것이다. 주지의 사실이지만, 실체화할 수 없는 일본미술의 ‘고유성’을 실체화하려는 의지야말로 내셔널리즘의 전형적인 속성이라 할 것이다. 하지만 치바는 국가권력에 반하는 1960년대 미술의 궤적들을 통해 ‘일본현대미술’의 ‘고유성’을 확립하려는 곤란한 시도를 감행한다. 그리고 흥미로운 점은 ‘고유성’이라는 문제들을 부정하고 해체하려는 다음과 같은 포스트모더니즘론 또한 여전히 일본현대미술이 ‘고유성’의 문제로부터 자유롭지 못함을 보여준다.

일본에게 서양의 모더니즘이 고린(光琳)이나 우키요에(浮世繪)와 마찬가지로 인용가능한 문화임을 무시한, 비현실적인 서구의 문화제국주의가 있다. 역사나 문화에 저작권이 없음을 그들도, 그리고 우리도 인식해야 할 시기가 온 것이다.

독창성(originality)이라는 개념 자체가 서양 근대주의의 부산물로서 일본에 유입되었다고 생각할 수도 있다. ... 포스트모더니즘의 침투와 함께 절충주의는 필요악도 아니고 악도 아닌 하나의 양식으로 인식되었다. 우리의 역사 속에서 절충주의가 매우 강력하고 세련된 형태로 존재해 왔음을 부끄러워 할 시대는 완전히 과거가 되었다. ... 의식적으로 자유롭게 미술사로부터 인용하는 일을 모방이라고 보는 시대가 아니다.

이러한 역사를 우리 자신이 인식하고, 서구에 대해 당당하게 그러한 문화사에 대한 이해를 요구하는 것이 일본의 근대화의 역사를 부정하는 것보다 건강하지 않은가.⁵³

오히려 이렇게 말할 수 있을 것이다. ‘고유성’에 대한 끊임없는 질문이야말로 ‘현대미술사’ 창출의 반예술적, 문화혁명적 컨텍스트를 삭제하고 ‘근대미술’과 ‘현대미술’이 서로 충돌하지 않고 공존하게 만드는 일종의 주문(呪文)이라고. 이렇게 ‘현대미술’의 실천들을 무력화하고 그에 대한 인식을 모호하게 만드는 주문이 작동하는 한, 사와라기 노이가 지적한 대로 ‘일본’은 언제까지고 ‘나쁜 장소’일 수밖에 없다.⁵⁴ ‘반예술’과 ‘미공투’의 미술가들이 제도적인 측면으로부터 이끌어낸 1960년대의 짧은 전투는 궁극적으로 이 ‘나쁜 장소’에 대한 회의와 거부였다고 할 것이다.

■ 주제어

근대미술/현대미술(Modern Art(Kindai Bijyutsu)/Contemporary Art(Gendai Bijyutsu)), 반예술(Anti-Art(Han-Geijyutsu)), 미공투(Bikyōtō), 미술제도(Art Institution), 문화혁명(Cultural Revolution), 전위미술사(Avant-Garde Art History(Zen-ei Bijyutsushi)), 현대미술사(History of Contemporary Art(Gendai Bijyutsushi))

투고일	2009년 3월 11일	심사일	2009년 4월 30일	게재확정일	2009년 5월 27일
-----	--------------	-----	--------------	-------	--------------

53. 海藤和, 「再構成」展後記, 『Art Vivant』 21号 (特集-再構成: 日本の前衛 1945-1965), 1986, p. 100.

54. 棋木野依, 『日本・現代・美術』, 新潮社, 1998.

