

테두리를 허문 저항미술

이나바(후지무라) 마이*

[서평] 서유리(2022), 『이탈과 변이의 미술:

1980년대 민중미술의 역사』, 소명출판, 528쪽

1. 민중미술 다시 보기

민중미술은 1980년대부터 1990년대 중반까지의 약 15년간에 걸쳐 전개된 미술운동이다.¹ ‘민중미술’이라는 말을 들으면 어떤 이미지가 떠오르는가? 본 저서는 서유리의 두 번째 단독 저작물로 1980년대에 폭풍을 일으켰던 민중미술운동의 역사에 대해서 서술한 것이다. 저자는 20세기 한국 미술사를 연구하면서 대중매체의 시각문화를 연구해 왔다. 그의 연구대상은 주로 전위미술이라고 할 수 있는데 그중에서도 특히 민중미술에 대해서 큰 관심을 가지고 판화운동, 걸개그림, 노동미술 등에 대한 중요한 논문을 발표해 왔다.² 이러한 연구의 집대성이라 할 수 있는 본 저서는 민중미술의 역사를 새로운 시각으로 재구성하는 것을 목적으로 하고 있다. 저자는 민중미술이 한국의 현대미술사에서 중요한 자리를 차지하고 있음에도 그 실제

* 평운대학교 글로컬교육센터 부교수

- 1 물론 현재도 활발히 활동하는 민중미술가는 많다. 하지만 80년대부터 90년대 중반에 걸친 15년이 역시 민중미술의 전성기라 할 수 있을 것이다.
- 2 서유리의 민중미술 관련 논문에는 「검은 미디어, 감각의 공동체: 1980년대 시민미술학교와 민중판화의 흐름」, 『민족문화연구』 79, 2018, pp. 79-126; 「1980년대의 걸개그림 연구: 수행성, 장소, 주체의 변이」, 『한국근현대미술사학』 제37집, 2019, pp. 135-168; 「역행(逆行)의 정치: 한국의 노동미술(1987~1994)」, 『민족문화연구』 제95호, 2022, pp. 337-382 등이 있다.

를 잡기가 어려웠다고 말한다. 그리고 그 어려움을 극복하기 위해 ‘민중’이라는 말을 이곳에서 저곳으로 흘러가게 만드는 ‘유로’(流路)라고 보면서 조금씩 이해가 되기 시작했다고 밝히고 있다(p. 3, 이하 면수만 기재). 민중을 이런 식으로 바라보는 시점은 매우 독창적이고 새롭다.

필자는 약 20년 전에 처음으로 민중미술과 만났다. 1980년대의 민주화 운동과 함께 고조된 정치성이 강한 유니크한 미술운동이라는 것을 알게 되고 본 적이 없는 강렬한 메시지가 넘치는 작품들을 직접 보고서 흥분했었다. 민주주의의 성취를 위한 투쟁에 미술가들이 적극적으로 관여했다는 사실은 일본에서는 보기 드문 일이었기에 미술의 사회적인 역할에 대하여 다시 생각하게 된 계기가 되었다.

그런데 민중미술은 중요한 미술 동향인데도 불구하고 이에 대한 사람들의 반응은 결코 좋지 않았다. ‘그런 거친 그림을 왜?’라든가 ‘포스터 같은 그림이니 예술이 아니다’ 등 대단히 부정적인 의견을 들었었다. 예쁜 그림, 완성도 높은 그림은 높이 평가하고 그런 그림이 아니면 인정하지 않겠다는 식의 비판은 매우 나이브하다고 생각했다. 그리고 민중미술이 제대로 평가받지 못하고 편견만이 존재하는 이유는 무엇일까?라는 의문을 가짐과 동시에 이 미술을 더욱 깊이 알고 싶어졌다. 미술에 대한 기존의 관념을 반전시키는 확실한 무엇인가가 이 미술에 있다는 것을 느꼈기 때문이다.

민중미술에 대한 부정적인 견해가 많은 것이 사실이었으나 한편으로는 수준 높은 연구가 꾸준히 진행되고 있었던 것 또한 사실이다. 공부를 하면 할수록 깨닫게 되는 것은 민중미술이 대단히 다양하고 복잡하다는 것이었다. 사회변혁을 위해 매진한 민중미술가들의 활동은 결코 직선적으로 진행된 것이 아니었으며 미술가와 민중들의 연대가 이루어지면서도 거기에는 적지 않은 갈등이 있었다. 민중미술의 다양성과 복잡함을 해부하는 것은 쉬운 일이 아님에도 저자는 민중이라는 ‘유로’를 따라서 큰 파도처럼 역동적으로 변화해 갔던 미술로 보고 그 궤적을 자세히 더듬어 찾고 있다.

