

판위량(潘玉良)자화상(自畫像) 일고찰

안영은*

<목 차>

1. 서론: 경계 밖으로 자발적 추방을 감행한 자의 자기서사
2. 낙인과 편견에 대한 응시, 자신에 대한 선언
3. '이상화', '미화'
4. 자기긍정과 초월
5. 맺음말

1. 서론: 경계 밖으로 자발적 추방을 감행한 자의 자기서사

중국, 민국시기(民國時期)는 서양으로부터 새로운 문화와 가치가 활발하게 도입되던 때였지만, 그렇다고 하더라도 모든 전근대적 가치가 전복되었던 시기는 아니었다. 지식인 중심의 가치관의 전도가 이뤄지던 시기였지만 여전히 남성이 주도권을 장악하고 있었다. 문화예술계는 더 말할 나위 없었다. 때문에 이 시기 주목할 만한 여성화가의 등장과 자신을 표현하는 방식으로서의 자화상은 매우 중요한 의미를 갖는다.

근대 중국 여성화가로서 대표성을 지니는 인물로 판위량(潘玉良), 차이웨이렌(蔡威廉), 쑤뉘츠(孫多慈), 관쯔란(關紫蘭), 위펑(郁風) 등을 언급하는데, 이들은 각각 서로 다른 성장배경과 문화적 환경 속에서 자신을 완성하였다. 이 가운데 판위량은 사회저층을 대표하는 여성화가라고 할 수 있다.¹⁾

* 한국외국어대학교 중국학부 시간강사(wonsiihn@hanmail.net)

1) 이들은 각각 사회저층, 신지식인, 봉건적 지식인, 도시소자산가, 무산계급 혁명가를 대변

고아 천수칭(陳秀淸), 창기(娼妓) 장위량(張玉良), 혁명가의 첩이자 미술가 판위량(潘玉良). 모두 판위량의 인생역정을 드러내는 ‘이름’들이다.²⁾ 1895년 중국 양저우(揚州) 모자장수의 둘째딸로 태어난 판위량은 7세 때 부모를 잃고 외삼촌 손에 의해 팔려 창기가 되었다가 일본 유학 출신의 혁명당 동맹회 회원이자 상하이 세관 총독을 맡고 있던 판찬화(潘贊化)를 만나 새로운 삶을 살게 된다. 그러나 ‘기녀 출신’이란 낙인과 중국 사회의 편견은 끊임없이 판위량을 괴롭히고, 강렬한 색채의 인물화, 자화상, 누드화로써 이에 저항했지만 결국, 자발적 추방을 선택함으로써 중국을 떠나 국외에서 디아스포라의 삶을 살다가 1977년 프랑스에서 삶을 마친다.

민국시기(1912-1949) 여성화가라고 할 때, 여기에는 중요한 의미가 새롭게 부여된다. 여성 전업화가 존재하지 않던 시대, 예술영역에서 여성이 비로소 화가라는 신분을 획득하게 된 것이다. 이는 남성이 독점했던 공공영역으로서의 예술계에 여성이 진입했음을 의미하는 것이다. 이것은 하나의 사건으로서, 화가로서 여성의 주체 의식이 싹트는 계기가 되어준다. 여기에서의 사건은 그 자체로서의 현실의 창조가 아닌, 어떤 가능성의 창조이고 어떤 가능성을 열어젖히는 것을 의미한다.³⁾ 역사 속 중국 여성 화가들은 적지 않았지만 남권 주도 사회 속에서 그 능력이 매몰되어 충분히 능력을 펼치고 발전할 기회를 얻지 못했다. 예컨대 중국 고대에도 규방화파(閨房畫派)나 청루화파(靑樓畫派)가 있기는 했지만 여성화가에게 있어서 회화예술 창작은 대부분 가학계승

한다고 할 수 있다. 蔡威廉(1904-1939)은 신문화운동의 선구자이자 자산계급혁명가인 아버지 蔡元培와 화가이자 교육자인 어머니 黃仲玉의 영향을 받은 엘리트 예술가로서 신 지식인을 대변한다. 孫多慈(1913-1975)는 봉건세가 출신으로 엘리트 교육을 받은 인물이다. 關紫蘭(1903-1986)은 상하이에서 방직 기업을 운영하는 부유한 아버지 덕분에 예술적 재능을 마음껏 발휘할 수 있었던 인물이다. 郁風(1916-2007)은 문학적 소양과 예술적 소양을 두루 갖춘 인물로 혁명에 대한 열정으로 항쟁에 적극 참여한 바 있다. 李素芬, 《民國女性自畫像研究》, 華中師範大學碩士學位論文, 2015年, 29쪽.

2) 판위량(潘玉良)의 본래 성은 천씨로 천수칭(陳秀淸)이었다. 조실부모하고 외삼촌에 의해 기녀가 되면서 이름을 장위량(張玉良)으로 개명한다. 이후 상하이로 부임해 온 판찬화(潘贊化)를 만나서 인생의 전기를 맞게 되면서 판찬화의 성을 따라서 이름을 판위량으로 바꾼다.

3) Alain Badiou, Fabien Tarby / 서용순, <오늘날의 정치영역 - 좌/우의 대립, 합의>, 《철학과 사건》, 파주: 오월의 봄, 2015년, 25쪽.

의 차원이나 자기 위안의 수단이거나 자아생존의 기본능력을 얻고자 하기 위한 것에 불과했으므로 결코 자각적 창작이라고 보기는 어렵다.⁴⁾

화가로서의 주체적 면모가 가장 잘 드러나는 것이 바로 화가 자신이 그린 자화상이라고 할 수 있다. 자화상은 자기 자신에 대한 응시이자, 자기 자신에 대한 선언이라 할 수 있다. 특히 여성 화가의 자화상은 여성 자신이 보이는 대상이 아닌 바라보는 주체가 됨으로써 전통적 회화 속에서의 관습적 여성 지위의 전복을 의미한다. 판위량을 비롯한 민국시기 여성 화가의 자화상 속 인물은 종종 정면으로 관객을 바라봄으로써 그림 밖 관중과의 소통을 피하고자 함과 동시에 그림 속 인물이 독립적 의미를 갖춘 인간 존재임을 관객에게 일깨우고자 한다. 그래서인지 자화상 속 인물은 자기 존재의 필요성을 부각시키려는 듯 자기묘사에 열중하고 또 그림 속 자기의 직업(신분)을 강조하고자 한다. 민국시대 여성 화가는 대부분 화가로서의 자신의 정체성을 강조하는 자화상을 그린 바 있다.⁵⁾

판위량의 자화상은 총 19폭에 달한다. 창작시기는 주로 1924년부터 1949년 사이에 집중되어 있고, 그 가운데 중요하게 언급되는 몇 폭은 제2차 도불(渡佛)시기에 완성된 것들이다.(1938-1940년대) 자발적 추방으로서 디아스포라의 삶을 선택한 후에 주로 자기에 대한 감정서사가 집중된 셈이다. 여기에서 '자발적 추방'이라 함은 프랑스 유학에서 돌아와 모교에서 교학과 작품 활동에 종사하는 과정에서 과거의 이력이 빌미가 되어 중국에서의 정상적인 삶이 불가능해진 상황에서 본인 스스로가 감행한 부득이한 선택을 의미한다.

판위량에 관한 연구는 주로 전기적 접근, 관련 소설 연구, 회화 형식연구, 회화 사상연구 등 방면에서 이뤄졌다. 자화상에 대한 연구는 판위량 작품에 관한 전면적 분석 과정에서 한 장의 비중으로서 전개된 것이 대부분이다. 이 논문은 판위량의 자화상을 통해서 자화상에서 재현한 '나'와 이를 재현하는 '나'

4) 청대 여성 사학자 湯漱玉의 《玉臺畫史》는 근대 유일의 여성 화가를 다룬 전문서적으로 이 책은 역대 여성화가 223인에 대해 기록하고 있다. 程小喬, <潘玉良의自畫像研究>, 南京大學碩士學位論文, 2014년, 4쪽.

5) 위의 논문, 21쪽 참조.

