■ 민족문화연구 제79호(2018.05.31), 고려대 민족문화연구원, pp.79-126.

【특집: 한국 근대 문예와 공간】

검은 미디어, 감각의 공동체*
—1980년대의 시민미술학교와 민중판화의 흐름—

서유리**

목 차

1. 서론
2. 판화의 선택, 80년대 판화 붐의 기원
: 1970년대 후반, 80년대 초반의 출판물
3. 시민미술학교: 타자와의 만남의 매개로서의 판화
4. 판화학교의 확산: 노동자 야학과 대학의 판화교실
5. 〈민중시대의 판화〉전(1985): '미술의 민주화'
6. 결론

국문초록

이 논문에서는 1980년대 시민미술학교를 중심으로 판화의 흐름을 추적하고 그 의의를 구명하려고 한다. 70년대 후반 출판물에서 등장하고 시민미술학교에서 다양한 주체들이 제작한 판화의 거칠고 검은 양식적 특징은 주류미술 및 상업미술에 '역행(逆行)'하는 감각을 담았으며 단행본과 달력 등 인쇄물에 실려 대중적으로 공유되었다. 판화는 시민미술학교, 노동자 야학, 대학의 판화학교 등에서 미술가, 대학생, 주부, 회사원, 노동자들이 잠정적인 공동체를 형성하고 만남을 갖는 과정에서 제작되었다. 이 만남에서 미술가들은 일반인들과 만나고, 시민은 도시의 타자들과 대면하며, 노동자들은

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2017S1A5B5A07064755).

** 영남대 미술학부 강사.

임금노동에서 벗어나 자율적인 표현을 경험하고, 대학생은 기성의 미술과 다른 삶의 미술을 경험했다. 이것은 각자가 국가와 자본이 부여한 정체성으로부터 이탈하는 과정이었고, 판화는 그 이탈의 과정에서 미디어로서의 역할을 했으며, '민중'이라는 단어는 그 이탈을 가능하게 하는 '유로(流路)'였다. 시민판화와 작가판화가 같이 전시된 1985년의 〈민중시대의 판화〉전은 '미술의 민주화'를 논의하게 만들었고 전국 대학을 순회했다. 판화를 매개로 집약된 역행과 이탈의 힘은 87년을 가능하게 만든 '감각의 정치'를 실현했다.

주제어: 민중판화, 목판화, 민중미술, 시민미술학교, 노동자 야학, 대학 판화학교, 민중시대의 판화전, 판화달력, 오윤, 홍성담.

1. 서론

판화는 걸개그림과 더불어 80년대 민중미술의 대표적인 장르로 간주되었다. 그러나 일반적으로 인정하는 중요성에 비해서 판화에 대한 연구는 많이 진척되지 못했다.[1] 그것은 판화가 당대 미술과 사회에서 수행했던 역할과 의의를 근본적으로 포착하지 못했기 때문으로 생각된다.

이 논문에서는 80년대의 판화에 대한 논제를 제시하고 이를 실증적으로 검토하려고 한다. 그것은 판화가 하나의 미디어였으며 대중들을 공동체적 감각으로 연결시키는 역할을 했다는 점이다. 첫째, 1980년대에 판화는 전시되고 매매되는 작품으로서만 존재하는 미술의 한 장르가 아니었다. 판화는 직

1) 80년대 판화에 대한 연구로는 배종민, 「광주시민미술학교의 개설과 5.18 항쟁의 대항기억형성」, 『호남문화연구』 제41집, 전남대 호남학연구원, 2007; 「시민미술학교 판화집에 투영된 1980년대 광주시민의 정서」, 『역사학연구』 제32호, 호남사학회, 2008; 기세홍, 「1980년대 민중미술운동에서 미술교육 활동에 관한 연구: 광주시민미술학교를 중심으로」, 전남대 석사학위논문, 2003에서 시민미술학교를 중심으로 살펴보고 있다. 배종민은 5.18의 예술적 형상화라는 문제의식과 관련하여, 기세홍은 미술교육활동사라는 측면에서 고찰했다. 이외에 김경주, 「5월 목판화 운동과 중국의 신흥 목각운동 비교연구」, 『민주주의와 인권』 제3권 2호, 전남대 5.18연구소, 2013; 안한수, 「1980년대 현실주의 목판화에 대한 연구」, 전남대 석사학위논문, 1997; 최상호, 「1980년대 민족미술운동의 판화와 걸개그림 고찰」, 조선대 석사학위논문, 1993 등이 있다. 개별 작가 연구로는 오윤의 작업에 대한 논문이 있다. 김미정, 「1960년대 민족 민중 문화운동과 오윤」, 『미술사논단』 제40호, 한국미술연구소, 2015; 박계리, 「현실동인과 오윤」, 『한민족문화연구』 제39집, 한민족문화학회, 2012. 오윤의 작품과 관련 인사들의 글이 수록된 『오윤』 1-3, 현실문화, 2010이 발행되었다.

접적, 간접적으로 미디어의 역할을 했다. 간접적으로는 그 양식적 특징이 기존의 주류미술 및 상업미술을 거스르는 '역행(逆行)'의 감각을 담아내었고, 완성된 이미지는 흑백대조라는 인쇄상의 용이함으로 인해서 다양한 출판물에 유통될 수 있었다. 무크지, 운동단체의 간행물, 대학신문, 시집, 교회의 주보에서 판화는 새로운 감각으로 이끄는 미디어로 유통되었다. 직접적으로는 반복적으로 인쇄될 수 있는 판각물이라는 성격으로 인해서 포스터나 전단지와 같은 실제 미디어를 생산하는 역할을 했다.[2)]

둘째, 판화는 개별적 제작과 전시의 과정 속에서 사용되었던 것이 아니라, 개인이 모여 소그룹을 만들거나 다른 정체성의 타자들과 만나는 과정에서, 잠정적인 집단적 만남을 갖고 공동체를 형성하는 활동 속에서 제작되고 공유되었다. 판화는 공동체적 만남을 매개하는 미디어였다. 주의해야할 것은 이 공동체적 만남의 성격이 특정한 결사체를 형성하거나 정체성을 요구하는 규정적 활동이 아니라, 기왕의 개별 주체들이 지녀온 정체성을 규정하는 활동으로부터의 '이탈'을 잠정적으로 가능하게 하는 만남이었다는 점이다. 1980년대의 많은 공동체적 만남들이 그러했으며, 판화는 그 만남의 상징적, 직접적 미디어로서 제작되었다.

이러한 관점 하에 이 논문에서는 '민중판화'로 명명되었던 검은 판화들의 미술사적 흐름을 살펴보려고 한다.[3)] 그 기원에는 출판물들이 자리한다. 1970년대 말 진보적 출판사가 발행한 책의 표지에 오윤의 판화가 실려서 민중적인 것과 판화 이미지를 연계시켰으며, 80년대 초 판화달력과 판화시집으로 이어졌다. 광주의 시민미술학교에서 시작한 대중의 판화 제작은 다른 지역의 미술학교로 이어졌고, 야학에서의 여성 노동자의 제작과 대학 판화교실로 확산되었다. 1985년 초 전국을 순회한 〈민중시대의 판화〉전에서는 시

2) 판화가 포스터로 사용된 예들이 존재한다. 시민미술학교에서 시민들의 판화는 전시를 알리는 포스터로 사용되었고, 1987년 6월의 광주에서 작가 전정호는 〈당신은 민주화를 위해 무얼하셨나요〉라는 포스터를 제작해서 시내에 붙였다고 증언했다.(2017년 6월 2일 광주시립미술관에서 작가와의 인터뷰)

3) 80년대의 판화들은 색을 더하지 않고 검은 단색으로만 찍어 흑백의 대조가 뚜렷한 것이 특징이다. 민중판화라는 명명은 1985년 초 신문에서 확인된다. 본 논문 5장 참조.

민미술학교의 판화가 작가의 것과 같이 전시되면서 판화 붐이 불었고, 젊은 미술가들의 판화제작과 미술계 내로의 본격적인 진입으로 이어졌다. 1987년 이전에 판화는 빠르게 확산되면서 미술가를 포함하여 대학생, 노동자, 시민에 의해 다양한 공간에서 제작되었다. 이러한 활동은 한국의 미술사에서 지극히 새로운 현상이었다.

이 논문에서는 판화를 중심으로 80년대 미술을 살펴보면서, 민중미술에 대한 미술사적 서술을 새로운 관점에서 시도해 보려고 한다. 하나는 이 미술에 부여된 정치편향적인 미술이자 완성도 낮은 미술이라는 암묵적인 비평적 관점을 재검토하는 것이다. 판화나 걸개그림 등 80년대의 현장미술을 정치적 이념의 도식화로 간주하거나 미학적 완성도가 낮아서 명작의 자리에 두기에는 부적절하다고 보는 관점은, 보수적인 미술사가들뿐만 아니라 민중미술 범주 내에 있으면서도 전시장 중심의 활동을 했던 작가와 비평가에 의해서도 고수되는 시각이다.[4]

이 논문에서는 '정치'와 '완성도'의 문제를 다른 방식으로 바라보려고 한다. 80년대 민중미술의 정치성은 기왕의 미술이 고수했던 전시장과 미술가의 자리로부터의 '이탈'과 완성도라는 규범에 대한 근본적인 '역행'에 있었다. 이탈과 역행은 미술가가 자율의 영역을 벗어남으로써 그리고 일반인들이 자율의 영역에 들어옴으로써 양방향으로 이루어졌다. 이것은 국가와 자본이 부여한 미술의 자리와 역할로부터의 이탈과 역행이라는 점에서 '감각의 정치'라 할 수 있다.[5]

---

4) 대표적으로 오광수는 "미술운동을 계급투쟁의 무기로서 인식하려는 과격한 모험주의는 정치적, 사회적 정서에 크게 어긋남으로써 스스로 그 발판을 상실해갔다고 할 수 있다"고 했고, "운동으로서의 과격한 추진력은 보여주었지만 예술작품으로서의 형식적 요건들을 갖추고 있지 못했기 때문에 자칫 미술의 민주화가 미술의 저질화라는 인상도 배제할 수 없게 하고 있다"고 지적했다. 『한국현대미술사』, 열화당, 1995, 249면. 민중미술 진영 내의 의견으로서 '현실과 발언'의 평론가 성완경은 "오랫동안 계속된 반독재 투쟁은 (…) 그 문화적 설득력과 진품성을 일정수준 이하로 제약하고 예술적 행동과 그 내용이 상투화, 추상화하는 결과도 초래했다"라고 했고, "예술이 지적인 통어력에 있어서나 관능적인 해방의 힘에 있어서나 무엇보다도 탁월한 것, 성공한 것, 잘 만든 것, 훌륭히 제작하는 것으로서의 활동"이라는 전통적 의의를 경시해서는 안될 것이라고 경고했다. 성완경, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』, 열화당, 1999, 101면, 117면.

5) 정치가 정치권력을 획득하는 문제에 국한되는 것이 아니라, 정체성을 포함하여 공간과 시간, 보

정치는 정치권력의 획득의 문제에만 국한되는 것이 아니다. 근본적인 의미에서 정치는 국가가 질서 유지를 위해 규정한 정체성을 이탈하는 행위에 있다. 정체성은 개인에게 부여된 이름과 가능한 행위의 획정을 통해서 만들어진다. 이때 말할 수 있는 것과 없는 것, 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것을 구분하는 감각적인 것의 배치는 정체성을 구획하는 지표들이다.

한국에서 미술에 부여된 공간은 전문작가들의 작품을 내거는 전시공간이었으며, 외국과 경쟁할 만한 완성도 높은 그림은 작품인지를 가늠하는 지표였다. 서양 현대 미술사조의 학습과 자기화를 통해 얻어낸 성취가 미술로서의 자격과 가치를 결정했다. 미술가 집단은 미술문화의 발전을 이끈다는 의식을 가졌고, 새로운 양식과 주제를 모색하며 완성도 높은 성취를 이룰 것을 과제로 설정했다.[6]

통념적으로 80년대의 미술을 정치적 미술로 사고할 때, 70년대의 추상과 유미주의에 대립하여 리얼리즘의 방법으로 사회비판적 주제를 다룬 점에 주목한다. 때문에 추상 양식에 대한 도전이었던 리얼리즘론의 여러 갈래의 경합을 고찰하는 것이 민중미술 연구의 주요논점이었다.[7] 이 관점으로 성찰하게 될 경우 80년대의 미술은, 주어진 미술이라는 정체성의 범주 내에서 단지 이 미술에서 저 미술로, 추상에서 리얼리즘으로, '단색화'의 구집단에서 '민

이는 것, 들리는 것, 말할 수 있는 것 등 감각적인 것의 배치에 있어서의 싸움이라는 관점은 자크 랑시에르(Jacque Rancière)의 저술에서 확인된다. 자크 랑시에르 저, 양창렬 역, 『정치적인 것의 가장자리에서(Aux bords du politique)』, 길, 2008. 그는 정치는 치안이 부여한 정체성과 그로부터 이탈하려는 정체성-평등의 정체성 사이의 싸움, 혹은 그 사이에 있음이라고 말했다. "정치적 주체화의 논리는 결코 하나의 정체성에 대한 단순한 긍정이 아니다. 그것은 항상 동시에 치안논리에 따라서 고착된 타자가 부과하는 정체성을 부인하는 것이다." 같은 책, 143면. 국가와 자본이 부여한 정체성과 그로부터 이탈해나가는 흐름인 '주체화'는 명백히 구분된다. 정치적 주체화와 관련하여 랑시에르의 논의에 대한 해설로 진태원, 「정치적 주체화란 무엇인가—푸코, 랑시에르, 발리바르—」, 『진보평론』 제63호, 진보평론 편집부, 2015.

6) 예를 들어 70년대 전반에 활동한 전위 그룹 'AG'는 "비전빈곤의 한국화단에 새로운 조형질서를 모색 창조하여 한국 미술문화 발전에 기여한다"라고 선언했다. 『AG』 no.1, 1969. 이 팸플릿에는 마르셀 뒤샹과 루치오 폰타나의 작업이 소개되었다.

7) 김재원, 「1970년대 사회비판적 미술 현상—현실동인에서 현실과 발언까지—」, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004는 70년대에 배태된 '현실주의'를 80년대 민중미술의 맹아로 보았고, 김종길, 「1980년대 사회변혁론과 민중미술1」, 『정치적인 것을 넘어서—현실과 발언 30년』, 현실문화, 2010은 리얼리즘론을 여러 갈래로 나누어 80년대 후반의 사회구성체론의 계보와 연결시키고 있다.

중미술'의 신집단으로라는 미술장(場)의 권력이동 양상으로 스케치되며, 결국 미술사적 발전논리 하에 환원되고 만다.

여기에 80년대 미술의 정치성을 다시 사유해야할 필요가 있다. 이 미술이 근본적으로 정치적인 점은 미술 그 자체를 해체하는 행위를 했다는 데 있다. 미술은 국가와 자본이 마련해 놓은 공간과 자리를 이탈해나갔다. 미술가와 미술은 전시장 바깥으로 뛰어나가 비미술가—학생, 노동자, 주부, 회사원과 만났다. 동시에 주부, 학생, 노동자, 회사원은 자신들의 정체성을 규정하는 행위와 공간을 떠나 자율적인 표현의 영역인 미술에 진입하는 이탈을 시도했다. 이것은 미술과 노동, 자율과 종속, 작가와 일반인을 구분하여 서로의 영역에서 배제하는 정체성의 감각적 구획을 넘어서는 것이었다. 여기서 미술가와 일반인은 평등하게 만나 서로의 몫을 나누어 가졌다. 이 과정에서 미술은 다만 작품이 아니라 공동체적인 만남을 매개하는 미디어로 변모했으며, 전시장이 아니라 성당, 교회, 공장, 학교에서, 미술가가 아닌 학생, 노동자, 시민이 미술을 행위하기 시작했다.

