creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

미술학석사 학위논문

“미술의 사회화”

- 1980~1990년대 성완경의 벽화 프로젝트 -

2023년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영

조 윤 지

“미술의 사회화”

- 1980~1990년대 성완경의 벽화 프로젝트 -

지도교수 신 정 훈

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함
2023년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영
조 윤 지

조윤지의 석사 학위논문을 인준함
2023년 8월

위 원 장 최석원 (인)

부위원장 윤혜원 (인)

위 원 신정훈 (인)

국문초록

본 논문은 민중미술 진영의 평론가로 알려진 성완경의 1980~1990년대 벽화 프로젝트에 주목함으로써 그를 미술생산자로 조명한다. 성완경의 벽화 프로젝트는 기존 미술사 서술에서 충분히 검토되지 않았다. 그 까닭은 그의 벽화가 민중미술과 모더니즘이라는 1980년대 한국미술의 두 경향으로부터 일정한 거리를 취하고 있기 때문이다. 즉, 그의 벽화는 모더니즘적 '환경조형물'뿐만 아니라 민중미술의 '거리의 미술'과도 차이를 보인다. 이 논문은 "미술의 사회화"라는 그의 일관적인 목표가 이와 같은 차이를 만들어냈음을 지적하고자 한다. 그에 따르면 "미술의 사회화"는 "일상생활에서 경험하는 (미술의) 실제적 체험"을 가리킨다. 이는 미술이 '전당(殿堂)' 안에 모셔지는 것이 아니라 사회 속에서 생산, 수용, 작용해야 함을 의미한다. 본 논문은 성완경이 1980년대 중반부터 1990년대 중반까지 진행했던 벽화 및 공공미술 프로젝트가 이와 같은 "미술의 사회화"의 지속적인 시도였음을 주장하고자 한다.

1975년 프랑스에서 벽화를 공부하고 귀국한 성완경은 한국미술이 속물적인 취향에 영합하여 민중의 현실을 소외시켜 왔다고 보았다. 따라서 그는 현실과 발언(이하 '현발') 창립전에서 미술관 밖의 대중매체에 범람하는 이미지들의 콜라주 작업, 그리고 도시의 스펙터클을 찍은 사진 작업들을 통해 당대 이미지가 처한 현실을 직시할 것을 제안했다. 이후 성완경의 작업 형식은 미디어에서 대량 생산되는 이미지를 활용한 포토콜라주에서 도시 시각 환경을 변화시키기 위한 벽화 제작으로 전환되었다. 1983년 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』 참여는 그 기점이 되었다. 그 배경에

는 ‘현발’에서 시작된 “매체 탐구”가 있었다. 1982년에 ‘현발’은 출판, 판화, 벽화 세 분야로 나누어 회화 외 다양한 미술의 표현 매체를 탐구하는 소그룹 활동을 시작했다. 성완경은 출판 활동으로 최민과 함께 무크지 『시각과 언어 1』을 펴내고 벽화를 연구하면서 산업화와 도시화로 인해 중요한 생활 장소이자 미술관 밖 미적 체험의 장소가 된 도시의 거리에 주목했다. 즉 벽화에 대한 성완경의 관심은 도시의 시각 환경 변화에 대한 미술적 대응에 해당한다.

이후 성완경은 1985년부터 빅아트 벽화연구소(이하 ‘빅아트’)를 설립하여 벽화 전문가로서 프로젝트를 시작했다. 그는 1985년 중소기업진흥공단 연수원 기숙사 벽화, 1986년 서울투자금융 하늘공원 벽화, 1987년 부산시 지하철 중앙동역 벽화, 1996년 서울시 지하철 김포공항역 벽화 등을 제작했다. ‘빅아트’는 장식과 교양으로 소비되는 미술을 넘어 동시대의 실질적인 삶의 이야기를 민중들과 공유하는 미술을 뜻한다. 성완경은 민중의 일상생활 일부에서 소통하는 미술의 형식으로서 벽화를 제작했다. 그는 미술관에서 본 듯한 조형물들이 크기만 확장되어 맥락 없이 거리에 위치하는 현상을 두고 화랑과 시장의 관례적인 공모 관계에서 비롯된 산물이라고 비판했다. 그렇다고 성완경의 벽화 작업이 제도 외부에서 진행되었다고 볼 수는 없다. 1980년대 중후반의 민중운동과 비교했을 때 ‘빅아트’의 작업들은 공공기관이나 사기업의 의뢰를 받아 진행되었기에 철저히 전문성을 갖추고 제도의 보호 아래 진행된 것으로 볼 수 있다. 이처럼 성완경은 당대의 두 조류로부터 거리를 두었기에, 그의 벽화 프로젝트는 당대 민중미술과 모더니즘 환경 조형에 대한 논의 모두에서 다루어지지 않았다. 이런 점에서 성완경의 벽화는 1980년대 미술사 서술 기저에서 작동하는 민중미술과 모더니즘의 두 서사로 환원되지 않는 미술 실천으로 볼 수 있다.

마지막으로, 1990년대로 이어진 성완경의 프로젝트는 벽화를 넘어서 보다 다양한 미술의 공적 소통전략을 고안하는 과정으로 이해된다. 성완경은 '빅아트'라는 회사명을 '상산환경조형연구소'로 변경하고, 아카익 문화공학연구소(이하 '아카익')를 부설했다. 그는 미술비평연구회의 구성원 일부를 '아카익'에 영입해 공공미술 연구를 이어갔다. 당시 그는 문화적 산물이 자의적으로 만들어지는 것이 아니라 제작 과정 전반의 치밀한 계획과 조정에 의해 만들어진 결과물이라고 전제하는 '문화공학'이라는 개념을 제출했다. '아카익'에서는 공공미술을 건축, 도시, 환경 등 다각적인 분과와 함께 연구하면서 작품의 기능과 효과를 검토하고, 문화를 기획, 설계, 자원 배분, 예산, 조직 관리 등 세부적인 과정에서 연구하여 현실에 적용하고자 했다. '문화공학'은 공공미술뿐만 아니라 1990년대 중반 이후 성완경의 전시기획을 비롯한 미술생산자로서의 활동에 핵심이 된다. 1990년대 초반 공공미술 시장이 폭발적으로 성장하고 미술의 공공성 담론이 증가하는 맥락 속에서 성완경은 벽화뿐만 아니라 옥외조형물과 '키네틱아트' 등으로 매체를 다변화하고 조직 구성에 변화를 꾀하였다. 성완경의 '상산환경조형연구소'는 1996년 문을 닫았으나, 성완경이 참여했던 미술의 공공성에 대한 논의는 1990년대 말에서 2000년대 이후 포스트 민중미술에서 비판적 차원에서의 공적 미술로 이어진다.

주요어 : 성완경, 미술의 사회화, 벽화, 문화공학, 공공미술
학 번 : 2020-27181

목 차

제 1 장 서론 ····· 1

제 1 절 연구 배경 및 목적 ····· 1

제 2 절 연구 방법 및 구성 ····· 10

제 2 장 1970년대 말~1980년대 초: '타블로화'를 넘어서 13

제 1 절 1970년대 순수주의 비판과 현실주의 ····· 14

제 2 절 1980년대 초 포토콜라주와 도시 ····· 25

제 3 절 '현실과 발언'의 매체 탐구: 벽화를 중심으로 ····· 34

제 3 장 1980년대 중후반: '빅아트'의 벽화 프로젝트 43

제 1 절 환경의 시각적 소통: 『서울특별시 간선도로변 도시설계』 분석 ··· 44

제 2 절 대중의 문화적 주도성: '빅아트 벽화연구소'의 벽화 프로젝트 ··· 49

제 3 절 '정치의 재현'을 넘어서 ····· 58

제 4 장 1990년대 초반: 문화공학과 공공성 ····· 70

제 1 절 문화연구와 미술의 소통전략 ····· 71

제 2 절 환경미술부터 공공미술까지 ····· 81

제 5 장 결론 ····· 89

참고문헌 ····· 93

도판목록 ····· 103

도판 ····· 107

Abstract ····· 129

제 1 장 서론

제 1 절 연구 배경 및 목적

성완경(1944~2022)은 1세대 민중미술 그룹 현실과 발언(이하 '현발')의 창립 회원이자 민중미술 진영의 평론가로 널리 알려져 있다. 그러나 그가 스스로를 '벽화, 공공미술 기획 및 제작, 전시기획' 전문가로 정의하고 다수의 미술 작업을 생산해 온 작가라는 사실은 상대적으로 주목받지 않아 왔다.[1] 본 논문은 그간 미술사 서술에서 논의된 바 없는 1980~1990년대 성완경의 벽화 프로젝트에 주목함으로써 그를 미술생산자로 조명하고자 한다. 이를 통해 성완경을 민중미술의 비평가이자 이론가로 제한했던 기존의 학술적 논의를 넘어, 그의 비평적 성과를 작가로서 행해왔던 작업들과 함께 다시 읽어보고자 한다. 성완경의 벽화 프로젝트는 제도의 보호 속에서 진행되었다는 점에서 민중미술의 벽화 운동과 구분되고, 동시에 변모하는 시각 환경 속에서 민중과 소통을 시도했다는 점에서 그가 '문패조각'이라 비난한 모더니즘적 환경미술과도 차이를 보인다.[2] 이와 같은 전제를 바탕으로 본 논문은 보다 넓게는 제도 밖 민중미술과 제도권 모더니즘 미술로 양분되어 서술되어왔던 1980년대 한국미술에 대한

1) 1996년 무렵 상산환경조형연구소 소장으로 재직하던 성완경이 직접 작성한 것으로 추정되는 이력서 상단에는 '성완경' 이름 바로 밑에 '벽화, 공공미술 기획 및 제작, 전시기획' 전문가라고 스스로를 소개하고 있다. 특히 본 이력서는 '공공미술 분야'의 주요 작품 제작경력을 나열하는 데 큰 비중을 두고 있어 벽화 및 공공미술 전문가로서 본인의 경력을 강조하고 있음을 알 수 있다. 주재환과의 면담, 2022년 8월 31일.

2) 제도는 성완경의 초기 비평 활동에서 비판적으로 다뤄진다. 이때의 제도는 화랑의 상업주의나 대한민국미술전람회의 관료주의처럼 미술 교육, 미술 시장, 언론, 미술 정책 등 한국의 공식적 미술 중개제도 일체에서 자아내는 시스템의 영향력을 일컫는다. 미술품이 소수의 특권적 애호가들에 의해 소비되는 상품으로 전락한 시장 체제에서, 제도는 미술 작품에 교환가치를 부여하는 근거로 작동한다. 아이러니하게도 성완경은 1980년대 중반에 벽화 사업을 시작하면서 제도의 보호를 받게 되는데, 이는 곧 서울시와 공공기관, 사기업 등 사업을 의뢰한 사업주의 성격이 공인된 것이고 그의 작품 역시 환경미술 시장에 흡수되어 막대한 예산을 바탕으로 진행된 사업이었음을 뜻한다.

학술적 논의의 사각지대에 접근하길 희망한다.[3)]

성완경은 파리 국립장식미술학교(École Nationale supérieure des Arts Décoratifs) 벽화과에서 공부하고 돌아온 1970년대 중반부터 본격적으로 국내 활동을 시작했다. 귀국 후 그가 접한 한국미술은 점점 폐쇄적이고 현학적인 성격을 띠면서 대중과 멀어지는 듯 보였다. 성완경이 68혁명의 정치적으로 고양된 분위기가 지속되던 프랑스에서 접한 미술 양식들과 이론들은 귀국 이후 그의 활동에 중요한 자양분이 되었다. 그는 프랑스의 미술 사조와 이론을 번역과 출판을 통해 국내에 소개했다. 그리고 미술 그룹 현실과 발언(이하 '현발') 동인전을 통해 포토콜라주 작업을 발표하면서 산업화와 도시화로 변모하는 이미지의 현실을 직시하고자 했다. 이후 도시의 대중문화와 상품문화 이미지를 다루는 일은 곧 도시의 시각 환경에 대한 직접적인 개입으로 전환된다. 성완경은 1983년을 기점으로 서울시의 도시계획 프로젝트에 참여하면서 환경미술과 벽화 생산에 몰두하게 된다.

성완경은 1980년대 중반에 '빅아트 벽화연구소'를 설립하여 도시의 환경 및 건물과 조화를 이루는 벽화 프로젝트를 시작했다. 결과물은 1985년 중소기업진흥공단 연수원, 1986년 서울투자금융 건물, 1987년 부산시 중앙동 지하철역, 1993년 광주 송원백화점, 1996년 서울 김포공항 지하철역 등의 벽화와 옥외조형물로 나타났다. 이 시기 도시계획 전문가, 건축가와의 긴밀한 교류는 성완경이 건축과 환경조형의 공공성에 대한 담론을 생산해 내는 계기가 되었다. 이후 그는 1980년대 중후반부터 급증했던 환경조각에 대한 논의에 적극적으로 개입하게 된다. 그는 주변 환경과 사용자에 대한 맥락을 고려하지 않고 "문패조각"처럼 들어서는 조형물들을 비판하면서, 적극적으로 사회와 관계 맺는 작품을 시도했다.[4)]

---

3) 1980년대 한국미술사를 민중미술과 모더니즘 미술의 이원적 대립 구도로 서술한 자료는 다음을 참고. 김복기, 「한국 1980년대 한국미술 다시 보기」, 대학미술협의회 편, 『한국현대미술추억사 1970-80』(사회평론, 2009), pp. 24-30; 성완경, 「한국현대미술의 구조와 전망, 짧은 노트」 한국 현대미술의 구조와 전망, 짧은 노트」, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』(열화당, 1999), pp. 16-20.

4) 최만린 외 10인, 「건축과 미술의 만남-도시환경과 환경조형에 관하여」, 『공간』, 1987년 1월호, pp. 116-127.

1980년대에 진행된 성완경의 벽화 프로젝트는 당대의 두 가지 미술적 흐름, 즉 민중미술의 벽화 실천과 제도권 환경조형물의 부상과 연계하여 논의할 수 있다. 우선 그가 가담하고 있던 민중미술 진영의 벽화 실천과 관련해서, 성완경이 속했던 '현발'은 1982년부터 소그룹 활동의 일환으로 벽화, 판화, 출판 등 미술 생산과 수용의 주요 방식 이외의 접근법을 탐색한 바 있다. "매체 탐구"라 통칭된 이 접근법 중 벽화 분과 활동에는 성완경을 비롯하여 김정헌, 주재환, 임옥상, 오윤 등의 회원들이 참여했다.[5] 이들은 연구 활동을 통해 책이나 기사로 미국의 1960~1970년대 벽화 사례를 소개했고 벽화 제작에 나서기도 했다. '현발' 회원들의 벽화 연구는 1980년대 민중미술 진영 내에 점증하던 '거리의 미술'에 대한 관심의 일부로 볼 수 있을 것이다. 1980년대 군사정권에 의한 탄압을 계기로 민족미술협의회가 결성된 이후 민중운동 진영에서는 전시장을 벗어나 대학가와 노동 현장 등에서 걸개그림, 깃발 그림, 판화, 포스터, 출판 미술, 생활미술 등 다양한 매체가 활용되었고, 벽화 또한 중요한 매체로 활발히 제작되었다. 벽화는 미술관 내부가 아닌 '현장의 미술'로 1980년대 미술가들의 주목을 받았다. 성완경의 벽화는 1980년대 초반 이후 다변화된 미술 매체와 미술관 밖으로 나온 '현장의 미술'을 배경으로 한다.

다른 한편으로 성완경의 벽화 프로젝트는 1980년대 한국 사회, 특히 서울시의 환경조형물에 대한 제도적 지원과 그에 따른 환경미술의 유행과 연관된다. 1981년에 86아시안게임과 88서울올림픽 개최가 확정되자, 서울시는 도심 재개발 사업의 속도를 내기 위해 여러 조치를 취했다. 세계로 선전될 대외용 이미지를 구축하기 위해 1982년 연말에 도시 재개발법이 개정되었고, 정부 방침에 따라 서울시는 1983년 2월 8일 도심재개발촉진방안을 추진했다. 유례없는 법적 지원, 금융 혜택에 힘입어 1983~1986년 사이에 76곳의 지구가 공사에 들어갔으며, 그 결과 강북 일대에 87동의 고층 건물이 일제히 들어섰다. 1984년과 1985년에는 연이어 지하철 2~4호선이 개통되었다. 이와 같이 1980년대 초중반 서울은 지하에는 수십 개의 지하철 역사가, 지상에는 건물과 도로가 건설됨으로써

5) 윤범모, 「<현실과 발언> 10년의 발자취」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여 : 현실과 발언 10년의 발자취』 (과학과 사상, 1990), pp. 569-570.

장식과 단장을 필요로 하는 대상이 폭발적으로 증가하게 되었다.[6] 이와 함께 1984년에는 건물 총 건축비의 1%를 옥외조형물 제작에 사용해야 하는 소위 '1% 법'이 시행되면서 민간자본에 의해 공공미술이 활발히 제작되었다. 이 과정에서 다양한 이해 속에서 미술가들이 폭발적으로 확장된 시장에 뛰어들었다. 성완경의 벽화 프로젝트 역시 정책적으로 환경조형물 제작이 장려되는 배경 속에서 거리 미화를 목적으로 의뢰된 것이 대부분이다.

전술한 바와 같이 성완경의 벽화 제작은 1980년대 민중미술의 벽화 실천 및 담론과 제도적 환경조형물의 부상이라는 두 가지 미술의 맥락과 연관되어 있긴 하지만, 동시에 양쪽의 맥락으로부터 일정한 거리를 두고 있었다는 점을 주목할 필요가 있다. 우선 성완경은 1980년대 민중운동의 장 속에서 전개되던 미술과 일정 정도 거리를 두고 있었다. 그는 민중미술에서 민중의 현실을 전형적으로 해석해서 표현하는 것을 비판했다. 그는 민중을 추상화해서 작품의 수동적인 감상자로 남겨두기보다 스스로 문화적 주도성을 갖는 존재로서 미술 생산과 수용에 참여하길 희망했다. 그렇기에 그의 주된 관심사는 '민중을 어떻게 재현할 것인가'하는 문제가 아니라 '미술의 형식을 어떻게 변화시킬 것인가'하는 문제였다.

성완경의 목표는 바람직한 미술 방향을 "미술의 민주화"가 아니라 "미술의 사회화"에서 찾아야 한다는 표현에서 명확하게 드러난다.[7] 성완경은 1980년 『계간미술』에 기고한 글 「한국 현대미술의 빗나간 궤적」에서 "미술의 사회화"라는 개념을 처음 언급했다. 그는 민중을 그린 그림도 결국 그들의 소외를 막을 수는 없다면서, 민중의 현실을 재현하는 그림을 "미술 민주주의의 허구"라고 보았다. 성완경이 말하는 "미술의 사회화"는 "일상생활에서 경험하는 (미술의) 실제적 체험"을 의미하는 것으로, 미술이 '전당(殿堂)' 안에 모셔지는 것이 아니라 사회 속에서 만들어지고 수용되고 작용하는 방식으로 나아가야 함을 가리킨다.

성완경은 "미술의 사회화"의 한 방식으로 "미술관 밖의 미술"에 주목

---

6) 박정현, 『건축은 무엇을 했는가』 (워크룸프레스, 2020), pp. 130-146.
7) 성완경, 「한국 현대미술의 빗나간 궤적」, 『계간미술』, 1980년 여름호, 재수록: 성완경, 『민중미술 모더니즘 시각문화』 (열화당, 1999), pp. 31-45.

해야 한다고 주장했다. 이는 “미술의 민주화”라는 개념과 구분된다. 성완경은 교육과 미디어를 통해 미술을 대중에게 전파하려는 정책적 시도가 “물건으로서 미술의 신화”만 강화할 뿐이라고 생각했다. 그에 따르면 걸작이 걸려 있는 미술관은 대중과 소통하는 적절한 공간이 될 수 없기에 전시의 확대만으로는 대중이 예술로부터 소외되는 것을 막는 데 한계가 있다.[8] 그보다 그는 미술이 인간의 시각 환경과 소통의 현실 속에 넓게 침투하여 잠재적 책임을 지고 사회적으로 필요한 기능을 수행하길 희망했다. 미술관 밖에서 미술의 형식을 모색해야 한다는 주장은 그가 가까운 미래에 실행하게 될 ‘거리의 미술’로서 벽화를 암시하고 있다.

한편으로 성완경의 벽화 프로젝트는 1980년대 모더니즘적 환경조형과도 거리를 두고 있었다. 그는 무분별하게 거리를 점령하는 1980년대 추상 조각들을 “문패조각”이라 지칭하며 강하게 비판했다. 1980년대의 도시는 분명 쏟아져 나오는 환경미술로 변화를 겪고 있었고, 민중 계열의 미술가들을 필두로 환경조형의 적절성이 검토되고 비판되었다. 성완경은 마치 미술관에서 본 듯한 조형물들이 크기만 확대되어 맥락 없이 거리에 위치하는 것에 대하여 화랑과 시장의 관례적인 공모 관계에서 비롯된 산물이라고 강하게 비판하면서 이와는 다른 작품을 제작하고자 했다. 그의 작업들은 역시 1980년대 폭발적으로 팽창한 환경조형물 시장을 배경으로 하지만, 당시 생산된 수많은 조형물들이 하나의 갈래로 포섭되지 않았음을 시사한다.

이처럼 성완경의 벽화 프로젝트는 앞서 언급한 당대의 두 가지 조류와 긴밀히 닿아있지만, 이들로부터 거리를 두고 있다. 이러한 사실은 그의 작업이 민중미술 논의와 모더니즘 환경조형 논의 모두로부터 배제된 이유일 것이다. 무엇보다도 민중미술의 주요 이론가인 성완경의 벽화 작업에 대한 논의가 민중미술 연구에서 누락되었다는 점은 의미심장하다. 성완경의 작품들은 주로 공공기관이나 사기업의 의뢰를 받아 진행되었기에 민중운동에서 전개된 벽화 운동과는 비교도 되지 않을 정도로 전문적이

8) 박소현, 「문화올림픽과 미술의 민주화-1980년대 미술운동의 제도비판과 올림픽문화정책체제의 규정적 권력에 관한 고찰」, 『한국근현대미술사학』, 제36권(2018), 한국근현대미술사학회, pp. 145-181.

고 제도적으로 보이는 측면이 있었다. 그렇기 때문에 성완경의 벽화 작업들은 1980년대 중후반 민중미술 진영이 발행하는 지면에서 적극적인 비평의 대상이 되기에는 적합하지 않은 부분이 있었다. 실제로 민족미술협의회에서 발간한 회보 『민족미술』에는 민중 벽화운동의 과제에 대해 논하는 글들이 특집으로 다루어졌지만, 성완경의 벽화 중 유일하게 언급된 '하늘공원'은 반 페이지도 채 안 되는 짧은 지면에 건조하게 소개됐다.[9]

당대 민중미술의 대표적 논자였던 원동석, 김윤수가 성완경의 벽화 프로젝트에 대해서 논평한 자료 역시 발견되지 않았다. 원동석은 「미술 민중운동의 점검」에서 '탈 화랑'의 가능성을 보인 매체적 시도를 조명하면서 민중 벽화운동의 제약을 언급하지만, 성완경의 벽화는 다루지 않았다. 김윤수의 경우 1983년 성완경과 함께 「보다 인간적인 도시환경의 벽화」라는 글을 쓰고,[10] 같은 해 대담 「환경, 벽화, 주민」도 나눌 만큼 도시환경 속 벽화에 대해 깊이 소통하였으나 성완경의 작품을 논의의 대상으로 삼은 적은 없었다.[11] 성완경의 벽화 프로젝트에 대해 언급한 동료 비평가로는 유홍준과 윤범모가 있었다. 유홍준은 성완경의 '하늘공원' 벽화에 대해 『공간』에 글을 썼는데, 이는 작품이 생산된 때에 조형적 분석을 했던 거의 유일한 사례이다. 윤범모는 약 5년 후 '현발'의 활동을 회고하면서 벽화 소그룹의 일부 활동이 성완경의 벽화 프로젝트로 이어졌다고 간략하게 언급하였으나, 구체적인 작품을 언급하지는 않았

9) 『민족미술』은 올림픽을 겨냥한 지하철 벽화의 반민중성과 신촌벽화 탄압에 대해 7페이지를 할애하며 상세히 다루고 있지만, 성완경의 '하늘공원'에 주어진 지면은 한 페이지가 채 되지 않았다. 이는 그의 벽화가 운동적 성격을 띠고 있지도 않고, 한편으로는 비판의 대상이 되기에도 모호했다는 점 때문일 것이다. 한편 그의 작품 중 1986년 '하늘공원'은 민중미술 진영이 아닌 다른 매체를 통해 여러 차례 조명되었다. 그러나 주로 미술전문지가 아닌 『인테리어』와 『건축과 환경』등 건축 잡지를 통해 언급되었고 건축물의 공공성을 논의하기 위한 일환으로 조명되었다. 당대 그의 벽화에 조형적인 분석을 시도했던 흔적은 『계간미술』과 유홍준의 글「그림의 멋과 재미, 그리고 발언」에서 발견된다. 다음을 참조. 「중소기업진흥공단에 벽화」, 『계간미술』, 1985년 겨울호, p. 202; 유홍준, 「그림의 멋과 재미, 그리고 발언」, 『공간』, 1986년 9월호, 316-319.

10) 김윤수, 성완경, 「보다 인간적인 도시환경의 벽화」, 『계간미술』, 1983년 여름호.

11) 강홍빈, 김윤수, 성완경, 「환경, 벽화, 주민」, 『계간미술』, 1983년 여름호, pp. 39-51.

다.[12]

이후 민중미술을 다룬 미술사 연구에서도 '현발'의 벽화 분과나 성완경의 벽화 프로젝트는 본격적으로 연구되지 않았다. 그간 '현발'의 도시, 대중문화, 산업사회의 시각문화에 대한 반응은 회원들의 작업, 사진 매체의 활용, 무크지 출판 등을 통해 지적된 바 있으나, "매체 탐구"로서 벽화 활동은 연구의 주제가 되지 못했다.[13] 성완경의 벽화는 같은 시기에 나왔던 다른 벽화들, 즉 '두렁'의 벽화나 신촌벽화 사건이 단편적으로나마 언급되었던 것과 비교했을 때 거의 조명되지 못했다.[14]

다만 예외적으로 존재하는 몇 가지 언급들이 본 연구에 실마리가 되어준다. 미술사학자 서유리는 그의 저서 『이탈과 변이의 미술』에서 성완경의 1985년 중소기업진흥공단 연수원 벽화와 김정헌의 공주교도소 벽화 〈꿈의 기도〉를 언급하면서 이들이 젊은 미술가들에게 벽화의 공공적 가능성을 새롭게 알렸다고 평가했다.[15] 또한 미술사학자 신정훈은 박사논문에서 1983년 이후 성완경의 벽화 프로젝트가 한국미술과 도시의 연결을 이해하는데 중요한 실마리가 될 것임을 암시하고 있다.[16]

성완경의 벽화가 민중진영에서 다루어지지 않은 한편, 모더니즘 환경조형물 논의에서도 배제된 까닭은 일차적으로 그의 작업이 가지는 매체적 특징에서 살펴볼 수 있을 것이다. 1993년에 문화체육부에서 발간한 『전국 환경조형물 현황』에 따르면, 1980년대 후반부터 1990년대 초반 환경조형물은 조각이 과반(51.9%), 그다음으로 회화(22.2%), 기타 (1.9%) 순으로 집계되며, 성완경의 모자이크 벽화는 상대적으로 극소수인 '기타'

---

12) 유홍준(주 9); 윤범모(주 5), p. 570.

13) 다음의 글을 참조. 신정훈, 「산업사회, 대중문화, 도시에 대한 '현실과 발언'의 양가적 태도」, 『미술이론과 현장』, 제16권(2013), 한국미술이론학회, pp. 41-69; 현시원, 「현실과 발언의 도시와 시각-민정기와 김정헌의 작품을 중심으로」, 김정헌, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』 (현실문화연구, 2012), pp. 110-136.

14) 다음의 글을 참조. 라원식, 「꿈과 삶을 기록한 벽그림-80년대 벽화운동」, 『미술세계』, 1992년 4월호; 유혜종, 「삶의 미술, 소통의 확장: 김봉준과 두렁」, 『미술이론과 현장』, 제16권(2013), 한국미술이론학회, pp. 71-103.

15) 서유리, 『이탈과 변이의 미술』 (소명출판, 2022), pp. 293-294.

16) Chunghoon Shin, *Seoul Art "Under Construction" From the Late 1960s to the New Millennium* (Ph. D. Dissertation, State University of New York at Binghamton, 2013), pp. 108-129.

에 해당할 가능성이 크다고 판단된다. 상대적으로 적은 개체수 때문에 벽화는 그간 충분한 논의의 대상이 되지 못했다.[17] 1988년 서울올림픽에 발맞춰 개장한 올림픽조각공원의 추상조각이 한국미술의 주체적 시각을 결여하고 있어 비판의 대상이 되었단 점도 당대 환경미술의 논의를 조각으로 치우치게 한 측면이 있을 것이다.

그렇지만 성완경의 작품에 대한 서술이 부족한 이유가 단지 벽화라는 매체 탓만은 아닐 것이다. 위의 조사에서는 1984년부터 1992년까지 제작된 약 530여 명 작가의 미술 장식품 총체를 집계하고 있는데, 성완경은 여기에도 포함되지 않았다.[18] 그의 작품과 비평은 대다수의 모더니즘 환경조형물들에 비판적인 태도를 취하고 있으므로 한데 묶어 논의되기에는 부적합한 측면이 있다. 이와 같은 모호한 위치설정과 거리두기는 성완경의 벽화 프로젝트를 이해하는데 핵심적인 쟁점이 된다. 어쩌면 양 진영 모두로부터 정연하게 범주화될 수 없는 이러한 특징은 성완경이 의도했던 바는 아닐지 추측할 수 있다. 그는 본격적으로 제도의 내부에 속하거나 외부로 뛰쳐나가기보다 그 둘 모두를 경계하면서 제도의 외연을 조금씩 넓혀나가는 것을 의도한 것으로 보인다.

본 논문은 이와 같은 가설에 근거하여 크게 세 가지 목표를 성취하고자 한다. 첫 번째로 성완경의 벽화를 1980년대 미술사 서술 기저에서 작동하는 민중미술과 모더니즘의 이분법으로 환원되지 않는 새로운 미술운동의 궤적으로 읽어내는 것이다. 성완경은 민중을 재현의 문제가 아니라 미술의 생산과 수용에 적극적으로 참여하는 존재로 바라보면서 이들과 만나는 미술의 형식을 변화시키고자 했다. 현장 미술의 매체로 여겨졌던 벽화가 한편에서는 제도의 지원을 받으면서 민중미술 진영의 이론가에 의해 제작되고 있었다는 점은 흥미롭다. 그는 민중의 실제 삶 속에서 현실과 관계 맺는 미술을 해나가고 있다는 측면에서 '민중미술'을 해석하고 실천해 나간 것으로 보인다. 또한 그의 벽화 프로젝트는 제도의 틀 속에

17) 환경조각에 대한 논의는 다음을 참조. 김우창, 정기용, 성완경, 정관모, 「오늘의 환경조각, 이대로 좋은가」, 『월간미술』, 1989년 1월호, pp. 63-75; 최만린 외 10인, 「건축과 미술의 만남-도시환경과 환경조형에 관하여」, 『공간』, 1987년 1월호, pp. 116-127.

18) 「건축물 미술장식 실태 및 현황보고」(한국문화정책개발원, 1997), p. 312.

서 진행되었지만, 오히려 이를 활용해 도시계획과 적극적으로 관계 맺으면서 다양한 사람들에게 지속적으로 노출될 수 있었다. 이러한 특징들은 1980년대 민중미술과 제도권 미술에 대한 다양한 해석과 실천이 존재했음을 알려준다.

두 번째로 본 논문은 성완경의 벽화를 통해 1980년대 다양한 미술의 매체가 노동운동 현장을 넘어 보다 깊이 탐구되고 있었음을 증명하고자 한다. 우선적으로 성완경의 벽화는 민중미술 그룹 '현발'에서 진행된 "매체 탐구"의 연장선에 있다. '현발'의 10년 발자취를 정리한 『민중미술을 향하여』에도 멤버들이 벽화 작품과 연구에 참여했던 이력이 부분적으로 기록되어 있으나 그간 매체를 기점으로 한 작업들은 집약된 서사로서 서술되지 못하였고 '현발'의 성취를 논하는 자리에서도 거의 언급되지 않았다. 그러나 이 공백을 이해하는 것은 상당히 중요하다. 벽화와 공공미술 실천은 민중미술이 등장한 배경이 되는 문제의식 즉, "산업화와 도시화에 따른 일상 시각문화 환경의 급격한 변화와 이에 대한 미술적 대응의 필요"에 대한 또 다른 응답이며, 미술의 기존 무대와 관람객을 확장하고자 노력한 결과이기 때문이다.[19] 그렇기에 성완경의 벽화 활동을 조명함으로써 1980년대 미술사에서 누락된 단편을 검토하는 작업은 그간 다소 평면적으로 이루어졌던 '현발'에 대한 논의를 입체적으로 확장시키며, "매체 탐구"가 "미술의 사회화"를 실현하는 수단으로 활용되었음을 주장하는 데 의의가 있다.

세 번째로 본 논문은 미술의 소통전략에 대한 고민이 1980년대 벽화에서 1990년대 문화연구까지 이어지는 연속적인 과정임을 밝혀내고자 한다. 흔히 민중미술에서 혼합매체와 신세대 감수성으로 대변되는 소위 '포스트모더니즘'으로의 전환은 단절의 서사가 강조되어 다소 납작하게 논의된다. 본 연구는 성완경의 벽화 프로젝트에 주목함으로써 민중미술의 진영 내에서 대중의 문화적 감수성을 확장하려는 시도가 있었음을 확인한다. 1980년대의 벽화 프로젝트, 전시, 출판 등은 1990년대 초 변화하는 문화 환경에 대응하는 새로운 방법을 연구하면서 '표현의 정치'에 대한

19) 신정훈(주 13), p. 66.

모색으로 이어진다. 1980년대 후반 성완경은 '미술비평연구회(1989~1993)'를 통해 후배 지식인 육성에 힘썼다.[20] '미비연' 멤버들은 1980년대 후반 사회주의 몰락과 소비자본주의의 팽배, 세계화의 물결에 대응하고자 했고, 그들 중 일부는 성완경이 벽화연구소에 부설한 '아카익 문화공학연구소' 프로젝트를 함께 진행했다. 이들은 공공미술 연구에 동참하며 '문화공학'에 입각한 기획, 연구, 개발의 재생산구조를 학습했고, 이는 1990년대 전시 기획과 출판 등의 다변화된 형태로 이어졌다. 이와 같은 맥락을 살펴봄으로써 본 논문은 1990년대에 벽화 프로젝트를 넘어 다양한 미술의 공적 소통전략을 모색하는 과정을 추적한다.

제 2 절 연구 방법 및 구성

본 논문은 그동안 논의되지 않았던 성완경의 벽화 프로젝트를 복원하고자 시도했다. 우선 공식적인 문헌으로 기록되지 못한 1980~1990년대 '빅아트 벽화연구소'의 현장을 재구성하기 위해 성완경과 함께 당시 공공미술 프로젝트를 진행했던 주재환, 심광현, 김수기를 직접 인터뷰했다. 본 연구는 인터뷰 과정에서 수집한 1차 자료와 녹취를 바탕으로 연구소의 조직과 운영 실태에 대해 파악하고, 프로젝트 진행 과정과 결과물을 시간순으로 서술할 수 있었다. 또한 당시 발행된 신문, 잡지 등 정기간행물을 비롯한 미술사적 사료들과 성완경의 이론적 저작물들뿐만 아니라 서울시에서 발행한 간행물과 학술용역보고서를 연구자료로 삼아 분석했다.

다음은 논문의 목차 구성이다. 본문의 첫 장인 2장에서는 성완경이 파리 유학을 끝내고 귀국한 후인 1970년대 중반부터 1980년대 초까지의 기간을 중점적으로 다룬다. 성완경이 프랑스에서 벽화를 공부했다는 사실은 '타블로화'로 일컬어지는 캔버스 회화 이외의 미술 매체에 대한 탐구

20) 기혜경, 「문화변동기의 미술비평-미술비평연구회('89~'93)의 현실주의론을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 제25호(2013), 한국근현대미술사학회, pp. 111-143.

가 1970년대에 이미 시작되고 있었다는 점을 말해준다. 성완경은 파리 국립장식미술학교에서 유학했던 1970년대 중반 「파리 거리의 벽화들 Murs Peints dans les rues de Paris」에 대해 글을 쓴 바 있고, 한국에서 1979년 출간한 첫 번째 단행본 『레제와 기계시대의 미학』을 통해 벽화가로서의 페르낭 레제(Fernand Léger, 1881~1955)를 국내에 소개하기도 했다.[21] 이렇듯 그의 초기 미학적 토대는 벽화를 중심으로 구축되어 있었다. 이러한 활동은 1975년 귀국 후 목도한 한국미술의 현실에 대한 대응의 일부였다. 1절에서는 1970년대 후반 대중이 미술로부터 소외되고 있는 현실에 대하여 『미술과 생활』 편집위원 활동과 역서 『사진과 사회』 출간, '현발'의 창립 등을 통해 이론적으로 대응하는 과정을 다룬다. 2절과 3절에서는 1980년대 초 작품활동과 "매체 탐구"로서 벽화에 주목한다. '현발' 초기에 그의 작업은 벽화가 아닌 사진과 포토콜라주였다. 이 작품들에서 성완경은 사회로부터 미술과 문화를 가로막는 메타포로 '벽'에 주목하고, 제도에 대한 비평을 개진하는 한편 동시대 도시환경에 대한 성찰을 표현했다. 그러나 그는 1982년을 기점으로 더 이상 포토콜라주를 유효한 매체로 여기지 않았다. 그는 벽을 사진으로 찍는 대신 아마도 오랜 열망이었을 벽화 작업을 직접 실현하는 방식으로 나아갔다.

3장에서는 성완경이 1980년대 중후반을 무대로 직접 생산해 낸 벽화 작품들을 다룬다. 1절에서 분석하는 1983년 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』 '슈퍼그래픽' 프로젝트는 그 기점이 되었다. 본 프로젝트는 벽화에 대한 연구가 성완경 개인의 관심뿐만 아니라 도시, 건축 분야 전문가들과의 교류, 그리고 도시 미화라는 사회적 요구에 기인함을 내포하고 있다. 이후 2절에서는 성완경이 1985년부터 1988년까지 회사를 설립하고 공공미술 작품활동을 해나간 경위를 다룬다. 성완경은 1985년 '빅아트 벽화연구소'를 설립하였고 같은 해 중소기업진흥공단 연수원 기숙사 외벽을 시작으로 1986년 서울투자금융 사옥 하늘공원 벽화, 1987년 부산 지하철 중앙동역 벽화, 1988년 밀라노 트리엔날레 서울관 슈퍼그래

21) 성완경, 『레제와 기계시대의 미학』(열화당, 1979).

픽 등 활발한 작업을 이어갔다. 본 장에서는 구체적인 사례를 중심으로 제작 과정 및 조형에 대해 분석함으로써 1980년대 폭발적으로 확장한 도시 건축과 미술의 접점에서 이들 작업이 갖는 특이성에 주목한다. 나아가 3절에서는 동시대 다른 벽화들, 특히 민중 벽화운동과의 차이점을 중심으로 제도 내부에서 “미술의 사회화”를 실현하고자 했던 성완경의 시도를 탐구한다.

