

1957년 중국에서의 인상주의 논쟁

정하운

전국대학교

- I. 서론
- II. 인상주의 논쟁의 배경
- III. 인상주의 논쟁의 쟁점
 - 1. 인상주의는 현실주의인가
 - 2. 인상주의의 성취에 대해
 - 3. 개별 작가 평가
- IV. 인상주의 논쟁의 의의
- V. 결론

I. 서론

일반적으로 마오쩌둥 시대의 중국은 소련이나 북한과 같은 사회주의 공산주의 체제 이외의 세계와는 단절되었던 특수한 시공간으로 여겨지며, 미술의 영역에서는 오직 정치선전 내용을 다룬 작품만이 허용되었다고 설명된다. 다시 말해 이념적으로 중국과 다른 노선을 택한 나라의 종교화, 정물화, 인물화 등은 전혀 제작되거나 전시되지 않았다는 것이 정설로 굳어져 있다. 그러나 이는 많은 부분 마오쩌둥 시대 미술에 대한 연구가 대부분 문화대혁명 시기(1966-1976)의 ‘홍위병 예술’과 ‘농민, 노동자, 군인의 예술’에 초점이 맞춰짐으로써 형성된 것이다.

통념과는 달리 문화대혁명이 시작되기 전, 즉 1949-1965년 사이에 중국에서는 생각보다 다양한 미술 경향에 대한 토론이 있었고, 독일, 핀란드, 노르웨이,

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5B5A07919676).



도판 1. 『미술생활』 1936년 29호에 실린 르누아르의 <관람석(The theatre Box)>(1874).



도판 2. 『미술생활』 1936년 23호에 실린 세잔의 <생 빅투아르 산(Mont Sainte-Victoire)>(1887).

덴마크 작가들의 전시회가 열렸으며, 미술 전문잡지의 지면을 빌려 소개한 작품 또한 인상주의 화가들, 렘브란트, 들라크루아, 고야, 티치아노, 라파엘로 등과 같은 서양미술의 거장들을 대거 포함한다. 이러한 자료들은 마오쩌둥의 시대가 우리가 지금 생각하는 것보다는 비교적 열려 있었다는 것을 시사한다. 단지 국내외의 학계에서 이에 대한 연구가 이루어지지 않았을 뿐이다.

본 논문은 마오쩌둥의 시기를 다시 볼 수 있는, 위와 같은 목록 중 인상주의에 초점을 맞출 것이다. 이는 여타의 화파나 화가보다 인상주의에 관한 논쟁이 상당히 격렬했으며, 미술 잡지에서도 인상주의에 대한 글과 그림이 월등히 많이 보이기 때문이다.¹

중국에서 인상주의는 20세기 초, 류하이쭈(刘海粟, 1896-1994)와 같은 모더니스트 화가들이 중국 잡지에 이에 관한 글을 쓰거나 단행본을 출판하면서 소개되었다(도판1, 2).² 비록 일본이나 한국과 같이 명백히 인상주의 영향 아래 그려졌다고 보이는 작품이 남아 있지 않고 “중국의 인상주의자”라는 명칭에 맞는 화가를 꼽기는 힘들지만, 인상주의의 대표 화가와 특성은 분명 1920-

1. 당에서 출판하는 유일한 미술잡지였던 『미술(美術)』과 베이징 중앙미술학원에서 출판하던 『미술연구(美術研究)』에서 공통적으로 인상주의에 대한 글이 1956년과 1957년 사이에 급증하였고, 각 지역에서 인상주의 토론회가 개최되었다. 특히 1957년 출간한 『미술연구』는 그 1호부터 여러 편의 인상주의에 관한 글을 출판하고, 그 표지를 마네의 <풀밭 위의 점심>으로 하는 등 인상주의에 각별한 관심을 기울였다.

2. 류하이쭈는 A Brief History of Western Landscape Painting(1919)에서 인상주의를 언급하였고, 『세잔 전기』를 출판하는 등 인상주의를 포함한 유럽의 모던아트를 소개하는 데 큰 역할을 했다.

1930년대에 소개가 되었다. 그러나 1949년 마오쩌둥이 중화인민공화국을 설립 하면서 그의 문예론에 따라 소련의 사회주의 사실주의를 국가의 주요 미술 형식으로 채택함과 동시에 인상주의는 자취를 감추었다. 구미의 여타 화파와 마찬가지로 “부패한 부르주아 문화”로 치부되어 제작과 전시가 전면 금지된 것이다. 그런데 흥미롭게도 1957년을 전후하여 당시 중국에서 발간되던 미술잡지에 인상주의에 대한 글이 다수 실리고, 몇 차례의 인상주의 토론회가 열리는 등 돌연 인상주의가 미술계의 쟁점으로 부상했다. 본고는 이처럼 1949년 이후 사라졌던 인상주의가 1957년에 갑자기 논쟁의 핵심으로 떠오른 현상의 배경을 살피고, 당시 인상주의 논쟁의 주요 사안을 짚어 보고, 그것이 시사하는 바가 무엇인지 알아보고자 한다.

II. 인상주의 논쟁의 배경

공산당 산하의 미술 전문잡지 『미술(美術)』에 게재된 글, 「인상주의 쟁론회의 개요」의 저자는 “백화제방 백화쟁명의 감화로 인해 사람들이 토론하고 쟁론할 수 있는 용기를 얻었다”라고 적었다.³ 이 진술에서 직접적으로 드러나듯이 중국에서 1957년을 전후해서 급작스럽게 인상주의에 대한 논쟁이 불붙은 것은 백화쟁명(百家争鸣)의 영향 아래에서였다.

‘쌍백운동’⁴으로 알려진 ‘백화제방 백화쟁명’은 대개 1956년 무렵 발단이 되었으나 본격적인 시작은 1957년 초라고 이야기된다.⁵ 마오쩌둥은 1957년 2월에

3. 초커(迟柯), 「인상주의 토론회의 요점(一个印象主義討論會的記要)」, 『미술(美術)』(1957년 6월), p. 47.

4. ‘백화쟁명 백화제방’이라 하여 쌍백운동으로 이야기되는데, ‘백화쟁명’이라는 문구는 과학자에게 적용된 반면, ‘백화제방’은 작가와 예술가에게 사용되었다. 과학자들에 비해 작가, 예술가, 학자에게 주어진 자유의 영역은 모호하게 규정되었다. 작품형식과 제재의 선택에서는 사회주의 리얼리즘이 “짜구려 낙관주의”로 공격받으면서 다소 자유로워졌지만, 사회적 정치적 내용까지 자유롭게 결정할 수 있는 만큼 자유가 허용되지는 않았다. 모리스 마이스너, 『마오의 중국과 그 이후 1』, 김수영(역), 서울: 아산, 2004, pp. 238-239, p. 241 참고.

