■민족문화연구 제95호(2022.5.31.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.337-382.
http://doi.org/10.17948/kcs.2022..95.337

역행(逆行)의 정치*
—한국의 노동미술 (1987-1994)—

서유리(徐有利)**

목 차

1. 서론
2. 1987년 이전의 노동미술: 미술집단 '두렁'의 활동
3. 노동미술의 방법들: 걸개그림, 벽화, 노동자미술학교
4. 노동미술에서 노동미술 '전시회'와 '미술관'으로: 민미협 노동미술위원회
5. 결론

국문초록

서로에 대하여 철저히 타자인 미술과 노동이 결합했던 시기가 한국의 역사에 존재했다. 노동미술은 국가와 자본의 통치가 부여한 감각적 배치를 거스르는 역행(逆行)의 정치를 수행한 미술이었다. 노동미술을 통해서 미술은 그간 배제했던 미디어적 도구성을 획득하고 노동은 자율성과 자기목적성을 실현하여, 상대방의 몫을 평등하게 나누어 가졌다. 1970년대까지 미술은 상층의 미적 취향에 연계되고 노동 지향의 미술은 용공주의의 혐의를 가졌다. 1985년 미술집단 두렁은 노동조합을 위한 그림을 제작함으로써 노동미술을 시작했다. 1987년 노동자대투쟁 이후 미술은 미술관을 나와 노동조합

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5B5A07107248).
** 서울대 인문학연구원 책임연구원.

의 결성과 임금투쟁을 위한 여러 파업과 집회, 문화제 등의 현장에서 제작되어, 순종적 근로자에서 주장을 발화하고 권리를 요구하는 노동자로의 주체 변이와 자본의 흐름에 역행하는 과정을 매개했다. 6월 항쟁을 계기로 결성된 미술집단들은 정상적인 미술의 존재방식을 거슬러 걸개그림, 벽화, 노동자미술학교의 방법으로 노동미술을 수행했다. 걸개그림은 통치성을 해체하며 죽은 노동자를 애도하고, 조합의 결성과 투쟁으로 가능해질 유토피아를 제시하며, 연대를 통해 단일체를 이룬 노동자의 힘을 가시화했다. 공장에 그려진 벽화는 자본의 흐름에 역행한 노동의 승리를 기념했다. 노동자미술학교는 노동자가 창작과 이념의 주체가 되는 미술, 노동조합이라는 공동체의 미디어가 되는 미술을 실현하려 했다. 1990년에 민미협에 설치된 노동미술위원회는 노동미술전을 통해 작품성과 변혁이념을 갖춘 노동미술을 하나의 장르로 완성시키고 공장을 순회전시하여 노동자의 미술 향유의 폭을 확대하고자 했다. 한국의 노동미술은 미술가가 계급적 타자를 만나 미술의 표현과 존재 방식을 확장시키고 노동자가 새로운 권리의 주체로 등장하도록 만든 역사적 성과를 낳은 미술이었다.

주제어: 노동미술, 노동자미술, 걸개그림, 벽화, 노동자미술학교, 두렁, 엉겅퀴, 가는패, 안양 우리그림, 노동미술위원회, 수원민주문화운동연합, 나눔, 수원 노동미술연구소, 부산미술운동연구소, 광주 시각매체연구소.

1. 서론

‘노동’이라는 말은 ‘미술’과 대단히 먼 거리에 있다고 느껴진다. 분업화된 산업사회에서, 아름다움을 표현하는 자율적인 창작활동과 임금을 위해 부과되는 타율적인 노동은 상극으로 생각된다. 육체적, 정신적 인간활동이라는 본질적인 동질성에도 불구하고, 천재, 명작, 수백억 작품가의 신화로 포장된 고급 문화이자 부유층의 투자품목인 미술과 비교할 때, 계급적으로 하층에 위치하며 늘상 산재의 위험에 노출되고 집단행동시에는 불온함을 의심받는 노동은 어쩌면 상상 속에서조차 나란히 놓이기 힘든 영역이다. 서로에 대해 철저히 타자인 두 영역이 결합된 ‘노동미술’이라는 말이 등장했을 뿐만 아니라, 미술과 노동, 미술가와 노동자 사이 그리고 미술관과 공장 사이를 나누었던 높은 벽이 해체되었던 시기가 한국의 역사에 존재했다. 1987년 6월 항쟁에서 이어진 노동자대투쟁으로부터 1990년대 전반까지의 기간에 미술은

노동과 최초로 결합할 수 있었다.[1] 이 논문에서는 이 기간에 이루어진 미술과 노동의 짧고도 격렬한 만남과 그 구체적인 양상을 살펴보려고 한다.

'노동미술'이라는 말은 1990년 민족미술협의회에 '노동미술위원회'가 만들어지고 수원에 '노동미술연구소'가 설립되면서 공식화되었다. '노동미술'은 1987년 이후 전국적으로 결성되어 나갔던 노동조합의 활동을 지원하고 노동자들의 삶과 투쟁을 담아내기 위한 미술활동을 말한다. 노동자들의 일상과 삶, 투쟁의 과정을 그린 유화나 수묵채색화, 조각 등 작품의 제작과 전시 활동도 있었지만, 무엇보다도 노동조합이 결성되면서 이들이 벌이는 임금투쟁, 쟁의와 파업, 문화교육, 메이데이나 전태일 기념제 등 대규모 연합 집회, 대동문화제 등에 필요한 시각매체들을 만드는 활동이 폭발적으로 이루어졌다. 벽화, 걸개그림, 깃발, 플래카드, 만장, 포스터, 대자보, 전단 등을 만들거나 공동으로 제작하는 것은 핵심적인 미술활동이었으며, 노동자들이 판화와 만화, 걸개그림 등을 만들도록 교육하는 사업도 진행되었다. 주목해야할 것은 미술가들과 더불어 노동자들도 미술활동에 참여하여 '미술가 되기'를 시도했다는 점이다. 동시에 미술가들은 소명으로 주어진 장소인 미술관을 떠나 공장의 벽과 식당, 앞마당에서 그림을 그리거나 전시했으며 대학의 노천강당, 거리, 광장, 교회, 성당 등 집회와 문화제가 이루어지는 일상적, '비미술적' 장소에서 이미지들을 제작하여 노동자들과 공유했다. 이것은 한국사회가 오랫동안 미술이라는 영역과 미술가에게 부과했던 정체성, 활동방식, 발화방식, 시각화 방식을 위반하고 이탈하는 시도였다.

노동미술은 국가와 자본이 미술에 부여한 자리와 정체성을 벗어나는 역행(逆行)의 정치를 수행했던 미술이라 할 수 있다. 통치 권력이 배치한 감각적 흐름에 대한 역행은 그 자체로 정치라 할 수 있다. 자크 랑시에르(Jacques

1) '최초'라는 판단은 관점에 따라서 보류될 수 있다. 근대기의 카프(KAPF)의 미술을 노동미술의 최초의 예로 볼 수 있기 때문이다. 특히, 인쇄매체를 통해서 투쟁하는 노동자의 계급적 이미지가 제시되었던 점은 노동미술의 초기 사례로 고려될 수 있을 것이다. 하지만, 1980년대의 노동미술은 노동조합의 활동과 연계되어 파업과 집회 현장에 직접 결합해 들어갔으며, 미술가와 노동자 양자의 정체성의 변이를 야기한 대중적 미술활동이라는 점을 고려한다면, 지식인들의 출판 활동이 중심이 된 카프의 사례보다 심화, 확장되었다고 볼 수 있다.

Rancière)는 정치를 정치권력이나 법의 문제로 보지 않고 감각적인 것의 문제로 사유했으며, 통치의 행위인 치안(治安, police)과 구분했다.[2] 치안은 주체를 생산하는 감각적인 것의 짜임과 배치(분할, 배분)이며, 가시성, 언어, 행위의 영역에서 가능한 것과 불가능한 것을 구분하고 배제한다. 통치는 정체성을 규정하고, 여기에 감각적인 것을 가져와 나누어 넣는다. 랑시에르는 이 감각적인 것들의 분할을 해체하여 치안이 삭제한 것들을 불러내고 가시화하는 행위를 정치(politics)로 보았다.

노동미술은 노동과 미술의 두 영역에서 일어난 역행의 과정이자 그 결과물이었다. 미술은 전시장에서 미학적 성취를 가늠하며 관조(觀照)되는 작품의 정체성을 거슬러 파업과 집회를 위한 도구적 미디어로 전환되었다. 미술은 미학적 자기목적성과 자율성의 이데올로기를 뒤집어 걸개그림, 벽화, 플랭카드, 깃발, 팸플릿으로 거침없이 '사용'되었다. 미술가는 작업실에서 창작하여 전시와 비평, 매매를 통해 미술장(artistic field)에서 위치와 명예를 얻는 정상적인 삶의 회로를 벗어나, 집회의 현장에서 노동자와 공동제작한 그림을 걸었다. 노동자는 국가와 자본이 부여한 규율과 임금에 순종해온 '산업역군'이 되기를 거부하고 억압된 권리를 주장했다. 파업과 쟁의로 생산의 회로를 막으면서 노동자는 기계를 타고 흐르는 자본의 흐름을 뒤집고 스스로를 목적으로 하는 '자율'적 주체로 현현했다. 미술은 노동자의 자기목적적 권리 쟁취의 행위를 매개했다. 말하자면, 미술이 취했던 도구성과 노동이 획득했던 자기목적성은 서로가 배제했던 부분을 불러내어 자기의 것으로 만든 것이었다. 국가와 자본이 배분해 놓은 상반된 가치를 서로의 영역에서 찾아가는 역행의 물살은 노동미술로 합쳐졌다. 통치가 부여한 감각적 질서의 흐름에 역행한 결과, 반공주의와 결탁한 순수주의의 예술이념이 삭제했던 노동이 미술에 틈입할 수 있었고, 근로자들은 이를 매개로 발화와 표현을 수행하는 자율적인

2) 랑시에르는 치안이 짜 넣은 감각적인 것의 배치에서 배제된 몫없는 자의 몫을 전체의 이름으로 불러내면서, 감각적인 것의 배치를 다시 구성하는 활동에서 정치가 발생한다고 보았다. 자크 랑시에르, 진태원 역, 『불화』, 길, 2016, 63면; 랑시에르의 정치철학에 대한 설명은 진태원, 「정치적 주체화란 무엇인가?: 푸코, 랑시에르, 발리바르」, 『을의 민주주의』, 그린비, 2017.

노동자로 설 수 있었다.

그렇기 때문에, 1980년대의 노동미술을 1970년대의 대한민국미술전람회(국전)에서 장려했던 '새마을 그림'이나 북한의 사회주의 리얼리즘과 동일한 것으로 볼 수는 없다. 이들은 국가가 장려하고 주도하여 단일한 정체성으로 동원하고 규율하는 통치의 미술이었기 때문이다. 이 미술들이 국가가 부여한 정체성의 틀 안에 주체를 규율해 넣는 힘에 순응하는 미술, 즉 순행(順行)의 통치 미술이었다면, 1980년대 후반의 노동미술은 미술과 노동 양자 모두 국가와 자본이 부여한 각자의 자리와 정체성의 틀로부터 벗어나는 역행의 과정에서 결합하여 생성된 미술이었다.

이러한 관점에 따라서, 이 글에서는 1980년대 후반에서 1990년대 전반까지 노동미술의 흐름을 재구성하고 지역별로 일어난 활동 양상을 구체적으로 확인해보려 한다. 노동미술의 시초는 1985년에 미술집단 '두렁'의 작가들이 대우어패럴, 대우자동차 노동자들의 투쟁을 위해 제작한 그림이다. 노동미술의 광범위한 확산은 1987년 이후 서울과 인천, 수원, 안양의 경기 지역 뿐만 아니라 부산, 광주, 전주, 대구 등 전국 주요 도시에 미술운동 단체들이 생겨나고, 이들이 인근 산업체에 들불처럼 번져나갔던 노동조합의 결성과 쟁의과정을 적극적으로 지원하고 연대하면서 일어났다. 전국 주요 도시에 자발적으로 형성된 미술단체의 구성원들은 미술가들 외에도 중산층 교사와 대학생 그리고 카페, 사진관, 학원, 서점 등을 운영하는 자영업자들이었다. 자율적으로 생성된 시민의 영역을 구성했던 중산층과 산업체 노동자 사이의 탈계급적 연대가 미술을 매개로 이루어졌던 것이다.

그러나, 이 시기 풍부하게 생산된 노동미술을 단독 주제로 다룬 미술사적 연구논문은 현재까지 한 편도 확인되지 않는다. 그것은 민중미술로 범주화되는 미술활동 안에서도, 노동미술이 놓였던 현장미술로서의 위치 때문이다. 민중미술 안에서도 전시장 미술과 현장미술은 대립적 차이를 보였으며, 전시장 미술을 고수한 작가들은 이데올로기화한 미술, 도구적 미술로 현장미술을 비판했다. 급진화한 현장미술인 노동미술은 예술성과 완성도에 미달하는 비미술로 간주되어 연구는 물론 전시에서도 관심 밖에 위치했다. 더구나 지금은 21

세기이다. 노동은 인적자원으로 환산되고, 기계와 인공지능이 이를 대신할 것이 기대되며, 모두가 다같이 자본가가 되기를 열망하는 시대인 것이다.

그러한 가운데서도 당시 현장에서 활동했던 두렁의 비평가 라원식과 미술가 성효숙은 비교적 상세하게 노동미술의 활동내역을 기록해 두었다.[3] 또한 최근 5년간에는 현장미술 활동에 집중한 연구 성과들이 산출될 수 있었다. 두렁의 노동미술에 대한 양정애의 연구 보고서는 1985년의 《힘전》과 관련된 사실들을 상세하게 밝혔으며[4] 경기도미술관에서 발행한 경기지역 미술 소집단 자료집과 수원의 미술 소집단에 대한 전시 『바람보다 먼저』의 도록은 이 지역의 노동미술의 사례를 많은 자료로 제시했다.[5]

이 글에서는 최근에 발간된 전시 자료집과 민주화운동기념사업회, 국립현대미술관 최열 아카이브에 산재한 문건 자료들을 정리하고, 개별적으로 진행한 작가 인터뷰 등을 종합하여 1980년대 후반-1990년대 전반 노동미술의 양상을 살펴보려고 한다. 이를 통해서, 한국 현대미술의 역사에서 미술이 가장 급진적으로 역행하고 변이(變異)하면서 타자와 연대하는 힘을 통해 한국사회를 발전시켰던 양상을 면밀하게 추적해 보려 한다.