때문에 민중미술의 근본적인 정치성을 재평가하기 위해서는 기존의 미술사 서술에서 취하는 작가 중심의 서술을 보류할 필요가 있다. 운동사적 관점에서 서술된 통사의 구조 또한 미술가 소집단의 형성과 민족미술협의회를 비롯한 조직의 설립과 활동으로 구성되어있다.[8] 이러한 방식은 미술가들이 주도한 담론과 의제설정, 조직 건설에 의해서만 미술의 역사가 만들어졌다는 이미지를 만들어낸다. 그러나 대중에 의한 미술활동이 폭넓게 일어나고 미술이 근본적으로 변이함으로써 미술가들의 활동은 힘을 얻을 수 있었다. 대중의 미술은 조야하고 거칠었다. 그러나 미술이 보여질 만한 '작품'되기를 포기함으로써, 기존의 제도적 미술의 관점에서 본다면 '잘못'을 범함으로써 열려진 공간에는 다양한 미술들이 '정치적으로' 존재할 수 있었다. 이것을 미술사

8) 유일한 통사적 서술인 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991은 조직의 형성과 노선, 활동을 중심으로 구성되었다. 이 책이 세워놓은 틀은 이후의 민중미술관련 논문에서 거의 그대로 따르고 있다. 주요 논문으로는 채효영, 「1980년대 민중미술 연구—문학과의 관련성을 중심으로—」, 성신여대 박사학위논문, 2008.

적 시야 안에 적극적으로 포함시킨다면 80년대 미술의 근본적인 정치성을 포착하여 기존의 통사서술을 보충하고 풍부하게 만들 수 있을 것이다.

2. 판화의 선택, 80년대 판화 붐의 기원 : 1970년대 후반, 80년대 초반의 출판물

1) 출판물의 표지: 오윤의 목판화

판화라는 매체 혹은 장르가 1980년대 중반 붐을 일으키기 전, 사람들은 어떤 경로로 판화의 가능성을 인식하게 된 것일까. 판화를 선택하게 된 이유가 중국의 루쉰(魯迅)의 목판화운동이나 멕시코 작가들의 판화작업에 영향을 받았다고 보면서 외부에서 민중판화의 기원을 찾는 관점은 재고의 여지가 있다.[9] 이 두 외국의 판화가 80년대 활동한 미술가들에게 직접적인 영감을 주었다고 보기는 힘들기 때문이다. 작가 본인의 언급도 그러하지만 무엇보다도 양식적인 면이나 판화가 활용되는 방식에서 멕시코나 중국의 판화와 다르다.[10] 비평가들은 판화가 확산되는 과정에서 선구적인 사례로 중국의 목판화운동이나 멕시코의 판화작업을 연관지음으로써 계보를 확보하고 싶었을 것이다.[11] 그러나, 이 두 예가 80년대 판화의 선택과 확산에 직접적인 영향을 미친 것으로 본다면 그것은 전도(顚倒)된 이해이다. 또한 전통적인 매체라는 점

9) 노신의 목판화 운동, 멕시코 미술, 케테 콜비츠의 작품은 민중미술에 영향을 끼친 외국의 미술로서 통념적으로 거론된다. 예컨대 원동석은 "그 판화운동의 이론적 지평이란 게 노신의 판화운동에서처럼 흑백을 통해 단순하면서 명쾌한 대결매체"라는 점이었다고 언급했다. 원동석, 「한 장의 미술에 담긴 수많은 이야기들」, 『오윤』 1, 현실문화, 2010, 134면.

10) 시민미술학교의 강사였던 홍성담은 외국의 예를 참고하지 않았다고 말했다.(홍성담과의 인터뷰, 2017년 11월 9일, 안산 작업실) 멕시코나 중국의 판화에 대해서는 별도의 섬세한 논고가 필요하다. 간단히 비교해 보자면, 멕시코 판화는 목판이 아닌 동판이나 석판이 많고 보다 정교한 양식이 사용되었으며 기독교적 모티프들이 동원되어 신랄한 사회비판의 메세지를 담아냈다. 중국의 경우, 전통에 기원한 민족주의적 양식으로서 목판화를 주목했고 리얼리즘이 모토가 되었다. 중국과 멕시코 모두 작가들의 작품 활동이 중심이며 양식적 완성도를 추구한 점은 한국과 다르다. '서투름' 혹은 '못그린 그림'이라는 '역행'의 양식과 미디어적 특성, 일반인들의 작품제작이 중심이 된 점이 한국 민중판화의 특징이다.

11) 루쉰의 목판화 운동에 대한 소개는 1984년 발행된 무크지 『시대정신1』에 실린 유홍준의 글이 처음인 것으로 보인다.

이 판화 선택의 근거가 되지도 않았다. 판화는 민족적인 전통성과 직접적으로 결부되는 민화나 탱화 등과는 뚜렷이 구분되는 보다 근대적인 장르였다.[12]

작가들이 판화의 양식적 가능성을 이해하고 선택하는 과정은 무의식적이었을 것으로 추측된다. 그 과정에 영향을 미친 것으로 1970년대 말과 1980년의 단행본 출판물을 고려할 수 있다. 특히 창작과 비평사와 청년사에서 출판한 책들은 민중문학 담론의 기원이 되는 것들이었고, 당시 대학생이었던 미술가들이나 문화운동가들이 접할 가능성이 높았던 서적들이다.[13] 이들 서적의 표지에는 오윤의 목판화와 그림이 실렸다. 예를 들어서 창비신서였던 염무웅의 비평집 『민중시대의 문학』(1979) 표지, 역시 창비신서였던 박성수의 『독립운동사연구』(1980), 신경림의 창비시집 『새재』(1979), 그리고 청년사에서 발행한 『한국논픽션선서1』(1976)과 박순동의 『암태도 소작쟁의』(1980)의 표지가 그것이다.[14]

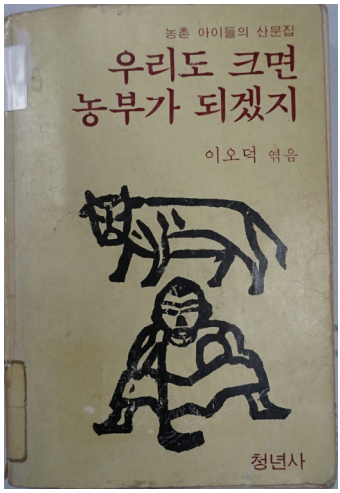
특히 양식적으로 주목되는 것은 청년사에서 발행한 아동문학과 관련된 책들이다.(도1-2) 이오덕의 에세이집 『이 아이들을 어찌할 것인가』(1977), 농촌아이들의 시집 『일하는 아이들』(1978), 농촌아이들이 직접 쓴 일기와 그림을 담은 『우리도 크면 농부가 되겠지』(1979)의 표지는 중요하다. 이 표지의 목판화들은 『민중시대의 문학』이나 『암태도 소작쟁이』와 차이를 보인다. 『암태도 소작쟁이』에서는 반구형태 근육의 기하학적 구성이 큐비즘적인 요소를 보여주며, 『민중시대의 문학』은 그 자체로 피카소의 콜라주적 디자인이다.(도3-4) 이와 달리 『우리도 크면 농부가 되겠지』와 『일하는 아이들』의 표

12) 예를 들어 시민미술학교나 미술집단 '두렁'에서 판화를 소개할 때 그것을 전통적인 장르로 규정하지는 않았다. '두렁'에서는 민화, 탈, 탱화, 문자도 등을 '민속미술'로 규정하며 소개했다. 판화는 여기에 속하지 않았으며 분명히 구분되어 있었다. 두렁, 「산그림」, 국립현대미술관 최열 아카이브, 1983, https://www.mmca.go.kr/research/archiveSpInfo.do(2018.3.31. 검색) 참조. 목판화는 동양과 서양에서 같이 사용되며 근대적 미술장르로도 활용되므로 한국적 전통의 맥락만으로 포섭되기는 힘들다.

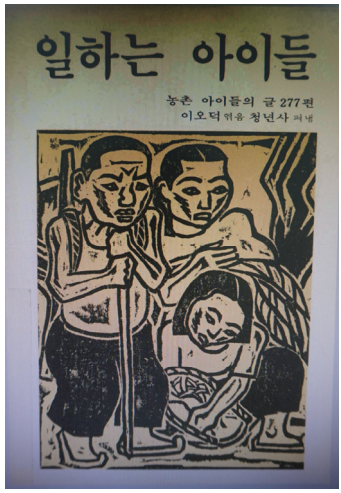
13) 판화가 이철수는 "제가 처음에 오윤 선생의 판화를 보게 된 게 창비 책 표지, 문학이론서 표지였던 것 같은데, 아주 힘이 넘치고 왠지 모르게 낯익고 우리 것 같다는 느낌의 판화를 보여주셨어요." 이철수, 「인간적인 그림」, 『오윤』 1, 현실문화, 2010, 248면.

14) 『한국 논픽션 선서』 1과 『암태도 소작쟁의』는 목판화가 아니라 그림이다. 『암태도 소작쟁의』의 표지는 1976년 발행의 『한국논픽션선서』 1의 속표지를 그대로 가져온 것이다.

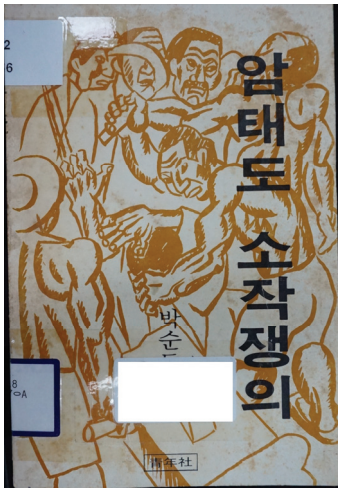
지는 굵고 검은 목각선을 강조하여 단순 소박한 형태로 그려내는 오윤의 독자적인 판화 스타일을 보여준다.



(도1) 『우리도 크면 농부가 되겠지』, 1979.



(도2) 『일하는 아이들』, 1978.



(도3) 『암태도 소작쟁의』, 1976, 1980.



(도4) 『민중시대의 문학』, 1979.

오윤은『우리도 크면 농부가 되겠지』의 아이들 그림을 직접 편집하면서 흥미로워했다고 청년사 사장 한윤수는 회고했다.[15]『민중시대의 문학』과 명백히 구별되는 아이들 책의 표지를 보면, 오윤의 목판화 양식의 형성과정에 규범에서 자유로운 아이들 그림의 영향도 있었을 것으로 추측된다.[16]

80년대 판화의 양식에 영향을 준 인물로 오윤을 꼽는 것은 재론의 여지가 없는 주지의 사실이다. 그러나 오윤의 목판화가 영향을 주었던 통로를 되짚어 볼 필요가 있다. 70년대 말에서 80년대 전반까지 오윤의 목판화가 따로 묶여져 개인전으로 전시된 바는 없다.[17] 또한 그가 활동했던 그룹 '현실과 발언'에 전시했던 작품도 대부분 유화였다.[18] 오윤 자신이 판화의 의미나 가치를 단행본이나 잡지에서 공개적으로 소개한 것도 아니었다. 물론 오윤이

15)「가오리에서 책표지를 시작하다」,『오윤』1, 현실문화, 2010, 210면. 오윤은 아동문학에 관심이 있었다. 그의 작업으로 잘 주목되지 않는『이원수아동문학전집』(1984)의 삽화를 판화로 제작했다.

16) 오윤의 판화가 독자적 스타일을 갖춘 것은 70년대 말 80년대 초이며, 그 양식적 기원은 복합적인 것이다. 논자들은 오윤의 양식과 멕시코 미술과의 연관성을 많이 지적한다. 이것이 80년대 판화 전반에 대한 영향으로 확대 인식된 바가 있다. 물론, 오윤은 멕시코 벽화운동에 대해서 알고 있었으며(흑백도판으로 남은 1969년의 유화「1960년 가」는 멕시코 벽화에 영향받은 작품으로 평가된다), 포사다를 연상시키는 해골 모티프의 판화「기마전」(1974)을 확인할 수 있다. 그러나 이것 외에 멕시코 판화가 오윤의 특유의 양식 형성에 영향을 주었다고 보기는 힘들다. 오윤의 판화가 루쉰의 목판화와 멕시코 미술의 영향, 그리고 한국의 전통회화에 영향을 받았다는 언급은 이석우,「생명의 힘과 맥을 형상으로 떠낸 선구자」,『오윤』1, 현실문화, 2010(이 글은 1988년『미술세계』에 처음 실렸다)이 대표적이며, 다른 논자들에 의해서도 양식적 검증 작업 없이 반복적으로 이야기된다. 그러나 어떻게 얼마나 영향을 받았으며, 오윤 양식의 특성을 무엇으로 설명할 것인가는 앞으로 논의되어야할 과제이다. 김미정과 박계리가 지적한 대로, 판화의 기반이 되었을 오윤의 드로잉에서 양식적으로 명백히 확인되는 것은 서양의 모더니즘 양식, 특히 큐비즘 스타일의 반복적인 학습이다. 김미정, 앞의 글; 박계리, 앞의 글. 이를 통해 얻어진 탄탄한 선적 구성력이 아이들 혹은 노동자 모티프와 결합되면서 얻어진 간결한 형태가 70년대 말-80년대 전반으로 넘어가면서 완성되었다. 이 계기에서 중요한 것은 창작과 비평사와 청년사의 책표지화 제작이다. 오윤의 그림에 대한 인상적 비평과 신화적 안개를 걷어내고 출판미술을 포함한 작업 전체에 대한 섬세한 분석이 필요하다.

17) 1986년 5월 그가 사망하기 두 달 전 '그림마당 민'에서 개인판화전이 열렸다. 이는 80년대 전반의 판화 붐 이후의 일이라서 이를 통해 오윤이 재평가되었다고 볼 수 있다.

18) '현실과 발언' 전시에 내놓은 오윤의 작품은 대부분 유화이다. 1980년 10월의 문화회관에서의 창립전 전시 도록에 실린「안전」이 목판화 양식을 보여주는데 이 전시는 무산되었다. 이 작품도 정확히 판화인지 판화의 양식을 따른 유화인지 확인이 필요하다. 이후 11월의 창립전에 내놓은「마케팅」시리즈(1980, 1981)와「가족」(1982),「원귀도」(1984)는 유화작품이다. 판화 붐이 일기 시작했던 1983년 12월에 '현실과 발언 동인 판화전'이 개최되었고 오윤도 작품을 냈다. 김정헌 외 편,『정치적인 것을 넘어서—현실과 발언 30년』, 현실문화, 2012.

진보적인 출판사의 일을 한 것은 그의 가치관이나 성향을 따른 인간관계를 방증한다. 그러나 그는 자신이 작업했던 목판화에 적극적으로 의의를 부여하여 대중에게 제시하려 하지는 않았다.

판화가 '민중'이라는 단어와 결합하게 된 계기는 70년대 후반에서 80년대 초 진보적인 단행본이나 시집 등 출판물에 표지로 실리면서였다. 그것은 우연한 결합이었을지도 모른다. 문제는 결합된 후의 효과였다. 책을 보는 사람들에게 검고 소박한 판화의 형태는 민중문학 담론이나 민중적 글쓰기 자체와 연결되기 시작했다.