5. 정치 문화적으로 완화된 분위기는 실제적으로는 1956년 무렵 형성되기 시작했다. 1956년 초부터 마오쩌둥과 측근들은 그동안 사상개조를 받으며 비판적 사고 및 자유로운 발언의 기회를 빼앗겼던 지식인들에게 비교적 관대한 분위기를 조성하기 시작했는데, 그 예로 1956년에 시작되면서 저우언라이는 「지식인 문제에 관한 보고」에서 문화예술인을 포함한 지식인에 대한 처우 개선을 주창했다. 또한 마오쩌둥은 그해 봄, 연관된 두 번의 중요한 연설을 했다. 4월에는 중국공산당원들에게 외부인(비당원)이 표명한 모든 ‘합리적인 견해’를 재고하고, 서양에 대해 더 연구하고 외국어를 배울 것을 주창하였고, 5월 2일에는 당 지도자들만 모인 회의에서 행한 연설을 통해 문화의 장에서 “백 가지 꽃이 피도록”(백화제방) 하며 과학의 장에서

지식인들의 비판적 의견을 허용한다는 내용을 골자로 한 「인민 내부의 모순을 올바르게 처리하는 문제에 대하여」를 발표하면서 백화운동을 강력히 추진했고, 1957년 4월 말에 모든 언론과 선전기관들이 마오쩌둥의 회유로 인하여 이 운동을 지지하기 시작했다. 자신의 의견을 숨긴 채 사상개조를 받아야 했던 지식인들이 이제부터는 당 내의 오류에 대해 마음껏 이야기할 수 있도록 공식적으로 허용된 것이다. 마오쩌둥은 이 운동이 “산들바람과 보슬비”와 같이 부드럽다고 반신반의하는 지식인들을 안심시키며, “동지들끼리 마음과 마음을 여는 대화형식으로 그야말로 개인적인 의견을 교환”할 것을 권고했다.⁶

건국 이래 사상개조운동을 받고, 비판적 의견을 내는 지식인들이 탄압당하는 것을 목도하며 당에 대한 불신을 갖고 있던 지식인들은 백화운동 초반에는 당의 의도에 대해 의심하였지만, 마오쩌둥의 거듭되는 독려 후 의견 표명의 자유가 진실로 허용되었다고 판단하였고, 열정적으로 여기에 호응했다. 대학 교정의 대자보와 비공개 토론회는 물론이고, 당이 검열하던 언론, 잡지 기사, 그리고 거리의 집회 등을 통해 지식인들과 학생들은 자신의 의견을 피력하기 시작했다.

문화사회적 해빙기를 맞은 듯한 분위기 속에서 미술인 또한 당의 지도를 수동적으로 따르는 역할에서 벗어나 자신의 의견을 표명하기 시작했다. 주로 당의 산하기관에서 출판하던 미술 전문잡지 『미술』과 1957년 베이징 중앙미술학원이 창간한 『미술연구』 등에 자신의 의견이 담긴 글을 게재하고, 토론회를 개최하는 것이 의견 표출의 통로였다. 백화운동이 정점을 맞았던 1957년 봄 무렵

⁶ “백 가지 학파의 의견이 다투도록”(백화쟁명) 하자는 사상을 피력했다. 이 연설은 언론에 보도되지 않았고, 당 지도자들이 개별적으로 숙고하였다. Roderick MacFarquhar, *The Origins of the Cultural Revolution, vol. 1: Contradictions among the People, 1956-1957*, New York: Columbia University Press, 1974, pp. 48-52, p. 337; 조나단 D. 스펜서, 『현대중국을 찾아서 2』, 김희교(역), 서울: 이산, 1998, p. 152 재인용. 이는 1956년 2월, 소련 공산당 제20차 대회에서 흐루시초프가 스탈린을 회상하며 행한 비판이 중국에도 영향을 미칠 것을 우려한 조치였을 것이다. 풀어 말하자면, 지식인들의 자유로운 발언을 과도하게 탄압하면 언젠가 마오쩌둥 자신을 향한 비판이 견장을 수 없이 커지지 않을까 하는 노파심이 생겼다는 것이다. 마오쩌둥이 비록 이처럼 1956년부터 생백운동을 주장하였고 공식적인 백화운동이 1956년 9월 제8차 당대회에서 공식 승인을 받았지만, 상당수의 당 고위관료가 자신들의 지위와 권력에 위협이 될지도 모른다는 의구심을 갖고 있던 데다가 10월 헝가리에서 일어난 반스탈린 봉기로 인해 1956년에는 사회적으로 실질적인 반향을 불러 오지는 않았던 것으로 보인다. 모리스 마이스너 (2004), p. 241.

6. Roderick MacFarquhar (1974), p. 122; 조나단 D. 스펜서 (1998), p. 155 재인용.

가장 다양한 의견이 격렬하게 개진되었는데, 인상주의에 관한 견해들이 가장 많이, 그리고 적극적으로 나타난 것 역시 같은 시기였다.

한편, 많은 화파 중 왜 하필 인상주의에 대해 집중적으로 토론했는가에 대한 답으로는 1955년에 모스크바의 푸쉬킨 미술관(Pushkin Museum)에서 열린 《프랑스 미술전: 15세기부터 20세기》와 1956년에 레닌그라드의 국립 에르미타주 미술관(The State Hermitage Museum)에서 열린 《프랑스 미술전: 12세기부터 20세기》로부터 촉발된 소련에서의 인상주의 논쟁을 꼽을 수 있다. 이 두 전시는 스탈린의 뒤를 이은 후르시쇼프가 1955-1956년 무렵 채택한 새로운 외교정책에서 비롯된 것이었다. 후르시쇼프(Nikita Sergeevich Khrushchov, 1894-1971)는 소련이 문화적 유대를 사회주의 국가로만 한정하는 기존의 정책을 버리고, 자본주의 국가들과도 문화 교류를 맺는 “사회주의 국제주의” 노선을 선택하였고, 이에 따라 영국, 프랑스, 미국과의 문화 교류를 시작하였는데, 두 개의 프랑스 미술 전시회가 그 일환으로 개최된 것이었다.⁷ 소련이 소장한 프랑스 작품을 토대로 만들어진 이 두 전시에서는 드가와 모네 등의 인상주의 회화뿐 아니라 그뢰즈(Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805), 프라고나르(Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806), 앵그르(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867), 마티스(Henri Matisse, 1869-1954) 등의 작품과 중세의 기도서, 가구, 타피스트리, 도자기 등이 전시되었는데, 이 중 특히 인상주의가 논란의 대상이 되었던 것으로 보인다. 인상주의에 대한 소련의 정론은 소련 대백과사전에 다음과 같이 명시되어 있었다. “인상주의는 자본계급 예술 중의 한 유파로, 사상성이 결여된 반인민의 ‘예술을 위한 예술’이다. 진실된 현실주의적인 입장에서 객관현실을 반영하기를 거부한 인상주의는 자본주의 문화에서 시작하여 실패한 결과다. 이것은 명백히 인상주의가 결코 현실주의가 아님을 설명한다.” 인상주의가 소련식 사회주의 사실주의에는 부합하지 않으며 따라서 소련에서 허용되는 것을

7. 1955년 7월, 소련 중앙 위원회와 문화부는 소련-프랑스 양국 간의 문화 교류를 확대한다는 결의안을 통과 시켰고, 양국의 관계 증진과 교류 확대를 위해 1956년 5월에는 프랑스 국무총리 기 몰레(Guy Mollet)와 외교부 장관 크리스티앙 피노(Christian Pinot)가 소련을 방문하였다. 이로 인해 프랑스 영화가 상영되고, 노래가 유행하였으며, 미술전시가 개최되고, 축구 경기가 있었고, 프랑스 관광객들이 소련을 방문하였다. Elenory Gilburd, “The Revival of Soviet Internationalism in the Mid to Late 1950s,” Denis Kozlov and Elenory Gilburd (eds.), *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s* (Toronto: University of Toronto Press, 2013), p. 365.

원천적으로 봉쇄하고 있는 정의라 할 수 있다. 그러나 소련의 몇 미술가들이 전시회에서 마네, 모네, 드가 등의 작품을 본 후에, 통용되던 정의와는 다른 의견을 내놓았고, 소련 미술가들 사이에서 인상주의 논쟁이 시작되었다. 소련과 밀접한 관계를 맺고 있던 중국에 이런 영향이 미쳤으리라는 것은 어렵지 않게 짐작할 수 있는데, 실제로 당시 미술계를 이끌던 장펑(江丰, 1910-1982)은 그의 글에서 소련에서의 인상주의 논쟁이 중국에도 직접적인 영향을 주고 있기에 중국 내에서도 인상주의에 대해 다시 한 번 명확히 해야 할 필요가 있다는 것을 강조했다.⁸

정리하자면, 중국에서의 인상주의 논쟁은 내부적으로는 백화제방 백화쟁명이라는 정치적 캠페인이, 외부적으로는 소련에서의 인상주의 논쟁이 영향을 미쳐서 발생하였다.

