

통일인문학

The Journal of the Humanities for Unification

제101집

서평

이쾌대, 지워진 예술가의 증언

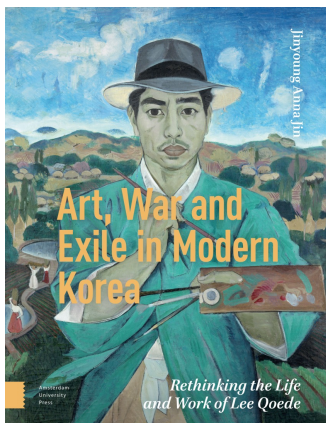
신동일

2025. 3.

건국대학교 인문학연구원

이쾌대, 지워진 예술가의 증언*

신동일**



책의 표지 <두루마기를 입은 자화상>에는 팔레트와 붓을 든 한 화가 뒤로 정겨운 풍경이 펼쳐져 있다. 듽성듬성한 산세 사이로 옹기종기 모여 있는 초가들과 물길 따라 놓인 논들, 그리고 좌측 하단에는 백색 저고리와 흰색·홍색 치마를 입고 짐을 머리에 인 아낙네들이 보인다. 한국인 독자라면 아마도 직관적으로 알 수 있다. 한국, 한반도의 풍경이라고. 이 풍경의 중심에는 박

하빛 민트 계열의 한국 전통 두루마기와 서구식 증절모를 쓴 화가가 그 땅을 딛고 서 있다. 이 화가는 휘몰아치는 근대성 속에서도 이 땅의 풍경과 사람들의 삶의 방식, 그리고 그 고통을 붓으로 표현하려 했던 미술가 이쾌대(李快大, 1913~1965)다.

* Jinyoung Anna Jin, *Art, War, and Exile in Modern Korea: Rethinking the Life and Work of Lee Qoede*, Amsterdam University Press, 2025.

** 메릴랜드 대학교 사학과 박사과정

이 자화상만을 보고 곧바로 이쾌대를 비난하거나 성급히 평가할 독자는 거의 없을 것이다. 그러나 이쾌대라는 이름을 검색해보는 순간, 그는 더 이상 단순한 예술가가 아니게 된다. “월북자,” “반공 이데올로기 하에서 지워진 인물,” 혹은 “사회주의 미술가”라는 수식어들이 그의 이름 앞에 줄줄이 붙는다. 작품 속 정겨운 풍경과 따뜻한 색감은 어느새 잊히고, 이쾌대는 한국과 북한, 예술과 냉전 이데올로기 사이를 오가는 무수한 맥락 정보들을 불러일으킨다. 이 화가의 작품들을 오로지 미술 작품으로서 감상해야 할까? 아니면 불순한, 심지어는 멀리해야 할 위험한 유산으로 여겨야 할까?

바로 이 지점에서 *Art, War, and Exile in Modern Korea*는 독자들에게 두 개의 중요한 질문을 던진다. “월북자의 예술은 어떻게 해석되어야 하는가?” 그리고 “예술은 과연 역사적인 증언이 될 수 있는가?” 이 책은 이쾌대의 월북이라는 행위를 단순히 이념적 선택이나 배신의 서사로 보지 않는다. 오히려 저자는 이쾌대의 삶과 예술이 어떻게 탈식민화와 냉전이라는 두 흐름이 교차하는 지점에서 구성되었는지를 치밀하게 추적한다. 그러면서 이쾌대가 그려낸 한국의 풍경과 민중이 1930~1940년대 조선-일본-멕시코-미국을 가로지르는 정치·경제적 격변과 여기에 맞선 반제국주의적 흐름 속에서 어떻게 미술의 주체로 등장했는지를 보여준다. 이런 맥락 속에서, 궁극적으로 저자는 이쾌대의 회화를 삶과 예술이 통합된 실천의 장으로, 그리고 단순한 이념의 시각화가 아닌 감각적이고 정서적인 층위에서 역사적 경험을 증언하는 매체, 곧 “시각적 증언(visual witness)”으로 해석한다.

