

1980년대 민중미술론의 기원과 형성

The Origin and Formation of Korean Public
Art Theories in the 1980s

최 열(서울대학교 강사)

- I. 서론
- II. 본론
 - 1. 민중미술론 이전
 - 2. 민중미술론의 여명
 - 3. 민중미술론의 거점
 - 4. 민중미술운동의 전개
- III. 결론

I. 서론

1980년대 민중미술운동은 오랜 독재권력에 저항하는 민주화세력이 지시하는 민주주의 이념을 수용한 일부 미술가들로부터 시작되었다. 따라서 독재권력 안에서 주류를 형성하고 있던 순수주의 미술에 대한 비판과 권력의 억압으로 소멸되어 있던 저항 미술, 프롤레타리아 미술, 리얼리즘 미술의 복권, 권력 민주화에 참여하는 미술가의 대사회활동 재개야말로 1980년대 민중미술운동 세력의 핵심 현안이었던 것이다.¹⁾

1) 정치 권력에 저항하는 미술가의 기원은 관점과 기준에 따라 다양하겠지만 창작 분야에서 일본의 조선 침략을 비판하는 1909년 『대한매일신보』 지상의 오세창, 이도영 합작 풍자화로부터 1919년 민족해방운동 이후 형성, 전개된 각종 언론 매체지상의 풍자화가 있고 미술가의 사회활동 분야에서는 김복진의 프롤레타리아미술운동을 들 수 있다. 그리고 1945년 8월 해방직후부터 시작된 대사회 미술활동 가운데 좌파계열은 정치권력에 대한 저항을 수행하면서 민족주의 및 사회주의 사상에 입각한 미술운동을 전개하였다. 그러나 한국전쟁 종전과 분단으로 남한사회에서 정치권력에 대한 저항 및 사회주의 사상, 리얼리즘 미술은 소멸되었고 지배이데올로기인 반공주의 범주 안에서의 미술활동만이 수행되었다(최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991; 최열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998; 최열, 『한국현대미술의 역사』, 열화당, 2006).

이 과정에서 정치 민주화 쟁취에 동의하는 미술가들은 여러 갈래로 나뉘어 미술운동을 시작했는데 창작분야의 경우 다양한 유파의 형식을 취하였고, 발표공간으로는 전시장을 선택하거나 또는 공장, 농촌, 대학 및 집회광장을 선택하였으며 이론활동은 기존 언론이나 지하 유인물을 매체로 삼았다. 대부분의 참여 미술가들은 대략 1983년까지 교류하면서 지지하는 가운데 비정치성을 보이는 세력을 배제하고 1985년 민족미술협의회 출범시기까지 연대의식을 유지하였다.

그런데 1983년에서 1984년 사이에 참여 미술가들의 활동무대를 기준으로 확연한 분화가 일어났다. 전시장과 같은 미술계 회로 내부와 공장과 같은 사회현장으로 분화하기 시작한 이 시기에 화단과 현장, 작가와 활동가와 같은 차이를 강조하는 경향이 점차 명확해졌다. 특히 민중미술의 주체에서 전문 작가와 소인(素人) 민중과의 관계는 계급 문제를, 창작방법에서 비판적 리얼리즘 대 민중적 리얼리즘 또는 서구미술 양식 대 전통양식 재창조의 분화는 민족 문제를 야기시켰다. 이러한 갈래는 집단에서도 현실과 발언(현발), 임술년 대 광주 자유미술인협의회(광협), 두렁, 땅 그리고 지역 청년학생집단으로 분화되어 미술운동의 이념과 노선 차이를 심화시켜나갔다.

분화된 세력의 차이와 갈래는 대략 1984년에 이르러 심화되어나갔지만 1985년 8월 학원안정법 시안 공개, 민중교육사건 발생과 같이 여전히 신군부 독재정권의 억압에 따라 차이는 잠복하였고 연대는 부각되어 1985년 11월 22일 미술 민주화 역량 단일대오인 민족미술협의회 창립총회에 이르렀다.

이 글은 1984년에 이르기까지 미술운동과 맥락을 함께 해 온 미술이론의 흐름을 정리함으로써 1980년대 민중미술운동 기간 동안 지도력을 발휘해 온 미술이론의 거점을 명료하게 하고자 한다. 그리고 이 시기 이론은 이후 후반기 이론을 규율하고 있다는 점에서 80년대 민중미술이론의 기원이라고 해도 좋을 것이다.

민중미술론에 대한 비판세력의 관점은 민중미술론이야말로 ‘빈약한 조형에 풍성한 주장’²⁾ 또는 ‘기존미술에 대해 지나친 배타적 태도’와 ‘미술로 하여금 정치의 종속관계로 편중되게 오도하는 잘못’³⁾을 저지르고 있다고 규정하였고 80년대 후반기 민중미술론

2) 오광수, 「80년대 전반기 한국미술의 현황과 과제」, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988, pp.79-88.

3) 김인환, 「민중미술론의 허와 실」, 『현대미술의 전개와 비평』, 미진사, 1988, p.114.

에 대해서는 ‘비평도 사회현실에 참여하는 선전, 선동적 비평으로 될 수밖에 없었다’⁴⁾고하여 미술계 내부의 폐쇄된 시선으로 평가하는데 머물렀다. 하지만 어떤 관점이건 1980년대 민중미술이론이 지니고 있는 이념과 미학, 창작방법론, 조직론, 대중화론이 지닌 그야말로 ‘풍성한 주장’에 대하여 비평사의 관점으로 조명한 연구논문은 매우 미흡한 실정이다.

미술비평사를 주요 연구대상으로 삼아 온 필자는⁵⁾ 1980년대 민중미술이론에 대해서도 검토한 글⁶⁾이 있지만 이러한 문헌은 발표 당시 자신의 주장을 펼치고자 하는 목적의식이 강한 것이었고 다른 필자도 이와 마찬가지로⁷⁾ 비평사 체계화를 목적으로 하는 민중미술론 연구가 없는 실정이라 할 것이다. 이러한 처지에서 단계별로 심화된 연구를 위하여 이 글에서는 1980년대 민중미술론의 모든 시기를 대상으로 삼기 보다는 전반기인 1984년까지 대상으로 삼도록 하겠다. 또한 미술운동론을 정리함에 있어 운동과 맥락을 함께 해 온 이론의 흐름을 정리함으로써 기간 동안 지도력을 발휘해 온 미술이론의 거점을 명료하게 밝히도록 할 것이다.

그리고 특별히 언급해 두어야 할 사항으로 이 글을 작성하는 필자가 당시 발표한 필자의 문헌을 대상으로 삼는 일이 어색하기도 하고 또 체계화 작업을 과도하게 자기중심으로 서술하는 따위 문제가 발생하지 않을까 싶었지만 그렇다고 해서 제외한다면 필자가 생각하고 있는 민중미술론의 실체를 왜곡하는 게 아닌가 싶어 제한 없이, 오히려 중심 대상으로 간주하였음을 밝혀둔다.

-
- 4) 오세권, 「포스트모더니즘과 민중미술비평」, 『비평으로 본 한국미술』, 대원사, 2001, pp.183-224.
 - 5) 최열, 『한국근대미술비평사』, 열화당, 2001.
 - 6) 최열, 「민중미술론의 전개」, 『민중미술』, 도서출판 공동체, 1985. 그리고 최열의 『한국현대미술운동사』(돌베개, 1991)에 시기별로 서술한 이론분야 항목들은 민중미술이론의 연대기이다.
 - 7) 원동석, 「도전과 소외극복의 비평사」, 『예술과비평』 1985 봄호(원동석, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.209-232 재수록); 박신의, 「80년대 미술운동에서의 평론과 출판물」, 『가나아트』, 1989, 11-12, pp.110-119; 이영철, 「한국사회와 80년대 미술운동-비평론을 중심으로」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1994, pp.143-163.



