

이영미

연극평론가, 대중예술연구자

〈논문요약〉

이 글은, 그간 제대로 점검되지 않았거나 여전히 많은 오해와 몰이해 속에 놓여 있는 문화운동 특히 예술문화운동에 대한 올바른 관점을 정리하고자 하는 글이다. 문화운동은 운동의 주체가 아닌 분야를 명칭으로 내세운 운동으로, 정체성과 관련된 고민이 오랫동안 축적되어 왔다. 그럼에도 불구하고 기존의 예술관, 특히 정치와 예술의 배타적 이분법, 작품중심적인 예술관은, 예술문화운동을 정치적인 예술 창작 활동으로 협소하게 이해하도록 만들었다. 1990년대 정치적 민주화가 상당 수준 이루어지고 표현의 자유를 보장하는 법적·제도적 조건이 변화한 이후, 예술문화운동은 문화정책과 기획, 교육 등 새로운 활동이 요구되었지만, 창작자 중심으로 성장해온 예술문화운동의 풍토 때문에 이를 실행할 인력은 크게 부족한 현실이다. 이에 예술문화운동에 대한 올바른 관점으로 과거의 활동을 되돌아보고, 그 성과를 적극적으로 계승하는 노력이 요구된다.

■주요어: 예술문화운동, 예술관, 작품중심적 사고, 창작·유통·수용의 콘텍스트

1. 머리말

문화운동이 무엇인가에 대한 본질적인 질문을 지금 다시 던지는 것은 참으로 새삼스럽다. 1960년대 중후반에 맹아적인 모습을 보이고 1970년대에 운동으로서의 본격적인 활동이 시작되어 1980년대와 1990년대 초까지 발전했던 문화운동에 대해, 그 전성기가 지난 지도 한참 뒤인 지금, 왜 이런 기초적인 질문이 필요한가 하는 의문이 드는 것은 당연하다.

그러나 문화운동은 전성기 때부터 정체성과 본질에 대한 논쟁이 꽤나 치열했고, 그 본질에 대한 일반인들의 이해가 다른 종류의 운동에 대해 현격하게 낮다는 점, 따라서 이 문화운동의 성과와 한계, 그것의 현재적 의의에 대해서도 좀 더 냉철하고 논리적인 사유를 어렵게 한다는 점에서 이는 필요한 논의라 할 수 있다. 특히 생활양식과 가치체계가 그 본질인 문화는 정치제도의 변화처럼 급격한 변화가 가능하지 않으며, 정치적 민주화의 핵심인 법·제도의 변화가 어느 정도 이루어진 지금에도 역시 문화운동의 문제의식은 유효하고 심지어 다른 운동에 비해 더더욱 중요해지는 측면이 있다는 점에서, 문화운동의 본질에 대한 논의는 이 시점에서 반드시 필요한 것이다.

따라서 이 글은 문화운동에 대한 학술적인 논리적 정합성을 향해 나아가는 글이 아니라, 그간 제대로 점검되지 않았거나 혹은 여전히 많은 오해와 몰이해 속에 놓여 있는 문화운동, 특히 예술문화운동에 대한 필자의 의견을 이야기하고자 하는 글이다. 1990년대 중반 이후 필자가 가장 많이 받은 질문 중의 하나는, 예술문화운동의 침체와 퇴락이 정치적 민주화 이후 예술문화운동에 정치적 프리미엄이 제거되면서 예술성과 완성도가 낮은 작품의 한계가 본격적으로 노정되었고 그로 인해 퇴락할 수밖에 없는 것이 아니냐는 질문이었다. 이 질문에는 예술문화운동의 정체성에 대한 두 가지 인식이 전제되어 있다. 하나는 예술문화운동이 일종의 정치적 예술활동이라는 인식이다. 즉 예술문화운동에 대한 이해가, 일종의 정치적

내용성을 지니는 예술을 하는 것, 비교적 단기적인 정치적 효용성을 지니는(범박하게 '선전·선동'이라고 통칭되는) 예술활동을 하는 것, 문화적 활동으로 정치·경제적 목적을 지닌 다른 운동을 돕는 활동 등으로 생각하는 수준에 여전히 머물러 있다는 점은 의외로 널리 퍼져 있는 상식적 인식이다. 다른 하나는, 예술문화운동은 정치적 내용성이 강한 작품을 만들어내는 것이라는, 작품중심적인 예술관이다. 따라서 작품에 대한 정치적 효용성이 상실된 이후 예술성만으로 경쟁력을 가질 수 없게 되어 퇴락하게 되었다는 인식이 가능해지는 것이다. 이 두 가지 인식은, 일반인들은 물론이거니와 심지어 문화운동의 경험자에게까지 광범위하게 퍼져 있는 생각이라는 점에서 주목할 필요가 있다. 필자는 이러한 잘못된 이해가, 오랫동안 우리 사회에 뿌리박혀 있는 예술관의 영향이라고 보며, 이 여파는 지금의 다양한 예술문화적 활동을 발전시키는 데에 심각한 저해의 요소라고 생각한다.

이야기를 본격화하기 전에 논의의 대상과 용어에 대해 밝힐 필요가 있어 보인다. 이 글은 문화운동 중 주로 예술문화운동에 대해 이야기할 것이다. 문화는 사회 구성원에게 공유되는 행위방식과 가치체계의 총체이며, 언어, 기술, 제도, 관습, 규범, 학문, 예술, 의례 등으로 드러나므로 인간의 비생물학적인 부분을 모두 포괄한다. 그러나 사회운동의 현실을 생각해 보면, 정치와 경제, 사회계층 등이 중심이 된 운동들이 따로 성립되어 있으므로 문화운동은 주로 문화 분야의 전문화된 영역인 예술, 학문, 교육, 언론, 출판, 종교, 기타 생활문화의 부분을 관할하는 운동이 된다.

한편, 문화운동이라는 용어는 1970년대에 주로 공연예술 분야의 운동을 지칭하는 용어로 굳어져 왔다. 즉 문학, 미술 등 타 예술 분야는 물론이거니와 언론과 출판, 교육 등의 분야는 '문학운동', '미술운동', '언론운동' 등 분과 이름을 내세운 운동명칭을 지니고 있는 것에 비해, 탈춤과 마당극 중심의 공연예술 분야의 운동에서만 유독 '문화운동'이라는 매우 포괄적인 용어를 구사해온 것이다. 이는 탈춤과 마당극을 중심으로 했던

이들 운동이, 공연예술 분야의 운동임에도 불구하고 단순히 공연예술계 내의 변화를 도모한 것이 아니라, 생활문화까지의 변화를 구상하며 행동 방식과 가치체계 전반의 변화까지 염두에 두었기 때문이다. 특히 이들은 자신들의 활동이 연극, 무용 등의 장르 구분으로는 충분히 설명되지 않는다고 생각했을 뿐 아니라, 예술이라는 용어가 오랫동안, 인간 모두가 지니는 생활양식, 행위방식, 가치체계 등을 의미하는 문화와 유리된 특별한 재능을 가진 인간의 전유물로 인식되어 왔다는 점에서 예술이라는 용어를 기피하고 훨씬 더 포괄적인 '문화'라는 용어를 선택했다. 따라서 공연예술이 단지 공연예술계에서만 이루어지는 것이 아니라 사회구성원 모두의 일상의 삶과 관련되어 있으며, 예술 역시 예술인의 전유물이 아니라 문화의 한 분야라고 정당하게 이해하는 관점이 선행된다면, 1970년대 이후 '문화운동'이라는 명칭으로 불려왔던 활동은 '공연예술(문화)운동', '연행예술(문화)운동' 등의 용어로 부르는 것이 마땅할 것이다.

이 글에서 쓰는 '예술문화운동'은, 예술이 문화의 한 영역임을 명확히 하는 용어로 채택된 것으로, 1970년대 연행예술운동의 포괄 범위의 운동 뿐 아니라 문학과 미술 등 전 예술 분야의 운동을 포괄하는 의미로 쓰고자 한다. 흔히 '문예운동'이라는 용어가 더 많이 쓰여 왔으므로 익숙하겠으나, '문예'가 '문학예술'의 약어인지(예컨대 '문예창작과', '문예반'이라는 익숙한 용어를 생각해 보라) '문화예술'의 약어인지가 분명하지 않을뿐더러, 예술이 가치체계와 행위방식 전체를 포괄하는 문화의 한 영역임을 명확하게 드러내지 못하고 기존의 예술관에 묶여 있는 측면이 있다고 여겨 '문예' 운동이라는 용어보다는 '예술문화' 운동이라는 용어가 더 정당하다고 생각한다. 따라서 이 글에서는 '문화운동'이라는 용어는 출판(문화)운동, 언론(문화)운동, 교육(문화)운동, 그 외의 다양한 분야의 생활문화운동(예컨대 소비문화운동 등)을 모두 포괄하는 개념으로, '예술문화운동'은 문학운동, 미술운동, 공연예술운동(연행예술운동), 음악운동, 영화운동, 춤운동, 풍물운동 등 예술 각 분야의 운동을 포괄하는 용어로 쓰임을 밝혀둔다.

2. 왜 문화운동의 정체성 논의는 어려운가?

앞서 문화운동(예술문화운동을 포함한)의 정체성과 본질에 대한 이해가 제대로 이루어져 있지 않은 현상이, 일반인들은 물론 운동 담당자에게까지 널리 퍼져 있다는 지적을 하였다. 그런데 이는 노동운동, 농민운동, 빈민운동, 여성운동 등의 용어가 비교적 큰 오해 없이 이해되는 것과 매우 다른 현상이다. 왜 유독 문화운동만 이러할까?

