

북한미술의 근대성:

사회주의리얼리즘, 조선화, 그리고 사진

홍지석

단국대학교

- I. 서론
- II. 사회주의적 내용과 민족적 형식: 유화와 조선화
- III. 조선화와 '새로운 미감'
- IV. 테크놀로지와 예술: 사진과 조선화
- V. 기계적 몽타주와 회화적 몽타주
- VI. 결말

I. 서론

이 글은 근대성 또는 '새로움'의 관점에서 북한미술에 접근하려는 시도다. 이것은 북한미술의 폐쇄성에 초점을 두는 대부분의 북한미술연구와 상반된 시각에서 출발한다. 즉 이 글은 북한미술에서 “열악한 국제적 환경 속에서 나름대로 독자성을 확보하려고 노력한 흔적”¹을 찾기보다는 보편의 수준에서 “현실의 변화에 대응하여 나름의 방식으로 모색된 미술의 변화” 양상을 찾고자 할 것이다. 이를 위한 연구방법으로 북한미술의 형성과정에 해당하는 1950년대-1960년대 북한에서 발행된 미술비평 텍스트의 비판적 독해를 진행하면서 전후 맥락을 살피는 메타비평적 접근방식을 취하고자 한다. 그 결과로서 발견하게 될 '새로움'은 필경 현재의 우리 시각에서 동의할 수 없는 것이겠지만 '미술의 근대'를 지금까지와는 다른 방식으로 보다 포괄적으로 이해하려는 논자에게 유의미한 자료는 될 수 있을 것이다. 따라서 이 논문은 '근대'(현대), 또는

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (KRF-2008-411-J03302).

1. 유홍준, 『북한미술의 史的 전개와 그 이해』, 김문환 편, 『북한의 예술』, 을유문화사, 1990, p. 40.

‘새로움’을 어떤 미적, 윤리적 가치로 받아들이는 것이 아니라 그 개념들이 특정 문맥 속에서 ‘의미화’되는 또는 (롤랑 바르트의 표현을 빌어) 신화화되는 과정에 천착하는 태도를 취한다. 가치판단을 유보하고 단지 연구를 위한 범주, 또는 틀(frame)로서만 ‘근대’ 또는 ‘새로움’이라는 개념을 사용하겠다는 것이다. 이렇게 북한미술의 근대성, 또는 새로움에 천착하는 접근은 ‘사회주의 미술’에 주목할 수밖에 없다. 북한미술은 소비에트미술 내지는 스탈린시대에 형성된 사회주의리얼리즘을 준거틀로 삼아 자신의 모습을 형성해 나갔고 체제 전체가 ‘주체’를 가치로 내걸며 국제적 고립의 길로 나섰을 때조차도 이미 과거 소비에트 미술을 축으로 설정된 준거틀에 준하여 자신의 모습을 변화시켜 나갔다. 이런 관점에서 이 글은 사회주의 미술 내지는 소비에트 미술이라는 보편과 북한미술이라는 특수 of 상호작용에 초점을 두어 논의를 전개하게 될 것이다. 이 글은 북한미술을 사회주의미술의 프레임으로 관찰한 김영나와 김재원의 선행연구에 빚지고 있다.² 열거한 선행연구들이 작품분석과 해석을 통해 해당 주제에 접근했다면 이 글은 메타비평의 수준에서 해당시기 북한의 미술 비평에 주목하는 식으로 당면한 주제에 접근하게 될 것이다. 그런 의미에서 이 글은 선행연구들의 성과를 확장, 보완하는 작업이 될 것이다.

II. 사회주의적 내용과 민족적 형식: 유희와 조선향

베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)이 지적한 대로 마르크스주의에서 민족주의(nationalism)는 ‘불편한 변칙적 현상’이다.³ 일찍이 마르크스와 엥겔스는 『공산당 선언』(1848)에서 “노동자에게 조국(nation)은 없다”고 하며 ‘프롤레타리아 국제주의’를 천명했고⁴ 이러한 천명에는 ‘민족주의가 소멸해 가는 현상’이라는 생각이 전제로 깔려 있었다.⁵ 레닌 역시 ‘부르주아 민족주의와 프롤레타

2. 김영나, 「유토피아의 신기루-정치적 공간으로서 사회주의 도시와 모뉴먼트」, 『서양미술사학회논문집』 제 21호, 2004; 김재원, 「분단국과 사회주의미술-舊동독과 북한의 미술을 중심으로」, 『미술사학보』 제21호, 2004.

3. Benedict Anderson, 윤희숙 역, 『상상의 공동체: 민족주의의 기원과 전파에 대한 성찰』, 나남, 2002, p. 22.

4. Karl Marx, F. Engels, 최인호 역, 『공산주의당 선언』, 『맑스 엥겔스 저작선집』 제1권, 박종철 출판사, 1990, p. 418.

5. Neil A. Martin, "Marxism, Nationalism, and Russia", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 29, No. 2 (April-June,

리아 국제주의의 두 개의 화해할 수 없는 적대적인 슬로건'이라는 주장을 펼친 바 있다.⁶ 이렇게 마르크스주의는 '민족주의의 종말'을 예고하고 있었지만 실제로 주요 마르크스주의 이론가들은 민족주의를 간단히 배제하지 않았다. 오히려 소비에트 사회에서 민족주의는 소멸되기 커녕 득세했다. 콜라코프스키(Leszek Kolakowsk)의 말대로 민족주의는 “여전히 존재하지는 않지만 영원되어 온 공산주의 인터내셔널에 족쇄를 채우는 해결될 수 없는 모순의 주요 원천”이지만 실제로 사회주의 내지는 공산주의 운동사에서 국제주의와 민족주의가 충돌할 때마다 “국제주의는 변함없이 패배했다.”⁷ 마르크스와 엥겔스는 민족 투쟁과 민족 자결의 원리를 지지하는 방식으로 은근히 민족주의를 옹호하는 태도를 보였고⁸ 이러한 민족주의에 대한 양가적 태도는 최초의 사회주의 국가인 소련의 지도자들 — 레닌, 스탈린 — 에게 계승됐다. 특히 스탈린 시대에 '민족'은 '소비에트 애국주의'의 이름으로 재호명되어 소비에트 사회의 가장 중요한 단어 가운데 하나가 되었다. 결과적으로 스탈린 시대에 '프롤레타리아 국제주의'의 기치는 '소비에트 애국주의'의 기치로 대체되었고⁹ 국제주의와 민족주의 양자의 대립은 처음에는 전자(국제주의)가 우세를 보이다가 점차 후자(민족주의)가 우세를 점하는 방식으로 전개됐다.

