

박문원(朴文遠, 1920~1973)의 미술비평과 미술사 서술

홍 지 석*

- I. 서론
- II. 1940년대 후반: 조선미술의 당면과제와 진보적 리얼리즘
- III. 1950년대: 자연주의 비판과 서정성 옹호
- IV. 1960년대 이후: 사회주의리얼리즘과 미술사 서술
- V. 결론

I. 서론

예술사회학, 또는 근대미술비평사의 관점에서 박문원(朴文遠, 1920~1973)은 여러모로 각별한 주목을 요하는 논자다. 그는 소설가 박태원의 동생으로 경성 제일고보-연희전문-동북제대-경성대로 이어지는 인텔리 교육의 수혜자였고 해방 공간에서 조선프롤레타리아미술동맹의 주축으로 활동하면서 대표적인 좌파 미술 이론가로 부각됐다. 6·25전쟁 직후 월북한 이유에는 북한미술담론의 중심에서

* 단국대학교 한국문화기술연구소 연구교수

이 논문은 한국미학예술학회 2013년 여름 정기학술대회에서 자유주제로 발표한 원고를 수정 보완하여 게재한 것이며, 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임[KRF-2008-411-J03301].

활동하면서 사회주의리얼리즘의 북한식 체화를 주도했다. 또 1960년대 이후에는 미술사가로 변모하여 고대미술의 서술방법론에 천착하여 북한식 미술사 서술이 확립되는데 결정적인 역할을 담당했다. 이러한 박문원의 생애를 돌아볼 때 그의 미술비평과 미술사 서술의 논리 전개를 검토하는 일은 해방 후 미술계의 정황을 헤아리고 남북한미술의 분기 지점을 확인하는 기초가 될 수 있다. 아울러 박문원 텍스트 검토는 ‘예술과 사회의 관계’ 문제에 대한 해방기 미술계, 초기 북한미술계의 이해 방향과 수준을 가늠해볼 기회를 제공할 것이다.

박문원에 대한 선행연구로는 우선 최열의 연구가 중요하다. 그는 거의 잊혀진 존재였던 박문원을 발굴하여 우리 미술계에 소개했을 뿐만 아니라 해방공간 박문원이 발표한 텍스트들을 세세히 검토하여 이 시기 좌파 미술운동의 틀에서 박문원이 차지하는 위치와 위상을 확인하는 성과를 얻었다.¹⁾ 또 해방공간에서 좌파미술의 동향을 검토하면서 박문원의 텍스트와 활동상을 비판적으로 언급한 홍선표의 연구, 박태원의 아들로서 조카의 입장에서 박문원의 생애를 기록한 박재영의 텍스트도 참고할 만한 선행연구 자료다. 다만 열거한 선행연구들은 월북 이후 박문원의 텍스트를 미처 다루지 못했기에 박문원의 텍스트를 그의 생애 전체 문맥에서 포괄적으로 검토하는 후속 연구를 통해 보완될 필요가 있다. 월북 이후 박문원의 활동상에 대해서는 북한미술의 입장에서 박문원의 업적을 회고한 리재현의 서술을 기초자료로 활용할 수 있다.²⁾ 이 글은 이상의 선행연구를 참조하여 해방공간, 그리고 1950~1960년대 북한미술계의 문맥 속에서 박문원의 활동상을 현재 가능한 선에서 조명/복구하면서 그가 발표한 텍스트 분석을 통해 그의 미술비평, 미술사관의 개요와 양상, 변화 과정을 검토하게 될 것이다. 박문원은 미술비평가/미술사가로서 뿐만 아니라 미술가, 장정가로서도 뚜렷한 자취를 남긴 존재지만³⁾ 이에 대한 논의는 훗날로 미루고 여기에서는 일단 그의 미술비평과 미술사 서술에만 집중하여 논의를 전개하고자 한다.

- 1) 최열, 『한국근대미술비평사』, 열화당, 2001; 최열, 『한국현대미술의 역사: 한국현대미술사 사전 1945-1961』, 열화당, 2006.
- 2) 홍선표, 『한국근대미술사』, 시공아트, 2009; 박재영, 「셋째 아버지 박문원」, 『근대서지』 제4호, 2011; 리재현, 『조선력대미술가편람(증보판)』, 문학예술종합출판사, 1999.
- 3) 미술가, 장정가로서 박문원의 활동상에 대해서는 박재영의 다음 텍스트를 참조. 박재영, 「셋째 아버지 박문원」, 『근대서지』 제4호, 2011.

II. 1940년대 후반: 조선미술의 당면과제와 진보적 리얼리즘

1920년생인 박문원은 해방기에 미술계에 등장했다. 그는 1942년 연희전문 학교를 졸업하고 일본 동북제대 미학과에 입학했으나 일제의 학병제 요구를 거부하고 고초를 치루다 해방 후인 1946년 6월 경성대(서울대) 철학과(미학전공)를 졸업했다.⁴⁾



[그림 1] 1938년 연희전문 입학시험 합격자 명단(동아일보, 1938년 4월 3일자, 박문원, 윤동주, 백인준 등의 이름이 확인된다).



[그림 2] 박문원 학적부, 서울대학교 철학과(미학전공): 박재영 제공.

20대에 불과했지만 해방공간에서 그는 좌파미술의 편에서 삼화가, 장정가, 비평가, 번역가, 조직가로서 광범위한 활동을 전개했다. 북한 측 기록에 의하면

4) 북한의 미술사가인 리재현은 박문원이 동경제국대학에 입학했던 것으로 서술했으나 이것은 오기인 것으로 보인다. 리재현, 『조선력대미술가편람(증보판)』, 문학예술종합출판사, 1999, 387쪽. 예컨대 『해방일보』 1946년 1월 16일자 기사인 「연계소설 <강철>의 작가와 삼화가」에서는 박문원이 동북제대 미학과에 적을 두었던 것으로 서술하고 있다. 최열, 『한국근대 미술비평사』, 열화당, 2001, 156쪽 재인용. 조카인 박재영에 따르면 박문원의 학력은 다음과 같다. 1933년 수송공립보통학교 졸업, 1938년 경성제일고보 졸업, 1942년 연희전문졸업, 동북제대 미학과 입학, 1946년 경성대 문학과 졸업. 박재영, 「셋째 아버지 박문원」, 『근대서지』 제4호, 2011, 84쪽. 최근 박재영이 발굴하여 제공한 서울대 학적부에서는 박문원이 철학과(미학전공)를 졸업한 것으로 기록되어 있다. 이 지면을 빌어 관련 자료를 제공해주신 박재영님께 고마움을 전하고 싶다.

이 시기에 박문원은 남로당 서울시 문화부 총무과장, 남조선문화단체총련맹 조직 부부장, 남조선미술가동맹 서기장으로 활동했다.⁵⁾ 최열은 해방기 박문원을 미군정기 미술운동의 주류를 이룬 ‘프로미맹-조선미맹-미술가동맹-미맹’에 몸담으면서 가장 진보성이 짙고 뚜렷한 미학과 창작방법론을 내세운 논자로 평가한다. 이 시기에 그는 여러 지면에 상당히 많은 비평텍스트를 발표했지만⁶⁾ 여기서는 “박문원의 미술비평, 미술사관의 개요와 양상, 변화 과정을 검토한다”는 이 글의 취지에 비취 각별한 주목이 필요하다고 판단되는 몇 편의 텍스트를 선별 검토하기로 한다.

먼저 박문원이 1945년 12월 『인민』에 발표한 「조선미술의 당면과제」를 보자. 이 글은 해방기에 발표한 그의 첫 번째 미술비평 텍스트다. 이 글은 “혼동과 투쟁 속에서 모든 건국사업이 이행되고 있는 이 때 자주적인 조선미술의 참다운 건설이 어떠한 궤도위를 굴너가며 이루어져야 옳으냐”⁷⁾하는 문제제기로 시작한다. 그의 진단에 의하면 해방 후 조선미술건설에 나선 대부분의 미술가들은 착취계급과 비 착취계급 사이에 끼여 당황하고 있다. 박문원이 보기에 그들의 가슴속에는 ‘두 종류의 혼’이 살고 있다. 이것은 조선 미술이 처한 식민지로서의 운명과 관계가 있다. 즉 식민지 상황에서 조선의 양화는 불가피하게 일본의 양화를 실어왔고 그 일본의 양화는 黒田清輝가 불란서에서 가져온 인상파였다. 그리고 그 인상파란 것은 ‘중·소 뿌르쥬아 이데올로기와 감정의 반영이요 뿌르쥬아지의 시민생활가요인 동시에 사회적으로 탈락하여가는 중·소 뿌르쥬아지의 쇠퇴적세제후를 내포한 미술’이었다는 것이다.⁸⁾ 따라서 박문원이 보기에 조선의 양화는 ‘병든 장미’에 지나지 않는 것이 되었다. 또 그나마 아카데미즘에 반대하면서 조선적인 것을 추구해온 화가들이 보여준 것이라고는 ‘단기꼬랑이를 단 시골처녀와 모든 봉건적 잔재들’에 불과했다는 것이 그의 생각이다.⁹⁾ 그것은 박문원이 보기에 ‘회고주의,

5) 리재현, 앞의 책, 387쪽. 미군정하에 조직된 ‘조선미술동맹’을 ‘남조선미술가동맹’으로 지칭하는 것은 북한미술계의 오랜 관행이다.

