

# “장소사랑(Topophilia)”의 관점에서 바라본 근대 평양의 대동강 풍경: 풍경화와 사진을 중심으로\*

조민주 덕성여자대학교 인문과학연구소 연구교수/서울대학교 아시아연구 동북아센터 방문연구원

20세기 초 풍경화의 유행과 함께 대동강은 평양의 예술가들에게 끊임없는 영감의 원천이자 작품 소재로 활용되었다. 동시에 단순한 자연경관을 넘어, 평양 출신 작가들에게 고향이자 삶의 터전으로서 ‘장소’와 ‘풍경’이라는 이중적 역할을 수행했다. 그러나 일제강점기 일본에 의해 제작된 풍경 이미지에서는 조선의 역사와 일상의 이야기가 탈맥락화되고, 일본 제국주의의 정치서사와 시선이 덧입혀지곤 했다. 이푸투안(Yi-Fu Tuan)이 제안한 개념인 ‘장소사랑(Topophilia)’은 인간이 특정 장소에 품는 정서와 장소 간의 내적 관계를 성찰한다. 근대기 순수미술의 풍경화와 풍경사진은 작가 개인의 시선을 통해 ‘장소사랑’에 대한 감정과 기억을 직간접적으로 반영하였으며, 새로운 시각언어를 형성해왔다. 본 논문은 풍경화 및 풍경사진을 ‘풍경(landscape)’이라는 미술 언어와 장소에 대한 이해가 교차하는 시각미술의 혼성적 공간으로 조명하고, 평양이라는 장소성이 평양 예술가들의 작품 속에서 시각적으로 구현되는 방식을 고찰한다. 더 나아가, 분단 이후 더 이상 물리적으로 접근할 수 없는 대동강이 월남 작가들의 작품 속에서 어떻게 재현되고 있는지를 살펴봄으로써, 근현대 심리적 공간 속 대동강 풍경에 대한 인식의 연속성과 변화를 탐색하고자 한다.

**주제어** 평양, 대동강, 모란봉, 김관호, 윤중식, 신영현, 예술사진

## I. 머리말

예술은 현실과 상상을 넘나드는 개방된 영역에서 진행되는 창작 행위로 일제 강점기에도 작가들의 생각은 유화(油畵), 서화(書畵), 사진(寫眞) 등의 장르에서 다양하게 표현되었다. 근대기 조선에 새롭게 등장한 예술 장르인 ‘풍경화’와 ‘사진’의 창작에서 자연에 대한 예술가들의 내적 감응은 작품을 구성하는 중요한 요소로 작동하였다. 특히 근대기 평양은 김관호(1890-1959), 김찬영(1889-1960), 길진

\* 본 논문은 재단법인 통일과 나눔이 실시한 2023 통일과나눔 남북통합정책연구 사업의 지원을 받아 연구되었음.

섭(1907-1975), 박영선(1910-1994) 등 한국 서양화의 서막을 열고 미술의 새로운 흐름을 주도한 작가들의 활동무대였고, 동시에 그들의 고향이었다. 평양의 화가들은 시대를 관통하는 대동강과 강을 따라 펼쳐지는 연광정, 을밀대, 모란봉 등 명승지에서 무한한 예술의 영감을 얻었고 풍경화라는 장르를 발전시켰다. 이 외에도 서순삼(1899-1973), 정도선(1917-2002) 등 평양의 사진가들도 ‘예술사진’이라는 새로운 장르를 개척하면서 사진이 가진 고유한 재현방식으로 대동강의 다양한 모습을 보여주었다.

가라타니 고진(柄谷行人, 1941-)의 『일본근대문학의 기원』에 언급되었듯이 메이지 시대(明治時代, 1868-1912)부터 일본에 도입된 유럽의 풍경화는 중요한 예술 담론을 생성하며 작가주의가 발현되는 순수미술의 장르로 자리매김했다.<sup>1</sup> 일본뿐만 아니라 20세기 초 조선에서도 풍경화는 국가, 개인, 시대, 자연 등에 관한 작가의 다양한 시선을 담아내는 매체로 중요한 역할을 했다. 특히 일본에서 서양화를 배워온 김관호 같은 화가들이 평양으로 돌아오기 시작한 1910년대부터 조선에서도 ‘풍경’을 예술적 담론으로 공론화하기 시작했다. 이때 작가의 내면세계를 ‘풍경’의 언어로 재현하는 문제는 미술창작의 중요한 화두였다. 풍경사진도 시기적으로 조금 차이를 보이지만 풍경화와 같은 미술사조의 궤도를 걷고 있었다.

하지만 조선 사회에 적극적으로 도입된 서양의 ‘풍경화’와 ‘사진’은 일본의 식민지 통치라는 특수한 상황에서 일본의 내지 관광을 진흥하고 일본의 영토를 시각적으로 확장하는 데 자주 사용되었다. 특히 평양과 같은 ‘지방 풍경’의 재현에서 지역의 역사와 일상은 탈맥락화되기 일췌였고, 일본이 주도한 식민 통치의 서사가 다시 쓰이는 장으로 자주 변모하였다. 다시 말해 근대 초기 풍경화와 풍경 사진에서 평양은 제국주의적 시선과 조선인 예술가들의 시선이 복잡하게 얽히고설키는 혼종의 장으로서의 모습을 보여주었다.

이와 관련해 1970년대 미국에서 진행된 “제국주의와 풍경화”에 관한 논의

<sup>1</sup> 가라타니 고진은 풍경화가 개인의 내적 자아를 보여주는 언어로 정착되는 과정을 일본 문학과 회화의 전개과정을 통해 보여주었고, 근대국가의 형성 시기 ‘풍경화’의 예술적 가치와 위상을 정립할 수 있는 이론적 기반을 마련하였다. 가라타니 고진, 『일본 근대문학의 기원』, 민음사, 2004.

는 매우 주목할 만하다. 1970년대 이푸투안(Yi-Fu Tuan, 1930-2022)은 *Space and Place: The Perspective of Experience*(1977)에서 한 개인이 체득하는 일상생활 세계의 경험과 그 의미에 주목하면서 기억, 향수, 애정 등 인간의 감성으로 채워지는 ‘장소’에 대한 인문학적 지리학(human geography) 연구의 중요성을 강조했다(Tuan, 1977; 2020). 더 나아가 이푸투안은 “장소사랑(topophilia)”이라는 개념을 소개하면서 “어떤 사람이 어떤 장소에 대해 그곳이 고향이어서, 추억의 장소여서, 삶의 터전이 되는 곳이어서 등의 이유로 느끼는 감정은 보다 영구적이고 표현하기 쉽지 않다.”라고 말했다.<sup>2</sup> 다시 말해 그는 개인을 중심으로 형성되는 ‘장소성’을 예술가들이 다시 시각적이고 학문적으로 맥락화하는 과정의 중요성을 환기했고, 그것이 문화와 풍경화로 재현되는 다양한 방식에 대해 주목했다(이푸투안, 1990; 이옥진, 2011; 최지원, 2000). 미국의 인문지리학계를 중심으로 제시된 ‘장소’, ‘공간’, ‘경관’에 대한 문제는 미술사를 포함한 전체 인문학 연구의 새로운 화두로 떠올랐고, 서양의 제국주의와 풍경화를 논의하는 와중에 W. T. Michell과 같은 미술사학자에 의해 새롭게 재해석 되었다(Michell, 2002).

그동안 근대 평양의 ‘장소성’에 관한 문제는 지리학계와 역사학계에서 지명과 도시계획의 변화를 중심으로 논의된 바 있다(박영선, 2022; 김태운, 2025 등). 하지만 위푸투안의 ‘장소사랑’이라는 관점에서 근대기 시민들의 심리적 혹은 심미적 차원에서의 장소와 인간 간의 관계, 그리고 그 시각적 재현에 대한 문제는 본격적으로 주목받지 못했다. 근대기 평양미술에 관해 기존의 미술사 연구에서도 일본과 조선의 풍경화 간의 양식적, 사승적 영향관계에 집중한 연구가 대부분이었다.<sup>3</sup> 하지만 풍경의 대상이 되는 ‘평양’이라는 장소를 조선의 화가들은 어떻게

<sup>2</sup> 이푸투안은 「제8장, 토포필리아와 환경」의 “애국주의”에 대한 설명에서 제국과 고향 사이에 근대국가가 있다고 설명하면서, 근대국가와 제국주의가 가진 인위적이고 폭력적인 특성을 지적하였다(이푸투안, 2011: 158-159).

