

히로시마에서 후쿠시마까지, 핵과 미술가의 대응

최 태 만 (국민대학교)

I. 들어가는 말

II. 히로시마와 나가사키로부터

1. 원폭에 대한 금기와 그것의 기록
2. 봉인된 기억을 건드린다.
3. 금기를 가로질러

III. 원폭이미지 소비하기

1. 일본 서브컬처와 네오 팝 세대의 등장
2. 수퍼플랫 일본
3. 원폭이미지 소비하기의 알리바이: 유치성
4. 미래의 폐허

IV. 핵의 재발견

1. 거듭된 재앙과 미술
2. 폐허로부터 희망으로

V. 결론



I 들어가는 말

이 논문의 목적은 일본 현대미술에 재현 또는 표상된 핵의 이미지에 대한 분석을 통해 일본 현대미술에서 핵과 미술가의 대응을 고찰하는데 있다. 이러한 문제의식은 일본이 인류역사상 최초의 원자폭탄 피폭국가였다는 점, 1954년 미국이 비키니 섬에서 실시한 수소폭탄 실험지역 주변에서 조업을 하던 제5 후쿠류마루(福龍丸)의 피폭, 그리고 무엇보다 2011년 3월 11일에 발생한 대지진과 그 여파로 일본 동북지역을 강타한 쓰나미에 의한 후쿠시마 제1원자력발전소의 폭발이란 재앙을 직접 겪었기 때문에 핵이 일본 현대미술에서 가장 민감한 주제로 다루어지고 있다는 사실로부터 출발한다.

이를 위해 먼저 아시아·태평양전쟁에서의 패전 직후 미군정체제에서 히로시마와 나가사키 피폭자들의 비참한 모습을 표현한 작품으로부터 군정이 끝난 후에도 여러 이유로 핵에 대한 표현을 금기시하는 일본에서 이것을 위반하며 핵의 기억을 환기하고 있는 작품에 대해 고찰하고자 한다. 히로시마 하늘을 뒤덮은 ‘죽음의 재’인 버섯구름은 원폭을 기억, 표상하는 대표적 아이콘이었다. 그러나 미군정시기에는 미군에 의해 그것의 기록이나 직접적인 표현이 통제되었다면 어느 시기까지 일본 정부가 은폐함으로써 원폭은 침묵 속에 봉인되는 지경이었다. 특히 피폭희생자들의 심리적 외상(trauma)을 자극하지 않기 위해 지속된 침묵을 금기의 연장으로 본다면 일본에서 히로시마의 기억을 떠올리는 것이 여전히 금기와 같은 것임을 최근의 사례를 통해 고찰할 것이다.

이어 일본경제가 호황을 누리던 1960년대에 태어나 1970년대 청소년기를

보내며 만화, 애니메이션, 게임과 같은 하위문화(subculture) 속에 묘사되고 있는 가상전쟁을 경험한 세대인 '일본 네오파(Japan Neo-Pop)'작가들의 후기 종말적(post apocalyptic) 상상에 바탕을 둔 작품 속에 나타나고 있는 '원폭 이미지 소비하기'를 분석할 것이다. 일본 네오 팝을 대표하는 미술가 중의 한 사람이자 자신의 작업방향을 '오타쿠'와 연결시키고 있는 무라카미 타카시(村上隆)가 기획한 '리틀보이, 폭발하는 하위문화 속의 일본미술'전시는 이 논문의 논의에 있어서 중요한 부분을 차지한다. 그래서 무라카미가 '리틀보이'에서 제시한 '수퍼플랫(superflat)', '유치성(infantilism)'으로부터 야노베 켄지(ヤノベケンジ)의 작품에 특징적인 '미래의 폐허'에 내재한 의미를 분석할 것이다.

끝으로 후쿠시마 원전폭발 이후 일본 미술가들이 보여준 대응을 통해 오늘날 일본미술가들에게 핵이 어떤 의미를 지니고 있는지를 밝혀보고자 한다. 참치조업을 하던 제5 후쿠류마루가 비키니 환초(環礁) 부근에서 피폭 당하자 봉인되거나 은폐되었던 히로시마와 나가사키의 기억이 부활하고 핵재앙의 공포가 현실로 나타났으나 바로 그해 일본은 미국의 도움을 받아 원자력발전소 건설을 위한 예산을 편성했다.¹ 일본은 원자력발전소에서 생산된 전력을 1970년 오사카만국박람회장에 송전하였고, 1979년 미국 펜실베이니아 주의 스리마일 원자력발전소가 멜트다운 직전까지 가는 위기를 맞이하여 미국 내에서 원자력 발전이 잠시 주춤하고, 1986년 우크라이나의 체르노빌 원자력발전소의 폭발로 전 세계가 공포에 휩싸일 때도 원자력발전의 의존율을 높여갔다. 그러나 후쿠시마 원전폭발로 '핵은 안전하다'는 신화가 무너졌으며, 히로시마·나가사키와 제5 후쿠류마루가 후쿠시마 원전사고와 겹쳐지는 가혹한 현실에서 미술이 무엇을 할 수 있는가란 질문은 비단 일본에서뿐만 아니

1 미국과 소련 사이에서 핵무기 개발경쟁이 이뤄지던 와중에 아이젠하워 대통령이 1953년 12월 유엔 총회 연설에서 '원자력의 평화적 사용'을 천명하면서 미국이 주도하는 전력 생산용 상업원자로 개발과 수출사업이 이루어지기 시작했다. 일본은 1954년 3월 4일 당시 개진당(改進黨) 소속의 나카소네 야스히로(中曾根康弘)가 원자력발전소 예산안을 입안, 통과시킴으로써 원자력 보유국가가 되는 기반을 조성했다. '착실한 동맹국' 일본에 원자력을 수출하기 위한 미 중앙정보부(CIA)의 사주를 받은 오미우리신문(読売新聞) 사주인 소리키 마츠타로(正力松太郎)는 미국무성과 연계해 일본 전역에서 '원자력의 평화적 이용 박람회'를 개최하고, 오미우리신문과 니혼테레비(日本テレビ)를 동원, 원자력도입의 필요성에 대한 여론조작을 통해 패전 후 패배의식에 젖어있던 일본인들에게 원자력이 가져다줄 장밋빛 미래에 대한 환상을 심어주는데 앞장섰다.

라 원전 가동률이 높은 한국에서도 필요한 질문이다.

궁극적으로 핵을 소재로 한 작품의 형식적 특징이나 예술적 의미에 대해 해석하기보다 전후 일본의 정치, 경제, 문화와의 연관 아래 일본에 내면화된 ‘핵 트라우마’와 그것을 소비하는 ‘세기말적 상상’의 성격을 밝히고자 한 이 논문은 핵과 미술을 통해 일본의 역사와 사회를 다시 생각하는데 주력할 것이다.

II 히로시마와 나가사키로부터

1. 원폭에 대한 금기와 그것의 기록

1945년 7월 16일 원자폭탄 실험에 성공한 미국은 태평양 전선에서 완강하게 저항하고 있던 일본에 이것을 투하하기로 결정했다. 일본 본토의 작은 섬 이 오지마(硫黃島) 전투에서 막대한 인적 피해를 입은 미군은 오키나와 전투에 엄청난 화력을 집결시켰지만 일본군의 필사적인 저항에 직면해 있던 상태였다. 더욱이 일본大本영은 포츠담에서 미국을 포함한 연합국 측에서 제시한 ‘무조건 항복’을 무시하고 있었으므로 미국으로서는 원자폭탄 사용의 명분을 확보한 것으로 믿었다. 원자폭탄을 제조할 능력도 없고, 태평양 전선에서 궤멸지경에 빠졌을 뿐만 아니라 도쿄 등의 도시에 대한 공습으로 국가 기능이 거의 마비되다시피 한 일본에서 ‘일억 옥쇄’를 외치는 군국주의 고위 지휘관들이 여전히 전쟁을 주장하고 있었을지언정 일본 본토에 비인도적인 원자폭탄을 투하하는 것을 우려한 미국의 과학자도 있었다. 그러나 오펜하이머(Julius Robert Oppenheimer)를 비롯한 원폭제조 프로젝트에 참가한 과학자들은 자신들의 연구 성과를 알리고 싶은 생각에서, 프로젝트를 책임진 그로브즈(Leslie Groves) 장군과 스티imson(Henry L. Stimson) 육군장관은 20억 달러라는 막대한 돈을 예산 심의도 받지 않고 써버린 것을 의회에 변명하기 위해서, 트루먼(Herry Truman) 대통령과 번즈(James Francis Byrnes) 국무장관은 일본에 조속한 승전을 거두어 극동에서 소련의 영향력이 커지는 것을 막기 위

해서 각각 원자폭탄 투하에 찬성했다.²

8월 6일 히로시마에 투하된 우라늄 폭탄 ‘리틀 보이(Little Boy)’에 이어 8월 9일 플루토늄 폭탄 ‘팻 맨(Fat Man)’이 다시 나가사키에 투하되자 8월 15일 히로히토(裕仁) 천황은 이른바 옥음방송(玉音放送)을 통해 일본의 항복을 발표했다. 일본이 9월 2일 미주리 함상에서 항복문서에 서명을 하기 전인 8월 30일 연합군 총사령관 맥아더(Douglas MacArthur) 원수가 일본에 도착했다. 맥아더가 이끄는 미군이 군정을 실시하자 전쟁 중 미국인이나 영국인을 귀신이나 짐승과도 같다(鬼畜米英)라고 믿었던 일본인들은 혼란을 느낄 틈도 없이 점령군을 구세자로 받아들였고, 심지어 일본 공산주의자조차 그들을 해방군으로 환영했다.³ 맥아더가 일본에서 해야 할 일은 ‘군국주의를 일소하고 민주주의를 이식하는 위로부터의 혁명’이었다. 맥아더는 일본을 효과적으로 통합, 통치하기 위해 천황의 전쟁책임은 묻지 않았고 점령통치를 도울 사람들로 군국주의 시대에 주요 관직을 차지했던 관료들을 선택했다. 이 일본인 관료들은 1952년 4월 미군이 떠난 후 일본 특유의 ‘천황제 민주주의’⁴란 관료적 민주주의 체제를 구축하는 핵심세력이었으며, 원자력발전소 도입에 앞장선 사람들이기도 했다.

미군정은 일본에 많은 것을 개혁하도록 강요하는 한편 또 많은 것을 금기로 받아들일 것도 요구했다. 그 중에서 원폭의 피해에 대한 표현은 대표적인 금기였다. 이 금기는 조선, 중국을 포함한 아시아 여러 나라에서 자행한 일본

2 김명진, 『평화로운 핵 이용은 가능한가? 핵에너지 이용의 짧은 역사』, 『탈핵, 포스트 후쿠시마와 에너지 전환 시대의 논리』, 에너지기후정책연구소 기획 (이매진, 2011), pp. 43-44.

3 존 다우어, 최은석 옮김, 『패배를 꺼내고: 제2차 세계 대전 후의 일본과 일본인』, (민음사, 2009), p. 20.

4 천황제 민주주의는 미국 역사학자인 앤드류 고든(Andrew Gordon)이 ‘타이쇼(大正) 데모크라시’ 시대의 일본을 설명하기 위해 제기했던 개념으로부터 비롯하고 있다. 타이쇼 당시 천황제의 군주권은 유지되고 있었으나, 오시노 사쿠조(吉野作造)가 ‘민본주의’에 대해 주창했고, 아울러 남파 보통선거권의 실현, 정당내각 등에 의한 민주주의가 진전된 측면도 있다. 이를 응용하여 일본 역사학자인 나카무라 마사노리(中村政則)가 전후 일본 민주주의도 천황제의 문제를 충분히 논의하지 않은 채 민주주의화(democratization)가 진행된 상태이므로 이것도 ‘천황제 민주주의’라 부를 수 있다고 주장했다. 이 개념을 확산시킨 학자는 존 다우어(John W. Dower)였다. 『패배를 꺼내고』에서 다우어는 1945년 8월의 패전 이후 점령군과 일본의 구세력 사이에서 이루어진 다양한 흥정, 즉 서로 ‘껴안음(embracing)’의 결과로 만들어진 일본의 민주주의를 ‘천황제 민주주의’라고 불러야 할 것이라고 주장했다. 존 다우어, 앞의 책, pp. 447-483. 및 加藤哲郎, 『天皇制民主主義論』, 『東アジア 日本が関わっていること』, 松村高夫・高草木光一 編 (東京: 岩波書店, 2007), p. 180-181 참고.

