

중국 근대미술교육과 현대미술의 영향

Modern Chinese Art Education: The Effect on Contemporary Art

문 정희

(한국미술연구소 객원연구원)



20세기에 들어와 중국을 변화시킨 요인에는 내외적인 요인이 존재한다. 중국의 근대화는 서구열강의 침략으로 인해 반응한 자구책의 하나로서 시작된 외적요인이다. 그 중 미술교육제도의 개혁은 중국 현대미술의 기반을 만들어낸 가장 중요한 근대화의 하나였고, 오늘날 신중국화를 이해하는데 가장 필요한 바탕이 되기도 한다. 따라서 본고에서는 먼저 중국 근대미술교육을 살펴보고, 교육을 통해 모색된 현대중국화의 구체적인 양상을 파악하고자 한다.

民國 이전의 신미술교육(아편전쟁이후부터 민국정부 수립 이전)

중국에서 圖畫교육이 보편성을 띠고 정부시책으로 소학과 중학에서 실시되기 이전, 이미 민간 차원에서 실행되었던 미술교육은 상해 土川灣畫館(1864)¹⁾을 통해 이루어 졌다. 중국 최초의 전문미술교육을 실시했던 이 학교는 프랑스 선교사에 의해 설립되었고 그들에 의해 교육되었다. 이 학교에서는 미술뿐만 아니라 공예·인쇄·사진 등과 같은 신기술을 가르쳤으며, 선교사에 의한 이러한 교육은 가톨릭 선교 차원에서 고아들을 대상으로 훈련시켜 성상화(도판 1)나 교회용품을 제작하는 일에 종사하게 했다.

이러한 토산만화관의 초기 서양식 교육은 민국기에 이르면 다른 곳에서는 습득하기 어려운 서양화법(신미술)으로써 상해의 漫畫·月分牌畫·版畫·畫報 등의 통속예술에 큰 영향을 주었고, 연필화·목판화·유화 등의 새로운 미술을 대중에게 알리는 공헌도 하였다. 상해 화단에도 영향을 미쳤던 이와 같은 신미술교육은 완전한 서구식 교육으로 배양한 전문 서양화가들로부터 상업미술과 통속미술 분야에서 전문적인 기능을 담당하는 역할을 하였다.

그러나 위와 같은 서구식 미술교육은 정부가 주관하는 미술교육에 흡수되지 못하고 대중예술로서 자리를 잡아갔을 뿐이다. 더욱이 보편적인 교육이라고 하기보다는 종교적인 차원의 기술교육이었던 점에서, 진정한 의미의 교육제도로서 보기는 힘들고, 清政府의 교육개혁과 함께 서구식 학제 도입에 따라 실시된 근대교육이야말로 비로소 진정한 미술교육의 출발이라고 할 수 있다.

19C 중엽에 일기 시작한 洋務運動이나 變法自強運動이 별 실효도 보지 못하고 영향력도 국부에 지나지 않은 채 부패한 청말 봉건주의 사회 변화에 자극을 주지 못했다. 그러던 중 진보개혁주의자였던 康有爲(1858-1927)나 梁啓超(1873-1929)의 주도로 戊戌改革(1898)은 일어났고, 100일 만에 실

1) 이 畫館은 1911년 이후, 천주교 대학 "L'Université Aurore"로 발전하여 臻旦과 復旦大學의 전신이 된다

폐하고 말았지만, 그 사상적인 면에서 일어난 개혁의 필요성은 전국으로 확산되는 효과를 낳았다. 이 때부터 중국은 점차 외부로 눈을 돌려 변화를 향해 가게 된다. 또한 戊戌改革案 중 ‘과거제의 폐지’(1905년 완전히 과거시험에 없어진다)는 미술교육에도 새로운 의미를 부여한다. 文人士大夫 계급의 해체와도 같았던 이 조항은, 특히 근대 미술의 시작이라는 측면에서 볼 때, 일부 사대부의 소유물이었던 전통문인화가 일반인이 공유할 수 있는 새로운 미술로 전환하여 鑑賞층의 확대를 가져왔던 점에 의의가 있다. 게다가 개혁과 거리가 멀었던 과거제는 더 이상 중국의 미래를 낙관할 수 없다고 생각했던 개혁파들은 서구과학주의 신교육만이 유능한 인재를 양성할 수 있다고 믿었던 것이다.

근대 중국의 서구 미술교육제도의 수용은 정치적 變法의 기본사상인 中體西用에서 비롯된다. 근대화에 성공한 일본을 본받고자 했던 張之洞(1837-1909)의 “中學爲體, 西學爲用”에 따라 학당설립이 관철되어, 마침내 1902년 남경에 兩江師範學堂의 설립에 이어, 1906년 圖畫手工科가 개설됨으로서 중국의 신미술교육은 보통교육을 위한 전문교육으로 이어지게 되었다.

당시 公民교육의 일환이었던 보통학교 도화수업은 이전에 없었던 교육 방식으로 서구식 연필·수채·찰필 등의 신미술기법을 익히는 과목이었다. 그러나 이러한 시행과 더불어 가장 큰 문제는 무엇보다도 전문교사의 부족이었다. 얼마 안 가서 필요한 교원의 양성이 시급했던 현실에 따라 청정부는 서둘러 사범학당을 증설했고, 이에 따라 1902년 兩江師範學堂이 세워졌으며, 1906년에 가서 이 학당에는 교장 李瑞清의 견의에 따라 최초로 도화수공과가 설립되었다. 따라서 중국에 있어 최초의 전문미술인 양성을 위한 고등미술 교육제도로서 도화과가 생겨난 것이다.

처음 사범학교의 체제는 일본 고등사범학교의 학제를 본받아 설립되었고, 전문 교사들도 역시 일본에서 초빙하였고, 뿐만 아니라 일반 보통학교의 교사도 턱없이 부족하여 이들로 충당되었다. 시급한 중국인 교사의 양성은 초기 양강사범학당의 최대 과제였으며, 이를 위해 학당은 속성교육도 함께 이루어 졌다. 중국인 선생이 없었던 도화수공과의 수업은 모두 日人교사에 의해 진행되었다. 당시 이 학교를 졸업한 姜丹書의 회고에 의하면 동경미술학교 서양화과를 졸업한 鹽見競에 대해 짧게 서술하였다.²⁾ 이렇듯 일본의 서양화는 중국 도화교육 안에서 처음 소개되었다. 그 후, 1912년 강단서의 浙江兩級師範學校³⁾ 도화수공과의 부임은 日人교사 吉加江宗을 대신한 것으로서, 이 때부터 서서히 중국인 교사가 일인교사의 자리를 매꾸게 되었다. 兩江兩級師範學堂⁴⁾는 신해혁명이 일어났던 1911년에 문을 닫게 되었고, 절강양급사범학교는 1928년 杭州 國立藝術院이 설립될 때까지 미술사범교육의 최고의 학부로서 많은 인재를 양성하였다.

미술교육을 통한 중국 현대미술(辛亥革命에서 中日戰爭까지)

1. 민국 초기의 전문미술교육(1911-1918)

신해혁명(1911)으로 중화민국 정부가 출범하자 미술교육에 있어서도 시대적 변혁을 겪게된다. 그

2) 문정희, “중국의 근대도화교육”, 〈美術史論壇〉 6호(한국미술연구소, 1998) p. 61.

姜丹書, “姜丹書藝術教育雜著”(浙江教育出版社, 1991) pp. 187-189.

3) 1906년 浙江巡撫 張曾敍의 진언에 따라 “浙江兩級師範學堂”이 세워졌고, 1913년 ‘兩級’이 빠진, “浙江省立第一師範學校”로 개명하였다.

4) 이 학교는 1915년 다시 ‘國立南京高等師範學校’로 발족하였다가 ‘東南大學’으로 또 ‘中山大學’ 그리고 마지막으로 ‘中央大學’으로 거듭 재건되었고, 圖畫手工科의 맥은 고등사범학교에서 중앙대학 미술과로 이어졌고, 현재 南京師範大學 藝術系가 있고 있다.

두드러진 특징 중에 하나가 官治主導形에서 民治主導形으로 전이되었던 점이다. 이 때부터 초기 사범교육에서 출발한 전문 미술교육은 사립학교들이 늘어나면서 더욱 더 사회·문화개혁의 대중예술로서 확산되기 시작했다.

