



# 北 韓 美 術

國 土 統 一 院

- I. 이 책은 北韓住民의 情緒生活에 關한 特殊課題 研究報告書임.
- II. 収録된 内容은 刊行處의 意見을 반드시 反映하는 것이 아니며, 統一問題에 關聯된 研究에 資料로 提供되는 것임.

# 北 韓 美 術

1979. 12.

研究執筆責任：李 逸 (弘益大學校 美術大學教授)

刊行責任：梁 泰 鎮 (管理課長)

國土統一院資料管理局

目 次

○ 北韓의 「社會主義的 寫實主義」의 實像..... 5  
李 逸

○ 北韓美術의 技法과 樣式..... 37  
尹 明 老

○ 韓國美術의 傳統樣式과 北韓美術..... 65  
- 특히 朝鮮화를 중심으로 -  
吳 光 沫

○ 北韓美術에 있어서의 個性의 저각현상..... 95  
劉 俊 相

# 北韓의 「社會主義的 寫實主義」의 實像

李 逸

# 北韓의 「사회주의적 寫實主義」의 實像

李 逸

(弘益大教授)

## I

항가리아出身의 저명한 마르크스主義 文芸批評家인 게오르그 루카치는 일찌기 유럽近代美術을 다음의 세가지 類型으로 분류한바 있다.

(1) 現實과 歷史의 움직임으로부터 유리된채 기존의 사회 질서를 옹호하고 정당화시키는 保守的 「公認美術」·이 類型의 미술형태로는 재래적인 樣式을 그대로 답습하는 아카데미한 寫實主義를 우선 들 수 있겠다.

(2) 現實을 거부하거나 외면하고 주관적인 想像과 觀念의 세계로 도피하는 미술, 여기에는 浪漫主義를 비롯하여 象徵主義·野獸主義·超現實主義 抽象美術 기타의 모든 前衛的인 美術이 포함된다.

(3) 歷史的 社会的 現實을 直視하고 그 實像을 파헤치며 비판하는 미술, 이는 이른바 「批判的 寫實主義」라는 이름으로 불리워지는 움직임으로서 리베라 시케이로스등에 의해 대표되는 「멕시코派」와 그로스 덕스 등에 의해 대표되는 世界第1次大戰 후의 「新即物主義」(노이에 자할리카이트)를 비롯하여 社会的 不修理를 고발하는 미술형태를 가리킨다.

두말 할 것도 없이 루카치가 가장 높게 평가하는 것은 제 3의

類型이다. 그리고 그 類型이 社會主義的·全體主義體制 아래서 共產主義 이데올로기와 一體를 이루며 이른바 「社會主義的 寫實主義」로 탈바꿈하는 것이다.

共產主義 국가에서 이 社會主義的 寫實主義가 하나의 절대적인 美術理念으로 공식화된 것은 1932년에 열린 「소비에트美術家同盟組織委員會」第1會大會에서이다. (그때의 조직위원회장이 바로 고리키이다.) 그리고 거기에서 채택된 社會主義的 寫實主義의 理念은 다음과 같은 말로 규정된다.

『社會主義的 寫實主義는 生活을 現實的으로 깊이 있고 올바르게 반영한다. 그것은 生活을 革命的 發展에 있어서 다시 말해서 共產主義에로의 길에 있어서의 社會主義 社會 건설의 과정에 있어서 반영한다.』 (치모페에트, 「文芸學小辭典」)

「生活을 現實的으로 깊이 있고 올바르게 반영한다」는 것은 반드시 「社會主義的」 寫實主義에 국한된 것이 아니라 寫實主義 그 자체의 基本命題이다. 社會主義的 寫實主義에는 다만 「革命」이라는 「社會主義 社會」라든가 하는 이데올로기적 요소가 가미되었을 뿐이며 이 이데올로기로 해서 社會主義的 寫實主義는 오히려 寫實主義 자체를 외면하고 마는 論理的 自家撞着에 스스로 빠지고 마는 것이다. 왜냐하면 그것은 「生活을 現實的으로 올바르게 반영한다」는 것을 결코 의미하지 않기 때문이다. 그리고 여기에서 社會主義的 寫實主義와 「批判的」寫實主義 나아가서는 유럽近代 寫實主義와의 갈림길이 생긴다.

写実主義에 있어 원천적으로 제기되는 문제는 樣式이나 技法의 문제 이전에 「生活」 내지는 「現實」을 어떠한 視点에서, 어떠한 「位相」에서 포착하느냐 하는 문제일 것이다. 社会主義的 写実主義에 있어서는 그 位相은 바로 共產主義 이데올로기이며, 그 이외의 要素, 이를테면 批判的 要素가 개입되는 것을 허용치 않는다, 그리하여 이 写実主義는 19세기의 近代 写実主義와도 인연을 끊는다.

아닌게 아니라 社会主義的 写実主義의 추종자들은 그들의 写実主義와 예컨대 도미에, 쿠르베의 「批判的」 写実主義와를 엄연히 구별하고 있다. 그들의 눈에는 도미에, 쿠르베의 写実主義는 다음과 같은 것으로 비쳐진다.

『인간을 가일층 고통스러운 條件에 몰아 넣는 가중된 生活의 갖가지 모순이 이 写実主義로 하여금 生活의 不完全性에 대한 한결 더 날카로운 고발과 批判으로 이끌어 가게 한다. 19세기의 写実主義的 작업은, 말하자면 生活의 不完全性의 적발 인간과 社会가 다같이 직면하고 있는 危機의 描出을 스스로의 과제를 삼고 있다는 양상을 띠고 있다. 그리고 거기에서 이 写実主義의 독자적인 성격이 태어나며 그것이 바로 批判的 写実主義이다.』(치모페에프)

이와같은 近代写実主義에 대한 평가 자체가 社会主義的 写実主義의 正體를 밝혀주고 있는 셈이다. 다시 말해서 前者가 社会의 모순을 파헤치는 「否定的」 芸術인데 반해 後者는 社会의 發展相

만을 그리는 「自己肯定」의 藝術이라는 것이다. 그리고 여기에서도 기묘한 논리의 모순이 생겨난다. 즉 寫實主義와 낭만주의라는 異質的 性向의 混合이 그것이다.

社會主義的 寫實主義者들은 서슴없이 이렇게 공언한다.

『寫實主義와 낭만주의의 융합은 社會主義的 寫實主義的의 본질적 특징이다.』 (치모페에프)

앞서 인용한 두카치의 표현을 빌리자면 낭만주의는 「현실을 거부하거나 외면하고 主觀的 想像과 觀念의 세계로 도피하는 미술」이다. 말하자면 낭만주의는 어떤 형태의 것이든간에 寫實主義의 敵인 것이다. 만일 그러한 낭만주의적 要素가 社會主義的 寫實主義에 의해 받아들여졌다면 그 要素는 共產主義 革命이라고 하는 이데올로기에 의해 潤色된 것일 뿐이다. 또한 이 寫實主義者들은 그들이 말하는 「現實」, 「生活」을 있는 그대로서가 아니라 유토피아화된 것으로 그려내고 있는 것이다. 그리하여 아이러니컬하게도 社會主義的 寫實主義는 일종의 「理想主義」에 빠져들었고 그 구체적인 이론적 뒷받침이 바로 「無葛藤理論」이다. 하기는 이理論, 즉 現實을 장미빛 일색으로 물들이고, 그 現實을 찬미한다는 (그래서 낭만주의적이라고 할 수 있을지는 모르되) 이론에 회의를 느끼고 있는 蘇聯藝術家들의 움직임도 일단은 뜻있는 것으로 받아들여진다.

이와함께 蘇聯에서는 社會主義的 寫實主義에 대한 또 다른 일련의 論爭이 일고 있는 것으로 전해진다. 그 論點을 간추려 말하



자면 社会主義的 写実主義가 하나의 「様式」 또는 技法上的 次元의 것이냐, 아니면 「社会主義的」 이데올로기에 주도적 의미를 부여하는 것이냐 하는 문제이다. 이제까지 이야기한 바와 같이 이 写実主義는 이데올로기적인 脚色의 한계를 넘어서지 못하고 있음이 분명하다. 물론 「写実主義」라는 것이 하나의 독자적인 様式일 수 있느냐에 대해서는 많은 이야기가 오가야 할 것으로 생각되기는 하나 적어도 社会主義的 写実主義가 美術, 더 좁게는 写実主義美術에 그 어떤 새로운 方法論을 제시했다고 주장할 입장을 못된다. 왜냐하면 여기에서는 표현형태와 표현내용 (主題)과의 갈등을 해소할 아무 노력도 보여주지 않고 있기 때문이다. 그 葛藤의 극복없이는 美術은 죽는다.

社会主義的 写実主義에 대해 특히 様式的인 문제와 관련하여 허버트 리드는 다음과 같이 언급하고 있다.

『社会主義的 写実主義라는 教條가 일관됨 것일진대 거기에서 받는 인상은 19세기의 후반의 부르조아市民社会의 詩人·文學家·畫家들이 실제로 이룩한 自然主義美術의 一般原理를 그 어떤 목적의식을 가지고, 아니면 그 어떤 教理를 알세운 目的을 덧붙여 주장하고 있다는 사실이다.』

社会主義的 写実主義가 그 이데올로기적 표현의 방법으로서, 그가 가장 혐오하는 19세기 후반기의 「부르조아美術」 형태를 택했다는 사실은 매우 아이러니컬하다. 그리고 그 부르조아美術의 典型이 바로 아카데미즘 写実主義인 것이다, 요컨대 社会主義的 写実主

義는 形式面에 있어서는 기존의 아카데미즘을 무비판적으로 받아들이는 한편, 그 틀에다 社會主義的 내용의 어떤 특정 主題와 거기에 따르는 特定 對象을 들어 맞춘데 불과하다는 말이다.

한편 社會主義的 寫實主義는 하나의 美術理念으로서는 이른바 形式主義를 적극 批判하고 나섰다. 그러나 그가 선택한 樣式, 즉 아카데미즘은 본질적으로 形式主義美術의 한 형태이다. 繪畫에 있어서의 아카데미즘의 源流를 굳이 찾자면 그것은 아마도 루이 다비드와 앙그르에게서 찾아 볼 수 있는터이기도 하나 그들이 다같이 한 사람은 나폴레옹皇帝의 首席宮庭畫家요, 또 한 사람은 나폴레옹 3世 帝政治下에서 영예를 누렸다는 사실이 또한 흥미롭다.

하기는 다비드와 앙그르를 아카데미즘 畫家로 규정하는 데는 상당한 留保가 필요하겠으나 그들의 후계자들이 하등의 創意力이 없는 공허한 形式主義에 빠졌다는 사실만은 부정할 길이 없다. 한마디로 그들의 회화는 진부한 公式的 表現의 한계를 넘어서지 못했으며 社會主義적 사실주의도 같은 함정에 스스로 빠져들어 간 것이다. 미셀 라공이 지적한 것처럼 이 寫實主義 畫가들은 「革命的인 藝術家가 되기를 원하고 하나의 公式를 채택하여 社會의 進歩에 봉사하려고 바랐던 그들은 19세기말의 부르쥬아畫家들과 똑같은 결함에 빠져들고 말았다.」 그리고 이 社會主義的 寫實主義와 함께 藝術形式의 自發性과 多樣性이 去勢된 「규격화」된 미술이 태어 나는 것이다.

寫實主義를 역사적으로 파악하고 보다 일반화된 美術形態로 볼때

그것은 「우리를 둘러 싸고 있는 세계를 知覺하고 재현하는 基本的 方式의 하나」를 의미하며, 「우리의 知覺에 비쳐지는 그대로의 世界를 精確하게 재현하려는 노력」(허버트 리드)이다. 그리고 이와 같은 의미에서의 寫實主義는 사실상 總畫의 發生과 함께 있어왔고, 유럽美術의 가장 중요한 基調를 이루고 있는 恒數이다.

그러나 그 寫實主義가 진정한 近代性을 확보하기는 19세기 中葉에 이르러서이다. 이미 1833년 繪畫의 寫實主義的 要求에 대한 다음과 같은 표현이 있었다.

『우리가 (寫實主義 畫家) 유의해야 할 첫번째 것은 藝術의 近代性과 社會的 傾向이며 두번째의 것은 表現의 眞實性이다. 무엇보다도 우리는 藝術家에게 現代性을 요구한다. 藝術家가 社會에 작용하고 社會의 進보에 공헌하기를 원하기 때문이다. 우리는 藝術家에게 眞實을 요구한다. 眞實 없이는 진정한 生命을 표현할 수 없기 때문이다. 그외의 일체의 것은 유토피아와 抽象의 세계에 속한다.』 (라빌롱 및 가르바치오)

이와같은 주장, 즉 美術에 있어서의 近代性과 眞實性이 실현되기는 그로부터 약 15년 후, 쿠르베에 의해서이다. 이에 반해 社會主義的 寫實主義는 그가 내세우는 社會主義的 이데올로기를 위해 그 近代性과 眞實性을 희생시키고 오히려 「유토피아와 抽象의 세계」에 스스로를 매몰시키고 있는 것이다.

## II

北韓의 美術理念은 한마디로 金日成의 이론바 「敎示」라고 하는 다음과 같은 귀절로 집약된다.

『우리의 美術을 民族的 形式에 社會主義的 內容을 담은 革命的인 美術로 發展시킨다.』 (1966. 10. 16)

그리고 여기에 다시 기타의 엇비슷한 구호가 뒤따른다. 社會主義的 民族美術, 主体美術, 革命的·人民的 美術, 계급교양적 美術 등등…… 한마디로 그 내용은 藝術의 社會主義的 이데올로기화라는 것으로 집약되며 또한 그것이 蘇聯의 社會主義的 寫實主義 兪想과 뿌리를 같이 하고 있음도 자명한 사실이다. 다만 蘇聯과 北韓의 주장과의 차이가 있다면 그것은 北韓의 「社會主義的 寫實主義 平法에 의거」한 美術이, 北韓이 되풀이 주장하는 이론바 「民族的 形式」이라는 虛構속에 收斂되고 있다는 사실이다.

이와 아울러 또 한가지 지적되어야 할 점은 北韓은 蘇聯이 내세운 理念을 철저하게 敎條化, 劃一化시키고 있다는 사실이며, 더 나아가 그것이 역시 철저하게 金日成 唯一思想, 한 개인에 대한 철저한 偶像化로 물들어져 있다는 사실이다. 美術家들은 그와같은 敎條的 綱領의 맹목적인, 그리고 완전히 「匿名化」된 실전자에 불과하다.

사실, 北韓에서처럼 한 개인의 「思想藝術性」(이 表現 역시 北韓의 것이다.) 이 絶對化되고 있는 全体主義 國家도 달리 없다.

古代로마帝國的 再建을 꿈꾸며, 美術에 있어서도 古代로마美術을  
 규범으로 삼기를 권장했던 나폴레옹도 新古典主義的 帝政樣式의 한  
 時期를 획하기는 했어도 近代프랑스繪畵의 방향을 돌릴 수는 없었  
 다. 「모던 아트」運動을 「부르쥬아美術」이라는 이름으로 축출한  
 共産黨 집권이후의 蘇聯에서도 戰後에는 『美術은 이미지로 말미암  
 아 생명을 얻는 것이며 事實·직접적인 反映으로 사는 것이 아님』  
 (와르샤프스키)을 인정하기에 이르렀다. 심지어는 中共에서까지도  
 社會主義的 寫實主義가 「결코 하나의 고정된 창작방법을 가리키는  
 것이 아니라 다만 대중에 봉사한다는 전제 아래, 작가가 최선의  
 방법으로 창작하고 서로 겨루는 것을 가리킨다」(陸定一)고  
 지적했다고 전해지고 있다.

그리고 저 惡名 높은 나치獨逸이 表現主義를 비롯한 모든 前衛  
 美術을 「퇴폐미술」로 낙인찍고 그 作品들을 한자리에 모아 불태  
 워버린 히틀러도 필경은 그의 統治下의 獨逸로 하여금 20세기  
 美術의 가장 의욕적인 舞台를 잃게 하고 현대미술의 不毛地가 되게  
 하는 데 그치고 만 것이다. 그것은 뛰어난 藝術家들의 國外亡命  
 과 강압적인 統制에 대한 無言의 抵抗의 결과였다.

그러나 北韓美術의 경우, 거기에는 보다 원천적인 문제가 개재되  
 어 있다. 그것은 일차적으로 美術 자체의 문제와 관련되는 것이  
 기는 하나 보다 크게는 우리의 民族的 正統性의 問題에로 확산되는  
 성질의 것이다. 「사회주의적 내용을 담은」 美術과 이른바 「革  
 命的 美術」은 완전히 별개의 것이다. 社會主義的 내용은 일단

北韓이 말하는 社會主義革命 이데올로기로 간주한다고 했을 때, 그것이 곧 「革命的 藝術」이 된다는 論理는 성립되지 않는다. 앞서 인용한 미셀라공의 指摘과 함께 예컨대 제들마이어가 「近代藝術의 革命」이라고 했을 때, 그것은 社會主義 革命과 전혀 무관하다는 사실만을 들어도 이는 납득이 가는 일이다.

또 한편으로 問題가 되는 것이 社會主義的 「內容」과 社會主義的 寫實主義 「平法」과의 관계이다. 이는 사회주의적 사실주의가 社會主義的 內容을 寫實主義的으로 표현한다는 의미로 받아들여질 수도 있겠으나, 그렇다고 이 兩者 사이에 그 어떤 필연적이고 유기적인 연관성이 성립되는 것은 아니다. 뿐만 아니라, 이는 社會主義的 寫實主義가 樣式的 提唱이나, 아니면 이데올로기를 위한 既存平法의 단순한 授用이나 하는 問題와 관련되며 여기에 관한 한, 이 寫實主義가 形式과 方法論에 있어 하등 고유한 것을 창안하지 못했다는 사실을 指摘하지 않을 수 없다.

그러나 이 問題는 그네들이 주장하는 이른바 「民族的 形式」과도 관련된다. 金日成이 그의 「思想藝術的」 신념의 첫, 구호로 내세우고 있는 이른바 「民族的 形式」이라는 것이 과연 어떠한 것인가? 民族을 내세우고 民族的 傳統美術을 내세우는 그에게서 진정한 傳統的인 民族的 美意識을 기대할 수 있을 것인지? 하물며 民族的 傳統이라는 것이 어떤 特定形式으로 규정지어질 수 없다는 一般的인 觀念으로 미루어 볼 때, 金日成이 제창하는 그의 「民族的 形式」 역시 하나의 虛構이며 나아가서는 진정한 民族的 正統

성을 歪曲하는 지극히 위험한 獨善을 자행하고 있다고 판단할 수 밖에 없다.

그리고 그 獨善은 그의 이른바 술한 「敎示」에서 분명하게 나타난다.

앞에서 밝혔듯이 北韓美術의 理論的 背景을 이해하는 가장 빠른 길잡이는 바로 이 金日成의 「敎示」이다. 주어진 資料에 의거, 그 몇가지를 우선 열거한다. 거기에는 중복된 文句內用이 상당히 눈에 띈다 이는 金日成의 「綱領的 敎示」 자체가 그러하기 때문이다.

(1) 『形式은 民族的이고 内容은 社会主義的 美術, 人民的이고 革命的인 美術創作을 위해서는 社会主義的 写実主義 手법에 튼튼히 서서, 여러가지 形式을 통하여 (傍點은 필자가 붙인 것이다.) 현실을 여러 모로 진실하게 그려내는 것이 중요하다.』(朝鮮美術 1969. 10월호에서 인용)

(2) 『주체를 철저히 내세워 우리나라 고유의 美術 形式을 바탕으로……』 (전제서)

(3) 『우리는 우리민족의 고유한 심리적 특성과 民族的 감정 우리 人民의 우수한 재능이 잘 반영되어 있는 民族的 形式을 잘 살려야 한다.』 (朝鮮美術 1978. 2월호)

(4) 『조선화는 東洋面의 고유한 美術形式으로서 힘있고 아름답고 고상한 것이 특징이다. 画法으로서는 간결하고 선명한 것이 특징이다.』 (朝鮮美術 1970. 1월호)

(5) 『革命的 美術에서 가장 중요한 것은 美術作品的 主題를 옳게 설정하는 일이다.』 (朝鮮美術 1971. 8월호)

위에 든 引用들은 美術에 관한 이른바 「金日成 敎示」의 지극히 제한된 일부에 지나지 않는다. 그러나 이들 몇가지 예를 통해서도 능히 짐작이 가듯이 그 「敎示」는 모두가 同音異曲의 공허한 同語反覆의 구조에 지나지 않으며 한결같이 敎條的 獨善과 自家撞着으로 일관되어 있다. 뿐만 아니라 北韓의 美術家들 스스로가 인정하고 또 찬양하고 있듯이 그 「敎示」는 절대불가침의 「綱領的」 性格의 것이다. 그리고 그 綱領을 엄격하게 준수해야 하는 「綱領的 美術」인데 그것은 처음부터 끝까지 철저하게 프로그램화된 美術이요, 철저하게 統制된 美術을 의미하며, 그것이 北韓 美術의 基本的인 성향을 여실히 말해주고 있는 것이다. 미술의 역사에서 「綱領」에 의해 일찌기 그 어떤 자유롭고 자발적인 創造가 이루어졌던가? 진정한 創造 대신 敎條만이 남을 뿐이다.

그렇다면 보다 구체적으로 그 敎條的 綱領的 「敎示」의 정체가 어떠한 것인가를 살펴 보기로 한다.

(1) 의 경우, 특히 「民族的 形式」과 「社會主義的 內容」의 경우, 이는 美術作品에 있어서의 形式과 內容의 상관관계라는 보다 본질적인 問題와 관련된다. 이 자리에서 美術作品에 있어서의 「內容은 곧 形態的 內容이다」 (양리 포시웅)라는 美術의 절대적 自律性만을 고집할 의사는 없으나 적어도 形式(또는 形態)과 內容이 밀접한 有機的 相互關係를 가지고 있다는 사실만은 분명하



다. 앞서 언급했듯이 蘇聯의 社會主義的 寫實主義는 그의 「革命的 內容」에다 19세기 후반기의 부르조아美術이라는 옷을 입히는 自家撞着을 범했다. 다만 北韓에서는 그네들이 말하는 社會主義的 內容을 이른바 「民族的 形式」이라고 하는 虛構로 위장시키려 하고 있는 데 불과하다.