마지막으로 4장은 1980년대 후반부터 1990년대 초까지 성완경의 전시 기획과 ‘미비연’ 활동, 그리고 벽화 프로젝트의 다변화된 전략에 주목한다. 1980년대 후반부터 1990년대 초반까지 한국 사회를 강타한 변화는 냉전 종식으로 상징되는 거대 이념의 붕괴와 이에 수반된 소비 자본주의의 도래로 나타났다.[22] 1절에서는 1990년대 초 성완경이 이에 대응하여 미술의 새로운 소통전략을 어떻게 모색했고, 그 과정에서 벽화연구소가 어떠한 역할을 했는지를 살펴본다. 상당수가 ‘미비연’의 구성원들로 구성된 ‘아카익 문화공학연구소’는 정밀한 기획과 관리를 바탕으로 문화를 결과물이 아닌 생산, 소비, 유통과정 전반에서 연구했다. 나아가 2절에서는 ‘환경미술’이 ‘공공미술’이라는 용어로 전환되는 1990년대 초중반의 공공미술 담론과 함께 성완경의 마지막 프로젝트들에 주목한다. 이때 공공성에 대한 논의는 1990년대 말 이후의 공동체, 장소 특정적, 포스트 민중미술로 대변되는 작업들을 예고한다.

22) 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간」, 『한국근현대미술사학』, 제21권(2010), 한국근현대미술사학회, pp. 48-68.

제 2 장 1970년대 말~1980년대 초: '타블로화'를 넘어서

본 장은 1980년대 초 '현발'의 평론가로 주목받기 시작한 성완경을 작가로서 환기하는 데 목적이 있다. 이를 위해 우선 성완경의 1970년대 후반 한국미술에 대한 진단이 1980년대 초반의 작업들로 이어진 경위를 파악한다. 성완경은 '타블로화(tableau)', 즉 액자에 넣어져 순수미술을 상징하는 캔버스 그림이 아닌, 미술관 밖에서 새로운 언어를 모색하고자 시도했다.[23] 1980년대 초 성완경은 변화하는 도시에 대한 미술적 반응으로, 서명 없이 대중적으로 유통되는 시각 매체를 재료로 삼아 포토콜라주를 제작했다. 미술의 소통 방식에 대한 고민은 1982년 '현발'에서 이루어진 "매체 탐구"로 이어졌으며, 그 일환으로 진행된 벽화 연구는 "미술의 사회화"를 실현하는 중요한 배경이 되었다.

본 장에서는 우선 1970년대 전반의 학업과 후반의 비평들을 살펴보면서 '현발' 이전의 활동을 조명하고자 한다. 귀국 직후의 저작물들은 68혁명의 정치적으로 고양된 분위기가 지속되던 프랑스에서 접한 미술 사조와 이론을 바탕으로 한국미술의 현실을 진단하고 있기 때문이다. 그 진단은 이후 이어지는 1980년대 초 '현발'의 창립과 작품활동을 가능케 하는 원동력으로 작동했다. 이 시기의 글들에서는 이후 작업과 평론 활동

---

23) 성완경의 글에서 '타블로화'는 자주 언급되는 용어다. '타블로화'는 '이젤화', '액자그림'으로 대체되어 쓰이기도 하면서 미술관 벽에 걸리는 순수주의 미술작품, 특히 유화작품을 일컫는다. '타블로화'가 처음으로 언급된 사례로 발견된 것은 『레제와 산업사회의 미학』(열화당, 1979) 서문이다. 성완경은 레제를 "따블로화를 넘어서는 복합성을 지닌 화가"로 소개했다. 또는 "70년대 이후 많은 전위 미술가들이 새로운 표현 매체를 찾아 매체의 영역을 확장하는 데 기여해 왔다. 그리하여 [...] 액자에 넣어 벽에 거는 타블로화 형식의 전시만이 아니라 [...] 여러 가지 매체와 발표 형식이 새로운 관심을 끌기도 한다."(성완경, 「빈곤한 도식, 새로운 표현의지」, 『마당』, 1981년 9월호), "(벽화는) 근본적으로 미술관의 미술과 구별되는 속성을 지니고 있다는 점이 중요하다. 그것은 이젤화(타블로 그림)의 순수주의적 자기만족이나 막연한 보헤미안적 신비주의와는 근본적으로 구별되는 실체적 현실의 제반 조건으로부터 출발하는 작업이다."(강홍빈, 김윤수, 성완경, 「환경, 벽화, 주민」, 『계간미술』, 1983년 여름호), "이 작품(오윤의 〈원귀도(1984)〉)의 형태는 그 전의 다른 유화 작품들과는 달리 타블로적 성격을 벗어나 있다. 그것은 액자가 없으며 옆으로 긴 두루마리 천으로 되어 있고, 또 완결된 것이 아니라 계속 왼쪽으로 더 그려나갈 수 있게 되어 있다. 그것은 구태여 비교하자면 타블로보다는 오히려 벽화나 플래카드에 가깝다." (성완경, 「오윤의 붓과 칼」, 오윤 전집 간행위원회 엮음, 『오윤 전집 1-세상 사람, 동네 사람』(현실문화연구, 1985), p. 283) 등에서도 찾아볼 수 있다.

에서 반복적으로 등장하는 여러 주제들, 즉 순수주의와 현실주의, 벽화와 사진 등 매체, '미술관 밖'에 대한 고찰을 읽어낼 수 있다. 그렇기에 본 장에서는 1970년대 학업과 초기 비평부터 1980년대 초반 벽화 연구까지 다룸으로써 제도화된 화단에 대한 성완경의 대응에 주목한다.

제 1 절 1970년대 순수주의 비판과 현실주의

1944년 대전에서 출생한 성완경은 경기고등학교를 졸업하고 1964년 서울대학교 미술대학 회화과에 입학했다. 1960년 10월 24일 자 『경향신문』에 서울대학교 미술대학이 주최한 '중고등 미술경기대회'에서 중등부 가작을 수상했다는 보도에서 미루어 보아 성완경은 청소년 시절부터 미술에 관심을 두었고 재능 또한 있었던 것으로 추정된다.[24] 그는 경기고등학교에 진학한 후에도 미술부에서 활동하였고, 이후 서울대학교 미술대학에 진학했다.[25] 미대에서의 작업은 확인할 수 있는 자료가 거의 남아 있지 않다. 그러나 미술대학을 졸업하던 무렵인 1970년 서울대학교에서 발행한 『미대학보』에 작품 사진이 실려 있어 학생 시절 성완경의 작업을 유추할 수 있는 실마리를 제공한다.[26]

작품명은 〈작품 70-11〉로, 흑백 사진만이 남아 있어 정확한 이미지를 파악하기는 어렵다(도 1). 부분적으로 남아 있는 한글 활자의 흔적으로 캔버스에는 글이 인쇄된 여러 장의 벽보가 정사각형 판넬에 촘촘하게 붙어 있었음을 유추할 수 있다. 그러나 작품에서 식별할 수 있는 글자는 '밤', '소' 등 한 음절에 그치고 있어 벽보의 내용을 추측하기는 어렵다. 아마도 벽보를 거칠게 뜯어낸 탓에 캔버스 표면이 벗겨져 화판 프레임이

24) 1979년 이전 성완경에 대한 일간지 기록은 다음과 같다. 「서울대학교 미대 주최 중고등 경기대회입상자 명단」, 『경향신문』, 1960. 10. 24; 「전기대학 합격자명단」, 『동아일보』, 1964. 2. 13; 「굴욕외교반대 대학생들 데모- 연행됐던 학생들」, 『조선일보』, 1964. 3. 25; 「노래하는 사기」, 『경향신문』, 1969. 11. 6; 「제4회 서울대 대학원 회화과 서양화전」, 『조선일보』, 1971. 6. 4; 「1978년 10월 26일 혜화동화실 3회전 프랑스 문화관」, 『조선일보』, 1978. 10. 27.

25) 이진영, 「경기중고 미술반 '아직도 따뜻한 울타리'」, 『동아일보』, 2002. 1. 31.

26) 『미대학보』, 제1권 제6호(1970), 서울대학교 조형연구소.

부분적으로 노출된 것으로 보인다. 캔버스 천이 남아 있는 부분에는 인쇄물의 흔적과 흩뿌려진 물감이 무질서하게 화면을 구성하고 있다. 이와 같은 인상은 거리의 이미지를 적극적으로 활용했던 프랑스 누보 레알리즘(Nouveau réalisme) 작가들, 특히 자끄 빌리그레(Jacques Villeglé)나 레이몽 앵스(Raymond Hains)를 연상시키는 측면이 있다. '벽보파(Affichistes)'로 불린 이들은 광고 포스터나 정치적 벽보를 데콜라주한 작업으로 널리 알려져 있다. 이들과의 조형적 연관성을 바탕으로 짐작해 보았을 때 성완경은 당시 한국에 소개되었던 서구 미술의 최신 경향을 학습하면서 반미학적인 실험을 진행했음을 추측할 수 있다.

한편으로 그의 작품은 단지 서구 미술의 영향으로 환원될 수 없는 측면도 있다. 찢긴 벽보 이미지는 당대 혼란스러운 시각문화의 일면을 보여준다. 벽보는 1960년대 학생운동의 소용돌이 속에서 매우 흔하게 발견할 수 있는 인쇄물이었다. 성완경은 회화과 재학 중인 1964년 3월 한일굴욕 회담 반대 대학생 데모에 가담해 연행되기도 했고, 졸업 직전인 1969년은 삼선개헌에 반대하는 학생들의 데모와 함께 「현실동인 제1선언」이 발표된 해이기도 했던 만큼 혼란스러운 분위기 속에서 대학 생활을 보냈다.[27] 흔히 미술적 재료로 여겨지는 범주 밖에 있는 벽보는 미술의 대상이 아닌 날것의 현실 그 자체였다. 성완경은 이를 작업의 재료로 삼아 콜라주하고 훼손시키는 과정을 반복함으로써 오브제에 가해지는 물리적 행위를 캔버스 위에서 구현했다. 또한 이와 같이 벽보를 뜯어내는 데콜라주 행위와 캔버스의 즉물성을 드러내는 작업은 1960년대 후반 한국에서 열렸던 다다적인 전위 미술 전시들의 영향을 짐작할 수 있게 한다.[28] 이 작품은 대상의 재현이나 형상에 초점을 맞추기보다 우연적이고

27) '현실동인'은 오윤(조소과), 오경환(회화과), 임세택(응용미술), 김지하(미학과)로 구성된 미술집단으로, 리얼리즘에 기초한 미술을 표방하면서 1969년 10월 25일 전시회를 계획했다. 그들이 당시 작성한 「현실동인 제1선언」에 따르면 예술은 현실의 반영이어야 한다. 그들은 고답적인 동양화는 혁신이 필요하고, 순수 추상의 형식주의와 새롭게 등장하는 팝아트 및 네오다다의 자연주의 역시 그 모순을 극복해야 할 대상으로 보았다. 이에 반해 이들은 올바른 현실 인식에 기초하여 전형성과 동시성을 확보하여 현실주의를 건설하고 이를 통한 민족미술 전통을 확립할 것을 주장했다. 그러나 당국의 제재와 학교 교수들의 반대에 부딪혀 전시는 좌절되고 말았다. 「현실동인 제1선언」, 『자료집: 민족, 민중미술론』 (우리마당, 1986), pp. 329-360에 재수록, 재인용; 조인수, 「오윤, 민중미술을 이루어내다」, 오윤 전집 간행위원회 엮음, 『오윤 전집 1-세상 사람, 동네 사람』 (현실문화연구, 1985), pp. 24-25.

난해하며 해방적인 분위기를 띠면서 회화의 문법을 실험적으로 해체하려고 했던 시도를 보여준다.

이 작품을 제작한 1970년 성완경은 회화과를 졸업한 데 이어 동 대학원 서양화과에 진학하여 1972년에 수료하였다. 그러나 이내 프랑스로 유학을 떠나게 되었는데, 이는 서울대학교 미대 교수로 재직하고 있던 임영방(1929~2015)이 재학생 일부에게 유학의 기회를 주선해 준 덕분이었다. 임영방은 1950년부터 파리로 유학을 가서 1965년까지 공부했으며 소르본대학(Sorbonne Université)에서 철학 박사를 취득하고 귀국한 이력을 가지고 있었다. 그렇기에 프랑스 대사관 문화부와 지속적으로 소통하고 있었고, 대사관 문정관으로부터 유네스코 문화예술 국가 장학금을 받아 프랑스에서 공부할 한국의 문화예술가를 추천해 줄 것을 부탁받았다. 임영방은 1971년 김순기 작가를 추천한 데 이어 1972년 미술대학에 재학 중이던 성완경과 정기용(1945~2011)을 추천했다. 이에 두 사람은 프랑스 정부 초청으로 파리 국립장식미술학교(École Nationale supérieure des Arts Décoratifs) 벽화과와 실내건축과로 유학을 떠났다.[29]

두 학생이 국내에서는 다소 생소했던 벽화와 실내건축이라는 학문을 택한 대목은 흥미롭다. 명확하게 인과관계가 파악되지는 않았지만, 그 일면에는 프랑스 유학을 연계해 줬을 뿐 아니라 미술대학에서 학생들을 가르치기도 했던 임영방의 이력이 작용했을 가능성이 있다. 임영방은 1964년 소르본대학에서 『1871~1940년 사이의 파리 시의 공공건물 내의 벽화 연구』를 주제로 박사 논문을 썼고, 1968년부터 1974년까지 서울시 미관위원을 맡으면서 1965년 「도시계획과 그 미학(美學)」, 1970년 「서울시가에 세워진 조각물」, 1977년 「공공기념조각과 충무공동상」 등의 글과 대담을 생산할 만큼 도시와 환경미술에 대한 관심과 지식이 상당했다.[30] 임영방의 인터뷰에 따르면 성완경과 정기용보다 한 해 일찍

---

28) 오광수, 『한국현대미술사』(열화당, 2000), pp. 208-218.

29) 임영방과 성완경, 정기용의 프랑스 유학에 관련된 내용은 임영방의 구술채록을 참고했다. 이영욱, 목수현, 「임영방 구술채록-제4차 유네스코 활동과 미술 전시, 화집발간, 미술교육」, 2013. 8. 12, 한국예술디지털아카이브 https://www.daarts.or.kr/handle/11080/50010. 최종접속일: 2023. 6. 19.

30) 1960년대 중반부터 1970년대 초반까지 임영방이 도시와 환경조각에 대해 쓴 글은 다음과 같다. 「도시계획과 그 미학(美學)」, 『사상계』, 1966년 5월호; 「도시미학: 도시계획의 미학적 고찰」, 『도시문제』, 제4권 제7호(1969), POBA행정공제회; 「서울

유학을 떠났던 김순기에게는 마르세유에 소재한 대학에서 건축과 환경미술을 배울 것을 직접 추천했다고 회고하고 있어, 두 학생에게도 전공과 관련해 조언을 했을 가능성이 크다.[31]

그뿐만 아니라 1970년대 미대 내부에서 벽화를 비롯한 환경미술에 대한 지식들이 공유되고 있었던 점도 학생들의 진로에 영향을 미쳤을 것이라 짐작할 수 있다. 1970년대 미술대학 회보에는 유럽의 스트리트 퍼니처 도판이 여러 장에 걸려 실려 있고, 교수들이 관련 연구를 진행하고 있던 사실이 소개되고 있다. 동양화를 가르치던 박노수 교수의 「신 벽화 연구」, 조소를 가르치던 김종영 교수의 「건축 장식을 위한 조각 제작」 등의 연구가 그 예다. 성완경과 정기용을 비롯한 미대 재학생들은 벽화와 건축 등 순수미술 외적인 정보와 자극으로부터 무관하지 않았을 것으로 추측할 수 있다.

정기용은 서울대학교 미술대학에서 응용미술을 전공하고 동 대학원에서 공예 석사학위를 받은 후 파리로 유학을 떠났다. 정기용 역시 1960년대 후반 학교에 군부대가 주둔하고 휴교령이 내려지는 시절 대학원에 재학하면서 미술의 사회적 역할에 회의를 느꼈다고 회고했다.[32] 그때 그는 미술공예운동의 창시자인 윌리엄 모리스(William Morris)에 대한 책을 읽으면서 자신의 작업이 부의 분배에 기여하고 있는지, 다 같이 살아가는 좋은 환경을 만드는 데 이바지하는지 스스로 질문을 던졌다고 한다. 정기용은 미술이란 오브제의 독점이라고 생각했으나, 건축은 그보다 생활환경과 관련된 것이라 생각해 건축을 해야겠다는 결심이 서게 되었다고 말했다. 그 후 정기용은 프랑스로 유학을 떠나 1972년부터 1975년까지 파리 국립장식미술학교 실내건축과에서 수학했다. 성완경이 유학을 떠난 지 3년 차가 되던 1975년 귀국을 택한 것과는 달리 정기용은 1986

시가에 세워진 조각물」, 『공간』, 1970년 10월호; 「미학상(美學上)으로 본 한국도시」, 『민족』, 1972년 5월호. 또한 임영방은 1975년 개간한 『미술과 생활』의 주간으로 있으면서 1977년 8월호에 '공공기념조각' 특집을 꾸리거나 대담 「공공기념조각과 충무공동상」을 진행하였다. 1980년대의 글은 다음을 참조. 「누구를 위한 환경조각인가」, 『계간미술』, 1986년 봄호.

31) 「임영방 구술채록-제4차 유네스코 활동과 미술 전시, 화집발간, 미술교육」(주 29).

32) 전효관, 「'삶의 기적을 짓는 건축가' 정기용 인터뷰」, 『아르떼 365』, 2004년 10월 5일, 한국문화예술교육진흥원. https://arte365.kr/?p=3498 (최종접속일: 2023년 6월 19일).

년까지 파리에 남아 공부를 계속했다. 그는 파리 제6대학(Université Pierre-et-Marie-Curie) 건축과, 파리 제8대학(Université Paris VIII) 도시계획과에서 학업을 마쳤고, 파리에서 10여 년간 건축 및 인테리어 사무실을 운영했던 경험을 토대로 1985년 한국에 귀국해 '기용건축연구소'를 설립했다. 정기용과 성완경이 1980년대 중후반 한국에서 건축가와 벽화 제작가로 의기투합해 작품을 함께 하게 된 경위는 3장에서 보다 자세히 다룰 예정이다.

파리 유학 동안 성완경은 68혁명의 여전한 열기 속에서 국제적인 미술 조류를 번역과 시차 없이 직접 경험했다. 성완경은 유학을 통해 새로운 언어를 배우고, 서구의 문물을 보고 느끼면서 모더니즘에 대한 기대를 갖게 되었다고 회고했다.[33] 급진적인 프랑스의 현대미술은 1970년대 초중반 단색화로 물든 한국에서의 모더니즘 논쟁을 넘어 모더니즘의 기능에 대해 보다 폭넓은 사고를 가능하게 했을 것이다. 성완경은 거리의 벽화, 낙서, 광고 등의 시각문화에 깊이 감명을 받고, 시네마테크에서 영화를 즐겨보면서 파리의 도시경관과 모더니즘 문화에 매료되었다고 한다. 그는 파리에서 유학하면서 1970년대 신구상회화, 쉬포르-쉬르파스(Support-Surface)와 같은 미술운동을 직접 목도하기도 했다. 이와 같은 경험을 통해 성완경은 정치적 미술과 모더니즘 미술을 정교한 방식으로 이해할 수 있었고, 이후 한국미술의 방향을 바꿔나가는 아이디어를 얻었을 것으로 생각된다.

프랑스에서 성완경이 경험한 것들에 대해 자세하게 알 수 있는 자료는 많지 않다. 다만 몇 가지 자료를 통해 성완경이 특히 깊게 탐독했던 이론들에 대해 짐작할 수 있다. 1974년에 쓴 것으로 기록되어 있는 글 「파리 거리의 벽화 Murs Peints dans les rues de Paris」가 대표적인 자료다.[34] 이는 귀국 후 가장 먼저 출판한 저서 『레제와 산업시대의 미

33) 강성원, 「미술평론가 성완경과의 인터뷰」에서 발췌.

34) 『민중미술을 향하여』와 『레제와 산업사회의 미학』에 수록된 성완경의 이력에는 해당 논문이 파리 국립장식미술학교를 졸업할 무렵 쓴 것처럼 기재되어 있다. 원문을 구하기 위해 성완경이 재학했던 학교 아카이브에 직접 문의해 보았으나 해당 논문을 찾을 수 없다는 답변을 받았다. 담당자는 논문 심사 점수가 20점 만점에 16점 이하를 받은 경우 아카이브에 등록되지 않을 수 있다는 말을 덧붙였다. 그렇기에 해당 글이 실제 졸업 논문이지만 아카이브로서 남아 있지 않은 것인지, 졸업 논문이 아닌 개인적으로 쓴 에세이인지는 확인되지 않았다.

학』과 상당 부분을 공유할 것으로 예상되므로 책의 내용을 통해 유학 시절 동안의 관심을 추적해 볼 수 있다.

성완경이 주목했던 페르낭 레제(Fernand Léger)는 20세기 초 모더니즘 미술의 주요 인물 중 하나로, 그의 작품과 이론은 도시, 기계, 그리고 대중문화에 대한 현대적인 시각을 대표한다. 레제는 도시 풍경과 기계를 추상화하여 현대 도시 생활의 복잡성과 가속화를 묘사하면서, 도시의 노동자와 여가를 즐기는 대중들을 그림의 대상으로 삼았다. 레제는 현대의 예술가라면 일상의 물질적 스펙터클을 해석해야 한다고 믿었다. 산업화가 야기한 전 영역의 가속화는 시각 영역의 파열을 의미했고, 관습적인 시각을 역동인 것으로 전환시키고 있다고 여겼기 때문이었다.[35] 이에 그는 산업화로 인한 기술의 발명과 복제 매체를 작품에 적극적으로 도입하고 실험했다. 성완경은 서문에서 레제를 벽화, 모자이크, 스테인드 글라스, 타피스트리, 채색 세라믹 등 벽면 장식 미술가이자 스펙터클의 실험자, 전위영화의 작가라는 총체성으로 소개하면서 그를 "따블로화를 넘어선 복합성"을 지닌 작가라고 평가했다.[36]

무엇보다도 성완경이 앞서 강조한 점은 레제가 난해하고 어려운 미술이 아니라 대중적인 속어(slang)로서 미술을 했다는 점이다. 레제는 순수주의를 너무 건조하고 닫힌 세계라고 느꼈다.[37] 성완경은 레제의 글 중 몇몇 중요하다고 판단되는 글의 전문을 단행본 뒤에 번역해 수록함으로써 그 글들이 1970년대 후반 한국미술에 필요한 자료임을 시사했는데, 그 중 「벽화와 이젤화 Peinture murale et peinture de chevalet」에 이와 관련한 언급이 나온다. 레제는 대중이 그들만의 속어를 가지고 있으나 미술의 언어는 그간 그들과 연계하지 못해왔다고 생각했다. 그러나 레제는 벽화가 대중들에게 보다 직접적으로 다가갈 수 있는 가능성을 가진 매체라고 여겼고, 벽화 작업을 통해 현대의 미술이 사회와 관계 맺는 방법을 제시했다.[38] 벽화에 표현된 현대 도시의 기계적이고 리듬감 있는

---

35) Maria Gough, "New in Print" (2013), in Anna Vallye, ed., *Contemporary art achievement, Léger: Modern Art and the Metropolis* (New Haven: Yale University Press), pp. 99-144.
36) 성완경(주 21), p. 38.
37) 성완경(주 21), p. 66.
38) Fernand Léger, *Functions of painting* (New York: Viking Press, 1973), pp.

움직임은 훗날 성완경의 벽화에 중요한 모티프가 된다.

성완경이 벽화 못지않게 큰 자극을 받은 매체는 사진이다. 성완경이 레제에 관한 단행본 이후 출간한 책은 바로 1979년의 『사진과 사회』 번역서다. 지젤 프로인트(Gisèle Freund, 1908~2000)의 원서 『사진과 사회 Photographie et société』는 1974년 2월 프랑스에서 출간되었다. 성완경은 유학 중 직접 책을 접하고 사진의 사회적 역할에 대한 서술에 큰 영향을 받았다. 이 책은 사진이 사회적으로 그려내는 궤적을 성찰하며, 사진 및 영상이 삶과 문화예술을 재조직하는 양상을 서술한다. 특히 2부는 대중매체로서 사진이 정치·사회사와 맺고 있는 불가분의 관계를 사회학적으로 다루고 있다. 저자에 따르면 사진은 재현 수단으로서 기록적 가치를 지니지만, 결코 '중립적 진실성'을 지닐 수 없는 매체다. 사진, 영화, 텔레비전, 비디오 등 기술 매체이자 예술 작품이며 동시대의 소통언어이기도 한 모든 매체는 같은 숙명을 가지고 있다.[39]

책에서 저자는 자신이 라이카 사진기를 가지고 인물들을 찍은 경험을 언급했다. 프로인트는 라이카로 계급투쟁과 반파시즘 투쟁 등 거리의 시위를 기록했고, 나아가 프랑스로 망명하여 사람들의 얼굴을 사진으로 남기며 내면의 본질을 파악하고자 했다. 그는 정치적으로 "가장 색채가 없는" 시기에 사진에 색채를 부과함으로써 망명자로서 자신을 보존하고자 하는 의지를 표현했다.[40] 성완경 역시 사진이 동시대 시각문화의 일부로서 중요한 발언을 하는 매체라고 느꼈고, 기계복제시대의 대중매체가 1970년대 후반 신격화된 한국미술 제도에 균열을 줄 수 있을 것이라 생각했다. 이후 그는 '현발' 초창기 활동에서 사진을 이용한 작업과 글들을 쏟아냈으며, 말년까지도 사진 작업을 놓지 않았다.

1975년 귀국한 후의 비평 및 작업 행보는 한국미술에 대한 진단에서 출발했다. 1970년대 중후반 한국미술은 성완경이 유학을 떠나기 전인 1970년대 초반과는 다른 국면을 맞이하고 있었다. 1976년에는 화랑협회

160-164.

39) Gisèle Freund, 『사진과 사회 Photographie et Société』(1974), 성완경 옮김(홍성사, 1979).

40) Hyewon Yoon, "Practice in Color: Gisèle Freund in Paris", *October* 173 (Summer 2020): pp. 7-36.

가 생겨나며 본격적으로 미술 시장이 생성되었고, 공모전과 미술비평, 미술관의 공모는 제도권 미술에 진입하는 전형을 창출했다. 특히 이전까지는 1966년에 창간된 건축전문잡지 『공간』이 사실상 유일한 미술 잡지의 기능을 했지만, 1970년대에는 다양한 미술전문잡지가 생겨났다. 1973년 현대화랑에서 발간한 『화랑』, 1974년 명동화랑에서 발간한 『현대미술』, 1976년 중앙일보사에서 개간한 『계간미술』, 1977년 『미술평론』, 『미술과 생활』, 『미술춘추』 등은 그 대표적인 예다. 이와 같은 제도의 형성은 미술에 대한 대중의 관심을 이끌었고, 미술 애호 현상과 미술품 수집 열기를 고조시켰다. 한국 현대미술은 사회적 현상이 되어가는 한편, 전례 없이 전문화 혹은 암호화되면서 일반 독자들도 이해할 수 있는 글을 필요로 하고 있었다. 그 결과 폭발적으로 늘어난 지면은 미술전문잡지 기자와 번역가, 평론가 등 전문적인 미술이론가들의 무대가 되었다.[41]

성완경은 그 시기 활약하며 두각을 나타내었던 지식인들 중 하나였다. 성완경은 1977년 4월 창간한 『미술과 생활』에 편집위원으로 합류해 미술비평가로서의 경력을 시작했다. 『미술과 생활』은 임영방 주간(主幹)을 필두로 주재환, 김용태, 윤범모 등의 기자와 원동석, 최민, 성완경 등 필자들이 모여 미술 제도가 만들어 낸 물질적 조건에 대하여 비판적 성찰을 도모하는 잡지였다. 창간호는 특집으로 '미술은 사회와 어떻게 연결되는가'라는 주제를 다루었다. 성완경은 「미술과 돈」이라는 글을 통해 오늘날 예술가와 그 작품이 신격화되어 특권적 지위를 누리는 현실을 지적했다. 그는 최근의 현상을 앙드레 말로(André Malraux)의 '절대 화폐(la monnaie de l'absolu)' 개념으로 설명했다. 엘리트층이 예술 작품을 가장 순수한 가치이자 인간 정신 중 최고의 표현으로 여기면서, 거래와 투기 과정에서는 이를 사회적 신분을 나타내는 기호로 사용한다는 것이었다. 성완경은 현재 한국에서 예술 작품은 값비싼 상품이 되어 그 순수성을 정당화하고 엘리트주의를 재생산하는 동시에 대중들을 소외시킨다고 비판했다.[42]

---

41) 신정훈, 「이미지 세계를 껴안으며」, 『최민 컬렉션 기획전-명랑 학문, 유쾌한 지식, 즐거운 앎』 (서울시립미술관, 2023), pp. 177-188.

42) 성완경은 이어지는 5월호에 「재벌화상의 그림자-발렌슈타인편」, 1979년 9월호에

동료 비평가인 최민 역시 그다음 호인 5월호 특집 '미술은 사치스러운 것인가'에 「부르주아에게 먹히는 미술」이라는 다소 노골적인 제목의 글을 실어 미술 애호 현상이 세속적 속물주의에서 비롯된 "과시"라고 진단했다.[43] 이론가들은 미술품이 마치 "호화가구"나 "외국제 백과사전" 등 고급주택의 인테리어처럼 전락한 현실에 맞서 자신의 자리에서 할 수 있는 이론적 공급으로 이 상황을 타개하고자 노력했다. 성완경이 이 무렵 출간한 두 권의 책, 『사진과 사회』 역서와 『레제와 산업시대의 미학』 역시 이러한 노력의 일환으로 생각할 수 있을 것이다.

『미술과 생활』은 참신하고 날카로운 기획력에도 불구하고 경영진과 편집진의 입장 차이로 인해 1977년 11월 제8권을 기점으로 휴간했다. 그리고 그로부터 5개월 후 복간하였으나 이내 1979년 폐간을 맞았다.[44] 그러나 윤범모는 『미술과 생활』이 같은 해 창립한 미술 그룹 '현실과 발언'의 비평적 활동과 작업 기반에 중요한 초석이 되었다고 말한 바 있다.[45] 『미술과 생활』의 필진 대다수가 '현발' 창립 회원으로 흡수되면서 같은 문제의식을 공유하고 이어나갔기 때문이다. 성완경 역시 '현발'의 창립 발기인 중 한 명으로, 창립전 일 년 전부터 미술 그룹의 방향성을 토의하고 이끌었다. 1980년 1월에 확정된 '현발' 창립취지문은 기존의 미술이 "유한층의 속물적인 취향에 아첨"하는 형태로 "진정한 자기와 이웃의 현실을 소외, 격리"시켜 왔다고 비판했다. 또한 이러한 반성을 바탕으로 "미술의 참되고 적극적인 기능을 회복하고 참신하고도 굳건한 조형 이념을 형성"하는데 그룹의 목적이 있다고 밝혔다.[46]

그러나 성완경과 최민이 감지한 화단의 위기는 그룹 내 모든 회원들에게 가장 시급한 문제로 여겨진 것은 아니었던 듯하다. 1979년 처음 단체의 창립을 논하는 자리에서 원동석은 곧 다가오는 1980년이 4·19혁명의 20주년이니 미술 분야도 이에 대한 반응을 해야 한다고 주장했다. 그는

「전환기의 화상과 작가들의 활로」 등의 글을 게재하며 비판적 어조를 이어갔다.

43) 최민, 「부르조아에게 먹히는 미술」, 『미술과 생활』, 1977년 5월호, pp. 52-58.

44) 안인기, 「미술잡지 저널리즘의 형성과 기능」, 『미술이론과 현장』 제2호, 한국미술이론학회, pp. 121-146.

45) 윤범모, 「마포 누비며 '365일 음주운동'…'민중미술' 돌연변이 태어나」, 『한겨레』, 2014년 7월 21일.

46) '현실과 발언' 창립취지문은 다음을 참조. 현실과 발언 편집위원회, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』 (과학과 사상, 1990), pp. 594-596.

‘민중’이란 역사를 함께 체험한 공동체적 구성원의 총체로서 민족 구성원이라고 규정하면서, 현실 인식의 주체인 민중이 지배와 소외로부터 벗어나야 한다고 주장했다.[47] 그러나 성완경과 최민은 아직 역사에 공명하는 운동을 하기엔 미술 내적인 표현이 충분히 성숙하지 못했다고 생각했다.[48] 그보다 성완경은 현실 속에서 미술의 수용이 적극적으로 검토되어야 한다고 주장했다.[49] 그동안 미술은 삶과 소통하지 못하는 비현실적 측면에서 이루어지고 있었으며, 화단 내에서 새로운 언어를 모색하는 문제가 더욱 시급한 것으로 해결되어야 한다는 것이었다.[50]

그는 민중의 현실을 그린 그림들도 민중의 소외를 근본적으로 막지는 못한다며 “미술 민주주의의 허구성”을 지적했다. 이는 ‘문화 보편주의’와 공명하는 표현이다. ‘문화 보편주의’ 혹은 ‘문화 전파주의’의 시각에서 문화는 교양의 산물에 지나지 않는다. 이에 따르면 미술을 물건으로서 소유하는 풍조는 교육과 미디어를 통해 사회에 전파되고, 미술작품에 대한 신화적 존경, 물신 숭배적 태도가 보편화된다. 화폐가치와 문화의 연계는 실제로 대중을 예술로부터 소외시키는 주범이면서 동시에 계속 대중들에게 예술의 사건에 참여하고 있는 듯한 착각을 준다. 이와 같이 문화를 유일하고 보편적인 것으로 상정하고 사회적인 현상이자 교양으로 교육하는 것이 ‘문화 민주주의’의 한계이다.

성완경은 바람직한 미술 현실의 방향을 “미술의 민주화”가 아닌 “미술의 사회화”에서 찾아야 한다고 주장했다.[51] “미술의 사회화”는 “일상생활에서 경험하는 (미술의) 실제적 체험”을 의미한다. 이는 미술이 ‘전당

---

47) 원동석, 「현실과 미술의 만남」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』 (열화당, 1985), pp. 31-38.

48) 성완경은 ‘현실과 발언’ 5주년을 맞아 열린 대담에서, 많은 회원들이 당시 원동석의 주장에 동의했으나 점차 자신과 최민이 동인들을 설득해 나갔다고 회고했다. 윤범모는 창립대회 결과 단체의 성격이 4·19혁명 20주년 기념만이 아니라 더 장기적인 전망의 미술 동인으로 확정되었다고 밝혔다. 이에 따라 더 넓은 의미의 현실주의적 미술 활동을 기대하게 되면서 지금과 같은 형태의 단체가 탄생하게 되었다고 회고했다. 윤범모(주 5), pp. 535-539.

49) 성완경 외 4인, 「<현실과 발언> 좌담」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 58-90.

50) 김윤수 외 6인, 「좌담회-현실의식과 미술로서의 실천」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』 (열화당, 1985), pp. 181-226.

51) 성완경(주 7), pp. 44-45.

(殿堂)'안에 유폐되는 것이 아니라 사회 속에서 생산, 수용, 작용해야 함을 뜻한다. 성완경이 입각하고 있는 '문화 다원주의'의 관점에서 미술은 일상적인 물건, 기호, 행위 일체의 구성물이다. 그는 미술이 인간의 시각 환경과 소통의 현실 속에 넓게 침투하길 희망하면서 대중이 최소한의 문화적 코드만을 가지고도 참여할 수 있는 미술을 추구했다.[52] 성완경은 "미술의 사회화"가 "미술관 밖"에서 실현될 수 있을 것이라 주장하며 새로운 표현 방법을 모색했다. 미술관 외부에서 미술의 형식을 모색해야 한다는 주장은 그가 가까운 미래에 실행하게 될 '거리의 미술'로서 벽화를 암시하고 있다.

"미술의 사회화"라는 표현은 그가 번역한 지젤 프로인트의 저서 『사진과 사회』에서 큰 영향을 받았을 것으로 추정된다. 프로인트는 사진의 의미와 용도를 철저히 사회학적인 의미에서 분석하면서 '사진의 사회화'를 주장했다. 그는 사진과 사회가 맺고 있는 불가분의 관계를 설명하면서 사진의 발명이 예술의 민주화(démocratisation)를 위한 발전에 결정적인 역할을 했다고 주장했다. 저자는 사진을 빈민층의 생활 조건을 개선하려는 목적을 지닌 투쟁의 무기이자, 민중들의 일상생활을 표현해내는 예술의 수단으로 간주하면서 사진의 사회적 기능에 주목했다. 프로인트는 오늘날 사람들이 주위에서 일어나고 있는 일들로부터 소외되고 점점 더 수동적인 위치로 물러나는 것처럼 느끼지만, 사진을 통해 감정을 외현화(extériorisation)하는 일종의 창작행위를 하게 된다고 주장했다. 민중들은 사진의 생산과 수용에 깊이 참여하면서 일상생활 속에서 미술을 공유하고 예술의 사회화를 경험하게 된다.

실제로 성완경은 『시각과 언어 1』에 수록한 글 「사진과 현실」에서 프로인트의 저서를 언급하면서 "사진의 사회화(社會化)"라는 표현을 썼다.[53] 이는 "사진이 사회생활의 그물 속으로 침투하며 인간의 언어만큼이나 (때로는 그보다도 더) 중요성을 차지하게 된" 현상을 가리킨다. 성완경이 이 책을 번역한 때가 1979년이고, "미술의 사회화"라는 표현을

52) 성완경, 「발언의 독점과 관용구의 타락」, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), p. 699.
53) 성완경, 「사진과 현실」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』 (열화당, 1982), p. 249.

사용한 것이 1980년이었음을 고려하면 다소 생소한 이 용어의 출처를 짐작할 수 있다.[54] 즉 이와 같은 서술을 바탕으로 성완경이 '예술의 사회화'라는 개념을 사진을 통해 우선적으로 정립했으며, 이를 미술의 영역으로 확장시켰음을 알 수 있다.

제 2 절 1980년대 초 포토콜라주와 도시

성완경의 전시 활동은 1980년에 열린 '현발' 창립전에서 시작되었다. 창립전은 당초 1980년 10월 문예진흥원에서 열릴 것으로 계획되었다. 그러나 정치적으로 불온하다는 혐의를 받아 미술회관 운영위원회의 일방적인 대관 취소로 무산된 후, 11월에 동산방화랑에서 다시 열렸다. 이 전시에서 회원들은 미술관에만 갇혀있는 상류층의 고급문화가 아닌 자생적이고 대중적인 미술의 가능성을 모색했다. 성완경은 산업화, 도시화, 대중문화에 대한 관심을 바탕으로 사진, 광고, TV 등 대중매체에서 파생된 이미지를 활용해 콜라주 작품을 제작했다. 이 전시에서 성완경은 인쇄된 사진과 글을 합성한 콜라주 작품 〈그이는 현아의…〉, 〈손은 얼굴을 능가한다〉, 〈하나+둘+셋〉 등과 사진 아래 텍스트를 기록한 〈벽 이야기〉를 전시했다. 이와 함께 콜라주로 만들어낸 시, 사진, 팜플렛 등의 오브제도 함께 진열했다고 전한다.[55]

콜라주와 포토몽타주는 일상생활에서 발견할 수 있는 시각문화를 활용한 작업 방식이다. 몽타주(montage)는 장르를 막론하고 문화에서 산업적인 현대성의 효과를 나타낼 때 중요하게 쓰이는 용어다. 그중에서도 포토몽타주(photomontage)는 다양한 기원을 가진 두 개 이상의 사진 요소의 결합을 통해 새로운 의미를 창출하는 것으로 정의된다.[56] 포토몽타주

---

54) Gisèle Freund(주 39), pp. 6-7.