이러한 변화는 정치·사회·문화·예술 각 방면에 全般西化의 흥성된 분위기였고, 이 때 이들이 내세운 서구화란 곧 근대화를 가르킨다. 결국, 근대화를 위한 서구화 일변의 풍조는 세계 1차 대전 종결 후, 일본과 서구열강으로부터 자주권마저 침탈 당하는 나약한 국가로 나타났고, 여기에 학생들은五四運動에 불을 부치게 되었다. 따라서 오사운동이 발발하기 전까지 민국 초기의 개혁은 서구 과학주의의 수용을 우선으로 하는 정치적 개혁이었고, 예술에 있어서 서구화를 내세웠던 것이다. 그러나 오사운동을 거치면서 救國을 위한 예술로서 그 입장은 확고히 되었고, 이에 따라 가장 이르게 출현한 것이 구국 혁명단체인 同盟會에 가담했던 嶺南畫派의 선봉자 高劍父·高奇峰·陳樹人(약칭 二高一陳) 등이다. 이들은 혁명가로서 고검부를 위시한 新國畫운동을 떠고, 이 때 고검부가 제안한 신국화란 전통화화를 기초로 하여 서구미술에 나타난 투시법과 명암법을 이용하여 사실적인 화법에 이르는 것을 말한다. 중국화법과 서양화법 또 전통과 현재를 절충하자(折衷中外, 融合古今)고 한 그는 바로 근대일본의 新日本畫에 나타난 주제와 신화법에 영향을 받은 것으로 전통 중국화의 개혁을 위해 折衷主義를 표방하였다.

이들의 정치적 이념과 예술 양식은 출신지 廣東에서 미술교육(春睡畫院)을 통해 전파되었고, 方人定, 關山海, 趙少昂 등을 포함한 그들의 여러 제자들은 嶺南畫派의 맥을 이어 오늘에 까지 이르고 있다. 아편전쟁 이후, 五山通商의 하나였던 廣州는 上海와 더불어 일찍 서구문명과 접촉한 곳으로 개화한 여러 정치사상가들을 배출한 곳 중에 하나이다. 영남화파의 신국화운동 역시도 이러한 역사 지리적 배경 속에서 맥을 같이하고 있으나, 현대미술운동으로 까지 확산할 수 없었던 성격을 지녔기 때문에, 그 영향은 지방적인 화파에 그치고 만다. 그러나 당시 그들의 中國畫 개혁의 선봉적인 역할은 어느 화파 보다도 앞서 출현한 것이다.

한편, 廣州 보다 더 외국문물을 쉽게 접할 수 있었던 上海는 열강국들에게 租界를 양도하면서 서구 여러 나라와 일본을 포함한 다양한 외국 문화를 접할 수 있었던 곳으로 성장하였다. 서구문물과 함께 들어온 신미술도 쉽게 수용되었던 상해는 서구문화에 자극 받아 여러 단체와 전람회를 통해 미술운동도 자연스럽게 일게 되었다. 특히 프랑스 조계는 다른 나라 조계 보다도 중국 현대미술운동과 밀접한 관계를 갖고 있었는데, 그들은 상해의 서양화단의 활성화에 적극적인 지지와 후원을 해 왔다. 이러한 사회적 배경과 달랐던 북경은 정치 중심지로서 군벌의 격변도 겪으며, 한편으론 다양하지 못한 문화적 배경을 지니게 된다. 여기에 대조하면 상해는 신문화와 경제를 장악한 도시로서 제법 근대화된 모습을 갖추고 있다고 할 만하다. 그러므로 상해화단은 보수 전통주의가 드세했던 북경과는 달리 상업주의 신미술사조가 우세한 추세를 보였고, 아울러 상해의 미술교육 역시도 상업주의 문화를 배경으로 사립학교들이 생겨나 신미술운동의 중심지가 되었다.

경제도시로 부상한 上海와 거리 상 멀지 않았던 杭州는 이미 고대부터 강남의 정치·문화·교육의 중심지였던 전통에 따라 科舉制 시절 鄉試를 치렀던 杭州貢院에 浙江兩級師範學堂(1908)이 세워져 선진 근대교육을 담당하였고, 미술교육에 있어서도 선구적인 면을 보였다. 이 학교는 본래 전문 도화과를 두지 않고 보통 교육을 위한 과목만이 개설되었으나, 교장 경령이와 강단서의 노력으로 1912년 양강사범에 이어 두 번째 도화수공과가 설립됨으로서 전문과로 학생을 받게 되었다. 도화수공과 교사로서 姜丹書와 조금 늦게 일본에서 東京美術學校 서양화과와 음악과를 졸업하고 귀국한 李叔同(1880~1942)이 부임하여 새로운 미술교육에 의욕을 보이게 되었다. 강단서의 경우는

양강사범 시절 일본인교사로부터 배운 圖畫手工 중 手工를 맡아 지도했던 반면, 이숙동의 경우는 일본 유학을 통해 익힌 인체모델 수업(1914)(도판 2)과 아외사생(야외스케치)을 위주로 가르쳤다. 그가 실시한 인체모델 수업은 상해미전의 유해속 보다 앞서는 것으로 중국에서 최초인 셈이다. 그를 따랐던 제자 吳夢非·豐子愷 등은 후에 상해에서 사립학교를 설립하여 사범교육과 전문미술교육에 앞장섰다. 특히 풍자개(1898-1975)의 경우 이숙동의 실용적인 미술(상해 ‘太平洋報’ 1912년 편집을 담당)(도판 3)에 영향받아, 스스로 전통기법을 가지고 통속적인 주제로 간일하게 표현한 풍경화(도판 4)와 시대상을 풍자 계몽하는 漫畫를 만들었고, 특히 그의 만화는 중국에서 최초로 새로운 장르로서 정의를 내리는데 공헌하게 되었다.

강단서와 이숙동은 사범교육의 미술교육자로서 선구적인 역할을 하였다고 한다면, 서양화 전문 미술교육의 선구자로서는 劉海粟과 張聿光·陳抱一·烏始光 등을 들 수 있다. 이들 모두 1908년 周湘(1870-1933)이 세운 布景畫傳習所(또는 背景畫傳習所, 上海油畫院)⁵⁾에서 신미술을 습득하였는데, 그들이 배운 서양화법은 유화·목판화·분필화·서예·조각·토목 등이었다.⁶⁾ 또한 설립자였던 그는 1911년에 부설로서 中西圖畫函授學堂도 세워, 좀 더 서양화를 위주로 학생을 지도하였다. 이 때 徐悲鴻은 고향 宜興을 떠나와 여기서 서양화를 배우게 되었다(1915). 1918년이 되면 이 학교는 中華美術專門學校(中華美術大學으로도 불림, 1923년 폐교)로 다시 발족하는 등, 민국 초기에 비교적 신식 미술학교의 모습을 갖춘 서구식 학교였다.

사립 미술전문학교의 창시자로서 또 한 사람 張聿光(1884-1968)을 꼽을 수 있다. 그는 이미 1907년부터 다음해까지 ‘上海青年會學校’에서 도화교사를 지낸 바 있는 서양화가로서, 1912년 자신이 교장을 맡고, 劉海粟(1896-1994)을 부교장으로 上海圖畫美術院을 창립하였다. 그러나 얼마 후 이 학교는 유해속을 위주로 汪亞塵·烏始光·丁悚 등과 연합한 형태로 재 건립하였다. 주상의 학교가 서양화법 위주였다면 이 학교는 회화과를 개설하여 중국화·서양화를 함께 가르쳤고, 1920년 학제를 수정하여 중국화·서양화·공예도안·조각·고등사범·초등사범 등의 6개과를 나누어 上海美術學校로 태어났다가, 1921년 다시 上海美術專門學校(약칭 上海美專)로 개명하였다. 1922년 “新學制課程綱要基礎委員會”가 교육부에 의해 성립되어 劉海粟이 ‘藝術課程綱要’의 심사위원으로 참석하면서 이 교육부의 입안은 통과되었고, 이로 인해 학제의 질적인 향상은 물론, 校舍의 신축 등의 양적인 발전도 함께 이루어 졌다. 1925년 ‘科’는 ‘系’로 고쳐 中國畫科는 中國畫系로 불리게 되었으며, 그 다음 해 高等師範科 역시도 藝術教育系로 바뀌게 된다.

