일반논문

1970년대, 1980년대 진보적 예술운동의 다양한 명칭과 그 의미

이영미
성공회대학교

〈논문요약〉

이 글은, ‘문화운동’, ‘문예운동’, ‘문화예술운동’, ‘문학예술운동’, ‘예술운동’ 등 다양한 명칭으로 불렸던 1970년대~1980년대의 진보적 예술운동의 명명에 대한 고찰이다. 미묘한 어감의 차이를 지니고 있는 각 명칭들은, 예술관의 차이와 직결되어 있다.

1970년대와 1980년대 초에 문화운동이라 지칭된 대상은, 주로 탈춤과 마당극을 비롯한 공연예술 분야의 운동이었다. 이 활동이 분명 공연예술 분야에 속하는 활동임에도 불구하고, 이들은 기존의 보수적 예술계가 구축해온 예술관을 거부하고자 하는 의도로 아예 ‘예술’이란 말을 버리고 ‘문화’라는 말을 선택했다. 1980년대 말에 이르러, 문화운동의 담당자들의 일부는 작품의 사상성과 미학 등, 작품 내적인 문제에 더욱 치중하는 흐름을 지니게 되었고, 이들은 ‘문화’ 대신 ‘예술’이라는 이름으로 돌아오는 경향을 보여주었다. 1990년대 초에 이르러 민주화운동이 쇠

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

퇴하는 한편, 사회 전반에서는 정치·경제에 비해 상대적으로 덜 중요하게 여겨졌던 문화의 중요성에 다시 주목하는 경향이 나타났다. 1970~1980년대의 진보적 예술운동의 담당자들은, 그동안 자신들의 성취해온 예술의 공공적 실천의 경험들을 지역사회와 정부의 문화정책 속에서 실천할 수 있는 기회를 갖게 되었다. 그럼으로써 다시 '문화'라는 말에 주목하는 시대에 도달한 것이다.

■ 주요어: 진보적 예술운동, 문화운동, 예술, 문화, 예술관

1. 머리말

1990년대는 흔히 문화의 시대라고 일컬어진다. 다양한 문화연구의 이론들이 수입되면서 1980년대까지의 리얼리즘론과 사상성 중심의 예술론들을 무너뜨렸고, 이는 2000년대 국문학계 문화연구의 토대가 되었다. 그런데 이러한 문화연구가 있기 이전인 1970년대~1980년대의 예술문화운동[1] 내에서 예술과 문화를 둘러싼 적잖은 사유의 변화가 자생적으로

1) 이 글에서는, 문학, 연극, 미술, 음악, 영화 등 예술 분야의 진보적 문화운동을 지칭하는 용어로 '예술문화운동'이라는 말을 쓰고자 한다. 이 운동이 활발히 이루어졌던 1970~1980년대에 '예술문화운동'이라는 용어는 '문화운동', '문화예술운동', '문예운동' 등의 말에 비해 그다지 많이 쓰이지 않았던 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 이 용어를 쓰고자 하는 것은 가장 객관적이고 보편타당한 용어라고 판단했기 때문이다. 이 글이, 용어를 무엇으로 쓰느냐에 초점이 맞추어져 있고 논의의 많은 부분이 '문화운동', '문예운동'이라는 상용화된 말을 중심으로 이루어질 것이므로, 상대적으로 덜 대중적인 '예술문화운동'이라는 용어가 논의를 전개하기에 유리한 측면이 있다는 판단도 이 선택에 한 몫을 했다.

싹텄고, 20년의 긴 기간 동안 실천 속에서 갈등했다. 당시 이러한 운동적 실천은 '문화운동', '문예운동', '문화예술운동', '문학예술운동', '예술운동' 등 다양한 명칭으로 불렀고, 그 명칭 간의 미묘한 어감의 차이가 있었음은 이것의 단적인 예이다. 이 글은, 이러한 명칭의 차이를 중심으로 하여 1970년대~1980년대의 예술문화운동 내의 예술관에 대해, 예술의 공공성에 대한 이해와 실천의 변화에 초점을 맞추어 생각해 보고자 하는 글이다.

이 글에서 다루는 담론이 '학계', '예술계' 등으로 불리는 공식화된 주류의 것이 아니어서 객관적이고 개념적 언어를 구사되어 있지 않다. 그러나 예술운동 담당자들은 여러 통로로 예술과 문화에 대한 관점을 드러내고 실천으로 옮김으로써, 공식적 영역의 학계·예술계의 예술관과 경합·교섭하였다. 1990년대~2000년대에 크게 약진한 학계의 다양한 문화연구와 정부의 예술문화정책 등의 변화는, 예술운동이 만들어내고 확산시킨 새로운 예술관·문화관과 밀접한 관련을 맺고 있다. 이 글에서는, 예술/문화/문예운동이라는 명칭의 변화가 그 예술관을 드러내는 징후라는 점에 주목하고자 하는 것이다.

자신들의 운동을 어떤 명칭으로 부르는가 하는 문제는, 운동의 정체성 문제와 직결되어 있다. 그러나 예술/문화/문예운동의 명칭을 오락가락하며 찾아가고 있던 이들의 정체성 문제가 '문화 분야의 운동이냐 예술 분야의 운동이냐' 식으로 분야의 정체성을 찾는 단순한 문제라고는 볼 수 없다. 왜냐하면, 이때의 문화 개념이 '문화인' 같은 용례에서와 같은 '교양으로서의 문화' 개념이 아니며, 인간의 생활양식과 상징체계 전체를 포괄하는 사회학적 개념의 문화에 가까웠고, 따라서 예술은 그 하위범주에 속해 있기 때문이다. 그러므로 1970년대~1980년대의 예술문화운동은, 어떤 명칭으로 불렸건 간에, 예술이라는 분야에서 이루어진 문

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

화운동이었다. 따라서 이 시기 예술문화운동의 명명에서 드러나는 차이는, '분야'의 문제라기보다는, 다소 미묘하고 섬세한 '예술관'의 문제라는 것이 나의 생각이다. 이 글이 단도직입적으로 정체성 문제를 이야기하지 않고, 명칭의 변화에서 징후적으로 읽히는 지점을 중심으로 이야기를 전개하려는 것은 바로 이러한 이유에서이다.

이 글은 1970년대에 예술문화운동에서 '문화운동'이라는 말이 쓰이기 시작했던 시기로부터, 1980년대 예술문화운동의 활력이 최고조에 달했던 1990년대 초를 거쳐, 1990년대 말 예술문화운동 담당자들이 개입한 문화정책 관련한 활동에 이르기까지, 시대 순으로 예술/문화/문예운동의 명칭이 변화하는 과정을 추적하고 이와 연동된 예술문화운동의 실천적 변화를 기술하고자 한다. 이러한 변화는 예술관의 변화와, 이를 포함한 더 넓은 문화 영역에 대한 관심이라는, 일종의 관점의 변화와 무관하지 않음을 설명하고자 하는 것이다.

2. 탈춤·마당극운동에 붙여진 '문화운동'이라는 이름

문화운동이라는 말은, 1970년대 중반, 탈춤·마당극 등으로 진보적인 공연예술 활동을 하는 집단에서 쓰기 시작했다(박인배 1985, 421). 1980년대에 들어서서 탈춤·마당극운동[2]의 활동이 다양해지고 그 외에

2) 탈춤운동과 마당극운동은 상당히 일치하면서 완전히 일치하지 않는 측면이 있다. 그것은 마당극의 탄생이 한편으로는 1971년 서울대 탈춤반 결성과 함께 시작된 탈춤부흥운동의 흐름과, 멀리는 1960년대부터 시작된 리얼리즘 정신을 갖춘 창작극을 중시하는 흐름이 합쳐지면서 생긴 것이고, 1980년대가 되어 대학 탈춤반에서 창작 작품의 공연이 본격화되기 이전까지

민요, 노래, 춤, 풍물 등의 분야에서 운동적 활동이 본격화되면서, 문화운동은 좁게는 공연예술 분야의 운동, 넓게는 문학과 미술까지를 포함한 예술문화운동, 좀 더 넓게는 언론·출판·종교·교육 등 예술 이외 분야의 운동까지를 포함하는 의미로 정착했다. 마당극운동 제1세대의 대표자로 꼽히는 임진택의 다음 글은, 문화운동이라는 용어가 실제로 자리 잡을 때까지 상당한 시간이 걸렸음을 말해주고 있다

> 다소 사적인 발언으로 느껴질 수 있겠으나 필자는 이 방면의 후배들에게 '민중문화운동 1세대'라 불리는 연배에 속한다. 그러한 호칭을 필자는 매우 과분하게 여기고 있다. 왜냐하면 우리 세대는 그 호칭에 담긴 하나하나의 의미를 어느 것 하나 충족시키지 못했기 때문이다. 우리의 활동은 민중지향적이긴 했으나 진정 민중적인 데까지는 이르지 못하였고, 삶을 규정하는 문화 전반을 다루었다기보다는 예술부문 그중에서도 연행예술부분만을 담당했던 것이고, 조직적 운동이라기보다는 개별적 공연행위에 그치는 경우가 대부분이었다. 따라서 뒤집어 말하면 80년대 10년 동안 많이 변화했구나 하는 느낌은 바로 우리 연배가 하지 못했던 그 '민중' '문화' '운동'이 점차 심화되고 확장되어 나왔음을 뜻하는 것이기도 하다(임진택 1990, 126-127).

임진택은 1973년 김지하 작·연출 〈진오귀굿〉에서부터 마당극을 시작하여, 1970년대 후반에 기존 희곡의 마당극 개작 작업으로 마당극의 양식 정립에 큰 기여를 한 인물로(이영미 2001, 50), 1970년대 그의 작품

는 탈춤운동이 반드시 마당극운동이라고 이야기할 수 없기 때문이다. 이후, 이 글에서는 탈춤운동의 흐름까지를 포괄하여 마당극운동이라고 통칭하고자 하며, 창작된 마당극이 아닌 탈춤에만 간여된 활동일 경우에만 국한하여 특별히 '탈춤운동'이라고 지칭하고자 한다.

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

은 대부분 대학이나 지식인들의 공간에서 공연되었다. 임진택의 발언에 미루어 보자면, 기층민중 대상의 활동이 성장하고 다양한 공연예술 장르의 활동이 어우러져 '삶을 규정하는 문화 전반'에 간여하는 활동으로 확산되어 조직적이고 지속적인 사회운동의 성격을 강하게 띠게 되는 1980년대에 이르러서야, 비로소 '문화운동' 특히 '민중문화운동'이라는 말이 정착되었음을 알 수 있다. 흥미로운 것은 위의 인용문에 등장하는 '연행예술'이라는 용어이다. 연행예술(演行藝術)은 공연예술과 같은 뜻으로 흔히 전근대시대의 공연예술을 지칭할 때에 많이 써온 용어이다. 마당극운동을 하던 이들은 자신의 활동을 문화운동·연행예술운동이라고는 불러왔지만 '예술운동', '공연예술운동'이란 말은 쓰지 않았다. 가끔 쓰인 '연극운동'이라는 말도 탈춤운동의 맥락에 있는 사람들에게는 기피된 용어였다. 구태여 연행예술이라는 낯선 명칭을 채택한 것에서 공연예술이라는 말에 대한 기피의 심리가 엿보이는바, 이와 함께 '예술'을 '연행'이나 '연희'란 말 뒤에 붙여 '예술'이란 말의 어감을 약화시키고 있다는 점도 주목할 만하다. 이런 경향으로 미루어 볼 때 1970년대~1980년대의 문화운동이라는 용어는, '예술운동' 혹은 '공연예술운동'이라는 말을 기피하는 심리와 관련 있음을 짐작할 수 있다.

