

삶의 미술, 소통의 확장: 김봉준과 두렁

유혜증 (홍익대학교)

- I. 서론
- II. 대안의 가치와 작동원리로서의 ‘소통’
- III. 소통에서 공동체로
- IV. “산 미술”로 가는 길
- V. “별따세 별따세 하늘 잡고 별따세”
- VI. 결론



I 서론

1983년 7월 애오개 소극장에서 미술동인 두령의 전시회가 열렸다. 이 전시에는 공동벽화 〈만화경〉 3점과 개별 판화 30여점, 창작 탈 30여점들이 전시되었다. 비평가 최열은, “매우 낮설게 보였으나 금방 친숙해지는데” 두령의 그림은 많은 사람들에게 “신선한 충격”이었다고 평했다.¹ 이 전시와 함께 두령이 출판한 그림책, 『산 그림』에서 두령은 “인간 소외, 계층 불화, 비인간적 질서”를 조장하는 문화적 현실 속에서 “삶에 기여하는 미술”을 창조하려는 그들의 목표를 밝혔다. 그룹 멤버들은 이웃들의 삶에 겹쳐히 다가감으로써, 더 나아가 새로운 인간관계를 통해 사회와 유기적인 관계를 맺는 ‘산 미술’이 만들어진다고 보았다.² 그들의 새로운 미술에 대한 비전은, 보수적이고 형식적 실험에 집중된 한국 현대미술과, 미술제도 비판과 사회와의 소통을 목표로 하나 여전히 전문 미술가적인 표현을 쓰고 기존의 전시 제도 안에서 작동하던 미술 그룹 현실과 발언에 대한 비판적 위치에서 나왔다.

1970년대 대학가에서 사물놀이와 탈춤 등 민족문화 활동에 참가하였던 김봉준과 두령 멤버들은 전통문화를 통해, 비인간적이고 파편화된 도시 문화에 대한 대안으로, 매일의 삶 속에서 새로운 미술을 상상하려 하였다. 그래서 그들의 미술과 활동은 1980년대부터 대개 도시 대 농촌, 현대 대 전통, 개인/이웃 대 민족 등의 이분법적인 담론 안에서 논의되어 왔다. 이런 방식의 논의는

1 최열, 『한국현대 미술운동사』 (서울: 돌베개, 1992), p. 201.

2 두령, 『그림책 1집 산 그림』, 1983, 페이지 숫자 없음.

1980년대 민주화 운동의 맥락에서 — 1982년부터 나오는 광주 학살 문제의 공론화와 반미감정,³ 1983년 12월 23일 학원 자율화,⁴ 운동권의 표면화를 시작으로 정부와 운동권의 첨예한 충돌 (또는 두 개의 다른 민족 공동체 비전의 충돌) 등 — 미술의 민주화, 미술의 소통의 문제와 한국의 (시각적) 근대성에 대한 김봉준과 두령 그룹의 비판적 개입을 부각시킨다.

비판적 지식인들은 한국인이 처한 현실과 그들의 자주적이고 민주적인 사회에서 살려는 이상이 불일치되는 면에서, 한국인의 근현대 역사의 경험을 소외, 불소통, 비인간적이라는 개념을 통해 보았다. 사실, 미술에서 ‘소통’이라는 용어는 미술과 관객과의 소통, 사회적 역사적 현실과의 소통도 의미한다. 그렇지만 ‘소통’은 한국 사회의 모든 영역 더 나아가 한국의 근대성의 형성과 발전을 묘사하고 그것을 극복하려는 열망을 묘사하는 용어이자 은유이고 알레고리로서 쓰였다. 그렇다면 미술의 소통과 한국의 근대성과 모더니즘의 관계에 대한 두령을 포함한 비판적 지식인의 관점은 어떠한가. 이 문제는 여러 층위에서 접근된다. 첫째, 비서구의 모더니즘은 서구 모더니즘과 비교해서 뒤쳐져있고 서구 모더니즘의 파생물로 이해되곤 하는데, 한국의 비판적 지식인들은 한국 현대미술을 이런 중심 — 주변부 논의의 관점 안에서 평가했다. 둘째, 자본주의를 근대를 움직이는 내적인 동력으로 본다면, 서양의 모더니즘은 서양의 근대성의 반영이자 전통과의 연속성 안에서 이해되었다.⁵ 이에 반해 비판적 지식인들은 형식적 실험에 집중한 한국의 모더니즘은 한국인의 근대의 경험과 전통과 분리되었다고 평가하였다. 그들은 한국인들의 현실로

3 강준만, 『한국 현대사 산책 1980』 (서울: 인물과 사상사, 2003), 제2권, 제3장. 전두환 정권은 통치에 자신감을 얻어서- 1945년 9월 8일 미 제 24군 사령군의 야간통행 금지령을 시작으로 대한민국에서 건립 이후에도 계속 이어진 야간통행 금지령을 1982년 1월 5일 해지하였다. 이와 함께 대중문화와 프로 야구의 촉진과 칼라 텔레비전의 일상화 등 이런 일상의 ‘자유로움’은, 비판적 지식인과 대학생들이 광주문제와 미국과의 관계 등을 전국적으로 가지고 나올수 있는 분위기를 가져왔다. 특히나 1983년 12월 23일의 대학자율화는 운동하는 학생을 하나로 뭉치고 표면화 하는데 중요한 계기가 되었다. 그들은 미국이 한국의 독재정권, 재벌기업을 지원하고 또한 미국이 한국의 민주화, 사회개혁, 통일을 저해한다고 보았다. 이에 대한 것으로 김삼웅 역음, 『사료본 본 20세기 한국사』(서울: 가림 기획, 2001), p. 307; 문부식, 「광주 20년후: 역사의 기억과 인간의 기억」, 『광기의 시대를 생각함: 잃어버린 기억을 찾아서』 (서울: 사민, 2002), pp. 22-49.

4 사설 「화해, 화합의 큰 전기」, 『매일경제』, 1983. 12. 23.

5 Tabish Khair, “Modernism and Modernity: The Patented Fragments,” *Third Text* 55 (Summer 2001), p. 9 참조.

부터 소외된 한국의 모더니즘은 미술이 사회와의 적극적 ‘소통’을 통해 근대성과 모더니즘의 연결을 꾀할 수 있다고 보았다. 셋째, 국가의 근대화, 민족주의 담론과는 달리, 비판적 지식인들은 역사적 주체인 민중의 경험을 통해 왜곡되게 움직이는 근현대 한국 역사를 올바른 방향으로 바꾸려 하였다. 더 나아가 비판적 지식인들은 민중의 억압과 고통의 경험을 다른 제 3세계를 묶을 수 있는 ‘국제 언어’로 인식하여, 국제주의적 모더니즘과는 다른 ‘국제주의(internationalism)’를 상상했다. 민주주의 가치가 바탕이 된 대안의 세계를 꿈꾸었고 그것을 향해 나아가는 모든 노력들을 대안의 또는 경쟁적 형태의 근대성이라 이 글에서는 보고자 한다.

근대의 제도인 ‘불소통’의 한국의 현대미술은 민중미술 작가에게 비판적 개입과 대안의 방식을 제안하고 상상하는데 중요한 장이 되었다. 이 글에서는 특히, 1980년대 민주화운동의 배경 안에서, 김봉준과 두령이 제도 미술의 기본적인 요소들 — 예를 들면, 미술의 시각적 언어와 표현, 소통과 생산방식 — 과 새로운 미술과 삶의 장으로서의 일상의 삶을 고민한 것에 대해 논의할 것이다. 그들은 근대의 제도적 형성과 발전의 산물인 미술을 통해, 미술과 역사적, 이데올로기적 바탕과 논리를 공유하는 한국 사회의 다른 영역을 동시에 점검하고 재정립하려 하였다. 그 과정에서 전통 농촌 공동체의 인간적인 가치와 삶의 표현을 통해 — 즉, 민주주의의 토착적인 해석 — 그들은 대안의 근대성을 상상하였다. 이런 수평적이고 유기적인 변혁의 관계망은 김봉준과 두령의 미술활동이 민중교회, 민족문화운동, 생활공동체 운동과 함께 그들의 가치, 담론, 전략을 공유함으로써 이루어졌다. 이 글은 김봉준을 중심으로 한 두령의 1982년부터 1985년까지의 작품과 활동에 집중하여 그가 어떻게 소통의 가치를 미학적, 개념적, 실천적 프레임으로 확장하고 그것을 통해 삶의 미술과 공동체를 재구상 했는지 논의 할 것이다.

II 대안의 가치와 작동원리로서의 ‘소통’

1979년에 제작된 채색 목판화 <기억의 가족>(도 1)은 판화가로서 김봉준의 첫 작품이다. 홍대 조소과를 다니던 김봉준이 1977년부터 1980년까지 봉원사 금

어스남께 탕화 민화 사슴을 받았던 시절에 제작한 작품이다. <기억의 가족>이라는 제목이 말해주듯이, 1961년에서부터 시작된 정부의 인구조절 정책과 산업화로 핵가족화가 급격히 이루어져서 1970년대 후반에는 도시에서 대가족은 과거의 기억이었다.⁶ 이 목판화에는 할아버지, 할머니, 아버지, 어머니, 아이들을 볼 수 있다.



도 1 김봉준, <기억의 가족>, 1979, 목판에 유채, 25x35cm

탕화의 주대중소법이 이용되어 집안에서의 위치와 나이에 따라 인물의 크기가 결정되었다. 가족들은 함께 모여 있지만, 인물의 크기와 색, 인물의 시선의 방향이 다 달라서 가족간의 소외를 느낄 수 있다. 이와 함께, 기우뚱하게 서있는 마루, 시선을 가르는 기둥과 동네풍경을 보여주는 뒷면의 창은 화면을 깊이가 없게 만들어 도시 삶의 소외를 느끼게 한다. 그렇지만, 인물을 탕화 붓을 이용하여 동일한 굵기와 완급으로 밀그림을 떠서 정적이고 심리적인 분위기를 만들었다. 비록 단청 색깔을 작품 채색에 적용한 듯하지만, 실제 단청에서 볼 수 있는 강렬한 색깔이 아니라 천연염색 같이 힘을 뺀 듯한 수채화로 채색을 해서 이 작품을 편안하고 정서적으로 가깝게 느껴지게 한다.

전통미술의 재해석을 통한 새로운 미술 언어의 적용, 장르와 재료 간의 교차에서 오는 시각적 효과와 인간적인 느낌은, 민중의 삶 안에 편안히 들어가는 미술을 지향한 그의 1980년대 작품의 변화(도 2)를 가늠할 수 있게 한다. 그렇지만 그의 미술에서 전통학습은 단순히 전통을 살리거나 새로운 기법의 실험이 목적이 아니었다. 그는 박정희 정권의 독재와



도 2 김봉준, <두렁>, 1983, 목판에 유채, 36x26cm

6 「산아 제한과 가족 계획」, 『경향신문』, 1961. 10. 24; 「가족계획운동을 구상, 박의장, '인구조절' 문제에 언급」, 『동아일보』, 1961. 10. 29 참조.

