중화민국 전기 미술정책과 미술학교의 대응 발전 (1912~1928)

이보연

I. 서론

李寶妍

성신여자대학교 조교수 清華大學 文學博士 중국근현대미술사 본고는 중화민국 전기 미술정책과 미술학교를 중심으로 중국 미술의 근대화를 둘러싼 제도적 환경과 그에 대한 미술계의 대응양상을 살펴보고자 한다. 근대화에 주도적이지 못하고, 줄곧 半봉건·半식민 상태를 떨쳐버리지 못했던 중화민국 전기 北京政府의 미술정책은 최근까지 학계의 별다른 주목대상이 아니었으나, 이는 당시 중국 미술계가 기초한 객관적인 현실이자. 그 특수성을 산출해낸 제도적 환경이었다.

또한 민국 시기 미술학교는 중국 미술의 근대화를 이끈 핵심 기제로, 미술학교 중심의 발전사는 동시대 다른 아시아 지역과는 구별되는 대륙 미술계의 특징이었다. 미술학교는 본래 다른 학교들과 마찬가지로 국가 정책의 관리 하에 운영되는 일종의 공공 기제이나, 민국 전기 정치군사적 대립과 분열에 따라 반드시 모든 학교가 정부 정책의 방침 내에서만 운영된 것은 아니었다. 또한 당시 관련 정책의 특수성 역시 그러한

^{*} 이 논문은 2014년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2014S1A5A8019112).

^{**} 필자의 최근 논저: 「현실주의」 화가 쉬베이훙」, 『한국근현대미술사학』 30, 2015. 12; 「1990년대 중국 아방가르드 미술의 전개와 특징」, 『현대미술사연구』 34, 2013. 12; 「중국 현대미술의 전개와 중앙미술학원」, 『조형아카이브』 5, 2013. 12.

¹ 현재까지 파악된 민국 시기 베이징 정부 미술정책에 관한 연구로는 王亞楠,「民國早期文化政策研究(1912~1927): 美術教育, 美術社團與文物保護」(北京: 中央美術學院碩士學位論文, 2009)이 거의 유일한 사례이다. 이와는 별도로 문물보호법에 관한 연구는 다수 진행된 바 있다.

현실을 부분적 혹은 임시적으로 용인했다. 이에 민국 전기 미술학교들은 각자의 정치, 문화적 선택에 따라 정부 정책에 순응, 보완, 저항 등 다양한 대응양상을 나타냈으며, 그러한 과정에서 민국 전기 미술 및 미술계의 특색을 형성하고, 민국 사회에서 그들의 사회문화적 역할과 위상, 고유의 영역을 구축해 갔던 것이다.

이에 본고는 중화민국 전기 베이징 정부와 그 미술정책의 전반적인 양상을 토대로 당시 미술계의 제도적 특수성을 파악하고, 그러한 환경 속에 발전해 나간 주요 미술학교들의 입장과 대응방식을 추적함으로써 민국 전기 미술의 근대화 과정과 그 특징에 대해 구조적 이해를 시도해 보고자 한다.

Ⅱ. 민국 전기 베이징 정부와 미술정책의 양상

1911년 反봉건·反제국의 시대적 사명 속에 전개된 신해혁명은 이듬해 南北議和를 통해 일단락되면서 그 역사적 성과와 한계를 구체화했다. 말하자면 신해혁명은 봉건시대를 마감하고 입헌공화국의 이념과 체제를 수립했으나, 남·북 쌍방과 청조정, 그리고 제국열강 간의 타협으로 마무리됨에 따라 이후 철저한 反봉건·反제국의 과제는 유예된 채 한동안 半봉건·半식민의 상태가 지속되었다. 특히 민국 정부와 청조정 사이에 체결된 「清室優待條件」(이하「우대조건」)²은 前清 관료 출신이자 민국 초 집권세력인 北洋集團의 모순적 신분을 상징했고, 중화민국의 국제적 승인을 위해 청조로부터 계승한 불평등조약과 배상금은 그 반식민지적 태생을 의미했다. 그 외 위안스카이(袁世凱, 1859~1916)의 帝制운동과 역대 베이징 정권의 부정부패, 군벌 간 混戰, 이를 위한 대규모 외채 도입과 이권 매각, 민중운동 탄압 등은모두 근대 민족국가 수립의 의미를 퇴색시키는 것들이었다. 하지만 단지 퇴행적 현상만 있던 것은 아니며, 研究系³ 등 개량파와 국민당과 공산당 등 혁명파의 저항 역

시 계속되었다. 그리고 1920년대 후반 마침내 국·공합작에 의한 反군벌·反제국주의 國民革命과 전자에 의한 정권 교체가 실현되기도 했다.

이처럼 혁명과 퇴행, 공화와 전제, 和議와 전쟁, 집권과 분권이 공존하며 치열하게 경쟁한 민국 전기는 매우 역동적이면서도 극도로 혼란한 시기였다. 정국 또한총 16년간 총통 19회, 총리 61회 인사가 단행되었고, 미술사업과 관련된 내무부와 교육부 총장의 경우에는 각각 38, 44회 경질이 이루어졌다. * 민국 전기 미술과 관련한 정책사업은 국무원총 9개 부처 가운데 주로 내무부와 교육부, 외교부등이 나누어 담당했다. 그 중에도 대부분의 업무는 내무부와 교육부가 진행했는데, 두 부처는서로 협력하기보다는 그 배후 및 서열관계에 따라 상호 견제하거나 추진력의 차이를나타냈다. * 시간적으로 보면 1920년대 전반까지는 대총통이 직접 관할하던 내무부가 정책을 주도해나갔으나, 1920년대 중후반에는 사회여론과 국민당의 지원을 받은 교육부가 내무부의 전횡을 저지하는 양상을 나타냈다.

민국 전기 미술정책은 크게 '고미술의 계승보존'과 '신미술의 건설보급', '대외 교류선전'이라는 세 가지 방면으로 구분해 볼 수 있다. 먼저 고미술 정책의 경우, 당시 국무원 관제에서는 내무부가 고물 보존을, 교육부가 고물 조사수집과 박물관 사업을 관장하도록 돼 있었으나, 사실상 관련 업무는 전자에 의해 거의 독점되다시피했다. 그러나 내무부는 청실 古物을 인수해 그 관할 하에 두는 것에는 집착하면서도, 민족의 공동유산으로서 공적 관리와 운영에는 소극적이었다. 또한 그들이 확보한 것은 고물의 '사용권'일 뿐, '소유권' 확보에 대해서는 막상 애매한 태도를 나타냈다. '그들은 "국민의 崇古 심리" 만족 및 향후 박물관 설립의 대비라는 취지 하에 '古物陳列所'를 설립하고, 수장고도 박물관도 아닌 이 애매한 기구를 통해 청실 고물을 관리했다. '그리고 그 실제 운영 방식은 형식적 차원의 전람회 외에, 소장품에 대해 각각 소유권과 사용권을 지난 청실과 베이징 정부가 소장품의 재화 및 문화적 가

² 본 협약은 청실의 尊號 및 사유재산 보호, 청실의 자금성 內朝 임시 거주, 매년 銀 4백만 兩의 歲費 지급 등을 약속한 것으로, 민국 정부는 이를 통해 五族共和의 疆域 계승과 복벽 방지를 도모했다. 阿部由美子,「中華民國北京政府時期清室, 宗室, 八旗與民國政府的關系: 以'清室優待條件'爲中心』、『清代滿漢關系研究』(北京: 清代滿漢關系史國際學術研討會, 2010), pp.535-556.

³ 民初 입헌파인 進步黨에서 유래. 梁啟超, 湯化龍 등이 주도. 초기에는 국민당 주도의 정당정치를 暴民 정치로 규정, 開明專制와 中堅政治를 표방하고, 段祺瑞 정권에 전략적 제휴하기도 했으나, 5·4 시기를 거치며 사회비판 세력으로 선회, 문화계를 중심으로 세력을 확대해 '혁명(黨治)'이 아닌 '이성적 사회통합(民治)'을 촉구하며, 베이징 정부와 혁명세력을 동시 견제했다. 참조 오병수, 「研究系 知識人과 北伐: 國民革命의 再解釋」、『중국근현대사연구』16(2002. 12), pp.85-117.

⁴ 陳旭麓, 李華興 主編,「中華民國歷届國家元首·政府首腦簡表」,『中華民國史辭典』(上海:上海人民出版社, 1992), pp.512-513.

⁵ 내무부는 국무총리에 이은 원내 서열 2위로 交通系, 新交通系, 安福系 등 역대 집권세력이 주로 장악한 반면, 서열 7~8위의 교육부는 주로 연구계 내지 국민당 인사들이 포진해 있었다. 양 부처는 각각 체제유지와 국민배양을 목적으로 추구하는 과정에서 상반된 성향을 가질 수밖에 없었다.

⁶ 고물진열소 소장품 대부분은 베이징 정부가 청실의 承德 避暑山莊과 沈陽 故宮의 수장품을 회수가 아닌 총 3,511,476元의 가격에 수매한 것으로, 완불 이전까지는 대여 사용하는 계약을 체결했다. 상세한 내용은 段勇,「古物陳列所的興衰及其曆史地位述評」,『故宮博物院院刊』(北京: 故宮博物院, 2004, 5), pp.14-39.

^{7 「}內務部公佈古物陳列所章程, 保存古物協進會章程領」, 中國第二歷史檔案館編, 『中華民國史檔案資料彙編』北洋政府第三集文化(南京: 江蘇古籍出版社, 1991), p.268.

지를 공동으로 私有하는 것이었다.⁸ 반면 일반 시민과 학자들에게는 배타적 방침을 적용해 활발한 연구와 교육사업이 진행되기 어려웠다. 심지어 고화 보존의 명분 하에 추진된 진열용 축소 임모본 제작마저 내무부 僉事인 아마추어 화가 진청(金城, 1878~1926)에 의해 진행되었다.⁹ 때문에 근대적 박물관으로서 고물진열소는 "없는 것보다는 나으나, 어지럽기가 도떼기시장 같고, 설명이 적어 학술연구에 부적합"한 것으로 언급되었다.¹⁰ 또한 古物古跡 보존관리법의 제정 역시 교육부 개입이 배제된 채 임시 규정 반포에 그치는 등 줄곧 지지부진한 채로 있었는데, 이는 총통부와 내 무부가 관련법의 입안을 최대한 늦추거나 형식적으로 처리해 전청 황실과 제국 열 강의 고물 전매 및 불법 반출 허용 청탁에 부응하기 위한 것이었다. 그 대가로 그들은 「우대조건」에서 약속한 세비 지급의 체불을 무마하거나 부정한 이득을 취하곤 했다.¹¹

그러나 1920년대 중반 모종의 전기가 마련되었는데, 당시 교육계를 필두로 사회여론이 내무부의 직무유기를 성토하자, 총통부와 내무부는 이를 빌미로 고물보호 권한을 한층 내무부에 집중시킨 정책 법안을 제출했다. 그러나 내무부의 기존 관리실태 및 전문능력 등을 문제 삼은 교육부가 이를 저지하고, 동시에 北京政變(1924)이 일어나 국민당 출신 前 교육총장이자 섭정내각 총리인 황푸(黃郛, 1883~1936)가 「우대조건」의 수정과 청실 출궁을 단행했다. 또한 사회 각계 인사들로 구성된 清室善後委員會가 조직되어 청실 재산에 대한 회수작업을 진행했다. 그러나 곧 섭정내각을 종식시키고 재기한 된치루이(段祺瑞. 1865~1936)의 臨時執政

府와 청실 측근들의 방해가 재개되고, 국립 8개 학교 등 사회여론이 다시 이를 견제하는 가운데, 마침내 1925년 10월 국립이 아닌 '공립'故宮博物院이 개관하게 되었다. 고궁박물원은 특정 정부부처에 예속되지 않고, 정부의 재정지원도 거절한 채 각계 인사들로 구성된 董事會와 이사회 제도를 통해 독립적 운영방식을 도모했으나, 이후 정부의 탄압이 계속되어 사실상 정상적인 운영의 기회를 얻지 못한 채 민국 전기를 마감하게 되었다.12

두 번째 '신미술의 건설보급'과 관련된 정책으로는 미술교육 및 미술단체 정책이 시행되었다. 민국 원년 同盟会 출신으로 초대 교육총장에 취임한 차이위안페이 (蔡元培, 1868~1940)는 신교육에 관한 구상에서 美感 교육을 5대 宗旨 중 하나로 제안하고, 이를 전제시대와 다른 공화시대 교육의 핵심요소로 지목했다. 13 이는 그 이전 어느 때보다 심미교육에 대해 높은 위상이 부여된 것이었다. 또한 교육부 관제에서는 社會教育司가 박물관, 미술관, 미술전람회 사업을 추진하도록 규정했고, 『전문학교령』에는 총 10개 전공분야 가운데 미술학교가 포함되어, 차이위안페이가 직접 그 설립을 제안하기도 했다.