III. 인상주의 논쟁의 쟁점

인상주의 논쟁은 다음 세 가지의 쟁점, 즉 첫째 인상주의는 현실주의인가, 둘째 인상주의의 성취를 어떻게 평가할 것인가, 셋째 개별 작가들에 대한 평가로 압축될 수 있다. 본 장에서는 각각의 쟁점을 면밀히 검토해 보도록 하겠다.

1. 인상주의는 현실주의인가

인상주의를 과연 현실주의라고 할 수 있는지 여부는 인상주의 논쟁에서 가장 많은 부분을 차지한다. 중국은 소련식 사회주의 현실주의(Socialist Realism)⁹를 미술에 있어서의 기본 방향으로 설정했기 때문에 하나의 작품이나 사조의 합법성을 판단함에 있어 그것이 현실주의인가는 가장 핵심적인 기준이었다.

1957년 2월 무렵에는 인상주의는 현실주의가 아니라는 의견이 대세였던 것으로 보인다. “인상주의는 현실주의가 아니다”라고 가장 직접적으로 공표한 것은 장펑이다. 장펑은 당시 중국에서 미술계의 핵심 인물이었다. 그는 베이

8. 장펑(江丰), 「인상주의는 현실주의가 아니다(印象主義不是現實主義)」, 『미술연구』, 2기(1957), p. 2.

9. 중국의 글은 사회주의 사실주의가 아닌, 사회주의 현실주의로 표기하는데, 그 내용은 소련의 사회주의 사실주의와 동일하다. “사회주의 현실주의”라는 명칭은 쿠르베와 같은 프랑스식 사실주의와 소련식 사회주의 사실주의를 구분하기 위한 의도로 사용했을 것이라 생각된다.

징 중앙미술학원의 원장이자 당 서기였고(1951-1957), 중공중앙 예술가 협회의 당 서기이자 부의장이었다. 따라서 장평의 의견은 미술계에서 매우 영향력이 있었으며, 당의 입장을 대변한다고도 볼 수 있다. 1957년 1월에 쓰고 2월에 『미술연구』에 게재된 장평의 「인상주의는 현실주의가 아니다」라는 글은 제목에서부터 명확하게 그의 강경한 입장을 전달한다. 장평은 인상주의가 “예술을 위한 화파(为艺术而艺术)”이고, 사상적인 내용의 전달이나 사회적인 임무를 저버린, 부르주아 계급 예술의 퇴락의 기점이라 단정했다.¹⁰ 그는 이어서 인상주의가 현실주의가 아님을 말하는 증거로 그림을 그리는 것이 감각에만 머물러 있고 이성적인 개괄을 하지 않는 것, 색과 빛의 작용을 강조하고 현실주의 회화의 조형과 구조 등의 요소를 무시한 것, 예술 작품의 사상성을 포기하고 예술작품의 투쟁적 성격과 사회 전진의 임무를 부인하는 것, 자산계급의 오락 생활을 미화시키는 작용 등을 꼽았다.¹¹ 이어 장평은 인상주의를 현실주의로 보는 사람들의 주장, 다시 말해 인상주의자가 색채와 빛의 방면을 추구하는 새로운 기법은 진실하게 대상을 표현하기 위한 목적을 갖고 있고 작품의 형상이 일반적으로 생동감 있고 미려한 것, 따라서 인상주의의 예술은 당연히 현실주의의 범위에 있어야 한다는 주장을 반박했다. 장평에 따르면 이런 사람들의 의견은 현실주의를 잘못 이해했기 때문이다. 그들은 현실주의 예술이 대상의 충실한 모방에 불과하다고 여겼다는 것이다. 그러나 장평은 작품의 내용이 생활의 진실을 반영하는지, 그리고 작품의 현실적인 태도가 “선진적인 사회사상”과 “명량하고 건강한 정서”와 관련이 있는지가 현실주의 작품을 정의하는 관건이라 보았다. 비록 그가 말하는 “선진적인 사회사상”이나 “명량하고 건강한 정서”가 정확히 무엇인지에 대한 세부 설명은 생략하였지만, 인상주의의 풍경화와 같이 대상을 충실하게 묘사하는 것을 목적으로 하는 작품에서는 현실주의적인 요소가 다소 있더라도 현실주의 자체는 아니라는 것을 명확히 했다.¹²

미술이론가 왕치(王琦, 1918-) 역시 같은 잡지에 바로 뒤따라 「인상주의는 현실주의인가, 아니면 자연주의인가(印象主義是現實主義, 还是自然主義)」를

10. 앞 글, p. 5.

11. 앞 글, p. 9.

12. 앞 글, p. 9.

계재하고, 인상주의는 현실주의가 아니라는 입장을 분명히 했다.¹³ 왕치는 인상주의가 현실주의가 아니고 자연주의라 주장했다. 그에 따르면, 자연주의는 현실주의와 달리 현상 진술에 그 목적이 그치며 현실주의가 갖춰야 할 본질과 악이나 사상성과 같은 내용을 결여했기 때문에 비판의 대상이 된다.¹⁴ 예를 들어, 인물화를 그릴 때 자연주의 화가는 외모의 묘사에 그치는 반면 현실주의 화가는 인물의 외관뿐 아니라 그의 사상, 감정, 성격, 내심 활동에 주의를 기울인다는 것이다.¹⁵ 이와 같은 구분을 토대로 하여 왕치는 인상주의를 빛과 색채 묘사를 회화의 최종 목적으로 삼고, 깊은 사고에는 닿지 못한 채 감각의 첫 번째 단계에만 머무른 자연주의 미술로 판단했다.¹⁶ 그에게 있어 인상주의 인물화는 화가가 단지 자산계급의 표면상의 좋아 보이는 부분(엄숙, 여유, 침착, 품위, 예의와 같은 요소)만 보고 공허하고 부재한 영혼을 꿰뚫어 보지 못한 작품이었으며, 인상주의 풍경화는 예술가가 자연경치에서 깊은 사상과 감성, 인간과 자연 환경의 온전한 관계를 드러내는 데 실패한 미술이었다.¹⁷

장평과 왕치의 의견은 많은 부분 소련 미술이론가의 의견에 기초하고 있다. 같은 해 『미술』에는 마르크스주의 미학자 게오르기 플레하노프(Georgii Valentinovich Plekhanov, 1856-1918)의 미학과 인상주의를 연결시킨 두 명의 소련 이론가의 글이 실렸다. 첫 번째 글은 인상주의자들이 현실을 베끼기만 하고 빛을 회화의 주연으로 삼아 사상성을 상실한 점이 문제라 지적했고,¹⁸ 두 번째 글은 인상주의가 자본주의 제국주의의 산물이며 선명한 사상 전달을 거부하는 것이 문제라 강하게 비판했다.¹⁹ “자연주의처럼 리얼리즘의 개념에서 먼 것은 없다”는 레닌의 말을 토대로 한 두 소련 이론가들의 인상주의 비판을 장평과 왕치가 그대로 반복한 것인데, 중국의 미술 이론가들이 1957년 초기만 해도 소련의 미학에 많은 부분 빚지고 있음을 확인할 수 있다.

13. 왕치(王琦), 「인상주의는 현실주의인가, 아니면 자연주의인가(印象主義是現實主義, 还是自然主義)」, 『미술 연구』, 2기 (1957), p. 23.

14. 앞 글, p. 13.

15. 앞 글, p. 13.

16. 앞 글, p. 15.

17. 앞 글, p. 17, p. 20.