6) 이 시기에 발표된 박문원 미술비평 텍스트에 대한 포괄적인 검토는 최열, 『한국근대미술비평사』, 열화당, 2001; 최열, 『한국현대미술의 역사: 한국현대미술사 사전 1945-1961』, 열화당, 2006의 ‘박문원’ 관련 서술을 참조.

7) 박문원, 「조선미술의 당면과제」, 『인민』, 1945년 제12호, 138쪽.

8) 위의 책, 139쪽.

베타주의'에 지나지 않는 것으로 참다운 민족미술건설의 장애물이다. '그것은 외국의 진보적인 문화에 대항한다는 나머지 문화적으로 빈궁한 것'을 내어놓는 일¹⁰⁾에 지나지 않기 때문이다. 이러한 생각은 해방 초기 박문원의 다른 글에서도 나타난다. 예컨대 1946년 『신천지』에 기고한 글에서 박문원은 자주적인 조선미술의 건설을 저해하는 요소로 크게 두 가지를 거론한다. 하나는 봉건사상과 손을 꼭 잡고 호도하는 국수주의, 상투문화이고 다른 하나는 자본주의 사회가 빚어준 퇴폐문화다.¹¹⁾

그렇다면 이러한 장애를 극복할 새로운 미술이란 무엇인가. 그 대답으로 박문원은 '내용에 있어서 사회주의적 형식에 있어서 민족적인' 미술을 요청한다. 주지하다시피 '내용에 있어서 사회주의적 형식에 있어서 민족적인 미술'이란 사회주의리얼리즘의 널리 알려진 테제다. 그것을 박문원은 '사적 유물론의 방법으로 현실을 그리어내는 프롤레타리아 리얼리즘'이라 지칭한다. 더 나아가 그는 '자본주의 사회의 제모순을 폭로시키고 노동계급을 위하여 투쟁하여야오는 만국프롤레타리아 미술'에게서 많은 것을 배워야 한다고 주장한다. 그것은 '세계미술사의 새로운 페이지를 제치고 있는 프롤레타리아 조국 소비에트 露西亞미술을 공부하는 일'에 다름 아니다.¹²⁾

이렇듯 박문원이 발표한 최초의 비평 텍스트는 소비에트미술-사회주의리얼리즘에 대한 경도가 매우 두드러진다. 이 시기 그에게는 사회주의리얼리즘(프롤레타리아리얼리즘)이야말로 부르주아 문화와 국수주의를 극복하고 새로운 민족미술을 건설할 유일한 길로 보였다.¹³⁾ 이렇게 프롤레타리아 당파성을 강조하는 논자에게 '불편부당'을 슬로건으로 내세우면서 짐짓 객관적인 태도를 취하는 이들은 맞서 싸울 적이다. 여기서 '불편부당'을 슬로건으로 내세우는 민족미술의 적은 특히

9) 위의 책, 142쪽.

10) 위의 책, 142쪽.

11) 박문원, 「낙서」, 『신천지』, 1946년 제1권 6호, 43쪽.

12) 박문원, 「조선미술의 당면과제」, 143쪽.

13) 홍선표에 따르면 이것은 '현실 정세분석을 통한 방안이기보다 프롤레타리아 계급의 당파성을 중시한 카프의 편향을 답습한 것으로 계급적 원칙에 의해 민족문화를 프롤레타리아와 부르주아 입장으로 극명하게 대립시킨 ... 관념론적 이분법, 또는 임화가 비판한 정치적 공식주의'에 해당한다. 홍선표, 『한국근대미술사』, 시공아트, 2009, 280쪽.

일제하에서 유행한 ‘인상파’의 무감각한 객관성이다.

앞서 검토한 글에서 소비에트 미술을 공부할 것을 요청했던 박문원은 실제로 해방공간에서 소비에트의 비평문을 번역 소개하는 작업에 나서기도 했다. 조선문학가동맹 기관지 『문학』 1948년 제8호에 실린 E. 우시에비치의 글 「레닌과 문학」이 그것이다. 이 글은 번역문이지만 이후 박문원의 논의 전개를 이해하는데 매우 중요하여 각별한 주목을 요한다. 「레닌과 문학」은 톨스토이에 관한 레닌의 평을 중심으로 사회주의리얼리즘의 작가상을 논하고 있다. 여기서 먼저 주목할 부분은 ‘불편부당’의 자리를 취하는 자에게 레닌이 가했던 비판을 서술하는 대목이다. 저자(우시에비치)에 의하면 레닌은 ‘리얼리스트틱한 미술의 객관성과 냉철하고 무감각한 객관성을 엄밀하게 구별’했다. 진정한 작가는 방관자가 아니고 인생의 적극적 참여자라는 것이다.¹⁴⁾ 이러한 전제 하에 저자는 레닌을 따라 ‘적어도 얼마만큼의 의의있는 형상’을 반영시킬 수 있는 예술가의 능력과 정열을 강조한다.¹⁵⁾ 그리고 그 정열은 ‘오직 작가가 좀 더 좋은 사회를 위하여 사회의 진리를 이해하고 표현하려고 노력하는 경우에만 가질수 있는 것’¹⁶⁾이다. 이렇게 작가의 적극적 참여를 강조하는 동시에 저자는 ‘미학적 집단성’을 운운하는 입장을 반대한다. 즉 개인을 부정하면서 ‘대중을 성격없는 무엇으로 보며 인민을 개성이 결여된 존재로 보는 따위의’ 미학적 견해들이란 뿌르조아적 사이비혁명적 관념에 지나지 않는 것이다.¹⁷⁾

이후 박문원의 주장은 1948년 자신이 번역한 「레닌과 문학」의 논지와 맞물려 전개된다. 즉 인생의 적극적 참여자로서 작가 개성에 대한 강조, 작품에서 인생의 진실을 반영하는 리얼리즘에 대한 옹호는 박문원 비평에서 가장 중요한 이슈가 된다. 이러한 긍정적 가치의 반대편에는 ‘작가 개성을 폄훼하거나 배제하는 집단주의, 주관이 배제된 냉철한(불편부당한) 객관주의’가 자리할 것이다. 물론 여기서 강조되는 개성이란 형식적인 미학적 원리에 의해 규정된 예술적 천재와는 거리가

14) E. 우시에비치, 박문원 역, 「레닌과 문학」, 『문학』, 1948년 제8호, 144쪽.

15) 위의 책, 143쪽.

16) 위의 책, 144쪽.

17) 위의 책, 145쪽.

먼 것이다. 그는 어디까지나 정열을 가진 자로서 그 정열은 인민의 생활에서 우러나오는 것이어야 했다.¹⁸⁾ 당시 박문원의 글이 내용 없는 형식의 공허함에 빠진 작가를 배척하고 현실 앞에 마주서서 직시할 용기를 찾고 새로운 역사를 향해 나아가는 작가에게 경의를 표하는 방식으로 진행되는 것¹⁹⁾은 이러한 문맥에서 이해할 수 있다. 1948년에 발표한 글에 포함된 김세용의 회화에 대한 다음과 같은 평은 이 시기 그의 지향을 극명하게 보여준다.

현실에서 유리된 극단한 예는 김세용씨 양화전에서 볼수 있다. 씨는 퇴폐, 절망, 방랑-이러한 세기말적 정신이 철두철미하게 박혀있는 화가다. 씨는 대저 무엇 때문에 8·15 이후 이렇게도 회의적인 것일까. 8·15 이전이라면 창백한 인텔리들이 씨와 함께 통곡을 할 수있을지 몰은다. 퇴폐와 우울, 이러한 감정은 이 땅의 청년들은 한사람도 갖고 있지 않다. 씨는 시대와 함께 호흡하지 않는 진공세계에서 독주하고 있는 부조화음의 화가다. 씨의 비극은 시대의 희극이다.²⁰⁾

이러한 관점에 선 비평가에게 미술의 진보란 “현실을 어떻게 하여 적극적으로 화면에 표현할 수 있느냐 하는 문제에 들어서서 혁명적 로맨티시즘을 계기로 한 진보적 리얼리즘을 차차로 구현화하여 주는 문제작을 많이 내어놓은”²¹⁾ 일이 된다. 여기서 혁명적 로맨티시즘이란 물론 프롤레타리아 리얼리즘 내지는 사회주의리얼리즘의 지향을 지칭하는 용어다.²²⁾

18) 위의 책, 144쪽.

