

제5절 목포 노래, 목포 가수

1. 목포를 담은 대중가요

대중가요는 그 시대와 사회를 반영하며 오늘날까지 대중과 함께 하고 있다. 따라서 대중가요를 잘 살펴보면 당대의 삶과 당대인의 욕망 등을 엿볼 수 있다. 이는 목포와 관련된 대중가요도 마찬가지이다. 대중가요 역사 초창기에서부터 오늘날까지 목포를 담고 있는 대중가요는 어떤 노래들이 있으며, 대중가요 속 목포는 어떤 모습으로 존재할까? 이 글에서 목포와 관련된 대중가요의 면면을 소개하고자 한다.

한편 항구는 만남과 이별의 장소이다. 누군가를 맞이하는 곳이기도 하지만 누군가를 떠나보내야 하는 곳이 항구이기 때문이다. 게다가 상대가 떠나는 곳은 육지가 아니라 배를 타고 저 멀리 떠나는 바다 저편이었다. 그 때문에 육지와 달리 바다는 임과 나 사이의 간극을 배가시키기도 한다. 바다는 아무 때나 내가 원한다고 갈 수 있는 곳이 아니기에 바다 앞에서 내가 느끼는 슬픔과 절망은 육지와 비교하여 상대적으로 클 수밖에 없는 것이다.

목포도 다르지 않다. 바다와 인접해 있는 목포는 일제강점기에 많은 사연과 아픔을 간직한 곳이었다. 호남 곡창에서 나온 쌀과 목화가 목포 항구를 통해 일본으로 실려 갔기 때문이다. 우리의 부모와 형제는 헐벗고 굶주리는 데도 우리의 쌀과 목화가 우리 것일 수 없던 시절의 목포는 것처럼 많은 사연과 아픔을 간직한 도시이기도 했다.

그런가 하면 목포는 ‘예향의 도시’로 불린다. 만남과 이별이 잦다는 것은 그만큼 많은 이야기를 간직한다는 뜻이기도 하다. 그 때문에 바다와 항구가 있는 목포는 예술 작품에 종종 등장했고, 그곳에 사는 사람들에게겐 예술적 정서가 자연스럽게 스며들기도 했던 것이다. 사람들이 느끼는 희로애락은 자연스럽게 노래에 담기기도 했다. 그리고 대중가요에 담겨 있는 희로애락이 많은 사람들을 위로해 주기도 했다.

우리나라에서 대중가요가 형성된 것은 1910년대 경이라고 할 수 있다. 「새야 새야 파랑새야」, 「카츄사의 노래」, 「내 고향을 이별하고」 등에서 그 초창기 대중가요의 흔적을 찾을 수 있다. 이러한 노래들에서 시작하여 본격적으로 대중가요 갈래 등이 형성되고 대중이 본격적으로 대중가요를 향유하게 된 것은 1930년대라 할 수 있다. 좁은 의미의 대중가요를, ‘작사자와 작곡자가 자신의 이름을 내걸고 가수가 부르게 할 요량으로 창작하여, 근대 매체를 통해 유통시키고 이를 대중이 향유하는 노래’라고 정의한다면, 1945년의 광복 이전을 통틀어서 1930년대는 본격적인 대중가요가 향유된 시기라고 할 수 있다. 그 때문에 당시에도 1930년대를 이른바 ‘레코드(음반) 황금시대’라 했던 것이다.

애초부터 대중가요는 대중의 호응을 받아야 그 존재 의의를 부여받는다. 그 때문에 대중가요를 생산하는 음반회사들은 대중의 선호와 호응에 많은 관심을 지니고 있었고 그에 부응하는 노래를 만들고자 부심하기도 했다. 주로 서울(경성)을 중심으로 음반 산업이 형성되고 발전했으며, 그에 따라 자연스럽게 노래에도 서울이 자주 나타났다. 그럼에도 불구하고 광복 이전에 발매된 「목포의 눈물」은 오늘날까지도 목포를 상징하는 노래이자 민족의 노래로 알려져 있다. 따라서 이것이 가능했던 배경과 맥락을 살펴볼 필요가 있다.

앞서 언급한 것처럼, 항구도시였던 목포는 광복 이전까지 일제 수탈의 창구이자 침탈의 교두보였다. 그 질곡의 역사로 인해 아픔과 상처가 많은 도시가 목포였던 것이다. 하지만 상처는 때로 지혜와 강인함을 선사하기도 한다. 목포는 그렇게 상처를 딛고 새로운 역사를 쓰고 있다. 그리고 상처를 치유하는데 있어서 목포 관련 대중가요는 어떤 면에서 위로와 치유의 기능을 담당하기도 했다. 이를 전제하고, 이 글에서는 시기별 대표적인 목포 관련 대중가요를 살펴보고, 목포 출신의 대표적인 가수를 알아보기로 한다.

2. 시기별 목포 관련 대중가요의 전반적인 양상

광복 이전부터 현재까지 발표된 목포 관련 대중가요는 편의상 시기별로 네 가지 정도로 구분할 수 있다. 첫째, 광복 이전에 발표된 노래, 둘째, 광복 이후부터 1960년대까지 발표된 노래, 셋째, 1970년대부터 1990년대까지 발표된 노래, 넷째, 2000년대 이후에 발표된 노래가 그것이다.⁰¹⁾

목포 관련 대중가요의 목록은 한국음악저작권협회(<https://www.komca.or.kr>), 한국유성기음반(<http://78archive.co.kr>), 한국 대중가요 앨범 6,000(<http://terms.naver.com>), 그리고 각종 인터넷 사이트 등을 종합적으로 참조해서 작성했다. 그 과정에서 일부 누락되거나 중복되는 것이 있을지 모르나 목포 관련 대중가요로는 아마 가장 많은 노래의 목록을 작성하였을 것이라 생각한다.

하지만 어떤 노래의 정보들은 여전히 불확실하고, 앞으로 목포 관련 대중가요가 더 나올 수 있기에 목포 관련 대중가요 목록은 지속적으로 수정하고 보완해야 한다. 또한 1960년대 노래의 음반 정보는 다른 시대에 발매된 목포 관련 대중가요와 비교해서 상대적으로 불확실한 편이다. LP로 발매되었다는 것에서 그 연대를 추정할 수 있으나, 정확한 연도를 알 수 없기 때문이다. 발매연도의 경우, ‘한국음악저작권협회’와 ‘한국 대중가요 앨범 6,000’이 다른 경우가 있었다. 그럴 경우에는 일단 한국음악저작권협회에 등록된 연도를 따랐다.

01) 이제까지 발표된 목포 관련 대중가요의 목록을 시기별로 부록에 제시하였다. 하지만 완전하거나 완벽한 것이 아님을 밝혀둔다.

이러한 배경에서 이 글에 제시한 목포 관련 대중가요 목록이 완전한 것은 아니다. 그렇더라도 목록을 통해 시대별 목포 관련 대중가요의 흐름을 살펴볼 수 있는 것은 사실이다. 지금까지 찾은 목포 관련 대중가요는 총 110곡이다. 되도록 중복된 것을 제하고 나타난 수치인데, 만약에 동일한 노래를 여러 가수들이 부른 경우까지 포함한다면 그 수치는 훨씬 많아질 것이다.

총 110곡의 대중가요의 시기별 수치를 보면 다음과 같다. 광복 이전에 발표된 노래들이 4곡, 광복 이후~1960년대 발표된 노래들이 54곡, 1970~1990년대 발표된 노래들이 33곡, 그리고 2000년대 이후부터 현재까지 발표된 노래들이 19곡으로 나타났다. 그럼 시기별 대표곡을 살펴보기로 한다.

1) 광복 이전에 발표된 목포 노래

광복 이전에 발표된 목포 관련 대중가요로는 4곡을 찾을 수 있었다. 이난영이 노래한 「목포의 눈물」(1935), 「목포의 추억」(1939), 「목포는 항구다」(1942)와, 옥잠화가 노래한 「영산강 뱃사공」(1942)이 그것이다. 이 중에서 「목포의 눈물」은 목포 노래의 시작이면서 지금까지 목포 노래 중 가장 많은 인기를 얻고 있는 노래에 해당한다. 음반이 발매되었을 때부터 이 노래는 목포를 대표하는 노래이면서 동시에 민족의 노래로 자리하고 있기 때문이다.

1935년 9월에 오케 음반회사에서 발매된 「목포의 눈물」은 1935년에 오케 음반회사에서 주최한 제1회 ‘향토찬가’ 현상 모집 당선작이었다. 목포 출신이면서 아직까지 정확하게 그 정체가 밝혀지지 않은 문일석⁰²⁾이 작사한 「목포의 눈물」은 표면적으로는 한 여인이 입을 그리워하고 입에 대한 절개를 맹세하는 내용으로 이루어져 있다.



그림 1 「목포의 눈물」 음반 가사지
(한국유성기음반 아카이브)

사공(沙工)의 뱃노래 가물거리며
삼학도(三鶴島) 파도 깊이 숨어드는 때
부두(埠頭)의 새악씨 아롱 젖은 옷자락
이별(離別)의 눈물이나 목포(木浦)의 설움

02) 문일석이 목포 출신의 윤재희란 설이 현재로서는 가장 유력한 설이기는 하나 더 많은 방증 자료가 필요하다.

삼백연원안풍(三柏淵願安風)은 노적봉(露積峰) 밑에
임(任)자취 완연(宛然)하다 애달픈 정조(情調)
유달산(儒達山) 바람도 영산강(榮山江)을 안으니
임(任) 그려 우는 마음 목포(木浦)의 노래

깊은 밤 조각달은 흘러가는데
어찌타 옛 상처(傷處)가 새로워진가
못 오는 임이면 이 마음도 보낼 것을
항구(港口)의 맺는 절개(節介) 목포(木浦)의 사랑

「목포의 눈물」(문일석 작사, 손목인 작곡, 이난영 노래, 1935)

총 3절로 구성된 「목포의 눈물」은 음악적으로는 4음과 7음이 빠진 5음계와 2박자, 그리고 단조로 이루어져 있다. 다시 말해 당시에 나왔던 트로트의 전형적인 음악적 형식을 따르고 있다.⁰³⁾ 하지만 이 노래는 처음에 경성·평양·개성·부산·대구·목포·군산·원산·함흥·청진의 조선 10대 도시 찬가를 모집하는 과정에서 당선된 것이다. 그 때문에 음반 가사지에는 곡종명에 ‘지방신민요’라 적혀 있다.

주지하다시피 신민요는 주로 민요나 잡가 등 전통가요를 대중가요로 만든 것을 의미하는 바, 「목포의 눈물」 음반 가사지에 ‘지방신민요’라 기재된 것은 그 가사 때문이라 할 수 있다. 하지만 음악적으로 이 노래는 전형적인 트로트 형식을 따르고 있다. 그런데 전통음악과 트로트의 음계 진행이 다를지라도 모두 동일하게 5음계를 사용하고 있어 애초부터 트로트는 우리나라 사람들에게 거부감 없이 수용될 수 있었다. 게다가 트로트는 대중음악사 초창기부터 향토적인 내용의 가사를 담아 토착화하는데 성공한 것으로 볼 수 있다. 실제로 향토적인 내용의 가사로 이루어진 트로트는 1960년대와 1970년대까지 트로트의 주된 모습이기도 했다.

한편 「목포의 눈물」은 발매되었을 당시부터 대중의 커다란 호응을 얻었다. 그런데 노래가 인기를 얻자 종로경찰서 고등계에서 이 노래의 관련자들을 소환했다. 일본 경찰이 시비를 건 부분은 2절의

03) 오늘날 ‘트로트’라 지칭하는 노래들은 광복 이전에 ‘트로트’라 불리지 않았다. 당시에는 일본 대중음악의 영향을 받아서 형성된 일련의 노래들을 ‘유행가’라 불렀다. 하지만 ‘유행가’는 당시에 유행하는 노래 전반을 지칭하는 노래인 동시에 일본 대중음악의 영향을 받아 형성된 신식 가요를 지칭했기 때문에 ‘유행가’라는 용어로는 오늘날 우리가 트로트라 부르는 노래들을 지칭하기 어렵다. 따라서 오늘날 노래와의 연속성을 고려하여 ‘트로트’라 지칭하기로 한다.

‘삼백 년 원한 품은 노적봉 밑에’라는 부분이었다. 이 부분은 1592년의 임진왜란과 연결되고, 이순신 장군이 노적봉을 짚고 섰으로 덮여 군량미가 산더미같이 쌓인 것처럼 보이도록 위장하고 일본군을 공략했다는 이야기와 이어지는 것이다. 하지만 소환된 관계자들은 ‘삼백원원안풍(三栢淵願安風)’이라고 한자를 적어서 임기응변으로 상황을 모면하였다.

그런데 이러한 사건이 알려지면서 「목포의 눈물」은 더 많이 팔렸다고 한다.⁰⁴⁾ 사실상, ‘임’이 반드시 사랑하는 사람만을 의미하는 것은 아니다. 한용운이 「군말」이라는 시에서 “임만이 임이 아니라 그리운 것은 다 임”이라고 했듯이, 「목포의 눈물」에서의 임도 단지 이성을 의미하는 것만은 아니다. 오히려 노래 전체를 볼 때, 「목포의 눈물」에서의 ‘임’은 ‘조국’으로 읽어야 더 자연스럽게 의미가 통하기도 한다. 당대인이 서로 서로 그러한 것을 확인하지 않았을지라도 「목포의 눈물」 관계자들 소환 이후로 노래가 더 인기를 얻었다는 것에서 이를 추측할 수 있다. 결국 「목포의 눈물」은 일제에 대한 원망을 표현한 노래이면서, 동시에 조국에 대한 사랑과 절개를 약속하는 작품으로 볼 수 있다.

「목포의 눈물」이 의미가 있는 것은 그 노래가 단지 당대에만 인기를 얻는데 그치지 않고 오늘날까지도 지속적으로 불리고 있다는 것에 있다. 이난영은 1960년대에 ‘LKL 레코드’에서 「목포의 눈물」과 「목포는 항구다」를 LP 음반에 실었고, 많은 가수들이 「목포의 눈물」을 다시 불렀다. 은방울 자매, 김시스터즈, 이미자, 정원, 김정구, 남상규, 바니걸즈, 에보니스, 김추자, 박재란, 양희정, 아리랑자매, 최현, 김태곤, 장세정, 금사향, 정종숙, 조영남, 남일해, 김희갑, 남궁옥분, 머슴아들, 남백송, 나훈아, 김연자, 김정호, 두나자매, 피너스씨스터, 김상월, 백난아, 김연자, 문주란, 주현미, 이승연 등이 모두 「목포의 눈물」을 부른 가수들이다.

「목포의 눈물」 외에도 이난영이 부른 「목포의 추억」과 「목포는 항구다」도 주목할 필요가 있다. 목포 출신의 가수인 이난영이 모두 노래했을 뿐만 아니라, 같은 목포 출신인 문일석이 「목포의 눈물」과 「목포의 추억」을 작사했다. 또한 이난영의 오빠인 이봉룡이 「목포의 추억」과 「목포는 항구다」를 모두 작곡했다. 또한 「목포는 항구다」의 원곡을 들어보면, 간주에 「목포의 눈물」을 삽입하여 「목포는 항구다」와 「목포의 눈물」을 자연스럽게 겹치게 했는데, 여기서 이봉룡의 탁월한 음악적 역량을 짐작할 수 있다. 요컨대, 광복 이전에 발매된 목포 관련 대중가요는 그 수가 많지는 않으나 「목포의 눈물」이 보여준 성과는 오늘날까지도 중요한 의미를 지닌다.

04) 손목인, 『못다 부른 인생창가 -손목인의 타향살이-』, 도서출판 HOTWIND, 1992, 52쪽. 이명재도 총독부 관리를 지낸 인사와의 면담을 통해, 총독부가 「목포의 눈물」 가사를 문제 삼았던 것을 확인했다고 한다(이명재, 『식민지 시대의 한국 문학』, 중앙대출판부, 1991, 48쪽).

2) 광복 이후~1960년대 발표된 목포 노래

광복 이후부터 1960년대까지 발표된 목포 관련 대중가요는 53편을 찾을 수 있었다. 1960년대까지 목포 관련 대중가요가 많이 나왔던 배경을 알기 위해서는 당시의 시대적 배경과 대중음악의 특징들을 아울러서 살펴볼 필요가 있다. 비록 식민지에서는 벗어났으나 광복 이후~1970년대 우리나라는 격변의 세월을 보내야 했다. 6·25전쟁과 휴전, 그리고 이어서 산업화와 도시화를 지향하면서 가족은 고향을 떠나 흩어지고 헤어졌다. 산업화와 도시화 때문에 농촌의 인구가 도시로 이동하는 ‘이촌향도(離村向都)’ 현상이 심화되었던 것도 이 시기이다.

그렇게 떠나 온 고향은 언제나 그리운 곳이 아닐 수 없었다. 특히 고향을 떠나 생활하는 도시에서의 삶이 어렵고 고단할수록 고향에 대한 그리움은 커질 수밖에 없었다. 그에 따라 목포를 위시하여 각 지역명이 노래 속에 대거 등장하였다. 그러니까 목포 노래가 많아진 것은 단순히 목포 노래만 많아진 것을 의미하는 것이 아니다. 고향을 떠난 수많은 사람들이 어렵고 힘들 때마다 고향을 그리워하면서 각 지역이 대중가요에 등장하게 된 것이다.

그런데 여기에 더해 한 가지 더 살펴볼 것은 이 시기 목포와 관련된 대중가요 대부분의 갈래가 ‘트로트’라는 것이다. 광복 이후에 서양 대중음악의 영향을 받은 팝 계열의 대중가요가 출현하면서 1960년대는 트로트 계열의 노래와 팝 계열의 노래가 양분된 모습을 보여주었다. 팝 계열의 노래들이 상대적으로 세련된 느낌의 노래로 인식되는 한편, 트로트는 향토적인 내용의 가사를 담아 더욱 토착화하는 모습을 보여준다. 이러한 배경에서 목포와 관련된 이 시기 대중가요 대부분이 트로트가 되었던 것이다.

이 시기 목포 관련 대중가요의 대부분이 트로트였다는 것 외에 몇 가지 특징을 제시할 수 있다. 먼저 목포 관련 노래가 양적으로 많아졌으나 「목포의 눈물」에 버금갈 정도의 인기를 얻은 노래가 드물다는 것이다. 약 30년 동안 54곡이 발표되었다는 것은 상대적으로 많은 노래가 나왔다는 것을 의미한다. 그런데 「떠나온 목포항」, 「목포의 연가」, 「영산강 처녀」 등의 노래가 눈에 들어오긴 하지만 그렇다고 「목포의 눈물」만큼의 인기를 얻은 노래를 찾기는 어렵다.

다음으로 목포 출신의 가수들이 목포 노래를 부른 것도 특기할 만하다. 조미미와 남진은 대표적인 목포 출신의 가수인데, 조미미가 「떠나온 목포항」을 등단곡으로 부르고, 남진이 「목포의 연가」를 부른 것이다. 조미미와 남진이 목포 관련 노래를 불러서, 그들이 이난영과 마찬가지로 목포 출신 가수로서의 정체성을 확고히 했다고 볼 수 있다.

그런가 하면, 노래 자체에 나타나는 특징도 살펴볼 필요가 있다. 일단 제목만 놓고 볼 때, 54곡 중 30곡 이상이 ‘목포항’을 배경으로 하고 있는 것이 특징적이다. 만남과 이별이 이루어지는 공간으로서의 ‘항구’가 노래 속 배경이 되었던 것이다. 그런데 항구를 배경으로 한 노래들 대부분이 긍정적인

내용보다 부정적인 내용을 담고 있어 특기할 만하다. 제목만 보더라도 ‘한 많은’, ‘안개 낀’, ‘애수’, ‘눈물’, ‘비가(悲歌)’ 등을 사용하여 목포항에서의 슬픔과 아픔을 표현하려 했다. 가장 많은 제목은 「눈물의 목포항」으로, 동일한 제목으로 무려 네 곡이 출현한 것을 확인하였다. 게다가 네 노래가 모두 다른 곡으로 보이는 바, 「눈물의 목포항」이란 제목이 당시 목포 관련 대중가요 중 가장 많이 등장한 것을 알 수 있다.

광복 이전과 마찬가지로 목포항은 만남의 상황보다 이별의 모습을 종종 그린 것을 확인할 수 있는데, 조미미의 「떠나온 목포항」에서도 이를 확인할 수 있다.

정들은 목포항을 이별하고서 떠나온 지 어연간 몇몇 해인가
 굽이굽이 흐르는 영산강 우뚝 솟은 유달산
 어느 때나 다시 보리 그리운 목포 항구

눈물로 부모형제 이별하고서 어린 가슴 졸이며 떠나온 목포항
 기적 소리 목 메인 차창에 쓸쓸하게 기대여
 성공하고 돌아오마 맹서한 목포항

「떠나온 목포항」(감우동 작사, 김부해 작곡, 조미미 노래, 1965)

위의 노래 가사를 통해 알 수 있듯이, 고향인 목포를 떠나온 지 몇몇 해가 된 노래 속 화자는 부모형제가 있는 목포를 그리워하고 있다. 가사에 나와 있듯이, 노래 속 화자는 ‘성공’을 위해 목포를 떠났다. 1960년대 산업화와 도시화란 배경 속에서 성공을 꿈꾸며 고향을 떠나온 많은 사람들을 떠오르게 하는 대목이다. 노래 속 화자가 성공했는지의 여부는 정확하게 알 수 없으나 여전히 목포에 가지 못한 채 고향을 그리워하고 있는 것을 볼 때, 성공하지 못했을 가능성이 높다. 그래서 성공하지 못한 노래 속 화자가 목포를 사무치게 그리워하는 것이다.

한편 이미자가 노래한 「유달산아 말해다오」와 「목포의 달밤」, 그리고 남진이 노래한 「목포의 연가」는 모두 1967년에 지구레코드공사에서 발매한 『고봉산 작곡 제7집』에 수록된 노래들이다. 음반 제목에서 알 수 있듯이 모두 고봉산이 작곡했는데, 「유달산아 말해다오」와 「목포의 달밤」은 반야월이 작사를, 「목포의 연가」는 강사랑이 작사를 맡았다.

요컨대 이 시기 목포 관련 대중가요는 대체로 긍정적인 내용보다 부정적인 내용을 담고 있다. 이별과 눈물이 주를 이루고 있으며, 대중가요 갈래 중 트로트가 이 부분을 담당할 것도 특징적이라 할 수 있다.

3) 1970~1990년대 발표된 목포 노래

1970년대부터 1990년대까지 발표된 목포 관련 대중가요는 약 33곡을 찾을 수 있었다. 1970년대까지의 노래들은 조미미, 남진, 이미자, 백설희처럼 그 이전 시기의 활동했던 가수들이 여전히 목포 관련 노래들을 많이 불렀다. 하지만 1980년대를 거쳐 1990년대에 오면 가수나 노래들이 조금 달라진 양상을 드러내기도 한다. 조금 생소한 이름의 가수이기는 하지만 최고봉, 김명환, 남수련, 나상기, 도진이, 김혜연, 명키헤드처럼 다양한 가수들이 목포와 관련된 노래를 부른 것을 확인하였다.

갈래를 보면, 트로트가 대체로 많은 가운데 정태춘의 「목포의 노래」는 포크송 계열의 노래로, 정승원의 「삼학도 배따라기」는 국악가요로서의 성격이 강하게 나타났다. 「삼학도 배따라기」는 1982년에 개최된 제3회 '강변가요제'에서 동상을 수상했던 노래인데, 선율 진행 등도 그렇고 후렴에서 “어이야 디야 랏차 어이야디야”를 반복적으로 사용한 것에서도 기존의 신민요를 계승한 노래로 볼 수 있다.

한편 트로트에서 목포항은 여전히 이별과 설움이 담긴 공간으로 나타난다. 김지애가 노래한 「목포 부르스」에서도 이를 확인할 수 있다.

잘 가요 잘 있어요 작별인사도 못 하고
말없이 돌아서는 외로운 가슴을 갈매기가 울려주네
유달산 안개 속에 묻어버린 옛 사랑
모두가 허사더라 모두가 실었더라
울며 헤진 목포항

파도도 잠이 들어 사라진 삼학도에
등대불 가물가물 멀어진 뱃머리 혼자 남은 그림자나
유달산 꽃이 필 때 돌아온다는 기약은
내 마음 달래 주는 이별의 인사더라
울며 헤진 목포항

「목포 부르스」(박춘석 작사, 박춘석 작곡, 김지애 노래, 1984)

「목포 부르스」는 박춘석이 작곡한 노래인데, 어려서부터 노래를 잘했던 김지애는 이미자의 소개로 작곡자 박춘석을 만났다고 한다. 이른바 ‘박춘석 사단’에 들어간 김지애는 「목포의 부르스」로 가요계

에 데뷔했던 것이다. 노래 가사를 보면, 유달산, 목포항, 삼학도와 같은 목포의 지명이 구체적으로 나온다. 그런데 노래 속 화자는 떠나 버린 입을 그리워한다. 작별 인사도 없이 목포항에서 헤어진 입을 그리워하는 것이다.

이는 그 이전 시기 목포 관련 트로트에서 보여주던 이별의 정서와 유사하다고 본다. 즉 1990년대 까지 목포 관련 대중가요는 대체로 그 이전 시기와 유사하게 트로트 갈래가 이별의 정서를 담아 보여주었던 것이다. 하지만 포크 계열의 노래나 국악가요 등에서도 간혹 목포 관련 대중가요가 나왔던 것을 확인하였다. 또한 트로트라 하더라도 그 구체적인 양상은 조금 달라진 것을 볼 수 있다.

예를 들어, 일종의 프로젝트 그룹이었던 명키헤드의 「부채도시와 목포의 눈물」은 트로트에 록(Rock)적인 요소를 가미한 대표적인 노래이다. 기존의 「목포의 눈물」을 재미있게 편곡하여 코믹한 요소를 강조한 것이 특징적이라 할 수 있다. 많은 가수들이 「목포의 눈물」을 불렀지만 이런 식의 시도는 그 전까지 거의 없었다는 점에서 1990년대 이후 달라진 풍경의 한 모습을 엿볼 수 있다.