민국 초기에 개교한 상해미전은 꾸준한 질적 양적 팽창을 거쳐 192·30년대에 미술교육계에서 가장 영향력 있는 전문 교육기관으로 발전하였다. 이 학교의 발전 과정 중 1910년대와 그 이후를 비교해 보면 다음과 같은 특징으로 구별된다. 첫째, ‘도화미술원’이라는 명칭이 ‘미술전문학교’로 바뀌면서 사실상 ‘도화’라는 명칭은 ‘미술’이라는 용어 속에 포함되어 버리고, 전문화된 교육과 구별되는 보통교육에서만 사용되는 당시의 교육정책을 반영하고 있다. 이 점 또한 주상의 ‘도화합수학당’(1911)에서 ‘중화미술전문학교’(1918)로 바뀐 점도 같은 맥락에서 이해되는 바이다. 1920년 이후 전문미술학교의 등장은 더 이상 도화교육을 목적으로 한 사범교육이 위주가 아닌 전문미술교육

5) 朱伯雄, 陳瑞林, 『中國西畫五十年』(人民美術出版社 1989) p. 35. 참조, 產興, “認識周湘”, 『美術觀察』(美術觀察雜誌社, 1998. 5) p. 60. 참조. 周湘이 세운 布景畫傳習所는 1911년이고, 이미 1908년부터 소규모로 圖畫傳習所를 운영하여 서양화를 가르쳤다.

6) 陳抱一, “洋畫運動過程略記”(上海藝術月刊, 1942)

陳瑞林, “陳抱一和中國早期的油畫運動”(美術研究, 1986. 2) 참조

을 목적으로 함을 한층 분명히 하고 있다. 두 번째, 신학제의 개정 후 ‘科’의 명칭이 ‘系’로 바뀌게 된 것은 초기 일본 미술교육제를 모방하여 사용하였다가 서서히 자국 중심 학제로 정착된대서 비롯된다. 이러한 명칭은 지금까지도 전통이 되어 사용하고 있다. 세 번째, ‘고등사범과’가 ‘예술교육계’로 바뀐 점은 보통사범 뿐만이 아니라 고등사범까지 포함하는 포괄적인 미술교육을 담당하는 의미를 내포하고 있는 것으로, 다시 말해서 일반 도화교육(초중급)은 더 이상 사립 전문미술교육에서 말지 않아도 각 사범학교(관립)가 배출한 교원으로 충당되기 시작하였음을 시사한다고 하겠다.

상해미전은 민국 초기부터 1937년까지 현대화단에 영향을 끼친 학교로서 1920년 이후부터 더욱 발전하여 화단의 주류로서 사립학교의 선구적인 면모를 보여준다. 민국 초기 상해미전을 선두로 전국적으로 사립 전문미술학교들이 늘어나는 현상은 이후에도 지속적인 미술계의 새로운 변화를 예고했고, 이러한 변화는 현대미술운동으로 확대되는 효과를 가져왔다.

2. 전문미술학교 중심의 현대미술운동 (1919-1937)

五四運動(1919)으로 전국이 불붙기 시작한 신문화운동은 미술도 혁신의 조류 속으로 빠져들게 했다. 당시 全般西化와 봉건주의를 반대하고 자국 이익을 보호하기 위해 젊은 학생이 중심이 되었던 이 운동은 사회 문화 각 방면에 걸쳐 파급되었다. 여기에 문학은 제일 먼저 능동적인 문학혁명을 외쳤고, 뒤이어 미술혁명도 그들에 의해 나오게 되었다.⁷⁾ 書畫(전통 중국화)는 全般西歐化의 물결 속에 구시대의 낡은 전통봉건주의의 소산으로 무조건 타파해야 하는 대상에서 점차 자국 예술의 개발과 보존의 목소리도 함께 나오게 된다. 신미술만을 강조하여 전면적인 서양화의 수용에 의지했던 개혁은 자국예술의 발전에 별 효과가 없다는 각성도 같이 있게 했던 것이다.

따라서 초기 개혁주의 사상가들의 주장이었던 中體西用은 중국 본위에 서양을 차 선택으로 하는 개념 (中學其體也, 西學其末也)이었으나, 서서히 바뀌어 서구화 위주로 흘러 미술교육에 있어서도 서양화의 장점 만이 강조되었다. 즉, “서구의 뛰어난 형태 묘사를 받아들여 그 부족한 점을 보충하자”(康有爲: 今宜取歐西寫形之精, 以補吾國之)라든가 혹은, “서양화의 사실적인 정신을 수용하자”(陳獨秀: 斷不能不採用西畫的寫實精神) 등의 수용적인 면을 강조하였는데, 오사운동 이후, “석고 태상과 야외 풍경의 스케치가 바탕이 된 서양 사실풍경화의 뛰어남을 채용하자”(蔡元培: 採系洋畫布景寫實之佳, 描寫石膏物像及田野風景)는 등의 서구의 구체적인 장점을 들어 채용하자고 했고, 시간이 갈수록 어떻게 채용할 것인가하는 문제가 대두되기 시작된다. 이러한 문제는 바로 徐悲鴻이나 林鳳眠 그리고 劉海粟에게 이어졌고 이들은 중국화의 장점과 서양화의 장점을 절충하여 예술 創新에 이르자는 개량주의를 기본으로 미술교육에 종사하게 되었다.

1920년대가 되면 자주적인 근대 미술교육제도가 정착하게 되기 위해, 사상적인 면에서 가장 큰 변화가 일게되고 1912년 교육부장관(교육총장)에 임명된 蔡元培⁸⁾의 『교육방침에 대한 의견』이라는 글은 교육개혁에 중요한 역할을 하게된다. 그러나 실리주의 교육을 표방한 그의 美育(美感教育)은 당시 미술교육에 새로운 지평을 열었다고 할 수 있으나, 실제로 행정 지도자의 권한은 제한되어 있

7) 陳獨秀, “美術革命”, 《新青年》, 1917) ‘革王畫의命’을 가져오기 위해선 사실주의를 수입해야 한다고 주장하였다.

8) 蔡元培(1868-1940) 浙江 紹興 출신의 進士(翰林學士)로서 1908년에서 1911년까지 독일 라이프찌히대학에서 수학 중, 그는 고대회화 조각예술사, 로마건축과 조각, 레싱의 라오콘의 미학적 공헌, 네덜란드 15세기-16세기 미술사 등의 과목을 선수하여 당시 서구예술사에 대한 인식을 갖고 있었다. 게다가 인류학·문화사·희극사·문학·철학 등의 폭넓은 학문에도 관심을 갖고 수학했다. 따라서 그의 이러한 서양학에 대한 지식은 중국교육의 이상을 세우는데 대단한 작용을 했다.

었고, 사회 자체가 너무 폐쇄적이었던 까닭으로 자유로운 실행은 어려움을 겪어야만 했다. 예를 들면 1915년 상해미술전문학교 학생의 나체화 전시(裸體畫習作展)로 인해 사회적 무리를 빚었고, 마침내 정부로부터 인체모델 수업금지 명령을 받았던 사건이 대표적이라 할 수 있다.⁹⁾ 이후 수업이 자유롭게 이루어 진 것은 1920년대 이후에야 가능했던 일이다. 당시 이러한 사회적 물이해 속에서도 신미술교육이 정착이 있기까지는 채원배의 주장(以美育代宗教)이 강한 영향력을 주었고 또한 그는 지지와 후원으로 미술교육의 새로운 국면을 맞이하게 했다.