참고문헌

- 기하라 게이지, 편집부 옮김, 『전공투(일본학생운동사)』, 백산서당, 1985.
- 김진아, 「'용광로'에서 '다문화주의'로: 20세기 말 미국 문화의 정체성 재규정과 미술전시회들(1988-1993)」, 『현대미술사연구』 18호, 2005.
- 미시마 유키오 외 지음, 김향 옮김, 『미시마 유키오 대 동경대 전공투 1969-2000』, 새물결, 2006.
- 이지윤, 「글로벌시대의 아시아 작가들의 영국전: 한국/일본 현대미술작가」, 『영국·아시아·한국 세계화 속 문화 정체성: 영국, 아시아 그리고 우리의 현대미술』 홍익대학교 미술대학 2009 국제심포지엄 발표집, 2009.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, London & New York: Routledge, 1995.
- Elliot, David and Kazu Kaido, "Introduction", *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*, Museum of Modern Art Oxford, 1985.
- Flam, Jack & Miriam Deutch(eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, 2003.
- Krauss, Rosalind, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", *October No. 18*, Fall 1981.
- Lamoureux, Johanne, "From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics", *Art Journal*, Spring 2005.
- McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, University of California Press, 1994.
- Munroe, Alexandra, 『戦後日本の前衛美術 Japanese Art After 1945: Scream against the Sky』, Yokohama Museum of Art, 1994.
- Reiko, Tomii, "Historicizing "Contemporary Art": Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan", *Positions Vol. 12 No. 3*(Winter 2004), Duke University Press.
- Tapié, Michel & Tôre Haga, *Avant-Garde Art in Japan*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1962.
- 赤瀬川原平, 「二つの戦争展に思う」, 『美術手帖』, 1968. 9.

- _____, 『反芸術アンパン』, ちくま文庫, 1994.
- 尾崎信一郎, 「アンフォルメル」, 美術評論家連盟(編), 『美術批評と戦後美術』, ブリュッケ, 2007.
- 海藤和, 「再構成・日本の前衛のひとつの流れ」, 『Art Vivant』 21号(特集-再構成: 日本の前衛 1945-1965), 1986.
- _____, 「「再構成」展後記」, 『Art Vivant』 21号(特集-再構成: 日本の前衛 1945-1965), 1986.
- _____, 「メカニズムに潜む混沌-「前衛」が置かれる場所」, 『美術手帖』 39巻 577号, 1987. 4.
- カトリーヌ・ミレー(Catherine Millet), 吉田加南子訳, 「私たちの夢みたラディカリズム」, 『美術手帖』 39巻 577号, 1987. 4.
- 金坂健二, 「反博共闘派の台頭」, 『美術手帖』, 1969. 8.
- 菊畑茂久馬, 『菊畑茂久馬著作集2 戦後美術と反芸術』, 海鳥社, 1993.
- 北澤憲昭, 『眼の神殿-「美術」受容史ノート』, 美術出版社, 1989.
- 黒木臣三(美共闘事務局), 「醒めよ「美術家」たち」, 『美術手帖』, 1969. 9.
- 『国立国際美術館新築移転一周年記念連続シンポジウム記録集 野生の近代: 再考-戦後日本美術史』, 国立国際美術館, 2006.
- 榎木野衣, 『日本・現代・美術』, 新潮社, 1997.
- _____, 『戦争と万博』, 美術出版社, 2005.
- 瀬木慎一, 『戦後空白期の美術』, 思潮社, 1996.
- 瀧口修造, 『コレクション瀧口修造7 実験工房・アンデパンダン』, みすず書房, 1992.
- 建島哲, 「特集/美術館という政治 アンチ・ミュージオロジー?」, 『イメージ&ジェンダー』 7号, 2007. 3.
- 千葉成夫, 『現代美術逸脱史1945-1985』, 晶文社, 1986.
- 勅使河原純, 『美術館からの逃走-現代美術は風景にからみつき』, 現代企画室, 1995.
- 中原佑介, 「美術時評 読売アンデパンダン展を顧みて 作家の自主運営を」, 『読売新聞』夕刊 1964. 3. 16.
- 針生一郎, 「地方コンプレックスを壊せ」, 『美術手帖』, 1968. 4.
- _____, 「美術大学の造反-断末魔の近代」, 『美術手帖』, 1969. 8.
- _____, 「バリケードのなかの芸術-断末魔の近代」, 『美術手帖』, 1969. 9.
- _____, 編, 『われわれにとって万博とはなにか』, 田畑書店, 1969.
- 朴昭炫, 「「近代美術館」の「公共性」をめぐる歴史的構造」, 東京大学博士論文, 2008.
- 彦坂尚嘉, 「70年代冬に向かって-日宣美・日展闘争総括」, 『渦状星雲 HOME』 2号,

