

## 이데올로기 시대의 중국 역사화의 운명

### *The Fate of History Painting in an Age of Ideology : A Report from China*

차오 이치양 (曹意强)

국립 중국미술학원(中國美術學院) 교수 / 미술사

1953년 똥시원(董希文, 1914~73)이 「개국대전」(開國大典)의 마지막 손질을 끝내기 무섭게 이 그림은 중난하이(中南海)의 주석 관저로 옮겨져 마오(毛) 주석이 관전하도록 정성껏 진열되었다. 마오쩌둥(毛澤東)은 이 그림에 압도되어 “이것은 하나의 대국을 나타내고 있어. 그 나라는 바로 중국이지. 우리의 회화들을 국제 무대에 내놓더라도 우리와 견줄 나라가 없겠어. 우리가 우리만의 독특한 민족적 형식을 갖고 있기 때문에 그래”라며 소리쳐 말했다.<sup>1)</sup>

그 그림은 마오가 1949년 10월 1일 천안문(天安門)에서 중화인민공화국의 건국을 선포하는 역사적 순간을 기록하고 있다. 그러나 그 그림은 알고 보면 서구의 매체인 유화로 제작된 것이다(도판 1). 새로운 체제의 출범이 있기 꼭 일 년 전인 1948년에 똥시원이 공산주의자들에 의해 수복된 연안(延安) 지구의 루쉰(魯迅) 학교에 강사로 봉직하고 있었을 바로 그 때에 우리 학교(中國美術學院)의 전 번 총장이었던 머뿌(模朴)는 토지개혁의 작업 장면을 묘사한 「셈」(算帳)을 유화로 제작했다. 곧 그는 무산계급이 접해서는 안될 유화를 제작함으로써 감찰의 대상이 되었다. 왜냐하면 유화는 당시 자본계급의 미술로 간주되었기 때문이다. 그렇다면 마오쩌둥이 똥시원의 유화를 경탄해 하며 “우리만의 독특한 민족적 형식”이라고 한 것은 과연 무엇을 뜻할까?

그것은 마오쩌둥 문화 이론의 대변인의 말에서 찾아낼 법하다. 중국공산당(中國共產黨)의 중선부(中宣部) 장관으로 있던 쯔우양(周陽)은 1950년대 말과 1960년대 초에 걸쳐 두 차례의 대대적인 역사화 홍보운동들을 개최할 임무를 맡았다. 이 사업들은 신중국 건국 10주년을 기념하기 위해 일곱 달 내에 완공토록 계획되었던 이른바 대전당들 가운데 인민대회당(人民大會堂), 군사박물관(軍事博物館) 그리고 특히 수도 천안문 광장 왼쪽에 있는 중국혁명역사박물관(中國革命歷史博物館), 이들 세 건물의 벽면들을 채우도록 기획되었다. 그러나 중국혁명역사박물관은 최초의 역사적 기록물들과 사진들 그리고 유물들로 대부분 구성된 진열품들에 대한 정부 측에서의 불만에 부분적으로 기인하여 1959년에 공개하려 한 애초의 계획대로 되지 못했다. 이러한 물건들의 진열은 중국 인민들이 공산당의 지도를 따르는 혁명의 노정에 관한 전반적이고 총체적인 정세를 제시하지 못하는 것으로 감지되었다. 그러나 회화는 그와 같은 정세를 제시할 수 있다. 회화와 조각은 오랜 혁명의 역사를 대중들에 의해 한 시간 안에 파악될 수 있도록 요약해 낼 수 있을 뿐만 아니라 또한 대중들의 마음을 한층 더 신랄하게 자극하고 감동시킴으로써 혁명의 역사를 영원히 기억하도록 한다.

쯔우양이 1960년 10월에 차이루오홍(蔡若虹)과 루어공리우(羅工柳, 1916~)에게 중국혁명역사박물관의 역사화 제작 위촉을 재계획할 것을 요청했다. 그들은 최고의 기량을 지닌 일군의 미술가들

1) 艾中信, “화가 똥시원의 창작의 길과 그의 예술적 교양”, 『美術研究』(Beijing: 1, 1979), p. 54.

을 선별하여 베이징(北京)으로 불러들였다. 그들 중에는 생전에 한 번도 유성 안료를 접해보지 않은 관화가들과 전통적인 중국화가들도 있었다. 그럼에도 불구하고 쑤우양은 그들에게 주어진 주제들을 모두 유채만으로 그릴 것을 요구했다. 그는 박물관에 전시될 회화들이 군대의 열병식처럼 정렬될 것과 오직 유화만이 군악처럼 웅장함의 의미를 표현하는 것이 가능하다는 것을 표명했다. 당시 그는 전통적 중국 회화의 기법들을 마치 두 줄로 구성된 중국의 해금과 같아서 그가 목표로 하는 웅장함에 상당히 부적절한 것으로 간주했다.

쑤우양의 견해가 이번에 처음으로 공개되는 것이다. 나는 이 이야기를 그 계획에 적극적으로 관여했던 나의 은사, 취안산스(全山石)로부터 들었다. 그러나 이 소문의 진상은 스루(石魯)가 1961년에 제작한 한 점의 유화가 최근에 발견됨으로써 확인할 수 있게 되었다. 중국 전통 산수화를 특이하게 제작해서 잘 알려졌던 스루가 리우즈판(劉志丹, ?)이 연안에서 한 농부와 한담을 나누는 주제를 유화로 시도했던 것은 그가 당의 특명을 따르기 위한 것이었다는 것을 고려하지 않으면 납득하기 힘든 사실이다. 그 때문에 그는 실패를 면할 수 없었고 이 그림은 박물관의 어두운 수장고에 방치되어 왔다.

마오가 말한 “민족적 형식”이란 예술적 형식을 뜻하는 것이 아니라 오직 예술적 형식에 의해 전달된 혁명의 영광을 뜻한다는 것은 분명하다.<sup>2)</sup> 또한 마오와 그의 새로운 정부가 자신들의 이상화를 위해 시각 예술을 끌어들이 수 있는 데까지 끌어들이 자신들이 생각하고 바라는 것은 무엇이든 가리지 않고 이용했으나 오늘날 미술사학자들이 생각하는 특정 유형의 “전체주의 미술”을 확립하는 그 어떠한 명확한 전략을 진작, 형성시키지 못한 것이 분명하다.