대화 정책에 의해 획일화 되고 억압된 일상의 삶에서, 민족 문화 전통을 통해 자신과 공동체의 경험을 표현하고 현실 세계를 새롭게 인식, 연결하려 하였다. 이 노력은 1960년대부터 시작된 비판적 지식인의 민족문화 운동, 민주화운동과 연결된다.

1962년 “문화재 보호법”의 제정 공포로 박정희 정부의 관제하 민족문화 중흥의 노력에 대항해 조동일, 김지하, 심우성 등이 주도한 “우리문화연구회”와 비판적 지식인들의 연극 그룹 활동이나 문화운동에서는 특히 17-19세기 전통 문화를 연구하였다. 전통문화에 대해 양면적 태도를 가지고 있던 박정희 정부는 전통문화를 구시대의 봉건적 유산으로 천시함과 동시에, 전통문화를 한 민족의 정신적 유산과 정수를 보여준다고 믿어 역사적 인물과 사적지 복원, 무형 문화재 발굴 육성을 하려는 노력을 하였다. 그렇지만 민속 문화가 사람들의 일상 안에서 숨 쉬고 계속 변화하는 것이라 본다면, 이 문화적 전통을 한 민족의 과거의 상징이자 상기라고 본 정부의 문화정책은 민속 문화를 “박물관화”하고 “탈(脫)컨텍스트화” 한 것이었다.⁷

이런 정부정책과 대중문화, 서양문화가 넘쳐나던 현실에 대학생들과 비판적 지식인들은 전통문화에서 비판과 저항의 새로운 문화적 표현과 비판적 공공(counterpublic sphere) 형성의 가능성을 보았다. 살아있는 “전통” 문화를 배우기 위해 대학생들은 농활에 참가했고, 농부들로부터 직접 사물놀이, 탈춤, 판소리 등을 전수받았고 전통문화에 대한 필드 리서치와 연구를 했다.⁸ 1960년대 후반 대학가는, 특히 계급질서가 무너지던 조선후기, 기층 민중들의 통렬한 사회 풍자와 해학의 표현을 보여주었던 탈춤의 열기로 대단했다.⁹ 독재하의 억압과 불소통의 현실에 대항한 탈춤과 1970년대 마당극은 서양 연극과 달리, “마당”라는 용어가 의미하듯이, 생활의 터전에서 공동체 구성원의 문제를 열린 구조에서 공문화하는 장이었다. 관객이 자유롭게 극에 끼어들어감으로써 매 상황에 따라 극이 변화하고 연극과 현실 사이가 모호해진다. 만약 평

7 Namhee Lee, *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2007), p. 192.

8 앞의 책.

9 이상일, 『축제와 마당극』(서울: 조선일보사 출판사, 1986), p. 168.

등한 지위의 구성원이 자신의 의견을 자유로이 교환하는 것이 민주주의의 한 특징이라면 이것은 토착적 민주주의의 표현이라 할 수 있다.¹⁰ 또한 탈춤이 농촌의 두레에서 유래했다는 사실은, 사라지는 문화에 대한 노스텔직한 감정과 함께 놀이, 노동, 의식(굿)이 하나가 되는 새로운 삶의 형태를 제시한다고 볼 수 있다.¹¹ 따라서 마당극은 소통을 통해 기존의 인간관계와 사회가 작동하는 방식과는 다른 대안의 상을 제시함으로써 현장 활동과 생활 공동체 더 나아가 민족 공동체를 위한 비전, 가치, 작동원리를 함의하고 있었다.

그렇다면 소통이라는 개념이 왜 이런 중요함을 가지게 되었을까? 그것은 물론 자신의 생각과 정치적 이념을 자유롭게 표현하기 힘든 현실 때문이지만, 소통은 비판적 지식인들에게는 더 근본적인 이슈였다. 1960년 4·19 학생 봉기 이후, 비판적 지식인들—이들 중에는 일제 식민지 시대를 겪고 반식민지 민족주의 운동에 참여한 사람들도 있었는데—은 특히 1964-5년 한일 협정 반대 투쟁을 통해 반독재 민주화 세력을 형성했다. 그들은 자주적인 나라를 세우려는 한국인의 열망이 해방이후 분단, 일제 잔재와 미국의 개입, 독재 하에서 좌절되는 것을 목격하였다. 그래서 그들은 한국의 근대성은 한국인의 이상으로부터 괴리되어 있고, 소통하지 못하며, 이 상황이 비인간적이라고 보았다. 이런 예로는, 분단 체제, 정부의 수직적이고 일방적인 소통체계, 근대화와 민주화의 괴리, 소비적이고 향락적 문화와 민중의 현실, 형식적 실험의 현대 한국미술 등을 들 수 있다. 민주화운동을 통해서 이런 상황의 극복과 민주적인 가치의 성취를 위해 노력하는 과정을 소통 또는 민주화, 인간화라 할 수 있다. 이런 한국인의 현실과 이상의 불일치를 비판적 지식인들은 “민중”이라는 개념을 사용하여 또한 논의했다. 비록 헌법상 국민들이 대한민국의 주인이지만, 되려 국가의 호명과 동원의 대상이 되었고 1980년 광주에서는 대한민국의 “적”으로 간주되었다.¹² 국사를 민중의 입장에서 재해석함

10 임진택, 「새로운 연극을 위하여: '마당극'에 관한 몇가지 견해」, 『민중 연희의 창조: 임진택 평론집』(서울: 창작과 비평, 1990), p. 34.

11 채희완, 「70년대의 문화 운동」, 『문화와 통치』, 한국기독교 사회 문제 연구원 엮음, (서울: 민중사, 1982), p. 213; 주강현, 『한국의 두레』 제2권 (서울: 집문당, 1997), p. 200.

12 김상봉, 「그들의 나라에서 우리 모두의 나라로」, 『5.18과 역사: 그들의 나라에서 우리 모두의 나라로』(서울: 길, 2008) 참조.

로써, 비판적 지식인들은 민중을 역사적으로 억압받는 민족의 구성원의 대다수를, 특히나 1960년 이후 급속한 근대화로 고통 받는 한국인이라고 개념화하였다. 그래서 민중은 억압과 고통을 극복하고 정통성 있는 역사를 세울 수 있는 역사의 주체라고 상상되었다. 비판적 지식인들의 민중 담론은 국가의 “국민”과 그 구성원을 공유하며, TV와 대중 소비문화의 “대중” 사이에서 새로운 주체이자 비판적 공공이었고 대안의 인식적 지적 지도를 형성하였다. 그러나 민중을 통해 지식인들은 민주적이고 수평적인 공동체를 상상하나, 어떤 점에서는 여성과 소수집단의 문제들은 억압되었고 운동 안에서도 기존 사회의 억압체계를 되풀이 하였다.

III 소통에서 공동체로

비판적 지식인들은 소통을 통해, 공통 언어, 문화, 역사를 가진 사람들이—마치 농촌 공동체와 같이—자유로이 이야기하고 경험을 공유하는 친밀한 공동체를 형성하는 것을 가정한다. 그들의 소통과 공동체의 개념은 한국의 정치 사회, 경제, 문화, 종교적 풍경을 여러 층위에서 보여주고 민주주의 가치로 대안의 민족 공동체를 그렸다. 또한 이 개념들은 민족문화에서 뿐만 아니라 비판적 지식인들의 현장 활동에도 적용되었다.

1970년 전태일의 분신으로 충격을 받은 많은 지식인들과 대학생들이 노동 현장에의 투신, 민중과 함께 하려는 노력에서 소통의 아이디어는 직간접적으로 적용되었다. 노동운동이 허용되지 않은 현실에서 그들은 기독교 연합단체에서 야학, 파울로 프레리 교육법에 따른 민중의 의식화, 노동법 카운셀링 등 현장활동을 했다. 이것은 일제하 민족주의 운동과 마찬가지로, 반독재 민주화 운동에서도 기독교 교회가 조직, 담론, 운동 면에서 초기부터 깊이 연관되었다는 것을 보여준다. 1968년 WCC(World Council of Church)의 읍살라 세계대회 “만물을 새롭게 하라”라는 주제로 쓰름하던 젊은 기독 청년들은 같은 해, “한국을 새롭게”라는 기치를 걸고 수원 서울대 농과대학에서 에큐메니칼 운동 기독교학생단체인 대학YMCA, 대학YWCA, 기독학생회(KSCM)가 함께 연

합대회를 열었다.¹³ 예수가 가난하고 천대받는 사람들의 지역 갈릴리에서 선교를 하였듯이, 기독교 청년들도 빈민지역, 노동 현장, 농촌으로 가서 노동자와 민중들의 아픔을 직접보고 행동하고, 사회의 구조적 현실에 대해 인식하게 되었다.¹⁴ 이런 역사적 정치적 인식과 함께, 라틴 아메리카의 해방신학과 유사한 민중신학이 탄생하게 된다. 이는 민중의 억압의 경험과 해방이 ‘공통어’로써, 서양 중심의 ‘국제’와는 다른 국제 공동체를 상상하게 한다.

전태일의 분신과 현장 활동은 성경을 텍스트 중심에서, 예수 활동의 역사적 컨텍스트로, 한국 민중의 경험으로 새롭게 읽는 계기가 되었다. 민중신학자 안병무는 전태일이 노동자의 고통스런 삶을 그의 몸을 통해 밝히려고 한 것처럼, 예수도 해방운동 가운데 십자가에서 죽었다고 보았다. 그는 민중의 새로운 해방운동을 통해 예수는 부활한다고 보았다.¹⁵ 가장 억눌리고 천대받는 민중(ochlos)– 예수 선교의 수신자이자 하나님 왕국의 주인 –을 자기의 “참된 가족”으로 섬기고, 자기 목숨을 십자가에 내 놓은 예수는 역사적 예수로 재해석 된다(막 10:45). 그는 예수의 부활은 2000년 전에 일어난 단일한 역사적 사건이 아니라, 전태일의 분신과 그 뒤를 잇는 민중의 사건과 같이 세계 역사에서 계속적으로 크고 작게 분출하는 화산맥으로 보았다.¹⁶ 서남동은 한국인의 ‘한’을 갈릴레이인의 고통 안에서 이해하며, 민중신학을 “한의 신학”이라 부르며, 이 신학은 한국인의 구원을 목표로 한다고 보았다.¹⁷ 민중 신학자들은 민족 문화와 문화에서 재현한 민중의 삶을 통해 민중을 이해하려 하였다. 뒤에서 논의를 하겠지만, 민중신학의 사회 구조적 변혁을 내포하고 있는 종말론은 토착적 문화와 정신적 전통의 재해석과 맞물려 중요한 예술의 주제가 된다.

민중 교회 활동에서, 소통과 공동체와 관련하여 흥미를 끄는 점은, 노동은

13 박종철 목사와의 인터뷰, 2009, 12, 21.

14 조병호, 『한국기독교청년 학생운동 100년 산책』 (서울: 땅에 쓰신 글씨, 2005), p. 35; 서남동, 『민중신학의 탐구』 (서울:한길사), 1983, p. 23.

15 안병무, 「현존하는 부활 사건」, 『민중신학을 말한다』 제2권 (서울: 한길사), 1993, p. 415.

16 서남동과 죽재 서남동 기념 논문편집위원회, 『전환기의 민중 신학: 죽재 서남동 신학사상을 중심으로』(서울: 한국 신학 연구소, 1992), p. 49.