2. ‘정치’미술의 등장

민중미술을 ‘이탈과 변이(變異)의 미술’이라고 보고 해석하려는 시도 역시 매우 흥미롭다. 이탈과 변이란 말은 민중미술의 역사를 새로운 시각으로 재구성하기 위해 저자가 찾아낸 개념으로 민중미술의 본질을 날카롭게 꿰뚫고 있다고 본다. 민중미술은 이전까지의 한국미술계의 여러 관습과 규범들로부터 이탈하여 새로운 이미지들을 만들어 냈으로써 한국사회를 변화시키려 했다. 민중미술은 기존 미술이 다루지 않았던 민중이나 노동자들의 모습을 당당하게 그려냈다. 저자는 이것을 “근본적인 평등주의의 유토피아를 실현하려 한 변이의 이미지들”이라고 보고(11) 민중미술에 대한 기존의 경직된 관점과 연구의 한계에 대해 도전한다.

이러한 도전을 하는 데 있어서 저자가 주목한 것은 ‘정치’라는 개념이다. 민중미술을 정치적이라는 이유로 일축하는 경향은 지금도 있다. 이에 저자는 자크 랑시에르의 정치개념을 가져와 1980년대 미술운동이 시도했던 ‘정치’를 근본적인 차원에서 재해석하려고 한다. 랑시에르는 ‘정치’를 권력에 쟁취와 힘의 행사를 중심에 두는 통치와 구분한다. 통치권력에 의한 정치는 치안(治安, politics)이며 근본적인 의미에서 정치는 “치안의 질서들, 감각적인 것들의 나눔과 배치의 질서가 경계 지은 것들 바깥에서, 배제되고 삭제된 것들을 드러내는 순간에 비로소 발생”한다는 것이다(16).

이러한 관점에서 저자는 1970년대까지 한국미술의 중핵을 이루었던 단색화와 같은 모더니즘 추상회화는 “냉전기 반공주의의 최전선에서 군사 정부 및 이와 결합한 테크노크라트들의 통치성을 가시화한 정치적인 미술이었다”고 한다(14). 민중미술의 등장은 이러한 모더니즘 회화 속에 작동한 통치성이 무엇을 배제했는지를 밝혔다. 즉 민중미술은 치안의 감각적 질서를 부수는 ‘잘못’을 범함으로써 그 규율 또는 질서에서 배제된 존재들을 가시화하는 행위였으며 ‘정치’였다는 것이다. 이러한 저자의 분석은 민중미술을 비판하는 데 사용되는 ‘정치적’이라는 권두사와 같은 말을 통쾌히 뒤엎는

다. 민중미술은 그래서 근본적으로 ‘정치미술’이었다. 작가들은 다양한 방법을 시도하면서 이탈하고 변이했다.

‘정치미술’인 민중미술의 이탈과 변이의 흐름을 추적하는 데 저자는 우선 미술관이나 갤러리에서 전개된 ‘전시장미술’과 투쟁이나 집회 현장에서 활동한 판화와 걸개그림과 같은 ‘현장미술’로 구분하고 분석한다. 이러한 구분은 민중미술 연구에서는 이미 익숙한 것인데 이 책에서는 이들 두 흐름이 이합집산하는 양상을 밝힌다. 특히 저자는 벽화와 걸개그림 등 현장미술에 중점을 두고 있는데 그것은 현장에서 미술가들이 ‘타자’인 민중을 만나 “단힌 경계를 넘어가는 ‘유료’로서 ‘민중’이라는 단어가 미술에 결합된 이유”를 짐작할 수 있기 때문이다(23). 새로운 미술운동이 ‘민중미술’이 된 이유가 여기에 있는 것이며 민중미술의 본질은 바로 현장미술에 있다고 할 수 있다.