그럼에도 나는 똥시원이 그의 「개국대전」을 개조하는 정치적 변화에 의해 어떻게 강요되었는가 하는 등의 일화들을 말함으로써 역사화의 선전 이용이나 그 일화에 포함된 미술가들이 받은 이데올로기의 억압을 강조하는 것으로 보일지도 모르겠다. 사실 이와 같은 문제는 걸름스톡(Igor Golomstock)의 『소비에트연방, 제3독일공화국, 파시즘 시대의 이탈리아 그리고 중화인민공화국에서의 전체주의 미술(Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China)』과 특히, 앤드루즈(Julia F. Andrews)의 『1919년에서 1979년까지 중화인민공화국의 화가와 정치(Paintners and Politics in the People's Republic of China 1919~1979)』와 같은 국외의 연구들에 의해 다루어져 왔다. 하지만 나의 목적은 그것들과 상당히 대립된다. 이 글에서 나는 역사화의 정치적 기능과 이념적 암시를 지나치게 인식하거나 강조하는 것이 중국에서 역사화라는 장르의 붕괴에 어떻게 기여해 왔는가 하는 문제를 끌어들이길 원한다. 물론 나는 시대를 그린 역사적인 회화들이 선동을 목적으로 한다는 점을 잠시라도 부정하고 싶지는 않다. 내게 그 점은 분명히 두드러져 보인다. 역시 역사화는 중요한 사건들과 위인들에 관한 기념을 의식적으로 의도함으로써 여타의 모든 미술 장르들로부터 스스로를 구별짓는 미술의 한 종류임에 분명하다. 역사화는 신성한 규칙들과 세속의 공동

2) 마오쩌둥의 잘 알려진 마르크스 이론은 “내용 면에서 사회주의이고 형식에서 민족주의”라는 논리이다. 「개국대전」은 똥후양(敦煌)의 석굴암에서 발견되는 벽화들의 회화적 요소들을 어느 정도 끌어내려 한 화가 똥시원의 치밀한 시도가 역력하다. 하지만 그 그림은 마오를 비롯한 그의 부주석 주인라이나 인민군 최고 책임자 쑤우며 그리고 여타의 당 책임자들이 그것을 통해 가시적으로 실현하려 한 것과는 같지 않다. 실제로 그들 모두는 통상적인 관람자들 그 누구든지 채용하는 사실적인 시각에서 그 그림을 봤다. 즉 그와 같은 사실은 다음과 같이 기록되어 있다:

그 그림에 등장하는 실재의 인물들이 화가가 안료에 모래를 섞어 펼쳐 보인 웅장한 용단의 텍스처에 모두들 놀라워했을 때조차도 마오는 그 그림을 찬찬히 훑어보면서 쑤우며와 주인라이를 묘사한 인물들 뒤에 등장한 얼굴의 낮은 턱의 소유자들 자신의 위대한 동지들 중 한 사람으로 인지하고서 “봐요 여기를, 그대의 반쪽 콧수염이요!”라며 똥비원(董必武)에게 외치기까지 했다.

체에 의해 거침없이 선동과 자기우상화의 수단으로 이용되어 왔다. 그 비근한 사례로 중국 당 시대의 「외래 사절의 도착」과 청의 강희 황제와 치안룡 황제의 「南巡圖」(도판 2)와 같은 두루마리 족자들에서 성현들과 거장의 초상들을 들 수 있다.<sup>3)</sup> 반면에 서구에서는 르네상스(Renaissance), 바로크(Baroque), 특히 “역사화”라는 술어가 성서나 고전적 문학 혹은 위대한 역사적 사건들로부터 가져온 영웅 주제들의 웅장한 형식으로 곧잘 회화에 드러나는 18세기 신고전주의(neo-classicism)의 이상화된 미술이 그 적절한 사례가 된다.<sup>4)</sup> 맥그래드(Elizabeth McGrath)는 루벤스(Rubens)에 관한 그녀의 최근 탁월한 저작들에서 역사가 저술가에게서처럼 미술가에게 유용하게 활용되는 방식과 그렇지 못한 방식에 관해 들려준다. 그녀에 의하면 역사는 덕망있는 고결한 남녀들의 삶이 연상되는 선행의 사례들에 관한 자료를 제공할 수 있기 때문에 근본적으로 미술가들에게 유용하게 활용된다고 한다. 반면에 역사는 최근 미술사가들의 문헌들에서 종종 제시되다시피 후원자들에게 아첨하기 때문에 근본적으로 미술가들에게 유용하게 활용되지 못한다는 것이다. 이처럼 역사의 부정적 활용은 후원자들의 삶 속에 일어난 특별한 사건들을 담으려는 의도로 제작되고 후원자들이 영웅적이고 어느 정도 알레고리가 있는 장면에서 등장하는 인물들처럼, 덕망있는 고결한 남녀로 암시하는 것에서 비롯된다. 그녀는 또한 루벤스가 그의 특색있는 기지, 재간, 독창성 그리고 예술적 역동론으로 역사적 주제들을 어떻게 그렸는가를 설명하고 루벤스가 자신의 만족을 대리하는 맥락들의 변화를 위해 어떻게 그 주제를 다루었는가를 들추어낸다.<sup>5)</sup>

다시 중국으로 되돌아가서 그 대규모 공공수주들의 착수는 선전을 목적으로 하는 것이 분명하다. 그러나 미술사가들은 이들 공공수주가 미술가들에게 재능과 꿈을 펼쳐 보이고 실현시킬 전례없는 기회가 된 점을 도외시한다. 1957년에 숙청되기 이전까지 당 정책의 행정관이자 조정자로서 막강한 영향력을 지녔고 시각 예술을 지지했던 지안훙(江風)은 당시 인민해방군(人民解放軍)의 베이징 무혈 진군 전야를 그의 젊은 미술가 동료들과 함께 했다. 그야말로 “자, 우리도 이제 유화를 그릴 수 있다!”고 외쳐도 될 기회가 온 것이다.

신중국의 개국이 만사형통(萬事亨通)의 사회적 낙관론을 어떻게 불러일으켰는지 추측하기란 과히 어려운 일이 아니다. 당시의 미술에 끼친 정치적 압박을 염두에 둘 때 우리는 멀리 옌안 해방구에서 일본의 침략에 대한 반대와 혁명의 선동을 위해 오직 콜위치안(Kollwitzian) 양식으로 목판화 제작에 한정되었던 루어푼리우(羅工柳), 지안훙, 후이츠우양(胡一川)과 같은 화가들의 가슴에 차 있던 열정과 성심을 거부해서는 안된다. 그들은 막 지체없이 유화 제작을 감행할 기회를 잡았다. 루어푼리우는 그의 최초 유화인 「地道戰, 1951」(도판 3)을 그렸고 후이츠우양은 1950년에 완성을 보게 된 「쇠고랑을 부습」(開鑿)을 처음으로 유화로 그렸다. 그들의 작품 주제들은 미술사가들에 의해 종종 주장되는 것과는 달리 “공무를 통해 부여된 것”이 아니었다. 그 주제들은 그들이 당시와 인접한 과거에 몸소 겪었던 사건들에 대한 시각적 회상이다. 「안위엔 탄광부와 함께 있는 리우샤오」(劉小奇和安源礦工, 1961, 도판 4)를 그린 화가 허우이민(侯一民, 1930~)은 작년에 당시를 다음과 같이 회상했다:

후이츠우양이 「쇠고랑을 부습」을 그리고 있는 것을 봤을 때 그리고 루어푼리우가 「옌안

3) Nie Chongzheng and Yang Xin(聶崇正과 楊新), “강희 황제의 남역 여행을 그린 회화는 어떻게 창작되었는가?”, *Forbidden City(紫禁城)*, (Beijing: 4, 1980), pp. 16-7.

4) Francis Haskell, *History and its Image* (New Haven and London, 1993).