55) 이대범, 「현실과 발언 1980~1990년」, 김정헌, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』 (현실문화연구, 2012), p. 443.

56) 포토몽타주와 콜라주에 대한 전반적인 이해는 다음을 참조. Craig Buckley, *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1,960s* (Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2019); Dawn Ades, 『포토몽타주 photomontage』 (1976), 이윤희 옮김(시공사, 2003); Martino Stierli, *Montage and*

의 기술적인 기원은 19세기까지 거슬러 올라가지만, 그 용어를 처음 사용한 것은 1차 세계대전 직후 베를린 다다이스트들이었다. 베를린 다다이스트들은 신문이나 잡지의 레디메이드 이미지 조각과 글자, 드로잉을 조합해 무질서하고 폭발적인 이미지를 만들어냈다. 이때 독일어 몽타주(montage)는 조립을 의미하며, 이를 작업하는 사람을 가리키는 몽퇴르(monteur)는 '기계공', '엔지니어'라는 뜻을 갖고 있다. 라울 하우스만(Raoul Hausmann)은 그들 자신을 엔지니어로 간주하면서, 기계와 산업 세계로부터 나온 오브제들을 예술의 세계 속에 종합하는 것을 목표로 했다.[57]

성완경 역시 산업 세계의 부산물인 사진과 대중매체 이미지가 기계적인 재현 수단이라는 점에서 수공예적인 제작방식을 사용하는 순수미술에 대한 안티테제에 해당한다는 사실을 깊게 이해하고 있었다.[58] 그렇기에 성완경의 포토콜라주는 막연한 관념 속에서 일상생활과 거리를 갖고 제작되는 화가의 순수미술이 아니라, 그 자신이 엔지니어로서 산업사회 내부에서 미술이 작동하는 원리를 전환하고자 했던 시도로 읽어낼 수 있을 것이다.

콜라주의 효과는 1980년대 초 한국 화단에서 깊게 논의되고 있었다. 1982년 10월 서울미술관 학술 세미나에서 열린 최민의 강연 「현대미술에 있어서의 꼴라주의 의의」는 그 사례이다. 이 강연에서 최민은 초기 '현발'에서 빈번하게 사용되었던 콜라주가 대립과 단절을 표현하는 매체라고 소개했다. 이에 따르면 콜라주는 현대사회에서 공존하지 못하는 두 세계, 즉 상상적 세계와 실재적 세계의 충돌을 표현하고 여기서 발생하는 효과를 담아낸다.[59]

한편으로, 콜라주는 복제 매체의 부산물을 활용한다는 점에서 상대적으로 작가로서의 창작 능력이 덜 요구되는 표현 방식이다. 그렇기에 콜

---

the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space (New Haven: Yale University Press, 2018).

57) Dawn Ades, 위의 책, pp. 7-19.

58) 최민, 성완경, 「산업사회와 이미지의 현실: 이 책을 묶으면서」, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』 (열화당, 1982), pp. 18-23.

59) 「현대미술과 '꼴라주'의 의의 학술 세미나 서울 미술관」, 『매일경제』, 1982년 10월 18일.

라주는 저자의 서명을 무력화시키고 순수미술이 가진 아우라를 약화시키기 위해 활용됐다. 이러한 특징은 미술 생산의 장벽을 낮추어 여러 평론가들의 콜라주 작업을 가능하도록 했다. 미술회관 도록에 의하면 '현발' 창립전에는 성완경뿐만 아니라 원동석과 윤범모 등의 평론가들도 포토몽타주 작품을 낸 것으로 기록되어 있다. 『민중미술을 향하여』에 기록된 바에 따르면 원동석은 원숭이 떼가 달러($)를 올려다보는 이미지를, 윤범모는 계엄령이 선포된 시대 상황을 암시하는 콜라주 작업 〈가위〉를 제작한 것으로 추정된다.[60] 이들의 이름과 작품은 뒤이어 열린 동산방화랑 전시 도록에는 실려 있지 않았기에 작업은 일회적이었던 것으로 보이지만, 창립전의 출품작 목록을 통해 1980년에 콜라주가 순수미술에 대항하는 매체로서 그룹 내에 공유된 양식이었음을 짐작할 수 있게 한다.

성완경 역시 대중매체에서 생산된 현실의 이미지와 텍스트를 무질서하게 접합하면서 '이미지의 현실'에 개입하고자 했다. 우선 여성지의 광고 이미지 파편과 분절된 텍스트를 콜라주 한 〈그이는 현아의…〉, 〈손은 얼굴을 능가한다〉, 〈시〉 등의 작품들은 소비사회의 전형을 보여주는 광고 이미지를 활용했다. 특히 〈손은 얼굴을 능가한다〉는 주제 의식을 명확하게 보여준다(도 2). 이 작품은 여성지에서 오린 광고 이미지 위에 글자들을 콜라주한 작품으로, 모서리가 금테인 조악한 액자 안에 들어있다. 크게 세분할 되어 있는 화면은 화장품과 그것을 사용하는 여성의 얼굴로 가득 차 있고, "손은 얼굴을 능가한다", "찬 손" 등의 문구가 화면에 오버랩되어 있다. 또한 당시 신문이나 잡지에 실린 문학작품 일부로 추정되는 세로 텍스트가 화장품 이미지 위에 분절되어 일정한 간격을 두고 띄어져 붙어 있는데("나는 목이 메여서 자꾸자꾸 그녀의 손등을 쓸었다. 우리는 둘 다 한참 동안 아무 말도 하지 못했다"), 이들은 구체적인 이미지와 충돌하면서 화면을 임의적으로 분할한다.

이 이미지들은 함께 전시된 오윤의 《마케팅》 시리즈(1980-81), 김정헌의 〈풍요한 생활을 창조하는-럭키 모노륨〉(1981)과 동일하게 1980년에 발간된 『여성중앙』, 『여성동아』, 『뿌리깊은 나무』 등 여성지나 교양지의 광고 이미지를 활용한 것이다(도 3, 4).[61] 성완경은 함께 전시

60) 윤범모(주 5), pp. 543-546.

한 김정헌이나 오윤의 작업들에 대해 비평하며 이러한 이미지 사용의 효과를 지적한 바 있다. 그는 김정헌과 오윤의 작업이 공통적으로 광고 이미지를 해체하고 비평하고 있다면서, 이들 작품이 냉소적, 파괴적, 반어적 태도로 소비사회의 전형을 약화시키고 허구를 깨고 있다고 주장했다.[62] 이와 같이 파편화된 대중매체의 이미지는 원래의 맥락에서 튕겨져 나와 관객의 읽기를 무력화시키면서 상품문화에 대한 비판적 해체를 시도한다.

또 다른 작품인 〈시(글자를 오려붙여 만든 시)〉(1980)도 관람객으로 하여금 '시'를 읽을 수 없도록 한다(도 5). 지면 한가운데 자리한 두 여성의 옷 실루엣을 따라 텍스트들이 붙어 있는데, 이들은 가로쓰기와 세로쓰기가 혼종되어 있을 뿐 아니라 서체와 폰트가 모두 제각각이다. 얼핏 보았을 때 "허영과 본능의 조화", "끝없는 소망-아름다움" 등의 문구는 여성의 대상화된 신체와 결부되어 외모지상주의를 비판하는 듯하지만, 출처가 다른 단어와 문장 토막들은 정상적인 독해를 좌절시킨다. 여성 이미지와 결합하는 일부 문구("성의 아름다움과 뜨거움이", "여성의 몸의 신비로운 메카니즘" 등)와 전혀 그렇지 않은 문구들("바다를 사랑하고 바다에 사는", "바다는 왜 파랄까요?", "계절의 의미와 휴식의 위안" 등)은 그야말로 "홍수"처럼 쏟아져 범람하듯 액자 속 이미지를 뒤덮고 있다.

이와 같이 광고, 패션, 디자인 등 상품화된 이미지들은 많은 작가들에 의해 빈번히 절단되고 맥락 없이 콜라주되었다. 최민은 신학철의 포토콜라주 작업들에 대해 "소비의 욕망에 지배당해 물질의 노예가 되는 인간의 상황을 야유하고 희화화"했다고 평하면서 분절과 재결합, 채색과 붓질로 덧대어진 포토콜라주가 인간과 상품이 서로를 대치하는 상황을 풍자하는 풍속도라고 평했다.[63] 이렇듯 도시화로 가속화되고 파편화된 시각 체험 자체는 '현발' 회원들에 의해 분열된 이미지 기호의 형태로 액자에 삽입된 채 화랑에 전시됨으로써 모더니즘 미술의 문법을 역으로 조롱하는 도구로 사용되었다.

---

61) 신정훈(주 13), p. 59.
62) 성완경, 「빈곤한 도식, 새로운 표현 의지」, 『마당』, 1981년 9월호, pp. 35-40.
63) 최민, 「우리 시대의 풍속도」, 『글, 최민』 (열화당, 2021), pp. 290-292.

이와 같은 성완경의 제도비판은 도시의 건축물을 찍은 사진 작품들에서도 드러난다. 성완경은 도시의 일상 풍경이 자본, 국가, 문화적 산업의 성장 아래 점점 추상화되어가는 실상을 목격했고, 이를 사진이라는 매체로 담아냈다. 국가와 자본이 제한하는 '고급문화'에 대한 반감을 명시적으로 보여주는 〈벽 이야기〉는 이어지는 성완경 작업의 중요한 매체인 '벽'을 화두로 내세우고 있다.[64] 작품은 사진과 수기로 쓴 짧은 글이 조합된 형태이며, 두 개로 구성되어 있다. 이 시리즈에서 벽은 제도적 미술을 수호하는 장벽과 같이 묘사된다.

첫 번째 작품인 〈벽 이야기1-국영유리, 미술회관〉은 문예진흥원 미술회관을 세 컷의 사진에 걸쳐 찍고 40×70.5cm의 종이에 붙인 후 글을 쓴 작품이다(도 6). 성완경에게 문예진흥원 미술회관은 여러 차례 사진으로 남겨진 관심의 대상이었는데, 그 까닭은 물론 '현발' 창립전이 예정되었다가 미술회관 운영위원의 일방적인 취소로 무산된 장소인 만큼 관료주의와 제도의 온상을 상징한다고 여겼기 때문이다. 이때 성완경이 제도의 표상으로 지목한 것은 다름 아닌 건물의 유리다. 성완경은 신축 중인 문화회관 현관의 공사 현장에서 '국영 유리', '유리주의'라는 경고문을 확대해 찍으면서 이를 장벽과 같다고 표현했다. 그는 "요새처럼 육중하고 폐허처럼 쓸쓸"한 문예회관 건물이 "당신의 문화를 지정된 공간에서만 허용"하는 장벽임을 포착했다.

두 번째 작품인 〈벽 이야기2-세종문화회관〉에서도 그는 건물의 일부에서 대중의 접근을 막는 장벽을 느꼈다(도 7). 세 장의 사진은 각각 세종문화회관의 열주, 커텐, 계단을 찍은 것으로, 특히 열주의 경우 글에서 "신전의 기둥"으로 표현됐다. ("때로 그것(투명한 벽)은 신전의 기둥, 은은한 불빛이 새어 나오는 커튼 그리고 터무니없이 높은 계단 같은 것으로 상징된다.") 이때 "투명한 벽"은 눈에 보이지 않지만 분명 존재하는 제도적 장벽을 상징한다. 사진에서 열주는 육중한 돌의 무게감이 느껴지도록 전체 길이가 모두 담겼고, 커텐도 클로즈업해 화면에 꽉 차게 담아냄으로써 답답함을 자아낸다. 이렇듯 사진의 시선은 문화회관을 "신전"으로 표현하고, 실제 계단의 단 너비가 그닥 높지 않음에도 "터무니없이

64) Chunghoon Shin(주 16), pp. 108-129.

높”다고 과장함으로써 순수미술이 자아내는 심리적 장벽을 강조한다. 이와 같이 국공립 문화기관의 대표격 위상을 지니는 문예진흥원 미술회관과 세종문화회관 벽은 일반인의 접근이 어려운 고급문화의 상징이자 작금의 미술이 반성하고 비판해야 할 부정성을 표상하고 있다.

그런데 성완경의 작품에서 도시의 벽면이 비판적으로만 다루어지지 않았다는 사실에 유의할 필요가 있다. 그의 작품에서 벽은 마치 레제가 그러했듯 동시대 도시 스펙터클에 대한 호기심을 자아내면서, 거리의 전광판으로서 역동적인 발화의 가능성을 품고 있는 매체로 그려지기도 했다. 그러한 면모는 창립전 다음 해인 1981년 7월 롯데화랑에서 열린 제2회 동인전인 《도시와 시각전》에서 잘 드러났다. 이 전시에서 성완경은 〈드라마에서는 이 두 사람이 해외지사로 나가는 것으로 했다〉, 〈신세계백화점 섬머카니발과 허소치전〉, 〈당신은 이 도시에서 오래 살았다〉 등의 사진 작품들을 전시했으며 도시를 추적하고 해부하는 데서 나아가 거리에 노출되는 매체로서 벽면에 애정을 드러냈다.

전시 서문에서 도시는 온갖 힘들이 교차하는 거대한 조직, “소음이며 공해”로 묘사되면서, 그 속에 사는 사람들은 탐욕과 허영, 환락과 흥분에 집단적으로 마취된 이들로 여겨졌다.[65] 그러나 이 전시는 한편으로 미술가로서 “획일화된 상투성을 거부하며 도시의 심층을 해부하고 직시하려는 의지”를 담고 있었는데, 이러한 태도는 동시에 ‘현발’ 회원들에게 도시의 스펙터클이 영감의 소재로서 분명한 자극이었음을 의미한다. 그 이유는 도시의 시각문화가 그 자체로 제도권 미술에 대항할 수 있는 소통적, 해방적, 성상 파괴적 힘을 내재하고 있었기 때문이기도 하다. 산업사회와 이미지의 현실은 이들에게 단순히 부정되어야 할 대상이 아니라 어떤 의미에서는 순수미술로부터의 해방을 구조화하는 것이기도 했다. 이처럼 애증의 대상이자 양가적인 감정을 자아내는 도시의 시각문화는 ‘현발’ 구성원들, 특히 성완경의 작업에 중요한 동력이 되었다.[66]

〈신세계백화점 섬머카니발과 허소치전〉(이하 〈신세계백화점〉)은

65) 《도시와 시각전》 전시 서문은 다음을 참조. 현실과 발언 편집위원회, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 594-596.

66) 신정훈(주 13), pp. 41-45; 신정훈, 「민중미술 이후 한국 미술과 도시」, 『미술관은 무엇을 움직이는가』 (국립현대미술관, 2020), pp. 247-265.

특히 도시의 벽면에 대한 성완경의 또 다른 관점을 보여주는 작업의 예다(도 8). 〈신세계백화점〉은 23×34.5cm 종이에 백화점 벽면을 찍은 사진을 인화한 후 광고판 부분에 다른 사진을 콜라주한 작품이다. 얼핏 보면 광고판 사이즈에 꼭 맞게 편집되었기에 원래 광고판에 걸려 있던 이미지처럼 여겨질 수 있지만, 실상 이 작품에서 광고판에 걸린 것은 고장난 트럭을 수리하는 노동자의 모습이다. 존 버거(John Berger)가 일찍이 말했듯, 광고의 목적은 보는 사람으로 하여금 자신의 생활방식이 불만족스럽게 느끼도록 한다.[67] 그러나 이 콜라주는 노동자가 상품 광고를 대체함으로써 광고판의 의미를 무력화시킨다. 허리를 깊숙이 숙이고 작업하는 두 명의 도시 노동자는 선망의 대상이 되어야 할 모델의 자리를 대체하고, 전시장에 온 감상자로 하여금 불만보다는 오히려 연민과 공감을 느끼게 한다. 또한 노동자의 사진 우측으로 백화점에서 진행하는 프로모션 행사 '섬머카니발'과 조선 후기 화가 허련(許鍊)의 전시회 정보가 배너로 걸려 있다는 점도 의미심장하다. 미술 시장에서 거래되는 순수미술 작품과 상품 광고 사이에 걸려 있는 노동자의 사진은 산업화된 도시를 작동하게 하는 익명의 도시 군중을 암시한다.

이러한 작업은 '벽'으로 대변되는 제도를 비판하는 데서 나아가 도시의 벽면을 직접 바꾸고 싶어 했던 성완경의 욕망을 일찍이 암시하는 듯하다. 특히 〈신세계백화점〉은 양식적으로 마치 레제의 포토뮤랄(photo mural), 즉 사진 벽화 작업들을 떠올리게 한다. 1937년 파리 만국박람회(Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne)에서 레제가 선보인 〈노동 Travailler〉은 기계 부품을 확대한 이미지와 자신의 신체보다 훨씬 큰 모터의 볼트를 조이는 노동자의 모습을 콜라주함으로써 기계시대를 상징적으로 보여주는 사진 벽화였다(도 9). 사진 벽화는 기존에 존재하는 대상의 재해석을 통해 새로운 서사를 만들어내고, 이를 공공적, 건축적 영역으로 확대시켜 동시대 미술이 사회적 차원으로 나아가는 한 방법을 보여준다.[68] 〈신세계백화점〉은 성완

67) 존 버거, 최민, 「광고이미지와 소비문화」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』 (열화당, 1982), pp. 140-164.

68) Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957* (New Haven: Yale University Press, 2009), pp. 140-162.

경이 1980년대 중반 직접 벽화 작업을 하기에 앞서, 엽서 크기의 사진에서 도시의 중심부 건물의 사진 벽화를 상상하고 실험했던 흔적을 보여준다. 이 시기의 사진 작업들은 도시의 벽면에 제도를 투영하고 비판적인 시각을 드러내면서도, 동시에 벽 자체에서 새로운 시각문화의 유통과 수용의 가능성을 찾고 있다.

이와 같이 성완경에게 사진은 1980년대 초 시각 환경의 균열과 재조립을 가능케 하는 매체로, 여러 글과 작업에서 중요하게 다뤄졌다. 1982년에 성완경과 최민이 편집해 출간한 비정기 무크지(mook誌) 『시각과 언어 1』에서는 복제 매체에 대한 관심이 적극적으로 드러났다.[69] 『시각과 언어 1』는 '산업사회와 미술'을 주제로 여러 필자들의 글을 번역, 편집한 책으로, 산업화의 대량생산체제가 가져온 "이미지의 폭격"을 직시할 것을 제안했다. 서론에서 그들은 사진이 창출하는 "세속적인 이미지의 마력"이 오늘날 미술과 시각문화의 현실을 이해하는 데 핵심적인 역할을 한다면서, 대중매체나 광고, 정치 선전 매체에까지 그 매혹의 범주가 도처에 깔려 있기에 시민들을 "이미지의 중독자"로 만든다고 주장했다.[70] 이는 이미지의 대량생산이 미술 감상의 해방적인 가능성을 내포하고 있으면서도 동시에 자본주의에 종속되어있음을 의미한다. 해방적이면서도 기만적으로 이미 우리 주변을 감싸고 있는 이미지에 효과적으로 대처하는 방법을 검토하는 것이야말로 그들이 당면한 과제였다.[71]

성완경은 글 「사진과 현실」을 통해 그 방법을 강구하려 노력한 듯 보인다. 그는 수잔 손탁(Susan Sontag)의 견해를 인용하면서 사진이 현실성, 진실성을 담기 위해 오히려 '텅 빈' 것으로 이해되어야 한다고 주장했다. 이 글의 논조는 그가 일찍이 번역했던 『사진과 사회』의 논지

69) '무크'는 잡지(magazine)와 단행본(book)의 합성어다. 1980년대 초 신군부의 언론통폐합 조치로 『창작과 비평』, 『문학과 지성』 등 1970년대 문학을 이끌던 잡지들을 비롯해 172개 정기간행물이 강제로 폐간되었다. 이에 정권의 검열 없이 자유가 보장되는 활자 매체를 확보하기 위한 문화운동의 일환으로 무크지가 시도되었다. 무크 운동의 영향으로 문학, 음악, 미술, 연극, 영화, 종교 등 문화의 모든 부문에서 전문가들은 발표의 장을 형성하고 독자는 이론과 창작물에 접근할 수 있었다. 김종철, 「역사와 삶의 현장을 위하여」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』 (열화당, 1985), pp. 39-48.

70) 성완경(주 53), pp. 230-266.

71) 최민, 「이미지의 대량생산」, 『문예중앙』, 1982년 봄호, p. 374, 재인용; 신정훈(주 41), p. 183.

와 상당히 유사하다. 그는 “사진의 객관성이란 항상 어떤 방식으로든-심미적으로건 정치적으로건-이용(착취)되기 위해서 존재”한다고 주장했는데, 이 문장은 그가 『사진과 사회』 역자 후기에 썼던 문장과 다를 바 없다(“개인 또는 집단적 사회생활의 충실한 재현 수단으로서 사진의 기록적 가치는 매우 큰 것이지만 정치적, 사회적 인과관계의 압력을 떠나 그 ‘중립적 진실성’을 갖게 되리라는 생각은 때로 허망한 기대에 불과함을 알게 된다.”).[72]

그의 사진 작업은 이를 의식하듯 오히려 이미지와 어긋나는 텍스트 서술을 동반함으로써 사진에 부여된 기존 맥락을 무력화시킨다. 이를테면 《도시와 시각전》에 전시한 〈드라마에서는 이 두 사람이 해외 지사로 나가는 것으로 했다〉(이하 〈드라마에서는...〉)가 그러한 예다(도 10). 〈드라마에서는...〉은 사진 8장과 수기로 쓴 글로 구성된 작품이다. 사진에는 불특정한 시민 군상과 빠른 속도로 이동하는 지하철 차체, 지하철역사 내부, 쇼윈도의 마네킹 등이 담겨 있다. 그러나 함께 적힌 글은 사진을 묘사하기보다 최근 방영된 TV 연속극의 배역 교체에 대한 내용을 간략하게 담고 있을 뿐이다. 세 문장의 짧은 글로 이루어진 텍스트는 건조한 보도 뉴스처럼 사실을 나열하고 있으며,[73] 사진은 드라마의 내용을 대변하지 않은 채 익명의 군중을 포착한다. 이 작품에서 서술적인 요소는 사진을 동어반복적으로 묘사하지 않고 새로운 맥락을 부여한다. 이는 버거의 표현처럼 사진 주변에 상투적이지 않은 ‘새로운 서술의 시간’을 구축하고자 한 시도로 보인다. 그렇기에 이와 같은 작업들은 도시의 도처에 있는 “이미지의 마력”에 매혹을 느끼면서도 그에 포섭되지 않으려는 의지를 내포하는 것으로 읽을 수 있을 것이다.[74]

그러나 성완경의 포토콜라주 작업은 1980년부터 1981년까지 짧은 기간 동안만 진행되었다. 이후에도 해마다 ‘현발’ 동인전은 계속되었지만 성완경은 강연이나 글로 참여할 뿐 더 이상 전시를 위한 작품을 제작하지는

72) 성완경(주 53), pp. 248-249.
73) 작품에 적힌 텍스트는 다음과 같다. “최근 KBS-TV 연속극 ‘달동네’의 주역급 배우 이미숙이 MBC로 소속을 옮기자, 이를 못마땅히 여긴 KBS는 이미숙을 ‘달동네’의 배역에서 빼버렸다. 이에 따라 남편역으로 함께 출연하던 노주현도 역을 잃고 도중하차했다. 드라마에서는 이 두 사람이 해외 지사로 나가는 것으로 했다.”
74) 성완경(주 53), pp. 240-242.

않았다. 그 까닭은 창립 초기부터 회원들이 가져왔던 대중문화와 대량 생산된 이미지에 대한 관심이 1982년을 기점으로 옅어지는 맥락과 무관하지 않을 것이다. 성완경에게 대중문화의 이미지들은 더 이상 예전처럼 "무엇을 알리고 설명하거나 우리를 흥겹게 하고 기쁘게 하면서 우리에게 형상의 차원에서 갖가지 체험을 하게 하는" 것이 아니라 "직접적인 체험을...멀어지고 불가능하게 만드는" 기 드보르(Guy Debord)의 '스펙터클' 혹은 장 보드리야르(Jean Baudrillard)의 '하이퍼리얼'의 개념을 통해 이해된다.[75] 1981년을 끝으로 성완경은 포토콜라주 작업을 중단했다. 그럼에도 불구하고 그의 미술 작업이 끝난 것은 아니었다. 1982년 '현발'은 결성 초기부터 논의해 왔던 "매체 탐구"에 적극적으로 뛰어들었고, 성완경 역시 이에 발맞춰 벽화 연구를 본격적으로 시작했다.

제 3 절 '현실과 발언'의 매체 탐구: 벽화를 중심으로

1981년부터 1982년까지 '현발'은 화단 내에서 발언권을 획득해 나가면서 교류의 장을 넓혀나갔다. 외부 활동 중 하나로 '현발'은 1981년 6월 동덕미술관이 주최한 《현대미술 워크샵》과 기획전에 S.T, 서울 80과 함께 참가했다. 이 세미나에서 성완경이 주도적 역할을 한 사실은 잘 알려져 있다. 성완경은 강연 「미술 제도의 반성과 그룹 운동의 새로운 이념」을 통해 미술이 그림의 현실을 넘어 공동체적 현실에 주목해야 하며, 사회의 유기적인 구조와 기능에 근원적으로 참여해야 한다고 주장했다.[76]

이후 '현발'의 제2회 동인전이었던 《도시와 시각전》은 같은 해 7월부터 9월까지 서울, 광주, 대구를 순회하며 개최됐다. 서울이라는 좁은 울타리를 벗어나서 다양한 종류의 관람객을 만나 대화의 장을 마련하려는 의도였다. 다른 미술 단체와의 교류, 지방에서의 작품 발표 등은 '현발'의

75) 성완경, 「'이미지 문화' 속의 사진이미지와 미술-신구상회화와 현대사회」, 『공간』, 1982년 9월호, pp. 77-79, 재인용; 신정훈(주 13), p. 63.
76) 성완경, 「그룹운동의 새로운 이념」, 『마당』, 1981년 11월호, pp. 282-285.

존재감과 위상을 확고하게 세우는 계기가 되었다.

한편으로 이들의 작품은 미술관과 언론의 지면을 통해 소개되기 시작하면서 미술계의 공식적인 논의의 장으로 들어왔다. 회원인 윤범모가 기자로 있던 『계간미술』은 1981년 여름호에서 「새 구상화 11인의 현장」이라는 제목으로 김정헌, 임옥상, 오윤, 민정기 등 '현발' 회원들 다수를 소개함으로써 이들을 공식적인 논의의 장으로 불러왔고,[77] 성완경 역시 월간 『마당』 1981년 9월호부터 11월호까지 '현발'의 작가와 그룹 이념을 소개하는 평론을 실으면서 적극적인 비평 활동을 펼쳤다.

이 무렵 성완경은 화단의 첨예한 관심사였던 1981년 가을 파리 비엔날레(Biennale de Paris)의 커미셔너 자격을 획득하고 파리에서 열린 커미셔너 회의에 참석하는 등 국제무대로 활동 반경을 넓히고자 했다. 이 사건은 이내 1981년 12월 한국미협의 국제분과에서 커미셔너에게 위임된 권한을 저버리고 작가 선정을 진행하자, 성완경이 이에 반발하며 커미셔너 직을 사퇴하는 것으로 마무리되었다.[78] 비록 이 시도가 성공적인 결과로 이어지지는 못했지만, 성완경은 이렇듯 1981년 무렵 계속해서 '현발'을 주류 화단에 편입시키고자 했다.

한편 이듬해인 1982년에 '현발'의 작업은 신구상회화 논의 속에서 화단 내에 공고한 위치를 차지하게 되었다. 이 과정에서 1981년에 설립된 서울미술관의 비평적 지원은 '현발'에게 든든한 제도적 지지가 되었다. 서울미술관은 오윤의 대학 동창이자 1969년 '현실동인'을 함께했던 화가 임세택, 강명희 부부에 의해 설립되었다. 서울미술관은 개관 초기부터 구상미술에 대한 비평을 생산하면서 이를 논의의 장으로 편입시켰다. 그 일환으로 서울미술관은 1980년대 초에서 1990년대 초에 이르는 기간 동안 1960~1970년대 '서술적 구상'으로 불리던 프랑스 구상작가들의 전시를 다수 기획했다. 1982년에 열렸던 두 개의 전시, 즉 전후 프랑스 서술적 구상 계열 작품들을 소개했던 《오늘의 유럽미술》과 《프랑스의 신구상회화》는 1970년대에 임세택, 강명희 부부가 파리에서 활동하며 쌓아온 미술계 인사들과의 친분 덕분에 열릴 수 있었다.

---

77) 성완경(주 7); 최민, 「미술가는 현실을 외면해도 좋은가」, 『계간미술』, 1980년 가을호, pp. 145-146.

78) 서유리(주 15), pp. 93-95.

서울미술관에서 1980년대 전반에 걸쳐 소개된 전후 프랑스 구상회화와 초현실주의, 다다 작품들은 1970년대 말부터 한국미술에서 진행되어온 구상으로의 본격적인 전환과 좌절된 '현실동인'의 기획의 재개를 엄연한 '유럽적' 혈통을 지닌 적법한 미술운동으로 인정받게 했다.[79] 성완경은 《프랑스 신구상 회화》전과 함께 열린 강연회에서 "1960년대 초부터 대두된 신구상회화는 현대사회의 아방가르드의 형식주의에 대한 준열한 비판을 담고"있다고 말하며 "현대의 대량생산 이미지의 근간을 이루는 사건 이미지와 회화적 이미지 간의 관련을 신구상 화가들을 통해 살펴볼 수 있다"고 그 의의를 말했다.[80]

특히 초대 관장을 맡아 1980년대 전반 서울미술관의 기획을 주도했던 김윤수는 국내 작가들 특히 '현발'을 비롯해 추후 민중미술로 묶여 불리는 작가들의 작업을 '새 구상'이라 부르며 비평적으로, 제도적으로 지원했다. 서울미술관은 민정기, 임옥상, 신학철 등의 개인전과 《문제작가 작품전》을 개최해 김정헌, 오윤, 노원희, 박불똥, 주재환, 심정수, 안규철 등의 작품을 선보였다. 이와 같은 서울미술관의 지원은 1980년대 한국미술의 다양한 실천의 장을 망라하면서 이들이 제도 안으로 포섭되도록 했다.

1981~1982년 사이에 '현발'은 한국미술에서 매우 강한 존재감을 드러내면서 창립 이전부터 그룹 내에서 꾸준히 제기되어 온 기획을 실현하고자 했다. 그들의 야심 찬 기획은 바로 미술의 다양한 매체를 탐구하는 것이었다. '현발' 회원들은 1982년부터 출판(사진, 만화 포함), 판화(포스터 포함), 벽화 세 분과로 나누어 새로운 표현 방법을 모색하는 소그룹 활동을 시작했다. 이들의 관심사는 회화 외의 다양한 미술의 매체를 탐구하는 실천이었으며, 그룹의 회원들은 이를 "매체 탐구"라 불렀다.[81] 이는 '현발'의 창립 목표 중 하나였던 참신한 조형 언어를 개발하는 과정인 동

---

79) 신정훈, 「서울미술관: 민중미술의 시대, 부르주아 공론장으로서의 미술관」, 정화진 엮음, 『레트로 '86~'88 한국 다원주의 미술의 기원』 (소마미술관, 2014), pp. 139-176.

80) 이용우, 「신구상회화의 주제 자연으로 회귀 경향」, 『동아일보』, 1982년 8월 12일, 재인용: 이대범, 「현실과 발언 1980~1990년」, 김정헌, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』 (현실문화연구, 2012), p. 499.

81) 윤범모(주 5), p. 569.

시에, 전시장에 감상자들을 유치하는 관행을 벗어나 생활 장소에서 공유될 수 있는 미술을 고안함으로써 감상자의 능동적인 수용 방법을 꾀하는 일이었다.[82]

이러한 작업의 방향성은 창립전 모임의 다양한 인적 구성에서 이미 예견되었을지 모른다. 회원들 중에는 조각가 심정수, 판화가 오윤, 기자 출신의 주재환, 김용태, 윤범모, 사진 및 벽화 분야의 성완경 등 다양한 배경을 가진 인물들이 있었고 이는 미술 그룹으로서 '현발'의 매체 방향성을 단일하지 않은 것으로 이끌었다. 또한 윤범모는 창립전의 전시 도록을 단순한 전시작품의 모음이 아닌, "도록 자체로서 독립성을 갖는 하나의 출판미술품으로 별개화"하여 제작했다고 회고한 바 있다.[83] 이러한 점을 고려했을 때 '현발'은 창립 초기부터 전시 형태뿐만 아니라 출판 미술에도 뜻을 품고 있었으며, 미술의 표현 매체를 일찍이 중요한 탐구의 과제로 삼고 있었음을 추측할 수 있다.

그 목표는 1982년에 이르러 구체적인 계획 아래 실현되려는 듯 보였다. 각 분과는 여러 회원들이 한 팀이 되어 정기적인 연구를 진행하는 형식으로 운영되었다. 판화반은 오윤, 김용태, 민정기, 강요배 등 8명의 책임으로 매월 셋째 주 일요일에 모여 판화와 포스터에 대한 기초연구와 작품 제작을 해나갔으며, 1983년 12월 16~25일까지 한마랑화당에서 《현실과 발언 판화전》이 열리는 성과를 냈다. 앞서 언급한 바 있는 『시각과 언어 1』도 이러한 소그룹 중 성완경이 책임자로 있던 출판미술반이 낸 결실이었다. 이후 『시각과 언어 2』는 1권 발행 후 3년이 지난 1985년 10월 3년 만에 '한국현대미술과 비평'을 주제로 출간되기도 했는데, 이후 책임편집자 최민의 프랑스 유학으로 인해 맥이 끊겼다.[84]

벽화의 경우 김정헌, 임옥상, 이태호가 책임자로 매월 넷째 토요일에 정기적으로 만나 벽화에 관한 기초조사 및 실제 제작에 따른 연구 검토를 진행했다.[85] 특히 벽화 분과의 활동은 미술관 외부에 대한 관심의 연

82) 원동석, 「수용과 현실의 소외」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』 (열화당, 1982), pp. 31-58.
83) 윤범모(주 5), p. 544.
84) 이대범(주 55), p. 526.
85) 윤범모(주 5), p. 570.

장선에 있었다. 1982년 출간된『시각과 언어 1』에서는 미술관을 대중의 접근이 도외시되는 공간이자 다양한 시각 이미지와 대중문화를 담아내지 못하는 '온실 같은' 공간으로 간주하는 목소리들이 반복적으로 발견된다. 그 예로 오윤은 "미술관에 갇혀있는" 미술이 아닌 사진, 광고, TV, 복제된 이미지로부터 만들어진 대중매체의 수단들을 검토해야 한다고 했으며, 김정헌은 이에 "미술관 안의 벽면만을 이용하는 미술이 아니라 또 다른 방식의 전달 방식을 개발"해야 한다고 주장했다.[86]

이때 벽화는 미술관의 권위에서 벗어나 현실의 사회 구조에 유기적으로 참여하는 한 방법으로 생각되었다. 벽화는 소유, 운반, 되팔기라는 '타블로화'의 유통구조와 근본적으로 거리를 두고 있으며,[87] 거리 속에서 사람들과 상호 의사소통을 한다는 점에서 민주적인 매체로 여겨졌기 때문이다.[88] 멤버들은 벽화를 그간의 미술에 대한 반성이자 "상상력의 공간과 현실 공간의 일치"를 보여주는 한 방법으로 생각했다. 한편으로 벽화는 산업화와 도시화로 인해 도시의 거리가 중요한 생활 장소로 검토되었음에도 불구하고, 그 변화를 미술이 반영하지 못하는 관습에 대한 반성이기도 했다. 폭발적으로 늘어난 거리의 벽면은 이제 미적 체험과 관계하면서 새로운 시대의 미술을 요구하고 있었다. 그렇기에 '거리의 미술'은 미술의 의미와 기능을 새롭게 모색하는 일이었다고 할 수 있다.

한편으로 1980년대 초중반 '현발'의 벽화 논의는 아마도 1970년대 중반 이미 실현된 바 있는 회원 오윤의 벽화 작업과 무관하지 않을 것이다. 오윤의 벽화에 대한 열망은 1969년 불발된 '현실동인'의 전시에 출품되었던 작품 〈1960년. 가〉에서부터 암시되었던 바 있다(도 11). 작품은 소실되었으나 전시 팜플렛에 남아 있는 흑백 사진을 통해서 원본을 짐작할 수 있다. 200호 크기의 캔버스 가득 4·19혁명의 주역인 학생, 노동자, 농민들과 경찰이 대치하는 모습이 담겨 있는 이 작품은 멕시코 벽화 미술의 영향을 여실히 보여준다. 이는 「현실동인 제1선언」에 언급되었듯 "올바른 현실 인식에 기초하여 (...) 현실주의를 건설하고 이를 통한 민족

86) 「좌담: 미술의 순수성과 현실의식」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』 (열화당, 1982), pp. 269-300.
87) 성완경(주 76), p. 284.
88) 강홍빈, 김윤수, 성완경(주 11), p. 41.

미술 전통을 확립"하는 미술의 소명을 담고 있는 듯하다.[89]

이후 벽화에 대한 오윤의 열의는 1970년대 초중반 상업은행 벽화들에서 결실을 맺었다. 오윤이 오경환, 윤광주와 벽화를 제작한 건물은 한국상업은행 용산 지점, 구의동 지점, 동대문 지점 등 3곳의 신축 지점들이었다. 그러나 벽화들 중 현재까지 남아 있는 것은 1974년에 제작된 동대문 지점(현 우리은행 종로4가 금융센터)의 벽화가 유일하다.[90] 상업은행 건물은 조건영이 설계하였으며, 오윤과 오경환이 함께 벽화의 디자인을 맡았고 윤광주가 경기도 벽제 내이리에서 운영하던 가마에서 전돌을 구워 재료를 조달했다. 이들의 벽화는 건물 입구 왼편과 오른편 외벽 그리고 건물 내부에 설치되었다. 외벽에 설치된 작품은 〈평화〉라는 제목으로, 다양한 자세로 누워있는 인물을 묘사하고 있다(도 12). 인물들은 곡선이 강조된 채 추상화하여 표현하였으며, 산, 구름 등의 단순화된 형상과 함께 조화를 이루고 있다. 작품은 두께 3cm의 정방형 전통 벽돌 1,000여 장으로 이루어져 전체 면적이 3×5m에 달하는 대규모 벽화인데, 형상이 묘사된 부분은 전돌의 높낮이에 차이를 주어 입체적인 리듬감을 형성했다. 또한 건물 내부의 4×6m 크기 벽화는 부여에서 출토된 '산전문전'을 모티브로 삼아 재해석한 〈산경문〉으로 채워졌다(도 13). 이는 황토색, 적갈색, 붉은색의 전돌과 회색의 시멘트를 적절히 배치하여 백제시대의 도안을 재구성한 작품이다. 벽화는 '산전문전'에서처럼 산의 능성이 자아내는 곡선과 건물의 직선을 그대로 표현하고 있지만, 산수화를 연상케 하기보다는 선적 조형이 두드러져 추상적인 인상을 준다. 이와 같은 전돌의 사용은 전통을 현대화시키고자 했던 오윤의 관심을 드러낸다.[91]

1970년대 오윤의 벽화는 일찍이 "민주화된 사회의 새로운 민중적 양식"을 실현한 결과로 볼 수 있다. 1975년 조건영, 최민, 오윤은 「건축,

89) 김지하, 「현실동인 제1선언」, 현실동인, 1969, 재수록: 시대정신기획위원회, 『시대정신』 제3권 (일과놀이, 1986), pp. 78-102.
90) 조인수(주 27), pp. 31-35.
91) 오윤은 벽화 프로젝트가 끝난 이후 벽돌 공장을 설립하고 전돌의 현대화와 대량화에 매진했는데, 이러한 사실은 오윤이 전돌에 가진 관심이 단순히 일회적인 것이 아니었음을 보여준다. 조현정, 「상업은행 전돌 벽화와 민중, 전통예술: 건축, 조각, 시, 그리고 민중」, 『공간』, 2021년 4월호, pp. 126-131.

