



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

송 미 숙 교수지도
박사학위 청구논문

1980년대 민중미술 연구

- 문학과와의 관련성을 중심으로 -

2008

성신여자대학교 대학원

미술사학과

채 효 영

1980년대 민중미술 연구

- 문학과와의 관련성을 중심으로 -

송미숙 교수지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2008년 4월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

채 효 영

인 준 서

채효영의 박사학위 논문을 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 민중미술과 문학의 관계에 대한 연구이다. 민중미술은 한국현대미술사에서 형식주의와 순수주의로 일관했던 기존미술에 저항해 정치적, 사회적 참여를 전개한 최초의 대대적인 미술운동이었지만, 그 전모에 대해서는 잘 알려져 있지 않다. 이것은 민중미술이 현재 제대로 연구되지 않은 상태라는 점에서 기인한다. 따라서 본 연구는 우선적으로 1980년대 민중미술의 태동과 진행과정을 실증적으로 고찰해 보고자 했으며, 이 과정에서 민중미술이 본질적으로 동시대적이고, 문학과 밀접한 관계를 맺고 있다는 전제를 이끌어 내었다.

민중미술이 현실 참여 문제에서 선진적이었던 민족문학과 관련이 있다는 사실은 일반적으로 알려져 있지만, 그 연관성이 구체적으로 어떠한 양상을 띠고 있는지에 대해서는 조명된 바가 없다. 민중미술은 순수주의와 형식론으로 일관했던 기존의 한국미술에 대한 비판에서 미술과 사회의 관계회복을 주창하게 되는데, 이러한 과정에서 큰 영향을 준 것이 문학이었다. 문학은 4.19혁명을 계기로 심화되었던 민족주의 논쟁에 힘입어 문학의 역사의식 고취와 현실참여를 주창함으로써, 한국전쟁이후 민족분단의 본질적 원인을 외면하고 현실 도피적이고 자폐적인 성향을 띠었던 한국사회에 문제를 제기했다.

민족문학논쟁은 1966년 백낙청이 『창작과 비평』을 창간하고, 1970년에는 김현, 김병익 등이 『문학과 지성』을 창간함으로써 양 거점을 마련, 열띤 논의를 벌였다. 참여문학론, 시민문학론, 민족문학론, 제3세계문학론, 민중문학론으로 이어지는 민족문학논쟁은 한국이 분단체제국가이며 한국사회의 주요한 모순들은 민족분단이라는 비극에서 기인한다는 입장을 고수했다. 이러한 과정에서 민족문학은 당시 한국사회에서 저항운동을 주도하는 위치에 서게 되었다. 민중미술에 대한 문학의 영향은 내용과 이론 둘 다에서 나타난다. 먼저 민중미술 자체가 내용과 서사의 전달을 우선시하는 문학적 성향이 강한 미술이라는 점이다. 둘째 내용과 작가의식에서 민족과

민중의 현실에 주목했다는 점이다. 특히 분단으로 상징되는 한국의 지정학적 특성에 대한 숙고가 민중미술 작품과 이론 둘 다에서 중요한 위상을 차지하게 된 배경에는 문학이 있었다. 따라서 본 논문은 민중미술에 있어 문학과 관련성이 반드시 조명되어야 할 중요한 문제라는 전제하에 민중미술이 어떻게 1980년대의 한국사회라는 시대적 상황에서 미술에 대한 인식을 전환해 미술영역을 확대하고 다원화에 기여했는지를 규명해 보고자 했다.

이러한 연구 관점에서 먼저 II장에서는 민중미술 등장의 사회, 문화적 배경을 살펴보았다. 먼저 1절에서는 신군부의 등장과 광주민중항쟁의 발발로 민주화운동이 확대되고 심화되었던, 당시 한국사회가 갖는 시대적 특성을 조망했고 2절에서는 그러한 한국사회를 배경으로 활발히 진행된 민중론과 민중문화운동에 주목해 보고자 했다. 민중문화운동은 민중미술과 직접적으로 관련되어 민중미술의 조직화와 논리구성, 실천방향과 직접적인 관련을 맺고 있기 때문이다.

III장에서는 민중미술의 본질적 특성인 리얼리즘 미술에 대해 살펴보고자 했다. 1절에서는 시대적 맥락을 배경으로 민중미술이라는 명칭이 어떠한 경로와 논의를 거쳐 1980년대의 사회참여적인 미술을 총칭하게 되었는지를 고찰했다. 명칭은 기본적으로 호명대상의 특성과 그 맥락을 반영하고 있으므로 그 기원과 형성과정은 반드시 조명될 필요가 있다. 2절에서는 민중미술이 내용적 리얼리즘이라는 범주에서 비판적 리얼리즘 미술의 전통을 19세기 이후 서양미술에서의 비판적 리얼리즘과 한국 근현대 미술에서의 비판적 리얼리즘으로 구분해 조명해 보았다. 3절에서는 민중미술 발생의 미술적 배경인 1970년대 후반 한국 미술에서 형상미술의 재등장에 대해 고찰했다.

다음 IV장은 본 논문의 중심주제로 민중미술과 민족문화와의 관계를 조망하는데 중점을 두었다. 먼저 1절에서는 4.19혁명이후 촉발된 민족주의 논쟁의 영향으로 참여문학논쟁이 격화되면서 민족문화론으로 이어지는 과정을 살펴봄으로서 민중미술이 왜 민족문화에 기댈 수밖에 없었는가에 대해 살펴보고, 2절에서는 민중미술운동의 선례라 할 “현실동인”과 문학과 관련성을 분석했다. 3절에서는 1960년대 말 이후

민족문학의 전개과정에 대해, 그리고 4절에서는 민중미술에서 민족문학의 수용이 구체적으로 어떻게 이루어지고 있는가를 고찰해 보고자 했다.

V장은 1980년대 민중미술의 전개와 문학에 대해 다루었다. 여기서는 민중미술의 개별적 작품보다는 전체적인 진행과정에 대한 조명을 통해 문학과와의 관계를 추론해 보았다. 먼저 1절에서는 민중미술이 등장하고 소집단운동과 전시가 활성화되었던 전반기에 주목했다. 여기서 기존의 한국미술, 특히 모더니즘 미술에 저항한 예술운동으로서의 민중미술의 면모가 부각되면서 한국현대미술의 의미와 영역이 어떻게 변하고 확대되는지가 조명되었다. 2절에서는 민족미술협회가 결성되고 민중미술운동이 본격적인 현실변혁운동으로 변모하는 후반기를 조망했다. 민중미술운동이 1980년대 중반이후 급격한 시대적 변화를 배경으로 민중미술운동이 참여자들의 다양한 입장차에서 파생되는 문제가 내재된 상태에서 조직화되면서 치열한 논쟁을 거쳐 분화되는 과정을 살펴보았다. 민중미술운동은 당시 한국사회를 휩쓸던 사회과학적 논의에 영향 받아 노선이 분화되고 내부갈등이 표면화되면서 현실변혁운동으로 변모했다. 이러한 변모는 이 기간의 민중미술을 예술적 가치와는 무관한 선전, 선동의 도구로서의 역할에만 한정시키려는 시각의 확대에 일정부분 기여했다고 할 수 있다. 이 당시에 제작된 민중미술 작품 중 대다수는 일반적으로 예술적 가치와 조형적 설득력이 없는 이념적 선전, 선동 매체에 불과하다는 평가를 받아왔다. 그래서 이 장에서는 민중미술운동이 현실변혁운동으로 변모해 가는 과정을 짚어봄으로서 그동안의 이러한 평가에 대해 재고해 보려 했다.

이러한 연구를 통해 본 논문은 민중미술이 한국 근현대미술사에서 가장 치열하게 시대성을 구현한 미술로 1960년대부터 시대적 상황에 능동적으로 대처해 온 민족 문학과와의 긴밀한 관계에서, 미술과 사회와의 관계를 회복하고 한국 사회의 구성원으로서의 작가의식을 재정립함으로써 결과적으로 미술의 경계 허물기에 기여했다는 결론을 내릴 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
II. 민중미술 등장 of 사회, 문화적 배경	12
1. 사회모순의 심화와 민주화운동	12
2. 민중에 대한 인식과 문화운동	20
III. 민중미술의 등장과 리얼리즘	30
1. ‘민중미술’의 개념과 형성	30
2. 비판적 리얼리즘 미술의 전통	35
1) 서양미술의 비판적 리얼리즘	36
2) 한국 근·현대 미술의 비판적 리얼리즘	40
3. 형상미술의 재등장	48
IV. 민중미술과 민족문학	59
1. 참여문학과 민중미술	59
1) 4. 19혁명과 민족주의 논쟁	59
2) 참여문학논쟁과 민중미술	62
2. ‘현실동인’	67
3. 민족문학과 리얼리즘	72
1) 유신체제와 민족문학	72
2) 민족문학론과 리얼리즘	74
4. 민족문학의 수용과 민중미술	76
1) 단색화운동의 한계	77
2) 민중미술과 민족문학론	79
3) 민중미술작품과 민족문학	85

(1) 오윤	86
(2) 신학철	88
(3) 이종구	89
(4) 홍성담	89
(5) 강요배	91
V. 1980년대 민중미술의 전개와 문학	94
1. 전반기: 민중미술의 등장과 소집단운동	96
1) 소집단 운동의 현황과 특성	102
(1) 현실과 발언	102
(2) 광주자유미술인협의회	113
(3) 임술년, 구만팔천구백구십이킬로미터	119
(4) 두령	124
(5) 서울미술공동체	129
2) 전시 활동의 현황과 특성	133
(1) 시대정신	134
(2) 삶의 미술	136
(3) 한국미술 20대의 힘전	138
2. 후반기: 미술운동의 현실변혁운동화	141
1) 민족미술협의회	144
2) 민족민중미술운동전국연합	149
3) 미술비평연구회	154
VIII. 결 론	158

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

도판 목록

- 도 1) 광주민주화운동1-도청 앞 광장에 운집한 시민들, 1980.
- 도 2) 고영훈, 돌입니다. 1975.
- 도 3) 이석주, 벽(제 1회 중앙미술대전 서양화 특선), 1978.
- 도 4) 변종곤, 1978년 1월 28일(제1회 동아미술제 대상), 1978.
- 도 5) <오적> 사건 재판 광경, 1970.
- 도 6) <MIN JOONG ART-민중>전 포스터, 1988.
- 도 7) <MIN JOONG ART-민중>전 전시광경, Artists Space, New York,
29 sep.- 5 nov. 1988.
- 도 8) 안규철, 정동1번지, 1986.
- 도 9) 서울의 봄-서울역 광장을 메운 대학생들의 시위행렬, 1980.
- 도 10) 광주민주화운동2- 시민군에게 주먹밥을 만들어 주는 부녀자들, 1980.
- 도 11) 최민화, 그대 뜬눈으로(걸개 그림), 1987.
- 도 12) 박종철 고문치사 사건 조작에 항의하는 서울 명동에서의 촛불시위,
1987.
- 도 13) 강연균, 하늘과 땅사이1, 1981.
- 도 14) 신경호, 녀이라도 있고 없고-초혼, 1980.
- 도 15) 홍성담, 5월연작 판화(목판), 1983-1989.
- 도 16) 80년대에 발간된 문화운동 관련 무크.
- 도 17) 무크-문학관련, 1980년대.
- 도 18) 무크-시각과 언어, 1980년대.
- 도 19) 무크-시대정신, 1980년대.
- 도 20) 무크-미술운동. 1988.
- 도 21) 서울미술공동체가 발행한 소식지. 1985-6.

- 도 22) 오윤, 애비(목판), 1983.
- 도 23) 두렁, 조선수난민중해원탱, 1984.
- 도 24) 4.19혁명이후 시민들에 의해 끌어내려지는 이승만 동상, 1960.
- 도 25) 서울시내로 진군하는 5.16쿠데타 군, 1961.
- 도 26) 반공교육-1970년대 한 국민 학교의 운동회.
- 도 27) 이종구, 고부에서 여의도까지-금강에 부침, 1989.
- 도 28) 현실과 발언 동인전, 6.25전 도록, 1984.
- 도 29) 오윤, 원귀도, 1984.
- 도 30) 오윤, 원귀도 부분
- 도 31) '현실동인'/ 오윤, 1960년 가, 1969.
- 도 32) '현실동인'/ 임세택, 임산부, 1969.
- 도 33) '현실동인'/ 오경환, 가족, 1969.
- 도 34) 신경호, 옛날이야기, 1971.
- 도 35) 7. 4남북공동성명 발표장면, 1972.
- 도 36) 강정완, 한민족의 저력, 1973.
- 도 37) 민족기록화/ 정창섭, 인천항 제2도크, 1973.
- 도 38) 민족기록화/ 박서보, 설법으로 왜장을 감공시킨 사명당, 1976.
- 도 39) 오윤, 기마전, 1974.
- 도 40) 오윤, 보리, 1977.
- 도 41) 오윤이 표지화와 삽화를 그린 김지하의 저서.
- 도 42) 오윤, 천렵, 1984.
- 도 43) 김경인, 문맹자 시리즈 34-I, 1974.
- 도 44) 김경인, 문맹자 시리즈 38-III, 1978.
- 도 45) 홍성담, 황석영의 <장길산>을 위한 목판-장산꽃매, 1980년대.
- 도 46) 민정기, 한씨연대기1· 3, 1984.

- 도 47) 이종구, 오지리에서-국토, 1985.
- 도 48) 창작과 비평, 1977.
- 도 49) 주태석, 기찻길, 1979.
- 도 50) 오경환, 산동네, 1977.
- 도 51) 김홍주, 무제, 1979.
- 도 52) 지식철, 반작용, 1979.
- 도 53) 차대덕, 자화상 78-21, 1978.
- 도 54) 김형근, 과녁, 1970.
- 도 55) 조상현, 복제된 레디메이드, 1978-81.
- 도 56) 황재형, 도시락, 1983.
- 도 57) 배동환, 병사의 휴식, 1977.
- 도 58) 권용현, 생(제2회 중앙미술대전 서양화부 특선), 1979.
- 도 59) 임옥상, 산수II, 1976.
- 도 60) 오경환, 고수, 1977.
- 도 61) 이상국, 공장지대, 1979.
- 도 62) 김정현, 산동네, 1978.
- 도 63) 임옥상, 웅덩이, 1976.
- 도 64) '제3그룹'전 도록, 1979.
- 도 65) '제3그룹'/ 임옥상, 작품, 1979.
- 도 66) '제3그룹'/ 민정기, 작품, 1979.
- 도 67) '제3그룹'/ 김경인, 실제, 1979.
- 도 68) 모노리(Jacques Monory), 카스파르 다비드 프리드리히 예찬 No.1, 1975.
- 도 69) 에로(Erró), 어경(漁景), 1974.
- 도 70) 크레모니니(Leonardo Cremonini), 내사랑하는 어머님께, 1972-3.
- 도 71) 레칼카티(Antonio Recalcati), 풍 데 자르, 1963-4.

- 도 72) 쿠르베(Gustave Courbet), 채석장의 인부들, 1849.
- 도 73) 도미에(Honoré Daumier), 3등 열차, 1862.
- 도 74) 콜비츠(Käthe Kollwitz), 직조공들의 봉기연작 5-폭동(동판), 1897
- 도 75) 콜비츠(Käthe Kollwitz), 어머니들(목판), 1922-3.
- 도 76) 리화(李樞) 포효하는 중국(목판), 1935.
- 도 77) 장망(張望), 대안의 길(목판), 1933.
- 도 78) 그로츠(Georg Grotz), 우울한 날, 1921.
- 도 79) 리베라(Diego Rivera), 간이시장(벽화), 1923-4.
- 도 80) 오로츠코(José Clemente Orozco), 낡은 제도의 파괴(벽화), 1926.
- 도 81) 시케이로스(David Alfaro Siqueiros), 새로운 민주주의(벽화), 1944-5.
- 도 82) 페팅(Rainer Fetting), 샤워하는 남자IV, 1981-2.
- 도 83) 임멘도르프(Jörg Immendorff), 카페 도이칠란트-겨울, 1978.
- 도 84) 키퍼(Anselm Kiefer), 철학의 길-토이토부르크 숲의 전투, 1978.
- 도 85) 노원희, 한길, 1980.
- 도 86) 브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder), 어린이들의 놀이, 1560.
- 도 87) 배운성, 팽이돌리는 아이들, 1930년대.
- 도 88) 안석주, 백조에 실린 그림/ 표지화, 백조 창간호, 1922년 1월.
백조에 실린 그림/ 속화, 백조 창간호, 1922년 1월.
백조에 실린 그림/ 속화-취, 백조, 1923년 9월.
- 도 89) 김복진, 문예운동 표지화, 1926년 1월호.
- 도 90) 안석주, 밤낮 땅만 파네, 조선일보, 1928. 1. 27.
- 도 91) 안석주, 문맹퇴치, 조선일보, 1928. 1. 1.
- 도 92) 이상춘, 질소비료공장1(목판), 조선일보, 1932. 5. 29.
질소비료공장2(목판), 조선일보, 1932. 5. 31.
- 도 93) KAPF 전람회 기념사진, 중외일보, 1930. 3. 13.

- 도 94) KAPF 전람회장, 중외일보, 1930. 4. 1.
- 도 95) 이여성, 역사풍속화-격구지도, 1930년대.
- 도 96) 이쾌대, 군상IV, 1948.
- 도 97) 이쾌대, 자화상, 1948-9.
- 도 98) 이쾌대, 상황, 1938.
- 도 99) 풀빛출판사에서 간행된 풀빛판화시선과 속표지의 판화.
- 도 100) 36개 미술단체가 낸 일제식민잔재 청산 반박성명문, 동아일보, 1983. 4. 21.
- 도 101) 삶의 미술전 포스터, 1984.
- 도 102) 20대의 힘전 사태를 다룬 신문기사, 중앙일보, 1991. 9. 27.
- 도 103) 신체제전 도록, 1975.
- 도 104) 신체제전 회원명단.
- 도 105) 문예회관 미술관에서 열린 현실과 발언 창립전, 1980. 10. 17.
- 도 106) 현실과 발언 창립전(문예회관 미술관)/윤범모, 가위, 1980.
현실과 발언 창립전(문예회관 미술관)/ 원동석의 작품, 1980.
- 도 107) 동산방 화랑에서 열린 현실과 발언 창립전, 1980. 11.13-19.
- 도 108) 현실과 발언 창립전/ 성완경의 작품, 1980.
- 도 109) 현실과 발언 창립전/ 백수남, 까마귀의 통곡, 1980.
- 도 110) 백수남, 제물I, 1979.
- 도 111) 보쉬(Hieronymus Bosch),쾌락의 동산중 오른쪽 날개-지옥, 15세기 후반.
- 도 112) 루터의 종교개혁을 선전하고 있는 종교판화, 16세기초.
- 도 113) 바젤리츠(Georg Baselitz), 물구나무선 숲, 1969.
- 도 114) 브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder), 네덜란드 속담, 1559.
- 도 115) 신학철, 한국 근대사-공중누각, 1983.
- 도 116) 주재환, 태풍 아방가르드호의 시말, 1980.

- 도 117) 계간미술이 선정한 새 구상화가 11인 초대전, 1982.
- 도 118) 현실과 발언 동인전, 도시와 시각전, 1981.
- 도 119) 도시와 시각전/ 민정기, 풍요의 거리, 1981.
- 도 120) 도시와 시각전/ 주재환, 안전모자, 1981.
- 도 121) 도시와 시각전/ 성완경, 벽이야기, 1981.
- 도 122) 도시와 시각전/ 임옥상, 도시 II, 1981.
- 도 123) 현실과 발언 동인전, 6. 25전/ 김정현, 냉장고에 뭐 시원한거 없나,
1984.
- 도 124) 현실과 발언 동인전, 6.25전/ 김용태, 동두천, 1984.
- 도 125) 현실과 발언 그림일지, 1984.
- 도 126) 현실과 발언, 1985.
- 도 127) 현실과 발언 동인전, 한반도는 미국을 본다/ 토론회, 왼쪽부터 임옥상·
성완경· 최원식· 정지창· 심광현, 1988.
- 도 128) 현실과 발언 동인전, 한반도는 미국을 본다/ 주재환, 미제껌 송가,
1988.
- 도 129) 현실과 발언 동인전, 한반도는 미국을 본다/임옥상,한반도는 미국을
본다I, 1988.
- 도 130) 광주자유인미술협의회 팸플릿, 1981.
- 도 131) 홍성담, 칼갈기, 1978.
- 도 132) 키르히너(Ernst Ludwig Kirchner), 거리- 베를린, 1913.
- 도 133) 신경호, 낫이라도 있고 없고, 1979.
- 도 134) 홍성담, 자전거 여행-그림자 밟기, 1981.
- 도 135) 데 키리코(Giorgio de Chirico), 거리의 우울과 신비, 1914.
- 도 136) 홍성담, 라면식사를 하는 사람, 1979.
- 도 137) 홍성담, K군의 휴일, 1981.

- 도 138) 광주시민학교 수업광경, 1980년대 초반.
- 도 139) 광주시민학교 시민관화집-삶과 함께, 1984.
- 도 140) 임술년 창립전 포스터, 앞면과 뒷면, 1982.
- 도 141) 황재형, 황지 330(제5회 중앙미술대전 장려상). 1982.
- 도 142) 전준엽, 문화풍속도-원격조정, 1984.
- 도 143) 이종구, 장 3. 25m2-상황, 1983.
- 도 144) 전준엽, 문화풍속도-게임 오버, 1983.
- 도 145) 황재형, 시계, 연도미상
- 도 146) 황재형, 저녁식사, 1985.
- 도 147) 반 고흐(Vincent Van Gogh), 감자먹는 사람들, 1885.
- 도 148) 두령, 창립전 포스터, 1984.
- 도 149) 김봉준, 기억의 가족(목판), 1979.
- 도 150) 두령, 판화달력, 실천문학사, 1984.
- 도 151) 두령, 만상천하(벽화), 1981.
- 도 152) 두령/ 김준호, 약한 자 힘주시고 강한 자 바르게(걸개그림), 1983.
- 도 153) 두령, 창립전 열림굿, 1984.
- 도 154) 두령, 조선수난민중해원탱(걸개그림), 1984.
- 도 155) 두령, 이야기 그림-한국과 일본 해방 40년 그 이후의 이야기 연작 중/
비극의 역사, 1985.
- 도 156) 무크-민중미술, 1985.
- 도 157) 두령, 이야기 그림-역사는 우리의 것 중/ 아빠 힘내세요, 1985.
- 도 158) 서울미술공동체 소식지. 1985-6.
- 도 159) 을축년 미술대동잔치 알림 전단지, 1985.
- 도 160) 을축년 미술대동잔치 행사장면, 1985.
- 도 161) 서울미술공동체 강남 판매장 개관전 포스터, 1985.

- 도 162) 병인년 미술대동잔치 포스터, 1986.
- 도 163) 서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전/ 박불똥, 달바라기, 1986.
- 도 164) 서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전/주완수, 두목님 우리들의 두목님, 1986.
- 도 165) 서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전/ 광주시각매체연구회, 개관, 1986.
- 도 166) 시대정신기획위원회, 민중시대의 관화전/ 오윤, 원귀도, 1985.
- 도 167) 시대정신기획위원회, 민중시대의 관화전/송만규, 고향을 떠나는 사람들, 1985.
- 도 168) 시대정신기획위원회, 민중시대의 관화전/ 박건, 출근, 1985.
- 도 169) 시대정신기획위원회, 민중시대의 관화전/ 손기환, 강건너 고향, 1985.
- 도 170) 시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술/ 유연복, 정신대, 1986.
- 도 171) 시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술/ 이철수, 동경명기월랑, 1986.
- 도 172) 시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술/ 권철인, 해변의 연인, 1986.
- 도 173) 삶의 미술전 포스터, 1984.
- 도 174) 20대의 힘전 팸플릿, 1985.
- 도 175) 둥지, 함께 사는 땅의 여성들, 1987.
- 도 176) 시각매체연구소, 바람맞이, 1987.
- 도 177) 수유리 아카데미 하우스에서 열린 민족미술대토론회, 1985. 8. 17.
- 도 178) 민족미술협의회 창립총회 자료, 1985.
- 도 179) 그림마당 민 개관전/ 40대 22인전 도록, 1986.
- 도 180) 그림마당 민 개관전/우리시대의 30대 기수전 도록, 1986.
- 도 181) 80년대 한국민중판화대표작품선, 예술세계, 1988.
- 도 182) 1989년 뉴욕에서 열린 MIN JOONG ART전 외부에 전시된
최병수 제작의 이한열 걸개그림.
- 도 183) 최병수, 이한열 초상(목판), 1987.
- 도 184) 문영태, 고 박종철 열사상, 1987.
- 도 185) 민족민중미술운동전국연합 결성대회, 1988.

- 도 186) 한양대학교에서 있었던 민족해방운동사 11폭 전시 광경, 1989.
- 도 187) 민족해방운동사/ 겨레미술연구소, 갑오농민전쟁, 1989.
- 도 188) 민족해방운동사/ 부산미술운동연구소, 4.19와 5. 16, 1989.
- 도 189) 민족해방운동사/ 시각매체연구소, 광주민중항쟁, 1989.
- 도 190) 김인순, 현모양처, 1986.
- 도 191) 미술비평연구회에서 낸 책들.
- 도 192) 홍선웅, 자유실천문인협의회 기관지 1집 속표지 판화, 1985.
- 도 193) 최민화, 불법체류자, 1985.
- 도 194) 김경인, J씨의 토요일, 1981.
- 도 195) 신학철, 모내기, 1987.
- 도 196) 강요배, 정의도, 1981.
- 도 197) 강요배, 4. 3연작 중에서, 1998.

I. 서론

이 논문은 1980년대 민중미술과 문학의 관련성에 대한 연구이다. 민중미술은 한국현대미술사에서 형식주의와 순수주의로 일관했던 기존미술에 맞서 미술의 정치적, 사회적 참여를 전개한 최초의 대대적인 미술운동이었다는 데 의의가 있다. 본 논문은 민중미술이 이러한 성향의 미술운동으로 전개되는 과정에서 특히 민족문학과 긴밀한 관계를 맺고 있다는 점에 주목했다. 민중미술은 발생단계부터 민족문학과 밀착되어 있었고, 이는 민중미술이 왜 종래의 한국현대미술과는 확연히 구분되게 현실에 주목하고 내용과 서사 중심의 미술을 제시했는가에 대한 해답의 실마리를 제공한다. 따라서 민중미술과 문학의 관계는 민중미술연구에서 반드시 규명되어야 하는 중요한 문제라고 볼 수 있다.

문학은 이미 1950년대 말부터 현실참여에 대한 논의를 전개하고, 예술의 사회 참여를 적극적으로 모색했다. 이러한 점에서 단색화 운동으로 대표되는 기존 한국 모더니즘 미술의 폐쇄적이고 권위적인 성향에 반발한 미술인들은 문학에 시선을 돌렸던 것이다. 그러므로 이 논문에서는 민중미술운동이 1980년대라는 시대적 상황에서 문학과 어떤 관계를 맺고 진행되었는가를 고찰해 보고자 했다.

민중미술운동은 1979년의 <현실과 발언>, <광주자유미술인협회>의 결성으로 시작되어 1980년대를 거쳐 1990년대 초반에 이르기까지 매우 활발하게 이루어졌다. 1980년대에 미술대학을 다니거나 막 졸업한 이들 대부분이 민중미술 운동에 참여했을 것이라는 당시 한 신문의 기사는 이 운동의 파급력이 얼마나 컸는가를 말해 준다¹⁾.

민중미술이 1980년대 한국 미술을 대표하게 된 데는 우선 1980년대의 한국 사회라는 시대적 상황이 크게 작용했다. 1979년의 10. 26사태이후 12.12쿠데타

1) 정중헌, 「쟁점-80년대 미술운동①」, 『조선일보』, 1984. 8. 30.

를 통해 집권한 신군부는 1980년의 광주민주화운동으로 치명적인 정치적, 도덕적 오점을 갖게 되었다. 또한 광주민주화운동은 광주에 군대가 진군한 과정에서 미국이 이를 묵인한 사실이 알려지면서 미국이라는 전통적 우방을 다른 각도에서 보게 하는 계기가 되기도 했다.(도 1).

1980년대의 한국사회는 ‘광주민주화운동’으로 상징된 폭압적인 신군부와 외세에 대한 저항운동이 사회전체로 확산되어, 한국 근현대사에서 민주주의와 민족주의에 대한 논의가 가장 활발히 전개되었던 시대였다. 일찍이 이러한 논의를 선도했던 문학이외에도 음악, 미술, 무용 등 그때까지 보수적인 입장을 고수했던 예술 분야까지도 민중문화운동을 통해 여기에 동참했다. 문화예술운동이 바로 사회운동으로 이어지던 이 시기에 미술도 더 이상 현실을 외면해서는 안 된다는 위기감이 민중미술의 급속한 확대를 가져왔고, 현실과의 관계에 따라 운동의 성향도 변모되었던 것이다. 또한 미술적 배경에서 이 시기에 형상미술에 대한 관심이 다시 활성화되고 있었다는 점을 고려해야 한다. 1970년대 중반부터 일기 시작한 새로운 형상미술에 대한 관심의 확대는 추상일변도였던 한국 현대미술에 새로운 기운을 불어넣고 있었다(도 2).

1970년대 미술계를 장악했던 단색화 운동에 대한 대안을 추구하는 과정에서 나온 형상에 대한 관심은 형상 미술이 다시 부활하고 있던 국제 미술 동향과도 관계가 있었다. 1978년에 개최된 민간 공모전인 <중앙미술대전>(도 3), <동아미술제>(도 4)는 각각 다양한 경향의 개방적 수용과 새로운 형상성을 내세워 이러한 경향을 적극적으로 수용했다. 극사실주의 미술을 선두로 전개된 새로운 형상미술은 기존의 구상미술과는 거리를 두었다. 극사실주의 계열의 작가들은 도시로 대표되는 현대사회의 황량함과 익명성을 벽돌, 드럼통 같은 사물에 대한 정밀한 묘사를 통해 드러내었다(도 3). 이들의 작업은 결과적으로 현실에 대한 관심의 한 단면을 노출한 것으로 민중미술의 태동에 일종의 매개체 역할을 했다.

시대적 배경 외에 민중미술의 태동과 전개에 있어 반드시 주목되어야 하는 것이 민중미술과 문학과와의 관계이다. 먼저 민중미술 자체가 내용과 서사의 전달을 우선시하는 문학적 성향이 강한 미술이라는 점을 고려해야 한다. 현실 참여 문제에서 선진적이었던 민족문학에서 민중미술이 큰 영향을 받았다는 것은 주지의 사실이다. 1960, 70년대의 민족문학은 4.19혁명을 계기로 심화되었던 민족주의 논쟁에 힘입어, 문학의 역사의식 고취와 현실참여를 주창함으로써 6.25전쟁 이후 민족분단의 본질적 원인을 외면하고 현실 도피적이고 자폐적인 성향을 띠었던 한국사회에 문제를 제기했다(도 5).

민족문학은 1966년 백낙청이 『창작과 비평』을 창간하고, 1970년에는 김현, 김병익 등이 『문학과 지성』을 창간함으로써 양 거점을 마련, 열띤 논의를 벌였다. 참여문학론, 시민문학론, 민족문학론, 제3세계문학론, 민중문학론으로 이어지는 민족문학론은 한국이 분단체제국가이며 한국사회의 주요한 모순들은 민족분단이라는 비극에서 기인한다는 입장을 고수했다. 이러한 과정에서 민족문학은 당시 한국사회에서 저항운동을 주도하는 위치에 서게 된다. 민중미술에 대한 문학의 영향은 내용과 이론 둘 다에서 나타난다. 한국사회의 비민주성, 외세의 득세가 모두 민족의 분단에서 기인함으로 이러한 분단체제를 극복, 통일을 지향해야 한다는 민족문학의 논리는 첫째, 한국사회에서 작가와 작품이 갖는 의미에 대한 숙고와 둘째, 한국사회의 모순과 금기시되어왔던 한국근현대사에 대한 관심을 민족, 민중적 관점에서 작품과 이론으로 옮긴 점에서 민중미술에 직접적으로 작용했다. 당시에 이미 논리적 체계를 갖추었던 민족문학이 뒤늦은 출발을 한 민중미술의 논리구성에 기본적 토대를 제공했던 것이다. 민중미술 이론이 문학에만 전적으로 의지함으로써 독자적인 미술이론 자체에 대한 숙고가 부족해 결과적으로 민중미술의 침체를 가져왔다는 비판이 제기될 정도로 민중미술에 대한 민족문학의 영향은 지대했다. 이러한 점에서 민중미술 연구에 있어 문학의 영향을 규명하는 작업은 필수적이다. 그러나 이점은 지금까지 간과되거나 무시

되어 왔다. 사실 이는 민중미술에만 국한된 것은 아니다. 한국 현대미술사에서 미술과 문학의 관계에 대한 연구는 1920년대의 카프운동에 관한 것 외에는 거의 이루어진 바가 없다. 이것은 한국현대미술연구가 여전히 형식론에 치우쳐 있음을 예증한다.

미술과 문학의 관계는 미술사에서 중요한 문제의 하나이다. 미술사에서 명멸한 다양한 미술사조들이 문학과 불가분의 관계를 맺고 있고, 수많은 미술가들이 문학과 깊은 교감을 나누었다는 것은 주지의 사실이다. 이점은 전통적으로 문학이 중요시되던 한국사회의 한국미술에 있어서도 예외가 아닐 것이다. 그러므로 이 논문에서는 민중미술에 있어 문학과 관련성이 반드시 짙고 넘어가야 할 중요한 문제라는 전제하에 민중미술이 어떻게 1980년대의 한국사회라는 시대적 상황에서 미술에 대한 인식을 전환해 미술영역을 확대하고 다원화에 기여 했는지를 규명해 보고자 한다.

민중미술은 1970년대의 격동하는 정치 사회적 현실 속에서도 여전히 순수주의와 형식 실험만을 고수했던 기존 미술계에 반발해 새로운 미술을 모색하고자 했다. 그렇다면 과연 민중미술이 어떠한 기본논리로 기존 미술, 특히 한국 모더니즘 미술과의 차별화를 지향했는지를 살펴보도록 하겠다.

첫째, 1945년 해방이후 한국현대미술의 주된 흐름에서 볼 때 민중미술의 등장과 급속한 확대는 매우 이질적인 현상이었다. 더 놀라운 것은 민중미술운동이 미술운동에 그치지 않고 현실변혁운동으로 변천해 나갔다는 점이다. 민중미술의 변혁운동화는 어떤 면에서는 민중미술운동의 쇠락을 가져온 요인 중의 하나이기도 했다. 현실변혁논리에 충실한 나머지 미술적 논리와 역량의 축적은 너무 소홀히 했다는 것이다. 민중미술의 이러한 특성은 민중미술이 기존의 미술운동-한국 모더니즘 미술과는 다른 토대위에서 진행되었다는 점을 드러낸다. 한국 모더니즘 미술은 서구 모더니즘의 역사적 맥락에 대한 성찰 없이 오직 그 외형의 답습과 이식에 치중해왔다. 이점은 격동의 근현대사를 관통한 한국에서 한국 모

더니즘 미술이 왜 그토록 순수주의와 형식실험에만 전력해왔는가를 해명하는 한 이유가 된다. 이러한 모더니즘 미술에 대해 문제의식을 가지기 시작했던 이들을 자극한 요인 중의 하나가 1960,70년대의 민족 문학이었다.

“...대학원을 거치면서 사회과학 책들을 읽고 특히 유신시대 치열했던 문학 쪽의 저항에서 영향을 많이 받았습니다. 그림에서 리얼리티의 문제를 생각하기 시작한 것인데, 결국 79년말 주체적인 ‘현발’활동이 본격적인 자기변혁의 계기가 됐지요...”²⁾

“문학이 분단과 종속이라는 커다란 문제를 놓고 씨름하는 동안 미술은 서구 국제주의 사조의 무제한적 수용 속에서 미술내적이고 개인적인 문제에만 시야를 묶어 두고 있었다.”³⁾

민족문학 이론과 작품 양쪽에서 나타난 다양한 성과들은 당시 한국에서 상당한 영향력을 갖고 있었다. 따라서 기존 미술계에 비판적이었던 이들은 민족문학을 통해 한국이라는 지역에서 미술과 미술가란 무엇인가 대해 재고(再考)해 볼 기회를 갖게 되었던 것이다. 이러한 재고에서 이들이 먼저 주목한 것은 한국현대미술의 식민성이었다. 한국 현대미술이 일제 식민 문화의 잔재가 해방이후에도 그대로 잔존한 상태에서, 서구 미술에 대한 일방적 추종이라는 파행적 경로로 진행되었고, 이는 역사와 현실인식의 부재에서 기인했다고 보았던 것이다.⁴⁾ 따라서 이들은 현실에서 미술과 미술가의 존재의미를 추구하게 된다.

“...나는 격변하는 시대의 증인으로서 단순한 목격자가 아니라, 이시대를 살아야 하고 앞날을 준비해야 할 주인으로서 그림을 그린다. 내가 살고 있는 이곳, 이 역

2) 오룡, 「인터뷰-11년만에 개인전 갖는 화가 김정헌씨」, 『한겨레신문』, 1988. 10. 23.

3) 안규철, 「'거룩한 미술'로부터의 해방-‘현발’과 나의 만남」, 『현실과 발언』, 열화당, 1985, p. 146.

4) 한국현대미술의 식민성에 대한 이러한 문제제기는 계간미술이 기획한 「한국 미술의 일제 식민 잔재를 청산하는 길」, 『계간미술』, 1983년 봄호에서 활자화되면서 미술계에 큰 반향을 일으켜, 이에 대해 반박성명이 일간지에 실리기도 했다.

사 속에서 작업을 한다. 이상의 명제가 구체적으로 검토되지 않은 미술은 많은 문제점이 있다고 생각한다. 그림은 정서적·심미적 객체가 아니라 인간을 대상으로 하여 그 의식을 깨워야 하는 주체이다...”⁵⁾

이러한 모색에서 제기된 것이 민중미술의 자생성, 토착성 논의였다. 1980년대에 전개된 민중미술운동의 참여자들은 민중미술이 한국현대미술사상 최초로 토착적이고 자생적인 미술운동이라고 자평했다. 당시 모더니즘 미술계 일각에서는 민중미술을 신표현주의, 포스트모더니즘의 한국적 변용이라고 단언하며 이같은 주장을 무시하려 했다. 그러나 포스트모더니즘의 본거지인 미국의 미술평론가들이 뉴욕에서 열렸던 민중미술초대전(도 6, 도 7)을 보고 한국에 이렇게 독특하고 정치적인 미술이 있다는 점에 경이와 적극적인 관심을 표명했다는 사실은 결과적으로 민중미술 쪽의 주장에 무게를 실어주게 된다.⁶⁾ 그러면 한국현대미술에서 자생성, 토착성 문제는 어떤 배경을 가지는가?

한국현대미술사에서 항상 문제가 되었던 것은 현대미술의 전개에서 외세 의존적 경향, 특히 서구미술 편향이었다. 이 문제에 대해 최초로 체계적으로 고찰했던 것이 1970년대의 단색화운동이었다. 단색화 운동은 당시 사회전체에 팽배해 있던 민족주의의 영향으로 문인화의 전통 계승에 주목해 한국미술의 정체성을 규명하고자 했다. 그러나 이러한 시도는 단색화가 본질적으로 서구의 모더니즘에 뿌리를 두고 있다는 점과 문인화라는 지극히 관념적이고 단편적인 세계를 모범으로 했다는 태생적 한계를 갖고 있었다.⁷⁾ 이러한 맥락에 대한 비판적 입장에서 민중미술은 자생성, 토착성을 추구하게 된다. 하나는 앞에서 언급한 한국현대미술에 대한 비판적 검토를 통해 한국 현실에서 미술의 위상을 재정립하

5) 임옥상, 「진실의 문턱에 이르는 날까지(1981년에 쓴 일기)」, 『누가 아름다운 세상을 꿈꾸지 않으랴』, 생각의 나무, 2000, p.150.

6) 『MIN JOONG ART-민중』, Artists Space, New York, 29 sep.-5 nov. 1988.

성완경, 「한국의 민중미술전, 그성과의 안팎」, 『가나아트』, 1989 1/2월호, pp.36-41참조.

7) 이경성, 「傳統美意識과 現代美意識」, 『홍익미술 2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973, p. 92.

는 것이었고, 또 하나는 전통계승에서 양반문화로 대표되는 지배층문화가 아니라 기층민중의 문화예술에 눈을 돌렸다는 점이다. 민중문화예술에 대한 민중미술의 관심은 목판화, 민화, 괘불(掛佛), 무신도(巫神圖)등에 대한 탐구와 차용으로 나타난다. 이러한 민중 문화예술전통에 대한 관심은 당시 문학이 주도한 저항문화권에서 공통된 현상이었다. 1960년대 이후 한국사회에서 민족주의논쟁은 매우 중요한 위상을 차지하고 있었고 문화예술에도 큰 영향을 주었다. 민족주의의 영향은 민족문화 계승에 대한 관심으로 표출되는데, 이는 두 방향으로 구분된다. 하나는 박정희 정권이 주도한 지배층문화의 계승이며 또 하나는 이에 대한 저항과 대안으로 제시된 대학가를 중심으로 일어난 탈춤, 풍물, 굿 같은 민중 전통예술의 환기였다. 민중전통예술, 특히 연행예술에 대한 관심은 체제에 대한 저항과 맞물려 있었고, 근대화가 사장시킨 민중적 전통 회복에 일조했다고 볼 수 있다.

두 번째로 민중미술은 단색화운동으로 대표되는 모더니즘 미술에 정면으로 도전함으로써 결국은 미술영역의 확대와 다원화에 기여한다. 이것은 한편으로는 당시 모더니즘 미술이 우위를 차지하고 있던 지배 권력의 해체를 의미했다. 민중미술은 현실참여의 문제를 거론함으로써 기존의 한국미술에 내재해왔던 금기를 깨고자 했다. 또한 소통을 내세우며 과격적이고 다양한 형태의 작업을 선보였다. 출판미술, 만화, 걸개그림, 깃발그림, 벽화 등이 제작되기 시작했고, 대중문화나 미디어를 차용해 목판화, 탕화 같은 전통양식과 결합한 작품도 등장한다. 본격적인 여성미술이 등장한 것도 민중미술운동을 통해서였다. 이러한 일련의 시도들은 모더니즘 미술이 상정한 고급문화, 올려다봐야 하는 대상으로서의 미술의 위치를 현실과 일상적인 생활의 영역으로 끌어내린다. 1980년대에 벌어진 모더니즘 미술계와 민중미술 측의 날카로운 대립의 지층에는 이러한 문제가 포진해 있었다고 할 수 있다.

세 번째는 민중미술이 본질적으로 내용과 주제의 전달을 중요시하는 문학적

특성이 강한 미술이라는 점이다. 이 점은 앞서 언급한 두 가지 문제와 상호연관성을 가지고 있다. 미술이 현실에서 갖는 위상을 재정립하고, 모더니즘 미술의 독점을 타파하려는 민중미술의 노력은 결국 현실참여와 소통의 문제로 귀결된다. 그것은 모더니즘 미술에서 의도적으로 배제해온 내용과 서사의 회복이었다. 민중미술 전체에서 목격되는 내용 중심적이고 서술적인 경향은 민중미술이 근본적으로 문학성을 지향하고 있음을 제시한다. 이점은 민중미술을 비판하는 구실이 되기도 했다. 박서보는 “미술에 있어서 지나치게 주제(의미)에 매달리면 매달릴수록 방법론이 약화되게 마련이다”⁸⁾라는 말로서 민중미술의 문학성 지향에 부정적인 태도를 취했다. 박서보의 이러한 주장은 당시 모더니즘 미술계가 서구 모더니즘 미술이 상정한 미술외적 요소를 철저히 배제한다는 논리를 충실히 따르는 입장에서 나왔음을 드러낸다.

민중미술의 문학적 특성은 추상미술로 대표되는 모더니즘 미술의 형식논리에 맞선 대응책이었다기보다는 내용전달을 강조했던 민중미술의 성향에서 비롯된 것이었다. 이는 민중미술의 발생 시기부터 미술의 언어적 기능과 소통의 확대에 대한 논의가 여러 차례 중점적으로 거론되고 있는 점으로 입증된다. 또한 소집단운동이 한창이던 1980년대 초에 모더니즘 기법을 사용한 작품들이 다수를 차지했었다는 점도 고려할만하다. 마지막으로 민중미술에서 형식에 대해 거론하게 된 동기가 효과적인 내용전달을 위해서였다는 점이다. 1980년대 중엽에 이르러 민중미술 내에서 민족, 민중형식의 계승과 적용에 대한 논쟁이 활발해지는데, 이는 형식자체의 문제보다는 현실 비판적이고 저항적인 의식을 고취시키는 내용을 보다 잘 전달하려는 의도에서 시작된 것이었다. 따라서 모더니즘계가 민중미술의 문학성을 두고 낡고 구태의연한 방식의 전근대적 미술이라고 폄하한 점은 어떤 점에서는 본질에서 빗나간 문제제기였다.

이와 같이 민중미술은 기본구조상 모더니즘 미술과는 다른 토대에서 진행되

8) 박서보, 「사회와 미술의 관계」, 『조선일보』, 1985. 6. 7.

었다. 따라서 민중미술을 서구미술의 흐름에 기대 전근대적 미술, 진정한 모더니즘 미술, 혹은 포스트모더니즘 미술로 범주화하는 것은 별 의미가 없다. 여기서 지적하고 싶은 것은 민중미술은 무엇보다도 한국의 현실에 맞닿아 있었던 미술 운동이었다는 점이다. 그러한 현실과의 밀착도가 결국은 민중미술을 변질시키고 쇠퇴에 이르게 했을지라도, 그것이 엄혹한 전제인 것은 변함이 없다. 그리고 민중미술이 이러한 체계를 이루어가는 과정에 영향을 준 것이 민족문학이었다. 이 논문은 이러한 시각에서 1980년대 민중미술의 다양한 논의와 성과들을 고찰해 봄으로서, 한국현대미술에서 민중미술이 갖는 의미를 되새겨보고자 한다.

현재까지 민중미술연구는 제대로 진행되지 않은 상태이다. 80년대 당시 민중미술운동에 참여했던 김윤수, 성완경, 원동석, 윤범모, 최열 등의 이론가들은 민중미술을 소개하고 옹호하는 수십편의 글을 발표한 바 있다. 그러나 이 글들은 평론이나 비평적 성향이 강하고 당시 상황에 따른 임의적 특성이 강해 본격적인 연구라고 보기 어렵다. 미술사적 연구로는 김재원의 「한국의 사회주의적 미술현상에서의 사실성」⁹⁾, 「1970년대 한국의 사회비판적 미술현상-“현실동인”에서 ‘현실과 발언’형성까지」¹⁰⁾와 윤난지가 쓴 「혼성공간으로서의 민중미술」¹¹⁾ 등 몇 편의 논문이 있지만, 본격적인 연구 분석 보다는 시론적 성격이 강하다는 한계가 있다.

이러한 연구 상황에서 본 논문은 민중미술 연구에 있어 1980년대라는 시대에 대한 고찰이 기본적으로 선행 되어야 한다는 인식에서 시작하려 한다. 그러므로 II장에서는 민중미술 등장 of 사회, 문화적 배경을 살펴보았다. 먼저 1절에서는 신군부의 등장과 광주민중항쟁의 발발로 민주화운동이 확대되고 심화되었던, 당시 한국사회가 갖는 시대적 특성을 조망했고 2절에서는 그러한 한국사회

9) 김재원, 「한국의 사회주의적 미술현상에서의 사실성」, 한국미술사99프로젝트 엮음, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000.

10) 김재원, 「1970년대 한국의 사회비판적 미술현상-“현실동인”에서 ‘현실과 발언’ 형성까지」, 한국현대미술사연구회편, 『한국현대미술197080』, 학연문화사, 2004.

11) 윤난지, 「혼성공간으로서의 민중미술」, 『현대미술사연구 제22집』, 2007년 하반기.

를 배경으로 활발히 진행된 민중론과 민중문화운동에 주목해 보고자 했다. 민중문화운동은 민중미술과 직접적으로 관련되어 민중미술의 조직화와 논리구성, 실천방향과 직접적인 관련을 맺고 있기 때문이다.

III장에서는 민중미술의 본질적 특성인 리얼리즘 미술에 대해 살펴보고자 한다. 1절에서는 시대적 맥락을 배경으로 민중미술이라는 명칭이 어떠한 경로를 논의의 거쳐 1980년대의 사회참여적인 미술을 총칭하게 되었는지를 고찰한다. 명칭은 기본적으로 호명대상의 특성과 그 맥락을 반영하고 있으므로 그 기원과 형성과정은 반드시 조명될 필요가 있다. 2절에서는 민중미술이 내용적 리얼리즘이라는 범주에서 비판적 리얼리즘 미술의 전통을 19세기 이후 서양미술에서의 비판적 리얼리즘과 한국 근 현대 미술에서의 비판적 리얼리즘으로 구분해 조명해 보았다. 3절에서는 민중미술 발생의 미술적 배경인 1970년대 후반 한국 미술에서 형상미술의 재등장에 대해 고찰했다.

다음 IV장은 본 논문의 중심주제로 민중미술과 민족문학과와의 관계를 조망하는데 중점을 두었다. 먼저 1절에서는 4.19혁명이후 촉발된 민족주의 논쟁의 영향으로 참여문학논쟁이 격화되면서 민족문학론으로 이어지는 과정을 살펴봄으로써 민중미술이 왜 민족문학에 기댈 수밖에 없었는가에 대해 살펴보고, 2절에서는 민중미술운동의 선례라 할 ‘현실동인’과 문학과와의 관계를 분석했다. 3절에서는 1960년대 말 이후 민족문학의 전개과정에 대해, 그리고 4절에서는 민중미술에서 민족문학의 수용이 구체적으로 어떻게 이루어지고 있는가를 고찰해 보고자 했다.

V장은 1980년대 민중미술의 전개와 문학에 대해 다루었다. 여기서는 민중미술의 개별적 작품보다는 전체적인 진행과정에 대한 조명을 통해 문학과와의 관계를 추론해 보았다. 먼저 1절에서는 민중미술이 등장하고 소집단운동과 전시가 활성화되었던 전반기에 주목했다. 여기서 기존의 한국미술, 특히 모더니즘 미술에 저항한 예술운동으로서의 민중미술의 면모가 부각되면서 한국현대미술의 의

미와 영역이 어떻게 변하고 확대되는지가 조명되었다. 2절에서는 민족미술협회의 결성되고 민중미술운동이 본격적인 현실변혁운동으로 변모하는 후반기를 조망했다. 민중미술운동이 1980년대 중반이후 급격한 시대적 변화를 배경으로 민중미술운동이 참여자들의 다양한 입장에서 파생되는 문제가 내재된 상태에서 조직화되면서 치열한 논쟁을 거쳐 분화되는 과정을 분석한다. 민중미술운동은 당시 한국사회를 휩쓸던 사회과학적 논의에 영향 받아 노선이 분화되고 내부 갈등이 표면화되면서 현실변혁운동으로 변모했다. 이러한 변모는 이 기간의 민중미술을 예술적 가치와는 무관한 선전, 선동의 도구로서의 역할에만 한정시키려는 시각의 확대에 일정부분 기여했다고 할 수 있다. 이 당시에 제작된 민중미술 작품 중 대다수는 일반적으로 예술적 가치와 조형적 설득력이 없는 이념적 선전, 선동 매체에 불과하다는 평가를 받아왔다. 그래서 이 장에서는 민중미술운동이 현실변혁운동으로 변모해 가는 과정을 짚어봄으로서 그동안의 이러한 평가에 대해 재고해 보려 했다.

민중미술연구는 아직까지 그 실체에 대한 연구가 제대로 진행되지 않은 상태이다. 이러한 상황에서 본 논문은 민중미술에 대한 실증적 접근이라는 기본적인 전제에서 출발한다. 따라서 이 연구는 1980년대 민중미술의 전개과정에서 발표된 다양한 형태의 자료들, 민중미술 관련기사에 대한 조사와 분석, 그 참여자들의 인터뷰를 통해 이루어졌다.

II. 민중미술 등장 of 사회, 문화적 배경

1980년대의 한국사회는 정치적으로는 유신정권의 뒤를 이은 신군부의 통치에 대항해 민주화 투쟁이 사회전체에 확산되어 일정한 성과를 거두었고, 경제적으로는 급속하게 산업사회의 체계를 갖추 세계 시장경제권에 편입, 농촌의 해체가 가속화되어 도시인구가 기하급수적으로 늘어났던 시기이다. 또한 1980년대 초에 컬러 텔레비전이 보급되면서 매스미디어를 통한 대중문화가 전 국민의 생활 영역 안에 깊숙이 자리 잡았다.¹²⁾

1980년 5월 18일에 발생한 '5.18 광주민주화운동'(도 1)은 1980년대 내내 민주화운동의 가장 중요한 動因이었으며, 또한 진압과정에서 군대의 동원에 있어 미국의 묵인과 책임에 대한 문제제기에서 반미여론이 한국사회에 확산되는 결정적인 계기가 되었다(도 8). 민족주의와 민주주의를 향한 숙고와 각성이 사회 각 부분에서 일어났다. 이러한 상황은 문학을 선두로 문화예술분야에도 해당되었다.

문화예술계의 정치적, 사회적 움직임은 문화운동이라는 이름으로 당시의 사회운동과 행보를 같이하는 한편, 각 예술분야 특유의 논리와 작업에 대한 고찰도 더불어 진행되었다. 즉, 음악과 미술 등의 예술영역에 대한 의미평가를 다시 정치, 사회, 경제, 그리고 생활양식과 정서적 기반과 연결시킴으로서 기존의 문화(예술)을 비판하고 새로이 세워야 할 문화(예술과 나아가 생활양식)을 모색했던 것이 당시 문화운동권의 작업들이었다.¹³⁾

1. 사회모순의 심화와 민주화운동

12) 송도영, 「1980년대 한국 문화운동과 민족, 민중적 문화양식의 탐색」, 『비교문화연구 제 4호』, 서울대학교 비교문화연구소, 1998, p.174.

13) 송도영, 「위의 논문」, p.156.

1979년 10. 26사태이후 잠시 찾아왔던 서울의 봄(도 9)은 12. 12쿠데타를 통한 신군부의 등장으로 좌초되고 말았다. 신군부는 사회 각 부분에서 진행되던 민주화 요구에 대해 강경한 자세로 일관했고, 결국은 1980년 5. 18광주민주화운동으로 결정적 오점을 남겼다.

5. 18광주민주화운동은 5월 17일에 정부가 계엄령의 전국확대를 선언하고 전면적 무력개입을 시작한 직후 발생했다. 5월 18일 군부 쿠데타와 휴교령에 반발한 전남대 학생 200여명이 교문앞에 서 있던 군인들과 충돌하면서 시위가 확산되었다. 이후 광주는 신군부에 의해 철저히 고립 봉쇄된 채 공수부대가 투입되었다. 항거하던 광주시민들은 5월21일, 나주와 목포등 각지의 무기고를 습격해 무장을 하고 시민군을 결성했다. 그리고는 5월 22일에서 27일 새벽까지 시민자치를 실시했다(도 10). 근대 역사 이래 처음 있는 일이었다.

5월 22일 시민수습대책위원회가 구성되어 사태수습에 나섰지만, 계엄사령부는 학생시위가 배후 조종되었다는 내용의 '김대중 내란음모사건' 중간 수사결과를 발표하는 등 위압적인 자세로 일관했다. 당시 한미연합사령관이었던 위컴은 20사단이 광주로 이동하는 것을 승인했다. 5월 27일 새벽, 도청을 점거한 시민군에 대한 군의 총공격이 개시되어, 광주민주화운동은 강제진압으로 막을 내렸다.

1980년 5월 31일에 대통령 자문기구로 국가보위비상대책위원회(이하 국보위)와 국가보위비상대책위원회 상임위원회가 설치되었고, 상임위원장으로 전두환이 선출되었다. 유명무실한 최규하 정권대신 실권을 쥔 국보위는 7월 31일에는 『창작과 비평』, 『문학과 지성』, 『씨알의 소리』 등 정기간행물 172종의 등록취소를 단행했고, 11월에는 언론기관 통폐합을 주도해 동아방송, 동양방송 등이 없어졌다. 이러한 일련의 조치로 언론계, 문화계는 매우 큰 타격을 입었다. 국보위는 또한 대학입시 본고사 폐지와 과외금지, 졸업정원제 실시 등을 발표했다. 졸업정원제는 원래의 교육적 의미보다는 학생들의 시위참여를 막으려는 의

도가 컸다. 그러나 얼마 후 유명무실화되면서 대학생이 양적으로 팽창하는 결과만을 낳았을 뿐이다. 미대 졸업생도 폭발적으로 증가되었다.

8월 4일, 국보위 상임위는 ‘사회악 일소를 위한 특별조치’를 시행해 1981년 6월까지 6만명을 구금하는데, 이것이 바로 ‘삼청교육대 사건’이다. 10월 22일에는 임기가 7년인(중임금지)대통령은 5000명이상으로 구성된 선거인단에서 선출한다는 개정된 헌법안이 공포 되었다. 헌법이 공포되자마자 국가보위 입법회의가 발족해 반공법 대신 국가보안법을 만들고 언론통제를 위한 언론기본법도 입안했다.

1981년 3월, 전두환은 대통령으로 취임했다. 1982년에는 부산미문화원방화 사건이 일어났다. 부산 고신대 학생이었던 문부식, 김은숙 등이 광주항쟁 유혈진압 및 독재정권 비호에 대한 책임을 물어 부산 미문화원을 방화한 이 사건은 반미운동의 큰 계기가 되었다. 이 사건이후 반미운동이 활성화되면서 대구미문화원폭발사건(1983년 9월 22일), 서울미문화원점거사건(1985년 5월 23일), 부산 미문화원점거사건(1986년 5월 21일)등이 잇달아 발생했다.

1983년 전두환 정권은 국내외의 압력에 대응, 유화정책으로 전환했고, 이러한 유화국면으로 학생운동이 강화되면서 노동운동과 학생운동이 결합된 새로운 형태의 운동이 탄생하게 되었다.

1985년 후반 ‘대통령 직선제’를 핵심으로 하는 개헌 정국이 전개되고 학생과 야당이 중심이 된 개헌운동이 확산되자 전두환 정권은 초강경자세로 전환, 사상 최대의 구속사태를 양산한 ‘건국대 사태’등이 일어났다.

1986년 7월의 부천 경찰서 성고문 사건에 이어 1987년 1월 박종철 고문치사 사건이 일어남으로서 전두환 정권은 결정적 위기에 처하게 되었다. 4월 13일 전두환이 특별담화를 통해 발표한 4. 13호헌조치는 광범위한 반대운동에 부딪혔다. 각계각층에서 호헌조치에 반대하는 성명서와 투쟁이 연이어서 나왔다. 또한 5월 18일에 김승훈 신부가 박종철 고문치사은폐 및 축소 조작사건을 발표한 것

은 대정부 투쟁의 기폭제가 되었다. 6월 9일에 이한열이 시위도중 최루탄에 맞아 빈사상태에 빠진 것도 국민의 분노를 샀다(도 11).

6월 10일, 전국 22개시에서 박종철군 고문살인 은폐조작 규탄 및 민주헌법 쟁취를 위한 범국민대회가 동시다발적으로 열렸다(도 12). 한국 역사상 가장 대규모의 저항운동인 6. 10항쟁이 시작되었던 것이다. 소위 넥타이 부대까지 가세한 6.10항쟁의 열기는 결국 대통령 직선제 개헌과 김대중 등 시국 관련사범의 사면 복권, 석방 등을 내용으로 하는 6. 29선언을 낳게 했다. 그러나 이후 민주운동권이 김대중과 백기완 지지세력으로 분열됨으로서, 선거에서는 신군부의 주역중의 한명인 노태우가 대통령으로 당선되었다. 이러한 정국에서 문화계도 민주화운동에 동참해 자유실천문인협의회가 1987년 7월에 민족문화작가회의로 개명하고, 1985년에는 민족미술협의회가, 1988년 12월에는 민족예술인총연합회가 결성되었다.

1983년 대한항공피격사건으로 극에 달했던 동북아의 긴장은 소련에서 고르바초프가 집권하면서 새로운 국면으로 접어들었다. 고르바초프는 페레스트로이카로 불리는 사회주의 개혁정책을 추진하기 위해 평화공세를 취하여 1986년에는 동북아 평화체제를 제안했다. 이를 계기로 긴장완화의 분위기가 형성되어 남북관계의 새로운 정립과 남한의 반소반공체제를 일정하게 완화시켰다.¹⁴⁾

1980년대에는 과거 어느 때보다 통일과 관련된 제안이 남과 북 양쪽에서 자주 제기되었다. 남한은 1982년 1월 ‘민족화합민주통일방안’을, 북한은 1980년 ‘고려민주연방공화국 창설방안’을 발표했다. 남과 북의 정권은 상대방을 적대시하면서도 권력유지를 위해 통일에 대한 제안을 계속해서 내놓았다.¹⁵⁾ 이러한 과정에서 1983년의 ‘미안마 아웅산묘소 폭파사건’, 1986년의 ‘금강산댐 건설소동’ 등의 사건이 일어났다. 1985년에는 역사적인 남북한 이산가족 상봉이 이루어지기도 했다. 그러나 이 시기에도 유신정권과 마찬가지로 전두환 정권은 민간 차

14) 김인걸 외편저, 『한국현대사 강의』, 돌베개, 1988년, p.383 .

15) 서중석, 『사진과 그림으로 보는 한국현대사』, 웅진지식하우스, 2005, p.321.

원의 통일 논의에 대해서는 철저한 탄압을 가했다. 1986년 10월 유성환 의원이 국회에서 국시는 ‘반공’이 아니라 ‘통일’이 되어야 한다고 말했다가 국가보안법 위반혐의로 구속된 것이 그 대표적 예이다.

1987년 대통령 직선제를 거쳐 들어선 노태우 정권은 청문회 정국으로 위기에 몰리게 되자, 1989년 3월 공안합동수사본부를 설치하고 활성화되는 노동운동과 문익환 목사(1989년 3월), 임수경(6월) 방북사건 등을 빌미로 공안통치를 실행했다. 1990년에는 ‘내각제 개헌’을 밀약으로 여당인 민주정의당, 야당인 김영삼의 통일민주당, 김종필의 신민주공화당 등 3당이 합당하여 ‘민주자유당’이 탄생했다. 노태우 정권은 1980년대 후반 동구 사회주의권의 변화에 편승, 북방외교에 적극 나서 동구권, 소련과 연이어 수교하고 1992년에는 중국과도 외교관계를 맺게 되었다.

1980년대 한국경제는 산업구조면에서 제조업과 서비스 부분의 비중이 농림어업 부분을 크게 앞질러 고도화를 이루었고, 산업 생산 면에서도 제조업, 특히 중화학부분의 생산 시장이 경공업보다 두드러져 수출증대와 고도성장을 주도하게 되었다. 한국경제는 1986년 저금리, 저유가, 저달러의 ‘3저 호황’을 맞아 1980년대 초의 경제위기에서 벗어날 수 있었다. 그러나 이러한 호황기는 재벌을 중심으로 경제구조가 재편되고, 경제의 대외의존성이 심화되는 과정이기도 했다. 1980년대에 들어서면서 선진자본주의국가들은 보호무역주의를 더욱 강화하고, 후진국에 대해서는 개방화의 압력을 더욱 강하게 가했다. 1986년 9월 우루과이에서 발표된 ‘다자간 무역협상을 위한 각료선언’(우루과이 라운드)이 그것이다. 그리하여 한국도 농산물을 비롯한 시장, 자본 등의 전면 개방화를 급속히 추진하여 국내시장은 빠른 속도로 외국자본과 상품에 노출되었다.

급속한 산업화의 진전은 노동자의 양적 성장을 가져왔을 뿐만 아니라 그 구성에서도 큰 변화를 가져왔다. 즉 1970년대 중화학공업정책에 따라 섬유, 전자분야 등의 미혼 여성노동자의 비율이 줄고 점차 중화학공업에 종사하는 기혼 남

성노동자층이 크게 증가했다. 이는 1980년대 노동운동의 질적 변화를 가져온 중요한 계기가 되었다. 이와 반대로 농업은 전면적인 농업개방정책 아래 파탄에 직면했다. 수입개방으로 농업이 위기에 봉착한 가운데 농민의 상당수가 도시빈민층으로 전락하는 악순환이 계속되었다.

1980년대 5. 6공화국은 비리로 점철되었다. ‘이철희 · 장영자 사건’, ‘수서사건’등 크고 작은 부정부패가 연이어 발생했다. 이러한 정경유착의 부패구조는 저항운동을 더욱 자극하였다. 이당시 한국경제의 양적인 성장은 예술에도 영향을 주었다. 1986년 국립현대미술관이 덕수궁에서 과천으로 확장 이전했고, 예술의 전당이 서초동에 건립되었다. 강북에 집중되었던 예술문화공간이 수도권 전역으로 확산되기 시작했다. 대중문화 역시 급격하게 성장하고 분화되었다. 컬러텔레비전의 보급 등 대중매체가 전체적으로 확대되면서 소비지향적인 대중문화가 확산되었다. 특히 1980년대 말부터 대중들에게 급격히 보급되기 시작한 비디오 카메라는 필름에 의존하지 않는 손쉬운 영화제작의 가능성을 열어놓음으로서 아마추어 영화제작이 활발해질 조건으로 작용했다.¹⁶⁾ 또한 프로야구가 개막되고 86년에는 아시안 게임이, 88년에는 서울 올림픽이 개최되는 등 5,6공 정권은 스포츠 행사에 적극적이었다.