판화의 표지는 진보적인 출판물에서도 소수가 사용되었을 뿐이었다. 그렇지만 이 양식이 매우 돌출적이었던 것은 창비신서의 표지를 일별해 보기만 해도 알 수 있다. 1974년에 발간을 시작한 후 23번째 신서인 『민중시대의 문학』과 27번째 『독립운동사연구』 이전까지, 창비신서의 표지는 모더니즘 조각 작품의 사진이 아니면 그와 유사한 감각으로 포착한 전통적 공예품의 사진을 번갈아 표지에 실었다. 매끄럽게 번쩍거리는 사진과 대척적 지점에 있는 거친 목판화의 이미지는 새로운 감각의 디자인 양식으로 자리잡게 된다.

2) 노동자 수기와 농촌 아이들의 그림일기

미술이 미술가의 자리와 전시장 외부로 이탈하는 시도에 참고가 되었을 작업은 70년대 후반에 출판되었던 노동자 수기와 농촌아이들의 그림일기이다. 『대화(對話)』 지에 실린 「어느 여공의 일기—불타는 눈물」(1976.11, 12)에는 동일방직 여공이었던 석정남 자신의 일상과 노동조합에 참여하고 겪었던 실화들이 기록되었다. 이를 책으로 묶어낸 석정남의 『공장의 불빛』(일월서각)과 유동우의 『어느 돌맹이의 외침』(청년사)은 모두 1984년에 출간되었다. 이보다 먼저 청년사에서 출판한 『비바람 속에 피어난 꽃』(1980)은 70년대 후반 야학에 참여했던 노동자들의 일기를 묶어낸 것이다.

노동자의 일상과 감정을 진솔하게 담아낸 70년대 후반의 노동자 수기는, 대학을 졸업한 지식인들이 주체가 되는 문학 제도와 형식의 범주를 벗어나는

새로운 글쓰기의 예였다. 농촌의 초등학교 아이들이 쓴 시를 묶어낸 『일하는 아이들』과 일기를 담아낸 『우리도 크면 농부가 되겠지』도 그와 궤를 같이 하는 시도였다. 아이들의 글은 아동문학의 전형에 갇히지 않은 진솔한 말투와 사투리로 있는 그대로의 일상을 드러냈다.

주목해야할 것은 이 책에 아이들의 그림과 판화도 실렸다는 사실이다.(도5) 『우리도 크면 농부가 되겠지』에 실린 그림들은 서양식 화법 교육의 흔적을 전혀 보이지 않으며, 자신의 얼굴과 동물을 저마다의 자유로운 그림체로 담아냈다. 특히 간략한 검은 선의 판화는 오윤의 표지와 조응하면서 순수한 양식을 보여준다.

노동자와 농촌 아이들의 일기는 제도화된 문학의 범주에서 요구하는 창작물의 요건을 벗어나는 것이었다. 이 작품들은 정식의 문학으로서 등단의 과정과 비평의 거름망을 거치지 않았다. 언론에 실리는 기자들의 르포처럼 사실의 폭로를 노리거나, 유명 인사들의 고백적 실화처럼 호기심을 충족시키기 위한 것도 아니었다. 일기라는 사적인 장르는 가장 일차적인 글쓰기의 영역이다. 그것은 규범적 전개형식, 수사학, 문장의 구조와 미학, 서정과 서사의 추구 등 등 문학적 규율의 영역과 무관하다. 누구라도 쓸 수 있는 형식에 담겼고, 그렇기에 문학 장치로 규격화되지 않은 이 글들은 문학의 제도권 바깥에 위치한 주체의 목소리를 담아낸 것이며, 일차적이고 원초적인 글쓰기 방식인 말하고 싶은 것들을 토해내는 수단으로서의 글쓰기를 전경화한 것이다. 바야흐로 문학 바깥의 문학, 문학가 아닌 주체들의 글이 출판되고 주목되었다.[19]



(도5) 6학년 김미영, 「소」, 『우리도 크면 농부가 되겠지』.

19) 수기나 르포 등 1970-80년대 민중의 자기 재현물에 대한 문제제기적 논문으로는 천정환, 「서발턴은 쓸 수 있는가—1970-80년대 민중의 자기재현과 민중문학의 재평가를 위한 일고—」, 『민족문학사연구』 제47호, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2011.

말하지 못했던 이들이 말문을 열어갔던 문학계의 변화는 기존에 미술로 간주되지 않은 것들이 출판되고 전시되는 흐름과 그 방향을 같이 했다. 『우리도 크면 농부가 되겠지』에 실린 소박해서 놀라운 아이들의 판화는 오윤의 판화와 더불어 시민미술학교를 예견하는 것이다. 판화를 매개로 가시화되지 못했던 것들이 현시되어가는 변화가 이루어지고 있었다.

3) 판화달력과 판화시집

판화는 80년대 초반에 적극적으로 상업적 인쇄물과 결합했다. 달력은 미술작품을 일상에서 접하게 만드는 유용한 미디어이다. 이전에 기업의 홍보용으로 제작된 달력에는 좌상(坐像)의 여인을 세심하게 그린 유화나 소슬한 산촌의 풍경을 담은 동양화가 선호되었다. 검고 거친 판화가 달력과 결합되기 시작한 것은 1983년이다.

한마당 출판사에서 만든 홍성담의 판화달력은 이후에도 인기를 끌었던 운동권 문화상품의 시초이다. 12개의 판화 하단에는 일기에서 가져온 글귀들이 덧붙여졌다. 판화는 이미 초현실주의에서 표현주의에 이르는 스타일의 유화작품을 전시했던 작가의 작품으로서는 의외의 것이었다.[20] 양식은 오윤의 것과 달랐고, 훈련된 칼질이나 조형적 구성을 과시하려는 의도도 적었다. 공장에서 미싱을 돌리는 여공, 야간 포장마차에서 소주를 마시는 사람들, 가뭄에 괴로워하는 농부, 무언가 절망에 찬 남자의 웅크린 몸이 양식적으로 저마다 다르게 그려져 있다.(도6) 덧붙여진 짧은 글은 예술청년적인 고뇌와 방황을 엿보이며, 황석영 등 문학가와의 만남과 정신적 변화를 짧게 드러냈다.

갓 등단한 젊은 화가가 전시용 유화에서 검은 판화의 인쇄물로 전격적인 방향 전환을 선언한 달력의 머리말에서 『시와 경제』의 동인이었던 황지우는 이를 리얼리즘으로 독해했다. 그러나 주제에 대한 통념적인 해설보다도 흥미로운 지적은 그림을 달력에 담는 미디어적 방식에 대한 통찰이었다. 그는 달력

20) 홍성담은 1980년 11월 19-25일 삼양백화점 3층 전일미술관에서 첫 개인전을 열었다. 초현실주의, 표현주의, 후기인상주의의 고갱 등 다양한 양식이 시도되었다. 도록인 『홍성담전』이 국립현대미술관 최열 아카이브로 소장되어있다.

과 결합하는 방식으로라도 그림은 액자, 화랑의 벽, 박물관의 유리막과 같은 “모든 예술적인 테의 감금 상태로부터 벗어나야 한다”고 말했다. 또한 “그림은 싸게, 쉽게 보여져야 하며 또 두루 공유될 수가 있어야 한다. 그런 의미에서 다량의 복제가 가능한 판화는 그림의 사유재산화, 귀족화로부터 벗어날 수 있게 하는, 사용할 수 있는 수단 가운데 가장 유용한 표현수단이다”라고 사회경제학적 측면에서 판화의 의의를 규명했다. 이 언설은 이후에도 판화와 관련해서 반복되었던 반자본주의적, 미디어적 성격에 대한 날렵한 지적이다.



(도6) 「가뭄」, 『홍성담 판화집 열두마당』, 1983.

판화가 출판물과 결합되는 과정에서 젊은 시인들의 시집 또한 주목된다. 김정환의 『사랑노래』(청년사, 1984)에서 시민미술학교의 판화작품을 싣거나, 풀빛출판사에서 박노해의 『노동의 새벽』 등에 판화를 사용하면서 대중의 시야에 판화의 양식이 각인되었다. 오월시 동인들의 시를 조진호, 김경주의 판화와 결합시킨 『오월시 판화집』(한마당, 1983)은 그 시초가 되는 출판물이다.(도7) 조진호와 김경주의 판화는 홍성담, 오윤의 판화와도 다른 양식을 보여주었고 서로 간에도 스타일이 달랐다. 장식적이고 기성적인 판화의 스타일을 포함하고 있었고 다색을 사용하기도 했다. 추상의 세련된 양식이나 마티스의 회화를 연상시키는 것도 있었다. 몇몇은 토속적인 모티프들을 선택하기도 했다. 그러나 전반적으로 검



(도7) 조진호, 「영산포7」, 『오월시판화집』.

고 굵은 선들이 만들어내는 강렬하고 거친 느낌은 80년대 판화 특유의 감각을 보여준다.

요컨대, 70년대 후반에 판화는 진보적인 단행본의 표지화로 시작하여, 1982년에서 1983년에 이르러 젊은 시인들이 기획한 판화달력과 판화시집에서 유통되기 시작했다. 출판 미디어를 통해서 대중들과 만나기 시작한 것이다. 이후 판화가 전면적으로 미술계의 흐름으로 부상한 것은 시민미술학교의 시도로부터였다.

3. 시민미술학교: 타자와의 만남의 매개로서의 판화

1) 장소, 방법, 참가자

시민미술학교를 처음 실시한 곳은 전라남도 광주였다. 1983년 8월 8일부터 14일까지 첫 시민미술학교가 개최되었다. 이후 시민미술학교라는 방식의 강좌는 목포, 이리(익산), 대구, 부산, 성남, 서울 등에서 실시되었다. 현재 정확하게 확인되는 개최 내역은 아래 표와 같다.[21] 그러나 이보다 많은 횟수의 시민미술학교가 여러 장소에서 개최되었을 것으로 추측된다.

■ 시민미술학교의 개최시기와 장소

	개최시기	장소	명칭	특기사항
1	1983년 8월 8일-12일 (13-14일간 전시)	광주	1기 시민미술학교	
2	1983년 9월 23일-27일 (28-30일간 전시)	목포	시민미술학교	목포 YMCA 극회민예주최
3	1983년 12월 16일-23일 (1984년 3월 3-11일간 전시)	광주	2기 시민미술학교	현장견학 시작
4	1984년 1월 16일-22일	서울	시민미술학교	
5	1984년 3월 19일-25일	부산	시민미술학교	부산 YMCA 주최

21) 배종민은 1992년까지 시민미술학교가 시행되었다고 했으나, 국립현대미술관의 최열 아카이브 자료에 있는 시민미술학교 팸플릿으로 확인되는 바는 1989년까지이며 신문기사로는 1990년까지 확인된다.

6	1984년 7월 9일-16일	광주	3기 시민미술학교	
7	1984년 (2월) 일시불명	성남	시민미술학교	
8	1984년 (4월) 일시불명	이리	시민미술학교	
9	1984년 (7월) 일시불명	인천	시민미술학교	
10	1984년 11월 26일-30일	서울	연세대판화교실	시민미술학교초빙강사.
11	1985년 1월 16일-21일	광주	4기 시민미술학교	탈놀이 중심. 판화 없음.
12	1985년 7월 22일-30일	광주	5기 시민미술학교	
13	1986년 1월 15일-23일	광주	6기 시민미술학교	
14	1986년 7월 22일-31일	광주	7기 시민미술학교	
15	1987년-1988년 중. 일시불명	광주	8기 시민미술학교	
16	1989년 1월 24일-31일	광주	9기 시민미술학교	
17	1989년 1월말-2월초	부산	시민미술학교	부산미술운동연구소 주최
18	1989년 2월-1990년 8월 이전	광주	10기 시민미술학교	
19	1990년 8월 4일-11일	광주	11기 시민미술학교	

실행 주체는 광주의 천주교 정의평화위원회와 카톨릭센터였다. 1985년의 시민미술학교 팸플릿을 보면, 카톨릭센타에서는 시민교양강좌, 시민미술학교, 시민민속교실, 주부대학, 숙녀교실, 가나혼인강좌, 심성개발훈련 등의 대중적 문화강좌를 열고 있었다. 따라서 이 미술학교를 특정한 정치적 목적을 위한 조직, 특히 민중주의적 의식화를 위한 학교로 보는 것은 오해이다.

그것은 미술학교 앞에 붙여진 '시민'이라는 말에서 확인된다. 관제동원의 의미를 담은 '국민'이라는 말과 구분되고, 상업적이고 쾌락적인 미디어 문화에 오염된 존재라는 함의를 지닌 '대중'과 차별되며, 피지배계급을 지칭하기에 불온하고 위험한 '민중'이라는 단어와도 거리를 두었다. 판화실기를 지도했던 홍성담에 의하면, '시민'은 보편적인 상식을 가진 주권자 대중이자 민주주의의 주체라는 의미를 지녔으며,22) 비교적 정치적으로 중립적이고 온건한

22) 홍성담과의 인터뷰(2017년 11월 9일, 안산작업실)에 의하면, '시민'은 민주주의적 주체를 의미한다고 했다.

함의를 가진 것이었다.

시민미술학교 실기 강좌를 이끌고 간 이들은 홍성담, 백은일, 전정호, 이상호 등 광주 지역의 미술인들이었다.[23] 실기 이외에도 강연이 있었는데 주요 강사로는 황석영, 문병란, 송기숙, 원동석, 최열, 최민화, 김윤수 등 문학가, 평론가, 화가, 교수 등이 있었다. 강연시간은 1984년경까지는 매 기당 4회 정도가 배정된 것이 확인되지만 1985년부터 강연자들의 명단이 확인되지 않는다. 초기에는 강연의 비중이 컸다가 점차 참여자들의 실기 중심 프로그램으로 변화했다.[24]

대중을 상대로 하는 미술실기 강좌는 서울의 미술집단 '두렁'에서도 1983년 6월에 시도했다.[25] 그러나 이들은 대중강좌 형식을 정교하게 만들고 지속적으로 발전시키지는 않았다. 그래서 판화 중심의 대중강좌가 모델로 정립되고 확산된 데에는 광주의 미술학교가 중요한 역할을 했다고 판단된다.

온건한 호명으로 시작한 '시민'미술학교는 내적으로는 전라남도 지역의 '민중'운동의 흐름과 관련이 있었다.[26] 광주지역 출판사이자 소극장으로 1983년 설립된 '일과 놀이'가 발행한 무크지가 그것을 확인시켜 준다. 시민미술학교 1기를 마친 후에 홍성담이 작성한 보고서가 『일과 놀이1: 내 땅을 딛고 서서』(1983.10)에 실렸다. 주요 필자 윤기현은 농부이면서 전라남도 기독교 농민회의 총무를 맡았고, 자신의 경험을 토대로 수기문학을 개척한 인물이다.

이 무크지에서 주목되는 것은 노동자들의 글이다. 〈노동요〉 부분에서는 금

---

23) 홍성담은 조선대학교 미술교육과를 졸업한 작가이며 최열과 함께 광주자유미술인협의회(1980)를 결성했다. 백은일, 이상호, 전정호는 홍성담의 조선대학교 후배이다.

24) 시민미술학교의 판화집인 천주교 광주대교구 정의평화 위원회 발행, 『나누어진 빵』(1986)의 머릿말에도 "해가 거듭되는 동안 프로그램의 내용이 다양해지고 강좌위주의 프로그램이 실기위주로" 바뀌었다고 밝혀두었다.

25) 민중미술편집회, 『민중미술』, 공동체, 1985에 실린 자료에 의하면 두렁의 애오개미술학교는 1983년 6월에 개최되었다. 시대정신기획위원회, 『시대정신2』, 일과 놀이, 1985, 141-150면에 실린 「좌담회—민중시대의 판화운동」에서 두렁에서 활동했던 장진영은 그동안 3회의 대중미술교실을 열었다고 언급했다. 그러나 두렁의 대중미술교실 활동에 대한 자료로는 『민중미술』에 실린 1983년 6월의 것이 유일해서, 나머지 두 번의 미술학교에 대한 구체적인 자료는 앞으로의 확인이 필요하다.