다른 운동에 비해 문화운동에서 유독 이 정체성 문제가 까다로운 문제였다는 것은, 1980년대 최초의 본격적인 문화운동 연합체로 출범한 민중문화운동협의회(이후 민중문화운동연합)에서, 두 차례의 조직 논쟁이 있었다는 점에서도 확인된다. 민중문화운동협의회에서는 1986년 한 해 동안 문화운동의 정체성과 민중문화운동협의회의 조직 원칙에 대한 매우 격렬한 내부 논쟁을 거쳤고 이에 대한 합의를 이루면서 조직의 이름을 민중문화운동연합으로 바꾸었다. 또한 1987년 6월항쟁 직후부터 12월 대통령선거에 이르기까지 또 한 차례의 큰 논쟁을 치렀고, 그 결과 민중문화운동연합에서 대대적인 탈퇴가 이루어지면서 실질적인 조직 분열로 이어졌다(이후 탈퇴 집단의 대부분은 노동현장의 문화 활동가들과 함께 1989년 서울노동자문화단체협의회를 구성하며, 민중문화운동연합에 잔류한 세력도 1989년 문학예술연구회와 결합하여 노동자문화예술운동연합으로 재창립하여 1980년대 민중문화운동협의회로 함께 활동했던 세력이 각각 다른 조직을 이루어 따로 활동하게 되었다. 따라서 약간의 우여곡절은 있었을지라도 실질적인 조직 분열로 보는 것이 타당하다). 흥미로운 것은 이 두 차례의 논쟁이, 다른 운동에서 흔히 벌어지는 정치노선에 대한 논쟁이 아니라, 문화운동의 본질과 조직의 정체성과 관련한 논쟁이었다는 점이며,¹⁾ 그 정도로 예술문

1) 여기에서 이 두 논쟁에 대한 이야기를 길게 할 필요는 없어 보인다. 간단히 설명하자면, 1986년의 논쟁은 문화운동의 부문적 성격을 어떻게 조직에서 해결할 것인가에 관한 논쟁이었고,

화운동에서는 정체성의 문제가 매우 심대한 문제로 부각되어 왔다는 사실이다.

즉, 문화 분야의 운동이 일찌감치 자연스럽게 생겨난 것에 비해, 이 운동이 도대체 무엇이며 무엇을 지향하는 것이 가장 합당한가 하는 것에 대한 합의가 그리 쉽지 않았다는 것이다. 이는 1970년대 공연예술 분야의 예술문화운동에서 ‘문화운동’이라는 포괄적 용어를 채택함으로써 용어의 의미가 얽혀버린 측면도 있지만, 좀 더 본질적으로 이야기해서는 노동운동, 농민운동, 여성운동 등과 문화운동은 애초부터 운동의 성격과 명명법이 다르기 때문이다.

‘문화운동’이라는 말에서 ‘운동’이라는 말 앞에 붙은 ‘문화’라는 말은, 노동운동, 농민운동, 여성운동에서의 ‘노동’, ‘농민’, ‘여성’이라는 말과 그 성격이 다른 말이다. 즉 노동운동, 농민운동, 여성운동은 모두 운동 주체의 이름이 운동의 이름으로 내세워져 있다. 즉 노동운동은 노동자가, 농민운동은 농민이, 여성운동은 여성이, 학생운동은 학생이 주체가 되어 행하는 운동이다. 그런데 문화운동에서 ‘문화’란 분야의 명칭이지 주체의 명칭이 아니다.

또한 노동운동, 농민운동, 여성운동 등은, 노동자나 농민이나 여성이 주체가 되어, 자신들의 권익 향상을 위해 집단적이고 조직적으로 노력하는 것이다. 이들은 역사적으로 형성된 불평등함의 피해자들이므로, 자신들의 권익을 향상하는 노력을 하는 것이 자신들 집단만의 이익으로 귀결

1987년 말의 논쟁은 문화운동 조직으로서의 민중문화운동연합이 운동권 내에 존재하는 다양한 정치노선 중 어느 하나를 공식적 입장으로 채택하고 선도적 조직체로서의 성격을 지닐 것인가와 관련된 것이었다. 이 두 논쟁을 이렇게 간단히 정리해서 말할 수 있으나, 그에 가담한 사람들의 정치적, 예술적 성향 등에 따라 매우 복잡하고 다양한 성격을 이면에 내포하고 있고 그 논쟁의 여파도 복잡하다. 그러나 문화운동의 정체성과 본질에 대한 논의로 단순화하면, 1986년의 논쟁이 이 글에서 이야기하는 논의와 직접적으로 관련되어 있다. 1987년 논의는, 예술을 어떠한 성격의 문화로 이해할 것인가에 대한 논의와 관련 있으나, 이는 이 논쟁에서 표면으로 드러난 것이 아니며 논쟁 당사자의 예술적·미적 성향의 차이라는 항을 경유해서만 이해할 수 있는 대목이므로 이 글에서는 거론하지 않는 것이 합당하다고 보인다.

되는 것에 그치지 않고 역사적인 모순을 극복하고 사회를 발전시킨다. 바로 그러한 이유 때문에 이들 운동은 당사자 운동이면서도 이 사회의 민주화운동으로서 의미를 갖게 된다. 그러나 문화운동은 이와 다르다. 문화운동은 이 운동의 주체인 문화 전문가의 권익 향상을 위한 운동이 아니다. 물론 이들 활동 중 몇몇은 문화 전문가의 권익 향상과 직결되는 경우도 있고, 활동의 대부분은 문화를 발전시킴으로써 궁극적으로 문화 전문가의 권익 향상으로 귀결된다. 그러나 단기적으로 보자면 이들의 활동은 문화 전문가의 단기적인 권익 향상과 무관하거나, 심지어 손해를 감수하고서 이루어지는 일조차 있다. 문화운동은 문화 전문가의 권익에 앞서, 그 문화 수혜자의 권익, 나아가 사회 전체의 문화 발전이라는 대의 속에서 이루어지는 활동으로 채워져 있다. 즉 문화운동은 문화 전문가의 권익 보호를 위한 당사자 운동이 아니다.

운동 주체의 권익 향상이 주목적이냐 아니냐의 문제는 예술문화운동만이 아니라 문화 관련 전문가가 간여하는 문화운동 전반에서 종종 나타나는 문제이다. 예컨대 전교조운동은, 표면적으로는 교사노조의 활동이지만 그 태동기에는 노동자로서의 교사의 권익 향상보다는 ‘참교육 실현’이라는 교육문화운동의 의미가 훨씬 컸다고 보인다. 이후 노조운동으로서의 성격이 점차 커지면서 교육문화운동으로서의 성격과의 충돌이 일어나는 현상을 종종 목도하게 된다. 이러한 지점은 언론운동 등 다른 분야의 문화운동에서도 동일하게 적용해 볼 수 있다.

즉 예술문화운동을 비롯한 문화운동은, 그 명칭부터 특정 계급 혹은 사회집단의 명칭에서 비롯되는 것이 아니라 ‘분야’의 명칭에서 비롯된 것으로, 그 분야에 종사하는 지식인 전문가(학력이 높다는 의미가 아니라 정신적 산물의 생산을 주 업무로 하고 있다는 의미이다)가 자기 영역의 발전을 위해 행하는 운동이라는 점에서, 계급과 사회집단 주체의 운동만큼 조직 대상과 목적 등 정체성과 관련한 합의를 이루기가 다소 복잡하고 까다롭다고 할 수 있다. 문화 각 분야의 정신적 생산물이, 생산하는 지식인 전문가

를 위한 것이 아니라 이 사회 구성원 모두, 더 나아가 미래의 사회 구성원들에게 향유되는 것이며, 그 정신적 생산물의 가치 역시 자본주의 사회의 교환가치로 측정되거나 법적 문제로 명쾌하게 판단되지 않는 성질의 것이어서, 정체성과 지향의 문제가 복잡하고 까다로워지는 것은 필연적이라 할 수 있다.

3. “문화’ 운동이나 문화 ‘운동’ 이냐”의 논의가 함의하는 예술관과 운동관

문화운동의 정체성과 목표의 문제가 이토록 까다롭고 복잡한 것이어서 그런지 예술문화운동 안에서 자신의 운동에 대한 정체성에 대한 논의는 그리 심도 깊다고는 할 수 없다. (예술)문화운동의 정의는 여러 글에서 손쉽게 언급되고 있으나 그저 논의를 전개하기 위한 도입부의 구실을 하는 경우가 보통이다. 실제 실천적 활동에서 무언가를 결정해야 할 확실한 계기가 생기지 않는 한, 사실 정의에 관해 말로 논의하는 것들이 실제 활동에 그리 큰 영향을 미치지 않는다는 태도가 지배적이었기 때문이었을 수 있다. 민중문화운동협의회(민중문화운동연합)에서의 내부 논쟁도, 당장 조직 대상과 활동방식을 결정해야 하는 실천적인 과제 때문에 벌어진 것이었다. 예술문화운동 내부의 분위기는, 이 복잡한 정체성 문제를 언어를 통한 논의로 끝까지 파고들어가는 정면돌파보다는, 실천적으로 문제가 생기기 전까지는 덮고 가자는 분위기가 훨씬 지배적이었던 셈이다. 이미 1970년대부터 엄연히 집단을 이루며 진행되어 온 예술문화운동의 실천적 동력이 논의의 욕구를 압도했기 때문이었을 것이다.

이렇게 정체성과 관련한 본격적 논의가 그리 충분하지 않으므로, 예술문화운동의 정체성과 관련한 대표적인 논의로 정이담의 글(1985)은 돈

보일 수밖에 없다. 특히 이 중 정체성과 관련된 문제제기는 문화운동에서 ‘문화’가 더 중요한가, ‘운동’이 더 중요한가 하는 질문으로 요약된다. 다소 도식적이다 싶을 정도로 간명하게 정리된, “문화운동이란?— ‘문화’ 운동인가, 문화 ‘운동’인가”라는 질문은, 문화운동을 언어로 이해하고자 하는 사람들에게 가장 오랫동안 영향력 있는 사고틀을 제시했다. 이러한 질문이 오랫동안 많은 사람들에게 예술문화운동의 정체성과 관련한 매우 본질적이고 날카로운 문제제기라는 느낌을 준 것은, 단지 이 글이 문화운동의 정의와 정체성 문제를 정면으로 다룬 매우 드문 글이기 때문만은 아니다. 오히려 이 글이 제기한 간명한 이분법적 질문이, 당시 예술문화운동 내외에 널리 퍼져 있던 사고틀을 고스란히 반영하고 있기 때문이라고 보는 것이 옳을 것이다.

