05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 143

한국문화기술 통권 제17호 2014.6. pp.143~170.

북한근대미술사 서술의 양상과 특성

—근대미술의 기점과 '조선화'의 근대성 문제를 중심으로

History of Korean Modern Art in North Korean

홍지석(홍익대 강사)

차 례

1. 서론
2. 18~19세기 회화에 관한 서술
1) 1980년대의 관점 : 18세기의 사실주의와 19세기의 반사실주의
2) 1990년대 이후의 관점 : '몰골법'과 19세기의 재평가
3. 20세기 전반기 회화에 관한 서술
1) 1980년대의 관점 : 민족형식의 고수/발전과 사실성의 한계
2) 1990년대 이후의 관점 : 계보의 재구성과 관점의 다각화
4. 결론

1. 서론

이 글은 '조선화'[1]에 초점을 맞춰 북한에서 발표된 미술사 텍스트를 검토하여 근대회화의 근대성에 관한 북한미술계의 관점을 파악해보려는 시도다. 주지하다시피 북한에서 조선화는 모든 미술장르의 중심이자 기초로 간주된다. 즉 북한에서는 "조선화를 우선적으로 발전시키며 다른 미술종류도 조선화를 토대로 하여 발전시킨다"는 원칙이 확립되어 있다.[2] 이 글의 관심사는 북한의 미술사가들이 북한미술의 중심이자 기초로 배

1 북한에서 '조선화'는 우리가 쓰는 '동양화', '한국화'와 유사한 의미를 갖는다. 다만 북한에서는 동양화를 상위개념으로 조선화를 하위개념으로 본다. 다음 인용문을 보자. "조선화는 오랜 전통을 가지고있는 동양화의 한 형식이다. 우리 나라와 중국, 일본을 비롯한 동아세아의 여러 나라에서 재료와 기법으로 보아 일련의 공통성을 가지고 있는 전통적인 회화가 동양화이다. 조선화는 동양화의 일반적 특징을 띠면서 고유한 민족 회화 형식의 훌륭한 특성을 뚜렷이 갖추고 오래전부터 발전하여왔다" 김정일, 『김정일미술론』, 조선로동당출판사, 1992, 97쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 144

치된 조선화의 근대화 과정을 어떻게 서술하고 있는지를 확인하는 데 있다. 물론 여기서 분명히 해두어야 할 사실이 있다. 북한의 미술사 서술에서 '새로운 시대'는 공식적으로 김일성의 지도하에 이른바 항일혁명미술이 시작된 바로 그 시점(1930년대)에서 시작한다. 가령 다음과 같은 식이다.

> 주체미술, 항일혁명미술은 우리 나라 미술사상 처음으로 주체적문예사상을 주도적지침으로 하여 혁명적인 내용과 민족적형식을 결합한 참다운 사회주의 적사실주의미술이였으며 투쟁과 삶의 참된 진리를 조형예술적화폭을 통하여 밝혀준 혁명적인 미술이였다.[3]

하지만 이른바 항일혁명미술이란 북한의 미술비평가 성두원이 서술한 대로 "전문예술가가 아닌 항일유격대원들과 혁명적 조직군중에 의하여"[4] 창조된 것으로 미술 창작의 실질적 모델이 될 수 없는 성질의 것이다. 더구나 소위 '주체'를 강조하는 북한 체제의 내적 논리에 따라 민족형식으로서 조선화는 북한 체제의 성립 이전에 이미 내재적-역사적 발전을 본 것으로 (그리고 북한 체제 성립 이후에 발전의 완성을 본 것으로) 서술될 필요가 있었다. 실제로 이하에서 보겠지만 북한의 미술사가들은 18~19세기에 걸쳐 조선화가 근대적으로 발전, 전변되었다는 관점을 취한다. 이러한 시각에서 이 글은 북한미술의 근대성을 다룸에 있어 '항일혁명미술'을 배제하고 회화, 그 가운데서도 특히 조선화에 한정하여 문제에 접근하기로 한다.

구체적으로 이 글은 18세기 이후에서 해방(1945년)에 이르기까지 회화, 또는 전통화단에서 일어난 변화에 대한 북한 미술사가들의 관점 (또는

---

2 김정일, 『김정일미술론』, 조선로동당출판사, 1992, 98쪽.
3 조인규 · 김순영 · 리철 · 리임출 · 박현종, 『조선미술사(1)』, 과학백과사전출판사, 1987, 241쪽.
4 성두원, 「영광에 찬 항일투쟁행정에서 창조된 항일혁명미술」, 『조선예술』 1985년 제6호, 10쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 145

관점의 변화양상)을 살펴볼 것이다. 이 경우 다음과 같은 두 가지 논제들을 우선 검토해보는 일이 유의미할 것이다. 첫째, 회화의 근대성 문제. 이것은 회화분야에서 나타난 근대적 새로움이란 무엇인가 하는 문제다. 둘째. 근대회화의 기점 문제. 이것은 근대회화의 출발을 언제 어디서부터로 잡고 있는가를 확인하는 일이다. 근대회화의 기점은 18세기인가, 아니면 19세기인가, 아니면 20세기인가? 아울러 이러한 물음에 대한 텍스트의 시기별 관점 변화도 살펴볼 수 있을 것이다. 그리고 이러한 물음에 답하는 일은 남북이 만나는 근대미술사 서술을 위한 토대를 구축하는 일이 될 것이다.

분석의 대상이 될 텍스트의 수는 많다고는 할 수 없을 정도다. 먼저 이여성이 쓴 『조선미술사 개요』(평양 국립출판사, 1955)를 언급해야 한다. 이 책은 북한에서 발간된 최초의 본격 조선미술사라는 의의를 갖지만 1960년 전후 이여성이 '8월 종파 쿠테타 사건'과 연루되어 실각한 이후 북한 학계에서 사실상 버려진 저술이다.[5] 따라서 『조선미술사 개요』는 회화의 근대성에 관한 주류 북한미술계의 관점을 확인하고자 하는 이 글의 취지에서 벗어나는 텍스트다. 또한 한상진과 조준오가 미술대학 교과서용으로 함께 썼다고 하는 『조선미술사(1)』(1965), 조준오, 지청룡, 최동준, 김교련이 함께 쓴 『조선미술사(1)』(1980)가 있다고 하지만[6] 구해서 볼 수 없는 상황이다. 현재 확인 가능한 텍스트로는 먼저 1980년에 전33권으로 간행된 『조선전사』의 미술 부분 서술이 있다. 조준오가 집필한 이 텍스트에서는 북한 역사학계의 전체적 시각 안에서 1980년 당시의 미술사 서술의 양상을 확인해볼 수 있다.[7] 다음으로는 조인규, 김순영, 리철, 리임출, 박현종이 함께 쓴 『조선미술사(1)』(1987)[8]가 있다. 이 텍스트는—『조선미

5 홍지석, 「이여성(李如星)의 조선미술사론-『조선미술사 개요』(1955)를 중심으로」, 『인물미술사학』, 제5권, 2009 참조.
6 리재현, 『조선력대미술가편람(증보판)』, 문학예술종합출판사, 1999, 313쪽, 504쪽 참조.
7 사회과학원 력사연구소, 『조선전사』(근대편, 13~15), 과학백과사전출판사, 1987 참조.
8 조인규, 김순영, 리철, 리임출, 박현종, 『조선미술사(1)』, 과학백과사전출판사, 1987, 174~249쪽. 이하에서 이 저서의 주(註)는 본문에서 (○○쪽)의 형태로 표기한다.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 146

술사 개요』를 제외하면—사실상 현재 우리가 검토할 수 있는 유일한 북한의 본격 미술사 통사이며 그 때문에 현재로서는 북한 미술사학계의 공식적 입장을 대변하고 있다고 보아도 무방할 것이다. 좀 더 최근의 것으로는 리재현의 『조선력대미술가편람』(1999)이 있다. 이 저술은 고대부터 현대까지의 미술가 개개인의 활동을 중심으로 서술한 열전 또는 미술인명사전의 성격을 갖는 방대한 텍스트다. 이밖에 『조선예술』 등에 실린 소논문형태의 미술사텍스트를 참조할 수 있다.