를 통해 판위량이 처한 생존환경에 대한 판위량식 시선과 응시를 조명해 볼 필요에서 나온 것이다. 본론에서는 판위량의 자화상을 세 단계로 나누어 살펴 볼 것이다. 첫 단계에서는 낙인과 편견에 대한 응시와 자신에 대한 선언, 두 번째 단계에서는 '이상화', '미화'된 자아형상, 세 번째 단계에서는 자기긍정과 초월을 각각 이야기할 것이다. 논문은 이상 세 가지 단계로서 판위량식 감정서사에 접근할 것이다.

2. 낙인과 편견에 대한 응시, 자신에 대한 선언

한국에서 판위량의 존재가 일반 대중에게 알려지게 된 것은 판위량의 일대기를 그린 영화 <화혼(畫魂)> (1994) 때문이었다. 영화는 한국에서 지명도를 넓혀가던 장이머우(張藝謀)극본, 황수친(黃蜀芹)감독, 궁리(鞏俐) 주연의 중국최초 서양화가의 굴곡진 삶을 그린 것으로 홍보되어 관객의 주목을 끌었고, 이후 스난(石楠) 원작 <화혼 판위량>이 번역 출간되기도 했다. 다소 안타까운 점은 이들 작품 속 판위량은 판찬화라는 각성한 인물을 만나 기구한 운명이 바뀌게 된 대단히 운 좋은 여성으로만 비춰진다는 것이다. 판위량이 어떻게 자신의 운명을 개척하고 패권적 질서체계 하에서 자신을 따라다니던 몫시선들에 어떻게 반응했는가는 제대로 조명되지 못하였다.

판위량은 멕시코 화가 프리다 칼로와 자주 비견된다. 여성으로서 화가로서 처절한 삶이 아름답고 강렬한 그림으로 그려졌기 때문일 것이다. 프리다 칼로는 자신의 고통스러운 생을 충격적인 자화상으로 그려냄으로써 관능적이고 개성 강한 자의식의 세계를 보여준 화가다. 그러나 판위량의 작품, 특히 판위량의 자화상은 프리다 칼로 같이 자신을 도드라지게 드러내지 않는다.⁶⁾ 판위량

6) 멕시코의 대표적 화가 프리다 칼로는 평생 망가진 몸을 지켜보고 모든 순간 직접 고통을 느껴야 하는 자기에 대한 연민을 자화상에 담았다. 멕시코가 유럽의 오랜 식민 지배를 당해 예술에서 고통의 표현을 예수가 겪은 고난에 빗대어 묘사하는 경향이 강했는데, 프리

작품에서는 프리다 칼로 같은 붓의 반란이 좀처럼 감지되지 않는다. 그러나 판위량의 무표정한 시선 속에 그 반란의 의지는 아주 무겁게 응집되어 있다. 때론 무표정한 표정 속의 응시는 분노의 눈빛으로 변하였다가 초탈의 시선으로 거뒤틀리기도 한다.

‘자화상(Self-Portrait)’이라는 말은 라틴어, protrahere에 어원을 두고 있다. 끄집어내다(drawforth), 발견하다(discover), 밝히다(reavel)라는 뜻을 지니고 있으며 이것이 발전하여 ‘초상화를 그리다’라는 뜻의 portray가 된 것이다. 그러므로 자아라는 의미의 self와 portray가 합하여 이뤄진 self-portrait는 간단하게 ‘자기를 끄집어내다, 밝히다’라는 뜻으로 이해할 수 있다. 그렇다면 판위량 자화상 연구는 판위량이 보여주는 자아형상에서 다시 판위량 ‘자신’을 끄집어내는 작업이어야 할 것이다. 이러한 측면에서 볼 때 자화상은 자아 발견에의 노력이라고도 할 수 있을 것이다. 대부분의 자화상은 실지보다 자신을 더 훌륭하게 나타내려는 요소가 있긴 하지만 근본적으로 자아 탐구라는 것이 자화상에 대한 이해이다.⁷⁾

자화상을 그리게 되는 동기는 여러 가지이다. 그러나 무엇보다도 모든 자화상에서 공통분모처럼 발견되는 욕구는 자신을 알고자 하는 발견하고자 하는 욕망이다. 화가는 자기의 실체를 알고 싶다는 내면의 절대적인 욕구에 의해 자화상을 그리게 되며, 이러한 욕구는 스스로에게 정직하고자 하는 철저한 자기성찰과 자신을 미화하는 자기도취의 양단을 오가게 한다. 어찌면 타인에 대한 탐색보다 자기 자신하기에 더 열정적인 탐색이 수반되는 작업일 수도 있을 것이다. 그리하여 때때로 이들 인물은 객관적인 자아보다 자신이 생각하는 자아에 지배되며 주관적인 변형이 가미되곤 한다. 결과적으로 한 인간에 대한 위로와 소망까지도 담겨져 있다고 볼 수 있겠다. 앤디워홀도 이야기하듯 한 사람의 자기 이미지라는 것은 객관적인 그 자신의 모습이라기보다 스스로 자신을 어떻게 생각하는가와 관련이 있다.⁸⁾ 표상화된 자아를 자신의 이미지로 소

다도 예수의 순교에 자신의 고통을 실어 표현하곤 했다. 박홍순, 《감정의 자화상》, 파주: 서해문집, 2018년, 54-56쪽.

7) 신지영, <앤디 워홀의 자화상에 대한 연구>, 《현대미술사연구》 4, 1994년, 22쪽.

망하게 된다는 것이다. 이렇게 자아탐색이 부정할 수 없는 원동력으로 나타나 는 자화상은 한마디로 ‘자아에 대한 응변’이라고 이해할 수 있을 것이다.⁹⁾

중국에서 여성화가의 유화 자화상은 20세기 초 판위량 등 몇몇 여성화가에 서 비롯되었다. ‘여성회화’에 대해서는 여러 가지 말이 있다. 일반적으로는 성 별에 따른 구별로 여성 화가가 그린 그림을 가리키는 것이 일반적이지만, 또 제재로 구별해서 여성을 제재로 그린 그림이라는 견해도 존재한다. 그러나 본 논문에서 사용하는 ‘여성회화’라는 용어는 여성 화가가 그린 그림을 의미한다. 당시는 사회전반에 걸쳐 사상해방의 분위기가 무르익던 시기로 자아가치에 대 한 인식이 싹트기 시작한 때라, 타인에 의해서 인정받지 못하는 가치를 스스로 가 부여한다는 차원에서 여성 화가의 자화상은 매우 중요한 의미를 갖는다.

5·4신문화운동이 여성해방 의식을 고양시키고 여성의 사회적 지위와 생활 방식의 근본적 변화의 필요성을 강조하면서 여성교육의 중요성이 대두되었다. 일찍이 1897년에 여성지위 향상과 여성 권리 증진을 위한 근대 중국 최초 여성교육기관(中國女學會書塾)이 세워져 이론적으로 여성에게 평등한 교육 권리를 부여하였고, 이에 힘입어 각지에서 여성을 대상으로 하는 교육기관들도 점차 늘어나는 상황이었다. 그러나 이러한 교육기관에서 주로 행해지는 교육은 일명 ‘여홍(女紅)’이라고 하는 바느질, 직물, 자수, 봉재 등을 가르치는 수공과 목이 대부분으로 주로 여성의 자주독립과 생존문제 해결을 위한 기능교육이었다고 할 수 있다.¹⁰⁾

1912년 개교한 상하이 미술대학(上海美專)에서 다음 해(1913년)부터 여학생을 모집하기 시작하면서 미술전문교육을 받는 중국 제1세대 여성미술학도 들이 탄생된다. 여성 창작의 서막이 열린 셈이다. 1918년 10월 발간된 상하이 미술대학 교지에 실린 1912년 이후 동창록(同學錄)에는 20여 명의 여학생 사진이 올라와 있다.¹¹⁾ 판찬화의 후원 아래 1918년 판위량도 미전에 입학하여

8) 위의 논문, 27-28쪽 참조.

9) 위의 논문, 23쪽 참조.

10) 김지연, 《중국현대미술의 얼굴들》, 파주: 두성북스, 2013년, 160-161쪽.

11) 馬海平, <上海美專的女學生和女先生們>, 《畫刊》, 2012년12期, 74-75쪽 참조.

