

중국 근대 ‘공민(公民)’과 조소 기념 및 선전조각을 중심으로

이보연

I. 머리말: 공화와 미육

李寶妍

성신여자대학교 부교수
中國清華大學 미술사 박사
중국근현대미술사

중화민국은 중국 최초의 공화국으로 신해혁명(辛亥革命)을 통해 오랜 전제시대를 마감하고, 이후 진정한 민주 공화국을 건설하기 위해 부단한 노력을 기울였다. 그 과정에서 ‘천하일가(天下一家)’의 봉건적 개념이 ‘천하위공(天下為公)’의 근대적 개념으로 전환하고, 국민주권의 원리에 따른 입헌 및 대의 정치가 시행되었으며, 과거 종속적 지위를 벗어난 주체적 공민(公民)이 등장하게 되었다. 즉 이들에게는 자유와 평등에 입각한 각종 권리가 부여되는 한편, 사회 공익과 질서를 자발적으로 수호하는 주인의식과 공공정신이 요구되었다. 이처럼 공화개혁이란 주체적 인간을 이념 및 제도적으로 확립하고, 그들 간의 관계를 새롭게 조정하는 가운데 사회 공동의 이익과 번영을 추구해 가는 것으로, 그 주체는 참정권을 지닌 공민이었다. 그러나 공민의 자격과 범위를 둘러싼 논의와 투쟁은 신해혁명 이후에도 계속되었으며, 오히려 갈수록

* 이 논문은 2020년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

** 필자의 최근 논저 「중화민국 시기 실증주의 미술사학의 전개와 의의」, 『한국예술연구』27, 2020; 「1980년대 중국의 개혁개방과 관방미술」, 『현대미술학 논문집』23, 2019; 「중화민국 삼민주의 문예론의 출현과 의미: 미술론을 중심으로」, 『동양예술』38, 2018.

더 격렬해져 수차례 반복된 혁명 끝에 전혀 다른 의미의 두 번째 공화국이 탄생하게 되었다.

한편 민국 시기의 공화혁명은 중국 근대 예술 담론에도 영향을 미쳤다. 이에 소위 '미육론(美育論)'이 등장했는데, 이는 중화민국 초대 교육총장 차이위안페이(蔡元培, 1868~1940)가 공화시대 새로운 교육방침을 제시하면서 그 일환으로 언급한 것이다. 그는 과거 군주의 사적 이익에 봉사하던 전제시대 교육을 피교육자 자신의 성장과 사회공익에 이바지하는 공화교육으로 개혁하기 위해 기존의 교육 종지(宗旨) 가운데 '충군(忠君)', '존공(尊孔)' 항목을 삭제하고, 대신 '군국민(軍國民)', '실리(實利)', '공민도덕(公民道德)', '세계관(世界觀)', '미감(美感)' 교육이라는 5대 종지를 제안했다. 이 가운데 공민도덕을 기준으로 앞부분은 정치에 예측된 현상계와 관련된 것이고, 뒷부분은 정치를 초월한 본체계에 연관된 것인데, 전자는 공민도덕에 의해 제어되고 후자는 공민도덕을 완성시키므로 후자야말로 공화시대 교육의 영혼이자 정수라고 지목했다. 구체적으로는 '세계관 교육'이란 자유로운 사상과 열린 토론을 통해 세계 보편의 '공리(公理)'를 획득하는 것이며, '미감 교육'은 공공성과 보편성에 기초한 심미 활동을 통해 감성을 도야하고, 현실적 계산을 넘어선 숭고한 이상과 원대한 포부를 길러내는 것이라고 했다.¹

차이위안페이의 미육론은 예술의 도덕적 내용과 사회적 효용을 강조한 점에서 중세의 재도론(裁道論)과 같이 도구주의적 사고의 연장선상에 있었다. 다만 그것이 지향한 도덕은 유교적 도통(道統)이나 윤상(倫常) 개념에 기초한 봉건시대 구(舊) 도덕이 아니라, 보편적 인도주의에 근거한 '자유·평등·박애'의 신(新) 도덕으로 혁신의 의향을 내포했다. 게다가 당시 대다수 지식인처럼 진화론적 문명사관에 동조했던 차이위안페이는 보편적·초월적·자유적·독립적·창조적 '미육'으로 차별적·현실적·독선적·예속적·보수적 '종교'를 대체할 것을 주장했으며, 이처럼 예술이 '예속'에서 '독립'으로, '개인'에서 '공공'으로 나아가는 것을 인류 문화 진보의 필연적 공리로 인식했다.²

이러한 미육론은 중국 근대 미술 형성기에 그 기본 가치와 궁극 목표를 제시했다는 점에서 매우 중요했으며, 미술계에서 차이위안페이가 지닌 영향력으로 인해 더욱

1 蔡元培, 「對於教育方針之意見」, 蔡元培, 『蔡元培文集』卷四美育(臺北: 錦繡出版, 1995), pp.13-21.

2 蔡元培, 「以美育代宗教說」, 蔡元培, 앞의 책, 1995, pp.69-75.

강조되기도 했다. 그러나 이후로 전개된 민국 미술의 실제 양상은 공화개혁과 마찬가지로 훨씬 복잡했다. 말하자면 반(半)봉건 독재 세력에 의해 전근대 및 파시즘 미술이 이어지는 한편, 미육론에서 진화한 여러 급진적 사조들, 예컨대 ‘순수미술’, ‘평민미술’, ‘좌익미술’, ‘항전미술’, ‘인민미술’ 등이 그에 저항하며 다각적인 대립 국면을 형성했다. 게다가 그러한 갈등은 점점 더 격렬해져 애초에 미육론이 지향하던 보편, 초월 등의 가치와는 점점 멀어지게 되었는데, 이는 중국의 두 번째 공화국이 첫 번째 공화국에서 비롯되었음에도 사실상 완전히 상호 모순적인 이념과 제도를 채택한 것과 유사했다.

하지만 정치 방면에서도 끝내 ‘공화’라는 화두가 폐기되지 않았듯이, 민국 미술에서도 그 궁극 이상으로서 미육의 자취는 힘겹게나마 명맥을 이어갔다고 할 수 있다. 특히 공화사회의 수립과 함께 조성된 각종 공공장소 및 시설에서 기념, 교육, 선전 등의 역할을 수행해야 했던 공공조각의 경우, 각 시기의 정치상황과 시대사조의 영향을 받으면서도 여전히 예술과 도덕, 예술과 이상, 예술과 사회통합, 예술가의 자질과 책임, 예술과 시대 발전 및 진보 등의 문제를 고민하지 않을 수 없었다.

봉건시대 종교, 분묘, 장식 미술의 범주에 국한되던 중국의 조소예술은 민국 이후 인간을 주요 대상으로 삼는 근대미술로 변모했다. 그중에서도 공공장소에 설치 또는 전시된 기념 및 선전 조각들은 지도자부터 서민에 이르기까지 모두 공민 신분에 기초한 공화사회의 구성원을 표현했다. 게다가 공공조각의 건립은 대부분 정부—전문가—민간이 결합된 공공사업의 방식으로 추진된 탓에, 조각가들로 하여금 공화사회의 이상과 현실을 더욱 직접적으로 경험하고, 그에 대해 진지하게 사고하게 하는 기회가 되었다.

이에 보고는 민국 시기 공화혁명을 배경으로 근대 조소, 특히 기념 및 선전 조각의 발전 양상을 고찰하되, 미육론의 견지에서 그 특징과 의미를 주목해 보고자 한다. 구체적으로는 우선 민국 시기 ‘공민’ 개념의 모색 과정을 간략하게 살펴보고, 그를 토대로 조각가들의 공민의식을 대략 세 가지 유형으로 정리한 뒤 각각에 따른 공공사업의 참여 방식과 작품 내용 및 조형적 특징 등을 종합적으로 고찰해 보도록 한다. 마지막으로 그러한 과정에서 힘겹게 자취를 이어간 미육론의 영향과 의미를 주목함으로써 기존 혁명사관에서 흘시했던 민국 미술의 공화주의적 이상을 환기해 보는 계기로 삼고자 한다.

II. 중국 근대 ‘공민’의 모색

‘중국도덕 천하제일’을 자부하며 중체서용(中體西用)을 주장하던 양무(洋務) 시 기까지도 중국의 봉건 통치계급은 스스로 기존 지배질서를 동요시킬 이유가 없었다. 사람 간 질서와 차별을 천리(天理)로 간주하던 그들에게 공평, 공정과 같은 ‘공리’는 유교의 윤상등급에 부합하는 한 타당한 것이었다.

하지만 청일전쟁 패배와 함께 양무운동이 실패로 돌아가자 기존의 천리 인식과 지배체제 내부에서 동요가 시작되었다. 이에 무술변법(戊戌變法)이 일어나고, 서구 사상에 눈뜬 지식인들은 유교 대신 사회진화론을 새로운 천리로 받아들였다. 또한 망국의 위기에 맞서 입헌사상을 도입한 신사(紳士) 계급은 서양인에 대조되는 중국인의 ‘민덕박(民德薄)’을 지탄하며, 노예근성을 극복한 새로운 국민을 양성해 제국열강과 같은 입헌 선진국 대열에 합류하고, 구망도존(救亡圖存)과 자강부국에 나설 것을 호소했다.

반면 변화에 소극적이던 청조는 러일전쟁 이후 그 결과를 제정에 대한 입헌의 승리이자 구 ‘천리’와 신 ‘공리’ 간 적자생존의 결과로 인식하면서 마침내 예비 입헌에 동의하게 되었다. 그러나 이때 신사계급과 청조의 입헌 도입은 도구적 차원에 머문 것으로, 공과 사를 분리해 단지 공적 영역에서 공리를 수용할 뿐 사적 영역에서는 여전히 유교 윤리를 따랐다.³ 특히 신사계급은 가족 및 향촌 사회에서 기득권을 그대로 유지한 채 참정자에게 엄격한 도덕적 자질을 요구해 공민 자격을 신사계급에 한정하는 등 입헌을 통해 오히려 특권을 강화하려는 경향을 보였다. 그러나 사적 영역의 ‘효친(孝親)’이 더 이상 공적 영역의 ‘충절(忠節)’로 연결되지는 않은 탓에 이들과 청조는 점차 갈등 관계로 변해 갔다.

그 때문에 수차례 실패를 거듭한 혁명파의 무장봉기가 마침내 신해혁명으로 성공하게 된 것은 사실상 청조와 날로 첨예하게 대립하던 신사계급이 일시적으로 공화 혁명에 동조한 결과였다. 게다가 혁명이 남북화의로 마무리됨에 따라 혁명파는 민주 공화제 정부를 구성하고도 최종 집권에 실패했으며, 정권은 군벌 위안스카이(袁世凱, 1859~1916)와 신사 출신 등 입헌파의 손에 돌아가게 되었다. 이후 위안스카이는 온갖 수단을 동원해 공화제를 파괴하고 급기야 복辟(復辟)을 시도했으나, 공적 영

3 진권타오 외 저, 양일모 외 역, 『(중국 근현대사를 새로 쓰는) 관념사란 무엇인가 1: 이론과 방법』(푸른 역사, 2004), p.62.

역에서 유교 질서를 거부한 후자의 방관과 비판으로 좌절되었다. 하지만 부족한 국민 소질을 우려해 스스로 의회를 독점하고도 막상 혈연, 지연 등 봉건적 관계에 얽혀 법제 준수를 소홀히 하던 입헌파의 대의제 역시 극도의 부패와 혼란을 피하지 못했다.