5) Elizabeth McGrath, *Subjects from History*, two volumes (Harvey Miller Publishers, London, 1997.)

정세 보고」(整風報告)를 제작하고 있는 것을 봤을 때 그들은 여전히 잿빛 군복을 입고 있었다. 제작되고 있는 그들의 회화들을 봤을 때 나는 태아가 자라 자연스럽게 자신의 태반을 버리고 나오는 것 같은 느낌을 받았다. 그들의 필촉이 좀 서툴러 보였지만 그들은 자신들의 삶으로부터 직접 끌어낸 진지한 감각들로 차 있었다. 후이츠우앙은 수년간 옥고를 치른 적이 있었고 루어퐁리우는 자신의 삶과 주변 이웃들을 직접 그리고 있었다. 그들은 꾸미려 하지 않고 오직 선택하려 했다.<sup>6)</sup>

루어퐁리우와 후이츠우앙의 작품들은 1957년 8월 1일 베이징에서 인민해방군 창설 30주년을 기념하는 전람회에 선보였다. 이 전람회는 중국인민해방군총정치부(中國人民解放軍總政治部) 주관으로 기획되었다. 400명이 훨씬 넘는 미술가들이 참가했다. 18개월, 그 한 시기에 강도있는 작업량은 미술의 모든 형식에 걸쳐 774점의 작품을 산출했다. 그 중 실제로는 420점이 전시되었다. 그 대부분은 “과거 30년에 걸쳐 중국공산당에 의해 영도된 인민들의 무장된 힘의 역사”를 표현하기 위해 위촉되었다.<sup>7)</sup>

그처럼 훌륭한 작품들이 단기간 내에 산출된 것만 보더라도 당시의 미술가들이 자율적 동기부여(self-motivation)가 결핍됐었다는 것은 상상조차 불가능하다. 앞에서 언급했던 똥시윈, 루어퐁리우 그리고 후이츠우앙의 회화들이 그 단적인 사례가 되고 또한 소련 화가 막시모프(Maksimov)의 학습용 유화로부터 벗어난 친정(秦征)의 「집」(家)과 왕머웨이(王德威, 1927~84)의 「영웅자매」(英雄姊妹)와 같은 작품들이 제작되었다. 그 후 2년에 걸쳐 더 많은 역사화가 제작되었다. 그 대표적인 것들로 장지엔쥘(詹建俊)의 「랑야산의 다섯 장수」(狼牙山五將士), 왕스쿠어(王武廓, 1911~73)의 「피묻은 옷」(血衣), 아이중신(艾中信, 1915~)의 「황하를 동으로 건너」(東渡黃河), 왕성리에(王盛烈)의 「양쯔강에 투신하는 여덟 명의 여전사」(八女投江) 그리고 스루(石魯)의 「남 상안시에서의 전투」(轉戰陝北)를 꼽을 수 있다.

물론 중국혁명역사박물관에 위촉된 작품들은 당의 고급 관료들, 즉 “정부의 후원자들”에 의해 직접적인 통제를 받았다. 이념적 골수분자인 kangsheng(康生)이 진열된 스루의 회화(도판 5)를 철거하도록 명령했다고 한다. 이유인즉 그 그림이 마오 주석을 추종하는 수만 군중을 빠뜨린 채 마오 주석을 오직 등 돌린 뒷 모습으로만 묘사했기 때문이라 한다. 그 모습은 중국식으로 말하자면 낭떠러지 끝에 몰려 마지막 순간에 정신을 차려 재앙을 피하려 하는 사람과 같은 인상을 풍겼다.

어쨌든 당시의 검열은 이데올로기에 기초된 것과 똑같이 리얼리즘을 기준으로 삼았다. 이념의 유형들을 제대로 따르지 못했다는 이유로 화가들이 죄다 박해를 받은 것은 아니었다. 그들은 오직 표현상의 실수가 있을 때에만 비난을 받게되어 있었다. 1950년대와 1960년대 초에 걸쳐 제작된 역사화들은 거의 대부분이 당시의 군사적 사건들과 연관되어 있다. 1957년의 전람회가 열리기에 앞서 모든 작품들은 그려진 사건들에 실제로 참여했던 군인들의 비판적인 정밀한 검토를 받아야 했다. 군인들은 그 그림들이 무기, 군중의 움직임 그리고 진지 배치가 정확하게 재현되었는지의 여부를 점검했다. 마오 주석으로부터 찬사를 받은 「개국대전」의 제작자 똥시윈은 마오 주석의 유명한 시구절로부터 따와 제목을 붙인 그의 그림 「붉은 군대는 험난한 대장정에도 두려워하지 않는다」(紅軍

6) 羅工柳, “나와 혁명의 역사화들”, 『美術』, (12, 1996), p. 7.

7) “전사 이미지 묘사를 잘하는 법”, 『美術』, (2, 1958).

8) *ibid.*

不怕遠征亂)때문에 군인들뿐만 아니라 그의 후원자로부터도 심한 비판을 받았다. 그들은 것처럼 험난한 상황에 등장하는 몇몇 병사들의 얼굴을 미소 짓는 모습으로 제시한 점에서 똥시원을 경망스러운 것으로 간주했다.<sup>8)</sup>

똥시원은 회화에서 성취하려는 자신의 목표가 혁신적 리얼리즘과 혁신적 낭만주의의 결합이라고 간단하게 항변할 수 있을지는 몰라도 그렇게 해도 자신을 방어할 수는 없었다.<sup>9)</sup> 그래서 그는 아무 말도 하지 않았다. 이 회화가 거부되었지만 그는 자신의 창작을 지속시키는 용기를 잃지 않았다. 1961년에 그는 그의 또다른 역사화 「양쯔강을 침공하는 용감한 백만의 인민해방군」(百萬雄獅達大江)을 완성했다.