예술운동·공연예술운동이라는 말의 기피 심리는, 낯익은 용어에 묻어 있는 통념으로부터 벗어나고 싶었기 때문에 생겼을 것이다. 그 활동이 분류상 예술·공연예술임을 거부하는 것이라기보다는, 기존 예술·공연예술과 동류의 것으로, 기존 예술계나 공연예술계 내의 활동으로 받아들여지면 안 된다는 생각인 것이다. 즉 자신들의 활동은, 이미 지식인·상류층 중심의 활동관행이 고착된 예술계·공연예술계 내에서 새로운 작품 경향을 흐름을 만드는 것과는 차원이 다른, 아예 그 계를 벗어나 이들과는 다른 존재방식을 지녀야 한다고 이들은 생각하고 있었을 것이다.

이는 문학 분야의 운동이 첫 시작부터 1990년대까지 줄곧 문학운동 혹은 민족문학운동으로 불리며, 기존의 문학들과 마찬가지로 문학지·단행본 등 합법적 출판시장 안에서 활동한 것과 대비된다. 문학운동과 달리 마당극운동, 노래운동, 영화운동 등은, 상설 공연장 중심의 연극계, 방송과 음반시장, 상설 영화관 중심의 극영화 시장에서의 활동에서 크게 벗어나 있으며, 그와 조응하여 주 활용 매체까지도 기성예술계와 차이를 보이는 경우가 많다. 미술은 전시장과 기존 미술시장 중심으로 활동하는 축과 그 바깥의 활동에 주력하는 이른바 '현장미술' 축으로 반분되어 있는 양상이었다(이영미 2012). 이렇게 기성의 연극과 존재방식이 달랐던 이들은, 자신들의 활동을 다른 명칭으로 지칭하고자 했고, 당대 연극계에서는 낯선 '연행예술'이란 말을 소환해낸 것이다.

그러나 '예술'이라는 말의 기피로 시작한 새로운 명칭 찾기가 '문화'란 말에 귀착한 것은, 이 외에 몇 가지 요인이 있다고 보인다. 그 첫 이유로 들 수 있는 것은, 마당극운동을 추동한 하나의 뿌리인 탈춤의 존재이다. 마당극운동 태동 당시 탈춤의 학술적 명칭은 '가면극'이었고, 탈춤운동을 시작한 서울대 탈춤반의 공식 명칭도 '민속가면극연구회'였다. 그럼에도 불구하고 탈춤운동의 주체들이 탈춤운동을 연극운동이라 생각지 않은 것에는, 탈춤의 학술적 명칭과 무관하게 그것이 연극이라기보다는 '전통문화'로 주목받은 맥락과 무관하지 않다. 1964년 시작된 무형문화재 제도에서는 예술과 비예술 모두 동일하게 민족문화, 전통문화, 문화재로 명명되었다. 박정희 집권기의 이른바 전통문화는 정권과 진보적 지식인의 치열한 담론 경합의 장이었고(이영미 2004, 21-23), 탈춤의 소환은, 탈춤이라는 한 종목의 문제가 아닌 사회·역사적 맥락 전체에 간여된 것이었다. 게다가 탈춤은 서구 근대의 예술형태 분류로 보자면 연극·춤·음악 등이 결합된 것이었고, 심지어 〈하회별신굿〉 같은 농촌탈춤은 예술

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

을 넘어선 굿, 즉 의례·축제이기도 했다. 탈춤·마당극운동은, 탈춤뿐 아니라 풍물(농악), 무굿 등 다양한 전통공연예술들로 관심을 넓히면서, 점점 서구 근대의 예술장르 구분법에 얽매이지 않게 되었고 연극이라는 명칭과도 멀어졌다. 풍물과 무굿은 탈춤보다도 연극적 요소의 비중이 더 적은 대신 놀이·의례 등 예술 외적 측면이 더 강했고, 이에 따라 '문화'라는 좀 더 넓은 범주의 상정이 불가피해졌다고 보인다.

다른 한편으로, 탈춤·마당극운동이 출발에서부터 사회운동과 긴밀한 관계를 맺어왔다는 점도 '문화운동'이라는 명명에 영향을 주었을 것으로 보인다. 마당극의 맹아적 형태를 보인 1960년대 중반 서울대 연극반의 〈원귀 마당쇠〉(조동일 작)는 연극인 동시에 한일수교반대운동의 한복판에 존재했다. 1973년 〈진오귀굿〉이 원주 가톨릭농민회 회원들을 위한 교육적 목적의 연극이었고, 이렇게 명확한 관중 설정과 공연의 실천적 맥락은 마당극이라는 독특한 연극양식을 탄생시킨 중요한 힘이었다(이영미 1991, 16-17). 이후 마당극들도 〈진동아굿〉(1975), 〈동일방직 문제를 해결하라!〉(1978) 등에서 확인되듯 사회운동과 결합되는 경우가 빈번했고(박인배 1985, 431-449), 대학생들의 마당극조차 일종의 대리집회로서의 성격을 지니는 경우가 많았다. 이렇게 공연행위가 사회운동의 일환으로 이루어지고 받아들여지면서, 이들의 활동은 자연스럽게 정치적 투쟁이나 경제투쟁 등의 영역과 구별되는 문화적 투쟁으로의 위상을 지니게 되었다. '정치', '경제' 등의 영역과 나란히 거론될 수 있는 동일 반열의 용어로는 당연히 '예술'이 아니라 '문화'일 수밖에 없었고, 활동의 주체들도 자신들의 공연이 교육적 효용성 같은 여타 문화의 영역에 간여되어 있음을 인식했을 것이라 보인다.

이렇게 1970년대 중후반 문화운동이란 용어를 시도했던 이들은, 1980년대 초에 이르러 대중문화 현실에 대한 비판적 인식과 결합하여 용

어 사용의 근거를 확고히 하는 양상을 보여주었다. 황선진·박인배·김성기의 「대중문화에 대한 비판적 고찰과 실천적 대안」은 그 대표적인 글인데, 이 글에서는 문화를 '한 사회 구성원들의 생활에 뿌리를 박은 의식의 총체적 표현이며, 그 사회의 정치적·경제적 구조와 밀접한 연관'되어 있다는 사회학적 의미로 규정하고, 점점 강력해져가는 대중문화의 문제점을 분석한 후 문화운동의 필요성과 그간의 성과들을 정리하였다. 탈춤운동을 정리한 채희완의 「70년대의 문화운동」의 수록책자 제목이 『문화와 통치』이며 그 첫 글이 유재천의 「민중문화와 대중문화」인 것도 흥미롭다. 여러 논의들이 균질하지 않다 하더라도, 1977년 류인렬의 「민중문화운동으로서의 연극」, 1980년 임진택의 「새로운 연극을 위하여」(임진택 1990)가 연극으로부터 이야기를 출발하고 있는 것과 달리, 1982년, 1983년의 글들에서는 '대중문화 대 민중문화'라는 새로운 대립구도가 설득력을 얻으며 확산되기 시작했음이 확인된다. 자신들의 운동이, 사람들의 가치체계, 감정·신념·행동양식을 변화시키고, 이로써 그 사회의 제도와 구조를 변혁하는 실천이라는 생각으로 나아간 것이다(박인배 1985, 423). 1983년부터 각 대학에서 동아리나 학과 학부생들의 학술대회, 혹은 학보나 교지의 특집 등을 통해 문화운동에 대해 소개하고 정리하는 글들이 쏟아져 나옴으로써,[3] 공연예술 분야를 중심으로 문학과 미술까지를 포함한 예술운동을 문화운동으로 지칭하는 경향이 굳어졌다.

이렇게 마당극운동에서 시작된 문화운동이라는 명칭은, 초기에는 탈춤의 특성에서 비롯된 측면이 크지만, 점차 민주·민중운동 내 문화 영역에 대한 존재감을 확보하고 주체들이 문화 전반에 대한 관심이 커지면

3) 1982년에는 서울대 문학연구회, 1983년 고려대 문학연구회, 1985년 서울대 국사학과에서 학생들의 공동연구로 문화운동 관련 글들을 발표했다(박인배 1985, 426).

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

서 자리를 잡았다. 예술문화운동이, 인간의 삶의 태도, 생활방식, 감성 등의 광범위한 변화를 수반하여 궁극적으로 사회 전체의 변화를 이끄는 역할을 담당해야 한다는 생각이 자리 잡으면서, 이들은 '예술', '공연예술'이란 말에 묻어 있는 협애화된 예술 효능의 고정관념을 떨어버리고, 문화의 일부분으로서의 예술이 지닌 존재감과 공공적 효용성에 눈뜨게 되었다고 할 수 있다. '문화운동'이라는 명칭은, 바로 이러한 예술관의 변화와 조응하는 것이었으며, 이 명칭이 보편화되는 1980년대에 이들은 실천으로 예술관의 변화를 보여주었다.

3. '문화운동'이라는 이름값과 실천

1) 축제·의례와 교육, 생활문화까지

1970년대에 시작된 '문화운동'이라는 명명은 1980년대의 예술문화운동의 실천의 방향과 조응하는 양상을 보였다. 기존의 본격예술 분야에서 여태껏 그다지 관심을 가져오지 않았던 영역에 대해 이들은 적극적인 관심을 표명했고, 자신들의 활동 영역을 확산하기에 이르렀다. 가장 먼저 들 수 있는 것이 예술작품이 놓이는 콘텍스트에 대한 인식이었고, 이들은 이를 통해 생활문화 영역의 실천으로까지 나아갔다.

1980년 3월, 아직 제5공화국 정권이 시작되기 이전인 이른바 '민주화의 봄'에 발표된 임진택의 「새로운 연극을 위하여」와 드라마센터 무대에서 화려하게 공연된 연우무대의 마당극 〈장산곶매〉(황석영 원작, 공동창작 극본, 이상우 연출, 채희완 안무, 김영동 음악)는 '마당극'이라는 새

로운 연극양식의 이름과 존재를 기존 예술계에 널리 알리고 공식화시킨 가장 중요한 두 사건이었다. 그러나 임진택의 「새로운 연극을 위하여」는 기성 연극계 바깥의 활동의 강조에도 불구하고 연극양식으로서의 마당극에 대한 설명 또한 강했다. 이에 비해, 이후 1980년대 초의 글들은 마당극의 축제적 특질과 교육적 효용성 등, 주로 작품 외적 측면에 치중함으로써, 마당극운동의 예술관 변화를 드러내보였다. 앞서 언급했던 1982년 채희완·임진택의 「마당극에서 마당굿으로」와 류해정의 「우리 시대의 탈놀이」, 이듬해에 발표된 김성진의 「삶과 노동의 놀이」와 류해정의 「새로운 대동놀이를 위하여」가 대표적이다.[4)]

「마당극에서 마당굿으로」는 연희자·관중 관계나 공연장소 등 마당극에 대한 표현방식에 대한 논의와 관심이 마당극의 전모를 이해하지 못하도록 한다고 지적한다. 마당극은 "기존 연극권의 일부로 편입된 개별 양식의 하나에 불과한 것이 아니라 기존 연극권, 나아가서는 기존 문화권 전반을 일단 부정해야 할 낡은 질서로 파악하고 이를 개선하려는 데서, 민중 속에서 자연발생적으로 분출된 커다란 해일 같은 것"이라 함으로써 마당극이 "문화운동 나아가 사회운동의 선두(채희완·임진택 1982, 192-195)"에 서 있다는 사회적 맥락과 가치개념으로서의 의미로 이해할 것을 주장한다. 마당극에 대한 연극양식 중심의 사고를 뒤집어줄 것에 대한 이 글의 강력한 요구는 '극에서 굿으로의 회귀'라는 역설을 도발적으로 제시하는 데에까지 이른다. 중세의 연극에서 근대극으로의 이행은, 축제와 의례의 일부로 존재했던 극성(劇性)을 강화하며 독립하는 것, 즉 '굿에서 극으로의 발전'이라고 설명된다. 그러나 이 글은, 근대의 연극이 굿·축제·의례로서의 성격을 상실하여 생활인의 삶의 맥락으로부터 유

4) 이 글들의 마당극운동론사적 위상은, 이영미(1997), 제II, III장에서 상론하였다.