정답의 이러한 질문이, 노래운동·음악운동 분야에서 제기된 ‘노래를 위한 운동’이나 ‘운동을 위한 노래’ 이냐의 이분법적 질문(이건용 1991, 31-47)에서도 고스란히 반복된다는 점은 흥미롭다. 유신시대의 학생운동과 마당극운동 속에서 성장한 정이담과 달리, 이건용은 유신시대의 상당 기간을 외국 유학으로 보내고 돌아온 작곡가이자 교수이며 본격음악계 내의 ‘한국음악론’, ‘민족음악론’ 등의 진보적 논의와 실천을 주도하고 있던 인물로, 둘은 함께 같은 장에서 활동해본 경험이 없는 다소 이질적인 맥락의 인물이라는 점에서 주목을 요한다. 말하자면 상당히 다른 장에서 활동하던 사람들에게, 매우 흡사한 사고가 나타나고 있다는 점에서 이는 유의미한 현상이라 할 수 있다.

다소 단순화하여 말하면 이 간명한 질문들은, 예술문화운동에서의 ‘운동’을 정치의 영역으로 치부하면서 예술문화의 영역과 구분하는 사고틀을 드러내고 있다고 할 수 있다. 즉 “‘문화’ 운동이냐, 문화 ‘운동’ 이냐”의 질문에서 ‘운동’이란 의미와 “노래를 위한 운동이냐 운동을 위한 노래냐”의 질문에서 후자의 ‘운동’의 의미는 확실히 정치 영역에 국한한 의미로 파악된다는 것이다(‘노래를 위한 운동’이라는 말에서 ‘운동’이란 사람들이 조

적을 이루어 지속성을 가지고 역사적 모순을 극복하기 위해 활동하는 것으로서의 운동의 의미로도 볼 수 있지만, 후자의 ‘운동을 위한 노래’라는 말에서의 ‘운동’은 확실히 정치운동으로 국한된다고 볼 수 있다. 그리고 그 ‘운동’이라는 정치 영역의 활동은, 예술문화와 확연히 구분되는 영역의 것으로 치부되는 것이다. 이는 예술문화와 정치를 다소 무관한 영역의 것으로 치부해온, 해방 후 남한 사회의 이른바 예술순수주의적 예술관으로 쉽게 통할 수 있다. 말하자면 이 질문들은 수십 년 동안 우리 사회에서 굳건하게 자리잡아 온 예술관과 결합하여, 예술은 원래 정치와 다소 무관한 영역의 것인데 예술문화운동은 이른바 정치적인 예술행위를 하는 것, 즉 작품에 강한 정치적 주장이 포함되거나 예술작품을 통해 정치투쟁에 기여하는 활동을 하는 것이 곧 예술문화운동이라는, 일반에 널리 만연한 범박한 사고방식으로 쉽게 이해되는 것이다.

정이담과 이건용, 두 사람이 담론으로서든 실천으로서든 예술문화와 정치의 밀접한 상관관계를 충분히 인정하는 인물임을 모르는 바가 아니며 해당 글에서도 줄곧 이에 대한 논의들이 이어지지만, 적어도 이 질문은 논자들의 의도와 무관하게 우리 사회에 만연한 사고틀로 수용되면서 정치와 예술을 분리하는 사고를 재생산하는 데에 기여하고 있는 것이다.

예술문화운동이 정치적인 예술을 하는 것이라는 생각은 의외로 만연해 있고 굳건하기조차 하다. 필자는 오랫동안 우리 사회의 수많은 사람들, 즉 대학 수업시간의 학생들, 언론사의 기자들, 시민단체의 문화 담당자들이 이런 사고로 이야기하는 것을 흔하게 접해왔고, 심지어 (예술)문화운동 경험을 상당히 가지고 있는 사람들조차 이런 생각에서 자유롭지 못하다는 것을 확인하고 있다. 그리고 이 사고는 예술문화운동에 대한 가치 판단으로 이어지게 된다. 즉 이러한 생각은, 예술이 정치와 무관한 순수한 것이므로 정치적인 예술(정치적 내용을 담지한 예술 혹은 정치적 도구로 쓰이는 예술)은 순수하지 못하고 가치가 떨어지는 다소 비정상적인 예술이라는 생각을 마음 한편에서 떨어버리기 힘들다. 이와 반면에, 운동이란 정치 영역

의 것이며 정치와 다소 무관한 예술문화는 그 주류에 포함될 수 없으므로, 예술문화운동은 정치의 주변에서 그에 기여하는 것이며, 정치적 효용성이야말로 예술문화운동의 가장 중요한 존재 이유라는 생각으로 발전하는 경우도 종종 있다. 어떤 것이든 정이담과 이진용이 자신의 글들에서 지지하고 있는 예술문화운동관, 즉 예술문화운동이 우리 사회의 예술문화를 변화시키기 위한 지속적이고 조직적인 활동이라는 생각과 크게 유리되지만, 예술문화와 운동을 대립축으로 갈라놓은 두 사람의 질문법이 이러한 잘못된 예술문화운동관의 확산에 기여한다는 것을 부인할 수 없다.

이 대목에서, 우리 사회의 진보적 운동들이 궁극적으로 정치적 목적만을 지니는 것이 아니라, 경제와 사회, 문화 전반의 변화를 목표로 하고 있다는 것, 정치뿐만 아니라 경제, 사회, 문화 전반의 변화가 이루어질 때 우리 사회 구성원들의 행복한 삶이 실현될 수 있다는 것을 인정한다면, (예술)문화운동이 (예술)문화 영역에서의 문제를 해결하기 위한 지속적이고 조직적인 활동을 전개하는 것이라는 원칙은 아무리 강조되어도 지나침이 없다. 단 정치와 경제, 사회, 문화의 영역이 상호 관련성을 지니고 있으며, 정치적 변화라는 결절점을 통과하는 것이 중요하므로, (예술)문화 영역의 활동에서 정치를 비롯한 경제, 사회 등 제반 영역과 (예술)문화 영역의 변화를 충분히 염두에 두어야 한다는 것 역시 강조되어야 한다. 그러나 그렇다고 해서, (예술)문화운동이 정치 영역에 존재하는 여타 운동을 위한 (예술)문화적 활동, 이진용의 어법을 빌자면 ‘운동을 위한 (예술)문화 활동’이라고 할 수는 없는 것이다.

물론 예술문화운동이 여타 민주화운동(정치성이 중시되는)에 문화적으로 기여하는 것이 주 임무라는 생각은, 1980년대 예술문화운동 내에서 ‘문화도구주의’로 비판받았음에도 불구하고 실제로 예술문화운동의 역사를 더듬어 보자면 상당한 현실적 근거를 지닌다. 이진용은 이에 대해 예리하게 간파한 바 있다. 본격음악계 내에서 제기된 ‘한국음악론’이 그야말로 ‘음악을 위한 운동’의 논리만을 이야기하는 것과 달리, 노래운동에

대한 논의가 건강한 노래문화를 위한 운동뿐 아니라 ‘운동을 위한 노래’의 성격을 갖게 된 것은 “노래운동론은 오랫동안 노래운동이 있고 난 뒤 이를 논리적으로 뒷받침하기 위해서 만들어진 논의”였기 때문이고 “70년대 후반부터 우리 사회와 문화에 큰 영향을 미쳐온 민중운동 및 문화운동과 밀접한 관계를 가지고 있는 만큼 노래운동론도 완전히 새로이 탄생되었다기보다는 전반적인 운동론의 한 일환으로서 이미 그 큰 전제들은 마련되어 있었다”고 지적한다(이건용 1991, 31).

이건용의 지적대로 노래운동을 비롯한 공연예술 분야의 예술문화운동은, 당대 한국사회에 존재하는 예술문화에 대한 반성과 이를 변화시키려는 의도의 소산인 동시에, 학생운동이나 노동운동 등 정치적 성격이 강한 여타 운동과 결합하는 문화활동으로서 성장해온 측면이 분명히 존재한다. 1970, 80년대의 탈춤과 마당극과 민중가요는, 한편으로 식민주의적이고 체제순응적인 예술문화에 대한 비판과 반성을 바탕으로 하고 있었던 동시에, 이러한 작품들이 바로 상당한 정치적 효용성을 발휘하였고, 바로 그것이 예술문화운동이 급성장할 수 있었던 중요한 요인이었음을 부인할 수 없다.

솔직히 말해서, 예술문화운동 바깥의 여타 민주화운동의 여러 영역에서는, 예술문화의 정치적 효용성을 발휘하는 것, 좀 더 범박하게 말하여 선전·선동적 기능을 발휘하는 것이야말로 예술문화운동의 핵심적 정체성이라고 여겨왔던 사람도 적지 않았을 것이다. 정치와 경제 분야에 대한 관심을 중심으로 진행되어 온 우리의 민주화운동에서 예술문화 영역의 모순과 그 변혁에 대한 관심과 인식의 수준은 매우 낮을 수밖에 없었고, 예술문화운동 이외의 사람들은 그 이상의 깊은 관심을 가질 가능성이 매우 낮다고 보는 편이 현실적일 것이다. 현실이 이러하므로, 이른바 여타 민주화운동에 대한 예술문화적 기여, 예술문화를 통한 선전·선동 활동으로 예술문화운동을 인식하는 방식이 만연한 것은 불가피한 일이었을 수 있다. 이미 조직과 성과를 지니고 있는 운동·활동이 존재한 상황에서 정체

성 논의 역시 이를 완전히 무시하고 이루어질 수는 없는 것이다.

