



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구논문

린 평 멘 (林風眠, 1900-1991)의
예술활동 및 사상 연구

- 중일전쟁 이전을 중심으로 -

2025

성신여자대학교 대학원

미술사학과

리 샤 오 주

린 평 멘 (林 風 眠, 1900-1991)의
예술 활동 및 사상 연구

- 중일전쟁 이전을 중심으로 -

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2025년 6월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

리 샤 오 주

인 준 서

리샤오주의 석사학위 논문으로 인준함.

2025년 6월

심사위원장 임 성 훈 (인)

심사위원 권 영 진 (인)

심사위원 이 보 연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

린펑몐(林風眠)은 20세기 중국 예술 혁신에 있어 중요한 예술가이다. 그는 순수예술본체론(純粹藝術本體論)을 주장하며, 예술은 공리적인 목적을 초월하여 인간 생명을 순수한 감정으로 표현해야 한다고 주장하였다. 린펑몐은 유럽 유학 시절 모더니즘 사상의 영향을 받았으며, 예술의 기능을 탐구하고 예술의 자율성을 옹호하였다. 또한, 그는 동서양의 조형 언어를 종합하고 조화를 시도함으로써 시대성을 지닌 예술 정신과 보편적(普適性) 미학 체계 구축을 모색하였다. 린펑몐은 중국 예술의 현대화에 새로운 패러다임을 제시하였다.

또한 린펑몐은 베이징과 항저우예술전문학교의 교장을 역임하며 미육(美育) 중심의 예술교육을 실천하였고, 프랑스식 교육체계를 도입하였다. 그는 체계적인 사생(寫生)과 자유로운 창작의 결합을 강조하였으며, '사회의 예술화'를 통해 인생의 가치를 고양시키고자 하였다. 그는 예술의 독립성과 자유주의적 성향을 바탕으로 사회 문제를 정신적 과제로 승화시켰으며, 시대적이고 이상주의적인 예술 정신을 구현하였다.

키워드: 린펑몐, 순수예술본체론, 중서예술조화론, 사회예술화, 예술 혁신

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 국내 학습 및 사상 계몽	8
1. 유년기 서화 학습	8
2. 중학 시절 서양예술과 신문화운동의 접촉	14
III. 서구 예술의 흡수 및 사상 교류	21
1. 아카데미즘의 학습과 초월: 프랑스 시기의 수학경력	21
2. 모더니즘의 흡수: 독일, 프랑스 시기	28
IV. 중국 미술전문교육의 개혁	36
1. 베이징예전 시기(1926-1927)	36
2. 항저우예전 시기(1927-1937)	42
V. 미술전람회 활동과 예술창작	58
1. 베이징 시기: 제1회 개인전과 베이징예술대회	58
2. 항저우 시기	68
1) 제1회 전국미술전람회와 서호박람회 예술관 전시	68
2) 예술운동사 전시회	75

VI. 린평멘의 예술 사상 분석	84
1. ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’	84
2. 중서예술조화론과 예술혁명론	97
VII. 결론: 의의와 한계	109

참 고 문 헌

ABSTRACT

도 판 목 차

도판 1. <초등학교 기하학 교과서>, 1905, 상하이 문명 서점.	11
도판 2. 퐁텐블로중학교, 프랑스어 학원(사진 자료), 『林風眠全集』 伍·年譜.	24
도판 3. 린펑몐, <베를린 카페>, 1923, 유화, 사이즈 미상, 『東方雜誌』 第 25 卷, 第 1 期.	29
도판 4. 린펑몐, <모색>, 1923, 유화, 200cm*450cm, 『東方雜誌』 第 16 期.	30
도판 5. 린펑몐, <생의 욕망>, 1924, 수묵화, 사이즈 미상, 『林風眠全集』 伍· 年譜.	33
도판 6. 들라크루와, <신의 전투>, 19세기, 유화, 사이즈 미상, 『晨報·星期畫 報』 第 101 號.	40
도판 7. 국립예술원, 학문적 목표, 『林風眠全集』 伍·年譜.	45
도판 8.1 국립예술원, 중국화조 수업표(1929), 『國立藝術院第一屆周年紀念特 刊』	47
도판 8.2 국립예술원, 서양화조 수업표(1929), 『國立藝術院第一屆周年紀念特 刊』	47
도판 9. 국립예술원, 회화과 수업표(1930), 『國立藝術院第一屆周年紀念特刊』	48
도판 10. 루리우화, <초머 석고상>, 1928, 목탄 스케치, 사이즈 미상, 『國立杭 州藝專十年』	50
도판 11. 정위예보, <건축 패턴 디자인>, 사이즈 미상, 제 3 기 졸업 기념 간 행물, 『國立杭州藝專十年』	53

도판 12. 린펑몐, <차이쯔민 선생의 과거와 현재>, 1925, 유화, 사이즈 미상, 『林風眠全集』伍·年譜.	59
도판 13. 린펑몐, <민간>, 1926, 유화, 사이즈 미상, 『文學月報』第 19 卷, 第 8 號.	62
도판 14. ‘베이징예술대회’, ‘전체 예술 운동’(사진 자료), 1927, 『林風眠全集』 伍·年譜.	63
도판 15. 린펑몐, ‘베이징예술대회’, 홍보 포스터, 1927, 『林風眠全集』伍·年譜.	67
도판 16. 린펑몐, <인도>, 1927, 유화, 사이즈 미상, 『貢獻』第 6 期.	69
도판 17. 린펑몐, <인류의 고통>, 1929, 유화, 사이즈 미상, 『北洋畫報』第 331 期.	73
도판 18. 린펑몐, <십년수목, 백년수인>, 1931, 유화, 사이즈 미상, 『亞丹娜』 第 5 期.	79
도판 19. 린펑몐, <비에>, 1934, 유화, 사이즈 미상, 『天津商報畫刊』第 9 期.	80
도판 20. 린펑몐, <나체녀>, 1934, 유화, 사이즈 미상, 『國立杭州藝專十年』.	81
도판 21. 린펑몐, <풍경>, 1930, 수묵화, 사이즈 미상, 『國立杭州藝專十年』.	82

I. 서론

린펑몐(林風眠, 1900-1991)은 20세기 중국의 중요한 예술가로, 이론과 실천 측면에서 중국 전통 예술의 변화를 위해 지속적인 시도를 감행하였으며, 그 목적은 중국 전통 예술의 현대화 가능성을 모색하는 데 있었다. 린펑몐은 예술의 본질이 곧 예술 자체에 있다고 주장하였으며, 예술은 독립성과 초월성, 비공리성을 지닌다고 보았다. 예술은 복잡한 개념과는 무관하며, 다만 인간의 감정을 표현하는 것이다. 이러한 정서는 예술을 통해 조화되고 해소되어, 일종의 조화로운 정신 상태에 도달하게 한다. 이러한 관점에서 진정한 예술 작품은 인간의 생명력을 표현하는 것이어야 하며, 진정한 예술 창작은 공리적인 목적을 배제하고 진정한 감정에서 비롯된 진정한 예술이어야 한다. 그는 예술은 자아 혹은 시대정신을 표현하는 매개체로 기능해야 한다고 본다.