이와 함께, 「民族的 形式」 내지는 「우리나라 고유의 美術形式」 ((2))라는 것이 구체적으로 과연 무엇을 가리키며 또 그러한 「形式」이 하나의 固定 不變의 것으로서, 하나의 定形으로서 존재해 왔는가 하는 問題가 제기된다. 이 問題에 대한 間接적인 接近方法으로서 60年代 末頃부터 北韓에서 이른바 「조선화」運動이 강력하게 일어났다는 사실을 들 수 있을 것이다. 그 「조선화」가 바로 「우리 人民의 生活 感情과 정서에 맞는 참다운 人民的인 美術(形式)」 (金日成 敎示)이라는 주장에 의해서이다. 한마디로 조선화는 「힘 있고 아름답고 고상한 것이 특징」이며 「畫法으로서는 간결하고 선명한 것이 특징」 ((4))이기 때문이다.

「힘 있고 아름답고 고상하다」는 것이 과연 하나의 獨自的 美術形式일 수 있는가, 그것도 「民族的 形式」일 수 있는가? 또 「간결하고 선명한 것」이 하나의 「民族的 畫法」 (만일 그러한 畫法이 있을 수 있다면)일 수 있으며 그것은 또한 「社會主義的 寫實主義 手法」과 어떠한 關係를 가지고 있는 것인가? 끝으로 여기에서 어떻게 우리는 우리의 진정한 民族文化의 歷史와 그 精

神的 遺産으로서의 진정한 傳統을 찾아 볼 수 있겠는가?

우리의 傳統, 우리 美術의 傳統과 그 形態도 「지역적, 시대적 그 밖의 여러가지 여건에 의해 끊임없이 변화」하며, 「어떤 공통점을 지니고 있으면서도 획일적이거나 單一的」(안휘순, 「韓國繪畵의 傳統」)인 것일 수는 없는 것이다. 요컨대 우리는 그 어떤 「民族的 形式」을 이야기하기 전에 먼저 우리의 「民族的 特性」 그 자체를 거론해야 마땅하다. 그 民族的 特性 즉 民族性의 問題를 전제로 하지 않는 한 民族的 形式이란 한낱 虛構化 내지는 人爲的 定形化를 면치 못한다. 金日成은 바로 그 虛構化를 美術에게 강요하고 있는 것이다.

흔히 말하기를 한 民族의 藝術(때에 따라서는 民族性)을 규정 짓는 데에는 세가지 要因이 결정적으로 작용한다고 한다. 첫째는 자연적, 지리적 환경이고 둘째, 종교이며 셋째, 政治體制가 그것이다. 이 주장은 적어도 古代·中世期에 대해서는 거의 定石대로 적용이 된다. 왜냐하면 이 三位一體가 르네상스 이후의 「天才的 個性」에 의해 흔들리기 때문이다. 그러나 우리나라의 경우 이 三位一體는 꾸준히 우리 美術의 共通分母를 이루고 있어 온 것으로 생각된다. 三國時代로부터 李朝時代에 이르기까지 國家體制는 宗教와 不可分의 것이었고 거기에 風土的 地政的 要件이 작용하여 우리 民族은 시대에 따라 지역에 따라 独自の인 美術樣式을 가꾸어 냈다. 예컨대 三國時代에 있어 高句麗의 繪畵는 「힘차고 울동적」이며 百濟의 것이 「부드럽고 세련된 모습」을 띠고 있는 반면

新羅의 繪畫는 「어딘지 정직되고 음울한 느낌」을 자아냈다. (안  
희준)

대체로 韓國美術은 그 지역적 특성으로 보아 「北方的」要素와 「南方的」要素로 크게 나눌 수 있다고 한다. 그리고 여기에서  
결과하는 것으로 「北方的」美術은 웅장하고 힘찬 대륙적 성향의  
성격을 띠며 「南方的」美術은 일종의 「半島的」性格, 즉 화사  
함과 세련미를 지니게 된다는 것이다. 그런데 공교롭게도 北韓은  
바로 그 「北方」에 위치한다. 그럼에도 불구하고 北韓의 이른바  
「民族的 美術」은 그 「힘차고」의 口號에도 불구하고 畫法上의  
간결·선명·화사함을 내세우고 있다. 『선명하고 간결한 화면과  
선명하고 연하고 부드러운 색감, 본색(?)을 위주로 돋구어내면서  
전체 화면을 조화시키는 채색 방법, 사람의 사상 감정과 움직임  
놀랄만큼 표현할 수 있는 선묘 등이 우리나라의 고유한 美術形式  
의 우수한 특성』(朝鮮美術 1978. 12월호)이라는 주장이다.  
그리고 그러한 繪畫, 좀더 정확하게는 「조선화」가 「人民的」일  
수 있는 단 한가지 基準은 그 人民을 대표한다는 金日成 個人의  
초보적인 審美眼과 그 못지 않게 초보적인 金日成의 個人的 嗜好  
이다. 그리고 그것이 실제로 北韓美術의 方向과 樣態를 결정짓고  
있는 것이다. 그가 만일 「우리 民族 고유의 심리적 특성과 民  
族的·감정」을 이야기했다면 그것은 어디까지나 그 자신의 그것으  
로 局限된다.

또 한편으로 金日成 같은 (1) 條項에서 美術은 「여러가지 形式

을 통하여 현실은 여러모로 진실하게 그려내는 것이 중요하다」고 했다. 그러나 그 「여러가지 形式」이 앞서 열거한 일련의 教條화된 綱領아래 가능한 것인지……. 왜냐하면 北韓의 美術은 예컨대 이른바 「조선화」에서 보는바와 같이 表現方法과 形式에 있어 다같이 「民族的 形式」이라고 하는 규격화된 허구적 틀에 묶여 있기 때문이다. 또한 그 形式은 「우리 民族 고유의 심리적 특성과 民族的 感情이 잘 반영되어 있는 民族的 形式」이라야 한다고 한다. 그러나 과연 오늘의 北韓에서 그와같은 特性과 感情, 한마디로 民族性이 존재하며 또 그 진정한 표현이 가능한가? 우리의 진정한 民族性은 北韓에서 이데올로기에 의해 숨통이 막혀 있고 또 우리 民族性의 다양하고 다채로운 표현 역시 「民族的」形式과 社會主義的 內容」 그리고 「社會主義的 寫實主義」라는 教條 속에 획일화되고 있는 것이다.

### III

최원수의 이름으로 씌워진 「자질이 높은 미술가들을 더 많이 키워내기 위한 몇가지 문제」 (朝鮮藝術, 1978, 12월호)라는 許文(?)속에 다음과 같은 글귀가 발견된다.

『 미술작품에는 현실생활이 단순하게 기계적으로 복사되는 것이 아니라, 미술가의 사상 미학적 이상과 견해를 통하여 현실이 반영되며, 조형예술적 형상으로 재현된다.』 여기에 곁들여 「金日成 敎示」를 부연하고 있는 몇가지 글은 다음과 같다.

『 미술가의 개성을 다방면적으로 살리고 그 우점과 특성을 살려 나가는 것은 우리의 발전하는 현실을 여러모로 진실하게 그려내기 위한 필수적 조건이다.』 (지청룡, 「창작적 개성의 발양과 미술의 종류적 특성」 朝鮮藝術, 1977, 9월호)

『 獨創性과 비반복성의 원칙을 社會主義的 사실주의 문학·예술 창작의 기본 원칙의 하나로 제시하고……』 (지청룡, 「창작적 개성의 발양과 미술의 종류적 특성」 朝鮮藝術, 1977, 9월호)

『 조형언어의 풍부한 보장을 위하여서는 다양한 수법과 새로운 표현을 적극 찾아내고 살리는 것이 중요하다.』 (지청룡, 「창작적 개성의 발양과 미술의 종류적 특성」 朝鮮藝術, 1977, 9월호)

『 미술의 여러 종류들은 자기의 고유한 造形的 言語가 있으며 그 표현도 서로 다르게 나타난다. (……) 그러나 우리의 작품들에서 종종 나타나는 유사성의 중요한 원인의 하나가 자체의 고유

한 종류적 특성을 오히려 살려내지 못하는 데 있다.』 ( . . )

이상의 引用文에서 어느 정도 현대적인 美術感覺과 美術接近의 시도의 흔적이 보이기는 한다. 예컨대 個性, 獨創性, 多樣性, 造形性 장르(종류)의 造形性 등등의 用語가 그것들이다. 이와같은 表明이 그간의 北韓의 社會主義的, 寫實主義에 대한 自己批判인지 또 그것이 구체적으로 어떠한 형태로 美術作品에 반영되고 있는지에 대해서는 알 길이 없다. 다만 한가지 예로서 朝鮮畫에 대한 지청룡의 같은 評文 속에서 발견되는 다음의 글귀는 여전히 北韓美術의 閉鎖性을 말해주고 있다.

『조선화는 우리 인민의 전통적인 회화형식으로써 힘있고 아름답고 고상한 것과 함께 섬세하고 간결하고 시원하며 펄치 또한 힘이 있어, 다른 나라의 회화형식과 구별되는 자체의 고유한 특성을 가지고 있다.』

이와같은 繪畫的 特性이 「조선화」, 즉 「인민의 전통적인 회화」형식이라면 그繪畫는 차라리 民族的이기는 커녕 아무런 樣式的 特性도 없는 繪畫라는 이야기가 된다.

하기는 金日成은 그의 「敎示」에서 「조선화는 동양화의 고유한 미술형식」이라고 규정하고 있다. 조선화가 「동양화의 고유한 미술형식」이라는 뜻과 「우리 인민의 전통적인 회화형식」이라는 表現사이에는 엄청난 거리가 있는 것이다. 이 두가지 規定에 다 같이 「민족적」 美術형식이라는 표현이 빠져 있다는 사실도 또한 흥미있는 일로 지적될 수 있으리라. 그리고 여기에서 분명하게

드러나는 것이 이른바 「조선화」의 發想이 東洋畫에 뿌리를 두고 있다는 사실이거니와 그것이 언제부터, 또 어떻게하여 「전통적」인 「인민의 미술 형식」으로 둔갑했는가? 또 金日成이 朝鮮 畫를 「동양화의 고유한 미술형식」이라고 했다면 그 東洋畫가 본고장인 中國에서는 물론 우리나라에서도 오랜 封建制度 아래서 가꾸어진 美術이라는 사실을 어떻게 받아들이고 있는 것인지…….

「朝鮮畫」에 대한 앞서 든 지청룡의 글귀는 사실은 文脈上 이 이른바 「종류적 독자성」과 관련된 대목에서 발견된 것이다. 北韓 美術에 있어 장르(종류) 상호간의 침투·확산이란 있을 수 없을 것일 뿐더러 각 장르의 特性을 살린다는데 主안점을 두고 있다는 것이 이 글의 要旨이다. 그러나 기묘하게도 「조선화」와 「油畫」의 種類的 對比는 찾아 볼 수가 없는 것이다. 여기에서도 油畫는 「인민의 전통적 회화 형식」으로서 「풍부한 형상적 및 표현적 특성」을 지닌 朝鮮畫에 밀려나 「인민적 미술」의 형식으로서의 위치를 상실한 결과가 빚어지고 있다. 말하자면 油畫만이 유독 그 「종류적 독자성」을 상실했다는 말이 된다. 뿐만 아니라 油畫는 오늘날 「조선화의 「우수성」을 스스로에게 부과해야 하는 自己喪失의 상황에 놓여 있는 것으로 추측된다.

이와같은 「朝鮮畫」를 基準으로 삼은 繪畫的 구성의 획일적 상황에서 個性·創意性등이 어떻게 싹틀 것이며, 独自の 造形言語의 開發이 과연 가능할 것인가? 설사 그들이 「獨創性」과 비 반복성의 원칙」을 내세웠다. 할지라도 그것은 하나의 절대적인 이데올로기적 美術 즉, 「혁명적 계급교양에 이바지하는」 미술속에서는 존립할

수가 없는 것이다. 요컨대 「조형예술적 형상」· 또는 独自の 造形語는 「사상미학적 이상」, 즉 이데올로기에 매몰되고 만다는 이야기이다.

獨創性이라는 말과 함께 문제가 되는 것이 「非反復性」이라는 낱말이다. 그리고 이는 「류사성(유사성)」의 문제와 직접 관련된다. 유사성의 문제는 위에서 지적한 바, 각 장르 간의 獨自性의 관계가 애매해졌다는 것으로 풀이되고 있는 것같으나 보다 중요한 것은 바로 그 「非反復性」의 문제에 있다. 이 非反復性의 「원칙」이 어찌하여 사회주의적 사실주의만의 기본 원칙의 하나로 내세워졌는지는 모르겠으나 이 초보적인 藝術觀이 하나의 「원칙」으로 등장한데에는 그만한 이유가 없지 않은 것으로 생각된다. 다시 말해서 「非反復」이 곧 그동안의 北韓美術이 「반복」을 되풀이 해왔다는 反證이 된다는 말이다.

이들 일련의 문제와 함께 끝으로 제기되는 것이 主題設定의 문제이다. 金日成의 「敎示」는 「혁명적 미술에서 가장 중요한 것은 미술작품의 主題를 올바르게 설정하는 일」이라고 했다.

그렇다면 그가 말하는 올바른 主題設定이란 구체적으로 어떠한 것을 말하는 것인가? 그것은 다름아닌, 그네들이 말하는 「제급 교양적」 主題를 뜻하며 「착취사회의 본성을 실감있게 보여주는」 주제를 말한다. 한마디로 共產主義이데올로기를 선양하는 主題만이 올바른 主題일 수 있는 셈이다.

이 主題의 문제와 관련하여 「혁명적 제급교양에 이바지하는 미술



창작에서 더 큰 성과를 기하기 위하여」라는 꽤 긴 제목아래 座談會 形式의 글이 있다. (「조선예술」, 1972, 10월호)

그 내용의 골자 를 간추리자면 대충 다음과 같은 것이된다.

『지나간 계급교양 주제 미술 창작작품에서 거둔 성과는 매우 컸다고 생각된다. 그러나 오늘날 근로자들과 후배들에게 노동제급의 혁명적 계급의식과 反美反日 사상으로 더욱 더 무장시켜야 할 시대와 혁명의 요구에 비추어 볼 때 아직도 혁명적 계급교양 主題의 작품창작에서 다양한 主題 영역들이 탐구되어야 하는 여러가지 문제점이 제기되고 있다고 본다.

문제는 다양한 주제·내용을 탐구하고 다양한 계층의 주인공들을 형상화하는 것이라고 생각한다. ……」』

일차적으로 「계급교양적」 주제를 앞세우고 있는 北韓美術은 그나마도 「다양한 주제 영역들」을 탐구하고 「다양한 계층의 주인공들을 형상화」해야 한다고 주장하고 있다. 그러나 그 「多様」이라는 어휘는 여기에서 엄격하게 통제되어 있다는 사실은 그간의 北韓美術의 주제변천의 「歴史」를 보아도 명확하게 反証된다. 한마디로 그 「다양」은 역시 劃一化에로 귀결되고 있는 것이다. 그리고 이 劃一化 現像은 그때 그때의 사회적 여건 내지는 思想的 硬直度에 따라 時期的으로 類型화된 형태로 나타난다.

時期的 類型化를 年代的으로 훑어보면 대략 다음과 같은 것이 될 수 있을 것이다. (「조선중앙연감」에 의거)

(1) 1950년대 — 조선건설의 主役, 근로인민의 건설적 투쟁상의

반영. (그 이전에는 레닌, 스탈린, 金日成의 초상화 제작이 北韓 미술 활동의 거의 전부였다.)

(2) 1953년 - 「위대한 소비에트軍隊가 조선을 떠나 고국으로 돌아가는」 情景과 金日成 抗日運動의 장면.

(3) 1954년 이후 - 6.25 이후, 그 戰後 복구건설과 「인민의 애국적 노력. 투쟁의 모습 그리고 戰爭面

(4) 1960년대 - 방대한 歷史面 (金日成의 抗日 투쟁의 歷史를 그린)와 사회주의 건설의 상징으로서의 이른바 「千里馬」운동. (이 때부터 北韓 美術에 있어서의 이른바 「집체(集体) 作品」이 태어난 것으로 생각된다.)

(5) 1960년대 末 - 집중적인 金日成의 혁명 투쟁 歷史의 형상화. 여기에는 물론 抗日 팔치산의 전투 장면이 배경으로 깔려 있으며, 그 主役인 金日成과 때로 그 첫 아내였던 김정숙의 모습은 완전히 「理想化」된 모습으로 그려져 있다. 실제로 당시의 北韓 美術은 「金日成의 숭고한 풍모를 형상화하는 것을 첫째 과업」으로 삼았다. (「朝鮮美術」, 1969, 10월호)

(6) 1970년대 - 金日成의 혁명 사상과 영도의 현명성, 높은 덕성을 찬양하는 주제. 이들에게 「원수님께서 수신 옷을 입고」 또는 「……주신 장갑」, 「……선물을 안고」 등등이 그 한 예이다. 여기에서 이른바 金日成唯一思想이 美術속에 철저한 형태로 반영되기 시작한 것으로 보인다.

(7) 1975년 - 「主体」라는 말이 우리의 民族的 正統性을 왜곡

하면서까지 金日成의 개인숭배사상으로 변질된지는 이미 오래 전부  
터이나, 金日成이 말하는 그 「주체」가 美術作品에서는 다음과 같  
은 것으로 변질된다. 즉, 「美術作品을 위대한 수령의 혁명적 사  
상으로 일색화하는 영광스러운 혁명의 교과서 인민을 혁명과 건설  
에 고무 충동하는 사상적 무기로 충실히 복무케 하는 美術」로 변  
질 시키고 있는 것이다.

美術이 때로 어느 시대, 어느 국가체제에서 하나의 프로파간다의  
手段으로 쓰여 왔고 또 앞으로 쓰여질 수 있는 가능성은 있다.  
그러나 그것이 북한에서처럼 하나의 「무기」로서 또 「교과서」로  
서 한 개인의 「사상」에 「일색화」되어 절대화된 예는 그 어느 全体  
國家에서도 찾아 볼 수 없을뿐더러 그것이 곧 美術의 破局을 가  
져 올 것이라 함은 이의의 여지가 없다.

#### IV

主題의 문제와 함께 마땅히 제기되어야 할 것이 主題와 形式의  
상관 문제이다. 이 두가지 要素의 關係에 대해서는 여러가지 接  
近方法이 있을수 있을 것이다.

이 相關 關係에 대한 매우 함축있는 예로서 플로베르와 루이  
다비드라는 두 경우를 들수있다. 後者は 주지하다시피 寫實主義文  
學의 창시자요, 또 한사람은 프랑스革命과 나폴레옹 帝政時代를 함께  
산 「新古典主義」의 창시자이다.

플로베르는 그의 写実主義的 描写 (各 事物에는 그 사물에 대한 단 하나 밖의 낱말이 있을 뿐이라고 그는 주장했다.)를 추구한 끝에 그의 다하지 못한 꿈을 다음과 같이 말했다.

『나는 스토리가 없는, 다만 스타일 (文体)로만 이루어진 소설을 쓰고 싶었다.』

이 말은 아마도 오늘날에 이야기되는 「악티.로망」의 주장을 알지르는 것으로도 생각되거니와 플로베르라고 하는 한 写実主義小説家에게서 미처 기대하지 못했던 발언이다.

또 한편으로 루이 다비드는 新古典主義라 불리는 類派를 탄생시켰다. 수자하다시피 그것은 옛날의 「古典形式」을 규범으로 삼으려는 것이었다. 그 규범은 「형식」 상으로 완벽한 것이어야 했다. 그리고 그 「규범적」인 형식에도 불구하고 루이 다비드가 빠진 陷穽은 그 틀 속에 그 어떤 「정치적」 내용을 담아야 했다는데 있다.

상당히 比喩的이기는 하겠으나 루이 다비드에 대한 다음의 지적은 설득력이 있는 것으로 생각된다.

『루이 다비드의 예술은 회화에 있어서의 진정한 혁명과 회화에 있어서의 자유의 획득에 하나도 기여한바 없다. 루이 16世 저형에 贊票를 던진 다비드는 정치에 있어서는 혁명적이었다고 할 수 있으나, 그만큼 회화에 있어서는 보수적 이었다. 그리고 그는 예술의 自律性을 외면하고 예술을 정치적·사회적 수단으로 격하시켰다.』 (L. 벤투리)

古典的 規節 形式의 遵守를 앞세웠던 다비드와 寫實主義를 표방했던 플로베르의 이와같은 엇갈린 歸結은 요컨대 主題와 形式과의 관계라는 藝術에 있어서의 기본적인 문제로 집약이 된다. 그리고 一般論으로서 적어도 「새로운 內容은 새로운 형태를 요구한다.」는 L. 벤투리의 말은 부정할수 없는 사실로 받아들여진다. 앞서 든 루이 다비드를 두고 볼 때에도 그가 그나마도 「마라의 죽음」과 같은 傑作을 남길 수 있었던 것도 어떤 규범적인 형식에 얽매이지 않고 담백하게, 그리고 엄숙하게 친구의 죽음이라는 사실을 깊은 人間的 共感과 함께 面幅에 옮겨 놓았기 때문이다. 거기에는 일체의 政治的 프로파간다와 일체의 形式的 規格이 배제되어 있는 것이다. 그리고 또 「마라의 죽음」은 어떤 역사적인 사건의 繪圖的인 記錄이기에 앞서 하나의 획기적인 「회화적 사건」, 다시 말해서 하나의 획기적인 「회화작품」인 것이다.

