

민족미술에 대한 열망: 『조선미술』 엽서집으로 본 1960년대 북한미술*, **

신수경 충남대학교 연구교수

1950년대 후반 평양은 전쟁으로 폐허가 되었던 도시가 복구되고, 전통 건축물에 단청을 입히면서 도시의 분위기가 새롭게 바뀐다. 1961년 화가 정중여는 단청으로 달라진 평양을 보며 시대 감정에 부합하기 위해서는 조선화 분야에서 채색화를 더욱 발전시켜야 한다고 주장했다. 이후 북한에서는 조선화의 전통 계승과 현대화를 위한 논의가 채색화를 중심으로 활발하게 진행되었다. 치열했던 조선화 논쟁은 1966년 《제9차 국가미술전람회》를 관람한 후 내놓은 김일성의 담화로 일단락되었고, 이 담화문은 주체성을 강조한 북한식 민족미술을 구축하는 신호탄이 되었다. 이 글은 바로 이 시기를 대표하는 작품들로 구성된 『조선미술』 엽서집(외국문출판사, 1967)이 연구 대상이다. 1965년과 1966년 《국가미술전람회》에서 입상한 작품들로 이루어진 이 엽서그림들은 정중여와 직간접적으로 연결된 작가들의 작품으로 구성되었다. 10점의 엽서그림 중 8점이 채색을 적극적으로 구사한 조선화이며, 물감법의 사용, 영웅적인 인물의 형상화, 간결한 화면구성, 박진감 넘치는 구도로 이루어진 점이 특징이다. 구체적인 작품과 작가 분석을 통해 민족미술에 대한 열망이 어떻게 구현되었는지 살펴본 이 글은 1960년대 북한의 미술정책 기조와 특징을 살펴보는 기회가 될 것이다.

주제어 『조선미술』 엽서집, 조선화, 채색화, 제9차 국가미술전람회, 엽서화, 북한미술, 정중여, 리창, 김의관, 정영만

I. 서론

1958년 10월부터 대동문을 비롯한 유적들에 새로 단청을 하기 시작하였다. 대동문은 일제 시기로부터 퇴색된 대로 가렬한 조국 해방 전쟁을 겪었는데 그의 검뿌연 재빛깔을 나는 마치도 목화의 목색과도 같이 보아왔다.

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5B5A16078412).

** 『조선미술』 엽서집은 한국근현대 영화 연구자인 한상언 선생과 한국미술사연구소 홍성후 연구원이 자료를 제공해주셨다. 그 밖의 엽서 이미지들은 중국 등 해외에서 수집한 우편엽서와 다양한 인쇄물을 소장하고 있는 개인소장가와 『평양채방』(서울; 한상언영화연구소, 2018)에 수록된 이미지를 참고했다. 자료 수집에 도움을 주신 모든 분께 감사 드린다.

나는 단청이 끝날 때까지 몇 달 동안 매일 강을 건너다니게 되면서 대동문을 바라보고 조선화에서 채색화와 묵화 문제를 결부하여 생각하곤 하였다.

드디어 단청이 끝났다. 대동문은 아름다운 한쪽의 진채화로서 강안에 그 화려하고 웅장한 자태를 나타냈다. 봄을 맞이하여 다투어 피는 온갖 꽃과 나뭇잎 사이에서 수많은 평양 인민들과 관광객들이 매일과 같이 이곳을 찾아와 감탄하여 마지않는 것이었다.

예술에 있어서의 인민성에 대한 문제를 나는 여기서 더욱 똑똑히 깨달았다.

인민들은 확실히 색을 사랑한다. 건강하고 젊고 씩씩한 빛깔을, 침착하고 점잖은 빛깔을, 청신하고 화려한 빛깔을 사랑한다. 채색화-이는 일반 군중 속에서 가장 사랑을 받는 대중적인 그림이다.

이 글은 평양미술대학 강좌장으로 있던 정종여(鄭鍾汝, 1914-1984)가 1961년 발표한 「조선화 분야에서 채색화 발전을 위한 몇 가지 의견」의 일부다(정종여, 1961: 27). 전쟁 때 피해를 입은 대동문을 비롯한 유적에 새로 단청을 칠하면서 바뀐 도시 분위기를 보며 조선화에서 수묵과 채색의 문제를 결부시킨, 정종여의 감수성이 돋보이는 글이다. 정종여는 이 글에서 대중의 요구를 충족시키기 위해 고전을 연구하여 채색화 분야를 더욱 발전시킬 것을 주장했다. 나아가 “전변된 새 환경은 화가들에게 더 다양하고 새로운 형식과 새로운 수법을 요구하고 있다”며 조선화에서 전통의 계승과 현대화가 중요한 시대가 되었음을 강조했다(정종여, 1961: 28). 이렇게 북한에서는 1960년대 들어 전후(戰後) 빠른 복구로 나날이 달라지는 평양의 외관만큼이나 미술계에도 많은 변화가 있었다.

사실 북한은 해방 직후부터 소련미술의 영향으로 사회주의 사실주의를 지향점으로 삼았다. 그러나 1956년 2월 소련공산당 제20차 대회에서 흐루쇼프의 스탈린 개인숭배에 대한 비판 이후 민족적인 형식, 특히 조선화의 전통 계승 방향에 대한 치열한 논쟁이 있었다. 이러한 논쟁이 채색화 위주로 일단락되고, 주체미술 시대로 전환하는 분기점이 1966년 10월 16일 《제9차 국가미술전람회》를 관람한 김일성이 담화에서 「우리의 미술을 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 미술로 발전시키자」라고 언급하면서다(조준오, 1969: 43-47). 이 담화에서 “훌륭한 민족적 전통을 가지고 있는 조선화를 토대로 우리의 미술을 더욱 발전시켜 나가자”(김일성, 1982: 470-478)는 원칙을 천명한 후 조선화는 민족적 형식으로서



그림 1 『조선미술』 그림엽서(외국문출판사, 1967)

확고한 지위를 유지하게 된다. 조선화의 이러한 위상 때문인지 남한에서도 조선화에 대한 연구는 활발한 편이다.¹ 그러나 실물을 접하기 어렵기 때문인지 문헌 분석 위주로 연구가 이루어졌다.

이 글은 1966년 김일성이 직접 전시를 관람했던 《제9차 국가미술전람회》에 출품한 조선화 7점과 1965년 《조선 로동당 창건 20주년 경축 미술전람회》에서 입상한 조선화 1점, 유화 1점, 총 9점의 작품, 그리고 엽서집 봉투를 장식한 자수 작품까지 도합 10점으로 구성된 『조선미술』 엽서집(그림 1)이 연구 대상이다. ‘조선미술’이라는 제목으로 발행된 이 엽서집은 국가미술전람회에 출품한 작품과는 제작 목적이 다르다. 따라서 『조선미술』 엽서집을 제대로 이해하기 위해서는 엽서라는 매체의 특성과 기능, 제작 배경 등을 살펴볼 필요가 있다. 이를 위해 II장에서는 1950-60년대 북한에서 제작된 엽서화의 현황을 고찰할 것이다.

엽서그림의 원화가 출품된 국가미술전람회는 국가적인 차원의 대규모 미술 행사로 다양한 장르의 작품들이 출품되어 경합을 치룬다. 그렇다면 국가미술전람회에 입상한 많은 작품 중 10점의 작품이 엽서화로 선정된 이유는 무엇일까.

¹ 조선화의 전개과정이나 논쟁에 대해서는 최병식, 전영우, 박계리, 박미례, 홍지석, 송정미 등 많은 연구자들의 논문이 있다. 여기에 대해서는 신수경(2020: 99) 참고.

III장에서는 『조선미술』 엽서집에 들어있는 10점의 작품 내용과 구성을 분석하여 이 작품들이 엽서그림으로 선정된 이유와 제작 의도를 살펴보고자 한다. IV장에서는 엽서그림의 작가들에 대해서 고찰하고, 작가들 간의 관계를 분석할 것이다. 마지막으로 V장에서는 『조선미술』 엽서그림 분석을 통해 1960년대 북한 조선화의 특징을 밝히고자 한다. 북한식 민족미술에 대한 열망이 담겨있는 『조선미술』 엽서집에 대한 이 연구는 조선화로 대표되는 1960년대 북한의 미술정책 기조와 특징을 살펴보는 계기가 될 것이다.

II. 1950-60년대 북한의 엽서화 제작 현황

엽서는 시각매체 중에서 우표 다음으로 규모가 작고, 휴대하기 편하다. 무엇보다 우편을 통해서 쉽게 유통되기 때문에 이미지를 통한 정보전달과 선전 수단으로 유용한 매체이자 문화상품이다. 북한에서는 엽서의 이러한 특성을 잘 알고 전후복구시기부터 우편엽서를 대량으로 발행했다. 이 장에서는 1950-60년대 북한 엽서화의 현황을 분석하여 어떤 이미지들이 엽서에 담겼고, 그것이 무엇을 표상하는지, 시기에 따라 어떤 변화가 있는지 살펴보고자 한다.

표 1은 필자가 현재까지 이미지를 확보한 1950-60년대 발행된 북한의 우편엽서 목록이다. 이 목록에서 제작 시기가 가장 이른 것은 1957년 발행된 것이다. 1957년 여러 종류의 엽서집이 발행되었는데, 모두 흑백으로 인쇄되었다. 8명의 화가들이 그린 역사 인물화를 바탕으로 제작한 『위인초상화』 엽서집을 제외하면 『금강산』, 『아름다운 조선』, 『평양창건 1530주년 기념』 엽서집은 사진엽서들이다. 이 엽서집들은 한 세트가 8매로 구성된 것부터 20매로 이루어진 것까지 주제에 따라 편차가 있다. 이런 차이 때문인지 가격도 엽서집마다 다르다.

1957년 발행된 엽서집은 모두 미술출판사에서 동일하게 2만 부씩 제작되었으며, 봉투 하단에 특정한 분류기호가 들어있다. 이렇게 같은 출판사에서 대량으로 발행되었을 뿐만 아니라 분류기호가 들어있는 것은 국가 기관의 주도로 제작, 관리했음을 말해준다. 북한의 출판사들은 노동당의 선전선동부 직속 중앙기관으로 분류된다(전희주, 2021). 선전선동부는 출판의 기획과 편집·생산·배포

등 모든 단계에 개입하고 통제하는데, 우편엽서는 중요한 선전물이라는 점에서 당의 철저한 계획하에 제작되었을 것으로 짐작된다.

그런데 엽서의 발행처가 1959년에는 국립미술출판사로 바뀐다. 그러나 1960년대 들어서면 엽서의 발행처가 보다 다양해진다. 1963년 발행한 『내금강』 엽서집의 경우 사진보도사에서 발행했으며, 이팔찬이 그림을 그린 『조선복식도』 엽서집(1965)은 미술출판사에서 제작하기도 했다. 그러나 북한에서 제작된 다수의 우편엽서가 해외 유통을 목적으로 제작했기 때문인지 1965년 이후부터는 외국문출판사에서 주로 발행했다. 엽서를 발행한 외국문출판사가 1949년 창립되어 각종 도서를 외국어로 번역 출간하여 해외에 선전하는 것을 주 업무로 하는 ‘외국문종합출판사’인지, 1963년 창립되어 외국어 교육도서와 과학기술 및 경제 분야 도서를 편집하고 발행하는 ‘외국문도서출판사’인지 불분명하다. 그러나 1950년대부터 2000년대까지 북한에서 제작된 엽서들을 보면 엽서 제목과 설명이 러시아어, 영어, 중국어, 일본어, 프랑스어, 독일어, 심지어는 스페인어로 쓰여있는 것을 볼 때 해외 교류와 유통을 목적으로 제작되었음은 분명하다.

