

문자, 몸, 주술
오운 작업에서 이미지와 문자의 재구성,
그리고 민중의 재사유

유혜종

I. 서론

柳慧宗

서울과학기술대학교 조교수
코넬대학교 박사
미술사와 시각문화

오운(吳潤, 1946~1986)은 흔히 ‘칼맛이 느껴지는’ 강렬한 조형 언어를 통해 민중의 삶을 응축적으로 형상화한 작가로 기억된다. 그러나 그의 작업은 단지 이미지의 밀도와 조형적 긴장으로 환원될 수 없다. 그의 작업은 실상 문학, 마당극과 연희, 비평 담론 등 다양한 언어적 장과 긴밀하게 교차하며 전개되었다. 특히 삽화, 작업 노트, 스케치북 등에서 확인되는 그의 실천은 이미지와 텍스트가 분리된 두 매체가 아니라, 서로를 변형시키며 작동하는 복합적인 관계 속에 놓여 있었음을 보여준다.

그러나 오랫동안 오운에 대한 연구는 이러한 텍스트와 이미지의 상호작용을 충분히 분석하지 못했다. 논의는 주로 완성된 작품을 중심으로 이루어졌으며, 언어적 장이 불려올 경우에도 그것은 출판된 그의 글이나 민족문학·문화운동과의 연관성, 혹은 비판적 지식인 네트워크 안에서 자극받은 삽화 작업과 그 공유된 문제의식에 한

* 필자의 최근 논저: 「일상적 시각경험과 감각 질서의 재편: 김정현의 〈풍요한 생활을 창조하는 - 럭키모노톰〉(1981)」, 『미술사학』51, 2026. 2; 「정형화된 이미지 너머: 아카이브로 읽는 오운의 미술적 실천」, 『미술사논단』60, 2025. 6.

정되는 경향이 있었다.¹ 그 결과 텍스트는 주변적 요소로 간주되거나, 이미지의 의미를 보충하는 보조적 장치로 이해되었다. 이는 부분적으로 개별 작업의 형식적 구성보다 민중미술이라는 더 큰 담론적 맥락 안에서 작가를 위치시키는 데 집중해온 한국 미술사 연구의 경향과 무관하지 않다. 그러나 동시에 이것은 단순히 연구의 관점이나 방법론만의 문제가 아니라, 연구의 기반이 되어야 할 1차 자료가 선별적이고 파편적인 형태로만 접근 가능했던 조건의 문제이기도 하다.

물론 이전에도 오윤 연구를 위한 1차 자료의 소개가 없었던 것은 아니었다. 그동안 그의 작업은 전시와 출판을 통해 부분적으로 소개되어 왔다. 그러나 이러한 공개는 주로 생전 지인들의 기억과 해석에 의존한 선택적이고 단편적인 방식에 머물렀으며, 보다 다층적인 분석을 가능하게 하는 데에는 일정한 한계가 있었다.² 2006년 작고 20주년을 기념한 전시 《오윤: 낮도깨비 신명마당》과 관련 심포지엄 및 도록 출판은 그의 작업에 학문적으로 재접근하는 계기를 마련하였으며,³ 2010년 유가족과 지인들에 의해 간행된 『오윤 전집』(전 3권)은 오윤의 글을 포함한 비평문과 대담(제1권), 목판화 작품과 목판(제2권), 드로잉(제3권)을 체계적으로 수록함으로써 향후 연구의 기초를 제공하였다.⁴ 그중에서도 『오윤 전집 3』의 편집 방식은 자료를 주제별 및 시기별로 분류하는 과정에서, 오윤의 사고와 작업이 실제로 전개되었던 시간적·물질적 맥락을 충분히 드러내지 못한다는 한계를 남긴다. 스케치북 단위로 묶여 있을 때 드러나는 관심의 덩어리와 사유의 흐름은, 3,115점의 드로잉이 개별 도판으로 수록되는 과정에서 해체되어 버리기 때문이다.⁵

이러한 조건은 2024년 봄 오윤 유가족이 그가 생전에 남긴 방대한 창작물과 개인 자료를 서울시립 아카이브에 전면 기증함으로써 근본적으로 달라졌다. 새롭게 구축된 서울시립 오윤 아카이브는 자료의 총체성 확보에 그치지 않고, 작가의 작업을 결과 아닌 생성의 과정으로 다시 읽을 수 있는 조건을 마련한다. 특히 개별 작품이 아

1 채효영, 「1980년대 초반 민중미술에 나타난 사진수용의 의미」, 『기초조형학연구』19:4 (2018. 8), pp.433-444; 김진하, 「오윤의 출판미술 목판화: 비애와 박진감을 아우르는 신명의 세계」, 『근대서지』6:1 (2012. 12), pp.733-762 참조.

2 유혜중, 「정형화된 이미지 너머: 아카이브로 읽는 오윤의 미술적 실천」, 『미술사논단』60 (2025. 6), pp.29-64.

3 국립현대미술관, 『오윤: 낮도깨비 신명 마당』(컬처북스, 2006) 참조.

4 오윤의 생애와 작업에 대한 기초 자료는 『오윤 전집 1-3』(2010)에 망라되어 있다. 오윤 전집 간행위원회, 『오윤 전집 1-3』(현실문화, 2010) 참조.

5 오윤, 『오윤 전집 3: 3115, 날것 그대로의 오윤』, 서문, p.13. 참조.

나라 자료 본래의 물질적 단위 안에서 작업을 추적할 수 있게 됨으로써, 이 아카이브는 오윤의 작업을 선형적 발전 모델이 아닌 '반복과 변주'의 관점에서 재해석할 가능성을 열어주었다. 이를 통해 그를 단일한 민중미술의 표상으로 환원하기보다 복합적인 조형 실험가로 재위치 시킬 수 있는 토대를 제공한다.⁶ 그러나 이 아카이브가 제기하는 문제는 작가의 작업 과정을 보다 풍부하게 복원하는 데에 그치지 않는다.

일반적으로 아카이브 자료는 완성된 작품의 배면에 놓인 준비 과정을 드러내는 보조 자료이거나, 최종 작품에 가려진 잠재적 가능태를 확인하고 작가를 둘러싼 관계망을 복원하는 근거로 간주된다. 나아가 작가의 사유가 물질화되고 구현되는 수행적 과정을 기록하는 자료로도 이해될 수 있다. 그러나 오윤의 경우 이러한 통상적인 이해는 근본적으로 흔들린다. 작업 노트, 스케치북, 삽화 원고 등에서 확인되는 문제의식이 완성된 작품에서도 동일하게 지속되고 심화되기 때문이다. 다시 말해 오윤에게 아카이브 자료는 완성작으로 나아가기 위한 예비 단계가 아니라, 완성작과 동일한 조형적 문제의식 안에서 작동하는 실천의 장이었다. 이는 아카이브 자료와 완성작 사이의 경계 자체를 재고하게 만든다.

바로 이러한 이유 때문에 오윤의 아카이브 자료는 완성작의 배경을 보충하는 자료가 아니라, 그의 작업 전반을 관통하는 문제의식이 어떠한 범위와 밀도 속에서 전개되었는지를 보여주는 핵심적인 장이 된다. 특히 이를 통해 우리는 완성된 작품만으로는 충분히 드러나지 않는 텍스트와 이미지의 관계에 대한 훨씬 더 복합적인 탐구 과정을 확인할 수 있다. 작업 노트, 스케치북, 삽화 원고, 서체 연습 등에서는 소설, 시, 학술 텍스트 등을 시각화하는 과정에서 이미지가 텍스트에 종속되는 위계와, 텍스트를 더 이상 이미지에 종속시키지 않고 이미지와 대등한 요소로 다루려는 시도가 동시에 나타난다. 이러한 긴장은 단순히 시각적 실험의 차원을 넘어, 텍스트와 이미지를 통해 현실을 어떻게 구성할 것인가에 대한 보다 근본적인 질문과 연결된다. 오윤에게 이는 결국 지식인의 담론에 포착되지 않는 복합적인 민중의 삶을 어떻게 다룰 것인가의 문제였으며, 그의 작업 전체는 이를 해결하기 위한 지속적인 탐구의 과정이었다.⁷

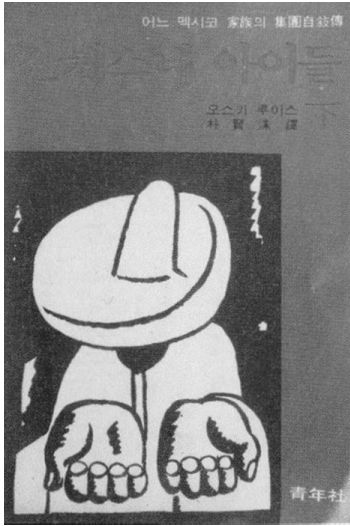
6 유혜중, 위의 글 (2025), pp.29-64 참조.

7 유혜중, 「미술적 상상력과 세계의 확대: 오윤의 현실주의와 몸의 탐구」, 『현대미술학 논문집』21:2 (2017. 12), pp.167-192 참조.

이미지와 텍스트에 대한 그의 실험은 특히 1980년대 작업에서 더욱 복합적으로 나타난다. 이 시기 그의 작업에서는 문자가 이미지와 유사한 무게를 가지며 긴장 관계를 형성하는 경우와, 인물의 발화가 화면 내부에 직접 삽입되거나 프레임을 통해 서사가 배열되는 방식이 서로 병존한다. 삽화 작업에서 인물들은 서로 교감하고 발화하는 ‘연극적 시공간’ 속에 놓이며, 말과 몸짓, 시선의 교환을 통해 사건이 전개되는 장면은 텍스트를 외부의 서술이 아니라 시각적 사건으로 재구성한다. 나아가 일부 작업에서는 이미지가 다층적인 서사를 생성하는 한편, 문자 자체가 물질적이고 조형적인 요소로 화면에 개입하기도 한다. 이러한 다양한 실천에서 오윤의 관심은 특정한 표현 방식으로 수렴되기보다, 서로 다른 시간과 경험, 그리고 다양한 문학적 및 시각적 자원이 하나의 이미지 안에서 교차하고 중첩되는 구조를 구성하는 데에 놓여 있다. 이 과정에서 텍스트는 단순한 서사적 도구가 아니라, 민중의 세계를 감각화하는 형식적 자원으로 기능한다.

이러한 양상은 오윤의 작업을 이미지 중심의 조형 실천으로 한정하기보다, 텍스트와 이미지가 상호 변형되는 장으로 재사유할 필요성을 제기한다. 특히 아카이브 자료는 텍스트와 이미지의 관계가 고정된 위계가 아니라, 서로 다른 층위에서 반복적으로 구성되는 과정임을 드러낸다. 이에 본 연구는 이러한 조건을 출발점으로 삼아, 1980년대 작업을 중심으로 텍스트가 이미지 속에서 수행하는 다양한 역할과 그 구성 방식을 분석하고자 한다.

이를 위해 본론은 아카이브 자료에서 확인되는 서로 다른 실천 양상을 중심으로 세 가지 측면에서 전개된다. 첫째, 1980년대 삽화 작업을 중심으로, 글이 장면의 일부이자 인물의 발화로 시각화되며 관계와 사건을 구성하는 방식을 분석한다. 특히 오윤이 1983년과 1984년에 제작한 삽화 『박꽃누나』와 『메아리 소년』을 사례로, 삽화가 인물 간의 몸짓, 시선, 프레임 구성을 통해 서사를 ‘연극적 장면’으로 조직하는 양상을 살펴본다. 둘째, 〈원귀도〉(1984)를 중심으로 이미지가 서사를 생성하는 형식 구조를 분석한다. 이 작업에서 오윤은 기존 텍스트를 따르는 삽화의 형식을 넘어, 다양한 문학적 및 시각적 자원을 참조하고 재구성하며 다층적 이야기 구조를 형성한다. 셋째, 1984-85년 전후의 문자-이미지 작업을 통해 텍스트가 서사적 설명을 넘어 문자 자체의 물질성과 조형성으로 화면에 조직하는 양상을 검토한다. 이러한 작업에서는 문자가 조형적 요소로 기능하는 동시에, 민중의 일상과 우주적 질서를 감각화하는 상징적 층위로 함께 작동한다.



II. 발화(發話)하는 몸: 삽화, 서체, 그리고 연극적 발화의 공간

1970년대 오윤의 도서 삽화 작업은 김지하, 염무웅 등 비판적 지식인들과의 교류 그리고 당시 출판계를 중심으로 형성된 비판적 담론의 장과 밀접하게 연관되어 있었다. 1970년대 중반 박정희 정권하에서 해직된 언론인과 지식인들이 출판계로 유입되면서, 책은 사회비판과 담론 형성의 중요한 매체로 기능하게 되었고, 오윤 역시 이러한 비판적 출판 문화의 흐름 속에서 삽화 작업에 참여하게 된다. 이 시기 오윤의 삽화는 텍스트를 보조하는 시각적 장식을 넘어 책이 전달하고자 하는 문제의식과 정서를 독자에게 효과적으로 전달하는 역할을 수행하였다. 아카이브에 남아 있는 삽화 원고와 관련 스케치를 살펴보면,

오윤은 텍스트의 서사와 정서를 핵심 장면에 집약적으로 응축하며 시각화하였음을 확인할 수 있다. 1976년 청년사에서 출판된 『산체스네 아이들』의 삽화¹는 이러한 방식을 보여주는 대표적인 사례이다.⁸

이 삽화에서 오윤은 커다란 모자를 눌러쓴 채 고개를 깊이 숙인 노동자의 모습을 그리면서, 독자를 향해 거칠고 두터운 손을 내보이는 제스처를 전면화한다. 모자로 가려진 얼굴과 화면 앞으로 돌출된 손은 노동으로 소진된 신체의 현실을 압축적으로 제시하며, 텍스트가 서술하는 멕시코 빈민 가족의 삶을 하나의 강렬한 이미지로 응축한다. 이처럼 이미지는 텍스트의 의미를 보완하고 그 정서를 증폭시키는 것처럼 보이며, 텍스트를 시각화하는 보조적 위치에 놓인 것처럼 읽힐 수 있다. 그러나 이 삽화는 단순한 사회적 유형의 재현에 그치지 않는다. 얼굴을 드러내지 않은 인물의 처리는 특정 개인의 재현을 거부하면서, 동시에 하나의 유형으로는 환원될 수 없는 삶의 복잡성과 내면의 층위를 암시한다. 즉 이 이미지는 텍스트의 내용을 압축하면서도, 그 과정에서 텍스트가 포착하지 못한 삶의 여백을 드러낸다. 이러한 내적 긴장은 1970년대 삽화가 텍스트-이미지의 위계적 관계 안에 머물면서도, 그 관계가 완전히 해소되지 않았음을 보여준다. 이 작업 방식은 이 삽화에 국한되지 않고, 아카이브에 남아 있는 다른 삽화 원고와 스케치에서도 반복적으로 확인된다.