18. 愛連格羅斯, 「게오르기 플레하노프와 인상주의(普列漢諾夫和印象主義)」, 『미술』 (1957년 2월), p. 40.

19. 麥里卡捷, 「인상주의와 그 나머지를 반대한다(反對印象主義及其殘余)」, 『미술』 (1957년 2월), p. 43.

한편, 백화쟁명 초기에는 장평과 왕치처럼 인상주의가 현실주의가 아니고, 따라서 인상주의를 단호하게 거부한다는 입장이 강세를 보였지만, 이에 관해 일부 다른 의견이 있었다는 것을 1956년 12월 23일부터 한 달 동안 있었던 인상주의 토론회를 통해 짐작할 수 있다. 이 토론회에 대한 내용은 1957년 2월 출판된 『미술연구』에 게재되었는데, 인상주의가 현실주의냐는 문제에 대해 대부분의 참여자들은 인상주의 그림이 갖는 현실에 대한 냉담한 태도 때문에 현실주의가 아니라고 대답했지만, 한마디로 부정하는 것은 불가능하다는 의견도 있었다고 보고되었다.²⁰

인상주의가 현실주의인지에 대한 보다 다양한 의견이 개진된 것은 1957년 4월이었다. 중남미술전문학교 유화과의 주관 아래 4월 15일부터 5월 8일 동안 열린 세 차례의 인상주의 토론회에 대한 보고를 통해 여러 의견들을 확인할 수 있는데, 먼저 인상주의자들이 강조했던 빛과 색은 객관적 존재이고 그들이 그린 내용도 생활을 반영했기 때문에 현실주의라는 의견이 있었고, 둘째로는 당장 인상주의가 현실주의인지에 대해 결론을 내리는 것은 불가능하다는 의견, 그리고 마지막으로 초기 인상주의 인물화는 현실주의이지만 그 이후는 아니라는 의견이 있었다.²¹ 여기서 다수의 토론자들이 인상주의가 현실주의라는 의견에 많은 표를 주었다는 것을 확인할 수 있는데, 이는 앞서 살펴본 4개월 전에 있었던 인상주의 학술토론회보다 훨씬 인상주의에 대해 우호적인 태도이다.

더불어 인상주의는 현실주의도, 자연주의도 아닌 인상주의일 뿐이라는 주장도 제기되었다. 쉬싱즈(許幸之)의 글이 그것인데, 여기서 그는 인상주의가 현실을 묘사했는지라도 사상성을 갖지 않은 방관자의 태도를 가졌기 때문에 현실주의가 아니고, 동시에 사진기처럼 객관현실을 찍어 내는 것이 아니라 화가 나름의 변형을 가했기 때문에 자연주의도 아니라고 주장했다.²² 그는 모든 작

20. 「인상주의의 토론에 관하여(關於印象主義的討論)」, 『미술연구』, 2기 (1957), pp. 24-30. 특별히 이 토론회는 북한미술계에 소개되었다는 점에서 우리에게 더 큰 의미가 있다. 홍지석의 연구에 따르면, 1957년 처음 발간된 조선미술가동맹 중앙위원회 기관지 『조선미술』 창간호에는 「인상파는 사실주의나 반사실주의냐: 중국미술가들의 (사롱야회)에서의 토론」이라는 기사를 실렸다. 홍지석, 「고유색과 자연색」, 『현대미술사연구』, 제39집 (2016), p. 159.

21. 츠커(昶軒), 「인상주의 토론회의 요점(一个印象主義討論會的記要)」, 『미술』 (1957년 6월), p. 48.

22. 쉬싱즈(許幸之), 「인상주의는 인상주의일 뿐이다(印象主義就是印象主義)」, 『미술연구』, 3기 (1957), pp.

품을 현실주의나 자연주의 두 가지 분류로 나누는 것을 비판하면서, 인상주의를 역사상 하나의 독립된 화파로 볼 것을 촉구했다.²³

2. 인상주의의 성취에 대해

인상주의의 업적이 무엇이고, 그것을 어떻게 평가해야 하는지는 중국에서의 인상주의 논쟁에 있어서 또 하나의 중요한 논점이었다. 여러 편의 글을 종합해 봤을 때, 1957년에 중국의 미술 관계자들은 인상주의의 성취에 대해서는 대개 긍정하되 그 한계를 명시하는 것이 주를 이루었다고 할 수 있다.

인상주의가 현실주의인가에 대해서 다소 보수적인 시각이 강하던 1957년 2월에는 인상주의의 특징을 명시하되 이에 대한 평가를 그리 높게 하지 않는 분위기가 지배적이었던 것으로 보인다. 먼저 장평은 외광(外光) 아래서 그림을 그리는 것은 인상주의의 특징인데, 이것이 사실 인상주의자들의 독창적인 성취는 아니라고 일축했다.²⁴ 장평은 인상주의자들처럼 빛과 색을 중요시하는 것은 그 이전의 화가들도 마찬가지였으며, 오히려 선배 화가들은 빛과 색을 중요하게 다루면서도 인상주의자들처럼 구도나 질감을 모두 포기하지는 않았다며 인상주의를 비난했다. 장평이 보기에 인상주의는 이전 화가들과 달리 회화의 내용을 버리고 빛과 색을 표현하는 것만을 회화의 목적으로 한다는 점에서 비난받아 마땅한 것이었다. 그런데 모순적이게도 이렇게 인상주의자들을 비난하면서도 장평은 인상주의가 표현수법상으로 대단한 성취를 이뤘다고 결론 내렸다.²⁵ 장평이 칭찬한 부분은 특별히 인상주의자들의 색채였다. 인상주의자들이 색채를 이용하여 작품을 매우 풍부하고 선명하고 생동감 있게 만들었고, 화면상의 회색 등의 어둡고 칙칙한 색채를 소멸시켰다는 점을 예로 들었다. 이것은 당시 중국에서 미술창작의 가장 기본적인 방침이었던 사회주의 사실주의의 색채 감각과 일치하는 지점이었기 때문이다. 여기서 인상주의의 평가에 있어 미술사적 분석보다는 중국 문예 노선과의 합일성이 더 중요하게 작용했음을 확

41-42.

23. 앞 글, p. 44.

24. 장평 (1957), p. 8.

25. 앞 글, p. 10.

인할 수 있다. 장평은 이어서 인상주의 회화가 기법에서 이론 이러한 성취를 거부하고 경시하는 것은 극단적인 실추라고 이야기한다.²⁶ 인상주의의 영향은 방대하여 실제로 현대의 현실주의의 색채 화가가 인상주의의 색채 원리와 방식을 떠나기 어렵기 때문에 오히려 중국 화가들이 인상주의의 색채 분야에서의 성취를 잘 흡입해서 현실주의 예술의 표현 수법을 풍부하게 하게 해야 한다는 것이 그의 최종 주장이었다.

장평과 비슷하게 왕치 역시 인상주의의 성취를 완전 폐기하지는 말고, 그로부터 배울 것은 배우자고 주장했다. 상술하자면, 왕치는 비록 인상주의가 사상성을 결여했고 “예술을 위한 예술”을 추구했다는 심각한 문제를 갖고 있지만, 기법에 있어서 인상파의 영향은 거대하고 인상파 화가가 “역사적 회화 대가”라 여겨질 수 있다고 말한다.²⁷ 왕치는 인상주의가 인류의 예술에 기여한 측면이 있다고 설명하는데, 자연 사물을 생동감 있게 표현하는 수법이나 풍부하고 많은 변화를 보이는 색채를 그 예로 들었다. 그리고 장평과 마찬가지로 왕치는 인상주의 작품을 비난하긴 하지만, 그 전체를 부정하는 것은 아니라고 강조했다. 만약 인상주의 비판을 인상주의 작품 폐기와 같은 것으로 여긴다면, 인류 문화상의 허무주의 태도이며 이는 지양해야 할 태도라는 것이었다. 비록 장평만큼 구체적으로 인상파의 성취에 대해 설명하거나 노골적으로 중국의 현실주의 화가들이 인상주의의 기법 상의 성취를 배우고 활용해야 한다고 주장하지는 않았지만, 그의 논지는 장평의 의견과 다르지 않았다.