정식으로 미술교육을 받게 된다.¹²⁾ 판위량의 그림이 세간의 이목을 끌게 된 것은 학교에서 거행한 <사제단 연합전시회>에 자신의 모습을 그린 누드화 <나녀(裸女)>를 출품한 것이 계기가 되었다. 개혁의 물결이 거세었다고는 해도 누드화나 누드모델에 대한 시선은 매우 따갑던 시기였다. 국내에서의 활동을 접고 1921년 프랑스 유학길에 오른 판위량은 리옹국립대학을 거쳐 1923년 프랑스 국립미술대학에 입학한다. 졸업 후엔 로마 국립미술대학에 들어가 회화뿐 아니라 조각도 공부했고, 9년의 유학생황을 끝내고 상하이로 돌아와서는 모교인 상하이 미술대학의 교수가 되었다가 난징 중앙미술대학 교수로 자리를 옮긴다. 1929년 국민정부가 개최한 제1회 전국미전에 10여 명의 우수한 중국여성 화가들이 처음으로 단체로 무대에 올랐다.¹³⁾ 이때 판위량은 중국 유화(서양화) 부문에서 최고의 인물로 선정되었다. 당시 유화(油畫)는 서방선진 문화의 중요한 담지체로 중국에 들어온 기간은 그다지 길지 않았지만 여성 예술가들에게 주목을 끌었다. 남성 화가들이 주도권을 쥐고 있던 중국 전통회화 분야보다 새로 유입된 분야로의 진입이 훨씬 용이했을 것이라 판단된다. 특히 자화상을 포함한 초상화 소재에 대한 열정에 불을 붙였는데 이들 여성 예술가들 중 대표적 인물이 바로 판위량이다.

서양식 미술교육이 도입되면서, 자화상의 목적은 자기 감상적 차원을 넘어, 은연중 관객 시선의 예측과 추측에 따른 표현으로까지 변화를 보임으로써 과거 '보기'와 '보여주기'식 전통적 관계가 해체된다. 그렇다면 대중 앞에 드러낸 자화상은 일관되게 계획하여 만들어낸 의식적인 노력의 결과라고 할 수 있을 것이다. 이러한 면모가 단적으로 드러나는 것이 판위량 자화상에서 드러나는 형상일 것이다. 판위량이 의식적으로 그려내고자 했던 '자신'은 어떤 이미지인

12) 생애 첫 입학시험을 치른 판위량의 결과는 낙방이었다. 낙방의 이유는 실력 부족이 아닌 출신 때문이었다. 과거의 이력이 문제가 된 것이다. 그러나 이후 판위량의 잠재력을 알아본 상하이 미전 교수 류하이쑤(劉海粟)와 천두슈(陳獨秀)의 적극적인 추천과 도움으로 마침내 대학에 입학하게 되었다. 천두슈는 판찬화의 고향 친구이기도 했다.

13) 20세기 초반, 판위량을 비롯한 여성 화가들의 활약상은 두드러지게 나타난다. 그들은 서구 모더니즘의 세례 하에 결란사 같은 아방가르드 예술단체와 함께 전통의 틀을 깨고 예술적 역량을 과감하게 발휘했다. 程小喬, <潘玉良的自畫像研究>, 南京大學碩士學位論文, 2014년, 6쪽 참조.

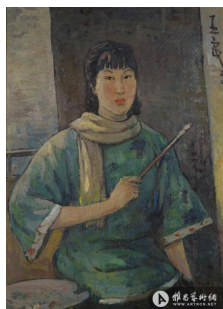


그림1 <붓을 든 자화상(執筆自畫像)>
(1924)

가?

판위량 최초 자화상은 1924년 프랑스 유학 초기에 그려진다. 앞서도 언급했듯이 자화상은 자기 자신에 대한 응시이자, 자기 자신에 대한 선언이다. 이를 가장 잘 보여주는 것이 판위량 최초의 자화상 <붓을 든 자화상> (1924)이다. 자화상 속 여성은 붓을 들고 있음으로써 화가로서의 자기정체성을 드러낸다. 이 그림은 제3자에 의해 관찰된 객관적 사실을 전달하는 그림이 아니라 화가 스스로 자신의 존재를 탐색하는 특별한 그림이다. 당시 중국 내에서 판위량의 존재가 다양한 편견과 낙인에

의해 정위(定位)되어 왔다면 프랑스 유학 중에 그린 자화상은 붓을 든 미술학도의 모습으로서 재정위되고 있다. 화가로서의 모습은 자신이 스스로에게 정위한 자신의 모습이자 타인에게 보여주고 싶은 자신의 정체성이었다. 때문인지 그림에서는 붓이 가장 부각된다. 화판이 드러나지 않았지만 누가 봐도 화가의 모습이다.

판위량의 자화상은 대부분이 정면을 향한 채 관객을 응시하고 있다. 자화상 속 인물의 눈빛은 그림을 바라보는 자의 시선과 마주하지 않는 경우가 많다. 화가와 관객은 그림 속 대상을 바라보는 자인 것이고, 그림 속 대상은 '보이는 것'으로서, '바라보는 것'과 '보이는 것'의 관계가 자연스럽게 형성된다. 그런데 판위량 작품은 이러한 패턴을 벗어난다. 즉 그림 속 대상은 관객을 정면 주시하고, 관객도 그림 속 인물을 정면 주시함으로써 서로가 서로를 바라보는 혹은 서로가 서로에게 보이는 관계가 성립된다.¹⁴⁾ 판위량은 자신이 관중을 회피하는 시선이 오히려 '관찰의 대상'이 될 수 있다는 것을 알고 있었기에 자화상 속 인물이 바라보는 관객을 정면에서 응시하도록 그려내어 주체와 주체 간의 만남을 꾀하고 있다.¹⁵⁾ 이것은 여성을 피동적인 '보이는 객체'에서 주동적으로

14) 陳靑, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年, 19쪽.

15) 위의 논문, 13-14쪽 참조.

‘보는 주체’로 바뀌 놓았다는 의미로도 읽힐 수 있는 것으로 낙인과 편견에 찬 타인의 시선에 대한 응시이자 화가로서의 자신에 대한 응시인 것이다.



그림2 <나의 가정(我的家庭)>(1931)

<나의 가정>(1931)은 판위량이 제1차 유학에서 막 돌아온 시기에 그린 그림이다. 그림의 구조는 매우 독특하다. 스페인의 대표적인 화가 벨라스케스의 <시녀들>(1656)이 연상되기도 한다. <나의 가정> 또한 <시녀들>처럼 자화상을 표방한 그림은 아니지만 캔버스 밖 모습이 그대로 재현된, 캔버스 앞에서 그림을 그리고 있는 화가 자신을 포함한 가정의 모습을 그렸다

는(재현의 재현) 점이 <시녀들>을 연상시킨다. <시녀들>이 미셀푸코 같은 철학자와 피카소와 같은 후배 화가들의 영감을 자극했다는 점은 시사하는 바가 크다. 특히 피카소는 <시녀들>에 매혹되어 68점이나 되는 리메이크 연작을 남기기도 했다. 판위량 그림 속 화가인 판위량 자신도 <시녀들> 속 화가와 유사한 포즈로 팔레트와 붓을 쥔 채 벨라스케처럼 관객을 향해 시선을 던진다. 그림 속 그림의 판찬화, 판위량, 판모(판찬화 아들) 일가족은 모두 그림 밖 관객을 응시하고, 그림에서는 그림을 그리는 판위량을 제외한 2인 모두 판위량이 그리는 그림 속 자신을 보고 있다. 그림 속 공간과 시선이 모두 이중적이다. 작품에서는 여지없이 그림을 그리는 화가의 신분이 강조되었고, 판위량이 상상하던 가정의 모습이 단란하게 묘사되어있다. 그러나 그림 속 인물들의 시선은 제각기 분산되어 있어 가족 간의 감정의 교류는 잘 느껴지지 않는다. 그림의 제목은 <나의 가정>인데 그림 속에 도드라지는 것은 화가로서의 판위량의 모습이다. 가정이라는 전제하에서 일반적으로 연상하게 되는 아내 혹은 어머니의 모습으로서의 판위량의 모습이 아닌 화가로서의 모습과 가정의 일원으로서의 ‘화가 어머니’, ‘화가 아내’가 부각된다는 점에서 그 의미를 생각해 볼 수 있을 것이다.¹⁶⁾ 판찬화는 비교적 주동적으로 판위량에게 몸을 기울

16) 李素芬, <民國女性自畫像研究>, 華中師範大學碩士學位論文 2015年, 29쪽 참조.