잘 알려져 있다시피 북한은 전쟁으로 폐허가 된 도시를 재건하기 위해 소련을 비롯해 사회주의 국가들의 원조를 받았다. 또 1950년대 후반 동유럽의 여러 국가들과 문화협정을 체결하였는데, 친선과 교류 촉진을 위한 수단으로 출판물들이 이용되었다(김승익, 2018: 7-35). 특히 우편엽서는 북한 정권을 해외에 알릴 수 있는 매체로 활용되었는데, 평양을 소재로 한 일련의 엽서들은 사회주의 국가의 원조로 재건에 성공했음을 선전하는 역할을 했다. 예를 들면 『평양 창건 1530주년 기념』 엽서집은 평양에 수도를 정한 북한 정권의 정당성을 확보하기 위한 행사의 일환으로 고구려가 평양으로 수도를 천도한 지 1530년 되는 1957년 발행되었다. 평양의 명승지와 새롭게 조성된 도시 경관 이미지로 이루어진 이 엽서집은 역사 도시 평양의 정체성과 함께 안정적인 국가체제가 마련되었음을 국내 외에 알리는 역할을 했다(신수경, 2023: 173).

흥미로운 점은 같은 평양을 소재로 하면서도 1958년 발행한 『조선민주주의인민공화국 창건 10주년 기념』 엽서집은 창건 기념에 맞게 새로 세워진 건물 사진으로만 구성되었다. 1959년 발행한 『평양』 엽서 세트는 흑백 인쇄 10점, 컬러 인쇄 엽서가 10점 총 20점으로, 이전과 달리 컬러 사진엽서도 들어있다(그림 2). 이



그림 2 『평양』 사진엽서(평양: 국립미술출판사, 1959) 일부

『평양』 엽서집은 1957년, 1958년 발행한 엽서집과 건물이나 장소의 구성에 차이가 있다. 이는 전후 복구의 첫 단계가 도시 내 기반시설을 복구하는 데 주안점을 두면서 1957년 엽서에는 새로 짓고 있거나 건설된 건축물을 중심으로 이루어진 것에 비해, 1959년 엽서에는 개발 5개년 계획에 따라 사회주의 도시의 면모를 만들어 나가던 과정이 반영된 결과였다(신수경, 2023: 160). 이처럼 제작 시기에 따라 엽서 이미지의 구성이 다르다.

한편 내금강·외금강·해금강의 대표적인 경관 12장면으로 이루어진 『금강산』 엽서집(1957)은 일제강점기 발행된 사진첩이나 엽서 사진과 큰 차이가 없다. 그 이유는 아마도 전후(戰後) 인쇄술 등 제작 여건이 제대로 구비되지 못한 상태에서 외국과의 교류로 금강산 엽서집의 수요가 늘자 일본인들의 제작 방식을 그대로 답습했기 때문으로 보인다(신수경, 2021: 22). 금강산은 한반도를 대표하는 명산으로, 사진엽서의 가장 인기 있는 소재다. 1963년 사진보도사에서 발행한 『내금강』 엽서집은 모두 컬러 사진으로 이루어진 점을 볼 때 출판환경이 달라졌음을 알 수 있다.

1957년 발행된 『위인초상화』 엽서집은 『금강산』, 『평양 창건 1530주년 기념』 엽서집과 같은 해 제작되었지만, 제작 의도나 재현 방식이 다르다. 선행 연구에서 밝혔듯이 『위인초상화』 엽서집은 당시 북한 사회가 이상적으로 삼았던 역사 인물을 통해 인민을 교양하고, 애국주의를 고취시키고자 제작되었다(신수경, 2019: 94). 이를 통해 정권의 응집력을 강화하고, 나아가 국제사회에서 신생 국가인 북한의 정체성을 보여주려고 했던 것이다.

지금까지 보았듯이 전후북구시기 발행된 우편엽서는 해외 원조로 재건에 성공한 평양의 모습과 관광지로 잘 알려진 명소를 해외에 선전하는 데 목적이 있었다. 그러나 1960년대 들어 북한을 둘러싼 국제환경의 변화와 남북간 긴장이 높아지면서 엽서 이미지도 바뀐다. 1960년대 내내 중국과 소련의 갈등이 심화되었고, 그 과정에서 북한은 시차를 두고 중·소와 대립하면서 외교 노선에서 자기 색깔을 가지기 시작했다. 또 남한의 5·16군사정변을 계기로 미국과 일본, 남한을 잇는 정치·경제·군사적 협력 체제가 모색되면서 남북간 긴장이 고조되었다. 이러한 불안한 국제 정세 속에 북한은 대외적으로 자주 노선을 천명하고, 사상적으로는 주체사상을 제창했다(이종석, 2018: 18-26). 이 시기 발행된 엽서에는 이러한 시대 분위기가 엿보인다.

1962년 발행된 『조선혁명박물관』 엽서집은 정관철이 제작한 <보천보의 햇볕> 등 김일성의 항일무장투쟁시기 모습을 형상화한 회화, 조각 작품과 조선혁명박물관 내부 전시장 사진, 항일유격대원들이 사용하던 무기 등 유물 사진까지 총 25매로 구성되었다. 조선혁명박물관은 1948년 ‘국립민족해방투쟁박물관’이라는 이름으로 설립되어 1960년 8월 현재의 이름으로 개칭되었으며, 여러 차례 자료 발굴 사업을 진행했다. 1955년 8월 박물관 개관식을 진행한 후 1959년 전국적인 ‘혁명역사자료 발굴수집사업’을 통하여 자료를 보강했다(한국민족문화대백과사전, 조선혁명박물관). 1961년 1월에는 김일성광장의 동쪽에 연건평 1만여㎡의 청사에 박물관을 새로 개관했는데, 바로 이 시기 정관철을 비롯해 문학수, 이석호 등 북한 미술계를 대표하는 미술가들이 항일혁명 전적지를 답사하고 돌아와 항일유격투쟁을 주제로 작품을 제작했다.² 이렇게 조선혁명박물관 개관에 맞춰

² 문학수(1960: 21-24)는 전적지를 답사한 내용을 1960년 『조선미술』에 연재했으며, 량연국(1961)

표 1 1950-60년대 발행된 북한 우편엽서

연번	엽서집명(엽서매수)	제작연도	발행처	발행 부수	가격
1	평양창건 1530주년 기념(흑백 사진 20매)	1957	미술출판사	20,000부	55원
2	금강산(흑백 사진 12매)	1957	미술출판사	20,000부	55원
3	위인초상화(흑백 그림 8매)	1957	미술출판사	20,000부	20원
4	아름다운 조선	1957	미술출판사		
5	조선민주주의 인민공화국 창건 10주년기념(7+α)	1958			
6	평양(흑백 사진 10매/컬러 사진 10매)	1959	국립미술출판사	50,000부	30전
7	조선혁명박물관(컬러 그림 14매, 조각 사진 3매, 전시장 사진 3매, 유물사진 5매)	1962	국립미술출판사	30,000부	70전
8	내금강(컬러 사진 9매)	1963	사진보도사		35전
9	조선복식도(컬러 10매, 리팔찬 그림)	1965	미술출판사	20,000부	85원
10	평양(컬러 사진 12매)	1965	외국문출판사		
11	조선미술(컬러 그림 9매)	1967	외국문출판사		
12	평양학생소년궁전(컬러 사진 18매)	1969	외국문출판사		

제작한 작품들은 전시를 통해 김일성의 항일유격투쟁을 선전하고, 인민을 주체사상화 하는 데 활용되었다. 그리고 이 작품들과 유물 사진 등을 선별하여 『조선혁명박물관』 엽서집을 발행했던 것으로 짐작된다. 주목되는 점은 이 시기 발행한 대부분의 우편엽서들이 엽서 설명에 외국어를 병기했던 것과 달리 이 엽서집은 한글로만 이루어졌다는 점이다. 이러한 점으로 볼 때 이 엽서집은 외국과의 교류보다는 인민의 교양과 김일성을 우상화하기 위해 제작된 것으로 판단된다.

리팔찬이 그린 그림으로 이루어진 『조선복식도』 엽서집은 북한이 자주 노선을 강조하면서 전통문화가 부각되던 상황을 간접적으로 보여준다. 리팔찬은 1962년 『리조복식도감』을 집필하기도 했는데, 책에 들어간 삽도 중 일부 이미지를 엽서로 제작했다. 다른 엽서들이 이미지 설명에 제목과 작가 이름만 기입한 것과 달리, 『조선복식도』 엽서집에는 복식의 용도와 특징, 역사까지 자세히 써

은 정관철과 문학수 2인전을 본 전시평을 남기기도 했다. 또 조선미술가동맹(1962: 13)은 《항일무장투쟁 회상 미술전람회》를 연재하는 등 이 시기 항일무장투쟁 전람회에 관한 다수의 글이 발표되었다(강효순, 1962; 황건, 1962)

놓았다. 이처럼 1960년대가 되면 민족적 형식이 더욱 강조되고, 건축물의 단청 뿐만 아니라 출판물에도 컬러 인쇄가 도입되는 등 색채가 중시되면서 조선회 분야에서도 수묵보다 채색화가 우위를 차지하게 된다.

1967년 발행된 『조선미술』 엽서집은 바로 이러한 시대적 분위기 속에 탄생했다. 따라서 이 엽서집은 1960년대 북한미술계에서 강조되었던 민족적 형식이 작품에 어떻게 구현되었는지 살펴볼 수 있는 중요한 자료라 할 수 있다. 『조선미술』 엽서집이 주목되는 또다른 이유는 1950년대 발행된 엽서집들이 주로 사진 이미지를 활용해 하나의 주제로 제작했던 것과 달리, 이 엽서집은 10명의 작가가 제작한 다양한 주제의 작품들로 구성되었다는 점이다. 이렇게 미술가들의 작품을 엽서화로 제작할 수 있었던 것은 이전보다 나아진 출판 환경과 성과작들이 있었기 때문에 가능했다. 그런 면에서 볼 때 이 시기 북한에 뛰어난 역량을 지닌 미술가들이 다수 등장했으며, 미술계가 그만큼 발전했다는 의미이기도 하다.

본격적인 주체미술 시대로 진입하기 직전의 작품들로 이루어진 이 엽서집은 북한 정권이 대내외적으로 무엇을 보여주고자 했는지 가늠할 수 있는 잣대이기도 하다. 다음 장에서는 『조선미술』 엽서집에 집중하여 엽서화의 내용과 구성에 대해서 살펴보도록 하겠다.

III. 『조선미술』(1967) 엽서집의 구성과 내용

1967년 외국문출판사에서 발행된 『조선미술』 엽서집은 총 9점의 그림엽서가 한 세트에 이루어졌다(그림 1), 엽서집 봉투부터 살펴보면 파랑 바탕에 흰색으로 ‘조선미술’이라는 글자가 쓰여있고, 그 위쪽에 선녀가 천의를 휘날리며 피리를 불고 있는 모습이 담겨있다(그림 3). 뒷면에는 ‘조선미술’이라는 제목을 4개 국어로 번역해 놓았으며, 그 아랫면은 흰색 바탕에 파란색 글씨로 ‘외국문출판사 조선 평양’이라는 발행처를 한글과 외국어로 표기했다(그림 4). 이 엽서집은 이미지와 디자인은 같지만, 엽서 설명과 발행처 등을 표기한 언어가 다른 두 종류가 있다. 하나는 그림 4에서 보는 바와 같이 러시아어·영어·프랑스어·스페인어로 쓴 것이며, 또 다른 하나는 그림 5처럼 중국어와 일본어로 표기한 것이 있다. 동·서양으로 언



그림 3 『조선미술』 엽서집(외국문출판사, 1967) 봉투의 앞면



그림 4 『조선미술』 엽서집(외국문출판사, 1967) 봉투의 뒷면

어를 구분해서 두 종류로 발행한 것은 엽서의 배포와 유통까지 계획하고 제작했음을 말해준다. 또 영어는 물론 프랑스어, 스페인어까지 들어있는 것을 볼 때 다양한 국가들과 교류했음을 알 수 있다.