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

리된 현상을 극복하기 위해서는 전근대시대의 연극이 지녀온 굿의 성격을 회복해야 하므로 "'극에서 굿으로의 회귀'라는 역설적 명제"가 필요하다고 주장한다. 즉 마당극은 그 본질이 축제·의례의 일부로서의 연극이라는 것이다.

한편 「마당극에서 마당굿으로」가 마당극의 축제적 성격을 강조하는 것에 비해, 「우리 시대의 탈놀이」와 「삶과 노동의 놀이」는 비전문인들이 만든 짧고 소박한 놀이적 연극 도막들이 지니는 중요성을 설명한다. 촌극, 극놀이, 탈놀이 등으로 지칭되는 이것들은 아직 독립적인 공연이 되기는 힘든 소박한 연극 도막들에 불과하지만, 이러한 소박한 연극 만들기는 비전문인의 마당극 창작의 기초인 동시에 비전문인들의 생활체험과 인식을 객관화하는 교육으로 중요하다는 것이다. 또한 비전문인의 자기표현 교육의 성과를 바탕으로 축제·의례를 변화시킨 실제 사례와 실천적 제안도 담고 있다. 이 글들이 독자적 연극 공연 관행 이외의 실천을 구체적 방법론과 실천 사례로 보여주고 있음은 주목할 만하다. 실제로 이 시대의 마당극운동은 노동조합·야학의 연극교육이나 농민 대상 풍물 교육 등을 수행해왔으며, 이들과 함께 한 공연은 조합·마을의 축제가 되었다. 여기에서 나아가 이들은 기독교의 예배 같은 기존의 의례에 민요나 무굿, 연극의 요소를 강화한 창의적 사례도 소개하고 있다(김성진 1983, 115-162). 특히 류해정의 「새로운 대동놀이를 위하여」에서 제시한 축제의 구상은, 1983년 5월의 고려대 봄 축제를 ≪안암 대동놀이≫라는 이름의 새로운 형태의 축제로 결실을 맺었다(이영미 2011(5권)).

이후 각 대학이 이 방식을 받아들여, 1990년대 초까지 대학의 축제는, 1970년대의 연예인 초청 쇼와 쌍쌍파티 중심의 방식을 벗어나, 학생들의 촌극 발표, 민속놀이, 대규모의 줄다리기 등으로 이어지는 '대동놀이' 방식으로 이루어졌다. 또한 1987년 이한열 장례식과 1991년 강경대

장례식 등 1980년대 중반 이후 민주화운동 맥락에 있는 장례식들이 노래·춤과 풍물패의 행진 등 연출된 공연으로서의 성격을 띠게 된 것, 예식장에서 이루어지는 서양식 혼례 대신 초례청에서의 맞절과 공연이 곁들여지는 방식으로 구성된 새로운 혼례가 유행한 것[5] 등도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 1980년대에 생긴 이러한 변화는, 비전문인들에 의해 자연발생적으로 이루어진 것이 아니라, 마당극운동 속에서 전문적으로 구상·기획·연출되고 다듬어지면서 전국적으로 확산된 것이었다.

조형예술 분야의 예술운동에서도 양상은 비슷했다. 미술운동은 예술계 안과 밖에서 활동하는 그룹이 나뉘어 있는 양상을 보였다. 1980년에 진보적 미술운동을 처음 시작한 동인 "현실과발언"과 1982년에 출발한 동인 "임술년"이, 비록 주류 미술계의 외곽에 위치하기는 했을지언정 주류 미술계와 마찬가지로 전시장 중심의 활동을 했던 것에 비해, 홍성담이 주축이 된 "광주자유미술협의회"(1979)와 김봉준이 주축이 된 동인 "두렁"(1982)은 전시장으로 대표되는 기존의 미술 유통구조의 바깥의 활동에 치중했다. 이들은 시민미술학교를 열어 비전문인 교육을 개최하고 다량 생산으로 값싼 공급이 가능한 판화 등을 유행시켰다. 또한 마당극 공연에 쓰이는 탈과 깃발, 탱화를 원용한 대형 걸개그림과 벽화 등 많은 사람들이 볼 수 있는 야외용 작품, 타 분야 예술과 결합한 대중적 그림인 만화 등을 주로 창작하여, 기존의 미술계 내부의 관행과 전혀 다른 방식

---

5) 『동아일보』 1987년 5월 4일자에 수록된 고미석 기자의 기사 「결혼풍조 이대로 좋은가 (13) 전통혼례 늘고 있다」에서는, 놀이마당에서 하객과 어울리는 결혼, 마당밟이 풍물을 앞세우고 청색과 홍색 두루마기를 입은 신랑 신부가 초례상에서 맞절을 하고, 밀양백중놀이의 오북춤이 축무(祝舞)로 공연된 결혼식, 일률적인 바그너 〈결혼행진곡〉 연주가 아닌 삼현육각이나 풍물 반주를 쓰고 축가로 판소리 중의 〈사랑가〉를 부르는 결혼식 등을 소개하면서, "이 같은 현상은 70년대부터 대학가에 자리 잡은 탈춤 등 우리 민속 연구에 대한 관심의 연장으로도 풀이된다"고 설명하고 있다.

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

의 활동을 전개했다. 마당극운동이 '무대극'과 '마당극'이라는 새로운 용어를 만들어낸 것처럼, 이들은 기존의 전시장 중심의 미술과 구별되는 자신들의 작품 활동을 지칭하는 말로 '현장미술'이라는 말을 썼다. 흥미로운 것은, 이 현장미술을 시도한 두 그룹이 모두 마당극운동과 긴밀히 연관되어 있다는 점이다. 광주자유미술협의회는 1980년 5월의 광주항쟁을 통해 광주 지역의 마당극운동과 결합하여 함께 활동하였고, 두렁은 홍익대 탈춤반 멤버이면서 미술대학 학생이었던 사람들이 주축을 이루고 있다. 이들의 작품이, 기존 미술계의 작품 경향과 달리, 탱화와 굿그림, 민화, 전통연희의 여러 소품 조형물 등, 전근대시대 조형예술의 형상화 방식과 민속연희의 미감을 적극 계승한 것, 전문인들의 대형 집단창작이 많고 비전문인 창작에 적극적이었던 점 등을 한 것은, 바로 마당극운동의 활동방식과 궤를 함께하며 발전했기 때문에 가능한 일이었다.

이들의 작업은, 전시장 밖의 그림, 벽화 같은 공공미술 등을 넘어서서, 연극과 집회에 필요한 탈과 깃발, 만장 등의 다양한 소품과, 옷이나 달력, 손수건 같은 생활소품으로까지 나아갔다. 특히 두렁 멤버였던 이기연이 주도한 1984년 민족생활문화연구소 내의 우리옷사업단(이후 '질경이우리옷'으로 발전함)은,[6] 디자인과 문양 개발로 시작하여 본격적인 개량한복의 제작으로 나아갔고, 1980년대 말 이 흐름이 급격히 확산되어 생활한복 붐을 일으켰다. 1990년대 이후 전시장 바깥으로 나간 미술운동의 흐름은 훨씬 다양한 파급력을 보였는데, 1980년대 미술운동의 막내들은 출판계의 일러스트 일을 적극적인 자신의 일로 받아들였고 1990년대 이후 일어난 어린이 책 붐을 맞아 본격적인 그림책 작가 첫 세대를 이루었다(차형석 2013, 54). 또 1990년대 말부터 활발해진 마을 벽화 그리기

6) (주)질경이 홈페이지 참조(http://www.jilkyungyee.co.kr/).

등의 공공미술 활동 역시 이 흐름의 맥락에 있다고 할 수 있다.

이렇게 1980년대에 문화운동이라 지칭되었던 공연예술과 미술 분야의 예술문화운동은, 기존 예술계의 바깥에서 작품 경향과 유통구조 양쪽에서 모두 다른 방식의 활동을 전개했다. 그 방향은 모두 일반인들의 삶과 긴밀히 결합되는 방식을 추구한 것이고, 작품을 삶의 공간으로 긴밀하게 이동시키는 방식으로부터 출발하여, 삶 속의 다양한 예술적 요소들의 변화에 적극적으로 개입하는 등의 문화적 실천을 지속적으로 해온 것이라 할 수 있다.

2) 공동체와 조직, 그리고 교육

이 시대의 예술문화운동이 예술계 내의 운동이 아닌 문화운동임을 보여주는 또 하나의 지점은 '공동체'에 대한 관심과 노력이다.

> 문화사업이란 주로 선진문명을 후진지역에 소개하거나 상층문화를 하층에 보급하는 사업을 일컫는 말로서 민중 스스로의 능력을 개발하기보다는 일방적으로 베풀어 주면서 물량적으로 과시하거나 행사적 의미에 그치는 경우가 많은데, 문화를 빙자해서 영리를 추구하는 경우마저 없지 않아 비판의 대상이 되기도 한다. 문화정책이란 관에서 주도하는 것이므로 (중략).
>
> 그럼 문화운동은 무엇을 말하는가? (중략) 그리고 문화운동이란 한 시대를 살아가는 개개인의 문화적 요소를 그 동질성과 전진성을 기초로 하여 하나의 커다란 흐름으로 합류케 함으로써 추진력을 극대화하고, 아울러 그것이 다시 개개인의 심성이나 정서 속에 고루 되돌려지게 함으로써 확대재생산의 구조를 갖추게 하는 공동의 모임과 움직임을 뜻한다. 그리

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

하여 문화운동은 문화의 가치·효용성·영향력에 대한 신뢰를 바탕으로 인간정신의 변혁과 민족적·민중적 공동체의식의 고양을 목표로 전개된다(채희완·임진택 1982, 196-197).

마당극운동을 처음부터 이끌었던 두 대표주자의 1982년 글 중, 문화사업이나 문화정책, 문화주의 등과 구분지어 문화운동을 설명하는 대목이다. 다분히 선언적인 표현들로 채워져 있는 이 대목에서 '공동체의식의 고양'이란 말은 주목을 요한다. 이보다 앞서 임진택의 「새로운 연극을 위하여」에서도 "마당극이 이루어진 근본적인 활력이 공동체적 유대감에 있"다고 설명하고 있지만, 이는 관중과 연희자가 유연하게 소통하고 때때로 하나로 통일되는 마당극에 대한 설명에 국한한 것이었다. 그러나 위의 인용문을 보면 '공동체의식', '공동체적 유대감', '공동체정신', '공동체문화' 등이, 단지 마당극의 특성에 국한되지 않고, 문화운동의 목표의 하나로 설정되어 있는 것이다.

'공동체'란 말은 1980년대 중반까지의 예술문화운동에서 매우 빈번히 등장하는 말이다. 이는 문화운동의 의식을 지닌 이들이, 예술작품의 변화를 넘어선 문화의 변화를 목표로 하고 있었고, 그 목표의 하나로 공동체성을 지닌 문화를 상정하고 있었기 때문이었다. 공연예술 분야 예술운동과 가장 긴밀한 관련을 맺고 있던 부정기간행물인 『공동체문화』[7]의 창간사에서도 이렇게 밝히고 있다.

---

7) 『창작과비평』, 『문학과 지성』, 『뿌리 깊은 나무』까지 폐간을 당한 1980년대 초는, 정기간행물 등록이 필요 없는 부정기간행물(당시에는 '무크'라는 표현을 많이 썼다)의 전성시대였는데, 마당극운동을 해오던 이들이 만든 부정기간행물은 1983년 9월 첫 호를 내는 『공동체문화』(도서출판 공동체에서 출간)였다. 1984년 민중문화운동협의회가 창립되면서, 도서출판 공동체는 이들과 같은 사무실을 썼고 『문화운동론』 1·2와 『노래운동론』을 내기도 했으니, 이들의 긴밀한 관계는 문학운동에서 자유실천문인협의회와 『실천문학』과의 관계와 비견될 만하다.