17 앞의 책,

동과 빈민 활동에서 적용된 공동체 조직화(Community Organization)이다. 1968년 조지 타드 목사에 의해 소개된 사울 알린스키(Saul David Alinsky)의 CO는¹⁸ — 소외된 도시 빈민들에게 자긍심, 권리의식과 평등의식을 심어 주어 그들의 이익과 권리를 위해 스스로 조직 활동을 하는 것을 목표로 함 — 1979년까지 도시 미션에 유동적으로 적용된다.¹⁹ CO 활동가 신조에, “가난한 지역의 주민들은 바르고 맑은 마음으로 서로 협동하여 ‘새로운 공동사회’를 이룩하라고 하나님께 택함을 받은 백성이다. 따라서 선교자는 저들로 개인주의, 이기주의, 물질주의, 권위주의 [...] 현대의 낭비와 사치문화를 부끄럽게 하는 ‘새로운 문화’를 창조하는 씨앗의 역할을 다할 수 있도록 도와야 한다”라는 부분이 있다.²⁰ 그들의 강령에 따르면 활동가들은 지역주민의 주거와 생계형태 뿐만 아니라, 그들의 얼굴과 표정, 성장 배경, 성격과 기호, 취미 생활, 감정의 세세한 측면까지 알아야 한다고 했다. 또한 활동가들은 주민들과 대화하고, 그들의 현 상황을 일깨우고 공동체적으로 대처하기 위해서는 사랑의 기술을 익혀야 한다고 명시되어 있다.²¹ 비인간적이고 수직적인 소통체계가 일상화 되어 있는 현실에서 (예를 들어 아파트 반사회 제도와 주민들 사이의 일상대화에도 스스로 검열하는 점), CO 활동가들은 이웃 주민과의 친밀한 소통을 일상의 공동체를 새로이 하고, 미래의 민족 공동체와 (하나님의) 나라를 현실화하는 과정이라 보았다.

이런 도시 미션은 문화운동을 노동자의 현장에서 새롭게 펼쳐보려 했던 김봉준과 그의 친구들에게 중요한 장이 되었다.²² 당시 서울대학교 연합씨클 탈출반, 연극반에서 활동하던 김봉준은, 동일방직 사태를 듣고 그의 친구 박우섭과 함께 동일방직 여공들을 찾아갔다. 동일 방직 사태는 1978년 2월 21일 노조 대의원 선거에서 회사에 매수되었던 남자 조합원 행동대원들이 선거를 하러 온 여성 노동자들을 구타하고 풍물을 끼얹은 사건이다. 김봉준과 친구들

18 Saul David Alinsky, *Rules for Radicals: A Practical Primer for Realistic Radicals* (New York: Random House, 1971)를 참조.

19 박종렬, 「21세기 CO의 철학 (영성), 방법론, 전략, 전술」, 2002년도 미술간 원고.

20 앞의 글.

21 앞의 글.

22 김봉준, 『술에서 찾은 오래된 미래: 김봉준 화백의 목판화 이야기』(서울: 동아일보사, 2001), p. 102.

은 그들의 억울한 사연을 연극으로 만들려 했으나, 여성 노동자들은 연극의 경험이 없거니와 대사를 쓰는 것이 익숙지 않아, 노동자들의 말을 녹음하며 대사를 만들어 갔다. 그들의 연극 <동일방직 문제를 해결하라>가 1978년 9월 종로 5가 기독교 회관에 올랐다. 그때 함석헌, 문익환, 계훈제, 백기완, 김동완, 조화순 등 재야인사들과 청년 학생들이 관람했는데 똥 투척 장면에서 회관은 울음바다가 되었다. 그리고 그들의 연극은 자연스레 데모로 발전했다. 이 경험을 통해 김봉준은, 예술과 정치, 노동 운동이 하나가 되는 것을 보았고, “더 이상 물러 설 곳이 없는 삶의 현장에서 터져 나오는 외침이 가장 빛나는 진실한 예술로 승화될 수도 있다는 체험을 하였다”고 말했다.²³ 또한 이 공연은 예술을 정의하는데 기본적인 요소들 — 예를 들면 누가 예술의 생산자인지, 어떤 방식으로 예술이 만들어지는지, 무엇이 예술의 주제, 재료, 표현법이 될 수 있는지 등 — 을 재점검함으로써 예술에 대한 기존 개념에 의문을 제기하고 그 대안을 보여주었다.

1980년 창작과 비평 사무실에서 일하던 김봉준은 광주 유혈사태에 대해 알리는 수십 통의 전화를 받았다. 이 사실을 대중들에게 알리기 위해 그는 「광주사태의 진상을 알린다」라는 유인물 초안을 썼다. 그 이후로 그는 수배자 신세가 되어 1년 넘게 피신 생활을 했는데, 1981년 봄 수배가 풀린 이후, 2년간의 작업에서 나온 초기 판화들 중 그의 흑백 판화 <어머니 돌아왔어요>(도 3)는 그 당시 안도감과 서글픔이 잘 드러난다. 그는 흐느껴 우는 두 모자를 얼굴과 손만 가지고 — 다른 부분



도 3 김봉준, <어머니 돌아왔어요>, 1981, 목판, 21x19cm



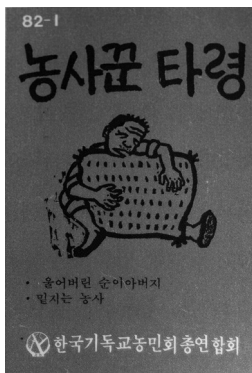
도 4 김봉준, <아리랑 고개>, 1982, 목판, 34x26cm

23 앞의 책.

과감하게 생략하면서 — 잡아낸다. 두 모자의 표정 주름은 보는 사람이 주름 하나하나에서 감정의 진폭을 느끼게 한다. 또한 서로의 얼굴을 어루만지는 손은, 그 둘을 한 덩어리로 만들면서 기쁨과 안도감만이 이 시공간 안에 존재하는 듯한 분위기를 만든다. 1982년까지의 다른 판화들, 〈목칼을 찬 조상〉, 〈사면초가〉, 〈갱부의 어느 날〉, 〈아리랑 고개〉(도 4)와 〈흔들리지 않으리〉에서는 굵으면서 완만한 선, 단순화된 구조와 흑백의 강렬한 대비 등이 보인다. 이런 양식의 판화가 그의 농촌 만화 〈농사꾼 타령〉과 농촌활동으로 드라마틱하게 변한다.

N “산 미술”로 가는 길

수배 생활 이후 1981년부터 한국기독교 농민회와 일하면서, 농민 현실과 정부의 반농업정책을 농민에게 알리고 설명하기 위해 김봉준은 만화책 〈농사꾼 타령〉(도 5)을 만들었다. 김봉준에 따르면, 50 페이지의 만화 작업으로 그의

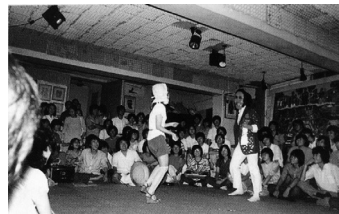


도 5 김봉준, 〈농사꾼 타령〉의 표지, 1982

미술은 “익살스럽고 부드러워졌고” 그 전의 “불화, 민화와 결합하여 생활 정서가 배어나게 되었다”고 한다.²⁴ 비록 농촌의 현실을 비판하나, 구수한 표현으로 사람들이 만화에 쉽게 접근하게 한 것은 그가 말하는 소통의 미술의 한 예를 보여준다. 이런 그의 초기 시도는 그가 민족문화운동에 함께 참여했던 여러 후배들 — 장진영, 오경화, 이기연, 김상민, 김준호, 이연수, 김양호 — 과 1982년 미술동인 ‘두령’을 만들면서 확장되었다(도 6). 두령은 산 미술, 또는 삶에 기여하는 미술을

미술은 “익살스럽고 부드러워졌고” 그 전의 “불화, 민화와 결합하여 생활 정서가 배어나게 되었다”고 한다.²⁴ 비록 농촌의 현실을 비판하나, 구수한 표현으로 사람들이 만화에 쉽게 접근하게 한 것은 그가 말하는 소통의 미술의 한 예를 보여준다. 이런 그의 초기 시도는 그가 민족문화운동에 함께 참여했

던 여러 후배들 — 장진영, 오경화, 이기연, 김상민, 김



도 6 김봉준, 〈애오개 문화 공간에서 ‘문화 이수리’ 창작 탈놀이 공연과 미술동인 두령 예행전〉, 1983년 7월

24 앞의 책, p. 135.

만드는 것을 목표로 했다. 이런 그들의 지향점은 선배 그룹 ‘현실과 발언’의 노력이 충분치 않다는 반성적 위치에서 나왔다. 김봉준은, 그들의 작업을 보면 “아직도 화실이라는 온실 공간 속에 머물면서 미술이 가지고 있는 엄청난 파급효과들이라든가 전달 형식에 대한 새로운 전환은 못하고 옛날에 받았던 교육에 연연해 하고 있는 것 같다...”라고 말했다.²⁵

김봉준과 라원식은 「함께 나누어 누리는 미술」에서 “미술인들만의 미술”이 아니라 “우리 모두의 미술”을 지향한다고 썼다.²⁶ 새로운 미술은 민주화 운동과 함께, 독재와 분단된 현실 안의 민중의 삶과 호흡하고 “인간다운 삶을 형성하고 민중의 공동체적 인간해방을 위하여 삶의 발전에 기여할 뿐만 아니라 민족의 당면현실을 명확히 꿰뚫어보며, 사회개혁 의지까지 형상화함으로써 사회적 이상인 동시에 미적 이상인 ‘민중적 민족주의’의 실현에 이바지”되어야 한다.²⁷ 따라서 두령 멤버들은 미술 작업과정의 민주화를 통해 전달과 수요방식이 보다 개방적이어야 하고, 생활인 중심의 미술을 위해서 미술이 삶의 수요에 적극적으로 반응해야 한다고 생각했다. 그들은 민중의 새로운 미술 언어로 민속 미술에서 그 가능성을 보았는데, 이것은 서구미술의 현대사회에 대한 분석적 인식을 포함할 때 더 풍부해진다고 믿었다.²⁸ 김봉준과 다른 두령 멤버들의 미술의 민주화의 노력은 홍성담, 최열, 박광주 등 광주자유미술협회(광

25 원동석, 「미술의 민주화 운동: 소집단 운동으로서의 시민 미술학교」, 『민중미술의 논리와 전망: 원동석 미술 평론집』, (서울: 풀빛, 1985), p. 358에서 재인용.

26 라원식, 김봉준, 「함께 나누어 누리는 미술」, 『민중미술』, (서울: 공동체, 1985), p. 242.

27 앞의 글.

