

사회주의적 사실주의 미술의 분화: 동독, 베트남, 북한 미술의 ‘장’ 비교를 중심으로*

노현중 서울대학교 사회학과 강사, 서울대 아시아연구소 동북아센터 공동연구원

이 글은 ‘사회주의적 내용과 민족적 형식’을 골자로 하는 사회주의적 사실주의 미술이 동독, 베트남, 북한에서 분화된 과정을 고찰하였다. 보편적 사회주의 미술 노선은 개별 사회주의 국가의 미술 ‘장’ 그리고 정치 사회적 환경과 상호작용하면서 다양한 방식으로 변모하였다. 동독은 근대적 시민사회의 유산과 예술가의 독립성에 대한 사회적 합의 덕분에 미술 ‘장’의 독자성을 일정 수준 유지할 수 있었다. 또한 모더니즘 미술과 체제의 어두운 면을 조명하는 작업이 부분적으로 허용되었다. 베트남에서 사회주의적 사실주의는 식민지 시절 현대화된 래커화를 매개로 발전하였다. 이 양식의 특징 덕분에 작가 개인의 감정을 색채와 구상으로 표현할 수 있는 여지가 남아 있었다. 통일 이후에는 미술의 ‘장’의 독자성을 확보하려는 움직임이 있었다. 덕분에 큐비즘과 초현실주의를 포함한 다양한 화풍이 허용되었다. 하지만 체제의 어두운 면을 조명할 수 없었으며, 주로 당의 노선과 일상생활을 주제로 삼았다. 북한에서는 식민지 시절의 모더니즘 유산은 일부 남아 있었으나, 이는 고유한 미술의 ‘장’으로 발전하지 못했다. 또한 조선화로의 전환 과정에서 표현적 논의는 있었으나, 정치와 독립적인 예술을 주장할 수 없었다. 일련의 체제 위기 이후 출범한 김정은 정권 시기부터는 다양한 표현방법이 허용되었고, 산업미술이 강조되었다. 그러나 여전히 모든 예술작품은 당과 국가와 연결되어 있으며, 독립적인 미술의 ‘장’은 형성되지 못하고 있다.

주제어 사회주의적 사실주의, 사회주의적 리얼리즘, 북한 미술, 베트남, 동독, 주체예술, 비교사회주의

I. 들어가며

사회주의 국가에서 예술은 단순한 흥미, 오락거리, 산업 이상의 의미를 지니고 있다. 예술의 궁극적인 목표는 사회구성원들을 교육하여 새로운 사회주의적인 인간을 형성하는 것이었다. 혁명 이후 소련에서는 잠시 동안 전위적인 작품

* 본 논문은 필자의 박사학위논문 “1970년대 이후 동독, 베트남, 북한의 체제변동 비교연구: ‘국가-사회관계의 동학을 중심으로’를 수정 보완하였다. 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2024S1A5A2A03040369).

** 이메일: nhj56@snu.ac.kr

들이 허락되었다. 하지만 1934년 작가동맹 회의를 기점으로 혁명의 낙관성, 건전한 노동자, 고전주의적 화풍 그리고 이를 통해 인민들에게 정치적인 메시지의 전달을 골자로 하는 사회주의적 사실주의 노선이 확립되었다. 이는 과거로의 회귀가 아니라, 형식은 다르지만 예술을 통해 사회발전을 추동하고자 하였던 러시아 아방가르드 정신의 갱신이였다(그로이스, 2010: 105). 하지만 혁명 이후 진보와 예술의 방향은 정치인들에 의해 설정되었으며, 작가들의 개성과 내면세계를 표출하는 것은 엄격하게 제한되기 시작하였다. 그렇지만 ‘사회주의적 내용과 민족적 형식의 결합’이라는 고전적 원칙은, 소련을 벗어난 지역에서 구현될 경우, 개별 국가의 전통, 정치 사회적 상황에 따라 다양한 방식으로 전개될 수 있는 여지가 있었다. 특히 이 노선이 사회구성원들에 대한 교육적 목표를 지니고 있기에, 구성원들의 수용성 가능성을 완전히 배제하고 작품 활동을 할 수도 없었다.

또한 사회주의 국가에서 공산당의 정치적 영향력이 매우 막강하지만, 이 안에서 상대적으로 독립성을 누리고 있는 공간이 존재할 수 있다. 전체주의를 사회과학적으로 개념화한 프리드리히와 브레진스키는 사회주의 국가에서 예술은 대학과 종교와 함께 전체주의라는 거대한 바다 위에서 부분적으로 독자성을 유지하는 ‘고립된 섬’이라고 표현하였다(Friedrich and Brzezinski, 1965). 또한 사회학자 스타크와 니는 1980년대부터 사회주의 국가권에서 독립적인 사회적 공간이 성장하는 것을 목도하고 ‘사회의 상대적 독립성’이라는 개념을 제시하였다(Stark and Nee, 1989). 이는 예술가들이 단순하게 당의 지도를 실천만 하는 것이 아니라, 이를 나름의 방식으로 굴절시키고 저항한다는 함의를 지니고 있다.

이 연구는 정통적인 미술사 연구가 아니라 미술의 ‘장’에 대한 비교 역사 사회학적 연구이다. 일찍이 아놀드 하우저는 자신의 고전적인 저작 『문학과 예술의 사회사』에서 특정시대의 사회적, 경제적 조건이 그 시대의 예술작품에 끼치는 영향에 대하여 서술한 바 있다. 다만 사회경제적 조건이 곧바로 예술을 형성하는 것은 아니며, 이것이 미술의 ‘장’에 영향을 끼치면서 변화를 추동한다. 사회학자 부르디외는 ‘장’이라는 개념을 통해 기존의 구조적인 결정론을 극복하고자 하였다. 부르디외는 사회가 위계적으로 조직된 다양한 ‘장(경제의 장, 교육의 장, 정치의 장, 문화의 장)’들을 통해 구조화되며, 각각의 분야는(정치와 경제를 제외하고는) 상대적으로 독립된 기능과 규범을 지니고 있다고 보았다(Bourdieu, 1993). 사회주의의 국

가에서는 당의 권위가 강력하고, 이 조직에 의해 경제 및 사회활동이 이루어진다. 그럼에도 불구하고 개별적인 ‘장’¹은 존재하였으며, 이 장을 매개로 예술 정책이 수립되었다. 다소 추상적인 당의 가이드라인은 장의 행위자들에 의해 구체화되었다.² 따라서 본고에서는 개별 작가와 그들의 작품을 다루기는 하겠지만, 작품 자체보다는 이들이 사회주의 국가의 미술의 ‘장’과 국가의 정책과 맺는 관계에 보다 집중하도록 하겠다.³

본 연구는 세 사회주의 국가 동독, 베트남, 북한의 미술의 ‘장’을 분석하여 보편적 모델인 사회주의적 사실주의가 개별 국가의 사회적 상황에 의해 다양한 방식으로 분기되는 과정을 논의해 보도록 하겠다.⁴ 여러 사회주의 국가들 가운

¹ 사회학자 존 레비 마틴은 ‘장 이론’의 장점과 유효성을 인정하면서도 여기에 내재된 문제점을 다음과 같이 논의하였다. 장의 구조 자체가 직접적으로 측정되는 것이 아니라, 그 효과에 의해 설명되는 순환 논리의 문제, 장 안의 지역적인 행위를 전체적인 구조 및 관계의 형태로 설명하려는 시도, 연구자가 설명할 수 없는 것을 설명하기 위해 보이지 않는 ‘장’을 오용하는 경우를 지적하였다 (Martin, 2003: 8-10).

² 사회주의 미술의 ‘장’ 혹은 예술의 ‘장’에서는 전체적인 예술 노선을 구상하는 당 관료와 이를 적극적으로 구현하는 예술가를 한 축으로, 상대적으로 자율적이고 개인주의적인 예술을 실천하려는 예술가와 이를 지원하는 소장 관료들의 간의 갈등을 중심으로 ‘장’이 형성된다(만일 예술가들에게 더 많은 자율성을 부여하였다면 충돌과 갈등 양상이 다양했을 것이다). 또한 사회주의 미술의 ‘장’에서 영향력을 상실한다는 것은 상징자본과 명예를 잃는 것에서 그치지 않는다. 사회주의 체제 본인과 가족들을 포함한 정치적인 처벌까지도 감수해야 한다. 그럼에도 ‘장’을 통해서 전체주의적인 비인격적인 억압과 통제를 넘어서, 사회주의 내부의 다양한 영역들을 입체적으로 조명할 수 있다.

³ 문화사학자 에스더 폰 리히트호펜은 사회주의 국가의 예술을 분석하기 위해 국가-사회라는 이분법(억압-저항)을 거부하고 참여자(일반 주민), 문화 기획자(예술가), 최고 지도부의 세 행위자 모델을 제시하였다. 그리고 이 모델을 활용하여 동독의 문화를 분석하였다. 그에 따르면 일반 주민은 체제에 순응하는 허약하고, 수동적인 존재도 아니며 적극적으로 자신의 이익을 관철해 나가는 존재이다. 문화 기획자는 자신의 고유한 철학으로 작품을 만드는 행위자이며, 동시에 주민들을 대변하고 당의 사상을 전파하는 복합적인 역할을 한다. 최고 지도부는 그들이 원하는 특정한 문화를 동독에 강제적으로 이식할 수 없다는 사실을 깨닫고, 주민들의 지지를 얻기 위해서 양보한다 (Richthofen, 2009). 삼분법은 동독의 문화정책을 이해하는 데 도움이 된다. 다만 이 세 행위자가 일정 수준의 독립성을 지녀야만 모델이 성립 가능하다. 가령 최고지도부의 힘이 너무나 강력하고 기획자와 참여자의 독립성이 존재하지 않을 경우 이 접근법은 힘을 잃을 수 있다. 그럼에도 그녀 역시 나름의 방식으로 ‘장’의 독자성을 고려한 것이라 할 수 있다.

⁴ 본 연구는 비교사회주의 연구에 해당한다. 비교사회주의 연구는 비교역사분석(혹은 연구)의 하위항목에 해당하나 사회주의적인 요소(이데올로기, 통치구조, 국가기관, 문화 등을)를 포함하고 강조하는 연구라고 할 수 있다(노현중, 2022: 13-14). 동독, 베트남, 북한 세 국가는 과거 동일한 유형의 체제였으며, 동시에 사회주의 사실주의를 당과 국가의 공식적인 문예 노선으로 삼았기 때문에

데서 동독, 베트남은 한국 학계와 언론의 관심을 가장 많이 받은 국가이다. 동독은 이상적인 남북관계 및 통일의 모델로, 베트남은 북한의 현실적인 개혁 개방 모델로 간주하여 많은 연구가 진행되었다. 하지만, 이 세 사회주의 국가를 체계적으로 비교 분석하거나, 정치적 함의를 내재하고 있는 예술을 비교한 연구는 더욱 드물다. 따라서 본 연구를 통해 미술의 '장'에서 나타나는 사회주의적 보편성과 개별국가의 특수성을 포착해 보도록 하겠다.

II. 동독

전후 동독에서도 다른 사회주의 국가들과 마찬가지로 사회주의적 사실주의 노선이 도입되었다. 하지만 히틀러로부터 박해를 받았음에도 불구하고, 유럽의 근대적이고 다양한 미술 사조는 동독 미술의 장에도 남아 있었다. 실제로 동독의 예술작품들에서는 과거 유럽 모더니즘의 흔적들을 발견할 수 있다. 또한 동독의 일부 예술가들은 사회주의적 사실주의를 뛰어넘는 새로운 사회주의 미술을 도입하고자 하였다. 이 과정에서 표현의 자유가 자연스럽게 논의되었으며, 동독의 예술인들과 국가가 갈등과 화해를 반복하는 과정에서 사회주의적 사실주의는 점차 약화하였다.

1. 반파시즘적 미술

1945년 5월 베를린 함락 이후 동독이 공식적으로 건국된 1949년 10월 사이 소련군정은 존재하였지만, 체계적인 사회주의 건설이 이루어지지 못했다. 당시 전후 독일 예술의 가장 중요한 목표는 과거의 만행을 반성하고 훼손된 인간성을 소생시키는 것이었다. 이에 반파시즘 예술의 수립을 목표로 하였다. 또한 악명 높았던 소련의 안드레이 즈다노프는 건국 이전인 1948년에 사망하였으며,

비교 할 수 있다. 2025년 현재의 독일, 베트남, 북한은 매우 이질적이며, 같은 기반을 공유하고 있다고 보기 어렵기에, 지금의 미술을 비교하는 것은 적절하지 못할 수 있다.

동독 지역에서 사회주의적 사실주의는 공식적인 문예 정책이 아니었다.

당시 문학의 경우 반파시즘을 지향하는 핵심적인 모티프만 있다면, 국가의 정책과 합치한다는 평가를 받을 수 있었다. 특히 독일 문학에 내재해 있는 계몽적이고 비판적인 사조는 향후 사회주의적 사실주의로 발전될 가능성이 있었다. 하지만 미술의 경우에는 위와 같은 기준을 적용하기가 어려웠다. 왜냐하면 반파시즘적인 미술 작품들 가운데 상당수가 사회주의적 사실주의 정신 및 양식과 대치되었기 때문이다. 사실 반파시즘적 미술은 인간의 폭력성과 잔인함을 고발하는 작업에 방점을 두었다. 따라서 평화를 염원하였음에도 불구하고 전반적으로 작품이 어두웠다. 케테 콜비츠(Käthe Kollwitz)의 판화와 작품들은 당대의 예술가들에게 큰 영향을 주었다. 특히 유대인 출신의 여성화가 레아 그룬디히(Lea Grundig)는 동독에서 활동하며 반전사상과 인간의 고통을 주제로 지속적인 작품 활동을 펼쳤다. 하지만 이는 엄격하게 살펴보자면 혁명 이후 사회의 낙관성을 표현하는 사회주의적 사실주의와 배치되는 것이었다.