이러한 저자의 해석과 주장을 뒷받침하기 위해, 이 책은 총 다섯 개의 장으로 구성되어 있다. 각각의 장은 이쾌대의 삶과 예술을 시간순으로 따라가면서, 그가 마주했던 식민지 경험, 탈식민의 열망, 냉전의 균열, 그리고 결국 월북이라는 선택에 이르기까지의 복합적인 정치·사회적 맥락과 그 속에서 전개된 이쾌대의 예술세계를 치밀하게 분석한다.

1장에서는 이쾌대의 삶이 한국 현대사 속 정치적 폭력과 어떻게 얽혀 있었는지를 조명한다. 저자는 이쾌대를 단순한 “월북자”나 “이념적 배신자”로 환원하지 않고, 해방 이후 이념과 분단, 학살과 보복의 소용돌이 속에서 삶과 예술 모두가 압박받은 예술가이자 정치적 희생자로 바라본다. 특히 이쾌대가 그린 〈군상 IV〉(1948)은 비명을 지르는 듯한 벌거벗은 인물들의 뒤엉킨 몸을 통해 집단적 공포와 위기의 정서를 표현하며, 저자는 이 작품이 제주 4·3, 여순사건, 국민보도연맹에서의 억압적 감시체계 등 당대의 국가폭력을 암시한다고 해석한다. 실제로 이쾌대는 한국 정부에 의해 좌익 예술가로 분류되어 국민보도연맹에 소속되었고, 반공 선전물을 제작하다가 1950년 국군에 붙잡혀 거제도 포로수용소에 수감되었다. 그곳에서 1953년 북행을 결심하기까지 그는 수용소의 폭력과 트라우마, 가족에 대한 그리움, 그리고 남한 사회의 배제와 적대 속에서 고통을 겪는다.

이러한 맥락에서 저자는, 이쾌대가 1946년 북한을 처음 방문했을 당시 사회주의 선전미술에 회의감을 드러내기도 했지만, 점점 더 폐쇄되어 가는 남한보다 예술가에게 안정된 생계와 창작 조건을 제공하던 북측 체제가 그에게는 보다 현실적인 선택지로 다가왔음을 강조한다. 특히 거제도 수용소에서 아내에게 보낸 편지에서 “내 도구들을 팔아라. 전쟁이 끝나면 우리 삶을 다시 꾸리자”(1950년 11월 11일)고 쓴 내용을 통해, 저자는 이쾌대가 월북을 영구적인 단절이 아닌 일시적 탈출구로 여겼을 가능성을 제시한다. 당시 북한은 예술가들에게 매달 1,500원의 보조금을 지급하며 일정한 창작의 자유를 허용하고 있었고, 이는 그의 선택을 이해하는 데 중요한 현실적 조건이 되었다.

이쾌대의 삶을 둘러싼 정치·사회적 맥락을 살핀 뒤, 저자는 2장에서 그의 화가로서의 초기 경력과 예술적 정체성이 형성되는 과정을 조망한다. 이쾌대의 예술은 단순한 이념의 반영이 아니라, 1930년대 전지구적 격변 속에서 형성된 반제국주의적이고 민중 중심적인 회화

양식, 사회적 리얼리즘 (Social Realism)라는 트랜스내셔널한 미술운동과 맞닿아 있었다. 멕시코 벽화운동, 일본의 좌익 예술, 미국의 뉴딜 미술, 그리고 조선 식민지기의 민족미술 담론 속에서 그는 자신만의 ‘신미술’을 구상하며, ‘한국성(Koreanness)’의 순수성을 시각적으로 재현하고자 했던 민족주의 예술가였다. 이 지점에서 형 이여성(李如星, 1897~?)이 실천한 민족주의적 표현, 한복, 머리 모양, 토종 꽃, 천연 염색 등은 이쾌대의 회화와 정치적 상상력에 깊은 영향을 주었다.