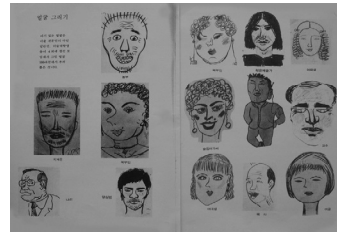
28 두령, 『그림책 1집 산 그림』, 1983, 페이지 숫자 없음. “산 그림”을 위한 그들의 다짐은 다음과 같다. 1. 사회적 이상과 미적 이상은 별개의 것이 아니다. 그것은 분단된 현실을 민중적 토대 위에서 슬기롭게 극복해 나가는 민족적 이상 속에서 통합된다. 2. 미술은 노동과 관념, 물질과 의식의 총체로서 일하며 살아가는 전인적 삶의 모습 중 하나이다. 그것은 미술을 위한 미술 (또는 삶)에 매이지 않고 공동체적 삶의 양식을 획득해 나가는(획득해 나가는) 총체적 표현의 통로이다. 3. 아름다운 뜻은 늘 새롭다. 인간의 의식과 행동의 고양일 뿐 아니라 힘의 본질인 생명과, 위 세 요소를 집단 속으로 밝게 띄우는 흥을 모두 포괄하는 ‘신명’이야말로 아름다운 의 본성이다. 4. 민속미술에서 순박한 자연성, 역동적 여유, 공격적 웃음, 객관적 자기폭로, 공동적 신명 등을 몸으로 받고 서구미술에서 현대사회에 대한 과학적 인식을 배우면서 이 양자를 오늘의 민중적 사실성의 기반위에서 상생적으로 통일시키는 새로운 민족미술로 나아간다. 5. 민중의 비애가 자신의 비애로 육화되며, 민중의 기쁨, 용기, 꿈 등 주체적 심상까지도 민중의 현실상으로 파악한다. 그리하여 있는 사실의 거울 같은 반영이 아니라 ‘있어야 할 것’의 구현으로 나아가야 한다. 6. 개방적인 공동작업과 민중과의 협동적 관계는 전문성의 공동 활동과 미술행위의 민주화를 위한 기초가 된다. 따라서 우리는 민중속에서 살아 움직이는 ‘산그림’을 지향한다.

자협)가 1982년 10월부터 해 온 ‘민중주체의 미술’에 대한 고민을 공유한다.²⁹ 1983년 8월 광자협이 광주 카톨릭 센터에 개설한 시민 미술학교는 1984년부터는 서울, 성남, 부산, 대구, 인천 등으로 확산되었다.³⁰ 이런 교육과정이 야학과 대학으로 확장되었고 수업은 판화(도 7)와 민화로 나누어서 진행되었다.

예행전과 함께 나온 두령 그림책 1집 『산 그림』과 창립전에 나온 『산 미술』에는 1980년대 시민 미술학교나 농촌활동에서 쓰였던 공동벽화, 판화, 조선 붓, 얼굴 그리기, 탈 만들기, 민속미술 등에 대해서 소개를 했다. 그 중에서 「얼굴 그리기에서 탈 만들기까지」는 특히 두령의 지향점을 잘 드러낸다. 이 책의 「얼굴 그리기」(도 8)라는 제목 밑에는 미술전문인이 아닌 미술 대학생, 운동권 학생들 등이 그린 얼굴 그림들이 실렸다. 비록 이 미술학교는 시민들을 대상으로 했으나, 참가자들은 두령 멤버들과 같이 민주화운동이나 민족문화 운동에 참여하는 사람들이었다.³¹ 얼굴 그림에는 농부, 지게꾼, 복부인, 나리, 양심범, 젊은 예술가 등의 얼굴들을 볼 수



도 7 두령, <시민 판화>, 1983



도 8 두령, <애오개 시민 미술학교의 '얼굴 그리기'>, 1983

29 광자협은 1982년 10월부터 쉽게 구할 수 있고 대량생산이 가능한 판화를 통해 미술의 대중화에 대한 고민을 하였다. 그래서 소수의 훈련받은 사람들만 하는 것으로 이는 일반적인 미술에 대한 선입견을 깨고 문예활동에 효과적인 판화강습을 하기로 했다. 또한 파울로 프레리(Paulo Freire)의 페다고지를 공부하고, 야학에 선생님들과 이야기를 하면서 민중들의 교육 경험을 공유하였고, 참가자들을 의식화하는 것을 목표로 하였다. 최열은 대중들의 판화를, “작품은 소재와 주제의 방향이 선명했고 형상 또한 간결하게 나타났다. 표현기법이 대부분 치졸하였으나 경향적인 미술가들의 난폭함에 비하여 훨씬 견고한 형식이라 할 만했다”라고 높이 평가하였다. 최열, 앞의 책, p. 195; 최민화, 「우울한 광기」, 최열, 최태만 엮음, 『민중미술 15년: 1980-1994』(서울: 삶과 꿈, 1994), p. 35; 리원식, 「밀로부터의 미술문화운동: 광주자유미술인 협의회와 미술동인 '두령」, 국립현대미술관 편저, 『민중미술 15년: 1980-1994』(서울: 삶과 꿈), p. 25.

30 최열, 앞의 책, p. 195; 최민화, 「우울한 광기」, 최열, 최태만 엮음, 『민중미술 15년: 1980-1994』(서울: 삶과 꿈, 1994), p. 35; 리원식, 「밀로부터의 미술문화운동: 광주자유미술인 협의회와 미술동인 '두령」, 『민중미술 15년: 1980-1994』, p. 25.

31 미술의 민주화, 대중화를 목표로 하였으나 애오개 미술학교의 참가자들의 성격을 볼때 두령 미술인들의 교육 프로그램은 이데올로기적인 성격이 더 강화되지 않았나 추측을 해본다.

있는데, 대부분은 전문 미술가의 기준에서는 그림이 어설프고 거칠다. 그렇지만 각 인물들은 일반인들이 가지고 있는 그들에 대한 인식을 유쾌하고 해학적으로 잘 표현하고 있다. 가령, 이사님은 반질반질하게 벗겨져 뽀짝거리는 이마, 웃고 있으나 구렁이 같이 능글능글한 눈매, 옆으로 벌어진 코와 해벌쪽한 입이 사리계산에 능해 보이고 탐욕적으로 보인다. 표정의 한 순간을 잡아냈는데도 각 인물의 성격과 감정 상태, 그림을 그리는 사람과 사회에서 그들을 보는 시선을 읽어낼 수 있다.

두렁에 따르면, 일반적으로 미술은 학교의 주입식 미술교육으로 소수의 전유물이 되었다. 그에 반하여 얼굴 그리기는 누구든지 쉽게 그릴 수 있고, 아이들이 그림을 처음 그릴 때 하는 것이다.³² 게다가 사람들은 상대의 얼굴표정과 감정을 통해 소통하므로, 얼굴 그리기는 지역 주민들의 표정과 친밀한 소통을 중요시한 마당극과 민중교회의 CO활동과 유사하다. 얼굴 그리기는 얼굴 선정-얼굴 그리기-토론-탈 얼굴 뽑기-탈 만들기로 발전이 된다. 먼저 두렁은 다양한 계층, 직업, 성별과 나이의 인물을 임의로 하나씩 뽑아 구성원들과 함께 그린다. 그런 후에 각자 그린 인물의 성격, 지위, 사회적 관점을 발표하게 하였다. 얼굴 그림은 개인의 성격모사에 그치지 않고 사회적 모순과 관련되어 총체적 배경을 논의하고 그 과정에서 얼굴의 전형적 표현이 만들어진다.³³ 만약 말이나 글이 자신의 마음 상태를 쉽게 숨기게 한다면, 미술은 숨겨놓은 본심을 드러내고 그 안의 “자기모순”을 “객관화”시키는데 기여한다고 두렁멤버들은 생각했다.³⁴ 얼굴을 그린 후에 그 인물 중에서 탈놀이에 적합한 인물을 골라 탈을 만든다.³⁵ 탈을 만들 때는 완성된 탈을 서로 써보고 탈의 성격에 맞는 몸짓과 춤을 짜고 탈 사이에 있을 수 있는 극을 만들어 봄으로써 필요에 따라 탈을 침삭하고 수정한다. 이러한 과정을 통해, 미술작품이 갤러리나 미술관에 걸려있는 것이 아니라 시공간과 “오감 전체”로 소통하는 살아

32 두렁, 『두렁 그림책 1집: 산 그림』, 1983, 페이지 숫자 없음.

33 두렁, 『두렁 그림책: 산 미술』, 1984, p. 32.

34 앞의 책.

35 두렁 멤버들은 탈을 만들 때 좋은 인물로, 각각의 탈의 성격과 인물을 쉽게 알 수 있도록, 유형성, 전형성, 놀이성이 뚜렷이 나와 있고 풍부할수록 좋다고 제안했다.

있는 미술로 상상하였다.³⁶ 이 프로그램은 전 과정이 사람들의 논의로 이루어짐으로써, 미술이 전문가 개인의 창작물이 아니라 공동체적 논의로 이루어진 과정이자 결과물로 재인식하게 한다.

그들은 미술을 일상에 끌어오으로써, 제도로서 ‘미술’을 구성하는 물질적인 면에서부터 재검토하여 미술의 제도비판으로 나아갔다. 그것이 지금의 눈으로는 섬세하거나 이론화가 잘 됐다고 할 수는 없지만 다른 민중미술과 같이, 두령의 작업도 짧은 기간의 결과물보다는 미술의 소통을 향한 활발한 브레인스토밍과 실험의 과정에 더 강조점을 두고 보아야 한다. 그렇지만 그들의 담론과 비전, 그리고 실제 사이에서 차이가 있었다. 얼굴 그리기에 대한 참가자들의 반응이 기록되어 있지 않아서, 대신 그들의 공동벽화 〈서울 풍속도〉—자신의 생활주변의 지역에서 여러 유형의 동네를 시간대에 따라 관찰하여 지역 풍경화를 민화적 수법으로 만드는 것—의 경험을 통해, 공동 창작과 전통문화를 적용하는 것에 어려움을 엿볼 수 있다. 이 공동 벽화를 한 후 두령 멤버들이 극복해야 할 점으로 지적한 것은 첫째, 구성원간의 원활한 공동 작업이 이루어지지 않았고, 구성원 각자의 주체적인 참여가 아쉬웠다. 둘째, 전체적으로 지향하는 방향과 시각이 충분히 통일되지 않았고, 민화기법을 썼지만 역량이 갖춰져 있지 못했다. 셋째, 구성원들이 개개인의 사정이 안 좋거나 바쁜 점, 원활하고 의사수렴을 민주적으로 할 수 있는 작업진행 방식과 태도 등이었다.³⁷ 그렇다면 여기서 질문할 수 있는 것이, 두령의 공동체 미술에 대한 비전은, 미술의 ‘근본적’ 성격상 현실화하기 힘든 것인가? 친근한 대중문화나 도시문화보다, 민화와 탕화 등 전통 문화의 시각적인 표현을 배우는 것에 참가자들은 어느 정도의 가치나 필요성을 두었는가? 두령 멤버들이 미술가라는 설명 너머, 왜 그들은 인간적인 예술과 공동체를 상상하기 위해서 다른 정치 문화적 형태가 아닌 미술을 선택했는가 등이다.

두령 멤버들의 고민은 궁극적으로 민족 공동체 안에서 미술이 어떤 식으로 존재하고 그것이 어떻게 삶의 다른 영역과 함께 존재해야 하는지에 대한 고

36 두령, 앞의 책, p. 33.

37 앞의 책, p. 18.