린펑몐은 프랑스에서 체계적인 예술 교육을 받았으며, 이후 독일에서 유학(游學)하면서 예술 활동을 전개하였고, 유럽의 모더니즘 철학과 예술 사조로부터 다양한 영향을 받았다. 그의 예술 사상과 이념은 서구 모더니즘 사상에 뿌리를 두고 있다고 할 수 있다. 이러한 기반 위에서 린펑몐은 예술을 감정 표현 방식의 하나의 범식으로 확립하였다. 첫째, 그는 예술의 기능론에 대한 논의를 통해 예술의 자율성과 예술이 인생에 가져다주는 중요한 의미를 강조하였다. 둘째, 중서양 예술사의 맥락을 정리하는 것을 통해 중서예술 조화론을 제기하였으며, 예술의 시대성을 주장하고 보편적 미학 체험을 옹호하였다. 또한 실천적 차원에서 양자의 융합을 위한 실험을 진행하였다. 그는 예술과 사회 및 중서양 문화 간의 일정한 접점을 발견하였고, 중국 전통 예술의 현대화 가능성을 논의하였다. 이는 그의 예술 사상을 구성하는 하나

의 특징이라 할 수 있다.

한편, 예술의 독립성을 고수하는 예술가로서 린펑멘은 베이양 정부 치하의 베이징예술전문학교(이하 ‘베이징예전’)와, 이후 난징 국민정부 대학원 직속의 항저우예술전문학교(이하: ‘항저우예전’)에서 교장으로 잇달아 초빙되었으며, 복잡한 정치·사회적 환경에 처하였다. 그는 예술이 인간의 미에 대한 감각에 영향을 미치고, 사람들 사이의 감정적 공명을 불러일으키며, 사회를 문명의 낙토로 바꿀 수 있다고 주장하였다. 이에 따라 그는 차이위안페이(蔡元培, 1868-1940)의 미육사상을 계승하였으며, 미감 교육을 통해 인간 정신의 고양을 제고하고자 하였다. 그는 미육의 확대를 실천하는 동시에, 다양한 사회예술화 활동을 전개하였다.

교육 실천에 있어 린펑멘은 프랑스의 예술 교육 체계를 도입하였으며, 체계적인 사생을 기초로 한 감정 표현 중심의 자유 창작 교육 형식을 강조하였다. 아울러 예술 이론 연구의 중요성도 함께 강조하였다. 그는 개인의 감정·흥미·의지·목표를 중시하였으며, 예술의 독립성과 자유주의 성향을 보여 준다.

마찬가지로, 린펑멘의 예술 운동은 정치적 범위를 초월하여 적극적으로 전개되었으며, 예술 혁명을 통해 인간 사상의 해방을 추구하고 시대정신을 구현하고자 하였다. 그의 예술 활동 범위가 점차 확장됨에 따라 린펑멘은 현실 사회에 대한 관심을 드러내기 시작하였으나, 여전히 이상주의의 범주를 벗어나지 않았다. 그는 예술이 정신성을 지니고 있으며, 인생을 향상시킬 수 있는 수단이라고 보았다. 이에 따라 린펑멘은 구체적인 사회 문제를 보편적 인간 정신의 과제로 승화시키고자 하였다. 그러나 린펑멘은 인류 사상이나 도덕에 대한 구체적인 내용을 명시적으로 제시하지는 않았으며, 오직 추상적인 개념에 머물렀다. 그는 때로 예술의 순수성을 강조하는가 하면, 인문주의적 감성을 예술에 내포시키기도 하였는데, 이와 같은 모순은 그의 예

술 사상 체계가 지닌 복합성을 보여주는 일면이라 할 수 있다.

린펑멘의 예술 활동과 사상에 관한 글은 1920년대부터 나타나기 시작하였다. 당시 그는 이미 프랑스에서 본격적인 공개 예술 활동을 시작한 상태였으며, 이에 대한 논의와 평론도 이어졌다. 현재까지 린펑멘에 관한 저술과 작품, 사료 및 기술들은 비교적 풍부하게 축적되어 있다. 중국 미술계에서는 린펑멘을 주제로 다수의 학술 심포지엄 및 기념행사가 개최되었으며, 1995년 중국미술학원출판사(中國美術學院出版社)에서 『린펑멘연구문집(林風眠研究文集)』이 간행되었는데, 이는 1989년 11월에 개최된 ‘베이징 린펑멘 예술 심포지엄(北京林風眠藝術研討會)’과 1993년 4월의 ‘항저우 린펑멘 예술 심포지엄(杭州林風眠藝術研討會)’ 등과 관련된 논문들을 수록하고 있다. 해당 심포지엄에는 린펑멘의 제자들뿐만 아니라 다양한 예술가 및 평론가들이 참여하여, 그의 각 시기별 창작 활동, 교육사상 등을 다각도로 분석하였다. 또한 1990년에는 저장미술학원출판사(浙江美術學院出版社)에서 『린펑멘론(林風眠論)』이 출판되었는데, 이 책에는 항저우예전 학생들이 작성한 린펑멘 관련 글이 약 30편이 수록되어 있다. 2000년에는 메이저우(梅州)에서 ‘린펑멘·리진과 탄생 100주년 학술 심포지엄(林風眠、李金髮誕辰100周年學術研討會)’이 개최되었고, 2001년에는 중국예술연구원(中國藝術研究院) 주관으로 ‘린펑멘 예술 사상 학술 심포지엄(林風眠藝術思想學術研討會)’이 열렸다. 이후 2010년에는 중국미술학원출판사에서 『린펑멘 탄생 110주년 기념 국제 학술 심포지엄 논문집(林風眠誕辰110週年紀念國際學術研討會論文集)』을 간행하였다. 이들 심포지엄에서 논의된 린펑멘의 예술 사상 및 정신적 가치에 대한 탐구는 본 논문에도 많은 사상적 영감을 제공하였다. 이와 같은 문헌들은 린펑멘의 초기 예술 활동과 사상을 연구하는 데 있어 중요한 기초 자료로 기능한다.

또한 2014년에는 중국청년출판사(中國青年出版社)에서 『린펑멘 전집(林

風眠全集)』이 출판되었다. 이 전집은 회화집 3권, 문집 1권, 연보 1권으로 총 5권으로 구성되어 있다. 이 가운데 “회화집”은 시간의 순서에 따라 주제별로 린펑멘의 주요 작품을 수록하고 있으며, “문집”은 린펑멘의 저술, 서신, 필기, 명언 등을 연대순으로 정리하고 원문의 표현 방식을 최대한 보존하였다. “연보”는 린펑멘의 생애와 예술 창작 활동을 연대기적으로 정리한 자료이다. 중국미술학원출판사에서 『서호 논예: 린펑멘 및 동료들의 예술 문집(西湖論藝——林風眠及其同事藝術文集)』을 비롯하여, 정차오(鄭朝)의 『국립예전의 옛 이야기(國立藝專的舊事)』, 황칭창(黃慶昌)의 『국립 항저우예전의 10년(國立杭州藝專十年)』 등을 출판하였다. 이러한 자료들은 린펑멘이 항저우예전에서 교장으로 재직하던 시기의 창작 활동과 교육 사상을 분석하는 데 참고가 되는 자료이다. 더불어 근현대 중국 미술사와 미술비평사에서도 린펑멘에 대한 서술도 있다. 위에 언급된 문헌들은 린펑멘 초기 예술 활동과 사상 연구의 기반을 이루는 참고 자료이다.