이와같은 예는 現代에서도 찾아 볼 수 있다. 프랑스는 1948년 당시 「새로운 寫實主義」라고 불리워지는 사회주의적 사실주의가 등장했다. 그것은 모든 近代主義를 거부한 蘇聯의 美術 方式을 그대로 본 뜬 것이었다.

『(그리하여) 이 寫實主義作家들은 나폴레옹帝政時代의 화가들과 마찬가지로 勝戰圖, 깨끗하게 거두어 드린 곡식, 활기에 찬 봄, 열광적인 勞動者, 희희낙락한 농부의 모습들을 거창한 構圖로 마구 그려제겼다. 거기에는 技法上的 어떤 자유도 없이 主題만이 강조

되고 있는 오직 職人的이고 非個性的인 繪畫가 있을 뿐이었다.」

(미셀 라공)

이와같이 지적한 미셀 라공은 이와는 대조적인 예로 에두와르 피농의 경우를 들고 있다. 이 畫家도 프랑스의 사회주의적 사실주의 作家들과 마찬가지로 共產黨員이고 노동자 출신이다. 또 그는 가난한 漁夫, 鋏夫들을 즐겨 그렸다. 그러나 동시에 그는 모든 綱領的인 繪畫설로건을 거부함으로써 그의 作品이 「어부, 鋏夫의 圖解이기 이전에 회화」가 되는 것을 가능케 한 것이다.

요컨대 루이 다비드에 있어서의 역사적 사건이건, 피농에 있어서의 노동자들이건 그들의 작품이 한낱 主題의 圖解 (Illustration)로 그치지 않고 그것을 「예술」로 轉化시킬 수 있었다는 데 문제의 핵심이 있다는 말이다. 北韓의 社會主義的 寫實主義, 또는 이른바 人民의 美術이라는 「조선화」의 근본적인 문제가 바로 그 繪畫가 主題, 다시 말해서 그네들의 이데올로기의 단순한 圖解(또는 흔히 말하는 「挿圖」라고 해도 좋으리라)에 머물어 있다는 사실에 있는 것이다.

예컨대 金日成의 이른바 抗日鬪爭을 기록한 歷史面를 볼 때 이들 일련의 作品이 상기시키는 것이 메소니에(그는 19세기 후반기에 프랑스 화단에서 별칭 대표적인 아카데미즘 畫家였으나 오늘날에 와서는 완전히 잊어지고 있는 화가이다.)의 代表作 「1814년」이다. 白馬를 타고 수많은 幕僚들을 거느린 나폴레옹이 눈에 뒤덮힌 들판을 앞장서 진군하고 있는 歷史面이다. 나폴레옹은 물론 뒤따르는

막료들도 분명히 실제 인물로 알아 볼 수 있으리만큼 정확하게 그려져 있다. 그러나 들판에 쌓인 눈은 솜덩이 같고 軍馬의 걸음은 木馬의 그것을 연상케 한다. 뿐더러 이 그림의 主役인 나폴레옹은 한낱 마네킹에 불과하다. 「프랑스 역사에 있어서의 영웅적인 사건을 추모하기 위한 작품에서 메소니에는 그 英雄들을 한낱 人形劇의 꼭두각시」 (L. 베투리)로 만들고 있는 것이다.

「영웅적 抗日鬪士 金日成」도 필경은 메소니에의 人形劇 꼭두각시 이상의 것이 못된다. 그리고 비단 金日成뿐만 아니라 北韓美術의 모든 作品, 나아가서는 北韓의 社會主義的 寫實主義 자체가 美術을 工作들의 이해율로기에 의해 꼭두각시화된 挿圖, 繪圖 이전의 圖解로 전락시키고 있는 것이다.

# 北韓美術의 技法과 樣式

尹 明 老



# 北韓美術의 技法과 樣式

尹 明 老

## I. 머리말

우리나라의 美術은 解放以後 30餘年에 걸쳐 自由民主主義 體制下에서 우리 것을 되찾고 世界·美術의 새로운 흐름을 受容하여 過去 몇세기에 걸친 變化를 능가하는 것이었다. 이는 비단 우리나라 作家들의 外的인 生活에서 뿐만 아니라 內的인 意識의 世界에서도 마찬가지였다. 過去라고는 말할 것이 하나도 없었던 6.25 動亂의 慘禍속에서 激動과 그 再建을 둘러싸고 일어났던 가지가지의 作業과 試行錯誤 속에서 成長해온 우리나라의 畫壇은 이제 꽃이 완숙한 열매로 이어지는 새로운 美術의 誕生을 예고하면서 世界속에 韓國美術品の 우수성을 드러내 보이기 시작하고 있다. 이러한 狀況속에서 같은 民族이면서도 共產治下에서 30餘年을 外部世界와 단절된 채 살아온 北韓의 作家들과 그들이 生産하고 있는 美術品들이 어떤 것인가를 살펴보는 것은 날로 심화되어가고 있는 民族의 異質化를 막고 統一을 念願하는 立場에서 매우 중요한 일이 아닐 수 없다. 더우기 北韓의 美術이 一人獨裁 體制下에서 外部世界와 단절된 채 어떻게 變模하고 發展해 왔는가를 살펴 봄으로서 統一을 對備한 우리나라 作家들의 마음가짐에 도움이

되리라 본다.

## II.北韓美術의 主題와 內容

北韓의 美術은 한 마디로 그들의 宗主國인 蘇聯의 이른바 社會主義的 寫實主義를 바탕으로 發展되어 왔다. 社會主義的 寫實主義란 1922年 蘇聯에서 革命러시아美術家協會가 結成된 以來로 1932年 「스탈린」에 의해서 類型화된 美術의 基本形式이다. 目的과 內容은 現實을 그 革命的 發展에 있어서 歷史的 具體性에 따라서 正確히 表現되어져야 하고 그것에 의해서 勤勞大衆 속에 새로운 人生觀을 기르고 社會主義 精神을 訓練시키는 이른바 美術的 表現과 社會主義的 精神에 의한 이데올로기의 革新내지는 勞動者 敎育이라고 하는 課題를 합치시킴에 있었다. 그래서 社會主義的 寫實主義에 나타난 일반적인 傾向은 革命家나 軍人, 勞動者 이른바 英雄의 肖像畵나 肖像彫刻과 같은 大規模 테마美術이 主軸을 이룬다.北韓의 美術도 크게는 이러한 範疇를 넘어서지 못한 채 金日成의 偶像化와 共產主義的 革命意識을 고취시키고, 고무하는 道具로서 劃一化되어 있다. 더욱이 이 地球上에서 類例를 찾아볼 수 없는 閉鎖性과 劃一性으로北韓의 美術은 이른바 金日成의 敎示에 따르는 黨과 革命의 利益을 위하여 奉仕하는 美術의 한 形態로 規定되어 韓國에서처럼 作家의 主觀에 따르는 自由로운 個性的 表現이나 美術의 獨創性을 찾아 볼수 없게 되었다. 이러한

연유에서 볼때 北韓의 그림에서는 그 技法이나 樣式의 多樣性을 찾아 볼 수 없으며 千篇일률적인 主題와 內容으로 일관되어 있다.

1950年 初부터 中半까지의 北韓의 美術은 越北한 作家들( 결진섭, 이쾌대, 최재덕, 정용준 등 )에 의해서 比較的 自然主義的이거나 印像主義的인 方法으로 個個人의 思想과 感情을 主張해보려는 努力과 몸부림이 엿보인다. 그리고 風景이나 정물, 花鳥 또는 體制와 關係없는 人物等과 生活相等이 登場하고 있으며 우리나라 古美術에 대한 學究的인 分析이 순수하게 托로되어 있는 점이 간혹 엿보였다. 그러나 解放과 더불어 北韓땅에 傀儡政權이 樹立된 以後 美術家들도 黨과 革命에 奉仕해야 한다는 金日成의 教示에 따라 그들의 宗主國인 蘇聯의 「레닌」이나 「스탈린」肖像畫가 登場하게 되고 金日成의 肖像畫가 그려진다. 北韓에서 兪行한 1949年展 「朝鮮中央年鑑」은 1945年 한 해에 그려진 肖像畫가 9萬餘點이나 된다고 記錄되어 있다. 그리고 共產主義를 宣傳하고 對南赤化意識을 고취하는 宣傳壁畫, 포스타, 만화, 아취등이 約 25萬點이 製作되었다. 當時의 代表作으로는 現在 北韓美術家同盟 委員長으로 있는 정관철의 「보천보전투」와 「개간」이라는 朝鮮面, 그리고 金日成의 立像彫刻 등이 있다.

1950年代 後半부터 60年代 初에 걸친 北韓美術의 主題는 그들이 6.25 亂을 가르켜 「祖國解放戰線」이라 부르면서 그들의 敗北를 糊塗하는 「祖國解放戰爭勝利」가 主 內容을 이루고 있으며 6.25 亂 直後에는 戰後復旧期의 特徵으로 戰後經濟復旧建設과 社

會主義 體制의 生活이 幸福하다는 點을 強調하는 內容의 그림들이 量産되었다. 1955年度와 56年度 「朝鮮中央年鑑」을 보면 53年 休戰以後 54年 上半期까지 1年間 200餘點에 불과하던 作品들이 54年 10月부터 55年 9月 사이에 무려 1千9百86點이 生産되어 解放後 最高의 記錄을 세웠다고 自讚하고 있다. 그러나 이 時期 만 하더라도 김용순의 「춤」, 림자연의 「형제폭포」, 차대도의 「매화」 그리고 「꽃진」, 「해바라기」등과 같은 이른바 朝鮮畫의 方法에 의한 作品들이 製作되어 앞서 記述한 바와 같이 比較的 作家의 思想이나 感情이 숨쉬고 있었으나 한가지 重要한 特徵은 過去의 傳統的인 山水畫가 자취를 감추기 시작했다는 점이다. 이는 山水畫가 人民들의 生活과 鬪爭을 描寫한 人物畫는 거의 그리지 않고 純인 양반들의 현실 도피적인 生活態度를 반영한 이른바 부르조아 形式이라는 金日成의 敎示 때문이다. 어쨌든 이 때까지만 해도 그나마 金日成이 畫面의 主題나 內容으로 登場하는 比率은 全体 作品의 20% 안팎이었으나 1960年 中半부터 오늘에 이르러서는 거의 80% 以上の 作品에 金日成이 登場하여 朝鮮畫의 方法에 의해서 美化되고 偶像化된 作品들로 일관되고 劃一化 되어있다.

1960年代 初부터 그 後半에 걸쳐 北韓美術에 나타난 主題와 內容을 보면 그들의 集團勞力動員運動인 千里馬運動에 힘써 「千里馬 創作團運動」으로 擴大 強化되면서 金日成을 主題로 한 作品이 本格的으로 나타나기 시작한다. 그리하여 美術作品의 主題 또한 千里馬 旗手라는 勞動「모델」과 金日成의 幼年時節부터의 一代記를

형상화하는 捏造劇을 벌여 「革命傳統」이라는 것을 그려내어 한 時代의 歷史를 捏造하는데 動員되고 있다. 그들이 代表作이라고 부르는 「千里馬記念碑銅像」, 「金日成 立像」과 같은 거대한 彫刻과 「강선제강소를 視擦하는 金日成」, 「반일부대와 담판하는 金일성」등도 金日成 偶像化의 作品들로 이 時期에 한가지 特徵은 個人에 의한 作品보다 이른바 集体作(共同製作)이 主流를 이루게 되어 그나마 個人의 위축된 個性마저도 사라져 버린다.

1970年代에 들어서면서, 北韓의 美術은 「主体美術」이라 하여 金日成 偶像化의 代名詞처럼 되어있는 「主体」라는 이름을 美術에도 덧붙여 各種 記念품을 大量 生産하고 共產主義 思想을 기동성 있고 신속하게 人民들에게 반영시키기 위한 出版畵가 重産되는 特徵을 보이고 있다. 作品의 内容은 주로 捏造된 金日成의 革命戰蹟地나, 金日成 家系偶像化로 일관되어 소위 金日成의 빨치산 鬪爭을 強調하고 族閥偶像化의 本格的인 추진을 展開하고 있다. 「보천보戰鬪勝利 記念塔」, 「平壤地下鐵道の 壁畵와 彫刻」, 「生産도 學習도 生活도 抗日遊擊隊式으로」, 「회샤즈거우 밀영에서 政治工作員들을 國內에 派遣하는 金日成」, 「여성고사 종수들 속에 있는 金일성」등 本格的인 金日成 体制를 讚揚하는 内容만으로 일관되어 있다.

결국 北韓美術의 主題와 内容은 黨과 革命에 利益이 되는 「金日成의 主体思想」이 主流를 이루고 있다.

### III.北韓美術의 美術用語

南北分斷의 悲劇은 民族 固有言語에까지 異質化의 現象을 나타내고 있다. 특히 北韓에서 使用하고 있는 美術用語의 大部分은 韓國에서 使用하고 있는 用語와 大同小異하나 그 概念은 完全히 變質되어 있고 어떤 用語들은 그들의 辭典을 찾아보지 않고는 알아볼 수 없는 新造語가 登場하고 있다. 그들의 「군학예술사전」에 나타난 用語의 概念과 韓國에서 一般的으로 使用하고 있는 美術用語의 概念을 比較해 보면 다음과 같다.

#### 1. 風景画

韓國 自然의 景致를 그린 그림. 東洋에서는 自然에 대한 精神文化의 發達로 南北朝時代부터 山水畫가 發達하였으나 西洋에서는 人間中心의 思想때문에 17세기초에 本格的인 風景畫의 發達을 보게 되었다. 近代에 와서는 風景은 단순히 自然을 재현하는 手段으로 選擇되기 보다는 作家의 思想이나 感情을 表現하기 위한 手段으로 選擇한다.

北韓 風景畫에서는 風景이 基本으로 그려진다. 비록 畫面에 人間이나 動物 및 그들의 活動이 全景으로 配置되어 있다 하더라도 風景이 基本적으로 그려져 있을 때는 風景畫의 概念속에 들어간다. 風景畫라고 해서 人民들의 革命的 鬪爭과 실지생활과 인연이 없는 景致 좋은 산천초목이나 아름다운 새와 짐승등 순수자연만을 描写한 그림들은 그 画法이 아무리 우수해도 人民들의 심장을 들어잡

을 수 없으며 아무런 教養的 意義를 가질 수 없다. 社會主義的 風景面는 人民들의 實生活과 결부된 風景의 描写를 통하여 人民들을 자기의 郷土와 祖國을 사랑하는 精神으로 教養하는데 그 基本 目的을 둔다.

## 2. 静物画

韓國 - 꽃, 과일, 器物같은 静物을 소재로 하여 그린 그림, 英語로 still life, 프랑스어로는 nature morte라고 한다. nature morte란 직역하면 「죽은 自然物」이라는 말이 된다. 따라서 움직이지 않는 것, 곧 「정지하고 있는 물체」를 통하여 作家의 思想이나 感情을 表現한 그림을 말한다. 静物画의 主題는 꽃, 과일, 器物, 채소류, 식품류등 헤아릴 수 없이 많다.

北韓 : 静物画는 人民들의 生活感情을 반영하는 것인만큼 자그마한 静物画를 통해서도 時代의 要求와 人民의 志向을 찾아 볼수 있어야 한다. 千里馬 現實과 人民들의 高尚한 思想感情을 생동하게 반영하는 作品

## 3. 山水画

韓國 : 東洋画의 하나로 산과 물의 景致를 主題로 하여 그린 그림. 山水画에는 주로 客觀的인 描写를 위주로 하는 사실적인 그림과 水墨이나 淡彩로서 写意를 尊重하고 운치를 나타내는 北画와 南画가 있다.

北韓 : 사람들의 生活과 鬪爭을 描写한 人物画는 거의 그리지 않고 文인양반들의 현실도피적인 生活態度를 반영한 作品

#### 4. 版 画

韓國： 版画에는 木版画, 銅版画, 石版画, 실크 스크린등이 있다. 版画는 판에 의한 間接繪画로서 量産性과 複數性을 지닌 藝術이며 庶民生活 空間을 풍요롭게 한다.

北韓： 革命思想을 武装시키고 社会主義的 愛國主義 精神으로 教養하는 힘있는 武器로 복무한 形式. 版画는 抗日革命 鬪爭時期에 이룩된 革命的 版画的 傳統을 이어받아 金日成 同志의 教示와 그 具現인 우리 党的 路線과 政策을 基動적으로 迅速하게 반영하면서 눈부신 發展을 이룩하였다.

#### 5. 墨 画

南韓： 예로부터 먹에는 五彩를 겸하고 있다고 말했으며; 모든 色彩의 환원된 모습을 墨一色이라고 한다. 墨一色이란 곧 먹의 明度나 彩度만으로 대상의 豊富한 色을 연상시킬 수 있다는 의미이다. 그리고 墨画의 깊은 藝術性은 想을 붓끝에 집중시켜 단숨에 그려냄으로써 筆力이 갖는 氣韻生動의 明快한 멋과 먹의 濃淡에 따라 나타나는 끝없는 아름다움이 있다.

北韓： 먹으로 그린 東洋画의 한 種類. 12~13세기경부터 客觀的 現實의 眞實한 描写를 거부하고 現實生活을 떠나 主觀主義的인 基本을 表現하면서도 주로 寫實主義的인 彩色画를 거부하고 천시한, 고루한 封建士大夫들에 의하여 많이 그려졌다. 墨画는 現實을 있는 그대로 다채롭고 생동감 있게 재현하는데 本質적으로 制限性을 가지고 있다.



## 6. 文人 畵

韓國： 文人士大夫가 餘技로 그리던 畵風인데 아무 拘束이나 制約도 받지 않고 자유분방하게 詩文을 곁드린 四君子등을 주로 그렸으며 專門的인 技術보다는 운치와 기분을 尊重하였다.

北韓： 墨畵를 基本으로 하여 封建士大夫들이 그린 形式主義的인 東洋畵의 한 種類. 이들은 現實을 진실하게 반영하는 寫實的 彩色畵를 反對하고 있다.

## 7. 構 圖

韓國： 넓은 意味로는 畫面 全體의 짜임새를 말하며 좁은 意味로는 人物, 風景, 靜物 등을 畵幅에 배열 構成하는 것을 뜻한다.

北韓： 美術작품을 이루고 있는 要素와 部分들이 얽힌 짜임새. 作品의 主体思想을 밝혀내기 위하여 美術家가 세운 構想을 實現하는 手段. 構圖는 寫美主義的 內容을 效果的으로 밝혀내는데 큰 役割을 한다.

## 8. 포스터

韓國： 포스터는 一般的으로 宣傳하려고 하는 內容을 造形的으로 表現하여 여러장 複製함으로써 여러 사람들에게 宣傳內容을 알리거나 說得, 啓蒙하기 위하여 붙여지고 세워지는 宣傳謀體를 말한다.

北韓： 政治宣傳煽動, 報道, 廣告에 쓰여지는 出版畵의 한 種類 出版畵— 造形藝術의 한 形態. 出版畵는 現實生活을 機動的으로 신속하게, 반영함으로써 사람들을 教養한다. 지난 時期에는 色彩,

明暗, 線, 階調等에 線이 위주로 되는 그림만을 出版面의 概念속에 包含시켰다. 出版 印刷物이 發展됨에 따라 出版을 전적으로 하는 그림들인 挿面, 포스터가 出版面에 包含되었다. 出版面은 ① 各種 版面, 水彩로 製作된 單色画( 연필화, 콘테화, 木版画等 ), ② 挿面, ③ 포스터등이 있다.

#### 9. 모자이크

韓國 : 색유리나 색대리석의 彫刻等을 맞추어서 장식한 繪面로서 初期 크리스트敎 美術에서 發展하여 오늘날에는 室内나 外部의 장식용으로 많이 使用되고 있다.

北韓 : 특히 解放後 民族的 形式에 社會主義的 內容을 담은 革命的인 美術의 한 部分. 社會主義的 愛國主義 思想과 軍民一致의 傳統的 氣風을 敎養하는데 훌륭히 이바지하고 있다.

#### 10. 兒童美術

韓國 : 오늘날 우리는 모든 어린이를 하나의 藝術家로 본다. 藝術家인 모든 어린이의 正常的인 創造活動을 격려하여 주는 일을 兒童들의 個性을 充分히 發達시켜 均衡이 잡힌 成長을 圖謀하는데 없어서는 안되는 過程이다.

어린이가 表現하는 그림에는 그 兒童의 性格, 成長過程, 人間의 소박한 생명감등이 그대로 表現되며 이러한 兒童의 순수한 自我表現이야말로 美意識의 發達만이 아니라 全人的 人間形成과 깊은 關係가 있다.

北韓 : 어린이의 敎養을 目的으로 하여 創作한 美術. 兒童美術

에는 兒童들의 生活과 鬪爭을 取扱한 作品들과 함께 兒童敎養에 적합한 일부 성인들의 生活을 描写한 作品. 兒童美術은 思想의 主体的 内容에서 勞動階級的 線이 똑바로 된 革命的인 것이어야 하며 形式에서는 어린이들의 性格的인 기질과 취미, 정서가 반영되어야 한다.

圖畫： 美術의 基礎敎育 科目. 社會主的 敎育에서도 圖畫란 단순히 순수미술 知識을 키워주는 것이 아니라 다른 모든 敎育科目들과 마찬가지로 어린이들의 思想敎養에 積極 服務한다. 오늘의 圖畫는 빨강고 파랑고 하는 것을 가르치는 것이 아니라 資本主義的 敎育과는 정반대로 現實에 대한 어린이들의 觀察力과 知識을 發展시켜 줌으로써 그들의 심리와 정서, 사물현상에 대한 正確한 判斷力을 키워주는 同時에 資本主義 社會를 미워하고 그를 反對하고 鬪爭하여 共產主義 思想으로 우리 黨의 思想으로 武裝하도록 하는데 目的을 둔다.

#### 11. 抽象主義 抽象畫

韓國： 造形의 本能에는 對象을 客觀的으로 把握하려는 寫實的인 本能과 自然的인 것으로부터 떨어져 나가려는 抽象衝動이 있다. 抽象은 現代美術의 重要한 흐름의 하나로 여러가지 樣式으로 展開되고 있다.

