



아시아리뷰
제15권 제2호(통권 34호), 2025

서평

www.kci.go.kr

이념과 현실 사이: 이쾌대 다시 보기

Jinyoung Anna Jin, *Art, War, and Exile in Modern Korea* (Amsterdam University Press, 2024)를 읽고

홍성후 한국미술사연구소 연구원

I. 억압과 망각에서 형성된 복합적 예술 주체

식민과 해방, 자본과 제국, 전쟁과 분단이라는 계급적, 이념적 격동을 가장 집약된 형태로 체현한 미술가를 들자면, 이쾌대(李快大)만큼 그 역사적 소명을 짊어진 이는 드물 것이다. 그는 제국주의와 식민지 체제라는 구조적 폭력 속에서 사유했고 해방 이후 더욱 첨예해진 계급 모순과 이데올로기 분열 속에서 실존의 경계를 넘나들었다. 해방은 단지 억눌린 민족의 해방이라는 전환기가 아니라 새로운 지배담론의 전장이었다. 좌익과 우익, 사회주의와 자유주의 또는 민족주의라는 이항대립은 민중 개개인에게 복수의 삶을 허락하지 않고 단 하나의 선택만을 강요했다. 이 선택은 결코 자유의지라고 볼 수 없었으며, 진영에 치우치지 않은 채 경계에 머문 정치적 중도는 한국전쟁 와중에 철저히 파괴되고 말았다. 이쾌대는 전쟁의 현장에서 포로가 되어 1953년의 포로교환협정에서 복을 택했다. 결국 이쾌대 또한 하나의 진영만을 선택할 수밖에 없었던 존재로서 분단체제의 잉여로 밀려났고, 미술가로서의 주체성은 냉전 체제의 이데올로기적 프레임에 의해 끝내 억압당하고 말았다.

오늘날 우리는 과연 이쾌대의 이름을 어떻게 호명하고 있는가? 반공 또는 멸공을 국시로 삼았던 냉전 질서의 한복판에서는 그의 이름을 철저히 지워내거나 공안 용어 ‘월북’이라는 낙인 아래 이념적 타자로 고립시켰다. 오늘날 노골적인

반공 이데올로기는 퇴조했으나 여전히 ‘월북작가’, 혹은 ‘북한미술가’라는 규정은 그의 이름 앞에 수식처럼 따라붙는다. 이는 과거의 억압이 형식만 바뀐 채 재생산되고 있음을 방증한다. 연구자들의 노력으로 이쾌대의 이름은 정치적 중도 좌파 또는 중도에 위치되었지만, 대중적 인식 차원에서는 여전히 이데올로기적 프레임 속에 갇힌 존재로 재현된다. 더욱이 이쾌대를 비롯한 이른바 ‘월북작가’들의 체제 배반—‘월북동기’를 끈질기게 추궁하는 태도는 결국 그들이 어떤 구조 속에서 존재했는지를 망각한 채, 선택의 자유만을 전제하는 자유주의적 환상에 다름 아니다. 그러한 물음들 속에서 사유하고 연구해 왔지만 이제는 오히려 묻고자 한다. 과연 정치적 중도나 마르크스주의, 자유주의, 민족주의라는 틀로 한 인간, 한 미술가의 삶과 사유를 포섭할 수 있는가? 어쩌면 그런 프레임 속에서만 그를 이해하려는 시도 자체가 또 다른 이데올로기적 폭력은 아닐까?

이쾌대는 식민지기 피억압 민중과는 다른 경로를 걸은, 일정한 계급적 특권을 누리며 부르주아적 삶을 영위한 예술가였다. 저명한 학자이자 정치가였던 그의 형 이여성(李如星)은 일찍이 제국이 낳은 관변 이데올로기의 허구를 비판하고 해부했으며, 민족해방과 국가건설의 과제를 자각한 지식인이자 그 또한 예술가로 활동했다. 이쾌대의 예술은 형 이여성의 사유와 실천으로부터 결코 무관하다고 할 수 없다. 그는 예술을 위한 예술이라는 자율적 형식주의에 안주하지 않았고, 그렇다고 프롤레타리아 혁명을 선동하는 정치 선전의 도구로서 미술을 다루지도 않았다. 이쾌대는 식민과 제국, 자본과 민족, 남과 북이라는 분단된 구조 사이를 가로지르며 형성된 복합적 주체의 흔적이었고, 해방 후 미군정, 전쟁 후 북조선 공산주의 체제라는 상이한 이데올로기적 권력 양식 사이에서 예술가로서의 실존을 끊임없이 갱신하고 있었다. 그러므로 이쾌대의 삶과 예술은 단일한 해석으로 환원될 수 없으며, 오히려 그 복잡성과 긴장감을 통해 당대의 계급적, 이념적, 역사적 조건을 투사하는 하나의 거울로 작용한다.