또한 베를린 다다그룹의 멤버였던 존 하트필드(John Heartfield, 본명 헬무트 헤르츠펠트 Helmut Herzfeld)의 탄압과 복권 과정은 당시 동독의 공식적인 예술 및 미술 노선과 예술가들 사이의 첨예한 갈등을 극명하게 보여준다. 존 하트필드는 1918년 독일공산당에 가입하여 선전 활동을 하고 나치에 저항하였다. 특히 포토몽타주 기법을 활용하였던 그는 히틀러와 괴링의 사진을 합성시켜 나치 통치의 억압성과 탄압을 고발했던 대표적인 작가였다. 그는 당시 노동자들의 즐겨 보았던 신문이었던 AIZ(Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)에 전쟁의 참혹함을 비판하는 다소 충격적인 작품들을 신기도 하였다. 그가 파시즘에 반대한 작가이며 사회주의적 성향을 지니고 있었던 것도 명확하다(오병희, 2019: 265-268). 하지만 다다이즘은 사회주의적 사실주의의 지향성과는 완전히 반대되는 예술 장르였기 때문에 그를 쉽사리 수용할 수가 없었다. 특히 과거 소련의 구스타프 클루시스(Gustav Klutsis)는 최고지도자 스탈린과 정치국원들을 포토몽타주로 묘사한 작품을 제작하였으며, 대숙청기에 처형당했다. 스탈린이 생존해 있는 시기 동독에서 전위적인 포토몽타주와 다다이즘을 승인하는 것은 부담되는 사안이었다.

존 하트필드는 동독으로 돌아왔지만, 서구의 간첩 치과의사와 교류하였다는 억울한 누명을 쓰게 되었고, 이 때문에 작품활동을 금지당해 1951년 자신의 60

주년 기념 전시회가 취소당하기도 하였다. 당시 문화부 장관인 요하네스 베허는 하트필드의 억울함을 인식하고 있었으나 사회주의적 사실주의와는 다른 지향점을 가진 그를 승인하여 소련과 불필요한 갈등을 만들기를 꺼렸다. 다만 흐루쇼프의 해빙기가 시작되면서 구스타프 클루시스는 사후 복권되었으며, 소련의 새로운 노선은 동독에도 영향을 미쳐 존 하트필드도 복권되었다. 전후 독일의 사회적 상황, 독일 예술의 전통, 예술가들의 자율성 등은 사회주의적 사실주의와 갈등을 빚을 수 있는 요소였다. 하트필드가 탄압당한 시점이 1951년이라는 것을 상기해 본다면, 전쟁 이후 상당 시간 동안 미술가들이 제한적인 다원성을 얻을 수 있다는 점을 추론할 수 있다.

2. 사회주의 사실주의의 도입과 표현의 자유

1952년 동독에서 중공업화, 농업협동화를 위시하여 사회주의 수립이 본격화되었다. 이에 문화예술 부문에서는 기존의 반파시즘 노선은 유지되는 가운데 사회주의적 사실주의 원칙이 강조되기 시작하였다. 하지만 동독의 예술가들은 이러한 노선을 수용한 것은 아니었으며 나름의 방식으로 표현의 자유를 유지하고자 하였다. 당시 동독의 젊고 재능 있는 작가 위르겐 뢰헬(Jürgen Rühle)은 사회주의 예술이 나아가야 할 방향에 대해 선언하였다. 그는 그대로의 사실만을 사진처럼 보여주는 자연주의, 키치 등은 형식주의적 예술이며 이러한 예술 장르에는 사회적 힘과 혁명을 추진하고자 하는 프롤레타리아트의 의지가 결여되었다고 비판하였다. 그는 노동계급이 전면으로 등장하는 새로운 사회적 상황을 다룰 수 있는 새로운 예술 형식이 필요하며 작가들을 획일적으로 통제할 것이 아니라, 새로운 사조를 반영하여 작가들이 과감한 실험적 요소를 허용할 것을 요구하였다(Rühle, 1952: 204).

특히 1953년 3월 스탈린의 사망 이후 예술가와 과학자들 역시 당의 기존 노선과는 대비되는 입장을 취하기 시작하였다. 1953년 5월 27일 동독의 문화연맹은 요하네스 베허의 참여 아래 문화융성을 위한 토론회를 개최하였고 여기서 논의된 결과에 기반하여 제안서를 작성하였다. 논쟁적인 내용을 담고 있었기에 이 제안서는 당 기관지 『노이에스 도이칠란트』에 곧바로 실리지 않았으며, 베를

린 봉기 이후인 7월 8일에서야 출간되었다. 당시 제안서에 참여한 대부분의 지식인들은 동독 정부에 대한 충성심을 표명한다는 점을 밝혔는데, 이는 이들의 요구가 자치 당의 노선에 반대하는 것으로 보일 수 있는 위험성이 존재하였기 때문이다. 많은 내용을 담은 제안서의 핵심적인 내용은 다음과 같다.

첫째, 작가연맹은 모든 과학과 예술 분야에서 표현의 자유를 지지한다. 모든 과학과 예술적 논의들은 진지하게 토론할 기회를 제공받는다. 둘째, 작가, 출판업자, 영화연출자, 음악가들의 예술적 창조성은 보장되어야 한다. 셋째, 헌법에 보장된 것처럼 차별을 철폐할 것과 교육받을 수 있는 환경을 제공해야 한다. 넷째, 서구와의 긴밀한 문화적 교류를 추진해야 한다. 추진해야 한다.

특히 프랑스 문화예술인들과의 교류는 독일문제와 유럽의 안보 문제 해결에 크게 기여할 수 있다고 보았다. 또한 연구기관의 독립성을 보장할 것, 서독과 외국의 서적은 적합한 환경을 조성한 후 연구소에 배치하도록 하며, 개인 연구자 역시 사적으로 외국의 과학서적들을 소유할 수 있도록 요구하였다(Neues Detuschland, 1953).

이처럼 예술가들이 표현의 자유를 원했던 것은 그들이 사회주의에 반발해서라기보다는 자신들이 상상하고 신봉했던 유럽적 전통의 사회주의 사상을 자유롭게 구현하기 위함이었다.⁵ 사회주의를 지지하면서도 정부와 갈등했던 대표적인 인물은 바로 브레히트였다. 비록 그는 베를린 봉기 당시 주민들을 지지한다는 입장 표명을 하지는 않았지만, 브레히트는 스탈린주의에 매우 비판적이었다. 문학평론가인 유진 런은 당시 동독에서 브레히트와 당의 복잡 미묘한 관계를 다음과 같이 표현하였다.

브레히트의 레닌주의는 일종의 권위주의적 실천 안에서도 가능한 계몽적·민주적·인간적인 것으로서, 마르크시즘의 비판적 정신의 필요성, 사회·문화적 실험의 확대, 노동 대중과의 접촉 및 중요 결정에서의 당 전체의 적극적 참여 등등이 그런 것이다. 그럼에도 그는, 감상적인 휴머니즘과 날카롭게 대조되는 레닌의 사상과 행동

⁵ 악셀 호네트가 지적한 바와 같이 서유럽의 사회주의자들은 프랑스 혁명 정신인 자유, 평등, 박애를 부정하는 것이 아니었다. 이들은 자유, 평등, 박애의 가치는 자본주의 체제가 아니라 오로지 사회주의 체제에서만 구현 가능하다고 여겼다(Honneth, 2015: 8-9).

의 교활한 실제성에 끌려 있었고, 그 자신은 결코 다다를 수 없는 냉혹하고 전형적인 <남성적> 무자비성에서도 아마 얼마쯤 끌려 있었다. [...] 브레히트의 작품은 반면에 바이마르 공화국의 새롭고 도시적이며 기술적인 사회의 생산물이다. [...] 그의 마르크시즘은 스탈린주의 러시아의 <후진> 노선으로 본 것에 기초를 둔 것이 아니라, 서구의 발전된 자본주의 조건하에서 이루어지는 사물화 경험에 대한 대응물이었다(런, 1955: 155-168).

분명 브레히트는, 소련의 스탈린주의에 입각한 사회주의적 사실주의를 자본주의와 근대의 모순을 극복하고자 하였던 독일의 예술·문학보다 미학적으로 낙후하였다고 보았다. 당의 경직된 가이드라인과 검열에 대한 반대, 사회주의 사실주의가 추구하였던 가치에 대한 의심은 브레히트 개인의 의견뿐만 아니라 당시 작가들의 공통된 입장이었다. 위와 같은 입장을 지닌 예술가들은 창작과 독자성을 보존시켜줄 것을 요구하였으며, 동독 정부 역시 예술가들의 요구를 부분적으로 수용하였다. 또한 이 시기를 즈음하여 박해받았거나 잊혀졌던 예술가들이 복권되기 시작하였다. 1954년 슈테판 하임과 브레히트는 존 하트필드를 구명하는 탄원서를 직접 당에 제출하였고, 그의 복권을 도왔다.⁶

소련에서 시작된 ‘해빙기’의 영향으로 말미암아 예술가들의 요청을 부분적으로 수용하였지만, 억압적인 마르크스주의 문예 정책을 철회한 것은 아니었다. 1957년 7월 21일의 사회주의 통합당의 라이프치히 예술담당자인 알프레드 쿠렐라(Alfred Kurella)의 연설문을 살펴보면 당시의 사회주의 예술가들은 ‘사회주의적 사실주의’를 따르지 않고 자본주의적인 현대미술의 사조를 버리지 못하고 있다는 점을 통렬하게 비판하고 있다. 쿠렐라는 인간의 존재에 의문을 품는 과거의 예술사조들은 제국주의의 착취에 대한 반응으로서 긍정적인 면이 존재하지만, 사회주의 새 시대에는 이러한 예술적 사조는 지양해야 한다고 주장하였다(Kurella, 1957). 또한 1958년 당시 정치국 후보위원이었던 에리히 호네커는 35회 당 중앙위원회의 결의 사항을 종합하여 발표하였다. 호네커는 동독에서 부르

⁶ 동독에서 그가 받았던 박해와 복권과정은 그의 손자가 운영하는 웹사이트에 기록되어 있다. <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/helmut-herzfeld-john-heartfield-life/famous-political-artist/east-german-persecution> (검색일: 2025. 1. 31.)

주아 이데올로기가 여전히 강력하게 남아 있으며, 마르크스-레닌주의에 입각한 교육이 부실하다는 점을 비판하였다. 이 때문에 과학적이지 못하고 낙후된 사상들이 대학에 퍼져있으며 또한 상당수의 당원이 사회주의 통합당의 근본적인 노선과는 충돌하는 반대파들과 수정주의자들의 관점을 지지하는 문제가 있다고 설명하였다. 이에 대한 해결책으로 마르크스주의와 레닌주의, 변증법적 유물론에 입각한 교육을 강화할 것을 주문하였다. 이를 달성하기 위해서 교사와 학생들을 더욱 철저하게 교육할 것, 그리고 군대나 공장에서 근무한 경험이 있는 자들 가운데 충성심을 보이는 이들을 대학에 입학시킬 것을 결의하였다(Neues Deutschland, 1958). 하지만 호네커의 비판은 즈다노프주의의 수립과는 거리가 멀었으며, 일련의 자유화 정책의 확산 방지를 목표로 하였다.

3. 사회주의적 사실주의로부터의 전환과 그 이후

동독판 사회주의적 사실주의인 비터펠트 노선이 공식 노선이었던 1962년 드레스덴에서 제5차 독일미술전시회가 개최되었다. 동독의 공식 미술 잡지인 『시각예술』은 “모더니즘은 사실주의적인 작품을 만드는 데 아무런 기여를 할 수 없으며, 우리의 사실주의적 시대의 문화유산을 창조적으로 연결하는 작업이 요구된다(Bildende Kunst, 1962: 55).”라고 하면서 전시회의 지향점을 명확하게 밝혔다. 특히 노동자계급 출신의 아마추어 작가들이 많은 작품을 출품하기도 하였다. 그리고 이 잡지는 아마추어들 나름의 미적 취향이 있겠지만 미술사와 연맹이 직접 개입하여 이들을 올바른 노선으로 이끌어야 한다고 주장하였다. 이 전시회에서 주목해야 할 또 한 가지 사실은 스탈린주의적인 사회주의 사실주의 선전화를 전시위원회가 거부했다는 것이다. 클라우스 베버, 하인리히 비츠, 카를 쿤 등의 작품은 고전을 창조적으로 해석하지 못하고 기계적으로 받아들였다는 이유로 전시를 거부당했다(Bildende Kunst, 1962: 57). 특히 클라우스 베버는 스탈린주의적인 선전화를 그려 울브리히트에게 극찬을 받은 경험이 있었던 작가였지만, 위원회는 이러한 선전화를 수용하지 않았다.

모더니즘 화풍은 부르주아적이며 당의 노선을 벗어났다는 비판을 받았으며, 관객에게 난해한 느낌을 주었지만, 반-체제적인 인상을 주지는 않았다. 사회주

의적 사실주의가 공식적인 노선이었던 시절임에도 불구하고 이에 대한 이론적 도전은 사라지지 않았다. 미술사가이며 1957년부터 사회주의통합당 당원이었던 로타어 랑(Lothar Lang)과 볼프강 뢰트(Wolfgang Hütt)는 선의 표현성, 시각적 인식 구성의 간결성, 색채의 감정적 사용을 표현주의의 긍정적인 성격으로 제시하였으며 당은 이러한 아이디어를 수용하였다. 1964년 당의 공식적인 미술사가인 울리히 쿠허르트는 『시각예술』에 ‘사실주의 안의 표현성’이라는 논문을 출판하여 이를 공식화하였다(Goeschen, 2009: 50).