결국 참담한 실패로 돌아간 민국 초 공화정치는 한층 철저한 개혁을 야기했다. 과거 제가 폐지되고 약 십 년 만에 대학을 중심으로 출현한 신세대 지식인은 신사 출신의 열 배에 달하는 규모로, 후자가 지닌 기득권과는 대체로 무관했다. 이들은 신문화 운동을 전개해 사적 영역에서도 유교 윤리를 단절했을 뿐 아니라, 공적 영역에서도 가족과 지역의 대표가 아닌 독립된 개인으로서 공민 신분을 자각하는 등 자유주의와 개인주의를 지향했다. 또한 '민주주의(Democracy)'를 '평민주의', '평민정치'로 번역해 도덕 개념을 강조한 '입헌', '공화'보다 더욱 보편적인 인도주의로 나아가려 했으며, 신사 출신의 정치 독점을 강하게 비판하고 국민 대다수가 참여하는 평민, 즉 민주정치를 촉구했다.

그런데 이러한 평민주의를 매개로 무정부주의, 마르크스주의 등 더욱 급진적 사조들이 유입되고, 중국 공산당이 창당되면서 기존에 보편적 함의를 지닌 '평민'은 오직 노동자 계급을 지칭하는 용어로 변하기 시작했다. 이는 공민의 개념이 참정권과 관련된 제도적 차원보다 유산자와 무산자라는 다소 정서화된 계급주의적 개념으로 구분되게 했으며, 아직 참정권이 없던 여성 역시 하나의 계급으로 지목되었다. 게다가 무산계급에 대한 관심이 사회, 경제, 문화 방면의 민주로 확대되자, 갈수록 민주와 평등이 동일시되면서 민주주의 도덕화를 야기했다. 반면 제도적으로는 민국 초 대의제에 실망해 소수 엘리트 정치를 부정하고, 다수의 평민이 직접 통치하는 평민독재를 주장했다. 특히 사회진화론에 이어 사적 유물론을 과학적 절대 진리로 간주하게 되자, 그 필연적 진행을 방해하는 요소들을 제거하는 폭력적 계급투쟁과 혁명전쟁이 오히려 최고의 도덕적 경지를 대표하게 되었다.

한편 독재와 혁명 같은 급진주의에 경도된 이들은 좌경 계열뿐만이 아니었다. 신해혁명 후 최종 집권에 실패한 혁명파는 공화정치의 파행을 극복하려는 노력이 번번이 좌절되자, 결국 전쟁 준비에 들어갔다. 이들은 기존의 삼민주의를 급진적으로 재해석하고, 제1차 국공합작을 토대로 반(反)제국 반(反)군벌의 '국민혁명'을 추진해 마침내 전국 통일과 집권에 성공했다. 하지만 최종 순간 합작을 파기함으로써 이후 지속적인 정치군사적 위협에 시달리게 되었다. 또한 새롭게 작성된 『건국대강(建國大綱)』에서는 기존에 국민에 대한 신뢰에서 우려의 입장으로 선회해 '훈정(訓政)'이라

는 과도적 독재이론을 제시했으며, 이는 난징(南京) 정부 수립 후 권위주의적 당국체제(黨國體制)로 현실화되었다. 그 때문에 보통선거 실시 등 일부 공화현정이 회복 및 실현되었음에도 실질적으로 국민당이 참정권을 통제하는 등 개혁이 형식화될 수밖에 없었다. 게다가 당내 우파세력의 확장과 함께 장제스(蔣介石, 1887~1975)의 일인 독재 파시즘이 추진되어, 이를 공고히 하기 위한 당화교육(黨化教育)과 신생활운동이 전개되고, 사유팔덕(四維八德: 禮·義·廉·恥와 忠·孝·仁·愛·信·義·和·平) 위주의 봉건 도덕 교육이 재개되었다.

반면 “혁명은 아직 성공하지 않았다”라는 쑨원(孫文, 1866~1925)의 유언에 대해 “혁명은 영원히 성공할 수 없다”라고 일침을 가했던 자유주의 계열은 훈정을 비판하며 조속한 민주 헌정의 시행을 촉구했다. 즉 헌정과 의회란 하나의 제도일 뿐 특정 계급이나 정당의 전유물이 아니며, 헌법 없는 훈정은 독재라고 지적했다. 이들의 지속적인 비판 아래 결국 헌법 초안이 공포되고 ‘국민참정회’가 조직되기도 했으나, 강력한 당국체제 아래 여전히 요식행위를 넘어서기는 어려웠다.

한편 합작이 파괴된 후 자산계급과의 연대를 포기했던 공산당은 중화소비에트를 건설해 ‘공농공화국(工農共和國)’을 선언하고 ‘공농민주독재’를 추진했다. 그러나 국민당의 집요한 소탕작전과 함께 중일전쟁이 임박하자 계급주의를 포기한 ‘중화민주공화국’을 전격 제안하기도 했다. 또한 제2차 국공합작 타결 후 해방구 내 모든 항일 인민에 동등한 선거권을 부여해 보통·평등·직접·비밀 선거를 실시한 결과, 민국 사상 최대 선거 참여율에 도달하고, 정부 조직, 헌법 제정, 지방 자치 등에서 모두 공화 원리를 실현해 국민당의 일당독재에 압박을 가하기도 했다.⁴

그러나 전쟁 후기 합작이 또 다시 파열되자, 공산당은 다시금 무산계급이 영도(領導)하는 계급연합독재 국가론인 ‘신민주주의론’을 제기했다. 더불어 국민당의 지속적인 독재 탄압에 절망한 중간파 역시 차츰 좌경화되어 ‘중국민주동맹’이라는 정당을 조직했다. 이들은 훈정이 만료되는 전후 구상에서 모두 연합정부를 지지했으나, 국민당 우파는 양측을 모두 배제한 채 홀로 형식적 헌정에 들어갈 뿐 실제로는 일인 독재의 절정을 향해 나아갔다. 그러나 이미 내전이 발발한 상황에서 경제정책의 대실패와 극심한 부정부패 그리고 각종 탄압은 지금껏 훈정의 대상이던 대다수 국민이 도리어 국민당을 포기하게 만들었다. 또한 난징 정부와 내부적으로 줄곧 대립해온 국민

4 박상수, 「階級과 共和: 중국공산당의 共和國 구상의 변천」, 『중국근현대사연구』52 (2011. 12), pp. 105-111.

당 좌파 역시 '국민당혁명위원회'(이하 '민혁')로 분리돼 나와 공산당 측에 합류했다. 반면 토지개혁과 포로우대 정책 등을 통해 역전의 기회를 굳힌 공산당은 최종적으로 '인민민주독재론'을 선언하고, 두 번째 공화국을 향해 나아갔다.

III. 조각가의 '공민' 의식과 근대 조소의 전개

1. '국민'에서 '신민'으로: 공화국 건설과 지도자 숭배

전통적으로 실존인물에 대한 조상(造像) 관습이 없던 중국에서 정부가 주도적으로 공공장소 및 조각 건립에 나선 것은 1920년대 중반 반(反)봉건 반(反)제국의 국민혁명을 준비하던 무렵이다. 당시 혁명정부는 의도적으로 전통 방식에서 벗어난 근대적 기념 문화를 도입해 새로운 국가 및 이념의 상징으로 삼고자 했으며, 이에 여러 혁명선열의 묘원과 기념조각이 건립되기 시작했다. 예컨대 상하이(上海) 쑹자오런(宋教仁, 1882~1913) 묘원의 기념상(1924)은 비록 외국 조각가의 손을 빌렸으나, 중화민국 임시약법의 제정자라는 공화국 사상 업적을 기념하려는 주최 측의 의도가 잘 표현되었다. 즉 양복 차림에 한 손으로 법전을 들고 다른 손으로 턱을 낀 채 사색에 잠긴 모습은 전통 도상에 없는 것으로, 근대 혁명가이자 법률가의 면모를 표현하는 새로운 방식이었다. 또한 황화강기의(黃花崗起義)를 기념한 광저우(廣州) 72열사 묘원에는 기의 참가자 가운데 하나인 판다웨이(潘達微, 1881~1929)가 직접 설계한 십여 개의 <해골철탑(骸骨鐵塔)>과 동맹회 뉴욕 지부가 증정한 <자유의 여신상(Statue of Liberty)> 한 구가 설치돼 있었다. 그중 전자는 폐기된 대포 포관(砲管)을 수직으로 세워 그 끝에 해골상을 부착했는데, 포구와 해골상 사이에는 동서양 군주제를 상징하는 각국 제왕의 관(冠) 모형이 삽입돼 기의의 역사적 의미를 기념하는 한편 동지들의 희생을 실존적 방식으로 회고한 것이었다.⁵ 이처럼 초기 공공조각은 혁명정부의 개혁적 이념을 토대로 서양식 도상을 적극 도입하는 동시에 자기반성의 논리를 내포한 민주적, 개방적 성향을 띠었는데, 이는 당시 신문화운동의 전반서화(全般西化) 및 자유주의 경향에 호응하는 것이었다.

5 武涓宇, 「辛亥祭奠的死亡表達: 黃花崗七十二烈士墓骷髏符號釋讀」, 『近代史研究』2 (2017. 3), pp.52-68.

하지만 이러한 초기 공공조각의 문화적 성격은 쑨원의 사후에 조성된 중산릉(中山陵)과 그 안에 안치된 국부기념상을 계기로 변화를 맞이했다. 말하자면 중산릉이 건설된 1925년에서 1931년은 국민당이 혁명당에서 집권당으로 전환하던 시기로, 능원 역시 그러한 과도기적 영향 아래 양면적 특질을 드러냈다. 예컨대 능원 전체 평면도는 '자유의 종(Liberty Bell)' 형상에 공화국 관련 상징물이 도처에 도배돼 있으면서도, 제당 안에는 레닌(Vladimir I. Lenin, 1870~1924)의 묘를 본떠 시신을 영구 진열하려 했다. 말하자면 청말 이래 공화국 수립의 공훈을 한 개인에게 돌리고, 그를 중심으로 한 역사적 기억을 주류화 하며, 그 시신을 이용해 영구불멸의 존재로 우상화하는 개인숭배를 기획했다.⁶

하지만 기술상의 문제로 시신 보존이 실패하자, 그를 대체하기 위한 〈국부좌상(國父坐像)〉(1930)이 기획되었다. 이를 위해 처음 섭외된 작가는 그 무렵 프랑스에서 유학을 마치고 돌아온 리진파(李金髮, 1900~1976)였다. 그는 사실상 중국 최초의 근대 조각가로 5·4 시기 상하이에서 신문화운동의 세례를 받아 프랑스 근공검학(勤工儉學)운동에 합류한 후, 파리국립고등미술학교(École Nationale Supérieure des Beaux-art)에서 조소를 전공하는 동안 중국인 최초로 프랑스 춘계살롱에 입선하기도 했다.⁷ 또한 중국 최초의 상징주의 시인으로 더욱 유명했으며, 차이위안페이가 대학원을 설립한 후에는 한동안 그의 비서로서 예술위원회 업무를 보조하는 한편, 『미술』 잡지를 창간해 관련 지식과 사상 보급에 힘쓰기도 했다.

리진파는 유학시절부터 초상조각을 별도로 연습해온 만큼 “중국예술이 가장 쇠퇴한 때에 국가의 도움을 빌려 민족에 광채를 더하고자” 위원회의 요청에 의욕적으로 부응했다. 하지만 막상 그의 모형은 관계자들의 통일되지 않은 요구에 휘둘리다 채택되지 못했다.⁸ 이후 위원회는 별다른 해명 없이 정식 공모를 진행하다 다시 특별 섭외를 추가하고, 예정된 공개심사 일정을 몇 번씩 연기하는 등 공공사업으로서 부적절한 진행을 이어갔다. 게다가 결과적으로 국내외 총 16명 작가의 19종 모형이 지원했으나, 모두 거부한 채 한동안 답보상태에 있다가 최종적으로 파리국립고등미

6 李恭忠, 「中山陵: 一個現代政治符號的誕生」, 『中國研究』1 (2006), pp.97-123.

7 청 말에서 민국 시기까지 해외에서 서양 조소를 공부한 중국 작가는 여성 6명을 포함해 약 70명이었다. 리진파는 행적이 묘연한 인물을 제외하고, 가장 먼저 귀국해 조각가로 활동한 사례이다. 참고 彭飛, 「近現代美術留學生與中國現代雕塑的興起」, 『雕塑』6 (2011), pp.34-35.