신군부의 강권통치로 급격히 위축되었던 민주화운동은 1983년 말 ‘유화국면’이 도래하자 다시 활발해졌다. 이 시기의 민주화운동은 기층 민중이 조직적인 운동을 진행 시킨 점, 학생층을 중심으로 변혁 지향적 운동으로 발전한 점, 그리고 민주화운동이 사회각층으로 확산된 점 등에서 이전 시기의 운동보다 진전된 양상을 보였다.

1980년대에 이르러 학생운동과 노동운동은 상호 연대 하에 학생들은 노동계에 진출했다. 1980년대 초부터 수많은 학생들이 공장에 위장취업 등을 통해 노동운동을 전개했고 ‘농활’ ‘공활’도 급증했다.

16) 이영미, 「총론」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계V 1980년대』, 시공사, 2005, p.19.

1980년대 전반기의 민주화운동은 노동자, 농민, 도시빈민 등의 민중운동과 학생, 재야의 민중지향성, 변혁지향성이 맞물려 사회의 근본적인 변혁 혹은 개혁을 추구하는 방향으로 전개되었으며, 이러한 힘을 바탕으로 민주화운동이 사회각계각층으로 확산되고, 나아가 오랫동안 금기시되던 반미투쟁이 전개되는 수준으로까지 발전했다.¹⁷⁾ 반민주적 군사정권에 대한 저항이 학생층과 기층민중의 범위를 넘어 교사들의 교육민주화운동, 지식인들의 학문·사상의 자유확보운동, 일반시민들의 KBS시청료거부운동 등이 전개되었다. 이러한 민주화운동의 확산에는 1970년대와는 다른 모습을 보인 재야운동이 중요한 역할을 했다. 1983년 민주화운동청년연합 결성을 계기로 활발히 활동했던 재야운동권은 1985년 ‘민주, 통일 민중운동연합(민통련)’으로 통합되었다. 또한 1982년초부터 마르크스와의 이념에 대한 비판자들의 번역 간행이 허용됨으로서, 이에 대한 논의가 본격화되었다. 마르크스주의 이러한 합법적 허용이 당시 한국사회에 어떠한 의의를 가졌는가에 대해 김병익은 다음과 같이 보고 있다.

“마르크스주의의 수용이 우리의 학문과 정신에 더 크게 기여한 것은 마르크스주의 시각에 의거하여, 혹은 사회주의와 좌파적 관점에 기초하여, 그리고 그쪽 학자들의 논리와 방법론을 응용하여 우리의 역사와 사회, 현실과 이념을 전면적으로 재검토하고 개편하는 일이었다.”¹⁸⁾

1980년대 후반의 민주화운동은 대통령 직선제 개헌을 요구하는 개헌투쟁과 4.19혁명이후 단절되었던 민간 차원의 통일운동 부활에 주력했다. 개헌 요구가 급속히 확대되자 정권측은 강경한 탄압으로 대처, 4.13호헌조치를 단행했다. 그러나 호헌조치는 더욱 거센 저항에 직면했고, 특히 이 와중에 발생한 박종철 고문치사사건이 도화선이 되어 결국 이것은 6월 민주항쟁으로 확산되었다. 6월 항쟁은 국민의 제도야당에 대한 일말의 기대감, 민주화운동세력의 취약성 등의 한

17) 김인걸 외 편저, 『앞의 책』, p.410

18) 김병익, 『열림과 일곱』, 문학과 지성사, 1991, p. 18.

계로 인해 정권 측의 6.29선언으로 종결했다. 그러나 노동자들은 계속해서 7-9월 동안 ‘노동자대투쟁’을 전개했다. 이 투쟁으로 노동자들은 계급적 각성과 민주노동조합으로 결집, 민주화운동의 주축으로 성장할 기반을 마련할 수 있었다.

1988년 학생운동진영의 남북 학생회담 추진으로 촉발된 통일운동은 분단체제에 심각한 타격을 주었으며, 각계각층의 자주적 남북교류 추진운동으로 진행되었다. 1980년대 후반에 들어서면서 사회민주화와 민족통일에 대한 요구는 화이트칼라층과 문화, 언론, 교육, 학술 등의 제반 분야로 확대되었다. 화이트칼라라 불리던 사무 전문직 종사자와 교사들이 스스로 노동자임을 선언, 노동조합을 결성하고 환경운동 등 다양한 시민운동이 새롭게 등장했다.

지성사의 측면에서 볼 때 1980년대는 한국사회의 성격에 대한 과학적 입장과 변혁이념에 대한 진지한 모색을 전개했다는 점에서 새로운 면모를 보였다. 민주화운동세력은 광주민주화운동에서 드러난 민중의 혁명성과 국가권력, 미국의 본질을 새롭게 인식하면서, 한국사회의 근본적 변혁의 필요성과 방향을 고민하기 시작했다. 변혁이념을 모색하던 지식인들은 1984년경부터 광범위하게 전파된 마르크스-레닌주의를 적극적으로 수용했다. 이에 따라 마르크스-레닌주의에 입각한 ‘계급론’과 사회구성체론을 통해 한국사회의 모순구조를 분석하고 변혁노선논쟁을 진행했다. 이러한 논쟁은 1987년 노동자대투쟁과 대선의 경험을 토대로 대략 ‘NL(식민지반봉건사회론, 민족모순 강조)-PD(신식민국가독점자본주의론, 계급모순 강조)’노선으로 정리되었다.

2. 민중에 대한 인식과 문화운동

민중미술은 1980년대의 민중문화운동과 긴밀한 관련을 맺고 진행되었다. 특히 민중문화운동을 주도했던 문학운동과 연행예술운동에서 영향을 받았다. 80년대의 민중문화운동은 60년대 말부터 선진적인 활동을 해왔던 문학과 연행예술이 선두에 나서고 미술운동, 노래운동 등이 그 뒤를 따르는 형태였다. 일찍이 1960-70년대에 오윤, 김봉준, 홍성담, 민정기 등이 대학가를 중심으로 벌여졌던 탈춤, 마당극 운동과 연극운동에 참여한 사실이 있지만, 미술가들이 민중문화운동에 본격적으로 관심을 표명한 것은 1980년대였다. 민중문화운동에 대한 개별적인 관심들이 1980년대에 이르러 시대적 상황을 토대로 미술인들 사이에서 공감대를 확대시키게 되었던 것이다. 이러한 공감대의 확대는 민중미술을 민중문화운동의 한 부분으로 자리 잡게 했다.

1980년대의 민중문화운동은 1970년대의 문화운동을 계승하고 있지만, ‘광주 민주화운동’을 계기로 다른 양상으로 변모하였다. 이러한 변모과정에서 중심적 역할을 했던 것이 민중에 대한 논의였다. 따라서 이 절에서는 먼저 민중론에 대해 간략히 살펴본 후 민중문화운동의 전개와 쟁점에 대해 약술하고자 한다. 민중미술에 대한 문학의 영향은 이 논문에서 중심적 주제로서 IV장에서 고찰해 보기로 하고, 이 절에서는 1980년대의 민중문화운동이 전반적으로 민중미술과 어떻게 관련되는가에 대해 살펴보고자 한다.

1980년대의 민중문화운동은 기존의 순수주의 예술에 대한 비판과 사회비판, 전통문화, 특히 기층문화에 대한 탐색과 계승이라는 과제를 동시에 추구했다. 여기서 공통분모로 작용한 것은 ‘민중’에 대한 모색과 논의였다.

“70년대에도 그랬지만 80년대에는 학문과 예술과 운동에 있어서 민중이라는 용어를 사용하지 않으면 역사와 현실에 접근하기 어렵게 되었다. 단적으로 말해 그 이유는 무엇인가. 민중이라는 말의 개념과 실체가 80년대 들어 70년대보다도 더

욱 뚜렷해졌기 때문이다.“¹⁹⁾

이러한 점에서 볼 때, 이 당시의 진보적 문화운동을 ‘민중문화운동’이라 총칭하는 것은 타당하다고 본다.²⁰⁾ 그렇다면 과연 ‘민중’이란 무엇인가에 대해 간략히 고찰해 보기로 하겠다.

‘민중’의 실체에 대한 논란은 진작부터 있어왔다. 한국근대사에서 ‘민중’은 동학(東學)의 ‘백성(百姓), 즉 인내천(人乃天)에 의한 보국안민(保國安民)개념에 뿌리를 두고 있으며, 이러한 의미의 연장에서 ‘민중’이란 단어를 자각적으로 사용한 이가 신채호였다.

신채호는 『조선혁명선언』(1923년)에서 ‘민중’을 민족과 거의 같은 뜻으로 사용하고 있으며, 역사는 “아(我)와 비아(非我)의 투쟁”이라고 명제화하였다.²¹⁾ 이러한 민중론은 1970년대까지 지속되어 민중신학, 민중사학, 문학 등에서는 “민중은 피억압자”라는 다분히 추상적인 정의에 머물렀다.

1980년대에 이르러 ‘민중’이 변혁의 주체로 부각되면서 ‘민중’의 개념에 대한 논란도 본격화되었다. 정치, 사회적 상황이 급변하고 사회비판운동이 활성화되면서 정치 경제학적 분석에 기반한 민중론이 대두되었던 것이다. 80년대 중반이 되면서는 한국 자본주의의 성격과 사회구성에 대한 파악, 변혁노선과 주체에 대한 논란과 관련되어 활발한 양상을 띠었다.

1980년대의 민중론은 서관모, 박현채등이 주장한 마르크스주의적인 입장과 한완상이 주도한 소외론적 입장으로 구분되어서 전개되었다²²⁾. 문화운동에서도

19) 김종철, 「역사와 삶의 현장을 위하여-민중문화운동의 현단계와 전망」, 『현실과 발언』, 열화당, 1985, p. 42.
20) 최근에 나온 『한국예술사대계V, 1980년대』에서는 1980년대의 문화운동을 ‘진보적 예술운동’이라는 모호하고 맥락이 배제된 명칭을 쓰고 있다. 1980년대부터 보편적으로 사용된 명칭은 ‘문화운동’인데, 이는 당시에 ‘민중’이라는 토대에 대한 이해가 공통적으로 작용했음을 유념해 볼때 ‘민중문화운동’과 같은 맥락으로 사용되었다고 볼 수 있다.
21) 윤건차, 장화경 옮김, 『현대 한국의 사상흐름-지식인과 그사상, 1980-90년대』, 당대, 2001, p.67에서 재인용.
22) 80년대 민중론 논의는 매우 복잡해 이 논문에서 다 다룰 수는 없다. 이에 관해서는 윤건차 지음, 장화경 옮기 『앞의 책』, pp.70-77참조.

민중론은 중심축을 형성하였다. 그러나 당시에 ‘대중’, ‘민중’등의 용어와 개념들이 문화운동권에서 정확히 규명되어 사용되지 않았던 것처럼 두 가지 민중론에 대한 입장도 명확히 구분되지는 않는다. 이점은 다음과 같은 홍성담의 ‘민중’에 대한 언급에서도 확인된다.

“민중은 삶의 최대가치로서 올바르고 참된 삶, 아름다운 삶을 요구하며, 이러한 삶의 조건을 획득하기 위해 무원칙, 무조직한 수동적 대중으로부터 의식적이고 주체적이며 능동적인 민중으로 역사의 전면에 나서게 된다.”²³⁾

80년대 후반에 이르면 사회전체의 흐름에 따라 마르크스주의적 입장의 민중론이 우위를 차지하게 된다. 즉 계급성이 강조되었다. 당시 문학에서는 다른 문화운동권과 마찬가지로 PD와 NL로 입장을 달리하는 문학이론가들이 치열한 민중문학논쟁을 벌였다. 김명인, 조정환 등(PD-신식민국가독점자본주의론, 계급모순 강조)과 백진기 등(NL-식민지반봉건사회론, 민족모순 강조)이 이러한 논쟁에 적극적으로 참여했다. 1980년대 말에 민중미술운동에서 활발한 활동을 한 ‘미술비평연구회’ 역시 이러한 민중문학논쟁에 영향을 받은 비평이론을 발표하는 한편, 세미나를 통해 마르크스 레닌주의를 본격적으로 학습하였다.²⁴⁾

이렇게 진행된 1980년대의 민중론은 매우 복잡한 양상을 띠고 있지만, 윤건차가 정리한 바에 의하면 대략적으로 당시 저항운동권에서 말하는 ‘민중’은 지배체제에 저항하는 존재로 식민지시대의 민족독립운동 전통을 계승하는 한편, 피억압자로서의 계급 연합적, 통일전선적 성격을 지니는 사회집합체였다.²⁵⁾ 민중

23) 홍성담, 「민중예술운동이란 무엇인가」, 홍희담, 윤정모 엮음, 『통일화가 홍성담 문집-5월에서 통일로』, 청년사, 1990, p.273.

24) 한국미술기록보존소에 기증된 미술비평연구회의 세미나 자료를 검토해 보면 마르크스 레닌주의 철학 커리큘럼이 12회에 걸쳐 진행된 자료가 있다. 주 내용은 마르크스 주의 전반에 대한 개괄, 헤겔의 변증법, 청년 헤겔파, 사적 유물론, 엥겔스의 사상, 레닌주의의 재해석등이 차지하고 있다. 세미나 방식은 텍스트와 참고문헌을 읽고 발제문을 발표하고 토론을 하는 식이었다.

25) 윤건차, 장화경 옮김, 『앞의 책』, p.66.

미술을 포함한 민중문화운동에서 논의되었던 ‘민중’의 실체도 이러한 범주에 속해 있다고 볼 수 있다.

1980년대의 민중문화운동은 1970년대의 문화운동에 뿌리를 두었다. 1960년대 말부터 일기 시작한 민족문화에 대한 관심은 대학가에서는 탈춤, 마당극 부흥으로 이어졌다. 대학가 탈춤운동의 애초관심은 사회의식에 뿌리를 둔 것이기보다는 연극적인 관심, 민속학적인 호기심, 그리고 단순한 취미활동의 동기들이 덧붙여졌다.²⁶⁾ 그러나 1970년대 유신정권의 사회 상황에서 민족적 정체성에 대한 위기의식에서 전통적인 농촌사회의 이상에 기반한 ‘공동체’론과 ‘신명’에 관한 이론적 모색을 거치면서 탈춤운동은 정치, 사회 비판으로 나아가게 되었다. 탈춤이 저항의 상징이 된 것이다.

“...대학 1학년(1975년이었음) 한여름 밤에 우연히 접한 풍물놀이를 보고 실컷 울었다. 카타르시스가 바로 그런 것이었다. 나는 지금도 무당의 공수받이에 눈물짓는 아낙네의 심정을 이해한다. 미술이 내안의 나를 만나게 했다면, 풍물과 탈춤은 내 밖의 나를 접하게 했던 창구였다.....중략...당시는 탈춤을 춘다는 것이 곧 저항의 표현으로 받아들여졌다. 심지어 장구를 메고 다니기만 해도 검문을 하던 시절이었다...1975년 탈춤반은 대학에서는 등록조차 거부당했다.....유신 말기 정치상황은 탈춤 추는 것조차 흑백논리로 재단하는 경직된 시대였다.”²⁷⁾

이러한 김봉준의 회고에서 입증되고 있는 것처럼 민족문화, 특히 기층문화에 대한 예술적 관심은 사회현실과 맞물리면서 저항운동으로 향하게 되었다.

‘비판성’의 강조는 탈춤과 전통문화에 대한 관심과 갈래를 약간 달리하는 연극회 또는 가면극회 활동에서도 나타나게 되는데, 그것은 1970년대에 나온 김지하의 극 <나폴레옹 꼬냥>과 <구리 이순신>, 김민기의 <공장의 불빛>등으로

26) 채희완, 「1970년대의 문화운동」, 『문화와 통치-역사와 기독교 제 2집』, 민중사, 1982, pp. 179-180.

송도영, 「1980년대 한국문화운동과 민족, 민중적 문화양식의 탐색」, 『비교문화연구 4호』, 서울대학교 비교문화 연구소, 1998, p. 163에서 재인용.

27) 김봉준, 『숲에서 찾은 오래된 미래』, 동아일보사, 2001, p.99.

발전했다.²⁸⁾

전통연행예술과 비판성의 결합은 1975년 5월 22일에 있었던 김상진 상여행렬에서 계기를 마련했다.²⁹⁾ 상여행렬이 정치 시위로 직결되었던 것이다. 이러한 과정은 ‘문화운동’이 곧 ‘사회운동’의 하나로서, 사회운동을 위한 강력한 무기이자 표현방식이 되도록 하는데 공헌하게 되었고, 이후로 문화예술 활동을 하는 사람들 스스로 전통적인 양식과 계급성, 사회성을 자신들의 작품내용이나 형식에 담는 것을 시도하게 하고 논리들을 발전시키는 계기가 되었다.³⁰⁾ 연행예술과 문학에서의 사회비판적 성향은 다른 예술분야에도 사회비판의식을 각성시키는 기반으로 작용했다. 1970년대 말이 되면서 가장 순수주의 예술관이 강했던 미술과 음악부분에서도 이러한 움직임이 형성되기 시작했던 것이다.

1980년대의 민중문화운동은 1970년대의 문화운동에 뿌리를 두고 있지만 1980년의 광주민주화운동으로 변화의 계기를 마련했다.

“70년대와 80년대 문화운동의 질적 차이의 구분은 역시 광주민중항쟁에서 비롯된다고 볼 수 있죠. 사회운동도 마찬가지지만 예술운동 역시 광주를 통해서 뼈아픈 교훈을 얻었습니다. 그것은 대중적 토대에 기초하지 않거나 과학성이 결여된 운동은 실패할 수밖에 없다는 것이죠.”³¹⁾

위의 인용에서 볼 수 있듯이 80년대의 민중문화운동은 70년대의 문화운동이 넓이 광주민주화운동으로 시작된 80년대를 대변하기에는 너무 전근대적이고 협소하다는 문제의식에서 기인했다. 따라서 80년대 민중문화운동은 다음과 같은 특성을 가지고 전개되었다.

첫째, 민중문화운동자체가 고도의 정치성을 포함하고 있었다는 점이다. 민중

28) 송도영, 「앞의 논문」, p.162.

29) 좌담: 김윤수, 정지창, 채희완, 김창남, 이성욱, 「민중예술운동, 이제부터의 과제」, 『창작과 비평』, 1989년 봄호, p.11.

30) 송도영, 「앞의 논문」, p.162.

31) 좌담: 김윤수의, 「앞의 글」, p.16.

문화운동의 정치성은 광주민주화운동을 계기로 점차로 강화되었다. 광주의 경험을 통해 정권과 미국에 대한 분노와 불신이 확대되면서 그때까지의 문화운동 자체에 대한 고민을 거쳐 정치적 방향성을 지향하는 쪽으로 선회하게 되었던 것이다. 그리고 여기에는 오랫동안 한국사회를 지배해왔던 반공 이데올로기, 즉 이념적 금기의 붕괴가 중요한 동력으로 작용했다.

민중문화운동과 광주민주화운동의 밀접한 관계는 이미 광주민주화운동이 발발했을 당시부터 있었다. 광주를 중심으로 활동하던 문화운동 관계자들은 광주민주화운동이 진행되는 동안 여러 형태로 참여했다. 이들이 주로 했던 작업은 전단지, 소식지의 작성과 배포, 방송장비 설치 및 가두방송, 시위 행사에서 사회보기 등의 시위 지원활동, 프랭카드와 피켓 제작, 광주 시내 곳곳에 대한 스프레이 작업을 통해 광주의 진실을 알리고 신군부측의 만행을 규탄하는 것이었다. 광주민주화운동 중 미술인들의 활동을 기록한 「총탄속의 프랭카드-미술패의 수기」³²⁾에는 당시의 정황이 제시되어 있다. 광주민주화운동이 진압된 이후에도 문화운동권이 우선적으로 주력했던 것은 광주의 진실을 널리 알리자는 것이었다.³³⁾ 시인 김준태가 광주 민주화운동 직후에 발표한 「광주여 우리나라의 십자가여」를 시작으로 1981년에는 ‘오월시’ 동인이 결성되었고, 황석영이 정리한 광주민주화운동 기록인 『죽음을 넘어 시대의 어둠을 넘어』(폴빛, 1985년)가 출판되어 당국의 판매금지에도 불구하고 ‘넘어 넘어’라는 별칭으로 불리며 베스트셀러가 되었다. 외신기자들이 촬영한 비디오테이프가 역수입되어 성당과 대학가를 중심으로 지속적으로 상영되었다.

미술에서는 신경호의 <넋이라도 있고 없고-초혼>(도 13)과 강연균의 <하늘과 땅 사이1>(도 14)이 발표되었다. 홍성담은 광주문제에 대해 계속해서 천착해

32) 민중문화 연구회 편, 「총탄속의 프랭카드-미술패의 수기」, 『민중현실과 지역운동-지역문화 1』, 도서출판 광주, 1985, pp.366-369.

같은 내용의 글이 홍희담, 윤정모 엮음, 『앞의 책』에도 실려 있다. 홍성담이 광주민주화운동에 참여했음을 입증하는 실례라 하겠다.

33) 좌담: 김윤수의, 「앞의 글」, p.28.

<5월 연작판화>(도 15)을 발표했고, 임옥상도 ‘현실과 발언’ 전시회에 이러한 주제의 그림을 출품하려 했지만 주위의 만류로 그만두었다고 회고하고 있다.

문화운동계의 이러한 노력들은 결과적으로 신군부와 미국에 대한 저항으로 귀결되었다. 탄압과 저항이 계속되는 가운데, 문화운동권은 조직의 필요성을 절감하게 되면서 1984년에 민중문화운동협의회를 결성하였다. 미술 쪽에서는 <20대의 힘>전 사태를 계기로 1985년에 민족미술협의회를 조직했다. 문화운동의 조직화는 1988년 민족예술인총연합의 창립으로 절정을 이루었다. 또한 이 과정 중에 노동운동, 농민운동과 연대해 현장운동이 활성화 되었다.

이렇게 문화운동이 전개되면서 대외적인 명분과 조직원들을 결속시킬 수 있는 변혁이념의 문제가 부상되었다. 1970년대의 공동체론과 신명만으로는 80년대의 급격한 시대적 변화를 감당할 수가 없었다. 신명론의 주창자였던 김지하가 80년대 문화운동권에서 점차 유리된 것도 이러한 점에 기인했다.³⁴⁾ 80년대의 현실에 보다 구체적이고 체계적으로 대응하기 위해 문화운동권은 다른 저항운동권처럼 노동자 계급론을 수용하게 되었다. 문화운동이 본격적으로 정치성을 지향하게 되었던 것이다.

둘째, 1980년대 민중문화운동은 다양성과 소집단운동을 특징으로 한다. 주로 문학운동과 연행예술운동에 국한되었던 70년대에 비해 미술, 음악, 춤, 영화운동 등 다양한 형태로 진행되었다. 또한 각 운동 내에서는 여러 방법이 시도되었다. 민중미술운동 내에서도 출판미술, 여성미술, 노동미술, 만화운동, 시민미술학교 등등이 있었다.

광주민주화운동이후 신군부의 극심한 탄압으로 인해 얼마간 소강상태로 접어들었던 민중문화운동은 1983년의 유화국면으로 소집단 운동으로 활성화되기 시작했다. 문화예술 각 분야에서 소집단운동이 일어났다. 문학 쪽에서는 ‘오월시’, ‘시와 경제’, ‘반시’, ‘민중시’등이 결성되었고, 연행 예술 쪽에서는 ‘한두레’, ‘백

34) 윤건차 지음, 장화경 옮김, 『현대 한국의 사상흐름-지식인과 그 사상 1980-90년대』, 당대, 2001, p. 80.

제마당(전주) '일과 놀이'(광주)등이 활동 했다. '민요연구회'가 1984년에, '서울 영화집단'이 1982년에 결성되었다. 미술에서도 '현실과 발언', '광주자유미술인협의회'를 시작으로 '임술년', '두령', '실천그룹'등 수많은 소집단이 만들어졌다.

소집단 운동은 84년 '민중문화운동협의회' 결성을 계기로 조직화되고 동일한 운동노선을 표방하게 되지만 각 집단사이에는 입장차가 존재하고 있었다. 미술에서도 '현실과 발언', '광주자유미술인협의회', '두령'등은 다른 입장을 견지하였다. 이러한 입장들은 크게 나누어 70년대 이래 지속되어왔던 공동체문화개념에 입각해서 현장생활운동을 추진하는 입장과 문화운동 자체를 예술운동으로 자기정립시키면서 예술의 생산과 유통과정을 중시하는 입장으로 구분되었다.³⁵⁾

"내가 속했던 '현실과 발언'은 79년 박대통령의 시해 무렵 미술가, 평론가들이 개인적으로 미술활동에 대해 불만을 가지고 미술문화의 전체적인 전망에 대해서 새로운 미술이 있어야 한다고 생각하는 사람들이 모인 것입니다." ³⁶⁾

"'두령'과 '광자협'은 미술가로서의 삶이 아니라 삶을 어떻게 윤곽하게 만들어 낼 수 있는가 하는 문화운동을 펼쳤습니다." ³⁷⁾

소집단간의 미묘한 입장차이는 1980년대 중반이후로는 갈등이 심화되어 문화운동조직이 해체되거나 분리되는 상황으로 이어지게 되었다. 소집단운동은 1984년 민중문화운동 협의회가 결성된 것을 시작으로 각 문화운동권이 단체를 조직하면서 점차 소강상태로 접어들었다.

셋째, 출판의 활성화를 들 수 있다. 출판 활성화는 문학운동이 주도했다. 1980년대가 출판의 전성기가 된 배경에는 먼저 1970년대 말에서 80년대 초에 해직 기자들과 학생운동으로 학교에서 제적된 이들이 대거 출판에 참여했다는 사실이 자리 잡고 있었다. 이들은 기존의 출판사에 입사하거나, 직접 출판사를 운

35) 좌담: 김윤수의, 「앞의 글」, p.31.

36) 김정현, 홍성담, 강성원, 라원식, 「특집/좌담 민중미술 15년의 발자취」, 『월간미술』, 1994년 2월호, p. 89.

37) 김정현, 홍성담, 강성원, 라원식, 「위의 좌담」, p.90, 홍성담의 발언중에서.

영하면서 수많은 출판물을 양산해 내었다. 이러한 출판물들의 대다수는 이념서적이 차지해 80년대를 사회과학의 시대로 만드는데 큰 역할을 하였다.

“80년대 출판문화의 주요한 특징으로는 종래 교과서나 제도화된 출판물들이 ‘강요하던’ 냉전논리와 비인간적인 시각을 떨쳐버리고 민족의 역사와 민중의 현실과 세계의 동향, 그 중에서도 특히 제3세계의 움직임을 진실하게 전하고 있는 경향을 들 수 있다.”³⁸⁾

넷째, 무크운동을 들 수 있다. 1982년의 정기간행물 통폐합으로 인해 수많은 언론매체들과 간행물들이 사라졌다. 특히 1966년과 1970년에 창간되어 70년대 지식인들의 정신적 지주역할을 했던 『창작과 비평』, 『문학과 지성』의 폐간 조치는 큰 파장을 일으켰다. 이러한 출판탄압에 대응해 나타난 것이 ‘무크(mook)’였다. 무크는 ‘잡지(magazine)’과 ‘단행본(book)’의 합성어로 현장성과 심층성을 동시에 표방한 부정기 간행물을 말한다. 저항운동권의 각 분야에서는 자신들의 주장과 토론 내용, 새로운 이론의 소개와 연구논문, 취재기록, 보고서 등 다양한 내용을 무크의 형태로 발간했다. 문화운동권에서도 여러 형태의 무크가 나왔다(도 16). 당시의 각 문화운동단체들은 무크 출판을 통해 자신들의 주장과 노선을 전달하고자 했다.³⁹⁾ 출판운동을 선도한 문학운동 측에서는 자유실천문인협의회가 『실천문학』(도 17)을 창간해 펴냈고, 『창작과 비평』이 단속을 피해 무크로 발행되기도 했다. 이밖에도 『한국문학의 현단계』, 『우리시대의 문학』, 『르포시대』 등이 있었다. 노래 운동권에서는 『노래』를 발간했다. 민중미술에서는 『시각과 언어』(도 18), 『시대정신』(도 19), 『미술운동』(도 20)등이 무크형태로 출판되었다.

다섯째, 지하언론, 또는 민중언론의 확산이었다. 이 당시 각 단체에서는 무수

38) 김중철, 「역사와 삶의 현장을 위하여-민중문화운동의 현단계와 전망」, 『현실과 발언』, 열화당, 1985, p.41.

39) 백낙청, 「1983년의 무크운동」, 백낙청, 염무웅 편, 『한국문학의 현단계 III』, 창작과 비평사, 1984, pp.12-13 참조.

한 유인물과 팜플렛이 쏟아져 나왔다(도 21). 신군부의 탄압에도 불구하고 이러한 비공식적 출판물들은 당국이 은폐한 여러 시국 사건들의 진실을 널리 알리는데 큰 역할을 했다.

III. 민중미술의 등장과 리얼리즘

1. ‘민중미술’의 개념과 형성

민중미술연구에 있어 제일 먼저 전제되어야 할 것은 민중미술이라는 명칭이 어디서 유래되었고 어떻게 규정되었는가를 살피는 일일 것이다. 한국현대미술에서 ‘민중미술’은 1980년대에 일어난 현실 참여적이고 비판적인 미술을 총체적으로 일컫는다. 이러한 미술이 처음부터 민중미술이라 불려진 건 아니었다. 1980년대 초에는 새로운 미술운동, 리얼리즘 미술, 민족미술, 신형상, 사실주의 미술 등 다양한 명칭이 사용되었다. 대체로 이러한 명칭은 수많은 소집단운동으로 출발한 민중미술 내의 다양한 입장차와 성향을 반영한 것이며 아울러 당시 민중미술의 과도기적 성격을 드러낸다. 그 예로 1980년대 전반기 미술운동을 선도한 ‘현실과 발언’을 비롯한 여러 소집단의 일원들은 다양한 방식으로 현실비판적인 주제의식을 표현하고자 했지만, 미술에 더 무게를 두고 특정한 정치적 이념을 내세우지는 않았다. 따라서 이들은 ‘민중미술’이라는 명칭보다는 ‘미술운동’이라는 명칭을 선호했다.⁴⁰⁾ 또한 반모더니즘적 입장에서 미술과 현실과의 관계 구축을 지향했던 한강미술관 중심의 미술인들은 한때 ‘실천미술’이라는 용어를 내세웠다.

민중미술에 부정적 입장을 견지했던 기존의 모더니즘 미술인들은 민중미술운동이 자생적, 토착적이라는 민중미술의 주장에 맞서기 위해 민중미술은 서구의 신표현주의, 신형상의 영향을 받아 발생한 것이라는 관점에서 ‘신형상’, ‘형상주

40) 심광현, 「문화연구의 관점에서 본 80년대 민중미술운동의 공과와 ‘탈근대적 공공미술의 전망’」, 김윤수 교수 정년 기념기획 간행위원회 엮음, 『민족의 길, 예술의 길』, 창작과 비평사, 서울, 2001, p.141

의'라는 명칭을 붙였다.⁴¹⁾ 모더니즘 쪽의 이러한 논리는 후에 민중미술은 구태의연하고 치졸한 사실주의(寫實主義)미술이라는 주장으로 전개되었을 때, 형상미술의 부활은 세계적 추세라는 민중미술권의 논리로 역이용되기도 했다. 이렇게 다양한 명칭으로 호명되었던 민중미술운동은 1980년대 중엽 이후로는 '민중미술'이라는 명칭으로 통일되었다. 이후 '민중미술'은 몇 번의 해외전시에서도 'Min Joong Art'⁴²⁾라는 고유명사로 사용되었을 정도로 보편화되었다(도 6, 7). 그러므로 왜 다양한 명칭 중의 하나에 불과했던 '민중미술'이 보편적인 명칭이 되었고, 그 호명기점이 언제인가를 짚어볼 필요가 있다.

일찍이 민중미술의 이론적 토대를 마련한 김윤수는 민중미술이라는 명칭이 1985년 7월 21일 경주 도꾸호텔에서 열렸던 제 2회 예총 전국대표자 대회에 참석했던 당시 문공부장관 이원홍의 민중예술비판에서 유래되었다고 말했다.⁴³⁾ 그러나 이미 1985년 이전에 민중미술이라는 말이 새로운 미술운동, 민족미술과 함께 신문, 서적, 유인물 등에서 사용되고 있음을 볼 수 있다. 따라서 이는 민중미술이라는 명칭이 우위를 차지하게 되는 시점에 주목한 발언으로 생각된다. 또한 1970년대에 이미 『창작과 비평』을 구심점으로 한 민족문화론자들과 밀착된 관계에서 민족미술 논의를 개진하던 김윤수로서는 '민중미술'이라는 명칭 사용에 큰 의미를 부여하지 않고 있는 것으로 보인다. 이는 다음과 같은 그의 발언에서 확인된다.

“한 가지 재미있는 것은 문공부 장관의 발언에서 바로 전시에 출품된 작품들에 대해 공식적으로 '민중미술'이라는 말을 붙였다는 것입니다. 관변 언론인들이 붙인 이 용어를 관에서 그대로 이용했던 것으로 아리니칼하게도 실제로 민중미술 운동 자체가 그 이념이나 개념이 아직 정리되지도 못한 상태에서 정부 측에서 공식화 시켜버리고 만 셈이죠.”⁴⁴⁾

41) 오광수, 「80년대 전반기 한국미술의 현황과 과제」, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988, pp.52-58.

42) 『MIN JOONG ART-민중』, Artist Space, New York, 29 sep.-5 nov. 1988 참조.

43) 2002년 본 논자와의 인터뷰에서

심광현은 시대를 한층 더 거슬러 올라가 민중미술이 1975년에 원동석이 쓴 「민족주의와 예술의 이념」에서 처음 사용되었다고 주장하고 있지만⁴⁵⁾, 확인해 본 바 ‘민중미술’이 아니라 ‘민중예술’이라는 보다 포괄적인 용어가 사용되었다.⁴⁶⁾ 이 글에서 원동석은 “민중예술은 민중 속에서 진실을 찾고 이를 확인하려는 예술이다”⁴⁷⁾라고 막연하게 민중예술을 규정하고 있다. 그러나 김윤수에 이어 민중미술 이론의 단초를 마련했던 원동석은 민중미술의 개념정립과 논의에 보다 적극적으로 개입했다. 원동석은 민중미술이란 명칭이 일반화되기 시작한 1984년에 민중미술의 개념이 무엇이고 그 시작이 언제인가에 대해 다음과 같이 언급하였다.

“민중미술의 개념은 ‘민중을 위한, 민중에 의한, 민중의 미술’이라는 규정에 드러나 있듯이, 미술의 생산과 수용을 동일한 민중의 주체에서 합치하려는 것이며, 이점에서 주체의 확대는 운동의 실천을 의미한다.”⁴⁸⁾

이 글에서 원동석은 미술에서 ‘민중’의 문제를 규명하기 위해서는 필연적으로 정치, 사회, 경제, 그리고 문학에서 거둔 성과를 차용하지 않을 수 없음을 밝히고 있다. 그리고는 이러한 개념에 입각한 민중미술운동의 시작을 1983년에 ‘두령’과 ‘광주자유미술인협회’가 선도했다고 보았다. 그는 이 두 집단이 모두 연회패(애오개, 일과 놀이)출신이거나 밀접한 관계를 맺고 민중문화운동을 전개했다는 점에 주목했다. ‘두령’과 ‘광주자유미술인협회’를 이러한 개념에 입각한 민중미술의 시초로 보는 시각은 1983년경부터 전개된 민중미술내의 갈등과 관

44) 김윤수 외, 「기획좌담-80년대 미술운동의 흐름과 전망」, 『가나아트』, 1989년 3/4월호, p.159.

45) 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 미술비평연구회 편, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1993, p. 29.

46) 원동석, 「민족주의와 예술의 이념(원광문화 2집, 원광대학교, 1975)」, 원동석 미술평론집, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, pp.17-29에 재수록.

47) 원동석, 「위의 글」, p. 27.

48) 원동석, 「민중미술의 논리와 전망(오늘의 책 4호, 한길사, 1984)」, 『위의 책』, p.389.

계가 있다.

1983년에 ‘두령’이 결성되면서 제기된 민중미술 논쟁은 크게 두 가지 입장으로 구분된다. 하나는 ‘현실과 발언’, ‘임술년’, ‘실천그룹’ 등 이미 작가로서 입지를 굳힌 30-40대의 선배 세대를 중심으로 한 세력으로 ‘새로운 미술운동’, ‘비판적 리얼리즘’이라는 명칭을 선호했던 측이다. 다른 하나는 ‘광주자유미술인협의회’와 ‘두령’을 중심으로 한 젊은 층들로 민중미술이라는 분명한 이념과 양식을 들고 나왔다. 이 두 입장은 1985년 <한국미술 20대의 힘>전에 대한 당국의 탄압을 계기로 단합해 ‘민족미술협의회’를 결성하지만 갈등은 해결되지 않은 상태였다. 이는 다음과 같이 민족미술협의회 결성과정에서 표출된 ‘민족미술’이라는 명칭에 대한 논란에서도 드러난다.

“‘민족미술협의회’결성에서 ‘민족미술’이란 명칭이 가능한가에 대한 논란이 있었다. 미술로서 민족이념과 민족형식을 내포할 수 있는 개념의 합의성이 분명치 않았기 때문이다. 그러나 민족문학이 있다면 민족미술 또한 있을 수 있으며 당시 민족주의나 민족문학이 선도했던 이론에 근거하여 명칭의 낙착을 볼 수 있었다. 반면에 생소한 민중미술에 대하여 또한 계급적 의미로 풍기는 어감에 대하여 예술의 자의식을 가진 작가들에게 구속감을 준다는 심리적 저항을 보인 것이다. 그러나 미술운동이 보다 젊은 작가들에 의해 추진력이 생기고 각 단체가 ‘민중’을 다투어 사용하고 밖의 시각이 호칭을 혼동하고 있음에 따라 민족미술이 민중미술로 되기도 하였다. 사실 민족의 구성체가 민중이라는 주장에 동조함으로써 민중미술은 민족의 실체를 밝혀주는 미술로서 이론근거를 갖게 되었다.”⁴⁹⁾

유홍준은 민중미술이라는 명칭의 기원에 대해 보다 비판적인 입장을 견지했다. 그는 1980년대의 새로운 미술운동이 곧 민중미술운동은 아니라는 전제에서 출발했다. 그는 1983년이 되면서 제 문화분야에 민중에 대한 새로운 인식과 논리가 퍼져 나와 미술에도 영향을 주었다고 보았다. 또한 다른 분야(문학)에서 민중의식은 현실인식에서 역사인식, 민족의식, 제3세계적 인식이라는 그 나름의

49) 원동석, 「80년대 미술의 평가와 전망-사회변혁의 운동과 관련하여」, 『가나아트』, 1989년 1/2월호, p.91.

충분한 소화기간과 자기논리의 정립 속에서 일관되게 전개되어온데 반해 미술계에서 민중론은 배달된 이념이었음을 지적했다.⁵⁰⁾

마지막으로 당시 중앙일보 기자였던 이규일은 신문기사에서 ‘민중미술’의 사용기점에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

“이 새물결은 ‘신형상 작업’ ‘신구상’ ‘새로운 구상회화’ ‘새로운 미술운동’등 여러 가지로 불려졌지만 모두 합쳐 ‘민중미술’로 통칭된다.

‘민중미술’이란 용어는 미술평론가 원동석씨가 80년 ‘현실과 발언’ 창립전에서 처음으로 쓰기 시작했다.”⁵¹⁾

이 기사에서는 당시 언론계가 민중미술이라는 명칭에 관심을 가지고 있었음이 드러난다. 그러나 앞에서 살펴본 것처럼 원동석의 ‘민중미술’을 처음 사용한 것도 아니었고, ‘현실과 발언’ 창립전에서 ‘민중미술’은 전혀 사용되지 않았다. 이 기사의 작성자는 원동석이 ‘민중미술’에 대해 진지한 모색을 한 미술인이자, 민중미술운동을 선도한 집단인 ‘현실과 발언’의 창립동인이라는 사실에 기인해 이처럼 서술한 것으로 보인다.

이와 같이 ‘민중미술’이라는 명칭은 특정한 개인이나 글에서 파생 되었다기보다는 1970년대 한국사회에서 논의된 민족, 민중이라는 용어가 문학에서의 이론화, 체계화를 거쳐 미술로 이입된 것으로 보이며, 1985년을 전후로 한 민중예술에 대한 대대적 탄압이 오히려 이러한 명칭을 보편화 시켰다고 할 수 있다. 즉, 1980년대 중엽이후 이 명칭이 현실참여적인 미술을 총칭하게 된 이유는 앞서 김윤수의 회고에서처럼 당시에 체제 비판적인 성향을 조금이라도 띤 예술은 모두 민중예술로 분류했던 당시의 분위기, 그리고 한국사회 전체에서 ‘민중’에 대한 논쟁이 활발했던 맥락과 깊이 관련되어 있다고 보인다.

50) 유홍준, 「힘전사태와 민중미술」, 김정현·손장섭 엮음, 『시대상황과 미술의 논리』, 한겨레, 1986, p. 213.

51) 이규일, 「(3)미술에서도 새물결」, 『중앙일보』, 1984, 7, 30.

2. 비판적 리얼리즘 미술의 전통

1980년대 민중미술에서 주목되는 것은 리얼리즘의 전개와 확대이다. 미술사에서 리얼리즘은 양식과 주제로 구분된다. 민중미술은 양식보다는 작품내용과 작가의 현실인식에 집중하고 있다는 점에서 주제적 리얼리즘을 지향하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 가설은 민중미술운동의 본질을 제대로 이해하는데 있어 중요한 출발점이 된다.

1980년대 초 이래 민중미술운동을 현대미술의 다양한 사조의 하나로 간주할 수 있는가에 대한 논란이 있었다. 이일, 오광수 같은 모더니즘 이론가들은 민중미술운동은 신형상, 신표현주의의 세계적 유행에 따른 현상으로 새로운 미술경향 내지는 양식에 불과하다고 주장했다.⁵²⁾ 유홍준, 원동석 등 민중미술 이론가들은 예술사조나 양식이 아니라 한국현대미술 자체에 대한 근본적인 문제제기와 반성의 차원이라고 대응했다.⁵³⁾ 이러한 논쟁은 민중미술에 대한 양쪽의 판단기준이 다른 층위에서 있음을 드러낸다. 모더니즘 쪽은 현재까지도 한국현대미술의 주요한 판단기준인 양식과 기법적 면에서 민중미술에 접근했고, 민중미술측은 내용과 작가 의식이라는 주제적 측면에 집중했던 것이다. 80년대 내내 양쪽이 의견차를 좁히지 못하고 대립했던 배경에는 이러한 점이 작용했다고 생각된다. 그렇다면 과연 민중미술이 어떻게 주제적 리얼리즘적 특성을 형성해 나갔는가를 고찰해 볼 필요가 있다.

주제적 리얼리즘은 통상 비판적 리얼리즘으로 불린다. 민중미술의 리얼리즘은 첫째는 문학에서의 리얼리즘, 둘째는 서구 미술에서의 비판적 리얼리즘, 셋째

52) 이일, 「새로운 도상」, 『공간』, 1985년 7월호, pp.36-41.

오광수, 「80년대 미술의 형식주의-민중미술을 보는 하나의 시각」, 『공간』, 1985년 7월호, p.43.

53) 유홍준, 「리얼리즘과 민족미술-80년대 새로운 미술운동의 이념정립을 위해」, 김정헌·손장섭 엮음, 『시대상황과 미술의 논리』, 한겨레, 1986, pp.45-46.

원동석, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛 외

는 한국 근현대 미술에서의 비판적 리얼리즘과 연결된다. 문학에서의 리얼리즘은 IV장에서 살펴보기로 하고 여기서는 우선 19세기 이후에 등장한 서양미술과 한국 근 현대 미술에서 전개된 비판적 리얼리즘 미술을, 그 다음으로는 1970년대 후반 한국 미술에서 형상미술의 재등장하게 되면서 민중미술이 형성될 수 있었던 토대가 마련되는 과정에 대해 고찰해 보기로 하겠다.

1) 서양미술의 비판적 리얼리즘

민중미술운동은 1970년대 후반부터 리얼리즘 미술을 시도했던 작가들을 중심으로 확산되었다. 이들 중 대부분이 서양화 전공이었다는 사실은 서양화가 다른 분야보다 미술의 사대성 문제가 심각했지만, 한편으로는 서양미술의 리얼리즘 전통에 쉽게 근접할 수 있었던 배경에서 기인했다.⁵⁴⁾

서양미술사에서 비판적 리얼리즘은 19세기에 쿠르베, 도미에 등에 의해 제기되었다. 이들은 당시로서는 획기적이었던 있는 그대로의 객관적 현실의 형상화를 통해 예리한 비판의식을 드러냈다. 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877)는 1848년의 파리 코뮌 등 당시 유럽에서 일어났던 노동계급의 봉기에 동조하는 입장으로 작품에서는 현실자체에 주목했다. 있는 그대로를 사실적으로 묘사하는 쿠르베의 방식은 노동현실의 비참함을 감정적 비약이나 과장 없이 그대로 드러낸다.(도 72)

도미에(Honoré Domier, 1808-1879)는 풍자화(satire)의 형식으로 사회상을 직시하고 비판했다. 생활고에 찌든 민중의 모습(도 73), 지배층의 기만적이고 탐욕스런 양상이 만화와 회화형식으로 그려졌다. 색채에 있어서도 민중의 현실을 표현할 때는 갈색과 검정색이 주색조로 사용됨으로서 비참하고 어두운 분위기를 고조시켰다.

19세기의 유럽사회는 제국주의의 팽창과 민족주의의 확산, 자본과 노동의 갈

54) 이태호, 「변혁시기 미술의 바른 역할」, 『우리시대 우리미술』, 풀빛, 1991, p. 177.

등 등으로 매우 혼란했다. 이런 와중에 마르크스주의가 급속도로 확대되면서 예술에도 영향을 주게 되었다. 19세기 말과 20세기 초에 걸쳐 독일에서 활동한 콜비츠(Käthe Kollwitz)는 목판화에 표현주의 기법을 사용해 현실비판과 사회주의적 이상에 대한 신념을 피력했다.(도 74, 75) 간결하면서도 감정적 충격을 환기시키는 콜비츠의 작품은 노신이 주도한 중국목판화운동(도 76, 77)에 영향을 주었고, 80년대 민중미술운동이 진행되는 과정에서 여러 차례 소개되면서 민중미술작가들에게 영향을 주었다.

비판적 리얼리즘 미술은 1차 세계대전 이후에 보다 심화되었다. 1차대전은 전쟁의 잔학성과 비참함에서 인간이성에 대한 본질적인 회의를 야기시킴으로서, 현실에 대한 객관적 인식과 형상화에 대한 의문을 품게 만들었다. 여기서 다다의 반예술이 파생되었다. 1917년에 일어난 세계최초의 사회주의 혁명인 러시아 혁명 또한 큰 파장을 가져왔다. 이제 리얼리즘은 단순히 가시적 현실의 재현이나 모방이 아니라, 작가가 주관적이고 개별적으로 인식한 현실에서의 사실성을 구체적으로 형상을 통해 드러내는 것이 되었다.⁵⁵⁾

이후 비판적 리얼리즘 미술은 다양한 양상으로 전개되었다. 1920년대 독일에서 일어났던 신즉물주의, 러시아 혁명 이후 소련을 중심으로 전개된 사회주의 리얼리즘, 미국의 지방주의 미술, 포토 리얼리즘, 하이퍼 리얼리즘, 팝아트, 프랑스의 신구상주의, 독일의 신표현주의 등이 계속해서 등장했다. 20세기의 리얼리즘 미술은 기법적으로는 전통적인 사실주의 기법 외에도 그동안 금기시되어왔던 현대사회에서의 대중문화 매체를 아우르는 특징을 보였다. 사진, 광고, 콜라주, 만화, 포스터 등등이 다양하게 사용되었다(도 78). 이는 비판적 리얼리즘 미술에서는 모더니즘에서 철저히 배격했던 도구로서의 미술에 대한 인식이 긍정적으로 작용했기 때문이라고 볼 수 있다. 작품 주제와 작가적 인식에서는 현실에 대한 비판의식이 전제되어 있지만, 그것을 전달하는 방식의 다양성에 대해서는 개방

55) 김재원, 「한국의 사회주의적 미술현상에서의 사실성」, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, p.144.

적인 태도를 취했다. 이러한 특징은 한국의 비판적 리얼리즘 미술에도 해당되었다. 1920, 30년대의 카프 미술과 해방공간의 미술, 1980년대의 민중미술에서도 그러한 현상이 목격된다.

비판적 리얼리즘은 2차 대전 이후 타의에 의해 분단국가가 되었던 독일과 멕시코, 중국 같은 제3세계 국가에서는 민족주의와 결합해 진행되었다. 리베라(Diego Rivera)(도 79), 오로즈코(José Clemente Orozco)(도 80), 시케이로스(David Alfaro Siqueiros)(도 81)등이 참여했던 멕시코 벽화운동, 노신이 주도했던 중국의 관화운동(도 76, 77) 바젤리츠(Georg Baselitz)(도 82), 임멘도르프(Jörg Immendorff)(도 83), 키퍼(Anselm Kiefer)(도 84)등이 이끌었던 독일 신표현주의가 그러한 경향에 속했다.

서구의 비판적 리얼리즘 미술은 1980년대에 본격적으로 소개되었다. 1980년대 초이래 인쇄매체와 강연을 통해 본격적으로 소개되면서 쿠르베, 도미에, 콜비츠의 작품과 신즉물주의, 친구상 회화, 벤 산, 신표현주의 등이 미술잡지, 단행본, 무크, 소집단의 소식지 등을 통해 조명되었다⁵⁶⁾. 작품에서도 그 영향이 나타난다.

이 시기 민중미술의 서양미술 수용은 19세기 이후의 비판적 리얼리즘 미술에만 국한된 것이 아니었다. 그 예로 미술의 민중에 대한 관심이 확대되면서 농민을 즐겨 그렸던 16세기의 화가 브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder)이 주목을 받기도 했다. ‘현실과 발언’동인이었던 노원희의 1981년작 <한길>(도 85)은 어린이가 주요인물로 등장해 놀이를 하는 모습을 통해 풍자적으로 사회비판을 의도하고 있는 점과 화면구성에서 중심적 장면대신 여러 장면이 산재되어 있는 점, 그리고 높은 곳에서 아래를 조망하는 시점(bird's eyes perspective)이 적용되고 있다는 특성에서 브뤼겔의 <어린이들의 놀이>(도 86)와 매우 유사하다. 브뤼겔이 지속적으로 소개되고 관심을 끈 사실에서 노원희에 대한 브뤼겔의 영향은

56) 「집중연구-사진과 미술」, 『계간미술』, 1983년 봄호, pp.15-66.
「20세기 리얼리즘」, 『계간미술』, 1983년 봄호,

충분히 가능했으리라 보인다. 브뤼겔은 일제시대와 해방이후의 리얼리즘 미술, 1969년 ‘현실’동인 선언⁵⁷⁾ 시에도 거론된 바 있다. 일제기 독일에 유학했고, 해방공간에는 리얼리즘 미술운동에 참여했던 배운성의 풍속화에서는 브뤼겔의 영향이 확연하다.(도 87)⁵⁸⁾

사회주의와 민족주의가 결합한 형태인 멕시코 벽화운동, 중국 목판화운동도 계속해서 소개되었다. 민중미술운동의 대표적 무크인 시대정신, 시각과 언어 등과 각 단체의 소식지에서는 이러한 미술에 대한 특집을 지속적으로 마련했다.

1980년대 중반이후에는 소련과 북한의 사회주의 리얼리즘과 미학이 본격적으로 거론되기도 했다. 1980년대 말 ‘미술비평연구회’ 회원을 포함한 일단의 이론가들은 마르크스 레닌주의 미학을 본격적으로 학습하고, 그에 기초한 미술비평과 이론을 발표했다. 일각에서는 주체미학도 거론되었다. 그러나 이것은 80년대 후반이후 한국사회전체에 팽배해 있던 소위 이념과잉의 증후로 미술에만 해당되었던 것은 아니었다. 문화운동권에서는 특히 문학에서 『피바다』, 『꽃과는 처녀』 등 주체미학에 입각한 본격적인 북한 문학 작품이 쏟아져 나오면서 그 예술성에 대한 논쟁이 전개되었다. 그러나 미술에 있어서는 북한 미술의 소개 정도에 그쳤고, 별다른 논쟁을 야기시키지는 못했다. 따라서 민중미술운동 후기의 이러한 움직임은 사회주의 리얼리즘 미술자체에 대한 관심보다는 당시의 사회 분위기에 좌우된 것으로 생각된다.

서구의 비판적 리얼리즘 미술은 민중미술의 중요한 자양분이기는 했지만 사회적, 역사적 맥락에서 한국과는 거리가 있었다. 이것은 한국적 상황에 기초한 주제와 서구 모더니즘 기법 사이의 괴리감에 대한 민중미술 참여자들의 고민과 비판에서 가장 잘 드러난다. 초창기 민중미술운동을 주도했던 소집단의 구성원들 대다수는 서양화전공자로 이들의 작품에서는 당연히 서구미술의 기법이 주로

57) ‘현실동인’, 「‘현실동인’ 선언」, 1969.

58) 김미금, 「배운성의 유럽체류시기(1922-1940)회화연구」, 『한국근대미술사학 제14집』, 2005년 상반기, pp.140-145.

사용되었다. 그러다가 사회전체에 민족주의, 민중에 대한 관심이 증대되면서 미술에서도 그러한 움직임이 나타났다. 1983년에 무렵부터 풍속화, 진경산수, 탕화, 민화 등의 전통 미술에 대한 관심이 활발해 지면서, 그것을 계승, 발전시키는 것에 대한 논의가 제기되었다. 전통미술 계승에 대한 논의는 1985년 이후에는 계급이념에 입각한 전형성의 문제가 부각되고, 미술의 예술적 범주보다는 선전, 선동이라는 도구로서의 쓰임이 강화되면서, 실질적 진전을 이루지는 못했다. 이러한 문제는 물론 전통미술에 대한 충분한 연구와 숙고가 이루어지지 못했다는 데 일차적 원인이 있다고 할 수 있지만, 내용적 측면의 리얼리즘의 성향이 강했던 민중미술운동 자체에 이미 그 원인이 존재하고 있었다고 봐야 할 것이다.

2) 한국 근 현대 미술에서의 비판적 리얼리즘

1980년대 민중미술운동에서 한국 근 현대미술에서 등장했던 비판적 리얼리즘이 실제로 어떤 영향력을 발휘했는지에 대해서는 숙고해 볼 필요가 있다. 민중미술 이전의 한국 근현대미술사에서 비판적 리얼리즘은 1920-30년대의 카프(KAPF) 미술과 1945년과 1950년 사이의 리얼리즘 미술, 그리고 1969년의 ‘현실’동인 선언을 들 수 있다. 이 시기에 대한 연구는 현재도 제대로 이루어지지 않고 있다. 그 원인은 1980년대 이전에는 이 시기에 대한 논의 자체가 금기시되었다는 점과 자료와 작품이 거의 남아 있지 않은 점, 그리고 마지막으로 한국현대미술사에 대한 기존의 형식론 위주의 연구 태도를 들 수 있다. 이러한 상황에서 민중미술과 관련해 이 시기에 주목한 연구로는 1980년대 말에 민중미술운동 일각에서 카프미술, 해방공간의 리얼리즘 미술과 월북 미술가들, ‘현실’동인에 대한 관심이 일기 시작한 것⁵⁹⁾과 김재원의 논문이 있다.⁶⁰⁾

59) 윤범모, 최열, 최석태 등이 이 시기의 미술에 관심을 갖고 여러 편의 글을 썼다.

60) 김재원, 「한국의 사회주의적 미술현상에서의 사실성」, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, pp.143-174. 김재원, 「1970년대 한국의 사회비판적 미술현상-“현실동인”에서 ‘현실과 발언’형성까지」, 한국현대미술사연구회 편, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 서울, 2004.

1980년대 중엽에 민족주의와 이념에 대한 논의가 한국사회전체에 급속하게 확대되면서 그때까지 금기시되어왔던 한국 근 현대에 대한 연구가 각 문화 분야 전반에서 이루어졌고, 민중미술에서도 뒤늦게 이러한 흐름에 동참하게 되었다.⁶¹⁾ 이러한 시도는 그동안 금기시되고 배제되어왔던 이 시기 미술을 미술사로 복원시켰고, 그에 대한 관심을 야기했다. 그러나 그 과정에서 지나친 이상화(理想化) 현상과 이를 무리하게 민중미술과 연결시키려는 시도가 나타났다. 이 시기 비판적 리얼리즘 미술은 문학을 보조하는 입장이었고, 이론과 작품이 실질적으로 연결되지 않아 가장 대표적 미술가인 김복진의 경우에서도 이론상으로는 상당히 급진적이지만, 작품에는 진부한 사실주의 양식과 평범한 주제가 유지되는 양상을 보였다. 또한 문학과 달리 이 시기의 작품들은 거의 남아있지 않고, 월북 미술가의 작품이 해금된 것도 1988년이다. ‘현실’동인은 전시자체가 불발로 끝나고 선언문만 남았다. 민중미술작가들이 그러한 미술을 보고 영향을 받았다고 발언한 예도 없다. 그보다는 오히려 문학의 영향에 대해 적극적으로 언급하고 있다. 대다수의 민중미술이론가들 역시 그러하다. 이러한 점에서 볼 때, 이 시기의 미술과 민중미술을 역사주의적으로 연결하는 시도는 무의미하다.

한국에서의 비판적 리얼리즘 미술은 일제 강점기, 해방공간, 민주화 투쟁기라는 특수한 시대적 맥락에서 전개되었다. 따라서 이절에서는 민중미술운동 이전에 진행되었던 비판적 리얼리즘 미술이 어떤 의미와 형태로 존재했는가를 고찰해보고 그것이 민중미술과 어떤 공감대를 갖는가를 확인해 보고자 한다.

한국 근 현대 미술사에서 비판적 리얼리즘 미술은 일제 강점기였던 1920년대에 처음으로 등장했다. 3.1운동 이후 일제의 완화정책으로 경직된 사회분위기가 조금씩 누그러지면서 1920년대 초부터 사회주의가 문학에서 활발해 논의되기 시작했고, 미술을 비롯한 다른 예술분야에도 영향을 끼치게 되었다. 1920년대 초반에 발간된 문예 동인지는 당시 한국사회의 이러한 분위기와 일본 문예잡

61) II장 참조.

지의 영향으로 화단과 문단이 일정하게 연결됨으로서 당대의 예술을 부흥시키고자 했던 움직임에서 파생되었다.⁶²⁾

1922년에 창간된 문예잡지 『백조』에는 문인으로 박영희, 홍사용, 박종화, 노자영 등이 미술인으로는 안석주, 원세하(혹은 원우전)이 가담했고 뒤이어 김기진, 김복진, 이승만(화가)등이 가세했다. 여기서 미술가들의 역할은 글의 내용을 이미지로 형상화하는 작업이 대부분을 차지했다. 『백조』에 실린 안석주의 그림(도 88)은 다양한 기법과 양식으로 문학작품이 자아내는 분위기를 시각적으로 구현하였다. 이 그림들에서 안석주는 상징주의, 인상주의, 미래주의 기법을 구사하고 있다. 이러한 사실은 『백조』에서 활동한 미술가들이 독자적 행보보다는 문인들을 보조하는 역할에 국한된 활동을 했고, 특정양식이나 기법, 즉 미술의 형식성에는 별다른 의미를 부여하지 않았음을 입증한다.

1923년 8월 김복진, 이승만, 안석주 등은 ‘토월미술연구회’를 조직하고 청년회관 정축 강습원에서 유화, 조소, 미학과목을 설치하고 미술교육을 실시했다. 이 단체의 모태인 ‘토월회’는 원래 1922년 동경유학생들이 결성한 독서회로 대중교화의 취지로 연극공연을 개최하면서, 미술인들은 무대배경을 제작했다.

‘토월회’와 『백조』가 합쳐져 태동한 단체가 1923년에 결성된 파스큐라(Paskula)였다. 박영희, 이상화, 김형원, 김기진, 김복진, 안석주 등이 참여했던 파스큐라는 삶을 위한 예술건설을 목표로 내세웠는데, 일본 다다와 일본 프롤레타리아 예술운동 단체인 ‘마보’에게서 영향을 받았다.⁶³⁾

파스큐라는 1925년 염군사와 통합한 후 ‘조선 프롤레타리아 예술동맹(Korea Arts Proletariat Federation, 통상 카프(KAPF)로 불린다)’결성으로 나아가게 되었다. 결성초기에 카프의 미술창작방법론은 사회주의에 입각한 러시아 구성주의와 아나키즘 계열의 표현주의와 다다적 경향이 공존하고 있었다.⁶⁴⁾ 그 기관

62) 기혜경, 「1920년대의 미술과 문학의 교류 연구-카프 형성과정을 중심으로」, 『한국근대미술사학 제 8집』, 2000, p.16.

63) 기혜경, 「앞의 논문」, p.21.

64) 기혜경, 「앞의 논문」, p. 25.

지인 『문예운동』 1월호(1926년)표지는 김복진이 그린 것으로 러시아 구성주의의 영향을 보여주고 있다(도 89). 이러한 창작방법론은 1927년 김복진의 주도하에 제1차 방향전환을 하게 되었다. ‘운동으로서의 예술’이 주창되고, ‘창작방법으로서의 리얼리즘’이 대두되었다.

리얼리즘은 문학에서 먼저 논의되어 미술로 이입되었지만, 매체 특성상 문학과는 다른 양상을 보였다. 즉 대중교화, 의식화 측면에서 유물론적 입장의 사실주의 추구 외에 구성주의, 표현주의, 미래주의의 작품경향도 무방하다는 견해가 그것이다.⁶⁵⁾ 매체 사용에서도 대중이 쉽게 접할 수 있게 하기 위해 이젤화보다는 포스터, 삽화, 신문만화 등이 활용되었다. 이점은 현재 남아 있는 카프 미술자료 대부분이 왜 이러한 분야에 집중되어 있는가를 설명해 준다. 이러한 사실은 카프 활동에서 미술에 대한 문학의 우월성을 입증함과 동시에 미술가들 자체가 예술 활동 자체 보다는 민족의 독립과 민중의 해방이라는 사회적 대의를 중시했음을 입증한다. 물론 그 지층에는 마르크스주의의 ‘도구로서의 예술’이념이 내재되어 있었다. 카프 미술인들에게 있어서 예술로서의 미술작품은 별 의미가 없었고, 이에 따라 당연히 형식과 기법은 부차적인 것이었다. 안석주는 <밤낮 땅만 파네>(조선일보, 1928. 1. 27. 도 90)에서는 미래주의와 러시아 아방가르드 회화의 영향을 받은 기법을 제시했고, 포스터인 <문맹퇴치>(조선일보, 1928. 1. 1. 도 91)에서는 전형적인 사회주의 리얼리즘 양식을 구사하고 있다.

카프는 1928년 12월 테제에 기초해 1930년 4월 제 2차 방향 전환을 했다. 1차 방향전환의 주도자였던 김복진은 1929년에 일제에 검거되었다. 제 2차 방향전환은 내용에서는 마르크스주의를, 형식에서는 현실적이고 직설적인 전달을 위해 사회주의 리얼리즘 형식을 내세우게 되었고, 작품형태로는 판화가 주로 제작되었다(도 92).

1930년 카프 미술인들은 최초이자 마지막인 프롤레타리아 미술전람회를 수

65) 기혜경, 「앞의 논문」, p. 27.

원에서 개최했다(도 93).⁶⁶⁾ 문인인 박승극이 주도한 이 전시는 당시 사회주의 운동에 대한 일본의 탄압 때문에 서울이 아닌 수원에서 열렸다. 전시에는 서예, 미술지, 인쇄물, 그림엽서, 포스터, 유화, 한국화 등 다양한 형태의 작품이 출품되었으나, 작품 대부분이 전시 전에 일제에 의해 압수되어 전시 내용이 부실한 가운데 그대로 열렸다(도 94).⁶⁷⁾ 이후 김복진의 검거와 일제의 탄압으로 카프 활동은 침체되어 결국 1935년 해산되었다.