19) 최열, 앞의 책, 165쪽.

20) 박문원, 「미술의 삼년」, 『민성』, 1948년 제8호, 41쪽.

21) 위의 책, 42쪽.

22) 최열은 1945년 글에서 요구된 ‘프롤레타리아 리얼리즘’이 이처럼 1948년에 폐기되고 ‘혁명적 로맨티시즘을 계기로 한 진보적 리얼리즘’의 요구로 변한 것을 ‘급변하는 상황이 초래한 미맹의 위기 상태에서 여러 가지 가능성의 폭을 넓히기 위한 시도’로 이해한다. 그런 의미에서 그것은 프로미맹, 프로예맹의 좌경오류를 증명해주는 것도 사실주의로부터의 후퇴를 뜻하는 것도 아니라는 것이 그의 지적이다. 최열, 앞의 책, 169쪽. 참조, 필자로서는 용어의 변경에도 불구하고 그 함의는 거의 변하지 않았다는 점에서(1940년대 박문원의 글에서) ‘사회주의리얼리즘’, ‘프롤레타리아 리얼리즘’, ‘혁명적 로맨티시즘을 계기로 한 진보적 리얼리즘’은 같은 계열로 간주해도 무방하다는 생각이다. 다만 운동노선 내지는 진술의 변화에

정리해보기로 하자. 해방기에 미술계에 등장한 박문원은 소비에트 미학의 편에서 사회주의리얼리즘의 강령을 동시대 미술에서 관철하고자 노력했다. 이 시기에 구체화된 박문원의 사회주의리얼리즘 이해는 그가 월북한 이후 북한에서도 여전히 유지된다. 이것은 1950년대 미술비평에도, 1960년대의 미술사 서술에도 마찬가지로였다. 이하에서는 월북 이후 박문원의 논의 전개를 살펴보기로 하자.

III. 1950년대: 자연주의 비판과 서정성 옹호

여러 정황을 감안할 때 박문원은 6·25전쟁 직후에 월북한 것으로 보인다. 예컨대 전쟁 후 공보당국은 월북작가 명단에서 박문원을 박태원, 설정식, 정현웅 등과 함께 전쟁 후에 월북한 B급 작가로 분류했다.²³⁾ 최열에 따르면 박문원은 1949년 초에 체포 투옥되었다가 6·25전쟁이 일어나자 풀려나 월북했다.²⁴⁾ 리재현에 따르면 박문원은 인민군의 서울 점령 때 감옥에서 풀려나 남조선미술가동맹 위원장으로 선출되었고 9·28수복 직후 후퇴하는 인민군을 따라 월북했다.²⁵⁾ 박재영에 따르면 박문원은 9·28수복 직전 남조선문학가동맹 평양시찰단 일원으로 박태원과 함께 북으로 갔다.²⁶⁾

1950년 이후 박문원의 활동은 괄목할 만한 것이다. 그는 1951년에 조선미술가동맹 부위원장으로 선출되었고 1950년대 후반에는 조선미술출판사, 조선문학예술총동맹출판사 부주필을 역임하면서 『조선미술』(조선미술가동맹 중앙위원회 기관지) 및 미술도서, 화첩의 편집출판을 담당했다.²⁷⁾ 그는 월북을 감행한 직후부터 북한 미술계의 중심에서 사회주의리얼리즘 논의를 주도했다. 먼저 1950년대 초에 『문학

주목하는 관점을 취한다면 명칭의 변화는 보다 신중한 검토를 요하는 주제일 것이다.

23) 필자미상, 「공보당국, 월북작가 작품 판매 및 문필활동 금지 방침 하달」, 『자유신문』, 1951년 10월 5일자, 2면.

24) 최열, 『한국현대미술의 역사: 한국현대미술사 사진 1945-1961』, 열화당, 2006, 264쪽.

25) 리재현, 『조선력대미술가편람(증보판)』, 문학예술종합출판사, 1999, 387쪽.

26) 박재영, 「셋째 아버지 박문원」, 『근대서지』, 92쪽.

27) 리재현, 앞의 책, 387쪽.

예술』에 발표한 두 편의 글을 보자. 「자연주의적 경향을 일소하자」(1951)와 「미술에 있어서 자연주의적 잔재의 극복을 위하여」(1952)가 그것이다. 월북 이후 북한에서 처음으로 발표한 「자연주의적 경향을 일소하자」에서 박문원은 당시 북한미술이 사상과 기술을 변증법적으로 통일하지 못하고 있다고 비판한다. ‘맑스-레닌주의는 도그마가 아니라 실천에의 지침’임을 제대로 이해하지 못하고 ‘자연주의’에 빠져들고 있다는 것이다.²⁸⁾ 이러한 입장은 이듬해인 1952년에 「미술에 있어서 자연주의적 잔재의 극복을 위하여」라는 장문의 비평에서 더욱 구체화된다. 이 글의 내용을 구체적으로 살펴보기로 하자.

글머리에서 박문원은 ‘전체를 잊어버리고 말초적 부분에만 정밀한 붓끝을 놀리고 만’ 작가들을 강한 어조로 비판한다. 그가 보기에 이런 작가들은 ‘그저 있는 그대로를 사진기계처럼 세밀하게 그려놓으면 이것이 레알리즘인 것으로’ 착각하고 있다.²⁹⁾ 이러한 착각이야말로 과거 부르주아 교육에서 얻은 반동적인 요소라고 그는 주장한다. 그가 보기에 방관자적 태도-객관주의란 무당성의 가면이며 초계급적인 가면으로 역사의 본질과 사회의 모순을 은폐하는 비과학적인 태도다. 이러한 객관주의가 예술에서 나타난 것이 바로 ‘자연주의’다. ‘찰나적인 인상’과 기분에 의존하는 인상주의가 그 대표적인 경우로 미술가는 “자기 내부의 이러한 사상과의 투쟁을 통하여 … 조국과 인민을 위한 사회주의레알리즘 미술로 나아가야 한다”고 그는 주장한다.³⁰⁾ 그 구체적인 방법에 대해서 박문원은 소련 비평가 쏘볼레브와 고리키의 발언을 인용하여 ‘무수한 현상의 전변 가운데서 예술가는 발전과 운동의 내적 동향을 발견하며 우연적 현상들의 형태 밑에서 법칙을 인식하고 현상의 본질을 인식한다’ 이 모든 것을 전형적 형상 가운데서 구현’할 것을 요청한다.³¹⁾ 더 나아가 그는 ‘객관적 세계를 그 본질적인 면에서 파악하는 과학적 태도와 인민의 나아갈 바를 가르키며 고무추동하는 실천적 태도의 변증법적 통일’을

28) 박문원, 「자연주의적 경향을 일소하자」, 『문학예술』 제4권 제4호, 1951년 7월호, 53쪽.

29) 박문원, 「미술에 있어서 자연주의적 잔재의 극복을 위하여」, 『문학예술』 제5권 제3호, 1952년 3월호, 88쪽.

30) 위의 책, 91쪽.

31) 위의 책, 93쪽.

요구한다. 즉 미술가의 과학적 태도가 실천과 결합될 때 비로소 사회주의리얼리즘이 가능하다는 것이다. 이러한 견지에서 그는 기성작가에게는 ‘일체의 부르주아 퇴폐미술의 영향을 뿌리뽑는’ 사상투쟁을 전개할 것을, 새로운 ‘제네레이숀’에게는 표어구호식이 되지 않도록 기술을 연마할 것을 —손이 제대로 돌아가게끔 훈련할 것을— 요구한다.