北韓： 現代 부르조아 形式主義 美術思潮, 侵略의 道具, 反動的인 思潮, 無秩序의 美術, 形形色色的 래피망 칩한 美術

## 12. 構成主義

韓國： 前 時代의 모든 個人的 感情의 표현에 사용되어 왔던 불감의 사용을 폐지하고 時代의 要求와 大衆生活에 밀착된 物理的인 素材(나무, 철, 금속, 돌, 유리 등)의 개발과 그것들을 새로운 素材로 하는 空間構成에서 그 특색이 나타나 있다. 「현실의 사물을 현실의 空間에」가 構成主義의 주장이고 그 밑바닥에는 단지 技法上의 冒險에 머무르지 않고 美術을 質的으로 전환시키려 하는 의욕이 움직이고 있었음이 주목된다.

北韓： 反動的인 부르조아 形式主義 美術思潮의 하나 제 1차 세계대전 이후의 歐美 資本主義의 나라들의 美術, 부르조아 文化의 전면적인 反動化와 퇴폐화의 산물인 構成主義는 미래주의, 추상파 등 각종 모더니즘들과 뒤엉키어 帝國主義者들의 反動思想을 퍼트리는 흉악한 도구의 역할을 했다.

이상과 같은 몇가지 實例를 통해서 볼때 北韓의 美術은 共產革命에 利益이 되어야하고 共產黨의 路線을 지키며 勞動階層뿐 아니라 兒童들에게 까지 共產主義的 革命으로 교양하는 도구로서 전락되어 있다. 뿐만 아니라 美術이 韓國에서와 같이 아름다움을 추구하는 純粹美術이 되어서는 안되고 美術家의 개성에 의해서 창조되는 전문성을 띠어서도 안되며 오로지 黨과 革命의 利益과 金日成의 敎示에 따르는 「人民의 生活感情과 정서에 맞는 人民的 美術」이 되어야 하는 劃一化되고 無個性한 形式으로 전락되어 있다. 따라서 北韓 美術의 役割이란 北韓住民들에게 共產主義를 교양하고 革

命과 建設의 意識을 고취하며 勞動者 農民들의 生活을 묘사해서 선전하는 도구에 불과 하다. 한가지 實例로 藝術에 있어서 個人의 感情이나 느낌을 나타내는 藝術의 抒情性마저도 그들은 다음과 같이 歪曲하여 자유주의적인 사상이 움트지 못하도록 철저히 교양하고있다. 『藝術에 있어서 抒情性이란 우리 시대의 人間들의 生活속에 開化되어 있는 共產主義的 道德性과 風貌와 社會主義的 建設途上에서의 人民들의 즐기로운 鬪爭모습과 떨어져서 생각할 수 없으며 현실을 진실하게 반영하는 사실주의 美術의 基本要求로부터 분리되어 이루어질 수 없다. 이러한 抒情은 주관적으로 抽象化되는 것도 아니며 낡은 시대의 抒情과도 판이한 것이다. 그것은 우리 黨의 領導下에 이루어진 천리마 시대의 위대한 승리, 영광스러운 勞動黨時代의 生活과 떼어 놓고서는 상상할 수 없는 것이다. 수령동지께서는 繪畫作品의 創作에서 남녀의 사랑을 취급하여도 그것은 勞動속에서 꽃피는 새롭고 眞實한 사랑으로 형상화하라』고 敎示하였다. 이렇게 볼때 北韓의 美術은 金日成의 敎示에 따르는 하나의 政策의 導具로서 藝術의 党性, 階級性, 人民性이라고 하는 共產 이데올로기의 目的에 집약되는 形式으로 전락되고 있다.

#### IV. 北韓美術의 樣式

北韓의 美術을 장르별로 분류해 보면 繪畫, 彫刻, 建築, 工藝 등 韓國의 美術과 다를 바가 없으나 이를 細分하여 비교해보면 커다

란 차이점을 발견하게 된다. 30여년의 閉鎖社會 속에서 오로지 이데올로기의 導具노릇을 해온 北韓의 美術은 앞에서 살펴본 바와 같이 美術概念의 差異뿐 아니라 樣式에 있어서도 韓國의 美術과 현저하게 다르다. 이른바 社會主義的 寫實主義를 바탕으로 그들이 말하는 主体美術로 劃一화된 北韓의 美術은 역사상 유례를 찾아볼 수 없을 정도로 어처구니 없는 偶像化와 이른바 金日成의 敎示에 따라 計劃生産되는 美術로서 전락하고 있다. 말하자면 個人의 自由나 趣向 및 個個人의 個性에 의한 창의적인 방법이나 새로운 形式을 용납하지 않고 있다. 무릇 美術은 어떤 이데올로기의 綱領이나 目的에 영합하여 計劃生産 되는 것이 아니라 인간의 思想과 感情을 個個人의 個性과 創意的인 方法으로 時代에 따라 表象化하여 인간의 文化生活을 중요하게 해주는 것이다. 그러나 北韓의 美術은 그들이 내세우는 美術에 있어서의 個性이나 獨創性을 金日成의 綱領指針을 무엇보다 더욱 충실하게 추종하고 소위 革命的 階級敎養이 있다. 『우리는 어떤 다른 나라의 革命도 아닌 바로 朝鮮革命을 하고 있는것 입니다. 이 朝鮮革命이야말로 우리黨 思想事業의 主体입니다. 그러므로 모든 思想事業을 반드시 朝鮮革命의 利益에 복종시켜야 합니다.』 ( <金日成 저작선집> 제1권 p.561 ) 그리고 나서 이 綱領的 敎示를 받들어 「朝鮮美術의 선차적이며 필수적인 조건으로 삼자고 주장하고 있다. 이밖에 수없이 인용되어 이바자 할때만이 용납되고 있다. 1970년 1월부터 8월에 걸쳐 그들의 유일한 美術誌인 「朝鮮美術」을

외  
4

보면 위대한 首領의 敎示를 貫철하기 위하여 리종길과 유중상의 共同執筆로 되어있는 『우리 美術의 民族形式을 더욱 發展시키고 완성하기 위하여』라는 論題에서 金日成 敎示를 다음과 같이 金日成의 敎示를 인용하고 解説調의 批評文을 쓰고 있는 敎示는 다음과 같다. 『우리 美術은 우리 人民의 生活感情과 정서에 맞는 참다운 人民的인 美術로 되어야 하며 黨과 革命의 利益을 위하여 복무하는 革命的인 美術로 되어야 합니다. 그러자면 우리의 美術이 철저하게 民族的 形式에 社会主義的 內容을 담아야 합니다. 이를 위하여 무엇보다도 중요한것은 훌륭한 민족적전통을 가지고 있는 朝鮮화를 토대로하여 우리의 美術을 더욱 發展시켜 나가는 것입니다.』 (〈우리의 美術을 民族的 形式에 社会主義的 內容을 담은 革命的 美術로 發展시키자〉 단행본 pp.4~5) 이러한 金日成의 敎示에 따라 北韓의 美術은 作家의 主觀이나 個性이 일체 排除된 美術形式으로 집약되어 「조선화」와 「집체작」이 하나의 두드러진 樣式으로 등장하고 있다. 그들이 말하는 朝鮮畫란 우리 조상들이 고유하게 發展시켜온 繪畫의 樣式을 歪曲하고 그들의 구미에 맞게 변안 한것으로 主体美術의 代名詞처럼 되어있는 北韓美術의 두드러진 樣式 가운데 하나이다. 여기에서 北韓美術에 나타난 類型別 實체를 韓國의 美術과 비교하여 분석해보면 다음과 같다.

### 1. 朝鮮畫

金日成의 敎示에 의하면 朝鮮畫의 특징은 『東洋畫의 고유한 美術形式으로서 힘있고 아름답고 고상한 것』이라고 한다. 그는

또 『朝鮮畵가 매우 좋은 美術形式이기는 하지만 지난날의 朝鮮畵에는 결함도 적지 않았다』고 말하면서 『지난날의 畵家들이 그린 그림을 보면 채색화가 얼마 없고 거의 먹으로 그린 그림인데 이것은 지난날 朝鮮畵가 가지고 있는 중요한 결함의 하나』라고 했다.

이상의 두가지의 金日成 敎示에서 이른바 主体美術인 朝鮮畵의 類型的 特徵을 찾아보면 첫째, 넓게는 東洋畵의 形式을 벗어나지 못했던 우리나라의 傳統畵를 이름만 바꾸어서 朝鮮畵라 改稱하고 있으며, 둘째, 東洋畵의 一般的 特徵인 먹의 사용을 금하고 있다. 한마디로 먹색을 싫어하는 金日成 個人的 趣向이 어처구니 없게도 그들이 말하는 主体美術의 朝鮮畵 樣式으로 歸着되어 이곳저곳에서 金日成의 敎示에 아부하고 그것을 합리화하는 「朝鮮畵의 특색」으로 나타나 있다. 朝鮮畵의 樣式的 特色이란 金日成의 敎示대로 「힘있고 아름답고 고상한 것」이어야 한다는 것이다. 이러한 연유로부터 北韓의 美術은 傳統美術을 批判없이 전승해서는 안된다는 美名아래 共產이데올로기에 알맞게 歷史를 수정하고 날조하여 非獨創的인 主体美術의 形式을 받게 된다. 그들이 얼마나 우리나라 傳統畵를 歪曲하고 있는가는 다음과 같은 한두가지 實例만으로도 입증되고 있다. 예를 들면 우리나라에서는 惠園 申潤福과 더불어 우리나라 風俗畵의 새로운 경지를 개척한 金弘道를 가르켜 北韓에서는 『封建的 억압과 착취 밑에서 천대받고 열벗은 人民들의 生活상태와 勞動生活과 그속에서 형성된 平民적 성격을 아름답고 眞實하게 그려냈다』고 俄田引水格으로 歪曲하여 높이 평가함으로써 일찌기 金弘道가 勞動階層을 革命적



으로 교양시킨 畫家로 평가되어 있다. 그리고 李朝時代의 농촌 풍경을 리얼하게 표현한 作者未祥의 「격직도」를 가르켜 『당시 벌써 社会的 불평등과 階級的 모순에 대한 불만을 가지고 現實을 보고 평가하며 그것을 묘사하려고 시도한 作品』이라고 날조하여 北韓美術이 추구하는 党性, 階級性, 人民性과 合一하는 歷史的인 맥락을 가진 作品처럼 歪曲하고 있다. 특히 奇岩과 험준한 岩壁들을 짙은 빛깔로 幽玄하고 詩情이 넘치게 그렸던 우리나라 繪畫史의 제일급에 속하는 安堅의 文氣어린 作品을 일컬어 彩色畫의 대표적인 作家로 평가하면서 『李朝時代의 封建士大夫들은 부패 타락한 生活을 반영하여 發生한 水墨畫의 形式을 절대시하면서 彩色畫를 천시하였고 人民的인 文學藝術 대신에 봉건적착취배들의 倫理에 맞는, 內容에서 反動的이며 形式에서 추상주의적인 方法을 강압적으로 유포시키기에 광분하였다』고 歪曲하고 있다. (朝鮮美術 69년 10월호 정중여) 그래서 朝鮮畫의 特徵은 『傳統的인 朝鮮畫의 색감은 연하고 선명하고 부드러운 느낌을 준다. 이러한 느낌은 朝鮮畫의 색채가 밝고 투명하고 부드러우며 색의 대조가 복잡하지 않고 간결하고 선명한데서 오는 것이다.』라고 규정지어 모든 繪畫 (油畫, 水彩畫, 版畫 등)에 적용하여 주관적인 표현방법이 단절되고 分을 바른것 같이 美化되고 偶像화된 千篇일률적인 樣式의 劃一化를 낳고있다.

## 2. 出版畫

韓國美術과 현저하게 다른 北韓美術의 特徵 가운데 하나는 出版畫라는 새로운 장르이다. 出版畫란 앞에서 밝힌대로 現實生活을 機動的으로 신속하게 반영함으로써 人民들을 교양하는 目的畫로서 각종 版畫, 삽화, 포스터를 포함시키고 있다. 이 出版畫는 朝鮮畫와 함께 黨과 革命에 利益이 되는 장르로서 韓國에서처럼 순수한 創作版畫나 水彩畫 그리고 裝幀이나 主題를 좀더 친근감있게 大衆들에게 알리기 위한 장식성을 지닌 삽화, 그리고 이데올로기와 관계없이 전달하려는 內容을 造形的으로 표현하여 內容을 알리거나 계몽하기 위한 포스터와는 전혀 다르게 발전하여 소위 『수령님의 革命思想을 무장시키는데 힘있게 복무하는 樣式으로 활용되고 있다. 말하자면 金日成이 제시한 革命路線과 共産黨의 政策을 적절하고 신속하게 大衆속에 선전하고 관철시키고 고무 중동하는것을 基本的인 사명으로 하고있다. 이러한 연유로 北韓의 版畫, 삽화, 포스터는 質的인 면에서는 보잘것 없는 것이 되고 말았으나 量的인 면에서는 대량생산의 과정을 거쳐 널리 보급되고 있다. 특히 版畫는 그들이 내세우는 主体美術의 일환으로 版法이 副一化되어 韓國에서처럼 다양한 發展을 보지 못하고 있다. 版種에 있어서는 그 명칭이 다를뿐만 아니라 韓國에서 크게 보급되고 있는 실크 스크린인 版法이 눈에 띄이지 않는데 이는 主題交流의 閉鎖性에서 오는 하나의 단면으로 보인다. 실크 스크린 版法이란 등사판의 원리와 같은 版畫로 일찌기 英國에서 産業革命이후 옷감무늬나 장

식무늬를 찍어내기 위해서 개발된 版法으로 오늘날 개성적인 作家들에 의해서 創作版畫의 방법으로 널리 보급되어 있는 版種이다. 특히 옷감무늬나 선전포스타 상표등에 널리 활용되는 産業化時代의 版種으로 쓰이고 있는 이 版法이 北韓에서는 일체 보급되고 있지 않은점은 그들의 생활구조가 劃一화된 데서 오는 단면이 아닌가 생각된다. 北韓의 版畫는 그 形式의 다름에 따라 나무판화(목판화) 금속판화(銅版畫) 돌판화(石版畫)로 한정되어 있으며 이러한 가운데서도 특히 日本의 「우끼요에」 版法을 답습하여 수성목판화가 발달하고 있다. 이는 그들이 내세우는 革命鬪爭과 建設內容을 힘있게 담기 위한 수단이고 宣傳表現機能을 보다 높이기 위한 방법으로 활용하고 있다. 版畫는 원래 그 機能으로 보아 특히 木版畫인 경우에 節制된 색깔로 黑色版畫가 대중을 이루고 있는데 北韓의 木版畫는 金日成 敎示에 따르는 선명하고 연하고 부드러운 색채로 일관되어 있어 版畫가 지니는 강직성이나 함축성의 아름다움이 결여되어 있다.

### 3. 集体畫

우리 말로 共同製作에 해당되는 概念이다. 北韓에서는 1960년대 이후 특히 集体畫가 많이 그려지고 있는데 이는 개인의 個性을 존중하지 않는 社會에서 일어난 하나의 現象으로 把握된다. 北韓의 美術家들은 黨이나 美術家同盟에서 할당한 課題를 개인별 또는 集体別로 作品生産計劃에 따라 마치 工產品을 生産하듯이 作品을 生産해야한다. 一般的으로 作品生産計劃은 年間, 分期, 月別 計劃目標

에 따라 生産하게 되어 있는데 특히 北韓의 美術家들은 工場企業所 農魚村, 광산등지에 강제로 現地勤務를 시켜 作品을 生産하게 하고 있다. 특히 공장, 기업소, 농촌, 어촌 학교등에 조직되어 있는 「美術 씨클원」에 의해서 集体化가 촉진되고 여기에서 제작한 作品들은 当局이 收買하는 形式을 취하고 있다. 결국 個個의 個性이 다르고 생각하는 바가 다른 作家들에게 하나의 課題를 集体畫로 엮어내게 함으로써 北韓의 美術家들은 名色이 美術家 일뿐 集團農場에서 곡물을 생산하는 일반 勞動者와 다를 바가 없이 되어 버렸다. 사실 그들의 作品을 作品이라고 부르는 것은 편의상 다른 領域과 구별하기 위한 것 일뿐 엄밀한 의미에서 北韓에서는 美術作品이 존재하지도 않는다. 그 한가지 이유로 北韓의 美術家들이 그린 그림은 個別的인 것이든 集体作이든 그것을 제작한 作家의 이름이나 서명을 찾아볼 수 없는 作品들이 대부분이기 때문이다. 그리고 北韓의 美術家들은 꼭두각시처럼 黨과 革命의 利益이 되는 課題에 따라 마치 集團農場에서 계획된 곡물을 生産하는 勞動者와 다를 바가 없기 때문이다. 北韓美術의 모든 類型이나 樣式들은 결국 金日成의 唯一思想과 偶像化를 위한 하나의 목적에 집약되는 目的畫로서 엄밀한 의미에서 北韓에는 美術家나 美術品이 존재하지 않고 있다.

## V. 北韓美術의 技法

北韓의 美術에 나타난 技法은 그들이 말하는대로『부패타락한 生活의 반영으로 發生한 水墨畫의 形式이나 反動的인 抽象主義 方法을 강압적으로 유포시키기에 광분했던 부르조아 美術』을 증오하면서 金日成의 敎示에 따르는 朝鮮畫의 方法으로 統一化되어 있다. 1950년대만 하더라도 北韓의 美術은 越北한 길진섭, 이쾌대, 김용준, 최재덕, 정용준에 의해서 東洋畫에서는 水墨에 따르는 山水畫나 沒骨法이나 鈎勒法에 의한 人物畫와 花鳥畫 그리고 일부 文人畫의 方法이나 素材가 등장하고 있으며, 西洋畫에서는 有彩의 材質感과 거친 붓자국에 의한 作家의 個性과 자유분방한 의지가 엿보였으나 1954년 10월 이른바 朝鮮畫의 發展에 대한 金日成의 綱領的 敎示가 내려짐에 따라 점차 作家의 個性이나 獨創性에 의한 繪畫的인 技法들이 자취를 감춘다. 1969년 <朝鮮藝術> 10월호에 정중여의 이른바『위대한 수령님의 가르치심을 받들고 우리의 美術을 朝鮮畫를 토대로 하여 發展시키는 길에서』라는 장황한 論題를 통해 朝鮮畫의 技法이나 內容的인 특징을 열거하였다. 대부분 미술과는 관계없는 金日成에 대한 찬양으로 가득차 있는 그의 글 가운데서 朝鮮畫에 대한 부분을 인용하면 다음과 같다.

『1954년 10월 朝鮮畫를 發展시키는데 대한 金日成 同志의 敎示가 있을 때로부터 오늘에 이르는 15年間의 짧지 않은 기간에 우리 朝鮮畫 畫家들을 비롯한 전체미술가들은 이 敎示의 관철을

## V. 北韓美術의 技法

北韓의 美術에 나타난 技法은 그들이 말하는대로 『부패타락한 生活의 반영으로 發生한 水墨畵의 形式이나 反動的인 抽象主義 方法을 강압적으로 유포시키기에 광분했던 부르주아 美術』을 증오하면서 金日成의 敎示에 따르는 朝鮮畵의 方法으로 劃一化되어 있다. 1950년대만 하더라도 北韓의 美術은 越北한 길진섭, 이쾌대, 김용준, 최재덕, 정용준에 의해서 東洋畵에서는 水墨에 따르는 山水畵나 沒骨法이나 鈎勒法에 의한 人物畵와 花鳥畵 그리고 일부 文人畵의 方法이나 素材가 등장하고 있으며, 西洋畵에서는 有彩의 材質感과 거친 붓자국에 의한 作家의 個性과 자유분방한 의지가 엿보였으나 1954년 10월 이른바 朝鮮畵의 發展에 대한 金日成의 綱領的 敎示가 내려짐에 따라 점차 作家의 個性이나 獨創性에 의한 繪畵的인 技法들이 자취를 감춘다. 1969년 <朝鮮藝術> 10월호에 정종여의 이른바 『위대한 수령님의 가르치심을 받들고 우리의 美術을 朝鮮畵를 토대로 하여 發展시키는 길에서』라는 장황한 論題를 통해 朝鮮畵의 技法이나 內容的인 특징을 열거하였다. 대부분 미술과는 관계없는 金日成에 대한 찬양으로 가득차 있는 그의 글 가운데서 朝鮮畵에 대한 부분을 인용하면 다음과 같다.