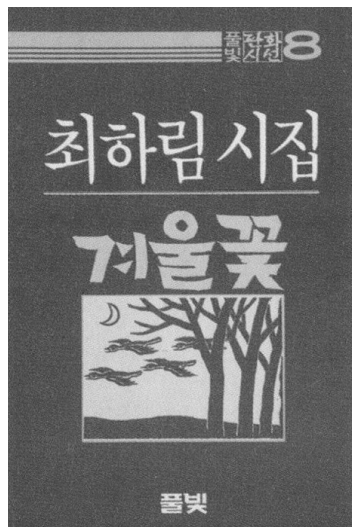
1
오윤
1976년 청년사에서 출판된
『산체스네 아이들』의 삽화
1976
서울시립 미술아카이브
오윤 컬렉션

8 오스카 루이스, 『산체스네 아이들 下』(원본) (비전자, 1978), 오윤 아카이브 자료, 문서번호 13-5 참조.

텍스트에 종속되지 않은 이미지를 모색하려는 시도는 특정한 한 방향으로 수렴되기보다, 1970년대 후반에서 1980년대 초에 걸쳐 서로 다른 방식으로 전개된다. 아카이브 자료를 살펴보면 이 시기 오윤의 작업에서는 이미지 중심의 탐구와 더불어 화면에 등장하는 문자 자체가 하나의 탐구 대상으로 부상하는 양상이 함께 나타난다. 특히 책의 제목과 같은 문자는 더 이상 텍스트의 부속 요소로 기능하는 데에 그치지 않고, 이미지와 결합하여 그 관계를 재구성하는 실험의 핵심 요소로 다루어진다.

이러한 양상은 1983년을 전후한 작업에서 보다 분명하게 드러난다. 그는 삽화 작업에서 제목을 판화 이미지와 함께 표지 구성의 핵심 요소로 포함시키며, 문자를 전면에 드러낸다.² 이러한 시도는 1984년 풀빛 출판사에서 출판된 최하림의 시집 『겨울꽃』 표지에서 확인된다.⁹ 화면 상단의 인쇄 활자 ‘최하림 시집’ 아래, 오윤의 필체를 기반으로 목판에 새긴 ‘겨울꽃’이라는 제목이 배치되고, 그 아래로 구름 위의 나무 세 그루, 날아가는 철새, 초승달이 어우러진 풍경이 펼쳐진다. 이 구성에서 목판으로 새긴 글씨는 인쇄 활자와 이미지 사이에 놓여, 두 요소를 연결하는 동시에 그 차이를 드러낸다. 이를 통해 텍스트가 정보 전달의 매개에 머무르지 않고 화면 구성의 조형적 요소로 기능하기 시작한 것이다.

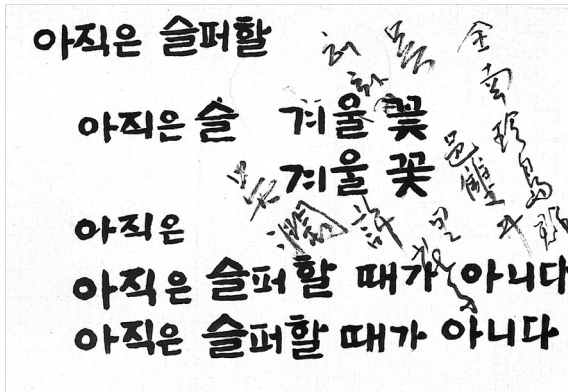
서울시립 아카이브에 소장된 관련 자료는 이 해석을 뒷받침한다. 오윤은 표지 작업 과정에서 이미지 구성과 병행하여 문자 형식의 시각적 특징에 대해 지속적인 실험을 시도하였다. 판화 제작에서 필연적으로 요구되는 좌우 반전의 원리를 활용한 문자 연습과 문명란 시집 『아직은 슬퍼할 때가 아니다』의 제목 글씨 시안은 이를 실증한다.¹⁰ 이 자료에서 문자는 단순한 타이포그래피적 처리에 머무르지 않고, 이미지와 나란히 배치되며 화면의 구성과 시각적 균형에 영향을 미치는 요소로 작동한다. 이러한 실험은 특정 작업에 국한되지 않고 다양한 작업에서 반복적으로 확인되며, 문자와



2
윤의 풀빛 출판사 시집 삽화
『오윤 전집 2: 가을 권 도깨비』
p.296

9 오윤 아카이브 자료, 문서번호 14-1, 최하림, 『겨울꽃』(원본)(풀빛, 1985). 이 시집 외에도 풀빛 출판사에서 출간된 『해방서시』, 『노예수첩』, 『아직은 슬퍼할 때가 아니다』, 『우리들 소원』, 『붉은 강』 등에서는 시인의 이름을 명조체 인쇄 글자로 표기하고, 작품의 제목과 표지 삽화는 판화로 제작하였다. 위 시집들은 모두 오윤 아카이브에서 확인할 수 있다.

10 오윤 아카이브 자료, 문서번호 4-2-1.



3
오윤의 문자 연습
서울시립 미술아카이브
오윤 컬렉션

이미지가 동일한 층위에서 상호 작용하는 구조를 형성한다. 이후 그의 작업은 이러한 서체의 조형성을 바탕으로, 문자를 인물의 발화로서 화면 내부에 직접 개입시키는 방향으로 나아간다.

인물의 발화로서의 텍스트는 오윤의 초기 작업에서도 그 단초가 나타난다. 아카이브에 남아 있는 드로잉과 관련 자료를 살펴보면, 이 시기의 텍스트는 인물의 내면에서 생성된 발화라기보다 광고 문구나 브랜드 명과 같은 외부의

언어를 차용한 형태로 등장한다. 즉 텍스트는 화면 안에서 ‘말하는 것처럼’ 보이지만, 그 발화의 기원은 여전히 인물의 내부가 아니라 외부의 시각문화와 제도적 언어에 놓여 있다. 이는 동시대 미술의 흐름과도 맞닿아 있다. 김정현의 〈생활을 풍요롭게 하는 — 럭키모노륨〉(1981)에서 확인되듯,¹¹ 1980년대 전후 한국 미술에서 텍스트는 광고나 대중매체의 언어를 차용하여 이미지와 병치하는 몽타주적 방식으로 도입되었으며, 소비 사회의 구조와 이데올로기를 드러내는 비판적 장치로 기능하였다. 오윤의 초기 작업 역시 이러한 맥락 안에 있으며, 〈마켓팅 - 지옥도〉는 외부 시각문화의 텍스트를 전유하는 몽타주적 전략을 보여주는 대표적 사례이다.

이미지 속에 텍스트 사용은 단순한 기호의 삽입에 머무르지 않는다. 오윤은 광고와 대중매체, 그리고 시각문화의 작동 방식에 대한 지속적인 관심을 바탕으로, 욕망을 소비로 전환시키는 자본주의적 메커니즘을 탐구한다. 아카이브에 남아 있는 광고 관련 메모, 문자 실험, 인간과 코카콜라 병을 결합한 드로잉 등은 이러한 문제의식이 단일한 작품에 국한되지 않고 반복적으로 탐구되었음을 보여준다.¹² 〈마켓팅 - 지옥도〉(1980)가 브랜드명을 나열하면서 광고 언어를 전면화한다면, 〈마켓팅 V〉(1981)는 광고 이미지와 민중의 일상적 삶을 병치함으로써 그 작동 방식을 보다 구체적으로

11 Chunghoon Shin, "Seoul Art 'Under Construction' From the Late 1960s to the New Millennium" (Ph. D. diss., Binghamton University, 2013); 신정훈, 「산업사회, 대중문화, 도시에 대한 '현실과 발언'의 양가적 태도」, 『미술이론과 현장』16 (2013. 1), pp.41-69; 현시원, 「현실과 발언의 도시와 시각 — 민정기와 김정현의 작품을 중심으로」, 『정치적인 것을 넘어서: 현실과 발언 30년』 (현실문화, 2011), pp.110-138; 유혜중, 「일상적 시각경험과 감각 질서의 재편: 김정현의 〈풍요한 생활을 창조하는—럭키모노륨〉(1981)」, 『미술사학』51 (2026. 2), pp.127-165 등 참조.

12 오윤 아카이브 자료, 1980년대 드로잉, 『오윤 전집 3』, p.643, pp.677-679.

드러난다. 화면 상단의 이상화된 여성 이미지와 하단의 일상적 인물 군상이 대비되는 구조, 그리고 “가꾸세요, 12세면 숙녀예요”라는 문구는 자본주의 광고의 설득 논리가 사회적 규범으로 작동하는 방식을 보여준다.¹³ 이때 텍스트는 화면 속에서 ‘말하는 것처럼’ 작동하지만, 그 발화의 주체는 인물이 아니라 광고 시스템에 가깝다. 인물은 여전히 그 언어를 전달하거나 수용하는 위치에 놓이며, 텍스트와 인물 사이의 관계 역시 완전히 일치하지 않은 채 긴장 속에서 공존한다.

그러나 1980년대 초반을 지나면서 텍스트의 성격에는 또 다른 양상이 함께 나타난다. 아카이브 자료를 살펴보면, 외부 담론을 전달하는 장치로서의 텍스트와 더불어 인물의 경험과 감각에 밀착된 발화의 형식이 점차 두드러지기 시작한다. 이것은 이후 오윤의 판화 작업에서 말풍선과 대사의 형식으로 구체화되며, 텍스트가 인물의 신체와 결합하여 장면 내부에서 관계를 구성하게 된다.

이러한 특징은 〈여공의 수기〉(1985)^{토4}에서 두드러지게 확인된다. 이 작품에서 노동자는 바닥에 앉아 커다란 종이를 들어 올린 채 읽는 듯한 자세를 취하고 있지만, 그의 상태는 단순한 ‘읽기’라기보다 몰입 또는 황홀경에 가까운 감각적 상태로 보인다. 이는 텍스트를 외부에서 받아들이는 행위라기보다, 그것이 신체 내부에서 생성되어 발화되는 양상으로 이해될 수 있다. 눈을 감은 채 살짝 열린 입에서는 연기와도 같은 형상이 흘러나오며, 그 안에는 “이름 모를 어느 새처럼 하루하루”와 같은 문장이 포함되어 있다. 이 연기와 같은 형상으로 표현된 발화는 인물의 몸을 감싸며 확장되고, 화면의 프레임에 밀어내듯 바깥으로 뻗어나간다. 이때 프레임은 고정된 경계라기보다 발화의 흐름에 따라 안으로 휘어지거나 바깥으로 열리는 유동적인 구조로 나타난다. 이 작품에서 텍스트는 외부에서 삽입된 기호로 기능하는 데 머물지 않고, 의미 전달의 수단을 넘어 신체의 감각과 결부된 물질적 형상으로 시각화된다. 이러한 양상은 텍스트가 신체의 감각적 경험과 결합하여 물질적 형상으로 나타나는, 일종의 ‘신체화된 언어’를

4
오윤
〈여공의 수기〉
1985
광목에 판화
28.3×36.3cm
『오윤 전집 2: 칼을 쥔 도깨비』
p.177



13 Chunghoon Shin, 앞의 논문(2013), 오윤 관련 논의 부분 참조.

보여준다.

오윤의 작업이 신체화된 언어의 가능성을 시각적으로 탐색하던 시기, 문학의 장에서는 민중이 자신의 언어로 발화하는 문제를 둘러싼 새로운 논의가 전개되고 있었다. 1970년대 민중문학은 민중을 역사 변혁의 주체로 호출하며 강력한 정치적 상상력을 제시했지만, 지식인의 시선을 통해 구성된 민중의 형상이라는 한계를 내포하고 있었다. 이에 비해 1980년대 노동자 '생활글', 특히 여공 수기는 민중이 더 이상 대변의 대상이 아니라 스스로 말하기 시작하는 존재로 등장하는 계기를 마련한다. 여기서 중요한 것은 문학적 완성도라기보다 자신의 경험과 감각을 직접 드러내는 발화의 행위 자체이다. 다만 이러한 글쓰기 역시 완전히 자유로운 발화라기보다는 노동운동과 계몽적 글쓰기의 장 속에서 형성된 측면을 지니며, 일정한 서사적 반복과 규범을 공유한다는 점에서 또 다른 문제점을 내포한다.¹⁴

이 같은 문제의식은 동시기 미술계에서도 유사한 방식으로 제기되었다. 시민미술학교와 같은 실천은 기존의 전문가 중심 미술을 넘어, 일상을 살아가는 사람들이 자신의 경험을 직접 표현할 수 있는 계기를 만들고자 했다. 특히 판화를 통한 자기표현이나 공동체적 그림 그리기와 같은 실험은 미술을 특정한 기술과 제도의 영역이 아니라, 다양한 삶의 주체들이 만나고 소통하는 감각의 장으로 재구성하려는 시도였다.¹⁵ 그러나 이러한 실천 역시 민중을 표현의 주체로 위치시키려는 시도였음에도, 지식인 미술가들의 인식으로부터 완전히 자유롭지 않았다.¹⁶

당대 민중미술의 흐름 속에서 오윤의 작업은 지식인에 의해 구성된 민중의 형상화와 민중의 자기 발화 사이의 간극을 시각화하려는 시도로 이해될 수 있다. 이는 오윤이 초기부터 민중에 대한 지식인들의 계몽적 및 이념적 접근을 경계해왔다는 점과

14 김성환, 「노동자 생활글의 노동문학사적 맥락」, 『한국문학논총』85 (2020. 1), pp.247-288; 오자은, 「'문학 여공'의 글쓰기와 자기 정체화 — 여공 수기와 소설에 나타난 자기 정체화와 문학의 의미」, 『한국근대문학연구』19:1, 통권 37 (2018. 4), pp.7-52; 김대성, 「해방의 글쓰기 — 1980년대 노동자 '생활글' 재론」, 『대동문화연구』86 (2014. 1), pp.45-72; 이상록, 「불평등 속의 노동자들, 능력주의적 열망과 좌절의 응얼거림 — 1970~1980년대 생산직 노동자들의 자기서사를 중심으로」, 『역사비평』140 (2022. 8), pp.143-189; 천정환, 「서발턴은 쓸 수 있는가 — 1970~80년대 민중의 자기재현과 민중문학의 재평가를 위한 일고」, 『민족문학사연구』47 (2011. 12), pp.224-254 등 참조.