이 글에서 주목할 점은 박문원이 레닌과 엥겔스, 고리키 등의 발언을 빈번히 인용하여 사회주의리얼리즘 미술의 발전에서 ‘우연적 현상 밑에 존재하는 법칙과 본질을 인식해 전형적 형상으로 구현하는’ 작가의 역량과 역할을 부각시키고 있다는 점이다. 이러한 주장은 당시 북한미술계에서 여러 의미를 갖는다. 먼저 그것은 기성작가들에게 일제하에서 교육받은 부르주아 미학의 잔재를 청산하고 새로운 미학-사회주의리얼리즘으로 무장할 것을 요구한다. 다음으로 ‘해방의 위대한 선물의 하나는 미술이 특권계급들의 독점적 향락대상으로부터 완전히 민주발전을 위하여 인민의 손에 이행된 것³²⁾이라는 전제 하에 문학예술의 ‘대중화’, 내지는 ‘인민화’가 강조되면서 대거 등장한 신진(새로운 제네레이숀)의 한계를 지적하고 있다. 박문원 자신의 발언을 인용하면 ‘시간적 여유가 없다는 구실로 소련의 그림이나 조각을 그대로 도용하는³³⁾ 태도가 문제인 것이다. 이것은 해방 이후 소련미술의 압도적 영향 하에 작품의 대량생산과 제작 속도의 증진, 소련미술의 복제에 급급하던 북한미술계의 한계를 지적한 것이다. 이러한 박문원의 주장은 전쟁의 강력한 영향 하에서 감각적 자극의 묘사에 치중하던 당시 북한문예의 일반적 경향³⁴⁾에 대한 반작용으로 읽을 수도 있다. 즉 그는 외부에서 오는 자극을 자기화하는 작가의 인식능력을 강조하여 사회주의리얼리즘의 자기화를 촉구하고 있다는 것이다. 이러한 유형의 발언은 적어도 1950년 이전의 북한 미술담론에서 달리 찾아

32) 『조선중앙년감-1949년 판』, 1949년 1월 25일, 조선중앙통신사, 144쪽.

33) 박문원, 앞의 책, 97쪽.

34) 예컨대 『문학예술』, 1951년 제12호(제4권 제9호)에 실린 채규철의 단편소설 「빛나는 고지」는 서사의 전개보다는 전쟁장면의 감각적 묘사에 치중한다. 가령 다음 묘사를 보라. “찢어질 듯이 팽팽하여진 얼굴과 악문 입술 그리고 구리쫓줄 같이 어룡어룡한 핏대 선 손이 미군놈의 모가지에 감기고 이어 모가지 넘어로 수류탄 권 손을 덩씩 틀어잡았다”.

볼 수 없다.³⁵⁾ 그리고 바로 이와 같은 사실로부터 박문원의 등장과 더불어 북한 미술의 사회주의리얼리즘 이해와 체화가 본격 궤도에 오르게 되었다고 말할 수 있다.

1950년대 후반 박문원의 미술비평은 작가의 본질 인식 능력과 형상화 능력을 강조한 1950년대 초의 입장을 유지, 발전시키고 있다. 이러한 관점은 스탈린의 죽음(1953년)과 더불어 본격화된 소비에트 미학의 해빙 분위기와 맞물려 1950년대 북한 미술계에서 주도적인 영향력을 행사했다. 이 시기에 박문원은 ‘날개없는 형상성’을 배격하고 미술가의 주관적 정서를 강조한 소련 미학의 최근 담론을 번역 소개하는 한편³⁶⁾ 시평(時評)의 형태로 이른바 사진적 묘사의 범람 속에서 사라진 예술성 내지는 ‘시적 정서’의 회복을 역설하고 있다. 『조선미술』 창간호에 실린 「그림과 시」라는 텍스트가 그 대표적인 경우다. 이 글은 1956년 소련에서 열린 ‘쑤베트 미술가 모스크바 동맹에서 주최한 <전통과 혁신> 토론’의 쟁점을 소개하는 것으로 시작한다. 쟁점이란 바로 소비에트 미술에 침윤된 기록주의, 산문주의, 도식주의를 어떻게 극복할 것인가 하는 문제다. 박문원에 따르면 소비에트 문예이론가들이 제시한 도식주의의 극복방안이란 미술에서 ‘시 정신’, ‘시적 내용’, ‘시적 느낌’의 회복이다. 소비에트 이론가들을 따라 1957년의 박문원은 “풍경화라는 것이 하나의 작품으로 되기 위하여서는 자연의 피상적 사상에 그치는 것이 아니라 이를 시 정신과 상상력과 기억력에 의하여 정리하고 심화하여야 된다”고 주장한다.³⁷⁾ 같은 맥락에서 그는 ‘사실주의와 사진주의를 혼동하며 자연에 충실해야 된다고 하면서 자연을 해석할 줄 모르며 아무 느낌도 없이 붓만 헛되이 놀리는 도식주의 화가들’을 강하게 비판한다. 물론 여기서 박문원이 말하는 예술성, 시적 정서, 작가 개성

35) 홍지석, 「초기 북한과 소련의 미술 교류-1945~1953년간 북한문예지 미술 비평 텍스트를 중심으로」, 『중소연구』 35권 제2호, 2011 참조.

36) 아. 페도로브 다위또브, 박문원 역, 「풍경화론」, 『조선미술』, 1957년 제1호(창간호) 참조. 이 글에서 다위또브는 박문원의 번역을 빌려 이렇게 말하고 있다. “산문주의, 현실의 외부적인 기록은 미술의 어떤 장르에 있어서는 나쁜 것이지만 풍경화에 있어서는 전혀 참을 수 없는 것이다. 자연에 대한 시적인 느낌이 결여되어 있는 풍경화는 생명이 없는 것이며 메마른 것이며 주되는 것-즉 자연의 감정을 표현하지 못한 것으로 되는 것이며 미술 작품이 어떤 직관물 참고서로 되어 버리고 만다”(16쪽).

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

이란 부르주아 미학에서 말하는 천재적 개인의 그것과는 거리를 둘 것이다. 박문원에 따르면 그것은 ‘현실에 대한 벽찬 느낌, 앞날에 대한 랑만, 생활의 빠삐스를 말하는 것’³⁸⁾이다 이렇게 본다면 시적개성의 회복은 작업실에서 작업하는 화가의 천재성 또는 주관성을 강조, 고무하는 방식으로가 아니라 현실에 침투하여 적극적으로 관찰하고, 현실의 변화에 깊은 감격을 느끼는 화가의 능동성을 강조하는 방식으로 가능할 것이다. 말하자면 박문원이 말하는 화가의 개성이란 어디까지나 현실에 제약받는 개성이고, 객관에 묶인 주관이다. 주목할 점은 박문원이 작가 개성을 이렇게 경직된 방식으로 확고히 규정하는 것을 망설이고 있다는 점이다. 그런 의미에서 그가 리얼리즘 미술에 요구되는 시정신의 대표적인 사례로 “밖으로는 자연을 스승으로 삼고 안으로는 가슴 속에서 얻어야 한다 外師造化, 中得心源”는 왕유의 전통회화론 내지는 ‘시서화’ 삼절로 칭송받은 과거 조선의 화가들을 거론하고 있다는 것은 흥미롭다. 가령 다음과 같은 식이다.

이와 같은 시와 그림의 련관성에 대한 미학 사상은 구라파나 중국에만 있는 것이 아니라 또한 우리 조선에도 있었다. 리조 시대 화가들 중에는 시, 서, 화를 모두 잘한다 하여 삼절(三絶)이라고 불리우던 사람이 많았다. … 나는 시, 서, 화의 일치를 고지 곳대로 그림 그리는 사람이 붓글씨도 잘쓰고 시도 잘 써야 한다는데 찬성하는 것은 아니다. 그러나 그림 속에 시정신이 흐르고 있어야 한다는 점을 주장하는 것이다.³⁹⁾

이렇게 볼 수도 있을 것이다. 1950년대 후반의 박문원은 해방 이후 북한 미술에서 소련의 강력한 영향 하에 일반화된 경향, 즉 현실의 기계적 재현, 현실의 도식화, 양과 크기, 속도의 찬양 같은 분위기에 이의를 제기한다. 이러한 한계를 극복하고 예술성과 시정신의 회복을 도모할 모델을 당시 그는 —소련미술이 아니라— 동양, 또는 조선의 전통에서 찾고자 했다. 이것이 바로 왕유와 자하 신위가

38) 위의 책, 61쪽.

39) 위의 책, 61쪽.