26) 홍성담은 윤한봉, 황석영이 관여했던 광주의 '현대문화연구회'에 1979년경부터 참여했다. '현대문화연구회'는 '민중문화운동연구회'(1984)의 전신이 되는 단체이다.

속, 화학, 목재, 기계 분야에서 일하는 노동자들의 시와 일기가 생생하게 실렸다.[27] 농민 서정민이 편지글로 농가 부채에 대한 질문을 던지기도 했다. 무크 2집『일과 놀이2: 우리네 살림엔 수심도 많네』(1985.6)에서는 농촌어린이(덕치국민학교)들의 일기가 실렸다. 이 글들은 70년대 후반에 시작된 노동자와 농촌 아동 글쓰기의 흐름을 전라도 지역에서 이어간 것이다. 여기에 시민미술학교의 판화작품들과 그 보고서가 실렸던 것이다. 말하자면 미술 분야에서의 수기와 일기문학의 시도였던 것이 시민미술학교였다.

그렇다면 시민미술학교의 참여자는 노동자와 농민이었을까? 그렇지는 않았다. 미술학교가 열린 지역은 대부분 도시였다. 또한 수강자는 일주일 이상의 기간을 두고 매일 카톨릭센터 강좌교실로 참석해야 했다. 노동자들이 이런 여유를 갖기는 힘들다. 또한 오천 원에서 칠천 원 사이의 회비를 재료비와 현장답사비를 위한 참가비로 내야했다. 광주의 경우 시민미술학교는 1월 말과 7월 말에 개최되었는데, 이 시기는 주로 학생들의 방학기간이었다. 강의 시간은 퇴근 후를 고려하여 저녁인 경우도 있었지만 낮인 경우가 더 많았다.

현재 남아있는 참여자들의 명단에서 확인되는 것은 여성들의 비중이 60퍼센트 이상이라는 점이다.[28] 이들은 대부분 20대로,「시민미술학교 보고서」의 좌담회에 의하면 "여기 모이신 분들은 거의 결혼도 하지 않은 아가씨들이고 총각들"이었다.[29] 설문조사 결과 분석이 남아있는 1회의 경우, 응답자 60명 중 20-24세의 참여자가 34명으로 가장 많았고, 25-29세가 12명으로 다음의 비중을 차지했다. 여성은 41명이고 남성은 19명이었다. 직업별로는

27) 백낙청은 1983년의 새로운 출판문화 운동인 무크지 발행 양상을 정리하면서, 광주의 무크지『일과 놀이』가 노동자와 농민들의 글을 담은 점에 주목하고 "매우 참신하고 촉망"된다고 말했다.「1983년의 무크운동」,『민족문학과 세계문학2』, 창작과 비평사, 1985, 121면. 당시 무크지들은 문학가들이나 문화운동가의 글을 주로 실었으나,『시와 경제』의 경우 2호에서 노동자인 박노해의 시를 싣기도 했다.

28) 전시 팸플릿에 의하면, 광주의 경우 3기(1984.7)에 참여한 명단 33명 가운데 남성으로 추정되는 이름은 7명, 5기(1985.7)의 경우 44명의 참가 명단 가운데 13명, 6기(1986.1)는 46명 가운데 14명, 7기(1986.7)에는 32명 명단 가운데 6명, 9기(1989.1)에는 30명 가운데 9명이 남성으로 추정된다. 전시 참여자 명단을 중심으로 한 것이기 때문에 전시용 팸플릿이 남아있지 않은 경우에는 이름을 확인할 수 없다.

29) 윤기현 외,「시민미술학교보고서」,『일과놀이1: 내 땅을 딛고 서서』, 일과 놀이, 1983, 133면.

학생이 39명으로 60퍼센트의 비중이었고 직장인도 15명으로 25퍼센트였다.[30] 20대 여성과 학생 중심의 참여자들이었다.

시민미술학교의 실기강좌의 중심은 판화제작이었다. 모든 강좌에 판화제작이 실시되었으나 예외적으로 4기에는 탈 제작과 탈놀이만으로 프로그램이 짜여졌다. 때로는 얼굴 그리기가 실시되기도 했고, 즉흥 촌극을 같이 하기도 했다. 판화의 종류는 판각이 쉬운 고무판이 중심이 되었고 목판화도 제작했다.

제작된 판화는 프로그램의 끝에 전시되었다. 이때 전시회를 선전하는 포스터로 수강자들의 판화가 광주시내 곳곳에 붙여졌다. 전시자의 명단과 소감, 선정된 판화작품을 갱지에 마스터 인쇄하여 만든 팸플릿이 제작되었다.(도8) 8페이지짜리 팸플릿의 수가 2000부였다는 기록으로 보아, 많은 사람들이 전시를 보았던 것으로 추측된다.[31] 수강생의 작품을 500원씩 판매하기도 했다. 이틀 동안 500여점의 상당히 많은 판화가 판매되었다고 한다.[32] 판화 제작을 위한 현장견학은 1983년 12월 2기 광주 시민미술학교에서부터 시작되었다. 견학장소로 확인되는 곳은 전남 화순 탄광(2회), 성모마을(2회), 시장(2회), 소화(小花) 자매원(2회, 여성정신장애인요양원), 장터, 농촌 등이 있었다.[33]



(도8)「시민미술학교 팸플릿」, 1984.7.

30) 같은 글, 125-129면. 설문지 분석에 의하면 15세 미만이 2명, 15-19세가 5명, 30세 이상이 7명이었다.

31) 1985년 8월 광주의 5기 시민미술학교 전시 팸플릿에서 확인했다. 이 자료는 국립현대미술관 최열 아카이브에 소장되어있다. 홍성담과의 인터뷰에 의하면, 당시 광주에서는 문화적 행사가 있으면 크건 작건 즉각 많은 이들의 관심의 대상이 되었다고 한다.

32) 윤기현 외, 앞의 책, 136면.

33) 1986년에 기존의 것을 보충하여 쓴「시민미술학교 보고서」에서 홍성담은 "폐질환자 수용소,

2) 취지: 공동체주의와 평등주의

시민미술학교의 취지는 「시민미술학교를 개강하면서」에 잘 나타나 있다.[34] 여기에 제시된 몇 가지 논리들은 이 새로운 미술적 만남이 어떤 의미와의 결합을 추구하며 시도되었는지를 알려준다. 그것은 다음과 같다. ① 기존의 대중문화는 마취와 소외를 만들어냈다. ② 기존의 미술과 대중문화는 전문성이나 기능성에 갇혔다. ③ 이제부터 예술은 생존의 체험, 총체적 삶을 자유롭게 표현하며 그것을 "함께 나누어 가지는" 공동체적 소통을 추구한다. ④ 판화는 반독점적이고, 어린아이의 것처럼 반기능적이며 쉽게 나누어 가질 수 있다. ⑤ 창작과 나눔의 즐거움을 체험하는 가운데 "대중 스스로의 메세지를 획득"하며 "정직하고 튼튼한 민중예술"이 만들어질 것이다.

이 글에서 반복해서 나오는 비판은 기능주의와 전문주의에 대한 것이다. 이것이 대중의 참여를 가로막고 대중을 소외시키고 있다는 것이다. 이 상황은 예술과 대중문화에 똑같이 적용된다. "대중문화의 가능성은 계획된 기능주의와 폐쇄적인 전문성으로 거의 모든 매체가 대중의 비판적 참여를 가로막고 있거나 대중으로부터 스스로 고립되어 가고 있습니다." 예술 또한 무비판적으로 서양에서 도입되어 방법과 기술을 추종하면서 수용자의 개성을 훼손시켰다. 예술은 "기능이나 전문성의 문제가 아니라, 한 시대의 총체적 삶이 표현되어야 하는 것이 문제입니다"라는 것이다.

그렇다면 시민미술학교가 창안하는 올바른 미술, 미래의 미술은 어떤 것이어야 할까. 그것은 우선 "한 시대의 총체적인 삶의 표현"인데, 그려내는 사람의 전문적 능력이나 천재적 성과를 통해서 이루어지는 것일 수 없다. 그것은 소박하게 "다른 사람들의 생존의 체험을 겸허하게 받아들이면서 서로 공유하는 자세에서 이루어질 수 있다."

음성나환자촌, 양로원, 탄광, 시장터, 농촌현장, 노동현장"을 방문했다고 한다. 천주교 광주대교구 정의평화위원회 편, 『나누어진 빵』, 천주교 광주대교구 정의평화위원회, 1986, 33면.

34) 『일과 놀이1』의 「시민미술학교보고서」에는 「시민미술학교를 개강하면서」라는 제목의 글이 실렸다. 이 글은 이후 전시 팸플릿에 「시민미술학교의 의의」라는 제목으로 계속 실렸다. 이 두 글은 세부에 있어 문장표현이 조금씩 다르고 빠진 문장이 있지만 내용은 거의 같다. 여기서는 처음 작성하여 문장이 조금 더 자세한 「시민미술학교를 개강하면서」를 참고했다.

무엇보다도 "타인의 생존의 체험의 공유"라는 구절은 단순하면서도 명징하게 미술학교가 추구하는 바를 이야기 하고 있다. 살아온 삶의 체험을 혼자만 가지고 있는 것이 아니라 나눔으로써, 그 나눔의 과정 속에서 미술이, 예술이 이루어진다. 그러한 한에서라면 예술은 화가나 시인들만의 것이 아닐 터이다. 예술은 특정한 능력과 전문적 경력을 가진 자들에게 허락된 것이 아니다. "누구나 그리고 깎고 파고 찍어서 자신의 기쁨과 아픔의 체험을 남에게 전하고 받을 수 있다." 그 전달과 소통의 과정에서 만나는 것은 자기 자신이 아니라 타인이다. 즉, 미술은 나의 삶을 타인과, 타인의 삶을 나와 나누는 과정의 매개체인 것이다. 즉, 미술은 타인과 나의 삶을 이어주는 미디어이다. 미술이라는 미디어를 통해서 나는 타인이 될 수 있고 타인은 내가 될 수 있으며 그 과정에서 우리는 공동체를 경험할 수 있다.

누구나 미술가가 될 수 있으며, 미술은 자신의 삶의 표현과 나눔이라는 이 명징한 주제는 공동체주의와 평등주의라고 할 수 있는 명제 하에서 미술가와 미술의 자리를 선언한 것이다. 미술가의 능력은 그것이 없는 타인을 소외시키고 열등하게 만드는 능력이 아니며, 미술품은 소수의 몇몇 만이 감상하고 평가할 수 있는 전문적 특수 연구 대상이거나 재벌들만이 소유할 수 있는 희소재이어서는 안 된다. 왜냐하면 인간이 만든 모든 것은 균등히 주고 받아야 하기 때문이다. 미술뿐만이 아니라 인간의 모든 창작물들은 "어떤 문화적 창조물이 되었거나, 공장의 생산품에서 한 알의 감자에 이르기까지, 신 앞에서 사람이 지어낸 모든 것은 사회와의 유기적 관계 속에서 균등히 주고 받아야만 하는 것입니다." 이 도저한 평등주의는 다시 강조된다. "함께 나누어 가진다는 의미 속에는 누군가 독차지 하는 사람이나 아무 것도 가지지 못한 사람이 없어야 한다는 기본적인 약속이 전제되어 있는 것입니다."

미술은 타인의 생존의 체험을 받아들이며 타인과 만나는 미디어이고, 그 만남은 누구나 평등하게 이루어져야 한다는 이 선언은 한국 미술의 역사에서 전대미문의 것이라 할 수 있다. 이러한 미술관은 시민미술학교에서만 밝혀진 것은 아니었다. 특히 "함께 나누어 누리는 미술"이라는 구절에서 드러나는 평등주의적, 공동체주의적 미술관은 서울의 미술집단 '두렁'에서 1983년 제

작한 팸플릿『산그림』에서도 밝혀져 있었다.

그렇지만, 민중미술의 효시적 집단으로 간주되는 미술가 단체인 '현실과 발언'에서는 찾아볼 수 없는 요소이다. '현실과 발언'은 현실에 대한 비판적 발언이라는 모토로 기존의 미술과 다른 새로운 미술을 추구했다. 그러나 미술가의 전문성과 전시중심의 활동, 그리고 미술가와 비미술가의 경계, 미술의 전문성과 비전문성의 경계를 넘어서는 시도를 명시하거나 구체적으로 실현하지는 않았다. 키치나 대중문화의 형식들을 가져오는 시도를 보여주었으나, 미술작업 자체의 전문성과 기능성을 해체하는 것은 아니었다. 이것이 전시중심의 활동에 그쳤던 '현실과 발언'이나 '임술년' 등 미술가 집단의 활동과 시민미술학교의 활동이 근본적으로 다른 점이다. 이들이 지녔던 자유주의적 태도는 시민미술학교에서 보이는 공동체주의적 태도와는 달랐다.

3) 판화의 의의: 미디어이자 양식

시민미술학교에서 판화가 선택된 이유는 무엇일까. "반독점적이면서 어린 아이들의 그것처럼 순수한 표현을 얻을 수 있는 반기능주의적 측면을 가지고 있습니다"라고 「시민미술학교를 개강하면서」는 설명했다. 그렇지만 판화가 본래적으로 반기능주의적인 것은 아니다. 판화에서도 동판화나 석판화 등은 전문적 기법에 속하며 다루기가 어렵다. 목판화나 고무판화의 경우에도 세밀하고 정교한 인쇄를 위해서라면 조각칼을 다루는 숙련된 기술이 필요한 것이다. 다시 말해서, 판화는 기능성이나 전문성과도 연관될 수 있다.

그런데도 이 글에서 지적하듯이 판화를 반기능주의적, 반전문주의적 방법으로 이해하게 된 것은 왜일까? 그것은 우선, 앞 장에서 살펴보았듯이 오윤의 판화가 단행본 출판물과 결합하면서 가지게 된 양식적 상징성 때문으로 판단된다. 오윤이 만들어낸 간략, 단순한 형상의 검은 목판의 양식은 훈련되지 않은 아이들의 그림이나 노동자들의 글과 결합하면서 '민중성' 내지는 '소인성(素人性)'이라할 감각을 획득하게 되었다. 판화가 기능성이나 전문성을 드러내는 형식적 완성도를 거스르는 성격을 부여받게 된 것이다.

둘째는 판화 자체가 가지는 미디어적 특성 때문이다. 판화는 속성상 복제가 가능한 인쇄물로서 '반독점적'이다. 즉, 판화 자체가 미디어로서 전달되거나 전파되는 수단이다. 즉, 판화는 여러 장 찍을 수 있고 찍어서 타인에게 주기에 좋다. 판화는 본질적으로 공유와 소통의 미디어이다. 여기서, 주목해야할 점은 판화의 미디어적 성격이 소박 강렬한 형태와 결합하면서 증폭된 효과를 낳았던 점이다. 정교한 판화라면 제작이 힘들지만 간단한 선으로 그린 단순한 형태라면 인쇄가 쉽고 효과도 강하다. 단순한 형태의 검은 판화는 1980년대의 여러 종류의 인쇄물—단행본, 팸플릿, 기관지, 전단지, 포스터에서 제작하기 쉬우면서도 강렬한 효과를 내는 이미지 양식으로 폭넓게 사용되면서 공동체적 감각을 산출했다.