역사화 위촉 사업이 루어쎈리우에 의해 실질적으로 지도되었던 1959년부터 1961년까지의 기간은 중국이 경제적 어려움과 자연재해를 입고 있던 때이다. 식량이 제한된 배급으로 공급되고 있었으나 선택된 미술가들은 중국혁명역사박물관 근처의 고급 여관에 기거했다. 그들 모두는 각각 자신들의 제작실로 잘 설비된 방에서 기거했고 최고의 음식을 양껏 제공받았다. 더 놀라운 것은 그들이 마음대로 쓸 수 있는 고품질의 회화 제작 재료들의 엄청난 양이다. 그것들 중 유화 물감은 프랑스와 러시아로부터 구해온 것들이었다. 위대한 작품들을 창작하려는 미술가들의 열망과 결속된 이 특권들은 미술가들이 유화에 대한 지식과 기법의 결핍에서 오는 그들의 한계를 극복하고 가장 영웅적이고 예술적인 실험들을 수행할 수 있도록 부추겼다. 이와 같은 여건들에서 중국의 가장 중요한 역사화들이 여러 점 탄생했다. 그 대표적인 예로 앞에서 언급했던 것들을 포함해서 취안산스(全山石)의 「굴복보다 오히려 죽음을」(英勇不屈), 차이리양(蔡亮)의 「엔안의 횃불」(延安的火炬) 그리고 왕성리에의 「양쯔강에 투신하는 여덟 명의 여전사」(도판 6)가 있다. 마지막의 왕성리에가 제작한 작품은 당시와 인접한 과거로부터 끌어낸 주제를 사실적인 방식으로 묘사한 중국화이다. 이 기간에 제작된 가장 기념비적인 작품은 왕스쿠어가 캔버스에 흑묵과 백묵으로 캔버스에 그린 것이다. 그의 「피문은 옷」은 앞에 제시한 작품들과 달리 특징의 이야기를 묘사하지 않은 반면에, 토지개혁 기간에 벌어진, 파렴치한 지주들에 대한 농민들의 재판을 종합하고 있다(도판 7). 왕스쿠어는 슈리코프(Surikov)의 「보이아리나 모로조프」(Boiarina Morozova, 1884~87)와 같은 러시아 회화들로부터 유래하는 몇몇 인물들의 몸짓을 나타내 보임에도 불구하고 그것마저 똥시원이 「개국대전」에서 했던 것처럼<sup>10)</sup> 전적으로 서구의 특징적 어휘를 채용하지 않은 채 자신의 특정 요소들을 끌어내었음에 분명하다. 그는 단일 시점의 원근법을 사용하는 한편, 빛과 그림자를 묘사하는 과학적인 방식을 포기했다. 그는 빛과 그림자를 전적으로 강세를 의도하기 위해서 사용했다. 그와 같은 강조는 마치 서술의 극점으로 관람자를 점차 유도해 가는 숨은 해설자의 역할과 같은 방식으로 응용된다. 이 작품은 걱정과 끈질긴 제작의 결합체이다. 그 속에 등장하는 각각의 인물들은 시골에서 화가의 실험 기간에 화가가 면밀히 선택한 사람들로부터 이끌어내어졌다.<sup>11)</sup> 그러나 이 드로잉이 성공적이었음에도 불구하고 화가는 그것이 드로잉에 머무른 것에 결코 만족하지 않았다. 왕스쿠어는 그것을 유화로 옮기는 것을 일생의 과업으로 삼았다. 그는 1979년 한 촌락에서 계획된 유화 제작을 위해 생명에 유래하는 그림을 그리는 중에 운명했다. 미술사가들은 시간의 압박감 때문에 왕스쿠어가 1961년에 그 주제의 유화를 제출하지 못했다고 추측한다. 내 생각에 그 이유는 단지 그가 유화를 그릴 능력

9) 이 슬로건은 장차 사회주의 리얼리즘과 혁신적 낭만주의의 통합이라는 소련의 이론에 대립해서 주창되었다.

10) 艾中信, *ibid.*

11) Feng Xiangyi(冯湘一)의 기고문 참조, 『美術研究』, (2, 1979), p. 21.

이 없었기 때문으로 보인다. 왕스쿠어가 1938년 연안 공산당에 입당하기 전에 일본에서 공부할 정도로 많은 미술 학교에서 수학했던 것이 사실이지만 유화 매체에 대한 그의 숙련도는 매우 서툴다. 이 점은 그의 드로잉 「피 묻은 옷」과 1951년에 제작된 그의 유화 「참군」(參軍, 도판 8)을 비교하면 분명히 나타난다.

유화에 열정적으로 빠져든 미술가들 중 매체면에서 가장 정확하게 훈련받고 재능있는 젊은이가 러시아의 레핀 미술원(Repin Academy of Fine Arts)에서 막 돌아왔다. 그는 그 곳에서 6년 동안 밀 니코프(Andrey Mylnikov), 아리시니코프(Victor Arishnikov)와 브가로프(Boris Vgarov), 이들 선두적인 화가들 밑에서 지도를 받았다. 그가 바로 취앤산시이다. 그는 중국에서 제작되는 유화의 결점들이 주로 색채를 잘못 사용하기 때문인 것으로 이해했기에 러시아에서 공부하는 동안 색채의 시각적 효과를 강조함으로써 유화를 통달하기로 결심하게 되었다. 취앤산시에 의하면 중국의 화가들은 본격적이지 못한 드로잉의 표면 위에 왕스쿠어의 「참군」에서 보이는 것처럼 “클레이시 레드(clayish red), 클레이시 옐로우(clayish yellow), 클레이시 그린”(clayish green)을 단순히 더하여 사용한다는 것이다. 그는 이들을 “땅 회화”와 “토착 회화”라는 뜻을 지닌 음을 따서 “토 유화”라 불렀다. 그럼에도 불구하고 그는 중국에서 공부하는 그의 동료들이 소련의 회화들을 추종하는 것만큼 소련 회화에만 국한하여 제작하지 않았다. 그는 헤르미타지(Hermitage) 박물관에서 티치아노(Titian), 벨라스케스(Velasquez) 그리고 마네(Manet)와 같은 서로 다른 시기의 유럽 화가들을 통해 회화 수업의 기회로 삼았다. 그는 티치아노의 「마들렌」(Madalen)을 반복해서 베꼈다. 취앤(쑤)은 티치아노로부터 색채와 필촉(brushstroke)의 효과를 탐구하는 법을 배우는 반면 벨라스케스와 마네로부터 자연과 생명의 움직임을 느끼는 방법을 배웠다. 취앤이 중국혁명역사박물관을 위해 제작하는 미술가들 집단과 합류했을 즈음 그는 여태껏 중국이 보유하지 못했던 가장 뛰어난 재능의 소유자 중 하나가 되어 있었다(도판 9). 더욱이 그는 재료의 이점들뿐만 아니라 서구의 거장들로부터 배웠던 것을 활용하여 가능한 가장 장대한 규모로 유화를 창작하도록 마련된 기회에 의해 기쁨이 넘쳐났다.<sup>12)</sup> 그는 역사화가 그에게 뜻하는 것을 탁월하게 인지했고 그것이 자신을 “대화가”로 만들 수 있음을 잘 알고 있었다. 그에게 공산주의자들이 지휘한 1927년 대혁명의 실패라는 다소 추상적이고 비통한 주제가 주어졌다. 그는 다른 화가들과 마찬가지로 역사적 사건이 있었던 지역에서 “삶을 다시 경험”하고 “가공되지 않은 소재를 채집”하는 것이 요구되었다. 그는 돌아와서 상이한 장소들의 예비 구성들 몇 점을 주최 관리들에게 제출했다. 그들은 취앤이 패배를 지나치게 사실적으로 표현하고 죽음을 당국의 요구보다 지나치게 염세적으로 표현했기 때문에 모두 거부했다. 실패한 혁명이 다시 일어나 최후의 승리를 거둘 것이라는 희망을 취앤은 표현할 수 없었기 때문에 거부되었다. 그의 구성에 대한 반복된 거절이 상처를 주었지만 그는 자신의 야심과 열정을 꺾지 않았다. 그는 다시 시도하여 만족스러운 진전을 보았다. 그가 내게 들려준 바에 의하면 자신이 안고 있던 문제의 결정적 해결은 고위 행정관의 한 마디 비판에서 비롯되었다고 했다. 그 관리의 비판인즉 취앤의 회화에서 부족한 것은 “비극의 웅장함이나 장엄함”을 뜻하는 단어인 “장”(壯)이었다. 이것은 곧 그로 하여금 알레고리가 있고 상징적인 회화의 어휘, 즉 당시 소련에서 지칭하던 “시적인 불후성 양식”(poetic monumentality style)을 채택하도록 했다. 이것은 주제의 한계뿐만 아니라 원근법의 원리, 빛과 그림자를 다루는 법 그리고 색채의 활용법 등과 같은 회화의 규제들로부터 그를 자유롭게 했다. 그는 새로운 방식들을 실험하고 자신의 기법을 발전시키는 초대형 캔버스, 이른바 “실험소”를

12) 나의 서문, *The Art of Quan Shanshi*, (Hong Kong : 1994) 참조.