도 1. 오윤, 〈(1960년-가), 규격미상, 1969, 현실동인전 출품작, 당시 파손



도 2. 오윤, 〈두 사람〉, 25×16cm, 1970 무렵, 소재미상

II. 본론

1. 민중미술론 이전

1969년 10월 결성된 현실동인은 오윤(1946-1986)을 비롯한 서울대학교 재학생 3인의 집단이었고 이들은 「현실동인 제1선언」⁸⁾이라는 문헌을 남겼다.(도 1) 이 문헌은 김지하(1941~)가 작성하였던 것으로 당시 전통회화와 추상미술, 네오다다, 해프닝과 같은 미술에 대해 강력하게 비판하였다. 김지하는 ‘조형의 사회적 효력성 회복’을 강령의 첫째 항목으로 내세우는 가운데 ‘표현의 구체성과 형상의 생동성 확보, 갈등을 통한 모순의 전형적인 압축’ 그리고 ‘우리 미술의 전통 속에 있는 사실적 지향을 계승 발전시키는 진보적 조형정신’ 및 ‘미래를 약속하는 에너르기’로서 ‘난폭한 조형’을 제창하였다. 그와 같은 강령에 따라 ‘도시와 농촌의 동시표현, 항구와 내륙, 한국과 미국, 산간과 바다 또는 전선과 후방, 공장의 내부와 공장의 전야의 동시표현’을 ‘연방적 구성형식’으로 명명하는 매우 구체화된 형상화 방법론을 제시하였다. 특히 김지하는 네 번째 강령에서 ‘참담한 생의 조건으로부터의 진정한 자유에 대한 밝은 희망’을 제창하였는데 그에 따라 ‘비에보다는 약동을, 내면화보다는 저항과 극복을 고취하는 활력 있는 남성미의 특질’을 발전시켜 나가야 한다고 했다. 더불어 김지하는 정교한 현실주의를 대안으로 제시하는 가운데 다음과 같은 동서융합론을 제기하였다.

8) 김지하, 『현실동인 제1선언』, 현실동인, 1969, (『시대정신』제3권, 일과논이, 1986, pp.78-102에 재수록).

전통의 계승방향과 외래미술 흡수방향의 통일은 동양화에 있어서 전통의 무조건적 계승의 연속성을 핵심으로 하여 외래미술 흡수방향을 부분적으로 배합해야 한다. 양화⁹⁾에 있어서는 그 양화의 현실주의 자산을 전반에서 긍정적으로 계승하면서 거기에 전통혈연의 무조건적 계승방향을 대립시켜야 한다.¹⁰⁾

김지하의 현실주의(리얼리즘) 미술론은 한국전쟁을 분기점으로 소멸한 프롤레타리아미술운동 및 비판적 사실주의(리얼리즘) 미술론의 재건이었다.¹¹⁾ 하지만 현실동인 전시회는 열리지 못했고 또한 해당 작품도 산일되었으며 더욱이 오윤(도 2) 이외의 동인은 현실동인이 채택한 선언문으로부터 이탈함으로써 이후 10년 동안 잊혀지는 운명에 처하였다. 현실동인 선언 이후 1970년대는 사실주의 미술이론의 폐절기였다. 단지 김지하의 요청으로 현실동인에 간접 관여하였던 김윤수(1936~)가 ‘생의 진실과 자유 그리고 휴머니즘’을 근거로 삼아 ‘인간과 현실의 풍부함을 다시 발견’하는 관점을 제시하였다.¹²⁾

1975년 원동석(1938~)이 발표한 「민족주의와 예술의 이념」¹³⁾은 사회성 회복을 제창하는 수준을 훌쩍 뛰어넘어 미술의 민중성과 민족성을 제창하는 단계로 나아간 문헌이다. 원동석은 이 글에서 민중예술이란 미술가가 ‘민중 속에서 진실을 찾고 확인하는 예술’이며 ‘민중이 자발적으로 참여’하는 미술이라고 규정하는 가운데 그 민중과 민족을 유기체로 인식하고서 민중주체의 민족문화론을 제창하였다.

민족의 실체는 민중이며 문화의 주체자도 역시 민중이다. 살아있는 민족문화의 발현은 주체자가 스스로 민중이 되는 창조적 활동에 의해서만이 현실적으로 가능하다.¹⁴⁾

9) 양화(洋畵)는 서양회화를 뜻함.

10) 김지하, 『현실동인 제1선언』, 현실동인, 1969, (『시대정신』제3권, 일과놀이, 1986, p.101에 재수록.)

11) 최열, 「민중미술론의 전개」, 『민중미술』, 공동체, 1985, pp.140-153; 최열, 「현실동인」, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, pp.148-156.

12) 김윤수, 「폭력과 예술」, 『다리』, 1972.2, pp.140-149.

13) 원동석, 「민족주의와 예술의 이념」, 『원광문화』 제2집, 1975, (원동석, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.17-29 재수록.)

14) 위의 글 p.24 재수록.

그런데 김윤수, 원동석의 이와 같은 이론은 고스란히 이론일 뿐이었다. 창작은 물론 어떤 집단도 그 이론을 실천하지 않는 상황에서 그 이론은 다만 “전후 20년간 폐절되었던 남한사회의 사실주의 미술과 민족미술의 소생을 향한 이론투쟁 과정”¹⁵⁾이었을 뿐이다.

2. 민중미술론의 여명

1979년 8월 9일 YH무역 여성노동자들이 생존권 보장을 요구하며 야당인 신민당 당사에서 농성을 시작했고 11일 경찰이 이들을 강제해산하였으며 10월 18일 학생시위에 따라 정부는 부산에서 비상계엄령을, 20일 마산과 창원에서 위수령을 공포하였고 26일 중앙정보부장이 대통령을 총살하였다. 12월 6일 통일주체국민회의는 최규하(1919~2006) 대통령권한대행을 대통령으로 선출하였고 다음날 긴급조치를 해제하였다. 일련의 숨가쁜 정치일정 과정에서 서울과 광주에서 일군의 미술인들이 집단을 형성하기 시작했다. 9월 어느 날 광주에서는 일군의 미술대학 학생들이, 12월 21일 서울에서는 일군의 신진 미술가들이 각각 광주자유미술인협의회(광협)와 현실과 발언(현발)을 조직했다.¹⁶⁾

이들은 각각 창립선언문을 마련했는데 광협은 「제1선언-미술의

15) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991. p.162.

16) 광주자유미술인협의회와 현실과 발언 창립일은 아직도 뚜렷하게 확정되어 있지 않다. 광주자유미술인협의회는 1990년에 간행한 『미술운동』(제6호, 민족민중미술운동전국연합, 1990.11. pp.35-39)에 실린 시각매체연구소의 「광주자유미술인협의회 조직사-상편」에 1979년 9월 이전부터 학습을 진행해 오던 중에 준비한 창립선언문을 낭독하고 활동계획을 결정하였다고 밝혔다. 따라서 발기인 모임은 9월 이전이고 창립일은 9월 중 어느날이라고 하겠다. 현실과 발언 창립일자도 기록에 차이가 있는데 1990년에 간행한 『민중미술을 향하여』(과학과 사상, 1990. pp.535-585)에 실린 회원 윤범모의 「현실과 발언 10년의 발자취」에는 1979년 12월 6일 첫 모임에 이어 12월 21일 창립취지문, 규약 심의가 이뤄졌다고 밝히고 있으며 같은 책 「현실과 발언 10년 연혁」에는 원동석이 발의한 4.19혁명 20주년기념전을 위해 몇 차례 모임 끝에 1979년 9월 25일 동인 결성에 합의하였다고 밝혔다. 그런데 1982년에 간행한 『그림과 말』(현실과 발언동인, 1982. p.95)의 「연혁」에는 1979년 9월 발기준비모임, 11월 창립했다고 요약해 두었으므로 9월 발기인모임은 문제가 없지만 창립일은 11월과 12월 두가지다. 하지만 두 문건을 종합해 보면 9월 25일 발기인 모임, 12월 21일 창립으로 확정할 수 있다.



도 3. 최열, <감옥>, 유채, 130×97cm, 1979, 개인소장



도 4. 홍성담, <파란 목도리 자화상>, 유채, 53×45cm, 1979, 작가소장

건강성 회복을 위하여」¹⁷⁾, 현발은 「현실과 발언 창립취지문」¹⁸⁾으로 이 문헌은 1980년대 민중미술운동과 그 이론의 미래를 가름하는 거점으로서 가치를 지니는 것이다. 광협의 선언문은 작가란 모순과 비리에 찬 상황에 접근하는 발견자여야 하고 증언과 발언의 힘을 가져야 하며 ‘인간사회의 비리에 던지는 도전장’ 이어야 한다고 주장했다. 이어 창작에서 ‘획일화된 형식 규제를 배제 하여 자유로운 형식을 구사’ 할 것과 활동에서 ‘모순을 유발하는 죄악에 힘차게 접근하여 시대가 명령하는 양심으로 인간의 존엄함에 기여할 것’을 선언했다.(도 3, 4) 현발의 취지문은 ‘자기와 이웃의 현실을 소외 격리시켜 온 기존 미술의 형태에 커다란 불만과 회의’를 표명하고 또한 ‘화단의 이권다툼, 파벌싸움’을 지적하는 가운데 ‘미술의 참되고 적극적인 기능을 회복하고 참신하고도 굳건한 조형이념을 형성하기 위한 공동의 작업과 이론화를 도모하자는 원대한 목표’를 세워 ‘미술가의 의식과 현실의 만남, 현실인식의 각도와 비판의식의 심화, 자기에 뿌리내리고 있는 현실의 통찰로부터 이웃의 현실, 시대적 현실, 장소적 현실과의 관계, 소외된 인간의 회복 및 미래의 긍정적 현실에 대한 희망’을 모색해야 할 명제라고 선언하였다.(도 5, 6)