이에 본 논문은 기존 연구 성과를 바탕으로 보완적인 해석을 시도하고자 한다. 첫째, 린펑멘이 1919년 유럽 유학 이전에 국내에서 예술을 수학하던 시기에 대한 기존 논문들은 주로 사건의 연대기적 서술에 집중되어 있다. 이는 해당 시기와 관련된 문헌 자료가 부족하며, 린펑멘 본인의 말년 회고도 역시 시대적 정황에 따라 일정한 영향을 받았을 가능성이 있어, 절대적인 객관성이 확보되기 어려운 한계를 내포하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 관련 사료와 역사 기술을 면밀히 분석해 보면, 그 일부 내용은 린펑멘 예술 사상의 발아 단계와 일대일로 대응 가능한 단서를 제공하기도 하여 학문적으로 참고 가치가 있다. 이러한 인식을 전제로, 본 논문은 린펑멘의 1900년부터 1919년까지의 성장 배경 및 예술 수학 과정을 기술함으로써, 그 이후 전개되는 린펑멘 예술 사상의 형성 과정을 초기 경험의 맥락 속에서 유기적으로 고찰하고자 한다. 더 나아가 린펑멘 예술 사상 체계의 논리

적 구조를 보완하고, 그 성립 과정을 구체적으로 규명하고자 한다.

둘째, 중국 대륙 및 해외 온라인 도서관 자료를 정리해 보면, 최근 중국 내의 연구는 주로 역사학과 미술학의 관점에서 린펑멘의 예술 작품을 해석하고 있으며, 기법·구도·색채 등의 형식적 요소에 중점을 두고 있다. 반면, 철학 및 미학의 관점에서 린펑멘의 예술을 직접적으로 조명한 연구는 상대적으로 드문 실정이다. 이에 본 논문은 린펑멘의 저술을 분석 대상으로 삼고, 예술의 독립성이라는 이론적 전제를 바탕으로, 그의 사상에 내재된 순수 예술본체론의 의미와 예술의 정신성에 관한 특질을 해석하고자 한다. 나아가 예술의 정신적 기능이라는 관점에서, 린펑멘이 추구한 사회예술화의 이상 속에 나타나는 미적 계몽과 정신 구축의 경로를 분석하고자 한다.

사실 린펑멘의 예술 사상은 다원성과 모순성을 동시에 지니고 있고, 시대적 흐름에 따라 유동적인 변화를 보여준다. 이에 따라 본 논문은 일정한 범위와 조건 내에서 린펑멘의 저술, 예술 작품, 관련 사료, 사론 등을 근거로 하여 그의 구체적 사상과 예술 활동을 분석하고자 한다. 본 논문은 주제와 지면의 한계로 인해 린펑멘의 전체 이론과 작품 세계를 종합적으로 고찰하거나, 그의 예술에서 나타나는 주요 개념어들을 심층적으로 분석하지는 않는다. 대신, 린펑멘이 시대적 상황 속에서 전개한 다양한 활동과 사상에 주목하고, 이를 통해 그의 중국 현대미술의 전개 과정에서 지닌 역할과 의미를 고찰하고자 한다.

본 논문은 두 가지 연구 방법론을 시도하였다. 첫째는 문헌 연구법으로, 중국 국내외에서 발표된 린펑멘의 예술 사상, 미학 사상, 예술 활동에 관한 단행본, 학술지 논문, 석·박사 학위논문 등 다양한 문헌 자료를 조사·분석하여 린펑멘의 예술 활동과 사상 관련 내용, 발전 및 의미 등에 대한 이론적 기초를 제공하고, 연구의 틀을 구축하고자 한다. 둘째는 학제 간 연구법으로, 역사학·정치학·미술학 등의 인접 학문을 참고하고, 철학 및 미학과 접목

하여 분석을 시도함으로써 린핑멘의 예술 사상에 대한 종합적인 고찰을 시도하고자 한다.

린핑멘의 예술 활동과 사상 형성은 주로 1919년부터 1937년(중일전쟁 발발) 사이에 집중되어 있다. 그 이후에는 주로 개인의 예술 창작에 몰두하였다. 린핑멘의 성장 배경, 초기 교육과정 및 예술 활동과 사상, 그리고 작품 창작과의 연관성을 고려하여, 본 논문은 1900년 린핑멘의 출생부터 1937년까지를 대상으로, 그의 저술과 초기 작품을 분석의 중심에 두고, 린핑멘 예술 사상과 사회예술화 활동의 전개 과정을 해명하고자 한다. 더불어 그의 사상 및 활동이 지닌 이론적·실천적 의미를 분석하고, 그중 중요한 의의를 가진 내용을 정리하여 제시하고자 한다.

본 논문은 I 장에서 린핑멘의 예술 활동과 사상을 개괄하고, II 장에서는 린핑멘의 국내 예술 학습 과정과 사상 계몽에 대해 정리하고자 한다. 우선, 그가 중국 전통예술과 서양미술에 입문한 과정을 살펴보고, 자연에 대한 애호와 서구 회화 기술에 대한 관심이 형성된 과정을 고찰하고자 한다.

III 장에서는 린핑멘의 유럽 유학 시기 예술 활동을 전개하는 상황을 정리한다. 그가 서양미술을 흡수하고 서구 사상과 교류하는 과정을 살펴보면, 아카데미즘에서 모더니즘 미술로, 나아가 보다 광범위적인 예술 개념으로 확장되는 사상 전환 과정을 분석한다.

IV 장에서는 린핑멘이 교육 활동을 전개한 시기의 사상과 실천을 정리한다. 그는 베이징예전과 항저우예전에서 서양 미술 교육 체계를 도입·확대하였으며, ‘조화중서예술, 시대예술창조(調和中西藝術, 創造時代藝術)’라는 이념, 예술의 독립성과 학문의 자유에 대한 입장을 분석의 중심에 둔다.

V 장에서는 린핑멘 관련 미술전람회 및 예술 창작 활동을 정리한다. 특히 교내외 예술운동에서의 실천과 사상 궤적을 살펴보고, 그의 작품이 표현주의적 언어를 통해 인문주의 정신을 구현하는 방법을 분석한다.

VI장에서는 린펑멘의 저술에 대한 고찰을 바탕으로 다음 두 가지 물음을 중심으로 사유하고자 한다. 첫째, 린펑멘의 사상에서 예술의 본질과 목적은 무엇을 지향하는가? 둘째, 중서예술의 조화라는 방식을 통해 그가 탐색한 중국 예술 혁명은 어떠한 시대적 의미를 지니는가? 마지막으로 VII장에서는 이상의 활동과 사상적 가치에 대해 종합적으로 분석하고자 한다.

Ⅱ. 국내 학습 및 사상 계몽

20세기 초, 중국의 전통 교육은 점차 신식 교육에 자리를 내주었다. 신식 교육은 서구의 교육 이념과 제도를 참조하여 무단히 변화하였고, 그 내용과 형식에서도 서구화의 경향이 나타났다. 마찬가지로 예술 교육에도 개혁이 이루어졌다. 그러나 신학(新學) 체제하에서도 중국의 예술 교육은 여전히 전통 예술을 중심으로 이루어졌다. 이에 따라 린핑몐이 학습한 주요 내용도 역시 중국화와 관련된다. 그러나 서구 문화의 지속적인 영향은 사상에도 변화를 가져왔다.