우리 학계에서 북한의 근대미술사 서술에 대한 연구는 아직까지 미비한 실정이다. 먼저 이태호는 『조선미술사(1)』(1987)의 전반적인 내용을 서술하면서 이 책의 근대미술사 서술이 항일혁명미술을 다룬 것을 높이 평가하고 민화, 불화, 민속화 등의 서술이 배제된 것을 비판한 바 있다.[9] 이 글은 최초의 언급으로 중요하나 소략해서 본격적인 텍스트 검토라고 볼 수는 없다. 이 밖에 북한학계의 조선화 논쟁을 다루면서 근대미술에 관한 북한미술사학계의 입장변화를 언급한 박계리의 논문들도 있다. 특히 박계리의 연구는 북한에서 오랜 논쟁 끝에 정립한 북한식 조선화(의 특성)을 규명하고 있다는 점에서 중요하다. 박계리에 따르면 북한의 조선화 논쟁은 초기(1960년대)에는 수묵전통/채색전통에서 채색전통이 우세를 점하는 양상으로, 후기(1980년대)에는 과거 배격됐던 몰골법(수묵전통)이 복권되는 양상으로 진행됐다.[10] 이러한 관찰은 이 글에 시사하는 바가 크다. 현재적 이해의 변화에 따라 역사에 대한 관점도 변할 것이기 때문이다.

9 이태호, 「북한의 미술사연구 동향」, 『제3세계의 미술문화』, 과학과 사상, 1990 참조.
10 박계리, 「김일성주의 미술론 연구: 조선화 성립과정을 중심으로」, 『통일문제연구』 제39호, 2003; 박계리, 「김정일주의 미술론과 북한미술의 변화-조선화 몰골법을 중심으로」, 『미술사논단』 제16 · 17호, 2003 참조.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 147

2. 18~19세기 회화에 관한 서술

1) 1980년대의 관점 : 18세기의 사실주의와 19세기의 반사실주의

북한의 미술사 서술에서 18세기는 항상 각별한 중요성을 갖는 시기였다. 이 시기는 "근로하는 인민들을 비롯한 여러 계층의 다양한 생활면모를 반영한 그림들"[11]이 꽃을 피운 시기인 까닭이다. 이러한 시각에서 『조선미술사』(1987)는 18세기를 조선시대 사실주의 회화의 정점으로 간주한다. 즉 "15세기에 싹트기 시작하여 점차 자기의 체모를 선명히 하여온 리조봉건사회의 사실주의적 회화예술은 18세기에 이르러 하나의 절정을 이루게 되었다"(188쪽)는 것이다. 예컨대 18세기 풍속화는 "근로대중의 일상생활과 로동생활을 반영하는 새로운 경지를 개척"(188쪽)하여 "18세기의 회화가 지난시기 우리 나라 미술사에서 중요한 위치를 차지하게"(188쪽)되는 주된 역할을 한 것으로 평가된다. 김득신, 김홍도, 신윤복 등 18세기의 도화서 화원들은 "회화예술을 오랜 기간 구속한 종교교리와 봉건륜리사상에서 벗어난 실생활을 반영한"(190쪽) 작가로 높이 평가된다. 특히 김홍도는 〈야장간〉, 〈씨름〉, 〈춤〉, 〈집짓기〉에서 보듯 배경을 철저히 제거할 뿐 아니라 요점과 역점들이 명백하고 세부가 선명한 그림을 그려 회화사적 성취를 얻은 것으로 상찬된다(195쪽). 김홍도를 비롯한 '선진적인 화가들'에 의해 시대사조로 형성발전된 사실주의적 경향은 "그후 시기의 화단에 커다란 영향을 미쳤으며 진보적 화가들의 창조리념으로 되었다"는 것이 『조선미술사』(1987)의 공식적인 평가다.

아울러 정선의 풍경화(진경산수화)에 대해서 『조선미술사』(1987)의 저자들은 "조국에 대한 열렬한 사랑의 감정과 민족적자부심이 스며있으며 자기 나라의 미술문화를 현실적인 토대우에 올려세우려는 의식적인 노력이

11 사회과학원 력사연구소, 『조선전사』(근대편, 13), 과학백과사전출판사, 1987, 314쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 148

깃들어" 있노라면 극찬을 아끼지 않는다. 더 나아가 저자들은 정선의 작품이 "시대의 발전적 시점에서 풍경화의 새로운 경지를 열어놓았다고" 고평한다. 이러한 18세기 회화의 사실주의적 성취는 풍속화, 풍경화뿐만 아니라 초상화, 화조화 등에서 두루 살펴볼 수 있는 것이다. 그러나 이러한 성취는 『조선미술사』(1987)의 저자들에게 시대와 연관된 일정한 한계를 갖는 것으로 보인다. 예컨대 정선의 회화는 "그의 세계관의 제한성으로 말미암아 아직도 종전의 낡은 잔재요소들을 완전히 극복하지 못한" 것으로 이것은 그가 "문인화의 영향을 물리치지 못하였다는 것"(197쪽)을 말해주는 것이다. 저자들이 보기에 18세기 회화의 비극은 무엇보다 그 사실주의적 성취가 역사적으로 제대로 계승되지 못했다는 점에 있다. "19세기에 이르러 리조 봉건시기의 회화예술은 총체적으로 보아 선행시기의 성과를 더욱 발전풍부화하지 못하였을 뿐만아니라 점차 침체상태에 놓이게"(200쪽)됐다는 것이다. 저자들은 이러한 침체의 원인으로 1)봉건제도의 모순 격화와 이에 따른 사회적 불안, 2)구미 자본주의 사회의 책동, 3)문인화가들의 모고적이며 사대주의적 경향을 거론한다. 그 대표적인 사례로 저자들은 전기(田琦)의 〈달밤〉을 언급한다. 그들이 보기에 이 작품은 "인민대중의 지향과 감정을 화면에 그대로 옮기지 못한"(201쪽) 것으로 이 시기 사실주의 예술의 침체 상태를 말해준다.

이렇게 19세기를 침체와 부진의 시대로 규정한 다음 저자들은 18세기의 성과를 계승한 19세기의 사례들을 언급한다. 예컨대 저자들은 조희룡, 김양기가 18세기의 사실주의적 주제화와 인물화를 계승했으나 이렇다 할 성과를 거두지는 못했다고 평가한다(201쪽). 반면에 백은배는 〈강가를 지나가는 나그네〉에서 보듯 간결하고 정확한 묘법과 산골강변의 독특한 정서를 표현하여 19세기의 사실주의적 인물주제화의 계승성을 보여준 경우로 평가된다(201쪽). 또한 이재관의 초상화는 인물의 내면세계를 생동하게 드러내 보인 작품으로 고평되며 우진호의 〈농민생활도〉는 주제내용을 연속화 형식으로 전개한 점이 높이 평가됐다(201~202쪽). 이밖에

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 149

저자들은 작가미상의 〈연꽃과 물새〉, 〈모란과 닭〉 같은 진채화 작품을 세련된 작품으로 평가한다.

『조선미술사』(1987)가 19세기 회화의 대표자로 내세운 작가는 남계우와 장승업이다. 먼저 남계우의 나비 그림에 대해서는 "실물과 같은 감을 줄 정도로 생동한 현실감을 가지고"(289쪽) 있는 것으로 긍정하면서도 세부에 대한 묘사가 지나쳐 "결국 부차적인것. 설명적인것들이 화면을 차지할 수 있는 실제적 조건을 조성하였으며"(202쪽) 표본그림처럼 되었노라고 비판한다. 이렇게 성취를 부분적으로 인정하면서 그 한계를 명확히 하는 접근방식은 장승업에 대해서도 마찬가지로 적용된다. 저자들에 따르면 〈갈대와 게〉, 〈연꽃과 물촉새〉와 같은 장승업의 작품들은 "매우 률동적인 강한 활력과 기백을 담고" 있는 "앙양된 감정과 기백이 차넘치는 직관적 형상"(202쪽)이라는 점에서 평가될 수 있다 하지만 저자들이 보기에 그가 다룬 인물형상들은 당시 사람들의 전형과 거리가 멀며 그가 그린 동물화, 화조화 역시 당시 사회현실의 주도적인 생활감정과는 거리가 멀다. 또 그들은 장승업의 묘사기법 역시 문인화적인 흔적을 남겨놓았다고 본다. 이런 관점에서 그들은 장승업을 "사실주의와 반사실주의의 분기점에 서 있었던 화가"로 "봉건시대 미술의 황혼을 예고한 창작가"(203쪽)로 평한다.