이고 있지만 판모는 일정한 거리에서 그림 속을 응시한다.¹⁷⁾ 판위량의 위치는 그림에서 가장 중심에 자리 잡고 있다. 이상적 직업의 여성화가, 엘리트 형상의 남편, 건강한 아들의 삼각구도를 통해 보여주는 판위량의 가정에 대한 욕망을 담아낸 그림 속에서 판위량은 자신의 그림을 통해서 자신이 완벽한 가정을 갖은 예술가 어머니임을 강조하고자 한다. 그런데 이렇게 이상적 가정의 삼각구도 속에 있는 판위량의 얼굴이 지나치게 무표정하다. 판위량이 중국내에서 맞닥뜨린 당시의 상황을 상기해 보면, 이 시기는 판위량이 프랑스에서 돌아와 미술대학 교수로 있으면서 예술가로서 활발한 활동을 벌이던 때이자, 과거 이력에 대한 공격과 비난을 마주해야 했던 때이기도 했다. 동시에 가정 내에서는 판찬화의 부인에 의해 배척을 받던 때였다. 이러한 정황들을 고려하고 작품을 접하게 되면 또 다른 차원에서의 작품 읽기가 가능해 진다. 작품 속에서 관객을 응시하는 화가로서의 판위량, 작품 속 화가 판위량이 그린 그림 속에서 관객을 주시하는 판위량, 작품 속 남편 판찬화와 아들 판모의 시선이 닿는 곳의 화가 판위량에게 부여되는 의미는 각각 다를 것이다. 흥미로운 것은 그림 속 화판 밖 화가의 손과 화판 속 화가의 붓을 쥐 손이 맞닿아 있다는 점이다. 화판 밖 배경과 화판 속 배경이 일치하는 것이 마치 거울 속 모습을 보는 듯하다. 그림 그리는 모습의 자화상을 통해서 판위량은 예술가로서의 자신의 가치와 자신의 정체성에 대한 긍정의 모습을 보여준다. 이렇듯 판위량 초기 자화상은 화가로서의 정체성이 정립된 모습으로서의 갈망이 두드러진다. 자신이 생각하는 이미지로 자신을 외부에 내보이고 싶은 모습이 바로 화가로서의 자신인 것이다.

17) 귀국하자마자 화가로 한창 주목을 받던 바로 이때, 판위량은 판찬화에게 고향에 있는 아들 판모(판찬화와 그의 부인 사이의 아들)를 상하이로 데려와서 함께 지내자고 부탁했다. 아주 어린 시절 이후로 가족다운 가족과 지낸 적이 거의 없던 판위량은 가족을 무엇보다 소중하게 생각했다. 자신이 이처럼 많은 일을 할 수 있었던 것도 결국 판찬화라는 남편이 있었기 때문이고, 그와 가족이 되었기 때문이었다. 판찬화의 아들 판모와의 생활을 통해 판위량은 꿈에도 생각지 못한 '엄마' 노릇을 경험하며 여자로서 또 다른 행복을 느꼈다. 이 행복은 판위량의 감수성을 더욱 풍부하게 만들었다. 판위량의 감정 변화는 여러 작품을 통해서 자연스럽게 드러난다. 이 무렵 판위량이 그린 <나의 가정>이라는 작품 속에는 이러한 행복이 담겨 있다.

3. '이상화', '미화'

자신을 탐색하고 싶고 자신이 생각하는 이미지로 자신을 외부에 내보이고자 하는 자화상의 욕구는 다른 화가의 자화상에서도 예외는 아니다. 자화상이 객관적인 자아보다 자신이 되고자 하는 자아, 스스로 생각하는 자아로 수정되는 것은 어찌 보면 필연적일 수 있다. 초기 자화상에서 판위량이 보여주고 싶은 자신의 모습은 낙인과 편견적 시선에 대한 응시이자 화가로서의 정체성을 강조하는 그림이었다면, 두 번째 프랑스행 이후 판위량은 자신의 예술가적 역량을 확장시키면서 타인들의 시선(낙인과 편견)에 의해 상실된 '자아'를 회복시키는 방법으로써 '이상화'된, '미화'된 '자아'형상을 강조한다. 낙인과 편견으로 가득한 타인의 시선이 외부적 억압이었다면 열악한 신세에 대한 열등감과 외부적 환경에 의해 상실된 '자아' 회복에 대한 내부적 '보상 욕망'이 '이상화'된 혹은 '미화'된 자아형상을 이뤄낸 것이다.

1937년 판위량이 두 번째 프랑스행을 결정하기 전까지 중국내에서의 활동은 매우 적극적이었다. 1932년부터 1936년까지 판위량은 네 차례에 걸쳐 개인전을 열었고 대학에서 후학을 양성하는 등 표면적으로 볼 때, 당시 중국사회는 어느 정도까지는 여성화가로서의 판위량과 미술대학 교수로서의 판위량의 직업과 신분을 인정해준 것처럼 보였다. 그러나 이것이 당시 중국사회의 보편적 분위기라고 할 수는 없었다. 난징(南京)에서 다섯 번째 개인전을 앞두고 판위량은 중국 내에서 활동을 정리하는데 결정적인 사건을 맞게 된다. 전시회가 열리기 전날, 자신의 대형 유화작품 <인력장사(人力壯士)>(1936)가 온통 찢기는가 하면 '기생의 오입쟁이에 대한 송가(這是妓女對嫖客的歌頌)'라고 쓴 전단지가 전시회장 곳곳에 나뒹굴고 있었다. 판위량의 과거를 두고 계속되던 악의에 찬 조롱과 멸시가 판위량 개인전을 계기로 한꺼번에 폭발한 것이었다.¹⁸⁾

18) 程小喬, <潘玉良的自畫像研究>, 南京大學碩士學位論文, 2014년, 11쪽.



그림3 영화 <화혼(畫魂)> 속 장면

<인력장사>는 근육질 남성이 거대한 바위 밑의 작은 꽃이 얼굴을 내밀 수 있도록 두 팔로 거대한 바위를 옮기는 그림이었다. 일본이 이미 동북3성을 점령했던 당시 상황에서 <인력장

사>는 중국인의 항일 의지를 드러낸 것이자 명명백백히 그렇게 읽히고자 의도한 작품이었지만, 판위량에 대한 편견에 사로잡힌 사람들은 작품의 의미를 왜곡하고 급기야 작품을 찢고 난동을 피웠던 것이다. 예술적 성취로써 불행한 과거를 씻고자 했던 판위량은 이러한 세간의 멸시를 떨쳐버리지 못하고, 1937년 결국 두 번째 프랑스행을 결정하게 된다.¹⁹⁾ 파리로 돌아간 판위량의 활동은 거침이 없었다. 더 이상 과거에 얽매어 예술 활동에 지장을 받을 이유가 없었다.

초기의 자화상이 낙인과 편견에 찬 타인의 시선에 대한 응시이자 '나는 누구인가'에 대한 부단한 질의에서 화가로서의 신분 정체성을 확립시키기 위한 자화상이 중심이 되었다면, 두 번째 프랑스행 이후 판위량의 자화상은 대단히 흥미로운 형상을 보여준다. 초기 자화상이 외부의 편견에 맞서 스스로가 의도적으로 정립한 자화상의 모습이었다면 1937년 이후의 자화상은 그간의 고통을 견뎌온 '나'에 대한 위로와 기대를 보여주는 듯하다. 이 시기 자화상은 '나는 내가 누구이길 희망하는가'를 보여준다고 할 수 있다. 이 시기 자화상에 대해서 "남성의 시선과 동일한 차원에서 여성(대상)을 환상적으로 묘사한 것"이라는 해석²⁰⁾, 즉 남성이 여성을 바라보는 시선(이상적 여성형상)의 속박에서 벗어나지 못했다는 비판(주체적 시각의 결여)이 제기되곤 하는데, 이는 다소 단편적인 이해로 보인다.