<sup>3</sup> 근대기 평양미술의 현황에 관해서는 1980년대 후반 김복기의 “근대평양미술사(I)”, “개화의 요람 平壤화단의 半世紀”에서 평양 미술 연구의 현황을 개괄하면서 언급된 바 있다(김복기, 1987; 1991). 또한 1990년대 남북분단 이전의 근대미술사와 월북작가를 정립하는 과정에서 남북분단 이전의 북한지역 근대미술에 관한 연구는 이제 어느 정도 성과를 이루어 평양 출신 작가와 작품 현황 및 미술의 유통 문제에 관한 연구가 진행되었다(신수경, 2023 등). 풍경 사진에 관해서도 『카메라당과 예술사진의 시대』 등의 연구에서 평양 풍경 사진을 근대기 사진전람회와의 관계 속에서 짚어보았다(이경민, 2010).

바라봤는지, 그들의 장소에 대한 애정과 기억, 그리고 일상이 재현되는 방식과 사회적 배경에 관해서는 상대적으로 주목받지 못했다. 특히 근대 초기 풍경화에서 ‘강’은 매우 중요한 회화적 구성요소로서 김관호와 같은 평양의 화가는 ‘대동강’에 대한 애정과 관심을 다양한 풍경의 언어로 재현했다. 다시 말해 김관호, 길진섭, 서순삼에게 대동강은 나고 자란 고향이었고, 동시에 새롭게 소개된 서양미술의 재현방법을 실험할 수 있는 회화적 소재였다. 따라서 근대 평양 풍경화에 관한 문제는 이제 ‘제국주의’와 ‘풍경화’라는 담론의 영역을 넘어 ‘장소’와 ‘풍경’에 관해 좀더 주체적이고 미시적으로 바라볼 필요가 있다.

본 논문에서는 1910년 이후 본격적으로 평양미술의 근대화가 진행되던 시기 예술의 최전선에서 풍경화와 사진을 창작했던 평양 출신 예술가들의 작품을 조명하고, 대동강 풍경에 투영된 작가들의 다양한 시선을 ‘장소사랑’이라는 관점에서 탐색해 보고자 한다. 이를 위해 우선 20세기 초 일반 풍경이미지가 순수미술의 영역으로 도약하는 데 중요한 플랫폼 역할을 한 신문과 인쇄매체에서 대동강 풍경 사진의 수량이 증가하는 양상을 풍경의 재생산(reproduction)과 유통(distribution)이라는 측면에서 살펴보겠다. 더 나아가 ‘풍경화’와 ‘예술사진’이라는 장르에 투영된 평양 작가들의 시선과 자연에 대한 이해를 살펴보고자 한다. 이는 식민지시기 전통과 일상의 서사가 탈맥락화되는 과정에서 보여지는 일제시기 풍경 이미지의 단면을 드러내고, 그 속에 존재하는 인간과 자연 사이의 복잡한 관계 및 평양미술의 주체성과 특수성을 파악하는 데 중요한 역할을 할 것이다.

## II. 1910-30년대 인쇄매체에서의 대동강 이미지

20세기 초 조선에 대동강변의 자연풍광은 경성의 한강 못지않게 유명했고 신문, 잡지 등 대중 인쇄매체를 통해 전국적으로 소개되었다. 특히 1910년대부터 신문에 풍경 사진이 본격적으로 소개되기 시작했는데 당시 신문에 보이는 대동강 이미지를 보면 그 수량과 작품성에 놀라지 않을 수 없다. 이러한 사진은 ‘스케치 사진’ 혹은 ‘계절 사진’으로 불리었고 최인진은 신문매체에 풍경사진이 증가하는 현상에 대해 다음과 같이 설명하였다.

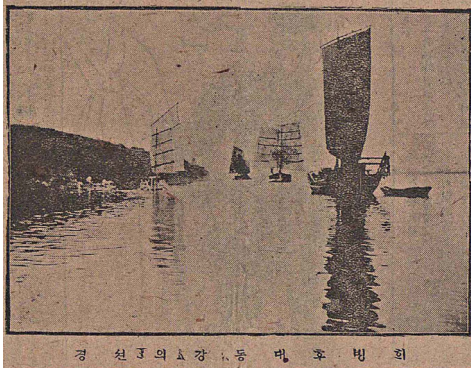


그림 1 <해빙 후 대동강의 선경>, 『每日申報』 1912. 3. 9.

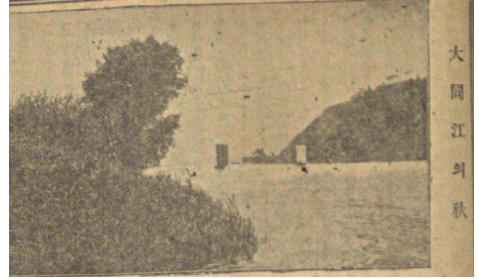


그림 2 <대동강의 가을>, 『每日申報』 1912. 10. 13.

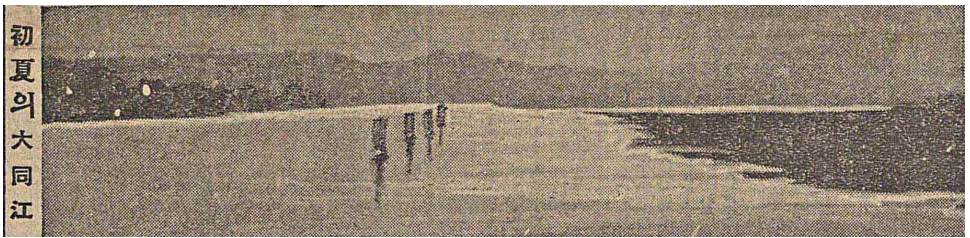


그림 3 <초하의 대동강>, 『每日申報』, 1927. 5. 8.

스케치 사진 또는 계절사진으로 불렸던 이들 사진은 이 시대에 빼놓을 수 없는 매체 사진으로 독자들의 관심도 높았다. 춘하추동에 따른 계절마다의 변화, 절기의 계절감을 전달하는 스케치 사진은 매체 사진에서 중요한 위치를 점했으며, 가장 많이 게재될 때는 연간 이백여 회가 넘을 때도 있었다. 이것은 사계절이 뚜렷한 기후와 이에 따라 예로부터 스물 네 절기가 우리 생활과 밀접한 관련을 맺고 있었기 때문이다. <매일신보>에서 시작된 스케치 사진은 민간지 시대에 와서 그 의미나 취재 방식에 많은 변화를 추구했다(최인진, 1999: 29).

이처럼 신문지면 상의 풍경 사진들은 정치, 경제, 사회 등 심각하고 복잡한 매일매일의 기사 속에서 당당하게 한 자리를 차지하면서 독자들이 조선의 사계절과 절경을 감상하며 쉬어가게 하는 역할을 톡톡히 하였다. 언론과 출판업이 근대 자본주의 시스템에 맞게 발전해가는 과정에서 풍경 사진은 대중적이고 심미적인 공간을 찾아갔고, ‘대동강’은 평양의 문화적 정체성을 상징하는 경관으로

인식되었다. 이 시기 신문에 소개된 대동강 풍경 사진의 제목을 보면, “大同江의 秋”, “初夏의 大同江”, “해빙 후 대동강의 선경”처럼 계절별, 시기별 대동강의 아름다운 풍광을 서정적이고 시적으로 나타내고 있다(그림 1, 2, 3). 이러한 대동강의 절경을 포착한 사진들은 『매일신보』, 『경성일보』와 같은 중앙지뿐만 아니라 『부산일보』와 같은 지방지에서도 수시로 사진을 통해 자주 담아냈다. 무엇보다 더 신문에 실린 대동강 사진 중 주목되는 것은 평양 상인 객주(客主)의 일상을 보여주는 ‘황포돛배’가 자주 등장하였고 김주영의 소설 〈객주〉의 배경처럼 무한한 문학적인 상상을 불러일으켰다.<sup>4</sup>

사실 평양의 객주들은 개항 이후 중국과 일본과의 무역이 증가하자 대동강과 연결된 수로를 중심으로 한반도 북부와 남부의 물품을 거래하고 보관하는데 큰 역할을 했다. 하지만 일본에 의한 산업화 정책에 의해 객주들의 상업활동은 점점 줄어들고 대동강변의 일상도 변해갔다. 일본이 철도를 건설하고 평양내 상업 중심지가 이동하자 객주 문화는 점점 쇠퇴하였다. 자연스럽게 황포 돛배가 떠다니는 대동강의 장소성도 변하게 되었다. 특히 일본의 내지 관광 홍보와 제국주의 선전이 강화되면서 대동강은 경제활동의 공간에서 관광, 여가의 장소로 더 많이 인식되기 시작했다.