셋째로 무엇보다도 시민미술학교에서 만들어낸 판화 그 자체가 새롭고 충격을 주는 역행의 양식으로 등장했기 때문이었다. 당시 실기강좌를 지도했던 작가들에 의하면, 판화는 형태를 능숙하게 깎아내지 못해도 특유의 흑백대조의 강렬한 효과로 인해서 최종 결과물의 만족감이 큰 편이었다. 이것은 단색 인쇄물이 가지는 모노크롬(monochrome) 평면화의 효과 때문이다. 그것이 기술이 부족해 취하게 된 거친 선각(線刻)의 형태와 결합한 결과 원초적 모더니즘(primitive modernism)이라고 부를 만한 양식적 결과물이 만들어졌다.

여기서 주목해야할 것은 시민판화의 거친 원초성이다. 이것은 훈련받지 않았기 때문에 드러나는 것이라는 점에서 오윤의 판화와도 구분된다. 물론 오윤 판화 양식에도 원초적 모더니즘이라 할 양식이 형성되어있다. 그러나 그것은 미술대학에서의 학습과 이후의 자기훈련을 겪은 뒤에 얻어진 디자인 감각이다. 말하자면, 오윤 그림에서 드러나는 단순성은 어린아이의 그것을 모사하여 최대한 자기 양식화한 것이다. 그러나 시민판화의 그림들은 어떤 양식을 획득하지 못하여, 훈련받은 눈으로 본다면 기이하게 깨어진 형상을 보여주는 경우가 많았다.

그런데 이 깨어진 형상은 낯설고 불편하지만 바로 그 때문에 의미심장한 것이었다. 양식을 구사하기 위한 기술적 훈련이 결여되어 못 그릴 수밖에 없는 형태는 다름 아니라 비미술가인 민중 자신을 드러내는 시각적 요소였다.

일반적으로 서투르고 못 그린 것은 보일 필요가 없는 비가시의 영역, 비미술의 영역으로 배제되었다. 그러나 이제 '민중'이라는 말과 더불어 보일 수 있는 것, 봐야할 것으로 현현되었다. 여기에는 어떤 근본적인 균열과 충격이 있었다. 더 나아가 그것은 기성의 미술에 대한 역류의 에너지로 발화(發火)하면서 미술가들의 고정관념을 뒤흔들었다. 판화는 이러한 역행을 가능하게 만든 미디어였다.

4) 만남과 소통: 표현의 과정을 경험하기

1회 시민미술학교의 보고서에는 프로그램을 경험한 수강생들이 소감을 나눈 좌담회가 기록되어 있다. 또한 설문조사를 하고 응답을 통계화한 내용도 실려 있었다. 이를 보면, 시민미술학교가 참여자의 반응에 개방적이었음을 알게 된다. 무엇보다도 수강생들 자신이 적극적으로 의견을 개진하고 만남의 밀도를 높일 것을 요구했다. 이 점이 주최 측이 추구했던 바이되, 완전히 예견하지는 못했던 프로그램의 가능성이었다. 참여자들의 표현과 만남의 욕구가 예상 밖으로 강했다.

수강생들의 요구로 우선 덧붙여진 것은 전시회였다. 실기 수업이 끝나고 이틀간 시민들을 대상으로 전시회를 개최하고 작품을 판매했는데 이것은 최초의 기획에는 없었다.[35] 또한 친목을 도모할 수 있는 만남의 자리가 많아지기를 원한다는 의견도 있었다. 보다 역동적인 탈놀이 활동을 요구하기도 했고, 현장 답사를 통해 실제적인 체험을 할 것을 요구하기도 했다. 1기 활동 후의 좌담회에서 시민들은 "우리끼리 거리를 (더욱) 좁혔다면 서로 같은 공동체라는 연대감이 더욱 강했을 것입니다"라고 아쉬움을 토로했다. 수강자들의 요구는 프로그램에 반영되어, 목포의 시민미술학교에서부터는 탈놀이와 즉흥촌극이 실시되기도 했다. 현장 답사는 2기 광주 시민미술학교에서부터 시작되었는데, 탈놀이 중심의 4기와 내용이 확인되지 않는 8기를 제외하고

35) 좌담회에서 주최 측은 "애초에 시민판화 미술학교였지만, 그냥 교양강좌 형식으로 해서 전시회까지는 생각을 안했거든요. 그 다음에 전시회 하면서 그림을 광주 시민들에게 오백원씩 팔고 어쩌고 하는 것도 전혀 계획에 없는 것이었습니다."라고 했다. 윤기현 외, 앞의 책, 130면.

매번 현장답사가 진행되었다. 이를 통해 여유있는 중산층에 속하는 수강생들이 그보다 열악한 사회적 계층에 속하는 이들을 만나는 경험을 갖게 되었다.

말하자면, 시민미술학교는 여러 갈래의 만남이 이루어지는 공간이었다. 이 만남들이야말로 미술학교가 지속될 수 있었던 동력이었다. 첫째, 판화 만들기를 통하여 일반인들은 미술가 혹은 미술이라는 타자와 만날 수 있었다. 표현의 능동성은 이 과정에서 발견하는 능력이었다. 수강생들은 일방적으로 듣기만하는 교양강좌인줄 알았다가, 판화 실기를 직접 수행하면서 "자신들이 직접 참여하는 구체적인 작업을 통해서 표현하고 전시함으로써 (…) 수동적인 입장에서 능동적으로 전환할 수 있었다는 것"이 좋았다고 말했다.

능동적인 표현의 과정, 미술 작업은 쉽지만은 않았다. 수강자들은 "그러한 것을 실제 내 손으로 그려보고 깎아보고 또 그것을 바라볼 때 훨씬 절실하게 나의 껍질을 벗는 것 같아서 굉장히 힘들었"다고 고백했다. 미술활동에 참여한다는 것은 "애기를 키우고 남편 뒷바라지"를 하다가 일상에서 벗어나지 못하는 주부에게 "저놈의 여편네가 어디가서 아직 안들어오나"라고 구박받기 일쑤인 '쓸모없는' 활동이지만, "우리 애들과 생활에 있던 점을 판화로 표현해가면서" 즐겁게 살겠다는 생각을 하게 만들었다. 이 주부에게 판화를 찍는 것은 일상에 잠긴 자신의 생활로부터의 이탈을 만들어내는 경험이었다.[36]

주목되는 점은 서로의 생각을 말하며 판화를 만드는 공동제작의 과정이다. 수강생들은 6명씩 조를 짜서 같이 토론하면서 주제를 선택하고 작업을 해나갔다. 이 점은 오로지 고립된 밀실에서 자기 자신만을 상대하는 작가들의 작업과정과 다르다. 주제를 구체화시켜가는 과정에서 타인의 생각을 받아들이고 나의 생각을 타인에게 제시하는 소통의 과정이 자연스럽게 개입하게 된다. 독창성을 쥐어짜는 고문과도 같은 경쟁의 창작 과정이 아니라 서로 보완하는 협업의 과정으로서 미술을 겪어가는 것이다.

이에 대해서 수강생은 "미술을 전공하지 않은 우리들은 여럿이 모여서 무엇을 그릴 것인가도 공동으로 토론도 하고 모자라는 점은 같이 보완해서 그

36) 인용한 부분들은 같은 책, 129-138면의 좌담회 부분에서 그대로 가져온 것이다.

려주기도 하고, 또 프린트 작업은 혼자서 하기는 참 곤란한 점이 많아요. 아무래도 옆에서 거들어 주어야 깨끗하게 잘 나오는 것 같아요"라고 말했다. 타인과 만나 같이 작업해나가는 경험을 통해서 오히려 어려운 표현의 과정을 좀 더 쉽게 통과할 수 있었다는 것이다.

판화는 공동작업에 적절한 매개였다. 판화는 여러 단계를 거치며 최종적인 결과물을 만들어내는 수공예적 성격을 강하게 가졌다. 흑백과 좌우의 반전을 고려하며 초안을 그려낼 때 타인의 조언이 요긴하며, 칼을 쓰는 방식을 체득해야 하고, 잉크를 묻혀 찍어낼 때는 도움이 필요하다. 판화는 혼자보다는 같이 할 때 더 쉽게 잘 만들어지는 미디어인 것이다.

마지막으로, 시민미술학교의 '시민'들은 탄광의 노동자들, 시장의 상인들, 장터의 농민들, 수용시설의 장애인 등 중산층인 자신의 안온한 자리 외부의 타자들과 만나는 시간을 가졌다. 이에 대해서 수강자들은 어떤 소감을 드러냈을까. 현장답사가 없었던 1기의 「보고서」에는 이에 대한 직접적인 말들을 찾을 수 없다. 현장답사를 했었던 3기의 팸플릿에는 시골장터에서 만났을 등짐 진 농부의 모습이나 시장의 맹인 부부가 구걸하는 그림이 실렸다. 5기 팸플릿에 실린 글에는 "찌는 더위에도 논에 가는 농민, 소금 파는 아줌마, 생선 파는 할머니, 싸구려를 외쳐대는 장돌뱅이 아저씨. 우리는 이들에게서 강한 삶의 애착을 느낀다. 험한 세상을 살아가는 우리들 꿋꿋하게 뒹구르리라"[37] 라거나 "우리는 이웃과 더불어 살아간다. 우리가 안일과 안락 속에서 웃고 있을 때 사회의 그늘에 가려 한줄기 빛을 갈망하는 이들이 있다. 그들의 고통과 고난을 내 이웃들과 함께 나누어 가야한다. 우리는 이 땅에 두 발을 딛고 사는 하나이기 때문이다. 아직은 어둡기만 한 이곳에 광명을 재촉하는 사람들로 살아가자"라고 말하기도 했다.[38]

시민미술학교의 수강자들이 도시의 아파트와 주택에 거주하는 중산층의 학생들과 회사원, 주부들이라면, 이들이 도시의 걸인, 지게꾼, 광부, 농민, 상인, 장애인과 대면하는 것은 분명 자신의 계급적 가두리 너머를 응시하는 것

37) 「삶의 현장」, 김순애의 글로 5기 시민미술학교 팸플릿에 실려 있다.
38) 「우리도 인간이예요」, 이철승의 글로 5기 시민미술학교 팸플릿에 실려 있다.

이었다. 그 응시는 걸인, 농부나 노동자들의 얼굴을 담은 검은 판화의 이미지로 담겨졌다. 이미지는 어딘가 이미 양식화되거나 혹은 어떤 형식도 갖추지 못한 깨진 것들이기도 했다.

그러나 중요한 것은 그림과 말 사이로, 비미술가이자 시민이라는 자신의 자리를 넘어가며 흘러갔던 참가자들의 마음의 방향과 물살과도 같은 힘이다. "우린 그저 방관하고 있을 수만은 없읍니다. 우린 서로에게 관심을 가져야 합니다. 서로의 얘기를 해야 합니다. 기브스한 목을 풀어 봅시다. 어때요! 훨씬 기분이 좋죠. 그렇습니다. 우리들 사이엔 이제 사랑이 담길 것입니다"라는 손으로 쓴 글 옆에는, 담배를 피우는 농부와 탈바가지 쓴 허수아비를 그린 지극히 조촐한 판화가 실렸다.(도8) 그림의 농부는 땀인지 눈물인지 모를 것을 흘리고 있다.[39] 이미지는 양식 같은 것을 획득하지 못했으며 형태의 언어는 허술하기 짝이 없다. 검은 형태들의 강렬함은 오로지 그어내는 칼의 힘과 방향에 의해서 생성된다. 타자에 대한 지향은 거칠지만 단호하게 그은 칼질의 형태에 고스란히 담겨 있다.

이렇게 시민미술학교에서는 일반인이 미술과 만나며, 시민들이 서로 만나 소통하고 협업하며, 중산층 주부들과 학생들이 노동자와 도시빈민이라는 계급적 타자와 만나게 되었다. 이러한 만남이 가능하도록 만들었던 장치가 시민미술학교였고 이것이 80년대 미술의 새로운 시도였다.

5) '역행'의 그림들: 시민미술학교의 판화 분석

『나누어진 빵』은 1986년 초에 발행된 판화집이다.[40] 이 책에는 1983년 8월 1기부터 1986년 1월의 6기까지 광주에서 실행된 시민미술학교의 판화작품이 수록되었다. 수록된 판화작품은 모두 221점인데, 머리말에 의하면, 6기까지의 판화작품 500여점 가운데 내용상 중복된 것을 배제하고 200여점을 선정한 것이다.[41]

---

39) 글과 그림은 3기 시민미술학교 팸플릿(1984.7)에 있다.
40) 발행자는 천주교 광주대교구 정의평화위원회이다. 1986년 2월 15일 발행으로 되어있다.
41) 숫자상으로 선정 기준을 추정해보면, 1기부터 6기까지의 참가자 가운데 4기(창작탈 제작)를 제

작품집에서는 모두 다섯 범주로 작품을 나누었다.[42] 그 가운데 가장 수가 적은 것이 신앙과 관련된 내용이었고, 가장 많은 수가 자신의 일상적 삶과 내면을 담은 내용이었다.[43] 이야기나 민담, 민속적 주제도 39점이었다. 노동자, 농부, 상인 등의 모습을 담은 것은 34점이었다. 광주의 5.18 민주항쟁에 대한 기억과 군부독재에 대한 정치적 비판을 담은 것이 24점이었다.

서툰 칼질과 아이들의 그림과 같은 능숙하지 않은 형태로 구성된 것들이 대부분인 가운데, 기성의 판화작업을 따른 칼질과 형태구성을 보여주는 예들도 있었다. 『나누어진 빵』에는 제작년도가 표기되지 않았지만, 연도가 표기된 전시회 팸플릿에 실린 작품으로 살펴보면, 86-9년으로 가면서 기성의 판화작가들의 작품을 따른 예가 많고, 주제 면에서는 통일염원과 정치적 비판을 과감하게 다룬 예들도 늘어난다. 1985년 이후 젊은 작가들의 판화작업이 단행본 및 잡지, 운동 집단의 팸플릿에 소개되면서 수강자들의 작업에 반영된 것 같다. 신앙에 관한 내용을 제외하고 주제별로 작품을 소개하면 다음과 같다.

(1) 자기의 모습

「초심자」(김인호)는 본인의 모습이기도 하고 같이 판화강습을 받는 다른 이의 모습이기도 하다. 테이블 위에는 조각도와 밑그림을 위한 종이와 연필이 있어서 작업 중임을 알려준다. 배경의 칼질은 극히 서툴고 얼굴과 팔의 데생도 어색하지만 흑백으로 강조된 얼굴의 표정이 생생하다. 「말하고 싶어요」(윤을진)는 구체적인 묘사가 어려워서 눈과 입을 흰 구멍으로 처리했지만, 오히려 강렬한 표현력을 얻은 경우이다.(도9) 이처럼 잘 처리하지 못한 형태들

외한 참가자의 총 인원수가 모두 211명이니, 이들의 작품 중 각 1점씩을 선택하되 다른 참가자의 작품과 내용상 중복을 최대한 피해서 221점을 선정한 것으로 이해된다. 참가한 사람 모두 한 작품씩은 실리도록 배려한 것으로 보인다.

42) 다음과 같은 제목으로 분류되었다. ① 노동하는 얼굴, 아름다워라.(작품 일련번호 1-34) ② 삶, 더불어 함께 사는 것.(35-96) ③ 에루야 에루얼싸.(97-135) ④ 말씀이 내 몸 안으로.(136-154) ⑤ 역사의 부름 속에서.(155-221) 범주에 따른 분류가 아주 정확한 것은 아니다. 범주 5의 경우에는 여기에 적합하지 않은 작품들이 많이 포함되어있다.