그런데 현재 민중미술의 대표작으로 잘 알려져 있는 작품의 대부분은 완성도 높은 전시장미술이다. 한편 현장미술은 어떠한가? 벽화는 제거되었고 걸개그림은 압수당해 남아 있는 작품을 찾기가 어렵다. 저자 역시 현장미술이 “80년대 미술의 고유성을 핵심적으로 드러내면서도, 그 결과물이 미술관 안에 수용되기 어렵기 때문이다”라고 밝히고 있다(501). 완성도가 낮다는 점도 미술관에서의 수용을 어렵게 한 이유이기도 했다. 완성도의 문제는 현장미술에 대한 비판에 늘 동반되는 것이었는데 민중들과 공동작업을 하거나 현장에서 걸기 위해 급하게 만든 걸개그림들은 완성도가 낮을 수밖에 없었다. 아니 아예 완성도 따위는 중요하지 않았다. 저자가 말하듯이 대중들이 적극적으로 미술활동에 참여했다는 점은 1980년대 미술의 새로운 사건이었다. 전문적 미술가들 이외에도 대학생, 노동자, 회사원, 주부 등 그 때까지 미술의 수용자였던 일반인들이 판화와 걸개그림의 제작에 참여하기 시작한 것이다. “미술은 일반인들에게 주어진 규율화된 정체성을 벗어나도록 만드는 이탈의 미디어”가 되었다(25). 이처럼 저자는 1980년대 민중미술에 ‘타자성의 미술’, ‘이탈과 변이’의 미술이라는 관점으로 접근한다.

또 시기적 구분을 1983, 1985, 1987, 1991로 보는데 이들은 앞에서 말한 전 시장미술과 현장미술이 교차하는 시기 바로 그것이다.

3. 미술계의 구조 변동과 ‘새로운 구상화’

민중미술은 1980년대에 갑자기 등장한 것은 아니다. 민중미술의 효시는 1969년에 결성된 ‘현실동인’이며 이후 1979년에 ‘현실과 발언’, ‘광주자유미술인회’가 출범하기까지 약 10년의 간극이 있었다. 제1장에서는 1970년대 한국미술계의 상황과 변화, 그리고 80년대 민중미술의 형성과정에 대하여 저술하고 있다.

1970년대 한국미술계를 석권했던 것은 ‘단색화’라고 일컫는 모노크롬 추상회화였다. 1950년대 후반 유럽 출발의 앵포르멜과 미국으로부터의 추상회화주의의 영향 하에서 추상회화가 미술의 중핵을 이루고 있었다. 한국의 모노크롬회화는 1975년 일본 도쿄에서 《다섯 개의 흰색전》으로 소개되었으며 한국현대미술을 대표하는 동향으로 알려졌다.

그런데 1978년 파리에서 열린 《그랑팔레전》에 출품된 단색화에 대한 현지에서의 부정적인 평가가 미술계의 흐름을 바꾸었다. 평론가 김윤수가 추상회화를 비판하고 반(反)추상 담론을 불러일으켰기 때문이다. 김윤수는 한국사회와 추상은 같은 모순을 안고 있다고 보았고 《그랑팔레전》 논란을 언급하면서 추상미술의 원산지와 비교함으로써 그 차이점과 독창성을 밝히지 않는 한 한국의 추상미술은 “모방이고 외세주의고 문화적 식민지”라는 악평을 피할 수 없다고 경고했다(46).

이러한 추상미술에 대한 비판과 함께 미술계에 새로운 움직임이 가져온 것은 민간자본에 의한 미술장의 구조 변동이었다. 1970년대 후반부터 『계간미술』의 창간이나 중앙미술대전(중앙일보사가)을 비롯한 공모전이 등장하기 시작했다. 이어서 1980년대에 들어서면서 호암미술관 중앙갤러리

(중앙일보사 사옥) 등이 문을 열었다. 이와 같이 미술잡지-미술공모전-미술관과 갤러리의 삼각체제의 구축이 1980년대 초반에 완성되었고 이들은 “상징자본(비평적 명예)과 문화자본(수상경력과 학력), 경제자본(작품판매)을 수여하는(?) 미술제도의 장치로서 미술장의 구조적 토대를 형성했다”(51).

중앙미술대전, 동아미술제 등 1970년대 말에 속속 등장한 민간 미술전은 작가가 미술장에 진입할 수 있는 통로로서의 큰 역할을 하였는데 이 시기 미술전의 새로운 방향은 하이퍼리얼리즘을 대표로 하는 ‘신형상회화’ 계열이었다. ‘형상’이란 말은 국전에서 사용되던 ‘구상’과 구별함으로써 새로운 동향을 창조하기 위해 채택된 개념이었다.