1964년 제5차 미술가 회의는 동독 미술의 전환점이라고 할 수 있을 만큼 논쟁적이었으며, 실제로 매우 다양한 사안들이 공개적으로 논의되었다. 당시 젊은 화가인 헤르만 라움(Hermann Raum)은 본격적으로 당의 노선을 비판하였다. 라움은 형태와 이데올로기가 일치하지 않는다고 주장하였다. 특히 나치와 소련 모두 19세기 사실주의 양식을 따르고 있으나 각자의 예술이 추구하는 목표는 완벽하게 다르다면서, 주민들을 교육해 피카소의 복잡한 작품을 이해시키도록 하는 것이 작가들의 임무라고 언급하였다. 즉 모더니즘의 수용과 실험적인 작품을 허용할 것을 주장하였다(Eisman, 2018: 64). 이어서 연단에 오른 프리츠 크레머(Fritz Cremer)는 당 내에서 인위적인 토론만이 존재하는 상황이며, 스탈린주의적 예술의 결과가 무엇이었는지에 대해서 예술가들 사이의 진정한 토론이 필요하다고 강조하였다. 또한 현대미술에 붙인 추상적, 형식주의적, 타락적이라는 딱지를 없애 달라고 과감하게 요구하였다. 베른하르트 하이시그(Bernhard Heisig)⁷ 또한 비슷한 논거를 펼쳤다. 특히 정부가 작가들을 마치 어린아이처럼 대해, 마치 바깥의 교통이 위험하다는 이유로 집을 못 나가게 한다고 비판하였다. 특히 서구와의 접촉은 독약을 먹는 것이 아니라 지적인 접촉이라고 주장하였다(Eisman, 2018: 65).

마지막으로 삶의 긍정적인 면모만을 강조하는 동독의 예술사조가 오히려 작품을 부자연스럽게 만들었다는 의견이 제시되었다. 그리고 공포, 불완전성, 고

⁷ 베른하르트 하이시그는 표현주의 작가로 분류된다. 동독에서 모더니즘을 지지하는 라이프치히 학파의 창시자로 불리며 막스 배크만과 오스카 코코슈카의 계보를 잇는 작가로 간주한다. 그는 서독의 헬무트 슈미트 총리 재임 시절 그의 초상화를 그렸으며, 통일 이후에는 국회의사당에 그림을 전시하기도 하였다.



그림 1 베른하르트 하이시그, <가르칠 수 없는 군인의 크리스마스 꿈(Weihnachtsstraum des unbelehrbaren Soldaten)>, 1964, 유화. 낫칠로 파괴됨.



그림 2 볼프강 마토이어, <표창장(Die Ausgezeichnete)>, 1973, 유화. 124.5 cm × 100 cm Neue Nationalgalerie 소장

통, 삶과 죽음 모두 예술의 소재가 될 수 있다고 보았다(Eisman, 2018: 67). 미술가 회의 논의 내용들이 중앙정부의 문화성으로 보고되어 관련자들은 견책을 당하고 자아비판을 해야만 했다. 하지만 이들은 크게 처벌받지는 않았으며, 작품 활동을 이어나갈 수 있었다.

1964년을 기준으로 미술은 더욱더 큰 독립성을 지닐 수 있었다. 위에서 언급된 인사들뿐만 아니라 베르너 튀브게와 볼프강 마토이어를 포함하여 다양한 화풍이 동독 미술계에 등장하기 시작하였다. 베른하르트 하이시그의 <가르칠 수 없는 군인의 크리스마스 꿈>에는 휴식을 취하는 병사의 가슴 위에는 탱크가, 나치의 스와티카 깃발과 철십자, 미국을 상징하는 독수리와 핵폭탄 등이 어지럽게 배열되어 있다. 이 작품은 사회주의 사실주의 화풍과는 완전히 다르지만, 사회주의적인 테마를 간직하고 있다(Eisman, 2018: 76). 볼프강 마토이어(Wolfgang Matheuer)의 <표창장>은 긍정적인 면모를 단면적으로 강조하는 사회주의적 사실주의와는 완전히 다른 가치관을 지향하고 있다. 국가로부터 영예를 얻었음에도 불구하고 기뻐하는 표정을 짓지 않고 오히려 허무하고 피곤한 내색을 보인다. 이는 단조롭고 획일적인 동독 사회 그리고 체제의 비효율적인 관료주의에 대한

비판적 감정을 고조할 수 있다.

또한 1960년 베를린 장벽의 건설로 말미암아 두 독일 사이가 멀어졌음에도 불구하고 예술을 통한 교류는 남아 있었다. 가령 오토 디스(Otto Dix)는 베를린 다다 그룹과 교류하였으며, 신즉물주의(Neue Sachlichkeit) 화가로 분류된다. 신즉물주의는 개인의 내적 감정을 중시하는 표현주의와 달리 사회 비판적인 면모를 지니고 있다. 그는 바이마르 공화국의 처참한 사회상을 그렸으며 나치 등장 이전 ‘전쟁제단화’를 그려 전쟁의 해악을 선전하였다. 이 때문에 히틀러의 퇴폐미술전을 통해서 박해를 받았다. 오토 디스는 제2차 세계대전 이후 서독을 선택하여 스위스와 국경지역인 징겐에서 거주하며 말년을 보냈다. 그의 화풍과 세계관은 사회주의적 사실주의와 잘 호응하지는 않았지만, 놀랍게도 1969년 그의 사망 당시 서독뿐만 아니라 동독에서도 ‘파시즘과 대결한 천재적 프롤레타리아트’라며 그를 추모하는 헌시를 보내기도 하였다(Galloway, 1991). 1960년대 들어서면서 사회주의 통합당은 사회주의적 사실주의와는 다른 양식과 세계관을 지닌 예술가라 할지라도, 파시즘과 폭력에 반대하였던 공로는 인정할 만큼 부분적으로 유연해졌다.

이러한 변화는 1970년대 들어 산업미술로도 확산하였다. 당시 동독당국은 주민들에게 양질의 주거환경과 소비품을 제공하기 위해 고심하였다. 이를 위해서는 소비자의 미적인 감각을 충족시킬 수 있는 디자인이 중요했다. 이에 나치에게 폐교당했을 뿐만 아니라 동독에서도 환영받지 못하고 불이익을 받았던 바우하우스(Bauhaus)가 복권되기 시작하였다. 또한 불필요한 장식에 대한 비판, 구성주의 건축양식이 허용되었다. 이는 흐루쇼프의 정책전환 및 동독의 ‘신경제체제’의 도입과 맞물린 현상이었다(Thöner, 2005: 125-130). 건축과 디자인의 현대성, 단순성 실용성과 색채의 분석을 통한 조합을 중시하였던 바우하우스의 전통은 동독의 소비자를 만족시킬 수 있는 중요한 자산이었다. 당시 바이마르 건축대학 총장이었던 칼 알베르트 폭스(Karl-Albert Fuchs)는 1976년 테사우 바우하우스의 설립 50주년 기념식에서 “바우하우스의 유산이 향후 미적인 요소뿐만 아니라 동독의 도시계획, 건축, 디자인 부분에서 중요한 역할을 할 것이다.”라고 예견하기도 하였다(Snow, 2016). 동독의 소비자들은 매우 깐깐하였기 때문에 질 낮은 상품을 대량으로 보급한다고 해서 이들의 불만을 잠재울 수 있는 것이 아니

었다. 디자인에 대한 중요성을 인식한 동독 정부는 1972년 ‘산업디자인 사무소 (Amt für industrielle Formgestaltung)’를 개설하여 이 기관이 디자인에 대한 전반적인 사항과 마케팅까지도 담당하도록 허가하였다. 특히 동독의 디자인 제품은 국내 뿐만 아니라 해외에서도 제법 인기가 있어 정부는 이 제품을 수출하여 외화를 벌고자 하였다(Kalus, 2016).

정리하자면, 동독의 문학과 미술의 영역에서 사회주의적 사실주의 노선은 초기부터 철저히 고수되지 못하고 점차 약화되었다. 사회주의 통합당 내부에서도 예술가들의 입장에 동조하는 관료들도 많았으며, 소련과는 다른 동독 특유의 사회주의 예술 문화를 형성하고자 하였다. 동독 정부는 자율성의 부여와 통제 사이에서 오락가락하였으며, 예술가들을 다양한 방법으로 검열하고 통제하였다. 예술가들이 모두 당의 지시에 저항한 것은 아니었지만 그렇다고 일방적으로 따르는 존재 또한 아니었다. 이미 1960년대 중반부터 사회주의적 사실주의는 약화되었다. 그리고 양자 간의 갈등은 기존의 ‘사회주의적 사실주의’ 노선이 다양성을 제도적으로 담보하는 ‘사회주의 안의 예술’로 변모하면서, 예술가들의 승리로 사실상 마무리되었다(Goeschen, 2009: 47). 비록 당과 국가의 인위적인 개입이 제도적으로 가능한 사회주의 체제에서 완전한 예술의 자유를 누리지는 못하였지만, 미술 ‘장’의 자율성은 일정 수준 보장되었다.

III. 베트남

1945년 8월 일제의 패망과 함께 호치민을 위시한 사회주의 계열 인사들은 독립을 선포하였다. 하지만 프랑스의 재침공으로 인해서 1946년부터 1954년까지 프랑스와 전쟁을 치르게 되었다. 이에 더하여 1960년대 말부터 1970년대 중반까지 미국 및 남베트남과 전쟁을 치렀다. 전쟁(조국해방)과 사회주의 건설이라는 두 가지 큰 국가 전략 속에서 사회주의적 사실주의 예술이 확립되었다.

1. 사회주의적 사실주의의 도입: 전쟁, 국가건설 그리고 전통

냉전 시기 베트남노동당의 대표적인 이론가는 서기장을 역임한 쯔영 진이었다. 쯔영 진은 1948년 7월 제2차 국가 문화 회의에서 마르크스 레닌주의와 즈다노프적인 사회주의적 사실주의 노선을 선포하였다. 이는 식민지 시절 프랑스로부터 유입된 다양한 좌파 예술의 제거를 목표로 한 것이다. 흥미롭게도 당시 쯔영 진은 하부구조와 상부구조 사이의 간극과 시차를 인정하였다. 그는 생산양식과 경제구조가 변화한다고 해서 즉각적으로 사회의 문화가 변화하는 것은 아니며, 문화는 일정 정도의 생명력을 가지고 있다고 보았다. 그리고 기존의 마르크스 레닌주의를 뒤집어서 오히려 예술이 사회경제적 조건을 초월하여 혁명을 이끄는 마중물이 될 수 있다는 논지를 펼쳤다(Truong Chinh, 1994: 211). 사회주의적 사실주의는 이를 달성할 수 있는 가장 진보적이고 과학적인 선진 문화의 도구였다. 또한 1949년 당의 주도로 개최된 작가회의에서 예술가들의 독립적인 세계관은 최대한 배제해야 하며, 독자인 노동계급과 작품의 공공성을 최우선 할 것을 공표하였다. 공공성이란 다름이 아니라 당의 지도와 훈시를 따르는 것이었다.

프랑스와 전쟁이 끝나고 사회주의 건설이 본격화하는 시점에도 이러한 노선은 유지되었다. 특히 베트남에서도 소련과 동유럽에서의 탈-스탈린화와 중국 백화제방의 영향을 받아 예술의 자율성과 민주주의 건설을 주창하는 ‘년반-자이펴(인문-가품)’ 운동이 1956년에 발생하였다.⁸ 하지만 이는 전 사회적 갈등으로 확

⁸ 년반-자이펴 사건은 북베트남의 문예지 『년반』과 『자이펴』의 출간금지 조치를 지칭한다. 프랑스와의 1차 인도차이나 전쟁이 마무리된 시점에 군대문예사무소는 문예정책과 관련한 토론회를 개최하였다. 여기에서 쩌전(Trần Dân)은 군인들의 불필요한 간섭을 비판하였으며, 예술가의 독자성을 존중할 것을 요구하였다. 이 의견에 동조하였던 인사들은 지도자를 일방적으로 찬양하는 작가들을 비판하며, 1955년 4월 자유화를 요구하는 제안서를 공식적으로 발표하였다(Huy Đức, 2012: 13). 그 이후인 1956년 1월 호앙 꺾(Hoàng Cẩm)과 레닷(Lê Đạt)을 중심으로 문예지 『자이펴』가 출판되었지만, 발간과 동시에 계급노선을 이탈하였다는 비판을 받고 몰수되었다. 이 사건 이후인 1956년 8월 예술가들과 지식인들을 중심으로 1956년 8월 월간지 『년반』을 창간하였다. 창간호에서는 프랑스에서 유행하였던 당대 베트남 최고의 법률가이자 지식인인 응우옌 만 뜨영(Nguyễn Mạnh Tường)의 인터뷰를 실었다. 그는 베트남노동당의 일련의 정책적인 실패는 민주주의 정신과 법치주의를 존중하지 않았던 결과라고 비판하였다. 1956년 11월 『년반』 제5호는 폴란드와 헝가리에서 발

산하지 못했고 예술가들과 지식인들의 ‘장’에서만 국한되었다. 이러한 상황에서 개최된 제2차 전국문화예술대회(1957년 2월 20일)에서 쓰영 진은 “년반-자이펴 패당의 반동적인 언사들을 짓밟아버릴 것”을 선언하였다. 그리고 여기에 참여하였던 작가들에 대한 재교육과 숙청은 수년간 계속되었다. 이것은 당의 노선에 반발하려고 하는 예술가들과 지식인들의 움직임에 대한 강력한 경고였다(Kurihara, 1992: 184). 일찍이 쓰영 진이 주창했던 문예 노선은 년반-자이펴 사건 이후 그리고 미국과의 전쟁을 치르는 시점에서 그 골격을 그대로 유지하였다.

당시 베트남노동당의 핵심 지도부였던 팜반동 총리는 1962년 7월 작가와 예술가들과 회동하는 자리에서 당의 문예 노선에 대한 입장을 밝히는 연설을 하였다. 그는 사회주의적 사실주의 노선을 적극적으로 강조하며, 작가들 개인의 입장이나 세계관보다는 당의 노선이 훨씬 우위에 있다는 점을 지적하였다.

만일 당의 관점과 정책을 정확하게 이해하지 못하거나 마르크스주의 접근법을 사용하지 않는다면 작가는 자신의 관점, 자신의 평가, 자신의 판단과 같은 작가의 발목을 붙잡는 여러 장애물을 만날 수밖에 없을 것입니다. 이와 같은 것들에 뒤영켜 버린다면 작가는 작품활동을 하지 못할 것입니다. [...] 여러분의 작품 가운데서 어떠한 결점을 지적하는 것은 좋고 아름다운 것을 보다 명확하게 강조하는 것에 도움을 주기 때문입니다. 만일 작가들이 부정적인 것에 경도된 작품을 출간한다면 독자들은 이를 반대할 것이고 이 때문에 교육적인 효과는 반감될 것입니다. [...] 이처럼 우리 당의 사업도 큰 틀에서 보면 매우 성공적이고 긍정적이라고 할 수 있지만 세부적인 정책이나 사업 진행과정을 보면 여러 가지 어려움들과 부정적인 모습을 발견할 수 있습니다. 우리는 전반적인 그림을 중심에 놓고 동시에 다른 관점과 문제점들을 보아야 합니다. 그렇다면 우리의 관점은 정말로 종합적인 것이 될 수 있을 것입니다(Pham Van Dong, 1962: 71-73).