2. 1987년 이전의 노동미술 : 미술집단 '두렁'의 활동

1980년대까지, 사회적으로 통용되는 미술가들의 계급적 이미지는 어떤 것이었을까. 이중섭과 박수근이 가난 속에 죽은 비극적 예술가로 대중의 시야에 새겨지기 시작한 것은, 초기적 경제성장이 이루어진 1970년대 후반, 드

3) 라원식, 「사랑과 노동의 변증 속에서 생장한 노동미술-80년대 노동(해방)미술운동(1)」, 『미술세계』 1992. 9; 「사랑과 노동의 변증 속에서 생장한 노동미술-80년대의 노동(해방)미술운동(2)」, 『미술세계』 1992. 10; 성효숙, 「노동미술」, 『민미협 20년사: 역사에 새기는 민족미술의 붓길』, 민족미술인협회, 2005.

4) 양정애, 『80년대 현장지향 민중미술의 재구성: 《1985년 한국미술 20대의 힘》전 사건에 얽힌 미술동인 '두렁'의 활동을 중심으로』, 한국민주화운동기념사업회 한국민주주의 연구소, 2019(한국민주주의 학술펠로우 연구보고서).

5) 『1980년대 소집단 미술운동 아카이브 1979-1990』, 경기도미술관, 2019; 『1980년대 소집단 미술운동 희귀자료 모음집』, 경기도미술관, 2018; 『바람보다 먼저』, 수원시립미술관·국립현대미술관, 2021.

디어 한국사회에 미술시장이 생기고 작품이 고가로 매매되는 경제적 조건이 형성된 때였다.[6] 작품가격이 매년 20~30%씩 뛰어오르며 시장이 확장되어 가던 이때, 중앙일보사가 창간한 『계간 미술』의 기사 「가난의 예술성」에서는 "우리는 자가용을 타고 다니는 이중섭을 전혀 상상할 수는 없다"면서 "명성과 부를 얻은" 대신에 중요한 것을 잃어버린 당대의 미술에 대한 한탄을 토해냈다.[7] 가난한 예술가 신화가 형성된 것은 당시 성공한 미술가적 삶의 구체적 사례들이 목도될 수 있었기 때문이었다. 화랑이 선호한 구상화가이든 해외미술제의 추상화가이든, 성공한 예술가들은 고급스런 인테리어의 아틀리에에서, 창작의 자유를 누리는 예외적인 삶의 패턴을 소유한 상류층의 이미지로 소개되었다.[8] 1970년대 후반부터, 한국에서 미술가가 된다는 것은, 일정한 경제적 성공을 거두고 상류층이 될 가능성을 내장한 것이었다. 물론 그 확률이 높은 것은 아니었다.[9]

미술가의 이미지뿐만 아니라 미적 감수성 자체 또한 상층의 것이었다. 부르디외식으로 본다면 양식과 주제의 분류 이전, 미술이라는 분과 자체가 상층 아비투스의 전유물로 생각되었다. 예컨대, 한국현대미술사를 대표하는 백색 모노크롬 추상으로 정점을 이룬 모더니스트들을 지원했던 평론가 오광수는 1973년에 예술의 가치는 근본적으로 "귀족적"인 것이며, "최고의 미적 감수성"을 지닌 소수의 사람만이 이를 알아보거나 창작할 수 있는 것이라고 생각했다.[10] 물론, 미적 감수성에 있어서 귀족적 우수성은 경제적 부유함이

---

6) 작품매매로 성공한 화가들의 사례와 그 허실을 보도한 기사 「오늘의 예술인들 ①고소득 화가」, 『조선일보』 1979.8.14. 이 시기 미술 시장에 대해서는 권행가, 「미술과 시장」, 『근대와 만난 미술과 도시』, 두산동아, 2008.

7) "그 작가들은 지금 모두 대가가 되어 있다. 명성도 얻고 부도 얻었다. 호당 10만원이 넘어도 사기 어려울 정도로 그림이 비싸게 되기도 했다. 그러나, 그러나 말이다. 그들이 명성과 부를 얻은 대신에 혹은 뭔가 크게 잃은 것은 없을까? (…) 어쨌든 우리는 자가용을 타고 다니는 이중섭을 전혀 상상할 수는 없다." 홍사중, 「가난의 예술성」, 『계간 미술』 1979년 봄호, 38-39면.

8) 예를 들어 「특집-화가와 아뜰리에 건축」, 『공간』 1982. 3, 36-41면.

9) 앞의 신문기사에서 고소득층 예술가의 숫자는 전체 미술가 숫자의 10퍼센트도 안되는 것으로 추산했다.

10) 그는 "예술의 가치들은 근본적으로 귀족적이다 (…) 예술과 민중이 더할 수 없이 긴밀한 유대에 있다면 (…) 일반적인 수준의 미적 감수성에로 하락"된다고 보았다. 예술가의 "높은 지각과 감수성은 민중에게 불가해한 것"이며 "예술이 가장 낮은 引力의 수준에 이른다는 것은 곧 예술의 타락을

담보할 수 없고, 그런 한에서 미적 감수성은 부르주아가 아니라 '귀족'의 것일 터였다. 그렇다고 하더라도, 오광수에게 예술은 '민중'과 공유되기 힘든 것이며, 그들의 취향에 가까이할 경우 타락할 가능성마저 있는 것이었다. 동양화가이자 평론가로 1980년 데뷔한 김병종은 "미의 혜택으로부터 소외당한 불특정한 다수(이하 편의상 민중 혹은 대중으로 본다)"(괄호는 원문)를 위한 미술을 추구하는 것은 '명백한 쇠퇴'라 보았다.[11] 반공주의와 결합된 엘리트주의 예술론의 관점에서 대중 혹은 민중을 위한 미술은 미적 감수성에서의 타락이며, 사회주의 예술로 실추될 가능성이 높았다. 요컨대, 노동은 물론이고 민중을 향한 미술이 있다면, 그것은 미술이 아니다. 따라서, 1980년대 전반 소수의 미술가들이, 사회가 부여한 자리-귀족과 엘리트와 부유층-을 떠나, 천박한 '미적 감수성'을 소유한 '노동' 계층을 향했던 것은 사회적 통념과 미학적 순리를 거슬러 올라가는 기이한 역행(逆行)의 시도였다.

신구상회화의 기수이자 민중미술 초기 집단인 '현실과 발언'의 비평가들은 '노동'과 '민중'보다도 온건한 '대중'과 '사회'를 미술과 결합시켰다. 최민과 성완경이 미학적 논리가 아닌 역사성과 사회성을 미술작업의 근거로 삼을 것을 요청했던 것은 1980년이었다. 이들은 '노동'을 발화할 수는 없었으며, 다만 비판적으로 그려냈던 것은 중산층의 삶에 겹쳐진 자본주의 상품사회의 단면들이었다. 자신을 반성적으로 들여다봤지만, 타계급을 향해 시선을 투사하지는 않았던 것이다. '현실과 발언'은 다다적인 형식파괴와 현실비판을 통해 전시장 미술의 흐름의 전환을 성공적으로 이끌었지만, 결코 전시장을 벗어나지는 않았다.

노동미술의 최초의 본격적인 시도는 '두렁'의 미술가들에 의한 1985년의 작업이다. 이들의 활동은 1970년대 후반, 도시산업선교회를 매개로 노동운동과 결합된 문화패에 기원을 두고 있었다. 두렁을 주도한 김봉준은 홍익대 조소과 학생이면서 마당극(탈극)운동을 주도한 서울대학연합 탈춤반에 참여했다. 그는 1978년 9월 22일 마당극〈동일방직문제를 해결하라〉를 해고 노

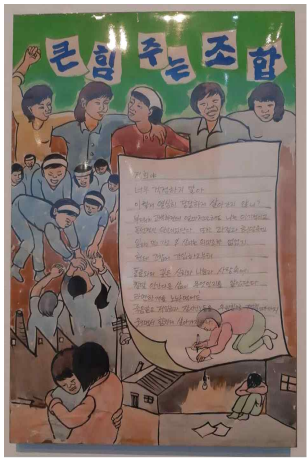
의미한 것"이라는 관점이다. 오광수, 「예술과 민중」, 『공간』, 1973. 11・12, 27-28면.
11) 김병종, 「좌우의 논리와 양식화의 저변」, 『공간』 1980. 8, 96-101면.

동자들과 함께 연출했다.[12] 마당극과 노동자를 연계했던 것은 동일방직 노조를 지원했던 인천도시산업선교회였다. 두렁의 멤버 성효숙은 1978년 대학 1학년 때 탈춤반과 난곡 야학에 참여하고 세미나를 하다가, 3학년 때 도시빈민을 위한 목회활동을 펼쳤던 허병섭 목사를 만나 노동자들을 위한 이야기 그림을 제작하게 되었다. 그는 이것이 자신의 노동미술의 최초였다고 회고했다.[13] 요컨대, '두렁'의 노동미술의 기원은 1970년대 후반 도시산업선교회와 빈민선교회를 통해 노동운동과 접하게 된 대학생-미술가들의 활동이었다. 이들의 활동은 창작과 전시라는 통상적인 미술 소집단 활동의 바깥에 있었다.

'두렁'은 1983년 창립예행전, 1984년의 창립전으로 활동을 시작했지만, 전시는 여기에서 그쳤다. 두렁의 작가들은 현장을 찾아 산개했다. 성효숙이 인천의 공단에 취업하여 노동자 생활을 시작하고, 인천산업선교회의 요청으로 일꾼만화자료집 『봄을 찾는 사람들』을 제작한 것이 대표적이다. 1980년대에 만화는 노동자-대중과 소통할 가장 효과적인 통로로서 정치풍자부터 임투교재에 이르기까지 활발하게 제작되고 널리 확산된 장르이자 미디어였다.

1985년 4월에 일어난 대우자동차 파업투쟁은 노동운동사에서 이후의 운동에 영향을 준 성공적 사례로 꼽힌다. 이 때에 해고된 노동자들을 돕기 위한 일일찻집이 열렸고, 여기에 전시된 연작회화〈역사는 우리의 것〉(5폭)은 김준호, 성효숙, 박홍규가 공동제작한 것이었다. 이어서 1985년 6월에 대우어패럴 투쟁에서 노동조합장의 구속에 항의하는 구로공단 노조들의 동맹파업이 일어났다. 많은 해고자가 발생했으나 임금인상 투쟁을 관철시키고 조합연대의 가능성과 정치투쟁의 가능성을 확인시킨 사건이었다.[14] 이때 해고된 노동자들을 돕는 기금을 마련하기 위한 집회가 영등포산업선교회에서 개최되었다. 두렁의 작가들은 이를 위해 다수의 그림을 제작했다. 〈큰 힘 주는 조

12) 김봉준, 김종길 대담, 「푸진 미술의 신명-김봉준의 산미술론과 두렁」, 『민중미술, 역사를 듣는다2』, 현실문화A, 2021, 52면.
13) 성효숙 구술녹취록, 민주화운동기념사업회, 2017; 필자와의 인터뷰 2018. 11. 22.
14) 민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소 엮음, 「6장 노동운동」, 『한국민주화운동사3』, 돌베개, 2010, 725-726면; 유경순, 「1980년대 변혁적 노동운동의 형성과 분화에 관한 연구」, 고려대 박사논문, 2011.



〈그림 1〉 두령, 〈큰 힘 주는 조합〉, 1985.



〈그림 2〉 두령, 〈당신은 당국의 노동정책을 어떻게 생각하십니까〉, 1985.

합〉, 〈당신은 당국의 노동정책을 어떻게 생각하십니까〉, 〈구속자를 석방하라〉는 당시 전시되었던 그림들이다(도 1-2). 〈큰 힘주는 조합〉은 조합원의 편지를 담았고, 〈당신은...〉은 콜라주 기법의 풍자화였으며, 〈구속자를 석방하라〉는 노동자들의 단결을 요청했다. 이 작품들은 조합을 선전하고 투쟁을 독려하며 정치를 비판하는 포스터들이었다. 노동시화(박영근과 박노해의 시에 그림을 덧붙인 것)도 있었다.

이들의 작업은 시위나 집회의 현장에 직접 걸린 것은 아니었다. 당시 싸움의 현장 사진을 보면, 이미지와 현장이 결합되기를 기대하는 것은 사치스러운 희망임을 알 수 있다. 구로동맹파업의 농성 현장은 급박하고 위태로운 것이었으며 경찰 진압의 폭력적 침탈 위협 속에서 살벌하게 진행되었다. 겨우 창문 밖으로 내건 플래카드나 태극기 정도가 가능한 선전물이었고, 언론 보도마저 억제되는 상황에서 노조의 요구와 주장을 담은 팸플릿이 산포됨으로써 싸움의 존재를 일부 대중에게 알릴 수 있었을 뿐이다.

이들의 '작품'이 언론에 보도되었던 것은 아이러니하게도 미술의 경계안으로, 전시장 안으로 진입하면서였다. 말하자면, 노동이 미술의 영역에 들어와 변이할 경우 즉각적으로, 그 미술은 자신의 자리를 이탈한 '잘못'으로 인식되며 불온시되었던 것이다. 국가가 미술과 그 타자를 구분하여 그어놓은 감각적 배치의 통치선은 강고하고 단호했다. 이들의 작품 20여점이 당시 청년작가들의 전시 《1985년, 한국미술, 20대의 힘전》에 걸리자 경찰은 바로 전시

를 중지시키고 작품을 압수했다. 그러나 이 사건은 미술가들의 광범위한 연대투쟁을 촉발시켰고 민족미술협의회가 결성됨으로써 1980년대 미술가들의 본격적인 정치가 시작될 수 있었다.

3. 노동미술의 방법들: 걸개그림, 벽화, 노동자미술학교

1987년의 노동자대투쟁 이후 미술이 노동을, 노동이 미술을 향하는 흐름은 폭발적이었다. 이 흐름을 만들어낸 이들은 젊은 미술집단들과 지역 미술단체들이었다. 1987년 6월 항쟁은 미술이 미술관 밖으로 나아가 거리와 광장의 크고 작은 집회와 결합하고, 노동자, 농민, 빈민 등 자신의 오랜 타자와 조우하게 만든 결정적인 계기였다. 현장미술 활동에 투신하는 집단들이 결성되었다. '가는패'(차일환, 이성강, 정선희 외), '둥지'(김인순, 최경숙, 구선회 외), '엉겅퀴'(김신명, 정지영, 조혜란, 정태원, 최성희 외), '활화산'(최민화, 류연복, 김용덕, 이종률, 김기호 외)은 서울에서 활동했다. 민주화 집회가 전국 주요 도시에 일어나면서, 곳곳에서 문화운동 단체와 미술집단이 생겨났다. 안양의 '우리그림', 수원민주문화운동연합의 미술패 '나눔', 인천의 '갯꽃'은 경기지역의 단체들이었다. 광주의 '시각매체연구소', 전주의 '겨레미술연구소', '부산미술운동연구소', 대구의 '우리문화연구회', 마산의 '봉화' 등 그 외 지역의 주요 도시에도 미술집단이 결성되었다.[15]

동시에 1987년에 한국 사회에서 노동의 존재가 전면적으로 가시화되었다. 1986년 276건에 불과했던 파업 건수는 1987년 3,749건으로 증가했다. 1987년 노동자대투쟁 이후 1988년까지 노동조합의 수는 3천 개 이상 증가했다.[16] 지역 노동조합들의 협의회가 설립되고 노조 간 연대투쟁이 가능해졌다. 그러자 노동자들의 쟁의가 오래 지속되고 빈번해졌을 뿐만 아니라, 여러 노조가 연합한 대규모의 야외 집회와 각종 문화제가 개최되었다. 쟁의와 집회는 풍부한 '문화예술'적 요소들과 결합되었다. 삭막하고 황폐하기 짝이

15) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991.
16) 1987년 6월에는 2,742개였으나 1988년에는 6,164개였다. 이상의 수치는 민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소 엮음, 「6장 노동운동」, 『한국민주화운동사3』, 755면의 주요지표 참조.