엽서집 봉투 앞면에 들어있는 작품 〈선녀〉는 리원인·리재선이 공동 제작한 것으로, 고구려 고분벽화에 나오는 비천(飛天)을 현대적으로 재해석한 자수 작품이다. ‘비천’은 이견영이 제작한 『조선예술』(1957년 9호) 표지화를 비롯해, 1960년 평양대극장 면막의 원화에 그린 후 회화뿐만 아니라 공예, 조각 작품으로도 제작되는 등 인기 있는 소재였다. 1960년 《공예 전람회》에서 좋은 반응을 얻은 리재현·김룡옥의 합작 〈비천도〉와 서혜선이 제작한 인형 〈선녀〉가 모두 비천을 소재로 한 작품들이다(곽홍모, 1961: 8-15)

이견영이 그린 평양대극장의 면막 원화에는 금강산을 배경으로 악기를 연주하며 하늘을 날고 있는 비천이 그려져 있는데, 이견영은 그림 속 선녀의 원형을 강서고분 벽화에서 가져온 것이라고 밝힌 바 있다(이견영, 1960: 15). 이견영이 ‘금강산 팔선녀’라는 설화를 표현하기 위해 천선대를 배경으로 한 것(신수경, 2021: 33)과 달리, 리원인의 〈선녀〉는 무지개를 배경으로 악기를 연주하고 있는 선녀만 묘사해 화면구성이 훨씬 단순하다. 고구려 고분벽화에서 유래한 ‘비천’으로 엽서봉투를 장식한 것은 『조선미술』 엽서집이 전통을 계승한 민족미술을 표방하고 있음을 보여주는 것이라 하겠다.

각각의 엽서 앞면은 표 2에서 볼 수 있듯이 국가미술전람회 입상작들이 들어

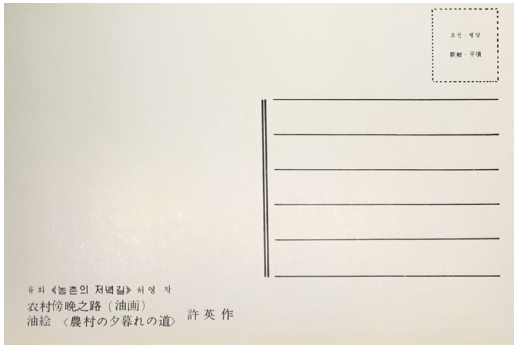


그림 5 허영 작, <농촌의 저녁길> 엽서 그림 뒷면(외국문출판사, 1967)



그림 6 허영, <농촌의 저녁길>, 1965, 유화(『조선미술』 엽서집, 1967)

있고, 엽서 뒷면의 반은 사연을 적을 수 있는 공간으로, 반은 6개의 줄로 된 주소 쓰는 공간으로 구분되어 있다. 우표를 붙이는 곳은 봉투와 마찬가지로 “조선 평양”이라는 도시명이 들어있고, 하단에는 “조선화 <남강마을의 녀성들> 김의관 작”, “유화 <농촌의 저녁길> 허영 작”처럼 장르명과 작품 제목, 작가 이름이 순서대로 들어있다. 그리고 같은 내용을 외국어로 번역해 놓았다(그림 5).

이 엽서집에서 가장 먼저 눈여겨볼 것은 봉투에 실린 작품까지 총 10점 중 8점이 조선화라는 점이다. 유화는 허영(許英, 1926~1984)의 <농촌의 저녁길>(그림 5, 6)이 유일하다.³ 이 작품마저도 “유화에 조선화적인 수법을 도입해보려고 시도”했다는 작가의 글(허영, 1966: 43)을 통해 조선화의 높아진 위상을 엿볼 수 있다. 허영은 민족적 색채와 정서가 풍부한 농촌생활을 담기 위해 체험을 하던 중 “쟁

³ 허영의 작품은 《조선 로동당 창건 20주년 경축 미술전람회》입상작 발표 목록(조선미술가동맹, 1966. 2: 4)과 작가 허영(1966: 43-44)이 쓴 창작 체험기, 리재현의 『조선력대미술가편람』(1999: 444)에는 작품 제목이 ‘농장의 저녁길’로 되어 있다. 그러나 엽서에는 ‘농촌의 저녁길’로 표기되어 있으며, 문학수(1966: 7)는 서클 활동을 하는 농장원들을 소재로 했기 때문인지 ‘농촌 씨클원’이라고 불렀다. 정리해 보면 유화 작품의 원제목은 ‘농장의 저녁길’이지만 엽서에는 ‘농촌의 저녁길’로 표기되어 있다. 이 글은 엽서화에 대한 글이므로 엽서에 표기된 제목을 따르기로 한다.

반 같은 둥근달이 동산 우에 솟아오르는데 명절날 같이 새옷들을 떨쳐 입을 짙은 농장원들이 삼삼오오 때를 지어 구락부로 가는 장면을 목격”하고 조선화와 같은 밝은 색감으로 전환시켰다고 한다. 또한 유화처럼 명암의 대조를 강조하지 않는 대신 광선의 처리에 신중을 기했으며, 조선화적인 맛을 내기 위해 유화의 텅텅한 필치를 버리고 부드럽고 섬세한 필치로 그리려 노력했다고 설명했다. 그러나 뜻대로 되지 않자 박물관에서 나뭇잎과 꽃의 묘사 수법을 연구하고, 직접 조선화 화가들에게 도움을 받았다고 한다. 이러한 노력 덕분인지 길옆의 복숭아 꽃과 버드나무로 인해 작품이 한층 더 밝고 화사하다. 이처럼 이 엽서집에 수록된 그림들은 바야흐로 조선화가 대세를 이루던 시대였음을 보여준다.

허영의 작품과 같은 해 《조선 로동당 창건 20주년 경축 미술전람회》 조선화 부문에서 3등을 수상한 정영만(鄭永滿, 1938-1999)의 〈금강산〉(그림 11)은 『조선미술』 엽서집에 들어있는 작품 중 유일한 풍경화다. 이 엽서집의 그림 대부분이 현장에서 취재한 인물들을 소재로 한 것에 비해, 정영만의 작품은 전통 산수화에서 많이 다루던 소재다. 그러나 정영만의 〈금강산〉은 전통 산수화와는 필법과 소재를 다루는 방식이 전혀 다르다. 정영만의 〈금강산〉이 엽서집에 포함된 것은 ‘금강산’이라는 장소가 지닌 상징성 때문일 것이다. 명산으로 해외에서도 유명한 금강산을 포함시켜 북한의 아름다운 자연을 전 세계에 알리려는 의도라 하겠다.

정영만과 허영의 작품을 제외한 나머지 작품들은 모두 1966년 《제9차 국가미술전람회》 조선화 부문 입상작들로, 1등부터 3등 수상작까지 포함되어 있어 당시 미술계의 관심사를 읽을 수 있다. 1등을 수상한 김의관(金義寬)의 〈남강마을의 녀성들〉(그림 12)과 리창(李昌)의 〈락동강 할아버지〉(그림 13)는 6·25 전쟁(조국해방전쟁)을 소재로 한 작품이다. 북한의 조선화를 대표하는 이 두 작품은 화면구성은 단순하지만, 인물의 표정과 분위기 묘사를 통해 상황을 전달하고 있는 점이 공통적인 특징이다.

최계근(崔桂根)의 〈강철의 전사들〉(그림 14)과 정종여의 〈풍어〉(그림 16)는 2등과 3등을 수상한 작품으로, 제철소와 바다에서 혼신을 다해서 일하는 천리마 시대 노동자들을 소재로 하고 있다. 두 작품이 각각 불과 물과 사투를 벌이는 노동 현장을 다룬 작품이라면, 허영이 그린 유화 〈농촌의 저녁길〉(그림 6)과 강춘섭(姜春



그림 7 강춘섭, <포전이동매대>, 1966, 조선화
(『조선미술』 엮서집, 1967)



그림 8 신정숙, <어머니의 품>, 1966, 조선화(『조선미술』 엮서집, 1967)

變)의 <포전이동매대(圃田移動賣臺)>(그림 7)는 노동 후 휴식을 소재로 한 작품이다.

두 작품은 농촌을 배경하고 있는데, <농촌의 저녁길>에는 젊은 농장원들의 손에 손풍금, 장고, 가야금, 소고가 들려있다. 하루일과를 마치고 서클 활동을 위해 구락부로 향하는 농장원들의 밝고 활기찬 모습에서 각 지역마다 서클 활동이 활발했던 당시 분위기를 엿볼 수 있다. 이와 함께 잘 단장된 주택, 트랙터(트랙토르)를 몰고가는 젊은 운전자 등 기계화된 농촌 풍경이 담겨있다. 그런가 하면 강춘섭의 <포전이동매대>에는 모내기를 하던 중 이동매대 앞에서 환하게 웃으며 술을 마시거나 구슬땀을 닦으며 휴식을 취하고 있는 농부의 모습이 그려있다.

신정숙(申貞淑)의 <어머니의 품>(그림 8)과 강정님(姜貞妊)의 <부탁>(그림 17)은 아동과 아이들을 보살피는 어머니를 소재로 하고 있다. 순수하고 천진난만한

아동은 그 자체로 낙관적인 미래를 표상한다. 신정숙의 그림에는 동산에서 즐겁게 뛰어노는 아이들이 그려있다. 화면 가운데 여성을 중심으로 같은 또래의 아이들이 여러 명 등장하는 것으로 보아 여성은 아이들을 돌보는 ‘교사’로 보인다. 그러나 작품 제목을 ‘어머니의 품’이라고 붙인 점이 특이하다. 여기서 어머니는 생물학적 어머니를 대신해 당이 부모에게 부여된 모든 역할을 도맡아 교육하던 북한식 교육방식을 상징하는 것이 아닐까. 또는 홍지석(2010)의 표현대로 이른바 ‘혁명적 대가족’의 이미지를 그린 것인지도 모르겠다.⁴

같은 아동을 소재로 했지만 강정님의 〈부탁〉(그림 17)은 바이올린 연주를 위해 곧 무대에 오를 아들의 초조한 마음을 진정시키는 어머니, 즉 ‘근대적 가족’을 담고 있다. 그런 점에서 신정숙의 〈어머니의 품〉과는 전혀 다른 문맥의 ‘어머니’라 할 수 있다. 이 작품을 전시장에서 본 서성고등기계공업학교 학생 전창범(1967: 6)은 가장 인상 깊은 작품으로 〈부탁〉을 꼽으며, “어머니의 형상은 인자하고 배려 깊으면서도 부드럽고 섬세하여 보는 사람들의 마음을 따뜻하게 해줍니다. 조선의 어머니들은 다 저러한 품성을 가졌다고 생각하니 그들의 슬하에서 자란 긍지를 새삼스레 느끼게 됩니다. 화가 선생에게 감사를 드립니다.”라는 감상평을 남겼다.

원래 인형 만드는 공예가로 활동했던 강정님은 1965년 제작한 〈어머니〉에서 자신의 전문 분야인 인형을 만들고 있는 어머니와 그 옆에서 이 모습을 지켜보고 있는 딸을 따뜻하면서도 정감있게 그려 호평을 받았다. 〈부탁〉 역시 바이올린을 들고 서있는 공연을 앞둔 아들과 어머니를 부드러운 필치로 형상화한 작품이다. 남재윤(2008: 128)은 공연에 나서는 어린이들은 북한 회화에서 빈번히 그

⁴ 홍지석(2010: 393-394)은 아리에스의 ‘아동’ 개념을 바탕으로 귀엽고 순수하고 낙관한 그러므로 보호와 훈육이 필요한 존재라는 ‘아동의 탄생’으로 “세간과 단절된 부모와 아이들의 고립된 집단” 즉 ‘근대적 가족’이 등장했다고 주장한다. 그런데 이 ‘근대적 가족’과 사회성은 양립할 수 없으며, 어느 한쪽을 희생시키지 않고서는 다른 한쪽이 발전할 수 없다는 것이다. 따라서 전체를 중시하는 북한 사회는 1970년대 이후 ‘사회정치적 생명체론’이 본격화되면서 아동을 형상화한 그림에서 부모의 이미지가 부재하거나 그 위상이 급격히 약화되는 양상이 나타난다고 홍지석은 진단했다. 즉 “개인의 생명보다 사회정치적 집단의 생명을 비할 바 없이 더 귀중히 여기는 집단주의적 생명관”이 전제되면서 생물학적 아버지와 어머니는 그림 속에서 배제되었다는 것이다. 그리고 부모가 배제된 자리에 (아버지)수령 이미지를 가져다 놓음으로써 봉건적 가부장제와 근대적 가족의 이미지가 중첩된 기묘한 형태의 ‘혁명적 대가족’ 이미지가 창출되었다고 보았다.



그림 9 최교순, 〈간호원 조순옥〉, 1966, 유화(『조선미술』, 1966. 1.)