카프 해산과 일제말기의 혹독한 탄압에 의해 거의 자취를 감추었던 비판적 리얼리즘 미술은 1945년을 전후해 다시 등장했다. 1945년 8.15해방이후 미국과 소련이 각각 남과 북에 진군하고 군정이 실시되었다. 한국의 사회적, 정치적 상황은 이념 갈등의 극대화 와 국제적인 냉전체제의 고착화에 봉착하였고, 결국 1950년의 한국전쟁 발발로 극대화되었다. 이러한 혼미한 상황에서 해방 이후 다른 분야와 마찬가지로 미술에서도 일제 청산과 민족 주체성 확립의 문제가 대두되었다. 또한 이념보다는 이해관계와 친분에 따라 수많은 단체가 난립했다. 해방직후인 8월 18일에 출범한 조선미술건설본부는 윤희순, 정현웅, 김주경, 길진섭, 이쾌대 등이 참여한 대규모의 단체였다. 이 단체는 일제 부역미술인들을 회원에서 제외시키고자 했지만, 대표적 친일미술가인 고희동을 회장으로 추대한 사실에서 나타나듯이 일제 청산 의도가 명확하고 확고하지 못했다. 일제 청산 작업은 미술계뿐만 아니라 한국 사회 전체에서 제기된 것이었지만, 그 과정과 결과는 주지된 바처럼 지지부진했다. 일제 강점기에는 일본에 부역했던 고희동, 심형구, 김인승, 김경승 등의 친일 미술가들은 해방이후에는 친미와 친 이승만계로 탈바꿈해 미술계를 장악하게 되었다.

이 시기의 비판적 리얼리즘 미술에서 먼저 주목되는 것은 1945년에 박문원의 주도하에 카프의 재건을 주창했던 ‘조선 프롤레타리아 미술동맹’의 결성이다.

66) 이 전시에 대해서는 키다 에미코, 「수원 프롤레타리아 미술전람회를 통해 본 미술개념」, 『한국 근대미술사학 제 11집』, 2003, pp.77-88 참조.

67) 키다 에미코, 「위의 논문」, pp. 83-84.

이 단체는 얼마 후에 ‘조선미술동맹’으로 개명하고 공장, 거리에서 선전미술활동을 벌였다.

이론가이자 작가였던 박문원은 일제청산과 부르주아 퇴폐 미술 배격을 주장하며 창작방법론으로 마르크스주의에 기초한 프롤레타리아 리얼리즘을 내세웠다. 그러나 이러한 활동이 당시 미술계에 준 영향은 거의 없었다.⁶⁸⁾ 급진적 좌익이념에 공감하는 작가들은 소수에 불과했고, 무엇보다도 그것을 작품에서 실천할 만한 기량을 가진 작가가 전무 하다시피 했다. 하지만 계급의식을 강조하는 미술활동은 지속적으로 이루어졌다. 정치선전 포스터, 판화 등이 제작되었고, 1947년에는 19세기말 러시아의 이동화파를 모방한 이동미술전람회가 개최되기도 했다.

이러한 상황에서 당시의 사회비판적 경향의 작가들에게서 가장 시급하고 중요했던 문제는 일제청산이었다. 일제청산의 문제는 일제에 적극적으로 협력했던 작가들을 제외한 대부분의 작가들에게서 광범위한 공감대를 형성했다. 김용준, 윤희순, 이쾌대, 오지호 등은 이에 대한 적극적 논의를 펼쳤다. 그러나 그러한 논의는 작품의 소재나 색채, 기법에 국한되었고, 주제 자체로 등장하는 경우는 거의 없었다. 이는 비판적 의식과 작품 활동을 별개로 간주하는 예술관이 작가들 사이에서 워낙 강고했다는 사실에서 기인했다. 일제청산에 대해 적극적인 자세로 여러 인쇄매체를 통해 매우 예리하고 심화된 글을 발표했던 오지호의 경우도 작품에서는 이러한 의식이 전혀 드러나지 않았다.

현실비판의식이 그나마 작품으로 드러나고 있는 작가는 이쾌대이다. 이쾌대는 정신적으로 12살 연상인 형 이여성에게서 깊은 영향을 받았다. 이여성은 일제기에 사회주의 사상에 감화된 사회주의자로 복식사, 미술사에 대한 선구적 저술을 남겼을 뿐 아니라 기자, 화가로도 활동했다. 해방 후에는 여운형의 지지자로 건국준비위원회를 거쳐 근로 인민당에서 중책을 맡기도 했다. 이여성은 “에

68) 최열, 『한국 현대미술의 역사』, 열화당, 2006, p.66.

술가는 조선의 실태를 과학적으로 파악하여 유한자를 위한 사치품의 제조자가 아니라, 민중의 피와 살을 모으며 그 감각과 기분을 살리고 생활과 활동을 유도하고 복돋워야 할 임무가 있다”고 주장했다.⁶⁹⁾ 이러한 입장에서 조선의 옛 풍속과 복식을 고증하여 역사풍속화를 제작하고 『조선 복식고』를 출간했다. 표현방식에 있어서는 전통을 신화화거나 비하시키는 방식 모두를 지양하고, 전통화법을 근간으로 서양화와 일본화 기법을 과감하게 수용하는 실용적 회화관을 취하고 있다(도 95).⁷⁰⁾ 이여성의 이러한 미술관은 동생 이쾌대에게 강한 영향을 주었다.

1988년 월북 미술가들의 해금조치 이후 공개된 이쾌대의 작품 중에서 시대적 의미를 담고 있다고 추정되는 대표적인 작품은 <군상>이라 불리는 회화 연작이다(도 96). 한국 근 현대미술에서 매우 드물게 인체의 역동적인 움직임과 형상을 탁월하게 그려낸 이 작품의 주제는 확실하게 규명되지는 않았지만, 그 시기와 당시 이쾌대의 행적으로 볼 때 해방공간의 혼미함, 즉 해방의 기쁨이 있지만 여전히 계속되고 있던 민족의 고난을 같이 상징적으로 표현한 것으로 가정할 수 있다. 인체를 묘사하는 방식에서는 서양 고전미술, 특히 르네상스 미술의 영향이 확연하다. 이쾌대는 일본유학 시절에 르네상스 미술에 본격적으로 감화된 것으로 보이나 그보다 앞서 휘문고보 시절 장발에게서 미술수업을 받았다. 일본유학을 거쳐 미국 콜롬비아 대학에서 수학한 장발은 당시 휘문고보에 재학 중이던 학생들에게 일본을 통해 들어온 인상주의, 아카데미 미술대신 서양 성화와 시스틴 성당의 작품을 소개했던 것으로 추정되고 있다.⁷¹⁾ 정형민은 한국화단에서 르네상스 미술에 대한 소개가 이미 1920년대 초엽에 시작했지만, 특히 해방공간에 고전미술에 대한 관심이 고조되면서 그 전범으로 르네상스 미술에 대

69) 이여성, 「예술가에게 보내는 말씀」, 『신동아』, 1939년 9월호, 김현숙, 「근대 산수.. 인물화를 통한 리얼리티 읽기」, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, p. 102에서 재인용.

70) 김현숙, 「위의 논문」, p.103.

71) 정형민, 「한국근대회화의 도상 연구」, 『한국근대미술사학 제6집』, 1998, p.360.

한 소개가 재개되었고 특히 라파엘로(도 97)와 미켈란젤로(도 98)에 대한 관심이 고조되었는데, 시기적으로 군상 연작과 일치함을 지적하고 있다.⁷²⁾ 인간의 극한 상황을 포착한 점에서는 낭만주의 미술의 영향도 일부 보이고 있는데, 이는 당시 이쾌대의 그림을 제리코나 들라크루아의 작품과 연결시켜 평하고 있는 점에서도 입증된다.⁷³⁾

1980년대 말에 민중미술운동 일각에서는 이쾌대의 일제청산과 민족 주체성 확립에 대한 확고한 의지에 착안해, 작품에서 민족적 전통 계승의 흔적을 찾아 내려는 시도가 있었다.⁷⁴⁾ 이쾌대가 세필을 사용하여 윤곽선을 가늘게 처리하고 채색에 있어서도 유화물감을 두텁게 칠하여 마티에르를 강조하는 대신, 얇고 매끈한 채색을 한 점에서 전통미술의 기법을 사용하고 있다는 것이다.(도 97) 그러나 이 시각은 1980년대 말 민중미술운동에서 목격되는 민족 전통의 계승에 대한 편향이 갖는 문제점을 그대로 드러낸다. 도구가 무엇이건 간에 가는 윤곽선과 얇고 매끈한 채색방식은 전통미술의 기법만이 아니라는 점이다. 이러한 기법적 특성은 이쾌대가 지속적인 관심을 가졌던 르네상스 미술의 대표적인 특징이기도 하다. 이쾌대는 불가해한 상징을 일상과 결합해 한 화면에서 표현하는 방식도 즐겨 사용하고 있는데(도 98), 이 방식 또한 르네상스 미술에서 흔히 볼 수 있다. 따라서 이쾌대 작품에서의 전통 미술의 계승 문제는 보다 신중한 접근을 요한다고 볼 수 있다. 이러한 점에서 이쾌대의 민족 전통 계승은 앞서 언급한 이여성의 영향관계에서 거론될 수 있다. 즉 옛 풍속화와 복식에 대한 고증과 서양미술 기법의 조화이다. 80년대 말의 민중미술운동 특히 이론가들에게서 나타났던 민족주의와 이념에 대한 강박적 태도는 카프 미술과 해방공간의 사회비판적 미술에 대해 관심을 환기시켰지만, 그 실체의 규명에는 실패했던 것으로 보인다.

72) 정형민, 「위의 논문」, p. 360.

73) 박문원, 「리얼리즘과 로맨티시즘의 문제」, 『새한민보』, 1948. 12. 최열, 「제국과 식민지, 그리고 아시아의 낭만」, 『미술세계』, 1994년 8월호, p. 95에서 재인용.

74) 최열, 「위의 글」, p.94.

1945년과 1950년 사이 등장했던 비판적 리얼리즘 미술은 한국전쟁이 발발하면서 남한에서는 거의 완전히 자취를 감추었다. 사회비판적 성향의 미술가들은 한국전쟁을 전후해 대부분 월북하거나 전향했고, 이후 미술계는 심미주의 미학을 유일무이한 예술관으로 간주했던 작가들이 주도했다.

지금까지 한국 근 현대 미술사에서 비판적 리얼리즘의 전개과정을 대략적으로 살펴보았다. 이러한 미술과 민중미술운동 사이에는 시대적 간극을 넘어 주목할 만한 공통적 특징이 있다. 첫째는 대중 교화와 내용 전달에 주력해 주제와 서술적 기능을 중시하는 문학적 특성이 강해서 모두 독자적인 미술운동이 아니라 다른 예술분야, 특히 문학과의 연대를 기반으로 전개되었다는 점이다. 두 번째는 미술의 식민성과 미술의 민족적 주체성에 대한 숙고이다. 이점은 특히 서양미술의 수용문제와 직결된다. 서양미술은 비판적 리얼리즘 미술에서도 순수미술에서와 마찬가지로 중요한 비중을 차지했다. 그러나 일본을 통해 들어온 서양미술의 단면에만 집착했던 순수 미술과 달리 주제와 비판의식을 우위에 둠으로서 오히려 다양한 서양미술의 기법을 적용해, 서양미술에 대한 이해의 폭을 넓히면서 이러한 논의를 진행했다. 세 번째는 첫째와 두 번째 특징을 포괄하는 것으로 흥미한 시대적 상황에서 예술로서의 미술보다는 도구로서의 미술에 주목했다는 점이다. 이것은 예술을 선동, 선전의 도구로 전락시켰다는 비난을 지속적으로 야기했지만, 한국 근현대미술사에서 사회의 구성원이자 지식인으로서 자각된 미술가의 표상을 보여준 드문 예이다. 따라서 1980년대 민중미술운동이 이러한 양상의 미술에 각별한 관심을 표명하는데는 그와 같은 맥락에 대한 이해가 전제되어 있었던 것이다.

3. 형상미술의 재등장

1970년대 후반 이후에 새롭게 부상된 형상미술에 대한 관심의 확대는 민중

미술이 파생될 수 있는 미술적 토대를 형성하는데 일정한 역할을 했다. 이 시기 형상미술은 단색화로 대표되는 한국 모더니즘 미술과, 종래의 구상미술 둘 다에 대한 회의에서 비롯되었다. 구상이란 용어 대신 형상이라는 용어를 사용한 것도 그러한 점에서 기인했다. 민중미술이 모더니즘과 아카데미즘으로 불린 종래의 구상미술 둘 다를 향해 적극적인 저항과 비판을 할 수 있는 초석이 마련되었던 것이다. 이러한 성향의 형상미술은 크게 극사실 회화(도 49)와 기존의 표현주의 기법을 심화시키거나 변주한 미술(도 50)로 구분할 수 있으며, 둘 다에서 초현실주의 기법이 공통적으로 나타난다. 두 가지 경향에서 당시 미술계에서 집중 조명되면서 주류로 부상한 것이 극사실화 계열이었다. 표현주의 경향의 형상미술은 기법상의 진부함과 투박함에서 별다른 주목을 받지 못했다.

1970년대 초부터 몇몇 작가들에 의한 개별적 시도가 있었지만, 극사실화가 주도한 새로운 형상미술이 집단적 양상으로 표출된 시기는 1978년이였다. 먼저 김강용, 김용진, 서정찬, 송윤희, 조덕호, 주태석, 지석철, 권수안이 참여한 <사실과 현실> 창립전이 3월 2일부터 개최되었고, 3월 16일부터는 <전후세대의 사실주의란>전이 문영태, 송기문, 이석주, 이재권, 조상현이 출품한 가운데 열렸다. 4월 27일에는 차대덕이 기획한 <형상 78>전이 김홍주, 박동인, 박현규, 서정찬, 송근호, 송기문, 송윤희, 이두식, 이석주, 지석철, 차대덕, 한만영의 참가로 개최되었다. 또한 이해에 새로운 형상의 부흥에 주목한 동아미술제와 중앙미술대전이 창설되었고, 형상미술작가의 수상이 이어졌다. 15회를 맞은 한국미술대상전에서 김홍주(도 51)가 최우수 프론티어상을, 제 1회 동아미술제에서는 변종곤이 <1978년 1월 28일>(도 4)로 대상상을, 제1회 중앙미술대전에서는 지석철(도 52)과 이호철이 장려상을 받았다. 이들이 주로 표현했던 것은 도시의 단면과 돌, 흙 같은 자연물, 책, 벽돌, 소파 같은 일상적 사물 등이었다.

단색화 운동과 민중미술 사이에서 1970년대 후반의 형상미술은 한국현대미술사에서 간과된 측면이 있다. 단순히 미국 하이퍼 리얼리즘의 아류, 또는 구태

의연한 표현주의 계열의 미술로 인식되거나 단색화운동에서 민중미술로 넘어가는 과정의 과도기적 경향으로 주지됨으로서 그에 대한 연구도 상당히 미비한 상황이다.⁷⁵⁾ 이런 상황에서 그나마 진지한 접근을 선도했던 것은 김복영의 연구이다. 김복영은 이 시기 형상미술이 종래의 구상미술과는 명백한 차이점을 보이며 자생적이라는 인식하에 ‘신형상’이라는 용어를 사용할 것을 주장하면서, 근대 미술의 사실주의(종래의 구상미술)-신형상-민중미술로 이어지는 한국 근 현대 미술의 사실주의 계보를 주창하고 있다. 그러나 김복영의 이러한 연구 작업은 주로 극사실기법의 회화에 한정되어 민중미술과의 구체적 연결점을 도출하는데 있어서는 일정한 한계를 보인다.

이 시기 형상미술의 특징은 實在이건, 비판 대상이건 간에 모두 현실을 대상으로 했다는 것이다.

“지금의 이러한 상황 속에서 나의 개인적인 관심을 일차적으로 일상성의 문제에 집중하게 되고 또한 생활적인 차원에서 어떻게 하면 현실과 작업의 공약수를 가진 수 있을까 하는 생각을 가졌다.”⁷⁶⁾

“나는 이 땅에 끈적하게 붙어있는 심성들이 어떻게 표현되고 구체화될 것인가 하는 숙제를 안고 있었는데 민족 심성이 담겨진 살아있는 작품을 만들자는 목적은 현실을 보게 했고 정직하게 현실을 내다보일 수 있는 일로 요약되었다. 이 땅의 근현대 미술에서 찾아보기 어려운 비판적 가치관과 안목으로 이 시대상과 삶의 표정을 담은 그림이 시도되었다. 1974년 문맹자 시리즈를 발표하게 된 동기도

75) 근래에 이르러 그 미술사적 위치를 재 가늠해 보는 몇몇 연구가 발표되었다. 비교적 일찍 이에 주목한 김복영의 연구를 선두로 윤난지, 김미경 등이 쓴 논문이 있다. 윤난지와 김미경의 논문은 각각 민족주의와 개별성에 입각함으로써 김복영과의 차별화를 의도하고 있다. 특히 윤난지는 극사실주의미술이 민중미술의 미술적 배경이 되었다는 김복영의 주장에 부정적 견해를 보이고 있다.

김복영, 「80년대 한국현대미술의 계분과」(이일교수 회갑기념문집, 『현대미술의 구조 환원과 확산』, 도서출판 API, 1992, pp.115-182), 『한국현대미술이론- 눈과 정신』, 한길아트, 2006등 참조.

윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’담론」, 한국미술사 99프로젝트 엮음, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000, pp.175-207.

김미경, 「한국 단색조회화 이후 ‘신형상’의 의미」, 한국현대미술사연구회편, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004, pp.73-101.

76) 이석주, 「작가메모」, 김복영, 『위의 책』, p.278에서 재인용.

바로 이것이다.”77)

“긍정적인 면이라면 세계적인 흐름에 빠지면서 테마를 찾는 눈이 현실에 돌리고 있다는 점이죠.”78)

“이들 경향은 미술이 <생활세계>와 어떻게 관련되어야 하느냐 하는 새로운 과제에 관련해서 가능한 해답을 제시하려는 의지를 보인다는 점이다. 소위 70년대에 성행했던 형식의 탐구로부터 떠나 시야를 서술과 표면으로 전환시키고 있다는 것이다.”79)

위의 언급들에서 주지되는 것은 이 당시 새로운 형상미술에 대한 관심에는 새로운 형식의 탐구와 현실에 대한 주시가 공존하고 있었다는 점이다. 대다수를 차지했던 극사실화는 새로운 형식의 탐구에 치중하면서 실재로서의 현실에 주목했고, 비판적 대상으로서의 현실에 대한 관심도 어느 정도 작용하고 있었다.

김복영은 극사실화 작가들이 70-80년대의 경직된 사회구조를 그림으로 옮기는 과정에서 사물의 차갑고 건조한 속성에 주목하게 되었다고 보았다.

“ ...그들이 그려낸 사물들은 어느 것이나 경직된 사회 속에서 역시 경직될 수밖에 없었던 사물의 징후들을 그리며 그림으로서 인간의 경직성을 경계하고자 했다는 것이다. 이를 위해, 그리고 이 때문에 그들이 즐겨 그렸던 것은 차가운 사물이었던 바...후략. ”80)

이와 같이 민중미술 발생의 미술적 토대로서의 형상미술의 재등장에 대해 논의하기 위해서는 이러한 점에 대한 고찰이 전제되어야 할 것이다.

1970년대의 새로운 형상미술은 기본적으로 당시의 단색화로 대표되는 모더

77)김경인, 「작가의 변」, 1993년 10월 개인전 서문,

<http://www.kcaf.or.kr/art500/kimkyungin/text/statement5>.

78) 함평/김윤수, 오광수, 「전시회 리뷰(1978년 3월-6월)」, 『계간미술』, 1978년 가을호, p.194.

79) 김복영, 「80년대 한국현대미술의 제분과」, 이일교수 회갑기념문집, 『위의 책』, p.124.

80) 김복영, 「70-80년대 새로운 감수성의 실험과 <물상회화(物象繪畫)>」, 『한국현대미술-형상/ 1978-84』, 가인화랑, 1994. 5. 13.-6. 11, pp.88-89.

니즘 미술에 대한 회의에서 출발했다. 모더니즘 미술에 대한 저항과 비판을 전면에 내세웠던 민중미술과 다르게 이 시기 형상미술이 모더니즘에 대해 회의적 태도를 지녔다는 것은 거의 부각되지 않았다. 기법과 국제적 영향의 수용문제가 주요한 논점으로 일관되면서 이런 특성은 간과되었다. 그러나 이 당시 작가들이 모더니즘 미술에 대한 비판적인 입장에서 형상미술로 시선을 돌렸다는 것은 다음과 같은 차대덕의 발언에서도 확인된다(도 53).

“1970년대를 전후하여 미술 그자체에 대한 근본적인 의문을 제기하는 비판의식이 사회전반에 확산되었다. 이는 그동안 피상적이고 비판없이 받아들인 서구예술(모더니즘)에 대한 반발이며 우리 자신을 재평가하려는 발상이라고 할 수 있다. 즉 획일적이고 경직된 권위의식이 팽배한 현실로부터 탈피하여 새로운 방향을 모색하려는 데 뜻이 있다. 한국 추상미술의 한계를 극복하고자 새로운 형상회화의 모험을 기도한다. 이는 우리 자신으로 귀환이자 시대의 요구를 실현하려는 것이기도 하다.”⁸¹⁾

작가들의 형상에 대한 모색은 미국의 극사실화가 1972년 카셀 도큐멘타를 위시해 입지를 굳히는 등 국제적으로 형상미술이 다시 각광을 받게 된 상황과도 무관하지 않다. 이것은 일상의 단면과 사물을 '트롱프뢰이유(trompe-l'oeil)'기법으로 정밀하게 묘사했던 극사실 회화가 이 시기 형상미술의 주류로 부상한 사실에서도 입증된다. 극사실화 작가들은 자신들의 작업이 하이퍼 리얼리즘의 아류가 아님을 애써 강변하고 있고, 김복영은 미국의 하이퍼 리얼리즘이 한국에 전해지기 이전에 이미 이러한 기법의 그림(도 54)이 그려졌다는 실례를 들어 극사실화의 자생성을 주장하며 '신형상'이라는 용어 사용을 제안하고 있지만, 이 시기 형상미술이 하이퍼 리얼리즘의 영향을 받은 것은 확실하다고 본다. 다만 문제가 되는 것은 모방과 수용의 기준일 것이다. 한국 극사실화가 미국의 하이퍼 리얼리즘과 구별되는 점 중 가장 두드러진 것은 모더니즘과의 관계이다. 앞서

81) 차대덕, 「단상」, 『공간』, 1978년 6월호, pp. 42-45, 김복영, 『앞의 책』, p.314에서 재인용.

살펴본 바와 같이 극사실화는 모더니즘에 대한 회의에서 출발했지만, 모더니즘과 대척관계를 상정했던 하이퍼 리얼리즘과는 다르게 모더니즘의 형식논리를 계승하였다.

고영훈, 지식철, 차대덕 등 극사실화 작가들 대부분은 홍대 출신으로 박서보, 하종현 같은 단색화 운동의 주도자들 밑에서 수학했고, 본질적으로 미술 내적 논리에서 벗어나려 하지 않았기 때문에 모더니즘 미술과 완전히 결별할 수 없었다.

“당시의 판도로 봐서 기존의 모노크롬 유파는 사실화를 거부했어야 당연한데, 이들의 출발은 그렇질 않고 아주 순탄했던 것으로 보인다.”⁸²⁾

이는 초창기 민중미술운동을 선도했던 김경인, 김정현, 신경호, 오윤, 임옥상 등이 서울대 출신이었고 미술의 사회적, 역사적 위상에 시선을 돌린 점과 비교된다. 따라서 극사실화가 단색화 운동의 자연주의적 세계관과 평면성에 대한 강조를 형상에 대한 탐구와 결합시키고 있는 것은 예상된 결말이었던 것이다. 김윤수가 극사실화 작가들이 현실을 너무 주관적이고 피상적으로만 파악하고 있다고 비판⁸³⁾한 배경에는 이러한 맥락이 작용했다고 생각된다.

극사실화는 민중미술 태동과 직결되지는 않지만, 그 기법과 소재는 민중미술에 흡수되었다. 1982년에 결성한 ‘임술년’의 작품들이 그 대표적 예이다. 이 그룹의 이종구, 전준엽, 황재형 등의 작품에서는 극사실 기법과 소재가 나타나고 있다. 조상현(도 55) 등의 벽보와 표지판을 소재로 한 작품은 이종구(도 47)와, 고영훈(도 2)과 주태석(도 49)의 돌과 철길을 묘사한 작품은 황재형(도 56)과 비교된다. 이들이 극사실 기법을 선호한 이유는 임술년 동인들의 출신학교인 중앙대 미술수업이 모더니즘이 주도적이었던 1970년대 초반에도 구상회화에 강세

82) 안규철, 「우리는 하이퍼 아류가 아니다-그룹 ‘시각의 메시지」, 『계간미술』, 1983년 가을호, p.193.

83) 함평/김윤수, 오광수, 「앞의 글」, pp.194-195 참조.

를 보였고, 장리석, 최영림 등이 교수로 있으면서 정확한 묘사훈련을 중시했다는 이종구의 회고⁸⁴⁾와 당시 학생들에게 인기가 높았던 실기 수업의 강사가 배동환이었다는 점⁸⁵⁾에서 입증된다. 배동환은 극사실화 작가로 ‘자갈’을 주로 그렸지만 <병사의 휴식>(도 57)같은 사회성 있는 작품을 시도하면서 80년대 민중미술운동에 참여하기도 했다.

임술년을 결성한 이종구, 이명복, 박홍순, 송주섭, 전준엽, 황재형, 권용현 등은 당시의 구태의연한 학풍에 대한 불만을 공유하면서, 화단에 새롭게 등장한 극사실주의나 팝 아트적 경향에서 돌파구를 찾으려 했다(도 58). 이들의 이러한 노력은 현실 비판적 태도를 정비하고, 사실묘사력을 높이는데 일정하게 기여한 것으로 보인다.⁸⁶⁾ 그러나 주제의식과 관점에서 극사실화 작가들과 임술년 작가들은 확연한 차이가 있다. 조상현의 레디메이드로서의 벽보 그 자체(도 55)와 이종구의 현실에 대한 비판적 은유를 함유한 벽보 이미지(도 47)는 근본적으로 구별된다. 민중미술 작가들은 극사실화 작가들이 주목한 형상 자체보다는 그 형상의 서술 기능에 더 주목하게 되었던 것이다.

극사실화가 우위를 점한 가운데 유신정권 말기의 경직되고 폐쇄적인 사회현실을 미술에서 표현하고자 했던 작가들은 사실 소수였다. 이러한 시도를 했던 작가들에게서는 공통적인 특징이 찾아진다. 한국 미술의 정체성에 대한 고민과 한국적인 것에 모색기를 거쳤다는 점이다.

“ 내가 그림에 대해서 깊이 반성하기 시작한 것은 대학원 논문을 쓰기 위해 이 책 저책-이미 대학 때 읽었어야 할 책들-을 읽으면서였다...중략

내그림의 대상이 미국 사람이 아닌 바에야 한국 사람에 맞는 그림을 그리는 것이 당연하다고 생각했다.

우리 이웃의 감동을 얻어내기 위해서는 구상 작품을 만드는 것이 옳으리라는

84) 2005년 2월 본 논자와의 인터뷰.

85) 이태호, 「버림받은 정직성, 밀둥 잘린 삶터의 분노-이종구의 두 번째 ‘땅의 사람들’전에」, 『현대작가선 5 땅의 사람들 이종구』, 학고재, 1992, p.73참조.

86) 이태호, 「위의 글」, p. 74.

생각에 작업을 시작했다. 물론 우리의 역사와 현실을 그려야 하며, 이는 우리의 전통과 단절되어서는 안 되리라 굳게 믿으면서……중략……오늘의 현실이 얼마나 구조적으로 왜곡되고 굴절되어 있는가를 다시 한번 절실히 느꼈다. 소위 예술이니 문화니 하는 것들은 결국 현실의 모순 구조를 은폐하기 위한 허위 의식에 도구에 불과하다는 참담한 현실을 인식하였다.”⁸⁷⁾

"당시 군사통치를 기조로 한 유신정권이 내세운 것은 소위 한국적 민주주의라는 것이었는데 그것은 자유민주주의에 대한 개인의 자유를 제한하고 민중의 기본권과 알권리를 속박하기 위한 기만적인 저의가 있었던 것이었지만 당시의 학계에서 한국학에 대한 관심과 연구도 활발했던 것으로 기억한다. 나에게 있어서도 한국적 이미지가 무엇인가를 밝혀보고자 했던 것이 대학원 시절의 논제였다.

한국적이란 신라나 이조시대의 형상들을 재현해 내는 것 또는 모더니이즈 시키는 것 보다는 이 현실에 눈을 돌려야 한다는 생각이 마음 한구석에 체증같이 자리를 잡았다.”⁸⁸⁾

위의 인용에서 임옥상과 김경인은 당시 사회에 팽배해 있던 한국성에 대한 관심에서 영향 받아 한국 미술의 정체성에 대해 고민하게 되었고 그것이 현실에 대한 관심으로 이어졌음을 토로하고 있다. 그러나 임옥상의 경우에서 명백히 드러나 있듯이 이들은 당시 한국미술의 정체성 문제를 주도했던 단색화 운동과는 다른 입장을 취했다. 이들 논리의 대부분은 문학에서 가져온 것으로, 당연히 형식보다는 내용 문제가 더 부각되고 있다.

이러한 인식에서 새로운 형식의 탐구보다는 전통의 발견과 현대적 계승, 주제의 효과적인 전달이 주 관심사가 되었다. 따라서 앵포르멜, 초현실주의, 표현주의 등 다양한 경향이 섭렵되었고, 단색화에 대해서도 대부분의 극사실화 작가들 보다 훨씬 자유롭게 비판적 입장을 견지할 수 있었다.

“백색. 백의 민족. 선비. 노장사상을 운운하면서, 흑백만이 우리 색이며 주체적

87) 임옥상, 『벽없는 미술관』, 생각의 나무, 2000, pp. 5-6.

88) 김경인, 「나에게 있어 그림이라는 것」, 1989년 6월,

<http://www.kcaf.or.kr/art500/kimkyungin/text/statement1>.

한국 역사, 한국 미술사, 한국적 민주주의로 ‘박정희 유신’을 침이 마르도록 칭송할 때, 나는 한국적인 것이 무엇인지 모르지만 색을 쓰는 것이 미술이라고 생각해 쓰고 싶은 색을 마음대로 쓰면서 그림을 그렸다. 그러다 보니 국전에도, 그밖의 어떤 공모전에도 내가 설 자리는 없었다.”⁸⁹⁾

위의 언급처럼 당시에 그려진 <산수 II>(도 59)는 빨강, 초록, 파랑 등 원색을 구체적인 이미지 묘사와 함께 거침없이 사용해 전통적인 산수화와 자본주의의 상징인 광고판의 불온한 조합을 이루어 내고 있다. 극사실화에서 나타나는 색과 이미지와는 확실하게 다르다.

당시에 오경환(도 60), 이상국(도 61), 손장섭, 김정현(도 62) 등도 동일한 맥락의 작품을 선보였다.

“오경환의 작품은 두가지로 분류할 수 있는데 하나는 공장건물, 판자촌 풍경 등 현실에 깊이 밀착하여 이를 감동적으로 파악한 것과 민화와 한국 춤에서 모티브를 따온 말하자면 전통적인 것에서 소재를 택하여 일련의 단색구조를 통하여 현대적인 감각을 나타내며 확고한 자기 조형어법을 들고 나온 것이 있습니다.”⁹⁰⁾

같은 지면에서 김윤수와 오광수는 위의 언급 외에도 이상국과 김정현이 소재와 주제 모두에서 한국적인 것에 관심을 돌려 일정한 성과를 이루어 내고 있다고 평했다.⁹¹⁾ 이들의 작품은 강하고 두꺼운 윤곽선과 각진 형태, 마티에르의 강조 등을 특징으로 하여 표면적으로는 이중섭, 박수근 등 표현주의 기법을 사용했던 화가들의 작품을 연상시켜 식상한 느낌마저 주고 있지만, 시선은 근대화와 산업화의 뒤안길인 판자촌이나 도시 변두리의 황량함을 향하고 있다. 그러나 이러한 경향 전체에서는 현실에 대한 일정한 거리두기라는 한계가 발견된다. 그 원인은 작가들의 현실인식이 아직까지 체계적 단계에 이르지 못했다는 점, 그리

89) 임옥상, 『위의 책』, p. 40.

90) 함평/김윤수, 오광수, 「전시회 리뷰(1977.12-1978. 2)」 중 오광수의 말, 『계간미술』, 1978년 봄호, p.181

91) 함평/김윤수, 오광수, 「위의 글」, p.181참조.

고 긴급조치로 점철된 살벌한 분위기에서 작가들이 직접적인 표현보다는 은유와 상징이라는 우회적 방식을 택할 수밖에 없었으리라는 점이다(도 63).

현실 비판적 경향이 대략적으로 집단으로 표출된 것이 ‘12월전’과 ‘제3그룹’이었다. ‘12월전’은 김정현, 민정기, 신경호, 임옥상등이 참여했고 1974년에서 1983년까지 모두 11회의 전시회를 열었다. 모임 결성의 주도는 임옥상이 했다.⁹²⁾ 그 성향은 다음과 같았다.

“‘십이월전’은 당시 20대 후반의 젊은 패기와 의지로 모인 작품 발표를 중심으로 한 그룹 활동이었다. 어디에도 귀속시키기를 거부하고, 누구에게나 자신의 자존을 굽힐 수 없는 자유로움을 추구하였고, 이러한 것들은 자신의 창작 생활의 원천이 되었다. 월 1회의 월례 모임에서는 사회 전체의 변화에 기여할 방안을 찾았고 미술계의 각종 패악에 대해 신랄한 비판이 무성했다.”⁹³⁾

‘제3그룹’(도 64)은 1974년에서 1981년까지 전시회를 개최했고, 김경인, 임옥상 등이 참여했다. ‘12월전’과 ‘제3그룹’전 모두에 참여했던 김경인, 임옥상은 민중미술과 관련해 ‘제3그룹’전에 대해서는 별다른 언급을 하고 있지 않지만, 이 그룹전에 출품된 작품을 보면 현실 비판적 의식이 드러나 있다(도 65, 도 66, 도 67). 두 집단은 서울대 출신으로 현실에 문제의식을 가진 사람들이 모여 있었다는 공통점을 갖고 있다. 이렇게 이들은 형상미술의 추세였던 형상 자체에 대한 탐구보다는 형상을 통한 미술의 사회적, 역사적 맥락에 시선을 돌림으로서 민중미술태동의 직접적 토대를 형성했다.

형상미술의 재등장이 세계적 추세임을 입증하고, 작가들의 새로운 미술적 시도를 직접적으로 자극했던 것 중 대표적인 예는 1980년대 초에 서울미술관을 중심으로 소개된 신구상미술 등 유럽 현대미술의 형상적 흐름이었다. 1960년대

92) 임옥상, 『위의 책』, p. 6 참조.

93) “12월전”의 마지막 회장이었던 윤성진이 “12월전” 종료후 10년이 지나, 덕원 미술관에서 열렸던 “12월전-그후 십년전”(1993. 2. 24-3. 10)의 도록 서문에서 당시를 회상한 글, 이석우, 『역사의 들길에서 내가 만난 화가들 上』, 소나무, 1997, p. 50에서 재인용.

중반에 프랑스에서 선보인 신구상미술은 그동안 국내에 거의 소개되지 않다가 이때에 이르러 본격적으로 전시를 가졌다. 서울미술관에서 열렸던 <프랑스 신구상회화전>(1982. 7. 10-8. 15)은 프랑스 정부가 조직해 일본에서 특별전을 했던 <구상회화혁명-세잔느에서 오늘날까지>에서 프랑스 신구상회화의 대표작만 선별한 기획전이였다. 기획자인 알랭 쥬프르와는 전시 서문에서 신구상회화 작가들이 모두 회화를 있는 그대로의 오늘의 세계에 연결시켜 가며 혁신하려는 공통된 욕구를 지니고 있다는 말로서 이들이 새로운 미술적 소통을 지향하고 있음을 지적했다.

“미술이란 모든 매스미디어의 교묘한 거짓말을 넘어서서 모든 개인들이 서로 자유롭게 만나고 서로 이야기하고 멀리 떨어져 있으면서도 이해할 수 있게 하는 국제적인 집단적 모험이라고 나는 믿습니다.”⁹⁴⁾

이 전시에 출품된 모노리(도 68), 예로(도 69), 크레모니니(도 70), 레칼카티(도 71) 등의 작품은 당시 작가들에게 큰 충격을 주었다. 국내 현대미술계가 형식주의에 집착하고 있던 상황에서 유럽 현대 미술이 형식보다 내용을 중시하는 추세로 변모했다는 사실은 단색화로 대표되는 모더니즘 미술의 획일화에 도전할 수 있는 정당성을 부여했던 것이다. 이것은 형상미술의 재등장에 주목한 젊은 작가들뿐 아니라 기존의 구상미술작가들 역시 이 전시에 큰 의미를 부여하고 있는 사실에서 입증된다.⁹⁵⁾ 또한 신구상 회화를 선도했던 아로요, 아이요, 레칼카티 등이 주장한 “우리는 시간과 공간속의 진정한 개인으로서 우리를 표현하고자 하며, 그렇기 때문에 우리의 문제는 미술이 새로운 표현형식을 창안하거나 발견하는데 있는 것이 아니라, 형상을 통하여 가능하한 많이 생각할 것들을 제시하려는데 있다”⁹⁶⁾는 1980년대 초반 민중미술의 논리와 유사성을 보인다.

94) 알랭 쥬프르와, 최민 옮김, 「프랑스의 새로운 역사화-안목을 갖춘 한국인 모두에게 보내는 편지」, 『프랑스의 신구상회화』, 서울미술관, 1982. 7. 10-8. 15.

95) 김홍수, 「<프랑스 신구상>전을 계기로 본 한국화단의 현주소」, 『조선일보』, 1982. 7. 24.

IV. 민중미술과 민족문학⁹⁷⁾

앞에서 살펴본 바와 같이 민중미술은 한국현대미술사에서 금기시되어왔던 비판적 리얼리즘 미술의 전통을 수용했다. 비판적 리얼리즘 미술과 더불어 민중미술의 전개과정에서 반드시 주목되어야 하는 것이 민중미술과 민족문학과의 관계이다.

민중미술운동의 발생과 전개에서 문학은 매우 중요한 역할을 담당했다. 단색화 운동으로 대표되는 한국 모더니즘 미술의 획일화된 형식실험과 순수주의에 반발해 새로운 미술을 추구하던 미술인들에게 민족문학은 예술의 사회참여와 정체성 문제에 선진적인 해결책을 제시한 이상적 모델로 작용했다. 민족문학이 민중미술 작품과 이론, 작가의식과 조직결성에 이르기까지 광범위한 영향력을 발휘한 배경에는 민족문학의 이러한 위상이 자리 잡고 있었기 때문에 가능했다. 민중미술과 민족문학의 관계는 본 논문의 중심 주제로서 이 장에서는 민족문학이 어떠한 전개과정을 거쳐 민중미술에 수용되고 재현되는가를 분석해 보고자 한다.

1. 참여문학과 민중미술

1) 4.19혁명과 민족주의 논쟁

1980년대 민중미술에서 민족주의의 문제는 큰 부분을 차지했다. 민족주의는 민족의 현실을 토대로 한 작품과 더불어 민족 형식의 계승과 규명의 문제에 이르기까지 다각도로 조명되었다. 특히 민중미술운동에서 가장 두각을 나타냈던 목판화(도 22)와 걸개그림(도 23)은 내용과 형식 둘 다에서 민족주의의 문제를

96) 정중헌, 「유럽화단에 '새로운 구상'선풍」, 『조선일보』, 1982. 6. 12.

97) 이 장의 일부는 『한국근대미술사학 제14집』에 발표되었다.

채효영, 「1980년대 민중미술의 발생배경에 대한 고찰-1960,70년대 문학과와의 관련성을 중심으로」, 『한국근대미술사학 제14집』, 2005년 상반기.

일관되게 추구했다. 목판화와 걸개그림은 전통적인 목판화와 탕화 중 패불에서 유래된 것으로서, 이러한 전통 양식에 민족 민중적 현실에 대한 내용을 얼마만큼 효과적으로 담아내는가가 관건이었다고 할 수 있다. 이는 1970년대에 이르기까지 한국 현대미술에서 나타난 지배층 문화 중심의 민족적 전통의 계승과는 대비되는 측면에서 진행된 것으로, 이렇게 민족적 전통의 계승문제가 갈라진 배경에는 4.19혁명 이후 진행된 두 가지 다른 성격의 민족주의 논쟁이 작용하고 있다.

1960년 4.19혁명은 한국전쟁 이후 친미, 반공 일변도였던 이승만 정권에 의해 단절되다시피 했던 민족주의에 대한 논쟁을 부활시켰고 지식인이 유례없이 사회적으로 주목을 받음으로서 대중적 차원에서 중요한 사회적 계층으로 등장하게 했다⁹⁸⁾(도 24).

4.19혁명이 파급시킨 민족주의 논쟁은 크게 두 가지로 구분될 수 있는데, 하나는 당시의 진보적 단체, 체제 비판적 지식인들이 주도했던 저항적 민족주의로 이는 일제 식민지하에서의 항일 독립투쟁을 주도했던 민족주의를 일정 부분 계승하고 있으며, 혁명 이후 민주화 운동을 통일운동으로 연결시켜 평화 통일론, 중립화 통일론을 제기하는 한편, 민족경제의 자립을 위해 내포적 공업화론을 주장하기도 했다. 이러한 저항적 민족주의는 1964년과 1965년의 한일회담 반대운동과정에서 대중적인 호소력을 가짐으로 한때는 위세를 떨쳤으나, 이후 이를 억압한 군사독재정권의 장기집권과 외세의 차관을 도입한 국가주도의 경제성장이 성공하게 되자 입지가 크게 약화되었다.

다른 하나는 1961년 5.16군사 쿠데타로 집권한 박정희 정권이 주도했던 관주도의 민족주의로 이는 태생부터 모순된 성향을 띠었다(도 25). 박정희는 표면상으로는 4.19혁명의 계승을 내세우며 민족의 주체성과 민족문화의 우수성을 주창하며 민족의 약진을 외쳤지만, 그는 5000년에 걸친 민족의 역사를 일반적으

98) 정용욱, 「5.16쿠데타 이후 지식인의 분화와 재편」, 노영기의, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』 (선인, 2004), p.161참조

로 “퇴영과 조잡과 침체의 연쇄사”로 파악하였다⁹⁹⁾. 일본군 장교출신인 박정희는 일본 메이지 유신시대의 부국 강병적 민족주의를 숭상하여 조선의 사대부 문화를 사대주의적이고 당파적인 것으로 단정, 망국의 주범이라는 식민사관을 그대로 답습하는 태도를 견지하지만, 북한의 김일성체제에 대응, 정권의 비정통성을 무마시키기 위해 국수주의적 민족주의를 추구했다. 박정희 정권의 이러한 성향은 경제개발과 산업화를 최우선으로 그 외의 모든 민족 통합적 논의를 통제하는 것으로 나타났고, 그 방법은 반공이데올로기의 강화였다. 한국을 일본과 더불어 동아시아의 세력 거점으로 전유하고자 했던 미국은 5.16군사 정권의 이러한 민족 분열적 시도를 반기는 입장이었다.

1963년에 박정희가 대통령으로 선출되고, 1964년 ‘인혁당’, ‘통혁당’사건과 때를 같이해 북한 측이 대남 강경노선에 따라 1965년부터 무장공비를 남파, 1968년에 ‘청와대 기습사건’, ‘울진, 삼척무장공비 침투사건’이 일어나자 박정희 정권은 체계적인 반공교육과 반복의식 고취에 힘쓰므로 진보적 지식인조차도 대북인식이 악화되어 결과적으로는 반공이데올로기가 고착화 되었다.¹⁰⁰⁾ 이렇게 1960년대 중반부터 반공이데올로기가 정착해 유신체제의 성립 무렵에는 독재정권의 유지와 강화를 위해 보다 직접적이고 주도면밀하게 동원되었다.(도 26) 이러한 두 가지 양상의 민족주의는 이후 한국사회의 지식인들을 양분하는 요인으로 작용했다.

한국현대미술에서 민족주의 논쟁은 1969년의 “현실동인”선언을 제외하고 1980년대에 민중미술운동이 진행되기 전까지는 단색화운동처럼 별다른 갈등 없이 박정희 정권이 주도했던 관주도의 민족주의를 수용하는 것으로 나타났다. 박정희 정권이 정권유지와 강화차원에서 국가주의와 민족주의를 결합시켰다는 것은

99) 김세중, 「박정희의 통치이념과 민족주의」, 유병용 외, 『한국현대사와 민족주의』, 집문당, 1996, p.134에서 재인용.

100) 정창현, 「1960년대 반공이데올로기의 정착과 지식인층의 대북인식 변화」, 노영기외, 『앞의 책』, pp.227-256 참조. 박정희 정권이 반공 교육과 반공 이데올로기 강화에 이용한 대표적인 예가 1968년에 일어난 ‘이승복 어린이 사건’이다.

주지의 사실이다. 이것은 민족문화 중흥이라는 기치 하에 여러 국책사업의 모습으로 등장해, 미술에서는 민족기록화 사업과 위인 기념동상 건립 사업이 시행되었다. 특히 1960년대 말부터 시행된 민족기록화 사업에 추상작업을 하던 대다수 단색화 작가들이 적극적으로 참여한 사실은 경제적 이유를 감안하더라도, 이들의 정권주도 민족주의에 대한 밀착성을 드러낸 대표적 사례이다. 따라서 민중미술이 저항적 민족주의로 시선을 돌린 데는 이러한 미술계에 대한 반발과 비판에서 문학에서 일궈낸 성과에서 영향을 받은 결과라고 할 수 있다.

2) 참여문학논쟁과 민중미술

민족주의의 분화된 흐름은 4.19혁명을 자체 내로 심화하는 과정에서 한국사회의 특수성에 주목하기 시작한 문학계에 큰 영향을 주었다. “4.19가 가져다준 최대의 기여는 무엇보다도 전쟁과 분단의 의미에 대한 깊은 성찰을 가능하게 해주었다는 사실이다”¹⁰¹⁾는 지적은 현실의 피폐함과 분단의 의미를 개인의 내면적인 차원으로만 국한시키거나 세태 묘사로 변질시킨 전후문학의 병폐가 극복되기 시작했음을 드러내고 있다. 이는 6.25전쟁이 민족분단의 고착화라는 심각한 위기의식에서 1950년대의 이데올로기 자체에 대한 외면에서 벗어나 분단에 대한 심층적인 숙고로 이어졌다. 이러한 배경에서 1960년대 문학계의 최대 쟁점인 순수, 참여문학론이 대두되었다. 60년대 중엽을 전후하여 본격화된 이 논쟁은 이미 1950년대 후반 이어령¹⁰²⁾에 의해 제기되었던 것으로 싸르트르를 중심으로 하는 프랑스 실존주의의 앙가주망 운동에 간접적으로 영향 받은 바 크며, 4.19 혁명 이후 본격화되었다.¹⁰³⁾

101) 하정일, 「주체성의 복원과 성찰의 서사」, 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1960년대 문학연구』, 깊은샘, 1998, p.25.

102) 이어령은 <저항의 문학>에서 문학의 탐미적 경향이나 순수에의 도취가 문학 활동의 진정한 의미를 몰각한 데에서 비롯된 것이라고 주장했으나 설득력을 가지지는 못했다.

103) 홍사중, 김병걸, 최일수, 임중빈 등이 합세한 참여론은 예술지상주의의 허구성을 지적, 비판하는 것이 주된 내용으로, 현실의 부조리를 고발, 비판하는 문학의 정신을 리얼리즘과 연결시켰고, 역사의식에 바탕을 둔 작가의 사회적 태도와 그 책임을 강조하였다. 참여론에 반대하는

4.19혁명을 거쳐 10월, 『새벽』에 발표된 최인훈의 장편소설 「광장」은 문단에서 참여론의 대두에 증폭제로 작용했다. 이어서 김우중은 「새세대, 새문학」(『자유문학』, 1961년 1월호)에서 참여문학론에 대해서 하나는 부조리와 모순으로 점철된 현실에 대한 비판의식을 지녀야 하며, 다른 하나는 이러한 현실에의 참여문학이 분단체제에서 지배 이데올로기의 일환인 반공 이데올로기로서 매도당하더라도 이에 굴복하지 않고 저항하는, 곧 “레지망스의 태도를 가져야” 한다고 했다¹⁰⁴). 이 두 가지는 1960년대 참여문학론의 비평적 입장을 정초하는 중요한 문제의식이다. 참여론의 현실비판의식은 1965년에 『현대문학』에 발표된 남정현의 「분지」에서 정점을 이루었다¹⁰⁵). 남정현은 「분지」에서 미국이라는 외세의 존재를 본격적으로 비판하는데, 이는 1980년대에 이르러 광주민중항쟁을 계기로 반미의식이 대두되게 됨을 유념해 볼 때 매우 선구적이었다.

미술에서 이 시기의 선구적 작업의 행태를 제시한 작가가 신경호다. 신경호는 고교 재학시절에 문학서클에서 활동하는 등 일찍부터 문학에 심취했고, 대학시절에는 김수영, 김지하의 시를 즐겨 읽었다고 한다.¹⁰⁶) 그가 1971년에 그린 <옛날이야기>(도 34)는 수원 용주사의 벽화 ‘토끼와 호랑이’를 변안한 것으로 한반도 지도 위에 제국주의를 백호로, 그 제국주의의 지배아래 놓인 우리의 모습은 누런 토끼로 표현하였다. 이 그림은 1980년대 민중미술에서 반미그림이

입장에서 문학의 본질적 순수성을 옹호하고 나선 서정주, 김상일, 이형기, 김양수 등의 주장이 충돌하면서 순수, 참여문학론의 논쟁적 확대가 이루어졌다. 순수 참여 문학논쟁이 문학의 사회적 기능에 대한 평면적 인식에서 벗어나 자체 내의 논리를 갖기 시작한 것은 김봉구가 1967년에 발표한 「작가와 사회」를 중심으로 한 양가주망 운동의 이데올로기적 편향성에 대한 경고에서부터이다. 60년대 후반의 문학적 경향과 문단적 분파를 예견하게 하는 이 발언은 임중빈, 김현에 의해 반박되고, 다시 정명환에 의해 수정된다. 참여문학이란 문학의 환경향이며, 참여의 개념 자체를 이단시할 것이 아니라, 집단의식과 자아의식의 결합관계로 규정해야 한다는 것이 정명환의 결론이다.

104) 고명철, 『1970년대의 유신체제를 넘는 민족문학론』, 보고서, 2002, p.39에서 재인용.

105) 윤병로, 「새세대의 충격과 60년대 소설」, 김우중외, 『한국현대문학사』, 현대문학, 1993, p.327.

106) 이태호, 「무덤그림에서 시작된 현실의 냉소적 표정들」,

신경호, 『넋이라도 있고 없고』, 개인전 도록, 1992.

등장하기 벌써 십여 년 전에 반외세의식과 민화형식 차용에서 선진적인 모습을 보여주고 있다. 당시 한국미술의 상황을 상기해 볼 때, 신경호가 드러내고 있는 외세와 민족 전통에 대한 선진적 시각은 이미 1960년대에 외세와 민족 문제를 탐구했던 문학에서 영향 받은 것이라고 볼 수 있다.

이후 참여문학논쟁은 김수영과 이어령의 논쟁으로 발화되는데, 이는 순수문학이나 참여문학이냐의 대립을 넘어 당시의 문학이나 문화에 대한 실질적인 억압이 있었느냐 없었느냐, 작가는 정치적 억압에 대항해야 하는가 하는 정치권력과 문학적 자유의 함수관계¹⁰⁷⁾를 나타낸 것이다. 김수영은 4.19혁명을 계기로 타협과 정체라는 자신의 소시민성에 대한 갈등을 사회적 의미로 확대시키게 되었다. 김수영은 참여문학론의 비평적 입장을 문학비평에 국한시키는 협소한 논의에서 벗어나 문화와 정치권력의 영역으로 확장된 논의를 펼쳤다¹⁰⁸⁾. 김수영의 참여론은 언론의 무기력과 지식인의 퇴역성에 대한 비판에서부터 출발하며, 자유주의의 입장에서 한국문화의 다양성과 활력을 깨치는 무서운 폭력을 정치적 자유의 결여라고 규정하였다¹⁰⁹⁾. 이러한 논쟁¹¹⁰⁾을 거쳐 참여문학론은 문학의 사회적 역할에 대한 적극적 의식에서, 윤리적 차원과 리얼리즘의 방법에 대한 관심을 확대시키게 되었다.

백낙청은 1966년 『창작과 비평』 창간호에 실린 「새로운 창작과 비평의 자세」에서 한국에서 순수주의 고수가 갖는 정치, 사회적 함의를 다음과 같이 비판했다.

“오늘날 한국에서 순수주의를 고집하는 입장은 서구예술가들의 경우와도 또 다르다. 건실한 중산계급의 발전을 본 일 없는 한국사회에 유럽 부르조와지시대의

107) 김용락, 「민족문학 논쟁사」, 실천문화사, 1997, p.100.

108) 고명철, 『앞의 책』, p.45.

109) 권영민, 『한국현대문학사 1945-1990』, 민음사, 1993, p.181.

110) 참여론의 전초를 마련했던 이어령은 문학의 위기를 문화 자체의 응전력과 창조력의 고갈에서 찾아야 한다고 주장하였고, 시대적 상황 변화에 추종하는 문학인들의 자세를 비판한다. 그 결과 문화의 자율성에 대한 신념을 내세운 이어령은 순수문학론의 주창자로 변신하게 된다.

예술신조가 뿌리박았을리 없다. 그런데도 불구하고 문학의 순수성을 금과옥조인 양 내세우는 것은 제대로 정리 안된 전근대적 자세를 제대로 소화 못한 근대 서구 예술의 이론을 빌려 옹호하려는 노력으로 보인다. 이것은 정치·경제면에서, 유럽 중산층의 정치·경제이념을 핑계로 한국의 후진적 사회구조를 견지하려는 것과 정확히 대응되는 현상이다.”¹¹¹⁾

『창작과 비평』을 중심으로 전개된 이러한 논리는 이 잡지와 밀접한 관계를 맺고 있던 김윤수에게 상당한 영향을 주어, 그가 한국 현대미술의 순수주의를 비판하는 주요한 논거로 작용하게 되었다.

이 시기 참여문학의 성과중 특히 김수영과 신동엽의 시는 민중미술작가들에게 큰 영향을 주었다. 김수영과 신동엽의 작품세계는 민주주의와 민족적 현실에 대한 비판적 모색을 예술로 승화시킨 본보기로 특히 미술적 감성과 시적 감성이 상통한다는 점에서 민중미술작가들에게 깊은 감화를 주었다. 김수영의 도시적 감성에 입각한 비판적이고 풍자적인 시세계, 신동엽의 농촌 공동체를 기반으로 한 동학-3.1운동-4.19혁명으로 이어지는 민족사적 전통에 입각한 참여시¹¹²⁾는 1980년대 내내 민중미술작가들의 작품에서 형상화되었다.(도 27)

미술에 있어서 한국전쟁(6. 25전쟁)에 대한 참여문학 쪽의 성과에 비교될만한 결과물은 1984년에 이르러서야 등장하게 된다. 1984년에 열린 현실과 발언 동인전인 <6.25>전(도 28)의 「모시는 글」에서는 다음과 같은 구절이 있다.

“그것은(6.25) 민족사상 가장 가혹한 시련이며, 그러므로 그것은 민족의 삶을 그 근원에서부터 결정짓는 어떤 힘이기도 한 것입니다. 따라서 그것은 결코 과거의 일이 아니며, 우리의 눈앞에 현실적 삶의 모습으로 나타나 있는 것입니다.”¹¹³⁾

111) 백낙청, 「새로운 창작과 비평의 자세(창작과 비평, 1966년 창간호에 실림)」, 백낙청 평론집, 『민족문학과 세계문학 I』, 창작과 비평사, 1978, p. 32.

112) 이와 때를 같이해 한글세대이자 4.19혁명을 통해 민주주의의 저력을 느낀 소위 4.19세대에 의해 『창작과 비평』, 『문학과 지성』이 창간되면서 참여문학론이 더 나아가 정권력에 대한 체계적 분석을 시도, 1970년대의 민족문학론으로 심화되어 사회전체에 영향력을 과급시키는데 기여 한다.

113) 『6.25 현실과 발언 동인전』, 아람미술관, 1984. 6.26-7. 1.

한국전쟁에 대한 이러한 인식은 1980년의 광주민주화운동을 통해 미국을 다시 보게 되는 시대적 상황과 관계가 있으나, 그 배경에는 그때까지 문학이 이룬 성과가 있었다.

이 전시회의 출판작 중 하나인 오윤의 <원귀도>(도 29)는 반공 이데올로기적 측면이나 보편적인 휴머니즘에서 한국전쟁을 다루었던 기존의 전쟁미술과는 다른 차원에서 전쟁에 접근했다. 이 작품에서는 여전히 멕시코 벽화운동, 특히 포사다의 영향을 보여주는 해골인물이 등장하고 있지만, 전체적으로 지극히 한국적인 현실이 표현되고 있다. 여기서 묘사된 한결같이 신체가 온전하지 못한 인물 중 특히 중간 부분에 위치한 허리가 잘려진 인물은 전쟁이후 현재까지 계속되고 있는 민족분단을 상징하고 있는 것으로 보인다(도 30). 분단의 원인이 단순히 좌우의 이데올로기적 갈등에서 파생된 것이 아니라 일제 식민지 시대 이래로 냉혹한 국제적 역학관계와 제국주의의 확장, 해방이후 남북에서의 권력투쟁과 같은 보다 심층적인 역사적 배경과 관련이 있다는 인식은 왼쪽에서 세 번째에 있는 참수당한 전봉준을 상징하고 있는 듯한 인물에서 표현되고 있다. 이러한 첨예한 문제의식은 1960년대 이후의 민족문학, 특히 분단문학이라 명명되던 민족분단을 소재로 한 문학작품에서 제시되었다. 또한 아울러 주목되는 바는 오윤의 부친인 오영수의 영향이다.

오영수는 일반적으로 현실비판이나 참여적 태도와는 무관한 서정적이고 향토성 짙은 단편소설의 작가로 알려져 있다. 오영수는 순수문학의 전통을 계승했지만, 현실문제에도 눈을 돌렸는데 제주도 4.3항쟁 때 억울하게 죽음을 당한 한 여자의 얘기를 쓴 「후일담」(『현대문학』, 1960. 6월)같은 작품이 그 예이다¹¹⁴⁾. 그는 당시의 시대적 상황에서는 매우 획기

114) 강진호, 이상갑, 채호석 편, 『증언으로서의 문학사』(깊은샘, 2003), p.146. 오영수의 「후일담」은 여러 판본의 단편소설집을 살펴보았지만, 어디에도 실려 있지 않아 확인할 수가 없어서, 위의 책에서 언급한 내용을 그대로 인용했다.

적으로 경찰, 군대에 의해서 학살당한 여자를 옹호하고 있다. 오영수는 6.25전쟁 중에 종군작가로 종군했고 그 체험을 몇몇 단편소설에서 표현하고 있는데, 특히 「안나의 유서」라는 작품에 주목할 만하다. 이 작품은 한 평범한 처녀가 전쟁 때문에 양공주로 전락, 자살하는 과정을 그린 단편으로, 여기서 오영수는 전쟁을 단순히 개인적인 차원이나 세태묘사에 국한시킨 당시의 전후문학과는 다르게 전쟁의 피해자인 일반대중에 대한 깊은 연민의 시선에서 상당한 현실비판 의식을 드러내고 있다. 따라서 <원귀도>에서 표현되고 있는 전쟁 때문에 고통 받는 대다수 민족 구성원들에 대한 오윤의 애정 어린 시선에는 이러한 오영수의 영향이 작용했다고 볼 수 있다.

2. ‘현실동인’

4.19혁명과 이로 인해 촉발된 저항적 민족주의에 대한 관심은 문학과와 긴밀한 유대관계를 통해 한국전쟁 이후 최초로 사회비판적 미술을 등장시켰다. 1960년대 후반 김지하와 김윤수 · 오숙희 · 염무웅 · 이성부 · 안인학 등은 폰트라(Pontra-Poem on Trash:쓰레기 위에 시를)라는 이름의 그룹을 만들었고 결과적으로 오윤이 중심이 된 ‘현실동인’의 탄생을 유도하고 지원했다¹¹⁵⁾. 특히 오숙희는 오윤의 친누나로 미대생이었음에도 불구하고 문인들과 매우 친분이 두터워 오윤이 고교생이었을 때 김지하와 만나게 했다. 소설가 오영수를 아버지로 둔 이들 남매는 어릴 때부터 문학과 밀착되어 있었고, 성장한 이후에도 이렇게 문인들과 친밀한 관계를 가짐으로서 문학으로부터 지속적인 영향을 받았다. 문학을 통해 오윤은 일찍이 민중문화의 전통과 정서에 접근할 수 있었던 것이다. 따라서 오윤이 중심이 된 “현실동인”은 태생부터 문학과 밀착될 수밖에 없었다.

115) 김지하, 『앞의 책』, p. 152.

1969년, 서울대 미대생이었던 오윤·임세택·오경환은¹¹⁶⁾ “현실동인”을 결성하고 전시회 개최를 추진했다. 그러나 전시회는 미리 발간된 팸플릿을 보고 이들 작품이 불온하다고 판단한 공안당국, 교수진과 가족들의 방해로 무산되었고, 작품 역시 소실되어 현재, “현실동인’ 제 1선언’¹¹⁷⁾이라는 제목의 팸플릿만 남아 있는 상태이다. “현실동인’ 선언’은 글 내용 자체가 난삽하고 관념적이고, 특정한 사회현실에 대해 전혀 언급하고 있지 않은 점에서 사실 공안당국의 표적이 될만한 이유가 충분하지 않았지만, 당시가 동백림 사건(1967년) 직후여서 사회분위기가 매우 삼엄했다는 점을 상기해 볼 때, 이러한 분위기와 미술의 현실참여를 무조건적으로 불온시 했던 한국미술의 행태가 복합적으로 작용해 이를 무산시켰던 것으로 보인다.¹¹⁸⁾

“현실동인’ 선언’이 나오게 된 배경에 대해 김지하는 다음과 같이 회고하였다.

“그것은(‘현실동인’ 선언)은 ‘폰트라’로부터 한 답론으로서 자연스럽게 싹텄다. 정조년간의 속화와 진경산수와 민화에 대한 관심은 리얼리즘, 사회적 리얼리즘 미학에 새로운 수정을 가하면서 멕시코 리얼리즘을 본보기로 삼아 이른바 ‘민족리얼리즘’으로 차츰 떠오르기 시작했다.”¹¹⁹⁾

“현실동인’ 제 1선언’은 김지하가 쓰고 김윤수의 감수를 거쳐 나온 것이었다.¹²⁰⁾이 선언문은 여러 개의 소 단락으로 나누어 예술과 현실과의 관계를 조망하고 있는데, 지향하는 바는 다음과 같다.

116) ‘현실동인’은 일반적으로 오윤, 임세택, 오경환 이렇게 세 사람으로 알려져 있으나 김지하는 그의 회고에서 사실상 강명희도 참여했음을 밝히고 있다. 다만 강명희는 작품은 제작하지 않았던 것으로 보인다.

김지하, 『흰 그들의 길2』, 학고재, 2003, p.156 참조.

117) 이 제목으로 미뤄 볼 때 김지하 등은 연차적으로 ‘현실동인’선언을 발표할 계획이었지만 전시자체가 무산되면서 불발로 끝난 듯 하다.

118) 「김윤수 인터뷰」, 『당신은 나의 태양』 전시중 모니터, 2004. 10 .1에 한 인터뷰.

119) 김지하, 『위의 책』, p.156.

120) 김지하, 『위의 책』, p.156.

김지하, 『김지하 전집/제 3권 미학사상』, 실천문화사, 2002, p. 77.

“우리는 미학적 불모와 현실에 대한 무기력, 외래 신행식에의 몰지각한 맹종과 조형질서의 무정부상태, 그리고 순수의 미신이 지배하는 이 척박한 조형풍토에 그것들의 극복을 위해 마땅히 도래해야 할 치열한 현실주의 바람의 필연성과 그 정당성을 확신한다.”¹²¹⁾

여기서 주목되는 것은 “현실동인”이 사회현실보다는 미술 현실에 대한 비판의식에서 출발했고, 그 대안으로 현실주의를 제안했다는 점이다. 이점은 그 내용에서 끊임없이 재확인되고 있다. 동양화(한국화)의 왜곡된 전통 계승, 서양화의 무분별한 외래사조 추종이 계속해서 비판되고 있고, 이러한 한국미술의 기형성을 현실에 근거한 주제와 방법을 통해 바로잡아야 한다는 것이다. 주제(내용)에 대한 강조는 다음과 같은 구절에서 확인된다.

“예술에 있어 가장 중요한 것은 내용이며, 내용에서 강렬한 현실지향이 방사될 때, 기법의 변모는 불가피하게 따라온다.”¹²²⁾

이러한 점에서 추정해 볼 때 ‘현실동인’은 당시 한국화단의 순수주의와 추상일변도의 경향에 대한 반발에서 문학적 특성이 강한 미술을 지향했던 것으로 보인다. 즉, 주제를 중심으로 하되, 현실에 근거하고 형식으로는 김홍도, 신윤복의 속화와 진경산수의 계승발전과 편향된 외래사조 수용을 바로잡아 이들을 융화시킴으로서 한국미술의 발전을 지향한다고 주장했던 것이다. 그러면 과연 이러한 주장이 작품에서는 어떻게 적용되고 있는가를 살펴보자.