이러한 기반 위에서 저자는 이쾌대의 예술을 기타가와 타미지(北川民次, 1894~1989)와 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886~1957)의 사례와 비교하며, 그의 작업이 당대 국제 미술 네트워크 속에서 어떻게 주체화되었는지를 논한다. 기타가와는 뉴욕 아트 스튜던트 리그에서 존 슬론(John Sloan, 1871~1951)에게 리얼리즘을 배웠고, 멕시코에서 오픈 에어 아트 스쿨(Open Air Art School)을 통해 공공미술과 예술교육을 결합했다. 이쾌대와 기타가와는 일본 제국미술학교와 이과전(Nikaten) 전시를 통해 직접 연결되었고, 당시 일본 미술잡지에서도 두 사람의 유사성이 언급된 바 있다. 특히 이쾌대는 향토 재료의 사용, 백화점 갤러리를 넘어선 공공 전시, 엽서와 책을 통한 대중 접근성 확대 등 멕시코 사회적 리얼리즘의 전략을 창조적으로 수용·변용했다. 그의 작품들인 〈봄처녀 (1940)〉, 〈상황 (1938)〉, 〈운명 (1938)〉 등은 조선의 자연과 여성, 민중의 노동을 민족 정체성과 결합해 시각화한 회화적 실천이었으며, 특히 여성의 이미지를 조선의 ‘혼’을 표상하는 시각 언어로 구성한 점에서 주목할 만하다.

이후 3장에서 저자는 이쾌대의 회화 세계를 이해하기 위해 사회적 리얼리즘(Social Realism)과 사회적 리얼리즘의 개념적 차이를 명확히 구분한다. 사회적 리얼리즘은 1930~1940년대 대공황과 전쟁의 위기 속에서 미국, 멕시코, 일본 등지에서 동시다발적으로 나타난 미술사조로, 민중의 삶과 투쟁을 직시하며 예술을 미적 감상 너머의 교육

과 해방의 실천으로 간주했다. 반면 사회주의 리얼리즘은 소련식 국가 이념에 기반하여 인민의 현실을 이상화하고 국가 권력을 구현하는 수단으로 기능했다.

이래대는 망명 이전까지는 분명한 사회적 리얼리즘 주의자로 활동했으며, 그의 작업은 국가 이념이 아닌 현실과 고통받는 인간의 감정을 재현하려는 윤리를 바탕으로 했다. 그는 1948년 미군의 독도 폭격 사건을 언급하며 이를 시각화하려 했는데, 이는 당시 정치적 검열을 우려해 전쟁과 국가폭력을 회피하던 다수 화가의 경향과 뚜렷한 대조를 이룬다. 게다가 저자는 이래대의 ‘신미술’이 멕시코 벽화운동이나 뉴딜 공공미술과도 깊은 연관이 있음을 강조한다. 1946년 창간된 『조형예술』에 실린 디에고 리베라의 벽화, 그리고 “예술은 모두를 위한 투쟁적이고 교육적인 공공재산이어야 한다”는 멕시코 벽화가들의 선언은 이래대의 실천에 실질적 영향을 주었다. 리베라와 오로스코(José Clemente Orozco, 1883-1949) 등은 미국 공공기관의 대형 벽화 작업을 통해 사회 불평등과 역사적 기억을 시각화했으며, 이래대 역시 조선신미술가협회와 성북회화연구소를 통해 대형 캔버스에 '군상 시리즈'를 그리며 한국의 풍경과 민중의 신체, 국가폭력과 개인의 고통을 대중에게 전달하고자 했다.