17) 광주자유미술인협의회, 「제1선언-미술의 건강성 회복을 위하여」(최열·최태만 엮음, 『민중미술15년』, 삶과 꿈, 1995, pp.275-276 재수록)

18) 현실과 발언, 「현실과 발언 창립취지문」(최열·최태만 엮음, 『민중미술15년』, 삶과 꿈, 1995, pp.273-275 재수록)



도 5. 노원희, <거리에서>, 유채, 116×91cm, 1979, 개인소장



도 6. 오윤, <마케팅5 지옥도>, 유채 131×162cm, 1980, 개인소장

두 개의 문헌은 유사성과 차이성을 동시에 갖추고 있다. 미술의 상황에 대한 비판적 성찰은 거의 동일하며 미술이 현실성을 회복하여 현실 전달을 통한 발언의 적극성을 발휘해야 한다는 주장 또한 같다. 하지만 현실을 규정함에 있어 현발은 ‘소외된 인간’을 지적 하였으며 현실 자체의 상태에 대한 규정이 아니라 현실에 접근하는 미술인의 자세를 강조하였고, 광협은 ‘절대다수 인간이 문화로부터 소외당해 단지 생업에 충실한 동물적 상태에 놓인 사회로써 구조적 모순에 가득 찬 참담한 시대 상황에 대한 도전’이라고 하여 미술가의 정치, 사회 개입을 선언하고 ‘작품은 도전장’이어야 한다고 천명하였다. 현실을 규정하고 또 미술가의 대 사회활동방식을 규정하는 차이는 이후 민중미술운동조직이 다양한 변화를 거듭해 나가는 근거였다.

3. 민중미술론의 거점

(1) 현실

1980년 5월 10일 전국 대학생이 비상계엄령 해제를 요구하면서 15일 서울역에서 10만명의 대학생들이 계엄철폐요구 집회를 개최하였다. 정부는 17일 계엄을 전국일원으로 확대하고 정치활동 금지조치와 더불어 주요 정치인을 체포하였으며 다음날 대학 휴교령과 동시에 광주일원에서 계엄군의 발포가 시작되었다. 이에 맞서 광주일원에서 민중항쟁이 전개되었고 27일 계엄군이 진입하여 시민군과

전투 끝에 진압하였다. 이 과정에서 광주의 광협 구성원은 선전활동을 전개하였고¹⁹⁾ 이 체험은 이후 민주화운동, 민중운동에서 선전활동과 정치투쟁의 거점이 되었다. 한편, 광주민중항쟁을 광주 이외의 지역에서 소문과 같은 정보로 수용한 청년 작가들은 “증오해야 할 것들을 증오의 방식으로, 역겨운 것들을 역겹게 형상화하고, 부셔야 할 것들에 대해 폭력으로 형상화하는”²⁰⁾ 경향을 드러냈다. 이들은 정치적 저항이 아닌 불안의식을 난폭한 형상으로 드러낸 것이었다. ‘1970년대 정형화된 형식주의 모더니즘과 철저히 구분되는’ 전혀 새로운 이들의 작품은 기존의 형식을 파괴하면서 대상을 분해하는 ‘현실해체양식’²¹⁾ 이었는데 이와 달리 1980년 현발 동인 및 광협 회원들의 작품은 ‘현실의 모순’을 형상화하는 것으로 ‘현실반영양식’이라고 규정할 수 있는 것이었다. 선전활동 그리고 해체양식과 반영양식은 현실인식의 구체성 및 관념성의 정도에 따른 것으로 그 편차와 불균등은 매우 극심한 것이었다.²¹⁾

1980년 직후에 현발 및 광협에 참가한 비평가들은 미술이 현실을 회복해야 한다는 주장을 펼침으로써 현실 해체와 반영을 피하는 미술운동을 지지했다. 먼저 현실을 외면해 왔던 기존 미술을 비판하고 미술가들이 현실을 직시해야 한다는 주장은 원동석이 그 선편을 쥐고서 ‘진실의 발언’을 과제로 내세우는 가운데 ‘민중적 현실을 포착’할 것을 제안하는 것으로 드러났다.²²⁾ 현발 동인 원동석, 최민(1944~), 성완경(1944~)²³⁾과 광협 회원 최열(1956~)²⁴⁾ 그리고

19) 광주자유미술인협의회, 「총탄속의 프랑카드」, 『광주문화』제2호, 광주민중문화연구회, 1985.6, pp.25-29.

20) 최열, 「80년대 미술운동의 한계와 극복」, 『시대정신』 1권, 일과놀이, 1984, p.49.

21) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, pp.175-180.

22) 원동석, 「누구의 누구를 위한 길인가」, 『실천문학』 1권, 1980, p.215.

23) 원동석, 「수용의 현실과 소외」, 『시각과언어』 제1집, 1982, pp.31-58.; 원동석, 「미술의 진실과 허위의식」, 『예술평론』, 1983, p.119.; 최민, 「미술가는 현실을 외면해도 되는가」, 『계간미술』 1980 여름호.; 최민, 「미술의 쓸모에 대한 의문제기」, 『계간미술』 14, 1982 봄호, pp.143-148.; 성완경, 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」, 『계간미술』 14, 1980 여름호, pp.133-142.; 성완경, 「그림은 암호가 아니어야」, 『마당』, 1980.10, pp.140-149.; 성완경, 「빈곤한 도식, 새로운 표현의지」, 『마당』, 1981.9, pp.133-142.

24) 최열, 「현실비판의 위상, 그 등장-80, 81년」, 『한국근대사회미술론』, 위상미술동인, 1981.12, pp.67-73.; 최열, 「80년대 사실회화의 검증과 전망」, 『한국근대사회미술론』, 위상미술동인, 1981.12, pp.72-78.



도 7. 홍성담, 〈혈루4〉, 판화, 39.9×26.4cm, 1981, 개인소장



도 8. 오윤, 〈가족〉, 유채, 131×162cm, 1982, 개인소장

현발 동인에 우호세력인 김윤수, 유홍준(1949~)25)의 경우 대개 ‘현실인식과 역사의식의 회복’ 및 ‘모순에 찬 현실 비판’으로 요약되는 것이었다. (도 7, 8)

1980년 직후 해체 및 반영 경향을 지지하는 비평가들이 거의 현발, 광협에 소속되어 있거나 친연성이 있었고 또 이들은 현실을 대상으로 삼고자 하는 광의의 리얼리즘 의식을 강조하는 경향성을 보이고 있었다. 따라서 이들은 시간이 흐를수록 화폭에 현실의식을 드러내 보여주는 반영파 계열을 옹호하고 해체파 계열은 배제하는 모습을 보여주었다. 특히 반영파를 지지하는 이론가들은 민주주의를 지향하는 정치성을 저변에 확립하고 있었으므로 해체파의 비정치성, 무정부성에 대해 비판적인 태도를 취함으로써 거리를 두었다.

(2) 민주

5.16군사정변으로 집권한 박정희(1917~1979) 독재정권의 장기 집권과 5.18광주민중화운동을 무력진압하고 등장한 신군부정권 치하에서 당면한 최대의 정치과제는 민주주의의 회복이었다. 광협과 현발

25) 김윤수, 「삶의 진실에 다가서는 새 구상」, 『계간미술』18, 1981 여름호, pp.103-110.; 김윤수, 「한국미술의 새단계」, 『한국문학의 현단계』, 창작과 비평사, 1983, pp.250-259.; 유홍준, 「잃어버린 조형가치를 위하여」, 『마당』, 1981.2, (『그림과 말』, 현실과 발언, 1982, pp.78-85 재수록); 유홍준, 「민족적 감성론의 입장과 그 비판」, 『예술평론』, 1982.3, pp.133-142.; 유홍준, 「80년대 미술계의 새로운 상황」, 『문학과예술의 실천논리』, 실천문학사, 1983, pp.250-261.; 유홍준, 「잠든 화단을 향한 비판적 시각들」, 『마당』, 1983.12, pp.173-182.

구성원의 정치지향 또한 최초에는 민주화였다. 이론 분야에서 민주화와 미술의 연결 고리는 ‘소통의 민주화론’ 및 ‘미술품의 소유’에 관한 문제의식으로부터 비롯하였다.

