

---

한韓·중中 수교 30주년 기념 특별 심포지엄

# 20세기 중국미술과 리얼리즘

---

일 시 : 2022년 10월 15일(토) 13:30 - 17:30

장 소 : 국립현대미술관 덕수궁 세미나실

주 최 : 국립현대미술관, 중국미술관, 미술사학연구회

※ 본 발표자료집의 원고는 2022년 미술사학연구회의 추계 특별 심포지엄 "20세기 중국미술과 리얼리즘"의 발표용으로, 필자의 동의 없이 인용 및 배포를 금지합니다.

## 목 차 Contents

<b>1부</b>	<b>개회식 및 기조강연</b>	
		사회 - 배원정(국립현대미술관)

<b>개회식</b>	<b>개회사 및 축사</b>	
13:30-14:00		윤범모(국립현대미술관장)

(영상) 우웨이산뫼爲山(중국미술관장)

이주현(미술사학연구회장, 명지대학교 미술사학과 교수)

<b>기조강연</b>	<b>도시 조소와 중국 인문 정신</b>	7
(영상)		
14:00-14:20		우웨이산뫼爲山(중국미술관장)



## 목 차 Contents

<b>2부</b>	<b>주제발표</b>	
		사회 - 배원정(국립현대미술관)

01	사회주의리얼리즘과 산수화: 14:20-15:00 關山月の <山村躍進圖>를 중심으로	15
		조인수(한국예술종합학교 미술원) 토론: 송희경(이화여자대학교)
02	1930-40년대 중국 목판화의 리얼리즘: 15:00-15:40 사실(寫實)과 현실(現實) 사이에서	35
		이희정(국민대학교) 토론: 홍지석(단국대학교)
15:40-15:50	휴식	
03	1979년 이후 중국 사실주의 회화: 16:00-16:30 향토사실주의를 중심으로	51
		정창미(명지대학교) 토론: 배혜정(단국대학교)
04	중일전쟁 시기(1937-1945) 16:30-17:00 서북(西北)지역 소수민족 소재의 사생화(寫生畫)	61
		정수진(한국미술연구소CAS) 토론: 김백균(중앙대학교)
17:10-17:30	폐회 및 정리	



# 도시 조소와 중국 인문 정신

우웨이산吳爲山 | 중국미술관 관장 · 프랑스에술원 통신원사

중국의 개혁개방은 사회에 경제적인 발전을 가져다주었을 뿐만 아니라, 가장 소중한 것은 사람들의 정신상태에 거대한 변화와 생기가 충만한 시대적 분위기를 만들었다는 점이다. 그리고 시대에 가장 직접 반영된 것이 도시 문화로, 이러한 문화를 대변하는 것으로는 항상 도시 조소에 초점이 맞춰진다.

어떻게 도시 조소를 아름다운 중국의 문화적 좌표가 되도록 할 것이며, 중국몽을 실현하는 위대한 역정 속의 시대적 기록이 되도록 할 것인가? 이것은 역사의 명제(命題)이다.

## 1

엄격한 의미에서 말하면 중국에는 도시 조소의 전통이 없다. 서양처럼 그렇게 각 역사 시기마다 시대정신을 대표하는 기념비적이고, 상징적인 조소가 없다는 것이다. 그것들을 통해 역사의 연속과 심미(審美)의 변천을 이해할 수 있다.

물론 중국 조소사(彫塑史)에도 드물게 도시 조소라고 부를 만한 작품이 있기는 하다. 예를 들면 서한(西漢) 시기, 산시성(陝西省) 창안현(長安縣) 쿤밍츠(昆明池) 동쪽 언덕에 세워진 화강암 조소 <견우 상>과 <직녀 상>은 의도적으로 인물을 특정한 환경 속에 놓은 것으로, 중국 도시 조소의 맹아(萌芽)이지만, 아쉽게도 그 후에는 단절되어 버렸다. 1840년 아편전쟁 후, 대략 1890년 전후, 한커우(漢口), 텐진(天津), 상하이(上海), 광저우(廣州) 등지에 잇달아 식민주의의 조소인 영국 공사 <해리 파크스(Harry Smith Parkes) 동상> 등이 출현했다.

1929년 초, 장샤오지엔(江小鵬)이 만든 쑨중산 선생의 동상과 1934년 류카이취(劉開渠)가 만든 <1·12 상하이 전투 전몰장병 기념비[1·12松滬抗戰陣亡戰士紀念碑]>는 중국 현대 도시 조소의 굴기를 상징한다. 그것의 굴기는 처음부터 반제국주의 반봉건의 민족 해방과 함께 연결되어 있으며, 각성한 민족이 자신의 해방과 발전을 구하고, 또한 폭력을 두려워하지 않는 독립 자주정신을 체현했다. 이 때문에 당대(當代) 도시 조소의 건설은 이 정신을 더욱 널리 알려야 하며, 아울러 이 기초 위에 새로운 시대의 인문정신을 만들어야 한다. 문명과 개방, 해박함, 전망 등 요소를 통해 도시 조소가 현대 문명의 운반체와 본보기가 되도록 해야 한다.

## 2

인문정신은 한 민족 깊은 곳 영혼이 있는 곳이며, 민족 성격의 특징이고, 철학·종교·예술 등

여러 요소의 종합적인 결정체이다.

중국 인문정신은 도가사상의 요소인 물의 특성, 즉 세차고 편안하며, 마음 내키는 대로 구애받음이 없는 것을 포함하고 있다. 뿐만 아니라, 선가(禪家)의 영성(靈性)적 요소가 상징하는 바람의 특성, 즉 자유롭게 휘감고 풀며, 시공에 얽매이지 않는 것이 있으며, 유가(儒家)의 지나치거나 치우치지 않고, 거짓 없이 의연하며 굳힘이 없으며, 광견(狂狷, 하나의 격식에 구애되지 않고 적극적이며 진취적인 것)의 기를 포함하고 있고, 또한 중국인의 정신을 포함하고 있다. 저명한 학자인 구홍밍(辜鴻銘)<sup>1)</sup>은 이 정신을 온량(溫良: 성품이 온화하고 무던하다), 영민(靈敏: 매우 영특하고 민첩하다)과 굳은 의지라는 말로 개념을 귀결했다. 이 때문에 중국 인문정신의 주체는 역사의 큰 물결 속에 솟구쳐 나온 걸출한 인물로, 그들은 역사의 좌표이자, 도시문화 건설 중의 중요한 자원이다.

역사는 국민에 의해 창조되는 것으로, 역사적 인물은 국민의 뛰어난 대표이며, 각 인물은 모두 정도의 차이는 있지만 한 시기의 역사를 상징한다. 인물 정신의 단련이 생태구조의 조형 특성을 불러일으켜 인물의 완전한 형상을 구성했고, 그 자체가 바로 외형과 정신이 서로 조화를 이루는 정신 조상(彫像)이다. 사회의 변화가 일어나고, 가치 취향이 다원화되는 시기에 조소의 핵심은 마땅히 숭고하게 발전하는 민족정신을 찬양하고 선양하는 것이라고 생각한다. 이 때문에 걸출한 인물의 조소는 곧 도시문화의 주도적인 작용을 불러일으킨다.

중국에서 “사람을 빚는[塑人]” 역사는 그다지 길지 않다. 1930년대 루쉰은 일찍이 “신(神)을 빚던 시대는 이미 지났고, 이제는 사람을 빚기 시작했구나.”라고 감탄했다. 조소 예술의 오랜 종교적 기능에서 “사람을 빚는 것”까지의 역사는, 예술가의 현실에 관한 관심을 상징하고 있을 뿐만 아니라, 또한 예술가가 조소 수법을 이용하여 사람과 사람의 정신·인문정신의 내재적 필요를 표현했음을 설명했다.

1920년대 프랑스 유학에서 돌아온 리진파는 교육가 차이위안페이(蔡元培)를 만들고, 화가 황사오창(黃少強)을 만들었으며……, “5.4”운동이 중국문화에 새로운 정신을 주입했다. 이 시기 출현한 인물 조상은 예술가가 서양 조소 방식을 참고하여, 직관적으로 역사 인물과 역사적 사건을 표현하는 시작이 되었다.

그 후 1950년대부터 시작해서 소련 유학을 다녀온 조소가들이 혁명 현실주의의 방식으로 대량의 신중국 건설을 반영한 조소 작품을 창작했다. 이것은 조소사(雕塑史)의 이정표로, 사람들에게 다음의 몇 가지를 알려주고 있다. 첫째, 사실적이고 기념비적인 인물 조소는 독립의 예술형식으로 공공의 공간으로 향해 나갔다. 둘째, 반제국 반봉건의 민족정신이 조소의 중요한 내용이 되었다. 셋째, 조소는 현실 생활을 반영하고, 영웅과 모범 노동자를 칭송하는 중요한 수단이다.

### 3

---

1) 청나라 말기 중화민국 초기의 관리이자 학자이다. 장즈둥(張之洞) 밑에서 외국 사무를 맡았고, 신해혁명 후에는 베이징대학 등에서 저술과 교육에 힘썼다. 저서로는 《중국 민족의 정신》, 《독이초당문집(讀易草堂文集)》 등이 있다.

앞서 분석한 것을 종합하면, 중국의 도시 조소는 정치 이상 교화 단계, 과학기술 부호화·상업 비약화와 서양 사조(思潮)의 공존 단계를 거쳤다. 오늘날은 성찰과 중건의 시기라고 생각한다. 맹목적인 조소의 대약진을 방지해야 하며, 더 나아가서는 표준 양식을 곳곳에 널리 보급해야 한다. 이 때문에 필자는 중국 인문정신과 도시 조소의 논제를 제의했다. 주로 내용과 형식 방면에 민족의 시대정신을 융화시키고 반영하는 것을 가리키며, 그것은 조소의 이론과 조소의 수법·조소의 정신 내면 방면이 보여주는 중국예술 신운(神韻)과 그 동양 지혜의 뿌리가 서로 연결된 예술 방식을 포함하고 있다. 이렇게 빚어진 중국 역사 인물은 외형과 질(質), 외형과 정신 방면에 하나의 겉으로부터 속까지의 유기적인 전체를 이루었다. 좀 더 직접적으로 말하자면, 과거 우리가 과다하게 “서법(西法)”을 사용하여 중국인들 소조했기에, 문화적으로 이질감이 있었고, 중국인 용모 중의 순박하고 온화하며, 우수한 기질은 서양 해부식의 이성적인 표현 방법으로 나타내기 어려웠다.

물론 소상(塑像)과 마찬가지로 소홀히 할 수 없는 것은 작품 전시에는 상응하는 문화적 공간이 있어야 한다는 점이다. 그것은 일반적 의미의 기념비적인 받침대 위에 인물을 놓는 것과 다르다. 이 문화적 공간이 가리키는 것은 다음과 같다. (1) 만드는 인물의 신분·정신적 특징과 조소 수법·조소 형식의 문화가 같은 구조이어야 한다. 예를 들면 공자 상을 만드는데 중국 고대 조소 중의 선체 결합법(線體結合法)을 사용하는 것이 해부구조법(解剖構造法)을 사용하는 것보다 더욱 정확하다. (2) 조소의 주체가 놓인 환경은 작품에 내재하고 있는 정신과 호응해야 한다. 예를 들면 바람을 맞으며 술잔을 들고 있는 구양수(歐陽修)는 송석(松石)·흐르는 물 사이에 설치하고, 멀리 향해하는 정화(鄭和)는 이미지화된 뱃머리에 세우며, 손에 지팡이를 들고 있는 린산즈(林散之)<sup>2)</sup>는 죽림 작은 시냇가를 거닐면서 시를 읊조리도록 하고……. (3) 조소 주체 및 놓인 환경과 전체 공공환경·건축이 조화를 이루어야 한다. 중국 산수 정신과 자연 이미지의 실현은 현대 디자인 이념과 현대 공예 수법·현대 재료 속에서 전화(轉化)된다. 이렇게 자연과 인문·디자인 등의 요소의 종합성이 강하고 내용이 튼튼한 현대 문화 공간이 창조된다. 이 공간의 근본은 사람과 하늘의 화해(和諧)이다. “인(人)”은 중국문화·역사 속에서 자연히 자라난 것으로, 생김새에서든지, 분위기 면에서든지 모두 중국의 기개와 중국의 기질을 띠고 있다. “천(天)”은 자연의 개념일 뿐만 아니라, 또한 문화의 종합이다.

이 외에도, 조소 중의 인문정신에 관해서는 단지 하나의 개념의 문제가 아니고, 그 방식이나 방법 자체가 곧 중국인의 세계에 대한 인식과 표현을 체현했고, 또한 중국인의 물질재료에 대한 순응과 정복을 체현했다. 모종의 의미에서 말하자면, 조소 본체, 전통에 관한 연구 및 발전 운용은 중국 인문정신을 선양하는 면에서 더욱 가치가 있다. 이 또한 근 백 년 동안 우리의 학교 교육에서 소홀히 했던 것들이다.

중국 조소의 정신적 특징은 신(神)·운(韻)·기(氣)의 통일이다. 신(神)이라는 것은 다음의 세 가지 방면을 포함해야 한다. 우선 대상의 내재한 정신적 본질을 가리킨다. 그다음은 작자의 정신, 창작할 때의 예술 사유 활동, 창작할 때의 정신적 한결같음을 가리킨다. 세 번째는 작품

2) 안후이성(安徽省) 우장(烏江) 출신으로, 본은 이린(以霖), 호는 산츠(三痴)이다. 6살에 사숙에 들어가, 8살부터 서화를 배우기 시작했다. 해방 후 장푸현(江浦縣) 부현장을 지냈으며, 난징 전국인민정치협상회의 부주석을 역임했다. 장쑤성 국화원(國畫院) 일급 미술사와 성 서예가 협회 명예 주석을 지냈다.

이 도달하는 경지를 가리킨다. 운(韻)이라는 것은 선을 통해서 표현된다. 중국의 선은 대상의 물리적 물질을 표시하기 위한 것이 아니다. 그것은 시성(詩性)과 물성(物性)을 갖고 있으며, 거대한 초월성을 갖고 있다. 선과 운의 물질은 기(氣)를 낳아 기른다. 기는 존재하지 않는 곳이 없고, 느끼지 않는 곳이 없는 문화와 우주 기상으로, 변화무쌍하고 광대하며, 고요하며 어렵풋하다. 이 기는 형질상의 정신적 경지보다 빼어나다.

중국 조소의 시각적 특징은 선(線)과 체(體)의 결합이다. 중국 조소의 “체”는 서양의 체와는 다르다. 서양의 체는 생리(生理)와 물리(物理)를 기초로 하는 공간의 체이다. 양(量)이 있고, 질(質)이 있고, 형(形)이 있으며, 또한 이로부터 만들어진 장력(張力)을 강조한다. 중국 조소의 체는 형이상학적인 것으로, 심리(心理)·의리(意理)·정리(情理)를 강조한다. 정신의 체이며, 진여(眞如)의 체, 심성(心性)의 체이다. 그것의 출현은 자체의 타고난 존재를 실증하기 위해서이다. 그것은 마치 유가(儒家) 본위의 요소 상징인 대지와 같아서, 함의가 깊고, 순후하고 침울하며, 조용하고 장엄하면서 온건하고, 대범하면서 순정하다.

문화는 생태(生態)적인 것으로, 그것은 역사적 시간이라는 종적 좌표와 사회적 공간이라는 횡적 좌표 위에 자생하고 발전하는 자연현상이다. 그것은 시대의 변천 속에 내재된 정신적 가치를 반영한다. 도시 조소는 이제 막 한창이고, 다원 공존과 다원 상호보완의 문화구조 아래 “중국 인문정신”을 강조하는 것은 보수주의가 아니며, 편협한 민족주의는 더욱 아니다. 그것은 현대 중국예술의 건강한 발전 요구를 촉진하는 것이며, 더욱더 인류문화 생태 다원 발전의 요구를 촉진하는 것이다.

# 城市雕塑与中国人文精神

吴为山 | 法兰西艺术院通讯院士、中国美术馆馆长

我国改革开放给社会带来的不仅仅是经济的发展，最为可贵的是人们精神面貌发生的巨大变化和充满生机的时代气象。而反映时代最为直接的是城市文化，这种文化的代言常常聚焦于城市雕塑。

何以使城市雕塑成为美丽中国的文化坐标？成为实现中国梦伟大征程中的时代纪录？这是一道历史的命题。

## 1

严格意义上讲，中国并没有城市雕塑的传统。它不像西方那样，每一个历史时期均有代表着时代精神的纪念性、象征性雕塑。通过它们可以了解到历史的延续、审美的嬗变。

当然，中国雕塑史上也有零星的可称得上城雕的作品。如西汉时期，陕西省长安县昆明池东岸的花岗岩雕塑《牵牛像》、《织女像》，就注重将人物置于特定环境中，是中国城市雕塑的萌芽。可惜在这之后就断层了。直到1840年鸦片战争之后，在汉口、天津、上海、广州等地相继出现了一批殖民主义的雕塑，如《巴夏礼铜像》等。

自1929年始，江小鹣作孙中山先生铜像，1934年刘开渠作《一·二八淞沪抗战阵亡战士纪念碑》，标志着中国现代城市雕塑的崛起！它的崛起，一开始就与反帝反封建的民族解放连在一起，体现了一个觉醒的民族求得自身的解放和发展，以及不畏强暴的独立自主精神。因此，当代城市雕塑的建设，要弘扬这种精神，并在此基础上，建构新时代的人文精神。通过文明、开放、广博、前瞻等因素使城市雕塑成为现代文明的载体与标领。

## 2

人文精神是一个民族深处的灵魂所在，是民族性格的特征，是哲学、宗教、艺术诸因素综合的结晶。

中国人文精神不仅包涵了道家思想的元素——水的特性：沛然适意、任性旷达；禅家灵性的元素象征——风的特性：自由卷舒、不羁于时空；儒家中和、阳刚、狂狷之气，更包涵了中国人的精神，著名学者辜鸿铭将这种精神归纳概括为温良、灵敏与坚毅。因此，中国人文精神的主体是历史大潮中涌现出的杰出人物，他们是时代的标领，是城市文化建设中的重要资源。

历史是由人民创造的，历史人物是人民的杰出代表，每个人物都不同程度地象征一段历史。人

物精神的修炼所引起生态结构的造型特征构成了人物完善的形象，其本身便是形神相济的精神塑像。在社会转型、价值取向多元的时期，雕塑的核心当是歌颂、弘扬崇高向上的民族精神。因此杰出人物的雕塑便成了城市文化的主导。

中国“塑人”的历史并不长，20世纪30年代，鲁迅先生曾感叹：“塑菩萨的时代已经过去，现在开始塑人了。”从雕塑艺术漫长的宗教功用“塑人”，不仅标志着艺术家对现实的关注，更说明了艺术家用雕塑手法来表现人、人的精神、人文精神的内在需要。

上个世纪20年代留法回来的李金发塑教育家蔡元培，塑画家黄少强……“五四”运动给中国的文化注进了新精神。这期间出现的人物塑像是艺术家借鉴西方雕塑方式，直观表现历史人物和历史事件的开始。之后从50年代始，留学苏联的雕塑家以革命现实主义的方式创作了大批反映新中国建设的雕塑作品。这是雕塑史上的里程碑。它告诉人们：其一，写实性、纪念性的人物雕塑以独立的艺术形式走向了公共空间；其二，反帝反封建的民族精神成了雕塑的重要内容；其三，雕塑是反映现实生活、歌颂英雄劳模的重要手段。

### 3

综上所述，中国的城市雕塑经历了政治偶像教化阶段、科技符号化、商业腾飞化与西方思潮共存阶段。今天当是反思与重建的时候了，要防止盲目的雕塑大跃进，甚至一种模式处处推广。

为此，笔者提出中国人文精神与城市雕塑的论题。主要指在内容与形式方面的有机融渗而反映民族的时代精神，它包括在塑造的理念、塑造的手法、塑造精神内涵方面所展示的中国艺术神韵以及饱含东方智慧的根脉相系的艺术方式。这样所塑造的中国历史人物将在形与质、形与神方面成为一个由表及里的有机整体。说得更直接一点，过去我们过多地用“西法”塑造中国人，有文化上的陌生感，中国人相貌中那种浑穆、灵秀的气象是西方解剖式的理性表达所难能表现的。

当然，与塑像同样不可忽视的是作品的展示要有相应的文化空间，它有别于一般意义上纪念碑式的底座加人物。这个文化空间指：一、所塑人物的身份、精神特质与雕塑手法、雕塑形式的文化同构；比如塑孔子像，用中国古代雕塑中的线体结合法就比用解剖结构法更确切。二、雕塑的主体所放置的环境，在内在精神上要呼应。如将把酒临风的欧阳修置于松石、流水间；远航的郑和立于意象化的船头；手执节杖的林散之行吟于竹林小溪边……三、雕塑主体及所放置的环境与整个公共环境、建筑的协调。实现中国山水精神与自然意象在现代设计理念、现代工艺手法和现代材料中的转化。这样创造出一个自然、人文、设计等因素综合性强、底蕴深厚的现代文化空间。这个空间的根本是人与天的和谐。“人”是由中国文化、历史中自然长出来的，无论从骨相、从韵味方面都带着中国气派、中国气象。“天”不仅是自然的概念，还是文化的综合。

此外，关于雕塑中的人文精神，不只是一个概念的问题，其方式方法本身便体现了中国人对世界的认识 and 表现，也体现了中国人对物质材料的顺应与征服。从某种意义上讲，对雕塑本体、传统的研究并发展运用，在弘扬中国人文精神方面更有价值，这也是近百年来被我们的学院教学所忽视的。

中国雕塑的精神特征是神、韵、气的统一。所谓神，应包含三个方面：首先指对象的内在精神

本质；其次指作者之精神、创作时的艺术思维活动、创作时的精神专一。再次指作品所达到的境界。所谓韵，是通过线条来表达的，中国的线不为描写对象的物理物质，它是赋有诗性、神性，有着巨大的超越性。神与韵的物质化生发出气，它是无处不在，无处不可感的文化与宇宙气象，空灵宏宽，寂静缥缈，这气是超拔于形质之上的精神境界。

中国雕塑的视觉特征是线体结合。中国雕塑的“体”不同于西方的体，西方的体是以生理、物理为基础的空间之体，有量、有质、有形，并强调由此而产生的张力。中国雕塑的体是形而上的，强调的是心理、意理、情理，是精神之体、真如之体、心性之体。它的出现为了证实其自身的本然存在，它像儒家本位的元素象征——大地，意蕴深厚、醇厚沉郁、静穆中和、大方醇正。

文化是生态的，它是在历史时间纵坐标和社会空间的横坐标上滋生并发展的自然现象，它反映了时代嬗变中的内在精神价值。城市雕塑方兴未艾，在多元共存、多元互补的文化格局下，强调“中国人文精神”不是保守主义，更不是狭隘的民族主义。它是促进现代中国艺术健康发展的需要，更是促进人类文化生态多元发展的需要。



# 사회주의리얼리즘과 산수화: 關山月的 <山村躍進圖>를 중심으로

조인수 | 한국예술종합학교 미술원

- I. 머리말
- II. 근대 산수화의 변모와 관산위
  - 1. 산수화의 개량과 사실주의
  - 2. 관산위의 사실주의
- III. 새로운 중국의 산수화와 관산위
  - 1. 인민을 위한 산수화
  - 2. 산수화의 새로운 기준, 사생
  - 3. 관산위의 리얼리즘
- IV. <산촌약진도> 회화적 특징
  - 1. 인물
  - 2. 산수
  - 3. 장권
- V. 맺음말

## I. 머리말

20세기 중국의 미술은 커다란 변화를 겪었다. 서구의 여러 문물을 적극적으로 받아들이면서 이전과는 다른 모습으로 변모했다. 그러나 천 년이 훌쩍 넘는 오랜 전통을 지닌 산수화의 경우에는 쏟아져 들어오는 근대화의 밀물에 버틸 힘이 없었다. 서구에는 산수화가 없고 풍경화만 있을 뿐인데, 둘은 전혀 같지 않았다. 산수화를 폐기하자니 너무도 중요한 유산이었고, 개량하자니 적절한 본보기를 찾을 수 없었다. 오랜 역사를 지니면서 독특하게 발달한 산수화에서 새로운 길을 모색하는 것은 결코 쉬운 일은 아니었다. 그럼에도 불구하고 산수화의 운명은 계속하여 바뀌었다.