생한 일련의 사태를 다루었다. 그리고 시위가 발생한 것이 권위의 부족이 아니라 민주주의의 부족에서 기인한다고 주장하였다(Zinoman, 2011). 소련의 탈스탈린화가 동력을 상실하는 상황에서, 베트남노동당 역시 민첩하게 움직였다. 이 사건 이후인 1956년 12월 14일 호치민의 이름으로 발표된 출판법 제1조는 “인민들의 표현과 출판의 자유를 보장하고 이 권리를 남용하여 평화, 통일, 독립, 민주주의에 방해하는 세력을 금지하기 위함이다”라며 국가에 의한 언론 및 출판의 자유가 제약당할 수 있음을 공식적으로 선포하였다.

이 연설의 후반부에서 작가 개인의 창조성과 자유를 보장할 것에 관해서 이야기하고 있다. 하지만 여기서 자유란 부르주아적인 의미의 방종이 아니며 사회주의적이고 혁명적인 자유라고 명시하면서, 작가가 자유로운 방식으로 혁명에 기여할 수 있도록 허가받았다는 점을 지적하였다. 전시체제가 본격화되면서 예술가들은 당의 노선을 선전하는 역할을 부여받았다. 1968년 1월 제4차 작가회의에서 당 타이 마이(Dang Thai Mai) 교수는 “우리의 문학과 예술은 전투에 참여하는 수백만 명의 상상력을 사로잡을 수 있는 영웅을 창조해야만 한다”며 문학과 예술이 국가의 당면한 문제를 해결하는 데 기여할 것을 주문하였다(Dang Thai Mai, 1968: 115-122).

미술 분야는 당의 노선을 따르면서도 독자적이고 고유한 영역을 일정 수준 유지할 수 있었다. 동구권에서 사회주의적 사실주의 미술이 유희를 기초로 하였지만, 베트남에서는 서구의 유희 전통이 강력하지 않았다. 본래 아시아에서는 래커(lacquer, Sơn Mài, 옷칠)를 사용한 예술품들과 공예품들이 많이 있었다. 하지만 식민지 본국을 통해 서구 미술이 유입되었으며, 이는 전통 미술과 결합하여 현대화된 래커화를 등장시켰다. 프랑스가 설립한 ‘인도차이나 미술학교(École des beaux-arts de l’Indochine)’에는 설립자 빅터 타디유(Victor Tardieu)와 요셉 인귀베르(Joseph Inguimberty) 등이 프랑스 미술을 가르쳤다(Nguyen, 2023: 50). 이들 덕분에 베트남 학생들은 프랑스의 인상주의 화가 마네, 모네, 드가, 르누아르, 피사로, 세잔의 작품들을 접할 수 있었다. 빅터 타디유는 프랑스 상징주의 화가인 구스타프 모로 밑에서 교육받았던 인물이었다. 이들은 베트남 전통미술의 역사를 살리는 방향으로 학생들을 교육하였다. 그전까지는 장식적인 목적으로 활용되었던 래커화가 더욱 개인주의적이고 현대적이며 역동적인 예술로 발전되었다. 예술가들은 자신의 감정을 세밀한 색으로 표현할 수 있었다. 전통적인 검정, 금색, 은색과 진분홍에 더하여 달걀 껍질, 자개 그리고 식물성 염료, 금속염과 오일 등이 사용되었다(Naziree, 2013: 9). 이 덕분에 1930년대부터 래커화는 베트남의 전통적인 재료를 활용하면서도 동시에 서구의 인상주의와 표현주의의 기법들을 수용한 독창적인 장르로 자리 잡을 수 있었다.

베트남노동당 집권 이후 래커화는 ‘사회주의적 내용과 민족적 형식’의 원칙에 따라 유지될 수 있었다. 사실 래커화의 경우 이미 그 형식이나 연출방식이 고



그림 3 호앙 틱 푸, 〈폼앗이조(Tổ Đồi Công)〉, 1958, 래커화. 76.4 cm × 100cm 베트남 국립 미술관 소장

전주의 양식에 기반한 유럽의 사회주의적 사실주의와 대조적이었다. 작가는 원근법과 구도에 크게 구애받지 않고 자신이 강조하고 싶은 것을 과장할 수 있었으며, 색깔 또한 비교적 자유롭게 선택할 수 있었다. 물론 부르주아 문화를 퇴치한다는 이유로 누드 작품들은 등장할 수 없었으며 당의 노선을 지지하는 작품들을 그려야만 했다. 그림 3의 제목은 〈폼앗이조〉이다. 이는 가장 전통적인 방식의 협동 노동이며, 실제로 초급 합작사의 최하위 단위였다. 따라서 농업협동화가 본격화된 1958년에 제작된 이 작품은 사회주의적인 의미를 지니고 있었으며, 당의 노선을 선전하였다고 평가할 수 있다. 하지만 래커화로 그린 작품이 너무나 화려하고 아름다워 마치 무릉도원을 연상시킨다. 그리고 현실과 완전하게 동떨어진 몽환적인 느낌을 주어, 혁명성을 퇴색시킨다. 또한 이 그림은 근대성을 지향하는 사회주의 이념이 아니라 서정적인 전통 농촌을 연상시킨다. 그럼에도 이 작품은 당에 의해 공인되었다. 사실 전쟁 기간에는 많은 작가들이 선전화를 그리는 데 몰두하였다. 하지만 베트남에서는 상당히 명확한 모더니즘적 작품

은 아니지만, 래커화에 사회주의적인 내용을 부분적으로 담을 경우에도 제작 및 전시가 허가되었다. 그림 3의 작가인 호앙 퍄 쩌는 하노이미술대학에서 교편을 잡았으며, 정부와 사회주의권으로부터 많은 상을 받았다(Vietnam: The Art of War, n.d.).

2. 통일 이후 사회주의적 사실주의의 부분적 완화

1975년 베트남 통일 이후 예술가들은 전쟁 과정에서 엄격하게 고수되었던 사회주의적 사실주의 노선을 완화하고 자율성을 보장할 것을 요구하였다. 이는 미술을 비롯하여 문학, 영화 등 예술계 전반의 요구였다. 1978년 유명 작가인 응우옌 밉 처우(Nguyễn Minh Châu)는 전쟁 동안 출간된 문학의 작품성이 좋지 않다는 점을 공개적으로 비판하였다. 특히 인물에 대한 단편적인 묘사와 진실성의 부재가 가장 큰 문제라고 지적하였다(Healy, 2006: 127). 이 글을 접한 공산당의 이론가인 호앙 응옥 히엔(Hoàng Ngọc Hiến)은 이러한 논의를 더욱 발전시켰다. 그는 근래 베트남의 사회주의적 사실주의는 ‘숭고함’을 지나치게 강조하였고, 이는 여러 가지 부정적인 결과를 초래하였다고 주장하였다.

미학적인 측면에서 보면 ‘무엇이 존재해야만 하는가?’라는 질문이 ‘무엇이 존재하는가?’라는 질문을 압도하였다. 예술적 표현 방식의 경우 이성이 감정을 압도하였다. 문학의 구조는 내용이 형식을 압도한다. 작품에서 표현되는 인간의 형상을 본다면 이성과 합리성이 감성을 압도한다. 작품의 형상화 과정에서 본질이 형태를 압도한다. 이러한 성향들이 베트남의 문학 전반에 강력하게 나타나고 있다고 할 수 있다. 이에 따른 결과로 문학은 비현실적으로 변질되었다. 그 까닭은 문학이 현실을 반영하지 못하고 당위적이고 이상적인 모습만을 그리고 있기 때문이다. 이뿐만 아니라 당의 엄격한 지도와 검열은 작가에게 보고 느낀 것을 쓸 수 없게 제약하고 있으며, 이 때문에 작가들은 그들의 상사들이 구성해 놓은 틀에 맞추어 글을 쓰고 있는 실정이다(Nguyen, 2004: 264-265).

호앙 응옥 히엔은 소련에서 유학하였으며 스탈린의 찬사를 들었던 전위시인 블라드미르 마야콥스키의 작품을 베트남어로 번역하였지만, 즈다노프 강령에

대해서는 반감을 가지고 있었던 인물이었다. 사회주의적 사실주의에 대한 진지한 비판이 1979년 베트남에서 이루어진 것은 매우 놀랍다고 할 수 있다.⁹

이 시기 서구의 사조가 부분적으로 유입된 것도 보다 자유로운 예술의 ‘장’을 마련하고자 하는 예술가들의 의견을 촉진하였다. 1970년대 말 베트남은 서구권과의 문화적 접촉을 차단하지 않았다. 예컨대 1977년 4월 25일 팜반동 총리는 프랑스를 공식 방문하여 레이몽 바레(Raymond Barre) 총리와 회담했다. 팜반동은 프랑스 외신들과 공식적인 기자회견에서 남부의 인권상황에 대한 질문을 직접 프랑스로 답하였으며, 미국과의 관계 정상화에 대한 의지를 표명하였다. 이 방문을 통해서 베트남과 프랑스 사이의 문화 및 기술교류가 타결되었다. 1978년 파리7대학과 하노이대학 간에 협의가 이루어졌으며 문학과 인문학에서 자료, 교원, 연구자 교류가 계획되기도 하였다. 이 덕분에 프랑스 학자들이 베트남을 방문할 수 있었다(랑글레·뎀, 2017: 129). 즈다노프적 예술노선과 결별한 해빙기 이후의 소련과의 문화적 교류도 유지하고 있었다.

하지만 제도적으로는 변화가 없었다. 1980년 베트남 헌법 제44조와 45조는 각각 “베트남의 문학과 예술은 마르크스-레닌주의와 베트남공산당의 관점과 노선에 기초하여 발전해야 한다” “매스미디어, 보도, 출판, 도서관, 라디오, 텔레비전, 영화는 정치적, 이념적, 미적 가치를 지속적으로 발전시켜 여론을 지도해야 한다. 또한 전 인민들의 정치, 문화, 과학, 기술 수준을 높여 이들이 사회주의적 인 경쟁에 참여할 수 있도록 동원해야 한다(Communist Party of Vietnam, 1980: 103-104)”고 명시해 놓아 예술과 언론에 대한 당의 우월적인 위치를 확인시켰다.

하지만 베트남 지도부 안에서 문화노선을 놓고 활발한 논쟁이 발생하였다. 1982년 당시 문화부 장관이었던 쩐 도(Trần Độ)와 정치국원 레득토 사이의 갈등이 발생하였다. 인민군 중장을 지낸 쩐 도를 개혁파로 보기에는 어렵지만, 그는 분명 예술가들의 불만 사항을 이해하고 있었고 이들의 입장에 동조하였다. 엘리엇의 연구에 따르면 레득토는 문화부가 장발과 나팔바지를 적극적으로 통제

⁹ 베트남은 통일 이후 개최된 제4차 당 대회에서 중공업화와 농업집단화를 다시 한번 공식화하였다. 이는 전형적인 스탈린적 발전 노선이었다. 이는 정치와 경제정책으로부터 부분적으로 독립적인 문화 예술의 ‘장’이 존재하였다는 것을 반증한다.

하지 않는 것은 매우 큰 문제이며, 이러한 느슨한 방식은 정치적으로 큰 문제가 될 수 있다고 지적하였다. 이를 수정하지 않으면, 제5차 당 대회에서 장관직과 중앙운영위원회 직에서 물러나게 될 것이라고 겁박하였다. 이 둘은 식민지 시절부터 독립투쟁을 하다가 체포되어 같은 감옥에 수감되었을 만큼 가까운 사이였지만 문화정책 노선의 문제로 인해 갈라서게 되었다(Elliott, 2014: 30). 쩌 도의 문예론을 조금 더 살펴보면 그가 당시 사회주의적 사실주의와 마르크스 레닌주의에서 크게 이탈하지는 않았음을 알 수 있으며, 베트남 민족주의에 대한 지지를 명확하게 밝히고 있음도 알 수 있다. 그럼에도 그는 “다른 한편으로 창작활동은 창의력, 상상력, 영감이 필요한 작업이다. 그러므로 예술가의 창작활동에 근간이 되는 개성과 세계관에 함부로 개입해서는 안 된다”는 입장을 고수하였다(Trần Đò, 2012). 쩌 도는 90년대 이후 자유민주주의를 주장하기도 하였지만, 이 시점에는 동유럽 사회주의권 국가 수준의 자율성을 허락하는 정도였다.

문화정책 노선을 둘러싼 논쟁은 실제 미술작품의 성격 변화에도 영향을 주었다. 통일 이후에는 사회주의적 사실주의 양식이 완화되었으며, 작가들이 생각하는 ‘미’에 대한 추구가 일정 수준 허용되기 시작하였다. 서구의 현대미술과 유사한 작품들 혹은 작가들 자신의 세계관이 강력하게 투영된 작품들이 등장하기 시작하였다. 이러한 작품들은 작가가 국가의 눈을 피해 개인적으로 소장한 것이 아니라 정식 전시회에 출품되기도 하였다. 그럼에도 최소한의 사회주의적 민족적 함의는 포함되어 있었다.