1
리진파
「리진파 증산 동상 모형
수정 완성」
『신보』 1926. 9. 2 기사

2
란도브스키
<국부좌상>
1930
대리석, 높이 4.6m
난징 증산릉 계당



술학교 교수 란도브스키(Paul Landowski, 1875~1961)에게 직접 제작을 의뢰했다.⁸ 이에 종전의 섭외와 공모 전 과정에 참여하며 가장 유력한 후보로 지목되기도 했던 리진파는 『미육』 잡지를 통해 주최 측의 권위적 태도와 일방적 업무 행태를 비판하고, 반제국의 국민혁명을 추진 중인 정부가 공화국 사상 뜻깊은 기회를 외국인에게 넘긴 처사에 대해 “혁명 민족의 수치”라고 탄식했다. 또한 단지 생전 지인의 기억과 일치 여부를 확인하는 심사방식과 관련해서도 향후 대학원 예술위원회를 통해 미술전문가를 참여시킴으로써 합당한 공공성과 전문성을 확보할 것을 촉구했다.⁹

결국 최초 섭외로부터 5년이 지나 증산릉에 안치된 <국부좌상>은 기본적으로 완벽한 아카데미 양식에 장포마괘(長袍馬褂)와 고도의 정태적 자세 등 소위 동양적 특징을 결합한 것이었다.¹⁰ 특히 눈에 두드러진 엄숙한 표정은 “영명하고 과단성 있는 정신을 표현”하라는 주최 측의 요구에 부응한 것이었으며, <웅자오련상>의 근대 혁

8 그중에는 도쿄미술학교 교수인 아사쿠라 후미오(朝倉文夫)의 모형도 포함되었다. 孫美琳, 「技藝之外: 李金發與中山陵孫中山坐像」, 『美術』3 (2020), p.105.

9 李金發, 「做總理同鄉的回憶」, 陳厚誠編, 『李金發回憶錄』(上海: 東方出版中心, 1998), pp.191-192.

명가의 자연스런 이미지나 상징주의 시인으로서 지도자의 인간적 표정을 추억했던 리진파의 모형과는 대조되는 절대화되고 신성화된 이미지였다.¹⁰ 또한 란도브스키는 애초에 요구받은 중산복장을 장포마패로 수정해 형태의 통일성과 우아함을 강조하는 한편, 장포 밑으로 드러난 두 발을 완전히 붙여 긴장감과 경직된 분위기를 고조시키기도 했다.¹¹ 말하자면 이는 그가 생각한 '동양인의 특징'과 관계된 것이었는데, 이러한 폐쇄적 이미지는 서양 남성 지도자상에서는 매우 보기 드물었으며, 사실상 그가 몇 년 전 제작한 <성녀 클레어(Sainte Claire)>(1926)에서 가져온 것이었다.

이처럼 엄격하고 신성화 된 분위기의 <국부좌상>은 비록 공화기념과는 거리가 멀었으나, 도리어 훈정에는 잘 부합하는 것이었다. 실제로 국민당은 <제3차 전국대표대회>(1929)에서 훈정을 선언한 시점부터 정기적인 중산릉 참배의식을 거행해 본격적인 '쑨중산 숭배운동'을 전개했다. 그 결과 쑨원은 공맹(孔孟) 이래 유교 도통의 계승자이자, 중화민국의 유일한 기원이며, 동서고금에 독보적 위인으로 추대되었다. 또한 각종 기념일과 요일을 지정해 전국 공공기관이 정해진 시간과 절차에 따라 기념의식을 거행하게 했으며, 전국의 여러 공공장소와 시설을 '중산'이라는 이름으로 신설하거나 개칭했다. 심지어는 개인 혼례식이나 성직자에게도 참배의식을 강요하는 등 시·공간과 공·사 영역을 모두 아우른 쑨중산 숭배 체계가 구축되었다.¹²

이와 함께 전국적인 국부기념상 제작 열풍이 부는 가운데 중요한 기회를 가장 많이 얻은 조각가는 장샤오젠(江小鶴, 1894~1939)이었다. 그는 청말 유신파 장바오(江標, 1860~1899)의 아들로, 부친 문화의 탄옌카이(譚延闓, 1880~1930)가 국민정부 주석에 오르는 등 주위에 유력인사들이 많았다. 그는 도쿄미술학교(東京美術學校)를 거쳐 파리에서 유학했으나, 정식으로 조소를 전공한 적은 없음에도 정부요인의 추천 하에 곧바로 사업을 맡거나 혹은 공모 도중 특혜 의혹을 사는 주인공이었다.¹³ 그는 특히 리진파를 향해 공격적인 영업경쟁을 벌였으나, 꾸준한 노력을 통해 미숙함을 보완해 가고 사회 지도계급 출신으로서 다양한 자선구휼 사업에 솔선수범한 것도 사실이었다.

10 「孫中山先生葬事籌備處懸獎征求造像模型條例」, 『申報』, 1926. 4. 1, p.14.

11 「法國大師堅持讓孫中山穿上長袍」, 『現代快報』, 2011. 3. 16, p.F15.

12 陳蘊茜, 「總理遺像與孫中山崇拜」, 『江蘇社會科學』6 (2006), pp.106-117.

13 「總理銅像承造人決定開標結果江小鶴當選」, 『申報』, 1930. 9. 13, p.13. 그는 파리의 시립야간회화 조소학교 고급반과 청동주조공장에서 조소 및 주조 기술을 배웠다.



3
장샤오젠
〈천치메이기마상〉
1929
청동, 높이 약 3.6m
항저우 서호

4
장샤오젠
〈국부상〉 원작과
이후 복원작
1931(좌), 1965(우)
청동, 높이 2.15m
한커우 삼민로 입구

장샤오젠이 귀국한 후 처음으로 맡은 공공조각은 신해혁명의 주역 가운데 하나인 천치메이(陳其美, 1878~1916)의 기마상이었다.^{도3} 이는 그의 첫 대형 작업이자, 중국인에 의한 첫 번째 서구식 기마상으로 장샤오젠은 인물의 실제 사진 대신 팔코네(Etienne M. Falconet, 1716~1791)의 〈청동 기마인상(Le Cavalier de bronze)〉(1768)을 참고했다. 때문에 초기 학습단계의 미숙함이 드러나기도 했으나, 서구식 조형 언어를 충실히 답습한 사례였다. 다만 팔코네의 기마상은 유럽 절대주의 시대의 일명 '과시적 공공성(repräsentative Öffentlichkeit)'이 드러난 전형적 작품인데, 장샤오젠은 말의 다리를 더 높게 들어올리고, 망토를 휘날리게 하는 등 극적인 연출을 한층 강화하려 했다. 더불어 약 8미터에 달하는 높은 기단 역시 권위적인 분위기를 더해주는 요소였다.

그에 비해 장샤오젠이 두 번째로 제작한 한커우시(漢口市)의 〈국부상〉^{도4}은 1923년 촬영된 실제 사진에 기초한 것으로, 본래는 중산복장에 오른손 지팡이를 짚은 단순 입상이었다. 그러나 자세를 두고 논쟁을 벌이던 위원회가 연설상으로 수정할



5
장샤오젠
〈국부상〉
1933
청동, 높이 2.32m
상하이 시정부청사 광장
기슘 양감 조절 전후 모습
(좌→우)

6
장샤오젠
〈장제스기마상〉
1935
청동, 높이 2m
한커우 중산공원

것을 요구해 증도에 급하게 수정되었다.¹⁴ 그 때문에 전체적인 자세가 모호해졌을 뿐 아니라, 확신에 찬 연사의 이미지보다는 당시 ‘우보(禹步)’라는 해설에 더 부합한 인생 만년의 경지와 회포가 남아 있었다.¹⁵ 말하자면 이 작품은 이상화 된 서양식 이카데미즘이 아니라 신사(神似) 개념에 입각한 전통조소 양식을 계승했으며, 기법적으로도 평면, 요면(凹面), 서사(書寫) 위주의 표현이 다분했다. 그리고 이러한 기법을 통해 구현된 인물의 품모는 ‘공덕(公德)’을 지닌 공화국 지도자보다는 ‘사덕(私德)’을 지닌 군자에 가까웠다.¹⁶ 이러한 특징은 비슷한 시기 쑨원의 친우인 우메야 쇼키치(梅屋庄吉, 1869~1934)가 중국에 증정한 네 점의 서양식 연설상과 비교할 때 더욱 두드러졌다.

한편 세 번째 공공조각인 상하이 시청사 광장의 〈국부상〉도⁵은 란도브스키와 마

14 陳遲, 吳明堂, 「漢口孫中山銅像建鑄始末」, 『檔案記憶』9 (2019), p.41.

15 우보(禹步)는 오랜 치수 사업에 지친 우(禹)입금이 다리를 절며 걷게 된 모습을 말하는데, 일생 동안 혁명 사업에 헌신한 쑨원의 말년 모습을 그에 비유한 것이다. 문화대혁명 때 파괴되었던 이 동상은 이후 원본 사진에 지팡이를 짚은 모습으로 복원돼 있다.

16 후쿠자와 유키치(福澤諭吉)는 『文明論之概略』(1875)에서 도덕을 ‘사덕’과 ‘공덕’으로 구분하고, 전자를 개인 내면 심리에 속한 독실, 순결, 겸손, 엄숙 등으로, 후자를 사회교류에서 드러나는 열치, 공평, 정직, 용감 등으로 설명했다. 또한 사덕을 공덕으로 전환할 때 비로소 ‘군자’가 ‘국민’이 될 수 있다고 했다. 이후 일본을 방문한 량치차오(梁啟超)는 이를 인용해 중국에서 관련 논의를 이어갔다. 陳永森, 『告別臣民的嘗試: 清末民初的公民意識與公民行爲』(北京: 中國人民大學出版社, 2004), pp.104-106.



찬가지로 일종의 증서절충 양식을 선보였다. 이 동상은 처음에 위원회의 요구대로 증산복장으로 기획되었으나, 이후 증산릉 <국부좌상> 건립을 주관한 중앙당부의 심사를 거치며 장포마괘로 변경되었다. 그 결과 동세는 매우 절제된 대신 전체적인 양감이 강화되어 우뚝 선 기념비 같은 형상이 구현되었으며, 두상과 신체 비율 역시 길게 이상화되어 고귀한 느낌을 나타냈다. 또한 장포마괘의 디테일을 이용해 수직수평의 건축적 구조와 통일감을 강조했는데, 당시 평론에서 이러한 구조적, 통일적 조형은 '집단정신의 구현'으로 이해되기도 했다.¹⁷ 하지만 안면에서는 여전히

연륜과 회포를 표현하고, 의복 표면 전체에 미세한 요면을 가미하는 등 전통 도덕 및 미감과의 결합을 도모했다. 또한 최종심 이후에는 위원회의 요구에 따라 흥부의 양감을 한 차례 더 덜어내기도 했다. 이러한 절충 양식은 이후 장샤오젠의 공공조각에서 하나의 경향으로 자리 잡아 그의 두 번째 기마상인 <장제스 청동기마상>^{도6}에도 그대로 적용되었다. 즉 일반적인 기마영웅상에 비해 유독 정적인 자세에다 망토의 가지런한 주름으로 뒤덮인 상반신은 사실상 상하이 <국부상>과 동일한 전략에 해당하는 것이었다. 더불어 기단부에 보이는 신생활운동 로고는 이러한 조형의 사상적 유래가 무엇인지를 직접적으로 제시해주며, 그 아래 비석 모양의 기단 장식 또한 전통양식을 따른 것이었다.