15 서유리, 『이탈과 변이의 미술: 1980년대 민중미술의 역사』 (소명출판, 2022), 특히 제2장 참조.

16 이러한 경향은 시민미술학교의 고무판화 수업에서도 확인된다. 참가자들은 '자신의 경험'을 형상화하라는 요구 속에서 노동 현장의 고통과 억압적 분위기, 빈곤 등의 주제를 반복적으로 재현하는 경향을 보였으며, 이것은 일정한 주제적 유사성이 형성되었다. 이는 자기표현을 지향하는 실천이면서도, 동시에 특정한 현실 인식과 감정 구조를 공유하도록 유도하는 또 다른 규범으로 작동했음을 시사한다.

긴밀히 연결된다. 성완경의 회고에 따르면, 오윤은 지식인들이 민중을 위해 말하거나 민중적 논리의 당위성을 주장하는 태도에 대해 “진짜 민중을 생각하면 오만한 발상이고 위험할 수 있다”고 지적한 바 있다.¹⁷ 이러한 문제의식은 지식인의 담론을 통해 구성된 민중이 아니라, 구체적 현실 속에서 살아가며 세계와 접촉하는 몸에 대한 지속적인 관심으로 이어졌다.¹⁸ 요컨대 오윤의 작업은 민중을 ‘그려진 대상’으로 제시하기보다, 경험하는 몸과 그 발화의 양상이 시각적으로 구성하는 과정으로 이해할 수 있다. 그의 드로잉과 판화에서 반복적으로 등장하는 뒤틀린 신체, 과장된 동작, 노동과 놀이가 뒤섞인 몸의 이미지는 민중을 이념적 범주로 환원하기보다, 감각과 기억, 관계가 축적된 살아있는 존재로 제시한다.¹⁹ <여공 수기>가 언어의 차원에서 ‘말할 수 없는 존재’의 발화를 가능하게 했다면, 오윤의 이미지는 시각적 차원에서 민중의 몸을 통해 그러한 발화가 어떻게 가시화되는지를 형상화되는 과정을 보여준다고 볼 수 있다.

<여공의 수기>에서 발화는 자신의 경험을 말함으로써 억눌린 감정과 기억이 외부로 드러나는 계기로 형상화된다. 이때 분출의 매개는 언어이지만 그 언어는 이미 몸에서 생성되는 물질적 에너지로 제시된다. 이와 유사한 원리는 <원귀>(1984)²⁰에서도 확인된다. <원귀>에서 인물의 몸은 고통과 피로의 흔적을 고스란히 드러내면서도, 공중으로 떠오르며 원호를 그리는 운동을 통해 일종의 이행과 해방의 상태를 암시한다. 긴장으로 굳어 있던 신체가 점차 이완되며 상승하는 듯한 인상은, 오랜 시간 축적된 고통과 원한이 육체의 상승 운동을 통해 풀려나가는 과정으로 이해될 수 있다.²⁰

이러한 신체적 양상은 <소리꾼>(1985)²¹에서도 보다 집합적이고 수행적인 차원으로 나타난다. 판소리에서 소리꾼의 발화는 개인의 내면적 표현에 머물지 않고, 서사와 노래, 신체적 퍼

5
오윤
<원귀>
1984
종이에 목판
26.3×34.5cm
『오윤: 낫도깨비 신명 마당』
p.77



17 성완경, 「오윤의 붓과 칼」, 『오윤 전집 1』(현실문화, 2010), p.285.

18 유혜중, 앞의 논문(2017), pp.172-176.

19 오윤 아카이브 자료, 문서번호 1-1-40, 2-2, 2-3, 2-4, 2-5, 2-8, 2-39, 2-40 등 참조.

20 유혜중, 앞의 글(2017), pp.183-184.



6
오윤
(소리꾼)
종이에 목판
27.3×24.9cm
『오윤: 낫도깨비 신명 마당』
p.179
공간화랑 소장

포먼스가 결합된 형태로 전개된다. 고수의 장단과 관객의 추임새 속에서 소리꾼의 신명은 공유되는 에너지로 확장되며, 고통과 원한은 개인의 차원을 넘어 풀어내는 것, 해원의 공동 수행으로 전환된다.²¹ 이때 민중은 더 이상 재현되어야 할 대상이 아니라, 스스로 세계를 감각하고 그 감각을 집합적으로 표현하는 주체로 등장한다.

그러나 이러한 발화의 주체화는 개별 인물의 표현에 한정되지 않는다. 1980년대 초중반의 책 삽화에서 오윤은 발화하는 주체들이 서로 관계를 맺고 긴장을 형성하는 장면적 구조 자체를 탐색하기 시작한다. 어린이 단편소설집인 『박꽃누나』와 『메아리 소년』을 비롯한 이 시기의 삽화는 이전의 책 표지나 일반 삽화에서 흔히 기대되는 것처럼 서사

의 핵심을 압축적으로 제시하거나 분위기와 상황을 전달하는 기능에 머무르지 않는다. 대신 오윤의 삽화는 장면 내부에서 인물의 발화와 관계가 형성되는 과정 자체를 중심으로 구성된다.²² 특히 『박꽃누나』의 삽화들은 서사를 시각화하는 데 머물지 않고, 인물 사이의 시선의 엇갈림과 공간적 분리, 그리고 동일한 사건을 서로 다른 위치에서 경험하는 구조를 통해 관계 속에서 발생하는 긴장과 변화의 순간을 포착한다. 요컨대 오윤은 인물들을 병렬적으로 배열하는 데 그치지 않고, 인물 사이의 관계 속에서 발생하는 긴장과 내면적 각성, 그리고 외부 세계와의 충돌이 집중되는 ‘균열’의 순간을 시각적으로 포착한다.

『박꽃누나』에 수록된 「진눈깨비가 내린다」의 삽화 역시 이러한 장면 중심의 구조를 보여준다.²³ 이 작품은 무직이자 시인인 아버지를 둔 소년 홍주의 시선을 통해 도

21 마당극에서 관중은 서로 바라볼 수 있는 위치에 자리 잡음으로써 공동의 문제를 놓고 함께 극을 이끌어 나가게 되며, “사실상 관중의 개입이 극대화되면 연극의 안과 밖을 구별하기조차 힘들어지는 경우가 생기는 것이다.” 임진택은 민속 연희의 가장 근원적인 요소로 신명을 꼽으며, 이를 통해 응어리진 한과 고통이 풀어지고 집단적으로 공유될 때 “현실극복의 ‘집단적 신명성’”이 확산된다고 본다. 임진택, 「새로운 연극을 위하여: ‘마당극’에 관한 몇 가지 견해」, 『창작과비평』 (1980년 봄); 채희완, 임진택, 「마당극에서 마당 곳으로」, 『한국문학의 현대적 단계』 (창작과비평사, 1982). 두 글 모두 임진택, 『민중연희의 창조: 임진택 평론집』 (창작과비평, 1990), pp.20, 85-86에 재수록.

22 서울시립 오윤 아카이브에는 해당 시기 어린이 단편소설집 삽화 자료로 『메아리 소년』 (27-2), 『땅 속 나라의 도둑 귀신』 (27-3), 『아이들의 호수』 (27-4), 『박꽃 누나』 (27-5)가 소장되어 있다.

23 이원수, 「진눈깨비가 내린다」, 『박꽃 누나』 아동문학 전집10 (웅진북스, 1983), p.181, 186, 218, 243의 오윤 삽화를 참조.

시 하층민의 현실과 그 안에서 형성되는 관계를 그린다. 서커스를 둘러싼 일련의 사건들은 단순한 사건의 나열이 아니라, 주인공이 타자의 삶을 감각적으로 인식하게 되는 계기로 작용한다. 돈이 없어 아이들과 약속한 서커스에 가지 못한 홍주는 친구들의 놀림 속에서 그 자리를 벗어나지 못한다. 그러나 경아가 자신의 일을 도와달라고 제안하면서 홍주는 뜻밖의 방식으로 그 상황을 벗어나게 되고, 그 일을 도운 덕분에 경아와 함께 서커스 공연을 관람하게 된다. 공연 중 줄타는 소녀의 추락을 목격하는 경험은 홍주에게 강한 충격을 남긴다. 특히 경아는 그 소녀의 처지를 자신의 상황에 겹쳐 보며 감정적으로 깊이 반응하고, 이러한 동일시는 이후 서커스를 떠난 뒤 두 사람이 이를 이야기하는 과정에서 공유된다. 여기서 중요한 것은 사건 자체라기보다 그 것을 함께 보고 감각하는 경험이며, 이러한 경험은 인물 간 관계 형성의 계기로 작용한다. 이후 부모의 갈등을 엿듣는 장면, 윤식의 집에서 계층적 차이를 체감하는 장면, 아버지를 새롭게 인식하는 장면에 이르기까지, 서사는 사건의 인과적 전개라기보다 ‘목격’과 ‘경험’의 축적을 통해 전개된다.

이와 같은 장면 구성 속에서 오윤의 삽화는 단순한 서사 재현이 아니라, 인물들 사이의 관계와 긴장이 어떻게 조직되는가에 대한 적극적인 해석으로 이해할 수 있다. 줄타기 소녀의 추락 이후 홍주와 경아가 텐트를 빠져나오는 장면을 다룬 삽화⁷⁾에는 세 인물이 함께 등장하지만, 이들은 병렬적으로 제시되지 않는다. 왼쪽의 경아는 고개를 숙인 채 천막 옆을 빠져나가고, 중앙의 홍주는 벌어진 틈 사이로 내부를 훑듯 응시한다. 그 너머 천막의 틈 사이에는 줄에서 떨어진 소녀와 단장 사이의 긴장된 상황이 전개된다. 이러한 시선의 분할은 인물들이 직접적으로 말을 주고 받지 않으면서도, 동일한 사건을 둘러싼 긴장을 공유하도록 만든다.²⁴ 특히 벌어진 천막의 틈은 이 이미지를 단순한 사건 재현이 아니라 ‘들여다보는’ 시선이 개입된 공간으로 전환시킨다. 이때 중요한 것은 사건 자체에 대한 설명이 아니라, 그 사건이 인물들 각각에게 어떻게 경험되는가이다. 따라서 이 삽화는 특정 사건을 하나의 의미로 압축하기보다, 사건의 여

7
『박꽃누나』에 수록된
「진눈깨비가 내린다」의
삽화 중에서
서울시립 미술아카이브
오윤 컬렉션



24 이원수, 위의 글(1983), p.186 참조.

파가 인물들 사이의 시선과 위치를 따라 분산되며 관계 자체가 의미를 생산하도록 만 든다.

이러한 관계 중심의 연극적 화면 구성은 황석영의 『한씨연대기』(1972)를 바탕으로 한 동시기 민정기의 〈이야기 그림집 황석영 작 『한씨연대기』〉(1984) 작업에서도 유사한 문제의식으로 나타난다.²⁵ 이 작업은 한국전쟁과 분단의 상황 속에서 남북한 체제를 모두 경험한 의사 한영덕의 삶을 중심으로, 원작 소설의 특정 국면을 선택해 다시 시각화한 작업이다. 민정기는 소설의 사건을 단순히 재현하기보다, 인물들 사이의 관계와 시선, 그리고 분단과 반공주의의 정치적 조건 아래 이루어지는 언어적 교환에 주목한다.²⁶ 이러한 화면 구성에서 중요한 것은 사건 자체가 아니라, 특정한 역사적 상황 속에서 인물들이 맺는 관계와 그로부터 발생하는 심리적 긴장이다.

이는 1980년대 오윤의 삽화 작업 역시 서사의 핵심 장면을 전달하는 기능을 넘어, 인물들 사이에서 발생하는 긴장과 상호작용 자체에 주목하려는 동시대의 관심을 공유하고 있었음을 보여준다. 다만 두 작업은 이러한 관계를 재현하는 방식에서 차이를 보인다. 민정기의 경우 인물들 사이의 관계는 역사정치적 조건 속에서 이루어지는 언어적 교환을 중심으로 구성되며, 장면은 그 심리적 긴장을 부각하는데 초점을 맞춘다. 반면 오윤의 삽화에서는 언어적 교환보다 신체의 감각과 위치, 시선의 분할 자체가 인물들 사이의 관계를 만들어내며, 동일한 사건이 서로 다른 몸의 경험으로 분산되는 구조가 강조된다. 이러한 차이는 단순한 표현 방식의 차이가 아니라, 텍스트와 이미지의 관계를 어떻게 구성할 것인가에 대한 서로 다른 접근을 반영한다.

오윤에게 이 방향은 언어로 매개되지 않는 신체의 경험을 이미지의 구성 원리로 삼는 것이었으며, 이는 그의 작업 전반을 관통하는 형식적 문제의식의 핵심을 이룬다. 이러한 텍스트와 이미지의 관계에 대한 다양한 실천은 무엇을 그릴 것인가의 문제라기보다 이미지가 어떻게 서사를 구성하고 생성할 수 있는가라는 형식적 탐구로 이어진다.

25 황석영, 『한씨연대기』 (문학동네, 2012) (원래 단편소설로 『장작과비평』7:1 통권23 (1972), pp.5-70에 게재); 민정기, 〈이야기 그림집 황석영 작 『한씨연대기』〉, 1984 참조.

26 유혜중, 「황석영의 『한씨연대기』(1972)의 트랜스미디어 스토리텔링: 민정기의 〈한씨연대기〉(1984)」, 『미술사학』48 (2024. 8), pp.177-205 참조.