그리고 이 책의 중심이 되는 4장에서 저자는 이래대의 ‘군상’ 시리즈가 단지 전쟁의 참상을 묘사하는 회화가 아니라, 해방 이후 한국 사회에서 벌어진 국가폭력과 대량 학살의 시각적 증언(visual witness)이라는 점을 강조한다. 특히 〈군상 I~III〉는 1948년 제주 4·3, 여수·순천 반란, 국민보도연맹 사건 등과 연결되며, 화면 속 인물들은 공포에 잠긴 채 서로를 바라보거나 시체 옆에서 울부짖고, 점점 나체화되는 몸은 문명성과 인간성의 박탈을 상징한다. 〈군상 IV〉에서는 명확한 폭발 장면과 도주하는 군중이 등장하며, 추상적 위협이 구체적인 학살로 전환된다. 이들 작품은 민중의 고통을 구조화된 장면 안에 배치함으

로써 단순한 개인의 기억을 넘어선 집단적 기억의 도상으로 기능한다.

저자는 이쾌대의 회화가 단순한 감정의 표출이나 사건의 기록을 넘어서, 말로는 표현할 수 없는 고통을 감각적으로 ‘보게’ 만드는 구조적 전략이라고 주장한다. 비록 작가의 편지나 기고문 등 명시적 사료는 남아 있지 않지만, 대형 캔버스에 담긴 이미지들은 말보다도 더 강렬하게 폭력의 실재를 증언한다. 이쾌대는 “기다리고, 애도하며, 꿇고 앉고, 부둥켜안는” 몸짓들을 통해, 전투 장면이나 적군의 이미지 없이도 학살의 공포를 전달한다. 저자는 이러한 회화적 전략을 칼 마이던스의 라이프지 사진과 비교하며, 다큐멘터리와 사진 또한 객관적 사실만을 보여주는 매체가 아님을 드러낸다. 특히 마이던스의 사진이 프랑스 식민주의 유산을 미화하기 위해 아프리카 병사를 배치하는 등 ‘기획된 시선’을 반영하는 반면, 이쾌대의 회화는 감각적 구성 속에서 오히려 진실에 더 근접한 대안적 시각성을 제안한다.

저자는 이쾌대의 ‘군상’이 회화의 다큐멘터리적 가능성을 보여주는 대표적 사례라며, 이를 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)의 〈Massacre in Korea (1951)〉 아르실 고르키(Arshile Gorky, 1904-1948)의 〈The Artist and His Mother (c. 1926-1936)〉와 비교한다. 피카소는 한국전쟁에 직접 참여하지 않았지만, 무장한 병사와 나체 여성의 대비, 뾰족한 무기와 부드러운 신체의 충돌을 통해 전쟁의 비인간성을 드러냈고, 이는 그 자리에 있지 않아도 예술이 역사적 증언이 될 수 있음을 보여준다. 고르키는 자신이 여덟 살 때 어머니와 함께 찍은 사진을 바탕으로, 아르메니아 학살과 어머니의 죽음을 기억하며 손이 지워진 듯한 형상을 통해 ‘부재의 감각’을 시각화했다. 이처럼 회화는 객관적 사진이 포착하지 못하는 심리적 진실과 기억의 밀도를 전달할 수 있으며, 이쾌대의 군상 시리즈 역시 사진이 포착할 수 없는 고통과 침묵을 증언하는 회화적 형식으로 자리매김된다.

이러한 이쾌대의 사회적 리얼리즘의 특성은 북으로 망명한 이후 생존의 필요성과 창작 환경의 변화, 정치적 기대라는 복합적 조건 속에서 사회주의 리얼리즘을 수용하는 방향으로 변모해 나갔다. 그럼에도 불구하고, 북으로 망명한 이후의 이쾌대는 생존, 창작 환경, 정치적 기대라는 복합적 조건 속에서 사회주의 리얼리즘을 수용할 수밖에 없었다. 그럼에도 불구하고 저자는 3장에서 강조했다, 이쾌대가 근육질 인체의 조형성, 고통받는 일상인의 시각화, 조각적인 인물 구성 등 필립 에버그드(Philip Evergood, 1901-1973)이나 기타가와 타미지 같은 사회 리얼리즘 작가들의 전통을 꾸준히 계승했다고 본다. 이런 맥락에서 5장에서는 북한 시기의 대표작인 〈승리〉 벽화(1958, 중국 인민지원군 우의탑 내부)를 분석하며, 이쾌대가 멕시코 벽화운동의 기념비적 양식과 한국 전통 불화(특히 감로탱화)의 3단 구성을 절묘하게 결합해 민족의 고통과 연대, 복구의 서사를 회화적으로 풀어내려 했음을 보여준다. 이 벽화는 단순히 전쟁의 승리를 찬양하는 정치적 프로파간다를 넘어서, 민중의 희생과 회복을 서사적으로 엮어내며, 예술을 대중 교육과 집단 기억 형성의 공간으로 자리매김 하려는 실천적 시도였다.