1. 유년기 서화 학습

중국의 신식 교육은 清末부터 점차 규모를 형성하기 시작하였으며, 민국 시기에 이르러 교육 법령에 따라 여러 차례 제도 변혁이 이루어졌다. 광둥성은 서구와 가장 이른 시기에 교류를 시작한 지역으로서 변혁의 선도성과 개방성을 갖추고 있었으며, 비교적 이른 시기에 신식 교육을 도입한 지역 중 하나였다. 청말 광둥성에서는 ‘서원 개제(書院改制)’¹⁾를 출발점으로 학당을 설립하였다. 민국 시기에 이르러 학당은 다시 학교로 개편되었으며, 초등 학교·중등학교·고등학교로 구성된 학제가 확립되었다.

1) 서원 개제, 즉 서원을 개편하여 학당으로 전환하는 것은 19세기 말 청나라 정부가 신식 학교를 설립하기 위해 취한 조치이다. 1898년(광서 24년), 광서제는 「개서원여학교유(改書院爲學校上諭)」는 칙령을 반포하였고, 이에 따라 고등, 중등, 초등 각급 학교의 설립을 명령하였다. 각지에 기존에 존재하던 크고 작은 서원들은 모두 중학과 서학을 함께 배우는 학교로 일괄 개편되었다.

한편, 광둥성 메이저우²⁾는 중국 내 과거제도가 발달한 114개 현(縣) 중 하나이며, 또 광둥성 내에서도 과거제가 특히 발전한 5개 주요 현 중 하나로 손꼽힌다.³⁾ 1907년 기준으로 작성된 「광둥신식학당통계수치(廣東新式學堂統計數據)」에 따르면, 메이저우에는 학당이 265곳 설립되어 있으며 이는 교육이 발달한 지역으로 평가된다.⁴⁾ 이후 1936년 기록에서는 메이저우에 초등학교 590여 곳과 중학교 15곳이 운영되고 있으며 광둥성 내에서 학교 수량과 학생 수가 가장 많은 지역으로 나타났다.⁵⁾ 이러한 교육 발전의 주요 요인 중 하나는 메이저우는 문화의 중심지이자 화교들의 주요 거주지로서 비교적 풍부하고 선진적인 교육 자원을 보유하고 있었다는 점이다.

1900년 린핑멘은 광둥성 메이현구 시양진 바이궁거 공링촌 둔유거(廣東省梅縣區西陽鎮白宮個公嶺村敦裕居)에서 출생하였다. 그의 조부인 린웨이런(林維仁)과 부친인 린위농(林雨農)은 모두 묘비를 조각하는 석공이었으며 서화에 능했고 교육을 매우 중시하였다. 또한, 메이저우의 교육 환경을 고려했을 때 린핑멘은 유년기에 비교적 양호한 학습 환경 속에서 성장했다고 볼 수 있다.

린핑멘의 학습 환경은 신학의 확산과 함께 지속적으로 변화하였다. 1899년, 즉 린핑멘이 태어나기 1년 전, 청 정부는 「개서원위학교상유(改書院爲學校上諭)」을 시행하며 “현존하는 서원을 모두 중서 학문을 통합한 학교로 개편할 것”이라고 발표하였다.⁶⁾ 1901년에는 청 정부가 ‘신정(新政)’을 실시

2) 메이현구(梅縣區)는 진나라 시대에 처음으로 건립되었으며, 971년(북송 개보 4년)에 정저우(敬州)를 메이저우로 개칭하였다. 민국 원년(1912년)에는 주부(州府) 제도가 폐지되면서 메이저우는 메이현(梅縣)으로 개칭하였다.

3) 吳宗焯(清)等(修)·溫仲和(清)等(纂), 『嘉應州誌』, 1898(광서 24년). 臺北成文出版社, 1968, p. 125에 수록. 黃倚蘭, 「近代廣東公共教育資源配置的歷史地理分析(1840-1938)」, 西南大學, 2019, p. 131에 재수록.

4) 위의 논문, p. 24.

5) 「廣東省政府十一月份工作報告·教育」, 『廣東省政府二十五年工作報告』, 廣東省政府秘書處, 1936, p. 21. 위의 논문, p. 132.

6) 朱壽朋, 『光緒朝東華錄』, 中華書局, 1985(쪽수 미상). 위의 논문, p. 20.

하며 일련의 교육 관련 개혁 조치를 연이어 공포하였다. 1905년에 이르러 청 정부는 학부를 설립하고 과거제를 폐지하였는데, 이는 중국 근대 교육의 출발점이 되었다. 또한, 학부는 현 단위로 권학소를 설치하여 초등 교육 개혁을 추진하였다. 주요 내용으로는 신식 교과목의 추가, 새로운 교수법의 도입 등이 포함되었다. 이에 따라 예술 교육 역시 점진적인 개혁을 거듭하게 되었다. 구체적으로 살펴보면, 1904년 청 정부는 전국 법정 학제인 「주정학당장정(奏定學堂章程)」, 즉 ‘계묘학제(癸卯學制)’를 공포하고 시행하였다. 그중 「주정초등소학당장정(奏定初等小學堂章程)」에서는 “만 7세가 되면 반드시 초등소학당에 입학해야 한다”라고 규정하였다. 또한, 학교는 자신의 상황에 따라 도화(圖畫) 과목의 개설 여부를 결정할 수 있도록 하였다[도판 1].⁷⁾ 같은 해, 린펑멘은 다섯 살이 되었으며 학명을 평밍(鳳鳴)이라 하였다. 그는 몽관(蒙館)에서 전통적인 계몽 교육을 받았다. 1907년, 여덟 살이 된 린펑멘은 청 정부의 규정에 따라 초등소학⁸⁾인 립본학당(立本學堂)에 입학하였다. 앞서 언급한 바와 같이, 립본학당에는 도화 과목이 개설되었을 가능성이 있다. 주목할 점은 당시 ‘도화’ 과목이 ‘기치실상(記其實象)⁹⁾을 요구하였으며, 실용적인 서양식 임모(臨摹) 교육 방식에 중점을 두고 있었다는 것이다.

7) 朱有暉(編), 『中國近代學製史料』第二輯下冊, 華東師範大學出版社, 1989, p. 174+176.

8) 「주정학당장정(奏定學堂章程)」의 「학과정도급편제장 제2조(學科程度及編製章 第二)」에 따르면, “제1절 초등소학당의 수업 연한은 5년을 한도로 한다”라고 규정되어 있다. 또한 「계년취학장 제3조(計年就學章 第三)」에서는, “제1절, 초등소학당은 7세 입학의 원칙으로 한다(즉 외국의 만 6세 입학과 동일함). 다만 창설 초기에는 임시로 완화하여 만 8세, 만 9세(즉 9세, 10세)가 되는 자도 초등소학당에 입학할 수 있다”, “제2절, 초등소학당을 졸업한 자가 고등소학당에 진학하고자 할 경우, 시험 없이 전원 진급시켜 학문의 길을 넓힌다”라고 명시되어 있다. 위의 책, p. 176+185.