조각, 시 그리고 민중」이라는 제목으로 상업은행 벽화 작업에 대한 대담을 나누면서, 민중미술이란 “특수한 소수층의 전유물”과 반대항에서 민중의 언어로 만나져야 한다는 이야기를 나눈 바 있다. 최민은 “많은 예술가들이 자기 작품이 걸려야 될 이상적인 장소는 전시회장 또는 미술관이라고 착각”한다면서 “결국 오늘날의 미술이 민중과 만나려면 거리로 나와야 한다”고 지적하며 매체로서 벽화의 가능성을 일찍이 발견하기도 했다.[92]

거리와 벽에서 민중예술의 가능성을 실현한 이들의 작품은, 파리에서 벽화 공부를 마치고 돌아온 성완경에게 좋은 선례이자 자극으로 남아 1980년대에 벽화를 새롭게 주목하게 하는데 기여했을 것이다. 그러나 1980년대 중반의 벽화 소그룹 운동은 단순히 이들의 연장선에 있는 것만은 아니었다. 더 이상 민중미술은 단순 소박한 언어로 “민중의 차원으로 내려가서” 성취할 수 있는 것이 아니었다. 1975년 민중적 양식이 전통의 계승에서 찾아졌다면, 1980년대 초 ‘민중의 어휘’는 더욱 복잡해지고 다변화된 도시의 시각 환경 속에서 동시대를 살아가는 대중들의 일상 속에 존재했다. 1980년대 초반의 벽화는 폐쇄적인 모더니즘의 안티테제인 동시에, 가속화된 도시 개발로 인해 생활 환경이 된 거리에서 그 기능과 표현법을 모색하기에 이른다.

또한 그렇기에 1980년대 초 벽화는 미술, 도시계획, 건축 전문가들의 긴밀한 협업과 학제 간의 교류를 통해 연구되어야 했다. 성완경이 벽화 작업을 시작한 1983년은 새롭게 ‘회우(會友) 제도’를 설치해 ‘한발’에 새바람이 분 시점이기도 하다.[93] ‘회우 제도’란 회원들과 뜻을 같이하는 주

92) 1970년대 이들의 벽화는 그 이전에 해당하는 1960년대 비교했을 때 거리의 사람들과 소통을 모색하는 민중적 양식을 띠고 있다. 1960년대에도 건축가와 미술가의 협업으로 이루어진 벽화가 있었지만, 김중업의 프랑스대사관(1961, 윤명로, 김종학, 유강열 벽화), 김수근의 오양빌딩(1962, 정규 벽화), 세운상가(1967, 김영주 벽화) 등에 설치된 벽화는 건물을 미적, 조형적으로 보완하는 성격에 그치고 있었다. 그에 반해, 오윤은 벽화는 건축과 미술의 관계에서 나아가 도시와의 관계에서 주목되어야 한다는 것을 발견했다. 조현정(주 91), pp. 126-131.

93) “회우는 ‘한발’ 이념이나 활동상을 이해 내지 적극적으로 후원코자 하는 인사를 가리킨다. 이는 ‘한발’의 재정확보라는 실질적인 효과도 있었지만 어떻게 보면 ‘한발’의 대사회적 연대의식 강화의 한 가지 방편이 아닌가 한다. 따라서 회우의 자격은 ‘현발’의 창립취지를 찬성하면서 회원 1인 이상의 추천으로 가능했다. 또한 회원의 숫자는 ‘현발’ 회원의 2배수 이내로 했으며 회우의 연회비는 1십 만 원 이상으로 했다. 특히 회

위 인사들을 '한발'의 활동에 참여토록 하는 제도였다. 회원들은 이들을 전시 및 평가 회의에 초대했고, 이들과 소그룹 활동을 함께 하기도 했다. 회우에는 강홍빈, 김정철, 박현수, 신금호, 안종관, 정지창, 최종현 등이 포함되어 있었다.[94] 이 중 도시계획가 강홍빈, 회원 김정헌의 형이자 1967년에 정림건축을 창립한 건축가 김정철, 건축가 최종현 등의 합류는 도시의 이미지와 시각문화에 대한 '현발' 구성원들의 관심이 미술을 넘어 도시환경과 건축물 등으로 확장되었으며, "미술의 사회화"가 더 이상 화단 내부만의 문제가 아니라 도시계획과 건축, 환경의 측면에서 함께 다뤄져야 했음을 시사한다.

또한 '현발' 내에서 김정헌, 성완경, 장소현 등이 벽화의 미술사적 의미를 활발히 연구함으로써 생산한 이론들은 벽화가 대중과 관계 맺는 방식에 대한 통찰력을 제공했다.[95] 1980년대 초까지만 해도 벽화는 국내에서 이론화된 영역이 아니었기에 연구 문헌들은 주로 미국의 이론들을 번역, 소개하는 일에서부터 시작했다. 이때 주로 발표된 것은 1960년대와 1970년대 미국의 커뮤니티 뮤럴(Community Mural), 즉 지역공동체 벽화에 관한 연구였다.

1984년 성완경은 「흑인 벽화 운동의 실험과 의식」에서 〈존경의 벽〉(1967)을 중심으로 한 소수자들의 벽화 운동을 소개한 바 있고,[96] 김정헌은 1981년부터 1984년 사이에 「도시벽화가 갖는 사회적 의미」,[97] 「환경적 커뮤니케이션」,[98]「민중미술로서의 도시벽화」 등의 글

원 가운데 회우로서 일선에서 은퇴하고자 할 때는 '한발' 회원의 전원 찬성을 얻어야 가능했다." 윤범모(주 5), pp. 575-576.

94) 「현실과 발언 10년 연표」, 김정헌, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』(현실문화연구, 2012), p. 636.

95) 다른 '현발' 멤버들의 벽화 관련 글과 활동은 다음과 같다. 노원희, 「미술관중의 민주화와 멕시코 벽화운동」, 『동의논집』, 1983년 2월호, pp. 243-258; 이태호, 「교도소에 그려지는 벽화」, 『계간미술』, 1985년 가을호; 이태호, 「뉴욕과 L.A의 거리벽화」, 『월간미술』, 1989년 6월호; 이태호, 「거대한 공간 안에 숨쉬는 조각-스톰킹 아트센터)」, 『월간미술』, 1989년 9월호. 윤범모는 1986년 뉴욕 W.K 재단 연구기금을 수령하여 멕시코 벽화연구 여행을 다녀온 것으로 기록되어 있다. 「<현실과 발언> 작가별 자료」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), p. 677.

96) 성완경, 「흑인 벽화 운동의 실험과 의식」, 『제3세계연구』, 제1집 (한길사, 1984), pp. 252-269.

97) 김정헌, 「都市壁畫(도시벽화)가 갖는 社會的(사회적) 意味(의미)」, 『공주사범대학

을 활발하게 발표했다.[99] 김정헌은 또한 미국의 동네 벽화 운동의 가장 중요한 문헌 가운데 하나인 『민중미술을 향하여 Toward a People's art』를 번역해 국내에 소개하기도 했는데, 그의 연구는 1985년 공주교도소에서 교도수들과 함께 완성한 대형 벽화 〈꿈과 기도〉에서 결실을 맺었다.[100]

LA에서 뜻을 함께 하고 있던 장소현도 1983년 출간한 단행본 『거리의 미술-민중을 위한 민중의 미술, 도시벽화』을 통해 주민 벽화가 태동하던 1960년대 미국의 사례를 소개했다.[101] 장소현의 단행본 일부에서는 성완경과 교류한 흔적을 찾을 수 있다. 그는 도시벽화의 필요성을 말하는 첫 장에서 『시각과 언어 1』의 좌담이나 성완경의 글을 인용하는데 여러 지면을 할애했다.[102] 또한 레제와 장 까수(Jean Cassu)를 한 문단에서 언급하는 대목은 성완경의 레제 단행본 일부를 떠올리게 한다. 이러한 사실은 당시 회원들 간에 벽화에 대한 지식이 활발히 공유되고 논의되었음을 짐작하게 한다.

이렇듯 벽화에 대한 관심은 단지 개인의 것이 아니라 '현발'이라는 그룹 내에서 연구, 검토되어 중요한 미술의 매체로서 확장되었다. "매체 탐구"의 일환으로 소그룹에서 벽화가 연구되기 시작했다는 점은 환경·건축 전문가와의 교류가 동시다발적으로 일어났다는 사실과 무관하지 않다. 이는 벽화가 1980년대 초 도시의 개발과 관련된 미술적 반응임을 시사한다. 이후 미술에서 도시는 보다 적극적으로 교류하고 융합했으며 기존의 '현발' 활동과 전시회를 넘어선 도시계획 프로젝트로 이어졌다. 이어지는 3장에서는 1983년 이후 성완경의 벽화 작업들을 분석함으로써 벽화가 화단을 넘어 사회와 상호작용하는 양상을 분석한다.

논문집』, 제19집 별책(1981).

98) 김정헌, 「환경적 콤뮤니케숀」, 『조경』, 1982년 7월호.

99) 김정헌, 「민중미술로서의 도시벽화」, 『오늘의 책』, 1984년 가을호.

100) 김정헌, 「민중미술을 향하여 (Toward a People's art)」, 『학원』, 1984년 5월호.

101) 장소현, 『거리의 미술』 (열화당, 1984).

102) 장소현이 인용한 문장은 다음과 같다. "그곳(미술관)은 얌전하고 따분한 예술대중과 문화관광객의 순례지이고, 문화에 대한 죽은 서류 쪼가리들이 쌓인 창고이고, 카탈로그가 달린 미술의 견본시장". 성완경, 「경력주의와 상업주의」, 『뿌리깊은 나무』, 1980년 3월호, p. 24, 재인용: 장소현(주 100), p. 37.

제 3 장 1980년대 중후반: '빅아트'의 벽화 프로젝트

본 장에서는 성완경의 1980년대 벽화 프로젝트가 도시환경의 변화에 대한 반응이자 대중의 '문화적 주도성'을 되찾으려는 기획이었음에 주목한다. 1980년대 중반 성완경에게 '벽'이라는 소재는 더 이상 문화를 가로막는 장벽이 아닌, 더 많은 사람들에게 공유될 수 있는 '거리의 매체'이자 대중의 생활양식을 구성하는 환경이었다. 이 무렵 벽화는 화단의 경력주의와 고급미술의 신비주의에서 벗어난 대안이자, 도시환경에 대한 개입이었으며, 주민들과의 커뮤니케이션 수단으로 모색되었다. 성완경은 1983년 처음으로 도시설계에 참여해 도시 벽면을 변화시키는 계획을 세웠고 이어 1985년 벽화를 전문적으로 기획, 연구, 제작하는 '빅아트 벽화연구소'를 설립해 환경미술 사업에 본격적으로 뛰어들었다. 본 장에서는 성완경의 작업들이 동시대에 생산된 다른 환경조형물, 그리고 민중 벽화운동과 어떤 차이가 있는지, 나아가 그 의의는 무엇인지를 밝히려 한다.

한편 이러한 성완경의 벽화 프로젝트는 1980년대 서울의 도시계획과 깊게 관련되어 있다. 1981년 86아시안게임과 88서울올림픽 개최가 확정되고 도시 미화가 시급한 과제로 부상하면서 벽화를 비롯한 환경미술 시장은 폭발적으로 성장했다. 이러한 개발의 연장선상에서 환경미술은 1980년대 초부터 많은 주목을 받았다. 1980년대에 '환경'은 시민들의 일상이 이루어지는 도시환경을 광범위하게 지칭하는 용어로서 다각적인 논의의 대상이 되었고, '거리'는 주민들에게 공동체의 경험을 가능하게 하는 장소이자 매체로 여겨졌다. '환경미술'은 도시의 시각 환경을 구성하는 일부로, 도시의 공적 공간이나 야외에 놓여있는 미술을 지칭했다. 벽화는 그중에서도 한층 의식적인 차원에서 도시의 시각 환경에 개입하는 '거리의 미술'로, 도시환경의 변화에 대한 구체적인 응답으로 여겨졌다. 성완경은 대중들을 미술의 생산과 수용에 참여시키고자 하는 "미술의 사회화" 기획의 일환으로 벽화 프로젝트를 진행했다.

제 1 절 환경의 시각적 소통: 『서울특별시 간선도로변 도시설계』 분석

성완경은 1983년 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』에 참여하면서 벽화 전문가로서 공식적인 행보를 시작했다. 이 도시설계는 서울시에서 도심 내 특정 장소와 벽면의 공공적인 용도를 발견한 첫 연구다. 이 연구는 1981년 건축법 제8조 제1항에 신설된 '도시설계 제도'를 실제로 적용하는 도시설계안을 작성하는 프로젝트였으며, 도시계획가 강병기가 서울시로부터 연구 책임을 의뢰받아 진행했다. 이 도시설계는 세종로, 태평로, 종로, 을지로를 포괄하는 거리 총 연장 7.50km, 면적 1,777,300m^2의 주요 간선도로변 정비 및 설계 계획을 포함하고 있다.[103] 이 계획은 도시의 광대한 지역 대부분이 개인이나 기업에 의해 이용 및 개발되고 있는 실태를 보완하는 데 그 목적이 있으며, '가이드라인'으로서 도시설계를 제안한 국내 최초의 사례라는 점에서 의미가 있다.[104] 또한 해당 도시설계는 이전의 도시설계가 추상적이고 개략적인 데 그치고 있었다는 한계점을 극복하고, 도시 시설의 디자인적 측면을 적극적으로 고려하고자 했다. 이번 도시설계에 벽화 연구가 포함된 것도 그 까닭이다.

성완경은 이 설계에서 서울 사대문 안 건물들을 대상으로 도시벽화의 실현 가능성을 연구했다. 이 프로젝트가 중요한 이유 중 하나는 미술가들이 변화 및 확장하고 있던 도시환경의 개발 국면에서 도시계획 전문가들과 협업하기 시작했다는 점을 보여주기 때문이다. 연구위원 대부분은 건축가와 도시계획가로 구성되어 있는데, 그중에서 미술가인 성완경과 김정헌의 존재는 눈에 띈다. 이들이 참여한 경위는 해당 도시설계의 연

---

103) 『어느 도시학자가 꿈꾼 서울』 (서울역사박물관, 2021), pp. 114-121; 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계 Ⅰ』 (서울특별시 도시계획과, 1983), pp. 1-79.

104) 강병기(1932~2007)는 국내 1세대 도시학자로, 도시계획과 도시설계 분야의 기틀을 마련한 사람이라 평가받는다. 그는 도쿄대학교에 진학해 일본 모더니즘 건축의 대표적인 선구자 중 하나인 단게 겐조(丹下健三) 교수 아래에서 수학했다. 1970년 박사학위를 받고 한양대학교 도시공학과 교수로 초빙되어 귀국하였으며, 도시학의 1세대로서 대한국토·도시계획학회 회장, 한국도시설계학회 초대 회장 등을 역임했다. 1983년 강병기가 연구 책임을 맡은『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』는 서울시청 앞 광장이 제안된 최초의 연구 사례였으며, 이후 그가 광장 조성을 위한 활동을 지속적으로 펼치는데 밑거름이 되었다.

구위원 중 하나였던 건축가 최종현이 당시 '현발'의 회우였으므로 벽화 분과에서 활동하던 김정헌과 파리에서 벽화를 전공했던 성완경을 추천했을 것이라 유추할 수 있다.

『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』 자료집에 따르면 성완경과 김정헌이 참여한 파트는 '가로미관향상계획'과 '도시벽화(SUPER GRAPHIC)'이다. 자료집은 총 2권으로 구성되어 있는데, '가로미관향상계획'은 첫 번째 자료집에, '도시벽화'는 두 번째 자료집에 수록되어 있다. 그중에서도 '도시벽화' 파트는 크게 두 가지 사항으로 구성되어 있다. 첫 번째는 해외 벽화의 사진 도판을 제시하면서 도시벽화의 필요성을 연구하는 글이고, 두 번째는 실제 건물 벽면을 대상으로 하는 '건축물에 대한 미술장식계획' 시범안이다.[105] 성완경과 김정헌은 건물의 생김새와 층고, 주변 환경 등을 고려하여 실제 존재하는 사대문 안 건물 4개 벽면을 대상으로 벽화를 기획했다.

성완경은 연구 글에서 '도시벽화'와 '가로미관향상계획' 사업의 목표는 '도시환경 개선'이라고 밝혔다. 1980년대 초반부터 도시는 86아시안게임과 88서울올림픽을 대비하여 시각적으로 쾌적한 환경을 조성하기 위해 다각도로 연구되었다. 당시 도시환경은 "여러 가지 요소들로 이루어져 있는 시스템"이자 "기호들의 집합체"로 여겨졌다.[106] 그렇기에 다소 난해하고 복잡한 도시환경은 주민들이 적극적으로 의미를 부여하고 해독해야 하는 대상이자, 전문가들이 각자의 위치에서 각 요소들의 사회적 기능을 고려하는 공동의 장이었다.

미술가들도 '거리의 미술'로서 환경에 주목했다. "환경"이 1960년대 말 한국미술에서 '미술의 공간화'라 부를 수 있는 느슨하고 광범위한 흐름을 지칭했다면, 1980년대 초 한국미술에서는 '환경조형'에서와 같이 미술관을 벗어나 거리에 놓이는 미술을 가리키는 용어였다. 특히 벽화는 1980년대 초 시각디자인이나 도시계획 분야에서도 시각적 소통과 도시환경의 미화를 담당하는 중점적인 매체로 논의되었다.[107] 또한 벽화는 '타블로

105) 첫 번째에 해당하는 연구 글은 이후 잡지 『꾸밈』 1988년 2월호에 동일한 전문으로 실렸는데, 이때 성완경이 단독 필자로 기재되어 있어 도시설계 당시에도 성완경이 쓴 것으로 추측할 수 있다.

106) 최만린, 황기원, 임창복, 「인간의 생활환경과 조각」, 『공간』, 1978년 10월호, pp. 42-46; 강홍빈, 「도시환경의 기호학: 그 가능성과 함께」, 『세계의 문학』 제8권 1호 (민음사, 1983), pp. 164-179.

화', '이젤화', '액자그림' 이라고 명명되는 보헤미안적 신비주의에서 벗어나, 실체적 현실의 제반 조건으로부터 출발하는 매체로서 성완경을 비롯한 민중미술가들에 의해 연구되었다.[108]

성완경과 김정헌이 "시각공해"가 아닌 "도시환경의 참신한 사례"를 창조하기 위해 고군분투했던 흔적은 여러 자료에서 발견된다. 서울시립미술관에 아카이빙되어 있는 김정헌의 1982년 드로잉북에 따르면 두 사람은 '도시벽화'의 번역어와 도안에 대하여 수차례 회의와 수정을 거듭한 것으로 보인다(도 14, 15, 16). 메모에 따르면 이들은 '슈퍼그래픽'의 개념을 "장소에 대한 분류, 기능, 자금(Fund), 수용자, 양식" 등 다양한 각도에서 연구했다. 드로잉북 첫 장에는 4개의 영어 단어 'Super graphic, Mega Mural, Big Art, Street Painting'이 적혀 있는데, 이는 '도시벽화'를 가장 잘 번역할 수 있는 영어 단어에 대한 고민이 엿보이는 대목이다.[109]

유사한 여러 단어 중 '슈퍼그래픽'이 채택된 이유는 성완경의 글에 설명되어 있다. 글에 따르면 도시벽화를 가리키는 용어는 위의 4개 단어 외에도 여러 가지 별칭들, 즉 옥외 벽화(Outdoor Wallpainting), 거리의 미술(Street Art), 환경적 커뮤니케이션(Environmental Communication), 주민 벽화(Community Mural) 등이 있고 이들은 모두 조금씩 다른 뉘앙스를 가진다. 그러나 성완경은 이들 중에서도 'Super, Mega, Big'을 포함한 단어들이 규모의 대형화와 공공성 및 대중성을 내포하고 있는 것으로 여겼다. 이에 더하여 그는 통상적으로 도시계획 분야에서 도시환경의 시

---

107) 1982년~1983년 사이에는 『마당』, 『계간미술』 등의 잡지에서 특집으로 국내외의 벽화를 소개했다. 1983년 『계간미술』 여름호는 '집중연구'로 「거리의 미술 도시벽화」를 다루며 46페이지에 걸쳐 도시벽화를 조명했다. 편집부는 "미술관이라는 온실" 밖으로 나온 벽화가 "잿빛 도시에 빛과 색채를 부활"시키고 "벽면에 주민들의 의사를 표현"한다고 말했다. 20페이지가 넘는 컬러 도판으로 미국과 프랑스, 덴마크, 영국, 벨기에 등 해외 벽화 사례를 제시하기도 했으며, 이어지는 「서울의 거리미술」에서는 서초역 내부 벽화, 퇴계로 1가 프린스 호텔 외벽 벽화, 종로 4가 상업은행 벽화 등의 사례를 통해 국내 도시에서 인간화·미화의 노력을 발견했다. 1985년 5월호 『마당』에서는 벽화를 미술의 한 양식이 아니라 인생의 한 양식이라고까지 소개했다. 금누리, 「회색 공간의 빛-도시벽화」, 『마당』, 1985년 5월호, pp. 172-173.

108) 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계 II』(서울특별시 도시계획과, 1983), pp. 224-231.

109) 1982년 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관 아카이브, https://semaaa.seoul.go.kr/front/archive/view.do?iId=22924&menuId=8 (최종접속일: 2023년 6월 20일).

각적 소통과 개선 및 미화가 논의될 때 '슈퍼그래픽' 혹은 '환경적 커뮤니케이션'으로 거론되고 있기에 최종적으로 도시벽화를 '슈퍼그래픽'으로 칭하게 되었다고 전했다. 비록 본 도시설계에서는 'Big Art'라는 명칭이 최종적으로 선택되지 못했지만, 이때 다양한 용어를 연구하고 고민했던 경험은 몇 년 후 성완경이 '빅아트 벽화연구소'를 설립할 때 참고할 수 있는 바탕이 되었을 것이다.

이들이 시범안으로 벽화를 그린 건물은 총 4개로, 동대문 종합시장 북측 벽면, 남대문 앞 14층 빌딩 서측 벽면, 검찰청 동측 울타리 외벽, 어린이 전용극장 부속 건물 동측 벽 등이다.[110] 각 건물의 벽면은 제각기 장소적 특징과 그 앞을 통행하는 시민들의 정서를 고려하여 다르게 제안되었다. 성완경은 글에서 그 지역에 생활 기반을 둔 주민의 도시 생태적, 문화 환경적, 사회심리적 제반 요소를 분석했다고 밝혔다. 또한 이미지는 전달하고자 하는 바를 간결히 하기 위해 많지 않은 수의 색을 사용하여 구상적인 도안으로 계획되었다.

우선, 동대문종합시장 벽면에는 주변의 역사적, 문화적 성격을 고려하여 동대문과 주변 건물들을 모노톤의 파노라마 형식으로 배치해 거대한 풍경처럼 느껴지도록 "일류전(illusion) 효과"를 창조했다(도 17, 18). 드로잉북에서는 여러 가지 구도상의 과감한 실험들이 시도되었으나, 완성된 시범안은 이러한 실험적인 요소보다는 단조롭고 평면적인 형태로 마무리되었다(도 19). 성완경과 김정헌은 도안에 대하여 벽면에 깊이를 부여하고, 시민들이 벽화로 인해 문화적인 긍지와 결속감을 높이기를 희망했다고 설명했다. 세종문화회관 별관인 어린이 전용 극장 벽면에는 국제행사와 외국인 관광객을 의식해 한국 고유의 양식에서 모티프를 찾았다(도 20, 21). 이 벽면에는 조선시대 민화 양식으로 호랑이와 소나무 도안을 계획했다. 김정헌은 호랑이를 여러 차례 드로잉하며 가장 적합한 곡선을 찾으려 노력했다(도 22).

한편 남대문 앞 빌딩 벽면은 빨간색과 초록색의 대비를 강조했다(도

110) 한편 김정헌의 드로잉 장에는 '체신부(遞信部) 서측'에 대한 언급과 드로잉, 소방관의 호스에서 뿜어져 나오는 무지개에 대한 구상 등이 여러 면을 걸쳐 진행되고 있다. 체신부는 우편, 전기통신, 국민 생명 보험 등에 관한 사무를 관장하는 대한민국의 중앙행정기관으로, 정보통신부로 개편되면서 1994년 폐지되었다. 이처럼 채택되지 않은 드로잉들을 토대로 추측해 보았을 때 최종적으로 4개 건물을 정하기까지 두 사람이 여러 가지 레퍼런스를 조사하고, 수차례 수정과 고민을 번복했음을 알 수 있다.

23, 24). 초기 드로잉에는 나무를 첩첩산중처럼 쌓아 그리려 했던 흔적이 남아 있으나, 최종 시범안은 1층부터 3층까지는 빨간색으로, 4층부터 가장 위층까지 녹색으로 칠하여 나무의 느낌만을 색감으로 자아냈다(도 25). 야외에 노출된 비상계단 옆 창틀은 흰색 구름이 감싸도록 계획되었는데, 이는 김정헌의 작품인 〈산동네 풍경〉(1980)의 구름과 조형적으로 유사한 형태를 가지고 있기도 하다. 검찰청의 경우 특별히 장식적인 이미지를 넣지 않았다. 이들은 콘크리트 울타리에 덕수궁 돌담 이미지를 표현하면서, 밝고 경쾌한 톤을 강조하는 사진 효과인 '하이키' 방식을 도입했다고 설명했다(도 26, 27). 이와 같은 구성안들은 도시의 시각 환경을 개선하는 데서 나아가 다종의 보행자에게 다양한 자극을 주기 위해 표현 기법과 도안을 고민했음을 알 수 있는 대목이다.[111]

최종적으로 본 도시설계안은 율곡로-대학로 계획을 제외하고는 모두 시행에 필요한 지구 지정의 절차를 밟지 않음으로써 하나의 시안으로서 그치고 만다. 강병기는 용역 결과 제시된 안에 대해 구체적인 설계 도면이 없어 현실적용이 어려웠다고 평가했다.[112] 결국 벽화에 대한 시범안 역시 실현되지 못했다. 그러나 김정헌과 성완경은 도시설계 참여를 시작으로, 이후 각자 벽화 프로젝트를 펼쳐나가는데 몰두하게 된다. 김정헌은 연구내용을 보완하여 「서울시의 도시벽화 모형에 대한 시안」을 주제로 연구를 지속했고, 1985년 지역공동체 벽화로서 공주교도소에 〈꿈과 기도〉를 제작했다. 성완경은 1985년 벽화를 전문으로 제작하는 연구소를 설립해 도시환경에 적극적으로 개입해 나갔다.

---

111) 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계 Ⅰ』(서울특별시 도시계획과, 1983), pp. 286-289.

112) 강병기, 『삶의 문화와 도시』, (보성각, 2009), pp. 27-28.

제 2 절 대중의 문화적 주도성: '빅아트 벽화연구소'의 벽화 프로젝트

『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』 이후 성완경은 공공기관이나 사기업으로부터 벽화 사업을 의뢰받아 다양한 프로젝트를 진행해나갔다. 성완경은 1985년 '빅아트 벽화연구소'를 설립해 작업을 시작했으며, 1980년대 말 '상산환경조형연구소'로 명칭을 변경한 것으로 추정된다.[113] 이는 이후 '벽화'에서 좀 더 넓은 범주를 포괄하는 '환경조형'으로 사업 범위가 확장되었음을 알려준다. 연구소는 1980년대 중후반까지 벽화만을 작업하다가 1990년대를 넘어가면서 '키네틱아트'와 옥외조형물까지 범위를 넓혀갔다.

연구소 대표를 맡았던 주재환의 회고에 따르면 대부분의 작업은 사업주 앞에서 프리젠테이션 한 후 발탁되면 제작비를 투자받는 형식으로 진행되었다고 한다.[114] 이를 위해 성완경은 작품을 설명하는 발표용 이미지를 만들었고, 심광현, 주재환 등과 만나 여러 차례 토론을 거쳤다고 한다. 또 어떤 경우는 성완경과 막역했던 건축가 최종현, 정기용을 비롯한 동료들이 성완경을 벽화 전문가로 추천해 사업에 합류하게 된 경우도 있었다고 회고했다.[115]

연구소의 이름인 '빅아트'는 성완경이 지향하는 벽화의 성격을 내포하고 있다. '빅아트'는 단순히 캔버스 크기를 넘어선 규모의 확장을 의미하

113) 연구소 명칭은 종종 혼동되어 쓰였다. 그 예로 1985년 『계간미술』 기사에는 '빅아트 벽화연구소'라고 표기되었으나, 1986년 『민족미술』에는 '벽화연구소 빅아트'라고 순서가 바뀌어 있기도 했다. 또한 공식적인 문헌으로 역사가 기록되어 있지 않아 연구소 명칭의 변화 추이도 불명확하다. 1987 부산 지하철 표지판에는 '성완경 벽화연구소', 1988년 《밀라노 트리엔날레》 용역보고서에는 '상산환경조형' 등으로 표기되어 있다. 주재환의 회고에 따르면 '빅아트'에서 '상산'으로 변화한 것만은 분명해 보인다. 본 논문에서는 성완경의 이력서 상단에 중소기업진흥공단 벽화가 가장 처음 작업한 것으로 기록되어 있다는 점을 바탕으로, 이 작업이 제작된 1985년을 '빅아트 벽화연구소'의 출발점으로 삼았다. 그리고 주재환은 '상산'의 한자를 '上山(위 상, 뫼 산)'으로 회고하고 있다. 주재환과의 대담, 2022년 8월 31일.

114) 주재환은 성완경이 당시 인하대학교 교수였기 때문에 회사 대표직을 맡는 데 어려움이 있었다고 회고하면서, 자신이 대신 대표직에 이름을 올렸었다고 말했다. 《밀라노 트리엔날레》 용역보고서에는 실제로 주재환이 대표로 기록되어 있다. 주재환과의 대담, 2022년 8월 31일.

115) 주재환과의 대담, 2022년 8월 31일.

는 것이 아니라 당시 '현발' 동인들이 공유하고 있었던 '큰 그림'의 이념을 담고 있다. 이는 김정헌이 쓴 글 「미술과 소유-'큰 미술'을 위한 제안」을 통해 살펴볼 수 있다.[116] 글에 따르면 '큰 그림'은 장식과 교양으로 소비되는 미술을 넘어서 나누어 가질 수 있는 미술을 의미한다. 이는 대중들과 우리 시대의 실질적인 삶의 이야기를 나누어 가지는 것을 뜻한다. 즉 미술을 물건으로 소유하는 고급미술로서 소비하지 않고, 실제 대중의 삶에 필요한 미술을 모색하고자 하는 것이다. 그렇기에 '빅아트'라는 회사명에는 벽화라는 매체가 가진 광범위한 소유의 측면을 긍정하면서 대중의 '문화적 주도성'을 되찾아주려는 의지가 담겨 있다.

성완경은 위그 드 바린(Hugues de Varine)의 '문화적 주도성(initiative culturelle)' 개념을 인용하면서 대중에게 이를 되돌려 주는 일이야말로 문화발전을 위한 방법이라고 말한 바 있다. 바린은 '문화적 주도성'을 다음과 같은 세 가지 요건으로 정의했다. 첫째, 주어진 상황에 대한 반응을 창출하는 능력, 둘째, 문화적 정체를 확인하고 보존하는 능력, 셋째, 일상생활양식과 사회정치적 조직의 구축에 대한 적극적 참여.[117] 이는 곧 예술 작품을 심미적 물건이나 미술사의 평가 대상이 아니라, 피에르 고디베르(Pierre Gaudibert)의 정의를 따른다면 "보다 넓은 범위의 것으로서 일상적인 물건, 기호(記號), 행위, 의식(儀式) 등 일체의 구성물"로 보는 시각에서 비롯된 것이다. 성완경은 이에 동의하면서, 바린이 '문화적 주도성'을 실현할 수 있는 예술적 수단으로 벽화를 포함해 걸개그림, 플래카드, 사진, 춤, 만화, 연극 등의 다양한 수단을 제시했다는 점을 덧붙였다.[118]

이는 '빅아트' 벽화 프로젝트를 통해 실현하고자 했던 "미술의 사회화"와 맞닿아 있다. 성완경은 그의 벽화가 기존의 미술 감상에서 나아가 보다 넓은 의미에서 대중의 일상을 구성하는 일부가 되길 희망했다. 그리

---

116) 김정헌, 「미술과 소유-'큰 미술'을 위한 제안」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』 (열화당, 1985), pp. 76-82.

117) Pierre Gaudibert, *Action Culturelle-Intégration et/ou Subversion* (Paris: Casterman, 1977), 후기(後記), 재인용: 성완경, 「미술의 민주화와 소통의 회복」, 『예술과 비평』, 1984년 겨울호, 재수록: 성완경, 『민중미술 모더니즘 시각문화』(열화당, 1999), pp. 46-71.

118) H. de Varine, *La culture des autres*, (Paris: Seuil, 1976) 재인용: Pierre Gaudibert(주 117), 재인용: 성완경(주 117), pp. 46-71.

고 대중 스스로가 그들의 생활양식을 장악하고 문화를 자주적으로 관리해 나가길 목표로 했다. 이때 성완경이 피에르 고디베르의 저서 『문화행동 Action Culturelle』으로부터 강하게 영향받은 점은 그의 벽화 작업이 1990년대 초까지 이어지는 문화 기획의 일부임을 암시한다.

성완경은 "미술의 사회화"를 실현하기 위한 예술적 수단들은 추상적 보편성에 구속되지 않는 실재의 현실 속에서 확보되어야 한다면서, 그 표현 수단의 적합성으로 참된 질, 진지함, 깊이 등이 고려되어야 한다고 주장했다.[119] 그렇기에 '빅아트'의 작업들은 민중의 고유한 생활 조건과 문화에 주목하면서, 이들의 현실 속에 깊이 침투하길 희망했다. 특히 초기의 '빅아트' 프로젝트는 민중의 일상적 삶을 구상적 주제와 소재로 담아내면서 환경과의 조화를 꾀했다.

'빅아트'의 이름으로 처음 선보인 작품은 1985년 중소기업진흥공단 연수원 기숙사 외벽의 슈퍼그래픽이다(도 28). 1979년에 설립된 중소기업진흥공단(현 중소벤처기업진흥공단)은 중소기업의 생산성 향상 및 경쟁력 제고를 목표로 다양한 지원사업을 추진하기 위해 설립된 정책금융기관이다. 성완경이 작업한 건물은 1982년 안산에 개원한 연수원으로, 연수시설이 없어 체계적인 직원 교육을 실시하기 어려운 중소기업에 양질의 인재 양성 기회를 제공하는 시설이다.

기숙사 외벽은 현재 보존되어 있지 않지만, 당시 『계간미술』에서 사진과 함께 벽화를 소개하고 있어 벽화의 내용과 형식을 파악할 수 있다. 이 작품은 정부 공공기관이 시각 환경을 의식하여 자발적으로 민간에 의뢰한 첫 번째 벽화 사례였다. 공공기관과 성완경이 협력하게 된 구체적인 경위는 알 수 없지만, 성완경이 벽화 전문가로서 공공정책에 참여했던 이력은 그의 커리어가 공공기관에서 시작되는 데 큰 역할을 했을 것이다. 심지어 중소기업진흥공단 측은 성완경에게 세 군데의 벽화를 의뢰했고, 기숙사는 그중 하나였다고 기록되어 있어 어쩌면 당시 공공기관과 협력할만한 벽화 전문가의 수가 많지 않았음을 짐작할 수도 있다.[120]

성완경은 1985년 8월부터 11월까지 중소기업진흥공단 연수원의 기숙사 건물 외벽에 벽화를 그렸는데, 그 크기는 너비 9m 45㎝, 높이 15m 35㎝

---

119) 성완경(주 117), pp. 46-71.
120) 「중소기업진흥공단에 벽화」, 『계간미술』, 1985년 겨울호, p. 202.

에 달했다. 벽화는 크게 세 부분으로 구분되어 있으나 전체적으로 높은 채도의 빨강, 파랑, 초록이 반복적으로 사용되어 통일감을 준다. 상단과 하단에는 상공업을 나타내는 기계 이미지, 즉 톱니바퀴와 컴퓨터 칩의 회로도를 암시하는 선적인 이미지가 화면을 구성하고 있다. 반면 중앙부에는 서류 가방을 들고 걸어가는 세 남자의 뒷모습이 등장하여 건물에 구체적인 네러티브를 부여하면서 추상적 패턴과 조화를 이루고 있다. 이들은 표정이 보이지 않는 뒷모습과 그림자 음영으로 표현되어 도시인의 익명 군상처럼 보이는 한편, 연수원에 드나드는 산업관계자, 중소기업관련자, 상공부 관계자 및 외국인 투자자 등을 대변한다.

성완경은 벽화의 내용에 대해 상공업 관계자들이 일시적으로 관람하게 되므로 "환상적인 내용보다는 약간 중성적인 성격의 것으로 선택했다"고 설명했다.[121] 이는 즉 상상의 영역이 아니라 일상에서 벽화와 직접 대면하는 사람들 누구나 이입할 수 있는 이미지를 조성했다는 말로 독해된다. 즉 성완경은 미술관 내부의 그림이 거리에 확대되기만 하는 것을 경계하면서, 건물의 성격과 사용자를 충분히 고려한 벽화를 제작하려 했다. 그는 환경에 대한 고민이 없다면 아무리 불특정 다수의 대중을 대상으로 하는 전시장 밖의 벽화라 하더라도 여느 '타블로 그림'과 다르지 않은 채 규모만 큰 그림일 뿐이라고 일갈했다.[122]

환경에 적합한 미술은 일찍이 1960년대 중반부터 1970년대 중반까지 미국의 공공미술에서 논의된 바 있다. 이 시기 미국에서 제작된 대부분의 공공미술은 '공공장소 속의 미술(art in public spaces)' 유형에 속했다. 이 유형의 작업들은 미술관이나 갤러리에서 볼 수 있는 모더니즘 추상 조각을 확대, 복제한 것들이었다. 건축가들에게 이러한 미술품은 통상 시각적으로 유익한 부속품으로 간주되었을 뿐, 결국은 건물 혹은 공간의 통합성과는 무관한 요소였다. 한편 미술가의 시각에서 장소는 미술 작업의 형태를 우선적으로 부각시켜 줄 바탕 혹은 받침으로 여겨졌다. 미술가와 건축가의 상이한 사고는 미술과 건축, 장소, 환경을 독립된 영역으로 엄격하게 분리하는 것에 근거를 두고 있다. 이러한 공공미술들은 대중을 심미적으로 계도하고 도시환경을 아름답게 만들기 위한 목적을 갖

121) 「중진공연수원 벽화 성완경교수팀 제작」, 『매일경제』, 1985년 12월 13일.
122) 강홍빈, 김윤수, 성완경(주 11), p. 45.