민중미술에서 전시장미술의 대표적인 소집단으로 잘 알려져 있는 ‘현실과 발언’이 결성된 것은 바로 이 시기였다. 오윤, 임옥상 등 서울대 미대 출신자들로 구성된 현실과 발언의 작품의 특징은 주로 두 가지였다. 하나는 상표, 광고, 만화, 사진, 신문의 사용을 통해 대중매체와 상품사회의 현실을 반영한 점이다. 여기에는 포토몽타주와 콜라주와 같은 방법이 채용되었다. 또 하나는 당대의 사회적 현실과 도시적 삶을 비판적으로 바라보는 작가의 관점이 회화 속에 드러났다는 점이다. 이것은 추상이 배제했던 현실과 사회의 단면들을 주제로 가져오고 팝아트적, 다다적 경향을 보여 주는 것이었다. 이러한 방법을 통해 ‘현실과 발언’은 “‘작품’의 미학적 금기를 위반했”고 이탈을 시도한 것이다(84). 이들의 회화는 ‘못 그린 속된’것이라며 보수적인 평론가에게 비판을 받았으나 그들의 작업은 “기존의 미술장에서는 가시화될 수 없는 비미학, 탈미학적 시도들을 과감하게 가져왔”으며 “‘대중’을 경유하면서 엘리트주의적 미술의 엄격한 조건을 위반한 것이었다”. 그러므로 “매끄럽게 단조로운 하이퍼리얼리즘의 화폭을 찢으며 ‘속되고’ ‘못 그린’ 대중의 얼굴이 조금씩 드러나고 있었다”(89).

‘현실과 발언’의 작업은 당시 하이퍼리얼리즘이 주도했던 ‘신형상회화’와의 차이점을 밝히면서 그 위치를 획득해 갔다. 여기서 저자는 『계간미술』에서 이루어졌던 평론가의 대담에 주목하는데 이 대담에서 ‘현실과 발언’

이라는 한 그룹이 하이퍼리얼리즘 경향의 그룹들과 기존의 회화와 대립하는 구조가 되어 미술담론의 지형에 변화를 주기 시작했다. 이 대답은 ‘현실과 발언’을 조명하는 데 중요한 역할을 했는데 이어서 김윤수가 『계간미술』에서 ‘현실과 발언’ 작가들의 작업을 ‘새로운 구상화’로 명명함으로써 확고한 프레임을 설정했다. 이러한 ‘새로운 구상화’의 동향을 더욱 단단하게 만든 것은 1982년 서울미술관에서 열린 《프랑스의 신구상회화전》이었다. 이 전시가 한국에 등장한 ‘새로운 구상화’를 지원하게 된 것이다.

저자는 ‘현실과 발언’에 이어 신학철, ‘임술년’ 그룹을 소개하면서 미술저널과 전시장, 공모전의 연동 속에서 위치를 확보한 ‘새로운 구상화’ 동향을 설명한다. 이들은 미술관이나 갤러리 안에서 활동하는 이른바 전시장미술의 작가들이었다.

4. 현장미술의 확장

저자가 현장미술에 주목하는 이유는 1980년대 미술의 고유성을 핵심적으로 드러내고 있기 때문이다(501). 현장미술의 중핵을 이루는 것은 판화와 걸개그림인데 이것은 1980년대에 등장한 새로운 미술의 형식이었다. 판화와 걸개그림은 기존 미술이 발표의 장으로 삼았던 미술관으로부터 벗어나 성당, 교회, 야학 강습소, 강당, 대학 등에 작품을 걸었다. 또한 중요한 것은 판화와 걸개그림 제작에는 미술가만이 아니라 대학생, 주부, 회사원, 노동자 등 일반인도 작업에 참여했다는 점이다. 이들이 제작한 작품은 미술장에서 평가 받은 미술처럼 매매의 과정에서 순환되는 ‘작품’이 아니었고 잠정적인 공동체를 만들고 서로의 삶을 나누는 매개로 사용되었다. 이러한 미술은 집회 현장에 걸려 선언, 연설, 노래, 마당극 등과 결합하여 사람들로 하여금 규율화된 정체성으로부터 벗어나도록 하는 이탈과 변이의 통로가 되었다(131).