예컨대 당 쩌 퀘이(Đặng Thị Khuê)의 〈미국의 공습〉은 프랑스의 입체파 화가 조르주 브라크의 화풍을 연상시킨다. 베트남의 평론가들 역시 이 작품이 입체파를 연상시키고 있다고 분석하고 있으며, 당시 정부가 이러한 작품을 허용했던 것이 1980년대 말부터 본격적으로 다양한 화풍이 보장된 것의 시발점이라고 보았다(Tạp chí Mỹ thuật, 2015). 실제로 1946년생인 그녀는 현대미술 계열의 작가로 분류되며 1998년 미국에서 작품전을 개최한 최초의 베트남 작가이기도 하다. 1984년 제작된 루엡 쉰언 도안(Lương Xuân Đoàn)의 〈하노이 나의 도시〉라는 작품은 초현실주의적인 작품이라고 할 수 있으며 마치 샤갈의 작품을 연상시킨다. 1980년과 1985년 하노이에서 개인전을 개최한 이력을 지닌 그의 경력을 살펴보면 그가 반정부적인 인사가 아닌 친정부 인사라는 것을 알 수 있다. 실제로



그림 4 당 쩌 퀘이, 〈미국의 공격 (Giặc Mỹ)〉, 1980, 유화. 95 cm × 115 cm 베트남 국립 미술관 소장



그림 5 루영 쉰언 도안, 〈하노이 나의 도시(Hà Nội Của Tôi)〉, 1984, 유화. 100 cm × 141 cm 베트남 국립 미술관 소장

그는 고등학교를 졸업하고 1973년 전쟁에 참가하여 최전선에 배치되어 전투현장을 그리는 군대의 화가였다. 군 복무를 통한 기여를 인정받아 1984년 소련으로 파견되어 연수를 받을 수 있었다. 그리고 그곳에서 자신의 스타일을 발전시킬 수 있었다. 루영 쉰언 도안은 1985년 베트남으로 귀국하여 중앙당선전위원회에서 활동하였다(Vietnam: The Art of War, n.d.).

또한 년반-자이펄 사건에 연루되어 작품전시가 금지되었던 부이 쉰언 파이

(Bùi Xuân Phái)는 1984년 특별전을 통해 자기 작품을 전시할 기회를 다시 부여받았으며, 베트남의 언론 역시 그의 작품을 칭송하는 글을 쓰기도 하였다. 또 다른 미술가인 응우옌 뜨 응히엠(Nguyễn Tử Nghiêm), 즈엉 빅 리엔(Dương Bích Liên), 응우옌 상(Nguyễn Sáng) 역시 타락한 부르주아의 잔재가 아니라 베트남 현대미술의 기둥들이라고 평가받기 시작하였다(Huynh, 2005: 301-302).

3. 도이머이 제6차 당 대회 이후의 미술사조

베트남은 제6차 당 대회 이후 경제, 무역, 국제관계 분야에는 큰 변화가 있었다. 물론 문화정책 역시 변화가 있었지만, 다른 분야만큼 급진적이지는 않았다. 그럼에도 통일 이후부터 예술가들 사이에서 요구된 사항들이 당 지도부에게 더 많이 수용되었으며, 당에 대한 비판도 조심스럽게 가능하였다. 제6차 당 대회에서 서기장으로 취임한 응우옌 반 린은 도이머이 개혁을 선포한 지 약 1년이 지난 1987년 10월 예술가들을 만나 당의 새로운 문예 정책을 아래와 같이 논의하였다.

호치민 주석은 시에는 반드시 강철이 있어야 한다고 이야기했습니다. 저는 호치민 주석이 말한 ‘강철’이란 혁명정신이라고 생각합니다. [...] 하지만 요즘 시대에는 무엇을 칭송할지, 무엇을 비난할지를 결정하는 것이 어려워졌습니다. 악은 일반적인 사람들 그리고 당과 국가의 중요한 자리에 있는 인사들에게서도 종종 발견할 수 있습니다. 우리는 상당히 오랫동안 사회주의는 오류가 없다는 단순한 가정에 입각하여 지내왔습니다. 하지만 그것은 유토피아적이며 천진난만한 태도에 불과합니다. 내 자신 역시도 그러한 믿음을 지녔던 시절이 있었습니다. 하지만 지금 우리는 전환기의 사회주의 건설이라는 현실에 직면하고 있습니다. 구체제에서 태어나고 자라난 사람들과 그들의 실책과 한계를 정죄하는 것은 매우 어려운 일입니다. 이 때문에 옳고 그름 사이의 선을 그을 수 없는 경우도 종종 있습니다. 그렇기 때문에 예리한 눈과 과학적인 태도가 요구됩니다. 삶과 사회의 문제를 다루는 예술적 창작은 큰 용기가 필요합니다. 여러분이 옳았는지 잘못되었는지는 역사가 말해줄 것입니다. 만약 실수를 범했다면 그것은 반드시 바로잡아야 합니다. [...] 우리가 자신감을 가지고 앞을 내다보지 못하거나 현재의 당면한 어려움들을 극복하지 못한다면

사회주의적 사실주의는 실패하고 말 것입니다. 대중들은 여러분의 작품 속에서 어두운 점뿐만 아니라 그 뒤에 있는 밝은 빛을 볼 수 있어야 합니다(Nguyen Van Linh, 1989: 117-125).

이처럼 응우옌 반 린 서기장은 지식인들의 자율성을 억압하였던 기존의 정책들을 상당 부분 수정하였다. 이 시기는 ‘풀다’라는 의미를 지니는 ‘끼이 쩌이(cởi trói)’라고 불린다(Quinn-Judge, 2006: 287). 하지만 사회주의적 사실주의가 공식적으로 완전히 사라진 것은 아니었다. 그럼에도 작가들은 적극적으로 개성을 표출할 수 있었다. 가령 당 쑨언 호와의 1989년 작품 〈고대의 회과 선〉은 베트남의 전통적인 요소들이 부분적으로 등장하지만, 사회주의적 사실주의에 해당하지 않는다. 색채와 선은 과장되게 사용되었으며, 비구상적이며 표현주의적인 면모가 동시에 발견된다.

만약 도이머이 정책을 경제적인 개혁으로만 한정해서 이해한다면 문예 분야와 사회분야에서 당의 검열과 규제의 완화는 사실 불필요한 작업이었다. 오히려 시장경제의 도입 때문에 당의 정당성의 근원이 변모하는 시점에서 작가들의 자유로운 창작활동은 체제의 위협을 가중할 수 있었기 때문이다. 하지만 표현의 자유와 예술가들의 자율성은 이미 통일 이후부터 점진적으로 이루어지고 있었던 사항이었다. 또한 기념비와 선전화는 계속 제작되었지만, 지도부는 미술 양식의 제약을 사실상 제거하였다. 하지만 양식과 기법의 자율성은 허가되었지만, 이것이 베트남 체제의 어두운 측면을 비판적으로 조명하는 데까지 이어지지 못했다. 1970년대 말부터 베트남에 기근이 발생하였고, 사회주의 체제가 파열음을 보여주고 있었음에도 이를 주제로 한 그림은 찾아보기 어렵다. 작가들은 국가의 대서사와 일치하는 주제 혹은 정치와는 상관없는 개인의 희망과 꿈 정도만 표현할 수 있었다.¹⁰

¹⁰ 즈엉 투 호영(Duong Thu Huong)의 소설 『눈먼 자들의 낙원(Những thiên đường mù)』은 베트남 현대사의 비극인 토지개혁의 폭력성과 상처를 정면으로 다루었다. 이 작품은 1988년 출간되었으며 영문으로 번역되어 미국에 소개된 최초의 베트남 소설이기도 하다. 하지만 베트남 당국은 이 소설의 내용이 지나치게 급진적이라고 판단하였다. 이에 국내에서 출판이 금지되었으며, 그녀는 재판 없이 구금당했다. 그녀는 해외로 망명하여 작품 활동을 계속하였고, 2023년 치노 델 두카 문학상을 수상하였다. 현재의 베트남은 중국과 마찬가지로 예술의 자율성이 완벽하게 보장되지 않는다.

그림 6 당 쉰언 호아, <고대의 획과 선(Đường nét cổ)>, 1989, 과수화, 70 cm × 105 cm 베트남 국립미술관 소장



IV. 북한

북한의 미술 사조에 대해서는 이미 상당히 많은 연구가 이루어졌다. 관련 연구들은 유화에서 조선화로의 변모(박계리, 2003; 홍지석, 2010 등), 조선화 내에서의 수묵과 색채(홍지석, 2016), 사회주의적 사실주의에서 수령을 중심으로 하는 주체 미술로의 발달 과정(박계리, 2019)들을 이미 상세하게 논의하였다. 이 절에서는 북한 미술사를 정리하기보다는, 북한 미술의 '장'의 특징과 허약성에 대해 살펴보도록 하겠다. 그리고 여전히 사회주의 국가를 지향하고 있는 김정은 시대 미술의 '장'의 특징을 논의해 보도록 하겠다.

1. 초스탈린 체제에서의 사회주의적 사실주의: 포섭된 미술의 '장'

일제 식민지 조선사회와 해방 이후 북한사회 모두에서 개인주의적인 전통은 약했다. 이는 동시대의 소련과 동유럽의 사회주의 국가와 비교해도 현저하게 낮

작가가 국가의 서사와 배치되는 역사적 해석을 하는 것은 여전히 금기로 여겨진다.

았다.¹¹ 이러한 역사적 사회적 바탕 속에서 ‘즈다노프’ 노선이 구현되었다. 사실 일본에서 공부하면서 다양한 화풍을 익힌 화가들도 제법 많았지만, 이들이 당의 노선과 배치되는 독자적인 미술의 ‘장’을 구축하기에는 사회적, 정치적 환경이 매우 척박하였다. 1953년 7월 북한으로 파견되어 북한 미술에 큰 영향을 끼친 고려인 미술가 변월룡은 당대의 북한 미술과 교육실태를 다음과 같이 평가하였다. “본인이 보기에 가장 큰 문제는 교수진 자체의 결함에 있었다. 교수로 있던 미술가들은 대부분 일제강점기 때 미술대학이나 전문대학을 마친 사람들이었기 때문에, 그들에게서는 형식주의와 모더니즘의 흔적이 강하게 드러나고 있었다. 그러한 흔적이 교수들 자신의 작품에서도, 그들이 교육 과정을 설정하는 스타일에서도, 학생들에 대한 교육 활동에서도 확연하게 드러나고 있었다”(국립현대미술관, 2016: 282). 변월룡의 지적처럼 소련의 사회주의적 사실주의와는 다른 화풍의 미술 즉 모더니즘과 형식주의가 북한 미술계에 남아 있었다. 특히 일본에서 공부하면서 관학파의 인상주의 기법을 배운 작가들이 월북하여 북한의 미술계에서 활동하고 있었다.

이 부분에서 아서 단토(Arthur Danto)가 제시한 ‘작품의 개체화’를 개별 작가가 아니라 사회로 확장해 볼 수 있다. 동시대의 유사한 표현 방식의 작품이 역사, 문화, 경제적 조건이 다른 곳에서 등장할 경우, 그 작품의 사회학적 함의는 동일하지 않을 수 있다. 즉 기법 면에서는 일본의 관학파 인상주의는 유럽의 근대성을 내재한 인상주의와 동일할 수 있지만, 작품이 그 사회와 맺고 있는 관계는 다르다. 또한 일본에서 다이쇼 디모크라시 시대가 저물고 1937년 중일전쟁 발발에서부터 패전에 이르는 기간 동안 미술은 프로파간다의 도구로 활용되었다. 사회주의, 천황제, 그리고 자유주의 국가들은 다른 철학과 노선을 지니고 있었지만, 일단 전쟁이 터지면 예술은 국가의 총동원 체제에 복무할 것을 강압적으로 요구받았다.¹² 또한 식민지 조선의 사회가 서구 미술 속의 메시지를 수용

¹¹ 식민지가 창출한 새로운 공간은 억압과 규율로만 구성된 것은 아니었다. 회색시대 속의 공공성도 발현되었으며(윤해동, 2010), 전근대의 질서와는 다른 ‘사회’가 새롭게 상상되기도 하였다(김현주, 2013). 하지만 이러한 새롭고 근대적인 움직임이 사회의 보편적 규범에 이르는 못하였다.

¹² 당시 조선의 모든 작가들이 일제에 협력한 것은 아니었으며, 일부는 불이익을 감수하고 정치권과 거리를 두었다.

하는 것도 고난스러운 작업이었다. 가령 당시 매체는 도쿄미술학교 수석 작품인 김관호의 1916년 〈해질녘〉의 수상을 칭송하고 있음에도 여인의 누드를 담고 있는 이 그림을 출판하지 못하고 풍경화로 대체하였다.

해방 이후 북한에서 ‘즈다노프’ 노선이 확립되었으며, 이를 대표하는 사건으로 1947년 1월 문예총의 ‘시집 응향에 관한 결정서’가 제시된다(김윤식, 1989: 27-28). 하지만 즈다노프 시대를 대표하며 소련에서 가장 굳건한 위치를 보였던 솔로호프의 저작마저도 당시 북한 작가들이 보기에 너무나 자유롭고 개인주의적이며 심지어는 퇴폐적으로 보이기까지 했다.¹³ 아마도 부르주아, 퇴폐, 구시대, 봉건적이라는 악평을 들었던 『응향』의 작품이 즈다노프 시대 소련에서 출판되었으면 큰 문제 없이 넘어갈 수도 있었을 것이다. 이 작품들은 비록 새 시대의 불길함을 언급하였지만 ‘국가’에 정면 도전한 것도 아니며, 집단에서 이탈한 개인을 예찬하지도 않았기 때문이다. 이러한 사회적 상황에서 북한은 소련처럼 말레비치, 샤갈, 칸딘스키 그리고 전위적인 타틀린을 혹독하게 다루었던 역사를 애초부터 반복할 필요가 없었다.