이 시기 대동강을 담은 풍경화와 풍경사진에서도 객주문화를 비롯한 평양의 전통과 일상의 서사는 점차 지워졌고, 대동강은 ‘관광지’ 혹은 ‘경관’으로만 읽히는 상황이 전개되었다. 한글 일간지이자 총독부 기관지인 『매일신보』 1면에는 거의 매일 조선 각지의 풍경 사진이 올라왔는데, 이에 대해 서유리는 1910년대 도시 시민들 사이에서 자연을 찾아가 감상하는 관광문화가 저변화된 당시 사회상과 관련이 있다고 보았다(서유리, 2002: 92). 관광은 “확장된 ‘산책’이자 자국의 지리적, 역사적 지식을 재확인하는 대중적 문화 행위”로 식민지 시기 ‘풍경’을 내

<sup>4</sup> 구한말 평양시장, 대구시장, 강경시장은 ‘조선의 3대 시장’이었고, 특히 평양 사창리시장은 평양 객주의 상업활동의 중심지였다. 또한 1905년 간행된 『평양지(平壤誌)』에는 “평양은 관서지방의 큰 도시이고 북으로는 연경, 남쪽으로는 동래로 이어져 여러 재화가 모여드는 ‘옛날의 페르시아(古之波斯)’ 같은 곳이며, 길가에 연이어 있는 점포에는 없는 물건이 없다.”라고 기록하고 있다. “한반도 서북지역의 중심 시장 평양시장”, 지역N문화, <https://ncms.nculture.org/market/story/3287>(검색일: 2025. 2. 28.).

면화하는 과정”이고, 신문지면상의 풍경사진은 “자연에 대한 근대적인 시각이 내면화 되는 과정”이라고 설명했다(서유리, 2002: 104-109). 평양의 경우 조선에 거주하는 시민 외에도 다양한 인쇄매체를 통해 식민화된 공간을 재확인하고 일본인의 내지 관광을 독려하는 노력이 부단히 이루어졌다(서기재, 2004). 실제로 일본과 조선에서는 평양 8경, 평양 50경, 평양 100경 등 평양의 명승지를 보여주는 사진과 엽서가 제국주의와 관광을 강화하는 차원에서 활발히 출판되고 유통되었다(김태운, 2024: 21-25). 이러한 관광엽서나 선전물에서의 대동강 풍경에는 평양의 역사성은 지워지고 ‘국가’, ‘자본’, ‘승전’, ‘관광’ 등 일본의 기호에 맞는 전체주의의 시선(perspective)이 투영되기 일쑤였다. 다시 말해 평양이라는 장소에 평양 시민의 일상과 역사적 이야기는 탈맥락화되고 ‘풍경’은 기호로 남아 일본의 제국주의적인 서사를 새로 쓰는 데 이용된 것이다.

하지만 또 다른 측면에서 신문과 인쇄매체를 통해 소개되는 풍경 이미지는 아마추어 사진가들이 예술사진을 연습하고 대중에게 소개하는 장이 되기도 하였다. 사실 예술가들에 의해 창작되는 풍경화와 풍경사진에는 작가 개인의 내적 시선을 통해 장소에 대한 서사가 불가피하게 만들어질 수밖에 없으며, 이는 풍경화라는 순수미술이 대중미술 혹은 상업미술과 차별화되는 가장 중요한 지점이었다. 더 나아가 순수미술로서 풍경화와 풍경사진의 창작은 근대 조선의 회화가 세계미술의 흐름에 부합하는 ‘예술’ 영역을 구축하는 데 큰 역할을 했다.

1880년대 유럽에서 예술의 장르로 편입된 사진은 조선보다 일찍 일본에서 예술사진의 영역을 구축하기 시작했다. 실제로 19세기 말이 되면서 예술계에서 ‘명승’과 ‘풍경’을 구분하고, 회화를 중심으로 작가의 내적 시선을 투영하는 풍경의 개념이 적극적으로 만들어졌다. 아마추어 사진작가들이 예술사진의 영역을 개척하기 시작한 사조가 일본에서는 이미 19세기 말 20세기 초반에 시작되었고, 가네코 류이치(金子隆一)와 같은 사진작가들은 ‘명소’와 ‘풍경’을 분리하여 1910년대에 들어 풍경 사진에서 회화적 표현을 더욱 강조하였다(김계원, 2020: 274-275). 이러한 조류는 이후 일본뿐만 아니라 조선에서도 나타났으며 상업사진, 기록사진과 다른 ‘회화적 사진’이 독자적 영역을 구축했다. 1920년대부터 조선인, 재조선일본인 작가들과 단체들에 의해 이러한 흐름이 더 적극적으로 추진되었다. 따라서 앞서 언급한 신문들은 대동강 풍경사진을 통해 ‘명승지’와 ‘풍경’



그림 4 최창근, <한가한 여름날의 적막한 촌가> (성우사진회 2등 당선 사진, 『毎日申報』 1914. 7. 1.)

의 구분이 불분명한 시기에 풍경이 독립적 예술 장르로 나아가는 데 실험의 장으로서 중요한 역할을 했다고 볼 수 있다.

실제로 풍경 사진을 찍던 많은 일본인, 조선인 신문기자들이 이후 ‘예술사진’ 전문작가로 전향하기도 했다. 조선일보 기자이자 사진가인 평양 출신 서순삼 같은 작가들은 초기에는 신문에 자신의 작품을 소개하기도 하였고 영업 사진을 찍는 사진관을 운영하였지만, 이후 예술사진의 장르화 운동을 이끈 주역으로 한국근대사진사에 이름을 남겼다. 동시에 『경성일보』, 『조선일보』, 『동아일보』 같은 신문사들은 풍경 사진을 지면에 실는 것에 머물지 않고 신문사

주최 예술사진 전람회를 개최하는 등 적극적인 후원을 아끼지 않았다.

최창근과 같은 사진가가 1914년 일본인을 중심으로 한 ‘성우사진회’에 <한가한 여름날의 적막한 촌가>라는 예술사진을 출품해 2등상을 받은 사실은 작가에게 내적 감흥을 준 ‘장소’가 풍경으로 시각화되고 예술의 장르로 자리매김하는 과정을 보여주는 중요한 사건이라고 할 수 있다(그림 4). 1913년과 1914년 『매일신보』는 ‘성우사진회’ 공모에서 당선된 작품을 신문에 보도했다. 사실 1900년대부터 조선에서는 예술사진을 찍는 사진회와 다양한 사진 그룹들이 결성되어 활발히 활동했고,<sup>5</sup> 1910년대부터 약동하던 예술사진의 역량이 1920년대부터 본격적으로 전개되어 1930년대 『매일신보』와 『경성일보』는 《조선사진전람회》를 개최하기에 이른다. 1930년대는 일본인을 중심으로 다양한 예술사진 전람회가 개최되었는데, 그 와중에 조선인을 중심으로 한 조선일보 주최의 「납량사진공모전」과 같은 예술사진 공모전도 개최되었다. 「납량사진공모전」은 경성뿐만 아니

<sup>5</sup> 당시 풍경사진을 비롯한 예술사진이 창작되는 현황을 보면, 1910년에 이미 황성기독청년회학교에 정식 사진 교과목이 개설되어 있었고, 미국에서 사진술을 배우고 사진기자로 활동한 최창근이 강사로 활동하였다. 이후 1920년대는 이미 사진이 미술 장르에 편입되어 순수미술의 일부로 가르치던 도쿄사진전문학교에서 수학한 신낙균이 강의를 하였다(김현지, 2017).

라 평양, 안성, 강릉 및 의주, 함평, 만주 등 북선(北鮮)과 서선(西鮮) 출신의 지역 작가들이 각 지역의 풍광을 담아내는 예술사진을 출품했다.