의 잔학행위와 아시아·태평양전쟁의 책임에 대한 반성보다 일본이 원자폭탄의 피해자라는 피해의식을 가지지 않도록 차단하고 전쟁을 조기에 종결한다는 명분과는 달리 미국이 원자폭탄의 효과를 측정하기 위한 실험 대상으로 일본을 선택했다는 생각을 가지지 않도록 만드는 조치였다. 또한 원폭에 대한 발언의 금기는 원폭피해자를 사회로부터 격리시키는 것이기도 했다. 다른 무엇보다 원폭 피해를 증언하는 시각자료는 출판물보다 철저한 탄압을 받았다. 1945년 8월부터 12월 사이 약 서른 명으로 구성된 일본인 카메라맨 팀이 히로시마와 나가사키에서 채록한 다큐멘터리 필름은 1946년 2월 미국인들에 의해 압수돼 이중 단 하나도 일본에 남아있어서는 안 된다는 지시와 함께 워싱턴으로 보내졌다. 원폭이 인체에 미치는 영향을 자신들이 보고 들은 바에 따라 그림 속에 담아낸 마루키 이리(丸木位里)와 마루키 토시(丸木俊) 부부의 『피카 돈(ピカドン)』이란 소책자는 1950년에 이르러서야 비로소 세상에 모습을 드러냈다.⁵



도 1 마루키 이리·마루키 토시, <원폭도 - 유령>, 종이에 수묵, 180x720cm, 1950, 마루키미술관 소장

원폭으로 히로시마가 초토화되자 도쿄에 있던 마루키 이리는 원폭투하 사흘 뒤에 고향인 히로시마로 갔고, 일주일 후 토시도 그의 뒤를 따라 피해현장으로 달려가 한 달 간 자원봉사를 했다. 마루키 부부는 1950년에 그린 <원폭도> 제1부 <유령(幽靈)>(도 1)으로부터 1982년에 제15부 <나가사키>에 이르기까지 대참사의 참상을 장대한 화면 속에 담아냈다.⁶ 미군정 기간에 마루키

5 존 다우어, 앞의 책, p. 536.

6 마루키 부부가 그린 <원폭도>는 다음과 같다. 제1부 <유령(幽靈)>(1950), 제2부 <불(火)>(1950), 제3부 <물(水)>(1950), 제4부 <무지개(虹)>(1951), 제5부 <소년소녀>(1951), 제6부 <원자별관>(1952), 제7부 <대나무 숲(竹やぶ)>(1954), 제8부 <구출>(1954), 제9부 <아이즈(鏡津)>(1955), 제10부 <서명>(1955), 제11부 <모자상>, 제12부 <동동 흐르기(とうとう流し)>, 제13부 <미군 포로의 죽음>, 제14부 <까마귀(からす)>, 제15부 <나가사키>. 병풍 형식에 표현주의와 사실주의 기법으로 표현한 <원폭도> 연작은 사이타마현 히가시마츠야마(東松山)시에 있는 마루키미술관이 소장하고 있다.

부부가 그린 〈원폭도〉는 대부분 원폭피해의 참상에 대한 충실한 기록이란 특징을 지니고 있다. 예컨대 유령의 행렬이 되어버린 히로시마(제1부 〈유령〉), 화염 속의 아비규환(제2부 〈불〉), 쌓인 서체데미 속에서 물을 찾아 절규하는 생존자와 20세기의 모자상(제3부 〈물〉), 총검을 지닌 일본군과 일본공습 중 포로가 돼 히로시마에 수용돼 있던 미군을 모두 불태워버린 암흑의 하늘에 나타난 무지개 등이 그것이다.

1954년의 제5 후쿠류마루 피폭사건은 미루키 부부의 〈원폭도〉 연작에 하나의 전환점을 제공했다. 흑백을 기조로 화염을 상징하는 붉은 색만 사용했던 이전의 작품과 달리 색채도 풍부해졌으며, 서술성도 강화되었다. 특히 수소폭탄에 피폭된 제5 후쿠류마루의 모항(母港)인 야이즈(焼津)와 비키니 원주민을 ‘숙명의 형제’로 표현한다거나 원폭 투하 이전에 일본에 포로로 잡혀 있다 희생당한 23명의 미군포로와 나가사키의 미쯔비시조선(三菱造船) 등에 강제로 징용되었다 피폭 당한 조선인들의 시체가 방치된 시체의 눈을 까마귀가 파먹는 참상을 통해 죽어서도 차별받는 조선인들을 그린 것에서 마루키 부부의 박애정신을 읽을 수 있다. 〈원폭도〉가 피해자의 고통을 통해 핵폭탄이 야기한 비인도적 폭력성을 일깨우고 있음에는 분명하지만 전쟁의 원인과 책임문제보다 파멸 당한 인간에 대한 인본주의적 연민과 동정에 바탕을 두고 있다는 점은 비판적으로 검토할 필요가 있다. 그래서 막스 라파엘(Max Raphael)이 피카소의 감상의 시기(1901-1906)에 대해 ‘거기에서 사회비판과 같은 어떤 것, 부르주아적 질서에 대한 어떤 종류의 비난도 찾아볼 수 없고, 릴케와 흡사하게 빈곤을 영웅적으로 여겨 그것을 신화로 끌어올렸다’⁷고 지적한 것처럼 원자폭탄의 폭력성이 지닌 국제정치적 문제는 배제한 채 피해와 희생을 강조하고 있다고 할 수 있다.

2. 봉인된 기억을 건드리다.⁸

히로시마에 원폭이 투하된 ‘8월 6일의 기억’을 봉인하려는 시도가 미군정에 의

7 막스 라파엘, 편집부 옮김, 『피카소』, 『프루동·마르크스·피카소』(눈빛, 1991), p. 163.

8 佐藤卓己, 『八月十五日的神話』(東京: ちくま新書, 2005), p. 104.

해서만 이루어진 것은 아니었다. 일본 정부는 8월 15일 천황이 방송을 통해 사실상의 항복을 시인할 때까지 원폭피해를 은폐하려 했다. 그 후 점령기에 는 미군에 의한 엄격한 정보 통제의 대상이 되었다. 미군정 말기인 1949년 8월 6일에 이르러야 아사히신문이 사실을 통해 ‘원폭’에 대해 언급했다. 이것은 전후 일본에서 원폭의 기억이 일본 전체의 문제라기보다 지역적인 것에 머무르고 있었음을 증명한다. 따라서 ‘8월 6일’은 미군에 의한 점령이 끝난 후 국민적인 기억으로서 새로 만들어진 것이라고 할 수 있다.

점령하의 검열로 엄격하게 제한되어 있던 히로시마, 나가사키의 피폭 체험은 1954년 3월의 제5 후쿠류마루 피폭사건을 계기로 일본 내에서 평화운동의 국민적 상징이 되었다. 참치어선이 피폭된 채 아이즈 항으로 귀환했다는 소식이 알려지자 도쿄도의 시기나미구(杉並區) 주부들을 중심으로 반핵운동이 일어났다.⁹ 특히 피폭희생자인 구보야마 아이키치(久保山愛吉)의 사망은 방시능에 오염되었을 것으로 추정되는 모든 어패류를 폐기하는 소동을 불러일으키기도 했다. 이러한 분위기 속에서 1954년 히로시마 평화 기념공원이 완성되고, 1955년에는 히로시마 원폭자료관이 개관하였으며, 같은 해 제1회 원수폭금지 세계대회의 개최를 계기로 히로시마 원폭투하일인 8월 6일이 국민적 기념일로 부상했다. 이에 따라 8월 6일의 피폭체험을 시작으로 8월 15일의 옥음방송 체험까지의 ‘국민적 기억’이 미디어에 의해 재편성되어 갔던 것이다.¹⁰

원폭을 표상하는 히로시마 하늘로 솟구친 버섯구름이 일본 현대미술에서 전쟁과 평화에 대해 묻는 아이콘임을 야나기 유키노리(柳幸典)의 작품을 통해서도 확인할 수 있다. 여러 색의 모래로 만든 만국기를 개미들이 해체하는 〈개미농장〉이란 작품으로 잘 알려진 야나기는 제2차 세계대전 종전 50주년을 기념하여 뉴욕의 퀸즈미술관이 1995년에 기획한 ‘프로젝트 제9조(Project Article 9)’에 일본 전통설화이자 동화 속의 주인공인 우라시마 타로(浦島太郎)의 이야기와 판도라의 상자를 히로시마 하늘을 뒤덮은 ‘죽음의 재’와 연결

9 제5 후쿠류마루 호가 아이즈로 귀환한 이틀 후 요미우리신문을 통해 피폭사건이 보도되었다. 『邦人漁夫、ビキニ原爆実験に遭遇』, 『讀賣新聞』(1954.3.16).

10 佐藤卓己, 앞의 책, pp. 115-116.

시킨 〈금지된 상자〉(도 2)를 출품했다. 이 작품을 구성하고 있는 요소는 간단하지만 그 의미는 중층적이다. 바닥에 뚜껑이 열린 상자가 놓여있고 그 위에는 천장으로부터 두 장의 베일이 포개져 걸려있는데 이 천 위에 히로시마의 버섯구름과 함께 두 장의 베일에 각각 영어와 일어로 일본헌법 제9조가 인쇄돼 있다. 상자의 뚜껑에는 영어로 히로시마에 투하된 폭탄인 ‘리틀보이’란 글자가 적혀있다. 설화 속의 주인공 타로가 용왕의 딸로부터 받은 상자의 마법이 풀리는 순간 곧 죽음을 앞둔 늙은이가 되었다는 이야기와 열려진 상자로부터 피어나는 죽음의 재는 버섯구름 위에 적어놓은 일본헌법 제9조가 걸어놓은 마법에 대해 발언하고 있다.



도 2 야나기 유키노리, 〈금지된 상자〉, 폴리에스터 천에 인쇄·나무상자, 295x518cm (베넌), 61x91cm (상자), 1995

이른바 평화헌법이라고도 불리는 일본헌법은 일본을 점령한 태평양연합군 총사령부(GHQ)가 미국의 의지, 즉 맥아더의 의지를 반영하여 일본 정부에 강요한 것이었다. 1946년 맥아더는 1890년에 제정된 메이지헌법을 새 헌법으로 대체하는 결정을 내렸고 그 실무를 자신이 데리고 온 미군 장교에게 위임했다. "맥아더는 일본을 건전한 시민국가로 육성하고자 했다. 그러기 위해 군국주의의 부활을 저지하고 강력한 민주화정책을 실천할 수 있도록 헌법에서 일본이 전쟁과 교전권을 포기하고 어떤 경우에서든 전력의 보유를 금지할 것을 밝히도록 강요했다. 일본헌법 제9조는 이렇게 탄생했다. 그러나 한국전쟁이 일어나자 미국은 대일점령정책을 바꾸지 않을 수 없었다. 한국전쟁이 발발한 한 달이 지나자 맥아더는 일본 정부에 '경찰예비대'의 설치를 지시하면서 일본의 재군비와 헌법개정을 요구했다. 요시다(吉田) 내각은 재군비와 헌법개정에 반대하며 미군의 계속 주둔을 전제로 군비의 점진적인 증강을 약속했다. 맥아더의 요구로 창설된 경찰예비대는 1952년 보안대로 명칭을 바꾸었다가 1954년에는 자위대로 재편함으로써 전력을 보유하지 않는다는 일본헌법

11 미군정 체제에서 이루어진 헌법의 입안과 공포과정에 대해서는 존 다우어, 앞의 책, pp. 447-522 참고.