이제 이상의 검토를 토대로 『조선미술사』(1987)의 19세기 회화사 서술에서 나타나는 특징을 확인해보자. 우선 19세기 문인화풍에 대한 배타적 접근을 언급할 수 있다. "당시 문인화가들의 모고적이며 사대주의적인 경향이 노골적으로 조장됨으로써 남의 나라의 회화예술이 숭상되고 자기 나라의 미술전통이 홀시되었으며 사회현실, 특히 대중의 생활을 반영한 작품이 배척당하게 되었다"(201쪽)는 것이다. 이에 따라 『조선미술사』에는 이 시기 문인화풍을 대표하는 화가들 김정희, 조희룡, 전기, 허련(허유), 김수철 등은 거론되지 않거나 거론되더라도—전기, 조희룡에 관한 서술에서 보듯—매우 부정적으로 다뤄졌다.[12] 장승업이 매우 뛰어난 화가

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 150

로 고평되면서 동시에 비판됐던 것 역시 그의 작품에서 보이는 '문인화적인 흔적' 때문이었다. 이런 관점에서 『조선미술사』(1987)의 19세기 회화사 서술은 그러한 제약을 극복하고 꽃피운 사실주의적 성취들을 언급하는데 대부분의 지면을 할애한다. 물론 그러한 성취는 매우 적고 그마저도 대부분—시대의 제약 탓에—반사실주의적 틀을 벗어나지 못한 것으로 평가됐다. 결국 『조선미술사』(1987)의 회화사 서술에서 19세기는—몇몇 예외가 있지만—침체와 쇠퇴의 시기인 것이다.

정리해 보기로 하자. 『조선미술사』(1987)의 근대미술사 서술에서 가장 중요한 기준은 무엇보다 사실주의다. 회화의 사실주의적 경향은 15세기에 싹트기 시작하여 18세기 회화에서 정점에 도달했고 19세기의 침체상태를 거쳐 20세기에 전달될 것이다. 물론 침체기(19세기, 그리고 일제강점기)의 숨 막히는 시대에도 민족적 양심을 지닌 소수의 진보적인 화가들이 과거의 사실주의적 전통을 계승하여 후대에 전달했을 것이다.[13] 하지만 이러한 서술에서 그러한 노력이 갖는 본질적 약점은 극복되지 못했고 '근대'라 이름할 새로운 변화, 새로운 시대는 아직 오지 않은 것으로 평가된다.

12 『조선미술사』의 19세기 회화사 서술에서 가장 특징적인 현상 가운데 하나는 이 시기 미술에서 오래전 이동주가 '완당바람'으로 지칭했던 김정희(金正喜 1756~1856)의 역할과 영향을 배제하고 있다는 점이다. 이는 "조선 말기 회화에서 가장 두드러졌던 현상은 김정희의 일파를 중심으로 남종화가 이 시대의 화단을 지배하였다"(김원룡· 안휘준, 『신판 한국미술사』, 시공사, 2005, 530쪽)고 보는 남한 미술사 서술의 일반적 견해와 배치된다. 그 이유는 여러 가지 관점에서 헤아려 볼 수 있다. 우선 북한 학계는 김정희를 모고적, 사대적 복고주의자로 보기보다는 진보적 실학사상가로 보아 긍정하는 견해를 오랜 기간 유지해왔다(리재현, 「김정희」, 『조선력대미술가편람』(증보판), 문학예술종합출판사, 1999, 182~184쪽.). 또한 서예를 매우 중시하는 북한 화단의 흐름에서 그가 이 시기 서예 분야에서 이룩한 성취를 긍정할 필요가 있고 이에 따라 그를 모고적, 사대주의적 경향의 작가로 내치기 어려웠을 것으로 추측해보는 것도 가능하다. 실제로 북한에서 최근 간행된 『조선서예발전사』(2008)에서는 근대 이전 서예의 역사적 전개과정을 논하며 각 시기를 대표하는 서예가로 탄연(고려), 한호(조선전기), 김정희(조선후기)를 내세운다. 이 책에 따르면 김정희는 "선진적인 실학사상에 기초하여 우리 민족의 슬기롭고 용맹한 기상과 감정정서를 필법에 구현함으로써 리조후반기 서예발전에 기여한 서예의 대가"다(박영도, 『조선서예발전사』, 과학백과사전출판사, 2008, 197쪽.).

13 사회과학원 력사연구소, 『조선전사』(근대편, 13), 과학백과사전출판사, 1987, 314쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 151

2) 1990년대 이후의 관점 : '몰골법'과 19세기의 재평가

앞서 보았듯 1987년의 『조선미술사』(1987)는 19세기를 모고적이며 사대주의적인 문인화풍이 지배적인 영향력을 행사한 침체시기로 묘사한다. 『조선미술사』가 이렇게 19세기를 침체의 시대로 보는 것은 이 책의 저자들이 19세기 회화를 '사실주의'의 틀 속에서 바라본 결과다. 사실주의의 발전이라는 관점에서 보면 19세기 회화는 정선, 김홍도, 신윤복의 시대인 18세기의 성취에 크게 못 미치는 퇴보의 시대로 보일 수밖에 없다. 이것은 일찍이 김일성이 자신의 담화와 교시에서 드러냈던 미술사 인식 내지는 문인화와 수묵화에 대한 반감을 반영한 것이다.[14] 하지만 19세기에 대한 이러한 평가는 1990년대에 이르면 어떤 변화를 보이게 된다. 이것은 미술사 서술의 가치판단의 잣대로 사실성(사실주의) 외에 또 다른 어떤 것이 적극 개입된 결과다. 이에 관해서는 1992년 발간된 『김정일미술론』에 대한 박계리의 독해를 참조할 필요가 있다.

박계리에 따르면 김정일은 자신의 저작에서 미술가의 첫째 덕목으로 "미술가의 뜨거운 창조적 열정과 지칠 줄 모르는 깊은 사색" 즉 예술성을 거론했다. 또한 "현실을 보고 그려야 한다"는 현실성의 문제는 두 번째 덕목으로 밀렸다. 박계리에 따르면 이렇게 김정일이 첫 번째 덕목으로 '예술성'을 들었다는 것은 현 조선화의 예술성의 문제에 대한 불만의 표현이다.[15] 그리고 이러한 불만의 표현은 당대의 조선화 작품들이 "주제사

---

14 1966년 담화에서 김일성은 이렇게 말했다. "조선화가 매우 좋은 미술형식이기는 하지만 지난날의 조선화에는 결함도 적지않습니다. 지난날 화가들이 그린 그림을 보면 채색화는 얼마 없고 거의다 먹으로 그린 그림입니다. 이것은 지난날 조선화가 가지고있던 중요한 결함의 하나입니다. …지난날 조선화가들은 그림을 그리는데서 주로 경치좋은 산천초목이나 아름다운 새와 그밖의 짐승과 같은 자연을 묘사하는데 치우치고 사람들의 생활과 투쟁을 묘사한 인물화는 거의 그리지 않았습니다" 김일성, 『우리의 미술을 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 혁명적인 미술로 발전시키자』, 사회과학출판사, 1974, 6~7쪽. 이러한 김일성의 발언은 『조선미술사』의 다음과 같은 언급에 반향되어 있다. "문인화화가들의 작품들은 회화의 제재를 자연현상에서 찾으며 거기에 현실도피적이고 하무적인 사상감정을 담고있는것으로서 당시의 현실이 제기한 사회적문제들과 관련이 없는것들이였다"(183)

15 박계리, 「김정일주의 미술론과 북한미술의 변화」, 『미술사논단』 제16 · 17호, 한국미술연구소, 2003, 322쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 152