> 우리는 민족통일과 민중생존에 대한 심화·보편화된 문제제기를 위해 '전형적이고 새로운' 문화의 개념을 정립하고자 한다. 문화는 한 사회의 의식구조에 바탕에 깔려 있는 '스며드는 모체(母體)'로서, 식민지배의 가장 원천적이고 가장 집요하고 가장 타락한 도구로 전락하기도 하지만, 그 건강하고 전투적인 민중적 감수성이 회복여부에 따라 가장 첨단적이고 가장 효과적인 무기가 될 수 있음을 우리는 제3세계 모든 실천적 문화운동의 예에서 보았다. 주체적이고 통일지향적인 '공동체적 감수성'을 갖춘 문화가 서민의 생존의식 속에 튼튼한 뿌리를 내려야함은 바로 이 때문이다.[8]

그러나 막상 그 공동체가 어떤 의미이며, 공동체문화의 성취가 무엇을 의미하는 것인지에 대해서는 그리 명확하게 설명하고 있지 못하다. 같은 글 안에서도 국가·민족 단위의 민족공동체에서부터 전근대사회의 농촌공동체 같은 경제적 공동체, 혹은 집단적 유대감 정도의 의미로 읽히는 공동체의식 등 다양한 의미의 공동체란 말을 뒤섞어 쓰고 있고, 그러면서도 이들은 자신들의 활동이 '복고적인 공동체회복운동'과는 구별되어야 한다고 주장하고 있다. 따라서 이들이 생각하는 공동체의 실체가 과연 무엇인지를 정확하게 알기는 어렵고, 또 개인이나 그룹마다의 편차가 크다고 보인다. 그나마 이 시기 마당극운동 중심의 예술운동에서 생각하고 있던 공동체에 대한 생각을 짐작할 수 있게 해주는 글이 『공동체문화』 첫 호의 권두좌담 "공동체에 대한 역사·경제학적 전망과 문화운동의 시각"이다. 경제학자·역사학자인 정윤형, 정창렬과, 민요에 관심 있는 시인 신경림, 그리고 탈춤반 출신으로 예술문화운동을 해온 채희완,

---

8) (미상), 「분단극복의 문화운동」, 『공동체문화』 1집(공동체, 1983), 4쪽. 창간사에 해당하는 이 글은 '공동체선언'이라는 꼭지 이름이 붙어 있고, 문체로 보아 채희완이 쓴 것으로 추정된다.

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr KOR

김순진, 김상태(화가라는 직함과 발언 내용으로 미루어 보아 김봉준이 가명으로 참여한 것으로 추정됨)가 참여한 좌담인데, 이 좌담을 보면 역사학자, 경제학자들과 예술운동 멤버들의 생각의 간극이 확연히 확인된다.

정창렬과 정윤형은 중세적인 농촌공동체처럼 경제적 기반을 가진 공동체를 이 시대에 복원하는 것은 불가능하고, 인간소외 등 산업사회에 대한 반성으로 전근대사회의 공동체를 모델로 설정한 이론이나 사회운동은 모두 실패했다고 지적한다. 현대의 사회운동에서 공동체적 관계는 저항의 힘을 모으는 방법이자 투쟁 동원의 연줄이었지, 저항의식 자체가 공동체적 삶과 관련이 있는 것은 아니며, 개인주의적 문화에 대한 반감으로 마을공동체 형태에 향수를 느끼는 것은 경계할 일이라는 것이다(정창렬·정윤형·신경림·채희완·김상태·김순진 1983, 10-36). 흥미로운 것은, 이러한 역사학·경제학자들의 지적에 대해 예술문화운동 멤버들이 별다른 반론을 펴지 않으면서도 여전히 공동체의 중요성을 강조하고 있다는 점이다.

이들은 전근대적인 공동체적 관계를 청산해야 하지만 "새로운 삶의 공동체를 창조(정창렬 외 1983, 31)"해야 한다고 주장하며, 공동체의 원형으로 전통 민속연희가 이루어졌던 농촌공동체를 계속 거론하면서 현대의 대중문화 등의 극복을 위해 공동체문화의 회복을 강조하고 있다. 그래서 이 좌담은 계속 삐걱거리는 양상을 보이고 있다. 이런 현상은, 예술운동 멤버들이 주장하는 공동체가 이론적인 타당성을 지니기보다는 다분히 체험적인 면에 근거한 것이기 때문에 생겨났다고 할 수 있다. 탈춤·마당극을 공연하고 농민·노동자를 만나 활동하면서 갖게 된 특정한 체험이, 예술운동 내부에서 공동체라는 말로 집약되어 이 시기에 이르러 확고하게 고착됨으로써, 자신들이 감동적으로 체험한 공동체가 역사학자·경제학자들이 지적하는 경제공동체의 실현 불가능성이나 공동체적 관계의

다양한 해악들과는 다소 무관한 것이라고 치부해버리고 있는 것이다.

이들이 공동체라는 개념을 소환하도록 한 체험은 크게 두 가지라 추측된다. 이들의 활동은 크게 공연과 비전문인 동아리 대상의 교육·조직화로 양분되므로, 공동체라는 개념을 소환한 체험 역시 이 두 가지와 관련 있을 것이다. 탈춤이나 마당극은 관중의 집단적이고 자발적인 참여와 이에 상응하는 연희자의 호응이 핵심적 원리이자 특징이며, 연희자와 관중이 집단화되는 강렬한 체험을 만들어낸다. 그런데 집단성과 자발성이란 공동체의 특성이기도 하다. 실제로 전통연희가 지닌 관중참여적인 성격은, 전근대시대의 공동체 성원이 지닌 집단성과 자발성에 바탕하고 있는 것이었다. 전근대시대의 공동체가 사라진 현대에 탄생한 마당극은, 개별화된 관중이 입장료를 지불하며 모이는 상설 공연장이 아닌, 학교나 직장, 마을 등에서 함께 생활하는 관중 집단을 대상으로 하여 공연하는 경우가 많다. 따라서 서구 근현대연극에 바탕을 둔 여타 연극과 달리 집단화·자발화된 관중과 주로 만나왔으며, 집단성과 자발성의 정도가 약한 관중을 만날 경우에도 의도적으로 집단성과 자발성을 비약적으로 고양시키는 여러 방법을 쓴다(이영미 1998). 이러한 공연을 누적적으로 경험한 이들은, 자신들의 활동이 공동체성을 회복하고 고양시키는 활동이라고 확신했을 것이다.

한편, 교회나 야학 등의 동아리에서 비전문인들에게 극놀이나 풍물 등을 가르치고 함께 창작한 활동은, 구성원의 집단성·자발성의 고양이 지속성을 띰으로써 이들의 조직화와 사회의식 발전에 기여했다. 자신들의 교육이 유대감의 고양뿐 아니라 실질적인 조직화의 결실로 남는 것을 경험한 이들은, 자신들의 활동이 '공동체 의식', '공동체성'의 고양뿐 아니라 '새로운 공동체 구성'을 가능하게 한다는 생각을 했을 수 있다. 물론 노동자·농민·빈민을 대상으로 했던 이러한 조직화와 교육을 '공동체

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

의 회복' 혹은 '새로운 공동체의 구성'이라고 이야기할 수 있는지에 대해서는 의문의 여지가 있다. 그것들은 농민운동·노동운동의 발전 과정에서 언제든지 해체되거나 재조정되어야 하는 성질의 것이기 때문이다. 하지만 공동체 논의가 발전한 시기는 1970년대 후반부터 1980년대 초까지의 시기, 즉 노동자와 농민의 조직화 수준은 매우 낮았고, 그나마 1970년대까지의 민주노조들이 1980년 봄에 모조리 와해되어 대부분의 사업장에서 노동조합(어용노조를 제외하고는)이 존재하지 않았으며, 농민운동도 가톨릭농민회나 기독교농민회 같은 종교조직에 근거한 농민조직에 기대고 있던 시절이었다. 따라서 이 시기에는 조직화 자체가 매우 중요한 성과이고 귀한 경험이었으며, 이러한 조직이 향후 어떤 성격으로 발전할지에 대해서는 아직 논의될 수준이 아니었다. 조직화 자체가 불온시되었고, 노동자·농민들의 심리가 위축되어 조직화의 진척이 더뎠던 때에, 탈춤·연극·풍물 등 공연예술 교육을 통한 조직화는 상당한 성과를 보인 것이 사실이다.

앞 절에서 언급한 류해정과 김성진의 글, 그리고 박인배의 「생활연극 체험기」, 「공동창작에 대하여」[9]는 이 시기 비전문인 대상의 교육 성과와 원칙 등을 서술한 글이며, 이 정도의 기록이 나왔다는 것은 상당한 성과가 축적되었음을 말해주는 것이다. 즉 이들은, 공연예술 시장에서의 활동을 넘어서서, 비전문인 대상의 예술교육, 이를 통한 조직화와 조직강화 활동을 하고 있었고, 이는 자신들의 활동이 '예술' 영역을 넘어선 '문화' 영역의 일이라는 인식이 뒷받침되어야 가능한 것임은 말할 것도 없다. 이러한 활동에 대한 자신들의 경험을 집약해주는 것으로 이들은

9) 각각 『시와 경제』 2집(육문사, 1982)와 연우무대 〈허연 개구리〉 공연팸플릿에 발표되었으며, 이영미 편저, 『구술로 만나는 마당극 3』(고려대 민족문화연구원, 2011)의 '박인배 편'에 재수록되어 있다.

‘공동체’라는 말을 소환해낸 것이다.

특정 시기의 경험에만 기대었을 뿐 보편타당성의 점검이 부족했던 이 시기의 공동체 논의는, 이후 사회운동의 발전 수준에 따라 재조정될 수밖에 없었다. 공연이나 예술 교육 과정에서의 집단성·자발성 고양의 체험은 여전했지만, 1985년 구로연대투쟁을 계기로 노동운동의 성장이 가시화되고 발전방향에 대한 논의가 활발해지면서 예술운동에서도 단순한 조직화를 넘어선 조직의 위상이나 발전방향까지 고려해야 하는 상황에 봉착했고, 따라서 자신들이 만든 모임에 대해 단순히 ‘공동체의 회복’이란 단순한 말로 의미화하기 힘들게 되었기 때문이다. 부정기간행물 『공동체문화』도 1986년의 3집에 이르면 예술운동 분야의 공동체 논의가 제거된 생활공동체 논의로 축소되고,[10] 민중문화운동협의회의 기관지인 『민중문화』에서도 창립 시기인 1984년에는 종종 등장하던 공동체에 대한 이야기가[11] 1985년 즈음에 이르면 거의 사라진다.

민중문화운동협의회는 1986년 한 해 동안, 문화운동이 노동·농민운동과 어떤 방식의 조직적 관계를 가지는 것이 옳은가 하는 문제를 놓고 열띤 토론을 벌인 결과, 노동자와 농민을 대상으로 한 공연과 예술교육은 자신들의 활동영역이지만, 그들 조직에 대한 정치적·조직적 지도는 자신들의 일이 아니라 각 계급·계층운동에서 해야 하는 일이 아니라는 결론을 내었다.[12] 이제 공동체란 그저 정서적 유대감 등을 의미하는 ‘공

---

10) 『공동체문화』 3집에는 ‘공동체를 어떻게 볼 것인가’라는 특집으로, 신부 정호경이 쓴 「생활공동체란 무엇인가」, 박재일·정성헌 등 농민운동가들이 참여한 좌담 「생활공동체운동, 그 평가와 전망」, 그리고 민속학자 임재해가 민속문화를 설명한 글 「마을공동체 민속의 통합적 기능과 생산적 기능」이 수록되어 있다.

11) 『민중문화』 창간호(민중문화운동협의회, 1984.6)에는 송기숙의 「선인들의 공동체적 삶의 모습－두레와 어촌계」, 신용하의 「두레공동체와 농악의 사회사」의 요약된 글이 수록되어 있다.