이러한 변화는 당시 소비에트의 문학예술에서도 나타난다. 가령 스탈린은 “소비에트 사람들은 각 민족들이 대소를 막론하고 다 같이 오직 그에게만 있고 다른 민족에게는 없는 자기의 질적 특징들과 자기의 특수성을 가지고 있다고 간주한다”면서 “이 특징들이 세계문화의 총보물고를 보충하고 풍부히 할 것”을 요청했다.¹⁰ 예술에서 이러한 주장은 사회주의리얼리즘의 유명한 테제, 곧 '사회주의적인 내용과 민족적인 형식'(스탈린)으로 구체화됐다. 그러한 민족형식은 소비에트 형제 나라들 간 문학예술의 연대를 확장하거나 공고하게

1968), p. 231.

6. 민경현, 「러시아 혁명과 민족주의」, 『史叢』 제59집, 2004, p. 6.

7. Leszek Kolakowsk, 임지현 번역, 「마르크스주의 철학과 민족의 실체」, 『민족문제와 마르크스주의자들』, 한겨레출판사, 1986, p. 55.

8. Neil A. Martin (1968), p. 231.

9. 민경현 (2004), p. 17.

10. 『이 브 스탈린의 저서 〈맑스주의와 민족 문제〉에 관하여』, 평양: 로동당 출판사, 1949, p. 2.

하기 위해 강조되기도 했고,¹¹ 사회주의적 사상과 감정을 인민에게 신속하고 용이하게 전달, 보급해 주는 '이해가능한 형식'으로서 강조되기도 했다.¹² 하지만 이 양자의 결합, 곧 예술에서 사회주의적 내용과 민족적인 형식의 결합을 — 특히 실천의 수준에서 — 구체화하는 것은 쉬운 일이 아니었다.

소련을 따라 '마르크스주의'를 체제의 지배 이데올로기로 삼고 소비에트화에 몰두하던 초기 북한 미술에서 '사회주의적 내용과 민족적인 형식의 결합'은 어떻게 진행됐을까? 당시 북한미술에서도 이것은 간단한 문제가 아니었다. 무엇보다 민족적 형식을 모색한다면서 전통을 적극 계승하려는 입장은 회고주의 내지는 복고주의로 비판받기 쉬웠다. 하지만 다른 한편으로 "비행기를 타지 않고 가마를 타라는 것이냐"고 외치며 전통을 부정하는 것을 혁명인양 주장하는 자들 역시 비판의 대상이 되었다.¹³ 그 논쟁의 핵심에 조선화가 있었다. 조선화는 분명 당시 북한미술의 전체 형식들 가운데 스탈린이 요청한 "세계문화의 총보물고에 이바지할" 민족 고유의 것으로 부각될 가능성이 가장 높은 미술형식이었다. 하지만 그것은 낡은 전근대의 것, 곧 '가마와 같은 것'으로 보일 가능성도 또한 지니고 있었다. 초기 북한미술에서 이 두 가지 가능성 중 먼저 부각된 것은 후자의 가능성이다. 즉 조선화를 전근대의 잔재로 보아 배격하는 태도가 먼저 우세를 점했다는 것이다.

예컨대 김주경이 1947년 『문화전선』에 발표한 「조선미술유산의 계승문제」를 보자. 여기서 그는 계승해야 할 민족적 전통으로 전통 공예에서 볼 수 있는 '조선적인 명료한 색채'를 내세우며 과거의 수묵 위주의 회화를 배격한다. 그는 이렇게 말했다. "대체로 묵화법이란 것은 인류의 지능이 아직 미개한 단계에 있던 원시공산시대, 즉 색채의 제조술이 발달되지 못했던 고대시기의 부득이한 방법이었음에 불과한 것이고 그 제조공업이 발달한 현금에 있어서도 여전히 원시적 방법만을 지지한다는 것은 적어도 문화를 운운하는 자로서 취할 바 길이 아닌 봉건 그대로의 방법임은 더 말할 것이 없을 것이다."¹⁴ 이런 견지

11. Maxim Gorky, 「제1차 소비에트작가전연방회의 폐회사」(1934), H. 슈미트, G. 슈람 편, 문학예술연구회 미학분과 역, 『사회주의 현실주의의 구상 : 제1차 소비에트작가전연방회의 자료집』, 태백, 1989, p. 423.

12. 에르하르트 온, 임홍배 역, 『마르크스레닌주의 미학입문』(1967), 사계절, 1989, p. 151.

13. 리여성, 『조선미술사개요』, 평양: 평양국립출판사, 1955, 영인본, 한국문화사, 1999, p. 14.

14. 김주경, 「조선미술유산의 계승문제」, 『문화전선』, 1947년 제3호, p. 55.

에서 김주경은 조선의 전통적 색감을 계승한 유화를 옹호한다. “현대에 이르러 유채화가 세력을 잡아 온 이후로는 조선화단은 확실히 조선적인 명료한 색감과 아울러 그 다감하고 예민하고 또 다정한 맛까지도 찬연히 발휘해 오고” 있으며 이는 무엇보다도 기뻐해야 할 다행한 일이라는 것이다.¹⁵

김주경의 주장은 유(채)화라는 새로운 매체에 조선적인 색감을 결합하는 방식으로 ‘민족적 형식’ 문제를 해결하자는 것이다. 여기서 ‘민족적인’ 것은 일종의 감수성 내지는 정서적인 어떤 것으로 이해되고 있다. 이러한 이해는 1950년대 후반까지 북한 미술계에서 지배적인 영향력을 행사했다. 예컨대 1957년 정현웅은 조선화에 대한 유화의 우위를 주장하려는 취지에서 “조선 사람이니까 조선 옷만 입어야 한다는 것은 너무나 협소한 견해라고 생각한다”면서 “재료의 공통성을 말할 것이 아니라 같은 재료를 사용하면서 어떻게 자기 민족의 특성을 나타내느냐는 데 문제가 있다고 생각한다”고 역설했다.¹⁶ 김주경과 정현웅의 관점에서 보면 새로운 회화형태로서 유화를 취하되 조선적인 정서, 특성을 살리는 방식으로 민족적 형식은 달성될 수 있다. 가령 조선의 풍경을 극진한 애정을 담아 그린 풍경화라면 조선의 맛-민족형식을 살릴 수 있지 않겠느냐는 것이다. 같은 문맥에서 김창석은 ‘민족적 형식’을 요구하는 소비에트 사회주의 리얼리즘의 요구를 ‘민족적 특성에의 요구’로 확대해석하기도 했다.