하지만 운동의 논리화에서 궁극적 목적과 정체성을 정리하는 문제는, 당장의 현실적 필요성에 대한 고려뿐 아니라 궁극적 동력과 발전방향에 대한 고려를 요구한다. 즉 예술문화운동의 태동과 발전 동력 속에는, 예술 문화의 정치적 효용성의 발휘 못지않게 이미 예술문화의 역사적 현실에 대한 반성과 그 극복의 움직임이 포함되어 있었고, 예술문화운동의 진행 과정에서 내내 우리 사회 구성원의 일상과 사고방식·태도를 지배하는 예술문화의 변화야말로 사회 구성원 대다수의 인간적인 삶의 확보와 직결되는 문제임이 지적되고 인식되고 있었기 때문이다.

예술문화운동의 이러한 본질적 측면은 예술문화운동 과정 속에서 엄연한 동력으로 존재하고 있었을 뿐 아니라, 인식 여부와 무관하게 활발히 발휘되고 있던 측면이기도 했다. 다시 말해 정치적 효용성이 빛나는 예술 활동에서도 그것을 향유한 사람들은 결코 정치적 영향만을 받은 것이 아니라 예술문화적 영향을 받은 것이기도 하다는 것이다. 이에 대해서는 필자가 매우 오래 전에 지적한 바 있거니와(이영미 1991, 424-425), 애초부터 정치적 선전·선동의 목표 이외의 것을 의도하지 않은 예술행위라 할 지라도 그것이 예술적 표현을 통해 구현되고 대중에게 향유되었다면 그 경험은 정치적 경험인 동시에 예술적 경험으로 대중들에게 영향을 주며 우리 사회 예술문화의 한 부분으로 축적됨을 지적할 필요가 있다.

정치적 목표를 위한 수단으로 예술적 껍데기를 사용한다 할지라도, 향유 대중들이 예술적 껍데기를 벗겨버리고 정치적 내용성만 취하는 것은 아니며, 목표 설정에서 그저 '껍데기'로 치부되었던 그 예술적 측면도 향유자에게 엄연히 영향을 준다고 보는 편이 옳다. 형상화 방식에서부터 대중과 익숙하여 선전·선동의 효과도 높을 수 있었던 기존의 연극문화와 결별하며 새로운 연극과 공연예술 양식을 창출했던 마당극 분야의 선택은 이 시대 활동가들이 문화운동의 예술문화적 의의를 얼마나 중시했는가를 보여준다. 또한 마당극 분야와 달리, 기존의 지배적 음악언어(예컨대 장·

단조의 조성음악 언어 등)에 기대어 작품을 생산했던 노래운동에서 “현재의 저항가요로는 가사상으로는 현재의 지배질서를 부정하면서도 음악적으로는 그 지배질서 안에 있으며 오히려 그 노래를 부르면 부를수록 그 조성적 지배질서는 더욱 강화된다는 모순이 성립한다”(김창남 1991, 105)는 고민이 심각했던 것 역시, 작품이 지니는 정치적 효용성과 함께 예술적 영향이 엄연히 존재한다는 것을 적극적으로 인식하고 있었기 때문이다. 따라서 예술문화운동 이외의 운동 영역에서 예술문화를 정치나 교육의 도구로 삼을 때에도, 예술문화운동에서는 그 활동을 통해 남겨지는 예술적 성과가 이 사회에 어떤 영향을 주는가에 대해 계산하고 고민하며, 좀 더 바람직한 예술문화적 효과를 위해 노력하는 역할을 담당해야 하는 것이다.

민주화운동에서 예술문화를 이러한 방식으로 이해하는 것은, 예술문화운동 이외의 영역에서는 다소 낮설 수 있다. 그러나 민주화운동의 전체로 볼 때에 이러한 심층적인 인식이 그리 보편적이지 않더라도, 적어도 예술문화운동의 정체성의 논의에서까지 이것이 무시되어서는 안 된다. 사회의 전반적 변화에서 예술을 포함한 문화 전체의 변화야말로 정치와 경제적 변화 못지않게 중요한 것이며, 이를 전문적으로 담당하는 것이 예술문화운동을 비롯한 문화운동이라는 정당한 인식은, ‘(예술)문화’와 ‘(정치)운동’의 이분법적 사유를 탈피하는 데에서부터 시작해야 하는 것이다.

4. 작품중심적 예술관의 문제

예술은 곧 작품이며 그것은 작가가 만드는 것이라는, 작품·작가중심적 예술관은 우리 사회에 강고하게 자리 잡고 있는 것이다. 사실 작품중심적 예술관은 국문학계에서도 최근에야 극복되기 시작했다. 이른바 문화론적 접근이 이루어지면서, 문학을 단지 작품이 아닌, 생산과 유통, 수용으

로 이어지는 복합적인 행위로 이해하는 태도가 생겨나고 있는 것이다. 이러한 관점에 관심이 일기 시작한 것이 1990년대이며 국문학계에서 논문이나 저서 등으로 연구 성과가 나오기 시작한 것은 2000년 즈음부터이니 10년이 채 안 되었다. 말하자면 이러한 접근은 예술문화운동의 전성기가 다 지난 이후에 이루어지기 시작한 것이며, 따라서 예술문화운동 전성기의 예술관은 작품과 작가의 중요성이 배타적으로 강조된 것이었다.

1990년대 우리 사회에서 문화론에 대해 가진 뜨거운 관심은, 한편으로 정치나 경제와는 다른 일상의 중요성에 착목하는 것이며, 다른 하나는 폭발적으로 성장하고 있는 대중문화의 중요성에 착목하는 것과 연계되어 있다. 즉 대중예술처럼 일상을 점하는 예술들의 힘에 주목하면서 더 이상 작품 자체만으로는 그 실상을 제대로 이해할 수 없었다는 사실, 생산과 유통과 수용에 영향을 미치는 다양한 요소, 즉 자본, 매체, 법과 제도, 수용자의 욕망과 사유방식 등에 대해 이해하고 분석해야 한다는 생각을 하게 된 것이다. 그때까지 가장 작품중심적인 예술관을 강고하게 유지해왔던 문학 분야에서 작품중심적 예술관을 해체하게 된 것에는, 여태껏 본격예술계의 자장 안에 들어 있지 않았던 대중들의 일상에 주목하기 시작하면서부터인 셈이다.

이러한 변화가 있기 이전까지 예술문화운동에서 작품중심적인 예술관은 문학 분야가 주도했다는 것에 대해서는 의심의 여지가 없다. 예술문화운동에서 가장 오랫동안, 풍부하고 심도 깊은 담론을 생산해왔던 곳이 바로 문학운동이었으므로, 이 담론은 다른 장르의 예술운동에도 심대한 영향을 주었다. 예컨대 민족문학론이나 제3세계 문학론, 리얼리즘론 등 1970년대의 대표적 논의들은, 다른 장르 예술운동에서는 학습하여 수용해야 할 선진적 논의들로 받아들여졌다. 그런데 흥미롭게도 이러한 작품중심적 예술관의 영향력이 상대적으로 약한 장르의 예술문화운동이 엄연히 존재했고, 그것은 문학처럼 1960년대에 맹아적 모습을 보이다 1970년대에 본격화됨으로써 문학운동과 함께 초기 예술문화운동을 쌍끌이했

다고 할만한 공연예술 분야의 운동이었다. 탈춤과 마당극을 중심으로 한 연극운동, 그로부터 파생된 풍물운동, 민요운동, 춤운동, 굿운동, 그 외의 노래운동과 영화운동 등은, 상대적으로 작품중심적 예술관으로 자신의 활동을 잘 설명하기 힘들어하는 측면을 지니고 있었고, 과감히 이를 해체하기도 했다.

작품중심적 예술관을 중심으로 이야기하자면, 예술문화운동은 문학운동과 미술운동이 비슷한 성향을 보이며, 그 외의 공연예술과 영화 등의 운동이 또 다른 동질성을 지니고 있다. 즉 문학운동과 미술운동은 작품중심적 예술관을 비교적 강고히 유지하는 경향이 있었고, 그 외의 공연예술 분야의 운동은 작품중심적 예술관으로부터 벗어나는 경향이 있었다는 것이다. 그리고 흥미롭게도 이는, 기존 예술계의 유통구조나 매체를 그대로 이용하는가 여부와 밀접한 연관관계를 보인다.

문학운동과 미술운동의 대부분은 예술활동에 있어서 기존 예술계의 생산·유통구조를 그대로 이용한다. 문학운동에서의 예술활동은 작품과 평론의 대부분을 단행본이나 잡지를 통해 발표하는 기존 문단의 생산·유통구조와 동일한 방식으로 이루어지며 미술운동의 예술활동 역시 (약간의 예외가 있기는 하지만) 다수의 활동이 전시장을 통해 작품을 유통하고 기존 매체를 통해 글을 발표하는 방식으로 이루어진다. 기존 예술계의 예술들과의 차별성은 오로지 작품에 의해 이루어질 뿐이며, 그 외에는 예술인들의 성명서 발표 등 작품활동 이외의 것일 뿐이다. 그에 비해 마당극을 중심으로 한 연극운동, 풍물운동, 노래운동, 영화운동 등의 예술활동은, 애초부터 기존 예술계의 관행과는 거리가 먼 것이다.