그런데 당시 집권세력의 우경화에 따라 이러한 절충양식 가운데 전통 취미는 갈수록 약화되지 않고 오히려 강화되었다. 특히 문화적으로 보수 취향을 지닌 신사계급이 주축한 사업에서 그러한 경향은 더욱 뚜렷했다. 예컨대 상하이 신상(紳商)의 거두 리평수(李平書, 1854~1927)의 기념상 제작 당시 처음 제작을 맡은 리진파는 당당한 체구를 지닌 리평수 장년시절의 모습을 토대로 전문적 수준의 아카데미 양식을 선보

17 林文铮, 『藝術上的集團精神』, 『神車』1(1)(1933. 2), p.1.

였다.¹⁷ 하지만 신상들로부터 전혀 신사에 이르지 못했다는 혹평과 함께 공개적으로 심한 모욕을 당했다.¹⁸ 이에 대신 의뢰를 받은 장샤오젠은 상하이 <국부상>과 동일한 장포마괘 조형을 구사했으나, 역시 반복된 수정 요구에 노년의 처진 어깨와 머리, 수축된 양감 등을 결합해야 했다.¹⁹ 그 결과 그가 고안해낸 장포마괘의 형상의 기념비적 효과는 도리어 반감될 수밖에 없었다.²⁰



8
장샤오젠
<리펑수상>
1932
청동, 상하이 예원

또한 1930년대 중반에 추진된 난징 신제커우(新街口) 광장의 <국부상> 건립 사업은 중산릉에 이어 민국 시기 두 번째로 중요한 공공조각 사업이었다. 종전에 공모 절차를 둘러싸고 악화된 여론을 의식한 위원회는 ‘공개 경연’, ‘청탁 근절’, ‘내국인 선정’ 방침을 선언했고, 그 결과 이는 당시 조소계 전체를 휩쓴 일대 사건이 되었다.²⁰ 그러나 1차 공모 결과는 다시 전원 탈락에 다, 다만 9명에 대해 수정 후 재심을 요구했는데, 위원회의 당부 내용은 안면과 연설 자세가 총리의 생전 모습에 더욱 닮아야 한다는 것이었다.²¹ 즉 심사 과정에는 여전히 미술전문가가 포함되지 않았고, 심사 방식 또한 이전과 다를 바 없었다. 이어진 2차 공모에서도 합격자 없이 5명에게 새로운 모형을 제작해 다시 응모하게 했으며, 동시에 한 국민당 우파 이론가는 작가들을 불러 쑨원의 평소 인품과 태도를 설명함으로써 그들이 신사에 성공적으로 도달할 수 있도록 직접 ‘훈련’에 나서기도 했다.²²

결국 만 2년의 경연 끝에 최종적으로 당선된 작가는 미국 유학파 텡바이예(滕白也, 1900~1980)였다. 그는 마크 토비(Mark Tobey, 1890~1976)와의 친밀한 교류로도 유명했으나, 사실 그에게는 순수창작과 실용 및 상업 활동의 경계가 늘 구분되

18 一生, 「葉惠鈞大罵李金發爲的是李平書一座銅像」, 『上海日報』, 1930. 6. 12, p.3.

19 「江小鶴談雕塑之窮」, 『南洋畫報』20 (1933), p.2.

20 司開國, 「孫中山銅像競賽與中國雕刻學會的成立」, 『光明日報』, 2014. 5. 28, p.13.

21 「首都建立總理銅像會第二次征求模型圖案」, 『中央日報』, 1935. 6. 20, p.7.

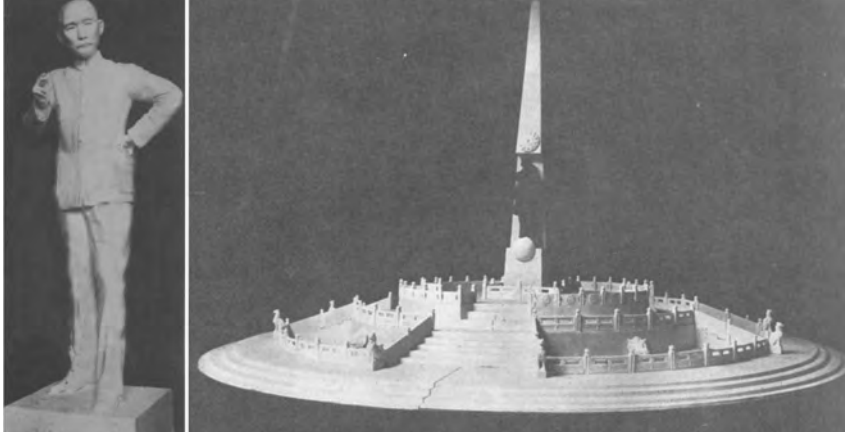
22 李金髮, 「浮生總記」, 陳厚誠編, 앞의 책, p.84.



지 않았다. 그는 귀국 후에도 당시에 보기 드문 고급의 작품가격 카탈로그를 발행했는데, 그 안에는 각계 고위층 인사 20여 명의 지지 서명이 담겨 있었다. 주목할 만한 점은 수록된 초상조각 샘플이 크게 두 종류로 나뉜 것인데, 즉 균정계 인사의 경우 서양 아카데미즘으로, 신상은 전통 신사 기법으로 제작돼 있었다. 이는 그가 당시 공권력 영역과 사적 부문에서 활동하는 지배계급의 정치적 수요와 문화적 취향을 꿰뚫고 있던 것을 보여주었다.²³도9 그와 최종심까지 경합했던 리진파는 그의 모형이 후보들 가운데 가장 조악한데도 단지 모 정부 요인과의 관계 때문에 당선된 것이라 회고한 바 있다.²⁴ 하지만 각 단계의 심사 추이를 살펴보면 갈수록 정통 아카데미 훈련을 거친 프랑스 유학파가 배제되고, 상대적으로 그렇지 못한 미주 유학 출신이 주로 선택되었는데, 그들의 작품은 대체로 전통 양식에 가까운 경향이 있었다. 텡바이에 역시 안면에서는 핏진한 형사(形似)와 도덕적 경지를 전달하기 위해 각고의 노력을 기울였으나, 신체에서는 해부학적 표현이 미숙하고, 특히 종전에 정치인 초상에는 적용하지 않던 요면과 서사 위주의 전통 기법까지 동원한 것을 볼 수 있다.도10 게다가 연결보다 차라리 훈육에 가까운 자세는 권위적일지언정 우아, 고귀와는 거리가 멀었으며, '도덕적' 안면 내지 그가 베이징의 천단(天壇)을 모방해 설계한 신성한 느낌의 기단과도 도무지 조화되기 어려웠다. 하지만 미술가가 배제된 심사위원회는 이러한 조형원리 상의 문제를 진단해낼 능력이 부족했을 뿐 아니라, 전통적 예술취미와 근대적 정치수요 사이의 부정합 문제도 해결하기 어려웠다. 게다가 가장 황당한 결말은 텡바이

23 滕白也, 『滕白也雕塑指畫潤例』(上海: 江滙大學, 1933).

24 李金髮, 앞의 글.



예가 착공을 바로 앞둔 시점 기단 시공을 빌미로 돌연 세 배가 넘는 예산 증액을 요구해 위원회 측과 마찰을 빚다, 곧 이어 중일전쟁이 발발하면서 해당 기금과 사업이 모두 종적을 감춘 것이다.²⁵

중일전쟁 기간 지도자상 제작은 한동안 소강상태에 있었으나, 전쟁 말기 장제스 우상화가 절정에 달하면서 재차 고조기를 맞았다. 당시 관련 사업에서 가장 적극적인 인물은 벨기에 유학파 장충런(張充仁, 1907~1998)이었다. 그는 예수회 신부 출신이자 상하이 근대 교육의 대가 마상보(馬相伯, 1840~1939)의 외증손으로 유년시절 상하이 투산완미술공장(土山灣美術工廠)에서 유럽 신부에게 처음 서양미술을 배우기 시작했다. 이후 증조부의 후원을 받아 1930년대 전반 브뤼셀황실미술학교(Académie royale des beaux-arts de Bruxelles)에서 수학하는 동안 로댕(Auguste Rodin, 1840~1917)의 영향을 강하게 받았으며, 졸업 시 탁월한 성적으로 명예시민을 제안받기도 했다.²⁶ 귀국 직후에는 마상보를 매개로 명사들의 초상조각을 다수 제작했고, 내전 기간에는 ‘항전승리대행진’, 영화 <장주석전(蔣主席傳)> 등에 쓰일 장제스 초상 조각을 여러 점 제작했다. 가장 대표적인 작품은 약 8미터에 달하는 거대한 산봉우리 형상의 <장주석 두상(蔣主席頭像)>(1945)으로 소련 선전조각의 영향을 받은 것이었다.^{도11} 게다가 그는 제작 후기에서 수차례 지도자에 대한 격정적 찬미

25 司開國, 앞의 글.

26 장충런은 그 밖에도 아르센 마통(Arsene Matton)의 조수로서 1935년 <브뤼셀국제박람회>의 그랑 팔레(Le Grand Palais)의 전면 기둥조각을 제작했고, <맹맹의 모험 Les Aventures de Tintin>의 작가인 에르제(Hergé)의 유명한 중국 친구로서 ‘푸른 연꽃’ 편 ‘장’ 캐릭터의 실제 주인공이기도 했다.



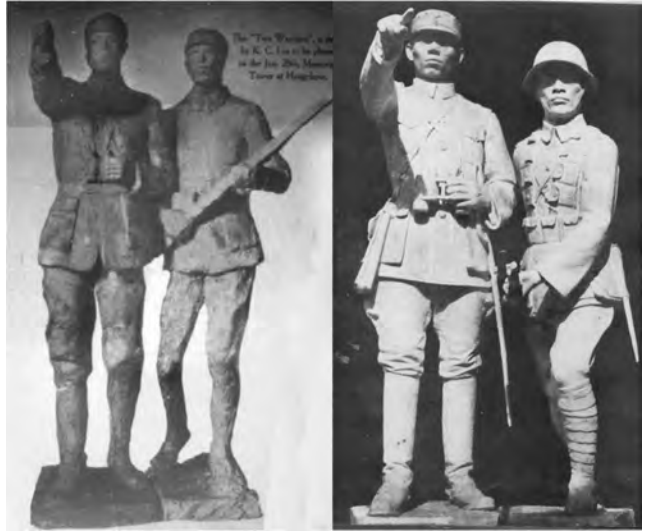
와 충성을 고백하기도 했는데, 이는 공화국 공민으로서 진지한 정치적 의사 표시라기 보다 평소 종교와 숭배 문화에 익숙한 그가 출세를 위해 남긴 상투적 언사에 불과했다.²⁷ 하지만 이는 당시 현실을 고려할 때 근대 예술가에게 용인될 수 있는 정치적 무관심을 넘어 무지와 무책임에 가까웠으며, 결국 그 자신에게도 혹독한 대가로 돌아오게 되었다.

2. '작가'에서 '평민'으로: 예술의 독립진보와 사회통합의 지향

이처럼民国 시기 공공조각은 처음에 공화개혁의 상징으로 등장했으나, 이후 혁명 건국 노선의 굴절과 함께 그 의미와 성격이 왜곡되고, 조각가의 사명감과 자격 역시 존중받기 어려웠다. 하지만 모든 이들이 그러한 현실에 굴복하거나 편승한 것은 아니며, 예술가의 독립적 입장과 책임감을 지켜가는 가운데 공화와 미육의 이상에 다가가려 한 경우도 있었다.

²⁷ 「獨獲一九三五年比國金牌獎的雕塑家張充仁教授」, 『益世報』(上海版) 1946. 10. 12, p.6. 그는民國 말기에 中正文化獎 수상, 上海美術會 이사를 역임하는 등 국민당의 중용을 받았으나, 내전 말기 주변의 충고에도 대륙에 남아 다시금 공산당이 주최하는 공모전에 응모했다. 衛恒先, 「民國上海雕塑家研究」(上海大學博士學位論文, 2019), pp.244-246.