이쾌대의 예술을 다시 바라본다는 것은 단지 그를 이념의 좌표 위에 재배치하는 일이 아니다. 문제는 그가 어느 진영에 속했는가가 아니라, 한국 현대사의 격동과 단층선 위에서 한 예술가가 어떻게 시대의 균열과 조응하며 자신의 형식과 언어를 모색했는가에 있다. 다시 말해 이쾌대를 하나의 정치적 범주로 환원하는 것이 아니라 역사적 폭력과 분단의 구조 속에서 사유하고 표현했던 북

합적 주체로서 읽어야 한다는 것이다. 그런 의미에서 진진영(Jinyoung Anna Jin)의 *Art, War, and Exile in Modern Korea*는 이러한 문제의식에 호응하는 듯한 느낌을 주는 저작이다. 부제 ‘Rethinking the Life and Work of Lee Qoede’가 시사하듯, 이 책은 그것을 단순히 반복하지 않고 저자의 관점에서 재구성하고 비판적으로 사유한 흔적을 담으려 한다. 또한 기존 국내 연구들을 면밀히 종합하여 이쾌대를 둘러싼 해석의 지형을 다시 짚어보는 데 있어 유의미한 자극을 제공한다. 이 책은 한 예술가 개인의 삶을 전기적으로 재조명한 것이 아니라 이데올로기와 주체, 예술과 권력의 관계를 재사유한 시도이기도 하다.

II. 국제주의 맥락에서의 확장

이쾌대 예술의 핵심을 포착하기 위해 저자가 주목한 지점은 그가 수입된 유럽 중심의 모더니즘에 편입 또는 순응하기를 거부하고, 특히 해방 후 역사적 과제로 제기된 민족예술의 형성과 실천 가능성을 식민—해방—국가체제라는 구조적 지평 위에서 모색했다는 점이다. 저자에 따르면 이쾌대는 국제적인 미술 담론을 단순히 수용하거나 수입하는 데 머물지 않았으며, 오히려 그것을 식민지 지식인의 복합적 주체성과 조우시키며 능동적으로 해석하고 재구성하고자 했다. 다시 말해 이쾌대의 예술은 타자의 모더니즘을 무비판적으로 모방한 것이 아니라, 국제주의적 감각 속에서 현실사회의 모순을 꿰뚫는 비판적 실천이라는 것이다.

저자는 이쾌대의 “짧지만 강렬”했던 삶과 예술적 궤적을 “격동적인 정치적 사건뿐만 아니라 국제적 맥락에서의 예술적 교류와 접촉” 속에서 읽어낸다(70쪽). 특히 이여성, 기타가와 타미지(北川民次), 멕시코 벽화운동의 주역이라 할 수 있는 디에고 리베라(Diego Rivera) 등 반파시즘, 반제국주의 계열의 미술가들이 이쾌대에게 사상적, 예술적 자극을 준 인물로 제시된다. 이여성은 그의 사유 구조에 깊은 영향을 미친 인물이지만, 그의 작품 도상에서 이를 직접적으로 식별하기는 어렵다. 저자 역시 지적하듯, 이쾌대는 형 이여성처럼 자신의 정치적 정체성을 명료하게 표방하지도 않았다. 그러나 이 사실은 그가 식민지 상황에 순응하

고 해방의 감정을 외면한 비이념적인 예술가였음을 의미하지 않는다. 이여성의 혁명적 사유와 식민주의 비판은 어떤 경로로든 이쾌대에게 예술적, 이념적 자양분을 제공했음이 분명하며, 그로 하여금 프롤레타리아 예술 양식과 사회적 리얼리즘(social realism)에 깊이 공감하도록 한 사상적 토대였음이 분명하다(100쪽). 이여성이 이쾌대의 삶과 예술 전반에 영향을 미친 존재라면, 기타가와와 리베라는 그 예술의 방향성과 실천적 궤적을 제시한 존재들이었다.

이는 단순한 영향관계의 직렬적 서사로 환원될 수 없다. 이여성 그리고 기타가와-리베라-이쾌대로 이어지는 사상적 계보는 해방의 열망, 그리고 냉전이라는 세계사적 구조 속에서 예술이 어떻게 국제주의적 지향성과 민중 현실을 잇는 정치적 실천으로 구체화되었는지를 보여주는 비판적 지형도라 할 수 있다. 이 계보는 예술이 국가와 자본의 도구로 환원되는 것을 거부하면서도 동시에 민족과 계급, 제국과 주변이라는 모순된 축들을 가로지르며 형성된 복합적 실천이었음을 드러낸다. 이쾌대의 예술은 바로 그 균열과 충돌 속에서 사유되었고 그가 몸담은 시대의 모순을 예술의 형식으로 번역해낸 결과였다.