4) 2000년대~현재 발표된 목포 관련 노래

2000년대 이후에도 목포 관련 대중가요는 꾸준히 나왔다. 2000~2016년 현재까지 나온 목포 관련 대중가요로는 약 19곡을 찾을 수 있었다. 노래의 면면을 보면 여전히 음악적으로는 트로트가, 문학적으로는 이별의 정서를 드러낸 노래가 가장 많은 것을 알 수 있다. 그러면서도 박수린의 「목포의 사랑」은 목포의 세계화를 지향하는 희망적인 가사를 트로트에 담아 여타 노래와 다른 질감이 느껴지는 노래이다.

특기할 것은 2000년대 이후에 남진이 목포 관련 대중가요를 두 곡이나 발표했다는 것이다. 2009년에 발매한 「님 오신 목포항」과 2016년에 발매된 「목포항에서」가 그것이다. 2009년에 발표된 「님 오신 목포항」은 『김대중 대통령님을 위한 사모곡』이란 음반에 수록된 것이다. 그리고 2016년에 발표한 「목포항에서」는 2016년 12월 15일에 발매된 것으로 「잘살고 싶소」와 함께 디지털 싱글로 발표된 것이다. 파도 소리, 갈매기 우는 소리, 그리고 배 떠나는 고동 소리와 함께 시작하는 「목포항에서」는 기존 정서를 계승하는 트로트에 해당한다.

잘 가라는 말 한마디 못하고 너를 떠나보내고선
내 가슴 깊은 주머니 속에 너를 넣고 운다
가슴에서 너를 꺼내어 본다
희미한 너에 모습에

뜨거운 눈물 뺨에 흐른다 너무 아프다
이 항구 떠난 사람 다 돌아오는데
끝끝내 너만은 돌아오지 않구나
유달산 바라보며 너를 기다린다
주룩주룩 주루룩 밤비내리는
텅 빈 목포항에서 비 오는 목포항에서

가지마라 말 한마디 못하고 너를 떠나보내고선
내 영혼 깊은 주머니 속 에 너를 넣고 운다
삼학도 떠난 사람 다 돌아오는데 끝끝내
너만은 돌아오지 않구나
아무도 없는 항구 혼자서 운다
희미한 불빛마저 밤비에 젖어
나의 눈물 감춘다 비오는 목포항에서

「목포항에서」(백용운 작사, 이순교·송재철 작곡, 남진 노래, 2016)

위에 제시한 가사에서 알 수 있듯이, 노래 속 화자는 목포항에서 홀로 떠나간 임을 그리워하고 있다. 눈물, 항구, 밤비에서 알 수 있듯이, 이 노래의 전반을 지배하고 있는 것은 ‘물’이 주는 이미지이다. 그런데 물이 지니고 있는 정서는 긍정적인 정서가 아닌 부정적인 정서에 해당한다. 목포항 앞의 바다는 임과 나를 헤어지게 한 물인 것이다. 마찬가지로 때맞춰 “주룩주룩” 내리는 밤비는 부정적인 정서를 강조한다. 게다가 노래 속 화자는 떠난 임을 그리워하며 눈물을 흘리는 것이다. 이를 통해 볼 때, 노래 전반을 지배하는 물의 이미지는 부정적인 이미지라 할 수 있다.

이처럼 기존 목포 관련 노래에서 보여준 이별의 정서를 이어가는 대부분의 노래들이 단조의 트로트에 해당하는 반면에 최근에는 다른 질감의 노래도 등장하였다. 예를 들어, 노재순이 노래한 「노을진 목포대교」는 이전 노래들과 유사하게 이별과 그리움의 정서를 보여주면서도 빠른 템포에 경쾌함을 강조한 노래에 해당한다. 또한 레이보우99가 발표한 「목포, 유달산」은 가사 없이 이루어진 일렉트로닉 사운드의 연주곡이다.

제목부터 특이한 「목포시 청담동」도 주목할 필요가 있다. 이 노래는 목포 출신의 최준영이 작사하고 작곡한 노래이다. 그는 쿨의 「슬퍼지려 하기 전에」, 김건모의 「미안해요」, 「스피드」, 「미련」, 「서울

의 달], 임재범의 「비상」, 이정현의 「와」, 왁스의 「화장을 고치고」 등을 만든 실력 있는 음악인이다. 「목포시 청담동」은 목포 출신의 그가 서울 청담동이란 부촌에 적응하면서 느낀 감정을 노래한 것이다. 그에 따라 노래 가사도 “정든 내 고향을 떠나 서울 온 지 몇 해냐/ 내겐 안 맞지만 외로울 때 찾는 이 거리/ 청담동 언덕길을/ 오늘도 바쁘게들 걸어가는 저 사람들/ 나보다 남 눈을 위해 사는 사람들/ 저 네온사인처럼 피곤하겠구나”라고 해서 서울 생활에서의 외로움을 드러냈다. 결국 목포 관련 대중가요는 그 시대에 맞게 조금씩 변하는 모습을 보여준다 하겠다.

3. 목포 출신 가수들의 면면들

목포 출신의 가수로는 누가 있을까? 목포 출신의 모든 가수는 아닐지라도 대표적인 가수들을 제시하고 한다. 목포 출신의 가수로는 이난영, 이봉룡, 남진, 조미미, 이수미, 장옥조, 최유나, 김만준, 허인순, 김경호, 동해(슈퍼주니어), 최영재(갯세븐) 등을 들 수 있다. 이 중에서 대표적인 몇몇 가수들에 대해 언급하기로 한다.

1) 이난영과 이봉룡

광복 이전에 활동했던 대표적인 목포 출신의 가수로는 이난영을 들 수 있다. 그리고 이난영의 오빠이자 당시에 작곡가로도 활발하게 활동했던 이봉룡(李鳳龍)도 언급할 수 있다. 기본적으로 작곡가로 많이 알려져 있으나 이봉룡 또한 광복 이전에 노래를 부른 것을 확인하였으며, 본격적인 대중가요 활동을 가수에서 시작했던 것이다.

이봉룡이 부른 노래로는 약 네 곡을 찾을 수 있었는데, 「고향은 부른다」(박영호 작사, 김송규 작곡, 이난영·이봉룡 노래, 1937), 「꽃 피고 새 울어도」(박영호 작사, 김송규 작곡, 이봉룡·장세정 노래, 오케, 1937), 「누가 알겠소」(이봉룡 노래, 1938), 「정한의 포구」(강해인 작사, 박시춘 작곡, 이봉룡 노래, 오케, 1938)가 그것이다. 많은 노래를 부른 것은 아닐지라도 그가 작곡뿐만 아니라 노래까지 했던 것은 특기할 만하다. 게다가 이난영과 함께 부른 「고향은 부른다」는 두 사람의 고향이 ‘목포’인바, 노래 가사에서 ‘목포’라 명시하지 않았을지라도 자연스럽게 노래 속 고향이 ‘목포’와 이어지기도 한다.

1914년 8월 4일에 전라남도 목포에서 출생한 이봉룡의 본명은 이봉용(李鳳用)인데, 음반 관련 자료들을 보면 이봉룡 외에 본명인 ‘이봉용’이란 이름도 보인다. 이봉룡은, 자신의 누이동생인 이난영이 1933년에 가수로 데뷔한 후에 목포에서 ‘난영축음기상회’ 등을 운영했던 것으로 알려져 있다. 정



그림 2 이난영과 이봉룡 남매



그림 3 이난영과 김해송의
결혼 기념사진
(김시스터즈 김숙제
제공)

식으로 음악 교육을 받은 것은 아니나, 1937년에 이난영과 함께 「고향은 부른다」를 부르며 가수로 처음 등장했다. 하지만 노래보다 연주와 작곡에 주력했는데, 이난영의 남편이자 자신의 매부인 김해송에게 기본적인 음악 이론 등을 배웠다고 한다. 그리고 드럼 연주자로 시작해서 1938년에 「병든 장미」 등을 발표하며 작곡자로서의 활동을 시작했다. 특히 이난영이 노래한 「목포의 추억」과 「목포의 항구」는 모두 이봉룡이 작곡했다.

한편 1916년 6월 6일에 목포에서 출생한 이난영은 본명은 옥례(玉禮)로 알려져 있으나 호적에는 옥순(玉順)이라 적혀 있다. 1932년에 태양극장(단)에 입단하여 막간 가수로 무대 활동을 시작했다. 1933년 9월에 태평음반회사에서 「시드는 청춘」과 「지나간 옛 꿈」을 발표했고, 같은 해 10월에 오케 음반회사에서 「향수」를 발표했으며 오케 음반회사의 전속으로 광복 이전 내내 활동했다.

이난영은 1936년에 우리나라 최초의 음악 영화인 「노래 조선」에 출연하는 한편, 일본 테이치쿠 음반회사에서 오카란코(岡蘭子)라는 예명으로 활동하기도 했다. 이난영은 오케 음반회사에서 가수 겸 작곡자로 활약하던 김해송과 결혼하여 12남매를 낳았고 이 중 7남매가 생존하여 나중에 김시스터즈와 김브라더즈로 활약하기도 했다. 이난영은 활동 배경은 단지 우리나라에만 국한되지 않았다. 조선악극단의 일원으로 일본은 물론 상해와 만주 등에까지 가서 공연을 했던 것이다. 1939년경에는 일종의 프로젝트 그룹으로 결성된 ‘저고리시스터’의 일원으로 활약하기도 했다. 그리고 이는 오늘날 이른바 ‘걸그룹’의 효시로도 볼 수 있기에 그 의미가 크다 하겠다.

『동아일보』 1940년 3월 31일자에는 “조선의 유행가관 이난영으로부터 출발했고 이난영으로 하여금 존재한대도 과언이 아니다.”라고 적혀 있다. 그 만큼 이난영은 가수로 큰 활약을 했고 그 공을 인정받아 1941년에 오케 음반회사에서는 이난영에게 표창장을 수여 하는 한편 이를 축하하기 위한 기념 공연도 열어주었다. 1943년에 남편인 김해송과 함께 약초가극단으로 이적한 이난영은 1944년에는 약초가극단의 일원으로 만주 순회공연을 다녀오기도 했다. 이어서 1945년에 김해송이 조직한 만타악극대를 거쳐 K.P.K악단에서 주연으로 활동했다.

1950년, 서울 수복 이후에 남편인 김해송이 납북되어 사망한 것으로 알려졌고, 그 해에 어머니 박소아마저 사망했다. 김해송을 대신하여 K.P.K 악단을 이끌던 이난영은 1953년에 K.P.K 악단의 후신으로 ‘이난영 악단’을 창립했다. 1955년에 ‘이난영 악단’을 해산시킨 후로는 주로 자녀들의 활동을 지원하는데 주력했다. 자신의 딸인 애자와 숙자 자매, 그리고 오빠 이봉룡의 딸인 민자를 ‘김시스터

즈'로 키워냈고, 이들을 미국에 진출시키는데 성공했다. 또한 이난영의 아들들은 '김브라더즈'를 결성하기도 했다. 김시스터즈와 김브라더즈를 통해 볼 때, 이난영은 단순히 가수를 넘어서 초창기 중요한 여성 기획자 내자 연출가였다고 할 수 있다.

이난영은 1957년경부터 동료가수였던 남인수와 본격적으로 친해지면서 1962년에 남인수가 사망할 때까지 그와 함께 생활했다. 남인수가 사망하자, 김시스터즈는 상심에 빠진 어머니를 미국으로 초청했다. 미국에 간 그녀는 김시스터즈와 함께 시카고와 하와이 등에서 공연을 했고 1963년 6월에는 김시스터즈와 함께 '에드 설리번 쇼(The Ed Sullivan Show)'에 출연하기도 했다. 1963년에 하와이 공연 이후에 그녀는 귀국했다. 이후 1965년 4월 11일 서울 회현동 자택에서 사망했는데, 자살로 추정된다.

이난영이 광복 이전에 발표한 노래는 200곡이 훨씬 넘는 것으로 알려져 있는데, 대표적인 작품으로는 「불사조」(1933), 「봄맞이」(1934), 「신아리랑」(1934), 「오대강타령」(1934), 「목포의 눈물」(1935), 「봄아가씨」(1935), 「호이타령」(1935), 「아버지는 어디로」(1936), 「명량한 젊은 날」(1936), 「알아 달라우요」(1936), 「고향은 부른다」(1937), 「아 글세 어찌면」(1937), 「해조곡」(1937), 「님전상서」(1938), 「미소의 코스」(1938), 「산호빛 하소연」(1938), 「신접살이 풍경」(1938), 「목포의 추억」(1939), 「달 없는 항로」(1939), 「남행열차」(1939), 「다방의 푸른 꿈」(1939), 「울어라 문풍지」(1940), 「흘겨본 과거몽」(1940), 「고향」(1941), 「열일곱 낭낭(낭낭제)」(1941), 「진달래 시첩」(1941), 「희망」(1941), 「목포는 항구」(1942), 「목화를 따며」(1942), 「인생가두」(1943) 등을 들 수 있다.



그림 4 10대 때의 이난영



그림 5 이난영과 김해송

2) 남진과 조미미

남진과 조미미는 둘 다 목포 출신이면서 1960년대와 1970년대에 활발하게 활동했던 대표적인 가수이다. 먼저 1945년 9월 27일에 전라남도 목포에서 출생한 남진은 『목포일보』의 발행인이었던 아버지 김문옥과 어머니 장기순 사이에서 3남 4녀 중 차남으로 태어났다. 본명이 김남진인 남진은 꽤 부유한 집안에서 자랐다. 거부이자 야당계의 거물이었던 아버지 덕분에 남진은 자신의 집에서 신의희, 조병옥 등을 보기도 했다. 어려서부터 배우의 꿈을 지니고 있던 남진은 한양대 연극영화학과에 들어갔고, 약 2년 동안 한동훈 음악학원에서 훈련을 받은 후, 1965년에 「서울 플레이보이」를 발표하여 가수 생활을 시작했다.



그림 6 남진의 『서울플레이보이』 음반(한국대중가요연구소 제공)

처음에 반향을 얻지 못했던 남진은 이후, 「울려고 내가 왔나」와 박춘석 작곡의 「가슴 아프게」를 히트시키면서 나훈아와 라이벌 관계를 형성하며 트로트 가수로 활약했다. 아울러 1967년에는 박상호 감독의 영화 「가슴 아프게」를 시작으로 영화배우로도 활동하였다. 같은 해에 주연으로 출연한 장일호 감독의 영화 「그리움은 가슴마다」는 개봉 후 약 10만 명의 관객을 모으면서 높은 흥행 기록을 세웠다. 인기 절정의 남진은 1968년에 해병대 청룡부대에 입대하여 베트남 전쟁에 참전하였다. 1971년에 전역한 그는 「마음이 고와야지」를 발표하면서 가수 활동을 재개했다. 이어서 1972년에 그가 부른 「넌과 함께」는 나이와 세대에 상관없이 큰 인기를 얻었다.

나훈아와 쌍벽을 이루며 가요계를 이끌었던 남진은 1980년에 신군부의 등장과 더불어 정치적 탄압을 받았다고도 한다. 이후, 미국으로 이민을 갔던 남진은 1982년에 귀국하여 「빈잔」을 발표했는데, 이 노래가 상당한 인기를 얻으면서 재기에 성공한 것처럼 보였다. 하지만 이미 달라진 가요계의 환경 속에서 큰 성과를 거두지 못한 남진은 고향인 목포에 내려가 생활하기도 했다. 이후, 1993년에 「내 영혼의 히로인」을 발표하면서 다시 대중들에게 인기를 얻은 남진은 1999년에 「둥지」를, 2005년에는 「저리 가」를, 2008년에는 「나야 나」를, 2016년에는 「목포항에서」와 「잘 살고 싶소」를 발표하며 현재까지도 꾸준한 활동을 보여주고 있다.



그림 7 조미미의 『흘러간 노래 제3집』 음반(한국대중가요연구소 제공)

한편 본명이 조미자(曹美子)인 조미미는 1947년 1월 17일에 목포에서 출생하였다. 1964년에 『동아일보』에서 주최한 제1회 ‘전국남녀가요콩쿠르대회’에서 1등하여 가수의 길로 들어선 것으로 보인다. 공식 데뷔곡은 1965년에 발표한 「떠나온 목포항」으로 알려져 있고, 1969년 발표한 「여자의 꿈」이 인기를 얻었는데, 이후에 「바다가 육지라면」, 「선생님」, 「먼에서 오신 손님」 등이 대중의 호응을 받았다. 남진과 마찬가지로 1960년대와 1970년대에 활발한 활동을 하면서 ‘민요 가수’ 내지는 ‘뽕짝조의 가수’로 동시에 불렸다.

1970년에 그녀는 일본에 진출하여 1970년 2월 15일부터 약 두 달 동안 일본에서 교포 위문 공연 등을 하고 돌아왔다. 1971년과 1972년에 조미미는 남진 등과 함께 MBC 10대 가수에 올랐다. 1973년에 재일동포 실업가와 결혼하여 두 딸을 낳았다. 1980년대까지 꾸준히 음반을 발표하면서 활동했던 그녀는 애수어린 음색으로 서민들의 애환을 달래주었다. 하지만 2012년 9월 9일 서울시 구로구 오류동의 자택에서 간암으로 별세하였다.

현재 경주 나정해수욕장에 「바다가 육지라면」의 노래비가, 서산 왕산포구에는 「서산 갯마을」 노래비가, 제주도 서귀포시에는 「서귀포를 아시나요」의 노래비가 세워져 있다. 대표곡으로는 「떠나온 목포항」, 「여자의 꿈」, 「바다가 육지라면」, 「서귀포를 아시나요」, 「동창생」, 「이별의 김포공항」, 「남해

바다 내 고향」, 「선생님」, 「먼데서 온 손님」, 「약혼녀」, 「임진각에서」 등을 들 수 있다.

4. 목포 노래는 목포를 신고

「목포의 눈물」을 시작으로 해서 목포를 노래한 대중가요를 시대별로 살펴보았다. 먼저 목포와 관련된 대중가요를 수집하고 정리해서 목록을 작성하고 각 시기별 목포 관련 노래들의 특징을 고찰했다. 목포를 배경으로 한 노래들의 특징을 살펴보면, 전반적으로 유달산, 삼학도, 목포항, 영산강 등의 구체적인 지명이 함께 나오고, 대체로 목포 항구에서의 이별을 그린 경우가 많았다. 음악적으로는 1970년대까지는 주로 트로트 갈래가 목포 관련 대중가요를 담당하였다. 이후, 1980년대를 거쳐 오늘날에 이르면서 목포 관련 대중가요의 갈래가 달라진 것을 확인하였다.

1960년대와 1970년대는 산업화와 도시화로 인해 이촌향도 현상이 심화되었던 시기이다. 그에 따라 고향을 떠난 많은 사람들이 고향을 그리워했고 다양한 지명이 노래에 등장하기도 했다. 특히 그 중에서도 ‘목포’와 관련된 대중가요는 현재까지 찾은 노래만도 110곡에 이를 정도로 굉장히 많은 수를 차지하고 있다. 이는 목포와 바다와 인접해 있는 항구 도시라는 것에서 기인하다고 본다. 만남과 이별이 잦은 목포 항구는 노래 속의 이별장소로 종종 등장하였던 것이다. 특히 목포 관련 대중가요는 목포항에서의 이별을 그린 노래들이 가장 많은 수를 차지한 것을 확인했다.

지금까지 발표된 목포 관련 노래 중에서 가장 오랜 시간 동안 인기를 얻은 노래는 「목포의 눈물」이다. 앞으로 그 이상을 능가하는 노래가 나올지는 알 수 없으나 현재로서는 목포 출신 가수인 이난영이 노래한 「목포의 눈물」이 목포를 대표하는 가장 중요한 노래라 할 수 있다. 비록 제목에서는 「목포의 눈물」이라고 해서 ‘눈물’을 노래했으나 앞으로 ‘눈물’이 웃음과 희망으로 변지는 목포 노래가 나오기를 기대한다. 그리고 그러한 노래가 목포에서 신나게 울려 퍼지기를 기원한다.

부록: 목포 노래 목록

① 광복 이전에 발표된 노래

「목포의 눈물」(이난영, 1935), 「목포의 추억」(이난영, 1939), 「목포는 항구다」(이난영, 1942), 「영산강 뱃사공」(옥잡화, 1942)

② 광복 이후부터 1960년대까지 발표된 노래

「한 많은 목포항」(이난영, 1949), 「안개 낀 목포항」(유춘산, 1952), 「애수의 목포항」(이인권, 1955), 「눈물의

목포항(손인호, 1956), 「영산강 아가씨」(나인예, 1957), 「목포블루스」(백일희, 1957 추정), 「목포의 사랑」(장세정, 1958, 영화 「목포의 눈물」 주제가), 「목포의 비가」(차은희, 1961), 「갈매기 우는 목포항」(차은희, 1963), 「목포행 연락선」(전금자, 1963), 「영산포 뱃길」(지화자, 1964), 「떠나온 목포항」(조미미, 1965), 「님 없는 목포항」(황은실, 1965), 「이별 많은 목포항」(남미랑, 1965), 「마도르스 뜬사랑」(김길순, 1965), 「목포 가는 삼등열차」(남상규, 1965), 「비오는 목포항구」(비둘기자매, 1965), 「석양지는 목포항」(유성진, 1966), 「목포항 아가씨」(케리부룩, 1966), 「목포의 사랑」(임석호, 1967), 「목포의 연가」(남진, 1967), 「유달산아 말해다오」(이미자, 1967), 「목포의 달밤」(이미자, 1967), 「목포로 간다」(문영애, 1968), 「영산강 처녀」(송춘희, 1968), 「비오는 목포항」(최정자, 1969), 「목포행 완행열차」(신익, 1969), 「날 버린 목포항」(신가야, 1970), 「여기가 목포란다」(신가야, 1970), 「목포 출신」(김연, 1970, 영화주제가), 「눈물의 목포항」(백설희), 「눈물의 목포항」(명국환), 「님 없는 목포항」(방운아(방태원)), 「눈물의 목포항」(남성봉), 「목포항 뱃사공」(권해성), 「정든 목포항」(최갑석), 「이별의 목포항」(지화자), 「잊을 수 없는 목포항」(박재홍), 「목포항 탕고」(하춘화), 「날 버린 목포항」(김광자), 「분홍치마 목포항」(남백송), 「목포항 에레지(엘레지)」(유인수), 「황혼의 목포항」(유인수), 「목포항 선술집」(신향), 「흘러간 목포의 눈물」(지화자), 「목포의 연가」(임화춘), 「목포 아가씨」(이순희), 「목포항 에레지」(최경숙), 「울고 헤진 목포항」(유성진), 「목포야곡」(이진문), 「목포행 연락선」(전금자), 「목포의 이별」(최숙자), 「울어라 목포항」(황국성), 「추억의 목포항」(강현애), 「영산강 나무」(양금희), 「하룻밤 목포항」(남일해), 「목포의 달밤」(이미자), 「비나리는 목포항」(김광남)

③ 1970~1990년대에 발표된 노래

「내 고향 목포」(남진, 1971·1972), 「목포 연락선」(조미미, 1971), 「영산강 뱃노래」(이미자, 1971), 「목포블루스」(김경희, 1972), 「목포의 연락선」(조미미, 1974), 「목포블루스」(조경미, 1976), 「목포블루스」(이미자·백설희, 1976), 「목포의 노래(여드레 팔십리)」(정태춘, 1978), 「말없는 목포항」(양희정, 1979), 「목포의 밤비」(한세일, 1980), 「목포항」(조용필, 1980), 「삼학도 배따라기」(정승원, 1982, '강변가요제' 동상), 「목포 블루스」(김지애, 1984), 「추억의 목포항」(김연자, 1985), 「목포의 연가」(강승모, 1985), 「목포의 연가」(김미라, 1986), 「목포항 아가씨」(박진, 1986), 「목포 나그네」(박성미, 1988), 「목포항 이별길」(장계현, 1988), 「목포항 안개 속에」(황원태, 1988), 「목포항 일기」(황원태, 1988), 「목포항마도르스」(권숙희, 1989), 「목포의 찬가」(조영남, 1989), 「사랑 찾는 목포 항구」(최고봉, 1989), 「울고 갈 목포 항구」(김명환, 1991), 「안녕 목포항」(강훈, 1994), 「부채도사와 목포의 눈물」(명키헤드, 1994), 「그리운 목포」(민태성 노래, 1995), 「목포항 블루스」(남수련, 1995), 「목포항 아가씨」(나상기, 1996), 「목포역블루스」(도진이, 1998), 「목포와 뱃부」(김혜연, 1998), 「목포항 처녀」(도진이, 1998)

④ 2000년대 이후에 발표된 노래 목록

「아리랑별곡/목포아리랑」(류영대, 2002), 「목포의 사랑」(박수린, 2003), 「목포항」(김치현, 2003), 「목포의

사랑」(효민, 2004), 「목포의 연정(목포의 소야곡)」(원희옥, 2005; 조방호, 2013), 「목포시청담동」(왁스, 2006), 「그리운 목포항에」(불태산, 2007), 「님 오신 목포항」(남진, 2009), 「그리운 목포」(김철웅, 2011), 「목포의 사랑」(채은주, 2011), 「목포의 사랑」(유민, 2012), 「목포항 부르스」(루비, 2012), 「노을진 목포대교」(노재순 노래, 2013), 「눈물 젖은 목포항에」(임혁, 2015), 「안개 낀 목포항에」(유달, 2015), 「목포항 여객선」(정소희, 2015), 「목포, 유달산」(레이보우99, 2015), 「목포항에서」(남진, 2016), 「내 고향 목포」(최효성, 2016), 「목포는 내고향」(정미진, 2016)

장유정 | 단국대학교(천안캠퍼스) 교양학부 교수

제6절 목포의 극장과 동춘서커스

1897년 개항 이래 목포는 면화 교역을 위한 중심 항구로 개발되면서 근대 도시로 성장했다. 이러한 과정은 다양한 시각적 볼거리를 동반했는데, 1926년 목포극장이 개관하고 공진회(共進會)-좁은 의미의 박람회(博覽會)-가 열렸으며 1927년 한국 최초의 서커스 단체 동춘서커스단이 등장했다. 목포극장 개관 이후 벌어진 이러한 일련의 시각적 이벤트(events)는 일제강점기 지방 도시 목포의 발견이었으며 신체적 감각을 통해 근대 문화를 경험하는 과정이었다.