III. 이미지가 생성하는 서사: 다층적 시간과 의미의 구조

앞선 논의를 바탕으로, 오윤이 이미지를 통해 서사를 생성하는 방식과 그 구조적 특징을 살펴보고자 한다. 여기서 ‘서사’는 특정한 이야기 내용을 가리키기보다, 시간 속에서 발생하는 사건들이 배열되고 그 관계 속에서 의미가 생성되는 시각적 구조를 의미한다. 동아시아 회화 전통에서 이러한 서사적 구조는 복수의 사건과 시점이 하나의 화면 안에서 교차하고 순환하는 두루마리 형식으로 발전해왔으며, 이는 사건을 단순히 시간 순서대로 배열하는 선형적 서사와 동일시될 수 없다. 오히려 서로 다른 시간의 장면들이 반복과 변형을 통해 관계를 맺으며 의미를 생성하는 방식이 그 핵심을 이룬다. 오윤의 후기 작업, 특히 〈원귀도〉는 이러한 구성 원리와 긴밀하게 연결된다. 그러나 그의 작업은 전통적 형식을 그대로 계승하는 데 머물지 않는다. 오히려 그는 평소 축적해온 인물 형상과 문학적 및 시각적 자원들을 역사적 폭력과 집단적 고통이라는 동시대적 문제의식 속에서 재배치함으로써, 단일한 중심 사건으로 수렴되지 않는 다층적 서사 구조를 구성한다. 이때 서로 다른 시간들은 하나의 연속적 흐름으로 통합되기보다 반복과 변주를 통해 교차하며, 중층적인 시간 감각을 형성한다.

오윤에게 이미지를 통해 서사를 생성하는 방식은 ‘미술이 어떻게 언어의 기능을 회복하는가’라는 그의 오래된 문제의식과 긴밀히 맞물려 있다. 그는 ‘점점 “복잡하고 분화”되고 “급변”하는 현실’ 속에서 생성되는 ‘모순과 갈등’이 일상의 언어에서는 비교적 쉽게 논의되는 반면, 미술의 언어로는 표현 불가능한 것처럼 간주되는 상황에 대해 비판적 입장을 견지한다.²⁷ 이때 문제는 단순한 표현의 어려움이 아니라, 미술이 현실로 나아가는 데 작동하는 일종의 심리적 장벽이며, 궁극적으로는 어떻게 현실에 대해 발화할 것인가의 문제로 수렴된다. 이러한 맥락에서 볼 때, 현실과의 직접적 접촉을 우회하는 추상적 표현이나 사건을 단일한 장면으로 환원하는 방식은 오히려 그 장벽을 강화하는 형식으로 작동할 수 있다. 그가 단일 장면에 의미를 압축하는 방식에서 벗어나 두루마리 형식을 향해 나아간 것은, 이 장벽을 넘기 위한 형식적 모색의 연장선에서 이해할 수 있다. 단일 화면에서의 발화가 하나의 인물과 순간에 집중한다면, 두루마리 형식은 서로 다른 시간과 경험, 다양한 목소리가 하나의 흐름 속에서 전개되는 다성적 서사를 가능하게 하기 때문이다.

27 오윤, ‘미술의 언어’ 「새 구상화 11인의 현장」, 『계간미술』 여름 (1981), 중앙일보사. 『오윤 전집』1, p.492에 재수록.

1960년대부터 타체에 이르기까지 지속된 그의 형상 실험이 보여주듯, 오윤에게 중요한 것은 무엇을 재현할 것인가 만큼이나 그것을 어떻게 구성하고 가시화할 것인가의 문제였다. 이 점에서 그는 형식의 문제를 근본적으로 사유한 작가였으며, 현실을 드러내는 방식 자체를 재구성하려는 시도를 지속해왔다. 이는 미술이 현실을 단순히 재현하는 것을 넘어, 그것을 특정한 관계와 감각 속에서 조직하고 의미화하는 실천이 될 수 있는가라는 보다 근본적인 물음으로 이어진다. 그의 형식 실험은 이러한 물음에 대한 지속적인 탐구이자 응답으로 볼 수 있다.

오윤이 형식적 모색 과정에서 참조한 불교적 도상과 구성 방식은 중요한 전환의 계기를 이룬다. 초기 작업에서 불교 도상은 지옥도와 같은 형식을 통해 현실을 풍자하고 비판하는 도구로 기능했으나, 1980년대에 이르러 그는 이를 일상을 살아가는 민중의 삶을 총체적으로 사유하는 서사적 구조로 전환한다. 이 과정에서 불교 회화의 조형 원리는 단순한 비판의 수단을 넘어, 민중의 고통과 원한을 해원과 위로의 차원에서 재구성하는 장치로 변모하며, 이러한 변화는 이후 <사상팔면도>(1983)와 <원귀도>에서 보다 분명하게 드러난다.

<사상팔면도>는 붓다의 생애를 여덟 장면으로 서사화한 팔상도를 연상시키지만, 오윤은 이를 종교적 서사로 재현하기보다 현대 사회를 살아가는 인간의 삶을 새로운 구조 속에서 재구성한다. 중심과 주변이 중첩된 원환 구조 안에서, 자본주의 현대사회가 강제하는 사회적 역할과 그것이 제시하는 이상적 삶의 모델 그리고 그 구조

를 넘어서는 개인 내면의 힘이 동심원적으로 배열되어 있다. 이러한 구성은 인간 존재를 고정된 실체가 아니라 다양한 관계와 경험 속에서 끊임없이 변화하는 과정으로 제시한다. 여기서 주목할 것은 이 작품이 단일한 압축 장면이 아니라 복수의 층위와 시간이 하나의 화면 안에서 공존하는 방식으로 구성된다는 점이다. 이는 서로 다른 경험과 시간을 하나의 화면 안에서 조직하려는 형식적 모색의 초기 형태로 이해될 수 있다. <사상팔면도>가 이러한 문제의식을 하나의 완결된 화면 구조로 구현한 것이라면, 같은 시기 아카이브에 남겨진 메모들은 그 이면에서 진행된 형식적 탐구의 과정을 보다 직접적으로 드러낸다.

8
오윤
<사상팔면도>
1983
목판에 채색
약 35.5×37.5cm
『오윤 전집 2: 칼을 켜 도깨비』
p.63



팔상도와 관련하여 남겨진 메모는 ‘팔상변’(八相變), ‘회심곡’(悔心曲), ‘밤과 낮의 時間的(시간적) 구분’과 같은 단어들이 병치된 형태로만 남아 있을 뿐 구체적인 설명을 동반하지 않는다. 그러나 이러한 단서들은 그가 전통적 서사 구조를 변용하고 시간적 리듬을 구성 원리로 사고하고 있었음을 추론하게 한다.²⁸ 붓다의 생애를 여덟 장면으로 시각화한 불교 회화인 ‘팔상변’에 대한 메모는 팔상도의 형식을 동시대적으로 전환하려는 문제의식을 지시한다면, ‘밤’과 ‘낮’은 단순한 상징적 대비라기보다, 인간 삶의 서로 다른 경험과 정동을 시간적 리듬 속에서 배열하려는 시도로 읽을 수 있다. 특히 주목되는 것은 ‘회심곡’이라는 언급이다. 회심곡은 부모의 은혜, 삶의 무상함, 죽음과 지옥, 그리고 구원의 가능성을 노래하는 대중적 불교 음악으로, 인간 삶의 전 과정을 서사적으로 구성하는 구조를 지닌다.²⁹ 이러한 점에서 회심곡은 팔상도가 보여주는 생애 서사와 유사하게, 삶의 국면을 감각적이고 서사적인 형식으로 조직하는 장치로 기능한다. 동시에 회심곡이 구어적 언어와 리듬, 청각적 경험을 통해 전달된다는 점을 고려할 때, 이는 〈전통춤〉 연작이 보여주듯 오운이 시각적 이미지 속에 소리와 시간의 리듬을 끌어들이려 했던 문제의식과도 연결된다. 다시 말해 오운에게 회심곡은 단순한 참조를 넘어, 이미지가 이야기와 정서, 시간성을 동시에 구성할 수 있는 가능성을 매개하는 형식으로 이해될 수 있다.

이러한 메모들은 오운이 회화적 화면을 단순한 재현의 수단이 아니라, 서로 다른 시간성과 삶의 경험을 하나의 구조 안에서 조직하는 서사적 형식으로 이해하고 있었음을 보여준다. 이러한 사유는 그의 다른 노트에서 보다 구체화된다. 팔상도의 형식을 변용하여 유년기, 노동, 결혼, 질병, 죽음에 이르는 민중의 삶을 여덟 단계로 서사화하고, 각 단계에 생활 감정과 사회적 경험을 배치하려는 구상이 그것이다.³⁰ 이는

28 오운 아카이브 자료, 문서번호 519-5 참조.

29 이우호, 「회심곡 연구: 불교 음악적 요소와 민중 문화적 요소를 중심으로」(중앙대학교 석사학위논문, 2007); 임기중, 「회심곡의 내용과 짜임」, 『조선종교문학집성(불교편)』1 (2024), pp.196-196; 최형우, 「불교가사〈회심곡〉의 전승과 사설 변모 양상 연구」, 『한국시가연구』61 (2024. 8), pp.233-261 참조.

30 오운의 아카이브 노트에는 민중의 삶을 여덟 단계로 구분하여 서사화하려는 구상이 확인된다. 각 단계는 유년기(가족, 양육), 성장기(학교, 노동의 초기 경험), 사춘기(계급적 자각과 반항), 성년 초기(다양한 직업 경험과 좌절), 결혼과 출산, 가족 해체와 노동, 노년의 소외와 질병, 그리고 죽음에 이르는 삶의 과정을 포함하며, 각 국면에는 구체적인 생활 감정과 사회적 경험이 병치되어 있다. 이러한 구성은 불교의 팔상도 형식을 참조하면서도 이를 종교적 서사가 아닌 민중의 일상적 삶의 과정으로 변용하려는 시도로 볼 수 있다. 519_「1983~1985년 오운 작가 노트_01-01-044. 오운의 노트에서 ‘팔엽일화’와 ‘일화팔엽’을 같이 써놓은 것이 흥미롭다. 오운 아카이브 자료, 문서번호 16-47-01, 16-47-03 참조.

전통적 서사 구조를 단순히 차용하는 것이 아니라, 그것을 현대적 삶의 경험으로 재조직하려는 시도라는 점에서, 형식 자체를 사유의 도구로 삼는 오윤의 일관된 태도를 보여준다. 요컨대 오윤에게 불교는 신앙의 대상이라기보다, 개인의 삶을 넘어 보다 큰 생의 흐름 속에서 세계를 이해하는 하나의 인식틀로 기능한다. 그가 병원 관련 인쇄물 위에 『반야심경』을 옮겨 적은 사례는 이러한 인식을 단적으로 보여준다.³¹ 해탈과 공(空)의 사유를 담은 경전이 치료와 회복의 맥락 위에 중첩될 때, 텍스트는 종교적 인용을 넘어 현실의 고통과 직접적으로 접속하는 실천적 언어로 변모한다. 이는 불교적 형식이 그에게 삶의 시간과 감정을 조직하는 서사적 구조로서 내면화되어 있었음을 시사한다.

〈사상팔면도〉나 〈팔엽일화〉(1985)도와 같은 작업은 이러한 인식이 시각적으로 구현된 사례로 이해할 수 있다. 두 작품은 인간 삶의 다양한 국면을 개별 장면으로 나누어 제시하면서도, 그것들이 하나의 화면 안에서 일정한 질서와 관계를 이루도록 조직하는 구조를 지닌다. 다만 두 형식 사이에는 중요한 차이가 존재한다. 〈사상팔면도〉가 대중매체가 제현하는 이상화된 삶의 이미지와 그러한 재현 체계 밖에 위치한 현실의 삶을 원환적 구조 속에 병치한다면, 〈팔엽일화〉에서는 화면이 여덟 개의 꽃잎 형태로 분절되며 죽음과 상실, 굶주림, 폭력, 광기와 같은 삶의 극단적 국면들이 각각

의 장면으로 제시된다. 화면의 중심에는 흰 한복을 입은 노년의 여성이 춤을 추는 모습이 놓인다. 이 형상은 주변의 고통받는 존재들을 하나의 장 안에서 연결하고 순환시키는 매개로 기능하며, 각 장면이 고립된 사건이 아니라 서로를 비추고 감응하는 관계 속에서 의미를 형성하도록 이끈다. 이를 통해 개별적 고통은 단순한 재현에 머물지 않고 해원과 위로의 서사로 전환된다. 그러나 꽃잎 형태로 분절된 이 구성은 각 장면을 하나의 화면 안에 동시에 배치하는 방식인 만큼, 인물들 사이의 관계가 시간 속에서 유동적으로 전개되는 서사를 충분히 담아내기에는 일정한 한계를 지닌다. 이에 오윤은 완결된 구조 안에서 서사를 조직하기보다, 인물들 사이

9
오윤
〈팔엽일화〉
1985
종이에 채색목판
50×50cm
『오윤 전집 2: 칼을 권 도깨비』
p.184



31 오윤 아카이브 자료, 문서번호 2-50 참조.

의 관계가 보다 유동적으로 생성되고 확장될 수 있는 형식을 모색하게 된다.

오윤의 형식적 탐구는 당대의 다른 실천과의 관계 속에서 보다 선명하게 이해될 수 있다. 1980년대 민중미술의 장에서 불교적 도상을 집단적 서사의 자원으로 활용한 것은 오윤만이 아니었다. 미술동인 두렁이 1983년 제작한 걸개그림 〈만상천하〉는 감로탱화의 형식을 빌려 당시의 현실을 형상화한 대표적 사례이다. 이 작품에서 조상들의 억압은 하단에, 그것을 돌파하는 민중의 신명 어린 잔치는 상단에 배치되며, 과거의 고통이 미래의 해방으로 수렴되는 수직적 서사 구조를 형성한다. 하지만 비평가 성완경은 이러한 방식이 지닌 한계를 정확히 짚었다. 두렁이 민속미술의 전형성과 서사적 구조에 기댔으로써 현대 사회 문제의 폭력성과 복잡성을 상쇄시키고 축소시키는 결과를 낳았다는 것이다. 동시에 그는 두렁의 작업이 오늘날 산업사회를 살아가는 민중의 경험과 호응하지 못하는 농경문화 위에 서 있다는 점도 지적했다.³² 이러한 비판은 1980년대 민중미술이 전통적 시각 언어를 현실 비판의 도구로 전유하는 과정에서 마주했던 근본적인 긴장을 보여준다.