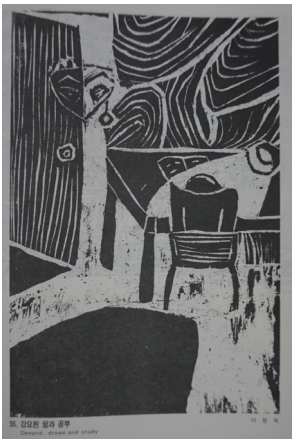
43) 범주 4가 종교적 내용인데 총 19점이다. 범주 5에 들어간 작품에도 신앙을 주제로 한 것이 있다. 범주 2가 일상적 삶의 내용을 담았는데, 모두 62점이고 범주 5에 묶인 것에도 그러한 주제가 많다.

이 만드는 그로테스크한 강렬함이 시민미술학교의 판화에서 자주 등장하고, 이것은 잘 만들어진 기성작품의 양식을 거스르며 역행하는 감각을 보여준다.

「강요된 꿈과 공부」(이정숙)는 입시를 위한 공부가 주는 억압적 고통을 효과적인 구성으로 담아냈다.(도10) 「잃어버린 시선」(이정숙)처럼 우울한 내적 심리상태를 만화같은 간결한 형태로 그려낸 예도 흥미롭다. 이처럼 자신의 심리적 상태나 힘든 조건, 그리고 표현과 발화에의 욕구를 자신의 얼굴을 통해서 드러낸 판화가 적지 않았다. 표현의 가장 일차적이 주제인 자기 자신을 드러낸 예들이다.



(도9) 윤을진, 「말하고 싶어요」.



(도10) 이정숙, 「강요된 꿈과 공부」.

(2) 도시의 타자를 바라보기

시민미술학교에 참여한 주요 계층은 도시인 광주에 거주하는 20대였다. 도심의 거리와 아파트의 풍경 속에서 일차로 발견한 타자는 노인들이었다. 판화에는 노인을 도시적 삶의 약자이자 소외된 타자로 보는 시선이 나타난다. 「도시의 노인들」(김희경)에서 성냥곽 같은 아파트 그늘에 개미처럼 옹기종기 모여있는 작은 노인들이 대표적이다. 「도시의 노인」(홍미란)이나 「아파트의 일요일」(이은숙)에서도 도시와 아파트에 지친 노인의 얼굴을 그렸다. 특히 「소

금장수할머니」(박연옥)나 「할머니」(송일지), 「구두수선하는 할아버지」(오민숙)처럼, 도시의 하층민으로서 행상과 가난한 노동일을 해야 하는 노인들의 이미지들은 그린 이의 따듯한 시선을 드러낸다.(도11)


(도11) 박연옥, 「소금장수 할머니」.

도시를 걸으면서 맞닥뜨리게 되는 인간적인 비참은 화려한 빌딩과 쇼윈도와 대조되어 포착되었다. 「도시와 걸인」(원순남)에서는 육교 계단에서 침묵으로 구걸하는 걸인 뒤로 경직된 빌딩과 자동차가 거꾸로 세워졌으며,(도12) 화려한 의상실 앞에 선 장님 부부는 아이를 업고 나와 노래를 부르며 동정을 구했다.(나미라, 「어느 의상실 앞」) 「저녁무렵의 지하도」(김향남)에서는 기타를 치는 걸인을 외면하는 가면 같은 행인들의 얼굴을 그려 넣었다. 「무관심」(이성주)한 도시의 사람들은 바닥에 쓰러진 아픈 이에게서 냉정하게 등을 돌리며, 구청의 「단속반 1983년 가을」(이영남)이 뜨면 과일장사꾼의 리어카는 여지없이 내팽개쳐진다. 장사할 곳을 잃은 행상 아줌마는 아이의 손을 부여잡고 또 다시 「어디로 갈거나」(김미경) 찾아 나선다.(도13)


(도12) 원순남, 「도시와 걸인」.


(도13) 김미경, 「어디로 갈거나」.

이 판화들은 대상의 구체적인 특징을 묘사하려 애썼다. 판각하는 칼의 선의 방향을 다양하게 살려낸 능숙한 묘사를 보여주는 예도 있었다. 만화적 형태로 애정을 드러내거나 손가락을 그려 넣어 강조하는 방식으로 적극적으로 의견을 표현했다. 이들은 아파트 창문의 바깥, 도시적 삶의 그늘을 저마다의 방법으로 응시했다.

(3) 노동하는 얼굴들

노동의 모습은 구체적인 생생함을 담아 판각된 예들이 많았다. 기업의 노동자보다 도시에서 쉽게 만날 수 있는 건설 노동자, 시장에서의 기술노동자가 주로 그려졌다. 현장견학을 갔었던 화순탄광에서 만났을 「광부의 얼굴」(송미영)은 인상적이다. 안전모를 쓴 믿음직하고 진지한 얼굴이 화면 전부를 차지하도록 크게 확대하여 판각되었다. 도시에서 만날 수 있는 건설 노동자인 젊은 「지게꾼」(박은아)은 잠시 망중한을 즐기고 있다. 판각하는 선은 거칠지만, 포착해 낸 노동자의 모습은 건강해 보인다. 곡괭이질을 하다가 쉬고 있는 노인은 (김인호, 「막장의 휴식」) 담배를 피워 물었다.(도14) 한여름 민소매에 걷어 올린 바지가 세심하게 묘사되었다. 그릇을 연마해 주는 일로 밥을 먹고 사는 이는 진지하게 자신의 「업」(조창훈)에 몰두하고 있으며, 「땜질하는 아저씨」(김희중)도 기술에 몰두하고 있다. 「배관공」(신현욱)에서는 천정의 파이프를 조이는 작업과정이 자세히 묘사되었다.



(도14) 김인호, 「막장의 휴식」.

「공장 친구」(김경진)의 얼굴을 그려 찍은 작가는 세부의 형상을 자세하게 묘사할 만한 능력은 없었지만 둥글한 주걱턱에 다정한 눈매를 포착해냈다.(도15) 제목으로 보자면 작가는 공장의 노동자인 자신의 친구를 그린 것인데, 「야간휴식」(나미라)도 여공의 체험을 담은 것일 수 있다. 버스 차장의 「피곤」(채승원)은 기둥에 매달려 조는 모습 그대로 실감나게 전달된다.(도16) 도

시의 걸인과 행상, 노동자를 그린 그림과 비교하여 볼 때 일상적으로 접촉하기는 힘들었던 농촌의 농부들을 담은 그림은 다소 관념적이었다.



(도15) 김경진, 「공장친구」.

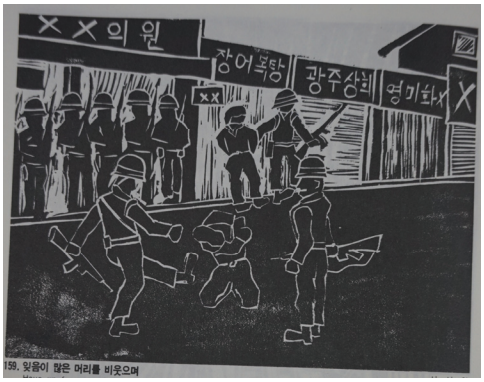


(도16) 채승원, 「피곤」.

(4) 5.18과 정치비판

광주의 시민들이 찍어낸 5.18과 관련된 판화들은 주목을 요한다.[44] 「잊음이 많은 머리를 비웃으며」(신선일)에서는 광주 금남로 거리에서 계엄군이 시민에게 폭력을 가하는 장면이 간략한 선묘로 그려졌다.(도17) 검은 거리를 배경으로 맞는 시민과 때리는 군인이 음각되어 흑백 스틸 사진처럼 폭력의 순간을 어둡게 결빙시켰다. 어린 아이의 그림처럼 그려낸 「오월」(신선일) 시민군의 모습에서 사람들의 형상은 불완전하지만 트럭과 태극기는 분명하다. 무덤 앞에서 술을 올리고 터뜨리는 「5월의 통곡」(경옥)과 아들의 영정을 붙들고 토해내는 어머니의 울음은 몸을 저미는 듯 고통스럽다.(도18)

44) 이에 대해서는 배종민, 앞의 글에서 분석한 바 있다.



(도17) 신선일, 「잊음이 많은 머리를 비웃으며」.



(도18) 이은숙, 「누가 이 아픔을」.

군부 정권을 비판하는 내용을 담은 풍자적인 판화도 있다. 대학생들의 작품으로 추측된다. 대머리 군인이 책상 위에 군화발을 딛고 짓밟는 모습(시훈, 「어느 현실」)은 직설적이다. 남과 북이 얼싸안고 있는 「통일」(서유현)은 감동적이다. 이 그림 아래 수강생 신선화는 "갈수록 막강해져가는 그 세력, 거기에 억눌림을 당해도 쉬지 않고 싸우는 이들이 있으니 얼마나 우리에게는 힘이 되고 거룩한 상징이 되는지 모른다. 앞서서 나가면 산자는 계속해서 따르리라"는 엄숙한 글을 달아두었다. 1986년으로 접어들면서 표현은 구체적으로 현실 정치를 향하는 것들이 많았다. 1987년 이후 제작된 판화는 정치표현의 강도에서 이전과는 차이를 보인다.

4. 판화학교의 확산: 노동자 야학과 대학의 판화교실

판화를 매개로 표현을 하고 공동체적 만남을 갖는 방식의 시민미술학교가 1983년 8월에 시도된 이후에, 이 형식은 다양한 장소에서 실시되었다. 카톨릭 정의평화위원회 이외에 기독교청년회(YMCA)에서도 시민미술학교를 실시하였으며, 대학교의 학생회에서도 판화를 이용한 미술학교를 개설하였고, 노동자 야학에서도 판화수업이 이루어졌다.

광주의 시민미술학교는 강사들의 강연을 듣고, 실기 강사와 함께 판화실기

를 하고, 다시 그것을 전시회로 꾸미는 과정으로 이루어졌다. 이후에 실시된 미술학교는 이러한 형식을 완전히 갖추지는 않더라도, 판화실기를 매개로 자기표현을 수행하고 공동체적 만남을 갖는다는 핵심요소는 유지했다.

1) 노동자 야학에서의 판화교실(부산 YMCA)

부산의 기독교 청년회에서는 1981년부터 노동자 야학을 실시해왔다. 6개월의 과정을 거쳐 졸업을 하게 되면 문집을 제작하게 된다. 1983년 8월과 10월에 5기 야학에 입학한 물망초반과 한마음반 학생들이 다음해 2월에 졸업하면서 제작한 문집『일꾼의 소리』에는 학생들이 만든 판화가 실려 있었다. 학생들은 대부분 국민학교를 졸업하고 공장에 취업하여 1-2년간 일하다가 배움에의 욕구를 가지고 입학한 10대 노동자들이다. 8시 출근, 6시 30분 퇴근의 긴 노동시간과 야근, 철야 등으로 인해서 최초에 입학한 수강생들의 1/4정도가 야학을 졸업했다.[45] 국어, 영어, 한문, 사회의 교과목을 배운 것은 확인되지만 미술실기가 몇 시간 지정되었는지는 확인하기 어렵다. 판화실기는 1983년 5기 야학에서 처음 실시하고, 이후 6기와 7기에서도 작업을 해서 문집에 실었을 것으로 보인다.[46]

문집의「네째 마당—판화에 담은 우리의 이야기」코너에는 3점의 작품이 실렸다. 작품 제작의 기법은 진솔한 것으로 칼을 잘 다루지 못한 부분이 눈에 띄며 형태에 대한 강사의 주문이 따로 있거나 주제를 정해준 것 같지는 않다. '외치는 얼굴'과 '고뇌하는 얼굴'이라고 할법한 그림은 아마도 자신을 그린 것 같다.(도19-20) 매우 인상적인 판화 한 점이 문집의 앞부분에 실렸다. 졸업의 기쁨(혹은 슬픔)을 담은 눈물이 솟아오르는 얼굴과 야학의 교훈인 '인간답게 살자'라는 글귀가 칠판 위에 붙은 교실풍경은 야학수업에 대한 애착을 잘 보여주는 생생한 작품이다.(도21)

---

45) 부산 YMCA,「논단: 더나은 야학을 위하여」,『다섯 번째 일꾼의 소리』, 부산 YMCA, 1984, 54면.

46) 6기와 7기의 판화는 부산 YMCA,『'85 회원문화활동 자료집』, 부산 YMCA, 1985, 13-14면에 실렸다.

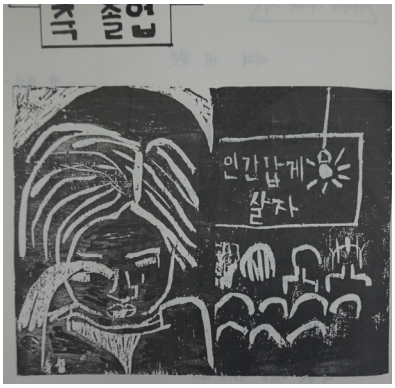


(도19)「현실을 직시하라」.



(도20)「공부하는 모습 같기도 하고」.

목표는 자신의 무엇인가를 끄집어내어 가시화하는 것, 표현이었다. 판화마당의 앞머리에는 "자신의 감정을 자유롭게 표현할 수 있다는 것은 살아가는데 있어서 커다란 기쁨이자 행복인 것이다. 그것은 또한 자신의 솔직한 감정을 타인에게 전달한다는 의미에서 자신의 원만하고 행복한 삶에 대한 권리이기도 한 것이다. 우리는 여기에 세 점의 작품을 실었습니다. 이것은 그 솜씨에 상관없이 우리의 마음을 솔직히 표현했다는데 그 가치가 있을 것입니다."라고 밝혀두었다.



(도21)「축졸업」

자기표현이라는 과제를 경험하는 것은 자신의 삶과 노동을 온전히 임금에 종속시켜야만 하는 노동자들의 삶의 관성으로부터 벗어나는 행위이다. 여기서 판화는 노동자들에게 자율적인 표현의 영역 속으로 삶의 활동을 변이시키는 매개가 되었다. 미술은 환금되지 않는 무목적적 활동이자 온전히 자기를 표현하는 자발적인 활동이다. 판화는 '민중

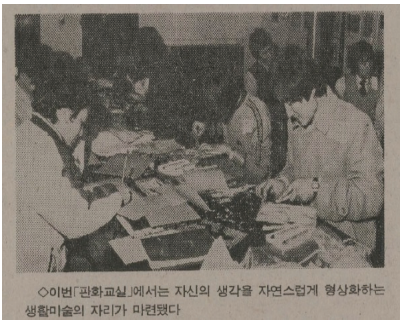
적인 것을 드러내는 장치'라기 보다는 노동자들로 하여금 자율적인 표현을 경험하도록 만드는 매개였다. 노동자들이 생산적 노동 외부의 미학적, 자율적 가치들을 만나는 방법이 곧 판화였다.

2) 대학교에서의 판화교실(연세대학교)

시민미술학교의 형식은 대학교에도 전파되었다. 1983년 8월 광주의 시민미술학교 이후에 서울에서는 1984년 1월에 명동성당에서 첫 시민미술학교가 개최되었고, 그해 11월에 연세대학교에서 판화교실이 열렸다.[47] 대학신문인 『연세춘추』 지령 1천호 기념행사로 개최되었던 이 판화교실은 매일 오후 5시부터 8시까지 5일간(11월 26일-30일)에 걸쳐 연세춘추사 3층에서 실시되었다.