제9조에 명시한 것과 현실 사이에서 모순이 발생하는 지경에 이르렀다. 1952년 샌프란시스코 강화조약에 따라 일본이 GHQ의 점령으로부터 벗어나자 보수지배층을 중심으로 헌법개정론이 제기되었으나 사회당, 공산당, 노동조합, 지식인들의 만대와 국민여론이 개헌론을 경계하면서 이들의 복고주의적 개헌 노력은 좌절되었다.¹²

〈금지된 상자〉에서 앞의 베일에 영어로 적어놓은 제9조는 맥아더의 오리지널 버전이고, 뒤에 일어로 적힌 것은 현재 통용되고 있는 제9조란 점을 주목할 때 야나기가 이 작품을 통해 말하고자 한 것이 무엇인지가 드러난다. ‘리틀보이’에 의해 상자의 마법이 풀리고 히로시마의 버섯구름이 피어오르며 일본헌법이 그 정체를 드러낸다는 것이다. 이 작품 속에서 리틀보이는 히로시마에 투하된 원자폭탄이며, 그 상자로부터 피어오르는 버섯구름은 제거된 것이 아니라 점령군이 강제한 헌법 제9조의 비무장 조항과 함께 지속된다. 타로가 상자를 여는 순간 용궁에서 보낸 시간은 사라지고 노인이 되었던 것처럼, 판도라가 상자를 여는 순간 세상의 온갖 문제들이 튀어나온 것처럼 리틀보이의 마법상자가 열리면서 헌법 제9조에 의해 강제된 새로운 국가, 즉 주권국가로서 자위권을 행사하지 못하는 일본이 출현한다. 그러나 일본은 자위대란 훌륭한 무력과 그것을 지탱하는 군비(예산)를 갖추고 있다. 야나기의 작품이 일본이 겪은 비극과 그것의 상속에 대해서는 말하고 있지만 일본이 자초했던 문제, 즉 가해자의 시선은 결여된 것이라고 할 수 있다. 여기에서 일본 현대미술이 다루고 있는 원폭문제의 모순이 발견된다. 미국이 무인도에 원폭을 투하하여 일본을 항복시키자는 의견을 묵살하고 굳이 민간인들이 집중적으로 거주하던 히로시마에 원폭을 투하한 비인도적 결정에 대해 투하 당시뿐만 아니라 그 후에도 비판의 쟁점이 된 것은 분명하다.¹³ 그럼에도 불구하고 인류 최초의 피폭국가라는 피해의식을 강조하여 가해자로서 일본이 그 피해의 무

12 정해인, 「2004년 이후 일본국 헌법 개정론의 동향」, 『법학논총』 제26집 제2호, 한양대학교법학연구소, p. 114

13 트루먼 행정부가 히로시마와 나가사키에 연달아 원폭을 투하한 것에 대해 윌리엄 리하이(William Leahy) 장군은 “그것을 맨 처음 사용함으로써 우리는 암흑시대 야만인들과 같은 윤리적 기준을 채택한 것이다. 나는 그런 식으로 전쟁을 하라고 배우지 않았다. 부녀자와 어린아이들을 파괴해서 전쟁에서 승리할 수 없다”고 말했다. 이삼성, 『20세기의 문명과 야만: 전쟁과 평화, 인간의 비극에 관한 정치적 성찰』 (한길사, 1998), p. 238.

대 뒤로 숨는 알리바이가 되어서는 안 될 것이다.

3. 금기를 가로질러



도 3 침폼, 〈히로시마 하늘에 쓴 '피카'〉, 람다(Lambda) 프린트, 59.4x84.1cm, 2009

제5 후쿠류마루 피폭사건을 통해 일본에서 원폭의 위험성을 재인식하는 계기가 마련되고 히로시마와 나가사키를 삼켜버린 섬광과 굉음, 그리고 '죽음의 재'로 알려진 버섯구름의 실체를 파악할 수 있는 기념관이 세워졌음에도 불구하고 그것에 대한 직접적인 발언은 여전히 사회적 금기였다. 특히 원폭의 트라우마를 건

드리는 것이 피폭자의 심기를 불편하게 만들어 마침내 사회적 쟁점이 될 수 있음을 2008년에 젊은 미술가들이 벌인 해프닝을 통해 확인할 수 있다. 2008년 10월 20일 오전 7시 30분부터 정오까지 경비행기 한 대가 히로시마상공을 날고 있었다. 그 비행기는 네 차례에 걸쳐 단속적으로 비행하면서 흰 연기를 내뿜으며 창공에 '피카(ピカッ)'란 글씨를 썼다.(도 3) '피카'는 원폭투하 당시 신형 폭탄에 대한 정보가 전혀 없었기 때문에 히로시마 사람들이 원폭을 피카돈(ピカドン)이라고 불렀던 것과 직결된다. 즉 '피카돈'은 '피갓(ピカッ)'하고 눈부신 빛이 보인 다음 순간 '돈(ドン)'이라는 소리와 함께 모든 것이 없어졌다는 것을 의미한다.

창공에 느닷없이 출몰한 '번쩍'이란 글씨를 본 히로시마 시민, 특히 피폭자들은 '불쾌하다', '아주 기분이 나쁘다'는 반응을 보였고, 이 이벤트를 주관한 히로시마시현대미술관은 물론 시청에도 격렬한 항의전화가 빗발쳤다. 이 사건은 지역신문인 주고쿠신문(中國新聞)을 통해 보도되면서 파장을 불러일으켰다. 마침내 히로시마 시민국장이 '진심으로 사죄한다'고 발표하고, 하라다 야수오(原田康夫) 히로시마시현대미술관장은 물론 행사를 진행한 현대미술관 큐레이터와 이 작품을 구상하고 실천에 옮긴 침폼(Chim ↑ Pom)의 대표인 우시로 류타(卯城龍太)도 기자회견을 갖고 사과해야만 했다. 류타는 '젊은 세대 중에서 원폭에 대해 제대로 인식하지 못하고 있는 사람들의 관심을

끝기 위해 하늘에 번쩍이란 글씨를 쓴 것이라 했다. 도쿄에서 활동하고 있는 여섯 명의 젊은 작가들이 조직한 침품은 히로시마시현대미술관이 개최하는 ‘신(新)·공모전’에서 캄보디아에서의 지뢰철거를 모티브로 한 작품을 출품하여 2007년에 대상을 받은 집단이었다. 이들은 2008년 11월에 열릴 예정이던 수상작가전에 하늘에 쓴 글씨를 기록한 영상물을 출품할 계획이었다. 그러나 원폭피해자단체의 격렬한 비난을 받아 전시는 전격적으로 취소되었다.¹⁴ 반대로 사전에 자신의 작품개념에 대해 시민들에게 알렸던 중국작가 차이 귀치양(蔡國強) 역시 2008년 11월 25일 히로시마의 원폭돔이 보이는 강변에서 폭죽을 쏘아 올려 폭죽에서 터진 목탄가루가 버섯구름 형상을 만드는 <검은 불꽃놀이(Black Fireworks)>란 과정예술을 발표했지만 침품과는 달리 비난의 대상이 되지는 않았다.

III 원폭이미지 소비하기

1. 일본 서브컬처와 네오 팝 세대의 등장

히로시마와 나가사키의 원폭 투하에 따른 일본인들의 심층무의식 속에 각인된 심리적 외상(trauma)은 그 상흔으로부터 벗어나기 위해 스스로에게 침묵을 강요한 결과 원폭에 대해 말하지 않기란 금기를 만들어내었다. 이 금기는 침묵의 지속과 같은 ‘의도된 망각’에 의해 유지되었으나 그 금기를 어기며 해방구를 구성한 공간은 만화와 애니메이션이었다. 이 하위문화 속에 나타난 ‘원폭이미지 소비하기’는 1990년대 일본의 네오 팝 아티스트들에게서도 발견되는 특징이다.

네오 팝이란 기존 관념의 틀에 저항하여 특정 장르에 국한되지 않고 여러

14 침품의 <피카>와 관련된 보도기사와 관련자 대답은 「芸術家 平和訴え 飛行機でピカッの文字描く」, 『中國新聞』(2008.10.22, 조간), 「上空にピカッ文字 市現代美術館が陳謝」, 『中國新聞』(2008.10.23, 조간), 「上空にピカッ被爆者から不快感 広島市立大の大井健地教授に聞く」, 『中國新聞』(2008.10.23, 조간), 「ピカッ文字 芸術家集団が謝罪 リーダーと一問一答」, 『中國新聞』(2008.10.25 조간) 참고. 침품이 히로시마 하늘에 쓴 ‘피카’란 글씨를 촬영한 사진과 동영상은 2010년 모리미술관이 기획한 <뭇폰기 크로싱 2010: 예술은 가능한가?(六本木 クロッシング 2010: 藝術は可能か?)>(森美術館, 2010.3.20-7.4)를 통해 공개되었다.

장르에 걸친 작품 활동과 표현을 열망했던 1960년대 출생 미술가들에게서 나타나는 1990년대 초반의 주요 경향을 의미한다. 이들은 전후 일본사회가 ‘고도의 경제성장’을 경험하면서 폭발적으로 보급된 기계복제문화 또는 일반적으로 일본인들의 취미라고 알려져 있는 록음악, SF영화, 프라모델, 만화, 애니메이션, 게임 등의 영향을 전후 가장 많이 받은 세대였다.¹⁵ 일본 미술평론가 사와라기 노이(榎木野衣)는 네오 팝을 대표하는 작가로 나카하라 코다이(中原浩大), 무라카미 타카시(村上隆), 야노베 켄지 등을 들었다.

네오 팝 세대의 부모는 대체로 전쟁기간 중 태어났고 미군정의 점령통치를 체험했으며, 패전으로 인한 패배의식 못지않게 전후 극심한 빈곤과 결핍을 이겨내야만 했다. 그러나 1950년에 일어난 한국전쟁으로 일본경제가 부흥기를 맞이하고 1955년에는 제2차 세계대전의 타격으로부터 벗어날 수 있었다.¹⁶ 뒤이은 베트남전쟁은 일본경제의 성장에 또 하나의 촉발제가 되었다.

이들 네오 팝 세대가 태어나기 직전 일본은 한바탕 사회적 흥역을 치렀다. 1960년 5월과 6월에 걸쳐 키시 노부스케(岸信介) 총리가 의회에서 미일안보조약의 체결을 강행한 것에 대한 반대로 일어난 이른바 ‘안보투쟁’이 그것이다. 그 직후인 1965년으로부터 73년에 걸쳐 미국의 베트남전쟁 정책에 협력하는 일본 정부에 항의하는 운동이 일어났다. 1964년 도쿄올림픽을 개최하고, 일본경제가 수직으로 상승하였음에도 불구하고 1960년대 말부터 학생운동이 전학공투회의(全學共闘會議)로 결집되면서 학내문제로부터 미국과의 불평등한 관계, 주일미군의 핵보유문제, 베트남전쟁 반대, 오키나와 반환 등을 주요 쟁점으로 내세웠다. 이들 중 극좌파인 ‘적군파(赤軍派)’소속의 일부가 1970년 일본 민항기 요도(よど)호를 납치해 북한행을 요구하는 등 일본 내에서는 물론 국제적으로 많은 문제를 일으켰다.¹⁷

1972년은 일본사회에 있어서 큰 전환점이 된 해였다. 1972년 2월 19일부터 28일까지 5명의 연합적군 성원들이 열흘간 나가노현에 있는 보양시설 관리인

15 사와라기 노이, 『1990년대 이후 일본 네오 팝의 전개』, 『메이드인 팝랜드』 (전시도록)(국립현대미술관, 2010), p. 193.

16 쓰루미 슌스케, 김문환 옮김, 『전후 일본의 대중문화』 (한림대학교 일본학연구소, 2010), p. 72.

17 유용태·박진우·박태균 지음, 『함께 읽는 동아시아 근현대사』 (창비, 2011), p. 204.

의 가족을 인질로 붙잡고 대치하며 경찰과의 총격전에서 수명이 사망하고 범인들이 체포되는 이른바 아사마산장(淺間山莊) 사건이 일어났던 것이다. 체포된 범인을 조사하면서 자신의 동료조차 린치해 죽였다는 사실이 밝혀지자 지금까지 일본사회에 자리 잡고 있던 반체제적인 대항문화(counter culture)의 시대도 끝을 맞이했다. 즉 경제가 사회개혁보다 더 큰 가치가 되면서 '경제원칙'이 일본인들의 주관심사로 부상했고, 타나카 카쿠에이(田中覺榮)가 수상으로 취임한 후 열도개조 붐이 일어나 '돈 벌기'가 일본 전체의 관심사가 되었던 것이다. 젊은이들의 관심은 나라나 사회 전체보다도 개인의 내면으로 옮겨갔고 공격적인 '반체제'의식을 대신해 서브컬처가 자라나기 시작했다. 이른바 '오타쿠(おたく) 문화'의 선두집단은 이 시기쯤 중·고생이 되어 있었다. 또 이 무렵부터 아버지의 부재가 두드러지게 나타났다.¹⁸

아버지의 부재는 일본사회를 이해함에 있어서 중요한 부분을 차지한다. 그것은 전후 재건기의 일본에서 이미 일본의 경제가 회복되는 동안 TV의 연속극에서 되풀이해 방영된 연속극 중에서 '추신구라(忠臣藏)'는 일본인들의 일종독을 이끌어가는 원동력이 되다시피 했다. 억울하게 할복한 주군의 복수를 위해 용감하게 일어서서 원수를 갚은 낭인을 다룬 이 이야기는 전쟁재판으로 사형당한 장군들의 옛 부하가 점령군의 사령관에게 복수할 수 있는 빌미를 제공할 수 있었기 때문에 점령기간에는 연극이나 영화로 연출하는 것이 금지되었다. 그러나 1952년 미군이 물러가자 추신구라는 여러 차례에 걸쳐 TV드라마를 통해 방영되었다. 47명의 충의로운 사무라이를 이끌고 공동의 목적을 달성하는 추신구라는 사회생활, 국민생활 전체를 짊어진 상징이 되었던 것이다.¹⁹ 이들이 충성해야 할 주군은 천황이나 맥아더가 아니라 미츠비시 등과 같은 기업이었고, 가족을 위해 열심히 일하는 아버지는 가정에서 그의 부재현상을 낳았다. 즉 전쟁시기에는 징병으로, 전후 경제재건기에는 가족을 위해 아버지가 가정으로부터 스스로 자리를 비웠던 것이다. 아버지가 부재하는 시기에 성장기를 보낸 세대들에게 만화, 애니메이션과 같은 대중문화는 그 결

18 山口康男 編著, 『日本のアニメ全史』(東京: TEN-BOOKS, 2004), p. 101.