산수화에 있어서 가장 눈길을 끄는 변화는 사생(寫生)의 적극적인 도입이었다. 외부의 대상을 사실적으로 묘사하는 사생은 전통적인 화법과 융합하기도 하고, 이것을 대체하기도 했다. 그러나 1949년 중화인민공화국 성립 이후 모든 예술은 인민을 위한 것이어야만 했다. 산수화

의 경우에는 사생이라는 문제도 제대로 해결하지 못한 상황에서 사회주의리얼리즘을 추구해야 했고, 계급과 당파성이 가장 중요한 과제로 떠올랐다. 영웅적인 혁명투사가 등장하고 노동자와 농민이 주인공이 되는 인물화나 기록화와 달리, 여전히 산과 나무 사이로 강물이 흐르도록 그려야 하는 산수화의 고민은 깊어갈 수밖에 없었다.

이 글에서는 이러한 상황 속에서 현대 산수화의 새로운 돌파구를 모색했던 관산웨이(關山月, 1912-2000)에 대하여 살펴볼 것이다. 관산웨이는 사회주의 중국을 위한 그림은 이전과는 달라야만 한다는 점을 명확하게 인식하면서, 어떻게 하면 오랜 전통을 지닌 산수화를 폐기하지 않고 적절하게 현대적으로 개량할지를 고민했다. 그는 오랫동안 애국주의와 산수화를 결합시키려고 노력하면서 활발하게 활동했다. 그중에서 1958년에 장권(長卷) 형식으로 제작한 <산촌약진도(山村躍進圖)>를 집중적으로 분석해 보도록 하겠다.<sup>1)</sup>

광둥성 선전(深圳)의 관산웨이미술관(關山月美術館)에서는 2016년 7월 22일부터 <전권도신(展卷圖新)>이라는 특별 전시회를 개최했다. 이 전시회는 고대 중국 산수화에서 중요한 위치를 차지했던 장권의 형식이 근대에 들어서 그다지 많이 그려지지 않았지만, 1950년대 관산웨이의 <산촌약진도(山村躍進圖)>를 비롯하여 리승차이(黎雄才, 1910-2001)의 <무한방진도(武漢防汛圖)>(1956년)라는 대작이 제작된 것을 주목하고, 이 두 작품과 더불어 구이저우(古一舟, 1923-1987) 등이 그린 <수도지춘(首都之春)>(1959년)을 함께 선보였다.<sup>2)</sup> 미술품에서 내용 못지않게 형식도 중요하므로, <산촌약진도>가 장권, 그것도 15미터가 넘는 대작이라는 점을 주목할 필요가 있다.

전통적으로 옆으로 길게 펼쳐지는 화권(畫卷)은 양손을 벌릴 수 있을 정도로만 조금씩 펼쳐보는 그림 형식이다. 아무리 전체 길이가 수십 미터에 달하더라도 한 번에 보는 장면은 크지 않다. 따라서 혼자 또는 몇 사람 정도만 함께 감상할 수 있는 것이었다.<sup>3)</sup> 중국에서 사회주의리얼리즘이 대세를 이루면서 대중에게 공개되는 대형 작품이 선호되고 있던 시점에, 그러한 요구를 만족시킬 수 없는 <산촌약진도>가 장권 형식으로 그려진 점을 쉽게 납득할 수 없다. 또 한 가지 의문이 드는 것은 산수풍경과 더불어 많은 사람이 등장하는 이 그림이 산수화인지 풍속화인지 또는 기록화인지 분간하기 어렵다는 점이다.

필자는 이전에 중국 현대 산수화에서 사생(寫生)의 문제를 논하면서 이 작품을 간략하게 다룬 적이 있다.<sup>4)</sup> 이번에는 사회주의리얼리즘과 산수화의 관계를 염두에 두고 <산촌약진도>가 지니는 미술사적 의미를 살펴보도록 하겠다.

1) 관산웨이가 1958년에 제작한 <山村躍進圖>는 종이에 먹과 색을 사용했으며, 크기는 31×1526cm이고 현재 關山月美術館에 소장되어 있다.

2) <展卷圖新: 20世紀50年代中國長卷中的時代圖景> 전시는 2017년 6월 1일까지 개최되었으며, 필자는 2017년 1월 12일에 참관하였다. 전시도록은 발간되지 않은 듯하다.

3) Wu Hung, *Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (University of Chicago Press, 1997) pp. 57-68.

4) 조인수, 「20세기 중국 산수화의 전개」, 『제7, 8회 월전학술포럼 논문집: 산수와 풍경사이』(이천시립월전미술관, 2020), pp. 85-100. 이 때 필자의 원고를 읽고 여러 가지 좋은 지적을 해주신 이주현 미술사학연구회 회장님께 감사드린다.

## II. 근대 산수화의 변모와 관산위

### 1. 산수화의 개량과 사실주의

중국 회화사를 살펴보면 인물화에 비해 산수화의 발달은 더디었다. 고대의 산수화는 신비하고 신령스러운 장소를 나타내는 것이었다가, 당송대에 크게 변하여 사람과 밀접한 관계를 맺는 자연으로 바뀐다.<sup>5)</sup> 일찍이 장언원(張彥遠)은 『역대명화기(歷代名畫記)』에서 당나라 때 오도자(吳道子) 같은 대가에 의해 산수의 변혁이 일어났다고 했다.<sup>6)</sup> 그러나 남아 있는 그림이 없어 이를 확인할 방법이 없었는데, 최근 이 시기의 무덤 벽화가 새롭게 발굴되면서 산수화의 혁신적인 변모를 알 수 있게 되었다.<sup>7)</sup> 산수화는 단순히 눈에 보이는 경치에 그치면 안 되었다. 소우주와 같은 자연의 한 부분을 작은 그림 속에 담아내는 “지척천리(咫尺千里)”를 실현해야만 했으며, 이는 인간과 자연의 관계를 새롭게 바라보는 사상의 출현과, 이를 효과적으로 시각화시킬 수 있는 뛰어난 화가의 등장을 필요로 했다. 중국의 경우 대략 7세기 무렵부터 이런 움직임이 본격화되어 10세기경부터 화가들은 대자연의 장대한 경치를 화폭에 담아내면서 우주의 섭리와 천지의 조화를 눈앞에 실감나게 펼쳐보였다.

이렇게 인문화 된 자연 경관으로서의 산수화에서 인간은 웅대한 자연에 몸을 맡기고 안온한 삶을 즐기는 은일자로 표현된다. 이에 따라 환상의 세계를 보여주거나, 실경을 이상화시켜 묘사하기도 한다. 그렇기에 산을 직접 관찰하여 똑같이 그리는 것은 중요하게 생각하지 않았고, 대가의 훌륭한 작품을 그대로 임모(臨摹)하는 것을 산수화의 중요한 임무로 여겼다. 이때 중요한 것은 임모가 똑같은 복제가 아니라 새로운 재해석을 의미하는 것이었고, 명청대 산수화는 조형적인 형식 실험을 거듭하게 되었다. 산수화는 점점 더 심미적인 깊이를 더해갔으나, 다양한 영역을 넓히지는 못했다. 이런 상황에서 20세기로 접어들면서 사실적인 풍경이 유행하고 현장에서의 사생이 크게 부각되었다. 전통적인 임모에서 서구적인 사생으로의 변화는 미술의 질적인 전환이었다.<sup>8)</sup>

전통적으로 중국 미술에서 야외 사생은 거의 없었다. 사실 서구에서도 야외 사생은 풍경화의 발달과 더불어 18세기부터 등장했고, 인상주의 화가들에 의해 본격화되었다. 이것에 유클리드 기하학에 기초한 투시법과 선원근법을 더하여 과학적 실용주의의 하나로 동아시아에 소개된 것이었다.<sup>9)</sup> 1915년 상하이미술전과학교(上海美術傳科學校)에서 야외 사생을 처음 시도했고, 이후 1930년대에는 널리 퍼졌다. 그러나 개항도시 상하이의 서화시장은 보수적이어서

5) Peter C. Sturman, “Landscape,” in Martin J. Powers and Katherine R. Tsiang eds., *A Companion to Chinese Art* (West Sussex: Wiley, 2016), pp. 177-194.

6) “山水之變 始於吳 成於二李.” 장언원, 『역대명화기, 상』, 조송식 옮김 (시공사, 2008), pp. 96-97.

7) 정연, 『죽음을 넘어』, 소현숙 옮김 (지와 사랑, 2019), pp. 415-469 및 Wu Hung, “Simulated Landscape Paintings: Newly Unearthed Tomb Murals in Tang China,” *The Art Bulletin*, vol. 103, no. 4 (2001), pp. 6-35.

8) 판궁카이, 『중국 현대미술의 길: 모더니티의 전이와 변용』, 민정기 등 옮김 (소명출판, 2018), pp. 334-335.

9) Yi Gu, *Chinese Ways of Seeing and Open-Air Painting*, ch. 1.

사생과 산수화를 결합한 작품은 좀처럼 나타나지 않았다. 오히려 또 다른 개항도시 광저우로부터 새로운 움직임이 소개되었다.

광저우에서는 가오젠푸(高劍父, 1879-1951), 가오치핑(高崎峰, 1889-1933), 천수런(陳樹人, 1884-1948)이 중심이 되어 보다 적극적으로 서양미술을 수용하는 영남화파(嶺南畫派)가 형성되었다. 근대 중국 화가들에게 가장 중요한 문제는 중국적이면서도 동시에 근대적인 미술을 만드는 것이었다. 여기서 말하는 근대화는 곧 서구화를 의미하는 것이고, 이미 탈아입구((脫亞入歐)를 통해 놀라운 변신에 성공한 일본에 눈을 돌린 것은 자연스러운 일이었다. 중서융합(中西融合)을 추구하는 영남화파의 젊은 화가들은 서양문물을 습득하기 위해서 일본에 체류하면서, 일본 화가들이 서양미술을 참조하여 이루어낸 성취에 큰 영향을 받았다.<sup>10)</sup> 귀국 후에는 상하이에서 시사잡지 『진상화보(真相畫報)』를 출판하기도 했는데, 여기에 소개되는 회화는 주로 동물화, 정물화였으며 개량적인 산수화는 드물었다.<sup>11)</sup> 관산웨이 그림을 배우던 시절에 영남화파의 활동은 바로 눈앞에서 펼쳐지고 있었다.

## 2. 관산웨의 사실주의

광둥 양장(陽江)의 가난한 가정에서 태어난 관산웨는 원래 이름은 관쩌페이(關澤霽)였다.<sup>12)</sup> 일찍부터 그림에 소질을 드러내었고, 가오젠푸의 개량적인 그림과 민족주의 사상을 존경하여 그의 제자가 되었다. 1935년부터는 가오젠푸의 사숙인 춘수서원(春睡書院)에서 지냈는데, 관산웨라는 이름을 지어 준 것도 가오젠푸였다. 그만큼 젊은 시절의 관산웨에게 가오젠푸의 영향은 컸다.

1937년 중일전쟁이 발발한 후 화가들에게 현실을 사생하는 것이 곧 애국적인 행동이 되기도 했다. 많은 화가들이 항전의 뜻을 다지며 전쟁지역을 방문했는데, 낯선 지역에서 새로운 풍물, 인물을 접하는 기회를 갖게 되었다. 아직 화가로서 입지를 다지기 전이었던 관산웨 역시 중일전쟁 기간 동안 여러 지역을 방문했다.

1938년 10월 일본군대가 광저우를 점령하자 관산웨는 미리 피신한 스승을 찾아 힘들게 홍콩을 거쳐 마카오에 도착했다.<sup>13)</sup> 전쟁의 참상을 목격하면서 애국심이 고취되었고, 이듬해에 자신의 피난 경험을 묘사한 <중성시철퇴(從城市撤退)>를 완성했다. 장권 형식으로 전체 길이가 766센티미터의 대작인데, 도입부에 묘사한 비행기와 폐허는 가오젠푸의 그림과 비슷하다. 가오젠푸도 1930년 일본군이 상하이를 폭격한 장면을 <동전장열염(東戰場裂焰)>(1932년)으로 표현했었다. 관산웨의 그림에 등장하는 인물은 작지만 동작은 정확하게 표현했다. 뒤로 가면 서 점점 산수의 비중이 커지는데, 관산웨가 일찍부터 장권 형식의 산수화에 관심이 있었음을 알려준다.

10) 김용철, 「中國 嶺南畫派 三傑의 出版活動 및 繪畫에 관한 試論-일본 체험과의 관련을 중심으로」, 『중국사연구』61(2009), pp. 211-239 참조.

11) 신래은, 「『真相畫報』의 창간배경과 미술사적 의의」, 『미술사학보』56(2021), pp. 31-53.

12) 관산웨의 생애와 작품은 『中國近現代名家畫集 7: 矣山月』(人民美術出版社, 1996) 및 『矣山月畫集: 上, 下』(人民美術出版社, 2004)를 참조.

13) Yi Gu, 앞의 책, ch.4

<중성시철퇴>의 끝 부분에 적은 긴 제발에서는 40일간 피난 여정을 서술하고, 자신이 피난 갔던 여정길은 모두 남쪽 지방이라서 다행히도 겨울의 추위가 심하지 않지만, 강추위에 눈이 내리는 북쪽 지방의 참상은 이루 말할 수 없을 것이라고 했다. 그리고 자신이 송대 화가 연문귀(燕文貴)와 허도녕(許道寧)의 필법을 따라서 일본군의 만행을 표현했다고 언급했다.<sup>14)</sup> 두 화가는 모두 설경을 옆으로 긴 화면에 구사했으며 스산한 경치를 잘 표현했기에 언급한 것이다. 또한 설경은 영남화파 화가들이 즐겨 그린 것이기도 하다.

당시 마카오는 중립국이었던 포르투갈의 식민지로 일본군의 공격으로부터 안전했으나, 1939년에는 공습을 당했다. 관산위는 <삼조도의외견(三籠島外所見)>에서 폭격으로 파괴된 배와 고통받는 사람을 묘사하기도 했다. 이러한 사회고발적인 작품을 포함시켜 1940년 1월에 자신의 첫 번째 개인전을 마카오에서 개최한 후, 3월에는 이곳을 떠나 항전화가의 대열에 합류한다. 비로소 스승과 영남화파의 영향을 벗어나 자신의 회화세계를 모색하는 일이 시작되었다.

이후 관산위는 쓰촨, 란저우에 체류하였고, 충칭과 구이린에서는 전시회를 개최했다. 1940년 구이린에서는 이 지역의 독특한 산수 풍경을 추가하여 전시함으로써 큰 호평을 받았다.<sup>15)</sup> 당시 미술이 중심이 되었던 이곳에는 쉬베이훙이 체류하고 있었다. 그러나 보수적인 평단으로부터는 전통에서 벗어났다고 비판받았고, 진보적인 평론가로부터는 구태의연하다고 비판받았다. 예를 들어 <중성시철퇴>의 끝 장면을 관습적인 한강독조(寒江獨釣)식의 어부로 처리했다고 비난받았다. 관산위는 새로운 내용과 낡은 형식 사이에서 돌파구를 찾기가 어렵다는 것을 깨달았으나 산수화를 포기하지는 않았다. 오히려 나라가 위기에 처했을 때 어떤 산수화를 그려야 할지를 고민했다.

관산위는 1940년대에 서남, 서북 지역을 부지런히 사행하면서 점차 절충적인 일본화풍을 벗어났고, 현장의 사생이야말로 창작의 중요한 원천이 된다는 점을 분명하게 깨달았다. 1941년에 제작한 28미터에 달하는 대작 <이강백리도(滄江百里圖)>를 보면 이런 변화를 확인할 수 있다. 관산위는 리강을 다니며 많은 사생을 한 후, 두 달 만에 이 작품을 완성했는데, 처음 부분에만 어촌이 등장하고, 그 뒤로는 산수풍경이 위주가 된다. 당시 이 작품에 대해서 우한대학의 우치창(吳其昌) 교수는 하규(夏珪)의 <만리장강도(萬里長江圖)>와 비교하기도 했는데,<sup>16)</sup> 스승 가오젠푸가 일본에 소장되어 있는 남송화가의 작품에 영향을 받았으므로 화풍상으로 통한다고 할 수 있다.<sup>17)</sup> 각진 모양의 바위와 산봉우리, 부벽준에 의한 거친 묘사 등이 그러하다. 하지만 코끼리가 물을 먹는 모양으로 유명한 상비산(象鼻山)처럼 실제 관찰과 정확한 사생을 바탕으로 그린 부분이 많기 때문에, 험준하고 먼 곳이지만 강인한 중국의 산천을 상징하는 애국적 의미로 받아들여지기도 했다.

14) “幸廣東無大嚴寒 天氣尚佳 不致如北方之冰天雪地 若為北方難者 其苦況更不可言狀. 餘不敏 愧乏燕許大手筆 舉倭寇之禍筆之” 陈旭, 「写生与承传: 矣山月20世40年代的西行写生与冰雪表达」, 『中国美术』69(2021), p. 103.

15) 杨肖, 「顺势而“动”: 矣山月1940年“抗战画展”及其艺途转折」, 『文艺研究』(2022年 1期), pp. 152-168.

16) Yi Gu, 앞의 책, p 140.

17) 김용철, 앞의 논문, pp. 233-237. 한편 11미터에 달하는 하규의 <장강만리도>는 현재는 하규의 진작이 아니라 명대의 작품으로 보고 있다. <https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04022313>

관산위는 화가로서 명성이 서서히 높아졌으며, 충칭국립예술대학 교수직을 제안 받았으나, 이를 거절하고 자오왕윈(趙望雲, 1906-1977)과 함께 칭하이, 간수, 닝샤, 네이멍구 등지로 사생 여행을 다녔다. 둔황의 불교벽화를 모사하기도 했는데, 1944년에 다시 전시회를 개최하여 큰 성공을 거두었다.<sup>18)</sup> 그는 산수화 뿐만 아니라 인물화도 꾸준히 제작했다. 초기에는 니혼가(日本畫) 화풍으로 인물을 그렸는데, <습신(拾薪)>(1939년)에서는 아이들이 제재소에서 나무를 쪼고 남은 부스러기를 땔나무로 쓰기위해 쭈는 장면을 실감나게 표현했다. 나무 껍질, 바위, 의복 등에서 니혼가의 타라시코미 기법이 적극적으로 사용되었다. 그후에는 점차로 일본화풍을 벗어나서 발묵과 서예적 필선을 위주로 인물을 표현했다. 이에 해당하는 작품으로는 1944년에 그린 <금일교수지생활(今日教授之生活)>이 있는데 마치 자신의 모습을 그린 자화상 같다. 관산위는 산수와 인물에 모두 능숙했기 때문에, 사실적인 실경과 현장감 넘치는 풍속을 결합시킨 <자공염정(自貢鹽井)>(1942년) 같은 작품도 그렸다. 소금 산지로 유명한 쓰촨의 쑤궁에서 본 염정(鹽井)의 장면을 중경 위주로 표현했는데, 작은 인물의 묘사에서도 신체비례와 동작이 정확하고 생동감이 넘친다. 이렇게 사실주의에 기초하여 산수화의 개량에 성공한 관산위에게 또 다른 도전이 기다리고 있었다.

### Ⅲ. 새로운 중국의 산수화와 관산위

#### 1. 인민을 위한 산수화

1949년부터 중국의 미술은 전혀 다른 모습으로 변모했다. 중화인민공화국 성립 후 연안해방구 시절부터 강조되던 사실주의를 미술의 핵심 과제로 내걸었다. 당시 중화전국미술공작자협회 부주석이었던 장핑(江豐, 1910-1983)은 미술가 조직과 미술 교육기관을 장악하면서 문인화풍이나 민간년화는 구형식(舊形式)에 속하므로 새로운 민족형식이 될 수 없다고 하고, 서구에서 소개된 사실주의야말로 중국화의 개조에 적합하다고 선언했다. 이는 일찍이 차이위안페이(蔡元培, 1868-1940)가 예술에는 국가, 민족의 경계가 없고 사회적 책임감이 더 중요하다고 주장한 것의 연장선상에 있는 것이었다.<sup>19)</sup> 이와 비슷하게 중화전국미술공작자협회 상무위원인 차이루어홍(蔡若虹, 1910-2002)은 1950년 『인민미술(人民美術)』 창간호에서 사대부의 현실도피적인 “풍아주의(風雅主義), 주관주의(主觀主義), 형식주의(形式主義)”를 비판하고, “현실의 진실성, 사상성, 교육성”을 위해 복무할 것을 강조하며, 예술과 노동인민의 결합을 촉구했다.<sup>20)</sup>

이렇게 외부에서 이식된 사실주의가 국가와 당에 의해 더욱 강조되면서 전통 산수화의 필법, 주제, 양식은 변하지 않으면 안 되었다. 오랜 전통의 유산을 포기하면서까지 정치적 요구

18) 陈旭, 앞의 논문, pp. 97-106.

19) Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (Berkeley: University of California Press, 1994), pp. 23-27 및 p. 44.

20) 刘曦林, 『二十世纪中国画史』(上海: 上海人民美术出版社, 2012), pp. 272-281.

에 부흥하는 그림이 되어야만 했다. 정세 변화에 따른 창작 지침이 마련되면서 미술 교육제도의 개편, 사회주의 이념에 충실한 미술가 조직의 구성, 양식과 제재 및 기법에 대한 이념적 통제 등이 동시에 진행되었다.

1950년대에 중국 미술계에서는 소련을 배워야 한다는 열기로 넘쳐났고, 소련 미술을 유일한 표준 모델로 여겼다. 소련으로부터 많은 양의 미술 출판물이 쏟아져 들어왔고, 각종 인쇄 매체에 소련 미술과 미술이론이 소개되었다. 소련의 미술 작품을 선보인 전시회가 연이어 성황리에 개최되었다. 보다 직접적으로는 유학생의 파견과 소련의 화가, 평론가를 초빙하는 일이 진행되었다.<sup>21)</sup> 이때 소련의 미술은 곧 사회주의리얼리즘(Socialist Realism)을 의미했다. 사회주의리얼리즘은 1934년 소련 공산당에서 공식적으로 채택한 것인데, 미술에 있어서는 무산자계급의 독재를 이상화시키는 것을 목적으로 했다. 사회주의리얼리즘의 새로운 창작 방법은 혁명적 발전과정에 있는 현실을 묘사하는 것인데, 형식이나 주제에 대한 세부 지침은 없었다. 양식의 면에서는 서구에서 유행하던 형식주의 배격해야 했고, 주제의 면에서는 중공업 공장이나 집단 농장이 주요하게 다루어졌다. 인상주의 같은 외래사조는 거부되었고, 예술가의 개성을 중시하지 않았다. 점차 스탈린 개인숭배를 선전하는 것이 주류를 이루면서, 뿌리가 없는 코스모폴리타니즘을 비판하고 애국적, 민족적 경향을 띠게 되었다.<sup>22)</sup> 소련에서의 사회주의 리얼리즘은 양식이 아니라 창작 태도나 방법을 의미하는 것이었고, 기념비적 스케일, 영웅적 낙관주의, 넓은 의미의 사실주의, 개인숭배 등이 중요한 특징이었다. 1956년 스탈린이 사망한 후, 예술의 자유가 일부 허용되기 시작했고, 이후 소련에서 사회주의리얼리즘은 쇠퇴했다. 그러나 중국에서는 1950년대 중반까지 소련과 우호관계가 유지되면서 사회주의리얼리즘이 크게 각광을 받아서 1976년 마오쩌둥 사망 때까지 지속되었다.