상적 내용에서는 나무랄 데 없는 데도 불구하고 예술적 품위가 떨어지는 것이 많다"는 당시 북한미술계의 반성과 일맥상통한다.[16] 박계리가 보기에 이러한 반성이야말로 김정일시대 북한미술에서 관찰되는 '몰골법 복권'의 동인이다. 이런 관점에서 보자면 김정일은 몰골법의 복권을 통해서 "그동안 거부됐던 전통 수묵화의 다양한 기법과 준법을 복권하여 예술가들이 선택할 수 있는 표현방식의 다양화를 꾀하려고 했던 것"[17]이다. 박계리의 적절한 관찰에 따르면 김정일 시대 '몰골법의 복원'은 그것이 처음 제기된 1970년대 후반에는 상당한 내부반발에 직면했으나 1980년 정종여가 최원삼과 함께 『조선예술』에 몰골법에 관한 글을 여섯 차례 연재한 때를 기점으로 정착되기 시작하여 1990년대초에는 일반화되기에 이른다.[18] 물론 이러한 변화는 미술사 서술에도 영향을 미쳤다. 19세기 미술사 서술에서 이러한 변화는 무엇보다 '장승업'에 대한 입장변화를 통해 관찰될 수 있다.

『조선미술사』의 장승업에 대한 서술을 재고해보기로 하자. 앞서 살펴본 대로 『조선미술사』의 저자들은 장승업에 대한 양가적 태도를 견지한다. 즉 형식적 관점에서 장승업은 "새로운 조형예술적 경지를 개척한"(203쪽) 화가지만 동시에 내용적 관점에서 "그의 작품들에서는 소재와 주제내용과 기법에서 제한성이 로출된" 화가로 간주된다. 그의 작품들은 "창작가의 도고한 기상을 담고있는것"이기는 하나 "당시의 사회현실을 지배하고있었던 주도적인 생활감정과는 다른 것"(203쪽)이라는 것이다. 무엇보다 문제는 그의 묘사기법에 잔재된 다분히 문인화적인 흔적들이다. 그래서 『조선미술사』의 저자들은 장승업을 "사실주의와 반사실주의의 분기점에 서있는 화가"(203쪽)로 평했던 것이다. 장승업에 대한 서술에서 보듯 『조선미술사』의 저자들은 사실주의의 관점에서 그리고 과거 문

16 최병철, 「조선화 필치와 형상적 기능」, 『조선예술』, 1993년 제10호, 57쪽. 박계리, 앞의 논문, 322쪽 재인용.
17 박계리, 앞의 논문, 322쪽.
18 박계리, 앞의 논문, 310~320쪽 참조.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 153

인화풍에 대한 김일성의 배타적 발언에 준하여 장승업의 작품을 다룬다. 하지만 '몰골법의 복권'(박계리)으로 요약되는 김정일 시대의 변화 속에서 『조선미술사』(1987) 이후의 미술사 저자들은 이와는 달라진 태도로 장승업의 작품을 다루게 된다. 가장 두드러진 변화는 작품의 내용적 측면에서 소재와 주제내용에 초점에 두어 장승업 작품의 가치를 논하는(평가절하하는) 접근이 거의 사라지게 된다는 점이다. 이에 대응하여 장승업의 형식적 성취를 보다 높게 평가하려는 움직임이 대두된다.

예컨대 리재현은 1999년에 간행된 『조선력대미술가편람』(증보판)에서 장승업의 작업을 논하면서 소재나 주제내용에 대한 언급을 거의 배제한 채 그의 형식적 성취를 부각시키는 접근을 택하고 있다. 그에 의하면 〈련못가의 물촉새〉에서 보듯 장승업이 '물기있는 부드러운 붓질'로 물촉새를 단붓질법(몰골법)으로 능란하게 처리한 것은 "연하고 부드러우며 선명한 것을 좋아하는 우리 인민의 정서적 미각을 잘 반영한" 것이다. 더 나아가 리재현은 〈매〉나 〈기러기〉에서 보듯 몰골화의 대가로서 오원(장승업)에 이르러 "몰골기법에 의한 대상현상의 사실주의적 풍격과 예술성이 한 단계 높이 발전하였으며 현대몰골이 가지고있는 본질적면모가 확립되였다"고 본다.[19] 이런 긍정적 평가의 연장선상에서 그가 그린 매화는 "사람들의 삶과 투쟁과는 동떨어진"(김일성) 유미주의적 소재가 아니라 "억세게 자란 야생매화"로 긍정된다.[20] 여기에 가난한 무관의 아들로 태어난 화가로 "봉건적 구속과 압제하에서도 권세에 아부하지 않고 강직한 성품을 꿋꿋이 이어나간" 장승업의 삶의 태도를 보여주는 일화들이 덧붙는다.[21] 2004년에 발표된 선우영의 글은 이보다 한 걸음 더 나아간다. 선우영에 의하면 "자연에 대한 세밀한 관찰과 깊은 파악에 기초하여 힘있고 기백있는 단붓질과 선명한 색조로 그린" 장승업의 작품은 우수한 조선화

19 리재현, 앞의 책, 213쪽.
20 리재현, 앞의 책, 213쪽.
21 리재현, 앞의 책, 213~214쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 154

의 예술적 특성을 근대적 미감에 맞게 발전시킨 것이다.[22] 이런 견지에서 선우영은 "사실주의와 반사실주의의 분기점에 서있는 화가"라는 과거 『조선미술사』의 평가를 뒤집고 장승업에게 "18세기 사실주의의 계승발전자"로서의 위상을 부여한다. 즉 장승업의 작품은 "객관적인 묘사대상에 충실하면서도 주관적인 의도와 정서를 진하게 담은 사실주의적 화풍"을 간직한다는 것이다. 그가 보기에 장승업은 "객관적인 묘사대상과 화가의 주관적인 미적감정을 옳게 결합시켜". 낡고 고루한 중세 회화의 형식을 새롭게 혁신한 화가, "19세기 후반기의 새로운 시대적 요구에 맞게 중세회화를 근대회화에로 전환시킨 선구자"[23]다.

"중세회화를 근대회화에로 전환시킨 선구자"(선우영)라는 평은 예사로운 평이 아니다. 이와 맞물려 몰골법과 연관된 "물기있는 필치와 부드럽고 섬세한 농담변화, 힘과 기백있는 형상"을 근대적 미감으로 서술하고 있다는 점도 주목해야 한다.[24] 이것은 비단 선우영만의 주관적인 견해가 아니다. 앞서 보았듯 리재현은 장승업의 작품에서 "현대몰골이 가지고있는 본질적면모가 확립됐다"고 보았으며 김기훈은 장승업의 회화에서 "색채의 세련된 표현성"[25]을 발견했던 것이다. 더 나아가 이들의 글에서 장승업은 18세기 사실주의 성취의 정당한 계승자로 자리매김되었다. 이렇게 본다면 북한에서 근대미술사 서술은 장승업에서 시작되는 일련의 계보에 따라 구축된다고 보아도 틀리지 않을 것이다. 이러한 계보사는 前史로 18세기 정선, 김홍도, 신윤복 등의 사실주의 화풍을 두고 後史로 장승업의 화풍을 이어받은 화가들의 서사를 두게 될 것이다.