1980년을 앞뒤로 하여 등장한 소통의 민주화론은 민주화를 모색하는 이론작업이었다. 이런 문제의식은 미술권력의 향배를 좌우하는 제도 및 미술의 본질인 전달기능과 같은 문제를 제기함으로써 현발동인 최민과 성완경이 선편을 쥐었다. 일찍이 1977년 최민은 ‘미술은 사치인가, 부유한 사람의 독점물인가’라고 묻고 ‘인간과 인간 사이의 공감을 전달하는 순수한 가치’를 살려야 한다고 주장했던 것이다.²⁶⁾

1980년 성완경은 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」²⁷⁾에서 ‘미술에 대한 민중의 소외’ 현상의 문제를 ‘민중을, 민중의 삶을 그린 미술가의 그림 앞에 대면시킨다고 해서 그들의 소외를 변경시킬 수 없다’는 지적으로 논증하는 가운데 ‘미술관 밖의 미술에 눈을 돌려야 하며, 미술의 민주화 보다는 미술의 사회화를 찾아야 한다’고 강조하였다. 이어 다음해에 「그림은 암호가 아니어야」²⁸⁾를 통해 ‘미술과 미술관중 사이의 단절’ 현상 및 ‘제도화한 교양의 폐쇄성’을 거론하는 가운데 ‘소통의 단절’에 관한 문제를 집중 추궁해 나갔다. 또한 최민은 1981년 「이미지의 대량생산과 미술」²⁹⁾을 통해 산업화시대의 이미지 대량생산과 소비 현상을 통해 순수미술의 의미를 음미하였다. 성완경, 최민의 이러한 탐구는 미술의 본질과 구조, 그 기능에 관한 문제를 생산, 소비와 그 효용가치의 범주에서 해석함으로써 소외를 극복하고 소통을 확장시키고자 하는 이른바 미술분야에서 민주주의 이념을 관철하고자 하는 지적 탐험이었다.

이러한 흐름과 맥락을 함께 해온 현발 회원 원동석은 1982년 「수용의 현실과 소외」³⁰⁾에서 소통의 민주화론을 계급 관점에서 성찰함으로써 미술민주화 과제를 당대 민중미술운동의 주요 영역으로 진입시켰다. ‘저소득 계층’으로부터 예술가들이 자기를 소외시키는

26) 최민, 「부르주아에 먹히는 미술」, 『미술과 생활』, 1977.5, pp.153-162.

27) 성완경, 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」, 『계간미술』14, 1980 여름호, pp.133-142.

28) 성완경, 「그림은 암호가 아니어야」, 『마당』, 1981.10, pp.140-149.

29) 최민, 「이미지의 대량생산과 미술」, 『문예중앙』, 1981 겨울호, pp.240-249.

30) 원동석, 「수용의 현실과 소외」, 『시각과 언어』 1권, 열화당, 1982, pp.31-58.

문제를 지적하는 가운데 예술가들이 그 계층에 보급방도를 모색하는 수용의 방식 문제를 제출했던 것이다. 성완경이나 최민과 달리 계급 의식을 보다 강조하여 논의를 전개한 원동석과 동일한 맥락을 지속한 광협 회원인 본 필자는 1983년 「새로운 미술을 위하여」³¹⁾에서 미술의 사회적 유통 및 교육 문제로 압축하고 대중문화와 고급예술, 상업성과 난해성을 탐구하고 미술민주화의 실천방안과 구체 사례를 제시하였다.

(3) 주체

현실비판을 피하는 작가들은 1980년대 초 소통의 민주화를 주장하면서 그 통로를 기존의 전시장에서 작품발표전람회로 제한하고 있었다. 이러한 한계를 지적하고 일찍이 관화보급운동을 전개해 오던 광협의 1983년 시민미술학교와 두령의 애오개 민속교실에 대해서 뒷날 미술비평연구회 회원 이영철(1957~)은 ‘비판적 현실인식과 전망의 부재 사이에서 동요하는 초기 소집단 미술운동의 한계를 정면으로 돌파’ 하고자 하는 것이라고 지적하였다. 이는 ‘새로운 미술운동 이후 본격적인 민중미술운동으로 발돋움 해 나가는데 중요한 계기’ 였다는 것이다.³²⁾ 이처럼 관화보급운동, 시민미술학교, 민속교실은 민중미술의 근거였고 민중미술의 논리를 실체화하는 실천행위였다. 광협의 시민미술학교는 1983년 8월 「시민미술학교의 의의」³³⁾에서 ‘시인만이 시를 쓰고 화가만이 그림을 그릴 수 있는 시대는 아니다’ 고 천명하고 ‘누구든지 일의 즐거움과 창작의 충족감을 남에게 줄 수 있다는 순수한 체험’ 을 ‘반독점적, 반기능적’ 인 관화를 직접 제작함으로써 ‘민중예술이 그 형체를 드러내게’ 하겠다고 선언하였다.

시민미술학교가 제창한 바의 이러한 민중예술의 논리는 당시 광협의 핵심회원 홍성담(1955~)과 함께 시민미술학교에 참여한 회원

31) 최열, 「새로운 미술을 위하여」, 1983, (『민중미술론』, 광주자유미술인협회의, 1984, pp.219-228, 재수록).

32) 이영철, 「한국사회와 80년대 미술운동」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1994, pp.43-64.

33) 「시민미술학교의 의의」, 제1기 시민미술학교 유인물, 1983.8.8, (홍성담, 「시민미술학교 보고서」, 『오월에서 통일로』, 청년사, 1990, pp.300-301, 재수록).

인 본 필자와 시민미술학교의 이론적 지지자 원동석에 의해 확장되어 나왔다. 원동석은 1983년 「민중그림은 가능한가」³⁴⁾에서 자각한 지식인들 가운데 ‘민중예술의 주체자가 민중이라는 역사적 인식’이 나타나 민중예술을 옹호하기 시작했다고 전제하였다.³⁵⁾ 이어 1983년 9월 「미술의 진실과 허위의식」³⁶⁾에서 예술가는 자기 신분의 한계를 벗어나지 못하는 존재로서 ‘대중의 현실 속에 동화하지 못하며 대중과 거리감을 형성한다’고 지적하는 가운데 다음처럼 썼다.

진정한 민중예술의 창조는 민중 자신에 의해 자기 노동의 보람을 예술로 승화할 수 있는 공동적 체험을 바탕으로 한 집단적 참여에 의해 이룩될 수가 있다. 즉, 예술의 독창성, 개인주의에 대한 신화를 파괴하고 공동적 참여에 의해 공동예술을 형성함으로써 진정한 민중예술이 창조될 수 있다.³⁷⁾

본 필자는 1983년 10월 「창작과 수용의 갈등구조, 그 극복」³⁸⁾에서 ‘창작자와 수용자의 분화구조를 깨고 동시에 만들고 누리는 매체의 탄생’을 위하여 관화의 대량 복제성에 주목하고 시민미술학교를 거론하면서 ‘수강생의 자발성과 자율성을 바탕으로 삼는 민중예술의 미래’를 전망하는 가운데 다음처럼 썼다.

미술의 민중화 또는 미술의 사회화가 미술 내부회로 안에서 이루어질 수 있다고 믿는 것은 환상이다. 시민미술학교에서처럼 새로운 미술은 미술에서 출발하는 게 아니라 민중이나 사회 내부에서 발생하여 민중, 사회에 전개되는 구조를 갖추어 나갈 것이다.³⁹⁾

34) 원동석, 「민중그림은 가능한가」, 『일과놀이』 제1집, 일과놀이, 1983, (원동석, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.95-106 재수록).

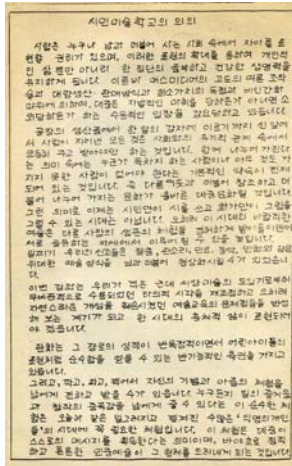
35) 원동석은 이 글에서 야나기 무네요시(유종열)이 1959년에 「불가사의한 조선민화」라는 글에서 조선의 민예그림을 ‘민화’라고 부르고 ‘민중 속에서 태어나고 민중을 위하여 그려지고 민중에 의해 구입되는 그림’이라는 개념을 부여하였음을 예시하였다. (원동석, 「민중그림은 가능한가」, 『일과놀이』 제1집, 일과놀이, 1983, pp.140-149).

36) 원동석, 「미술의 진실과 허위의식」, 『예술평론』, 1983.9, (원동석, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.77-84 재수록).

37) 위의 글, p.83 재수록.

38) 최열, 「창작과 수용의 갈등구조, 그 극복」, 1983, (『민중미술론』, 광주자유미술인협의회, 1984. pp.229-235 재수록).

39) 위의 글, p.230 재수록.