9) 위의 책, p. 179.



도판 1. <초등학교 기하화 교과서>, 1905.

학교 교육 외에도 린펑멘은 여섯 살 때부터 조부와 부친의 지도하에 전통 중국화를 배우기 시작하였다. 그가 임모한 『개자원화보(芥子園畫譜)』는 전통 중국화 유아 교육에서 중요한 학습 자료로 활용되었다. 린펑멘이 사용한 것은 1886년 상해 홍문서국(鴻文書局)에서 석판으로 재인쇄한 『개자원화보』이거나, 이보다 이른 시기의 석인(石印)본일 가능성이 있다.¹⁰⁾ 이 시리즈의 버전들은 화고뿐만 아니라 간단한 예술사와 예술 평론 등의 내용을 포함하고 있어, 유년기의 린펑멘에게 중국 전통 미술 학습의 기초를 제공하였다.

이 화보는 자연에 대한 묘사를 중심으로 하며, 산수화뿐만 아니라 다양한 식물, 동물 및 인물화고 등을 포함하고 있다. 린펑멘은 「자술(自述)」에서 “여섯 살 때 그림을 배우기 시작한 후, 내가 보고 느낀 것들을 표현하고 싶다는 강렬한 욕망이 생겼다”라고 서술하였다.¹¹⁾ 이를 통해 그의 예술 사상 체계에서 자연에 대한 애정과 표현 욕구가 유년기 계몽 교육과 깊이 연관되

10) 鄭睿, 「芥子園畫譜의流變及影響略述」, 『天水師範學院報』第 36 卷, 第 1 期, 2016, p. 21.

11) 林風眠, 「自述」, 『林風眠臺灣個展畫集』之序, 1989(쪽수 미상). 朱樸(編), 『林風眠全集』肆·文集, 中國青年出版社, 2014, p. 220에 수록.

어 있음을 알 수 있다. 열 살이 되었을 때, 그의 작품 <송학도(松鶴圖)>가 같은 마을의 대가족에 의해 구매되었으며, 이를 통해 그가 이미 일정한 수준의 미술적 재능을 갖추고 있었음을 확인할 수 있다.

나는 어릴 때 산촌에서 자랐다…… 이러한 이유로 자연과 가까이 지내는 것이 습관이 되었고…… 항상 그것들에서 벗어날 수 없었다. 다시 말해, 나는 자연에 깊은 애정을 가지고 있었다.

자연에 대한 애호는 하나의 습관이 되었고…… 나는 결코 싫증을 느끼지 않았다…… 아마도 이러한 습관 덕분에, 나는 모든 사물과 자연의 형상에 대한 축적이 풍부해졌으며, 이것이 나의 풍경화에 있어 주요한 영감의 원천이 되었다고 생각한다.¹²⁾

린펑멘은 『개자원화보』를 임모하는 것 외에도 서양 화관을 접했다고 언급하였다.¹³⁾ 광저우는 당시 중국의 중요한 상업 항구였으며, 18세기 중엽부터 서양 회화 기법과 스타일을 모방한 외소화(外銷畫)가 유행하였다. 그러나 1920년대에 이르러서도 광저우의 서양 미술 교육은 여전히 초상화와 풍경화를 임모하는 방식이 중심이었으며, 본격적인 서양화 교육이 이루어진 것은 아니었다. 따라서 린펑멘이 접한 서양 화관은 단순한 감상이나 임모 수준에 그쳤을 가능성이 크다. 그는 1935년 「나의 흥미(我的興趣)」에서 “20여 년 전 중국의 회화는 지금 우리가 말하는 ‘국화(國畫)’만이 존재했다”¹⁴⁾라고 언급한 바 있다. 따라서 메이저우에서 신식 교육이 추진되었던

12) 林風眠, 「抒情·傳神及其他」, 『文匯報』, 1962. 1. 5. 朱樸(編), 『林風眠』, 學林出版社, 1988, p. 105에 수록.

13) 「根據1962年林風眠畫展座談會上的講話整理」, 『國內美術學術研究動向(八)』, 中國美術家協會上海分會, 1962(쪽수 미상). 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 205에 수록.

14) 林風眠, 「我的興趣」, 『東方雜誌』第 33 卷, 第 1 號, 1935. 위의 책, p. 169.

사실에도 불구하고, 린펑멘의 유년기 예술 교육은 여전히 중국 전통 예술이 중심을 이루고 있었다고 볼 수 있다. 위에서 살펴본 신학시기의 도화 과목 내용과 종합해 보면, 당시의 서양 예술에 대한 학습은 일종의 기계적인 입모에 가까웠음을 알 수 있다.

또한, 청말 중국의 교육제도 변혁은 주로 양무파¹⁵⁾의 ‘중체서용(中體西用)’ 사상을 중심으로 이루어졌다. 1889년, 장즈둥(張之洞)은 『권학편(勸學篇)』에서 중국 전통문화는 주로 사상과 도덕을 함양하는 데 사용되어야 하며, 서양의 근대 과학은 주로 실질적인 문제를 해결하는 데 활용되어야 한다고 주장하였다. 1904년, 장바이시(張百熙), 장즈둥은 「중정학당장정절(重訂學堂章程折)」에서 “학교 교육은 전통문화 학습을 기초로 하여, 서양 근대 과학을 통해 사고방식을 개발하고 기예를 연마해야 한다”라고 명시하였다. 이후 1906년, 청 정부는 「상유(上諭)」를 반포하여 “학당은 중국 전통 문화를 주요 내용으로 하고, 서양 근대 과학을 보충하여 중서 학문에 능통한 인재를 양성해야 한다”라고 제시하며, 공식적으로 ‘중체서용’을 교육의 기본 원칙으로 확립하였다.¹⁶⁾

마찬가지로 양무파의 ‘도학(圖學)’이 중시되면서, 많은 학당에서는 도화 수업이 설치되었다. 예컨대, 경사동문관(京師同文館)의 ‘화법(畫法)’ 과목은 회화의 기술적인 훈련에 중점을 두었으며, 체계성과 응용성을 강조하였다. 이는 서양의 회화 기술을 활용하여 표현 방식을 향상하려는 시도로 볼 수 있으며, 훗날 린펑멘이 중서양 예술 조화 실험에서 서양의 회화 재료와 도구에 주목한 시각과 일정한 관련성을 가진다고 할 수 있다. 그러나 주목할 점

15) ‘양무파(洋務派)’는 청말 통치 계급 내부의 정치 세력으로서, ‘서양의 근대 과학을 배워 자강을 이룬다’를 중지로 삼고, ‘중체서용’을 원칙으로 하였다. 교육 면에서는 양무파가 일련의 신식 학당을 설립하여 서양의 과학 지식과 기술을 중국 교육에 도입하였다. 그러나 봉건 제도를 변화시키지 않고 단순히 서양의 과학 기술만을 수용한 데 그쳐, 결국 개혁은 실패하였다.

16) 朱有瓚(編), 위의 책(『中國近代學製史料』第二輯下冊, 1989), p. 78.