탈춤운동에서의 탈춤 공연들은 기존의 무형문화재 전수제도와 별개로 이루어졌고, 풍물운동 역시 기존의 지방 흥행이나 사물놀이 같은 공연장 공연과는 전혀 다른 공간에서 다른 방식으로 예술활동이 이루어졌다. 마당극은 기존 연극계의 공연이 이루어지는 상설 공연장과는 다른, 대학 캠퍼스, 교회 등 사회단체의 공간, 공장이나 농촌 등의 생활인들의 일상

공간 등에서 주요한 공연이 이루어졌다(약간의 작품이 기존의 상설 공연장에서 공연되었지만, 양이 많지 않았고 활동의 중심이라고도 볼 수 없다). 노래운동은 대중가요 시장인 합법적 음반시장이나 공연시장과는 거리가 먼 곳에서 활동이 이루어졌다. 입에서 입으로 전파되거나 상설 공연장이 아닌 곳에서 공연되거나, 혹은 음반사 등록이 이루어지지 않은 단체에서 비합법적인 음반(정확하게 이야기하면 ‘범외 음반’)인 카세트테이프를 발매함으로써 노래가 유통되었다(이영미 2000). 영화운동의 활동 역시 이른바 합법적 영화사를 등록하지 않은 채 비합법(범외) 영화를 제작하여 유통하는 방식이었다.

문학운동이나 미술운동처럼 기존 예술계와 동일한 생산·유통의 방식을 채택하고 있다는 것은, 문학운동·미술운동의 예술들이 기존 예술계에 대해 가지는 차별성이 오로지 작품과 담론, 그리고 이를 주도하는 작가에 의해서만 이루어지고 있음을 의미한다. 즉 이들은 합법적 출판시장이나 미술시장 등 기존의 유통방식과 제도에 의해 움직이고 있으며, 동일한 법 적용을 받고 있었다. 또한 약간의 변이는 있을지라도 이들의 창작자와 수용자들은 기존 예술계와 거의 동일하거나 계층·집단의 성격에서 동질적 성격을 많이 지니고 있다는 의미이기도 하다. 문학운동의 작가들 역시 기존 문단의 작가와 동일한 신춘문예나 문학지 추천 등을 통해 문학활동을 시작했고, 수용자 역시 기존의 문학 수용자들과 그리 다르지 않다.

미술운동 작가의 태반은 미술대학을 졸업했고 이미 기존 미술계에서 작품활동을 함으로써 작가로 인정받고 있는 사람 역시 다수였으며, 수용자도 기존 미술계의 수용자와 마찬가지로 전시장에 와서 미술작품을 보거나 구매하는 사람들인 것이다. 따라서 작품의 진보성과 우수성이란 이들의 정체성이나 존재의 당위성과 관련되는 가장 중요한 지점이 된다. 문학운동에서 리얼리즘론처럼 작품 내적인 측면을 중시하는 이론이 심도 깊게 이루어진 것은 바로 그러한 이유로도 설명할 수 있다. 또한 작품의 질에서 우수함을 보여줌으로써 기존 예술계의 수용자와 작가·평론가들을 설득

하는 것 역시 중요한 일일 수 있다.

그에 비해 기존 예술계와는 생산·유통의 관행을 완전히 달리하는 연극운동·노래운동·영화운동의 경우는, 작품 자체의 중요성은 상대적으로 떨어질 수밖에 없다. 기성 예술계의 작품과 이들 예술운동의 작품은, 전혀 다른 법적 지위와 제도 속에 놓여 있으며 유통과 수용이 이루어지는 동력 역시 전혀 다르다. 창작자와 수용자 역시 그 성격을 달리하거나, 혹은 전혀 다른 사회적 맥락 때문에 작품에 대해 가지는 태도와 기대가 현격하게 달라져 있다고 할 수 있다. 일단 상설 공연장이 아닌 대학 캠퍼스나 공장 마당에서 이루어지는 마당극 공연의 상당수는 공식적인 극단 등록을 하지 않은 집단에 의해, 대본 사전심의나 당국의 공연허가를 받지 않은 상태에서 올려졌다. 그 공연의 수용자 역시 포스터나 언론의 공연 정보를 통하지 않고 알음알음으로 공연 정보를 얻어 공연을 보러 온 것이며, 무료(혹은 무료나 다름없이 값싼) 입장료를 내고 공연을 관람했다. 그 중 적지 않은 작품들은 비전문 창작집단에 의해 창작·공연됨으로써, 공연 집단과 수용 집단이 일치하기도 했다. 노래운동의 민중가요도 기존 대중가요의 레코드 점이나 방송 등을 통해서만 유통되지 않는 비상업적인 노래들이었고, 민중가요를 담은 카세트테이프와 노래책은 대학 앞의 이른바 '사회과학 서점'이나 노동조합, 혹은 집회장에서의 가두판매 등을 통해 보급되었다.

이들 노래가 음반 제작을 위한 사전심의와는 무관하게 제작되었음은 말할 것도 없다. 따라서 마당극운동은 수용층에서 처음부터 기성 연극계의 연극을 잘 보지 않는 사람들을 다수 포함하고 있었고, 이른바 상설 공연장에 거의 가보지 않았던 생산직 노동자와 농민, 빈민 등이 적극적인 수용층이 되었다. 노래운동의 민중가요 수용층은 일상적으로 대중가요를 향유하는 사람들이기는 하나, 대중가요와 민중가요의 유통·수용방식이 워낙 달랐으므로 작품에 대한 기대감이 전혀 다를 수밖에 없었다. 흥미로운 것은, 미술운동 중 일부가 걸개그림, 일상공간의 벽화, 값싼 보급을 위한 목판화 등의 활동을 하며 기존의 미술계와 전혀 무관한 생산·유통 구

조를 지니고 있었다는 점인데, 이를 주도했던 1980년대 미술패 두령은 김봉준, 이기연 등 미술대학에서 탈출반 경험이 있는 사람들에 의해 주도된 집단이었다.

상황이 이러하므로, 이들 연극운동·노래운동·영화운동에서는 작품 내적 측면의 중요성이 문학운동·미술운동에 비해 상대적으로 작았다. 이는 작품 내적 측면의 진보성이나 작품의 완성도가 중요하지 않다는 말이 아니라, 오히려 작품 외적 측면의 차별성이 너무도 심대해서 작품 내적 차별성이 생길 수밖에 없고, 작품 외적 측면의 변화가 작품 내적 변화를 추동하는 성격을 지닌다는 의미이다. 예컨대 구로공단의 한 공장의 마당에서 그 공장의 생산직 노동자를 관중으로 하는 마당극에 대해 생각해 보자. 이러한 작품의 경우, 상설 공연장이 아니므로 당국에 공연에 관한 신고를 할 필요가 없으며 따라서 법적인 극단 등록도 필요없다. 1988년까지 엄존했던 공연대본에 대한 검열성 사전심의와도 무관하게 진행되니, 당시의 심의 기준을 신경쓸 필요도 없다. 오히려 창작자들이 관심을 두어야 하는 것은 그 공연을 관람할 관중들이 구체적으로 어떤 성격의 사람들인지, 성별과 세대, 학력, 취향 등이 어떠한지, 어느 정도의 내용과 어떤 경향의 형식·기법을 받아들일 수 있는 사람들인지, 지금 그들에게 필요한 내용과 미적 질감은 어떠한 것인지, 그 공연 현장에 이른바 ‘기관원’이나 관리직이 나와 있을 가능성이 있는지 등이다. 작품의 진보성이나 완성도는, 이러한 적합성과 함께 고려되어야 하는 것이지, 이러한 것들과 분리해서 배타적으로 적용되는 평가기준이 아니다.

또한 동일한 작품이라고 할지라도 전혀 다른 생산·유통·수용의 구조 속에 놓이면 작품 내적인 측면이 동일한 효과를 발휘하지 않게 된다. 예컨대 대중가요의 유통 공간 속에 위치된 노래 〈아침이슬〉은 대중가요이고 때때로 건전가요처럼 수용될 수 있었지만 그것이 1970년대 대학 시위 현장에서 시위 참가자들의 합창으로 향유될 때에는 전혀 다른 의미로 향유되었다거나, 노래 〈친구〉 역시 학교 후배의 사고시를 계기로 창작된

작품이었으나, 1970년대 후반 대학가에서는 민주화운동으로 고초를 겪는 친구들을 생각하는 노래로 재해석되었다는 점은 이미 많은 글에서 지적한 바 있다(김창남·이영미 1991, 48).

뿐만 아니라, 생산·유통·수용의 구조의 변화는 그 자체로 예술문화의 변화라고 할 수 있다. 예컨대 음반사 등록이나 영화사 등록, 극단 등록과 무관하게 이루어지는 작품 발표 행위는 정치권력의 예술에 대한 법적 규제의 효과를 반감시키면서 예술문화의 다양화 효과를 발휘하며, 노동자나 빈민의 생활공간에서 이루어지는 공연은 서울 한복판의 상설 공연장에 드나드는 고학력 수용층과는 전혀 다른 계층의 예술 수용으로 이어짐으로써 1990년대 이후 문화정책에서 매우 중시되는 문화 향수권 확대의 효과를 발휘했다. 즉 예술문화의 변화는, 비단 작품 내적 측면의 변화에서만 이룩되는 것이 아니라 예술 작품의 생산·유통·수용이나 교육 등의 맥락이 어떻게 만들어져 있는가를 포함하는 것이며, 심지어 이러한 맥락의 변화가 작품 내적 측면의 변화에 매우 큰 영향을 준다고 보아야 하는 것이다. 필자가 일찍이, 예술을 ‘작품’이 아니라 ‘행위’로 보아야 한다고 주장한 것은 바로 이 때문이다. 1970, 80년대 내내 예술문화운동에서 작품 평가의 기준으로 작용했던 리얼리즘론 등은 모두 작품 내적인 측면에 국한하는 이론이어서, 작품 외적인 사회문화적 맥락의 변화에 따른 다층적인 예술 이해에 미치지 못한다고 이야기한 바 있다(이영미 1991, 416-431).