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

동체의식'으로서 의미 있을 뿐임이 명확해진 셈이다. 이후 예술운동의 노동·농민 대상의 예술교육은, '새로운 공동체의 구성'이 아닌 '대중문예사업', '연극교육', '풍물교육', '노래교육' 등으로 지칭되었고, 1990년대까지 창작·공연 활동과 예술교육은 예술문화운동의 중요한 두 가지 활동 축으로서의 위상을 유지했다. 이렇게 '공동체'를 둘러싼 논의와 실천은, '문화'라는 말을 통해 예술의 공공성의 한 영역에 대해 새롭게 눈 뜨고, 실천 과정에서 예술인들이 공공적 활동을 할 가장 적절한 영역이 무엇인지를 모색해간 과정에 위치해 있다.

3) 민중문화운동협의회의 관할 범위와 그 변화

공연예술 중심의 예술문화운동이 가진 '문화운동'이라는 자기정체성은, 1984년 협의체적 조직으로 만든 민중문화운동협의회(1987년 이후 '민중문화운동연합'으로 개칭)의 포괄 범위에서도 나타난다.

1984년 4월에 창립한 민중문화운동협의회(이하 '민문협')는, 대학에 총학생회를 허용하고 반(半)합법 수준의 이른바 '재야단체'를 허용했던 제5공화국 정권의 후반기에, 민주화운동청년연합, 노동자복지협의회에 이어 세 번째로 생긴 재야단체였고, 예술문화운동의 협의체적 조직으로서는 최초의 단체였다. 민문협은 마당극운동 출신들이 주축을 이루었지만, 초기에는 흥미롭게도 문학, 미술, 언론, 출판, 교육, 종교 등 문화의 여러 분야를 포괄하는 모양새를 갖추었다. 민문협은 의장이 없고 실행위

12) "1986년 여름수련회에서 민문협은 민중문화운동을 지향하는 (전문)지식인의 조직이라 규정짓게 되었다. 따라서 전문예술인을 '조직대상'으로 노동자와 농민의 기층 민중을 주 '활동대상'으로 설정하게 된 것이다(박인배 1993, 275)."

원회가 의장단의 구실을 했으며 사무국장이 업무를 총괄하는 조직구성을 지니고 있다. 그런데 실행위원회 구성을 보면, 채희완을 제외하고는, 송기숙(소설가), 원동석(미술평론가), 허병섭(목사), 황석영(소설가), 김종철(언론인, 문학평론가), 여익구(불교인), 호인수(신부), 김학민(출판인), 최민화(청년운동가), 채광석(문학평론가) 등 여타 분야의 사람들로 구성되어 있다(민중문화운동협의회 1984). 마당극운동의 최고 선배인 채희완이 불과 30대 중반의 나이였고, 제도권 밖에서 집단적으로 활동하는 공연예술 분야 운동의 특성상 문학이나 미술에 비해 상대적으로 명망가의 수가 적었으므로, 30대 후반 이상의 다소 명망성 있는 사람들이 실행위원회로 포진하여 조직을 보호하고 활동을 조율하는 방식을 택하고 있었던 것이다.

하지만 민문협의 하부는 이와는 전혀 다른 모습이었다. 처음 민문협이 출범할 때에는 하부가 존재하지 않았지만, 이내 그동안 서울에 근거지를 두고 활동하고 있던 각 분야의 예술집단이 민문협의 소속 단체로 합류했다. 당시 이들을 '문화패' 혹은 '창작소집단'이라 불렀는데, 1984년부터 1986년까지 민문협에 가입한 문화패를 열거해보면, 놀이패 한두레, 노래모임 새벽, 민요연구회, 풍물패 터울림, 춤패 신, 굿패 비나리, 극단 천지연 등의 창작·공연을 주 활동을 하는 공연예술 모임과, 미술패 두렁, 영화패 서울영상집단 등이었다. 예술 분야에서도 문학 분야에서는 민문협에 참가하지 않았고 미술 분야는 소극적이었는데, 개인 단위가 아닌 집단을 통해 창작이 이루어지고 기성 예술계의 생산·유통구조를 과감히 벗어날 준비가 되어 있으며, 정치적 실천성을 강하게 발휘할 수 있는가 여부가, 민문협 참가를 가늠하는 요건이었을 것이다. 예술 영역 내에서도 장르별 특성에 따라 참가 여부가 이렇게 각양각색이었으니, 그 외의 교육, 언론, 출판, 교육처럼 전혀 활동 방식이나 멤버의 성향이 다른 분야에서 민문협에 참가하기는 거의 불가능했을 것으로 보인다.

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

이처럼 민문협에서 포괄하지 못한 분야는, 이후 자유실천문인협의회(1970년대부터 이어져 온 단체로 1984년 재창립), 민족미술협의회(현실과발언, 임술년, 서울미술공동체 등이 주축이 되고 두렁 역시 가입되어 있음, 1985년 창립), 한국출판문화운동협의회(이른바 대학생과 운동권이 애독하는 도서를 주로 발행하는 진보적 출판사들의 단체로 1986년 출범), 민주언론운동협의회(해직 기자들이 중심이 된 단체로 1984년 창립), 민주교육실천협의회(1985년 부정기간행물 『민중교육』 출간과 이 관련 교사의 사법처리를 계기로 1986년에 창립된 단체)로 각기 별도의 협의체를 발족한다. 이 5개 단체와 민문협을 합하여 '문화 6단체'라 불렀고, 이들 협의체들은 이른바 재야단체들이 중심이 되어 움직이는 전체 민중·민주운동 판에 문화 분야를 대표하여 활동했다.[13] 그런데 이 문화 6단체 중 민문협은, 구성원의 나이가 가장 젊고 학생운동 경험이 많으며 집단력도 강했고, 또 각 대학 예술 분야 진보적 동아리에 대한 지원 등을 통해 계속 새로운 인력을 충원받는 활동력 있는 단체였다. 잦은 회의나 강도 높은 수련회 등을 열 수 있을 정도로 협의체의 응집력이 가장 강했고, 성명서 발표, 시위, 농성, 노동·농민운동 지원 등 집단적인 실천 활동을 가장 활발하게 펼칠 수 있었던 것이다. 따라서 민문협은, 민중·민주운동의 연대 틀 안에서 문화 분야를 대표하는 단체의 위상을 지니고 있었는데, 다양한 분야의 정체성을 가진 실행위원회가 오랫동안 유지되었던 것은 바로 이러한 민문협이 지닌 독특한 위상과 무관하지 않다.

이렇게 민문협은 애초에 설립 시기의 목표와 무관하게, 실제로는 공연예술 창작소집단의 단체가 되었지만, 그럼에도 불구하고 자신들의 예

13) 예컨대 1987년 6월항쟁을 전후한 시기에 이 문화 6단체는 공동성명서 등을 발표했고, 언론에서도 '재야 6개 문화단체'로 함께 서술하고 있다(『동아일보』 1987/04/16).

술이 문화의 한 분야이며, 정치 영역에서 주로 활동하는 청년운동과 학생운동, 노동·농민·빈민운동 등과 연대하여, 이 사회의 정치·경제적 변화와 함께 예술문화의 변화를 이룩하는 활동을 하고 있다는 정체성을 지니게 되었다. 민문협에 소속된 문화 소집단은, 일반적인 시위나 농성에 민문협 단위로 참가하고, 집회·조직·교육에 효용성을 지닌 작품을 적극적으로 생산하고 종종 직접 강사를 파견하여 예술교육 활동을 전개하였는데, 이로써 이들은 자신들의 예술이 예술계 내의 활동을 넘어서서 좀 더 적극적인 공공적 실천성을 발휘함으로써, 사회구성원의 일상과 의식을 변화시킬 수 있고, 더 나아가 정치·경제 영역의 변화에까지 적극적으로 영향을 줄 수 있다는 확신을 가졌다고 할 수 있다.

4. '예술'의 복귀와 예술관의 경합

자신들의 활동이 '예술'임이 분명함에도 불구하고 '예술'이라는 말을 버리고 '문화'란 말을 채택함으로써, 자신들의 예술이 삶의 양식과 사유방식·가치체계라는 의미에서의 문화의 한 부분임을 드러낸 1970년대~1980년대의 예술문화운동은, 1988년 이후 예술문화운동 조직의 분열과 갈등 과정에서 예술관을 둘러싼 이견을 표출한다. 주목할 지점은, 민중문화운동연합(민중문화운동협의회가 1987년부터 민중문화운동연합으로 개칭. 이하 '민문연')의 공식적 논의에서 '예술'이라는 말과 기존의 예술 분야의 구분법이 복원되었다는 점이다.

이 시기에 '문화운동'이라 지칭되어 온 운동을 '예술운동', '예술문화운동', '문화예술운동', '문예운동', '문학예술운동' 등, '예술'이라는

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

말로 복원시켜 지칭하고자 했던 경향이, 1988년 조직 분열과 연계된 국면에만 있었던 것은 아니었다. 크게 보자면, 어떤 방식으로든 '예(藝)' 자를 넣는 방식으로 바뀌는 것이 대세였는데, 이는 앞서 언급한 1986년 민문협의 내부 논의 결과에 영향을 받은 것이었다. 1986년 민문협의 논의는, 예술문화운동(당시의 표현으로는 '문화운동')이 노동자와 농민 등 기층민중을 적극적으로 조직하고 예술문화운동의 성원으로 끌어들여야 하는가 여부에 대한 논의로, 예술문화운동의 조직적 정체성과 관련된 중요한 논의였다. 1986년 여름 수련회의 긴 토론 결과, 예술문화운동은 기층민중을 대상으로 활동(작품의 보급과 예술교육 등)을 하되 그들을 조직하지 않는다는 결론을 도출했다. 즉 예술문화운동은 전문적 예술인들의 조직으로, 노동자·농민 대상으로는 활동만 할 뿐 그들에 대한 조직행위를 하거나 조직책임을 지지 않는다는 것이다. 이 논쟁을 겪고 창립 네 번째 해를 맞은 1987년부터 민문협은 '민중문화운동연합'으로 이름을 바꾸고, 노동운동 조직과 별개로 공단지역인 대림동에 문화공간 '살림마당'을 운영하는 등 노동자 대상의 활동으로서 예술문화운동의 정체성에 걸맞은 활동방식을 모색하였다.

민문협·민문연의 기관지 『민중문화』를 살펴보면, 이 시기인 1987년부터 '예술'이란 말이 부쩍 늘어남을 알 수 있다. 1987년에 처음 나온 14호에는 『민중문화』의 새로운 편집방향을 간략히 설명하고 있는데, "전체 민주·민중운동의 영역 속에서 문화예술부문의 고유한 영역을 집중적으로 담당", "민중문화·예술 실천 활동의 성과를 비롯하여 대중영화까지를 포함하는 대중문화·예술에 대한 올바른 관점에 입각한 비판, 그리고 그것에 대한 민중문화·예술적 대안제시" 등으로 '문화·예술'이라는 표현을 적극적으로 쓰고 있다. 이와 함께 "고통받는 민중의 삶의 양식, 이념, 생활풍속도"은 '민중문화'로 지칭함으로써, 문화 영역 안에 자

신들의 주요한 실천이 '예술' 영역임을 분명히 자각하고 표현한 것을 발견할 수 있다(민중문화운동연합 1987). 또한 14호, 15호에서는 '민중예술의 이해'라는 특집을 수록하여 각각의 예술 영역에 대한 전문적 관심을 적극적으로 드러내고 있다. 이는, 예술문화운동의 조직적 정체성에 대한 내부 정리를 통해, 전문예술인 조직으로서의 자각을 분명히 드러내고자 한 것이다.