특히 신문화운동 시기 자유주의와 평민주의 사조의 영향 속에 개인주의와 사회적 책임의식 사이에서 균형을 추구하려 했던 이들이 더욱 그러한 의지를 발휘했는데, 류카이취(劉開渠, 1904~1993)는 그중 대표적인 사례였다. 그는 1920년대 베이징미술전과학교에 재학하는 동안 반(反)제·반(反)봉건 학생운동에 앞장서고, 쑨원 추도회 기간 직접 영정을 그려 중앙공원에 게시할 만큼 정치활동에 적극적이었다. 또한 문예 방면에서는 생명주의 사조를 흡수해 예술가의 전적



12
류카이취
<송후항일진망장사기념비(淞滬抗日陣亡將士紀念碑)>의
초고(좌)와 완성작(우)
1935
청동, 항저우 서호

인 자유를 호소하면서도, 예술가 역시 사적 탐욕이 아닌 오직 예술을 위해 창작할 때 비로소 위대한 성취와 신뢰를 얻게 되는 것이라고 역설했다.²⁸ 이후 차이위안페이이의 추천으로 프랑스 유학을 떠난 류카이취는 파리국립고등미술학교에서 장 부셰(Jean Boucher, 1870~1939)에게 사사하는 한편 그의 조수로 활동하기도 했다. 당시 류카이취는 파리의 전반적인 환경뿐 아니라 조각가로서 자유주의 개혁에 동참했던 부셰의 영향 아래 조소란 인류의 숭고한 이상을 찬양하는 것이며, 시대와 민족을 초월해 보편적인 예술을 창조하려면 사실적인 언어를 구사해야 한다는 생각을 갖게 되었다.²⁹

류카이취가 귀국한 후 처음으로 맡은 공공조각은 상하이사변에서 희생된 제 88사단 용사들을 추모하는 <송후항일진망장사기념비(淞滬抗日陣亡將士紀念碑)>(1935)¹²였다. 이것은 민국 시기 첫 항일기념비이자, '실명' 영웅이 아닌 '무명' 용사를 위한 첫 번째 기념비였다. 그는 "전국 상하의 민족정신을 환기시키고자" 작전을 지휘하는 장교와 명령을 전달받는 병사 2인으로 이루어진 작품을 기획했는데, 이는 당시 당화교육과 심사절차를 감안할 때 소위 '지난행이(知難行易)'를 표현한 것으

28 劉開渠, 「八十八師紀念塔雕刻工作」, 原載『神車』3(2) (1935), 後收楊華林編, 앞의 책, pp. 89-90.

29 劉開渠, 「雕塑藝術生活漫記」, 原載『劉開渠美術論文集』(濟南: 山東美術出版社, 1984), 後收楊華林編, 『劉開渠美術文集』(杭州: 中國美術學院出版社, 2018), pp.344-353.

로 추측된다.³⁰ 초고에서도 두 인물은 단순한 상명하복의 관계로, 특히 병사는 수동적 입장으로 표현된 것을 확인할 수 있다. 하지만 류카이취는 평소 기념미술을 ‘전기식’과 ‘순수예술식’으로 구분하고, 구체적인 인물 및 사건보다 그 배후의 정신을 작가의 천부적 재능을 통해 재창조해낸 후자야말로 깊은 감화력을 발휘할 수 있다고 생각했다.³¹ 그리하여 실제 제작과정에서는 사건보다 인물의 안면 묘사를 통한 정신 전달에 더 심혈을 기울였고, 특히 병사의 표정과 자세를 적극적으로 수정해 단순 상명하복 관계를 넘어선 ‘전민적(全民的)’ 영웅주의를 구현했다. 게다가 작품의 완성도를 더욱 높이기 위해 기단 부조를 제작했는데, 주최 측은 채 완성되기도 전에 일방적으로 수거해가 제삼자가 별도로 제작한 기단에 설치했다. 그 결과 기단의 높이가 과도하게 높아지고, 꼭대기 네 모서리에 미사일 모형이 추가 부착되어 전체적인 내용과 형상을 거스르는 아쉬움을 초래하기도 했다.

중일전쟁 이후 피난길에 오른 류카이취는 한동안 청두(成都)에 정착했다. 그곳에서 진보 성향의 문예가들이 결집한 ‘중화문예계항적협회 청두 분회(分會)’가 조직되자, 그는 이사를 맡았다. 당시 그의 동료, 제자 가운데는 공산당과 연루된 이가 많았

고, 류카이취는 비록 그러한 관계를 드러내지는 않았으나, 역시 저우언라이(周恩來, 1898~1976)와 직접 회동해 항일공작 협력을 약속하기도 했다. 동시에 그는 현지 군부대와 협의해 <왕밍장 기마상(王銘章騎馬像)>(1939)^{도13}을 제작하기로 했는데, 이는 중일전쟁의 첫 대규모 방어전이자 가장 처참한 텡현(滕懸) 전투에서 결사항쟁 끝에 장렬한 최후를 맞은 왕밍장(王銘章, 1893~1938) 장군을 기념하는 것이었다. 류카이취는 이를 위해 부르델(Emile A. Bourdelle, 1861~1929)의 <알



13
류카이취
<왕밍장 기마상>
1939
청둥, 높이 약 3m
청두 사청공원

30 ‘지난행위’란 “알기는 어렵고 행하기는 쉽다”는 뜻으로, 본래는 혁명 행위의 적극적 실천을 유도하는 쑨원의 화설이었다. 그러나 장제스 집권 이후에는 정책에 대한 국민 여론을 차단하고 오직 정부의 방침을 실천하는 데만 힘쓰도록 하는 이론으로 변질되었다.

31 劉開渠, 앞의 책, pp.93-94.

베아 장군 기념상(Monumento General Carlos María de Alvear)(1922)을 참고했는데, 이는 말을 탄 인물이 상체를 뒤로 젖힌 채 한 손을 높이 들어 영웅적 기세를 과시한 형상이었다.³² 하지만 류카이취는 그러한 과시적 분위기를 덜어내고, 대신 소박, 침착, 절제된 자세와 체구를 표현하는 한편 활짝 편 가슴과 높이 든 손으로 인물의 높은 기상을 나타냈다. 복식에서도 망토와 같은 로마식 변형이 아니라, 중화민국 육군 표준 야전복을 묘사해 시대성과 현실성을 추구했다. 말에서는 고삐를 당겨 완전한 제어를 나타내는 일반적인 영웅 기마상과 달리, 말의 머리를 편안히 들게 해 기마인과의 관계를 새롭게 설정했다. 또한 기단 높이도 대폭 낮춰 기마상의 분위기와 조화를 꾀하는 등 전체적으로 ‘평민화’된 표현을 추구했다. 그 밖에 기단 부조에서도 동일한 기초를 이어갔는데, 예를 들어 시민의 애도 장면에서는 유·무산계급의 동등한 비중과 관계를 강조했고, 작전회의 장면에서는 결연히 죽음을 각오한 자와 그렇지 않은 자를 대비해 진정한 지도자를 부각시켰다.

이러한 <왕밍장 기마상>은 민국 시기 제작된 기마상 가운데 예술성과 완성도 측면에서 사실상 전범으로 꼽힐 만한 작품이었다.³³ 그러나 청두 현지에는 대형 주조를 감당해낼 기본 설비조차 미비했고, 특히 제작 도중 극심한 인플레이션에도 부대 측이 추가지원을 거부한 탓에 동상과 기단을 도맡기로 계약한 류카이취는 심각한 곤경에 빠지게 되었다. 이러한 상황에서 작품의 완성도는 오롯이 작가 개인에게 전가된 과제였으며, 그 특별한 성취를 포기하지 않은 대가로 그의 일가족은 파산에 가까운 희생을 감내해야 했다.³⁴

한편 중국 근대 최초의 개항 도시이자 일명 ‘자유의 도시’라 불린 광저우에서는 상업과 무역이 번영한 가운데 상대적으로 민관 협력이 활발하게 이루어졌다. 게다가 난징정부 수립 이래 지속적인 ‘반장(反蔣) 세력의 주둔지이기도 했던 그곳은 국민당 좌파와 반장 군부 등에 의한 쿠데타와 혁명 건설이 반복되고 있었다. 광저우 출신으로 일찍부터 서양문화와 현지 옥조(玉雕) 공예에 익숙했던 정커(鄭可, 1906~1987)는 광저우공업전과학교를 거쳐 1920년대 후반 프랑스로 유학을 떠났고, 파리국립미술고등학교와 파리시립실용미술학교에서 각각 조소와 공예를 전공하는 동안 모더니

32 衛恒先, 앞의 글, p.236-237.

33 傅春禹, 「開拓與發展: 劉開渠雕塑藝術創作與理論研究」(上海大學博士學位論文, 2015), p.62.

34 류카이취는 항저우예술전과학교 교원이었던 부인 청리나(程麗娜)의 봉급과 가재도구까지 처분한 비용으로 해당 대금을 충당했다. 劉開渠, 앞의 책, p.371 참고.



즘과 바우하우스 디자인에도 관심을 나타냈다. 유학 말기에는 반장항일의 기치 아래 푸젠(福建) 지역을 중심으로 ‘중화공화국’(1933~1934)을 세운 국민혁명군 제19로군(第19路軍)의 지원을 받아 실내 디자인을 공부하고, 이후 ‘공업구국(工業救國)’에 뜻을 함께하기도 했다.³⁵ 귀국한 후에는 신문화운동의 정신을 계승한 광저우 진보청년 문예단체인 ‘청년예술사’를 기반으로 창작과 저술 활동을 이어가는 한편, 현지 특유의 상업업 조합에 소속되어 다양한 공공 및 민간사업에 참여했다. 이러한 조합 활동은 그의 일부 작업이 고도의 상업성을 띠게 했으나, 오히려 그가 일방적인 착취나 억압 없이 자발적 협력과 전문적 분업 체계를 통해 원활하고 합리적으로 활동을 이어갈 수 있게 했다.³⁶

전쟁 이전 정커의 대표적인 공공조각은 1937년에 건설된 ‘아이첸빌딩(愛群大廈)’의 벽면 부조를 들 수 있다. 광저우 시내 최고층 빌딩이었던 이 호텔은 동맹회 및

35 婉玉, 「雕塑家鄭可」, 『廣州民國日報』, 1934. 10. 27, 재인용 李捷, 「鄭可雕塑藝術研究」(中央美術學院博士學位論文, 2013), pp.43-46.

36 정커는 국민당 육군 상장 장파쿠이(張發奎)의 후원 하에 작업실을 운영하면서 소식적 동문이자 국민당 광둥성 당부 직원 우첸리(伍千里)가 운영하는 廣州大眾公司, 黃圖文化企業公司 등에 조합으로 참여했다. 우첸리는 광범한 군정계 인맥을 통해 사업을 수주하고, 상업계와도 긴밀한 교류를 갖고 있었다. 동시에 黃圖公司는 현지 미술 매체들의 연락사무소이자 전시기획과 인적 교류를 아우르는 광저우 미술계의 살롱 역할도 담당했다. 吳瑾, 「鄭可: 從雕塑家到現代藝術設計的先驅者」, 『南方都市報』, 2014. 11. 5, p.RB13 참고.

혁명당 출신 천취핑(陳卓平, 1877~1953)이 '애군(愛群)'의 취지 아래 설립한 보험 회사 소유의 건물로, 그 자체로 광저우 근대화를 상징했다. 그 때문에 벽면에 설치된 부조 <건설>도¹⁴ 역시 단순한 장식조각을 넘어 광저우의 유구한 역사와 근대 혁명 및 경제 도시로서 자부심을 담았다. 즉 화면 중앙에 광저우 인민의 화신이라 할 수 있는 거대한 여신이 등장해 그 손에 발달된 교통, 공정한 법제, 풍요로운 경제 등을 상징하는 지물을 들고 있으며, 배경에는 광저우의 여러 랜드마크가 묘사돼 있었다. 하지만 중심은 여전히 화면 전체를 지탱한 여신 형상으로, 풍만한 나신은 현실에서 각종 구별을 초월한 인간의 본래 모습이자, 그들의 건강하고 왕성한 역량을 상징했다. 또한 양식 기법에서는 마이올(Aristide Maillol, 1861~1944) 내지 중국 민간공예의 장식조각에 보이는 인체 포즈와 양감, 그리고 모딜리아니(Amedeo Modigliani, 1884~1920)의 이목구비 등을 참고해 온갖 규율에 얽매인 아카데미즘에 대비되는 자유분방한 시대감각을 구현했다.