소련으로부터 사회주의리얼리즘을 대표하는 유화(油畫)가 본격적으로 소개되면서, 전통적인 중국화는 심한 압박을 받게 되었고, 1953년부터 상황은 산수화에 더욱 불리해졌다. 이런 분위기에서 산수화와 화조화는 심하게 비판을 받았다. 이미 리화(李樺, 1907-1994)는 “사대부사상을 숙청”해야 하고, “산림미학(山林美學)을 분쇄하고 사회미학(社會美學)을 건립”해야 한다고 하면서 인물화를 중시했었다.<sup>23)</sup> 1953년 아이칭(艾淸, 1910-1996)은 「담중국화(談中國畫)」라는 글을 발표하여 중국화의 개조를 주장하면서 현실로부터의 사생을 강조했다. 산수화의 경우에도 고화의 임모가 아니라 실제로 산천을 보고 그리는 것을 중시해야 한다는 것이었다.<sup>24)</sup> 항주의 절강미술학원에서는 국화(國畫)의 교과목에서 산수화와 화조화를 제외했고, 판텐서우(潘天壽, 1897-1971)와 황빈홍(黃賓虹, 1865-1955)은 학생을 가르치지 못했다. 심지어 장평은 중국화는 현실을 반영하지 못하고, 대형 작품에 적합하지 않으며, 국제적인 성격을 결여했기에 미래가 없다고까지 했다.<sup>25)</sup> 이렇게 산수화는 큰 도전을 받으면서 위기에 몰렸고, 유화로 그려

21) 판궁카이, 앞의 책, pp. 490-494.

22) David Elliott and Piotr Juszkiewicz, “Socialist Realism,” Grove Art Online (2012), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T079464> (2022년 10월 4일 접속).

23) 1950년 『人民美術』 창간호에서 李樺가 「改造中國畫的基本問題」라는 글에서 주장한 것이다. (刘曦林, 앞의 책, p. 309에서 재인용)

24) 李賢俄, 「1949-1976년 中華人民共和國 山水畫에 보이는 정치적 표현」, 『미술사연구』23(2009), p. 3 20 및 Andrews, 앞의 책, pp. 111-118.

25) Andrews, 앞의 책, pp. 45-53 및 pp. 192-193.

진 풍경화로 대체될 위기에 놓였다. 이러한 급진적 노선은 장평이 반우파투쟁으로 물러나게 되는 1957년까지 지속되었다.

물론 다른 입장도 있었다. 1953년 중국공산당 중앙선전부 부장 겸 국가문화부 부부장인 저우양(周揚, 1908-1989)은 중국문학예술공작자 제2차 대표회의에서 중국의 문화유산을 계승할 것을 강조했다.<sup>26)</sup> 이는 과거의 회화 형식일지라도 사실적이고 진보적이라면 수용할 수 있다는 입장이다. 1955년에는 다시 저우양이 중국미술가협회전국이사회 제2차 전체회의에서 허무주의적, 보수주의적 경향을 반대하고 필묵기법을 중시하며 이를 개량하기 위해서 서양기법을 받아들여야 한다고 발표했다. 특히 전통 중에서 우수한 요소를 잃지 말 것을 강조하면서, 산수화와 화조화의 지위를 복원할 것을 주문했다.<sup>27)</sup> 곧이어 1956년 5월 마오쩌둥은 “백화제방 백가쟁명(百花齊放, 百家爭鳴)”의 방침을 발표하여 학술과 예술의 자유를 강조했고, 1956년 10월30일 『인민일보(人民日報)』에 「발전국화예술(發展國畫藝術)」라는 사설이 게재되어 중국화의 낮은 처지를 강하게 비판했다. 이로써 중국화는 다시 소생할 수 있는 여건이 마련된 것이었다. 반면 전통을 부정했던 장평은 “자본계급의 민족허무주의”에 빠져 “소멸국화(消滅國畫)”의 오류를 범했다고 비판받게 되었다. 급진적인 좌파였던 장평은 혁명을 급하게 추진하는 과정에서 전통 미술을 희생시키면서까지 소련 모델의 추종에 적극적이었는데, 오히려 우파로 물리게 된 것은 정치파벌의 다툼에서 기인한 것이기도 하다.<sup>28)</sup> 이렇게 1957년 반우파투쟁으로 중국화와 산수화는 새로운 국면을 맞이하게 되었다.

## 2. 산수화의 새로운 기준, 사생

1953년 9월 20일 평론가 왕자오원이 『인민일보』에 「생활을 향하여(面向生活)」라는 글을 게재한 후, 중국의 미술대학에서는 사생을 본격적으로 가르치기 시작했고, 화가들도 단체로 사생 여행을 떠났다. 차이루어흥은 국화를 개조하는 신국화운동(新國畫運動) 주장했는데, 산수화가 사생을 중요한 수단으로 삼아 명승을 관찰하여 진산진수(眞山眞水)를 그려야 한다고 강조했다.<sup>29)</sup> 1953년 10월 중국미술가협회 부주석이 된 그는 이듬해인 1954년 1월 『미술(美術)』 잡지에 글을 실어 생활로부터 속사(速寫)할 것을 주창했다.<sup>30)</sup> 사생과 더불어 크로키와 빠른 소묘에 해당하는 속사도 강조된 것이다. 여러 언론매체와 전시회에서 외국의 속사 작품이 많이 소개되었고, 농촌속사가 성행했다. 속사는 특히 인물을 그릴 때 순간을 포착하여 묘사하므로 생동감 넘치는 표현이 가능했다.

이에 호응하여 중국화의 개량에 적극적이었던 리커란(李可染, 1907-1989)은 1954년 『신관찰(新觀察)』 잡지의 지원을 받아 장딩(張仃, 1917-2010), 루어밍(羅銘, 1912-1998)과 함께 강

26) 이는 마오쩌둥의 입장을 대변한 것이며, 레닌의 주장을 따른 것이기도 했다. Andrews, 앞의 책, pp. 119-123.

27) 刘曦林, 앞의 책, p. 277

28) Andrews, 앞의 책, pp. 197-198.

29) 韩立朝, 『在场的现实: 20世纪20年代至60年代山水画写生研究』(清华大学出版社, 2015), p. 144.

30) 「开辟美術創作的廣闊道路」라는 제목의 글이었다. 吴雪杉, 「媒介意识形态:1950年代的“速写运动”」, 『美术研究』(2015年 1期), p. 63.

남지역으로 사생을 떠났다. 이들은 사생을 기초로 한 산수화에서도 전통적인 필묵법을 유지하면서 괴량감이 넘치는 산봉우리를 중심으로 한 사실적인 풍경을 잘 표현했다. 이에 대해서 장평은 중국화의 성공적인 개량이라고 평가했지만, 일부에서는 주제면에서 정치성이 부족하다고 비판했다.<sup>31)</sup> 1956년에 베이징과 상하이에 설립된 중국화원(中國畫院)에서도 야외사생을 실시했고, 사생결과물 전시회가 많이 개최되었다.<sup>32)</sup>

사생 못지않게 사회주의리얼리즘이 요구하는 것은 인민의 삶과 결합된 산수화였다. 이것의 해결책의 하나로 나타난 것이 징강산(井岡山)이나 바오타산(寶塔山) 같은 혁명기념지를 그리거나, 마오쩌둥의 시(詩)를 주제로 삼은 산수화였다.<sup>33)</sup> 그러나 산수와 인물의 결합은 이념적으로 더 선명해야만 했다. 화가들은 공산당과 관련된 중요한 정치적 사건이나, 사회주의 건설 장면을 커다란 화면에 표현하고, 민간년화의 특징을 참조하여 분명한 윤곽선과 평면적인 색면을 구사하기도 했다. 여기에는 종종 노동자, 농민, 병사가 등장하고 붉은 깃발이 나부낀다. 하지만 그럴수록 산수화라기보다는 인물화나 기록화에 가까워졌다. 이러한 문제를 해결하기 위해서 화가들은 사실적인 실경과 함께 저수지, 공장, 고압선, 철로, 기차, 자동차, 계단식 논밭을 포함시켰다.

전통 필묵을 사용하여 건설 장면을 박진감 넘치게 묘사한 리쉬칭(李碩卿, 1908-1993)의 <이산전곡(移山填谷)>(1958년)이 성공적인 사례이다. 1956년 6월 복건성 샤먼(廈門)에서 강서성 잉탄(鷹潭)을 잇는 철도 건설이 시작되었다. 리쉬칭은 공사현장에서 일주일 동안 머물면서 사생을 하고, 이를 바탕으로 <이산전곡>을 제작했다. 산봉우리가 하늘로 치솟은 우이산(武夷山)을 배경으로 수많은 노동자들이 작업을 하고 있다. 사회주의 건설의 웅장한 모습을 보여주는 이 작품은 큰 반향을 일으켰으며, 사생을 강조했던 왕자오원은 중국화도 현실을 충실히 반영할 수 있다는 것을 보여주었다고 칭찬했다.<sup>34)</sup> 하지만 일부에서는 수채화에 가까운 것이라는 비판이 있기도 했다. 사회주의리얼리즘에 입각하여 현실과 결합된 산수화를 그려내는 것이 쉬운 일은 아니었다. 그런데 앞서 살펴보았듯이 관산위의 경우에는 1949년 이전에 이미 현장 사생에 몰두했고, 고통 받는 인민이나 일하는 노동자를 적극적으로 화면 속에 표현했었다. 미술계에 격변의 광풍이 몰아치던 1950년대에는 그가 어떤 그림을 그렸는지 살펴보도록 하자.

### 3. 관산위의 리얼리즘

1953년 가을 중국 문화부의 방침으로 후베이성의 중남문예학원(中南文藝學院), 광둥성의 화남인민문예학원(華南人民文藝學院), 광시성의 예술전과학교(藝術專科學校)의 미술학과는 후베이성 우한에 중남미술전과학교(中南美術專科學校)를 세워 통합되었다.<sup>35)</sup> 1948년부터 화남인민문예학원에서 가르치던 관산위는 우한으로 학교를 옮긴 후, 계속하여 학생들과 함께 산촌, 농촌,

31) Andrews, 앞의 책, pp. 169-174.

32) 판궁카이, 앞의 책, pp. 459-464 및 韓立朝, 앞의 책, p. 185.

33) 李賢俄, 앞의 논문, pp. 325-334.

34) 潘日明, 「八閩畫壇“移山填谷”之人-李碩卿的中國畫藝術」, 『福建藝術』(2007년 5월호), pp. 46-48.

35) 이하 일부 내용은 전시회의 설명 패널 “展卷敘事”에 따른 것이다.

건설현장 등으로 부지런히 사생을 다녔다. 이런 노력의 결과로 나온 것이 관산웨의 대표작 중 하나인 <신개발공로(新開發公路)>(1954년)이다.<sup>36)</sup> 장대한 산수풍경을 배경으로 새로 뚫린 도로가 산허리를 따라 이어지고, 그 위를 트럭이 달리고 있는 장면이다. 이 작품은 1955년 제2회 전국미술전람회에 출품되어 커다란 호평을 받았다. 그러나 이런 방식은 산수화에 작은 점경인물(點景人物)을 추가하는 전통적인 양식을 따른 것이지, 산수와 인물의 효과적인 결합은 아니었다. 실제로 이 작품에 앞서 비슷한 주제로 그린 그림에서는 트럭과 함께 우차(牛車)가 등장했는데, 여기서 구시대의 상징인 우차를 제거한 셈이다.<sup>37)</sup>

절충적인 방식이 아닌 보다 근본적인 해결책을 찾고 있던 관산웨에게 마침내 좋은 기회가 찾아왔다. 1957년 9월 중국공산당은 대약진운동(大躍進運動)을 전개하면서 농지개간과 수리건설 사업을 전국에서 대대적으로 실시했다. 그러면서 몇 해 전인 1954년에 후베이성 전현(均縣)의 산촌 시자덴(習家店) 리자완(李家灣)에서 벌어진 성공적인 수리건설 사업에 대하여 보도가 있었고, 관산웨는 이를 접한 후, 현장을 찾아 각종 자료를 수집하고 사생을 했다. 우한으로 돌아온 후, 그는 3개월에 걸쳐 장권 형식으로 <산촌약진도>를 완성했다.<sup>38)</sup> 전체 길이가 15미터가 넘는 긴 그림은 대체로 사계절의 시간 순서에 따라 나누어진다. 눈 덮인 겨울 장면으로 시작하여 산을 깎아 물길을 내고, 신록이 물드는 가운데 물을 끌어 올려 저수지를 만든 후, 녹음이 우거지는 계절과 함께 농촌 마을에서 풍요를 즐기고, 가을에는 수확의 기쁨을 만끽하는 사람들로 전개된다.<sup>39)</sup> 노동의 기쁨을 누리는 인민대중의 활기찬 모습이 파노라마처럼 펼쳐지는데, 중간중간에 산수 표현으로 계절과 사건을 구분해 주었다. 관산웨는 특유의 역동적인 필묵법을 구사하면서, 높고 낮으며, 멀고 가까운 다양한 시점을 적절하게 섞어서 긴 화면을 단조롭지 않게 만들었다.

앞서 보았듯이 1953년부터 본격화된 정파적 투쟁으로 일부 산수화가는 생계가 곤란해 질 정도에 이르렀고, 1957년 시작된 반우파투쟁의 여파로 “상산하향(上山下鄉)”을 슬로건에 따라 화가들은 현장 사생에 치중해야만 했다. 이미 교직에 있었고, 일찍이 사생을 시작했던 관산웨는 심한 어려움을 겪지는 않았다. 그러나 사회주의리얼리즘이 도그마로 자리를 잡으면서 단순히 산수화에 작은 현대 복장의 인물을 추가하거나 붉은 깃발이 등장하는 것만으로는 충분하지 않았다. 공업과 농업 분야에서 사회주의 건설이 이루어지는 것을 구체적으로 표현해야만 했기에, 화가들은 도로, 철도, 항구, 다리, 조선소, 댐, 저수지를 찾아 다녀야 했다. 특히 수력발전을 위한 저수지나 댐이 비교적 접근성이 좋고, 화폭에 담아내기 적합해서 많이 그려졌다. 장원진(張文俊, 1918-2008)의 <매산수고(梅山水庫)>(1958년)가 대표적인 사례인데 군중의 표현은 다소 과장되고 유형화되었다.<sup>40)</sup>

이에 비해 관산웨의 경우에는 산수와 인물이 어느 한 쪽에 치우치지 않게 적절하게 조화를

36) 吳雪杉, 「“新”開發的公路: 1950年代的公路圖像及其話語空間」, 『美術學報』(2016年 5期), pp. 71-82.

37) Yi Gu, 앞의 책, pp. 161-163.

38) 陳俊宇, 「江山教我圖: 吳山月<山村躍進圖>初探」, 『國畫家』(2016年 6期), pp. 5-8.

39) 丁瀾翔, 「重訪 <山村躍進圖>: 策展實踐中的田野考察與圖像志研究」, 『美術學報』(2017年 3期), pp. 61-68.

40) Yi Gu, 앞의 책, ch.5.

이루었고, 1940년대에 이미 사생을 통한 다양한 조형적 실험을 거친 바가 있었기에 그다지 문제가 되지는 않았다. 관산위가 1958년에 제작한 <무강공지(武鋼工地)>는 공장의 건설 장면을 그린 것이다.<sup>41)</sup> 산수화의 산봉우리를 대신하여 크레인, 굴뚝, 파이프 등이 높이 솟아있고 그 아래로 노동자들이 작업을 하고 있다. 더 이상 산수화는 아니지만 화면 구성에 있어서는 전형적인 산수화의 구도를 따르고 있다.

이런 성과에 힘입어 관산위는 “십대건축(十大建築)”의 하나로 지어진 인민대회당에 푸바오스(傅抱石, 1904-1965)와 합작으로 세로 5.5미터에 가로 9미터의 초대작 <강산여차다교(江山如此多嬌)>(1959년)를 그렸다. 푸바오스가 우측 전경의 폭포와 산을 맡았고, 관산위는 나머지 전경과 만리장성 및 설산을 담당했으며, 중경에 펼쳐지는 장면과 흘러가는 강 및 떠오르는 해를 푸바오스가 채웠다.<sup>42)</sup>

관산위는 1956년에서 1958년에 걸쳐 외국에 사생 여행을 다녀오기도 했으며,<sup>43)</sup> 1958년에는 다시 광저우의 미술대학으로 복귀했다. 이 시기 산수화에서 새로운 경향이 출현했는데 사회주의리얼리즘에 혁명적 낙관주의가 결합되면서 일종의 낭만주의, 또는 시의(詩意)가 부각되기 시작한 것이다. 산수화에서 안개, 비가 자주 등장하고 밤 장면이 많이 그려졌다.<sup>44)</sup> 관쑹팡(關鬆房, 1901-1982)의 <밀운수고(密雲水庫)>(1960년) 같은 작품이 크게 각광을 받았다. 관산위 역시 <매도(煤都)>(1961년)에서 석탄 광산을 묘사하면서 뿌연 연기의 표현을 강조했고, <정강산하장(井岡山山下莊)>(1962년)에서는 혁명의 근거지인 징강산을 구름이 가득하고 비가 내리는 장면으로 그렸다. 마오쩌둥의 시를 인용한 <정정적산촌(靜靜的山村)>(1962년)은 습윤한 발목 기법을 적극적으로 구사했다. 이러한 표현은 그가 일찍이 영남화파의 영향으로 제작한 작품에서 종종 나타났던 것이었기에, 낯선 것은 아니었다.

그러나 이 시기 중국의 현실은 그림과는 많이 달랐다. 대약진운동이 처참한 실패로 끝나면서 기아에 허덕이는 상황이 닥쳤는데, 그림 속의 도시 건설, 집단 농장, 공업 단지 등은 역설적으로 낙관주의와 희망을 강조한 것이다. 결국 중국의 사회주의리얼리즘은 실존적 현실이 아니라 당위로서의 현실을 시각화한 셈이었다. 이후 무산계급문화대혁명 시기의 산수화는 또 다른 거대한 파도에 휩쓸리게 된다. 이것까지 이 글에서는 다루지 못한다. 다시 관산위의 <산촌약진도>로 돌아가 보도록 하자.

#### IV. <산촌약진도> 회화적 특징

##### 1. 인물

41) 陈湘波, 「待细把江山图画: 二十世纪五十至六十年代中期矣山月建设主题中国画略述」, 『荣宝斋』(2012年 10期), pp. 68-84.

42) Andrews, 앞의 책, pp. 229-236. 앤드류스는 이 작품이 형태와 화풍에서 서양화 영향을 수용한 중서융합의 측면이 많다고 지적한다. 푸바오스에 대해서는 이희정, 「중국 수묵화가 傅抱石(1904-1965)의 산수화 연구」, 『미술사학연구』296(2017), pp. 243-271 참조.

43) 陈俊宇, 「适我无非新: 试论矣山月20世纪50年代写生历程」, 『美术研究』(2015年 1期), pp. 71-74.

44) Yi Gu, 앞의 책, pp. 182-185.

이 작품은 실제로 일어났던 건설사업을 염두에 두고 그린 만큼, 관산위는 수백 명의 인물이 어울려 일하는 장면을 생생하게 표현하려고 노력했다. 산촌의 생활 모습을 묘사하기 위해서 수많은 현장 사생을 했고, 현실감을 최대한으로 살리기 위해서 사진도 함께 참고했다. 그림을 제작하기 얼마 전에 『민민화보』에 실렸던 탈곡기의 사진이 거의 똑같은 장면으로 나타난다.<sup>45)</sup> 이렇게 대규모로 노동하는 군중이 등장하는 장권으로 몇 해 전에 같은 학교에 재직 중인 리슝차이가 <무한방신도>를 제작한 바 있다. 리슝차이는 여러 면에서 관산위와 밀접한 관련이 있다. 그도 광둥 출신으로 가오젠푸에게서 그림을 배웠다. 1932년 일본으로 유학을 가서 일본미술학교의 일본화과를 졸업했으며, 귀국 후 1940년대에 중국의 서남, 서북 지역을 두루 다니며 사생을 하여 일본화풍으로부터 벗어났다.<sup>46)</sup> 관산위와 마찬가지로 화남인민문예학교에서 교편을 잡았고, 1953년에는 함께 중남미술전과학교로 옮겼다.

<무한방신도>는 1954년 7월 장강(長江) 일대에 기록적인 대홍수로 수해가 발생했을 때, 방재 활동을 하면서 틈틈이 현장속사를 했던 것을 바탕으로 완성한 것이다.<sup>47)</sup> 28미터에 달하는 이 작품은 1956년 제2회 전국국화전람회(全國國畫展覽會)에 출품되었고, 선전화로 인쇄되어 널리 보급되었다. 따라서 관산위는 이 작품을 잘 알고 있었을 것이다. 그러나 관산위는 오래 전부터 인물 군상을 자주 그렸으며, <산촌약진도>의 구성이나 내용에서 <무한방신도>와는 차이가 나기 때문에 직접적인 영향 관계는 크지 않다고 할 수 있다.

여하튼 관산위의 장권에는 수많은 인물이 등장하는데, 이전의 점경인물처럼 형식화된 모습이 아니라 사진을 참고하고 현장에서 직접 기록한 사람들로 생동감이 넘친다. 속사 기법의 이점을 살려 인물마다의 동작이 정확하면서도 활달하다. 점경인물처럼 작은 크기로 표현되면서도 대자연의 웅장함에 맞서 싸우면서 하나하나 구체적인 역할을 하는 수많은 군중으로 표현되었다. 이런 면에서 북송대 장택단(張擇端)의 <청명상하도(清明上河圖)>를 연상하게 해준다.

흥미롭게도 두 번째 폭파 장면에는 이를 촬영하는 사진사가 나타난다. 마치 관산위가 이 사건을 그림으로 재현할 때 사진사가 찍은 사진이 있어 가능했다는 점과, 자신도 사진사처럼 이를 충실히 기록한다는 것을 알려주는 듯하다. 그림 곳곳에 나타나는 표어도 이 작품의 르포르타주로서의 성격을 드러낸다. 두 번째 폭파 후, 바위를 부수는 장면 다음에 나타나는 커다란 암석 위에 “고산저두하수양로(高山低头河水让路)”는 흰 글씨가 새겨져 있는 것을 그렸다. 높은 산을 낮게 만들어 물길을 낸다는 뜻인데, 추운 겨울임에도 불구하고 이 사람들이 하는 일이 무엇인지를 알려준다. 마을로 접어들면 춘절(春節)에 맞추어 붉은 춘련(春聯)이 집집마다 붙어있고, 탁아소에는 아이들이 모여 있다. 그리고 연꽃이 피고 오리들이 노니는 연못이 나오는데, 행복한 제방이란 뜻으로 “행복패(幸福壩)”라는 간판이 서있다. 다시 공동으로 퇴비를 마련하고, 용수로에서 빨래하는 사람들 옆으로 서있는 건물의 담벼락에는 붉은 글씨로 “하수주상산강, 황산피상록장(河水走上山岗 荒山披上绿装)”이란 구절이 적혀있다. 산언덕 위로 하천

45) 사진은 『人民画报』(1956년 9期), p. 19에 게재되었다. 丁澜翔, 「在集体的土地上: 1950-1957年新中国农村土地的视觉形象及其观念表达」, 『美术研究』(2016년 6期) p. 69.

46) 리슝차이의 생애와 작품에 대해서는 『黎雄才画集』(嶺南美術出版社, 1985)를 참조.

47) 崔广晓, 「黎雄才<武汉防汛图>研究」, 『美术学报』(2003년 1期), pp. 5-12.

이 흐르니, 거친 땅이 푸른 옷을 걸쳤다는 뜻이다. 힘들게 공사를 벌인 덕에 풍요로움을 구가하는 것을 문자로 다시 한번 확인시켜준다.