1987년 6월 항쟁 이후 민주주의의 진전이 이루어지면서 합법적인 활동 영역이 넓어졌고, 1988년 3·4월에는 전국의 진보적 연극단체들이 모여 최초의 전국적 규모의 민간 연극제인 ≪전국민족극한마당≫을 공공지원금 없이 두 달에 걸쳐 치러내고 이 성과를 바탕으로 그해 12월에 전국민족극운동협의회(이하 '민극협')를 발족시킴으로써, 기존 예술계와 다른 장에서의 활동을 고집하며 이른바 '문화'운동을 이끌어 오던 마당극 단체들이 '연극'이라는 장르 이름 아래 모이게 되었다. 이로써 문학과 미술에 이어 연극 분야도, 1988년 12월에 발족한 진보적 예술문화운동의 전국 규모의 총연합회인 한국민족예술인총연합(이하 '민예총') 내의 장르 분과의 하나를 구성하게 되었다. '문화' 대신 '예술'이란 말과 연극·음악·춤 등 서구 근대의 장르 구분법이 되살아나고 있었던 것이다. 물론 민극협과 민예총의 결성은 기성 예술계의 연극협회와 예총이 존재함을 의식한 것이었고, 민예총과 별개로 노동자·농민 대상의 예술문화 활동이나 지역 내의 강도 높은 투쟁을 수행하는 단체들은 민문연, 광주민중문화운동협의회 등 별도의 조직으로 여전히 강력한 활동을 하고 있었다. 그러나 애써 명명에서 지워버렸던 '예술'이라는 말을 복원한 점은 그 의미가 적지 않다 할 것이다. 이후의 예술문화운동에서는 '예술'이라는 다소 불편한 말이 어떤 식으로든 사라지지 않고 자신들의 정체성을 말해주는 말로 존재하게 된다.

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

이러한 큰 흐름 속에서, 서울/중앙의 가장 앞서가는 예술문화운동 단체인 민문연의 1988년 이후의 변화는 주목할 만하다. '예술'이란 말과 서구 근대의 장르 구분을 한층 더 적극적으로 쓰고 있기 때문이다. 1988년에 창간된 민문연의 기관지 『전망과 건설』에 수록된 「민중문화운동연합 강령」, 「강령 해설」 등을 살펴보면, 단체의 이름에 묶여 어쩔 수 없이 '문화운동'이라는 말을 쓰고 있는 「민중문화운동연합 강령」과 달리, 「강령 해설」에서는 '문화·예술운동'이라는 말로 바꾸어 쓰고 있음이 뚜렷하다. 또한 이전의 창작 소집단을 해체하고 '연극분과', '문학분과', '미술분과', '춤분과' 식의 서구 근대의 장르 구분에 따른 분과 체계로 재정비하는 조직개편을 단행하였다(민중문화운동연합 1988, 55). 흥미로운 것은 '종합연희 1분과', '종합연희 2분과'의 존재인데, 마당극과 풍물 등 서구식 장르로 구분짓기 힘든 예술을 두 개의 분과로 나누어 놓은 것이다. 그런데 '노래분과'를 '음악분과'로 명칭을 바꾸지 않아 기존의 '노래운동'이란 명명을 남겨놓은 것에 비해, '마당극운동'이나 '풍물운동'이라는 명칭을 지워버림으로써 이 명칭에 대한 불편함을 드러내고 있다. 이는 1987년 말과 1988년 초 사이에 이루어진 민문연의 조직 분열 양상을 살펴보아야 이해할 수 있는 대목인데, 대통령선거를 치르면서 민문연이 단일한 정치노선을 표방해야 하는가 여부를 둘러싼 논쟁이 생겼고, 이 과정에서 단일하고 뚜렷한 정치노선과 강령을 표방하는(이전의 민문협·민문연에는 강령이 존재하지 않았다) 다소 전위적인 조직으로서의 성격을 지니는 방향으로 결론이 내려졌다.

이에 대해, 예술문화운동 조직이 강령이나 정치노선을 표방하는 당적 조직의 면모를 지니는 것에 반대한 사람들이 민문연으로부터 대거 탈퇴를 하게 된다. 그런데 민문연에 잔류하여 조직의 변화를 주도한 사람들은 노래운동 멤버와 문학인 김정환, 연극운동을 하면서 마당극 비판에

앞장섰던 사람들이었고, 탈퇴한 사람들은 놀이패 한두레, 민요연구회, 풍물패 터울림, 그리고 마당극운동 2세대였던 박인배 등 주로 마당극을 중심으로 한 이른바 1970년대~1980년대의 소위 '문화운동'을 주도한 세력들이었다. 즉 1970년대 전통연희의 현대적 계승 활동으로 시작하여 1980년을 전후한 시기에 자신들의 명명에서 '예술'을 제거하고 '문화'를 옹립함으로써, 예술에 대한 관점의 대대적인 변화를 성취해온 흐름이 민문연에서 탈퇴하고, 대신 전통연희와의 관련성이 없어 마당극운동의 활동 관행과 다소 서걱거렸던 노래운동이 새로운 민문연(이를 앞의 민문연과 구별하기 위해 '5기 민문연'이라 지칭하고자 한다)의 중심이 된 것이다. 이 5기 민문연에서부터는 전통연희와 관련성 높은 분야가 주도해왔던 공동체, 신명, 공동창작, 촌극, 대동놀이, 민중 주체의 창작 등의 말들이 사라지거나 비판의 대상으로 전락한 대신, 미학, 사상, 이념, 리얼리즘, 전망 등의 새로운 용어가 중요성을 띠고 부상했다. 이는 민중문화운동연합의 기관지인 『전망과 건설』에 수록된 구성연출분과의 「집체극에 대하여」, 의장의 「강령 해설」 등에서 확인할 수 있는데(이영미 1997, 197-250), 이는 '문화' 대신 '예술'이 부상하는 현상과 같은 궤에 있다고 볼 수 있다.

1988년의 민문연에까지 남아 있던 '문화·예술운동'이라는 용어는, 1989년 민중문화운동연합이 문학이론모임인 문학예술연구소와 결합하여 노동자문화예술운동연합(이하 '노문연')을 결성하여 활동하는 과정에서 점차 '문예운동'이라는 말로 바뀐다. 노문연의 기관지인 『노동자문화통신』을 살펴보면, 1990년의 3호에 이르러서는 이제 '문화·예술'이라는 말은 거의 사라지고 '문예' 혹은 '예술'로 대체되어 있음을 알 수 있다. 단체 이름 '노동자문화예술운동연합'과 기관지의 명칭 '노동자문화통신'에서, 혹은 노동운동권에서 이미 관행화된 '노동자문화패'라는 말에서 '문화'란 말이 남아 있기는 하지만, 예술 분야의 글에는 거의 '문화예술',

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

‘문화·예술’ 대신 ‘문예’ 혹은 ‘예술’이 쓰이고 있고, 심지어 전문 예술문화운동 창작집단을 ‘문예패’라고까지 지칭하고 있다(노동자문화예술운동연합 편 1990). ‘문예’는 ‘문화예술’의 준말이기도 하지만 ‘문학예술’의 준말이기도 하다. ‘문예’란 말은 다양한 해석이 가능하면서도 ‘문화’란 말의 노출은 피할 수 있다는 점에서, ‘문화운동’을 표방하며 이전의 예술문화운동을 주도했던 마당극운동 계열 흐름을 명분상 계승을 부정하지 않는 동시에 그것과의 실제적 차별성을 드러내기에 유리했을 것이라 추측할 수 있다.

노문연 창립 이후, 미학과 예술이론은 훨씬 정교하게 정돈되었다. 특히 사회주의 미학과 예술론의 전면적 수용이 눈에 띄는데, 이는 진보적 지식인들 사이에서 사회주의 사상과 미학에 대한 학습 수준이 높아진 것에 힘입고, 특히 이에 대한 이론 학습에 몰두해 온 문학이론모임인 문학예술연구소가 조직의 한 축으로 들어온 것에 기인한 측면이 크다. 문학예술연구소의 멤버들은 신승엽·김명환 등 대학에서 문학을 전공한 석박사급의 연구자들이었고, 뒤이어 노문연과 연대하여 기관지에 글을 수록한 미술비평연구회 멤버들 역시 심광현 등 미술학·미학 분야의 연구자들이었다. 이는 민문연 조직 분열 때에 민문연을 탈퇴한 사람들이, 노동운동의 문화사업을 담당해온 실무자들과 결합하여 ‘서울노동자문화예술단체협의회(이하 ‘서노문협’)’을 결성한 것과는 사뭇 대조되는 측면이다.

5기 민문연에 참여하지 않고 민문연을 탈퇴한 사람들은, 이전의 창작소집단인 한두레, 민요연구회, 터울림 등을 유지하거나 이와 동일한 형태인 극단 현장 등을 새로 창단하면서 주로 노동자 대상의 작품 활동과 예술교육 활동을 해왔다. 그리고 1989년 여름에 이들이, 새로 결성된 노동자노래단·예울림 등의 노래패와, 노동운동권의 다양한 문화 활동을 해오고 있던 ‘서울노련 문화부’, ‘구로지역 문화공간’, ‘성문밖교회 문화

부' 출신의 핵심 활동가들을 규합하여 만든 단체가 서노문협이었다. 박인배·김애영 등 1970년대 이래 마당극운동을 통해 노동자·농민 대상 활동의 노하우를 축적·계승한 사람들과, 여기에 김자영·장기호·박혜숙 등 1980년대 초중반 탈춤·마당극패 출신으로 노동운동 단체에 들어가 문화 관련 업무를 계속하면서 기획·조직 능력과 노동운동계의 네트워크를 확보한 사람들이 한 단체 안에 모인 셈이었다. 따라서 서노문협은 1988년부터 1990년대 전반기까지 노동운동 급성장 시기에 요구되었던 엄청난 양의 노동자 대상의 작품(노동연극과 노동가요 등)과 교육 등을 감당했던 핵심적 단체의 위상을 지니게 되었다. 5기 민문연에 뒤이은 노문연이 이른바 'PD'의 정치적 노선을 명확히 한 것에 비해, 서노문협은 정파의 다양성이나 애매함을 용인하는 조직원칙을 고수했고, 이는 오히려 이들의 조직과 운신의 폭을 실용적으로 넓혀주었다.

두 단체의 이런 차이는 당연히, 이론적 정교함과 노동자 대상 활동의 실천성 양쪽 중 어느 한 쪽의 강세를 보이는 식으로 나타났다. 흥미로운 것은 노문연의 이론적 정교함이 마르크시즘 미학과 예술론에 크게 기대고 있고, 이는 작품 중심의 사고체계를 바탕으로 하고 있었다는 점이다. 즉 예술이 현실세계의 반영이므로, 올바른 반영을 위해서는 전형성을 중심으로 한 리얼리즘(이 시기 노문연은 '현실주의'라는 용어를 썼다)의 예술방법이 필요하며, 노동해방의 전망을 지닌 당파적 현실주의를 위해서 올바른 사상과 당파성을 견지해야 한다는 입장을 지니고 있었다(김성수·서은주·오형엽 2005, 37-85). 이러한 예술론은 작품과 현실세계와의 관계를 적극적으로 설명하고 있다는 점에서 기성 예술계에 오랫동안 뿌리박은 순수주의 예술관과 배치되지만, 다른 한편으로는 여전히 작품 외적인 생산·유통·소비 등의 맥락을 제거하고 작품 내적인 면에 치중한 이론이라는 점에서 기존의 예술관과 동일하다. 물론 이들도 비전문인인

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

노동자들의 민중창작이 전문창작 못지않게 중요하다는 점을 인정하는 것으로 보아 유통·수용 등 작품이 위치한 콘텍스트에 대한 고려를 하지 않는 것은 아니다(노동자문화예술운동연합 편 1990). 그러나 마당극운동에 비해 노동자·농민 대상 활동의 경험이 적은데다가 마당극에 대해 비판적 태도를 보여 온 노래운동과, 여전히 제도권 내의 유통에 의존하는 정도가 높은 문학 분야의 연구자들이 활동의 중심에 서 있는 노문연은, 상대적으로 작품 중심의 예술관을 강하게 드러내기 쉬웠고, 이러한 작품 중심의 익숙한 예술관을 마르크시즘 예술론의 권위가 강고하게 버텨주었던 것이다.