19 쓰루미 슌스케, 앞의 책, p. 129.

핍을 채워주는 공간이었다.

이들은 196·70년대의 경제호황기에 제작된 <철완아톰>(1963), <철인28호>(1963), <마징가Z>(1972), <그레이트 마징가>(1974), <우주전함 야마토>(1974), <타임보칸>(1975), <은하철도999>(1978), <미래소년 코난>(1978), <기동전사 건담>(1979), <아기라>(1988), <신세기 에반게리온>(1995) 등을 보며 자란 세대였다. ‘인류의 조화와 진보’를 주제로 1970년에 개최된 오사카만국박람회가 과학기술이 미래의 유토피아에 대한 신념과 환상을 동시에 심어준 것이었다고 한다면 이들이 텔레비전을 통해 봤던 애니메이션은 대부분, 그것이 우주공간으로부터 침입해온 침략자에 의한 것이었던, 인간세계 내부의 분열에 의한 것이었던, 지구의 최후를 상상한 종말론적 세계관에 기초한 것이었다. 애니메이션을 통해 곧 도래할지 모를 아마겟돈의 공포를 경험한 이들 청소년에게 1973년에 출간된 고토 벤(五島勉)의 『노스트라다무스의 대예언』과 코마츠 사쿄(松左京)가 쓴 소설 『일본침몰』은 오사카엑스포가 제시한 미래에 대한 희망에도 불구하고 절망적 상황에 대한 반향이었다고 할 수 있다. 1974년에 방영된 <우주전함 야마토(宇宙戰艦ヤマト)>는 임박한 지구의 종말에 일어날 최후의 전쟁, 즉 아마겟돈에 대한 상상에 바탕을 둔 애니메이션을 대표한다고 할 수 있다. 대부분의 일본 네오 팝 미술가들은 이 애니메이션을 봤으며, 이것에 열중한 사람들에게 그 이후 ‘오타쿠 문화’의 주된 흐름이 만들어져갔다.²⁰

그런데 정체불명의 행성으로부터 공격을 받아 방사능에 오염된 지구를 구하기 위해 우주여행을 떠나는 <우주전함 야마토>가 하필이면 태평양전쟁 말기에 미군의 공격으로 침몰한 전함 야마토를 모티브로 한 것이란 점에서 패배한 태평양전쟁의 기억이 이 애니메이션에서 향수처럼 되살아나고 있다고 볼 수 있다. sawaragi 노이가 지적했던 것처럼 이 애니메이션 속에서 사람들이 지하도시를 만들어 열심히 살아남으려고 하는 모습은 방공호에 숨어서 폭격이 끝나기를 기다리는 옛날 시민들의 모습을 떠올리게 만들고, 초토화된 지상의 모습은 B-29에 의해 철저히 파괴된 수도 도쿄의 기억을 환기시킬 뿐만

20 Noi Sawaragi, "On the Battlefield of 'Superflat'", trans. by Linda Hoaglund, *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture* (New York: Japan Society, New Haven: Yale Univ. Press, 2005), p. 192.

아니라 속속 투하된 미지의 방사능 병기에 의해 폐허가 된 지구는 히로시마와 나가사키를 직접 상기시킨다. 또한 이야기의 곳곳에서 절체절명의 위기에 빠져버린 인물은 가끔 갑작스럽게 자폭공격을 감행한다. 지구인들이 자기의 생존을 걸고 은하로 보낸 우주전함이 태평양전쟁 막바지에 일본 해군이 최후의 희망이라고 불렀던 전함 야마토를 개조한 것은 우연이 아닐 것이다. 분명히 이 이야기는 태평양전쟁을 기초로 한 것이다.²¹ 여기서 주목해야 할 것으로 대부분의 애니메이션의 주제가 전쟁이란 사실을 들 수 있다. 일본은 태평양전쟁 중 전쟁기록화를 그린 화가를 전후에는 전범처럼 취급했다. 맥아더에 의해 수집돼 1952년 연합군사령부가 철수할 때 미국으로 가져갔던 153점의 전쟁기록화가 1970년 ‘영구대여’ 방식으로 일본에 반환되었으나 1977년 전면공개 계획을 전격적으로 취소한 예에서 볼 수 있듯이 한동안 일본에서 전쟁화에 대해 발언하는 것은 금기였고, 전쟁이나 정치를 주제로 작업하는 것을 ‘게테모노(ゲテモノ)’ 즉, 예술의 순수성을 위반하는 하수(下手)의 물건 썸으로 치부했다. 그러나 만화나 애니메이션, 제2차 세계대전 당시의 무기를 재현한 조립식 장난감(plastic model) 등과 같은 대중문화를 보며 성장한 무라카미 타카시, 야노베 켄지, 아이다 마코토 등과 같은 네오 팝 세대 작가들은 전쟁을 그리는 것에 아무런 거리감을 느끼지 않았다. 아이다 마코토(會田誠)가 1995년부터 1996년까지 제작, 발표한 <전쟁화 돌아오다> 연작 중에 태평양전쟁 중 미군과 연합군을 괴롭힌 일본 전투기 ‘제로센’이 무한대(∞)모양의 대규모 편대를 형성하여 뉴욕을 무차별 폭격하는 <뉴욕시에 공습을 가하는 회화>와 같은 전쟁화가 이런 맥락에서 나타났던 것이다.²²

2. 슈퍼플랫 일본

무라카미는 2005년 뉴욕의 일본문화원에서 자신이 기획한 ‘슈퍼플랫’3부작의 종결편이라 할 수 있는 ‘리틀보이: 폭발하는 하위문화 속의 일본미술’을 기획

21 앞의 글, 같은 쪽.

22 아이다 마코토의 전쟁화 연작에 대해서는 국내 연구자에 의해 이미 논의된 바 있다.(정연심, 『나의, 그리고 타인의 고통에 관하여: 아카이브로써 역사와 기억』, 『현대미술사연구』, 현대미술사학회, 2011, pp. 293-298, 참고).

했다.²³ 여러 개의 고지라 미니어처 모형이 놓인 뒷벽에 영어와 일어로 일본 헌법 제9조를 게시한 이 전시에는 츠바키 노보루(椿昇), 야노베 켄지, 나라 요시토모(奈良美智) 등의 작품은 물론 오카모토 타로(岡本太郎)의 〈태양의 탑〉 모형과 대표적인 오타쿠 수집가 키타하라(北原)가 모아온 온갖 귀여운 인형들, 〈고지라〉로부터 〈신세기 에반겔리온〉에 이르는 일본 ‘아니메(アニメ)’ 등이 전시되었다. 히로시마에 투하된 원자폭탄으로부터 전시의 명칭을 착안했다는 점에서 이 전시의 주제는 전쟁이었음을 알 수 있다. 물론 전시제목은 의도적으로 ‘리틀보이’로 설정한 것은 원자폭탄 투하와 항복, 미군정을 거쳐 현재에 이르기까지 미국인들의 의식 속에 일본인을 ‘꼬마’로 보거나 취급하는 것에 대한 거부감을 역설적으로 표현한 것이라고 할 수 있다. 미국은 아시아의 말썽꾸러기 ‘꼬마’일본을 혼내기 위해 히로시마에 ‘리틀보이’를 투하했다. 패전 후 일본인들에게 영웅으로 받아들여졌던 맥아더는 미국으로 돌아가자마자 의회 상원 청문회에서 일본을 열두 살의 소년으로 규정했다.²⁴ 무라카미는 ‘리틀보이’ 전시에서 전후(戰後), 일본, 예술의 좌표축을 정치적인 것까지 포함해서 정면으로 제대로 그려내고 싶었다고 술회한 바 있다.²⁵ 이 전시의 도록에 쓴 글에서 무라카미는 자신이 인식하고 있는 일본의 현실에 대한 다음과 같이 기술했다.

전후 60년을 맞이하는 2005년 현대의 일본은 평화롭지만 일본에서 살고 있는 사람들은 모두 뭔가 잘못되고 있다는 것을 느낀다. 일본에서 무슨 일이 일어났든 말이다. 세계의 미래는 일본이 될 것이며, 현재 일본은 사회, 풍속, 예술, 문화 모든 분야에서 초이차원(super two-dimension), 즉 수퍼플랫(Superflat)이다.²⁶

23 무라카미의 ‘수퍼플랫’은 원래 출판프로젝트로부터 출발했다. 그는 『수퍼플랫』의 출판에 맞춰 2000년 도쿄 시부야의 파르코갤러리에서 첫 전시를 개최했다. 제2부는 일본에서 윤곽선이 그려진 밑그림에 숫자에 따라 채색을 하는 그림을 의미하는 ‘누리에(ぬりえ)’를 일본 현대미술에 비유하며 2002년 파리의 카르티에현대미술재단에서 개최한 ‘누리에(ぬりえ, Coloriage)’였다. 이때 도록을 출판하지 않았으므로 무라카미는 제3부인 ‘리틀보이’ 도록에 『수퍼플랫 3부작, 안녕, 당신은 여전히 살아있다(Superflat Trilogy: Greetings, You are alive)』를 수록했다.

24 존 다우어, 앞의 책, p. 719.

25 榎木野衣, 『スーパーフラットプロジェクトとは何だったのか—村上隆との対談1』, 『美術に何か起こったか』(國書刊行會, 2006), p. 203.

26 Takashi Murakami, “Earth in My Window”, trans. by Linda Hoaglund, *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture* (New York: Japan Society, New Haven: Yale Univ. Press, 2005), p. 100.

무라카미와 같은 네오 팝 세대의 시각문화에 영향을 미친 만화, 애니메이션은 우주공간조차 이차원적 평면에 압축해 놓고 있다. 그런 점에서 그가 일본을 초평면의 사회로 파악한 것에는 어린 시절부터 익숙하게 보아온 애니메이션을 통해 체득한 공간감각을 표현한 것으로 볼 수 있다. 미술사의 맥락에서 일본화를 전공한 무라카미가 16세기 병풍에 그려진 일본 전통회화의 평면적인 기법을 응용하여 입체적인 것을 평면화시킨 것이 슈퍼플랫이기도 하지만 무엇보다 그가 ‘슈퍼플랫 선언문’에서 제시한 ‘서구화된 일본’이란 개념을 출발점으로 한다.²⁷



도 4 무라카미 타카시, 〈리틀보이〉, 뉴욕 일본문화원 앞에 내건 배너, 2005

그는 전시가 열린 일본문화원 빌딩 전면에 두 개의 버섯구름이 피어오르는 대형 배너를 내걸었다.(도 4) 악을 상징하는 검은 버섯구름의 험상궂은 표정에 비해 그 반대 측에 있는 붉은 색의 버섯구름은 해맑게 웃고 있다. 두 개의 버섯구름이 피어오르고 있음에도 불구하고 배경은 전쟁터라기보다 해바라기가 만발한 낙원이며, 중력으로부터 자유로운 귀여운 캐릭터들이 즐겁고 신나게 하늘을 날고 있다. 이 배너그림을 통해 무라카미가 ‘리틀보이’에서 지금의 일본이 비극적이고 종말론적인 낙원임을 보여주고자 했음을 알 수 있다.