만들었다. 당국은 그의 회화를 대대적인 만족과 함께 인정했다. 그리고 취앤산스는 그의 가장 성공적인 작품을 생산했다. 그것은 차후의 역사화들이 결코 능가할 수 없는 금세기 중국의 가장 중요한 회화들 중 한 점임에 분명하다(도판 10).

내가 지적한 것처럼 취앤산스는 예외적이다. 그러나 이 기간에 제작된 역사화들 그 전체를 볼 때 그것들은 20세기 중국 미술의 최고 위업으로 대표된다. 그것들은 하나의 이정표를 이루었다. 목표표 하는 것이 있으면 무엇이든 제공하는 정부의 후원과 함께 미술가들 스스로의 성실한 참여와 헌신 없이는 이러한 역사화의 업적은 불가능했을 것으로 확신된다. 어쨌든 이 승리는 전적으로 이데올로기 시대의 전야로부터 뻗어왔다.<sup>13)</sup>

시각 예술 전반에 걸쳐서 그리고 개별적으로 역사화에 걸쳐 엄정하고 체계적인 이데올로기의 통제가 1963년에 시작되었다. 1964년과 1965년에 문화부(文化部)와 중국혁명역사박물관은 또다른 역사화 운동을 시작했다. 예술 감독은 앞에서 불후의 드로잉 「과 묻은 옷」을 제작한 것으로 언급했던 왕스쿠어였다. 이 기간은 선행하는 위촉들에서 봤던 것만큼 풍부하지 못했다. 그 이유는 왕스쿠어가 미술가들에게 마오 주석의 서적들과 그의 내자, 지양칭(江青)의 연설들을 학습할 것을 요구했기 때문이다. 지양칭이 지원하는 소위 혁신적 전형의 가극들로부터 유래하는 혁명의 예술 원리들 중 하나는 “역사화는 역사에 토대를 두어야하나 그 자체는 역사보다 더 치솟아야한다”는 것이다. 그럼에도 불구하고 모든 역사적 구성물들은 두드러짐의 세 지점으로 이해되는 것을 직접적으로 따라야만 했다. 즉 묘사된 인물의 이미지는 “높고, 크고, 완전”(高, 大, 全)해야 하고 색채들은 “붉게, 빛나고, 부드럽게”(紅, 光, 亮) 표현해야 한다. 동일한 미술가에 의해 완성된 두 점의 역사화를 비교하는 것은 그 독단의 가공할 결과들을 말로 설명하는 것보다 더 직접적이다. 「랑야산의 다섯 장수」(狼牙山

13) 나는 미술사가의 한 사람으로서 설명들이 어떻게 구구절절하든 나는 설명들을 항상 당연한 것으로 받아들여야 한다고는 생각하지 않는다. 따라서 나는 설명이란 설명하려는 특정의 사건으로 인도하는 상황을 재구성하는 방식으로 다루려는 시도에 의해 원인을 제공하는 원칙의 한 종류로 간주되어야 한다고 생각한다. 누구에게나 잘 알려진 마오쩌둥과 주옌(Chou Yan)의 이론들마저 내가 이 글에서 그것들을 반대하는 것에서 출발하는 이야기들에 암시된 것을 깨우칠 것이다. 이러한 반발은 일반적으로 추측되는 것보다 한층 더 복잡한 상황을 암시한다. 마오쩌둥이 1942년 연안에서 연설을 한 이래로 시각 예술에서 소위 “민족적 형식”은 민속화(folk painting) 혹은 전통적으로 단일 윤곽과 평도(flat-colour, 平塗)를 채용하는 다색목판화(polychromatic woodblock print)와 동일시되어 왔다. 1949년에서 1951년에 이르러기까지 “새 시대 회화”(new year's picture)들로 불리는 일 군(郡)은 공산당의 역사를 연상시키는 최근과 과거의 주요 사건들을 기리기 위해 이 양식으로 제작되었다. 마오쩌둥의 문화 담당 대변인으로 봉직했던 쑤우양은 이러한 민족적 형식을 서구 양식과 절대적으로 대립되게 고취시켰다. 무엇 때문에 마오 주석은 당시원의 유희를 가리켜 “우리의 민족적 형식”이라고 칭송했을까? 무엇 때문에 쑤우양은 중국역사박물관에 위촉된 회화들이 전적으로 유희여야 한다고 급선회했을까? 이미 내가 암시했다시피, 그 대답은 오직 그들이 방법 면에서 실용주의자들이었다는 것에서 찾을 법하다. 그들은 반드시 자신들이 갈망하는 목표를 위해 가공할 무엇이든 이용했다. 이러한 사실은 달리 말해서 예술 양식들에 대한 이념적 통제의 엄격한 체계는 지양칭이 1963년 이후 공식화했던 것에서 보다시피 적어도 실질적으로 그 효력이 발휘하고 있었다는 것을 시사한다. 새로운 체제의 예술적 전략의 절충주의 아니, 그 혼란은 다음의 잘 알려진 사실에서 쉽사리 관찰될 것이다. 지양칭은 1957년에 숙청되기 전까지 시각 예술에 대한 당의 전략에 상당한 영향력을 행사하는 행정이자 대변인이었다. 그는 쑤우양의 “민족적 형식”개념에 대해 강력하게 대립했다. 그는 새로운 민족적 형식은 오직 서구의 전통 미술을 채용해야만 창출될 수 있다고 주장했다. 그는 항주의 국립미술원(National Academy of Art)을 운영 하는 동안 인민들이 납득할 수 있는 새로운 미술의 한 유형을 추구하면서 당시 차이모후아(caimohua)라 불린 채색화 과정을 설립하기 위해 서양화과와 전통적인 중국화과를 통합시켰다. 결국 이론적으로 지양칭의 그 효과는 쑤우양의 이론과 별로 대립되는 것이 아니라 오히려 새롭게 창건된 중국 정부의 예술과 문학에 대한 전략을 완전히 동조한다. 1949년에 간행된 출간물에 의하면 미술과 문학은 인민에게 봉사함과 동시에 그들을 계몽시켜 작품에 대한 열정을 고취시켜야 한다고 한다. 하지만 문학과 예술에 대해 이념적으로 특정화하는 드라마가 되게 하는 전략들을 펼 때 회화라는 특정의 영역 즉, 오직 시각 예술에 대해서만 막연해 한 것은 아니었다. 이와 같은 모든 정치적 운동에도 불구하고 그 덕분에 중국의 화가들은 예술적 자유의 시기를 구가했다. 또한 혁신적 개선이 주로 요구된 전통적 중국화들조차 가장 생산적인 움직임들을 논증했다. 심지어 판티안서우와 같은 전통적 중국화가의 경우 그의 독자적이고 중요한 작품들 모두는 역사화들을 집단적으로 생산하는 이 시기 동안에 창작된 것이었다.