따라서 예술문화운동 내에서 10여 년 이어져 온 기존 예술관으로부터의 탈피와 예술을 문화로 이해하는 사고방식은, 1980년대 말에 이르러 기존의 예술관의 새로운 도전에 직면한 셈이었다. 사상성과 작품 중심적인 예술관으로 보자면, 비전문인의 연극교육의 방법론으로 제출된 극놀이·촌극론은 자생적 수준에 머물고 있는 사상성 낮고 예술적으로 조야한 연극을 절대시하는 사고로, 작품의 리얼리즘적 성과가 아닌 창작주체의 신원에 매달리는 비과학적이고 대중추수적인 태도로 비판받았고, 신명이나 공동체의식은 범신론적 미의식이나 봉건적 사고방식으로 치부되었다(이영미 1997, 197-250). 그러나 다른 한편으로, 이론 구사 능력이 높은 이들이 공연예술 중심의 예술문화운동과 결합하여 노동자들의 예술활동의 존재를 가까이에서 체험함으로써, 예술에서 생산·유통·수용의 작품 외적 맥락의 중요성을 인정하게 되었고, 결과적으로 예술에 대한 기존의 작품주의적 관점도 조금씩 극복되었다.

한편, 이전의 마당극운동으로부터 시작된 예술문화운동의 흐름을 유지하며 노동자 대상 활동을 하고 있던 서노문협에서도 역시 단체 이름에서부터 '문화예술'이란 말을 쓰고 비전문인 대상 사업을 대중문예사업

이라고 지칭하는 등 '예술'이라는 용어를 복원하고 있는 양상을 드러내었다. 이는 이들이 1986년의 민문협 조직 논쟁을 함께 겪고 1987년의 민문연(4기 민문연)에서 활동했기 때문이었고, 노문연의 노력으로 예술문화운동 내에서 예술이라는 용어가 보수성의 벽을 넘어섬으로써 가능한 일이기도 했다.

이렇게 이 시기는, 그간 공연예술 중심의 예술문화운동 내에서 '예술'이란 말을 버리고 '문화'라는 말을 채택하는 극단적인 방식으로 이루어졌던 예술관에 대한 변화가, 그 이외 분야의 진보적 예술운동 분야와의 접합을 통해 충돌하고 경합하며 뜨겁게 소통하고 있던 때였다고 할 수 있다. 마당극운동의 맥락에서 보자면 기존의 예술관의 도전을 받은 셈이지만, 이 과정을 통해 그동안 버려두었던 예술이라는 말을 되찾게 되었고, 예술의 작품 외적 맥락의 중요성과 문화로서의 예술 이해의 태도를 좀 더 정교한 이론적 언어로 설명할 수 있는 기회를 얻었다는 점 역시 중요한 의의로 인정되어야 한다.

5. 다시 '문화'로 되돌아와 발전한 공공적 실천성

1992년 말의 대통령선거로 30여 년에 걸친 군인 출신 대통령의 시대가 끝나고, 소련의 해체로 냉전이 종식되는 새로운 시대를 맞았다. 1994년 민족예술인총연합이 사단법인의 형태를 갖춤으로써 이제 예술운동은 단순히 '재야'에만 머무는 존재가 아니게 되었다. 1990년대 중반 즈음까지 1980년대 방식의 활동이 유지되기는 했지만, 대학과 노동자 중심의 활동을 해온 예술문화운동은 학생운동의 약화와 노동운동의 환경 변

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr KOR

화로 말미암아 급격히 공연과 교육의 장을 상실했고 따라서 작품의 질과 긴장감도 떨어질 수밖에 없었다. 1996년 음반 검열이 철폐되는 등 법이 보장하는 표현의 자유의 범위가 상당히 넓어져, 대중가요에서조차 환경 문제나 교육문제를 비판적으로 다룰 수 있는 시대가 되었다. 그에 비해 젊은 대중들의 정치적 관심이 떨어지고 대중문화의 영향력은 크게 높아졌다. 이러한 정치·사회·문화적 변화는, 진보적 지식인들로 하여금 정치·경제 등 거시적 영역이 아닌, 일상과 문화 같은 미시적 영역에 대한 관심을 갖게 했다.

이 흐름을 선도한 매체는 1992년 여름에 창간한 『문화과학』으로, 이들은 기존의 구좌파적인 마르크시즘이나 리얼리즘론과 차별화된 새로운 문화이론을 소개하면서 1990년대의 달라진 한국 사회를 분석하고자 했다. 이들이 분석 대상으로 삼은 것은 예술을 포함한 문화였고, 예술 역시 문화의 한 부분으로 간주하여 작품 내적 측면에만 매달리지 않았다. 오히려 이 시각에서 도외시되었던 생산·유통·소비의 전 과정과 그 사회적 효용을 살핀다는 점에서, 1980년대 말을 뒤흔들었던 좌파 예술론의 예술관보다는 오히려 1970년대~1980년대 마당극운동이 지녔던 예술관에 근접한 것이었다. 1994년 민예총의 기관지 계간 『민족예술』에 수록된 '창간 특집좌담'은 『문화과학』의 핵심인 영문학 교수 도정일과 미술평론가 심광현, 1980년대의 예술문화운동의 연장선상에 서 있는 공연예술 분야 평론가 이영미, 그리고 사회과학적 정세분석을 해줄 사회학 전공 교수 조희연이 참가했으며, 여기에서 시종 '예술'을 넘어선 '문화'와 '문화운동'의 중요성에 대한 강조가 이루어졌다(도정일·조희연·이영미·심광현 1994). 1980년대 말에 '문예'와 '예술'에 밀려 사라졌던 '문화'와 '문화운동'이란 말은 이렇게 새로운 방식으로 복귀했다.

주목할 만한 것은 1990년대의 새로운 문화론을 주도한 사람들이다.

이들 중 한 그룹은 강내희·도정일 등 영문학을 전공한 진보적인 교수로 1970년대~1980년대의 민족문학론·리얼리즘론을 주창하지 않아 상대적으로 '과거'로부터 자유롭고 외국의 새로운 진보적 문화이론을 빠르게 흡수할 수 있었던 사람들이며, 다른 한 그룹은 심광현, 조만영, 이동연 등 노문연과 소속·연대 관계를 맺고 있던 사람들, 1987년까지 민중문화운동연합의 일원으로 활동했고 사상중심적 예술관으로는 노문연의 입장과 크게 다르지 않으나 정치노선이 달라 『노동해방문학』에서 활동한 문학평론가 이성욱, 그 외 외국문학 전공자 박거용과 이득재, 노문연의 정치노선인 PD파의 최고 이론가였던 사회과학자 이진경 등이었다. 후자의, 다소 청산주의적이라 할 만큼 급격한 변신은 다소 의외일 수도 있다. 그러나 이들의 입장에서 보자면 구좌파적인 이론에서 신좌파적 이론으로 옮겨간 것이므로 그리 이상하달 것은 없다. 단 이 과정에서 이들은 이전의 인식 중심적 예술관(예컨대 예술의 당파성 논의처럼)에서 벗어나 생활양식과 상징체계 전반인 문화로 시야를 확대하게 되었고, 이 점은 큰 변화라 보아도 좋을 것이다. 그러므로 이들의 문화에 대한 논의는, 1970년대~1980년대의 소위 '문화운동'의 성과 계승과는 무관한 것이었고, 새로운 이론과 새로운 고찰 대상이 강조되었다. 그러나 이면적으로 대중문화나 일상에 대한 관심 등은, 이들이 의식했건 안 했건 마당극운동과 노동현장의 예술문화운동에서 강조해온 것들과 일맥상통하는 측면이 있었다. 말하자면 이 흐름은, 한편으로는 1970년대~1980년대의 예술문화운동과 결별했다는 표면적 성격 아래에, 1980년대 말에 잠시 밀려났던 문화 중심의 예술관의 복귀라는 또 다른 이면적 의미를 지니고 있었던 셈이다.

문화의 중요성을 강조하는 이 두 흐름은, 사단법인이 되어 온갖 예술문화운동의 경향과 흐름이 뒤섞이는 민예총 안에서 동거하고 있었는

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

데, 이들 모두 이제 새로운 예술문화운동이 진보적 내용을 담은 작품과 정치적 민주주의나 표현의 자유를 위한 행동에 그치는 것이 아니라, 문화정책 분야의 새로운 대안 제시가 중요하다는 점에 동의하고 있었다. 김영삼 정부 출범 첫 해에 민예총은 민주화를 위한 전국교수협의회, 전국언론노동조합연맹과 공동주최로 ≪새 정부의 문화예술·교육·방송정책 진단≫(1993/09/09~09/11)이라는 심포지엄을 개최한 이후, 『민족예술』에 종종 실리는 문화운동의 전망과 진로에 대한 글들에는, 달라진 문화 환경의 변화와 문민정부의 문화정책에 대한 고찰이 빠지지 않고 거론되었다(박인배 1994). 때마침 1990년 문화부가 새로 생기면서 '문화발전 10개년 계획'을 공표하고 문예진흥원 내에 문화발전연구소를 만들어 문화정책에 대한 논의를 본격화시켰다. 이른바 문민시대를 맞아 이제 문화정책은 공론의 장에서 논의할 수 있는 조건이 만들어졌고, 민예총은 정부의 문화정책에 대해 꾸준히 발언하며 민간 차원의 문화정책 논의를 주도해갔다. 이제 예술문화운동은, 예술가들이 주도하는 작품 활동과 비전문인 대상 예술교육에서, 정책가들이 주도하는 정책 연구와 대안 제시로 점차 그 중심을 옮기는 양상이 나타났다.

이들의 문화정책에 대한 논의와 제시는 야당에 의한 수평적 정권교체가 이루어진 김대중 정권 직후부터 더욱 활발해져, 대통령 취임식도 이루어지기 전부터 민예총 산하 문화정책연구소가 심포지엄 ≪문화정책은 왜 필요한가≫(1998/01/21)을 열고, 도정일, 정희섭, 박인배, 김혜준이 발제를 통해 새 정부의 문화정책 기본 방향에 대해 제시했다. 또 김대중 대통령의 임기가 끝나갈 무렵에는 민족문학작가회의와 공동으로 ≪국민의 정부 문화정책 평가토론회≫(2002/09/02)를 주최하여 이영진, 정남준, 박인배, 이훈상, 박영정 등이 발제했다. 이들 논자의 면면을 보면, 박인배·정희섭·박영정은 마당극운동과 서노문협을 거친 멤버들이며 도

정일·심광현 등은『문화과학』멤버들이라는 점에서, 이 두 흐름이 민예총이라는 틀을 바탕으로 함께 문화정책을 논의를 이끌고 있음을 알 수 있다. 또한 민예총은 산하에 문화정책연구소를 두고 정책 논의를 전문화하고,『문화과학』멤버 중 강내희, 심광현, 이동연 등은 문화개혁시민연대라는 독자적인 문화단체를 설립하고 산하에 문화사회연구소를 두어 연구를 진행했다는 점에서, 이 시기 이들이 예술운동·문화운동에서 문화정책 연구와 비판·대안제시 등에 얼마나 큰 힘을 기울였는지 알 수 있다.

이러한 활동은 노무현 정부 시대에 들어서면서 더욱 적극화되었다. 문화연대 주최 ≪참여정부 문화정책의 개혁과제 및 대안정책 제시를 위한 공개토론회≫(2003.7.2), 민예총 주최 ≪참여정부 핵심 국정과제와 문화발전≫(2003.11.20) 등 토론회를 개최하고, 급기야 문화관광부의 새로운 문화정책 수립에 적극적으로 참가하게 된다. 이전의 문화정책 보고서인『문화발전10개년계획기본개념』(1990),『문화비전 2000－문화의 세기가 오고 있다』(1997)와는 비교할 수 없을 정도로 엄청난 700여 쪽 분량의 책자『창의한국』으로 발간된 노무현 정권의 문화정책 보고서는, 14차에 걸친 합동회의와 공개 워크숍, 여러 차례의 분야별 자문회의, 전문가 검토회의 등을 통했다고 밝히고 있으며, 추진반 위원장 이성원(문화정책국장), 위원으로 심광현, 박인배, 이영욱(미술비평연구회 출신의 미술평론가로 당시 문화관광정책연구원장), 조한기(문화관광부 정책보좌관)가, 200여 전문가들로 구성된 여러 태스크포스팀을 조율하며 정책수립을 추진했다(문화관광부 2004b, 695-709).