정관철 작 <월가의 고용병>을 예로 들어 본다면 이 그림이 유화라고 해서 그 작가를 조선의 민족화가라고 부르지 못할 것인가? 미술의 표현 수단도 역시 민족적 특성을 규정하는 중요한 구성 요소의 하나임에는 틀림 없으나 그것 하나만으로써는 아직 불충분하다. … (중략) … 문학예술에서 민족적 특수성은 민족적 형식에만 표현되는 것이 아니다. 문학예술의 민족적 특성이라는 개념은 민족적 형식에만 국한되는 것이 아니며 그것은 또 내용에도 표현된다. 문학예술의 민족적 특성은 그 민족적 제마찌까-민족적 생활의 묘사, 특징적인 풍속의 묘사와도 관련을 맺고 있다.¹⁷

하지만 이렇게 ‘조선화’를 민족형식으로서 받아들이기를 거부하는 흐름은 1960년대 중반 즈음에 그 반대의 경향, 곧 조선화를 민족형식으로 간주하여 다

15. 앞 글, p. 51.

16. 정현웅, 『불가리아 기행』, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호), pp. 39-45.

17. 김창석, 『문학 예술의 민족적 특성에 대하여』, 『조선문학』, 1959년 제4호, p. 132.

른 모든 미술 형식의 기초로 삼으려는 흐름에 자리를 내주게 된다. 여기에는 물론 소련의 절대적인 영향력에서 벗어나 이른바 김일성 유일체제를 확립하려는 취지에서 그간 전개된 민족 형식과 전통에 대한 여러 논의들을 단일화, 교조화하려는 지배 이데올로기의 요구¹⁸가 절대적인 영향을 미쳤다. 1966년 교사에서 김일성은 앞서 언급한 논의들을 묵살하고 “조선화를 토대로 하여 우리의 미술을 더욱 발전시켜 나가자”는 원칙을 천명한다.¹⁹ 이후 조선화는 민족형식의 확고한 모델로 자리를 굳히게 된다. 대학의 미술교육은 양적, 질적 측면 모두에서 조선화 교육에 집중됐고 미술 각 장르의 작가들은 “모든 미술가들이 조선화 화법에 정통하여 자립적으로 활동할 수 있게 하는” 것을 목적으로 하는 조선화강습회에 의무적으로 참여하게 됐다.²⁰ 유화가로 활동했던 조선미술가동맹위원장 정관철이 말년에 병상에서 ‘피타는 노력’을 기울여 조선화 〈조니아 너를 빛내리〉(1983)를 제작했다는 일화²¹는 그 극단적 사례다.

물론 이러한 도그마의 형성은 해결이 쉽지 않은 여러 문제들을 양산했다. 특히 “조선화를 토대로 하라”는 주장은 물질문명의 발전을 반영할 새로운 예술 형식을 모색하는 작업의 걸림돌이 됐다. 근대(현대)미술의 근대성, 곧 새로움을 매체나 형식의 차원에서 운운하기가 어렵게 됐다는 것이다. 하지만 ‘민족’ ‘조선’을 강조하는 북한체제에서도 예술 형식의 ‘새로움’은 간단히 포기할 수 없는 주제였다. 그렇다면 “조선화를 토대로 하라”를 요구를 지상과제로 삼았던 북한미술계는 이후 새로운 매체, 새로운 형식과 관련된 문제들에 어떻게 대응했는가?

III. 조선화와 ‘새로운 미감’

먼저 ‘새로움’의 문제를 조선화 자체의 갱신 문제와 관련하여 살펴보기로 하

18. 이종석, 『(새로 쓴) 현대북한의 이해』, 역사비평사, 2000, pp. 204-208.

19. 김일성, 『우리의 미술을 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 혁명적인 미술로 발전시키자』(1966), 평양: 사회과학출판사, 1974, pp. 4-5.

20. 하경호, 「모든 미술가들이 조선화화법에 정통하도록-제3차 전국조선화 강습이 있었다」, 『조선예술』, 1978년 2월호, p. 47.

21. 「한 미술가의 화첩에서」, 『로동신문』, 1985년 3월 15일.

자. 일단 “조선화를 토대로 하여 우리의 미술을 더욱 발전시켜 나가자”는 주장이 도그마로 굳어진 이상 ‘조선화’ 자체를 낡은 형식으로 부정하는 것은 불가능했다. 따라서 북한미술담론은 조선화에 ‘선차적 의의’를 부여하되 낡은 조선화가 아니라 새로운 조선화를 요구하는 방식으로 전개됐다. 이것은 주로 ‘시대적 요구에 따라 변화된 인민들의 새로운 미감’에 부응하라는 요구로 구체화됐다. 그 새로운 미감이란 ‘밝고 선명하며 맑고 깨끗한’ 인민의 미감이다. 이에 따라 먼저 수묵화가 ‘혼탁 또는 암흑의 세계’로 배격되고 채색화가 인민의 새로운 미감에 부응하는 형식으로 부각됐다. 가령 다음과 같은 식이다.

현실 발전의 요구와 인민들의 시대 감정에 적합한 조선화로 발전시키기 위하여서는 조선화가 가지고 있는 고유한 특성들에 대하여 연구하며 거기에서 오늘 우리 인민들의 현대적인 미감에 맞게 창조적으로 혁신하는 문제가 제기된다. 이르기 위한 중요한 문제 중의 하나가 바로 조선화에서 채색화를 전면적으로 발전시키는 문제이다.²²

초기 북한미술에서 ‘채색화’는 ‘어둡고 흐리터분한 색적 분위기’를 걷어 낼 대안으로 각광받았다. 당시 북한미술계의 ‘어둠(어두운 화면)’에 대한 거부 반응은 우리가 상상하는 것 이상이다. 그 반대편에는 ‘선명하고 밝은 것’에 대한 과도한 집착이 자리했다.²³ “우리 시대의 사회주의 근로자들은 새롭고 밝은 것을 요구한다”²⁴는 식이다. 이러한 ‘밝음’ 예찬은 물론 소련 미술로부터 물려받은 것이다. 예컨대 1940-1950년대 초에 북한에 번역 소개된 소비에트 미술담론은 “화면을 넘쳐흐르는 행복의 이데-를 표명하는 데 공헌”하는 “색채의 배치, 광선의 결정체와도 같은 순결감, 자색조로 흐르는 색조와 황금색조 경작된 전원 위에 흐르는 태양광선의 반사, 은빛 같은 백설들, 미소적인 자연”을 강하게 요구했던 것이다.²⁵

22. 필자미상, 「조선화 창작에서 새로운 전진을 위하여」, 『조선미술』, 1962년 제5호, p. 11.

23. 조인규, 「유화에서의 〈밝음〉에 대하여」, 『조선미술』, 1962년 제7호, pp. 1-2.

24. 김준상, 「유창한 선과 밝고 깨끗한 색」, 『조선미술』, 1966년 제3호, p. 47.