먼저 그의 주장에 따라 1918년 북경에 중국 최초의 국립미술학교인 國立北平美術學校(1926년이 되면 음악과 회극을 포함시켜 국립예술전문학교로 개칭)가 세워졌으나 그다지 신미술교육의 전개는 이뤄지지 않았다. 비로소 제1차 세계대전의 종전이 있은 후, 유럽 유학의 기회(勤工儉學會)가 주어짐에 따라 徐悲鴻(1895-1953)(도판 5)과 林風眠(1900-1991)(도판 6)을 선두로 한 출발하여 '20년대 중반부터는 하나 둘 씩 귀국이 늘어났다. 이 때부터 본격적인 채원배의 교육이념이 그들에 의해 실현되기 시작했다. 그는 서비홍과 임풍면의 뛰어난 예술적 자질을 발견하고 교육자로서 충분한 자격을 주어, 각각 南京 國立中央大學 美術科(1927)와 杭州 國立藝術院(1928, 약칭 杭州藝專, 다음해에 '杭州專科美術學校', 약칭 항주미전) 설립의 역군으로서 기회를 제공하였다. 군벌체제 속의 혼란한 민국 정부는 제한된 교육총장의 권한 밖에 행사할 수 없었으나, 강력했던 그의 견의에 따라 학교 건립이 성사되었다. 채원배의 美育思想은 이미 유럽 유학 중 파리에서 1916년 “파리자유教育會” 상에서 강연한 바 있는데, 그는 중국 교육의 장래를 위해 프랑스 제도를 본받아야한다고 했다.¹⁰⁾ 이와 같은 그의 교육사상은 중국의 선진 미술교육을 위해 서구 과학주의 미술의 수용을 적극 추진하게 되었고, 中西融合에 있어서 시대적 필연성(用科學方法以入美術, 今世爲東西文化融合時代)을 강조한 것이다.

한편,五四運動 이후에도 사립 전문 미술학교의 설립은 계속되었고, 이러한 추세는 1926년까지 이어졌다. 이 무렵 일본과 구미를 유학하고 돌아온 화가들도 점점 늘어 학교를 중심으로 화단이 형성되어 서구미술을 소개하는 미술잡지 출판과 전람회 등이 줄을 이었다. 이 때 소개된 서구미술은 사실주의와 인상주의가 주류를 이루었고, 점점 서구모더니즘의 야수파나 입체파·미래파 등의 소개가 늘게 되었는데, 사실주의 화파 만을 고집했던 서비홍은 이를 적극 반대하여, 서구모더니즘의 여러 유파를 지지한 이들과 맞서 논쟁으로까지 번지게 되었다.¹¹⁾

이와 동시에 전통화의 새로운 모색은 앞서 언급한 嶺南畫派의 二高一陳을 선두로 전통화가 黃賓虹(1865-1955) · 齊白石(1864-1957) · 潘天壽(1897-1971, 또는 '授') 등이 미술학교에서 직접 교육하며 영향을 미치게 되었다. 그들은 전통화 안에서도 서양화법 못지 않은 장점들이 있고 이것을 개발하여 전통화의 부흥을 부르짖었다. 또한 이들의 주장은 각기 개인적인 독특한 개인 양식을 이뤄내는

9) 이 사건은 유해속의 지도로 실시된 상해도화미술원의 인체모델수업이 문제가 된 것으로, 학생들의 인체모델수업 과정 전에 전시된 나체화가 사회적인 무리를 빚게 되자, 이에 대항한 유해속을 “예술의 반역자”로 몰아 결국 그는 孫傳芳의 체포령과 함께 프랑스 영사관으로 피하고 말았고 이 수업은 금지되었다.

10) 채원배는 1913년에서 1916년까지 두 번째 유럽을 방문하였는데, 이 때 프랑스에서 巴黎華法教育會에서 중국임시정부의 교육총장 자격으로 연설하였다.『蔡元培美學文選』, 北京大學出版社, 1989년, pp. 10-11 참조.

11) 1929년 全國美術展覽會 기간 중 발행된 『美展匯刊』 제5기의 同面상에서, 徐悲鴻은 “惑”라는 글로 후기인상파·야수파 등은 받아들일 수 없는 “無耻之作”이라 공격하였고, 이에 맞섰던 시인 徐志摩는 “我也惑”라는 글에서 서비홍과 같은 견해는 현대화파를 전혀 이해하지 못한데서 나온 맹목적인 반대라고 반박함으로서 불붙는 논쟁으로 번지기 시작했다. 이는 ‘사실’을 중시하느냐 아니면 ‘표현’을 중시하는냐에 따른 예술 관점의 문제로서 중국현대 미술운동사에 있어 최초로 벌어진 공개 논쟁이었다. 이후 1930년대 상해미전의 〈美術〉과 항주예전의 〈藝風〉과 같은 잡지에서 더 많은 서구 현대화파의 작품들을 소개되면서 분쟁은 심화되었다.

데 애썼으며, 서양화법을 가지고 중서용합을 모색한 화가들에게도 긍정적으로 작용하여 결국 신중국화의 탄생에도 공헌한 바가 있고, 또한 이 점을 간과해서는 안 된다.

신문화운동 이후 미술교육의 서구화는 서양화법의 습득을 위주로 중국화를 개량해 보고자 했다. 이들의 주장과 실천은 개혁과 전통주의 화가의 장점도 수용하면서 조화를 피했던 것이다. 물론, 진보와 보수 사이의 충돌도 있었지만, 이들에게 가장 중요했던 것은 중국화 개혁을 학교교육을 통해 실현시키는데 있었다. 중국화 개혁을 ‘變’에 두었던 전통주의자 황빈홍의 경우는, 정말 복고주의를 반대하고 明末清初 安徽派(新安派)의 ‘創新’적인 요소를 제일 먼저 거론한 “鑿古開今(옛것을 거울 삼아 현재를 창조하자)”을 내세웠던 화가였다. 그의 모색은 화법의 정확한 이해를 기초로 ‘變’을 구하는데 있었다. 그는 화법의 근본원리를 그림으로 옮겨 음양의 조화인 태극사상으로 풀어 시도한 바 있다(도판 7). 이러한 개혁정신을 지녔던 그는 상해미전에서 國畫理論을 가르치며 다음 세대에게 전통적인 장점을 버리지 않도록 영향을 미쳤다. 또한 이러한 이론과 양식이 전혀 달랐던 潘天授의 경우, 평생을 미술교육에 종사하며 중국화 개혁에 힘 쓴 공로자로서 그가 연구한 중국 전통화법의 구도는 중국화의 새로운 경지를 제시하였고, 훗날 임풍면을 이어 항주미전의 원장으로 부임하여 학교 발전을 위해서도 힘을 쏟았던 화가였다.

이들의 이러한 입장을 가장 잘 이해했던 劉海粟의 경우는 전통 중국화법에도 관심을 쏟았고, 몇 차례 유럽을 순례하며 체험한 후기인상주의 화풍을 통해 그는 만년에 중국화의 ‘潑墨潑彩法’이라는 독특한 화법을 창안하였다(도판 8·9). 이러한 중서용합의 실험정신은 많은 후학들에게 영향 되었다. 그의 제자였던 朱屺瞻(1892-1995)의 작품은 후기인상주의의 영향과 함께 야수파적인 영향도 나타내고 있는데, 그는 서양화풍을 중국화에 양식으로 반영시켜 中·西畫 양 쪽의 장르에서 일치된 양식을 보이고 있다(도판 10·11). 그는 죽기 전까지 현대중국화의 창조에 선구적인 면모를 보여 주었던 화가라고 할 수 있다.

1930년대까지 신미술교육의 주요한 역할을 담당했던 상해미술전문학교는 다양한 미술인재를 배양한 중국 굴지의 미술학부로서 명성을 날렸는데, 여기서 가르쳤던 교수들은 서양화에 傅雷(留佛), 潘玉良(留佛), 邱岱明, 張弦(留佛), 關良(留日), 倪貽德(留日), 王濟遠(留日), 조각에 江小鷗(留日·佛), 張展伯(留佛), 國畫에 黃賓虹·姜丹書·潘天壽·王個簃·劉劍華·溫肇桐 등이 대표 된다. 이 외에도 많은 저명 화가들이 교직을 맡아 후학들을 길러 내는데 종사했다. 또한 러시아 스페인 등의 외국인 교수들도 초빙되어 직접적인 서양화법을 익힐 수 있는 기회도 제공하여 변화 있는 커리큘럼을 보여줬다(1925). 초기 학교의 어떠한 방침을 갖고 무엇을 중시하였나를 살펴보면 다음과 같다.