애니메이션 풍의 이 그림 속에 등장하는 버섯구름은 1975년부터 76년까지 텔레비전에 방영돼 선풍적인 인기를 끌었던 〈타임보칸(タイムボカン)〉이란 애니메이션의 각 에피소드가 끝날 때마다 나타나는 해골모양의 버섯구름으로부터 차용한 것이다. 어릴 때 만화가가 되고 싶었던 무라카미는 도쿄예술대학에서 일본화를 전공하였고, 박사학위를 받은 1993년 도쿄 이케부쿠로에 있던 세존미술관에서 ‘타임보칸’이란 전시를 개최했다. 버섯구름과 해골은 당연히 죽음을 상징한다. 텔레비전에 방영된 〈타임보칸〉의 각 에피소드는 약당 3인방의 패배로 종결된다. 그때 해골 모양의 버섯구름이 피어오르지만 약당 3

27 Takashi Murakami, "Superflat Trilogy", 앞의 책, p. 155.

인방은 결코 죽지 않는다. 큰 폭발이 일어났음에도 불구하고 그들은 묘한 웃음을 뒤로 하고 자전거를 탄 채 유유히 사라진다. 무라카미는 이 비논리적 설정을 일본인들의 리얼리티라고 생각했다. 즉, 삶과 죽음의 경계가 애매한 일본인들의 인생관에 깃든 리얼리티로 다루었던 것이 그의 <타임보칸>(도 5)이란 것이다.²⁸



도 5 무라카미 타카시 <타임보칸 분홍>, 캔버스에 아크릴릭, 180x180cm, 2001

버섯구름은 당연히 히로시마와 나가사키에 투하된 원자폭탄은 물론 제5 후쿠류마루를 피폭시킨 수소폭탄을 상징하는 도상이다. 그런 점에서 무라카미의 <타임보칸>은 정치적 함의를 지닌 것이라고 할 수 있다.²⁹ 도쿄대학교에서 개최한 '오타쿠학 강좌'에서 오타쿠를 대표한 오카다 토시오(岡田斗司夫)와의 대담 가운데 무라카미는 <반딧불의 묘(火垂るの墓)>의 감독인 타카하타 이사오(高畑勲)의 문맥이 전후 일본인들 누구나 가지게 된 그 세대에 공통된 슬픔, 즉 미국에 패전한 것에 따른 심리적 외상을 표현한 것인 반면 자신의 세대에게 그런 슬픔은 전혀 없고 오히려 일본 문화의 자랑스러운 부분을 주워 모으는 작업을 순수하게 할 수 있는 세대라고 말했다.³⁰ 말하자면 일본 내에서 만화나 애니메이션을 굉장한 문화라고 생각하여 다양한 시도가 있었다 할지라도 그것을 엔터테인먼트 비즈니스로서 국제무대에 알린 경우는 없었으며, '리틀보이'에서 마침내 그것을 시도하였다는 논리이다. 그렇다면 무라카미의 전략은 일본이 내세울 수 있는 애니메이션을 통해 미국문화는 물론 일본에 대한 미국인의 고정관념을 공격하는 것이었음을 알 수 있다. 그것이 그의 <타임보칸>에 잠재된 정치적 함의이다.

그러나 타임보칸을 비롯하여 대부분의 일본 만화나 애니메이션이 종말론적 세계관에 기초한 폭력과 전쟁을 주제로 하고 있지만 귀여운 캐릭터를 내

28 1999년 교토 세이카대학교에서 가진 무라카미 타카시의 강연, 「PO+KU ARTレポリユーション」, <http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/artscape/topics/9911/murakami/murakami.html>

29 東大オタク學講座 第8講, 「現代アートの超理論」(1997.9.26) 이 강연의 전문은 <http://www.netcity.or.jp/OTAKU/okada/library/books/otakusemi/No8.html> 참고.

30 위와 같은 사이트.

세우고 있다는 사실을 주목할 필요가 있다. 그런 점에서 버섯구름과 같은 전쟁의 아이콘 속에서 귀여움을 발견하고자 하는 일본문화의 기묘한 경향을 자조적으로 표현한 것이 무라카미의 <타임보칸>이라고 볼 수 있다.³¹

3. 원폭이미지 소비하기의 알리바이: 유치성



도 6 아이다 마코토, <모코모코>, 캔버스에 아크릴릭, 291x197cm, 2008

무라카미의 <타임보칸>에서 버섯구름이 귀여운 모습으로 그려진 것처럼 아이다 마코토의 <모코모코(もこもこ)>(도 6) 역시 실제 핵폭발의 공포와 상관없는 형태로 변형되고 있다. 구름이 몽실몽실한 상태를 일컫는 의성어인 '모코모코'를 제목으로 선택한 것에서 알 수 있듯 이 작품은 헬로 Kitty(Hello Kitty)와 같은 캐릭터가 상징적으로 보여주는 전후 일본대중문화의 깜찍함(cuteness)에 남성의 발기한 성기와 대량살육을 불러온 원자폭탄이란 세 이미지를 합성하여 부드럽고

폭신하며 게다가 기이하면서도 귀여운 구름을 형상화한 것이다. 아이다는 이것에 대해 동시대 일본을 특징짓는 왜곡된 유치증을 상징하는 것들의 조합이라고 말한 바 있다.³² 어린이가 어른이 되어서도 초기발달단계에 머물러있는 상태를 의미하는 '유치증'은 무라카미 타카시가 '수퍼플랫'의 이론을 정립해 가면서 줄기차게 주장해온 것이기도 하다. 즉 '리틀보이'전시도록에서 무라카미는 '두 개의 원자폭탄이 일본 역사에서 지울 수 없는 영구적인 상처를 남겼다. 그것은 신체적 파괴의 종말적 효과를 넘어서서 일본인의 마음속에 거대한 트라우마를 심어주었고, 핵의 공포를 체험한 것이 곧 일본인의 정신이 되었다. '파카돈'은 시각, 청각, 그리고 모든 감각에 있어서 '공포의 각인'을 상징하는 언어가 되었다. 이 트라우마가 현대일본에서 '귀여운(かわいさ)' 것과 오타쿠 문화가 출현하도록 만들었다'라고 주장했다.³³

31 Takashi Murakami, "Takashi Murakami", *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture*, p. 14.

32 Ashley Rawlings, "Taboo in Japanese Postwar Art: Mutually Assured Decorum", *ArtAsiaPacific* (Sydney: Australia, Sep./Oct., 2008), p. 98.

33 Takashi Murakami, "Hiroshima", *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture*, p. 19.

무라카미는 일본화를 전공했던 자신이 오타쿠이자 현대미술가로 이행한 뿌리를 베트남전쟁을 보도한 NHK의 '특파원보고'에서 찾을 수 있다고 했다. 그 프로그램이 끝난 다음 〈미래소년 코난〉이 방영되었고, 그 무렵 오타쿠문화가 시작했다는 것이다.³⁴ 이러한 개인적 경험은 그의 작품에서 현실의 전쟁과 애니메이션의 어두운 미래로의 모험이 겹쳐지면서 수퍼플랫으로 압축되고 있는가를 밝힐 수 있는 단서를 제공한다. 일본현대미술은 자신이 경험하지 않은 원폭투하와 패전의 상처로부터 출발한다고 전제 아래 그는 미국의 존재에 대해 질문을 제기하고 있는 것이다. 그것을 잘 드러내는 것이 '리틀보이'에서 미군정시절 미군의 주도로 초안이 입안된 이른바 일본 평화헌법 제9조를 강조한 사실이다. 이 전시도록에서 그는 원자폭탄과 패전의 부산물로 일본에 반문화가 나타났으며, 그것으로 상처받은 일본인들은 성숙한 성인으로 성장할 수 없었음을 거듭 강조했다.³⁵

여기에 다시 중첩되는 개인적 경험이 미국에 대한 아버지의 시각이다. 그의 아버지는 자위대에 근무할 때 미군의 군함에서 합동작전에 참가한 추억을 그에게 들려주곤 했다. 미군의 하급병사가 먹다 남은 푸딩을 주저 없이 바다에 내버리는 것을 본 그의 아버지는 일본은 결코 미국을 이길 수 없다고 믿었다. 베트남전쟁이 일어나자 그의 아버지는 미국이 북베트남에 패배할 것이라고 상상을 하지 않았다. 그런데 미국이 패배하자 무라카미에게 더 이상 미국에 대해 말하지 않았다는 것이다.³⁶ 이 경험은 무라카미로 하여금 미국에 대해 다시 생각하게 만드는 계기가 되었다. 즉 미국은 더 이상 유아상태에 머물러있는 일본을 훈육하는 성인이 아니라 사실을 아버지의 경험을 통해 발견한 것이다. 이것은 그가 '전후 일본 대중문화에 나타나는 키치와 유아적 취향(childlike aesthetics)은 전례가 없던 원폭투하의 트라우마와 뒤이은 1945년부터 1952년까지 미군의 점령에 따라 일본인을 유아의 발달단계에 머물도록 만들었던 것을 합리화하고 내면화한 것에 저항하는 세대를 만들어내었다는 주

34 榎木野衣, 앞의 책, p. 210.

35 Takashi Murakami, "Hiroshima", p. 19, "Article 9 of the Japanese Constitution", *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture*, p. 22.

36 1999년 교토세이카이대학교에서 가진 무라카미 다카시의 강연, 「PO+KU ARTレボリューション」, 앞의 사이트.

장과도 일치한다.³⁷

그러나 그것이 전쟁의 폭력성을 ‘귀여운’시각이미지로 소비하고 있는 일본 만화나 애니메이션과 같은 하위문화에 나타나는 원폭이미지를 거둬 소비하는 무라카미 다카시나 아이다 마코토 등의 네오 팝 작가들의 알리바이가 되고 있다는 사실도 주목할 필요가 있다. 즉 네오 팝 작품에 나타나는 유치함이 원폭이미지 소비를 합리화하는 장치가 되고 있는 것이다. 이 유치함에 대해 무라카미는 미국이 일본인들로 하여금 미국에 순응하는 어린이를 만들어 낸 결과라고 하지만 아버지의 부재 속에서 성장하며 상징계로 진입하지 못하고 상상계에 계속 머무르기를 욕망한 결과라고 할 수도 있다. 따라서 이 유치는 원자폭탄과 패전, 미군정이 만들어낸 것이라기보다 하위문화로의 퇴행과 고착이 빚어낸 결과일 수 있음도 냉정하게 따져볼 일이다. 다시 말해 만화나 애니메이션과 같은 하위문화를 익숙하게 받아들인 이 세대들에게 네오 팝은 자신의 유치성의 정당성을 위한 알리바이이다. 애니메이션의 가상공간에서는 모든 것이 가능하다. 그래서 네오 팝에서 그들이 구성한 가상의 적은 우주공간으로부터 느닷없이 지구로 침범해온 존재가 아니라 원폭을 투하하고 헌법 제9조를 강제하였으며, 동맹국이면서도 여전히 영향력을 행사하고 있는 미국일 수도 있는 것이다. 이런 점을 주목한다면 ‘원자폭탄의 유일한 경험과 전쟁의 패배에 전후 일본 현대미술과 문화의 기원을 돌리는 것은 문화적으로는 본질주의자이고 역사적으로는 결정론적이다’라는 주장의 논리적 근거가 타당함을 알 수 있다.³⁸

4. 미래의 폐허

일본의 핵폭탄 피폭경험이 낳은 도상으로 버섯구름과 함께 괴수를 들 수 있다. 특히 제5 후쿠류마루의 피폭은 토호(東寶)영화사의 프로듀서인 타나카 토모유키(田中友幸)에게 방사능과 관련한 거대괴수를 주인공으로 한 <고지

37 村上隆, 「窓に地球」, 『リトルボーイ: 爆発する日本のサブカルチャー・アート』, pp. 98-149.

38 히로코 이케가미, 김지애 옮김, 「일본 네오 팝의 승라: 역사적 평가」, 『현대미술사연구』 제30집 (현대미술사연구회, 2011), p. 242.

라(ゴジラ)란 SF영화에 영감을 불어넣었다. 1954년 11월 3일 개봉된 고지라는 그 자체가 핵무기의 파괴력을 상징한다. 핵폭탄의 공포를 최초로 체험한 사람들이 만든 고지라는 핵실험의 방사능에 의해 돌연변이를 일으킨 생명체라는 설정에 기초하고 있다. 티라노사우루스나 스테고어사우루스와 같은 공룡을 모티브로 한 고지라는 고릴라와 일본어로 고래를 의미하는 쿠지라(くじら)를 합성한 이름이다. 그래서 고지라의 다른 이름은 <수폭(水爆) 대괴수>인 것이다.