『1954년 10월 朝鮮畵를 發展시키는데 대한 金日成 同志의 敎示가 있을 때로부터 오늘에 이르는 15年間의 짧은 時間에 우리 朝鮮畵 畵家들을 비롯한 전체미술가들은 이 敎示의 關切을

위한 출기찬 鬪爭을 전개하여 왔다. …… (중략) 金日成 동지의 敎示관철을 위하여 많은 畫家들이 채색화의 여러 形式의 담채화, 분채화, 진채화등 전통적인 채색법을 계승발전 시키기 시작하였으며 현대미감에 맞게 生活을 眞美하게 묘사하기 위하여 노력 하였다. …

(중략) 朝鮮畫에서 채색수법은 선묘와의 유기적인 결합속에서 조형성을 이룬다. …… (중략) 이 問題를 옹계 把握하기 위하여 <낙동강 할아버지> <남강마을의 녀성들>, <남친하는 길에서> 등의 作品을 잘 연구하는것은 실천적 의의를 가진다. 이와 함께 李朝時期의 畫家 안견이나 金弘道의 作品들을 고찰해야 한다. ……

(중략) 채색화에서 그 입체감, 절감, 그 변화등의 묘사를 매우크게, 넓게 통일시키고 있으며 잡다한 변화와 색면분활을 주지 않고 색감의 깊이, 색상의 단순성등으로 통일시키면서 간결한 변화를 배합시키고 있다. 그러므로 채색화에서의 색채표현의 特徵은 함축된 면들의 통일과 본질적인 要素에 대한 집중적인 묘사로서 선명한 畫法을 이루고 있다. 동시에 이 함축성과 집약성은 섬세하고 정교하게 다듬는 수법과 결합되어 있다. 이것은 특히 색채표현을 변화시키는 방법에서 잘 나타나고 있으며 세부묘사, 절구, 선의 흐름등에 작용하고 있다. 실로 朝鮮畫에서의 섬세한 묘사와 정확한 필치, 정교한 변화와 깨끗하고 부드러운 색감의 조화는 선명하고 간결한 화법의 측면으로 된 이 방법은 조선화에서 섬세하고 우아한 감을 안겨준다. …… (중략) 이밖에 1970년 1월부터 7월에 걸쳐 <朝鮮美術>에 나타난 이른바 『위대한 수령님의 敎示를 관

철하기 위하여』라는 評論등을 종합하여 朝鮮畫의 技法的 特性을  
 간추려보면 다음과 같다. ① 선명하고 연하고 부드러운것, ② 채  
 색방법과 선묘와의 유기적인 관계, 形態의 율박적인 선명성, ③ 세  
 부를 그려나간 필치의 간결성, 함축과 집약된선, ④ 東洋畫의 전통  
 적인 여백의 부정 ⑤ 수묵사용의 거부 따위로 나타나 있는데 이  
 는 金日成의 綱領的 敎示를 위한 것으로 描畫의 材料나 장르별  
 形式의 다름에 따르는 다양한 특성과는 關係없이 다음과 같은 세  
 가지 특성으로 집약된다. 첫째 現象에서 含蓄性和 渠約性, 둘째,  
 色彩에서 연하고 은근한것, 셋째, 描写에서 섬세하고 정교한것, 넷째  
 調和에서 맑고 밝은것, 이상과 같은 朝鮮畫의 特性 가운데 두드러지  
 게 다른것은 전통적인 水墨의 사용을 거부함으로써 南畫系統의  
 寫意를 존중하고 韻致를 숭상하는 畫風이 사라진점과 餘白을 거부  
 함으로써 作家의 意識世界를 말살시킨 점이 韓國의 美術과 크게  
 차이를 보이고 있다. 水墨畫는 예로부터 오묘한 東洋畫의 멋이요,  
 아름다움이다. 濃淡에 젖어 있는 淡墨과 濃墨의 변화야 말로 그  
 속에 作家의 個性的인 意識이 펼쳐지고 氣韻生動의 명쾌함이 함축  
 되는 세계인데 北韓의 美術은 金日成의 敎示인 『지난날의 畫家들  
 이 그린 그림을 보면 채색화는 얼마없고 거의 먹으로 그린 그림  
 입니다. 이것은 지난날의 조선화가가 가지고 있던 중요한 결함의  
 하나입니다』에 迎合하여 분을 바른것 같은 彩色畫로 택일화 되어  
 있다. 그리고 餘白의 問題에 있어서도 金日成의 綱領的 敎示에  
 따르고 있다. 東洋畫에서 餘白이란 그리다 남겨진 종이 아니라



作家的 写意에 따라 남겨진 秩序와 調和를 함축하고 있는 공간이다. 그래서 그속에는 무한한 作家精神이 스며들어 멋과 韻致를 나타내고 있는것이다. 그런데 北韓의 朝鮮畫에서는 餘白을 거부함으로써 作家의 조그마한 意識世界마저도 畫面에 작용할 수 없도록 하고 있다. 더우기 전통적인 東洋山水의 안개를 金日成은 극복해야할 凶式이라고 말하여 作家精神의 심오함과 幽玄함을 말살시키고있다. 1977년 1월 党中央委員會에서 내린 金日成의 敎示에 따르면 『凶式的인 안개를 극복하기 위하여 餘白도 전반적인 색조의 기량에 맞게 처리 해야 한다. 산만 그리면 안개를 그려야 하는 것으로 알고있는 관점을 극복해야할 凶式이다. 안개는 그림을 뿌옇게 하여 조선화의 特徵을 살리지 못하고 있다』고 말하고 있다. 이렇게 볼때 北韓의 美術은 作家의 創意的인 技法에 의해서라기 보다 선적으로 金日成의 綱領的 敎示에 의해서만 가능한 영역으로 되어있다. 이밖에도 形式의 問題이기도 하나 東洋畫에서 전통적으로 사용하고 있는 皴法이나 鈎勒法과 沒骨法이 사라져 버렸다. 이는 山水畫를 부르조아의 퇴폐적인 形式으로 본데서 오는 당연한 歸結이지만 다만 그들은 對象을 寫實的으로 엮어내는 方法으로 사용했던 沒骨法만을 「단붓질이라는 이름으로 改名하여 彩色畫의 立体感이나 이른바 「선명성」과 「집약성」에 활용하고 있을 뿐이다. 이렇게 볼때 朝鮮畫의 技法이란 北畫 系統의 寫實性에 金日成의 個人的인 嗜好가 가미된 것으로 철저히 作家意識을 배제시킴으로써 黨과 革命에 利益이 되는 도구로서만 그 기능을 다

하고 있다.

北韓에서의 西洋畫 範疇에 속하는 油畫의 技法도 其實 그들이  
역자로 만들어낸 民族主体에 따라 千篇一律적으로 劃一化의 방법에  
따르고 있다. 油畫란 전통적으로 西洋에서 개발되어 오늘날 범세  
계적으로 널리 보급되어 그 양상이 지극히 다양한데 비해서 北韓  
의 油畫는 지극히 단조롭고 朝鮮畫의 特性에 맞게 변질되어 가고  
있다. 1970년 <朝鮮美術> 2월호에 조인규가 쓴 「유화에서  
민족적 형식에 대하여」라는 評論을 보면 다음과 같다. 『조선화  
배경은 전통적으로 밝다. 그러므로 形態의 세부도 빈틈없이 그려  
질것을 요구한다. ……(중략) 유화에 있어서는 배경이 밝은 경우  
에 있어서도 主体의 가장 밝은 부분보다 어둡게 처리하는 것이  
상례로 되어있다. 그래서 관람자들에게 암시 되거나 그들의 사상  
에 맞기는 부분이 존재하게 된다. ……(중략) 색채표현에 진실성  
이란 물리광학적인 의미에서가 아니라 화가에 의하여 감정적으로  
지각되고 의도적으로 강조된 것이다. 따라서 화가 자신의 성원으  
로 되어있는 民族 및 階級의 思想文化의 歴史的 党과 밀접히 연  
결되어야 한다. 그러므로 회화대상의 색채적 披握에서 眞實性을  
人民들의 현실 生活 가운데서 발현되고 있는 전통적인 색채 감정  
과 떼어 놓을 수 없다. 이러한 사정은 主体的 立場이 튼튼 할  
때만 회화 대상에 대한 色彩披握이 가능하다. ……(중략) 유화에  
있어서 形態의 윤곽적인 선명성, 세부들을 그려나간 필치의 간결성,  
대비관계를 폭넓게 잡는 뚜렷한 대조적인 효과는 우리 人民의 生

活感情을 아주 진실하게 반영하고 있으며 조선사람의 비위와 정서에 맞는 유화창작에서 일반화 되어야 한다. ……(중략) 회화표현의 간결성과 선명성이란 주로 형태와 세부들을 명백하게 그리는 데서만 이루어지는 것이 아니라 중요한 현상들과 필수적인 세부들을 엄밀하게 철저히 그려 놓으면서도 부차적인 부분을 주되는 것에 집중하는 묘사방법에 따라야 한다. ……(중략) 기실 색채의 순수한 화려성이나 진실성만으로 일관된 作品은 진정으로 아름답다고 말할 수 없을뿐더러 生活의 체험과 맥박을 담은 감동적 현상이 될수없다.』 결국 北韓美術에 나타난 油畫도 朝鮮畫의 방법을 다만 有彩로 그린데 지나지 않으며 韓國에서 처럼 有彩의 마티엘 (Matiere), 즉 접침, 번짐, 광택, 厚塗, 붓자국, 파렛트, 나이프등의 効果, 오브제 (objet)의 竝用등 재료의 효과나 作家의 기교에 따르는 조형상의 여러가지 創意的 追求를 통한 作家意識의 高揚을 찾아볼 수 없다. 그래서 北韓의 그림을 총체적으로 살펴보면 東洋畫인지 西洋畫인지 그 限界가 애매하여 그들이 말하는 主体美術인 「朝鮮畫」로 劃一化 되어 있는데 한가지 커다란 모순은 작품에 따라 油畫, 朝鮮畫라는 材料上的 形式을 구분하고 있다는 점이다. 어쨌든 北韓의 美術은 그 樣式上的 問題에서 뿐만 아니라 技法上的 問題에 있어서도 결국 黨과 革命에 利益이 되고 連結이 되는 技法이나 内容이 아닌 것은 그림으로써 존재할 수도 없으며 金日成의 綱領的 敎示에 따르지 않고는 그들이 내세우는 「創作的인 美術品」이 될 수도 없는 것이다. 그리하여 모든 그림의 形式이나

技法은 金日成의 偶像化로 집약되고 統一化되어 무미건조하고 단조로운 機械的인 反復으로 일관 되어 있다. 특히 朝鮮畵이든 油畵이든 畵面의 内容이나 構成을 보면 반드시 그것이 상징적이든 구체적이든 金日成이 등장 하고 있다. 畵面에 있어서 構圖란 作家의 造形意識을 엮어내는 가장 자유로운 形式인데 北韓美術에 있어서 構圖는 金日成이나 勞動者 農民의 영웅을 돋보이게 하는 수단으로 활용하고 있다. 그래서 金日成이나 이른바 社會主義的 英雄이 등장하는 그림은 그 主題上 앞았거나, 뒷거나, 멀리 있거나 간에 항상 副次的인 主題를 보다 크게 부각시키고 있다. 이는 세계 2차대전 전후에 나타난 나치獨逸이 히틀러를 偶像化해서 그랬던 수법과 일치하고 있다. 主題의 중심인물이 金日成이 아니고 그들이 말하는 勞動黨의 英雄들인 경우에 있어서도 부차적인 인물들보다 화폭에 조금씩이라도 크게 그림으로서 階級性과 黨性을 優位에 놓고 偶像化 하고 있다. 이는 마치 이집트 王朝나 古代中國에서 帝王들을 과장해서 그랬던 수법과도 일치한다. 그들이 사용하고 있는 美術材料는 거의가 輸入品을 배급받아 사용하고 있으며 初期에는 東洋畵의 材料를 주로 사용하여 「朝鮮畵의 개발을 꾀하고 있으나 後期에는 그들이 油畵의 재료를 朝鮮畵의 特徵에 맞게 활용하므로써 앞서 말한대로 東洋畵인지 西洋畵인지 알아 볼 수없는 모순을 낳고 있다. 결론적으로 北韓의 미술에 나타난 繪畵的 技法이란 결국 描写中心의 朝鮮畵 畵法인 선명하고, 연하고 부드러운 特性을 앞세워 社會主義 勝利者들을 찬미하고 偶像化하는

手法으로 일관되어 北韓美術人들의 개별적인 취향이나 개성적이고  
創意的인 技法 및 形式을 일체로 용납하지 않은채 機械的으로 金  
日成의 敎示에 따르고 있을뿐이다.

## VI. 結 論

以上에서 고찰한 바와 같이 北韓의 美術은 엄밀한 의미에서  
존재하지 않는다. 北韓美術의 技法이나 樣式은 결국 金日成의 唯  
一思想과 偶像化를 위한 하나의 목적에 집약되는 目的畵로서 전락  
되어 있기 때문이다. 그러므로 北韓에서는 進歩的인 美術活動을  
기대할 수 없게 되었으며 오늘날 세계적으로 일반화 되어있는 具像  
美術, 非具像美術, 抽象美術등에서 과생된 갖가지 美術形式은 기대할  
수 없이 되어 美術의 世界性이라는 人類共通의 理想에서 영원히  
탈락되어 가고있다.

# 韓國美術의 傳統樣式과 北韓美術

— 특히 朝鮮화를 중심으로 —

吳 光 洙

# 한국미술의 전통양식과 북한미술

- 특히 조선회화를 중심으로 -

吳光洙

## I

1. 북한의 예술은 주지하는바 사회주의 리얼리즘을 지향하는 예술이다. 사회주의 리얼리즘은 「민족적 형식에 사회주의적 내용을」 담은 것으로 정의되며 이는 사회주의 혁명을 북한의 실정에 맞게 한다는 기본적인 예술정책이기도 하다. 따라서 사회주의 리얼리즘은 모든 공산주의 국가가 지향하고 있는바 예술정책이자 북한의 특수성을 가미한 예술양식이 되기도 하는 바다. 이 특수성이야말로 그들이 강조하고 있는 바 민족적 형식을 지칭하고 있음은 두 말할 나위도 없다.

이미 주제에 있어선 사회주의의 실현이란 그들의 목표가 뚜렷이 설정된 바 있으나 소위 민족적 형식을 어떻게 해석하고 있는가에 따라 오늘날 북한미술의 정책이 무엇인가가 구체적으로 드러나게 될 것이며 여기에서 우리의 고유한 민족양식이 어떻게 변용, 변질되어가는가를 살필 수 있을 것 같다. 여기서는 우리고유의 미술양식으로 치부하고 있는바 동양화분야에서 이 문제를 다룰려고 한다.

특히 여기서 다룰려는 조선회화분야는 우리고유의 회화 양식인 동양화를 개칭한 것으로, 형식은 민족적이며 내용은 사회주의적이어야 한다는 저들의 강령에 따라 가장 민족적 형식에 상응하는 분야이

기 때문이다. 가장 민족적인 형식이기 때문에 그것이 어떻게 왜곡, 변질되어가고 있는가를 살피는 것이야말로 우리고유의 생활감정과 정서가 어떻게 파괴, 경직되어가고 있는가를 조망하는, 예술적 측면에서의 북한사회를 연구하는 또 하나의 길이 될 것이라 생각되기도 한다.

2. 민족적 양식의 왜곡과 변질을 살피기 위해서는 우선 시대적인 양식의 추이와 그 배경을 살피는 것이 선행되어야 할 것이며 그것의 결과가 빚어내고 있는 내용상의 오류와 가공할 영향을 천착하는 것이 순서가 될 것 같다.

시대구분은 통상 다음 4시기로 나누어 살펴 볼 수 있다.

- 1) 동란전 ( 40년대 )
- 2) 동란후-전후 복구기 ( 50년대 )
- 3) 천리마시대 ( 60년대 )
- 4) 주체시대 ( 70년대 )

1기에 해당하는 40년대는 소련 화가들의 내왕이 있고 이들에 의한 이른바 사회주의 리얼리즘에 대한 계몽기가 한동안 진척되고 있다. 소련화의 양식과 기법을 적극적으로 도입한 시기이며 따라서 사회주의 리얼리즘에 대한 내용에 있어선 소련화의 아류에 지나지 않는 인상을 주고 있다. 이때 주요한 미술활동이란 공산주의 지도자들 -레닌과 스탈린 및 김일성의 초상을 그리는 것과 대중을 선동, 공산주의를 찬양케 하는 내용의 벽화와 포스타 등 선전미술이 대중을 이루었다.



이른바 순수미술분야는 이런 주제의 작품들에 못지않게 아직도 제작되고 있는 인상을 주고 있다. 특히 자연풍경, 이른바 사회주의 리얼리즘에서 가장 금기되고 있는 자연주의의 예술이 여전히 존중하고 있음을 나타내고 있다. 조선화분야도 과거의 동양화양식을 답습하는 산수화와 문인화가 압도적으로 많이 보이는 것도 이 시기의 특징이다. 그러니까 아직도 전통적 양식은 그 소재 내용에 있어서나 기법에 있어 별다른 재채를 받고있지 않는 인상을 주고 있다. 또 40년대의 논평 가운데는 고유의 전통적 양식에 대한 우수성이 강조 될뿐 그 내용에 있어서나 기법에 있어서의 변용적 언급이 보이지 않고 있다.

2기인 동란기간과 전후복구기의 작품도 40년대의 연장에서 크게 벗어나지 않고 있는 것 같다. 동란기간중 주로 많이 제작된 선전화와 전후복구기에 있어서의 경제복구를 주제로 한 그림들을 제외하면 조선화분야에 있어서 문인화 계열과 진경산수 계열이 여전히 많이 다루어지고 있는 인상이다. 전후복구기의 대표작으로 쳐 들고 있는 것 가운데 유화의 「아버지의 후회」(림병삼) 「혁명 투사 박달동지의 초상」(정관철), 「아들이 돌아오다」(선우 담), 「전선을 시찰하는 김일성」(유환기)등 시국적인 주제를 제외하면 유화에서도 「저녁의 대동강」(선우 담), 「농악」(이쾌대), 「종달새가 운다」(길진섭), 「꽃」(윤자선)등 자연주의풍이 적지않게 등장하고 있다. 그러나 조선화분야에서는 전래의 문인화 계열과 진경산수가 이 시기의 대표적인 작품으로 쳐 들고 있다. 「춤」

(김용준), 「매화」(차대도), 「형제복포」(림자연), 「굴진」(정종여), 「해바라기」(리석호) 등이 그것이다. 이 가운데서 「굴진」을 제외하면 거의가 전래적 내용과 기법의 작품들이다. 이들 문인화 계열이나 화조화 내지 산수화는 남한에서 하고 있는 동양화와 그 내용에 있어선 거의 구별을 찾을 수 없게 하고 있다.

이같은 사실로 미루어 본다면 적어도 40년대와 50년대의 조선화는 전래의 동양화 양식을 그대로 계승하고 있다고 말해도 좋다. 이런 사실은 민족적 형식으로서 전래의 동양화를 별다른 비판없이 받아들이고 있다는 것을 시사하고 있다.

그러나 이 시기에 있어 간파 될 수 없는 특징의 하나는 관념적인 산수화가 점차 자취를 감추고 있다는 점이다. 그것은 전후 복구의 시대적 요청이 자연 관념적, 비현실적 내용을 배격했기 때문으로 볼 수 있다. 그러나 묘향산, 금강산, 백두산 같은 실경산수는 여전히 주요한 테마로 다루어지고 있다.

북한의 모든 예술이 그렇듯 김일성의 교시는 그대로 미술정책이 되고 이를 기초로 하여 내용과 기법의 변화, 추이가 마련되고 있다. 54년의 김일성의 교시인 「조선화를 발전시킬데 대한 강령적 교시」는 미술분야에서 조선화가 중심적 장르로 추이되게한 결정적 계기를 마련해준 것이라 할 수 있다. 김일성은 이 교시를 통해 민족적 형식으로서 조선화를 강조하고 있으며 모든 미술 장르가 조선화를 중심으로 유기화되어야 한다고 지시하고 있다.

3기인 60년대에 들어와선 이 김일성의 교시는 하나의 실천적

교훈으로 강조되면서 조선화의 변질은 가속화되어지고 있는 인상을 주고 있다. 65년에 와서 다시 시달되는 「조선화를 채색화로 발전시킬데 대한 교시」는 조선화의 양식적 변화를 급속하게 몰아온 구체적인 계기였다고 할 수 있다. 전통적 양식은 심한 굴절을 겪게 될 뿐아니라 중내는 전통적 양식을 통해 올라나온 고유한 정서마저 완전히 제거시킨 결과를 몰아왔다.

수묵과 수묵담채 및 필법이 민족적인 형식의 기본적 요건이라고 하던 이론은 채색화의 급격한 추세에 밀려 타기할 방법으로 치부되어버리고 있다. 조선화는 채색화로 발전되어야 한다는 교시가 그대로 가장 민족적 형식으로 들어앉게 된 것이다. 말하자면 회화양식의 변증법적 추이로서의 새로운 형식의 유도가 아니라 김일성 개인의 극히 말초적인 심미안과 기호에 의해 전면적인 굴절을 겪게 된 것이라 할 수 있다.

김일성은 북화는 인민의 생활감정과 정서에 맞지 않을 뿐아니라 묘사대상을 진실하게 보여줄 수 없다면서 「지난 날의 화가들이 그린 그림을 보면 채색화는 얼마없고 거의 다 먹으로 그린 그림입니다. 이것은 지난날 조선화가 가지고 있었던 주요한 결합의 하나…」라고 말하고 있다. 이같은 전통양식에 대한 부정은 민족적형식으로서 채색화의 논리적 전개를 수반하고 있음을 엿 볼 수 있다. 우리 민족의 진정한 회화전통은 채색화에 있었다는 식의 이론강화가 그것이다.

62년 조선중앙년감은 한 해의 성과 가운데서 특히 조선화분야

에 있어서 채색화의 등장을 내세우고 있다. 「조선화 창작면에서는 수묵 담채화만 아니라 세화 농채화가 적지 않은 비중을 차지하게 됨으로서 조선화의 색채가 보다 생동하고 풍부해졌으며 이 사실은 현실을 광범하게 반영하여 줄 수 있는 가능성을 열어 놓았다.」

같은 해 조선미술에서도 채색화에 대한 언급이 두드러지고 있다. 「신진 미술가들의 적극적인 진출, 채색화에 대한 일반적 관심의 재고, 장르와 기법, 스펙에서의 새로운 창작적 탐구와 혁신에서도 이루어졌다」

60년대 초반은 채색화의 이론적 추이가 다방면으로 나타나고 있음을 보여주는데 특히 미술연맹의 합평회에서는 김일성의 교시에 따른 이론의 정당성을 찾기에 급급한 인상을 주고 있다. 다음과 같은 내용은 그 좋은 설명이다.

「합평회에서는 먹선을 먼저 긋고 그 위에 색을 덧붙여 나가거나 선을 먹으로만 그려야 한다는 개념, 인물의 얼굴에서만은 일반적으로 석간주가 위주로 되어온 방법이 기법상 약점이 아니겠는가 하는데 대해서 논의가 있었다」고 하는 사정도 채색화의 이론화 내지 그 정통성을 유추하려는 시도임을 보여주고 있다. 수묵 담채가 배격되고 채색화가 장려되는 것은 다음아닌 김일성의 교시에 나온 수묵 담채가 갖는 표현력의 제한에서 발견할 수 있다. 즉 현실의 다양성과 풍만성에 비해 상대적으로 수묵 담채가 갖는 표현력은 너무도 제한되어 있다는 것이다.