이후 중일전쟁 기간에는 싱가포르 화교들의 항전 모금을 응원하는 <화교항전기념비(華僑抗戰紀念碑)>(1938)와 <꾸이난광복기념비(光復桂南紀念碑)>(1942)의 기단 부조 등을 제작했는데, 두 작품 역시 항전건국을 향한 시민 동포들의 적극적 의지와 역량을 표현했다. 양식적으로는 유학 시절에 영향 받은 부르델의 부조를 계승해 건장한 체구와 과장된 근육 및 손발 등으로 '힘'의 요소를 강조했고, 그 외 '다고점(多高點)', '이요대철(以凹代凸)', 선각, 투각 등 전통 공예조각 및 모더니즘 조소의 다양한 기법을 조화시켜서 주체적이고도 다원적인 표현을 선보였다.³⁷

이처럼 정컸는 민국 시기의 다른 조각가들에 비해 모더니즘에 민감하게 반응했는데, 이는 사실상 그가 기술산업적 측면에서 접근했기에 더욱 가능한 일이었다. 유학 전 기계공학도였던 그는 유럽의 아르누보(Art Nouveau)가 아르데코(Art Deco)로 전환하는 것을 흥미롭게 주목하고, 귀국하기 직전 관람한 바우하우스 전시를 계기로 기계공업 시대에 부합하는 미술을 모색하기 시작했다. 귀국 후 관련 논고에서는 공공조각을 '시용(市容) 공예미술'로 지칭하며, 중국의 낙후된 공예미술을 근대 산업사회의 기술, 관념, 미감에 부합하도록 개혁할 것을 역설했다. 또한 파리에서 <현대생활에서 예술과 기술(Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne)> 박람회(1937)가 개최되자, 이를 관람하기 위해 유럽을 재방문하기도 했다.³⁸ 이후 선보인 공예 및

37 李捷, 앞의 글, pp.95-96.

38 鄭可, 「如何改進工藝美術」, 『青年藝術』4 (1937. 6), p.219.



15
정커
<육군신편
제1군인면진망장사공묘비>
1945~1947
청동 및 석재, 높이 약 20m
광저우 백운산 마터우강

실내 디자인은 한층 단순하고 기하학적이며 실용적 특징을 지향했고, 그러한 현대적 미감은 공공조각 설계에도 적용되었다. 예컨대 1945년 구(舊) 제19로군과 곧 출범하는 민혁 중앙위원회의 의뢰로 설계한 <육군신편 제1군인면진망장사공묘비(陸軍新編第一軍印緬陣亡將士公墓碑)>도15의 경우 묘정(墓頂) 위에 탄피를 녹여 만든 독수리상 외에 나머지 묘비와 기단 및 계단 부분은 모두 직방체로 설계되었다. 드넓은 대지와 하나가 된 듯 수평으로 광활하게 펼쳐진 기단

위에 수직으로 우뚝 솟은 직방체 묘비는 장엄한 기백을 나타냈으며, 독수리상이 부착된 묘정을 기준점으로 네 갈래로 갈라져 공간과 광선의 변화를 도모했다. 이처럼 황무지를 배경으로 웅장하게 펼쳐진 인공 조형물은 전후 폐허 속에서도 반드시 조국을 현대 선진 공업국가로 발전시켜 진망 영웅의 숭고한 희생에 보답하려는 예술가로서의 사명감과 전민적 의지가 담긴 것이었다.

3. '평민'에서 '인민'으로: 체제 비판과 인민영웅 예찬

이처럼民国 시기의 공공조각은 지도자에서 평민에 이르기까지 주로 영웅적 모습을 기념하고 선전하는 것이었다. 하지만 일반 조소 작품 가운데는 그와 대조적인 현실을 담아낸 사례도 있었다. 사실民国 시기의 조각가들은 대부분 해외 유학 출신으로, 장기간 유학생생활을 통해 자산계급의 취미를 갖고 있었으나, 동시에 회화 등 다른 장르에 비해 유독 극심한 생활고와 관련된 일화를 많이 남긴 편이기도 했다. 농촌의 극빈계층 출신인 그들은 전근대로부터 이어진 중국 농촌의 착취 및 도탄의 현실을 직접 체득한 경험이 있으며, 이는 이후 그들이 반봉건운동에 적극 가담하고, 하층민에 대한 각별한 관심을 토대로 그들의 처지와 입장을 대변하는 동기가 되었다. 예컨대 화토편유(滑田友, 1901~1986)는 시골 목수의 아들로, 소학교 교사를 거쳐 장샤오젠의 조수 생활을 하던 중 토비의 만행으로 처자식을 모두 잃고, 쉬베이홍(徐悲鴻, 1895~1953)의 도움을 받아 유학을 떠난 사례였다. 그러나 유학 중에도 극도의

빈곤을 겪던 끝에 어느 날 빈사 지경에 이르게 된 것이 오히려 인생에서 반전의 계기가 되어 이후 창작에서도 큰 성과를 거둔 뿐 아니라, 정치사회적으로도 적극적인 활동에 나서게 되었다.³⁹ <장궈가 옛 남편에게 묻다(長跪問故夫)>(1934), <엎다 하고 주는 음식을 먹지 않는다(不食嗟來之食)>(1937) 등은 자신의 경험을 토대로 중국 서민의 애달픈 현실을 표현했고, 중일전쟁 발발 후에는 <난징학살(南京屠殺)>, <조난(逃難)>(1939), <폭격(轟炸)>(1946) 등 전쟁의 비애를 담은 내용을 다루기도 했다. 이러한 작품들은 평소 구사하던 아카데미즘 기법 대신 전통 소조 기법, 특히 당대 민간소조 내지 한대 토용과 화상석 기법을 활용해 서민의 정서에 보다 다가가려 했다. 그중 <폭격>은 마찬가지로 제2차 세계대전을 겪은 프랑스의 파리국립현대미술관(Musée National d'Art Moderne, Paris)에 소장되기도 했다.⁴⁰

그러나 이러한 작품들이 여전히 서민계급을 사회적 약자로 간주하고 그들의 소극적 저항을 다룬 것에 불과하다면, 전쟁 후기 국내에서는 수동적 지위를 벗어나 주체적 행동에 나선 인민의 형상이 등장하기 시작했다. 예컨대 청두시가 류카이취에게 의뢰해 제작한 <무명영웅기념비>^{도16}에는 더 이상 <송후항일진망장사기념비>와 같이 지휘관을 대동하지 않은 채 스스로 고지를 향해 용맹하게 나아가는 병사가 등장했다. 게다가 병사의 등에는 큰 칼, 샷,



16
류카이취
<무명영웅기념비>
1944
청둥, 청두 동문 사거리

39 화톈유는 1934년 파리국립고등미술학교 수석 입학 후 춘계살롱, 프랑스예술가살롱 등에서 연달아 금은동상을 수상했다. 1943년 춘계살롱 영구무심사 자격 및 Un ami des Artistes을 수상했으며, 그 외 프랑스 정부 및 미술관 등에 작품이 다수 소장되었다. 또한 파리중국유학생 예술협회 비서로 10년간 활약하며 유학생 생활지원, 난징정부 항일정책 비판, 항일선전물 제작, 전쟁구호기금 모금 등 활동을 주도했다. 滑田友, 『滑田友: 自述(選)—研究雕塑時代』, 滑田友編輯委員會, 『滑田友』(南京: 江蘇美術出版社, 2007), pp.13-19.

40 『滑田友年譜』, 滑田友編輯委員會, 앞의 책, p.207. 화톈유는 조수 시절 장샤오젠을 대신해 江蘇省 保聖寺에 있는 당대 나한상 수복을 맡아 전통 소조에 대해 연구하기도 했다.

쌀자루, 수류탄 등 쓰촨(四川) 농민 병사의 착장이 묘사되어 계급적 의미를 암시했으며, 두상은 작가 자신의 초상으로 표현돼 있었다. 이러한 표현의 자유는 해당 사업을 의뢰하면서도 막상 '무명' 영웅의 기념에 소극적이었던 시 측이 거의 봉사 수준의 조건을 제시하자, 류카이취가 도리어 재료비 이외 일체 비용을 자가 부담하는 조건으로 창작의 전권을 요구해 얻어낸 것이었다.

사실 류카이취는 이미 수년 전 한 글에서 렘브란트(Rembrandt H. v. Rijn, 1606~1669)가 상류계급에 반항의식을 갖고, 대신 “소박, 진실, 개성을 지닌 평범한 이, 가난한 자, 떠돌이, 거지”, “요컨대 빈곤한 평민이자, 외부의 압박에 반항해 자유를 주장한 일반적 폭민(暴民)인 네덜란드인”을 그려낸 것을 칭송하며 추종의 뜻을 나타낸 바 있었다.⁴¹ <무명영웅기념비>는 완성 후 청두시 동문 밖 사거리에 설치되어 민국 시기에 공식 건립된 공공조각 가운데 가장 뜨거운 반응을 일으켰는데, 이는 이미 그 무렵 농후해진 사회적 분위기와 무관치 않았다.

실제 증일전쟁 말기 '폭민'의 등장은 점차 현실로 변해가고 있었는데, 공공조각 분야에서 해당 현상이 노골화된 것은 국민당 부총재 왕징웨이(汪精衛, 1883~1944)가 변절한 후 전국에서 추진된 '항전건국 무명영웅묘 및 왕역괘상(汪逆跪像) 건립운동'을 통해서였다.⁴² 처음에는 일부 향촌의 민간 장인들이 명청대 <진회부부괘상(秦檜夫婦跪像)>⁴³을 흉내 내 추상(醜像)을 세운 뒤 군중이 학대행위에 나선 것이 조금씩 확산되다가, 이후 반장 계열의 국민당 원로와 국민참정회 및 중간파 문예인 등이 정식 위원회를 성립함으로써 전국에 공식화되었다. 특히 임시수도 충칭(重慶)에서 열린 기공식은 난징 괴뢰정부 성립 선포일에 맞춰 '충간불양립(忠奸不兩立)'의 원칙을 선언하고, 원색적인 비난과 함께 왕씨 부부 인형 화형식 등 격앙된 성토대회를 개최했다. 당시 민간 장인들이 만든 괘상은 실제 인물 및 현실과는 무관한 금강상, 보살

41 劉開渠, 『藝人昂布陽』, 原載『亞波羅』15: 16(1936), 後收『劉開渠美術論文集』(山東: 山東美術出版社, 1984), p.225.

42 국민당 원로 출신 왕징웨이는 쑨원의 사후 출몰 장제스와 당내 세력 경쟁을 펼치다, 1938년 일본에 공개 투항해 난징에 친일 괴뢰정부를 세웠다.

43 진회(秦檜)는 남송시대 대금(對金) 항쟁을 주장한 충신 악비(岳飛)를 죽이고 금과 굴욕적 강화를 맺은 간신이다. 명 성화 11년 항저우 서호(西湖)의 악비묘 수리 시 처음 진회 부부 및 간신 일당의 괘상을 묘 앞에 세워 각종 학대와 모욕을 가하는 풍습이 시작되었다. 이후 괘상은 장시(江西), 허난(河南), 장쑤(江蘇), 후베이(湖北) 등지에도 추가 설치되었으며, 반복된 학대 끝에 완전히 파손되면 재차 중건되어 지속적인 학대 대상으로 활용되었다. 현재 항저우에 전승되는 괘상은 청 광서 23년에 11번째로 중건된 것이다.