없었던 쟁의의 현장에 그림, 노래, 풍물, 연극, 영화, 시(詩)가 적극적으로 이입했다.[17] 국책 사업으로 존재했던 '문예진흥'의 정반대편에서, 시민과 연대한 노동의 사이에 이질적 '문예'들이 생성되고 있었다. '예술과 문화'는 정치투쟁에 부가된 어떤 덧붙임이나 장식에 그치는 것이 아니라, 국가와 자본에 의해 박탈된 존재들을 살찌우고 보양시켜 역행의 흐름을 가속화시키고 변이의 순간을 즐겁게 만드는 감각적 정치의 방법이었다.

1988-89년간의 수많은 노동자 집회의 현장에는 걸개그림이 걸렸다. 이 그림들은 거대한 크기의 물성으로 공간을 장악하고, 소실점을 형성하여 참여자의 시선을 잡아끌며, 그려진 이상적 주체에 동일시하도록 요청하는 힘을 발휘했다.[18] 시각적 이미지는 노래, 연설, 구호, 연극(마당극)등 말과 행위의 다채로운 퍼포먼스와 결합되며, 참여자는 격렬한 감정적 체험을 통해 결박된 정체성으로부터의 이탈을 경험할 수 있었다. 걸개그림은 국가와 자본의 통치성에 길들여진 장소의 성격과 정체성을 변이시키는 미디어였다. 한편, 공장의 벽에는 결성된 노동조합의 승리와 투쟁과정을 기록한 그림이 그려졌다. 벽화는 노동조합의 존재를 공장 내부에 가시화할 뿐만 아니라 이를 역사이자 기념비로 만들었다. 또한 미술가들은 노동자미술학교를 열었고 여기서 노동자들은 자신의 삶을 그림으로 표현하는 과정을 체험했다. 노동자들은 조합결성과 쟁의 과정의 싸움과 고통, 기쁨과 희망을 소박한 형태로 드러냈다. 미술이 자신의 자리를 벗어나 노동으로 향하고, 노동자들이 미술을 매개로 삶의 변화를 추동하는 과정은 '노동미술'이 생성되는 과정이었다. 이 장에서는 노동미술의 주요 방법인 걸개그림, 벽화, 노동자미술학교를 중심으로, 1988-89년간의 노동미술의 양상을 살펴보도록 하겠다.

---

17) 갯꽃의 정정엽은 1988년 인천노동조합협의회가 출범하고, 인천민중문화운동연합이 결성되면서 탈패, 노래패, 미술패들이 노동조합의 파업에 문화프로그램을 제공하며 합류했던 상황을 회고했다. 「정정엽 미술운동 연대기」, 『1980년대 소집단 미술운동 희귀자료 모음집』, 경기문화재단, 2018, 13-14면.

18) 걸개그림의 의의와 역할에 대해서는 서유리, 「1980년대의 걸개그림 연구: 수행성, 장소, 주체의 변이」, 『한국근현대미술사학』 37, 한국근현대미술사학회, 2019.

1) 걸개그림: 주체의 변이

1987년의 광장에 걸린 이한열의 그림은 잘 알려져있지만 노동자 이석규의 그림은 그렇지 않다. 1987년 8월 28일, 노동자대투쟁의 분수령이 되었던 거제도 옥포의 대우조선 노조결성 투쟁에서, 직격 최루탄을 맞아 사망한 21살의 젊은 노동자 이석규의 장례식 노제에 영정그림과 걸개그림이 등장했다(도 3).[19] 이석규의 장례식은 불과 한달 전 이한열 노제에서 이미지가 거리와 광장의 질서를 무너뜨리며 현현한 양상을 재연하고 있었다. 노동이 통치성을 해체하며 자신을 가시화한 순간이었다. 〈이겼노라! 내 붉은 피로〉에서 상처를 움켜쥔 이석규의 모습(도 4)은, 주장의 발화와 존재의 가시화를 향한 노동자들의 에너지가 길어낸 이미지의 즉발적인 힘을 보여준다. 분노의 감정이 밀어 올려낸 거친 형태는 훈련된 미술가의 눈으로 본다면 미숙한 것일지도 모르나, 통치성에 역행하는 노동자의 몸을 시각화하려는 강한 욕망을 드러낸다. 시각화의 의지는 '우리주권 회복까지 노근로자는 단결하라'는 잘못 쓰인 만장에서 보듯, 순응하는 '근로자'가 저항하는 '노동자'로 말과 몸을 바꾸는 과정에서 누출되어 나온 것이었다. 노동자들의 집회는 만장, 깃발, 사진, 영정그림, 걸개그림의 시각적 매체들을 이용해 존재를 가시화하는 방식으로 진화했다. 다시 말해, 노동자들은 이미지를 통해 존재를 변이시키고 있었다. 그러나 〈이겼노라 내 붉은 피로〉의 소박함만으로는 부족하지 않을까? 이미지는 더 확고하고 풍부하게 노동자야말로 "역사 발전의 원동력이자 이 사회의 진정한 주인임"을 표명해 나가야 하지 않겠는가.[20] 이러한 요청에 미술가들이 응답해 나갔다.

---

19) 노조결성을 방해한 사측과 경찰은 평화적 시위를 보장하겠다는 약속을 어기고 최루탄을 직격 난사하여 이석규가 사망했다. 「대우조선노조결성과 이석규 장례투쟁」, 민주화운동기념사업회 오픈아카이브 사료컬렉션, http://archives.kdemo.or.kr/collections/view/1000 0080.

20) 인용된 문구는 대우조선 노조결성투쟁 과정에서 사망한 이석규의 죽음에 항의하는 전단지 「이석규의 죽음을 헛되이 하지 말자!」(경수노동자연합)에서 가져온 것이다. 민주화운동기념사업회 오픈아카이브 등록번호 95162. "우리 노동형제의 단결된 힘은 이 사회의 모든 것을 만들어내는 노동자야말로 이 사회의 진정한 주인이요, 역사발전의 원동력임을 증명하는 것이 아니고 무엇이겠습니까."



〈그림 3〉 1987년 8월 28일 노동자 이석규 장례식 모습(민주화운동기념사업회 오픈 아카이브).



〈그림 4〉 이석규 열사 장례식 만장과 걸개그림 〈이겼노라 내 붉은 피로〉(민주화운동기념사업회 오픈 아카이브).

(1) 서울의 활화산, 엉겅퀴, 가는패의 걸개그림 - 애도, 유토피아, 힘의 주체

1987년 7-9월의 투쟁은 구체적인 성과를 얻을 수 있었다. 11월에 노동법이 개정되어 노동조합의 결성과 쟁의의 자유가 어느 정도 확보되었던 것이다.[21] 법과 제도의 개정보다 중요한 것은, 국가와 자본이 규율한 순종적 의식에 역행하여 스스로 존재의 조건을 변화시키는 능동적, 자율적 주체성을 체험한 것이었다. 1987년 11월 13일부터 3일간, 청계피복노동조합이 개최한 '전태일 동지 17주기 추모 노동자문화제'는 노동법 개정의 승리를 알리고 새롭게 탄생한 노동자 문화의 가능성을 확인하는 퍼포먼스였다. 청계피복노조는 전태일의 죽음 이후 1970년 11월 27일 결성되었으나, 1980년 개악된 노동법에 의해 강제 해산당한 뒤, 1987년의 노동자대투쟁이 강제한 노동법 개정에 의해 드디어 "합법성을 쟁취"하게 되었다.[22]

이 문화제에는 문학, 웅변, 노래, 연극, 풍물이 함께 한 가운데, 단상에는 죽음으로 변화를 가져온 노동열사를 재현한 〈노동해방신장도〉가 중앙에 자리

21) 민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소 엮음, 앞의 책, 751면. 그러나 독소조항을 포함한 것이었고 노동 악법 개정 투쟁의 대상이 되었다.
22) 청계피복노조의 역사는 「우리의 주장-이제부터 시작이다!」, 『청계노보』 19, 청계피복노동조합, 1987.12.

했다(도 5, 도 6). 이 그림은 이한열 부활도를 그린 최민화의 작업이다. 최민화는 민미협과 연계된 현장미술집단 '활화산'과 함께 활동했다.[23] 그림에는 위로부터 전태일, 김경숙, 박영진, 박종만, 표정두, 이석규, 이석구의 얼굴이 차례로 그려져 있다.[24] 판각선처럼 굵고 검은 선이 화면 내에 단호한 구성을 만들어내고, 세밀한 묘사는 성격을 드러내되 품위와 결의를 응축시켰다.[25] 이들은 모두 굳게 다문 입술로 정면을 응시하고 있다.



〈그림 5〉 전태일 동지 17주기 추모 노동자문화제(1987.11, 서울 고려대)의 〈노동해방신장도〉

23) 활화산은 1987년부터 결성된 현장미술단체로 민미협내의 소그룹이었다. 류연복, 정남준, 이종률, 김용덕 김기호, 이수남, 박창국 등이 활동했고, 1991년 현실주의연구회로 이름을 바꾸었다. 「민족미술소식』 16, 1991.4; 라원식, 앞의 글, 1992. 10.

24) 이석구는 1987년 9월 서울의 조흥택시 조합장으로서 사측의 노조탄압에 분신으로 항거했다. 표정두는 광주의 신흥금속의 노동자였는데 3월 6일 미국문장관 슐츠가 방한한 서울의 미대사관 앞에서 광주학살 원흉처단과 군사독재타도를 외치고 분신했다. 박영진은 동일제강과 신흥정밀의 노동자로 노조결성과 임금인상 투쟁의 경찰 대치 과정에서 분신했다.

25) 그림에는 열사들이 "민중해방의 한을 품고 산화하여 다시 해방의 불꽃으로 피어나는 역동적 모습"이 그려졌고, 행사 후 전태일기념사업회에 소장되었다고 전한다. 민미협은 이 행사에 전시와 공간을 기획하고 판화 강습 지도자를 지원했다. 「노동자문화제 열려」, 『민족미술』 1(소식지), 1987. 11, 4면.



〈그림 6〉 최민화, 〈노동해방신장도〉(민주화운동기념사업회 오픈 아카이브 사진).

그림은 죽은 이들을 재현하고 있지만, 애도의 슬픔만을 담고 있지는 않았다. 이 행사에 참여한 노동자들의 글도 그러했다. 이들은 두 달 전 이석규와 이석구 두 열사의 죽음의 체험이 그간 겪었던 모멸과 서러움을 분노의 외적 에너지로 전환시키는 계기가 되었다고 말하고 있었다. 무엇보다도 투쟁을 거치면서, "노동자가 단결하였을 때 이 사회의 모든 것이 정지될 수" 있으며, "사회, 역사의 주인은 노동자"라는 의식을 얻었다고 말하고 있었다.[26] 노동자문화제는 투쟁의 고통과 애도의 슬픔을 자신감과 의지로 전환시키는 행위였고,[27] 그림은 이 전환을 매개했다.

애도를 떠나 자신감과 유토피아적 희망을 보여주는 걸개그림은 1988년으

26) 「노동자 문학·수필」, 「노동자 문학·응변」, 『고 전태일열사 추모 노동자문화제 자료집』, 전태일 기념사업회, 1987. 18-28면.

27) '노동자문화제'라는 명칭에서 보듯, 이 시기에 '노동자문화'가 역설되고 있다. 노동자문화는 "자본가의 착취에 대항하여 스스로 빼앗긴 노동권리를 쟁취하기 위한 싸움과 노동자다운 생활 위에서 싹트는 문화" 더 나아가 "계급사회로부터 인간해방, 평등사회의 실현을 위해 싸우는 문화"라고 말해졌다. 구체적으로 "노동자가 임금인상 투쟁하는 과정, 노동조합을 건설하고 지켜나가려는 모든 과정, 노동자의 권리를 정치적으로 해결하려는 모든 행위, 현장동료들과 더불어 삶의 현실을 딛고 일어서려는 내용의 모든 예술행위, 그래서 우리 노동자의 의식화와 조직화에 기여하는 모든 실천"이 노동자의 건강한 문화였다. 「노동자문화란 무엇인가?」, 『고 전태일열사 추모 노동자문화제 자료집』, 1987. 11.



〈그림 7〉 서울지역노동조합 전진대회 및 문화대동제 걸개그림, 엉겅퀴, 1988(국립현대미술관 최열 아카이브).

로 넘어가면서 그려질 수 있었다. 1988년 3월 13일에 연세대에서 열린 '서울지역 노동조합 전진대회 및 문화대동제'의 걸개그림은 '엉겅퀴'의 작업이다(도 7). '엉겅퀴'는 여성미술가들이 중심이 되었고, '활화산'과 같이 민미협의 소그룹으로 활동했다.[28] 문화대동제는 노동의 고통을 잊어버리는 쾌락을 추구하는 방법이 아닌, "노동자의 모든 투쟁을 옹호하고 지지하는" 방법으로서의 문화를 실현하기 위한 행위였다. 또한 개별 노조를 넘어 서울지역 노동조합협의회(1988년 5월 결성)라는 지역별 연대조직으로 '전진'하려는 의지를 드러내는 퍼포먼스였다. 그간의 성취는 더 나은 미래를 꿈꾸게 했다. 단상에 펼쳐진 걸개그림에는 자주적인 '민주노조만세'의 깃발을 든 조합원이 안전모와 수건을 쓴 남녀 노동자를 이끌고 장대하게 행진하는 모습이 펼쳐졌다. 이 열정적인 대오는 노동자들의 집단적 성취를 과시한다. 오른편에는 얼싸안은 가족을 둘러싼 꽃띠가 미래의 유토피아를 제시했다. 노동자들의 단합된 행렬은 민주노조를 쟁취하고 더 나아가 행복한 미래를 약속할 것이다.