고 추진되었으나 1970년대 중반 두 가지 측면 모두에서 효용이 없는 것으로 비판되었다. 미술작품은 시민들에게 무관심하고 시민들 역시 작품에 접근할 수 없다고 느꼈기 때문이다.

이와 같이 주변 환경과 무관하게 공공장소에 느닷없이 출현하는 '플롭아트(plop art)'에 대한 대책으로 장소 특정적 원칙이 제기되었다. NEA(National Endowment for the Arts)는 1974년 공공미술 작업이 "해당 장소에 적합한(appropriate to the immediate site)" 것이 되어야 한다며 공공미술의 지침을 수정했다. 그 결과로 미술작품은 장소와 연속성을 확보하려 했고, "건축 환경의 심미적 품질과 그 안에 존재하는 사회적 조건의 품질 사이에 직접적인 인과관계가 있다는 믿음"에 따라 공공미술은 주변의 건축 혹은 환경과 의미 있는 대화이거나 그것과 일치하는 것이 되고자 했다. 이때 미술가는 이상적으로 공공공간에 대해 디자인을 결정하는 건축가나 도시계획가와 동일한 비중의 책임을 나누어지게 되었다.[123]

성완경 역시 '플롭아트'와 같은 환경미술을 강하게 비판했다. 한국에서도 1980년대 후반 올림픽 조각공원 등의 이슈는 필연적으로 '환경조각은 어떠해야 하는가'하는 화두를 논의의 장으로 불러왔다.[124] 이때 환경에 대한 고려가 결여된 관료적 조각은 한만영에 의해 "문화적 횡포"로 표현되거나 성완경에 의해 "파시스트 조각", "문패조각"으로 명명됐다.[125] "문패조각"은 말 그대로 "집집마다 대문 앞에 걸어놓는 문패와 흡사한" 관료적인 조각을 일컬으며, "비인간적이며 썰렁한 것, 표정이 없는 것들"이라고 비판되었다. 정기용 역시 이를 비판하면서 환경조각이 고층 건물에 부속되는 악세서리처럼 다루어지고 있다며 서울의 건축물들은 시민들의 생활을 윤택하게 하지 않는다고 말했다. 이때 정기용은 서울에는 "환

---

123) Miwon Kwon, 『장소 특정적 미술 One place after another: site-specific art and locational identity』(2002), 김인규, 우정아, 이영욱 옮김(현실문화연구, 2013), pp. 96-100.

124) 「공개질의서 미술인의 여명을 져버린 서울 올림픽미술행사를 전면 재조정하라!」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』 (발언, 1994), p. 67; 박소현, 「문화올림픽과 미술의 민주화-1980년대 미술운동의 제도비판과 올림픽문화정책체제의 규정적 권력에 관한 고찰」, 『한국근현대미술사학』, 제36권(2018), 한국근현대미술사학회, pp. 145-181.

125) 최만린 외 10인, 「건축과 미술의 만남-도시환경과 환경조형에 관하여」, 『공간』, 1987년 1월호, pp. 116-127.

경이 없다"고 표현하기까지 했다.[126]

이들의 언어에서 '환경'은 시민들의 생활과 뗄 수 없는 관계를 가지는 것으로 묘사된다. 성완경은 작가의 예술성과 반대항에 대중성, 환경성, 공공성을 두면서, '환경적'이라는 표현을 "인간적인 것, 관대하고 천진하고 너그러운 것, 즐거움, 공동체적인 공유문화에의 참여, 소통의 충족 등을 주는 긍정적인 측면"으로 풀이했다. 더불어 공공미술을 순수미술과 성질이 다른 것으로 분류하면서, 공공미술은 환경과 적합한 관계를 맺으면서 시민의 공감을 자연스럽게 이끌어 낼 수 있어야 한다고 말했다.[127] 즉 공감, 공동체, 소통 등의 강조는 그가 1980년대 초부터 말해왔던 '생활에서 유리된 상투형의 미술'로부터 벗어나 미술을 수용하는 사람과 상호작용하는 미술에 대해 고민했음을 뜻한다. 이는 곧 그의 벽화가 실제 현실의 제반 조건에서 사람들과 소통하는 매체이며 "미술의 사회화"를 실현하는 한 방식임을 의미한다.

사용자로서의 시민과 공공성에 대한 고려는 '빅아트'의 다음 작업인 하늘공원 벽화에서 이어졌다(도 29). 하늘공원은 1986년 5월 지하 4층, 지상 20층 규모로 준공된 서울투자금융(현 을지한국빌딩)의 10층 공중공지를 일컫는다. 이 건물은 민간 사기업에 의한 공공공간으로, 민관이 협력적으로 도시설계에 가담한 모델의 사례를 잘 보여준다.[128] 이 건물은 건축가 장규진과 한양엔지니어링의 건축가 이상수가 앞서 살펴본 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』 가이드라인을 토대로 서울시와 협상한 결과, 빌딩 1층에 일반 시민에게 공개공지를 개방하고 10층에 하늘공원을 조성하는 조건으로 을지로 입구 사거리 쪽에 지어질 수 있었다.[129] 이는 1961년에 미국 뉴욕시에서 창설된 광장 보너스 제도(plaza bonus)에서 가능성을 발견한 것이다. 이 제도는 대지 안의 건폐율, 즉 대지면적에 대한 건축면적의 비율을 축소하여 규정된 공지보다 더 많은 공지를 공공에 제공할 경우에는 그 공공적 기여도를 감안하여 규정을 초과하는 건물바닥 면적을 허용한다는 취지이다.[130] 즉 건축 바닥면적 용적률을

126) 김우창, 정기용, 성완경, 정관모, 「오늘의 환경조각, 이대로 좋은가」, 『월간미술』, 1989년 1월호, pp. 63-75.
127) 최만린 외 10인(주 125), p. 123.
128) 강병기(주 112), p. 28.
129) 「4개 간선로변 도심 도시설계 확정공고」, 『경향신문』, 1983년 8월 2일.
130) 강병기(주 112), p. 30.

보너스로 보상해주는 것이다. 이는 개인이나 민간기업도 공익을 공급할 수 있다는 발상의 전환을 바탕으로 한다. 건축주는 공개공지를 제공함으로써 해당 건물을 명동으로의 출입구 역할을 하는 랜드마크로 만들고자 했다. 그러므로 서울투자금융은 부지 주변의 도시 경관, 문화, 환경과의 유기적 조화를 적극적으로 고려하면서 설계목적에서부터 공공성을 꾀하고 있다.[131]

하늘공원은 설계 당시에는 시민들의 휴식 공간이자 전시회, 공연, 음악회 등 예술사업 공간으로 계획되어 기업의 사회적 역할과 홍보 효과를 위한 장소로 사용되었다.[132] 이 공간은 2023년인 현재까지도 공개공지임을 안내하는 표지판과 함께 휴게 의자, 테이블 등이 구비되어 있어 시민들의 휴식 공간으로 운영되고 있다.

한편, 하늘공원은 건축과 인테리어 측면에서도 공공성이 다방면으로 고려된 공간이었다. 서울투자금융 건물이 1985년에 정기용이 프랑스 유학에서 귀국한 후 처음 작업한 작품이라는 점도 특기할 만하다. 하늘공원은 성완경의 벽화와 정기용의 실내 인테리어가 협력해서 이루어진 첫 합작품으로, 1980년대 중반 한국 사회에서 건축과 미술이 어떻게 공공적인 성격을 띠며 결합해 나갔는지를 보여준다. 정기용은 이 건물의 인테리어를 도시와 건축적 측면에서 고려했다. 우선 설계단계에서부터 오피스 건물의 한가운데에 하늘공원이라는 공공의 광장을 두었을 뿐 아니라 1층 부지를 필로티 형태의 열린 공간으로 만들어 보행자들의 통행을 용이하도록 설계했다. 또한 건물 입면은 녹색조의 유리가 커튼 월(curtain wall) 방식으로 둘러싸고 있어 외부에서도 건물 내부의 표정이 보일 수 있도록 설계하였다. 정기용은 야간에도 내부가 잘 보일 수 있도록 광천장 조명을 설치하였고, 2층 영업장의 천장을 청색조로 마감해 주변 건물들의 수직적이고 단조로운 형태와 차별을 두었다. 이러한 설계는 건물을 단일체로 본 것이 아니라 도시의 다른 건축물들과의 맥락 속에서 조화를 고려한 결과다.[133]

그는 '인테리어'라는 단어가 실내장식과 다름없이 고급스러움을 표상하는 단어로 쓰이는 것을 경계했다. 정기용은 소비를 위한 건축에는 수많

131) 정기용, 「서울투자금융사옥」, 『인테리어』, 1986년 11월호, pp. 15-31.
132) 「기업 알리고 휴식처도 제공 문화공간 문 열어」, 『매일경제』, 1986년 8월 29일.
133) 정기용(주 131), pp. 121-127.

은 전문가들이 몰두하면서도, 생산에 관계되는 공간은 무관심 속에 방치되는 것을 안타깝게 여겼다.[134] 인테리어를 미와 유용성의 측면에서만 논의되어야 할 것이 아니라 사용자의 내부 활동을 위해 필요한 것으로 바라보는 시각은 오랜 동료인 성완경의 생각과 공유하는 부분이 많다. 성완경과 정기용은 도시, 미술, 건축을 비롯해 시각문화 전반에 대해 아이디어를 가장 많이 교환했으며, 도시환경의 변화를 생태적으로 재구성해야 한다는 데 의견을 모았다.[135] 두 사람의 생각에서 공통적으로 읽어낼 수 있는 것은 결국 건물은 생활하는 사람의 공간이며, '장소적 필연성'을 고려하여 환경이 계획되고 조성되어야 한다는 것이다. 일련의 프로젝트들은 '엄숙함, 썰렁함, 신비주의'와 거리를 둔 '경쾌함, 유우머'에서 소통의 실마리를 모색했다.[136] 경쾌함과 유머는 환경의 피해자로서의 주민들을 주체적 존재로 전환하는 수단으로 꾀해졌다. 그 일환으로 모자이크 벽화의 인물들은 경쾌하고 생동감 있는 민중의 삶을 표현하고 있다.

자세히 벽화를 살펴보면, 총 3개의 테마는 '인간과 만남'이라는 보편적인 주제를 공유하며 과거와 현대의 도시 모습을 담고 있다. 우선 1층 좌우 벽면의 〈광장의 인간들〉에는 거리를 지나는 현대인의 형체가 비개성적으로 표현되어 있다(도 30). 인물들은 표정 없이 실루엣으로만 단순화되어 있고, 자신의 몸과 같은 크기의 그림자를 품고 있다.[137] 또한 인물들은 그 누구도 무리 짓지 않으며 각자의 길을 가고 있다. 시민들은 하늘공원에 들어섰을 때 가장 처음 이 작품을 만나게 된다. 유홍준은 "이 건물에 들어온 사람들은 바로 그것이 자신들의 초상임에 이내 동의할" 것이라면서 작품이 "거대한 매커니즘 속에서 사는 데 익숙하여 홀로서 있으면 오히려 불안하고, 그래서 되도록 커다란 조직체 속에 편입되기를 희망하고, 또 그래야 안심이 되는 우리네 도회인의 소외감정 그 자체"를 표현하고 있다고 평했다.[138]

---

134) 김우창, 정기용, 성완경, 정관모(주 126), p. 71.
135) 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.
136) 최민, 김복영 대담 「전시회 리뷰-젊은 세대의 새로운 형상, 무엇을 위한 형상인가」, 『계간미술』, 1981년 가을호, p. 145.
137) 인간을 단순화한 표현은 주재환이 아이디어를 냈다고 한다. 주재환의 작업에는 〈계단을 내려오는 봄비〉(1980)와 같이 아주 단순화된 인간 형상이 종종 등장한다. 주재환과의 대담, 2022년 8월 31일.
138) 유홍준(주 9), pp. 318-319.

중 2층 우측 상단부의 〈생산의 장〉은 자연의 순환과 인간의 생산활동이 율동적으로 어우러져 표현되어 있다(도 31). 중앙부에는 생명이 용솟음치는 듯한 붉은 형체가 자리하고 있으며, 좌우로 날개 같은 형상이 뻗어 있다. 그 양옆으로는 모내기와 경작, 고구려고분벽화의 수렵도를 재해석한 이미지가 웅장한 구도 속에 펼쳐져 있고, 아래쪽에는 공장과 금광 등 현대 도시의 모습이 표현되어 있다. 전반적으로 과거와 현재의 생산활동이 조화롭게 표현되어 있는 구성이다. 상단과 하단은 추상적인 패턴이 장식적인 흐름으로 벽면 전체를 장악하고 있지만 그 사이에 있는 〈수렵도〉의 동물, 인물의 복식, 농경 풍경과 소의 움직임은 구체적으로 식별할 수 있을 만큼 자세하게 묘사되어 있다.

마지막으로 중 2층 좌측의 〈만남〉에서는 두 명의 곡예사가 서울을 배경으로 공중곡예를 펼치고 있다(도 32). 우측에는 남산타워가 자리하고 있어 이 벽화의 배경이 서울임을 직관적으로 드러내고 있다. 부감도로 바라본 서울의 지도에는 한강, 도시의 교차로, 빌딩 등이 표현되어 있고, 그 중심에는 피아노 건반과 팔레트, 무지개, 원형 장식이 다채로운 모자이크의 색으로 표현되어 도시와 교류하는 인간의 삶을 그려내고 있다.

이와 같이 하늘공원의 각 층에는 과거부터 현재까지의 문화적 양식과 삶의 풍속이 표현되어 있다. 성완경은 1984년에 집단의 고유한 생활 조건과 그 문화에 주목하는 시각은 권위와 추상성에 대항하는 능동적이고 활력있는 자세라고 말한 바 있다.[139] 하늘공원 벽화는 곧 기형화된 '미술의 현실'에 맞서 미술관 밖의 일상에서 미적 체험을 가능케 하는 동시에, 대중의 생활풍습을 이미지로 담아냄으로써 대중에게 친근하게 감각되는 것을 지향했다. 성완경이 1984년 가을에 발표한 글 「익살과 독설의 미학-풍자화」에 빗대어 생각해 보면 마치 풍자화가 대상에 부여되어 있는 균형, 순수성, 권위, 엄숙성 등을 깨뜨리듯, 그의 벽화 역시 순수주의 미술 제도에 공개적인 손실을 입히고 새로운 언어를 제안하는 사회적 미술의 한 방편으로 이해할 수 있을 것이다.[140]

---

139) 성완경(주 117), pp. 46-71.
140) 성완경, 「익살과 독설의 미학-풍자화」, 『계간미술』, 1984년 가을호, pp. 51-59.

그러나 한편으로 '문화적 주도성'이 작품에서 적절하게 성취되었는지는 검토되어야 할 문제이다. 우선 작품이 놓인 장소가 과연 대중 일반의 일상적인 행위가 이루어지는 공간이었는지 의문이다. 이후 '빅아트'가 제작하는 지하철 역사 내 벽화라든지 야외 공간에 위치한 작품들은 시민들이 의지를 갖고 방문하지 않아도 일상에서 누리는 미술이라고 할 수 있다. 그러나 하늘공원의 경우 대중 일반에게 개방된 공지로 지정되어 있더라도 금융회사의 고층부에 위치해 있기 때문에 일반적인 접근에는 한계가 있었을 것이다. 하늘공원은 시민들이 일상을 영위하는 자연스러운 환경이라기보다 해당 장소가 공개공지로 지정되었다는 사실을 아는 이들만이 방문할 수 있었던 특별한 공간에 가까웠다. 그렇기에 하늘공원은 직접 찾아가서 감상해야 하는 작품의 형태를 띠고 있기도 하다. 이러한 공간적 특징 외에도, 내용의 문제가 있다. 도안에서는 대중의 생산활동과 삶의 터전을 담아내면서 대중들이 공유하는 문화적 코드를 녹여내고자 했지만, 결과적으로 〈수렵도〉와 같은 역사적 이미지는 문화를 장식화함으로써 여전히 대중과 유리되어있는 것이다.

제 3 절 '정치의 재현'을 넘어서

1980년대 중후반 '빅아트'의 작품들은 동시대 다른 벽화들과 비교해보았을 때 의미를 보다 명확히 설정할 수 있을 것이다. '빅아트'가 설립된 1985년의 한국 사회는 환경미술이 전과 달리 폭발적으로 쏟아져 나오고 있었다. 1960~1970년대에 공적인 미술이 민족 기록화, 기념비, 영웅 동상 등 국가 건설에 동원되는 형태거나 '건축물 미술장식제도'에 의한 행정조각에 머물러 있었다면, 1980년대에는 정부에 의해 도시 경관 사업이 적극적으로 장려되면서 환경미술이 급격히 증가했다. 소위 '1% 법'이라고 불리는 건축물 미술작품 관련 법규는 1972년부터 문화예술진흥법에 권장 사항으로 규정되어 있었으나, 86아시안게임을 앞두고 1985년 서울시 건축조례에 의무사항으로 전환되었다. 이는 1980년대 중반 폭발적인

‘환경조각’의 출현을 알렸다.[141]

‘1% 법’은 회화에 비해 비교적 제한되어 있던 조각 시장의 확대를 알렸다는 점에서 긍정적인 의미가 있지만, 일부 작가에 지원이 편중되거나 리베이트(rebate) 제공, 담합에 의한 작품 가격 조정으로 인해 작품의 질을 하락시키는 등 여러 문제점을 드러냈다.[142] 성완경은 일부 화랑과 작가가 시장을 독식하는 행태에 강한 거부감을 내비쳤다. 리베이트가 아닌 프레젠테이션을 통해 작품 경쟁에 직접 뛰어들고, 미술관 조각이 거리에 확장되기만 한 조형물을 지양한 것은 미술계 내부에 만연한 관성을 극복해보고자 하는 시도였다.[143]

그가 1980년대 후반 ‘빅아트’에서 상산환경조형연구소(이하 ‘상산’)로 회사의 명칭을 변경한 대목에는 오명을 쓰고 있던 ‘환경조형’의 복원을 시도하고자 하는 의도가 내포되어 있다. 1980년대 초 ‘환경’은 도시 미화의 측면에서 시민들의 생활공간으로 주목받았으나, 1980년대 중반 이후 국제행사를 앞두고 도시 개발이 가속화되면서 피해자인 ‘이웃’과 함께 보호해야 할 대상으로 조명됐다.[144] ‘상산’의 환경 프로젝트들은 시민들을 수동적인 피해자에서 능동적인 주체로 탈바꿈하고자 하는 연장선에 있었다.

그러나 한편으로 ‘상산’의 작업들이 공통적으로 제도의 승인을 받아 착

---

141) ‘건축물 미술작품 제도’란 연면적 1만 제곱미터 이상 신·증축하는 일정한 용도의 건축물은 건축 비용의 일정 비율(1% 이하의 범위 안에서 대통령령으로 정함)에 해당하는 금액을 회화, 조각, 공예 등 미술작품의 설치에 사용하거나 직접 설치 비용의 일정 비율에 해당하는 금액을 출연하도록 한 제도를 의미한다. 「문화예술진흥법」(2022. 9. 27. 법률 제18984호로 일부개정) 제9조(건축물에 대한 미술작품의 설치 등) (검색일: 2023. 6. 20).

142) 권행가, 「1990년대 이후 미술 시장의 다양화」, 『한국문화사 제21권-근대와 만난 미술과 도시』 (국사편찬위원회, 2008).

143) 한편 심광현은 리베이트 없이 투명한 방식으로 지원하는 태도가 현실적으로 연구소 운영에 한계로 다가왔다고 회고한다. 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.

144) 일례로 강홍빈이 1981년 9월부터 1982년 6월까지 『마당』에 연재한 「한국의 스카이라인」 시리즈 중 ‘플래카드’를 다룬 글은 연재 당시 「구호와 사회적 기능: 도시의 플래카드」였으나, 1985년 단행본으로 출간될 때는 「환경의 침해자, 플래카드」로 편집되었다. 폭력에 의해 환경이 훼손되었음을 강조하는 제목으로 바뀐 셈이다. 강홍빈, 「구호와 사회적 기능: 도시의 플래카드」, 『마당』, 1982년 6월호; 강홍빈, 주명덕, 「환경의 침해자, 플래카드」, 『(도시문화론) 사람의 도시』, (심설당, 1985), pp. 239-247.

수할 수 있었다는 사실은 부정하기 어렵다. 이는 곧 성완경의 작품 역시 환경미술 시장에서 가치를 인정받고 거래된 것이었으며, '상산'의 작업들이 작가 개인의 의지로 제작된 작품만이 아니라 사회적으로 계약과 협의, 납품을 거친 결과물이었음을 의미한다. 그에게 작업을 의뢰한 건축주의 성격, 작업에 부과된 높은 예산과 대규모의 인력은 제작 과정이 합의된 공동연구와 협업의 과정을 통해 가능했음을 짐작하게 한다.[145]

1985년부터 1995년까지 성완경에게 작업을 의뢰한 기관은 중소기업진흥공단, 서울투자금융, 부산 교통공사, 서울 교통공사, 서울시, 한국투자증권, 광주 송원백화점 등이다. 우선 서울시의 의뢰를 받은 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』는 연구위원들의 추천과 승인을 받아 벽화 전문가로서 참여한 것으로 추정된다. 독자적으로 연구실을 꾸려 처음 작업한 프로젝트인 중소기업 연수원 기숙사도 공공기관이 의뢰한 것이었으며, 그 후 1987년 부산의 중앙동역 지하철 역사에 작업한 대형 벽화 〈부산의 향기〉 역시 부산시 지하철공사의 의뢰를 받아 진행됐다.[146]

그러나 한편으로는 성완경이 특히 공공기관으로부터 활발하게 작업 의뢰를 받을 수 있었던 까닭은 그 역시 도시·건축 분야의 인사들과 친분을 맺고 있었기 때문이었을 가능성을 배제할 수 없다. 1988년에 열린 《제17회 밀라노 트리엔날레》는 서울시 도시계획과가 총괄하고 대한주택공사에 기획, 제작, 운송, 보험, 현지 시공, 전시장 운임관리, 철거, 원상회복, 종합보고서 제작 등 전시사업 일체의 위수탁 시행을 의뢰해 진행된 행사였다. 대한주택공사 내에는 전시를 위한 기획반이 구성되어 도시, 건축, 그래픽, 회화, 영상 등의 전문가로 구성된 자문위원회, 전문 제작반과 함께 사업을 추진했다.[147] 당시 대한주택공사의 주택연구소 소장을 맡고 있었던 강홍빈은 전시관 커미셔너를 맡아 이 프로젝트를 지휘했다. 그는 1982년부터 '현발'의 회우 중 한 사람이었기에 회원들과 사이가 막역했고, 이 전시에서 성완경을 비롯해 주재환, 임옥상 등 '현발' 회원들을 작

145) 하늘공원의 경우 공사비용으로 9천 100만 원이 소요되었다고 기록되어 있다. 성완경, 「'하늘공원' 모자이크 벽화」, 『건축과 환경』, 1986년 10월호, pp. 98-101.
146) 「'부산의 향기' 모자이크 벽화」, 『중앙일보』, 1987년 5월 18일.
147) 서울특별시, 대한주택공사 공편, 『서울 : 거대도시 서울의 생성 : 교차하는 변혁의 힘과 역사의 관성』, (서울특별시, 1989), p. 15.

품 제작자로 선택했다. 또한 본 전시에 자문위원으로 참여해 작가진을 계획한 사람들 중 도시계획 분야에는 강병기, 고건축 분야에는 최종현이 있었다. 이들 모두 1983년 성완경과 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』를 함께 했었기에 벽화 작가 선정에 이들이 모두 관여했음을 추측할 수 있다. 그렇기에 성완경 역시 벽화 전문가로서 시장 내 상대적으로 유리한 위치를 점유하고 있었음을 간과해서는 안 된다.

이와 같이 벽화 프로젝트는 결코 혼자가 아니라 각 분야 전문가들에 의해 공동으로 제작, 관리될 수 있는 환경 속에 있었다. 대부분 벽면은 상당히 큰 크기였기에 기획력과 실행력을 갖춘 대규모의 조직을 동원하지 않고는 작업이 불가능했다. 중소기업 연수원의 경우 너비 9m 45cm, 높이 15m 35cm에 달하는 벽면을 건축가 최종현, 슈퍼그래픽 디자이너 박리미를 비롯한 7명과 공동 제작했으며 제작에만 3개월이 소요됐다. 하늘공원은 너비 8m 67cm 높이 4m 64cm, 너비 8m 67cm 높이 2m 42cm에 달하는 벽면 2개씩을 제작하는데 6개월에 걸친 자료수집과 디자인, 4개월간의 시공 기간이 소요됐다. 디자인 단계에서 주재환과 시각디자이너 곽영권 교수가 참여했고, 제작 단계에서 조각가 양영환, 화가 안창홍, 정복수를 비롯해 인하대학교 신진그룹 '확산'의 청년 작가들, 그리고 모자이크 기법에 관심 있는 미술대학 재학생들이 시공에 함께 참여했다. 부산 중앙역의 경우 높이 3m, 길이 37m에 달하는 벽면을 벽화연구소팀 11명이 7개월에 걸쳐 완성했다. 이 과정 동안 대규모의 용역은 조직과 체계를 이루어 수 개월간 연구와 기획, 제작을 함께 했다. 이와 같은 치밀한 생산과정은 1980년대 후반부터 1990년대를 기점으로 본격적으로 성완경에게서 발화되는 연구, 기획, 제작의 체계를 갖춘 '문화공학'의 흔적을 암시하고 있다.

또한 '상산'의 작업들 중에서도 특히 실내에 모자이크로 제작된 작품들은 대부분 현재까지도 형태를 유지, 보존하고 있다. 하늘공원의 경우 1986년 준공 시점부터 현재까지 건물 내외부에서 많은 변화를 겪었지만 작품만은 형태를 보존하고 있다. 하늘공원 벽화는 작품의 형태를 반영구적으로 유지할 수 있는 프랑스와 이탈리아 화강석과 대리석을 주재료로

사용하였다.[148] 중소기업 연수원 외벽은 폴리 에스터수지가 주성분인 페인트 안료로 작업한 처음이자 마지막 벽화였는데, 당시 국내 페인트는 아무리 좋은 안료여도 7~10년의 내구성밖에 가지지 못했기에 현재 연수원 외벽은 지워져 흔적을 찾아볼 수 없다.[149]

이 경험을 토대로 다음 해 연이어 작업한 하늘공원부터 많은 수의 벽화가 모자이크로 제작되었다. 모자이크는 전후 나치 독일의 프로파간다에 동원되어 비판받은 만큼 전근대적 매체로 여겨지기도 했는데, 성완경은 현대미술 내부에서 발생할 수 있는 고대적, 중세적 메티에(métier)로의 일시적 회귀가 오히려 현대미술의 보다 넓은 적용 가능성을 보여준다고 생각했다.[150] 그는 불어의 'métier', 즉 수공적이고 기계적인 기술로서 모자이크를 바라보고, 그 유용성을 사회 속에서 찾아야 한다고 생각했다. 장식미술 혹은 공예미술이 사회적으로 보다 넓은 적용 가능성을 가진다는 생각은 "미술의 사회화"를 벽화로 실현하게 된 큰 이유였을 것이다.

물론 하늘공원에 모자이크가 선택된 데에는 보존 문제와 조형, 공간에 대한 고려가 복합적으로 작용했다. 정기용은 하늘공원 천장의 공간적 특징 때문에 유화 작업이나 프레스코 기법이 부적합했기에 결과적으로 자연석과 색채 유리가 선택되었다고 회고한 바 있다.[151] 사실 모자이크는 기후와 온도에 대한 내구성이 뛰어나기 때문에 비싼 가격을 감안하여 실내에 쓸 이유는 없었을 수 있다. 그러나 강병기의 회고에 따르면 당초 하늘공원은 완전한 외부 공간으로 기획될 가능성도 거론되었으나, 만일의 경우 위험성 때문에 건축 심의에서 유리 벽으로 외피를 두르게 되었다고 한다. 기획 초기 단계에서 하늘공원이 외부 공간으로 논의되고 있었다면 모자이크는 내구성을 위한 선택이었을 수 있다. 어떤 이유든 간에 이와 같은 재료 선택은 결과적으로 수십 년이 흐른 지금까지 작품을 보존할 수 있었던 조건이 되었다.

'상산'의 벽화가 가지는 이러한 특징들은 동시대에 제도 대항 운동으로

---

148) 성완경(주 145), p. 99.
149) 「중소기업진흥공단에 벽화」, 『계간미술』, 1985년 겨울호, p. 202.
150) 성완경(주 21), p. 99.
151) 유홍준(주 9), pp. 318-319.

도시 곳곳에서 발생하던 벽화 운동들과는 분명 큰 차이를 보인다. 1980년대 중반 벽화는 환경 미화의 측면뿐만 아니라 미술의 모더니즘적 횡포를 벗어나고자 하는 움직임 속에서 걸개그림, 판화 등 매체의 다변화와 함께 현장에 등장한 민중미술의 한 장르였다. 이때 미술은 공통적으로 미술관이나 갤러리에서 제작, 전시, 평가를 받는 '작품'이라기 보다는 잠정적인 공동체를 만들고 서로의 삶을 나누는 매개로 사용되었다. 이때 민중미술은 집회 장소에 걸려 선언, 연설, 노래, 마당극 등의 다양한 수행성과 결합했다.[152]

민중미술로서 벽화가 당국에 의해 탄압, 철거되고 미술가를 연행하기까지 했던 일련의 과정들에는 메시지에 대한 검열이 동반됐다. 일례로 신촌벽화 사건은 민중 벽화가 탄압받은 상징적인 사건이었다. 신촌벽화 사건은 1986년 7월 서울 미술공동체 소속 화가 6명(김환영, 박기복, 송진헌, 남규선, 강화숙, 김영미)이 신촌역 앞 3층 건물에 작업한 벽화 〈통일과 일하는 사람들〉이 야간에 협의 없이 철거된 일을 일컫는다(도 33). 벽화에 묘사된 인부, 학생, 사무원, 농부 등 다양한 직종의 민중들과 백두산의 이미지, 북쪽을 천국의 모습처럼 표현한 점 등은 "무언가 의식이 들어 있다"는 취급을 받으며, 경찰, 구청, 동사무소의 지시를 받은 인부들에 의해 흰색으로 덮어졌다. 이에 민족미술협의회가 「신촌역 앞 도시벽화 철거사태에 항의한다」는 제목의 성명서를 발표하여 "관권이 개입하여 일방적인 판단, 즉 비전문가의 관제 재판으로 법적 근거도 없는 철거작업을 자행한 것은 관권의 폭력이자 명백한 위헌"이라며 항의했으나 유사한 사건은 반복되었다.[153]

같은 해 8월 경찰은 화가 이은홍의 집 담벽에 그려진 〈상생도〉를 '광고물'로서 취급하고, '광고물 등 관리법' 가운데 '미풍양속 및 도시 미관저해 혐의'를 적용해 파괴한 후 화가를 연행하기까지 했다(도 34). 벽화는 태극무늬를 배경으로 춤추는 남녀 농부, 휴식의 기쁨과 물장구치는 어린아이 등의 이미지를 담아냈다. 동심과 생산의 풍요, 민족통일을 기원

152) 서유리(주 15), p. 131.
153) 「신촌역 앞 도시벽화 파괴 철거를 항의한다」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』 (발언, 1994), pp. 31-32.

하면서 꽃과 구름이 넘실대는 건강하고 아름다운 세계를 표현한 것이었다. 민족미술협의회는 8월 4일 또다시 「연이은 벽화의 파괴와 화가의 입건을 규탄한다」는 성명서를 발표해 당국의 폭력적 파괴는 헌법을 파괴하는 행위이며 사유재산에 대한 침해라고 주장하며 갈등을 빚었다.[154]

이러한 사례들은 벽화가 《1985년 한국미술 20대의 힘전》과 민족미술협의회의 결성 이후 민중미술의 내용과 형식, 기능과 효율성을 갖춘 시각 매체로서 어떻게 사용되었는지를 보여준다. 민중 벽화의 대표작으로 꼽히는 홍성담 벽화와 〈상생도〉, 〈새날의 벽〉 등은 민중 회화, 고분벽화, 탱화 등 전통 양식을 따르면서 창조적으로 계승했으며, 디에고 리베라(Diego Rivera)의 멕시코 벽화 등을 참조해 여러 계층의 민중이 연대하는 모습을 리얼리즘적으로 표현하려 했다. 이들은 민중의 노동행위가 커다란 벽면에서 연결 지어지는 이미지를 통해 강인하고 건강한 세상을 실현하고자 하는 공감대를 형성한다는 점에서 높은 가치를 지닌다고 생각했다.[155] 벽화는 제작과 철거, 탄압, 항의라는 일련의 과정들을 통해 민중적 운동성을 갖추게 되었고, 민중 매체로서 실체화되었다.

이와 같은 민중미술의 특징은 1984년 봄에 창립전을 연 두렁 이후 궤적을 같이 하고 있다. 두렁의 등장은 민중운동에서의 탈춤, 마당극, 걸개그림 등 전통민속으로부터 저항과 풍자와 신명을 되살려냈고, 민중을 패배주의로부터 지켜내고 그들의 정치의식과 사회투쟁 역량을 자극하는 성과를 이루어 냈다.[156] 성완경은 두렁의 이념인 '산 미술'이 대중의 잠재적 표현 욕구와 능력을 개발하여 민중을 예술의 표현 주체로 이끄는 성

154) 「연이은 벽화의 파괴와 화가의 입건을 규탄한다」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』 (발언, 1994), p. 33.

155) 「신촌, 정릉벽화 파괴사건을 계기로 본 민중벽화운동의 과제」, 『민족미술』 2호, 1986년 9월, pp. 12-13.

156) 성완경은 1980년대 한국 민중미술 운동에서 '현발'과 '두렁'이 가지고 있는 두 성격의 상호 침투와 공존을 강조했다. 두 그룹은 공통적으로 권위적이고 형식적인 기존 미술의 허구로부터 벗어나 미술을 구체적인 가치 소통의 형식이나 효율성으로 인식했고, 잠재적 미술관중을 새롭게 창출해낸 점에서도 일정한 역할을 해왔다. '현발'의 서구적, 모더니즘적 조형 어법과 미술제도 내부에서의 활동, 그리고 '두렁'의 민족적, 보수적 조형 어법의 대비, 미술제도 밖의 민중문화 운동의 맥락은 상호 대조적인 동시에 상호 보완적인 성격을 가지고 함께 상호 경쟁적으로 추구되어야 할 것으로 여겨졌다. 성완경, 「두 개의 문화, 두 개의 지평」, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』(열화당, 1999), pp. 92-94.

과를 보였다고 평하면서도 민중의 현실을 전형적으로 표현하고 전통적 서술 방식을 크게 참조한 부분에서 한계를 발견했다. 특히 두렁이 제작한 〈만상천화〉, 〈조선수난민중해원탱〉 등 큰 규모의 걸개그림에 대해서 이들이 공동의 염원을 바탕에 둔 근로자 계층의 현실을 그리고 있으며, 비현실적이고 초월적인 세계, 원초적이고 설화적인 상상 구조와 같은 표현 형식 때문에 현실에 생동하는 모순을 역동적으로 표현하지 못하고 증발시켜버린다면서 그 한계를 지적했다(도 35).

성완경은 하늘공원 벽화와 같은 해 제작된 1986년 7월 '신촌벽화'에 표현된 어깨동무하는 청년들, 백두산과 노동자 등의 이미지에 대해서도 민족통일이나 민중공동체의 해방된 모습으로 추상화되어 민중 현실의 구체적인 리얼리티를 표현해내지 못했다고 생각했다.[157] 그의 비판은 특히 민중운동이 민중들의 현실을 비현실적이고 이상화된 방법으로 묘사하고 있다는 점에 집중되었다. 성완경은 오늘날 사람들이 살아가고 있는 현실은 그렇게 단순하지 않으며, 실제 민중은 각종 전자 매체와 복제 매체에 의한 정보와 자극에 노출되어 있는 가변적이고 다층적인 존재로 보았다. 그렇기에 성완경은 그들의 실제 삶 속에서 현실과 관계 맺고 "최대한의 소통"을 하는 새로운 미술의 방법으로 나아가야 한다고 주장했다. 그는 오히려 우리가 몸담아 살고 있는 현실을 의식하고 대처해 나간다는 측면에서 자신이 민중론과 크게 위배되지 않는 미술 실천을 하고 있다고 여겼다.

성완경은 벽화 운동에서와 같이 민중을 재현하는 방식, 즉 현실을 전형적으로 해석하는 오류가 한국 현대미술의 논의를 제약시켰다고 주장했다.[158] 그는 민중미술이 한국의 전체 미술계로부터 폭넓은 동의와 지지를 얻지 못하고 모더니즘 미술로부터 분리된 현실을 지적하면서, 이와 같은 1980년대 민중미술과 모더니즘, 또는 리얼리즘과 모더니즘의 대립 구도가 결정적으로 한국의 모더니즘 논의를 일정한 수준 이상으로 나아가지 못하게 제약했다고 비판했다.[159] 이러한 주장은 일견 타당해 보인

157) 《MIN JOONG ART-A new cultural movement from Korea》 카탈로그, 번역하여 재수록; 성완경, 「두 개의 문화, 두 개의 지평」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 154-175.

158) 성완경(주 157), pp. 170-171.

다. 왜냐하면 모더니즘은 단지 민중미술의 반대항에서 논의될 수 있는 단순한 개념이 아니라, 형식의 문제에 있어 더욱 정교하게 논의되어야 하는 개념이었기 때문이다. 성완경은 서구 현대미술의 수용 문제에 대해 보다 면밀히 검토하고, 아방가르드와 모더니즘의 쟁점들 중에서 한국미술이 참조할 수 있는 부분들을 적극적으로 발굴해야 한다고 생각했다.

민중미술 운동이 노동자를 재현하는 방식의 문제점은 1980년대 노동운동에서 지식인들에게서 나타나는 "재현의 논리적 함정"과 공명하는 지점이 있다. 지식인들이 노동자를 대상화하고 자신들의 상충하는 열망 속에 이들을 위치시키는 것은 이데올로기적 투쟁의 위험을 지니고 있었다.[160] 노동자를 노동운동의 주체가 아니라 선동이나 동원의 대상으로 여기는 경향은 투쟁의 역사뿐만 아니라 미술의 정치적 재현 문제에도 위험을 초래했다.

할 포스터(Hal Foster)는 작가와 노동자, 미술가와 타자의 관계에서 발생하는 이와 같은 문제점을 지적한 바 있다. 민족지학자로서의 미술가가 가지고 있는 "이데올로기적 후원"의 위험이 그것이다. 이러한 위험은 미술가가 노동자(타자)와의 정체성을 정의할 때 발생하는 분리 혹은 동일시에서 비롯된다. 이때 할 포스터는 노동자와의 동일시가 노동자를 소외시키고, 관념적이거나 잘못된 재현은 둘 사이의 간극을 오히려 확실하게 각인시킨다는 점을 지적했다.[161] 우파뿐만 아니라 좌파 역시 타자를 희생자로 위치 짓고 과잉-동일시하는 측면은 타자를 고통의 위계질서 속에 가두어 버린다는 것이다. 그렇기에 할 포스터는 동시대 미술의 이러한 현상에 맞서 성찰성을 수호하면서 타자와의 비판적 거리를 확보해야 한다고 주장했다.