19) 가정 내부의 상황도 판위량과 판찬화의 심기를 불편하게 만들었다. 판위량은 판찬화의 본처로부터 자기 앞에 와서 무릎을 꿇으라는 명령을 받는다. 대학교수이고 화가였어도 본처에게는 한낱 소실에 불과하였기 때문이다. 판찬화도 아내로부터 끝없는 항의와 악다구니를 받는다. 판위량은 사회에서도 가정에서도 설 땅이 없는 중국을 떠나 다시 파리로 가기로 결정한다. 서정자, <뿌리 뽑힌 여성과 관대한 사회 - 수잔브링크의 아리랑화 혼 판위량 그리고 나혜석>, 《숙명문학》(3), 2015년 3월, 65-66쪽 참조.

20) 吳靜, <表征与指認: 潘玉良藝術中的性別隱喻>, 中國藝術研究院碩士學位論文, 2009年, 39쪽.

판위량과 동시대 여성 작가의 자화상은 남성예술가가 그리는 여성형상과는 구별된다. 이들은 보통 남성 화가들의 여성형상에 대한 이상적, 환상적 묘사에 대해 일심의 반격을 가함으로써 여성의 주체적 시각을 강조한다. 판위량의 초기 자화상을 비롯하여 동시대 다른 여성 화가들의 자화상을 통해서 이러한 인식은 어느 정도 공감을 얻을 수 있다. 그런데 두 번째 프랑스행 이후에 그려진 판위량의 자화상을 보면서 '주체적 시각'에 대한 의문이 들었다. 판위량은 너무도 이상화된, 미화된 자신의 모습을 자화상으로 그려내고 있었다. 때문에 위에서와 같은 "남성의 시선과 동일한 차원에서 여성(자신)을 환상적으로 묘사"했기에 판위량의 주체적 시각이 결여된 것이라는 비판에 직면한 것이다. 무엇이 주체적 시각인가. 두 번째 프랑스행 이후 그려진 자화상은 여성 화가의 주체적 시각이라는 것 또한 '정형화된 틀'에 불과한 것일 수 있다는 생각을 불러왔다. 그렇다면 자신에 대한 판위량의 시선은 여성에 대한 남성의 이상화의 틀을 그대로 답습하는 것이라는 비판이 아닌, 판위량이 '대상으로서의 자기'에 대해 이상화 혹은 미화를 통한 위로와 희망을 부여한 것으로 해석할 수 있지 않을까.



그림4 <부채 든 자화상(持扇自畫像)>
(1939)

여기에서 그림 속 주인공을 바라보는 주된 시선은 '나'가 되는 것이다. '나'를 바라보았던 타자의 시선에서 벗어나 '바라보는 시선'이 타자에서 자아로 옮겨온 상황에서 그려진 이 시기 자화상(그림4, 그림5)이 공교롭게도 일부 비평가들의 시각에서는 과거 남성이 여성을 바라보던 시선과 유사하게 비춰진 것이다. 1939년 <부채 든 자화상> 그림 속 인물은 짧은 단발, 가늘고 긴 눈, 높이 치솟은 눈썹, 정면을 주시하는 다소 차가워 보이는 눈빛, 입술은 굳게 닫고 있다. 세련된 지식인 여성의 전형처럼 보인다. 그림 속 인물은 검은 색 반팔 치파오를 입고 있다. 노출된 팔은 건강하고 탄력 있어 보인다. 여인은 살짝 펼친 부채를 손에 쥐고 등받이 의자에 몸을 기울이고 있다. 정밀하게 만들어진 작은 부채를 쥐고 있는 모습에서 특유의 여성미가 엿보인다.²¹⁾

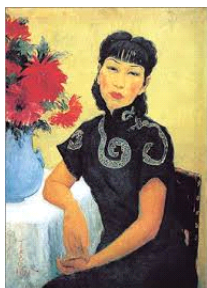


그림 5 <검은색 치파오를 입은 자화상(黑旗袍自畫像)>(1940)

과리로 돌아간 지 3년 되는 해에 그린 <검은색 치파오를 입은 자화상>(1940)은 판위량 자화상 가운데 백미로 손꼽힌다. 당시 유행하던 헤어스타일, 세밀하게 정리된 눈썹, 붉은 입술, 붉은 연지의 여성이 테이블에 손을 올리고 비스듬히 앉아서 정면을 주시하고 있다. 그림4가 작은 부채를 소품으로 사용하고 있다면 이 작품은 붉고 화려한 꽃을 배경이자 소품으로 사용하면서 여성스럽고 우아한 중국여인의 전형성을 보여준다. 그림5는 판위량 자화상 가운데 가장 아름답게 자신을 묘사한 것으로 평가된다. 현재의 자화상 아닌 과거의 이력에 발목 잡혀 악마화 혹은 흑색선전에 상처받았던 판위량이 자신을 이상화시키고 적극적으로 미화시켜 현재의 자신을 위로하고 격려함으로써 강인한 내면의 동력을 불어넣고자 한 것이 아니었을까.

그림4와 그림5는 일 년 상간으로 그려진 작품임에도 불구하고 차이가 두드러진다. 자신에 대한 인식이 보다 더 적극적으로 변화되고 있음을 알 수 있다. 몇 가지 변화는 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다.²²⁾ 첫째, 작품 속 여성이 모두 검은색 치파오를 입고 있다는 점에서는 공통적이지만 그림4가 장식 없는 치파오와 세련된 단발을 하고 있다면 그림5는 화려한 흰색 수가 놓인 치파오에 우아한 헤어스타일이 가미되어 훨씬 더 아름답고 여성스럽게 보인다. 둘째, 오관과 신체에 대한 묘사에 있어서도 변화가 두드러진다. 그림4가 다소 과장되게 자신의 몸과 오관을 묘사했다면, 그림5는 자신을 좀 더 이상화한 모습으로 단아한 몸가짐과 용모가 부각된다. 셋째, 그림5 배경 속 붉은 꽃과 식탁, 벽의 온화한 색감 또한 그림4와는 뚜렷이 구별된다. 그러나 작품 속 여성들은 모두 고독하고 우수에 찬 모습이다.

사실상 판위량 지인들의 언급과 그 당시 판위량 사진을 찾아보면, 판위량 자화상(그림4, 그림5)이 실제 모습과는 매우 큰 차이를 보인다는 것을 알 수

21) 程小喬, <潘玉良的自畫像研究>, 南京大學碩士學位論文, 2014년, 16쪽.

22) 王麗麗, <他者的凝視——簡析潘玉良的自畫像>, 《文藝評論》 16期, 2010년, 95쪽.

있다. 60년대 함께 작업한 친구 린아이(林靄)의 언급을 인용하자면 “용모는 기이하고 추하지만(奇丑) 그림 솜씨는 뛰어나다”고 하는데 실제 중년시기 사진을 보면, 기이하고 추한 정도는 아니지만 그림 속 여성의 이미지와는 실로 많이 다르다는 것을 알 수 있다.²³⁾ 우리가 영화나 드라마를 통해서 접했던 판위량 형상(영화에서는 궁리鞏俐가 드라마에서는 리자신李嘉欣이 각각 판위량 역할을 맡았다)은 아마도 이 시기 자화상을 근거로 구현해낸 미화된 이미지라고 할 수 있을 것이다. 판위량에게 이 시기는 향수병 말고는 심리적으로는 유례없는 여유와 만족을 얻었던 시기였다. 우선 당시 판위량은 파리에서 중국예술회 회장으로 추대되는 등 사회적 지위를 갖게 됐다. 국제화 도시 파리에서 판위량의 과거 신세는 문제될 것이 없었다. 이 시기 판위량은 그간 고통받았던 예술가로서의 삶과 여성으로서의 삶을 위로하고 포용하는 시간을 가질 수 있었다. 판위량은 검은색 치파오를 입은 자화상을 통해서 동양적인 전아함이 가득한 예술가로서의 판위량 형상을 만들어 낸다.²⁴⁾