오사카 태생인 야노베 켄지는 오사카시가 2009년에 개최한 ‘물의 도시(Aqua Metropolis)’ 축제에 맞춰 SF영화로부터 영감을 받은 <럭키드라곤>(도 7)을 제작했다. 작품명은 비키니 환초에서 피폭당한 제5 후쿠류마루로부터 딴 것임을 알 수 있다. 길이가 15미터인 이 선박은 선체에 커다란 공룡을 탑재하고 있는데 날개



도 7 야노베 켄지 <럭키드라곤>, 기성 선박에 알루미늄, FRP 등 혼합재료, 1,000x450x1530cm, 2009

와 목이 움직이고 입을 벌려 불을 토해내는 키네틱아트이기도 했다. 알루미늄으로 만든 이 크루즈 선박은 2009년 10월 12일까지 오사카 요도 강과 도톤보리 운하에서 물과 화염, 섬광을 뿜어내는 퍼포먼스를 펼치기도 했다. <럭키드라곤>을 제작한 이유에 대해 야노베는 “인류에게 부정적인 유산을 물려준 제5 후쿠류마루가 <럭키드라곤>으로 되살아나 사람들의 적극적인 상상력을 자극하고, 그것이 오사카를 바꾸고 사람을 바꿔가는 기폭제가 되지 않을까라는 생각으로 제작했다”고 밝혔다.³⁹ 결론적으로 그는 ‘평화에 대해 생각’하고자 이 괴수를 만들었다고 하지만 불을 뿜어내는 괴물과 평화를 어떻게 연결할 수 있는지 의문이다. 특히 불을 뿜는 괴수로봇은 <고지라> 제2탄에서 오사카를 초토화시키는 <고지라의 역습>을 연상시킨다. 이 애니메이션의 미국판 제목이 <화염괴수 기간테스(Gigantes The Fire Monster)>임을 고려할 때 긴 목을 뽑아 올려 불을 뿜어내는 <럭키드라곤>은 제5 후쿠류마루의 재앙에

39 야노베의 인터뷰(http://www.clippinjam.com/volume_55/cf_interview_04.html) 참고.

대해 떠올리기보다 원자력의 부작용으로 태어난 돌연변이가 지구를 초토화시키는 애니메이션의 주제에 더 부합하는 것이라고 할 수 있다. 더욱이 이 크루즈의 선장이 아마추어 복화술사인 야노베의 아버지가 복화술을 할 때 동일한 인형에 착안하여 그가 창조한 대표적 캐릭터인 '토리안(Torayan)'이란 사실을 주목할 때 그가 어린 시절 봤던 <건담>이란 애니메이션 속의 주인공 소년, 즉 모빌수트(Mobile Suit)를 능숙하게 조종하는 아무로와 자신을 동일시한 결과는 아닌가 하는 생각이 든다. 즉 <건담>에서 외계에 개척된 식민행성에서 지구를 향해 공격해온 인간들을 물리치는 아무로란 소년은 야노베 자신의 나르시시즘이 집중적으로 투여된 이상적 자아(Moi Idéal)⁴⁰라 할 수 있으며, <럭키드라곤>에서 아무로가 정체성을 숨기는 대신 <럭키드라곤>을 조종하는 토리안으로 나타나고 있는 것이다. 따라서 괴수 <럭키드라곤>과 토리안의 결합은 야노베 자신의 '아무로되기' 욕망의 내면화이자 그것의 자기모방이며 자기복제라고 할 수 있다. 다른 네오 팝 작가들과는 달리 야노베는 움직이는 기계에 관심이 많은 작가이며, 그가 제작한 많은 작품은 작동하는 맥아트(Machine Art)이기도 하다.

1965년에 태어난 야노베는 1971년 가족이 오사가 북쪽에 있는 이바라키 시로 이사했기 때문에 자전거로 오 분 정도면 도착할 수 있는 오사카만국박람회장을 자주 찾았다. 1970년에 열린 오사카만국박람회는 1964년 도쿄올림픽 이후 고도성장을 이룩한 일본이 보유한 과학기술을 과시하기 위해 개최되었다. 그러나 야노베가 그 현장을 들렀을 때는 불과 일 년 만에 많은 건물들이 철거되거나 폐허로 내버려진 상태였다. 그래서 어린 야노베에게 그 현장은 오사카만국박람회가 내걸었던 '미래의 도시(未來の都市)'가 아니라 '미래의 폐허(未來の廢墟)'로 비쳐졌다.⁴¹

우연이겠지만 일본은 만국박람회에 전력을 공급하기 위해 일본에서 가장 오래된 경수로인 후쿠이(福井)현의 츠루가(敦賀) 1호기의 영업운행을 시작했다

40 '이상적 자아'에 대해서는 질베르 디아트킨, 임진수 옮김, 『자크 리캉』(교문사, 2000), pp. 36-43 참고.

41 Gunhild Borggreen, "Ruin of the Future: Yanobe Kenji Revisits Expo'70", *Performance Paradigm* 2, March 2006, p. 19.

다. 밝은 미래에 대한 온갖 장밋빛 풍선을 날려 보낸 오사카만국박람회에 전력을 공급했던 원자력발전소가 불과 몇 십 년 후 원자폭탄 투하로 핵공포에 시달리던 일본인들에게 공포가 현실로 나타날 수 있음을 일깨워준 것이다. 당시 폐허가 되다시피 한 박람회장을 찾았던 야노베가 핵발전소가 가져올 재앙까지 생각했는지는 알 수 없지만 박람회장에서 받은 우울한 경험이 그의 작업에서 애니메이션이나 만화에 나오는 '미래의 폐허'의 이미지를 현실세계로 불러내는 동기를 제공했음에는 분명하다.

그러나 더 중요한 경험은 그가 독일 유학 중이던 1997년 체르노빌핵발전소 폭발사고 현장을 방문했을 때 받은 충격이었다. 비록 직접적으로 원폭피해를 입지는 않았지만 히로시마와 나가사키에 투하된 원폭에 남긴 역사적 상처에 대해 알고 있던 그는 핵폭발이 불러일으킨 재앙을 직접 목격하기 위해 체르노빌로 갔다. 체르노빌로 가기 전까지만 하더라도 그는 설마 그 폐허에 사람들이 살고 있으리라고는 생각하지 않았다. 그러나 체르노빌을 떠날 수 없거나 떠나지 못한 사람들이 살고 있다는 사실을 발견하고 충격을 받았다. 혼란과 후회 때문에 그는 당시 찍은 사진을 아무한테도 보여주지 않고 봉인할 정도였다. 그 이후도 늘 그의 머릿속에 체르노빌 사람들의 모습이 남아 있었고, 자신의 작품에 그들을 '사용'하는 것에 대한 죄책감에 시달려야만 했다.⁴² 야노베는 체르노빌의 폐허를 조사할 때 방사능 오염량을 측정하는 가이거 카운터(Geiger counter)가 달린 방사능방호복을 입고 있었다. 아톰 슈트(Atom Suit)라 이름붙인 이 방호복은 그가 어린 시절 봤던 테즈카 오사무(手塚治虫)의 만화 <철완아톰(鐵腕アトム)>의 주인공인 아톰으로부터 모티브를 따온 것이다. 테즈카 오사무가 창안해낸 아톰은 원자심장을 가진 로봇이지만 인간의 감정을 지닌 휴머노이드(humanoid)로서 1951년 4월부터 어린이잡지 『소년』에 연재했던 만화를 애니메이션으로 다시 제작하여 1963년 흑백으로 텔레비전에 방영했고, 1982년에는 컬러 리메이크판으로 재방영되었다. 지구의 평화를 위해 악당과 맞서 싸우는 아톰이 원자(atom)를 뜻하고, 뒤에 만들어

42 ヤノベケンジ 鴻池朋子·八谷和彦·Chim Pom, 「特別座談會: 震災以後のアート」, 『美術手帖』(2011,10), pp. 105-106.

진 아톰의 여동생 우란(ウラン)이 우리놈으로부터 파생한 이름임을 생각할 때 히로시마와 나가사키, 그리고 제5 후쿠류마루의 피폭이란 비극을 겪었음에도 불구하고 원자력이야말로 지구를 구할 수 있는 ‘평화의 에너지’란 낙관주의가 일본의 대표적인 애니메이션에 작용하고 있었다고 추론할 수 있다. 그래서 야노베가 착용한 아톰 슈트가 방사능오염으로부터 보호할 수 있는 방호복이란 사실은 역설적이다.

체르노빌의 경험에서 비롯된 속죄의식으로 야노베는 ‘미래의 폐허’를 주제로 1998년 사막과 터널, 오사카만국박람회장 등에서 했던 퍼포먼스 이후 한 동안 아톰 슈트를 착용하지 않았지만 체르노빌의 한 간호학교 건물에 나뒀구는 인형을 발견하고 그것에 착안하여 2001년의 비바 리바 프로젝트(Viva Riva Project)에 등장하는 로봇 <스탄다(Standa)>를 제작했다. 야노베 자신이 설정한 이야기 구조 속에서 스탠다는 악을 대표하는 <테메(テメ)>와 결투하는 선의 상징이기도 하다. 야노베가 다시 아톰 슈트를 입은 것은 2003년 오사카국립국제미술관에서 열린 ‘메가로 마니아(Megalo Mania)’전시에서였다.

어린 시절 자주 찾아갔던 ‘미래의 폐허’인 만박기념공원(万博記念公園)에는 만국박람회 때 조성된 대부분의 건축구조물이 철거되고 엑스포타워와 함께 오카모토 타로의 <태양의 탑>만 덩그러니 남아 있었다. 야노베는 ‘아톰 슈트’를 착용한 채 그 탑에 올라가는 <태양의 탑 탈취 계획>이라는 퍼포먼스를 했다. 그 무렵에 오카모토 타로가 제5 후쿠류마루의 피폭을 주제로 1969년에 제작한 <내일의 신화>가 발견되었다. 마침 제5 후쿠류마루 전시관의 관장이 ‘메가로 마니아’전시를 보고 야노베에게 체르노빌을 주제로 활동하고 있는 미술가가 제5 후쿠류마루의 실물 옆에서 작품을 전시한다면 다음 세대에 게 핵에 대한 메시지를 전달할 수 있을 것이므로 전시관에서 전시를 하면 어떻겠느냐고 제안했다. 야노베는 준비부족을 이유로 그 제안을 거절했지만 이듬해인 2004년 제5 후쿠류마루 옆에 설치할 수 있는 작품을 완성했다. 개관을 앞둔 모리미술관의 요청을 받고 애초에 거의 농담과 같은 착상에서 출발한 <숲의 영화관(Blue Cinema in the Woods)>(도 8)은 이렇게 탄생했다. 2010년 국립현대미술관에서 열린 ‘메이드인팝랜드(Made in Popland)’에서도 소개



도 8 야노베 켄지, 〈숲 속의 영화관〉, 혼합재료·영상, 228x218x218cm, 2004

된 〈숲의 영화관〉은 코끼리의 등에 작은 집을 올려놓은 것으로써 이 가설물은 어린이의 체격에 맞춘 극장이자 지진과 같은 재해가 발생했을 때 어린이들이 피난할 수 있는 대피소이다. 그 앞에는 아마추어 복화술사인 야노베의 아버지가 복화술에서 사용하던 인형인 토라얀(Torayan)이 아톰머리 모양의 헬멧과 가이저 카운터가 달린 ‘아톰 수트’를 입고 서있다. 만약 토라얀이 설치된 장소에 방사능의 양이 적정치를 초과할 이 인형은 자동으로 움직이게 설계되었으므로 인형의 움직임에 따라 방사능오염 상태를 측정할 수 있다. 작은 움막과 같은 극장 내부에서 방영되고 있는 비디오 속에서도 아마추어 복화술사인 야노베의 아버지가 손주인 야노베의 아이들에게 대피요령을 가르치고 있다.⁴³ 이런 점에서 야노베의 관심이 어린이들의 호기심을 자극하는 로봇을 만드는데 있는 것이 아니라 대재앙 직후의 ‘생존의 문제’에 있음을 알 수 있다. 그래서 핵전쟁이후 어떻게 생존할 수 있을까에 대해 스스로 이야기를 만들고 그것을 작품으로 구현하고 있는 야노베의 작업에 대해 사와라기 노이는 생명의 부활, 즉 미래의 폐허에서 미래의 재생이 야노베 작업의 주제라고 규정한 바 있다.⁴⁴

IV 핵의 재발견

1. 거듭된 재앙과 미술

후쿠시마 원전폭발은 일본인은 물론 핵에 대해 관심을 가져온 일본 현대미술가들에게 핵을 재발견하는 계기가 되었다. 원자로가 붕괴하고 세슘과 같

43 야노베가 소속하고 있는 일본의 한 갤러리의 큐레이터에 따르면 한국의 국립현대미술관에서 전시된 토라얀은 거의 움직이지 않은 반면 도쿄에서는 아주 활발하게 움직였다고 한다. 토라얀의 움직임이 격렬해질수록 그 주변지역의 방사능 양이 많다는 사실을 토라얀이 몸으로 보여준 것이다.