63년에 있었던 채색화의 발전을 위하여란 조선과분과 연구토론

회에서 논의된 내용을 추리면 김일성의 교시를 바탕으로 이를 더욱 이론화한 것에 지나지 않는다. 첫째 수묵화가 배격되어야 하는 현실적 이유로서 「문인들의 주관주의적 취미에서 형성된 수묵화적 영향을 그대로 답습해서는 천리마의 약동하는 시대를 반영할 수 없으며 조선바탕도 실현되지 않는다」고 지적하고 있다. 말하자면 시대적 주제를 표현하기에 수묵 담채는 어울리지 않는다는 것이다. 또 하나 수묵 담채가 배격되어지는 이유로는 내용보다는 형식을 앞세우기 때문이란 점이다. 「수묵화에서 제기되는 이러저러한 기교적 처리를 과대 평가하면서 실질적으로 내용보다도 형식에, 인민들의 감정보다도 자신의 감정을 귀주로 하는 창작방법이 철저히 시정되어야 할 것이다」라고 강조하고 있다. 이 형식은 혁명적 내용이나 낙천적 생활 감정을 담아갈 때 필수적으로 회화자체가 요구하는 바 형식이 될 것이다라고 하며 그것이 다름아닌 채색화란 것이다.

지금까지의 논리적 추이를 보면 시대적 요청이 회화의 형식을 출발시키는 바 그것이 다름아닌 채색화란 것이다. 여기서 다시 채색화가 강조되어지는 것은 채색표현이 지니는 사실성이 더욱 시대적 요청에 상응하고 있다는 점에 근거를 두고 있다. 즉 「채색화가 강조되는 것은 묘사의 진실성에 대한 문제에서 출발하고 있다. 진실하고 건전한 사실적 묘사에 안받침되지 않고서는 새 시대의 내용도 박력있게 반영할 수 없을 것이다.」

전통적인 양식의 동양화에서는 대상의 진실보다는 붓의 맛이 나

먹의 맛이라고 하는 형식의 우위성을 벗어나지 못했기 때문에 대상에 대한 시각적 진실을 외면해 왔다는 것이다. 이 점은 전통적 회화양식인 동양화가 지니는 비사실적인 조형성에 대한 전면적인 거부를 강조해준 것이기도 하다. 그래서 결과적으로 이 토론회에서 유도되어진 결론은 형식을 결정지었던 재료에 대한 전면적인 반성의 촉구로 나타나고 있다. 즉 조선화가 지니고 있는 재료의 한계를 극복하자면 우선 다양한 색채를 구사하지 않으면 안되며 그것을 실현하기 위해서는 수채화구, 템페라, 포스터 카라등도 효과있게 응용할 뿐 아니라 종이도 화선지를 고집할 것이 아니라 각종 종이와 천들을 광범하게 사용되어야 한다고 하는 것이다.

65년 김일성의 교시는 채색화의 발전을 한층 부채질하고 있다. 그리고 김일성의 회화관에 입각한 조선화의 개념이 잡히고 있다. 조선화의 내용을 보면 조선화는 동양화의 고유한 미술형식으로서 힘있고 아름답고 고상한 것이 특징이라고 전제하고 세부적인 특징에 가서 뚜렷한 형태, 사물의 본색위주, 밝고 연하고 부드러운 느낌, 간결하면서 집약된 맛을 쳐들고 있다. 이는 김일성이 그 교시에서 밝힌바 조선사람은 자극성이 심하지않는 연하고 부드러운 것을 좋아하기 때문에 조선화의 채색은 아름답고 고상한 미감을 더욱 심화 발전시키지 않으면 안된다는 내용을 그대로 부연한 것이라해도 과언이 아니다.

이와 아울러 조선화에서의 과거의 잔재를 철저히 몰아내기 위하여 수묵 담채에 대한 전반적인 부정과 비판이 시도되어지고 있다.

미술평론가 리농종의 고전작품의 해설문의 비판도 대체로 수묵 담채화와 그것으로 대변되는 고유한 양식의 조형성 전반에 대해 가해진 것으로 볼 수 있다. 그것을 간추리면 다음과 같다.

「민족 고전 평가에서 나타난 편향」이란 제하의 한상진의 논평은 평론가 리농종이 수묵 또는 수묵담채의 작품만을 다수 선택하였을 뿐만 아니라 그러한 편향적인 선택을 통해 심한 주관주의 내지 복고주의에 스스로 빠지고 있다고 비판하고 있다.

그가 선택한 작품의 거개가 수묵 또는 수묵 담채로 된 풍경화일 뿐 아니라 인간생활을 반영한 주제화인 경우에도 현실생활과 거리가 먼 <선선도>나 고답적인 <은자>를 다룬 작품들이어서 인민에게 아무런 도움을 주지 못할 뿐 아니라 유해만을 준다는 것이다. 가령 단원 김홍도의 작품을 선택함에 있어서도 <대장간> <춤> <씨름> 등 훌륭한 작품을 선택하고 <홍취 동도> <선선도> 같은 음풍영락을 일삼는 비현세적인 작품을 들고 있다는 것이다.

진경을 반영한 산수화에 있어서도 「화가의 지나친 주관적 해석과 도식화된 수법으로 하여 대상의 특징과 정서가 불충분하게 재현된 일련의 작품만을 극구 찬양」 하므로써 인민의 심미안을 흐려놓고 있다고 지적하며 그 대표적인 예로서 이인상의 <산수도> <병풍>에 대한 유미주의적 찬사를 지적하고 있다.

특히 평론가 리농종이 저질은 미학적 오류는 채색화의 전종을 간과하고 반대로 추상적인 음조가 농후한 수묵 담채를 전면에서 내세우므로써 허무주의를 진작시켰다는 것이다. 그리고 수묵 내지

수묵 담채의 형식성을 지나치게 편향한 나머지 작품의 성과를 사상적 내용과 형식과의 통일이 아니라 형식의 한 요소인 <필세>나 <국색>의 효과여부만에 치우치고 있다고 지적하고 있다. 바로 이復古적 내지 유풃적 형식의 예는 리능중 자신의 작품인 <박연속포>에서 전형성을 보게 된다고 부연하고 있다. 무미전조한 먹색 일색으로 환원 했기 때문에 현실의 박연이 갖는 진경을 부단히 왜곡한 것이란 것이다.

같은 시기에 비판되고 있는 김무삼의 평론 역시 회화의 형식성에 대해 그 비판의 쫓점이 맞추어지고 있다. 조준오의 「미술평론에서復古주의를 반대하여」의 쫓점을 간추리면 다음과 같다.

김무삼은 당적이고 혁명적인 미술을 창작함에 있어 전통과 혁신에 대한 맑스-레닌주의 미학의 원칙을 옳게 인식하지 못하고復古주의적 경향에 빠진 이른바 회화의 형식성을 강조하고 있다.

그는 <회화기법상에서의 전통과 그의 계승>이란 글 속에서 민족적 형식을 <선조화>(구름, 물결, 요철 등등)의 법, 그 기법과 수법, 그의 독특한 운의 등을 포괄한 형식을 말한다고 정의하고 있다. 그러나 민족적 형식에 대한 문제는 사회주의적 내용과의 불가분리의 통일 속에서 논의되어야지 그것이 분리 된다면 맑스의 <형식은 그것이 만일 내용의 형식이 아니라면 아무 가치도 없다>는 지적에 부합된다. 김무삼은 그럼에도 불구하고 민족적 형식을 내용과 유지된 단순한 외형적인 기교와 기술로 보고 <선조화>만이 시공간을 초월한 절대적 형식으로서 <순수한 형식>이라고 주장하고



있다. 그러면서 <민속적 형식의 로현체>로서 김용준·작·<신계 여울>, 리석호작 <해바라기>를 내세우고 있다. 그가 밝힌 이유는 첫째 <다같이 진채 세화로 그림을 그리지 않고 파필 담채로 능숙하게 휘갈기고> 있는데 있으며, 둘째 보다 많이 고전을 연상케 하는 수법에 있다고 하였다.

김부삼의 두 번째 오류는 <조선의 그림과 조선화>와 <전통과 계승>에서 나타나는 다음과 같은 대목이다.

「<전래하는 우리의 회화양식> 즉 <조선화>의 작화법칙(수묵 파필, 선조화를 말함)과 <어긋>나는 경우에는 <조선의 그림에는 속할 수 있겠으나 조선화의 범주에는 속할 수 없는 것이다.>」

이상 두 평론가를 대상으로 한 비판은 60년대의 수묵 내지 수묵담채의 전면적 부정의 추세를 강력히 반영하는 예이다. 물론 이 두 예는 극히 편의적으로 추출된 것에 지나지 않는다. 왜냐 하면 60년대와 70년대로 이어지는 시기에 있어 북한미술에서의 이른바 민속적 형식은 수묵 내지 수묵담채에서 채색화로 급격히 탈바꿈하고 있기 때문이며 여기에 따른 평론 내지 논평 역시 단연 가장 많은 퍼센테지로 이분제를 다루고 있기 때문이다.

그럼에도 아직 채색화에 대한 본격적인 기술적 강령이 구체화되지 못하고 있으며 그것의 전통성의 유추도 다분히 추상적일 뿐 아니라 가설적인 것에서 벗어나지 못하고 있다. 가령 조선화는 그 발생시부터 채색화의 형식을 띠었다고 하며, 채색화의 전통을 고구려 벽화로 소급하고 있는 단순논리 등이 그 예이다. 그리고 이

조선대에 와서 채색화가 발전하지 못한 이유로서 지적한 「과거의 양반사대부들이 채색화를 무시한 것은 그들의 계급적인 본질로 부터 현실을 진실하게 묘사할 수 없게 함으로써 당대 사회의 계급적 모순을 은폐 할려는 데 목적이 있었다.」는 내용은, 우리나라 미술의 전통은 수묵, 수묵담채가 아니라 채색화에서 찾을 수 있으며 채색화가 위주로 되면서 발전하여 왔다는 식의 견강부회의 논리를 낳고 있다. 채색화를 긍정하면서 그것의 정통성을 강조하기 위한 나머지 우리나라 사람은 과거에도 채색을 좋아했을 뿐 아니라 수묵 담채는 인민의 사랑을 받지 못했다고 거듭 강조하고 있다.

<조선문학예술사전>에 의하면, 「조선화는 동양화의 고유한 미술 형식으로서 힘있고 아름답고 고상한 것이 특징」이라고 정의하고 있는데 이 개념설정 역시 채색화를 의식한 것임은 두말 나위도 없다.

이로부터 급격한 채색화의 주세를 보여주기 시작하는데 63년 조선중앙년감에 의하면 채색화의 등장과 현실적 주제의 긍정성을 강조하고 있다.

「특히 조선화 분야에서 이전 시기에 흔히 자연 동물의 묘사 영역에 그치던 편향을 극복하면서 적극적인 주제를 반영하며 그의 예술적 형식화에서 현대인의 미감에 맞는 새로운 묘사기법의 개척, 인물군상의 동적구사, 전투적 기백의 충만 등의 긍정적 추향을 보여 주었다.」

이 말은 채색화의 주세와 더불어 이 기법에 어울리는 주세가

동시에 급격히 등장되었다는 내용을 시사하고 있다.

60년 후반에 들어오면서 채색화의 발전에 대한 이론적 강화가 한층 두드러지는 것이 특징이다. 여기엔 기법적인 재해석이 가미되어 있으며 그것이 다른 장르에 미치는 영향도 점차 현저해짐을 보인다.

이제 김일성의 조선회를 채색화로 발전시켜야 한다는 65년엔 교시의 즉각적인 반응임은 두말할 나위도 없다. 교시에 밝혀진 김일성의 채색화의 개념은 연하고 부드럽고 자극성이 심하지 않는, 그러면서도 힘있고 아름답고 고상한 미감을 자아내는 것으로 나타나고 있다. 많은 평론가와 화가들이 펼치고 있는 채색화의 이론 역시 김일성 교시에 밝혀진 내용을 거의 천편일률적으로 반복하는 외에 별다른 논리적 전개를 보이지 않고 있다. 따라서 그 이론이란게 극히 추상적이고 획일적인 개념풀이로 떨어지고 있음을 엿볼 수 있다. 가령 다음의 인용문에서도 극히 추상적인 관념어의 나열에 끝날 뿐 기법상의 새로운 해석과 이론화는 찾을 수 없다.

「그 수법적 특징이란 대체로 형상에서 함축성과 집약성, 색채에서 연하고 은근한 것, 묘사에서 섬세하고 정교한 것, 조화에서 밝고 밝은 것등을 말할 수 있다.

60년대 후반기에서 70년대에 이르기까지 끊임없는 채색화의 이론화가 강조되고 있음에도 그 내용은 역시 김일성의 교시를 더욱 부연, 보강하는 범위를 벗어나지 못하고 있다. 60년대 후반에 들어와서 자주 등장하는 조선회에서의 선명성과 간결성이란 표현의

특징 역시 「부드럽고 연하면서 힘있고 아름다운 고상한 미감」이란 김일성의 교시내용을 더욱 장식하고 있는데 지나지 않는다.

다음의 인용의 한 예에서도 심한 이론적 한계를 벗출 수 있다.

「연하고 부드러운 색채, 합축성이 있으면서도 여운있는 화면구성, 본질적인 것을 강조하고 부차적인 것을 생략하는 형태, 힘있고 탄력성있고 맺힘새있는 필치등의 여러 요소에 의해…」

68년 8차국가미술전람회의 논평을 보면 조선화분야가 인민의 감정과 정서에 부합되도록 현대성을 구현하는데서 일정한 성과를 이룩하였다고 말하고 있다. 여기서 내세우고 있는 현대성이란 채색화로 대변되는 화려, 다채로운 표현적특성을 가리키고 있으며, 이는 김일성의 조선화를 채색화로 발전시켜야 한다는 교시의 충실한 이행의 실적을 반영하고 있음은 두말할 나위도 없다.

특히 수묵, 수묵담채의 문인화 계열의 대표적인 화가 김용준의 다음과 같은 채색화 긍정론은, 이미 과거의 모든 수묵계열의 작품을 시도하였던 화가들 거의가 채색화로 방향을 돌렸음을 충분히 느낄수 있게 한다.

「로동당시대, 천리마진군의 시대이며 사회주의 승리의 시대인만큼 우리가 요구하는 미술도 승리자의 긍지 드높이 자랑에 찬 미술, 혁명적이며 락천적이며 다채 화려한 미술이어야 한다.」

황헌영의 다음과 같은 말에서도 채색화선택의 그 나름의 변명을 들을 수 있다.

「조선화라고 해서 눈에 거슬리게 먹칠 많이 섞어서 써야할 필요는 없는 것이다. 산에 가면 황금산, 들에 가면 황금벌이라고 불러주는 우리의 현실과 자연을 보다더 화려한 풍경화로써 반영하여야 될 것이다」

리수현의 「채색화가 현실반영의 필연적 요구로 제기되는가 하는 문제」란 제하의 체험담 역시 황현영의 내용과 거의 일치하고 있다. 그는 현실의 다양성, 풍만성에 비해 수묵, 담채는 제한이 많을 뿐 아니라 특히 지배계급에 의해 보존, 발전되었기 때문에 계급적 처치로 부터 제약성을 벗어날 수 없다. 그리고 수묵, 담채는 필법과 준을 강조하기 때문에 도식적인 틀을 벗어날 수가 없다. 그러한 준이나 필법을 과대시한 나머지 오히려 조형성이 상실되고 있다. 인민들은 칙칙하고 어두운 먹색이 아니라 밝고 명랑한 색채를 요구하고 있으며 그것은 탁천적이며 혁명적인 열의로 충만되어 있기 때문이다. 고 말하고 있다.

이상의 김용준, 황현영, 리수현의 채색화이론이란 것이 한결같이 김일성의 조선화를 채색화로 발전시켜야 한다는 교시를 부연 설명하고 있는데 지나지 않음을 엿볼 수 있다. 어느 분야에서나 김일성의 교시는 절대적 이론으로서 굳림되고 있듯이 미술에서도 김일성의 교시는 미술장르가 갖는 여러가지 표현적 특징이나 조형성에 관계없이 절대적 이론으로 등장하고 있음을 엿보게 하는 좋은 예이다. 교시에 따르는 수법의 개발과 이론화를 위해 미술연맹의 주재하에 몇 차례에 걸친 전국 조선화 강습이 실현되고 있는 것

도 구체적인 예이다. 78년 현재에 3차 전국 조선화 강습이 열린 바 있다. 강습회 논평에서 밝힌 다음과 같은 허두는 곧 김일성의 교시를 얼마나 철저히 실현하려고 하는가의 맹목성이 실감있게 피력되고 있다.

「조선화를 힘있고 아름답고 다채롭게 발전시키는 문제는 위대한 수령님께서 천재적으로 밝혀주신 주체미술 건설사상과 조선화 화법에 관한 독창적인 미술론의 정당성과 그 불패의 생활력을 확증하는 영광스럽고 책임적인 사업이다.」

3. 채색화로 대변되는 조선화의 대표적인 작품을 통해 나타나는 채색표현의 여러특징을 살펴보면, 역시 김일성의 「우리는 조선화의 선명하고 간결한 전통적 화법을 연구하여 그것을 우리 시대의 요구에 맞게 더욱 발전시켜야...」 한다는 발언에 나타나는 선명과 간결성이 무엇보다도 강조되고 있음을 엿볼 수 있다.

김일성이 밝힌바 선명하고 간결한 화법을 연구함에 있어서 지짐으로 내세우고 있는 대표적인 작품이 <락동강 할아버지>와 <남강마을의 녀성들>이다. 이들 작품에서 나타나는 선명성이란 「회화적 형상의 섬세하고 구체적인 묘사와 함께 집중성과 여운이 옹골게 결합되어 있고 본질적인 것에 대한 힘있는 강조와 부차적인 것에 대한 대담한 함축의 전형화 수법」으로 설명되고 있다. 또한 간결성은 「단순하면서도 깊이가 있고 가볍고 검소하면서도 경박하지 않으며 무겁지 않고 복잡하지 않은 형상적 미감에서 오는」 것으로 설명되고 있다.

이 선명성과 간결성에서 우러나는 특징으로서 「집약하고 함축하는 수법, 섬세하고 정교하게 그리는 수법, 연하고 은근하게 그리는 수법, 밝고 맑게 그리는 수법 등」을 부연하고 있다. 이같은 수법의 특징을 살리고 있는 대표적인 작품이 <락동강 할아버지>와 <남강마을의 녀성들>이란 것이다. 그러면 이들 작품들에 대한 구체적인 논평을 살펴보자.

「<락동강 할아버지>에서는 연하고 은근하게 그리는 수법과 섬세한 세부묘사를 주로 하면서 집약화하여 주인공들의 혁명적인 성격을 추구하여 들어 갔다면 <남강마을의 녀성들>에서 밝고 맑게 그리는 수법과 섬세하고 정교하게 다듬는 수법을 주로 쓰면서 주제성격에 맞게 비본질적인 현상을 대담하게 버리고 선명하게 추구하여 들어갔다.」

그리고 특히 조선화에서 말하는 선명성과 간결성은 다른 부문에서 볼 수 없는 독특한 함축방법을 쓰고 있음이 특징이라고 부연하고 있다. 이 함축방법은 채색에 있어 대상의 본색을 바탕으로 하면서 그 바탕에 철저히 의거하여 조형화를 이루는 것이라고 말하고 있다. 대상의 본질을 뚜렷하게 보여주기 위해서는 그 본색을 바탕으로 하면서 다른 부차적인 색채는 대담하게 함축해가야 하는 것이라고 말하며, <락동강 할아버지>와 <남강마을의 녀성들>이 채색화의 대표적인 작품임은 바로 이 색채의 함축을 잘 구사했기 때문이란 것이다.

그러나 이 작품들이 혁명적 시대의 요구에 따른 모범적인 작품

으로 쳐들고 있는 배경에는 김일성의 이 작품들에 대한 <잘된 그림이라고 지적>한데서 임을 엿볼 수 있다.

70년대에 들어오면서 채색화의 특성으로 쳐들고 있는 선명성과 간결성에 대한 기법적 실천이 이른바 전국 조선화 강습회로 나타나고 있음은 앞서 지적한대로다. 78년에 열린 3차 전국조선화강습회에서는 「조선화 화법에서 우수한 특징을 가지고 있는 몰골(단붓질) 기법을 집중적으로 훈련」하고 있다. 이 단붓질 기법이 선명하고 간결한 조선화 화법의 중요한 구성부분의 하나이기 때문에 다른 기법들과 배합하여 발전시키는 것은 주체적 문예방침의 요구일 뿐 아니라 조선화 발전의 이론적 선차 문제란 것이다. 이 기법훈련은 2개월에 걸쳐 실시된 것으로 나타나고 있다.

60년대의 채색화의 강조가 70년대에 들어와선 그 세부적인 기법의 통일성을 추구하기 시작했음을 이 단붓질 기법의 강습을 통해 엿볼 수 있다. 그러면서 이 채색의 기법이 내용의 성격을 부합시키지 않으면 아무런 의미가 없다는, 주체성의 강조가 두드러지게 피력되고 있다. 채색자체의 이른바 창조성은 철저히 배제되어지고 있다.

천장원, 리수현은 「조선화의 색채표현의 특성문제를 중심으로」에서 「조선화에서 색채는 어디까지나 내용과 성격을 부각하는 회화적 수단으로 되어야 한다」고 강조하며 장식성의 효과에 경계를 나타내고 있다. 즉 내용적 의의를 떠난 색채미란 사실상 존재하지 않는다는 것이다. <색이 폼다>라고 말할 때도 내용적 의의를 고려할 때만



정확한 이해가 된다는 것이다. 그렇지 못할 경우 선택적 형상은 순수한 <호화성>이나 <장식성>으로 떨어지게 되며, 그러한 특성은 조선화 본래의 채색화 요구와는 인연이 멀다고 설명하고 있다.