오윤이 불교적 도상과 서사 구조를 참조하면서도 이러한 방향으로 나아가지 않은 것은 주목할 만하다. 〈팔엽일화〉에서 죽음과 상실, 굶주림, 폭력, 광기와 같은 삶의 극단적 국면들이 해방의 서사로 수렴되지 않고 각각의 장면으로 병존하는 구조는, 억압 - 투쟁 - 해방이라는 3단 구조가 담아내지 못하는 민중 삶의 복합적 층위를 향한 것이었다. 이러한 차이는 1980년대 중반 민중미술이 전반적으로 재편되는 흐름 속에서 오윤이 택한 방향을 살펴볼 때 더욱 선명해진다.

1983년 전두환 정권의 대학 자율화 조치 이후, 그 동안 지하활동을 했던 학생운동은 공개적인 정치운동으로 전환되었으며, 학생운동 새력은 민청련과 전학련 등 전국적 조직을 형성되었다. 이러한 흐름은 노동운동과의 연대를 강화하며 1980년대 중반 대규모 반독재 투쟁으로 확산되었다. 이 과정에서 민주화운동의 성격이 사회과학적으로 재편되면서, 민중은 역사 변혁의 핵심 주체로 새롭게 부각되었고, 민중미술 역시 실천 지향적으로 재편되었다. 미술이 사회운동의 직접적 매개로 기능하게 되면서, 판화와 걸개그림 등 대량 복제와 강한 시각적 효과를 지닌 매체가 중요한 형식으로 자리 잡았다. 이에 따라 미술의 정치적 개입과 민주적 접근 가능성이 핵심 과제로 부각되었다.

32 성완경, 「두렁 창립전, '산 미술'을 위한 전략」, 『계간미술』 여름 (1984), pp.98-99.

이러한 전환은 1984~85년의 두 전시에서 구체적인 형태를 띤다. 먼저 105명의 작가가 참여한 《삶의 미술전》(1984)은 오윤의 작품이 포스터 이미지로 사용되면서, 미술이 난해한 표현이 아니라 민중의 언어로 말해야 한다는 전시의 지향을 상징적으로 드러냈다. 이어 연세대학교 총학생회 문예학부가 기획한 《해방 40년의 역사전》(1985)은 이러한 흐름을 보다 명시적으로 역사적 차원으로 확장한 사례였다.³³ 이 전시는 해방 이후 한국 현대사를 민중의 관점에서 재해석하려 했던 비판적 지식인들의 작업 — 송건호, 강만길, 임종국 등이 참여한 『해방 40년의 재인식』 — 과 궤를 같이 했다. 이들 작가들은 친일 청산의 실패, 분단 체제에 대한 비판, 그리고 4·19와 5·18로 이어지는 민주화운동의 계보화를 미술의 언어로 번역하고자 했다.³⁴ 그러나 오윤은 이러한 집단적 흐름에 참여하면서도, 그것이 전제한 역사 인식과 재현 방식에는 끝내 동화되지 않았다.

오윤은 당시 민중미술이 점차 사회과학적 도식에 경도되는 경향을 ‘과학주의’로 명명하며, 이것이 예술에서 상상력의 영역을 차단하고 세계를 포용하기에 ‘너무 좁아진’ 현실주의를 낳는다고 비판했다. 나아가 그는 이러한 과학주의가 “언제부터인가 모르게 현세만 남기고 전생과 후생의 두 세계를 우리로부터 떼어버렸다”고 진단하면서, 미술이 가시적 현실의 재현을 넘어 주술과 영혼, 저세상과의 대화를 포함하는 확장된 세계관을 회복해야 한다고 주장했다.³⁵ 이러한 문제의식 위에서 오윤은 역사적 사건을 서사적으로 재현하기보다, 역율하게 죽은 존재들, 혹은 사회적으로 이미 죽은 것과 다름없는 존재들이라는 원귀의 형상을 통해 역사 속에서 배제된 감정과 기억을

33 이 전시는 광주 전남대학교, 서울의 고려대학교와 연세대학교 등 주요 대학가를 순회하며 개최되었다. 이는 대중과의 접점을 넓히려는 의도적인 노력이었으며, 이를 통해 전시의 지리적 영향력을 전국적으로 확산시키는 결과를 가져왔다. 당시 기획자들은 정치경제적 변혁에 비해 사회문화적 변혁의 가치가 저평가 되는 현실을 비판하였다. 특히 이들은 (중국의) ‘문화대혁명’ 사례를 언급하며, 상층부의 변혁이 대중의 삶과 문화 속에 깊이 확산될 때 비로소 그 이념과 성과가 공고해질 수 있다는 점을 강조하며 예술의 사회적 실천 의지를 천명하였다. 『해방 40년 역사전』, 때: 1984년 11월 26일(월)~28일(수), 곳: 연세대학교 총학생회관 앞, 주관: 연세대학교 총학생회 문예부. 참조

34 송건호, 강만길 외, 『해방 40년의 재인식 1』 (돌베개, 1985).

35 오윤, 「미술적 상상력과 세계의 확대」, 『현실과 발언: 1980년대의 미술을 위하여』 (열화당, 1985), p.481. 그는 또한 현실주의 미술이 “너무 오랫동안 사회과학하고만 한 배를 타고 다녔다”고 지적하며, 예술이 주술과 결합되었다 해서 이를 부정하는 것은 잘못이라고 주장했다. 주술이 필요했던 세계관에서는 그것이 ‘사실’이었기 때문이다.



호출하는 방식을 택한다. 이러한 점에서 〈원귀도〉도10는 민중의 역사를 재현하는 작업이라기보다, 그 역사 속에서 해소되지 못한 고통과 원한을 감각적 및 의례적 차원에서 다시 활성화하는 시도로 이해할 수 있다.³⁶

〈원귀도〉는 두루마리 형식으로 제작된 작품으로, 오른쪽에서 왼쪽으로 시간이 흐르며 서로 다른 역사적 순간들이 하나의 연속된 화면 위에 펼쳐진다. 화면은 오방색을 바탕으로 각 장면들이 연기처럼 부드럽게 이어지면서도 동시에 분리되어 있어, 장면과 장면 사이의 경계는 흐릿하게 유지된다. 이러한 형식은 개별 사건을 연대기적으로 배열하기보다, 서로 다른 시간대의 고통과 원한을 하나의 우주적이고 초역사적인 장 안에 공존시키는 효과를 낳는다.

화면의 오른쪽 끝에서 시작되는 장면은 전쟁터로 나아가는 군인들이다. 이들은 총과 칼, 해골과 뼈로 장식된 붉은 깃발을 앞세우고 불길 속으로 행진한다. 그 뒤를

10
오윤
〈원귀도〉
1984
캔버스에 유화물감
69×462cm
『오윤: 낫도깨비 신명 마당』
p.130-131
국립현대미술관 소장

36 〈원귀도〉는 현실과 발언의 《6·25전》(아람미술관, 1984.6.26-7.1)에 출품된 작품으로, 이후 《해방 40년의 역사전》(1985)에도 전시된 것으로 추정된다. 《6·25전》은 도시문화와 대중시각문화에 주목해온 현실과 발언 멤버들이 한국전쟁과 그것이 이념적, 정치적, 사회적으로 한국 현실을 어떻게 형성했는지를 정면으로 다룬 전시였다. 강요배는 반공 웅변대회에 나서는 학생의 모습을 삽화로 그려 이념이 일상 속에 강요되는 방식을 드러냈고, 김용태는 동두천 주둔 미군의 일상을 담은 사진으로 분단과 냉전의 군사적 현실을 가시화했다. 민정기는 황석영의 소설 『한씨연대기』를 판화 연작으로 옮기며 이념적 억압 속에서 영원한 타자로 남다 죽어간 존재를 형상화했다. 임창홍은 전쟁 이후 육체적·정신적으로 파괴된 한 가족의 모습을 초현실주의적 방법으로 그려냈다. 화면에는 “사지 찢린 애비”를 골방에 두고 “코 크고 눈 파란” 이에게 눈물을 쏟는 여성의 형상, 쓰러진 병사의 몸 위와 그 주변을 맴도는 악마 같은 군상들이 뒤엉켜 있으며, 이들은 서로를 죽이거나 멍하니 관객을 응시하거나 혹은 그 사이에서 쉬고 있다.

머리 없는 군악대가 트럼펫과 북을 울리며 따라가고, 하늘에는 선전 피라가 훑날린다. 여기서 ‘머리의 부재’는 단순한 기괴한 표현이 아니라, 사유를 박탈당한 채 명령에 복종하는 신체 — 전쟁 기계로 동원된 몸을 상징하는 핵심 모티프로 작동한다. 머리의 부재는 전쟁 장면에서 국한되지 않고 이후 장면들에서 반복적으로 변주된다. 잘린 머리를 다시 몸에 끼운 인물, 머리 대신 아이를 엮은 존재들은 신체가 더 이상 고정된 정체성을 갖지 못하고 대체 가능한 요소로 분해되는 상태를 드러낸다. 이러한 신체의 불안정성은 곧 하늘에 부유하는 존재들로 이어지는데, 주걱과 숟가락, 쇠통을 든 채 떠도는 형상들은 살아서 채우지 못한 결핍과 욕망을 안고 죽어서도 정착하지 못하는 원귀의 상태를 드러낸다. 이때 신체의 파편화와 부유하는 존재는 서로 분리된 장면이 아니라, 온전한 삶의 조건이 붕괴된 존재라는 공통된 상태를 공유하며 서로를 설명하는 관계를 형성한다. 이러한 조건은 이후의 역사적 장면들에서도 반복되지만, 그 양상은 달라진다. 철사에 온몸이 감긴 채 공중에 떠 있는 인물은 신체의 훼손을 넘어 구속된 채 정착하지 못하는 존재 상태를 드러내며, 앞선 부유하는 형상들과 연결된다. 광주의 폭력 속에서 정신이 붕괴된 인물들에 이르면, 신체의 파괴는 더 이상 물리적 차원에 머물지 않고 존재의 내면으로 확장된다. 이처럼 서로 다른 시대의 사건들은 물리적 훼손에서 존재론적 불안정으로 이어지는 연속선상 위에서 변형되어 나타난다.

따라서 〈원귀도〉의 장면들은 단순한 사건의 병렬적 나열이 아니라, 신체의 파편화, 결핍, 부유, 구속, 정신적 붕괴라는 모티프들이 서로를 매개로 연결되며 단일한 역사 서술로 환원되지 않은 관계망을 형성하는 구조로 이해될 수 있다. 여기서 인물들은 역사적 사건을 설명하는 삽화적 장치가 아니라, 서로의 관계 속에서 독자적 의미를 발생시키는 자율적인 형상들로 작동한다.

이러한 방식에서 오윤은 단순한 재현자가 아니라, 이미지들을 배열하고 연결하여 서사를 구성하는 연출자 혹은 편집자에 가까운 역할을 수행한다. 특히 두루마리 형식은 화면이 펼쳐지고 다시 감기는 운동을 전제하며, 이는 인물들이 등장하고 사라지는 방식과도 긴밀하게 호응한다. 서로 다른 시간과 사건에 속한 인물들은 단절된 존재가 아니라, 하나의 흐름 속에서 연속적으로 출현하며 관계를 형성한다. 이러한 층층적 구조 속에서 화면은 비장함과 괴기성으로 고정되지 않는다. 반복되고 변주되는 형상들은 일종의 리듬을 형성하며, 고통과 결핍의 이미지들 사이에서 웃음과 흥, 그리고 해원의 가능성을 열어낸다. 해골이 트럼펫을 불고 머리 없는 군악대가 행진하

는 장면이 기괴하면서도 우스꽝스러운 것은 이 때문이다. 이는 고통의 현실을 벗어나는 것이 아니라 그 무게 속에서 새로운 정동이 발생하는 역설적 전환을 가리킨다.

이처럼 〈원귀도〉에서 확인되는 형식적 구조와 정동의 조직 방식은, 오윤이 다양한 시각적·문화적 자원을 수용하고 변형하는 과정 속에서 구축한 것이다. 그가 참조한 자원들 — 민요와 시선집, 포사다의 해골 이미지, 전통 불화의 비천상, 테라코타 벽화 — 은 단순한 도상적 차용을 넘어, 서로 다른 시간과 문화에서 온 형상들을 하나의 흐름 속에 재배열하는 편집의 논리를 공유한다. 특히 이러한 구성 원리는 그가 수집하고 필사한 문학 텍스트들에서 보다 구체적으로 확인된다.

오윤이 직접 원고지에 필사하여 묶은 이용악 시선(詩選)은 이러한 특징을 잘 보여주는 중요한 자료이다.³⁷ 이용악은 만주 유이민의 삶과 일제강점기의 좌절, 해방 이후 냉전 질서 속의 정치적 격변을 직접 경험한 시인으로,³⁸ 1989년 해금 조치 이전에 오윤이 그의 시를 필사했다는 사실은 당시 비공식적으로 유통되던 텍스트에 대한 그의 적극적인 관심을 보여준다.³⁹ 이용악의 시는 역사적 사건을 직접 서술하기보다, 그러한 격변을 온몸으로 통과한 개인의 감각과 상실, 이동의 경험을 통해 세계를 드러낸다. 역사적 사건이 개인의 기억과 감각을 통해 굴절되어 나타나는 이 방식은, 〈원귀도〉에서 억압과 전쟁과 학살의 역사가 추상적 사건이 아니라 신체의 파편화와 부유, 결핍의 형상을 통해 드러나는 방식과 일정한 접점을 형성한다.