개별자의 약함은 노조를 통해서 집단적 힘으로 전환될 수 있었다. 단결된 주체의 힘을 보여주는 걸개그림은 가는패가 그린〈노동자〉이다(도 8). '가는패'는 1987년부터 철거민들의 명동성당 투쟁에 동참하거나 농촌 장터를 돌며 판화를 전시하는 현장미술 활동에 주력했다. 〈노동자〉는 가는패의 정선희가 구성한 그림으로, 1988년 11월 13일 전태일 추모일을 맞아 개최한 '전태일 정신 계승 및 노동악법 개정 전국 노동자 대회'에 걸렸다.[29] 서울의 연세

28) '엉겅퀴'(김신명, 정지영, 조혜란, 정태원, 최성희, 이시은, 정순희)는 1987년의 노동자대투쟁의 기간에 결성된 '노동미술진흥단'(김신명, 정지영, 조혜란, 장해솔, 라원식)이 그 전신이었다.

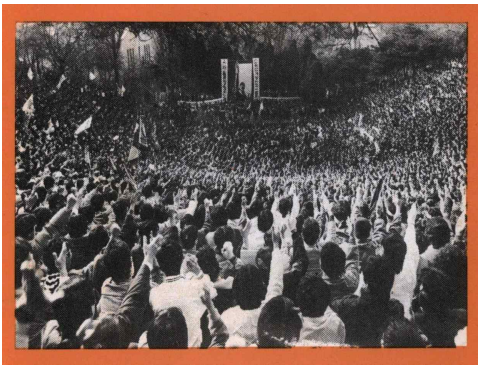
29) 이 집회는 노동법 개정과 전국 연대를 위한 것이었다. 1988년 10월 6일에 결성된 '전국노동법 개정 투쟁본부'의 싸움은 11월 13일의 전국 집회로 절정에 달했다. 민주화운동기념사업회 한국민주주의 연구소 편, 앞의 책, 765면.

대학교에서 열린 이 집회는 전국의 노동조합에서 2만여 명이 넘는 노동자들이 모였고, 1987년 이래 전국적으로 결집해나가는 노동자들의 세력을 과시하는 대대적인 퍼포먼스였다. 이 집회의 사진과 참여 후일담은 전국의 노조가 발행한 많은 소식지(노보)에 감격적으로 실렸다.

세로 7미터 길이의 걸개그림 〈노동자〉는 개별 노동자들의 시선을 모아내고 단일한 주체의 이미지로 되돌려준다(도 9). 머리띠를 묶고 단호히 손을 들어 외치는 남성 노동자의 모습은 위엄을 드러낼 만큼 성장한 노동운동을 상징한다. 힘차게 들어올린 팔과 손은 연대의 기호였다. "혼자서는 두렵고 힘없던" 작은 손들이 "뜨거운 연대"를 통해 "하나의 기치 아래 하나의 표적을 향해 거대하게 조직된 하나의 손"으로 변이하고 확장해나간 것이다. 박노해가 「손을 내어 뻗는다」에서 말한 "아 저 손, 흰 파도처럼 눈부시게 빛나는" 손은 나약한 개인을 넘어 하나의 힘으로 증폭된 노동자의 집단적 자아를 상징하는 것이었다(도 9).[30]



〈그림 8〉 가는패, 〈노동자〉, 1988


〈그림 9〉『진보적 노동조합의 전진을 위한 제언』(1988.12)의 표지 사진.

이 그림에 대하여 비평가 최열은 "그 색조는 간명하고 절제되어 있어서 힘의 아름다움을 느낄 수" 있으며, "구도는 장엄한 감정을 불러일으키기에 부

30) 박노해의 신작시 「손을 내어 뻗는다」는 『노동해방문학』 1, 노동문학사, 1989.4에 실렸다. 이 시는 1988년 11월 집회를 연상시킨다.

족함이 없다"고 평가했고, 무엇보다도 자주적인 모습이 "87년 이후 우리 사회에서 노동자가 당당하고 자랑스러운 역할을 하는 사람들로서 자신을 자각하게 된 현실을 반영"한다고 보았다. 무엇보다도 이 그림이 주는 감동은, 11월 13일 운집한 노동자들의 집회가 만들어낸 분위기 속에서 가능했던 것이라고 지적되었다.[31] 걸개그림의 효과는 집회에 참여하는 노동자의 정서와 행위 속에서 생산되는 것이었다.

가는패는 「우리 문화는 노동하는 사람의 것이다」라는 글에서 자신들은 "노동하는 사람들과 함께 하고자, 노동자들이 진정 주인으로 서고자 하는 피눈물 나는 투쟁과 함께 있다"라고 말했다. 가는패는 걸개그림이 이후 서울 계동 현대 본사 천막농성장에도 펼쳐지자 '노동형제'들은 환호성으로 반겼고 투쟁의 의지를 강화시켰다고 말했다. 그림은 싸움의 현장에 힘을 부여할 수 있었다. 가는패는 그림을 탈취하고 현대 중공업 노조를 파괴한 경찰의 폭행을 비판하고 같이 싸울 것을 선언했다.[32]

이처럼 집회와 문화제 현장에 걸린 걸개그림은 희생적 죽음, 유토피아적 미래, 단결된 힘의 주체를 가시화하면서, 집회의 행위와 결합하여 노동자들의 현재를 변화시킬 수 있는 감정적 에너지를 부여하는 역할을 했다. 걸개그림은 미술관 안에서 작품의 형태를 무목적적-미학적으로 '관조'하는 방식을 떠나, 개별 근로자가 자신의 생활조건을 변화시키기 위해 행사하는 집단적 힘을 위해서, 즉 집단적 이익을 추구하는 행위 속에서 사용됨으로서 '작품'으로서의 정체성에 역행했다. 다시 말해, 그림이 작품이 아니라 시위용 도구로 사용되는 순간은, 순응적 근로자가 주장하는 노동자가 되는 순간이었다. 이때 미술가는 이 변이(變異)를 매개하면서 치안이 규정한 미술의 자리를 넘어섰다.

---

31) 최열, 「작품 '노동자'에 관한 소견」, 『미술운동』 3, 민족민중미술운동전국연합 건준위, 1989.5, 81-83면.

32) 가는패, 「우리의 문화는 노동하는 사람의 것이다」, 『미술운동』 3, 민족민중미술운동전국연합 건준위, 1989.5, 80면. 〈노동자〉는 1989년 3월 6일부터 8일까지 현대중공업 서울 본사 앞에서 벌어진 농성장에도 걸렸다. 그러나 마지막에 노동자 307명이 경찰에 연행되면서 500점의 판화와 또 다른 걸개 〈노동해방도〉와 모든 그림이 압수되었고 결국 반환되지 못했다.

걸개그림의 제작은 미술가들에 의해서만 이루어지지 않았다. 노동자의 참여와 능동성이 중요하게 생각되었다. 미술가들은 노동자들이 적극적으로 생산의 주체가 되는 미술, '노동자미술'이 진정한 의미에서의 노동미술이며, 자신들은 이를 위해 전문적 지도와 지원을 해야한다고 보았다. 이러한 관점에서 노동자들이 직접 제작에 참여하거나 전담하는 걸개그림이 제작되었다. 요컨대, 노동자들의 미술가 되기가 이루어졌다.

가는패는 1988-89년 초의 기간에 노동조합과 같이 걸개그림을 여러 개 제작했다. 영등포의 동성인쇄 노동조합은 사측의 직장폐쇄에 맞서서 100일이 넘는 장기 농성을 이어나가고 있었다. 1989년 1월 16-22일에 "단결 투쟁 의지를 고취"하기 위한 걸개그림이 가는패의 도움으로 제작되었다(도 10). 주목되는 것은 노동자들이 의견을 모으고(기존에 완성된 벽화나 걸개그림을 사진으로 예시), 조별토론을 거쳐서 투쟁경험을 토대로 그림 내용을 구상하며(3개 조의 토론으로 내용을 구상하여 크레파스로 그려 발표), 채색작업을 주도하도록 한 것이다.[33] 물론, 주필과 보조원으로 참여한 가는패가 전체 밑그림을 그리고 채색도 했다. 그러나 이를 노동자들이 다시 토론에 붙이고 수정했으며 최종 채색에는 10명의 노동자가 참여했다. 가로 3미터에 세로 2미터의 대폭 걸개는 22일의 '제3차 동성인쇄 직장폐쇄철회 및 노동탄압분쇄 결의대회' 집회장 연단에 설치되었다(도 10).



〈그림 10〉 1989년 1월 동성인쇄 노동조합 집회 걸개그림, 노동자와 가는패 공동창작(『미술운동』 2호).

이러한 과정에서 노동자들은 자신의 삶과 투쟁을 시각화하는 과정을 체험

33) 걸개그림 제작 과정에 대한 자세한 보고는 「동성인쇄 노동조합」, 『미술운동』 2, 전국민족민중미술운동연합 건준위, 1989.1, 51-52면.

할 수 있었다. 가는패는 걸개가 완성되면서 "노조원들 사이에 일차적으로 자신들의 직접 창작물이요 스스로의 자주적인 의지가 깃들었다는 점에 의해 깊은 성취와 만족을 표시했다"고 기록했다. 이러한 창작과정을 통해 만들어지는 미술은 스스로 현실을 타개하고 조건을 변화시켜 나가는 과정에서 만들어간 노동자 자신의 미술이라 할 수 있었다.

(2) 안양 우리그림, 부산 미술운동연구소: 탈계급적 연대, 공동제작, 노동자 걸개

경기도 안양의 '우리그림'은 미술가와 일반인들이 함께 한 지역 미술운동단체가 노동자와 연대한 사례로 중요하다. 안양에 민요연구회, 독서회와 더불어 미술단체 우리그림이 근로자회관에서 창립된 것은 1987년 12월 5일이었다. 박찬응, 이억배, 권윤덕, 정유정, 김한일, 정도용, 황용훈이 핵심 회원(대표 홍대봉, 부대표 홍선웅)이었다. 우리그림은 퇴폐적, 향락적 수입문화를 경계하고 민족미술을 창작, 보급하며, "대중의 삶 속에서 대중의 바람과 염원을 그려내고, 대중의 삶을 변화, 발전시키는 역할"을 미술이 수행해나가야 한다고 생각했다. 우리그림의 활동을 지지하거나 참여했던 계층은 지역에서 활동하는 화가와 평론가와 같은 미술 전문가들 외에도 교사, 미술학원 강사, 문구사와 서점 사장, 교회 목사, 카페 사장, 직장인, 화방 주인 등이었다.[34] 요컨대, 지역의 중산층 자영업자와 직장인이 주요 참여계층이었다.

우리그림은 1987년부터 인근의 노동단체와 조합을 지원하는 활동을 시작했다. 안양은 인근의 의왕, 군포 지역과 더불어 공단이 다수 위치한 지역이었다. 예컨대 안양에 위치한 봉제공장 '그린힐 섬유'의 불법 개조한 기숙사형 공장에서 화재로 사망한 22명의 여성노동자들을 위한 위령제가 1988년 3월 30일에 개최되었을 때, 한복을 곱게 입은 합동영정을 그리기도 했다. 우리그림의 이러한 활동은, 노동미술이 중산층 자영업자 및 전문가들과 노동자 사이의 탈계급적 연대 속에서 생성되었던 양상을 보여준다.

---

34) 『우리그림 창립전』 팸플릿(1987.12)의 「창립선언서」와 「발기인 명단」 참조.



〈그림 11〉 대우전자부품 노동조합 그림패 까막 고무신, 〈우리들의 이야기〉, 안양 노동문화큰잔치 걸개그림, 1988.

우리그림은 안양지역의 노동운동단체와 조합이 벌이는 문화제와 쟁의현장에 필요한 그림들을 그렸다. 또한 노동자들이 직접 걸개그림을 제작하도록 도왔다. 자신의 삶과 투쟁의 과정을 기록하고 희망과 주장을 표현한 그림을 제작하면서 노동자는 미술가가 될 수 있었다. 거기서 진정한 노동미술이 생성될 터였다. 1988년 3월 10일에 '안양노동문화큰잔치'가 개최되었을 때, 단상을 장식한 것은 대우전자 부품 노동조합의 그림패 '까막 고무신'이 제작한 걸개그림 〈우리들의 이야기〉였다(도 11). 이 걸개그림은 1988년 3월에 엉겅퀴가 '서울지역 노동조합 전진대회'에서 그린 걸개와 유사하게, 노동자들의 소박한 유토피아적 희망을 현실과 더불어 담아냈다.[35]

안양 우리그림이 발행한 회지 『우리그림』은 노동자와 미술가, 시민들의 발언을 실어서 지역 소통의 허브 역할을 했다. 1988년 7월에 14일간 사무실을 점거하여 연대 농성을 이어간 '안양전자 위장이전 철폐투쟁'에 대한 안양시민의 글이 『우리그림』에 실렸다. 익명의 '안시민'은 "빗속에 연좌농성을 하거나 사무실을 점거하여 농성을 하고 있는 여성 노동자들을 볼 때 나 한 사람의 힘이라도 도움이 된다면, 그들이 자신의 것을 찾는 싸움에 함께 하고

35) 이 행사는 유신중전기, 다우전자, 대우전자부품, 혜성, 산아화학 외 모두 9개 노조가 공동주최한 문화제였다. 노조 행사에 대해서는 『불길』 9, 유신중전기 노동조합 발행, 1988.3. 걸개그림에 대해서는 『우리그림』 3, 1988.4.

싶었다"라고 응원의 마음을 표현했다.[36]

'우리그림'의 주도적 활동가였던 이억배는 안양전자의 철폐 투쟁을 위해서 6개 노동조합이 합동으로 제작한 걸개 그림 〈승리의 그날까지〉(도 12)를 "투쟁의 의지를 고양시키고, 노동자와 시민의 대동단결을 고취시켜내는데 이어서 선전선동의 효과를 이루어낸 사례"로 꼽았다.[37]



〈그림 12(승리의 그날까지), 안양전자 위장이전 철회투쟁 승리축하대회 걸개그림, 1988.



〈그림 13〉 금성전선 파업 노동자 걸개그림, 1989.3.