긍정될 수 있었던 이유일 것이다. 그는 경직된(기계화된) 리얼리즘이 전통/민족의 회화 담론/실천과 조우함으로써 새로운 활기를 얻게 될 것이라고 기대했다. 이것은 이른바 사회주의가 지배이데올로기로 기능하는 체제에서 능동적 행위자로서 미술가를 보장하기 위한 박문원식의 대안이다. 게다가 전통 회화의 시정신을 회복하는 일은 ‘사회주의적 내용과 민족적 형식’이라는 사회주의리얼리즘의 요구에도 부합하는 면이 있었다.⁴⁰⁾ 그러나 박문원에게서 조선 전통을 재고하는 일은 전통적 표현방식, 곧 조선화를 민족적 형식으로 부각시키는 것과는 거리가 멀었다. 당시 그에게 민족적 형식의 문제는 ‘형식’보다는 주로 ‘내용’ 수준에서 해결되어야 할 문제로 보였던 것이다.⁴¹⁾ 이것은 ‘조선화’에서 민족적 형식을 찾고자 했던 김용준 등의 견해⁴²⁾와 입장을 달리 하는 것이며, 1966년 9월 김일성 담화에서 천명된 원칙, 곧 “조선화를 토대로 하여 우리의 미술을 더욱 발전시켜나가자”는 원칙⁴³⁾과도 배치된다. 그런 의미에서 1960년 이후 박문원이 동시대 미술에 대한 비평활동을 중단하고 미술사가로서 활동하게 되는 것은 이러한 견해차와 무관치 않아 보인다.

40) 홍지석, 「서정성과 민족형식: 1950년대 후반 북한미술담론의 양상」, 『한민족문화연구』 43집, 2013, 3장, 4장 참조.

41) 예컨대 1959년 김창석이 발표한 글에는 다음과 같은 박문원의 발언이 인용되어 있다.(출처를 밝히지는 않았다); “민족적 형식이 특수하게 조선화에서만 발견될 수 있을 것이라는 견해 민족적 형식이라는 것을 내용과 유리된 어떤 추상적인 형식으로 시간과 공간을 초월한 어떤 ‘이데야’와도 같이 생각하는 경향은 조선화에 종사하는 일부 미술가 및 평론가 자체에서도 찾아볼 수 있다. ... 민족적 형식의 문제를 형식상의 문제로만 국한시키는 경향이 있는바 이것은 극히 피상적이며 유해로운 것이다”; 김창석에 따르면 박문원의 발언은 민족적 형식의 문제를 단지 표현수단의 문제로 보는 것이 잘못된 견해를 잘 보여주는 것으로 그에 “우리는 전적으로 찬동하게 된다” 김창석, 「문학 예술의 민족적 특성에 관하여」, 『조선문학』, 1959년 제4호, 132쪽.

42) 김용준, 「우리 미술의 전진을 위하여」, 『조선미술』, 1957년 제3호, 3-5쪽.

43) 김일성, 『우리의 미술을 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 혁명적인 미술로 발전시키자』(1966), 사회과학출판사, 1974, 4-5쪽.

IV. 1960년대 이후: 사회주의리얼리즘과 미술사 서술

앞서 살펴본 대로 1950년 월북 이후 1950년대 후반까지 박문원은 시평, 번역의 형태로 동시대 북한 미술의 동향과 발전방향에 대한 글을 주로 썼다. 이 시기 그의 글은 북한식 사회주의리얼리즘 미술의 방향 설정, 즉 —적어도 이론상으로는— 자연주의 내지는 기계적 도식주의를 배제하고 시적 정서와 작가주관을 용인하는 방향으로의 전개에 큰 영향을 미쳤다. 하지만 대략 1959년을 전후로 현장 비평가로서 박문원은 사라지고 그 자리를 미술사가로서의 박문원이 차지하게 된다. 어떤 일이 발생한 것일까? 구체적인 관련 자료를 찾을 수 없기에 단언할 수 없지만 이러한 변화에는 반종파투쟁으로 지칭되는 1956년 8월 이후의 북한정세가 큰 영향을 미쳤다고 생각할 수밖에 없다. 문예분야에서는 1956년 임화, 이태준 등의 숙청과 연루되어 그의 형 박태원이 작품 활동을 금지당하고 함경도 벽지학교 교장으로 좌천된 이후 역사소설의 집필에 매진했던 사실⁴⁴⁾을 상기해 볼 수도 있을 것이다. 여하튼 1960년 이후 박문원은 동시대 미술에 대한 언급을 중단하고 1961년부터 조선미술박물관 연구사로 재직하면서⁴⁵⁾ 미술사 집필에 매진하게 된다. 이여성(李如星)이 반종파투쟁 과정에서 배제되고 과거 그의 미술사 서술 —『조선 미술사 개요』(1955), 『조선 건축미술의 연구』(1956) 등— 이 전면 부정되는 시점에서⁴⁶⁾ 박문원의 미술사 서술은 이여성(과 그의 미술사 서술)의 공백을 메우고 새롭게 서술될 북한식 미술사의 기초를 구축하는 역할을 담당했다.⁴⁷⁾

이제 1960년대 박문원의 미술사 서술 양상을 살펴보기로 하자. 이 시기 그의 미술사 서술에서 가장 두드러진 양상은 미술사 연구의 핵심 주제로 ‘미술가’에 천착하고 있다는 점이다. 당시 박문원은 일본의 미술사가들이 왜곡한 조선미술가

44) 김종희, 「월북 후 박태원 역사소설의 시대적 성격 고찰」, 『비평문학』 제34집, 2009, 95쪽.

45) 리재현, 앞의 책, 387쪽.

46) 홍지석, 「이여성(李如星)의 조선미술사론-『조선미술사 개요』(1955)를 중심으로」, 『인물미술사학』, 제5권, 2009, 참조.

47) 리재현은 이 시기 그의 미술사 서술을 ‘우리 나라의 유구하고 찬란한 민족미술유산을 바로 정리하고 제국주의자들에 의해 심히 왜곡된 문제들을 옳게 해명하는 과학사업과 우리 당 문예정책의 정당성과 생활력을 론증한’ 작업으로 평가한다. 리재현, 앞의 책, 387쪽.

들의 국적과 행적을 문헌과 고어(古語)분석을 통해 사실 그대로 복원하는 것을 자신의 주요 과제로 삼았다. 더 나아가 그는 고대미술사에서 각 시기의 작가들이 시대적 제약에도 불구하고 애국주의 정신과 독창적 예술성을 발휘한 사례를 찾고자 했다. 먼저 그가 『조선미술』 1961년 제5호부터 1963년 1호까지 16회에 걸쳐 연재한 「조선미술사의 기초 축성을 위하여」를 보자. 그 목차는 다음과 같다.

회차	논문제목	회차	논문제목
1	3국 시기 및 통합신라 시기의 장인신분에 대하여(1)	9	시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가 (5)
2	3국 시기 및 통합신라 시기의 장인신분에 대하여(2)	10	시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가 (6)
3	3국 시기 및 통합신라 시기의 장인신분에 대하여(3)	11	백제의 기악면에 대하여
4	3국 시기 및 통합신라 시기의 장인신분에 대하여(4)	12	백제의 기악면에 대한 몇 가지 고찰
5	시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가 (1)	13	천수국 수장에 관한 몇 가지 고찰
6	시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가 (2)	14	사천왕 부각벽돌과 신라 조각가 양지
7	시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가 (3)	15	일본에서 활약한 우리 나라 미술가들 화가편 (1)
8	시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가 (4)	16	일본에서 활약한 우리 나라 미술가들 화가편 (2) ⁴⁸⁾

이 가운데 「3국 시기 및 통합신라 시기의 장인신분에 대하여」는 문헌고증과 언어분석을 통해 삼국시대 장인들의 계급과 신분을 정리한 것이다. 예컨대 분황사의 약사동상주조를 담당한 강고내미(強古乃未)에 대하여 과거 강고는 이름이고 내미는 노미, 즉 놋이라고 하여 노비라고 해석했으나 박문원은 강고내미는 신라 제11등에 해당하는 벼슬을 한 강고나마라 주장한다. 이런 방식의 접근은 이 시기

48) 「조선미술사의 기초 축성을 위하여」연재가 마무리된 이후 박문원은 동일 주제의 논문을 한편 더 발표했다. 『조선미술』 1963년 제3호에 발표한 「일본에서 활약한 우리 나라 미술가들(3)-건축 조각가 편」이 그것이다.

박문원의 글에서 매우 빈번히 등장한다. 가령 일본서기에 등장하는 아지끼(阿直岐)는 ‘일본에 건너가서 사양공으로서 그 높은 학식에 의하여 학자대우를 크게 받던 인물로 <아지 기사阿知 吉師>라고도 하는데 이로 보면 그의 이름은 ‘아지’요 ‘기’는 존칭어, 신라의 위품 14등의 <吉師>라는’ 것이다.⁴⁹⁾ 또 「시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가」에서는 다찌도 일가의 이름들이 조선의 고어임을 논증하는 한편 다찌도가 중국 남량에서 왔다는 일본학자들의 주장을 반박하여 예컨대 일본서기에 교류기록이 남아있는 구레(吳-くれ)가 중국의 강남지역을 지칭하는 용어가 아니라 조선 땅 어디임을 주장한다. 가령 다음과 같은 식이다.