아카이브에서 발견되는 「아리랑」과 「꽤지나칭칭」은 역시 이러한 형식적 원리를 보다 직접적으로 보여준다.⁴⁰ 이 텍스트들은 익숙한 전통 민요 그 자체가 아니라, 당대 현실 — 농민운동, 분단, 미군 주둔, 정치적 억압 — 을 통해 재해석되고 재구성된 판본이다. 일제강점기 북간도로의 이주, 독립운동과 해방 이후의 국제 정세, 당대 농민들이 겪는 경제적·사회적 억압이 하나의 연속적 흐름으로 이어지지만, 각각의 역사적 층위가 해소되지 않은 채 병존한다. 특히 「꽤지나칭칭」의 경우, 농민대회 현장에서 불린 것으로 추정되는 한 판본은 “농협귀신 몰아내고 관료귀신 몰아내세”와 같이 당대 농민이 경험한 억압을 직접적으로 호명하는 한편, 같은 노래의 뒷부분에서는 “소련에 속지말고 미국사람 믿지 마라”와 같이 해방 이후의 국제 질서에 대한 역사적

37 오윤 아카이브 자료, 문서번호 01-01-018 참조.

38 이은홍, 「해방 초기 민족 주체 담론에 대한 이용악의 비판적 개입 가능성 - 이용악이 1945년에 창작한 디아스포라 형상을 중심으로」, 『열린정신 인문학연구』22:3 (2021. 12), pp.123-161. 참조.

39 김선우, 「해금과 ‘이용악 시’의 재규정」, 『반교어문연구』54 (2020. 1), pp.105-139. 참조.

40 오윤 아카이브 자료, 「아리랑」과 「꽤지나칭칭」.

인식을 병치한다.⁴¹ 하나의 노래 안에서 서로 다른 시대와 사건이 중첩되면서도 어느 하나로 수렴되지 않는 이러한 구조는 〈원귀도〉에서 서로 다른 역사적 순간들이 오방색의 흐름 속에서 연기처럼 연결되면서도 각자의 결을 유지하는 구성과 구조적으로 공명한다. 요컨대 이용악의 시와 재작성된 민요, 그리고 〈원귀도〉는 역사적 경험을 단일한 서사로 봉합하기보다, 해소되지 못한 목소리들이 각자의 층위와 결을 유지한 채 공존하는 구조를 보여준다.

〈원귀도〉에서 발견되는 이미지적 서사 방식은, 김지하가 이 작업을 두고 “거의 음악이다”라고 표현한 맥락과도 연결된다.⁴² 즉 〈원귀도〉에서는 서로 다른 인물과 사건들이 선형적인 시간에 따라 배열되는 것이 아니라, 반복과 변형을 통해 하나의 흐름으로 형성된다. 그 결과 형성된 우주적 공간은 단일한 시점이나 서사적 중심을 갖지 않으며, 서로 다른 시간과 사건들이 동일한 평면 위에 중층적으로 공존하는 장을 이룬다. 이와 같은 중층적 화면 안에서 〈원귀도〉는 역사를 서술하는 그림이 아니라, 해소되지 못한 목소리들이 하나의 의미로 수렴되지 않은 채 서로를 매개로 새로운 정동과 의미를 생성하는 장으로 작동한다. 이처럼 구축된 다성적 형식 구조는 이후 오운의 작업에서 문자와 신체, 상징적 기호가 결합되는 보다 복합적인 시각 언어로 확장된다.

IV. 살아있는 문자: 필사, 문자도, 그리고 〈칼노래〉의 조형 언어

1980년대 중반에 이르러 오운의 작업에서는 텍스트와 이미지의 관계가 다시 한번 중요한 전환을 맞이한다. 이전 시기 텍스트가 서사적 발화를 통해 의미를 구성하는 역할을 수행했다면, 이 시기부터 문자는 더 이상 설명적 기능에 머무르지 않고 이미지 그 자체로 화면에 개입하기 시작한다. 즉 문자는 읽혀야 하는 언어이면서 동시에 보아야 하는 형상이 된다. 앞선 작업에서 인물과 서사가 압축된 이미지 형식으로 제시되었던 것처럼 이 시기부터 문자 역시 독립적인 시각적 형상으로 등장해 화면 내부의 의미 생산을 구성하는 요소로 기능하게 된다. 텍스트와 이미지의 관계는 이로써 종속이나 병치를 넘어, 문자가 이미지와 대등한 조형적 단위로 기능하는 새로운 관계

41 오운 아카이브 자료, 「꽤지나칭칭」.

42 김지하, 「굵고 깊은 윤곽선과 두루마리 가로 수수께끼」, 『오운 전집 2』(현실문화, 2010), p.335.

로 재편된다. 오윤은 문자에 내재된 의미뿐 아니라 그것의 물질성과 시각적 배열에 주목함으로써, 문자를 민중의 경험과 감각을 조직하는 형식적 자원으로 삼는다. 이러한 문자 실험은 언어와 이미지의 관계를 재구성하는데 그치지 않는다. 오윤에게 문자는 일상적 현실과 보다 큰 세계 질서를 동시에 사유하게 만드는 매개로 확장된다. 이 맥락에서 일상과 우주는 분리된 영역이 아니라 하나의 연속된 장으로 인식되며, 문자는 그 연속성 위에서 단순한 기호를 넘어 구체적 현실과 우주적 질서를 동시에 가로지르는 상징적 구조로 작동하게 된다.

문자와 민중의 삶의 관계에 대한 오윤의 관심은 아카이브에 남겨진 작업 노트와 필사 자료에서 보다 구체적으로 확인된다. 1971년부터 1979년 사이에 작성된 것으로 알려진 노트에는 동학의 21자 주문인 “지기금지 원위대강 시천주 조화정 영세불망 만사지(至氣今至願爲大降 侍天主造化定 永世不忘萬事知)”가 반복적으로 등장한다.⁴³ 이 주문은 지극한 기운의 강림과 한울님을 모시는 삶을 통해 만물의 이치를 깨닫고자 하는 동학의 핵심 사상을 담고 있다. 오윤은 한 페이지 안에서 이 구절을 여러 방향과 층위로 겹쳐 썼는데, 이는 정돈된 필사와 즉흥적 반복이 공존하는 수행적 행위에 가깝다. 특히 ‘시천주(侍天主)’의 ‘모실 시(侍)’를 ‘타천주(他天主)’로 변형한 시도는 주목할 만하다.⁴⁴ 이는 동학의 내면적 수행 개념을 그대로 수용하기보다, 타자와의 관계 속에서 다시 사유하려는 시도로 읽을 수 있다. 다시 말해 그는 문자에 담긴 정통적 의미를 그대로 수용하는 것이 아니라, 문자 내부에 적극적으로 개입함으로써 의미 자체를 새롭게 변형하고 있었다. 이러한 문자 해체와 재구성의 태도는 자신의 이름을 표기하는 방식에서도 확인된다. 자신의 이름 ‘윤(潤)’을 쓸 때 임금 왕(王)자 변 대신 구슬 옥(玉)자 변의 ‘윤(潤)’을 고집한 것 역시 권위적 질서의 상징을 벗어나 문자 자체를 다시 구성하려는 실천으로 이해할 수 있다.⁴⁵ 한지에 수직으로 작성된 삼칠주 필사본 역시 그 형식에서 제사의 축문(祝文)을 연상시키며, 문자가 의미 전달을 넘어 의례적 기능을 수행하는 매체로 인식되었음을 시사한다.⁴⁶

43 오윤아카이브 자료, 문서번호 01-01-045-29 참조.

44 오윤아카이브 자료, 문서번호 01-01-045-28 참조.

45 오윤아카이브 자료, 문서번호 01-01-045-21 참조.

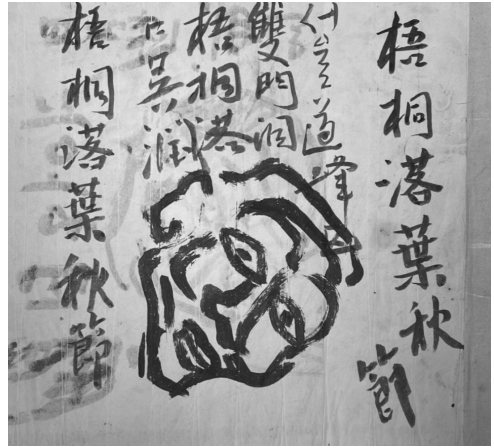
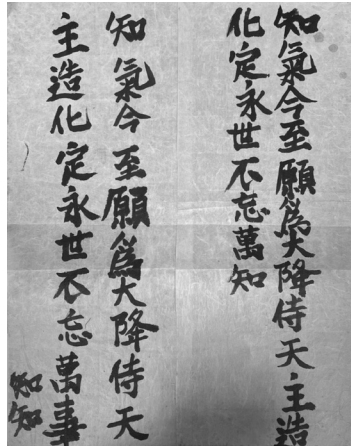
46 오윤아카이브 자료, 문서번호 495. ‘三七呪(삼칠주)’ 모필 필사본, 04-02-001-01. 오윤의三七呪(삼칠주) 모필 필사본. 동학의 시천주 주문 중 하나인三七呪(삼칠주)에서 발췌한 구절 ‘知氣今至 願爲大降 侍天主 造化定 永世不忘 萬事知(지기금지 원위대강 시천주 조화정 영세불망 만사지)’가 모필로 적혀 있으며, 한지 두 장으로 구성되어 있다. 아카이브 자료 설명. 그 외에 삼칠주는 그의 노트에 자주 발견된다.

11

삼칠주 필사본
서울시립 미술아카이브
오윤 컬렉션

12

오윤 드로잉
서울시립 미술아카이브
오윤 컬렉션



이러한 문자에 대한 개입은 특정 전통에 머물지 않고 불교 경전과 민간 신앙, 대중가요에 이르기까지 다양한 텍스트로 이어진다. 오윤은 『반야심경』의 ‘색즉시공 공즉시색’을 반복 필사하면서 ‘공(空)’의 사유를 교리로서가 아니라 고정된 실체 없이 끊임없이 변화하는 세계에 대한 사유로 접근했을 가능성을 보여준다.⁴⁷ 이러한 관심은 『토정비결』과 같은 복술서에서 흔히 발견되는 자연 은유적 문장들을 옮겨 적고 변형하며, 민간 신앙을 통해 드러나는 민중의 삶과 세계를 탐색하는 것으로 확장된다. 이 과정에서 텍스트는 읽히는 언어를 넘어, 세계를 감각하고 재구성하는 조형적 실천의 일부가 된다.

예컨대 “오동나무 잎이 조용히 스러지는 가을철(梧桐落葉秋節)”이라는 문구를 괴기한 얼굴 도상과 병치한 이미지에서 보이듯, 문자는 더 이상 독립적으로 읽히는 언어가 아니라 얼굴 형상과 상호작용하며 새로운 감각적 관계를 형성한다.⁴⁸ 또 다른 드로잉에서 그는 스스로를 쌍문동에 은거하는 ‘토굴 주인 개도치(芥刀癡)’라 칭하고 “不出門外”(문 밖으로 나가지 않는다)라고 적었다.⁴⁹ 개도치는 오윤이 애독했던 홍명희의 대하 역사소설 『임궏정』에 등장하는 인물로, 기존 질서 바깥에서 살아가는 자유로운 민중적 존재로 그려진다. 그러나 세상으로 나아가 행동하는 『임궏정』속 인물들과 달리, 오윤은 스스로 “문 밖으로 나가지 않는다”고 선언한다. 이는 억압적 시

47 오윤 아카이브 자료, 문서번호 215. 오윤 드로잉 및 『반야심경』 필사본(일부) 모음, 오윤 아카이브 자료, 문서번호 04-02-001-10; 그 외 필사본은 04-02-001-10-01, 04-02-001-10-04 (『반야심경』의 전문) 참조.

48 오윤 아카이브 자료, 문서번호 4-2-1 참조.

49 오윤 아카이브 자료, 문서번호 01-01-045-20 참조.

대 현실 속에서 외부를 향한 직접적 실천이 제한된 상황에서, 예술가로서 자신의 사회적 역할과 위치를 민중의 현실 속에서 새롭게 사유하고자 했던 태도를 은유적으로 드러낸 것으로 볼 수 있다. 나아가 이미자의 〈어머님 전상서〉나 김용만의 〈생일 없는 소년〉(1958)과 같은 대중가요를 필사하고 변형한 작업 역시 이러한 맥락에 놓인다.⁵⁰ 오윤에게 ‘문자’는 엘리트적 문학 언어의 영역에 속하는 것이 아니라, 민중의 슬픔과 신명이 구체적으로 살아 있는 매체였다. 따라서 동학 주문에서 가요 가사에 이르는 필사의 실천은 신체와 감각을 통해 다시 작동시키려는 시도였다.

이와 같은 필사 실천과 나란히, 오윤은 문자와 이미지의 관계를 새로게 사유하기 시작한다. 그가 주목한 것은 18세기 이후 발전한 민화 장르인 문자도, 특히 19세기 이후 민간으로 확산되며 변형된 후기 문자도의 원리였다. 초기 문자도에서 이미지는 한자의 획 윤곽선 안에 배치되어 문자의 의미를 보충하는 역할에 머물렀지만, 후기로 갈수록 새, 잉어, 거북과 같은 이미지들이 문자의 획 자체를 대체하거나 문자의 안정된 형태를 흔들기 시작한다. 오윤이 관심을 가진 것은 바로 후기 문자도의 조형 원리였다. 여기서 문자와 이미지가 서로를 설명하거나 환원하는 관계를 넘어, 위계 없이 긴장 속에서 공존하는 특징이었다.⁵¹ 그러나 여기서 중요한 것은 문자도에 대한 해석 자체라기보다 아카이브에 남겨진 드로잉들이 그러한 조형적 문제를 그가 어떻게 변형하고 실험했는가를 보여준다는 점이다.

〈문자도 - 신〉(1984)^{도13}의 제작 과정은 아카이브에 남겨진 붓 드로잉들을 통해 비교적 상세하게 복원할 수 있다. 한글 ‘신’ 완성작을 처음 마주할 때 우리는 이것을 조선 후기 문자도의 익숙한 덕목인 ‘믿을 신(信)’으로 읽게 된다. 그러나 전통 문자도가 한자를 사용한 것과 달리 이 작품은 한글로 쓰여 있으며, 제목이 없다면 ‘시(詩)’로도 읽힐 수 있는 형태이다. 작품을 자세히 들여다보면 이 한글 ‘신’은 감각적으로 전

50 오윤 아카이브에는 이미자의 〈비 내리는 영등포〉(1967, 작사 남국인, 작곡 백영호) 가사(02-23-02), 현미의 〈몽땅 내 사랑〉(1967) 가사(02-23-23), 정훈희의 〈안개〉(1967)(02-12-16) 등의 대중가요 가사가 필사되어 있다.