도 9. 「시민미술학교의 의의」, 광주 자유미술인협의회, 1983
 도 10. 광주시민미술학교 수업장면, 1983

이와 같은 민중의 직접체험으로부터 시작해야 한다는 민중예술론은 ‘민중이 주체로 나선 직접 생산’으로 한정되는 것은 아니었다. 본 필자는 「새로운 미술을 위하여」⁴⁰⁾에서 노동자, 농민의 시나 그림이 전문 지식인의 작품을 쉽게 능가할 수 있는 게 아니므로 이것을 비교하는 관점이 아니라고 지적하고 나아가 ‘민중문화 운동 담당자’의 개념을 ‘출신의 문제’가 아니라 ‘소시민이건, 노동자건 통합된 주체, 계급 간 광범위한 통일 연대의 문제’라고 하고서 다음처럼 썼다.

민중이라는 개념에 지식인이든, 농민이든, 노동자든 동시대의 갈등과 고통을 같이 부대끼는 민중으로써 응답하는 것이며, 그리고 그러한 민중의 이익에 반하는 힘을 향해 극복의 싸움을 전개하는 민중의 힘을 담은 문화, 민중문화라는 총체적 인식을 전면에 내세우는 것이다.⁴¹⁾

민중예술, 민중미술 주체문제는 당시 민중운동에서 계급주체 문제와 궤도를 함께 하는 것이었다. 단지 지식인 계층의 전문창작만으로 제한하고 있었던 현발과 임술년의 미술계 내부회로에서의 활동영역을 공장, 농촌, 대학, 광장으로 확대시키고 또한 미술의 생산과 소비를

40) 최열, 「새로운 미술을 위하여」, 1983, (『민중미술론』, 광주자유미술인협의회, 1984. pp.218-228 재수록).
 41) 위의 글, p.220 재수록.

노동자, 농민, 학생, 청년으로 확장하는 전환의 이론이었고 이후 주체 문제는 민중미술운동에 심대한 영향력을 행사했던 것이다. (도 9, 10)

(4) 형식

1980년대 초기 현실의 모순을 비판하는 작가들이 채택한 기법은 서구 극사실주의, 초현실주의, 표현주의 양식이었다. 이러한 경향을 소개하고 있는 저술로 유홍준의 『80년대 미술의 현장과 작가들』⁴²⁾이 있다. 이와 같은 경향에 대하여 광협과 두령은 ‘서구 리얼리즘과의 차별성’을 천명하는 가운데 민족형식론을 제출했다. 이러한 민족형식론은 1969년 김지하의 현실동인 문헌에서 이미 탐색한 것이었다.⁴³⁾ 더욱이 동인의 대표자 오윤은 현실동인 시절 이래 민족전통의 계승과 혁신을 중단하지 않았고 1979년 현발 동인에 참여함으로써 단절의 시대를 연결짓는 가교 역할을 수행했다. 하지만 그 문헌에 대한 새 세대의 주목은 교의(敎義)를 학습하여 전승하고자 하는 것이라기보다는 민족전통계승의 정당성을 확인하고자 하는 관심에서였다.

‘미술을 위한 미술이 아니라 삶에 기여하는 미술’을 제창하면서 출범한 미술동인 두령은 1983년 7월 「산 그림을 위하여」⁴⁴⁾에서 ‘개방적인 공동작업과 민중과의 협동적 관계는 전문성의 공동활동과 미술행위의 민주화를 위한 기초’라고 주장하고 ‘민중 속에서 살아 움직이는 산 그림을 지향한다’고 선언하는 가운데 ‘생활현장의 사실성(리얼리즘)과 문화적 역량을 작업기반으로 삼아 일하고, 놀며, 생활하는 실상을 그린다’고 천명하고서 다음처럼 다짐하였다.

민속예술에서 순박한 자연성, 역동적 여유, 공경적⁴⁵⁾ 웃음, 객관적 자기폭로, 공동적 신명(神明) 등을 몸으로 받고 서구미술에서 현대 사회에 대한 과학적 인식을 배우면서 이 양자를 오늘의 민중적 사실성의 기반 위에서 상생적으로 통일시키는 새로운 민족미술로 나아간다.⁴⁶⁾

42) 유홍준, 『80년대 미술의 현장과 작가들』, 열화당, 1987.

43) 이 문헌이 제시하는 양식론은 서구 근대 여러 유파의 형식 및 조선회화의 형식을 폭넓게 절충하는 것이었다.

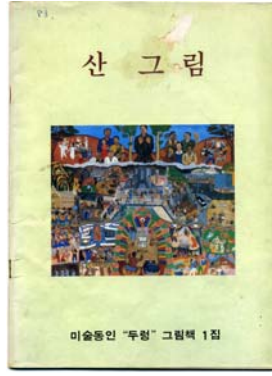
44) 「산 그림을 위하여」, 『산 그림』, 제1집, 미술동인 두령, 1983.7, pp.2-3.

45) 공경적은 공격적의 오자로 보임.

46) 「산 그림을 위하여」, 『산 그림』, 제1집, 미술동인 두령, 1983.7, p.3.



도 11. 미술동인 “두령”, 『산그림』 소책자, 1983



도 12. 두령, 김봉준, 〈천상만하〉, 종이, 171×208cm, 1982, 개인소장

두령은 1983년 기관지 『산그림』⁴⁷⁾(도 11, 12)에서 「민속미술을 익히자」와 「민속미술의 새로운 이해」를 게재하여 과거 민화, 민예, 민중미술을 ‘민속미술’ 이라고 하고서 그것은 ‘과거의 것이 아니라 오늘과 미래를 향한 ‘창조의 원천’ 이라고 규정하였다. 이러한 두령의 민속미술에 대한 관심은 원동석의 지지를 받았다. 원동석은 1983년 시민미술학교의 청탁에 의해 ‘옛 민화와의 접촉을 위한 제언’ 이란 부제의 「민중그림은 가능한가」⁴⁸⁾에서 ‘민중예술은 민족예술의 토양이며 광맥’ 인데 민중예술의 하나인 민화란 계급 구분 없이 ‘민중공동체의 기층적(基層的)인 사상과 감정의 집합’ 이라고 규정하였다. 이어 시대의 상이함에 따라 ‘민중의 실상이 변화’ 하였으므로 민중예술 또한 변화하였다면서 다음처럼 주장하였다.

오늘의 민중예술은 역사적 현실인식을 바탕으로 소외의 압제로부터 탈출하려는 총체적 삶의 표현이며, 민속예술에서 그 뿌리를 찾아 공동적 삶의 염원을 정직하게 드러내는 운동이다.⁴⁹⁾

따라서 ‘민중미술은 민중이라는 주체가 체험하는 현실인식을 기반으로 리얼리즘을 형성해야 하는데 그 과정은 ‘탈춤, 마당굿, 민요와의 접촉에서 오늘날 민중예술이 자연스럽게 성장하는 것’ 처럼

47) 『산그림』, 제1집, 미술동인 두령, 1983.7.

48) 원동석, 「민중그림은 가능한가」, 『일과놀이』 제1집, 일과놀이, 1983, (원동석, 『민족미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.95-106 재수록).

49) 위의 글.

‘민화와 접속하는 것이 자연스런 대동의 모습을 보일’ 수 있을 것이라고 전망하였다. 특히 원동석은 시민미술학교가 채택한 표현매체인 판화에 대하여 ‘소중한 출발’ 이라고 하면서도 미래에는 판화가 아니라 민화와 접속하여 미학적 논거를 확보해야 한다고 강조하여 민중예술의 가능성에 있어 ‘민화’의 가치에 깊은 신뢰를 보였던 것이다.

이와 같은 민속미술, 민화에 대한 주목과 계승 문제는 현실비판 경향미술이 지니고 있는 한계를 형식에서 찾아내고 전통미술 유산이 지닌 형식요소로부터 극복의 가능성을 획득하고자 하는 의지의 산물이었다. 본 필자는 「80년대 미술운동의 한계와 극복」⁵⁰⁾에서 서구 리얼리즘과 민중, 민족미술의 차별성을 강조하면서 ‘이 땅의 이야기를 이 땅의 목소리로 삼아 형식과 내용의 민족, 민중세를 획득’ 할 것을 주장하였다. 이어 ‘민중적 정서를 갖는 내용과 그것을 담는 그릇으로서 민족, 민중형식’을 획득하기 위하여 ‘20세기 이전 민족, 민중세를 드러낸 민중미술의 단순 재현과 부흥운동 조차도 하나의 출발점이 될 것’ 이라며 다음과 같이 지적했다.