특히 저자가 주목한 점은 이쾌대가 당시 냉전의 각축장이라 불린 한반도의 남과 북에서 국제적 공명을 이루어내려 했다는 사실이다. 그렇다면 이쾌대의 그것은 중심/주변이라는 제국주의적 위계 자체에 대한 예술적 저항이자 민족예술을 근대성의 주변부로 밀어 넣으려는 지배적 시각에 대한 반격이라 볼 수 있지 않을까? 저자에 따르면 이쾌대의 예술은 국가 이데올로기와 제국주의 잔해의 미술 제도 틈바구니에서 탄생한 모순되고 혼성적인 이념 지형의 산물이다. 바로 그 혼종성과 균열 위에 이쾌대는 한 시대의 역사적 진실을 새긴 예술가라는 것이다.

저자는 이쾌대를 공산주의 혹은 사회주의 예술의 선구자로 간주해온 기존 선행연구 속에서 반복되어온 이념적 도식화에 비판적으로 맞서며, 그 이면에 놓인 예술의 사회적 목적, 철학, 그리고 미학적 실천을 집요하게 재사유하도록 유도한다. 다시 말해, 이쾌대의 예술을 단지 특정 이념의 반영물이나 정치적 표상으로 환원하기보다는 그것이 시대의 물적 토대와 조우하며 형성된 실천적 사유의 산물임을 드러내려는 시도다. 덧붙여 그의 북조선 시기 작품들 역시 “세계 사회주의 리얼리즘 예술운동의 맥락”에서 분석되어야 함을 주장한다(72쪽). 이는 곧,

이래대의 예술을 냉전 이데올로기의 굴레 속에 가두는 것이 아니라 동시대 세계 사회주의 예술의 맥락 속에서 조망하려는 국제주의적 관점으로 회복하고 예술과 이데올로기 사이의 복잡한 중층성을 해명하고자 한 것이다.

III. 리얼리즘의 이중 경계: 사회적 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘

저자도 지적하듯, 이래대에게서 드러나는 정치적 지향을 띤 리얼리즘 경향—특히 북으로 간 미술가들이 실천한 양식을 두고—‘사회주의 리얼리즘(socialist realism)’과 ‘사회적 리얼리즘(social realism)’을 혼동하는 사례는 여전히 빈번하다(127쪽). 이 분야 연구에서 분명히 해두어야 할 지점이 아닐 수 없다. 이 둘은 결코 동일한 현실 지향적 예술로 간주될 수 없다. 양자 사이에는 발생 조건과 정치적 지향, 그리고 예술의 역할에 대한 근본적인 차이가 존재하기 때문이다. 북으로 가기 이전, 해방기의 이래대가 수용하고 실천했던 것은 기타가와 타미지나 디에고 리베라가 구현했던 ‘사회적 리얼리즘’에 가까웠다는 것이 저자의 주장이다. 사회적 리얼리즘은 국가 권력으로부터 일정한 자율성을 유지하면서 민중의 계급적 현실과 정치적 억압을 가시화하고, 변혁의 주체로서 민중을 호명하는 예술 실천이다. 이러한 리얼리즘은 사회를 변화시키겠다는 정치적 상상력의 형식이다. 한편 이래대가 북조선 체제 내부에 진입한 이후 실천하게 된 예술은 본질적으로 다른 궤도를 따른다. 그것은 당의 지도 아래 이념적 일치를 강제하는 사회주의 리얼리즘의 형식, 즉 정치 선전과 계몽이라는 국가적 목적에 종속된 예술이었다. 여기서 예술은 더 이상 민중의 해방을 꿈꾸는 자율적 실천이 아니라, 즈다노프가 제시한 교리 ‘혁명적 낭만주의’로 귀결되는 당의 노선과 일치하는 도식화된 형식으로 수렴된다. 그렇기 때문에 이래대의 예술적 궤적은 이 두 리얼리즘 사이의 긴장을 고스란히 내포하고 있다. 그의 예술은 단지 양식적 전환의 문제라기보다, 동시대 같은 문제를 떠안은 여느 작가들처럼 제국과 식민, 분단과 냉전이라는 거대한 구조 속에서 예술이 어떻게 계급적 주체성과 국가 권력 사이에서 조율되고 재편되는지를 보여주는 사례인 것이다.

하지만 간과해서는 안 될 것은 1950년대 북조선의 예술 환경이 결코 일방적이고 폐쇄적인 블록으로만 작동하지 않았다는 점이다. 당시는 사회주의 리얼리즘의 규범화를 추구하면서도 동시에 국제주의적 예술 교류에 대해 일정한 개방성과 유연성을 보여주던 시기였다. 이는 저자 또한 본문에서 다룬 리나 라조(Rina Lazo)와 아르투로 가르시아 부스토스(Arturo García Bustos) 등, 멕시코 출신의 좌파 예술가들이 방북한 사례에서도 확인할 수 있다. 북조선은 내부적으로 사회주의 리얼리즘이라는 국가예술의 통일성을 강화하려는 동시에, 소련 블록 외부의 좌파 예술가들과의 접촉을 허용해 국제적 정당성과 연대를 확보하려 했던 것이다.