이시기 판위량의 자화상은 틀림없는 ‘미화’된 ‘이상화’된 형상이다. 그러나 여기에서 ‘미화’ 혹은 ‘이상화’는 남성 예술가의 여성에 대한 시각을 답습한 것이 라기보다는 비극의 효과를 높이기 위해서 모델을 미화시켜야 한다는 아리스토텔레스나 내밀한 영혼이 드러나도록 기계적인 사실적 묘사는 피하고 모델을 이상화시켜야 한다는 헤겔적 사유에 대한 고려로 파악할 수 있다. 아리스토텔레스는 비극의 효과를 높이기 위해, 헤겔은 이념을 드러내기 위해, 모델을 실제보다 낮게 그려야 한다고 했다.²⁵⁾ 판위량의 미화된, 이상화된 자화상 창작은 이른바 내밀한 정신세계의 아름다움이 표상된 것으로 볼 수 있다. 이러한 정신세계의 아름다움은 판위량의 운명에 대한 저항, 불공평한 사회에 대한 저항, 그리고 온갖 고난과 고통에 대한 저항에서 비롯된 것이다. 판위량 개인은 이러한 저항 속에서, 끝없이 창작의 잠재력을 일깨우고, 자신의 자화상 속에

23) 林靄, <苦命畫家潘玉良>, 陳天白, <潘玉良繪畫研究>, 南京美術學院博士學位論文, 2016年 37쪽 재인용.

24) 陳靑, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年, 24쪽.

25) 박정자, 《아리스토텔레스 시학》, 서울: 기파랑, 2013년, 31-32쪽.

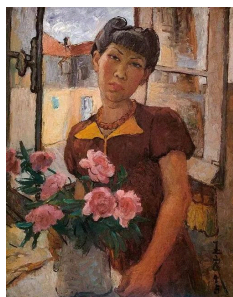


그림6 <붉은 옷을 입은
자화상(紅衣自畫像)>
(1945)

이러한 강인한 내면의 동력을 불어넣고자 하였다.²⁶⁾

1945년 자화상은 기존 작품에 비해서 인물의 복장과 인물이 놓인 공간적 배경에 커다란 변화가 보인다. 프랑스에서도 제법 유행에 민감한 여성의 옷차림과 헤어 스타일에 목걸이를 한 여성이 관객을 향해 응시한다. 작품 속 인물은 남성이 지배하는 예술창작 세계에서 흔히 보이는 전통적 '미인'형상이 아닌 예술창작 세계에서 흔히 보이는 능력 있는 직장여성의 모습을 연상시킨다.²⁷⁾ 이전의 자화상에서는 창문에 커튼이 드리워 있

거나(그림4) 벽을 배경으로 한 닫힌 공간(그림5) 속에 인물이 위치했다면 그림6은 활짝 열린 창문 밖으로 건너편 집들이 보이는 개방적 배경이 두드러진다. 창문과 화병, 화병에 꽂은 꽃 또한 판위량 자화상에 자주 등장하는 것이지만, 이 그림 속 화병은 한쪽 편에 치우쳐 놓인 것이 아니라 화면 전방에 위치되어 자신의 몸 일부를 가리고 있다. 앞서 언급했듯이 기존 자화상과 가장 구별되는 것이 배경의 창문이 더 이상 굳게 닫혀있지 않다는 것이다. 이러한 개방적 구도는 판위량 자화상에서 전혀 없는 것이자 여성 자화상에서는 흔히 볼 수 없는 것으로 화가의 자유의식이 더욱더 명확히 전달된다. 일찍이 북유럽 르네상스 시기 그림에서 여성들이 창가에 나타나서 어떤 포즈를 취하는 모습을 그리는 것은 금기된 것이었다. 이에 영향을 받았던 판위량 그림에서도 이러한 규칙은 여지없이 준수되어 왔음을 상기해 볼 때, 이 작품은 전혀는 아니지만 그러한 규칙을 다소나마 깨뜨리고자 하는 의도가 다분히 감지된다. 원피스 차림의 여성이 열린 창문 앞에서 비스듬히 벽에 기대어 정면을 주시하는 형상은 '나를 보라'에서 '내가 본다'로의 전환을 보여준다. 그러나 이는 단지 보는 시각의 변화만이 아니라, 자신의 가치에 대한 판위량식의 긍정으로서 내면의 자신감에서 비롯된 자기인정의 표현이라 할 수 있다.²⁸⁾ 이 시기 판위량은

26) 陳青, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年, 46쪽.

27) 王麗麗, <他者的凝視——簡析潘玉良的自畫像>, 《文藝評論》 16期, 2010年, 95쪽.

28) 程小喬, <潘玉良的自畫像研究>, 南京大學碩士學位論文, 2014年, 23쪽.

프랑스에서 자신의 입지를 더욱더 확고하게 다져가고 있었다. 1945년 중국재불(在佛)예술학회 회장에 당선되어 파리현대미술관과 세르니치박물관 주관 ‘중국현대화전’과 ‘중국화전’ 등에 참가하였고, 같은 해 프랑스국가금상을 수상하기도 하였다.²⁹⁾

4. 자기 긍정과 초월

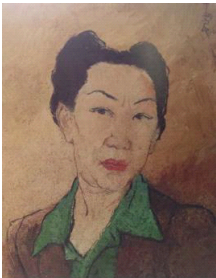


그림 7 <자화상(自畫像)>(1947)

2년 만에 판위량의 자화상은 또다시 달라졌다. 다소 나이 들어 보이고 초췌한 형상으로 미간의 주름이 두드러진다. 이 시기 판위량의 코는 수술로 인해서 뭉뚱해진 형상이다. 경제적으로는 많이 안정된 시기로 판위량은 중국 가족에게 다소나마 경제적 지원을 해주었고 몇 차례 중국으로 돌아갈 계획도 세웠지만 중국 상황(국공내전)을 고려한 판찬화의 반대로 귀국이 성사되지 않았다. 이 시기 판위량은 서신왕래를 통해 판모(潘牟)가 우파로 몰려 비판을 당했다는 소식을 접하게 되었다. 장시간에

걸친 디아스포라로서의 표류하는 삶 속에서 52세의 판위량은 고독감과 그리움으로 몸과 마음이 지쳐있었다. 중·장년시기 판위량은 운명에 대해 비교적 수용적인 인생태도를 갖게 되면서 자화상에서 초탈한 이미지를 보여준다.³⁰⁾

그림7 속 여성은 더 이상 우아하고 운유해 보이지 않는다.(그럴 필요가 없다고 말하는 것 같다) 오히려 그림 속 형상은 엄숙하고 차가운 모습이다. 이

29) 위의 논문 22쪽 참조, 스난, 김운진 옮김, 《화혼판위량》, 서울: 북폴리오, 2004년, 365쪽.

30) 당시의 상황이 그대로 반영되는 듯 이 시기 자화상과 채묵화에서 당시 자신의 운명에 대한 깊은 고민이 드러난다. “사람은 운명에 대해서 저항할 수 없다”, 왜냐하면 “인생은 본래 손님”이기 때문이다. 陳青, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年, 29쪽 재인용.