오윤의 <1960년 가>(도 31), 임세택의 <임산부>(도 32), 오경환의

121) 김지하, 「‘현실동인’ 제 1선언」, 『김지하 전집/제 3권 미학사상』, 실천문화사, 2002, p.77.

122) 김지하, 「위의 글」, p. 81.

<가족>(도 33)은 4.19혁명과 사회현실을 멕시코 벽화양식을 차용하여 재현하고 있으나, 선언문에서 언급한 바와 같은 민족적 형식과의 융화는 보이지 않는다. 주제를 전달하는 방식도 묘사에 국한된 소박한 차원에 머물고 있다. 그러나 당시 한국 미술계에 유럽이나 미국미술의 영향이 압도적이었음을 비취볼 때 멕시코라는 제3세계에 눈을 돌린 것은 꽤 참신한 시도였다. 이 작품들, 특히 오윤의 작품에 나타난 양식의 출처에 대해 김윤수, 김지하는 오윤이 독학으로 멕시코 벽화미술을 공부했다는 사실을 근거로 제시했고, 현재까지 이는 별다른 반론 없이 정설로 받아들여졌다. 그렇다면 오윤 등이 당시 서울대 미대생이었다는 것은 전혀 의미가 없는 것일까?

당시 오윤이 재학했던 서울대 미대 조소과 교수 중 주목되는 인물이 김종영이다. 김종영 사후 발표된 유작 스케치에서는 수많은 인물 드로잉이 포함되어 있는데, 인물의 형태와 양감을 단순하면서도 단단하게 묘사하고 있는 방식이 오윤과 매우 유사하다. 김종영이 1956년에 그린 스케치 <노모>(1956년, 도 31/a)는 인물의 얼굴 생김새를 굵고 소박한 선을 사용해 단순하면서도 표현적으로 처리했다. 이러한 처리 방식은 오윤이 그린 <오른손을 든 여인>(1969년, 도 31/b)의 얼굴표현, 더 나아가서는 1975년에 제작한 테라코타 작품인 <여인두상>(도 31/c)과 닮아 있다. 오윤의 판화와 회화 둘 다에서 나타나고 있는 광대뼈는 튀어나왔지만 전체적으로는 평면적인 한국인의 얼굴 특징을 단순화한 기법은 그 보다 훨씬 이전에 그려진 김종영의 스케치에서도 제시되고 있는 것이다. 김종영의 <윌리엄 텔>(1956년, 도 31/d)과, 오윤의 <낮을 든 사람>(1969년경, 도 31/e), <노동의 새벽>(1984년, 도 31/f) 역시 굵고 짙은 선을 사용해 남성의 누드를 찰막하면서도 근육질의 단단한 몸으로 형상화하고 있는 점에서 유사성을 보인다.

오윤의 이 시기 작품은 일반적으로 멕시코 벽화미술의 절대적 영향에서 나온 것으로 간주되었다. 그렇다면 김종영과 오윤 작품의 유사성은 무엇을 의미하는가? 김종영 또한 일찍이 멕시코 미술의 영향을 받은 것에 불과한 것일까? 여기서 또 흥미로운 사실이 김종영이 조소과 재직 시 미대 교수로서는 드물게 4.19혁명시기에 교수시위에 참가한 전력이 있었을 만큼 현실비판의식이 있었다는 점이다.¹²³⁾ 이러한 점에서 오윤과 김종영의 관계는 앞으로 더 심층적으로 연구해 볼 필요가 있다.

지금까지 고찰해 본 바처럼 “현실동인’ 선언’은 미술과 현실과의 관계 회복을 특히 한국미술에 대한 비판에서 주창했던 비판적 리얼리즘 미술운동으로 사회주의 리얼리즘 미술운동과는 거리가 멀다. 그러므로 1980년대 중반 이후 민중미술운동 일각에서 제기되었고 최근의 한 연구에서도 제시된 “현실동인’ 선언’을 사회주의 리얼리즘 미술운동으로 간주하려 했던 시도는 결과적으로 “현실동인’ 선언’이라는 텍스트(text)를 왜곡, 오독했다고 볼 수 있다.¹²⁴⁾ 이것은 김지하 자신이 “현실동인’ 선언’은 마르크스 레닌주의와 무관하다고 되풀이해서 밝히고 있는 점¹²⁵⁾, 생전에 오윤이 이념화된 미술에 심한 거부감을 표명했다는 사실로도 입증된다. 이러한 점에서 “현실동인’ 선언’은 문학의 영향에서 미술과 사회의 관계를 재정립하려 했던 선구적 시도였다는 의의를 갖는다.

123) 박갑성, 「人間 刻伯을 말함」, 김종영의 산문집, 『초월과 창조를 향하여』(개정증보판). 열화당, 2005, pp. 19-20.

최태만, 「김종영의 예술과 사상」, 『석남 이경성 미수 기념 논총/한국현대미술의 단층』, pp.251-252에서 재인용.

76) 1980년대 중반이후 민중미술운동을 현실변혁운동화 하려 했던 민중미술운동 후발세대에서 이러한 시도들이 나타났다. 그리고 김재원은 「한국의 사회비판적 미술현상-“현실동인”에서 ‘현실과 발언’형성까지」, 『한국현대미술197080』, 학연문화사, 2004 에서 이러한 시각을 드러낸다.

125) 김지하, 「생명의 미술로!」, 『김지하 전집/제 3권 미학사상』, 실천문화사, 2002, p.127.

김지하, 『흰그늘의 길 2』, 학고재, 2003, p. 156.

3. 민족문학의 전개와 리얼리즘

1) 유신체제와 민족문학

1970년대의 한국사회는 군사 정권의 주도하에 급속도의 경제발전이 진행되어 격심한 사회변동을 겪게 되었다. 유신체제를 강행한 박정희 정권의 성장 위주의 경제정책은 절대적 빈곤의 퇴치에는 어느 정도 성공했지만, 전통사회의 전형인 농촌사회를 붕괴시켜 이농문제, 도농간의 격차를 발생시켰고 이농민이 도시 빈민, 노동자로 전환되면서 계층간의 갈등, 소득분배의 불균형 등의 심각한 사회문제가 줄지어서 나타나게 했다. 이러한 사회문제는 광주대단지 사건, 전태일 분신 등과 같은 박정희 체제에 상당한 위협을 가하는 사건으로 표출되었다. 이러한 저항을 통제하고 무마시키기 위해 정권은 극심한 언론통제와 긴급조치 같은 사회적 구성원을 억압하는 정책적 장치를 마련하는 한편으로 민족의 대단결과 자립이라는 미명하에 국수주의적 성향의 민족주의를 전면에 내세우게 되었다. 관 주도로 진행된 이러한 민족주의는 문화예술계에 획일적이고 강제되었지만, 문학계를 중심축으로 하는 저항에 부딪혔다.

1970년대의 국제관계는 냉전 체제가 붕괴, 미국과 중국이 외교관계를 개선하게 되었다. 그러나 한반도에서의 통일은 여전히 정권에 의해 ‘선건설 후통일’이란 명목하에 담보되고 있었고, 설상가상으로 1969년에 국토통일원이 설립되어 모든 통일논의를 독점하였다. 관주도의 통일 논의는 1971년의 남북적십자회담을 거쳐 1972년에 ‘7.4남북공동성명’(도 41)이 발표됨으로서 남북관계를 얼마간 진전시키는 양상¹²⁶⁾을 보였고, 민족문학론에도 영향을 주게 되었다. 7.4공동성명 발표로 인해 분단논리에 대응하기 위한 비평적 논의가 제기되면서 문학은 참여·순수문학론의 양분론을 벗어나 다시 민족문학론을 전면으로 내세워 사회적

126) 이당시의 국내외 국제상황에 대해서는 한국역사연구회 현대사연구반 편, 『한국현대사 3』 (풀빛, 1991), pp.293-298 참조.

현실과 문학의 정신이 가장 치열하게 조용하는 문학적 도약이 실현되게 되었다.¹²⁷⁾ 1970년대의 민족문학은 1960년대와는 달라진 시대현실에 대응하기 위해 문학 활동의 사회적 확대를 일궈냈고, 그 과정 중에 김지하의 「오적」, 양성우의 「겨울공화국」 같은 필화사건과 ‘문인 간첩단 사건’등의 문인들에 대한 탄압이 발생했다.(도 5)

1970년대 민족문학의 기반이 되고 있는 민족주의는 4.19혁명 이후 저항적 민족주의를 계승하고 있지만, 한편으로 현실에 보다 탄력적으로 대응하는 모습으로 변모했다. 다음과 같은 강만길의 민족주의에 대한 언급은 그 특성을 잘 설명해 주고 있다.

“민족주의란 개념이야말로 그 민족이 처해 있는 역사적인 현실에 가장 탄력성 있게 부응해가는 개념인 것이라 생각합니다....중략....그래서 일제시대의 민족주의하고 해방후 분단시대의 민족주의, 그리고 분단시대를 지양하려고 하는 시대의 민족주의하고는 달라야 합니다.”¹²⁸⁾

이러한 민족주의의 성격은 제국주의, 국수주의적 민족주의와는 무관한 것으로 민족문학의 이념적 기반을 제공, 1970년대 민족문학은 관점으로는 제3세계 문학론을, 실천방법으로는 리얼리즘을, 문학적 실천의 주체로서는 민중론을 내세우게 되었다¹²⁹⁾.

백낙청을 비롯, 박태순, 구중서, 임헌영등이 정립한 제3세계 문학론은 한국의 역사와 현실을 제3세계적 관점에 의거 파악, 강대국의 독점자본과 그 경제적 질서에서의 종속화 현상을 비판, 경제, 사회문화적인 영향권에서 벗어나고자 하는 태도를 견지함을 뜻했다. 이러한 제3세계문학론이 당시에 설득력을 띠게 된 것은 한국 근대문학의 발전과정을 숙고해 보면 서구문학과 한국문학 사이의 정신적인

127) 권영민, 『한국 민족문학론 연구』, 민음사, 1995, p.493.

128) 강만길외, 「좌담, 분단시대의 민족문화」, 『창작과 비평』, 1977년 가을호, p.13.

129) 1970년대 민족문학의 이러한 특성에 관해서는 권영민, 『앞의 책』, pp.526-541를 주로 참조하였다.

종속관계가 심각하다는 인식이 문단에 팽배해 있었기 때문이다. 그럼에도 불구하고 민족문학론의 제3세계적 관점으로서의 전환은 별다른 논리적 진전을 이루어내지 못하는데, 그 가장 큰 이유는 제3세계권의 문학에 대한 기본적인 이해를 가능하게 할 수 있는 어떤 문학적 자료도 국내에 제대로 들어와 있지 않았다는 것이며, 그것에 대한 관심도도 매우 낮았다는 데 있다.

2) 민족문학과 리얼리즘

백낙청은 민족문학을 철저히 역사적인 성격의 것으로 보고 구체적 민족의 현실을 중시하며 민족의 주체적 생존과 인간적 발전을 위해 요구되는 문학이라 규정했다.¹³⁰⁾ 이렇게 개념을 정립함으로써 역사적인 개념으로서의 민족적 현실인식과 문학의 가치 문제에 대한 접근을 통해 기존의 민족문학론이 갖는 개념상의 모호성을 제거하고자 했고, 이러한 문제의식이 공감대를 형성하면서 민족문학의 실천적 방법으로서의 리얼리즘론이 대두되었다. 이 당시 예술의 역사를 사회적인 관점에서 해명하고자 한 하우저, 문학을 통한 삶의 총체적 인식과 전형의 창조를 중시한 루카치 이론이 『창작과 비평』을 통해 소개되어 70년대 리얼리즘론의 이론적 근거가 되면서 문학을 보는 관점과 시야가 사회적으로 개방된 것도 특기할 만하다. 민족문학의 실천방법으로서의 리얼리즘론은 그 이념과 가치가 70년대 문학의 성과로 시와 소설을 통해 구체화되었다.

70년대의 소설은 획기적인 독자층의 확대에 힘입어 사회현실의 긴장에 대응해 적극적으로 리얼리즘을 실천했다. 리얼리즘을 실천한 소설에서 드러난 두 가지 경향은 산업화 과정 속에서의 사회적 갈등에 대한 비판적인 인식과 분단에 대한 역사적인 재해석의 작업이라고 할 것이다. 첫 번째 경향은 농민문학, 노동문학으로 세분화되기도 하고 두 번째 경향은 대개 분단문학으로 불리는데, 황석영, 이문구, 이호철, 이청준, 조세희, 윤홍길, 현기영, 김원일, 조정래 등이 그 대

130) 백낙청, 「民族文學 概念의 定立을 위해」, 백낙청 평론집, 『민족문학과 세계문학1』, 창작과 비평사, 1978, pp.124-125.

표적 작가들이라고 할 수 있다. 특히 이 시기의 분단문학은 분단현실에 대한 관심이 전 문단적으로 고조되면서 1960년대 분단문학의 성과를 이어받으면서 한층 성숙된 면모를 보였다.¹³¹⁾ 즉 6. 25가 여전히 현실적 삶을 가로막는 원체험으로 파악되고, 작가들은 그 원체험을 탐색함으로서 그것이 한 개인뿐만 아니라 민족 전체의 삶을 질곡하는 요인임을 깨닫게 되었던 것이다¹³²⁾.

70년대의 시는 리얼리즘을 시적으로 형상화하는데 잠재적 역량을 드러낸다. 고은, 김지하, 양성우, 신경림, 조태일, 최하림, 이성부, 정희성 등은 60년대 시단에서 김수영, 신동엽 등이 추구했던 현실 지향적 자세를 더욱 개성적으로 진전시켜, 시적 언어와 정신에 있어서의 관념성과 추상성을 배격하고 보다 가까이 일상의 현실에 접근하고자 하는 노력을 보였다. 이러한 노력과 함께 전통 계승에도 눈을 돌려 판소리, 민요속의 민중적 정서를 현대적 시 언어와 융합시키는 시도가 신경림 등에 의해 활발히 진행되었다.

민족문학의 실천 주체로서의 민중론은 문학적 이념으로서의 민중의식과 그 실천의 주체로서의 민중의 존재를 문제 삼는 데에서 출발, 민족문학의 수용 기반으로서의 민중과 그 문학적 양식 개념으로서의 민중적 양식 창조에 이르기까지 폭넓게 논의되었다¹³³⁾. 민족문학론의 틀 속에서 민중론이 차지하고 있던 비중은 리얼리즘론이 안고 있는 실재성의 의미와 가치 추구하고 동일시되었다. 문학은 민중적인 삶의 현실을 진실하게 묘사해야 하며, 그 속에서 민중적인 삶이 요구하는 인간성의 회복을 강조해야 한다는 것이다.

민중론은 그 주체로서의 민중에 대한 사회과학적 인식을 통해 일종의 사회문화적 실천운동으로 확대되어 우리사회의 민주화와 공동체 의식의 확립을 지향하게 됨으로서 권력층에 의해 확립된 지배적인 이데올로기를 배격하며, 그 허위의식을 드러내고자 했다. 70년대의 민중론은 60년대 말 김현의 ‘소시민’, 백낙청의

131) 강진호, 「분단현실의 자기화와 주체적 극복 의지-1970년대 분단소설에 대해서」, 민족문화사연구소 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000, p. 45.

132) 강진호, 「위의 글」, p. 47.

133) 권영민, 『한국 민족문학론 연구』, pp. 532-533.

‘시민’의 개념설정이 민족문제의 해결을 우선시하여 매우 포괄적인 가능성을 열어놓은데 비해 당시에 심화된 사회과학적 인식에 기초, 현실비판적 지식인층 또는 소시민을 민중의 범주에 포함시킬 수 있는냐는 의문과 직결되면서 70년대 말에는 민중문학론으로 분화되었다. 이러한 점에서 80년대 이후의 민중론은 70년대 민족문학론이 확대시켜 온 민중적 기반을 바탕으로 그 논리적 자생력을 성장시켰다고 볼 수 있다.

“지식인과 민중 사이에서 민중의식이 성장함에 따라 당초 문단내의 주변적인 위치에 머물렀던 민중문학(민중시)에 대한 지식인 문인들의 관심은 시대의 구조적 모순이 심화됨에 따라 문단내에 확산되기 시작하여, 민중문학은 어느새 문학계의 중심부를 점령하게 된다. 80년대에 이르러 정치운동, 사회운동으로서의 문학이 문단의 전면에 나타나게 된 데에는 70년대 민중문학운동이 미친 영향이 크다.”¹³⁴⁾

1980년대에 민중론은 민중문화 운동으로 확대되어 민중양식에 대한 탐구와 그 실천을 지속시킴으로서 민중문학, 민중연극, 민중음악, 민중미술 등으로 분화되어 민중의 문화 영역에 대한 참여와 관심을 결집하게 되었다.

4. 민족문학의 수용과 민중미술

지금까지 살펴본 바와 같이 민족문학은 1960-70년대의 한국사회에서 문학의 사회적 위상에 대한 심층적인 숙고를 통해 당시 진보세력을 대표했다. 이후 민족문학은 활발한 논쟁을 거쳐 시민문학, 민족문학, 민중문학 등 체제 비판적이고 진보적인 문학 모두를 통칭하게 되었다. 이것은 민중미술이 처음에는 민족미술이라는 명칭을 사용하다가 1980년대 중엽 이후 ‘민중미술’이라는 명칭으로 불리

134) 서준섭, 「현대시와 민중-1970년대 민중시에 대하여」, 문학사와 비평연구회편, 『1970년대 문학 연구』, 예하, 1994, p.53.

게 된 점과 비교된다.¹³⁵⁾

민중미술은 오랜 기간에 걸쳐 논리의 체계를 구축한 민족문학과 다르게 단기간에 진행되었다. 이러한 일이 가능할 수 있었던 것은 그 배경에 민족문학이 이룩한 성과가 있었기 때문이었다. 단색화운동에 반발해 새로운 미술을 추구하던 미술가들에게 민족문학은 단색화로 대표되는 한국 모더니즘 미술에 대항할 수 있는 체계적이고 논리적인 대안으로 작용했던 것이다. 따라서 이 절에서는 민중미술이 왜 단색화운동에 반발해 문학으로 눈을 돌렸고, 그렇다면 문학의 수용은 어떻게 이루어지고 있는가를 구체적으로 고찰해 보기로 하겠다.

1) 단색화운동의 한계

4.19혁명 이후 본격화된 민족주의의 영향은 미술에서도 전통의 계승문제와 연결되어 민족의 정체성을 어떻게 규명하고 표현하는가에 대한 문제의식을 지속적으로 야기시켰다고 할 수 있으며, 그것이 집단화된 움직임으로 표명되기 시작한 것은 1960년대 말에 발생한 단색회화운동이다¹³⁶⁾. 민족적 전통의 현대적 계승 문제는 이후로 단색회화나 민중 미술 같은 집단적인 흐름에 합류하지 않았던 미술가들에게도 비중 있는 의미로서 계속해서 작용했다.¹³⁷⁾

1960년대 말 이래로 미술계 자체 내에서 제기된 민족주의의 문제는 순수주의의 미명하에 민족이 처한 현실과는 무관하게 진행되었고, 이에 대한 비판이 대두되기도 했다. 1973년 『홍익미술』에 유준상은 ‘예술가는 순수해야 한다’는 관점을 비판하는 입장에서 다음과 같이 말했다.

135) 민중미술의 명칭 문제에 대해서는 본 논문 III장 민중미술의 등장과 리얼리즘에서 1절 ‘민중미술’의 개념과 형성 참조.

136) 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승: 1970년대의 모노크롬 미술과 1980년대의 민중미술」, 『정신문화연구』 (2000 겨울호), p.41.

137) 미술에 있어 이러한 전통계승에 대한 문제는 1970년대 후반에 이르면 상당히 세분화되어 전통염색 같은 맥이 거의 끊어진 기법을 다시 복원시키려는 시도도 나타나게 된다.-2004년 11월에 박복규는 본 발표자와 가진 인터뷰에서 자신이 대학원 시절 민족문화에 대한 관심에서 전통 쪽염색 기법을 복원하는 시도를 했다고 회상하면서, 당시 민족문화에 대한 관심은 미술계 전체에 일반적인 것이었다고 말했다.

“우리들의 이웃이자 영역분과인 문학과 비교해 볼때, 처음으로 개화사상을 도입했던 문학의 의식계급에 비길만한 의식인으로서의 개인이 과연 한국에 있었는가 말입니다...중략,... 그들이 개혁의 기초가 되는 이성이나 시대성 그리고 사회성에 대해서는 거의 의식했던 흔적의 어떤 무엇도 발견될 수 있는게 우리들의 현재엔 없습니다.”¹³⁸⁾

순수주의를 고수하는 입장에서 민족적인 것에 대한 관심은 박정희 체제가 강요한 관주도의 민족주의를 그대로 수용하는 양상으로 나타나는데, 이는 강정완의 <한민족의 저력>(도 36)처럼 당시 국전 수상작들이 구상, 추상을 막론하고 대부분 한민족의 단결이나 우수성을 내세운 것이었다는 점에서 단적으로 드러난다. 이러한 면모는 더 나아가 기존의 작가들은 물론이고 정창섭의 <인천항 제2도크>(도 37), 박서보의 <설법으로 왜장을 감공시킨 사명당>(도 38) 같이 민족적 정체성에 대한 관심을 최초로 집단적으로 표현했던 단색회화운동의 참여 작가들이 유신체제의 정통성 확보 차원에서 실행된 정부 주도의 민족기록화 제작에 적극적으로 응했고, 오히려 반겼다¹³⁹⁾는 점에서 투영된다. 이러한 경향은 단색회화운동 작가들이 추구했던 민족적 정체성이 “한국회화의 은둔적인 세계 즉 문인화의 어느 설익은 언덕에 몸을 비벼대고 그것이 가장 한국적인 것을 체득한 것이라고 오인하고 있다”¹⁴⁰⁾는 이경성의 말처럼 매우 관념적이고 추상적이었던 점에서도 기인한다고 할 수 있다. 단색회화운동 참여작가들의 이러한 모순된 태도는 당시 아방가르드를 표방했던 이들이 민족기록화를 제작할 때는 그들이 그토록 비판했던 아카데미즘적 미술을 그대로 답습하고 있는 점에서도 나타난다.

138) 유준상, 「예술가와 사회」, 『홍익미술 제2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973, p.82.

139) 오광수, “정부가 주선해서 작품을 소화시킨다든지, 기록화의 제작을 의뢰한다든지 비록 공로상에 그치고 있긴 하나 상제도를 마련하고 있다는 것 등은 창작지원의 일환으로 다소 적극성을 띤 정책이 아닌가 생각된다.”, 「미술정책의 실상과 허상」, 『홍익미술 제2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973, p.73.

140) 이경성, 「傳統美意識과 現代美意識」, 『홍익미술 제2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973, p.92.

순수미술론의 전형은 “미술과 생활의 긴밀한 유대형성은 현대미술의 사회 참여란 입장에서 설명될 수 있으나 근대화 과정을 추진하고 있는 우리의 경우는 미술과 생활의 유대에서 오는 창조적 발원을 더욱 기대할 수 있다는 점에서 중요성을 내포하고 있다 하겠다. 산업의 발전에 미친 미술의 절대한 영향력을 서구의 근대화 과정에서 엿볼 수 있기 때문이다...중략...근대화의 과정이란 기계기술로의 혁신을 말하는 것이다.”¹⁴¹⁾라는 역사의식의 부재로 나타난다. 미술의 현실참여 문제에 박정희 정권의 근대화론이 그대로 적용되고 있는 것이다. 이러한 미술 풍토에 비판적이었던 미술인들은 당시 체제비판의 선두에 섰던 민족문학을 통해 대안을 모색하게 된다.

2) 민중미술과 민족문학론

1960년대 후반이후로 지식인에게 가장 강력한 영향력을 행사했던 출판물은 『문학과 지성』, 『창작과 비평』(도 48)과 같은 문예지로 비판적 시각을 견지하고 있었던 미술인에게도 중요한 위상을 차지하였다. 특히 백낙청, 염무웅 등이 1966년에 창간한 「창작과 비평」은 민족주의 논쟁, 분단과 같은 한국 근현대사, 근대화와 경제 우선주의가 파생시킨 전통의 단절, 도시문제와 농촌의 몰락 등 한국사회의 민감한 문제들을 진지하고 비판적으로 다루는 한편, 예술과 사회의 관련성을 주목한 하우저와 같은 학자들의 글을 본격적으로 소개함으로써 상당한 영향력을 발휘하였다.

『창작과 비평』이 가져온 가장 큰 파급력은 백낙청이라는 인물로 대표되는 민족문학론이었다. 백낙청은 60년대 후반의 참여 순수 문학 논쟁에서 영향 받은 시민문학론을 필두로 분단문학론-민족문학론, 민중문학론으로 이어지는 민족문학론을 전개하나 그 중심은 항상 민족현실-분단논리의 극복에 있었다. 민족문학론은 1970년대 말 민중에 대한 사회과학적 인식의 확대에 따라 민중문학론이

141) 오광수, 「위의 글」, p.74.

분화되고, 80년대 초에 마르크스, 레닌주의를 본격적으로 도입한 신진비평가들의 도전을 받게 됨으로서 민중문학논쟁을 겪게 되었다.

민중미술의 태동에 있어서도 『창작과 비평』은 일정한 부분을 차지한다.

“『창비』를 통해 60년대 이래 아놀드 하우스와 에른스트 피셔와 같은 서구의 진보적 미술사가들의 저작과 논문이 소개되어 미술의 사회적 연관성에 대한 이해와 공감을 넓혔다는 사실이다. 그리고 70년대에 활약한 김윤수와 최민 등 미술비평가들이 『창비』출신이라는 것도 『창비』문학운동의 확산이라는 측면에서 주목할 만하다.”¹⁴²⁾

위에서 인용한 것처럼 『창작과 비평』은 민중미술이론이 형성될 수 있는 한 기반을 제공했다고 볼 수 있다. 김윤수는 1970년대 초부터 『창작과 비평』을 구심적으로 활동했던 민족문학인들과의 지속적인 유대를 가지면서, 한국 근 현대미술에 대한 미술비평문을 이 잡지를 통해 발표했다. 당시의 문학에서 논의된 비판적 리얼리즘에서 영향 받은 이 비평문들은 민중미술이론의 선구적 작업이라 할 수 있다. 이렇게 『창작과 비평』을 중심으로 진행되었던 김윤수의 비평작업은 1970년대 말에 이르면 작가들과 유기적인 관계를 맺게 된다. 문학을 통해 미술의 사회적 기능을 숙고하며, 기존미술에 비판적 입장을 취하고 있던 일부 작가들이 이러한 비평문을 모은 『한국현대회화사』¹⁴³⁾등을 통해 김윤수의 비평작업에 주목하기 시작했다. 김윤수는 계속해서 『창작과 비평』의 지면을 통해 미술의 사회참여를 역설하는 한편, 편집과 발행에도 관여하는 등 밀착된 관계를 유지했다.

김윤수와 함께 민중미술이론을 선도했고, <현실과 발언>의 창립동인이었던 최민은 미술비평이나 이론이 아니라 『창작과 비평』을 통해 시인으로 등단했다.

『상실』이라는 제목의 시집을 출판할 정도로 최민은 시작(詩作) 활동을 활발히

142) 정지창, 「민중문화운동 속에서의 민중미술」, 『민중미술 15년/ 1980-1995』, 국립현대미술관, 1994. 2. 5-1994. 3. 16, p.260.

143) 김윤수, 『한국현대회화사』, 한국일보사, 1975.

했고, 70년대 중반이후로 미술이론 작업을 하게 되었다. 민중미술 이론가들이 미술이론 작업 외에 문학 활동을 병행한 예는 이외에도 윤범모가 역시 시집인 『불법체류자』 출판한 사실 등에서 심심치 않게 목격된다. 민중미술이론이 본질적으로 문학에 기반하고 있음을 드러내는 실례라 할 것이다.

『창작과 비평』이 주제와 내용적 측면에 더 중점을 둘 수밖에 없었던 민중미술이론가들에게 독보적 위상을 차지했다면, 『문학과 지성』은 내용과 마찬가지로 형식문제가 당면한 과제일 수밖에 없었던 작가들에게 호소력을 가졌다. 『창작과 비평』과 함께 문예지의 쌍벽을 이루고 있었던 『문학과 지성』은 문학의 자율성을 내세우고 현실에 대한 분석적인 인식을 강조하여 문학 속에 내재되어 있는 사회 비판적 기능에 주목함으로써 미술형식 자체를 통한 사회참여를 고민하던 작가들에게 영향을 주었다. 『창작과 비평』이 문학이 갖는 현실 기능면, 즉 문학을 통한 실천과 변혁 가능성에 초점을 두고 있었다면, 『문학과 지성』은 문학이 갖는 인식 기능면, 즉 현실의 모순에 대한 구조적 인식과 그에 대한 반성적 기능에 초점을 두었다.¹⁴⁴⁾ 이 잡지를 김병익, 김치수, 김주연과 같이 창간하고 그 논의를 주도했던 김현은 문학은 무용하기 때문에, 오히려 사회적 비판력을 지니게 된다는 말로서 문학이란 기본적으로 효용성에 근거한 자본주의 체제와 불화하는 것임을 드러냈다. 이러한 인식은 아도르노의 문학이론의 영향을 받은 것으로, 『문학과 지성』은 아도르노, 벤야민 등의 서구의 진보적 문예이론을 국내에 소개하는 창구의 역할을 하기도 했다.

문학의 사회 비판 기능을 문학의 자율성에서 찾고자 했던 『문학과 지성』의 논리는 내용보다는 형식이나 구조의 문제에 주목하는 경향으로 전개되었다. 1970년대의 비참한 노동 현실을 견고한 비판의식에 기초해 실험적 형식으로 표현한 선구적 작업이라 평가되는 조세희의 「난장이가 쏘아올린 작은공」이 『창작과 비평』이 아닌 『문학과 지성』의 지면을 통해 소개된 것도 이와 같은 맥

144) 정희모, 「문학의 자율성과 정신의 자유로움-1970년대 『문학과 지성』의 이론 전개와 그 의미」, 민족문화사 연구소 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000, p. 86.

락에서였다.

『문학과 지성』은 미술의 독립성과 사회적 기능 사이에서 고민했던 미술작가들에게 영향을 주었다. 이러한 입장은 형식보다는 내용에 주목했던 민중미술의 주류에 밀려 그 입지가 상대적으로 별로 주목을 받지 못했지만 민중미술의 형식면에서 보다 심층적으로 조명될 필요가 있다. 『창작과 비평』처럼 미술인이 직접적으로 관련되어 있거나 지면에 등장하지는 않았지만, 미술인들 사이에서 꾸준히 읽혔고, 미술 자체를 통해 사회적 비판기능을 도출해 내고자 했던 이들에게 해결 방법을 제공했다. 박진화는 『문학과 지성』을 통해 예술의 독립성이 갖는 의미에 대해 재고할 수 있었고, 특히 김현의 문학논리에 크게 감화되었다고 회고한 바 있다.¹⁴⁵⁾

김현은 스스로 그림을 그릴 정도로 미술에 관심이 많았고¹⁴⁶⁾, 미술에 대한 몇 편의 글을 발표하기도 했다.¹⁴⁷⁾ 1980년대에 발행된 무크지인 『시각과 언어 2-한국현대미술과 비평』에는 당시의 한국현대미술비평에 대한 그의 생각을 다룬 글이 실려 있어 주목을 요한다. 여기서 김현은 김윤수, 오광수, 이일의 미술비평을 예로 들어 그 논리적 허약성과 비평의식에 문제가 있음을 지적하고 있다. “비평은 비평하기 위해서 비평하는 것이 아니며, 이해시키기 위해서 비평하기 때문이다.”¹⁴⁸⁾라는 그의 말은 비평의 본질을 제기함으로서 지금까지도 논란거리가 되고 있는 한국현대미술 비평의 난맥상을 적절히 집어내고 있다. 또한 김현은 방법상의 다양함과 광고, 디자인, 만화 등도 포함하는 미술적 개념의 확대를 주장하면서 “문제는 작품의 크기와 깊이이지 세련된 방법이 아니다”¹⁴⁹⁾라는 말로서 당시 한국 모더니즘 미술의 폐쇄적인 성향과 형식 실험에 대한 지나친 경도를 비판하였다.

145) 박진화, 『바람 땅(風土) 연작에 관하여』, 1996년 2월.

146) 김현 외, 『자료집』, 김현 문학전집 16, 문학과 지성사, 2002.

147) 김현, 『김현 예술 기행/ 반고비 나그네 길에』, 김현 문학전집 13, 문학과 지성사, 2002.

148) 김현, 「미술비평의 반성」, 『시각과 언어 2 한국현대미술과 비평』, 열화당, 1985, p.83.

149) 김현, 「미술비평의 반성」, 『시각과 언어 2 한국현대미술과 비평』, 열화당, 1985, p.85.

이와 같이 『문학과 지성』은 예술의 자율성이라는 본질적 문제를 논의함으로써 미술이 독립성을 담보하면서 사회와의 관계를 회복할 수 있는 기본논리를 형성할 수 있는 토대를 제공했다.

『창작과 비평』, 『문학과 지성』 외에도 『마당』, 『다리』 등의 정기 간행물은 민중미술과 밀접한 관련을 맺고 있었다.¹⁵⁰⁾ 지금까지도 매우 신선하고 과격적인 기획과 편집을 제시했다고 평가되는 『마당』은 다양한 기획 기사를 통해 사라져 가는 민중문화를 발굴 소개했고, 박제화된 위인이나 성공한 저명인사 대신 노동을 통해 삶을 영위하는 민중을 주인공으로 등장시킴으로서 민중문화운동의 진행에 중요한 영향을 주었다. 이 잡지는 또한 새로운 미술의 소개에도 관심을 보여 성완경, 유흥준, 원동석 등은 이 잡지들의 지면에 활발히 글을 실었다.

1977년에 창간된 월간 『미술과 생활』은 아카데미 미술과 추상미술일변도에서 벗어나 「미술과 사회」, 「전쟁과 미술」 등의 기획 기사를 실어 1970년대 중엽 당시로서는 상당히 균형 잡힌 시각을 견지했다. 당시 이 잡지의 편집장은 동아일보 해직기자 출신의 황영걸로, 그는 유신정권에 의해 판매 금지된 『한국의 아이』라는 제목의 시집을 출간한 시인이었다. 잡지 편집진으로는 임영방·이규열·김윤수 등이 참여했고, 원동석·최민 등이 필자로 참여했다. 기자로는 윤범모, 주재환이 활동했다. 주재환은 당시 잠깐 <미술과 생활> 기자로 활동하면서 성완경, 윤범모, 김용태, 김정현, 최민, 원동석등과 만나 한국미술의 현황에 대한 토론을 자주하게 되었고, 이것이 ‘현실과 발언’ 창립으로 이어졌다고 회고하고 있다.¹⁵¹⁾

1970년대의 비평작업이 1980년대 민중미술운동에서 일정한 위상을 가지고 있는 것은 확실하다. 1970년대에 했던 김윤수, 원동석, 성완경, 최민 등의 작업

150) 2008년 6월 14일에 있었던 필자와 윤범모와의 인터뷰에서 윤범모는 이들 잡지가 당시 매우 중요한 역할을 했음을 강조했다.

151) 퍼슨웹 인터뷰, 「이 유쾌한 씨를 보라 -화가 주재환」

<http://www.personweb.com/viewInterview.jsp?mm=1&idx=60>.

은 1980년대 초반에 본격적인 조명을 받았고, 이후로도 지속적으로 회자되었다. 그러나 이러한 비평작업이 민중미술운동 태동에 주도적 역할을 했다고 단언할 수는 없다. 비평, 이론과 작품 활동의 관계는 보다 신중한 고찰을 요구한다. 1970년대 후반에 등장했던 리얼리즘적 성향의 작품들이 이러한 이론작업에 고무된 것이라고 말할 수 없는 것처럼 말이다. 민중미술운동에서 이론이 중요한 위상을 차지하고 있는 것은 주지의 사실이지만, 그 시기는 민중미술론이 본격적으로 제기된 1983년 무렵 이후라고 생각된다.

민중미술과 민족문화과의 밀착된 관계는 단체의 간행물에서도 나타난다. 자유실천문인협회의 기관지인 『문학의 자유와 실천을 위하여 제 1집/민족의 문학 민중의 문학』 1집의 첫 장에는 홍선웅이 제작한 판화가 실려 있다(도 192). 이작품은 미국과 일본이라는 외세와 신군부를 풍자적으로 비판하고, 이에 맞선 문학을 민중의 모습으로 형상화했다. 홍선웅은 굵고 각진 검은 선을 사용하고 주제를 단순 명료하게 처리하는 방식에서 오윤의 영향을 드러내고 있다. 문학을 상징하는 인물은 매우 크게, 나머지는 아주 작게 표현한 방식은 전통 미술의 주대중소법(主大從小法)의 수용에서 비롯된 것으로 보인다. 이 책에는 또한 최민화가 그린 만화가 포함되었다. 김지하 작 「소리내력」에 바탕한 <불법체류자>(도 193)가 그것이다. 이 만화는 힘없고 가진 것 없는 민중을 여지 없이 소외시켜버리는 기만적인 사회를 풍자적이면서도 섬뜩하게 묘사하고 있다.

진보적 출판매체를 통한 민중미술과 민족문화의 교류는 계속해서 활발하게 이루어졌다. 자유실천문인협회가 민족문학작가회의로 이름을 바꾸고 무크지 형태로 발행했던 『실천문학』에 성완경, 원동석, 유홍준, 강요배 등이 꾸준히 글을 실었고, 80년대 후반에 창간된 격월간 형태의 미술전문지인 『가나아트』에는 민중미술에 긍정적이었던 조정래, 황석영, 신경림 등의 문인들의 글이 지면을 차지했다.

이와 같이 민중미술은 다른 어떤 미술운동보다도 출판 매체와 밀착되어 진행

되었고, 그러한 양상을 띠게 된 배경에는 민족문화과의 긴밀한 관계가 결정적 역할을 했다.

3) 민중미술작품과 민족문학

민족문학의 영향은 민중미술운동이 발생하기 전인 1970년대부터 비록 극소수이기는 했지만 현실비판의식을 제시하는 작품들이 등장하는데 영향을 주었다. 문학의 수용과 관련된 이 시기의 선구적 작업은 오윤과 김경인의 작업으로 대표될 수 있는데, 여기서 먼저 주목되는 것이 김경인의 작업이다.

김경인은 ‘현실과 발언’이 결성되기 이전부터 그 동인들과 친분을 맺고 있었고, 문학 평론가이자 신문 기자였던 정규웅과 매우 막역한 사이였다. 김경인의 <문맹자 시리즈 34-1>(도 43), <문맹자 시리즈 34-III>(도 44)은 유신체제라는 폭압적인 상황 앞에서 무기력한 지식인을 형상화함으로써 강도 높은 비판의식을 드러내고 있다. 또한 1981년에 있었던 한수산 필화 사건으로 정규웅이 당국에 의해 고문을 당했다는 것을 알고는 분개해 이를 <J씨의 토요일>(도 194)이라는 작품으로 표현했다. 그림 제목의 J는 정규웅 이름의 영자 이니셜이었고, 토요일은 정규웅이 연행된 요일이었다.¹⁵²⁾ 이 작품은 거친 바탕 처리와 해골의 형태, 못을 이용해 공포와 고통의 감각을 전달하고 있다. 김경인은 이와 같이 예술의 생명력인 자율성이 정치체제에 의해 규제되고 있다는 자유주의적 문제의식을 형상화함으로써 민족문학에서 김수영-김현과 유사한 입장을 제시한다.

이러한 개인적이고 단발적인 시도들은 70년대 말에 이르면 확대되는 양상을 보인다. 1980년대 민중미술의 견인차 역할을 한 ‘현실과 발언’동인이었던 김정현은 “막연한 생각이 구체적인 의식으로 굳어지는데에는 다름 아닌 70년대 문화계의 전반적인 상황에 힘입은 바가 크다고 생각합니다.....중략....창작과 비평사에서 나온 하우저의 책 등 사회학적으로 접근하는 예술론도 나오기 시작했으며,

152) 정규웅, 「김경인/ 현실과 이상」, 『가나아트』, 1989년 1/2월호, p.17.

특히 문학 쪽에서는 순수와 참여에 대한 첨예한 논쟁이 계속되는 등, 이러한 사회적 문화적인 분위기가 저 자신을 자극한 것이었습니다.”¹⁵³⁾라는 말에서 당시의 그러한 분위기를 거론하고 있다. 또한 현실과 발언의 결성이 4.19혁명 20주기를 기념해 미술 쪽도 무언가 해야 된다는 원동석의 발의하에 이루어졌다는 것은 타 문화 분야, 특히 문학에 비해 미술계가 너무 정체되어 있다는 문제의식이 공유되고 있었다는 것을 드러낸다¹⁵⁴⁾. 그러면 이와 같은 문제의식이 민중미술작품에 어떻게 투영되고 있는가를 개별적 작업을 통해 고찰해 보기로 하겠다.

(1) 오윤

“현실동인”이후에 오윤은 1979년 ‘현실과 발언’을 결성하기 전까지 긴 모색기에 들어간다. 1970년대 초반에는 <기마전>(도 39)에서 나타나고 있는 것처럼 멕시코 벽화운동에 심취하였으나 점차 민족적인 형식에 몰두하게 된다. 또한 문단과의 인연으로 <보리>(도 40)와 『이원수 전집』 같이 청년사, 창작과 비평사 등이 출판하던 서적의 표지화, 삽화를 다수 제작 한다¹⁵⁵⁾. 오윤과 문학의 관계는 이미 언급한 바와 같이 김지하와 오영수로 대표된다. 그리고 또 하나 주목되어야 하는 것이 홍명희의 대하소설 『임꺽정』이다. 오윤 작품에서 나타나는 민중적 세계관에 대한 경도는 지금까지 김지하의 관계에서만 논의되어 왔다. 그러나 오윤은 당시 월북 작가의 작품으로 금서였던 『임꺽정』을 아버지인 오영수의 서가에서 발견해 이를 탐독하고 그 작품세계에 깊이 감화되었다. ‘현실과 발언’동인이었던 윤범모는 ‘현실과 발언’의 결성 이전부터 그 회원들이 오윤의 집

153) 김윤수와, 「좌담회:현실의식과미술로서의 실천-‘현실과 발언’을 중심으로 본 80년대 미술의 전개와 전망」, 『현실과 발언-1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당,1985, p.191.

154) 당시의 이러한 분위기는 다음과 같은 안규철의 글에서 찾아 볼 수 있다.

“동시대의 문학에서 많은 해답을..중략..문학이 분단과 종속이라는 커다란 문제를 놓고 씨름하는 동안 미술은 서구 국제주의 사조의 무제한적 수용 속에서 미술내적이고 개인적인 문제에만 시야를 묶어 두고 있었다.”, 안규철, 「‘거룩한 미술’로부터의 해방-‘현발’과 나의 만남」, 『현실과 발언-1980년대의 새로운 미술을 위하여』(열화당, 1985), p.146.

155) <보리>는 청년사의 상징으로 사용되기도 했다.

에 모여 이 책을 돌려가며 읽었고, 오윤이 특히 그 작품세계에 깊이 빠져 있었다고 회고했다.¹⁵⁶⁾ 이는 오윤이 『임격정』의 등장 인물 중 한명을 본판 개도치라는 별명으로 불리는 것을 좋아했다는 사실로도 입증된다. 오윤이 민중의 묘사에서 이념의 투영 보다는 그 실체에 근접하려 했던 배경에는 홍명희의 작품세계가 한쪽에 자리잡고 있었던 것이다.

“현실동인”으로 대표되는 오윤과 김지하의 관계는 평생에 걸쳐 지속된다. 다만 이 관계가 계속해서 밀착된 양상으로 진행된 것은 아니었다. 김지하가 1970년 12월에 첫시집인 『황토』를 출판한 이후 약 10년간 오윤과 김지하는 직접적 교류가 없었다. 오윤과 김지하는 둘 다 동학사상으로 대표되는 조선후기 이후의 민중사상에 깊은 관심을 가지고 있었고, 이는 각자의 작품에서 표출된다.

오윤은 직접적 교류가 없었던 1970년대에도 김지하의 저서를 꾸준히 읽었고, 1980년대에는 김지하의 저서에 관화와 삽화를 신게 된다. 시선집인 『타는 목마름으로』¹⁵⁷⁾, 산문집인 『밥』¹⁵⁸⁾, 『남녘땅뱃노래』¹⁵⁹⁾에는 오윤이 제작한 표지화와 삽화가 관화의 형태로 포함되어 있다.

오윤에 대한 김지하의 영향은 현실에 대한 관심을 풍자의 형태로서 표현하는 방식, 민중문화형식에 대한 관심의 확대 등에서 찾아볼 수 있다(도 41). 그러나 앞서도 언급했듯이 오윤의 김지하의 영향에만 관심이 집중된 나머지, 아버지인 오영수와의 관련성은 거의 고려되지 않고 있다¹⁶⁰⁾. <천렵>(도 42)등과 같은 작품에서 나타나는 근대화의 전형인 도시에 대한 부정적 태도와 농촌의 공동체 사회로 대표될 수 있는 자연적 삶에 대한 향수, 그리고 인간에 대한 기본적인 애정은 사실상 오영수의 단편소설에서 항상 묘사되던 것이다¹⁶¹⁾. 이런 점에서

156) 2008년 6월 14일 윤범모와의 인터뷰.

157) 김지하, 『타는 목마름으로』, 창작과 비평사, 1982.

158) 김지하, 『밥』, 분도출판사, 1984.

159) 김지하, 『남녘땅 뱃노래』, 두레, 1985.

160) 오윤 작품에 대한 오영수의 영향에 대해서는 오윤과 긴밀한 교류를 가졌던 허진무가 1991년에 쓴 석사논문에서 유일하게 언급하고 있다.

허진무, 『오윤에 관한 비평적 연구』, 동국대학교 교육대학원 석사논문, 1991.

오영수는 오윤의 기본적인 작품세계 형성에 깊은 영향을 주었다고 볼 수 있다.

(2) 신학철

신학철은 'AG(한국 아방가르드 협회)'의 회원으로 참여해 주로 실험적인 작업을 하다, 개인적으로 미술의 현실참여에 대해 숙고하게 된 작가이다. 80년대 초 한국 근대사 연작을 선보이면서 민중미술운동을 주도하는 위치에 서게 된 신학철은 극사실주의와 초현실주의, 몽타주와 콜라주 기법 등을 넘나들면서 첨예한 문제의식과 숙련된 기량을 동시에 수반한 작가로 주목을 받았다. 신학철의 회고전에서는 전시의 일환으로 그가 모내기 사건 당시 검찰에 압수당했던 도서가 전시되었다. 여기에는 『노동해방문학』 등이 포함되어 있어 한국 근 현대사와 현실 참여 문학에 대한 그의 관심을 대변하고 있다.

검찰에 의해 용공 이적 표현물로 간주되어 신학철로 하여금 옥고까지 치르게 했던 <모내기>(도 195)는 사회적으로 큰 파장을 일으켰다. 1심과 2심에서는 무죄 판결이 내려졌다가 작품을 찾으려는 의도에서 대법원에 한 상고가 오히려 이적표현물 판결로 인한 원심 파기로 이어지면서 결국 작품이 소실되고 만 <모내기>사건은, 검찰 측의 자의적 해석과 표현의 자유문제가 충돌하면서 많은 관심을 모았다. 이 사건이 갖는 의미는 미술뿐만 아니라 문학에도 심각한 사안으로 받아들여졌다.

문학평론가인 이재현은 「표현의 자유 억압하는 공안적 상상력/ 신학철 화백의 <모내기>는 이적표현물?」¹⁶²⁾이라는 글에서 <모내기>가 그림 상단 왼쪽에 김일성 생가를 그려 넣어 북한을 이상향으로 묘사하고, 남한은 제국주의와 매관자본 등 통일을 저해하는 세력이 가득한 곳으로 그려, 결과적으로 북한의 주장을 대변하고 있다는 검찰의 주장을 예리하게 비판하고 있다. 또한 극작가인 안

161) 오영수의 작품세계에 대해서는 이재현, 『오영수 문학연구』, 문예출판사, 2000.

김윤식, 「오영수 문학에 대하여」, 『작가의 내면풍경』, 동서문화사, 1991 참조.

162) 이재현, 「표현의 자유 억압하는 공안적 상상력/ 신학철 화백의 <모내기>는 이적 표현물?」, 『말』, 1998년 5월, pp.220-225.

중관은 「남자는 위, 여자는 아래」¹⁶³⁾라는 희곡 작품으로 이 사건을 형상화하여 표현의 자유에 대한 한국 사회의 후진성과 레드 콤플렉스를 비판하였다. 이 작품은 또한 <모내기>를 비롯한 신학철의 다른 작품들과 임옥상, 박불똥 등 여러 민중미술작가의 작품을 슬라이드로 제작해 무대장치로 사용하고 있는 점에서, 민족문학이 민중미술을 적극 수용한 대표적 예로 볼 수 있다.

(3) 이종구

이종구는 민중미술운동에 참여하기 전부터 『창작과 비평』과 여러 문학작품을 즐겨 읽었다고 회고하였다. 특히 『창작과 비평』을 통해 소개되는 농촌소설 중 이문구의 『우리동네』 연작을 읽고 농촌사회를 이렇게 형상화할 수도 있다는 것에 충격을 받았으며, 한국 근현대사에 관심을 갖게 되어 그러한 경험들이 후에 자신이 농촌 그림을 그리게 되는 요인으로 작용했다고 술회하고 있다¹⁶⁴⁾(도 47).

근대화에 밀려나고 근대화의 상징인 자본의 각축장이 되어 버린 농촌을 해학적이면서도 사실적으로 묘사한 이문구의 작품 세계는 이종구가 자신의 고향인 농촌사회에 대한 심층적인 숙고에서 자신이 그 일원임을 자각하게끔 일조했다. 이종구가 익명의 사물을 극사실적으로 표현하는 종래의 방식(도 143)을 벗어나 농촌으로 시선을 돌려, 농촌 현실에 대한 사실적이고 비판적인 묘사를 통해 그것이 바로 한국 사회와 자신의 잃어버린 자화상임을 제시하게 된 배경에는 문학이 자리 잡고 있었다.

(4) 홍성담

홍성담은 1977년에 대학 재학 중 쓴 글에서 “예술은 언제나 그것을 낳는 시대나 사회의 정신적 상황의 유능한 대변자이며¹⁶⁵⁾....중략....예술에 대하여 요구

163) 안중관, 「남자는 위, 여자는 아래」, 『창작과 비평』, 1990년 가을, pp.179-239.

164) 2005년 2월에 필자와 한 인터뷰.

하는 리얼리티는 단순한 사실에 진리가 아니라 실재적 상황과 일치하는 삶의 진리를 의미하는 것이다. 그러므로 리얼리티는 시대, 상황에 따라 언제나 변화는 것이며, 또한 그것은 추상적인 세계까지 분명히 포함된다.”¹⁶⁶⁾고 하면서 순수주의 미술에 이의를 제기하고 있는데 그 논지는 대부분 1970년대 민족문학의 리얼리즘론에서 가져온 것이다. 그는 1993년에 문학평론가인 백진기와의 인터뷰에서 대학시절 1960, 70년대의 문학, 특히 신동엽의 시가 민족모순을 형상화하고 있는 것에서 큰 감동을 받았고, 백낙청의 민족문학론을 숙독하면서 ‘문학’을 ‘미술’로 대치시켜 놓고 미술논문으로 간주하면서 읽었다고 회고하고 있다¹⁶⁷⁾.

홍성담과 문학의 관계는 1970년대 말부터 광주에서 문화운동을 함께 했던 황석영과의 친분으로 대표된다. 홍성담은 광주에서 민중문화운동에 참여했을 때부터 황석영의 집을 자주 출입할 정도로 황석영과 개인적으로 친했다. 이는 홍성담의 문집을 당시 황석영의 부인이자 역시 소설가였던 홍희담이 소설가 윤정모와 같이 엮었다는 사실로 확인된다.¹⁶⁸⁾

황석영의 『장길산』에 투영된 민중의 수난과 투쟁, 그리고 무속과 유토피아적 열망이 혼합된 그 세계관에 대한 심층적 표현, 「한씨 연대기」 등에 나타난 민족분단에 대한 첨예한 문제인식, 「낙타누갈」 등에서 보이는 제국주의에 대한 비판적 의식은 홍성담에게 깊은 영향을 주었다. 홍성담은 『장길산』을 위한 삽화를 판화 연작으로 제작했다.(도 45) 전통 목판화의 형식을 차용한 이 작품은 단순하고 굵은 윤곽선을 사용해 주제를 간결하면서도 분명하게 전달하고 있다.

1980년대 말에 홍성담은 ‘민족미술협의회’에서 분립된 ‘민족민중미술운동전국연합’의 의장으로 일하면서 통일운동에 적극적으로 참여한다. 이러한 과정에서

165) 홍성담, 「전위예술의 기본방향(현대예술의 사회참여와 그정신적 구조)」, 『朝大美術』(조선대학교 사범대학 미술교육과, 1977), p.31.

166) 홍성담, 「전위예술의 기본방향(현대예술의 사회참여와 그정신적 구조)」, 『朝大美術』, 조선대학교 사범대학 미술교육과, 1977, p.33.

167) 백진기, 「백진기가 만난 사람들-홍성담/이제 예술운동은 사람중심 창작중심이 되어야 한다」, 『노뎃돌』, 1993 봄, pp.390-393.

168) 홍희담, 윤정모 엮음, 『통일화가 홍성담 문집-5월에서 통일로』, 청년사, 1990.

‘민족민중미술운동전국연합’ 회원들이 공동 제작한 <민족해방운동사>연작 슬라이드를 당시 한총련 대표로 평양축전에 참가했던 임수경을 통해 북한으로 보냈다는 이유로 수감되기에 이른다. 홍성담의 행동은 예술가의 사상, 양심의 자유와 사회적 실천에 관련된 대표적인 경우로 사회적으로 큰 반향을 일으켰다.

문학계에서는 앞에서 언급한 신학철의 예처럼 홍성담도 작품화하였다. 시인이었던 조태일은 「홍성담의 관화」라는 제목으로 다음과 같은 시를 『실천문학』에 발표하였다.

“감옥에 갇혀 있다.

흐르는 세월과 상관없이

그는 손도 발도 묶인 채 갇혀 있다.

그는 갇혀 있으므로 마음은 자유롭다.

국토를 저벽저벽 거닐다가

관화 새기듯 휴전선을 도려파며

걸개그림을 조선의 하늘에 걸고 있다.(후략)”¹⁶⁹⁾

이와 같은 경우는 민중미술의 사회적 위상이 격상되면서 민중미술과 문학의 관계가 미술의 문학 수용이라는 일방성에서 벗어나 상보적 행태를 보인 대표적 예라 할 것이다. 또한 문학계가 이처럼 미술에 민감하게 반응한 배경에는 민중미술과 민족문학 간의 긴밀한 공조가 있었다는 점을 감안해야 한다.

(5) 강요배

강요배는 80년대 후반이후로 현재까지 자신의 고향인 제주도의 비극적 사건인 ‘4.3 사건’을 형상화하는 것에 지속적인 관심을 보이고 있다. 그는 초창기에

169) 조태일, 「홍성담의 관화」, 『실천문학』, 1992년 여름, p. 177.

는 ‘현실과 발언’동인전을 통해 제주 민화의 한 분야인 문자도를 차용한 작품(도 196) 등에서 주술적이고 신비적인 분위기를 표현하였고, 그 시기 이후로는 인물을 사실적으로 묘사한 인물 소묘 작업을 했다. 이 시기에 ‘현실과 발언’전시회를 통해 강요배와 처음으로 만났던 소설가 현기영은 당시 강요배의 인물 소묘 작업의 문학성에 대해 다음과 같이 회고하고 있다.

“소설을 쓰는 나로서는 그 인물들의 모습을 단서로 해서 한편의 소설을 꾸미고 싶도록 묘사가 문학적이기도 했다.”¹⁷⁰⁾

위의 인용에서 제시되고 있는 것처럼 강요배는 초기부터 문학성이 강한 작품을 제작했던 것으로 보인다.

1980년대 중엽이후로 강요배는 4.3사건에 대한 자료와 현기영의 소설인 「순이 삼촌」 등 문학작품에 대한 섭렵을 거쳐 4. 3연작을 제작하게 된다.¹⁷¹⁾ 4.3연작을 구상하던 중 강요배와 현기영 등이 회원으로 있던 ‘제주사회문제협의회’(서울 소재)는 지속적인 만남을 가졌다. 이러한 만남이 계속되면서 현기영이 『한겨레 신문』에 연재한 「바람 타는 섬」에 강요배가 삽화를 그렸고, 1991년의 《4.3민족문학제》 행사에는 강요배의 4. 3작품들이 슬라이드로 상영되기도 했다. 강요배의 4. 3연작(도 197)은 문학의 영역이었던 서사극을 미술의 영역으로 쟁취해 냈다¹⁷²⁾는 현기영의 찬사는 강요배의 작품이 기본적으로 문학성에 기초하고 있음을 지적한다. 흑백의 세필과 목탄이 주로 사용된 4.3연작은 사건의 진행에 대한 심층적인 묘사라는 문학적 특성인 서사를 통해 한국 근대사의 비극을 관객에게 충격적으로 전달한다. 이 연작이 갖는 문학성은 이 작품의 도록이 일반적인 화집의 형태가 아니라 그림과 그 장면에 대한 설명이 삽입된 단

170) 현기영, 「웅혼한 4. 3서사극-화가 강요배」, 『바다와 술잔』, 화남, 2002, p. 226.

171) 『동백꽃 지다/ 강요배의 4. 3역사화』, 학교재, 1998, p.145 참조.

172) 현기영, 「위의 글」, p. 230.

행본의 형태로 출판됨으로서 한층 강조되었다.

강요배에 있어서 문학의 수용은 자신의 뿌리에 대한 성찰과 연결되어 그가 지속적으로 이 문제에 천착할 수 있는 토대로서 작용했다고 볼 수 있다.

VI. 1980년대 민중미술의 전개와 문학

민중미술의 전개과정과 문학을 살펴보기 전에 선행되어야 할 것은 시기구분의 문제이다. 민중미술운동의 시기구분에 대한 논의는 대체로 1985년 민족미술협의회가 결성된 시점인 1985년을 전후로 해 소집단 운동이 전개되고 활성화된 1980년대 전반기와 <한국미술 20대의 힘>전을 직접적 계기로 민족미술협의회가 결성된 이후 급속하게 사회변혁운동으로 변모해 나간 1980년대 후반기로 구분하는 관점¹⁷³⁾과 민중미술운동의 특성이 변모되는 시점에 좀더 의의를 두어 민중미술의 등장기(1979-1983), 민중미술이 이념을 표방하기 시작하는 시기(1983-86), 민중미술운동이 본격적으로 사회변혁운동으로 바뀌는 시기(1986년 이후)로 보는 입장¹⁷⁴⁾으로 양분된다.

민중미술운동의 전개를 세 시기로 구분하는 후자의 입장에서는 1984년에 ‘두령’이 결성되고 ‘광주자유인미술협의회’가 진로를 쇄신해 《민중》이라는 이념적 기치를 전면에 내세운 사실에 중요한 의의를 부여함으로써 전시기와 구별하고 있다. 그러나 이 시기에 이러한 이념적 기치표방이 어느 정도의 공감대를 형성했는지에 대해서 재고해 봐야 한다. 사실 이 시기에 결성된 두령, 시각매체연구소(광주자유미술인협의회가 전신)등을 제외하고는 이념적 색채를 내세운 집단이나 작가는 없었을 뿐 아니라, 오히려 새로운 미술운동에 참여했던 미술인들 대다수는 이념적인 민중미술에 대해 당혹감 내지는 거부감을 드러내었다. 심지어는 《민중미술》이라는 명칭자체에도 반발하는 태도를 보였다.

1985년에 6월에 있었던 좌담회¹⁷⁵⁾에서 대부분의 참석자들은 민중미술이라는 명칭과 개념에 대해 고심하면서 한편으로는 불편한 심정을 토로하였다.

173) 성완경, 「한국현대미술의 구조와 전망, 짧은 노트」, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』, 열화당, 1999, p. 13참조.

174) 국립현대미술관, 『민중미술 15년전』, 참조.

175) 김용익, 라원식, 유홍준, 이건용, 장경호, 한운성, 「좌담:미술민주화의 지평을 열기위해」, 『공간』, 1985, 7월, pp.51-62.

“민중미술이 아까 말한대로 노동자나 농민에게 보여주고 그들의 검증에 의해 완결을 지향한다는 것은 이해가 안갑니다. 만약 그러한 방법을 미술의 실천으로 보고 있다면 문제는 사뭇 심각하지 않을 수 없습니다. 제 자신이 민중미술이란 말을 거북하게 느끼는 이유도 여기에 있습니다. 결국 민중미술이라는 말은 지엽적인 것을 지칭하는데 그칠 수 밖에 없어요.”¹⁷⁶⁾

“오히려 미술운동하는 사람들 보다는 새로운 미술운동을 하지 않는 쪽에서 불려온 측면이 더 강했습니다.”¹⁷⁷⁾

처음부터 이념적 색채를 내세웠던 ‘두령’도 확고한 이념적 체계를 정비했다고는 볼 수 없다. 이는 이 당시 두령이 이념보다는 오히려 풍물이나 탈춤, 민화와 판화교습을 통해 전통적인 공동체문화의 전파에 더 중점을 둔 활동을 한 사실에서도 입증된다.¹⁷⁸⁾

이러한 점에서 이념적 색채가 강화되면서 미술운동이 현실변혁운동으로 변모되는 시기는 실제적으로 1985년 이후라고 볼 수 있다. 따라서 본 논문에서는 1985년을 전후로 해 1980년대 전반기와 후반기로 구분하는 관점을 적용하고자 한다. 민족미술협의회결성이라는 민중미술운동의 조직화가 실체화되고 당시의 정치, 사회적 변화가 외부적 요인으로 작용해 미술운동이 현실변혁운동으로 변모해 나간 시점이 1985년 이후이기 때문이다. 이것은 다음과 같은 임옥상의 회고에서도 확인된다.

“85년을 기점으로 소집단운동의 재편을 요구하게 되고 정치, 경제적인 현실문제를 문화쪽에서 효과적으로 대처하기 위해 이데올로기적으로 재무장할 필요가 있었습니다. 이것이 소집단해체의 동인이 되었습니다.”¹⁷⁹⁾

176) 김용익외, 「좌담: 미술민주화의 지평을 열기위해」, 『공간』, 1985, 7월, p.59, 장경호의 말,

177) 김용익외, 「위의 좌담」, 『위의 책』, p.60, 유홍준의 말.

178) 두령동인, 『산그림/두령 그림책 1집』, 1983참조.

『산미술/두령 그림책 제2집』, 1984.

179) 「좌담: 현실과 발언」 중 임옥상의 말, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1995, p.66.

그러면 이러한 시대구분에 입각해 1980년대 민중미술의 전개와 문학에 대해 고찰해 보기로 한다.

1. 전반기: 민중미술의 등장과 소집단운동

1980년대 전반기 민중미술운동은 1979년 ‘현실과 발언’과 ‘광주자유미술인협의회’가 결성되고 새로운 미술에 대한 논의가 급속하게 공감대를 형성하면서 전개되었다. 1979년이래 급변한 한국의 사회, 정치적 상황은 문화전체에 큰 파장을 일으켰으며, 그 결정적 계기는 1980년의 ‘광주민주화운동’이었다.

이 시기는 정치 사회비판이나 이념보다는 기존미술에 대한 비판과 성찰에 주력해 새로운 미술을 모색했다. 그리고 이 때 민중미술을 주도했던 소집단 소속의 작가들은 한국 모더니즘 미술을 강하게 비판하면서 한편으로는 그 나름의 의미를 긍정하는 개방적 태도를 견지하고 있었다.¹⁸⁰⁾ 이러한 입장에서 이 시기에 다양한 미술적 시도들이 나올 수 있었던 것이다.

1980년대 초반에 서양미술은 미술적 이념과 기법에서, 문학은 현실비판인식과 작가적 의식면에서 영향을 주었다. 먼저 서양미술은 이념과 기법 모두에서 큰 영향력을 발휘했다. 아카데미 미술과 추상미술을 중심으로 한 모더니즘 미술에서 벗어나 다양한 서양미술 유파들의 이념과 기법들이 새롭게 조명되었다. 조형실험에 치중했던 모더니즘 미술과 달리 주제와 내용의 부활에 주목한 민중미술은 훨씬 자유롭게 다양한 사조와 기법을 수용하고 차용할 수 있었다. 따라서 1980년대 초반은 그동안 서양 근 현대미술에 국한되었던 서양미술사에 대한 관심이 서양미술사 전체로 확산되는 계기를 마련한 시기이기도 하다.

180) 2004년 11월에 있었던 주재환과 본논자와의 인터뷰에서 주재환은 단색화가 민중미술의 직접적 비판대상이 되었던 것은 사실이지만, 그렇다고 한국 현대미술에서 무의미한 미술로 평가절하 되지는 않았다고 말한 바 있다.