한편, 안양에서 가까운 군포의 금성전선 노동조합의 파업기간(1989년 3월)에 사용된 걸개그림의 제작 과정을 기록한 노동자 이태선의 수기는 주목된다(도 13).[38] 그는 걸개를 그린 과정의 에피소드와 감정을 담담하게 풀어놓았다. 그림을 그리던 중 동료 노동자의 분신 소식을 듣고 "그의 온몸이 불길에 휩싸일 때 절규했던 것과 하고 싶은 말, 그것을 그림으로 그려서 동지들에게 보여주고 그 뜻을 좀 더 승화시킬 수 있는 계기가 되게 하고 싶은 진한 감동이" 자신의 마음을 흔들었다고 기록했다.[39] 과연 걸개그림의 상단에는 동료의 분신 모습이 그려진 것을 확인할 수 있다. 이 글은 노동자들이 걸개그림을 그려나가는 과정에서 쟁의 과정의 사건이 결합되어 그림의 도상을 결정하고

36) 안시민, 「우리, 가슴과 가슴으로 보듬어-안양전자 농성현장에서」, 『우리그림』 5, 1988.8, 3면.
37) 이억배, 「안양지역 미술운동의 전개-우리그림의 활동을 중심으로」, 『민족미술』 6(기관지), 1988.10, 31면.
38) 금성전선에서 직선제로 노조 집행부가 선출되고 1989년 2월부터 벌였던 단체협약 체결 투쟁은 안양지역 최대의 연대투쟁이었다. 이시정, 『안양지역노동운동사』, 민주화운동기념사업회, 2007, 296면.
39) 이태선, 「노동자 걸개그림」, 『우리그림』 7, 1989.5, 3면.

감정을 표현하는 과정을 드러낸다. 그것은 작가처럼 능숙한 형태는 아니었고, 아이들의 그림처럼 엉성한 것이었다. 그러나 이 그림을 그리면서 그는 고통스런 싸움과 동료의 죽음을 승리를 향한 의지로 전환시킬 수 있었다.

공단이 많은 부산에 미술집단이 생겨난 것은 1987년이었다. 그해 9월에 결성된 '낙동강'이 '일그림패'와 통합하여 1988년 8월 창립한 '부산미술운동연구소'의 주요 멤버들은 곽영화, 황의완, 송문익, 김상화, 오현숙, 김용재, 이정자, 권산 등이었다.[40] 부산미술운동연구소(부미연)는 부산 이외에도 울산, 마산·창원 지역의 노동자 집회를 지원했다. 울산의 노동자대동문화제(1988.4)에는 노동자와 함께 그리는 걸개그림, 깃발그림, 만화대자보, 판화전시를 지원했으며, 마산·창원 지역에서 개최된 '노동악법 개정 및 노동부장관 퇴진 및 전국 노동자 결의대회'(1988.7.10)에서는 노동오적(五賊) 화형식을 위한 판그림을 제작했다.[41]



〈그림 14〉 1989년 1월 9일 장정호 추모제 걸개그림, 대우정밀 노동조합 노조원과 부산미술운동연구소 공동제작

부산미술운동연구소의 걸개그림으로 이미지가 확인되는 것은 대우정밀 노동조합 소속의 장정호 추모제(1989.1.9) 그림이다(도 14). 장정호는 대우정밀 노조가 1988년 11월

40) 부산역사문화대전http://busan.grandculture.net/Contents/Index?contents_id=GC042058 41(2022.5.17검색).

41) 1988년 7월의 결의대회는 서울, 수도권과 울산, 마산, 창원 등지에서 동시적으로 개최되었다. 노동오적은 노동부, 노동악법, 독점재벌, 군부독재, 미제국주의를 가리켰다. 대회장 입구에 이를 형상화한 판그림을 그리고 깃발춤과 노래, 풍물이 어우러진 집회의 열기 속에서 이를 태우는 퍼포먼스를 했다. 이 행사는 비를 부르는 용그림을 태워 풍농을 비는 기우제의 형식을 가져온 것이라고 한다. 「마산·창원지역 노동자대회」, 『미술운동』 1호, 민족민중미술운동전국연합 건준위 발행, 1988.12. 39면.

24일부터 총파업에 돌입한 기간에 조합과 시민이 함께하는 '부산시민 새해맞이 대동굿' 행사를 준비하던 중 사고로 사망했다. 부미연과 대우정밀 노조원들은 그를 추모하는 걸개그림을 제작했다. 장정호가 노조의 풍물패인 물레패 소속원이었던 점을 강조하여 북을 걸어매고 민주노조 깃발을 든 남성주체를 화면 중앙에 두고 흥겹게 춤추는 풍물패의 모습이 그를 둘러싸도록 했다.

부산미술운동연구소는 노동자들의 참여를 중요하게 생각했고, 그림의 제작과정과 방법을 자세하게 기록하고 있었다. 특히 지신밟기와 그림그리기를 결합시킨 방법으로 노조의 행사에서 선호되었던 조별 '공동벽화 그리기'는 6회 활용되었다고 보고했다. 이들은 "어떤 방식으로든 노동자들이 직접 제작에 참여하여 능동적이고 주체적인 그림을 그리는 데 온 힘을 기울여 나가야 한다"고 강조했다. 그림의 주제는 일상적 삶 외에도 정치적 현실과 노동제도를 비판하는 문제를 담도록 했는데, 이것은 비교적 성공적이었다.[42]

부산미술운동연구소는 걸개그림 제작 의뢰가 들어올 경우, 노동자의 공동제작으로 할 것을 노조에 제안했다. 이것이 노조의 미술패나 소모임을 결성하는 계기가 되어, 지속적으로 시각매체를 생산하는 활동으로 발전할 수 있기 때문이었다. 미술패와 같은 문화소모임은 노동자 "대중과 집행부를 연결해내는 위치"가 될 수 있다고 기대되었다. 즉, 미술이 자율적 표현의 미디어로서 노동자 개인을 연결하여 공동체로 매개하는 방법이 될 수 있다고 보았던 것이다.

그러나 한편으로, 걸개그림 제작에 대한 미술가들의 문제의식도 표출되고 있었다. 메리놀병원 노동조합 설립 1주년 기념행사(1989년 1월)의 걸개그림을 11명의 조합원들과 함께 진행한 부미연의 보고에 의하면, 노동자들의 적극성과 만족감의 표출이 컸고 미술 소모임으로의 발전 가능성을 엿볼 수 있었다. 그런데, 부미연의 자체 평가에서는 노동자들과 그림을 공동제작할 경우 "작품에 나타나는 기술적인 문제로 인해서", "구체적인 언어의 전달능력이 낮을 수 밖에 없는" 점이 지적되었다.[43] 이것은 서울의 가는패도 제기했

42) 「공동벽화그리기」, 『미술운동』 1호, 민족민중미술운동전국연합 건준위 발행, 1988.12. 39-40면.
43) 「연대창작 지원사업」, 『미술운동』 2, 51면.

던 문제였다. 해결을 위해서는 노동자들의 작업에 적절한 '실기모범교본'과 같은 매뉴얼이 제시될 필요가 있다고 보았다.[44] 더 나아가, 노조의 미술패가 학습과 훈련을 통해 능숙한 작업을 할 수 있게 된다면 표현력과 호소력이 높은 걸개그림을 자체 제작하는 것도 가능하리라 기대되었다. 미술가가 노동을 표현하는 것보다 노동자가 미술가가 되는 것이 더 어려운 일이었을지도 모른다. 문제는 노동자들의 서툰 그림에 대해 미술가가 요구한 미술작품으로서의 자격요건, 즉 완성도였다. 미술과 노동이 결합되어 이미지가 만들어지는 순간에 역설적으로 미술의 법칙인 완성도의 요구가 작용하고 있었다.

2) 승리를 기념하는 벽화: 인천 갯꽃, 수문연 나눔

걸개그림만큼 기동성은 부족하지만, 벽화는 장소의 성격을 변화시키는 점에서 역행하는 미술의 주요한 방법이었다. 벽화는 사적 소유물로 매매되는 액자그림과 달리 공적 공간에 놓여 대중들이 향유할 수 있는 특성으로 인해서 미술의 민주화를 성취하는 방법으로 생각되었다. 1985년에 백기완은 "모든 공간은 독점 지배를 위한 선전물로 채워지고 있으니", "모든 그림쟁이들은 민중적 삶 속 거리로 나서 그 숱한 벽면의 공간에 도전하라"고 자극했다.[45] 많은 벽화들이 대학의 건물과 농촌의 담벽에 그려졌지만, 공장 벽화는 쉽지 않았다. 공장은 자본과 국가권력에 의해 강하게 규율화된 장소였다.

인천의 한독금속 공장에 노조의 설립과 승리를 기념하는 벽화가 그려졌다(도 15). 조합의 힘이 규율화된 장소성을 역행하는데 성공한 예였다. 그만큼 한독금속 노조의 위력이 강했다. 한독금속은 공구를 만드는 주물공장으로서 노동조건이 열악했으나, 인천지역에서 처음으로 민주노조를 결성하고(1987.7.10) 당시로서는 획기적으로 회사 내 식당에서 노조 결성식을 개최했다.[46]

---

44) "그야말로 노동자가 주체로 설 수 있게 하기 위해서는 공동창작 방식의 정형된 틀이 필요하다(…)어떤 전형을 잡고 제시하면서 노동자들 스스로 제작할 수 있는 실기모범본의 교안이 대안일 수 있으리라 생각되었다"라고 기록했다. 『미술운동』 3, 민족민중미술운동전국연합 건준위 발행, 1989.5, 90면.

45) 백기완, 「민족해방과 해방의 미학-벽화운동을 제창한다」, 『시대정신2』, 시대정신기획위원회, 1985.3.

노조위원장인 황재철은 1988년 6월 결성된 인천지역노동조합협의회(인노협)의 의장이었다. 말하자면, 한독금속노조는 인천지역 민주노조의 상징적 존재였다. 과연 노동조합 사무실의 현판이 걸린 벽에 '노동자천하지대본'의 깃발을 휘날리는 거대한 노동자의 모습이 승리를 당당하게 과시하고 기념하고 있다. 왼편에는 붉은 용광로의 뜨거운 쇳물로 제품을 만드는 장면이 세밀하게 그려지고, 오른편에는 노동조합 결성과 문화가요제의 아기자기한 장면이 구름 사이 비추는 햇살 아래 펼쳐졌다. 상단에는 고향의 한가위 풍경도 푸근하게 그려졌다.



〈그림 15〉 한독금속 노동조합 벽화, 가는패와 갯꽃 공동제작, 1988.

이 벽화는 1988년 9월 30일부터 10월 26일까지 한 달 동안 인천의 갯꽃과 서울의 가는패가 노조원들과 함께 제작한 것이다. 갯꽃의 정정엽은 당시 결성된 '인천노동조합협의회'를 통해 임금인상 투쟁을 위한 선전도구 제작 요청이 물밀 듯 들어와 사나흘 동안 수십 개의 깃발그림을 제작했던 1988년의 상황을 회고했다.[47] 벽화 역시 노조의 요청으로 제작되었다.

제작과정은 걸개그림과 유사했다. 미술가들이 주도하되 노동자들이 희망하는 이미지와 내용을 담는 방식이었다. 노조를 방문하여 벽의 크기와 재료를 상담하고, 노조원들이 내용을 구상할 수 있도록 참고 작품들을 전시하여 소개했다. 미술가들이 의견을 수렴하여 그림의 뼈대가 되는 먹선과 밑그림을 그리고 난 뒤, 노동자들이 채색을 했으며 최종적으로 작가들이 마무리를 했

46) 회사 내에서 공개적으로 민주노조 결성식을 하는 일은 당시로서는 상상할 수 없는 일이었다. 김원 외 편, 『민주노조, 노학연대 그리고 변혁』, 한국학중앙연구원출판부, 2018, 146면.

47) 「정정엽 미술운동 연대기」, 김종길 대담, 『1980년대 미술운동 소집단 희귀자료 모음집』, 경기도미술관, 2018, 13-14면.

다. 도중에 회사 관리자들의 제작 중단 요구도 있었으나 위기를 무사히 넘길 수 있었고, 완성된 그림에 대한 노조원들의 만족도는 높았다고 보고되었다.[48] 앞에서 유쾌하게 웃음 짓는 노조원의 사진에서 확인할 수 있듯이, 그림은 조합의 승리를 과시하고 기념하는 것이었다(도 15). 벽화는 공장에 흐르는 자본의 위력을 차단해낸 노동조합의 힘을 확고하고 지속적인 것으로 만들 수 있었다.

공장에 벽화가 그려진 또 다른 예는 경기도 화성의 산업체 아주파이프이다(도 16). 화성의 아주파이프 노조는 1988년 5월에 설립되었고, 4인 가족 최저생계비 절반 정도에 불과한 임금의 인상을 요청하며 파업 농성을 벌였다.[49] 사측은 직장폐쇄로 대응했으나 노조는 본사 점거 농성으로 투쟁을 이어갔다. 결국 그해 12월에 노조 사무실 외벽에 완성된 그림은 이들이 임투가 성공했음을 고지했다. 아주파이프 건물에 그린 벽화 〈노동자천하지대본〉은 길이 14미터에 높이가 4.5미터에 달하는 규모였다. 디귿자형의 벽에 파노라마처럼 펼쳐지는 그림은 투쟁을 기념하며 승리를 각인했다(도 16). 오른쪽 끝에는 현실에 낙심한 노동자가 사무실 문에 기대선 모습으로 그려졌고, '정경유착'의 독재자들도 등장하지만, 중앙을 압도하는 것은 가족이 서로를 얼싸안은 모습이다. 모든 투쟁의 고통은 노동자 가족의 행복한 미래를 위해 참아질 수 있다. 실제로 아주파이프 노조에는 '가족투쟁위원회'가 만들어져서



〈그림 16〉 수원민주문화운동연합 미술패 나눔, 〈노동자천하지대본〉, 경기도 화성 아주파이프 노조 벽화.

48) 회사는 '건물소유관리법'을 들어 그림 중단을 요구하였으나 관리자들이 자리를 비우는 시간을 이용하여 그림을 완성하였고, 완성되자 사측에서도 체념했다고 한다. 작품 제작 과정은 「공장 벽에 벽화 그려지다」, 민주화운동기념사업회 오픈 아카이브 등록번호 446509 참조.

49) 「아주파이프 파업 9일째」, 『한겨레』 1988.6(29).

부인과 아이도 파업에 동참해 온 가족이 같이 싸워나간 사연이 있었다.[50] 그림에는 아이를 업고 국수를 삶아 나누며 점거투쟁을 이어가는 모습이 왼편 하단에 세심하게 그려졌다. 노조원들은 그림을 완성한 뒤 그 앞에서 고사를 지내 노조의 앞날을 기원했다.[51]

역동적인 구성의 아주파이프 벽화를 제작한 이들은 수원민주문화운동연합(수문연)의 미술패 나눔 회원들이었다. 나눔의 회원들은 손문상, 이오연, 이주영, 김영기, 최춘일 등이었다.[52] 벽화 제작의 과정은 수문연 기관지 『백성』에 실렸다. 벽화를 요청한 것은 노조였으며, 1988년 12월 12일부터 17일까지 6일간에 걸쳐 제작한 일정이 자세하게 기록되었다. 이 벽화는 내용과 색채를 결정할 때 조합원의 의견을 물은 외에는 미술가들이 밑그림부터 채색까지 전담한 것이다. 미술가들은 노동자의 의견교환과 제작참여를 좀더 고려할 필요가 있다는 후기를 남겼다. 14미터에 달하는 벽면을 압도하며 힘이 넘치는 그림을 완성한 수원의 그림패 나눔의 내적 에너지는 1990년에 노동미술연구소의 설립으로 이어졌다.