이러한 이중적 태도는 단순한 전략이 아니라 당시 소비에트 블록 내부에서 일어난 이데올로기적 혼란과 궤를 같이한다. 1956년 흐루쇼프의 스탈린 격하 이후 연쇄적으로 발생한 폴란드의 포즈난 시위(6월), 북조선의 전원회의 사건(8월), 헝가리 혁명(10월)은 모두 체제의 균열과 재편이 동시에 진행되고 있었음을 보여준다. 북조선 미술 연구에서 중요한 사료라 할 수 있는 조선미술가동맹 중앙위원회 기관지 『조선미술』이 창간된 1957년은 바로 이러한 혼돈의 시기였으며, 그 지면은 사회주의 리얼리즘의 일관된 형식화를 시도하면서도 여전히 흔들리는 체제 내부의 긴장을 반영한다. 즉 이쾌대의 사회주의 리얼리즘은 이 시기 전후에 집중되어 있다.

이쾌대가 민중적 형식과 국가적 형식 사이에서 진동했던 복합적 예술가였다는 점은 저자 역시 이 책에서 분명히 드러내고 있다. 특히 저자는 이쾌대의 예술이 단지 북조선 체제 내부의 산물이 아니라, 범사회주의 국제주의 예술 네트워크의 연장선상에 놓여 있었음에도 불구하고 그동안 그 중요성이 구조적으로 간과되어 왔음을 지적한다. 예술을 억압에 맞선 정치적 무기로 삼고 소외된 이들의 목소리를 가시화했던 기타가와 타미지, 그리고 민족의 역사와 문화적 계보를 벽화라는 대중적 매체를 통해 시각화했던 디에고 리베라의 사회적 리얼리즘은, 식민지 조선을 거쳐 해방이라는 민족사의 결정적 전환기까지 이쾌대에게 미적 영향력을 깊이 행사했다는 것이다. 덧붙여 북조선 이후의 사회주의 리얼리즘에서도 해방 전 사회적 리얼리즘과 연계되었음을 암시한다. 이는 단순한 영향관계를 넘어 민족예술을 통한 탈식민적 주체 형성의 이념적 토대를 제공했다는 점에

서 중요하다.

저자는 이러한 계보 안에서 이쾌대의 예술을 해석하며 민중적 삶의 재현이 단지 구호가 아니라 시대를 구성하는 물질적 현실을 드러내는 것이었다는 점을 드러낸다. “해방 이후 농민과 빈민 등 이러한 사람들의 삶은 리베라와 기타가와외의 작품에서처럼 이쾌대의 예술에서도 반복되는 주제다. 리베라와 기타가와가 발전시키고 추진한 민중의 주관적 권력을 나타내는 예술 개념은 이쾌대의 비전을 위한 토대가 된다”(98쪽)라는 구절은, 이쾌대가 민중의 삶과 실천을 중심에 둔 예술적 비전을 형성해나가는 노력이 리베라에서 기타가와를 거쳐 이쾌대에 계로 이어지는 국제주의적 미술 실천의 흐름에 있었음을 증명하려는 부분이다. 이는 예술을 통해 민중이 주체로 호명되는 가능성을 실현해나간, 국제주의 좌파 미술운동의 한 변두리에서 이뤄진 역사적 연대의 흔적이기도 하다.

다시 말해 이쾌대의 작품을 “사회적 리얼리즘 예술운동이라는 국제적 관점”(108쪽)에서 해석하고 재정의하려는 시도는 단지 새로운 해석의 틀을 제안하는 것을 넘어, 예술의 정치성과 역사성을 둘러싼 오래된 신화를 비판적으로 해체하는 작업이기도 하다. 제3장 “Empowering the Masses: Lee Qoede’s Art for the People”에서 저자는 “예술은 결코 비정치적인 것이 아니다. 예술은 세계의 사회적, 정치적, 문화적 환경에 복잡하게 얽여”(108쪽) 있으며, 그 안에는 언제나 잠재적인 서사와 이데올로기적 효과가 내포되어 있다는 견해를 밝힌다. 이는 예술이 그 자체로 자율적이고 초역사적인 ‘형식’이 아니라, 물질적 역사 속에서 구성되고 계급투쟁과 이념적 갈등 속에서 작동하는 ‘사회적 실천’임을 전제하는 입장이다.

이러한 사회학적 이해는 단지 이쾌대 개인의 예술세계를 조명하는 데 그치지 않고, 식민주의와 전쟁, 해방 이후의 반공 이데올로기, 그리고 냉전체제에 잠식된 한국 근현대미술 자체를 구조적으로 이해하는 데 필수적인 전제가 된다. 특히 저자가 주장하듯, 이쾌대를 국제주의적 시야에서 바라보려면 그 예술을 단지 미학적 성취의 차원에서 평가하는 것을 넘어 제국주의적 문화 헤게모니와 민족주의와 자유주의, 사회주의 사이의 긴장 속에서 형성된 복합적 실천으로 사유하는 관점이 절실하다.