(고사기 오진조 백제국왕이 일본에 학자기술자를 보낸 것을 기록한) 글을 보면 백제에서 건너간 기술자 중 단야공의 경우에는 韓鍛(가라가누찌)라 하였고 방직공의 경우에는 吳服(구레하도리)라고 하였다. 韓이라고 쓰고 カラ(가라)라고 읽는 것은 바로 가야(伽倻), 가락(駕洛)을 가리키는 데로부터 남선 지방을 가라라고 범칭하게 되고 백제의 단야공이라는 뜻에서 韓鍛(가라가누찌)라고 부르게 된 것으로서 이는 리해할만하다. 그런데 역시 백제의 방직기술자를 왜 吳服(구레하도리)라고 이름 붙이는 것일까? <구레하도리>라 함은 구레(吳)에서 온 <하도리>란 말인바 하도리(へトリ)는 방직공이란 뜻이다. 그렇다면 왜 백제에서 왔는데 구레(吳)라고 하였는가? (중략) 이상의 몇 가지 레만 보더라도 일본 학자들이 구레를 강남지방이라고 하는 것은 사리에 맞지 않음을 알 수 있을 것이다. 오히려 우리가 이상 내용은 단적인 반증들은 구레(吳)가 조선 땅에 있음을 증명하고도 남음이 있다.⁵⁰⁾

이러한 문헌상의 검토는 유물에 대한 검토로 이어진다. 이에 관하여 박문원은 아스카 시대 사원지에서 출토된 와당 문양에 백제, 고구려의 영향은 보이나 중국의 영향은 전혀 찾아볼 수 없다는 이시다(石田茂作)의 연구를 들어 문헌과 유물이 말해주는 바가 일치한다고 주장한다.⁵¹⁾ 이와 같은 문맥에서 박문원은 일본서기에

49) 박문원, 「일본에서 활약한 우리 나라 미술가들 화가편(2)」, 『조선미술』, 1963년 제4호, 63쪽.

50) 박문원, 「시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가(6)」, 『조선미술』, 1962년 제4호, 24쪽.

‘구레(吳)에서 배웠다’고 기록된 미마지는 백제의 기악인일 수밖에 없다는 것을 언어분석을 통해 논증하기도 한다.⁵²⁾ 이러한 주장들의 옳고 그름은 보다 세세한 논증을 통해 밝혀져야 하지만⁵³⁾ 여기서는 미술사 서술의 과학적 방법으로서 언어학의 적용을 강조할 수 있을 것이다. 이는 미술작품의 상호영향 관계의 분석에서 재료와 형식, 문헌검토에 주로 의존하던 이여성의 방법을 확장 보완한 것으로서 과학적 미술사의 수립에 대한 당시 북한 미술사학계의 지향을 시사한다. 언어의 교차분석은 또한 강고내미나 시바 다찌도 서술에서 보듯 유물변증법적 관점에 기초한 미술사 서술의 중요자료로서 미술가의 신분 내지는 계급 분석의 기초를 제공해준다는 장점이 있다.

1960년대 박문원 미술사 서술의 두 번째 특징은 미술작품의 해석에서 사상 체계나 신화를 적극 활용하고 있다는 점이다. 그에 의하면 가령 신라 금관의 의의는 “어떤 외부적 요인에서가 아니라 그렇게 만들지 않으면 안되었던 그 시기 사람들의 사상생활을 찾아보는 데서만이 문제해결의 실마리를 찾아낼수 있다”⁵⁴⁾ 이러한 주장의 근거에는 마르크스의 다음과 같은 견해, 즉 “회랍예술의 전제로 되고 있는 것은 회랍신화이다. 즉 그것은 인민의 환상 속에서 무의식적-예술적 방식을 통하여 가공된 자연과 사회형태들인 것이다. 이것이 회랍예술의 재료인 것이다”⁵⁵⁾ 라는 견해가 깔려 있다. 예컨대 고구려무덤 벽화에서 벽화의 내용이 현실생활의 직접적인 반영을 주제로 한 경우는 말할 것도 없지만 환상적인 세계를 취급하고 있다고 하더라도-그것이 고구려의 지반에서 발현된 독자적인 것이기에 “사실적인

51) 위의 책, 24쪽.

52) 박문원, 「백제의 기악면에 대하여」, 『조선미술』, 1962년 제5호, 26-30쪽 참조.

53) 오늘날 미마지에 관한 일반적인 견해는 그가 백제(百濟)의 음악가 겸 무용가로 중국 오(吳) 나라에서 기악무를 배워 일본에 전해줬다는 것이다. 하지만 서연호에 따르면 김석형, 김달수의 경우에서 보듯 소리의 유사성을 들어 <ㄹ>을 句麗(高句麗)로 해석하는 견해도 존재한다. 또한 김정학의 경우에서 보듯 <ㄹ>을 지명 求禮와 연관 지어 백제와 연관 짓는 논자도 있다. 서연호, 「미마지 기악의 일본 전파에 관한 재론-<ㄹ>(吳)의 故地를 中心으로-」, *Journal of Korean Culture*, Vol. 17, 2011, 30-33쪽 참조.

54) 박문원, 「신라의 금관」, 『조선미술』, 1966년 9호, 14쪽.

55) 맑스, 『경제학비판』 서론, 1957년 로문판, 맑스, 엥겔스 예술론 제1권, 135쪽, 박문원, 「안악 제3호 벽화무덤에로의 미술사적 안내」, 『조선미술』, 1963년 제3호, 60쪽 재인용.

요소를 강하게 띠면서 생동하게 우리 앞에 육박한다”⁵⁶⁾는 것이다. 이러한 견지에서 박문원은 “먼 원시 및 고대사회로부터 발생 발전되어온 신화는 삼국시기에 있어서도 그 뿌리를 강하게 지니면서 예술의 재료로 되어 있었다”⁵⁷⁾고 주장한다. 예컨대 그는 신라 금관의 내관과 외관의 형태가 갖는 의의를 『삼국사기』, 『삼국유사』, 『일본서기』 등의 문헌분석에 의거하여 다음과 같이 서술한다.

신라왕과 귀족의 시조숭배사상, 하늘에서부터 내려왔다는 始祖降臨의 사상, 이 이른바 하늘의 아들이며 신의 아들인 천자로서의 혈통, 그리고 이 하늘과 통하는 거룩한 존재로서 神官적 존재로서의 왕족의 신격이 이 신라금관의 형상속에 상징되어 있는 것이다. 외관에 장식된 나무가지형에서 우리는 神木또는 聖樹에 대한 신라의 신앙을 찾아보게 되며 내관에 장식된 새깃은 鷄神또는 鳥神 숭배를 찾아보게 된다.⁵⁸⁾

박문원에 따르면 우리가 『삼국유사』 등을 통해 접하는 옛 신화는 바로 ‘조선 사람들의 생활 속에서 우러난 자체의 예술’이며 ‘다른 나라의 것과 공통되는 경우에도 추구해 들어가면 조선에 뿌리내리고 있는 자체의 것임을 새삼스럽게 느끼게’⁵⁹⁾된다. 그가 보기에 마르크스의 말대로 “애굽 신화는 결코 회람예술의 지반이나 모태로 될 수는 없었다.”⁶⁰⁾ 마찬가지로 외래신앙인 불교도 조선에 들어왔을 때 ‘인민들 속에 든든히 뿌리박은 고유한 신앙에 기본으로 의거해야 했던’⁶¹⁾ 것이다. 이를테면 박문원은 ‘미륵사전설에서 룡화산(미르산)기슭 연못에서 미륵불 세명이 나왔다고 하는데’ 이 미륵불이라는 것은 ‘결국 미르, 즉 룡이 셋 나타났다는 옛(마한의) 신화를 불교식으로 개작한 것’⁶²⁾이라고 주장한다.

56) 박문원, 「안악 제3호 벽화무덤에로의 미술사적 안내」, 『조선미술』, 60쪽.

57) 박문원, 「신라의 금관」, 14쪽.

58) 위의 책, 15쪽.

59) 위의 책, 14쪽.

60) 박문원, 「안악 제3호 벽화무덤에로의 미술사적 안내」, 『조선미술』, 60쪽.

61) 박문원, 「미륵사 전설에 대하여」, 『조선미술』, 1967년 제1호, 44쪽.

62) 위의 책, 43쪽.