3) 노동자미술학교: 노동자의 공동체를 매개하는 미술

노동자미술학교의 기원은 1983년 광주에서 시작되어 전국으로 확산된 시민미술학교이다. 시민미술학교는 명작의 기술을 배우고 완성도와 예술성을 경쟁하는 곳이 아니라, 미술을 매개로 “타인의 생존의 체험을 공유”하며, 자신의 계층 너머의 타자를 만나고 잠정적인 만남의 공동체를 형성하는 곳이었다.[53] 시민미술학교에서는 판화를 제작했다. 판화는 서툰 솜씨여도 흑백대조

50) 「제자리를 찾아가는 벽화운동-일상적인 삶의 현장으로」, 『백성』 3, 수원민주문화운동연합, 1989.1, 45-48면.

51) 「수원 아주파이프 공장벽화 노동해방세상」, 『미술운동』 2, 1989.2, 53면.

52) 수원민주문화운동연합은 1987년 11월 28일 창립했다. 시각예술위원회가 분과로 있었다. 시민미술학교를 운영하고 민중미술 상설 전시 및 판매를 하며, 작가들과 연대하여 전시회 활동을 했다. 『수문연신문』 1호, 2호(1988) 참조. 미술패 나눔은 수문연 안에 만들어져 1988년 하반기에 본격적으로 활동했다. 회원명단은 『바람보다 먼저』, 2021.

53) 시민미술학교의 특성과 판화의 의미에 대해서는 서유리, 「검은 미디어, 감각의 공동체: 1980년대의 시민미술학교와 민중판화의 흐름」, 『민족문화연구』 79, 고려대 민족문화연구원, 2018,

의 평면성으로 모더니즘적 화면을 만들 수 있고, 깎고 찍는 수공적 과정에서 서로 도움을 주고 받으며, 복제가 가능해서 나누어 갖기 쉬운 매체였다.

1987년 이후에 실시된 노동자미술학교는 노동조합이라는 공동체적 활동의 미디어로서 미술을 체험하는 학교였다. 미술은 노동자들의 만남의 매개로서 삶의 경험을 나눌 뿐만 아니라 조합이라는 공동체를 표현하기 위해서 요구되었다. 미술은 개별적 노동자들을 연결하면서 집단적 주체로서의 희망과 의지를 발화하는 활동이었다. 노동자미술학교에서는 판화 이외에도 깃발과 걸개그림, 포스터와 대자보 등 조합활동에 필요한 선전물을 만드는 법을 배울 수 있었다. 미술은 자본이 규정한 계급적 조건의 고통을 회피하거나 승화시키기 위한 것이 아니라, 직면하고 드러내며 요구하기 위해 활용되는 것이었다.

서울의 미술집단 '엉겅퀴'는 1988년에 구로와 영등포 지역에서 개최된 여러 노동자 문화학교의 미술강습을 지원했다.[54] 예를 들어 성문밖교회에서 개최한 노동자문화학교는 노래, 문학, 연극, 탈춤 등에 더하여 판화, 걸개그림, 공동그림 그리기와 미술이론을 강습했다.[55] 이 프로그램은 지역의 노동조합 건설을 목적으로 하거나 노조원으로서 문화활동을 하려는 노동자들을 대상으로 했다. 만약 노동조합 내에 미술 소집단이 있다면, 노동자들의 표현의 욕구도 실현되고 노동자 대중과 조합을 연결시키는 매개가 될 것이라 기대되었다.[56]

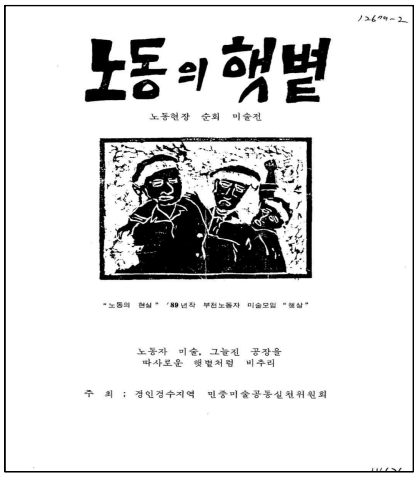
안양과 수원에서는 노동자를 대상으로 하되 보다 광범위한 시민들을 포함하는 미술학교를 개최했다. 안양의 우리그림은 1987년도에 총 4회의 근로자미술학교를 개최했다. 1988년에는 시민미술학교로 명칭을 변경하여 지속했다. 수원 민주문화운동연합도 시민미술학교를 개최하여 판화를 강습했다. 주

79-126면.

54) 「엉겅퀴 활동보고서」, 『민족미술』 6, 1988.10, 32-37면.

55) 『제2기 노동자 문화학교』 자료집(민주화운동기념사업회 오픈 아카이브 등록번호 97710) 주최는 남부지역 노동자 문화 공동실천위원회, 장소는 성문밖교회, 일시는 1988년 7월 17일부터 9월 16일까지였다.

56) 문화활동은 노동조합의 대중적 토대를 강화시키고, 노동조합의 연대를 강화시키며, 조합원들의 의식을 성장 발전시키는 데 도움을 줄 것이라고 소개되었다. 「문화학교를 열면서」, 위의 자료집, 4-5면. 또한 남부지역 노동자문화공동실천위원회가 1988년에 작성한 「노동자문화학교 활동보고」(민주화운동기념사업회 오픈 아카이브 등록번호 323993)에는 모집대상을 노조원으로서 문화활동을 하려는 노동자, 노동조합 건설 활동에 적극적 관심을 갖고 있는 노동자 등으로 밝히고 있다.



〈그림 17〉《노동의 햇볕전》 팸플릿, 1989.

부와 학생 외에 지역 노동자들도 참여한 것이 확인된다.[57] 미술은 여기서 노동자와 중산층 시민이 만나는 매개로 작용했다. 안양의 시민미술학교에서 제작한 그림들은 '노동문화제'와 '안산 구속 노동자를 위한 기금마련 판화전'에 전시되었고 판화 달력으로도 제작되었다.[58]

《노동의 햇볕전》(1989)은 그간의 미술학교에서 제작한 노동자 판화를 모아 전시한 최초의 예로 중요하다(도17). 서울 엉겅퀴와 안양의 우리그림, 수문연 등은 '경인경수지역 민중미술공동실천위원회'를 결성하여,[59] 노동자미술학교, 근로자미술학교, 시민미술학교에서 제작한 판화를 작가의 것과 함께 전시했다. 전시 팸플릿의 가장 앞면에는 부천의 노동자 미술모임 '햇살'에서 제작한 서툴지만 생생한 판화가 실렸다. 머리띠를 질끈 묶고 작



〈그림 18〉 부천(위)과 안양(아래)의 노동자 판화,《노동의 햇볕전》 팸플릿, 1989.

57) "미술의 대중화와 생활화를 목적으로 하는 이 행사에는 주부, 교사, 학생 노동자 등 다양한 계층이 참가" 했다. 안양독서회는 노동자 독서교실을 열기도 했다. 「지역소식-수문연 수원 시민 미술학교 진행중」, 「지역소식-안양 독서회 노동자 독서교실 간담회」, 『우리그림』 3, 1988.4, 4면.

58) 「근로자미술교실을 마치며」, 『우리그림』 1, 1988.1.

59) 공실위에는 그 외에 인천의 갯꽃, 서울의 활화산, 흙손공방, 서울 여성미술연구회, 안양의 문화운동연합 미술분과도 참여했다.

업복을 입은 노동자들은 엉겨붙듯 서로를 끌어안으면서 주먹을 쥐어올리고 있다. 연대하고 주장하는 존재로서의 노동자이다. 안양의 노동자 판화에서는 훨씬 밝고 활기찬 모습의 단일대오가 묘사되었다(도 18). 이들의 투쟁자로서의 모습은 구로의 노동자들이 담아낸 〈야근〉과 〈시다의 꿈〉에서 보이는 지치고 서글픈 일상의 모습을 역전시키는 뚜렷한 자신감이 담겨 있었다.

《노동의 햇볕전》은 '노동자미술'을 요청하고 있었다. 그것은 "노동자가 주체가 되어 자주성과 창조성으로 실천하는 미술"이었다. 다소 모호한 이 말은 구체적으로는 노동조합의 문화조직으로 미술모임을 제안하고, 파업 프로그램에 유용한 시각매체를 생산함으로써 노동자의 주장과 '정치사상'을 선전하는 미술을 실현하자는 것이었다.[60] 노동자미술은 "그늘진 공장을 따사로운 햇살처럼" 비출 수 있을 것이며, "누구나 노래를 부를 수 있듯이 누구나 쉽게 그림을 그릴 수 있을 것"이 기대되었다. 전시는 판화 외에도 노동자가 그린 깃발그림과 만화, 포스터, 서예, 삽화 등 다양한 매체를 선보였다. 중요한 것은 이 전시가 '노동현장 순회전'으로서, 파업 농성장에서 전시되었던 점이다. 《노동의 햇볕전》은 1989년 초에 군포에 위치한 금성전선의 파업기간 중에 구내식당에서 전시되었다. 이후에 안양의 삼덕제지 노동조합의 승리보고대회(1989. 4. 10.)와 휴업철회 투쟁 중인 유일산업에서도 전시되었다.[61] 요컨대 이 전시는 노동자 미술의 가능성을 알리고 촉구하면서 노동자들의 투쟁을 지

60) "파업농성 때 봅시다. 노동조합의 일상조직 활동을 평소에 얼마나 했느냐에 따라 크게 다릅니다. 특히 일상 문화모임이 없거나 부실한 노동조합은 파업 프로그램을 계획, 실천하는데 매우 궁핍하고 쩔쩔매는 경우가 허다합니다 (…) 만약 일년이상 갈고 닦은 노동자 미술반이 있다고 칩시다. 미술활동 계획을 무수히 세울 수 있습니다 (…) 앞으로의 미술은 즉각 즉각 써먹을 수 있게 작품 중심의 미술에서 노동자 입장의 쓰임새 중심으로 바뀌어야 합니다. 노동자 미술활동의 의의를 정리하면 다음과 같습니다. 첫째 노동자의 일상적 문화모임으로 중요합니다. 둘째, 파업농성의 문화, 교육프로그램과 노동조합의 시각홍보를 위한 선전활동에 기여합니다. 셋째로 노동자의 정치사상을 구체적인 시각언어로 창조할 수 있습니다. 넷째로 노동자 문화예술 건설의 일익을 담당합니다", 「노동자 미술을 위한 현장 실천」, 『노동의 햇볕—노동현장 순회 미술전』, 5-6면. 민주화운동기념사업회 오픈아카이브 등록번호 116626.

61) 「이억배 미술운동 연대기」, 『1980년대 소집단 미술운동 희귀자료 모음집』, 경기도미술관, 2018, 92면; 「삼덕제지 노동조합을 찾아」, 『우리그림』 7, 1989.5; 「노동현장에서 열리는 판화전」, 『안문연신문』 2, 안양문화운동연합, 1989.4(26).

원하는 전시였다.

노동자미술의 이념을 공유했던 가는패는 '햇살그림터'를 열고 노동자를 대상으로 미술강습을 실시했다. 가는패가 "노동자문화의 자주적, 창조적 전진을 위해 뜻을 모아" 1988년 11월에 영등포구 대림동에 개설한 햇살그림터에서는 판화 외에도 소묘(뎃생, 스케치, 크로키), 공예(지점토, 박공예), 토우제작, 만화 그리기등 다양한 미술의 방법들을 노동자들이 배울 수 있도록 했다.[62] 햇살그림터의 강사와 노동자는 1989년 2월 20일에 대한광학 노동조합을 찾아 걸개 공동제작에 참여하는 현장 활동도 병행했다.[63]

가는패는 노조의 파업과 쟁의 현장에 직접 나가 단기 미술교실을 열기도 했다. 맥스테크 노조는 1989년 3월에 체불임금과 사측의 합의서 불이행으로 파업 40일째를 맞고 있었다. 가는패는 맥스테크 노조를 위한 미술학교를 현장에서 열었다.[64] 노조원들은 조별로 나누어 저마다 주제를 달리하여 논의를 한 뒤, 그림을 공동제작하여 전체 5폭의 그림을 그려냈다. 파업과정을 견뎌나가는 과정에서 노조의 주장을 담은 그림 대자보를 창작해보는 미술강습 시간이었다.

광주의 시각매체연구소도 노동조합과 연계하여 판화교실을 열었다. 사측의 일방적인 폐업 선언으로 무기한 철야농성을 하고 있던 광주의 우리데이터사에 파견 나간 시각매체연구소는 1988년 9월 27-28일 간에 판화대자보 제작법을 노동자들과 공유했다.[65] 노동자들에게 주제 강연을 한 뒤, 판화 기법을 소개했다. 노동자들이 판화에 담아낸 내용은 다양했다. 기업주와 폭력경찰의 만행에 대한 폭로가 있었고, 시골에 있는 부모의 생계의 문제에 대한

62) 『한겨레』1988.11(3); 1989년 7-8월에 구로지역의 노동자와 시민들을 위한 강습을 열었다. 「가는패 구로지역 미술강좌」, 『한겨레』, 1989.7(14).

63) 「대한광학 연대활동」, 『미술운동』 3, 89-90면. "햇살그림터 1명"은 강습생이 타노조와 연대한 것으로 추정된다.

64) 「멕스테크 노동자 미술학교」, 위의 간행물, 1989.5. 95-96면.

65) 광주 주변의 시골에 고향을 둔 90여 명의 여성노동자들이 근무하는 곳이었다. 1988년 8월 13일 사측의 일방적인 폐업 선언으로 인해서 노동자들의 무기한 철야 농성을 하게 되었다. 광주민중문화운동협의회가 이들을 지원하면서 노동문화패 일꾼마당, 사진패 사실, 노래패 친구, 놀이패 신명, 청년문학회, 연극패 토박이 등이 현장에서 문화프로그램을 진행하게 되었다. 「지원활동보고」, 『미술운동』 1, 38-39면; 「판화달력 제작」, 『미술운동』 2, 70면.

걱정도 담았다. 데이터 입력으로 나빠진 시력 등 산업재해도 문제가 되었다. 노동자들은 판화를 사용한 벽보 2종 300여장을 제작하여 이를 거리에 붙였다. 이때 배운 판화기법으로 우리데이터 노동조합은 달력을 제작하여 배포하기도 했다.