성완경은 1980년대 민중미술 운동이 재현하는 민중 군상과 비판적 거리를 확보하면서 제도의 장 속에서 변화를 꾀했다.[162] 그렇기에 1980년

---

159) 성완경, 「한국현대미술의 구조와 전망, 짧은 노트」, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』(열화당, 1999), pp. 11-20.

160) Namhee Lee, 『민중만들기: 한국의 민주화운동과 재현의 정치학 The making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea』 (2007), 유리, 이경희 옮김(후마니타스, 2015), pp. 394-398.

161) Hal Foster, 「민족지학자로서 예술가 The Artist as Ethnographer」, 『실재의 귀환 The Return of the Real』(1996), 이영욱, 조주연, 최연희 옮김(경성대학교 출판부, 2003), pp. 269-316.

162) '상산'의 작업들 역시 민족적, 전통적인 의미에서 민중을 일부 재현하고 있다. 1988

대 성완경의 민중미술 프로젝트는 민중을 그릇되게 재현하는 미술이 아니라, 미술이 사람들과 만나는 작동원리 자체를 바꿔보고자 했던 시도로 읽을 수 있다. 이는 “미술의 사회화”를 지향하는 1980년대 초반 성완경의 주장과 맞닿아 있다. 벽화 프로젝트는 “미술의 사회화”를 실현하기 위해서 ‘표현 자체의 정치’, 즉 미술 형식을 정치적으로 변화시키는 일과 관련된다. 정치적인 것을 다시 생각하는 작업은 모든 재현 방식을 몰아내는 것이 아니라, 오히려 구체적인 용법들과 물질적 결과들, 즉 저항 포스터 속의 진실, 다큐멘터리 사진 속의 리얼리즘, 거리벽화 속의 집단성이라고 하는 것들에 대한 질문을 던지는 것과 연결되기 때문이다.[163] 이와 같이 미술을 유통하고 수용하는 방식을 변화시키는 일은 1990년대 새로운 미술 형식이 요구되는 국면에서 중요한 돌파구로 작용하게 된다.

여기서 성완경이 제작한 벽화들이 그간 적극적으로 비평의 대상이 되지 못해왔다는 점을 상기할 필요가 있다. 성완경의 벽화 작업을 옆에서 지켜본 심광현은 당시 직접적으로 미술운동을 하던 대부분의 화가들이 성완경의 이러한 작업들을 이해하지 못했다고 회상했다. 대부분 미술운동 작업들은 시위 현장, 노동 현장, 파업 현장에 필요한 판화, 걸개그림, 만장을 즉각적으로 그려내고 철수하였는데, 성완경은 도시의 변화, 건물과 조형물의 관계를 연구하며 장기간 작업을 하다보니 스케일적인 측면에서 전혀 맞지 않았다고 한다. 또한 성완경이 대상으로 한 집단은 특정한 주민공동체가 아니라 지하철을 타고 거리를 거니는 일반 시민들이었다는 점에서 ‘커뮤니티 아트’라고 불렸던 김정헌의 공주교도소 벽화 〈꿈의 기도〉와도 다른 측면이 있었다고 덧붙였다.

성완경의 프로젝트들이 적법한 절차로 공공미술 시장 내부에서 진행되

년 《밀라노 트리엔날레》전시에 출품한 대형 벽화 〈압축된 역사, 농축된 변화; 다가오는 미래, 다가가는 미래〉에는 개화 이전의 전통사회부터 근현대 역사의 장면들까지 시대별 민중이 교차되어 나타났다(도 36). 단순히 이미지만 놓고 본다면 벽화의 군상은 민중 벽화에서 보아왔던 농부나 도시의 노동자와 크게 다르지 않지만, 이는 그 부제인 “교차하는 변혁의 힘과 역사의 관성”에 맞게 서울의 발전을 이끈 민중을 표현한 것이었다. 이와 같이 역사적 변혁의 주체로서 민중의 이미지는 혁명적인 민중 군상이나 민중의 현실을 추상적으로 재현하는 것과는 차이가 있었다.

163) Hal Foster, 「동시대 미술에서 정치적인 것의 개념을 위하여 For a Concept of the Political in Contemporary Art」, 『미술, 스펙터클, 문화정치 Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics』(1985), 조주연 옮김(경성대학교 출판부, 2012), pp. 249-282.

어 민중운동과 멀어지는 듯한 행보는 외부에서 보았을 때 오히려 성완경을 미술의 제도 속에 있는 사람으로 생각하도록 작동한 측면이 있다.[164] 실제로 성완경 스스로는 제도의 내부와 외부의 경계를 거듭 고민하고 오히려 그 외연을 넓히고자 시도했던 사람이었던 듯하다. 일련의 프로젝트들은 제도와 거리를 두고 있는 민중운동이 아니라 오히려 제도 내부에서 방법을 찾으려 했던 성완경의 태도를 보여준다. 1981년 7월 롯데화랑에서 열렸던 강연 「미술제도의 반성과 그룹운동의 이념」에서 성완경은 제도 내부와 밖을 조화시키는 것에 어려움을 느낀다고 언급한 바 있다.[165] 그는 제도가 미술을 대중들로부터 단절시키는 방식이 아니라, 제도적 울타리가 더 넓어지는 방식으로 미술이 사회와 교류하기를 희망했다.

할 포스터가 말했듯, 미술 제도는 더 이상 단순히 공간적 견지(작업실, 화랑, 미술관 등)에서만 묘사될 수가 없고, 그것은 또한 상이한 실천들과 제도들, 다른 주체성들과 공동체들이 얽혀 있는 담론적 네트워크를 의미했기 때문이다. 1980년대 '사회학적 지도그리기'가 미디어 스펙타클에 관여하기 위해서 미술관 제도 내부에서 작동해야 했듯이, 제도라는 것은 배척되어야 할 대상이 아니라 오히려 이용되고 포괄적이어야 할 대상일지도 모른다.[166]

나아가 성완경은 민족미술협의회에서 쓰기 시작한 용어인 '전시장 미술'에 대한 적개심을 거두고 그 내부에 내재한 특수성을 검토해 볼 것을 제안했다. 성완경은 지양해야 할 미술과 장려되어야 할 미술이 실제로는 구분되지 않는다고 주장했다. 그는 전시장 내부의 미술이 종종 기존의 문화 제도에 순응하거나 제도와 절충을 도모하는 측면이 있기도 하지만 반드시 보수적이기만 한 것은 아니라고 주장하며, 오히려 정치적 미술이 다양한 방식으로 다종의 계급에게 전파되는 것에 주목했다. 성완경의 변화는 운동 진영에서는 '전시장 미술'로 규정되나, 실상 '전시장 내부'가 아닌 외부 환경에서 고급문화에 의해 소외되고 있던 대중들에게 오히려 개방적인 경험을 선사한다. 심광현은 1980년대 말 이제 미술의 문제는

---

164) 최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간』, 1989년 7월호, pp. 112-121; 김윤수 외 6인(주 49), pp. 205-208.
165) 성완경(주 75), pp. 282-285.
166) Hal Foster(주 161), pp. 289-320.

‘전시장이냐 현장이냐’ 양자택일이 아니라 창작의 질적 깊이와 폭을 풍부하게 연구하는 것에 있다고 지적한 바 있다.[167] 성완경과 강요배 등이 참여한 ‘출판미술연구회’ 발기 준비위원회 역시 1987년 6월항쟁 이후 사회 전반에 불어닥친 변화와 민중운동의 대중적 확산이 이전까지와는 다른, 보다 확산력 있고 진보된 소통 방식의 창출을 요구하고 있다는 점을 지적했다.

미술운동의 한계와 과제에 대한 성찰을 바탕으로 진행되어 왔던 다양한 매체 개발은 1990년대의 사회에 맞서 더욱더 변화, 발전해야 할 과제를 안고 있었다.[168] 벽화 프로젝트는 제도의 복잡한 문화적 설득력, 시장성, 권위를 획득해가면서 새로운 미술 언어가 폭넓은 재생산구조 속에 적응하는 과정을 보여준다.[169] 그렇기에 벽화는 미술이 사회라는 다양한 집단과 계급의 후속 참여에 의해 완성됨을 증명 혹은 제시하는 한 방법인 동시에, 변화한 사회에 대응하기 위한 미술 ‘무기’의 일환으로 소통의 역할을 충실히 이행했다. 1980년대 벽화 프로젝트를 통해 성완경이 꿈꿨던 “미술의 사회화”는 1990년대 미술에 돌파구를 제공함으로서 그 효력을 이어갔다.

---

167) 심광현, 「무엇을 할 것인가」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』(발언, 1994), pp. 200-205.

168) 강요배 외 5인, 「‘출판미술연구회’ 창립발기문 초안」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』(발언, 1994), pp. 206-209.

169) 성완경, 「‘전시장미술’, 다시 생각해 보자」, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』(열화당, 1999), p. 118.

제 4 장 1990년대 초반: 문화공학과 공공성

성완경은 1980년대 말 '빅아트 벽화연구소'에서 '상산환경조형연구소'로 이름을 변경해 1990년대 중반까지 회사를 운영했다.[170] 1990년대 초 환경조형물 시장이 확장되면서 '공공미술'이라는 용어가 '환경조형'을 대체해 쓰이기 시작했고, 공공성에 대한 담론이 증가했다. 이 무렵 성완경의 벽화 프로젝트는 공공미술 전반으로 확장됐다. 성완경은 옥외조형물과 '키네틱아트' 등으로 매체를 다변화해가면서 공공미술의 조형적 확장을 시도했다. 1993년 한국투자증권 빌딩 옥외조형물 〈백야홍〉, 1995년 광주 송원백화점 '키네틱아트' 조형물 〈환상여행〉, 1996년 김포공항역 부조 벽화 〈직녀몽수도〉 등은 확대된 공공미술 논의 속에서 매체적으로, 조형적으로 변화를 꾀한 작품들이다.

공공미술 프로젝트를 진행하는 한편 성완경은 미술비평연구회 활동과 전시기획 등에 참여하며 미술이 다양한 방식으로 수용, 유포, 확산되는 방식을 탐색했다. 이러한 활동들은 1980년대 후반에서 1990년대 초 사회주의 몰락과 소비자본주의의 팽배, 세계화의 물결에 대응하는 미술의 변화와 밀접하게 관계했다. 미비연 멤버들 중 일부가 상산환경조형연구소에 부설된 '아카익 문화공학연구소'에 소속해 공공미술 프로젝트 기획, 연구, 실행을 함께 했고, 이들이 현실문화연구 운영과 『문화과학』의 발간 등 1990년대 문화연구 지형 형성에 관여했다는 점은 흥미롭다. 1980년대부터 성완경이 강조했던 대중에게 문화적 주도권을 되돌려주는 일이 1990년대에 미술의 생산을 넘어서 수용과 유포에 관여하는 일로 전개되는 듯 보이기도 한다. 이런 맥락에서 성완경의 공공미술 프로젝트는 1980년대 민중미술 진영 내에 여러 지향이 있었음을 드러낼 뿐만 아니

170) 심광현과 김수기는 '상산환경조형연구소'가 1995년 문을 닫았다고 회고했다. 그러나 마지막 작품으로 추정되는 김포공항역 지하철 벽화 <직녀몽수도>가 1996년 완성됐고, 성완경의 이력서에 '중앙종합금융, 동국산업 사옥 옥외조형물'이 '1996 진행중'이라고 기재되어 있는 점으로 미루어 보아 1996년까지도 공공미술 작업을 하고 있었을 가능성이 있다. 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일; 김수기와의 대담, 2022년 11월 29일.

라, 1980년대와 1990년대 사이에 존재하는 연속성을 시사한다. 성완경의 "미술의 사회화" 프로그램은 1990년대에 들어 대중문화를 다루고 '표현의 정치'에 착목하는 문화연구에 관여함으로써 지속된다.

제 1 절 문화연구와 미술의 소통전략

미술비평연구회(이하 '미비연')는 1989년 미술의 변혁적 역할이라는 공감대를 바탕으로 민중미술의 이론적 지원을 위해 창립되었다. 그러나 1990년대 새로운 국제 관계와 개방의 물결에 따른 현실의 복잡성에 미술이 대처하기 위해서 사회 구조의 현실에 대응하는 것만으로는 부족하다는 인식에 이르게 되었고 일상의 시각문화나 문화 내부의 재현 체계에 개입하기 시작했다. 1980년대 후반 문화는 물질화, 다양화, 제도화, 표면화되었고, 더욱 복잡한 메커니즘 속에서 작동했다. 이때 문화연구는 변해버린 시대적 감수성을 분석하기 위한 유효한 접근을 제공하는 실마리였다. '미비연'은 이영욱, 심광현, 이영철 등 진보적 현실주의 비평가들을 중심으로 박신의, 엄혁, 조인수, 박찬경, 백지숙, 김진송, 최범, 양현미 등의 연구자들이 모여 민중미술 내부에서 체제 전환을 모색했다. 이때 '미비연'은 미술사연구, 미술제도 및 정책연구, 시각매체 및 대중문화연구, 미학 및 미술비평연구 4개의 분과를 두었으며 공동연구와 집단비평이라는 조직적이고 공동체적인 지식 생산방식을 택했다. '미비연'은 대중매체의 대량 유포가 왜곡시키는 시각 환경과 상업적인 유통 체제를 강화해나가고 있는 제도권 미술에 대응하고자 했다. 특히 이에 따른 시각 매체 및 대중문화연구 분과의 설치는 '현발' 동인들의 영향을 살필 수 있는 대목이다.[171]

'현발'은 1988년 제7회 동인전 《한반도는 미국을 본다》를 끝으로 사

171) 기혜경, 「문화변동기의 미술비평」, 『한국근현대미술사학』, 제25권(2013), 한국근현대미술사학회, pp. 111-143.

실상 활동을 중단한 상태였고, 미술운동의 동력이 약화됨에 따라 10년의 발자취를 마무리하며 1990년 해체했다.[172] '현발'의 현실주의는 1980년대 후반에 더욱 거세게 비판되어 왔다. 비판의 쟁점은 여러 가지였으나, 그 중 하나는 민중적 변혁의 의지 결여와 전통의 계승에 대한 무관심이었다.[173] '현발'의 '비판적 현실주의'라고 알려진 형식은 서구의 모더니즘 미술 형식을 무비판적으로 이식한 것으로 여겨졌고, 또 문화주의적인 성향과 지식인적 태도는 민중적 변혁의 의지가 결여된 것으로 비판받아왔다.

그러나 '현발'의 실천을 문화주의적 태도라 단순히 비판하기보다는, 그 비판을 재검토해야 할 필요성 또한 제기되었다. '현발'은 비록 1980년대 후반 변혁 운동의 열기 속에서 자신들의 과제를 지속적으로 수행해내지 못하는 한계를 드러냈음에도 불구하고, 비판적이고 현실성있는 소통의 전략으로 현실주의적 태도를 견지함으로써 미술의 다양한 기능과 사회적 효력의 확장이라는 문제의식을 발전시켜야 한다는 인식의 단초를 열어놓았다. 그렇기에 1980년대 말의 새로운 현실주의로 주창된 '당파적 현실주의'는 '비판적 현실주의'의 성과를 발전시켜 성취될 수 있는 가능성을 갖고 있었다.[174]

'미비연'은 이들의 유산을 바탕으로 대량 복제시대 매체에 주목하여 이를 미술문화 대중화에 활용하고자 했다. 이는 벤야민의 말에 따르면 생산기구를 혁명의 목적에 맞도록 개조하는 '엔지니어로서의 예술가'로 변화를 시사하는데, 그것은 전통적인 창작자 개념에서 '생산자로서의 작가'로의 전환을 의미했다.[175] 실제로 벤야민은 1990년대에 미비연 멤버였던 심광현에 의해 다시 독해되는 등 복제시대 이미지의 문화정치 측면에서 새롭게 검토되었다.[176] 이는 작가를 일상의 소재들이 갖고 있는 정치, 사회, 문화적인 생산 관계를 바탕으로 작품을 조직해내는 생산자로 인식하

---

172) 윤범모(주 5), p. 584.
173) 최열(주 164), pp. 112-121.
174) 심광현, 「'현실과 발언'과 비판적 현실주의의 전망」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』 (과학과 사상, 1990), pp. 119-142; 기혜경(주 20), p. 118.
175) Walter Benjamin, 「생산자로서의 작가 The Author as Producer」, 『발터 벤야민의 문예이론』 (1983), 반성완 옮김(민음사, 1983), pp. 253-271.
176) 심광현, 「전자복제시대와 이미지의 문화정치: 벤야민 다시 읽기」, 『문화과학』, 제9권(1996), pp. 13-30.

는 것을 뜻한다. 대중 시각 매체의 활용은 대항적 메시지에 대한 대중의 접근성을 높이고, 정치적 미술을 내용과 형식의 이원론에 가두지 않고 시각문화 생산의 장치에 대한 개입으로 확장시켰다.[177] 기혜경은 매체에 대한 확대된 개념과 구조주의적인 접근법이 1990년대 초 자본주의 사회 체제 내에서 시장 논리에 잠식되어가는 미술문화에 대한 사회구조적 이해를 가능하게 함으로써 문화운동으로 이어졌다고 지적했다.[178]

이와 같은 변화는 지식인의 사회 참여가 1980년대의 '정치'적 수단에서 1990년대 '문화'의 수단으로 옮겨간 것과 관련된다. 1980년대 지식인들이 '이론, 실천, 정치'에 중점을 두었다면, 1990년대에는 '감수성, 순발력, 소비'로 관심사가 전환되었다. 이제 지식인들은 민중의 거대서사를 불신하면서 사유의 독창성을 환기했고, '정치적 행동주의' 대신에 대중문화가 이들의 주된 저항의 영역이 되었다. 이 시기 새롭게 부상한 "문화비평가" 집단은 "문화 게릴라"의 지위를 획득했다.[179]

'미비연'은 생산수단의 재생산 문제를 고민했고, 기존의 제도화된 지식 생산의 틀이 아닌 다양한 방식의 관계 설정과 협업의 필요성을 느꼈다.[180] 이는 '미비연'의 해체 무렵 회원들의 행보에서 적극적으로 모색되었다. '미비연'이 공식적으로 해체된 시기는 1993년이지만 1992년을 전후하여 이들의 활동은 이미 소강상태에 접어들고 있었다.[181] 동시에 여러 회원들은 이를 돌파할 수단으로 표현 형식을 고민하는 일이 미술의 기능에 대한 재고를 의미한다는 것을 파악하고, 다양한 실천들로 몸소 실현해나갔다. 박찬경은 이를 '표현의 정치'의 필요성으로 논한 바 있다.[182] 그는 1990년대 전시 프로그램에는 정치의 표현이 아닌 새로운 방법이 필요하다고 지적하면서 표현 방법의 확대와 전시행정, 새로운 프로그램 등

---

177) 신정훈, 「1990년대 이후 한국미술과 공적인 삶」, 『한국미술 1900-2020』, (국립현대미술관, 2021), pp. 381-382.

178) 기혜경(주 20), p. 125.

179) 신현준, 「사회과학의 위기?: 보편적 사회변혁 이론이 종언된 시대의 '대안적인' 정치적 실천의 모색」, 김성기 외, 『현대사상』, 특별 중간호, 민음사, 재인용: Namhee Lee(주 160), p. 473.

180) 미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응』(시각과 언어, 1994), pp. 7-9.

181) 이주헌, 「현지문화 속살 체험하는 산 교육의 장이 돼야」, 『가나아트』, 1993년 9-10월호, p. 48, 재인용; 기혜경(주 20), p. 134.

182) 박찬경, 「'개념적 현실주의' 노트: '한 편집자'의 주」, 『포럼 에이』 제9권, 2001년 4월 16일, pp. 19-24.

을 제안한 바 있다.

실제로 심광현은 '현발'의 '비판적 현실주의'가 성취한 나름의 진보성을 평가하면서, 대중매체 사회에 소통전략으로서 미술의 다양한 기능과 활력에 주목한 점을 꼽았다. 그에 따르면 '비판적 현실주의'는 미술 개념을 시각문화 일반으로 확장시켰고, 나아가 현대사회에서의 "민주주의적 미술문화"라는 폭넓은 지평을 열어나갈 수 있는 기초를 마련하고자 노력했다. 심광현은 그 예시 중 하나로 성완경의 하늘공원 벽화를 들고 있다.[183] 이와 같이 1980년대 초의 '현발'에서, 특히 성완경이 "매체 탐구"의 일환으로 진행했던 벽화 프로젝트는 미술을 민주적인 시각문화로 확장시킨 사례로서 1990년대에 새롭게 주목받았다. 1982년 '현발'이 출판, 벽화, 판화 등을 매체로 모색했다면, 1990년대 초에는 시각문화를 다른 방식으로 유통시키고 소비하는 방법의 변화가 요구되었다. 이는 전시행정, 홍보전략, 부대행사, 카탈로그 등을 통해 대중의 감수성을 바꿔놓는 방식으로 꾀해졌다.

'미비연' 출신 멤버들은 출판과 전시기획 등의 문화기획을 통해 미술의 장치를 고민해나갔다. 심광현은 1991년 봄 서울미술관에서 전시 《1991년의 동향과 전망전: 바람받이》를 기획했고, 1992년 박찬경과 백지숙은 덕원미술관에서 《도시, 대중, 문화》전을 공동 기획했다. 다른 한편, 심광현은 1992년 '문화과학사'를 설립해 편집인으로서 계간지 『문화과학』 출판을 기획하기도 했다. 『문화과학』은 문화에 대한 과학적 인식을 밝히고, 이를 통한 실천적 변화를 목표로 하는 문화이론 전문 계간지다. 이들은 '언어', '욕망', '공간' 등의 화두를 제기하면서 자본주의 사회의 지배구조를 과학적으로 인식하고 대중의 심리구조를 파악하고자 했다.[184]

그러나 때로 전시 기획과 출판은 동시에 진행되기도 했다. 이 무렵 김수기, 김진송, 엄혁, 조봉진 등은 1992년 '현실문화연구'를 설립해 전시기획과 출판을 하나의 프로젝트로 진행했다. '현실문화연구'는 1980년대까지 문화로 취급되지 않던 것들을 문화로 인식하고 미술운동과 사회운동에 관심을 가졌던 미술이론가와 미술가들의 모임이다. '현실문화연구'는 그간 단편적으로 매도된 1990년대 압구정동 문화를 다각도에서 분석

183) 심광현(주 174), p. 138.
184) 박거용, 김진균, 강내희, 김정환, 심광현, 「현단계 자본주의 문화현실과 과학적 문화이론의 모색」, 『문화과학』, 제1권(1992), pp. 9-69.

및 조명하는 《압구정동-유토피아/디스토피아》(이하 《압구정동》) 전시 및 출판 프로젝트를 기획했다. 이때 전시는 6개월에 걸친 현지 취재를 바탕으로 '압구정동'이라는 시공간을 해부할 것을 기획의 목표로 삼았다. 이 전시는 여러 가지 방면으로 1990년대 초반 다변화되고 교차하는 문화연구의 기획을 보여준다.

《압구정동》 전시는 1992년 12월 12일부터 12월 30일까지 갤러리아 백화점 미술관에서 열렸다. '현실문화연구'의 김진송, 엄혁, 조봉진을 중심으로 기획된 이 전시는 사진, 영상, 디자인, 건축 등 다양한 장르의 작가들이 참여하여 세간의 주목을 받았다. 전시에는 김환영, 박불똥, 김복진, 서숙진, 신지철, 조경숙, 조하익 등의 작가와 이지수, 최시형 등의 사진가, 디자이너 박혜준, 영상작가 변영주, 건축가 정기용 등이 참여했다. 이 전시는 1980년대 말 민중미술 이후 미술운동의 방향이 대중소비사회, 후기 산업사회 등에 대한 반응으로 변해갔음을 보여준다. 전시에 참여한 작가들은 지나가는 젊은이들의 사진을 찍고 설문 조사를 하거나, 광고 이미지를 재현하는 등 기존 미술 언어의 참신한 변화를 시도했다.

그 예로 신지철은 〈서울 속에서 땅은〉에서 오랜 시간에 걸친 연구조사를 바탕으로 한 보고형 미술의 새로운 형식을 보여줬다(도 37).[185] 작가는 서울에 거주하는 저소득층 가구주의 직업 분포도를 조사하여 노동자의 얼굴 이미지 위에 직업 비율별로 분할하여 표시했다. 이러한 방식은 대중매체가 다루지 않는 구체적인 사실을 전달함으로써 지배적 소통체계가 소외시키고 있는 정보를 비판적으로 드러내는 효과를 자아냈다.[186]

서숙진의 〈압구정동의 기호와 이미지〉 역시 주목할 만하다(도 38). 서숙진은 압구정동에서 볼 수 있는 네온사인, 거리의 간판, 패스트푸드점 메뉴판, 주문표 등을 사진으로 찍은 후 이들을 콜라주해서 작품을 제작했다. 한편 조경숙은 텔레비전과 광고에서 일상적으로 드러나는 여성의 이미지를 변형해 포토몽타주 〈연출된 육체〉를 제작했다(도 39). 조경숙은 대중매체 속 이미지에서 활용되는 여성들의 육체를 스스로 연출함으로써 대중매체의 소통 방식을 역으로 이용했다. 조경숙은 대중매체 이

185) 이주헌(주 181), p. 43.
186) 기혜경(주 20), p. 127.

미지 속의 여성을 묘사하는 방식이 어떻게 그 전형성을 획득하는지에 관한 메커니즘을 해부하고 자신의 작품 속에 차용하여 그 메커니즘의 구조를 날카롭게 비틀었다.[187]

이렇듯 작가들은 추상적 담론과 고급문화에서 일상생활로 눈을 옮겨 상품 광고나 공익 캠페인, 대중가요 등으로부터 가져온 이미지와 텍스트를 적극적으로 병치하며 대중문화와 관계 맺었다.[188] 이는 미술의 개념과 그 영역을 확대하고, 미술의 소통 방식에 변화를 꾀하는 시도였다. 《압구정동》 전시는 그간 언론에서 단편적으로 소비된 압구정동의 문화를 실증적으로 파헤침으로써 사회의 문제에 직접 개입하고 미술을 기록과 보고의 형태로 확장시켰다.[189]

전시와 함께 동명의 책을 출판했다는 점은 전시를 유통시키는 방법에 대한 고민이 엿보이는 대목이다. 책은 시각 이미지와 글이 교차되어 편집되면서 콜라주의 형태를 취하고 있다. 필자들 또한 미술만이 아닌 다양한 분야의 전문 지식인으로, 학제 간 공동연구를 통해 '압구정동'이라는 욕망의 공간을 구조적으로 분석함으로써 현실에 다각도로 개입했다. 책에는 건축가 정기용, 문화인류학자 조혜정, 영문학자 강내희, 여성신문사 기자 김효선 등 다양한 시각을 가진 필자들의 글과 작품이 교차되어 실리면서 미술의 개념과 담론을 확장시켰다.

특히 그중에서도 건축가인 정기용은 「압구정로, 삼성로: WPFRA」에서 압구정동과 삼성로의 건물들의 표정, 즉 파사드(Façade)와 거리(Road)를 분석했다. 정기용은 건축이 본래 의미인 쉘터(Shelter)로서의 의미를 떠나 '포장지'와 같이 일회적이고 매력적인 패턴을 구사하고 있다고 지적했다. 그에게 비친 압구정동의 풍경은 문화를 이끌어가는 계층의 취향과 이를 선택적으로 이끌어가는 건축 전문인들의 공모 현상에 지나지 않았다. 건축가의 시선에서 삼성로와 압구정동의 건물들은 건축작품

---

187) 김필호 외, 『X : 1990년대 한국미술』, 서울시립미술관 엮음, (현실문화연구, 2015) p. 257.

188) 신정훈, 「1990년대 이후 한국미술과 공적인 삶」, 『한국미술 1900-2020』, (국립현대미술관, 2021), pp. 381-382.

189) 그러나 한편으로 이 전시의 시각이 압구정동을 바라보는 언론의 단편적 시각에서 벗어나려는 목표를 성취했는지는 미지수다. 장정일은 그의 저서에서, 이 책의 필진 가운데 조혜정만이 유일하게 압구정을 긍정한 사람이었다는 사실을 지적한 바 있다. 장정일, 『장정일의 독서일기 1 (1993~1994)』 (범우사, 2003), p. 64.

이라기보다는 자본가들과 지주들이 지향하는 '한정적 유토피아 이미지'인 것이다. 그는 오늘날 건축에서 가장 중요한 것은 사회 전체에서 문화와 건축과의 관계라고 지적하면서, 도시의 표정이 되는 파사드와 길, 지도를 적극적으로 "해독"하도록 노력을 촉구했다.[190]

《압구정동》의 글과 이미지는 '정치의 재현'에서 '재현의 정치'로 바뀐 미술의 패러다임을 단적으로 보여준다. 미술은 더 이상 대중을 재현해 미술의 대상으로 삼는 것이 아니라 그들의 복잡다단한 문화적 층위를 미술의 표현 형식 내에서 적극적으로 다루었다. 미술가들은 이제 일상의 소재들이 가지고 있는 사회문화적 관계를 조직적으로 다루어내면서 생활양식에 비판적으로 개입했다. 즉 이는 미술이 재현되는 방식과 사람들에게 소비되는 방식을 바꿔놓으면서 대중들의 감각을 다른 것으로 전환하고자 한 시도였다.[191] 또한 《압구정동》의 출판 미술은 '현발'이 일찍이 "매체 탐구"로서 출판을 연구했던 것과도 연결된다. 풍부한 이미지와 글이 함께 편집되어 있는 《압구정동》 책은 1982년 최민과 성완경이 편집한 『시각과 언어 1』을 떠올리게 한다.

'현발'의 유산이 '미비연'으로 이어진 한편, '미비연'에서 한계를 느끼고 흩어진 멤버들 중 일부가 성완경의 상산환경조형연구소에 합류했다는 사실은 흥미롭다. '상산'은 1990년대에 한층 전문화, 조직화 되어 기획실, 제작실, 디자인실 등 여러 분과를 두었고, '미비연' 멤버들은 연구소에 있는 다종의 분과에서 직책을 맡았다.[192] 김수기의 회고에 따르면 성완경이 연구소장을 맡을 무렵 심광현이 대표를 지냈고, 김수기가 기획실장, 이불 작가가 디자인 실장을 지냈다고 한다. 이 무렵 성완경은 상산환경조형연구소에 '아카익 문화공학연구소'를 부설해 운영했다.[193] '아카익'에 합류했다고 전해지는 멤버들은 엄혁, 백지숙, 김진송, 이유남, 심광현, 김

190) 정기용, 「압구정로, 삼성로: WPFRA」, 강내희 외, 『압구정동: 유토피아 디스토피아』 (현실문화연구, 1992), pp. 120-139.

191) 박찬경(주 182), p. 24.

192) 김수기와의 대담, 2022년 11월 29일.

193) 심광현은 '아카익'을 영어 단어의 앞 글자를 따서 만든 약자라고 회고한다. 전체 명칭에는 'Cultural Action'이 포함되었고, 메니페스토 선언문도 존재했다고 한다. 아카익에 대한 문서는 공식적으로 남아있지 않지만, '미비연'에서 출간한 『문화변동과 미술비평의 대응』의 필진들 이력에서 성완경을 '아카익 문화공학연구소 소장'이라고 소개하고 있어 1990년대 초 '아카익'의 존재를 확인할 수 있었다. 미술비평연구회(주 180), p. 447; 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.

수기 등이다.[194] '아카익'은 상산환경조형연구소가 진행하는 공공미술 프로젝트와 관련된 연구를 전문적으로 맡았다.

'아카익 문화공학연구소'의 명칭에 등장하는 '문화공학(cultural engineering)'은 1990년대 초부터 성완경이 사용한 것으로 추정된다.[195] 문화와 공학을 결합해 만든 이 용어는 문화적 산물이 우연히, 자의적으로, 운 좋게 만들어지는 것이 아니라 제작 과정 전반에서 치밀한 계획과 조정을 거쳐 나온 결과라는 인식을 담고 있다. 즉 '문화공학'은 가시적인 결과물인 문화적 산물로부터 비가시적인 생산과정과 생산양식으로 초점 이동을 요구하는 개념이다. 일견 모순적이라고 생각되는 '문화공학'이라는 용어는 문화적인 특수성을 공학적인 메커니즘에 종속시키려는 반문화적인 개념처럼 보일 수 있다. 그러나 이 개념은 문화의 생산과정에 대한 공학적 개입이라는 측면만이 아니라 공학, 기능적 분석에 대한 문화적 개입이라는 측면의 상호작용을 동시에 드러낸다. 그렇기에 '문화공학'은 완결된 한 단어라기보다는 두 단어가 절합된 개념 즉 '문화/공학'으로 보는 것이 더 적절할 것이다.[196]

심광현에 의하면 '문화공학'은 기술복제 이미지와 테크놀로지 환경에 둘러싸인 오늘날의 문화예술이 당면하고 있는 모순과 갈등의 중층적인 지형을 분석적으로 파악하고, 새로운 생산과정과 수용과정의 짜임 관계를 모색하기 위한 일련의 실험적인 방법적 시도들을 지칭하는 명칭이다. 그는 '문화공학'이 창조적 소수가 만든 문화생산물에 대해 수동적, 외부적 입장에 머무는 대신 그 산물을 만들어내는 전체 과정을 명시적으로 객관화하고 체계화함으로써 문화 생산과정을 가급적 다수에게 접근 가능한 것으로 개방한다는 점에서 '문화 민주주의'의 활성화를 촉진시킬 수 있다고 보았다.

구체적으로 성완경의 '아카익 문화공학연구소'는 공공미술을 건축, 도시, 환경과 유기적으로 연결해 작품의 기능과 효과를 검토하고, 기획, 디자인, 제작, 유통 전반에 있어 조직적으로 재생산구조를 창출하는 문화기

194) 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.
195) 강내희는 '문화공학'이란 용어를 미술평론가 성완경이 사용하기 시작했다고 1993년경 심광현으로부터 전해 들었음을 밝히고 있다. 강내희, 「'문화공학'을 제안하며」, 『문화과학』, 제14권(1998), pp. 13-45.
196) 심광현, 「시각이미지, 공간, 문화공학」, 『문화과학』, 제14권(1998), pp. 46-83.

획을 지향했다.[197] 자세히 말하자면 그 과정은 타당성 검토, 기획, 설계, 시공, 사후관리 등 전체적인 차원에서 철저하게 공정 관리하는 일까지를 아우른다. 성완경은 이렇듯 미술문화를 엄밀한 설계, 자원 배분의 공정한 관리, 예산과 조직 관리 등 세부적인 과정의 결과물로서 바라봤다.

'문화공학'은 1990년대 초반에 공공미술 프로젝트를 설명하는 단어뿐만 아니라 '미비연'에서 뻗어 나간 출판, 전시, 연구 프로젝트와 공유하는 개념이다. 심광현은 당시 '아카익'에서 미술관 설계와 관련된 기획을 리서치하고 작성한 사업 기획서가 100여 장에 달했지만 무산되었고, 그 내용 일부가 1993년 《한양에서 서울까지-서울 600년 도시문화기행》 전시로 이어졌다고 회고했다. 서울시와 KBS 한국방송공사가 함께 주최한 전시 《한양에서 서울까지》는 1993년 11월 29일부터 12월 28일까지 세종문화회관에서 열렸으며, 서울 정도(定都) 600년을 기념하는 사전 행사로 기획됐다. 성완경은 이 전시의 총괄 큐레이터였으며, 전시의 바탕이 되는 연구를 '아카익' 구성원들과 함께 진행한 것으로 추정된다.[198]

전시는 조선시대 한양부터 근대까지 서울의 역사를 도시, 사람, 문화 세 가지 층위로 재구성했다(도 40). 우선 전시 초반에는 한양, 경성, 서울의 지도와 사진을 차례로 전시하며 도시의 경관 변화를 조명했다. 전시에서 초점이 맞춰진 것은 사람과 문화였는데, 각 시대의 세시풍속을 가장 잘 보여줄 수 있다고 판단한 물건들과 그 문화를 만든 사람들을 조명함으로써 도시의 역사를 시각화했다. 전시 중반에는 관혼상제와 경제생활을 보여주는 유물을 직접 전시하거나 고서화 자료를 풍부하게 전시했고, 후반부에는 현재 서울의 대중문화에 주목했다.

전시에서 대중문화는 근대 서울의 문화적 변천을 소개하는 중요한 키워드다. 서문에서는 대중문화가 곧 "서울이라는 대도시 체험의 중요한 일부"를 이루고 있다면서, 대중문화야말로 한 시대의 거울이라고 말했다. 전시에서는 국내 대중문화의 역사적 이미지를 중심으로, 영화 포스터, 베스트셀러 단행본 표지들, 이태원 유흥가의 야경, 당대 TV 최고시청률을

197) 성완경이 '문화공학'을 언급한 내용은 다음을 참조. 성완경, 「문화는 넘치는데 예술은 없다」, 『동아일보』, 2005년 1월 3일; 성우제, 「인간의 얼굴을 가진 도시를 만든다」, 『시사저널』, 1996년 11월 28일; 「광주비엔날레 예술감독에 성완경교수 선정」, 『서울경제』, 2000년 11월 29일.

198) 『한양에서 서울까지 : 서울 600년 도시문화기행』 (서울 600년 사업단, 1993).

기록한 드라마의 이미지 등을 전시했다.

이 전시는 대중문화를 중심으로 서울의 역사를 재구성하고 있을 뿐 아니라 사진 자료, 만화벽화, 도표, 사료, 멀티슬라이드, 터치스크린 등 다양한 매체를 통해 종합적이고 분석적인 태도로 역사를 전시했다. 이를테면 <만화벽화 서울 24시>는 평범한 현대인의 하루 일과를 파노라마처럼 그린 작품이다. 벽화에는 아침부터 밤까지 이어지는 이미지 속에는 도시의 군중들이 도시의 빌딩 사이를 지나며 똑같은 책상 앞에 앉아 "다람쥐 쳇바퀴 굴리듯" 살아가는 일상이 풍경화처럼 표현되어 있다. 이들의 말풍선에는 노동의 압박감과 퇴근의 해방감이 담겨 있어 관람객들의 공감을 자아낸다. 알기 쉬운 만화벽화나 직접 만져서 반응하는 터치스크린 등의 장치는 단순한 자료전시만으로는 관람객들의 흥미를 끌 수 없을 것이라 판단해 고심 끝에 나온 전략이었다(도 41).[199]

이렇듯 소통전략으로 대중매체에 주목하고, 시각문화 일반으로 미술 개념을 확장하는 전시기획은 성완경의 기존 작업물들과 맥락을 공유하고 있다. 이는 전시를 감상하는 대중들을 수동적인 관람객의 위치에 국한시키지 않고 전시의 구성물들과 상호작용하고 적극적으로 전시 감상에 참여하도록 유도한다. 이와 같이 서울 시민들을 도시의 구조를 만들어가는 주체로서 주목하고, 이들의 문화와 생활 조건이 형성되어 온 과정을 역사적으로 분석하는 태도는 공공미술 프로젝트에서 실행되어왔던 전략이 전시기획으로 구현된 것으로 이해할 수 있다.

또한 한편으로, 1990년대부터 본격화된 그의 전시기획은 1980년대 '거리의 미술'에 주력해 온 성완경이 미술관 내부에서 활동을 병행해갔음을 보여준다. 《한양에서 서울까지》 전시가 성완경이 기획을 맡았던 첫 전시는 아니다. 1988년 뉴욕 아티스트 스페이스(artist space) 화랑에서 엄혁과 기획을 맡았던 《민중 Min Joong Art》전에서 그는 민중미술을 한국의 새로운 문화운동으로 소개하면서, 한국 사회의 정치, 역사 현실의 특수성 속에 존재하는 문화운동으로서 시각 매체를 전시한 바 있다.[200] 《민중》 전시에서 성완경의 역할이 기존 민중 작가들의 작품을 구성하고 소개하는 것이었다면, 이 전시에서는 총괄 큐레이터로서 문화 전반을

199) 「《한양에서 서울까지》 전시회 총감독 인하대 성완경 교수」, 『동아일보』, 1993년 11월 27일.