51 18세기 이후 발전한 민화 장르인 문자도는 한자의 상형적 특성을 활용해 문자와 이미지를 결합한 그림으로, 초기에는 효(孝), 충(忠), 신(信) 같은 유교적 덕목을 시각화하기 위해 이미지가 한자의 획 윤곽선 안에 배치되는 형태를 취했다. 즉, 이미지는 문자의 형태에 종속된 채 그 의미를 보충하고 설명하는 역할에 머물렀다. 그러나 19세기 이후 민간으로 확산되면서 문자의 획 일부가 새, 잉어, 거북과 같은 길상 이미지로 대체되거나 변형되기 시작했다. 국립중앙박물관, 『조선시대 문자도』 (국립중앙박물관, 2007); 심지영, 「문자와 그림 사이 조선시대의 문자도」, 『인문과학』 116 (2019. 6), pp.31-51; 하수경, 「조선시대 가정교육과 문자도」, 『종교교육학연구』 17 (2003), pp.223-243참조.

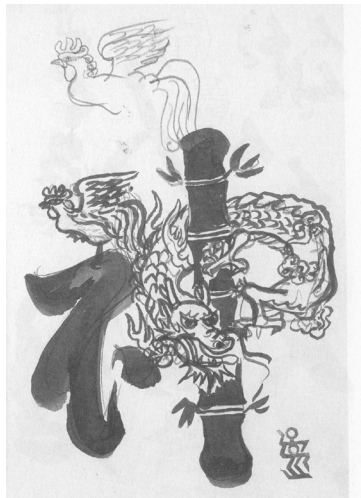
혀 다른 두 덩어리로 이루어져 있음을 알 수 있다. ㅅ에 해당하는 부분은 검은 묵으로 평평하게 채워진 단단한 형태로, 명조체를 연상시키는 정제된 문자 형상으로 나타난다. 이 획의 양 끝에는 자개 장식을 연상시키는 단순화된 연꽃 무늬가 놓여 있어, 평면적이면서도 특유의 물질감을 강조한다. 반면 ㅣ와 ㄴ을 구성하는 나머지 부분은 성격이 전혀 다르다. 이 획들은 묵으로 채워지는 대신 양각으로 처리되어, 아웃라인을 통해 대나무와 용이 입체적으로 서로 얹히는 입체적 운동감을 만들어냈다. ㅅ의 평면적 가시성과 ㅣ ㄴ의 입체적 운동감은 하나의 문자 안에서 극적으로 충돌하며, 이 충돌 자체가 작품의 핵심 긴장을 만들어낸다.

아카이브의 드로잉들은 오윤의 문자 실험이 두 갈래로 전개되었음을 보여준다. 하나는 최종 결과물로 이어지는 한글 '신'의 실험이고,⁵² 다른 하나는 용과 봉황이 결합된 한자 형식의 탐색이다.⁵³ 두 실험은 모두 문자를 고정된 기호가 아니라 생명적 운동과 에너지를 담은 형상으로 전환하려는 공통적 문제의식을 보여준다. 특히 주목할 것은 한글 '신'의 드로잉 구성이다. 같은 페이지 안에서 '신'을 구성하는 획들은 위쪽에서는 문자 형태로 그려지고, 바로 아래에서는 동일한 선들이 춤추거나 서 있는 인체의 동세로 반복된다. 즉 하나의 화면 안에 글자로서의 '신'과 신체의 움직임으로 전환된 동일한 획이 동시에 공존한다. 이 드로잉은 오윤에게 문자를 쓰는 행위가 신체의 움직임과 분리되지 않는 것으로 이해되었음을 보여준다. 한글 '신'의 각 획

13
오윤
〈문자도 - 신〉
1984
목판
35×25.7cm
『오윤 전집2: 칼을 권 도깨비』
p.153

14
오윤의 〈문자도 - 신〉의
드로잉 (한글 버전)
『오윤 전집2: 칼을 권 도깨비』
p.228

15
오윤의 〈문자도 - 신〉의
드로잉 (한자 버전)
『오윤 전집2: 칼을 권 도깨비』
p.229



52 오윤 아카이브 자료, 〈문자도 - 신〉의 드로잉. 『오윤 전집 2』, pp.227-230에 수록.

은 고정된 기호가 아니라, 춤추는 몸이 만들어내는 유동적인 에너지의 궤적으로 이해된 것이다.

문자와 신체의 이러한 관계는 한자 드로잉에서도 반복된다. 대나무를 휘감아 도는 용의 몸짓이 ‘신령 신(神)’의 우측 변을 만들어내는 이 드로잉에서 문자는 이미 완성된 기호로 주어지는 것이 아니라 살아있는 운동에 의해 발생하는 형상으로 나타난다. 전통 문자도에서 사물들이 획을 장식하거나 대체하는 고정된 오브제로 기능했다면, 오윤의 드로잉에서 용과 신체는 모두 문자를 생성하는 운동 자체로 작동한다. 오윤이 유교적 덕목 ‘믿을 신(信)’ 대신 ‘신령 신(神)’을 선택한 것은 결코 우연이 아니다. 이는 앞서 동학 주문을 반복적으로 필사하며 문자를 수행과 기운의 매개로 다루었던 태도와 연속선상에 놓인다. 박제된 도덕의 질서를 걷어내고 그 자리에 용과 봉황으로 표상되는 우주적 생명력을 채워 넣으려는 이러한 선택은, 문자에 대한 그의 근본적인 인식을 드러낸다. 오윤에게 문자는 관념적 의미를 전달하는 기호가 아니라, 기운과 생명의 리듬을 품은 주술적이고 수행적인 매체였다.

최종 결과물인 한글 <신>은 앞선 드로잉 실험의 결과물이면서도, 그 과정에서 발생한 긴장을 그대로 남겨둔다. 표면적으로는 전통 문자도에서 사용되던 ‘믿을 신(信)’을 한글 문자 ‘신’으로 치환한 것처럼 보이지만, 실제로는 그 의미를 안정된 하나의 방향으로 고정하지 않는다. 우측 획들은 용과 대나무의 형상이 서로 뒤엉킨 채 처리되어 문자로서의 가독성을 오히려 약화시킨다. 그러나 바로 이 불확정성 자체가 핵심이다. 문자가 즉각적으로 읽히는 순간 관람자는 그것을 하나의 단어로 소비하게 되지만, 읽기가 불안정해지는 지점에서 문자는 더 이상 언어에 머무르지 않고 감각적 대상으로 전환된다. 오윤은 한글의 가독성을 의도적으로 교란함으로써 믿음(信)과 신성(神), 의미와 기운이 분리되지 않은 상태를 구성하며, 바로 이 불확정성을 하나의 조형적 전략으로 삼는다.

이러한 문자 이해는 같은 페이지에 남아 있는 전각과 도장 디자인의 반복적인 실험에서도 확인된다.⁵³ 최종 결과물의 굵고 단단한 선들이 붓글씨의 유연함뿐 아니라 전각을 연상시키는 물질성을 띠는 것은, 오윤이 문자를 쓰고 읽는 차원을 넘어 새기고 응결시키는 형식으로 다루었음을 보여준다. 가독성의 교란과 전각적 압축은 서로 다른 실험처럼 보이지만, 둘 다 문자를 읽고 쓰는 언어가 아니라 기운이 응축된 물질

53 위와 같음.



16
오윤
〈칼노래〉
1985
광목
목판
(채색)
32.2×25.5cm
『오윤: 낮도깨비 신명 마당』
p.165

적 존재로 다루려는 동일한 인식 위에 놓여 있다.

이 실험은 이후 〈칼노래〉에 이르러 더욱 급진적인 결합으로 전개된다. 〈신〉에서 문자의 가독성이 해석의 다층적 가능성을 열어두는 수준이었다면, 〈칼노래〉⁵⁴에서는 문자와 신체가 서로를 침범하며 어느 쪽으로도 분리되지 않는 상태에 이른다. 중요한 것은 두 요소가 서로를 설명하거나 종속시키지 않은 채, 하나의 운동 안에서 동시에 발생한다는 점이다.

이러한 전환을 이해하기 위해서는 오윤이 이전부터 지속해온 신체 탐구와 분리해서 볼 수 없다. 오윤이 직접 그려 남긴 ‘학무보(鶴舞譜)’는 이를 접근하는 데 중요한 단서를 제공한다.⁵⁴ 동래학춤의 동작을 언어적 설명과 도상적 기록으로 함께 제시하는 이 자료는, 이러한 두 가지 방식만으로는 신체의 움

직임을 온전히 포착할 수 없음을 보여준다. 설명된 동작과 실제 수행되는 몸짓 사이의 간극은 끝내 메워지지 않으며, 신체는 언어적 설명과 시각적 재현 모두를 넘어서는 차원에서 작동한다. 오윤이 드로잉에서 춤추는 몸을 설명의 대상으로 다루지 않고, 에너지와 신명이 직접 분출하는 상태로 그려놓은 것은 바로 이러한 간극에 대한 인식에서 비롯된 듯하다. 〈칼노래〉에서 수운 최제우의 몸을 문자와 동일한 운동 안에 놓은 것 역시, 언어와 신체를 설명과 재현의 관계가 아니라 하나의 리듬과 에너지가 동시에 발생하는 장으로 재구성하려는 시도의 연장선 위에 놓인다.

〈칼노래〉의 제작 과정은 아카이브에 남겨진 드로잉들을 통해 단편적으로 확인된다. 오윤은 〈칼노래〉 제작에 앞서 수운의 칼춤 동작을 연속적인 동세로 그려낸 드로잉들을 남겼다. 포사대를 참조하며 한국춤을 추는 복수의 해골 인물들을 연속적으로 그려냈던 방식과 마찬가지로, 오윤은 마치 애니메이션의 연속 프레임처럼 하나의 인물이 취하는 여러 자세를 반복적으로 기록했다. 〈춘무인 추무의〉(1985)에서 보듯 이러한 연속 드로잉은 신체를 고정된 형태가 아니라 시간 속에서 움직이는 에너지의 흐름으로 포착하려는 시도였다. 이 과정에서 오윤은 칼을 치켜든 채 다음 베기를 준비하는 하나의 결정적 동세를 최종적으로 선택하게 된다.

54 오윤, 『동래학무보』, 오윤 아카이브 자료, 『오윤 전집 2』, pp.303-310에서 재수록.

완성작에 이르면서 신체의 형식 자체에 중요한 변화가 일어난다. 연속 드로잉들에서 수운의 몸이 유연하고 흐르는 운동성을 띠는 반면, 최종 결과물인 〈칼노래〉에서는 신체가 훨씬 단단하고 평면적인 형태로 응축되어 있다. 이는 신체가 문자와 결합하는 과정에서 신체가 더 이상 유동적 움직임이 아니라 응축된 형상으로 재구성되었음을 보여준다. 다만 수운의 몸과 문자가 결합하는 전 과정을 보여주는 드로잉은 현재 아카이브에서 확인되지 않는다. 그러나 이를 추정하게 하는 주목할 단서가 남아 있다. 수운의 몸 주변을 도는 8자 형태의 궤적선이 그려져 있지만, 그 위에는 아직 한자가 채워지지 않은 상태의 드로잉이 존재한다. 이는 완성작에서 문자가 순환하는 궤적이 처음부터 문자 배열로 계획된 것이 아니라, 우선 신체의 운동선으로 구상된 뒤 한자가 이후 그 위에 배치되었을 가능성을 시사한다. 〈신〉 드로잉에서 문자의 획과 신체 동세가 나란히 탐구되었던 과정과도 유사하다. 〈칼노래〉 역시 처음부터 문자와 신체가 하나의 통합된 이미지로 계획된 것이 아니라, 별도로 발전하던 두 요소가 이후 결합하면서 형성된 결과로 이해할 수 있다. 즉 신체의 운동이 먼저 리듬과 궤적을 형성하고, 문자가 이후 그 위에 결합하면서 최종 형상이 완성된 것이다.

완성작에서 이 궤적 위를 순환하는 것은 탐(貪), 치(癡), 사(邪), 오(汚), 척(慝), 음(淫), 괴(壞), 요(妖), 진(瞋)의 아홉 한자들이다. 이 문자들은 탐욕, 어리석음, 간사함, 더러움, 근심, 음란함, 파괴, 왜곡, 분노와 같이 인간과 사회를 타락시키는 다양한 부정적 정념과 악덕을 가리킨다. 그러나 화면 안에서 이 문자들은 더 이상 본래의 의미를 안정적으로 유지하지 않는다. 칼에 의해 이미 절단된 듯 반으로 갈라진 문자들은 8자 궤적을 따라 화면 위를 순환한다. 이 과정에서 문자는 더 이상 의미를 전달하는 기호가 아니라 수운의 칼날이 만들어내는 운동 속에 편입된 물질적 존재로 전환된다.⁵⁵ 문자들의 회전 운동은 다시 칼을 내려치기 직전의 예비 자세로 정지한 수운의 날카로운 시선과 절제된 동작과 맞물리며, 화면 전체에 팽팽한 긴장을 형성한다. 이때 수운의 몸은 단순한 인물 형상이 아니라, 우주의 기운을 순환시키고 세계를 어지럽히는 부정한 힘들을 절단하는 의례적 주체로 작동한다.

55 오윤 아카이브 자료, 문서번호 06-04-002에 수록된 〈칼노래〉 관련 드로잉에는 최종 작품과 다른 문자 구성이 확인된다. 福(복), 鬼(귀), 魔(마), 術(술), 想(상) 등의 문자가 등장하며, 이 중 想에는 엑스자가 그려져 있다. 또한 鬼는 절단된 형태로 나타난다(06-04-002-01). 이는 오윤이 드로잉 단계에서 문자를 선택·삭제하는 과정을 거쳤음을 보여주며, 최종 작품의 문자 구성이 의도적인 편집의 결과임을 시사한다.