장승업은 근대 조선화화풍을 창조함으로써 도화서 화원들과 당시 진보적화

22 선우영, 「근대시기 조선화발전과 장승업」, 『조선예술』 2004년 제12호, 69쪽.
23 선우영, 앞의 글, 70쪽.
24 선우영, 앞의 글, 70쪽.
25 김기훈, 「우리 선조들의 뛰어난 재능을 보여주는 조선화의 필치」, 『조선예술』 1991년 제4호, 54쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 155

가들의 공감을 불러일으키고 현대조선화발전의 기틀을 마련하는데 기여하였다. 리조시기 마지막 도화서 화원들인 조석진과 안중식 그리고 리도영은 장승업의 제자로서 그의 화풍을 따랐으며 일제가 조선을 강점한 후 이들을 핵심으로 하는 서화협회의 진보적인 성원들에 의하여 민족회화의 대는 계속 이어지게 되었다.[26]

이제 장승업으로부터 19세기 전체로 시선을 확대해 보기로 하자. 먼저 앞서 살펴본 선우영의 글을 보자. 2004년에 발표한 글에서 선우영은 1987년의 『조선미술사』 저자들의 견해를 따라 19세기에 대한 비판적 견해를 유지한다. 그에 의하면 "18세기에 가장 발전하였던 사실주의회화는 19세기후반기에 이르러 쇠퇴하고 주관적이고 형식주의적인 회화풍이 다시 되살아나 화단을 지배" 했다.[27] 과거 문인화풍에 대한 김일성의 배타적 견해를 감안하면 이러한 부정적 평가는 불가피한 것이다. 그렇다면 "중세회화를 근대회화에로 전환시킨" 장승업은 일종의 예외적 개인이 될 것이다. 그러나 근대조선화풍의 창조를 오로지 한 개인의 성취로 간주하는 것은 보편적 흐름을 중시하는 미술사 서술의 보편 원칙을 배반하는 일이 될 것이다. 따라서 김일성 시대부터 계속된 19세기 화단, 특히 문인화풍에 대한 비판적 견해를 간직하면서도 조심스럽게나마 몰골법과 깊이 연루된 19세기 문인화풍에 대한 재고가 필요할 것이다. 이러한 양상은 리재현이 1999년에 낸 『조선력대미술가편람』(증보판)에서 확인할 수 있다.

여기서 리재현은 한편으로 『조선미술사』의 선례를 따라 백은배, 이재관, 우진호의 사실주의적 경향을 긍정적으로 평가하면서도 다른 한편으로 『조선미술사』 서술에서 배제되거나 폄훼됐던 대부분의 문인화풍 작가들을 등장시켜 많은 지면을 할애하여 이 작가들의 성취를 열거한다. 게다가 『조선미술사』의 19세기 회화사 서술에서 두드러졌던 문인화풍에

26 선우영, 앞의 글, 70쪽.
27 선우영, 앞의 글, 69쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 156

대한 배타적 언급 역시 대부분 사라졌다. 가장 극단적인 사례가 바로 전기(田琦)에 대한 서술이다. 『조선미술사』에서는 19세기의 침체를 반영한 부정적 사례로만 언급됐던 전기의 작품은 『조선력대미술가편람』에서는 다양한 관점에서 매우 높은 평가를 받았다. 저자에 따르면 전기는 〈산수도〉(溪山苞茂圖, 1848)에서 보듯 자연을 함축하는 능력이 뛰어났고 그림과 시가 글씨의 상호작용에서도 우수했다. 무엇보다 그는 몰골기법(단붓질법)으로 능숙하게 그림을 그려낼 줄 아는 화가였다. 여기서 부정적인 언급은 전혀 찾아볼 수 없다. 〈산수도〉에 관한 평을 보자.

> 화가는 모지라진 붓에 먹을 한번 묻혀 먼저 집과 나무줄기를 우에서 내리그리고 근경의 지형을 그린 다음 먹기운이 빠져 희미해지기 시작한것으로 대나무와 먼 산을 단숨에 그렸다. 아마도 화면에 붓을 댄후 한번 들이쉰 숨도 다 나가기 전에 손을 놓았을것이다. 이 그림만큼 자연을 함축한것도 쉽지 않을 것이다.[28]

인용한 구절에서 보듯 리재현은 전기의 작품이 단붓질(몰골)로 자연을 함축한 점을 높이 평가한다. 이는 다시 제시(題詩)를 직접 인용하여 전기가 그림과 시, 글씨의 상호작용에서 뛰어난 작가였다는 서술로 이어진다. 이러한 양상은 다른 문인화풍의 작가에 대한 서술에서도 나타난다. 예컨대 『조선미술사』에서는 이렇다 할 성과를 거두지 못한 작가 정도로 서술됐던 조희룡의 작품에 대해서 『조선력대미술가편람』의 저자는 다음과 같이 고평하고 있다.

> 〈강안박주도〉는 구도가 대담하고 필치가 활달한것이 특징이다. 강기슭둔덕에 구불구불 자란 버드나무와 그 아래 있는 배를 물기있는 붓질로 처리하였는

28 리재현, 앞의 책, 204쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 157

데 아늑한 정서적감정을 살리는데 효과적이였다. 연하게 흔들리는 버들과 여러척의 돛단 배들은 바람자는 저녁의 정황을 잘 표현하고 있다.[29]

여기서 리재현은 조희룡이 물기있는 붓질로 그린 풍경이 정서적 감정을 불러일으키는데 성공적이라고 평하고 있다. (물론 조희룡에 대한 서술에서도 부정적인 평가는 찾아볼 수 없다) 이렇게 19세기 문인화풍 화가들의 작품에 대해 『조선력대미술가편람』의 저자는 긍정적인 언급으로 일관한다. 그것이 긍정적일 수 있는 것은 이 화가들이 물기있는 붓질로 단숨에 그려 함축적이고 집중적이며 시적인 정감을 잘 살렸기 때문이다. 이는 다른 문인화풍 화가들에 대해서도 마찬가지여서 〈자양화도〉에서 "자양꽃을 몰골기법으로 큼직큼직하게 묘사한" 김수철은 함축과 집약화를 잘 실현한 작가로[30] 허유는 "산촌풍경을 정서있게 그린" 화가, 또는 "먹의 농담을 리용하여 산촌경치의 아름다움을 공간감이 나게 그린"화가로 서술된다. 그리고 김수철과 허유에 대한 서술에도 부정적인 언급은 없다. 이렇게 본다면 19세기 문인화풍에 대한 배타적 서술로 일관했던 『조선미술사』와는 달리 『조선력대미술가편람』은 19세기 문인화풍을 상대적으로 긍정적인 관점에서 보고 있다. 그래서 『조선력대미술가편람』(1999)만 놓고 본다면 후에 선우영(2004)이 장승업의 개인적 성취로 언급했던 '중세회화로부터 근대회화로의 전환' 또는 근대적 미감의 탄생이란 19세기에 유행한 문인화풍에 기초해서—아니면 적어도—그것을 배경으로 해서 가능한 것이었다고 볼 수 있다.

이상의 논의를 요약해 보기로 하자. 1980년대까지 북한의 미술사가들은 '사실주의의 발전'이라는 견지에서 조선회화사를 서술하는 입장을 고수했다. 이 경우 18세기는 조선회화사의 정점으로, 19세기는 침체기로 다뤄질 것이다. 1987년의 『조선미술사』가 택한 입장이다. 하지만 1990

29 리재현, 앞의 책, 190쪽.
30 리재현, 앞의 책, 201쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 158

년대 이후 북한 미술사가들은 19세기를 재평가하기 시작했다. 『조선력대미술가편람』과 같은 새로운 미술사 저작들은 19세기를 '몰골법', '집약과 함축'이라는 북한식 조선화(또는 근대 조선화)의 미감이 탄생한 시대로 서술하려는 경향을 보인다. 이러한 맥락 속에서 19세기를 대표하는 장승업의 삶과 회화는 '사실주의의 발전'이라고 하는 18세기의 성과와 '근대적 미감의 탄생'이라고 하는 19세기의 성과를 종합하여 후대에 물려준 역사적 결절점에 배치됐다.