1. 일제강점기 근대 도시 목포의 극장⁰¹⁾

1) 일본인 이주와 극장 등장 그리고 목포극장 개관

목포의 극장 역사는 일본인의 이주와 함께 시작되었다. 목포에서 최초로 문을 연 극장은 1904~1905년 사이 북만동에 등장한 목포좌(木浦座)였다. 목포좌는 시바이고야(芝居小屋, しばいごや)로 불린 작은 규모의 가설극장으로서, 유랑 극단이 가끔씩 들러 가부끼[歌舞伎, かぶき]와 같은 공연을 하였다. 하지만 1908년 경 목포좌는 경영 곤란으로 문을 닫았고, 상반좌(常盤座)가 문을 열었다. 상반좌가 들어선 자리는 이후 상반정(현재 상락동)이라는 이름을 부여받았다. 즉, 극장 상호에서 행정 지명을 가져올 정도로 상반좌는 근대 도시 목포 형성의 주요 지표였다.

1910년 한·일 병합을 계기로 목포의 일본인 가구 호수(戶數)와 인구수(人口數)는 급격히 증가했다. 1910~1912년에 걸쳐 일본인 호수(일본인 인구수)가 각각 871호(3,494명), 1,163호(4,726명) 그리고 1,350호(5,323명)로 늘어난 것이다. 목포의 일본인 증가를 반영하듯, 1914년 상반좌는 단층이었던 극장 건물을 2층으로 증축하였다. 하지만 상반좌의 운영은 수지(收支)를 겨우 맞추는 정도에 그쳤고, 1929년 9월 30일 건물의 노후(老朽)와 극장 허가 기간의 만료를 이유로 문을 닫았다. 일본인이 설립한 상반좌는 일본인을 위한 극장이었지만, 1926년 조선인이 세운 목포극장 개관 이전까지 조선인을 위한 행사 역시 개최했다. 상반좌에서 조선인을 위해 목포청년소인극(素人劇)과 토월회(土月會)의 신극(新劇) 공연이 이뤄진 것이다. 동아일보는 토월회 공연을 후원하면서 조선인들의 연극 관람을 독려했다.

01) 일제강점기 목포의 극장 역사와 동춘서커스에 관한 내용은 다음의 논문을 바탕으로 재구성하였다. 위경혜, 「식민지 근대문화의 혼종성 -1920년대 목포극장과 동춘서커스-」, 『한일민족문제연구』25, 한일민족문제학회, 2013, 37~78쪽.

상반좌는 목포좌와 마찬가지로 상설 영화관이 아니었다. 목포의 상설영화관 역사는 1920년 9월 무안동 희락관(喜樂館)의 설립과 함께 시작되었다. 하지만 희락관은 개관 이후 1~2년 동안만 운영을 했고 1926년 화재 발생으로 사라졌다. 목포 지역의 극장 역사는 1926년 목포극장과 1927년 평화관(平和館) 개관과 함께 새로운 전기를 맞이하였다. 즉 1926년 11월 8일 목포역에서 그리 멀지 않은 죽동에서 목포극장이 문을 열었다. 조선인 약재상 류관오(柳官五)가 설립한 목포극장은 총평수 183평에 이르는 2층 목조(木造) 건물로서 정원 510명을 수용하였다. 또한 평화관은 화재로 소실된 희락관 자리에서 개관했는데, 1927년 10월 1일 기준 현재 일본인 미하라[三原公人]가 경영한 평화관은 일본의 쇼치쿠[松竹] 영화사 작품을 개봉하는 극장이었다. 평화관은 목포극장과 마찬가지로 양관식(洋館式) 2층 목조 건물로서 총평수 86평에 정원 353~377명을 수용하였다.

주목할 사실은 목포극장이 건물 규모와 수용 인원 측면에서 평화관을 절대적으로 앞지르고 있었다는 점이다. 하지만 1926년 기준 현재 목포부(木浦府) 조선인 호수와 인구수가 일본인 그것의 세 배를 넘어선 사실을 고려한다면, 목포극장 규모는 지역 거주 조선인 전체 숫자에 비하여 충분하다고 할 수 없었다. 즉 당시 목포부 전체 호수와 인구수는 각각 5,514호와 27,521명이었는데, 이 가운데 일본인과 조선인 호수는 각각 1,433호와 4,019호였고 인구수는 각각 7,280명과 19,993명이었다. 일본인과 조선인 호수와 인구수 비율은 평균 25~26% 대(對) 72~73%로서 조선인이 목포 지역의 압도적인 다수를 차지했다.

2) 목포극장 개관의 상징성

목포극장이 지역 전체 조선인 숫자에 비해 상대적으로 작은 규모임에도 불구하고, 크기와 수용 측면에서 평화관을 절대적으로 앞지른 사실은 식민 제국의 지배 아래 놓인 조선인에게 상징적인 의미를 제공하였다. 1920년대 목포는 식민지 경제 수탈과 이에 대항하는 민족주의 갈등이 건물 건립으로 가시화되던 시기였기 때문이다. 즉 1920년 6월 식민지 토지 수탈 대표 기관 동양척식주식회사 목포지점이 문을 열었고, 1924년 12월 동양척식주식회사의 실질적 지배를 받으며 성장한 조선식산은행 목포지점이 자신의 사무소를 준공했다. 이러한 가운데 조선식산은행에 대응하기 위해 조선인 자본으로 형성된 호남은행이 문을 열었는데, 1920년 호남은행은 목포지점을 신설하고 1926년 사무실을 준공했다. 무엇보다도 1926년 10월 1일 조선 통치의 총본산이자 상징인 조선총독부가 경성에서 청사(廳舍) 준공식을 거행했다. 이와 같이, 일본 제국의 억압적인 존재감이 가시화되는 상황에서 개관한 목포극장은 건물 그 자체만으로도 조선인에게 위안과 심리적 보상을 제공했다.

식민지 개항 도시 목포의 지리적 측면에서 보았을 때, 죽동에서 문을 연 목포극장의 상징성은 더욱

부각된다. 당시 목포의 도시 지형을 살펴보면, 목포부청사(목포영사관 건물 후신)는 목포항을 한 눈에 내려다보는 유달산 언덕 위에 자리했으며, 청사 앞 격자 형태로 정비된 대로(大路)에 우체국, 경찰서, 동양척식주식회사 목포지점 그리고 은행 등이 있었다. 이와 달리, 목포극장은 목포부청 뒤편 유달산 비탈을 따라 자연 발생적으로 형성된 조선인 거주지가 목포역까지 이르는 죽동에서 문을 열었다. 죽동은 비격자형 골목들이 연달아 이어진 곳으로 일본인 거주지와 근접하여 조선인과 종족(ethnic) 간 경계를 형성한 곳이었다. 일본인 거주지는 명치정(明治町, 현 명륜동), 대정정(大正町, 현 대안동), 창평정(昌平町, 현 창평동) 등 바둑판 형태로 형성되었으며 죽동보다 목포역에 더욱 가까이 자리했다. 이러한 사실에 비춰보아, 근대 도시로 정비된 일본인 거주지와 인접하지만 낙후된 모습으로 대비되는 조선인 거리에 세워진 목포극장은 식민 질서에 대한 문화적 저항으로 비춰졌다.

1920년대 목포 지역 상황을 고려하면, 목포극장은 근대 도시로서 목포의 위상 정립과 근대화 달성에 대한 욕망의 표상이었다. 즉 목포극장 개관 2년 이전인 1924년 목포신보와 광주일보사가 기차 박람회를 개최하여 지역에 근대 문물을 적극적으로 소개했다. 또한 목포극장 개관 2년 이후인 1928년 외달도 해수욕장이 개장하면서 휴일 개념을 제도화했고, 해수욕장 개장 다음 해 목포부 운영 시장(市場)이 개장하면서 근대적 시간 개념의 일상화를 가져왔다. 한편, 1920년대 초중반부터 목포 지역민 역시 근대적 사회 질서 변화에 적극적으로 부응하였다. 즉 1924년 경성 이화학당의 강사까지 초빙하여 '에스페란토(Esperanto)'에 대한 학습열을 보인 것과 같이, 목포부민들은 식민 질서 아래 종족과 국가의 경계를 넘어서고자 노력했다.

2. 목포극장 개관과 공진회 개최

1926년 목포극장 개관은 그 자체로 근대 도시 목포의 위상을 정립하는 기념비적 사건이었다. 목포극장의 개관 3일 이후 광주와 목포에서 공진회-특화된 형태의 박람회-가 열렸기 때문이다. 1926년 11월 11일부터 14일까지 전라남도 주최로 목포에서 전남물산공진회(全南物産共進會)와 광주에서 조선면업공진회(朝鮮綿業共進會)가 동시에 열렸다. 목포항 개항 30주년을 기념하여 열린 전남물산공진회는 경성을 벗어난 '지방'에서 실시한 공진회 가운데 선구적인 역할을 수행한 것으로 평가된다. 실제로, 양(兩) 공진회는 성공적이었다. 행사가 열리는 4일 동안 23만 명에 이르는 관람객이 공진회장을 방문했는데, 이는 양 공진회 개최에 앞서 동년 5월부터 한 달 동안 경복궁에서 열린 조선박람회 관람 인원 60여만 명의 3분의 1을 넘어선 숫자였다. 공진회 부대 행사로 교육전람회-각 학교 출품 물건과 조선군의 새로운 병기(兵機) 설명 및 사진 전시 등-를 개최한 사실을 고려하면, 공진회 관

람객 다수는 단체로 동원된 학생들이었음을 짐작할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 경성을 벗어난 지역에서 열린 행사에 대규모 관람객이 몰린 것은 공진회의 성공적 개최를 의미했다. 전남물산공진회 기간 동안 주최 측이 전라남북도 각지를 연결한 교통편을 증설하여 공진회장 접근 편의성을 높인 것도 공진회 성공 요인으로 작용했다. 전북 이리(현, 익산), 전남 함평 학다리(학교) 그리고 광주 인근 송정리와 목포를 잇는 열차 증편을 비롯해 하루 1번 목포에서 제주도를 오가는 기선(汽船)을 마련하여 공진회장 방문 편의를 제공하는 등 공진회 성공을 위해 무척이나 공을 들였기 때문이다.

흥미로운 사실은 전남물산공진회장에서 전시된 농수산물에 조선 각지뿐만 아니라 일본 각 부(府)와 현(縣)에서 출품한 물산(物産)을 포함하여 일본과 조선 간(間) 비교를 유도한 점이다. 또한 일본 제국은 공진회장에 광주관(光州館)과 경주관(慶州館) 그리고 제주관과 같은 지역 분관을 설치하여 조선을 ‘지방화’하는 정치적 의도를 드러냈다. 광주관은 차치하더라도, 제주관 설치의 전남 지역을 세분화하고 제주 지역의 이국성(異國性)을 강조하여 지역적 통합을 저해한 것으로 해석된다. 특히, 경주관 설치의 일본의 조선 강점의 정당성을 확보하기 위한 통치 전략에 따른 기획이었다. 목포와 광주의 양 공진회 개최 몇 달 전인 1926년 6월 경북 경주에서 ‘조선총독부박물관 경주관’을 개최했기 때문이다. 조선총독부는 일선동원론(日鮮同源論)이라는 식민지 지배 이데올로기 생산을 위해 경주의 문화적 특징과 일본 고대 나라(奈良) 시대와의 유사성 발견에 주력했는데, 이 과정에서 만들어진 것이 조선총독부박물관 경주분관이었다. 즉 목포 공진회장의 경주관은 일본 제국의 식민통치 이념의 전국적 확산을 위해 설치한 것이었다. 게다가 전남물산공진회 행사장의 전체 배치와 건물 기본 구조는 일본의 내국권업박람회(內國勸業博覽會)와 크게 다르지 않았다. 공진회장은 목포부민으로 하여금 일본 제국의 시선을 체득하여 제국의 시선에서 조선 문물을 평가하도록 관람 동선(動線)을 짰다. 요컨대, 목포극장 개관과 공진회 개최는 목포 지역민으로 하여금 근대 시각 문화를 ‘널리 보고’ ‘몸소 체험’하도록 만든 주요한 사건이었다.

3. 일제강점기 목포극장의 위상

1920년대 후반 목포극장은 제국 질서 아래 자본주의 연결망의 전국적인 회로(circuit) 안으로 더욱 포섭되었다. 목포극장 개관 다음 해인 1927년 목포극장의 필름 배급망이 변했으며 지역을 기반으로 한 영화사 설립 움직임이 나타났기 때문이다. 즉 1927년 2월 26일부터 목포극장은 할리우드 유니버설(Universal) 회사와 특약을 맺고 외화를 상영하기 시작했다. 목포극장은 할리우드 영화 상영을 위해 조선인 변사(辯士)도 두 명이나 새롭게 초빙하면서 일국(一國)의 지방 도시가 아니라 세계 도

시로 도약하고자 하였다. 또한 1927년 5월 9일 4~5명의 지역 유지(有志)들이 목포극장에 모여서 ‘오리엔탈프로덕션’을 창립하면서 영화 제작에 대한 열의를 보였다. 하지만 지역민의 영화 소비 능력과 문화 향유 방식은 근대 도시로서 목포의 문화 기획에 미치지 못했다. 목포극장이 유니버설 영화사와 특약을 맺은 지 세 달이 지나지 않은 상황에서 재정 손실을 이유로 임시 휴관에 들어갔기 때문이다. 목포극장이 상설극장임에도 불구하고 수지 타산이 맞지 않아 휴관한 것은 그만큼 입장 관객 숫자가 적었다는 것을 방증한다.

흥미로운 점은 목포극장이 이후 재개관을 약속하면서 ‘악사도 상당한 사람을 초빙’할 계획을 세운 사실이다. 영화 상영에 변사로도 모자라 악사 초빙을 강조한 점은 영화 흥행이 공연성에 의해 크게 좌우되었음을 의미한다. 목포극장의 임시 휴관 연도가 토키(talkie) 영화 시점인 1935년 이전이라는 사실을 감안하더라도, 목포극장이 악사를 강조한 사정(事情)은 지역민의 공연물에 대한 선호를 말한다. 일례로, 1928년 2월 9일 목요일 저녁 10시 경 극장 정원의 60%를 차지한 300여 명이 관람한 것은 영화가 아니라 동반예술단(東半藝術團) 공연이었고, 1931년 ‘흑독한 추위임에도 불구하고 대성황’을 이룬 것은 판소리 명창(名唱) 송만갑(宋萬甲)과 리중선(李中仙)의 공연이었다.

목포극장 운영에 영향을 끼친 요인으로 지역 조선인의 열악한 생활환경 역시 간과할 수 없다. 바다를 매립하여 도시를 건설한 목포는 항상적인 물 부족을 경험하고 있었기 때문이다. 1910년 일본인 거류지에만 수돗물을 제공했고, 도시 전체 급수 문제 해결을 위해 1916년 제3수원지와 1928년 제4수원지를 준공했으나 조선인 전체 수요를 감당할 수 없었다. 조선인에 대한 식수 제공 문제는 너무나 심각했는데, 목포극장 개관과 그리 멀지 않은 1922년 수원지 고갈로 인해 하루에 한 번 한 사람이 한 말(斗)만 식수를 배급받는 지경에 이르렀다. 따라서 조선인의 극장 관람은 생계유지라는 절박함 앞에 뒷전으로 밀려났을 가능성이 높았다.

이러한 이유로 목포극장은 흥행장으로서 기능 이외에, 조선인의 공론(公論)을 결집하는 장소로 이용될 수밖에 없었다. 공론장으로서 목포극장의 중요성은 1927년 5월 임시 휴관한 목포극장에 대한 ‘지역민의 근심’을 통해서도 확인할 수 있다. 지역 공론을 수렴한 목포극장은 나아가 일본 제국을 위협하는 사상 토론의 장(場)이 되었다. 1927년 8월 목포극장에서 열린 ‘호남소녀옹변대회’에서 배일(排日)과 공산주의(共產主義) 선전 발언을 이유로 연설이 중지되고 연사가 구속된 것은 이를 증명한다. 또한 1928년 목포극장은 조선인 미두검사(米豆檢査)에 대한 차별을 성토했는 대회장으로 변했으며, 1931년 노동야학 후원금 마련과 전기료 인하 문제를 논의하는 곳이 되었다. 요컨대, 1920년대 목포극장은 오락장을 넘어서 식민지 근대 사회 조선인 계몽 공간으로서 기능을 수행했다.

4. 1920년대 서커스의 인기와 동춘서커스 결성

1) 서커스의 등장과 인기

1920년대 목포극장 경영의 어려움은 식민지 도시화의 차등적 전개에 따른 결과이기도 하였다. 경성만큼 영화 흥행 시장 규모가 크지 않은 목포 지역에서 조선인 변사를 고용한 영화 상영은 일본인과 일본인 이외의 중국인과 같은 재조(在朝) 외국인의 배제를 의미했다. 이와 같은 상황에서, 목포에 거주하는 모든 사람들을 아우르는 대중오락은 언어라는 장애물을 거치지 않은 신체 오락, 즉 서커스(Circus)를 통해 발흥했다. 서커스는 국가와 종족, 성별과 연령 그리고 계층의 경계를 넘어선 ‘활동하는 신체’의 전시(display)였다. 그것을 식민지 조선에서 처음으로 실현한 것은 1927년 목포 호남정에서 첫 무대를 올린 동춘서커스단(동춘연예단 또는 동춘극예단)이었다.

서커스가 국내에 처음으로 소개된 것은 1911년 5월 1일 일본의 ‘고사쿠라’ 극예단의 부산 공연이었다. 당대 서커스는 곡마단(曲馬團)으로 더 알려졌다. 1920년대 곡마단은 경성과 원산 등 대도시에서 성황을 누렸으며 곡마단 국적도 다양하여 이탈리아, 러시아, 중국 그리고 일본에 두루 걸쳐 있었다. 무엇보다도 평균 60~90여 명에 이르는 곡마단 출연진과 그들의 기예(技藝)는 사람들의 시선을 사로잡는 근대적 스펙터클(spectacle)이었다. 1920년 5월 명치정에서 일본 맥주회사 후원으로 열린 곡마단 출연진은 60여 명이었고, 1922년 동경 평화박람회 공연 차 조선에 들린 러시아 곡마단은 “너 배우가 삼십명이오 남자가 육십명”으로 구성된 단체였다. 이들 공연과 함께 출연한 동물들은 서양 개(犬)와 표범 또는 “락타, 코기리, 곰, 기리(기린의 오타로 보임) 등” 서구 박래품(舶來品)이었다.

“소녀가 말을 타고 재조넘는 …… 공중비행(空中飛行) 맹수놀임”으로 표현되는 바와 같이, 서커스는 소녀조차도 맹수를 다룰 수 있을 만큼 자연에 대한 통제와 인간의 신체적 강인함을 강조했다. 당대 언론은 인간 신체의 물리적 한계를 넘어선 서커스 기예를 신속히 전달했으며, 새로운 곡마단을 소개할 때마다 스릴(thrill)과 흥분을 더욱 강조했다. 즉, 1920년 곡마단의 “공중비행술(空中飛行術)과 털사줄 위에서 ‘판스’ 무도를 하는 등 위태하고 재미있는 기술”은 1924년 “특별히 미인의 가슴에다가 날카로운 톱을 대이고 두 토막에 내이는 것은 참아 보기 어려울만치 끔찍하고 신기”한 구경거리가 되었고, 1930년에 이르러 “팽팽도는 비행기 푸로펠 바람에 채이면서 날아가고 있는 날개 위에서 가진 재조를 피고있는” 모습으로 소개되었다. 서커스는 영화와 동등하게 또는 그 이상으로 관객을 매혹시킨 대중오락이었다.

1920년대 서커스 인기는 곡마단과 극장 간 흥행을 둘러싼 갈등이나 곡예사의 비극적 로맨스를 다룬 영화의 상영을 통해서도 나타났다. 즉, 1924년 평양부(平壤府) 본정(本町)에서 조선인이 경영하

는 제일관(第一館) 극장 직원들과 일본인 곡예단 사이에 몸싸움이 벌어졌다. 제일관이 영화 상영을 위해 자동차에 악대(樂隊)를 싣고 시내를 순회하다가 곡예단의 흥행장 앞에서 몇 분간 머무르며 군악(群樂)을 불어댄 것이 원인이었다. 자신들을 “무시한 것으로” 여긴 곡예단원들과 이에 대항한 제일관 직원들의 싸움은 경찰이 출동해서야 진정될 정도로 격렬했다. 또한 1927년 9월 에밀 야닝스(Emil Jannings) 주연의 독일 우파(UFA) 영화사 작품 「Variété」(1925)는 단성사에서 「곡예단(曲藝團)」이라는 제목으로 상영되었다. 곡예사의 사랑과 질투로 인한 살인과 그의 수감(收監)을 서사화 한 「곡예단」은 가설극장 포장 무대에서 펼쳐지는 곡마단 공연과 함께 서커스에 대한 인기를 증명했다.

2) 식민지 조선에서의 서커스의 의미

1920년대 『동아일보』와 『중외일보』 등 조선인 언론사는 ‘본지독자우대(本紙讀者優待)’를 내세우며 서커스 공연을 적극 후원했다. 영화와 마찬가지로 서커스는 대중의 관심을 끌기에 충분했고 신문의 판매부수를 늘리는 데 요긴한 대중오락이었다. 당대 언론사들은 곡마단 공연에 입장료 할인을 제공하며 관람을 독려했다.

서커스 공연자들의 기예가 신체 훈육과 그에 따른 강인함을 상징하면서 조선인 청년 단체 역시 서커스를 적극적으로 수용했다. 즉 1928년 중앙기독교청년회 체육부는 ‘제12회 씨커스대회’를 개최하면서 상금을 걸고 역기(力技) 대회를 추가했으며, 1931년 2월에 이르러 이전까지 불렀던 ‘씨-커스 대회’ 명칭을 ‘실내 운동대회’로 개명했다. 1930년대에 들어와 서커스는 오락과 흥행을 넘어 신체 훈련을 위한 규범적 교과서로 변신한 것이다.

1920년대 조선인 언론사와 청년단체의 서커스에 대한 긍정적 수용은 당대 ‘청년’과 ‘신체의 힘(力)’을 둘러싼 시대적 담론을 반영했다. 즉 1919년 3·1 운동의 주목할 만한 결과는 1920년대 전국에서 결성된 청년 단체였다. 1920년대 청년회는 조선인 교육과 계몽 활동을 주요 사업으로 설정하면서 지덕체(知德體)의 조화를 중요하게 여겼다. 따라서 1920년대 초반 전라남도에서 소재한 수많은 청년회 조직이 지육(智育), 덕육(德育), 그리고 체육(體育) 부서를 설치한 것은 당연한 결과였다. 1920년대 후반 계급성을 전면에 내세운 조선청년총동맹 역시 조직 부서에 ‘체육부’를 포함시켰다. 청년회는 근대 시각적 ‘지(知)’의 생산과 전파를 위해 연극 공연과 영화를 상영하는 한편으로, 근대적 신체 발달과 훈련을 위해 서커스 대회를 주최하고 나아가 운동회로 발전시켰다.

흥미로운 사실은 당시 서커스에 대한 긍정적인 사회적 분위기와 달리, 근대 이전부터 행해진 유랑연희(流浪演戲)에 대해 폄하적인 태도를 보인 점이다. 유랑연희는 조선시대 비승비속(非僧非俗) 집단이 전문적인 연희 패거리를 형성하여 각종 기예를 선보인 것을 말한다. 1920년대와 1930년대에 걸

쳐 곡마단 동정(同情)은 신문 지상에 자주 등장했지만, 대략 10여 종에 이른 유랑연희 패거리 공연에 대한 정보는 드물었다. 유랑연희 활동이 언론에 회자되는 것은 그것을 부정적으로 평가하는 경우였다. 1925년 2월 강원도 지역에서 남사당패 공연을 환대한 지역민에 대하여 ‘공익사업(共益事業)에 참여하지 않은 완고배(頑固輩)’로 표현한 것은 이를 반증한다. 당대 언론의 서커스와 유랑연희에 대한 상반된 태도는 근대 극장의 등장과 연관이 깊었다. 극장은 밀폐된 건물 공간의 일면(一面)으로 시선을 집중시키는 시계(視界)를 형성시키기 때문에 서커스와 유랑연희와 같은 사방(四方)이 열린 놀이에 적합한 장소가 아니다. 하지만 서커스는 유랑연희와 달리 서구의 아케이드(Arcade)처럼 ‘외부 세계의 내부 공간화’를 이룬 도시화에 적합한 놀이 방식이다. 외부 환경의 영향을 받지 않고 재주를 부리는 동물의 움직임 통제를 해야 하는 서커스 입장에서 원형의 밀폐된 공간은 최적의 장소이기 때문이다. 게다가 서커스는 박람회에도 초청되는 등 영화와 마찬가지로 근대적인 오락거리였다.

한편, 서커스는 일제 식민지 상황에 놓인 조선인에게 각별한 의미를 지녔다. 1924년 5월 4일자 동아일보에 어려서 조선을 떠나 13년 동안 일본에서 곡예를 익힌 20살 청년 오만술(吳萬述)의 귀국 공연에 대한 기사를 싣고 있다. 기사에 따르면, 오만술은 어려서 부모를 떠나 생면부지 낯선 곳에서 ‘동양에서는 데일간다는 한박휘 자행거 타는 기예가’가 되었는데, ‘홍행업자들에게 대단히 보히지안은 조선에는 도라올 기회’ 없었지만 드디어 조선에 오게 되었다. 언론은 스릴(thrill) 넘치는 그의 공연에 대해 “부인석에서는 ‘인제 고만하여라.’ 소리까지 나는 터이니 만일 그가 재조를 다른 곳에 발휘하얏드면-하는 애석한 생각도 업지 아니하다”며 안타까운 심정을 드러낸다.