민족과 민중의 관점을 지키고 반민족, 반민중 세력을 비판하는 방식에 있어서 민족과 민중의 잠재된 생명력이라는 정서적 공감대를 얻지 못하는 형식은 내용의 뛰어난에도 불구하고 보편 범주가 아닌 소재의 함정에 빠질 것이다.⁵¹⁾

두령의 민속예술 전승론과 원동석의 민화 계승론은 서구근대미술 유입과 발흥 및 지식인계층 미술의 지속 그리고 민속예술, 민화의 쇠퇴 상황에 주목하고서 제출한 민중미술 형식의 대안이었다. 한국에서 부르주아 심미주의 양식으로 제한해 수용한 서구 근대미술과 지배계급의 심미주의 양식만을 제한해 계승하고 있는 두 가지 미술을 외세 및 봉건 미술로 규정, 배척하고 민중의 미의식과 그 형식을 지닌 조선시대 민속예술, 민화에서 민족성, 민중성을 획득하고자 했던 이러한 이론은 당시 판화운동을 통해 반외세, 반봉건 의식으로 무장하고 있었던 공장, 농촌, 대학, 광장의 미술가와 집단에게 신선

50) 최열, 「80년대 미술운동의 한계와 극복」, 『시대정신』 제1권, 일과놀이, 1984, pp.45-54.

51) 위의 글, p.47.



도 13. 오윤, <대지>, 판화, 41×35cm, 1983, 개인소장



도 14. 홍성담, <대동세상1>, 판화, 55.5×41.8cm, 1984, 개인소장

한 돌파구이자 활로를 제공해 주는 것이었다.(도 13, 14)

(5) 미학

1983년 10월 전북 이리에서 ‘인간주의나 문화애호주의를 거부하고 소집단 문화운동의 주체와 공동의 뜻’을 갖겠다고 천명한 땅동인이 다음처럼 선언하였다.

이 땅의 모든 문화가 비로소 제자리에 돌려져 삶과 노동의 밑거름이 되고 현장에서 생성된 것이야말로 진정한 문화라 할 것이다. 이 땅의 주인인 우리 모든 민중들의 모습이 인간다운 삶으로 그 인간성이 구원, 회복되어 구체적인 삶의 희망이 구현될 때 비로소 우리 문화의 본연의 모습이 빛날 것이다.⁵²⁾

이러한 선언을 하고 출범한 땅동인은 광협과 두령의 연장선상에 자리하는 집단이었다. 이 세 집단은 첫째, 미술과 사회의 통일, 둘째, 미술가의 사회적 실천, 셋째, 민족문화 지향이라는 점에서 동일성을 갖추고 있었던 것이다. 실제로 이들은 전시장에 머물고 있는 소통의 민주화론을 넘어 공장, 농촌, 대학 현장에서 창작, 교육을 통한 공동작업을 수행함으로써 미술 민중화 운동을 적극 실천하고

52) 땅동인, 「땅 모임전에 부쳐」, 1983.10, (최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, p.202 재인용).

있었다. 또 이들은 민족미술유산의 민중성과 그 요소를 계승하는 시도를 실천해 나감으로써 창작방법론에서 당시 서구 근대미술의 여러 형식을 수용하고 있는 비판적 사실주의 경향에 대한 대안세력으로 부상하였다. 하지만 무엇보다도 이들은 당시 탈춤, 마당극과 같은 연희집단과 관련을 맺어 민중예술운동연대를 형성하고 있었고 특히 노동자 농민, 학생 및 사회 운동세력과 민주화운동전선의 선전선동대 임무를 수행하고 있었다. 그러나 민중미술 집단으로서의 개별성, 독자성을 방기한 것은 아니었다. 독자성은 바로 이 집단이 채택한 미학이 증명해주고 있다.

광협은 1981년 「광자협 제2선언」⁵³⁾에서 ‘신명(神明)’을 자신의 미학으로 천명하였고, 두령은 1983년 「산 그림을 위하여」⁵⁴⁾에서 신명을 ‘아름다움의 본성’이라고 천명하였던 것이다. 광협은 ‘우리 민중예술의 기본개념이 되어 온 제의와 놀이’를 언급하는 가운데 ‘신명이야말로 바로 현대예술이 잃어버린 예술 본래의 것이었으며, 집단적 신명은 바로 잠재된 우리 시대의 문화역량’이라고 하였고 두령은 ‘인간의 의식과 행동의 고양일 뿐 아니라 힘의 본질인 생명과 위 세 요소를 집단 속으로 밝게 띄우는 흥(興)을 모두 포괄하는 신명이야말로 아름다움의 본성’이라고 하였다. 신명은 단지 이들 미술 소집단만의 미학이 아니었다. 민중예술을 표방하는 여러 예술종류의 소집단이 지향하는 것이었다.

4. 민중미술론운동의 전개

신군부 정권이 엄존하는 조건에서 모든 저항세력이 지하에서 활동하던 1983년 9월 30일 민주화운동청년연합(민청련)이 1980년 이후 처음으로 자기 조직을 공개하면서 출범하였다. 지하운동세력에게 희망을 던져 준 민청련의 도전은 민주화를 지향하는 미술가들에게도 용기를 주었다.

이미 청년운동가들과 은밀한 교류를 통해 민주화운동청년연합의 출범이 이뤄질 것임을 알고 있었던 일군의 미술활동가들이 몇몇 개별 청년미술가와 함께 1983년 10월 1일부터 3일까지 비밀회합을

53) 「광자협 제2선언-신명을 위하여」, 광주자유미술인협의회, 1981, (최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, pp.205-206 재인용).

54) 「산 그림을 위하여」, 『산 그림』 제1권, 1983.7, pp.2-3.

가졌다. 광협,땅, 두렁 및 시대정신 참여작가까지 모두 9명의 청년미술인은 관화운동, 교육운동, 대학미술운동, 현장미술활동 및 사실주의에 관한 사항과 더불어 향후 ‘협의체 미술운동기구’를 예정하고서 미술공동체를 결성하였다. 미술공동체는 다음 해 봄 해체하였지만 ‘1983년을 분기점으로 미술운동사의 전환을 꾀해 나가는데 그 중대한 역사적 의의를 지닌 집단’으로 ‘최초의 전국적 협의체계’였다.

반(反)현대주의 계열의 무정부성을 반대, 청산하고 현발과 임술년 등의 미술주의적 활동방식을 비판, 민중적인 입장과 관점을 확고히 하면서 전국적 연대의 틀을 확보하는 것을 전망으로 세웠다.⁵⁵⁾

실제로 미술공동체 구성원은 광협, 두렁, 땅이 수행하고 있는 바의 공장, 농촌, 대학, 광장의 노동조합 및 학생회 그리고 시민단체와 연계한 선전 및 교육활동을 확장시켜 나갔다. 미술공동체의 일원으로 회합에 참여하였던 본 필자는 1983년 「새로운 미술을 위하여」⁵⁶⁾에서 ‘이 시대 미술운동은 역사와 시대의 삶을 중심축으로 하는 민중운동의 대 전제 가운데 하나’임을 천명하고 더불어 미술운동을 ‘문화운동, 민중운동과 같은 터전을 갖는 운동’이라고 규정하였다. 미술운동을 민중운동의 한 부문운동으로 인식할 것을 제창한 것이었다. 이를 시작으로 하여 미술공동체 회합에서 발제하고 또 그 내용 가운데 상당부분이 채택되었던 1984년 본 필자의 「80년대 미술운동의 한계와 극복」⁵⁷⁾은 미술운동을 ‘민족, 민중의 입장에서 민족을 수탈하는 외세와 민중을 억압하는 독점체제와 의 투쟁’이라고 명시하고, 나아가 미술운동은 ‘분단의 원인 세력 척결’을 통한 ‘분단극복의 통일방향성’을 주장하였다. 이 글에서 30대 중심 작가로 구성된 현발과 20대 작가로 구성된 광협의 성취와 한계, 성공과 실패를 두루 지적하면서 지금까지 미술운동이 ‘미술의 사회성 획득’에는 성공했으나 ‘민중 공감대 획득’에는 실패하였다고 요약하였다. 이들을 구세대로 규정하고 이에 대응하여 1980년대 초반에 등장한 20대 후반, 30대 초반의 작가들을 신세대로 명명하고서

55) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, p.208.

56) 최열, 「새로운 미술을 위하여」, 1983, (『민중미술론』, 광주자유미술인협회, 1984, pp.219-228 재인용)

57) 최열, 「80년대 미술운동의 한계와 극복」, 『시대정신』, 제1집, 일과놀이, 1984, pp.45-54.

‘광기어린 해체적 방법’을 구사하는 세대로 규정하였다. 이어 신세대 가운데 ‘무의미한 파괴주의’를 분리시킨 다음, 현발의 좌절 이유를 ‘민족, 민중의 형식과제를 방기’한데서 찾았다.

더불어 당시까지의 미술운동의 한계를 ‘사회, 경제 인식 및 민족, 민중 입장의 결여’ 때문이라고 지적하고서 1984년 원동석의 「한국화의 문제점과 전망」⁵⁸⁾, 「새로운 민화의 출현은 가능한가」⁵⁹⁾와 같은 일련의 탐구를 ‘민족, 민중 정서와 내용에 대한 천착으로서 민족, 민중미술의 이론토대 마련’이라고 평가하였다.