해방 이후 북한은 전통공예의 ‘명료한 색채’ 사용을 계승하되, 유화를 통해서도 충분히 민족의 정신을 보존하는 작품을 그릴 수 있다고 보았다. 즉 유화라는 새로운 매체에 조선적인 색감을 결합하는 방식을 추구하였다(홍지석, 2013: 136-

13 1950년대 중반까지 북한의 문화성 부상을 지냈으며, 어린시절부터 변월룡의 친구였으며 그의 조선행을 추천한 정률(본명 정성진)은 북한에 있을 당시 소설가 김사량과의 대화를 다음과 같이 회고하였다. “정률아, 《개간된 처녀지》에서 가장 인상적인 주인공들이 나골노프, 슈카르 할아버지, 루스카인데 지금도 그들을 보는 것 같애. 그런데 이해되지 않는 점이 하나 있더구나. 나는 여태까지 공산주의자라고 하면 아주 결백하고 깨끗하고 특히 여성들과의 관계에서 더욱 그렇다고 생각해 왔는데, 소설에서 다위도프와 루스카의 행위가 이해되지 않아! 글썽 나골노프는 자기의 동지며 전우가 아닌가? 공산주의자가 그럴 수 있어?” “공산주의자도 인간인만큼 루스카의 꼬임에 일순간 빠졌던 거지……. 인간은 실수하기 마련이니까. 그 뒤 다위도프가 얼마나 고민했던가 기억나니?” 나는 이렇게 대충 다위도프의 행위를 변명하려 했으나 사랑은 계속 물었다. “공산주의자는 어디에서나 선봉으로, 모범으로 돼야 한다고 하지 않아? 그렇다면 어떤 상황에서나 어디에서나 정직하고 성실해야 한다고 나는 생각해. 그렇지 않고서 누가 공산주의자들을 믿을 수 있으며 따를 수 있어? 누구를 지도하려면 먼저 사생활에서 깨끗해야 한다고 나는 생각해.” (정성진, 2005: 136). 도쿄대학교 독문학과 출신으로 서구에 대한 이해가 다른 이들보다 뛰어났던 김사량조차 공산주의자를 도덕적이고 모범적인 선비상으로 생각하는 경향이 있었다. 또한 김사량은 솔로호프의 문학은 조금은 퇴폐적이라고 느낀 것 같다. 이것은 솔로호프가 반사회주의적이라기보다는 유럽적 전통 유교적 전통이 달라 퇴폐의 범위 역시 달랐기 때문이다.

137). 이 기간 제작된 대표적인 작품은 정관철의 1948년 작 〈보천보의 횃불〉이며 북한에서 가장 유명한 유화 작품 중의 하나다. 소련에서는 스탈린 사후 해빙기가 본격화되면서 미술의 장에 상당한 변화가 발생하였다. 체제의 직접적인 비판이 아닐 경우 작가의 감정을 표출할 수 있는 여지를 남겨 놓았으며, 정치에 포섭되지 않는 자유로운 도시 주민의 삶을 그릴 수 있었다. 대표적으로 유리 피메노프(Yuri Pimenov)의 그림은 인상주의 기법뿐만 아니라 도시민 개인을 대상으로 삼을 수 있었다.¹⁴ 미술사학자 김문경의 연구에서 보여주듯이, 이 기간 북한에서도 소비에트 인상주의가 부분적으로 소개되었다. 당시, 이 영향을 받았던 북한의 한상익은 1950년대와 60년대 자신의 화풍을 소비에트 인상주의를 넘어 ‘형식적인 인상주의’로 발전시켰다. 그리고 이러한 연유로 당대의 비평가들에게 주관적인 표현이 과하게 등장하였다는 비판을 받아 화단에서 배척받았다(김문경, 2021: 105). 다만 한상익은 주로 풍경화를 그렸으며 그의 작품에는, 인상주의 특유의 도시성은 잘 발견되지 않는다.¹⁵

1950년대 중반 북한은 스탈린의 개인숭배 및 과오를 비판하고, 자본주의 국가들과의 평화공존을 주창하는 흐루쇼프의 국가권과 소련을 선호하지 않았다. 이러한 정치적 상황 속에서 북한은 ‘주체’를 본격적으로 강조하였으며, 미술 노선 역시 유화가 아닌 동양화인 ‘조선화’를 발전시키는 방향으로 선회하였다. 다만 먹을 중시하는 전통적인 수묵화가 아닌 채색화와 섬세한 세밀화 풍의 그림을 그릴 것을 요구하였다. 조선화가 강조된 이후에도 몰골법, 구름채색법, 사의

¹⁴ 이처럼 인상주의는 허락되었고, 피메노프는 전시 개최를 하고 여러 상을 받을 수 있었다(Cheremushkin, 2021). 하지만 다른 모더니즘의 예술은 해빙기 이후 소련에서 엄격하게 제한되었다. 당시 소수의 모더니즘 화가의 작품은 ‘Unofficial Art’라 불리며, 개인 차원에서 작품을 제작하고 소장하였다. 즉 공식적인 미술의 장에 등장하지 못했다.

¹⁵ 북한에서는 1980년대부터 유화 작품의 창작을 폭넓게 허용하였다. 실제로 1980년대에는 조선 예술에는 많은 유화 작품이 등장한다. 구체적으로 어떠한 연유에서 이러한 정책적 변화가 발생하였는지에 대해서는 잘 알려지지 않았다. 여러 가지 가능성이 존재한다. 첫 번째, 1980년대 북한 미술 ‘장’이 독립성을 지녀 양식의 자율성을 일부 쟁취했을 가능성. 둘째, 아웅산 테러 이후 외교적 고립의 탈피 및 평양 축전의 준비를 위해 동구 사회주의권과 교류를 넓히는 과정에서 부분적인 자율성을 허용했을 가능성이다. 셋째 당시 영향력 높았던 후계자 김정일의 새로운 취향을 들 수 있다. 하지만 어느 경우라 할지라도, 이러한 변화를 기점으로 고유한 미술 ‘장’의 형성으로 이루어지지는 못했다.

(寫意)의 활용여부를 놓고 열렬한 토론이 있었으나, 국가가 한정하는 것 이상을 넘어서려는 노력과 미술‘장’의 독립성을 수호하려는 움직임은 매우 미약하였다. 이는 앞서 언급한 동독과 베트남과 대조할 때 더욱 선명하게 나타난다.

이 사안을 두고 적극적으로 저항하지 못했던 북한의 예술가들을 비난만 할 수 없다. 8월 종파 사건 이후 대숙청을 통해서 근대적 법의 정신을 부분적으로 구현하였던 사회주의적 법치마저 사라졌다. 이미 북한은 다른 사회주의 국가들이 도달할 수 없는 강력한 독성(毒性)을 지닌 초-스탈린적 체제로 진화한 상태였다. 예술가들의 죽쇄가 될 프로크루스테스의 침대는 마련되었다. 혁명 즉 국가의 정책과 호응하지 않는 예술은 탄압의 대상이 되었다. 1964년 조선로동당의 기관지인 『근로자』에는 하락한 순수예술의 처참한 위치가 나타난다.

그런데 오늘날 맑스주의자라고 자칭하는 사람들이, 그리고 여전히 사실주의를 떠드는 사람들이 부르조아적 《순수예술》의 혼탕 속에 머리를 박고 같은 공기를 마시며 사회주의 문학예술을 오도하고 있는 현상들이 벌어지고 있다. 한때 레닌에 의하여 신랄히 규탄되었으며 혁명적 현실에 의하여 여지없이 격파 당하고 사회주의 나라들에서는 이미 쓰레기통에 던져진 지 오랜 낡은 오물들이 소생되고 있으며 찬양되고 있다. [...] 그런데 오늘날 부르조아 《순수예술》의 뒤꼬리를 따라 가고 있는 자들은 예술가로서의 인민적 책임감을 완전히 저버리고 있다. 이러한 사람들은 수천만 대중을 격동시킨 불후의 형상들을 창조한 지난 시기의 사회주의적 사실주의 문학 예술이 너무나 메마르고 딱딱하다고 하면서 이제와서는 그것이 젊은 세대들에게 색정 세계를 대담하게 보여주어야 한다고 력설하고 있다(리증필, 1964: 41-42).

물론 동독과 베트남에서도 예술가들의 창조적 시도를 부르주아적 퇴폐미술로 겁박하며 박해한 역사가 있다. 하지만 두 국가에서는 험악한 레토릭 이면에 합의와 조정이 있었다. 하지만 북한은 자신들이 공포한 내용을 철저하게 이행하였다. 1974년 「당의 유일사상체계 확립을 위한 10대 원칙」이 공포되고, 북한은 사실상 신정체제로 진입하였다. 미술을 통해 영광을 받아야 할 존재는 사회주의라는 신념이나 노동계급이 아니라 ‘수령’ 그 자체가 되었다. 이러한 새로운 사명

을 담당하기 위해 주체예술이 등장하였다.¹⁶

2. 김정은 시대: 전통의 지속, 변화 그리고 산업미술

동구권 사회주의의 붕괴로 인한 정당성의 약화, 김일성의 죽음으로 인한 심리적 공백, 심각한 기근과 경제난으로 말미암아 절대적이었던 북한 체제가 흔들리기 시작하였다. 이러한 사회적 상황으로 말미암아 김일성-김정일 시대에 확립되었던 주체예술은 약화하였다. 이는 미술의 ‘장’에서 새로운 예술을 향한 움직임이 등장한 것이 아니라, 미술을 통해 재현하고자 하였던 대상의 성스러움이 훼손된 까닭이다.¹⁷ 물론 작품은 계속 제작되었고, 기법의 변화들(사의 수용, 풍경화의 재등장, 조선식 수화)은 존재하였지만, 관객인 주민의 의식이 변화하였다. 이러한 상황 속에서 집권한 김정은이 ‘인민대중제일주의’를 자신의 통치 이념으로 삼은 것은 어쩌면 상식적인 일이다. 사실 할아버지와 아버지보다 정당성이 취약한 김정은은 경제발전을 통한 주민들의 생활 안정과 현대화를 통해 자신의 역량을 입증해야만 했다.

이에 따라 예술정책에도 가시적인 변화가 있었다. 다양한 전자악기를 활용한 모란봉악단이 새로운 변화를 상징하였다.¹⁸ 영화에서는 우리나라제일주의를 상

¹⁶ 김정일은 『미술론』에서 이처럼 주객이 전도된 상황 속의 미술의 목적을 아래와 같이 설명하였다. “수령을 형상한 미술작품에는 수령을 높이 모시고 대를 이어 받으려 나가려는 인민대중의 확고한 혁명적 의지가 반영된다. 사회주의 미술은 수령의 혁명사상으로 인민대중을 교양하는데서 다른 예술이 대신할 수 없는 특수한 역할을 수행한다. 사회주의 미술은 노동계급의 탁월한 수령의 혁명업적을 높이 칭송하며 수령의 절대적인 권위와 위신을 옹호하기 위한 가장 위력한 수단의 하나이다. 수령의 령도를 온 사회에 실현하는데 적극 이바지하는 것은 사회주의 문학예술의 기본임무이다”(1992: 23).

¹⁷ 식량 생산량이 급감하여 주민들에게 식량을 배급할 수 없었으며, 연료 부족으로 공장이 가동되지 못했다. 국가는 주민들을 돌보지 못하였고, 주민들은 과거에는 금지되었던 시장 활동을 통해 생계를 이어 나갔다. 이러한 환경 속에서 당과 지도자에 대한 절대적인 신뢰는 약화하였다.

¹⁸ 2014년 5월 17일 자 『로동신문』은 김정은이 전반적인 예술사조에 불만을 가지고 있다는 내용이 등장한다. 그 내용은 다음과 같다. “창작가, 예술인들의 수준과 창작적 기량도 발전하는 현실과 당의 요구에 비해볼 때 뒤떨어져 있습니다. 오랜 창작가, 예술인들은 지난날의 성과에 만족해하면서 실력과 기량을 높이기 위해 노력하지 않고 있으며 새 세대 창작가, 예술인들은 전세대들을 통과하겠다는 야심과 열정이 부족합니다. 수준과 기량을 높이기 위한 피타는 노력과 창작적열정이 없다보니 인민들의 사랑을 받는 시대의 명작들을 내놓지 못하고있으며 뛰어난 창작가, 예술인들이 나오지

정하는 <우리집 이야기>와 김정은이 직접 나서서 지도하였으며 북한 영화의 영상혁명이라 일컫는 <72시간>이 큰 주목을 받았다.¹⁹ 하지만 미술의 ‘장’에서의 변화 폭은 다른 분야에 비하여 크지 않다. 다만 지도자의 통치 노선과 북한 사회의 변화에 따라 몇 가지 변화는 존재하였다. 본 절에서는 김정은 시대 미술의 ‘장’에서 지속되는 전통, 기존의 틀 안에서 유의미한 변화, 그리고 새로운 시대와 통치담론에 따라 활성화된 산업미술을 논의해 보도록 하겠다.

1) 기존 전통의 지속

김정은 시대에 들어와서도 기존의 주체 예술의 골격은 유지되었다. 1970년대 작품창작에서 전형성과 일반화를 작가의 개성보다 우위에 놓았던 기존의 입장은 수정되지 않았다. 먼저 김정은 시대에도 기존의 ‘계급교양주제’, ‘선전화’의 정의와 양식은 온전하게 유지되었다. 비교적 최근에도 “착취계급과 제국주의의 반동적 본질과 야수성을 폭로 비판하고 사람들에게 계급의 칼날을 더욱 역세게 버리여주는 것”을 목적으로 하는 ‘계급교양주제’ 회화를 창작하는 방식이 『조선예술』에서 논의되고 있다(윤혁, 2023: 69-70). 사실 이 장르는 1960년대부터 논의되었고 1970년대부터 본격적으로 확산하였다. 놀랍게도 이 글이 모범으로 삼고 있는 것은 김성민 작가의 조선화 <지난날의 용해공>이다. 이 작품은 1970년대에 제작된 것으로 알려져 있으며, 북한뿐만 아니라 남한에서도 제법 알려진 작품이다. 2023년이라는 시간에도 기존 작품과 담론이 유사한 방식으로 재생산되고 있다. 이뿐만 아니라 민병제의 1965년 작 <딸>, 리상문의 1976년 작 <어린 머슴의 쪽잠>도 모범적인 작품으로 논의되고 있다(윤혁, 2023: 56-57). 이는 북한에서 ‘계급교양 주제 미술 전람회’가 지속적으로 개최되고 있는 까닭이다.

못하고 있습니다.”