언론의 감상적인 태도에서 보는 바와 같이, 곡마단 조선인 청년을 둘러싼 수사(修辭)는 대부분 미약한 존재로서 조선에 대한 강조와 함께 ‘고향’, ‘고국’, ‘동양 최고’, ‘애석’, ‘애수(哀愁)’ 등의 단어였다. 나아가 1927년 10월 22일자 『동아일보』는 곡마단에서 도망친 소녀를 ‘가련한’ 존재로 묘사했다. 즉 ‘인천’에서 공연을 하던 도중 곡마단을 탈출한 소녀의 고향은 ‘경남’이며, 부모로부터 ‘곡마단에 팔리어’ ‘중국 대련’까지 다녀왔으며 곡마단의 학대로 도망쳐왔다는 내용이었다. 또한 언론은 곡마단에 자식을 팔아버린 부모의 이야기를 기사화하면서 조선인의 빈곤과 무지(無知)를 탓하기도 했다. 이와 같이, 조선 각지는 물론 중국까지 드나들며 유랑한 서커스단의 비운(悲運)에 더하여 버려진 아동에 대한 기사는 식민지 상황에서 생존을 위해 이산(離散)의 고통을 겪는 조선인에게 호소력을 발휘했다. 서커스단에 대한 애잔한 감성은 서커스 흥행의 불안정에서도 기인했다. 1929년 경성에서 공연을 한 러시아 서커스단 단원이 흥행에 실패하고 빚까지 떠안으면서 세간의 주목을 받은 바, 서커스단의 불합리한 경영은 서커스에 대한 연민(憐愍)의 감정을 배가시켰다. 따라서 1920년대 후반을 거쳐 1930년대 초반으로 갈수록 서커스 관련 신문 기사는 서커스의 불거리에 대한 강조보다 월급을 받지 못하고 학대에 시달린다는 내용으로 종종 채워졌다.

5. 목포극장, 동춘서커스 그리고 식민지 근대 감각

1920년대 식민지 조선에 등장한 서커스는 서구 문명의 일면이자 근대 오락이면서 식민지 조선 청년의 신체 훈육 일환이었다. 또한 서커스는 일제 강점의 지배 아래 놓인 조선인의 비통을 투사한 대중오락이었다. 그렇다면, 식민지 조선 ‘지방’ 도시 목포에서 동춘서커스가 등장한 배경과 지역민의 반응은 어떠했는지 궁금하다.

동춘서커스는 일제강점기 생겨난 이래 2017년 2월 현재까지 활동하는 국내 유일의 서커스단체이다. 동춘서커스에 따르면, 1925년 박동춘이 30여 명의 조선인들을 모아 단체를 결성하고 1927년 목포 호남정에서 첫무대를 선보였다. 또한 일부 언론에 따르면, 조선에서 최초로 서커스를 공연한 일본 서커스단 ‘고사쿠라’에서 박동춘이 활동한 것으로 전해진다.

일제강점기 동춘서커스를 포함한 여타 서커스 단체의 목포에서의 활동 내용은 밝혀진 바 없다. 언론을 통해 유일하게 확인된 지역 공연은 1931년 ‘마술계에 명성이 자자한 도곡마단(都曲馬團)’뿐이었다. 따라서 동춘서커스단 결성 의미와 동춘서커스에 대한 지역민의 이해는 개항부터 동춘서커스단이 등장한 1920년대 후반까지 목포 지역민이 경험한 식민지 근대적 감각의 내용을 통해 우회적으로 살필 수밖에 없다.

주지하다시피, 목포에서의 영화 상영과 극장 개관 그리고 서커스 공연 등 근대적 시각 문화의 경험은 여타 감각의 변화를 전제하거나 동반했다. 그것은 일본 제국의 미각(味覺) 도래와 유곽(遊廓)의 등장과 필연적 관계를 맺었다. 즉 조선이 근대사회로 접어들던 1900년 목포에 거주하는 일본인이 100호로 늘어나면서 자연스레 그들의 맛[味]을 내는 요리점이 영업을 시작했다. 목포 최초의 일본 요리점은 1897년 목포항 개항과 함께 등장한 ‘동운’이었다. 주목할 사실은 요리점 ‘동운’ 건물은 후일 도정(搗糲) 공장을 거쳐 목포의 최초 극장 목포좌로 변신한 점이다. 유곽의 존재 역시 목포좌가 개관한 1905년 처음으로 알려졌다. 러일전쟁 이후 일본인이 증가하면서 일본인의 우동집이 조선인 거주지 죽동 방면에서 생겨났고, 일본인 성매매 여성 역시 증가했다. 1909년 을종 요리집 허가를 받으며 번성한 일본인 유곽에 고용된 기생들은 생계를 위해 화물(貨物) 증기선(蒸氣船) 바닥에 숨어 목포로 건너온 하류층 일본인 여성들이었다.

일본인이 세운 죽동 유곽은 1914년 호남선 철도가 개통하면서 앵정(櫻町, 금화동)으로 자리를 옮겼다. 앵정으로의 유곽 이전은 식민지 근대 도시로서 목포를 건설하기 위한 기획이었다. 일본 제국은 조선인을 위한 도시 기반 시설을 갖추지 않은 반면에, 앵정 유곽 건설에 무척이나 신경을 썼다. 앵정 유곽은 ‘앞으로 바다를 끼고 목포항을 출입하는 선박의 출입을 볼 수 있는 전망이 매우 좋은’ 장소에 만들어졌으며, ‘일반시가와 동떨어져서 시정(施政)의 방식이 잘 되었다’는 평가를 받았다. 목포항을

끼고 발달한 앵정 유곽은 부두 노동자를 대상으로 영업했으며, 1930년대로 접어들면서 조선인 성매매 여성도 증가했다. 유곽이 죽동에서 앵정으로 이전했지만 ‘퇴폐적인’ 장소로서 죽동에 대한 이미지는 사라지지 않았다. 그것은 유곽에서 일하는 기생을 양성한 ‘목포 권번(券番)’ 때문이었다. 1929년 목포의 조선인 예기(藝妓)의 숫자는 33명으로 기록되는데, 예기에 대한 수요가 늘면서 지역 유지(有志)들이 나서서 1930년 1월 죽동 132번지에 목포예기권번을 설립한 것이다.

다시 말하여, 조선인과 일본인 거주지의 경계이자 종족 간 혼거(混居)가 이뤄진 죽동에 유곽과 권번 그리고 목포극장이 자리하여 운영했다. 또한 죽동은 동춘서커스단이 처음으로 공연을 벌인 호남정과 그리 멀지 않은 곳이었다. 1920년대 중반까지도 목포역 일대의 호남정은 지계별이와 같은 일일 노동자들이 생계를 연명하던 ‘빈민굴’ 지역으로 알려진 곳이다. 따라서 종족과 계층 그리고 성별 및 연령을 초월하면서 이산과 애수의 정서를 지닌 서커스는 식민지 근대화 과정에서 외부적 존재로 자리매김 된 관객에게 더욱 호소력을 발휘했을 것이다. 요컨대, 동춘서커스는 제국의 미각과 근대 시각 문화 그리고 그것의 총합으로서 신체(身)을 둘러싼 담론과 함께 등장하고 소비되었다. 그것은 출발부터 식민 도시 목포 지역민의 애환과 함께 할 수밖에 없었다.

6. 해방 이후 목포의 극장⁰²⁾

1) 1945~1950년대 목포의 극장

1945년 해방을 맞이한 극장은 목포극장과 평화관 두 곳이었으며, 1950년대 후반까지 지역의 양대 극장으로 활동했다. 지역 극장가에 변화를 가져온 것은 1957년 남교동에서 개관한 원진극장이었다. 원진극장 건물은 원래 체육관 건물로 사용된 곳으로, 2층 건물에 600명을 수용할 수 있었다. 체육관의 원장은 고아원을 운영하고 목포경찰서 유도회장을 역임한 인물로 전해진다.

해방을 맞은 목포극장의 관주(館主)는 소전(素筌) 손재형(孫在馨)인데, 그는 ‘추사 김정희 이후 일인자’로 평가받는 명필가(名筆家)이다. 손재형은 일제 강점 말기부터 1970년대 중반까지 목포극장의 소유주였지만 문필 활동과 선박 사업으로 바빴기 때문에 극장 운영은 그의 조카 손인석이 맡았다. 1932년 진도에서 출생한 손인석은 해방 이전부터 농한기에 목포극장에 들러 숙부의 일을 돕기 시작했고, 6·25전쟁 이후 흥행 영업에 본격적으로 종사했다. 손인석에 따르면, 손재형은 일제강점 말기

02) 해방이후부터 1970년대까지 목포의 극장은 다음의 책을 바탕으로 재구성하였다. 위경혜, 『호남의 극장문화사: 영화 수용의 지역성』, 다홍미디어, 2007, 115~134쪽.

부터 목포극장과 평화관을 운영했으며, 해방 이후 평화극장(구, 평화관)을 광주시(현, 광주광역시) 광주극장에 판매했다. 1974년 목포극장은 조문수의 손으로 넘어가는데, 손재형이 국회의원 재선에 출마하면서 사용한 선거 비용의 빚을 갚기 위해 목포극장을 팔았기 때문이다. 조문수는 박정희 정권의 새마을 개량 사업이 진행될 때 신안군을 포함한 목포 지역에 슬레이트(slate), 시멘트 그리고 목재 등 건축 자재를 판매한 사업가였다.

2) 1960~1970년대 목포의 극장

1950년대 후반 한국영화 제작 편수의 증가와 함께 전국의 극장이 증가했는데, 목포의 상황 역시 예외는 아니었다. 1960년대 초반 기존의 목포극장과 평화극장 그리고 원진극장에 더하여 4개의 극장이 문을 열면서 총 7개로 늘어났다. 즉 1961년 상락동 남일극장, 1962년 호남동 호남극장 그리고 그 이듬해 죽교동 시민극장과 남교동 중앙극장이 각각 문을 열었다. 1960년대 초반에 집중적으로 개관한 이들 극장의 특징은 대규모 인원의 수용 가능성에서 찾아진다. 이들 극장은 기본적으로 500여 석 이상의 관객석을 보유했는데, 시민극장이 530석을 갖췄고 중앙극장은 1,000여 석을 마련했다. 이들 극장 건물의 층수도 모두 2층이었으며, 중앙극장은 3층 높이에 이르렀다. 이들 극장 가운데 목포극장과 평화극장 그리고 남일극장은 ‘죽동오거리’로 불린 목포역 오거리 주변에서 영업했다. 세 개의 극장이 시내 중심가로 불린 목포역을 중심으로 자리한 것에 반해, 나머지 네 개의 극장 가운데 원진극장과 중앙극장은 남교동에 있었으며 여타 극장은 동별(洞別)로 분산되어 존재했다. 다음의 <표 1>은 1964년 『목포시 통계연보』에 기록된 극장 일람표이다.

표 1 1960년대 목포시 상설흥행장 현황¹⁰³⁾

극장명	소재지	건물구조		수용 인원	연간 관람정인원	종별	종업원			비고
		층	평				남	녀	계	
목포극장	죽동 23	1·2층	170.00 68.00	698	189,601	영화 연극	8	1	9	
평화극장	무안동 6의8	1·2층	174.03 88.04	638	193,124	영화 연극	8	1	9	
원진극장	남교동 76	1·2층	137.00 28.00	487	120,442	영화 연극	9		9	

103) 목포개항백년사편찬위원회, 『목포개항백년사』, 목포백년회, 1997, 494쪽.

극장명	소재지	건물구조		수용 인원	연간 관람정인원	종별	종업원			비고
		층	평				남	녀	계	
남일극장	상락동 1의 1	1·2층	221.00 36.00	752	250,562	영화 연극	9		9	1961. 09. 17. 개관
시민극장	죽교동 7	1·2층	146.90 60.66	530	120,925	영화 연극	9		9	1963. 01. 17. 개관
중앙극장	남교동	1·2·3층	248.83 166.68	998	127,550	영화 연극	9		9	1963. 05. 05. 개관
호남극장	호남동	1·2층	198.65 52.75	794	253,118	영화 연극	9	1	9	1962. 02. 14. 개관
합계	7		1796.54	4,897	1,255,322		60	3	63	

1960년대 목포시 극장 관주는 모두 지역에 기반을 둔 사업가이거나 지역 여론 주도자였다. 목포극장 손재형은 선박 두 채를 소유했고, 남일극장 설립자 김재형은 신안군 안좌면과 비금면 그리고 도초면 등에서 염전(鹽田)을 운영했다. 평화극장 관주 집안은 목포에서 신안군 또는 완도군을 오가는 선박회사를 경영했다. 또한 호남극장 운영자 역시 선주(船主)이면서 수산업에 종사했으며, 시민극장 대표 양동철은 1960년대 『동아일보』 정치부 기자였다.

한편, 1960년대 목포의 개봉관은 목포극장과 남일극장 그리고 호남극장이었으며, 재상영관은 원진극장이었다. 1960년대 후반부터 목포의 극장가 흥행은 저조 현상을 보였는데, 1970년대 흑백 TV의 보급은 이를 더욱 부추겼으며 1980년대 칼라 TV의 보급은 극장 운영에 치명적인 영향을 끼쳤다. 그나마 1970년대 후반부터 1980년대 초중반까지 지역 극장가에서 흥행한 작품은 성룡(成龍, Jackie Chan) 주연의 무술 액션영화였다. 1980년대에 이르러 원진극장이 사라졌고, 목포극장과 호남극장의 소유주도 바뀌었다. 목포극장의 조문수와 호남극장의 강병열이 새로운 주인이 되어 극장을 운영했다.

(1) 1950~1960년대 목포의 극장문화

6·25전쟁 이후 1950년대 동안 목포시 극장가는 할리우드 서부극과 예수의 생애를 다룬 서사(Epic) 영화가 인기를 누렸다. 지역 극장 가운데 일부는 1950년대 후반까지 변사(辯士) 연행을 동반하며 영화를 상영했다. 1950년대 후반 한국영화 제작 편수가 증가하면서 극장의 상영 횟수도 늘었다. 극장들도 이전과 달리 오후 1시와 저녁 7시, 그리고 9시 등 하루 3~4 차례에 걸쳐 영화를 상영했

다. 목포극장은 흥행 가능성이 높은 영화를 상영할 때면 헬기를 이용하여 공중에서 전단지 를 뿌리면서 대대적으로 홍보했다.

목포 지역민들은 눈물에 호소하는 영화들을 선호했으며 이러한 현상은 1960년대에도 이어졌다. 엇갈린 운명에 놓인 두 남녀의 사랑을 다룬 「애수」(최무룡, 1967)와 「순애보」(김수용, 1968) 등 멜로드라마를 상영할 때면 극장은 문자 그대로 ‘미어터져’ 나갔다. 목포시 흥행과 인기에 보답이라도 하듯, 흥행 영화에 출연한 배우들은 지역 극장 무대에 들러 노래를 부르곤 했다. 영화배우들은 목포를 거쳐 나주읍과 영산포읍 그리고 함평군 등지에서 무대 인사를 하면서 지역민의 관심을 이어갔다.

특기할만한 일은 목포 지역이 어려운 상황에 처했을 때, 영화배우들이 지역을 돕는 행사를 펼친 사실이다. 해마다 수해(水害)로 고통을 받던 1960년대, 유달리 피해가 컸던 어느 해 인기 영화배우들이 공연을 개최하여 전체 수익금을 목포시에 기부한 것이다. 즉 남일극장에서 ‘목포시 수재민 돕기 쇼(show)’를 개최하여 김승호, 김진규, 최무룡, 황정순, 황해, 허장강 그리고 이예춘 등 40여 명이 출연하여 단막극과 쇼(show) 그리고 가요 등 공연을 벌인 것이다. 영화배우들이 공연을 통해 자선을 베푸는 행위는 한국영화의 흥행몰이와 연관이 깊었다. 1960년대 김희갑, 허장강, 김동원, 신성일, 엄앵란 그리고 백금녀와 이종철 등은 그들이 출연한 영화의 흥행 성공과 함께 ‘XX 쇼’를 개최하여 목포에서 공연을 가진 바 있었기 때문이다. 특히, 1960년대 액션배우로 널리 알려진 허장강은 목포와 인연이 깊었다. 「성춘향」(신상옥, 1961)에서 방자 역할로 지역민의 인기를 한 몸에 받은 것은 물론, 사적인 이유에서도 그러하다. 허장강은 목포시 공연에 참석하러 왔다가 당시 목포 KBS 라디오 아나운서 김옥심을 만나 재혼했고, 이에 처가인 목포를 다른 연예인에 비해 자주 들리게 된 것이다.

1960년대 목포 극장가의 풍경 가운데 현재 찾아볼 수 없는 것들이 있다. 극장 건물 입구에 걸린 영화 홍보용 간판이 그것이다. 극장 간판은 보통 상영 작품과 예고 프로그램을 비롯해 등장 배우들의 성명까지 적어 두었다. 흥미롭게도, 간판 그림은 영화와 무대 공연 작품에 등장하는 배우의 중요도에 따라서 크기가 달라졌다.

한편, 1960년대 목포의 극장들은 흥행장 이외에 다양한 장소로 이용되었다. 극장은 영화와 악극 그리고 쇼 등 대중오락을 경험하는 공간이자 동시에 교양과 계몽을 위한 공간이었다. 이와 같은 상황은 목포극장과 평화극장 그리고 남일극장에서 주로 개최된 행사를 통해 알 수 있다. 즉 1966년 5월 상락동 남일극장에서 ‘미스 목포 선발대회’가 있었으며, 1968년 평화극장에서 ‘제10회 목포예술제’가 열렸다. 또한 1968년 11월 3일 시민극장에서 연극 발표회와 같은 달 14일 저녁 연세대학교 목포동문회의 ‘교양강좌 및 음악회’ 행사가 열렸다.

(2) 1950~1970년대 극장 무대: 여성국극단과 쇼 단체 공연

1950년대 목포의 극장가는 영화에 못지않게 여성국극(女性國劇)의 흥행을 누렸다. 6·25전쟁 이후 여성국극은 창극(唱劇)과 더불어 부족한 영화 편수를 대신하여 극장 무대를 채운 주요 프로그램이었다. 목포극장을 자주 찾은 여성국극단은 단연코 ‘임춘앵과 그 일행’, ‘박옥진국극단’ 그리고 ‘진경국극단’ 등이었다. 임춘앵의 국극단이 목포를 방문하면 평균 2~3일 동안 머물면서 주간과 야간 총 2회에 걸쳐 공연을 했다. 이는 여타 국극단이 평균 하루 공연에 그치는 것과 달랐다. 임춘앵의 국극단 공연에 몰려든 관객을 관리하기 위해 경찰서 기마대가 출동했고, 넘치는 인파 때문에 극장 내부 진열대가 부서지기도 했다.

목포에서의 여성국극의 인기는 1960년대 중반까지 이어졌고, 1970년대에도 두 달에 한 번 꼴로 극장 무대에서 여성국극을 볼 수 있었다. 하지만 1960년대 후반부터 전국적인 차원에서 여성국극에 대한 수요는 줄었으며, 그것을 대체한 것은 각종 쇼 단체의 공연이었다. 쇼 단체 공연은 무대가 넓은 남일극장에서 주로 열렸으며, 목포에서 인기를 누린 대표적인 단체는 박종구의 ‘라이온 쇼’이었다. 또한 영화배우를 앞세운 쇼보다 대중 가수들의 공연이 흥행에 성공했다. 남일극장에서 열린 가수 이미자의 공연은 관람석 678석의 두 배를 초과한 입장객을 불러 모았다. 1970년대 후반에 들어서 목포시를 자주 찾은 가수는 남진과 그의 라이벌 나훈아였다. 목포 출신 남진은 경상도 출신 나훈아와 지역감정까지 섞인 묘한 대결을 불러일으켜 세간의 주목을 끌었다. 남진에 대한 인기는 영화 「가수왕」(김기덕, 1975)의 제작으로 이어졌다.

7. 2000년대 멀티플렉스 등장과 목포의 극장 변화

2006년 기준 현재 1950~1960년대 문을 연 극장 가운데 남은 곳은 목포극장과 중앙극장이었다. 목포극장은 개관 이래 자신의 자리를 지켰으며, 중앙극장은 중앙시네마라는 이름으로 간판을 바꿨다. 여타의 극장들은 2000년대 멀티플렉스 시대의 도래와 함께 영업을 중단하거나 사라졌다. 목포역 오거리의 평화극장은 영업을 중지하고 한때 양복 총판매장으로 이용되었지만 이마저 폐업하였다. 삼학도 방향의 건어물 도매상가 부근에 자리한 남일극장 역시 문을 굳게 닫았고, 시민극장은 제일극장을 거쳐 제일시네마로 상호를 변경했지만 이마저 폐업하여 관람객을 찾아볼 수 없었다. 1970년대와 1980년대 엄청난 인기를 누린 가수 남진을 기리는 의미에서 지은 무안동 ‘님과 함께 길’에 자리한 호남극장은 호남시네마라는 명칭을 마지막으로 운영을 중단했다.

2017년 2월 기준 현재 단관(單館)에서 출발한 극장 가운데 목포극장만 유일하게 살아남았다. 목포극장과 함께 끝까지 영화를 상영한 중앙시네마는 북교동 교회에 인수되어 2007년 철거되었으며,

2000년대 후반까지 건물을 유지한 평화극장은 흔적도 없이 사라져 그곳에 ‘목포근대역사문화예술공원’이 생겼다. 목포역 오거리에 자리한 극장들이 사라진 것은 1990년대 하당으로의 도심 축 이동과 멀티플렉스의 신도심 선점 그리고 자가용 문화 확산에 따른 일상생활 패턴의 변화 등에서 기인한다. 목포역 중심의 원도심(原都心) 공동화에 따라 단관 극장들이 문을 닫은 것이다.

목포극장은 ‘메가박스 목포’로 변신했다. 하지만 그것은 파란만장한 사건을 겪은 이후의 일이었다. 목포극장은 2008년 영업을 중단했다가 1년 만인 2009년 극장과 쇼핑을 접목한 복합 상가로 부활했다. 2012년 2월 롯데시네마 목포센트럴로 재탄생했으나 필름 배급 문제로 운영난을 겪다가, 2014년 12월 23일 ‘메가박스 목포’로 재개관하면서 원도심 활성화의 견인차 역할을 수행하고 있다. 2017년 기준 현재 목포에 자리한 극장은 ‘메가박스 목포’를 비롯해 ‘CGV 목포’, ‘메가박스 목포하당(포르모)’ 그리고 ‘롯데시네마 목포’ 네 곳이다.

8. 토론: 목포와 영화

목포만큼이나 한국영화에 자주 등장하는 도시도 많지 않을 것이다. 목포는 대표적인 ‘지방’ 도시, 애수와 연민의 장소, 그리고 깡패의 출신지 또는 조폭 활동의 배경으로 이미지화 되었다. 영화에 재현된 목포의 이미지는 일제강점기 이난영의 노래 「목포의 눈물」(1935)과 「목포는 항구다」(1942)에서 많은 영향을 받았다. 이난영의 영향력은 해방 이후에도 계속되었는데, 그녀의 존재는 영화 「님은 가시고 노래만 남어」(양명식, 1964)에서 단적으로 드러났다. 영화의 줄거리는 여가수의 사랑과 그녀의 희생으로 성공한 그녀의 딸들에 관한 것으로, 이는 이난영의 두 딸과 조카가 결성한 ‘김시스터즈’를 연상시킨다. 목포와 연관된 가수의 이야기는 1970년대 지역을 대표한 가수 남진이 출연한 「가수왕」(김기덕, 1975)으로 이어졌다.

목포의 지명이 영화 제목에 직접적으로 등장한 경우는 1950년대 영화 「목포의 눈물」(하한수, 1958)과 2000년대 「목포는 항구다」(김지훈, 2004)이다. 전자는 일제강점기 가극(歌劇)과 해방이후 악극(樂劇)을 통해 비극의 여주인공 역할을 맡아 ‘눈물의 여왕’이라는 칭호를 받은 전옥(全玉)이 출연하여 애잔한 감성을 고조시켰다. 반면, 후자는 거친 깡패 세계를 직접적으로 내세워 이미지화 한 작품이다. ‘깡패 도시’로서 목포의 이미지는 수십 년 전으로 거슬러 올라간다. 즉 전직 권투 선수의 고향을 목포로 설정한 「용철이 형님」(김영걸, 1971)으로 인해 목포는 ‘남성의 도시’가 되었다. 액션과 코미디를 결합한 「패밀리」(최진원, 2002)의 주인공 깡패 형제의 고향 역시 목포로 묘사된다. 목포를 깡패와 연관시킨 가장 최근의 영화는 「더 킹」(한재림, 2017)이다. 한편, 목포는 극적 세계의 주요 무대뿐만 아니라 영화 촬영 장소로도 이용되었다. 「고교 명랑교실」(김웅천, 1978)은 덕인고등학교와

혜인여자고등학교에서 촬영되었으며, 제12회 제천국제음악영화제에 출품한 「마차타고 고래고래」(안재석, 2016)는 목포의 곳곳을 화면에 담았다.

무엇보다도 영화에서 재현된 목포는 전라도 사투리가 전하는 친근함과 정겨움의 공간이다. 즉 배우 고두심 주연의 영화 「엄마」(구성주, 2005)는 자동차를 탈 수 없어서 해남 땅끝 마을에서 목포까지 걸어서 딸의 결혼식장으로 가는 어머니의 여정을 그리고 있다. 감칠맛 나는 사투리에 가족의 사랑을 그린 「엄마」는 전라도에 대한 애정을 듬뿍 담은 작품이다. 또한 가장 최근에 제작된 영화 「마차타고 고래고래」는 근대 도시로서 목포의 자부심을 보여준다. 이 작품은 네 명의 목포 출신 고교 동창생의 음악 이야기를 그리는데, 극적 세계에서 이들이 결성한 뮤직 밴드 ‘1번국도’는 일제강점기 최초로 건설된 1번 국도를 칭한다. 1번 국도는 목포역에서 신의주까지 이어졌지만 현재 남북 분단으로 경기도 파주에서 멈춘다. 영화 「마차타고 고래고래」는 근대 사회로 접어들던 시기 한반도를 관통하는 주요 도시로서 목포의 위상을 환기시켜 의미심장하다.