200) 성완경(주 157), pp. 154-175.

전시 기획물로 다루어내면서 수용 대상과 방법을 총체적으로 고안했다.[201]

특히 성완경이 1990년대 중반 《광주비엔날레》를 무대로 전시 기획자로서 활동을 해나가는 점을 고려한다면, 이 무렵 그가 정립한 '문화공학'이라는 개념이 단지 공공미술에 해당되는 것이 아니라 프로듀서로서 그가 펼치는 미술 실천 전반에 적용되는 개념임을 짐작할 수 있다. 실제로 그는 2002년 《광주비엔날레》에서 예술감독을 맡게 된 직후 기자들과의 인터뷰에서 문화공학을 언급한 바 있다.[202] 성완경은 "정적일 수 밖에 없는 미술 행사를 어떻게 역동적이고 대중적인 것과 결합시켜 낼 수 있는가가 문제"라면서 "단지 예술기획뿐만 아닌 문화경영 또는 문화공학의 개념에서 접근이 필요하다"고 말하며 일반적인 미술 기획과 다른, 보다 전문화되고 체계화된 연구 속에서 비엔날레를 조직해나갈 것을 밝히고 있다. 그렇기에 1990년대 성완경의 전시 기획자로서의 활동은 전시장 외부에서 모색했던 "미술의 사회화"를 전시장 내부에서 함께 실현하는 것으로 읽을 수 있다. 새로운 시각문화의 생산과 소비, 유통에 대한 고민을 담고 있던 벽화 프로젝트의 이념은 1990년대에 전시장 내부와 외부의 경계를 넘어 더욱 확장되었다.

제 2 절 환경미술부터 공공미술까지

성완경의 벽화 프로젝트는 1996년까지 계속됐다. '상산'은 조직 구성과 매체의 변화를 꾀하면서 1990년대 이후 경쟁이 치열해진 시장에 대응하고자 했다. 여전히 연구소의 근간은 벽화였지만, 형식이 모자이크에서 부조로 변하기도 하고 키네틱아트, 옥외조형물 등으로 매체가 다변화되기

201) 《한양에서 서울까지》 전시는 서울 600년을 기념하기 위해 서울시에서 의뢰한 사업이었다는 점에서 《민중》전과 달리 공공적인 사업의 형태를 띠며, 포괄적인 시민 관객을 대상으로 한다는 차이가 있다. 《한양에서 서울까지》전에서 보통 사람들의 24시간을 그려 넣은 만화벽화, 오래된 영화 포스터, 터치스크린 등을 전시한 점은 이를 감상하게 될 다층의 연령과 노동계급의 사람들을 전시장 내부에서 아우르는 것처럼 보인다.

202) 「광주비엔날레 예술감독에 성완경교수 선정」, 『서울경제』, 2000년 11월 29일.

도 했다. 이와 함께 조형적으로도 변화를 꾀했다. 1980년대 작업들에서 사람과 구체적 형상이 줄곧 묘사되었던 것과는 달리, 1990년대에 이미지는 도형의 조합으로 단순화, 추상화되는 경향을 띠게 된다.

성완경이 1980년대와 1990년대에 작업한 두 지하철 벽화는 그 차이를 명확하게 드러낸다. 서울 지하철은 1989년 제2기 지하철 건설계획을 수립하면서 본격적으로 건축가와 작가가 공동 설계하는 미술작품을 설치했다. 지하철 내부가 장식되기 시작한 것은 그 이전인 1985년 10월에 개통한 3, 4호선부터다. 1980년대 중반부터 지하철은 "또 하나의 미술 세계"를 제공하는 미적 공간으로 여겨지면서 '정차장 내장 디자인의 의미'가 검토되고 있었다. 그러나 3, 4호선 정거장은 장식벽이 공사 시행 도중에 설치되어 비교적 작품 수준이 낮고 작품 소재가 다양하지 못했다고 평가받았다. 이에 제2기 지하철 정거장은 설계단계에서부터 건축가와 작가가 공동 참여해 공간을 계획했으며, 정거장 당 약 1억 원 상당의 예산을 들여 수준 높은 작품을 제작하는 것을 목표로 삼았다. 이를 위해 작가 선정 심사위원이 꾸려졌으며, 1991년부터 1994년까지 총 5회의 심사 위원회가 개최되었다.[203]

1996년 서울 지하철 5호선 김포공항역에 설치한 성완경의 〈선녀가 꿈에서 본 그림들(직녀몽수도)〉 역시 이러한 과정을 거쳐 선발되었다. 이 작품은 에스컬레이터 양쪽 벽 총면적 350㎡에 달하는 부조 작품으로, 외국인들이 한국을 방문했을 때 처음 마주하는 장소라는 점을 고려해 전통놀이 문화인 칠교놀이에 모티프를 두고 있다(도 42).[204] 칠교놀이는 7개의 조각으로 나누어진 정사각형의 도형을 이리저리 움직여 동식물, 사람, 건축물 등 여러 형상으로 만들어내는 놀이다. 〈직녀몽수도〉에서는 노란색 타일에 금속 조형으로 만든 여러 색상의 칠교판 조각들이 사람, 동물 혹은 정체가 불분명한 추상 등 다양한 형태로 부착되어 있고, 타일들이 무리를 이루어 벽을 장식하고 있다. 이 작품은 문화체육부 장관이 수

203) 심사 위원회 위원은 강홍빈(시정 연구관), 임영방(서울대 교수), 최만린(서울대 교수) 등을 포함해 15인으로 구성되었다.

204) 칠교판을 활용한 조형적 의도에 대해서는 다음을 참조.「'96 환경문화상 우수상: 조형부문 .. 직녀가 꿈에서 본..」, 『한국경제』, 1996년 12월 3일.

여하는 제7회 환경문화상 환경조형 부문에서 우수상을 수상했다.

이 작품은 1987년 부산시 지하철 중앙동역의 모자이크 벽화 〈부산의 향기〉와 차이를 보인다(도 43). 이 작품은 높이 3m, 길이 37m에 달하는 벽면에 돌, 색유리, 타일재를 사용해 파노라마처럼 부산의 명소를 표현하고 있다. 작품은 역사 내 인구 유동성이 가장 높은 화장실 입구이자 지하철 개찰구 바로 앞 통행로의 벽면에 설치되어 있다. 이미지는 넘실거리는 파도 위의 선박과 공장, 해운대를 연상케 하는 해변의 파라솔과 갈매기, 동백섬 등 부산을 상징하는 이미지들이 모자이크의 장식성과 함께 구체적으로 묘사되어 있다. 작품 설명에는 명시적으로 부산대교, 영도대교, 용두산공원, 여객연안부두, 오륙도, 태종대 등 부산의 명소와 낙동강 하구 철새도래지의 풍경을 담아냈다고 밝히고 있다.[205]

이와 같이 식별 가능한 구체적 형상에서 서울 지하철의 장식적이고 추상적인 조형으로의 변화는 1990년대 이후 작품들에서 공통적으로 감지된다. 변화는 벽화가 아닌 키네틱아트와 조각 등으로 확대된 포트폴리오에서도 발견할 수 있다. 1993년 여의도 한국투자증권 사옥 옥외조형물 〈백야홍(白夜紅)〉은 이전과 비교하면 조형과 매체 측면에서 큰 차이를 보인다. 제목은 어두워지지 않는 밤을 뜻하는 '백야'에 붉을 '홍'자를 붙여 만든 신조어다. 이 붉은색 조형물은 하늘 위로 우뚝 솟아 있는데, 십자 축을 중심으로 여러 가지 도형들이 엉겨 붙어 있는 형상이라 추상적이며 상하좌우에서 보았을 때 모두 다른 인상을 준다(도 44). 성완경은 "골판지를 자유롭게 잘라서 부스러기를 만들고, 그것을 한꺼번에 붙여 위로 올라가는 상승의 느낌을 살려 디자인했다"면서, 한국투자증권이 다른 건물들의 그늘에 가려져 있어 거리에 활기를 불어넣기 위해 빨간색을 선택했다고 설명했다.[206]

그런데 이때 작품의 정체에 대해 기자가 다양한 추측을 하자 성완경이 "관객마다 다른 해석을 내린다는 것이 추상 작품의 매력"이라고 답한 점은 흥미롭다. 외형적으로 보았을 때 이 작품은 회색빛 여의도 건물 틈새

---

205) 「'부산의 향기' 모자이크 벽화」, 『중앙일보』, 1987년 5월 18일.
206) 정은주, 「[거리 미술관 속으로] 여의도 한국투자증권 '백야홍'」, 『서울신문』, 2007년 4월 11일.

에 뜬금없이 솟아 있어 1980년대에 성완경이 비판하던 “문패조각”의 추상성과 크게 다르지 않아 보이기까지 하기 때문이다. 이 작품은 구체적인 형상을 도입하고, 때로 건물의 사용자인 인물 형상을 직접 벽화에 표현하던 1980년대 작품들과는 큰 차이를 보인다. 추상적인 환경조형물도 관객과 소통할 수 있다는 측면을 긍정적으로 평가하는 부분은 1980년대의 작품들과는 분명한 변화를 드러내는 대목이다.

또 다른 변화를 보여주는 작품은 1995년 광주 송원백화점(현 NC백화점) 정문 외벽에 설치한 키네틱아트 〈환상여행〉이다. 이 작품은 제작 당시 모습이 자료로 남아 있지 않고, 현재 모습은 원본과 다르다고 하여 제작 의도를 구체적으로 분석하기는 힘들다(도 45). 현재 작품은 여러 가지 도형 판이 부분적으로 남아 벽면을 추상적으로 구성하고 있고, 원통형 막대기를 감고 있는 설치물이 남아 있어 작품이 움직였던 흔적을 추측만 할 수 있다. 심광현은 당시에 물고기 모양의 형상이 있었던 듯하다고 회고하면서도 그와 함께 “일반적인 스타일로 분류되기 어려운 혼성적”인 조형이 있었다고 기억하고 있다. 이를 토대로 제작 당시에도 기계장치와 추상적인 이미지가 함께 구성되어 제목처럼 환상적이고 몽환적인 분위기를 자아내는 조형물이었음을 추측할 수 있다.[207]

작품을 제작하기 수년 전인 1989년 성완경이 ‘키네틱아트’에 대해 언급한 기록을 토대로 유추하건대, 〈환상여행〉은 아마도 오랜 시간 기획과 디자인을 거쳐 실현한 것으로 보인다. 성완경은 ‘키네틱 조각’을 “움직이는 조각”이라고 소개하면서, “관객의 시점에 따라 다른 효과가 나타나거나 또는 관객이 직접 조각에 접근해서 그 구성을 바꿔볼 수 있고, 여기에 첨단 공학적인 기술이나 재료가 주는 매력도 가미된, [...] 대단히 관객 참여적이고 소통을 중시하는 조각”이라고 말한 바 있다.[208] 이 무렵 성완경은 ‘알아보기 쉬운’ 구상을 택하기보다 추상적인 조각으로도 시민들과 호흡할 수 있다고 생각했던 듯하다.

이러한 작품상의 변화가 공공미술의 논의가 본격화되는 시점에 감지되기 시작했다는 점은 의미심장하다. 1990년대 초중반은 1984년 서울시에서 시작된 건축물 미술장식제도가 1988년 전국적으로 확대된 이후, 공공

---

207) 심광현은 이 작품을 광주 최초의 키네틱아트로 기억하고 있다. 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.

208) 김우창, 정기용, 성완경, 정관모(주 17), p. 71.

미술에 대한 논란이 불거진 시점이다. 1980년대 후반부터 신문과 잡지를 비롯한 여러 지면에서 환경조형물의 문제점들을 지적하는 글들이 나왔고, 1995년에는 심각한 사회 문제로 여겨졌다. 이러한 문제가 불거진 1993년은 금융실명제의 실시로 화랑의 불경기가 최고조에 달한 시점이었다.[209] 이와 같은 상황에서 여러 화랑이 정부 기관이나 사기업에서 신축하는 건물의 1% 환경조형물 수주 경쟁에 뛰어들면서 제도의 요식성은 더욱 부각되고 있었다.[210]

1990년대 중반 이러한 문제 제기 속에서 '공공미술'이라는 단어가 본격적으로 논의의 장에 등장했다. '공공미술'은 1980년대 사용되었던 '환경미술'이라는 단어를 대체하는 데서 나아가 미술과 공공성의 논의를 근본적으로 확장시켰다. '환경미술'이 '거리의 미술'을 폭넓게 지칭하면서 도시환경 미화를 목적으로 하는 미술을 가리키는 용어라면, '공공미술'은 수용 관객, 지역적 맥락, 사회적 참여, 탈 미술관, 거리의 문화 등의 측면에서 폭넓게 검토된다. 이때 '공공성'은 공적 공간과 사적 공간, 사유재산과 도시공간의 정치 경제학에 대한 사유부터 사회, 문화적 표현과 공론장의 개념까지 포함하는 실천의 문제를 의미했다.[211] 성완경은 그간 '환경미술'과 '공공미술'이 혼용되어 사용되었던 실정을 비판하면서, 우리의 공공미술은 아직 제대로 합의된 개념과 협업적 프로세스가 없다고 지적했다.[212] 그는 평론가 로렌스 앨러웨이(Lawrence Alloway)의 말처럼 "공공조각의 탄생에는 단순히 옥외공간이라고 하는 것 이상의 그 무엇이 요구"된다고 말하면서 오늘날 공공미술은 단순히 공간 미학이나 기술의 문제가 아니라 한 사회가 당면하고 있는 문화적 차원, 사회정치적 차원의

---

209) 서성록, 「경기의 침체와 화단의 침체」, 『문화예술지』, 1993년 12월호.

210) 성완경, 「공공미술 탄생의 조건과 현실」, 『청계천 복원과 문화예술의 공공성을 위한 연속 심포지움 2차 자료집』(2006), pp. 72-89.

211) Malcolm Miles, 『미술, 공간, 도시-공공미술과 도시의 미래 Art Space and City - Public Art and Urban Futures』 (1977), 박삼철 옮김(학고재, 2000); Suzanne Lacy, 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기 Mapping the Terrain: New Genre Public Art』 (1994), 김인규, 이영욱 옮김(문화과학사, 2010); Harriet F. Senie, Sally Webster ed., *Critical Issues in Public Art - Context, Context, and Controversy* (New York: Icon editions, 1992); W. J. T. Mitchell, *Art and the Public Spherel*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1990); Arlene Raven ed., *Art in the Public Interest*, Michigan: UMI Research Press, 1989), 재인용: 성완경(주 212).

212) 성완경, 「공공미술과 대중의 참여-새로운 시민 사회적 공공미술을 위한 노트」, 『가나아트』, 1996년 7-8월호, p. 15.

전반적 국면 변화와 함께 검토되어야 한다고 주장했다.

이 시기 작품들과 함께 생각해 보았을 때 성완경 역시 공공미술 논의 속에서 기존에 가지고 있던 참다운 공공미술에 대한 신념을 점검하고, 또 변화를 모색한 것이라고 추측할 수 있다. 심광현은 이 무렵 '상산'의 조직에도 큰 변화가 있었음을 회고한다. 그에 따르면, 1995년 광주 송원백화점 작업 이후 중요한 공모전을 준비하기 위해 연구원들을 대폭 뽑았고, 한때 20명에 가까운 인력들이 '상산'에 재직했던 것으로 추정된다.[213] 이러한 조직 구성은 일시적이었지만, 1990년대 중반 무렵 성완경이 공공미술 프로젝트에 여러모로 변화를 꾀하고 있었음은 분명해 보인다. 어쩌면 성완경은 1980년대와 같은 벽화 제작만으로는 확장되는 공공미술 시장에서 살아남기 힘들다는 판단을 했을 수도 있고, 몇 년간의 제작 경험을 통해서 공공미술의 효용과 가치에 대해 더욱 깊이 고민하는 시간을 가졌을지 모른다. 공공미술에 대한 확대된 논의 속에서 그는 '빅아트(벽화)'에서 '상산환경조형(공공미술)'으로 변화를 꾀하며, 조형적으로, 매체적으로 보다 유연하게 공공미술의 장에 개입해 나갔다. 이와 같은 변화는 성완경이 모자이크 벽화의 한계를 마주하며 공공미술 제작의 방향성에 대해 고민한 결과였을 수 있다.

이때 촉발된 미술과 공공성의 상호교차는 1990년대 말 비판적 문화이론, 상황주의, 정치적 개념주의, 장소 특정적 미술이 한국에 도래하기 이전, 공동체와 미술의 사회 참여, 수용자 문제 등을 미술의 문제로 토의할 수 있게 하는 토양을 마련했다. 이 시기에 한국에서는 1990년대 말부터 2000년대 초반까지 큰 영향을 미친 '새로운 장르 공공미술'에 대한 논의들이 읽히기 시작했다. 몇 년 후 말컴 마일스(Malcolm Miles)의 저서 『미술 공간 도시 Art, space and the city』를 번역해 출판한 박삼철 역시 'M조형연구소'를 운영하면서 공공미술 프로젝트를 해나간 사람 중 한 명이었다. 그는 1990년대 중반 'M조형연구소'를 설립해 커뮤니티형 도시벽화, 일상성을 강조한 어반아트(urban-art) 작업을 제작했다. 성완경과 박삼철 등은 1990년대 중반 이후 다가오는 외환 위기와 확대된 경쟁 속에서 한국 공공미술에 새로운 논의와 모델이 필요하다는 것을 절실히 느꼈을 것이다. 그렇기에 이후 한국에 등장하게 되는 '뉴장르 퍼블릭아트'

213) 심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.

에 대한 번역서는 미술과 도시의 교차점에서 새로운 모델을 고민하던 이들이 맞닥뜨린 문제점을 타계해보려는 시도로 볼 수 있다.

관례적인 공공미술과 달리 '새로운 장르 공공미술'은 미술적 재능 못지않게 주변 사람의 창의력과 정치적 상상력을 촉진하는 역할을 중요시한다. 이런 태도는 미술 시장과 미술 단체가 미술을 상품화해온 관행에 대한 대응이며 자족적인 환원주의의 모더니즘 미학에 대한 저항을 의미한다.[214] 이는 마르크시즘, 페미니즘, 생태주의 등의 비판적 리얼리즘을 반영하는 태도로서 대중들로 하여금 미래를 위해 함께 매진할 것을 암시한다.[215]

성완경은 1980년대 중반부터 공공미술이란 사람들의 공감을 이끌어 낼 수 있고 공동체적인 공유문화에 참여하는 것이어야 한다고 말해왔다.[216] 시각예술의 적극적인 사회 참여를 의미하는 '새로운 장르 공공미술'은 미술가와 관객 사이의 관계 자체를 작업으로 다룬다. 1987년 이후 새로운 사회운동이 '민중'에서 '시민'으로 담론을 이동하게 되면서 1990년대는 권리를 주장하는 시민들의 시대였으며 미술의 지형도 그들이 참여하는 공론장의 역할을 띄게 되었다. 1980년대 중반부터 공동체 문화에 참여하는 환경미술을 지향하던 태도는 1990년대 후반 이후의 장소 특정적 미술, 공동체, 공공미술 논의를 갑작스럽게 튀어나온 것이 아니라, 이와 같은 논의 이후의 계보 속에서 이해하도록 한다. 또한 더 나아가 추후 포스트 민중미술의 지형에서 '새로운 장르 공공미술'을 고민하게 되는 실마리를 제공하기도 했다.[217]

이를테면 1990년대 말 금융위기 이후 도시성과 공적인 것의 담론에 대한 비판적 개입을 시도하는 성남 프로젝트는 그러한 예가 될 수 있다.[218] 성남 프로젝트는 건축물 미술장식품의 일환으로 지어진 공공미술

---

214) 말컴 마일스는 공공미술에 대한 정의가 시대의 흐름에 따라 가변적일 수 있지만, 1960년대 후반에 시작된 공동체 미술 프로그램, 공동체 벽화 등이 소수자들의 목소리를 가시화했다는 측면에서 수잔 레이시(Suzanne Lacy)가 1995년에 '새로운 장르 공공미술(new genre public art)'라고 부른 사회적 공공미술의 뿌리에 해당한다고 주장했다. 이때 그는 디에고 리베라와 같은 멕시코 벽화 미술가들의 작품이 페르낭 레제의 1937년 벽화들(〈노동〉, 〈케이블스트리트 벽화〉)에 끼친 영향을 지적하기도 했다.

215) Malcolm Miles(주 214), pp. 28-31.

216) 최만린 외 10인(주 4), p. 123.

217) Suzanne Lacy(주 214); Miwon Kwon(주 123).

의 비공공적 성격을 문제시하며 성남의 공공미술품을 조사한 장소 특정적 작업이었다. 이들은 현지 조사와 자료수집을 통해 성남의 공공미술이 소수의 몇몇 작가들에 의해 독점되어왔으며, 신시가지에 편중되어 설치되었음을 밝혀냈다. 이 작업은 1980년대 초 '현실과 발언'의 도시에 대한 비판적 관점을 계승하고 있다는 점에서 민중미술의 유산을 복구하고 있는 한편, 1990년대 초 공공미술이 도시에서 작동하던 사회문화적 맥락과 제도의 요식성을 문제화한다는 측면에서 미술에서의 공공성 논의를 이어받고 있다. 이와 같이 1990년대 초 공공미술의 문제와 대안을 성찰하는 시도는 추후 포스트 민중미술에서 비판적 차원에서의 미술 실천으로 이어졌다.

218) 신정훈, 「'포스트-민중' 시대의 미술: 도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대미술사학』, 제20집(2009), 한국근현대미술사학회, pp. 249-268.

제 5 장 결론

본 논문은 1세대 민중미술 평론가로 알려진 성완경의 벽화 프로젝트에 주목함으로써 그를 미술생산자로 조명하고자 했다. 연구에서는 그동안 논의되지 않았던 1980년~1990년대의 '빅아트 벽화연구소'와 작업물들을 재구성하여 분석하고자 했다. 성완경은 "미술의 사회화"라는 목표를 통해 교양으로 소비되는 미술을 지양하고, 대중의 일상생활 속에 침투하는 실제적 체험으로서 미술을 주장했다. 이를 실현하기 위해 그는 미술관 밖에서 미술의 표현 매체와 수용 방법을 연구했다. 본 논문은 1980~1990년대에 걸쳐 진행된 그의 벽화 및 공공미술 작업들과 이론적 성과들을 함께 읽으면서 미술의 소통전략에 대한 고민이 연속적으로 이어지는 과정을 추적했다.

성완경의 벽화 프로젝트는 대중을 소외시키는 모더니즘 환경미술에 반하는 성격을 띠고 있으면서, 동시에 1985년 이후 민중미술 운동 진영과도 거리를 두고 있다. 1990년대 초의 표현을 빌리자면 '문화공학'의 시각에서 작품을 제작하고자 했던 것이 당대 미술의 두 조류와 거리를 넓히는 지점이었을 것이다. '문화공학'은 창조적 개인의 결과물로서 미술을 보는 것이 아니라 생산과정을 객관화, 체계화함으로써 이를 다수에게 접근 가능한 것으로 개방한다. 성완경의 상산환경조형연구소는 1990년대 초 '아카익 문화공학연구소'를 부설해 정밀한 기획과 연구, 예산 및 조직관리 등 엄격한 생산과정을 거쳐 공공미술을 제작하는 것을 목표로 했다. 그러나 치밀한 기획력에도 불구하고 사업 경험이 없었던 성완경이 전문 경영인의 도움 없이 회사를 운영하기는 어려웠던 것으로 보인다. 이는 1990년대 공공미술 시장이 폭발적으로 확장하게 되면서 경쟁력의 한계로 이어졌다. '아카익'에 재직했던 일원들은 1990년대 중반 무렵 회사가 당면했던 운영의 어려움에 대해 회고하며 1990년대 초에 '문화공학'을 공공미술에 적용코자 했던 것은 시대를 앞서간 기획이었다고 평가했다.

성완경은 작가만의 관점이 아닌 도시계획, 건축, 환경 등 다각적인 관점에서 미술 문화를 연구하여 이를 현실에 적용함으로써 조직적으로 “미술의 사회화”를 실현하고자 했다. 그렇기에 벽화 프로젝트는 1985년 이후 민중미술 운동의 혁명적 열기 속에서 벽보, 걸개그림, 판화, 깃발 그림에 가해졌던 당국의 탄압으로부터 분명 자유로웠다. 이는 ‘문화공학’의 관점에서 진행된 프로젝트가 현장 미술에 내포된 자의적이고 돌발적인 문화 생산이 아니라 막대한 예산과 전문가들의 기획, 연구를 거쳐 제도의 보호 속에서 진행된 사업이었기 때문이다.

1990년대로 이어진 성완경의 프로젝트는 벽화를 넘어서 다양한 미술의 공적인 소통전략을 고안하는 과정으로 이어졌다. 1990년대에 들어 1980년대의 미술운동은 그 시급성과 정당성을 잃어가면서 민중에 대한 전형적 재현은 더 이상 장려되거나 추구되지 않았다. 정치적 미술은 이제 회화와 조각이라는 전통적 매체나 현장 미술의 ‘게릴라’ 매체에 한정되지 않고 만화, 사진, 출판, 비디오, 영화, 애니메이션 등 대중매체의 영역으로 확장되었다.[219] 미술의 생산을 넘어서 수용과 유포에 관여하고자 했던 벽화 프로젝트는, 대중문화를 다루고 ‘표현의 정치’를 고안하는 1990년대 문화연구로 이어졌다. 성완경은 1980년대부터 미술이 ‘정치를 재현’하는 것을 넘어서 그들의 실제 삶 속에서 깊이 소통하는 방법을 탐구해야 한다고 주장해왔다. 그렇기에 벽화 및 공공미술 프로젝트는 “미술의 사회화”를 실현하기 위해서 미술 표현 형식을 변화시키려는 기획의 일환으로 볼 수 있다.

1990년대에 벽화 프로젝트가 맞이한 매체 확장과 추상으로의 변화는 그 무렵 공공미술 시장의 변화를 바탕으로 한다. 당시 상산환경조형연구소는 조직 구성을 확대하고, 벽화 이외에도 옥외조형물이나 ‘키네틱아트’ 등의 매체를 다루기 시작했다. 이 시기에 한국에서는 1990년대 말부터 2000년대 이후까지 큰 영향을 미친 ‘새로운 장르 공공미술’에 대한 이론들이 읽히기 시작하면서 공공미술에 대한 담론이 본격적으로 생성되고 있었다. 이 시기 공공성에 대한 담론은 1990년대 후반 이후의 장소 특정

219) 신정훈(주 188), pp. 381-382.

적 미술, 공동체, 공공미술 논의를 가능하게 했다. 아직 '공공미술'이라는 단어조차 낯설게 여겨지던 시기인 1980년대 초중반부터 성완경이 환경미술의 공공성과 대중의 '문화적 주도성'에 대한 담론에 적극적으로 개입하고 작품을 생산해왔던 것은 이와 무관하지 않다. '새로운 장르 공공미술' 개념의 도입과 확산은 2000년대 이후 지역 특정적이고 공동체의 참여를 기반으로 하는 공공미술 작업으로 이어졌다.

상산환경조형연구소는 1996년 무렵 문을 닫았지만, 성완경은 이후에도 여전히 공공미술 담론에 적극적으로 목소리를 냈다.[220] 2006년 비영리법인 '미술인회의'를 설립한 성완경은 작가들의 창작환경과 공공미술 개선 사업에 지속적으로 관여했다. 그는 생태문화적 공공영역으로서 청계천을 복원해야 한다고 목소리를 내면서 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg)의 공공조형물 〈스프링 Spring〉이 한국의 역사와 문화에 대한 고려 없이 설치된, 기업경영식 행정의 산물이라고 강하게 비판하기도 했다.

1990년대 중후반 이후 공공미술 제작을 중단한 성완경은 1995년에 《광주비엔날레》 국제전 커미셔너를 맡고, 2002년에는 《광주비엔날레》 예술감독을 역임하는 등 전시기획에 참여하면서 전시장 내부의 미술 기획에 적극적으로 개입하는 듯 보였다. 한편으로 그는 이와 함께 이내 프랑스 유학 시절부터 몰두해있던 또 다른 매체인 만화를 이론화하고 또한 대중화시키고자 했다. 그는 1999년부터 2001년까지 부천만화정보센터의 이사장을 역임했고, 2001년에는 『세계만화탐사』라는 저서를 출판하면서 미술관 밖의 다양한 시각 매체에서 미술의 소통 능력과 표현 방식에 대한 모색을 이어 나갔다. 성완경이 말년인 2011년에 개최했던 사진 전시 《사진은 나에게》에서도 그가 처음 전시했던 작업 매체이자 처음 출간했던 역서의 주제인 사진에 여전히 큰 의미를 부여했음을 알 수 있다.

본 논문은 성완경이 미술의 생산과 수용 방식을 다양한 매체, 특히 벽화 프로젝트를 통해 연구하고 실천했던 궤적을 살폈다. 이를 바탕으로 1980년대 민중미술 진영 내 대중의 문화적 감수성을 확장하려는 다양한

220) 성완경, 「문화는 넘치는데 예술은 없다」, 『동아일보』, 2005년 1월 3일; 성완경 (주 210).

시도가 있었음을 발견했다. 결과적으로 본 연구는 성완경의 “미술의 사회화” 기획을 바탕으로, 매체를 통해 대중의 미술 수용 방식을 탐구했던 1980년대의 흐름과 미술의 공적 소통전략에 대한 1990년대의 논의 사이에 존재하는 연속성을 조명하고자 했다.

참 고 문 헌

단행본, 논문, 자료집

강내희 외, 『압구정동: 유토피아 디스토피아』, 현실문화연구, 1992.

강요배 외 5인, 「'출판미술연구회' 창립발기문 초안」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 발언, 1994, pp. 206-209.

강홍빈, 주명덕, 『(도시문화론) 사람의 도시』, 심설당, 1985.

강병기, 『삶의 문화와 도시』, 보성각, 2009.

권행가, 「1990년대 이후 미술 시장의 다양화」, 『한국문화사 제21권-근대와 만난 미술과 도시』, 국사편찬위원회, 2008.

기혜경, 「문화변동기의 미술비평」, 『한국근현대미술사학』, 제25권(2013), 한국근현대미술사학회, pp. 111-143.

김복기, 「한국 1980년대 한국미술 다시 보기」, 대학미술협의회 편, 『한국현대미술추억사 1970-80』, 사회평론, 2009, pp. 24-30.

김윤수 외 6인, 「좌담회-현실의식과 미술로서의 실천」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985, pp. 181-226.

김정헌, 「미술과 소유-큰 미술'을 위한 제안」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985, pp. 76-82.

김정헌, 「都市壁畫(도시벽화)가 갖는 社會的(사회적) 意味(의미)」, 『공주사범대학 논문집』, 제19집 별책, 1981.

김종철, 「역사와 삶의 현장을 위하여」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985, pp. 39-48.

김지하, 「현실동인 제1선언」, 현실동인, 1969, 재수록: 시대정신기획위원회, 『시대정신』 제3권, 일과놀이, 1986, pp. 78-102.

노원희, 「미술관중의 민주화와 멕시코 벽화운동」, 『동의논집』, 1983년 2월호, pp. 243-258.

미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, 1994.
문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간」, 『한국근현대미술사학』, 제21권(2010), 한국근현대미술사학회, pp. 48-68.
박소현, 「문화올림픽과 미술의 민주화-1980년대 미술운동의 제도비판과 올림픽문화정책체제의 규정적 권력에 관한 고찰」, 『한국근현대미술사학』, 제36권(2018), 한국근현대미술사학회, pp. 145-181.
박정현, 『건축은 무엇을 했는가』, (워크룸프레스, 2020).
박거용, 김진균, 강내희, 김정환, 심광현, 「현단계 자본주의 문화현실과 과학적 문화이론의 모색」, 『문화과학』, 제1권(1992), pp. 9-69.
서울특별시, 대한주택공사 공편, 『서울 : 거대도시 서울의 생성 : 교차하는 변혁의 힘과 역사의 관성』, (서울특별시, 1989).
서유리, 『이탈과 변이의 미술』 (소명출판, 2022).
----, 「검은 미디어, 감각의 공동체: 1980년대의 시민미술학교와 민중판화의 흐름」, 『민족문화연구』, 제79권(2018), 고려대학교 민족문화연구원, pp. 79-126.
성완경 외 4인, 「<현실과 발언> 좌담」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』(서울: 과학과 사상, 1990), pp. 58-90.
성완경, 「공공미술 탄생의 조건과 현실」, 『청계천 복원과 문화예술의 공공성을 위한 연속 심포지움 2차 자료집』, 2006, pp. 72-89.
----, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』, 열화당, 1999.
----, 「오윤의 붓과 칼」, 오윤 전집 간행위원회 엮음, 『오윤 전집 1-세상 사람, 동네 사람』, 현실문화연구, 1985, pp. 273-289.
----, 「미술의 민주화와 소통의 회복」, 『예술과 비평』, 1984년 겨울호.
----, 「사진과 현실」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 열화당, 1982, pp. 230-266.
----, 『레제와 기계시대의 미학』, 열화당, 1979.
신정훈, 「이미지 세계를 껴안으며」, 『최민 컬렉션 기획전-명랑 학문, 유쾌한 지식, 즐거운 앎』, 서울시립미술관, 2023, pp. 177-188.
----, 「1990년대 이후 한국미술과 공적인 삶」, 『한국미술

1900-2020』, 국립현대미술관, 2021, pp. 377-391.
----, 「민중미술 이후 한국 미술과 도시」, 『미술관은 무엇을 움직이는가』, 국립현대미술관, 2020, pp. 247-265.
----, 「서울미술관: 민중미술의 시대, 부르주아 공론장으로서의 미술관」, 정화진 엮음, 『레트로 '86~'88 한국 다원주의 미술의 기원』, 소마미술관, 2014, pp. 139-176.
----, 「산업사회, 대중문화, 도시에 대한 '현실과 발언'의 양가적 태도」, 『미술이론과 현장』, 제16권(2013), 한국미술이론학회, pp. 41-69.
----, 「포스트-민중' 시대의 미술: 도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대미술사학』, 제20집(2013), 한국미술이론학회, pp. 41-69.
심광현, 「무엇을 할 것인가」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 발언, 1994, pp. 200-205.
----, 「'현실과 발언'과 비판적 현실주의의 전망」, 현실과 발언 편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990, pp. 119-142.
안인기, 「미술잡지 저널리즘의 형성과 기능」, 『미술이론과 현장』 제2호, 한국미술이론학회, pp. 121-146.
오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 2000.
원동석, 「현실과 미술의 만남」, 현실과 발언 동인 엮음, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』, 열화당, 1985, pp. 31-38.
----,「수용의 현실과 소외」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 열화당, 1982, pp. 31-58.
유혜종, 「삶의 미술, 소통의 확장: 김봉준과 두렁」, 『미술이론과 현장』, 제16권(2013), 한국미술이론학회, pp. 71-103.
윤범모, 「<현실과 발언> 10년의 발자취」, 현실과발언편집위원회 엮음, 『민중미술을 향하여 : 현실과 발언 10년의 발자취』 (과학과 사상, 1990), pp. 532-585.
이대범, 「현실과 발언 1980~1990년」, 김정헌, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 현실문화연구, 2012,

pp. 438-635.
장소현, 『거리의 미술』, 열화당, 1984.
장정일, 『장정일의 독서일기 1 (1993~1994)』, 범우사, 2003.
조인수, 「오윤, 민중미술을 이루어내다」, 오윤 전집 간행위원회 엮음, 『오윤 전집 1-세상 사람, 동네 사람』, 현실문화연구, 1985, pp. 21-53.
존 버거, 최민, 「광고이미지와 소비문화」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 열화당, 1982, pp. 140-164.
현시원, 「현실과 발언의 도시와 시각-민정기와 김정헌의 작품을 중심으로」, 김정헌, 안규철, 윤범모, 임옥상 편, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』, 현실문화연구, 2012, pp. 110-136.
현실과 발언 편집위원회, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990.
최만린, 황기원, 임창복, 「인간의 생활환경과 조각」, 『공간』, 1978년 10월호, pp. 42-46.
최민, 성완경, 「산업사회와 이미지의 현실: 이 책을 묶으면서」, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 열화당, 1982, pp. 18-23.
최민, 「우리 시대의 풍속도」, 『글, 최민』, 열화당, 2021, pp. 290-292.
----, 「이미지의 대량생산」, 『문예중앙』, 1982년 봄호, p. 374.
「공개질의서 미술인의 여명을 저버린 서울 올림픽미술행사를 전면 재조정하라!」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 발언, 1994, p. 67.
『미대학보』, 제1권 제6호(1970), 서울대학교 조형연구소.
『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계 Ⅰ, Ⅱ』, 서울특별시 도시계획과, 1983.
『서울지하철 3, 4호선 건설지』, 서울특별시 지하철공사, 1987.
「신촌역 앞 도시벽화 파괴 철거를 항의한다」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 발언, 1994, pp. 31-32.
「연이은 벽화의 파괴와 화가의 입건을 규탄한다」, 민족미술협의회, 『민족미술 영인본 1986-1994』, 발언, 1994, p. 33.
『어느 도시학자가 꿈꾼 서울』, 서울역사박물관, 2021,

「좌담: 미술의 순수성과 현실의식」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 열화당, 1982, pp. 269-300.

『한양에서 서울까지 : 서울 600년 도시문화기행』 (서울 600년사업단, 1993).

Benjamin, Walter, 「생산자로서의 작가 The Author as Producer」, 『발터 벤야민의 문예이론』 (1983), 반성완 옮김, 민음사, 1983, pp. 253-271.

Buckley, Craig, *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s,* Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2019.

Dawn Ades, 『포토몽타주 photomontage』(1976), 이윤희 옮김, 시공사, 2003.

Fernand Léger, *Functions of painting,* New York: Viking Press, 1973.

Gisèle Freund, 『사진과 사회 Photographie et Société』(1974), 성완경 옮김, 홍성사, 1979.

Foster, Hal, 「민족지학자로서 예술가 The Artist as Ethnographer」, 『실재의 귀환 The Return of the Real』(1996), 이영욱, 조주연, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2003, pp. 269-316.

Foster, Hal, 「동시대 미술에서 정치적인 것의 개념을 위하여 For a Concept of the Political in Contemporary Art」, 『미술, 스펙터클, 문화정치 Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics』(1985), 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2012, pp. 249-282.

Gough, Maria, “New in Print” (2013), in Anna Vallye, ed., Contemporary art achievement, Leger: Modern Art and the Metropolis, New Haven: Yale University Press, pp. 99-144.

Kwon, Miwon, 『장소 특정적 미술 One place after another: site-specific art and locational identity』(2002), 김인규, 우정아, 이영욱 옮김(현실문화연구, 2013).

Lacy, Suzanne, 『새로운 장르 공공미술: 지형 그리기 Mapping the Terrain: New Genre Public Art』 (1994), 김인규, 이영욱 옮김, 문화과학사, 2010.

Lee, Namhee, 『민중만들기: 한국의 민주화운동과 재현의 정치학 The making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea』 (2007), 유리, 이경희 옮김, 후마니타스, 2015.

Miles, Malcolm, 『미술, 공간, 도시-공공미술과 도시의 미래 Art, Space and City- Public Art and Urban Futures』 (1977), 박삼철 옮김, 학고재, 2000.