25. 아. 롬프. 이휘창 역, 「소련의 풍속화」, 『문학예술』, 1949년 제3호, p. 81. ‘밝고 선명한 것’ ‘맑고 깨끗한 것’을 근대성과 연관짓는 논의는 1930년대 후반-1940년대 초반 잡지 『문장』에 게재된 글, 또는 문장파 작가의 글에서 여럿 발견된다. 예컨대 이기영은 “고물(古物)이 공장을 거쳐 나오면 멀끔한 새 물건이 된다며” 고물철학을 운운했고, 김용준은 먼지를 털어 버린 골동품을 “가장 깨끗한 정신적 소산” 또는 “순결한 감정의 표현”으로 예찬한다. 이것은 일종의 근대적 위생강박을 보여주는 사례일 것이다. 그리고 주지하다시피 이기영과 김용준은 북한 문학예술의 형성에 절대적인 영향력을 행사했다. 이기영, 『古物哲學』, 『文章』 제1

이렇게 본다면 북한체제에서 ‘조선화’에 대한 요구보다 새로운 미감, 곧 ‘밝고 선명하며 간결한’ 미감에 대한 요구가 먼저 존재했다. 그리고 1966년 민족형식으로서 “조선화를 토대로 하여” 미술을 발전시키라는 수령의 지시가 있다. ‘밝고 선명하며 간결한 미감’을 조선화에 덧붙이는 작업이 본격화됐다.²⁶ 그런데 사실 위에 인용한 소비에트 이론가의 발언이 시사하는 바 ‘밝고 선명하며 맑고 깨끗한’ 것은 사회주의리얼리즘이 요구한 ‘사회주의적 내용과 민족적 형식’에서 ‘사회주의적 내용’과 불가분의 관계에 있다. 즉 이미 사회주의를 달성한(것으로 간주되는) 체제에서 아름다움은 무엇보다도 현실 그 자체로 간주된다는 것이다.²⁷ 그러니까 사회주의 체제에서 美, 곧 ‘밝고 선명하고 간결한’ 것은 사회이고 예술은 그 밝고 선명하고 간결한 것을 관찰하여 표현하는 역할을 수행한다. 그렇다면 사회주의적 내용을 담지하는 민족적 형식이란 ‘밝고 선명하고 간결한’ 현실을 표현하기 적합한 것이어야 했다. 이것이 바로 초기 북한 미술담론이 조선화를 ‘밝고 선명하며 간결한’ 것으로 규정하기 위해 고군분투했던 이유일 것이다. <농장의 저녁길>(1965, 도판 1)²⁸에 관한 다음과 같은 평은 그 양상을 보여주는 한 사례다.

사회주의 문화농촌의 새생활과 새인간을 반영하기 위한 화가의 진지한 노력과 새로운 수법의 탐구 과정에서 민족적 색채가 농후한 독창적인 형식이 창조되었으며 이 형식은 주제사상의 천명에 적극 복무하게 되었다. … 훈훈한 저녁의 대기는 달빛을 받아 한결 더 민족적인 감정을 풍만하게 하여주고 있으며 자연의 아름다운 정서는 보람찬 로동의 하루 일을 마치고 저녁의 한때를 즐기는 농장원 처녀들의 아름다운 마음과 결합됨으로써 풍만한 민족적 색채로 하나의 화폭을 이룰 수 있었다. … 관람자들은 바로 여기에서 공감되는 것이다.²⁹

초기 북한미술에서 조선화를 ‘밝고 선명하며 간결한’ 것으로 규정하는 식의

권 제6집 7월호, 1939, p. 91; 김용준, 「미술」, 『조광』(1938년 8월), 『새 근원수필』, 열화당, 2001, p. 180.

26. 예컨대 김순영은 과거 조선시대 회화에서 ‘선명하고 간결한’ 표현을 찾아 이것을 민족전통으로 삼자고 주장했다. 김순영, 「선명성과 간결성에 대한 리해」, 『조선미술』 1966년 제5호, p. 20.

27. 보리스 그로이스, 오원교 역, “아방가르드 정신으로부터 사회주의리얼리즘의 탄생”, 『유토피아의 환영: 소비에트문화의 이론과 실제』, 파주: 한울, 2010, p. 120.

28. 이 작품은 ‘유화’ 창작에서 ‘조선화’의 수법을 도입한 ‘새로운 시도’로 1960년대 북한미술계에서 화제가 됐다. 허영, 「나의 첫 시도-유화 <농장의 저녁길>을 창작하고」, 『조선미술』 1966년 제6호, p. 43.

29. 김재률, 「민족적 특성 구현에서 내용과 형식」, 『조선미술』 1966년 제9호, p. 10.

접근은 여러 면에서 유용했다. 첫째, 그와 같은 접근은 조선화를 사회주의적 내용을 담보하는 민족형식으로 규정하는 데 결정적으로 기여했다. 둘째, 그러한 접근은 전통 회화형식으로서 조선화를 ‘새로움’의 차원에서 논의할 단서를 제공했다. 그리고 이러한 양상은 김일성 시대를 거쳐 김정일 시대에 더욱 공고해졌다. 예컨대 김정일은 『미술론』(1992)에서 조선화의 화법을 “선명하고 간결하고 섬세한 화법”으로 규정하며 “조선화를 기본으로 하여 미술을 발전시켜야 한다”고 주장한다. 그래야만 “민족적 특성이 뚜렷한 우리 식의 미술을 성과적으로 건설할 수 있다”는 것이다. 더 나아가 김정일은 “선명하고 간결하고 섬세한 조선화 화법의 기본특징은 함축하고 집중하는 것”이라고 주장하며 이른바 ‘함축과 집중의 원리’를 내세운다. 함축과 집중은 “형태, 색채, 명암을 우리 인민의 미감에 맞게 생략하면서 화면의 구도를 간결하게 하고 대상의 질적 특징을 잘 나타내며 작품의 중심을 두드러지게 하는 우월한 조형원리”라는 것이다.³⁰ 이로써 북한미술에서 ‘조선화-선명하고 간결한 화법(미감)-함축과 집중’은 사회주의적 내용, 민족적 형식, 근대적 새로움을 다 함께 보장해 주는 만능열쇠가 되었다. 유화, 조각, 공예, 출판미술 등 미술의 모든 형태는 사회주의적인 것이 되기 위해, 민족적인 것으로 되기 위해, 그리고 새로운 것이 되기 위해 이러한 코드에 자신을 맞춰야 했다. 즉 조선화의 미감은 “다른 미술종류도 조선화를 토대로 하여 발전시킨다”는 체제의 요구에 따라 미술 전 분야가 추구, 달성해야 하는 보편적 미감으로 확대 적용됐다. 아래 인용문은 그 극단적 사례다.



도판 1. 허영, 〈농장의 저녁길〉, 1965, 유화.

우리 식 유화의 구도는 조선화적인 함축과 집중을 보장할 때 우리 인민의 감정과 정서에 맞는 조형적 형식으로 세련시킬 수 있다. 우리 식 유화에서 구도의 함축은 조선화적인 간결성을 담보하며 구도의 집중은 조선화적인 함축에 의하여 해결될 수 있다. 우리 미술

30. 김정일, 『미술론』, 평양: 조선로동당출판사, 1992, pp. 97-98.