공터에 사람들이 모여서 막 트럭에서 내린 간부(幹部)의 하향(下鄉)을 북을 치며 환영하는 장면에서는 트럭 옆에 붉은 천이 걸려있고 “향산구진군(向山區進軍)”이라는 구호를 적었다. 추수한 낱가리를 쌓아 놓은 마을에는 담장에 검은 글씨로 인민공사(人民公社)의 구호를 적어 놓았다. 몇 글자는 가려서 보이지 않지만 “의욕적으로 노력하여 높은 곳에 도달하도록 힘쓰자. 많고 빠르며, 좋게 하고 아껴서 사회주의를 건설하자(鼓足幹勁 力爭上游, 多快好省地建設社會主義)”라는 유명한 문구임을 알 수 있다. 마지막으로 높은 저장고에 외벽에 사다리를 타고 올라가 “무산천근(畝產千斤)”이라는 표어 아래 한 아름 추수한 곡식 단을 들고 있는 여인을 벽화로 그리는 장면이다. 앞에 등장했던 사진사처럼 화가도 산촌의 성공적인 약진을 그림으로 기록하는 중이다.

굳이 문자가 없더라도 장대한 산수를 배경으로 영웅적으로 일하는 군중들과, 화사한 산촌 마을에서 행복한 일상을 누리는 농민들의 활기차고 행복한 모습에서 그림이 전하고자 하는 바를 쉽게 이해할 수 있다. 이렇게 정확한 인물묘사와 화려한 색채로 농민을 묘사하는 것은 관산위가 이전에 그린 <농촌적조신(農村的早晨)>(1954년)에서도 등장했었다.

그러나 이 작품에 등장하는 광경이 모두 현실을 충실하게 반영한 것은 아니다. 넓은 평원에서 트랙터로 수확하는 것은 후베이의 산촌에서는 불가능한 일이다. 화가의 상상과 희망이 투영된 것이다. 이전에 <종성시철퇴>에서 설경을 그렸듯이, 산촌을 묘사하면서 북방의 평원이거나 강남의 수향(水鄉)으로 변형시켜 이상화시킨 것이다. 관산위는 이 작품에서 사회주의 건설의 혜택으로 행복을 누리는 인민을 표현함으로써 마오쩌둥이 강조한 것처럼 혁명적 사실주의와 혁명적 낭만주의를 결합시킨 것이다. 그런데 건설 현장 다음에 등장하는 평화로운 산천과 행복한 인민은 애초에는 계획에 없던 것이었다.

## 2. 산수

이 작품에서 산수 요소는 단순히 인물의 배경에 그치는 것이 아니라 그림 전체에서 매우 중요한 비중을 차지한다. 사계절이 분명하게 묘사되기도 하지만, 구도와 형태 그리고 필법의 측면에서 산수화로서의 특징이 두드러진다. 즉 관산위는 산수화를 염두에 두고 이 작품을 그렸다고 할 수 있다. 이 점은 리승차이의 <무한방신도>와 비교해보면 더 분명하게 드러난다. 관산위는 인물화도 잘 그렸기 때문에 원하기만 하면 얼마든지 사회주의리얼리즘에서 요구하는 혁명적 인물화를 그릴 수 있었다. 그러나 산수화가 비판받던 와중에서 인물화로 옮겨가지 않았다. 그만큼 산수화에 대한 애착과 신념이 있었다고 할 수 있다. 이점은 <산촌약진도>에서도 드러난다.

이 작품의 제작은 쉽지는 않았다. 당시 재직하던 학교의 급진적인 분위기로 인하여 교직원이 혁명 사업에 집중하지 않고 개인적으로 창작을 하는 것은 비판의 대상이었다고 한다. 그래서 관산위는 이 작품을 떳떳하게 드러내 놓고 할 수는 없었다. 그래서 일요일, 저녁, 오후 휴

식 시간 등을 이용해서 조금씩 그렸다고 한다.<sup>48)</sup> 그런데 거의 같은 장면을 그린 또 하나의 장권이 있다.<sup>49)</sup> <산향동망도(山鄉冬忙圖)>인데, 산을 폭파시키고 깎아내어 물길을 만드는 장면까지만 그렸고, 그 뒤로 계곡을 흙으로 메워 밭을 만드는 장면부터는 없다. 여기에는 <산촌약진도>와 달리 제목이 붙어 있다. 따라서 이것을 먼저 그려서 제목까지 붙여서 완성한 후에, 다시 산촌 부분까지 추가로 그려서 <산촌약진도>를 완성했다고 추측할 수 있다.<sup>50)</sup> <산촌약진도>에는 별도로 제목이 없고, 맨 첫머리의 제발도 1980년에 다시 적어 넣은 것이다. 그림의 내용은 거의 동일하지만, <산향동망도>의 경우 폭파 장면이 두드러지지 않고, 산수 표현이 더 강조되었다. 처음 등장하는 표어도 <산향동망도>에서는 “요규고산저두하수양로(要叫高山低頭河水讓路)”로 앞의 두 글자가 더 많다.

그렇다면 힘든 여건에서 <산향동망도>를 제작하고 제목까지 붙였던 마당에, 다시 산촌 정경을 포함시켜 세 배 이상 길어진 <산촌약진도>를 그린 이유는 무엇일까? 동료 리쑹차이의 성공에 자극을 받았을 수도 있고, 사회주의리얼리즘에서 강조하는 인민의 모습까지 포함시켜야 한다는 압박감을 느꼈을 수도 있다. 아니면 산수화 장르의 또 다른 형식을 시도해보고자 했을 수도 있다. 이유가 무엇이었던 간에 관산위는 그 결과에 크게 만족하지는 않았던 듯하다. 왜냐하면 제목도 붙이지 않았고, 이 작품이 당시에는 널리 소개되지도 않았다. 사실 <산촌약진도>가 언제 세상에 모습을 드러냈고, 누가 이런 제목을 붙였는지를 밝혀내는 것도 중요하다. 더욱이 관산위가 나중에 제발을 쓸 때도, 통상적으로 하듯이 그림의 맨 뒤가 아니라 맨 처음에 적은 점도 의아하다.<sup>51)</sup> 그만큼 인민의 생활모습이 큰 비중을 차지하는 산촌 부분을 다시 추가한 것은 특이하다고 할 수 있다.

이 작품에서 관산위가 사용한 산수화 양식은 그가 그동안 꾸준히 시도해왔던 것이다. 정형화된 준법을 위주로 하는 전통적인 필법이 아니라 석도(石濤)나 팔대산인(八大山人)이 구사했던 활달하고 표현주의적인 필묵법이다. 계절에 따라 산수를 다른 형태와 필치를 사용하여 묘사했고, 장면마다의 분위기에 적합하게 발묵과 색채에 변화를 주었다. 작품이 길어진 만큼 다양한 산수표현이 가능했던 것이다.

그런데 또 다른 <산촌약진도>가 알려져 있다.<sup>52)</sup> 전체적인 구성은 거의 같은데, 인물 묘사가 다소 소략하며, 특히 산수 표현은 부드러운 갈필을 위주로 하여 차이가 난다. 그렇기에 산수 표현에서 사생풍의 느낌을 받을 수는 없고, 원대 이래로 문인화가들이 많이 구사하던 필치에 가까운 편이다. 일단 인물에서 사회주의리얼리즘에 합당한 표현을 해 놓았으니, 산수에서는 비판을 걱정하지 않고 다른 시도를 해 본 것일 수 있다. 그렇다면 관산위는 산수화풍을 달

48) 『關山月論畫』(河南美術出版社, 1991), p. 79; 陈俊宇, 「江山教我图: 关山月<山村跃进图>初探」, p. 6에서 재인용.

49) 특별전 <展卷圖新>에서 전시되었으며, 35x409.5cm의 크기이고, 현재 關山月藝術基金會 소장이다.

50) 陈履生, “劳动在画中(9) 劳动在山村,” <http://www.artttt.com/2022/05/99555.html> (2022년 10월 4일 접속)

51) 관산위는 다른 장권 형식 작품에서 후대에 제발을 추가할 때 그림의 시작 부분에 쓰기도 했다.

52) 2010년 7월 16일 北京海士德에서 진행된 경매에 출품되었는데 3584만 위안에 낙찰되었다. 크기는 34x1636cm로 조금 더 크며, 처음에 거의 같은 내용의 제발이 적혀 있다. “鄂北山區社會主義建設所見所畫構成斯圖。一九五八年交畫稿於武昌揚子江之濱。一九八零年初夏關山月於珠江南岸。” 필자는 이 작품을 실견하지는 못했으며, 이때 제작된 화집을 참고했다.

리 하면서 또 하나의 작품을 제작한 것이 되므로, 그가 <산촌약진도>에서 중요하게 여긴 것이 산수화라는 점을 한번 더 확인할 수 있다.

관산위가 <산촌약진도>를 스스로는 만족하지 않았을 가능성을 높여주는 것은 문화대혁명이 끝난 후, 그가 그린 장권은 거의 인물을 배제한 산수화였다는 점이다. 1978년에 15미터가 넘는 크기로 제작한 <강협도권(江峽圖卷)>은 시작하는 부분에서만 건설 중인 도시가 희미하게 나오고 나머지는 모두 육중한 산수로 이루어진다. 산수의 묘사도 사생에 기초했지만, 그림의 구성에 적합하도록 변형을 많이 시켜서 몇 군데를 제외하고는 실경의 느낌을 받을 수는 없다.

이렇게 볼 때 산수화의 개량에서 사생은 중요한 역할을 할 수 있었으나, 제대로 정착되지는 않았다고 할 수 있다. 그러나 1950년대에 사생으로 사회주의리얼리즘에 적합한 산수화를 모색한 것은 시대착오적이라고 볼 수는 없다. 어쩌면 <산촌약진도>는 송대의 <청명상하도>나 청대의 <남순도(南巡圖)>처럼 이전에도 별로 없었고, 이후에도 잘 나타나지 않는 돌출적인 현상일 수도 있는 것이다.<sup>53)</sup>

### 3. 장권

마지막으로 이 작품의 형식인 장권에 대해서 살펴보겠다. 사회주의리얼리즘의 입장에서는 유화는 현실을 반영할 수 있으며 대작을 그릴 수 있으나, 중국화는 그렇지 못하므로 도태되어야 한다고 주장한다.<sup>54)</sup> 이러한 민족허무주의에 반대하여 일부 화가들은 1956년 6월 중국화원을 설립하면서 고대 회화의 훌륭한 전통을 이어나가고, 한 걸음 더 발전시킬 것을 내세우기도 했다. <산촌약진도>는 장권의 전통을 계승한 것이라고 할 수 있다. 우선 제한된 화면에 무한하고 광범위한 경관을 표현하는 지척천리의 원리를 적극적으로 따랐다. 통상적인 크기의 작품에서도 무궁무진한 산수를 담아낼 수 있는데, 장권의 경우는 그 점이 극대화되어 “강산무진(江山無盡)”의 지경에 이르는 것이다. 관산위는 이 작품의 이전은 물론, 이후에도 장권을 자주 그렸다. 대부분 산수화를 주제로 한 장권이므로, 인물의 비중이 커진 이 작품은 그 중에서 특별한 사례라고 할 수 있다.

인물화의 경우 장자오허(蔣兆和, 1904-1986)가 <유민도(流民圖)>(1943년)를 길이 27미터 장권 형식으로 그린 적이 있다.<sup>55)</sup> 그러나 이 경우 인물을 등신대에 가깝게 표현하여 그림의 높이가 2미터에 달하므로 전통적인 장권이라고 하기는 어렵다. 오히려 사회주의리얼리즘에서는 장권 보다는 이야기를 전달하는데 효과적인 연환화(連環畫) 형식을 선호했다.

따라서 관산위가 장권 형식을 취하다 보니, 다양한 인민의 생활을 표현하는데 다소 어려운 점이 있었다. 긴 행렬이 아닌 이상 사람들의 행동은 다양하게 구분하여 배치할 필요가 있다. 이를 해결하기 위해서 산수 요소를 적극 활용하고 있는데, 이 역시 전통적인 방식과 같다. 산 봉우리나 나무, 물 등으로 공간을 완전히 분리하여 하나의 장면에서 다음 장면으로 이어지는 것을 자연스럽게 만들었다. 한 군데서는 이전에 그린 <신개발공로>와 같은 장면으로 구획을

53) 조인수, 앞의 글, p. 100.

54) 판공카이, 앞의 책, pp. 450-451.

55) 이유진, 「장조화(蔣兆和, 1904-1986)의 사실주의 인물화 연구」, 『미술사학보』56(2021), pp. 55-76.

구분한 것도 흥미롭다.

## V. 맺음말

문화대혁명이 끝나고 개혁개방 정책이 실시된 후, 1980년대에는 오랫동안 숨죽여 왔던 산수화가들이 다시 왕성한 창작활동을 펼쳤다. 관산웨이 수묵과 채색을 적극적으로 구사하면서 명산대천을 많이 그렸다. 그는 무궁무진한 산수를 표현할 수 있는 장권 형식도 꾸준히 그렸는데 스스로 조국산하에 대한 찬가라고 불렀다.<sup>56)</sup> 사회주의리얼리즘에서 추구하던 사생산수화는 문화대혁명에 대한 아픈 경험과 급성장한 미술시장의 영향까지 겹쳐지면서 역사의 뒀안길로 사라졌다.

사회주의리얼리즘의 산수화는 역사적 관점에서는 낮게 평가 받을 수도 있다. 산수화에서 사실적으로 대상을 묘사하는 것은 원대 이후에는 더 이상 의미가 없어졌기 때문에, 사생산수화는 이러한 역사적 진행 방향에 역행하는 것이라 할 수 있다. 그러나 관산웨이의 사례에서 보았듯이 전통을 적극적으로 혁신하려는 태도를 취하기도 했으므로, 이에 대한 평가는 신중하게 내려야 할 것이다. 사회주의리얼리즘은 태도와 방법이었기 때문이다.

최근의 연구 경향은 사회주의리얼리즘이 아방가르드 예술과 이념적, 사상적, 정치적 배경을 공유한다고 주장한다. 예술이 역사적 진보를 앞당기는데 공헌을 하며, 현실에 영향을 끼쳐서 세계를 변화시킬 수 있다고 보았기 때문이다. 사회주의리얼리즘 미술은 아방가르드와 마찬가지로 정치사회적 현실참여와 예술 매체의 혁신을 추구했다.

그러나 소련의 경직된 사회주의리얼리즘은 자본주의 사회에 대한 일방적인 비판을 통해서 자신의 체제를 정당화하기 위한 수단에 그치고 말았다. 그리고 중국에서도 사회주의리얼리즘 미술은 비슷한 방식으로 전개되었다. 사회주의리얼리즘의 이론적 배경을 제공한 게오르그 루카치(György Lukács, 1885-1971)는 현실 속에 은폐된 진실의 모습을 드러내 보이는 것이야말로 진정한 의미에서의 리얼리즘이라고 보았다. 이 일은 오로지 피지배계급의 시각에 의해서만 가능하며, 계급적 각성을 통해 계급의식을 갖게 되면서 세상을 구원하게 될 임무를 지니게 된다고 한다. 그러나 이러한 임무는 지금까지 성공적으로 수행되지 않았다.

사회주의리얼리즘이 팽배하던 시절에 관산웨이가 산수화로서 <산촌약진도>를 그리면서 왜 행복한 인민들을 함께 포함시켰는지를 어렵פות이 짐작할 수 있다. 혁명에 대한 무산자계급의 헌신과 그에 대한 보상을 믿었고 시각화했던 것이다. 관산웨이는 오랫동안 현실 참여적인 태도를 유지했고, 현장 사생이라는 방법을 통하여 사회에 보탬이 되는 그림을 그려왔기에, 화가로서 최선을 다해서 형식과 양식, 소재와 내용을 선택하여 그림을 그리는 것이 자신의 임무라고 여겼을 것이다. 그러나 급박하게 돌아가는 정세 속에서 당의 지침은 자꾸 바뀌었다. 그런 와중에도 화가로서 붓질을 멈출 수는 없었고, 그래서 탄생한 것이 <산촌약진도>라는 독특하고 의미심장한 그림이었다. 훗날 중국 사회주의리얼리즘 산수화의 대표작을 선정할 때 이 작품도

56) 庄程恒, 「江山教我图: 关山月晚年山水画略论」, 『书与画』(2019), pp. 59-66.

포함될 것이다.



## 조인수, 「사회주의리얼리즘과 산수화: 關山月的 <山村躍進圖>를 중심으로」에 대한 토론문

송희경 | 이화여자대학교

발표자께서는 1949년 중화인민공화국 성립 후 유입된 소련의 미술, 즉 사회주의리얼리즘(Socialist Realism)과 당대 중국 산수화의 연관성을 서술하셨고, 이러한 관점에서 관산월(關山月, 1912-2000)가 1958년 완성한 <산촌약진도>의 미술사적 의미를 살펴보셨습니다. 발표자께서 언급하셨듯이, 근대 중국 화가들의 가장 중요한 과제는 “중국적이면서도 동시에 근대적인 미술의 고안”이었고, 관산월 역시 이 과제를 고심하며 <산촌약진도>를 완성하였다고 판단됩니다. 이는 비단 중국뿐만 아니라 한국, 특히 동양화단의 화가들에게도 부여된 명제였기 때문에 관산월의 작품과 이를 분석한 발표자의 글에 매우 공감하였습니다. 이에 발표자의 논고를 읽으면서 궁금했던 몇 가지를 간단히 여쭙고자 합니다.

1. 발표자께서는 1950년대 산수화의 특성 가운데 사회주의 리얼리즘에 입각한 사생 및 인민 실상의 표현이 있다고 지적하셨고, 여러 사례를 소개해 주셨습니다. 그러나 관산월 작품 중 일부는 ‘그냥’ 산수화로 보이는 것 같습니다. 예를 들면 <신개발공로(新開發公路)>(1954)도 그러합니다. 그런데 이 작품이 1955년 제2회 전국미술전람회에 출품되어 커다란 호평을 받았다고 하니, 어떤 점이 심사위원에게 어필하였는지 궁금합니다.

2. 발표자께서는 소련에서의 사회주의리얼리즘은 양식이 아니라 창작 태도나 방법을 의미하는 것이었고, 기념비적 스케일, 영웅적 낙관주의, 넓은 의미의 사실주의, 개인숭배 등이 중요한 특징이라고 지적하셨습니다. 앞의 질문에 연계하여 <산촌약진도> 역시 변화하는 산촌 풍속과 풍정을 점경인물로 성실하게 기록하여 시대성을 드러냈을 뿐, 사계의 변화까지 포착하여 이상화한 경관을 표현한 산수도 장권으로 보입니다. 산수화라는 장르로 사회주의리얼리즘이라는 이슈를 얼마만큼 소화할 수 있을지 의문이 들었습니다.

3. 발표자께서는 2020년 12월 이천시립월전미술관 기획의 제8회 월전학술포럼에서 20세기 중국 산수화의 전개를 말씀하시면서, 리승차이(黎雄才, 1910-2001)의 <무한방진도(武漢防汛圖)>와 오늘의 주제인 관산월의 <산촌약진도>를 비교하셨습니다. 오늘 발표는 2년 전 포럼을 더욱 심화하신 것으로 판단됩니다. 이러한 상황에서 본문에 기술된 “무산계급문화대혁명 시기의 산수화는 또 다른 거대한 파도에 휩쓸리게 되지만, 여기서는 다루지 못한다.”는 언급이 눈에 띄었습니다. 발표자께서 다음 연구를 예고하신 듯한데, 어떤 내용일지 간단하게 부연 설명 부탁드립니다.



# 1930·40년대 중국 목판화의 리얼리즘: 사실(寫實)과 현실(現實) 사이에서

이희정 | 국민대학교

- I. 서론
- II. 20세기 전반 중국미술계의 리얼리즘
  - 1. '사실주의(寫實主義)'와 미술 혁명
  - 2. '현실주의(現實主義)'와 혁명 미술
- III. 루쉰(魯迅)의 리얼리즘과 1930·40년대 중국 목판화
  - 1. 루쉰의 리얼리즘과 목판화 운동
  - 2. 1930·40년대 중국 목판화의 리얼리즘
- IV. 결론

## I. 서론

중국의 근대 목판화는 20세기 초 중국 문예계의 '리얼리즘' 대두와 함께 전통 목판화의 틀에서 벗어나 창작예술로서의 새로운 전개를 보이게 된다. 20세기 초 신문화운동(新文化運動)의 전개 속에서 중국문예계는 19세기 서구의 '리얼리즘(Realism, 寫實主義)'이라는 문예사조를 적극적으로 수용하게 된다. 이러한 새로운 사조의 유입으로 중국 문학계에서는 '사실문학(寫實文學)'이, 중국미술계에서는 '사실주의(寫實主義)' 회화사조가 대두되었다.

1930년대 새로운 근대 미술양식으로서의 중국 목판화의 부상은 루쉰(魯迅, 1881-1936)이라는 한 인물을 빼놓고 설명할 수 없다. 20세기 중국 사상가이자 문학가인 루쉰은 사실문학을 적극적으로 수용하였고, 목판화를 포함한 미술에서도 '사실주의' 도입을 주장한 문예사상가이다. 루쉰이 주도한 중국 목판화 운동은 중국 문예계에서 다양한 양상을 띠며 전개되었던 '리얼리즘'이 반영되었다고 할 수 있다. 그는 판화를 사회적, 집단적 메시지를 전달하는 효과적인 매체로 인식하고, 목판화의 사회교육적, 사회변혁적 기능을 강조하였다. 1930·40년대 중국 목판화의 '리얼리즘'은 1950년대 이후 마오쩌둥 사회주의 정권하에서 '사회주의 리얼리즘'으로 굳어진다. 중국 근대 목판화의 전개과정에 대한 특징을 이해하기 위해서는 리얼리즘이란 용어가 중국에서 어떻게 수용되었는가를 살펴볼 필요가 있다.

본 연구는 19세기 유럽의 ‘리얼리즘’이 20세기 초 중국에 ‘사실주의(寫實主義)’로 번역되어 수용된 이래 리얼리즘은 ‘사실주의(寫實主義)’와 ‘현실주의(現實主義)’라는 두 가지 다른 번역어로 사용되었음에 주목한다. 1949년 중화인민공화국 설립 이후 ‘현실주의’가 ‘사실주의’를 대체했고, 마오쩌둥 시대의 예술 이데올로기에 대한 공식적인 설명에서 리얼리즘의 지배적인 번역어가 되었다. 이러한 전개는 사실주의가 ‘미술 혁명’을 추구한 반면, 현실주의는 ‘혁명 미술’을 추구한 차이로서 설명할 수 있다.

본 연구는 루쉰의 리얼리즘과 목판화 운동이 ‘미술 혁명’의 추구에서 ‘혁명 미술’의 추구로 전환하는 과정에서 구현된 것으로 보고, 1930·40년대 중국 목판화에 나타난 리얼리즘의 특징과 의미를 규명하고자 한다. 이를 위하여 ‘사실주의’와 ‘현실주의’ 두 용어가 구별되어 사용된 맥락과 그 의미를 규명하고, ‘사실주의’와 ‘현실주의’ 사이의 긴장을 안고 있는 루쉰의 리얼리즘이 1930·40년대 중국 목판화에 어떻게 구현이 되었는지를 고찰하고자 한다.

## II. 20세기 전반 중국미술계의 리얼리즘

서구의 ‘리얼리즘’이 20세기 초 중국에 도입된 이후 중국에서는 ‘사실주의’와 ‘현실주의’라는 두 가지 다른 용어로 번역되어 사용되었다. 이 두 가지 용어가 때때로 마치 상호 교환 가능한 것처럼 혼용되기도 했는데, 이는 개념적 혼동에서 비롯된다고 보여진다. 리얼리즘은 20세기 초부터 ‘사실주의’로 번역되어 사용되었는데, 1930년대에는 리얼리즘에 대한 또 다른 번역어인 ‘현실주의’가 본격적으로 등장하였다. 중화인민공화국 수립 이후 중국의 문예사조는 사회주의 리얼리즘에 지배된다. 여기에서 사회주의 리얼리즘은 ‘사회주의적 현실주의(社會主義現實主義)’로 번역된다. 이러한 번역은 리얼리즘이 마르크스-레닌주의 정치 문예이론에 의해 중국 예술에 적용되는 과정에서 나타났다. 리얼리즘은 도입 초기에서는 새로운 사조로서 미술의 혁명을 이끌었으나, 현실 정치에 적용되고 또 현존 권력에 봉사함에 따라 점차 혁명을 위한 미술로 전환된 것이다. 이러한 전환은 중국 근대 목판화에서 나타나는 리얼리즘의 전개과정에서도 그대로 적용되었다.