수원에 1990년 2월에 결성된 노동미술연구소도 노동조합의 미술반 운영을 지원하는 활동에 주력했다. 수문연 미술패 나눔의 멤버였던 손문상, 황호경과 가는패에서 활동했던 대학생 신경숙 등이 주요 활동가였다. 이들은 자동차 부품을 만든 한일전장, 성빈센트 병원, 스타킹을 제조한 동성섬유 노동조합의 문화학교에 미술반과 만화반을 운영하면서 미술을 매개로 한 노조활동을 지원했다.[66] 신경숙은 만화반 강습 후에 화성의 어둡고 후미진 길을 노동자들이 배웅해주던 일을 회고했다.[67]

4. 노동미술에서 노동미술의 '전시회'와 '미술관'으로: 민미협의 노동미술위원회

1990년대로 넘어가면서, 1989년까지 활발했던 지역 미술집단의 노동미술 활동에는 변화가 생겼다. 1989년, 1991년의 공안정국 속에서 활동에 어려움을 겪게 된 것이다. 노조 지원 활동에 적극적이었던 가는패, 광주의 시각매체연구소, 부산미술운동연구소 등이 속했던 민미련과 서울민미련(가는패의 후신)의 멤버들이 구속되면서 단체의 활동이 중단되었다.[68]

사정은 노동운동도 어려웠다. 노동조합의 활동은 1990년으로 넘어가면서 약화되었다. 1990년 1월 22일 전국노동조합협의회(전노협)가 결성된 것은 그동안 급성장한 노조활동의 성과였다. 그러나 전노협은 불법화되고 노조 와

66) 노동미술연구소에 대한 손문상의 소개는 「좌담-현단계 노동미술의 정황과 문제점」, 『민족미술』 9(기관지), 1990.8, 22-23면.

67) 신경숙의 회고는 「작가인터뷰 《바람보다 먼저》 신경숙 작가」, 수원시립미술관, 2021년 https://suma.suwon.go.kr/ lib/mov_list.do.

68) 임수경의 방북 시에 〈민족해방운동사〉 그림을 북에 보낸 사건으로 1989년에 홍성담, 차일환 등 민미련의 작가들이 구속되었고, 1991년 3월에는 국가보안법 위반 혐의로 정선희, 이성강, 오진희, 박미경 등 서울민미련의 12명의 작가들이 구속되었다.

해를 위한 정부의 집요한 탄압과 통제가 지속되었다. 그 결과 1989년 1,600여 건의 파업이 1990년 322건으로 급감하고 1992년까지 노조 조직률은 약화되었으며, 1989-92년간의 구속 노동자수도 증가했다.[69]

어려움을 가중시켰던 것은 미술가들의 생계의 문제였다. 미술가들도 창작노동으로 삶을 유지해야 하는 노동자 혹은 작품을 팔아 소득을 얻어야 하는 자영업자라는 경제적 조건 속에 있었다. 현장미술 활동을 지속하던 미술가들은 1990년에 "우리의 사상 의지가 아무리 투철해도 경제적 생활 조건의 흔들림은 운동가로서 위협적"인 현실을 토로했다. "전업적 미술활동가들의 생계는 사무직 노동자는커녕 생산직 노동자의 생계수준과 비교할 수 없을 정도로 열악"하며, 부실한 아르바이트만으로는 "생계가 그 자체로 해결이 안된다는" 사실에 직면하지 않을 수 없었다.[70]

이러한 상황에서 "조직의 모든 사업을 통해서 전업적 활동가들, 상근자들의 최저생계가 보장되는" 방향을 모색해야 했다. 노동조합으로부터 비용을 받고 걸개그림과 깃발, 티셔츠와 포스터 등의 선전물을 제작하는 사업을 통해 활동가들의 수입을 보장할 필요가 있었다. 예를 들어 인천의 미술패 갯꽃은 수공업적인 틀을 벗어나 "보다 생활과 밀접한 미술품과 전문적인 제작 방식"을 모색하기 위해서 품목과 크기에 따른 가격을 명시한 '공방품목 안내서'를 제시하기도 했다.[71] 티셔츠와 모자, 손수건과 같은 생활용품 뿐만 아니라 시위용품인 머리띠와 깃발, 그리고 대소형 걸개그림과 판화도 재료비와 창작비를 각각 책정하여 소개하고 있었다. 또한, 부천에서 '흙손공방'을 운영했던 김봉준은 기념옷, 쟁의옷, 깃발, 배지, 벽그림 등 노동조합 활동과 운동에 필요한 미술품을 주문받아 제작했다. 공방은 전문유통조직인 한라기획과 연계되어 있다고 김봉준은 언급했다. 그는 1990년 3월에 〈노동자 미술품 한

69) 민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소 엮음, 앞의 책, 755면, 767면, 783면.

70) 「좌담 미술대중활동의 현황에 대한 검토」, 『미술운동』 7, 민족민중미술운동전국연합, 1990. 35-37면; 「조직의 생활력을 높이자」, 『미술운동』 8, 민족민중미술운동전국연합, 1991.4, 29-31면에서는 구체적으로 작업 예산서를 만들어 조직의 경제력을 고려하도록 권유했다.

71) 깃발그림은 6-10만원, 걸개그림은 소형(3-4미터)은 20-25만원 대형(5-19미터)은 40-100만원으로 책정되었다. 「인천미술패 갯꽃 공방품목 안내서」, 민주화운동기념사업회 오픈아카이브 등록번호 441630.

마당>을 흙손공방에서 열기도 했다. 흙손공방은 노조원들의 요구를 수용하여 미술품을 개발하거나 창작, 판매하는 외에 노동자들의 쟁의 기금 마련을 위한 판화 전시회를 기획하거나 노동자 미술반을 위한 상담요청도 받고 있었다.[72] 노동미술의 경제적 합리화는 미술가가 자본주의 사회에서 노동자 혹은 사업자임을 확인하는 순간 요청되는 것이었다. 어떤 방식으로든 노동력 혹은 그 생산물을 팔아야 생존할 수 있다는 사실은 자본주의 사회의 불가피한 조건이었다.

이 상황은 노동이 자신을 가시화하면서 미술을 요청하고 미술이 자신의 타자를 향하여 변이해 나가던 역동적인 흐름이 잦아드는 국면을 초래했다. 즉, 자본과 국가가 분할해놓은 전문성의 영역으로 노동과 미술 각자를 환원시키는 강한 힘이 작용하면서, 역행의 정치를 체제에 부합하는 순행으로 되돌려놓게 된 것이다. 다시 말해서, 변이를 제재하고 고정된 정체성과 배당된 행위로 이끄는 정향(定向)의 압력이 외부와 내부에서 일어났다.

역행을 되돌리는 또 하나의 압력은 미술가적 정체성의 요구였다. 작품의 창작과 전시가 다시 중요해진 것이다. 1989년-91년간에 성장한 미술시장에서 임옥상, 신학철, 민정기, 심정수 등 민중미술 안에서도 정통적 창작 작업을 지속해온 작가들은 명성을 얻고 작품을 매매하며 미술장 안에 자리를 잡아가고 있었다. 민미협의 비평가들은 작가들이 전시장 미술로 되돌아올 것을 역설했다.[73] 노동미술을 포함한 현장미술에 대한 지나친 편향성이 비판되고, 미술가가 작품으로 자신을 말하는 행위는 절대로 포기해서는 안되는 본연의 행위로 강조되었다. 요컨대, 생계와 정체성의 문제는 공장으로 뛰어가 노조와 손잡은 미술가들을 미술관과 전시장을 위한 '작품창작'으로 되돌려 놓고

72) 김봉준은 1988년 부천에 이주했고 1989년에 노동자 미술 모임 '햇살'을 조직했다. '노동미술위원회 흙손공방'은 1990년 봄에 결성되어 8명으로 구성되었으며, 전문유통조직 한라기획과 연결되어있다고 언급했다. 「좌담-현단계 노동미술의 정황과 문제점」, 『민족미술』 9(기관지), 1990.8, 23면. 흙손공방은 노동자미술의 전문성 향상, 노동자 미술모임의 발전에 기여, 노동운동과 미술운동의 연대사업을 목적으로 한다고 밝혔다. 「노동자미술품과 노조맞이 한마당을 열면서」, 민족미술전문공방 흙손, 1990.3. 민주화운동기념사업회 오픈 아카이브 등록번호 209160.

73) 성완경, 「전시장 미술, 다시 생각해보자」, 1991년 민족미술학교 강연; 김지하, 「생명의 미술로!」, 『민족미술』 10(기관지), 1991.1. 이 글은 현장미술과 맑시즘적 미술이념을 비판하고 있다.

완성도와 예술성의 강박을 되찾도록 만들었다.

동시에 노동미술의 방법에 대한 비판도 제기되었다. 1990년대의 문화적, 시각적 환경에서 볼 때, 천과 손그림을 결합한 걸개그림이나 깃발로 집회를 지원하는 낡은 '80년대식' 방법은 재고되어야 했다. 비약적 산업발전으로 획득한 현대적 인쇄기술과 디자인 산업의 성장, 영상물의 제작 역량을 반영하여 '국제적 감각'을 가지고 매체를 개발할 것이 요청되었다.[74] 사진과 영상, 출판미술이 주목되었다.

이러한 상황에서 1990년 2월 24일에 민족미술협의회에 '노동미술위원회'가 설치되었다. 노동미술위원회는 민미협과 연계되었던 둥지와 엉겅퀴가 민중미술실천위원회와 결합하여 민미협 내부 조직으로 정비, 강화된 것이다. 이것은 앞서 살펴본 바와 같이 전국의 미술집단이 벌여온 노동미술 활동에 영향을 받은 민미협의 조직정비였다. 1990년 1월 22일에 전노협이 결성된 것이 결정적이었다. 민미협 내에서는 동시에 일어난 삼당합당으로 '반파쇼 전선에서 총자본-총노동의 전선'으로 변화했으니 노동자 조직을 중심으로 민중연합을 건설해야 한다는 '정세분석'이 도출되었다.[75] 노동자 계급 미술을 정립해야 하며, 이를 위해서는 노동운동과 결합하여 과학적 세계관 및 변혁전략에 따른 일관되고 목적의식적인 정책 수립이 필요하다고 말해졌다. 요컨대 노동조합의 요구에 부응하는 미술이나 노동자가 창작하는 '노동자미술'만으로는 부족하며, '과학적 계급운동'의 전략에 따른 미술이 필요하다는 것이다.[76]

---

74) 노동자문화예술운동연합(노문연)에서 활동했던 미술가 김환영은 1980년대 후반 들어서 "마치 걸개그림을 하면 미술운동을 하는 것이고 전시를 하면 운동성을 담보하지 못하는" 것으로 치부하는 사고가 일반화되어있다고 지적했다. 그는 매체면에서 사진과 영화에 주목하면서 민족주의 감성보다 '국제주의적 원칙'을 따라야 하며 '해외 프롤레타리아 미술의 성과'를 알려야 한다고 언급했다. 「좌담-현단계 노동미술의 정황과 문제점」, 『민족미술』 9(기관지), 1990.8, 24-25면.

75) 민미협은 1990년 2월 12-14일간에 '임금인상 투쟁과 전노협 건설투쟁 지원을 위한 민족미술인 워크샵'을 가졌다. 심광현은 「현정세와 미술운동의 당면과제」에서 전노협 결성과 삼당합당으로 노동과 자본의 진영이 재편되었으니 반파시즘 운동을 넘어서 "노동자 조직을 중심으로 하는 강고한 민중연합을 건설"할 것을 과제로 제기했다. 『민족미술소식』 8, 1990.2.

76) 정지영은 "역사발전의 법칙성"을 인식하고 "노동운동 중심의 미술운동"을 세워나가야 한다고 보았다. "노동미술은 그간 (…) 노동운동의 현상적 흐름에 대처하기에 급급한 활동이었다. 창작에 있어서는 노동조합의 급박한 요구에 따른 즉각적인 대응이나 단기적인 사안에 매몰되어 과학적 인식과 구체적 실천이 통일되지 못했다. 미술이 노동운동의 일반적 과제에 조응하여 노동자 계급미

1980년대의 노동미술이 자연발생적인 것, 이념과 정치 전략이 부족한 것으로 치부되며 청산되려 했다. 한편으로 이것은 역행의 정치를 창출한 변이의 역동적 흐름을 경색시키는 운동의 내적 규율화가 작용하는 것이기도 했다.

노동미술위원회가 1990년에 치렀던 행사는 노동미술의 '전시회'였다. 10월 27-28일 간에 있었던 '전태일 열사 20주기 노동예술제'에 여러 단체와 연합하여 개최한 《노동미술전》이 그것이다. 전시된 것은 그간 현장에서 사용되었던 걸개그림과 판화, 깃발, 연작 회화, 기획 상품 등이었다. 걸개그림은 주로 엉겅퀴와 노미위에서 제작한 것들이 출품되었다. 청계피복노조, 삼성제약 노조, 마산의 수미다 노조의 판화도 전시되었다.[77]



〈그림 19〉 노동미술위원회, 〈우리는 일하고 싶다〉 연작, 1990. (국립현대미술관 최열 아카이브)

주목을 받았던 작품은 노동미술위원회가 마산의 수미다 노동조합의 투쟁과정을 연작으로 제작한 〈우리는 일하고 싶다〉였다(도 19). 가로 세로 일미터 크기의 천에 아크릴로 그려낸 이 작품은 노미위가 6월 초부터 내용구성을 시작하면서 마산의 현장을 답사하고 인터뷰를 통해 구체적인 내용을 확인하여 제작했다. 이 연작은 노조 이전의 근로의 모습부터 노조의 결성 이후 사측의 위장폐업에 맞서 일본 본사 원정 투쟁을 감행한 과정까지를 모두 21폭으로 담아냈다.[78] 매 폭은 공장의 구조, 노동자들의 생활, 투쟁의 구체적인 장소와 방법 등을 드러냈다. 무엇보다도 이 그림들은 리얼리즘 회화가 요구하는 세부에 이르는 묘사와 드라마틱한 장면구성을 결합하여 극영화

술을 구현하기 위해서는 창작에서 유통까지 일관된 정책이 요구된다. 미술운동 내부에서 철저한 노동운동의 전략과제에 따른 인식을 기반"으로 해야한다고 주장했다. 정지영, 「특집 노동 미술: 노동미술이란 무엇인가」, 『민족미술』 9(기관지), 1990.8, 13-19면.

77) 이 전시는 서울의 한양대에서 개최되었고 이후 마산 경남대, 인천대, 고려대로 순회했다. 출품작은 서울 민족민중미술운동연합, 노동자문화예술운동연합의 미술분과, 인천민중문화운동연합의 미술분과, 안양문화운동연합, 흙손공방 등 서울과 경기지역의 노동미술 관련 단체들이 내놓은 것이었다. 순회일정 및 출품작 명단은 노미위 창작부, 「〈노동미술전〉 평가」, 『민족미술』 10(기관지), 1991.1, 17-21면.