민과 맞닿아 있다. 그렇다면 1983년 이후 운동권의 표면화와 함께 이데올로기화 되는 민주화 운동 안에서, 김봉준과 두령 멤버들은 미술의 독특한 특징과 관점이 어떤 식으로 발현된다고 보았을까? 『계간미술』 1983년 봄 호의 「한국미술의 일제식민잔재를 청산하는 길」은 미술계의 친일을 비판하며, 왜곡된 역사를 바로 잡고 진보의 방향으로 나아가려는 민주화 운동과 유사하게, 한국의 모더니즘도 정통성 있는 근대성과 유기적인 관계에 있어야 한다는 믿음을 보여준다.³⁸ 다른 민중미술 작가들과 함께, 두령 멤버들은 한국 현대미술은 한국인의 역사적 현실과 소통하지 않고 형식적 실험에 매몰되어 있으며 폐쇄적 제도 장치를 더욱 공고히 한다고 보았다. 그 점에서 제도권 미술이 독재 정부의 민족주의 아래 한국 근대성의 축소된 형태를 보여준다면 (예. 미술에 있어 한국성과 국제성), 민중미술은 민주주의 가치를 바탕으로 한 대안의 민족공동체와 근대성 형성의 노력과 함께 했다. 라원식은 “민중 민중 미술은 사회적 이상과 미적 이상을 하나”로 보며, “분단시대 한국 사회의 민족적 이상인 민족주의와 민주주의의 만개를 사회적 이상이자 미적 이상으로 동일시”한다고 했다.³⁹ 다른 말로, 대안의 근대성에 대한 비전은 새로운 미술 또는 모더니즘에 중요한 가치와 작동원리이다. 동시에, 대안의 모더니즘은 대안의 근대성 형성의 중요한 부분으로 그들이 생각하는 정통성이 있는 근대성을 견인하기 위한 노력으로 그들은 보았다. 그래서 라원식과 다른 멤버들은 “미술 자체의 민주화와 미술을 통한 사회의 민주화”의 중요함을 강조하였던 것이다.⁴⁰

두령의 시민 미술학교의 커리큘럼은 비판적 지식인이 보았을 때 ‘민중적인’ 소통에 ‘적합한’ 미술 형태와 내용을 소개했다.⁴¹ 그들의 수업은 그 당시의 탈춤, 마당극 같은 민족문화와 현장 활동의 주요 원리와 구성 방식 등을 미술의 시각적 표현으로 옮긴다. 또한 「얼굴 그리기」활동에서 전형성을 찾는 과정이 보여주듯, 새로운 미술의 상상은 운동 이념의 담론 안에서 형성이 되었고, 실제 ‘일상’이라는 용어조차도 그런 컨텍스트 안에서 이해되었다. 그러므로 미

38 김윤수 외, 「한국미술의 일제식민잔재를 청산하는 길」, 『계간미술』, 1983년 봄호 참조.

39 라원식, 「민중, 민중 미술의 창조를 위하여」, 최열, 최태만 엮음, 앞의 책, p. 46.

40 라원식, 앞의 글, p. 47.

41 두령, 『두령 그림책 1집: 산 그림』, 페이지 숫자 없음.

술이 나아가야 할 방향과, 담론 안에 쉬이 들어가지 않는 일상과 미술 사이를 어떻게 소통할지, 또 새로운 미술 교육이 단순한 흥미나 호기심을 넘어 어떻게 삶의 표현이 될 수 있는지가 중요한 이슈였다. 이 문제들은 김봉준과 두령이 기존의 모더니즘을 극복하는 대안의 모델로 본 ‘몸의 미술,’ 즉 민속미술에 대한 개념화와 연결되어 있다.⁴²

두령은 개인 대 공동체, 몸과 눈의 미술의 이분법적인 구분을 썼다. 멤버들은 민속미술과 한국현대미술을 비교하면서, 현대의 미술은 내용보다는 형태로, 눈의 시각적 반응과 탐구에 집중한데 반해, 민속미술은 미술이 삶의 총체적인 표현으로 사람의 삶에 관여한다고 보았다. 그들은 민속미술이 생산과 소비가 삶의 현장 안에서 이루어지고 그것을 통해 공동체 형성의 가능성이 있다는 점을 강조했다. 다시 말해서, 민속미술은 단순히 전통의 물건과, 습관, 서발턴(subaltern) 이데올로기가 아니라, 이것을 만들고 공유하는 사람들이 전 과정에 함께하는 “전체적인 경험”의 “동적인 드라마타이제이션”이라고 생각했다.⁴³ 두령의 민속 미술 또는 문화에 대한 개념은 서양화/근대화에 대항해 제3세계 지식인들이 민속 전통을 통해 공동체의 자기 긍정성과 정당성의 표현을 하고 민중을 역사적 주체로 재상상한다는 점에서 유사하다.⁴⁴ 그러나 근대화에 의해 민속 문화가 무너진다고 본 김봉준과는 달리, 인류학자 네스톨 칸클리니는 멕시코 사회를 통해 민속 문화가 자본주의 사회의 기술과 텔레커뮤니케이션을 통해 어떻게 재구성되고 확장되었는지 보여 주었다.⁴⁵ 한국의 비판적 지식인이 관계적 전통과 민중의 ‘살아있는’ 전통을 나눈 점이라든지, 한국 농촌의 상황과 농촌-정부와의 관계를 멕시코나 다른 외국의 경우와 일대일로 대입하기 어려운 면도 있다. 그렇지만 민속 문화가 정부와 민속품을 만드는 사람들에 의해 쌍방의 필요에 따라 차용됐다는 점에서 인류학자 칸클리니의 멕시코 민속미술의 연구는 두령을 보는데 시사하는 바가 크다.

42 앞의 책.

43 Nestor Garcia Canclini, *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, trans. Lidia Lozano (Austin: University of Texas Press, 1993), p. 27.

44 Anthony D. Smith, *National Identity* (Las Vegas: University of Nevada Press, 1991), p. 64.

45 Nestor Garcia Canclini, *Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopes (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995), p. 153.

칸클리니는 멕시코의 민속품 산업의 변창을 설명하기 위해서는 미술과 공예라는 이분법적인 논의 방식보다는 “경제적 문화적 자본주의”와 민속품과의 관계를 보아야 한다고 주장한다.⁴⁶ 자본주의식 근대화에서 멕시코의 지배계층은 자본주의 시스템에 편입되지 못한 소수집단을 그들의 계층적, 성별, 문화적 차이를 최소화하며 정당성을 가지고 사회 안에서 구조화하고 포섭하기 위해 전통문화의 의미, 심볼, 기능을 썼다.⁴⁷ 근대화 밖에 있었던 사람들도 자본주의의 경제적 풍요의 욕망에 결합하여, 정부의 지원 아래 자신의 생계를 위해 적극적으로 민속품을 생산했다.⁴⁸ 이런 맥락에서 보건데, 두령이 민속 문화의 물질적 토대인 전통 농촌사회의 파괴를 강조하는 것은 한국인들이 산업사회에로의 적응을 위한 다양한 삶의 형태와 전략적인 위치에 대해 무관심한다던지 현대와 전통과의 문제를 단순화하는 결과를 가져왔다. 이런 지적 외에도 현실과 발언과의 좌담에서, 두령은 급변하는 도시환경에 농촌의 미학적 언어와 감수성의 타당성 유무, 미술적 소통에 대한 단순화, 농촌의 보수성과 봉건성에 대한 비판적 논의의 부족함 등에 대해 지적을 받았다.⁴⁹

46 Canciani, *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, p. 37.

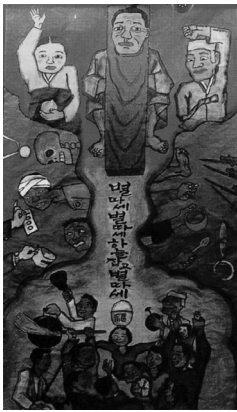
47 Canciani, *Strategies for Entering and Leaving Modernity*, p. 153; Canciani, *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, viii.

48 Canciani, *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, p. 39.

49 그 외의 평가를 소개하자면, 비평가 원동석은 민중의 전통을 현대미술에서 재해석한 것에 긍정적 평가를 하며, 단순히 민속미술의 형태를 따라하는 것이 아니라 전통 안에 있는 가치와 원리를 적용하는 것의 중요성을 강조하였다. 비평가 성원경도 두령이 다양한 시각적 형태와 “일상의 언어”로 미술의 일반적인 범위를 확장함으로써 현재의 제도권 미술을 대체할 미술 교육 모델을 보여준 것에 대하여 높이 평가하였다. 그렇지만 성원경은 그들의 작품은 서사성을 강조하기 때문에 보는 미술이 아닌 읽는 미술을 만들었다고 했다. 그러나 복잡한 현실 문제를 재현하는데, 민속미술의 네러티브 방식의 전형성에 기대어 현대 사회 문제의 폭력성과 복잡성을 상쇄시키고 축소시킨다. 예를 들면, 노동자의 힘든 현실을 민화의 형식을 빌려, 노동자의 고통과 억압, 그들의 저항, 그리고 더 나은 미래를 위해 공동체적인 희망과 해방이 그려져 있다. 임옥상은 공동체를 개인보다 강조한 것을 문제 삼았다. 그런 민족 공동체의 강조는 특정 스타일만 “민족의 감수성”을 드러낸 것으로 정당성을 얻을 수 있고 이것은 “민족 미니멀리즘” 또는 “민족 파시즘”을 표현한다고 보았다. 그는 전문가들의 숙련됨과 산업사회에서 시각 환경이 민중미술을 풍부히 하는데 고려해야 한다고 제안했다. 작가 이태호는 두령멤버들은 민중들이 시각적으로 복잡한 작품을 이해하지 못한다고 가정하는 것에 불만을 표현했다. 따라서 민중작가들은 민중들이 한 번에 이해할 수 있는 작품을 생산하는데, 이것은 다른 편에서는 대중에 대한 지적 우월감의 표현일 수도 있다고 보았다. 원동석, 「1980년대 미술 비평의 논리와 상황: 미술운동과 연계된 비평활동을 중심으로」, 『한국근대미술사학』 제15호, 2005, p. 261; 김윤수, 정지창, 채희완 외, 「민중예술운동, 이제 부터의 과제」, 『창작과 비평』 제63호, 1989 봄, pp. 8-62; 임옥상, 김봉준 외, 「좌담: 민중민족미술 그룹운동은 무엇을 추구해 왔는가」, 『계간미술』 제46호, 1988 여름, p. 76; 김윤수, 유홍준, 전준엽 외, 「좌담회: 현실의식과 미술로서의 실천: ‘현실과 발언’을 중심으로 본 80년대 미술의 전개와 전망」, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』(서울: 열화당, 1985), p. 46 참조.