1920년대 평양에서도 일본에서 사진을 배워온 사진가들이 삼삼오오 모여들었고, 김두현, 서순삼, 김성환, 김진수 등 조선인 사진가와 시마다 쓰네오(島田常雄), 후세시마 야나기야(伏島柳也)와 같은 일본인 사진가들이 크게 활약했다(이경민, 2010). 평양 출신인 서순삼(1899-1973)은 경성을 중심으로 활동한 현일영, 박필호, 김광배와 함께 한국 초기 예술사진을 개척한 선구자로 알려져 있다. 그는 1928년 평양사진조합을 창립했고 1929년 조선일보 평양지국 2층에서 첫 번째 개인전을 열었으며, 1931년 조선일보와 동아일보 평양 주재 특파원으로 일했다(김달진연구소). 서순삼은 평양에 삼정사진관(三正寫真館)을 열었는데, 1931년에 조선일보의 후원으로 《제1회 예술사진전람회》를 경성사진가협회, 진남포옥사진관과 함께 삼정사진관에서 개최했다(이경민, 2010: 63). 평양을 중심으로 한 이런 사진 연합전이 진행될 때에는 조선일보 평양지사의 예술사진에 대한 관심과 지원이 큰 역할을 했다. 동시에 평양 삼정사진관에서 열린 《제1회 예술사진전람회》는 이후 조선일보가 전국단위의 사진공모전을 개최하는 계기가 되었다.

『조선일보』는 ‘시원한 여름’을 주제로 한 《납량사진공모전》을 1937년부터 1940년까지 4회에 걸쳐 개최했다(이경민, 2010). 이 외에도 일본이 주관하는 「조선사진전람회」, 『매일신보』와 『경성일보』가 주최하는 「현상사진모집」 등의 사진 전람회가 이 시기에 열렸다(김계원, 2020; 김현지, 2017: 54).

조선일보 《납량사진공모전》에 출품된 작품들의 가장 큰 특징은 모든 사진작품에 작가의 ‘출신지역’과 풍경의 대상이 된 당시의 ‘행정구역명’이 작품에 명시되어 있는 점이다. 하지만 당시 《조선사진전람회》에 출품된 작품의 이름을 보자면 ‘오후의 풍경’ 등 어떤 장소를 찍은 것인지 알 수 없는 제목이 많았다. 이러한 현상은 당시 사진계에서 회화 장르의 전개를 표방하려는 풍조와 관련있다. 다시 말해 이 시기 유행했던 인상주의, 사실주의 풍경화에서 특정 장소보다 시간과 일상, 향토, 관조 등의 개념을 일반화해 ‘오후’, ‘석양’ 등의 단어로 제목을 짓는 풍조를 따른 것이라고 말할 수 있다. 이에 반해 《납량사진공모전》에서는 모든 사진 작품에 ‘풍경’의 대상이 된 ‘장소’가 명시되어 있다. 이는 내가 살아가는 조선의 영토를 조선인의 시각으로 바라보고 인식하고자 하는 주체적 의지가 반

영된 것으로 볼 수 있다. 실제로 1937년 6월 17일 제1회 『조선일보』 광고문을 보면 납량풍경사진 현상모집의 목적이 “우리가 가진 명승, 고적을 널리 선양하고 사진 기술의 예술적 지위를 향상시키는 동시에 만곡 양미를 실은 청신한 화면을 지상에 발표하여 만천하 독자 제위의 소하에 자코저 함”이라고 명기하고 있다(조선일보, 1937/06/17). 1938년 제2회 납량사진 현상모집 공고에서도 절대조건은 아니지만 “조선의 향토색”이 짙은 작품을 선호한다고 분명히 밝혔다. 이는 조선인의 시선으로 ‘우리 땅’의 아름다움을 발견하고 사진의 “예술적 지위를 향상”시키겠다는 의지가 강하게 보이는 대목이다.

이 외에도 《납량사진공모전》에 출품된 풍경 사진에서는 ‘시원한 여름’이라는 주제에 맞게 여름에만 즐길 수 있는 ‘강’이나 ‘해변’ 등의 주제를 강조하였다. 경성의 한강, 평양의 대동강, 진남포, 노량진, 압록강 등 이런 수변공간이 있는 지역의 풍경을 지역 작가의 시선으로 담아냈다. 출품된 작품들은 시원한 강의 여름 풍경을 선박, 목욕, 어부 등 각지의 일상과 풍토에 맞는 주제와 접목해 한 폭의 그림처럼 보여줬다. 대동강을 낀 평양과 진남포, 평북 의주 등 기존의 전시에서 자주 등장하지 않던 서북지역의 작가와 여름 풍경의 작품을 볼 수 있는 중요한 장이 된 것이다.

1937년 제1회 납량사진 현상모집에서는 평양에서 삼정사진관을 설립하고 예술사진 운동을 활발히 해 온 서순삼이 <대동강 연광정>과 <목욕>을 출품해 가작을 수상했다(그림 5, 6). 1938년 제2회 「납량사진현상모집」에서는 평양 김두현의 <새벽(대동강)>이 3등상을 받았다(그림 7). 1939년 제3회 공모전에서는 김진수의 <물>이 가작을 수상했다. <물>에서는 전체 화면을 대동강 수면으로 구성하고 화면 상단부에 작은 배 두 척만 대칭적으로 배치해 햇빛에 반사되는 수면을 극대화해서 보여줬다(그림 8). 김진수의 대동강 풍경 사진의 화면 구성이나 빛의 사용은 파격적이며 화면의 90퍼센트를 대동강 수면으로 구성한 점은 마치 한 폭의 인상주의 풍경화 같은 시각적 효과를 보여줬다. 제2회 「납량사진공모전」에 당선된 작품의 심사평을 심사위원 박필호는 다음과 같이 말했다.

한 작품을 제작하려 할 때 일반적인 사진촬영과 그 제작기술도 문제이지만 그 출발에 있어서 무엇을 목표로 하였는가 하는 두뇌적 관념의 문제가 크다고 봅니다.

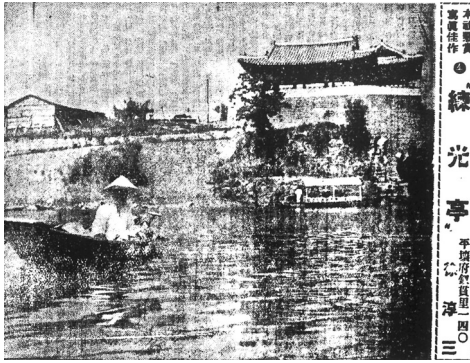


그림 5 서순삼, <연광정>(가작), 『조선일보』 1937. 7. 25.



그림 6 서순삼, <목욕>(가작), 『조선일보』 1937. 7. 25.

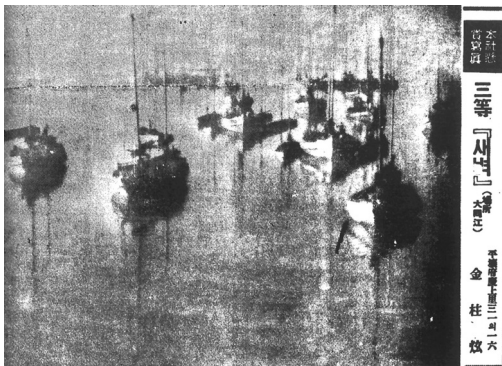


그림 7 김두현, <새벽>(평양 대동강)(3등), 『조선일보』 1938. 7. 4.



그림 8 김진수, <물>(장소 대동강), 『조선일보』 1939. 8. 1.

즉 사진은 있는 그것을 그대로 박아낸다고 하지만 촬영하는 그 자신의 눈을 통하여 마음에 비치우는 것을 찍을 만큼 사진작품에는 작가의 마음이 나타나지 않을 수 없습니다. 여기에 새로운 의도가 없어서는 더 발전할 수 없을 줄 압니다(조선일보 1938/06/30).

박필호의 심사평에서와 같이 당시 사진이 ‘작품’이 되기 위해 “촬영하는 그 자신의 눈을 통하여 마음에 비치우는 것”, 즉 작가의 시선과 내적 감흥을 주관적으로 보여주는 문제가 매우 중요했음을 알 수 있다. 다시 말해 「납량사진공모

그림 9 릴리안 밀러, <노을 속의 황포돛배>, 다색목판, 39.4×41.3cm, 1928.



전』에서는 작가 자신이 살고 있는 ‘장소’에 대한 애정어린 시선과 주체적인 해석, 더 나아가 목욕, 낚시, 어부 등 지역의 일상을 함께 보여주는 데 주목했다. 이러한 평양의 사진가들은 ‘예술사진’의 필요성에 목소리를 높이고 평양을 넘어 타 지역 작가들과도 활발히 교류하였다.