저자가 제창하는 민중미술의 시기구분의 첫 번째인 1983년은 현장미술로서의 판화와 걸개그림이 등장한 해였다. 이 해에 광주의 ‘자유미술인회’ 소속 홍성담의 판화달력이 만들어졌고 시민미술학교가 개설되었다. 달력에 인쇄된 판화는 집 안에서 미술을 접할 수 있는 절호의 미디어로 홍성담 이후 인기 문화상품으로 많이 제작되었다. 시민미술학교는 강좌를 통해 판화 작업을 가르치고 소설가 황석영, 미술평론가 원동석, 최열 등의 강의를 통해서 일반시민들과의 공동체 만들기를 시도했다.

광주시민미술학교의 문제의식과 취지는 ① 기존의 대중문화는 마취와 소외를 만들어 냈다. ② 기존의 미술과 대중문화는 전문성과 기능성에 갇혔다. ③ 이제부터 예술은 생존의 체험, 총체적 삶을 자유롭게 표현하며 그것을 “함께 나누어 가지” 공동체적 소통을 추구한다. ④ 판화는 반(反)독점적이고 어린이의 것처럼 반(反)기능적이며 쉽게 나누어 가질 수 있다. ⑤ 창작과 나눔의 즐거움을 체험하는 가운데 “대중 스스로의 메시지를 획득” 하면서 “정직하고 튼튼한 민중예술”이 만들어진다는 것이었다(151-152).

일반인과 괴리되어 있던 기존 미술을 비판하고 바람직한 미술을 구축하려는 시민미술학교의 자세는 특히 ‘타인의 생존의 체험을 공유’(153)하는 것이라는 말에서도 확인할 수 있다. 실제로 판화 강습을 받은 시민들은 노동현장에서 답사를 하고 목격한 것을 스케치하며 판화를 제작했다. 저자는 이러한 시도를 통해 “미술은 타인과 만나 생존의 체험을 주고받는 미디어이고 이 만남은 누구와도 평등하게 이루어져야 한다는 선언은 한국미술의 역사에서 전대미문의 것이었다”고 한다(153).

저자는 시민미술학교의 운영 방법을 자세히 소개하고 있는데 특히 1986년에 출판된 시민판화집 『나누어진 빵』에 실린 작품들은 판화에 대한 수강생들의 진지한 태도와 시민미술학교가 목표로 했던 것들의 성과를 제대로 보여 주고 있어 감동을 불러일으킨다.

시민미술학교의 활동은 전국으로 확산되어 노동자 야학이나 대학의 판화교실이 개설되었고 사람들은 판화작업을 통해 자신들의 삶을 직시하고

자기 자신에 대한 이야기를 표현할 수 있게 되었다. 또한 노동자들은 자신들의 주장을 새긴 판화를 길가에 붙이고 호소했다. 이렇게 해서 판화는 전시장 밖으로 이탈하였고 미술의 저변을 넓혀 갔던 것이다.

1985년 전국을 순회한 전시회는 판화를 민중미술의 양식적 전형으로 각인시키는 계기가 되었다. 2주에 걸친 전시 기간 중 전반부에는 광주 시민미술학교 수강생의 작품 70여점이 먼저 전시되었고, 후반부에는 작가들의 판화가 《시대정신 판화전》이라는 이름으로 전시되었다. 두 전시를 포괄한 이름이 《민중시대의 판화전》이었다. 이 전시는 무크지 『시대정신』을 발행한 ‘시대정신기획위원회’가 개최한 것이며 이들에 의해 판화가 ‘시대정신’의 주류로 부상하게 되었다(191).

『시대정신』에서 제기된 중요한 주제는 ‘미술의 민주화’였다. 이것이 의미하는 것은 시민 과 민중이 그들의 타자였던 미술을 만남과 동시에 무엇보다도 미술가들 자신이 그의 외부이자 타자인 일반인을 만나는 것이었다(194). 누구나 그럴 수 있는 판화는 ‘미술의 민주화’를 이끌어냈다. 저자는 타자와의 만남은 미술가에게 있어서 자신의 자리를 이탈하는 것이며 이것이야말로 민주주의이며 근원적인 의미에서의 정치였다고 한다. 민중판화는 일본에서도 한국의 민주화운동을 지원하는 사람들에게 소개되기도 했으며,³ 타자와의 만남은 국경을 넘어서 이루어졌다.