그러나 이러한 제도와 조치들은 곧 이어진 위안스카이의 복고주의 운동 및 그에 맞선 차이위안페이의 항거사직과 함께 수포로 돌아갔다. 1915년 수정 반포된 교육종지에서는 미육이 삭제되고, '실용'이 그 자리를 대신했다. 14 청 말 이래 중시돼온 실업교육은 1910년대 민족자본 성장기를 배경으로 지속 강화되어, 민국 초 壬子・癸丑學制에서도 圖畵・手工이 중·소학교 필수과목으로 지정되었다. 또한 이를 위해 浙江省立兩級師範學校에 도화수공과를 설치해 전문교원을 배양했으나, 단지 이 곳만으로는 전국의 수요를 충당하기 어려웠다. 하지만 막상 사범학교는 해당 학과 신입생 모집에 실패해 운영이 중단되는 등 악순환이 거듭됐다. 교육부는 전국에 도화수공 교육의 중시를 촉구하는 한편, 베이징과 난징 국립고등사범학교 등에 관련 학과를 추가 개설했으나, 모두 2, 3년을 넘기지는 못하는 등 고전을 면치 못했다.15

사실 교육부의 난관은 이뿐만이 아니었는데, 가장 근본적인 문제는 예산 부족이었다. 청 말 이래 거의 고갈 상태였던 중앙 재정은 민국 이후 지방분권적 조세체계

⁸ 특히 袁世凱, 段祺瑞, 徐世昌 집권 시기에는 총통부와 국무원 각처 관리들이 공무 상 교제를 빌미로 소장품을 영구 혹은 임시대여 하거나, 수매 당시 원가를 기준으로 전매해 가는 사례가 빈번했다. 段勇, 앞의 글(2004), pp.27-28.

⁹ 당시 베이징대학 교수인 顧頡剛과 내무부 직원 金城은 매우 대조적인 회고를 남기고 있는데, 전자가 고물진열소 작품 진열 순서에 체계가 없고, 표구, 조명도 통일돼 있지 않으며, 모사・촬영・필기가 모두 금지되어 연구 수행의 불편을 토로한 반면, 후자는 "날마다 붓과 벼루를 끼고 그 곁에서 눕고 앉아 수년 수개월 동안 거의 모든 고화를 두루 임모하니, 그림 기교가 크게 향상되었다"고 했다. 진청은 비록 中國畵學研究會의 창설자이자 부회장이나, 그의 회화는 결코 국가를 대표할 만한 수준은 아니었고, 현지 화단과 활발한 소통을 끌어낼 인물도 아니었다. 顧頡剛, 「古物陳列所書畵憶錄(並序)」, 『現代評論』1:19(北京: 現代評論社, 1925. 4), p.13; 陳寶琛, 「清故通議大夫大理寺推事金君墓志銘」, 『湖社月刊』24:47・48(北京: 北平湖社, 1929), p.9; 燃犀, 「東方繪畵協會原始客述北京著名畵家」, 「平日與金君不治者頗多」, 『藝林旬刊』63(北平: 藝林旬刊社, 1929. 9), p.3.

^{10「}顧維鈞等籌設中華博物院的有關文件(內務部致大總統程并批)」,『中華民國史檔案資料彙編: 北 洋政府第三集文化』(南京: 江蘇古籍出版社, 1991), p.284.

¹¹ 季劍青,「私産'抑或'國寶': 民國初年清室古物的處置與保存」,『近代史研究』(北京: 中國社會科學院近代史研究所, 2013, 6), pp.73-74.

¹² 吳十洲,「故宮博物院早期權力制衡關系」,『故宮博物院院刊』(北京: 故宮博物院, 2011. 5), pp.41-42.

¹³ 蔡元培,「對於教育方針之意見」,『教育雜志』3:11(上海: 商務印書館, 1912, 2),『中國近代教育史資料彙編: 學制演變』(上海: 上海教育出版社, 2007), pp.620-621.

¹⁴ 袁世凱,「特定教育綱要」,『教育公報』9(北京: 教育部編審處, 1915. 2),『中國近代教育史資料彙編:學制演變』(上海: 上海教育出版社, 2007), pp.759-770.

¹⁵ 王亞楠, 앞의 글(2009), p.9.

와 막대한 군비 소모로 더욱 악화되었다. 그리고 그 대안으로 도입한 대규모 외채가다시 재정운영의 발목을 잡는 악순환을 반복했다. 특히 대부분의 외채 상환 만기가닥친 1920년대 이후에는 최악의 상황으로 치달아, 결국 베이징 정부의 붕괴 요인 가운데 하나가 되기도 했다. 16 그러한 상황에서 교육부 예산은 번번히 군비로 유용되곤 했으며, 이는 1920년대 교육행정 파탄과 교육계의 '교육독립운동'을 야기했다. 17

이러한 교육경비 부족 현실은 민국 초 각종 교육방침에도 반영되었는데, 가장 대표적인 것은 1914년에 발표된 「教育部整理教育方案草案」이었다. ¹⁸ 이는 '관치교육의 지양과 자치교육의 지향'이라는 명분 하에 각 지방과 인민에게 국가교육 건설의 '천직'을 다하도록 촉구한 것이었다. 사실상 지방정부와 민간에 의한 공·사립학교 설립은 각급 학교령에서도 적극 권장되어, 경제 중심지인 상하이(上海), 장쑤(江蘇), 저장(浙江) 일대를 중심으로 수많은 공·사립학교가 창설되었고, 유학생 파견 역시 '街 파견' 위주 방식으로 전환되었다. 그러나 미술 전문교육은 이러한 간접적인 지원 정책에서도 상대적으로 소외된 상태였다.¹⁹

이에 민국 초 미술교육과 실질적인 관계를 맺고 있던 것은 오히려 이러한 지방, 민간 중심의 교육정책과 긴밀히 연계돼 있던 사회단체(社團) 정책이다. 민국 시기 결사활동은 『约法』에 근거해 "법률의 범위 내에서" 자유를 인정받았으므로, 여전히 통제대상인 정치단체와는 별도로 학술 및 교육 단체들은 정부의 적극적인 승인 하 에 활동할 수 있었다. 20 교육단체 가운데 가장 대표적인 것은 청 말 이래 각 지방의 진보적 紳士들이 발기한 省教育會였다. 이들은 신식 교육과 향촌 구세력 간의 갈등 해결에 나서, 특유의 전문성과 민주적 처사 방식으로 지역과 정부 양측의 신뢰를 얻 었다. 그리고 정부로부터 교육행정에 참여할 수 있는 공식자격과 재정지원을 획득했다. 이러한 청 말 성교육회 제도는 민국 전기에도 계승되어 半관방적 위상을 지닌 민간단체로 계속 발전해 갔다. 특히 전국 성 교육회 가운데 주도적 위치에 있던 江蘇省教育會는 각 학교 교장 임면권을 비롯해 성 교육계에 절대적 세력을 형성했고, 베이징 교육계의 인사문제까지 간섭했다. 이들은 지방세력과도 긴밀히 연계돼 의회에 깊숙이 관여했으며, 각종 정치활동과 지역 군벌 갈등 조정에까지 나서기도 했다. 이들은 이러한 현실적 역량을 토대로 교육독립과 '江蘇自治' 등을 강력히 주장했다. 11 또한 각 성교육회 대표로 구성된 全國教育會聯合會와 中華教育改進社 등 연합조직을 통해 당시 제 기능을 하지 못하던 중앙 교육행정을 대신하거나 그 혁신을 유도하기도 했다. 1919년에서 1922년까지 진행된 壬戌學制의 제정 반포는 이러한 중앙 교육부와 민간 교육계의 갈등과 타협을 통해 산출된 중요한 성과였다. 22

한편 민국 초기 미술단체들은 대부분 청 말까지 문인아집의 형태를 이어온 서화단체들이 그 기본 형태를 이루었다. 이들은 민국 이후 商會 형식을 취해 정식 章程을 마련하고, 전문적인 시장개척과 업계관리, 서화가 지원 및 공익사업 등을 추진하는 근대적 단체로 거듭났다. 혹은 본래 있던 복합적 기능 중에 교육기능을 강화하여 전통미술이나 신 미술을 가르치는 준 교육기관으로 성장하기도 했다. 민국 전기전국 각지에서 활약했던 미술 '전문학교', '전과학교', '전습소', '화회', '화원' 등은 사실상 대부분 『사립전문학교령』에 근거해 교육부의 허가를 받은 정식 학교들이 아니라, 이러한 미술단체 가운데 후자에 속하는 경우라고 할 수 있다.

그러나 『약법』에 근거한 결사의 자유는 『治安警車條例』(1914)와 『各省結社集會呈報程序文』(1916)이 공포되고, 1917년부터 경찰청 사전심사 후 내무부에 입안하는 방식으로 전환되면서 사실상 유명무실해졌다.²³ 하지만 군벌할거 등 정치군사적 혼란 속에 중앙정부의 관리통제가 각 지역에까지 두루 미치기도 어려웠던 탓에, 수많은 부적격 단체들은 재야신분을 자처한 채 자체 활동을 전개하기도 했다.

이러한 상황에서 민국 전기에 활동한 미술단체는 전국적으로 80여 개에 달했

230 중화민국 전기 미술정책과 미술학교의 대응 발전(1912~1928)

231

^{17 1920}년대 교육독립운동은 처음에 '교직원 봉급 찾기'로 시작되었으나, 점차 교육경비 및 행정 독립 운동으로 진화했다. 서동연,「蔡元培의 '敎育獨立'에 대한 認識과 그 實踐」(강원대학교대학원 박사학위논문, 2005), pp.76-98.

^{18「}教育部整理教育方案草案」,『教育公報』8(1915. 1),『中國近代教育史資料彙編: 學制演變』,pp.744-759.

¹⁹ 민국 전기 사립미술학교 가운데 교육부 허가를 받은 곳은 아예 없거나, 베이징 소재 학교에 제한됐다. 예컨대 가장 대표적 사립학교인 上海圖畵美術學校는 인가에 실패했고, 私立北京美術學校, 私立京華美術專門學校은 관련 당안이 확인된 바 없으나, 중앙정부 관할지역에 있었고, 설립자인 王悅之 등이 교육부 부원이었던 점을 토대로 가능성을 상정해 볼 수 있다. 국(성)비 미술 유학생 파견은 1918년에 처음 시행됐으나, 인원은 음악 등을 포함하여 매년 4명 이내에 그쳤다.「酌留歐美官費學額選派學習美術音樂等科」(1918. 2. 9), 『民國法規集成』27:下, p.208. 王亞楠, 앞의 글(2009), p.25에서 재인용.