위경혜 | 순천향대학교 인문학연구소 학술연구교수

제7절 마당극을 통한 목포민속예술의 발현과 의미

1. 마당극의 역사

1) 1970년대 마당극의 흐름

1970년대 1980년대 마당극은 그 개념을 정의해 나가는데 몇 가지 공통점을 볼 수 있었다. 먼저 마당극의 정신에 있어 전통의 계승인데 여기에는 마당이라는 공간의 중요성, 그리고 연행자들의 계층이 민중이라는 사람에 대한 인식, 그리고 공동체 사회의 창작물로서 당시의 공동체사회를 반영하는 사회물로 사회에 대한 인식을 하고 있다.

1970년대를 전후하여 한국사회의 민주화 운동은 노동, 농민, 학생, 도시 빈민, 문화 등 다양한 부문운동으로 전개되었다. 1980년대를 전후해서 한국 사회는 정치권력에 맞서 민주화 운동이 활성화되고 있는 분위기였다. 특히 광주민주화운동을 겪으면서 현장과 결합하는 공연을 행함으로써 민중의 힘을 응집해 갈 수 있었다.⁰¹⁾

이 시기 목포 지역 마당극 단체인 극단 '갯돌'은 지역문화를 매개로한 지역문화예술활동과 축제활동으로 지역문화에 관심 있는 이들을 끌어들이는 가장 중요한 매개물이 될 수 있다고⁰²⁾ 하였다. 이로 부터 '갯돌'의 활동은 해양문화에 새로운 문화지도를 형성하였다.

2) 1980년대 마당극 양식의 정치의식 변화양상

마당극의 중요한 흐름은 마당극 작품들이 창작되고 연희되었는데, 광주 지역의 놀이패 '신명'이라든지, 제주지역의 놀이패 '수놓음'(1988년에 '한라산'으로 재결성) 등의 활약은 그러한 예일 것이다. 그들은 독특한 역사적 체험과 그 지역 민중들의 생활감각을 체화해 자기 색깔을 가진 연희를 만들어 내었다. 정리하자면, 1980년대 중반까지의 흐름은 대학 마당극과 지역 극단의 마당극의 창작들로 인하여 마당극 양식의 안정적 고착화와 대중적 확산의 시기라고 말할 수 있다.

그리고 1980년대 중반 마당극의 전개에서 간과할 수 없는 부분은, 1987년 6월 민주화 항쟁과

01) 광주민주화운동은 이 지역마당극 운동에 큰 영향을 주었던 것이 인터뷰과정에서 확인할 수 있었다. 광주민주화운동은 문화단체의 결집과 운동의 방향성에 지대한 영향을 주었다고 회고하고 있다(김광천(갯돌창단멤버), 윤만식 구술).

02) 임재해, 「지역문화연구에 대한 몇 가지 구상과 전망의 명암」, 「한국민속학과 현실인식」, 집문당, 1997, 338쪽.

1987년 7·8·9월 노동자 대투쟁이라는 큰 집회의 장에서 마당극의 역할이다. 이 시기, 민족극 운동을 비롯한 여러 진보적 예술 운동은 공간적으로 시간적으로 최적의 시기를 맞아, 폭넓고 다양한 대중의 관심과 접근을 촉발시켰다. 양적인 팽창에 머물러 있었던 1980년대 중반의 관념적이고 도식화된 연희의 틀에서 벗어나 구체적 상황의 리얼리티를 최대한 살리고자 전력을 다했으며, 그러한 노력의 일환으로 현장의 대중과 직접 호흡하며 형식적 틀에 대한 진지한 성찰과 집단적이고 자발적인 관중과의 만남을 통한 마당극의 진정성을 회복하는데 많은 노력을 기울였다.⁰³⁾ 또한 1987년 이후, 대중적 농민운동을 기저한 마당극 작품들도 창작되는데, 대전 지역의 놀이패 ‘우금치’는 농민적인 리얼리티를 담은 마당극 「호미꽃이」, 「아줌마 만세」 등으로 노동연극과는 또 다른 성과를 만들어 낸다.⁰⁴⁾ 다시 말하면, 이 시기 마당극 양식의 대표적인 흐름인 ‘노동연극’과 ‘농민연극’을 통하여 앞서 지적되었던, 추상적이고 도식화된 형태에 머물러 정체를 보이고 있는 마당극 양식의 새로운 돌파구를 마련했다고 볼 수 있는 것이다. 이러한 현장성은 노동 현장과 농촌 현장이라는 철저한 상황적 리얼리티를 적절히 표현해냄으로써, 마당극다운 마당극으로 발전하는데 성공한다. 이와 맞물려 지역 극단의 활성화도 빼놓을 수가 없을 것이다. 앞서 언급했던, 대전 지역의 ‘우금치’의 활동에서부터 제주도의 ‘한라산’, 부산의 극단 ‘자갈치’, 대구의 ‘함께 사는 세상’, 청주의 ‘열린터’, 광주 ‘신명’, ‘토박이’ 등은 각 지역의 역사와 특성을 살려 지역적 기반을 마련해 나갔다. 이렇게 마당극의 중심적 활동이 지역적, 전국적으로 확산되어가면서 그간의 공연 성과물의 공유와 상호소통을 위한 전국적인 연극제인 ‘민족극한마당’도 만들어졌는데, 이를 바탕으로 마당극의 질적 양적 수준의 발전을 가져왔다고 볼 수 있다. 또, 이러한 연극제로 대중들의 마당극에 대한 관심과 친화력도 한층 높아졌다

3) 1980년대 후반의 문예활동과 마당극의 변화

1986년과 1987년은 단체의 활동이 독립적이지는 않았다. 이 시기는 연극교실과 풍물교실을 통해 학교나 노동현장 등에서 강습활동을 통해 사람들과 만났다. 이런 배경 하에 1986년 ‘갯돌’의 처녀작 「건지세 물을 건지세」가 올려 진다. 작품은 노동현장과 학교현장 등에서 강습활동을 통해 만났던 사

03) 이 시기의 마당극은 노동자 대중이라는 새로운 관중 층을 만남으로써, 마당극 창작자들의 과거의 ‘질적 한계’, 즉 연희의 도식화에서 벗어날 수 있는 발전의 국면을 맞는다. 관념적이고 추상적인 민중지향성과 구체적 리얼리티의 결여는 노동자 대중의 삶을 직접 체험하고 대중과 직접 만남으로 인하여, 양식의 다양한 실험과, 대중들의 작·간접 참여로 만들어지는 마당극, 현장성이 넘치는 마당극으로 거듭난다. 1987년의 극단 ‘천지연’의 「첫물처럼」, 「한두레」의 「어떤 생일날」의 두 작품은 노동 연극의 첫 시작이라 볼 수 있다(이영미, 「마당극양식의 원리와 특성」, 시공사, 2001, 60쪽).

04) 현재, 대전 지역의 극단 ‘우금치’는 다양한 주제를 통하여 왕성한 활동을 보이고 있는데, 지역 극단으로 보기 드물게 대중적 기반을 탄탄히 유지하고 있다. 그들의 대표적 몇몇 작품들을 소개한다면, 1990년의 「호미꽃이」, 1992년 「아줌마 만세」, 1994년의 역사마당극 「우리 동네 갑오년」, 1997년 「두지리 칠석놀이」, 1998년의 환경마당극 「형설지공」, 1999년 여성마당극 「북어가 끓이는 해장국」, 2000년의 노인 마당극 「쪽빛황혼」, 2001년의 통일마당극 「꼬대각시」 등을 들 수 있다(같은 책, 61~65쪽).

람들과 공동창작을 통해 올려 진다. 배우도 관객도 모두 그들이었다고 볼 수 있다. 작품을 올리는 것도 그 당시에는 모두 검열이 있었던 시대여서 공연은 일반적으로 올려 지던 시민회관이 아닌 가톨릭 회관에서 올려졌다.

1987년은 시기적으로 전국적으로 노동자 대투쟁이 있었다. 이때도 마찬가지로 ‘갯돌’의 활동공간은 풍물 등의 강습으로 사람들과 만났다. 그리고 노조활동과 야학활동을 통해서도 이루어졌다. 이시기는 마당극단체가 전반적으로 노동자 문제에 대해 이야기 했으며 1988년 극단현장의 활동이 그 대표적이라고 할 수 있다. 전반적으로 노동자에 대한 작품들이 많이 올려진 시기였다. 목포에서는 코스모스공장 폐쇄로 노동자들이 직장을 잃은 사건이 있었는데 이것을 토대로 하여 1989년 「어머니의 땅」이 만들어 진다. 노동자 해고 문제를 두고 그의 가족인 어머니를 통해 시대의 모습을 그려낸 작품이었다.

1990~1992년은 마당극양식이 ‘마당’이란 공간에 대한 확대에 대한 전반적인 논의가 지속되었으나 그 방향성을 찾지 못해 활동이 주춤했다. 노동운동 이후 그리고 정권이 문민정부라는 이름으로 바뀌면서 변혁의 대상이 바뀌게 된 상황이기도 했다. 이로 인해 ‘마당’의 공간과 대상에 대해 확대해야 한다는 고민 속에서 마당극 단체의 생존에 대한 고민이 이루어진 시기이다.

4) 1980년대 후반의 문예활동과 마당극의 변화

2003년 지자체를 축제현장으로 마당극의 활동을 넓히면서 재정적으로 안정을 찾았다. 이때는 재정적 안정뿐만 아니라 축제의 개막식 그리고 공연 폐막에 이르는 전반적 연출을 맡게 됨으로써 극단의 연행을 보여줄 수 있는 방법을 고민하는데 짧은 시간에 이루어지면서도 시각적으로 전달이 빨라야 하는 것을 고려해 기능면에서 시각적인 것을 보여주려는 노력으로 공연의 양식에 변화를 갖게 된다. 의상, 노래, 조명 등에 변화를 갖게 된 것이다.

연행현장에 대해 간략하게 살펴보면 1970년대와 1980년대 마당극은 농민과 노동자를 대상으로 현장이나 그들과 만남을 통한 강습현장에서 만났다. 이어 1990년대는 현장이란 공간이 ‘민예총’의 출범과 맞물려 ‘갯돌’의 정체성과 방향성에 대해 고민했으며 혼란기를 겪었다. 이후 ‘갯돌’이 갖는 마당극 마당극의 마당은 현장에서 무대로 옮겨져 갔다. 그렇지만 이 시기에도 마당판이 그 전에 지속되어 온 현장과 강습현장은 지속되었다. 연행장소가 무대로 옮겨졌거나 확대되는 변화를 갖게 된다. 2000년대는 ‘갯돌’의 연행활동이 무대와 축제의 현장 그리고 강습현장이라는 변화를 갖는다.

연행대상은 1970년대 1980년대는 노동자와 농민이 마당극의 대상이었다면, 1990년대는 노동자,

농민 그리고 2000년대는 일반도시노동자로 옮겨지고 있다고 보았다.⁰⁵⁾ 여기서 중요한 것은 1970년대와 1980년대 2000년대에도 마당극은 그 대상이 민중이었다는 것이다. 1970년대는 농민, 1980년대는 산업화로 노동자와 농민이, 1990~2000년대는 도시노동자가 민중이 된 것이다. 이들에게 민중은 사회적으로 고정된 의미이기보다 사회에 따라 그 대상이 변화되고 있음을 살필 수 있다. 이와 더불어 그들의 현장이라는 것은 농민과 노동자가 주요대상으로 하지 않았다고 해서 마당극이 현장을 떠났다고 볼 수 없다는 것이다. 2000년대는 농민보다 도시노동자가 주요 민중이 된 것이라고 할 수 있다. 마당의 현장이 확대된 것이라고 본다.

2. 지역문화와 마당극을 활용한 축제

문화란 항상 과거의 것과 지금의 것이 이어져서 존재한다. 이미 문화라고 했을 때, 거기에는 어느 정도의 전통성을 함유하고 있는 것이다. 특히 지역문화의 개념 속에는 전통성의 요소가 더 강하다. 지역의 문화적 보수성 때문이다. 따라서 지역문화의 계승은 과거의 전통문화가 오늘 우리들의 일상 생활에 창조적으로 살아 있도록 적극적인 활동을 펴는 것이어야 한다.⁰⁶⁾ 이것은 인간다운 삶의 질을 높여주는 기본적인 생활양식이며, 지역의 문화란 그 지역에서 그들이 만들어 낼 수 있었던 특수한 내용으로서 지역민들이 자신들의 역사진행과정에서 선택하여 자기화한 가치관인 동시에 생명력이라고⁰⁷⁾ 강조하고 문화에 대한 입장에서 지역과 문화를 연구의 중요한 주제로 삼고 있다고 말하였다.

‘갯돌’의 사회문화예술교육의 시초는 문화를 통해 올바른 대중의식과 비판의식을 키우고자 시작된 탈춤강습, 풍물강습, 탈공방, 미술학교, 노래교실 등이다. 꾸준한 강습회를 통해 풍물인구가 저변 확대되고 전문화 고급화되면서 풍물교사의 배출, 풍물패로의 전환, 소모이의 활성화를 이루게 된다. 1990년대 중반이후부터 ‘갯돌’의 사회문화예술교육은 대상의 다양화와 마을공동체의 풍물패 복원으로 확대된다. 각 마을단위의 풍물패가 조직되고 전통문화를 대중화하기 위한 초석이 마련됐으며 이 시기에 정기적인 전통문화학교를 개설하여 운영하면서 체계적이고 전문적인 강좌들이 이루어지게 된다. 2000년대 들어서면서부터 교육대상의 세분화가 이루어지고 교육 강사의 전문성도 대두된다. 청소년, 어린이, 주부, 노인, 소외계층, 지역민, 마을공동체와 함께 하는 ‘갯돌’의 사회문화예술교육은 단순한 문화전달과 지식전달에 머무르지 않고 배우고 함께하는 문화예술교육을 통해 지역의 건강

05) 손재오 면담자료.

06) 임재해, 앞의 글, 332쪽.

07) 이해준, 『지역사와 지역문화론』, 문화닷컴, 2001.

성과 공동체성을 회복하고 전통문화의 확대와 재창조를 꾀하며 지역의 문화발전을 위한 원동력이 되고 있다. ‘갯돌’의 문화예술교육이 문화향수권 신장 문화격차해소, 문화복지 구현이라는 국가정책과 더불어 ‘갯돌’은 찾아가는 문화예술공연을 기획하게 된다.

‘갯돌’의 문화의 문화예술교육활동을 보면 청소년, 어린이, 주부, 노인, 소외계층, 지역민, 마을공동체 등을 대상으로 다양한 시도와 접근을 이루어가고 있다. 소외계층의 문화접근성을 높이고 문화활동을 활성화하며 문화를 통한 사회통합에 기여하고자 함에도 일차적인 목적을 두고 있지만 ‘갯돌’의 마당극이 갖는 민중성, 현장성, 대중성은 이러한 현장에서 빛을 발하고 있다. ‘갯돌’은 소외지역을 찾아가서 그들과 함께 하는 문화예술공연을 통해 문화운동의 핵심적인 일들을 하고 있다. 그들과 함께 웃고 울고 즐기고 마음을 나누는 시간, 그 현장에서의 감흥과 감동이 함께하는 우리네문화의 원초적인 행위이며 건강한 사회적 공감대를 형성하는 자리가 되고 있다는 것이다. ‘갯돌’의 활동은 이런 측면에서 의의가 크다.

최근 들어서는 더욱더 지역문화예술교육의 장을 확대하여 그 대상과 내용에 있어 다양한 시도와 함께 다양한 문화의 틀을 만들어 가고 있다.

- 정신장애우 문화예술체험 ‘함께 나뉘요Ⅲ’(2008, 목포)
- 노인문화예술체험 섬드리 문화학교 ‘섬 사람들’(2008, 신안)
- 해군장병과 함께하는 전통 문화예술학교 풍물놀이 교실
- ‘우리 것이 좋은 것이여’(2008)
- 노인문화예술학교 ‘모심문화학교’(2009, 신안)
- 희망나눔 실버문화학교(2010, 목포)

윌리엄즈는 문화를 세 가지 범주로 나누어 정의하고 있는데 그 중의 하나가 ‘특정한 삶의 방식에 대한 묘사로서 문화’라고 말하고 있다. 그는 문화를 사회적 범주로서 보고 문화는 인간의 정신, 내적인 과정과 관련된 구성적 개념이라고 했던⁰⁸⁾ 것처럼, ‘갯돌’의 문화 활동은 인간의 정신과 내적인 과정을 통괄하는 부분을 담당하고 있다고 볼 수 있다.

문화는 단순히 특정양식의 예술이나 인류학적인 방식으로 인간의 생활을 묘사한 것이 아니라 삶의 전반적 방식에서의 구성작용으로 특수화된 일반적과정이며, 인간적 삶의 구성과정 그 자체로 보았다. 그래서 문화는 사회 구성원들에게 의미를 제공하는 ‘의미지도’를 포함하는 것으로, 문화는 사

08) 레이몬드윌리엄즈, 『이념과 문학』, 문학과 지성사, 1993.

회구성원들의 다양한 이해와 사회적 실천이 이루어지는 역동적인 과정인 것처럼 이들의 활동은 이런 점에서 문화 활동의 귀추가 된다.

이 과정을 통해 문화운동의 측면으로 새롭게 바라보고 축제현장에 뛰어들게 되었다. 다행히 이들의 직관력은 그동안 축척된 문화예술기량으로서 적중했다. 축제는 지역적 특성과 함께 공동체 단위의 집단적인 참여아래 이루어지는 것이므로 훌륭한 지역축제 구실을 할 수 있다고 보았다. 축제문화 즉, 지역축제는 지역문화의 개성을 일시에 집약적으로 분출하는 까닭에 지역문화에 관심 있는 이들을 끌어들이는 가장 중요한 매개물이 될 수 있다고⁰⁹⁾ 하였다. 이후 ‘갯돌’의 활동은 축제에 새로운 문화지도를 형성하였다.

그들은 축제를 건강한 정신을 바탕으로 축제의 새로운 시도와 실험을 하고 있으며 창조적인 예술 정신의 결합을 통해 축제문화를 새롭게 바꾸고 개혁하면서 축제문화운동에 새로운 패러다임을 창조하고 있다. 축제현장에서의 놀이와 공연은 대중들이 스스로 즐기고 참여하는 과정 속에 전통적 가치와 만나고 또 공연미학가치가 발현 된다는¹⁰⁾ 가능성으로 키워나갔다. 지역축제의 생산적인 성격 중 하나로, 축제를 주관하는 문화단체와 지방자치단체들이 자기 정체성을 대외적으로 알릴 수 있는 홍보축제, 그러자면 지역주민들이 생활철학과 삶의 뜻이 축제에 담겨 있어야 한다.

1) 지역의 문화를 소재로 한 마당극

마당극의 작품은 지역의 문화를 소재로 다양한 컨셉을 통해 만들어 왔다. 지역의 목포의 소재를 활용한 마당극은 다음과 같다. 「나락놀이」는 전남의 섬 압태도 사건을 소재로 한 것으로, 수차례 걸친 현장답사와 자료연구, 주민과의 대화를 통한 과정 속에서¹¹⁾ 이루어졌다. 이것은 인근지역문화를 소재로 민중의 이야기를 역사적으로 풀어낸 것으로 민중성, 지역성, 역사성을 토대로 일구어 낸 마당극이다. 이 시기 올려진 「나락놀이」는 농촌문제를 역사적 흐름 속에서 재해석하였다. 사회운동의 흐름 속에서 인근지역의 문화를 마당극으로 승화시킨 목포지역문화운동의 초석이 되었다.

이러한 것처럼 서남해 도서 연안 지역은 역사의 중심무대에서 소외되는 대신, 능창으로 상징되는 수많은 지역인물들이 전설로 등장하여 이 지역을 지켜왔다. 완도의 송장군, 압해의 송장군과 능창, 그리고 흑산도의 탐영감, 그리고 서남해 도서 연안 지역 전설에 등장하는 지역장수들과 아기장수들,

09) 임재해, 앞의 글, 338쪽.

10) 마당극제공, 『축제』 갯돌 자료집.

11) 놀이패신명, 「광주·전남지역마당극 운동에 대하여」, 『전라도마당극대본집』, 들불, 1989.

당제에 당신으로 모셔지고 있는 다양한 신격들은 역사의 무대에서 소외된 이 지역을 지켜오고 번영시킨 수호의 상징이었다. 이렇듯, 서남해 도서 지역 주민들은 역사의 변동과정에서 흥망과 성쇠를 경험하면서 매우 활력 있는 문화를 가꾸었다.

완도장보고축제의 「천년의 꿈」, 화순운주축제의 천불천탑을 소재로 만들어진 「천불천탑」, 압해도의 수달장군의 신화를 극화한 목포해양문화축제의 「수달장군」, 신안 흑산도의 인권운동가를 극화한 「낭청 김이수」처럼, 서남해의 인물과 역사적인 배경이 ‘갯돌’의 주요 마당극소재이다. 모두 서남해의 유형문화와 무형문화를 통해 이야기 되고 있다. 서남해의 수많은 문화가 극화되어 재생산 되고 있으며, 이런 공연물들이 다른 지역, 세계에서 공연되어짐으로써 현실 사회에 유용하게 재생산이나 재창조의 기제로 작동하고 있다

지역문화는 지역마다 고유하게 지닌 독자성을 확보하지 않으면 지역문화라는 것이 존재할 수 없다. 다른 지역과 구별되는 특성 없이 해당 지역에 있는 문화는 지역문화기도 하지만 그것이 아니다. 즉, 지역문화의 개성은 문화의 지역적 자생력을 길러주고 다양성을 확보하는 동시에 인접 지역에 영향을 미침으로써 문화발전을 가속화시켜주는 생산적 구실을 하는 것이다.

목포의 눈물도 지명이 되었던 건데. 많이 의미를 둔 것이다. 목포의 정체성! 목포는 목포로만 이루어진 것이 아니라 이쪽 서남해권, 도시가 만들어진 배경이다. 도시가 만들어진 배경이 신안, 무안, 해남, 영암 등 신분제가 폐지되면서 소작농이 도시로 이동하게 되는 것이다. 가난한 사람이 도시로 돈을 찾아서 오는 것, 그것이 희망이었다. 목포의 도시건설은 바로 그런 사람으로 인해서 형성된 것이다. 바로 민중이다. 그리고 도서문화, 해남문화 등 각 문화가 충돌해서 혼돈의 문화가 만들어졌다. 그래서 정체성이 서해권에 집중된 허구 같은 역할을 하고 있다고 보는 것이다. 우리가 조사를 통해서 온금동, 죽교동, 양동, 선창 이런 사람들이 진도 출신, 해남 출신 등이며 수많은 명인들이 저 온금동에 들어와 살다 갔다. 그런 이유들이 우리 토양 정체성은 그런 개방적 문화를 가지고 있다고 볼 수 있다. 그래서 거기에는 여러 지역이 다 들어와 한 판, 연희판이 된 것이다.¹²⁾

이런 다양한 문화를 모듬어 안은 ‘마당극’의 문화 활동은 이런 면에서 의의가 크다. 지역의 개성을 닦아 마당극을 창작하여 공연화 했다. 2000년 이후 ‘마당극’의 창작활동은 지역의 개성을 담아내고 해양 문화를 담아내고 있다.

12) 손재오(갯돌 상임연출) 면담 내용.

표 1 섬을 소재로 한 마당극

작품	소재
목포의 눈물	개인사를 통한 지역 역사 투영함
암태도	나락놀이 재구성 신안군 암태도 농민운동
별소리	신안의 삶을 이야기함
섬사람들	하의도민의 토지항쟁의 역사를 통한 인권이야기
파시	섬사람들의 이야기를 풍어제, 고기잡이, 파시 등을 소재로 극화
수달장군	압해도지역의 역사적 인물을 극화함
산강이	목포의 여인의 식민지시대 아픔을 이야기함
난영	목포의 인물의 일생을 극화함
원도인	장보고축제 제작공연
낭청김이수	흑산도 실존 인물을 극화함

〈표 1〉은 이러한 마당극을 콘텐츠화 하여 창작마당극을 섬을 소재로 창작했다. 이러한 공연물은 목포의 대중과 전국의 관객을 대상으로 공연물을 완성하였다. 특정소재에 한정하지 않고 다양한 지역의 자산을 소재로 한 공연물의 창작은 이를 공감하는 시민들의 공감대를 형성하는데 그 의미가 있다.

이러한 지역과 문화의 상징성을 작품으로 담아낸 것 중에서 「별소리」는 갯벌이 있는 사람들의 이야기로, 남도지역의 갯벌이 이야기로 승화된 것이다. 섬과 사람들의 이야기, 풍랑을 만나서 그 고난을 이겨내는 사람들의 모습, 섬사람들의 전통적 방식의 생태적 삶과 애환 등을 작품 속에 그려내었다. 「수달장군」은 압해도 해양영웅에 대한 이야기로, 압해도 명장이라는 수달을 만들어 내어, 신안군의 대표신화 영웅으로 이야기하여 섬마을을 순회하며 자긍심을 높였다. 이 작품에는 신안에는 그런 해양 영웅과 우리의 바다 사람으로서 강인한 연대감과 자부심, 자기가 살고 있는 지역을 좀 더 알아가자는 메시지가 들어와 있다. 음식을 소재로 하여 극화한 작품들은 ‘소금’에 대한 이야기를 통해, 소금이 천일염주 생산지인 신안을 배경으로 바다·삶·음식으로 연결되어 극화하고 있다. 소금, 김치, 홍어의 소재는 지역과 남도문화의 토속적인 부분을 표현하고, 음식을 소재로 하여 만들어낸, 지역적 개성과 문화적 대표성이 강하다. 앞에서 언급했던 것처럼 이러한 작품들은 삶을 예술적으로 승화한 것으로 그 가치가 높으며 목포의 삶과 문화를 나타낼 뿐만 아니라 어업문화의 특징을 상징적으로 형상화 하는 과정을 통해 마당극 작품이 지닌 시대적 의미가 있다.