1. 우리는 동방 고유의 예술의 발전을 위하여 심오한 서구예술을 연구한다.
2. 우리는 참혹하고 무정하고 매 마르고 삭막한 사회 속에서 예술이 져야하는 책임을 알려야만하고 아울러 중화예술의 부흥을 꾀한다.
3. 우리는 본래 어떠한 학문의 바탕도 없다: 우리는 오히려 연구하고 알리는 노력만이 자신이 있을 뿐이다.¹²⁾

초기 황무지와 같았던 신미술계를 개척한다는 정신으로 사회적인 입장과 시대적 사명감을 나타

12) 上海美專新制第十屆畢業紀念專刊, 1932

第一：我們要發展東方固有的藝術，研究西方藝術的蘊奧

第二：我們要在慘酷‘無情’‘干燥’枯寂的社會裡盡宣傳藝術的責任，并謀中華藝術的復興

第三：我們原沒有甚麼學問；我們却自信有研究和宣傳的誠心

내고 있는 이와 같은 교육이념은 '20년대를 거치면서 전문미술인 배양이 주목적이 되어 발전을 하는데, 당시 교육부 입안을 통해 들어 난 교육적 목적은 다음과 같다.¹³⁾

- (1) 순수미술 전문인재의 배양과 개인의 고상한 인격을 표현하는 것을 만든다
- (2) 실시할 미술교육을 담당하는 인재를 직접 배양하고 國人(중국인)의 고상한 인격을 표현하도록 만든다
- (3) 공예미술 전문인재를 양성하여 공업 증진의 일반인의 미적 취미를 개량한다

이 무렵 일본과 유럽을 유학한 화가 대다수가 이 학교에 흡수되어 새로운 서양화 교육에 열을 올렸는데, 그 중 유해속은 프랑스 아카데미를 영향받아 인체모델 수업을 중요시했고, 倪貽德¹⁴⁾과 關良(1900-1986)(도판 12) 역시도 일본 유학에서 경험한 석고 데상과 누드 사생을 기초로 하여 학생들을 지도하였다. 그들의 이러한 교수법은 현대미술운동의 원동력이 되었는데 第一回 全國美術展覽會(1929, 약칭 全國美展)가 정부 주최로 거행되었을 때, 대다수의 서양화는 인체를 제재로 한 작품들이 출품되면서 학생들에게 많은 영향이 되었다. 상해미전 외에 사설 교습소 형태를 띤 화실들도 생겨나 서양화 보급에도 일조하게 되었다. 이들 화실들은 대부분 학교의 교수와 선후배 관계 속에서도 이루어져 화법연구소의(도판 13) 성격을 띠고 같은 예술성향을 전람회를 통해 알리기도 했다. 이 중 포경전습소에서 유해속과 함께 서양화를 익히고 일본유학 후 귀국한 陳抱一(1893-1945)의 江灣畫室(도판 14)은 상해에서 명성이 자자한 아뜰리에 수업으로서 일본의 상해 폭격이 있기까지는 꽤 활발한 미술활동을 보였었다. 陳抱一의 주된 화풍은 新表現派로 대표되었고, 또 新寫實派로 지칭되었던 倪貽德과 함께 그는 서양화 만을 창작하며 모더니즘을 중국에 정착시키려 노력했던 화가였다. 특히, 決瀾社(1932)¹⁵⁾의 핵심 멤버였던 倪貽德은 현대파미술의 기수로서 상해미전과 다른 사립미술학교에서 교편을 잡으며 중국 아방 가-드에 선구적인 활동을 보였다(도판 15).

전문교육기관 설립을 위하여 教育部大學院意見書'가 채원배에 의해 제출되었고, 마침내 채원배는 이 안이 통과되자, 프랑스유학을 마치고 돌아와 北京美術專科學校에서 잠시 교장직을 맡았던 (1925) 林風眠을 "國立藝術院" 원장으로 학교 건립에 이바지하게 했다. 임풍면은 새롭게 시작하는 전문미술교육을 통해 예술적인 이상을 실현시키고자 야심에 차 있었다. 그는 현대미술의 새로운 정

13) 上揭書, 『中國西畫五十年』 별록 참조, 上海美術專門學校一覽表, 民國十三年 6月, 教育部 立案

(1) 造就純正美術專門人材培養及表現個人高尚人格
(2) 造就實施美術教育人材直接培養及表現國人高尚人格
(3) 養成工藝美術專門人材改良工業增進一般人美的趣味

14) 倪貽德(1901-1970)은 杭州 출신으로, 그의 祖父는 清代畫家 倪姑이다. 그가 중국 현대미술에 남긴 가장 큰 공은 전문 미술교육에 있고, 1930년대 현대미술운동을 위해 정부와 타협하지 않고 소신 있게 일했던 점이며, 인민공화국이 들어서도 자신의 소신을 굽히지 않았던 서양화가였다. 그의 화려한 미술활동은 생략하고서 미술교육에 관한 경력을 보면 다음과 같다. 1919년 상해미전 서양화과에 입학하여 1922년 졸업과 동시에 보교에서 교편을 잡았고, 1927년 일본 川端美術學校를 유학하고 귀국(1929)하여 차례대로 廣州市立美術學校·武昌藝專·上海美專 등에서 교편을 잡았다. 항전시기에는 1941년 聯合東南大學에서 1944년 重慶 國立藝專, 1949년 杭州 國立藝專에서 부교장을 지냈으며 1953년 中央美術學院과 1958년 浙江美術學院(원 國立藝專, 현 中國美術學院)에서 재직하였다.

15) 決瀾社는 중국현대미술에 있어 가장 혁신적인 미술단체로서 1932년 유럽과 일본을 유학한 方薰琴·張弦·周真太·楊秋人·陽太陽 등의 화가들이 참가했다. 이듬해 정식으로 발족하여 〈藝苑〉의 창간자 王濟遠도 합세하여 第一回 전람회를 개최했고, 여기에 關良·梁白波·李仲生 등도 출품하였다. 이 단체의 성격은 1930년대 상해를 중심으로 한 자연모방의 사실주의 현대화단의 병폐에 맞서 살아있는 정신을 표현하자고 했고, 순수조형 세계의 자유를 위하여 중국예술계에 새로운 기상을 불어 넣자고 의쳤다. 原載『藝術旬刊』一卷五期, 1932년 10월 출판, 文貞姬, 『在東亞近代美術上日本美術的作用』, 北京 中央美術學院 美術史 博士學位論文, 1997. 7, p. 99 참조.

신을 고양하여 예술창조에 이바지함에 있어서 아름다운 호반의 도시 항주라는 지리적 여건은 예술 교육의 상아탑을 세우기에 더 할 나위 없는 곳이었다. 개학을 앞둔 임풍면은 먼저 프랑스 유학파를 흡수하여 교수진을 확보해 두고 서구식 학제를 도입하여 시작하였다. 항주 예술원의 이러한 선진적인 여건은 상해미전을 앞 섰고, 점점 아카데미즘으로 굳혀 갔으며, 다른 한편으로 현대미술운동에 중요한 학교로 발전하게 되었다. 항주예전이 개교할 당시 기념행사에서 진행을 맡은 채원배는 다음과 같은 방침을 선포하여 미술교육의 장래를 밝혔다.

서양예술을 소개하고;
중국예술을 정리하며;
중서예술을 조화하여;
시대예술을 창조한다.¹⁶⁾

위와 같은 미술교육 방침은 상해미전의 것과 비교해 볼 때, 간단 명료하고 함축적인 중국 미술교육의 입장은 표명하였다. 그리고 그들의 中西예술의 조화 속에서 인생을 위한 예술을 만들 수 있도록 시대를 선도하는 주역임을 일깨우고 있다. 새로운 국가체제가 세워지기까지 신미술의 교육의 요람이었던 杭州藝術專門은 이후 개량화파의 자양분이 되어 중국 현대미술에 중요한 위상을 차지하게 된다.

개교 초, 프랑스 유학파를 중심으로 구성된 교수진은 먼저 원장 임풍면(留佛)을 위시하여 교무장에 林文錚(留佛, 서양미술사교수이며 〈亞波羅〉의 편집인), 서양화에 吳大羽(留佛)·李鳳伯(留佛)·李超士(留英·佛)·蔡威廉(留佛, 채원배의 딸)·方干民(留佛)·王悅之(留日), 國畫에는 潘天授(浙江師範)·李苦禪(北京餘業美術學校), 圖案에 劉既標(留佛)·孫福熙(留佛)·雷圭元(留佛)·王子雲(留佛), 조각에는 李金發(留佛)·劉開渠(留佛) 등의 국내 교수진과 프랑스·영국·러시아·일본 등 다수의 외국인 교수도 초빙되어 수업이 진행되었다.