결국 사회적 리얼리즘 예술운동이라는 국제적 관점에서 이쾌대를 다시 읽는

작업은 한국 근현대사의 단층선 속에 묻혀버린 예술가의 사유와 형식, 그리고 그 안에 축적된 정치적 무의식을 다시 끌어올리는 것이다. 그것은 곧 예술을 해방의 언어로, 혹은 억압과 저항의 투쟁지대로 다시 사유하겠다는 선언과 다름없다.

앞서 살펴본 바와 같이, 저자는 이쾌대의 국제주의적 미술 실천의 기원을 기타가와 타미지와 디에고 리베라, 곧 좌파 민족주의와 사회적 리얼리즘의 흐름 속에서 찾고자 한다. 기타가와와 리베라는 단순히 현실을 묘사한 것이 아니라 예술을 민중의 도구이자 계급 변혁의 매개로 삼으려 했던 인물들이며, 실제로 그들의 작업은 억압받는 이들을 위한 정치적 실천 그 자체였다. 그러나 이러한 계보는 식민지 조선에서 하나의 예술 형식으로 환원될 수 없었다. 식민지기에는 제국의 통치 이념과 검열 체계가 민중의 고통과 제국주의의 폭력을 시각화하는 것을 철저히 금지했으며, 예술가는 자율성은커녕 존재의 근거조차 허락받지 못했기 때문이다. 오히려 그것은 해방 이후라는 역사적 전환기에서 본격적으로 그 가능성을 시험받는다.

이러한 점에서 해방 이후 리베라의 예술이 호출된 것은 우연이 아니었다. 그것은 곧 민족의 정체성을 예술로 재구성하고자 하는 움직임, 즉 벽화운동으로 구체화되었고, 이는 대중과의 직접적인 호흡을 갈망했던 이쾌대와 동시대 작가들의 실천과 궤를 같이했다. 정치적으로 격변기에 놓인 한반도에서 민족성과 대중성을 동시에 회복하려는 이러한 움직임은 저자가 지적하듯이 리베라가 멕시코에서 추구한 좌파 민족주의의 궤적과도 밀접한 평행선을 이룬다. 리베라가 멕시코에 의한, 멕시코를 위한 멕시코성을 회복하고자 했다면, 이쾌대 역시 조선에 의한, 조선을 위한 조선적 형상을 찾기 위한 실천에 나섰던 것이다.

이쾌대는 해방 이후 새로운 사회를 꿈꾸며 정물화나 풍경화와 같은 장식적 형식에 안주하지 않고, 인민의 얼굴을 직접적으로 응시하는 군상으로 예술의 주제를 전환했다. 이는 단지 형식의 확대가 아니라, 대중을 예술의 주체로 명명하려는 정치적 기획이었다. 저자에 따르면 이러한 시도는 “정치적 어려움에 직면한 소외된 인민에 대한 공감”(135쪽)으로 귀결되며, 바로 그 지점에서 “해방 이후 한국의 사회정치적 조건과 빈곤, 사회불평등을 지속하는 권력구조에 대한 그의 회화적 비판”이 뚜렷이 드러난다. 이는 이쾌대가 단지 리얼리즘 화풍을 택한 예

술가가 아니라 사회적 리얼리즘의 정치적 사명을 계승한 실천가였음을 웅변하는 증거다.

IV. 벽화 문제: ‘프롤레타리아 국제주의’인가, ‘인간 영혼의 엔지니어’인가?

이쾌대가 1953년 북에 정착하기로 결정하기 전에, 즉 한국전쟁 발발 전인 1946년에 이미 이북의 미술계를 둘러보았다는 사실은 익히 알려져 있다. 그는 그때 목도한 현실, 선전의 도구로 전락한 북조선 미술계의 풍경에 대해 의문을 드러냈다. 그것은 단지 개인적 감상이 아니라, 사회주의 리얼리즘이 강요하는 형식주의와 이념적 도식화에 대한 이쾌대의 거부 내지 반감에 가깝다. 그러나 그로부터 몇 해 뒤 포로 교환 과정에서 이쾌대는 북조선 체제를 선택했고, 이후 그가 선보인 작품들에서는 사회주의 리얼리즘에 대한 비판적 거리를 완전히 유지했다고 보기는 어렵다. 오히려 그의 작품은 새 체제에 적응하고 새로운 형식과 내용을 탐색하며, 당국의 기대에 부응하려는 흔적들을 곳곳에 남긴다. 이에 대해 저자는 단선적인 평가를 거부하고 이쾌대의 선택이 개인의 신념에 의한 자발적 수용이 아니라 “새로운 환경에의 적응, 창작자로서의 성공에 대한 욕망, 당의 요구와 사회주의 국가 건설이라는 대의에의 기여 등 복합적인 동기 구조” 속에서 이뤄졌다고 분석한다(130쪽). 그의 ‘사회적 리얼리즘’이 ‘사회주의 리얼리즘’으로 이행하게 된 것은 신념의 천착이 아니라 정세와 구조에 의한 타협이었고, 생존의 윤리라는 것이다.