V “별따세 별따세 하늘 잡고 별따세”

김봉준은 미술의 가능한 모든 면을 공동체적 가치와 방식으로 재구상하려 했



도 9 김봉준, 〈별따세〉, 캔버스에 아크릴릭, 1984, 500x300cm

다. ‘삶의 미술’은 미술과 삶이 하나로 움직이므로, 미술이 바뀌기 위해서는 일상의 삶도 함께 변화해야 한다는 것을 전제한다. 그렇다면 그 미술의 바탕이 되는 일상에서 김봉준과 다른 운동가들은 어떤 공동체를 상상했을까? 그의 1984년 걸개그림 〈별따세〉(도 9)는 밥과 삶을 함께 나누는 공동의 밥상을 통해서 어떻게 활동가-예술가들이 공동체를 상상했는지를 보여준다. 이 그림은 1985년 민중불교 운동 연합-우란분제 행사에 대여해주었다가 압수당해 소각 당했다.⁵⁰ 이후 그는 하단 부분을 조금 수정하여 다시 제작하였다. 앞에서 논

의했다시피, 김봉준이 운동의 정치 이념에 집중하기 보다는 사람들의 삶과 자연스레 하나가 되는 미술을 상상했다면, 다른 활동가들은 생활 공동체 운동을 유기농 농사, 생산자와 소비자와의 직접적 연결, 도시와 농촌 사이의 물물 교환 등 생활의 기초적인 바탕이 되는 것을 새로이 함으로써 대안의 생활 문화의 창조를 시도하였다. 비록 그의 그림은 이런 실제적인 문화에 대해 재현을 하지는 않았지만, 일상의 소통의 가치를 통해서 혁명적이고 유토피안적 미래의 가능성을 보여준다.

3x5 미터의 캔버스에 아크릴릭으로 그린 〈별따세〉는 외부 불교 행사 때 앞마당에 걸어놓는 커다란 불화 ‘괘불’을 재해석한 형태의 걸개그림이다. 그는 ‘괘’를 ‘높이 걸어 둔다’의 의미로 해석하여 ‘걸개’라는 말로 바꾸어 불렀다.⁵¹ 걸개그림은 1980년대 가장 잘 알려진 프로파간다 미술의 형태이다. 그렇지만

50 원래 작품이 존재하지 않다 하더라도 김봉준 작가의 민중 교회, 생활 공동체 운동, 현장활동 등의 참여와 다른 활동가들 사이에 유기적인 관계 맺음을 잘 보여주고 또 정부의 탄압을 받는 것이 민중미술의 현실이라는 것을 고려해서 이 글에서 〈별따세〉를 집중적으로 보려고 한다. 김봉준과의 인터뷰, 2013, 10, 7.

51 김영나, 『20세기의 한국 미술 2: 변화와 도전의 시기』(서울: 예경, 2010), p. 286.

강렬하고 전투적인, 그리고 한 장면을 포착해 관객들의 감정을 강하게 흔들
어 놓았던 1980년대 후반의 잘 알려진 걸개그림들과 달리 (예. 최병수의 〈한
열이를 살려내라〉), 이 그림은 노랑, 초록, 꽃 자주 등 경쾌하고 환상적인 색
깔, 붓의 흐르는 선, 신명이 가득하고, 옛 이야기를 읽는 듯한 서사구조를 보
인다. 이 작품은 보통 사람들 키의 2.5-3배나 되는 대작이기 때문에 실제로
보았을 때 관객은 구수한 시각적 표현과 역동적이고 강렬한 힘에 압도되었을
것 같다. 하지만, 실제로 걸렸을 때 또 걸린 상황에 따라 구체적으로 어떤 시
각적 효과를 주고 임하게 되는지를 예상하기란 쉽지 않다. 이 글을 위해서는
그림의 내용과 그것이 구성하는 방식에 집중하겠다.

〈별따세〉는 민중의 억압과 고통, 그들의 투쟁과 해방을 불화의 3부 서사 구
조로 표현하였다. 이것은 위에서 부터 아래로 읽게 되어 있는데, 맨 위에는 전
통 농민 복장을 하고 상투를 튼 중년의 남자가 목에 칼을 차고 앉아있다. 목
에 칼을 쓴 조상 옆에는 여자와 남자 농민이 경쾌한 울동의 한 동작을 보여주
고 있다. 조상은 가운데 크게 위치해서 그림 가장 밑에 위치한 해방의 장면과
바로 연결되어 있다. 마치 과거의 억압이 미래의 해방으로 연결될 것을 제시
하는 것 같다. 중간에는 터널 같은 공간이 있는데 여기에는, 민중의 높은 염
원을 보여주듯 “별 따세 별 따세 하늘 잡고 별 따세”라는 글이 있다. 그 양 옆
에는 비인간적이고 반생명적인 소외의 힘 들, 가령 돈, 군대의 총칼, 주민이
나 국민을 동원할 때 쓰는 확성기 등이 있는데 그 옆에는 그런 폭력적이고 억
압적인 사회에서 굶주리고 불행해지고 죽어가는 사람들이 보인다. 그렇지만
그런 것으로 부터 해방된 맨 아래의 사람들은 풍물놀이와 함께 신명난 공동
체 잔치를 벌이고 있다. 그림이지만 사물놀이 소리와 사람들의 흥겹고 왁자
지껄며들고 웃는 소리가 들리는 듯하다. 이 잔치에서 눈에 가장 잘 띄는 것은
“별따세…” 텍스트 바로 밑에 있는, 공동체의 한가운데를 차지한, 머리에 밥공
기를 이고 있는 여자이다. 이것은 이 공동체가 밥상을 중심으로 형성된 공동
체라는 것을 암시한다. 그리고 쌀을 함께 재배하고 나누는 이들은 노동과 놀
이, 밥으로 하나가 된 공동체이다.

이 그림은 민중의 밥상 공동체가 생명의 씨알로서 우주적 확장을 보여준다.

만약 두령의 공동체 미술활동이 미술과 삶 또는 한국의 모더니즘과 근대성을 유기적으로 연결하려 했다면, 이 그림에서 그는 근대로부터 소외되었던 여러 영역과 경험을 삶 안에서 융합하여 민중의 세계의 확장을 시각화했다. 한편으로 이 그림은 비판적 지식인과 운동권들의 이상을 표현함으로써 그림을 운동의 현상적 재현으로 이해할 수도 있게 만든다. 그렇지만 미술제도 밖의 형식, 내용, 재료를 씌으로써 이 그림은 사람들의 시각, 인식, 감각의 세계를 확장하고 또 그 가능성을 품고 있는 장으로 그림과 운동, 환경, 비전 사이의 경계를 모호하게 하며 허물어트린다.

〈별따세〉는 평등, 사회정의, 인간의 존엄성 등 민주주의의 가치가 정치적 가치를 넘어, 토착적 문화적 종교적 전통 안에서 어떻게 인간적인 삶을 정의하는 근본적인 가치로서 재해석 되는지 보여준다. 특히나 김봉준이 기독교 교회와 가까이 일했다는 점에서, 이 그림의 밥상 공동체는 예수의 밥상 공동체와 유사한 맥락에서 읽을 수 있다. 그의 미술에 있어 민중 교회의 영향은 그의 다른 걸개그림에서도 볼 수 있다. 1983년 9월 진보적 교회가 다수 소속되어 있는 기독교 장로회 대회 때, 그와 두령멤버들은 〈땅의 사람들과 사람의 아들〉(민중과 예술)이라는 예수의 생애를 민중신학의 관점에서 새롭게 해석한 5폭의 걸개그림을 그렸다.⁵² 또한 그들의 1983년 〈해방의 십자가〉는 4·19 학생 봉기를 기념해서 그렸는데, 남녀노소 모든 사람들이 어깨동무를 하며 십자가 형태의 모양을 만들어 그들의 해방을 축하하고 있다.

예수는 그의 밥상 공동체에서 생명의 씨앗으로서, 그 자신을 유월절의 빵으로 부르고 자신을 사회에서 억압 받는 자, 추방된 자에게 밥공기를 이고 〈별따세〉의 밥상 공동체와 같이, 예수는 그들과 음식을 공유하고 친밀한 대화를 통해 새로운 공동체를 만들었다. 이 공동체는 그의 그들을 향한 명백한 사랑과 연대감의 표현임과 동시에 밥상 공동체에 참가하는 사람들의 회개의

52 걸개그림 〈땅의 사람들과 사람의 아들〉의 전체 구성은 5폭이었다: 〈내땅에 내가 간다 (예수의 탄생)〉 (주필: 장진영); 〈약한 자 힘주시고 강한자 바르게 (예수와 열두제자)〉 (주필: 김준호); 〈세월은 흘러가도 산천은 안다 (예수의 수난)〉 (주필: 김봉준); 〈하늘도 울고 땅도 울던 날 (예수의 죽음)〉 (주필: 김준호); 〈끝나는 한길에서 하나가 되리 (예수의 부활)〉 (주필: 김봉준).

표현이다.⁵³ 예수의 밥상 공동체는 구세주의 (등장의) 의미를 가지고 있고,⁵⁴ 하나님의 왕국을 단순히 과거나 미래의 사건이라 보지 않았고, 바로 이곳에서 종말론의 실현으로 기존의 구조를 근본에서부터 타파한 새로운 사회로의 이행의 역사적 과정으로서 보았다.⁵⁵ 하나님의 나라에서는 기존의 정치적, 윤리적, 교회의 기득권이 인정되지 않는데,⁵⁶ 기존 구조에 대한 전면적인 부정과 종말론적 전통은 동학에서의 후천개벽과 연결할 수 있다. 그리고 이러한 새로운 인간관계와 삶의 방식의 형성에 대한 고민은—김봉준이 미술에서 물질적, 담론적, 제도적 바탕의 기본적인 요소를 보았던 것 같이—개인으로, 공동체의 구성원으로 살아가는데 필수불가결한 요소들, 즉 노동, 밥, 말을 변혁의 장으로 봄으로써 시작된다.

그림에서 조상들의 억압이 나중의 해방과 연결되었다는 것은 사회변혁이 단순히 억압에서 해방으로까지 시간적인 진행 안에서가 아니라, 과거, 현재, 미래가 하나로 연결된 구조적, 정신적, 우주적 변혁 안에서 이루어진다는 것을 의미한다. 또한 이 작품은 그들의 소외되고 비인간적인 삶을 과거나 미래에서가 아닌, 바로 여기에서 살려야 하는 것을 나타낸다. 이런 아이디어는 동학의 제2지도자 최해월이 “향벽설위(向壁設位)”에서 “향아설위(向我設位)”로 변화시킨 유교전통의 제사에서도 볼 수 있다. 제사에서 사람들은 제사상에 그들이 추수한 과일과 음식을 놔두며, 지방이나 신주, 사진을 벽에 세우고 그들의 노동과 꿈과 다른 사람과의 관계와의 소망 등을 벽 뒤에 또는 미래에 바친다. 금지하는 이런 제사상에서 현재와 미래, 제사와 식사, 의식과 물질, 신과 인간 등의 상하 수직적이고 이원론적인 관계를 (또 그것을 독점하고 즐기는 마귀의 활동을) 상징적인 의미로 “틈”이라 보았고,⁵⁷ 이것은 죽음 또는 인위적인 죽음이라 할 수 있다고 정의 내렸다.⁵⁸ 그래서 그는 틈을 소멸시킨 “향아설위”는 “개

53 김영나, 앞의 책, p. 286.

54 Geoffrey Wainwright, *Eucharist and Eschatology* (New York: Oxford University Press, 1981), p. 135.

55 앞의 책.

56 인병무, 『민중신학을 말한다』 제2권 (서울: 한길사, 1993).

57 김지하, 「일하는 한울님」, 『김지하 전집』, vol. 1 철학사상 (서울: 실천 문학사, 2012), p. 162.