3. 마당극의 의미와 방향

마당극 양식에서 ‘마당’이란 공간에 대한 확대에 대한 전반적인 논의가 지속되었으나 그 방향성을

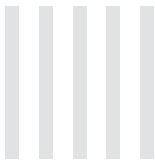
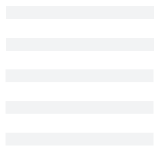
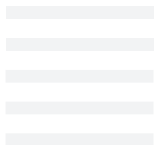
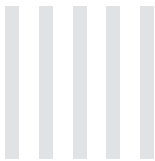
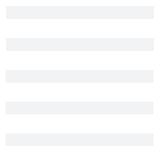
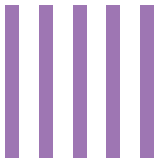
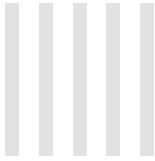
찾지 못해 활동이 주춤했다. 노동운동 이후 그리고 정권이 문민정부라는 이름으로 바뀌면서 변혁의 대상이 바뀌게 된 상황이기도 했다. 이로 인해 ‘마당’의 공간과 대상에 대해 확대해야 한다는 고민 속에서 마당극 단체의 생존에 대한 고민이 이루어진 시기이다.

극단 ‘갯돌’도 이러한 과정을 통해 민족극과 극단 존립에 관한 고민이 이루어진다. 1980년대 초 지역민과 호흡했던 강습활동과 창작활동을 통한 활동을 토대로, 이들은 지역을 매개로 한 문화 활동을 확대해 갔다. 지역민을 중심으로 한 강습활동과 공연활동을 지속하면서 정부가 2003년부터 문화예술교육정책을 본격적으로 추진하기 시작하였는데, 이 일환으로 지역문화예술 사업을 확대해 간다. 또한 그리고 2003년 지자체를 축제 현장으로 마당극의 활동을 넓히면서 재정적으로 안정을 찾았다. 이때는 재정적 안정뿐만 아니라 축제의 개막식 그리고 공연 폐막 등 전반적 연출을 맡게 됨으로써 극단의 연행을 보여줄 수 있는 방법을 고민하는데 짧은 시간에 이루어지면서도 시각적으로 전달이 빨라야 하는 것을 고려해 기능면에서 시각적인 것을 보여주려는 노력으로 공연의 양식에 변화를 갖게 된다.

이러한 사회적 변화와 문화정책의 변화 속에서 마당극은 여러 가지 갈림길 속에서 지역민과 함께하는 공연물을 창작하고 문화예술 활동을 펼쳐나가면서 지역과 관계에 깊숙이 파고든다. 또 축제를 통해 ‘마당극’의 문화 활동의 일면을 새롭게 만들어 냈으며, 해양의 자원을 중심으로 한 많은 공연 창작물을 통해 1990년대부터 지금까지 지역문화와 남도문화를 이끌며 민족극 전반에 영향을 주었다.

‘마당극’의 지역 문화를 소재로 한 문화운동은 2000년대를 향해 가는 마당극에 생기를 불어넣어 주고, 문화운동의 화두가 될 것으로 보인다. 앞으로 마당극은 다양한 소재를 통해 대중에게 다가갈 수 있는 폭넓은 계기 마련이 필요하다고 본다.

유수영 | 다운아리랑 대표



제1절 20세기 이후 목포 미술의 흐름

조은정 | 목포대학교 미술학과 교수

제2절 목포 조각계의 흐름과 활동

손창식 | 손창식석조전시관 관장

손유진 | 손창식석조전시관

제3절 목포 서예계의 흐름과 활동

강수남 | (사)한국미술협회 이사

제4절 목포 사진계의 흐름과 활동

박종길 | 세한대학교 평생교육원 강사

제3장 시각예술

제1절 20세기 이후 목포 미술의 흐름

1. 목포 미술사 서술의 제 문제

1) 연구 현황

지난 십여 년 동안 미술계에서는 지역 사회와 지역성에 대한 관심이 뜨거운 화두가 되고 있다. 이러한 움직임의 저변에는 1980년 말대부터 세계 미술계를 뒤덮었던 글로벌리즘에 대한 점검과 반성이 자리 잡고 있다. 또한 전 세계를 ‘중심 대(對) 주변’의 이분법적 구도로 나누고 후자를 전자와 동등한 위치로 끌어올려야 하는 대상으로 보았던 기존의 시각에 대한 비판과 함께, 다양한 지역(地域, region)들이 지닌 고유한 특성이야말로 해당 사회의 지속가능성(sustainability)을 확립하는 토대가 된다는 공감대가 사회 전반에 확산된 결과이다.⁰¹⁾ 국내 미술계에서 지역 문화의 토대와 정체성에 대한 탐구와 계승이 중요한 과제로 떠오르고 있는 것도 같은 맥락이다. 1970년대부터 심화되어 온 수도권 쏠림 현상은 ‘서울을 포함한’ 각 지역의 문화 생태계를 약화시키는 결과를 가져왔으며, 이를 해소하기 위해서는 지역의 역사적 전통과 문화적 토양에 대한 연구가 선행되어야 한다는 자각을 불러일으켰다. 각 지자체들을 중심으로 지역의 역사와 문화에 대한 1차 자료 발굴과 체계화 사업을 진행하고 있는 이유도 여기에 있다.

01) 여기서의 ‘지역’은 비수도권으로서 ‘지방’ 개념이 아니라, 지리학적 환경을 바탕으로 자체적인 역사와 문화를 누리는 공동체로서의 ‘지역’ 개념이다.

현재까지 시사(市史)의 일부로서 광복 이후 목포 근현대 미술사를 개괄적으로 정리하는 작업은 『목포시사: 인문 편』(목포시, 1987; 개정판 1990), 『목포시사: 3차, 1980~1994』(목포시, 1997) 두 차례에 걸쳐서 이루어졌다. 전자가 개항기~1984년의 흐름을 개괄하고 있다면, 후자는 1980년대와 1990년대의 흐름을 요약한 것으로, 각각 박석규(당시 목포대 미술학과 교수), 김병고(당시 예총 목포지부장)에 의해 저술되었다. 이 작업들은 해당 시기 목포예술사에 대해서 두 저자가 진행했던 선행 연구들에 각각 바탕을 두고 있다.⁰²⁾ 가장 최근의 지역미술사 저술로는 전라남도미술협회가 편찬한 『전남미술사총서 : 1900~2015』(한국미술협회 전라남도지회, 2017)에 실린 「목포미술」 부분을 들 수 있다. 이 문헌은 전남미협지회와 광주미술협회가 기준에 발간했던 『광주전남근·현대미술총서 I(구한말~1945)』(2007), 『광주전남근·현대미술총서 II(1945~1979)』(2010), 『광주전남근·현대미술총서 III(1980~2010)』(2010)과 달리 전남의 22개 시군들을 개별적으로 기술했기 때문에 목포지역 미술사 단독 연구에 특히 도움이 된다.⁰³⁾ 무엇보다도 이제까지 단속적으로 이루어져 왔던 주요 전시와 단체·기관 활동 연표를 확인, 정리하고, 1995년~2015년의 내용을 보완했다는 점에서 『목포시사』(1987)와 『목포시사』(1997) 이후의 공백을 매우고 있다.

개인 연구자들에 의한 목포 화단의 개괄적 정리 작업으로는 신안나·정태영의 『목포의 화맥』(뉴스투데이, 2006)과 정태영, 『목포의 미학, 미술로 읽기: 목포의 한을 미술로 승화시킨 예술인들』(뉴스투데이, 2008), 김병고, 『목포 예술인들의 빛과 그림자』(뉴스투데이, 2009) 등을 들 수 있다. 1900~2000년대의 목포에서 활동한 주요 미술가들의 생애와 활동을 기술한 이 문헌들은 지역신문으로서 『목포투데이』의 역할과 기여를 잘 보여주는데, 무엇보다도 지역 문화계를 취재해 온 언론인들과 미술 현장의 흐름을 주도해 온 예술가들의 생생한 체험을 기록했다는 점에서 중요한 의미가 있다. 그 밖에 1997년 목포문화예술회관 개관 기념전 ‘목포개항 100주년 미술기념전’ 도록에서 수목 채색화, 서양화, 서예 분야로 나누어 목포 예술의 흐름을 조망한 바 있다. 이러한 저술들은 목포 근현대 미술사를 연구하는데 출발점이 되는 귀중한 기초 자료들이다.

현재까지 축적된 목포 미술사 저술들은 대부분 지역 문화계를 취재했던 언론인들과 현장을 지켜 온 미술가들에 의해 이루어졌으며, 화단의 이슈나 담론보다는 예술가들의 생애사 중심으로 서술된 경우가 대부분이다. 또한 현재까지 우리나라 미술사학계에서 목포 미술사는 대개 광주·전남 미술사의 한 부분으로, 혹은 호남 화단으로서 뭉뚱그려져서 연구되어 왔으며, 목포 지역에 초점을 맞

02) 박석규, 「목포 미술의 사적 고찰」, 『목포대학 논문집』3, 목포대, 1981과 김병고, 「예술소사: 미술」, 『목포예총』7, 한국예총목포지부, 1995 참조.

03) 전라남도미술협회, 『전남미술사총서: 1900~2015』, 한국미술협회 전라남도지회, 2017, 129~177쪽.

춘 작업들은 많지 않다. 그나마 목포 미술에 대한 연구가 집중된 분야는 19세기 말부터 20세기 초반까지의 전통 회화이다. 현재까지 미술사학 관련 국내 여러 대학과 학회들에서 소치 허련(許鍊, 1808~1893)으로부터 남농 허견(許健, 1907~1987)과 의재 허백련(許百鍊, 1891~1977)으로 이어지는 화맥을 중심으로 해서, 조선시대 말기까지의 회화적 전통이 어떻게 호남 지역에서 현대적으로 계승되었는지를 고찰한 작업들이 진행되었으며, 상당한 수준의 연구 성과가 축적되었다.⁰⁴⁾ 이들 가운데 비교적 소외되었던 임인 허림(許林, 1917~1942)에 대한 연구 또한 최근에 와서 새롭게 대두되고 있다.⁰⁵⁾

서양화 분야에 대한 연구에서 일제강점기와 해방 직후 목포 화단에서의 일본 유학과 서양화가들에 대한 소수의 저술들을 제외하면, 광주·전남 화단을 분석하는 작업에서 목포 미술가들이 단편적으로 언급되는 경우가 대부분이다.⁰⁶⁾ 특히 우리나라 현대 미술사에서 중요한 위치를 차지하는 1980년대 민중미술에 대한 연구에서도 호남 화단의 움직임은 언급한 논문들 대부분은 광주 화단의 사례만을 다루고 있다. 목포대학교에 교수로 재직했던 원동석(1938~2017)이 우리나라 민중미술의 이론적 토대 확립 과정에서 수행했던 역할을 고려한다면 그간의 민중미술 운동 연구에서 이처럼 목포미술계의 활동이 배제되었다는 사실은 의외이다.

이처럼 목포 화단의 오랜 역사와 전통, 이 지역에서 활동한 미술가들의 숫자와 성과에 비해서 이에 대해서 미술사적으로 정리하는 작업은 현재까지 미흡하다. 목포미술의 양상과 흐름을 우리나라 미술의 전체 맥락에서 고찰하고 의의와 영향을 평가하는 작업이 필요한 이유는 이를 통해서 지역미술의 콘텐츠를 더욱 활성화시킬 수 있기 때문이다. 목포 미술계 내부에서는 1970년대부터 이미 지역미술사 저술의 필요성을 인지하고 이를 추진해왔다. 차재석(1926~1983)이 「목포미술의 과거와 현재」에서 「목포미술의 흐름을 정리해보자는 뜻은 논의된 바 있었지만 이번엔 겨우 그 골격을 추리게 되었다」고 기술한 대목이 이를 증명한다.⁰⁷⁾ 이러한 시도가 어떻게 결실을 맺었는지는 확인하지 못했지만, 당시의 작업이 ‘연대순으로 동양화와 서양화 그리고 서예에서 목포미술의 주류를 이룬 분들의 작

04) 허문, 『소치일가사대화집(小痴一家四代畵集)』, 양우당, 1990; 이구열, 「허견 예술의 특질」, 『남농허견 화집』, 동아일보사, 1980, 158~195쪽; 남농기념관, 『남농기념관: 소장품전』, 1985 등의 작품집과 단행본 외에, 최근의 연구 동향에 대해서는 다음 논문들을 참고할 것. 권윤희, 「운림산방 화맥 형성의 기원과 그 미학적 특질」, 『동양예술』36, 한국동양예술학회, 2017, 4~35쪽; 이선옥, 「남도회화의 성격과 발전과정 -허련과 허건의 인정옥구를 중심으로-」, 『남도문화연구』21, 순천대 남도문화연구소, 2011, 323~349쪽; 김천일, 「남도의 한국화단 돌아보기」, 『문화예술의 고장 5: 우리 그림』, 광주시립민속박물관, 2010 등.

05) 김천일, 『한국 근대미술의 선구자, 허림(許林)의 예술세계』, 『남도사람들의 삶과 문화』2, 목포대학교 박물관, 2013; 박수홍, 「임인 허림이 경성과 동경에 출품한 관전 작품 연구」, 『한국근현대미술사학』27, 한국근현대미술사학회, 2014, 309~337쪽 등 참조.

06) 일제강점기 목포 조계지에서의 서양화 유입과 1930년대 일본 유학파 화가들의 광복 직후 목포 활동을 분석한 최경현의 논문이 한 예이다 (최경현, 「일제강점기와 해방직후의 목포화단 연구」, 『한국근현대미술사학』21, 한국근현대미술사학회, 2010, 26~47쪽).

07) 전라남도미술협회, 앞의 책, 135쪽에서 재인용.

품을 한자리에 펴 보는' 것이었다는 기술로 미루어 볼 때 본격적인 미술사 연구라기보다는 목포 미술의 흐름에 대한 개략적인 정리 작업이었던 것으로 추측된다.

미술사 연구에서 정확한 연표의 중요성은 누구나 인지하는 바이지만 실제적으로는 우리나라 미술사학계에서 가장 취약한 부분 중 하나이다. 특히 한국문화예술위원회가 『문예 연감』을 발행하기 시작한 1976년도 이전 상황에 대해서는 자료들이 뿔뿔이 흩어져 있는 경우가 많다.⁰⁸⁾ 이에 대한 보완 노력이 여러 기관과 단체에 의해서 추진되고 있는데, 김달진미술자료박물관에서 진행 중인 자료집 발간 사업이 대표적인 사례이다. 현재까지 『한국미술단체 100년』(2013), 『한국미술 전시자료집 I. 1945~1969』(2014), 『한국미술 전시자료집 II. 1970~1979』(2015) 등이 발간되었는데, 이 문헌들에 목포 지역 전시 활동과 단체 활동들이 간헐적으로 기술되어 있다.

목포 지역미술에 대해서는 김병고가 「예술 소사: 미술」(1995)에서 1980~1995의 기간을 정리한 연표와 『전남미술사총서 : 1900~2015』(2017) 「미술」에서 1920~2015의 기간을 정리한 연표가 있다.⁰⁹⁾ 그러나 이러한 연표들을 대조해보면 항목이 누락되거나 연도와 참여 작가 명단 등이 다른 경우가 많다. 이들은 한국문화예술진흥원의 『문예연감』과도 차이가 난다. 조사 주체에 따라서 각각의 작업들이 개별적으로 진행되고, 성과가 공유되거나 계승되지 못하고 있다는 증거이다. 무엇보다도 시급한 것은 1차 자료의 보존과 체계화 작업이다.¹⁰⁾

2) 목포 미술사의 범위와 시기 구분

일반적으로 우리나라 미술의 역사에서 중앙 화단과 구별되는 독자적 정체성을 지닌 지방 화단이 형성되기 시작한 시기를 19세기 후반으로 보고 있다. 비교적 안정된 경제적 기반을 바탕으로 함경, 평양, 충청, 영남, 호남 등에서 미술 후원자 계층이 형성되었고 이들을 대상으로 하는 지역 예술가들의 활동이 두드러지게 되었다는 것이다.¹¹⁾ 이렇게 형성된 지역미술의 권역들 대부분은 1970년대 산업화를 거치면서 와해되기 시작했는데, 수도권 편향적인 성장이 가속화되면서 내부적 동력이 약해졌던 것이다. 지역사회 내 미술의 수요가 감소되고, 지역 출신의 예술가들 가운데 서울로 활동 무대

08) 1976년도부터 2016년까지의 「문예연감」은 현재 문화예술진흥원 문예연감 홈페이지에서 열람 가능하다(<http://www.arko-yearbook.kr>).

09) 김병고, 「예술소사: 미술」, 79~84쪽 전라남도미술협회, 앞의 책, 137~160쪽 참조.

10) 일례로 박석규 목포대 명예교수가 개인의 노력으로 수집, 정리된 1950~1970년대 목포 다방전시 기록표와 도록 등은 향후 목포미술사 연구의 기초 자료로 활용될 수 있도록 DB화할 필요가 있다.

11) 김취정, 「근대기 지방화단 연구: 서울화단과의 영향관계를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』20, 한국근현대미술사학회, 2009, 7~28쪽 최경현, 앞의 논문, 26~27쪽 참조.

를 옮기는 경우가 많아지면서 화단의 결집력과 정체성이 모호해지는 경우가 많았다. 목포는 현재까지 지역 화단이 활성화되어 있는, 드문 사례 중 하나로 대내외적으로 평가받고 있다. 또한 1897년 개항 이후 현재까지 목포 화단의 역사는 우리나라 근현대사의 쟁점들을 그대로 보여준다는 점에서 특히 중요한 의미를 갖는다.

목포 근현대 미술사를 어떻게 전체적으로 개괄할 것인가에 대해서는 보다 신중한 접근이 필요하다. 시기별 구분을 위해서는 먼저 역사적 전환점이 될 만한 움직임에 대한 공통된 판단 기준이 있어야 하기 때문이다. 20세기 이후 현대 미술에 대해서는 시대 양식에 따른 구분보다는 주요 미술 사조와 운동들을 중심으로 시기를 구분하는 경향이 지배적이다. 20세기 이후 목포 미술의 흐름을 시기 별로 구분하려는 시도는 박석규의 저술에서 처음으로 발견된다. 그는 허건이 목포 화단에 등단한 1930년부터 1945년 광복까지 일제강점기를 ‘태동기’로, 광복 이후 각지에 흩어져있던 전남 출신 미술가들이 귀향한 후 목포를 무대로 작품 활동을 벌였던 1954년 한국 전쟁 종전까지를 ‘탄생기’로, 전쟁 후 목포에 정착한 신진 작가들이 본격적으로 그룹전시와 단체 활동을 시작했던 1964년까지를 ‘정착기’로, 1965년 ‘야우회’와 ‘전남도미술전’의 개최 등을 시발점으로 해서 광주와 수도권 등 외부 지역미술계와 활발하게 교류 활동을 전개했던 1974년경까지를 ‘전환기’로, 1975년 이후 1984년 저술 당시까지를 ‘침체기’로 규정한 바 있다.¹²⁾

박석규가 1975년 이후를 침체기라고 평가했던 이유 중 하나는 1959년 창립되어 목포 미술계의 움직임을 주도했던 목포미협이 획일화되는 경향이 나타났고, 작가 수나 전시 횟수와 같이 양적인 성장에 비해서 조형적인 측면에서나 주제적인 측면에서 실험적인 도전을 보여주지 못했다는 것이었다. 그는 목포화단이 침체했던 배경 요인 중 하나로 목포 지역의 경제 상황을 들었는데, 이러한 관점은 1980년대와 1990년대 초반의 목포 미술을 분석했던 김병고 역시 공유했던 바이다. 김병고는 이 시기 목포가 경제적, 정치적 소외로 인해서 현대적 변화에 적응하지 못했으며, 국전의 폐지 이후 민간 주도의 공모전과 화랑 활동이 활발해졌던 여타 지역들과 달리 목포 미술계는 별다른 움직임을 보여주지 못했다고 지적했다.¹³⁾

이러한 비판적 시각에도 불구하고 김병고는 목포 미술의 새로운 도약을 위한 토대로서 1980년대에 진행된 몇 가지 중요한 사건들을 언급했는데, 국립목포대학교의 미술학과 설치, 남농기념관과 문화예술회관 등의 건립 추진 등이 그것이다. 실제로 이 기관들은 1990년대 이후 지역사회 미술가 양성과 창작 활동의 밑거름이 되고 있다. ‘목포문화예술회관’(1997년 개관)을 필두로 ‘성옥기념관’

12) 박석규, 「제5장 미술」, 『목포시사: 인문편』, 목포시, 1987, 741쪽.

13) 김병고, 「예술소사: 미술」, 56쪽.

(2003 개관) 별관의 기획전시실, ‘노적봉 예술공원 미술관’(2009년 개관), ‘신선미술관’(2013년 개관) 등 목포 시내와, ‘목포대학교 박물관 기획전시실’(2000년 개관), ‘무안군오승우미술관’(2011년 개관), ‘전남도립도서관 남도화랑’(2012), ‘전남여성플라자 여성문화박물관’(2008년 개원) 등 무안군 내에, 그리고 ‘잠월미술관’(2006년 개관), ‘갯벌미술관’(2009년 개관), ‘갤러리함평’(2010년 개관), ‘함평군립미술관’(2011년 개관) 등이 함평군 내에 설립되는 등, 2000년경을 기점으로 목포와 인근 지역에 공립·사립 미술관들의 수가 급속하게 늘어났다. 그리고 이러한 기반 시설들을 토대로 신진 작가들과 중견 작가들의 작품 발표 기회가 늘어났을 뿐만 아니라 보다 전문적인 성격의 전시 기획이 활성화되기 시작했다.

‘광주·전남미술 50년 전’(조선대미술관개관 기념전, 1989), ‘전남미술 50년 전’(남도예술회관, 1995) 등 지역 화단의 역사를 개괄하는 대규모 전시는 1990년대 중반까지 주로 광주에서 개최되었다. 이러한 측면에서 볼 때 1997년 목포종합문화예술회관의 개관은 지역미술계에서 매우 중요한 의미를 갖는다.¹⁴⁾ 그러나 목포문화예술회관이 단순전시공간이 아니라 지역 작가 발굴과 전시기획, 미술연구 등 미술관으로서의 중장기적 역할을 수행하기 위해서는 소장품의 확보, 전시 기획과 자료 정리, 교육 프로그램 개발을 담당할 전문 인력의 확충이 시급하다.

2000년대 이후 목포 화단의 양상을 파악하기 어려운 이유 중 하나는 목포 미술인들의 범주와 활동이 목포시의 범주를 넘어서서 확산되고 있다는 사실이다. 과거에 지역 미술은 해당 지역 출신 혹은 그 지역을 무대로 활동하는 미술가들의 작품 활동을 총괄적으로 의미했으나, 현재는 이러한 지리적 경계가 모호해지고 있다. 목포 출신의 작가들이나 목포에서 활동 중인 작가들 대부분은 중앙 화단과 지역 화단을 넘나들며 창작과 전시를 진행 중이다. 이 때문에 지역 화단의 특징을 조형 양식적 측면에서나 표현 경향과 화풍으로 규정하기가 매우 어려워졌다. 또한 목포 지역을 무대로 하는 전시와 문화예술 활동 또한 작가의 출신 지역이나 활동 지역보다 기획 의도에 따른 주제 중심으로 이루어지는 경우가 더 많다. 최근 십여 년 동안 목포 미술계에서 주목할 만한 움직임 가운데 하나는 미술가들의 개별 창작 활동이 아니라 공동체적 활동을 통해서 지역사회와의 연대를 강화하려는 시도들이다. 2012년도에 창립된 문화예술단체 ‘노적봉’과 2015년도에 창립된 문화예술협동조합 ‘나무숲’이 대표적인 사례이다.

전국적인 현황을 살펴보면 목포를 포함한 전남 지역은 전시 건수나 다양성 측면에서 타 지역들에 비해 낮은 것이 사실이다. 예를 들어 2015년도 한 해 동안 전국적으로 시각예술 분야에서는 총 13,195건의 전시가 열렸는데, 그 가운데 전남은 258건이었다. 서울, 경기, 부산, 대구 등 수도권과

14) 개관전은 ‘목포개항 100주년 미술기념전’이었다.

대도시에 비해서 숫자가 적은 것은 당연한 결과이겠지만, 비슷한 인구수의 전북(508건)이나 광주(556건)와 비교해보더라도 절반에 그친다. 더 나아가서 융합(+공연예술) 분야의 전시 건수를 살펴보면 서울, 대구, 인천, 광주, 경남을 제외한 나머지 시도 지역은 전시 건수가 조사되지 않았다.¹⁵⁾ 한국문화예술위원회 조사에서 누락된 사례들을 감안한다 하더라도 지역 별 편중 현상이 여전히 해소되지 않고 있음을 알 수 있다. 특기할 점은 전남 지역의 평균 전시기간이 전국에서 가장 길었다는 점이다. 특히 단체전의 경우에는 전남 지역이 47.6일로서 서울(21.5일), 광주(22.9일), 울산(14.7일)에 비해 두 배가 넘었다. 종합적으로 보자면 지역 인구 대비 전시 현황에서 전남은 인천, 세종, 경기, 충북, 경북, 경남과 함께 전국 평균(10만 명당 26.1건)보다 낮았다. 물론 이러한 조사에서 목포시는 단독으로 다루어지지 않았기 때문에 실제적인 수치는 훨씬 높을 것으로 여겨진다. 그렇다고 하더라도 목포시가 전남도 전체의 시각문화예술 활동을 주도하는 역할을 수행한다는 사실에는 변함이 없기 때문에, 이러한 분포가 지닌 의미를 다시 한 번 고려해 볼 필요가 있다.

위에서 언급한 바와 같이 목포와 전남 지역에서는 2000년대 이후부터 미술관 및 공공문화예술시설의 설립이 본격적으로 추진되었다. 이러한 기관시설들은 지역사회 미술가들의 창작 활동을 활성화하고 지역사회 주민들의 미술 문화 향유를 촉진시킨다는 점에서 지역문화의 지속가능성을 공고히 하는 토대가 되고 있다. 최근에 들어와서 많은 미술관들이 단순히 대관의 기능에 머무르는 것이 아니라 문화예술 학예사와 기획자들에 의한 전시 기획과 미술문화 교육 프로그램을 지속적으로 수행하기 시작했다. 이러한 움직임과 더불어 전남도가 2018년도 1회 전시를 목표로 추진 중인 ‘전남 국제 수목화비엔날레’ 또한 주목할 필요가 있다. 향후 호남 화단의 흐름이 재결집되고 동아시아 전통 회화의 맥을 새롭게 확립하는 계기가 될 것으로 기대되는 이 사업에서 목포 미술계가 전남 지역 전체를 아우르는 구심점 역할을 수행해야하기 때문이다.