1984년 11월의 연세대 중앙도서관 앞에서는 '민주화투쟁학생연합(민투학련)' 결성식이 개최되었고, 학생의 날인 11월 3일부터 개최식이 있었던 5일까지 학생들의 철야농성이 있었다. 또한 판화교실이 있었던 11월 마지막 주에는 총학생회의 주관으로 〈해방 40주년 역사〉전이 진행되고 있었다.[48]

판화교실에 대한 『연세춘추』의 기사 제목은 「살아있는 그림을 나누고 싶다」였다.[49](도22) 강연자인 평론가 원동석은 "그림은 누구나 그릴 수 있고 누구나 감상할 수 있는 대중성을 확보해야 한다"고 했다. 기사에 따르면 이 판화교실에서 학생들은 '공동제작'을 경험했다. 그들은 "조금이라도 잘 그려보고자 나누는 '밑그림 토론회', 어떻게 하면 판화의 특성을 잘 살려 팔 수


◇이번「판화교실」에서는 자신의 생각을 자연스럽게 형상화하는 생활미술의 자리가 마련됐다

(도22) 연세대학교 판화교실 기사의 사진.

47) 「연세대 연세춘추 판화교실 개설」, 『동아일보』, 1984.11.17.
48) 이 전시는 1984년 8월 광주에서 시작하여 9월 대구, 10월 부산을 거친 순회전이었다. '토말', '두렁'의 공동제작 작품, '현실과 발언', '임술년', '서울미술공동체', '광자협' 등 민중미술계열 작가들의 작품이 전시되었다. 11월에는 연세대, 12월에는 고려대에서도 전시되었다.
49) 「살아있는 그림을 나누고 싶다」, 『연세춘추』 제1002호, 1984.12.3, 8면.

있을까 고심하는 '조각하는 토론회', 공동파기 작업, 그리고 로울러 서로 밀어주기, 화선지 잘라주기, 서로 도와찍기 등등"을 수행했고, "그렇게 완성된 작품은 또다시 벽면에 붙여졌고 서로에게 칭찬과 격려, 그리고 잘못을 지적하는 모습도 보였다"는 것이다.

판화는 민중미술의 새로운 주류로 자리매김하고 있는 것이었고, 학생들은 민중미술에 대해서 진지한 질문을 던졌다. 이에 대해 강연자는 "아름다움이란 꽃이나 소녀를 그리는 것이 아니다. 진정 아름다운 것은 우리 삶의 모습이다"라고 역설했다. 성공적인 판화교실의 분위기를 스케치하려는 기사의 의도가 보이지만, 판화라는 것을 매개로 '민중미술'이라는 낯선 담론과 조우한 학생들에게 고등학교까지의 교과서적 미술을 넘어서는 경험은 새로웠을 것이다. "빨간 치마를 입은 소녀"를 그린 유화가 불과 2주일 전 '연세미술전'에서 총장상을 받아 교내 전시되고『연세춘추』지면에 실렸던 현실에서는 더욱 그러했을 것이다.[50] 홀로 캔버스와 싸우며 고독하게 작품에 몰입하느라 괴로웠다는 총장상 수상자 김지섭 군의 인터뷰는 전형적인 미술가의 언설 그대로를 모방했다.[51]

혼자 창작하고 결과물을 타인과 겨루는 방식이 아니라 서로를 이끌고 과정을 도와주는 공동제작의 방식은, 시민미술학교의 수업방식을 가져온 것이다. 이들은 낯설게 만난 다른 학생들과 자신의 생각을 나누고, 도움을 주고받으면서 판화라는 미디어를 통해서 상식적인 기성미술 외부를 체험할 수 있었다. '민중미술'이라는 용어는 판화를 매개로 이들에게 다가왔지만, 그것은 특정한 소재나 이념을 강제하는 것은 아니었다. 기사에 실린 학생의 판화는 청년기 특유의 방랑에의 욕망을 지극히 가볍게 드러내는 것이었다.

그러나 이 판화학교는 꽃이나 소녀 등의 미술 외부에 놓인 삶이라는 것과, 자신의 삶에서 배제되었던 지극히 자율적인 표현의 행위가 만날 수 있다는

50)「열네 번째 연세 미술전 수상작」,『연세춘추』제1000호, 1984.11.19, 6면.
51) "'작품을 찢어야 하는 고통을 너무 많이 체험했어요. 화가의 길을 가고 싶지만 그 땜에 겁이 나죠.' 화폭 앞에서 가장 솔직해지는 자신의 모습을 찾기 위한 그의 열정은 하루를 온통 물감과 빠레뜨와 붓놀림 속에서 그림만을 꿈꾸며 산다."「연세미술상 총장상 수상자 김지섭 군과 짧게 나눈 얘기」,『연세춘추』제1000호, 1984.11.19.

새로운 상식을 제시해 주었다. 또한 짧은 공동제작의 경험에서, 검은 판화는 대학생에게 보장된 미래의 삶에서 배제된 것을 '민중'이라는 이름으로 흘끗 돌아보게 했을 것이다. 판화는 갤러리와 어울리는 중산층의 삶을 준비하는 대학생이라는 자유주의적 개인의 자리로부터 이탈하여, 타자로 향하게 하는 미디어였다. 그것이 정말로 얼마나 힘 있는 흐름으로 이끌어졌는지는 알 수 없다. 그러나 기사에 의하면 학생들은 판화학교의 마지막 날 '연세대판화운동 장려추진위원회'를 결성하기로 했다.

연세대학교 이외에도 대학 내에서의 판화제작은 미술동아리나 학생회의 활동을 통해서 다수 이루어졌다. 학생회에서 외부의 강사들을 데려와 실시하는 미술학교나 판화교실은 학생회의 문화사업의 하나로 80년대 중후반에 많은 수로 이루어졌을 것으로 추정된다.[52]

5. 〈민중시대의 판화〉전(1985): '미술의 민주화'

1985년 초 전국을 순회한 판화전시회는 검은 판화를 민중미술의 양식적 전형으로 각인시키는 계기가 되었다. 〈민중시대의 판화〉전이 그것이다. 이 전시에는 광주 시민미술학교의 판화창작물이 대거 전시되었고 작가들의 작품도 같이 전시되었다. 먼저 3월 1-7일간에 시민미술학교의 판화 70여점이 전시되고, 8-14일간에는 작가들의 판화가 '시대정신 판화전'으로 전시되었다. 두 전시를 포괄하여 〈민중시대의 판화〉전이라 명명되었다. 전시를 보도하는 『매일경제』의 신문기사에서 '민중판화'라는 단어가 사용되었던 것에서 보듯이, 판화는 '민중'이라는 단어와 단단히 결부되면서 새로운 미술의 상징적 양식으로 자리잡았다.[53]

〈시대정신〉은 1984년에 발행되었던 무크지의 제목이자 1983년도부터 개

52) 당시 평론가로 활동했던 최열은 전국 대학을 돌아다니면서 새로운 미술에 대한 강연을 활발하게 했다고 기억했다. 1984-5년경 이화여대 대학생이었던 근대미술사 연구자의 증언에 의하면, 외부 강연자들이 찾아와 학교에서 미술학교를 개최하였는데, 이 미술학교에서는 판화와 민화를 제작했고, 이 경험으로 인해서 미술에 대한 관점이 달라졌다고 한다.

53) 「민중판화 3연전—시민미술학교전 시대정신판화전 김봉준목판화전」, 『매일경제』 1985.3.7.

최되었던 기획전시의 제목이다.[54] 1984년의 전시는 '현실과 발언' 그룹, 홍익대 출신 작가들, '임술년' 그룹, 사진가 김영수 등이 참여했다.[55] 도시문명과 상업문화에 대한 비판적 내용을 담은 유화작업이 중심이었다. 이것이 1985년 시대정신에서 개최한 〈민중시대의 판화〉전에서는 판화를 작업하는 작가들로 바뀌었다.[56] 말하자면, 판화가 '시대정신'의 새로운 주류로 부상했던 것이다.

판화는 1984년 말을 고비로 대학을 갓 졸업한 젊은 미술가들 사이에서 새롭고 진보적인 매체로 주목되었다. 1984년 10월 결성되었던 '서울미술공동체'의 젊은 작가들이 판화 달력을 제작하고(1984.10), 판화강습을 하며(1985.5, 경향미술관), 판화전시와 『17인의 판화 지상전』(아랍미술관, 1985.12)을 발행했던 것이 대표적이다. '서울미술공동체'는 1985년의 시민미술학교 전시에 주목하며 "미술과 대중의 건강한 만남", "삶과 일체가 되는 미술"이라고 높이 평가했다.[57] 홍익대 동양화과 졸업생들의 '한모임'에서 판화전시를 기획하거나, '목판모임 나무'에서 20명의 대학생이 참가한 실기강좌를 기획했던 것도 그 여파의 하나였다.[58]

---

54) 시대정신기획위원회라는 주체의 이름으로 발간된 이 무크지의 실질적 발행인은 문영태, 박건이었다.

55) '현실과 발언' 계열 작가로는 김정헌·민정기·오윤·강요배·안창홍·임옥상, '임술년' 작가로는 황재형·전준엽·송주섭, 사진가로는 김영수·김민숙·최민식, 홍대 출신으로는 문영태·김용문·김정명·박건·박불똥·신학철·고경훈, 그 외 김윤주·서상환·최민화가 『시대정신2』에 작품과 함께 소개되었다. 이들은 1984년 7월의 〈시대정신〉전에 참여한 작가들이다.

56) 오윤, 문영태, 홍성담, 송만규, 박건, 홍선웅, 이철수, 김상선, 이나경, 김경주, 김봉준, 장진영, 손기환, 홍순명, 하대수, 억새, 서마지기 등의 작품이 전시되었다.

57) "연초에 우리는 폭넓은 소통을 위한 실천의 한 걸음을 내딛었고 미술과 대중의 건강한 만남을 경험할 수 있었다. 이제껏 일부 소집단의 암호놀이 마냥 공허한 형식의 틀에 매달려 스스로 벽을 만들고 그 속에서 안주하며 미술을 물신화 시키던 사람들에게는 미술이 어느 곳에서 건강하게 숨쉬고 그 영역을 넓혀갈 수 있는지, 삶의 신명이 얼마나 미술을 풍부하게 해주는지 깨달을 수 있는 기회였다. 또한 현대 상업주의 예술의 타락상으로 터무니없이 치솟은 미술의 금전적 가치를 추종하여 정신의 창조물로서의 미술을 일률적인 환금척도로 규정하고 유한층의 경박한 투기심리에 편승하는 미술사업가들에게는 기생하는 미술이 아닌 원활히 소통되는 미술의 참 가치를 알려주는 기회였다. 이러한 점들은 시민미술학교에서 전문미술인이 아닌 일반시민 대중이 제작한 판화에서 다시 한 번 확인되었다. 이 작품들은 진실한 생활에서 뿜어져 나오는 신선한 감정을 진솔되게 나타내주어 기능만으로서의 미술이 아닌 삶과 일체가 되는 미술의 훌륭함을 증명해주었다." 서울미술공동체, 「을축년을 보내며」, 『미술공동체』 제3호, 서울미술공동체, 1985.12, 2-3면.

〈민중시대의 판화〉전은 총 전국 7개 도시, 13개 장소에서 개최되었다.[59] 서울, 광주, 마산에서의 화랑 전시 이외에 부산대, 수산대학, 고려대, 성균관대 수원분교, 중앙대, 중앙대 안성분교, 홍익대, 인천대학, 서강대학교에서 판화전이 개최되었다. 전시 외에 작가와 비평가의 강연회도 있었다.[60]

이 전시가 일반화랑이 아니라 특히 8개 대학의 캠퍼스에서 전시되었다는 점이 중요하다. 판화가 학생들에게 시각적 충격을 주고 호응이 있었기 때문에 학생회에서 요청을 하게 되었을 것이다. 흥미로운 것은 1986년 초 개헌 서명운동을 막기 위해 경찰이 전국대학을 압수수색하여 나온 물건들 가운데 깃발 1백 78개, 화염병 67개와 더불어, 판화 1백 76개가 수거되었다는 사실이다.[61] 1985년의 대학가 순회전 이후 판화는 대학생들의 미디어로서도 활용되기 시작했다.

그렇다면 미술가들은 시민들이 제작한 판화에 대해서 어떠한 평가를 하였을까? 무크지 『시대정신2』에 실린 판화전 관련 좌담회 「민중시대의 판화운동」의 끝에는 '미술의 민주화'라는 말이 키워드처럼 토로되었다.[62] 이 말은 복층의 의미를 지닌다. 군부독재라는 당면한 상황에서 정치적 민주화를 위한 부분적 노력을 미술에서도 추구해야하지 않겠느냐는 것이 그 하나의 의미이다.[63]

그러나 보다 더 급진적이고 본질적인 차원에서의 '미술의 민주화'가 좌담

58) 서울미술공동체, 『미술공동체』 제2호, 1985.10, 22면, 28면에서 목판모임 나무가 9월에 대학생 강연을 했다는 것을 기록했고 한모임의 활동을 소개했다.

59) 화랑전시회로는 서울 한마당 화랑 1985년 3월 1-14일(열림굿), 광주 아카데미 화랑 1985년 3월 20-26일, 광주 꼬두메 전시실 1985년 3월 28일-4월 2일, 마산 이조화랑 1985년 5월 25일-30일(강연회). 시대정신기획위원회, 「민중시대의 판화전 경과에 대하여」, 『시대정신3』, 일과 놀이, 1986, 194면.

60) 강연자로는 시인 김정환, 화가 문영태·홍선웅·최민화, 평론가 원동석·유홍준·최열.

61) 「전국 백29개 대학 일제 수색」, 『경향신문』 1986.2.15.

62) 이 좌담회에서는 미술집단 두렁의 장진영, 〈시대정신〉전을 이끈 문영태, 광주시민미술학교의 강사인 홍성담, 개별 판화작가인 이철수, 서울미술공동체의 홍선웅이 대화를 나누었다. 시대정신기획위원회, 「좌담회—민중시대의 판화운동」, 앞의 책, 1985, 141-150면.

63) 문영태는 "미술을 통한 민주화의 실현은 중요한 문제이며, 판화부분도 억압장치에 대한 저항과 비판으로서의 역할 분담을 확대시켜 나갈 때라고 봅니다"라고 했다. 이에 대해 홍성담은 "삶의 민주화가 실현될 때 미술의 민주화도 있고 미술을 통한 민주화도 성립되겠지요."라고 말했다. 같은 책, 150면.

의 중요한 주제였다. '미술의 민주화'란 미술 그 자체에서의 민주화이며 이것은 곧 삶에서의 민주화이다. 그것은 시민미술학교에서 시도했던 바, 경계를 그어 미술가 아닌 이들 즉 시민 혹은 민중에게 좀처럼 허용하지 않았던 미술가의 자리를 내어주는 것이다. 이것은 시민 혹은 민중이 그들의 타자였던 미술을 만나는 것이며 동시에 무엇보다도 미술가들이 자신의 외부이자 타자인 일반인을 만나는 것이다.

미술가에게, 명성을 유지시켜줄 전시장의 관객과 생계를 유지시켜줄 구매자로서의 콜렉터가 아니라면, 과연 일반인은 어떤 의미가 있는가. 그것은 지워진 얼굴, 돌아봐지지 않는 타자이다. 이 타자와 구별되는 존재로서의 화가를 획정짓는 것은 무엇인가. 전시장과 갤러리의 제도 내에서, 미술가들을 일반인과 구별시켜줄 것은 전문성과 기능성이다. 완성도를 담보할 전문성과 고유한 기술이 아니라면 이들은 제도가 부여한 권력을 유지할 수 없다. '누구나 미술가'라면 역설적으로 미술가는 자기를 구분하고 유지할 방법이 없다.