### 1. ‘사실주의(寫實主義)’와 미술 혁명

19세기 서구의 문예사조로서 ‘리얼리즘(Réalisme, Realism)’이라는 용어는 일본에서 ‘사실주의(寫實主義)’로 번역되어 20세기 초 중국에 수용되었다. 19세기 서구의 리얼리즘은 ‘realistic(사실적인)’ 기법보다는 ‘reality(현실)’라는 주제에 주목하였다. 리얼리즘을 독립적인 회화사조로 규정하는 것은 기법보다는 주제를 선택하고 다루는 방식에 따른 것이었다. 그리고 그 주제는 동시대의 실제 삶과 사회적 현실에 관한 것이었다. 리얼리즘의 번역어에서 나온 현대 중국어 용어인 ‘寫實’은 1902년에 문헌에 처음 등장하고,<sup>1)</sup> 1919년 5·4운동 이전에 ‘寫實主義’는

1) 량치차오(梁啓超)가 1902년에 발표한 「論小說與群治之關係」에서 ‘寫實’이 처음 사용된 것으로 알려져

중국 전통 문예의 혁신을 위한 용어로 대표적 진보 지식인들 사이에서 사용된 것으로 보인다.

중국 정치사상가인 량치차오(梁啓超, 1873-1929)가 일본에 거주할 때 1902년에 발표한 「소설과 군치의 관계에 대하여(論小說與群治之關係)」라는 글에서 ‘사실’이라는 용어가 나타난다. 그는 소설의 한 유파로서 ‘사실파(寫實派)’를 제시하고, 사실파가 독자들에게 현재의 실제 세상을 드러낸다고 하였다.<sup>2)</sup> ‘寫實主義’는 훗날 공산당 창당을 주도한 천두슈(陳獨秀, 1879-1942)에 의해 언급되었다. 그는 문학·미술 분야에서 개혁사상을 천명하며, 중국화(中國畫) 개량을 위해 ‘사실주의(寫實主義)’를 수용해야한다고 주장하였다.<sup>3)</sup> 그가 언급한 ‘사실주의’는 구체적으로는 1840년대부터 1880년대까지 전개된 프랑스의 리얼리즘을 가리키며 동시대의 실제 삶을 관찰하여 객관적으로 표현한다는 의미인 것이다.<sup>4)</sup>

프랑스에서 교육받은 중국화가이자 미술 교육자 쉬베이훙(徐悲鴻, 1895-1953)은 1926년 상하이에서 중국 미술의 개혁에 대한 공개 강연을 하면서 ‘리얼리즘’을 의미하는 ‘사실주의(寫實主義)’라는 용어를 사용하였다. 쉬베이훙은 프랑스 화가 구스타브 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877), 장 프랑수아 밀레(Jean François Millet, 1814-1875), 독일 화가 빌헬름 라이블(Wilhelm Leibl, 1844-1900)과 같은 19세기 서구의 리얼리즘 화가들을 소개하면서 이러한 리얼리즘의 적극적 수용을 통해 중국화가 개혁되어야한다고 피력하였다.<sup>5)</sup> 쉬베이훙은 중국 예술가들이 그들의 전통미술의 답습과 모방에서 탈피하여야 한다고 주장하였다.

중국 화단에서의 사실주의 도입은 주로 중국 미술을 개혁하는 의도로 전개되었으나, 중국좌익 미술계에서의 사실주의는 사회개혁과 사회 참여적 미술의 시도로서 수용되었다. 이러한 시각을 가진 대표적 문예 사상가가 루쉰(魯迅)이었다. 루쉰은 예술이 “일종의 사회현상이며 시대와 인생에 대한 기록”이고 “오늘날의 문예는 우리 자신들의 사회를 그리는 것”이라고 주장하였다.<sup>6)</sup> 그는 미술 장르 중 목판화가 대중의 실제 삶의 모습에 대해 사실적으로 표현이 가능한 장르로 보았다. 또한 그는 목판화에서의 사실주의의 도입이 미술의 대중화를 가능하게 하고, 목판화가 사회개혁 수단의 역할을 할 수 있다고 주장하였다.

## 2. ‘현실주의(現實主義)’와 혁명 미술

‘리얼리즘’에 대한 또 다른 번역어인 ‘현실주의(現實主義)’는 1930년대에 중국의 문헌상에 본격적으로 등장한다. 이 번역어는 중국 문학에서 등장하며 중국 문예계에서 ‘사회주의 리얼리

---

있다. Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: University of California Press, 1990), p. 28.

2) 梁啓超, 「論小說與群治之關係」, 『新小說』1(1902).

3) 陳獨秀, 「美術革命-答呂澂」, 『新青年』6卷1號(1917), pp. 85-86.

4) 문정희, 「중국 근대화회의 사실주의와 사실(1919-1957): 徐悲鴻의 사실주의를 중심으로」, 『미술사학』 17(2003), p. 88.

5) 徐悲鴻, 「美的解剖-在上海開洛公司講演辭」, 『時報』(1926. 3. 19); 王震 編, 『徐悲鴻文集』(上海畫報出版社, 2005), pp. 12-13. 쉬베이훙은 화가로서 프랑스에서 학습한 프랑스 아카데미즘 화풍과 신고전주의의 사실기법을 선호하였지만, 교육자로서 19세기 서구의 리얼리즘을 적극 소개하면서 중국화의 개혁을 주창하였던 것으로 보인다.

6) 魯迅, 「文藝與革命」, 『魯迅全集』第4卷, p. 66; 魯迅, 「文藝與政治的歧途」, 『魯迅全集』第7卷, p. 109; 전형준, 『현대중국의 리얼리즘 이론』(창작과 비평사, 1997), p. 116에서 재인용.

즘(Socialist realism, 社會主義的現實主義)'이라는 새로운 사조를 형성하는 계기가 되었다.

1934년에 소련작가대표대회에서 '사회주의 리얼리즘(Socialist Realism)'이 소비에트 문학 및 문학비평의 기본 입장으로 채택이 되었으며<sup>7)</sup>, 이에 따라 사회주의 리얼리즘은 중국 문예계의 새로운 사조로 소개되었다. 마르크스주의 세계관에 연원을 둔 예술 창작의 새로운 원리로서의 사회주의 리얼리즘은 이상적인 사회주의 국가 건설의 밝은 면까지 표현하고자 하였다.<sup>8)</sup> 즉, 오늘의 '실제 사실(事實)'로서의 리얼리즘이 아니라 내일 '실현될 현실(現實)'까지 포괄하는 리얼리즘이 제시된 것이다.

현대 중국어 '現實'이라는 용어가 가장 일찍 문헌에 나타난 예로 1932년에 취추바이(瞿秋白, 1899-1935)가 마르크스와 엥겔스의 문학·예술론을 정리 소개하여 출간한 『과학적 문예논문집: 현실(科學的文藝論文集: 現實)』을 들 수 있다. 1933년 상하이 좌익 작가 및 예술 협회의 일원이자 마르크스주의 이론가 저우양(周揚, 1907-1989)은 예술과 현실(現實)<sup>9)</sup>사이의 연관성을 강조하기 위해 '현실주의(現實主義)'라는 표현을 사용했다.<sup>10)</sup>

저우양은 현실주의로서의 리얼리즘 예술을 창조하기 위해 일상생활과 현실을 동일시해서는 안 되며, 현실을 사실들의 피상적인 결합이 아닌 여러 사실들의 융합으로 보아야 한다고 하였다. 저우양의 관점에서 융합이란 피상을 초월하고 사물의 본질을 포착하는 '전형(典型)'을 인식하는 것을 의미했다.<sup>11)</sup> 여기에서의 전형이란 현실을 이해는 본질적인 법칙을 의미하며, 사회주의로 나아가는 필연성을 의미한다. 리얼리즘에 대한 인식이 '사실주의'에서 '현실주의'로 변화되는 과정은 중국 근현대 미술사에서 '미술 혁명'의 추구가 '(사회주의) 혁명 미술'의 추구로 전환되는 과정과 궤를 같이한다.

이러한 저우양의 '현실주의'를 반영한 1930·40년대 미술은 공산당의 근거지인 옌안에서 본격적으로 나타난다. 옌안에서의 공산주의 예술가들의 활동을 살펴보는 것은 '사실주의'에서 '현실주의'로 전환되는 과정을 이해하는데 중요한 의미를 지닌다. 옌안에서 선전미술로서 목판화가 본격적으로 제작되게 된 계기는 1938년 마오쩌둥의 주도로 옌안에서의 루쉰문예학원(魯迅文藝學院)의 설립이라고 할 수 있다. 목판화가 주요한 선전 수단으로 사용된 이유는 대부분 문맹인 농민들과 소통하기 위한 가장 효과적인 시각 수단이었기 때문이다.

중국 옌안의 목판화를 포함한 미술 분야에서 '현실주의'가 정착되는 결정적 계기는 1942년 봄

7) 전형준, 위의 책, p. 130.

8) 이현아, 「1949-1976년 중화인민공화국 산수화에 보이는 정치적 표현」, 『미술사학연구』23(2009) p. 3 17.

9) 소련 공산혁명을 주도한 레닌은 1908년 출간된 『유물론과 경험비판론』에서 객관적 세계(world)와 당시 러시아 마르크스주의자들 사이에서 유행하던 실증주의적 리얼리즘, 즉 마흐주의(Machism)가 중시하던 감각(sensation)적 경험(experience)을 구분하면서 "실제의 세계는 보이는 것보다 훨씬 풍부하며 생동감 있고 다채롭다. 향후 과학이 발달해가면서 세계의 새로운 모습들이 계속해서 발견될 것이다"라고 했다. 현재까지의 경험은 객관 세계의 일부가 우리 감각에 비추어진 것에 불과하다는 것인데, 레닌이 말하는 경험이 사실(寫實)에 해당하며, 계속해서 발견될 모습들까지 모두 포함한 총체(totality)로서의 객관적 세계가 현실(現實)에 해당한다. Vladimir Lenin, *Materialism and Empirio-Criticism*(Moscow: Progress Publishers, 1964)(초판은 1908년), p. 115 참고.

10) 周揚, 「關於社會主義的現實主義和革命浪漫主義」, 『現代』第4卷·第1期(1933).

11) Yan Geng, "Realism, Socialist realism and China's Avant-garde: a Historical Perspective," in Jacopo Galimberti et al. eds., *Art, Global Maoism and the Cultural Revolution*(Manchester University Press, 2020), p. 37.

옌안에서 열린 문예좌담회(文藝座談會)에서의 마오쩌둥 ‘옌안문예강화(延安文藝講話)’ 발표라고 할 수 있다. 이 발표가 중국 공산당의 예술 이념을 공식화하는 것으로 이후 옌안의 미술은 ‘현실주의’가 장악하게 된다.

1949년에 공산당이 집권하면서, ‘현실주의’는 결국 ‘사실주의’를 대체했고, 마오쩌둥 시대의 예술 이데올로기에 대한 공식적인 설명에서 ‘리얼리즘’의 지배적인 번역어가 되었다. 1953년 제2차 전국문예노동자대회에서 당시 당 대변인이었던 저우양은 ‘사회주의적 현실주의’를 중화인민공화국의 새로운 공식 예술정책으로 발표했다.

쉬베이훙과 같은 예술가의 리얼리즘은 ‘중국 미술’을 개혁하는 것을 의미했지만, 저우양의 사회주의 리얼리즘의 사상은 ‘중국’을 개혁하는 것을 의미하는 것으로서 그 시작은 ‘고쳐야 할 현실’이고 그 지향점은 ‘실현되어야 할 미래’였다. 루쉰의 리얼리즘도 ‘고쳐야 할 현실’에서 시작하고 있지만 사회주의 리얼리즘에까지는 이르지 않았다. 그의 리얼리즘은 변혁에 대한 열정은 강했지만, 경험을 넘어선 표현까지는 받아들일 수 없었던 것이다. 이러한 점에서 루쉰과 저우양 사이에는 큰 간극이 있었던 것이다.

### Ⅲ. 루쉰(魯迅)의 리얼리즘과 1930·40년대 중국 목판화

#### 1. 루쉰의 리얼리즘과 목판화 운동

루쉰의 리얼리즘은 서구 문예사조의 이해로부터 출발했다. 1928년에 「편(扁)」이라는 제목의 글에서 지식인들이 서구의 문예사조를 임의로 해석하는 세대를 비판하였다. 이 문예 논평을 통해 루쉰은 표현주의, 사실주의, 낭만주의, 고전주의 등을 구분해서 이해하고자 하였다.<sup>12)</sup> 루쉰은 당시 새로 유입된 서구 문예사조에 대한 대중의 이해에 도움을 주고자 관련 책들을 번역하였다. 그는 1929년에 번역한 일본 미술평론가 이타가키 다카오(坂垣鷹穂)의 『근대미술사조론(近代美術史潮論)』에서 서구 ‘사실주의’에 대해 구체적으로 서술한다. 그는 이 책의 제7장 『사실주의와 평민취미(寫實主義與平民趣味)』에서 구스타브 쿠르베와 빌헬름 라이블(Wilhelm Leibl)같은 유럽의 대표적 사실주의 화가를 소개하였다.<sup>13)</sup> 책표지 그림으로서 프랑스의 사실주의 화가 밀레의 작품 <씨뿌리는 사람>을 선택한 것은 서구 미술사조 가운데 특히 ‘사실주의’에 대한 루쉰의 관심을 드러내고 있다. 1929년에 출판된 『근대미술사조론』은 당시 많은 서양미술사 번역서 가운데서도 좋은 번역과 함께 역사적인 관점과 풍부한 삽화를 수록하여 문예 애호가들의 환영을 받았다.

1928년 루쉰은 그의 제자인 러우스(柔石, 1902-1931), 추이전(崔真, 1902-1937), 왕팡런(王方仁) 등과 함께 조화사(朝花社)를 설립하였다. “[조화사의 설립] 목적은 동유럽과 북유럽의 문학을 소개하고 외국의 판화를 수입하는 것이다. 왜냐하면 우리 모두는 강건하고 질박한 문예를

12) 魯迅, 「扁」, 『語絲』第4卷·第17期(1928), Marston Anderson, 앞의 책, p. 6에서 재인용

13) 坂垣鷹穂 著, 魯迅 譯, 『近代美術史潮論』(人民文學出版社, 1957), pp. 75-86.

육성해야 한다고 생각하기 때문이다.”<sup>14)</sup> 여기서 루쉰이 말하는 ‘강건’, ‘질박’은 문예에 있어서 건강한 사회를 위한 비평적 기능과 서민을 위한 대중적 기능을 의미하는 것으로 파악된다. 루쉰은 조화사를 통해 판화집인 『예원조화(藝苑朝花)』를 출간하였으며, 화집에 소개된 소련과 유럽 판화 작품들은 1930년대 중국 목판화 운동의 발흥에 큰 영향을 주었다.

1930년대부터 루쉰은 좌익 예술 및 정치 이론에 점점 더 관심을 가지게 되었다. 그는 러시아 정치가이자 평론가인 루나차르스키(Anatoly Lunacharsky)와 플레하노프(Georgy Plekhanov)의 마르크스주의 미학이론과 비평을 묶어 『예술론(藝術論)』(1930)이라는 이름으로 번역해 소개하였다.<sup>15)</sup> 또한 루쉰은 1931년 문학잡지인 『북두(北斗)』 첫 번째 호에서 독일 표현주의 여성화가이자 판화가인 케테 콜비츠(Käthe Kollwitz, 1867-1945)의 <희생 (Das Opfer)>을 수록하였다. 그는 이 <희생>이란 작품의 의미를 통하여 국민당에 의해 공산주의 동조자로 몰려 처형된 러우스(柔石, 1902-1931)를 추모하려 했던 것이다. 케테 콜비츠의 판화 작품들은 1차 세계대전 후 사회에 대한 비판과 사회참여적 메시지를 전달하였는데,<sup>16)</sup> 루쉰은 이러한 콜비츠 등의 ‘사회적(비판적) 사실주의(Social Realism)’에 주목하고 예술가의 사회적 소명에 대해 다음과 같이 피력한다.

예술가는 사회현실에 주의를 기울여야 하며, 대중이 볼 수 없거나 주목하지 않는 사회사건을 붓으로 알려줘야 한다 … 회화가 세계 공용어라는 것은 누구나 인정하고 있으며, 우리는 이 언어를 잘 활용하여 우리의 사상을 전파해야 한다. 판화의 장점은 복제가 용이하고 전파가 쉽기 때문에 미술운동에 유익하다.<sup>17)</sup>

루쉰은 당시 중국이 처한 격변기적 현실에 대응하기 위하여 국민적 각성이 필요하다고 보았다. 그는 판화의 주제로서 예술가가 직접 보고 경험한 중국 국민의 고난과 투쟁의 표현을 판화가 리화에게 서신을 통해 다음과 같이 언급하였다.

지금 많은 사람들이 국민의 고단함, 국민의 투쟁을 표현해야 한다고 생각하는데, 이것은 자연스럽고 당연한 것이다. 하지만 자신이 이런 소용돌이 속에 있지 않다면, 도저히 표현할 방법이 없어 마음대로 하는데, 이것은 결코 진실하고 깊을 수 없으며, 예술이 될 수 없다. 그래서 내 의견은 예술가가 경험한 것을 표현하기만 하면 된다고 생각한다. 물론, 서재 밖으로 나가야 하는데, 만약 그 소용돌이 속에 있지 않다면, 보이는 평상적인 사회 상태만 표현하는 것도 좋다.<sup>18)</sup>

14) 目的是在介紹東歐和北歐的文學，輸入外國的版畫，因為我們都以為應該來扶植一點剛健質樸的文藝。魯迅，「為了忘卻的紀念」(1933)。

15) 김인혜, 「루쉰의 목판화 운동」(서울대학교 박사학위논문, 2012), p. 58.

16) 정은선, 「1930~40년대 중국목판화에 미친 서구미술의 영향」, 『미술사연구』18(2004), p. 178.

17) 藝術家應注意社會現狀，用畫筆告訴群眾所見不到的或不注意的社會事件…誰都承認繪畫是世界通用的語言，我們要善于利用這種語言，傳播我們的思想。版畫的好處對在便于複製，便于傳播，所以有益于美術運動。魯迅，「繪畫雜論」(1930. 2. 21), 『魯迅演講全集』(武昌：長江文藝, 2007), p. 238.

18) 現在有許多人，以為應該表現國民的艱苦，國民的戰鬥，這自然並不錯的，但如自己並不在這樣的旋渦中，實在無法表現，假使以意為之，那就決不能真切，深刻，也就不成為藝術。所以我的意見，以為一個藝術家，隻要表現他所經驗的就好了，當然，書齋外面是應該走出去的，倘不在什麼旋渦中，那麼，隻表現些所見的平常的社會狀態也好。魯迅，「致李樺」(1935年2月4日)；張望 編，『魯迅論美術』(人民美術出版社, 19

루쉰이 위에서 사용한 용어 ‘표현(表現)’은 기계적이고 자연주의적인 ‘반영’이나 ‘묘사’ 이상의 것을 의미하여, 주관적인 이해(理解)와 객관적인 진실의 통합을 통해 숨겨진 것을 드러내 현실을 그려내는 것을 의미한다.<sup>19)</sup> 예술가들이 현실을 직시하고 직접 경험한 대중의 고통과 투쟁을 표현함으로써 국민적 각성과 행동을 촉구하고자 하는 것이 바로 루쉰의 리얼리즘이었다.

루쉰은 목판화의 주제뿐만 아니라 목판화의 표현 기법 면에서도 판화가들에게 서구의 기법을 수용하면서도 중국 고유의 전통을 참고해야한다는 중서융합적(中西融合的) 적용을 피력하였다.<sup>20)</sup> 그는 판화가들에게 중국의 민속 예술, 전통 판화, 화상석(畫像石)을 공부하라고 자주 권했고, 그들의 주제를 중국적으로 보이게 하라고 권고했다. 이는 지방색(地方色)을 가질수록 세계적이 되어 해외로부터 더 큰 관심을 받을 수 있다는 것이었다.<sup>21)</sup>

루쉰이 그의 리얼리즘 사상과의 접목을 위해 목판화 장르를 선택한 것은 제작비용과 그 대중적 파급효과에 주목했기 때문이었다. 루쉰은 판화의 대중 전달 효과의 잠재력을 이용하여 새로운 문화를 창조하고 민중을 계몽하고자 하였다. 루쉰은 목판화의 예술성과 실천성이라는 이 양자의 중요성을 강조하면서 목판화가들로 하여금 전시와 출판을 통해 창작 판화들을 널리 보급하도록 독려했다.

루쉰은 예술의 대중성에 주목하여, 목판화가 일반 대중을 계몽시키는 수단이라는 하지만 분명히 그것이 특정 정치집단의 도구로 전락하는 것에는 신중함을 보여준다. 루쉰은 “목각[목판화]은 어떤 용도로 쓰이는 도구”라는 것을 부인하지 않는다. 그러나 그는 “절대 그것이 예술이라는 것을 잊지 말아야 한다. 그것이 도구인 이유는 예술이기 때문이다”라고 하였다.<sup>22)</sup> 중국 근현대미술의 석학인 줄리아 앤드류스는 “루쉰이 비록 공산당에 동조적이긴 했지만, 그의 기질과 지적인 성향으로 볼 때 그가 생전에 장제스(蔣介石, 1887-1975)의 반공 독재를 지지하지 않았던 만큼이나 훗날 공산당이 내세운 스탈린주의 예술 교리를 받아들였을 것 같지는 않다”<sup>23)</sup>고 의견을 피력한다. 루쉰은 실제로 공산당에 가입을 한 적이 없으며, 어떤 특정 정치집단에 소속되는 것을 꺼렸던 것으로 보인다. 그는 문학가이자 사상가로서 문학뿐만 아니라 목판화 운동을 통해 중국 사회의 암울한 상황을 드러내면서도, 획일성을 경계하고 예술가의 주관적 표현의 다양성을 존중하였던 것이다.

## 2. 1930·40년대 중국 목판화의 리얼리즘

이 절에서는 루쉰의 리얼리즘이 1930·40년대 중국 목판화에서 어떻게 전개되고 구현이 되어

---

82), pp. 304-305.

19) Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press), p. 217.

20) 魯迅, 「致何白濤」(1933年12月19日), 張望, 앞의 책, p. 253.

21) 魯迅, 「致陳煙橋」(1934年4月19日), 張望, 위의 책, p. 278.

22) 木刻是一種作某用的工具, 是不錯的, 但萬不要忘記它是藝術。它之所以是工具, 就是因為它是藝術的緣故。魯迅, 「致李樺」(1935年6月16日), 張望, 위의 책, p. 307.

23) Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*(Berkeley: University of California Press, 2012), pp. 82-83.

있는지를 살펴본다. 앞에서 언급한 바와 같이 루쉰은 예술가들이 직접 보고 경험한 중국 민중의 고난과 투쟁을 표현해야한다고 했는데, 본고는 1930·40년대 중국 목판화의 리얼리즘을 첫째, ‘중국 민중의 고난을 표현한 리얼리즘’, 둘째, ‘중국 민중의 투쟁을 촉구하는 리얼리즘’으로 구분하여 살펴본 후, 세 번째로 1936년 루쉰 사망 후 공산당 근거지인 옌안을 중심으로 제작된 목판화에서 나타난 ‘(실현될) 사회주의적 이상을 투영하는 리얼리즘’을 고찰하고자 한다.