신문 지면의 풍경 사진과 평양 작가들의 예술사진 외에도 대동강 풍경은 평양을 여행한 외국인 작가들에 의해 그 “장소사랑”이 다양하게 재현되었다. 특히 상업성, 대중성, 예술성을 모두 갖춘 판화에서의 평양 풍경은 오리엔탈리즘의 시선도 담아내면서 방문한 장소에 대한 작가의 애정과 관심을 보여줬다. 대표적으로 서양화가 릴리안 밀러(Lilian May Miller, 1895-1942)의 다색목판화에서는 연광정과 대동강의 황포돛배를 노을이라는 낭만적인 서사와 결합해 풍경을 재해석했다(그림 9). 밀러는 일본 도쿄에서 태어나 가노 토모노부(加能友信, 1843-1912)와 시마다 보쿠센(島田墨仙, 1867-1943)에게 일본 전통 회화를 배웠고 이후 미국의 바사대학에서 순수미술을 전공했다. 1917년부터 한국을 꾸준히 방문하여 여행했고, 조선 풍경에 관한 그림을 제작했다(김효영, 2020: 247-249). 1923년 <조선식정>이라는 그림으로 제2회 《조선미술전람회》의 동양화부에서 입선한 경력이 있다.<sup>6</sup> 릴리안 밀러는 미국인 목판화가 버사 럽에게 목판화를 배운 후 조선의 풍속과 풍경을 소재로 수많은 엽서, 카드, 판화를 제작해 판매했다. <노을 속의 황

<sup>6</sup> 당시 일본과 한국에서는 근대화의 과정에서 서양화가 본격적으로 그려지기 시작했지만, 근대 이전 수백 년 전통을 이어온 서화(書畵)는 여전히 주류 장르로 자리매김하고 있었다. 릴리안 밀러와 같은 외국인이 일본에서 서양화를 공부하기보다는 중국에서 전해진 전통 남화(문인화)를 배우는 것이 이 시기에는 더 쉬운 일이었다.

포 돛배)는 앞서 소개한 신문 풍경 사진의 구도처럼 대동강을 화면의 중간에 위치시키고, 황포돛배가 오가는 모습과 붉은 노을에 반사돼 검게 보이는 연광정은 대동강 풍경을 더욱 낭만적으로 보이게 한다(그림 9). 밀리는 대동강 풍경에 붉은 노을의 색감과 시간성을 투영해 서정적 분위기를 연출했다. 그녀는 판화나 엽서를 제작할 때 조선의 풍경에서 자주 소재를 찾았을 뿐만 아니라, 이러한 예술성이 짙은 판화작품이 국제적인 판매로 이어져 경제적으로도 많은 이익을 얻었다. 밀리는 20세기 초 조선의 풍경에 대한 개인의 감상을 노을진 대동강변의 장소성 및 시간성과 연결해 극대화하면서 새로운 글로벌 감성을 이끌어냈다.



그림 10 엘리자베스 키스, <평양의 강변>, 목판화, 1925.

이에 반해 영국화가 엘리자베스 키스(Elizabeth Keith, 1887-1956)는 그림을 통해 평양시민의 일상과 역사적 서사를 구축하는 데 집중했다. 1919년 한국을 방문했고 경성, 평양, 원산 등을 여행한 엘리자베스 키스도 평양의 풍경을 목판화로 제작했다. <평양의 강변>에서 그녀는 대동강 변의 모란봉, 을밀대, 부벽루의 역사성과 평양 사람들의 일상과 풍속에 주목해 그림 속에 다양한 서사를 시각적으로 구현했다. <평양의 강변>에서는 멀리서 떠나려오는 황포돛배와 아이를 업고 산을 오르는 여인, 그리고 강변에서 빨래하는 사람들의 모습을 연광정 주변에 배치하면서 당시 평양시민의 일상과 을밀대와 연광정의 역사성을 생생하게 재현했다(그림10). 그녀는 “대동강변의 이 정자는 약 150년 된 것이라고 하며, 그 주변 환경이 너무 완벽하여 그보다 더 오래전에 아주 조심스럽게 정자 터로 선택되었을 것으로 추정된다. 한국의 경치는 너무나 아름다워 기이한 감동을 맛보게 된다.”라고 연광정의 역사뿐만 아니라 이 작품을 제작할 당시의 감회를 기록했다(엘리자베스 키스, 2020). 여행지에 대한 ‘장소사랑’과 깊이있는 이해를 그녀는 글과 글을 통해 생생하게 보여줬다. 밀리와 키스가 만든 판화는 같은 장르이지

만 대동강변의 풍경을 바라보는 두 외국인 작가의 시선 차이를 명확하게 보여 주고 있다. 특히 키스의 그림에서처럼 평양에 대한 작가의 애정 어린 시선과 지역주민의 일상이 풍경의 서사로 재구성된 점은 매우 주목할 만하다.

### III. 평양 출신 화가와 대동강 풍경화

김관호는 1916년 동경미술학교(東京美術學校)를 최우등으로 졸업하고 같은 해 10월에 개최된 제10회 《문부성미술전람회(文部省美術展覽會)》에서 〈해질녘〉으로 조선인 최초로 특선을 수상했다. 김관호의 〈해질녘〉은 근대 서양화의 서막을 연 작품으로 한국 근대미술을 대표하는 작품이다(그림 11). 20세기와 21세기 미술사에서 김관호는 “한국 근대화단을 대표하는 예술가”로 불리는 동시에 “평양의 자랑” 등으로 자주 언급되었다(김복기, 1987; 1991). 그동안 김관호의 〈해질녘〉에 대한 평가는 최초의 누드화라는 이슈와 관련해 라파엘 콜랭(1850-1916)과 뫼비스 드 샤반(1824-98)에서 구로다 세이키(1866-1924)로 이어지는 전형적인 아카데미즘에 입각한 누드화 양식의 분석이 주를 이루었다(김희대, 2000). 하지만 김관호의 〈해질녘〉 속의 여성의 신체와 풍경을 서양미술사 속에서 탄생된 ‘누드화’ 혹



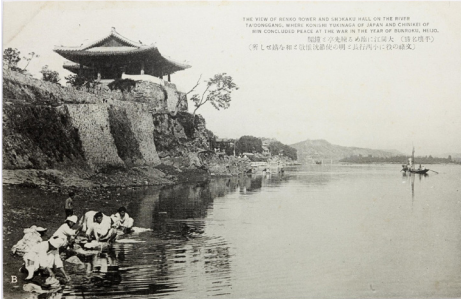
그림 11 김관호, 〈해질녘〉, 1916, 도쿄예술대학

은 ‘서양화’라는 영역 속에서만 해석할 수 있는가라는 질문이 든다.

현재 김일성 광장이 위치해 있는 평양 중성리(中城里)에서 태어난 김관호는 대주 김원문의 둘째 아들로 평양의 능라도 토지의 반 이상을 소유하고 있을 정도로 부자인 평양 사람이었다(배원정, 2021: 9). 1916년 《문부성미술전람회》에서 입상할 당시 김관호는 〈해질녘〉을 그린 배경에 대해 “평양의 능라도(綾羅島) 부근을 배경으로 두 여인이 냇물에서 목욕하는 모양을 그린 것이며, 몇 해 전 어느 저녁 때 어느 곳의 냇가를 지나다가 부인이 목욕하는 것을 멀리서 보고 거기서 착상했던 그림이다.”라고 회상했다(이구열, 1978: 83).

목욕 후 머리를 말리고 있는 두 여성은 평양인이었고 그리고 무엇보다도 여성의 몸 뒤로 화면의 3분의 2를 차지하며 펼쳐지는 장소는 대동강 능라도로 김관호에게는 익숙한 공간이었다. 〈해질녘〉의 두 여인은 남성의 시선을 의식하지 않고 강에서 막 목욕하고 나와 자연스럽게 머리에 남은 물기를 닦는 모습을 하고 있다. 강에서 목욕한다는 행위 자체가 자연을 정복의 대상으로 인식해온 서구식 근대사회와 현대사회에서는 상상할 수 없는 풍경이다. 하지만 당시의 사회상을 보자면 강에서 목욕하고, 강에서 수영하는 장면이 지금처럼 낯선 행위는 아니었다. 1910년대 초 김관호가 평양에 살 당시만 해도 강에서 물을 길어오고, 강에서 목욕하고, 강에서 수영하고, 강에서 빨래하는 일은 일상이었으며, 강은 평양시민의 삶을 지지하는 버팀목과 같았다고 할 수 있다(그림 12, 13, 14, 15). 엘리자베스 키스의 〈평양의 강변〉에서 등장하는 빨래하는 여인이 김관호 같은 평양 시민 입장에서는 낯선 풍경이 아니었다.