가들은 조선화를 토대로 하여 유화의 구도를 우리 식으로 완성하기 위하여 깊은 탐구와
진지한 노력을 언제나 경주하여야 할 것이다.³¹

IV. 테크놀로지와 예술: 사진과 조선화

다음으로 새로운 매체나 예술형식을 “조선화를 토대로 하라”는 도그마에 맞
춰 구성된 담론장에 (재)배치하는 양상을 살펴보기로 하자. 먼저 ‘사회주의
리얼리즘’에 앞서 ‘프롤레타리아 국제주의 미술’로 각광받았던 ‘구성주의
(constructivism)³²’가 북한에서 어떻게 서술되고 있는지를 확인하는 것이 논의에
보탬이 될 것이다. 이미 소련에서 ‘구성주의’가 부르주아 형식주의 미술로 격
하된 후에 소련의 미술을 수용한 북한미술계는 ‘구성주의’ 내지는 ‘생산주의’
미술에 처음부터 적대적인 태도를 보였다. 예컨대 탁성식은 1966년 『조선미
술』에 발표한 글에서 구성주의와 그 후계를 ‘미래파, 다다이즘, 표현주의, 초
현실주의’ 등과 함께 ‘현대 반동적 부르주아 형식주의 미술’로 간주한 후 그것
을 수정주의 미술로 비판했다. 그가 보기에 수정주의 미술은 “겉으로는 맑스
레닌주의를 표방하면서 사실에 있어서는 미술의 전투성과 혁명성을 와해시키
며 미술가들을 사회주의와 공산주의를 위한 투쟁에서 물러서게 하려고 갖은
방법과 수단을 다하고 있는” 것이다. 그가 보기에 수정주의자들은 ‘창작의 자
유’라는 미명 하에 ‘새로운 속도’ ‘원자시대 인간의 감각’ ‘현대적 스펙’ ‘자동차
적 지각’ 같은 것들을 운운하지만 그것은 허위 이론이며 “반동적 부르주아 미
술의 변종”에 불과한 것이다.³³ 물론 구성주의 미술에 대한 이 같은 공격적 태
도는 오늘날에도 변함이 없다. 가령 2010년에 안춘미는 구성주의가 “예술형식
에 자본주의적 공업의 기술적 구조를 도입하고 소위 기능적 및 구조적 합리성
과 합목적성을 부여하여야 한다”고 하면서 “표현 수단들의 기계적인 구성과
력학적인 표현들을 추구하며 그로부터 사실주의적 요구를 거부하고 내용과 형

31. 김지웅, 「유화구도에서 함축과 집중」, 『조선예술』, 2005년 제3호, p. 64.

32. 필자는 ‘constructivism’을 ‘구성주의’보다는 ‘구축주의’로 번역하는 것이 적절하다는 입장이지만 그것을
‘구성주의’로 번역하는 북한미술계의 서술방식 상, 논의 전개에 혼란을 피하기 위해 이 글에서만 한시적으
로 ‘구성주의’라는 번역어를 택하고자 한다.

33. 탁성식, 「부르주아 형식주의 미술의 반동적 본질과 해독성-2」, 『조선미술』, 1966년 제6호, p. 34.

식을 분리시켜 예술 자체를 파괴한다”고 비판한다. 안춘미가 보기에 구성주의란 “이른바 새로운것의 창조와 혁신이라는 간판 밑에 사실주의 예술전통을 거부한” “전면적인 반동화와 퇴폐화의 산물”일 따름이다.³⁴

구성주의에 대한 이러한 부정적인 시선 역시 북한미술이 스탈린 시대 소비에트로부터 물려받은 유산이다. 보리스 그로이스(Boris Groys)가 지적한대로 스탈린 시대의 사회주의리얼리즘은 “물적 토대가 의식을 결정한다”고 하는 아방가르드의 신념을 대신하여 물적 토대를 변화시킬 영웅적 개인의 의지를 부각시켰다. 즉 “테크놀로지가 모든 것을 결정한다”는 스탈린의 구호가 “당 중앙이 모든 것을 결정한다”고 하는 구호로 바뀌게 되는 것과 때를 같이하여 스탈린 문화는 ‘인간의 주관성’과 ‘새로운 낭만주의’를 재발견하고 이를 사회주의 리얼리즘에 적용했던 것이다. 여기서 더 나아가 사회주의리얼리즘은 ‘형식주의’ 내지는 ‘기계주의’를 퇴폐적인 부르주아 이데올로기로 배격하게 됐다.³⁵ 이러한 사실에 비추어 보면 스탈린 문화의 영향권 안에서 자신의 문화를 건설할 처지에 있었던 초기 북한에서 ‘형식주의’와 ‘아방가르드’, ‘기술결정론’은 애초에 설자리가 없었다고 보는 것이 옳을 것이다.

이러한 양상을 뉴미디어에 해당하는 ‘사진’의 영역에서 확인해 보기로 하자. 체제 초창기 북한에서 ‘사진’은 다른 어떤 영역보다도 왕성하고 활발한 활동량을 자랑하는 문예장르였다. 도처에서 진행 중인 변화의 현장은 언제나 사진 촬영을 필요로 했고, 현장에 투입된 사진가들이 찍은 사진들은 선전과 교양을 위해 각지로 빠르게 보급됐다. 이러한 사진의 “특수한 보도성과 선전력의 효과를 백방으로 이용하기 위해” 1946년 9월 27일 북조선문학예술총동맹 산하에 문학동맹, 음악동맹, 미술동맹, 무용동맹과 함께 사진동맹(위원장 이문빈)이

연도/동맹별	문학	음악	사진	미술	총계
1949	81	12	520	30	643
1950	90	24	580	40	734
계	171	36	1,100	70	1377

표 1. 작가현지파견계획표(1950)

34. 안춘미, 「구성주의」, 『조선예술』 2010년 제1호, p. 26.

35. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle (London: Verso, 2011), pp. 58-60.



도판 2(왼쪽),
『빛나는 조국』
(표지), 1948, 북
조선사진예술동
맹중앙위원회.
도판 3(오른쪽),
『빛나는 조국』
(p. 24), 1948,
북조선사진예술
동맹중앙위원회.