지금까지 살펴본 문자와 신체에 대한 오윤의 탐구는 <칼노래>에서 그가 왜 수운의 칼춤과 영가에 주목했는지를 설명해준다. 수운 최제우가 은적암에서 깨달음을 얻은 뒤 달밤에 칼춤을 추며 읊었다고 전해지는 이 영가는, 일반적인 유교적 언어나 정치적 구호와는 다른 차원에서 작동한다. 그것은 몸의 움직임과 분리되지 않으며, 일상의 차원을 포함하면서도 이를 넘어 인간의 신체와 우주의 기운을 연결하는 수행적 실천에 가깝다.

오윤이 동학을 정치적 민중운동의 기원으로만 읽지 않고 그 수행적 및 우주적 차원에 주목했던 것은, 그가 민중을 이념적 범주가 아니라 신명과 생명의 흐름 속에서 이해했기 때문이다. 결국 <칼노래>는 특정한 역사적 장면을 재현한 작품이라기보다, 신체와 문자에 대한 지속적인 탐구가 하나의 이미지로 응축된 결과로 이해해야 한다. 붉은 배경 위에서 칼춤을 추는 수운의 형상은 농민의 역사와 신앙, 그리고 집단적 정동이 응축된 하나의 힘으로 출현한다. 여기서 오윤은 수운의 춤과 영가를 역사적 재현이 아니라 문자와 신체가 결합된 수행적 실천으로 전환한다. 이를 통해 그는 민중을 정치사회적 억압에 저항하는 존재로만 한정하지 않고, 동시에 신명과 생명의 흐름을 매개하는 근원적인 존재로 새롭게 제시한다.

이와 같은 다층적 주체를 만들어내기 위해 오윤은 문자와 신체를 더 이상 분리된 요소로 다루지 않는다. 수운의 주변을 도는 문자들은 신체와 함께 회전하고 절단되며 하나의 역동적 흐름을 형성한다. 이 과정에서 문자와 신체의 관계는 두 방향으로 조직된다. 하나는 한자들이 신체의 외부를 따라 순환하며 몸의 움직임에 반응하는 것이고, 다른 하나는 문자들이 수운의 몸 안으로 침투하며 문자와 이미지 사이의 재현적 구분 자체를 해체하는 것이다. 수운의 몸은 ‘궁(弓)’의 형상과 중첩되며, 칼이 지나간 자리에는 ‘을(乙)’의 형상이 반복적으로 나타난다. 이는 동학 부적인 ‘궁궁을을(弓弓乙乙)’을 환기시킨다. 동학에서 이 영부(靈符)는 하늘의 기운을 인간의 몸 안으로 받아들이는 실천적 매개였으며,⁵⁶ 문자 지식을 독점한 지배층의 문자 문화와 달리 민중의 일상 속에서 몸에 지니거나 태워 마시는 방식으로 사용되었다.⁵⁷ 여기서 문자는 의미를 전달하는 추상적 기호가 아니라 인간의 신체와 세계에 직접 개입하는 물질적 힘

56 김상일, 『동학사상의 이해』 (집문당, 1998), pp.45-63; 윤석산, 『동학의 사상과 운동』 (한길사, 2004), pp.102-110 참조.

57 유혜중, 「민중 세계의 확장: 오윤의 <칼노래>(1985)와 동학 모티프의 재전유」, 『미술문화연구』34 (2026. 4), p.126.

으로 작동했다.

〈칼노래〉에서 수운의 몸과 문자가 서로 분리되지 않는 이유 역시 동학의 영부가 지닌 이러한 수행적 효력과 연결된다. 문자들은 신체의 움직임과 같은 리듬 속에서 순환하고 절단되는 물질처럼 제시된다. 동시에 문자와 신체의 결합은 모든 인간이 저마다 한울님을 모시고 있다는 인내천(人乃天)의 사상을 시각적으로 구현한다. 그의 춤은 단순한 의례적 행위를 넘어 기존의 억압적 질서를 흔들고 새로운 평등 공동체의 가능성을 열어내는 변혁적 제의로 제시된다.⁵⁸ 신체, 문자, 의례가 하나의 이미지 안에서 결합한다는 점에서, 〈칼노래〉는 오운이 지속적으로 탐구해 온 문자와 신체의 관계가 가장 밀도 높게 집약된 작업으로 이해할 수 있다.

V. 결론

오운의 작업에서 텍스트는 대중가요 가사에서 동학 주문에 이르기까지 매우 다양한 형태로 존재하며, 이미지와 맺는 관계 역시 고정된 위계 속에 머물지 않고 지속적으로 변화해 왔다. 초기 작업에서 텍스트가 이미지의 의미를 보충하거나 서사적 맥락을 제공하는 역할에 머물렀다면, 이후 그것은 점차 이미지와 대등한 요소로 자리 잡았고, 궁극적으로 신체와 분리 불가능한 조형적 상태에 이르기까지 변화했다. 이러한 변화는 단순한 형식 실험의 궤적이 아니었다. 그것은 지식인의 추상적 담론을 넘어, 민중을 어떻게 이해하고 미술이 그들과 어떻게 관계 맺을 수 있는가에 대한 지속적인 질문과 연결되어 있었다.

오운이 동학 주문을 반복 필사하고, 『반야심경』과 『토정비결』을 경유하며, 문자도의 조형 원리를 재해석하고, 〈칼노래〉에서 문자와 신체를 하나의 의례적 구조로 결합시킨 것은, 당시 민중 담론을 주도하던 사회과학적이고 정치 중심적인 접근으로는 충분히 포착되지 않는 민중의 현실을 향한 지속적인 탐색이었다. 그에게 민중은 억압과 저항의 서사 안에 고정된 범주가 아니라, 일상의 슬픔과 신명, 무속적 신앙과 우주적 질서가 교차하는 삶의 주체였다. 텍스트와 이미지 사이의 관계를 지속적으로 재구성한 그의 작업은 바로 이러한 복합적 현실을 담아내기 위한 형식적 및 인식론적 모

58 유혜중, 위의 글, pp.41-42.

색이었다.

이러한 맥락에서 오윤이 “왜 예술은 주술이 되면 안 되냐”고 물었을 때, 그것은 결코 낭만적 퇴행이나 선언적 제스처가 아니었다.⁵⁹ 그 질문은 문자와 이미지를 의미를 전달하거나 현실을 재현하는 기호로 보는 관점을 넘어, 그것들이 민중의 일상적 삶과 그것을 넘어서는 보다 확장된 세계 경험에 동시에 닿을 수 있는가를 묻는 근본적 문제 제기였다. <갈노래>에서 수운의 몸과 문자가 분리되지 않는 상태로 제시되는 것은 바로 이러한 문제의식의 집약된 표현이다. 여기서 오윤은 동학의 영부와 인내천 사상을 시각적으로 압축시키는 동시에, 그것을 민중의 삶을 관통하는 생명적 에너지와 우주적 질서의 흐름으로 확장하고자 했다.

결국 그가 던진 질문은 민중을 사회과학적 범주나 정치적 담론으로 규정하는 것이 아니라, 미술이 그들의 삶과 감각, 그리고 존재 방식 자체와 어떻게 연결될 수 있는가 하는 문제였다. 물론 이러한 실험이 완결된 해답을 제시하는 것은 아니다. 텍스트와 이미지가 서로 침윤하며 만들어내는 긴장은 어느 하나의 의미로 고정되지 않으며, 오윤의 작업 역시 바로 그 불확정성 위에 놓여 있다. 그러나 바로 그 불확정성이야말로 담론에 종속되지 않은 민중의 현실을 열어두는 조건이기도 하다. 이러한 점에서 오윤의 작업은 문자와 이미지의 관계를 새롭게 실험한 사례일 뿐 아니라, 미술이 민중의 세계와 어떤 관계를 맺을 수 있는지를 끝까지 밀고 나간 하나의 급진적 실천으로 남는다. 이러한 점에서 오윤의 작업은 1980년대 민중미술이 단순히 정치적 재현의 장이 아니라, 민중의 삶과 세계를 새롭게 감각하고 연결하는 형식적 실험의 장이었음을 다시 보여준다.

주제어 Keywords

오윤 O Yun, 이미지 - 텍스트 관계 image - text relations, 민중미술 Minjung art, 문자성 textuality, 아카이브 archive, 동학 Donghak, 문자도 munjado, 발화 performative utterance, 주술적 효력 ritual efficacy, 신체 embodiment

투고일 2026년 3월 24일 | 심사일 2026년 4월 10일 | 게재확정일 2026년 5월 11일

59 오윤, 「미술적 상상력과 세계의 확대」, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여』(열화당, 1985). 오윤, 「미술적 상상력과 세계의 확대」, 『오윤 전집 2』, p.488에 재수록.

서울시립미술아카이브 Seoul Museum of Art Archive, 오윤 아카이브 자료 O Yun Archive Materials.

오윤 전집 간행위원회 O Yun Collected Works Editorial Committee, 『오윤 전집 1-3 The Collected Works of O Yun 1-3』, 서울: 현실문화 Seoul: Reality Culture, 2010.

논저

김대성 Kim, Daeseong, 「해방의 글쓰기—1980년대 노동자 ‘생활글’ 재론 Writing as Liberation: Reconsidering Workers’ Life Writings in the 1980s」, 『대동문화연구 Daedong Cultural Studies』86, 2014. 1, pp.45-72.

김성환 Kim, Sunghwan, 「노동자 생활글의 노동문학사적 맥락 The Literary- Historical Context of Workers’ Life Writings」, 『한국문학논총 Journal of Korean Literary Studies』85, 2020. 1, pp.247-288.

서유리 Seo, Yuri, 『이탈과 변이의 미술: 1980년대 민중미술의 역사 Art of Deviation and Transformation: The History of Minjung Art in the 1980s』 서울: 소명출판 Somyung, 2022.

송건호 Song, Geonho · 강만길 Kang, Mangil 외, 『해방 40년의 재인식 1 Reconsidering 40 Years after Liberation 1』, 서울: 돌베개 Seoul: Dolbegae, 1985.

심지영 Shim, Ji-young, 「문자와 그림 사이 조선시대의 문자도 Munjado of the Joseon Dynasty: Between Letter and Painting」, 『인문과학 The Journal of the Humanities』116, 2019. 6, pp.31-51.

오스카 루이스 Oscar Lewis, 『산체스네 아이들 下 The Children of Sánchez vol. 2』, 서울: 비전자 Seoul: Bijeonja, 1978.

오윤 O Yun, 「미술의 언어 The Language of Art」, 『계간미술 Quarterly Art』, 1981년 여름호, 중앙일보사 JoongAng Ilbo.

오윤 O Yun, 「미술적 상상력과 세계의 확대 Artistic Imagination and the Expansion of the World」, 『현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여 Reality and Utterance: For New Art of the 1980s』, 서울: 열화당 Seoul: Youlhwadang, 1985.

오자은 Oh, Jaeun, 「‘문학 여공’의 글쓰기와 자기 정체화 Writing and Self-Identification of Female Factory Workers」, 『한국근대문학연구 Journal of Modern Korean Literature』 19:1, 2018. 4, pp.7-52.

윤석산 Yoon, Seoksan, 『동학의 사상과 운동 Thought and Movement of Donghak』 서울: 한길사 Seoul: Hangilsa, 2004.

유혜종 Yoo, Hyejong, 「정형화된 이미지 너머: 아카이브로 읽는 오윤의 미술적 실천 Beyond Stereotyped Images: Reading O Yun’s Practice through the Archive」, 『미술사논단 Art

History Forum 60, 2025. 6, pp.29-64.

이상록 Lee, Sangrok, 「불평등 속의 노동자들 Workers under Inequality」, 『역사비평 *Critical Review of History*』140, 2022. 8, pp.143-189.

이우호 Lee, Wooho, 「회심곡 연구: 불교 음악적 요소와 민중 문화적 요소를 중심으로 A Study on Hoesimgok」, 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문 M.A. Thesis, Chung-Ang University, 2007.

이원수 Lee Won-su. 『이원수 아동문학 전집 10 - 박꽃 누나 *Lee Won-su Children's Literature Collection 10: Parkkkot Nuna*』, 서울: 웅진북스 Seoul: Woongjin Books, 1987.

임진택 Lim Jintaek, 『민중연희의 창조: 임진택 평론집 *The Creation of Minjung Performance: Critical Essays by Lim Jintaek*』 서울: 창작과비평 Seoul: Changjakwa bipyeong, 1990.

황석영 Hwang Sok-yong, 『한씨연대기 *The Chronicle of Mr. Han*』, 서울: 문학동네 Seoul: Munhakdongne, 2012.

Shin, Chunghoon, "Seoul Art "Under Construction": From the Late 1960s to the New Millennium," Ph.D. diss., Binghamton University, 2013.

Text, Body, and Ritual:

ABSTRACT

Reconfiguring the Relationship between Image and Text and Rethinking the Minjung in O Yun's Art

Yoo, Hyejong

Drawing on materials held in the Seoul Museum of Art Archive, this study examines how the relationship between text and image shifts and expands across the work of O Yun (吳潤, 1946–1986) from the 1970s to 1986. In his illustration work of the 1970s, text operated within a hierarchical structure as a supplement to image; yet even at this stage, image began to open expressive spaces that text alone could not capture, generating an internal tension within their relationship. By the early 1980s, text intervenes directly within pictorial space as the voiced utterance of figures fused with bodily sensation, while his illustration practice explores theatrical scene structures in which relational tension emerges through the distribution of gazes and spatial arrangement. This exploration develops further in “Wonguido” (Painting of Grudge-Bearing Ghosts, 1984), where image itself begins to generate narrative: O Yun reorders a wide range of literary and visual sources to construct a multilayered structure in which heterogeneous temporalities and experiences coexist without converging into a single narrative. Around 1984–85, text moves further still, functioning no longer as narrative explanation but as a material and formal element that enters the picture plane through the physicality of the written character itself. The repeated transcription of Donghak incantations, the formal experiments of “Munjado-Sin” (Character Painting–Shin, 1984), and the fusion of text and body in “Kalnora” (The Song of the Sword, 1985) are examined as pivotal moments in this transformation. This study argues that O Yun’s reconfiguration of text and image was not merely a formal experiment, but a sustained search for a pictorial language capable of engaging the complex reality of the minjung — encompassing shamanistic belief, cosmic order, and everyday vitality — that exceeded the frameworks of social-scientific rationalism.