이러한 저자의 해석은 이쾌대를 북조선 체제에 완전히 매몰된, 당의 명령을 기계처럼 수행하는 사상의 도구 ‘인간 영혼의 엔지니어’로 환원하지 않으려는 시도이자 냉전기 반공주의 이데올로기 속에서 정의된 북조선 예술가의 형상으로부터 구제하려는 시도로 읽힌다. 실제로 북조선에서 많은 예술가가 창작의 자유를 보장받지 못했음은 사실이다. 그러나 그들의 모든 작업을 억압의 산물로만 보는 것은 또 다른 형식의 편견일 수 있다.

이러한 통념에 대해 근본적인 물음을 제기할 때가 되었다. 물론 체제를 거부

하거나 침묵, 절필, 비판을 통해 체제에 저항했던 예술가들도 분명 존재했다. 그리고 그들은 정치적 제재, 혹은 예술적 소외, 때론 하방이라는 정치적 제재라는 대가로 감수해야 했다. 하지만 일부 예술가들은 사회주의 리얼리즘이라는 틀과 체제 내부에서 가능한 자율성의 지대를 모색했고, 그 안에서 예술가로서의 생을 지속하려 했다. 문제는 그들이 자유로웠는가가 아니라, 그로들이 어떤 조건에서 창작했는가다. 결국 중요한 것은 예술이 구체적이고 물질적인 조건인 이데올로기적 제약, 제도적 규율, 그리고 생존의 윤리 속에서 어떻게 살아남았고, 그에 따라 어떤 방식으로 표현되었는가를 하는 실천의 역사다.

이고르 골롬스토크(Igor Golomstock)는 전체주의 체제에서 생산된 예술—소비에트, 파시스트 이탈리아, 나치 독일의 시각예술—을 단순히 독재의 산물로 환원하지 않고, 그것을 “우리 시대의 사회적, 지적 풍토의 공통된 과정” 속에서 형성된 문화 현상의 일부로 파악해야 한다고 주장한 적 있다.¹ 이 관점은 북조선 미술 역시 예외가 아닌, 그것 또한 세계사의 일부분이라는 인식을 가능케 한다. 냉전 이후 규정된 사회주의 리얼리즘에 대한 일반의 도식에서 벗어날 때, 우리는 비로소 이쾌대를 냉전 이념의 타자이자 피해자가 아닌, 역사와 체제 안에서 고유한 예술 실천을 수행한 행위 주체로 재인식할 수 있다. 그리하여 만일 이쾌대가 새로운 질서 속에서도 여전히 미술가로서의 역량을 발휘할 수 있었다면, 그것은 단순한 타협이 아닌 살아남은 예술의 다른 이름이라 불릴 수 있을 것이다. 그리고 이쾌대의 예술은 그 살아남은 자의 미학으로, 억압과 제약 속에서도 형상화되었던 하나의 역사적 진실로서 존재하는 것이다.

제5장 “The Art of the Mural”은 이쾌대가 북으로 간 이후의 예술 실천, 그중에서도 벽화 작업을 중심으로 그의 행적과 작품 세계를 조망한다. 이에 대해서는 2019년, 서평자 본인이 해방 이후 이쾌대가 구상한 벽화 개념이 북조선의 예술 체제 아래에서 어떻게 수용되고 실현되었는지를 다룬 적 있다. 그간 선명치 않은 도판이나 단편적인 증언 속에 파편처럼 존재하던 작품들 혹은 소문으로만 무성했던 벽화의 실체를 북조선 화집 『조선 1945-1960』을 입수함으로써 처음으

¹ Igor Golomstock, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, London: Duckworth, 2011, p. xv.

로 세상 밖에 꺼내 보일 수 있었다. 이 화집을 통해 이쾌대가 남긴 벽화라는 흔적을, 단지 기억의 유물이 아니라 체제 속에서 살아 움직인 형식의 실재로 복원할 수 있었다.