결성됐다. 사진동맹의 활동은 매우 괄목할 만한 것이어서 1947년에는 35회의 전람회(관객수 70,900명), 1948년에는 110회의 전람회(관객수 229,900명)의 성과를 거두었다.³⁶ 1950년 『조선중앙년감』에 기록된 작가현지파견계획표(표 1)을 보면 이 시기 '사진'의 위치를 실감할 수 있다.³⁷

하지만 이러한 실질적인 기능에도 불구하고 사진의 담론적 지위는 다른 장르에 비해 턱없는 열세에 있었다. 즉 사진은 “인민대중에게 정확한 오늘의 현실을 보여주고 알려주고 감정에 직접 호소하는”³⁸ 매체로 각광받았으나 바로 그 이유 때문에 배격됐다. 그것은 무엇보다 (롤랑 바르트가 지적했던) ‘코드 없는 메시지’라는 사진적 메시지의 속성 때문이었다. 즉 작가의 주관, 현실에서 미래를 예견하는 낙관적 전망(밝음)을 요구하는 사회주의리얼리즘에서 ‘사실을 있는 그대로 전달하는 사진’은 그 자체로서는 예술일 수 없었다. 그래서 당시 북한에서 사진가들에게는 언제나 사진의 ‘무사상적이고 매카니즘적인 경향’을 극복할 것이 요구되었고 사진의 가장 시급한 과제는 ‘기술로부터 예술’로의 발전이 되었다.³⁹ 같은 맥락에서 문예비평에서 ‘사진과 같다’는 평은 ‘실패한 작

36. 이문빈, 「사진동맹 4년간의 회고와 전망」, 『문학예술』, 1949년 제8호, p. 101.

37. 『조선중앙년감: 1950년 판』, 1950년 2월 15일, 조선중앙통신사, p. 353.

38. 이문빈(1949), p. 101.

39. 이문빈(1949), p. 100.

품'을 뜻하는 관용구가 되었다. “사실주의와 사진주의를 혼동하며 자연에 충실해야 된다고 하면서 자연을 해석할 줄 모르며 아무 느낌도 없이 붓만 헛되이 놀리는 도식주의 화가들”(박문원)⁴⁰과 같은 식으로 말이다. 따라서 사진은 예술이기 위하여 ‘코드 없는 메시지’ 또는 기계적 유사물(mechanical analogue)라는 자신의 속성을 부인하고 작가의 주관을 개입할 방안을 찾아야 했다. 초기에 이 문제는 몽타주를 적극 활용하는 식으로 해결됐다. 즉 “인민군대의 행진을 전면으로 뒤에 백두산 천지를 몬타-주한“ 고용진의 <앞으로 앞으로> 같은 작품이 예술적 사진으로 각광받았다.⁴¹ 그 후에는 “전형적 환경에서 전형적 생활이 조화롭게 어울리는 계기의 선정” 같은 것이 대안으로 제시되기도 했다.⁴² 어떤 경우든 북한에서 사진은 자신의 매체적 특성을 떼어 놓고 회화-조선회화에 근접한 것이 될 때 비로소 존중받을 수 있었다. 그런 의미에서 최근 북한의 보도사진을 둘러싸고 전개된 조작 논란⁴³은 그리 놀랄 만한 것이 못된다. 북한에서 보도사진의 ‘리얼리티’는 사실을 있는 그대로 전하는 데 있는 것이 아니라, 그것을 정서적인 색채가 진하게 안겨 오도록 독특한 조형적 화폭을 창조하는 개성적인 사유에 있기 때문이다(도판 2, 3).⁴⁴

V. 기계적 몽타주와 회화적 몽타주

이상에서 살펴본 바 북한미술에서 새로움은 언제나 ‘매체’ 또는 ‘테크놀로지’의 수준에서 간단히 구할 수 없는 종류의 것이다. 북한미술에서 새로움은 — 스탈린 시대 소비에트의 가르침을 따라 — 항상 현실 자체에 있는 것으로, 또 그것을 포착하는 미술가의 태도와 정신에 있는 것으로 상정됐다. 하지만 이러한 접근방식은 민족적 형식을 발전시키고 작가 주체의 창작의지를 고무하는데 도움이 되는 방식일지는 몰라도 매체나 테크놀로지 자체가 야기하는 인간

40. 박문원, 「그림과 시」, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호), p. 61.

41. 『조선중앙년감: 1950년 판』, 1950년 2월 15일, 조선중앙통신사, p. 358.

42. 김은주, 「릉성변영하는 조국의 현실을 반영한 생동한 예술적 화폭-제21차 예술사진전람회를 보고」, 『조선예술』, 1977년 제1호, p. 23.

43. 방형남, 「북한의 사진조작」, 『동아일보』, 2013년 3월 29일

44. 맹철남, 「사진촬영가의 새롭고 특색있는 착상」, 『조선예술』, 2012년 제3호, p. 59.

지각, 또는 인지 수준의 변화를 포착하고 그 가능성을 모색하는 데에는 역부족일 수밖에 없다. 오히려 그들은 새 매체의 가능성을 모색하기는커녕 그 ‘새로움’을 억압하는 길을 택했다. 다시 사진의 문제를 재고해 보기로 하자.

벤야민(Walter Benjamin)을 인용하면 “카메라맨의 영상은 여러 개로 쪼개져 있는 단편적 영상들”이다. ‘쪼개진 단편’들이인 사진에는 오래전 회화가(그리고 초기 사진들이) 간직했던 바 ‘밝은 광선으로부터 가장 어두운 그늘에까지 이어지는 광선의 명암 연속성’ 내지는 지속성이 부재한다. ‘스냅 샷’으로 대표되는 사진의 매체적 특성은 부드럽게 이어지는 연속성을 깨트려 단편화하는 데 있다. 벤야민의 어법으로 말하면 이는 “대상을 그것을 감싸고 있는 표피로부터 벗겨 내는”⁴⁵ 효과가 있다. 그래서 여기에는 정취가 없다. 1950년대 후반 북한 문예의 표현을 빌자면 그것은 ‘무미건조한 것’ ‘물기가 없는 것’ ‘단편적인 것’⁴⁶이다. 다시 벤야민을 인용하면 이러한 파편에는 “보는 사람의 시선에 충만감과 안정감을 부여하는 매질과 같은 것”이 존재하지 않는다. 어떤 논자(벤야민)에게 이것은 해방의 가능성을 시사하는 것이지만 또 어떤 논자들에게 그것은 병적 징후로서 극복되어야 어떤 것으로 보일 것이다. 초기 북한미술은 지금까지 살펴본 대로 후자의 편에 섰다.

이와 관련하여 1950년대 후반 김만형이 제기한 에쥬드(étude) 비판은 의미심장하다. 김만형에 따르면 에쥬드는 “구도, 형태, 색채에 있어서 화면 전체가 통일되고 완성되지 않아도 어떠한 일순간의 광선 밑에 어떠한 목적한 부분적인 대상이라도 그것을 국부적으로라도 화폭에 옮겨보려는 연습”⁴⁷이다. 이러한 정의를 수용한다면 에쥬드는 ‘일순간’ ‘국부적인 것’에 관계하는 예술형식이다. 그리고 바로 그 때문에 그것은 전체적인 영상이 아니라 단편적 영상을 구현한다. 사진적인 회화를 배격하고 시적인 회화를 추구하는 논자들의 관점에서 본다면 이것은 그 자체로서 존중될 수 없다. 예컨대 김만형은 에쥬드를 작품으로 보는 풍조를 배격하며 작품과 에쥬드를 명확히 구별하자고 주장한

45. 발터 벤야민, 반성완 역, 『사진의 작은 역사』(1931) 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, p. 235.