귀국 후 김관호는 유사한 양식의 대동강 풍경화를 계속 그렸던 것으로 보인다. 1916년 2월 평양 재향군인회연문장에서 개최한 김관호의 《회화개인전》은 우리나라 근대미술사에서 등장한 한국인 최초의 미술 개인전으로 기록되고 있다(이구열, 1972: 88; 배원정, 2021: 13). 이 전시에 김관호는 평양과 공주를 그린 풍경화 50여 점을 출품했는데 당시 평양시장 혼다가 도쿄 우에노 공원의 여름 풍경을 그린 작품 1점을 구입했다(이구열, 1972). 이 당시 김관호는 모란봉과 능라도를 배경으로 한 풍경화를 일본인으로부터 자주 주문받아 제작했다. 이는 문부성전람회에서 특선을 수상한 김관호의 명성뿐만 아니라 앞서 언급한 신문 등의 인쇄매체에서 보이듯이 일본인들 사이에 대동강 풍광에 대한 유명세가 대단했



출처: 이뮤지엄, 소장품번호 구입 1792

**그림 12** <대동강변에서 빨래하는 평양>, (평양명승)대동강 사진엽서, 일제강점기



출처: 이뮤지엄, 소장품번호 구입 1487

**그림 13** <대동강 철교변에서 수영하는 아이들>, (평양명승)진선제일의 대동강철교의 장관, 일제강점기



출처: 부산박물관 편(2009), 『사진엽서로 보는 근대풍경』.

**그림 14** <水汲>, 채색엽서, 1930년대



출처: 이뮤지엄, 소장품번호 구입 1910

**그림 15** <대동강에서 물기는 장면>(사진엽서), 일제강점기

기 때문이다. 『매일신보』에서는 일본 황실이 김관호에게 대동강 풍경화를 위탁한 사실을 보도하면서, 그의 그림 속 풍경에 대해 “조선의 풍경”, “강도의 여름”, “구비치는 눈물” 등의 단어로 그가 대동강의 어떤 풍경을 그렸는지, 연관정, 모란봉, 부벽루 등의 중요경관에서 바라보는 풍광이 그림 속에서 어떻게 펼쳐지는지 생생하게 설명하고 있다.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “즉위대 기념으로 전국문관 일동이 아름다운 산록수가 강수에 황실 현상 각령의 풍경화제작을 부탁받은 동경미술학교로부터 특별히 선택되어 <조선의 풍경>을 그리게 된 평양의 김관호 씨

1923년에는 〈호수〉라는 대동강을 배경으로 한 또 다른 누드화로 제2회 《조선미술전람회》에서 입상했고, 1920년대 말까지 평양을 기반으로 꾸준히 활동을 이어나간다. 하지만 〈호수〉에서 강을 뒤로한 채 정면을 바라보는 여성의 신체는 〈해질녘〉과는 사뭇 다른 분위기를 보인다. 〈해질녘〉에서의 여성이 ‘목욕’을 주제로 한 일상의 풍경과 자연에 더 가깝다면, 〈호수〉에서의 여성은 자연에서 분리되어 연출된 구로다 세이키 화풍의 연장선에서 더 큰 의미를 가질 수 있다. 〈호수〉의 여인은 작가에 의해 설정된 포즈를 취하고 있지만, 〈해질녘〉속 두 여인들은 김관호의 시선을 전혀 의식하지 않은 채 목욕 후 자연스럽게 머리를 말리고 있다. 〈호수〉에서 김관호는 강과 인체에 대한 자신의 해석을 적극적으로 투영했다기보다는 서양미술의 양식에 근간해 비슷한 누드 이미지를 반복적으로 재현해 냈다고 볼 수 있다. 실제로 〈호수〉에 대한 평가는 〈해질녘〉과 비교해 혹독했고 제2회 《조선미술전람회》 이후 김관호의 창작활동은 미비해졌다.

하지만 이러한 대동강을 중심으로 한 풍경화의 창작은 김관호가 조직한 미술교육단체인 ‘삭성회’ 출신 작가들의 작품 속에서 이어져 갔다. 1925년 7월 1일 동경미술학교 서양화과 출신의 김찬영이 중심이 되어 결성된 삭성회는 평양 지역 미술교육의 새 장을 열었고, 조선 미술가들의 역량을 평양으로 집중시키는데 중요한 역할을 했다. 1923년 조선미술전람회 참가 후 김관호는 미술교육에 역량을 발휘했고 언론사의 후원을 받아 삭성미술전람회를 개최했다(윤범모, 1994; 배원정, 2021).

1927년 10월 2일부터 6일까지 ‘평양상품진열관’에서 개최된 삭성회 제2회 《미술전람회》는 『조선일보』 평양지국이 후원하였는데,<sup>8</sup> 『조선일보』는 삭성회

는 먼저 그림에 올릴 풍경을 조선중에서 제일 수려청아하다는 칭찬이 있고 조선중에서 제일 수려청아하다는 칭찬이 있고 일청전장이던 평양에 골라서 유일초순부터 언에곳에 가던지 모도다 그달동안 풍경을 고민하며 그림을 생각하여 배포를 확실히 정한 뒤에 모란대를 물드리는 무목의 깃흔록색이 ... 연광정지나 모란대 회유도로 부근에 있는 구로정으로부터 모란대와 밋수언디 능라도를 바라다보는 경치있는 데 아름다운 만사의 룽수가 강수에 거둬 비치우고 한덤 구름도 없는 칠월의 하늘 빛과 함께 사람의 눈을 황홀케 하는 흥취가 있었으며, 부벽루의 주란이 은근히 보이며 모란봉의 구비치는 눈물 어바위를 써서 나가는 근처에 표묘의 서 있는 경치도 거므스러우게 화면의 압에 떠있서 수려한 기운이 전폭에 덮치는 것이 서경의 풍광을 그린 것으로 규하묘하다”, 『皇室獻上箕城風景畫 모란대부근의 여름 경치...김관호씨 영광』, 『每日新報』(1917. 9. 11.).

<sup>8</sup> 1919년부터 일본이 문화정치를 시행하고 신문사 설립의 규제가 완화되면서 전국 각지에 많은

전시에 관해 “山明水麗(산명수려)한 古都(고도) 西京(서경)에 열린 美展(미전)”이라는 기사 제목에서 알 수 있듯이 평양을 관서 지방을 대표하는 수도로 지명했고, “평양 삭성회 주최 본보 평양지국 후원으로 제2회 삭성미술전람회를 서귀통 평남상품진렬관안에서 십월이일부터 동륙일까지 개최한다”고 보도했다. 『조선일보』의 1927년 10월 1일 자 또 다른 기사에서는 이 전시에 인근 지방뿐만 아니라 “경상도와 경성, 동경”에서도 작품을 출품했다고 보도했다.<sup>9</sup>

흥미로운 점은 346점에 달하는 작품 중에서 서양화 부문에 입선한 작품 중 평양의 대동강 풍경을 소재로 한 풍경화가 다수를 차지한다는 것이다. 장승엽(張承燁)의 〈夕陽의 大同江〉, 최신영(崔信榮)의 〈羊角島의 風景〉, 〈夕映의 湖水〉, 김근수의 〈江邊의 風景〉, 박태현(朴泰鉉)의 〈江邊〉 등 노을 진 대동강이나 호수를 소재로 한 풍경화가 다수를 차지했고, 주용서(朱龍瑞)의 〈浴後〉, 윤성호(尹聖浩)의 〈浴後의 女子〉와 같이 김관호의 〈해질녘〉에서 나오는 ‘목욕’ 혹은 ‘여성의 신체’를 소재로 한 그림이 인기를 얻었다.<sup>10</sup> 동시에 1927년 10월 1일 “朝鮮人(조선인)의 藝術(예술)”이라는 『조선일보』 사설에서는 경성과 평양에서 진행되는 ‘서화협회’ 제7회 전람회와 평양 삭성회의 미술전람회를 소개하고 비교하는 깊이 있는 분석이 진행되었다.<sup>11</sup> 이를 통해 당시 ‘삭성회’를 중심으로 한 평양 미술계의 위상을 가늠할 수 있다.