이와 같은 서구식 미술교육을 선도한 林風眠은 학풍을 세우는데 있어서도 앞서 세워진 중앙대학 예술과(1927)의 徐悲鴻과 차이를 보인다. 서비홍의 경우 현대주의 화파의 수용은 전혀 용납되지 않은 채 프랑스 고전 사실주의만을 중국화에 적용시킴으로서 소묘와 수묵을 결합시킨 “水墨寫實主義”를 만들어 훗날 사회주의에 적절한 中央美術學院(北京)의 아카데미즘을 창조하는데 공헌하였다고 한다면, 임풍면의 미술교육은 자본주의 이념에 바탕을 둔 아카데미즘을 형성하였다고 할 수 있다. 그의 이론은 서비홍과 달리 中西융합은 모든 예술 자체에 규율이 존재한다고 하는 독립된 사고에서 출발했다. 또한 그는 中西藝術史 모두를 연구하여 공통된 예술 원리를 찾아 創新을 이루고자 했다. 따라서 그는 학생들에게 튼튼한 기초 훈련의 요구와, 동시에 자유창작의 사고를 열어주는 교육을 하여 항주예전의 아카데미즘의 전통을 세우려 했던 것이다. 그러나 아깝게도 전쟁으로 학교의 학풍은 완성되지 못했고, 오직 자신의 창작을 통해서만 보여지는 예술로서 가능해 볼 뿐인데, 예를 들면 인상파의 빛, 입체파의 구성, 漢唐 韓화의 생동감, 宋代瓷器의 線描 등을 연구하여 얻은 종합적인 요소를 가지고 작품화했던 것들은 그의 예술이념을 파악하기에 충분하다. 특히, 그의 서구 현대주의 정신은 당시 학생들에게 환영받았던 것으로 전해진다.

1930년대 후반까지 원장 林風眠의 의지는 계속되었던 이 학교는 앞서 언급한 상해미전과 중앙대학 예술과와 마찬가지로 자본주의 체제 속에서 서구체제를 모방하여 성장한 전문교육기관 중에 하

16) 국립미술전문학교기념회간, 1929. 介紹西洋藝術：整理中國藝術；調和中西藝術，創造時代藝術。

나였다. 당시 畫壇의 성향은 전국미전(1929)을 통해 이 세 학교들이 중심이 되었다. 거리 상으로도 북경처럼 멀지 않았기 때문에, 官展인 대 전람회가 남경에서 개최되었을 때 이들 학교들이 주축을 이루었던 것은 당연한 일이었다. 따라서 이 전람회는 당시 화단의 화풍으로 이어져 제도권 안에서 만들어진 예술풍이 나타나게 되었고, 여기에 참여하지 못한 다른 현대미술 단체들은 여기에 반감을 갖고 있었다. 어쨌든 제도권 안의 미술학교는 현대미술에 있어서 주류적인 역할을 하였는데, 상해미전과 여러 다른 사립미술학교의 교수들이 중심이 된 미술단체들이 속속히 생기면서 더욱 활발하게 된다. 특히 항주예전의 '藝術運動社' (1924)¹⁷⁾ 같은 조직은 현대미술에 앞장 선 대표적인 학교 미술운동 단체라고 할 수 있다.

이러한 단체와는 반대로, 상해에서는 反國民당 사회주의 혹은 무정부주의 단체들이 서구현대미술 중 자신들의 이념에 맞는 예술을 받아들여 화회를 조직하는 등 좌익적인 정치적 성향을 보여 왔다. 즉, 魯迅이 조직한 혁명미술 단체 '朝花社' (1928), 許幸之가 중심이 된 '時代美術社' (1930), 상해미전의 진보적인 학생들이 중심이 된 'MK木刻研究會' (1932)등은 좌익계열의 反國民黨 사회주의 단체들이 있었다. 당시 좌익과 우익 맞서 싸우는 정치적 격변은 미술학교 안에서도 나타났으나, 좌익계열의 선동적인 미술은 항주의 국립예전과 같은 아카데믹한 풍토 속으로는 파고 들기 힘들었다. 항주 국립예전 학생이 중심이 된 좌파 계열 西湖一八藝社(1929, 후에 상해로 옮겨 '西湖' 자가 빠짐), 木鈴木刻研究會(1933) 등도 상해로 옮겨가 中日戰爭 발발을 계기로 抗日 전선에 나서 사회 참여미술로서 한 뜻 할 뿐이었다.

1937년 중일전쟁이 일어나자 상해·남경·항주를 떠나 江西·廣西·四川 등지로 옮겨 임시수업은 이어지기는 했으나, 이전과 같은 정상적인 미술교육은 여기서 일단락을 짓게되고, 한 때 일어났던 현대 미술조류도 전쟁의 소용돌이 속에서 새로운 이념의 예술로 향하는 운명에 놓이게 된다.

개량화파의 신중국화 건설 (중화인민공화국이후)

자본주의 서구미술교육제의 성장은 중일전쟁(약칭 抗戰)이 발발한 1937년까지 계속되었다. 抗戰과 內戰을 겪으며 성장한 좌파 계열의 미술운동은 延安미술을 만들었고, 선전화·판화 위주의 미술교육으로 신중국 건설의 역동적인 역할을 하게 되었음은 사회주의 국가 건설이 가져다 준 시대적 특수성이 작용한 것이라 할 수 있다. 여기서 중일전쟁으로 일단락을 맺게되는 중국 근대 미술교육은 과연 사회주의 중화인민공화국(1949) 탄생이후 어떠한 면모를 나타냈는가에 대해 살펴볼 필요가 있다.

항전과 내전을 거친 해방이후, 중국 화단에 있어 북경을 중심으로 한 인물화는 서비홍을 따르는 수묵사실주의 계열의 화가들이 중심이 되어 중앙미술학원의 아카데미즘을 형성하게 되었고, 산수화에 있어서는 이가렴 화풍이 독보적인 위치에 오르기까지는 다소 시간이 걸리게 된다. 1927년 중앙대학 예술과를 시작으로 국립북평예술전과학교(1945)에서 소묘를 기초로 한 수묵사실주의는 이미

17) 이 단체는 1924년 프랑스 파리에서 조직된 '海外藝術運動史' 가 전신이며 당시 회람에서 따온 'Phoebus'로 명명되었고, 여기에 참가했던 林風眠·李金發·劉既漂·吳大羽·王代之·曾一櫓·唐焦·林文鍾 등이 있었다. 귀국후 1927년 임 풍면은 지속적인 체원체의 미학사상을 고취시키기 위하여 예술운동의 필요성을 강조하여 1928년 국립예술원의 개교와 함께 '예술운동사'를 다시 조직하였다. 이들의 활동 중 가장 두드러진 것은 <亞波羅(Apollo)>를 창간하여 현대미술운동에 앞장서는 계몽적인 역할과 전람회를 통해 대중과 밀접한 예술을 만들려고 했다.

서비홍의 '中國畫改良論' (1917)에 입각한 실천이론의 화풍으로 새로운 시대에 부합된 예술을 창조하였다. 이에 비해 임풍면의 예술은 사회주의 체제에서 밀려나고 만다. 결국 중화인민공화국에 부합된 예술형식은 서비홍의 예술이론만이 시대적 순기능을 맡게 된 셈이다.