문학운동의 담론이 주로 작품 내적 측면에 머문 것에 비해, 작품 외적인 생산·유통·수용의 맥락을 중시해온 연극운동에서 다른 담론을 생산해왔던 것은 주목할 만하다. 임진택·채희완의 마당극 이론, 류해정의 촌극론과 대동놀이론, 박인배의 공동창작론과 마당극 교육론 등은, 마당극을 비롯한 진보적 공연예술활동이 단지 작품만의 변화가 아니라, 작품이 놓이는 맥락과의 관계, 관중과 공연의 관계, 연극교육에서 교육자·피교육자·교육내용의 관계 등을 다각적으로 고려함으로써, 공연 작품이 변화하고 수용자가 삶의 방식과 태도가 변화하며 창작자가 변화함으로써 다시

공연 작품이 변화하고, 이로써 한국의 공연예술문화가 변화하는 등 다양하고 입체적인 변화를 목표로 한 담론들이라 할 수 있다(이영미 1997). 또한 민중가요의 출발 역시, 김민기 등 진보적인 작품의 발표가 이루어지는 1970년대 초부터가 아니라, 기존의 대중가요 시장에 의존하지 않으며 기존 노래문화에 대한 비판적 거리두기의 태도를 지닌 수용층들 내부의 자체적 유통·수용 구조의 확보가 이루어지는 1970년대 후반에서 그 시작을 이야기하는 논리(김창남·이영미 1988) 역시, 노래문화의 변화를 작품 자체의 변화로만 이해하지 않는 관점의 소산이라 할 수 있다.

이렇게 예술문화운동의 예술 활동에서는 물론 일부 담론에서도 작품 중심적 예술관이 이미 해체되고 있음에도 불구하고, 예술문화운동 전체로 볼 때에 이러한 담론이 주도적인 힘을 발휘하기는 힘들었다. 문학운동에 비해 연극운동·노래운동 등이 담론 생산·주도 능력이 낮았으므로 타 운동에까지 영향을 미치기는 힘들었으며, 연극운동·노래운동에서조차 스스로도 문학운동이 주도하는 작품중심적 예술관에 영향을 적잖이 받았다. 앞서 나가 있는 문학운동의 담론은 순기능을 한 측면이 많았으나, 그것이 지닌 작품중심적 예술관의 한계를 객관적으로 인식하지 못한 상태에서 적용될 때에 종종 혼란을 야기하기도 했다. 거꾸로 마당극운동 등의 성과에 문학운동이 자극받아 추동된 ‘민중적 민족문학론’은 노동자문화회 등의 성립과 활동에 적잖은 영향을 주었지만, 논리적으로는 작품중심적 예술관을 유지하고 있는 민중민주주의문학론이나 노동해방문학론 등이 펴는 논리적으로 정합한 주장에 대해 제대로 논박하지 못했다. 창작 주체가 바뀌는 것이 올바른 리얼리즘적 성취와 직결될 수 없다는 이른바 ‘주체 논쟁’은, 작품 외적인 측면의 구조적 변화가 지니는 의의를 작품 내적인 측면에서만 이해하고자 함으로써 생긴 것이라 할 수 있다.

전문가들 사이에서도 이러했으니, 일반인들 사이에서는 더 말할 것도 없었다. 대다수 사람들에게 예술문화운동이란 진보적 작품을 만들어내는 일로 이해되거나 그렇게 평가되어 마땅하다는 생각이 지배적이었다. 앞 절

에서 지적인 예술문화운동의 도구주의적이거나 정치중심적인 관점과 이러한 작품중심적 예술관이 결합하면, 올바른 정치적 내용과 형상성을 지닌 작품을 더 많은 사람에게 유포하는 것이 예술문화운동의 가장 중요한 일이라는 생각에 이르게 되고, 실제로 이러한 시각은 매우 널리 퍼져 있었다. 이러한 시각은, 우리 사회의 예술문화 구조와 작품, 환경 모두가 변화하여 좀 더 많은 사람들이 바람직하고 건강한 예술문화 활동을 영위하면서 행복할 수 있어야 하고, 이러한 예술문화의 변화가 정치·경제·사회 전반의 변화와 수반되어야 한다는, 너무도 당연한 생각을 하기 힘들게 하였다. 무엇보다도 작품중심적 예술관은 익숙했고 이해하기 편했으며, 반면에 구조적 변화를 주장하는 담론은 낯설고 이해하기 힘든 것이었다.

시각이 협소했으니 평가 역시 올바르게 힘들었다. 1990년대 중반 이후 노동연극이나 민중가요의 퇴락의 가장 큰 원인은, 작품 자체라기보다는 이들의 존재를 가능하게 해주던 유통구조의 붕괴였으나, 이를 이해한 것은 그리 많지 않다고 보인다. 학생운동이 퇴락하면서 노래가 구전될 수 있는 모임이 줄어들었고 이에 따라 노동가요에 비해 대학생들의 민중가요가 매우 빠르게 쇠퇴했다. 노동조합의 힘은 어느 정도 유지되고 있어서 노동가요는 상당 기간 유지되었으나, ‘제삼자 개입 금지법’ 등으로 공장 안에서 노동연극을 공연할 수 있는 공간은 상실되었다. 무엇보다 사회운동의 활력이 감소함으로써, 일상 공간에서 지배문화와 다른 예술문화를 향유하려는 적극적 노력이 현격하게 줄어들었고, 그 결과 민중가요 등의 진보적 예술문화는 오로지 투쟁의 도구로만 활용되기에 이르렀다.

민중가요에서 신곡이 잘 나오지 않고 예전부터 부르던 노래만 계속 부르게 되는 것은 훌륭한 신곡을 만들지 않아서라기보다는, 새로운 신곡을 적극적으로 향유할 만한 수용자의 자발성이 떨어졌고, 오로지 집회에서의 효용성으로만 민중가요를 부르게 되었기 때문이라고 보는 편이 옳다 (민중가요사를 살펴보면 새로운 노래에 대한 수용자의 자발적 요구가 솟구치는데 새 노래의 공급이 뒤따라주지 못하는 경우에는, 작자 미상의 신곡이 우후죽순

처럼 나타나는 현상이 생겨 공급부족 현상을 메워주었음을 확인할 수 있다). 따라서 위기의 극복은 기성 예술계와는 차별화된 독자적 유통구조를 재구축하는 문제와 직결되어 있다.

하지만 기성 예술계와는 차별화된 독자적 유통구조가 무너지면서 생긴 위기에 대하여 정치성에 대한 사회적 요구가 줄어든 시점에서 예술성이 뒷받침해주지 못하므로 생긴 위기라는 식의 작품중심적 진단이 내려지는 경우가 많았고, 창작자들은 작품의 완성도나 예술적 기능의 향상, 기술적 조탁에 관심을 두는 방식으로 위기를 타개하려는 시도를 한 감이 있다. 즉 극간 연극운동·노래운동이 기성의 예술문화를 변화시킨 큰 의의가 기성 예술계와 차별화된 독자적 유통구조를 개척함으로써 상업주의, 검열, 창작과 유통과정에서의 수용자 소외, 일상과 예술의 유리 등의 문제를 해결해왔다는 것이며, 이를 가능하게 하던 독자적 유통구조가 무너졌다면 이를 재구축하는 문제가 무엇보다도 중요해진다.

이것이 재구축되어야만 그에 어울리는 작품의 경향이 만들어질 수 있다. 그리고 이 무너진 독자적 유통구조를 재구축하려면 기성 예술계의 시장에 기대지 않는 적극적인 수용자가 필요하고 이를 위해서 수용자에 대한 예술교육이 무엇보다도 중요해진다. 그런데 작품중심적 예술관으로 작품 자체의 한계 때문에 위기에 봉착했다는 진단이 내려지면, 수용자에 대한 예술교육과 이를 통한 새로운 유통구조의 구축보다는 작품의 양식적 경향이나 내용과 형식, 기법 등의 경향을 수정하는 방식의 타개책을 쓰게 되고, 이러한 작품을 유통하기 위해서는 이미 존재하는 기성 예술계의 시장 안으로 들어갈 수밖에 없는 한계를 노정하게 되는 것이다. 당연히 이들은 기성 예술계의 시장이 요구하는 여러 작품적 요건을 강화하는 방향으로 변화하게 되며, 민주화운동에 대한 전 사회적인 관심이 낮아진 상태에서 정치적 내용성마저 약화시키니, 기성 예술계의 작품과 차별성이 없어지면서 퇴락의 길을 걷게 되는 것이다.

물론 새로운 유통구조의 구축이 말처럼 쉬운 것은 아니다. 일부 노동

연극 극단이 시도한 노동조합의 주문 제작 방식의 기획, 노래패들이 시도한 후원회원 모임의 강화, 인터넷 사이트를 통한 민중가요의 창작과 보급 등²⁾이 이러한 새로운 시도에 속한다고 할 수 있으나, 지속적 수익 창출을 하지 못하고 몇 년 동안의 시도에 그쳤다. 민주화운동의 새로운 활력은, 이른바 시민운동에서 이루어지고 있었으나, 이들 운동의 성원은 노동운동과 학생운동처럼 성원들끼리의 강고한 문화적 동질성을 지니고 있지 못했고, 예술문화의 독자적 유통구조로 발전하지 못했다. 1990년대 후반만 해도 이른바 ‘시민 없는 시민운동’이라는 비판이 나올 정도로 대중적 기반이 취약했고, 운동의 성원들은 일상을 공유하지 않은 채 그저 인식과 입장의 공유 정도에 그치는 수준이어서, 일상적 예술문화의 변화까지 일으킬 정도의 수준이 되지 못했다. 최근 시민운동에서 강좌 형태의 교육으로 문화적 변화의 노력이 이루어지고 있는바, 그 이전까지 대부분의 시민운동은 조직표에 ‘문화’ 담당 부서가 없는 경우가 태반이었다. 노동운동에서는 예술문화를 그저 ‘선전국’의 관할사항으로 치부하는 반면, 시민운동에서는 ‘문화사업국’의 관할사항으로 후원비 모금이나 회원 관리를 위한 행사 담당 부서 정도로 취급하고 있어, 또 다른 문화도구주의적 태도를 유지하는 데에 그친 셈이다.