본 필자는 이 글에서 ‘비판적 미술가들의 한계’를 극복하고 ‘외세와 봉건세를 척결하여 인간해방을 향해 나아가는 제3세계 민중적 리얼리즘」⁶⁰⁾을 제창하면서 ‘민족, 민중세 탈환’으로 말미암아 그것이 가능할 것임을 천명하였다. 더욱이 이 글은 민족형식론에 대해서도 ‘단순한 계승론, 평면적 전승론’을 경계해야 한다고 하는 가운데 당시 민중미술 담당자들을 향하여 다음처럼 제안하였다.

새로운 미술인 각자가 17-19세기 참된 민족, 민중세의 형식에 대한 진지한 탐구와 체험의 실천적 회복 없이는 우리 시대의 새로운 ‘민중적 리얼리즘’ 미술을 이룩하기 어려울 것이다.⁶¹⁾

1984년 7월 전주에서 청년학생 30여명이 참여하는 전국미술운동 연합수련회가 6일동안 진행되었다. 이 때 「84미술론」이란 문건이 배포되었는데 첫째, 민중적 리얼리즘 확보 둘째, 반제, 반봉건, 반독재의 미술운동 셋째, 전통미술유산 재창조를 제안하였다. ‘자본주의 질서의 해체’를 위한 ‘민중혁명’과 ‘인간해방의 민중이

58) 원동석, 「한국화의 문제점과 전망」, 『학원』, 1984, (원동석, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.132-146 재수록).

59) 원동석, 「새로운 민화의 출현은 가능한가」, 『연세춘추』, 1984, pp.219-228.

60) 이 글에서 빈번하게 사용하는 ‘리얼리즘’이란 ‘삶의 자상한 국면을 그려내는 것’이며 ‘제3세계 민중적 리얼리즘’이란 용어는 ‘제3세계 민중과 국제연대’를 천명하는 것이고 특히 ‘민중적 리얼리즘’이란 ‘민중 공감대 획득을 위하여 삶의 근저에 깔린 생명의 힘을 총체적으로 드러내는 것’이라고 규정하였다(최열, 「80년대 미술운동의 한계와 극복」, 『시대정신』, 제1집, 일과놀이, 1984, p.52).

61) 최열, 「80년대 미술운동의 한계와 극복」, 『시대정신』, 제1집, 일과놀이, 1984, p.53.



도 15. 홍성민, 박광수, <민중의 싸움-이 풍진 세상을 만났으니>, 160×700cm, 1984, (1994년 재제작), 개인소장

념' 을 제창하고 있다는 점에서 그 성격은 유력한 '변혁미술운동론' 이란 평가를 획득했다. 문건이 제시하는 안건을 토론했던 끝에 수련회는 청년학생미술운동의 과제를 채택하였고 이후 각 지역조직을 확대해 가는 과정에서 실천되어나갔다.⁶²⁾(도 15)

Ⅲ. 결론

1969년 「현실동인 제1선언」의 창작방법 및 양식론은 1980년대 전반기 민중미술 진영의 형성과정을 규정하고 있다시피 했지만 당시에 도 그러했고 이후에도 여전히 그 관련성에 대한 탐구는 이뤄지지 않았다.⁶³⁾ 마찬가지로 1980년대가 지나가고 소비에트연방 해체와 더불어 의사(擬似) 민주정부가 수립되면서 1980년대 민중미술운동 담당자 다수가 참가해 1994년 2월에 개최한 국립현대미술관의 '민중미술 15년 1980-1994' 전람회 때에도 민중미술진영 출신 이론가들은 자신의 미학과 예술론, 비평의 구조와 기능에 대한 체계화 작업을 수행하지 않았다. 이후 1980년대가 남긴 유산으로서 '80년대 민중미술론' 은 그 사회활동 및 창작활동 분야와 마찬가지로 한 시대를 풍미한 이론일뿐 계승할만한 핵심 가치를 남기지 못한 채 말 그대로 박물관 수장고로 침잠해갔다.

신기하게도 1920년대 식민지 프로미술운동 과정, 1945년 미군정기 사회주의미술운동 과정을 거치면서 가장 강력한 영향력을 행사한 당대 이론 및 이론가의 존재가 그 운동이 매듭됨과 동시에 눈 녹

62) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991. pp.210-218.

63) 현실동인 및 그 선언문의 이론을 처음으로 분석, 소개한 글은 최열의 「현실동인」(최열, 「현실동인」, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991. pp.148-156) 이란 글로 모두 p.9에 걸쳐 서술하였다.

듯 사라지는 현상이 반복되었던 것이다. 필자 또한 1990년대 초반기에 활동근거가 소멸해 버린 조건에서 동료와 더불어 소속 조직체제를 선언하고 더 이상 민중미술운동론을 개진하지 않았다. 따라서 필자가 전개해 온 이전까지의 민중미술 이론활동 중단은 실천부재로부터 규율당한 것이라고 생각한다.

하지만 과거의 중단 사례와 달리 80년대 민중미술론을 집필했던 담당자의 경우 투옥, 사망, 월북과 같은 방식으로 소멸한게 아니라는 사실과 함께 그 환경 또한 선거에 의한 민주정부 수립을 성취하여 담당 이론가들이 근거지를 확보하고 사업을 지속하고 있다는 사실을 인식하는 것은 80년대 민중미술론을 탐구하는데 매우 중요한 근거이다. 다른 분야로 전환한 이론가는 예외로 하되 일부는 정치권력과 연계하여 미술권력을 형성하였다.⁶⁴⁾ 이와 달리 정치권력과 무관한 학술 활동을 지속하여 지난 시기 주장해 온 이론의 핵심을 미학, 미술사학에 관철시키고 있는 경우도 있다.

대개 1980년대 전반기는 물론 1980년대 후반기에 등장한 이론가들 가운데 ‘미술계 내부, 화단 내부 회로’를 자신의 활동영역으로 제한하면서 활동했던 미술인 가운데 다수가 1990년대 민주정부와 더불어 미술권력을 장악했던 사실은 80년대 민중미술론의 성격 탐색에 중요한 자료이다. 이들 논객은 공장, 농촌, 대학, 광장에서의 실천에 무관하였으며 관심을 기울인다고 해도 미술계 외부의 선전활동으로 구분하거나 미술계 활동이 아닌 정치투쟁, 계급투쟁 행위일 뿐 미술고유의 행위가 아니라고 부정함으로써 미술의 경계 밖의 행위로 규정하였다.⁶⁵⁾

2008년에 이론 지금의 관점에서 80년대 민중미술론의 핵심을 분석하고 체계화하는데 있어 당시 논객들이 이후 어떠한 선택을 하고 있는가 하는 정보는 지극히 중요한 판단 자료이다. 다만 이 글에서 그러한 정보를 담지 않았을 뿐이거니와 80년대 전반기 운동사의 흐름으로 미루어 파악할 수 있을 것이다.

이와 같은 점들을 전제하고서 서술한 이 글은 오운으로 말미암아

64) 민주정부 수립 이후 문화부 장관 보좌관이나 산하기관 관장, 위원회 위원장처럼 직접 권력을 장악하였다. 뿐만 아니라 대학으로 진입하거나 권력과 결탁하여 다양한 경로를 통해 예산을 획득하는 경우도 상당했다.

65) 미술계 내부 회로를 활동무대로 삼는 미술가들은 미술 개념의 경계를 뚜렷하게 내부와 외부로 나누고 있었지만 그 외에도 대부분 독재권력에 대한 공포의식을 지니고 있었고 따라서 정치권력과 전선 및 현장에서의 선전활동과 거리를 엄격히 유지하였다.

현발에까지 연결되어 있는 「현실동인 제1선언」으로부터 시작하여 실천부재 시대인 1970년대 이론가 원동석의 주장까지를 이론투쟁 과정으로 설정하여 80년대 민중미술의 전사(前史)로 규정하였다. 1980년 광주민중항쟁을 전후한 일련의 과정에서 결성된 광협과 현발의 창립 선언문을 민중미술론의 여명으로 삼아 이후 전개된 미술운동을 대상으로 하는 미술이론활동을 정리하였는데 첫째, 현실의식에 따른 리얼리즘론 둘째, 민주주의 이념을 토대로 하는 미술민주화 실천 셋째, 민중의 계급구조 이해를 근거로 하는 민중미술운동 주제 문제 넷째, 현실 반영론을 적용하여 작품 형식을 둘러싼 민족형식 문제와 창작방식에 대한 문제 다섯째, 공장을 비롯한 현장실천집단이 선택한 미학의 거점이 그것이다. 이어 1984년을 기점으로 시작된 민중미술론의 분화 지점을 살펴보았는데 이것은 현장실천집단이 제출한 세대론과 조직론, 대중화론으로 드러났다. 현실의 모순을 대상으로 삼는 비판적 리얼리즘의 한계를 지적하고 민중운동과 연대를 제안하는 민중적 리얼리즘론은 단순한 창작방법만의 차이가 아니라 미술집단 독자성과 민중운동세력 연대성의 구별과 같은 미술운동론을 갈라놓는 차이였다. 이 단계에 이르러 비로소 ‘자본주의 해체’와 ‘민중혁명’을 명시하기 시작했으며 이후 민중미술운동 방향을 확립하였던 것이다.