1980년대 중반이후 민중미술운동권에서 민족주의와 이념적 색채가 강화되고 전통계승의 문제가 부각되면서 민중미술운동의 태동과정에서의 이러한 특성은 간과되거나 비판의 대상이 되었다. 그러나 이러한 경직된 자세는 결국 작품적 가치의 하락을 가져왔다. 이 시기의 서양미술의 차용과 수용은 한국 근현대미술사의 굴절된 서양미술 수용 문제에서 볼 때 반드시 조명되어야 한다. 이것은 민중미술운동의 미술사적 위상을 올바르게 자리매김하는 과정이기도 하다.

민중미술에 대한 문학의 영향은 주지하다시피 민중미술운동 전체에 걸쳐 나타나는 현상이나, 1980년대 전반기 민중미술운동의 형성 초기에 그 영향은 거의 절대적이었다. 기존미술의 문제점에 대한 비판과 대안, 새로운 미술운동의 이념과 의식, 작품 주제와 소재, 전개 방식에 이르기까지 문학이 준 영향은 다방면에 걸쳐 있다. 특히 그동안 금기시되어왔던 현실 비판과 한국 근현대사에 대한 관심은 1980년대 내내 민중미술을 관통하는 주요한 주제가 되었다.

이 시기 민중미술작가들은 대부분 1960, 70년대 민족문학을 통해 현실을 직시하는 시각과 작가의 사회적 위상을 숙고한 경험이 있었다. 따라서 이들이 문학에 기대었던 것은 사실 당연한 결과로 한국 현대미술사에서 유례가 찾아보기 힘든 문학과 미술의 긴밀한 교류가 80년대 내내 계속되었다. 시와 판화가 어우러졌던 『풀빛판화시선』이 수 십 권이나 발행될 정도였다.(도 100)

이러한 특성에서 1980년대 전반기 민중미술은 수많은 소집단이 결성되고 다양한 주장이 발표되면서 활발한 논쟁이 벌어져 매우 복잡한 양상으로 전개되었지만, 그 논의는 다음과 같이 정리된다.

첫째는 이전의 한국 근 현대미술이 형식주의와 순수주의로 일관해 일반대중과의 소통 부재가 심각하다는 인식에서 소통 회복에 주목했다는 점이다. 둘째는 첫째와 연결된 것으로 한국의 현실, 사회와 미술의 관계에 대한 각성이다. 셋째는 단색화로 대표되는 1970년대 미술의 권위적이고 폐쇄적인 성향에 반발한 자율성과 미술영역의 확대이다. 이것은 이미지와 주제의 부활, 다양한 매체탐구로

이어졌다. 여기서 그동안 한국미술에서 기피되었던 서양의 사회비판적 미술과 대중문화를 다양하게 활용한 미술과 그 기법들이 활발하게 소개되었다.

1976년 창간된 『계간미술』은 20세기의 리얼리즘 미술과 벤산, 풍속화 등 그동안 간과되었던 서양미술의 갈래를 계속해서 소개하는 한편¹⁸¹⁾, 김윤수, 원동석, 성완경, 최민 등이 주요 필자로 참여하고, 안규철, 유홍준, 윤범모, 이태호(조각가) 등이 기자로 재임하면서 1980년대 전반기 민중미술의 형성기에 중요한 일익을 담당했다. 이는 『계간미술』이 형상미술 부활을 선도한 <중앙미술대전>을 창립하고 주관했던 중앙일보사의 발행물이었다는 점과 무관하지 않다. 또한 탄탄한 자본력을 배경으로 당시로서는 쉽지 않았던 심층적인 기획, 특집기사나 해외 미술 탐방 기사를 실어 양질의 정보를 제공했다. 이점은 1960-70년대의 모더니즘 미술이 서양미술 정보를 『미술수첩』, 『미즈에』 같은 일본미술잡지를 통해 주로 얻은 사실과 비교된다.

1980년대 미술의 중요한 화두였던 주체성과 리얼리즘을 다룬 기사들도 여러 차례 실렸다. 한국추상미술의 현실 상실을 지적한 김윤수의 「한국 추상미술의 반성」¹⁸²⁾, 민족기록화 사업의 허상을 지적한 박영남의 「민족기록화 10년의 채점표」¹⁸³⁾, 한국 근현대미술의 치부를 비판한 원동석의 「한국 아카데미즘과 선전의 허상-제도사적 측면에서」¹⁸⁴⁾, 사회적으로 큰 반향을 일으킨 「특별기획-일제식민잔재를 청산하는 길」¹⁸⁵⁾ 등은 화제가 되었다. 특히 「특별기획-일제식민잔재를 청산하는 길」은 친일미술가로 거론된 당사자들이 반박성명을 내는

181) 「리얼리즘 1919-1939」, 『계간미술 17호』, 1981년 봄, pp.15-46.

「벤산」, 『계간미술 23호』, 1982년 가을, pp.63-78.

게일 레빈, 「에드워드 호퍼-심층의 공허한 시선」, 『계간미술 20호』, 1981년 겨울, pp.187-202

「집중연구-풍속화」, 『계간미술 24호』, 1982년 겨울, pp.15-54.

182) 김윤수, 「한국 추상미술의 반성」, 『계간미술 10호』, 1979년 여름, pp.85-90.

183) 박영남, 「민족기록화10년의채점표」, 『계간미술 11호』, 1979년 가을, pp.167-175.

184) 원동석, 「한국 아카데미즘과 선전의 허상-제도사적 측면에서」, 『계간미술 26호』, 1983년 가을, pp.69-76.

185) 「특별기획-일제식민잔재를 청산하는 길」, 『계간미술 25호』, 1983년 봄, pp.99-114.

등 사회적으로 큰 반향을 일으켰다(도 100). 1980년대 초 당시 이러한 동향은 민중미술운동을 현대미술의 다양한 사조중의 한 유파로 간주해야 하는가에 대한 논란을 일으켰다.¹⁸⁶⁾

현재의 시점에서 볼 때 민중미술운동이 미술사조나 양식이 아닌 것은 분명하다. 민중미술운동이 단순히 미술경향이나 양식이었다면 단기간에 그토록 확산될 수 없었을 것이다. 그리고 이러한 논란에서 보다 주목되는 것은 민중미술운동 자체를 미술사조나 양식으로 규정할 수 있는 특정한 미술이론이나 형식기법이 존재하지 않았다는 점이다. 주지하다시피 식민성문제와 정체성 확립, 작가적 개성의 확대, 미술가의 지식인으로서의 자각을 새로운 미술경향이나 형식으로 간주할 수는 없다. 이것은 미술 경향이나 양식이전의 예술자체의 존립근거에 대한 의문이기 때문이다. 비록 민중미술운동이 후기에 이르러 이념에 함몰되어 예술의 자율성을 담보해내지 못했지만 말이다. 1980년대 초이래 등장한 수많은 소집단들이 이러한 공통된 토대에 기반하고 있었다는 사실도 이를 입증한다.

“이런운동(80년대초의 소집단운동)의 특기할 점은 기존의 미술제도와 미술의 공식 이념에 대한 비판적 자의식이 강했고, 미술과 현실과의 관계를 총체적인 시각으로 파악해서 미술양식이나 활동의 대응방식을 추구하려는 의식이 강했습니다.”¹⁸⁷⁾

1980년대 전반기 민중미술은 일반적으로 사회 비판적 리얼리즘으로 거론되어왔다. 이 시기에 표출된 다양한 미술적 논의들을 어떠한 범주로 묶을 수 있는가에 대해서는 이미 당시에 논란이 많았다. 리얼리즘(realism)이라는 외래어를 우리말로 옮기는 과정에서도 사실주의로 할 것인가 현실주의로 할 것인가에 대한 고민이 있었다. 이후 현실주의가 우세를 차지했고, 리얼리즘이라는 외래어를 그대로 사용하는 경우도 확대되었다. 이러한 논란은 리얼리즘이 미술 내에 위치

186) V. 1980년대 민중미술과 리얼리즘 참조.

187) 대담: 이일, 성완경, 「'80년대 미술'의 거센 열풍-젊은 작가들의 미술운동을 분석한다」, 『계간미술 33호』, 1985년 봄호, p.43.

한 것이 아니었다는 점을 드러낸다.

1980년대 이전의 한국 근 현대미술에서 비판적 리얼리즘의 전통은 미미했다. 민중미술의 이론가중 한명이었던 최열은 해방전후에 잠시 등장했던 사회주의 리얼리즘 미술과 1969년의 ‘현실동인’에서 리얼리즘의 뿌리를 찾고 있지만¹⁸⁸⁾, 실제로 이러한 전례가 민중미술에 얼마만큼의 영향력을 끼쳤는지는 미지수이다. 문학과 달리 해방 전후의 리얼리즘 미술작품은 거의 남아있지 않고, 그나마 월북 작가들의 작품이 해금된 것은 1988년이다. ‘현실동인’은 전시자체가 불발로 끝났고 작품도 유실되었다. 작가들의 발언에서도 이에 대한 언급은 거의 없다. ‘현실동인’의 선구적 역할에 의미를 부여하는 정도이다. 김정현·이종구·김봉준·임옥상·홍성담 등 80년대 전반의 민중미술을 주도했던 작가들 대부분은 오히려 미술보다는 문학의 영향에 대해 반복해서 언급하고 있다. 민중미술이론가들 역시 그러하다. 따라서 이러한 비판적 리얼리즘은 문학의 영향에서 태동했다고 봐야 한다. 1970년대 이래 이들이 즐겨 읽었던 창작과 비평』, 『문학과 지성』에서 백낙청의 분단의식에 근거한 민족문학론, 루카치의 리얼리즘 이론과 작품이 활발히 소개된 것도 이를 입증한다.

“새로운 미술운동은 발생에서 현재까지 동시대 문학에서 이룩한 업적에 크게 자극받고 논리적으로 신세져 왔다. 문학에서 60년대 후반의 참여문학론에서 최근의 민중문학론에 이르기까지 보여준 예술적 성과와 확고한 논리들은 80년대 새로운 미술운동인들에게 더없이 유익한 참고서였고 훌륭한 모범으로 생각되어 왔다.”¹⁸⁹⁾

민중미술에 대한 문학의 영향은 당시 모더니즘계열이 민중미술을 비판하는 요인 중 하나이기도 했지만, 전례가 없는 새로운 논리를 추구하면서 민중미술이 미술보다 진보적이었던 문학에 시선을 돌린 것은 당연한 귀결이었다.

188) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1994.

189) 유홍준, 「리얼리즘과 민족미술-80년대 새로운 미술운동의 이념정립을 위해」, 김정현, 손장섭 엮음, 『시대정신과 미술의 논리』, 한겨레, 1986, p.46.

“이같은 이념 발상의 배경에는 민족문학 내지 민중문학이 대두하여 80년대 문학을 주도하고 있는 흐름과 비교되는 설명이 나올 수 있다. 동시대 예술가로서 사회현실을 체험하고 있는 공통감정이 있을뿐더러 정신적 유대관계가 필연적으로 요구되기 때문에 표현매체의 차이가 다를 뿐이지 구현하려는 시대정신은 동일하기 때문이다.”¹⁹⁰⁾

1980년대 전반기의 민중미술운동은 당시의 다른 문화예술분야와 마찬가지로 ‘현실과 발언’ 이후 수많은 소집단들이 결성되고 전시회, 토론회 개최가 활발히 이루어지는 양상을 보였다. 1983년 서울의 관훈미술관에서는 ‘현실과 발언’, ‘입술년’, ‘젊은 의식’의 회원들을 중심으로 약 60여명의 작가들이 모인 자유토론회가 열렸다. 이 토론회에서는 1. 작가란 누구인가 2. 무엇을 그릴 것인가 3. 어떻게 그릴 것인가 등 세 가지 주제에 대한 작가들 간의 논의가 있었다. 이러한 논의는 1. 현대사회에서 작가는 단순한 ‘장이’가 아니라 지식인의 하나다. 2. 우리 주변에 널려 있는 현실 속에서 소재를 택하자 3. 새로운 소재에 걸맞는 새로운 표현을 모색하자는 쪽으로 의견일치를 모았다. 이 토론내용에서 나타나고 있는 것처럼, 이 시기의 민중미술운동은 한국 근 현대미술에서 간과되었던 작가와 작품, 현실과의 관계를 유기적으로 탐색했다. 이것은 결국 미술가가 예술가이면서 동시에 사회적 일원임을 각성시키는 과정이기도 했다. 이러한 탐색은 1984년의 <삶의 미술전>(도 101)을 통해 대대적으로 표면화되었다. 이 전시는 105명의 작가가 출품, 네 곳의 미술관에서 열려 새로운 미술의 경향을 결집했다.

광주민주화운동, 언론 출판 통폐합, 1983년의 유화 국면 등 사회, 정치적 상황은 문화, 예술에도 강력한 영향력을 발휘해 민중미술에서도 이념의 문제가 대두되기 시작한다. 1983년 결성된 ‘두령’과 ‘일과 놀이’는 처음부터 민중문화운동에 기반해 《민중》이라는 이념적 가치를 표방했지만, 이것이 민중미술운동 자체

190) 원동석, 「민중의 생활에 뿌리를 둔 전방적 시야의 형성」, 『공간』, 1985년 7월호, pp.47-48.

에서 중요한 문제로 부상되는 것은 <한국미술 20대의 힘>전 사태(도 102) 이후인 1980년대 후반이었다. 그러면 이러한 전반적인 배경에서 1980년대 전반기 민중미술을 대표하는 주요 소집단과 전시활동에 대해 고찰해 보기로 하겠다.

1) 소집단 운동의 현황과 특성

(1) 현실과 발언

민중미술운동을 선도했던 ‘현실과 발언’은 1979년 9월에 1980년의 4.19혁명 20주년을 기념해 미술계도 무언가를 해야 하지 않겠냐는 원동석의 발의로 결성되었다. 4.19혁명 20주년을 맞아 미술인들도 그 역사적 의미와 중요성에 대해 진지하게 생각해 볼 필요가 있다고 한 원동석의 주장은 이러한 의식을 공유한 사람들을 결집시키는 자극제로 작용했다. 그러나 오윤 등 신중한 입장을 지녔던 이들은 예술적 경험과 표현들이 ‘이런 종류의 운동’을 하기에는 충분히 축적되지 않았다고 평가하고 미술 내부의 문제부터 해결할 것을 주장했다.

집단의 구성은 기본적으로 친분관계를 통해 이루어졌다.¹⁹¹⁾ ‘현실과 발언’의 작가들은 대부분 1970년대부터 <신체제전>, <제3그룹전>, <12월전>등의 단체전에 참여했다. <신체제전>(도 103, 도 104)에는 권순철, 김정현, 오수환, 백수남이 참여했고¹⁹²⁾, <제3그룹전>(도 64)의 회원 주소록에는 김경인, 임옥상, 김호득, 민정기, 백수남, 성완경, 신경호의 이름이 보인다.¹⁹³⁾ <12월전>에는 임옥

191) “우선 원동석이 만난 비평가 성완경은 화가 주재환, 오수환, 김용태, 그리고 비평가 윤범모를 그에게 소개한다. 성완경은 잡지 『미술과 생활』 편집 작업을 통해서 이들과 친밀한 관계를 맺어 왔었다. 주재환은 얼마 후 조각가 심정수를 소개한다. 성완경은 다시 화가 임옥상을 추천한다. 한편 임옥상은 대학동기인 화가 신경호와 민정기를 소개한다. 민정기는 2년후 화가 박재동을 가입시킨다. 다른 한편, 원동석이 만난 다른 비평가인 최민은 화가 오윤을 소개하며 오윤 자신은 화가 김정현과 노원희를 집단에 추천하게 된다. 원동석 자신은 화가 손장섭과 여운, 그리고 몇사람들을 추천하는데 원동석 자신과 손장섭을 제외한 나머지는 첫 전시회 이전 집단을 떠난다.”

김무경, 「소집단의 생성과 소멸: ‘현실과 발언’의 경우」, 『사회과학연구 제6집』, 서강대학교 사회과학 연구소, 1997년 12월, p. 215.

192) 미로화랑 기획, 『제10회 신체제전』, 미로화랑, 1975,12, 17-24.

193) 『제9회 제3그룹전』, 1979,

상, 민정기, 신경호가 같이 했다. 따라서 일찍이 1970년대부터 미술에 대한 논의가 심층적으로 전개될 수 있었다.

12월 6일 서울 청진동 소재의 '유원'이란 중식당에서 창립 발기인대회가 열렸다. 창립 발기인은 12명으로 원동석, 최민, 성완경, 윤범모(이상 평론가), 손장섭, 김경인, 주재환, 김정현, 오수환, 심정수, 김용태, 오윤(이상 작가)이었다. 이 자리에서 모임의 성격과 전망, 동인의 명칭 문제가 토의되었다. 4.19혁명 20주년 기념전뿐 아니라 보다 장기적이고 정기적으로 회합을 갖자는 결정이 내려졌고 이에 따라 명칭문제가 제기되었다. '인간과 자유', '현실과 증언'등 여러 안이 제시되었지만, 성완경이 제안한 '현실과 발언'이 투표를 통해 확정되었다. 이러한 명칭이 갖는 의미에 대해 성완경은 다음과 같이 말했다.

“ ‘현실’이란 말이나 ‘선언’이란 말이나 당시의 미술계에선 상당히 자극적인 낱말이었던 것은 분명합니다. 그런데 바깥에선 ‘현실과 발언’을 ‘현실의 발언’이라는 각도로, 다시 말해 현실을 그대로 그린다는 쪽으로 대해 받아들인 것 같습니다. 여기서 보충설명을 한다면, 다시 ‘현실과 표현’이라는 말과 ‘현실과 발언’이라는 말을 놓고 토론이 되었는데, 왜 굳이 생소한 ‘발언’이란 말을 쓰게 되었느냐 하는 것입니다. 전문적인 화가나 조각가의 미술표현만이 아니라, 전문적인 미술제도 내의 사람이 아니고도 다양한 사람들이 복수적인 발언의 주체가 될 수 있다는 취지를 포함하기 위해 일부러 ‘발언’이란 말을 썼던 것입니다. 또한 표현이란 말이 어떤 관조적인 거리를 예정하는 것이라면, 발언은 더 즉각적이고, 적극적이고, 구체적인 반응, 더 현실적이고 효율적인 반응이라는 측면을 강조한 것이었지요.”¹⁹⁴⁾

이후 몇 차례의 회합을 거쳐 취지서를 작성하기로 하고 초안 작성자는 원동석으로 결정되었다. 1980년 1월5일에 제 4차 모임이 열렸고, 여기서 ‘현실과 발언’ 창립 취지문이 확정되었다. 창립선언문에서 주목되는 것은 기존 미술계에 대한 심층적인 비판이다.

194) 성완경, 『현실과 발언』, 열화당, 1985, pp. 186-187.

“기존의 미술은 보수적이고 전통적인 것이든, 전위적이고 실험적인 것이든 유한층의 속물적인 취향에 아첨하고 있거나 또한 밖으로부터의 예술 공간을 차단하여 고답적인 관념의 유희를 고집함으로써 진정한 자기와 이웃의 현실을 소외, 격리시켜 왔고 심지어는 고립된 개인의 내면적인 진실조차 제대로 발견하지 못해 왔습니다. 그리고 소위 화단이라는 것은 예술적 이념이나 성실성과는 거리가 먼 이권과 세력 다툼으로 어지럽혀져 왔으며 많은 미술인들은 이러한 파벌 싸움에 알게 모르게 가담함으로써 스스로를 욱되게 하고 미술교육을 포함한 전반적 미술 풍토를 오염시키는데 한 몫을 거들어 왔습니다. 우리들 자신들도 대부분이 이제까지 각자 외롭게 고민하는 것만이 최선의 자세인 듯 생각하여 왔으며 동료들과의 만남에서까지 다만 편의적이고 습관적인 데서 벗어나지 못함으로써 공동적인 문제 해결과 발전의 가능성을 포기해 버리려 하지 않았나 합니다.”¹⁹⁵⁾

위의 인용문에서 제시되고 있는 것처럼, ‘현실과 발언’은 미술내부의 문제점에 대한 비판의식이 집단의 결성과 존속에서 큰 역할을 했다. 김윤수는 이 집단이 ‘미술외부의 운동’ 즉, 특정한 사회 정치 운동과 직접적 관련을 맺지 않았고, 바로 그 때문에 운동권의 비판 대상이 되었다는 점을 지적하였다. 이러한 점에서 볼 때도 ‘현실과 발언’은 기본적으로 친분관계와 함께 미술적 문제 해결이 우선시되었던 집단이었다, 이것은 ‘현실과 발언’이 다른 소집단에 비해 비교적 오래 유지될 수 있었던 토대가 되었다.

12월에는 창립취지문을 확정하고 정기적인 모임을 통해 연구발표와 토론을 진행하며 계속해서 회원을 확충해 나갔다. 노원희, 임옥상, 심정수, 백수남, 김건희, 민정기, 신경호 등이 새로 참여하고 몇몇 회원이 탈퇴함으로써 창립전까지 다음과 같은 회원이 확정되었다. 평론가로는 성완경, 원동석, 윤범모, 최민이 작가로는 김건희, 김용태, 김정현, 노원희, 민정기, 백수남, 손장섭, 신경호, 심정수, 오윤, 임옥상, 주재환 등 17명이 그것이다.

문예진흥원 미술회관에서 열린 창립전(도 105)에는 김건희, 김정현, 김용태, 노원희, 민정기, 백수남, 성완경, 손장섭, 신경호, 심정수, 오윤, 임옥상, 원동석,

195) 현실과 발언 모임 발기인, 「‘현실과 발언’모임 창립 취지문」, 『현실과 발언 창립전 카문에 회관 미술회관, 1980. 10. 17-23.

윤범모, 주재환이 출품했다(도 106). 최민은 출품하지 않았다. 출품된 작품은 당시의 시국 상황을 감안해 자체 검열을 거쳤다. 그러나 설치 작업도중 미술회관 운영위원들이 전시불가를 결정함으로써 중단되고 말았다.¹⁹⁶⁾ 미술관측의 전시불가 방침에 따라 전원이 차단되면서 어두운 전시장에서 촛불전시가 강행되었지만, 곧 전시장이 폐쇄되었다.

대관취소로 무산된 전시는 동산방화랑 측의 호의로 동산방화랑에서 11월 13일에서 19일까지 다시 개최되었다(도 107). 이러한 과정에서 최민의 제안으로 문예회관 전시에는 참여했던 평론가들의 작품이 성완경의 것을 제외하고는 빠지고(도 108), 일부 작가들의 작품도 과격하다는 이유로 전시되지 않았다. 또한 문예회관 전시회 때 문제가 되었던 전시도록은 편집 책임자가 김용태에서 윤범모로 교체되고 작품 사진과 출품자의 간단한 약력이 소개되었다. 당시의 형상미술에 대한 관심의 열기와 문예진흥원 미술회관 대관취소사태에 의거해 수많은 관객이 이전시를 관람했다.

여기서 주목되는 것은 출품된 작품 대부분이 서양미술에 대해 새로운 접근 방식을 제시하고 있다는 점이다. 먼저 백수남의 <까마귀의 통곡>(도 109)은 일별하면 전통적 산수화를 연상시키는 기법으로 그려져 있다. 그러나 화면의 중앙을 차지한 뿌리가 하늘을 향한, 위아래가 바뀐 소나무는 한국 미술사에서는 유례가 없는 도상이다. 백수남이 서양 미술에 접근하는 방식이 기존의 모더니즘 작가들과는 판이한 서양화가였다는 점을 상기해 볼 때, 이 도상의 기원에 대해 다음과 같은 가설이 가능하다.

서양 미술사에는 상식의 전복을 표현함으로써 현실 비판 의식을 제시하는 작품들이 존재했다(도 110). 미술, 문학 등 문예전반에 나타났던 이 개념은 <<전도된 세계>>(Reversible World, World Upside Down)로 불리며 20세기까지 명맥을 유지했고, 특히 풍자화에서 많이 적용되었다.¹⁹⁷⁾ 은유적 표현으로 탄압

196) 전시불가 방침을 내린 미술회관 운영위원 중 이경성(위원장)과 유준상은 '현실과 발언'에 우호적이었다.

과 검열을 피하고자 했던 이러한 특성의 작품들은 강압적이고 통제가 심했던 시대일수록 많이 제작되었다. 그 예로 루터의 종교개혁으로 대표되는 신 구교간의 종교분쟁이 심각했던 16세기의 북유럽(도 111)에서 <<전도된 세계>>와 관련된 작품들이 많이 제작되는데 그중 대표적 작가가 당시 한국에 활발히 소개되었던 브뤼켈이다(도 112). 20세기 서양미술에서도 이 개념은 계속해서 작품에서 응용되었다. 신표현주의 작가인 바젤리츠(Georg Baselitz)의 그림에서도 그러한 형상이 표현되고 있다(도 113). 따라서 백수남이 서양미술사에서 나타난 이러한 경향에 대한 지식에서 뒤집혀진 소나무를 표현했을 가능성이 충분하다고 본다.

다음으로는 광고, 사진, 만화, 신문 같은 대중매체를 적극적으로 활용하고 있다는 점이다.(도 114) 이 작품들에서는 대중매체가 주로 콜라주 기법 또는 콜라주 효과를 내며 이용되고 있다. 서양 미술사에서 콜라주 기법은 낯설고 이질적인 요소들을 한 화면에서 조합해 냄으로서 전통적이고 관습적인 회화의 규범에 반기를 표명하는 방식으로 사용되었다. 피카소가 처음 사용한 이래 다다, 초현실주의, 신즉물주의 등에서 이 기법을 많이 사용한 것도 이를 뒷받침한다. 따라서 ‘현실과 발언’의 구성원들이 이 기법을 적극 활용한 바탕에는 이러한 의도가 작용했을 것이라 보인다. 대중과의 소통 지향과 모더니즘 미술의 엘리트주의에 대한 비판을 동시에 제기하고자 대중매체와 콜라주 기법을 적극 도입했던 것이다. 신학철(도 115)을 비롯한 다른 민중미술작가들도 이 기법을 적극 활용했다.

당시 매우 저급한 문화로 간주되었던 만화를 도입한 것도 획기적이었다.(도 116)

“문제는 결국 테크닉에 관한 겁니다. 素朴畵라는 것은 미술 밖의 문제입니다. 어린아이들이 그린다든가, 만화가들이 그린다든가. 이런 가볍게 보는 형식을 등장시킨 예는 전세계 미술사 속에 ‘현실과 발언’이 최초라고 보는데.”¹⁹⁸⁾

197) David Kunzle, 「The Iconography of a European Broadsheet Type」, Barbara A. Babcock ed., 『The Reversible World』, Cornell University Press, 1978, pp.39-94.

198) 김복영, 최민, 「전시회 리뷰-젊은 세대의 새로운 형상-무엇을 위한 형상인가?」, 『계간미술』

위에서 인용된 김복영의 말에서 제시되듯이 당시의 기존 미술계는 ‘현실과 발언’이 시도한 새로운 기법들에 대해 부정적 입장을 견지했다. 또한 이러한 입장은 기존 미술계가 서양 미술사에 대한 단편적 지식만을 가지고 있었음을 드러낸다. 주지하다시피 이러한 형식과 기법은 서양현대미술에서 보편적인 형식 중 하나였다. 이에 대한 ‘현실과 발언’의 입장은 적극적이었다.

“만화나 素朴主義라는 것을 미술 안의 문제로 보느냐, 밖의 문제로 보느냐에는 인식의 차이가 있는 것 같아요. 저는 만화를 미술이라고 봐요. 적극적인 미술이라고 봅니다. 물론 만화가 미술 가운데 으뜸이라는 얘기는 아니지요. 단지 그것을 미술에 포함시키느냐 않느냐는 중요한 인식의 차이라는 것이지요. 그리고 소박한 표현은 표현의 여러 가지 방식 중에서 당당히 그 위치를 차지할 수 있으리라는 것입니다.”¹⁹⁹⁾

서양미술 수용에 대한 모더니즘 미술의 편파성에 대한 ‘현실과 발언’의 문제제기는 이후 민중미술운동이 서양미술사에 대해 적극적이고 체계적인 학습을 시도하는 계기가 되었다.

1981년이 되면서 이태호(조각가), 강요배, 이청운이 신입회원으로 가입했다. 집단 구성원들은 활발한 활동을 통해서 자신들의 새로운 미술 이념을 각인시키고자 했다. 성완경, 최민 등 집단내의 이론가들은 인쇄 매체를 통해 활발히 새로운 미술이념을 주창했고, 작가들도 자신의 미술관을 글로써 발표했다. 성완경의 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」과 최민의 「미술가는 현실을 외면해도 좋은가」는 적지 않은 파장을 일으켰다.

『계간미술 18호』(1981년 여름호)의 「새 구상화가 11인의 현장」이라는 기사에서는 김정현, 이청운, 임옥상, 민정기, 노원희, 오윤, 여운, 권순철 등 대부분이 ‘현실과 발언’ 회원인 화가들을 소개했다. 윤범모의 증개로 이 기사는 롯데

19호』, 1981년 가을호, pp.145-146, 김복영의 발언.
199) 「위의 대답」, p.146, 최민의 발언.

화랑에서의 초대전으로 연결되었다. <계간미술이 선정한 새 구상화가 11인초대전>(도 117)이 그것이다. 롯데 화랑에서 열린 이 전시는 극사실주의 계열의 형상미술과는 다른 방식으로 작업하는 작가들을 조명했다. 그러나 80년대 초의 경직된 정국과 여전히 보수적이었던 미술계에서 이들의 이러한 시도들은 무시되었다.

‘현실과 발언’이 공개적으로 모더니즘 계열과 충돌한 사건은 박용숙이 기획해 동덕미술관에서 개최된 현대미술 워크샵과 기획전이었다. ‘현실과 발언’, ‘서울 80’, ‘S. T’집단이 초대되어 ‘서울 80’과 ‘S. T’의 합동 발표전(1981. 6. 25-7. 1)에 이어 현실과 발언이 전시회(7.2-7.8)를 가졌다. 부대행사로 <집단의 발표양식과 그 이념>이란 주제의 강연회(장소: 동덕여대 강당, 1981. 6. 26)와 아카데미 하우스에서 1박 2일(7. 4-7. 5)로 세미나를 개최했다. 이 행사에는 이후 민중미술에 동참한 최민화가 ‘S. T’의 구성원으로, 얼마 후에 ‘현실과 발언’의 회원이 되었던 안규철이 ‘서울 80’의 일원으로 참여했다.

<도시와 시각전>(1981. 7.22-7. 27. 도 118)은 <새 구상화가 11인초대전>을 개최했던 롯데 화랑이 ‘현실과 발언’에게 초대전을 의뢰함으로써 개최되었다. 최민이 쓴 전시 서문에서는 우리 삶에 있어 도시가 갖는 위상에 대해 진지한 미술적 탐색이 필요하다는 문제의식을 제기하고 아울러 미술가의 지식인으로서의 책임을 강조하고 있다.

“우리들 모두 앞에 무엇보다도 중요한 문제로서 놓여있는 갖가지 도시적 현실과 삶의 형태를 의식, 주목하는 것은 일차적으로 자각의 성실성에 관계되는 일이다. 그럼에도 이런 문제가 대다수 작가들에 의해 외면당해 왔다는 사실은 우리 미술풍토 전반의 빈곤과 나약함에 그 원인이 있다고 해야 할 것이다. 전 근대적인 관조주의 美學과 관념적 도식으로만 받아들인 서구의 실험미술의 亞流的 방법론으로서의 이 복잡한 문제와 정면 대결할 엄두를 낼 수 없었으리라...중략...

도시적 삶의 정경들을 그대로 그려놓은 것으로는 충분하지 않다. 形象을 다루며 그안에서 사는 책임있는 작가로서 문제를 해결하려는 공동의 노력에 어떻게 하면 한 몫을 보탬 수 있나 모색해야 한다. 이번 전시는 바로 그러한 방향으로 내

닫는 첫걸음이다.”²⁰⁰⁾

민정기(도 119), 주재환(도 120), 성완경(도 121)의 작품에는 군사정권과 자본주의가 결합해 추진한 근대화, 즉 도시에 대한 비판적 시선이 제시되고 있다. 이는 당시 문화운동권에서 보편화되었던 이분법적 사고와 맥을 같이한다. 근대화, 산업화의 상징이자 퇴폐적이고 상업적인 대중문화의 소산인 도시와 전통사회의 상징이자 공동체 문화를 간직한 농촌으로 이분해 도시를 부정적으로 간주하는 것이 그것이다(도 122). ‘현실과 발언’에서 이러한 시각이 가장 극명하게 드러나는 일원이 오윤이었고, 다른 작가들에게서도 유사한 입장이 표면화되고 있다. 그러나 이러한 입장과는 반대로 상업문화의 최첨단인 백화점에서의 전시가 개최됨으로서 회원들 사이에서도 논란이 있었다.

“부르주아의 소비지향적 고급 백화점에서에서의 ‘현실과 발언’전시가 무슨 의미가 있느냐는 회의론이 그것이었다. 그렇지 않아도 작품 발표의 장으로 시청 앞의 지하철 전시공간이라든가 변두리의 창고 혹은 학교나 노상의 개방공간을 검토하던 때였었다. 그러나 제 1차적인 공략대상으로 제도권 미술계를 무시할 수 없어 기존 전시 공간 형태를 활용키로 의견을 모았다. 때문에 창립전 등 필요이상의 외적 편견을 교정시키기 위해서도 기존 전시공간은 전략 요충지(?)로서도 한몫 할 것으로 기대되었다.”²⁰¹⁾

이 전시는 광주와 대구에서 순회 전시 되었다. 두 지방도시의 전시에는 강연과 작품해설이 더해졌다. 강연은 성완경이, 작품해설은 광주에서는 최민이, 대구는 윤범모가 맡았다.

1982년 ‘현실과 발언’의 활동은 미술표현의 매체탐구와 출판에 집중되었다. 각자의 관심도에 따라 벽화, 판화 및 포스터, 출판미술(사진, 만화 포함)의 세 분

200) 최민, 「都市와 視角展에 붙여」, 『都市와 視角-현실과 발언 동인전』, 롯데화랑(1981. 7. 22-27).

201) 윤범모, 「〈현실과 발언〉 10년의 발자취」, 『민중미술을 향하여』, p. 565.

야가 선정되었다. 이중 출판미술반의 성과는 무크지인 『시각과 언어』의 발간이었다(도 18). 1집 주제는 <산업사회와 미술>로 이미지의 시대에 살며 미술가로서의 역할을 심각하게 살펴보자는 의도에서 주제가 정해졌다. 2집은 <한국현대 미술과 비평>으로 한국현대미술과 비평의 과행성과 문제점에 주목하였다. 『시각과 언어』는 책임편집을 맡았던 최민의 프랑스 유학과 성완경의 개인 사정으로 2집으로 단명했지만 미술 서적 출판에서 획기적 시도였다. 당시 무크 운동이 활발했으나 미술 분야에서 무크의 발간은 『시각과 언어』가 최초였다. 이후 이에 영향 받아 『시대정신』(도 19)등 미술 분야에서도 무크지 발간이 대세를 이루게 되었다.

제3회 동인전인 <행복의 모습전>(덕수미술관, 1982. 10. 16-10. 22)의 전시 목적은 개인의 삶과 공동체적 삶에 있어서 행복이란 관념상의 개념을 시각적으로 해석하여 형상화한다는 것이었다. 회원들의 행복에 대한 언급에서 공통적으로 발견되는 것은 물질적 풍요가 곧 행복이 아니라는 것으로 당시 급격한 산업사회로의 전환에 따른 병폐를 비판적 시각으로 제시하고 있다. 2회 동인전인 <도시와 시각전>의 연장이라 할 수 있는 시각이다. 출품회원은 강요배, 김건희, 김용태, 김정현, 노원희, 민정기, 임옥상, 박재동, 신경호, 이태호, 오윤, 주재환 등 12명이었다. 첫 번째 회지인 『그림과 말』이 발간되었다.

1983년 12월에는 판화 및 포스터 분야에 대한 그동안의 연구의 성과로 <판화전>(한마당화랑 1983. 12)이 열렸다. 제4회 정기 전시회는 특별한 주제없이 <현실과 발언 동인전>으로 관훈 미술관(1983. 7. 13-7. 19)에서 개최되었다. 이 해에는 집단의 활성화와 재원확보를 위해 會友 제도가 실시되었다. 최종현, 안중관, 김형철, 정지창, 박현수 등이 회우로 참여했다.

제 5회 동인전 <6. 25>는 1984년에 아람미술관(1984. 6.25-7.1)에서 열렸다(도 123). 이 전시는 한국 사회의 모순이 분단 상황과 연결되어 있다는 인식에서 추진되었다. 이러한 인식은 『창작과 비평』 전개된 민족문학론에서 영향 받

은 것이다. 이 전시는 준비과정으로 토론과 자료수집, 동두천 답사를 거쳤다. 동두천 답사는 김용태의 작업(도 124)에 직접적인 근거를 제공했다. 동두천에서 수집한 사진을 이용한 이 작품은 분단에 기인한 한국과 미국의 관계를 인물사진을 통해 직시하고 있다. ‘현실과 발언’ 동인이자 비평가였던 원동석은 출판작 중 오윤의 <원귀도>(도 29)야말로 분단으로 인한 민족의 고난을 한의 정조에 기반해 탁월하게 형상화한 작품이라고 간주하면서 그 의식에서 『남부군』, 『태백산맥』 같은 문학작품보다 선진성을 제시하고 있다고 주장했다.²⁰²⁾ 그러나 이 작품이 기본적으로 문학이 이룬 업적에 기인하고 있음은 이미 앞에서 고찰해 본바와 같다.²⁰³⁾ 또한 민정기는 황석영의 소설인 「한씨 연대기」를 그림으로 옮긴 작품을 출판했다. 황석영은 앞에서 언급한 홍성담의 경우처럼 민중미술 작품에 직접 간접적으로 상당한 영향을 주었다. 민정기는 <한씨연대기>연작(도 46)에서 그림에 소설 구절을 삽입하는 방식으로 그림과 글의 상호보완을 제시함으로써 시각적 효과를 높임과 동시에 대중의 이해를 돕는 장치를 고안해내고 있다.

1984년 12월에는 『현실과 발언 그림일지』를 출판했다(도 125). 이는 일반적인 다이어리 형식에 ‘현실과 발언’회원의 작품사진을 배치한 일지로 일반대중과의 소통추구의 직접적 산물이었다. 이 그림일지의 출판기념 전시가 인사동 공창화랑에서 개최되었다.

1985년에는 두 번째 회지인 『현실과 발언-1980년대의 새로운 미술을 향하여』가 간행되었다(도 126). 새로운 미술운동에 대한 다양한 목소리를 담은 이 책은 곧 당국에 의해 판매 금지되었다.²⁰⁴⁾

202) 원동석, 「오윤 그림의 민중 정서와 힘」, 『오윤, 동네사람 세상사람-오윤 10주기추모 환화전작집』, 학고재, 1996, pp. 215-216.

203) 본논문, IV. 1960,70년대 민족문화와 민중미술의 발생적 토대중 3. 1970년대 민족문화의 리얼리즘론과 미술 참조.

204) 1987년, 한길사 대표였던 김언호는 자신의 일기에 관공도서목록을 기록했는데, 그 중 미술 관련 서적은 『현실과 발언』 외에도 『시대정신』, 『민중미술』 등이 있다.

[http://www.ohmynews.com/nws-web/view/at_pg.aspx? CNTN-CD=A0000413709](http://www.ohmynews.com/nws-web/view/at_pg.aspx?CNTN-CD=A0000413709).

1986년에 열린 제6회 동인전은 그림마당 민(1986. 12. 19-12. 27)에서 이루어졌다. 부대행사로 《80년대 미술의 주제와 개성, 그 풍요와 빈곤의 문제》 토론회가 김윤수, 성완경, 유홍준, 김우선 등이 참여한 가운데 있었다. 이토론회에서는 새로운 미술운동과 현실의 관계가 보다 심화되고 공고해져야 한다는 주장이 제기되어 80년대 후반기 미술운동의 성격을 예고하고 있다.

“…… 80년대의 종반을 바라보는 지금 그 성과와 함께 문제점과 한계에 대한 쟁쟁한 점검과 반성 또한 절실히 요청되고 있습니다. 현실에 대한 보다 추체적인 인식과 미술 본래의 활력, 풍요로움을 어떻게 확보할 것인가, 기존 미술제도와 대중매체의 벽을 어떻게 극복할 것인가 등등의 과제가 이미 지적되고 있는 바, 이는 결국 80년대 종반의 미술운동이 양적 확산의 단계를 넘어서 내용적·질적 심화의 단계로 나아가야 함을 의미합니다.”²⁰⁵⁾

1988년 열린 제 7회 동인전인 <한반도는 미국을 본다>(그림마당 민, 1988. 11.25-12.1)는 한반도에 있어 미국의 존재와 위상에 대한 논의를 제기하였다. 부대행사로 이영희 교수의 《민족문제와 한미관계》(1988. 11. 29)강연과 토론회 《한반도는 미국을 본다-문학과 미술의 시각》이 정지창, 최원식, 성완경, 심광현, 임옥상이 참여로 개최되었다(도 127). 이전시의 주제는 당시 한국사회에서 고조된 미국에 대한 비판적 의식을 미술에 반영한 것이라고 할 수 있다. 문학에서는 1960년대부터 꾸준히 제기되었던 한반도에서의 미국의 위상에 대한 논의는 미술에서는 이때에 이르러 본격적으로 제기되었다.

“미국을 보는 시각이 변하고 있다. 지난 40여 년간의 일편단심 짝사랑식의 눈먼 사랑 놀음에서 벗어나 미국을 대상화해서 보는 새로운 시각이 점차 생겨나고 있다. 이 변화의 의미는 엄청난 것이 아닐 수 없다.…후략.

아마도 현단계에서 이 집단 <현실과 발언>이 보여줄 시각작업의 측면은 미국이라는 실재의 보다 본질적인 국면이라기보다는 겉으로 드러난 현상에 불과할지 모

205) 현실과 발언, 「제6회 <현실과 발언>동인전 전시서문」, 『민중미술을 향하여』, p.610에서 재인용

른다....(중략) 사회과학분야나 문학 쪽에서의 이 방면의 성과가 만만치 않음에도 불구하고-또 그것에 자극을 받아-미술 분야의, 시각전문가의 노력이 여기에 보태져야 할 이유가 있다고 한다면, 그 이유의 하나로서 앞서 말한 우리 자신 속의 미국이라는 그 낯은 풍경이-현재적 일상의 환경 속에서건 역사의 회고적 자료 속에서건-바로 우리에게 눈으로, 관 등으로, 기억으로, 익숙해져 있는 바로 그만큼 ‘정서화’되어 있기 때문이라고 얘기하고 싶다. 시각전문가로서, 동시대의 민족사를 사는 지식인의 일원으로서 이에 관련된 자료를 일상 문화의 환경과 역사 속에서 체계적으로 채집하고 회고하고 깨뜨리고, 또 끊임없이 재해석하고 보여주는 일이 필요하다. ...후략”²⁰⁶⁾

이 전시의 출품작 중에서 주재환(도 128)과 임옥상(도 129)의 작품은 팝아트적 성향이 확연하다. 콜라주 기법으로 검포장지, 사진, 그림을 조합한 이들의 작품은 ‘현실과 발언’의 집단적 성향이 근본적으로 서양미술에 기반하고 있음을 재확인시킨다. ‘현실과 발언’의 이러한 성향은 1980년대 후반이후 민족 전통양식에 과도하게 집착했던 민중미술의 후발세대들의 거센 비판의 대상이 되기도 했다.²⁰⁷⁾

이후 ‘현실과 발언’은 회원들의 독자적 작품 활동이 활발해지고, 일부 회원은 ‘민중미술협의회’활동에 적극적으로 참여함으로써 소강기로 접어든다. ‘현실과 발언’이 주최가 된 행사가 감소하고 정례 동인전도 80년대 후반에는 점점 사라져 ‘현실과 발언’의 존재 위상에 대한 논의가 계속해서 제기되었다. 결국 1990년 결성 10년을 기념해 『민중미술을 향하여』를 발간하고 기념전시를 한 후 해체되었다.

(2) 광주자유미술인협의회

‘광주자유미술인협의회’(이하 광자협)는 1979년 말에 태동했다(도 130). 이 단체가 실제적으로 어떤 결성과정과 창작물을 내놓았는지에 대해서는 그동안 그

206) 성완경, 「<한반도는 미국을 본다> 전시서문」, 『한반도는 미국을 본다』 전시도록, 1988,

207) 최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간 263호』, 1989년 7월호, pp.112-121.

회원들의 발언 외에는 구체적으로 알려진 바가 없었다.²⁰⁸⁾ 최근에 이르러 광주 민주화운동에 대한 진상조사와 기록사업이 이루어지면서 당시 미술운동도 조명되기 시작해 그나마 그 전모가 조금씩 밝혀지고 있다.²⁰⁹⁾

1970년대 말 광주에서는 서울지역과 마찬가지로 새로운 형상에 대한 관심이 전개되었다. 허백련, 오지호 등으로 이어지는 보수적 화풍이 강했던 이 지역에서 이러한 현상은 사실 미미했으나, 홍성담, 최익균(필명 최열), 이근표 같은 젊은 미술인들은 유신정권 말기의 사회적 상황에 대한 관심을 미숙하나마 그림에서 드러내고자 했다. 다만 서울지역에서는 극사실주의가 위세를 떨쳤던 것에 비해 이 지역에서는 표현주의가 강세를 보였다. 홍성담의 1978년작 <칼갈기>(도 131)는 날카롭고 각진 검은 선, 길고 가늘게 왜곡된 인체, 현실에 대한 암울한 분위기 묘사에서 독일 표현주의 작가인 키르히너(Ernst Ludwig Kirchner)의 작품(도 132)과 비교된다.

황석영이 주도한 현대문화연구소와 관계를 맺고 있던 홍성담은 기존미술계의 풍토와 관행에 대해 비판적이었던 후배들과 함께 학습모임을 결성했다. 『문학과 예술의 사회사』, 『힘의 예술』, 『한국현대회화사』 등을 공부한 이후 홍성담, 최익균, 김산하, 이영채, 김용채, 강대규 등 8인은 1979년 9월 ‘광자협’을 조직했다. 이들은 시대의 모순에 맞서는 ‘증언과 발언의 힘’을 갖는 미술을 추구할 것을 다짐했다.

“작가들은 발견자이어야 한다. 이 땅과 이 시대의 상황을 보는 자들이어야 한다. 상황이 모순과 비리에 가득 차 있다고 한다면 거기에 집중적 관심을 갖고 있어야 할 것이며, 그것은 양심의 명령일 것이다. 그러나 우리의 미술은 즐기차게

208) ‘광자협’결성 과정의 모호함은 1980년대부터 여러 평자들에 의해 지적되었다. ‘광자협’의 회원이었던 최열은 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1994, pp.167-168에서 그 결성과정은 자세히 언급하고 있으나 구체적인 구성원, 작품에 대해서는 함구하고 있다. 원동석은 「1980년대 미술비평의 논리와 상황-미술운동과 연계된 비평활동을 중심으로」, 『한국 근대미술사학 제15집』, 2005 특별호, p.256에서 이점을 지적했다.

209) 1980년대에 전남대 교수였던 이태호는 「5.18과 미술운동」에서 ‘광자협’의 결성과정과 활동에 대해 간략하게 언급하고 있다.

양심을 거부해 왔다.

1) 쾌락적 탐미 2) 복고적 허영 3) 회고적 감상 4) 새로운 조형에의 광신 따위로 사회적·인간적 진실을 버리고 조형적 자율과 사치와 허영의 아름다움이 갖는 허망의 늪으로 빠져들어 갔다. 인간으로서 작가는 허망한 것을 취할 것이 아니라 그 상황의 문제성과 항상 접근해 있어야 한다.

작품의 내용은 현실 접근의 증언과 발언이어야 한다. 미술이란 전달이 그 존재 방식의 본질이라면 증언과 발언의 힘을 갖게 될 것이다. 따라서 그것은 인간사회의 비리에 던져지는 도전장이 되리라.

형식은 자유의 명제 아래 상쇄되어야 한다. 어떤 획일화된 형식의 규제도 배제되어야 한다.

이 시대는 사회적 구조적 모순에 눌러있는 참담한 사회이다. 절대다수의 인간들은 모든 문화적인 것과 먼 거리에서 단지 생업에만 충실한 동물적 상태에 놓여 있다. 따라서 제상황에 우리는 끊임없이 도전해야 한다.

인간 존엄을 회복하기 위한 노력을 먼저 작가 자신의 반성적인 것으로 받아들이고 이 시대의 모순을 유발케 하는 죄악에 우리는 힘차게 접근하여 이 시대가 명령하는 양심으로 인간의 존엄함에 기여할 것을 우리의 사랑법과 더불어 선언하는 바이다.”²¹⁰⁾

‘광자협’은 전시회를 1980년 5월로 예정하고 그 준비과정으로 화순탄광현장 견학, 토론 등을 하던 중 5. 18광주민중화운동을 겪게 되었다. 회원들은 플랭카드 제작 및 배포, 스프레이 작업 등으로 항쟁에 참여했다. 광주 민주화 운동은 특히 ‘광자협’ 출신의 작가들에게 큰 족적을 남겼다. 특히 홍성담은 지속적으로 여기에 천착하였다. 5월 관화연작(도 15)을 비롯해 계속해서 이에 대한 작품을 제작했다.

이러한 사실에서 유추해 볼 때, ‘광자협’은 ‘현실과 발언’과 달리 미술적 문제에 근거해 결성된 단체가 아니었다. 이것은 다음과 같은 홍성담의 발언에서도 확인된다.

210) 「광자협 제1선언문-미술의 건강성 회복을 위하여」, 1980. 7. 1., 이태호, 「5. 18과 미술 운동」, 『민주주의와 인권 3권 2호』, 전남대 5. 18연구소, 2003, p.229에서 재인용.

“‘광자협’, ‘두령’은 ‘현실과 발언’과는 성격을 달리 했다고 생각합니다. 저나 ‘두령’의 김봉준씨나 탈춤부흥운동에 합류했던 세대들입니다. 자신이 몸담은 야학에서 미술교육을 하면서 문화부흥운동을 벌였던 것이죠. 바로 여기에서 미술운동이 일어나게 된 것입니다. 김지하, 황석영으로부터 문화운동, 김민기의 노래운동 등에서 정신적 교감을 얻게 된 것입니다.”²¹¹⁾

‘광자협’은 문화운동의 한 부분으로서 시작되었다. 그러다가 ‘현실과 발언’의 전시회를 계기로 미술 자체가 갖는 현실 비판의 효과에 주목하게 된다.

“‘광자협’은 문화운동을 어떻게 미술로서 펼쳐갈 것이며, 표현할 것인가에 대한 개념이 없었습니다. 단지 단체활동의 한부분으로 활동했을 뿐입니다. 그런데 여기서 미술의 형상화에 희망을 갖게 된 것이 바로 ‘현실과 발언’의 전시회였습니다. 그림으로도 충분히 현실을 증언해낼 수 있다는 희망을 갖게 되었습니다.”²¹²⁾

이후 ‘광자협’이 예술로서의 미술보다는 운동으로서의 미술에 주력했던 배경에는 광주민주화운동이 큰 위치를 차지하고 있지만, 출발부터 운동에 무게를 두었다는 점도 작용했다. 그 회원들이 오히려 다른 단체전을 통해 활발한 작품 활동을 한 사실도 이 점에 근거해 이해되어야 할 것으로 보인다. ‘광자협’의 이러한 성향은 역시 1979년에 조직되었던 ‘2000년회’와 비교된다.

‘2000년회’는 홍성담, 최익균 등과 1970년의 광주의 대표적인 모더니즘 그룹인 ‘에포크’에서 탈퇴한 작가들이 함께 결성한 단체로 그 회원은 신경호, 김용복, 박양선, 이근표, 이대행, 이재효, 이정자, 임옥상, 정운자, 조옥순, 최익균, 홍성담, 홍순모로 20대에서 40대에 이르는 다양한 연령층과 구상, 비구상을 망라했다. 이들은 1980년에 개최한 제1회 전시회²¹³⁾(1980.11.10-16, 광주 남도미

211) 「특집/좌담-민중미술15년의 발자취: 김정현, 홍성담, 강성원, 라원식」, 『월간미술』, 1994년 2월, pp.89-90, 홍성담의 발언.

212) 위의 좌담, p.90, 홍성담의 발언

213) 이태호의 「5.18과 미술운동」에서는 제1회 전시회를 이때로 간주하고 있고, 계간미술 1980년 겨울호 p.161에 실린 기사에서는 제2회라고 나와 있다. 그러나 1회에 대한 어떠한 언급도 없는 것으로 보아 이태호의 견해가 맞는 것으로 생각되어 본 논문에서는 이를

술판)의 서문을 통해 자신들의 작품이 모두 현실에 기초하고 있음을 주창하고 있다.

“오늘의 예술은 작가 개인의 경험을 토대로 인간사회의 진실을 탐구하기에 여념이 없는 듯이 보인다. 살아남기 위한 생존과 아름답고자 하는 미의 정신 속에서 처절하게 자신을 내연(內燃)시키며 ‘시지프스’적 일상을 되풀이하고 있는 것이다.

현실과 이념 사이에서 저마다 독특한 표현을 통하여 의미있는 새로운 현실을 구축하려는 그것은 신명을 바치는 행위이자 조형언어의 순수 결정임에 틀림없다. 보이는 것이 아닌, 보이도록 하게 하는, 때로 부릅뜬 눈으로 보게끔 강요하는, 모든 가시적인 세계는 비가시적인 현상에 의하여 존재하는 것은 아닐까?

어쩌면 현대미술은 눈으로 말고 마음으로 읽는 오늘의 시이거나 시대의 창이어야 한다. 그의 정신으로 보여주는 연역된 역사의 해체라야 할 것이다.“²¹⁴⁾

전시회에 출품된 신경호의 <넋이라도 있고 없고>(도 132), 이근표의 <빨간머리의 자화상>, 홍성담의 <목비틀기>는 당국에 의해 불온하다는 이유로 철거당하는 수난을 겪기도 했다. 이후 ‘2000년회’는 별다른 활동 없이 해체되었다.

‘광자협’ 구성원들은 문화운동에 적극적으로 참여해 ‘두렁’과 아울러 민족, 민중문화의 전통 계승을 주장했지만, 작품에서는 ‘현실과 발언’과 마찬가지로 서양미술의 영향이 짙게 드리워져 있다. 홍성담의 <자전거 여행-그림자 밟기>(도 134)는 대각선 구도와 원근법을 사용해 적막한 공간의 공포를 표현하고 있는 점에서 데 키리코(Giorgio de Chirico)의 <공간의 신비와 공포>(도 135)의 영향이 절대적으로 드러난다. <라면식사를 하는 사람>(도 136), <K군의 휴일>(도 137)에서는 독일 표현주의의 영향이 나타난다. 초현실주의와 독일표현주의는 민중미술 전체에 걸쳐 그 영향이 지속적으로 나타난다. 근본적으로 현실 비판적이며, 문학성이 강했던 점이 민중미술에 강한 호소력을 가졌던 것이다.

광주 민주화운동 이후 ‘광자협’ 회원들은 1980년 7월 20일 전남 나주 남평

적용한다.

214) 「2000년회 제1회 전시회 서문」, 이태호, 「5.18과 미술운동」에서 재인용.

드들강에서 죽은 녀들을 위로하는 씻김굿을 거행하고 《광자협 제1선언문-미술의 건강성 회복을 위하여》를 요약 인쇄하여 미술계 인사들에게 발송했다. 이후 활동을 개시해 새 회원으로 홍성민, 박광수가 가입했고 예술과 사회에 대한 학습, 토론을 보다 밀도 있게 진행해 그 결과물인 『한국근대사회미술론』(대표집필 최열)을 발간했다.

1981년 12월, 광자협은 “지금 휴화산처럼 깊은 땅속에서 잠자는 민중적 문화역량의 열을 캐내어 재표현해야 한다”는 요지의 《제2선언문-신명을 위하여》를 발표하고 광주 송정리 공원 뒤편 돌산에서 야외전을 개최했다. 참여작가는 이영채, 김용채, 강대규, 박광수, 심용식, 최열, 함병권, 홍성담, 박철수, 김성수였다.

“광주항쟁의 연극적 형상화에 초점이 맞추어진 이날의 미술행위(총연출 홍성담)는 일종의 굿판에서의 연극적 방식이었으며, 시각매체 요소와 연극적 요소가 배합된 실험적 양식이 구현된 것이었다.”²¹⁵⁾

1982년 홍성담이 당국에 의해 불온작가로 지목되고 『한국근대사회미술론』이 배포중 보안사에 제보되어 ‘광자협’의 활동이 위축되었고 회원들도 이탈했다. 이러한 상황에서 박광수, 홍성민은 별도로 미술집단 ‘토말’을 만들어 활동하기도 했다.

‘광자협’은 여러 회원이 탈퇴한 이후 홍성담, 최열, 박광수, 홍성민, 김상선으로 조직을 재정비하였다. 이들은 판화라는 매체가 갖는 특성에 주목해 이것을 매개로 민중교육운동을 펼쳐나가고자 했다. 야학강사로부터 체험담을 듣기도 하고, 프레이리의 『민중교육론』을 토의하면서 미술 민중교육 방법론을 연구했다.

215) 시각매체연구소, 「광주자유미술인협의회 조직사」, 민족민중미술운동전국연합, 『미술운동 6호』, 1990년 11월.
라원식, 「밑으로부터의 미술문화운동-광주자유미술인협회와 미술동인 두렁」, 『앞의 책』, p. 23에서 재인용.

1983년 8월 광주시민미술학교 판화강습회가 천주교 광주대교구 정의평화위원회
의 지원 아래 열렸다(도 138). 판화강습회는 다음과 같은 목표를 지향했다.

“자발적 창조, 표현의욕을 민중 스스로가 깨우쳐 그 자신의 표현기법으로 자신
과 주위에 뒤엉킨 삶을 진솔하게 표현함으로써, 현실 속에서의 자신의 위치를 깨
닫게 되는 의식(개발 및 심화)교육”²¹⁶⁾

이후 시민미술학교는 목포, 이리, 전주로 확산되었고, 80년대 후반기에는 농촌
과 노동현장의 미술 강습으로 확대되기에 이른다.

1983년 10월 ‘광자협’은 ‘두렁’, ‘시대정신’, 홍선웅, 최민화와 만남을 가졌고,
11월에는 《미술의 사회환원을 위한 실천》이란 주제의 세미나를 개최해 ‘일과
놀이’소극장을 중심으로 여타 문예운동인사들과 함께 지역문화운동을 전개하기
로 하고 스스로를 ‘일과 놀이 그림패’(시각매체부)라 호칭했다. 이후 <시민미술
학교 판화달력-삶과 함께>(도 139)를 펴냈다.

1984년 12월 ‘일과 놀이’는 지역문화운동에 더 주력하기 위해 광주민중문화
연구회 결성에 참여했다. 이후 ‘일과 놀이’로 불리던 ‘광자협’은 회원을 확충해
1985년에 ‘시각매체연구소’로 이름을 바꾸었다. ‘시각매체연구소’는 현장 활동에
주력, 이후 민중지원연대활동과 정치선전, 선동 활동의 선두에 서게 된다.

(3) 임술년, 구만팔천구백구십이킬로미터

‘임술년 구만팔천구백구십이킬로미터(이하 임술년)’는 ‘현실과 발언’에 이어
서울지역에서 등장한 소집단이었다. 이 단체의 회원은 이종구, 이명복, 박홍순,
송주섭, 전준엽, 황재형, 권용현 등으로 주로 중앙대학교 동문들로 이루어져 있
었다. 이들이 대학에 재학중이던 1970년대 초의 중앙대학교 미술대학은 당시
가 추상미술이 득세하던 시기였음에도 불구하고 구상미술이 강했다.²¹⁷⁾ ‘임술년’
구성원들이 극사실주의 등 사실주의 기법에 강세를 보였던 것은 이러한 점에서

216) 홍성담, 「오월에서 통일로」, 『미술운동 1호』, 공동체, 1989 9월, pp. 161-162.

217) 본논문 V. 리얼리즘 미술의 전통과 민중미술에서 1. 형상미술의 재등장 참조.

기인했다고 볼 수 있다.

“이들은 구태의연한 학풍에 대한 불만을 공유하면서 당시 화단에 새로이 불어온 극사실주의나 팝아트적인 경향에서 돌파구를 찾으려 했는데 그것은 현실비판적 시각에 눈을 뜨고 사실묘사력을 높이는데 일정하게 기여한 것으로 보인다.”²¹⁸⁾

임술년의 결성 동기는 그 회원이었던 전준엽에 의하면 다음과 같았다.

“...우리 그룹의 출발은 시(詩)를 좋아했던 사람들끼리의 이야기에서부터였지요. 시에는 일제시대부터 계속돼 내려온 어떤 맥락이 있다면, 미술에서도 과연 그런 것이 있었느냐라는 것이었지요. 우리나라 역사라는 게 피에 젖은 역사였고, 그것이 시에서는 충분히 표현돼 왔었다면, 미술에서는 아까 얘기됐던 ‘행복’과는 다른 행복스런 모습들만 담겨오지 않았나 하는 데 대한 회의였습니다....중략...

그리고 직접적인 창립 동기를 찾아 본다면, ‘현실과 발언’이 창립되면서 그런 그룹이 우리나라에서도 활동할 수 있구나 하는 어떤 자신감이 생기면서였던 것 같아요. 저희들도 일년에 걸쳐 인적 구성 문제, 명칭 문제, 선언문의 문제 등을 토의도 하고 작품을 서로 돌려가며 보기도 하고, 주제발표도 했습니다. 그러한 과정을 거쳐 ‘임술년, 구만 팔천 구백 구십이에서’라는 명칭의 창립전이 결실을 보게 된 것이지요.”²¹⁹⁾

‘임술년’은 이 집단이 창립한 해인 1962년을, 구만팔천구백구십이라는 숫자는 당시 남한의 국토면적 98.992제곱킬로미터를 뜻하는 것으로 “지금 남한에서 우리는”라는 의미를 담았다.²²⁰⁾ ‘임술년’이 지향했던 목표는 다음과 같다.

“분단시대의 작가로서 우리는 지금 무엇을 할 것인가를 주장했던 것이다. 따라서 현실사회를 리얼리즘 미술로서 창작하는 것이 임술년이 지향했던 목표였다.”²²¹⁾

218) 이태호, 「버림받은 정직성, 밀동잡린 삶터의 분노, 이종구의 두 번째 ‘땅의 사람들’전에」, 『현대작가선 5 땅의 사람들 이종구』, 학고재, 1992,

219) 「좌담회/현실의식과 미술로서의 실천」에서 전준엽의 말, 『현실과 발언』 p.199.

220) 임술년, 「창립선언문」 참조

221) 이종구, 『땅의 정신 땅의 얼굴』, 한길아트, 2004, p.64.

위의 인용에서 제시된 분단시대에 사는 작가적 의식에 대한 강조는 이 단체가 미술이념과 작가의식에서 1970년대 민족문학에 상당부분 기대고 있음을 입증한다. 앞서 언급했듯이 이종구 등이 자신이 경험하고 살아가는 현실을 그림으로 옮기는 작업을 하게 된 계기도 문학의 영향이 컸다.²²²⁾

이집단은 ‘현실과 발언’과는 다르게 일정한 주제 하에 동인전을 개최하지 않고, 회원 각자가 자유롭게 출품하는 형식을 유지했다. 동인전의 특징은 대체로 자신의 경험에 의거, 현실비판 의식을 드러낸 작품들이 출품되었다는 것이다. 박홍순, 송주섭, 송창, 이명복, 전준엽, 천광호, 황재형, 이종구등은 정기적인 모임을 가지면서 발제와 토론을 했고 1982년 10월 서울 관훈동 덕수미술관(1982. 10.20-11. 3)에서 창립전을 열었다(도 140). 참여작가는 박홍순, 이명복, 이종구, 송창, 전준엽, 천광호, 황재형 등 7명이었다.

1983년 대구 수화랑에서 초대전(1983. 4. 29-5. 5)를 갖게 되는데 참여작가는 권용현, 박홍순, 이명복, 이종구, 송창, 송주섭, 전준엽, 조진호, 천광호, 황재형이었다.

11월에는 제2회 입술년 동인전을 아랍문화회관(1983. 11. 8-11. 13)에서 개최해 권용현, 박홍순, 이명복, 이종구, 송창, 송주섭, 전준엽, 조진호, 천광호, 황재형이 출품했다.

1984년 1월에는 광주 아카데미 미술관에서 초대전(1984. 1. 8-1. 24)이 있었고 참여작가는 권용현, 박홍순, 이명복, 이종구, 송창, 송주섭, 전준엽, 조진호, 천광호, 황재형이었다. 11월에는 제3회 동인전이 백상기념관(1984. 11. 1-11. 7)에서 열려 박홍순, 이명복, 이종구, 송창, 송주섭, 전준엽, 조진호, 천광호, 황재형이 출품했다.

제4회 동인전은 1985년 한강미술관(1985. 10. 12-10. 25)에서 있었는데, 박홍순, 송주섭, 송창, 이성완, 이종구, 전준엽, 천광호가 참가했다. 마지막 정기전

222) 본논문, VI. 민중미술과 문학 참조.

이었던 제5회 동인전은 그림마당 민(1986. 11. 21-11. 27)에서 열렸는데, 박홍순, 송주섭, 송창, 이명복, 이성완, 이종구, 전준엽, 천광호, 한희원이 출품했다. 이후에는 1987년 대구의 대백화랑(1987. 1. 24)과 부산의 해인화랑(1987. 8.1-7)에서 순회전을 가졌다.