채색화와 그것의 시대적 요구와 인민의 미감을 강조한 나머지, 동양화 고유의 조형성 내지 전통적 회화관을 매도하고 있음은 그것을 형성시키는 바 민족고유의 정서를 경직화시켜버리는 오류를 낳고 있음은 그들의 일련의 채색화전통론 조작을 통해 여실히 나타나고 있다.

동양화에서 중요시되어온 필법과 준을 무시하고 몰골진채에만 의존하고 있는 점은, 동양화 자체의 고유한 조형성 자체를 전면으로 부정하는 것이자, 동양화가 서양화에 대한 상대적인 조형적 특성을 부정하는 것이 되고 있다. 특히 준, 필법, 묵법의 구사가 동양화 고유의 조형적 요체인데도 이를 무시하고 있을 뿐 아니라 오히려 그것 때문에 조형미의 상실을 가져온다고 한 논법은, 이른바 저들이 내세우는 바 조선화라는 것이 우리고유의 조형관 내지 정서에서 우러나온 것이 아니라, 그들 특수한 목적을 달성하기 위한 선전의 방편으로 급조화된 전연 이질한 조형에 지나지 않는다는 사실을 역설적으로 시사하고 있다.

특히 채색이니까 표현이 풍부해지고 수묵이니까 표현성이 위축된다고 하는 논법은 극히 초보적이자 저차원의 심미안에서 우러나온 것이 분명하다. 즉 김일성 개인의 아마추어적 심미안에 회화의 발전을 얼마나 위축시키는가를 보여주고 있다.

4. 조선화에서의 채색화의 등장과 더불어 현저해진 것은 주제화의 급격한 추세이며, 이 급격한 주제화에 특히 김일성 개인을 형상화한 작품의 추이가 현저해지고 있음이 60년대 이후의 특징이다.

55년에 열린 8.15 10주년 기념미술전에만 하더라도 김일성 개인을 형상화한 작품은 극히 제한되어 있다. 그 내용별 분포를 보면

- ① 전후 복구를 주제로 한 것 ( 6 )
- ② 인민의 일상생활 ( 2 )
- ③ 김일성을 형상화한 것 ( 2 )
- ④ 화조 ( 5 )
- ⑤ 기타 풍경 ( 16 )

으로 나타나고 있다. 풍경이나 화조등 전통적인 소재를 다루고 있는 분포가 아직도 높은 편이다.

그러나 60년대에 들어와서는 사정이 일변되고 있다. 김일성을 형상화한 작품과 혁명적 생활상을 다룬 작품이 급격하게 늘어나고 있다. 62년 중앙년감에 의하면 「수상동지를 형상화한 작품들이 조선화에서 나오고 있다는 사실은 조선화 부문에서의 큰 성과라 할 수 있다」고 기록하고 있다. 이 점은 채색화가 주제화에 대한 고취로 나타나면서 김일성개인의 형상화가 절드러지고 있음에서 어떤 시사적인 역학관계를 유추할 수 있을 것 같다. 즉 채색화는 곧 인물 주제를 다룬 그림에서 그 본행을 발휘해야 한다는 이론적 전개는 그 인물의 주제를 김일성 개인으로 유도해가고 있기 때문이다.

71년 조선화의 내용을 보면 김일성을 주제로 한 작품이 가장 많고 다음이 6.25 동란을 주제로 한 것, 그리고 다음이 농민, 풍경의 순으로 나타나고 있다.

또한 70년에 들어와 두드러진 또 하나의 특성은 집체작의 현저한 등장으로 볼 수 있다. 저들이 밝힌 집체작의 의의는

- 「① 책임성 있는 창작성을 발휘할 수 있다. 즉 완성후 부족한 점 결함을 사전에 시정할 수 있다.
- ② 개인의 역량으로는 힘든 것을 집단적인 지혜와 노력으로 단 시일내에 큰 성과를 올릴 수 있다.
- ③ 예술 기량이 약한 자들을 고무하여 창작에서의 도식성을 극복할 수 있다」로 요약해 볼 수 있다.

이같은 집체작의 발상은 목적을 위한 수단으로서의 창작을 볼 때 가능한 것이다. 즉 예술작품은 어느 개인의 주관적인 생각이 아니라 완전한 완성품이지 않으면 안되는 체제에서는 가능한 방법적 시도이다.

그러나 흥미있는 것은 집체작을 통해 개별성이 무시되는, 이른바 무명성이 강조되는 것만큼 김일성 개인의 형상화가 상대적으로 강화되고 있음이다. 채색화의 등장, 집체작의 등장과 김일성 개인의 형상화는 묘한 상관성을 이루고 있다.

5. 조선화를 바탕으로 우리미술을 발전시켜야 한다고 한 김일성의 교시는 모든 장르의 회화가 조선화의 방법을 배우지 않으면 안되게 했으며, 조선화가 채색화로 대변되는 한 조선화의 채색기법이

모든 장르의 회화의 기본이 되지 않으면 안되게 되었다. 유화, 수채화, 판화 등 각각 표현적 매체의 특수성을 지니고 있는 분야의 회화들이 조선화의 채색방법에 따라가지 않으면 안되게 되었다.

문학수는 「유화에서 조선적인 바탕을 수립함에 있어서 제기되는 몇가지 문제」란 제하의 글 속에서 유화가 조선화의 채색 방법을 원용하지 않으면 안된다고 말하고 있다. 그 내용을 간추려보면 다음과 같다.

- ① 색을 두텁게 많이 칠해야 한다고 하면서 필요없이 회구층을 두텁게 하며 필치의 소잡성을 현대미술의 특징으로 간주하며 처갈진듯한 붓자국은 피해야 한다.
- ② 유화에서 색이 밝아져야 하는 이유는 현실 긍정의 사상적 공감을 통해서이다.
- ③ 조화를 위해서 심한 대비는 배격되어야 한다.
- ④ 조선적인 유화로 전환하며 조선미술의 회화적 전통과 현대의 생활감정을 반영하기 위해서는 화면을 깨끗이 정리할 필요가 있다. 색덩어리, 거칠은 붓자국, 고르지 못한 색층, 미완의 부분 등은 유화의 본질을 훼손할 뿐 아니라 인민의 미감에도 맞지 않는다.
- ⑤ 손으로 쓸어 보아도 질리는 데가 없고 부드럽게 색층이 정리될 필요가 있다.
- ⑥ 색의 생동감, 형태의 정확성, 윤곽의 명료성을 살려야 한다.
- ⑦ 조선화에서 많은 것을 배울 필요가 있다. 선을 사용한 작

품이나 선을 쓰지 않은 작품에서나를 막론하고 선명하게  
주제 내용을 전달하여 주고 있기 때문이다.

이상의 내용에서 엿볼 수 있는 것은 조선화의 채색화의 이론과  
너무나도 흡사하다는 점이다. 조선화의 채색 이론을 그대로 유화  
에 적용하고 있다는 느낌마저 준다. 선명성과 간결성으로 대변되  
는 조선화의 특성은 이렇게 유화에 까지도 파급되고 있다. 물론  
유화 뿐아니라 수채화와 판화에 나타나는 채색의 방법까지도 조선  
화의 채색에 그 바탕을 두고 있음이 70년대의 작품들을 통해  
확인된다.

그러니까 각 장르의 표현적 특질이 제거되고 모든 장르의 회화  
가 조선화류로 획일되어지는 현상을 목격할 수 있다. 기법의 획  
일성은 기법자체가 지니는 창조적 구상을 제거하기 때문에 급격한  
창작의 정적화를 가져오고 있음을 또한 간파할 수 없다. 거의  
천편일률화되어가는 빈약한 구상력의 김일성주제의 작품들은 그 좋  
은 예이다.

특히 문학수가 강조하고 있는 바 유화에서의 회구층의 제거는  
유화자체가 지니는 고유한 표현성을 제거 시키는 결과를 가져 왔  
으며, 유화가 거의 조선화와 유사한, 아니 유희와 조선화를 거의  
식별할 수 없을 정도로 기법의 일원화를 보여주고 있다. 말하자  
면 집체작에서 강조되고 있는 바 무명성, 즉 개성의 무시는 바로  
이 기법의 일원화에서 더욱 두드러지는 사실이다. 각 장르가 지  
니는 재질의 특수성과 거기서 일어나는 형식적 발전이 부단히 제

거되면서 오히려 메마른 형식주의를 자초하고 있음을 발견할 수 있다. 물론 여기서는 이론의 경직화도 당연히 일어날 수 밖에 없음을 주지의 사실이다. 이미 그와같은 이론의 예들을 많이 보아왔다.

그러나 무엇보다도 가장 경악되는 문제는 전통의 왜곡과 그로 인한 민족고유의 감정과 정서의 파괴이지 않을 수 없다. 민족고유의 미술형식으로 쳐들고 있는 조선화가 채색화로 형식화되어가면서 고유의 미술형식이 지니고 있는 다양하고 풍부한 조형성의 가능성이 위축되고 있을 뿐 아니라 그와같은 목적성의 지나친 강조가 자칫 고전 전반에 대한 적극적 부정을 몰아올 위험을 배제하지 못하고 있는데서 더욱 경악을 표하지 않을 수 없다.

채색화의 전통성을 강조 한 나머지 수묵, 수묵담채의 조형성이 무시되어지고 금기되어지고 있음은, 그것의 발전이 고전 전반에 걸친 부정으로 나타날 가능성을 지니고 있다는 것이다. 1차세계대전중 나치가 벌였던 이른바 「퇴폐예술전」과 중공의 문혁은 그 좋은 본보기이기 때문이다. 정치적 이념에 부합되지 않는 모든 진취적, 개성적 작품들을 한자리에 징발, 소각 처분한 나치의 가공할 퇴폐예술전과 과거의 유산을 도파한 중공의 문혁은 현실적 이념에 부합하지 않는 과거의 유산까지도 과감하게 파괴시킨 대표적인 예이다. 수묵 내지 수묵담채에 의한 작품을 계급성에 의한 작품으로 매도하고, 「조선화에서 꼭 선을 놓어야 한다는 것은 전통에 대한 왜곡이다...」. 우수한 작품은 선을 쓰지 아니 하였고 진정한 채색화

는 주로 물풀이었다. 즉 물풀진채가 우리의 전통이다』와 같이 왜곡된 전통관의 발전을 낳고 있음은 바로 그와같은 과거의 유산에 대한 파괴를 가져올 가능성이 있다는 증좌이기도 하다. 우리는 벌써 채색화를 통한 전통성의 이론적 조작에서 그와같은 기미를 발견할 수 있으며, 그것이 70년대로 들어오면서 더욱 심화되어지는 양상을 목격하게 된다. 그것은 하나의 회화양식이 얼마나 민족고유의 정서와 감정을 파괴하고 있는가를 보여주는 좋은 예에 틀림아니기도 하다.

北韓美術에 있어서의 個性의 저각현상

劉 俊 相



## 北韓美術에 있어서의 個性의 저각현상

劉俊相

本論文은 大韓民國 통일원 資料室에서 入手한 北韓關係 美術出版物을 토대로 作成된 것이다. 그 內역은 다음과 같다.

1. 「조선예술」 월간, 1959년 부터 1979년 현재
2. 「조선중앙년감」 1950년 (下), 1953년, 1954~55년 (下).  
1956년, 1971년.
3. 「주체예술」 (화보 英文版)
4. 「조선문학예술 사전」
5. 「朝鮮画報」 (日本語版)

以上の 자료는 現在 北韓에서 출간되고 있는 代表的인 刊行物로 알려져 있으며 그 외의 간행물도 예상되고 있으나 (「朝鮮美術」 이전에 「조선미술」이 出刊되다가 「조선예술」로 흡수되기 때문에 여기서는 「조선예술」로 一括 處理한다.) 以上の 자료로서 充分하다는 것을 알게 되었다. 그 이유로서는 이상에서 열거한 5개 品目の 刊行物의 內容이 어떤 特性을 갖고있는 것이 아니라 상당부분이 중복되어 있으며 (비슷한 시대의 중복뿐이 아니라 거의 시대를 초월해서 중복되고 있는 現狀도 두드러지고 있다.) 그 기술내용도 한 事實에 대한 여러가지 각도에서 투시된 解釋물의 立場에서 나타나고 있는게 아니라 하나의 事實이 거의

천편 一律的으로 모든 刊行物에서 적용되고 있었기 때문이다.

가령 「조선예술」에 소개되고 있는 그림이 다시 「수채예술」이나 「조선화보」에 이중 삼중으로 중복되고 있을 뿐 아니라 분명 시사적인 성격을 띄고 있는 刊行物일지라도 시사성이 결여된 지나간 시기의 작품을 담은 등 그 중복현상은 격심한 편이다. 어떤 研究者들이라도 이상의 자료를 일별하면 단번에 그 맥락을 걸잡을 수 있게끔 천편일률적이다. 이것은 바로 모든 事實은 하나의 사실에 依해서 求心的으로 強要되고 있다는 인상을 말해주는 것이다. 가령 「경애하는 수령 김일성동지의 교시」라는데 그 가장 현저한 예이다.

北韓의 미술은 表象의 形式이건 概念의 形式이건간에 모두 이 교시로 부터 나와서 교시에서 끝나고 있었기 때문이다.

김일성의 교시는 비단 미술분야 뿐만 아니라北韓의 모든 분야에 적용되는 하나의 강령이라고 할 수 있는 것으로, 이 교시를 바탕으로 모든 理論이 정립되어지고 있다.北韓의 文学芸術 분야에 두드러진 理論的 發展이 없었다는 것은 (이 경우 그들의 社會主義 리어리즘을 전개하는 論理的 추고) 김일성 교시라고 하는 基本的인 틀을 벗어날 수 없었던 한계성이 있었기 때문으로 보인다.

이것은 궁극에 있어서 想像的 理解와 스스로 생각해야하는 의무 (自我意識)의 抑壓 그리고 포기를 강요하려는데서 意識的으로 집행되고 있는 政治權力的 우선을 드러내고 있는데서 그 요인을 발견할 수 있다. 즉 예술은 政治에 예속되고 있다는 증명이다.

예술이 정치의 예속물이라는 것은 이미 社會主義 리어리즘이라고 하는 예술정책이 證明해 주고 있는 事實이지만, 北韓의 境遇 이와 같은 政治의 예속화 현상은 더욱 짙은 目的意識에 결부되어 있다는 점이다. 이상의 問題點으로해서 필자는 다음의 問題들을 제기하며 그것을 비교적 구체적으로 살펴보기로 한다.

### 1) 個人과 全体

여기서 필자가 말하려는 個人은 19世紀 유럽의 모형, 즉 世紀末的인 낭만이나 感傷人이나 感傷人의 體를 뜻하려는데서 사용하고 있지 않다.

사실 따지고 보면 오늘날 自由主義社會에서마저 예술의 個別性은 그전처럼 보호되고 있다고는 볼 수 없기 때문이다. 이것은 個人이 歴史的으로 社會的으로 점차 불신의 대상이 되고 있다는 現代의 狀況을 말해 주는 것이며 우리의 實際가 또한 그렇기 때문이다. 즉 構造社會의 모형이 現代의 展望으로서 個人은 社會化의 과정에서만 나타나는 것이기 때문이다. 가령 로빈슨·쿠루소라던가 타이티섬으로 망명한 고갱같은 두 개인의 모형을 가지고 北韓의 全体主義藝術에 대립하는 앤티·포드를 설정할 경우, 전자는 전혀 虛構라는 입장에서, 후자는 時代錯誤라는 입장에서 어불설이기 때문이며 非實際的이기 때문이다.

北韓의 全体主義 社會와 상대적인 입장에 놓여있는 韓國의 경우, 그것은 여러가지 면에서 상대성을 끌어낼 수 있을 것 같다. 우선

그 한 예로서 北韓의 全体主義 体制은 뜻밖으로 韓國의 예술가의 個別性 그 自律의 한계를 상대적으로 드러나게 해주는 외부세력의 역할을 하고 있다는 것이다. 이것을 좀 더 좁혀서 말한다면 韓國의 美術家 가운데 아직 투철한 個別意識을 가진 自律人이 없었는지도 모른다는 거며 北韓의 全体主義的인 藝術態는 상대적으로 藝術的自律이란게 무엇인지들 일깨우는 자극제가 되고 있다는 지적이다. 실제로 韓國의 미술가들이 北韓의 全体主義 경향의 작품들을 보면 이러한 論拠가 전혀 터무니없는게 아니라는 점을 깨닫게 될 것이다. 즉 韓國의 미술가들이 실제로 北韓에 갔을 때 그들이 어디까지 예술가로서의 個人的 自律性을 보지할 수 있을까 하는 의문이 바로 그것이다.

그러나 여기서 유의해야 될 점은 이러한 대립의식이 바로 個性이 된다고 착각해서는 안된다는 것이다. 대립의식은 바로 個性을 만들어내는게 아니라 그를 고무하고 격려해 줄 따름이다.

예술가의 개성도 一般的인 경우처럼 반대세력 때문에 위태롭게 되는 투쟁적인 자기생성의 단계에서 自律의 가능성을 전개시켜 나가는 것이기 때문이다. 이런 점에서 北韓의 全体主義 미술은 韓國미술의 실재를 환기하는데 좋은 거울이 된다고 필자는 생각하고 있다. 즉 北韓미술을 피상적으로만 대할게 아니라 상대적인 입장에서 적극적으로 研究해야 한다는 뜻이다. 최후의 창조는 個別이라는게 우리들의 기조이기 때문이다.

北韓의 미술이 社會主義 리어리즘을 내세우고 있는 점에선 다른 全體主義社會의 미술노선과 다를점이 없다. 그러나 社會主義 리어리즘의 본고장이라고 할 수 있는 蘇聯의 社會主義 리어리즘과는 많은 점에서 다른 양상을 들어내고 있다는 사실이 지적되고 있는데, 그것이 양식상의, 또는 내용상의 특수성이 아니라 정치도구로서의 형식적 경화현상이 더욱 심화되고 있다는 점이다. 그것은 다름아닌 社會主義 리어리즘이 北韓의 경우 政治集團에 의해 더욱 敎條化 내지 定型化되고 있다는 것이다. 勿論 그것은 김일성의 유일사상이라고 하는 政治的 目的수단의 철저한 이행에 따르는 현상임은 두말할 나위도 없다.

그러면 이같은 敎條化 내지 定型化가 어떻게 진척되고 있는지에 대해 살펴보자.

대체로 北韓美術의 전개과정은 김일성 교시의 내용에 따른, 하나의 이행과정이라고해도 결코 지나치지 않다. 왜냐하면 北韓美術의 전개과정에서 보이는 어느 變化라든가 혁신이 있다면, 그것은 반드시 김일성 교시에 따른 反映화이기 때문이다. 미술에 대한 김일성의 몇 개의 교시 내용에 따라 北韓美術이 변천되어 왔다는 사실도 여기에 근거한다.

거의 모든 문학 예술분야에 걸쳐 적용되는 교시로서 들수 있는 것이 「식은 民族主義요 내용은 社會主義여야 한다」는 것이다.

이 말은 시대를 초월해서, 北韓의 文學·藝術분야의 刊行物에 가장 빈번히 등장하고 있음을 발견할 수 있다. 시대별로 고살한다

면 해방후 동란까지의 시기에 있어선 내용은 있었을지 모르나 그들이 말하는 이른바 民族的 형식이 무엇인가에 대해서는 어떤 特徵도 잡을 수 없다. 勿論 社會主義的 내용은 階級鬭爭을 고취하고 社會主義社會를 建設하는 선전적인 것으로 채워지고 있다.

그러다가 50年代 후반, 이른바 戰爭復旧기의 주요 테마는 인민 경제복구건설로 나타나며, 60代로 들어와서는 천리마기수들의 투쟁모습과 이어 김일성의 혁명기를 형상화한 내용들이 급증되기 시작한다. 70代의 가장 두드러진 내용상의 특성은 김일성 개인의 우상화에 따르는 설화적주제들이 등장할 뿐아니라 그 수는 가히 압도적이란 사실이다.

이를 일별해보면 社會主義的 내용이 점차 김일성 개인의 우상화라고 하는 특수한 내용으로 기울어지고 있음을 발견하게 된다.

그러면 형식상의 변혁과정을 살펴보자.

전후복구기인 50代 후반부터 두드러진 형식상의 특성은 전통적인 양식의 동양화가 서서히 자취를 감추고 대신 彩色畵가 이른바 조선화의 대명사처럼 등장하고 있는 점이다. 이 점은 北韓美術의 전개과정에서 발견되는 가장 두드러진 변혁으로 간주할 수 있다. 여기에도 김일성의 교시가 직접적 배경을 이루고 있음은 두말할 나위도 없다.

김일성은 「조선화를 발전시킬데 대한 강령적교시」에서 원래 조선사람은 연하고 부드럽고 자극성이 심하지 않는 것을 좋아하는 습관이 있다고 말하면서, 전래의 水墨위주의 동양화가 인민의 환

영을 받지 못한것은 그들의 감정에 부합되지 않기 때문이라고 말하고 있다. 水墨畵는 일부 지배층의 유희물로 지탱되어 온 양식으로 인민의 감정에 맞지 않을 뿐아니라 현대적 감각에도 맞지 않는다는 것이다. 그래서 조선화는 彩色畵로 발전시켜야 한다는 것이다. 이로서 전통적 양식의 동양화의 기법적 특성은 자취를 감추게 되고 대신 彩色畵의 급격한 등장을 보게 된다. 이 무렵에 만들어진 것이 조선화의 概念이다. 文學 藝術사전에서 밝히고 있는 조선화의 정의는 「동양화의 고유한 미술형식으로서 힘입고 아름답고 고상한 것이 特徵」으로 말해지고 있다.