58 김지하, 「인간의 사회적 성화」, 앞의 책, p. 54.

벽적인 의미”를 가지고 “엄청난 대전환”으로 보았다.⁵⁹ 최해월은 “밥을 벽으로 부터,” “생명주체, 노동주체인” 민중을 향하여 바로 이곳으로 되돌려 놓음으로써, 열려진 틈을 메꾸고 민중이 다시 일하고 거두어 먹고 생명활동을 할 수 있다고 보았다.⁶⁰ 그럼으로써 “향아설위”는 삶과 노동과의 관계를 재개념화한다. 이 아이디어는 〈별파세〉에서 사람들이 함께 농사를 짓고 그것을 공유하며 인간적으로 소통함으로써 비인간적인 소외의 힘을 물리치는 것으로 표현된다.

그렇지만 김봉준과 김지하의 인간주의적인 노동의 개념은 해겔의 노동에 대한 논의와 비슷하다. 해겔에게 노동은 다른 종과 구별되는 인간의 (영혼적) 활동이고, 인간이 그의 주변 환경과 중재된 관계를 만들어가는 과정에서 인간의 원초적인 본능이 다듬어지고 조절된다고 믿었다. 인간은 그들 자신을 이 세상에서 재생산하고 그들의 이미지 안에서 세상을 만들어간다. 이 과정에서 인간은 “자기 비판적이고, 자의식의 존재”가 된다고 그는 보았다.⁶¹ 노동은 다른 구성원들과 함께 행해지고, 다른 사회 구조의 모델이 될 노동력의 조직화는 노동이 항상 사회적이었다는 것을 제시한다.⁶² 그렇지만 노동은 특히나 하층민에게는, 많은 고통과 소외의 경험을 안겨주었다. 이것에 대해 공장 노동이라던지 도시에서의 노동에서만 일어난다고 반론을 할 수 있다. 그러나 1980년대에는 농촌에도 자본주의 논리가 팽배한 현실에서, 인간적인 노동을 농촌에서의 일로 한정하는 것이나 노동과 인간과의 복잡한 관계를 생명/반생명의 논리 안에서 이야기 하는 것은 어느 면에서 논의를 단순화하고 추상적인 방향으로 끌고 갈 위험이 있다. 더 나아가, 맑스의 자본주의에 노동의 핵심적인 위치 때문에, 노동이 신성화가 되는 면이 없지 않다. 그런데 노동의 신성화는 역사적으로 정부나 자본주의의가 필요에 따라, 민족주의와 경제발전의 담론 아래, 노동자를 동원하는데 이용되어왔다.

노동과 함께, 〈별파세〉에서의 공동체적 노동과 공유의 상징인 쌀은 생활 공

59 김지하, 「일하는 한울님」, pp. 162-3.

60 앞의 글, p. 163.

61 Sean Saters, “The Concept of Labor: Marx and His Critics,” *Science and Society* 71, no. 4 (October 2007), p. 436.

62 앞의 글.

동체 운동과 관련하여 두 가지 단순한 생각에 기초하고 있다.⁶³ 그것은 적당한 양의 쌀/밥을 먹고 건강한 방식으로 쌀을 생산해내는 것이다. 이 아이디어는 공동체 멤버들 사이에 쌀을 공평하게 먹고, 그들의 삶이 자연의 균형을 흔들거나 피해를 주지 않는 것을 의미한다. 그래서 공동체 운동가들의 새로운 인간과 자연 관계의 비전은, 농약의 사용과 과도한 땅의 개발로 인한 자연의 파괴 등을 통해 현재의 국내외적 정치, 사회 경제적 상황(독재, 인간의 탐욕과 폭력, 환경의 피해 등)을 비판을 하며 다른 방식으로 자연과의 관계 맺음을 보여준다. 예를 들면, 그들은 농촌의 심각한 농약사용은 재벌, 지구적 자본주의, 신식민주의 죽음의 구조와 연결되어 있다고 보았다.⁶⁴ 여기서 이성적이고 과학적인 수단을 통해 만들어지는 생명과 운동가들이 말하는 진정한 인간주의적 개념의 생명을 구분해야 한다. 예를 들면, 미셸 푸코가 말한 인간의 생명을 보호하고 조직화하고 운영하는 기술과 기구인 “바이오 파워”를 반생명적이라고 그들의 맥락에서는 볼 수 있다.⁶⁵ 그렇지만 현대의 삶에서 이성적인 수단으로 생명을 조직화하고 재생산하는 것 전부를 비인간적이고 죽음으로 부르는 것이 정당한 것이지, 현대의 삶에서 다양한 방식으로 적용될 수 있는 생명이란 개념을 찾아보는 것이 중요하다.

공동체 활동가들은 농부와 소비자들이 어떻게 먹거리가 생산되고 교환되고 소비되는지, 한국 사회에서 생명 중심의 철학과 분배의 정의를 바탕으로, 밑에서부터 서로 협력하고 고민해야 한다 생각했다. 그래서 이런 현재의 문제에 대처하기 위해 활동가들은 대안의 농사법과 농산물 거래 매매에 대해 농부들과 논의하고 그들을 가르쳤다. 예를 들면 농부-활동가 정재영과 다른 농부들은 유기농 농사를 시도했다. 이것은 그들이, 전반적인 농산물 폭락에도, 그들의 작물을 더 높은 가격으로 팔 수 있게 하였다.⁶⁶ 서울에서는 교회의 생활공동체 운동을 통해, 참가자들이 오염이라든지 합성음식, 노인들에 대한 비인간적인 대우 등 일상의 먹거리에서부터 복지에 대한 고민을 함께 나누

63 정호경, 「생활 공동체란 무엇인가」, 『공동체 문화』 제3집 (서울: 공동체 문화, 1986), p. 52.

64 박재일 외, 「좌담: 생활 공동체, 그 평가와 전망」, 『공동체 문화』 제3집 (서울: 공동체 문화, 1986), p. 72.

65 Michel Foucault, *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*, vol. 1 (London: Penguin, 1998), p. 140.

66 박재일 외, 앞의 글, p. 70.

었다.⁶⁷ 그들은 오염물을 방출하고 비윤리적인 관행을 하는 회사에 항의 서한을 쓴다던지 상품을 사지 않는 방식으로 보이콧을 하는 것을 논의하기도 했다.⁶⁸ 또한 농부-활동가 박재일의 경우는, 대구 교회와 배추를 직접적으로 거래 판매를 했다.⁶⁹ 그들의 직거래는 단순히 싼 값으로 현지에서 먹거리를 구하거나 농사꾼의 입장에서 그들의 구매처를 확장하는 것이 아니다. 생산자는 자신의 농산물을 구매하는 사람을 알고 그것을 적정 가격으로 팔고, 소비자는 자기 먹거리를 재배한 사람들을 알고 적당한 가격으로 좋은 물건을 사는데 의미가 있는 것이다. 따라서 도시와 농촌사이의 새로운 소통과 교환의 방식은 공동체를 만드는 방법이 되었다.⁷⁰ 이런 공동체의 방식을 통해서 그들은 어느 정도는 인간의 삶 전체를 지배하는 자본주의와 상품화되는 현실에 개입할 수 있다고 믿었다.

김봉준과 다른 활동가들은 또한 말과 밥의 연관성에 관심을 가졌다. 그 이유는 둘 다 공동체적 소통을 바탕으로 하기 때문이다. 예수의 밥상 공동체가 단순한 음식의 공유에서 뿐만 아니라 친밀한 대화와 사랑을 통해서 이루어진 것처럼, 맴버들 사이의 민주적인 대화는 새로운 공동체를 형성한다. 공동체 운동 지지자들은 말은 진실되어야 하고, 그래서 말에서 개인과 민족의 진실이 드러나야 한다고 믿었다.⁷¹ 다시 말해 마당극에서와 같이, 민주적 소통은 정부와 자본주의의 논리의 거짓을 드러내고 건강한 공동체 문화를 만드는 데 아주 핵심적이라고 믿었다. 그 결과 공동체 삶의 핵심적 가르침은 “말하자, 그럼 우리는 나아질 것이고 해방이 될 것이고 하나가 될 것이다!”라고 하지만, 정부와 사회는 “침묵은 금이다,” “말을 너무 많이 하는 것은 빨갱이다”라 가르친다.⁷² 이와 비슷한 맥락에서 진실되고 민주적인 소통은 김봉준과 다른 민중미술 작가들이 그들의 작품을 통해 이루고자 한 것이었다. 매일의 공

67 이 운동은 면목동 성당의 정호경 신부에 의해 1985년 시도되었다.

68 앞의 글, p. 77.

69 앞의 글, p. 71.

70 앞의 글, p. 78.

71 김지하, 「인간의 사회적 성화」, p. 56.

72 앞의 글, p. 57.

동체 안에서 자유로이 호흡하고 생활과 하나가 되는 미술. 이런 그들의 바램은 이 그림의 주제, 스타일, 형식과 사람들과 시·공간 사이의 소통하는 방식에서 드러났다.

그렇지만, 비평가 성완경은 복잡한 현실 문제를 재현하는데, 민속미술의 내러티브 방식의 전형성에 기대기 때문에 현대 사회 문제의 폭력성과 복잡성을 상쇄시키고 축소시킨다고 비평을 했다.⁷³ 예를 들면, 이 작품에서와 같이, 노동자의 힘든 현실을 민화의 형식을 빌어, 노동자의 고통과 억압, 그들의 저항, 그리고 더 나



도 10 김봉준, <통일해원도>, 목판에 유채, 1985, 65x48cm

은 미래를 위해 공동체적인 희망과 해방을 그린다. 이런 이슈는 여성의 고통과 억압의 재현에도 나타난다. 김봉준은 농촌에서 일했고 1977년부터는 카톨릭 여성농민회가 있었음에도, 그의 내러티브 방식과 공동체의 하나 됨의 강조 때문인지 <별따세>에서는 (다른 작품에서도 그렇지만) 농촌 일상의 봉건적이고 남성 중심적인 문화와 물질적 토대에 대한 문제화가 없다.⁷⁴ 물론 작가가 어둡고 폭력적인 시대에 <두렁>, <별따세>, <통일해원도> (도 10) 와 같이 따뜻한 인간적 관계라던지 모든 억압으로부터 해방된 축제같이 밝고 신명이 나는 것을 그리고 싶어했던 점이 중요한 이유일 수 있다.⁷⁵ 또한 이것은 민중의 총체적이고 추상적인 개념 안에서 자신들의 운동을 펼쳤던 그 당시 운동권의 분위기를 반영한다. 예를 들면, 여성농민회를 설립하려 할 때, 그런 움직임에 지지하기 보다는 많은 활동가들이 분리주의적인 노선에 의심의 눈초

73 임옥상, 김봉준 외, 「좌담: 민중민족미술 그룹운동은 무엇을 추구해 왔는가」, 『계간미술』 제46호 (1988 여름), p. 70.