해방 후 김관호는 북에 남아서 대동강 풍경을 그린 〈모란봉의 가을〉 등의 작품을 제작한 것으로 알려져 있다(그림 16).<sup>12</sup> 〈모란봉의 가을〉과 같은 대동강을

신문사와 신문사의 지부가 설립되었다. 1920년 조선일보 평양지부가 설립되었고, 연이어 부산일보, 매일신보, 황성신문도 평양에 지부를 설립했다(박용규, 2006: 69). 여러 신문사가 연달아 평양에 설립되면서 평양지역의 미술 활동은 실시간으로 전국에 보도되고 반대로 전국 각지의 미술 소식이 신문을 통해 평양에 소개되었다. 평양의 미술 및 문화계는 신문을 통해 더욱더 그 입지를 굳혀 나가게 되었다.

<sup>9</sup> 「朔星會(삭성회)의 美術展覽(미술전람)」, 『朝鮮日報』(1927. 10. 1.)

<sup>10</sup> 「山明水麗(산명수려)한 古都(고도) 西京(서경)에 열린 美展(미전)」, 『朝鮮日報』(1927. 10. 2.)

<sup>11</sup> 「朝鮮人(조선인)의 藝術(예술)」, 『朝鮮日報』(1927. 10. 1.)

<sup>12</sup> 윤범모는 1958년 조선화보사 발행의 조선민주주의인민공화국 창설 10주년 기념 「미술작품집」에 〈가을의 모란봉〉이라는 그림이 소개되었다고 했고, 배원정은 2019년 〈조선중앙TV〉 「김관호 호백 서거 50주기 기념」 보도를 통해 〈모란봉의 가을〉이라는 김관호 작품이 모스크바 조선예술전람회에 출품된 사실이 러시아 뿔스카 신문에 보도된 사실을 언급했다. 북에 있는 그림을 실견할 수 없



그림 16 김관호, 〈모란봉의 가을〉, 1956년, 평양 조선미술박물관

소재로 한 그의 작품이 현재 조선미술박물관에 소장되어 있다. 리재현은 1994년 『조선력대미술가편람』에서 김관호가 북한에서 그린 〈모란봉〉(1955), 〈대동강 풍경〉(1956), 〈모란봉의 가을〉(1956), 〈능라도〉 등을 언급했고, 김관호에 대해 다음과 같이 평가했다.

김관호는 고향인 평양을 무척 사랑하였으며 평양의 아름다움을 화폭에 담는 데 모든 창작적 열정을 쏟아부은 예술가였다. 따라서 그의 작품은 대부분 평양의 실경과 연결되어 있다. 그는 어린 시절의 꿈이 소중히 간직되어 있고 세월과 더불어 새로이 변모되는 고향 평양의 모습들을 정서 깊고 특색 있게 그려내었다. [...] 조국에 대한 사랑은 그의 작품 고향 평양의 자연에 대한 형상에서 찾아볼 수 있으며 또한 화면에 묘사된 대상들에 대한 꾸밈없는 진실한 사랑의 감정이 필치마다 뜨겁게 체현되어 있는 데서 찾아볼 수 있다. 그의 크지 않은 풍경화들이 보여주는 바와 같이 조형화의 수법이 지극히 통속적인바 이것은 많은 것을 이야기하는 고향, 평양의 모습을 있는 그대로의 모습으로 진실하게 펼쳐내게 하였다. 평이한 구도 처리, 통일된 색조, 부드러운 붓질, 정리된 화면은 고향에 대한 창작가의 향토적 감정을 화폭에 구현하는 데 적극적으로 이바지하였다(리재현, 1999; 224-226).

리재현의 설명에서 보듯이 분단 이후에도 김관호가 자신의 고향인 평양에 대

는 상황에서 두 작품이 같은 작품인지 확인할 방법이 없지만 김관호는 북에 남아 대동강 풍경화를 계속 그렸던 것을 알 수 있다.

그림 17 박영선, 〈대동강 소견(大同江所見)〉, 1939년



그림 18 길진섭, 〈풍경〉, 24.6 x 33.6cm, 1940년대, 국립현대미술관



한 “장소사랑”이 각별했음을 알 수 있다.

이 외에도 평양 화단이 배출한 서양화가 중 길진섭과 박영선도 ‘대동강’을 소재로 한 풍경화 작품을 그려 현재 남한과 북한에 남아있다. 3.1운동 민족대표 33인 중 한 사람인 길선주 목사의 아들로 태어나 평양 숭실학교를 졸업한 길진섭(1907-1975)은 김관호가 매우 아꼈던 화가이다. 길진섭은 1932년 김관호가 졸업한 일본 동경미술학교 서양화과를 졸업하고 김용준, 이종우 등과 함께 1930년대 근대화단을 이끈 중요한 인물이다. 그는 〈대동강이 바라보이는 풍경〉(1925)을 제작하였을 때 일본이 주관한 〈조선미술전람회〉에 출품하기를 거부하고 《사회협회미술전람회》에 출품한 일화가 전해진다. 현재 이 작품을 찾아볼 수 없으나 국립현대미술관에 소장된 1940년대 제작된 〈풍경〉을 통해서 길진섭의 화풍을 짐작할 수 있다(그림 18). 화면을 관통하는 강은 대동강으로 보이는데 해방 후 길진섭은 북에 남아 강을 소재로 한 〈산하〉 등의 풍경화를 자주 그렸다. 평양

상수리 출신의 박영선(1910-1994)은 1925년 삭성회 회화연구소에서 서양화를 배운 대표적인 화가이다. 그는 평양 공립 고등보통학교에서 이미 미술교사 니노미야를 통해 프랑스 인상파 작가의 그림을 배웠고 한국 전쟁 이후 여성의 신체를 인상파와 입체파적인 양식으로 제작했다.

박영선은 1939년 제18회 《조선미술전람회》에서 〈대동강소견(大同江所見)〉으로 특선과 조선총독상을 받으면서 명성을 얻기 시작했다(그림 17). 1940년 19회 조선미술전람회에서는 〈신개지(新開地)〉로 특선을 받았다. 김관호가 사실상 1920년대 이후에는 작품활동을 거의 하지 않았다고 전해지지만, 〈해질녘〉의 화풍과 주제는 삭성회가 배출한 후배 작가들에 의해 이어졌다고 볼 수 있다. 더 나아가 같은 삭성회 출신의 작가들이라 해도 해방 후 누군가는 북에 남아 누군가는 남한으로 내려와 물리적, 심리적 공간에서 각자의 처지에 맞게 대동강 풍경을 끊임없이 그려냈다.

#### IV. 맺음말

21세기 남북한 분단상태가 계속되고 있는 와중에 남한 사람들의 마음속의 대동강에 대한 심리적 거리는 훨씬 더 멀어졌다. 더욱이 월남 작가들의 그림속에서 대동강은 이제 그리움과 추억의 서사를 간직한 채 다양한 미술의 언어로 끊임없이 재생산되고 있다. 2024년 국립현대미술관에서 열린 《1960~70년대 구상회화》에 출품한 평양 출신 화가 윤중식(1913-2012)은 김관호로 인해 화가의 길로 들어섰고, 월남 이후에도 그림을 통해 끊임없이 대동강의 기억을 소환했던 작가로 유명하다(그림 20)(조은정, 2022; 조선일보, 2025/04/29). 1951년 1·4 후퇴 때 북에서 내려온 그는 전쟁 당시 가족을 잃었고 〈전쟁 드로잉〉에서 폭격으로 가족이 뿔뿔이 흩어지기 전 함께 피난하는 장면을 그려냈다(동아일보, 2022/04/30). 남한에 남은 그는 이후 대동강의 풍경, 대동강 강가에서 수영하던 추억, 그리고 대동강의 석양을 소재로 구상과 추상을 넘나들며 고향과 잃어버린 가족에 대한 그리움과 애절함을 작품 속에 녹여냈다.