## 1) 민중의 고난을 표현한 리얼리즘

1930년대 중국은 1931년 만주사변 발발로 인한 일본의 중국 동북부 정복, 그리고 국내적으로 많은 사회·경제적 문제를 겪고 있었다. 부패한 군벌들의 싸움, 국민당과 공산당과의 투쟁, 홍수와 기근으로 인한 빈민 문제 등으로 중국 사회의 혼란과 중국 민중들의 삶은 악화되고 있었다. 이에 대한 중국 정부의 대책은 실효성이 보이지 않았다.

이러한 상황에서 1930·40년대 중국의 사실주의 목판화는 당시 중국의 암울한 현실과 민중의 고통을 드러내어 공감과 분노를 불러일으키면서 변화의 필요성을 강조하였다. 중국의 전통 미술에서는 주요 주제로 다루어지지 않았던 중국 민중의 실제적 삶이 중국 목판화에서 대표적 주제가 되었다. 중국 민중의 고통, 피로, 배고픔, 질병, 실업 등 소재가 다양하지만, 1930년대 중국 목판화의 대다수가 도시 노동자 또는 농촌 농민들의 고통스러운 삶을 묘사하며 억압된 사람들에게 대한 연민을 반영하였다.

민중적 노동의 고통을 묘사한 대표적 작품으로 장후이(張慧, 1909-1990)의 목판화 <배를 끄는 사람들>(1935)이 있다. 이 작품은 배의 무게를 감당하기 어려운 듯 땅에 닿을 정도로 허리를 굽혀 힘겹게 배를 끄는 노동자들의 모습을 보여주고 있다. 이 작품의 주제와 묘사에서 19세기 러시아 리얼리즘의 미술과 19세기 프랑스의 리얼리즘의 영향이 엿보인다. <배를 끄는 사람들>은 19세기 러시아 사실주의 미술의 대가인 일리야 레핀(Ilya Repin, 1844-1930)의 유화 작품인 <불가의 배꼽기>와 같은 주제를 다루고 있다. 하지만 <배를 끄는 사람들>의 원경의 초목과 집의 묘사 그리고 인물들의 거의 직각으로 수그린 자세는 프랑스의 리얼리즘 화가 밀레의 <이삭줍는 사람들>(1857)과 더욱 유사해 보인다. 장후이의 <배를 끄는 사람들>은 마치 밀레의 ‘송고한 노동’이 레핀의 ‘노동의 고통’으로 전환되는 것을 형상화하는 것 같다. 이러한 고단한 노동의 장면에서 아래로 숙인 얼굴은 윤곽선 없이 어두운 면처리로 인물 개개인의 정체성은 가려져 있고, 강한 흑백의 대조는 비참한 삶의 이미지를 효과적으로 창출해낸다.

대표적 루쉰의 초상화인 <루쉰상(魯迅像)>(1936)의 판화가로도 알려진 리첸(力群, 1912-2012)도 초기 판화 작품의 주제로 민중들의 고단한 삶을 다뤘다. 그의 흑백 목판화 작품인 <채엽(菜葉)>(1936)은 작가 자신이 직접 본 장면을 묘사한 것이다. 화면 중앙에 자리한 중년 여성이 나뭇잎을 따고 있고, 옆에서 어린 소녀가 바구니를 머리에 이고 잎을 따고 있는 모습을 유심히 바라보고 있다. 이 작품은 봄이 오자 가난한 이들이 나뭇잎으로 허기를 채우고, 춘궁(春窮)을 견디는 배고프고 가난한 삶을 묘사한 것이다. 왼쪽의 숫자는 1936년 5월 21일을 의미하는

것으로, 1936년에 소련의 문호 막심 고리키(Maxim Gorky, 1868-1936)가 노동계급의 국제적 연대를 위해 '세계의 하루'에 관해 쓰자는 프로젝트를 제안했고, 이에 대한 반응으로 중국 소설가 마오둔(茅盾, 1896-1981)은 1936년 5월 21일은 '중국의 하루'의 주제로 결정하고 그날 하루에 있었던 일에 관해 함께 쓰자며 제안하면서, 전국적으로 원고 외에도 목판화, 만화, 사진 등을 모집하였다. 리첸은 당시 태원(太原) 교외에서 본 장면을 사실적으로 묘사한 판화 <채엽>을 응모하였던 것이다.<sup>24)</sup> 리첸이 음영과 입체감을 표현하기 위해 가늘고 짧은 사선을 사용한 것은 소련 판화가 파벨 파브리노프(Pavel Pavlinov, 1881-1966)의 인물묘사법을 응용한 것으로 보인다. 리첸의 작품들은 차오바이(曹白)에 의해 루쉰에게 소개되었는데, 루쉰은 특히 <채엽>을 높게 평가했다.<sup>25)</sup>

루쉰이 상하이에서 본격적으로 목판화 운동을 펼쳤던 1920년대 말~1930년대 전반은 국공합작이 결렬된 후 장제스가 주도하는 백색테러가 좌익 성향의 젊은이와 지식인들을 탄압하던 시기였다. 이에 대응해 국민당 정부의 탄압 실상을 폭로하는 판화들이 다수 제작되었다. 장평(江豐, 1910-1982)의 <항전요구자들을 죽여라(要求抗戰者 殺)>(1931)는 국민당 정부군이 시위자들에게 총을 겨누고, 공포에 질린 시위자 무리가 혼란 속에서 달아나는 모습을 묘사하고 있다. 초기에 만들어진 이 작은 판화는 기법은 비교적 거칠긴 하지만 대각선 구도로 긴박함을 더하고 있고, 젊은 예술가의 감정을 설득력 있게 전하고 있다. 사건의 장면을 전체적으로 드러내는 장평의 이 작품과 달리, 장왕(張望, 1916-1992)의 <부상입은 머리(負傷的頭)>(1934)은 인물의 부상당한 머리와 그의 표정을 통해 사회운동가에 대한 경찰의 잔혹 행위를 함축적으로 부각시킨다.

20세기 전반 중국의 국가적 최대 위협이었던 1937년부터의 항일전쟁 8년 동안 휴대성과 복제성이 뛰어난 목판화는 전쟁의 참상을 고발하면서 중국 전역에서 번성하였다. 나라의 멸망이라는 위협은 대부분의 예술가들로 하여금 그들이 어디에 있는 상관없이 예술의 목적을 다시 생각하게 하고, 국가의 비극을 개인적 관심사보다 우선시하게 만들었다. 장후이(張慧)의 <잔혹한 폭격(殘烈的轟炸)>(1938)은 1937년 8월부터 1938년 10월까지 일본군이 광저우를 상대로 벌인 대규모 폭격 상황을 부감법으로 묘사하고 있다.<sup>26)</sup> 폭격으로 인한 대화재의 현장 위로 두 폭격기가 관람자를 향해 돌진하여 마치 현대전의 소음과 파괴력이 전달되는 듯하다. 왼쪽 상단과 오른쪽 하단 모서리에는 폭격으로 인한 폐허와 살해된 아이들의 모습을 확대하여 묘사한 장면을 통해 전쟁 상황의 비인간성을 피부에 와 닿게 한다.

1945년 8월 일본군이 연합군에 항복하면서 일본과의 전쟁이 끝나자 국내에 평화와 안정이 오는 듯하였다. 하지만 1946년 6월 국민당 정부와 공산당간의 휴전이 끝나고 3년간의 내전이 시작되었다. 또한 항일전쟁 후 드러난 정부의 부패와 무능은 극심한 초(超)인플레이션의 경제 혼란을 야기하고 이는 정부에 대한 국민 신뢰의 상실로 이어졌다. 이러한 인플레이션으로 인한 민중의 고통스러운 삶을 표현한 작품으로는 양커양(楊可揚, 1914-2010)의 <교수(教授)>(19

24) Xiaobing Tang, 앞의 책, p. 200.

25) 魯迅, 「致曹白」(1936年8月2日), 張望, 앞의 책, p. 335.

26) Clarissa von Spee ed., *The Printed Image in China*(The British Museum Press, 2010), p. 131.

47)가 있다. 이 작품은 당시 인플레이션의 상황 속에서 실의에 빠진 아버지가 가족을 먹여 살리기 위해 강의와 연구에 필요한 책들을 내다 파는 모습을 묘사하고 있다.

## 2) 민중의 투쟁을 촉구하는 리얼리즘

1930·40년대 중국의 사실주의 목판화는 중국 사회의 혼란과 국민들의 고단한 삶을 관찰자의 입장에서 드러낼 뿐만 아니라 사회개혁을 위해 대중의 참여와 행동을 촉구하였다. 행동 촉구의 주제로는 억압에 대한 개인 및 집단의 항거, 인도주의적 지원 호소, 승리의 장면을 통한 애국심 고취 등으로 다양하게 나타난다. 이들 이미지들은 하나의 대의명분으로 단결했을 때 대중이 할 수 있는 정치적 힘을 상상하며, 종종 관람자에게 권고나 호소, 승리의 몸짓으로 번쩍 팔을 들고 있는 인물들이 묘사된다.

억압에 대한 집단 항거를 목판화의 주제로 개척한 초기 목판화의 예로 장평(江豐)의 <부두노동자(碼頭工人)>(1932)를 들 수 있다. 이 작품의 다수의 노동자들이 연장을 메고 행진하는 모습과 구도는 독일 예술가 케테 콜비츠의 동판화 작품인 <방직공들의 행진(March of the Weavers)>(1897)과 유사하다. 하지만 장평은 목판화의 거친 질감에 다양한 조각칼을 사용하여 치밀하고, 복잡한 각법으로 노동자 얼굴의 음푹패인 주름, 무거운 표정과 긴장된 근육을 부각시켜 더욱 생생하고 도발적인 이미지를 만들어낸다. 대규모 집단 행진 중에 있는 노동자가 어깨에 짚어진 긴 도구들은 위협적으로 보이며, 노동 계급의 잠재적인 힘을 암시한다. 장평은 이미지를 통해 관람자들이 노동자들의 저항에 공감할 뿐만 아니라 변화를 위한 그들의 행진에 동참하기를 촉구하는 것이다.

1931년 일본의 만주 침공과 상하이 폭격 사건으로 목판화에서 적극적인 항일(抗日) 투쟁의 주제가 등장한다. 후이촨(胡一川, 1910-2000)의 <전방으로(到前線去)>(1932)는 1931년에 일본의 중국 침략에 대한 대중의 분노를 불러일으켜 저항을 호소한다. <전방으로>에서 전경 속의 한 인물이 거의 전체 구도를 가득 채우고, 그의 오른팔은 뒤 따르는 군중에게 손짓을 하듯 뻗어 필사적인 투쟁의 외침이 시각적으로 표현된다. 제국주의 열강에 대한 민중의 투쟁을 표현한 또 다른 작품으로는 리화(李樵, 1907-1994)의 <포효하라, 중국(怒吼吧, 中國)>(1936)이 있다. 이 작품은 두 눈이 가려진 채로 나무 기둥에 밧줄로 묶인 인물이 온 힘을 다해 몸부림을 치며 가까이에 놓인 칼을 곧 집어 들어 탈출할 것만 같은 순간을 표현하였다. <전방으로>처럼, 이 작품에서도 인물의 크게 벌려진 입을 통해 저항과 투쟁의 외침을 관람자들에게 시각적으로 전달하고 있다. <전방으로(到前線去)>와 <포효하라, 중국(怒吼吧, 中國)> 두 작품은 목판화의 양식적 대담성과 감정적 강렬함을 모두 반영하고 있다.

이러한 저항과 투쟁의 이미지는 당시 판화잡지인 『목각계(木刻界)』의 표지로 사용된 탕잉웨이(唐英偉, 1915년-?)의 <전진!>(1936)에서도 볼 수 있다. 수많은 인물들이 앞에서 깃발을 들고 이끄는 중심인물을 따르고 있고, 그들의 눈은 경탄과 결의로 그들을 이끄는 이가 가리키는 방향을 주시하며 놀라움에 입을 벌리고 있다. 그들의 공통 목적은 깃발에 선명하게 쓰인 '해방(解放)'이라는 문구로 표현되어 있으며 해방의 날이 가까이 왔다고 집단적 투쟁을 적극적으로

독려하고 있다. 인물들 위로 펄럭이는 깃발과 가는 평행 사선들로 표현된 빛줄기들이 집단 투쟁을 더욱 극적으로 만든다. 이 작품에서 쪽 뺨은 팔들은 기쁨과 희망, 힘과 결단력을 상징하는 것으로 보인다. 인물들의 옷과 신발 묘사를 보면, 노동자 계급이라기보다는 지식인, 학생들로 보이는데, 탕잉웨이와 그 자신과 판화가 동료들을 묘사한 것으로 보인다.

1937년 중일전쟁이 발발하자 판화가들은 전쟁의 참상을 기록하고 구조와 지원을 호소하였다. 판화가 류룬(劉淪, 1913-2013)도 잡지 『항전목각(抗戰木刻)』의 편집과 판화 제작을 통해 항전 운동에 참여하였다. 전쟁 중 그가 제작한 작품 <부상병을 구조하라(救救傷病兵)>(1942)는 월북(粵北: 광둥 북부) 전선에서의 전쟁 상황을 기록하였다. 이 작품은 더 이상 군복이나 무기로는 식별되지 않는 부병사들의 처참하고 안타까운 희생을 표현하고 있다. 지붕의 구멍들을 통해 내려 비추는 빛줄기들이 병상의 고통과 무력감을 위로해주는 듯하다. 이 작품의 아래에는 중문 제목과 함께 영문 제목 “Relieve The Wounded”을 동시에 제시한 점이 흥미로운데, 그 의도는 국제적인 인도주의적 지원을 호소하는 것이었다.<sup>27)</sup> 류룬의 항일전쟁 주제를 또 다른 작품 <아버지가 전선에서 가져온 장난감(爸爸從前線帶回來的玩具)>(1945)는 서부 후난성 전투에서 일본군의 주요 거점을 격파하여 승리한 후 아내와 세 자녀에게 돌아온 한 중국 병사를 묘사하고 있다. 그는 일본 의상을 입은 인형을 전 주인에게 일어난 일을 전혀 모르는 막내 아이에게 보여주고 있다. 아래에는 소년의 시선이 일장기의 상징인 붉은 태양이 새겨진 천 조각에 머물고 있다. 이 작품은 일본군과의 전투 승리 후 돌아온 병사와 가족들과의 따뜻한 조우 장면을 통해 관람자들의 애국심을 고취시키고 전쟁 승리를 기원할 수 있게 만든다.

### 3) 사회주의적 이상을 투영하는 리얼리즘

루쉰의 목판화 운동의 기초인 경험에 입각한 ‘사회비판적’ 리얼리즘과는 달리, 사회주의적 이상을 투영하는 리얼리즘 즉 ‘사회주의적 현실주의’를 반영한 목판화는 공산당의 근거지인 옌안에서 본격적으로 나타나게 된다. 1937년 중국의 해안도시가 일본에 함락되면서 옌안은 저항을 위한 선전 노력에 참여하고자 하는 이상주의적이고 좌익적인 젊은 예술가들에게 피난처가 되었다. 그리고 1938년 루쉰문예학원의 설립은 옌안에서 선전미술로서의 목판화 제작이 활성화되는 계기가 되었다.

마오쩌둥은 1937년 루쉰 서거 1주년 기념회에서 공산당원이 아니었던 루쉰이지만 그의 사상, 행동, 저작은 [사실상] 마르크스주의적인 것이었다면서 루쉰을 “신중국의 성인”으로 치켜세웠다.<sup>28)</sup> 이것은 마오쩌둥이 정치적 기반을 확보하기 위한 목적으로 루쉰을 의도적으로 추앙했던 것으로 이해할 수 있다.<sup>29)</sup> 루쉰을 중국 문화의 수장으로 묘사하면서 마오쩌둥과 저우언라이(周恩來, 1898-1976)가 루쉰의 이름으로 루쉰문예학원의 설립을 주도하게 되었고, 루쉰의 목판화 운동에 참여했던 판화가들이 이곳에서 선전활동을 준비하기 위해 고안된 속성강좌를 듣거나 교편을 잡게 되었다.

27) Clarissa von Spee, 앞의 책, p. 134.

28) 김소영, 「노신(魯迅, 1881-1936) 초상화 연구」(명지대학교 석사학위논문, 2018), p. 20.

29) 위의 논문, p. 20.

루쉰문예학원의 중국 목판화들은 공산주의 이데올로기와 공산당의 주요 지지층인 농민 생활의 장면을 묘사하기 시작했다. 1940년 리첸(力群)이 처음 옌안으로 건너가 루쉰문예학원의 교원으로 일하면서 마르크스-레닌주의 사상교육을 받았다. 그 이후 그의 옌안에서 제작한 목판화의 주제는 옌안에서의 공산당 통치하의 평화로운 농민의 삶을 다루게 된다. 그의 1941년 작 <물을 마시다(飲)>는 물을 마시고 있는 농민을 묘사하고 있다. 이 작품에서 특기할 점은 리첸의 1936년작 <채엽>에서 보이는 고단한 농민의 삶을 묘사한 것과는 대조적으로 건장한 농민이 물을 여유 있게 마시는 평화롭고 희망찬 순간을 표현하고 있다. 리첸은 마치 동판화의 정교하고 세밀한 기법이 연상되는 듯 미세한 수많은 교차선의 각법을 이용하여 팔 근육과 강인한 몸집의 섬세한 질감을 표현하고 있다.

리첸의 또 다른 작품인 <옌안에서 연설을 듣다(延安聽報告)>(1940)는 제복을 입은 여군 또는 공산당원인 여성이 아기에게 젖을 먹이면서 무언가를 열심히 듣고 메모를 하고 있다. 그녀는 옌안에서 그림 너머로 있을 연설자를 바라보며 연설자의 강연에 열중하고 있다. 공공장소에서 소유하는 것을 전혀 부끄러워하지 않는 기색이다. 이러한 주제는 여성성과 모성에 있어서 혁명적인 것이었다. 리첸의 <물을 마시다>와 <옌안에서 연설을 듣다>에서 강한 명암대비를 통한 인물의 양감 표현에서 항주예술전과학교에서 받은 리첸의 서양화 기법 훈련이 엿보인다. 이 두 작품에서도 근대 목판화의 주요 특징인 흑백의 대비와 서구 판화의 음영처리가 보이지만, 현존 권력을 ‘비판’하던 이 매체가 이제는 현존 권력에 ‘동의’를 이끌어내는 매체로 전환되어 옌안 통치세력의 미덕을 찬양하게 되었다는 점이 눈에 띈다.

옌안에서 공산당에 가담한 판화가들은 대부분 문맹인 농민들과 소통하기 위해 민속적 양식을 실험하기 시작했다. 그들은 전통적으로 가정의 수호신들과 관련된 상서로운 민속 도상을 묘사한 연화(年畵)를 수정해 공산군의 이미지를 인민의 수호자로서 정립하였다.<sup>30)</sup> 대표적인 예로 옌한(彦涵, 1916-2011)의 <인민의 수호자(군대와 인민의 협력(軍民合作))>(1939-40)는 전통적인 문지킴이(門神)를 홍군 병사로 대체하고 있는데, 이 병사는 검을 치켜든 채 인민을 보호하려 하는 듯한 자세를 취하고 있다. 이 작품은 “군대와 인민의 협력(軍民合作)”을 촉구한다. 판화가들은 농민들의 취향을 위해 미술학교에서 배운 유럽식 음영법과 어두운 색조를 피하고, 중국 민속미술의 단순한 윤곽과 밝은 색을 사용하여 이해하기 쉬운 양식을 구사하게 되었다. 종교적인 이미지를 선전(프로파간다)으로 대체한 이러한 작품은 공산군에 대한 지역 민중의 믿음을 복돋아주었다.

옌안에서의 이러한 새로운 민속풍의 판화는 공산당에 대한 마오쩌둥의 지배력을 공고히 하기 위해 실시한 1942년 ‘정풍(整風)’ 운동과 마오쩌둥의 ‘옌안문예강화(延安文藝講話)’를 계기로 표준 양식이 되었다. 옌안문예강화 이후 중국 공산당의 예술을 지배할 이념을 공식화하는데, 작품이 당과 노동자, 농민, 군인들에게 봉사해야 할 실천적 목적이 강조가 되었다. 이러한 대표적인 예로서 구위안(古元, 1919-1996)의 1944년작 <우리 인민 군대를 옹호한다(擁護咱們老百姓自己的軍隊)>는 다섯 개의 칸으로 구성되어 있고, 사람들이 여러 방식으로 군대를 환영하고

30) 마을 사람들은 매년 중국 설날을 준비하는 과정에서 민속 목판화를 새것으로 교체했고, 젊은 예술가들은 이 명절을 지역 사람들에게 그들의 메시지를 전하는 기회로 삼았다. Julia F. Andrews, and Kuiyi Shen, 앞의 책, p. 132.

도와주는 모습을 묘사하고 있다.<sup>31)</sup> 구위안은 서양식 음영효과를 피하고 민속판화에서와 같이 블록 표현의 많은 부분을 파내어 윤곽선 중심으로 표현한 후 직접 손으로 색을 칠하여 밝고 낙관적인 이미지를 만들어냈다. 이러한 공산당 통치하의 미덕을 강조하는 ‘(사회주의) 현실주의’ 판화는 1949년 중화인민공화국 설립 이후 사회주의국가 이념의 성립에 중요한 자리를 차지하게 되고 공식적 미술 장르로 부상하게 된다.

#### IV. 결론

본고는 20세기 초 중국 문예계의 리얼리즘 대두와 함께 1930·40년대 목판화에서도 리얼리즘이 받아들여진 양상과 특징을 살펴보았다. 19세기 서구의 ‘리얼리즘’이 중국에 도입된 후 20세기 전반을 거치면서 중국에서의 ‘리얼리즘’ 번역어가 ‘사실주의(寫實主義)’에서 ‘현실주의(現實主義)’로 변화되는 과정은 단순한 번역의 문제를 넘어 중국미술에서 ‘미술 혁명’의 추구가 ‘(사회주의) 혁명 미술’의 추구로 전환되는 인식상의 변화 과정과 궤를 같이 하였다.

루쉰의 리얼리즘과 목판화 운동은 이러한 사실주의적 ‘미술 혁명’에서 현실주의적 ‘혁명 미술’의 추구로의 전환되는 과정에서 전개되었다. 그의 리얼리즘은 현실을 직시하고 직접 경험한 민중의 고통과 투쟁을 표현함으로써 민중적 각성과 행동을 촉구하는 것이었다. 루쉰의 리얼리즘은 ‘고쳐야 할 현실’에서 시작하고 있지만 사회주의 리얼리즘에까지는 이르지 않았는데, 그는 ‘보이는 현실’의 변혁을 향한 열정은 강했지만, ‘보이지 않는 이상’의 표현까지는 받아들일 수 없었던 것이다.

루쉰의 리얼리즘은 1930·40년대 중국 목판화에서 민중의 고난을 드러내고 투쟁을 촉구하는 리얼리즘, 즉 ‘사실주의’를 드러낸다고 할 수 있다. 반면, 1930·40년대 공산당 근거지인 옌안의 목판화는 실제의 세계를 표현하는 루쉰식의 리얼리즘이 아니라 앞으로 실현될 사회주의적 이상을 적극적으로 투영하는 리얼리즘, 즉 사회주의적 ‘현실주의’로 전개되었음을 알 수 있다. 1949년 중화인민공화국 설립 이후 중국 공산당의 권력이 옌안을 넘어 중국 대륙을 석권함에 따라 ‘현실주의’가 공식적 번역어로서 그리고 국가의 공식 예술 이념으로서 ‘사실주의’를 완전히 대체하게 되었다.

---

31) 위의 책, p. 133.