그림 10 민병제, 〈딸〉, 1966, 유화(154×200 cm)(『조선미술』, 1966. 1.)

려진 소재로, 어렸을 때부터 예술적 재능과 소질을 발전시키기 위한 교육이 본격적으로 이루어지고 있음을 보여준다고 지적했다. 북한에서 아동을 형상화한 작품이 다수 제작된 것은 아동의 모습이 체제가 요구하는 미래 지향적 주인공으로 부합하기 때문이다. 아동은 교양 있는 인간을 육성하는 자애로운 어머니상과 함께 건강한 사회를 표상하는 존재로 북한 인물화의 전형을 구축하였다.

그런데 강춘섭의 〈포전이동매대〉와 신정숙의 〈어머니의 품〉, 강정님의 〈부탁〉은 《제9차 국가미술전람회》에서 3등까지 발표하는 순위 안에는 들지 못했던 작품들이다. 그에 비해 유화 부문에서 1등을 수상한 홍성철의 〈진격의 길에서〉와 민병제의 〈딸〉(그림 10), 2등을 수상한 최교순의 〈간호원 조순옥〉(그림 9), 3등 박경희의 〈격침〉은 우수한 성적과 호평에도 불구하고 이 엽서집에 포함되지 않았다. 이들 작품을 엽서그림으로 선정하지 않은 이유가 무엇일까?

〈진격의 길에서〉와 〈딸〉 등이 『조선미술』 엽서집에 들어가지 못한 이유는 첫째 이 엽서집이 조선화를 중심으로 구성되었기 때문일 것이다. 또 다른 원인은 조선미술박물관 소장품을 중심으로 선정했기 때문이 아닐까 생각된다. 전투에 나서는 장병들을 격려하는 젊은 김일성의 모습을 그린 〈진격의 길에서〉나 급박한 전쟁터의 모습을 묘사한 〈간호원 조순옥〉, 일촉즉발의 전투 상황을 그린 〈격침〉처럼 6·25전쟁을 소재로 한 작품들은 조국해방전쟁기념관의 소장품이거나 기념관과 성격이 맞기 때문에 이 엽서집에서는 배제된 것으로 추정된다.

한편 민병제의 〈딸〉은 빛을 갠지 못해 어린 딸마저 지주에게 빼앗길 수밖에

표 2 『조선미술』(1967) 엽서 그림에 대한 정보

연번	작품명	작가	제작연도	장르	수상 내역
1	〈금강산〉	정영만	1965	조선화	조선로동당 창건 20주년 경축 미술전람회 3등
2	〈농촌의 저녁길〉	허 영	1965	유화	조선로동당 창건 20주년 경축 미술전람회 3등
3	〈남강마을의 녀성들〉	김의관	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 1등
4	〈락동강 할아버지〉	리 창	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 1등
5	〈강철의 전사들〉	최계근	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 2등
6	〈풍어〉	정종여	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 3등
7	〈포전어동매대〉	강춘섭	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 입상
8	〈어머니의 품〉	신정숙	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 입상
9	〈부탁〉	강정남	1966	조선화	제9차 국가미술전람회 입상
10	〈선녀〉	리원인, 리재선	1966	자수	제9차 국가미술전람회 2등

없는 한 소작인 가정의 비극적인 모습을 담고 있다. 지주와 소작농 간의 불평등이 극심했던 일제강점기를 배경으로 한 이 작품은 무거운 주제를 다루고 있어서인지 화면이 어둡다. 이렇게 부정적 인물, 비극 또는 갈등을 다룬 작품들은 주로 ‘과거’, 즉 사회주의 건설 이전의 시기를 배경으로 하고 있으며, 사회주의 건설 이후 정치적 성격의 회화들은 대부분 긍정적인 인물과 이상적인 사회상 묘사에 집중되어 있다(남재운, 2008: 131). 〈딸〉이 조선미술박물관 소장품임에도 불구하고 엽서그림으로 선정되지 않은 것은 비참했던 과거의 생활상을 다루고 있어 해외 배포용으로는 적합하지 않기 때문일 것이다.

북한의 국가미술전람회에 입상한 작품들을 보면 항일유격투쟁이나 6·25전쟁을 소재로 한 전투 장면과 자본주의 사회에 대해 비판적인 작품들이 다수 있다. 그러나 『조선미술』 엽서집에 들어있는 작품들은 사회비판적인 내용보다는 밝고 희망찬 모습이거나 결연한 의지를 보여주는 작품들로 이루어졌다. 그림 속에는 농촌과 바다, 제철소와 같은 현장에서 땀 흘리며 일하는 천리마 시대 노동자와 농민, 어부가 주인공으로 등장한다. 이 외에도 6·25전쟁 시기 후방을 지킨 여성들과 인민군 용사, 농업 협동화의 성공을 보여주는 젊은 농장원들, 어린이와 아동을 교육하는 어머니가 그려있다. 일과 휴식, 교육, 서클활동 등 다양한 주제로

이루어졌는데, 그림 속 인물들은 하나같이 행복한 표정이다. 그림만 보면 북한 사회가 매우 평화롭고, 안정적인 사회처럼 보인다. 이러한 점으로 미루어 볼 때 이 엽서집은 1960년대 중반 북한 정권이 추구하는 이상적인 사회 모습을 담아 인민을 교양하고, 해외 각국에 북한을 선전하기 위해 제작, 배포한 것으로 짐작된다.

IV. 『조선미술』(1967) 엽서그림의 작가

표 3은 엽서집 봉투를 포함해 『조선미술』 엽서그림의 작가들에 대한 정보를 정리한 것이다. 이 장에서는 10명의 작가에 대한 분석을 바탕으로 작가들 사이에 어떤 연관이 있고, 그것이 엽서그림 선정과 어떤 연관이 있는지 살펴보고자 하겠다.

10명의 작가 중 가장 연장자는 1914년생인 정종여다. 엽서가 발간되던 1967년 당시 정종여는 54세로, 조선미술가동맹의 조선화 분과 위원장이자 평양미술대학에서 조선화과 교수로 재직하고 있었다. 경남 거창 출신으로, 1950년 전쟁 중 9·28수복을 앞두고 퇴각하는 인민군을 따라 월북한 정종여는 북한에서 조선화의 대가로 불렸다. 리재현(1999: 709)은 『조선력대미술가편람』에서 리창을 설명하면서 그의 스승인 정종여에 대해 “정종여 자체가 전통에 치우치면서 현대적 감각을 무시하지 않았고, 조선화 분야에서 민감하다 할 정도로 새것을 지향하였던 것만큼 리창 역시 조선화의 형상 수단과 고유한 기법을 중시하면서 우리 인민의 시대적 미감에 맞게 형상적 형식을 따라 세우는데 관심을 돌렸다.”라고 서술했다. 이 글은 정종여가 조선화를 어떤 방향으로 이끌었는지 짐작케 한다.

정종여는 북한과 중국의 정치적·외교적 관계가 정점에 이른 1959년 북경과 상해, 광주 등 각 도시를 순회하며 미술대학과 기관 등 현장을 방문했다. 이때 저명한 미술가들을 만나 조선화와 중국화의 민족적 형식을 어떻게 계승·발전시킬 것인지에 대한 좌담회를 진행하기도 했다(홍성후, 2021: 70). 미술대학에서 제자들을 양성하는 데에 주력했던 정종여의 이러한 행보는 리재현이 서술한 것처럼 조선화의 전통성과 현대성을 자유롭게 오가며 1960년대 이후 채색화를 수묵화

보다 우위에 두는 결과를 가져오게 된다.

10명의 작가 중 1910년대생은 정종여가 유일하고, 1920년대생은 자수가 리원인, 유화가 허영, 인형을 제작하는 공예가이자 조선화가로 활동한 강정님까지 3명이다. 당시 40대였던 이 세 작가는 모두 해방 전 서울에서 학습기를 보냈다. 리원인은 숙명여자전문학교 기예과를, 허영은 경성수송공립보통학교를 나왔고, 강정님은 수성보통학교와 경기고등여학교를 거쳐 해방 후 이화여자대학 문과를 졸업했다.

리원인과 강정님은 여성 작가라는 점 외에도 북한에 정착해 미술가로 입지를 다져나가는 과정이 매우 유사하다. 강원도 원산에서 해방될 때까지 고등여학교 수예교원으로 재직했던 리원인은 해방 후 가정주부로 있다가 1954년 국립수예연구소 수예교원으로 들어가 1957년부터 조선미술가동맹 현역미술가로 활동했다. 강정님 역시 6·25전쟁 때 가족과 함께 월북해 1953년까지 러원에서 교사생활을 했다. 그러던 중 우연히 평양의 백화점에서 인형을 보고 1954년부터 부업으로 인형을 만들기 시작하면서 미술계에 발을 들여놓게 된다. 두 사람은 교사생활을 했으며, 가정주부로 생활하다가 뒤늦게 공예가로 활동했다는 공통점이 있다.

리원인은 1962년 여성미술가로는 처음으로 공훈예술가 칭호를 받았으며, 국가미술전람회 뿐만 아니라 각종 국제 미술전람회에서도 자수 작품으로 우수한 성적을 거두었다. 인형 작가로 잘 알려진 강정님은 1963년 조선미술가동맹 공예분과 지도원으로 활동하던 중 조선화 강습을 받게 된다. 이후 여성 특유의 소재를 형상화한 조선화 〈어머니〉(1965)와 〈부탁〉(1966)으로 국가미술전람회에서 입상하며 조선화 화가로도 활동했다. 강정님(1959: 16-18; 1960: 21-22)은 대학에서 문학을 전공해서인지 공예분과에 대한 비평 글을 여러 편 남겼다. 특히 리원인의 수예 전시와 작품에 대해서 여러 차례 글을 쓴 것(강정님, 1962: 18; 1966: 10-11)은 같은 여성 작가로 서로의 생활에 공감하며 가깝게 지냈기 때문으로 보인다. 『조선미술』 엮서집에는 리원인, 강정님, 그리고 신정숙까지 3명의 여성 작가가 들어있다. 여성 작가가 많지 않던 시절임에도 3명이나 포함된 것은 여성 화가들의 비율을 감안한 것이 아닐까 생각된다.

1930년대생인 정영만과 김의관, 1942년생인 리창과 최계근은 전후 평양미술

대학에서 본격적으로 미술교육을 받은 세대라는 공통점이 있다. 정영만은 풍경화로도 강한 정치 사상성을 표현할 수 있음을 보여준 〈강선의 저녁노을〉(1973)을 그린 작가로 잘 알려져 있다. 하지만 그는 평양미술대학교 재학 시절부터 금강산을 그리는 미술가가 되겠다는 포부를 안고 《조선 로동당 창건 20주년 경축 미술전람회》에서 〈금강산〉으로 3등상을 수상했다. 호를 ‘금강범’이라고 했을 정도로 금강산에 깊은 관심을 갖고 다수의 금강산 그림을 남겼다(리재현, 1999: 647). 김의관은 정영만과 같은 시기 평양미술대학을 다녔을 뿐만 아니라 〈길희선철도부설 반대투쟁을 조직 지도하시는 경애하는 수령 김일성동지〉를 정영만과 합작하기도 했다.

김의관이 유명해진 것은 《제9차 국가미술전람회》에서 〈남강마을의 녀성들〉로 1등을 차지하면서다. 김의관(김의관, 1967: 19-20)은 ‘창작체험기’에서 습작 과정에서 여러 차례 실패를 경험하며 이를 해결하기 위해 많은 고심을 했다고 밝혔다. 특히 경험이 부족한 상태에서 채색에 착수했다가 난관에 봉착하자 그 원인을 찾던 중 박물관과 선배 화가들의 그림을 보고 자신의 결함을 알게 된 과정을 다음과 같이 묘사했다.