²⁰ 王亞楠, 위의 글(2009), p.34.

²¹ 孫廣勇,「江蘇省教育會的曆史演變與作用」、『廣東培正學院學報』(2005. 4), pp.26-28.

²² 梁爾銘,「全國教育會聯合會與壬戌學制」, 『河北師範大學學報·教育科學版』(2010.9), p.39. 壬子·癸丑學制에서 壬戌學制로의 개혁은 기존 독일 식에서 미국 식 교육체계로의 전환을 의미하며, 특히 존 듀이(John Dewey)의 실용주의(Pragmatism)의 영향 하에 '평민교육', '교육과 생활', '교육 무목적론', '개성 배양' 등이 강조되었다.

²³ 陳志波,「清末民國社團立法比較研究及啓示」,『廣西社會科學』(南寧: 廣西壯族自治區社會科學界聯合會, 2010. 12), p.88.

다. 이는 청 말에 비해 4배 정도 증가한 수치로, 활동기간도 대부분 2년 이상 간혹 10년이 넘는 경우도 있었다. 24당시 관련 법규는 단체를 정치·비정치 단체로 양분하여 각각에 따른 관리방식을 결정했고, 오로지 치안유지라는 명분 하에 중앙 혹은 지방 정부부처 수장 개인의 판단에 따른 강제해산이 가능했다. 물론 '국수 보존', '미술사업 발전', '중국문화 홍양', '서양예술 소개와 연구' 등을 목적으로 내세웠던 대부분의 미술단체들은 비정치적 단체로서 탄압 대상에 포함되지 않았으나, 가령 학술목적에서 시작된 활동이 급진화되어 모종의 정치 혹은 사회문화운동과 연동될 경우에는 예외일 수 없었다. 특히 1920년대 중반 공산당의 활약과 함께 이데올로기 대립이 시작된 이후에는 일부 미술단체들에 대한 강제 해산이 이뤄지기도 했다. 25반면 1920년에 조직된 中國畵學研究會처럼 베이징 정부의 이권 보조와 관련된 단체의 경우, 庚子賠款을 이용한 국고 보조를 받는 등 정부의 적극적인 후원 속에 활동하기도 했다. 그러나 이는 당시 미술단체 가운데 매우 이례적인, 사실상 유일한 사례에속하는 것이었다. 26

마지막으로 중국 미술의 '대외 선전 및 교류'와 관련해서는 국제박람회와 해외 전시교류 사업이 추진되었다. 베이징 정부는 집권기간 동안 1915년 파나마와 1926년 필라델피아에서 열린 두 박람회에 참가했는데, 국제박람회에 대해 거의 무계책이 었던 청 조정에 비해서는 기획주체, 투자예산, 수상결과 등에서 다소 나아지기도 했으나, 여전히 일련의 國恥的 상황을 피하기는 어려웠다. 27 미술궁(Palace of Fine Arts) 전시에서는 주최측에서 제시한 '회화와 드로잉, 판화, 조소 및 대여품'이라는 장르구분과 달리, 공예와 고대작품, 仿古 모조품을 주로 출품해 나름대로 인기를 끌기도 했으나, 중국에 대한 전근대적 이미지를 고착시키는 결과를 가져오기도 했다. 이는 같은 아시아 국가임에도 서구식 미술개념과 관례에 자각적으로 부응한 일본과는 대조적이었으며, 수상성과에서도 현격한 차이로 나타났다. 28 또한 앞서 언급

²⁴ 王亞楠, 앞의 글(2009), pp.37-38; 徐志浩, 『中國美術社團漫錄』(上海: 上海書畵出版社, 1994), pp.22-97.

한 중국화학연구회는 1921년부터 동방미술의 제휴라는 일본측의 제안 하에 《中日 (日支)繪畵聯合展覽會》를 정기 개최했는데, 이는 일본으로부터 거액의 차관을 도입한 베이징 정부가 일본 육군 정보기관과 외무성의 정보활동에 협력한 것이기도 했다. 29 또한 교육계의 반대에도 불구하고, 1925년 5월 일본 외무성의 對支문화전략인 '東方文化事業'에 합의한 후에는 그 외곽단체인 東方繪畵協會가 발족되어 활동을이어갔다. 중국측은 교류전시를 시작할 당시 그 취지에 대해 '將伯之助(어른의 가르침)'을 운운하기도 했으나, 바로 몇 년 후에는 "(우리) 국가는 문화에 대해 일정한 방침이 없고, 우리 畵界의 현재 상태로는 일본과 접촉해서 양호한 결과를 얻을 수 없는 것이 극명하다. 전람회 같은 것은 장난으로 일본화의 선전이 될 뿐"이라는 점을자인했다. 30

이상에서 살펴본 바와 같이, 민국 전기 베이징 정부는 근대적 미술 지식과 문화 발전을 위해 적극적인 정책을 추진했다고 보기는 어려웠다. 그들의 관심은 정권수호와 기득권 향유를 위한 고미술의 재화 또는 문화적 가치, 그리고 경제 발전을 위한 실용미술 교육에 머물렀을 뿐, 근대적 국민 양성이나 자주적 민족국가 건설을 위한 新舊 미술의 계승 발전 혹은 대외 문화선전에 대한 자각적 인식과 의지가 결여돼 있었다. 동시에 입헌주의를 무시한 자의적 관리통제조차 정권 통일과 재정 운영 등에 실패함으로써 제대로 시행되기 어려웠다. 결국 건설과 통제 양 방면에서 모두 무기력과 한계를 드러낸 정부의 미술 근대화 책무는 보다 뛰어난 전문능력과 책임의식을 지난 민간 영역의 과제로 이양되는 결과를 초래했다.

Ⅲ. 정책 순응: 베이징 국립미술전문학교(1918~1925)

민국 초 무산되었던 국립미술학교 설립 계획이 실현된 것은 결국 위안스카이 사후의 일이었다. 그나마 이것은 당시 돤치루이와 전략적으로 제휴한 연구계가 일 시적으로 내각 진입과 교육부 장악에 성공한 결과였다.³¹ 1916년 7월 교육총장에

²⁵ 예컨대 上海의 巽社는 지하당 반군벌 전단을 인쇄한 이유로, 杭州 신흥예술 단체 藝海同鳴會는 同盟會와 유사한 발음의 명칭으로 1927년 直系군벌 孫傳芳(1885~1935)에 의해 강제 해산되었다. 徐志浩, 위의 책(1994), pp.75-76; p.86.

²⁶ 사실상 이 단체 활동에는 역대 총통인 段祺瑞,黎元洪,徐世昌,張學良 등을 포함,베이징 정부의 핵심인사 다수가 출품작가나 구매자 등의 신분으로 직접 참여하고 있었다. 참조 鶴田武良,「日華(中日)絵画聯合展覧会について:近百年来中国絵画史研究(7)」,『美術研究』383(東京国立文化財研究所, 2004, 4), pp.1-33.

²⁷ 羅靖,「近代中國參加世博會之曆史嬗變」,『學術論壇』(南寧: 廣西社會科學院, 2011. 1), p.154.

²⁸ 周芳美,「1915年中華民國和日本參展巴拿馬太平洋萬國博覽會美術宮之初論」。『世變形象流風中

國近代繪畫1796~1949學術研討會論文集』(高雄: 高雄市立美術館, 2007), p.610.

²⁹ 鶴田武良, 앞의 글(2004), p.8.

^{30「}中日繪畵聯合展覽會小敃」、『JACAR(アジア歴史資料センター)Ref.B05016015000、展覧会関係雑件第一巻(H-6-2-0-25_001)(外務省外交史料館)』、http://www.jacar.go.jp/DAS/meta/(2016. 4. 30 검색); 鶴田武良、 위의 글(2004)、 p.27.

³¹ 陳繼春, 袁寶林,「校史鈎沈: 鄭錦與中國第一所國立美術院校的創立」, 『美術研究』(北京: 中央美

취임한 판위안롄(范源濂, 1875~1927)은 민국 원년의 교육방침 회복을 선언하고, 위안스카이가 반포한 교육종지를 폐지한 데 이어, 독일에 있던 차이위안페이를 호출해 北京大學(이하'北大') 교장에 임명했다. 또한 1917년 가을, 당시 교육부 총무청 편찬소 교과서편집원이자 베이징고등사범학교 도화수공과 교원 정진(鄭錦, 1883~1959)에게 국립미술학교 설립 준비에 착수하도록 했다.

정진은 비록 연구계 출신은 아니나, 판위안롄과 마찬가지로 량치차오(梁啟超, 1873~1929)의 추천을 통해 교육부에 진입한 인사였다. 그는 京都市立美術工藝學校(1906년 졸업)와 京都市立繪畵專門學校(1915년 졸업) 연구부에서 일본화를 전 공하고, 1907년《第1回文部省美術展覽會》에서 중국인 최초 입선 기록을 세웠다. 이러한 경력들은 당시 중국 교육계의 親 일본 경향이나 실용 및 전통주의 미술 취향을 고려할 때 상당히 적절한 조건들이었다고 볼 수 있다. 정진은 1917년 말 일본을 방문해 그의 모교를 비롯한 현지 미술학교들의 관련자료를 수집한 후, 약 반 년 간의준비를 거쳐 1918년 4월 베이징 西城 京畿道 지역에 北京美術學校(이하'北美')를 창설하고, 초대 교장에 취임했다.

이 학교의 학칙에 밝힌 설립 목적은 "미술과 미술공예에 종사하려는 자에게 필수적인 지식기능을 전수하고 그 품행을 도야"(중등부)하거나, 각 전공분야의 "미술전문기술가를 양성"하고, "사범학교와 중학교 도화수공 교원을 배양"(고등부)하기위한 것이었다. 32 말하자면 기교, 기술 중심의 실용주의 미술관과 교화 또는 인격주의 미술관이 그 토대였다. 이러한 방침은 개교기념 연설 내용에서도 확인되는데, 당시 교육총장과 부총장은 "첫째, 보통학교 미술교과 담당, 둘째, 실업제품의 개량, 셋째, 사회교육의 미육 제창"등 "도덕증진과 실업진흥"을 강조했다. 33 그러나 또 다른 연설자인 차이위안페이는 순수미술의 개념과 동서양 미술의 특징, 그에 입각한 서예와 조각 전공의 추가 개설의 필요성 등을 언급했는데, 이러한 양자간의 차이는 당시차이위안페이와 베이징대학을 중심으로 전개되고 있던 新文化運動과 北美 간의 노선 괴리를 예고하는 것이었다.

北美의 학제는 설립 초 국내 현실과 예산 문제를 고려하여 일단 중등부를 시범 운영하고, 추후에 고등부를 설치하도록 기획되었다. 학과는 중등부에 '회화', '도안', 고등부에 '중국화', '서양화', '도안' 3개 과가 개설되었다. 또한 도화수공사범과를 별

術學院, 2013. 5), pp.74-76.

도 설치해 학비·생활비 전액 지원과 의무취업 5년 등의 규정을 두어 미술사범교육의 긴급 수요 해결에 나섰다. 北美의 교과 체계는 일본에서 도입한 것인데, 정진이 선택한 것은 순수미술 개념에 입각한 東京美術學校의 최신 규정이 아니라, 일본 초기 畵學校 체제에서 유래한 교토시립미술공예학교와 1907년 도쿄미술학교 도화수공사범과의 규정 등을 토대로, 이를 다시 실용주의적으로 재수정한 것이었다. 34 특히중등부의 경우 비율에 차이가 있을 뿐, 모든 학과가 中西 회화와 도화, 수공을 두루수강하고, 역사, 지리, 수학, 물리, 화학, 박물 과목을 모두 필수로 배치한 소위 通才式 교육을 지향했다.