상 내지 인두구신(人頭狗身) 형태였고, 군중 역시 오로지 분노와 학대에 집중할 뿐이었다. 마찬가지로 한껏 격앙되어 선악의 선명한 구분을 기치로 내걸었던 위원회 역시 인두구신상 제작을 거론했다.⁴⁴

한편 집권세력인 국민당 우파는 처음에 강한 항일 여론을 의식해 동조하는 듯하다가, 사태가 점점 격화되자 결국 은밀한 저지에 들어갔다. 이에 시정부를 매개로 위원회 업무를 인수하고, 작가 선정에 개입해 소위 '순수미술' 방식으로 간주된 왕린이(王臨乙, 1908~1997)⁴⁵의 제작모형도¹⁷를 채택했다. 이는 벽면 형태의 진망장사비와 그 앞 좌우로 놓인 왕씨 부부 궤상으로 구성되었는데, 각각 담백색 석재와 검은색 철재를 사용해 대조적 의미를 나타냈다. 그러나 형상적으로는 체구가 다소 왜소해 보이는 진망장사가 단지 정갈하게 누워 있고, 부부 궤상 역시 유약한 몸매에 결박되어 수치스러운 표정을 띠면서도 아카데미즘의 유려한 형식미를 나타냈다. 게다가 제작 도중 예산 문제로 궤상마저 담백색 석재로 변경되자, 작품은 한층 형식화되고, 언뜻 성

44 盧鴻基, 「關於雕塑網逆夫婦跪像的通信」, 原載『七月』5(4) (1940. 10), 後收『盧鴻基文集』(杭州: 中國美術學院出版社, 2008), p.35.

45 왕린이는 상하이미술전과학교를 졸업한 이후 중앙대학의 쉬베이홍의 조수 생활을 거쳐 파리국립고등미술학교와 니스국립장식미술학교(École Nationale des Arts Décoratifs de Nice)를 졸업했다. 귀국 후 국립베이핑(北平)예술전과학교 교수 등을 역임했다.

스런 참회의 현장 같은 분위기가 연출되었는데, 이는 민간의 궤상만큼이나 비현실적이었다. 하지만 우파는 이마저도 용인하지 않아 장소 선정을 계속 미루는 방식으로 왕징웨이(왕징웨이)가 사망하고 전쟁이 끝날 때까지 정식 설치를 차단했다.⁴⁶

그러나 왕린이는 재료가 변경된 탓에 무용지물이 된 궤상의 석고 모형을 《제3회 전국미술전람회》(1942)에 출품해 찬반이 첨예하게 대립하는 뜨거운 반응을 일으켰다. 또한 전시 후에는 충칭 시내 한 거리에 방치해 연일 엄청난 인파를 끌어 모으다, 결국 민간의 궤상들처럼 성난 군중 앞에 ‘분신쇄골’하는 것으로 사명을 완수하게 했다. 더불어 종전에 기금을 빼앗기고 강제 해산된 위원회 역시 민간 장인에게 별도의 석상을 제작해 목에 구멍을 뚫고 쇠사슬을 끼운 후 시내 버스터미널 앞에 두어 왕린이 왕역궤상의 뒤를 잇게 했다.⁴⁷

한편 청두에서 류카이취의 〈왕밍장 기마상〉 제작을 돕던 제자 왕차오원(王朝聞, 1909~2004)과 동창 루홍지(盧鴻基, 1910~1985)는 궤상 건립에 관해 공개 토론을 진행했다. 그들은 해당 운동에 직접 동참하면서도 인두구신, 사자, 호랑이 등 동물로 사람 및 국가를 상징하는 것의 비합리성을 지적했다. 또한 반대로 궤상을 비참하게 묘사해 허구적 동정심을 유발하는 것 역시 경계하며, 위인 못지않게 악인에 대한 심층적 이해를 강조했다. 그런데 목판화운동의 일원으로서 루선(魯迅, 1881~1936)의 추종자이기도 했던 이들은 그러한 현실주의적 표현과 함께 그 투쟁성을 역설하기도 했다. 즉 현실적 표현을 통해 선악을 더욱 뚜렷하게 드러낼 뿐 아니라, 반역자에게 더 치명적인 타격을 가할 수 있다는 것이다. 또한 중요한 것은 궤상 건립의 목적이 조롱, 동경, 학대가 아니라, 분노, 질타, 그리고 불사의 저항에 있음을 인식하는 것이라고 했다. 때문에 이들은 스스로 고심해 만든 궤상이 곧 군중에 의해 파괴될 것을 아쉬워하면서도, 마찬가지로 그것을 저지하기보다는 “40년대 중국인”의 비애를 한스러워할 뿐이었다.⁴⁸

이처럼 ‘무명영웅묘 및 왕역궤상 건립운동’은 집권세력의 방해와 저지에도 그에 굴복하지 않은 인민이 전국 각지의 공공장소를 무단으로 점령해 분노와 반항을 표출한 사례였다. 게다가 공식적인 명분은 민족반역자에 대한 응징이었으나, ‘충간불양

46 唐潤明, 「陪都重慶的建墓鑄逆運動」, 『四川檔案』3 (2005. 6), pp.30-32.

47 龐國義, 「磁器口的三座汪逆跪像」, 簡書, <https://www.jianshu.com/p/62f5cabeff80>(2020. 10. 31 검색); 張蓓英, 「評王臨乙先生所塑汪精衛跪像」, 『婦女月刊』6(1) (1942), p.69.

48 盧鴻基, 앞의 글, pp.35-38.



립'의 관계는 과거 <진회부부괘상>처럼 충신과 간신이 아닌 지도자와 다수의 무명영웅 사이에 성립된 것이었다. 말하자면 이는 기존 공공조각에서 지도자와 인민의 관계를 전도한 것으로, 지도자는 더 이상 승배와 복종이 아니라 심판과 청산의 대상이며, 반대로 인민은 부패한 지도자를 대신해 국가민족을 지키고, 불의한 권력을 향해 투쟁하는 비장한 영웅이었다. 이처럼 선명하게 대비된 선악의 구도는 더 이상 민국 사회에서 보편적 의미의 평민주의가 지속되기 어려운 것을 의미했으며, 이후 작품에 본격적으로 계급투쟁에 나선 인민이 출현하는 배경이 되었다.

실제 내전 시기에 이르자, 국민당과 자산계급의 한층 악화된 탄압과 착취를 고발하는 한편, 그에 대한 인민의 투쟁을 그려낸 작품들이 쇄도했다. 특히 미술계 삼반운동(三反: 반내전·반기아·반탄압)의 중심지 항저우국립미술전과학교에서는 조소과 주임 샤오촨주(蕭傳玖, 1914~1968)와 저우칭딩(周輕鼎, 1896~1984)이 각각 <빛 독촉(逼債)>, <쌀을 다투다(搶米)>와 <여덟 식구 가족(八口之家)>, <유민도(流民圖)> 등을 창작했다. 졸업생인 리원궈이(李文貴, 즉 李軻民, 1920~1986)는 <굴원상(屈原像)>과 <루쉰상(魯迅像)>을 제작해 역대 전제정치에 맞선 저항의 화신을 소환했으며, 동창생 푸톈초우(傅天仇, 1920~1990)는 <깊은 생각(沉思)>, <풍성한 수확의 분노(豐收的憤怒)>에서 인민의 각성을 표현하는가 하면 <항전8년찬(抗戰八年讚)>을 통해 인민의 승리를 예찬하기도 했다. 특히 후자의 경우 전람회가 성황을 이루자 중요 이튿날 작품이 전소되는 사고를 겪었고, 상하이에서 풍자만화를 전시한 후에는 수배 대상이 되었다. 다시 홍콩으로 피신한 그는 공산당이 주도하는 '인간화회(人間畫會)'에

18
푸톈초우
<대수왕자>의 만조
1947
복합재료

19
푸톈초우
<난징대형감옥의 애국자>
1940년대 말
(『푸톈초우』,
인민미술출판사,
1985 수록)



합류하는 한편, 장제스의 폭정을 풍자한 인형극 영화 〈대수왕자(大樹王子)〉⁴⁸의 만조(漫雕) 소품을 제작하기도 했다. 해당 작품은 과장과 희화화, 추화와 미화 등 만화 기법을 도입해 착취계급과 피착취계급의 선악을 대비했다.⁴⁹ 또한 비슷한 시기 환조 작품인 〈상하이 거리(上海街頭)〉, 〈난징 대형 감옥의 애국자(南京大牢的愛國者)〉⁵⁰ 등에서는 불의한 권력에 저항하는 남녀 시민의 모습을 표현했는데, 체포된 순간에도 두드러진 건장한 신체와 격정적 자세는 그들의 영웅적 형상을 낭만적으로 구현해 내고 있었다.⁵¹

한편 당시 조소계에서 가장 먼저 폭민의 저항을 언급했던 류카이취는 막상 궤상 건립에 회의적 시각을 나타내며 최대한 신중한 투쟁 방식을 모색했다. 게다가 갈등이 격화되는 와중에 새로운 공화국의 이상을 꿈꾸기도 했다. 즉 〈무명영웅기념비〉 이후 다시 청두시로부터 〈국부좌상〉을 의뢰 받자, 기단 3면에 배치될 민족·민권·민생의 삼민주의 부조를 함께 기획했다. 이는 란도브스키 〈국부좌상〉의 기단 부조가 아기를 어루만지는 ‘국부’ 이미지를 부각시킨 것과 대조적으로 농민이 중심이 된 민생 장면을 정면에 배치한 것이다. 그러나 예산 문제로 좌초되자 민생 장면을 떼어내 별도의 작품으로 제작되었다.⁵¹

이렇게 탄생한 〈농공의 가정(農工之家)〉(1945)⁵²은 류카이취의 대형 작품 가운데

49 제작 立群電影制片公司, 감독 譚新風, 극본 李晨風, 餘所亞, 만조 傅天仇, 黃永玉, 餘所亞, 언어 廣東語, 1950년 3월 상영.

50 錢海源, 「永遠活著的藝術家懷念傅天仇先生」, 『美術』11 (1993), p.66.

51 郭有守, 「劉開渠在成都」, 『客觀』9 (1946), 재인용 傅春禹, 앞의 글, p.82.

데 유일하게 온전히 자신의 의도대로 완성된 것이었다. 내용은 단순히 한 농촌 가족을 중심으로 평화로운 목가적 이상을 표현한 듯 보이기도 했다. 확실히 화면 중앙의 여성을 중심으로 어린 세 자녀와 젊은 남성은 가정의 화목한 분위기를 나타내고 있으며, 그 주위 가족 및 노동하는 인물은 자급자족의 풍요로운 생활과 함께 근면, 순박의 미덕을 전해주고 있다.

그런데 좀더 자세히 보면 보다 많은 내용을 담고 있었는데, 즉 화면 좌우 양측에는 부지런히 신발을 짜는 여성과 쉬고 있는 중년 및 노년 남성이 대비를 이루고, 멀리 배경에는 현재와 미래 또는 이상과 현실로 구분된 상하 이층의 저부조가 전경 인물을 둘러싼 거대 환경을 이루고 있었다. 그중 왼쪽에는 다 함께 근면히 개간, 경작하고 사육하여 향후 농촌 공사(公社)를 통해 풍요를 공유하는 농민들의 모습이 표현되었으며, 오른쪽에는 목수, 대장장이, 미장이 등 여러 전통 수공업자들의 열띤 노동현장 위로 언젠가 도달하게 될 선진 기계공업 시대와 자주 국방의 미래가 그려져 있었다.