3. 20세기 전반기 회화에 관한 서술

앞서 살펴본 바 『조선미술사』가 발표된 1987년 당시의 북한미술사 서술은 사실주의 내지는 현실성의 관점에서 18세기를 높이 평가하고 19세기를 침체와 쇠퇴의 시기로 보는 관점이 우세를 점한다. 하지만 『조선력대미술가편람』의 증보판이 발행된 1999년 이후의 북한미술사는 '낡고 고루한 형식의 혁신'이라는 견지에서 19세기 회화의 미적 감정과 정서를 옹호하는 경향을 보인다. 이런 흐름 속에서 1987년에는 배격, 폄훼됐던 상당수의 19세기 화가들의 위상이 1999년 이후에는 재고될 수 있었다. 가장 대표적인 사례가 바로 장승업이다. 1987년 당시에는 비록 새로운 조형예술적 경지를 개척한 화가지만 사실주의적 관점에서는 시대상을 외면한 한계가 뚜렷한 작가로 평가됐던 장승업은 2000년대 이후에는 18세기 사실주의를 계승발전시켜 시대적 요구에 맞게 중세회화를 근대회화에로 전환시킨 선구자로 평가됐다. 이제 이하에서는 위에서 살펴본 19세기 미술에 대한 관점 변화와 관련하여 20세기 전반기 미술에 대한 북한미술사의 서술을 검토하게 될 것이다.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 159

1) 1980년대의 관점 : 민족형식의 고수/발전과 사실성의 한계

다시 『조선미술사』(1987)를 살펴보기로 하자. 이 텍스트의 근대 회화사 서술에서 가장 두드러진 특징은 19세기 미술까지만 해도 엄격하게 적용되던 사실주의 내지는 현실성이라는 판단의 잣대가 20세기 전반기 미술에는 훨씬 느슨하게 적용된다는 점이다. 이것은 민족의식의 파괴를 위해 "조선화의 말살을 꾀했던 일제의 책동", "자본주의적 미술조류의 영향이 밀려드는 상황" 속에서도 조선화의 고유한 화풍을 고수 발전시키는 것이 이 시대 화가들에게 주어졌던 막중한 과제라는 판단에 기인한다. 따라서 "당대 인민들의 생활과 투쟁에 관한 문제"를 제기하지 못하고 자연풍치를 기본대상으로 묘사한 화가라도 민족미술/조선화를 고수하고 발전시켜나간 작가, 작품이라면 진보적 흐름으로 간주됐다. 물론 여기에는 "주제사상적 내용에서 본질적인 약점을 가지고있었으나…"(241쪽). "선행한 시대로부터 물려받은 본질적약점을 극복하지못하였지만…"(245쪽) 같은 단서가 줄곧 따라붙는다. 또 같은 맥락에서 유화는 정하보, 정현웅, 김주경의 몇몇 사실주의적 작품을 제외하면 "서구라파에서 류행하는 부르죠아형식주의미술의 영향을 받아 건전치 못한 방향에서 창작된"(248쪽)것으로 치부됐다.

따라서 『조선미술사』(1987)의 20세기 전반기 회화사 서술은 일단 조선화의 고수, 발전에 초점을 두고 있다. 가령 다음과 같은 식이다. "이 시기 조선화는 선행시기에 비하여 내용에서는 근본적인 변화를 가져오지 못하였으나 묘사대상의 범위가 보다 확대되고 화폭의 규모가 커지면서 형상을 폭넓고 정서적깊이가 있게 창조하였으며 몰골기법을 비롯한 전형적인 기법들을 더욱 세련시켜나갔다"(241쪽) 이러한 견지에서 저자들은 1910년대부터 1920년대 전반기까지의 흐름에서는 조석진, 안중식, 이도영, 김윤보의 작품 활동을 1920년대 후반기에는 이상범, 김기창, 김진우, 김은호, 노수현, 이석호, 정종여의 작품 활동을 중점적으로 서술한다.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 160

먼저 전자, 즉 1910년대~1920년대 전반기의 화가들은 묘사기법과 필치의 발전이라는 차원에서 고평된다. 저자들에 따르면 조석진, 안중식, 이도영 등의 작품은 묘사기법과 필치에 있어 전 시기에 비해 많이 발전했다. 저자들이 특히 주목한 것은 몰골기법의 발전이다.

> 이 시기 조선화작품들에서 특별히 지적할수 있는 것은 묘사기법과 필치가 전시기에 비하여 많이 발전한것이다. 특히 몰골기법이 높은 수준에 오른것은 주목할만한 사실로 된다. 묘사대상들을 충분히 파악한데 기초하여 함축성있고 대담한 붓질로 대상의 모습을 집약화하여 생동하게 그려낸 것은 이 시기 몰골기법발전수준을 잘 보여준다. 화가 리도영이 〈가을밤〉에서 힘차고 활달한 붓질을 자유자재로 하면서 기러기의 다양한 움직임들과 흔들리는 갈대들을 속도있는 단붓으로, 혹은 압력을 가하여 그어준 붓질, 화면우에 가볍게 끌어주는 붓질 등으로 생동하게 나타낸 것은 이 시기 몰골기법발전수준을 보여주는 좋은 실례가 된다.(242쪽)

이러한 서술에서 주목할 점은 '몰골기법의 발전'이라고 하는 성취를 이전 시기(19세기)와의 연관 속에서 논하기보다는 1910~1920년대의 독자적인 성취로 보려는 경향이 두드러진다는 점이다. 장승업에 대해서 조석진에 관한 서술에서만 "조석진은 몰골기법이 뛰여난 19세기후반기 대표적인 화가인 오원 장승업에게서 그림을 배웠다"는 식으로 짧게 서술할 뿐만 아니라, 조석진 등의 작품에 대한 서술에는 장승업 작품에 대한 서술에서 보이지 않았던 단어들, 이를테면 함축, 집약(집중) 등의 용어들이 등장한다는 점에서 그렇다. 주지하다시피 이 용어들은 소위 주체시대 조선화를 특징짓는 용어들이다.[31] 이러한 사실에 주목한다면 『조선미술사』

31 이를테면 김정일은 이렇게 말한다. "선명하고 간결하고 섬세한 조선화화법의 기본특징은 함축하고 집중하는 것이다. 조선화에서는 선묘법, 색묘법, 명암법, 구도법, 원근화법이 다 함축과 집중의 원리에 기초하고 있다" 김정일, 『김정일미술론』, 조선로동당출판사, 1992, 98쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 161

(1987)의 저자들은 근대(또는 현대)조선화의 출발점으로 조석진, 안중식 등의 1910~1920년대 작가, 작품을 내세우고 있는 것으로 판단할 수 있다. 저자들이 후비양성의 관점에서 서화미술원, 서화협회의 교육활동을 강조하는 것 역시 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 다음 시기 즉 1920년대 후반기의 조선화 발전의 대표자들, 즉 김은호, 이상범, 노수현 등은 모두 서화협회의 스승들, 이를테면 안중식, 조석진 등이 길러낸 제자들(243쪽)인 것이다.

전반기, 곧 1910년대~1920년대 초의 화가들의 성취가 주로 조선화의 (형식적) 발전에 준하여 논의된다면 후반기에 해당하는 1920년대 후반의 화가들의 성취는 제한된 형태로나마 나타나는 "일제통치시기 사람들의 불안정한 생활감정과 모순에 찬 시대상을 반영하려는 새로운 형태"에 준하여 논의된다. 예컨대 노수현은 "풍경화 〈화전〉에서 일제의 식민지통치시기 우리 화전민들이 피땀으로 가꾸어놓은 화전의 전경을 깊은 동경을 가지고 묘사"(243쪽)하였고, 김은호와 김기창은 "새로운 양상의 인물화로서 녀성들의 아름다운 모습을 잘 보여주고 있으며"(244쪽), 정종여는 "〈해변〉에서 정확하고 유연한 필법으로 근로하는 조선녀성들의 소박하고 굳센 모습을 그려내였던" 작가들로 서술된다.