74 젊은이가 다 떠난 농촌에 남아있는 사람들은 대부분이 노인들과 여자들이었다. 여자 농부들은 가족의 생계와 가사를 책임 질 뿐만 아니라 또한 새마을 운동의 국민 동원의 주 대상이었다. 그들은 과도하게 일을 했고 영양실조, 농약 중독과 다른 건강 문제로 고생했다. 비록 여자농부들은 농사일의 대부분을 했지만, 막상 동네미화, 재정과 농산물 거래 등의 문제에 있어서는 결정에 어떤 권한도 없었고 논의에 참가도 못했다. 이지는, 「오늘의 농촌 여성」, 『창작과 비평』, 제52호, 1979 여름, p. 67.

75 성완경과의 인터뷰, 2008. 5. 30.

리를 보낸다던지, 더 '중요한' 공동의 문제에 집중하도록 설득을 하였다.⁷⁶ 비록 김봉준은 매일의 삶의 현장에서 새로운 미술과 공동체의 비전을 제시했지만, 그의 공동체성의 강조는 기존의 운동권의 논리-여성이나 소수자의 문제는 민중의 문제에 집중을 하는데 방해가 된다는 또는 민중이 해방되면 그들의 문제도 같이 해결된다는-와 그 당시 여성들과 소수집단에게 더 억압적이었던 사회 경제 구조를 재차 확인시킨 면이 없지 않다.⁷⁷

VI 결론

김봉준의 미학적 실험이, 단순히 미술의 제도적 비판이라든지 사회적 리얼리즘의 형태 너머 있다면 그의 비판적 개입은 어떠한 성격을 가지고 있는가? 김봉준은 두 개의 다른 민족 공동체 비전이 가장 첨예하게 충돌하던 1980년대에, 민주화 운동과 함께 미술의 소통의 문제를 미술의 삶의 표현으로서 일상의 삶을 통해 풀어나갔다. 그는 미술의 관점에서, 한국의 근대성과 모더니즘의 상황을 물질적, 담론적, 제도적인 면을 재점검하고 대안의 모더니즘을 상상하려 했다. 이런 노력은, '불소통'과 '소외'의 한국의 모더니즘을 민중의 일상과 호호하게 함으로써, 미술과 삶 또는 한국의 모더니즘과 근대성을 유기적으로 연결하려는 데서 온다. 그런데 이것은 단순한 물리적 통합이 아니다. 인간적인 가치와 작동 원리를 통해 — 즉, 민주주의를 토착의 문화적 정신적 전통으로 재해석하여 — 모더니즘과 근대성의 구조적인 변화를 전제한다. 김봉준은 나아가 근대로부터 소외되었던 삶의 여러 형태와 표현들을 끌어안음으로써 새로운 삶과 미술을 만들 수 있다고 믿었다. 이런 노력과 비전을 소통이라 볼 수 있다. 그는 민족문화, 교회 미션과 생활공동체 운동에 참가함으로써 사람들의 삶과 그들의 문화적 표현에 있어서 가장 기본적인 요소들을 통해 한국의 근대성과 모더니즘을 재구상하였다. 그의 진정한 아방가르드성의 하나는 한국 근대성의 축소판이라 할 수 있는 미술을 통해, 미술, 인간관계, 사회 등의 역사적 이념적 형성과 그들 사이의 복잡한 관계망을 구조적으로 보

76 엄영애, 『한국 여성 농민 운동사: 농민 생존권 위기와 여성 농민의 조직적 투쟁』(서울: 나무와 숲, 2007), p. 132.

77 전희경, 『오빠는 필요없다: 진보의 가부장제에 도전하는 여자들 이야기』(서울: 이매진, 2008), pp. 56-57.

있고 소통의 가치로 변화시키려 하였던 것이다.

주제어 Keywords

김봉준(Kim Bongjun), 두령(Dureong), 민중미술(Minjung Misul), 소통(Dialogue), 민주주의(Democracy), 근대성(Modernity), 모더니즘(Modernism), 민중교회(the Minjung Church), 생활 공동체 운동(Alternative-life Movement), 민족문화 운동(the National Culture Movement)

투고일: 2013. 9. 30 심사완료일: 2013. 10. 28 게재확정일: 2013. 11. 28

참고문헌 Bibliography

- 「가족계획운동을 구상. 박의장. '인구조절' 문제에 언급」, 『동아일보』, 1961. 10. 29.
- 강준만, 『한국 현대사 산책 1980』, 서울: 인물과 사상사, 2003.
- 김봉준, 『숲에서 찾은 오래된 미래: 김봉준 화백의 목판화 이야기』, 서울: 동아일보사, 2001.
- 김삼웅 엮음, 『사료론 본 20세기 한국사』, 서울: 가림 기획, 2001.
- 김상봉, 「그들의 나라에서 우리 모두의 나라로」, 『5.18과 역사: 그들의 나라에서 우리 모두의 나라로』, 서울: 길, 2008.
- 김영나, 『20세기의 한국 미술 2: 변화와 도전의 시기』, 서울: 예경, 2010.
- 김윤수 외, 「한국미술의 일제식민잔재를 청산하는 길」, 『계간미술』, 1983년 봄.
- 김윤수, 정지창, 채희완 외, 「민중예술운동. 이제 부터의 과제」, 『창작과 비평』 제63호, 1989 봄.
- 김윤수, 유흥준, 전준엽 외, 「좌담회: 현실의식과 미술로서의 실천: '현실과 발언'을 중심으로 본 80년대 미술의 전개와 전망」, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 서울: 열화당, 1985.
- 김지하, 『김지하 전집』, vol. 1 철학사상, 서울: 실천 문학사, 2012.
- 두령, 『그림책 1집 산 그림』, 1983.
- _____, 『두령 그림책: 산 미술』, 1984.
- 라원식, 「밀으로부터의 미술문화운동: 광주자유미술인 협의회와 미술동인 '두령」, 국립현대미술관 편저, 『민중미술 15년 : 1980-1994』, 서울: 삶과 꿈, 1994, pp. 22-29.
- _____, 「민족, 민중 미술의 창조를 위하여」, 최열, 최태만 엮음, 『민중미술 15년: 1980-1994』, 서울: 삶과 꿈, 1994, pp. 46-70.
- 라원식, 김봉준, 「함께 나누어 누리는 미술」, 『민중미술』, 서울: 공동체, 1985.

문부식, 「'광주' 20년후: 역사의 기억과 인간의 기억」, 『광기의 시대를 생각함: 잃어버린 기억을 찾아서』, 서울: 사민, 2002.

박재일 등, 「좌담: 생활 공동체. 그 평가와 전망」, 『공동체 문화』 제3집, 서울: 공동체 문화, 1986.

박종렬, 「21세기 CO의 철학 (영성), 방법론, 전략, 전술」, 2002년도 미술간 원고.

박종철 목사와의 인터뷰, 2009. 12. 21.

사설 「화해. 화합의 큰 전기」, 『매일경제』, 1983. 12. 23.

「산아 제한과 가족 계획」, 『경향신문』, 1961. 10. 24.

서남동, 『민중신학의 탐구』, 서울: 한길사, 1983.

서남동과 죽재 서남동 기념 논문편집위원회, 『전환기의 민중 신학: 죽재 서남동 신학사상을 중심으로』, 서울: 한국 신학 연구소, 1992.

안병무, 『민중신학을 말한다』, vol. 2, 서울: 한길사, 1993.

엄영애, 『한국 여성 농민 운동사: 농민 생존권 위기와 여성 농민의 조직적 투쟁』, 서울: 나무와 숲, 2007, p. 132.

원동석, 「1980년대 미술 비평의 논리와 상황: 미술운동과 연계된 비평활동을 중심으로」, 『한국근대미술사학』 제15호, 2005.

_____, 「미술의 민주화 운동: 소집단 운동으로서의 시민 미술학교」, 『민족미술의 논리와 전망: 원동석 미술 평론집』, 서울: 풀빛, 1985.

이상일, 『축제와 마당극』, 서울: 조선일보사 출판사, 1986.

이지은, 「오늘의 농촌 여성」, 『창작과 비평』 제52호, 1979 여름.

임옥상, 김봉준 외, 「좌담: 민중민족미술 그룹운동은 무엇을 추구해 왔는가」, 『계간미술』 제46호 1988 여름.

임진택, 「새로운 연극을 위하여: '마당극'에 관한 몇가지 견해」 『민중 연희의 창조: 임진택 평론집』, 서울: 창작과 비평, 1990.

전희경, 『오빠는 필요없다: 진보의 가부장제에 도전하는 여자들 이야기』, 서울: 이매진, 2008.

정호경, 「생활 공동체란 무엇인가」, 『공동체 문화』, vol. 3, 서울: 공동체 문화, 1986.

조병호, 『한국기독교청년 학생운동 100년 산책』, 서울: 땅에 쓰신 글씨, 2005, p. 35.

주강현, 『한국의 두레』, vol. 2, 서울: 집문당, 1997.

채희완, 「70년대의 문화 운동」, 한국기독교 사회 문제 연구원 엮음, 『문화와 통치』, 서울: 민중사, 1982, p. 213.

최민화, 「우울한 광기」, 『민중미술 15년: 1980-1984』, 서울: 삶과 꿈, 1994.

최열, 『한국현대 미술운동사』, 서울: 돌베개, 1992.

Alinsky, Saul David. *Rules for Radicals: A Practical Primer for Realistic Radicals*. New York: Random House, 1971.

Canclini, Nestor Garcia. *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. trans. Lidia Lozano. Austin: University of Texas Press; Second Printing edition, 1993.

_____. *Strategies for Entering and Leaving Modernity*. trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*. vol. 1, London: Penguin, 1998.

Khair, Tabish. "Modernism and Modernity: The Patented Fragments." *Third Text* 55 (Summer 2001), pp. 3-13.

Lee, Namhee. *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2007.

Saters, Sean. "The Concept of Labor: Marx and His Critics." *Science and Sociality* 71. no. 4 (October 2007), pp. 431-454.

Wainwright, Geoffrey. *Eucharist and Eschatology*. New York: Oxford University Press, 1981.

Art of Life, Expansion of Dialogue: Kim Bongjun and the Art Collective Dureong

Yoo, Hyejong (Hongik University)

This paper explores the key figure of *minjung misul* (“the people’s art”), Kim Bongjun, and the art collective Dureong in the relationship between ‘dialogue’ and the dissidents’ structural critique of Korea’s modernities. During the 1980s’ prodemocracy movement, the *minjung* artists and other dissident intellectuals used the notion of dialogue as metaphor for and allegory of democracy to articulate not only Koreans’ experience of modern history, which they saw as “alienating” and “inhumane,” but also the discrepancies between Koreans’ predicaments and their political aspirations and their working toward the fulfillment of those ideals. Envisioning alternative forms of modernities, Kim Bongjun and other Dureong members paid attention to the fundamental elements of art, which consist of art as a modern institution, as well as the everyday lives of people as the very site of Koreans’ modernities. They endeavored to create “art of life,” which presumes its being part of people’s lives, based on the cultural and spiritual traditions of the agrarian community. They also participated in the national culture movement, the *minjung* church, and the alternative-life movement to radically envision everyday lives through the indigenous reinterpretation of democratic values. Despite the significant role played by the church mission and its community involvement, its effects on *minjung misul* have received little attention in the relevant studies. Thus, I consider in particular the *minjung* church’s and the alternative-life movement’s confluence of multiple cultural and social constituencies in relation to Kim and the Dureong collective’s vision of a new art and community.