이석호 선생이 그리는 소나무를 보고 그 솔잎 하나하나에서 화가의 감정, 시대의 맥박을 감촉할 수 있었으며, 정종여 선생의 창작실을 찾았을 때 살아 움직이는 곱둥어와 물결, 어부의 탄력 있는 근육들, 매혹적인 갈매기 등 산 현실을 한눈에 보는 듯했습니다. 표현적인 필치, 간결하며 함축성 있는 색채의 조형적 처리.... 내가 그리는 그림은 확실히 조선화가 아니었을 뿐 아니라 모든 것이 죽은, 생명이 없는 물체들의 설명에 불과했습니다. 나는 초고를 그릴 때부터 아주 잘못했다는 것을 알았습니다. 채색에서 처리할 것을 고려 못하고 수묵단색의 효과만 이용해서 그리다니 채색과 큰 차이가 있었습니다(김의관, 1967: 20).

김의관이 정종여의 창작실에서 보았다는 작품이 바로 《제9차 국가미술전람회》에서 3등을 수상한 정종여의 〈풍어〉와 이석호의 〈소나무〉다. 작가 스스로 여러 곳을 찾아다니며 작품을 보는 과정에서 많은 것을 배웠다고 밝혔듯이 〈남강마을의 녀성들〉을 보면 주제와 화면구성에서 정종여의 〈고성인민들의 전선원호〉(1958)와 같은 작품의 영향이 느껴진다. 정종여가 제자들에게 미친 영향은

김의관과 함께 《제9차 국가미술전람회》에서 1등을 수상한 리창에게서도 엿볼 수 있다. 정종여는 평양미술대학에 재학 중이던 리창에게 조선화를 가르쳤을 뿐만 아니라 시인이었던 리창의 아버지와 친분이 두터워 리창에게 각별한 관심을 보였다고 한다(리재현, 1999: 709).

그런데 이 두 작가는 《제9차 국가미술전람회》에서 스승인 정종여보다 좋은 성적을 거두었다. 그 이유가 무엇일까? 당시 정종여는 조선화 분야에서 독보적인 위치를 차지하고 있었다. 따라서 공모전에서 수상 여부는 그에게 그다지 중요하지 않았다. 그보다는 막 대학을 졸업한 신진 화가들에게 입상 기회를 주어 용기를 북돋고, 젊은 화가들이 조선화에 더욱 관심을 갖고 기량을 펼칠 수 있도록 하는 것이 정종여의 관심사였을 것이다.

『조선미술』 엮서그림의 작가들은 이처럼 정종여와 직·간접적으로 연결되어 있다. 정종여는 1954년 평양미술대학 동양화(조선화)과 개설과 함께 강좌장을 맡았고, 1962년에는 조선화와 부교수 학직을 수여받고 후학 양성에 힘을 기울였다. 정영만·김의관·리창·최계근이 평양미술대학에 다니던 시기 정종여가 조선화와 교수로 있었기 때문에 이들 모두 정종여에게 그림을 배웠을 것이다. 또 강정남은 1964년 조선화 강습을 받은 후 조선미술가동맹의 현역미술가로 있으면서 정종여, 이석호에게 직접 조선화 기법을 배운 것으로 알려져 있다(강정남, 1966: 15; 리재현, 1999: 458).

한편 남포시 천리마구역 상봉동에서 출생한 최계근은 강선인민학교, 강선중학교를 졸업한 후 용해공이었던 아버지와 함께 강선제강소에서 일을 하면서 현지 파견미술가로 와 있던 송찬형(宋燦炯, 1930~?)에게 그림을 배웠다(리재현, 1999: 700). 강선제강소에는 송찬형에 의해 미술소조가 매우 활발히 운영되었던 곳이다. 최계근 외에도 박문협, 백만길 등이 소조원으로 활동하며 강철 노동자를 소재로 한 작품으로 미술계에서 두각을 나타냈다. 최계근의 처녀작이자 출세작인 〈강철의 전사들〉은 작가가 직접 제강소에서 강철 노동자와 함께 생활하며 스케치한 것들을 바탕으로 제작한 작품이다. 최계근의 〈강철의 전사들〉(그림 14)은 후술하겠지만 스승인 정종여가 1965년 《조선 로동당 창건 20주년 경축 미술전람회》에서 2등을 수상한 〈용해공〉(그림 15)과 소재는 물론, 조선화를 다루는 기법이 유사하다.

『조선미술』 엽서그림의 작가들과 관련하여 또하나 주목되는 점은 정종여·리원인·정영만·김의관·최계관·리창이 1970-80년대 공훈예술가, 인민예술가 칭호를 받았다는 점이다. 또 대부분이 조선미술가동맹의 현역미술가로 활동하는 등 북한 미술계에서 실력을 인정받은 작가들로 구성되었다. 그런데 10명의 작가 중 강춘섭과 신정숙은 리재현의 『조선력대미술가편람』에도 실리지 않았을 정도로 잘 알려진 작가가 아니다.

강춘섭과 관련된 자료로는 1967년 조선미술가동맹의 조선화 분과 화가들을 중심으로 열린 지상토론회에 정종여·리창·황영준·김술호·리종길·윤자현·정영만·김의관과 함께 참여했던 기록이 있다(조선미술가동맹, 1967: 25). 이 토론회에서 강춘섭이 수상동지(김일성)가 “우리 자강도에 오셔서 수차에 걸쳐 중요한 현지 교시를 하셨습니다.”라는 내용이 나온다. 이 발언은 강춘섭이 자강도 출신이라는 단서를 제공한다. 즉 자강도라는 지방 출신이기 때문에 평양의 중앙화단에 이름이 잘 알려지지 않았던 것으로 보인다. 그럼에도 불구하고 엽서집에 강춘섭이 포함된 것은 지역을 안배한 것이 아니었을까 추정된다. 신정숙은 강정남·정현웅·최성룡과 합작으로 1968년 〈천리를 걸으시여〉를 제작하는 등 중견 작가들과 유대관계가 있었다. 강춘섭과 신정숙은 『청년생활』, 『조선예술』의 화보에 1980년까지 작품이 실린 것으로 보아 꾸준히 작품활동을 했던 것으로 보인다.

『조선미술』 엽서그림의 작가들에 대한 정보를 정리해 보면, 자료를 찾지 못한 신정숙과 강춘섭을 제외한 8명의 작가 중 당시 나이로 50대는 정종여뿐이다. 40대가 3명, 30대 2명, 20대 2명으로 중년부터 젊은 세대까지 폭넓게 분포되어 있음을 알 수 있다. 또 1914년에 태어난 정종여는 일본 오사카 미술학교에서 공부했으나 1920년대생들은 서울에서 학습기를 보냈다. 이화여대, 숙명여대 출신인 1920년대생과 달리 1930-40년대생은 모두 평양미술대학 출신들이다. 10명의 작가 중 여성 작가가 3명이며, 공훈예술가 칭호를 받은 작가가 6명이나 될 정도로 실력이 뛰어난 작가들로 구성되었다.

무엇보다 이 작가들의 인적 네트워크가 정종여의 제자와 동맹에서 함께 활동하며 그의 영향을 직·간접적으로 받은 작가들로 이루어졌다는 점은 특기할 만하다. 그런 면에서 이 엽서집은 일종의 ‘정종여 사단’ 작품들로 구성되었다고 할 수 있다.

표 3 『조선미술』(1967) 엽서그림 작가에 대한 정보⁵

작가명	출생연도 출신지	출신학교	작품활동	경력
정종여	1914~ 1984 경남 거창	오사카미술학교 동양화과, 청전화숙	〈굴진〉(1955), 〈5월의 농촌〉(1956), 〈고성인민들의 전선원호〉 (1958, 국가미전 1등), 〈용해공〉(1965, 국가미전 2등), 〈풍어〉(1966, 국가미전 3등)	월북화가, 조선미술가동맹 중앙 위원, 집행위원. 평양미술대학 조선화 강좌장 (1954~1960년대 중반), 부교수 공훈예술가(1974) 인민예술가(1982)
리원인	1920~ 2000 강원도 원산시	숙명여자전문 학교 기예과	〈리순신 장군〉(1955), 〈참새〉(1955), 〈핑〉(1958, 조형예술상), 〈공작〉(1960, 국가미전 2등), 〈호랑이〉(1965, 국가미전 1등), 〈선녀〉(1966, 국가미전 2등)	국립수예연구소 양성부 수예교 원(1954~) 조선미술가동맹 현역미술가 (1957~), 공훈예술가(1962) 만수대창작사 수예단 지도 (1978), 인민예술가(1982)
허영	1924~ 1984 서울	경성수송공립 보통학교	〈농촌풍경〉(1948), 〈이동판매 원〉(1949), 〈평양풍경〉(1949), 〈유치원에서〉(1960), 〈조국에 돌아온 김동무〉(1961), 〈첫눈〉(1962), 〈농촌의 저녁길〉 (1965), 〈바다가에서〉(1966), 〈부엌정물〉(1968)	월북, 제약회사, 운송회사 견습 공, 강원도 예술공작단 무대미술 가 조선미술가동맹 평안북도지부 장, 황해북도 현역미술가
강정남	1926~ 함경도 려원군	서울 수성보통학 교(1940), 경기고등여학교 (1944), 이화여대 문과 졸업	인형 〈리순신장군〉, 〈황진이〉, 〈사과 따는 처녀〉, 〈달밤〉, 〈이 제〉, 〈오늘〉, 〈서클공연〉 제작, 조선화 〈어머니〉(1965- 국가미 전 2등), 〈부탁〉(1966, 국가미전), 〈녀교원의 기쁨〉(1971) 〈4월 15일의 아침〉	월북, 중학교 교원(1953), 조선미술가동맹 개성시위원, 인형제작 착수(1954), 조선미술가동맹 공예분과 지도원(1963), 조선화 창작(1964~82), 만수대창작사 공예단 인형실장 (1982), 송화미술원 회원
정영만	1938~ 1999 강원도 원산시	원산에서 인민학 교, 고등중학교 졸업, 평양미술대학 전 문부 입학(1955)	〈보통강개수 공사장에서 첫 삽 을 뜨시는 위대한 수령 김일성 동지〉(1962) 〈금강산〉(1965, 국가미전 3등), 〈불사조〉(1966) 1970년대 김일성의 혁명활동을 반영한 작품 다수 제작, 〈강선의 저녁노을〉(1973)	조선미술가동맹 현역미술가 (1962), 중앙위원(1966) 공훈예술가(1974) 만수대창작사 조선화 창작단 (1978), 부사상(1989), 인민예술가(1979), 노력영웅(1991), 2중노력영웅(1997)

표 3 『조선미술』(1967) 엮서그림 작가에 대한 정보(계속)

작가명	출생연도 출신지	출신학교	작품활동	경력
김의관	1939~ 평안북도 곽산	평양미술대학 졸업(1962)	〈남강마을의 녀성들〉(1966, 국 가미전 1등), 어린이지능교육백과(1984), 교과서 『우리 말』 그림 담당	평양미술대학 교원(1962~ 1965), 공훈예술가(1975) 중앙방송위원회 미술가(1965~), 교육도서출판사 미술가(1982~)
최계근	1942~ 남포시	강선인민학교 (1955) 강선중학 교(1958) 졸업, 평양미술대학 입학(1959)	〈강철의 전사들〉(1966, 국가미 전 2등), 〈설맞이〉(정창모와 합 작, 1968), 〈용해공〉(1968), 〈남강〉(합작, 1982), 〈노을비긴 무산땅〉(합작, 1989), 〈아침의 금강〉(1998)	강선제강소 파견미술가 조선미술가동맹 현역미술가, 만 수대창작사 조선화창작단 단장, 조선미술가동맹 위원장(1994), 중앙위원 공훈예술가(1974), 인민예술가(1989)
리창	1942~ 함경북도 청진시	평양미술대학 조선화과 졸업 (1963) 정종여에게 수학	〈넙원〉(1965), 〈락동강 할아버 지〉(1966-국가미전 1등), 〈아동단원들 속에 계시는 경애 하는 수령 김일성 동지〉(1967), 〈몸소 기관총을 잡으시고〉(1968), 〈사령부의 안전을 위하여〉(1978)	김철주사범대학 교원(1963~ 1978), 공훈예술가(1976) 만수대창작사 조선화 창작단 미 술가(1978), 인민예술가(1991), 조선미술가동맹 중앙위원
강춘섭	자강도(?)		〈포전이동매대〉(1966), 〈싸우는 전선에 무기를 보내주 는 군수공장 로동자들의 기쁨〉 (1976), 〈지주놈의 략탈에 항거 하는 소작농〉(1976), 〈장군님께서 보내주신 소〉 (1980)	
신정숙			〈어머니의 품〉(1966~ 국가미전), 〈전선이야기〉(1969), 〈서로 배워주마〉(1980), 〈충성의 한마음〉(1980)	

⁵ 작가에 대한 정보는 리재현의 『조선력대미술가편람 증보판』(평양: 문학예술종합출판사, 1999)을 참고하여 작성했다. 표의 작품활동에서 ‘국가미전’은 ‘국가미술전람회’를 줄여서 쓴 것이다.