¹⁹ 한국전쟁을 주제로 한 이 영화의 도입부는 “경애하는 김정은 동지께서는 영화의 제명과 종자를 주시었을 뿐만 아니라, 친히 장면 대본들까지 집필해 주시면서 영화창작의 모든 공정을 정력적으로 지도해주셨습니다. 화염이 나오는 촬영현장에 나오시어 당시의 역사적 사실과 시대적 환경 군용지도에 이르기까지 하나하나 품들여 보충해주시고 배우 선정과 연기형상 특수분장과 촬영기교를 비롯한 형상의 모든 요소들이 비상이 높은 경지에서 훌륭히 완성되도록 걸음걸음 손잡아 이끌어 주신 위대하신 원수님의 불철주야의 노고에 의하여 탄생한 새시대 영화혁명”이라고 서술하고 있다. 지도자가 직접 영화 제작에 개입한 것은 매우 이례적인 일이다.

또한 선전화의 목적과 기능에도 변화가 없었다. 선전화의 목표는 “시기적으로 제기되는 당정책적 문제를 제때에 힘있게 반영할 때 당정책의 적극적인 옹호자, 선전자로서의 사명을 다할 수 있다.”(한경식 외, 2016: 5)라고 서술되고 있다. 이는 “로동계급의 당의 수중에 장악된 선전화는 인민대중의 투쟁을 선도하고 혁명과 건설에 대한 당의 령도를 실현하는데서 커다란 작용을 한다.”(조선대백과사전, 2000: 93)라는 과거의 정의와 기능적으로 동일하다. 그리고 선전화의 모범으로 과거 천리마 시대를 대표하는 박흥모의 1958년 작 <동무는 천리마를 탔는가>를 제시하고 있다. 다만 시대의 변화를 반영하여 어도비 포토샵을 활용하여 선전화 제작을 모색하는 것이 달라진 점이라 할 수 있다(한경식 외, 2016: 78-81).

2) 기존 틀 안에서의 유의미한 변화

일상적인 삶이 작품의 주제로 활용되기 시작하였다. 이는 박계리의 주장처럼 김정은 시대의 문화예술 노선이 인민성과 통속성을 강조하고 있는 까닭이다(2023: 134-139). 김정은의 통치 이념을 반영하여 미술 역시 인민과 대중적 지향에 알맞게 작성할 것을 요구하였다. 혁명이 아니라 소박하고 일상적인 주제를 다룬 작품들이 등장하기 시작하였다. 수령의 모습 역시 근엄한 모습으로부터 다정다감한 모습으로 변모하였다. 이는 위로부터의 자발적인 변화이거나 미술의 ‘장’이 독자적으로 쟁취한 것이라기보다는, 북한 사회의 급격한 변동을 지도부가 불가피하게 반영한 것이라 할 수 있었다. 왜냐하면 1990년대부터 진행된 사회의 세속화와 시장화로 인해 김일성, 김정일의 숭고함이 상당히 약화하였기 때문이다. 물론 북한 개별가구에는 지도자의 초상이 걸려 있으며, 다양한 정치적 의례도 지속되고 있다. 하지만 과거와 같은 자발적이고 집합적인 열광은 약화된 상황이다.²⁰ 이러한 상황 속에서 미술작품만으로 숭고함과 절대성을 소생시키는 것은 어렵다. 오히려 일상과 소소함을 통해 주민의 마음을 얻는 것이 현실적이

²⁰ 2021년 4월 29일 김정은이 청년동맹에 보낸 서한에는 변화된 사회의 모습에 대한 우려가 나타난다. 구체적으로 “지금의 청년세대는 나라가 시련을 겪던 고난의 시기에 나서 자라다보니 우리식 사회주의의 참다운 우월성에 대한 실험과 표상이 부족하여 지어 일부 잘못된 인식까지 가지고 있습니다”라고 언급하였다(김정은, 2021: 2). 시장화와 외부정보 유입으로 말미암아 북한의 청년세대 뿐만 아니라 기성세대 역시 체제에 대한 의문과 회의감을 품고 있다.

기 때문이다.

기법 측면에서는 인상주의 기법이 통용되기 시작하였다. 하지만 여기서 기법이라 표현한 것은 북한이 여전히 인상주의의 표현기법은 수용하였지만, 미술의 주제와 정신에 대해서는 매우 부정적이기 때문이다. 북한 미술계에서는 1960년대 채색과 빛을 논의하는 과정에서 인상주의 속성을 파악하고 있었으며, 일본에서 공부한 작가들도 많았기 때문에 관학파적 인상주의 스타일에 익숙하였다. 하지만 북한은 예나 지금이나 여전히 마르크스주의 변증법적 유물사관을 고수하고 있기 때문에, 인상주의는 서구 자본주의 단계의 예술로 간주하였다. 과거 인상주의 미술은 서구의 도시적인 풍경과 주로 중산층 이상의 도시민의 풍요로운 삶을 다루었다. 이는 사회주의자들에게 혁명성과 교양성이 부족한 심미적이고 쾌락주의적인 예술로 여겨질 수 있었다. 이러한 이유로 북한은 인상주의를 공식적으로 승인할 수 없었다. 2014년 한철민은 「썩어빠진 부르조아 인상주의 미술의 발생에 대하여」라는 글에서 인상주의 그림의 계급적 낙후성과 타락성을 격렬하게 비판하였다.

사실 인상주의 스타일은 김정일 시대에도 제한적으로 허용되었다. 가령 2000년대 초반 최제남의 유화 작품들 〈노을 비낀 대동강〉, 〈유원지에서〉, 〈순화강〉은 인상주의 화풍으로 제작되었으며 매우 강렬한 인상을 준다. 백두산 그림처럼 혁명성을 의도적으로 강조하지는 않았지만, 주로 도시의 모습이 아닌 자연을 주로 그렸다. 하지만 김정은 시대에 도시화, 과학화, 선진화, 문명화를 강조하면서 인상주의적 표현기법이 보다 활발하게 허용되었다. 2012년 김정은의 지시에 따라 국가산업미술전시회에서부터 평양시 야간경관의 불장식을 강조한 작품들이 등장하였다. 특히 김정은은 2018년 싱가포르 북미 정상회담 당시 한밤중에 마리나베이샌즈 호텔 전망대에 직접 올라 도시의 화려한 야경을 둘러보았을 만큼 이 분야에 관심이 많았다. 또한 열병식 시간을 밤으로 바꾸어, 좀 더 화려한 조명과 연출을 모색할 것도 변화라고 할 수 있다. 따라서 조민주의 연구가 지적하듯이 도시풍경화와 야경을 그리기 위해서는 기존의 색을 강조하는 방식을 벗어나 빛의 효과를 강조하기 위해서는 인상주의 표현기법이 보다 적합하다(조민주, 2023: 85).

또한 이미 자국 내에 다양한 외부 정보와 미디어가 유입된 상황에서 인상주



그림 7 최제남, <노을 비낀 대동강>, 2005, 유화 41 cm × 62 cm 소재불명



그림 8 충혁, <조개문이 보이는 곳에서>, 2017, 유화 81 cm × 95 cm 개인소장

의 화풍을 부분적으로 허용하는 것이 체제 불안을 증진하는 것도 아니었다. 특히 북한의 미술가들도 해외의 현대미술에 대해 어느 정도 인식하고 있으며 비공식적이고 개인적인 방식으로 실험하기도 한다. 가령 2017년에 제작된 아래의 작품은 반추상주의 풍경화에 해당한다. 이 작품에는 백두산과 같은 정치적 성지의 느낌이 없다. 마치 작가가 꾸었던 꿈의 한 도막을 캔버스에 재현한 듯한 느낌을 준다. 작가는 ‘충혁’이라는 가명을 사용하였으며, 이 작품을 개인적으로 소장하고 있다가 추후 해외에 판매하였다. 사실 북한의 회화는 국내 전시를 위한 작품과 해외수출 작품이 그 주제와 방식에 있어서 큰 차이를 보인다(희의도, 2012:

168-175). 다만 이러한 사실을 감안하더라도, 북한의 작가들도 현대미술을 비밀스럽게 시도하고 있다는 점을 추론할 수 있다.

3) 산업미술의 활성화

산업미술은 김정은 시기 가장 두드러진 면모를 보이는 미술 분야이다. 김정은 시대의 슬로건인 인민대중주의를 실질적으로 구사하기 위해서는 기존의 회화를 비롯한 순수미술(개별작품이 강력한 정치적 함의를 포함하고 있음)보다는 산업미술의 역할이 중요하였다. 아직 경험적인 연구를 통해 증명되지는 않았지만, 평등을 강조하는 사회주의 국가에서도 실제로 교육을 잘 받고 일정한 사회적 자본을 지닌 당 관료와 지식인들이 보다 예술에 관심을 보인다고 전해진다. 북한의 일반 노동자들은 국가가 강제로 관람을 강요하는 계급교양주제회화나 선전화의 경우를 제외하고는, 미술을 접하기가 어렵다. 이러한 상황 속에서 양질의 상품을 제작하는 일에 도움을 줄 수 있는 산업미술의 위치가 격상되었다.

2012년 4월 김정은 체제가 공식 출범한 시점에 김정은은 국가산업미술전시회장에서 산업미술은 경제건설과 인민생활을 향상시키는 데서 척후대의 사명을 수행하며, 경제를 발전시키려면 반드시 산업미술을 발전시켜야 한다고 강조하였다(조선예술, 2023: 26). 또한 북한은 산업미술전문교육의 기원이 과거 사회주의권에서 형식주의로 비난받았던 ‘바우하우스’에 기원하고 있다는 점을 밝히고 있으며, 현시대에서는 단순한 기능공 양성이 아니라 산업 전반을 포괄하는 도안가 양성을 목표로 할 것을 주문하였다(리세혁·배영길, 2018: 56). 실제로 북한 조선중앙TV에 방영된 산업미술 관련 프로그램의 빈도수는 2012년에서 2018년까지의 수가 2000년 초반에 비해 약 25배가량 증가하였는데(최희선, 2020: 230), 이는 이 분야에 대한 국가의 관심을 보여준다.²¹

²¹ 동시에 북한은 유사한 맥락에서 ‘산업미술’이라는 용어를 사용하며 이를 다음과 같이 정의한다. “산업미술의 여러 형태들은 상품수출에 영향을 주는 중요한 요인의 하나로 된다. 그것은 산업미술이 상품의 가치를 높여주기 때문이다. 특히 산업미술의 한 형태인 상표는 상품선전과 함께 그의 미적가치를 높여주고 구매자들에게 상품의 안정성과 정확성을 확증해주는 신용표식으로 되는것만큼 대외무역시장에서 해당 수요자들에게 상품의 형태와 쓸모뿐아니라 상품의 질과 성능까지도 담보하는 작용을 한다”(박철룡, 2014: 4).

이러한 국가 방침에 따라 다양한 로고, 브랜드가 등장하기 시작하였으며 이를 세계지식재산기구에 등록하였다. 또한 아동을 위한 다양한 캐릭터 상품과, 전통적인 서예와 컴퓨터 그래픽 프로그램을 활용한 폰트, 조선화를 활용한 포장지 등이 상당히 많이 제작되었다. 다만 북한 상품들의 디자인은 남한 제품과 유사한 측면이 있다. 또한 주로 평양을 비롯한 도시의 서비스 종사자들을 대상으로 한 의복과 작업복의 현대화 작업도 적극적으로 이루어졌다. 산업미술이 활성화되면서 색채 사용 방식도 변화하였다. 2012년 이후에는 고채도-저채도, 고명도-저명도의 색을 골고루 활용하여 보다 부드러운 색 조화를 보여주고 있다 (최희선, 2020: 477).

하지만 이처럼 많은 도안과 디자인 제품이 기획되었음에도, 실제로는 상대적으로 가격이 높지 않은 생필품, 화장품, 식료품, 기호품과 같이 한정적인 범위에서만 변화가 이루어졌다. 왜냐하면 현재 북한의 경제력과 국영기업으로는 도안을 기초로 상품을 제작하기가 어렵기 때문이다. 가령 국가산업미술전시회에서 미래의 첨단 도시를 상상하며 멋진 ‘고속철차도안’, ‘궤도전차’, ‘버스’를 그린다 하더라도, 이를 제작할 수 있는 실질적인 역량은 부재하다. 특히 핵심부품을 제작하기 어렵다. 이는 마치 자동차 회사의 콘셉트카와 양산형 자동차 사이의 큰 차이와 유사하다.

김정은 시대 산업미술의 전개과정을 살펴보면, 지도자의 방향 설정과 주민들의 요구가 변화를 추동한 동력이었다. 이미 2000년대부터 남한과 중국의 물건들이 북한 시장에 널리 팔리기 시작하였으며, 상품의 질, 우수성에 대한 정보가 이미 퍼져있었다. 이에 직접적으로 저항할 수는 없지만, 내부적으로 자신의 체제에 대한 불만이 쌓여 있었다. 또한 지도자 역시 주민들의 불만에 대해서 어느 정도 인지하고 있었으며, 자신의 개인적 취향인지 혹은 정치적 비전인지 명확하지는 않으나 이에 대해 나름의 방식으로 대응하는 과정에서 산업미술이 활성화된 것이다. 이 과정에서 기존 미술의 ‘장’은 독자적인 의제 설정을 한 것이 아니라 지도자의 승인에 부응한 것이다.

이미 수령 형상을 통해 사실성을 버리고 수령의 영생과 영원성을 강조했던 북한판 사회주의적 사실주의인 ‘주체 사실주의’는, 지도자 김정은과 김일성 민족의 정당성과 우월함을 입증하기 위해 새로운 전장으로 나선 것이다. 시대와

종목이 바뀐 이상 조선화, 유화가 아니라 산업미술이 등판하게 된 것일 뿐, 예술이 새로운 사회건설에 기여해야 한다는 러시아 아방가르드의 방향과 즈다노프의 ‘사회주의적 사실주의’의 원정신은 유지되는 것으로 평가할 수 있다.