1970년대 후반부터 본격적으로 소개되기 시작한 서양의 리얼리즘 미술은 ‘임술년’에게 큰 영향을 주었다. 그러나 대부분의 소집단이 별다른 미술적 숙련도를 요구하지 않았던 표현주의 기법에 치중했던 사실에 비추해 볼 때 ‘임술년’의 미술적 완성도는 비교적 높았다. 이종구, 황재형을 비롯한 그 회원들이 1970년대 말부터 <중앙미술대전>등에서 꾸준히 입상한 경력을 갖고 있었다는 점도 이를 입증한다(도 141, 142).

이 집단의 구성원들은 대체로 일관된 주제의식을 보이고 있는데 이종구의 <오지리 사람들>연작이나 황재형의 탄광촌 그림, 전준엽의 문화풍속도 연작이 그러하다. 이러한 작품들은 주제의식과 서술성이 강조되고 있는 점에서 문학적 특성이 매우 강하다. 이종구는 1970년대말부터 극사실 기법을 적극적으로 수용했지만 상황에 대한 작가의 의식을 서사적으로 드러냄으로서(도 143), 사물의 묘사를 통해 조형적 효과의 극대화를 의도했던 이석주, 지석철 등의 극사실주의 작가들과는 다른 성향을 보였다(도 3, 도 52). 그의 그림은 순수성을 최고의 가치로 내세우며 화면에 설명적인 요소, 또는 서사적인 내용이 있으면 ‘문학성이 강한 그림’, ‘내용이 앞선 그림’이라 평가 절하하던 당시의 미술계에서 별다른 주목을 받지 못했다.²²³⁾ 그러나 80년대에 이르러 이문구 등의 농촌문학의 영향과 자신의 개인적 경험을 바탕으로 <오지리 사람들>연작(도 47)을 통해 감정의 과잉이나 비약없이 농촌 현실에 대한 관객의 공감을 끌어내게 되었다.

전준엽의 <문화풍속도>연작은 대중문화가 점령한 도시의 단면을 정밀한 묘사에 풀라주 등 다양한 기법을 더해 드러내고 있다. <문화풍속도-게임오버>(도

223) 유흥준, 「이종구, 그의 진실된 눈빛을 생각하며」, 『80년대 미술의 현장과 작가들』, 열화당, 1994, p.181.

144)는 번잡하고 경박한 도시 거리를 통해 부유하는 현대사회에 비판적으로 접근하고 있다.

황재형은 ‘임술년’ 동인 중 가장 다양한 시도를 했던 작가지만 그 지층에는 리얼리즘적 세계관이 항상 깔려 있다. 임술년 2회전 출품작인 <도시락>(도 56)과 <시계>(도 145)는 다양한 재료 사용과 장르파괴적인 실험적 시도가 현실의 비참함을 효과적으로 폭로하는 장치로 사용되고 있다. 탄광촌을 그리다 실제로 광부가 된 그의 이력에서 드러나듯이 황재형의 소외된 계층에 대한 애정은 반고흐(Vincent Van Gogh)의 그것과 비교될 만하다.²²⁴⁾ <저녁식사>(도 146)는 소박하고 가난한 이들의 일상을 투박하고 단순하게 묘사하고, 조명과 색채의 처리를 통해 현실의 비극성을 고조시키고 있는 점에서 반고흐의 <감자먹는 사람들>(도 147)과 연결된다.

‘임술년’은 1987년에 해체되었다. 80년대 초기 미술운동의 주요한 안건이었던 미술 개념의 확장과 현실의 반영과 비판, 특히 미술에서의 소통의 회복이 ‘현실과 발언’에 의해 시작되어 주도되었고 서구적 양식에 기초하고 있었다는 점에서 두 집단은 공통되었다고 볼 수 있지만 임술년이 ‘현실과 발언’에 비해 단명한다면 먼저 회원들이 주로 극사실기법에 주력했다는 점과 평론가들이 회원이었던 ‘현실과 발언’과 달리 작가들로만 구성되어 집단 이념의 이론적 체계화에 부족했다는 점을 들 수 있다.

두 번째로는 미술운동이 조직화되고 사회운동으로 변화하는 과정에서도 ‘임술년’ 회원들은 작가로서의 활동에 주력했고 관심사와 주제 역시 개인적으로 분산되어 있었다는 점이다. 세 번째로는 ‘두렁’, ‘시각매체연구소’등 현장지향적이며 전통예술양식을 내세운 집단들의 출현 사이에 놓임으로서, 그 위상이 희석되었다는 점을 들 수 있다. 다음과 같은 이종구의 회고는 이것을 입증하고 있다.

224) 원동석은 실제로 황재형이 반 고흐의 <감자먹는 사람들>을 좋아했다고 서술하고 있다. 따라서 황재형의 <저녁식사>와 반 고흐의 작품의 관련성을 확실하다고 보인다. 원동석, 「작가론/황재형」, 『가나아트 9호』, 1989년 9·10월호, p.128.

“임술년 그룹의 특징은 비판적 리얼리즘 또는 상징적 형상주의의 계열로 아카데미한 서구적 표현기법을 사용하며 성실한 회화적 완성도를 자랑하고 있었다. 당연히 작품활동도 철저히 전시장을 중심으로 했다. 그러나 당시의 상황에 비추어 볼 때 이러한 활동은 민중미술운동의 전략에서 실효성을 갖지 못했고 오히려 한계점을 드러냈다. 80년대 후반 들어 민중미술운동은 노동현장이나 대중집회 장소를 중심으로 사용되는 걸개그림 등의 현장미술로 발전하고 확대되면서 전시장을 중심으로 활동하는 소집단이나 그룹운동은 자연스럽게 소멸해 갔다.”²²⁵⁾

이러한 점에서 ‘임술년’은 집단보다는 개별적인 작가의 활동이 더 눈에 띄는 결과를 낳았고, 결국 해체에 이른 것으로 보인다.

(4) 두렁

‘두렁’은 1980년대 민중미술운동에서 공개적으로 민중미술 이념을 표방한 최초의 단체로 1982년 10월, 김봉준, 장진영, 이기연, 김준호(본명 김주형)가 모여 결성했다(도 148). ‘두렁’은 홍익대 선후배 관계로 학창시절에 탈춤, 풍물, 연극을 하며 민속문화부흥운동에 참여했던 경력을 가졌고, 1977년부터 민중문화와 문화운동을 접맥시키기 위해 노력했다는 점에서 ‘광자협’과 공통된다.

‘두렁’창립을 주도했던 김봉준은 탈춤에 쓸 창작탈에 그릴 그림을 위해 봉원사의 이만봉 스님을 찾아 3년간 탕화를 배웠으며, 지역답사를 통해 풍물을 익히면서 공동체 문화에 매료되었다고 술회하고 있다.²²⁶⁾ 그가 1979년에 제작한 <기억의 가족>(도 149)은 공동체 의식과 민속문화에 대한 매료가 이미 ‘두렁’결성 이전부터 확연했음을 드러낸다. 이러한 점에서 이 집단 또한 미술이 아닌 문화운동에서 출발했음이 명시된다. ‘두렁’이란 말은 ‘논과 밭을 에워싼 작은 둔덕’으로 이 명칭을 택한 이유는 민중들의 삶의 공동체 현장에서 함께하는 미술을 지향한다는 의미에서였다.

“생활현장의 사실성과 문화적 역량을 가장 귀중한 작업기반으로 삼고 그 힘에

225) 이종구, 『앞의 책』, pp. 67-68.

226) 고종석, 「아틀리에를 찾아서-김봉준씨 공방」, 『한겨레 신문』, 1990. 1. 17.

서 움직임을 찾고자 합니다.”²²⁷⁾

이러한 취지에서 두령은 새로운 창작과 실천방법을 모색하게 되었다. 그 회원이었던 라원식에 의하면 그 내용은 다음과 같았다.

“첫째, 민중들과 보다 구체적이고 명확하게 의사소통이 가능한 것이어야 하고, 둘째, 민중의 삶을 내용으로 담으면서도 그들의 정서와 미의식을 체화하여 반영함으로써 보다 친밀감을 느끼게 할 수 있는 것이어야 했으며, 셋째, 미술의 닫힌 유통구조를 넘어서서 보다 광범위하게 민중들의 생활공간 속으로 확산 보급될 수 있는 틀과 전달방식 및 전달통로를 고려한 것이어야 했다.”²²⁸⁾

그 실천의 일환으로 ‘두령’은 공동학습과 공동제작, 개인 제작 등의 활동을 병행했다. 작품에서는 민중문화, 특히 탈춤과 민화의 요소를 주로 표현하고자 했다. 또한 불교 회화를 공부하던 중 패불 형식에서 착안해 걸개그림을 시도, 김봉준은 최초의 걸개그림이라 알려진 <김상진 열사도>를 1982년에 제작했다.

이러한 점에서 ‘두령’은 미술자체보다는 문화운동자체를 지향했다고 볼 수 있으며 ‘현실과 발언’의 지식인적 경향과는 달리 시작부터 기층 민중 지향적 성향을 내세웠다. 집단의 구성원들이 확산과 보급 효과에 있어 회화보다 월등했던 판화를 많이 제작했던 사실도 이러한 성향에서 비롯된 것으로 보인다. 이점은 ‘광자협’에도 해당된다. 판화의 대량생산과 보급은 80년대 민중미술운동의 대표적 특성 중의 하나였다.

‘두령’의 조형적 특성은 이들이 민속문화부흥운동에 참여했던 경력과 밀접한 관련을 갖는다. ‘두령’은 서양미술의 영향에서 벗어나 전통미술을 토대로 해 민중의 눈높이에 맞춘 민중미술 기법을 시도했다. 탕화, 민화의 주대 종소법, 색채 등 여러 요소들이 두령 동인의 작품에서 응용되었다.²²⁹⁾ 두령의 시도는 당시에

227) 두령, 『산그림/ 두령 그림책 1집』, 1983, p.20.

228) 라원식, 「밀로부터의 미술문화운동-광주자유미술인협의회와 미술동인 ‘두령’」, 국립현대미술관 기획, 『민중미술 15년 1980- 1994』, 삶과 꿈, 1994, p.24.

229) 유홍준, 「김봉준-푸근한 정서, 푸짐한 느낌」, 『80년대 미술의 현장과 작가들』, 열화당, 1993.pp.161-165.

는 문화운동권에서도 낫설어 할 정도로 생소한 시도로 여겨졌다(도 150).

“1983년 가을 어느날, 한 젊은이가 서울 현저동 당시 서울구치소 맞은편에 있던 실천문학사 사무실을 찾아왔다. 자신을 신생 ‘미술패 두렁’의 동인이라고 소개한 그 젊은이는 출판을 위해 가져온 달력 그림들을 자신 있게 내밀었다. 편집장의 표정이 일그러졌다. 그가 미술계의 명문 홍익대를 나온 화가라는 사실을 믿을 수 없었다. 그도 그럴 것이 그가 내민 동인의 그림들이라는 것이 처음 색연필을 손에 쥔 아이들이 벽에다 괴발개발 마구 그린 낙서 그림과 다르지 않아 보였기 때문이다. 선이란 선은 하나같이 눈두렁처럼 뺨뺨뺨했고, 그림도 도무지 예쁜 것하고는 거리가 멀었다. 그날 실천문학사를 찾은 이는 판화가이자 만화가로 활동중인 장진영이었다.”²³⁰⁾

위와 같은 일반적 인식에도 불구하고 ‘두렁’의 그림은 급속히 확산되기 시작했다(도 150). 이들은 미술과 생활을 일치시키려 했기 때문에 자신들의 미술이 고고한 예술로서가 아니라 생활 자체에 밀착되어 있기를 원했고, 그러한 점이 궁극적으로 일반대중에게 친화력을 발휘해서였다.

‘두렁’은 한국사회를 “문화다원주의라는 외래문화가 난무하고... 선진자본과 경제적 불평등 관계속에서 강요되어진 신식민 문화는 교묘한 방법으로 대중이미지를 조작”²³¹⁾하는 사회로 간주했다.

1983년 6월 대학문화패 생성축진을 목표로 한 종합문화교실(애오개 소극장)이 열렸으며, 그 가운데 민화교실이라는 미술교실이 있었다. 민화교실은 민족성과 민중성 회복에 주력했고 김봉준, 장진영, 이기연이 진행, 주로 미대 재학생이 참여했다.

1983년 7월 ‘두렁’은 ‘미술을 위한 미술(또는 삶)에 매이지 않고 민중 속에서 공동체적 삶의 양식을 획득해내는 살아 움직이는 미술, 즉 ‘산그림’을 지향한다

「이기연-현장속에 살아 있는 미술」, 『위의 책』, pp.08-112.

230) 당시 실천문학사 편집장이던 소설가 김남일의 회고, 유시춘외, 『70-80 실록 민주화운동 I-우리 강물이 되어』, 경향신문사, 2005, p.318.

231) 두렁, 『산미술 /두렁 그림책 제2집』, 1984, p.12.

고 밝히며 창립예행전(1983. 7.7-17)(도 150)을 애오개 소극장에서 열었다. 참여작가는 김봉준, 장진영, 이기연, 이연수, 김준호, 오경화였다. 창립예행전에는 공동창작인 <만상천하I, II>(도 151)와 채색판화인 <아리랑 고개>, <화전놀이> 등 30여점, 창작탈 20여점이 전시되었고, 문화예술계의 현실을 풍자한 탈극 <문화아수라관>이 시연되었다. 동인집인 『산그림』도 함께 출판되었다.

창립예행전 이후에는 5폭의 걸개그림(掛畵)를 김봉준, 장진영, 김준호가 공동창작했다. 전체 주제가 “땅의 사람들과 사람의 아들(민중과 예수)”였던 이 걸개그림들은 기독교 장로회 대회 (1983년 9월)에 걸렸다(도 152). ‘두령’은 이러한 계기를 통해 걸개그림의 확산을 의도했다.

1983년 10월 옥봉환의 주선으로 ‘두령’의 김봉준 장진영, ‘광자협’의 홍성담과 최열, ‘시대정신’의 문영태, 그리고 홍선웅과 최민화가 함께 만났다.

“이들은 1)식민미술의 잔재청산과 민족미술의 전통발굴 및 창조적 계승 2)현실주의에 기초한 민중적 민족미술 지향 3)미술운동의 주체 형성여건 조성 4)미술작품의 대중적 생산과 보급 5)미술민중교육 심화발전 모색 6)기층현장운동과의 연계 실천에 합의하고 전국적 연대실천의 틀을 확보하는 것을 전망으로 세웠다.”²³²⁾

이들은 이모임 이후 민중적 민족미술로의 지향을 확고히 하면서 미술운동의 기반을 폭넓게 조성하고자 전국적으로 시민미술학교, 청년미술학교, 민속미술교실 등을 동시다발적으로 펼쳐나갔다. 1983년 11월 두령은 공동작업실을 마련했으며, 새회원으로 박효영, 이정임, 성효숙, 김우선, 라원식, 이춘호를 받아들여 조직을 보강했다. <두령 판화달력>(도150)이 선을 보였으며, ‘두령’은 판화달력을 매개로 하여 판화후원회를 조직하였다.

1984년 4월 ‘두령’은 선언문 《대중과 함께하는 산미술》을 발표하며, 열림곳과 함께 창립전을 경인미술관(1984. 4. 21-26)에서 열었다(도 153). 열림곳

232) 라원식, 「앞의 글」, 『앞의 책』, p.26.

판에는 걸개그림 <조선민중수난해원탱>(도 154)과 굵그림 <갑오동학 농민혁명 칠신장도>, <항일의병 신장도>등이 걸렸고, 전시장에는 공동창작과 개인창작이 분리되어 전시되었다. 공동작업으로는 <서울풍속도>(6폭병풍), <만상천하 1,2>(도 151), <생긴대로 노는 세상>, 이야기 그림 <서울로 간 경만이>(7폭연작)등 27점이, 개인작업으로는 김우선의 <어느 미대생의 고백>(56쪽 연작 이야기그림), 김준호의 <서울로 가는길>(판화연작 이야기그림), 김봉준의 <식구내력>, 이기연의 <뒤로 물러설 자리가 더 이상 없어요>, 박효영의 <아파트>, 이정임의 <하학길>, 장진영의 <노가다관의 휴식>, 이연수의 테라코타 <취발이>, <미얄>등이 전시되었다.

1984년 7월 ‘두령’과 ‘일과 놀이’는 대학미술패 연합수련회(전주녹두골 소극장)를 마련했다.²³³⁾ 서울, 전북, 충남의 대학 미술패 30여명이 참여했고 이론강좌(라원식, 최열), 실기수련 및 토론, 벽화 실험 창작 등을 했다.

1984년 6월과 8월에는 <삶의 미술전>과 <해방 40년 역사전>이 있었는데 ‘두령’은 이야기 그림 <한국과 일본, 해방 40년 그 이후의 이야기>(여성회원 공동작, 도 155)를 출품하였다.

1985년 2월 박홍규, 이은홍, 양은희, 김노마, 정정엽, 박영은, 조선숙, 김혜정이 새로 회원이 되었다. ‘두령’(대표 김우선)은 노동현장과 보다 밀착된 미술운동을 위해 조직을 정비했다. 노동현장과의 연계실천에 주력하는 현장부(김준호, 성효숙, 이은홍, 박홍규, 김노마, 김혜정), 대학미술동아리를 조직, 확산하는 조직부(양은희, 정정엽, 조선숙, 박영은, 라원식), 타 장르 예술 소집단 및 민주화운동 단체와 연대실천을 협의하는 사회부(김봉준, 장진영), 탈모더니즘 미술그룹들과 교류하며 연대할 수 있는 협의조직 결성을 모색하면서 공동기획전을 피해나가는 기획부(김우선)로 정비했다.

1985년에는 비록 1회 출판으로 단명하긴 했지만, 무크지인 『민중미술』(도

233) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, p.217.

156)을 발간했는데 편집위원장은 김봉준이었다.

1985년 <한국미술 20대의 힘전>(아람미술관, 1985. 7. 13)에 ‘두렁’은 <노동일기>, <큰힘 주는 조합>, 이야기 그림인<역사는 우리의 것>(도 157)등 20여점을 출품하지만, 탄압으로 인해 회원인 김우선 장진영 김준호가 장기 구금되었다. 이후 ‘두렁’은 노동현장미술에 대한 회원들의 입장차이로 내부논쟁을 거쳐 1987년에 해체되었지만, 회원들은 공단 근접지역의 미술인들과 결합하여 지역 미술운동 소그룹을 하며 꾸준히 현장미술 활동을 했다.²³⁴⁾

(5) 서울미술공동체

‘서울미술공동체’는 1980년대 민중미술운동에서 최초로 탄생한 미술협의체였다. 이 협의체는 정기적으로 소식지(도 158)를 발간하고 전시회를 기획해 당시 복잡한 형태로 산재해 있던 민중미술운동의 여러 갈래들을 규합하려 했다. ‘서울미술공동체’는 1980년대 중엽에 제기된 민중미술운동의 대단위 단체설립 추진 과정 중에 결성되어 시작부터 과도기적 성격이 내재되어 있었다.

이 협의체가 ‘민족미술협의회’가 결성된 이후 그 회원들이 여기에 적극 참여하게 되면서 곧 해체된 사실도 이를 뒷받침한다. 그러나 이러한 과도기적 성향은 ‘서울미술공동체’가 다양한 소집단이 난립하고 있던 민중미술운동권에서 큰 잡음 없이 여러 대형전시기획을 추진할 수 있는 토대가 되었다.

234) 라원식, 「밑으로부터의 미술문화운동-광주자유미술인협의회와 미술동인‘두렁’」, 국립현대미술관 기획, 『민중미술15년, 1980-1994』, 삶과 꿈, 1994, pp. 28-29.에 의하면 당시 ‘두렁’의 현장미술활동에 대한 내부논쟁은 다음과 같은 양상을 띠었다. “미술운동을 비롯한 문예운동 일반은 전체민중운동의 부분운동인 계급·계층운동이 아니라 직능별 부문운동이다. 그리고 노동현장미술활동은 노동운동의 부문활동으로 자리잡아야 한다는 것에 대해서는 인식을 공유했으나, 노동운동조직과의 결합 방식에 대해서는 두가지 견해가 있었다. ①노동운동과 직접 결합하기보다는 측면에서 지원해야 한다는 김주호, 이기연, 이은홍등(생활문화연구소 ‘신명’회원) ②노동운동조직과 직접 결합, 노동운동의 부문활동으로 문예실천을 전개, 현장활동에 주력해야 한다는 장진영, 김우선, 라원식, 양은희(민중문화운동협의회 회원) ②의 견해가 다수의 지지를 획득해, 뜻을 같이하는 회원은 활동근거지를 공단으로 옮겼다. 조직은 이원화해 현장조직내에서 활동할 사람은 ‘밭두렁’, 현장외곽에서 지원활동을 할 사람은 ‘논두렁’으로 배치하였다.

1983년 10월 대성리에서 홍성담, 김봉준, 장진영, 문영태, 최민화, 최열, 옥봉환, 홍선웅이 모여 제 5공화국 타도를 위해 미술운동을 전개하며, 그 일환으로 미술운동기구를 발족시킬 것을 협의하고 그 이름을 ‘미술공동체’라 하기로 했다. 그 실천으로 ‘성남 시민미술학교’(1984. 1. 23-29, 문영태, 최민화, 홍성담, 김정현, 원동석, 홍선웅, 옥봉환, 최열, 채광석), ‘청년미술학교’(1984. 2. 6-12, 위사람외 신경림, 김윤수)가 열렸다. 이러한 활동이 이루어지고 1984년봄부터 최민화가 주도했던 ‘현대미술연구소’에서 서울에서 활동하는 젊은 미술가들이 수십차례의 모임끝에 1984년 9월 발족회의를 갖게 되었고, <관화달력>과 <을축년 미술대동잔치>를 기획하는 동안 150여명의 회원을 갖춘 새로운 미술단체를 출범시키게 되었다.²³⁵⁾ 회원 가운데 손기환, 박진화, 황세준, 유연복, 주완수, 김부자, 박블똥 등은 <삶의 미술전>준비를 위한 정기 모임을 통해 ‘서울미술공동체’ 결성에 주도적 역할을 했다. 이들은 모두 <삶의 미술전>에 참여했고 <해방 40년 역사전>(1984. 8. 24-11월)에서도 중요한 역할을 담당했다.

서울미술공동체의 결성취지문에서는 1980년대 중엽에 이르면 민중미술운동이 미술영역에서 완전히 문화운동의 영역으로 들어서고 있음이 제시되고 있다.

“ ‘서울미술공동체’는 민중문화운동의 선구적 업적으로써 미술인이기에 앞서 이 땅에 발을 디디며 살고있는 한사람임을 자각하였고, 미술은 우리들 모두의 것임을 확신하게 되었다.

우리는 시각예술이 갖고 있는 풍부한 형식 가치를 창조적으로 계발하여 참다운 민족문화 현대 문화에 기여하기 위하여

1. 미술인의 창조적인 활동에 도움을 주며 자유로운 표현행위를 제약하는 어떠한 요소와도 투쟁한다.

2. 예술품이 민중의 삶의 현장에 투신하는 방안을 모색, 실천하며 삶의 문제로 환원되도록 물질 문화운동을 전개한다.

3. 기존 문화운동의 성격을 창조적으로 확대 시키며 한계를 발전적으로 비판, 극복한다.

235) 「미술공동체의 당위성과 정통성-‘서울미술공동체’가 형성되기까지」, 『미술공동체 창간호』, 서울미술공동체, 1985. 4. 25, p.8.

미술은 민족구성원전체의 감성 총체를 올바르게 만든 모든 선구적 업적을 내일의 세계로 이월 전수하느냐 못하느냐 하는 실무의 상징적 존재로 놓여 있다. 이 영광스러운 실천을 위하여 보수적이고 정체된 기존 미술을 파괴하고 외래 문화 침입에 의한 시각의 위기를 혼신의 힘을 다하여 분쇄할 것을 다짐하면서 1985년 2월 8일 서울미술공동체의 이름으로 취지문을 선포한다.”²³⁶⁾

이와 같이 서울미술공동체는 결성단계부터 문화운동단체로서의 성격을 표방했지만, 일반 대중이 미술품을 구입하는 것에 대한 미술 소통의 현실적 조건에 주목했다는 점에서 특기할 만하다. 이러한 시도는 당시 미술가들에게 폭넓은 공감대를 형성했으며, 이는 이 협의체가 1980년대 민중미술운동에서 대규모 행사를 주관하고 기획할 수 있었던 기반이 되었다.

그 첫 행사로 <을축년 미술대동잔치>(도 159)는 1985년 2월 8일에서 17일까지 서울의 아랍미술관 전관에서 열렸다. 미술대동잔치라는 제목에서 나타나고 있듯이 이 행사는 단순한 전시회가 아니라 굿판과 강연, 미술품의 판매가 어우러진 일종의 잔치형식을 갖춘 것이었다(도 160). 작품과 작가의 의도를 전달하는데 치중했던 기존의 민중미술전시와 달리 <을축년 미술대동잔치>는 작품판매에 중점을 두었다.

“이번 기획은 절대 전시회라고 볼 수 없고 작품을 싸게 팔기 위한 것입니다. 이 점이야말로 미술운동의 중요한 핵심요소임을 잊고 있거나 별로 크게 생각하지 않는 사람들에게 깊은 충격을 주기위한 노력입니다.”²³⁷⁾

‘서울미술공동체’가 이러한 시도를 한 배경에는 일반대중의 눈높이에 맞춘 미술품의 건전한 유통이야말로 대중과의 진정한 소통이라는 현실적 생각이 놓여 있었다. 당시로서는 매우 획기적이었던 이 행사는 소수의 전유물로만 여겨져 왔

236) 「‘서울미술공동체’ 취지문」, 『미술공동체 창간호』, 서울미술공동체, 1985. 4. 25, p.2.

237) 「좌담/미술시장의 유통구조를 개선하자」, 『미술공동체 창간호』, 서울미술공동체, 1985. 4. 25, p.14.

던 미술작품을 일반대중이 구입할 수 있도록 했다는 점에서는 일정한 성과를 거두었지만, 민중미술가들 사이에서도 저가의 가격과 정가 공개로 논란을 일으켰다. 그러나 관념적이고 구호로 그치는 미술운동이 아니라 실제에 기반한 구체적인 실천을 공론화했다는 데서 의미를 갖는다. 미술대동잔치가 이룬 성과는 서울미술공동체의 강남판매장 개설로 이어졌다(도 161).

1985년, 서울미술공동체 회원 손기환 · 박진화는 <한국미술 20대의 힘>전을 기획해, 결과적으로 파란을 일으켰다.²³⁸⁾ 이 전시에 대해서는 다음의 2. 전시활동에서 살펴보기로 하겠다.

<을축년 미술대동잔치>에 이어 1986년에는 <병인년 미술대동잔치>(도 161)가 개최되었다. 2월13일에서 19일까지 아람미술관에서 열린 이 행사는 전해와 같은 취지 하에서 진행되었지만, 성과는 부진했다. <한국미술 20대의 힘전> 사태에서와 같이 민중미술 행사에 대한 당국의 통제가 강화되면서 홍보가 제대로 되지 못했고 여러 부대행사가 축소, 취소되면서 관객동원이 어려웠던 것이 주요한 이유였다. 또한 출품 작품의 대부분을 차지했던 회화 작품 대다수가 일반대중이 구매하기에는 힘든 가격이 상정되어 판매가 활발히 이루어지지 못했다.²³⁹⁾

<병인년 미술대동잔치>의 결과는 이후 ‘서울미술공동체’가 판매에 중점을 행사를 기획하지 않았다는 점을 볼 때, 큰 타격을 주었던 것으로 보인다.

같은 해 8월 29일에서 9월 4일까지 그림마당 민에서 열렸던 <풍자와 해학전>은 주제를 정해 전시를 기획한 것으로, ‘서울미술공동체’가 한발 물러서 모색기에 들어섰음을 보여주고 있다. 풍자와 해학의 대중친화적이고 사회비판적 성격을 부각시키고자 하는 의도로 기획된 이 전시에서는 만화형식을 차용한 작품들이 다수 출품되었다. 대중에게 익숙한 신문만화의 주인공들을 목판화로 차용한 박불똥의 <달바라기>(도 163)를 비롯, 주완수(도 164), 광주시각매체연구회

238) 이사건의 경과에 대해서는 「1985년 한국미술 20대의 힘전 탄압일지」, 『미술공동체 2호』, 서울미술공동체, 1985. 10. 20, pp.12-14 참조.

239) 「병인년 미술대동잔치 결산」, 『미술공동체 4호』, 서울미술공동체, 1986. 4. 30, pp.3-5.

(박광수 · 백은일 · 지호상 · 홍성담, 도 165)등의 작품들이 그러한 형식을 보여 주고 있다.²⁴⁰⁾

그 활동들에서 입증되듯이 ‘서울미술공동체’는 소집단운동에서 ‘민족미술협의회’라는 민중미술운동의 구심점에 이르는 과정에서 매개적 역할을 담당했다. ‘서울미술공동체’가 작품 활동 보다는 전시기획, 민중미술작품 판로의 모색 등에 치중한 것도 그러한 역할에 대한 자각이 크게 작용했기 때문이었다. 이러한 점에서 민족미술협의회가 결성되고 얼마 후 ‘서울미술공동체’가 해체의 과정을 겪은 것은 당연한 것이었다. 전국적으로 지역 단위의 협의체 구성을 목표로 하고 서울에서 먼저 미술공동체가 만들어졌지만, <20대의 힘>전 사건을 계기로 더욱 강력하고 전국적인 미술인들의 집약체가 요구되면서 서울미술공동체’는 민족미술협의회에 흡수될 수 밖에 없었다. 1987년말 <정치와 미술>전의 개최를 끝으로 ‘서울미술공동체’의 활동은 중단되고, 주요회원들은 민미협의 활동에 동참하게 되었다.²⁴¹⁾

2) 전시활동의 현황과 특성

(1) 시대정신

‘시대정신’은 1983년 4월 전시로 출발했는데 구성원은 문영태, 박건, 강요배, 고경훈, 김보중, 김진열, 박재동, 안창홍, 윤여걸, 이나경, 이철수, 이태호, 정복수, 최민화였다. 이들은 ‘시대정신’에 대해 다음과 같이 언급하였다.

“시대정신은 오늘날 우리의 삶을 이루는 정신이 실로 부패하고 돌이킬 수 없는 국면에 처해 있다는 통찰과 인식에서 온다. 그들의 시선은 미술사 속에 있지 않고 민족사를 겨냥하고 있다. 모든 인간이 인간다운 삶을 가로막고 있는 온갖 현상, 사고방식, 제도, 체제에 맞서 민족사를 주도하는, 깨어 있는 정신이야말로 시대정

240) 「풍자와 해학전(8.29-9.4, 그림마당 민)출품작 소개」, 『미술공동체 5호』, 서울미술공동체, 1986. 9. 5, pp.17-29.

241) 박진화, 「나와 ‘서미공’, ‘힘전’, 그리고 ‘민미협」, 『민미협 20년사』, 민족미술인협회, 2005, p.276.

신이다.”²⁴²⁾

여기서 목격되는 것은 동시대적 인식과 민족에 대한 각성이다. 이는 1980년대 초의 ‘현실과 발언’ ‘임술년’등의 결성 선언문에서 보이는 미술 중심적 사고에서 더 나아가 현실과 역사의식의 고취를 주장하고 있지만, 1980년대 후반 이후의 이념으로 무장된 변혁운동으로서의 미술운동 보다는 포용적이다.

‘시대정신’은 특정한 구성원으로 이루어진 소집단이라기보다는 ‘시대정신기획위원회’라는 명칭의 사용에서도 볼 수 있듯이 <시대정신>전이라는 전시회를 기획하고 여기에 민중미술계열의 다양한 성향의 작가들을 초대했다.

“ ‘시대정신전’은 개인 또는 민중의 삶을 오늘의 현실구조와 역사인식 속에서 표출되어진 의식과 감각들을 모아 한 상(밥상)차려 많은 사람과 나누어 먹으려는데 있습니다.”²⁴³⁾

제1회 <시대정신>전은 서울의 제3미술관을 시작으로 부산의 맥화랑(1983.7.21-7.31)과 마산의 이조화랑(1983.8.4-8.11)등에서 순회전을 했다. 참여작가는 강요배, 고경훈, 김민숙, 김영수, 김용문, 김정현, 문영태, 민정기, 박건, 박불뚝, 서상환, 송주섭, 신학철, 안창홍, 오윤, 임옥상, 전준엽, 최민식, 최민화, 황재형 등 80년대 초 주요 소집단 구성원들을 망라하였다. 또한 회화뿐 아니라 사진, 조소, 판화 등 다채로운 장르의 작품들이 출품되었다. 이전시의 성공은 이후 ‘시대정신 기획위원회’가 수많은 전시기획을 하는데 밑받침이 되었다.

시대정신이 내세운 논리의 근거는 상당부분이 1970년대의 민족문화론에 기대고 있다. 이들은 또한 당시 활발했던 무크 운동에 힘입어 『시대정신』이란 제호의 무크지를 3권까지 발행하기도 했다(도 19). 무크 『시대정신』은 당시의 미술운동과 그 주변의 문화운동을 매개했다. 이러한 매개적 역할에서 미술운동

242) 시대정신 기획위원회, 『시대정신 제 1권』, 일과 놀이, 1984, 책날개에 수록.

243) 시대정신 기획위원회, 「발간사-힘의 문화」, 『시대정신 제1권』, 일과 놀이, 1984, p.31.

에 대한 문학운동의 이론적 영향이 직접적으로 이루어지기도 했다. 또한 ‘현실과 발언’, ‘임술년’등 각 집단간의 연대를 도모했다.

시대정신 기획위원회가 기획한 <민중시대의 관화전>이 1985년 3월부터 시작하여 전국 7개도시, 13개 장소에서 열렸다. 부대행사로는 강연회가 있었는데 시인 김정환, 화가 문영태, 홍선웅, 최민화 평론가 원동석, 유홍준, 최열이 강사로 참여했다. 이 전시는 ‘시민미술학교’관화전과 ‘시대정신’관화전을 하나로 묶은 것이었다. 이 전시의 목적은 다음과 같았다.

“개인작품의 성격, 공동창작의 가능성, 창작주체의 확산 등을 규명하고, 지금까지의 관화작업, 작품을 검토 평가하는 계기로 삼고자 한다. 삶과 건강하게 어우러진 미술 이러한 모습에서 민중실천의 미술, 민중미술의 새로운 창작주체들과 만날 수 있는 기회를 갖고자 한다. 이를 계기로 전문인, 비전문인의 미술이 상호보완 상응하는 아름다움을 위한 장소가 되고, 민중 지향의 미술, 민중 주체의 미술이 이제 한마당에 서서 출발하여 각 지역에서 순회전을 가질 예정이다.”²⁴⁴⁾

위의 인용에서 제시되고 있는 것처럼 이 전시는 ‘시민미술학교’라는 미술운동의 한 부분으로서 일반인을 상대로 한 미술 강습의 성과와 ‘시대정신’의 전문작가들의 결과물을 한데 모으는데 주목적이 있었다.

‘시대정신’ 관화전에 출품한 작가는 오윤(도 166), 문영태, 홍성담, 송만규(도 167), 박건(도 168), 홍선웅, 이철수, 김상선, 이나경, 김경주, 김봉준, 장진영, 손기환(도 169) 등이었다. 시민관화들은 익명으로 전시되었다(도 170, 171).여기 출품된 작품 대부분이 목판화로 현실비판, 민중문화의 전통과 계승, 농촌 공동체에 대한 향수 등을 주제로 했다.

제4회 시대정신전은 <제4회 시대정신전-우리시대의 성>이라는 제목하에 개최되었다. 이 전시는 1986년에 개최되었는데 그 기획의도는 당시의 성에대한 부정적 시각과 현상이 문화, 정치, 경제, 사회의 구조적 모순과 이기적이고 상업적

244) 시대정신 기획위원회, 「민중시대의 관화전」, 『시대정신 제 2권』, 일과 놀이, 1985, p.108.

인 외래문화, 문물의 축적으로 나타나는 병폐현상에서 비롯되었으므로 왜곡되고 억압된 정서를 바로잡고 해방시켜 일상적인 삶의 권리를 인간답게 회생시킬 필요가 있다는 것이었다.²⁴⁵⁾ 이 전시에는 강행원, 권칠인, 김방죽, 김보중, 김인순, 문영태, 박불똥, 서상환, 양성철, 여운, 유성숙, 유연복, 윤석남, 이용길, 이청운, 이철수, 정복수, 황재형 등이 참가하였다.

출품된 작품들은 성 자체보다는 한반도에 대한 일본과 미국의 제국주의적 침탈에 대한 비판의 은유(도 170, 171)와 당대의 퇴폐적인 성문화에 대한 비판적 입장(도 172)을 표현한 것이 대부분이다. 즉 원래의 기획의도인 건강한 성문화의 제시보다는 비판에 국한되고 있다. 이는 작가들 의식저층에 존재하는 시대에 대한 과도한 책임의식이 무겁게 작용한 실례라 할 수 있다.

이들은 1984년에 들어서자 <삶의 미술>전을 추진하는데 추진위원은 강요배, 최민화, 박세형, 문영태, 박건 등이었다. 이 전시는 105인의 작가가 참가, 대규모모습을 갖추었다. 이 전시준비를 위해 정기적인 회의를 마련하면서 1984년 9월에 '서울미술공동체'가 발족한다. 손기환, 박진화, 황세준, 유연복, 이기정, 주완수, 김부자, 박불똥 등 빈번한 접촉을 거쳤던 약 40명의 작가들이 여기 참여했고, 이후 이들은 8월의 <해방40년역사전>에서도 중요한 역할을 하였다

(2) 삶의 미술

<삶의 미술>전(1984. 6.5-12)은 참여자가 105명에 이르렀고, 전시장도 관훈, 아랍, 제3미술관 세 곳에서 동시에 열렸던 대규모의 전시였다(도 173). 전시 명칭에서 나타나고 있는 것처럼 이 전시는 특정한 미술과 이념을 지향했다기보다는 미술의 사회적 기능에 대한 포괄적인 문제의식을 제기했다고 볼 수 있다. 이점은 <삶의 미술>전시 서문에서 제시되어 있다.

“미술이 삶의 진실성을 궁구하는 것일진대 결코 장식주의나 도피적 유희의 수

245) 시대정신 기획위원회, 「제4회 시대정신전-우리시대의 성」, 『시대정신 제3권』, 일과 놀이, 1986, pp.50-51참조.

준에 그쳐서는 안될 것입니다. 이에 우리는 이 양자를 비판적으로 극복하면서 오늘의 삶을 그 내용으로 다루고 소통을 목표로 하는 건강하고 힘찬 삶의 미술을 시작하고자 합니다.

이러한 일을 해나감에 있어 다음 사항들을 노력의 지표로 삼으려 합니다.

1. 개인의 자유로운 삶과 공동체의 삶의 조화를 꾀하는 총체적 삶의 맥락속에서 미술을 정립한다.

2. 진실을 구하는 미술이란 현상적인 환경을 피상적으로 반영하는 것이 아니다. 우리 자신의 체험을 통하여 올바른 현실을 인식하고 여기서 얻어진 삶의 감동을 나타낸다.

3. 창작과 수용의 문제에 현실적으로 접근하면서, 생활속에 용해되어 살아 있는 미술을 만들기 위하여, 서로 소통할 수 있는 쉬운 언어-우리의 언어를 표현한다.

“246)

<삶의 미술>전은 미술과 삶의 소통을 우선적으로 지향했고, 이러한 맥락에서 다양한 작가들을 소개했다. 출품된 작품의 성향은 사실주의(리얼리즘)적 방식이 대다수로 그 안에서 재현적이거나 극사실, 풍자적 방식으로 분류되어 이 전시의 기획의도를 드러내고 있다. 이 전시에 참가한 미술의 성격에 대해 원동석은 다음과 같이 분류하였다.

“하나는 미술의 형식기능을 존중하면서 구상적 이미지를 통하여 삶이 처한 현실감정을 거칠게 혹은 차분한 톤으로 보여주고 있다면, 또 하나의 태도는 미술의 형식질서와 조형문법을 능멸하면서 기성의 시각관념을 조롱함으로써 아이러니컬하게 삶 그 자체를 드러내고 있다.”²⁴⁷⁾

이와 같이 <삶의 미술>전은 80년대 초에 활발하게 전개되었던 새로운 미술의 경향을 총정리했다는 데 의의가 있다.

246) 「미술의 새장을 열면서」, 『삶의 미술』, 1984.

247) 원동석, 「삶의 미술-삶의 난장」, 『민족미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985, p. 363.

(3) 한국미술 20대의 힘전

1985년 당시 ‘서울미술공동체’회원이던 손기환, 박진화등이 기획했던²⁴⁸⁾ <한국미술-1985년전>(한국미술 20대의 힘전)은 원래는 4부로 기획되어 1부는 35세이상, 2부는 30-34세, 3,4부는 20대로 배분되어 있었다(도 174). 그러나 1부에 배정된 ‘현실과 발언’이 불참하고, 2부에서는 ‘두렁’의 김봉준이 반대를 해 결국 3, 4부만 전시를 하게 되어, ‘서울미술공동체’의 박진화 · 손기환 · 박불똥, ‘두렁’의 김우선, 그 외에 장명규 · 박영률 등 30여명이 출품했다. 이 전시에 참가한 작가들의 의식은 이념과는 무관했다.

“손기환: 전시를 준비하는 과정에서는 문제가 크게 벌어질 줄은 몰랐죠. 단지 이런 작품들로 전시를 한다는 것만으로도 저희들에게는 의미가 있었습니다. 민주화운동에 예술가로서 동참한다는 의식과 청년작가로서의 아방가르드 정신이 충만했지요.”²⁴⁹⁾

<한국미술 20대의 힘>전은 1985년 7월 13일부터 열흘간 아람미술관에서 열릴 예정이었으며, 80년대 초엽부터 본격화되기 시작한 민중미술운동의 그동안의 성과를 계승, 발전시키고 나아가 그간의 문제점을 점검, 비판하기 위한 뜻에서 마련되었다.²⁵⁰⁾ 전시기간중 여러 행사가 계획되었던 이 전시는 폐막 이틀 전인 20일에 당시 문공부 장관이었던 이원홍이 경주의 예총 행사에 참석해서 한 발

248) 한국미술 20대의 힘전을 과연 누가 기획했는지에 대해서는 좀더 자세히 살펴볼 필요가 있다. 당시 서울미술공동체 기획실장이었던 최민화는 국립현대미술관 주최의 민중미술15년전 기념 도록에서 자신이 이 전시를 단독으로 기획했다고 주장하고 있으나 본 연구자가 조사해 본 결과, 기획자는 손기환, 박진화가 확실한 것으로 보인다. ‘서울미술공동체’가 발간하던 소식지 (「1985년 한국미술 20대의 힘전 탄압일지」, 『미술공동체 2호』, 서울미술공동체, 1985. 10. 20)를 비롯, 당시 신문기사의 관계자 명단에서 최민화의 이름은 빠져 있고, 민주화 기념사업회 웹진에 실려 있는 손기환, 박진화의 인터뷰 기사(주 189참조)에서도 20대의 힘전 기획은 자신들 둘이 한 것이라 밝히고 있는 점에서, 기획자는 손기환, 박진화가 확실한 것으로 생각된다.

249) 전승보, 「1985년 7월 서울풍경 <20대의 힘>전 사건과 미술의 힘」, 민주화기념사업회, 『민주주의와 만나는 희망세상』, 2007년 2월호(<http://webzine.kdemocracy.or.kr/webzine/200702>).

250) 시대정신 기획위원회, 「‘힘전’사태의 의미」, 『시대정신 제3권』, 일과놀이, 1986, p. 190.

언에 의거해 경찰이 전시장에 난입함으로써 촉발되었다(도 102). 경찰은 여러 작품들을 강제 철거하고 미술관을 폐쇄한 후 작가 19명을 연행하고 26점의 작품을 압수했다. 항의가 이어지고 여론이 악화되자 연행한 작가들은 석방했지만, 압수한 작품은 반환하지 않았다.

‘힘전 사태’는 미술계를 양분하는 결정적 계기가 되었다. 기존의 보수적인 작가, 평론가들은 이 사건을 매개로 민중문화운동의 불온성과 급진성을 공격했고, 민중미술계는 이들이 기본권에 대한 인식도 없다고 맞받아쳤다. 이러한 양분화는 기존 미술계와 민중미술운동권이 첨예하게 대립하는 양상으로 전개되었다. 힘전 사태는 민중미술인들이 탄압에 대처하기 위해 협의조직을 결성하는 직접적 동기로 작용했다.

1985년 시대정신기획위원회는 ‘시대정신’전을 각 지역 시민미술학교 판화와 민중미술 이념을 뚜렷하게 지향하는 판화가들의 판화만을 묶어 <민중시대 판화전>이란 제목으로 전국 순회전에 들어갔다. 이때 그 과정에 참가한 작가들 중심으로 전국단위 미술운동 조직에 관한 논의가 일어나기 시작했다. 이러한 논의를 거쳐 4월에 드디어 협의회 건설을 위한 준비위원회 구성에 들어간다. 준비위원회는 미술평론가 김윤수·유홍준, 그리고 ‘현실과 발언’ 동인인 성완경·김정현·김용태, ‘두령’의 김봉준, ‘시대정신전’의 문영태, ‘서울미술공동체’의 최민화, ‘땅’동인의 송만규, ‘광주자유미술인협의회’의 홍성담·최열 등 12명으로 짜여졌다. 준비위원회는 협의기구 구성 예비모임을 준비하며 ‘임술년’ 동인, 한강미술관 기획위원, ‘시월의 소리’ 회원, ‘터’ 회원 등 그 무렵의 반모더니즘 계열 및 리얼리즘 지향계열을 망라했다. 이러한 준비 과정중에서, 한국미술 20대의 힘전>사건이 터지자 관련 미술가들은 민중미술탄압대책위원회를 구성하고 민중문화운동협의회 사무실에서 항의 철야농성에 들어갔다. 당국은 강경일변도로 대처해 미술관에 압력을 가해 민중미술관련 전시회의 대관계약을 취소하게 하거나 작품을 탈취하기도 했다. 이에 협의기구 준비위원회는 2백 36명의 미술가들에게

서명을 받아 당국의 탄압을 규탄하는 성명서를 발표했다.

이 사건은 결국 미술가들이 전국 단위의 조직을 결성할 필요성을 절감하게 했고, 그 일환으로 1985년 8월 17일에 민족미술대토론회가 열렸다. 이 자리에서 협의기구 건설로 의견이 모아지면서 11월 22일 여의도 여성백인회관 강당에서 ‘민족미술협의회’가 발족되었다. 이날 채택된 창립선언문에서는 통일지향의 사업과 민족미술의 이론과 실천 활동, 유통구조의 개선 및 교육방법의 확장 등 미술대중화 사업 그리고 회원 권익옹호 활동을 ‘민족미술협의회’의 주요한 사업으로 규정함으로써 이 기구가 미술가들의 이해와 요구를 최대한 반영하는 조직임을 공표했다.

2. 후반기: 미술운동에서 현실변혁운동으로

1985년 이후 민중미술운동의 대표적 특징은 예술 자체를 지향했던 미술 대신 도구로서의 미술의 성격이 강화되었다는 것이다. 비판적 리얼리즘에서 사회주의 리얼리즘의 성향이 강화되어갔다고 할 것이다. 사회운동과의 긴밀한 연계 하에 미술에서도 적극적인 참여가 강조되면서, 개개인의 예술적 발전이나 새로운 미술에 대한 탐구는 부차적인 것이 되었다. 1985년 이후 <20대의 힘>전 사건, ‘민중미술협의회’ 결성을 거치면서 현실변혁운동의 성격이 강해졌다.

<20대의 힘>전에 가해진 당국의 탄압은 예술과 운동 사이에서 어중간한 입장을 견지하던 대다수의 미술가들을 각성시켰다. 이후 미술인들은 자신들의 권익옹호와 사회 변화에 보다 효과적으로 대응하기 위해 단체를 결성, 현실변혁운동에 적극적으로 참여하게 되었다. 물론 당시 한국 사회에 민주화 투쟁과 이념 논쟁이 급격하게 확대된 것도 관련이 있다. 여러 차례의 토론과 협의를 거쳐 1985년 11월 ‘민중미술협의회’가 출범하지만 민중미술운동내의 다양한 주장이 수렴된 것은 아니었다.

“이념상의 편차들은 민미협의 성격규명을 논의하는 과정에서 대략 두가지의 방향으로 표출되어 나타났다. 하나는 예술변혁운동기구로서의 민미협을 보는 관점과 다른 하나는 예술을 통한 사회변혁운동기구로서 보는 관점이었다.”²⁵¹⁾

민중미술협의회 출범 당시부터 내재되어 있던 이러한 문제는 이후 민중미술운동이 분열하는 계기로 작용했다. 이 시기 민중미술은 다음과 같은 양상을 띠었다.

첫째, 1987년 6월 항쟁이후 민중운동은 더 이상 진보적 지식인에 의해 주도

251) 「민미협 1년의 평가와 반성」, 『민중미술제3호』(1987.3월), 민중미술협의회, 『민중미술영인본(1986-1994)』, 발언, 1994, p.49.

되지 않았다. 이러한 분위기에서 김명인의 「지식인 문학의 위기와 새로운 민족 문학의 구상」²⁵²⁾이 발표되었다. 민중문화운동을 주도하던 문학계에 충격을 던진 이 평문은 지식인의 태생적 한계를 지적하고 민중문화운동에서의 민중의 주도적 역할을 강조했다. 문학에서 시작된 작품의 주제에서 더 나아가 생산자, 향유자로서의 민중을 전면에 내세운 이러한 의식은 미술계에도 파급되어 작품창작의 주체, 즉 작가와 전시활동을 중시하던 기존의 미술적 인식을 흔들어 놓았다. 1985년 이전에는 ‘두렁’등 소수의 소집단에서만 실행되던 공동창작활동과 현장 미술활동이 대세를 차지하게 되었다. 이러한 의식이 공감대를 형성하면서, 이념적 논의에서 비롯된 한국사회구성체 논쟁이 민주화 운동권을 휩쓸면서 운동권내 각 정파가 이론투쟁을 벌이기도 했다. NL(식민지반봉건사회론)-PD(신식민국가독점자본주의론) 논쟁으로 대표되는 이론투쟁은 미술계에도 영향을 주었다. 미술운동의 노선문제와 작품에서의 적용에 따라 논쟁과 비판이 전개되었다.

“ 80년대 후반에 접어들면서 점점 더 가시화되고 있는 민족미술론의 분화는 『미술운동1』의 출간에 즈음하여 최열이 ‘민중적 민족미술론’을 주창하면서 소시민적 민족미술(론)에 대해 맹렬한 비판을 가한 것을 계기로 빠른 속도로 확산되고 있다.”²⁵³⁾

둘째, 여성미술운동의 확대이다. 여성미술가들은 민중미술운동 발생단계부터 참여해 여러 활동을 했지만, 본격적인 의미의 여성미술운동을 전개한 것은 1985년 이후이다. 김인순, 윤석남 등은 1987년 민족미술협의회 산하에 ‘여성미술연구회’를 결성하고 활발한 활동을 진행했다. 한국에 있어 진정한 페미니즘 여성미술운동의 효시라 할 수 있는 이 시기 여성미술운동은 민중미술운동과 결합되어 여성과 노동계급의 해방을 동일시하면서 현실변혁을 지향했다. 따라서 이

252) 김명인, 「지식인 문학의 위기와 새로운 민족문학의 구상」, 『전환기의 민족문학』, 1987.

김명인 평론집, 『희망의 문학』, 풀빛, 1990. pp11-59에 재수록.

253) 이영철, 「한국사회의 현실이해와 80년대 후반의 민족미술론」, 『홍익미술 11호』, 홍익대학교 미술대학, 1990. p. 31.

시기 여성미술운동은 다른 사회변혁운동과 마찬가지로 마르크스주의를 이론적 배경으로 했다²⁵⁴). 여성미술연구회는 1987년에서 1994년까지 <여성과 현실>전을 여성과 한국사회의 문제를 주제로 한 연례전으로 개최하고, 자체 내에 소집단인 '등지'와 '미알'을 만들어 노동현장미술활동과 대중미술활동을 하는 등 현장미술에도 주의를 기울였다(도 175).

셋째, 6월 항쟁을 계기로 1980년대 후반에서 1990년대 초까지 현장미술활동이 활발해졌다. 젊은 청년 미술가, 대학 미술운동권 출신이 주도한 현장미술운동은 자신의 조직적 활동중심을 계급운동과 지역별 문화운동조직에 두었다. 광주 의 '시각매체연구소'(도 176), 부산의 '낙동강', 전주의 '겨레공방', 서울의 '가는패', '활화산', '노동미술진흥단'등이 활발한 활동을 했다. 이들은 '민족미술협의회'를 구심점으로 활동했던 선배 미술인들의 전시회 중심활동을 문화주의라고 공격하면서 계급성을 내세웠다. 이들의 이념 편향과 열정적인 현장미술활동은 '민족미술협의회'로서는 사실 역부족이었다. 이러한 문제에 기인해 1988년 7월 '민족민중미술운동전국연합'이 태동했다. 민중미술 후발세대가 주축이 된 이 단체는 민족미술협의회와의 경쟁과 연대를 통해 선전, 선동에 치중한 미술활동을 전개했다.

넷째, 1985년 이후 민중미술운동은 이념적 색채가 강해지면서 작품 활동도 전시장에서 벗어난 현장에서의 미술이 강조되었고, 이어 따라 인쇄미술, 걸개그림, 벽화, 만화 등이 강세를 보였다. 특히 6월 항쟁 이후 운동단체의 집회나 투쟁대회에서 대부분 걸개그림이나 깃발그림이 쓰이고, 대형초상화의 쓰임이 확대되면서 집단창작활동이 활발해졌다. 집단창작활동은 미술에만 국한된 특징은 아니었으나, 미술의 시각 예술적 특성과 작가의 독창성이 여전히 주효했던 상황에서 민중미술운동 내부와 외부에서 부정적 시선의 대상이 되기도 했다. 또한 당시 북한의 주체미학이 거론되면서 이와 연결된 것이 아닌가 하는 의구심을 사기

254) 손희경, 『1980년대 한국 여성미술운동: 페미니즘 미술로서의 성과와 한계』, 서울대 대학원 미술이론전공 석사논문, 2000, p.14.

도 했다. 이러한 집단창작활동이 낳은 최대의 성과가 <민족해방운동사>의 창작과 순회전이다(도 177). ‘민족민중미술운동전국연합’이 1988년에 계획해 1989년 4월, 서울대에서 개막행사를 연 이 전시는 제국의 침략과 동학혁명에서 1980년대의 민주화운동시기까지를 그림의 소재로 했다. 이 행사에서 당시 ‘민족민중미술운동전국연합’위원장이었던 홍성담은 이 작품을 평양축전에 출품할 것을 선언해 파란을 일으켰다. 결국 이것을 막으려는 당국의 저지로 6월에 이 작품은 완전히 파괴되었다. 그러나 작품 슬라이드가 당시 전대협 대표로 평양축전에 참가한 임수경에 의해 북한에 전해짐으로서 홍성담, 차일환, 정하수 등이 연행되는 결과를 낳았다. 이외에도 신학철이 <모내기>사건으로 구속되는 등 민중미술운동과 공권력의 충돌은 계속해서 이어졌다.

이 시기에는 또한 민중 미술의 이념과 미학을 지지하는 젊은 이론가들이 대거 등장했는데, 그중 가장 눈에 띄는 활동이 ‘미술비평연구회’의 활동이다. 이들은 개인적, 비체계적 학습을 했던 선배 이론가들과는 달리 조직적인 학습체계를 갖추고, 민중미술이념과 미학에 계급성과 당파성 문제를 접목시키고 내부토론을 통해 이론체계를 강화해 나갔다.

1) 민족미술협의회

“민족미술협의회(이하 민미협)’는 1985년 이후 민중미술에서 여러 갈래의 경향들을 가진 작가와 소집단들을 체계적으로 조직해, 그 이념과 권익을 대표했던 대협의체였다. 1983년 무렵부터 민중미술인 전체를 대표할 수 있는 협의 기구 결성에 대한 논의가 진행되고 있었지만, 결정적 계기는 1985년 7월에 열린 <한국미술 20대의 힘전>과 당국의 탄압에 의한 민중미술탄압대책위원회 구성, 그리고 8월에 열린 민족미술대토론회(도 177)와 민족미술협의회 창립준비위원회 구성이었다.

1985년 3월 ‘시대정신 기획위원회’는 <민중시대 판화전>을 기획, 전국 순회

전을 개최하였고, 여기 참가한 작가들 중심으로 전국단위 미술가조직에 대한 논의가 구체화되었다. 이러한 논의 과정에서 4월에는 드디어 협의회 건설을 위한 준비위원회가 구성되기에 이른다. 준비위원회는 미술평론가 김윤수 유홍준, ‘현실과 발언’의 성완경 · 김정현 · 김용태, ‘두렁’의 김봉준, ‘시대정신’의 문영태, ‘서울미술공동체’의 최민화, ‘땅’의 송만규, ‘광주 자유인 미술인 협의회’의 홍성담·최열 등 12명으로 이루어져 있었다.

준비위는 협의기구 구성 예비모임을 준비해 ‘입술년’, ‘시월의 소리’, ‘터’ 등 리얼리즘 경향과 한강미술관 계열등 반모더니즘 경향 모두를 초청해, 9월 창립총회를 개최하기로 합의 했다. 그러던 중에 1985년 <한국미술 20대의 힘전> 탄압사태를 계기로 민중미술탄압대책위원회를 구성하고 민중문화운동협의회 사무실에서 항의 농성에 들어가는 한편, 2백 63명의 미술가의 서명을 받아 당국의 탄압을 규탄하는 성명서를 발표했다. 이 사건에서 나타난 정권 권력의 탄압에 대한 미술가들의 집단대응은 분단 뒤 처음이었다.

당국의 탄압은 대다수 미술인들에게 민중미술의 미학과 이념, 창작 지향과 활동 양식을 재고하게끔 했다. 이것은 대체로 보다 적극적인 현실참여와 민중미술적 이념에 대한 거리두기라는 두 가지 형태로 나타났다. 반모더니즘 계열의 상당수 작가들이 민중미술 이념을 내세우는 쪽을 향해 나름의 미학을 내세우면서 비판적 거리를 두게 되었던 것이다.

여러 경향의 미술인들이 모임으로서 통일적 이념과 형식을 마련하는데도 적잖은 논란이 야기되었다. 우선 협의체의 명칭을 무엇으로 할 것인가부터 의견차이가 있었다. 김윤수, ‘현실과 발언’등 민중미술 1세대 미술인들은 이념적 색채가 덜한 “민족미술”이라는 명칭을, ‘두렁’, ‘광자협’ 등 문화운동에서 출발한 이들과 청년 미술인들을 포함한 2세대들은 이념적 색채가 선명한 “민중미술”이라는 명칭을 선호했으나 결국 당시의 상황과 문화운동과의 다른 부문과의 연대(특히 민족문학작가회의)를 고려, ‘민족미술협의회’로 결정되었다. 여기서 단적으로

입증되듯이 ‘민미협’은 출발부터 많은 난제를 안고 있었다.

1985년 11월 22일 여의도 여성백인회관 강당에서 120여명의 미술가들이 참석한 가운데 창립총회가 열려 경과보고, 정관 발의가 이루어졌다(도 178). 정관은 민미협의 목적을 “미술의 창작과 수용, 소통 및 유통질서의 개선에 노력하고 미술인의 권익과 복지향상에 기여함으로써 전체 미술문화의 민주적 발전과 자주적인 민족미술을 정립하고 나아가 민족문화에 기여”하는 것으로 규정하고 있다.

창립선언문에서는 다음과 같은 규약이 제시되어 있다.

“...전략,첫째, 민족분단의 현실과 삶을 갈라놓는 제도적 억압장치와 방해공작으로부터 벗어나서 냉엄한 통찰과 행동을 통하여 공동체적 삶, 통일된 삶으로 가는 길을 다같이 모색하는 일이며 둘째, 민족미술의 창조적 발전을 향한 다양하고 통일적인 이론과 실천을 통하여 참신한 참미술인들을 발굴하고 여러 장르의 풍성한 작품의 수확을 거두는 일이며 셋째, 창조나 수용이 조화롭게 만나지며 함께 나누는 통로로서 민중적 삶을 함께하는 수용의 운동과 교육의 실천방법을 다각적으로 확대하는 일이며 넷째로, 본 협회회의 회원 상호간의 친목도모, 권익옹호, 복지향상 등 제반 사업활동을 통하여 적극적으로 우리의 모습을 홍보하고 실천할 것이다. 후략,,”²⁵⁵⁾

여기서 주목되는 것은 ‘민미협’이 민족분단과 공동체 문제를 우위에 두고 있다는 점이다. 이는 이 협의체의 조직 이념이 민족문학론에서 기인하고 있음을 단적으로 드러낸다. 당국의 탄압에 맞서 같이 성명서를 발표하고 공동대책을 마련하는 등 ‘민미협’이 문학 단체와 일관되게 밀착된 관계를 유지한 사실도 ‘민미협’의 문학에 대한 친밀도를 입증한다.

민족미술협의회는 전국적 단일 조직으로 다양한 소 조직을 산하에 두고 다각적인 활동을 전개했다. 신촌·정릉벽화 파괴사건, 신학철의 모내기 사건 등 갖가지 형태로 이루어진 미술탄압에 대항하는 한편, 기관지 『민족미술』과 소식지 『민족미술소식』을 발간하여 민중미술의 논리와 실천을 담아내며 저변확대에

255) 「민족미술협의회 창립선언문」, 1985.

노력했다. 또한 전용 전시공간인 그림마당 민을 1986년 2월에 개관해 민중미술 행사의 편리를 도모했다.

개관 기념전으로 <40대 22인전>(1986.2.21-3.4, 도 179), <우리시대의 30대기 수전>(1986.4.9-15, 도 180)을 개최하고 이후로도 <반고문전>, <조국의 산하전> 등 자체의 기획전, <오운 판화전>등의 회원 개인전, <여성과 현실전>등의 분과전 등의 전시회와 민족미술학교, 민족미술대토론회 등의 행사를 정기적으로 개최했다.

1986년 9월에는 김운수·라원식·원동석·유홍준·윤범모·이태호·성완경·심광현·장소현·최민·최열 등이 ‘민중미술평론가 협의회’를 결성하는데, 이는 얼마 후 민족미술협의회 평론분과가 되었다. 1987년 박종철 고문치사사건을 계기로 저항운동이 확대되면서 ‘민미협’도 여기에 적극 참여했다. 연일 벌어졌던 시위에 참여하는 한편, 9월에는 <반고문전>을 개최했다. 여러 가지 문제를 양산하고 있었던 <88서울올림픽 세계현대미술제>저지를 위해 반대서명운동을 전개하고 공청회등을 통해 비판여론 형성에 주력하기도 했다.²⁵⁶⁾

1988년에 이르러 민미협은 조직 분열과 ‘창작 방법론’논쟁에 휩싸였다.

“1987년 제 2회 통일전에 출품된 광주시각매체연구소의 작품 ‘백두산 자락 아래’등의 작품을 놓고 비판과 옹호의 설전 속에서 부각되기 시작한 ‘민중형식론’과 ‘민중적 현실주의’논쟁은 1987년 말의 대통령선거 과정에서 형성된 제입장의 차이(비판적 지지론, 후보 단일화론, 독자후보론)와 혼재되면서 감정적인 대립으로 치닫기 시작했다. 그 과정에서 민미협은 언론의 수용과 적절한 조정자로서의 역할을 다하지 못한 채 비지파 중 민족형식론자들의 조직이탈을 감수해야 했다.”²⁵⁷⁾

이와 같은 과정을 통해 민미협에서 이탈한 미술인들은 새로운 미술조직을 구성하게 되는데 ‘민족민중미술운동전국연합’이 바로 그것이었다. 그러나 노선과

256) 이러한 행동의 전말은 『서울올림픽 미술제 백서 무엇을 남겼나?』(얼굴출판사, 1989)라는 책으로 출간되었다.

257) 이종률, 「민미협 20년 약사(略史)」, 『민미협 20년사』, 민족미술인협회, 2005, p.84.

방법론의 차이에 따른 논란은 ‘민미협’뿐만이 아니라 당시의 거의 모든 문화운동 단체에 산재해 있었다.

1987년 이후의 급박한 시대적 상황과 운동권내 이념 논쟁이 극대화 되면서 운동권의 분열 양상이 초래되었다. 민중미술운동에서 이것은 결국 작품의 질과 수준의 저하라는 부정적 결과를 낳게 되었다. 당국의 탄압과 사회, 가족, 학교로부터의 소외, 작품보다는 선전, 선동 도구로서의 미술에 중점을 두면서 작가들에게 할당된 선전물 수요 폭등에 따른 과도한 작업량 등은 작가들이 양질의 작품을 생산하는 것을 저해했던 것이다.