한편 걸개그림의 기원은 서울을 중심으로 활동했던 ‘두렁’ 그룹에서 찾을 수 있다. 1983년 7월에 열린 창립 예행전에서 애오개 소극장의 벽에 붙인 〈만상천회 1〉이 그것이다. 김봉준을 중심으로 홍익대 미대생 등이 결성한 ‘두렁’은 이 전시에서 공동벽화, 판화, 만화, 탈, 낙서그림 등을 발표했다. ‘두렁’은 자본주의적 근대 이전의 민속미술을 근원으로 생각했다. 이들에게 있어서 민속미술의 “순박한 자연성, 역동적 여유, 공격적 웃음, 객관적 자기 폭로, 공동적 신명”은 추구되어야 할 가치였다(200).

3 율리文化研究所(1987), 『韓國民衆版畵集』, 御茶の水書房.

‘두렁’은 마당극의 배경으로 그림을 제작했는데 이 마당극과의 만남에 걸개그림의 기원이 있다고 저자는 보고 있다. “마당극은 연극이면서도 현장의 행위로 작용하여 현실과 극적 환영의 이분법적 배치 사이의 막을 찢고 틈을 내며, 이어지는 즉흥적 퍼포먼스로 확장할 수 있는 새로운 극형식이었다”(203). ‘두렁’은 대학생-지식인의 전위적인 문화운동인 마당극의 흐름을 미술로 연결시키면서 경직된 모더니즘을 해체하는 시도를 한 것이다.

1986년까지 실내 집회에서는 ‘굿그림’이 등장했다. 이것은 ‘굿’을 재해석하고 실내 집회에 굿의 형식을 가져오면서, 굿미술이라는 새로운 범주를 만든 것이다. 벽화, 걸개그림, 깃발그림, 벽보그림, 옷과 손수건의 그림들도 집회에서 사용할 것이 제안되면서 이러한 다양한 그림들을 굿-집회용 그림 즉 ‘굿그림’이라 총칭했다. 여기서 걸개그림은 집회 공간의 크기나 집회 주체가 기획한 행사의 성격에 맞춰서 다양해졌고 이후 집회가 가두시위로 확장되면서 광장이나 길가에서 대형 걸개그림이 등장하고 집회의 분위기를 조성하는 중요한 장치가 되어 갔다.

미술의 판도를 넓힌 새로운 미술운동은 1980년대 중반부터 다양한 전시를 개최하면서 그들의 존재감을 알리기 시작했다. 그중에서도 중요한 전시가 1984년에 열린 《삶의 미술전》이다. 3개의 미술관에서 105인의 작가가 참여한 이 대규모 전시에는 ‘현실과 발언’, ‘임술년’ 등 신형상회화 작가에 더하여 현장미술의 ‘두렁’, 광주주의 ‘자유미술인회’, 미술패 ‘토말’, 벽화기획단 ‘십장생’까지 포괄되었다. 평론가들은 이 전시의 반(反)예술, 반미학의 해체적인 성향을 지적했다(233). 마침내 민중미술의 윤곽이 뚜렷이 드러난 것이다.

5. 전시장미술과 현장미술의 합류, 그리고 거리로

1985년은 전시장미술과 현장미술이 합동한 기념비적인 해가 되었다. 우선 7월에 개최된 《20대의 힘전》은 민중미술의 새로운 방향을 제시한 사

건이 되었다. 이 전시에는 35명의 젊은 작가의 작품 110점이 전시될 예정이었다. 그런데 이 전시에 출품된 몇몇 작품에 대해 경찰은 불온하다는 이유를 내세워 철거를 요구하였고 실제로 강제 철거를 진행하였다. 전시장 또한 경찰의 압력으로 폐쇄되었으며 작가들은 연행되었다.

이 사건을 통해 보수적인 미술평론가들은 “가난하고 소외된 특정계층을 가시화시켜서는 안 되며, 미술은 보편적이어야 한다”든가 “사회적인 현실을 다루는 것은 오류”라는 식의 비판을 했다(280). 미학을 추구하지 않는 민중미술은 미술이 아니며, 표현의 자유를 허용할 만한 미술조차 아니라는 것이었다(282). 이러한 비평가들의 비판에 언론의 논설도 동조했고 이로 인해 민중미술은 용공미술이자 반체제 미술이라는 시각이 대중들에게 각인되었다. 이때 각인된 민중미술에 대한 부정적인 이미지가 지금도 뿌리 깊이 남아 있는 것 같다.