은, 당시 청 정부는 서양 문화의 정신 내용을 수용하지 않았다. 이와는 대조적으로 린펑멘의 예술 사상은 서양 문화를 적극적으로 수용하고, 중국 전통 예술 정신을 재구성하려고 시도하였다.

1911년 11월, 광둥 군정부가 공식적으로 수립되었으며, 추평자(丘逢甲)가 교육부 장관으로 임명되었다. 그는 교육을 중시하며 신학을 적극적으로 추진하였다.¹⁷⁾ 당시 정치 상황이 불안정하였음에도 불구하고, 신식 교육은 정부의 지원 아래 지속적으로 발전하였다. 같은 해, 린펑멘은 초등 교육을 마쳤으나, 집안 사정으로 인해 학업을 중단하게 되었다.

2. 중학 시절 서양예술과 신문화운동의 접촉

1912년 1월, 중화민국 임시정부가 난징에서 수립되었으며, ‘교육부’가 설립되었다. 같은 해 2월, 임시정부 교육총장 차이위안페이는 「대여신교육지의견(對於新教育之意見)」을 발표하며 ‘오육병거(五育並舉)’ 사상을 제안하였다. 이는 ‘군국민 교육, 실용주의 교육, 공민도덕 교육, 세계관 교육, 미감 교육’의 전면적 발전을 교육의 기본 원칙으로 삼는 것이었다. 교육은 초기의 실용성을 중시하는 단계에서 벗어나 심미(審美) 소양을 보급하는 단계로 전환되었으며, 국민정신 함양이 중요한 과제로 부상하였다.

차이위안페이는 전제(專制) 정권 시기의 교육은 정치에 속한다면, 공화시기의 교육은 정치적 제약을 초월해야 한다고 본다. 그리하여 ‘미육’은 정치로부터 독립된 자유롭고 보편적인 교육으로 자리매김하였으며, 공화시대 교육의 핵심 가치로 강조되었다.¹⁸⁾ 이러한 미육 사상, 특히 ‘자연 숭상’과 ‘개

17) 鄭喜夫, 『民國丘倉海先生逢甲年譜』, 臺北臺灣商務印書館, 1981(쪽수 미상). 徐博東, 「丘逢甲與辛亥革命」, 『臺聲』, 中華全國台灣同胞聯誼會, 2011, p. 60에 수록.

18) 蔡元培, 「對於新教育意見之方針」, 『教育雜誌』第 3 卷, 1912. 2(쪽수 미상). 『中國近

성 표출¹⁹⁾을 중시한 그의 교육 철학은 이후 린펑멘의 예술 교육 이념 형성에 중요한 계기를 제공하였다.

이후 임시정부는 일련의 新교육 정책을 공포하며 기존 학제를 다시 개혁하였다. 「보통교육잠행반발통령(普通教育暫行頒發通令)」에서는 “모든 교과서는 새로운 교육 이념에 부합해야 하며, 청 정부 학부에서 공포한 교과서는 전면 사용 금지한다”라고 명시하였다.²⁰⁾ 1913년에 이르러 임시정부는 「임자계축학제(壬子癸醜學制)」를 제정 및 공포하며 현대 교육 체계 구축을 시도하였다. 구체적으로 살펴보면, 「소학교령(小學校令)」에서는 고등소학교에서 도화를 필수 과목으로 지정하고, 매주 1-2시간 수업하도록 배정하였다.²¹⁾ 또한, 「교칙」 제9조에서는 “도화 과목의 목적은 아동이 사물을 관찰하고 임모 기술을 익히며 미감을 함양하도록 하는 데 있다”라고 규정하였다. 제16조에서는 “도화 과목은 전통 예술을 중심으로 하여 심미적 관념을 형성하도록 해야 한다”라고 명시하였다.²²⁾ 「중학교령(中學校令)」에서는 도화를 중학교 필수 과목으로 지정하고, 매주 1시간을 배정하였다. 그중, 「학과급정도(學科及程度)」 제11조에서는 “도화 과목의 목적은 사물 묘사의 기초 위에서 자유롭게 그림을 그릴 수 있도록 하고, 구도를 중시하며 미감을 함양하는 데 있다”라고 규정하였다. 아울러, 도화의 유형을 ‘자재화(自在畫)’와 ‘용기화(用器畫)’로 구분하였으며, 이 중 자재화는 사생을 중심으로 하되, 임모를 중시하면서도 독창적인 구도를 갖출 것을 강조하였다.²³⁾

신교육 정책에서는 도화 과목을 필수 과목으로 지정하고, 자재화 개념을 도입하여 사생을 통해 미의 감정을 표현할 것을 강조하였다. 이는 예술 교

代思想家文庫蔡元培卷』, 中國人民大學出版社, 2014, p. 147에 수록.

19) 蔡元培, 「新教育與舊教育之歧點」(天津中華書局‘直隸全省小學會議歡迎會’上的演說辭),

1918, 顧明遠(編), 『教育大辭典』, 上海教育出版社, 1998, p. 128.

20) 朱有燾(編), 위의 책(『中國近代學製史料』第二輯下冊, 1989), p. 3.

21) 朱有燾(編), 『中國近代學制史料』第三輯上冊, 華東師範大學出版社, 1989, p. 113.

22) 위의 책, pp. 120-121.

23) 위의 책, p. 353.

육에 대한 관점이 변화했음을 보여준다. 같은 해, 린펑멘은 고등소학교에 입학하였으며, 교과서와 교육과정이 신교육 정책에 따라 개정되었다.

당시 많은 신식 학교는 기존의 서원을 개편하여 설립되었으며, 전통 교육과 신식 교육이 공존하는 특징을 지니고 있었다. 예를 들어, 메이저우중학교는 1879년에 설립된 숭실학원(崇實學院)이 그 전신으로, 교훈은 ‘숭상실학, 유체유용(崇尚實學, 有體有用)’이었는데 이는 청말 교육 이념을 반영한 것이다. 그러나 1912년, 숭실학원은 기타 세 개의 학교와 통합되어 메이현공립중학교로 개편되었고, 이후 성립메이저우중학교로 명칭이 변경되었다. 이 학교는 임시정부가 신식 교육 정책을 추진하는 데 중점을 둔 학교이다. 메이저우중학교는 전통 교육 사상을 유지하면서, 신학 사유를 발전시켜 중서 병존의 교육 방식을 갖추게 되었다.

또한, 메이저우는 화교들이 교육 발전에 많은 긍정적인 영향을 미쳤다. 당시 중국은 빈번한 전쟁으로 인해 군비 지출이 막대하였으며, 이로 인해 학교들은 재정 문제로 정상적인 운영이 어려운 경우가 많았다. 그러나 광둥성은 화교가 많아, 그들의 기부금은 광둥 교육 재정의 중요한 원천이 되었다. 통계에 따르면, 1937년 이전까지 메이저우 지역의 중·소학교 중 90% 이상이 화교들의 장기적인 교육 지원을 받았으며, 그중 메이저우중학교와 둥산중학교도 포함되었다.²⁴⁾ 더욱 중요한 점은, 일부 화교들이 직접 학교 교육에 참여하여 선진적인 교육 이념, 운영 방식 및 조직 관리 등을 도입함으로써, 메이저우의 상대적으로 개방적인 교육 환경을 조성하는 데 기여하였다.