이렇게 미술사 서술에서 신화와 전설의 내용에 주목하는 접근은 신화적 내용을 ‘사실적인 것’과 대립하는 ‘관념적인 것’으로 간주하여 사실주의 미술의 발전의 걸림돌, 또는 제약으로 간주했던 1950년대 후반 이여성의 접근⁶³⁾과는 상반된 것이다. 그런 의미에서 박문원의 미술사 서술은 이여성의 접근을 ‘사실주의 전통의 비속화’로 간주하며 “추상적, 신화적 요소란 어느 계급의 미술에서나 관찰되는 것으로 어느 측면에서는 긍정적인 역할을, 어느 측면에서는 부정적 역할을 수행했다고 보아야 한다”⁶⁴⁾고 했던 김용준의 생각과 궤를 함께하는 것으로 보아야 할 것이다. 또한 이렇게 신화적 내용을 강조하는 접근은 과거 ‘날개 없는 형상성’을 반대하며 미술에서 ‘시 정신’, ‘시적 내용’, ‘시적 느낌’의 회복을 역설했던 1950년대 박문원의 입장이 미술사 서술에 전념했던 1960년대 박문원에게도 여전히 유지되고 있음을 시사한다. 즉 사회주의리얼리즘 미술에서 작가주체의 능동성과 시적 서정성을 강조했던 1950년대 박문원의 관점은 미술사 서술에서 미술가와 신화적 내용에 천착한 1960년대의 관점으로 확장, 계승되었다고 할 수 있다.

V. 결론

1950년대 박문원이 관여했던 『조선미술』은 1968년 폐간되어 『조선예술』에 흡수됐다. 그리고 1969년 이후 『조선예술』에는 박문원의 글을 찾아볼 수 없다. 이후 박문원은 1970년 발행된 『조선로동당정책사』 33권 부분사인 「미술발전을 위한 우리 당의 정책과 그 빛나는 실현」을 썼고 1973년에 사망했다.⁶⁵⁾ 리재현은 그가

63) 이여성에 따르면 미술의 발전에서 취미의 유행, 불, 도적인 경향은 암담한 보수적 내용에 지나지 않는 것이다. 리여성, 『조선미술사 개요』, 평양 국립출판사, 1955, 影印本, 『한국문화사』, 1999, 20쪽. 이여성은 미술사가 주목할 작품의 내용이 ‘봉건주의적, 자본주의적 제 요소와의 투쟁’이 되어야 한다고 생각했다. 이를테면 석불사 조각은 긍정적인데 왜냐하면 그것이 과거의 괴이하고 기형적인 비현실적인 불상을 관능적인 사실적인 불상으로 전변시켰기 때문이다. 리여성, 「석굴암 조각과 사실주의」, 『문화유산』, 1958년 4호, 34-35쪽.

64) 김용준, 「사실주의 전통의 비속화를 반대하며」, 『문화유산』, 1960년 제2호, 83쪽.

65) 리재현, 앞의 책, 389-390쪽 참조.

“뜻하지 않게 사망했다”고 쓰고 있는데 박문원의 아들 박철호에 따르면 그는 1973년 4월 28일 고혈압으로 사망했다고 한다.⁶⁶⁾

초기작인 「조선미술의 당면과제」(1945)에서 후기작인 「미륵사 전설에 대하여」(1967)에 이르기까지 박문원의 텍스트를 일별해보면 무엇보다 사회주의리얼리즘에 대한 각별한 애정, 그리고 작가 주체의 능동적 역할에 대한 강조가 두드러진다. 그는 처음부터 레닌을 따라 사회주의리얼리즘을 ‘객관적 세계를 본질적인 면에서 파악하는 과학적 태도’와 ‘인민의 나아갈 바를 가리키며 고무추동하는 실천적 태도’의 변증법적 통일로 이해했고 그러한 변증법적 통일의 주체로 작가를 내세우는 태도를 시종일관 유지했다. 이에 따라 현실의 기계적 재현을 지향하는 인상주의 내지는 자연주의뿐만 아니라 생산성을 강조하면서 작가 주체를 도식의 틀 속에 가두는 당대 소비에트 미술의 경향성 또한 그의 적이 되었다. 이러한 견지에서 그는 사회주의리얼리즘이 요구한 ‘민족적 형식’에 대한 해석에서도 ‘조선 전통의 시 정신’을 강조하는 식으로 작가 주체의 능동적 해석을 강조한다. 같은 맥락에서 민족적 형식을 곧장 조선화와 연관 짓는 형식적 접근 역시 그의 적이 되었다. 이렇듯 객관, 현실에 기초하면서도 그에 얽매이지 않고 비상하는 주관, 능동적 시 정신을 강조하는 것이야말로 비평가, 미술사가로서 박문원 텍스트의 핵심이다.

미술비평, 미술사의 영역에서 1940~1960년대에 발표된 박문원의 텍스트는 ‘사회주의리얼리즘’과 한국근대미술의 상관성에 천착하고자 하는 연구자에게 가장 중요한 자료다. 그는 이 시기 시종일관 ‘좌파’적 시각에서 ‘사회주의리얼리즘’에 천착했고 그것을 자기화하여 동시대 미술에 적극 적용했다. 그는 이 시기 좌파 미술에서 (남북한 미술계를 통틀어) ‘사회주의리얼리즘’에 대한 가장 깊은 이해를 가지고 있었던 논자였고 ‘사회주의리얼리즘’을 가장 적극적으로 옹호하고 전파했던 논자였다. 특히 초기 북한미술의 형성 과정에서 박문원의 역할은 매우 컸다. 1940

66) 이것은 박재영에게 보낸 박철호의 서신에 포함된 내용이다. 박철호에 따르면 박문원은 1955년 4월 고향이 강원도 삼척인 리순길과 평양에서 결혼했고, 다음 해 2월 장남 철호를 낳았다. 1968년 12월 리순길이 병사하자 1969년 5월 신문기자인 최학신과 재혼하여 1970년 3월 차남 찬호를 낳았다. 그리고 1973년 4월 28일 고혈압으로 평양에서 사망했다. 박재영, 「미술사가, 미술비평가, 장평가, 서양화가, 박문원」(미간행, 2012).

년대 후반까지 소비에트 미술담론의 내용과 문맥을 파악하는 데만 급급했던 북한 미술계⁶⁷⁾는 1950년대 초반 박문원의 월북과 더불어 ‘사회주의리얼리즘’의 본격적인 자기화에 진입할 수 있었다. 이것이 바로 그가 북한미술계에 편입되자마자 『문학예술』 같은 문예분야의 핵심 매체에 장문의 비평문⁶⁸⁾을 발표했던 이유다. 또한 이 시기(1940년대 후반~1950년대 중반)가 아직 북한미술담론이 집단화, 일원화의 형태로 전개되기 전이라고 볼 때 당시 박문원이 발표한 글은 ‘도그마’로 굳어지기 전 문제적 개념으로서 사회주의리얼리즘이 북한미술에 체화되어 가는 과정을 보여준다고 말할 수 있다. 그런 의미에서 북한식 사회주의리얼리즘 미술의 한계가 고스란히 박문원 텍스트에 나타난다는 것은 흥미롭다. 즉 사회주의리얼리즘의 두 축, ‘객관적 세계를 본질적인 면에서 파악하는 과학적 태도’와 ‘인민의 나아갈 바를 가리키며 고무추동하는 실천적 태도’ 가운데 후자를 과도하게 강조한 나머지 전자의 역할을 축소, 배제하는 문제는 박문원의 한계이면서 동시에 북한미술의 결정적인 한계다.

그러나 그렇다고 해도 해방공간, 그리고 1950~1960년대 진행된 박문원의 미술비평, 미술사 담론이 예술과 사회의 관계를 중시하는 비평가, 미술사자에게 의미심장한 반성적 사고의 모델이라는 것은 부정할 수 없다. 박문원이 제기한

67) 그의 월북 이전 북한에서 미술비평을 주도하던 논자는 작가였던 정관철, 김주경 등이다. 이들이 1940년대 후반 『문화전선』, 『문학예술』 등에 발표한 글들은 사회주의리얼리즘을 언급하고 있지만 그 내용은 매우 빈약해서 소비에트 문건 또는 문학 분야에서 개진된 내용을 단순 반복하고 있다는 인상을 준다. 이러한 상황은 이여성, 김용준, 한상진, 박문원 같은 비평가, 이론가들의 월북(또는 남북)과 더불어 변하게 된다. 그 가운데 박문원은 해방 직후부터 가장 본격적으로, 그리고 가장 적극적으로 사회주의리얼리즘론을 펼친 경우에 해당한다. 이여성, 한상진 등은 하우젠슈타인(Wilhelm Hausenstein), 프리체(Vladimir Friche) 등 훗날 사회주의리얼리즘논의에서 배제된 독일 예술사회학자들의 논의에 기대고 있었고(특히 이여성의 경우에 이 문제는 1950년대 후반 그의 숙청의 빌미가 되었다). 매우 넓은 이념의 스펙트럼을 지녔던 김용준 역시 1950년대 이후 사회주의리얼리즘 논의를 주도할 수 있는 위치에 있지 않았다. 초기 북한미술계에서 이여성과 한상진의 입장에 대해서는 홍지석, 「이여성의 조선미술사론」, 『인물미술사학』 제5호, 2009, 한상진, 「해방공간 예술사회학의 이론과 실천-1940-1960년대 한상진(韓相鎭)의 미학·미술사론을 중심으로」, 『미학예술학연구』 제36집, 2012 참조.