46. 엄호석, 「시대와 서정시인—상반기 서정시초들을 중심으로」, 『조선문학』, 1957년 제7호, p. 127.

47. 김만형, 「우리들의 그림은 왜 다채롭지 못한가?: 소품전을 보고 느낀 몇가지 문제」, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호), p. 55.

다. 그가 보기에 작품으로서의 회화는 한 세계의 형성과 연관된 것으로 에쥬드와는 비교할 수 없는 노력과 시간을 요하는 것이다. 즉 김만형은 세계를 단편화하는 경향에 맞서 지속적인 것, 시간적 연속성을 옹호한다. 이 지속성은 ‘세계의 인간화’ ‘자연의 시적인 개조’에 대한 요청⁴⁸과 만날 것이다.

파편, 단편을 배격하고 지속, 연쇄를 추구하는 경향은 이 시기 사회주의 리얼리즘의 일반적 속성이라 부를 만한 것이다. 가령 1957년 『조선미술』 제3호에 소개된 H. 주꼬브의 주장에 따르면 “미술가들은 반드시 예술 수단을 작품의 사상에 복종시켜 자유로히 표현할 줄 알아야 하며 형상의 힘으로 능숙히 처리할 줄 알아야 한다.”⁴⁹ 이런 관점에서 주꼬브는 ‘예술적 테크니끄가 창작을 앞서 나가는 현상’을 자연주의적 가식으로 몰아붙인다. 그렇다면 새로운 기술(영화에서의 광폭영사막, 텔레비존 등등)과 비교하여 미술의 사실적 방법이 뒤떨어진다고 보는 견해는 그릇된 것이다. 주꼬브에 따르면 예컨대 왈렌진 세로브(Valentine Serov)의 리수노크(테생)는 “사진에서나 사진적인 리수노크에서 흔히 포착되는 것 같은 단일한 모멘트”가 아니라 “묘사되는 사건의 내적인 다이내미끄를 창조하는 모멘트들의 일련의 련쇄가 포착된다”⁵⁰고 주장한다. 1950년대 후반 북한미술가들은 이렇게 ‘단일한 모멘트’가 아니라 ‘모멘트들의 일련의 연쇄’를 요구하는 주꼬브의 주장을 미술과 사진의 결합을 끊고 미술과 문학(시)의 오랜 연대를 회복하라는 요구로 받아들였다. “서로 모여 앉아 이야기에 꽃이 피면 의례히 “그림이란 시가 있어야 돼”라는 말이 누구 입에서든지 한 번은 나오는 분위기”⁵¹가 바로 그것이다.

그리고 이런 맥락에서 사진의 기계적 특성을 극복할 수단으로 부각된 몽타주 역시 재고의 대상이 됐다. 그 결과 1920년대 아방가르드의 포스터-몽타주 실험은 “기계적으로 사진을 몽타주하는 형식주의적 수법”⁵²으로 간주되어, 배격되었다. 그 대안으로 제시된 것이 바로 포스터 제작에서 “회화적인 수법을

48. 엄호석, 「문학 평론에 있어서의 미학적인 것과 비속 사회학적인 것」, 『조선문학』, 1957년 제2호, p. 125.

49. 필자미상, 「쏘베트의 그라휘크-제1차 전련맹 쏘베트 미술가대회에서 한 H. H. 주꼬브의 보충 보고 요지」, 『조선미술』, 1957년 제3호, p. 14.

50. 위와 같음.

51. 박문원(1957), p. 60.

52. 필자미상, 「포스타에 대하여」, 『조선미술』, 1957년 제3호, p. 63.

풍부히 하는 것"이다.⁵³ 이러한 이해에서 포스타에 적용된 단편모음의 방식은 어디까지나 그 자체로는 무의미한 파편들을 모아 하나의 통합적인 대상 — 매끄럽고 일관된 전체 — 으로 만드는 것으로 간주된다. '하나의 총체적인 대상을 교란하고 방해하는 파편화의 전략, 곧 역사적 아방가르드의 단편모음 방식에 대해 그들은 알지 못했거나 알았다 하더라도 무시했다.

VI. 결론

지금까지 주로 그 형성기에 초점을 맞춰 북한미술이 '새로움'이라는 근대적 가치를 어떤 방식으로 다뤄왔는가를 살펴보았다. 그 과정을 살펴보면 북한미술의 '새로움'은 한편으로 "인류 역사상의 가장 선진적인 유일의 사회주의 소비에트 국가"⁵⁴로 간주된 소련미술(사회주의리얼리즘 미술)에의 지향과 다른 한편으로 주어진 조건, 또는 그 자체의 현실에서 빚어진 새로움에의 요구 사이에서 형성, 전개되고 있음을 관찰할 수 있다. 그 결과로서 제시된 미술은 미술의 근대, 또는 근대미술의 새로움에 대한 우리의 일반적인 이해와 배치되거나 많이 벗어나 있다. 하지만 그렇다고 해서 그것을 "새롭지 않다"고 평할 수도 없다. 그래서 그것은 최대한 선입견을 배제하고 그것을 해석, 평가하려는 논자에게조차도 — 아래 인용문에서 보듯 — 쉽게 납득될 수 없는 어떤 것이다.

과연 채색화가 우리 본래의 전통적 양식인가 하는 논의와, 화사하고 부드럽고 고상한 색채만이 전래로 한국인이 좋아하는 색채 체계인지에 대한 검증은 일단 차치해 놓고 또 여기다 내용에 있어 천편일률적인 일인우상화로 집약되는 경직성에도 불구하고 하나의 양식으로서 조선화를 성립시키고 있다는 점은 긍정적인 한 단면이라고 하지 않을 수 없다.⁵⁵

53. 위와 같음.

54. 백남운(1950), 『쓰련인상』, 선인, 2005, pp. 9-10.

55. 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 1995, p. 275.

56. 윤범모, 「북한미술의 특징과 조선화의 세계」, 『한국근대미술-시대정신과 정체성의 탐구』, 한길아트, 2000, p. 482.

57. 가령 이 책의 저자는 이렇게 말한다. "시대가 발전하고 혁명이 전진하는데 따라 인민대중의 지향과 요구는 끊임없이 높아지며 미술 앞에는 새로운 과업이 제기된다. ... 현실 발전의 요구에 맞게 사회주의미술의 시대적과제를 원만히 수행하기 위하여서는 모든 미술가들이 주체의 미학관으로 튼튼히 무장하고 당의 문예방침을 철저히 관찰하여야 한다", 김정일(1992), p. 181.