이 장에서 주목하고자 한 부분은 기존의 연구들이 어떻게 반영되었으며 저자가 그 위에 어떤 시각을 구축하고 있는가에 있었다. 결론부터 말하자면 기존 논의의 지평에서 크게 벗어나지 않고 선행연구의 연장선상에 머무르고 있다는 인상을 지우기 어렵다. 다만 특기할 만한 점은 저자가 해방기 이쾌대의 벽화 구상에 주목하면서 이를 멕시코 벽화운동의 연장선상에서 분석하려는 시도를 보이고 있다는 것이다. 예컨대, 리나 라조와 아르투로 가르시아 부스토스는 모스크바에서 열린 《제6차 세계청년학생축전》을 계기로 북조선을 방문했고 명승지를 탐방하고 북조선의 예술을 감상하는 한편, 인민과의 교류 경험을 사진과 글로 남겼다. 이들의 방문기는 『조선미술』에 실린 「조선을 떠나면서」라는 글을 통해 소개되었다. 특히 라조는 디에고 리베라의 벽화 제작 보조자로서 멕시코 벽화운동의 핵심 흐름을 몸소 경험한 인물이었다. 이들은 북조선의 ‘해방전쟁’을 지지하는 국제 좌파 예술가들의 연대의 일환으로 이북을 찾았으며, 저자 역시 파블로 피카소(Pablo Picasso)나 보이치에프 판고르(Wojciech Fangor) 등의 예를 언급하며 이와 같은 국제주의적 흐름을 강조하고 있다. 다만 이러한 서술에도 불구하고 라조나 부스토스의 방북이 이쾌대의 벽화 구상과 실제로 어떤 접점을 형성했는지는 여전히 불분명하게 느껴진다. 두 예술가와 이쾌대 간의 직접적 교류를 확인할 수 있는 실증적 자료는 부족하며, 단지 국제주의 예술이라는 개념적 틀 안에서만 연결될 뿐이다.

더 나아가, 저자가 멕시코 벽화운동의 서사가 한반도의 정치적, 문화적 상황과 유사하다는 점을 근거로 이쾌대가 사회적 리얼리즘 형식으로 벽화운동을 갈망했다고 서술하는 부분 또한 일정한 과잉 해석의 우려를 낳는다. 실제로 “이쾌대는 리베라의 벽화가 예술, 정치, 역사적 서사의 균형을 능숙하게 맞추는 방식을 완전히 이해했다. 그는 자신만의 변주곡 〈군상 I~III〉을 만들어 리베라의 형식적 혁신을 자국의 역사적, 정치적 서사에 원활하게 통합했다”(186쪽)고 주장하는 대목은 그 근거가 분명하지 않기에 실증적 입증이 결여되어 보인다.

무엇보다 이쾌대는 생전에 리베라를 통해 해방의 서사를 구축하고 싶어 했

지만 그것을 가시화했다고 할 만큼 뚜렷한 영향 관계를 보이지 않았다. 그의 도상에서 멕시코 양식을 식별하는 시도는 여전히 주관이 개입된 추론에 가까우며, 이는 저자의 분석이 기존 연구의 틀을 벗어났다고 보기 어려운 또 하나의 이유이기도 하다. 이쾌대의 회화적 기반을 멕시코 벽화운동이나 사회적 리얼리즘의 영향권 안에서 논의하려는 저자의 시도는 분명히 흥미롭고 시사하는 점이 많지만, 보다 치밀한 사료 해석과 근거 제시 없이는 설득력을 확보하기 어려워 보인다.

이쾌대가 총괄한 조·중 우의탑의 벽화 〈승리도〉, 〈참전도〉, 〈건설도〉는 과연 그가 갈망해온 멕시코 벽화와 연관될 수 있을까? 저자는 이쾌대가 시간의 흐름을 달리하는 여러 서사를 하나의 화면에 배치하는 방식에 주목하며, 그 형식적 해결의 실마리를 멕시코 벽화, 특히 라조의 〈벤세레모스〉나 리베라의 다층적 서사 구조에서 찾고자 한다. “멕시코 벽화, 특히 라조의 〈벤세레모스〉 구성에서 영감을 받아, 그들의 공통된 적들을 중심에 두고 능숙하게 두 서사를 병치한 것과 리베라의 다층적인 시각적 서사를 결합한 것에 영감을 받아, 이쾌대는 복잡하고 연결된 서사를 창조하기 시작했다”(198쪽)고 서술하는 대목이 그것이다. 마찬가지로 이러한 해석에는 무리가 있어 보인다. 게다가 이쾌대가 벽화 작업에서 몽타주 기법을 활용하고 형식주의적 비판을 피하기 위해 전통 탱화에서 영감을 받았다고 밝힌 바는 있지만, 실제 조·중 우의탑 벽화에서 탱화의 흔적을 구체적으로 확인하는 것은 거의 불가능하다. 덧붙여 전통에서의 영감은 당시 북조선 미술계의 공통된 지향이었지만, 사실상 퇴보와 회귀를 의미하는 그것이 실질적으로 구현된 사례는 매우 드물며 이쾌대의 경우도 예외는 아니다.

따라서 이쾌대가 벽화 구상 단계에서 멕시코 벽화를 실질적으로 참조했다고 보기에는 정황적 증거나 도상적 유사성이 부족하다. 북으로 가기 전 그가 멕시코 벽화에 관심을 보였던 것은 여러 차례 다뤄져 왔지만, 조·중 우의탑 제작 시기에 그 영향이 직접적으로 작용했다는 주장은 신중할 필요가 있다. 오히려 이 시기의 형식적 모티프는 실제 영향을 주었을 소비에트의 독소전쟁, 중국의 항미원조전쟁(한국전쟁) 서사의 도식에서 찾는 것이 타당하다. 양국은 자국의 ‘승리한’ 전쟁의 서사를 거대 벽화나 부조로 재현한 바 있다. 실제로 본인 또한 이전 연구에서 이쾌대의 벽화를 멕시코 벽화와 연결하기보다는, 소련의 디오라마 형식,

예컨대 〈세바스토폴 사뿐 고지 전투〉와의 연관 속에서 해석하고자 했다.