1914년, 린펑멘은 고등소학교를 졸업한 후 먼저 둥산중학교에 입학하였고, 이후 메이저우중학교로 전학하였다. 「린펑멘일사(林風眠軼事)」에서는 다음과 같이 기록되어 있다.

24) 『縣中校報』第 9 期, 梅縣縣立中學, 1943. 宋心梅, 「清末民國時期廣東梅州僑辦教育研究」, 南昌大學, 2019, p. 31에 수록.

린펑멘은 나이는 어렸지만 매우 총명하였다. 이에 林씨 가문의 후원으로 메이저우둥산중학교에서 학업을 이어갈 수 있었다(이후 메이저우중학교로 전학). 그는 회화를 매우 좋아했으며, 타고난 재능을 지니고 있었다. 한 번 본 사물은 모두 매우 진실되고 생동감 있게 묘사할 수 있었다.²⁵⁾

메이저우중학교 학생이었던 원커웨이(溫克威)는 「7년 전의 린펑멘(七年前的林風眠)」에서 다음과 같이 언급하였다.

7년 전, 나는 아직 저학년 중학생이었다. 도화과에서 량보충(梁伯聰) 선생님은 장려식 교수법을 사용하셨다..... 우리가 가장 많이 학습한 것은 린펑멘의 작품이었으며, 량 선생님께서 가장 많이 칭찬하신 것도 린펑멘이었다.²⁶⁾

『육십년연운(六十年煙雲)』에서는 다음과 같이 기록되었는데, 이를 통해 린펑멘은 중학 시기부터 이미 미술적 재능에 대해 높은 평가를 받았음을 알 수 있다.

량보충은 수업 시간에 린펑멘의 국화 작품을 전시하며 120점을 부여하였다. 량 선생님은 ‘만점은 완벽을 의미하며, 추가로 부여한 20점은 그의 재능에 대한 보상이다. 린펑멘의 작품에는 깊은 의경(意境)이 담겨 있으며, 훗날 반드시 큰 성취를 이룰 것이다’라고 평하였다.²⁷⁾

25) 冰筠, 「林風眠軼事」, 『平西報』第 3 版, 1934. 5. 30. 『梅州日報』數字報(梅州網, https://mzrbh5.meizhou.cn/html5/2020-03/02/content_7226_2375197.htm), 2020. 3에 수록.

26) 溫克威, 「七年前的林風眠」, 『京報副刊』第 F8 版, 1926. 3. 위의 웹, 2020. 3.

27) 梁挺生, 『六十年煙雲』. 위의 웹, 2020. 11.

또한, 린펑몐은 시를 좋아했으며, 메이저우중학교 재학 시절 그의 스승은 저명한 교육자이자 詩書화가인 리마오셴(黎茂仙)이었다. 1917년, 린펑몐은 동급생 린원정(林文錚, 1903-1989)과 함께 ‘탐리시사(探驪詩社)’를 조직하였다. 린원정이 사장, 린펑몐이 부사장, 그리고 동급생 이진파(李金髮)가 시사 회원이었다. 이후 1930년, 린펑몐은 리마오셴의 유작 『모션시존(茂仙詩存)』의 서문을 썼는데, 시와 회화는 모두 인간 감정의 표현으로 본질이 같다고 언급하였다.²⁸⁾ 린펑몐의 후기 예술 작품에서도 예술 심미의 시적 성향과 예술 본질의 감성적인 일면을 주장하였다. 우관중(吳冠中, 1919-2010)은 이에 대해 “린펑몐의 그림은 서정시와 같아서 깊고 광대한 의경을 내포하고 있다”라고 언급하였다.²⁹⁾

린펑몐은 학교 수업 외에도 독서를 통해 중서양의 시사, 서양 문화 및 예술을 접하였다. 「메이셴 구이리 열서보사 도서목록(梅縣桂裏閱書報社圖書目錄)」³⁰⁾에 기록된 1918년 회원 등록 명단에서 ‘린펑몐’의 관련 기록을 확인할 수 있다. 그가 열람한 도서에는 『신청년(新青年)』, 『동방잡지(東方雜誌)』, 『영문주간(英文週刊)』, 『영문잡지(英文雜誌)』, 『환구(寰球)』 등의 잡지와 『고금명인화고(古今名人畫稿)』, 『용기화교과(用器畫教科)』, 『소설월보도화(小說月報圖畫)』, 『신판채색사생기억화해설(新版彩色寫生記憶畫解說)』 등의 미술 서적이 포함되어 있다. 또한 『일본유학제오차보고(日本留學第五次報告)』, 『미주유학보고서(美洲留學報告書)』, 『만국정치예학총서(萬國政治藝學叢書)』, 『동유총록(東游叢錄)』 등의 도서를 통해

28) 林風眠, 「林序」, 1930. 黎茂仙, 『茂仙詩存』, 1957(쪽수 미상)에 합편. 위의 웹(『梅州日報』數字報), 2020. 11에 수록.

29) 吳冠中, 「寂寞耕耘六十年-怀念林風眠老師」, 『文藝研究』第 4 期, 1979, p. 40. 鄭朝·金尙義(編), 『林風眠論』, 浙江美術學院出版社, 1990, p. 41에 수록.

30) 메이저우 교향월보(梅州僑鄉月報)의 전 편집장 라오간중(饒淦中)…은 「메이현 구이리 열서보사 도서목록」이라는 책을 공개하였다… (이 책은) 인도네시아 메단에서 前중화민국 駐메단 총영사였던 장부칭(張步靑)의 후손에 의해 복제된 문헌이다. 이 책에 기록된 회원 등록 명단에는 1918년에 ‘린펑밍(林鳳鳴)’이라는 이름이 등장하며, 이 린펑밍이 바로 린펑몐이다’. 위의 웹, 2019. 5.

해외 유학에 대한 관심이 싹트고 있음을 알 수 있다.

사실 중국 정국의 잦은 변동은 교육 방식 전환에 어려움을 초래하여 교육 이념의 반복과 모순을 일으켰다. 1914년 교육부는 교육 초안에서 ‘전인격교육(全人格教育)’을 제시하였다.³¹⁾ 그러나 1915년 1월, 위안스카이(袁世凱)는 「교육요지(教育要旨)」를 발표하여 ‘덕·지·체·미 공동 발전’이라는 교육 방침을 부정하고 청말 봉건 교육 관념을 부활시켰다.³²⁾ 1916년 7월, 교육총장 관위엔롄(范源濂)은 민국 원년의 교육 방침을 복원한다고 선언하며 위안스카이가 발표한 교육요지를 폐지하였다. 1919년, 교육부는 새로운 교육 목적을 제시하였는데, “양성건전인격, 발전공화정신(養成健全人格, 發展共和精神)”³³⁾의 내용으로, 교육 개혁을 일정하게 회복시켰다.