인상주의 토론회에서도 인상파의 빛과 색의 성취에 대해 긍정하는 의견이 많이 나타났다. 1956년 12월의 인상주의 토론회에서는 표현과 기술상 인상주의의 색과 빛의 영역에서 인상주의의 특색이 있다는 데 논자들의 의견이 일치했다고 보고되었다.²⁸ 그런데 세부적인 의견에서는 차이를 보였는데, 일부는 인상주의의 색채가 사람에게 감동을 주며, 이를 통해 회화성을 높였고 기법 상 많은 발전을 이뤘다고 긍정하면서도 화가의 감정이 부족하여 메달랐고 사상적인 취약점이 있기에 매우 세심하게 공부하고 현실주의 회화에 조심스럽게 적

26. 앞 글, p. 10.

27. 왕치 (1957), p. 21.

28. 「인상주의의 토론에 관하여」(1957), p. 27.

용해야 한다고 주장했다. 다른 일부는 인상주의의 색채상의 성취를 단순히 색채의 결과를 추구한 것으로 말할 수 없으며 인상주의 화가가 새로운 내용을 표현하기를 요구했다는 점도 성취로 꼽아야 한다고 주장했다. 무희나 세탁부 같은 노동자들을 다뤘다는 점도 우수한 점이라는 의미였다. 또 다른 의견으로는 몇 년 전까지 중국 미술계의 핵심 인사였던 화가 쉬베이홍(徐悲鴻, 1895-1953)이 생전에 인상주의를 완전히 반대하지 않았다는 점을 근거로 들며 중국의 유화가들이 인상주의 유심주의적인 면은 제거하되, 색채와 같은 기술적으로 좋은 부분은 배워야 할 것을 촉구했다.

1957년 4월에 개최된 인상주의 토론회에서는 인상주의가 빛과 색채상의 표현의 성취를 높이 평가하는 의견이 더욱 증가한 것으로 보인다.²⁹ 그러나 세부적으로는 불일치의 지점이 여전히 있었다. 한편에서는 색과 빛의 감상은 인간 공통의 천성이기에 인상주의의 색과 빛의 추구는 유미주의가 아니며, 따라서 중국의 유화가들 역시 인상주의의 색과 빛의 성취를 학습 및 적용해야 한다는 진보적인 주장이었다. 반대편에서는 인상주의가 사용한 색채의 기여는 인정하면서도 색과 빛을 표현하기 위해 예술의 사상 내용을 희생했다고 지적하며 이는 유미주의라고 비판하는 보수적인 의견도 있었다. 인상주의의 외광에 대해서도 의견이 분분했는데, 외광은 인상파 독점의 성과가 아니라는 의견과 인상파에 이르러서야 비로소 색채로 외광을 표현하기 시작했다는 의견이 대립했다. “백 가지 의견을 개진하라”는 백화쟁명의 정점이었던 1957년 봄에는 이처럼 서로 다른 개인의 의견이 공적인 공간에서 논의될 수 있었다.

3. 개별 작가 평가

1957년 중국에서는 인상주의 전체에 대해서뿐 아니라 개별 작가에 대해서도 많은 논쟁이 있었다. 인상주의라는 집단 안에도 매우 다양한 성향의 작가와 작품이 혼재되어 있기 때문에 인상주의 작품과 작가를 개별적으로 또 구체적으로 분석하자는 의견이 제기되었고, 많은 논자들이 이 방향에 대해서 동의했다.³⁰ 그러나 각 작가와 작품의 평가에 있어서는 세부내용이 불일치했는데, 특

29. 츠커 (1957), pp. 48-49.

30. 1956년 12월에는 구체 작품과 작가를 구체적으로 분석하는 것에 토론자 모두 일치하여 동의했고, 1957년

히 마네와 드가는 논란의 중심이 되었다.

마네의 경우, 1956년 12월의 토론회에서 본격적으로 논의되었다. 한편에서는 마네의 〈막시밀리안 황제의 처형(The Execution of Maximilian)〉(1867-1868), 〈나나(Nana)〉(1877), 〈에밀 졸라의 초상(Portrait of Emile Zola)〉(1868)과 같은 작품에는 현실주의적 요소가 다분하기 때문에 마네를 현실주의자로 봐야 한다고 주장했고, 다른 한 편에서는 〈막시밀리안 황제의 처형〉과 고야의 〈1808년 5월 3일(The Third of May 1808)〉(1814)을 비교하면서 전자는 인간을 대하는 태도가 냉랭하기 때문에 현실주의자가 아니라 반박했다.³¹ 더불어 마네는 인상주의의 아버지일 뿐 인상주의자는 아니라는 의견도 제기되었다.³²

같은 토론회에서 드가를 비판적 현실주의자로 평가한 사람은 드가가 그린 발레리나들이 사회의 저층 계급이자 노동자라 보았기 때문이었다. 그리고 그들은 드가가 그린 인물의 형상이 파괴된 것이 자본계급 사회가 조성한 인간의 기형적인 면을 폭로하기 위해서라고 변론했다.³³ 반대의 의견은 드가가 아무리 사회 저층 계급을 그렸어도 드가는 대부분 화려한 의복과 빠른 동작을 강조할 뿐 근본적으로 대상의 정신에 대해서는 관심이 없었으며, 이것이 바로 드가가 인상주의자일 뿐 현실주의자가 아니라는 점을 드러낸다고 주장했다.³⁴

이처럼 토론회의 보고서를 통해 하나의 작가에 대해서도 여러 다른 의견이 개진되었으며, 각자의 주장을 자신 있게 펼치는 모습을 확인할 수 있다. 논자들은 인상주의 작가와 작품에 대해 제법 정확한 정보를 갖추고 논쟁에 참여하였는데, 이것은 20세기 초에 중국에 전해졌던 인상주의 및 다른 유럽 유파에 대한 지식이 1950년대 중국에 남아 있었기 때문이다. 비록 마오쩌둥의 집권 후 사회주의 사실주의가 자리 잡아 가면서 1910-1930년대에 소개되었던 인상주의의 관련 화집이나 인상주의 내용이 실린 미술 잡지들이 모두 회수되어 도서관 지하실 등에 일반인의 접근이 금지된 채 보관되었지만, 젊은 시절 그 정보를

4월에도 구체작가와 구체작품 분석이 필수라고 만장일치하였다고 『미술연구』와 『미술』의 필자는 전했다.

각각 「인상주의의 토론에 관하여」(1957), p. 25; 초커 (1957), p. 48.

31. 「인상주의의 토론에 관하여」(1957), p. 25.

32. 앞 글, p. 25.

33. 앞 글, pp. 25-26.

34. 앞 글, p. 26.