저자의 이쾌대의 벽화 작업 서술에서 반드시 짚고 넘어가야 할 것은 바로 ‘주체’라는 이념이 실제로 미술 담론에 개입한 시점에 대한 문제다. 조·중 우의탑 벽화는 1958년에 시작되어 1959년에 완성되었다. 이 시기는 ‘주체’라는 개념이 공식적인 정치 이데올로기로 정립되기 이전이다. 따라서 해당 벽화들에서 이데올로기 용어인 ‘주체’의 개입을 논할 수 없다. 저자의 서술은 1946년 당 지도자의 연설로부터 ‘주체적 사실주의’의 단초가 형성되었다는 후대의 기록을 따라, 벽화 제작 무렵의 사회주의 리얼리즘을 주체적 사실주의로 탈각, 희석될 여지를 준다. 그러나 이는 이론과 이념의 시간적 층위를 혼동한 주장이 아닐까 싶다. ‘주체’라는 개념이 북조선의 공식 담론에 명확하게 등장한 것은 (와다 하루키가 밝힌 바와 같이) 1955년의 연설과 논평, 그리고 1960년 무렵 중소분쟁이 표면상 드러난 시점에 정치 논평을 통해 ‘주체’라는 용어가 처음 언급되었다는 것이 일반적인 학계의 이해다. 더 나아가 ‘주체예술’ 혹은 ‘주체미술’이라는 용어가 본격적으로 사용되기 시작한 것은 1960년대 후반, 김정일의 문화정책 개입과 맞물린 시기였다. 무엇보다도 이쾌대 본인의 벽화 제작 후기 「중국인민지원군 우의탑의 벽화」에서, 당 지도자의 목소리가 벽화 제작에 개입되었다는 정황이나 ‘주체’라는 용어는 찾아볼 수 없다.

V. 탈이데올로기적 재인식

마지막으로 강조하고 싶은 바는 저자의 결론에 힘을 보태기 위한 서평자의 개인적 견해이자 이 책을 통해 제기된 문제의식에 대한 지지이기도 하다. 저자는 “일반적으로 북조선 예술은 이념 예술과 혼동된다”(207쪽)며, 남한의 국가보안법 체제 아래 북조선과의 접촉이 원천적으로 차단되어 있다는 현실, 그리고 2017년 이후 미국마저 북조선 방문을 금지한 상황을 언급한다. 이는 북조선 연구 전반에 결정적인 장벽으로 작용하고 있다. 북조선이라는 국가가 지닌 폐쇄성과 국가폭력의 이미지가 예술 평가에도 그대로 투영되었기에, 미술 자체에 대한 왜곡된 인식을 낳고 있다는 지적은 타당하다.

여전히 대중적으로는 이쾌대에 대한 서사가 냉전이라는 프레임에 갇힌 채 그것을 바라보거나 반공주의 정서에 휘감긴 채 반복적으로 소비되고 있다는 점 역시 부정할 수 없다. ‘월북작가’ 내지 ‘북한미술가’로 호출하면서도 그 정치적 선택의 맥락을 충분히 고찰하지 않는다면, 이쾌대를 단순화된 이념적 틀에 가두려는 경향은 오랫동안 계속될 것이다. 그러나 이제는 그 프레임에서 조금은 벗어나야 할 때가 아닐까? 저자 진진영은 이쾌대를 그러한 이념의 뒷으로부터 어떻게 탈주시킬 수 있을지를 책 전반에 걸쳐 설득하고 있는지도 모른다.

물론 여전히 이쾌대뿐만 아니라 북으로 간 다수 예술가의 삶에는 서사적 공백이 존재하고, 그 공백은 연구자에게 쉬운 접근을 허락하지 않는다. 그럼에도 불구하고 오늘날 이쾌대는 더 이상 주변부의 미술가가 아니라 식민지와 해방, 전쟁과 분단이라는 한국 현대사의 질곡을 예술로 체현한 핵심적 인물로서, 한국 미술의 한 축을 이루고 있다. 따라서 이제는 그를 신화화하거나 이념적으로 재단하는 것을 넘어서서 구체적인 역사성과 형식 분석을 통해 객관적이고도 입체적으로 재조명해야 할 시점이다. 그리고 그 시작에 이 책이 하나의 디딤돌이 되리라는 점에는 의심의 여지가 없다.

투고일: 2025년 7월 21일 | 게재확정일: 2025년 7월 30일