우리는 적어도 중국화에 있어 2·30년대의 전문미술교육을 받았던 세대가 신중국(인민공화국) 이후 중국을 대표하는 대가로 성장한 점에 주목할 필요가 있다. 바로 李可染·潘天授·吳作人·蔣兆和·江豐 등이 대표되는데, 그 중 대작 *流民圖*(1943)를 남겨 중화인민공화국에 봉사했던 蔣兆和(1904-1986)는 중앙대학 시절 서비홍을 스승으로 수묵사실주의를 익혀 인물화(1943)(도판 16)에 새로운 장르를 완성한 예라고 할 수 있다. 인물화가 주목받게 된 이유는 무엇보다도 사회주의 국가체제 부합된 예술로서 평가되었기 때문이다. 프로레탈리아계급으로 분류되는 工人·農民·軍兵 등을 제제로 삼아 민족화합에 앞장서게 된 인물화는 민족일체감을 고양시킬 수 있었던 최대의 효과로서 환영받게 되었다. 이와 비슷한 개념에서 산수화의 장르 역시 민족주의 이념을 고취시키는 인민의 강산이 주제로 오르게 되고, 타도의 대상이었던 전통이념산수는 빨리 탈피하여 국가이념에 맞는 주제로서 제작되어야했던 혁실이 반영되었다. 이러한 가운데 이가염의 산수가 수묵인물과 맞서 새로운 장르로서 발전하게 된다.

인물화에 있어서 오랫동안 유화와 중국화 제작에 전념하였다가 후에 중국화로 자신의 예술 세계를 굳힌 吳作人(1908-1997) 역시도 '30년대 상해미전을 거쳐 프랑스와 벨지움을 유학하고 서비홍의 영향 아래 중앙대학에서 교련을 잡으면서 사실주의화풍 전개에 힘 쏟았던 화가로서 공산화 이후, 중앙미술학원에서 학생을 지도하였다. 그가 제작한 '50년대 유화 齊白石像(도판 17)'은 충실했던 인물묘사로서 주제의 전체적인 인상을 잘 포착하여 사실감을 주고 있다. 이러한 서양화적 기법을 바탕으로 그의 중국화는 우의적이며 생략된 묘사를 통해 전통 '寫意' 세계를 구현한 개량화풍에서 나온 것이라 할 수 있다(도판 18).

서양화 교육을 통한 정확한 대상 묘사 위주의 화법이 기초가 되어 새롭게 시도된 개량주의 화파는 새로운 시대가 요구하는 만큼 한층 더 발전할 수 있는 특성을 지녔다. 또한 이들은 자본주의 서구식 교육으로 성장하여 사회주의 국가 이념에 귀속한 화가라고 할 수 있다. 따라서 이러한 중국화는 근대 이전의 양식과 상당히 다른 신중국화라고 할 수 있고, 더욱 성공적인 신중국화의 탄생은 李可染의 예술에서 나타난다. 이상과 같은 유형 외에도 전통화법의 습득만 가지고 성취한 畫家群(전통화파)이 있는가 하면, 오히려 전통화에서 출발하여 서양화법으로 중국화를 창조한 화가군도 있다. 후자의 경우가 전문미술교육의 출발을 전통화기법으로 습득한 후 서양화법으로 중국적 사회주의 리얼리즘에 부합한 작품으로 인민화가 혹은 혁명화가로 추대된 手式廊이라 하겠다.

이가염과 왕식파 이 둘은 시기상 약간의 차이는 있지만, 1920년대 말 30년대 중반, 상해미전과 항주예전에서 습득한 서양화를 공통으로, 인민공화국 출범 이후 북경 중앙미술학원에서 각각 國畫系와 油畫系에서 후학들을 지도했던 화가로서 근대미술교육을 받고 성장한 현대중국화에 있어 대표적인 중국화가이다.

먼저 전통주의자이며 개량주의 였던 이가염(1907-1989)의 교육 과정을 살펴보면, 그는 江蘇省 徐州 출신으로 상해미전 中國畫系에서 國畫를 전공으로 西洋畫도 배웠는데, 당시 서양화과 교수인 倪貽德이 그를 지도했으며, 예이덕 자신이 현대파 예술의 기수로서 사실주의 화풍을 반대하고 신사실파에 속했던 점을 고려한다면 훗날, 이가염의 예술에 있어 수묵사실주의를 따르지 않고, 현대화파를 따랐던 서구 현대미술적인 요소들은 바로 이 때 접한 경험도 상당한 영향을 미쳤으리라 추측된다.

그는 상해미전을 졸업후 고향으로 돌아가 잠시 小學의 圖畫교사를 하다가 1929년 杭州國立美術

專科學校 研究科에 입학하여 서양화를 전공하였다. 당시 그가 습득한 서양화법은 학교의 교장인 임 풍면의 자유로운 창작 정신과 서구모더니즘(야수파) 그리고 프랑스인 앙드레 끌로드(Andre Claudot, 1892-1982)의 실기 수업 데상과 수채·유화 등이었다. 후기인상주의자였던 끌로드는 이가염에게 후기인상화파의 영향은 자연스럽게 전달되었고, 당시 학생이었던 이가염의 작품 속에는 후기 인상주의 보다는 독일 표현주의의 영향이 강하게 나타났고, 후기인상주의의 영향은 개인 화풍이 완성되는 훨씬 뒤에 나타난다.¹⁸⁾ 이러한 서구현대미술의 경험은 훗날 자신의 작품세계에도 영향되어 전통화법 안에 현대주의를 융합시키게 된다.

따라서 이가염의 개량주의 중서융합 화풍은 이 때 접한 서구미술이 바탕이 되었다고 봐야할 것이다. 항전과 文化革命(1966-1976)으로 인해 학창 시절의 작품은 소멸되었으나, 一八藝社에서 활동과 항전에 참가하여 그렸던 선전화 그리고 1940년 초기에 重慶에서 그렸던 수채화(도판 19) 몇 점이 남아 있어 그의 초기 작품을 이해하는데 도움을 주고 있을 뿐이다. 이후 1946년 서비홍의 요청으로 북경예술전과학교에 부임하여 마침내 1950년 중앙미술학원으로 재건한 이 학교에서 일생을 바쳐 교육에 헌신하며 많은 작품을 남겼기에 오늘날 그의 예술이 널리 알려지게 되었다.

1950년대 후반에서 문화혁명 전, 그는 江南과 桂林을 사생하기 위해 여행하면서 80년대의 산수화 작업에 기초를 만들었고, 자신이 경험한 연필화 사생의 신미술교육을 후학들에게 전수하였다. 그의 대표작 桂林山水圖 외에 水鄉紹興城(1956년 寫生, 1962년 重作)(도판 20) 같은 작품은 구도나 투시법에서 紹興市街의 풍경을 遠濃近淡을 사용하여 나타냄으로서 후기 인상파 화가 세잔느의 생빅트 와르산에서 보이는 구도와 면처리를 떠 올리게 하고 있다. 역시 그는 후기인상파에서 색광을 입체파에서 구성을 영향받아 전통화에서 볼 수 없는 독특한 개인양식을 완성시킨 화가로 평가되고 있다. 또한 그는 전통문인화의 기법을 버리지 않고 黃賓虹이나 齊白石과의 교류를 통해서 영향도 받아, 寫意인물화를 창작하면서 우의적인 표현과 생략적인 墨法으로 蔣兆和와는 전혀 다른 예술세계를 창조하였다. 그의 작품 중, 소를 타는 목동을 주제로 그린 牧牛(도판 21)와 같은 그림에서 보여 준 인물처리는 인체 데상을 기초로 하여, 고대 전통화에서 볼 수 없었던 나체 목동의 묘사는 그가 받았던 데상 교육의 소산이라고 할 만하다. 이렇게 그는 데상과 사생(스케치)을 기반으로 전통필묵의創新을 이뤄낸 개량주의자라고 할 수 있으며, 특히 산수화에 있어서는 전문미술교육을 통해 사생을 중심으로 한 ‘李派’ 양식을 형성하였고, 마침내 중앙미술학원의 國畫系에 있어 아카데미즘을 구현한 인물로 평가된다.

이와는 반대로 먼저 전통화의 습득하고 서양화로 귀속한 王式廓(1911-1973)의 경우를 살펴 보면, 그는 山東의 고등미술학교(濟南愛美高)와 北京美專, 杭州藝專, 上海美專을 거치며 중국화와 서양화법을 익혔고, 일본 東京美術學校 서양화과를 유학(1936)하였다. 그는 중일전쟁으로 유학 도중 귀국하여 延安美術에 참여하여 사회주의 리얼리즘의 구현을 목적으로 활동하다가 중앙미술학원(1950)에서 소련식 리얼리즘의 아카데미 화풍을 심는데 공헌한 경력을 지니다 갔다.