“....이런 주변의 압박은, 심리적으로 좋은 그림이 나올 수 없는 상황인 건데, 평론가들의 평가를 보면 민중 미술은 어찌고저찌고 하면서 결국 그림이 안 좋다. 잘못 그린다는 말들을 많이 했거든, 나는, 전후사정도 고려치 않는, 비현실적 평가라고 생각해.”²⁵⁸⁾

이러한 요인 외에도 1988년을 전후해 민족주의가 과도하게 강조되면서 등장한 전통양식 계승과 민족 형식에 대한 일방적 추구에서 서양미술 양식과 그것에 기인한 선배 세대에 대한 무차별적 비판이 제기된 것도 그 원인의 한축을 담당한다.

미술에서의 선전활동의 부각은 판화와 걸개그림의 대량제작과 보급으로 나타났다. 판화집 『한국민중판화대표선』(예술세계, 1989, 도 181)이 민미협 주관으로 출간되었고, 각공장과 농촌, 학교에서의 전시가 줄을 이었다. 걸개그림은 당시 빈번하게 열렸던 대중집회에서 광범위하게 사용되었다. 특히 이한열과 박종철 치사사건 관련 집회(도 11· 도 182· 도 183, 도 184)에서 쓰인 대형초상화와 걸개그림은 1980년대의 한국 민주화운동의 상징이 되었다.

258) 「‘민중미술’ 그 뜨거움과 함께한 80년대-민미협 초대, 2대 대표 세분 선생님과의 좌담」, 『민미협 20년사』, p.230에서 주재환의 발언.

2) 민족민중미술운동전국연합

‘민족민중미술운동전국연합’(이하 민미련)은 ‘민미협’의 활동에 비판적 자세를 취하면서 지역미술운동조직 강화, 현장 활동에 주력했던 미술인들의 주도로 결성되었다. 이들은 그 준비단계로 ‘민족민중미술운동전국연합 건설준비위원회’(이하 민미련 건준위)를 조직하고, ‘민미협’으로부터의 분립을 선언했다. 민미련 건준위에서 세운 분립 이유는 다음과 같았다.

“민미련 건준위는 민미협을 이렇게 규정하고 있다. ‘서울지역 미술가 집단으로 협애화’ 하였으며, ‘소시민성에 의해 지도’되고 있는 집단이란 것이다. 민미련 건준위는 바로 이점을 타개하고 극복, 갱신하자는 의도에서 결성되었다. 즉, 미술운동의 전신을 전국적인 범위로 넓히고 ‘민중성을 지도 중심’으로 세워나가자는 것이다.”²⁵⁹⁾

여기서 나타나고 있는 것처럼, ‘민미련 건준위’는 ‘민미협’의 지역 편향과 소시민성에 대한 비판을 주요명분으로 내세우면서 등장했다. 그러나 현재도 그러하듯이 문화의 제부문의 수도권 편중은 새삼스러운 일이 아니었고, 소시민성 역시 미술보다는 문학쪽에서 파생해 즐기치게 제기된 문제라는 사실을 염두에 둘 때, ‘민미련 건준위’는 지방 지역미술인들의 서울 미술인들에 대한 상대적 소외감, 그리고 예술로서의 미술보다는 선전, 선동 도구로서의 미술의 역할에 무게를 두면서 현장성을 강조했던 이들이 작품성에 대한 비판에 직면해 의견 충돌이 일어나는 과정²⁶⁰⁾에서 대두된 것으로 볼 수 있다.

“이들은 당시 민미협이 ▲지역미술 및 진보적인 청년미술활동을 견인하지 못하고 있고▲내부의 권위주의로 인해 민중미술운동의 활성화를 저해하고 있으며 ▲현장성을 결여한채 전시장 중심의 소시민적 미술활동에 머물러있다는 등의 강한 불

259) 최열, 「민족미술의 조직적 과제와 전망」, 『홍익미술 10호』, 홍익대학교 미술대학, 1989, p.43.

260) 이러한 충돌의 대표적인 예가 1988년에 있었던 걸개그림인 <작살판>, <백두사의 산 자락 아래 밝아오는 통일외의 새날이여>를 둘러싼 라원식과 최열의 논쟁이었다.

만을 표명하고 부산미술운동연구소, 광주시각매체연구소, 미술운동집단 가는패 등 몇몇 지역미술단체들을 규합, 민미련건준위를 결성했던 것으로 알려져 있다.”²⁶¹⁾

‘민미련’의 초대의장이었던 홍성담은 미술자체가 문화운동이기 때문에 정치적 노선을 표명해서는 안되는데, 민미협 사무국 자체가 백기완 선거본부가 된 것을 묵과할 수 없었고 이것이 민미협과 결별하는 동기가 되었다고 회고하고 있다.²⁶²⁾ 그러나 사실 이러한 분쟁은 운동권의 NL(김대중 지지)-PD(백기완 지지) 논쟁이 미술운동 내에서도 그대로 재현되고 있었음을 입증한다.

‘민미련 건준위’는 1988년 12월 대전 가톨릭농민회 전국본부 강당에서 결성대회를 했다(도 185). ‘부산미술운동연구소’, ‘대구민중문화운동연합 미술분과’, ‘시각매체연구소’, ‘겨레미술연구소’, ‘미술운동집단 가는패’, ‘전남광주지역 미술패 연합 건준위’, ‘전북청년미술공동체’, ‘서울청년미술공동체’와 부산, 대구의 ‘학생미술패준비모임’ 등이 주축이었다. 조직운영방향은 다음과 같았다.

“첫째, 지역운동에 복무 둘째, 현장지원연대활동과 대중정치 선전사업의 확대 셋째, 지역간 연대 사업 강화와 함께 이념과 미학, 창작과 조직의 주요성을 강조했다.”²⁶³⁾

이 단체는 ‘민미협’과 같은 대 협의체의 성격을 갖고 있었고, 그 조직을 지향했던 사람들 대부분은 1980년대 후반기에 새로 민중미술운동에 참여했던 이들이었다. 따라서 ‘민미련’은 1980년대 후반기에 이르러 현장미술활동 역량의 성장을 반영하는 청년미술가조직으로서, 미술운동권에서 지역에서 활동하던 현장미술가들이 민족주의와 계급성, 선동, 선전성을 강조하는 경향을 반영했다.

261) 정교용, 「양분 민중미술권 다시 뭉칠 기미/민미협, 민미련 9월 중에 통합원칙 합의」, 『중앙일보』, 1989, 8, 11.

262) 이영철, 「홍성담 인터뷰-〈당신은 나의 태양〉전 중」, 토탈미술관, 2004.9.16.

263) 최 열, 「전국조직 건설과 미술운동의 확산-민족미술협의회와 민족민중미술운동전국연합을 중심으로」, 국립현대미술관, 『앞의 책』, p.96.

“어떤 의미에서 세계 예술적 형상화의 문제는 부차적인 과제였고, 현실이 제시하는 요구를 숨가쁘게 따라가기에도 벅찬 일이었지요. 남한 변혁운동의 호흡과 미술운동의 속도를 어떻게든 일치시켜 나가는 것이 제겐 가장 일차적 과제였습니다.”²⁶⁴⁾

이들은 민미협으로 대표되는 전시 활동 중심의 민중미술운동을 문화주의, 개량주의라고 비판하면서 스스로를 차별화하고자 했다. 민미련의 출범은 민미협과의 일정한 갈등을 초래했지만, 방향성과 내용에서 사실 상당부분 겹치는 부분이 있었다.

‘민미련 건준위’는 1988년 각 지역의 연대창작 사업을 진행하기로 합의해, <민족해방운동사>(도 186)전을 기획했다. 이 전시의 계획안에는 “(가)제국의 침략, 갑오농민전쟁에서 현재의 민족자주화운동시기까지를 각 지역 및 단체별로서기와 소재를 나누어 창작할 것 (나)크기는 7mx2.6m를 하나의 단위로 하고 (다)그 내용에 따라 시간진행에 따른 나열형이나 중심과 주변의 구조를 채택하는 총체형 등 어떤 구성방법도 괜찮고 (라)형상화 방법은 정밀묘사방식이나 선묘와 정밀묘사방식을 혼합하는 것 등 어떤 것도 좋을 것이며..후략”²⁶⁵⁾ 등이 지침으로 나와 있다. 지침에 따라 지역의 집단들은 학습과 토론을 거쳐 공동창작품을 제작했다.

“이 작품을 제작하는데 참여한 미술가만 200여 명 정도이고 창작기간이 3개월(1989년 1월부터 3월까지)이었으며, 세로 2.6m 가로 91m에 이르는 대형작품이라는 사실만으로도 이 그림이 결코 만만치 않은 것임을 알 수 있다.”²⁶⁶⁾

위의 인용에서 나타나고 있는 것처럼 <민족해방운동사>는 ‘민미련 건준위’ 구

264) 백진기, 「백진기가 만난 사람들-홍성담/이제 예술운동은 사람중심, 창작중심이 되어야 한다」, 『노뫼돌』, 1993, 봄, p.368.

265) 민미련 건준위, 「지역연대 공동창작사업 계획안」, 『소식』 4호, 1988,12,3. 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1994, p.320에서 재인용.

266) 민족민중미술운동전국연합 건설준비위원회, 「‘민족해방운동사’그림전에 관하여」, 『역사비평5호』, 1989년 여름, p.209.

성원들의 총력이 기울어진 작품이었다.

동학혁명에서 1987년의 6월항쟁에 이르는 한국 근현대사의 중요한 사건들을 민족해방운동사라는 주제 하에 묘사한 이 작품들은 그림으로 도해한 한국 근현대사의 저항운동사라고 할 수 있다(도 187-189). 이점은 그 형식이 서사적 내용 전달에 효과적인 벽화형식과 유사하다는 점에서도 입증된다. 또한 각 작품마다 작품의 형식과 질이 각각 다르지만, 기본적으로 선동적이며 선명한 이념성을 드러내고 있는 것을 볼 때, 그 의도가 어디에 있었는지를 짐작하게 한다. 이러한 의도의 표출은 ‘민미련 건준위’의 조직 이념을 상기해 볼 때 당연한 것이었다. 그러나 제작 의도가 선명히 드러났고 그것이 관객과의 소통에 어느 정도 성공을 거두었을지라도 작품의 미술적 성공을 담보하는 것은 아니다.

1980년대까지 금기시되어왔던 한국 근 현대사에 대한 예술적 형상화는 문학에서 일찍이 시작되었다. 시에서는 고은, 김수영, 신동엽 등이 소설에서는 송기숙, 유현중, 최인훈, 현기영, 황석영 등이 그러한 작업을 통해 한국 사회의 왜곡과 굴절성을 비판했다. 문학의 이러한 행보는 민중미술에도 큰 영향을 주었으며, <민족해방운동사>도 이것의 연장선상이라 봐야 할 것이다. 그러나 그 작품들의 예술적 성과는 전혀 다르다. 서양미술 기법을 배격하고 민족미술의 전통 형식과 민중적 내용의 조화라는 미술적 이념에서 파생된 주대중소법 등 전통미술형식의 무리한 적용, 하나의 작품 안에서도 드러나는 고르지 못한 숙련도 등은 이 작품들을 미술작품으로 자리매김하는 것을 어렵게 한다.

1989년 4월, 서울대에서 개막행사가 열렸고 당시 위원장이던 홍성담은 인사말을 통해 <민족해방운동사>를 평양축전에 출품할 것을 선언했다. 모두 11개의 작품으로 구성된 <민족해방운동사>는 걸개그림 형식으로 되어 있었고, 대규모의 크기로 제작되었다. 이후 <민족해방운동사>전시는 전국 각 지역의 거리와 대학 등에서 순회전시를 갖게 되었다. 순회 전시중 이 작품들은 당시의 공안정국의 기류에 기인해 완전히 파괴되기에 이른다.

<민족해방운동사>순회전이 가져온 파장은 상당했다. 홍성담의 평양축전 참가 선언은 결국 작품 슬라이드를 평양에 보내는 행동으로 나타났고, 결국 홍성담을 비롯한 몇몇 미술가들의 구속과 수배로 이어졌다.²⁶⁷⁾ 이 사건은 1987년 신학철의 모내기 사건과 더불어 1980년대 말의 대표적인 민중미술운동 탄압사례였다.

1980년대 말부터 급속하게 진행된 소련과 동구 유럽의 해체, 그리고 문민 정부의 등장은 운동권의 판도에 적지 않은 파장을 일으켰다. 사회주의권의 해체와 그 정권수립과정이 어떠한 간에 민간인 출신 대통령의 등장은 문화운동권의 노선에 수정을 요구했고 이러한 추세에서, 운동조직에 대한 지원연대와 정치선전을 활동의 중심에 두었던 ‘민미련’은 1993년 1월 10일 해산되었고, 1994년 1월에는 ‘민미협’과 옛 ‘민미련’의 단일 협의기구 결성이 합의되었다.²⁶⁸⁾

“민중미술협의회와 함께 민중미술운동의 두 축을 이뤄 온 민족민중미술운동 전국연합이 해체됐다. 민미련은 지난 9-10일 이틀간 전주 기독교여성복지관에서 해소식을 갖고 “앞으로 현장중심의 정치성 짙은 집단활동에서 벗어나 개인적인 창작활동에 역점을 둘 것”이라고 밝혔다. 민미련의 해체는 동구 사회주의권의 붕괴에 영향받은 것으로 보이는데 16일 총회를 갖는 민미협 산하 ‘노동미술위원회’도 금년부터 명칭을 ‘민중미술연대실천위원회’로 바꾸기로 잠정 결정했다...”²⁶⁹⁾

‘민미련’은 1980년대 후반의 급격한 시대 상황에서 사회변혁운동으로서의 미술운동을 본격적으로 표방한 단체였다. 이러한 성격에서 미술의 조형적 측면보다는 선전 도구, 메시지 전달로서의 기능이 우선적으로 고려된 것은 당연한 결과였다. 또한 전문 작가 보다는 학생이 다수를 차지한 점도 작용했다. 이 단체가

267) 김석기, 「전대협 간부 잡혀야 진상 판명」, 『중앙일보』, 1989, 8, 5.
이태호, 「문화시평-구속된 ‘표현의 자유’/ ‘민족해방운동사’ 관련 미술탄압 사태에 부처」, 『한겨레신문』, 1989, 8, 13.
「‘평축그림’ 홍성담피고 유죄 원심파기/대법원 “간첩죄 증거 없다”」, 『중앙일보』, 1990, 9, 29.
268) 민미협과 민미련의 통합은 1989년 초 새로 결성된 ‘경인경수지역 민중미술공동실천위원회(대표 김봉준)의 중재와 새롭게 개편된 민미협의 노력에 힘입은 점도 있다.
269) 「민미련 “개인창작 주력”해체선언」, 『중앙일보』, 1993, 1, 15.

서양미술의 영향을 배격하고 민족형식의 계승과 발전이라는 과제를 내세웠음에도 불구하고 뚜렷한 성과를 거두지 못하고 작품의 질에 대한 논란을 여러 차례 야기한 것도 여기서 기인한다.

‘민미련’이 해체되고 홍성담이 무신도의 조형형식과 색채, 주제 등을 자신의 작품속에 본격적으로 도입하여 동시대적 주제와의 융합을 시도한 것은 ‘민미련’이 시대적 위상과 그 한계를 동시에 드러내고 있다. 또한 ‘민미련’은 ‘민족미술협의회’ 결성 전부터 내재되어 있던 민중미술운동권의 노선차이로 인한 갈등과 세력다툼이 극대화된 결과물이었다. 이러한 점에서 ‘민미련’이 결성되고 해체되는 시점은 민중미술운동이 쇠퇴기로 접어들고 있음을 대변한다. 즉 더 이상 미술적 논의를 발전시키지 못하고 대의명분도 상실한, 공허한 주도권논쟁의 종말이 예고되고 있었던 것이다.

3) 미술비평연구회

‘미술비평연구회’는 1988년 3월부터 미술평론, 미술사, 미학, 미술교육 등의 영역에서 활동하고 있던 이들이 연구 발표모임을 갖다가 1989년 2월 정식으로 창립한 단체이다. 이 단체는 1980년대 말 이후 민중미술운동에서 이론적, 비평적 위상을 선점했다고 볼 수 있다. 이들은 ‘민족미술협의회’를 중심으로 활동하면서 이 시기의 민중미술비평을 거의 독점할 만큼 조직적으로 활동했다. 따라서 ‘미술비평연구회’가 어떠한 모습을 갖추고 논의를 전개했는가를 반드시 고찰해 볼 필요가 있다. 이 단체의 창립회원은 이영욱, 성완경, 심광현, 이영준, 이영철, 조인수 등이었는데 특히 심광현이 단체 창립에 주도적 역할을 했다.²⁷⁰⁾

이 단체는 설립목적은 다음과 같이 밝히고 있다.

“미술사, 미학·미술비평, 미술제도 및 정책, 시각매체 및 대중문화연구 등 현단계 미술문화와 관련한 주요 분야에서 공동 조사연구, 자료의 집중 및 효율적 활용

270) 심광현, 「내 인생의 3.40대와 궤를 같이한 문화운동」, 『민미협 20년사』, p.283.

등의 활동을 지속적으로 수행하여 미술에 대한 이론적 연구의 과학적, 실천적 지평을 확립하고 나아가 자주적이고 민주적인 민족·민주문화의 건설과 발전에 기여함을 목적으로 하고 있습니다.”²⁷¹⁾

위와 같은 공식적인 설립목적 외에도 미술비평연구회는 ‘민미련’이 ‘민미협’의 소시민성에 대한 거부에서 분립되어 나갔지만, 대안을 제시하지 못하고 있다는 문제의식에서 대안제시와 새로운 지형확보가 미비연의 설립목적임을 밝히고 있다.²⁷²⁾ 이러한 목적에 기초해 이 단체는 회원에게 우선적으로 철저한 연구자세를 요구함으로써 소정의 성과를 거두었다.

미술비평연구회는 미술사연구, 미술제도 및 정책연구, 시각매체 및 대중문화연구, 미학 및 미술비평 연구 등 4개연구분과로 구성되어 정기적인 강연회, 연구발표회, 학습모임을 개최하면서, 미술 활동가와 이론가 양성에 주력했다. 이들은 민중미술의 이념과 미학화 지향에서 마르크스 레닌주의를 본격적으로 접목하고 이론체계를 강화해 나갔다. 현재 한국미술기록보존소에 기증되어 있는 미술비평연구회 관련 서류 중 세미나 자료를 보면, 마르크스 레닌주의, 헤겔 변증법, 사적 유물론, 정치 경제학 학습과 루카치, 아도르노, 브레히트, 백낙청의 문예이론, 그린버그의 모더니즘론, 미국 추상표현주의 미술의 정치적 의미를 다룬 글 등을 학습했음을 알 수 있다.²⁷³⁾

1980년대 문화운동권 전체에서 마르크스 레닌주의 등의 좌파 이론을 적극적으로 학습해 문화운동의 이념과 실천과 접목하려 했다는 것은 이미 알려진 바와 같다. 이것은 미술비평연구회가 설립된 1980년대 후반기에 이르면 마르크스 레닌주의에서 ‘당파성’(계급성)에 주력하는 모습을 보인다.

271) 미술비평연구회, 「미술비평연구회 창립 개소식 보도자료」, 1989.

272) 미술비평연구회, 『자료집/제 2차 미술비평연구회 총회』, 1990.1월.

273) 미술비평연구회의 세미나는 1989년에서 1992년에 걸쳐 정기적으로 이루어졌는데, 회원의 출결사항이 철저히 관리되는 등 매우 체계적으로 관리되었다. 이러한 점은 미술비평연구회 출신이 이후 미술계에서 두드러진 역할을 할 수 있었던 토대가 될 수 있었던 것으로 보인다. 본문에서 언급한 것 외에도 포스트 모더니즘의 주요 이론, 문화이론 학습도 있었다.

“80년대 후반기에 주로 논의된 유물변증법이 방법론적 범주는 객관성 보다 ‘당파성’문제가 부각된 경우가 많다. 이것은 80년대 중반에 들어서면서 강조되기 시작한 노동계급의 계급성에 대한 인식의 심화 또는 편향성을 드러내는 것이었다. 예컨대 문학의 경우, 노동문학이나 계급문학을 표방한 층에서 객관성이나 다른 논의의 범주보다 당파성이 중시된 것도 이 때문인 것이다.”²⁷⁴⁾

1980년대 말의 이러한 상황은 민중미술운동에서도 예외가 아니었고, 특히 비평가들이 중심이 된 ‘미술비평연구회’에서 단적으로 표명되고 있다.

“현단계 민족미술운동의 첫째의 과제는 곧 미술작품에 있어서의 계급성의 담보이다. 계급성이란 민족민주변혁에 있어서 그 변혁적 세계관을 분명히 하는 것이며, 궁극적으로 이 땅의 생산력과 생산관계의 왜곡을 극복할 노동자계급의 세계관을 통한 실천력을 의미하는 것이다.”²⁷⁵⁾

미술비평연구회가 민중미술운동의 다른 비평가들보다 이론적 토대를 비교적 체계적으로 구축할 수 있었던 배경에는 사회과학 이론, 문학 이론을 중심으로 한 문화이론과 미술사 학습에 대한 정기적인 모임을 꾸리고 그 결과물을 독려한 운영방침이 크게 작용했다고 볼 수 있다.²⁷⁶⁾ 이 단체회원의 미술사 학습은 19,20세기 서양미술사에 대한 강의와 학습, 제3세계, 동구, 소련 미술에 대한 간략한 소개²⁷⁷⁾, 한국 근 현대미술에 대한 세미나²⁷⁸⁾와 저술 등, 당시 한국미술계의 상황에서 볼 때 비교적 체계적인 모습을 갖추고 있었다. 또한 민중미술작품 슬라이드와 전시도록, 미술관련 기사와 서적 등을 모으고 정리하여 회원들에게 제공하는 실질적인 면모를 갖추기도 했다. 비평단을 구성해 실제 전시를 관

274) 서중석, 「민주-자주화운동 전진시키며 금단의 영역까지」,

『80년대 한국사회 대논쟁집』, 월간중앙 1990년 신년호 별책, 중앙일보사, 1990, p.19.

275) 이영준, 「민족미술운동에서의 비평가의 과제」, 『홍익미술 10호』, 홍익대학교 미술대학, 1989, p.39.

276) 미술비평연구회, 『진행기록표』, 1991.6-1992. 참조

277) 미술비평연구회, 『6차운영위원회』, 1990, 5, 27.

278) 미술비평연구회, 『12차 운영위원회』, 1990, 9, 28.

람하고 비평문을 작성, 발표하는 실제 비평을 병행하면서 ‘민미협’에서 적극적인 활동을 하면서 미술잡지인 『가나아트』와도 긴밀한 관계를 유지했다. 변화하는 시대상황에 따라 주체미학, 포스트모더니즘 등으로 관심을 확장하면서, 미술, 미학관련 출판계획을 추진해 『상품미학과 문화이론』(279), 『문화변동과 미술비평의 대응』(280)을 출판하기도 했다.

박찬경, 백지숙, 심광현, 이영옥, 이영철, 이영준 등의 ‘미술비평연구회’ 회원들은 1980년대 말 이후 민중미술운동의 비평과 이론, 전시기획에서 두각을 나타내어 몇 차례의 민중미술 해외전시에 관여했고, 1990년대 이후에는 포스트모더니즘을 비롯한 문화이론에서도 두각을 나타냈다. 이당시에 이들의 활동에 대한 사회적 주목은 다음과 같은 신문기사에서 확인된다.

“...미술비평연구회(대표 이영철)의 활발한 활동을 중심으로 비평분야에서도 폭과 깊이를 한층 더해 90년대를 이끄는 화단의 주요 비평가로 이 계열 비평가들이 다수 떠오르는 현상을 보였다.”(281)

이것은 궁극적으로 이단체가 미술운동단체보다는 비평가 단체의 성격이 강했음을 입증한다. 이점은 이들이 변혁운동의 부문으로서 미술운동이 강화되었던 1980년대 말에도 변혁운동으로서의 미술을 우선시하지 않고 조형운동으로서의 미술과 동일한 선상에 놓는 입장을 견지했다는 점에서도 목격된다.

279) 미술비평연구회 대중시각매체연구분과 엮음, 『상품미학과 문화이론』, 눈빛, 1995.

280) 미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1993.

281) 이주현, 「결산 90년의 문화⑤/미술계」, 『한겨레신문』, 1990, 12, 14.

VI. 결 론

지금까지 1980년대의 민중미술이 민족문학과 밀착된 관계 하에 어떤 양상을 띠고 전개되었는가를 고찰해 보았다. 민중미술은 1980년대의 한국미술에서 가장 큰 위상을 차지하고 있지만, 현재까지 그 실체가 제대로 조명되지 않고 지엽적인 면에 대한 소수의 연구만 진행된 상태이다. 이러한 상황에서 본 논문은 우선적으로 1980년대 민중미술이 동시대적이고, 문학성에 기반하고 있다는 전제에서 그 태동과 진행과정을 전체적으로 조망했다. 이 과정에서 민중미술이 한국 현대미술사에서 갖는 의의를 다음과 같이 도출해 낼 수 있었다.

첫째, 민중미술은 본질적으로 1980년대라는 한국 현대사의 격변기와 밀착된, 새로운 미술과 사회변혁에 대한 열망이 공존했던 미술운동이자 현실변혁운동으로, 한국 근 현대미술사에서 가장 치열하게 시대성을 구현한 미술이었다.²⁸²⁾ 시대성은 민중미술이 왜 1980년대라는 시대에 등장하고 전개되었는가에 대한 본질적 기반이 되었다.

둘째, 민중미술이 이렇게 시대성과 한국미술의 정체성이라는 문제에 본격적으로 접근할 수 있었던 배경에는 문학의 영향이 크게 작용했다. 1960년대부터 시대적 상황에 능동적으로 대처해온 민족 문학의 논리와 작품들은 민중미술 작가들이 미술과 사회와의 관계를 회복하고 한국 사회의 구성원으로서의 작가의식

282) 안휘준은 민중미술이 갖는 시대성에 대해 다음과 같이 주장하고 있다.

“ 20세기 ‘한국’회화사나 미술사를 편찬함에 있어서 ‘시대성’과 관련하여 도저히 제쳐놓을 수 없는 것이 바로 민중미술이라고 하겠다. 비록 군사독재정권에 항거하기 위한 저항정신을 앞세우고 있기는 하지만, 민중미술가들의 시대성을 부인할 수는 없다...중략

그들의 작품들은 누구의 경우이든 최소한 ‘한국성’과 ‘시대성’을 갖추고 있어서 창의성이나 예술성만 함께 지니고 있다면 당연히 ‘한국’미술사와 회화사에 편입대상으로 고려되어 마땅하다고 본다. 민중미술 작가들만치 치열한 ‘시대성’을 지닌 작가나 작품을 찾기는 쉽지 않다.”

안휘준, 「어떤 현대미술이 ‘한국’미술사에 편입될 수 있을까」, 『석남 이경성 미수기념 논총/한국 현대미술의 단층』, 삶과 꿈, 2006, pp.22-23.

을 재정립하는데 중요한 역할을 했다. 민중미술 작가들은 미술이 아닌 문학을 통해 새로운 미술의 가능성을 발견했던 것이다.

셋째 민중미술의 주제와 내용 중심이라는 문학적 특성은 결과적으로 미술의 경계 허물기에 기여했다. 먼저 외래 미술의 영향, 특히 서양미술의 영향과 수용 과정에서 균형성을 정비할 수 있었다. 인상주의 기법의 아카데미 미술과 추상미술로 일관된 한국미술의 왜곡된 서양미술 수용은 1980년대 민중미술에서 보다 다양한 서양 미술 사조를 주체적으로 수용하는 양상으로 확대되었다. 서양의 리얼리즘 미술과 풍자화, 벽화운동, 신형상 등등이 이 시기에 이르러서야 미술잡지와 전시회를 통해 본격적으로 소개되었다. 다음으로는 모더니즘 미술이 금기시했던 각 예술부문 간의 혼합이 이루어졌다. 문학, 풍물이나 굿 같은 전통극예술 등 타 예술분야가 대거 미술 속으로 유입되면서 작가들은 회화, 판화, 조각, 설치를 넘나들게 되었다. 그러나 문학논리에 지나치게 매몰되어 미술자체의 논리적 체계를 구축하고 발전시키지 못했다는 한계 또한 민중미술이 문학에 기댄 결과였다.²⁸³⁾

넷째, 민중미술이 문학의 영향을 통해 미술과 사회의 관계회복에 주목함으로써 80년대 이전까지 유지되어오던 미술의 고급 문화적 위상에 대한 비판이 제기되어 대중문화가 미술 속으로 적극적으로 유입되었다는 점이다. 텔레비전, 영화, 광고, 만화와 같이 모더니즘에서 저급문화로 등한시되었던 매체들이 미술작품의 중요한 구성요소로 등장하면서 새로운 현상으로 표출되기에 이른다. 대표적 예가 수많은 작가들이 만화에 입문한 사실이다. 대중과의 소통문제에서 민중

283) 이 점에 대해 심광현은 다음과 같이 반성하고 있다.

“미술은 모든 문예종에서 현대미술이 갖고 있는 엄청난 창작방법의 폭발적인 잠재력이 있는데 그걸 잊고 저 스스로도 문학쪽의 현실주의 논리에 자신을 꿰맞추기에 급급했던 셈이죠. 미술문화가 가지는 잠재력이나 역동성, 그것의 부르주아 문화개념에 대한 끊임없는 도전이라는 잠재력을 문학중심 틀속에 꿰맞추는 일을 했고 많은 활동가나 작가들도 그런 일에 매몰되는 경향을 보입니다...”

「창간좌담: 현단계 문화현실과 과학적 문화이론」, 『문화과학 창간호』, 1992년 여름, p.36

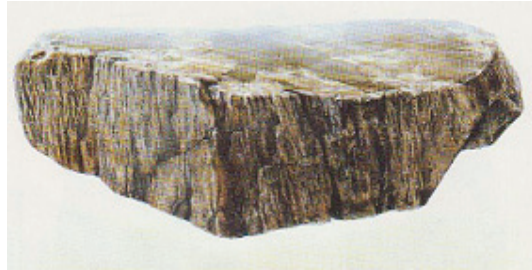
미술작가들은 만화가 갖고 있는 탁월한 대중 친화력에 주목했던 것이다. 저급한 대중문화로 치부되었던 이러한 장르에 대한 편견이 사라지게 되었다. 민중미술 운동의 시대를 통해 미술인들은 미술의 엄숙주의라는 무거운 짐을 내려놓는 일이 가능해졌던 것이다.

이와 같이 본 논문은 1980년대의 민중미술을 문학과와의 관련성을 중심으로 해서 그 양상에 주목했다. 그러다 보니 민중미술에서의 전통계승문제와 여성미술운동(도 190) · 노동미술운동 등 민중미술운동의 다양한 갈래들, 그리고 한강 미술관을 중심으로 전개된 반 모더니즘 성향의 민중미술운동은 제대로 조명하지 못했다. 민중미술 형식을 대표하는 걸개그림, 목판화와 작가 개개인에 대한 심층적 분석도 과제로 남아 있다. 앞으로는 이에 대한 연구 작업이 진행되어야 할 것이다.

참 고 도 판



(도1) 광주민주화운동
도청앞시민궐기대회, 1980



(도2)고영훈,돌입니다, 1975.



(도3) 이석주, 벽(제 1회 중앙미술대전 서양
화 특선), 1978.



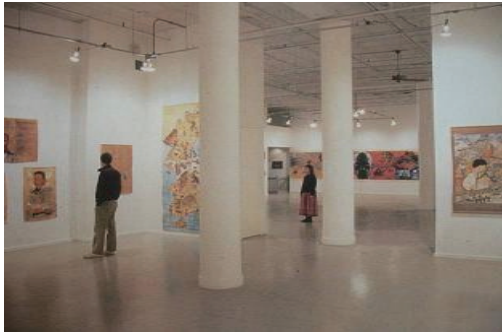
(도4) 변중곤, 1978년 1월 28일
(제1회동아미술제대상) 1978.



(도5) <오적> 사진 재판 광경, 1970.



(도6)<MIN JOONG ART-민중>전 포스터,
1989.



(도 7) <MIN JOONG ART-민중>전 전시광경, Artists Space, New York, 29 sep.- 5 nov. 1989.



(도8) 안규철, 정동1번지, 1986.



(도9) 서울의 봄-서울역 광장을 메운 대학생들의 시위행렬, 1980.



(도10)광주민중화운동, 시민군에게 주먹밥을 만들어 주는 부녀자들 1980.



(도11) 최민화, 그대 뜬눈으로(결개 그림), 1987.



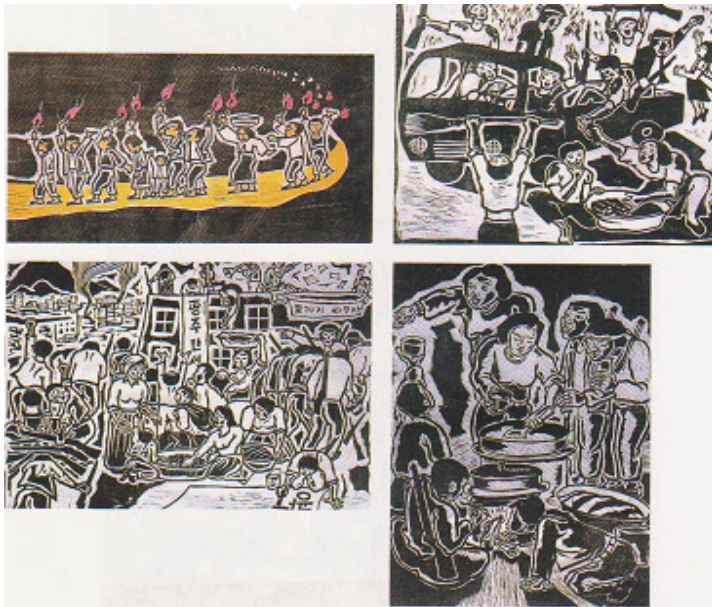
(도12) 박종철 고문치사 사건 조작에 항의하는 서울 명동에서의 촛불시위, 1987.



(도13) 강연균, 하늘과 땅사이, 1981.



(도14) 신경호, 낮이라도 있고 없고-초혼, 1980.



(도15) 홍성담, 5월연작 판화(목판), 1983-1989.



(도16) 80년대에 발간된 문화운동 관련 무크.



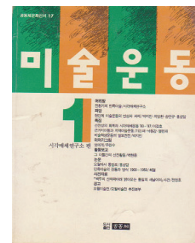
(도17) 무크-문학관련, 1980년대.



(도18) 무크-시각과 언어, 1980년대.



(도19) 무크-시대정신, 1985-6.



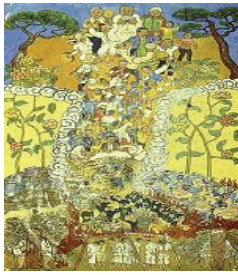
(도20) 무크-미술운동, 1988.



(도21) 서울미술공동체가 발행한 소식지, 1985-6.



(도22) 오윤, 애비(목판), 1983.



(도23) 두렁, 조선수
난민중해원탱, 1984.



(도24) 4.19혁명이후 시
민들에 의해 끌어내려지
는 이승만 동상, 1960.



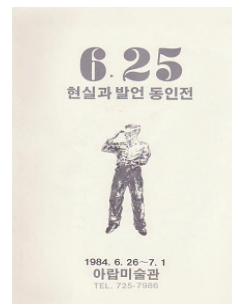
(도25) 서울시내로 진
군하는 5.16쿠데타 군,
1961.



(도26) 반공교육-1970
년대 한 국민 학교의
운동회.



(도27) 이종구, 고부에
서 여의도까지-금강에
부침, 1989.



(도28) 현실과 발언
동인전, 6.25전 도
록, 1984.



(도29) 오윤, 원귀도, 1984.



(도30) 오윤, 원귀도 부분

<현실동인>



(도31) 현실동인/ 오윤, 1960년 가, 1969.



(도32) 현실동인/ 임세택, 임산부, 1969.



(도33)현실동인/ 오경환, 가족, 1969.

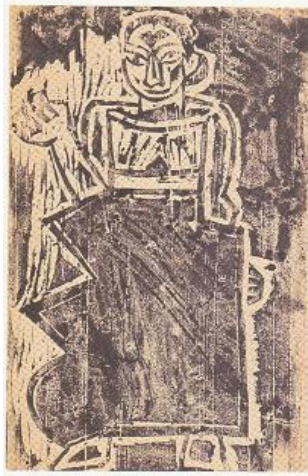


(도34) 신경호, 옛날이야기, 1971.

<김중영과 오윤 작품>



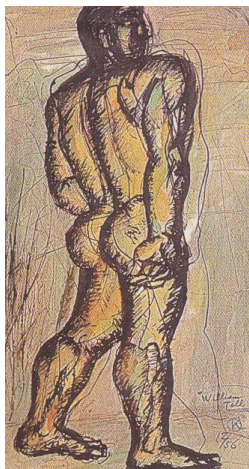
(도31/a)김중영,
노모(스케치),1956.



(도31/b) 오윤,
오른손을 든 여인(목판),
1969.



(도31/c)오윤,
여인두상(테라코타),
1975.



(도31/d)김중영,
윌리엄 텔(스케치),
1956.



(도31/e)오윤,
낮을 든 사람(고무판),
1969.



(도31/f)오윤,
노동의 새벽(목판)
1984.



(도35) 7.4 남북공동성명 발표장면, 1972.



(도36) 강정완, 한민족의 저력, 1973.



(도37) 민족기록화/ 정창섭, 인천항 제2도크, 1973.



(도38) 민족기록화/ 박서보, 설법으로 왜장을 감공시킨 사명당, 1976.



(도39) 오윤, 기마전, 1974.



(도40) 오윤, 보리, 1977.



도 41) 오윤이 표지화와 삽화를 그린 김지하의 저서.



(도42) 오윤, 천렵, 1984.



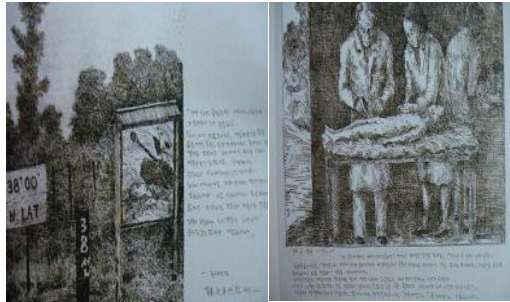
(도43) 김경인, 문맹자 시리즈 34-I, 1974.



(도44) 김경인, 문맹자 시리즈 38-III, 1978.



(도45) 홍성담, 황석영의 <장길산>을 위한 목판-장산꽃매.



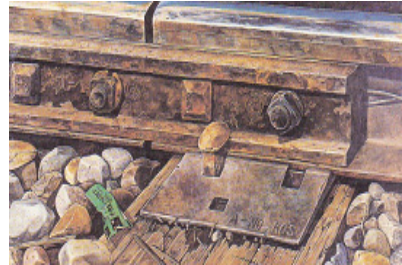
(도46) 민정기, 한씨연대기1·3, 1984.



(도47) 이종구, 오지리에서-국토, 1985.



(도48) 창작과비평, 1977.



(도49) 주태석, 기차길, 1979.



(도50) 오경환, 산동네, 1977.



(도51) 김홍주, 무제, 1979.



(도52) 지석철, 반작용, 1979.



(도 53) 차대덕, 자화상
78-21, 1978.



(도54) 김형근, 과녁, 1970.



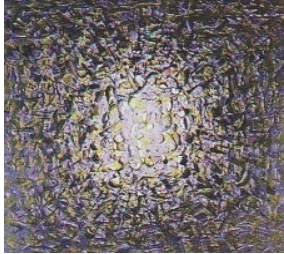
(도55) 조상현, 복제된 레디메이드,
1978-81.



(도56) 황제형, 도시락, 1983.



(도57) 배동환, 병사의
휴식, 1977.



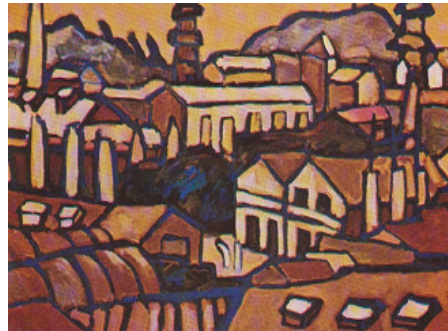
(도58) 권용현, 생(제2회 중앙미술대전 서양화부 특선), 1979.



(도59) 임옥상, 산수II, 1976.



(도 60) 오경환, 고수, 1977.



(도 61) 이상국, 공장지대, 1979.



(도 62) 김정현, 산동네, 1978.



(도63) 임옥상, 웅덩이, 1976.



(도64) 제3구룹전 도록, 1979.



(도65) 제3구룹/임옥상, 작품, 1979.



(도66) 제3구룹/민정기, 작품, 1979.



(도67) 제3구룹/김경인, 실제, 1979.



(도68) 모노리(Jacques Monory), 카스파르 다비드 프리드리히에 찬 No.1, 1975.



(도69) 에로(Erró), 어경(漁景), 1974.



(도 70) 크레모니니 (Leonardo Cremonini), 내사랑하는어머니께, 1972-3.



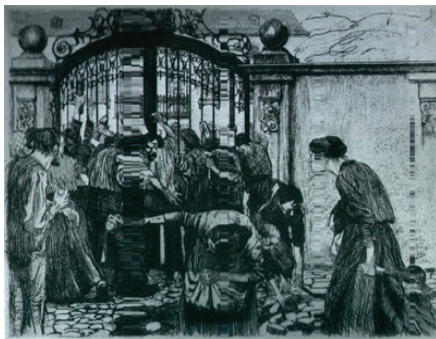
(도 71) 레칼카티 (Antonio Recalcati), 폰테자르, 1963-4.



(도 72) 쿠르베 (Gustave Courbet), 채석장의 인부들, 1849.



(도 73) 도미에 (Honoré Daumier), 3등 열차, 1862년경.



(도 74) 콜비츠 (Käthe Kollwitz), 직조공들의 봉기연작 5-폭동(동판), 1897.



(도 75) 콜비츠 (Käthe Kollwitz), 어머니들(목판), 1922-3.



(도76) 이화(李樺)
포효하는 중국(목판),
1935.



(도77)장망(張望), 대
안의 길(목판),1933.



(도78)그로츠(Georg Grotz),
우울한 날, 1921.



(도79) 리베라(Diego Rivera),
간이시장(벽화), 1923-4.



(도80) 오로츠코
(José Clemente Orozco),
낡은 제도의 파괴(벽화), 1926.



(도81)시케이로스
(David Alfaro Siqueiros),
새로운 민주주의(벽화),1944-5.



(도82) 페팅(Rainer Fetting), 샤워하는남자IV, 1981-2.



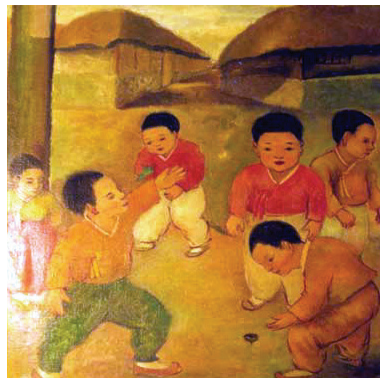
(도83) 임 멘 도 르 프(Jörg Immendorff), 카페도이칠란트-겨울1978.



(도84)키퍼(Anselm Kiefer), 철학의 길-토이토부르크 숲의 전투, 1978.



(도85) 노원희, 한길, 1980.



(도87)배운성,팽이돌리는 아이들, 1930년대.



(도86)브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder), 어린이들의 놀이, 1560.



백조에 실린 그림/ 표지화, 백조 창간호, 1922년1월.



백조에 실린 그림/속화, 백조 창간호, 1922년 1월.



백조에 실린 그림/속화 - 취, 백조, 1923년 9월.

(도판88)백조에 실린 안석주의 그림들



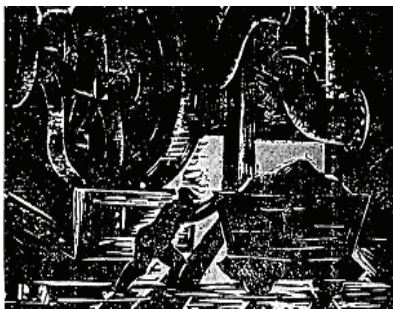
(도 89) 김복진, 문예운동 표지화, 1926년 1월호



(도 90) 안석주, 밤낮 땅만 파네, 조선일보, 1928. 1.27.



(도91) 안석주, 문맹퇴치, 조선일보, 1928. 1. 1.



(도92) 이상춘, 질소비료공장1(목판), 조선일보, 1932. 5. 29.



질소비료공장2(목판), 조선일보, 1932. 5. 31.



(도93) KAPF 전람회 기념사진, 중외일보, 1930. 3. 13.



(도94) KAPF 전람회장, 중외일보, 1930. 4. 1.



(도95)이여성,역사풍속화-격구지도, 1930년대



(도96) 이쾌대, 군상IV, 1948.



(도97) 이쾌대, 자화상, 1948-9.



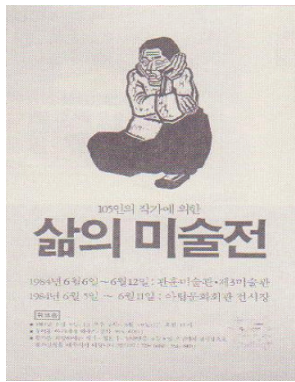
(도98)이쾌대, 상황,1938.



(도99) 풀빛출판사에서 간행된 풀빛판화시선과 속표지의 판화



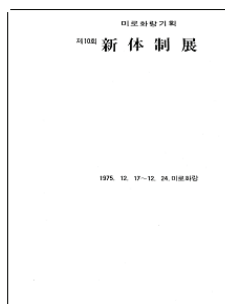
(도100) 36개 미술단체가 낸 일제 식민잔재 청산 반박성명문, 동아일보, 1983. 4. 21.



(도101) 삶의 미술전 포스터, 1984.



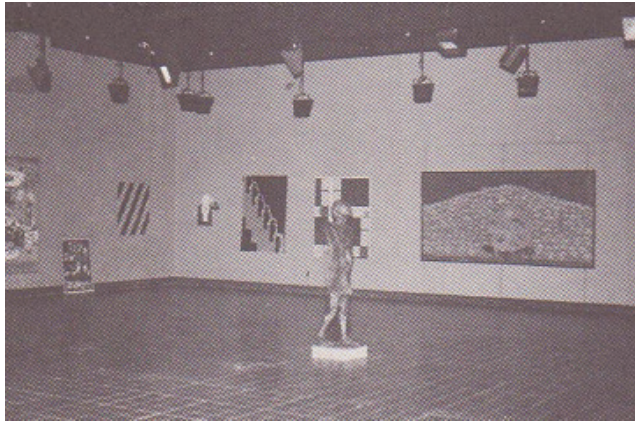
(도102) 20대의 힘전 사태를 다룬 신문기사, 중앙일보, 1991. 9. 27.



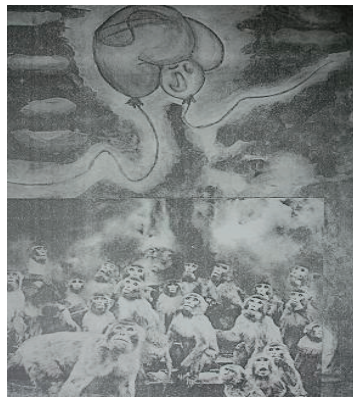
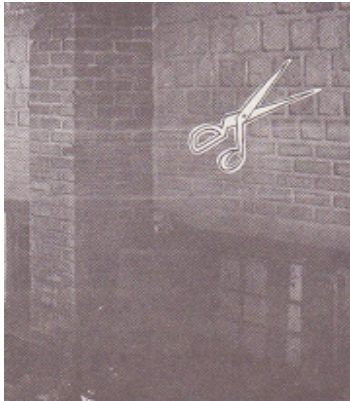
(도103) 신체제전 도록, 1975.



(도104) 신체제전 회원명단.



(도105) 문예회관 미술관에서 열린 현실과 발언
창립전, 1980. 10. 17.



(도106) 현실과 발언 창립전(문예회관 미술관)/윤범모, 가위, 1980. 현실과 발언 창립전(문예회관 미술관)/ 원동석의 작품, 1980.



(도107) 동산방 화랑에서 열린
현실과 발언 창립전 1980. 11. 13-19.



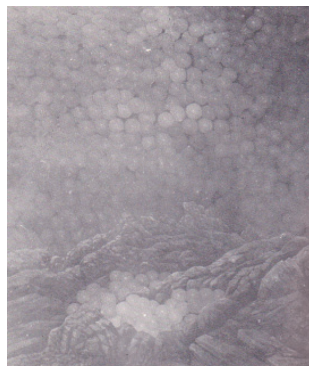
(도108) 현실과 발언 창립전/ 성완경의 작품, 1980.



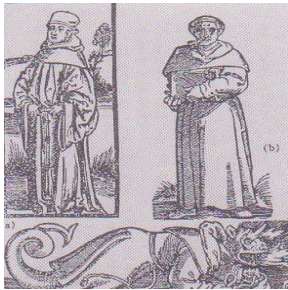
(도111)보쉬(HieronymusBosch),
쾌락의 동산중 오른쪽 날개-지옥,
15세기 후반.



(도109) 현실과 발언 창립전/
백수남, 까마귀의 통곡, 1980.



(도110) 백수남, 제물, 1979.



(도112) 루터의 종교개혁을 선전하고 있는 종교판화, 16세기초



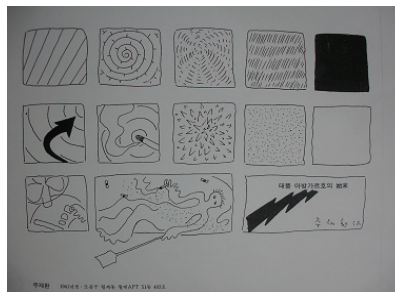
(도113) 바젤리츠(Georg Baselitz), 물구나무선 숲 1969.



(도114) 브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder), 네덜란드 속담, 1559.



(도115) 신학철, 한국 근대사-공중누각, 1983.

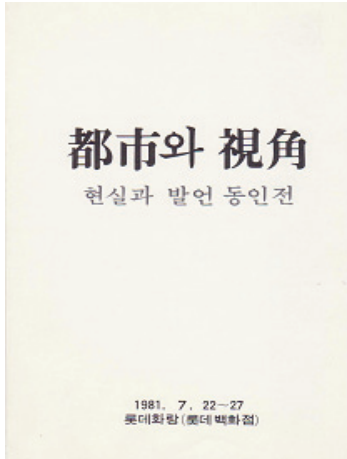


(도116) 주재환 태풍 이방가르드호의 시말 1980.

(도 117) 계간미술이 선정한 새 구상화가 11인 초대전-도록 표지와 수록된 작품들, 1982.



<현실과 발언 동인전- 도시와 시각전>, 1981.



(도118)현실과 발언 동인전, 도시와 시각전, 1981.



(도119) 도시와 시각전/ 민정기, 풍요의 거리, 1981.



(도120) 도시와 시각전/ 주재환, 안전모자, 1981.



(도121) 도시와 시각전/ 성완경, 벽이야기, 1981.



(도122) 도시와 시각전/ 임옥상, 도시 II, 1981.

<현실과 발언 동인전-6. 25>

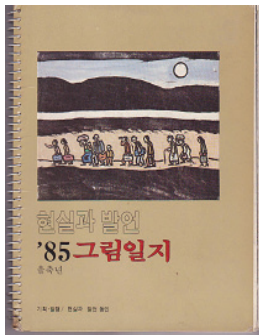


(도123) 현실과 발언 동인전 6. 25전/
김정현 냉장고에 뭐 시원한거 없냐, 1984.

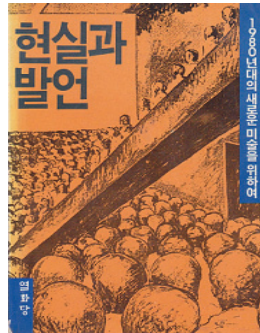


(도124) 현실과 발언 동인전
6.25전/ 김용태, 동두천, 1984.

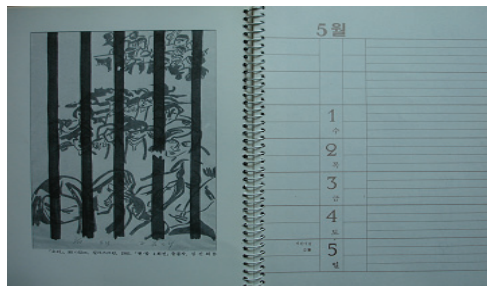
<현실과 발언 일지와 책>



(도125)현실과 발언
그림일지, 1984.



(도126)현실과 발언, 1985.



현실과 발언 그림일지-내부구성.

<현실과 발언 동인전-한반도는 미국을 본다>



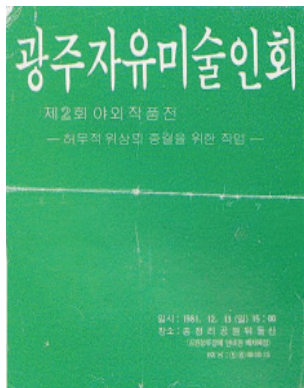
(도127)현실과 발언 동인전, 한반도는 미국을 본다/토론회, 왼쪽부터 임옥상·성완경·최원식·정지창·심광현, 1988.



(도128) 현실과 발언 동인전, 한반도는 미국을 본다/주재환, 미제겸 송가, 1988.



(도129)현실과 발언 동인전, 한반도는 미국을 본다/임옥상, 한반도는 미국을 본다, 1988.



(도130)광주자유인미술협의회 팸플릿, 1981.



(도131)홍성담, 칼갈기, 1978



(도132)키르히너 (Ernst Ludwig Kirchner), 거리- 베를린, 1913.



(도133)신경호, 낮이라도 있고 없고, 1979.



(도134) 홍성담, 자전거 여행-그림자 밝기, 1981.



(도135) 데 키리코 (Giorgio de Chirico), 거리의 우울과 신비, 1914.



(도139)광주시민학교 시민관화집-삶과 함께, 1984.



(도136)홍성담, 라면식사를하는 사람,1979.



(도137) 홍성담, K군의 휴일, 1981.



(도138) 광주시민학교 수업광경, 1980년대 초반.



(도140) 임술년 창립전 전시 광경과 창립전 팸플릿 앞면과 뒷면, 1982.



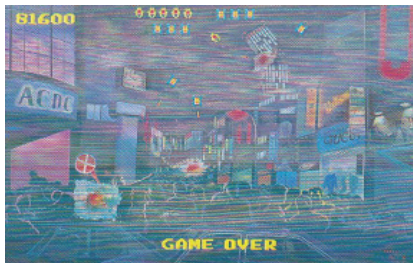
(도141) 황재형, 황지 330 (제5회 중앙미술대전 장려상). 1982.



(도142) 전준엽, 문화풍속도-원격조정, 1984.



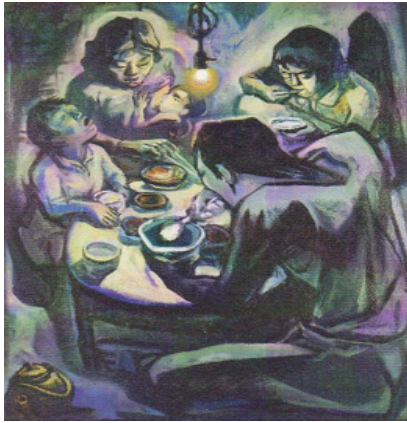
(도143) 이종구, 장 3. 25m2-상황, 1983.



(도144) 전준엽, 문화풍속도-게임오버, 1983.



(도145) 황재형, 시계(입체), 연도미상

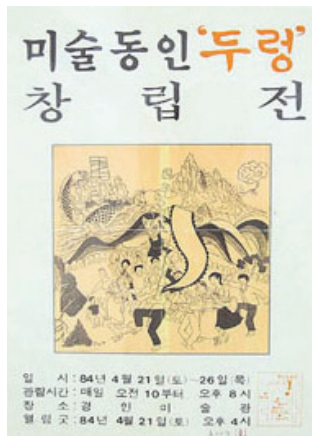


(도146) 황재형, 저녁식사, 1985.



(도147) 반 고흐(Vincent Van Gogh), 감자먹는 사람들, 1885.

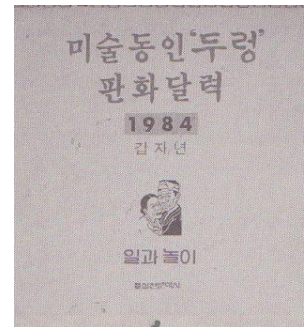
<두렁>



(도148) 두렁, 창립전 포스터, 1984.



(도149) 김봉준, 기억의 가족(목판), 1979.

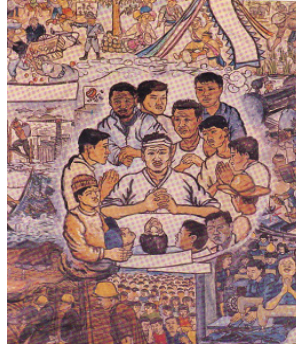


(도150) 두렁, 판화달력, 실천문학사, 1984.

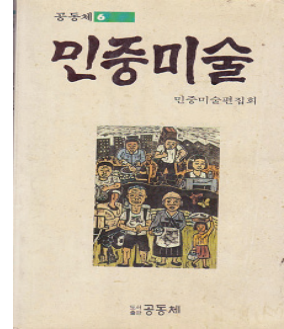
<두령의 작업들>



(도151) 두령, 만상천하(벽화), 1981



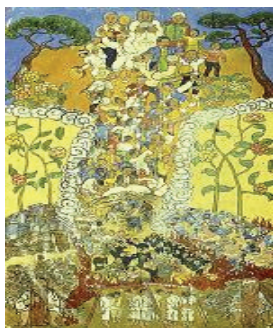
(도152) 두령/ 김준호, 약한 자 돕고 강한 자 바르게 (결개그림), 1983.



(도156) 무크-민중미술, 1985.



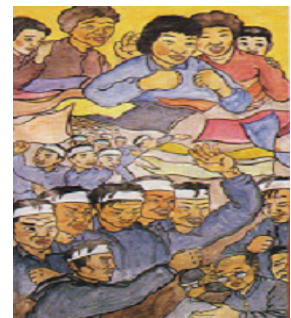
(도153) 두령, 창립전 열림굿, 1984



(도154) 두령, 조선수난민중 해원탕(결개그림), 1984.



도 155) 두령, 이야기그림-한국과 일본 해방 40년 그 이후의 이야기연작 중/ 비극의 역사, 1985.



(도157)두령, 이야기그림-역사는 우리의 것 중/ 아빠 힘내세요, 1985.

<서울미술공동체의 작업>



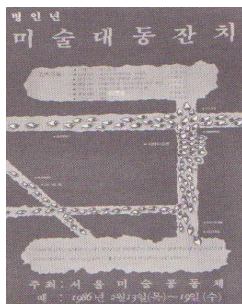
(도158) 서울 미술공동체 소식지, 1985-6.



(도159)을축년 미술대동잔치 알림 전단지, 1985.

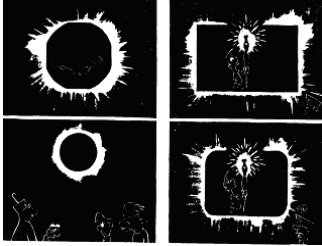


(도160)을축년 미술대동잔치행사장면, 1985.

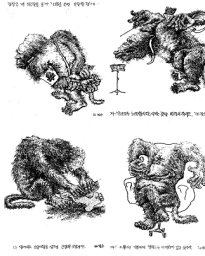


(도162) 병인년 미술대동잔치 포스터와 행사장면, 1986.

<서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전>



(도163)서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전/ 박불뚝, 달바라기, 1986.



(도164)서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전/ 주완수, 두목님 우리들의 두목님, 1986.



(도165)서울미술공동체 기획, 풍자와 해학전/ 광주시각매체연구회, 개관, 1986

<시대정신기획위원회, 민중시대의 판화전>



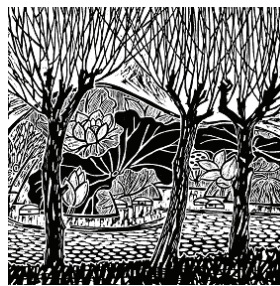
(도166)시대정신기획위원회, 민중시대의 판화전/오윤, 원귀도, 1985.



(도167)시대정신기획위원회, 민중시대의 판화전/ 송만규, 고향을 떠나는 사람들, 1985.



(도168)시대정신기획위원회, 민중시대의 판화전/ 박건, 출근, 1985.



(도 169) 시대정신기획위원회, 민중시대의 판화전/ 손기환, 강건너 고향, 1985.

<시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술>



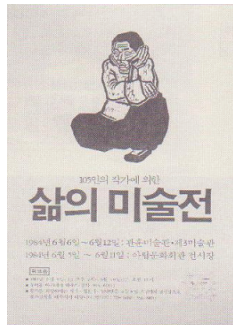
(도170)시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술/ 유연복, 정신대, 1986



(도171)시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술/ 이철수, 동경명기월랑, 1986.



(도172) 시대정신기획위원회, 우리시대의 성미술/ 권철인, 해변의 연인, 1986.



(도173)삶의 미술전 포스터, 1984.



(도174) 20대의 힘전 팸플릿, 1985.



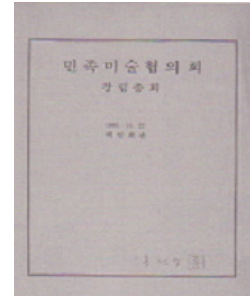
(도175) 등지, 함께 사는 땅의 여성들, 1987.



(도176)시각매체연구소, 바람맞이, 1987.

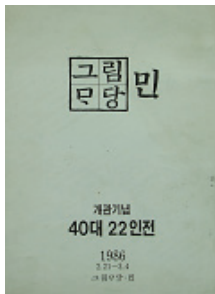


(도177)수유리 아카데미 하우스에서 열린 민족미술대토론회, 1985. 8. 17.

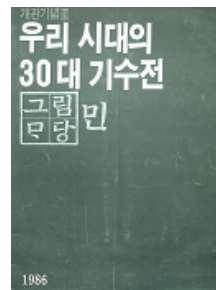


(도178)민족미술협회의 창립총회 자료, 1985.

<그림마당 민 개관전>

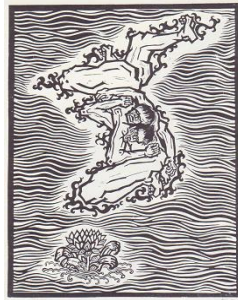


(도179)그림마당 민 개관전/ 40대 22인전 도록 도록에 실린 손장섭, 신학철의 작품사진, 1986.



(도180)그림마당 민 개관전/우리시대 30대 기수전 도록에 실린 임옥상, 홍성담의 작품사진, 1986.

<80년대 한국민중판화대표작품선과 수록 작품>



김준권, 통일개서도, 1986.

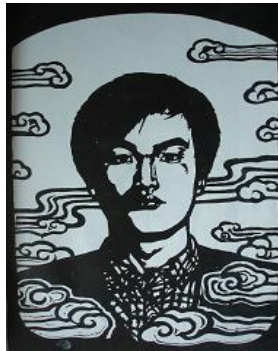


이성강, 이산하에, 1987.

(도181) 80년대 한국민중판화대표작품선(예술세계, 1988)과 수록된 작품.



(도182) 1989년 뉴욕에서 열린 MIN JOONG ART전 외부에 전시된 최병수 제작의 이한열 걸개그림.



(도183) 최병수, 이한열초상(목판), 1987.



(도184) 문영태, 고 박종철 열사상, 1987.



(도185) 민족민중미술운동전국연합 결성대회, 1988.

<민족해방운동사 전시광경과 작품>



(도186) 한양대학교에서 있었던 민족해방운동사 11폭 전시 광경, 1989.



(도187) 민족해방운동사/ 겨레미술연구소, 갑오농민전쟁, 1989.



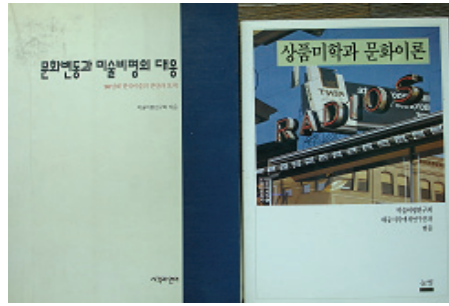
(도188) 민족해방운동사/ 부산미술운동연구소, 4.19와 5. 16, 1989.



(도189) 민족해방운동사/ 시각매체연구소, 광주민중항쟁, 1989.



(도190) 김인순, 현모양처, 1986.



(도191) 미술비평연구회에서 낸 책.



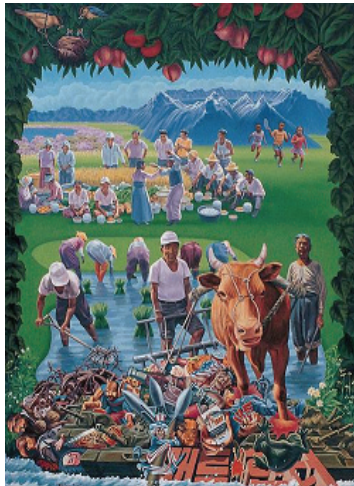
(도192) 홍선웅, 자유실천문인협회의 기관지 1집 속표지 판화, 1985.



(도193) 최민화, 불법체류자, 1985.