五壯士, 도판 11)와 「마오쩌둥과 후난의 농민반군」(毛澤東考察湖南農民運動, 도판 12)을 보라. 이들 작품 둘 다는 중국혁명역사박물관을 위해 위촉된 것들이었다. 앞의 그림은 1959년에 제작된 것으로서, 적들을 벼랑으로 유인함으로써 철수하는 그들 주력부대를 막아내도록 짜여진 작전의 전투에서 상스—츠아하얼— 허베이 지역군의 다섯 명의 병사들이 총탄을 피해 절벽에서 뛰어 내리는 장면을 재현한다. 인물들의 몸짓과 근육조적은 알레고리로 그리고 웅변적으로 과장된 것이 사실이지만, 등장 인물들이 그와 같은 환경에서 서로 각각 다르게 분별된다. 기념비적인 구성은 주제에 적절하도록 평평하고 넓은 붓질로 정교하게 제작되었다. 뒤 그림은 1975년에 제작되었다. 이 회화의 묘사에 담고 있는 시기는 취앤산스의 「굴복보다 오히려 죽음을」에 의해 재현된 시기와 동일하다. 그 시기는 1927년 대혁명이 실패한 때로 공산당의 역사에 나타나 있다. 그러나 회화에 등장하는 모든 주인공들은 웃고 있고 그들은 짙은 갈색의 큰 눈과 붉은 턱과 강인한 목을 하고 있고 그들의 의복은 얼룩 한 점 없이 깔끔하다. 이러한 것은 상투적인 “두드러짐의 세 지점”(三突出)을 준수하고 있다. 1966년부터 1980년대 초반까지 역사화 장르를 완전하게 압도한 이런 종류의 이념적 양식은 이제 “거짓되고 점잔빼는 그리고 텅 빈” 것이라는 비웃음을 직접 받게 되었다.<sup>14)</sup>

이와 같은 장르의 실험들이 받은 손상은 파괴적이다. 그러나 나는 또한 1949년 중국에서 제작된 역사화가 순전히 정치적 선전이라는 이유로 행하는 무조건적인 거부가 장르의 위기를 초래한다는 점과 그렇기 때문에 미술사학자들이 지대한 관심을 펼쳐보여야 한다는 나의 관점으로 되돌아가서 말하려 한다. 이런 트집은 역사화를 이용해 이념의 기회주의나 심지어 예술의 타락이라는 오점을 부과한다. 또한 그것은 '50~'60년대의 진취적 계획에 참가했던 중국의 화가들 중 몇몇으로 하여금 자신들의 행적에 대해 수치심을 갖게 한다. 누군가가 1950년대와 1960년대의 역사적인 작품들을 이데올로기의 결과물로 정의한다면 나는 가차없이 오늘날 그들이 또 다른 이데올로기의 희생양이라고 응답하고 싶다. 취앤산스 교수가 자신의 작품집을 1991년에 출간할 때 그는 자신의 작품 「굴복보다 오히려 죽음을」에 의해 사례화된 자신의 모든 역사화들을 심사숙고 끝에 제외시켰을 뿐만 아니라 청탁에 대해 내가 영광스럽게 여기는 그 책의 서문에서 내가 언급했던 그의 역사화들을 죄다 빼버렸다. 그러한 사실을 이 자리에서 밝힘에도 불구하고 나는 존경심이 모자란다는 오해를 받고 싶지 않다. 취앤 교수처럼 고명한 미술가들조차 역사화에 의해 굴복된다는 두려움에 싸였다면 중국의 역사화가 향한 운명은 쉽게 상상이 될 것이다. 17세기 이탈리아의 바로크 화가 로사(Salvator Rosa)는 여태껏 자신이 제작해 온 풍경화를 후세의 사람들이 잊어 주기를 원했지만 대중들이 그것을 요구하자 위대한 역사화가로 자신을 끌어올리려는 그의 굳건한 노력이 벽에 부딪치게 되어 분노를 느낀<sup>15)</sup> 반면에 중국의 위대한 역사화가들은 정확하게 그 반대를 원한다. 바로크 미술이 겪은 운명과 미술사가와 미술가들로 결정지워지는 20세기 중국 미술의 가장 흥미 있는 일화들 중 하나를 대응해 볼 때 역사란 되풀이되는 것이 아닐까?

14) 문화대혁명기(1966~1976) 동안 역사화의 공식적 조직은 빈약했으나 시엔지아위(沈加蔚)가 그린 「부상—군외관과 미술가 노르른 베스」(創傷)와 같은 극소수의 중요한 작품들만이 제작되었다. 1976년에 문화부와 전국미술가협회(National Association of Artists)가 문화혁명 이후 중화인민공화국의 해방군 창설 50주년을 기념하기 위해 최초의 역사화 전람회를 개최했다. 나는 당시 그 전람회에 한 사람의 미술가로 참가했다. 그것의 활기를 부추기고 구성하는 형태는 '50, '60년대의 그 방식과 흡사했다. 우리는 호텔에서 기거했으며 훌륭한 식사와 최고 품질의 그림 재료들을 제공받았다. 참가자들은 각각 알맞다고 생각하여 선택한 주제들을 미리 정하고 공식적으로 승인받기 위한 밑그림들을 구성했다. 조직자들이 그것을 승인해야만 실물대로 제작될 수 있었다. 물론 우리들을 성가시게 하는 엄격한 이념적 압박이 항상 조금씩 가해졌다. 그러나 그 행사를 통해 첸이웨이(陳逸飛)와 위징산(魏景山)에 의해 제작된 「총통부를 점령함」(占領總統府)과 같은 몇몇 불후의 작품들이 출현했다.

15) Francis Haskell, *Patrons and Painters* (New Haven and London, 1980.)



이러한 반전은 또한 서술적이거나 재현적인 미술, 특히 “소비엣 양식”에 대항하는 반감에 의해 그 도가 더해진다. 그 반감은 중국의 미술가들이 중국의 전통을 살찌울 다양한 서구의 현대 양식들과 기법들을 흡수하기 시작한 1980년대 중반에 생겨났다. 드물게 젊은 미술가들이 새로운 방식으로 역사적인 회화들을 그려 오고 있다. 그들의 주장에 의하면 1950년대와 1960년대의 역사화들은 “광범위한 역사적 공간 맥락”으로부터 스스로를 고립시키는 특정의 드라마와 특정의 시대에 국한되었기에 재현에 묶인다고 한다. 그들의 시각에 의하면 역사화는 시간과 공간의 경계를 넘어서 확장하는 역사적 연관성들의 본질을 포용해야 한다는 것이다.<sup>16)</sup> 따라서 그들의 회화에는 고대인과 현대인이 직접적인 연관성이라고는 전혀 없이 그리고 마치 라파엘로의 「아테네 학당」(*School of Athens*)에 의해 전형화된 것 같은 서양의 회화적 구성처럼 나란히 한 평면에 위치된다. 이 실험의 문제는 역사의 저술과 동일하다. 즉 역사가 시간과 공간의 한정을 거부한다면 역사는 더 이상 역사가 아니다. 그러나 신세대에 의해 만들어지는 한, 그 효과들은 그 장르를 안전하게 하기에 위험이 좀 있다.