1984년 이러한 구별론이 등장하기 이전까지는 민중미술이론의 담당자들이 현실모순을 인식하고 비판하는 미술을 옹호하는 세력임을 의심 없는 태도로 견지했으나 구별론 이후 다양한 갈래를 짓기 시작했다. 그럼에도 불구하고 1980년대 전반기 민중미술론을 담당했던 논객들이 후반기에도 여전히 활동을 지속함으로써 이들 사이에 그 차이와 연대는 다양한 변주를 거듭했다. 특히 전반기에 제출된 민중미술론이 제기한 문제의식과 그 요소들은 후반기 민중미술이론을 전개하는 거점으로 기능하였던 것인데 1987년에서 1988년 사이에 진행된 민중미술진영 내부의 논쟁⁶⁶⁾에서도 1980년대 초기 문제의식을 후반기 상황에 조응하여 그 핵심을 확대, 심화한 것으로 전반기 민중미술론의 변주양상이었던 것이다.

1980년대 전반기 민중미술론의 기원과 형성 과정을 살펴 본 결과 짧은 기간이지만 다양한 주장과 견해를 성취했음을 확인할 수 있

66) 최철, 「민중미술논쟁과 전개과정」, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991. pp.347-351.

었는데 이러한 이론활동의 근거는 계급과 민족의식을 근거로 삼는 실천활동이었다. 무엇보다도 전반기 끝에 이르러 이론의 분화 양상이 일어난 요인은 공장, 농촌, 대학, 광장에서의 실천이 눈부시게 전개됨에 따른 것이었다. 지금은 그 흔적조차 찾기 어려운 실천활동은 활동을 담당했던 많은 역량이 미술과 무관한 영역으로 이주했고 또 일부는 미술계 내부 회로 안으로 철수해버림에 따른 것이다. 이론 담당자 또한 마찬가지로 처지이고 보면 이론은 언제나 실천을 근거로 삼는 것인 모양이다.

투고일: 2008. 7. 21 / 심사완료일: 2009. 1. 23 / 게재확정일: 2009. 2. 26

주제어(Keywords)

한국민중미술(Korean public art), 민주주의(democracy), 정치(politics), 미술운동(art movement), 현실과 발언(Reality and Speak), 광주미술인회(Kwangju art association), 두렁(Durung), 땅(dang(land))

참고문헌

- 광주자유미술인협회, 「제1선언-미술의 건강성 회복을 위하여」(최열, 최태만 엮음, 『민중미술15년』, 삶과 꿈, 1995, 재수록).
- _____, 「총탄속의 프랑카드」, 『광주문화』 제2호, 광주민중문화연구회, 1985.6.
- 김윤수, 「폭력과 예술」, 『다리』, 1972.2.
- _____, 「삶의 진실에 다가서는 새 구상」, 『계간미술』 18. 1981 여름호.
- 김인환, 「민중미술론의 허와 실」, 『현대미술의 전개와 비평』, 미진사, 1988.
- 김지하, 『현실동인 제1선언』, 현실동인, 1969(『시대정신』 제3권(일과놀이, 1986)에 재수록).
- 두 령, 「산 그림을 위하여」, 『산 그림』, 제1집, 미술동인 두령, 1983.7.
- 박신의, 「80년대 미술운동에서의 평론과 출판물」, 『가나아트』 10호, 1989, 11-12.
- 성완경, 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」, 『계간미술』 14. 1980 여름호.
- 시각매체연구소, 「광주자유미술인협회 조직사-상편」, 『미술운동』 제6호, 민족민중미술운동전국연합, 1990.11.
- 오광수, 「80년대 전반기 한국미술의 현황과 과제」, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988.
- 오세권, 「포스트모더니즘과 민중미술비평」, 『비평으로 본 한국미술』, 대원사, 2001.
- 원동석, 「민중주의와 예술의 이념」, 『원광문화』 제2집, 1975.
- _____, 「누구의 누구를 위한 길인가」, 『실천문학』 1권, 1980.
- _____, 「도전과 소외극복의 비평사」, 『예술과비평』 1985 봄호.
- 유홍준, 『80년대 미술의 현장과 작가들』, 열화당, 1987.
- 윤범모, 「현실과 발언 10년의 발자취」, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1990.
- 이영철, 「한국사회와 80년대 미술운동-비평론을 중심으로」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1994.
- 최 민, 「이미지의 대량생산과 미술」, 『문예중앙』, 1981 겨울호.
- 최 열, 「80년대 미술운동의 한계와 극복」, 『시대정신』 1권, 일과놀이, 1984.
- _____, 「민중미술론의 전개」, 『민중미술』, 도서출판 공동체, 1985.
- _____, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991.
- _____, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998.
- _____, 『한국현대미술의 역사』, 열화당, 2006.
- 현실과 발언, 「현실과 발언 창립취지문」(최열, 최태만 엮음, 『민중미술15년』, 삶과 꿈, 1995 재수록).

Abstract

The Origin and Formation of Korean Public Art Theories in the 1980s

Choi, Youl(Seoul National University, Lecturer)

The theories of Korean Public Art originated by the artists who were against dictatorship and they associated with democratic politicians. They criticized the Fine art that were supported by the dictatorship and gave their efforts for restoration of 'resistance paintings(against dictatorship)', 'proletarian painting', 'realism painting'. In addition, they participated new social ideology(democracy) movement and demonstrated for their rights in arts. These became the main kernel the public art theory was initiated. The public artists splitted into several different parts and participated in the democratic social movement as well as the art movement for freedom. They opened various art exhibitions within different genre, diverse space for various art section such as an exhibition hall, a factories, a university, or a congregation square. Furthermore, the public art theorists published their divergent views through newspaper/broadcasting or unauthorized printed materials. Most of the public artist and the theorists kept their relationship strongly until 1985, the time when 'National Arts Association' started. In 1983 and 1984, they were clearly separated into two parts; artists(move only in art museums) and activists(move in public spaces like school, convention square etc). Their ideological separation also took out national problems. The division; professional artists and armatures, became the social issue as a social stratification matter. And in creating method, there are also other conflicts; critical realism, and public realism as well as western painting and traditional one. These kinds of separation and conflicts made different Public artists associations, under divergent names; 'Reality and Speak' (R&S), 'KwangJu Art Association', 'Durung', 'Dang(Land)', and 'Local Youth Students Association'. In addition, their ideology and pursuit toward art movements were very difference. However, the differences and conflicts weakened When the oppression of democratic education from new dictatorship(Pres. Jun, Doo Hwan) came out. In August. 1985 the government opened to the public so called, 'The draft of School stabilization law'(Hankwon Anjung Bup) to control the teachers' rights and

that initiated bigger street demonstration and conflicts between police and educators. In November.1985, assembly meeting of National Arts Association in democracy opened as 'ONE' combined organization.

In this presentation, I'd like to summarize the stream of art movement until 1984, and clarify the main art theories that lead the Public Art Movements in 1980s. The main theories in 1980s are crucial because they become the origin of public art theories.

This presentation started with O,youn's 「Hyunsil Dong In the first declaration」 and explained the absent of practice in 1970s. In addition, Won, Dong Suk 's theory was mentioned as all over struggles in theories before 1980s. GA and R&S 's founding declarations in 1970s were the start of public art theorists' activities and this article reported the activities after the declarations. First, realism base on the consciousness of reality. Second, practice art democratization based on the ideology. Third, the subject of public art movement based on understanding people's social stratification structure. Fourth, the matters of national forms and creative ways in arts based on showing reality. Fifth, the strong points in arts that the practitioners accepted. About the public art theories around 1984, I discussed the dividing point of public art theories that were shown in 'generation theory' , 'organization theory' , and 'popularization theory' by the practitioners. The public realism theory that subjects the contradiction of reality and point out the limits of critical realism not only showing the new creative ways but also giving the feeling of solidarity to the public art activist groups. After that, public art movements expressed 'Dismantlement of Capitalism' and 'Public revolution' . In addition, the direction of public art movements were established strongly. There were various opinions and views during the start and formation of the public art theories. The foundation of theorists activities derived from the practitioners who had the concept based on stratification and nationalism. The strong trend of group division spreaded out by practitioners who opened art work together in factories, universities, squares and rural areas.

Now many lively active practitioners are gone to the other field not related with arts, and others join into professional art field not public art one with unknown reason. The theorists have the same situation with the practitioners. It means to me that theory always have to be based on the practice.