1969. 11.
彦坂尚嘉・刀根康尚, 「集団の波-60年代美術はどう動いたか」, 『美術手帖』, 1971.
10.
_____, 「表現, 状況-60年代美術はどう動いたか」, 『美術手帖』, 1971. 12.
_____, 「新しい批評のために-60年代の地平から」, 『美術手帖』, 1972. 1.
彦坂尚嘉, 「71美術批評への視点」, 『美術手帖』, 1972. 1.
彦坂直嘉・刀根康尚(編), 「年表-現代美術の50年 上・下」, 『美術手帖』, 1972. 4-5.
彦坂尚嘉, 『彦坂尚嘉のエクリチュール-日本現代美術家の思考』, 三和書籍, 2008.
平田実, 『ゼロ次元-加藤好弘と六十年代』, 河出書房新社, 2006.
宮川淳, 「理念と機構のあいだに-アンデパンダン問題」(1964), 『宮川淳著作集Ⅱ』,
美術出版社, 1980.
_____, 「絵画とその影」(1965), 『宮川淳著作集Ⅱ』, 美術出版社, 1980.
_____, 「批評の変貌」(1969), 『宮川淳著作集Ⅱ』, 美術出版社, 1980.
光田由里, 「芸術・不在・日常-「反芸術」をめぐる批評言説」, 『美術批評と戦後美術』,
ブリュッケ, 2007.
ヨシダ・ヨシエ, 『解体劇の幕降りて-60年代前衛美術史』, 造形社, 1982.

Abstract

Genealogy of Anti-Museology or Cultural Revolution: The Invention of *Gendaibijyutsushi*(History of Contemporary Art and the Institutionalization of Art)

Park, So-hyun

Since the global trend of multiculturalism of the 1980s, the history of Japanese contemporary art has been typified and generalized as avant-garde art history with relation to Western art history. But such perspective doesn't question art history itself as an institution of art and fundamentally covers up the conditions that art history itself has been constructed in. This paper is about the questions of how the aspect of art institution worked as conditions constructing the history of Japanese contemporary art and what it means. For arguing those questions, I less described the embryological chronicle of art institutions in Japan than focused on the artistic practices and critical discourses in the 1960s when every art institution in Japan was questioned skeptically and denied intensely.

Especially the problem of art institution in Japan resulted in the conceptual opposition between *Kindai bijyutsu*(modern art) and *Gendai Bijyutsu*(contemporary art). So we cannot access the concepts of art history without thinking about the problem of art institution. Since the modernization of Japan, the key concept with regard to the problem of art institution has been the *Kindai Bijyutsukan*(museum of modern art), the art institution as an embodiment of *Kindai Bijyutsukan* in which the conceptual opposition between *Kindai Bijyutsu* and *Gendai Bijyutsu* developed was Tokyo Metropolitan Art Museum established in 1926. In the 1960s, that museum where *Yomiuri Angdepangdang*(independent exhibition) was held was the stage of anti-museology. Because the anti-art artists who exhibited their works at the *Yomiuri Angdepangdang* questioned totally and protested the meaning of art institution fiercely. Their anti-art was antithesis against the *Gadan*(Japanese established art world) and its practice called as *Kindai Bijyutsu* staged at Tokyo Metropolitan Art Museum, and at the same time responded to the issues of *Anpotōsō*(struggle against the security pact) of their time. By doing that, their anti-museology developed to the practices of cultural

revolution, whose representative agents focused on in this paper were art critic Haryū Ichirō, *Bikyōtō* (artists joint-struggle council), and *Hanbakukyōtōha* (joint-struggle group against '70 world exposition).

But the practices of cultural revolution were weakened and finally exhausted by the year of 1970, and in reality there was no political place in which their cultural revolution could be realized. Such a change led them another kind of practice constructing alternative art history as a critical artistic practice. Constructing new art history was on the assumption that art history included complications and cracks and could be an object of perpetual questions and debates. Also, since opposing to *Kindai Bijyutsu* of *Gadan*, their new art history was constructed with historical avant-garde movements or groups which appeared outside of *Gadan* and named as *Gendaibijyutsushi* (history of contemporary art). However, the boom of constructing art museum in the 1970s and the global multiculturalism in the 1980s made that *Gendaibijyutsushi* institutionalize as a part of the established art history. As a result of it, the historical context of anti-museology and cultural revolution was eliminated, and the conceptual opposition between *Kindai Bijyutsu* and *Gendai Bijyutsu* was dissolved into the chronicle of art history, though the practices of anti-museology and cultural revolution strived to crack the established art history.