역사적 회화는 그 전개가 주로 정부의 후원이나 대중의 후원에 의존하는 속성이 있다. 중국에서 역사화의 부분적 퇴조를 내가 다루었던 것처럼 1964년에서 1979년 간에 부과된 이데올로기의 위축으로 그 뜻을 돌린다면 그 시기 이후 역사화의 상태는 놀랄 만하다. 우선 정부가 이 장르를 결코 소홀히 취급하지 않은 점이 눈에 띈다. 최근 공식적인 전람회들을 통계적으로 꼽는 것만으로도 그와 같은 인상은 확실해진다. 1986년 문화부와 중국군 총정치선전부 그리고 중국미협은 인민해방군 창설 60돌을 기념한 전람회를 공동 주최했다. 1995년 전세계의 반파쇼 투쟁의 승리와 일본의 침략에 대항한 중국의 승리를 축하하는 전람회가 베이징에서 개최되었다. 1996년에 붉은 군대의 대장정 60주년을 기념하는 전람회가 열렸다. 그리고 1997년 베이징에서 홍콩의 본토 반환을 부각하는 전람회가 특별히 마련되었다. 전시된 거의 모든 작품들은 역사적 주제에 관한 것들이었다. 무엇보다 지방 정부들 또한 같은 종류의 전람회를 개최했다. 특히 광둥성에서 개최된 “현대 역사화의 초기작들” 전(展)은 그 좋은 예가 된다. 그 이전과 다름없이 역사적 주제들은 “의미심장한 것”으로 간주되고 공식적인 전람회들의 최고상은 으레 역사적인 작품들에게 돌아간다.

새로운 상황에서 그 장르를 어떻게 육성시킬까라는 문제로 그 동안 상당히 많은 논의들이 쏟아졌다. 그러나 오직 소수의 역사적 회화들만이 '50, '60년대에 나타났던 역사적 회화들에 견줄 수 있을 뿐이다. 대중들과 미술가들은 모두 역사화들이 위기에 처한 것을 인정한다. 그 위기의 근원은 무엇일까? 내가 이 글에서 끌어들이 온 논의들의 원인은 별개로 하더라도 그 문제는 정부기구의 재정적 지원 부족에 있다.

나는 '50, '60년대의 기획들에 포함된 몇몇의 미술가들과 박물관의 행정관료들에게서 유래하는 소견들을 옮김으로써 간략한 이 보고서를 “절박한 역사화의 문제점들”에 관련된 논의로 종결지어야겠다.

회의를 주재한 예한(彦涵)은 처음으로 역사화의 발전은 정부 지원의 “지도력과 조직 그리고 조건들”의 문제를 포함한다고 분명히 어조로 지적했다. 쓰리시양(施力行)은 이렇게 말했다. “중국공산당 선전부와 문화부 그리고 국립미술가협회는 그들의 회의석상에서 역사화가 촉진되어야 한다고 주장을 되풀이해왔다. 하지만 우리가 회의에서 입에 발린 말만 벨고 힘과 특정의 재정적 전략들을 조금도 적용하지 못한다면 그 주장처럼 되는 것은 아무 것도 없다. 역사화의 창작은 오직 중앙 정부가 기꺼이 재정적 지원을 아끼지 않고 이 위기에서 입법을 통해 훌륭한 화가들에게 상을 줄 때에

16) 崔曉東, “역사화에 대한 반성”, 『美術』, (10, 1988), p. 28.

만 소생할 것이다.” 중앙미술학원(中央美術學院)의 유화 교수인 이녀성(尹戎生)은 다음과 같이 불만을 토로했다. “역사화가 매우 낮은 입지를 가졌다면 그 이유는 우선 역사에 대한 우리 지도자들의 태도 때문이다. 그들은 항상 전통적 중국 산수화나 화조도를 그리는 원로 화가들의 것을 보고 싶어한다. 이들 중국화가들에 관한 관심은 가상하지만 우리의 상층 지도자들의 지도는 자신들의 개인적 취미를 밖으로 드러내지 말아야하고 당의 정책을 나타내야 한다.” 유명한 군사 역사화가 허꽁떠(何孔德)는 역사화에 대해서 낮은 급료를 지급하는 새 정책 때문에 곤란해하며 관계자에게 “역사적 주제들을 그리는 것은 힘든 직업이다. 나는 그것을 경험했고” 역사적 사실들을 모으기 위해 “나는 전체 장정의 길을 따라 그 두 배나 멀리 여행했다. 내 차는 세 번이나 전복했고 나는 겨우 살아났다.”고 말했다.

실제로 그 장르에는 그 자체의 본질적인 어려움들이 술하게 있다. 역사적 주제를 그리는 것은 한편의 역사책을 기술하는 것처럼 그 제작을 탐구하기 위해서 뿐만 아니라 감당하기 위해서 엄청난 시간이 요구된다. 그리고 그 작업은 종종 그 어떤 다른 장르보다 큰 규모로 이루어질 것이 요청된다. 그래서 전통적인 중국화가들은 심지어 그것을 “중공업”이라 부른다. 이러한 조건에서 역사화가는 심각한 역사적 주제를 그릴 방과 완성된 그 작품을 두어 둘 곳을 어떻게 구할 수 있겠는가? 최근 중국에 미술품 판매점이 생기면서 역사화의 제작은 훨씬 더 무시되고 있다. 상당수의 역사화가들이 우선 소득의 가능성을 위해 다른 장르로 옮겨가는 것이 목격된다. 허꽁떠는 많은 유화 제작자들이 꾸어하우(중국어)로 되돌아가고 그들이 꾸어하우가 쉽지만 많다는 것을 깨닫고서 서예 그리고 심지어 전각으로 되돌아간다고 불만을 표시했다. 허꽁떠는 정부가 역사화를 제작하는 미술가들을 장려하기 위해 역사화 구입에 충당될 일정량의 돈을 매년 써야 한다고 주장했다.