하지만 실제 운영 상황을 보면, 학교의 주축은 실용 계열의 도안과나 사범과가 아닌 회화과, 그 중에서도 중국화가 중심이 되었음을 확인할 수 있는데,³⁵ 이는 이학교 교원 중 다수가 정부 관료 내지 국회의원 출신이고, 학생들도 주로 베이징의 관료 내지 문인집안 출신이거나, 외지 출신이라도 부유한 자제들이었던 것과 관계가 있다.³⁶ 이들은 전통적이고 보수적일지언정 굳이 혁명적이거나 실용적인 미술을 교육, 학습할 필요는 없었다. 물론 전통에 대한 연구는 근대시기 국립미술학교가 담당해야 할 마땅한 사명 가운데 하나이기도 했다. 예컨대 천스쩡(陳師會, 1876~1923)이 이론수업을 통해 중국미술사와 문인화론 수립에 초보적 공헌을 한 것이나, 정진이 교육부 시절 고물진열소 文華殿 주임을 겸하며 월 단위 정기 전시 체제를 구축한 것 등은 민족미술 체계 수립의 과제와 맞닿은 것이기도 했다.³⁷

그러나 천스쩡의 미술사 강의원고는 나카무라 후세츠(中村不折, 1866~1943), 고지카 세이운(小鹿青雲, 생몰년 미상)의 주요 『支那繪畵史』를 토대로 한 것이었고, 정진의 지도 하에 제작된 중국화 작품에 대한 외부인들의 인상은 "明治 20

^{32「}北京美術學校學則」,『教育公報』5:1(北京: 教育部编纂所, 1918. 7. 5), pp.11-26.

^{33「}中國第一國立美術學院之開學式」,『北京大學日刊』, 1918. 4. 18. p.4.

³⁴ 李中華,「1917~1937年北京國立專門美術教育研究」(北京: 中國藝術研究院碩士學位論文, 2005), pp.20-22.

^{35 1922}년에서 24년까지 각 과 신입생 수는 중국화과: 22-20-17명, 서양화과: 21-18-12명, 도안과: 6-9-1명의비율 추이를 나타냈고, 사범과는 1922년에 중단되었다. 張長征,「風起青萍: 曆史共振中的鄭錦和北京美術學校初期圖案教學研究」(北京: 中央美術學院博士學位論文, 2014), p.99. 또한 1923년 北美의 성적전람회를 관람한 上海美術學校 교원 汪亞塵에 따르면 당시 전시에서 서양화의 비중은 1/10 정도밖에 되지 않았다고 한다. 汪亞塵,「評北京藝術界」,『時事新報‧學燈版』(1924. 4, 20),『汪亞塵藝術文集』(上海: 上海書畵出版社, 1990), pp.536-538.

³⁶ 예컨대 陳師曾은 교육부 編審員, 姚茫父는 參議院 의원, 賀良樸는 郵傳部 과장, 余紹宋은 사법부 차장, 王夢白는 사법부 錄事였다. 馬骁骅, 「民國初年北京的官僚畵家與京派繪畵」, 『邯鄲學院學 報』20:1(河北: 邯鄲學院, 2010. 3), p.122; 劉開渠, 『劉開渠美術論文集』(齊南: 山東美術出版社, 1984). p.257.

³⁷ 杭春晓,「绘画资源: 由秘藏走向开放: 古物陈列所的成立与民国初期中国画」,『文艺研究』(2005. 12), pp.122-123; 郑春霆, 『嶺南近代畵人傳略』(香港: 廣雅社, 1987), p.237.

년 무렵의 구 일본화풍 같다"는 것이었다. 38 이처럼 대부분의 교원이 일본 유학 출신 인 北美는 교육 체제와 화풍, 이론에 이르기까지 일본적 특징을 강하게 답습했으며, 나아가 친일 전시단체였던 중국화학연구회의 골간으로 활동하기도 했다. 한편 서양 화 수업교재로 쓰인 『西化集冊』(1920)에는 서양 고전 회화와 일본의 구로다 세이키 (黑田清輝, 1866~1924) 초기 작품 외에 미술사와 관계 없는 잡지, 광고, 엽서 등에서 채취한 이미지들이 다수 섞여 있어, 사실상 다소 미흡했던 北美의 서양미술 이해수준을 노출하기도 했다. 39

이처럼 北美는 설립 취지와 운영체계, 대외 활동에 이르기까지 정부의 정책 혹은 이념 노선에 충실했으나, 정부의 승인과 지원이 반드시 그에 비례했던 것은 아니다. 예컨대 시각문화 유산에 관한 대표적 연구기관이라 할 수 있는 국립미술학교임에도 불구하고, 내무부에 밀려 고물진열소의 기획 운영에서 배제되는 등 충분한 학술적 위상과 권위를 인정받지 못했으나, 그들 역시 별다른 이의를 제기하지 않았다. 또한 1919년 국무회의에서 매월 제공하기로 결정한 9천元의 경비를 제대로 지급하지 않아, 대신 학교측이 개교 초확보한 리수통(李叔同, 1880~1942)의 작품 등을 매각하여 경비 일부를 충당하곤 했다. 40 특히 1921년 3월부터는 이미 10개월 이상임금이 체불된 베이징 국립 8개 학교와 함께 총파업에 참가해 학사운영에 심각한 차질을 빚기 시작했으며, 그에 따라 개교 2, 3년 후부터 시행하기로 예정된 고등부 체제 또한 계속 유예되고 있었다.

그러나 고등부 시행이 늦어진 데에는 정부측의 원인만 있는 것은 아니었다. 평소 미술교육과 학습에 있어 "작가의 정신인격과 학문", "올바른 창작관념" 등을 강조하고, 고전주의 미감을 추구했던 정진은 국가경제와 미술교사 부족 현실을 토대로 고등부 설치는 시기상조라는 명분 하에 중국화 중심의 편향적 수업방침을 유지했다. 41 그러나 이는 서양화 전공 교원들의 반발을 불러와 치명적인 갈등으로 비화되기 시작했다. 당시 서양화 교원 대부분은 유럽이나 일본(도쿄미술학교) 유학 출신으로, 이미 서구식 순수미술 개념과 교육체계를 경험하고 돌아온 경우였다. 이들은 급기야 1922년 일부 학생들과 함께 학교 바깥에서 서양화 연구교육 단체인 '아폴로학회(阿波羅學會)'를 조직하고, 학교의 통제식 교육방침에 대립하는 한편, 고등부 체

제전환과 전문학교 승급을 주도해 나갔다. 이들의 다각적 노력 하에 北美는 1922년 10월 전문제 전환에 성공했으나, 이는 마찬가지로 정진의 반감을 사, 1923년 가을 학기 입학 사정을 두고 서로 간에 돌이킬 수 없는 대립이 발생했다. 가뜩이나 전쟁을 비롯한 온갖 사건사고로 혼란스럽던 차에 첨예한 갈등이 폭발하자, 사건은 걷잡을 수 없이 확대되어, 결국 1924년 4월 정진의 퇴진, 1925년 1월 학사 중단, 3월 학교 폐쇄라는 치명적인 결과로 이어졌다. 그 사이 수십 차례에 이르는 성명 논쟁과 한 차례의 무력충돌, 교장 4회 교체, 학생 21명 퇴학, 교직원 다수 해임, 심리적 압박에 의한 서양화 교원 우파딩(吴法鼎, 1883~1924)의 사망 등을 겪으며, 민국 시기 첫 번째 국립미술학교의 초기 역사는 일단락을 고했다.

Ⅳ. 정책 보완과 추월: 상하이 미술전문학교(1912~1925)

민국 원년(1912) 설립된 上海圖畵美術院은 설립 시기나 규모, 지속 기간, 활약 등 다방면으로 볼 때, 민국 전기 가장 대표적인 사립미술학교였다.⁴³ 1918년 첫 국립 미술학교가 세워지기 전까지 미술전문교육을 담당해 온 것은 민간에서 자발적으로 설립된 사립학교들이었다.

설립 당시 16세 소년이었던 류하이쑤(劉海粟, 1896~1994)는 1911년 여름 저우샹(周湘, 1871~1933)의 背景畵傳習所에서 약 반 년간 기초 회화를 공부한 뒤, 그 곳에서 알게 된 몇 명의 친구들과 함께 이 학교를 설립했다. 이들은 당시 미술단체들에 일반적인 '祉'나 '會' 대신 비교적 드문 '院'이라는 명칭을 취하고, '회원'이 아닌 '학생'을 모집했으나, 실상은 서양화에 관심을 가진 청년 동인들의 연구단체였다. 때문에 개원 직후 경쟁상대가 된 저우샹으로부터 과연 이곳에 명실상부한 교원이 있는가라는 공개 지탄을 받은 후에야, 비로소 상하이의 유명 '新畵家'들을 영입해 교사 對 학생 체제를 갖추기 시작했다. 당시 신화가들이란 각종 인쇄물 등을 통해 습득한 서양식 원근법과 음영에 본토적 設色을 곁들인 기법으로, 각종 광고, 삽화, 화보, 무대배경 등을 제작하여 상하이의 시각문화를 주도하던 화단의 실력자

³⁸ 汪亞塵, 앞의 글(1990), p.537.

³⁹ 陳繼春, 袁寶林,「首任校長鄭錦: 從北京美術學校到北京美術專門學校一校史鈎沈之二」,『美術研究』(北京: 中央美術學院, 2015. 2), p.31.

⁴⁰ 위와 같음.

⁴¹ 陳繼春, 袁寶林, 위의 글(2015), p.28.

^{42 1920}년대 중반 北美 학내 분열에 관한 상세한 내용은 참조 李中華,「民國第一所國立美術院校首任校長離職因果鈎沈」,『中國美術館』(北京: 中國美術館, 2011. 8), pp.78-83.

⁴³ 이 학교의 명칭은 1914년 7월 이후 '上海圖畵美術學院', 1918년 1월 이후 '上海圖畵美術學校', 1920년 1월 이후 '上海美術學校', 1921년 1월 이후 '上海美術專門學校'로 변경되었다. 이하 본문에 서는 각 시기별 명칭을 적용해 서술한다.

들이었다. 그러나 이들은 도리어 상품용 그림제작과 그에 필요한 기술연마 및 판매를 최종 목표로 할 뿐이었다. 그에 비해 류하이쑤 등 청년 교원(창립 회원)들은 아직 '도화'나 '미술'의 개념 조차 구분하지 못하고, 심지어 신화가들의 기교에도 비할 수 없었으나, 단순한 신식 회화기법과 그에 대한 심미적 향유를 넘어, 그 배후의 사상과 종합적 학술체계에 대한 모호한 열망을 갖고 있었다. 이처럼 '상업'과 '학술' 두 가지 상이한 방향을 지향했던 이들은 각각 '임모'(기법숙련)와 '사생'(관찰과 표현)이라는 두 가지 학습 방식으로 대립했으며, 결국 한 학교 내에서 '振青書畵會'와 '東方畵會'라는 두 단체로 나뉘어 각자의 활동을 도모했다. 그리고 얼마 후, 류하이쑤를 제외한 청년 교원들은 모두 일본 유학을 통해 체계적인 학습의 길을 선택하게 되었다.