44 사와라기 노이, 「폭발에서 전격(電撃)으로」, 제6회 한국미술연구소 동아시아미술사 특별강좌 요지문, 2009년 10월 31일, 이화여자대학교, 미출판.

은 방사능 물질이 방출되자 위험구역을 설정하고 주민을 소개함으로써 원자력발전소 주변은 폐허가 되었다. 후쿠시마 충격은 벤샨(Ben Shahn)의 회고전을 위해 미국의 몇 미술관으로부터 대여 받은 작품을 후쿠시마현립미술관에서는 전시하지 못하는 결과로 나타났다. 카나가와, 나고야, 오카야마 등의 도시를 순회하며 열린 회고전에 전시된 500점의 작품 중 미국에서 빌려온 70점은 방사능오염의 위험 때문에 벤샨의 작품을 많이 소장하고 있는 후쿠시마현립미술관에서의 전시를 포기해야만 했던 것이다.

벤샨은 일본에서 중요한 의미를 지닌 미국 미술가였다. 즉 제5 후쿠류마루가 피폭되자 미국은 피폭당한 어부들의 상태를 조사하기 위해 핵물리학자인 랄프 라프(Ralph Lapp) 박사를 보냈는데 그는 라프 박사가 작성한 보고서에 들어갈 삽화를 그리면서 제5 후쿠류마루의 피폭사실을 알게 되었던 것이다. 그의 드로잉은 라프가 1957년부터 58년까지 『하퍼스 매거진(Harpers Magazine)』에 쓴 기사와 함께 처음 발표되었고, 뒤이어 리처드 허드슨(Richard Hudson)의 『구보야마와 렉키드라곤의 모험』에도 게재되었다.⁴⁵ 많은 스케치와 함께 그는 제5 후쿠류마루를 주제로 한 11점의 유화를 제작하였으며, 그 중 후쿠시마현립미술관이 소장하고 있는 <렉키드라곤>은 병원의 환자침대에 앉아있는 구보야마가 자신이 당한 사건에 대해 적어놓은 종이를 들고 있는 모습을 표현한 것이다. 벤샨 작품의 전시포기는 후쿠시마 원전폭발이 낳은 여러 이야기 중 에피소드의 하나에 불과할지도 모른다. 그러나 이것을 통해 도쿄에 전력을 공급해주던 한 도시가 일본 내에서도 격리지역 즉, 게토(Ghetto)가 되고 있음을 파악하기란 어렵지 않다.

원전폭발은 일본의 미술가들을 움직였다. 2008년 히로시마 하늘에 ‘번쩍’이란 글씨를 써서 시민들로부터 비난을 받았던 침폼은 사고 한 달 뒤인 4월 11일 사고현장으로 갔다. 그들은 도쿄의 매구로구(目黒區)미술관에서 열 예정이던 《원폭을 본다: 1945-1970》란 전시를 준비하고 있었으나 원전폭발에 의한 자숙분위기에 따라 전시를 연기할 수밖에 없었다. 그러나 관망만 할 수는 없

45 Pam Meecham, Julie Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction* (N.Y.: Routledge, 2000), pp. 165-166.

다는 생각으로 사고현장으로 달려갔던 것이다. 이들은 방사능 방호복을 입고 지진의 흔적이 남아있는 갈라지고 뒤집어진 피해지역의 길을 따라 걸으며 그 장면을 비디오카메라에 실시간으로 기록했다. 그들은 후쿠시마 제1원전을 가까이서 바라볼 수 있는 전망대까지 가서 흰색 바탕에 붉은색 스프레이로 즉석에서 만든 깃발을 흔들었다. 여전히 연기를 뿜어내는 원자력발전소를 배경으로 그들이 흔들고 있는 흰색깃발을 보면 그 속에 붉은 원이 그려져 있음을 알 수 있다. 이 붉은 원은 일본국기인 '히노마루'를 떠올리게 만든다. 그러나 그들은 일장기에 세 개의 삼각형을 덧붙여 깃발 속의 기호를 방사능 독성 폐기물을 상징하는 것으로 바꿨다.⁴⁶ 침품은 자신들의 아지트와도 같은 무인도프로덕션으로 찾아가 큐레이터에게 이때 촬영한 실시간 동영상을 지금 전시하지 않으면 후세에 미술의 무력함만 보여주기 때문에 꼭 전시를 해야 한다고 설득했다. 2011년 5월 20일부터 25일까지 열린 전시에는 단 6일 만에 3,500여명이 관람했다.⁴⁷

이들은 후쿠시마 원전문제에 대해 의논하고 작업을 구상하기 위해 모일 장소로 우연히 도쿄 시부야역을 선택했다. 그런데 그곳에 오카모토 타로의 벽화 <내일의 신화>가 걸려있는 것을 발견했다. <내일의 신화>는 멕시코의 어떤 호텔이 오카모토 타로에게 의뢰해 1969년에 현지에서 제작하였으나 주문자의 경제적인 사정으로 호텔에 설치되지 못하고 창고에 보관되었기 때문에 한동안 일본에 그 소재가 알려지지 않았다. 그런데 오카모토 타로의 미망인이 2003년 멕시코에서 작품을 발견하여 일본으로 가져오자 나가사키, 히로시마, 오사카, 야이즈 등에서 유치운동을 폈다. 그러나 나가사키 시 등이 유치운동을 포기하자 오카모토 타로 기념 현대미술재단은 2008년 3월 이 작품을 시부야역에 설치하기로 결정했다. <내일의 신화> 앞에 모인 침품 회원들은 타

46 방사능폐기물질을 알리는 기호는 원래 중심에 작은 원을 그리고 그것을 세 개의 날개가 원을 형성하며 둘러싸고 있는 형태를 하고 있으며 노란색 바탕에 검은색으로 채색하는 것이 국제적 표준이다. 그런데 침품은 위험을 알리는 기호로서가 아니라 폭발의 재앙으로부터 벗어나 일본을 복구하자는 메시지를 전달하기 위해 가운데 원을 크게 그리고 붉게 칠하여 히노마루가 눈에 띄도록 의도적인 변형을 했음을 알 수 있다.

47 ヤノベケンジ・瀧池朋子・八谷和彦・Chim↑Pom, 「特別座談會: 震災以後のアート」, 『美術手帖』(2011.10), p. 102, 각주4 (p. 110).

로의 작품이 제5 후쿠류마루를 주제로 제작된 것이므로 그것을 연장하여 후쿠시마 문제에 대해 호소하는 작품을 덧붙이는 게 좋겠다고 합의했다. 그래서 <내일의 신화>의 아랫부분에 자신들이 현장에서 그린 <레벨7>을 부착했다.(도 9) 레벨7은 원자로 폭발 중에서 가장 위험한 수준을 의미하는 것으로 침품은 오카모토 타로의 <내일의 신화>를 연결하여 무너진 후쿠시마 원자력 발전소의 원자로로부터 피어오르는 검은 버섯구름을 그려 넣었다. 이 버섯구름은 무라카미 타카시의 <타임보칸>에 등장하는 해골과 버섯구름의 결합을 떠올리게 만든다. 침품은 아이다 마코토에 의해 발견된 젊은 행동주의 예술가 그룹으로 이 그림을 통해서도 그들이 선배적인 네오 팝 세대와 연결되고 있음을 알 수 있다. 즉 그들은 무라카미 타카시의 수퍼플랫을 노란색의 거대한 쥐로 바꿔놓은 입체작품 <수퍼랫(Super Rat)>으로 바꿔놓은 것에서 드러나는 것처럼 선배들로부터 자양분을 공급받으면서도 그것을 패러디하거나 혼성모조함으로써 자신들의 정체성을 구축해 왔다. 그러나 그들이 오카모토 타로의 작품 앞에서 그림을 그리는 것을 본 시민의 제보로 타로의 작품을 훼손한 혐의로 경찰에 소환되기도 했다.



도 9 침품, <레벨7>, 2011, 사바아역에 설치된 오카모토 타로의 <내일의 신화> 우측하단 빈 부분에 침품이 그려 넣은 후쿠시마원전과 두 개의 검은 버섯구름

도 10 야노베 겐지, <선 차일드>, 철·FRP·네온 등, 620x444x263cm, 2011, 오사카만박기념공원의 <태양의 탑> 앞에 영구설치

2. 폐허로부터 희망으로

여섯 명의 젊은 게릴라예술가들로 구성된 침품의 즉각적이고 돌출된 행동에 비하자면 오사카만국박람회와 체르노빌의 경험 이후 지속적으로 '미래의 폐허'를 기계작품으로 표현해온 야노베는 보다 신중하게 대처했다. 대지진과

원전사고가 일어나자 그는 「일어서는 사람들」이란 선언문을 발표했다.⁴⁸ 그러나 야노베 켄지는 선언문만 발표하고 망연자실한 채 아무 반응도 보이지 않은 것은 아니다. 그는 원전사고 직후 후쿠시마현립미술관에서 개최한 전시에 방주를 출품했다. 이 방주는 전시를 관람하러 온 어린이들이 자기 자신을 그 배에 태우는 대신 자기가 소유하고 있는 인형이나 장난감과 같은 물건을 싣도록 하는 관객참여형 작품이었다. 그러나 야노베 켄지의 방주작품은 어쩐지 소극적으로 보인다.

오카모토 타로 탄생 백주년을 맞은 2011년 야노베는 오카모토 타로 기념관에서 열린 '야노베 켄지: 선 차일드(Sun Child), 타로의 어린이들'이란 전시에서 6.2미터에 이르는 거대한 <선 차일드>(도 10)를 발표했다. 이 거대한 어린이의 뺨에는 반창고가 붙어있고 여전히 노란색 방호복을 입고 있으나 가슴의 가이거 카운터는 '제로'로 맞춰놓았다. 머리에 쓰고 있던 헬멧도 벗어 손에 들고 맞은 편 손에는 태양의 상징을 들고 있다. 야노베는 세 개의 <선 차일드>를 제작하여 각각 러시아 모스크바시의 근대미술관, 오카모토 타로 기념관, 오사카부 이바라키(茨城)시의 미나미이바라키역 앞에 영구 설치했다. 야노베는 <선 차일드>를 통해 씩씩하게 일어서서 의연히 먼 곳을 응시하는 희망의 모습을 이탈리아 사람들이 페스트 때문에 대량으로 사망한 후에 일어났던 르네상스 운동의 상징인 '다비드상'과 포갠다고 밝힌 바 있다.⁴⁹

48 지진 직후, 집에 있는 동안 동요하면서도 정보를 얻으려고 텔레비전에 매달려 계속 봐버렸다. 잠시 후에 옆에 있던 어린 아들이 작은 소리로 말했다. / "이런 세계에 살고 있는 게 좋아요?" / 당황해서 TV를 껐다. 우리는 절망적인 정보에 흘러가고 있다. / 확신했다. '지금 여기에서 예술이 필요한가?' 라는 질문에 명백하게 대답하고 싶다. '지금이야말로 필요하다' 라고/절망의 폭풍 속에서 과감하게 두 다리로 힘껏 버티고, 앞을 보면서 전진하는 힘을 준다. / 용기와 희망에 넘치는 창조성은, 살아있는 것에 대한 존엄을 의미한다. / 우리들은 예술의 기능에 신뢰와 긍지를 가지고 '계속해서 살자'라고 생각할 수 있는 영혼을 길러야 한다. / 상상하자. 폐허의 너머에 있는 각자의 이상향을.../그리고 재해를 당해도 끝까지 살아가려고 열심히 활동하는 사람들, 결사적인 각오로 재해를 막으려는 사람들, 모든 사람들에게 깊은 경의를 가지고 응원합니다. /울트라 팩토리 디렉터 야노베 켄지

49 ヤノベケンジ・鴻池朋子・八谷和彦・Chim↑Pom, 「特別座談會: 震災以後のアート」, 앞의 책, p. 110.