68) 앞에서 언급한 다음 두 편의 텍스트를 지칭한다. 「자연주의적 경향을 일소하자」(1951), 「미술에 있어서 자연주의적 잔재의 극복을 위하여」(1952).

‘과학적 태도’와 ‘실천적 태도’의 종합, 현실의 반영과 현실의 변혁을 함께 수행하는 예술가라는 문제는 여전히 예술사회학의 가장 중요한 논제라는 점에서 그렇다.

* 논문투고일: 2013년 8월 25일 / 심사기간: 2013년 9월 20일-10월 4일 / 최종게재확정일: 2013년 10월 5일.

참고문헌

- 김용준, 「사실주의 전통의 비속화를 반대하며」, 『문화유산』, 1960년 제2호.
- 김종희, 「월북 후 박태원 역사소설의 시대적 성격 고찰」, 『비평문학』 제34집, 2009.
- 다위또브, 아. 페도로브, 박문원 역, 「풍경화론」, 『조선미술』, 1957년 제1호.
- 리여성, 「석굴암 조각과 사실주의」, 『문화유산』, 1958년 4호.
- 리재현, 『조선력대미술가편람(증보판)』, 문학예술종합출판사, 1999.
- 박문원, 「조선미술의 당면과제」, 『인민』, 1945년 제12호.
- _____, 「落書」, 『신천지』, 1946년 제1권 6호.
- _____, 「미술의 삼년」, 『민성』, 1948년 제8호.
- _____, 「자연주의적 경향을 일소하자」, 『문학예술』 제4권 제4호, 1951년 7호.
- _____, 「미술에 있어서 자연주의적 잔재의 극복을 위하여」, 『문학예술』 제5권 제3호, 1952년 3호.
- _____, 「그림과 시」, 『조선미술』, 1957년 제1호.
- _____, 「시바 다찌도(司馬 達等)는 어느 나라 사람인가(6)」, 『조선미술』, 1962년 제4호.
- _____, 「백제의 기악면에 대하여」, 『조선미술』, 1962년 제5호.
- _____, 「안악 제3호 벽화무덤에로의 미술사적 안내」, 『조선미술』, 1963년 제3호.
- _____, 「신라의 금관」, 『조선미술』, 1966년 9호.
- _____, 「미륵사 전설에 대하여」, 『조선미술』, 1967년 제1호.
- 박재영, 「셋째 아버지 박문원」, 『근대서지』 제4호, 2011.
- 우시에비치, E. 박문원 역, 「레닌과 문학」, 『문학』, 1948년 제8호.
- 최열, 『한국근대미술비평사』, 열화당, 2001.
- _____, 『한국현대미술의 역사: 한국현대미술사 사진 1945-1961』, 열화당, 2006.
- 홍선표, 『한국근대미술사』, 시공아트, 2009.
- 홍지석, 「초기 북한과 소련의 미술 교류-1945~1953년간 북한문예지 미술 비평 텍스트를 중심으로」, 『중소연구』 35권 제2호, 2011.

국문 초록

예술사회학, 또는 근대미술비평사의 관점에서 박문원(朴文遠, 1920~1973)은 여러모로 각별한 주목을 요하는 논자다. 그는 소설가 박태원의 동생으로 경성제 일고보-연희전문-동북제대-경성대로 이어지는 인텔리 교육의 수혜자였고 해방공간에서 조선프롤레타리아미술동맹의 주축으로 활동하면서 대표적인 좌파 미술이론가로 부각됐다. 6·25전쟁 직후 월북한 이유에는 북한미술담론의 중심에서 활동하면서 사회주의리얼리즘의 북한식 체화를 주도했다. 또 1960년대 이후에는 미술사가로 변모하여 고대 미술의 서술방법론에 천착하여 북한식 미술사 서술이 확립되는데 결정적인 역할을 담당했다. 이러한 박문원의 생애를 돌아볼 때 그의 미술비평과 미술사 서술의 논리 전개를 검토하는 일은 해방 후 미술계의 정황을 헤아리고 남북한미술의 분기 지점을 확인하는 기초가 될 수 있다. 아울러 박문원 텍스트 검토는 ‘예술과 사회의 관계’ 문제에 대한 해방기 미술계, 초기 북한미술계의 이해 방향과 수준을 가늠해볼 기회를 제공한다. 「조선미술의 당면과제」(1945)에서 「미륵사 전설에 대하여」(1967)에 이르기까지 박문원의 텍스트를 일별해보면 무엇보다 사회주의리얼리즘에 대한 각별한 애정, 그리고 작가 주체의 능동적 역할에 대한 강조가 두드러진다. 그는 처음부터 레닌을 따라 사회주의리얼리즘을 ‘객관적 세계를 본질적인 면에서 파악하는 과학적 태도’와 ‘인민의 나아갈 바를 가리키며 고무추동하는 실천적 태도’의 변증법적 통일로 이해했고 그러한 변증법적 통일의 주체로 작가를 내세우는 태도를 시종일관 유지했다. 이에 따라 현실의 기계적 재현을 지향하는 인상주의 내지는 자연주의뿐만 아니라 생산성을 강조하면서 작가 주체를 도식의 틀 속에 가두는 당대 소비에트 미술의 경향성 또한 그의 적이 되었다. 무엇보다 주목할 점은 박문원에게서 이러한 작가 주체에 대한 강조가 점차 조선전통의 詩 정신, 고대 신화에 대한 천착으로 나아가고 있다는 점이다. 이것은 작가 주체의 능동적 태도를 고무하기 위한 대안으로 선택된 전략이었지만 결과적으로 사회주의리얼리즘의 두 가지 축, 과학적 태도와 실천적 태도 가운데 전자-과학적 태도의 위상을 위축 또는 약화시키는 방향으로 이어졌다. 즉

‘프롤레타리아의 당파성’을 강조하던 해방기 박문원은 ‘조선적인 것, 애국주의와 독창적 예술성’을 강조하는 1960년대의 박문원으로 변모하게 되었다. 해방공간, 그리고 1950~1960년대 발표된 박문원의 미술비평, 미술사서술은 예술과 사회의 관계를 중시하는 비평가, 미술사자에게 의미심장한 반성적 사고의 모델이다. 박문원이 제기한 ‘과학적 태도’와 ‘실천적 태도’의 종합, 현실의 반영과 현실의 변혁을 함께 수행하는 예술가라는 문제는 여전히 한국근대미술과 예술사회학의 쟁점으로 남아있다.

핵심어

박문원(朴文遠), 사회주의리얼리즘, 프롤레타리아 리얼리즘, 해방기, 민족형식, 북한미술

ABSTRACT

Art criticism and Art History of Park Mun-Won(1920~1973)

Ji-Suk Hong*

Park Mun-Won is the significant Art Critics in the late 1940's. In that time, He has wrote many art critics on the contemporary art and translated the text of Russian Art critics from the standpoint of Social Realism. After the Korean War(1950~1953), He has worked in various fields of art in the North Korea before he dead in 1973.

Park Mun Won is the representative arguer of Social Realism in 1940's~1960's of Korean Art world. Especially his text had a decisive effect on the formation of North Korean Art. As a Art Critics, Art Historian and Editors of Art Journal, Park's main concern was the actualizing the art reflecting objective reality as well as suggesting bright future of Socialist state. In this view, He opposed the Impressionism/naturalism as a mechanical representation of reality and affirmed the involvement of artist's mind in the representation of social reality following Lenin, Engels and Gorky. And after late 1950's He has emphasized the poetic ethos of artist rejecting the schematization of Social realism. So he began to wrote the text espousing the traditional poetic soul, national style and myths of Korea. But as a result his text missed the tension of Object/Subject or Theory/Practice. In short, Park's Life and text are the

* Research Professor, Dankook University

meaningful model for the researcher of Korean modern art and Sociology of Art.

Key Words

Park Mun-Won, Social realism, Proletariat realism, Liberation Era, National Style, North Korean Art