이상의 검토를 토대로 『조선미술사』의 20세기 전반기 회화사 서술의 특징을 살펴보기로 하자. 역시 가장 두드러진 특징은 이 시기 전통회화에 미친 서양화, 일본화풍의 영향을 최대한 배제하고 이 시기 회화의 전개양상을 일종의 내재적 발전사로 다루려는 경향이다. 이러한 '내재적 발전사'는 장승업/조석-안중식-이도영/이상범, 김기창, 김진우, 김은호, 노수현/이석호, 정종여의 순으로 전개되는 계보사로 구체화됐다. 이는 조선화의 묘사기법(특히 몰골법)과 필치를 발전시켜 나가는 과정사다. 그 과정사의 후미에 배치된 이석호와 정종여는 훗날 북한식 조선화의 구축에 결정적인 역할을 하게 될 것이다. 또 다른 관점에서 이러한 과정사는 『조선미술사』(1987) 저자들에게서 19세기 이래 침체상태에 있던 사실주

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 162

의가 소극적 형태로나마 복구되는 발전사로 간주됐다. 즉 조석진과 안중식, 이도영은 前代인 19세기 화가들과 마찬가지로 시대상과 거리가 먼 자연풍치를 그렸으나 후대인 김진우, 정종여 등은 현실에 보다 관심을 갖고 작품에 모순에 찬 시대상을 반영하려고 노력했다는 것이다. 물론 저자들에게 그러한 노력은 분명한 한계를 지니고 있는 것으로 보인다. 이 작품들은 "민족해방과 관련된 문제들을 직접적으로 반영하지 못했고" 따라서 사람들을 "투쟁에로 호소할만한 고무적힘을 지닐수 없었다"(245쪽)는 것이다.

2) 1990년대 이후의 관점 : 계보의 재구성과 관점의 다각화

이제 『조선력대미술가편람』(1999) 등 1990년대 이후의 20세기 전반기 회화사 서술의 양상을 검토해보자. 큰 틀에서『조선력대미술가편람』은 『조선미술사』의 기본 입장을 따르고 있다. 예컨대 『조선력대미술가편람』의 저자는 정종여의 일제시기 작품 활동을 논하면서 그가 "사회현실과 떨어져 소극적인 생활을 하면서 현실과 유리된 순수자연풍경을 기본으로 그리는 태도를 나타내였다"고 비판한다. 저자에 따르면 이러한 한계는 '세계관의 미성숙'에서 유래한 것이다.[32] 그가 보기에 이러한 한계는 해방 이후 정종여가 월북하여 당과 수령의 지도에 따라 작업하면서 극복됐다. 주목할 점은 여기서는 과거 『조선미술사』에서처럼 '약점', '한계'라는 단어가 쓰이지 않고 대신 '미성숙'이라는 단어가 적용되고 있다는 점이다. 이러한 서술은 비단 정종여에 국한되지 않고 일제강점기에 화단에 데뷔하여 북에서 활동한 대부분의 작가들에 적용된다. 예컨대—유화가이기는 하지만—김주경의 일제 강점기 작업에 대해서 저자는 이 작품들이 갖고 있는 '주제의 제한성'이 "그의 세계관의 미숙성과 관련된다"[33]고 주장하

32 리재현, 앞의 책, 308쪽.
33 리재현, 앞의 책, 239쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 163

며 배운성의 1920~30년대의 작품에 대해서는 감상주의적인 잔재를 지적하며 이것이 "작가의 세계관에서 오는 제약성"[34]의 탓이라고 설명한다. 이런 관점에서 보면 이 시기 작가들의 작품에 나타나는 주제와 내용의 한계는 탓할 성질의 것이 아니다. 오히려 미술사는 이러한 미성숙의 상태가 성숙의 상태로 변화되어 가는 과정을 기술하는 일이 될 것이다. 그래서 『조선력대미술가편람』의 저자는 과거 『조선미술사』의 저자들처럼 각 작가와 작품의 서술의 말미에 (주제사상적 차원의) '본질적 약점'을 반드시 덧붙이는 이데올로기적 강박에서 비교적 자유로운 면모를 보인다. 예컨대 『조선력대미술가편람』의 안중식, 이도영, 조석진, 이석호 등의 서술에는 이들 작품의 주제사상적 한계에 대한 언급을 찾아볼 수 없다. 오히려 서술은 이 작가들이 당대에 거둔 성취에 집중된다. 그 성취란 대개는 민족회화형식을 발전시켜나가는 일(몰골기법을 현대화하는 일)이거나 미성숙의 차원에서나마 각 작품들에 관철된 사실주의적 경향들[35]이다. 물론 이러한 차이에도 불구하고 『조선력대미술가편람』(1999)의 20세기 전반기 미술사 서술의 기본입장은 『조선미술사』(1987)의 그것을 거의 그대로 따르고 있다. 그렇다면 양자(1980년대의 미술사 서술과 1990년대 이후의 미술사 서술)의 차이는 다른 차원에서 검토될 필요가 있다.

우선 가장 두드러진 차이는 계보의 전면적인 수정이다. 이것은 『조선미술사』(1987)에서 20세기 전반 조선화의 발전에 결정적인 역할을 한 작가로 고평됐던 이상범, 김기창, 김은호, 노수현 등의 이름이 『조선력대미술가편람』에서는 특별한 설명 없이 누락된 데서 분명히 드러난다. 이 텍스트에서 이들의 이름은 개별 공간을 얻지 못하고 단지 〈서화협회〉에서 리석호 등을 가르친 스승으로만 언급된다.[36] 그 이유로 이들이 해방 후 남

34 리재현, 앞의 책, 235쪽.
35 이러한 경향은 예컨대 "빼앗긴 조국과 고향산천에 대한 그리움의 표현", "억압받던 최하층 인민들의 묘사"같은 것이다. 이를 저자는 김소월, 이상화 등의 비판적 사실주의 시와 소설에 대응시킨다. 리재현, 앞의 책, 239쪽.
36 리재현, 앞의 책, 248쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 164

한에서 활동한 작가라는 점을 생각해 볼 수 있지만 『조선미술사』(1987)에서는 이러한 사실이 크게 문제시되지 않았던 점을 감안하면 다른 이유를 생각해보아야 할 것이다. 일단 남한 미술계의 동향을 주목할 필요가 있다. 즉 1983년 『계간미술』 봄호에서 김윤수, 문명대, 박용숙, 안휘준, 이경성 등 여러 저자들이 친일미술을 문제삼은 것을 시작으로 이태호(1992), 최열(1998) 등의 연구로 친일 내지는 시국미술이 본격 연구대상으로 된 정황을 감안해야 한다는 것이다.[37] 이와 맞물려 김은호, 김기창 등의 작품에 대한 일본회화의 영향에 대한 연구도 활발해졌다. 일말의 상상력을 발휘하자면 『조선미술사』(1987)의 저자들이 '새로운 양상의 인물화'로 지칭했던 김은호와 김기창 그림들의 특정 양상이 그 근원을 일본화풍에 두고 있다는 점은 1999년의 『조선력대미술가편람』에게는 쉽게 간과할 수 없는 지적이었을 것이다.[38] 따라서 장승업/조석진-안중식-이도영/이상범, 김기창, 김진우, 김은호, 노수현/이석호, 정종여의 순으로 전개되는 1987년의 계보에서 이상범, 김기창, 김은호, 노수현을 배제하고 장승업으로 대표되는 19세기 말의 회화적 성취와 그 계승자로서 조석진, 안중식, 이도영의 성과를 보다 부각시켜야 했을 것이다. 앞서 살펴본 바 2004년의 선우영이 장승업을 "19세기 후반기의 새로운 시대적 요구에 맞게 중세회화를 근대회화에로 전환시킨 선구자"로 재배치한 것은 이런 맥락에서 이해될 필요가 있다.

또 하나 주목할 점은 이 시기 새로운 조선화풍의 탄생에 미친 서양화(유화)의 영향에 대한 문제다. 『조선미술사』(1987)의 저자들에게 "건전치 못한 방향"(248쪽)으로 일축됐던 서양화(유화)의 영향은 1999년의 『조선력

37 이태호, 「1940년대 초반 친일미술의 군국주의적 경향성」, 『근대한국미술논총—이구열선생회갑기념논문집』, 학고재, 1992; 최열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998 참조.

38 북한에서는 예나 지금이나 회화사에 미친 일제의 만행을 '조선화의 말살'로 본다. 하지만 조선화를 어떻게 말살시켰는가에 대한 견해차가 존재한다. 예컨대 『조선미술사』(1987)의 저자들은 이를 "복고주의를 고취하도록 적극 부추겨 미술가들이 민족적, 계급적 모순에 눈을 돌리지 못하게 하려는"(240쪽)것으로 이해했으나 김용철은 2008년에 발표한 글에서 "조선화화법을 말살하기 위해 일본화화법을 널리 퍼트리는"이라는 식으로 서술한다. 김용철, 「20세기초 애국미술운동에 대하여」, 『조선예술』 2008년 11호, 35쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 165

대미술가편람』에게서 새롭게 해석된다. 예컨대 조석진에 대한 서술의 한 구절을 보자.