한편 홀로 국내에 남은 류하이쑤는 전통방식을 고수하는 장년층 교원들 사이에서 어떻게든 상황의 전기를 마련하고자 했는데, 이때 도화미술학원이 白雲觀에 위치한 장쑤성교육회 맞은편으로 이전한 것은 하나의 호기가 되었다. 민국 이후 잠정 휴지상태에 들어갔던 각 성교육회들은 중앙 교육부의 활약이 기대에 미치지 못하자, 1914년을 기해 활동을 재개했다. 당시 장쑤성교육회는 심각한 경제난과 청년 실업 문제의 대안으로 실용주의(1915)와 직업교육(1917) 사조를 제안했는데, 이것이 전국교육회연합회에서 채택되어 1910년대 중반 주류 교육사조를 형성했다.

류하이쑤는 실용주의 교육 역시 도화수공과 사생을 중시하는 것에 착안하여, 도화미술학원 내의 사생수업을 강화하고, 야간속성과, 사범반 등을 개설해 직업교육 사조에 전략적으로 부응해 나갔다. 또한 1918년 7월 사생학습을 강력히 선전한《第1回成績展覽會》를 성공적으로 개최한 후, 이를 계기로 성교육회 산하 '美術研究會'를 발족시키게 되었다. ⁴⁴ 그는 「미술 제창 의견서」를 통해 미술이 문명, 정치, 풍속, 도덕 등 온갖 방면에서 지닌 효용을 강조해 그 가치를 역설했고, 이는 문명의 진보를 시급한 당면과제로 추구하던 성교육회의 입장과 공명을 이루었다. ⁴⁵ 그리하여《성적전람회》당시 중국의 전통 관습에 저촉되는 누드사생 작품으로 소동이 일어났을 때, 성교육회 측은 적극적으로 나서서 이를 옹호했다. 즉 그들의 입장은 외국의 진보를 따라잡기 위해, 선입견을 버리고 서양식 교육체계를 도입하여, 필요한 지식

44 미술연구회의 회장은 江蘇省民政司司長, 江蘇省公署秘書長, 上海市議會議長 등을 역임했던 沈 咫乎가, 부회장은 劉海粟가 맡았고, 그 외 黃炎培, 莊白俞, 顧樹森, 張聿光 등 12명이 평의원, 나머지 편집부는 도화미술학교 교원과 졸업생 등이 맡았다.

과 기술을 연마해야 한다는 실용주의 차원의 동조였다. 그러나 양자는 진보와 혁신 이란 차원에서 합의를 이루고 공통의 의지를 발휘할 수 있었다.⁴⁶

동시에 도화미술학원은 정식 교육계 진입을 위해 1917년 3월 滬海道尹公署에 등록을 마친 후, 성교육회를 통해 교육부에 입안을 신청했다. 당시 신청 공문에서 류하이쑤는 미술의 발달이 국가 문명의 수준을 대표한다고 역설했다. 47 그러나 "확실한 기금 부족"을 사유로 첫 신청이 기각된 이래, 이 학교의 인가 신청은 줄곧 순조롭지 못했다. 하지만 이를 계기로 본격적인 정비 확충에 나서, 1919년 각계 명사들로 구성된 이사회가 조직되고, 새 校舍 시설이 확보되었으며, 1922년에는 전교생 340명 규모로 국내 최대 미술학교가 되었다. 또한 지속적인 재심 신청 과정에서 1년 사이 교육총장이 9회나 교체되는 등 교육행정이 거의 마비 수준에 이르자, 1921년 7월미 하가 상태에서 '전문학교'를 자칭하고 자체 운영에 들어가는 한편, 이사장인 차이 위안페이를 통해 세 차례 재심을 독촉했으나, 결과는 여전히 실패였다. 이는 정부 당국의 관료주의 외에, 당시까지만 하더라도 서양화 전공만 개설돼 있던 上海美術專門學校(이하'美專')의 학과 체계에 대한 당국의 입장 표현이기도 했다. 결국 1922년 10월 上海教育局은 「上海縣知事公署領第685號」에 따라 속히 중국화과를 설치하는 조건으로 임시 허가를 승인했다.48

또한 美專은 교육계 진입 시도와 동시에 미술의 순수학술적 위상 수립에 착수했다. 먼저 1918년 여름 일본 미술학교 체제를 표방하며 배경화, 골계화, 광고화 등상업미술 관련 과목들을 폐지하고, 투시, 기하, 미술사, 박물학 등의 이론과목을 첨가했다. 이듬해에는 현지 특파원을 통해 입수한 도쿄미술학교 최신(大正 3~4年) 규정을 토대로 다시 학제개혁을 단행했다. 이에 과학, 박물, 지리, 역사 등 실용주의 개념의 과목들이 폐지되고, 해부, 투시, 미술사, 미학 등이 신설됐으며, 실기에서는 석고 모형과 야외 사생 중심의 수업체계가 수립되었다. 기존의 術科師範班 역시 사범반으로 전환해 종전의 직업교육 사조로부터 완전히 탈피하고자 했다. 더불어 교수진 개혁을 단행해 유학 출신 교원을 영입하고, 기존 신화가 계열 교원들은 방출되었으며, 그들이 발행하던 『스타화보(明星畵報)』가 폐지되는 대신 『美術』 잡지를 발행해 상하이 상업 화단과 관련 화가들을 격렬히 비판했다.

⁴⁵ 劉海粟,「致江蘇省教育會提倡美術意見書」,『美術』1(上海圖畫美術學校, 1918. 10),『劉海粟藝術文選』(上海人民美術出版社, 1987), p.20.

^{46「}美術研究會成立會紀事」, 『申報』, 1918. 10. 8. p.10.

^{47「}圖畫美術學校呈請立案文」, 『申報』, 1918. 3. 1. p.10.

^{48「}校董會及學校在北洋軍閥時代立案文書」,『上海美專檔案』Q250-2. 그러나 이는 중앙 교육부의 승인은 아니었다. 교육부는 1926년 上海美專에 등록비 납부를 요구하는 등 사실상 그 인가 수속은 민국 전기 내내 미결 상태였다.

당시 美專이 추진한 개혁은 또 하나의 모델이 있었는데 바로 차이위안페이가 주도한 北大 개혁운동이었다. 차이위안페이는 기존에 衙門적 전통을 지난 北大에 대해 대학으로서 순수성 확립을 강조하고 兼容并包의 원칙 하에 사상자유와 학생 자치 사회교육과 봉사 남녀공학 등을 추진함으로써 신문화운동의 토대를 조성했 다 美專 역시 이에 호응하여 각종 연구회를 창설하고 여자미술학교를 설립했으며 학생들의 자발적 전시를 독려하고, 교내 행사를 대외 개방하는 등 미술학교를 토대 로 신문화운동에 참여했다 말하자면 이들이 말하는 순수성이란 상아탑 속의 학문 이 아닌 정치적 간섭과 통제로부터 독립이라는 일종의 운동방식으로 실천되었으며 류하이쑤가 주장한 '예술을 위한 예술'적 교육 또한 "순수한 예술가를 길러내 예술 화 된 사회를 야기하는 것"으로 이해되고 있었다.49 따라서 上海美專은 도쿄미술학 교 학제를 채택했다고는 했지만 사실상 실내수업 위주로 아카데미즘 휴련에 치중했 던 도쿄미술학교 체제와는 달리, 실물 접촉과 야외사생을 더욱 강조하는 본토적 문 맥을 형성하고 있었다 오히려 1920년 이후 다시 프랑스 아카데미 체제를 지향하기 시작한 이들은 인습적 아카테미즘을 정면으로 비판하고 시험 및 점수제도 폐지 평 소 과제 중시 자슴 중심과 보충 지도의 수업 방식 회화 이론과 워리 중시 '恒美(天 性) 표현의 강조 등을 통해 자유. 능동. 개성의 가치를 고취했다.

이렇게 교내 개혁을 단행한 美專은 이제 본격적인 미술계 건설과 혁신에 나서 기 시작했다. 미술연구회의 임원을 독점하고 있던 美專 교원들은 그 华관방적 신분을 토대로 미술계 혁신을 주도하고자 했다. 이에 1919년 9월 '天馬會'를 조직해 프랑스 살롱을 본뜬 정기 공모전람회 제도를 창설하고, 이를 통해 근대적 미술 개념과 체제를 구축하고자 했다. 이들은 정부 지원을 촉구했으나, 응답을 얻지 못해 자비로활동을 전개했다. 이들은 엄격한 심사제도를 통해 임모와 복제 등 전통 혹은 상업적 관습을 배척하고, 시대정신과 민족정신이 반영된 창작 미술을 유도했다. 주목할 만한 것은 당시 美專에는 중국화과가 설치되지 않았음에도 불구하고, 전시에서 '국수화, 서양화, 절충화, 도안화'라는 분과 기준을 제시했다는 점이다. 나아가 이들은 전시장에 국기를 게양하고, 국가를 대표할 근대 미술을 제시하고자 했으며, 특히 중국체류 중인 일본인 비평가들의 지적에 민감하게 반응하며, 중국 미술의 진취적 발전을 촉구했다.50

49 劉海粟, 『日本新美術的新印象』(上海: 商務印書館, 1925), p.83. 소위 '예술화 된 사회'란 1917년 蔡가 발표한 「以美育代宗教說」의 맥락에서 언급된 것인데, 여기서 '종교'는 정치, 예속, 계산, 차별, 제약, 보수적인 의미로, '미육'은 근대, 초월, 평등, 자유, 창조 등의 의미로 해석되었다.

그러나 천마회의 혁신운동은 근대화를 추구하는 이들로부터 지지를 얻기도 했으나, 권위적인 심사평과 배타적 태도, 강렬한 개성을 표출한 작품들은 독선적이라는 인상과 함께 대중들에게 괴리감을 선사했다. 시간이 갈수록 이들에 대한 반감은 더욱 확산돼 급기야 反천마회 연합조직이 형성되었으며, 이는 이후 민국 시기 내내지속된 파벌 형성 등 화단 분열의 시초가 되었다.

그러나 근대적 민족미술 수립과 미육 보급을 위한 美專 구성원들의 책임의식 은 지속 발휘되어 1922년 7월 中華教育改進社 제1차 연회 시 류하이쑤는 차이위안 페이와 함께 국립미술전람회 창설안을 제출했다 이 안건은 다시 중앙 교육부에 제 축돼 돗의를 얻기도 했으나 경비 부족과 정국 북안정으로 끝내 보류되었다 이러한 상황은 민국 전기가 끝날 때까지 매년 반복되었다. 이 무렵 중화교육개진사 美育組 의 부주석과 주석으로 활동한 류하이쑤는 자금성의 '중화민국미술과' 개조 '중화 고미술품 조사회' 조직을 건의하는 등 사실상 국립미술학교 교장의 역할과 지위를 대신하고 있었다 또한 전국미술전람회의 반복된 재청에도 사실상 개최를 기대하기 어려워지자 일단 현실적인 추진력을 구비한 장쑤성을 토대로《江蘇省美術展覽會》 (1924)를 개최하여 후날을 대비하고자 했다 51 그들은 역시 저시잣 입구에 국기를 게양하고. "미술은 한 나라의 문화의 표현"임을 역설했으나. 국가가 아닌 성교육청 과 總商會 등의 지원으로 개최된 전시는 사실상 한 나라의 '國粹'를 제대로 선보이 기에는 역부족이었다. 결국 전시는 각 계의 입장과 요구가 반영되어 산만한 방식으 로 개최되었으며, 그나마 '학교성적부'와 별개로 마련된 '미술작가부' 마저 성 미술계 내부의 화합이나 전국적인 동원에 실패함으로써 큰 성공을 거두기는 어려웠다. 52 이 듬해 계획됐던 제2회 전시는 전쟁 임박과 민생 붕괴 등의 이유로 더 이상 경비 마련 이 불가능했다.