이후 조선화를 彩色畵로 발전시키는데 따르는 理論的 과정도 대체로 김일성 교사에서 밝힌바 있는, 연하고 부드러운 특성을 살리는 것을 전제로 다져지고 있다. 우선 자극성이 심하지 않고 아름답고 고상한 특성을 살리기 위해서는 표현적인 회화수법이 제외될 수밖에 없으며 밝고 명량한 색채를 추구하기 위해서는 자연 대비가 강한 회화적 효과도 제한을 받을 수밖에 없게 되는 것이다.

50年代 후반기부터 두드러지기 시작한 조선화의 彩色畵로의 변모는 60年代에 들어와 더욱 理論的으로 다져져 전래의 양식적 특성은 완전히 배제되고 만다.

이같은 현상은 전래의 동양화가 지니고 있는 회화상의 특질이 지니고 있는 표현의 자율성이 전체주의 理念의 전개에 부딪치면서 그것이 부정되지 않을 수 없는 狀況을 이야기해준다.

조선화가 彩色畵로 일률화되기 시작했다는 것은 이와같은 문맥에서

이해하자면 형식화되기에 이르렀다는 것을 말한다. 그러나 과연 彩色畵의 형식화가 이른바 그들이 말하는 民族的인 형식인가는 별다른 問題이다.

彩色畵의 理論畵에 따른 과정에서 엿볼 수 있는 것은, 우리나라의 그림의 전통은 彩色畵에 있었다고 하는 주장이다. 勿論 여기에 대한 수긍할만한 예시나 검증이 없기 때문에 한갓 상투적인 구호에 지나지 않고 있음을 발견하게 된다. 우리나라에 彩色이 있었다든가 彩色畵가 없었다든가 하는 이야기는 勿論 아니다.

우리나라에도 彩色畵가 있어왔고 또 우리 독자의 色彩感情도 지니고 있는 터이다.

그러나 우리나라 회화의 전통은 彩色畵이다 라고 할 경우, 그것이 오늘의 彩色畵으로 연결되는 뚜렷한 맥락을 걸잡어야 할 것이고 또 그것이 수긍되지않는 理論畵가 뒤따라야 할 것이다.

그런데 실지 彩色畵에 대한 理論에는 단지 구호적으로 우리의 회화전통은 彩色畵였다고만 했지 별다른 論証이 없다.

理論的인 추구가 있지 못하다. 다시 말하면 彩色畵의 정당성을 강화하기 위해 그 전통성을 일부러 강조하고 있음에 지나지 않음을 발견할 수 있다.

70年代에 들어와 형식상에 현격한 변모로 지적될 수 있는 것은, 이른바 김일성의 교시에 따른 모든 장르의 미술이 조선화에 발판을 두고 발전되어야한다는 획일성의 강조와 그 구체적인 전개이다. 이는 조선화 이외의 모든 장르의 회화 이를테면 유화, 수채화, 판



화, 등속이 모두 조선화와 밀착되어야 한다는 것이다. 이는 두말할 나위도 없이 유화와 수채화와 판화라고 하는 매체가 똑같이 조선화의 彩色畵를 닮아야한다는 것이다. 그것은 勿論 유화나 수채화나 판화가 지니고 있는 개별적인 표현의 특수성을 지양, 조선화와 같이 일률화되지 않으면 안된다는 것을 의미한다.

유화가 유화나름의 재질에서 일어나는 여러 표현적 特徵을 제거한다고 할때 이미 그것은 참다운 유화로서의 특성을 저버린 것이 된다. 유화가 지니고 있는 독자적인 표현의 특질이 박탈당한다는 것은 그와 같은 특질에서 일어나는 표현의 自律性을 그만큼 박탈당한다는 것과 같은 말이다. 판화면 판화만이 지닐 수 있는 표현상의 특성과 그것이 주는 회화적 효과가 다른 장르에 상대적으로 두드러지고 있음은 말할 나위도 없다. 바로 그러한 특성을 제거해 버린다는 것은 판화자체가 지니고 있는 회화성자체를 부정하는 결과가 되어질 수밖에 없다.

김일성의 교시에 따른 反應은, 급격한 형식의 통일화에로 치달는 理論的 展開로서 나타나고 있다. 그 代表的인 예는 문학수에 의해 발표되고 있는 유화에 있어서 조선화의 수용태세에서 밝혀지고 있는 내용이다. 그는 유화에 조선화의 기법적특성을 수용하여야 한다고 전제하면서 지금까지 유화가 시도해왔던 기법상의 모든 특성을 부정하고 있다. 그 내용중 중요한 것만을 간추리면 다음과 같다.

첫째, 지금까지 유화는 지나치게 필치의 소잡성을 보여왔다는 것이다.

필치의 소잡성이란 다름아닌 거친 터치를 말하는 것이다. 문학수의 표현대로 하자면 쳐갈긴듯한 붓자욱이다. 두번째, 조선화의 채색이 밝고 투명해진 것같이 유화도 색이 밝아져야 한다는 것이다. 셋째는 손으로 쓸어보아도 걸리는데가 없이 부드럽게 색층이 정리되어야 한다는 것이다. 넷째는 색의 생동감, 형태의 정확성, 윤곽의 명료성을 통해 더욱 사실성이 강화되어야 한다는 것이다. 대체로 이상의 내용을 보면 지금까지 유화가 지니어왔던 표현상의 特徵이 제거되면서 조선화의 彩色法을 유화로서 시도해 가지 않으면 안된다는 것으로 요약할 수 있을 것 같다.

하나의 全体를 위해서 각 장르가 지니고 있는 표현상의 특질이 없어지고 있음은 곧 그와같은 장르에 종사하고 있는 個人이나 個性의 의미가 없어지고 있음을 말하는 것이 된다. 個性이 무시된다는 것은 곧 창조가 個別이라는 가장 기본적인 요건을 벗어난 것임은 두말할 나위도 없다.

## 2) 概念과 이미지

北韓美術의 特徵은 매우 技術的이고 직업적인 화가들에 의해서 극도의 事實主義 画風을 보여주고 있었다는게 다음으로 지적된다. 여기서 技術的이고 직업적이란 것은 勿論 고도의 전문화만을 뜻하는 것이 아니라 미술가의 조직이 技術的이고 職業的인 勞動力으로 이루어지고 있다는 것을 뜻한다. 北韓美術의 組織을 보면, 美術家同盟 산하에 유화, 조선화, 무대미술, 조각, 공예, 출판화, 영론

등 7個 분과위로 나누어지고 각 道에 道支部가 설치되고 있다. 이와 별도로 중앙위원회 산하에는 新人指導部가 설치되고 있다. 美術家同盟에 소속되어 있는 모든 미술가는 일체 개별적인 活動이 금지되어 있다. 미술가들은 創作室에 출근하여 할당한 분량의 作品을 製作하는 것으로 그 임무가 주어지고 있다.

창작실에서는 集体作창작과 개인에게 주어진 과제를 창작하게 되어 있다. 作品은 年, 分期, 月別로 計劃된 目標가 있어 여기에 따라 제작이 이루어 진다. 이와같은 組織은 각 道支部에서도 마찬가지다. 창작실 근무 이외 때로 현지파견근무가 있는데, 工場, 企業所, 農村, 漁村, 광산 등지에 화가들이 배치되어 1개월 내지 2개월간 現場에서 直接 제작에 임한다.

1950年代 초반부터 적어도 1960年 전반까지는 작가의 이름이 作品 밑에 기록되어 있을 뿐 아니라 작품평에 있어서도 작가의 개인적 역량이 주요한 평가 대목이 되고 있다. 그러나 60年代 후반경부터 이른바 集体作이 등장하면서 부터 작가 개인에 대한 기록은 자취를 감추고 있다.

가령 50年代의 代表作으로 쳐들고 있는 「춤」(김용준), 「굴진」(정종여), 「젓북」(문학수), 「아들이 돌아오다」(선우남), 「전선을 시찰하시는 김일성」(유환기) 등 작가명이 밝혀지고 있으나 70年代의 代表作으로 내세우고 있는 「조선혁명박물관의 동상과 기념탑」, 「보천보 전투 승리기념탑」, 「회사즈거우 밀영에서 정치공작원들을 國內에 파견하는 김일성」, 「어싱

고사총수들 속에 제시는 김일성」 등의 작품에는 한결같이 제작자가 밝혀져 있지 않다. 이는 거의가 集体作임을 말한다. 그러나 集体作이 등장하던 60年代의 작품 가운데는 그나마 집계제작에 참여했던 작가명이 밝혀지고 있다. 대개 한 주제의 작품에 3~4명의 작가가 공동으로 제작한 것으로 나타나고 있다.

70年代의 集体作이 한결같이 작가명이 밝혀있지 않을 뿐 아니라 개인에 의해 제작된 작품까지도 깡그리 작가명은 밝혀지고 있지 않다. 작품만이 있을 뿐 실제 작품을 제작한 작가는 찾을 수 없다. 작품이란 그것을 제작한 작가의 것이기 때문에 작품은 곧 작가가 된다. 폼브리치가 「미술사」에서 예술작품이 존재하는 것이 아니라 오직 작가가 존재할 뿐이다라고 한 말은 바로 이점을 말하는 것이 된다.

集体作은 바로 작품만을 있게하고 작가는 없애버리는 방법이 된다.

1970年代에 들어와 양산되기 시작한 集体作은 미리 주제를 설정해놓고 몇사람의 화가들이 공동으로 제작하는 것을 말하는데 얼핏 르네상스시대나 17, 18세기의 工房제도에서도 그와같은 일부 공동제작이 없지 않았음을 환기시킨다.

그 좋은 예로 루벤스는 자신의 많은 제자들에게 쉼도해오는 주문그림을 분담으로 그리게 하였는데, 대개 각 개인이 갖고 있는 재질의 특징을 살려 적소에다 활용했다. 배경 풍경에 능숙한 제자에게는 배경처리만을 배당하고, 인물묘사에 뛰어난 제자에게는 인물만을 전담케 하는 등 새질에 따라 어느 국부만을 그리게 한 방

법이였다. 勿論 이와같은 행위는 루벤스의 사인이 가해지는 루벤스의 작품인 한 용납될 수 없는 일이다.

루벤스의 인기에 편승된 엄청난 그림의 주문을 도무지 메울길 없어 때로는 에스키스만을, 때로는 마지막 손질만을 루벤스 자신이 하고 나머지는 그 제자들에게 의해 메워질 수밖에 없었다는 것이다.

北韓美術에서 나타난 集体作 역시 이와같은 방식을 취하고 있지 않나 생각된다. 각 개인의 특징에 따라 어느 부분만을 그리게 하고 최종적으로 이 가운데서도 리더격이 마지막 손질을 하는 것으로 이룩되지 않을까 본다. 이경우 여러 사람의 화가 곧 기술자들이 공동으로 참가하여 제작한 한 작품의 이미지라는 것은 원래가 개별적인 영위로서 그들의 지식은 概念(定義)이 아니라 이미지이며 그렇기 때문에 피카소가 이중섭을 이해할 수 있는거고 반대로 이중섭이 피카소를 이해할 수 있게 되는 것이다.

여기 美術의 普遍原理가 발견된다. 그런데 예술의 지식을 定義로 환원시켜서 하나의 완전한 질서로 整合시킨 다음 이것을 각 개의 화가들에게 강요하고 있었다는 것이다. 말하자면 심볼(象徴)의 概念化라는 뜻인데 원래 상징이라는 것은 한 문화권의 개성과 밀접하게 맺어져 있는 것으로서 상징이라는 말의 내용은 본래가 概念일 수 없는 것이기 때문이다.

가령 社会的 決定요인으로서의 문화와 개성은 한 인간이 유전적 본질로서 이세상에 태어나서 社会的 본질로 성장하면서 文化的 存在가 되어나가는데 이미지와 概念의 關係는 이 두 요소의 보완관

계 같은것으로 해석될 수 있다. 실예를 들어서 우리들이 韓國的 山野와 異國的山野를 구별해서 관상할 수 있는 것은 우리들 각개인의 능력 때문에 그런 것이 아니라 수천년 동안 우리들 선조의 의식이 모태로부터 아직 생겨나지 않았을 때 이 땅에 산 원시인의 무의식은 이 땅의 숲이나 산이나 바다의 이미지를 그렇게 기록했고 그 인상에 조화했었기 때문에 우리는 저 산이나 숲을 韓國的山野로서 의식하게 된다는 것이다. 그리고 이러한 인식의 내용으로 되어있는 알타어語族(人類學的 假說을 그대로 채용한다면)으로서의 文脈이라던가 形式등이 우리들의 無意識의 深低部에 침정해 있을 것으로 생각된다.

융(Jung)에 의하면 集合的 또는 종족적 無意識이라는 것이다. 이것을 확대하면 전인류의 공통적인 普遍的 無意識이 된다고 할 수 있다. 융은 프로이드와 마찬가지로 예술가의 창조성이란 것을 개인의 기억의 영역에 속하지 않는 조상 대대로 내려오는 유산인 無意識의 심층에 도사리고있는 어머니의 古類型(archetype)에서 나온다고 말하고 있다. 예술은 이 深層部에서 우러나온 이른바 은총의 형태로 수확되는 것으로서 오토마틱한 몸짓(제스트), 또는 그 形式化(시스테마틱)가 우리의 참된 예술이었던게 아닌가고 생각 된다는 뜻이다.

그러나 전기한 概念化는 北韓의 화가들로 하여금 오직 시스테마틱한 부분만을 강요하는 것으로 생각되는 것이기 때문에 미술이 社會現像내지는 政治現像으로 경화되어 그 본래의 유연성을 잃고

있었다는 것이다. 全体像으로 지정되고 있는 김일성의 이미지가 소멸하는 경우 개개인을 연결시키고 있었던 질서감각이라는게 와해되고 무한한 個人狀況에의 混亂이 야기된다는 것은 손바닥을 들여다 보는 것만큼 명쾌하며 이럴 경우 그 窮極에서 北韓美術이 위장해왔던 借用형식으로서의 이데올로기는 새로운 폭력으로의 세계로 환원될게 분명하기 때문이다.

### 3) 최후의 創造로서의 個別

「조선예술」 1978年9月号 33페이지에 수록된 정관철이 쓴 「우리미술이 걸어온 승리와 영광의 길」이라는 글은 이상에서 알아본 北韓美術에 관해서 매우 興味있는 대비를 이루고 있어 펴 興味롭다. 그 첫머리를 우선 인용하면 다음과 같다.

<나는 아침이면 늘 천리마동상 앞을 지나가곤 한다. 이른 새벽 아침 노을이 비껴 붉은 하늘을 배경으로 질풍같이 날아가는 천리마! 과연 천리마 동상은 우리시대를 상징하는 역사의 창조물로서 사람들에게 힘과 용기를 주며 공산주의의 찬란한 미래에 대한 信念을 안겨준다. 천리마의 나라에서 사는 높은 民族的 긍지와 자부심을 안고 걸음을 옮기노라면 만수대 언덕에 오르게 된다.

- 中略 -

과연 이 위대한 역사의 봉우리에는 찬란한 문화로 꽃피난 우리 미술발전의 새 년대기도 새겨져있다.

- 中略 -

우리미술이 이룩한 거대한 저변들 가운데서도 가장 귀중하고 기본으로 되는 것은 우리인민의 수천년 역사에서 처음으로 높이 우러러 모신 경애하는 수령 김일성동지의 영광 찬란한 革命歷史와 고매한 共產主義的 덕성을 후손 만대에 길이 전할 수있는 대 기념비들과 불멸의 예술적 화폭들을 창조함으로써 온 社會의 주체社會化의 역사적 위업수행에 크게 이바지하고 있는 것이다.

- 中略 -

위대한 수령 김일성 원수님께서서는 다음과 같이 교시하시었다.  
「이 모든 것은 우리의 미술이 당의 옳바른 지도밑에 건전하게 발전하고 있다는 것을 뚜렷이 보여주고 있습니다.」 >

- 下略 -

좀 길어진 인용이 되었는데 이상의 인용문은 北傀創建 30 돛에 부친 정관철의 北韓美術이 걸어온 「승리와 영광의 길」이라는 기술이다. 그 全文을 여기 모두 인용 못한게 아쉽지만 이글의 서두에서부터 우리는 뜻밖의 현 사실들 발견하고 놀라지 않을 수 없다. 즉 글의 서두가 「나」라는 일인칭의 호칭으로부터 시작하고 있었다는게 놀라움의 하나이고 이「나」가 「이른 새벽 아침 노을이 비낀 붉은 하늘을 배경으로 질풍같이 날아가는 천리마!…」를 바라보는 個別的 印象 내지는 情感의 역양으로 글의 文脈이 이어지고 있었다는게 다음의 놀라움이며 끝으로 30年동안에 이룩한 北韓美術의 업적이 전혀 非科學的 내지는 非推論的으로 찬양되고 있었다는 것이다. 이것을 우리는 어떻게 해석해야만 옳은가.



왜냐하면 이런 식의 記述이야말로 北韓體制가 警戒하고 있는 이른바 부르조아적이며 生物學的現象으로서의 전형적인 文脈이었기 때문이다.

정관철은 평양의 이른 새벽 아침 노을이 비껴 붉은 하늘을 배경으로 질풍같이 날아가는 천리마를 보면서 자신속에 잠재하는 情感을 환기한다. 이것은 예술심리학에서 말하는 게스탈트의 설정 ( 필경 본능적으로 또는 無意識的으로 )을 말하는데 다름 아니며 精神物理学인 푸로세스로시의 미술감상을 無意識중에 고백하고 있는 셈이다.

이 과정을 도식적으로 설명하면 정관철은 이러한 個的인 情感 ( Pathos )을 김일성의 교시인 概念化를 통해 共感 ( Sympathy )하는데서 確認 ( recognition )을 얻어내고 있었다. 말하자면 心理的 단계로서의 情感의 移양을 確認 ( 言語化 = 社會化 )의 단계에서 김일성의 교시에의 의지함으로서 스스로 정리해야 하는 論理的 의무를 포기할 수 있었다는거며 여기에 北韓美術의 숨겨진 실체가 노출되고 있는 것으로 필자는 생각하고 있다.

즉 北韓美術이 말하는 전체주의 체제는 기실 이러한 心理的 전 단계의 여러 個體들에 의해서 集합된 모임일런지도 모른다는 의문이 그것이다. 아마도 이같은 의문은 이상의 정관철의 글 이외에도 이른바 「조선예술」의 상당부분에서 접할 수 있었던 것임을 밝혀 둔다.

#### 4) 結 論

예술에 있어서의 個性, 즉 한 예술가의 自律性 (Auto nomy) 이라는 問題는 現代的인 狀況안에서는 이미 낡은 概念인 지도 모른다. 왜냐하면 예술가인 個人도 역사와 社會에서 유리된 전혀 추상적인 인간이 아닌 바에는 하나의 자치령 안에 머물수밖에 없지 않을까 하는 점이다. 自律性만을 표방하기에는 오늘의 韓國社會가 政治, 經濟 社會적으로 너무나 큰 무게를 지니기 시작했기 때문이다. 아마도 이 같은 현상은 세계적인 공통의 것으로 확대되어가고 있는 것이 아닌가 생각되기도 한다. 자율성은 기실 상대적인 의미에서만 성립되는지며 개인의 自律化가 유럽의 르네상스를 구현했고 個人化의 승대가 바람직한 문명의 프로세스로 생각되었던 유럽의 19세기는 훨씬 이전에 끝났다.

우리가 北韓美術을 研究하면서 상대적으로 일깨워진 것은 이러한 예술의 個別性에 대한 問題에 심각성이다. 예술이 窮極적으로 個別性에 의한 것이란 사실이 상대적으로 北韓의 미술에서는 얼마나 철저하게 배제되어 가고 있는가를 생각할 수 있으며 그러한 거울을 통해 우리의 입장은 얼마나 希望的인가 하는 점이다. 北韓의 전체주의 체제로서의 下向的인 非個性 강요에 비해 우리는 (近代化 즉 産業化를 서두르고 있는 오늘의 우리현실) 훨씬 希望的이라는 사실의 確認이다.

즉 각개의 예술가들이 자발적으로 건설적으로 참여하는 원숙한 인식으로서의 個性의 포기가 더욱 바람직하다는 것이며 우리의 삶의 현실에 뿌리박은 社會化를 통해서 새로운 미술을 건설해 나가야만 하겠다는 것이다. 北韓의 미술이 下向的인 非個性化에 의해 뿌리뽑힌 미술이 진작되어 왔고 이 허구적인 社會化가 지니고 있는 위기성에 비해 우리의 삶의 현실에 뿌리틀내린 미술이야말로 바람직한 社會建設의 역할을 다할수 있을것이기 때문이다. 社會는 여러個人이 모인 集合이며 우리들이 구성하는 集合 (上向性)과 다른 集合 (文化團體)의 소통이 원활하고 이러한 變換이 풍요하면 할수록 우리의 全体는 기쁨진다고 나는 믿고있다.

## 要 約

世界美術史의 潮流속에 逆流되고 있는 北韓의 美術은 이른바 “金日成敎示” 속에 美術理論을 展開시켜, 民族 固有의 藝術美를 歪曲 抹殺시켜 오고 있다.

따라서 北韓의 美術은 嚴密한 意味에서 美術로서 存在할 수가 없는 것이다.

美術의 技法이나 樣式은 결국 金日成의 唯一思想과 偶像化를 위한 하나의 目的에 集約되는 目的畫로서 轉落되어 오고 있다. 오늘날에 있어서 世界的으로 一般化되어 있는 갖가지 藝術形式은 전혀 北韓에서는 期待할 수 없다. 도리어 民族傳統性의 理論的 造作으로 말미암아 民族 固有의 情緒와 感情을 破壞하고 메마른 形式主義를 자초하고 있다. 藝術에 있어서 個性, 個別性은 創造性의 源泉임에도 北韓의 美術에서는 個別性의 排擊이 徹底히 強要되어 오늘날 北韓의 美術은 下向的인 非個性化에 의해 藝術의 世界性이라는 人類 共通의 理想에서 영원히 脫落되어가고 있다.