1990년대부터 2000년대 초까지의 문화정책의 기조변화를 보면, 1970년대~1980년대를 거치며 예술관을 바꾸고, 문화 전반으로 사유를 넓히고 실천한 예술문화운동의 멤버들의 개입이 어떤 결과를 보여주었는지 비교적 잘 나타난다. 1990년『문화발전10개년계획기본개념』에서는 "창

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

조자 중심의 문화예술에서 향수자 중심의 문화예술로 기본정책 방향을 전환시킨다(문화부 1990, 11)"고 밝히고 있지만, 세부사업 내용에서는 여전히 창작활성화와 전문예술인력 양성 같은 전문예술인 중심의 정책이 앞서 있고, 이러한 예술성과를 문화시설이나 프로그램 확충을 통해 일반 국민들에게 보급하여 향수하도록 한다는 사고를 보여주고 있다.[14] 특히 '문화'정책을 이야기하면서도 여전히 예술 중심, 전문예술인 중심, 수준 높은 작품 생산 중심의 사고에서 벗어나고 있지 못하고 있었다. 김영삼 정부에서도 이 기조가 크게 변화하지 않지만, 정권 말기에 내놓은 『문화비전 2000－문화의 세기가 오고 있다』를 보면 다양성, 민주주의적 문화, 문화산업 등에 대한 강조가 두드러져 있음을 알 수 있다. 문화산업에 대한 강조는 외환위기를 맞아 고부가가치산업으로의 전환을 강조하던 김대중 정부 시대에는 훨씬 더 강화되었다. 김대중 정부는 문화예산 1퍼센트라는 공약을 실현했지만, 문화산업 분야에 지나치게 치중한 한계를 보여주었다(한국민족예술인총연합 문화정책연구소 외 2002).

그에 비하자면 『창의한국』으로 드러난 문화정책은, 애초에 예술 등 협의의 문화가 아닌 광의의 문화 개념에 기초하는 방향으로 정책영역을 재편해야 함을 전제로 하고, 모든 국민의 창의성을 양성하여 다원적이고 역동적인 문화국가를 만들어야 한다는 추진목표를 제시함으로써(문화관광부 2004a, 32-34), 이전과는 전혀 다른 관점을 보여준다. '문화예술교육을 통한 문화역량 강화', '학교체육 활성화', '문화활동 증진과 여가문화', '생활체육 활성화', '창의적인 청소년문화', '양성평등 문화', '문화

14) 노태우 정권 말에 나온 『한국의 문화정책』에서도 1990년대 이후의 문화정책의 변화로 가장 높이 평가하는 사업이 '움직이는 미술관', '찾아가는 국립극장' 같은 문화소외지역으로의 예술 보급과, '예술의 해' 지정을 통한 지원 사업이다(한국문화예술진흥원 문화발전연구소 1992).

적인 노후생활' 등의 항목이, 그 이전 정권들이 강조해왔던 '문화유산 보존'이나 '예술의 창조적 다양성 제고', '문화산업의 고도화' 등의 항목보다 앞 순위에 배치되어 있다. 즉 예술계에서 생산한 우수한 예술작품들을 국민에게 보급한다는 하향식 관점을 벗어나, 일반 국민들의 문화 창의력과 향수 능력 향상을 중시하고 이를 위해 문화예술교육이나 학교체육의 활성화가 중요하다고 보는 것이다. 국민의 '문화권'이라는 개념을 상정하여, 문화를 국민 복지의 한 부분으로 간주함을 분명히 한 것이다. 예술정책에서도, 국민의 창의성 고양을 위한 '예술교육'과 '생활 속의 예술참여 활성화'로 보고 이를 시설 확충이나 전문 인력 양성 체계화, 예술인에 대한 처우 개선 등의 문제보다 훨씬 우선적인 문제로 본 것[15]도 주목할 만하다.

이렇게 2000년대 초의 문화정책은, 예술이 단지 예술계 내의 것, 창조적인 전문 예술인의 것, 그들의 작품이라는 예술관을 벗어나, 그 사회 구성원의 가치체계와 삶을 보여준 방식이며, 따라서 이러한 예술문화를 창조하고 향유하며 살아가는 것이 국민 모두의 권리이며 복지의 한 부분이라는 '문화로서의 예술'의 관점을 보여주었다. 그리고 이는, 한편으로 매체의 변화와 세대의 변화 등으로 인한 1990년대의 조건 변화에 기인하는 동시에, 이러한 변화에 대응할 수 있는 시야를 지닌 예술문화운동권의 대응의 산물이라 할 수 있다. 물론 이러한 로드맵의 수립은 노무현 정권 시대 초기, 이창동이라는 진보적 예술인이 장관을 맡았던 시기였기

15) 문화관광부는, 『창의한국』과 함께, 650여 쪽 분량으로 예술정책만 따로 정리한 『예술의 힘』을 별도의 책자로 발간했다. 이 책자에는 예술정책의 14대 역점 추진과제가 정리되어 있고, 예술교육, 생활 속의 예술참여 활성화, 예술의 공공성 제고 등이 1부터 3까지를 차지하고, 이후에 장르별 예술창작활동 지원확대와 실험적인 예술활동 지원이 4, 5의 항목이 배치되어 있다.

민주화운동기념사업회
www.kdemo.or.kr

때문에 가능한 것이었고, 로드맵의 제시만으로 한국 사회의 예술관과 문화관이 한꺼번에 변화했다고도 할 수 없다. 예술관의 차이가 빚어내는 공공적 실천성은, 여전히 치열한 경합의 장 속에서 유동하고 있다.

6. 맺음말

긴 호흡으로 이 시기를 보면 예술관의 변화는 아주 천천히, 구불구불하게 복잡한 길을 거치며, 그러나 분명히 나타나고 있었다. 1990년대에 마치 새로운 시도처럼 이야기되던 주민 참여의 마을 벽화나 이벤트를 겸한 공연들을 보며, 기시감(旣視感)을 느꼈던 것은 나만이 아닐 것이다. 공공미술의 개념조차 생소했던 1970년대~1980년대 중반에 길거리와 마을에 벽화를 그리고, 온 학교 학생 전체가 배우로 참여하는 대대적 연극을 만들어 광주항쟁을 기억했던 엄청난 이벤트의 경험은, 1990년대 이후 예술계 바깥에서 벌어진 새로운 예술문화 속에서 쉽게 재확인된다.

예술이라는 용어를 버리고 문화란 말에 매달린 후, 다시 예술이란 말을 주워들어 사용하면서 예술에 대한 관점의 변화를 추동해온 긴 과정은, 새로운 예술관이 여전히 힘을 잃지 않고 다시 살아나는 기존의 예술관과 경합하는 한편, 공공의 장에서 문화로서의 예술이 어떻게 다른 모습으로 존재할 수 있는지를 실천적으로 증명하는 과정이었다. 이 경합은 아직 끝나지 않은 채 현재진행형이다. 문화의 시대란 말이 유행한 지 20년이나 지난 이 시점에서, 이미 낡은 것으로 치부되었던 1970년대~1980년대의 예술문화운동의 명칭을 다시 살펴보아야 하는 이유는 이것이다.

단, 이 논문에서는 이렇게 명칭 변화를 야기한 관점의 변화가 어떤

심층적 원인에서 기인하는지 하는 점까지는 서술하지 못했다. 이는, 해당 시기 예술문화운동의 담당자들과 이를 주도하며 적극적으로 담론을 생산했던 사람들을 분야별·세대별로 구분하여 이들 간의 미세한 차이를 분석해야 가능한 일이며, 논리적 입장을 넘어선 예술적 취향과 욕망 등을 분석해야 하는 복잡한 문제이기 때문이다. 이 글 하나로 이 모두를 설명하기에는 다소 무리라고 보이며, 이후 논의로 미루어둘 수밖에 없다.

참고문헌

김성수·서은주·오형엽. 2005. "문학." 한국예술종합학교 한국예술연구소 편. 『한국현대예술사대계 V』. 시공사. 37-149.

김성진. 1983. "우리 시대의 탈놀이." 고은 외. 『문학과 예술의 실천논리』. 실천문학사. 104-162.

김정환 외. 1986. 『문화운동론』. 공동체.

노동자문화예술운동연합 편. 1990. 『노동자문화통신』 3호. 새길.

도정일·조희연·이영미·심광현. 1994. "90년대 예술상황과 진보적 문예운동의 전망(계간 『민족예술』 창간 특집좌담." 『민족예술』 1호. 22-60.

류인렬. 1977. "민중문화운동으로서의 연극." 『대화』 1977년 2월호. 136-147.

류해정. 1982. "우리 시대의 탈놀이." 『실천문학』 3호. 263-280.

_____. 1983. "새로운 대동놀이를 위하여." 백낙청·염무웅 편. 『한국문학의 현단계 II』. 창작과비평사. 343-367.

문화관광부. 2004a. 『예술의 힘』. 문화관광부.

_____. 2004b. 『창의한국』. 문화관광부.

문화부. 1990. 『문화발전10개년계획기본개념』. 문화부.

www.kdemo.or.kr KOR 민주화운동기념사업회

문화정책연구소 외. 2002. 『국민의 정부 문화정책 평가 토론회』(심포지엄 자료집). 사)민예총 문화정책연구소 외.

민중문화운동연합. 1987. 『민중문화』 14호. 민중문화운동연합.

민중문화운동연합 편. 1988. 『전망과 건설』 1호. 동녘.

민중문화운동협의회. 1984. 『민중문화』 1호. 민중문화운동협의회.

박인배. 1985. "문화패 문화운동의 성립과 그 향방." 박현채·정창렬 편. 『한국민족주의론 III』. 창작과비평사. 420-255.

_____. 1993. "민중문화운동의 평가와 전망." 『실천문학』 32호(1993년 가을호). 271-291.

_____. 1994. "진보문예의 새로운 공간." 『민족예술』 3호(1994년 가을호). 22-40.

백낙청. 1978. 『민족문학과 세계문학』. 창작과비평사.

이영미. 1991. 『민족예술운동의 역사와 이론』. 한길사.

_____. 1997. 『마당극·리얼리즘·민족극』. 현대미학사.

_____. 2001. 『마당극 양식의 원리와 특성』. 시공사.

_____. 2004. "총론." 『한국현대예술사대계 IV』. 시공사. 15-31.

_____. 2012. "카세트테이프, 비디오테이프, 구전, 마당—1970, 80년대 예술문화운동의 매체들과 그 의미." 『서강인문논총』 35집. 서강대 인문과학연구소. 163-202.

이영미 편저. 2011. 『구술로 만나는 마당극』(총 5권). 고려대학교 민족문화연구원.

임진택. 1990. 『민중연희의 창조』. 창작과비평사.

정이담 외. 1985. 『문화운동론』. 공동체.

정창렬·정윤형·신경림·채희완·김상태·김순진. 1983. "공동체에 대한 역사·경제학적 전망과 문화운동의 시각(좌담)." 『공동체문화』 1호. 공동체. 9-42.

차형석. 2013. "안데르센도 미소를 짓다(특집2—세계가 주목하는 우리 그림

책).”『시사인』 292호(2013/04/20). 52-54.
채희완. 1982. “70년대의 문화운동.” 유재천 외. 『문화와 통치』. 민중사.
채희완·임진택. 1982. “마당극에서 마당굿으로.” 김윤수·백낙청·염무웅 편. 『한국문학의 현단계』. 창작과비평사. 189-246.
한국문화예술진흥원 문화발전연구소. 1992. 『한국의 문화정책』.
한국민족예술인총연합 문화정책연구소 외. 2002. 『국민의 정부 문화정책 평가 토론회』(심포지엄 자료집).

“재야 6개 문화단체 ‘4.13’ 관련 공동성명.”『동아일보』, 1987/04/16.

투고: 2013.9.1 심사: 2013.10.10 확정: 2013.10.30