그렇다면 앞서 제기한 질문, 즉 “월북자의 예술은 어떻게 해석되어야 하는가?” 저자가 책 전반을 통해 강조하는 바는, 한국이나 북한의 예술 체제 중 어느 것이 우월한가에 대한 단순한 비교가 아니라, 한국의 정서를 그리려 했던 한 화가의 실천이 남한에서는 반공 이데올로기에 의해, 1958년 이후 북한에서는 주체사상의 강화에 의해 동시에 좌절되었다는 점이다. 다시 말해, 이쾌대의 삶은 한국 근현대사의 이념적 균열 속에서 남북 양측 모두로부터 두 번 “지워진” 예술가의 궤적을 보여준다. 이런 맥락에서 이쾌대의 역작인 군상 시리즈는 두 국가가 생산한 프로파간다와 피상적인 정보들을 넘어 한국 현대미술사에서 유례없는 강력한 시각적 증언으로 자리매김 된다.

그의 회화는 단지 국가폭력의 결과나 생존자들을 묘사하는 데 그치지 않는, 오히려 그 속에서 무너진 인간성과 공동체를 예술적으로 증명하는 비판적 기록이자, 지워진 역사를 다시 호출하는 실천이었다.

이러한 가치에도 불구하고 이 책은 몇 가지 비평적 지점을 남긴다. 첫째, 리베라나 기타가와 타미지처럼 토착 여성을 통해 민족 정체성을 시각화한 방식에 대한 젠더 비판적 관점이 요구된다. 서평자가 보기에 이쾌대의 여성상과 더불어 좌익 남성 미술가의 여성의 순수성 강조는 대체로 여성을 ‘순결하고 침묵하는 존재’로 그려지며, 민족의 ‘혼’이 여성의 몸에 투영되는 반복은 성별 권력의 재생산이라는 비판적 쟁점을 낳는다. 둘째, 망명 이전 그가 북한의 민중과 체제를 어떻게 상상했는지에 대한 보다 구체적인 분석이 필요하다. 이러한 보충을 통해 이쾌대의 월북이 단지 남한의 억압에 대한 반작용이 아니라 한반도 전체에 대한 이상적 기대였다는 점이 더 입체적으로 조명되길 바랄 수 있다. 마지막으로, 사회 현실주의와 사회주의 리얼리즘의 개념 구분이 서론에서 명확히 제시되었다면, 독자들이 이쾌대의 미학적 실천을 보다 일찍 이해할 수 있었을 것으로 기대된다.

이상의 몇 가지 제언에도 불구하고, 이 책의 목적은 단순히 이쾌대를 한국미술사의 주류로 복권시키고자 하는데 있지 않다. 그보다도 이 작업은 냉전의 이분법을 넘어 이쾌대의 예술이 던지는 질문의 개방성과 다층성을 독자들에게 상상하게 만드는 시도 시도이다. “신미술”이라는 이름 아래 이쾌대가 제시한 트랜스내셔널한 감각과 민족적 실천의 결합은, 한국 근현대사와 세계사 속 얽힌 폭력과 상실을 각인시키는 중요한 시각적 유산으로 남으며, 더 평화롭고 활력 있는 한반도의 미래에 대한 상상의 기반이 될 수 있다.