78) 노동미술위원회, 「〈우리는 일하고 싶다〉 창작 평가」, 『민족미술』 10(기관지), 1991.1, 22-23면.

처럼 노동자들의 투쟁 과정을 재현해냈다. 전시회용 회화작품에 요구되는 기술적 조건들을 제대로 갖추어, 노동자들의 계급적 투쟁과정을 리얼리즘의 기법으로 재구성한 작품이었다.

완성도를 갖춘 연작화를 걸개그림과 같이 전시한 노동미술위원회의 《노동미술전》은 1989년까지의 노동미술과는 차이가 있었다. 그림이나 전시 자체가 노동조합의 파업과 집회에 직접적으로 결합해 들어가는 방식이 아니었다. 미술이 노동자들의 행위와 공동체적 만남의 미디어가 되는 것에서 한걸음 물러서서, 노동미술 '작품'으로 관조되고 향유될 가능성을 확보하려 했다. 이 관조의 순간에 미술가들은 작품에 리얼리즘(현실주의) 회화로서의 완성도가 갖춰졌는지 또한 주제의 표현과 인물 및 사건의 묘사가 노동미술로서의 계급성과 전형성, 당파성과 '변혁의지'를 담보했는지를 평가하게 되었다.[79] 요컨대, 노동미술이 노동자들의 공동체적 활동과 주장을 매개하는 장치이자 역행의 주체성을 생성시키는 과정으로써 일어나는 것이 아니라, 하나의 이념과 규범을 갖춘 '장르'로서 감상과 평가라는 작품을 둘러싼 비평적 시선 아래 포섭되어 고유한 자격을 갖출 것을 요구받게 된 것이다. 1990년 노동미술위원회의 《노동미술전》은 미술 장르로서의 노동미술이라는 명칭 아래 작품을 집약한 '전시회' 방식을 선택함으로써, 감상의 대상이라는 미술품 본래의 성격을 되살리고, 운동이념을 완성도 있게 담아냈는지 가늠함으로써 노동미술의 성격을 1980년대와 다른 1990년대적인 것으로 전환시켰다.

《노동미술전》은 1992년에 《이동미술관-우리들의 만남전》으로 발전, 진행되었다(도 20). 서울 그림마당 민에서 첫 전시가 개최된 뒤에 울산의 현대계열 산업체에서 순회전이 이어졌다. 《이동미술관》의 기획은 말 그대로 미술관을 공장에 가져온 것이다. 집회의 걸개그림이나 깃발처럼 자본과의 전투에

79) 노동미술전준비위원회는 전시 목적을 "노동자 대중의 투쟁정서를 대중적으로 확산하고 변혁의지를 고양시켜 냄으로써 전체운동에 기여함"으로 보았다. 또한 "전시방향은 정세에 맞는 정치선전전의 성격"이라고 언급했다. 〈우리는 일하고 싶다〉 평가에서는 작품 주제가 "남한 변혁운동의 계급적 전망을 열어나가는 선도적 투쟁의 선진적 전형을 포착하고 그 의미를 집중적으로 선전해야 한다는 견해"가 있었다. 「〈노동미술전〉 평가」,「〈우리는 일하고 싶다〉창작 평가」, 『민족미술』 10(기관지), 1991.1, 21면, 23면.


〈그림 20〉《이동미술관-우리들의 만남전》, 1992년 울산 현대중공업 전시.

사용되어 소모되고 마는 현장미술의 존재 방식에 머무르지 않고, 완성도가 높은 창작 작품을 공장과 산업체에 전시하여 노동자들의 미술 향유권을 확장, 강화하는 방식으로 노동운동에 연대하려는 의도였다.[80] 《이동미술관》은 1993년부터는 《현장미술전》으로 치러졌고, 노동미술위원회는 민중미술실천위원회 산하의 노동미술창작단으로 명칭을 바꾸었다.

그러나 순회전시회용 그림과 조각을 제작하는 이외에 노조와 결합하는 활동이 멈춰진 것은 아니었다. 노동미술창작단은 현장활동도 같이 했다. 1994년까지 노동자문예학교를 일년에 2회씩 열었으며 노조의 파업과 집회를 지원하는 미술작업도 지속해 나갔다.

5. 결론

전국민주노동조합총연맹(민주노총)이 창립된 것은 1995년 11월 11일이었다. 노동자는 격렬한 역행의 정치를 거쳐 새로운 주체의 위치를 획득하고 승리의 깃발을 꽂을 수 있게 되었다. 반면 미술가들은 본래의 자리로 되돌아갔

80) "그동안 노동자 미술문화는 걸개, 깃발 등 상징적이고 투쟁적인 단결의 표상으로서의 역할이나 사건을 알리고 논리를 설명하는 등의 집회 문화로서의 역할을 담당해 왔습니다. 하지만 끝나고 집회장 밖에서는 복잡한 상관관계 속에서 여러 가지의 가치관의 대립과 충돌 등의 많은 변화 요인을 안고 있으며 그 속에서 집회 문화란 아주 작은 일부분일 뿐일 것입니다. 이제 노동자 문화는 보다 다양한 만남 속에서 건강한 가치관을 생활 속에서 함께 이룩해야겠다는 생각입니다(…)이동미술관은 미술이 투쟁적인 단결의 표상으로의 역할 뿐 아니라 일상 속에서는 자신을 돌아보고 지난 역사를 돌아보는 대화의 창구 역할을 하기도 하며 사건을 알리고 사회상에 대한 따끔한 풍자이기도 하는 등 다양한 형태로 만나는 것을 목표로 합니다"라고 이동미술관의 취지를 알렸다. 창작부-변정민 박은태, 「현장미술전」, 『일하는 사람들과 함께 하는 현장미술전』, 민족미술협의회, 1993, 42면.

다. 노조와 결합하여 유격전과도 같은 노동미술 활동을 했던 단체들이 연합했던 민족민중미술운동전국연합(민미련)은 1993년 1월 창작중심의 활동을 기약하며 해체를 선언했다. 노동미술을 포함한 민중미술은 1994년에 국립현대미술관이라는 국가 설립 전시장에 포집되었다.[81] 그러나 미술이 되돌아간 장소에 이전과 똑같은 풍경이 남았던 것은 아니다. 반공주의의 질곡을 벗어나 투쟁하는 노동을 그려 담고 노동자와의 연대를 실현한 미술이 되돌아온 자리는 표현의 자유로 열려있었다.

노동이 자신의 새로운 몫을 만들고, 미술이 자신의 자리를 벗어나 자유를 쟁취하는 과정은 짧고도 강렬했다. 노동자들이 미술을 매개로 자본의 흐름에 역행하는 정치를 통해 새로운 권리를 확보하고 역능을 확인했다면, 미술가는 계급적 타자와 만나 미술의 존재 방식과 표현의 영역을 극한까지 확장했다. 노동은 미술가들의 치열한 타자되기의 대상이었다. 그림은 미술관을 벗어나 공장의 식당, 벽, 앞마당과 거리, 광장에서 역행의 행위들과 결합했다. 노동자들과 더불어 그린 그림은 전시, 매매, 비평의 제도적 관습 아래서는 존재할 수 없는 비미술들이었다. 그러나 극한을 넘어감으로써 한국 미술의 주제와 방법은 국가와 자본이 그어놓은 경계 너머로 확장되었다. 무엇보다도 노동자들이 그들의 꿈과 희망을 성취할 수 있도록 매개했다.

이 기간에 한국의 미술에는 새로운 역동적 이미지들이 생산되었다. 노동자들의 대동세상과 유토피아, 개인과 집단의 변증법적 합일이 만든 거대한 힘, 부둥켜안은 동료와의 연대, 고통을 뚫고 나간 투쟁의 아름다움, 타자와 만나 변화해 나가는 과정의 경이. 이 시기 노동미술이 만든 이미지의 극장에는 한국의 시민사회와 노동자가 계급적 경계를 뚫고 만들어낸 새로운 주체가 존재를 가시화했다. 미술가들은 미술관을 떠나 노동자 되기를 실현했고 노동자들은 미술가 되기를 체험했다. 가난의 예술성을 말하던 부르주아적 미술애호와 결합된 반공주의의 결박에 사로잡혔던 한국의 미술은 1980년대의 노동미술을

81) 1994년 2월에 《민중미술 15년전》이 개최된 후, 그림마당 민은 1994년 3월 문을 닫고, 민미협의 소식지는 1994년 9월(34호)을 끝으로 나오지 않았다. 이때 전국민족미술인대회 심포지움에서는 현 단계가 민중미술의 해체적 국면이라고 보고 있었다.

통해서 자유주의적 시민으로서 연대의 의무를 다할 수 있게 되었다. 노동미술이 변변한 역사적 기록도 없이 사라진 오늘날에, 1980년대의 노동미술의 역사는 미술이 존재의 규범에 역행하여 자신의 타자와 조우했던 낯설고도 새로운 과거를 제시하여, 미래의 가능성을 상상하게 만들 수 있을지도 모른다.

▮ 참고문헌

『고 전태일열사 추모 노동자문화제 자료집』, 전태일 기념사업회, 1987.
『노동의 햇볕—노동현장 순회 미술전』, 민주화운동기념사업회 오픈아카이브 등록번호 116626.
『노동해방문학』1호, 노동문학사, 1989.4
『미술운동』1-5, 7-8호, 민족민중미술운동전국연합 (건준위), 1988-1991.
『민족미술소식』 16호, 민족미술협의회, 1991.4.
『민족미술』 기관지 9호, 민족미술협의회, 1990.8.
『민족미술』 기관지 10호, 민족미술협의회, 1991.1.
『백성』 3호, 수원민주문화운동연합, 1989.1.
『수문연신문』 1호, 2호, 수원민주문화운동연합, 1988.2, 1988.3.
『시대정신2』, 시대정신기획위원회, 일과 놀이, 1985.3.
『안문연신문』 2호, 안양문화운동연합, 1989.4.26.
『우리그림』 1호, 3호, 5호, 7호, 안양 우리그림, 1988.1, 1988.4, 1988.5, 1989.5.
『청계노보』 19호, 청계피복노동조합, 1987.12.
『일하는 사람들과 함께 하는 현장미술전』, 민족미술협의회, 1994.
성효숙 구술녹취록, 민주화운동기념사업회, 2017.
『1980년대 소집단 미술운동 아카이브 1979-1990』, 경기도미술관, 2019.
『1980년대 소집단 미술운동 희귀자료 모음집』, 경기도미술관, 2018.
『바람보다 먼저』, 수원시립미술관・국립현대미술관, 2021.

권행가, 「미술과 시장」, 『근대와 만난 미술과 도시』, 두산동아, 2008.
김원 외 편, 『민주노조, 노학연대 그리고 변혁』, 한국학중앙연구원출판부, 2018.
김종길 외, 『민중미술, 역사를 듣는다2』, 현실문화 A, 2021.
라원식, 「사랑과 노동의 변증 속에서 생장한 노동미술-80년대 노동(해방)미술운동(1)」, 『미술세계』 1992년 9월호.
_____, 「사랑과 노동의 변증 속에서 생장한 노동미술-80년대의 노동(해방)미술운동(2)」, 『미술세계』 1992년 10월호.
민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소 엮음, 『한국민주화운동사3』, 돌베개, 2010.
서유리, 「검은 미디어, 감각의 공동체: 1980년대의 시민미술학교와 민중판화의 흐름」, 『민족문화연구』 79, 고려대 민족문화연구원, 2018.
_____, 「1980년대의 걸개그림 연구: 수행성, 장소, 주체의 변이」, 『한국근현대미술사학』 37, 한국근현대미술사학회, 2019.
성효숙, 「노동미술」, 『민미협 20년사: 역사에 새기는 민족미술의 붓길』, 민족미술인협회, 2005.
양정애, 『80년대 현장지향 민중미술의 재구성: 《1985년 한국미술 20대의 힘》전 사건에 얽힌 미술동인 '두렁'의 활동을 중심으로』, 한국민주화운동기념사업회 한국민주주의 연구소, 2019(한국민주주의 학술펠로우 연구보고서).
유경순, 「1980년대 변혁적 노동운동의 형성과 분화에 관한 연구」, 고려대 박사논문, 2011.
이시정, 『안양지역노동운동사』, 민주화운동기념사업회, 2007.

진태원, 「정치적 주체화란 무엇인가?: 푸코, 랑시에르, 발리바르」, 『을의 민주주의』 그린비, 2017.
랑시에르, 자크, 『불화』, 진태원 역, 길, 2016.
최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991.

【Abstract】

Counter Politics: Korean Labor Art(1987-1994)

Seo, Yu-Ri*

There were extraordinary times when art and labor, which are thoroughly strangers to each other, were combined. Labor art was an art that carried out the counter politics that went against the distribution of the sensible given by governance of the state and capital. Through labor art, art acquired the instrumentality of media while labor acquired the autonomy and self-purpose that had been excluded from it. Art and labor shared the other party's characteristic equally. Until the 1970s, art was thought to be linked to the aesthetic taste of the upper class, and labor-related art was rejected as being pro-communist. But, things changes completely in 1980s. In 1985, the art activists' group Du-reong began with labor art by producing pictures for labor union struggles. After the 1987 Laborers Great Struggle, numbers of artworks were produced for strikes and demonstrations of labor unions, and thereby art began to participate in mediating the process of changing subjectivity from submissive workers to laborers demanding their own rights. Art activists' groups formed in the wake of the June Uprising(1987) practiced labor art widely and radically, and their main methods were hanging paintings, murals, and laborers' art schools which were against the normal way of art. They hanged pictures at main venues and painted murals on factories' walls, mourning the victimized laborers, visualizing the power of united working class, and presenting a utopia that could be won by struggles against the capitalism. The Laborers' Art School tried realizing an art of completely new concepts, which not only positioned laborers to be the subject of creation and politics but also art works as the media of the community of labor unions. In 1990, the Labor Art Committee was established by the National Art Association. It wanted to complete labor art as a genre equipped with aesthetics and politics, and it made efforts such as holding exhibition tours for factories across the nation. Korean labor art can be evaluated as having produced the historical achievements. Artists have expanded the capability of expression

* Senior Researcher, Institute of Humanities, Seoul National Univ.

and existence of art through encounters with the others(working class), while laborers emerged as subjective actors for their own rights.

Keywords: labor art, laborer art, hanging picture, mural painting, Laborers' Art School, Du-reong, Eong-geong-kwi, Ga-neun-pae, An-yang Uri-grim, Labor Art Committee, Su-won Cultural Association for Democracy, Na-num, Su-won Labor Art Institute, Pusan Art Movement Instititute, Kwang-ju Visual Media Institute.

접수일: 2022.03.31. ‖ 심사일: 2022.04.13. ‖ 게재확정일: 2022.05.19.