이미 접했던 중년의 논자들은 이를 기억하고 있었던 것이다. 또한 1957년에 출판된 미술잡지에도 인상주의 그림이 꽤 많이 실린 것을 볼 때 그림의 복사본은 그때에도 몇몇 통로를 통해 볼 수 있지 않았을까 추측한다.³⁵

진예(金冶)는 토론회의 내용을 보다 적극적으로 전개하여 인상파를 총체적으로 보는 것에서 벗어나 개별 작가를 탐구하자는 주장이 담긴 글을 『미술연구』에 게재했다. 그는 “인상주의” 라는 이름 아래, 복잡한 예술 현상인 인상주의를 하나의 예술 견해를 갖는 일치된 통일체로 보는 기존의 접근 방법을 비판하며 마네, 모네, 르누아르, 세잔, 드가, 시냐크와 쇠라, 고흐, 고갱을 개별적으로 분석 및 평가했다.³⁶

진예의 글에서 가장 주목을 요하는 부분은 그가 인상주의를 옹호하면서 마네, 모네, 드가, 고흐를 인상주의자로 여긴 반면, 르누아르, 시냐크와 쇠라, 세잔, 그리고 고갱을 인상주의의 반대자로 규정했다는 점이다. 진예는 인상주의와 인상주의 반대자를 나누는 기준을 두 가지로 제시했다.³⁷ 하나는 예술가의 창작의 요구에 따른 물상의 변화 여부, 그리고 또 다른 하나는 감동과 감흥의 존재 여부였다. 즉, 물상을 변화시키지 않고 감동을 주면 인상주의자로 인정하는 반면, 물상을 변화시키고 감동을 줄이면 인상주의의 반대자, 즉 비판대상으로 분류했다. 다소 주관적으로 보이는 이 두 가지 기준을 갖고 진예는 마네, 모네, 드가, 고흐는 객관적으로 사물을 파악하는 현실주의의 전통을 갖고 감동을 주기 때문에 인상주의자로 명명했고, 너무 장식적이지만 한 르누아르, 기계적인 시냐크와 쇠라, 주관적으로 형태를 파괴시킨 세잔, 그리고 주관적으로 색채를 변형시킨 고갱은 인상주의의 반대자로 분류했다.³⁸ 진예는 그가 분류한 “인상주

35. 압수 보관된 미술 서적의 접근 가능성에 대해서는 차후 보충 연구가 필요하다고 생각된다. 화가 장젠진(张建君, 1955-)은 재학 중이던 흥커우 고등학교의 미술 선생님이 과거에 스스로 모았던 화집들을 몰래 보여주었다고 이야기했다. 그의 말로 미루어보아 20세기 초에 들어왔던 서양미술에 대한 정보가 암암리에 적어도 소수에게는 접근 가능했을 것이라 추측한다. 본 연구자와의 인터뷰, 2012년 8월, 상하이.

36. 진예(金冶), 「마네 및 인상주의 예술의 성질을 논하다(論馬奈及印象主義艺术的性質)」, 『미술연구』, 3기(1957), p. 1.

37. 앞 글, p. 26.

38. 특히 진예는 고흐가 생활고통을 느끼고, 예술가가 되기 전, 농촌 목사와 화상의 직업 중 사회의 어두운 부분에 깊은 이해를 하였고, 예술에 대한 큰 열망을 품어, 자기의 인도주의 정신과 미술로 하여금 높은 경지에 다다른 “감정광열의 현실주의자”이자 “인상주의 혁신정신의 극악 옹호자”라고 추켜세웠다. 앞 글, pp. 16-26.

의 반대자”들을 강하게 비난했는데, 주관적으로 색채와 형태를 변형시키고 예술적 감동을 저하시키는 인상주의 반대자들의 특징이 현대미술의 잘못된 흐름, 즉 형상표현을 완전 해체하고 예술 형상의 감동력을 완전히 상실하는 것의 원인을 제공했다고 여겼기 때문이다.³⁹

진예의 구분 기준이 비록 주관적이긴 하지만, 그것이 유럽이나 중국 내부에서 통용되던 미술사적 구분과 다르다는 점은 눈여겨볼 만하다. 그가 인상주의, 신인상주의, 후기인상주의라는 기존 구분 방식에 대해 무지했기 때문에 독창적인 분류를 감행했던 것이 아니다. 진예의 글에는 유럽에서 쇠라와 시냐크는 신인상주의로 불린다는 것과 세잔, 고흐, 고갱이 후기인상주의로 여겨진다는 설명이 명시되어 있다. 그럼에도 진예는 유럽의 통상적인 미술사적 구분을 따르지 않고, 자신의 논리에 따라 화가들을 분류했던 것인데, 그 분류의 기준은 다름 아닌 사회주의 미술 이론으로 보인다. 주지하다시피 사회주의 미술은 형상성을 바탕으로 하여 보는 이에게 감동을 주는 것을 근본으로 삼는데, 형상이 제거되는 것과 감동을 저하시키는 것이 현대미술의 잘못된 흐름이라는 진예의 분석은 바로 그 논리의 뿌리가 사회주의를 미술에 있었다는 것을 확인시켜 준다. 비록 진예가 인상주의를 옹호한 것은 사회주의 미술의 모태인 소련의 정론에 위배되는 것이었으나 그의 이론적 바탕에는 사회주의 미술에 대한 충성이 자리하고 있었으며, 이것은 중국이 중국식의 사회주의 미술로의 변화를 감행하기 시작했음을 보여주는 하나의 단서가 된다.

IV. 인상주의 논쟁의 의의

이처럼 1956-1957년 사이 중국에서는 인상주의에 대해 생각보다 다양한 의견이 존재했다. 현재 시점에서 이 중 누구의 의견이 맞고 틀린지를 평가하는 것 보다는 인상주의 토론이 어떤 의미를 갖는지를 파악하는 점이 더 중요한 일이라 생각한다.

첫 번째 의의는 인상주의 논쟁을 통해 백화제방이 미술계에 미친 실질적 여

39. 앞 글, pp. 26-27.

파를 확인할 수 있다는 점이다. 앞서 살펴보았듯 1957년 6월에 중국에서 출판된 글을 보면 불과 4-5개월 전보다도 인상주의에 대해 더욱 다양하고 관대한 의견이 많아졌다. 또한 모든 저자와 토론자들, 그리고 화가들은 사회주의 사실주의 노선을 견지했지만, 그것을 위해 인상주의를 어떻게 사용할 수 있을지에 대한 다양한 의견을 제시했다. 특히 1957년 6월의 토론회는 인상파가 과연 꽃이나 아니냐라는 문제로 귀결되었는데, 인상주의도 하나의 꽃이며, 이에 대한 비판과 학습이 모두 가능하다는 것으로 결론이 났다.⁴⁰ 이는 인상주의에 대해 비교적 보수적인 입장이 강세를 보였던 1957년 2월 토론회에 비해서도 큰 변화다. 1957년 5월은 백화제방이 그 정점에 이르렀던 때였는데, 정치적 캠페인이 미술의 영역에도 깊은 영향을 주고 있었음을 구체적으로 확인할 수 있는 대목이다.

두 번째 의의는 1957년 무렵 중국이 소련의 영향으로부터 점차 벗어나는 경향을 볼 수 있다는 것이다. 1957년 2월에만 해도 중국 미술 잡지에 실린 글들은 소련의 미술 이론가들의 가이드 라인으로부터 크게 벗어나지 않았다. 그러나 1957년 6월에 가면 소련의 영향에서 벗어난 중국인 학자 본인의 분석과 주장이 대두되었다. 이것은 당시 사회의 분위기와 연관된다고 보인다. 1950년대 후반에 들어 마오쩌둥은 사상, 문화, 경제적으로 소련에 기대어 있는 중국의 모습을 우려하며 정치적으로도 소련에 좌지우지 당할 것을 경계했다.⁴¹ 실질적으로 백화제명 백화제방 기간 동안 지식인들에 의해 제기된 문제점 중 특히 중요했던 것이 소련과 소련식 방법을 무비판적으로 채택하는 것에 대한 비난이었는데, 이 중 많은 부분이 마오쩌둥 자신으로부터 나온 것이었다.⁴² 다시 말해 소련에 과도하게 의존하는 것을 1956-1957년을 계기로 개선하자는 움직임이 있었고, 미술에 있어서도 소련미술에 대한 절대적인 추종으로부터 벗어나 점

40. 이 시기에 인상파 식의 그림이 실제로 제작되었는지에 대해서는 논란의 여지가 있다. 창타이형(Chang-Tai Hung)은 장젠준의 유화 작품이나 류공리우의 작품에서 인상주의의 느낌이 드러난다고 주장하지만, 작품에서 인상파식의 표현을 찾는 것은 사실 어렵다. 또한, 막시모프가 인상주의로부터 배우라는 말도 했다고 전해지지만 작품 제작에 대해서는 연구가 더 필요하다.