V. 『조선미술』 엮서집으로 본 1960년대 조선화의 특징

앞장에서 『조선미술』 엮서집의 내용과 그림을 그린 작가들에 대해서 살펴보았다. 이 장에서는 『조선미술』 엮서 그림의 특징을 주제뿐만 아니라 색채와 필치, 화면구성 등 형식적인 측면에서 자세히 분석하여 1960년대 북한 조선화의 특징을 규명하고자 한다. 이를 위해 잡지 『조선미술』에 실린 조선화와 관련된 논의나 비평, 창작체험기 등을 함께 고찰할 것이다. 특히 조선화에서 자주 언급되는 민족적 형식과 현대화라는 과제가 어떻게 구현되었는지 구체적으로 살펴 보도록 하겠다.

1. 채색의 적극적인 구사와 몰골법의 사용

『조선미술』 엮서집의 특징 중 하나는 앞서 언급했듯이 조선화가 8점을 차지하며, 모두 채색을 적극적으로 사용했다는 점이다. 먼저 1965년 작 정영만의 〈금강산〉(그림 11)을 보면 전통 산수화에서 많이 다루었던 소재를 그렸다. 그러나 정선을 비롯해 18~19세기 제작된 금강산 그림들은 대부분 미점이나 피마준과 같은 준법을 바탕으로 한 수묵 산수화였다. 이에 비해 정영만의 〈금강산〉은 채색을 사용했을 뿐만 아니라 기암괴석과 운무를 몰골법으로 묘사했다. 전통 산수화와 전혀 다른 이러한 묘사 방식은 1960년대 중반 북한의 많은 논자들이 조선화가 나아갈 방향으로 제시했던 것과 일치한다.

천창원(1966: 46)은 조선화 부문 입상작들을 평가하면서 “금번 전람회에서 이목을 끈 〈금강산〉은 풍경화 부문 앞에 새로운 문제성을 제기한 우수한 작품이다.”라며 큰 화폭에 용의주도한 대담성, 극히 함축되고 요약된 몰골 용필로써 화면을 주동적으로 끌고 나갔다고 서술했다. 특히 “기암 절벽들은 어느 하나도 겹겹한 필획의 자취를 찾아볼 수 없다. 화면에서 일관된 화가의 기법적 지향성을 몰골 기법으로도 채색화를 훌륭히 구사할 수 있다는 것을 실천으로 확인시킴으로써 종래의 일부 그릇된 이해에 좋은 해답을 주었다”고 평가했다. 1965년 전람회에서 거둔 성과를 정리한 최홍갑(1965: 2-5) 역시 “〈금강산〉(정영만 작)은 짜인 구도, 대담한 채색 구사와 활달한 필치로써 웅장하고 부드러운 정서적 감흥



그림 11 정영만, 〈금강산〉, 1965, 조선화(『조선미술』, 엽서집, 1967)

과 향토적 정서를 불러일으키는 데서 성과를 달성하였다.”고 했다. 이들의 작품 평에서 〈금강산〉을 우수한 작품으로 평가하는 기준이 채색의 구사와 몰골법의 사용이었음을 알 수 있다. 금강산을 웅장하면서도 현대적 미감으로 승화시켰다는 평을 받은 정영만의 작품은 이 엽서집에서 유일한 풍경화로 존재감을 과시했다.

사실 다른 엽서 그림들은 정영만의 〈금강산〉보다 더 적극적으로 채색을 구사했다. 정중여의 〈풍어〉(그림 16)는 주인공 남성의 검붉은 피부색과 펄떡거리는 돌고래의 등푸른색을 통해 “색채의 형상적 깊이를 실현한 작품”(리수현, 1967: 9)이라는 평가를 받았다. 붉은색과 푸른색의 대비, 그 사이를 거센 물살과 파도를 흰색으로 처리해 노동으로 단련된 주인공의 구리빛 피부가 더욱 도드라져 보인다. 정중여는 1965년 전람회에서도 〈용해공〉으로 2등을 수상했는데, 변화무쌍한 색채, 강한 명암의 대조, 몰골기법과 채색 우림법을 효과적으로 잘 이용해 회화적으로 성공했다는 평가를 받았다(천창원, 1965: 5). 이러한 묘사 방법은 정중여가 1958년 《공화국 창건 10주년 기념 국가 미술 전람회》(제5차 국가미술전람회)에서 입상한 〈고성인민들의 전선원호〉와 많은 차이를 보인다. 〈고성인민들의 전선원호〉는 수묵 위주일뿐만 아니라 인물 묘사에 변화가 많은 필선을 사용했다. 이렇게 1950년대 후반과 달리 1960년대가 되면 채색화가 중심이 되면서 채색의 효과를 극대화시키기 위해 많은 작가들이 몰골법을 사용했다.

몰골법의 사용은 최계근의 <강철의 전사들>(그림 14)에서도 볼 수 있다. 용광로에서 뿜어져 나오는 불빛이 용해공의 얼굴에 반사되어 인물들의 얼굴은 선명하게 보이지만, 뿌옇게 피어오르는 연기는 몰골법으로 묘사해 마치 수채화 같은 느낌을 준다. 어찌 보면 배경은 몇 번의 붓질로 대강 처리한 것처럼 보인다. 그러나 화면 앞쪽의 연기는 붉은색 계열로, 인물 뒤쪽은 푸른색으로 대비시켜 인물이 더욱 잘 드러난다. “조선화의 색채 표현의 제약성은 주로 색채의 다양한 대비관계가 부족하며 색채 조화가 풍부하지 못한 데서 나타난다”는 지적(김우선, 1966: 33-34)에 반박이라도 하듯 이들 작품들은 색채 대비를 통해 효과적으로 화면을 운용하고 있음을 볼 수 있다.

김의관의 <남강마을의 녀성들>(그림 12)과 리창의 <락동강 할아버지>(그림 13) 역시 몇 가지 한정된 색이지만 밝은 색을 사용해 수묵화와는 전혀 다른 느낌을 준다. 김의관의 작품은 장충을 든 여자 주인공 못지않게 화면을 압도하는 것이 황금색 벚단과 황소이다. 김의관(1967: 20)은 창작 체험기에서 채색을 위해 처음으로 석채를 다루면서 수묵화와 다른 기법과 재료의 특성 때문에 고생했던 경험담을 진솔하게 밝히기도 했다. 그런가 하면 리창은 풀잎으로 위장한 인민군과 갈대를 초록색으로 채색했다. 노동 현장이나 전쟁을 주제로 한 작품들이 대부분 어둡고 우울한 분위기인 것과 달리 이들 작품은 채색을 사용해 활기찬 분위기를 연출하고 있다.

1등에서 3등까지의 수상작들이 색채를 노련하게 구사했다면, 신정숙의 <어머니의 품>(그림 8), 강춘섭의 <포전이동매대>(그림 7)는 꽃과 나무를 배경으로 색동 옷을 입은 아이들과 꽃무늬 테이블보 등으로 인해 화려한 느낌을 준다. 강정님의 <부탁>(그림 17)은 한복을 입은 곱고 단아한 여성 이미지가 일제강점기 김은호(金殷鎬, 1892~1979)와 그 제자들로 이루어진 후소회 작가들이 그린 세필채색 인물화를 연상시킨다. 이 작품도 색채를 적극적으로 구사했는데, 명암을 이용해 자연스럽게 흘러내리는 주름을 묘사한 커튼은 푸른색으로, 여인의 치마는 붉은색으로 대비시켜 여인에게 시선을 집중시킨다.

이 엽서집에서 유일한 유화인 <농촌의 저녁길>(그림 6)에 대해서 조준오(1966: 2)는 “유화의 민족적 바탕과 색채의 밝기 문제의 해결을 통해 예술적 기교의 발전에 있어서 진일보의 발전을 보여준 것”이라며 전람회에서의 성과작으로 평가했다.

이렇게 이 엽서집의 그림들은 채색을 적극적으로 구사했을 뿐만 아니라 색채를 대비시켜 전반적으로 채도가 높다.

서론에서 인용한 정중여의 글에서도 드러나듯이 북한에서는 1960년대 들어 시대 감정에 부합하는 미술을 구현하기 위해서는 색채를 통해 대상을 진실하게 구현하는 채색화에 주목해야 한다는 의견이 잇달아 제시되었다(조우찬, 2018: 102). 그 선두주자가 바로 정중여였다. 정중여(1961: 26)는 조선화의 표현 형식이 단조로운 이유가 민족적 특성의 구현 방식으로 수묵 담채에 치중하여 채색화가 홀시되었기 때문이라고 진단했다. 그 결과 “우수한 고전에 대한 미학적 및 시대적인 고찰과 과학적인 분석이 미약”하게 되었다며 고전을 계승하기 위해 연구 사업을 더욱 강화하고, 재료에 대한 과학적 분석과 연구를 전개해야 한다고 피력했다. 이를 위해 “강서고분벽화를 비롯하여 안악고분벽화와 역대 회화 및 후불탱화, 그리고 고 건축물에 그려진 도안 등” 이 방면 그림들의 도안과 재료, 채색의 사용법 등에 대한 연구의 필요성을 주장했다. 나아가 조선화의 채색에 호분을 사용하는 방법까지 구체적으로 제시했다. 잘 알려져 있다시피 채색화에 호분의 사용은 일본화법으로 비판의 대상이 되었으나 정중여는 오히려 석채와 함께 호분을 적절하게 사용함으로써 채색의 효과를 높일 수 있다고 했다.

정중여가 채색화의 발전 방향에 대해 제시하자 리팔찬(1962: 23-25), 김용준(1962: 38-40) 등 중견 미술가들뿐만 아니라 안상목(1962: 23-28; 1963: 6-9), 전순용(1965: 18-19; 1966: 37-38), 정창모(1965: 18-20), 정영만(1965: 21-22), 리수현(1962: 7-9; 1966: 10-12; 1967: 9-11), 문화춘(1966: 17-19) 등 젊은 화가들까지 가세해 조선화의 선과 색채의 문제를 비롯해 운필, 몰골법, 명암과 광선 처리 등 채색화 전반에 대해 다양한 논의를 펼쳐 나갔다. 잡지 『조선미술』에 채색화와 관련된 글이 1960년대 30여 편 가까이 게재되었을 정도로 논의가 풍성하게 진행되었다. 그 결과 조선화는 수묵의 구름을 지양하고 채색을 중심으로 한 몰골법과 광선이 중시되는 표현 양식이 확립되었다.

2. 생동한 인물 형상 창조

1966년 열린 《제9차 국가미술전람회》에서 1등을 차지한 김의관의 <남강마을

녀성들》(그림 12)과 리창의 〈락동강 할아버지〉(그림 13)는 북한 조선향화를 대표하는 작품으로 잘 알려져 있다. 이 작품들이 북한미술사에서 자주 언급되는 것은 김일성이 전시를 관람한 후 이 두 작품에 대해서 언급했기 때문이다(김일성, 1982: 470-478).

“〈남강마을의 녀성들〉은 얼마나 생동하고 전투적인 그림입니까? 이 그림에 나오는 주인공들은 조국해방전쟁의 승리를 위하여 후방에서 남자들 못지않게 희생을 두려워하지 않고 영웅적으로 싸운 조선녀성들의 슬기롭고 용감한 모습 그대로입니다. 이 그림에서는 여성들이 끌고 가는 소까지도 용기를 내는 듯합니다.” “〈락동강 할아버지〉는 조국해방전쟁 때에 우리 인민군대와 인민이 한덩어리가 되어 원수들과 용감하게 싸운 감격적인 모습을 잘 보여주고 있습니다. 그림에는 위험을 무릅쓰고 인민군대를 도와나선 할아버지의 표정과 원수에 대한



그림 12 김의관, 〈남강마을의 녀성들〉, 1966, 조선향화(『조선미술』 엮서집, 1967)



그림 13 리창, 〈락동강 할아버지〉, 1966, 조선향화(『조선미술』 엮서집, 1967)

불타는 적개심과 높은 경각성을 가지고 전투 임무를 수행하고 있는 인민군 병사들의 긴장한 모습이 잘 나타나고 있습니다(리재현, 1999: 707).”라는 평은 한 개인의 감상평으로 끝나지 않고 이후 회화 작품의 절대적인 기준이 되었다.