V. 나가며

본 연구는 사회주의적 사실주의라는 보편적인 노선을 개별 국가 동독, 베트남, 북한에서 어떻게 수용하였는지를 분석하였다. 또한 세 국가의 예술가들이 사회주의 체제 안에서 상대적으로 독립적인 미술의 ‘장’을 구현하고자 얼마만큼 분투하였으며, 이것이 개별 사회주의 국가의 특성과 어떻게 연동되었는지를 논의하였다. 동독의 경우 바이마르 공화국 시절부터 축적된 근대적 시민사회의 전통적 유산, 예술가들에게 독립성을 보장해야 한다는 사회적 합의, 유럽적 전통이 남아 있었다. 이에 따라 소련에서 부분적인 변화가 발생한 이후부터 독립적인 ‘장’을 형성하려고 시도하였다. 이러한 움직임은 모두 반체제적이라고 보기는 어려우며, 이들은 사회주의 질서 안에서 더욱 자유로운 예술 활동을 희망하였다. 사회주의 안의 개인을 그릴 수 있었으며, 체제의 어두운 면도 일정 수준 조명할 수 있다. 또한 모더니즘으로 그림을 그렸던 작가들도 동독 체제에 순응, 암묵적 저항, 공개적 비판 등 다양한 입장을 보였다. 그럼에도 이들은 국가가 미술가의 창의성과 독립성을 어느 정도 보장해야 한다는 최소한의 합의는 이루었다.

베트남의 경우 사회주의적 사실주의 미술은 식민지 시절 이미 현대화가 된 래커화에 기반하여 발전하였다. 래커화 특유의 기법으로 말미암아 당의 노선을 구현하였음에도 그 틀 안에서 색채, 분위기, 개인적 감정을 표출할 수 있는 부분적인 여지는 남아 있었다. 통일 이후부터 예술가들은 독립적인 ‘장’을 구성하고자 시도하였다. 실제로 용기 있는 예술가들과 관료들이 위험을 감수하며 이를 추진하였다. 이 과정에서 기존의 사회주의적 사실주의 래커화와 소비에트 인상주의를 넘어선 큐비즘과 초현실주의가 허용되어 전시되기도 하였다. 하지만 기법은 허용되었지만, 이것이 체제에 대한 비판적 성찰로 연결되지는 않았다.

북한에서는 식민지 시절의 모더니즘과 인상주의 예술의 유산들이 남아 있었

지만, 이것이 독립적인 미술의 ‘장’을 형성하는 데 이르지 못했다. 유화에서 조선 화로의 전환, 민족적 양식을 구현하는 과정에서 다양한 기법들의 장단점이 논의 되었다. 하지만 국가와 상관없는 개인, 그리고 자유로운 주제 선정에 대한 심도 있는 토론은 이루어지지 못했다. 혁명과 국가의 정책을 보조하는 것이라는 예술의 목적은 유지되었다. 심지어는 수령의 형상을 표현하는 것이 예술의 주된 임무가 되어 버렸다. 하지만 1990년대 위기 이후 사회주의 체제가 이완되어 시장과 외부 정보가 유입된 상황에서 미술의 ‘장’ 역시 부분적인 변화를 맞았다. 기존의 주체예술의 골격은 유지하되, 기법의 자율성은 부분적으로 허용하였으며, 김정은 시대의 방침에 따라 산업미술이 활성화되었다. 그럼에도 여전히 모든 대상은 직간접적으로 당과 국가에 연결되어 있어야 하며, 아직도 독립적인 미술의 ‘장’은 형성되지 못했다. 다만 북한 지도부의 근대적인 방향이 미술 사조에 영향을 주었듯이, 이 체제가 사회주의 틀 안에서 조금 더 개방적인 방향으로 이동한다면, 보다 다채로운 예술 활동과 건강한 ‘장’이 형성될 수도 있을 것이다.

투고일: 2025년 2월 1일 | 심사일: 2025년 3월 11일 | 게재확정일: 2025년 4월 2일

참고문헌

- 그로이스, 보리스. 2010. “아방가르드 정신으로부터 사회주의 리얼리즘의 탄생.”한양대학교 아태지역연구센터 편. 『유토피아의 환영: 소비에트 문화의 이론과 실제』. pp. 101-134. 서울: 한올아카데미.
- 김문경. 2021. “북한의 유화 인식 변화와 한상익(1917-1997)의 형식 문제.” 『미술사학보』 57: 91-117.
- 김윤식. 1989. 『해방공간의 문학사론』 서울: 서울대학교 출판부.
- 김정일. 1992. 『미술론』. 평양: 조선로동당 출판사.
- 김정은. 2021. “혁명의 새 승리를 향한 역사적진군에서 사회주의애국청년동맹의 위력을 힘있게 떨치라 청년동맹 제 10차 대회에 보낸 서한 주제 110 (2021년 4월 29일).” 『로동신문』(4월 30일).
- 김현주. 2013. 『사회의 발견: 식민지기 ‘사회’에 대한 이론과 상상, 그리고 실천(1910~

- 1925)』. 서울: 소명출판.
- 노현중. 2023. “비교사회주의적 접근을 활용한 북한연구: 유용성, 개념활용 그리고 구조화된 비교.” 『북한연구학회보』 26(1): 7-46.
- 리세혁·배영길. 2018. “현시기 산업미술교육의 세계적 발전 추세.” 『예술교육』 84: 56-57.
- 리증필. 1964. “《순수 예술》과의 투쟁은 사회주의 문학 예술 발전의 절실한 요구.” 『근로자』 239: 41-45.
- 박철룡. 2017. 『산업미술기본』. 평양: 2.16 예술교육출판사.
- 박계리. 2003. “김일성주의 미술론 연구: 조선화 성립과정을 중심으로.” 『통일문제연구』 39: 289-309
- _____. 2019. “북한 미술에서 리얼리즘 개념의 변화와 ‘전형론’.” 『현대미술사연구』 46: 143-164.
- _____. 2023. “김정은 시대 문화정치와 ‘통속성’.” 『통일과평화』 15(2): 121-152
- 변월룡. 2016. “변월룡 북한 출장보고서 초안.” 『변월룡』. 서울: 국립현대미술관.
- 오병희. 2019. “좌파적 정치적 목적성을 가진 존 하트필드의 포토몽타주 연구: 정통 좌파를 대변하는 AIZ 게재 작품을 중심으로.” 『기초조형학연구』 20(1): 263-275.
- 유진 런. 1986. 『마르크시즘과 모더니즘: 루카치와 브레히트, 벤야민과 아도르노』. 서울: 문학과 지성사.
- 윤해동. 2010. “식민지 근대의 공공성: 변용하는 공공성의 지평.” 윤해동·황병주 엮음. 『식민지 공공성: 실체와 은유의 거리』. 서울: 책과함께.
- 윤현. 2023. “계급교양주제의 회화창작에서 갈등조성의 특성.” 『조선예술』 7: 69-70.
- _____. 2023. “계급교양주제의 회화창작에서 적대적갈등설정방법.” 『조선예술』 5: 56-57.
- 조민주. 2023. “김정은 시대의 미래과학도시 건설과 시각적 재현: 인상주의 도시풍경화의 유행.” 『아시아리뷰』 13(1): 73-98.
- 조선예술 기자. 2023. “산업미술에 대한 새로운 견해를 세워주시며.” 『조선예술』 9: 26.
- 최희선. 2020. 『북한에도 디자인이 있을까?: 북한산업미술 70년 (2000-2018)』. 서울: 담비.
- 필립 랑글레·파의 타인 뎀. 2017. 『베트남 현대사: 통일에서 신공산주의로 1975-2001』. 윤대영 역. 경기도: 진인진.
- 한경식·리정복·박래천. 2016. 『선전화기법』. 평양: 2.16 예술교육출판사.
- 한철민. 2014. “씩어빠진 부르쵸아 인상주의 미술의 발생에 대하여.” 『조선예술』 6: 79-80.
- 허의도. 2012. “두 얼굴의 북한그림.” 『월간중앙』1: 168-175.
- 홍지석. 2010. “북한미술의 기원 - 카프미술, 항일혁명미술, 그리고 조선화.” 『한민족문화

- 연구』 34: 281-312.
- _____. 2013. “북한미술의 근대성: 사회주의리얼리즘, 조선화, 그리고 사진.” 『현대미술사연구』 34: 133-152.
- _____. 2016. “고유색과 자연색: 1960년대 북한 조선화단의 ‘색채’ 논쟁.” 『현대미술사연구』 39: 155-175.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production* New York: Columbia University Press.
- Cheremushkin, Peter. 2021. “Rediscovering the Complex Legacy of Artist Yuri Pimenov.” *The Moscow Times* (September 28).
- Communist Party of Vietnam. 2015. *The Constitutions of Vietnam*. Hanoi: Thế giới Publishers.
- Dang, Thai Mai. 1968. “Literary and Artistic Activities.” *Vietnamese Studies* 17: 115-122.
- Eisman, April. 2018. *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany*. Rochester and New York: Camden House.
- Friedrich, Carl and Zbigniew Brzezinski. 1965. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* Second Edition Cambridge: Harvard University Press.
- Galloway, David. 1991. “Otto Dix, Master of Disguise.” *New York Times* (September 28).
- Goeschen, Ulrike. 2009. “From Socialist Realism to Art in Socialism: The Reception of Modernism as an Instigating Force in the Development of Art in the GDR.” *Third Text* 23(1): 45-53.
- Healy, Dana. 2006. “Poetry, politics and war: Representations of the American war in Vietnamese poetry.” In Andrew Hammond (ed.), *Cold War Literature: Writing The Global Conflict*. London: Routledge.
- Honneth, Axel. 2015. *The Idea of Socialism Towards a Renewal*. Cambridge: Polity Press.
- Huynh, Boi Tran. 2005. *Vietnamese Aesthetics From 1925 Onwards*. Ph.D. Dissertation, University of Sydney.
- Kalus, Ruben. 2016. “How East Germany influenced design.” *Deutsche Welle* (April 12).
- Kurella, Alfred. 1957. “The Influence of Decadence.” July 21. Retrieved from [http://](http://www.kci.go.kr)

- ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4585. (Accessed January 11, 2025).
- Kurihara, Hirohide. 1992. "Changes in the Literary Policy of the Vietnamese Workers' Party 1956-1958." In T. Shiraishi and M. Furata (eds.), *Indochina in the 1940s and 1950s*. Ithaca, NY: Southeast Asia Program, Cornell University.
- Martin, John Levi. 2003. "What Is Field Theory?" *American Journal of Sociology* 109 (1): 1-49.
- Naziree, Shireen. 2013. *From Craft to Art: Vietnamese Lacquer Paintings*. Bangkok: Thavibu Gallery.
- Nguyen, Tuan Ngoc. 2004. *Socialist Realism in Vietnamese Literature: An Analysis of the Relationship Between Literature and Politics*. Ph.D. Diss., Victoria University.
- Nguyen, Van Linh. 1989. "Let Writers and Artists Actively Contribute to Renovation." *Vietnamese Studies*, New Series 21(91): 117-125.
- Nguyen, Van Minh. 2023. "Overview of the history of painting and lacquer art in Vietnam." *Arts & Humanities Open Access Journal* 5(1): 47-53.
- Pham Van Dong. 1981. "Our Homeland, Our People, Our Cause and the Artist." In Pham Van Dong, *Some Cultural Problems*. Hanoi: Foreign Languages Publishing House.
- Richthofen, Esther Von. 2009. *Bringing Culture to the Masses: Control, Compromise and Participation in the GDR*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Rühle, Jürgen. 1982. "Mehr Mut zum Realismus." In Karl Wilhelm Fricke (ed.), 17. *Juni 1953: Arbeiteraufstand in der DDR*. Köln: Edition Deutschland Archiv.
- Smow. 2016. "Bauhaus in East Germany: The Formalism Debate." *Smow Journal*.
- Stark, David and Victor Nee. 1989. "Toward and Institutional Analysis of State Socialism." in Victor Nee and David Stark eds., *Remaking the Economic Institutions of Socialism: China and Eastern Europe*. California: Stanford University Press.
- Thöner, Wolfgang. 2005. "From an Allien, Hostile Phenomenon to the Poetry of the Future: On the Bauhaus Reception in East Germany, 1945-70." *GHI Bulletin Supplement 2*: 115-137.
- Tạp chí Mỹ thuật. 2015. "Lược sử các Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc Việt Nam." July 28.

Retrieved from <http://ape.gov.vn/luoc-su-cac-trien-lam-my-thuat-toan-quoc-viet-nam-d743.th>.

Trần Độ. 2012. *Trần Độ tác phẩm, tập II*. Hà Nội: Nxb Hội Nhà Văn.

Truong Chinh. 1994. *Trường Chinh: Selected Writings*. Hanoi: Thế Giới Publishers.

“Aus dem Bericht des Politbüros an das 35. Plenum des Zentralkomitees der SED.”

Neues Deutschland, February 8, 1958, p. 4.

“Vorschläge des Kulturhundes für die Entwicklung unseres Kulturlebens.” Neues

Deutschland, July 8, 1953, p. 4.

인터넷 자료

<https://www.johnheartfield.com/>

<https://vietnamtheartofwar.com/>

Abstract

The Divergence of Socialist Realist Art: A Comparison of the 'Field' of Art in East Germany, Vietnam, and North Korea

Hyun Jong Noh Seoul National University

This article examines the differentiation of socialist realist art in East Germany, Vietnam, and North Korea, centering on the concept of 'socialist content and national form.' The universal artistic doctrine was transformed in different ways as it interacted with the artistic 'field' and the political and social environments of these individual socialist countries.

In East Germany, the legacy of a modern civil society and a social consensus on artistic independence allowed for a certain degree of autonomy within its artistic 'field.' Modernist art and works that depicted the regime's darker aspects were partially permitted.

In Vietnam, socialist realism evolved through lacquer painting, a medium modernized during the colonial period. The characteristics of this style provided artists with space to express personal emotions through diverse colors and compositions. After reunification, efforts to establish an independent artistic 'field' led to the acceptance of styles such as Cubism and Surrealism. However, critical depictions of the regime remained restricted, and themes are primarily aligned with party ideology and everyday life.

In North Korea, remnants of colonial-era modernism and impressionism existed but failed to develop into an autonomous artistic 'field.' Although discussions on artistic expression and techniques emerged during the

transition to Joseonhwa, art remained subordinate to politics. During the Kim Jong-un era, following a series of regime crises, a broader range of artistic techniques was permitted, and industrial art was emphasized. Nevertheless, all artistic works remain closely tied to the party and state, preventing the emergence of an independent artistic 'field.'

Keywords | Socialist Realism, North Korean Art, Vietnam, East Germany, Juche Art, Comparative Socialism