41. 그래서 흐르시초프가 스탈린 반대했을 때, 마오는 중국에서도 같은 일이 일어날까 두려워하면서도 스탈린으로부터 해방감을 느꼈다고 주장하는 학자도 있다. 첸리첸, 『망각을 거부하라: 1957년학 연구 기록』, 길정행, 신동순, 안영은(역), 서울: 그린비, 2012, p. 197.

42. 모리스 마이스너(2004), p. 256.

차적으로 중국 독자적인 의견을 내는 쪽으로 선회하고 있었으며 이것은 인상주의 쟁론의 경향과도 일치한다.⁴³

마지막으로 주목할 점은 잡지에 인상주의 작품이 다수 실렸다는 사실이다. 예를 들어 1957년 2월 『미술』에는 모네의 <라 그르누이예르(La Grenouillere)>(1869)와 <인상, 해돋이(Impression: Sunrise)>(1872), 그리고 드가의 <압생트(L'Absinthe)>(1876)가, 『미술연구』에는 드가의 <다림질하는 여인(La Repasseuse)>(1882)과 르누아르의 <목욕하는 여인들(Les Baigneuses)>(1887)이 실렸다. 1957년 3기 『미술연구』는 마네의 <풀밭 위의 점심(Lunch on the Grass)>(1863)을 표지로 사용하여 굳이 잡지 내부를 펼쳐보지 않더라도 이미지를 볼 수 있게 하였다. 1957년 3기에는 특히 많은 작품이 실렸는데, 그 중 세잔의 <목욕하는 사람들(Bathers)>(1900-1905), 드가의 <발레 연습(The Ballet Class)>(1874), 쇠라의 <그랑드 자트 섬의 일요일 오후(A Sunday on La Grande Jatte)>(1984), 그리고 고희의 <사이프러스가 있는 밀밭(Wheatfield with Cypresses)>(1889)은 컬러로 인쇄되었다. 이외에도 르누아르의 <몰랭 드 라 갈레트의 무도회(Dance at Le Moulin de la Galette)>(1876), 마네의 <올랭피아(Olympia)>(1863)와 <나나>, 고희의 <감자 먹는 사람들(The Potato Eaters)>(1885), 그리고 고갱의 <우리는 어디에서 와서 어디로 가는가(Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?)>(1897)의 부분도 등이 실렸다. 전언했다시피 인상주의 작품이 중국에 소개된 것은 이때가 처음은 아니다. 인상주의 그림은 1910-1930년대에 상하이로 중심으로 하여 이미 당시의 미술 잡지를 통해 중국에 소개되었다. 그러나 마오쩌둥 집권 이후에는 일반인에게는 공개되지 않았기 때문에 공적인 장소라 할 수 있는 잡지의 표지와 내지에 인상주의 도판이 실린 것은 이례적인 일이다. 비록 몇 편의 글은 인상주의를 비판하려는 목적으로 작품을 수록했지만, 저자의 의도와는 달리 처음 인상주의 작품을 접하는 젊은 중국 미술인들에게는 새로운 이미지에 대한 호기심

43. 한 가지 덧붙이자면, 중국이 소련 외의 나라들에게 꼭 폐쇄적이었던 것이 아님을 인상주의 토론을 통해 알 수 있다. 예를 들어 프랑스의 사실주의 화가 귀스타브 쿠르베와 같은 작가는 노동자들의 현실을 대변했다는 점에서 많은 저자와 토론가들이 높은 평가를 한다.

을 갖게 되는 계기가 되었을 것이다.⁴⁴

V. 결론

정리하자면, 백화쟁명이 절정을 맞았던 1957년 봄 중국에서는 인상주의에 대한 다양한 의견이 존재했으며, 이는 인상주의에 대한 객관적인 설명이 아닌, 이미 습득한 비교적 정확한 지식을 바탕으로 하여 인상주의를 어떻게 평가해야 하는지에 대한 주장이었다. 중국이 사회주의 미술을 추구해야 하는 것에는 이견이 없었지만, 인상주의가 그 기능을 수행할 수 있는지 없는지에 대해서는 개인마다 다른 시각을 갖고 각자의 주장을 펼친 것이다.

이런 사실들은 중국미술사의 서술에 있어 마오의 시대를 “붉은 미술”이 아닌, 조금은 다른 각도에서 바라볼 수 있는 여지를 남긴다. 정부의 통제가 강한 시공간이었음은 분명함에도 다른 종류의 경향이 언급되고, 다른 의견들이 토론되고, 또 어쩌면 다른 작품들이 만들어진 틈새가 있었다는 뜻이다.

물론 1957년 중국이 사상적이나 예술적으로 자유로웠다는 것을 주장하는 것은 아니다. 약간의 변화가 포착되지만, 기본적으로 마오쩌둥의 중국은 사회주의 사실주의를 견지했고, 미술이 절대적으로 정치에 복종하고 있었음은 부인할 수 없다. 그리고 쌍백운동에 잇따라 반우파투쟁이 시작되면서 인상주의 논쟁을 비롯한 모든 의견 제기가 사라졌고, 미술인 중에서도 많은 수가 우파분자로 몰려 탄압을 받았다.⁴⁵ 그럼에도 불구하고 문화대혁명 이전에 있었던 약간

44. 실제로 1950-1960년대 중국에서 인상주의가 제작되었는지에 대해서는 회의적이다. 비록 창타이허이 장젠준의 작품에서 보이는 색과 빛의 실험은 유럽의 인상주의에 강한 영향을 받았고, 뤼공리우 또한 모네와 고흐의 성취를 찬양했다고 서술하지만, 장젠준의 작품에서 그 영향을 직접적으로 확인하기는 어렵다. 창타이허이 말한 것처럼 뤼공리우 또한 비록 그의 저서에서 인상주의에 대한 언급을 긍정적으로 했다고 하더라도 실제 작품에서 인상주의적 영향을 확인하기에는 역부족이다. Chang-Tai Hung, "Oil Paintings and Politics," *Comparative Studies in Society and History* 49, no. 4 (2007), pp. 813-814.

45. 「인상주의는 인상주의일 뿐」이라는 글을 썼던 저자 쉬싱즈는 1958년 11월에 자기 비판문을 같은 잡지에 게재했다. 쉬싱즈(許幸之), 「인상주의는 인상주의일 뿐이다」 비판에 대한 공개서신(关于“印象主义就是印象主义”批判一文的公开信), 『미술연구』, 4기(1958), p. 26. 뿐만 아니라 반우파 투쟁으로 인해 1957년 여름, 미술계의 1인자였던 장평 또한 탄핵을 받았다. 장평은 1957년 7월 말 미술계의 우파 우두머리로 낙인 찍혀 중국 중앙 공산당에서 제명당하고, 모든 지위가 박탈되고, 육체노동을 하기 위해 이주당했다. 줄리아 앤드류스는 이것을 장평이 국화를 반대했기 때문이라고 주장했다. Julia F. Andrews, "Traditional Painting in New China: Guohua and the Anti-Rightist Campaign," *The Journal of Asian Studies* 49, no. 3 (Aug. 1990), pp. 555-577.

의 험거운 틈에 주의를 요하는 것은 마오쩌둥의 시기를 단편적으로 평가하는 것에서 벗어나 조금 더 입체적으로 보기 위한 첫 걸음이 될 것이기 때문이다.