## 이희정, 「1930·40년대 중국 목판화의 리얼리즘: 사실(寫實)과 현실(現實) 사이에서」에 대한 토론문

홍지석 | 단국대학교

1930~1940년대 중국목판화의 리얼리즘에 관한 선생님의 흥미로운 발표 잘 들었습니다. 중국에서 리얼리즘의 번역어가 사실주의에서 현실주의로 이행한 것이 단순한 용어의 변화가 아니라 리얼리즘 자체에 대한 이해의 변화, 또는 미술 자체에 대한 입장의 변화를 함축한다는 선생님의 주장이 매우 인상적입니다. 제 질문은 다음과 같습니다.

선생님께서서는 II장(20세기 전반 중국미술계의 리얼리즘)에서 ‘리얼리즘’이 20세기 초반 중국에서 두 가지 번역어, 곧 ‘사실주의’와 ‘현실주의’라는 두 가지 다른 용어로 번역, 사용된 현상을 지적한 후 1934년 소련의 ‘사회주의 리얼리즘’ 정식화를 전후하여(정확히는 취츄바이와 저우양이 ‘현실주의’라는 용어를 내세운 1932~1933년 이후) ‘현실주의’가 리얼리즘의 번역어로 급부상하여 이른바 대세로 자리 잡는 과정을 설명하셨습니다. 그들이 ‘사실주의’보다는 ‘현실주의’라는 단어를 선택한 이유로 선생님께서서는 특히 저우양을 참조하여 “실제 사실(事實)로서의 리얼리즘이 아니라 내일 ‘실현될 현실(現實)’까지 포괄하는 리얼리즘” 또는 “사실들의 피상적인 결합이 아닌 여러 사실들의 융합”으로서의 “현실(또는 전형)”에 대한 요구를 말씀하셨습니다. 그리고 “리얼리즘에 대한 인식이 ‘사실주의’에서 ‘현실주의’로 변화되는 과정은 중국 근현대 미술사에서 ‘미술 혁명’의 추구가 ‘(사회주의) 혁명 미술’의 추구로 전환되는 과정과 궤를 같이한다”고 하셨습니다. 그런데 현실, 현실주의, 전형을 강조했던 논자들이 부정적으로 말했던 “실제 사실로서의 리얼리즘”, “사실들의 피상적인 결합”, “미술혁명의 추구(로서의 리얼리즘)”은 구체적으로 무엇을 의미할까요? 취츄바이는 리얼리즘을 현실주의로 번역하면서 “사실이라 하면 현실의 일을 그대로 써내거나 아니면 ‘순전히 객관적으로’ 사실의 원인과 결과를 분석하기만 하면 되는 것 같다”고 하면서 “진실하게 사회관계를 묘사하고 표현하여 역사의 발전과정을 똑똑히 보여주는 현실주의”를 말했는데<sup>32)</sup> 이런 발언을 고려하면 ‘현실주의’는 ‘자연주의’나 ‘인상주의’를 배척하는 개념이었다고 볼 수도 있을 것 같습니다. 1930년대~1940년대 중국 미술비평에 (특히 리얼리즘과 관련된)자연주의나 인상주의에 대한 논의가 있었는지, 있었다면 어떤 내용이었는지 궁금합니다.

또한 선생님께서서는 II장을 마무리하시면서 루쉰과 저우양의 큰 간극을 말씀하셨습니다. “루쉰의 리얼리즘도 ‘고쳐야 할 현실’에서 시작하고 있지만 사회주의 리얼리즘에까지는 이르지 않

32) 溫儒敏, 『현대 중국의 현실주의 문학사』, 김수영 옮김 (문학과 지성사, 1991), pp. 146-148.

았다”고 하시면서 “그(루쉰)의 리얼리즘은 변혁에 대한 열정은 강했지만, 경험을 넘어선 표현까지는 받아들일 수 없었던 것”이라고 주장하셨는데 현실주의가 리얼리즘의 공식 번역어로 자리를 굳힌 이후에 “루쉰의 리얼리즘”은 어떤 이름을 갖게 됐는지 궁금합니다. 사회주의 리얼리즘 논자들은 종종 사회주의 리얼리즘의 전 단계를 ‘비판적 리얼리즘’으로 명명했는데 루쉰의 리얼리즘도 비판적 리얼리즘으로 명명됐는지, 아니면 다른 용어가 있었는지 궁금합니다. 선생님께서는 Ⅲ-1에서 루쉰이 “콜비츠 등의 ‘사회적(비판적) 사실주의(Social Realism)’에 주목”했다고 하시고 Ⅲ-2(3)에서는 “루쉰의 목판화 운동의 기초인 경험에 입각한 ‘사회비판적 리얼리즘’을 말씀하셨는데 여기서 “사회비판적 리얼리즘”은 루쉰 자신의 규정인지 아니면 후대의 규정인지 궁금합니다. 1930년대 이후 중국미술비평에서는 비판적 리얼리즘-사회주의 리얼리즘의 관계를 어떻게 서술했는지도 궁금합니다.

세 번째 질문은 리얼리즘(현실주의)과 매체에 관한 것입니다. 선생님께서는 Ⅲ-1에서 “(목판화는) 복제가 용이하고 전파가 쉽기 때문에 미술운동에 유익하다”는 루쉰의 발언을 인용하셨고 Ⅲ-2(1)에서는 “1937년부터의 항일전쟁 8년 동안 휴대성과 복제성이 뛰어난 목판화는 전쟁의 참상을 고발하면서 중국 전역에서 번성하였다”고 말씀하셨는데 여기서 휴대성, 복제성 등은 리얼리즘의 특성으로 볼 수 있는지 궁금합니다. 1930년대 이후 중국미술비평에서 매체론은 리얼리즘론의 일부였는지요? 마지막 질문은 민족적 양식에 관한 것입니다. “옌안에서 공산당에 가담한 판화가들은 대부분 문맹인 농민들과 소통하기 위해 민족적 양식을 실험하기 시작했다”(Ⅲ-2(3))고 하셨는데 여기서 민족적 형식을 사회주의 리얼리즘론에서 강조하는 ‘민족적 형식’으로 이해해도 될지 궁금합니다.

# 중일전쟁 시기(1937-1945) 서북(西北)지역 소수민족 소재의 사생화(寫生畵)

정수진 | 한국미술연구소CAS

- I. 서론
- II. 중일전쟁 시기 서북지역 중요성의 대두
- III. 서북지역 소수민족 사생화를 그린 대표적 화가들과 작품
- IV. 화폭에 드러난 소수민족의 타자화(他者化)
- V. 결론

## I. 서론

1920년대 이후 중국의 화단에서 ‘사생(寫生)’은 중국화와 서양화 분야 모두에서 가장 중시되던 쟁점이었다. 그리고 1937년 중일전쟁의 발발은 사실주의회화의 흥기와 확산의 계기였다. 화가들이 전쟁을 겪으며 현실을 직시하게 되었으며 고난에 처한 민중의 삶에 관심을 가지게 되었기 때문이다. 이 시기 작가들에게 전쟁은 화가로서 나아가야 할 방향을 알려주는 지침의 역할을 했을 것으로 생각된다. 한편 전쟁의 발발 이후 많은 미술학교와 화가들은 전화를 피해 후방으로 이동하였는데 이 경험과 전쟁으로 크게 주목되기 시작한 ‘국토(國土)’의 개념은 화가들이 변방의 사생 작업을 하게 된 강력한 동기였다. 이러한 시대 배경은 1930년대 말기 이후 간쑤(甘肅) 등 서북지역과 그 지역주민을 묘사한 회화를 다수 출현하게 하였다.

중국의 서북지역은 일반적으로 간쑤, 산시(陝西), 닝샤(寧夏), 칭하이(青海) 그리고 신장(新疆)의 5개 성(省)을 통칭한다. 이 지역은 중국 국토의 30% 가량을 차지하는 넓은 면적을 가지고 있으나 척박한 대지와 극도로 건조한 기후 등으로 인구가 희소하고 경제 역시 낙후되어 있었다. 그런데 20세기 30년대 이전까지도 중앙의 관심에서 소외되었던 이 지역이 중일전쟁의 발발 이후 최후의 후방으로 주목받기 시작하였다. 아울러 간쑤에 위치한 둔황(燉煌)석굴은 동시기 중국인들에게 중국문화의 뿌리로 인식되며 커다란 관심을 모았다. 이에 다수의 화가들이 둔황을 방문하여 벽화를 모사하고 주변 지역을 유람하며 사생 작업을 하였다.

본고에서 살펴보고자 하는 대상은 항일전쟁 시기(1937-1945)에 제작된 서북지역의 소수민

족을 소재로 한 회화이다. 구체적으로는 신중국의 설립 후 중국 화단에서 거장으로 성장한 자오왕윈(趙望雲, 1906-1977), 관산위(關山月, 1912-2000), 우쥬런(吳作人, 1908-1997), 동시원(董希文, 1914-1973)의 작품이 주요 고찰 대상이다. 이 글의 목적은 서북의 경험이 이들 작가의 성장에 어떤 밑거름이 되었는지 그리고 이 화가들이 서북 소수민족을 보았던 관점과 그것의 형성 배경은 무엇이었는지를 파악함에 있다.

## II. 중일전쟁 시기 서북지역 중요성의 대두

서북지역의 중요성은 20세기 초반 전국적으로 신식 학교가 설립된 이후 보편화된 교과서를 통해 지리의 개념과 국토의 이미지가 널리 수용되면서 부상하기 시작하였다. 지리학 교과서는 중국의 영토를 확정하고 그에 대한 기초 지식을 제공하여 학생들의 애국심을 고취하고 시민들에게 국토라는 인식을 제공하는 역할을 하였다.<sup>1)</sup> 1912년 공화정 정부는 중국을 구성하는 다섯 민족으로 한(漢), 만주(滿洲), 몽골(蒙古), 회(回), 장(藏)족을 명시하여 영토의 전체 범위를 확정하였다.<sup>2)</sup> 그 결과 이 시기부터 여러 변방에 대한 관심이 증가하였는데 이 가운데 서북은 크게 주목받는 지역이었다. 린촨자(林傳甲, 1877-1922)의 『대중화지리지(大中華地理志)』(1918) 등民国 초기부터 활발히 편찬된 각종 지리지는 이러한 시대상을 반영한다.

또한 1935년에 시안(西安)에서 바오지(寶鷄)까지 개통된 룡하이(隴海)철도 등 民國정부가 주도하여 건설하기 시작한 철도는 교통 여건을 개선하여 서부로의 접근을 한층 용이하게 만들었다.<sup>3)</sup> 이에 따라 서부로의 여행이 성행하게 되었는데 이는 서북의 역사, 경제, 지리, 민족 등을 다룬 간행물, 신문 기사와 서적 등의 출간으로 이어졌다. 특히 칭하이 교육부청장을 지낸 양시야오(楊希堯, 1900-?)의 『칭하이풍토기(靑海風土記)』(1928), 작가 장헌수이(張恨水, 1895-1967)의 『서유소기(西游小記)』(1934) 등 여행기 형식의 서적들이 다수 출간되어 지역정보를 제공하였다.<sup>4)</sup>

한편 쑨원(孫文, 1866-1925)은 이미 民國정부 수립 이전부터 ‘서북개발’의 중요성을 제기하였다. 그러나 정부는 이 지역에 투자하여 얻을 실익을 높이 평가하지 않았으며 따라서 구체적인 개발의 조치는 취하지 않았다. 그런데 1931년 9·18사변으로 촉발된 일본의 침략 이후,

1) 청말 이래 지리학 교과서에서는 타이완의 상실이 명시되었으며 조선, 버마, 베트남을 서구 열강들에게 빼앗긴 종속국으로 언급함으로써 학생들에게 국가적 치욕을 상기시켰다. Peter Zarrow, *Educating China: Knowledge, Society, and Textbooks in a Modernizing World, 1902-1937* (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), p. 219.

2) 쑨원(孫文)은 1912년 정월 초하루에 발표한 ‘臨時大總統孫文宣言書’에서, “국가의 근본은 인민에 있다. 한, 만, 몽, 회, 장의 모든 영토가 국가를 이루고, 모든 종족이 하나가 된다. 이를 민족의 통일이라고 이른다”라며 다민족국가의 개념을 명확하게 하였다. 丁瀾翔, 「圖像·地域·民族-關山月寫生作品中的西北圖景與民族觀念」, 『美術學報』(2013-6), p. 71에서 재인용.

3) 解程姬, 「20世紀30年代西北行記與西北開發」(內蒙古大學 석사학위논문, 2008), p. 4.

4) 이 밖에도 신문(新聞)사업가 판창장(範長江, 1909-1970)의 『중국의 서북 구역(中國의西北角)』(1936), 저명한 역사학자 구제강(顧頡剛, 1893-1980)의 『서북고찰일기(西北考察日記)』(1938), 장제스(張介石)의 아들 장경국(蔣經國, 1910-1988)의 『위대한 서북(偉大的西北)』(1942), 중국 최초의 여성비행가 린펑샤(林鵬俠, 1907-1979)의 『서북행(西北行)』(1936)과 『신강행(新疆行)』(1951) 등이 유명하다. 劉珍珍, 「抗戰前民間對開發西北的輿論研究」, 『學理篇』(2013-14), pp. 233-234 참조.

서북지역의 중요성이 부각되기 시작하였다. 일본군이 동북삼성(東北三省)을 점령하고 중국 내륙으로의 진출을 도모하고 있는 상황에서民国정부는 서북의 전략적 중요성을 다시 평가하게 된 것이다. 1932년 1월 28일 일본군은 상하이(上海)를 대대적으로 폭격하였고, 그해 4월 7일 행정원장 왕징웨이(汪精衛, 1883-1944)는 국난회의(國難會議)를 소집하여 “서북을 최후의 장기 항전 근거지로 삼아民国 건립 이래의 가장 엄중한 위기인 국난을 타파하자”라고 선포하였다.<sup>5)</sup> 더욱이 1937년 전면적인 전쟁의 발발 이후 民国정부가 서쪽으로 잇달아 임시수도를 옮기면서 서북지역이 장기적으로 일본에 저항할 수 있는 최후의 근거지로 떠올랐다.

이러한 전략적인 중요성 이외에도 이 시기 서북개발의 필요성은 경제와 문화적 측면에서 대두되었다. 경제적으로는 석유, 석탄, 소금, 철, 금 등의 풍부한 천연자원과 드넓은 평원이 제공하는 원료의 식량가공업, 면방직업, 목축업, 양모와 피혁가공업 등 지역적 특색을 이용한 산업의 발전 가능성이 고려되었다. 문화적으로는 실크로드 상의 여러 유적이 고요한 문화자원의 보고(寶庫)로 떠올랐다. 둔황석굴 등 여러 석굴사원들은 고대 이래 동양과 서양의 문명이 혼합된 문화유산으로 평가받았으며 중국은 동양을 대표하는 국가로 자부할 수 있었다. 이는 중국인들의 민족적 자신감의 근거였으며 이 유적들은 중국을 대표하는 민족문화의 지위를 부여받았다.

그리고 이 문화적 요인은 여러 학자와 미술가들의 관심을 끌어 모으는 작용을 하였다. 1936년에 둔황예술연구소(敦煌藝術研究所)를 설립한 창수홍(常書鴻, 1904-1994)은 “둔황 예술은 살아있는 예술사이며 중국예술 전성기의 무수한 걸작을 소장한 미술관이다. 또한 우리가 지금 찾고 있는 한당(漢唐)정신의 구체적인 표현이다”라며 둔황에서 중국 미술의 정통성을 찾아내려 하였다.<sup>6)</sup> 아울러 장다첸(張大千, 1899-1983)이 1940년부터 3년간 진행한 둔황벽화의 임모작업은 항전시기 민족문화에 대한 자부심을 고양시키고 그 우수함을 보존한 사례로 인정받았다. 즉 둔황 연구는 민족의 자존심과 자신감을 회복하여 외적에 저항하는 목적을 달성하기 위한 돌파구로서의 역할을 하였다. 이와 같은 서북지역의 부상, 둔황 등 석굴 연구의 활성화 그리고 동시기 화단에서 중시된 사실주의회화는 다수의 화가들이 서북을 방문하여 사생 작업을 하는 계기가 되었다.

### Ⅲ. 서북지역 소수민족 사생화를 그린 대표적 화가들과 작품

중일전쟁 시기 화가들의 서북 기행은 1940년 民国정부 교육부가 왕즈윈(王子云, 1897-1990)을 단장으로 조직한 ‘서북예술문물고찰단(西北藝術文物考察團)’, 1943년 충칭의 군사위원회가 스투차오(司徒喬, 1902-1958)를 포함하여 조직한 서북시찰단(西北視察團) 등의 단체뿐만 아니라, 한러란(韓樂然, 1898-1947), 창수홍, 자오왕윈, 우쥘런, 장진뉘(張振鐸, 1908-1989), 관산웨이, 등시원 등의 개별 작가들에 의하여도 이루어졌다.

5) 張用建, 「抗戰前十年國人對西北開發問題的認識」, 『中國經濟史研究』(2003-2), p. 98.

6) 敦煌研究院編, 『常書鴻文集』(甘肅: 甘肅民族出版社, 2004), p. 85.

이 장에서 다룬 내용은 이 화가들 가운데 자오왕윈, 관산웨이, 우쥘런, 동시원의 활동과 작품이다. 이들은 이 시기 학업을 마치고 전업 작가로 화단에 이름을 알리기 시작한 젊은 작가였으며 신중국의 건립 이후 이름난 중견작가로 성장하였다는 공통점을 가진다. 이들이 서북으로 향했던 시기는 국난을 맞아 중국화(中國畫)가 어떤 방향으로 나아가야 할 것인가가 관건으로 떠오른 시점이었다.

자오왕윈은 1906년 허베이(河北)성 수루(東鹿)현에서 출생하여 1926년에 국립베이징예전(國立北京藝術專門學敎)에 입학하였다. 1928년에는 베이징사범대학에서 교편을 잡았으며 1932년부터는 상하이 중화서국(中華書局)에서 편집장을 맡았다. 자오왕윈은 베이징에 머물던 시기부터 허베이의 교외를 두루 다니며 사회 저층민(低層民)의 생활을 직접 묘사한 작품을 제작하였다. 그의 이 사실적인 작품들은 농후한 현실비판의식으로 사회의 주목을 받았다. 자오왕윈이 더욱 이름을 알리게 된 계기는 1933년부터 1935년까지 『대공보(大公報)』의 ‘사생 통신기자’로 일하며 전란으로 피해를 입은 농촌 지역의 실상을 사생화를 통해 알리면서부터이다.<sup>7)</sup> 이 시기의 작품으로 <피로(疲勞)>, <난민도(難民圖)>, <빈곤과 질병(貧與病)> 등이 있다. 자오왕윈의 이 사실적인 그림들은 전국적으로 독자들의 공감을 끌어내며 그의 이름을 널리 알렸다. 또한 그가 1937년 전쟁 발발 이후 편찬한 『항전화간(抗戰畫刊)』은 상당한 인기를 끌었으며 여기에 실린 그의 사생 작품들은 대중의 애국심과 항전 의지를 고취하는 작용을 하였다.

자오왕윈은 1941년부터 간쑤, 칭하이, 둔황, 하서주랑(河西走廊), 기련산(祁連山), 스촨(四川) 등 변강지역을 여행하며 벽화의 임모와 사생 작업을 하였다. 소수민족의 생활상을 그린 그의 작품에서는 둔황벽화 임모 경험의 영향을 찾아볼 수 있다. 이는 40년대에 제작한 <카자흐춤(哈薩克舞)>에서 뚜렷하게 나타난다. 이 작품에서 두 인물의 의습선은 둔황벽화에서 볼 수 있는 철선묘(鐵線描)적 필선으로 표현되었으며 춤추는 여인의 안면은 당대(唐代)의 보살상에서 보이는 둥근 윤곽과 위로 둥글게 치켜 올라간 눈썹선을 가지고 있다. 아울러 이 작품의 평면적인 채색과, 명암법이나 투시법이 무시된 화면 구성은 둔황에서 영감을 얻은 결과로 보인다. 이러한 화풍은 1944년에 제작한 <천산의 해질녘(天山薄暮)>에서도 드러난다. 거칠고 성근 필선의 이전 화풍은 서북 시기에는 선명한 색채가 가미된 부드러운 필선 위주로 바뀌었다. 1950년대 이후 자오왕윈은 스루(石魯, 1919-1982) 등과 함께 장안화파(長安畫派)를 형성하여 신중국의 미술계에 큰 족적을 남겼다.

관산웨이는 1912년에 광둥(廣東)성 양장(陽江)현에서 출생하였다. 광저우시립사범학교(廣州市立師範學校)를 졸업한 관산웨이는 영남화파(嶺南畫派)의 대가 가오젠푸(高劍父, 1879-1951)에게 실력을 인정받아 그의 제자가 될 수 있었다. 관산웨이의 <도시로부터의 철수(從城市撤退)>(1939), <산자오섬의 소견(三寵島之所見)>(1939)은 전쟁의 참혹함과 민간인의 피해를 현장감 있게 묘사하여 호평을 받았다.

1940년부터 관산웨이는 모두 6년에 걸쳐 란저우(蘭州), 둔황, 칭하이 일대를 다니며 사생을 하였다. <변방의 낙타 방울(塞外駝鈴)>(1943), <칭하이 타얼사 시장(青海塔爾廟會)>(1944) 등

7) 『대공보(大公報)』는 1902년 톈진(天津)에서 창간되어 1966년까지 발간되었던 진보적 성격의 신문으로 항일전쟁 시기에는 항전기사에 주력하였다. 司開國, 「《大公報·藝術周刊》與民國前期京津地區美術現代化」, 『美術學報』(2021-1), p. 36.

서북지역을 그린 그의 작품에서는 이전과 같은 정치성이 없어지고 자연 풍광에 집중하는 경향이 높아졌다. 이 시기 관산위의 화풍은 선명한 필선의 사용 등 중국적인 필법과 투시법, 그림자 등 서구식 화법의 효과가 결합되어 있다. 1946년에 제작한 <카자흐의 유목 생활(哈萨克游牧生活)>은 자오왕원의 <천산의 해질녘>과 유사한 화풍으로 동일한 주제를 그려 자오왕원의 영향을 엿볼 수 있다. 이 작품 역시 둔황벽화의 임모 경험에서 비롯된 화풍 변화의 실험적 시도라고 할 수 있다. 또한 서북에서의 사생 경험은 이후 관산위의 탄탄한 필력 형성에도 기초가 되었음이 분명하다. 그는 만년의 인터뷰에서 “내가 <박차를 가하는 말은 안장을 내려놓지 않는다(快馬加鞭未下鞍)>(1963)를 창작할 때, 질주하는 준마들을 허다하게 그렸는데 손길이가는 대로 그려도 말의 형태가 정확하고 다양하였다. 이는 내가 그해 서북에서 말을 세밀하게 관찰하고 분석하며 진지하게 사생한 덕분이다”이라고 회고하였다.<sup>8)</sup> 신중국 건립 후 관산위는 푸바오스(傅抱石, 1904-1965)와 함께 인민대회당에 설치된 거작 <강산여차다교(江山如此多嬌)>(1959)를 제작할 만큼 인정받는 화가로 성장하였다.

우쥬런은 1908년 장쑤(江蘇)성 쑤저우(蘇州)에서 출생하여 1927년에 상하이예술대학(上海藝術大學)에 진학하였다. 1928년에는 스승 쉬베이홍(徐悲鴻, 1895-1953)을 따라 난징의 국립중앙대학(國立中央大學) 예술학과로 옮겨 수학하였다. 그리고 1930년에 쉬베이홍의 추천으로 프랑스로 유학을 떠나 이후 벨기에의 브뤼셀왕립미술아카데미(Academie Royale des Beaux Arts de Bruxelles)에 진학하였다. 1935년에 귀국한 그는 난징중앙대학(南京中央大學)에 재임하였으며 중일전쟁이 발발하자 1938년에 ‘전지사생단(戰地寫生團)’을 조직하여 전지를 다니며 전투 장면 등 항일 주제의 작품을 제작하였다.<sup>9)</sup> <부상병(傷兵)>(1939) 등 이 시기 우쥬런의 작품은 전장의 참혹함을 사생을 통해 사실적으로 담고 있다.