그림은 남성예술의 질서 속에서 기호화된 여성형상을 벗어나 독립적 존재로서의 의의를 획득하고 있다.³¹⁾ 1947년 자화상은 가장 실제에 근접한 모습으로 지인들이 판위량에 대해 진술한 형상과 겹쳐진다. 여성성을 부각시키기 보다는 판위량 특유의 기질이 상상되는 작품이다. 판위량 지인들의 언급에 따르면, 판위량은 항상 짧은 단발에 천성적으로 목소리가 큰 호탕한 성격으로 사소한 것에 구애받지 않은 애주가였다.³²⁾

1949년 <자화상 醉>는 판위량 자화상 가운데 가장 대담한 그림이다. 그림 속 주인공은 술에 취한 듯 얼굴이 다소 붉어 있다. 동작도 자유분방하다. 자화상 속에 자주 등장하던 화병도 보이지 않는다. 화병 대신 술병과 재떨이가 놓여있다. 복식은 이전 작품에서 보여주었던 검은색이 아닌 밝은 색으로 상의의 단추는 풀어헤친 모습이다. 판위량 자화상 가운데 주인공이 미소 짓고 있는 유일한 작품이다. 자아도취인가? 초탈의 모습인가? 그런데 한편으로는 내면의 고독함이 읽혀지기도 한다. 사실상 자화상 속 여인형상은 중국적 상황에서라면 재현 불가능한 모습이다. 당시 기준에서는 완전히 남성에게만 묵인된 행위였다. 가슴을 풀어헤친 옷차림에 혼자 술을 마시는 남성형상이 여성인 판위량의 몸으로 체현된다는 것의 의미는 무엇인가? 이전 작품에서 보여주었던 자화상의 틀을 깨트리고 있는 것이다. <자화상 醉>속 여성은 더 이상 정면을 응시하지 않는다. 자신의 진실한 자아와 마주한 것이다.³³⁾



그림 8 <자화상 醉>(1949)

판위량 자화상의 공통점은 시선에 대한 처리다. 당시 여성 초상화 속 눈빛은 대부분 아래로 향하는 등 ‘보는 자’의 눈빛과 마주하지 않았다. 반면 판위량의 자화상은 모두 정면으로 관객을 주시한다.³⁴⁾ 강렬한 주체의식의 표상인 셈이

31) 陳天白, <潘玉良繪畫研究>, 南京美術學院博士學位論文, 2016年, 46쪽.

32) 王麗麗, <他者的凝視——簡析潘玉良的自畫像>, 《文藝評論》 16期, 95쪽.

33) 陳靑, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年, 30-31쪽.

다.³⁵⁾ 그러나 그림8 속 주인공은 더 이상 관객을 응시하지 않는다. 그림에도 불구하고 이 작품은 관위량 예술 창작에서의 주체적 지위를 확인시켜준다. 여성 예술가로서 관위량은 여성에게 부여된 기호화된 고유의 이미지를 깨뜨리고, 예술가로서 행한 자기 신체에 대한 적나라한 묘사를 통해 여성상에 담긴 도덕적 함의에서 벗어난 것이다.³⁶⁾ 미술대학 재학시절 관위량은 모델비를 구할 수 없어서 자신의 신체를 대상으로 그림을 그렸던 것으로 유명하다. 관위량 관련 콘텐츠마다 모델을 구할 수 없었던 관위량이 여인의 몸을 그리고 싶어 공중목욕탕을 전전하며 여체를 그리다가 쫓겨나서 결국 자기 몸을 그리게 된 일화가 공들여 그려지곤 한다. 그러나 프랑스에서 활동할 당시에는 염가로 모델을 구할 수 있는 상황이었기 때문에 1949년 작품 속 자신에 대한 신체묘사는 모델비와는 상관이 없었을 것이다. 디아스포라의 삶 속에서 오랜 시간 누적된 억압된 감정을 폭발시키기 위한 것이 아니었을까.³⁷⁾ 어쩌면 관위량은 자신의 신체를 드러냄으로써 금기에 대한 정복 욕망을 드러낸 것일 수도 있다. 그림8에서는 감정 폭발 이후의 자기 긍정, 자기 초월의 경지가 느껴진다. 작품은 2005년 홍콩 소더비 경매에서 964만 홍콩달러에 낙찰되어 관위량과 작품에 대한 관심을 고조시키는 데 일조했다.

관위량 자화상은 오랜 기간 자신에 대한 낙인과 편견에 대한 응시에서 비롯된 자아에 대한 선언에서 출발하여 자기 미화 혹은 자기 이상화에 대한 과정을 거쳐, 드디어 자기를 긍정하고 초월하는 단계로의 발전을 보여주었다. 이러한

34) 흥미롭게도 관위량이 그린 타인의 초상화에서 '대상'은 그림 밖 관객을 정면으로 주시하지 않는다. 대상의 시선은 관객을 벗어난다.

35) 물론 여성의 자아표현 전통을 들여다 볼 때, 강렬한 주체적의식의 감류는 일찌감치 존재했다. 르네상스 시대 최초의 여성 화가로 대량의 자화상을 그렸던 이탈리아화가 양구이솔라(Sofonisba Anguissola, 1532-1625)에서부터 이미 여성이 '그리는 것'과 '그려지는 것'과의 관계를 점차 명확히 하면서, 자기 자화상의 새로운 전통을 세우기 시작하였다. 양구이솔라는 당시 누드가 많이 들어가는 종교화나 역사화를 여성의 신분으로는 그릴 수 없었기 때문에 주로 초상화를 많이 그렸지만, 시대적 관습이나 규범의 제약에도 불구하고 그녀의 자화상에서 그녀는 매번 그림의 바깥쪽을 당당하게 바라본다.

36) 陳靑, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年, 47쪽.

37) 吳靜, <表征与指認: 潘玉良藝術中的性別隱喻>, 中國藝術研究院碩士學位論文, 2009年, 44쪽.

과정에서 일관되게 보이는 것이 바로 독립적이고 자주적인 자아의식이다. 물론 이러한 의식이 프리다 칼로식 돌출된 감정서사로 구현되는 것은 아니지만 자화상마다 높이 그려 올린 눈썹, 짙 다문 두툼한 입술, 그림 밖을 정면으로 주시하는 눈빛, 다소 경직된 포즈, 다소 무표정한 얼굴에 서린 우울함으로 드러난다.

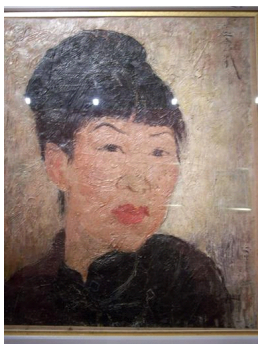


그림 9 <자화상(自畫像)>
(1949)

판위량에 관해 중국여성회화사에서서는 다음과 같은 해석을 붙인다. “판위량 자화상은 모두 개성이 뚜렷하다. 여성 특유의 고운 느낌(여성성을 강조하는 느낌)은 전혀 없이, 단정하면서도 대범하고 호기로운 모습이다. 미간에는 사회와 인생에 대한 분노와 슬픔이 드러난다.”³⁸⁾ 그러나 1949년 민국시기 최후의 자화상 속에서 우리는 자신의 삶을 고스란히 긍정하는 초연한 표정의 판위량을 발견하게 된다. 비로소 자신의 진실한 면모에 마주한 것이다.

5. 맺음말

20세기 초 신문화운동 이후 신·구사상의 극렬한 충돌이 문화와 사상 전반에 걸쳐 전면적 혁신을 촉구하고, 이러한 분위기가 여성해방사조를 형성하면서 여성교육에도 영향을 미치게 되었다. 당시로서는 문화, 예술, 교육이 개방되는 것 자체가 하나의 사건으로서, 판위량을 포함한 민국시기 제1세대 여성화가들이 이러한 특수한 시대 속에서 잇달아 배출되었다. 앞서 민국시기 대표적 여성 화가들로 판위량(潘玉良), 차이웨이렌(蔡威廉), 쑤둡즈(孫多慈), 관쯔

38) 陶咏白·李混著, 《失落的歷史——中國女性繪畫史》, 長沙市: 湖南美術出版社, 2000年, 192쪽.

란(關紫蘭), 위풍(郁風) 등을 언급했는데, 판위량을 제외한 화가들이 모두 명문가, 예술세가, 부호 가문 출신으로 양호한 성장배경과 교육환경을 갖추고 있었다면, 사회저층 출신으로 교육받을 기회가 전혀 없었던 판위량의 경우는 중국사회가 서양문화를 전반적으로 학습하는 시대적 상황 속에서 적극적으로 서양예술의 영향을 받은 유형이라고 할 수 있다. 이는 ‘중국 제1세대 서양화가’라는 판위량의 타이틀 속에서, 그리고 현존하는 4천7백여 작품 가운데 다수가 몸에 대한 서사를 보여준다는 측면에서 명확히 드러나는 부분이다. 몸에 대한 서사는 당시 중국화단에서는 보기 드물었던 것으로, 판위량이 선택한 소재는 판위량의 과거 이력과 결부되어 중국 내에서 많은 논란을 불러왔고 급기야 판위량이 중국이 아닌 프랑스에서 죽을 때까지 내내 고국을 그리워하도록 만들었다.