⁵⁰ 立野雪鄉著, 張春炎譯,「對於中華藝術家的忠告和希望: 看了天馬會繪展之後」, 『時事新報‧學

燈』, 1921. 8. 29. p.1; 王濟遠, 汪亞塵, 「天馬會的感言」, 『時事新報·學燈』, 1922. 3. 17. p.2.

⁵¹ 당시 장쑤성교육청은 6백元의 예산을 지급했고, 省公署 역시 면세 혜택을 허용했다. 당시 극도의 재정난 속에서도 장쑤성교육청이 이 사업을 지원할 수 있었던 것은 성교육회의 교육경비 독립투쟁의 결과였다. 이 전시는 1924년 3월 9일에서 18일까지 上海職工教育館에서 개최되었고, 학교성적부에 약 700점, 미술작가부에 350점 정도가 전시되었다.「美術展覽會開幕紀」,『申報』, 1924. 3. 10. p.14.

⁵² 또한 이 전시는 천마회와 反천마회 측의 대립이 극에 달한 사건이기도 했다. 반천마회 측은 7개 단체 연합의 '中華全國藝術協會'를 조직하고, 실제로는 개최되지 않은 것이나 다름없는 《전국예술 전람회》를 연장까지 한다고 거짓 홍보하며 《장쑤성전람회》와 집요하게 대립했다. 현재까지 파악된 사료들을 모두 종합해볼 경우, 대략 이 무렵부터 천마회와 반천마회는 '상하이-장쑤성교육회-美專派-『時事新報』' 對 '난징-국민당-晨光美術會-『申報』'의 지역 및 정치적 대립구도를 형성하기 시작했던 것으로 보인다.

한편 1919년부터 성내 각급 학교 도화수공 교과과정과 수업 실태를 조사 관리 해온 미술연구회는 1922년 임술학제 제정 반포 과정에서 예술과목 교과과정 기초 와 사정작업에 참여했다. 이미 순수예술 교육을 선도해온 美專은 여기서도 논의를 주도해 순수미술의 의무교육화를 추진했으며, 학제 반포 후 성 내 각급 학교에 시행 방법을 전달 지도하기도 했다. 또한 교과과정 토론에서 야기된 학과 명칭에 관한 논 쟁은 예술 명사에 관한 토론으로 확대되어, 1926년 미술연구회 간사들을 중심으로 '예술명사 심사회'가 조직되기도 했다. 53 이는 성교육회 내에 조직된 '科學名詞審查會'나 '國語委員會'의 사례에서처럼 단순히 각 학술명사에 대한 기술적 처리를 넘어학계에서의 주도권 선점과 관계된 것이었다.54

마지막으로 美專이 적극적으로 추진한 활동은 국제교류 사업이다. 처음 대외 교류를 시작한 1918년에는 일본에 특파워을 파격해 현지의 미술 교육 연구 전시 매체 등에 관한 총체적 조사를 실시하고, 이를 美專과 중국 미술계 혁신을 위한 참 고자료로 활용했다 일본 미술계에 대한 조사는 일회에 그치지 않고 항시적 연락맛 을 통해 선진 미술계의 정보와 소식을 입수했다⁵⁵ 그러나 1919년 5·4운동 이후에 는 일본 제국주의에 대한 비판과 함께 새로운 학습대상으로 프랑스를 주목하기 시 작했다. 일본은 여전히 학습대상이긴 했으나, 동시에 경쟁상대로 인식됐다. 1920년 대 중일 미술교류는 베이징 한 곳에 제한되지 않고. 일본 조계지가 있는 상하이에서 도 활발했는데, 美專이 참가한 것은 1921년 駐 상하이 일본인 이시노 테츠히로(石野 哲弘, 생졸년 미상)가 조직한 '中日美術協會'였다. 이 협회는 1922년부터 《中日聯合 美術展覽會》를 매년 1회씩 개최하기로 하고, 중·일문 판본의 『中日繪畫月刊』、『中 日美術』 등을 발간했다. 교류의 취지는 본래 하나의 문화권인 중일 양국이 동방예 술의 정화를 선전해 세계문명 발전에서 아시아의 사명을 함께 담당하자는 것이었 다.56 이에 중국의 양호한 국민성을 토대로 일본에 못지 않은 미술을 수립할 것을 호 소해 왔던 천마회 역시 적극적으로 참여했다. 57 그러나 이들의 교류방식은 베이징의 《중일회화연합전람회》와는 차이가 있었는데, 예를 들면 국화가들 외에 서양화가들 도 함께 참여했으며, 1922년 《제1회 중일연합미술전람회》 개최 시에는 개막연설을

53「蘇省教育會美術研究會開會紀」,『申報』,1926.8.17.p.10.

맡은 劉가 일본의 침략행위를 직접 비판하는 등 긴장된 분위기가 연출되기도 했다. 그러나 일본 측의 전략적 의도에 따라 사업은 지속 확장되어, 1923년 1월 조직 확대 와 함께 미술도서관, 자유연구소, 新古 미술품진열소, 상설전람회장, 숙소, 공회당 등을 아우른 中日美術會館 건설 계획이 추진되기도 했으나, 양국 관계 악화에 따라 최종 무산되었다. 58 이후 일본 정부에 의한 대지문화사업이 시작되면서 다시 외무성 대표단에 의해 중일 예술계 연합에 대한 사무 제의가 들어왔으나, 미술연구회 측은 대지문화사업에 강력 반발하던 성교육회와 노선을 일치하여 응하지 않았다. 59

그런데 여기서 주목해야 할 것은 '동방미술의 제휴'라는 명분 하에 교류가 진행되면서 일본 중심의 동방미술론에 대해 美專 측이 나타낸 반응이다. 1921년 11월 교내 국화연구회 조직 축사에서 이미 모더니즘 회화와 국화 형식의 유사성을 지적했던 류하이쑤는 그 해 연말 천스쩡과 교유를 시작하면서 중국 회화사에 대한 본격적인 연구를 시작했다. 그리고 문인화를 院體畫에 대한 저항적 전통으로 해석하여, 石壽 (1642~1708)를 서양의 후기인상파에 3백 년 앞서는 모더니즘 회화의 '원조'로 추대했다. 이는 세계의 미술사가 객관주의에서 주관주의로 전개되고 있다는 보편주의적 관점을 토대로 서양 근대회화에 대한 중국 전통회화의 첨단성을 주장한 것이자, 琳派가 서구 인상주의에 비해 2세기 앞선 "일본 인상주의의 선례"라는 일본측 주장에 대한 대답이었다.

또한 美專은 중국미술의 동양 종주 위상을 과거에 제한시키려는 일본측의 의도를 겨냥하여, 1923년부터 중국 '현대미술' 선전에 특별한 노력을 기울였는데, 예를 들면 '현대미술', '현대명화가' 등의 제목으로 상하이의 日本俱樂部에서 전시를 열거나 화집을 발행하는 식이었다. 또한 교류를 무조건 단절하기보다는 실리적, 주체적인 방식의 교류를 지속하고자 1925년과 26년, 직접 일본으로 건너가 중국의 현대 국수화와 금석 작품을 선전하고, 대신 일본으로부터 제국미술전람회 서양화부 심사위

⁵⁴ 鄭新華, 앞의 글(2006), pp.62-66.

^{55 1919}년 가을에는 劉도 두 달 간 일본을 방문한 바 있다. 귀국 후 그때까지 美專이 확보한 일본미술 계 정보를 충정리해 『日本新美術的新印象』(上海: 商務印書館, 1921)으로 펴내기도 했다.

⁵⁶ 嶽陽、「中日美術月報發刊の詞」、『中日美術月報』1:1(中日美術協會, 1922. 3), p.1.

⁵⁷ 劉海粟, 汪亞塵, 「日本之帝展」, 『美術』2:1(上海美術學校, 1920. 3), p. .

⁵⁸ 鶴田武良, 위의 글(2004), p.2. 1923년 회원제 개편 후 이 단체의 회장은 康有爲, 부회장은 각각 上海美專과 東京美術學校 교장인 劉海粟과 正木直彥, 고문은 王一亭, 張繼, 黑田清輝, 伊集院彥 吉가 말았다. 총 회원수는 약 1.600명 정도였다.

⁵⁹ 당시 일본측의 제의는 반천마회 계열인 중화전국예술협회가 수락하여 사업을 논의했으나, 실제 시행으로 연결되지는 않은 것으로 보인다. 「3·15中日藝術界攜手之先聲」, 『申報』, 1924. 3. 16. p.15.

⁶⁰ 劉海粟,「石濤與後期印象派」, 『時事新報·學燈』, 1923. 8. 25. p.1.

⁶¹ 岡倉天心,「東亞巧藝史」,『日本美術史』(東京: 平凡社ライブラリ, 2001), p.264. 이나카 시게미, 「日本美術像의 變遷」, 『美術史論壇』18(2004. 6), p.179에서 재인용.

워들의 작품을 기증받기도 했다 62

V. 정책 저항: 상하이 미술전문학교(1925~1926), 국립예술전문학교(1926~1928)

이상에서 살펴본 美專의 활동은 정부정책을 보충하거나 혹은 정부와 타협을 이루는 범위 안에서 진행된 것들이다. 그러나 서구 근대 사조의 영향을 받은 이들은 1920년대 중반을 지나면서 점차 급진적인 성향을 띠게 되었다. 그에 따라 정부 정책에 저항하거나 권위에 도전하는 상황이 발생했는데, 대표적인 사건은 1924년에서 26년까지 전개된 일명 '누드모델 투쟁'이다.

누드사생은 1918년 美專의 《제1회 성적전람회》에서 처음 공론화된 이래, 미술 연구회를 통해 그 학술적 가치와 명분을 공식 승인 받았다. 이후 누드사생은 체계적인 아카데미 미술교육의 상징으로 인식되었으며, 1920년대 美專 교원과 졸업생들은 누드화 창작을 그들의 학술적 권위이자 기존 화단에 대한 우월감의 표시 수단으로 활용하기도 했다. 그러나 학술과 상업의 경계가 모호하던 현실에서, 누드화는 한때 美專에 재직했던 신화가들을 비롯해 상하이 화단에서 활발히 영업 중이던 月份牌 화가들에게까지 신속히 확산되었고, 그들이 누드화를 공개적으로 광고하며 더큰 상업적 성공을 거두게 되는 배경이 되었다. 63 뿐만 아니라, 1920년대 초 '생명주의' 사조 유입 이후 누드화에 대한 美專 출신들의 발언은 날로 대담해져, 더 이상 누드화를 그리는 이유는 "가장 그리기 어렵다"거나, "각국이 모두 누드사생을 중시"하고, "국가의 문명수준을 분별"할 수 있기 때문이 아니라, "도덕으로 속박할 수 없는" "그 자체로 순수한 미"이거나, "靈內이 조화된 사랑", "圓味", "曲線美", "생명의 즐거움, 사랑의 활기"이기 때문이었다.64