본 논문에 의의는 마오쩌둥의 통치 기간 전반부, 특히 1950년대 중반 무렵 중국미술계에 조금은 열려 있는 공간이 있었다는 것을 제시하며, 보다 다각화되고 세밀화된 마오쩌둥 시기 미술 연구에 대한 필요성을 제기하는 것, 그리고 현재까지 논의되어 오지 않았던 자료를 고찰할 것을 촉구하는 것에 있을 것이다. 이에 대한 후속 연구를 기대한다.

■ 주제어(Keywords)

중국현대미술(Chinese modern art), 중국 인상주의(Chinese Impressionism), 장평(Jian Feng), 마오쩌둥 시대 미술(Art during Mao' era), 백화제방 백화쟁명(Hundred Flowers Campaign)

투고일	2017년 4월 25일	심사일	2017년 5월 11일	게재확정일	2017년 6월 2일
-----	--------------	-----	--------------	-------	-------------

참고문헌

- 김소현, 「희망과 좌절의 기록, 1957년 詩刊 연구」, 『중국문화연구』, vol. 31 (2016년 2월), pp. 201-227.
- 모리스 마이스너, 『마오의 중국과 그 이후 1』, 김수영(역), 서울: 이산, 2004.
- 신동순, 「사회주의 중국 출판문화정책 당정 문건과 그 역사적 맥락 일고」, 『중국문화연구』, vol. 24 (2014년 5월), pp. 33-60.
- 조너선 D. 스펜스, 『현대 중국을 찾아서』, 김희교(역), 서울: 이산, 1998.
- 정보은, 「1950-1957년 마오쩌둥 노선에 대한 중국지식인의 동조와 갈등」, 『한중사회과학연구』, 제 11권 4호 (2013), pp. 225-253.
- _____, 「1950년대 마오쩌둥과 김일성 정치 사회화와 '지식인 공간'에 관한 연구」, 『중국연구』, 제 61권 (2014), pp. 259-286.
- 진세정, 「중국의 국가 권력과 언론-1957년 반우파운동 중의 언론계 비판을 중심으로」, 『중국근현대사연구』, vol. 56 (2012년 12월), pp. 189-206.
- 첸리첸, 『망각을 거부하라: 1957년학 연구 기록』, 길정행, 신동순, 안영은(역), 서울: 그린비, 2012.
- 홍지석, 「고유색과 자연색」, 『현대미술사연구』, 제39집 (2016), pp. 155-175.
- Andrews, Julia F. "Traditional Painting in New China: Guohua and the Anti-Rightist Campaign," *The Journal of Asian Studies* 49, no. 3 (Aug. 1990), pp. 555-577.
- Chu, Christina, "Transplantation of European Styles of Painting in China in the Early Twentieth Century," *Humanities Diliman* (January-December 2008), pp. 166-189.
- Gilburd, Elenory. "The Revival of Soviet Internationalism in the Mid to Late 1950s," Kozlov Denis and Eleonory Gilburd (eds.), *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*, Toronto: University of Toronto Press, 2013, pp. 362-401.
- Hung, Chang-Tai. "Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution", *Comparative Studies in Society and History* 49, no. 4 (2007), pp. 783-814.
- Shen, Kuiyi and Julia Andrews. "Western Style under Mao, 1949-1966," *The Art of Modern China*, California: University of California Press, 2012, pp. 139-160.
- Swanson, Vern, *Soviet Impressionist Painting*, New York: Antique Collectors Club Dist, 2007.

- 쉬싱즈(許幸之), 「인상주의는 인상주의일 뿐이다(印象主義就是印象主義)」, 『미술연구(美術研究)』, 3기 (1957), pp. 35-46.
- _____, 「“인상주의는 인상주의일 뿐이다” 비판에 대한 공개서신(关于“印象主義就是印象主義”批判一文的公开信)」, 『미술연구(美術研究)』, 4기 (1958), p. 26.
- 왕치(王琦), 「인상주의는 현실주의인가, 아니면 자연주의인가(印象主義是現實主義, 还是自然主義)」, 『미술연구(美術研究)』, 2기 (1957), pp. 11-23.
- 장평(江丰), 「인상주의는 현실주의가 아니다(印象主義不是現實主義)」, 『미술연구(美術研究)』, 2기 (1957), pp. 1-10.
- 진예(金冶), 「마네 및 인상주의 예술의 성질을 논하다(論馬奈及印象主義藝術的性質)」, 『미술연구(美術研究)』, 3기 (1957), pp. 10-34.
- 츠커(迟軻), 「인상주의 토론회의 요점(一个印象主義討論會的記要)」, 『미술(美術)』 (1957년 6월), pp. 47-49.
- 爱連格羅斯, 「게오르기 플레하노프와 인상주의(普列漢諾夫和印象主義)」, 『미술(美術)』 (1957년 2월), pp. 40-41.
- 麥里卡捷, 「인상주의와 그 잔여를 반대한다(反對印象主義及其殘余)」, 『미술(美術)』 (1957년 2월), pp. 43-46.
- 「인상주의」, 『미술(美術)』 (1957년 2월), pp. 41-42.
- 「인상주의의 토론에 관하여(關於印象主義的討論)」, 『미술연구(美術研究)』, 2기 (1957), pp. 24-30.

본 논문은 마오쩌둥 시대의 미술을 보다 입체적으로 살피기 위한 목적 아래 1957년 전후에 있었던 인상주의 논쟁을 면밀히 들여다보았다. 이를 위한 방법으로 잡지 『미술(美術)』과 『미술연구(美術研究)』에 실린 인상주의에 대한 글들과 인상주의 토론회에 대한 보고서를 대상으로 선정하였다.

20세기 초 중국에 유입되었으나 마오쩌둥의 집권 후 사라졌던 인상주의가 갑자기 미술계의 핵심 쟁점으로 부상한 것은 정치 캠페인이었던 쌍백운동과 1956년 소련에서 있었던 프랑스 미술전시회의 여파로 인한 인상주의 토론이었다. 국내외의 이러한 영향 아래 중국의 미술계 인사들은 인상주의를 과연 중국에서도 허용해야 하는지에 대해 토론했다. 그들은 특히 인상주의가 현실주의인가 아닌가에 대해서, 인상주의의 성취에 관해서, 그리고 개별 작가와 작품들에 대해 정확한 사실을 바탕으로 하여 각자의 주장을 강하게 펼쳤다.

본 논문의 의의는 “붉은 미술”로만 접철되는 마오쩌둥 시대의 미술에 대한 통념과는 달리, 마오쩌둥 통치 전반부, 특히 1950년대 중반 무렵 중국미술계에 조금은 열려 있는 공간이 있었다는 것을 제시하며, 보다 다각화되고 세밀화된 마오쩌둥 시기 미술 연구에 대한 필요성을 제기하는 것, 그리고 현재까지 논의되어 오지 않았던 자료를 고찰할 것을 촉구하는 것에 있을 것이다.

Abstract

Debate on Impressionism in 1957 China

Hayoon Jung

This study closely examines the articles on Impressionism and reports of Impressionism seminars published in *Meishu* and *Meishuyanjiu* before and after 1957 in China. Such analysis is expected to refine our understanding of Chinese art during the Mao Zedong era often viewed one-dimensionally. Impressionism suddenly rose to a heated discussion in the Chinese art scene partly due to Mao's "Hundred Flowers Campaign" and the exhibition of French art in the Soviet Union in 1956. While fundamentally asking if China ought to allow Impressionism, the leaders of Chinese art mainly focused on three questions: Is Impressionism realism? What are the achievements of Impressionism? How can one evaluate each artist based on accurate information?

This paper ultimately suggests that it was possible, though limited, for Chinese people in the mid-1950s to think, discuss, and even create art other than "Red arts" by which the Chinese art during the Mao era is often defined as. The revelation of such possibilities calls for more comprehensive study on the art of this period and re-examination of historical materials previously understudied or neglected.