인간 판위량은, 이보다 더할 수 없을 정도의 파란만장한 삶을 살아낸 인물이다. 판위량은 조실부모하여 가족으로부터 유곽으로 팔려간 여성이자 자신의 처지를 가여위한 혁명가의 첩이다. 자기연민과 결핍을 예술로써 위로하고 오히려 예술 창작의 동력으로 삼고자했던 화가이자 차별과 멸시로부터 벗어나기 위해 스스로 추방된 디아스포라다. 그러나 또 한편으로 판위량은 자신의 삶을 개척한 예술가이자 봉건적 역사와 사회의 굴레를 견뎌낸 여성이다. 그리고 해외에서 중국화가로서의 정체성을 새롭게 쓴 인물이기도 하다.

판위량은 불우한 성장환경과 억압과 속박으로 점철된 삶의 굴레 속에서 화가의 길에 들어섰고, 민국초기 남성이 여전히 주도권을 장악하던 예술계에서 여성화가로서의 사회적 신분을 부여받았지만 과거 봉건질서 속에서의 낙인이 판위량의 삶 속에 영원한 어둠으로 자리 잡아 판위량의 앞길을 가로막곤 했다.

판위량의 자화상은 자기 자신에 대한 응시이자, 자기 자신에 대한 선언이었다. 판위량은 낙인과 편견으로 대표되는 타인의 시선에 차가운 응시와 예술가로서의 자기 선언으로서 맞섰다. 1924년부터 시작된 판위량 초기 자화상 속 ‘나’에 대한 판위량의 시선에는 타자의 시선에 대한 강한 의식이 엿보인다. 타자의 시선은 판위량의 배후에서 작동한다. 이 시기 판위량의 자화상은 타자의

시선에서 비롯된 자기선언이라고 할 수 있다. 1937년 프랑스로 두 번째 유학 길에 오른 직후부터의 자화상에서는 부득이하게 선택하게 된 디아스포라의 삶에 대한 연민과 결핍에 대한 위로가 엿보인다. 자신에 대한 수동적 동정에 머물지 않고 자신을 향해 능동적인 격려(미화 혹은 이상화)를 보냄으로써 강인한 내면의 동력을 불어넣고자 하였다.

인간 판위량의 불행과 이에 대한 예술적 승화는 감히 상상하지 못할 불행을 자기연민을 통해서 극복한 프리다 칼로와 자주 비견되곤 한다. 그러나 프리다 칼로의 섬뜩하면서도 강렬한 자화상에 비해 판위량의 자화상은 훨씬 더 안정적이고 평온하다. 프리다 칼로의 자화상에서 느껴지는 격렬한 감정의 파동은 판위량의 작품 속에서는 잘 드러나지 않는다. 다만 판위량 후기 자화상에서는 좀처럼 드러나지 않았던 감정의 파동(얼굴에 피어오른 미소)이 자연스럽게 노출된다. 오랜 시간 억압된 감정을 일시에 폭발시키고 난 후, 감정의 이완이 가져오는 자기 긍정이자 자기 초월인 것이다. 민국시기 판위량 최후의 자화상에서는 클로즈업 된 얼굴, 깊이 팬 미간의 주름을 통해 이제야 비로소 자신의 삶을 고스란히 긍정하는 초연한 표정의 판위량을 발견하게 된다. 낙인과 편견에 대한 응시 그리고 자신에 대한 선언을 보여주는 첫 단계, '이상화', '미화'된 자아형상을 통해 자기위로와 희망을 보여주었던 두 번째 단계, 자기긍정과 초월의 모습을 보여주었던 세 번째 단계를 거쳐 비로소 이제, 자신의 진실한 면모에 마주한 것이다.

판위량은 자화상을 통해 자신의 내면을 드러내기도 하고, 자신의 감정 뒤에 숨기도 하였다. 자화상을 통해 자신에게 찍힌 낙인과 편견에 정면으로 응시하면서 당당하게 예술가로서의 자신의 정체성을 선언하기도 하였고, 자화상을 통해 자신을 다시 세우고 자신을 놓기도(초월) 하였다. 판위량 자화상에 대해서는 다양한 해석이 존재할 수 있다. 그러나 그림에 대한 해석의 차이는 사실상 그림을 보는 방법 때문이 아니라 판위량 삶에 대한 이해의 시각차 때문일 것이다.

< 參考文獻 >

- 陶詠白、李湜著, 《失落的歷史 —— 中國女性繪畫史》, 長沙市: 湖南美術出版社, 2000年.
 石楠, 《畫魂 - 潘玉良傳》, 北京: 作家出版社, 2005年.
 吳靜, <表徵與指認: 潘玉良藝術中的性別隱喻>, 中國藝術研究院碩士學位論文, 2009年.
 王麗麗, <他者的凝視 —— 簡析潘玉良的自畫像>, 《文藝評論》 16期, 2010年.
 程小喬, <潘玉良的自畫像研究>, 南京大學碩士學位論文, 2014年.
 李素芬, <民國女性自畫像研究>, 華中師範大學碩士學位論文, 2015年.
 陳天白, <潘玉良繪畫研究>, 南京美術學院博士學位論文, 2016年.
 陳青, <潘玉良自畫像研究>, 青島大學碩士學位論文, 2018年.

- 신지영, <앤디 워홀의 자화상에 대한 연구>, 《현대미술사연구》 4, 1994년.
 스난, 김윤진 옮김, 《화혼관위량》, 서울: 북폴리오, 2004년.
 박정자, 《아리스토텔레스 시학》, 서울: 기파랑, 2013년.
 김지연, 《중국현대미술의 얼굴들》, 광주: 두성북스, 2013년.
 서정자, <뿌리 뽑힌 여성과 관대한 사회 - 수잔브링크의 아리랑화 혼 관위량 그리고 나
 해석>, 《숙명문학》(3), 2015년.
 박홍순, 《감정의 자화상》, 광주: 서해문집, 2018년.

<그림 출처>

- 그림1 <붓을 든 자화상(執筆自畫像)>(1924)
<http://www.8nt.www.rmzxb.com.cn>
 그림2 <나의 가정(我的家庭)>(1931)
 083787.epaper.rmzxb.cn
 그림3 영화 <화혼(畫魂)> 속 장면
 영화 <화혼> 1994년.
 그림4 <부채 든 자화상(持扇自畫像)>(1939)
http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_58b4bd8a0102v5zk.html
 그림5 <검은색 치파오를 입은 자화상(黑旗袍自畫像)>(1940)
<https://news.artron.net/20160129/n814016.html>
 그림6 <붉은 옷을 입은 자화상(紅衣自畫像)>(1945)

<https://www.ywart.com/artworks/lglw8d>

그림7 <자화상(自畫像)>(1947)

<http://mini.eastday.com/a/180716223222013-2.html>

그림8 <자화상 醉>(1949)

<https://news.jixiangili.com/jxnews/h5/feeds/show/3097569657372672>

그림9 <자화상(自畫像)>(1949)

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/32728122>

< Abstract >

A Study of Pan Yu-liang's Self-portraits

Ahn, Youngyeun

There are a total of 19 Pan Yu-liang's self-portraits. The period of creation was mostly between 1924 and 1949, and several of the important works were completed in the second French stay period(1938~1949). In other words, she chose Diaspora-style life and concentrated on narrating her feelings about herself. "Self-excitation" refers to the choice I made when I could no longer maintain a normal life in China because of her past career in the process of teaching and writing after returning from studying in France.

The study of Pan Yu-liang was mainly done in the fields of biographical studies, novel studies, painting forms studies, and painting ideas studies. Previously, research on Pan's self-portrait was considered only part of The study on Pan's overall work. This paper divides Pan Yu-liang's self-portrait into three stages, the first, we will talk about the entrance examination to stigma and prejudice and the declaration of ourselves; the second, we will talk about 'idealized' and 'glorified' self-image; the third, we will talk about self-esteem and transcendence. In three aspects, we will approach narrating her feelings

about herself.

Key words: Pan Yu-liang, self-portrait, narrating her feelings about herself, idealized, glorified, self-esteem, transcendence

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2020. 07. 31	2020. 08. 11 -08. 26	2020. 08. 24	2020. 09. 01	2020. 09. 30