2. 목포 화단의 태동과 성장

1) 일제강점기부터 해방 공간까지

1897년 개항 이후 작은 어촌으로부터 서남해안의 주요 거점 무역항으로 급부상한 목포에서는 조계지를 중심으로 근대 문물이 대거 유입되었으며, 경제가 활성화됨에 따라서 주변 지역으로부터 일자리를 찾아서 이주하는 사람들이 늘어났다. 1925년 진도의 윤림산방을 떠나서 가족과 함께 목포로

15) 『2016 문예연감』 <표 6>과 <그림 5> 참조.

이주한 미산 허형(許潁, 1862~1938)의 사례에서 알 수 있듯이 1920년대의 목포는 이미 전남 지역의 문화적 중심지로서 자리 잡게 되었다. 후에 광주 화단의 초석을 일구었던 허백련이 일본 유학에서 돌아온 후 1920년 첫 개인전을 광주가 아니라 목포에서 개최했던 사실을 떠올린다면 당시 이 도시의 위상을 짐작할 수 있다.¹⁶⁾ 그러나 목포의 문화적 환경은 개항으로 인한 경제적 번영이나 일본과의 교류보다 훨씬 더 깊은 뿌리를 지니고 있었다. 조선 후기 동안 전라남도 인근 도서지역으로 유배된 당대의 거장 문인과 예술가들이 지역 문인들과 교류하면서 문인화와 시문화를 확산시켰다. 이러한 문화유산이 어떻게 후대로 이어졌는지는 1920년에 초성 김성규, 무정 정만조 등이 참여하여 창립한 유산시사가 목포시사(木浦詩社)로 계승되는 과정을 통해서도 고찰할 수 있다. 개항 이후 목포 화단의 태동기에는 이처럼 전통적 자양분과 외래 신문물의 자극이 한데 어우러져 있었다.¹⁷⁾

이들이 각각 목포와 광주에서 후학들을 양성하면서 호남화단으로 일컬어지는 전통회화의 큰 흐름을 형성하게 된 것은 이미 널리 알려진 사실이다. 이들의 계보는 조선 말기에서 일제강점기를 거치는 동안 우리나라 전통회화가 당면했던 시대적 과제를 집약적으로 보여준다. 19세기 조선 화단에서 주류를 이루었던 소위 ‘남종 문인화풍’의 전통으로부터 출발해서, 동시대 일본 남화 및 서구 미술의 영향을 접하면서 매체와 형식, 주제 면에서 새로운 돌파구를 모색해야 했던 것이다.¹⁸⁾ 1930년부터 1940년대 초까지 허건과 허림은 실경 사생과 전통 수묵채색화 기법, ‘토점화’ 등의 매체 실험을 통해서 기존의 남종화풍에서 벗어나서 새로운 근대 화법을 구축하려는 시도를 보여주었다(<그림 1> 참조). 허림은 1942년 요절하는 바람에 목포 화단에 가시적인 영향을 미치지 못했다. 그러나 허건은 1987년 별세할 때까지 목포를 기반으로 활동하면서 호남 화단의 성장을 이끌었다. 해방 직후인 1946년에 남농연구원(남화연구원)을 개설해서 김명제(金明濟, 1925~1992), 신영복(辛永卜, 1933~2013), 조방원(趙邦元, 1926~2014) 등 호남화단의 중진들을 양성했으며 1959년 창립된 목포미술협회에서도 초대 회장직을 맡아서 활동했다. 이처럼 중앙 화단과 거리를 두고 목포에서 활동했기 때문에, 미술사적으로는 경력이나 공적에 비해서 뒤늦게 부각된 측면이 있다.¹⁹⁾

우리나라 화단에 서양미술이 본격적으로 수용된 시기는 대략 1920년대이다. 경성에서는 1919년 ‘고려화회’라는 학생 조직과, 1923년 ‘고려미술회’ 등의 유화단체가 출범했으며, 대구에서는 ‘교남서

16) 이 개인전과 당시 상황에 대해서는 신안나·정태영, 『목포의 화맥』, 뉴스투데이, 2006, 33~34쪽 참조.

17) 조선 후기 전남지역의 유배 문화와 초기 목포 화단의 관계에 대해서는 박석규, 「제5장. 미술」, 739~740쪽 신안나·정태영, 앞의 책, 16~21쪽; 최경현, 앞의 논문, 29~30쪽 등 참조.

18) 현재 일부에서 ‘남종화’와 ‘남화’가 호남 화단의 ‘전통 수묵화’, 혹은 더 나아가서 ‘남도 한국화’ 전체를 가리키는 의미로 혼용되고 있는 상황에 대해서 김천일은 이 개념들을 명확하게 구분해야 한다는 점을 피력한 바 있다(김천일, 「한국 근대미술의 선구자, 허림(許林)의 예술세계」, 참조).

19) 허건은 1983년에 비로소 대한민국예술원 회원으로 추대되었다.



그림 1 허건, 「목포일우」, 1944, 종이에 채색, 148×179cm, 개인소장: 제23회 조선미전 특선

화연구회'가 1922년에, 평양에서는 '소성회'가 1925년에 출범하는 등 일본에서 유학하고 귀국한 서양화가들을 중심으로 다양한 미술단체들이 조직되어 서양화의 보급에 일익을 담당했다. 광주·전남 지역에서도 대략 이 무렵부터 일본에서 유학한 서양화가들이 귀국해서 활동을 펼치기 시작했다. 여수 출신 김홍식(1928년 동경미술학교 양화과 졸업), 화순 출신 오지호(1931년 동경 미술학교 양화과 졸업), 신안 출신 김환기(1936년 일본대학 예술과 미술부 졸업) 등이 대표적인 사례이다.

목포에서는 1930년대 초에 이미 신문물이 상당히 유입되어 있었던 것으로 알려져 있다.²⁰⁾ 이러한 분위기는 목포에서 초등교육을 받은 젊은 학생들이 서양화를 전공하기 위해서 일본으로 유학하는데 많은 영향을 미쳤다. 동경 제국미술학부에서 수학한 후 1941년부터 문태중학교에 근무하면서 학생들을 가르쳤던 문재덕(1918~1950)을 비롯해서, 백흥기, 김수호, 김동수, 양수아, 고화흠, 윤재우, 문동식, 박승구 등이 후에 목포에서 활동한 1940년대 일본 유학파 화가들이다.²¹⁾ 그 가운데 김영자(金英子, 1922~2015)는 여성 화가의 첫 세대이자 2005년 목포여성작가회의의 창립에 참여하는 등 후배 여성 화가들의 입지를 넓히는데 공헌했다는 점에서 주목할 필요가 있다.

20) 최경현, 앞의 논문, 37~38쪽.

21) 1940년 전후 일본 유학파로서 목포 화단에서 활동한 작가들 목록은 신안나·정태영, 앞의 책, 72쪽과 최경현, 앞의 논문, 42쪽 <표 2> 참조.

해방 이후 목포에서 활동한 미술가들 중에는 타 지역 출신도 다수 포함되어 있었다. 목포와 여수가 일본으로부터 배편으로 귀국하는 통로이기도 했지만, 다른 한편으로는 좌우익 간의 대립으로 극심한 혼란을 겪었던 중앙 화단과 달리 안정적인 분위기 속에서 활발한 움직임을 보여주었던 목포 화단의 상황 때문이었다. 1945년에 창립된 목포미술동맹은 동양화부에 허건, 이종원, 김정현이, 서양화부에 문재덕, 윤재우, 백흥기, 김동수, 이영원 등이, 조각부에 박승구, 공예부에 원영래 등이 참여했으며, 이듬해인 1946년에 공동 작업장 성격의 목포미술원을 개원하고 전시회를 개최하기도 했다. 이 외에 여러 개인 연구소와 미술 단체들이 설립되었는데 1946년에 백영수와 박승구, 표세종이 결성한 ‘녹영회(綠影會)’가 대표적이다. 녹영회는 1946년 목포여중 강당에서 개최한 제1회 동인전의 누드화 파문으로 인해서 널리 알려졌는데, 특히 박화성, 차재석 등의 지지와 김동수의 비판이 일간지 등을 통해서 공표되면서 미술 비평이 활발해지는 계기가 되었다.

일본 유학 후 목포에서 교편을 잡으면서 작품 활동을 벌였던 여러 작가들 중에서 양수아를 주목할 필요가 있다. 그는 보성 출신으로 1947~1956년 목포에서 미술교사로 활동했다. 이 시기에 그는 이미 대담한 비구상 작업을 선보였는데, 이는 구상미술이 주류를 이루었던 호남 화단에서 획기적인 시도였다. 박석규는 1950년 광주와 목포 화단에서 추상미술 운동을 이끌었던 강용운과 양수아가 일반 관객들 뿐 아니라 화단에서도 제대로 수용되지 못했던 사실을 지적한 바 있는데, 특히 1954년 강용운 개인전에서 촉발된 예술 논쟁이 폭력 사태로 번지면서 전국적인 이슈가 되었다고 기술했다.²²⁾

개항 이후 진행된 경제적, 문화적 변성 속에서 목포는 전통회화와 서양화 분야에서 여러 화가들이 선구적인 활동을 벌였던 무대였다. ‘남화연구원’을 비롯해서 ‘목포미술원’, ‘백영수회화연구소’, ‘양수아양화연구소’ 등 단체와 개인의 미술교육 기관들이 설립되고, 일본 유학파 서양화가들이 미술교사로 재직하면서 후학들을 양성했던 것은 목포 화단의 형성에 특히 중요한 의미를 갖는다. 누드화, 추상화 등 다양한 실험들이 행해지고, 전통의 재해석과 현대적 계승이라고 하는 근본적인 과제에 대한 연구가 시도된 것 또한 초기 목포 화단의 저력과 가능성을 보여주는 것이었다.

2) 1950년대와 1960년대의 전시 활동들

대한민국 정부 수립 이후 우리나라 미술계는 제도적인 정비에 들어갔다. 1948년 ‘조선미술가협회’가 ‘대한미술협회(대한미협)’로 개칭되고 1949년 제1회 ‘대한민국미술전람회(국전)’가 개최된 것이 그 출발점이라고 할 수 있다. 1955년에 ‘대한미협’의 운영 방식에 반발한 일군의 작가들이 ‘한국미술

22) 박석규, 「제5장. 미술」, 745쪽.

가협회'를 새로 결성하게 되었는데, 이후 대한미협과 한국미술가협회는 우리나라 화단의 양 축으로 자리 잡았으나 다른 한편으로는 '국전' 심사위원 선정 과정에서 여러 차례 대립하기도 했다. 결국 이들 두 단체는 1961년 12월 정부의 통합정책에 따라서 '한국미술협회'로 합쳐졌다. 중앙 화단이 이처럼 미술계 내부의 정치적 역학 관계에 따라서 첨예한 갈등을 벌였던 것과 대조적으로, 목포미술계는 허건을 중심으로 결집력을 보여주었다.²³⁾

1958년에 발족된 목포문화협회(회장: 허건)와 양화가협회(회장: 백흥기)는 다음 해에 '목포미술협회'(회장: 허건, 부회장: 장덕)로 개편되었는데, 이는 목포미술인들이 총집결하는 계기가 되었다. 박석규는 타 지역과 구별되는 '목포미협'의 태생적 특성을 언급하면서 '창립 단계에서부터 자연발생적이며 자발적인 화가들의 결합'이었기 때문에 지속적으로 단결된 힘을 보여줄 수 있었다는 것이다. 그러나 목포미협은 1960년대와 1970년대 동안 '광주미협'과의 갈등을 겪었다. 1962년 광주에서 결성된 '전남미술가협회'가 1969년 '전남미협'이라는 명칭으로 '한국미협'에 가입하면서 목포, 여수, 순천 등 3개 미협을 산하 지부로 포함시키려 했던 것이다. 이에 대해서 목포미협이 항의하면서 지속적으로 대립하다가 결국 1978년 기존의 전남미협이 광주미협으로 개칭되고, 다시 1983년에 광주, 목포, 여수, 순천 등 4개 지부의 연합체인 전남미협이 결성되었다. 목포미협은 1974년에 '한국미술협회 목포지부'로 승인되어 현재에 이르고 있다.²⁴⁾

박석규가 목포미협의 결성 과정과 관련해서 지적한 것처럼 목포화단에서는 미술가들이 자발적으로 결성한 단체들이 활발한 활동을 벌여왔다. 1940년대의 '목포미술동맹'과 '녹영회' 활동에 대해서는 앞에서 이미 언급한 바 있거니와 1958년에는 목포 출신 미대 재학생들의 '十代전'과 당시 목포 화단의 중추적 작가들인 강동문, 김수호, 양인옥의 '三人전'이 각각 결성되어 미술 단체 활동의 새로운 장을 열게 되었다. '십대전'은 연 2회 전시회를 열었는데, 1960년 전시 이후 '네오 라르(Neo L'art)'로 개칭해서 1963년까지 활동했다. 창립 멤버는 강홍윤, 구대일, 김경희, 김상만, 김소남, 박석규, 양계탁, 이춘만, 정승주였으며, 후에 김암기, 김용철, 김명효 등이 합류했다. 단체의 명칭에서 드러나는 것처럼 이들의 목표는 기성 화단에 대항해서 새로운 현대미술의 사조를 시도하려는 것이었다. 실제로는 구상과 비구상이 혼재되어 뚜렷한 방향성은 보여주지 못했으나, 무엇보다도 회원들 간 연구 성과 발표 및 미술영화 상영 등 전시 구성에서 새로운 시도를 했다는 점에서 목포 화단에 자극이 되었다.

'삼인전'은 단기간의 활동에 그쳤으나 향후 목포 서양화의 정체성을 구축하는데 큰 영향을 미쳤다

23) 허건은 1945년 결성된 '조선미술건설본부'에도 참여한 바 있다.

24) 이 과정은 한국예총목포지부, 『목포예총소사』1 어제와 오늘, 1982, 11~18쪽; 박석규, 「제5장. 미술」, 749쪽; 전라남도미술협회, 앞의 책, 162~164쪽에 서술되어 있다.

는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 이들이 추구했던 자연주의 화풍의 구상미술은 같은 시기 중앙 화단을 휩쓸었던 앵포르멜 운동에 정면으로 대응하는 것이었다. 양인옥은 이후 목포와 광주 지역 구상화가들의 연합 그룹인 ‘야우회’(1964년 결성), 목포에 연고를 둔 서양화 구상작가들의 단체인 ‘삼목회’(1981년 결성) 등의 단체전 활동에서도 주도적인 역할을 수행하면서 목포 서양화단의 흐름이 추상에서 구상으로 전환되는데 큰 영향을 미쳤다. 강동문과 김수호는 오지호, 배동신 등 광주와 순천 지역 구상계열 화가들과 함께 ‘청토회(靑土會)’(1970년 결성, 1974년 황토회로 개칭)를 조직해서 세 지역을 오가는 연립전을 개최하기도 했다. 삼목회는 2015년에도 정기전을 개최하는 등 지속적으로 활동하면서 목포 화단의 구상 경향을 발전시켰는데, 무엇보다도 목포의 지역적 정체성을 화면에 재현함으로써 ‘목포파 미술’의 새로운 틀을 만들자는 단체의 취지가 목포 화단의 전반적인 공감대를 이끌어냈다.²⁵⁾

당시 우리나라 화단 전반을 휩쓸었던 앵포르멜 운동과 비교하면 목포 화단의 구상화 경향이 더욱 두드러진다. 서울에서 일어난 ‘벽 동인전’과 ‘60년 미술가협회전’ 등 청년 작가들이 주축이 되었던 앵포르멜 운동에는 국전의 권위와 보수적 규범에 대한 반발이 중요한 요인으로 작용하고 있었다. 그러나 1960년대 초반이 되면 앵포르멜 작가들은 스스로가 화단의 주류가 되었으며 서울뿐 아니라 대구, 부산 등의 지역미술계에서도 추상 미술은 포화상태에 이르렀다. 방근택, 오광수, 이중희 등의 비평가

들은 당시 이 지역들의 추상표현주의가 이념이나 조형의식에서 구체적인 결속력을 지니기 보다는 자연주의 계열까지 포함할 정도로 소극적이고 모호한 성격을 지니고 있었다고 지적한 바 있다.²⁶⁾

이러한 측면에서 볼 때 위 그룹들의 이후 행보는 동시대 추상미술의 공허함에 대한 경계이자 지역화단의 독자성을 구축하기 위한 노력이었음이 보다 분명해진다. 순수 구상화화를 지향했던 ‘야우회(野牛會)’는 광주권 작가들과 함께 1965년 목포 용다방에서 첫 단체전을 열었는데, 당시의 모토가 ‘목포 화단의 견실화’였다(〈그림 2〉 참조). 즉 ‘삼인전’과 ‘네오 라르’를 통해서 시도했던 새로운 미술에 대한 경도가 “미술가들이 기본적으로 지녀야하는 구성력과 대생력, 색채 등을 외면하



그림 2 제2회 야우회전(목포 용다방, 1966년 1월 7일~11일) 브로셔 (박석규 제공)

25) 김병고, 『예술소사: 미술』, 512~513쪽 참조.

26) 『한국일보』 1963. 05. 02. 방근택, 「추상회화의 정착 -〈세계문화자유초대전〉」; 오광수, 「오리진의 위상과 역할」, 『현대미술의 환원과 확산 -오리진회화협회 1962~2006-』, 아트나우, 2006, 377쪽 이중희, 「대구 추상화의 흐름과 위상」, 『한국근현대미술사학』4, 한국근현대미술사학회, 1996, 144~147쪽 등.

고, 결과적으로 목포 미술이 부실해졌다.”는 자기반성에서 도출된 결과였다. 그리고 이러한 움직임은 1980년대 양인옥, 김암기, 김병고, 박석규 등의 중견작가들과 최하림, 원동석 등 평론회원들이 결합해서 ‘목포파’ 미술을 주창했던 ‘삼목회’로 연결되었던 것이다. ‘삼목회’는 동인들이 함께 하는 스케치 여행을 통해서 회원들 사이의 결속력을 다지고 창작열을 상호 북돋웠는데, 그 결과는 남도 자연에 대한 구체적 탐구와 회화적 표현으로 가시화되었다. 양인옥, 김암기, 최낙경, 양계탁, 박석규, 최성훈 등 현재까지 목포 화단을 대표하는 구상화가들의 작품세계가 확립된 것 또한 이 단체인 활동을 통해서이다. 최하림이 ‘야우회’로부터 ‘삼목회’로 연결되는 1960년대를 목포미술의 르네상스라고 칭했던 이유도 여기에 있다.²⁷⁾

목포에서 작가들의 전시 활동이 본격적으로 활성화된 것은 한국 전쟁 종전 후인 1950년대 중반부터이다. 현재까지 남아있는 자료들만 놓고 보더라도 1946년도에 ‘녹영회전’(목포여중 강당)과 ‘목포 미술원전’(대한통운 2층 다방) 두 건, 1954년에 ‘백흥기 양화전’(미네루바 다방), ‘양리 마티스의 밤’(미네루바 다방), ‘김영자 유화전’(목포 공보관) 등 3건의 기록만이 남아있는데 반해서, 1955년에는 총 9건의 전시가 개최되었다. 이 가운데 ‘3·1절 기념미술전’(흥업은행 2층)을 제외하면 모두 지역미술가들의 개인전이었다. 사회적 상황이 안정되면서 그 동안 멈추어졌던 문화예술 분야의 활동이 재개된 것은 종전 후 우리나라 전반의 공통된 현상이지만 목포는 그 가운데서도 예술에 대한 관심과 의욕이 두드러졌다. 위에서 언급한 바와 같이 수치상으로 드러나는 미술가들의 전시 활동과 창작 욕구가 바로 목포미술협회의 ‘자연발생적’ 결집에 도화선이 되었던 것이다.

당시 우리나라 전체 화단에서 목포가 어떻게 비추어졌는지는 1959년 제1회 ‘백양회 지역순회전’ 목포 전시에서 단적으로 드러난다. 백양회는 1957년 결성된 현대한국화 그룹으로, 다음과 같이 취지를 밝히고 있다. “대부분의 중견작가가 국전 진출의 길이 막히는 동시에, 민족의 해방으로 인한 새로운 민족미술(특히 현대한국화)의 개척은 우리 손으로 해야 되겠다. …… 선배들은 그 예술의 필성과 풍조가 이미 일정기에 고정되어 버렸으므로 그 다음 세대인 우리가 화풍을 혁신할 수 있다고 믿은 까닭이다.”²⁸⁾ 백양회 창립 회원 중에는 서울 출신으로 목포에 이주해서 활동했던 취당 장덕이 포함되어 있었으며, 김기창, 김영기, 김정현, 박래현, 이유태, 이금추, 장덕, 조중현, 천경자 등의 기존 회원 외에 1959년에 허건, 성재휴, 박봉수, 김화경이 추가되면서 이를 계기로 목포 오거리다방에서 지역순회전을 개최했던 듯하다.

27) 최하림, 『목포서양화의 백년』, 『목포개항100주년 미술기념전』, 1997. ‘삼목회’에 참여했던 ‘목포파’ 화가들에 대해서는 다음의 자료들을 참조할 것. 김암기, 『소화 김암기. Painter 1960~2011』, 삼광문화, 2011; 양인옥·장수길, 『양인옥 화집』, 마인즈, 1993; 미술세계 편집부, 『남도땅, 갯벌에 살다 -박석규전/청학미술관(10.8~14)-』, 『미술세계』96, (주)미술세계, 1992, 28~33쪽 등.

28) 김영기, 『한국의 근대미술』4, 한국근대미술연구소, 1977; 김달진미술자료박물관, 『한국미술 전시자료집 I. 1945~1969』, 80쪽에서 재인용.

전시에 참여했던 김영기가 목포의 활발한 미술 문화와 예술적 전통에 감탄하여 『동아일보』에 기고한 후기에는 목포의 “상점, 여관, 음식점, 다방, 관청, 은행 등 어느 집에 가보나 대개는 작품, 특히 동양화가 벽에 걸려있으며 …… 전시회를 하는 9일 동안에 광주, 나주, 강진, 해남, 영암, 진도 등의 인근 촌도에서까지 전시를 보러 나왔다.”는 기술이 있다.²⁹⁾ 실제로 목포는 1950년대와 1960년대 동안 우리나라 미술계에서 큰 비중을 차지하고 있었는데 아세아 재단이 후원하는 ‘현대미술오픈텍스처전’이 1차로 대전, 대구, 부산에서 열린 후, 2차 순회전에 목포가 포함되어 있었던 것이 한 예이다. ‘박생광 동양화전’(목포 오거리다방, 1959. 09.), ‘임직순 유화개인전’(목포 새마을다방, 1962. 10. 16~22.), ‘오지호 작품전’(목포 밀물다방, 1965. 09. 18.~24.) 등은 1950년대와 1960년대 목포 시내 다방에서 지역미술가들의 작품뿐 아니라 외부 미술가들의 전시가 활발하게 열렸음을 알려준다.

박석규는 1965년 ‘야우회’를 계기로 목포 미술가들과 외부 작가들과의 연합전 및 교류가 활발해지면서 양면적인 결과를 불러왔다고 분석했다. 한편으로는 목포미술가들의 활동 범위가 넓어지고 발전을 촉진시켰지만, 다른 한편으로는 지역적 특수성이 약화될 수밖에 없었다는 것이다. 같은 해에 창립된 ‘전남도미술전’ 역시 이러한 현상을 가증시켰는데, 광주가 전남 각 지역들의 구심점 역할을 하면서 목포의 입지를 축소시켰다는 주장이다.³⁰⁾ 앞에서 언급한 1969년 전후 ‘목포미협’과 ‘광주미협(전남미협)’ 사이의 갈등을 상기한다면 이러한 해석이 더욱 타당성을 얻는다.

3) 목포 화단의 ‘침체기’

1987년도와 1997년도 『목포시사』에서는 1970년대 중반부터 1980년대 중반까지를 목포 미술의 침체 국면으로 기술하고 있다. 그 배경에는 도시의 경제적, 정치적 소외와 쇠퇴가 자리 잡고 있었으나 미술계 내부의 문제 또한 간과할 수 없다. 이 무렵은 우리나라 미술계 전반에서 급격한 변화의 시기였다. 1981년에는 ‘대한민국미술전람회’가 막을 내렸는데, 이즈음에는 신문사와 민간단체가 주관하는 민간 공모전과 국제전 출품의 기회가 보다 확장되기 시작했던 때였다. 소위 ‘지역 화단’과 ‘중앙 화단’ 간의 거리가 멀어지기 시작한 것도 이 무렵이었다. ‘삼목회’ 창립 단계부터 참여했던 평론가 최하림은 목포화단의 르네상스를 이끌었던 ‘야우회’와 ‘삼목회’의 영향이 이후 20여 년 동안 목포화단

29) 전라남도미술협회, 앞의 책, 132~133쪽에서 재인용.

30) 박석규, 「제5장. 미술」, 749쪽

을 전반적으로 지배하게 되면서, 다양성의 제한을 가져왔다고 지적한 바 있다.³¹⁾ 1982년 이후 ‘목우회’와 ‘대한민국미술대전’, ‘전라남도미술대전’, ‘무등대전’ 등 주요 공모전들에서 입상한 목포 화가들 대부분이 이 단체들 출신이거나 이들이 추구하는 자연주의적 구상 계열의 작가들이라는 사실을 떠올린다면 최하림의 이러한 지적에 귀를 기울일 필요가 있다. 인상주의 계열의 구상 미술 운동 속에서 1920년대부터 목포가 근대 도시로서 지니고 있던 선진성과 전위성, 개방성이 제대로 발휘되지 못한 채 목포 화단이 보수적으로 정체되었다는 것이 그의 주장이었다.