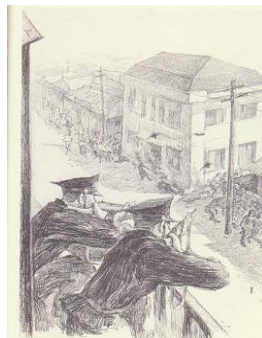
(도194) 김경인, J씨의 토요일, 1981.



(도195) 신학철, 모내기, 1987.



(도196) 강요배, 정의도, 1981.



(도197) 강요배, 4. 3연작 중에서 19. 발포와 20. 학살, 1998.

참 고 문 헌

- * 단행본과 논문은 저자이름의 가나다순.
- * 정기간행물은 연월일순.

1. 단행본

- 강진호, 이상갑, 채호석 편, 『증언으로서의 문학사』, 깊은샘, 2003.
- 고명철, 『1970년대의 유신체제를 넘는 민족문학론』, 보고사, 2002.
- 권영민, 『한국현대문학사 1945-1990』, 민음사, 1993.
- 권영민, 『한국 민족문학론 연구』, 민음사, 1995.
- 고은 외, 『문학과 예술의 실천논리』, 실천문학사, 1986.
- 김명인 평론집, 『희망의 문학』, 풀빛, 1990.
- 김복영, 『한국현대미술이론- 눈과 정신』, 한길아트, 2006.
- 김봉준, 『붓으로 그린 산그리메 물소리』, 강, 1997.
- 김봉준, 『숲에서 찾은 오래된 미래』, 동아일보사, 2001.
- 김우종외, 『한국현대문학사』, 현대문학사, 1993.
- 김용락, 『민족문학 논쟁사』, 실천문학사, 1997.
- 김윤수, 『한국현대회화사』, 한국일보사, 1975.
- 김윤수 교수 정년 기념기획 간행위원회 엮음, 『민족의 길, 예술의 길』, 창작과 비평사, 2001.
- 김윤식, 『작가의 내면풍경』, 동서문화사, 1991.
- 김인걸 외 편저, 『한국현대사 강의』, 들베개, 1988.
- 김정현 · 손장섭 엮음, 『시대상황과 미술의 논리』, 한겨레, 1986.

- 김지하, 『타는 목마름으로』, 창작과 비평사, 1982.
- 김지하, 『밥』, 분도출판사, 1984.
- 김지하, 『남녘땅 뱃노래』, 두레, 1985.
- 김지하, 『김지하 전집 / 제3권 미학사상』, 실천문학사, 2002.
- 김지하, 『흰 그들의 길2』, 학교재, 2003.
- 김진송, 『목수, 화가에게 말 걸다』, 현문서가, 2006.
- 김현, 『김현 예술 기행/ 반고비 나그네 길에』, 김현 문학전집 13, 문학과 지성사, 2002.
- 김현 외, 『자료집』, 김현 문학전집 16, 문학과 지성사, 2002.
- 나간채 외 공저, 『기억투쟁과 문화운동의 전개』, 역사비평사, 2004.
- 노영기외, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』, 선인, 2004.
- 문학사와 비평연구회 편, 『1970년대 문학연구』, 예하, 1994.
- 미술비평연구회 편, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1993,
- 미술비평연구회 대중시각매체연구분과 엮음, 『상품미학과 문화이론』, 눈빛, 1995.
- 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1960년대 문학연구』, 깊은샘, 1998.
- 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000.
- 민중예술위원회, 『삶과 멋』, 공동체, 1985.
- 민족미술협의회, 『민족미술영인본(1986-1994)』, 발언, 1994.
- 민족미술협의회, 『민미협 20년사』, 민족미술인협회, 2005.
- 박기범외, 『병수는 광대다』, 현실문화, 2007.
- 백낙청, 『민족문학과 세계문학 I』, 창작과 비평사, 1978.
- 백낙청, 『민족문학과 세계문학II』, 창작과 비평사, 1985.
- 백원담, 김호철 외, 『예술운동론 I』, 하늘땅, 1991.

富山妙子, 이현강 옮김, 『해방의 미학』, 한울, 1995.

서중석, 『사진과 그림으로 보는 한국현대사』, 웅진지식하우스, 2005.

『석남 이경성 미수기념 논총/한국 현대미술의 단층』, 삶과 꿈, 2006.

성완경, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』, 열화당, 1999.

역사문제연구소 문학사연구모임 지음, 『카프 문학운동연구』, 역사비평사, 1991.

오광수, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988.

오영수, 『오영수 대표단편선집』, 책세상, 2000.

우리마당, 『자료집/ 민족·민중 미술론』, 우리마당, 1986.

우리마당 미술패, 『민중미술 정립을 위한 시각매체론-민중·민중미술론 제2권』, 우리마당, 1987.

원동석 미술평론집, 『민중미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985.

유병용 외, 『한국현대사와 민족주의』, 집문당, 1996.

유시춘외, 『70·80 실록 민주화운동I, II- 우리 강물이 되어』, 경향신문사, 2005.

유홍준, 『80년대 미술의 현장과 작가들』, 열화당, 1994.

윤건차, 장화경 옮김, 『현대 한국의 사상흐름-지식인과 그 사상, 1980-90년대』, 당대, 2001.

윤범모, 『미술과 함께, 사회와 함께』, 미진사, 1994.

이석우, 『역사의 들길에서 내가 만난 화가들 상·하』, 소나무, 1997.

이석우, 『예술혼을 사르다 간 사람들』, 가나아트, 1997.

이영욱, 『미술과 진실』, 미진사, 1996.

이영철, 『상황과 인식』, 시각과 언어, 1993.

이일교수 회갑기념문집, 『현대미술의 구조 환원과 확산』, 도서출판 API, 1992.

이재인, 『오영수 문학연구』, 문예출판사, 2000.

이종구, 『땅의 정신 땅의 얼굴』, 한길아트, 2004.

이주영, 『루카치 미학 연구』, 서광사, 1998.

이태호, 『우리시대 우리미술』, 풀빛, 1991.

임옥상, 『벽없는 미술관』, 생각의 나무, 2000.

임옥상, 『누가 아름다운 세상을 꿈꾸지 않으랴』, 생각의 나무, 2000.

『6월항쟁 10주년 기념 자료집』, 사계절, 1997.

차미래, 『미술에세이』, 문이당, 1994.

최열·최태만 엮음, 『민중미술 15년 1980- 1994』(자료집), 삶과 꿈, 1994.

최열, 『민중미술의 이론과 실천』, 돌베개, 1991.

최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1994.

최열, 『한국근대미술의 역사/ 1800-1945한국미술사사전』, 열화당, 1998.

최열, 『한국 현대미술의 역사』, 열화당, 2006.

크라머, 이순례·최영진 옮김, 『케테 콜비츠』, 실천문학사, 2000.

88올림픽세계현대미술제 변칙운영저지를 위한 범미술인대책위원회,
『서울올림픽 미술제 백서 무엇을 남겼나?』,얼굴출판사, 1989.

편집부 엮음, 『30인의 작가론/ 오늘의 한국미술』, 가나아트, 1993.

한국미술사99프로젝트 엮음, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000.

한국미술평론가 협회, 『한국현대미술의 형성과 비평/ 한국미술평론가협회
앤솔로지 제 2집』, 미진사, 1985.

한국미술평론가 협회, 『현대미술의 전개와 비평/ 한국미술평론가협회 앤솔로지 제3집
미진사, 1987.

한국미술평론가 협회, 『모더니즘 그 이후/ 한국미술평론가협회 앤솔로지 제 4집』,
예술지식, 1989.

한국역사연구회 현대사연구반 편, 『한국현대사 3』, 풀빛, 1991.

한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계V 1980년대』,
시공사, 2005.

- 한국현대미술사연구회편, 『한국현대미술197080』, 학연문화사, 2004.
- 현기영, 『바다와 술잔』, 화남, 2002.
- 현실과 발언, 『현실과 발언-1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985.
- 현실과 발언, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1995.
- 홍선웅, 『홍선웅의 판각기행』, 미술문화, 2001.
- 홍희담, 윤정모 엮음, 『통일화가 홍성담 문집-5월에서 통일로』, 청년사, 1990.
- 황석영, 『객지』, 창작과 비평사, 1980.
- Babcock, Barbara A. ed., 『The Reversible World』, Cornell University Press, 1978.
- Arnason, H. H., 『A History of Modern Art』, Thames and Hudson, 1988.

2. 논문

2-1. 일반논문

- 기혜경, 「1920년대의 미술과 문학의 교류 연구-카프 형성과정을 중심으로」, 『한국근대미술사학 제 8집』, 2000.
- 김무경, 「소집단의 생성과 소멸: ‘현실과 발언’의 경우」, 『사회과학연구 제6집』, 서강대학교 사회과학 연구소, 1997년 12월.
- 김미금, 「배운성의 유럽체류시기(1922-1940)회화연구」, 『한국근대미술사학 제14집』, 2005년 상반기.
- 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승: 1970년대의 모노크롬 미술과 1980년대의 민중미술」, 『정신문화연구』, 2000년 겨울호.
- 박소양, 「기억과 망각의 시각문화: 한국 현대 민중운동의 정치학과 미학

- (1980-1994)」, 『현대미술사연구 제18집』, 2005.
- 송도영, 「1980년대 한국 문화운동과 민족, 민중적 문화양식의 탐색」,
『비교문화연구 제 4호』, 서울대학교 비교문화연구소, 1998.
- 오광수, 「미술정책의 실상과 허상」, 『홍익미술제2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973.
- 오명석, 「1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론」,
『비교문화연구 제 4호』, 서울대학교 비교문화연구소, 1998.
- 오문표, 「북한미술과 남한 민중미술의 비교연구」, 『공안논총』, 1995년 12월.
- 원동석, 「1980년대 미술비평의 논리와 상황-미술운동과 연계된 비평활동을 중심으로」, 『한국 근대미술사학 제15집』, 2005년 특별호.
- 유준상, 「예술가와 사회」, 『홍익미술 제2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973.
- 윤난지, 「혼성공간으로서의 민중미술」, 『현대미술사연구 제22집』, 2007년 하반기.
- 이경성, 「傳統美意識과 現代美意識」, 『홍익미술 제2호』, 홍익대학교 미술대학, 1973.
- 이영준, 「민중미술운동에서의 비평가의 과제」, 『홍익미술 제10호』,
홍익대학교 미술대학, 1989.
- 이영철, 「한국사회의 현실이해와 80년대 후반의 민족미술론」, 『홍익미술 제11호』, 홍익대학교 미술대학, 1990.
- 이태호, 「5. 18과 미술운동」, 『민주주의와 인권 3권 2호』,
전남대 5. 18연구소, 2003.
- 정형민, 「한국근대회화의 도상 연구」, 『한국근대미술사학 제6집』, 1998.
- 최열, 「민중미술의 조직적 과제와 전망」, 『홍익미술 제10호』,
홍익대학교 미술대학, 1989.
- 키다 에미코, 「수원 프롤레타리아 미술전람회를 통해 본 미술개념」,
『한국 근대미술사학 제 11집』, 2003.
- 채효영, 「1980년대 민중미술의 발생배경에 대한 고찰-1960, 70년대 문학과와의 관련성을 중심으로」, 『한국근대미술사학 제14집』, 2005년 상반기.

홍성담, 「전위예술의 기본방향(현대예술의 사회참여와 그정신적 구조)」,
『朝大美術』, 조선대학교 사범대학 미술교육과, 1977.

2-2. 학위논문

강태성, 『1980년대 한국의 비판적 리얼리즘 미술운동 연구』, 서울대 대학원
미술이론 전공 석사논문, 1991.

김미경, 『1960-70년대 한국의 실험미술과 사회-경계를 넘는 예술가들』, 이
화여대 대학원 미술사학과 박사논문, 2000.

손희경, 『1980년대 한국 여성미술운동: 페미니즘 미술로서의 성과와 한계』,
서울대 대학원 미술이론전공 석사논문, 2000.

허진무, 『오윤에 관한 비평적 연구』, 동국대학교 교육대학원 석사논문, 1991.

3. 정기간행물

3-1. 계간

강만길 외, 「좌담, 분단시대의 민족문화」, 『창작과 비평』, 1977년 가을호.

함평/김윤수, 오광수, 「전시회 리뷰(1977.12-1978. 2)」, 『계간미술』, 1978
년 봄호.

함평/김윤수, 오광수, 「전시회 리뷰(1978년 3월-6월)」, 『계간미술』, 1978
년 가을호.

김윤수, 「한국 추상미술의 반성」, 『계간미술』, 1979년 여름호.

박영남, 「민족기록화10년의채점표」, 『계간미술』, 1979년 가을호.

「리얼리즘 1919-1939」, 『계간미술』, 1981년 봄호.

김복영, 최민, 「전시회 리뷰-젊은 세대의 새로운 형상-무엇을 위한 형상인
가?」, 『계간미술』, 1981년 가을호.

게일 레빈, 「에드워드 호퍼-심층의 공허한 시선」, 『계간미술』, 1981년 겨울호.

「벤샨」, 『계간미술』, 1982년 가을호.

「집중연구-풍속화」, 『계간미술』, 1982년 겨울호.

「특별기획-일제식민잔재를 청산하는 길」, 『계간미술』, 1983년 봄호.

「조각가 김종영의 유작스케치」, 『계간미술』, 1983년 봄호.

「집중연구-사진과 미술」, 『계간미술』, 1983년 봄호.

「20세기 리얼리즘」, 『계간미술』, 1983년 봄호.

안규철, 「우리는 하이퍼 아류가 아니다-그룹 ‘시각의 메시지」, 『계간미술』, 1983년 가을호.

원동석, 「한국 아카데미즘과 선전의 허상-제도사적 측면에서」, 『계간미술』, 1983년 가을호.

「특집-1970년대의 인식/ 미술·유홍준」, 『계간 예술과 비평』, 1984년 봄호.

유홍준, 「80년대 ‘새로운 미술운동’의 이념과 형식」, 『계간 예술과 비평』, 1984년 가을호.

대담: 이일, 성완경, 「‘80년대 미술’의 거센 열풍-젊은 작가들의 미술운동을 분석한다」, 『계간미술』, 1985년 봄호.

권두 대담: 이부영·염무웅, 「민중운동과 지식인」, 『실천문학』, 1985년 여름호.

좌담: 김찬동, 김용익, 문범, 서성록, 윤영석, 하용석, 「모더니즘 미술의 심화와 극복은 어떻게 이뤄져 왔는가」, 『계간미술』, 1988년 여름호.

좌담: 김윤수, 정지창, 채희완, 김창남, 이성욱, 「민중예술운동, 이제부터의 과제」, 『창작과 비평』, 1989년 봄호.

「특집II/ 89예술계 쟁점-민족예술과 민중예술」, 『계간 예술과 비평』, 1989년 봄호.

민족민중미술운동전국연합 건설준비위원회, 「‘민중해방운동사’그림전에 관하여」, 『역사비평』, 1989년 여름호.

안중관, 「남자는 위, 여자는 아래」, 『창작과 비평』, 1990년 가을호.
좌담: 김복영(사회), 이건용, 김용익, 「한국현대미술 35년-1957년부터 1991
년까지」, 『현대미술』, 1991년 겨울호.
박거용, 김진균, 강내희, 김정환, 심관현, 「창간좌담/현단계 자본주의 문화현
실과 과학적 문화이론의 모색」, 『문화과학』, 1992년 여름호.
조태일, 「홍성담의 관화」, 『실천문학』, 1992년 여름호.
백진기, 「백진기가 만난 사람들-홍성담/이제 예술운동은 사람중심 창작중심
이 되어야 한다」, 『노뚝돌』, 1993년 봄호.

3-2. 월간, 격월간

신학철, 「자율적인 조형에서 자연적 조형으로」, 『공간』, 1979년 11월호.
김용익, 라원식, 유홍준, 이건용, 장경호, 한운성, 「좌담:미술민주화의 지평을
열기 위해」, 『공간』, 1985년 7월호.
오광수, 「80년대 미술의 형식주의-민중미술을 보는 하나의 시각」, 『공간』,
1985년 7월호.
이일, 「새로운 도상」, 『공간』, 1985년 7월호.
김정현, 「미술에서 역사적 사회적 주제의식은 가능한가」, 『가나아트』, 1988
년 5/6월호.
원동석, 「80년대 미술의 평가와 전망-사회변혁의 운동과 관련하여」,
『가나아트』, 1989년 1/2월호.
성완경, 「한국의 민중미술전, 그 성과의 안팎」, 『가나아트』, 1989 1/2월호.
정규웅, 「김경인/ 현실과 이상」, 『가나아트』, 1989년 1/2월호.
김윤수 외, 「기획좌담-80년대 미술운동의 흐름과 전망」, 『가나아트』,
1989년 3/4월호.
최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간』, 1989년 7월호.

원동석, 「작가론/황재형」, 『가나아트』, 1989년 9/10월호.

“이영철, “80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이”, 『가나아트』, 1989년 9/10월호.

「특집·80년대의 한국미술」, 『월간미술』, 1989년 10월호.

「특집·80년대의 한국미술 /80년대 미술의 쟁점과 관점-평론가 13인의 작가 선정 기준」, 『월간미술』, 1989년 10월호.

「특집·80년대 미술의 분석과 전망」, 『월간미술』, 1989년 11월호.

『80년대 한국사회 대논쟁집』, 『월간중앙』, 1990년 1월호 별책.

서성록, “‘계급’을 위한 예술은 가능한가”, 『가나아트』, 1991년 9/10월호.

박찬경, “서성록의 <변혁기의 문화와 비평>에 대한 비판-참다운 `변혁기의 비평`을 위한 최소한의 조건”, 『가나아트』, 1991년 7/8월호.

서성록, “변혁기의 문화와 비평”, 『가나아트』, 1991년 5/6월호.

「미술사 연구Ⅰ~한국현대미술의 전개(3)-라원식, “80년대 광장의 미술-결 개그림」, 『미술세계』, 1992년 4월호.

「미술사 연구Ⅰ~한국현대미술의 전개(5)-라원식, “삶의 더 곳곳에서 공생하는 미술”」, 『미술세계』, 1992년 7월호.

이영철, 「문화변동과 미술의 대응-창작과 비평의 비판적 소고」, 『미술세계』, 1992년 4월호.

좌담: 서성록, 윤진섭, 이영철, 「표류하는 이념, 다원주의의 심화」, 『월간미술』, 1992년 4월호.

원동석, 「새로운 질적 전환을 향하여-80년대 미술의 평가와 향후전망」, 『미술세계』, 1993년 3월호.

「이달의 특집/미술과 사회」, 『미술세계』, 1993년 7월호.

김정현, 홍성담, 강성원, 라원식, 「특집/좌담 민중미술 15년의 발자취」, 『월간미술』, 1994년 2월호.

「특집/좌담-민중미술15년의 발자취: 김정현, 홍성담, 강성원, 라원식」,
『월간미술』, 1994년 2월호.

최열, 「제국과 식민지, 그리고 아시아의 낭만」, 『『미술세계』』, 1994년 8월호.

오광수, 「모더니즘과 민중미술론(1)」, 『공간』, 1996년 10월호.

오광수, 「모더니즘과 민중미술론(2)」, 『공간』, 1996년 11월호.

이재현, 「표현의 자유 억압하는 공안적 상상력/ 신학철 화백의 <모내기>는
이적 표현물?」, 『말』, 1998년 5월호.

3-3. 일간

정중헌, 「유럽화단에 ‘새로운 구상’ 선풍」, 『조선일보』, 1982. 6. 12.

「서울서 보는 유럽 구상회화 작품들」, 『조선일보』, 1982. 7. 10.

김홍수, 「‘프랑스 신구상’ 전을 계기로 본 한국화단의 현주소」, 『조선일보』, 1982. 7. 24.

정중헌, 「권위에 연연하는 국전향수」, 『조선일보』, 1982. 10. 15.

정중헌, 「미술공모전 범람」, 『조선일보』, 1982. 11. 5.

이만익, 「한국미술 새로워져야 한다」, 『조선일보』, 1982. 11. 16.

정중헌, 「한국미술의 해외진출 왜 부진한가」, 『조선일보』, 1982. 11. 17.

정중헌, 「말많은 ‘80현대미술초대전」, 『조선일보』, 1982. 11. 24.

「인간을 주제로 한 전시회-회화/조각 부문 화가 11명이 출품」, 『조선일보』, 1982. 12. 4.

정중헌, 「한국현대미술...정체 왜 못벗나」, 『조선일보』, 1982. 12. 8.

이경성, 「미술3권분립」, 『조선일보』, 1984. 1. 12.

정중헌, 「환경미술운동 활발」, 『조선일보』, 1984. 2. 9.

이경성, 「한국 현대미술의 문제점」, 『조선일보』, 1984. 2. 16

이규일, 「(3)미술에도 새물결」, 『중앙일보』, 1984. 7. 30.

신경림, 심우성, 이건용, 유홍준, 「민중문화 전통수용, 예술성확보가 문제-모
든 예술분야서 어떻게 모색돼 왔나/좌담」, 『중앙일보』, 1984. 8.

- 이규일, 「'84문화계 미술(2)대중미술 꽃피운 한해」, 『중앙일보』, 1984. 12. 15.
- 정중헌, 「쟁점...80년대 미술운동①」, 『조선일보』, 1984. 8. 30.
- 원동석, 「쟁점...80년대 미술운동② -그들은 무엇을 그리는가/젊은 작가들의 이념과 배경」, 『조선일보』, 1984. 9. 1.
- 김복영, 「쟁점...80년대 미술운동③>-민중이 미술척도 아니다/논리적 남용에 반론」, 『조선일보』, 1984. 9. 4.
- 유홍준, 「쟁점..80년대 미술운동④-실험 넘어선 문화의 흐름/민중미술의 현재」, 『조선일보』, 1984. 9. 6.
- 정중헌, 「쟁점...80년대 미술운동>-합성보다 예술로 승화를/민중미술 격려-비판 엇갈려」, 『조선일보』, 1984. 9. 8.
- 오광수, 「일사일언-씨 뿌리는 심정으로」, 『조선일보』, 1984. 12. 15.
- 정중헌, 「화랑가에 한국화 부흥 운동-“80년이후 침체 벗자” 다양한 전시계획」, 『조선일보』, 1985. 1. 19.
- 정중헌, 「굿판과 함께 펼치는 전시회」, 『조선일보』, 1985. 2. 2.
- 안철환, 「동독 화단에 ‘예술혁명」, 『조선일보』, 1985. 5. 12.
- 정중헌, 「단체전 러시-같은 화풍, 같은 학연 바탕」, 『조선일보』, 1985. 5. 30.
- 박서보, 「사회와 미술의 관계」, 『조선일보』, 1985. 6. 7.
- 「민중미술운동 ‘자성의 바람」, 『조선일보』, 1985. 7. 6.
- 「경찰, ‘민중미술’에 첫제재-전시중인 30여점 철거....유치」, 『조선일보』, 1985. 7. 21.
- 김태민, 「일부문화, 예술 투쟁도구화인상-이문공, 예총회의서 강조 사회현상 왜곡...중속위치 벗어나야」, 『조선일보』, 1985. 7. 21.
- 「‘서민의 삶’구현 표방-민중미술 그룹」, 『조선일보』, 1985. 7. 21.
- 「70년대 산업화와 함께 등장 「민중문화」의 뿌리와 성격」, 『중앙일보』, 1985. 7. 23.

- 이규일, 「미술은 미술다와야 한다/전문가 6인이 말하는 ‘민중미술’」, 『중앙일보』, 1985. 7. 24.
「화가5명 구류 7일」, 『중앙일보』, 1985. 7. 24.
「압류된 작품 반환요구-미술 공동체 2백36명」, 『조선일보』, 1985. 7. 27.
「‘힘전’작품전시 관련-화가 3명 추가조사」, 『조선일보』, 1985. 7. 27.
「미술은 삶의 기쁨과 의미 추구해야」, 『중앙일보』, 1985. 8. 9.
「새이사장 1월 11일 선출결의」, 『중앙일보』, 1985. 11. 19.
「민족미술 열두마당 달력」, 『중앙일보』, 1985. 12. 7.
- 이덕영, 「‘민중교육’과 금서파동」, 『중앙일보』, 1985. 12. 18.
「관람인과 폭발. ‘전시중지’로 얼룩」, 『중앙일보』, 1985. 12. 30.
「미술화제-설화소재 관화전/이만익씨, ‘3국유사’등 담은 25점」, 『조선일보』, 1986. 1. 14.
- 정중헌, 「‘젊은 실험미술’의 시각 표출」, 『조선일보』, 1986. 2. 20.
정중헌, 「화단에 소형화집출간 봄」, 「베니스 비엔날레 한국 첫 참가」, 『조선일보』, 1986. 3. 28.
- 정중헌, 「80년대 괄목할 만한 화가 28명 선정-종합예술지 ‘공간’ 5월호 특집 미술인 56명 앙케트 통해 뽑아」, 『조선일보』, 1986. 5. 14.
「자기집 담장에 벽화 민족미술 회원 여행」, 『조선일보』, 1986. 8. 3.
- 정관모, 「공모전을 통해 본 젊은 미술인들의 사조(상)」, 『중앙일보』, 1986. 9. 3.
「86년 문화계를 결산한다/ 문화부기자 방담」, 『중앙일보』, 1986. 12. 27.
- 홍은희, 「국내화가 해외전시회 러시 ‘12인의 한국화가전’ 등 10여건 잇달아」, 『중앙일보』, 1987. 2. 18.
「예총견해 발표-정치적혼란등 발표」, 『조선일보』, 1987. 5. 9.
「시국관련 “문제작”사례와 전문가의 구언/문화. 예술계에도 「민주화」 기대/ 현실비판에도 숨통 트일듯」, 『중앙일보』, 1987. 7. 1.
「민족미술 대토론회- 김윤수씨 등 주제 발표」, 『조선일보』, 1987. 8. 21.
「사정협, 급진좌경세력 실태분석」, 『중앙일보』, 1987. 9. 24.

- 유홍준, 「80년대 문화와 예술 “전통 속에서 창조적 힘 찾는다”좌담으로 엮어
본 변화와 전망」, 『중앙일보』, 1988. 1. 1.
- 정중헌, 「‘세계 현대미술제’한국작가 확정」, 『조선일보』, 1988. 2. 6.
「올림픽미술행사 주체성시비」, 『조선일보』, 1988. 2. 10.
「올림픽한국현대미술전 또 논란」, 『조선일보』, 1988. 2. 20.
- 오광수, 「현대미술전은 현대작가의 마당이어야」, 『조선일보』, 1988. 2. 27.
- 김성호, 「문화부 신설에 바란다」, 『중앙일보』, 1988. 2. 27.
- 홍은희, 「‘정치색 일변도’벗어나 ‘건강한 정서’추구」, 『중앙일보』, 1988. 3. 1.
- 김홍수, 「한국화단 이래도 좋은가」, 『조선일보』, 1988. 3. 6.
- 정중헌, 「올림픽미술제 전통 새국면... 일부서 실력저지/움직임」, 『조선일보』, 1988. 3. 29.
「대전서 선보인 ‘노태우 풍자전’-제5,6공화국 비리등 관련 재미있는 묘사」
『한겨레신문』, 1988. 5.18.
- 정교용, 「‘금기의 벽’ 뛰 넘고 제도권내서 변혁모색/‘6.10민주항쟁’ 한돌맞는
문화·학술계」, 『중앙일보』, 1988. 6. 9.
- 심광현, 「‘리얼리즘’미술 새 가능성 -4인의 우리 땅 동행전」 『한겨레신문』 1988.6.16.
- 임재걸, 「6.10민주항쟁 한돌 맞는 문화·학술계」, 『중앙일보』, 1988. 6. 9.
- 정교용, 「민중미술 세계진출 활발」, 『중앙일보』, 1988. 7. 26.
「80년대 목판화 자리매김 마당-16일부터 한국민중판화모음전」, 『한겨레신문』 1988. 9. 18.
- 안정숙, 「뉴욕 한복판에 우리 걸개그림 걸린다-오늘 아티스트 스페이스 미술
관 ‘민중, 한국의 새문화운동전’개막」, 『한겨레신문』 1988. 9. 29.
- 오룡, 「민중미술계열 외면 인맥 울타리 못벗어-‘민전’3년째 미술대전 성과와
한계」, 『한겨레신문』, 1988. 10. 21.
- 오룡, 「인터뷰-11년만에 개인전 갖는 화가 김정현씨」, 『한겨레신문』,
1988. 10.23.
- 김윤수/문화시평, 「민중민중예술의 착실한 성장 확인-모더니즘 모순 극복해

- 보인 김정현 작품전」, 『한겨레신문』, 1988. 10. 23.
- 정중헌, 「화단, 폭로 저널리즘 회오리- 아트뉴스지 입방아 화제 기사화 파문」, 『조선일보』, 1988. 11. 11.
- 정중헌, 「독일표현주의 지상감상」, 『조선일보』, 1988. 11. 15.
- 「김봉준 그림달력-인천교구 천사협 펴내」, 『한겨레신문』, 1988. 11. 17.
- 홍은희, 「남북 예술 동질성 회복하자」, 『중앙일보』, 1988. 11. 18.
- 김영철, 「『한국민족예술인총연합』 닷올려」, 『한겨레신문』, 1988. 11. 25.
- 「건강한 민중미술의 본보기-12월 2일부터 ‘중국농민화전」, 『한겨레신문』 1988. 11. 27.
- 정교용, 「그림에도 현장주의가 지켜지는걸 보고 큰 감명」, 『중앙일보』, 1988. 12. 2.
- 「중국 향토미술 ‘농민화’첫선」, 『조선일보』, 1988. 12. 3.
- 「중국농민화 국내 첫선」, 『중앙일보』, 1988. 12. 6.
- 「『광주 5월의 아픔』형상화 뛰어나-8일 까지 박문종 수목화전」, 『한겨레신문』, 1988. 12. 14.
- 김영철, 「『민중. 민주. 향한 대장정』-예술계 대열 정비 예고」, 『한겨레신문』, 1988. 12. 25.
- 김영철, 「『88문화결산 ⑦-민족주의 거센 물결』, 『한겨레신문』, 1988. 12.28.
- 고종석, 「남북민중 화해위한 예술교류 앞장- ‘민예총’상반기 활동방향 기자회견」, 『한겨레신문』, 1989. 1. 26.
- 안정숙, 「80년대 민중판화 한자리에」, 『한겨레신문』, 1989. 1. 27.
- 「일터서 찾은 삶의 참모습 새겨-오늘부터 대구서 노동미술가 정하수씨 판화전」, 『한겨레신문』, 1989. 1.29.
- 정중헌, 「문화수출(4)/미술: 개인화랑 독자진출..LA에 교두보」, 『조선일보』. 1989. 2. 2.
- 안정숙, 「『아시아. 태평양 민중문화 예술단』구성」, 『한겨레신문』, 1989. 2. 8.
- 이태호, 「다시甦는 민중의 힘, 민중의 소망-장승과 장승굿」, 『한겨레신문』, 1989. 2. 22.
- 안정숙, 「농투성이 힘과 꿈 원색으로 증언」, 『한겨레신문』, 1989. 3. 15.

- 김봉준, 「굿 굿그림-우람차고 흐벽진 민중예술」, 『한겨레신문』, 1989. 3. 22.
- 안정숙, 「‘갑오농민전쟁’미술로 해석-예술마당 ‘금강’ 첫 기획전 ‘황토현에서
곰나루까지」, 『한겨레신문』, 1989. 3. 22.
- 「‘민주 유가족협’서화전」, 『조선일보』, 1989. 3. 25.
- 「“텐트농성장 그림 돌려달라”-미술집단 ‘가는패’ 현대에 요구」,
『한겨레신문』, 1989. 3. 26.
- 임전열, 「남북문화교류 창구 일원화(문공부)/작가회의 예비회담 불허방침의
배경과 전망」, 『중앙일보』, 1989. 3. 27.
- 안정숙, 「일터에서 보는 일하는 그림들-경인.경수지역 미술패 현장 순회 관화
전」, 『한겨레신문』, 1989. 3. 28.
- 「문목사 환영 단체 집중조사 공안 합수부」, 『중앙일보』, 1989. 4. 8.
- 정중헌, 「다르면서 하나 됨-부부예술 연출-임세택, 강명희 초대전」, 『조선
일보』, 1989. 4. 15.
- 최열, 「言中言-변화하는 미학」, 『국민일보』, 1989. 5. 2.
- 임옥상, 「갈라진 세상의 그림꾼-문화살림」, 『한겨레신문』, 1989. 5. 9.
- 「길바닥에 깔린 성조기-국기모독죄 적용 압수」, 『조선일보』, 1989. 5. 26.
- 임옥상, 「미학」, 『국민일보』, 1989. 6. 6.
- 정교용, 「한국화단 ‘제3그룹’에 시선 집중」, 『중앙일보』, 1989. 7. 11.
- 고종석, 「80년대 민족미술 대표작 한자리에」, 『한겨레신문』, 1989. 7. 19.
- 정중헌, 「80년대 시대상-예술양태의 새사조- 미술계에 ‘포스트모더니즘’바
람」, 『조선일보』, 1989. 7. 21.
- 「월북미술인 첫 작품전-정중녀 동양화 유작 공개/신세계 미술관 개최」,
『조선일보』, 1989. 7. 23.
- 김석기, 「전대협 간부 잡혀야 진상 판명」, 『중앙일보』, 1989. 8. 5.
- 정중헌, 「개관 10돌 관훈미술관-한국현대미술요람으로 성장」, 『조선일보』,

1989. 8. 9.

- 정교용, 「양분 민중미술권 다시 뭉칠기미/민미협. 민미련 9월 중에 통합원칙 합의」, 『중앙일보』, 1989. 8. 11.
- 이태호, 「문화시평-구속된 ‘표현의 자유’: ‘민족해방운동사’관련 미술탄압 사태에 부쳐」, 『한겨레신문』, 1989. 8.13.
- 이상언, 「신병처리. 수사방향 어떻게 될까/보안법상의 잠입 탈출 죄 적용」, 『중앙일보』, 1989. 8. 16.
- 「구속 미술인 작품전/8-14일 강연-바자회도」, 『조선일보』, 1989. 9. 6.
- 고종석, 「목판 칼자국에 새긴 민중 삶>-한국. 중국 두 판화가 고난의 예술항로」, 『한겨레신문』, 1989. 10. 28.
- 사회부, 「붓물처럼 터진 다양한 욕구」, 『중앙일보』, 1989. 11. 21.
- 박신의, 「90년대 문화 전망과 과제②/미술 변혁주체 건강한 삶 형상화」, 『한겨레신문』, 1990. 1. 9.
- 고종석, 「아틀리에를 찾아서-김봉준씨 공방」, 『한겨레신문』, 1990. 1. 17.
- 고종석, 「아틀리에를 찾아서-화가 강요배씨」, 『한겨레신문』, 1990. 1. 24.
- 고종석, 「아틀리에를 찾아서-화가 정하수씨」, 『한겨레신문』, 1990. 2. 7.
- 「폭. 깊이 더해가는 노동자 문화」, 『한겨레신문』, 1990.5.1.
- 「‘통일’그림」, 『중앙일보』, 1990. 5. 6.
- 이주현, 「‘5월 광주’ 그뒤 10년 역사 형상화」, 『한겨레신문』, 1990. 5. 7.
- 「미술/역사적 위상정립 대형전시회 붓물」, 『중앙일보』, 1990. 5. 17.
- 이주현, 「봄 화랑가 ‘풍요속의 빈곤」, 『한겨레신문』, 1990. 5. 23
- 「한양대서 민미협. 민미련 공동주관」, 『한겨레신문』, 1990. 5. 26.
- 「홍성담씨 7년선고/항소심서 1심대로/남북미술강연 무죄」, 『동아일보』, 1990. 6. 1.
- 이일, 「미술」, 『중앙일보』, 1990. 6. 25.
- 이주현, 「그림마당 민 4돌 기념전-민중미술 대중화 겨냥 ...내달 12까지 ‘우

- 리시대의 표정'전」, 『한겨레신문』, 1990. 6. 29.
- 이주현, 「제3세계 민족미술 흐름 한눈에..미술평론가 윤범모씨 본격 입문서
펴내」, 『한겨레신문』, 1990. 7. 27.
- 이창우, 「‘현실과 발언’창립 10주년 민중미술 재평가 작업 활발」,
『중앙일보』, 1990. 9. 26.
- 「평축그림」홍성담피고 유죄 원심파기/대법원 “간첩죄 증거없다”」,
『중앙일보』, 1990. 9. 26.
- 이주현, 「현실주의 미술운동 싹틔우기 10년..‘현실과 발언’10돌 기획전·기념
출판」, 『한겨레신문』. 1990. 9. 27.
- 이주현, 「민중계열. 제도권 미술 한자리에..예술의 전당 ‘젊은 시각 내일への
제안’전」, 『한겨레신문』, 1990. 10. 23.
- 「민중미술작품 거래 활기 찾는다」, 『한겨레신문』, 1990. 11. 9.
- 이주현, 「비디오 사진 민중미술 표현틀 다양화」, 『한겨레신문』, 1990.
- 이주현, <서울. 대구. 전주 동시 개인전-목판화가 이철수씨>,
『한겨레신문』, 1990. 11.25.
- 「부천 미술인 지역미술 고양 한뜻-‘민중미술’ 포스터모더...‘계 공동 강연회」,
『한겨레신문』, 1990. 12. 4.
- 이주현, 「결산 90년의 문화 ⑤-미술계」, 『한겨레신문』, 1990. 12. 14.
- 「‘민중미술’ 철거압력/‘예술의 전당’전시/ 문화부, 대통령풍자 이유로」,
『동아일보』, 1990. 12. 25.
- 「민중미술 ‘소화’못하는 예술의 전당」, 『중앙일보』, 1990. 12. 26.
- 「민중미술의 대표적 작가 ‘소외된 삶’형상화」, 『중앙일보』, 1990. 12. 26.
- 이주현, 「예술의 전당 미술관장 사퇴 파문」, 『한겨레신문』, 1990. 12. 26.
- 「화폭에 새긴 분단. 계급갈등의 비극-서양화가 김영진씨」, 『한겨레신문』,
1990. 12. 28.

- 김정현, 「민간교류 자율성 확보 아래 정부와 협조를」, 『한겨레신문』, 1991. 1. 1.
- 「개인전 갖는 소장화가 정선권씨」, 『한겨레신문』, 1991. 1. 11.
- 「통일 민족미술문화의 터 다질때-민미협 6차정기총회 김인순.유홍준씨 공동 대표에」, 『한겨레신문』, 1991.1. 22.
- 이주현, 「인터뷰-민미협 새 대표 유홍준.김인순씨」, 『한겨레신문』, 1991. 1. 22.
- 「‘민중미술’의 대표적 작가 임옥상씨 작품전 열려」, 『중앙일보』, 1991. 1. 24.
- 「역사의 뒤에 잠든 민족미술의 광맥-미술평론가 최열씨 ‘한국현대미술운동사’ 내」, 『한겨레신문』, 1991. 1. 25.
- 「올 미술계 흐름 예고 젊은 기획전-‘동향과 전망’ ‘메시지와...’ ‘청년세대..’ 전」, 『한겨레신문』, 1991. 3. 8.
- 이주현, 「전시회의 작가-25일 개인전화가 최민화씨」, 『한겨레신문』, 1991. 3. 22.
- 「서민미련 간부 셋 보안법 위반 구속」, 『중앙일보』, 1991. 3. 20.
- 이주현, 「전시회의 작가-제2세대 민중판화작가 남궁산씨」, 『한겨레신문』, 1991. 4. 5.
- 이창우, 「화가의 작품세계 한눈에/전시회 자료집 도록」, 『중앙일보』, 1991. 4. 24.
- 「추모...규탄...국민대회 열기/강군 치사/각 대학-사회단체 시위」, 『동아일보』, 1991. 4. 29.
- 이주현, 「전시회의 작가-첫 민족미술상 수상 신학철씨」, 『한겨레신문』, 1991. 4. 26.
- 「이태호 교수 미술평론집 ‘우리시대...’내」, 『한겨레신문』, 1991. 4. 27.
- 이주현, 「‘오월 판화전’ 옥중화가 홍성담씨」, 『한겨레신문』, 1991. 5. 17.
- 이주현, 「이땅 삶 전체적 모순구조 고발-5년만의 서울전 노원희씨」, 『한겨레신문』, 1991. 5. 24.
- 이주현, 「창살 넘어 예술혼-민미련 작가.평론가 석방촉구 미술전」, 『한겨레신문』, 1991. 6. 22.
- 이경철, 「급진-진보 둘다리 놓은 채광석」, 『중앙일보』, 1991. 6. 27.
- 「화가 김봉준씨 민중미술 작품전」, 『중앙일보』, 1991. 8. 23.

- 이창우, 「‘촛불전시’로 끝난 첫 민중미술전」, 『중앙일보』, 1991. 9. 13.
- 이창우, 「비록-80년대 문화계 시련(17)민중미술 강제철폐 ‘날벼락」, 『중앙일보』, 1991. 9. 27.
- 이창우, 「민중벽화 완성전에 강제 철폐」, 『중앙일보』, 1991. 10. 4.
- 이창우, 「북한 찬양작품 보안법 적용/신학철씨 그림 이적표현 논란」, 『중앙일보』, 1991. 10. 11.
- 이주현, 「민중미술 모더니즘 대립 벗어난다」, 『한겨레신문』, 1991. 10. 11.
- 이창우, 「봉쇄당한 고문사례 발표. 강연」, 『중앙일보』, 1991. 10. 18.
- 이주현, 「민중미술작가들 ‘항쟁의 현장’에 가다」, 『한겨레신문』, 1991. 10.25.
- 김승영, 「한국미술의 ‘현재」」, 『조선일보』, 1991. 10. 27.
- 이주현, 「91문화계 사람들②-미술평론가 심광현씨」, 『한겨레신문』, 1991.12.10.
- 이창우, 「민영-제도권 대립구도 해소」, 『중앙일보』, 1991. 12. 24.
- 이주현, 「서양화가 최민화씨 “민중미술 대중성 획득 새 실험”」, 『한겨레신문』, 1991. 12. 25.
- 이주현, 「서양화가 강요배씨 ‘4.3항쟁’화폭에 되새긴 연작 역사화 새장 연다」, 『한겨레신문』, 1992. 1. 9.
- 이창우, 「민중-제도권 미술 한자리에...」, 『중앙일보』, 1992. 1. 10.
- 「모더니즘.민중미술 어우러져」, 『한겨레신문』, 1992. 1. 11.
- 이주현, 「민중미술-운동.예술 ‘균형잡기’몸짓」, 『한겨레신문』, 1992. 1. 23.
- 「민중...삶...그리고 투쟁-광주 민미련 13년만에 화랑서 첫 전시회」, 『한겨레신문』, 1992. 2. 28.
- 「제주 민중 수난사 그림으로 형상화/첫 개인전 갖는 강요배씨」, 『중앙일보』, 1992. 4. 2.
- 「광주.전남 ‘더 넓은 민중의 바다로’전」, 『한겨레신문』, 1992. 5. 14.
- 이창우, 「그림마당민 ‘지하에서 지상으로」, 『중앙일보』, 1992. 6. 10.

- 김효순, 「제3세계 민중미술 한자리-도쿄서 전시회...박재동씨등 한.일 동포 84명 참가」, 『한겨레신문』, 1992.7.11.
- 「민중미술 신념 흔들림 없어」, 『중앙일보』, 1992. 8. 19.
- 이주현, 「인터뷰-만기출소한 미술평론가 최열씨」, 『한겨레신문』, 1992. 10. 7.
- 이주현, 「전시장에서/이종구씨 ‘땅의 사람들’전」, 『한겨레신문』, 1992. 10. 22.
- 「“그림도 기록물”-르포 미술전 터잡는다」, 『한겨레신문』, 1992. 10. 29.
- 「북한 호의적 묘사 화가/“이적성 없다”무죄선고/서울형사지법」, 『동아일보』, 1992. 11. 13.
- 「올 한해 민족미술 작품 한자리에-4일부터 ‘다시보는 1992...’전 17명 출품」, 『한겨레신문』, 1992. 12. 1.
- 「민미련 “개인창작 주력”해체선언」, 『중앙일보』, 1993. 1. 15.
- 이주현, 「인터뷰/민미협 새대표 임옥상씨」, 『한겨레신문』, 1993. 1. 19.
- 김태익, 「민중미술의 제전 내년개최/국립현대미술관」, 『조선일보』, 1993. 4. 29.
- 이주현, 「민중미술 벽허물기 제도권에 등지른다」, 『한겨레신문』, 1993. 4. 29.
- 김태익, 「제도권-민중화단 ‘DMZ 작업전」, 『조선일보』, 1993. 5. 13.
- 「전시장에서/김호석. 송만규 개인전」, 『한겨레신문』, 1993. 5. 30.
- 안정숙, 「우리시대의 만화가 (7) 장진영」, 『한겨레신문』, 1993. 5. 31.
- 김태익, 「민중미술/탈 이념-문민시대 여파 퇴조」, 『조선일보』, 1993. 6. 3.
- 이주현, 「민중미술 작가들 개인전 ‘소나기」, 『한겨레신문』, 1993. 6. 3.
- 「87년 당시 제작 ‘노동해방도’등 전시」, 『중앙일보』, 1993. 6. 11.
- 이주현, 「한국의 인물화<32>-오윤, 애비와 아들」, 『한겨레신문』, 1993. 6. 16.
- 이주현, 「한국의 인물화<34> 권순철, 할머니」, 『한겨레신문』, 1993. 7. 1.
- 류재훈, 「‘민중미술’진로모색 공감대 지역의 문화역량 성장 확인」, 『한겨레신문』, 1993. 8. 31.
- 홍은희, 「교차로-90년대 미술운동 진로모색 세미나」, 『중앙일보』, 1993. 11. 23.

홍은희, 「국립현대미술관, 한가람미술관 역사성 살린 전시회 풍성」, 『중앙일보』, 1993. 11. 25.

김태익, 「민중미술 15년 궤적 총정리」, 『조선일보』, 1994. 1. 13.

김태익, 「신체와 정신의 관계의 의미 캐기」, 『조선일보』, 1995. 5. 18.

「‘통일염원 조각전’ 출품작가 확정」, 『조선일보』, 1995. 5. 18.

「전국곳곳의 고목들 소재」, 『조선일보』, 1995. 5. 25.

김태익, 「‘해방 50년사’미술로 풀어낸다/민미련 ‘역사미술전’개최」, 『조선일보』, 1995. 10. 5.

3. 부정기 간행물

3-1. 무크

『한국문학의 현단계I』, 창작과 비평사, 1982.

『시각과 언어 1』, 열화당, 1982.

『공동체 문화 제1집』, 공동체, 1983.

『공동체 문화 제 2집』, 공동체, 1984.

『시대정신 제 1권』, 일과 놀이, 1984.

『시대정신 제 2권』, 일과 놀이, 1985.

『시각과 언어 2』, 열화당, 1985.

『민중미술』, 공동체, 1985.

『민족현실과 지역운동-지역문화 1』, 도서출판 광주, 1985.

『시대정신 제3권』, 일과 놀이, 1986.

『미술운동 1호』, 공동체, 1989. 9월.

3-2. 단체 소식지, 동인지

두령, 『산 그림/ 두령 그림책 1집』, 1983.

두령, 『산미술 / 두령 그림책 제 2집』, 1984.

『미술공동체 창간호』, 서울미술공동체, 1985. 4. 25.

『미술공동체 2호』, 서울미술공동체, 1985. 10. 20.

『미술공동체 4호』, 서울미술공동체, 1986. 4. 30.

『미술공동체 5호』, 서울미술공동체, 1986. 9. 5.

자유실천문인협의회, 『문학의 자유와 실천을 위하여 제1집/민족의 문학 민중의 문학』, 이삭, 1985.

『전환기의 위대한 미술-정치와 미술전/자료집 1』, 서울미술공동체.

현실과 발언, 『'85을축년 그림일지』, 현실과 발언, 1984.

4. 도록

4-1. 전시도록

a. 일반전시

『1978년도 동아미술제작품집-회화·조각부문 공모전』, 1978.

『서울·회화 15인전』, 미술회관, 1979. 11. 23-11. 29.

『계간미술이 선정한 새 구상화 11인초대전』, 롯데화랑, 1981. 6. 24-6. 29.

『프랑스의 친구상회화』, 서울미술관, 1982. 7. 10-8. 15.

『화가, 조각가 19인 판화전』, 서울미술관, 1982. 12. 11-12. 31.

『삶의 미술』, 관훈미술관·제3미술관: 1984. 6. 6-6. 12.

아랍문화회관: 1984. 6. 5-6. 11.

『80년대 미학의 진로전』, 한강미술관, 1984. 12. 01-12. 30.

『85문제작가 작품전』, 서울미술관, 1986. 1. 18-2. 10.

- 『문제작가 81-84전』, 서울미술관, 1986. 2. 11-2. 23.
- 『1985년 한국미술 20대의 힘』, 1985.
- 『개관기념/ 40대 22인전』, 그림마당 민, 1986. 2. 21-3. 4.
- 『개관기념III/ 우리 시대의 30대 기수전』, 그림마당 민, 1부-지역: 1986. 4. 9-4. 15. 2부-서울: 4. 16-4. 22.
- 『MIN JOONG ART-민중』, Artist Space, New York, 29 sep.-5 nov. 1988.
- 『민중미술15년/ 1980-1994』, 국립현대미술관, 1994. 2. 5- 1994. 3. 16.
- 한국현대미술-형상 1978-84, 가인화랑, 1994. 5. 13-6. 11.
- 『1980년대 리얼리즘과 그 시대』, 가나아트 센터, 2001. 2. 16-4. 1.
- 『중국현대목판화: 혁명에서 개방까지, 1945-1998』, 국립현대미술관, 2003. 2. 19-5. 5.
- 『당신은 나의 태양/ 동시대 한국미술을 위한 성찰적 노트, 1960-2004』, 도탈미술관, 2004. 10. 15-12. 5.
- 『민중의 힘과 꿈/청관재 민중미술컬렉션』, 가나아트센터, 2007. 2. 2-2. 19.

b. 단체전

현실동인, 『‘현실동인’ 제1선언』, 1969.

<현실과 발언>

- 『현실과 발언 창립전 도록』, 문예회관 미술회관, 1980. 10. 17-10. 23.
- 『현실과 발언 동인전- 都市와 視角』, 롯데화랑, 1981. 7. 22-7. 27.
- 『현실과 발언 동인전』, 광주 아카데미미술관(삼양백화점), 1981. 09. 09-09.15.
대구 대백문화관(대구백화점), 1981. 09. 22-09. 27.
- 『제 4회 현실과 발언 동인전』, 관훈미술관, 1983. 7. 13-7. 19.
- 『현실과 발언 동인전-6. 25』, 아람미술관, 1984. 6. 26-7. 10
- 『제 6회 현실과 발언 동인전』, 그림마당 민, 1986. 12. 19-12. 27.

<기타 단체전>

- 『제10회 신체제전』, 미로화랑, 1975. 12. 17-12. 24.
『원승덕 김정현 오수환 삼인전』, 문헌화랑, 1977. 5. 11-5. 17.
『6인 초대전』, 가인화랑, 1979. 3. 17-3. 23.
『제9회 제3구룹전』, 덕수미술관, 1979. 11. 03-08.
『82, 인간 11인전』, 관훈미술관, 1982. 12. 2-12. 8.
『‘83인간전』, 관훈미술관, 1983. 11. 10-16.
『‘84인간전』, 미술회관, 1984. 9. 7-12.
『젊은 의식전』, 한강미술관, 1984. 09. 15-10. 10.
『푸른깃발 두 번째전』, 한강미술관, 1985. 09. 28-10. 11.

c. 개인전

- 『김정현』, 견지화랑, 1977. 12. 12-18.
『김·정·현 미·술』, 학고재, 1997. 6. 4-17.
『백수남전-神市·阿斯達』, 동산방 화랑, 1987. 11. 24-12. 05.
『안창홍 작품전』, 갤러리누보, 1987. 10. 26-11. 4.
『노원희 작품전』, 타워미술관, 1990. 12. 10-12. 16.
『민정기』, 서울미술관, 1983. 09. 09-9. 30.
『민정기』, 서울미술관, 1986. 11. 29- 1987. 1. 13.
『박홍순 작품전』, 학천화랑, 1991. 10. 12- 10. 18/10. 19- 10. 25.
『한바람 임옥상』, 문예진흥원 미술회관, 1981. 09. 18-23.
『임옥상 작품전』, 서울미술관, 1984. 05. 25-06. 24.
『임옥상 <아프리카 현대사>』, 가나화랑, 1988. 06.24-07. 02.
『임옥상 작품전』, 대구 단공갤러리, 1991. 4. 8-4. 21.
『임옥상』, 호암갤러리, 1991. 01. 07-1. 31.
『손장섭 초대전』, 샘터화랑, 1987. 5. 7-5. 13.

- 『작고 20주기회고전/ 오윤: 낮도깨비 신명 마당』 ,
국립현대미술관, 2006. 9. 22-11. 5.
- 『땅의 사람들/ 이종구의 그림』 , 맥향화랑, 1988. 9. 2-9. 11.
- 『오윤 회고전』 , 갤러리 아트사이드, 2002. 12. 4-12. 18.
- 『동백꽃 지다/ 강요배의 4. 3 역사화』 , 학교재 화랑, 1998. 4. 4-4. 12.
- 『민정기-본 것을 걸어가듯이』 , 마로니에미술관, 2004. 10. 2-11. 14.
- 『현대작가선1/ 제1회 민족미술상 수상작가 신학철』 , 학교재화랑, 1991.5.1-7.
- 『세번째 이상국전』 , 관훈미술관, 1983. 10. 20-10. 26.
- 『이상국 목판화』 , 한선갤러리, 1990. 4. 25- 5. 1.
- 『이청운작품전』 , 관훈미술관, 1981. 11. 28- 12. 4.
- 『심정수』 , 문예진흥원 미술회관, 1981. 7. 3-8.
- 『최병수 전』 , 그림마당 민, 1992. 4. 10-4. 16.
- 『신학철-우리가 만든 거대한 상』 , 마로니에 미술관, 2003. 11. 21-12. 21.

4-2. 일반도록

- 『광주시민미술학교- 나누어진 빵』 , 천주교 광주대교구 정의평화위원회 편, 1986.
- 민족미술협의회 엮음, 『팔십년대 한국민중판화대표작품선』 , 예술세계, 1989.
- 『해방의 갈꽃-홍성담 판화집』 , 풀빛, 1990.
- 윤범모, 『평론가가 선정한 90년대 전망전 No. 4/ 김봉준』 , 가나화랑, 1991.
- 『황재형 작품집』 , 『가나아트』 , 1991.
- 『현대작가선3/ 노원희』 , 학교재, 1991.
- 『현대작가선 6/산벗나무, 꽃피었는데...-이철수 신작 판화 100선』 , 학교재, 1992.
- 『현대작가선 5/ 땅의 사람들 이종구』 , 학교재, 1992.
- 『신경호, 낮이라도 있고 없고』 , 1992.
- 『현대작가선 7/ 김정현』 , 학교재, 1993.

『오운, 동네사람 세상사람-오운 10주기추모 관화전작집』, 학고재, 1996.

『이 유쾌한 씨를 보라/ 주재환 작품집』, 미술문화, 2001.

『자연과 삶/ 손장섭』, 미술문화, 2003.

5. 기타

5-1. 단체관련 서류, 자료

a. 민족미술협의회

민족미술협의회, 『민족미술협의회 창립선언문』, 1985.

민족미술협의회, 『제 1회 민족미술학교』.

민족미술협의회, 『민족미술협의회 창립총회』, 1985. 11. 22.

민족미술협의회, 『민족미술대토론회』, 아카데미 하우스, 1985. 8. 17-18.

민족미술협의회, 『제3회 민족미술대토론회』, 개운사, 1987. 8. 22-23.

민족미술협의회, 『제 3차 정기총회』, 1988.

민족미술협의회, 『제 5차 민미협 정기총회에 적극 참여합시다』, 1990.

민족미술협의회, 『1990년도 사업보고』.

민족미술협의회, 『제 2차 총회준비위원회 회의』, 1990. 1. 6.

민족미술협의회, 『제5차 정기총회 자료집』, 1990. 2. 24.

민족미술협의회, 『제2차 중앙위 보고서』, 1990. 4. 1.

b. 미술비평연구회

미술비평연구회, 『미술비평연구회 창립 개소식 보도자료』, 1989.

미술비평연구회, 『한국 모더니즘 미술과 <로고스 · 파토스>』, 1989. 8. 14.

미술비평연구회, 『비평단 집단비평/ 여성과 현실전』, 1989. 9. 29.

미술비평연구회, 『자료집/제 2차 미술비평연구회 총회』, 1990. 1월.

미술비평연구회, 『비평단 세미나/ 현실과 발언과 임옥상』, 1990. 5. 10.

- 미술비평연구회, 『6차운영위원회』, 1990, 5, 27.
- 미술비평연구회, 『12차 운영위원회』, 1990, 9, 28.
- 미술비평연구회, 『3분과 세미나/ 현대사회이론과 이데올로기』, 1990. 12. 5.
- 미술비평연구회, 『진행기록표』, 1991.6-1992.
- 미술비평연구회, 『비평II단 세미나/ 임술년 동인 중 송창 이명복 전준엽 권용현에 대하여』, 1991. 10. 11.
- 미술비평연구회, 『M-L 주의 철학 커리큘럼』.
- 미술비평연구회, 『세미나 자료/ 미학-그린버그의 예술론, 브레히트의 모더니즘론 등 외 다수』.
- 미술비평연구회, 『현대미술사 제 1강/현대미술의 기원과 출발』.
- 미술비평연구회, 『80년대 민중미술관계 단행본(비평)목록』.
- 미술비평연구회, 『80년대 걸개그림운동의 정리』.
- c. 민족민중미술운동전국연합
- 민족민중미술운동전국연합, 『제 9차 민미연건준위 대표자회의 결정서』.
- 민족민중미술운동전국연합, 『90년 민미련사업의 방향과 계획』, 1990. 4- 1991. 3.
- 현실과 발언, 『현실과 발언 10년전』 안내장, 1990.

5-2. 개인관련 서류, 자료

- 박진화, 『‘바람땅(風土)’연작에 관하여』, 1996. 2.
- 이영옥, 『미술운동의 현재와 우리들의 자세』.
- 김봉준, 『뿌리있는 민중적 민족미술을 위하여』.

5-3. 성명서, 전단지외

- 문화예술탄압공동대책위원회, 『문화·예술인 공동 시국선언문』, 1989. 4. 29.
- 민중문화연구회, 『성명서-민중화가 이상호, 전정호의 즉각적인 석방을 촉구하

며』, 1987. 9. 18.

민족미술협의회, 『5공·6공 같은 뿌리 전두환을 비호하는 노태우는 퇴진하라!!』, 1988. 11. 19.

민족미술협의회 · 민족민중미술운동전국연합건설준비위원회 · 경기지역 민중미술실천위원회, 『민족미술협의회를 비롯한 제민주단체탄압에 따른 항의 성명서』, 1989. 4. 12.

6. 인터넷 사이트

김경인, 「작가의 변」, 1993년 10월 개인전 서문,

<http://www.kcaf.or.kr/art500/kimkyungin/text/statement5>.

김경인, 「나에게 있어 그림이라는 것」, 1989년 6월,

<http://www.kcaf.or.kr/art500/kimkyungin/text/statement1>.

퍼슨웹 인터뷰, 「이 유쾌한 씨를 보라 -화가 주재환」

<http://www.personweb.com/viewInterview.jsp?mm=I&idx=60>.

김언호, 「1987년5월기록한‘판금도서목록’」,

<http://www.ohmynews.com/nws-web/view/at>.

전승보, 「1985년 7월 서울풍경 <20대의 힘>전 사건과 미술의 힘」,

민주화기념사업회, 『민주주의와 만나는 희망세상, 2007년 2월호

(<http://webzine.kdemocracy.or.kr/webzine/200702>).

민족미술협의회 홈페이지 <http://www.minart.org/>

한국미술 500인의 공간 <http://art500.arko.or.kr/>

ABSTRACT

A study on Min-Joong art in 1980's.

Chai, Hyo Young

Dept. of Art History

Graduate School of

Sungshin Women's University

This is a study on Min-Joong art in 1980's. Min-Joong art is an extensive movement of art that resisted against the existing art being consistent with formalism and purism, but the whole picture of it hasn't been known enough. This was caused by the current state in that Min-Joong art is not fully researched. Therefore this study firstly has contemplated the process of genesis and development of Min-Joong art positively, and derived the presupposition that it was contemporary in essence, and closely related with the literature.

Min-Joong art, as soon as it appeared in the early 1980's, has broadened its influence, becoming less an art-movement than the one reforming the reality around the later years of the decade. For Min-Joong art was closely related with the state of affairs then. It was the time when the democracy and the nationalism were the topics debated most vigorously, while the resistance against the neo-military-authority, the *Kwangju* democratic uprising being the

symbolic event of it, has been spread across the whole society. Apart from the literature, which took the lead of these discussion, other genres of art like music, plastic art, dance, ect. have gotten to participate, having left the previous conservative position. In this period when the movement of art and culture were directly connected with the social movement, the sense of crisis that art must not look away from the reality any more, brought a rapid spread of Min-Joong art, and the propensity of the movement, in turn, has been changed depending on its relation to the reality.

This study also payed attention to the influence of the literature in the genesis and the development of Min-Joong art. It is generally known that Min-Joong art was connected with the folk literature, but what kind of aspect the connection specifically had hasn't been illuminated yet. Criticising on preexisting Korean art, Min-Joong art has gotten to advocate the recovery of the relation between art and society, which was resulted from the influence of the literature. The folk art in 1960's and 70's, by advocating the commitment to the reality and the inspiration in the historical consciousness, thanks to the nationalist dispute deepened with the 4.19 Revolution, raised questions on the state of the days, in which Korean society tended to seek escapism and shut in, neglecting the cause of the division of country in its essence. Folk literature world has heated controversies, centering on two positions as Paik Nak-Chung founded *Chang-Jak-Gua-Bi-Pyung* in 1996 and Kim Hyun and Kim Byung-Ik *Mun-Hak-Gua-Ji-Sung* in 1970. The theories of folk literature from engagement literature, citizen literature, folk literature, to the third

world literature have held fast to the position that the major contradictions were caused by the tragedy of division of territory. In the course, folk literature came to stand on a position that led the resistance in the Korean society at that time. The influence of literature on Min-Joong art were revealed both in its content and theory. First, Min-Joong art itself has a strong inclination to literature so as to put an emphasis on the delivery of the narrative above everything. Second, in its narrative the nation and the reality of *min-Joong* drew attention. Especially that the geopolitical particularities of Korea, symbolized with the division, were dealt with great importance both in the works of Min-Joong art and the theory has the literature as the background. Thus this study, on the assumption that the relation of Min-Joong art to the literature must be lightened up, attempted to examine how Min-Joong art could've improved the understandings of art in Korean society in 1980's so as to contribute for the expansion and the diversification of art.

From this point of view, first in the chapter II, I've looked into the Korean society in eighties and the cultural movement of Min-Joong. The first section of the chapter deals with the appearance of the Neo-Military-Authority and the advent of the *Kwangju* Democratic Uprising, and the second chapter examines the theory on Min-Joong and the cultural movement of Min-Joong under such circumstances as above said. For the cultural movement of Min-Joong is directly connected with Min-Joong art, its organization, logical configuration and the practical policy. In the chapter III, in these context, I have looked into under what kind of course and dispute the name Min-Joong art has gotten to be

settled as a generic term for engagement art during 1980's. Since a name basically reflects the characteristics and the social context of the named object, the origin and the formation of which must be researched. The chapter IV is focused upon investigating the folk literature that greatly influenced on the genesis and the development of Min-Joong art. In surveying the situation in the literary scene, as the dispute on the engagement literature was heated and led to the theory on national literature in consequence of the 4.19 Revolution, I tried to make clear why Min-Joong art had to rely on the national literature. The chapter V was spent for concerning the realist art, the essential characteristic of Min-Joong art. The first section describes the reappearance of the concrete art in the late 1970's as the background of the genesis of Min-Joong art, the second treats the socio-critical realism in Western art after 19th century in a sense that Min-Joong art is realistic in its narrative, and the last section illuminates the socio-critical realism in the modern art of Korea.

The chapter VI deals with Min-Joong art in the early 1980's. I considered what kind of critical mind and discussion was deployed in this period when Min-Joong art started to quicken and the small group movement was activated, and looked into the characteristics and the activity of the small groups and the exhibitions. Here I tried to reason how the meaning and the area of the Korean contemporary art has changed and expanded , while Min-Joong art was stood out as a movement against the preexisting art, especially the modernist art. The chapter VII gives a light on to the latter half of the 1980's when the

National Art Association was found and Min-Joong art movement turned into a genuine reformation movement of the reality. Here the process is viewed, in which Min-Joong art movement was branched off after the fierce dispute as there problems resulted from the differences of various point of views, were inherent in a turbulent situations. At that point, affected by the dominant logic of social reformation, Min-Joong art was divided into numbers of lines, and changed into a reformation movement of the reality, with the inner conflict being disclosed.

From this study, I could have concluded that Min-Joong art, embodying the spirit of time most intensely in the Korean modern and contemporary art history, has contributed to break down the boundary of art, by restoring the art's relation to society and reestablishing the artists' awareness of being members of the society, in close connection with the national literature that had coped with the political situation since 1960's.