《20대의 힘전》 사태를 통해 자신들의 활동이 위기에 처해 있다는 것을 감지한 미술가들은 바로 ‘민족미술대토론회’를 개최하고 1985년 11월에는 120여 명의 작가들이 모여 ‘민족미술협의회’를 결성했다. ‘민족미술협의회’는 그때까지 독자적으로 활동했던 소집단과 작가들이 모여 조직한 전국조직으로 책 출판, 그림마당 ‘민’에서의 전시 등으로 민중미술의 본거지로 가동했다. 특히 ‘민족미술협의회’가 낸 『민중미술』은 민중판화, 걸개그림, 노동미술 등을 담음으로써 민중미술의 방향을 제시했다.

방향성을 모색하면서 민중미술이 그 약동성을 뚜렷이 드러낸 것은 1987년 이후 거리에서의 현장미술의 활약이었다고 할 수 있다. 1987년 6월 항쟁을 겪으면서 거리시위가 폭발적으로 확산되었고 걸개그림을 비롯한 현장미술을 통해 미술가들은 대중을 만났다. 저자는 이때 민중미술이 “대중들의 이타감과 변이를 촉발시키고 통치의 변화를 가져오는 체험을 했다”고 한다(287).

거리 집회 현장이나 대학교 캠퍼스에 등장한 대형 그림은 그 시각적인 힘으로 사람들을 고무하는 데 큰 역할을 했다. “1987년 6월과 7월을 거치면

서 사람들은 통치의 흐름을 파열시키는 대중의 힘을 체험하게 되었”고 거기서 “결개그림은 감정을 응집시키고 변이의 무대를 만들어내는 미디어로 각인되었다”(297-298).

또한 이 시기의 중요한 것은 1987년 7~9월의 노동자 대투쟁을 겪은 노동자들의 정체성 확보였다. ‘근로자’로부터 ‘노동자’로의 변이가 바로 그것이다. 노동자들은 “모멸을 생산하는 불평등의 선을 파계하는 힘으로 당신도 노동자다라고 말하는 평등을 요구”(302-303)했고 이 요청에 미술가들도 응답했다. 미술가들은 노동자들과 함께 그림을 그리고 미술가는 노동자 되기가, 노동자는 미술가 되기가 이루어졌다(303). 특히 김인순과 ‘동지’의 여성 미술가들이 그때까지 배제되어 있던 여성 노동자들의 모습을 가시화했던 점은 여성미술의 등장과 함께 주목할 만하다. 이러한 미술가와 노동자의 결합을 통한 활동들을 보면 민중미술이 대중들의 이탈과 변이를 촉발시켰다기보다는 민중과 미술의 호응 속에서 이탈과 변이가 이루어졌다는 것을 보여 주고 있는 것으로 생각된다.

1980년대 말기의 민중미술은 지역마다 다양한 소집단이 생겼고 이들은 노동자나 농민, 그리고 학생들을 만나면서 공동체를 형성하고 현장미술의 실천의 폭을 넓혀 갔다. 다양한 미술가와 소집단의 집합체였던 민족미술협의회 내부에서는 현장미술의 정치적 투쟁에 편중하는 것을 우려하는 견해가 있었으나 결개그림을 중요한 성과로 인정하기도 했다. 그런데 민족미술협의회는 확장하는 현장미술을 수용하면서도 최종적으로 방향성을 일치시킬 수가 없었고 현장미술과 전시장미술의 대립이 부상하기 시작했다. 전시장미술에 대해 비판적인 작가는 관념적·맹동적 민중주의나 추상적인 민중개념을 비판의 근거로 들고 작품의 관념성과 획일성을 지적했다. 한편 현장미술 측은 전시장미술을 ‘문화주의적 입장’으로 비판했다(366).

이러한 대립이 명확해진 1980년대 말에는 현장미술 진영에서도 일종의 갈등이 부각되었고 이때 등장한 개념이 바로 ‘리얼리즘’이었다. 이것은 ‘과학적’이라는 수사와 결합되어 특정한 결개그림의 내용과 양식을 비판하는

논리로 등장했다(371). 리얼리즘을 갖추지 않은 그림을 비판하고 사회주의적 리얼리즘에 기반을 둔 완성도 높은 걸개그림을 지향하는 또 다른 현장미술의 경향이 나타났던 것이다. 민족미술협의회 안에 조직된 노동미술위원회는 작품성을 높이고 현장미술보다 노동자의 미술 향유권을 확대하는 전시 중심으로 그 활동으로 전향하기 시작했다(435). 공장에서 열린 노동미술 전시는 노동자들을 만나는 대안적인 방법이 되었다.