어떻게 선명성과 간결성이란 특징에만 얽매어 삶의 다양한 측면을 조형적으로 소화시키려 하지 않았을까. 어둠이 없는 밝음, 비판이 없는 체제순응적 창작이란 무엇인가. 부실한 기반을 연상하게 한다. 시각의 다변화가 논의의 관건이 된다.⁵⁶

이렇게 납득불가능한 것은 그 자체 ‘특이한 근대’, 또는 ‘다른 근대’의 징후일 것이다. 그것은 그 존재 자체로 ‘근대’란 우리가 쉽사리 거머쥘 수 없는 어떤 것임을 증언한다. 그런데 그 ‘특이한 새로움’은 지금 어떤 상태인가? 이 경우 북한미술의 형성, 전개과정에서 보편적 근대의 준거틀로 기능했던 소비에트 사회와 사회주의리얼리즘 미술의 몰락을 주목할 수 있다. 소비에트 미술의 소멸은 북한미술 형성, 전개의 원동력이었던 보편-특수의 양자 가운데 보편의 축이 사라졌다는 것을 의미한다. 그 대응으로 미술의 모든 양상과 문제를 수령의 이름으로 제시한 단행본 『김정일 미술론』(1992)이 출간됐으나 이것은 도그마로 기능하며 새로운 것이 다시 새로운 것으로 갱신될 가능성을 차단하는 모양새다.⁵⁷ 따라서 이 글에서 논의한 북한미술의 ‘새로움’은 이미 (다시 바르트를 빌려) ‘텅빈 기표’다. 그 ‘텅빈 기표’가 누군가에게 다시금 새롭게 의미 작용하며 새롭게 갱신될 수 있을지 여부는 — 현재로서는 — 매우 불투명해 보인다.

■ 주제어

북한미술(North Korean Art), 근대성(Modernity), 사회주의리얼리즘(Social Realism), 민족적 형식(National form), 조선화(Joseon-Painting), 사진(Photography)

투고일	2013년 10월 7일	심사일	2013년 11월 16일	게재확정일	2013년 11월 18일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

참고문헌

- 김만형, 「우리들의 그림은 왜 다채롭지 못한가?: 소품전을 보고 느낀 몇가지 문제」, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호).
- 김순영, 「선명성과 간결성에 대한 이해」, 『조선미술』, 1966년 제5호.
- 김은주, 「릉성변영하는 조국의 현실을 반영한 생동한 예술적 화폭-제21차 예술사 진전람회를 보고」, 『조선예술』, 1977년 제11호.
- 김정일, 『미술론』, 평양: 조선로동당출판사, 1992.
- 김주경, 「조선미술유산의 계승문제」, 『문화전선』, 1947년 제3호.
- 김준상, 「유창한 선과 밝고 깨끗한 색」, 『조선미술』, 1966년 제3호.
- 김재률, 「민족적 특성 구현에서 내용과 형식」, 『조선미술』, 1966년 제9호.
- 김재원, 「분단국과 사회주의미술-舊동독과 북한의 미술을 중심으로」, 『미술사학보』 제21호, 2004.
- 김지웅, 「유화구도에서 함축과 집중」, 『조선예술』, 2005년 제3호.
- 김창석, 「문학 예술의 민족적 특성에 대하여」, 『조선문학』, 1959년 제4호.
- 롤랑 바르트, 이화여자대학교기호학연구소 역, 『현대의 신화』, 동문선, 1997.
- 맹철남, 「사진촬영가의 새롭고 특색있는 착상」, 『조선예술』, 2012년 제3호.
- 민경현, 「러시아 혁명과 민족주의」, 『史叢』 제59집, 2004.
- 박문원, 「그림과 시」, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호).
- 안춘미, 「구성주의」, 『조선예술』, 2010년 제1호.
- 엄호석, 「문학 평론에 있어서의 미학적인 것과 비속 사회학적인 것」, 『조선문학』, 1957년 제2호.
- _____, 「시대와 서정시인-상반기 서정시초들을 중심으로」, 『조선문학』, 1957년 제7호.
- 에르하르트 윤, 임홍배 역, 『마르크스레닌주의 미학입문』, 사계절, 1989.
- 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 1995.
- 윤범모, 『한국근대미술-시대정신과 정체성의 탐구』, 한길아트, 2000.
- 이문빈, 「사진동맹 4년간의 회고와 전망」, 『문학예술』, 1949년 제8호.
- 이종석, 『(새로 쓴) 현대북한의 이해』, 역사비평사, 2000.
- 정형용, 「불가리아 기행」, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호).

- 조인규, 「유화에서의 〈밝음〉에 대하여」, 『조선미술』, 1962년 제7호.
- 탁성식, 「부르조야 형식주의 미술의 반동적 본질과 해독성-2」, 『조선미술』1966년 제6호.
- 필자미상, 「쏘베트의 그라휘크-제1차 전련맹 쏘베트 미술가대회에서 한 H.H. 쥬꼬브의 보충 보고 요지」, 『조선미술』, 1957년 제3호.
- 허영, 「나의 첫 시도-유화 〈농장의 저녁길〉을 창작하고」, 『조선미술』, 1966년 제6호.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. trans. Charles Rougle, London; Verso, 2011.
- Martin, Neil A., "Marxism, Nationalism, and Russia". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 29, No. 2, Apr.-Jun., 1968.

ABSTRACT

Modernity in North Korean Art: Social Realism, Joseon-Painting and Photography

Jisuk Hong

The purpose of this paper is to find out what is the modernity(or newness) in North Korean Art. We need to go back to the “formative period (1950s-1960s)” of North Korean Art to solve this problem. In this period, North Korean Art World accepted “Social Realism” of Soviet Union as a canon of new art. For example, They assigned the priority of Art world to the Joseon-Painting(朝鮮畫) which is the conventional art form(media) in Korea following the slogan of Social Realism; “Socialistic Content and National Form.”

However, this arrangement created one troubling problem. On the one hand, as a old and conventional art form, Joseon-Painting correspond to a demand of “National Form” but the other hand, It has the limit to satisfy the demand of newness in art. To solve this problem, North Korean Art world define the newness in art form the point of sensitive of people. In this perspective, esthetic senses like “bright, clear, vivid” is the sensitive of Joseon Painting as well as the new sensitives of people in Modern Soviet Nation.

In the North Korean art world revolving around Joseon-Painting, the materialistic viewpoint which focus on the new media (photography, television, etc.) as a base of art's development was weakened. As a result, The North Korean art has a characteristic so called “strange newness” This is the symptom of another or the other modernity in Art. And in itself, it suggest the fact that “modernity in art” is not a simple and static value but a complex and multi-layered phenomenon.