루어꽁리우(羅工柳)는 과거 중요한 역할을 했던 역사화의 황금기를 다음과 같이 회고했다:

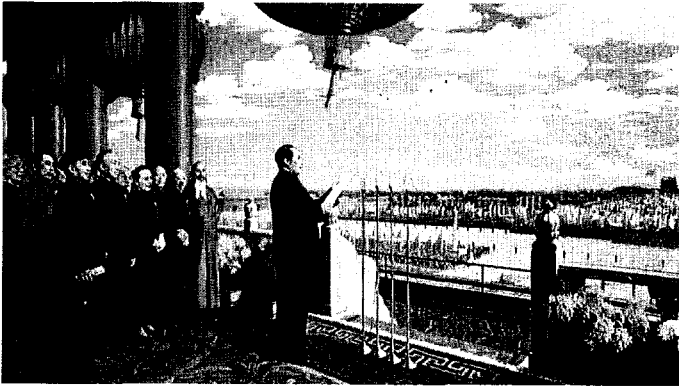
당시 우리는 많은 난점들을 안고 있었다. 짧은 시간 내에 작품을 완성시켜야 했었고 우리가 지녔던 유화의 기법은 상당히 초보적인 것이었으나 우리는 한 가지 장점을 갖고 있었다. 그것은 바로 우리 지도층의 개인적 참여였다. 많은 지도층들이 작업실을 방문하기도 했는데 의장이었던 마오와 류샤오치 동지와는 달리 수상이었던 주언라이는 가장 자주 방문하는 지도층 중 한 사람이었다. 우리가 돈을 넉넉하게 지녔던 것이 한 가지 장점이었다면 또 다른 장점으로 비교적 훌륭한 기술을 지니고서 재현될 사건들과 친숙한 화가들, 즉 동시원과 같은 인물들을 들 수 있다. 이 들은 성공적인 작품을 제작할 수 있게 했다.<sup>17)</sup>

내가 앞에서 언급한 회의는 1983년에 있었던 것이지만 회의의 결론은 아직도 유효하다. 중국 혁명역사박물관의 최근 보고에 의하면 같은 이슈들이 그들의 직업 때문에 우리가 살고있는 시대의 변화하는 이념의 희생자가 되는 불행을 피할 수 없었던 취안산스와 루어꽁리우와 같은 미술가들에 의해서 다시 한번 그 이슈들이 제기되고 있는 것이다.

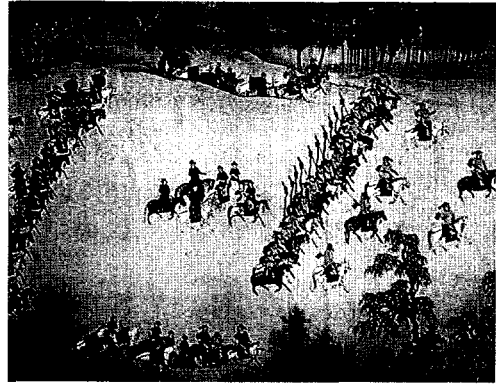
번역 : 이희영, 서울대학교 미술대학 부설 조형연구소 연구원

17) “과거의 경험들에 대한 요약과 미래에 대한 기대”, 『美術』, (7, 1983), p. 6.

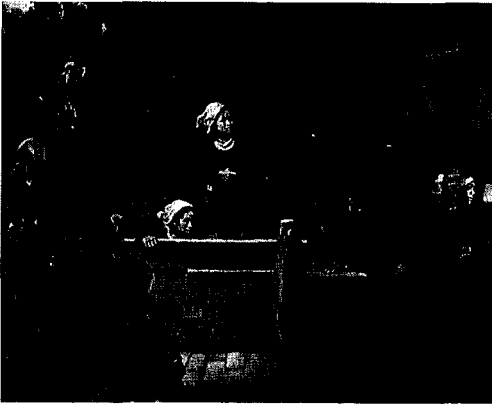
도판 목록



도판 1  
董希文, 「開國大典」, 1953, 中國革命博物館 소장



도판 2  
「康熙南巡圖」



도판 3  
羅工柳, 「地道戰」, 1951, 140×168,  
中國革命博物館 소장



도판 4  
侯一民, 「劉小奇和安源礦工」, 1961, 160×230, 中國革命博物館 소장



도판 5  
石魯, 「轉戰陝北」, 1959



도판 6  
王盛烈, 「八女投江」



도판 7  
王式廓, 「血衣」, 192×345, 中國革命博物館 소장



도판 8  
 丁式廓, 「參軍」, 1951



도판 9  
 全山石 作



도판 10  
 全山石, 「英勇不屈」



도판 12  
 全山石, 「毛澤東考察湖南農民運動」, 1975



도판 11  
 詹建俊, 「狼牙山五壯士」, 1959

# 차오 교수의 「이데올로기 시대의 중국 역사화의 운명」에 대한 질의

한 정 희

홍익대학교 미술대학 교수 / 미술사

이 논문은 중국의 역사화를 1950년대부터 시작되는 유화 역사에 초점을 맞추고 있다. 따라서 1948년에는 금지되었던 유화가 어떻게 하여 '50년대부터 허용되었는지를 언급하고 있으며 이후 똥시원(董希文)의 1953년 작인 「개국대전」(開國大典)에서 마오쩌둥의 찬사를 받으며 크게 성장하는 것을 지적하고 있다. 이후 계속 성행하였던 중국 현대의 역사화, 특히 마오 주석을 칭송·미화하고 공산당의 어려웠던 시절을 회상하는 역사화의 의미와 특성, 그리고 평가에 주력하고 있다. 필자는 몇 가지 측면에서 질문을 드려 보고자 한다.

우선 중국의 근대기에도 서비홍(徐悲鴻)의 경우 「우공이산」(愚公移山)이나 「전횡오백사」(專橫五百士) 등 여러 점의 역사화를 그려 중국의 신화나 역사에 관한 관심을 고취시키고 있다. 그 다음으로 '30년대부터 많이 제작되는 목판화에서의 역사적 시각 또는 '50년대 역사화 제작에 선행하는 예들이므로 이에 대한 언급이 필요하지 않을까 한다. '30~'40년대의 역사화와 '50년대의 역사화의 관계를 어떻게 보시는지 질의를 드리고자 한다.

그리고 발표자는 전반적으로 보아서 이들 역사화가 20세기 중국 미술의 가장 뛰어난 업적이라고 언급한 바 있는데 과연 그렇게까지 높이 평가할 만한 것인가 하는 점이다. 몇몇 뛰어난 작품도 있기는 하나 이러한 사실적이고 구체적이며 또한 정치적인 의도에서 이루어진 역사화는 사회주의 리얼리즘(Social Realism)에 기초한 미술이며, 따라서 이후 전개된 서구 현대미술의 흐름에서 볼 때는 다소 시대에 동떨어진 현상이 아닌가 여겨진다. 그 보다는 이가염(李可染)이나 황영옥(黃永玉), 오관중(吳冠中)과 같은 미술가들의 작품을 보다 중국적인 미술로 내세워야 하지 않을까 한다. 어느 쪽이 더 중요한 업적이 될 수 있을까를 또한 질의해 보고 싶다.

발표자는 중국의 역사화는 이데올로기의 산물로 폄하해서는 안된다고 하면서 어느 나라 어떤 미술이고 다 이데올로기의 산물이라고 하였는데 그렇다면 순수미술이나 유미주의적인 미술은 따로 없다는 것인지도 묻고 싶고, 중국의 역사화를 뛰어난 예술품으로 간주하는 근거를 어디에서 찾는지 구체적인 예를 들어 지적해 주었으면 한다. 그리고 중국의 역사화가 러시아의 역사화의 영향을 많이 받았다고 생각되는데 어떤 차이점이 있는지도 말씀해 주었으면 한다.