게다가 화면 속 남녀 간의 관계를 주목해 보면, 류카이취의 실제 가족을 모델로 한 부인과 어린 세 딸 등 여성이 새로운 세계의 중심을 이루고, 남편은 비록 이들과 호응하고 있으나, 다소 부차적으로 묘사돼 있었다. 또한 우측에 부지런히 일하는 여성을 포함해 양육과 노동의 중심이 여성에게 집중된 반면, 남성들은 상대적으로 휴식하거나 망연한 모습을 보이고 있다. 이는 한편으로 봉건시대 피착취 계급인 농촌여성이 감당해온 실제 현실이기도 했고, 반대로 새로운 시대 새로운 계급인 여성의 공로와 능력에 대한 찬양이기도 했다.⁵² 더불어 화면 속 모든 여성이 신발을 벗은 채 천족(天足: 전족하지 않은 발)을 드러낸 것은 봉건적 굴레로부터의 해방을 의미했다.

한편 남편으로 등장한 남성의 형상은 류카이취 자신의 얼굴에 그가 평소 추앙하던 미켈란젤로(Michelangelo Buonarroti, 1475~1564)의 곱슬머리를 합성한 것으로, 손에는 망치와 끌을 쥐고 있다. 이는 평범한 농민의 형상 속에 독립적 의지를 지닌 예술가의 자아를 숨겨둔 것이며, 그가 생각하는 예술가의 예술적 자아와 사회적 자세의 관계를 표현한 것이었다.⁵³

52 페이사오통(費孝通)의 조사에 따르면,民国 시대 전족 관습이 잔존했던 서남 지역에서 여성들은 전족 여부 및 신분 관계없이 모두 노동에 동원되었으나, 신분이 높은 남성은 연령을 불문하고 노동 면제 특권을 누렸다고 한다. 胡玉坤, 『失落的選擇: 村婦依舊守農田』, 『中國圖書評論』10 (2006), pp.4-10 참고. 또한 봉건시대 무능, 나태, 방탕한 가부장에 대한 반감은 류카이취가 친부와 일찍이 절연한 배경이기도 했다. 劉開渠, 앞의 글(1984), pp.338-340 참고.

53 傅春禹, 앞의 글, pp.76-102.

이처럼 <농공의 가정>은 아직 전쟁의 포화가 한창이던 시절, 류카이취가 꿈꾼 한 인민 가정의 시대 및 사회적 이상을 그려낸 것이었다. 즉 가족과 그들 주위에는 중국의 과거, 현재 그리고 미래, 현실과 이상, 남성과 여성, 인민과 예술가, 다양한 기술과 산업, 개인과 집단 등 국가민족의 역사와 다양한 사회 구성원 간의 공존공영에 대한 사고와 기대가 담겨 있었다. 이는 시대가 흐를수록 제재가 다양해지고, 내용이 대중화되어 민중의 삶과 민주 정신을 표현하며, 자신과 타인을 존중하고, 서로를 이해하는 가운데 함께 나아가도록 고무해야 한다는 그의 조소 예술적 이상을 견지해간 결과물이었다.⁵⁴

IV. 맺음말: 미육과 중국 근대 조소

이상에서 살펴본 바와 같이 중국의 근대 조소는 시작부터 근대 공화혁명과 긴밀한 인연을 맺고 있었다. 그 때문에 그것은 새롭게 출현한 후 지속적으로 건설해 가야 할 공화국의 이상과 도덕을 대변하는 상징물이어야 했으며, 차이위안페이는 이와 관련한 예술의 사명을 미육이라는 개념으로 제시한 바 있다. 그러나 이후 극단적인 좌우경 기류와 함께 공화개혁이 굴절됨에 따라, 공화와 미육이란 두 이상도 위기를 겪게 되었으며, 공공조각 역시 변질적 양상을 나타내게 되었다.

우선 국민혁명 초기에 건립된 공공조각은 새로운 공화 이념에 기초해 서구 근대식 소재와 양식을 적극 도입했으나, 이후 훈정의 시행과 함께 급격히 우경 파시즘의 영향 아래 놓이게 되었다. 그리하여 전국의 공공장소는 진정한 공동의 영역이 아닌 집권세력의 농단 구역으로 전환되었으며, 그곳에 설치된 공공조각 또한 민주적 의미의 회고나 기념보다 일방적 숭배와 찬양을 강요하는 선전조각으로 변질되어갔다. 형식적 측면에서는 보수문화에 기초한 전통양식이 부활해 모종의 절충양식을 수립해 갔고, 그를 통해 공덕이 아닌 사덕 중심의 전통 도덕과 보수 취미를 지속시켜 갔다. 무엇보다 관련 사업의 진행방식이 정부 측의 일방주의로 일관함에 따라, 공화혁명을 통해 배태된 공민의식과 근대 조각가로서 전문 기량을 갖춘 이들이 오히려 공정한 기회를 얻기 어려웠다. 대신 그 자리를 채운 것은 지도계층과 사적 인맥에 의지하거나,

54 劉開渠, 「中國雕刻的過去與未來」, 原載『文潮』2(3) (1947. 1), 後收楊華林編, 앞의 책, p.107; 劉開渠, 「雕塑藝術十論」, 原載『文藝理論與批評』4 (1990), 後收楊華林編, 앞의 책, p.305.

봉건시대 시정배와 같이 공적 영역에서 사익을 탐하고, 또는 여전히 맹목적 신민의 지위를 자처한 이들이었다.

하지만 신문화운동 시기를 거치며 보다 확고한 독립의식과 사명감을 수립한 조각가의 경우, 관방의 권위주의에 편승 또는 굴복하기보다, 공민의 책임과 예술가의 사명에 최선을 다하는 한편 주체적 창작을 위한 적극적인 행동에 나서기도 했다. 더 붙어 평민주의 사조의 영향 하에 전면적 내지 평민화 된 영웅주의를 지향하고, 보편화의 취지에서 사실적 언어를 구사했다. 비록 이러한 작품들은 전시를 배경으로 시대적 특수성을 띠었으나, 반제국주의를 광범한 공화 이념의 일부로 간주한다면, 공화시대 새로운 도덕에 기초한 보편적, 초월적 이상의 제시라는 미육론에 상대적으로 근접한 사례였다고 할 수 있다. 더욱이 지역 및 정파적 특수성 아래 상대적으로 원활한 민관 협력을 도출해낼 수 있던 경우에는 보편을 넘어선 자유, 공화를 넘은 공영의 가능성을 제시한 공공조각이 출현하기도 했다.

하지만 증일전쟁 말기 계급 갈등의 격화와 함께 보편적 인간관이 파열되고, 공민으로서 견지해야 할 준범개념과 질서의식, 도덕적 인내 등이 와해되면서, 인민의 입장에서 제작된 선전조각이 공공장소를 무단 침투해 집단적 분노와 폭력을 선동하기도 했다. 비록 그 가운데는 악인에 대한 이성적 파악과 의지적 저항을 촉구한 경우도 있었으나, 동시에 혁명적 투쟁을 부추기며, 그 비극과 허무에 대해 낭만주의적 해석과 수용을 초래하기도 했다. 그에 비해 민국 말기 등장한 류카이취의 〈농공의 가정〉은 이미 그 공화의 이상이 삼민주의에서 사회주의로 전환된 것을 보여주나, 좌우경의 극단적 대립 속에 쉽게 급진화되곤 했던 당시 상황에서 과거와 미래, 이상과 현실, 그리고 사회의 다양한 구성원들 사이에 합리적 균형과 조화를 최대한 지켜내려 했던 힘겨운 노력이자, 사실상 민국 시기 미육론의 가장 큰 성과였다고 할 수 있다. 이렇게 볼 때, 근대 공화이념이 미육론을 통해 중국 근대 조소예술에 남긴 가장 소중한 정신적 자질은 아마도 보편성 속에 함유된 합리주의의 유산이 아닐까 싶다.

주제어 Keywords

중국 China, 근대 조소 modern sculpture, 기념조각 monumental sculpture, 공공조각 public sculpture, 공화 republican, 공민 citizens, 미육 aesthetic education

투고일 2020년 8월 30일 | 심사일 2020년 9월 20일 | 게재확정일 2020년 10월 30일

- 박상수 Park, Sangsu, 「階級과 共和: 중국공산당의 共和國 구상의 변천 Class and 'Republic': The Evolution of the CCP's Conception on the Building of the Republic」, 『중국근현대사연구 Korean Studies of Modern Chinese History』52, 2011. 12, pp.105-111.
- 진관타오 Jin, Guantao, 양일모 옮김 Yang, Ilmo trans., 『중국 근현대사를 새로 쓰는 관념사란 무엇인가 1: 이론과 방법 What is the New Concept of Modern and Contemporary Chinese History? I: Theory and Method』, 서울 Seoul: 푸른역사Soul: Pulun Yeoksa, 2004.
- 蔡元培 Cai, Yuanpei, 『蔡元培文集 卷四美育 Caiyuanpei Wenji No.4 Aesthetic Education』,臺北: 錦繡出版Taipei: Jinxiu Publication, 1995.
- 陳厚誠編 Chen, Houcheng ed., 『李金髮回憶錄 Memoirs of Li Jinfa』, 上海: 東方出版中心 Shanghai: Dongfang Chubanzhongxin, 1998.
- 陳永森 Chen, Yongsen, 『告別臣民的嘗試 清末民初的公民意識與公民行爲 Gaobie Chenminde Changshi: Qingmominchude gongminyishi yu gongminxingwei』, 北京: 中國人民大學出版社Beijing: Zhongguorenmin daxue Chubanshe, 2004.
- 傅春禹 Fu, Chunyu, 「開拓與發展 劉開渠雕塑藝術創作與理論研究 Carve Out And Develop: A Research on Liukaiqu's Sculpture Artistic Creation And Theory」, 上海大學博士學位論文Ph. D. diss., Shanghai University, 2015.
- 衛恒先 Heng, Weixian, 「民國上海雕塑家研究 Research on Shanghai Sculptors in the Republic of China」, 上海大學博士學位論文Ph. D. diss., Shanghai University, 2019.
- 滑田友編輯委員會 Huatianyoubianjiweiyuanhui ed., 『滑田友 Hua Tianyou』, 南京: 江蘇美術出版社Nanjing: Jiangsumeishu Chubanshe, 2007.
- 李捷 Li, Tie, 「鄭可雕塑藝術研究 A Study on the Sculpture of Zheng Ke」, 中央美術學院博士學位論文Ph. D. diss., Central Academy of Fine Arts, 2013.
- 劉開渠 Liu, Kaiqu, 『劉開渠美術文集 Liukaiqu Meishuwenji』, 杭州: 中國美術學院出版社 Hangzhou: Zhongguomeishuxueyuan Chubanshe, 2018.
- 劉開渠 Liu, Kaiqu, 『劉開渠美術論文集 Liukaiqu Meishulunwenji』, 山東: 山東美術出版社 Shandong: Shandongmeishuchubanshe, 1984.
- 盧鴻基 Lu, Hongji, 『盧鴻基文集 Luhongji Wenji』, 杭州: 中國美術學院出版社Hangzhou: Zhongguomeishuxueyuan Chubanshe, 2008.
- 滕白也 Teng, Baiye, 『滕白也雕塑指畫潤例 Tengbaiye Diaosuzhijhua Lunli』, 上海: 江滬大學 Shanghai: Jianghudaxue, 1933.

'Citizens' and Sculptures of Modern China

Focusing on Monumental and Propaganda Sculptures

ABSTRACT

Yi, Boyoun

This paper examines the development and meaning of modern Chinese sculpture as a form of Republican China's modern art. China's long history of autocratic rule came to an end when the Republican China was established following the Xinhai Revolution, but afterwards the country struggled to realize its republican ideals because of extreme partisanship between forces of the left and right.

At that time, the theory of 'aesthetic education' was propounded in the art world under the influence of republican ideology; public sculpture, which began to appear along with the advent of modern public places, was its representative art form. However, public sculpture later was inevitably degenerated and distorted, just as the Republican China's reform itself was perverted. Nonetheless, some sculptors still endeavored to retain universality and the rationalist values based on the aesthetic education theory.

This paper delves into the characteristics of modern Chinese sculpture and looks back on actual Chinese republican art as well as the republican ideals in modern Chinese art, which have been neglected in researches on republican art under the historical view focused on Chinese revolutions.