그러므로 미술가가 전문성과 기능성을 추구하지 않는 미술을 지향하며 일반인에게 미술의 영역을 내어주는 것은 자신의 지분을 포기하는 행위이며, 미술의 권력을 해체키시고 분산시키는 '민주화'라 할 수 있다. "전문인과 비전문인의 관계를 비상비하, 비승비속, 안과 밖의 관계에서 상호협동적 관계로 보고 그 원동력을 찾아야 할 것"이라고 한 언설, 그리고 전문성과 결부되어 민중판화에 제기된 '서투름'의 문제를 작품에 대한 상호 참여의 문제로 전환시키는 사고방식은 미술가가 일반인을 미술의 경계 내부로 이입시키면서 경계를 열어가는, 즉 미술 외부의 타자와 대면하여 자신의 자리를 이탈하는 과정이었다.[64]

이러한 이탈이야말로 민주주의이며 근원적인 의미에서의 정치였다고 할 수 있다. 판화를 매개로 미술가들은 미술 외부의 타자들과 만나고 소통하여

64) "가령 두렁의 판화 작품을 보면서 그 서툼, 거칠음에 감상자가 나도 저렇게는 그릴 수 있다라고 생각한다든지, 여기에다 이런 사람 하나 그려 넣으면 더 잘 어울릴텐데라고 생각한다면 그것은 제작자와 감상자가 서로 개입의 장을 열어주면서 서로가 이야기 할 수 있는 어떤 마당이 주어지는 거죠." 같은 책, 147면.

새로운 공동체를 형성할 수 있었다. 판화를 매개로, 미술가와 일반인이 경계가 없이 평등한 만남이 이루어지는 순간은 잠정적 공동체가 형성되고 이로부터 '힘'이 생성되는 순간이었다.[65] 이것이 새로운 감각의 정치였다.

그런데 여기서 어떤 역설이 생겨났다. 미술가들이 '미술의 민주화'를 외치며, 미술가와 비미술가의 경계를 평등하게 흐트러트릴 때, 필연적으로 미술가들은 위태로워진다. 전문가라는 자신의 자리가 흔들리기 때문이다. 고급하고 완성도 높은 창조물로서의 미술의 위상 또한 불안해진다. 특별히 화이트큐브의 고립된 전시장에서 시간을 내어 보고 터무니없이 높은 가격으로 사고 팔 이유가 없어지기 때문이다. 따라서, 미술의 민주화를 논하는 한편에 그것이 가져올 위험을 거부하고 미술가 고유의 전문성을 고수해야한다는 발언 또한 존재했다.[66] 완성도와 전문성에 대한 염려는 민중미술가들 내부에서도 작가적 삶을 유지하려했던 이들에게는 항상적인 것이었고, 어떤 청산주의를 유발했던 지점이기도 했다.[67]

---

65) 1980년대의 새로운 미술에서 키워드는 '아름다움(美)'이 아니라 '힘'이었다. 이러한 관점을 드러내는 글은 시대정신기획위원회, 「힘의 문화」, 『시대정신1』, 일과 놀이, 1984, 31-31면. 분명한 논리를 보여준 전준엽, 「현실 긍정을 향한 미술」, 『시대정신1』의 글이 주목된다. "우리시대의 미술의 가장 큰 변화 중 하나는 미술의 기능에 대한 문제 제기라고 할 수 있다. 과연 미술은 무엇 때문에 존재하며 사회에 어떠한 모습으로 엮어지는 것일까. 그동안의 우리 미술은 장식적 목적으로 제작되거나, 자기만족을 위한 마스터베이션 같은 것이었다. 이러한 문제에 대한 반성의 태도로 등장한 것이 미술에서 '힘'을 찾아내는 일이었을 것이다. 미술에서의 '힘'이란 미술이 좀 더 많은 사람들의 눈으로 읽혀져서 사회에 환원되어 어떤 형태로든 '에너지'로 나타날 수 있을 때 가능한 것이다. 즉 미술이 한 개인의 눈으로 읽혀져 그 사람의 에너지로 나타나는 힘의 독점 현상이 아니라 많은 사람들에게 나누어지는 것을 말한다"라고 했는데, 이는 당대미술의 핵심을 정확히 포착한 언급이다. 같은 책, 101면.

66) 이철수는 "요즈음 와서 느끼는 점은 기성미술인들의 작품이 프로답지 못하다는 생각이 듭니다. 이런 경우에는 시민미술학교를 만들어서 그 사람들의 성과를 보게 되는 경우하고 시각이 달라져야 한다는 생각이 드는데, 전문인의 그림은 전문인들 입장에서 철저하게 반성되어야겠다는 생각입니다." 그는 또 "민중정서라는 이유로 기성미술인의 전문성이 부정되어서는 안될 걸로 봅니다 (…) 우리가 어떤 현실을 화폭에 담아내려 할 때 표현력이 서툴러지면 우리가 포착하고자하는 현실은 없어지고 서툰 그림만이 남을 뿐이지요. 현실을 제대로 포착해서 남기기 위해서라도 뛰어난 조형성이라든지 미의식, 표현기량이 필요하다는 거지요."라고 하면서 민중미술과 구분되는 작가적 완성도의 추구와 장인정신을 강조했다. 시대정신기획위원회, 「좌담회—민중시대의 판화운동」, 앞의 책, 1985, 145-146면.

67) 성완경의 발언이 대표적이다. 그는 1991년 민미협의 민족미술학교 강연에서 「전시장 미술을 다시 생각해 보자」라는 주제 하에 전시장 미술에 집중할 것과 예술의 완성도 추구라는 전통적 의

6. 결론

1984-5년경, 판화와 결합한 민중이라는 말은 어떤 함의를 지닌 것이었나. 80년대 미술운동인 '민중미술'을 말할 때, '민중'은 피지배계급, 즉 프롤레타리아를 의미하는 것으로 전제되었다. 또한 민중미술은 사회적 혹은 사회주의적 리얼리즘의 이념적 미술로 쉽사리 간주되어왔다. 민중미술을 사회주의적 정치미술로 등치하는 이 관점에 진실이 없지는 않다. 근본적인 의미에서 사회주의가 자유주의적 경쟁의 개인주체가 아닌, 타자와의 공존을 추구하는 공동체적 주체를 추구한다는 한에서 그러하다.

그러나 일반적으로 민중미술을 사회주의적 정치편향의 미술로 간주할 때, 여기에는 80년대의 이 새로운 미술의 흐름이 추구했던 근본적이고 풍부한 정치의 시도들을 간편하게 재단, 도식화하여, 대중/미술가가 추구했던 역행의 창조성을 외면하려는 기만이 있다. 또한 여기에는 80년대 후반, 맑스주의적 계급결정론이 미술과 문화계의 새로운 힘으로 작동하면서 생겨난 '과학적 정치'의 오만함이 '감각의 공동체'를 추구한 만남의 미술을 폄하하며 남겨버린 경직된 도식이 있다.[68]

80년대 초, 미술가는 전시장이라는 공간과 전문성의 추구라는 작가의 자리를 벗어나서 미술로부터 소외되었다고 생각했던 사람들을 만나고자 했다. 학생과 주부, 회사원은 직장과 학교, 가정이라는 규율화된 정체성의 공간에서 벗어나 표현의 미디어를 찾아서 미술학교에 들어섰다. 껍질을 벗는 것 같은 어려움을 겪으며, 표현의 즐거움을 누리며 시민들은 광부와 농민, 노동자와 걸인들을 만나서 그들의 얼굴을 새겼다. 오로지 생산노동에 종사해야했던 여공들은 야학의 판화수업을 통해서 표현이라는 자율성의 시간, '무관심적'

무를 강조했다. 이 글은 성완경, 앞의 책에 재수록되었다.

68) 양측은 모두 민중미술이 궁극적으로 대중을 "정치적, 사회적으로 의식화"시키는 것이 목적이었으며, "합법적 대중집회 공간에서 민중들의 정치인식과 투쟁성을 고양시키는 데 그 목적을 가지고 있었다"고 본다. 특히, 민주주의적 정치투쟁과 계급투쟁의 이념으로 각성된 '조직가'인 미술인들의 활동과 그 의도대로 대중운동이 진행되었다는 전형적 서술은 1980년대 말-90년대 초의 운동진영의 경직된 언설의 관습에 따라 미술사가 구성되면서 고정된 하나의 이미지다. 이 도식은 우파 미술사가들에 의해서도 전용된다.

조형의 영역을 체험했다. 거기서 분수처럼 솟아난 눈물이 야학 졸업의 기쁨을 표현했다. 대학생들은 서로의 칼질을 도와주며, 꽃과 소녀가 아닌 삶이 미술의 대상일 수 있다는 말에 고무되었다. 미술가가 아니라도 미술은 할 수 있고 해야하는 것이었다. 미술을 하는 것은 자신의 삶에서 규정된 자리를 벗어나는 감각적 정치의 행위였다. 미술가가 일반인과 만나 미술가로서의 전문성을 해체하며, 일반인이 미술가가 되고, 노동자는 임금노동을 떠나 자율적 창조의 활동을 경험하며, 학생이 삶의 미술을 생각하는 과정에서 판화는 유능한 매개가 되었다. 판화특유의 양식과 미디어적 속성은 미술가와 일반인이, 시민과 노동자가 만나 표현을 나누는 과정에 적합했다.

판화와 결합한 '민중'이라는 말은, 최종적인 목적에 복속될 특정한 이념으로 한정된 주체를 의미하지 않았다. 그것은 타자와의 만남에서 이루어지는, 기존의 규격화된 자리를 벗어나는 이탈의 흐름을 가능하게 하는 말이었다. 즉, '민중'이라는 말은 미술가가 자신의 자리를, 학생이 자신의 자리를, 회사원과 주부가, 노동자가 자신의 자리를 벗어나서 다른 무엇으로 향하게 하는 흐름의 통로, 하나의 '유로(流路)'와도 같은 것이었다.

그 유로에서 주체의 변이를 가능하게 했던 미디어가 판화였다. 판화의 거칠고 검은 이미지를 매개로 시민미술학교, 야학, 학교에서 잠정적인 감각의 공동체가 형성되었다. 이 일시적이면서 잠재적인 곳곳의 공동체들이 솟아올라 흐르면서 만들어낸 흐름, 그 흐름의 힘이 87년의 정치적 변화를 만들어낸 문화운동의 힘, '감각의 정치'의 힘이었다. 요약하자면, 80년대의 판화가 갖는 의미는 그것이 아름다움의 완성을 추구하는 '작품'이 아니라 자신의 계급과 계층 외부의 타자를 만나 소통하며 공동체를 형성하는 힘의 '미디어'가 되었다는 데 있다. 이러한 의미에서 80년대에 판화는 근본적으로 정치적이었다.

▮ 참고문헌

『연세춘추』, 『매일경제』, 『동아일보』, 『경향신문』.

민중미술편집회, 『민중미술』, 공동체, 1985.
박순덕 외, 『일과 놀이2: 우리네 살림엔 수심도 많네』, 일과 놀이, 1985.
박주관·조진호 외, 『오월시 판화집』, 한마당, 1983.
부산 YMCA, 『다섯 번째 일꾼의 소리』, 부산 YMCA, 1984.
부산 YMCA, 『'85 회원 문화활동 자료집』, 부산 YMCA, 1985.
서울미술공동체, 『미술공동체』 제2호, 1985.10.
_____, 『미술공동체』 제3호, 1985.12.
시대정신기획위원회, 『시대정신』 1-3, 일과 놀이, 1984-1986.
오윤전집간행위원회, 『오윤』 1-3, 현실문화, 2010.
윤기현 외, 『일과 놀이1: 내 땅을 딛고 서서』, 일과 놀이, 1983.

천주교 광주대교구 정의평화위원회 편, 『광주시민미술학교 시민판화집 나누어진 빵』, 천주교 광주대교구 정의평화위원회, 1986.

기세홍, 「1980년대 민중미술운동에서 미술교육 활동에 관한 연구: 광주시민미술학교를 중심으로」, 전남대 석사학위논문, 2003.
김경주, 「5월 목판화 운동과 중국의 신흥 목각운동 비교연구」, 『민주주의와 인권』 제13권 2호, 전남대학교 5.18연구소, 2013, 79-130면.
김미정, 「1960년대 민족 민중 문화운동과 오윤」, 『미술사논단』 제40호, 한국미술연구소, 2015, 53-76면.
김정헌 외 편, 『정치적인 것을 넘어서—현실과 발언 30년』, 현실문화, 2012.
박계리, 「현실동인과 오윤」, 『한민족문화연구』 제39집, 한민족문화학회, 2012, 469-501면.
배종민, 「광주시민미술학교의 개설과 5.18 항쟁의 대항기억형성」, 『호남문화연구』 제41집, 전남대 호남학연구원, 2007, 97-134면.
_____, 「시민미술학교 판화집에 투영된 1980년대 광주시민의 정서」, 『역사학연구』 제32호, 호남사학회, 2008, 219-259면.
백낙청, 『민족문학과 세계문학2』, 창작과 비평사, 1985.
성완경, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』, 열화당, 1999.
안한수, 「1980년대 현실주의 목판화에 대한 연구」, 전남대 석사학위논문, 1997.
오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 1995.
자크 랑시에르(Jacque Rancière) 저, 양창렬 역, 『정치적인 것의 가장자리에서(Aux bords du politique)』, 길, 2008.
진태원, 「정치적 주체화란 무엇인가—푸코 랑시에르 발리바르」, 『진보평론』 제63호, 진보평론 편집부, 2015, 185-227면.
채효영, 「1980년대 민중미술 연구—문학과의 관련성을 중심으로—」, 성신여대 박사학위논문, 2008.

천정환,「서발턴은 쓸 수 있는가—1970-80년대 민중의 자기재현과 민중문학의 재평가를 위한 일고—」,
『민족문학사연구』 제47호, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2011, 224-254면.
최상호,「1980년대 민족미술운동의 판화와 걸개그림 고찰」, 조선대 석사학위논문, 1993.
최 열,『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991.

광주시민미술학교,「광주시민미술학교 판화전시회 5-6기, 7기, 9기」 팸플릿, 국립현대미술관 최열
아카이브, https://www.mmca.go.kr/research/archiveSpInfo.do(2018.3.31. 검색).
두 렁,「산그림」, 국립현대미술관 최열 아카이브, 1983,
https://www.mmca.go.kr/research/archiveSpInfo.do(2018.3.31. 검색).

【Abstract】

Black Media, Commune of Sense
—Art School for Citizen and Minjung Prints in 1980s—

Seo, Yu-Ri*

This paper is researching about Art School for Citizen and historical flow of wood block print (Panhwa) made by people in 1980s' Korea. The rough style of black wood block prints that appeared on publications in the late 1970s and were made by Art School for Citizen students contained a reversing and resisting sense against mainstream art and commercial art. Wood block print calendar and books with wood block print cover were published and sold popularly. In the Art School for Citizen, night school for laborer and print school for college students, people had meetings and made a temporary community to engrave wood block (or rubber block) prints and share them. In this community, artists encountered non-artist people and citizens met arts. Laborer who escaped from works for wages did an autonomous creative action and college students experienced an art for lives. All the subjects deviated from the identified action of routines and in this course print making was a media to breaking away from their identity given by nation and capitalism. The word 'Minjung (people)' was like a water passage to escape from their existing identities with print making. The exhibition 〈Prints in the age of Minjung〉 was held at universities across the country and 'democracy of art' was discussed between artists after exhibition. The energy to deviate from the existing identity and reverse the existing art stream was concentrated through the printmaking and it was one of the causes that made people's uprising in 1987 possible.

* Lecturer, School of Fine Art, Young-Nam University.

Keywords: Min-Jung print, wood block print, Min-Jung Art, Art School for Citizen, night school for laborer, college print school, Print in the Age of Min-Jung exhibition, wood block print calendar, O Yun, Hong Sung-Dam.

접수일: 2018.03.31 || 심사일: 2018.04.11 || 게재확정일: 2018.05.15