또한 예술문화운동 내에서도, 활동가의 태반이 창작과 공연을 위한 기능을 지닌 사람들로 구성되어 있었기 때문에, 새로운 유통구조의 구축 등의 새로운 기획적 상상력과 실행능력, 이를 가능하게 하는 예술문화정책의 구상, 수용자 중심의 예술문화교육의 기획과 실행 등을 원활하게 수행하기 힘들었다고 할 수 있다. 즉 이러한 새로운 예술문화운동의 방향 수립을 위해서는 기존의 예술문화운동 조직이 지니고 있던 예술가 조직의 성격을 뛰어넘는 것이어야 했고, 이는 빠른 시간 내에 이루어질 수 있는

2) 민중가요 창작자로 유명한 윤민석이 인터넷 사이트 ‘songnlife’로 지속적인 신곡의 발표를 한 것이 대표적이다.

것이 아니었다.

5. 정책과 기획과 교육, 예술문화운동의 새로운 중심

예술문화운동이 우리 사회의 예술문화가 지닌 역사적이고 구조적인 문제점을 극복하기 위한 집단적이고 지속적인 노력이라는 원론적 입장에서 고려해 보면, 그 활동은 예술문화의 작품 변화뿐 아니라, 창작과 유통, 수용이 지니는 전반적인 사회적 맥락과 그로 인해 형성된 예술관과 예술 행위 관습 전체의 변화를 향한 것이어야 한다. 그리고 앞서 살펴보았듯이, 이는 한정적이거나 1970, 80년대의 예술문화운동에서도 일부 이루어져 왔다. 단 그 시대에 작품중심적인 예술관, 정치와 사상이 예술작품과 결합하는 방식의 예술문화운동관에 의해, 그 의의가 제대로 정리되지 못했을 뿐이다.

예술문화운동에 대한 관점이 제대로 세워지지 않은 것은, 그간 우리 사회에서 오랫동안 유지되어 온 기존의 예술관의 강고한 힘 때문이기도 했지만, 다른 한편으로는 정치적으로 진보적인 내용성을 지닌 작품의 생산 자체가 억눌려 있던 사회적 조건 때문이기도 했다. 즉 표현의 자유라는 국민의 헌법적 권리가 터무니없이 억압된 상황에서, 작품의 변화가 단지 작품 경향의 변화만에 그치지 않는 엄청난 의의와 파급효과를 발휘했기 때문이다. 즉 작품의 변화는, 표현의 자유라는 국민의 기본권, 도서 납본 제도나 검열성 사전심의 등의 법·제도의 비민주성의 문제를 해결하는 가장 빠르고 효과적인 방법이었으며, 억압적인 검열성 사전심의가 이루어지는 생산구조 바깥으로 창작자들을 밀어냄으로써 새로운 창작·유통·수용의 구조를 형성하는 가장 중요한 동력으로 작용했다.

그러나 문민정부 시대를 거쳐 국민의 정부 시대에 이르면서, 검열성 사전심의 등 표현의 자유에 관한 문제는 크게 완화되었다. 오히려 국가 권

력에 의한 강압보다는 최대이윤 창출을 위한 시장의 논리가 문화다양성을 크게 침해하는 상황이 되었고, 이는 정치적 내용성을 지닌 작품의 창작으로 해결될 수 없는 것이었다. 이는, 이른바 ‘예술가’라고 불리는 창작자가 예술문화의 구조적 문제 해결에서 발휘할 수 있는 힘이 크게 줄어들었다는 것을 의미한다.

1990년대 중후반 이후 우리 사회 예술문화의 구조적 문제를 크게 변화시키는 동력은, 창작자가 아니라 기획, 정책, 교육의 담당자들로 급격히 이동했다. 1990년대의 예술문화운동의 변화된 조건과 경향을 점검하고 2000년대의 대안을 모색하는 심포지엄에서 발제자 심광현은 문화운동이 “텍스트 중심의 예술운동의 문제영역과 관행을 벗어”나 “제도적 조건과 장치의 문제를 포착하고 개혁하려는 문제의식”을 가져야 하며, “변화하는 사회문화지형 속에서 문화와 경제, 문화와 정치의 상관관계의 지형변화를 포착할 수 있는 문화연구자(및 문화정책연구자)를 필요로 함과 동시에, 지역사회의 삶과 밀착된 새로운 문화활동 프로그램을 기획하고, 법제 개혁과 재정적 수단 확보를 담당하며, 시민사회운동단체 및 노동운동단체 등과 구체적인 연대 프로그램을 발전시킬 새로운 형태의 문화기획자를 요구”한다고 주장하였다(심광현 1999). 이 주장은, 정책과 기획 같은 큰 구상의 필요성만 강조하여 이의 실현을 위해 실질적으로 요구되는 수많은 예술교육자, 행정실무자 등의 존재를 다소 무시하는 한계가 있지만, 그럼에도 불구하고 예술문화운동이 과거의 작품중심적 시각에서 벗어나 사회적·문화적 콘텍스트를 변화시키는 다양한 활동이 요구되고, 이를 위해 기획과 정책이 매우 중요한 측면으로 부각되었다는 점을 명확하게 지적하고 있다.

1990년대 중후반 이후 예술문화운동의 변화된 활동에서 가장 큰 성과를 보여준 지점은 문화정책이다. 문민정부 시대에 “영화 <쥬라기 공원>의 수입가격이 한 해 자동차 수출 수익과 맞먹는다”는 소박한 손익계산이 전 사회적으로 문화산업의 경제적 중요성을 일깨운 이래, 외환위기의 충

격과 함께 시작되어 고부가가치의 지식산업의 중요성을 강조한 국민의 정부 시대의 문화정책은 문화산업 분야에 중점을 두는 방식으로 발전하였다. 문화산업에 대한 개안은, 그 이전까지 문화를 삶의 절박한 문제와 다소 유리된 액세서리로 치부하거나 국민계몽과 이데올로기 통치의 수단으로 보았던 관점으로부터 벗어난 진일보한 것임은 분명하나, 문화적 가치를 단순히 경제적 가치로 환원하는 문제점을 안고 있었던 것도 사실이다. 경제위기가 어느 정도 극복된 참여정부 이후의 문화정책은, 정책 수립 과정에 예술문화운동의 의견이 적극적으로 반영되어 여태껏 제대로 구체성을 갖지 못했던 일반 국민들의 ‘문화복지’와 관련된 정책들이 중심으로 떠올랐다.

참여정부가 내놓은 새로운 문화정책은, 여태껏 예술문화나 문화유산, 종교 등에 시각을 국한하여 주로 전문가에 대한 지원책에 머물고 있던 정책에서 크게 벗어나, 문화정책의 3대 목표를 ‘창의적인 문화시민’과 ‘다원적인 문화사회’를 통해 ‘역동적인 문화국가’에 도달하는 것으로 삼음으로써 문화의 변화를 통한 전 사회적 변화를 꾀하고자 하는 관점의 변화를 포함하고 있다. 이에 따라 ‘문화비전 27대 추진과제’의 상당 부분이 ‘문화예술교육을 통한 문화역량 강화’, ‘문화활동 증진과 여가문화의 질 향상’, ‘창의적인 청소년문화의 육성’, ‘문화적인 노후생활 보장’, ‘사회적 취약계층의 문화권 신장’ 등 이른바 일반 국민들의 문화복지에 대한 정책이 크게 중시되고, ‘문화예술과’가 독립적 부서로 신설되고 ‘문화예술교육진흥원’이 설립되는 등의 실천적인 큰 변화가 이루어졌다. 이러한 문화정책의 과감한 변화는 심광현, 이영욱, 박인배, 조한기 등 예술문화운동에 종사하거나 이를 거쳐 온 정책가들이 위원으로 참여했기 때문에 가능한 일이었다(문화관광부 2004).

거시적 정책의 큰 밑그림의 변화뿐 아니라 정부와 산하기관의 구체적인 정책 수립·실행 과정에 한국민족예술인총연합 산하의 문화정책연구소 등이 정책 제시로 개입하고 예술인 단체들이 예술인들의 중지를 모아

의견을 표명하는 등의 활동 역시 중요했으며, 이러한 예는 일일이 열거할 수 없을 정도로 많다. 그럼에도 불구하고 이러한 정책의 제시는, 예술문화의 콘텍스트를 위로부터 바꾸는 결정과정에 참여하는 것에 불과하며, 이것이 예술문화 향유자인 일반 국민들의 일상적인 문화적 삶과 관점의 변화에까지 이르기 위해서는 구체적인 실행이 지속적이고 다각적으로 이루어져야 한다. 또한 이러한 정책의 변화를 요구하고 지지하거나 비판하며 예술문화를 향유하는 국민들의 아래로부터의 움직임 역시 무엇보다도 중요하다.

기획과 교육은 위로부터의 정책의 변화만으로 채 해결되지 못하는 구체적인 실행과 향유자의 변화와 직결되는 활동이다. 새로운 기획적 발상과 실행이 예술계에서 새로운 창작물의 생산으로 이어지는 사례는, 1990년대 후반 이른바 ‘인디 음반’의 생산과 유통에서 쉽게 확인된다. 본격적인 인디 음반의 생산은 생산자의 시설 규정을 없앤 새로운 음반법과 더불어 가능해진 것이기도 하지만, 1만 장 이상을 발매하는 기존 상업 음반의 관행을 깨고 2, 3천 장만 발매하는 방식이 실현되기 위해서는 독자적인 유통방식의 개척이 필요했다. 이를 실행에 옮긴 것은, 기존의 음반 도소매 유통 방식과는 별개로 유통되었던 민중가요 비합법음반의 생산·유통의 담당자들이었고, 이들은 마치 사회과학 서점에 민중가요 음반을 직접 배급했듯이 인디 음반이 팔릴 가능성이 있는 소매점에만 직접배급하는 방식의 유통을 개척해 냈으로써 인디 음반의 생산을 가능하게 했다(이영미 2000, 286). 교육 역시 문화관광부가 지원하는 ‘연극강사 풀제’를 통해 일선 교육현장에 투입되는 연극교육에서, 이미 1980년대부터 비전문인에 대한 연극교육의 성과를 축적한 마당극운동 영역의 활동가들이 뛰어난 성과를 보이고 있으며, 한국민족극운동협회는 교육연극연구센터를 부설위원회로 신설하여 이에 대해 역량투입을 높이고 있다.