그런데 더글라스 가브리엘(2020: 41)은 리창의 〈락동강 할아버지〉의 세부를 보면 이 작품이 “북한 미술사와 미술비평을 둘러싼 수사학과는 거의 일치하지 않는 것을 확인할 수 있다. 이 작품은 한국전쟁을 재현하면서 잔혹한 파괴와 강도 높은 집단 동원의 기념비적 순간들을 다루지 않고 있다. 대신 이 작품은 잠정적인 기다림의 순간을 묘사하여 인민군 병사와 남한 노인의 동지애에 수반된 미묘한 긴장을 조명했다”는 것이다. 더글라스의 지적처럼 이 작품은 우리가 그동안 알고 있던 전쟁화와는 전혀 다른 문법을 취하고 있다. 노를 젓고 있는 뱃사공의 강렬한 눈빛과 갈대에 얼굴이 가려진 인민군의 긴장한 모습, 거센 비바람이 몰아치는 날씨와 출렁이는 물결, 6.25전쟁 중 인민군이 차지한 최남단을 상징하는 ‘낙동강’이라는 장소성만으로도 극적인 분위기를 연출하고 있다. 즉 전쟁 장면을 그대로 묘사하는 대신 인물에 대한 진지한 탐구를 바탕으로 표정과 상황 묘사를 통해 메시지를 전달하고 있다.

김의관의 작품은 전쟁 시기 자료를 연구하던 중 고성군여맹 대표의 토론을 신문에서 읽고 소재를 취했다고 한다(김의관, 1967: 19). 주제 선정을 위해 자료를 찾던 중 후방에서 인민군대를 돕고, 자기 향토를 지키기 위해 나선 남강마을 여성들에 대한 기사를 읽게 된다. 이를 모티브로 김의관은 뱃단을 머리에 이고 소고삐를 당기며 강물을 건너는 여성의 모습을 통해 영웅적인 인물화를 창출했다. 김의관은 어미소를 실감 나게 묘사하기 위해 소의 습성을 이용해 송아지를 보여주고 맹수같이 달려드는 성난 소의 표정을 담았다고 한다. 또 농장 일을 도우며 농촌을 직접 체험하기도 했다. 공교롭게도 리창과 김의관의 작품은 같은 6.25전쟁을 배경으로 하고 있을 뿐만 아니라 적개심으로 가득한 표정을 통해 새로운 인물화의 전형을 보여주었다.

한편 최계근의 〈강철의 전사들〉(그림 14)과 정중여의 〈풍어〉(그림 16)는 천리마 시대 노동 현장을 다룬 작품이다. 강철 노동자들의 투지와 기백을 표현한 최계근의 〈강철의 전사들〉은 한해 전인 1965년 제작한 정중여의 〈용해공〉(그림 15)과 여러 가지 면에서 유사하다. 쇠장대를 들고 화구를 향해 돌진하는 용해공의

그림 14 최계근, <강철의 전사들>, 1966, 조선화(『조선미술』 엮서집, 1967)



그림 15 정중여, <용해공>, 1965, 조선화(『조선미술』, 1966, 5.)



모습이 그러한데, 이러한 모습은 김일성이 천리마 시대 용해공들을 6·25전쟁에서 피로써 지킨 1,211고지처럼 생산을 최대치로 높이기 위해 전투적인 모습에 비유하여 ‘강철전사’로 부르기 시작한 것을 회화 작품으로 표현한 것이라 할 수 있다.

용해공을 다룬 작품들이 대부분 일률적인 필치와 단조로운 색상, 피상적인 주제로 현실감을 제대로 전달받지 못한다는 비판을 받던 무렵, 정중여가 그린 <용해공>은 조선화의 고유한 기법과 특징을 잘 살리면서 인물의 움직임에 능숙하게 묘사해 인민의 생활 감정을 잘 전달했다는 평가를 받았다(최홍갑, 1965: 3).

<용해공>이 강철 노동자의 전형을 제시한 작품이라면, 1966년작 <풍어>(그림 16)는 어로 노동자들의 생활을 반영한 작품이다. 화면 중앙에 몸을 앞으로 웅크리고 진지한 표정으로 고기를 잡는 남성의 다부진 몸과 근육에서 연륜이 느껴진다. 푸른 바다를 배경으로 펼쳐지는 어로 노동자들의 생활 현상이 생동감 있

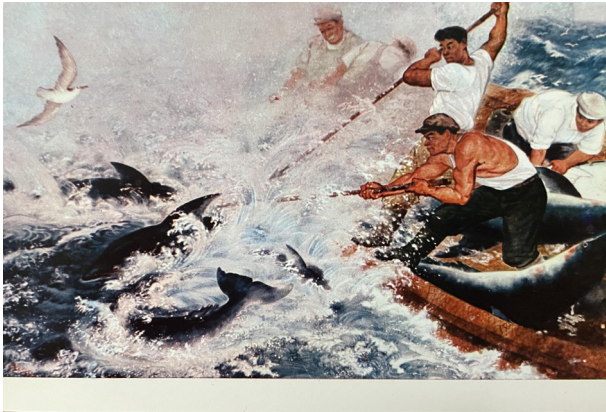


그림 16 정중여, 《풍어》, 1966, 조선화
 (『조선미술』 엮서집, 1967)

계 묘사되었는데, 이러한 생동감은 인물의 자세와 표정 하나하나를 자세히 관찰하고, 뛰어난 묘사력이 뒷받침되었기에 가능했다.

3. 간결하면서도 박진감 넘치는 구도

『조선미술』 엮서 그림의 공통된 특징 중 하나는 간결한 화면구성이다. <남강 마을의 녀성들>을 그린 김의관은 전시를 앞두고 열린 합평회에서 “주인공을 명확히 설정하고 더 압축시켜야 되겠다는 의견을 받았다”고 한다. 그후 고심 끝에 등장인물을 대담하게 축소하고, 주인공 처녀와 소가 한덩어리가 되도록 구도를 설정하게 된다. 또 벋단을 인 여자 주인공을 부각시키기 위해 정면으로 끌어당기고, 주인공이 든 긴 보병총과 소를 대각선으로 배치하여 고난을 뚫고 나아가는 주인공의 성격을 강조하였다. 뿐만 아니라 뒤쪽 인물은 약하게 처리해 성격도 살리면서 그림의 깊이와 여운을 남기는 효과를 만들었다.

이러한 모습은 리창의 작품에서도 찾아볼 수 있다. 주인공을 부각시키기 위해 색채의 비중과 명암을 적절히 조절하고, 배경을 약화시켜 여백을 조성했다. 즉 인민군을 가리고 있는 갈대숲과 주인공을 제외하고 최대한 간결하게 화면을 구성함으로써 락동강 할아버지에게 시선을 집중시켜 적개심으로 가득한 인물의 표정이 생생하게 전달된다. 이 두 작품은 대상의 본질적인 부분을 강조하고 배경이나 부차적인 부분을 약화시키거나 생략함으로써 본질을 진실하게 그려내는



그림 17 강정님, 〈부탁〉, 1966, 조선화
 『조선미술』 엮서집, 1967)

집약화(강조와 생략)의 전형을 보여준다고 할 수 있다.

조선화의 특징 중 하나가 간결함이지만 정중여가 1965년 제작한 〈용해공〉은 지나치게 많은 여백으로 공간을 처리해 비판을 받았다. 정중여의 작품은 용해공 한 명만 부각시키고 나머지 인물은 희미하게 처리해 잘 보이지 않는 데다 여백이 많다. 이에 비해 같은 용해공을 소재로 한 최계근의 〈강철의 전사들〉은 침착하게 출장을 준비하는 노장과 그 뒤로 쭈은 용해공들을 유기적으로 연결해 힘을 합쳐 쇠를 단련시키는 모습을 묘사했다. 배경도 더욱 구체적으로 묘사해 조선화의 특징을 잘 살리면서도 화면의 밀도를 높여 정중여가 비판받았던 부분을 극복했다. 특히 제각기 다른 인물의 표정과 동작을 통해 성격을 묘사했으며, 배경의 밝은색이 주인공들의 움직임과

잘 조화를 이룬다.

한편 정영만, 리창, 김의관, 정중여, 최계근 작품은 구성이 복잡하지 않으면서 대각선 구도로 화면에 역동성과 긴장감을 준다는 공통점이 있다. 〈락동강의 할아버지〉에서는 뱃사공이 젓고 있는 노가 화면을 대각선으로 가로지르고 있으며, 〈남강마을의 녀성들〉에서는 긴 보병총이 대각선으로 시선의 방향을 유도한다. 〈강철의 전사들〉에서 쇠장대를 당기는 강철 노동자들처럼 〈풍어〉에는 파도치는 바다에서 물고기를 향해 작살을 던지거나 잡아당기는 어부들을 대각선으로 배치해 역동감을 주었다. 또 화면 중앙의 검게 그을린 근육질의 남성은 선명하게 묘사한 데 비해 배 앞쪽에 이를 악물고 물고기를 잡아당기는 어부들과 허리를 구부리고 뒤에서 돕고 있는 또다른 어부는 희미하게 그려 주인공을 강조하는 동시에 원근감을 조성하고 있다.

한편 노동 현장이나 전쟁을 배경으로 한 앞의 작품들과 달리 강정님의 〈부탁〉(그림 17)은 실내를 배경으로 수직으로 긴 화면에 어머니와 아들, 몇 개의 소품이 전부다. 단조로운 배경 때문에 인물에 주목하게 만드는 화면구성이 선명성과 간결성의 표본을 보여주는 듯하다. 강정님은 1965년 국가미술전람회에서 2등을

수상한 후 쓴 「〈어머니〉를 그리고」에서 인물, 특히 여성과 어린이들에 대한 세밀한 관찰, 간결하고 안정된 구도, 조화로운 색의 배치 등에 특별히 관심을 갖고 작업했다고 밝힌 바 있다(강정남, 1966: 459). 인형을 제작하던 섬세한 손길로 조선화를 제작했던 강정남의 작품은 간결한 구성을 통해 어머니와 아들 사이의 정서적 교감, 즉 내면 묘사에 중점을 두었다.

지금까지 보았듯이 『조선미술』 엽서집에 수록된 작품들은 조선화 특유의 선명하면서도 밝은 색채, 간결한 구성이 특징이다. 특히 채색을 어떻게 할 것인가가 1960년대 미술계의 화두로, 밝은 색채와 인물의 형상에 뛰어난 작품들이 엽서화로 선정되었음을 알 수 있다.

VI. 결론

1966년 10월 16일 김일성이 《제9차 국가미술전람회》를 관람한 후 내놓은 「우리의 미술을 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 미술로 발전시키자」라는 담화는 소련의 영향에서 벗어나 북한식 민족미술, 즉 주체미술 시대로 전환하는 분기점이 되었다. 이 연구는 바로 이 시기를 대표하는 조선화 8점과 유화 1점, 도합 9점의 작품이 한 세트로 구성된 『조선미술』 엽서집을 대상으로, 1960년대 북한미술의 특징을 고찰한 것이다.

1950년대 북한에서 제작된 엽서화들이 흑백사진을 통해 전후 재건에 성공한 평양의 모습과 관광지로 잘 알려진 명소를 해외에 선전하는 데 목적이 있었던 것과 달리, 1960년대 발행된 엽서화는 민족성이 강조된 소재를 컬러 인쇄로 제작하여 해외에 유통, 배포되었다. 1967년 발행된 『조선미술』 엽서집은 동일한 디자인과 내용이지만, 그림을 설명한 언어가 다른 두 가지로 제작되었다. 하나는 중국어·일어로 표기한 것이며, 또다른 하나는 러시아어·영어·프랑스어·스페인어로 표기한 것이다. 이는 1962년 발행된 『조선혁명박물관』 엽서집이 인민의 교양을 위해 한글로만 제작한 것과 달리, 동·서양으로 구분해서 엽서를 해외에 유통, 배포할 계획이었음을 말해준다.