즉, 그는 미술교육 과정에서 접한 서구 고전사실주의 화법을 기초로 나중에 소련식 리얼리즘으로 전환한 화가이다. 사상 면에서도 그는 자본주의 예술론의 교육에 출발하여 좌익 사회주의사상으로 개조한 화가겸 교육가였다. 이러한 그가 제작한 작품은 혁명화가로 칭송되기 충분했는데, 그 중 ‘血衣’(도판 22)는 사회주의 국가가 원하는 프로레타리아계급의 고통을 현실감 있게 표현한 작품으로서, 연필 밀그림 혈의(도판 23)에서 튼튼한 데상의 기초를 볼 수 있어 그의 리얼리즘에 깔린 사실적인 묘

18) 萬青力,『李可染評傳』, (臺北雄獅美術有限公司, 1993) pp. 78-80.

사를 짐작케 해 준다. 이 점은 그가 전문미술교육을 통해 얻은 기초 데상이나 사생이 소련식 리얼리즘을 수용하는데 용이하게 작용했다고 할 수 있고, 아울러 좀 더 중국적 사실주의의 완성에는 거리가 멀게 느껴지는데, 이것은 중국의 서양화 교육이 소련을 위주로 하면서 중국적인 특성은 별로 나타나지 않는 맹점을 지니게 된다.

초기 근대 전문미술의 유럽 유학파 화가들은 중서융합의 개량주의는 전통화 창작에 더 많이 적용시켰으나, 왕식파의 경우는 그러한 교육을 받은 세대 가운데 사회주의 리얼리즘 창작에 있어서 공산당 혁명파의 소련의 예술적인 이념을 받아들임으로서 현대중국유화에 있어 국가이념에 예술을 귀속시킨 주역이었고, 그를 따랐던 학생들은 中蘇冷戰이 있기 전 50년대 후반부터 60년대 초 소련을 유학하여 직접적인 소련식 리얼리즘을 중국에 전파시키게 된다.

李可染과 王式廓의 경우에서 알 수 있는 것은 192·30년대 유럽 유학파의 서구미술의 수용은 중국전통화에 있어 개량주의 화풍으로 신중국화 건설에 이바지했고, 중화인민공화국 건설 이후, 서양화가들에게는 타도의 대상이었던 자본주의 자유창작은 할 수 없었던 까닭으로 소련식 리얼리즘만이 허용되어 중국 유화의 특성으로 전개시키게 되었던 점이다. 결국 이 두 화가에게 있어 근대 신미술교육은 현대 중국화에 이바지한 공통된 역할을 하였다고 할 수 있으나, 예술적인 성취와 현대화단의 창작적인 우수성을 보면, 당연히 유화 보다 중국화 쪽이 더 유리하게 중국예술의 특성을 세계에 알리는데 더 효과적이었다고 말 할 수 있다.

특히, 수북사실주의 방법을 채택하지 않고 구현한 이가염의 개량주의 화법의 배경에는 근대미술 교육에서 얻은 서구 현대화파의 다양한 체험이 독특한 화풍을 창조하는데 힘이 되었다고 보여진다. 이외에도 전통화에 현대추상주의를 가져와 세계적인 주목을 받았던 吳冠中(1919生, 항주예전과 프랑스 유학)의 예술 역시도 신미술교육의 영향으로 현대 중국화를 개척한 마지막 세대로 현존하고 있다. 이렇듯 중국의 근대미술교육제도는 어디까지나 서구문물을 수용한 變法과 개량에 있었고, 신문화운동을 통한 自强과 富強을 위한 구호는 예술구국의 모색의 길을 트게 했으며, 이를 토대로 한 근대기 미술교육의 성과는 새로운 국가를 맞이하여서도 다시 다른 장르를 개척하여 전통 속의 創新을 만들어 내는데 주력하였다고 본다.

文革이 종결되고 개방화 정책이 실시되면서, '80년대 이후 중국 현대미술은 다시 변화를 맞고 있다. 근대기 때와는 다르게 當代 서구미술의 유입에서 자극 받고 변화를 추구하는 쪽은 오히려 國畫보다는 油畫 예술 쪽이다. 이미 조각·유화·판화의 영역에서 새롭고 활발한 이러한 움직임은 “新潮流”(New Wave, 1985)로 나타났으며, 다시 한번 서구미술의 수용과 반대를 겪는 제2의 현대미술 운동으로서 앞서 살펴본 상해의 현대미술운동의 하나였던 ‘決闘社’(1934)를 떠오르게 한다. 결란사가 조직된 후 20여년이 지나 등장한 ‘星星畫會’(1983)의 구호 역시도 ‘예술창작의 자유’를 부르짖고 있어 결란사의 선언과 상통된 부분을 나타내고 있다. 이러한 조류는 鄧小平의 개방화 정책이 실행된 후, 더욱 탈사회주의 예술을 외쳐 국외의 감상자들을 흥분시키게 되었고, 1990년대에 들어오면서 이러한 현상은 예술의 개방화를 두 개의 입장에서 표방하고 나섰다. 하나는 미술학원 중심의 제도권 안에서의 창작이며, 다른 하나는 외부에서 바라보는 시각에 맞춰 정치적인 주제를 가지고 창작하는 일명 ‘정치팝’(Political Pop) 예술로 대변된다. 이는 어디까지나 전문 미술교육 기관을 벗어난 것으로 전에 없었던 새로운 예술이라 할 수 있고, 이들이 추구하는 현대예술은 개방과 함께 밀려온 서구 후기현대주의를 기조로 일어난 것들이다.

따라서 근대미술교육에서 오늘날에 이르는 중국 현대미술은 개혁과 변혁을 거듭 반복하면서 발전하였고, 마침내 학교교육 외의 사회 문화의 공통된 관심은 세계조류에도 눈을 돌려 변화의 기로

에 서서 화장된 시각에서 내일로 향하고 있다. 결국 근대 中國畫의 개혁이 가져다 준 성과는 당대 미술 속에 녹아 이 시대를 이끌어 가는 원동력이 되고 있는 것이다.

도판목록



도판 1
상해 천주교교회의 「祭壇畫」



도판 2
浙江省立高等師範學校의 모델수업, 1914



도판 3
李叔同, 人平畫報의 광고 도안,
1912



도판 4
豐子愷 「豁然開朗」



도판 5
徐悲鴻 「花」, 1936



도판 6
林鳳眠 「 누니 」, 1935



도판 7
黃賓虹 「畫法簡言陽舉」



도판 8
劉海粟 「웨스터민 스티 사원의 夕照」, 1935



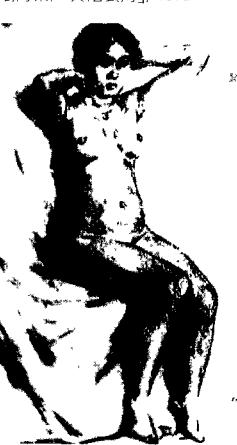
도판 9
劉海粟 「黃山雲海」, 1978



도판 10
朱屺瞻 「 풍경 」, 1972



도판 11
朱屺瞻 「農艷」, 1982



도판 12
關良 「인재소년」, 1920



도판 13
상해미진 미술연구회, 王齊遠과 학생들,
1930년대



도판 14

陳抱一의 「江灣畫室」, 1926



도판 15

倪貽德의 전람회 작품, 1930년대 전반



도판 16

蔣兆和, 수묵인물, 1943



도판 17

吳作人, 「齊白石」



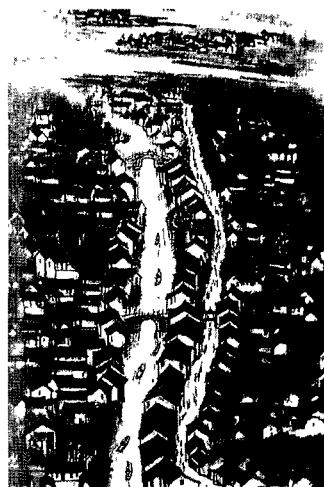
도판 18

吳作人, 「進發」, 1988



도판 19

李可染, 「重慶 金剛坡」, 1941



도판 20

李可染, 「水鄉紹興城」



도판 21

李可染, 「牧牛」



도판 22

王式廓, 「血衣」, 1960



도판 23

王式廓, 「血衣」, 1955