6. ‘이탈과 변이’의 종속

1989년은 노동현장에서의 요청과 함께 여전히 현장미술이 유효했던 시기였는데 이때 『월간미술』은 1980년대 미술을 정리하는 특집을 기획했다. 이 특집은 1990년대 미술을 전망하는 데 있어서 민중미술의 역사적 의의를 규명하면서도 예술성과 완성도를 기준으로 평가한 것이었는데 이때 민중미술의 응원자였던 원동석은 현장미술의 한계를 지적하면서 비판했다. 그는 현장미술의 작업을 예술성과 전문성을 가지고 분별하고 평가했는데 그 논리는 1980년대 초에 ‘현실과 발언’이 등장했을 때 모더니즘 계열의 비평가들이 던진 비판과 같은 것이었다는 아이러니를 보여 주었다.

1980년대를 통해 지속적으로 변모하고 진화하며 새로운 실험을 전개한 민중미술은 하나의 사회현상이었다고 할 수 있을 것이다. 기존 미술의 범위에서 바깥으로 이탈한 미술은 ‘타자’ 즉 대중을 만나 그들과의 연대와 소통을 시도했고 그러한 소통을 통해 민중들 역시 자신들의 원래 위치에서 이탈하고 정체성을 변이시켰다. 1980년대 말은 민중미술 특히 현장미술의 전성기였다.

1991년 노동운동의 고조와 함께 현장미술은 다시 광장으로 나갔는데 이 해 초부터 시작된 공안정국 속에서 일부 작가들은 국보법 위반으로 구속되었고 동시에 미술운동 내부에서도 현장미술의 철회가 요구되었다. 즉

미술운동의 내부와 외부에서 이탈과 변이의 흐름을 차단하는 치안의 분별과 배제가 물리적으로, 이념적으로 이루어졌던 것이다(480). 민중미술은 더 이상 타지를 찾을 수 없게 되었고 서서히 약화되었다.

이후 1990년대 중반까지 민중미술을 둘러싼 상황은 급격히 변화해 갔다. 민중미술가들의 일부는 서서히 전시장에 자리를 잡았고 큰 화랑에서의 전시를 성공시켰다. 한편 1994년 3월 민중미술의 본거지로 기능했던 그림마당 ‘민’이 문을 닫았고 그 한 달 전인 2월에는 국립현대미술관에서 《민중미술 15년전》이 개최되었다. 국가가 운영하는 미술관에 작품이 수용된 이 전시를 계기로 이탈과 변이의 작업은 종지부를 치게 되었다.

민중미술은 격동의 시대에 통치권력에 저항하고 새로운 미술의 지평을 개척하려고 한 미술가들의 몸짓이자 그것으로 인해 이루어진 큰 물결이었다. 저자는 민중미술을 “해방 이후 현대에 이르기까지 한국 사회가 미술에 부여한 좁고 냉혹한 길, 엄격하게 규율화된 존재의 방식을 흔들어 그로부터 이탈하는 데 성공한 미술”이라고 평가한다(502).

필자는 이러한 평가에 동의하며 ‘이탈과 변이’의 미술의 성공체험은 여전히 유효하다고 생각한다. 민주주의가 경직되고 분단과 격차로 인해 사람들의 대립이 가속화되고 있는 오늘날 민중미술의 경험은 시사하는 바가 클 것이다. 그런 의미에서 이 연구가 국경을 넘어 널리 소개되기를 희망한다.

참고문헌

- 서유리(2022), 「역행(逆行)의 정치: 한국의 노동미술(1987~1994)」, 『민족문화연구』 제 95호, pp. 337-382.
- 서유리(2019), 「1980년대의 걸개그림 연구: 수행성, 장소, 주체의 변이」, 『한국근현대미술사학』 제37집, pp. 135-168.
- 서유리(2018), 「검은 미디어, 감각의 공동체: 1980년대 시민미술학교와 민중판화의 흐름」, 『민족문화연구』 79, pp. 79-126.
- ウリ文化研究所(1987), 『韓国民衆版画集』, 御茶の水書房.