원화의 느낌을 최대한 살린 컬러 인쇄로 이루어진 『조선미술』 엽서그림은 제

8, 9차 국가미술전람회 입상작들로 구성되었는데, 그림을 그린 작가들 대부분이 일종의 정종여 사단이라고 할 정도로 정종여와 직간접적으로 연결되어 있었다. 또 이들 중 절반은 1970-80년대 공훈미술가, 인민예술가 칭호를 받은 실력 있는 작가들로 구성되었으며, 여성 작가가 3명이나 들어있는 것은 성비를 고려한 것으로 보인다. 그림에는 6·25전쟁 시기 후방을 지킨 여성들과 인민군 용사, 천리마 시대를 대표하는 강철 노동자와 어부, 농업 협동화의 성공을 보여주는 젊은 농장원들, 어린이와 아동을 교육하는 어머니가 등장한다. 일과 휴식, 교육, 서클 활동 등 다양한 주제로 이루어졌지만, 전쟁 장면을 적극적으로 묘사한 작품이나 수령 이미지는 들어 있지 않다. 이는 이 엽서집이 해외 유통을 염두에 두고 작품을 선정했기 때문으로 보인다. 인민의 밝은 정서와 생활이 반영된 이 엽서화들은 1960년대 북한의 미술가들 사이에 조선화가 추구할 방향으로 제시되었던 채색을 중심으로 한 물골법의 사용, 생동감 있는 인물의 형상화, 간결하면서도 박진감 넘치는 구도로 이루어진 점이 특징이다.

1960년대 중반까지 북한에서는 민족적인 형식에 대한 다양한 논의가 이루어졌고, 많은 성과작들이 있었다. 그러나 1967년 10월 “당의 유일사상체제로 무장하기 위하여 더욱 분발하자”는 토론회를 열고 “당정책을 조선화 창작에 전투적으로 반영하자, 수령에 대한 심오한 형상을 폭넓게 창조하자, 항일무장투쟁의 빛나는 혁명전통을 주제로 하는 그림을 왕성하게 창작하자”는 결의를 다진다. 또한 미술가들의 논쟁의 장이었던 조선미술가동맹 중앙위원회 기관지 『조선미술』이 1967년 말에서 1968년 초반 무렵 폐간되어 조선문학예술총동맹 중앙위원회 기관지 『조선예술』에 흡수된다. 이렇게 1960년대 후반부터 김일성 유일체제가 본격화되면서 이전처럼 미술가들 사이에 활발한 논쟁은 더 이상 찾아보기 힘들어진다. 이 글은 주체미술로 교조화되기 전인 1960년대 중반 북한미술의 특징을 구체적인 작품 분석을 통해 살펴보았다는 데 의의가 있다.

투고일: 2025년 2월 15일 | 심사일: 2025년 3월 3일 | 게재확정일: 2025년 4월 2일

참고문헌

- 김승익. 2018. “1950년대 북한과 동유럽의 미술 교류와 정현웅.” 『미술사학보』 51, 7-37.
- 남재윤. 2008. “1960-70년대 북한 ‘주체 사실주의’ 회화의 인물 전형성 연구.” 『한국근현대미술사학』 19, 114-138.
- 더글러스 가브리엘. 2020. “승리와 비극: 북한미술에서의 한국전쟁과 분단의 재현.” 한국근현대미술사학회 정기학술대회(서울, 10월).
- 신수경. 2019. “북한의 역사인물 초상화 연구 - 『위인초상화』 엽서집(평양: 미술출판사, 1957)을 중심으로.” 『한국근현대미술사학』 37, 69-99.
- _____. 2020. “북한미술 연구 동향과 과제.” 『인문학연구』 30, 189-219.
- _____. 2021. “북한미술의 시각매체에 재현된 금강산 이미지.” 『인문학연구』 33, 9-48.
- _____. 2023. “시각이미지로 본 전후북국시기 평양: 『평양 창건 1530주년기념』 엽서를 중심으로.” 『한국근현대미술사학』 45, 143-178.
- 이구열. 2001. 『작품으로 만나는 주체미술, 북한미술 50년』, 파주: 돌베개.
- 이영지. 2020. “현지(現地) 그리고 천리마: 천리마시대의 군중문화사업과 인민경제의 시각화.” 『한국근현대미술사학』 40, 477-508.
- 이종석. 2018. 『북한의 역사 2-주체사상과 유일체제 1960-1994』, 고양: 역사비평사.
- 조우찬. 2018. “1960년대 중반 북한체제의 변화와 조선화의 혁신적 변모.” 『한국예술연구』 19, 95-114.
- 홍성후. 2012. “1959-1960년 정종여의 중국 방문과 《조선조형예술전람회》.” 『미술사학보』 57, 63-89.
- 홍지식. 2016. “고유색과 자연색: 1960년대 북한 조선화단의 ‘색채’논쟁.” 『현대미술사연구』 39, 155-175.
- _____. 2010. “북한 회화에서 아동 이미지의 양태와 이데올로기적 함의: 화집 『오늘의 조선화』(1980)를 중심으로.” 『미학·예술학 연구』 32, 373-402.

자료

- 강정남. 1962. “자수가 리원인.” 『조선미술』 (11), 11.
- _____. 1966. “관평: 수예 작품을 보고.” 『조선미술』 (2), 10-11.
- _____. 1966. “〈어머니〉를 그리고.” 『조선미술』 (3), 12-13.
- 강효순. 1962. “항일 무장 투쟁 전적지 답사 회화 작품 전람장에서.” 『조선미술』 (7), 11-16.

- 곽홍모. 1961. “천리마 시대의 민족 공예를 창조하기 위하여 더욱 노력하자!: 1960년도 공예 전람회를 보고.” 『조선미술』 (1), 8-15.
- 김용준. 1962. “조선화의 채색법(1-3).” 『조선미술』 (7-10).
- 김우선. 1966. “채색화에 대한 소감.” 『조선미술』 (3), 33-34.
- 김의관. 1967. “창작경험: 소재와 생활 연구 - 조선화 <남강마을의 녀성들>을 창작하고.” 『조선미술』 (4), 19-20.
- 김일성. 1982. “우리의 미술을 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 혁명적인 미술로 발전시키자 - 제9차 국가미술전람회를 보고 미술가들과 한 담화, 1966년 10월 16일.” 『김일성저작집20(1965.11.-1966.12.)』, 조선로동당출판사.
- 리건영. 1960. “평양 대극장 면막 원화를 창작하면서.” 『조선미술』 (9), 14-18.
- 리수현. 1962. “조선화에서 채색화 발전은 현실 반영의 필연적 요구.” 『조선미술』 (11), 7-9.
- _____. 1966. “조선화 연단: 채색화에서 묘사의 진실성 문제.” 『조선미술』 (3), 10-12.
- _____. 1967. “[평론] 조선화에서 색채의 회화성을 높이자.” 『조선미술』 (4), 9-11.
- 리재현. 1999. 『조선력대미술가편람(증보판)』, 평양: 문학예술종합출판사.
- 리팔찬. 1962. “[지상 토론] 우리 나라에서의 채색화 발전.” 『조선미술』 (7), 23-25.
- 문학수. 1960. “항일 무장 투쟁 전적지 답사 일기 중에서(1).” 『조선미술』 (3), 21-24.
- _____. 1966. “당 창건 20주년 경축 미술 전람회: 전투적이며 혁명적인 유화 작품들.” 『조선미술』 (1), 7-9.
- 문화춘. 1966. “조선화 연단: 채색화에서 명암 문제.” 『조선미술』 (6), 17-19.
- 안상목. 1962. “[지상 토론] 조선화와 현대성: 진채화를 중심으로.” 『조선미술』 (8), 23-28.
- _____. 1963. “채색화의 발전을 위하여-조선화 분과 연구 토론회.” 『조선미술』 (1), 6-9.
- 전순용. 1965. “조선화에서 채색과 운필.” 『조선미술』 (5), 18-19.
- _____. 1966. “[지상 연단] 채색화에도 전진하는 조선화.” 『조선미술』 (1), 37-38.
- 전창범. 1967. “제9차국가미술전람회에 대한 반영들.” 『조선미술』 (2), 6.
- 정관철. 1966. “[론설] 혁명적 미술창조의 길에서.” 『조선미술』 (11), 4-6.
- 정영만. 1965. “[연단] 채색화와 물골법.” 『조선미술』 (9), 21-22.
- 정종여. 1961. “[지상 토론] 조선화 분야에서 채색화 발전을 위한 몇 가지 의견.” 『조선미술』 (12), 26-30.
- 정창모. 1965. “[연단] 혁신에로의 지향-조선화에서 채색화 문제를 중심으로.” 『조선미술』 (9), 18-20.
- 조선미술가동맹. 1962. “영광스러운 항일무장투쟁 회상 미술전람회.” 『조선미술』 (4), 13.

- 조선미술가동맹. 1967. “토론회: 화가들은 당의 유일사상체계로 무장하기 위하여 더욱 분발하자.” 『조선미술』 (10), 22-29.
- 조준오. 1966. “제9차 국가미술전람회: 새로운 지향과 탐구로 빛나는 결실.” 『조선미술』 (10), 2-4.
- _____. 1969. “민족적형식에 사회주의적내용을 담은 혁명적인 미술을 발전시키는데 대한 강령적지침.” 『조선예술』 (10).
- 천창원. 1966. “당 창건 20주년 경축 미술 전람회: 새로운 지향과 대담한 시도.” 『조선미술』 (1), 4-6.
- 최홍갑. 1966. “당 창건 20주년 경축 미술 전람회: 민족 미술의 빛나는 결실.” 『조선미술』 (1), 2-5.
- 하경호. 1967. “제9차 국가미술전람회 합평회 진행.” 『조선미술』 (1), 17-18.
- 허영. 1966. “나의 첫 시도 - 유화 〈농장의 저녁길〉을 창작하고.” 『조선미술』 (6), 43-44.
- 황건. 1962. “화가의 정성 - 항일 무장 투쟁 전적지 답사 미술 전람회를 보고.” 『조선미술』 (7), 20-22.
- 전희주. 2021. “북한에는 어떤 출판사가 있을까?” 통일부 블로그(2021. 6. 2.), <https://blog.naver.com/gounikorea/222380812348>(검색일: 2025. 3. 29.).
- 한국민족문화대백과사전. “조선혁명박물관(朝鮮革命博物館).” <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/Search/조선혁명박물관>(검색일: 2025. 3. 30.).

Abstract

Desire for National Art: North Korean Art in the 1960s as a Postcard Book of *Joseon Art*

Soo-kyung Shin Chungnam National University

In the late 1950s, Pyongyang changed its atmosphere as the war-torn city was restored and traditional buildings were newly dancheonged. Looking at Pyongyang, which was transformed into Dancheong, the painter Jeong Jong-Yeo suggested several opinions regarding the development of the field of color painting in Joseon painting. In this way, discussions based on the direction of the traditional inheritance of Joseon painting, especially how to implement national traditions in art, centered on color painting in the 1960s. The fierce debate over Joseon painting ended on October 16, 1966, when Kim Il-Sung made a statement after watching the Ninth National Art Exhibition, which signaled the establishment of North Korean-style national art emphasizing subjectivity. This article is the subject of research on the postcard collection of *Joseon Art* (Foreign Literature Publishing Co., 1967), consisting of works representing this period. These postcard paintings, consisting of works which won prizes at the National Art Exhibition in 1965 and 1966, are characterized by a variety of themes, a concise overall composition, and an active use of color. This article is meaningful in that it examined the aspirations and characteristics of North Korean-style national art in the mid-1960s through specific works and through artist analyses.

Keywords | Postcard collection of *Joseon Art*, Joseon painting (chosunhwa), Color Paintings, Ninth National Art Exhibition, Postcard Painting, North Korean Art, Jeong Jong-yeo, Lee Chang, Kim Eui-gwan, Jeong Young-man