그러나 이처럼 진보라는 명분 하에 학술적 권위를 내세우거나 전통적 도덕관

념을 무시하는 세태는 전통도덕을 고수하거나, 이를 통치 이데올로기로 활용하는 이들에게는 반감과 우려의 대상이었다 이에 1924년 한 美專 졸업생의 누드화 전시 가 경찰청에 의해 폐쇄되는 사건이 발생했는데, 그때까지만 하더라도 류하이쑤는 그 의 전문지식과 학술적 권위로 상대를 '꾸짖고' 국민당 출신 교육총장 황푸를 설득 해 명령을 철회시킬 수 있었다 또한 그해 연말 13주년 개교기념 연설에서는 정부와 교육계 현실을 비판하며, 예술 독립을 쟁취하고 자유정신으로 위대한 시대를 열어갈 예술혁명을 호소했다. 65 그는 그 무렵 역사상 비극적 운명을 맞이했던 고독한 영웅 들을 자주 언급하며 '예술 반역자'를 자임하기도 했다 66 그러나 이듬해 그가 문제 를 다시 쟁점화하며, 라디오와 신문을 동원해 공개적인 여론 조성에 나서자, 상황은 복잡해지기 시작했다. 명백히 미술계나 교육계의 범위를 넘어선 그의 도발은 區議 員 縣知事 省長에 이어 5省 연합군 총사령 쑨취팡(孫傳芳 1885~1935)까지 직접 설전에 참여하는 상황을 초래했다. 그러나 그는 반드시 필요했을 정계 소식과 적절 한 처신 요령을 구비하지 못한 채 이들을 향한 공개 지명과 원색적 비난을 서슴지 않 았다. 류하이쑤는 이때에도 누드사생을 市井 회화와 구별되는 미술학교의 특권으 로 정의하고 학교 누드화와 거리의 누드화를 구부해줄 것을 호소했으나 그러한 논 리는 더 이상 통하지 않았다. 오히려 그들은 1925년 5·30 慘案 이후 민간사회의 反 제국주의 정서를 역이용해 진보라는 명분으로 유럽식 미술과 교육체계에 '망종'하는 것을 비난했다. 즉 "美에는 여러 가지 術(방법)이 있다" (누드사생은) "미술에는 작 게 관련되나, 예교에는 크게 관계된다"는 논리로 누드화 금지령을 발령했다. 이 시점 에 이르러서는 성교육회 역시 거리 회화와 학원 회화를 구분하라는 이전의 논리를 반복하는 외에 더 이상의 성원을 하기 어려웠다. 67 류하이쑤는 다시금 인체모델 사 생 실습이 1922년 반포된 신학제에서 예술전문학교 필수과정으로 지정돼 있음을 역 설했으나 거듭된 반항은 더 큰 화를 불러올 뿐이었다. 결국 류하이쑤는 학교 폐쇄 명령까지 내려진 상태에서 학교가 속한 조계 내 프랑스 영사에게 누드사생이 프랑스

^{62「}上海美專教授赴日宣傳國有美術」,『申報』, 1925. 9. 26. p.9;「蘇考察日本藝術專員在日之行動」,『申報』, 1926. 2. 23. p.10;「中日藝術國際交換之先聲」,『申報』, 1926. 3. 1. p.11.

⁶³ 예컨대 반천마회 조직인 晨光美術會나 東方藝術研究會 등도 1920년대 초반 정기적으로 누드사 생을 했다. 그 외 많은 상업화가와 출판사들이 《人體寫生》、《人體畫冊》、《美人體》、《人體模特兒》 등의 화보를 발간했다. 吳方正,「裸的理由: 二十世紀初期中國人體寫生問題的討論」,『新史學』 15:2(2004, 6), pp.83-85.

⁶⁴ 倪貽德,「論裸體藝術」,『學燈·藝術版』, 1924. 12. 14. p.2; 汪亞塵,「裸體畫之意義」, 『學燈·藝術版』, 1924. 11. 23. p.2.

⁶⁵ 劉海栗、「上海美專十三周年紀念感言」、『學燈·藝術版』、1924、12、23、p.1、

⁶⁶ 劉海栗、「藝術叛徒」、『學燈·藝術版』、1925、2.15.p.1.

⁶⁷ 성교육회는 정부와 교육계의 갈등을 중재하며, 주로 민간의 편에서 정부의 혁신을 유도하는 경우가 많았다. 그러나 사태가 극단화될 경우, 그들의 공적 신분의 유래인 정부측의 요구를 노골적으로 거절하기는 어려웠다. 또한 1920년대 중반 이들은 점차 보수화하여, 비록 군벌과 같은 이유는 아니나, 중국 문제의 해결이 경제발전과 과학기술, 교육 등에 있다고 보고, 학생들의 정치 참여를 저지하고, 시위 참가자를 제명했으며, 또한 이를 부추기는 혁명세력과 직접 대립하는 등 결과적으로는 군벌과 동일한 조치를 취했다. 이에 국민당 등 혁명세력은 성교육회를 '學閱'로, 그들이 이끄는 교육을 '鄉愿教育(위선자의 교육)'이라 칭했다. 孫廣勇, 앞의 글(2005), pp.30-31.

교육체계를 따른 것이라고 호소했으나, 유력한 정치적 파트너를 모색하던 영사관 측이 형식적이나마 쑨촨팡에게 협조하기로 결정함으로써 결국 누드모델 수업 자진 철회를 선언했다. 구의원에 대한 명예훼손으로 피소돼 벌금형 판결을 받았고, 학교에는 학생 시위와 학내 분열 사태가 발생해 한동안 운영 중단을 선언할 수밖에 없었다. 최후의 위기는 곧 이어 발생한 북벌과 함께 그의 세력 기반인 중화교육개진사, 장쑤성교육회 등이 국민당에 의해 접수되고, 그에게도 수배령이 내려져 일본으로 망명하게 된 것이었다.

한편 1925년 3월 폐쇄 조치됐던 北美는 이후 반 년 만에 재개 조치되었는데, 이때 연극과 음악 전공을 추가하여 '國立藝術專門學校'(이하 '藝專')로 재편되었다. 그리고 그 해 연말, 동맹회 출신 이페이지(易培基, 1880~1937)의 교육총장 취임과 함께 학교 운영진이 개편돼, 방금 프랑스 유학에서 돌아온 린평몐(林風眠, 1900~1990)이 차이위안페이의 추천과 학생투표를 통해 신임 교장으로 선임되었다. 그는 취임 직후, 기존 국화과 교원들의 견제와 경비 문제, 3·18 慘案 등에도 불구하고, 교내 화합과 혁신을 위한 각종 조치들을 취했다. 우선 개학 직후 3·18 시위에서 희생된 학생 야오쭝셴(姚宗賢, 1904~1926)68의 장례를 엄수하고, 3월 말수업에 복귀하여 기존 학내 분열 사태로 학업이 지연된 학생들에게 승급시험을 실시해학생들의 불이익을 최소화했다. 또한 기존의 학년제 대신 학점제와 스튜디오 제도를운영하고, 東京高等工藝學校 교수 카시마에지(鹿島英二, 1874~1950), 프랑스 화가 클로도(Andre Claudot, 1892~1982), 치바이스 등을 새로 영입했다. 수업에서는 中西調和와 민간미술의 흡수를 주장, 음악과 연극학과에도 민간 藝人들을 교원으로 흡수했으며, '네거리(十字街) 예술', '평민예술', '예술의 사회화'를 제창했다.

이처럼 藝專 역사상 전례 없는 활기와 민주적, 개방적, 화합적 분위기 속에 교수와 학생들은 각종 전시 및 연구단체를 조직하고, 자발적 실험과 창작, 연구에 몰두했다. 그 결과 1926년 3월에서 1927년 8월까지 베이징에서 개최된 50여 차례 전시중 32회가 藝專에서 개최된 것이었다. 그들은 이러한 전시를 통해 "민중에 접근"하고 "사람들의 희망 속에 깊이 침투"하고자 했다.70

그러나 바로 같은 시기, 베이징에 진군한 장쭤린(張作霖, 1873~1928)은 1926 년 봄부터 反赤運動을 전개해 공산당을 일괄 처형하는 등 시국은 극도로 경색되었 다. 특히 '反赤'의 화살은 교육계를 향해 지식인들의 공포가 절정에 달했고, 국립 9개 학교 교원 다수가 휴가를 내고 대거 남하하는 현상이 시작되었다. 그중 藝專도 예외 가 아니어서, 학생 2명이 공산당으로 지목 처결되었다.

그러나 오히려 이때, 藝專의 교원과 학생들은 전국의 예술계를 동원하여 "전체 의 예술은동"이라는 주제로 《北京春節藝術大會》를 개최했다 71 이 행사는 엄격한 심사를 통해 '순수예술'을 선별해내는 방식과는 완전히 달랐으며 처음부터 다양한 주체들의 참여를 최대한 독려하는 대규모 '예술은동'으로 추진되었다. 개막 후 전시 장 곳곳에는 "모방적인 전통예술", "소수가 독점한 귀족예술", "예술을 위한 예술을 타도"하고 "전 국민의 모든 계급이 함께 향유하는 예술" "민간의 사거리를 표현한 예술"을 제창하기 위해, 전국 예술가, 동서양 예술가, 인류문화의 창도자, 세계 사상 계가 연합하자는 표어와 포스터가 설치돼 있었다 72 또한 각 전시장에는 中西 회화 만화 도안화 조소 골동뿐 아니라 학생과 교사 간 경계가 파괴되었고 기존에 각 개인 단체들의 특정 표방주의를 해체해 예술계의 대단결을 추진했다 73 작품 내용 은 다양했으나, 첫 번째 전시실의 풍자만화가 인기를 끌었고, 시대와 사회 현실 반영 한 작품들이 다수를 차지했다 또한 미술전시 외에 연극 음악 무용 공연과 영화 상 영, 각종 강연회가 개최되고, 특별 가행물들이 발행되었으며, 이론가들을 초청해 즉 석에서 비평토론이 진행되었다. 일반 관중들 외에 전국 학교들의 단체 관람이 이어 졌고. 마지막 3일은 무료 개방해 약 3주간 총 2만 명 이상의 관중이 관람하는 등 역 대 예술행사 가운데 최대 기록을 수립했다.

이처럼 행사 자체는 성공을 거두었으나, 폐막 후 투서가 접수됐다는 이유로 강 제 기자회견과 면담이 진행되었다. 74 藝專은 곳산당 집결지로 지목되어 정권의 노골

^{68 3·18} 참안 당시 희생된 7인의 공산당 중 하나. 1922년 北美 서양화과 입학, 학생회 주석, 鄭錦 사태 발생 당시 학생운동 주도, 제적. 이후 복학, 1924년 中國社會主義青年團 가입, 藝專 초대 黨支部書記.

⁶⁹ 李中華, 앞의 글(2005), pp.47-54.

^{70「}形艺社展览会宣言」,『晨报』, 1927. 4. 11(목수 미상). 彭飛,「林風眠與北京藝術大會: 紀念林風 眠誕辰110周年」,『林風眠誕辰110周年紀念國際學術研討會論文集』(北京: 中央美術學院出版社,

^{2010).} p.138에서 재인용.

⁷¹ 교육경비가 최악의 상황에 도달했던 당시 이 행사의 경비는 그간 藝專이 개최한 각종 전시 등 그 새로운 기상을 지지한 교내외 인사들(예컨대 벨기에 공사 王景岐 등)의 자발적 후원에 의해 마련되었다. 「王景歧到藝專參觀」, 『世界日报』, 1927. 4. 4(쪽수 미상). 彭飛, 앞의 글(2010), pp.138-139에서 재인용.

^{72 「}火如荼昨日之藝術大會觀者千人批評極佳」,『世界日报』,1927. 5. 12(쪽수 미상). 彭飛, 위의 글 (2010), p.138에서 재인용.

⁷³ 본 행사는 본래 심사 후 2천여 점을 선정했으나, 개막 후에도 응모가 지속되어, 결국 임시 전시실 포함 총 17개 전시실에 3천 점 이상 작품이 진열되었다. 「藝術大會今日開幕」, 『世界日报』, 1927. 5. 11(쪽수 미상). 彭飛, 위의 글(2010), p.141에서 재인용.