그러나 이러한 성과에도 불구하고 정책과 기획, 교육을 담당할 활동가들은 턱없이 부족한 실정이다. 거시적 정책 수립은 그리 많은 연구인력

이 요구되지는 않으나, 기획과 교육 등 세세한 실천과정에서 요구되는 정책적 판단까지 고려하면 그 수가 넉넉하다고 할 수 없다. 기획과 교육은 훨씬 더 심각하다. 예술문화운동에서의 기획자와 예술교육자는, 돈과 사람을 조직하고 일을 추진하는 기획능력, 교육과정을 짜고 가르치는 교육 능력 같은 능력을 갖추고 있어야 함은 물론이거니와, 각 실행과정에서 문화정책적 판단과 비판적인 예술적 판단을 내릴 수 있는 능력까지를 겸비하고 있어야 하기 때문이다. 따라서 1980년대의 예술문화운동에서 발휘되었던 공연 등의 행사 기획, 노래반이나 풍물반 중심의 예술교육의 역량은 새로운 예술문화운동에서 요구되는 기획과 교육의 역량에 크게 못 미치는 것이 현실이다.

왜냐하면 1980년대의 예술문화운동에서의 기획과 교육은, 작품의 내용성과 형상화 방식의 경향에서 기존 예술계와 확연히 구별됨으로써 예술문화운동의 정체성을 쉽게 지닐 수 있었고 기획과 교육의 담당자는 기본적인 기획·교육의 역량에 정치적 판단력을 겸비하면 가능했다고 할 수 있다. 특히 예술교육에서 큰 비중을 차지하던 목관화 교육, 탈춤 교육, 노래 교육, 기타 교육, 풍물 교육 등은, 이미 형성되어 있는 작품적 성과를 바탕으로 이를 기능적으로 가르치는 방식의 교육이 주를 이루었다. 그러나 지금은 다원적인 문화, 창의적인 문화가 중시되는 시대이므로, 우리 사회 전체가 지니고 있는 다양한 예술문화적 성과와 인력을 중흥으로 엮어내어 기획과 교육을 해내는 능력이 요구된다. 따라서 문화정책적 판단, 예술적 판단이 가능하고 게다가 새로운 발상을 해낼 수 있는 기획자와 교육자가 요구되는 상황인 것이다. 그러나 여태까지 예술문화운동의 인력은 작품 창작자가 중심이 되어 있어, 수요·공급의 불균형 상태가 심각하다 할 수 있다.

예술문화운동의 역량과 무관하게 일반 국민들의 예술문화적 욕구는 엄청나게 증대되었고, 사회운동 역시 투쟁이 아닌 일상활동에 집중함으로써 실질적으로 예술문화 활동의 비중이 크게 늘어난 것이 현실이다. 예컨

대 사회활동에서 사진 전시회, 영화 감상회 같은 예술문화 분야의 활동이 차지하는 비중이 높아졌고, 많은 공동체에서 올바른 소비, 친환경적 생활 방식의 실천 등과 함께 공동 벽화 그리기, 공연 발표 등 예술문화적 활동이 점점 중요해지고 있는 것이다. 그러나 이러한 예술문화적 활동이 대중의 창의성을 높이고 기존 예술문화 풍토의 건강한 변화를 모색하여 일반 대중들이 예술문화의 행복한 향유자가 되는 방식으로 운용되도록 하기 위해서는, 예술문화운동과의 연대와 협력이 요구된다. 하지만 이러한 다양한 활동과 연대하고 협력할 예술문화운동의 인력과 시스템은 아직 태부족이다.

소수의 인력이 큰 효용성을 발휘하기 위해서는 효율적 시스템을 마련하는 것이 무엇보다 중요하다. 예컨대 모든 교사가 균질하게 유능하기 힘들기 때문에 좋은 교재와 교사지침서, 교사연수 등의 시스템들이 갖추어져야 하는 것처럼, 예술문화운동에서의 교육과 기획 역량 제고를 위한 시스템의 구축이 시급하다. 그리고 이를 위해서, 1980년대까지의 기획과 교육의 활동이 수많은 시행착오를 거치면서 얻어낸 성과 등에 눈을 돌릴 필요가 있다고 보인다. 즉 1970년대 말부터 시작하여 온갖 시행착오를 겪으며 연극교육의 내용과 사례를 정리하고, 이것의 운용 방식과 전문 창작자와 교육 사이의 상호소통 방식 등 체계화를 시도한 연극운동의 사례(이영미 1997, 282-299) 등을 되돌아보는 일은, 지금의 심각한 수요·공급의 불균형을 타개하는 시스템 마련에 큰 도움이 될 것이라 보인다.

6. 맺음말

여태까지 예술문화운동에 대한 통념이 지닌 문제점을 지적하고, 예술문화운동의 본질에 대한 근원적이고 논리적인 성찰로 앞으로의 방향성에

대해 모색해 보았다. 1980년대를 정점으로 한 예술문화운동에 대한 통념이, 우리 사회 예술문화에 대한 구조적 변화가 아닌, 예술과 정치의 결합이라는 생각에 머물고 있고, 기존의 작품중심적 예술관을 벗어나지 못한 것은, 한편으로 창작자와 작품 중심의 활동과 정치적 내용성으로 변별되는 새로운 작품 경향의 창출이 주를 이루어 온 활동의 실재를 반영하는 측면이 분명히 존재한다. 그러나 다른 한편 연극운동을 중심으로 한 공연예술 분야의 예술문화운동은 초창기부터 지속적으로 기존 예술문화의 관행에서 완전히 벗어나는 창작과 유통과 수용, 교육의 구조를 만들어 왔으나, 이러한 또 다른 방식의 운동이 예술문화운동에 대한 관점의 변화로 충분히 이어지지 못한 것도 사실이다. 이는 정치와 예술의 배타적 구분, 예술을 생산과 유통과 수용으로 이어지는 사회적인 과정으로 이해하는 것이 아니라 오로지 작품으로 이해하는 등, 기존의 예술관으로부터 완전히 자유롭지 못했기 때문이다. 이렇게 잘못된 예술문화운동관에도 불구하고 1980년대까지의 예술문화운동이 큰 문제를 일으키지 않았던 것은, 표현의 자유가 심각하게 침해되는 억압적인 정치적 상황 속에서 정치적으로 진보적인 내용을 지닌 작품과 창작자가 예술의 사회적 조건을 변화시키는 큰 돌파력을 지녔던 시기였기 때문이다.

1990년대 중반을 넘어서면서 우리 사회 내 예술문화의 표현의 자유 문제가 크게 나아지면서 예술문화운동에 요구되는 활동도 변화하였다. 이제 예술작품의 풍토를 변화시키기 위한 차별화된 작품의 생산보다는, 문화정책, 기획과 교육 등 예술문화적 콘텍스트를 변화시키기 위한 차별화된 활동이 요구되는 시대가 된 것이다. 1990년대 이후 예술문화운동에서 보여준 성과들은 정책, 기획, 교육 등의 분야에서 창출된 것이 많다. 투쟁 현장에서의 선전선동을 위한 작품이 더 이상 제대로 생산되고 유통되지 않는다는 것이, 예술문화운동의 정체 현상을 보여주는 증좌라고 할 수 없는 이유는 바로 이 때문이다.

하지만 격렬한 투쟁으로 집철되는 시기가 아닌, 일상 속에서 국민들

이 사회 전체의 점진적 변화를 이룩해 가야 하는 이 시기에, 창작자가 주를 이루어온 1980년대까지의 예술문화운동의 인력들이 새롭게 요구되는 기획과 교육을 담당하기는 어렵고, 이러한 수요와 공급의 불균형은 심각한 수준이다.

그러나 이 대목에서도 예술문화운동이 쌓아온 성과와 유산의 재검토는 필요하다. 예술문화의 변화는, 작품의 변화만이 아니라, 예술문화의 존재방식의 변화, 그 사회적 맥락의 변화, 사회적 효용의 변화 등을 모두 포함하는 것이라는, 올바른 관점을 가능하게 한 성과는 이미 1970년대 말부터 이루어지고 있었기 때문이다. 과거의 예술문화운동을 올바른 관점으로 다시 조명해야 하는 이유는 여기에 있다. ~~이~~

참고문헌

- 김창남. 1991. “노래운동·노랫말운동·음악운동.” 『삶의 문화, 희망의 노래』. 한울. 100-113.
- 김창남·이영미. 1988. “운동권노래의 전개관정과 노래운동의 전망.” 『노래 3』. 이론과실천사; 이영미. 1991. 『민족예술운동의 역사와 이론』에 재수록. 한길사. 42-89.
- 문화관광부. 2004. 『창의한국』. 문화관광부.
- 심광현. 1999. “문화적 공공영역, 문화NGO, 새로운 문화운동.” 심포지엄 자료집 『민족문화예술운동 21세기 대안을 찾아서』. (사)한국민족예술인총연합. 33-58.
- 이건용. 1991. “80년대 음악론의 전개과정.” 노동은·이건용. 『민족음악론』. 한길사. 17-55.
- 이영미. 1991. “예술의 새로운 시각의 정립을 위하여 (I).” 『민족예술운동의 역

사와 이론』. 한길사. 415-438.

_____. 1997. 『마당극 리얼리즘 민족극』. 현대미학사.

_____. 2000. “민중가요 비합법음반에 대하여.” 『한국음반학』 10호. 한국고음
반연구회. 263-286.

정이담. 1985. “문화운동 시론.” 정이담 외. 『문화운동론』. 공동체. 14-30.

투고: 2009,9,30 심사: 2009,10,19 확정: 2009,10,30