또 다른 월남작가인 신영현(1923-1995)의 〈평양 대동교의 비극〉처럼 전쟁으



**그림 19** 신영현, 〈평양 대동교의 비극〉, 1958, 112.2 x 145.3cm, 국립현대미술관



**그림 20** 윤중식, 〈석양〉, 2004, 116.7 x 90.9cm, 성북구립 미술관

로 인한 참상과 분단은 누군가에게는 트라우마로 남아 작품 속에 기록되어 있다(그림 19). 1950년 한국전쟁 당시 파괴된 대동교 위로 수많은 피난민이 위험을 무릅쓰고 대동강을 건너는 장면은 남한의 많은 실향민들 가슴속에 생생하게 남아있는 장면이다. 신영현 자신도 해방 후 부모님을 북에 두고 남한으로 건너와 전쟁의 상처와 분단의 아픔을 미술을 통해 치유하고 기록해냈다. 전쟁 당시의 북한의 모습뿐만 아니라 <전쟁기 서울> 시리즈와 <임진강(모정은 산하를 누비고)>과 같은 작품을 통해 남한에 남은 실향민의 마음을 대변하며 더 이상 달을 수 없는 ‘장소’ 즉 고향과 부모님에 대한 그리움을 얘기했다. 결국, 윤중식과 신영현은 평양에 돌아가 보지 못한 채 생을 마감하였다. 앞으로 분단의 역사가 지속될수록 사람들의 가슴속에서 분단 이전의 대동강과 고향에 대한 장소사랑(Topophilia)은 두 월남 작가의 그림에서처럼 더욱 강하게 작동할 것이며, 통일이 되기 전까지 대동강은 미술의 기억 속에서 혹은 우리의 심리적 공간에서 더 농밀한 서사를 만들어 가지 않을까 예측해본다.

투고일: 2025년 2월 4일 | 심사일: 2025년 3월 19일 | 게재확정일: 2025년 4월 2일

## 참고문헌

- 가라타니 고진. 2010. 『일본 근대문학의 기원』, 박유하 옮김. 민음사.
- 김계원. 2020. “식민지 시대 ‘예술사진’과 풍경 이미지 생산.” 『美術史學』 39(0), 271-301.
- 金福基. 1987. “개화의 요람 平壤화단의 半世紀.” 『계간미술』 42, 페이지지수 누락.
- 金福基. 1991. “근대평양미술사(I).” 『선미술』 겨울호.
- 김영나. 2008. 『20세기의 한국미술』, 예경.
- 김취정. 2024. “근대기 평양지역 동양화단(東洋畫壇)의 형성과 전개.” 『한국근현대미술사학회』 28, 293-316.
- 김태윤. 2024. “근현대 대동강에 대한 ‘기억’과 개발의 역사.” 『도시연구: 역사사회문화』 37, 7-36.
- 김현지. 2017. “한국 근대기 예술사진의 전개와 사진공모전의 창작: <조선사진전람회>를 중심으로.” 『한국근현대미술사학』 34, 35-62.
- 김희대. 1998. “김관호의 ‘해질녘’연구.” 『한국미술의 자생성』, 495-517. 한길아트.
- 리재현. 1994. 『조선력대미술가편람』. 평양: 문학예술종합출판사.
- 박용규. 2006. “일제시기 재조선 일본인과 지방신문의 역할.” 『2006 언론학회 가을 학술대회 자료집』 (42), 67-79.
- 배원정. 2021. “김관호(金觀鎬, 1890-1959) 행적의 새로운 고증과 제 문제.” 『미술사학보』 57, 7-37.
- 부산박물관 편. 2009. 『사진엽서로 보는 근대풍경』, 민속원.
- 서기재. 2004. “전략(戰略)으로서의 리얼리티 - 일본 근대 『여행안내서』를 통하여 본 평양.” 『비교문학』, 71-93.
- 서유리. 2002. “근대적 풍경화의 수용과 발전.” 『한국근대미술과 시각문화』, 85-112. 조형교육.
- 신수경. 2023. “시각이미지로 본 전후복구시기 평양: 『평양 창건 1530주년 기념』 엽서를 중심으로.” 『한국근현대미술사학』 45, 143-187.
- 엘리자베스 키스·엘스펫 키스·로버트슨 스콧. 2020. 『영국화가 엘리자베스 키스의 올드 코리아』, 송영달 역. 책과함께.
- 우라카와 가즈야. 2017. 『그림엽서로 보는 근대조선 4』, 박호원·임유희·이애나가 유코 역. 민속원.
- 윤범모. 1994. “1910年代의 西洋繪畫 受容과 作家意識.” 『미술사학연구』 203, 111-156.
- 윤정란. 2023. “근대시기 평양 지역사 연구의 현황과 과제, 1970-2022.” 『崇實史學』 50,

413-436.

- 이경민. 2010. 『카메라당과 예술사진 시대』. 아카이브북스.
- 이구열. 1972. 『韓國 近代 美術散考』. 을유문화사.
- 이애선. 2022. “의도된 미숙함: 고희동과 김관호의 탈외광과 경향.” 『한국근현대미술사학』 43, 151-174.
- 이은주. 2002. “개화기 사진술의 도입과 그 영향: 김용원의 활동을 중심으로.” 『진단학보』 93, 145.
- 이푸투안 저. 이옥진 역. 2011. 『토포필리아: 환경 지각, 태도, 가치의 연구』. 에코리브르.
- 이푸투안 저. 최지원 역. 2000. “장소사랑 (topophilia).” 『지역문화연구』 6, 163-210.
- 조은정. 2022. “고향을 그리다: 윤중식展 3. 30~7. 3 성북구립미술관.” 『아트인컬처』, 46-49.
- 최인진. 1999. 『한국사진사, 1631-1945』. 눈빛.
- 홍선표. 2021. 『한국근대미술사』. 시공사.
- Tuan, Yi-Fu. 1990. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.
- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Michell, W. T. 2002. “Preface to the Second Edition of Landscape and Power.” W. T. Michell, ed. *Landscape And Power*, 7-12. London.

### 신문기사와 인터넷 자료

- “朔星會(삭성회)의 美術展覽(미술전람).” 『朝鮮日報』(1927. 10. 1.)
- “朝鮮人(조선인)의藝術(예술).” 『朝鮮日報』(1927. 10. 1.)
- “朔星會第一回(삭성회제일회) 繪畫展覽盛況(회화전람성황).” 『朝鮮日報』(1926. 7. 25.)
- “繪畫展覽盛況.” 『東亞日報』(1926. 7. 30.)
- “納涼寫真懸賞作品審査發表(납량사진현상작품심사발표)一等大邱崔季福氏(일등대구최계복씨).” 『朝鮮日報』(1938. 6. 30.)
- “[영감 한 스푼] 반세기 내내 그려진 화가의 기억 속 한 장면.” 『동아일보』(2022. 4. 30.)
- “[김인혜의 살롱 드 경성] 고향이 떠오를 때마다 석양을 그렸다… ‘상실의 시대’ 붓질한 윤중식.” 『朝鮮日報』(2025. 4. 29.)
- 김달진연구소. <https://www.daljin.com/?WS=52&BC=av&ANO=4029>(검색일: 2025. 1. 10.)

Abstract

## Topophilia and Visual Representations of the Daedong River in Modern Pyeongyang: A Study of Paintings and Photographs

Min Ju Cho Duksung Women's University

This study examines the visual representations of the Daedong River in modern Pyeongyang, focusing on paintings and photographs produced during the early twentieth century. As landscape painting grew in popularity, the Daedong River emerged not merely as a scenic background but as a profound symbol of personal and local identity for artists native to Pyeongyang. However, during the period of Japanese colonial administration, depictions of Korean landscapes often underwent a process of decontextualization, whereby narratives of Korean history and everyday life were obscured or distorted by imperial discourses and the colonial gaze. Building upon Yi-Fu Tuan's concept of topophilia—which refers to the emotional bonds and intimate connections between people and places—this paper examines how landscape imagery articulated personal sentiments of place attachment, both explicitly and implicitly, through an analysis of works produced by Pyeongyang artists. Furthermore, by positioning landscape images as hybrid spaces where the aesthetic language of “landscape” intersects with the conceptual understanding of “place” in the colonial era, this study elucidates how the unique sense of place, Pyeongyang, was visually and artistically constructed through the landscape paintings and photographs. In addition, by analyzing contemporary paintings created by artists who fled North Korea after the

Korean War, alongside the Daedong River, which is now inaccessible, this paper explores the continuities and transformations in the perception of the river within modern and contemporary psychological landscapes.

**Keywords** | Pyeongyang, Daedong River, Yeongwangjeong, Landscape painting, Art Photography