V 결론

인류 최초의 원자폭탄 피폭국가이자 1954년 미군의 수소폭탄 실험지역에서 조업하던 제5 후쿠류마루가 피폭 당함으로써 두 차례에 걸쳐 핵재앙을 체험한 일본은 2010년 3월 후쿠시마 제1원자력발전소 폭발로 핵의 공포를 다시 한번 절감하는 상황을 맞이했다.

히로시마에 원폭이 투하된 직후 그곳으로 가 피해자 구호를 위해 자원봉사했던 마루키 이리와 토시 부부는 그 경험을 바탕으로 1950년부터 1982년에 이르는 기간에 걸쳐 <원폭도> 연작을 그렸다. 이 논문에서는 이들 부부의 작품이 지닌 숭고한 정신에도 불구하고 그 속에 희생만 각인돼 있을 뿐 원자폭탄이 지닌 국제정치적 의미에 대해 성찰하지 못하고 있음을 확인하고자 했다.

제5 후쿠류마루의 피폭은 벤산과 같은 미국 미술가는 물론 오카모토 타로의 작품에 중요한 주제로 등장했다. 그러나 전후 미군정시기와 경제부흥의 과정을 거치며 일본미술에서 아시아·태평양전쟁기에 자발적으로든 동원되었든 많은 미술가들이 전쟁기록화를 그린 과거를 망각하거나 지워버리기라도 하듯 전쟁과 정치 등의 사회문제의 표현을 순수하지 않은 것으로 치부하는 현상이 보편화되는 상황 속에서 잊혀졌다. 원폭의 아이콘인 버섯구름은 미술에서가 아니라 일본에서 하위문화로 분류되는 만화, 애니메이션에서 되살아났다. 대부분의 하위문화는 지구의 종말이란 심각한 현실에 맞서 싸우는 지구인들의 전쟁을 주제로 하고 있다. 이러한 시각이미지를 보며 성장한 일본 네오 팝 세대들은 애니메이션에 착안하여 일본미술이 그동안 회피해온 전쟁을 다시 표현하기 시작했다. 그 중심에 있는 작가가 무라카미 타카시이며, 하위문화의 특징인 귀여움과 본인의 문화적 정체성을 표상하는 오타쿠문화의 뿌리를 미군에 의해 강제된 헌법 제9조에서 찾고 있음을 그가 수퍼플랫 3부작의 최종편으로 기획한 '리틀보이'란 전시를 통해 확인할 수 있다.

무라카미를 비롯한 네오 팝 작가들이 히로시마 원폭이미지 즉, 파괴와 죽음의 상징인 버섯구름을 애니메이션으로부터 거듭 차용하며 수퍼플랫한 상

태에 빠진 일본의 유치성의 근원을 추적하고 있으나 그 내면에는 일본이 원 폭의 피해자이자 희생자라는 피해의식이 작동하고 있음을 알 수 있다. 그러나 그것은 타이완, 한국, 중국은 물론 아시아에서 일본이 자행한 식민지배와 제국주의적 침략전쟁에 대해서는 침묵하는 문제를 지닌 시각임에 분명하다. 그래서 이 논문에서는 일본 네오 팝에서 발견할 수 있는 원폭이미지의 소비가 일본의 군국주의가 저지른 만행에 대한 성찰을 방기한 채 자신들의 희생을 부각시키는 알리바이로 작용할 수 있음을 고찰하고자 했다.

그러나 후쿠시마 원전폭발로 핵의 트라우마가 더 이상 역사적 사실이 아닌 현실임이 드러났다. 비키니 섬에서 실시되었던 수소폭탄의 실험에 의해 바다 깊숙이 잠들어있던 괴수 고지라가 잠에서 깨어나 지구를 축대밭으로 만든다는 SF영화의 설정이 현실로 나타나면서 일본은 핵의 재앙에 대해 더욱 깊이 고민해야 하는 상황을 맞이한 것이다. 미래의 도시를 보여준 오사카만국 박람회 회장이 철거된 현장에서 미래의 폐허를 본 야노베 켄지는 체르노빌 방문 경험을 통해 그것에 대해 더욱 절감한 미술가로서 한동안 종말론적이고 공상과학적 상상에 기초한 로봇작품을 제작하였으나 후쿠시마의 폐허를 목격하고 미래의 희망을 상징하는 작품을 제작했다.

일본 현대미술과 핵, 그것에 대한 미술가들의 대응을 고찰한 이 논문은 핵을 주제로 한 작품 속으로 흐르는 피해자, 희생자로서의 의식을 일본의 현대사, 사회, 문화와 국제정치와의 상관관계 속에서 규명하고자 한 것에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

주제어 Keywords

히로시마·나가사키(Hiroshima·Nagasaki), 제 5 후쿠류마루(Lucky Dragon), 후쿠시마(Fukushima), 일본 네오 팝(Japan Neo Pop), 수퍼플랫(Superflat), 유치성(Infantilism), 미래의 폐허(Ruins of Future)

투고일: 2012. 3. 16 심사완료일: 2012. 4. 17 게재확정일: 2012. 4. 17

참고문헌 Bibliography

저서·번역서

- 막스 라파엘, 편집부 옮김, 『피카소』, 『프루동·마르크스·피카소』, 눈빛, 1991.
- 쓰루미 슌스케, 김문환 옮김, 『전후 일본의 대중문화』, 한림대학교 일본학연구소, 2010.
- 유용태·박진우·박태균, 『함께 읽는 동아시아 근현대사』, 창비, 2011.
- 이삼성, 『20세기의 문명과 야만: 전쟁과 평화, 인간의 비극에 관한 정치적 성찰』, 한길사, 1998.
- 존 다우어, 최은석 옮김, 『패배를 꺼안고: 제2차 세계 대전 후의 일본과 일본인』, 민음사, 2009.
- 질베르 디아트킨, 임진수 옮김, 『자크 라캉』, 교문사, 2000.
- 榎木野衣 『美術に何が起ったか』, 国書刊行会, 2006.
- 山口康男 編著, 『日本のアニメ全史』, 東京: TEN-BOOKS, 2004.
- 佐藤卓己 『八月十五日の神話』, 東京: ちくま新書, 2005.
- Meecham, Pam and Julie Sheldon. *Modern Art: A Critical Introduction*. N.Y: Routledge, 2000.

논문·평론

- 김명진, 「평화로운 핵 이용은 가능한가? 핵에너지 이용의 짧은 역사」, 『탈핵, 포스트 후쿠시마와 에너지 전환 시대의 논리』 (에너지기후정책연구소 기획), 이매진, 2011.
- 사와라기 노이, 「1990년대 이후 일본 네오 팝의 전개」, 『메이드인 팝랜드』 (전시도록), 국립현대미술관, 2010.
- 정연심, 「나의, 그리고 타인의 고통에 관하여: 아카이브로써 역사와 기억」, 『현대미술사연구』 제28호, 현대미술사학회, 2011.
- 정혜인, 「2004년 이후 일본국 헌법 개정론의 동향」, 『법학논총』 제26집 제2호, 한양대학교법학연구소.
- 히로코 이케가미, 김지애 옮김, 「일본 네오 팝의 승리: 역사적 평가」, 『현대미술사연구』 제30집, 현대미술사연구회, 2011.

加藤哲郎, 「天皇制民主主義論」, 『東アジア 日本が問われていること』(松村高夫・高草木光一 編), 東京: 岩波書店, 2007.

Borggreen, Gunhild. "Ruin of the Future: Yanobe Kenji Revisits Expo '70." *Performance Paradigm* 2. March 2006.

Murakami, Takashi. "Earth in My Window." trans. by Linda Hoaglund. *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture*. New York: Japan Society, New Haven: Yale Univ. Press, 2005.

Rawlings, Ashley. "Taboo in Japanese Postwar Art: Mutually Assured Decorum." *ArtAsiaPacific*. Sidney: Australia, Sep./Oct., 2008.

Sawaragi, Noi. "On the Battlefield of 'Superflat.'" trans. by Linda Hoaglund. *Little Boy: The Art of Japan's Exploding Subculture*. New York: Japan Society, New Haven: Yale Univ. Press, 2005.

신문기사·좌담

「邦人漁夫, ビキニ原爆実験に遭遇」, 『讀賣新聞』(1954.3.16)

「芸術家 '平和訴え' 飛行機で 'ピカッ' の文字描く」, 『中國新聞』(2008.10.22)

「上空に 'ピカッ' 文字 市現代美術館が陳謝」, 『中國新聞』(2008.10.23)

「上空に 'ピカッ' 被爆者から不快感 広島市立大の大井健地教授に聞く」, 『中國新聞』(2008.10.23)

「ピカッ」文字 芸術家集団が謝罪 リーダーと一問一答」, 『中國新聞』(2008.10.25)

ヤノベケンジ・鴻池朋子・八谷和彦・Chim↑Pom, 「特別座談會: 震災以後のアート」, 『美術手帖』(2011.10)

웹사이트

<http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/artscape/topics/9911/murakami/murakami.html>

<http://www.netcity.or.jp/OTAKU/okada/library/books/otakusemi/No8.html>

http://www.clippinjam.com/volume_55/cf_interview_04.html

From Hiroshima to Fukushima: Nuclear and Artist Response in Japan

Choi, Tae Man(Kookmin University)

The purpose of this essay is to examine the responses of artists on nuclear experiences through an analysis of the nuclear images represented in contemporary Japanese art. Japan has previously as twice experienced nuclear disaster in 20th century. The first atomic bombs were dropped in 1945 as well as the 5th Fukuryumaru, Japanese pelagic fishing boat, exposed by hydrogen bomb test operated by the US in 1954 nearby Bikini atoll. Due to Tsunami taken place by the great earthquake that caused the meltdown of Fukushima Nuclear Power Plant in March 2010, Japan is being experienced a nuclear disaster again.

Despite practical experiences, contemporary Japanese art has avoided the subject of nuclear disasters since the end of the Asia-Pacific War for a variety of reasons. Firstly, GHQ prohibited to record or depict the terrible effect of atomic bomb until 1946. Secondly, Japanese government has tried to sweep the affair under the carpet quite a while a fact of nuclear damage to their people. Because Japan has produced numerous war record paintings during the Second World War, in the aftermath of the defeated war, most of Japanese artists thought that dealing with politics, economics, and social subject was irrelevant to art as well as style of amateur in order to erase their melancholic memory on it. In addition, silence that was intended to inhibit victims of nuclear disasters from being provoked psychologically has continued the oblivion on nuclear disasters. For these reasons, to speak on nuclear bombs has been a kind of taboo in Japan.

However, shortly after the atomic bomb dropped on Hiroshima, the artist couple Iri and Toshi Maruki visited to ruin site as a volunteer for Victim Relief. They portrayed the horrible scenes of the legacy of nuclear bomb since 1950 based on their observation. Under the condition of rapid economical growth in 1960s and 1970s, Japanese subculture such as comics, TV animations, plastic model, and games produced a variety of post apocalyptic images recalling the war between the USA and Japanese militarism, and battle simulation based on nuclear energy.

While having grown up watching subculture emerged as Japan Neo-Pop in 1990s, New generation appreciate atomic images such as mushroom cloud which symbolizes atomic bomb of Hiroshima. Takashi Murakami and other Neo-Pop artists appropriate mushroom cloud image in their work. Murakami curated three exhibitions including <Little Boy: the Art of Japan's Exploding Subculture> and persists in superflat and infantilism as an evidence in order to analyze contemporary Japanese society. However, his concept, which is based on atomic

bomb radiation exposure experience only claimed on damage and sacrifice, does not reflect Japan as the harmer.

Japan has been constructing nuclear power plants since 1954 in the same year when the 5th Fukuryumaru has exposed until the meltdown of Fukushima Nuclear Plant although took place of nuclear radiation exposures of Three Mile and Chernobyl. Due to the exploding of Fukushima Nuclear Power Plant, Japan reconsiders the danger of nuclear disaster.

In conclusion, the purpose of this paper may be found that the sense of victim which flowed in contemporary art is able to inquire into the response of artist on the subject of nuclear as well as the relationship between society, politics, culture, and modern history of Japan and international political situation.