특정한 사조 혹은 미술 운동이 한 시대의 지배적인 경향으로 자리 잡는 것 자체는 비판의 대상이 아니다. 그러나 이러한 주류적 성향에 도전하는 새로운 시도들이 끊임없이 제기되고, 다양한 관점의 미술 운동과 조형관이 상호 유기적으로 작용할 때 지역사회의 문화가 성장하게 되는 것이다. ‘야우회’와 ‘삼목회’의 출범 자체가 당대 화단의 주류였던 앵포르멜과 추상 표현주의에 대한 도전적 시도였다는 사실이 이를 잘 말해준다. 목포 화단이 구상 회화에서 돌파구를 모색했던 반면에, 서울, 대구, 대전, 부산 등지에서는 매체에 대한 실험을 통해서 미술의 개념 자체에 도전하려는 움직임이 청년작가들을 중심으로 나타났다. 이들에 뒤이어 등장한 1970년대 초반의 단색화 운동과 1980년대의 민중미술 운동 등 우리나라 미술계에서는 급격하게 변화하는 시대적 요구에 따라 다양한 시도들이 행해졌던 것이다. 목포 화단 또한 이러한 맥락 속에서 새로운 전환기를 맞이하게 되었다.

3. 전환과 재도약

1) 1980년대 이후의 새로운 움직임

(1) 민중미술과 민족미술협의회

1979년 무렵은 한국 사회의 격변기였다. 1979년 10월의 박정희 대통령 시해, 12월의 군사 쿠데타, 1980년 ‘민주화의 봄’과 ‘광주 민주화 항쟁’에 이르기까지 엄청난 정치적 사건들이 연이어 촉발되었다. 순수한 조형적 실험과 비물질적 정신성에 대한 추구에 침잠했던 당시 미술계로서는 더 이상 수용하기 어려운 현실의 문제들이 터져 나왔다. 민중 미술의 태동은 바로 이러한 사회적 요구에서 비롯된 것이었다. ‘현실과 발언’, ‘광주 자유 미술가 협의회’, ‘두령’, ‘임술년’, ‘시대정신’, ‘서울미술공동체’ 등 미술 단체가 대표적인 사례들이다. 그 가운데 ‘현실과 발언’에 참여했던 원동석은 「제도적

31) 최하림, 앞의 글.

이념 넘어선 민족미술」, 「미술의 민중적 정서 회복」(1977), 「민중 미술의 논리와 전망」(1984) 등 민중미술의 이론적 토대가 되는 논문들을 저술했다.³²⁾ 민중 미술을 ‘민중을 위한, 민중에 의한, 민중의 미술’이라고 규정했던 원동석의 관점에 대해서 최열은 다음과 같이 언급한 바 있다. “원동석은 민속 그림을 곧바로 민중미술로 보는 시각을 비판하고 역사적 존재로서 민중을 정식화한 다음, ‘민중예술은 역사적 현실 인식을 바탕으로 소외의 압제로부터 탈출하려는 총체적 삶의 표현이며, 민속예술에서 그 뿌리를 찾아 공동적 삶의 염원을 정직하게 드러내는 것’이라고 규정한 다음 그 뿌리를 조선 후기의 민화에서 찾고 있다. 그리고 그것은 마치 ‘탈춤, 마당굿, 민요와의 접촉에서 오늘날 민중예술이 자연스럽게 성장하는 것’과 마찬가지로 미술에서 ‘민화와 접촉하는 것’이 자연스러운 것이라고 주장한다.”³³⁾

1980년대의 민중미술 운동은 개별 작가들의 독자적 작품 활동과 시민 주도의 집단적 참여, 삶의 현장에서 활용되는 일상적 도구 혹은 민주화 투쟁을 위한 선전물로서의 기능 등 다양한 양상으로 나타났다. 현재까지 널리 알려진 민중미술 운동 중에서는 1979년 서울에서 창립선언문이 발표된 ‘현실과 발언’과, 광주에서는 홍성담, 최열 등의 주도로 진행된 ‘광주자유미술인협의회’ 등이 대표적이다. 목포의 민중미술은 문화운동으로서 놀이패 활동과 결합한 형태로 전개되었다. 1981년 창립된 YMCA극회 민예(민족문화예술연구회)가 1985년 목포청년Y놀이패 갯돌로 개편되면서 산하에 미술분과가 조직되고, 후에 YMCA로부터 독립해서 문화패 갯돌로 바뀌게 된 것이다.

미술분과는 1985년 창립전으로 ‘설땅전’(목포카톨릭회관)을 개최했다. 1990년에는 목포민족문화운동연합(회장 박석규)이 발족하고 그 산하에 미술패 대반동이 조직되었는데, 이들 대부분은 대학을 갓 졸업한 청년작가들이었다. 시위현장의 걸개그림 제작, 전통문화 강습회, 시민 미술학교 등이 이들의 주요 활동이었다. 이들은 1990년 4월에 ‘목포의 눈물 -그림마당-’(목포MBC전시실)전을, 5월에는 목포역 광장에서 5·18 광주민중항쟁 10주년 기념 걸개그림 「다시 오월」을 제작했으며, 1991년에 분신정국 열사추모 걸개그림, 목포택시노조 임금투쟁 파업 걸개그림 제작, 1992년 갯돌마당에서 ‘목포민족문화운동연합 미술패 대반동 -아! 영산강-’전을 개최하는 등 활발한 활동을 벌였다. 대반동은 1993년 ‘미술창작단’으로 개칭되었다가 1994년에 ‘발전적 해체’를 선언했으나, 당시 참여 작가들은 이후 미술공동체와 예술촌 활동, 예술인협동조합, 전남문화관광재단 등에 참여해서 목포 지역사회의 연대 활동을 지속적으로 이끌어 가고 있다.³⁴⁾

32) 최하림, 앞의 글.

33) 최열, 『한국현대미술운동사』, 돌베개, 1991, 229쪽.

34) 전라남도미술협회, 앞의 책, 133~134쪽.

1980년대 그룹 활동과 개별 작품 활동, 지역 공동체 활동 등으로 전개되었던 민중미술 운동은 1985년 새로운 전환점을 맞이하게 되는데, “민족미술의 진로를 여는 중대한 사명감을 짊어지고 나갈 것임을 민족의 이름으로 널리 선언한다.”는 선언문과 함께 그간 민중미술 운동에 참여했던 미술가들이 결집하여 ‘민족미술협의회’를 창립했던 것이다. 목포에서는 1993년에는 전남도 민예총(지회장 원동석)이, 그리고 민예총의 미술위원회(위원장 김창세)가 발족했다. 미술위원회는 2001년에 민족미술인협의회 목포지부로 전환되었다. 1997년 ‘전국민족예술인대회’를 개최하고 이후 ‘국도 1호선 미술전 -목포에서 신의주까지-’ 등 회원정기전과 ‘영·호남민족미술교류전’ 등을 꾸준히 진행해 왔다. 1990년대 이후 민중미술 운동은 제도권으로 진입하면서 기존의 추진력을 잃고 새로운 사회적 역할을 모색해야 하는 필요성에 당면하게 되었다. 민미협 또한 체제를 재정비하게 되는데, 이 시기에는 김천일이 민예총 전남지회장(2000~2004)과 사단법인 민족미술협회 부회장(2004~2005)으로 일익을 담당했다. 민미협의 등장과 더불어 목포 화단은 청년 작가 위주의 민미협과, 전업 작가와 초·중등 교사 출신 작가들을 주축으로 한 미협이 양대 축을 형성하게 되었다.

(2) 대학미술교육과 지역사회

1945년 광복 직후 이화여자대학교의 예림원 미술과가 출범한 이래 1946년 서울대학교 예술대학 미술부와 조선대학교 미술과가, 1949년 홍익대학교 미술과가 창설되는 등 우리나라에서는 종합대학 내부의 단과 대학으로서 현대 고등미술교육 체계가 구축되었다. 목포대학교는 1946년에 설립된 목포사범학교를 전신으로 한다. 초등교원 양성기관이었던 목포사범학교는 1963년 목포교육대학으로 개편되었으며 1978년에 목포초급대학으로, 그리고 이듬해인 1979년에 4년제 대학으로 개편되어 현재에 이르고 있다. 1978년 목포초급대학에 신설된 공예과가 현 미술학과의 전신이다. 1979년 예체능학부 미술학과가 개설된 현재까지 총 35회에 걸쳐서 졸업생들을 배출해 왔다. 1986년 목포캠퍼스에서 도림캠퍼스로 이전했다가 1989년에 다시 목포캠퍼스로 이전했으며 1990년에 국립종합대학으로 승격되어 4개 단과대학 체제로 개편되었을 때 인문대학 소속이 되었다. 1995년에는 교육대학원 석사 과정에 미술교육 전공이 개설되었으며 1997년에 일반대학원 석사 과정이, 2017년에는 창의미술치료 협동석사과정이 개설되었다. 목포대학교는 2002년에 단과대학 체제가 폐지되었다가 2007년에 6개 단과대학 체제로 개편되었는데, 이때 미술학과는 생활과학예술체육대학 소속이 되었다. 2011년 목포시 용해캠퍼스에서 무안군 청계면 도림캠퍼스로 이전했다. 현재까지 목포대 미술학과에 재직했던 이들은 박석규, 신문용, 양인옥, 원동석, 국중효, 홍순모, 박윤서, 김천일, 김태종 등이다. 현재는 고창훈(디자인), 손영환(디자인), 김창세(조소), 조은정(미술이론), 전성규(서양화)가 교수진으로 있다. 목포과학대학교에서 1988년 응용미술학과를 개설했지만 현재는 폐지되었기 때문에,

호남의 서남권 지역에서 미술관련 학과를 운영하고 있는 대학으로서 목포대학교가 유일하다. 목포과 학대에서는 손영선(서양화), 김동주(한국화) 등이 미술 교육을 이끌었다. 2012년 세한대학교로 교명을 변경한 대불대 교수진인 최미순(디자인), 이강일(회화), 김정숙(회화, 현 군산대 재직) 또한 교육과 작품 활동을 통해서 목포 화단에 참여했다.

‘에콜 드 목포(Ecole de Mokpo)’는 1995년 결성된 목포대학교 미술학과 졸업생 동문전으로서, 당시 목포대 교수로 재직 중이던 박석규(현 에콜드 목포 고문)가 파리8대학 연구교수로 유럽에 체류했던 경험이 계기가 되었다. 목포대 출신 작가들이 해외 화단과 교류하면서 국제적으로 활동할 수 있는 기반을 마련하자는 취지로 창설되어 2017년도까지 총 22회의 전시회를 국내외에서 개최해왔다. 창립 멤버는 김선영, 김규완, 김원용, 손준호, 공옥희, 김상훈, 장용욱, 박성환, 변재현, 박유복, 김석민, 한홍수, 최하린 등이다. ‘에콜 드 목포’는 목포대학교 미술학과 출신의 작가들이 세대 간, 지역 간 상호 교류할 수 있는 지속적 토대라는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 김선영(광양), 김호원(완도), 손준호(순천), 박성환(고흥), 박일정(무안) 등 타 지역 출신으로서 목포대학에서 양성된 이들이 현재 목포와 전남 지역에서 중견 작가로 활발하게 활동 중이며, 공옥희(순천대), 변재현(고구려대), 하철경(호남대), 박성환(도화현미술관), 박주생(진도현대미술관) 등이 대학과 미술관에서 교육과 전시 기획 분야를 이끌고 있다.

목포대학교 조형미술연구소에서는 2007~2015년도 문화예술단체 할아텍과 공동으로 총 5차례에 걸쳐서 지역사회의 장소성과 역사성을 미술가들의 창작 활동과 연계시켜 탐구하는 ‘목포 그리기’ 사업을 진행한 바 있다. 2012년 김천일 교수의 주도로 설립된 지역 문화예술단체 ‘노적봉’은 이러한 시도를 더욱 체계화시킨 것이다. ‘현대미술포럼’으로 출발한 이 모임은 지역의 문화적 특성과 정체성을 중요한 가치로 두고 있으며, 목포 지역의 답사와 워크숍, 학술세미나, 주제 중심의 정기 기획전 등을 추진하고 있다. ‘노적봉’의 활동 가운데 주목할 만한 것은 2016년도 남도특성화 사업의 일환인 ‘목포 진경프로젝트 -유달산에서 꿈꾸다: 다순구미 이야기’(박수경 기획)로, 온금·서산동 지역 주민들과 연대하여 창작, 교육, 전시 및 생애사 아카이빙 작업을 진행했다.³⁵⁾

2003년에 창립된 ‘PAR’(초대 회장: 김병남)와 2005년에 창립된 ‘목포여성작가회’(초대 회장: 조은숙) 또한 2000년대 이후 목포 미술계의 성장을 보여주는 사례이다. 전자는 파도의 ‘파’를 영문화한 그룹명에서도 드러나는 것처럼 진취적 사고와 열정을 지닌 지역 작가들이 창작에 대한 생각을 교류하면서 지역예술문화발전에 이바지하고자 하려는 취지에서 결성된 것으로 매년 사회복지시설을 비

35) ‘목포진경프로젝트 -유달산에서 꿈꾸다: 다순구미 이야기’(2016. 11. 11.~21. 조선내화) 전시도록과 전라남도미술협회, 앞의 책, 164쪽, 167~168쪽 참조.

롯한 여러 지역단체를 중심으로 전시와 예술체험행사를 열고 있다. ‘목포여성작가회’는 목포에서 활동하는 다양한 장르의 여성작가들로 구성되어 있는데, 목포 지역뿐 아니라 청주 등 타 지역 여성작가들과의 교류전을 통해서 활동 범위를 확장하고 있다. 2016년 현재 19명의 회원이 등록되어 있으며, 원로세대와 신세대, 목포 지역 출신과 타 지역으로부터 이주한 작가들 사이를 연결함으로써 아직 까지도 사회적으로 제약을 받기 쉬운 여성 작가들이 활동의 폭을 넓힐 수 있도록 지지대 역할을 하고 있다.

이처럼 최근 수년 동안 목포화단에서는 지역사회와의 연계에 비중을 둔 미술단체들의 활동이 두드러졌다. 2013년에 설립된 지역문화예술협동조합 ‘나무숲’은 이에 대한 구체적인 실천 방안을 보여주는데, 지역 예술가들과 후원자들이 서로 협력하는 지역 문화공동체로서 ‘나무숲’은 원도심에 갤러리와 사무실을 운영하면서 기획전과 문화예술교육프로그램을 운영 중이다. 2017년 현재 등록된 29명의 회원들 외에 소비자조합원이 70명에 이를 정도로 성장한 요인 중 하나는 창립 멤버 가운데 과거 미술패 대반동과 목포 민미협에서 활동하면서 지역 사회 참여 사업을 진행했던 경험이 있는 이들이 상당수 포함되어 있다는 사실이다.³⁶⁾ 호남 화단의 독특한 예술후원문화 또한 이러한 예술협동조합의 운영에 큰 힘을 실어주고 있다.

2) 남도화맥의 계승과 확산

1980년대 우리나라 미술계에서는 민중미술 운동 외에도 여러 가지 도전과 실험이 시도되었는데, 그 가운데 주목할 만한 것은 ‘수묵화 운동’이라고 불렸던 움직임이었다. 사실 우리 화단에서 전통을 현대적으로 계승하려는 노력은 광복 이후 지속되어 온 바였다. 그러나 1970년대에 들어와서 전통 화단에서는 기존의 회화 양식과 주제에 대한 답습이 이어지면서 새로운 돌파구가 필요하다는 인식이 젊은 세대의 작가들과 비평가들 사이에서 대두되었다. 개별 작가들 뿐 아니라 소그룹, 더 나아가서는 대규모 연례전에 이르기까지 한국화의 물성과 시대정신을 탐구하려는 시도들이 활발하게 이어졌다.³⁷⁾ 평론가 오광수가 「한국화의 현실과 전망」에서 “한국화는 85년을 기점으로 크게는 80년대에 등장한 새로운 세대군의 더욱 확고한 화단적 위치의 확립과 여기에 따르는 세대교체의 강한 변환이 진전될 전명을 보이며, 다른 한편으로는 지금까지 펼쳐보였던 온갖 실험적 추세를 더욱 집약함으로써 재2의 도약을 시도하는 장의 전환이 기대되어진다.”고 기술했던 것도 이러한 상황에 대한 지적이었

36) 전라남도미술협회, 앞의 책, 134쪽, 143~144쪽, 165~166쪽 참조.

37) 1980년대 수묵화 운동과 주요 작가들에 대해서는 ‘1980년대와 한국미술’(전북도립미술관, 2015. 03. 06.~04. 19.) 전시도록 참조.

다. 이들 한국화 신세대들은 국내 뿐 아니라 세계 미술 무대로 활동 무대를 넓혀나가면서 전통 수묵 매체의 새로운 가능성을 활발하게 모색하기 시작했다.³⁸⁾

1988년 서울올림픽과 1995년 베니스비엔날레 한국관 설립 및 광주비엔날레 창설 등을 계기로 우리나라 화단은 급속히 세계화의 흐름에 동참하게 되었다. 미술가 교육과 창작, 전시 활동에 있어서도 지역 간 교류가 활발해졌으며, 특히 위에서 언급한 바와 같이 국공립 미술관과 갤러리를 중심으로 전국 규모의 대규모 주제전을 통해서 작가들의 집단 활동이 복돋워졌다. 이러한 상황에서 ‘지역 화단’의 정체성과 경계가 약화되고, 대신에 개별 작가의 독자적인 작품관이 두드러졌던 것이다. 한국화의 새로운 흐름을 이끌고 있는 작가들 가운데 목포와 인근 지역 출신이거나 목포에 근거지를 두고 활동하고 있는 작가들을 ‘목포 화단’으로 단순 분류하기 어려운 이유 중 하나이다.

이들 각각의 면모를 보더라도 초창기부터 현재에 이르기까지 끊임없이 변화하고 있기 때문에 개별 작품세계를 한두 마디로 요약하기는 어렵다. 자연의 실경으로부터 시작해서 후기의 서정적인 비구상 회화에 이르기까지 폭넓은 행보를 보이고 있는 목포 출신의 김대원, 우리 전통의 표현 매체와 기법을 현대적으로 재해석하여 독자적인 조형 세계를 펼치고 있는 장흥 출신의 김선두, 간송미술관 연구위원으로서 중국과 한국의 전통 필법과 진경산수의 계보에 대한 학술적 탐구를 바탕으로 우리 시대 리얼리즘적 수묵채색화의 전통을 새롭게 구축하고 있는 목포 출신의 김천일, 연진회 1기 수료생으로서 일상적 재료와 진솔한 형상으로 남도의 삶을 생생하게 기록하고 있는 무안 출신의 박문중, 구상적 회화 표현으로부터 매체와 기법 실험에 이르기까지 다양한 시도를 보이고 있는 박윤서, 허건과 신영복으로부터 계승된 용묵과 필법을 바탕으로 남도 실경 산수의 전통을 현대화시킨 진도 출신의 박항환과 하철경³⁹⁾ 한지에 수묵채색 및 아크릴 매체까지 다양한 실험을 통해서 현대 물질문명과 역사적 유산에 대한 전방위적 고찰을 펼치고 있는 목포 출신의 허진 등이 그러한 예이다.⁴⁰⁾ 이들이 보여주고 있는 다양한 작품 세계에서 지역성은 조형 양식이나 표현 기법 상의 특징을 아우르는 공통분모로서 기능하지 않는다. 또한 이들 대부분은 중앙 화단을 주요 활동 무대로 삼고 세계 화단과 밀접하게 교류하면서 작품 세계를 확장시키고 있기 때문에 지역 작가로 묶기에는 무리가 있다.

그러나 어떤 의미에서 보자면 서울이나 전북, 더 나아가서는 광주 화단과도 구분되는 내재적 특성

38) 대표적인 사례로 김천일을 들 수 있다. 그는 1999년 제3회 ‘심천국제수묵화비엔날레’, 2003년 제1회 ‘베이징 국제비엔날레’, 2005년도 ‘The Sansoo from Korea’(원체스터 갤러리, 영국) 등에 참여했는데, 이러한 전시 행사들은 2000년경을 전후해서 수묵이라는 전통 매체에 아시아권을 비롯해서 서구 화단에서도 주목하게 되었음을 보여주는 것이었다.

39) 하철경은 2004년 한국미술협회 이사장을 역임했으며 현재 한국예총 회장으로 재임 중이다.

40) 이 작가들에 대해서는 『젊은 모색 90 -한국화의 새로운 방향전-』(국립현대미술관, 1990) 전시도록, 『경향신문이 선정한 한국화작가선집』(경향신문사, 2009), 『1980년대와 한국미술』(전북도립미술관, 2015) 전시도록 등 참조. 우리나라 현대 진경회화의 흐름과 그 안에서 김천일의 위치에 대해서는 박영택, 『한국현대미술의 지형도』, 휴머니스트, 2014, 132~135쪽 참조.

이 이들에게서 공통적으로 드러난다. 그것은 목포 화단이 조선 후기 남종화풍의 유산과 일제강점기 유입된 근대 서구의 서양화 및 일본 남화의 영향으로부터 벗어나서 현대 한국화의 주체적인 입지를 확보하기 위해서 지속적으로 추구해 온 리얼리즘적 주제 의식과 실경산수의 전통이다. 허건이 1940년대 이후 중국식 전통 산수화 양식을 우리나라 고유의 전통 산수화 양식으로 바꾸려고 노력했다고 회고했던 것이 바로 이러한 지향성을 보여준다. 그리고 이러한 지역적 특성은 강금복, 박성우, 박수경, 조병연 등 차세대 목포 한국화단의 기수들과, 구철우(具哲祐, 1904~1989), 허건, 신영복, 곽남배(郭楠培, 1929~2004) 등으로부터 전해진 20세기 호남 화단의 문인화적 화풍과 수묵화의 맥을 확고하게 이어오고 있는 전명옥, 허문, 박용규, 손기종, 곽창주, 주영옥, 박정수, 이창훈 등 남도 화단의 대표 작가들에게서도 면면히 드러나고 있다.

최근 서양화 분야에서 목포 화단의 특성을 단순 요약한다는 것은 불가능하다. 과거 목포 화단의 대표적인 경향으로 평가되었던 인상주의 풍의 구상 계열 회화로부터 표현주의적 경향, 초현실주의, 극사실주의, 추상 표현주의와 미니멀리즘 설치 작업, 비디오 영상 작업에 이르기까지 다양한 작품 경향들이 발견되고 있기 때문이다. 조형양식이나 표현 매체적 측면에서의 다변화 외에, 남도 갯벌을 소재로 한 박석규, 호남의 풍광과 농부들을 그린 국중효, 남서해안의 바다와 파도를 그린 신문용 등은 주제에 있어서 호남 지역의 삶과 환경을 심도 있게 다루어 온 작가들이다. 2000년대 이후 목포 화단의 다층적인 양상을 집약적으로 보여주는 사례가 KOMAS(Korea Mopko Art Fair)이다. 2007년도 특별 개막전에 초대된 지역 작가들은 손재형, 허건, 김환기 등 호남 출신의 근현대 거장들 외에, 김근태, 김암기, 김형돈, 문춘길, 박득규, 박소빈, 박향환, 손영선, 신문용, 양광호, 오승우, 오영조, 윤석수, 윤현식, 이매리, 이웅성, 이지호, 이태길, 장근현, 정연선, 정현숙, 조용백, 최성훈 등 목포 출신, 혹은 목포에서 수학하거나 목포에서 활동 중인 원로와 신진 작가들이 총망라되었다. 2017년 현재 11회를 맞이한 KOMAS는 지역 미술계의 흐름뿐 아니라 미술 시장의 취향과 수요를 반영한다는 점에서 주목할 필요가 있다.

19세기 말까지 주체적으로 전개되어 온 조선 화단의 전통적인 흐름이 일제강점기를 거치면서 맥이 끊기고, 반 강제적으로 급격한 서구화 과정을 거쳐서 현대화되었던 우리나라 현대미술사에서 정체성과 자주성이 가장 민감한 이슈로 남아있는 것은 어찌 보면 당연한 일이다. 일제강점기인 1930년대 등장했던 ‘향토색’ 논쟁을 비롯해서, 광복 이후 전통회화 분야에서 일본화풍을 청산하기 위해서 벌였던 노력들, 그리고 1970년대 단색화 운동에서 한국적 정서의 강조 등은 우리나라 미술계가 정체성 문제로 얼마나 지속적으로 고민해왔는지 잘 보여준다. 그러나 이러한 문제의식이 과열되면서 일부 용어와 개념들이 역사적 사실과 관계없이 주관적으로 해석되거나 고착되는 경우도 종종 생겨난다. ‘수묵화’와 ‘남종화’, ‘진경’ 등의 용어를 둘러싸고 아직까지도 지속되고 있는 논란들이 그 증거이다.



그림 3 '2017 전남국제수묵 프리비엔날레' 전시 포스터

2016년도에 전라남도는 인구 감소와 기존의 제조업 중심 산업 낙후에 대비하고 지역사회의 성장 동력을 문화 예술 산업 분야에서 찾기 위해서 '남도문예르네상스' 사업을 출범했다. 그 선도 사업으로 '전남 국제 수묵화 비엔날레'가 창립되었는데, 이 행사는 태생적으로 전위미술은 물론이고, 전통 수묵화의 가능성을 타진하고 현대 미술 전반에서 활성화시키고자 하는 목적을 지니고 있다. 즉 동아시아 회화의 정신성을 반영하는 매개체로서 수묵의 가치를 되살리고, 이를 한 축으로 삼아서 남도의 전통 문화예술 콘텐츠를 활성화하려는 것이다. 2018년도 본 전시의 준비 작업으로서 올해에는 '전남 국제 수묵 프리비엔날레' (2017. 10. 13.~11. 12.)가 개최되었다(〈그림 3〉 참조). 향후 '전남 국제 수묵화 비엔날레'가 목포 화단에 어떠한 영향을 미칠 것인가에 대해서는 의견이 분분하다. 1995년 창설된 '광주비엔날레'의 사례에서도 볼 수 있듯이, 이러한 대규모 국제미술행사에서는 지역 화단의 소외와 행사의 정체성, 세계 미술 권력에 대한 개별 예술가의 종속 현상 등이 끊임없이 문제로 제기되고 있다. 그러나

다른 한편으로 보자면 '전남 국제 수묵화 비엔날레'는 목포가 구심점이 되어 호남 화단이 재도약할 수 있는 발판이기도 하다. 향후 목포 지역사회뿐 아니라 우리나라 미술계 전반의 발전을 위한 촉매가 되기를 기대한다.

조은정 | 목포대학교 미술학과 교수