우쥬런은 1943년과 1944년 두 차례에 걸쳐 청두(成都), 란저우, 간쑤, 칭하이 등지로 사생 여행을 떠났다. 첫 번째 여행에서 그는 둔황의 벽화를 모사하였는데 그 중요성을 강조하며, “둔황이 더욱 훼손되기 전에 제국주의에 짓밟힌 중국의 문화유산을 복원시켜야 한다. 예술가는 이를 통하여 중국 민족의 풍격을 창조해야 한다”라고 역설하였다.<sup>10)</sup> 그가 둔황을 민족 미술의 뿌리로 여겼음을 알 수 있다. 서북지역을 그린 그의 작품들은 조형과 색채에서 이전의 화풍과 달라진 면모를 보인다. 색채는 선명해지고 화면은 밝아져 전체적인 투명감이 상승했는데 이는 서북의 강렬한 태양과 원색을 주로 하는 풍물의 색채가 화폭에 반영된 결과로 보인다. <칭하이에 제사하다(祭青海)>(1943)에서 그는 현지 주민들의 말 달리는 장면을 생동감 있게 그려내었다. 이전의 작품에서 보이던 침착하고 암울한 색조는 청량감 있는 푸른 색조로 대체되었고, 달리는 말의 조형은 벽화의 임모 경험으로 탄탄하게 정립되었다. <장족 여인이 물을 지다(藏女負水)>(1944)는 40년대 그의 유화 화풍이 간결한 조형, 단순한 색채, 명확한 형태, 과감한 명암, 평면적 채색을 사용하는 방향으로 나아갔음을 보여준다. 이렇게 우쥬런은 둔

8) 陳湘波, 「風神藉寫生-關山月先生訪談錄」, 關山月美術館 編, 『關山月寫生集』(深川: 關山月美術館, 1998), p. 5.

9) 장예술, 「吳作人(1908~1997)의 생애와 작품 연구-油畫를 중심으로」, 『미술사연구』35(2018), pp. 267-268.

10) 蕭曼·霍大壽, 「參禮莫高窟焉辭入大荒-節選<吳作人傳>第12章:敦煌巡禮」, 『美術』(1988-10), pp. 51-54.

황에서 전통 회화의 기법을 습득하고 거기에 자신이 서구에서 확립한 사실주의 유화 기법을 융합하여 새로운 화풍을 형성하였다. 이로써 그는 ‘서양화의 중국화(中國化)’에 앞장선 작가로 입지를 굳힐 수 있었다.<sup>11)</sup>

동시원은 1914년 저장(浙江)성 샤오싱(紹興)에서 출생하여 쑤저우미술전문학교(蘇州美術專門學校)와 항저우국립예술전문학교(杭州國立藝術專門學校)에서 수학하였다. 동시원은 1943년 7월부터 창수홍이 설립한 둔황예술연구소의 일원으로 벽화의 임무 작업에 참여하였는데 3년 동안의 이 작업은 그의 작품을 변화시켰다. 이후 그의 새로운 시도를 가장 잘 보여주는 작품은 <달빛에 춤추는 묘족 여성(苗女跳月)>(1945)이라고 할 수 있다. 도안적 화풍의 이 작품에서 화면의 전면에 나란히 배열된 인물들의 묘사는 매우 평면적이며 이는 투시법과 원근감이 적용된 배경과 대조를 이룬다. 이렇게 평면적인 인물이 화면의 전면을 가득 채우는 구성은 둔황의 당대(唐代) 벽화에서 흔하게 볼 수 있는 방식이다. 이 시기 그의 대표작으로 꼽히는 <카자흐의 양치는 여자(哈薩克牧羊女)>(1948)는 목축 생활의 장면이 목가적이며 서정적으로 표현되어 있다. 여성의 자세, 복장, 양떼, 파오, 산맥 등의 묘사는 장식적이며 평면적이다. 각 모티프들에 보이는 뚜렷한 필선 사용과 평도법(平塗法)의 채색, 투시법과 명암법의 무시 등은 모두 둔황에서 얻은 영감일 것이다. 더욱이 배경의 산과 구름, 달리는 말, 인물의 손동작은 모두 둔황벽화에서 원형을 찾을 수 있다. 그리고 그의 입지적 대표작 <개국대전(開國大典)>(1953)에는 서북 시기에 정립된 이러한 화풍이 적용되었다. 즉 서북 시기 동시원의 작품은 신중국 건립 이후 그가 매진한 ‘유화의 중국화’의 선구적 실험이라고 할 수 있다.

#### IV. 화폭에 드러난 소수민족의 타자화(他者化)

앞서 살펴본 대로 1930년대에는 서북지역에 대한 관심이 고조되었으며 이에 따라 정부 인사의 시찰과 개인의 여행이 성행하여 각종 보고서, 기사, 여행기 등이 출간되었다. 여행기로는 판창장(範長江, 1909-1970)의 『중국의 서북구역(中國的西北角)』(1936), 리후판(李孤帆, 생몰년 미상)의 『서행잡기(西行雜記)』(1939) 등이 유명하다.<sup>12)</sup> 아울러 장헌수이는 서북지역 주민들의 질곡을 담은 장편소설 『연귀래(燕歸來)』(1934)와 『소서천(小西天)』(1934)을 발표하였다.

그런데 위의 서적들에는 서북 지역민들의 고단하고 처참한 삶이 생생하게 묘사되어 있다. 이에 의하면 의류가 부족하여 헐벗고 지내는 상황이 상세하게 서술되어있는데, 어린아이들은 물론이고 13, 14세가 된 소년들이 바지를 못 입고 있으며 대부분의 사람이 여름에는 몸을 가리지 못하고 겨울에는 추위를 막을 옷이 없이 비참하게 지낸다고 하였다. 거주 여건도 열악할 뿐 아니라 식료품 역시 심각하게 부족하여 나무껍질로 허기를 달래지 않으면 풀뿌리로 연명을 한다고 기록되어있다. 또한 ‘담배세’를 내지 못하여 지방 정부로부터 매를 맞는 빈곤한 농민을

11) 1945년 5월 25일자 『中央日報』 기사에는 “중국의 서양화가는 현재 ‘서양화의 중국화’를 향해 나아가고 있는 자들이 적지 않다. 우쭌런은 그 가운데 걸출한 한 명이다”라고 평하였다. 董菲菲, 「20世紀40年代走進甘新地區的中國油畫家研究」(西安美術學院 박사학위논문, 2012), p. 68.

12) 張力, 「近代國人的開發西北觀」, 『近代史研究所集刊』18(1989), p. 177.

매일 볼 수 있다는 언급도 있다.<sup>13)</sup> 이러한 빈곤과 핍박은 서북주민들을 막다른 곳으로 몰아내어 집을 떠나 방랑하는 사람들이 도처에 있었다고 한다.

여기에서 주목되는 점은 서북주민들의 이러한 곤궁한 생활이 당시의 회화작품에는 거의 묘사되지 않았다는 사실이다. 대부분의 작품에는 환한 얼굴로 평화로운 목장에서 양젖을 짜는 여인들과 고유의 민속의상을 입고 춤을 추는 여인, 많은 수의 가축을 모는 건장한 남자들 또는 낙타행렬이나 이국적인 사원 등이 등장한다. 마치 도화원(桃花源)과 같은 전원과 그것이 갖는 원시성과 이역적인 정서만이 부각되었을 뿐 빈곤이나 착취의 현실은 찾아볼 수 없다. ‘사생 통신 기자’로 활약하며 피폐한 농촌의 현실을 그렸던 자오왕윈조차도 서북지역 주민의 고된 삶에는 주목하지 않았다.

회화에 나타난 이러한 현실과의 괴리는 신해혁명 후 중화민국이 설립되면서 확산되기 시작한 ‘중화민족’의 개념과 그 정치성에서부터 비롯되었다고 여겨진다. 대부분이 한족이던 19세기 말의 개혁주의자들은 반청(反淸)이념과 반만주족(反滿洲族) 정서를 공유하였으며 ‘염제와 황제의 자손[炎黃子孫]’이라는 혈연적 동질성을 내세워 한족의 단결을 유도하였다.<sup>14)</sup> 그러나 중화민국 설립 이후에는 이러한 단일민족의 개념이 국가의 통치에 걸림돌이 되었다. 이에 손문(孫文)은 ‘오족공화(五族共和)’ 사상을 제창하였다. 이에 따라 변강의 소수민족들은 중화민족의 일원이 되어 한족의 수준 높은 통치와 문화의 혜택을 입게 된 수혜자로 인식되었다. 이러한 상황에서 서북주민들의 고통스러운 삶의 모습은 중국의 주류로 자부하는 한족으로서 인정하고 싶지 않은 현실이었을 것이다. 한족의 입장에서 중화민족으로 편입된 서북주민이 자신들의 통치 아래 풍요롭고 평화로운 삶을 이어 나가는 모습을 보고 싶었을 것으로 추측된다.

이에 더하여 1942년에 마오쩌둥이 발표한 「옌안 문예 좌담회 강화(在延安文藝座談會上的講話)」는 문예 창작자로 하여금 인민대중의 어두운 면을 외면하게 하였다. 마오쩌둥은 문예가 혁명사업의 도구가 되어야함을 역설하면서 인민대중과 그 지도자에 대해서는 ‘광명’만을 표현할 것을 요구하였던 것이다. 이 「강화」는 충칭 등 국민당이 장악한 ‘국통구(國統區)’의 진보적 인사들 사이에도 커다란 반향을 일으켰다. 1944년 1월 1일, 충칭의 『신화일보(新華日報)』에는 ‘문예에서 어떻게 균중을 위하는가의 문제,’ ‘문예의 보급과 제고(提高),’ ‘문예와 정치’ 등의 제목으로 강화의 내용을 전면 기사로 소개하였다. 다음 날에는 「독자와 편집자」란에 “마오쩌둥 동지가 문예운동에 관하여 제출한 의견은 문예운동뿐만 아니라 일반적인 문화 사업의 방침이다. 이에 신화일보의 부간(副刊)은 이 방침을 기본 원칙으로 삼을 것이다”라는 글을 실었다. 이후 충칭, 상하이, 난징 등의 국통구에서도 「강화」에 근거하여 부패를 풍자하고 인민을 찬양하는 진보적 문예운동이 확산되었다.<sup>15)</sup> 친공산당 인사였던 자오왕윈, 우쥬런 등은 「강화」의 내용을 숙지하였을 것으로 생각되며 이런 관점에서 이들의 작품에 ‘서북인민’들의 고난이 표현되지 않은 이유를 찾을 수 있다.

그러나 이처럼 이론적으로는 중화민족의 일부이며 찬양해야 할 인민이었던 변강의 소수민족

13) 解程姬, 「20世紀30年代西北行記與西北開發」(內蒙古大學 석사학위논문, 2008), p. 19.

14) 楊志强, 「“蚩尤平反”與“炎黃子孫”-兼論近代以來中國民國整合的兩條路線」, 『中國農業大學學報(社會科學版)』27(2010), p. 109.

15) 霍靜廉, 「淺談毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》在國內外的影响」, 延安革命紀念館 홈페이지, URL: <http://www.yagmjng.com/index.php/cms/show-583.html> (2022년 9월 15일 접속).

들은 여전히 ‘내부의 타자’였다. 이들은 중국인인 동시에 중국인이 아닌 특수한 집단이었다. 민국정부 설립 이후 서북지역에는 신식학교가 설립되었으나 학교에서는 한어(漢語)를 중점적으로 가르쳤다.<sup>16)</sup> 중국 정부는 이들을 교화하여 ‘한족화(漢族化)’해야 할 대상으로 보았던 것이다. 또한 서북에서도 신문이 간행되었으며 신문화운동 단체와 서점이 출현하는 등 근대화가 추진되었다. 그러나 1918년에 란저우(蘭州)에서 창간되어 상당한 영향력을 가졌던 『변성주보(邊聲週報)』의 제목이 말해주듯이 이들은 여전히 ‘변방의 주변인’이었다. 즉 한족 중국인들은 여전히 ‘화이지변(華夷之辨)’의 의식을 가지고 이들 소수민족을 ‘타자화(他者化)’ 시키고 있었던 것이다.

이러한 현상은 여러 측면에서 ‘내부 오리엔탈리즘’의 성격을 가진다. 오리엔탈리즘이 호기심과 정복욕을 바탕으로 한 편향된 동방 취미라고 할 때, 이는 변방 소수민족에 대한 한족의 인식에 정확히 대입이 가능하다. 역사적으로 중국인의 주류였던 한족은 서북지역을 ‘민족 문화의 발원지,’ ‘번잡한 도시와 전화(戰禍)로부터의 도피처,’ ‘일시적으로 머무르다 오는 곳,’ ‘원시적 순수성을 간직한 곳’으로 보았다. 이 시기 서북지역을 그린 화가들 역시 의식적 또는 무의식적으로 중화중심주의 그리고 내부 오리엔탈리즘의 관점으로 서북지역의 주민을 바라보았다고 할 수 있다. 그 결과 지역민의 고통스런 삶 또는 신식문물을 사용하는 등의 근대화된 모습은 화가들의 시야에서 소외되었던 것이다.

## V. 결론

중국인들의 서북지역에 대한 관심은 일본의 침략과 동북지역의 점령 이후 크게 고조되었다. 국가의 위기 상황에서 서북지역은 전쟁에 저항할 최후의 후방이자 경제적으로는 천연자원의 보고 그리고 문화적으로는 중국문화의 원천으로 떠올랐다. 이러한 인식이 확산되면서 다수의 문화계 인사들이 이 지역을 방문하여 다양한 기록을 남기기 시작하였으며 화가들 또한 그 열풍에 참여하였다.

자오왕윈, 관산웨이, 우쥘런, 등시원을 비롯한 동시기 젊은 화가들에게 서북지역의 경험은 자신의 화풍을 정립시키는 기회였으며 이후 미술계에서 등단 수단 역할을 해주었다. 이들은 둔황의 벽화에서 중국적 특질로 발견된 선묘의 중시와 평면적인 채색 기법 등을 자신들의 작품에 사용하기 시작하였다. 그리고 변방의 뜨거운 햇살과 소수민족 의상의 밝고 선명한 색채를 채용한 화풍으로 화가로서 새로운 돌파구를 찾았다.

현지에서의 사생 작업으로 이루어진 위 화가들의 작품은 모호하고 추상적인 이역(異域)으로 인식되던 서북지역과 지역민을 구체화하여 화폭에 담았다. 그리고 이 작품들은 중앙의 중국인들에게 광역화된 ‘중화민국’의 풍광을 시각적으로 각인하였다. 그러나 이 작품들에서 서북의 주민들은 소수민족의 전통을 고수하며 평화롭고 풍요롭게 살아가는 이미지로 묘사되었을

16) 1916년에 우르무치에 설립된 카자크어학교(哈萨克语学校)의 교육은 한어(漢語)를 중심으로 이루어졌으며 카자크어, 러시아어, 경문(經文)과 과학 과목은 부차적인 과정이었다. 王文利, 「民國初期西北少數民族的新文化運動」, 『宜春學院學報』35(2013), p. 66.

뿐 그들의 극심했던 생활상의 고난은 드러나지 않는다. 이는 이 시기 확산된 중화민족이라는 정치적 개념, 마오쩌둥의 문예 지침 그리고 내부 오리엔탈리즘의 정서가 혼합되어 나타난 결과이다.

# 정수진, 「중일전쟁 시기(1937-1945) 서북(西北)지역 소수민족 소재의 사생화(寫生畵)」에 대한 토론문

김백균 | 중앙대학교

정수진 선생님의 논문 「중일전쟁 시기(1937-1945) 서북(西北)지역 소수민족 소재의 사생화(寫生畵)」에 대해 잘 읽었습니다. ‘사생’이나 ‘사실주의’라는 개념 자체가 접근이 용이한 부분은 아니어서 관심은 있지만 그에 대한 독서를 항상 뒤로 미뤄 놓았었는데, 그동안 미뤄 놓았던 과제를 할 수 있는 기회를 주신 정수진 선생님과 미술사학연구회에도 감사드립니다. 제게 있어 ‘사생’이나 ‘사실주의’의 접근이 어려운 까닭은 이 두 개념 모두 맥락에 따라 다의적 성격을 띠고 있고, 경우에 따라 정반대의 의미를 지니기 때문인데, 글을 읽을 때 화자가 어떤 입장을 취하고 있는지 파악할 수 없는 경우가 종종 생기기 때문입니다. 그러한 어려움은 대중강연을 할 때 가장 잘 드러납니다. 학교에서 학생들을 상대로 강의할 경우에는 그 배경을 설명할 시간적 여유가 있지만 대중강연에서는 시간의 제약으로 그러한 기회가 원천적으로 배제되기 때문입니다.

정선생님의 글은 다음과 같은 대략 몇 가지 측면에서 생각해 볼 여지를 남기고 있습니다.

첫째, 정선생님 글의 첫 문장 “1920년대 이후 중국의 화단에서 ‘사생(寫生)’은 중국화와 서양화 분야 모두에서 가장 중시되던 쟁점이었다. 그리고 1937년 중일전쟁의 발발은 사실주의 회화의 흥기와 확산의 계기였다”라는 언급을 통해 보면, 정선생님께서서는 사생과 사실주의에 입각한 행위를 같거나 혹은 유사한 활동으로 보고 계신 것 같습니다. ‘사생’과 ‘사실주의 회화’의 흥기와 확산이 관련 있는 것이라면, 그 사이에 작동하는 인과성이 좀 더 서술되어야 할 것으로 생각합니다. 사실주의는 객관적 사물을 있는 그대로 정확하게 묘사하려는 태도에 기인한다는 것이지 사실 자체를 그려낼 수 있다는 말은 아닙니다. 사실주의는 세계를 있는 그대로 묘사한다고 믿고 있는 태도를 지닌다는 점에서 관념적이라고 할 수 있습니다.

정선생님께서도 서술하셨듯이 서북지역 사생화를 그렸던 화가들은 1930년대 당시 서북 지역민들의 “의류가 부족하여 헐벗고 지내는 상황” 같은 고단하고 처참한 삶을 외면하고, 예를 들면 동시원의 〈苗女跳月〉 같은 것입니다만, 낙후된 원시적 모습을 자신의 문화적 우월의 시각에서 아름답게 보이는, 그들이 서북지역민에게 보고 싶은 모습만 보거나 바라는 모습들을 그렸습니다. 결국 사생을 통한 사실주의라고 하지만 자기가 보고 싶은 것만 본다는 점에서 편집된 세계이고 편집 되었기에 허구라고 할 수 있을 것입니다. 쉬클로프스키는 리얼리즘의 본질이 눈에 익숙해져 있어, 보고 있지 않은 것을 보게 만드는 ‘낮설게 하기’에 있다고 말합니다. 그러나 이것을 반대로 사용하면, 사실 그 자체가 ‘미’라고 생각하게 한다는 점에서 리얼리즘은 사실을 망각하기 위한 도구로 쓰일 수 있는 수단이 아닌가 생각합니다. 그래서 대상에 초점을 맞추면 리얼리즘적이 되고 주관에 초점을 맞추면 낭만주의적이 될 수도 있는 것 아닐

까 싶습니다.

사생 또한 근대성이 발현된 용어로 가라타니 고진은 외부를 보지 않는 ‘내적인간’의 탄생으로부터 사생의 방법론이 나오고, 이는 풍경의 발견으로 이어졌다고 말하고 있습니다. 사생이란 일인칭 관찰자 시점의 확보라는 점에서 근대적 개념이라고 할 수 있습니다. “1920년대 이후 중국의 화단에서 ‘사생(寫生)’은 중국화와 서양화 분야 모두에서 가장 중시되던 쟁점”이 되었던 것은 사실 사회제도의 근대화와 관련된 것이었습니다. 이것이 사실주의와 연관되어 서술되기 위해서는 그 과정에서 좀 더 면밀한 연관성이 제시되어야 할 것으로 여겨집니다. 이런 점에서 ‘사물지생의(寫物之生意)’의 관점에서 보는 사생과 근대적 개념에서의 사생을 나누어 생각할 여지가 있으며, 사생을 사의의 대칭점에서 사용하는 것도 다시 생각해 봐야 할 점이라고 생각합니다.

둘째는 서북행 화가들의 민족주의 색채와 타자화에 관한 것입니다. 중일전쟁 시기 화가들의 서북 기행의 동력이 ‘1937년 전쟁 발발’과 ‘대중의 애국심과 항전 의지를 고취’라면 처음부터 강한 목적의식을 지닌 행위라고 할 수 있습니다. 서북행 화가들은 임모(돈황 벽화 같은 형식을 통해 전통을 강조), 서북지역민에 대한 연민어린 사생과 같은 공통점을 지니고 있습니다. 이를 통해 우리로 하여금 그들의 행위가 정치적이며, 그 정치적 행위는 내셔널리즘에 입각해 있을 것이라는 점을 유추하게 합니다. 정선생님의 언급처럼 그들의 서북행 이면에서는 “전략적인 중요성 이외에도 이 시기 서북개발의 필요성은 경제와 문화적 측면에서 대두되었다. 경제적으로는 석유, 석탄, 소금, 철, 금 등의 풍부한 천연자원과 드넓은 평원이 제공하는 원료의 식량가공업, 면방직업, 목축업, 양모와 피혁가공업 등 지역적 특색을 이용한 산업의 발전 가능성이 고려되었”을 것입니다. 여기에 착취의 대상이면서 미적 대상이 되는 식민사관이 투영되어 있고, 중국의 서북은 분명 그들 내부의 민족문제와 영토문제와 같은 문제들과 또 다시 연결되어 상황을 더욱 복잡하게 만드는 요인들이 있습니다.

정선생님께서서는 이 문제를 “화폭에 드러난 소수민족의 타자화”의 문제로 귀결시키고, 동양주의의 중국판으로 서술하셨습니다. 근대민족국가라는 이상이 상상의 민족 개념의 탄생까지 이어지고 이는 실제로 실재하지 않는 ‘중화민족’이라는 개념까지 만들어 냅니다. 근대민족국가의 문제는 사실 모든 제국이 가지는 공통적 문제입니다. 다민족으로 이루어진 미국도 미국 땅에 사는 사람은 모두 미국인이라는 사실상 민족에 준하는 가치기준을 만든 셈이기 때문입니다. 문제는 제국이 근대 민족국가로 나가는 방식에서 중국은 한족의 수준 높은 문화를 소수민족에게 착취하면서 시혜를 주는 것처럼 여기는 동양주의의 패턴을 사용했다고 여기는 것이고 사례를 통해 살펴보면 이는 거의 확증할 수 있는 수준입니다. 그래서 정선생님께서서는 서북지역을 ‘내부의 타자’로 여기시는 것 같습니다. 그러나 “중국 정부는 이들을 교화하여 ‘한족화(漢族化)’해야 할 대상”으로 보았다면, 사실은 내가 아닌 존재를 나처럼 여기는 ‘외부의 자기화’ 아닐까요?

이건 단순한 개인적인 질문입니다만, 정선생님의 논지를 따라가면 서북행 화가들의 그림은 자기반성을 위한 순수예술이라기보다는 온건한 정치선전화에 불과 하다고 여겨집니다. 그러나 요즘 이들은 순수예술가로 여겨지고 있다면, 그들의 작품을 미적 가치 판단 안에서 설명

할 수 있는 기준은 어디에 있을까요?

또 이건 작은 문제입니다만 祭青海, 快馬加鞭未下鞍, 苗女跳月 같은 제목의 번역을 다시 생각해 보시면 어떨까 싶습니다. 祭青海에서 祭에는 제사 지내는 것보다는 ‘기원’의 의미가, 快馬加鞭未下鞍에서 未는 ‘~할 수 없다’는 의미가 있으며, 苗女跳月的 ‘跳月’은 명사입니다.