> 조석진은 뛰여난 묘사기량을 소유한 상태에서 외국류학을 갔었으며 거기에서 서양화의 명암기법을 보게 되었다. 그는 서양화의 기본 묘사기법인 명암기법을 무턱대고 배운 것이 아니라 조선화의 고유한 기법을 계승하면서 그것을 창조적으로 실정에 맞게 받아들이기 위한 연구를 하였다. …이러한 립체성, 공간성은 조선화적인 것으로 완전히 소화되여 있다.[39]

물론 리재현의 관점에서 조석진의 이러한 성취는 "시대적추이를 따른다고 하면서 유화에 치중하거나 조선화를 그린다고는 하면서 화법이 모호한 범벅식 그림을 만드는"[40] 것과는 구별될 성질의 것이다. 하지만 북한의 20세기 전반기 미술사 서술에서 서양화 또는 서양화풍에 대한 긍정적 묘사 자체가 새로운 것이며 주목할 필요가 있다. 실제로 『조선력대미술가편람』의 저자는 김관호, 배운성, 김주경, 길진섭, 이쾌대, 김만형, 문학수 등의 일제강점기 유화작품에 대해—예전처럼 언급 자체를 하지 않거나 건전치 못한 것으로 배제하는 대신—비판적으로나마 언급하는 태도를 취하고 있다. 가령 김주경의 일제강점기 회화에 대한 서술을 보자.

> 조국산천에 대한 그리움은 연분홍, 연록색 등 사람들의 심리를 자극하는 유연한 색들에 의해서 더욱 야릇한 향수를 자아내게 하였다. 그는 당시 류행하던 인상주의미술의 영향을 받았던 관계로 색채구현에서 주관주의적형상을 나타내였다. 현실에 대한 관조적 태도와 표면적인 조형적 효과에 치중하는 경향성은 1930년대 후반기 이후의 작품들에서 더욱 우심하게 발로되였다.[41]

---

39 리재현, 앞의 책, 219쪽.
40 리재현, 앞의 책, 249쪽.
41 리재현, 앞의 책, 240쪽.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 166

이렇게 20세기 전반기 회화사와 서양화(유화)나 서양화풍의 관련성에 대한 언급은 아직 매우 소극적이지만 해방 이후 북한에서 등장한 '북한식 조선화'의 양상을 사적 차원에서 다각적으로 이해할 단서를 제공한다는 점에서 의미심장하다.

4. 결론

이상의 논의를 요약해 보기로 하자. 먼저 18~19세기 조선화의 전개에 관한 북한 미술사 서술의 관점 변화를 주목해야 한다. 즉 1987년의 『조선미술사』에서 1999년의 『조선력대미술가편람』에 이르는 기간 조선화의 근대적 발전에 관한 북한미술사학계의 관점은 1)사실주의의 견지에서 18세기 회화를 높이고 19세기 회화를 폄훼하던 종래의 관점에서 근대적 화풍(몰골법)의 등장이라는 견지에서 19세기의 회화적 성취를 높이는 방향으로 전개되었다. 이와 맞물려 2)19세기의 회화적 성취를 부각시키면서 동시에 19세기의 사실주의적 측면을 부각시켜 19세기를 내용/형식 모두에서 중세와 근대의 전환점으로 설정하는 방향으로의 관점 변화도 관찰된다. 이러한 변화를 극명하게 보여주는 것이 바로 장승업의 위상 강화다. 1980년대에는 "봉건시대미술의 황혼을 예고한 창작가" 정도로 서술되었던 장승업은 2004년에는 "중세회화를 근대회화에로 전환시킨 선구자"로 격상되었다.

서술의 관점 변화가 뚜렷한 18~19세기 미술사 서술에 비해 20세기 조선화에 대한 북한미술계의 서술은 비교적 일관되게 유지된 것으로 보인다. 즉 일제강점기에 해당하는 20세기 전반 조선화는 시대적 한계로 인해 사상내용적인 면(사실주의)의 발전은 미비하였으나 조선화법의 유지, 발전에는 뚜렷한 성과를 이룩했다고 본다. 다만 1990년대 이후의 미술사 서술에서 남한 학계의 연구성과를 수용하여 일본화풍의 영향을 받은 것

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 167

으로 간주된 작가가 대부분 배제되고 당시 조선화의 발전에 미친 서양화법의 영향을 인정하는 방향으로의 변화는 특기할 만하다. 이런 관점에서 보면 장승업으로 대표되는 19세기 미술에 대한 재평가 작업은 배제된 작가들(김은호, 이상범, 김기창 등)의 공백을 메우고 정종여, 이석호 등이 앞장선 북한식 조선화의 성립에 내재적 문맥과 도덕적 타당성을 부여하기 위한 전략의 결과라고 생각하는 것도 가능할 것이다.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 168

참고문헌

김기훈, 「우리 선조들의 뛰어난 재능을 보여주는 조선화의 필치」, 『조선예술』 1991년 제4호.

김순영 · 조인규 · 리철 · 리임출 · 박현종, 『조선미술사(1)』, 과학백과사전출판사, 1987.

김용철, 「20세기초 애국미술운동에 대하여」, 『조선예술』 2008년 11호.

김정일, 『김정일미술론』, 조선로동당출판사, 1992.

리재현, 『조선력대미술가편람(증보판)』, 문학예술종합출판사, 1999.

박계리, 「김일성주의 미술론 연구: 조선화 성립과정을 중심으로」, 『통일문제연구』 제39호, 평화문제연구소, 2003.

박계리, 「김정일주의 미술론과 북한미술의 변화—조선화 몰골법을 중심으로」, 『미술사논단』 제16 · 17호, 한국미술연구소, 2003.

박영도, 『조선서예발전사』, 과학백과사전출판사, 2008

선우영, 「근대시기 조선화발전과 장승업」, 『조선예술』 2004년 제12호

사회과학원 력사연구소, 『조선전사』(근대편, 13~15), 과학백과사전출판사, 1987.

성두원, 「영광에 찬 항일투쟁행정에서 창조된 항일혁명미술」, 『조선예술』 1985년 제6호.

이태호, 「1940년대 초반 친일미술의 군국주의적 경향성」, 『근대한국미술논총—이구열 선생회갑기념논문집』, 학고재, 1992.

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 169

Abstract

History of Korean Modern Art in North Korean

—focused on the starting point of modern art and modernity of Korean painting

Hong, Ji Suk

This paper examines the standpoint of North Korean Art History on the modernity of Korean art focused on the Korean painting, so called JoSeonHwa(朝鮮畵). For this, we have to analyse the character and change of description on the Korean Art History of North Korea, like The History of Korean Art(1987) and The Biographies of Korean Artist(1999). In the 1980's, North Korean art historians has taken the viewpoint which regarding the reality as the significant criterion of modernity of art. In this sense, The 18th century art is immature period in spite of their contribution of development of realism and The 19th century art is reactionary period though their contribution in the progress of way of representation. But after the 1990's, North Korean art historians has become to change the standpoint about modernity. They accept the innovation of form(or ways of representation) as well as reality as the significant criterion of modernity of art. Therefore, 19th century has been regarded as the starting point of modern art.

In relation to this change of viewpoint, the interpretation of early 20th century art has changed, In the 1980's, this period has been

05□□□_□□□□□□17□ 14. 8. 12. □□ 5:19 Page 170

regarded as the real starting point of Korean modern art but after the 1990's this period became successor of the progress of 19th century art. In recent History of Korean Art, The Art Historians of North Korea tend to accept the influence of Japanese and Western Art as the important data for the description of Korean modern art.

주제어: 조선미술사(North Korean Art History), 북한미술(North Korean Art), 근대미술(Modern Art), 조선화(Korean Painting), 사회주의 리얼리즘(social realism)

논문 접수일 2014. 05. 09. | 논문 심사일 2014. 05. 23. | 게재 확정일 2014. 06. 16.