⁷⁴ 기자회견에서는 '공산주의 선전', '林과 蔡의 관계', '남방 회유 및 자금 은닉', '藝專 학생들의 公妻'

적 탄압 대상이 되었다. 류저(劉哲, 1880~1954)는 교육총장 취임 직후, 경찰을 동원해 국립 9개 학교를 접수하고, 이를 청대 말기 대학 명칭인 國立京師大學校로 통합 개편했다. 藝專 역시 '미술전문부'로 조정돼 다시금 정진이 학장으로 내정됐으나, 학생들의 반대에 부딪혔다. 린펑멘 역시 몰래 베이징을 떠나 남방으로 향했다. 이후 스스로 학장이 된 류저는 연극, 음악과 폐지, 남녀분반 등을 시행하고, 미술부 전공을 하나로 통합했으며, 「공자교와 미술의 관계」, 「미술과 경제제도의 관계」와 같은 강연들을 개최했다.

Ⅵ. 결론: 민국 전기 미술학교의 특징과 의의

이상의 내용을 요약하면, 우선 전청 관료 출신으로 신해혁명 전후를 연결한 베이징 정권은 근대 민족국가 건설의 과제보다는 정권 통일과 체제 유지, 이권 수호 등을 우선시한 집권 세력이었다. 때문에 그들에 의해 국가, 민족, 국민과 같은 공적 개념에 기반한 근대적 미술정책이 추진되기는 어려웠다. 그들에게 미술은 단순히 재화 또는 유희의 대상이거나, 통치 이데올로기 보급 및 실업진흥을 위한 도구로 인식되었으며, 그에 따라 독점적, 복고적, 기술적, 식민적 성향의 미술정책이 추진되었다. 혹은 혁명과 관계된 것으로 의심될 때는 자의적 탄압을 가하기도 했다.

그러나 다양한 정치군사 세력의 공존, 빈번한 전쟁과 자연재해, 중앙재정의 심 각한 결핍 등으로 정부의 통치 체계에는 많은 제약이 따를 수밖에 없었으며, 이에 원 활한 정책의 시행 보급이나 그에 따른 효과를 기대하기 어려운 상황이었다. 그러나 이는 동시에 정부가 지역 혹은 민간과 '분권', '협력'이라는 현실을 수용하게 만들었 으며, 그로 인해 지역과 민간이 합법적으로 권위와 역량을 보유하여 정부와 타협을 시도할 수 있는 제도적 공간이 허용되었다.

이러한 민국 전기의 사회제도적 환경에서 당시 주요 미술학교들은 다음과 같은 대응 양상을 나타냈다. 우선 北美는 국립학교로서 '실용'과 '전통'이라는 정부 방침을 충실히 따랐으나, 마땅한 경비를 제공받지 못해 그 목적을 순조롭게 실현하기 어려웠다. 또한 미술 분야 최고 학부로서 학술적 권위를 존중 받지 못했으나. 그 독립

성을 주장하기보다는 《중일연합미술전람회》 등을 통해 이익을 공유하는 편을 택했다. 결국 이들은 전통적이되 민족적이지 못했고, 기술적이되 실용적이지 못했으며, 정치적이되 학술적이지 못했다. 이러한 성격은 신문화운동이 전개되던 당시의 시대적 문맥과는 괴리된 것이었으며, 결국 학내 분열과 조기 중단으로 미술계에서 주도인 영향력을 구축하기는 어려웠다.

그에 비해 민간에서 자생적으로 출발한 上海美專은 상업적, 유희적 본토 전통을 극복하고, 정식 학술 체계 안에 진입하고자 했다. 이들은 지방자치와 민간 역량의 확대를 기반으로 그러한 목적을 달성하고자 했으며, 그 과정에서 실용주의 교육에 동참, 사생 개념의 확산에 큰 역할을 하기도 했다. 또한 신문화운동의 영향을 받아 자발성과 체험을 강조하고, 실내 훈련 중심의 일본 아카데미즘과는 다른 야외사생 중심의 중국적 아카데미즘을 수립했다. 그들이 고취한 순수예술 개념은 정부 방침을 추월한 것이기도 했으나, 민간교육계가 주도한 임술학제를 통해 정부와 타협을이루었다. 이후 이들은 정부를 대신해 근대적 미술개념을 보급하고, 관련 제도를 창설해 시대와 민족 정신을 반영한 창작예술을 유도했으며, 민족미술의 체계와 국제적위상을 모색하기도 했다.

그러나 이들은 본토적 전통을 혁신하는 과정에서 진보에 대한 절대적 신앙과 과도한 엘리트주의, 권위주의적 태도로 기성 화단의 반감을 유발했으며, 이후 미술 계 내부의 잦은 분쟁과 패권 문제를 야기했다. 또한 시간이 갈수록 급진화되어 정부 권력에 정면도전하는 등 초기의 이성적 타협 대신 낭만적 영웅주의로 흘렀다.

한편 군벌 混戰과 이념 대립의 절정기에 재개된 北京藝專은 비록 국립학교이나, 정부 편에 서서 오로지 그 지원을 기대하는 대신, 독립적으로 그 자신과 민간의역량을 통해 독자적 활동을 전개했다. 이들은 먼저 프랑스 체제 도입 등 여러 혁신을단행해 자유롭고 민주적인 학풍의 기초를 마련했고, 각종 전시 및 연구단체를 조직해 학구적인 분위기를 조성했다. 또한 중서예술의 융합, 민간예술의 흡수, 예술의 사회화를 제창해 미술계 내부의 파벌과 선입견을 타파했으며, 나아가 예술 장르 간 그리고 예술과 사회의 소통을 추진해, 이를 토대로 전 국민의 단합과 화합을 호소했다. 이러한 예술운동은 혁명 전야 암울한 민중들이 자신의 활력과 역량, 그리고 이상을 환기하는 기회가 되었으며, 동시에 민국 미술이 최대의 공공성을 획득하는 기회가 되었다.

이처럼 중화민국 전기에는 사립 혹은 국립이더라도 민간 역량에 기반한 미술 학교들의 활약이 더욱 두드러졌으며, 민국 미술계와 사회에 더욱 주도적이고 심원한 영향력을 형성했다. 그들은 독립적 가치를 중시하고, 양식기법 보다 운동 성향의 아

여부 등에 대해 공개 답변하도록 강요 받았다. 또한 林은 劉와 단독 면담 과정에서 거의 총살 위기에 처했으나, 張學良의 변호로 구사일생할 수 있었다. 「杨适生代林风眠辨白」, 『世界日报』, 1927. 8. 21;「艺专学长尚未定局」, 『世界日报』, 1927. 9. 5. 彭飛, 위의 글(2010), p.151에서 재인용.

카데미 전통을 수립했으며, 동시대 사회 문화 혁신과 긴밀히 연계되었다. 당시 정치적 환경에 비춰볼 때, 이들의 자유주의적 활동은 다분히 이상주의적인 측면이 있었으나, 이는 20세기 중국미술사의 전후 맥락을 살펴 볼 때, 민국 전기 미술만의 소중한 정신적 유산을 남긴 것으로 볼 수 있다.

주제어 keywords

베이징 정부 Beijing government, 미술정책 art policy, 베이징미술학교 Beijing School of Fine arts, 상하이미술전문학교 Shanghai College of Fine Arts, 베이징국립예술전문학교 Beijing National College of Arts

투고일 2016년 2월 15일 | 심사일 2016년 2월 29일 | 게재확정일 2016년 3월 14일

참고문헌

『上海美專檔案 Shanghai Meizhuan Dang-an』Q250-2.

논저

사료

- 서동연 Seo, Dongyoun, 「蔡元培의 '敎育獨立'에 대한 認識과 그 實踐 A study on Cai Yuanp'ei's Perception of 'Educational independence' and Its Practice」, 강원대학교대학원 박사학위논문 Chuncheon: Kangwon University Ph.D. dissertation, 2005
- 윤혜영 Yoon, Hyeyoung, 『中國現代史研究 *Chungkuk Hyundaesa Younku*』, 일조각 Seoul: Iljogak, 1991
- 陳繼春 Chen, Jichun, 袁寶林 Yuan, Baolin, 「首任校長鄭錦: 從北京美術學校到北京美術專門學校 The First Principal Zheng Jin: from Beijing Art School to Beijing Arts College」, 『美術研究 *Meishuyanjiu*』, 2015. 2.
- 杭春晓 Hang, Chunxiao,「绘画资源: 由秘藏走向开放: 古物陈列所的成立与 民国初期中国画 The Opening-up of the Painting Resources at the Beginning of the Republic: The Establishment of Institutes of Antique Exhibitions and the Chinese Paintings」,『文藝研究 Wenyiyanjiu』, 2005, 12.
- 季劍青 Ji, Jianqing,「'私産'抑或'國寶': 民國初年清室古物的處置與保存 Private Property of National Treasure: The Disposition and Preservation of the Qing Imperial Family's Antiques in the Early Republican Period」, 『近代史研究 *Jindaishiyanjiu*』, 2013. 6.
- 李寶妍 Li, Baoyan,「劉海粟早期美術活動研究(1912年~1935年) Liu Hai Su's Early Art Activities 1912–1935」,北京: 清華大學文學博士學位論文 Beijing: Qinghua University, Ph.D. dissertation, 2011.
- 李中華 Li, Zhonghua,「1917~1937年北京國立專門美術教育研究 A Study on the Education of Beijing National Art School: 1917–1937」,北京:中國藝術研究院碩士學位論文 Beijing: Chinese National Academy of Arts, M.A. thesis, 2005.
- 王亞楠 Wang, Yanan,「民國早期文化政策研究(1912~1927) A study on Cultural Policy in Early Republic of China」,北京: 中央美術學院碩士學 位論文 Beijing: Zhongyang meishu xueyuan, M.A. thesis, 2009.

周芳美 Zhou, Fangmei,「1915年中華民國和日本參展巴拿馬太平洋萬國博覽 會美術宮之初論 Preliminary Study on the Republic of China's and Japan's Displays in the Palace of Fine Arts in the 1915 Panama-Pacific International Exposition」,『世變形象流風中國近代繪畫1796~1949學術 研討會論文集 *Turmoil, Representation, and Trends: Modern Chinese Painting, 1796–1949*』,高雄: 高雄美術館 Gaoxiong: Gaoxiong Museum of Fine Arts, 2007. ABSTRACT

Art Policy and Corresponding Development of Art Schools during the Early Republic of China (1912–1928)

Yi, Boyoun

The aim of this paper is to identify the institutional characteristic of the art in the early Republic of China (ROC) based on its art policy, and to trace back the positions and response measures of major art schools at the time.

In the early days of the ROC, the Beijing government, with a half-feudal, half-colonial nature, was obsessed with the economic and material values of art to secure its regime that it lacked awareness of the development of art for a modern nation-state. Also, due to failure in unification of power and financial management, control policies weren't appropriately implemented and the modernization of its art was handed over to privte professional groups.

The art schools in the early ROC era showed varied attitudes towards government policies. First, the Beijing School of Fine Arts took an adaptive stance and ended its short history of only four years. Then, the Shanghai College of Fine Arts actively promoted the arts and educational projects for the construction of a modern nation–state and complemented the absence of government policy, but came into a conflict with the government while pursuing their continuous modernization route. In the late 1920s, the Beijing National College of Arts was reopened by reflecting public opinion and also resisted the government's policy in response to civil society.

As such, art schools with anti-government tendencies exerted more influence in the art during the early ROC, and a public movement-led art culture for the evolution of society and civilization prevailed over a government-led art culture. This is the most prominent characteristic of the art of this period that is distinct from other regions of Asia in the same period.