Shin, Chunghoon, *Seoul Art "Under Construction" From the Late 1960s to the New Millennium,* Ph. D. Dissertation, State University of New York at Binghamton, 2013.

Stierli, Martino, *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven: Yale University Press, 2018.

Yoon, Hyewon, "Practice in Color: Gisèle Freund in Paris", *October* 173 (Summer 2020): pp. 7-36.

신문, 잡지 기사

강내희, 「'문화공학'을 제안하며」, 『문화과학』, 제14권(1998), pp. 13-45.

강홍빈, 김윤수, 성완경, 「환경, 벽화, 주민」, 『계간미술』, 1983년 여름호, pp. 39-51.

강홍빈, 「도시환경의 기호학: 그 가능성과 함께」, 『세계의 문학』 제8권 1호, 민음사, 1983, pp. 164-179.

----, 「구호와 사회적 기능: 도시의 플래카드」, 『마당』, 1982년 6월호.

김우창, 정기용, 성완경, 정관모, 「오늘의 환경조각, 이대로 좋은가」, 『월간미술』, 1989년 1월호, pp. 63-75.

김윤수, 성완경, 「보다 인간적인 도시환경의 벽화」,『계간미술』, 1983년 여름호.

김정헌, 「환경적 콤뮤니케숀」, 『조경』, 1982년 7월호.

----, 「민중미술로서의 도시벽화」, 『오늘의 책』, 1984년 가을호.
----, 「민중미술을 향하여 (Toward a People's art)」, 『학원』, 1984년 5월호.
금누리, 「회색 공간의 빛- 도시벽화」, 『마당』, 1985년 5월호, pp. 172-173.
라원식, 「꿈과 삶을 기록한 벽그림-80년대 벽화운동」, 『미술세계』, 1992년 4월호.
박찬경, 「'개념적 현실주의' 노트: '한 편집자'의 주」, 『포럼 에이』 제9권, 2001년 4월 16일. pp. 19-24.
서성록, 「경기의 침체와 화단의 침체」, 『문화예술지』, 1993년 12월호.
성우제, 「인간의 얼굴을 가진 도시를 만든다」, 『시사저널』, 1996년 11월 28일.
성완경 외 6인, 「매체와 전달-미술로부터의 대중의 소외」, 『공간』, 1981년 10월호, pp. 110-117.
성완경, 「문화는 넘치는데 예술은 없다」, 『동아일보』, 2005년 1월 3일
----, 「공공미술과 대중의 참여-새로운 시민 사회적 공공미술을 위한 노트」, 『가나아트』, 1996년 7-8월호, p. 15.
----, 「도시공간의 수퍼그래픽」, 『꾸밈』, 1988년 2월호, pp. 61-65.
----, 「'하늘공원' 모자이크 벽화」, 『건축과 환경』, 1986년 10월호, pp. 98-101.
----, 「미술 속의 민중」, 『실천문학』, 1985년 봄호(창간호), pp. 194-216.
----, 「흑인 벽화 운동의 실험과 의식」, 『제3세계연구』 , 제1집, 한길사, 1984, pp. 252-269.
----, 「한국 현대미술의 빗나간 궤적」, 『계간미술』, 1980년 여름호.
----, 「빈곤한 도식, 새로운 표현 의지」, 『마당』, 1981년 9월호, pp. 35-40.
----, 「익살과 독설의 미학-풍자화」, 『계간미술』, 1984년 가을호, pp. 51-59.
----, 「'이미지 문화'속의 사진이미지와 미술-신구상회화와 현대사회」,

『공간』 , 1982년 9월호, pp. 77-79.
----, 「그룹운동의 새로운 이념」, 『마당』, 1981년 11월호, pp. 282-285.
심광현, 「시각이미지, 공간, 문화공학」, 『문화과학』, 제14권(1998), pp. 46-83.
----, 「전자복제시대와 이미지의 문화정치: 벤야민 다시 읽기」, 『문화과학』, 제9권(1996), pp. 13-30.
유홍준, 「그림의 멋과 재미, 그리고 발언」, 『공간』, 1986년 9월호, pp. 316-319.
윤범모, 「마포 누비며 '365일 음주운동'…'민중미술' 돌연변이 태어나」, 『한겨레』, 2014년 7월 21일.
이주헌, 「기록형, 보고형 미술의 확산과 과제」, 『가나아트』, 1993년 1-2월호, p. 43.
이진영, 「경기중고 미술반 '아직도 따뜻한 울타리'」, 『동아일보』, 2002. 1. 31.
이태호, 「뉴욕과 L.A의 거리벽화」, 『월간미술』, 1989년 6월호.
----, 「교도소에 그려지는 벽화」, 『계간미술』, 1985년 가을호.
----, 「거대한 공간안에 숨쉬는 조각-스톰킹 아트센터)」, 『월간미술』, 1989년 9월호.
임영방 외, 대담 「공공기념조각과 충무공동상」, 『미술과 생활』, 1977년 8월호.
임영방, 「도시계획과 그 미학(美學)」, 『사상계』, 1966년 5월호.
----, 「도시미학: 도시계획의 미학적 고찰」, 『도시문제』, 제4권 제7호(1969), POBA행정공제회.
----. 「서울시가에 세워진 조각물」, 『공간』, 1970년 10월호.
----, 「미학상(美學上)으로 본 한국도시」, 『민족』, 1972년 5월호.
----, 「누구를 위한 환경조각인가」, 『계간미술』, 1986년 봄호.
정기용, 「서울투자금융사옥」, 『인테리어』, 1986년 11월호, pp. 15-31.
정은주, 「[거리 미술관 속으로] 여의도 한국투자증권 '백야홍'」, 『서울신문』, 2007년 4월 11일.
조현정, 「상업은행 전돌 벽화와 민중, 전통예술: 건축, 조각, 시, 그리고

민중」, 『공간』, 2021년 4월호, pp. 126-131.
최만린 외 10인, 「건축과 미술의 만남-도시환경과 환경조형에 관하여」, 『공간』, 1987년 1월호, pp. 116-127.
최민, 「부르조아에게 먹히는 미술」, 『미술과생활』, 1977년 5월호. pp. 52-58.
----, 「미술가는 현실을 외면해도 좋은가」, 『계간미술』, 1980년 가을호, pp. 145-146.
최민, 김복영 대담 「전시회 리뷰-젊은 세대의 새로운 형상, 무엇을 위한 형상인가」, 『계간미술』, 1981년 가을호, pp. 139-146.
최열, 「비판적 현실주의 미술의 소시민성 비판」, 『공간』, 1989년 7월호, pp. 112-121.
「'부산의 향기' 모자이크 벽화」, 『중앙일보』, 1987년 5월 18일.
「광주비엔날레 예술감독에 성완경교수 선정」, 『서울경제』, 2000년 11월 29일.
「'96 환경문화상 우수상: 조형부문 .. 직녀가 꿈에서 본..」, 『한국경제』, 1996년 12월 3일.
「《한양에서 서울까지》 전시회 총감독 인하대 성완경 교수」, 『동아일보』, 1993년 11월 27일.
「'부산의 향기' 모자이크 벽화」, 『중앙일보』, 1987년 5월 18일.
「기업 알리고 휴식처도 제공 문화공간 문 열어」, 『매일경제』, 1986년 8월 29일.
「중소기업진흥공단에 벽화」, 『계간미술』, 1985년 겨울호, p. 202.
「중진공연수원 벽화 성완경교수팀 제작」, 『매일경제』, 1985년 12월 13일.
「4개 간선로변 도심 도시설계 확정공고」, 『경향신문』, 1983년 8월 2일.
「거리의 미술 도시벽화」, 『계간미술』, 1983년 여름호, pp. 15-61.
「현대미술과 '꼴라주'의 의의 학술 세미나 서울미술관」, 『매일경제』, 1982년 10월 18일.
「1978년 10월 26일 혜화동화실 3회전 프랑스 문화관」, 『조선일보』, 1978. 10. 27.

「제4회 서울대 대학원 회화과 서양화전」, 『조선일보』, 1971. 6. 4.
「노래하는 사기」, 『경향신문』, 1969. 11. 6.
「굴욕외교반대 대학생들 대모- 연행됐던 학생들」, 『조선일보』, 1964. 3. 25.
「전기대학 합격자명단」, 『동아일보』, 1964. 2. 13.
「서울대학교미대 주최 중고등 경기대회입상자 명단」, 『경향신문』, 1960. 10. 24.

인터뷰, 구술 채록

목수현과의 대담, 2022년 7월 11일.
심광현과의 대담, 2022년 7월 13일.
주재환과의 대담, 2022년 8월 31일.
김수기와의 대담, 2022년 11월 29일.

강성원, 「미술평론가 성완경과의 인터뷰」, 2017.
이영욱, 목수현, 「임영방 구술 채록-제4차 유네스코 활동과 미술 전시, 화집발간, 미술교육」, 2013. 8. 12, 한국예술디지털아카이브 https://www.daarts.or.kr/handle/11080/50010. 최종접속일: 2023. 6. 19.
전효관, 「'삶의 기적을 짓는 건축가' 정기용 인터뷰」, 『아르떼 365』, 2004년 10월 5일. 한국문화예술교육진흥원. https://arte365.kr/?p=3498. 최종접속일: 2023년 6월 19일.

웹사이트

1982년 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관 아카이브, https://semaaa.seoul.go.kr/front/archive/view.do?iId=22924&menuId=8. 최종접속일: 2023년 6월 20일.

도 판 목 록

[도판 1] 성완경, 〈작품 70-11〉, 1970.

[도판 2] 성완경, 〈손은 얼굴을 능가한다〉, 1980, 사진과 글 꼴라주, 액자.

[도판 3] 오윤, <마케팅 II: 발라라>, 1981, 캔버스에 혼합매체, 174 × 120cm.

[도판 4] 김정헌, <풍요한 생활을 창조하는-럭키 모노륨>, 1981, 캔버스에 아크릴, 90 × 65cm.

[도판 5] 성완경, <시(글자를 오려붙여 만든 시)>, 편집 대지 위에 사진 콜라주, 종이, 1980.

[도판 6] 성완경, <벽 이야기 1_국영유리, 미술회관>, 1981, 광택인화지에 사진, 글, 40 × 70.5cm.

[도판 7] 성완경, <벽 이야기 2_세종문화회관>, 1981, 광택인화지에 사진, 글, 82.4 × 44cm.

[도판 8] 성완경, 〈신세계백화점 섬머카니발과 허소치전>, 1981, 광택인화지에 사진, 23 × 34.5cm.

[도판 9] 페르낭 레제(Fernand Léger), <노동 Travailler>, 1937, Pavillon des Temps Nouveaux at the Exposition Internationale, Paris.

[도판 10] 성완경, <드라마에서는 이 두 사람이 해외 지사로 나가는 것으로 했다>, 1981, 종이 하드보드 4개 위에 사진 8장과 글.

[도판 11] 오윤, <1960년. 가>, 1969, 캔버스에 유채, 130 × 260cm, 소실.

[도판 12] 오윤, 오경환, 윤광주, <평화>, 1974, 테라코타, 3.4 × 32m, 서울 종로 4가 우리은행 지점 외벽.

[도판 13] 오윤, 오경환, 윤광주, <산경문>, 1974, 4 × 6m, 서울 종로 4가 우리은행 지점 내벽.

[도판 14] 슈퍼그래픽 메모, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 15] 미발표 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 16] 미발표 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 17] 동대문 종합시장 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 18] 성완경, 김정헌, 동대문 종합시장 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 19] 동대문 벽화 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 20] 어린이 전용 극장 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 21] 성완경, 김정헌, 어린이 전용 극장 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 22] 어린이 전용 극장 호랑이 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 23] 남대문 옆 14층 빌딩 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 24] 성완경, 김정헌, 남대문 옆 14층 빌딩 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 25] 남대문 옆 14층 빌딩 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 26] 검찰청 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 27] 성완경, 김정헌, 검찰청에 대한 벽화 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 28] 성완경, 중소기업진흥공단 연수원 기숙사 외벽, 1985, 15m 35㎝ × 9m 45㎝.

[도판 29] 성완경, 하늘공원 전경, 1986년.

[도판 30] 성완경, 하늘공원 중 <광장의 인간들>, 1986, 화강석 및 대리석, 2m 42cm × 8m 67cm.

[도판 31] 성완경, 하늘공원 중 <생산의 장>, 1986, 유리 모자이크, 돌, 4m 64cm × 8m 67cm.

[도판 32] 성완경, 하늘공원 중 <만남>, 1986, 유리 모자이크, 돌, 4m 64cm × 8m 67cm.

[도판 33] 김환영, 박기복, 송진헌, 남규선, 강화숙, 김영미, <통일과 일하는 사람들>, 1986.

[도판 34] 유연복, <상생도>, 1986.

[도판 35] 두렁, <조선수난민중해원탱>, 1984, 캔버스에 단청안료, 250 × 150cm.

[도판 36] 성완경, <농축된 역사와 압축된 변화>, 1988, 캔버스 아크릴릭, 실크 스크린, 1.5 × 10.8m.

[도판 37] 신지철, <서울 속에서 땅은>, 1992, 리서치 자료, 지도 등, 가변 설치.

[도판 38] 서숙진, <압구정동의 기호와 이미지>, 1992, 포토몽타주.

[도판 39] 조경숙, <연출된 육체>(총 6점 중 1점), 1992, 사진, 인쇄 매체, 각 70×50cm.

[도판 40] 《한양에서 서울까지》전시 팜플렛.

[도판 41] <만화벽화 서울 24시> 부분, 1993, 《한양에서 서울까지》전시물.

[도판 42] 성완경, <직녀몽수도>, 1995, 혼합재료 ABS수지 사출성형, 철물앵커, 도장, 동쪽벽 2.75 × 58.8m, 서쪽벽 2.75 × 63.78m, 서울시 지하철 5호선 김포공항역.

[도판 43] 성완경, <부산의 향기>, 1987년, 돌, 색유리, 타일재, 3m×37m.

[도판 44] 성완경, <백야홍>, 1993, 철강재.

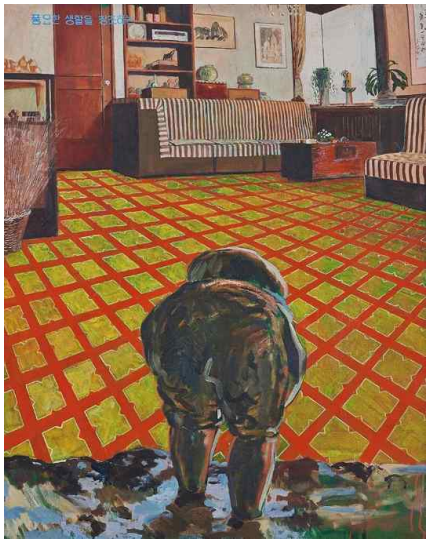
[도판 45] 성완경, <환상여행>, 1995.

도 판

[도판 1] 성완경, 〈작품 70-11〉, 1970.

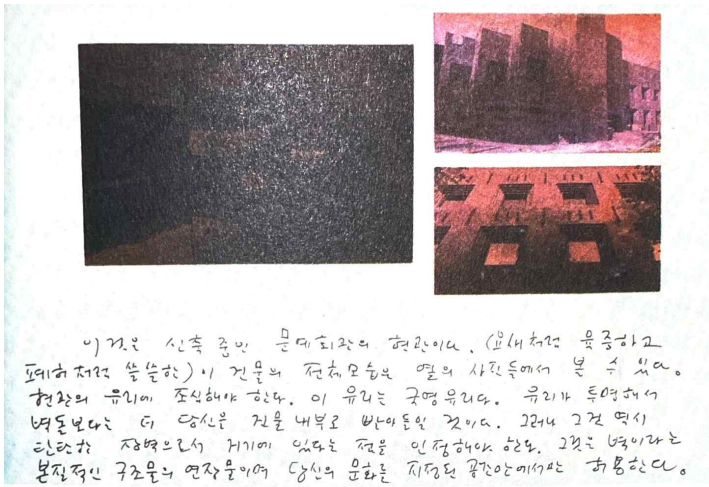
[도판 2] 성완경, 〈손은 얼굴을 능가한다〉, 1980, 사진과 글 꼴라주, 액자.

[도판 3] 오윤, <마케팅 II: 발라라>, 1981, 캔버스에 혼합매체, 174 × 120cm.

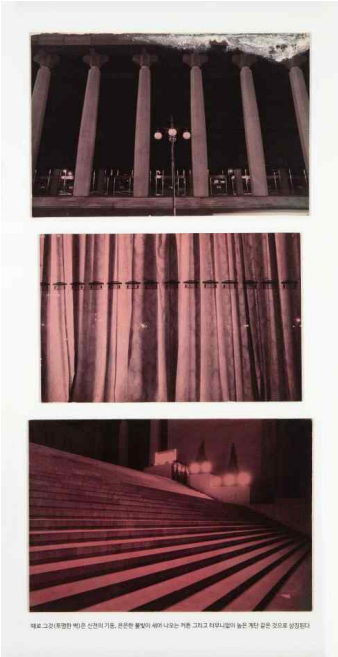


[도판 4] 김정헌, <풍요한 생활을 창조하는-럭키 모노륨>, 1981, 캔버스에 아크릴, 90 × 65cm.

[도판 5] 성완경, <시(글자를 오려붙여 만든 시)>, 편집 대지 위에 사진 콜라주, 종이, 1980.



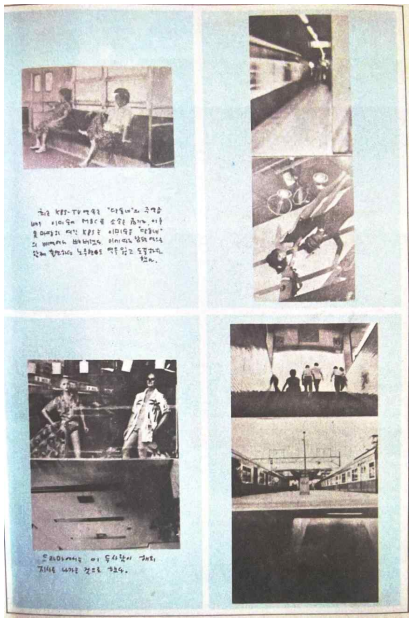
[도판 6] 성완경, <벽 이야기 1_국영유리, 미술회관>, 1981, 광택인화지에 사진, 글, 40 × 70.5cm.



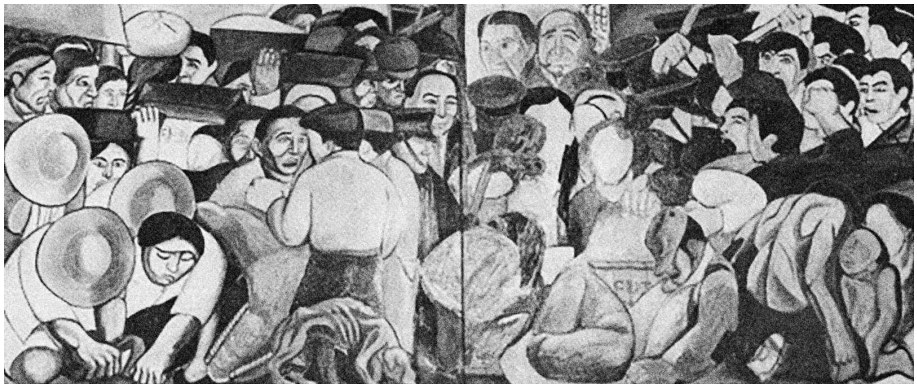
[도판 7] 성완경, <벽 이야기 2_세종문화회관>, 1981, 광택인화지에 사진, 글, 82.4 × 44cm.

[도판 8] 성완경, 〈신세계백화점 섬머카니발과 허소치전>, 1981, 광택인화지에 사진, 23 × 34.5cm.

[도판 9] 페르낭 레제(Fernand Léger), <노동 Travailler>, 1937, Pavillon des Temps Nouveaux at the Exposition Internationale, Paris.

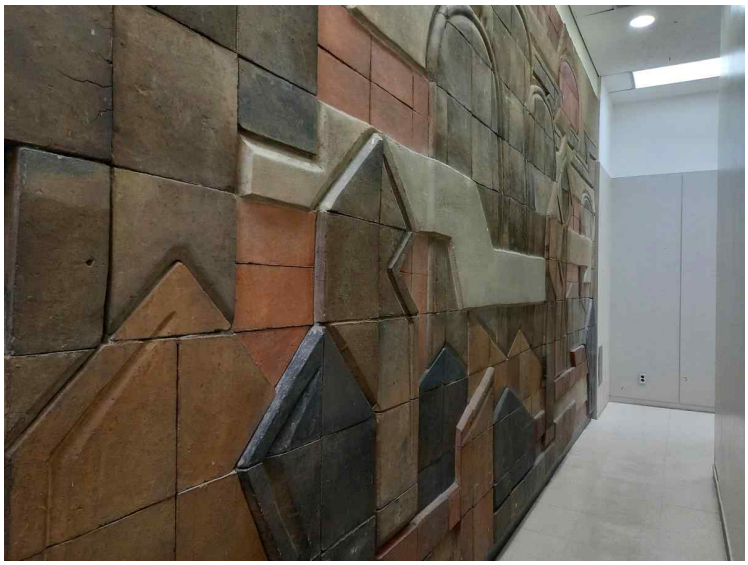


[도판 10] 성완경, <드라마에서는 이 두 사람이 해외 지사로 나가는 것으로 했다>, 1981, 종이 하드보드 4개 위에 사진 8장과 글.

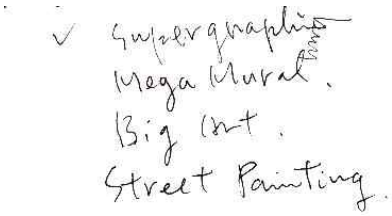


[도판 11] 오윤, <1960년. 가>, 1969, 캔버스에 유채, 130 × 260cm, 소실.

[도판 12] 오윤, 오경환, 윤광주, <평화>, 1974, 테라코타, 3.4 × 32m, 서울 종로 4가 우리은행 지점 외벽.

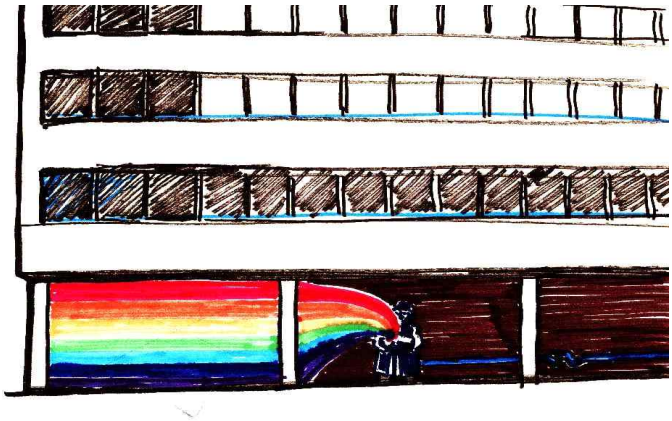


[도판 13] 오윤, 오경환, 윤광주, <산경문>, 1974, 4 × 6m, 서울 종로 4가 우리은행 지점 내벽.



[도판 14] 슈퍼그래픽 메모, 1982, 김정헌 드로잉 북, 서울시립미술관.

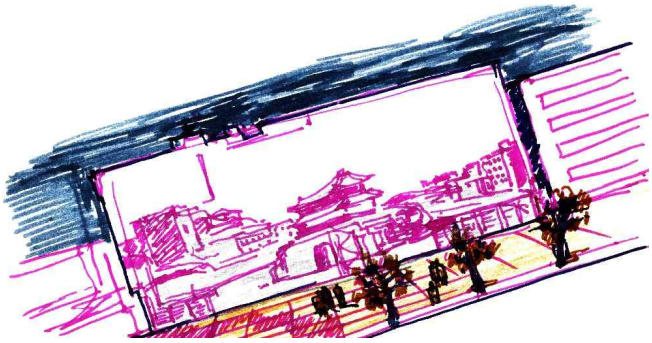
[도판 15] 미발표 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.



[도판 16] 미발표 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 17] 동대문 종합시장 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 18] 성완경, 김정헌, 동대문 종합시장 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.



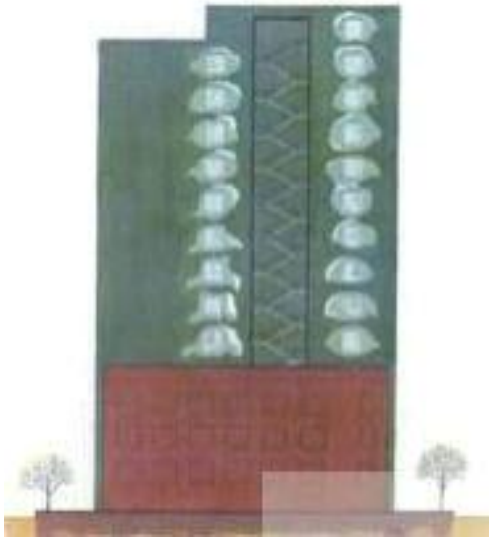
[도판 19] 동대문 벽화 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 20] 어린이 전용 극장 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

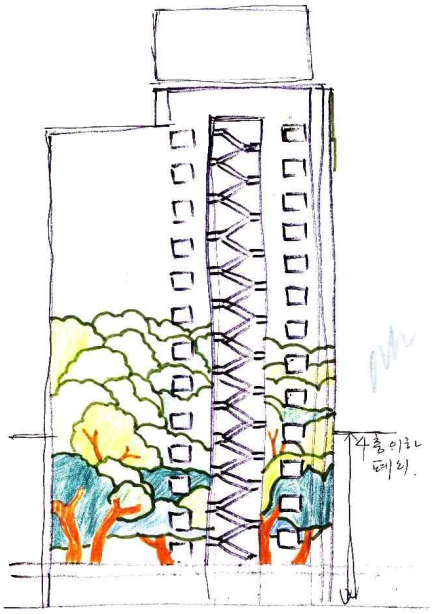
[도판 21] 성완경, 김정헌, 어린이 전용 극장 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 22] 어린이 전용 극장 호랑이 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

[도판 23] 남대문 옆 14층 빌딩 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.
.



[도판 24] 성완경, 김정헌, 남대문 옆 14층 빌딩 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.



[도판 25] 남대문 옆 14층 빌딩 드로잉, 1982, 김정헌 드로잉북, 서울시립미술관.

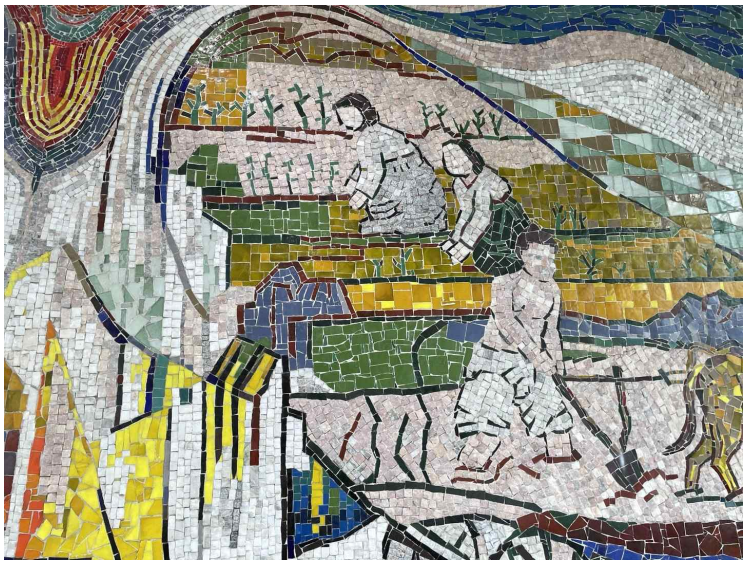
[도판 26] 검찰청 기존 벽면, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 27] 성완경, 김정헌, 검찰청에 대한 벽화 계획안, 1983, 『서울특별시 주요 간선도로변 도시설계』.

[도판 28] 성완경, 중소기업진흥공단 연수원 기숙사 외벽, 1985, 15m 35㎝ × 9m 45㎝.

[도판 29] 성완경, 하늘공원 전경, 1986년.

[도판 30] 성완경, 하늘공원 중 <광장의 인간들>, 1986, 화강석 및 대리석, 2m 42cm × 8m 67cm.



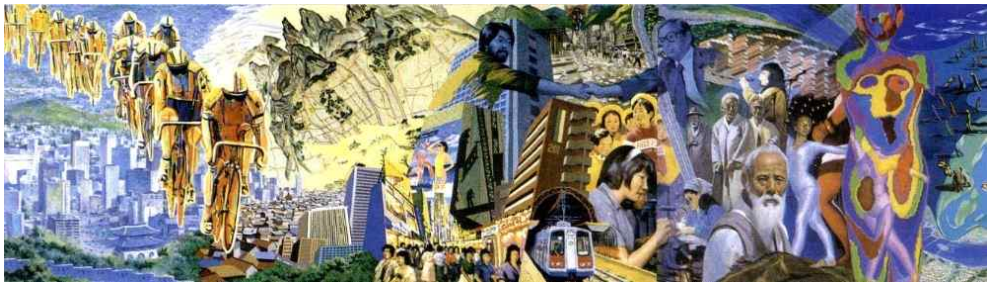
[도판 31] 성완경, 하늘공원 중 <생산의 장>, 1986, 유리 모자이크, 돌, 4m 64cm × 8m 67cm.

[도판 32] 성완경, 하늘공원 중 <만남>, 1986, 유리 모자이크, 돌, 4m 64cm × 8m 67cm.

[도판 33] 김환영, 박기복, 송진헌, 남규선, 강화숙, 김영미, <통일과 일하는 사람들>, 1986.

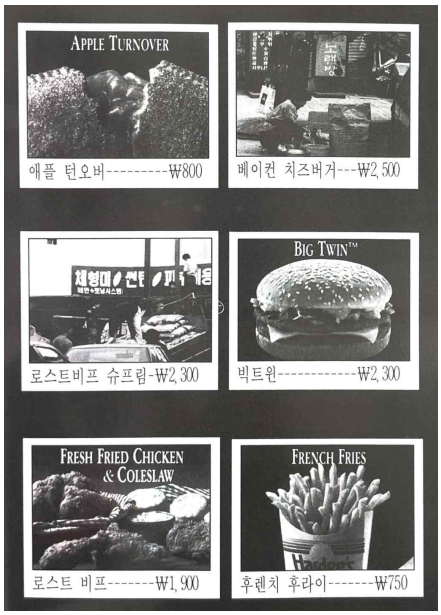
[도판 34] 유연복, <상생도>, 1986.

[도판 35] 두렁, <조선수난민중해원탱>, 1982, 캔버스에 단청안료, 250 × 150cm,.

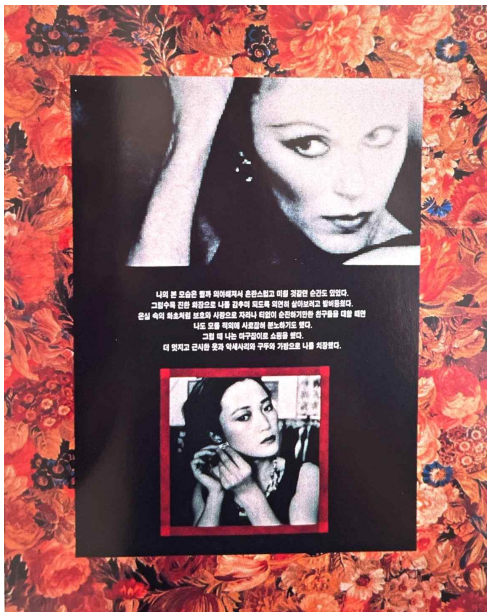


[도판 36] 성완경, <농축된 역사와 압축된 변화>, 1988, 캔버스 아크릴릭, 실크 스크린, 1.5 × 10.8m.

[도판 37] 신지철, <서울 속에서 땅은>, 1992, 리서치 자료, 지도 등, 가변 설치.



[도판 38] 서숙진, <압구정동의 기호와 이미지>, 1992, 포토몽타주.

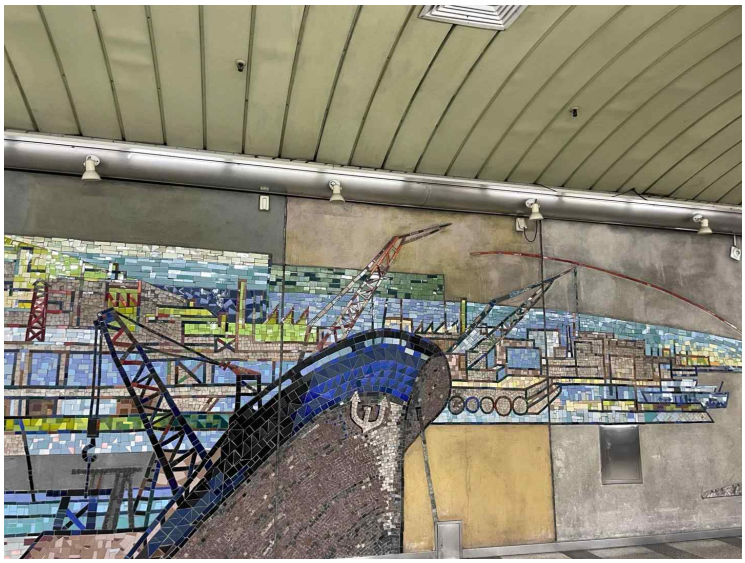


[도판 39] 조경숙, <연출된 육체>(총 6점 중 1점), 1992, 사진, 인쇄매체, 각 70 × 50cm.

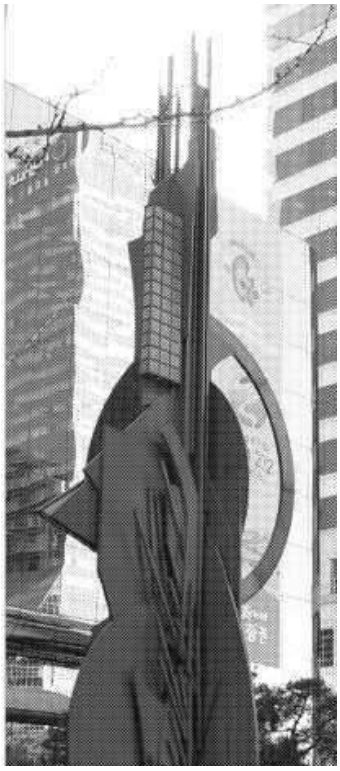
[도판 40] 《한양에서 서울까지》 전시 팜플렛.

[도판 41] <만화벽화 서울 24시> 부분, 1993, 《한양에서 서울까지》 전시물.

[도판 42] 성완경, <직녀몽수도>, 1995, 혼합재료 ABS수지 사출성형, 철물앵커, 도장, 동쪽벽 2.75 × 58.8m, 서쪽벽 2.75 × 63.78m, 서울시 지하철 5호선 김포공항역.



[도판 43] 성완경, <부산의 향기>, 1987년, 돌, 색유리, 타일재, 3 × 37m.



[도판 44] 성완경, <백야홍>, 1993, 철강재.

[도판 45] 성완경, <환상여행>, 1995.

Abstract

“Art Into Society”: Sung Wan-Kyung’s Mural Projects in the 1980s and 1990s

Cho, Yoonji

Interdisciplinary Program in Art Management

The Graduate School

Seoul National University

This thesis aims to recast Sung Wan-Kyung, a well-known critic within the Minjung art, as an art producer by focusing on his mural projects during the 1980s and 1990s. Sung’s mural works have been largely ignored in preexisting art-historical literature, which tends to reduce Korean art of the 1980s into either Minjung art or Modernism. This study argues that Sung’s mural projects moved away from both major art movements. Rather than representing Minjung or aestheticizing the city, Sung’s artistic program of what Sung called “art into society” sought to make art to be integrated into society

and enjoyed in everyday life beyond the art gallery. This thesis argues that his murals and public art projects during the 1980s to 1990s were one of the ways to achieve the project of "art into society."

Upon returning to Korea in 1975 after studying murals in France, Sung diagnosed that Korean art was alienated from the reality of its neighbors and consumed exclusively within the bourgeois culture. He proposed to look directly at the reality of the image through collages of images flooding the mass media outside the museum or photographs on the city's spectacles. His focus shortly shifted towards transforming the urban visual environment through mural works. As a mural expert, he started to study supergraphic in 1983 when he participated in Seoul urban planning. Such change was initiated by his "exploration of media" since 1982 in "Reality and Utterance", an art collective devoted to exploring various forms of artistic expression, including publishing, printmaking, and murals. His attention turned to the city streets, which had been significant living spaces and places of aesthetic experiences outside of art museums since industrialization and urbanization.

In 1985, Sung established the "Big Art Mural Research Institute"(hereafter referred to as "Big Art") and started his career as a mural specialist. Some of his works are the mural at the Korea SMEs Agency Training Institute Dormitory (1985), the mural at Seoul Investment and Finance Sky Park (1986), the mural at Busan Subway Jungang-dong Station (1987), the outdoor sculpture at Korea Investment & Securities Co., Ltd. (1993), the Kinetic Art at Gwangju Songwon Department Store (1995), and the mural at Seoul Subway Gimpo Airport Station (1996). For the artist, "Big Art" was aimed to narrate the story of contemporary life, rather than producing art to be consumed as means of classy decoration and refinement. Sung intended his works to capture the specific living conditions and

culture of the people and thereby become part of their everyday lives. Sung Wan-Kyung criticized that in the effect of the conventional collusion between the gallery and the market, the sculpture in the public place had been nothing more than an enlarged version of that of the art gallery.

Despite his critique of the conventions, the artist carried out his productions largely based on institutional support and expertise. In contrast to the contemporaneous Minjung movement in the mid-to-late 1980s, the works of "Big Art" were produced upon requests from public institutions or large corporations. Sung's ambivalent attitude toward the institution resulted in his mural project being discussed neither in the context of Minjung Art nor modernist environmental sculpture, keeping a distance from the two trends of the time. Therefore, Sung's project does not neatly fit into the logic of binary categorization of Minjung Art and Modernism, a predominant framework in the Korean art historiography of the 1980s.

Furthermore, Sung's murals represented attempts to study media and transform the expressive form of art since the mid-1980s within the side of Minjung art. As visual culture expanded into the realm of mass media society in the early 1990s, the concept of "politics of expression" gained ground in cultural studies. Through the late-1980s Research Society for Art Criticism, Sung nurtured younger intellectuals and established the "ARCAIC Cultural Engineering Research Institute" within his Mural Research Institute. "ARCAIC" researched public art along with various disciplines such as architecture, city planning, and environment, examines the function and effect of the work, and studies culture in detailed processes such as planning, design, resource allocation, budget, and organizational management to apply art to reality. "Cultural Engineering" referred to the stance that cultural products are not spontaneously created but rather produced through planning and coordination. The concept

played a central role not only in public murals but also in Sung's activities as an art producer, including exhibition planning in the mid-1990s.

Sung renamed the “Big Art” to “Sangsan” in the late 1980s and ran the institute until the mid-1990s, diversifying his medium not only into murals but also outdoor sculptures and kinetic art. During this period, his works changed from figurative murals to abstract sculptures. These works are set in the early 1990s, the time of three changes: the explosion of the environmental sculpture market, the establishment of the the terminology ‘public art’, and the rise of the discourse on publicness. The nascent discussion on the intersection between art and publicness of the time paved the way for the rise of critical art after the Post-Minjung art movement in the late 1990s.

keywords : Sung Wan-Kyung, Art into Society, Mural, Cultural Engineering, Public art

Student Number : 2020-27181