주목할 점은 20세기 초 중국에서 신문화운동³⁴⁾이 일어났는데, 이는 서양의 과학과 민주주의를 지지했다. 이 운동은 사상해방 운동으로 린펑멘에게 영향을 미쳤으며, 단지 당시 학습 환경뿐 아니라 그의 후기 예술 이론과 실천에서도 과학과 자유, 평등을 추구하는 태도로 나타났다. 1919년에 이르러 ‘5·4 운동’의 영향이 전국으로 확산했고, 메이현 각급 중소학교 교사와 학생들은 ‘메이현학생연합회’를 조직하여 봉건주의와 침략주의(Jingoism)를 반대

31) 朱有燾(編), 위의 책(『中國近代學製史料』第三輯上冊, 1989), pp. 29-30.

32) 『教育公報』第 9 冊, 1915. 2(쪽수 미상). 馬建華, 「從『教育要旨』和『特定教育綱要』看民初袁世凱政府的教育思想」, 『學術探索』第 3 期, 云南省社會科學界聯合會出版社, 2012, p. 164에 수록.

33) 중국교육조사회는 교육조사회의 회의를 개최하여, ‘중학교에 있어서 문과와 이과를 분과해야 하는가’ 등의 10가지 안건에 대해 의결하였다. 그중 ‘교육 목적 연구안’에서는 영국·프랑스·미국 3국의 장점을 취하여, ‘양성건전인격, 발전공화정신(養成健全人格, 發展共和精神)’을 교육의 목적으로 삼을 것을 제안하였다. 顧明遠(編), 위의 책(『教育大辭典』, 1998), p. 21.

34) 신문화운동(The New Culture Movement)은 20세기 초 중국의 일부 선진 지식인들이 시작한 봉건주의에 반대하는 사상해방운동으로, 기본 슬로건은 ‘德先生’(Democracy)과 ‘賽先生’(Science), 즉 민주와 과학을 옹호하는 것이다. 1915년 9월, 천두슈(陳獨秀)는 상하이에서 『청년 잡지(青年雜誌)』를 창간한 후, 이름을 『신청년(新青年)』으로 바꾸면서 신문화운동이 시작되었다. 이번 운동은 중국의 새로운 사조 전파에 유리한 조건을 마련하였다.

하는 운동을 전개하였다. 봉건주의와 침략주의를 반대하고 과학·자유·평등을 추구하는 것은 당시 린핑몐을 포함한 청년 지식인들의 집단적 의식이었다. 같은 해 7월, 린핑몐은 성립메이저우중학교에서 졸업하였다.

이처럼 이 시기는 린핑몐의 예술 사상 형성에 기초를 마련해 주었다. 신식 교육의 영향을 받아, 그는 초·중등 교육 시기부터 다양한 방식으로 서구 문화와 접촉하였으며, 이를 통해 서양 예술에 대한 인식과 수용의 기반이 마련되었다. 또한 이는 린핑몐이 해외 유학을 떠날 수 있는 객관적 조건과 사상적 전환의 경로를 제공하였다.

Ⅲ. 서구 예술의 흡수 및 사상 교류

20세기 초, 유럽의 현대 예술과 인문 사상이 중국에 유입되면서 일부 미술 학도들은 중국 예술의 발전 경로를 모색하고자 서구로 유학을 선택하였다. 앞서 서술한 바와 같이, 린펑멘은 중국 전통 예술에 대한 학습을 바탕으로 서구 문화에 처음 접하고 관심을 가지게 되었다. 그는 중학교 졸업 후 유럽으로 유학을 떠나 서양의 문화와 예술을 배우고, 예술 창작과 예술 운동에 참여하였으며, 동시에 중국 예술의 혁신을 탐구하고 자신의 예술 사상 특질을 탐색하기 시작하였다.

1. 아카데미즘의 학습과 초월: 프랑스 시기의 수학경력

1914년, 차이위안페이 등의 주도로 베이양 정부는 프랑스에서 화법교육회(華法教育會)를 설립하고 ‘근공검학(勤工儉學)’을 장려하였다. 이는 노동과 학업을 병행하는 방식을 통해 유학의 문턱을 낮추어 중국 청년들이 서양 문화를 학습시키는 데 목적이 있었다. 이에 따라 화법교육회는 유법검학회(留法儉學會)를 설립하였으며, 이는 5·4 운동 이후 중국 청년 지식인들이 유럽으로 유학하는 중요한 경로가 되었다.³⁵⁾ 신문화운동시기 때의 노동과 학업을 병행하는 사조의 대두는 린펑멘의 유학에 유리한 조건을 조성하였다. 1919년 린펑멘은 중학교를 졸업한 후 프랑스로 유학을 떠날 계획을 세웠다. 당시 린원정은 상하이에서 보충 수업을 하던 중, 교우였던 숭권루이(熊

35) 蔡元培, 「說儉學會」, 『晨鐘報』, 1917. 5. 朱樸(編), 『林風眠全集』伍·年譜, 中國青年出版社, 2014, p. 33에 수록.

君銳)를 통해 유법검학회에 대한 소식을 접하게 되었다. 이에 그는 린펑몐에게 서신을 보내 함께 프랑스로 유학할 것을 제안하였다.³⁶⁾ 같은 해 9월, 린펑몐은 유법검학회에 등록하였으며, 당시 「유법근공검학학생분교명단(留法勤工儉學生分校名單)」³⁷⁾에는 그의 이름이 ‘린펑밍(林鳳鳴)’³⁸⁾으로 기록되어 있다.

프랑스로 유학을 떠나기 전, 린펑몐은 상하이도화미술학교(上海圖畫美術學校, 이하 ‘상하이미전’)에서 잠시 수학한 바 있다. 「상하이미술학교 1916학년도 제1학기부터 1920학년도 제2학기까지의 서양화과 학생 학적부(上海美術學校1916學年度第一學期至1920年學年度第二學期西洋畫科學生學籍簿)」에는 린펑몐에 대하여 “입학 연령은 19세, 입학 연월은 1919년 9월, 퇴학 연월은 1920년 2월”³⁹⁾로 기록되어 있다. 필명 ‘빙윈(冰筠)’은 “린펑몐은 메이저우중학을 졸업한 후 상하이미전에 입학하였으며, 중퇴한 지 일주일 만에 프랑스로 유학을 떠났다”라고 서술하였다.⁴⁰⁾ 또한 필명 ‘무명씨(無名氏)’는 다음과 같이 회고하였다.

중국 학생이 파리에 있는 미술학교에 입학하려면 일정한 자격이 필요했다. 린펑몐을 비롯한 일부 미술 유학생은 일시적으로 상하이미전에 지원하였고, 학비만 납부하면 수업에 출석하지 않아도 졸업장을 받을 수 있었다…… 린펑몐은 당시에 학명 ‘펑밍’으로 학적을 등록했을

36) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 36.

37) 鮮於浩, 『留法勤工儉學運動史稿』, 四川巴蜀出版社, 1994. 10, p. 335.

38) ‘가장 기억에 남는 것은, 그 시기(1921년, 국립디종미술학교 재학 기간)에 우리의 속된 이름을 바꾸자는 주장을 펼쳤다는 점이다. 린펑밍(林鳳鳴)은 펑몐(風眠)으로, 윈정(文錚)은 문정(聞錚)으로, 지바오(紀標)는 지표(既漂)로 개명하였다……’. 李金發, 「林風眠與我」, 香港『祖國』第15卷, 第11期, 1956. 9. 10. 岷濼·孫儒, 『林風眠法國留學蹤跡探微』, 프랑스 360 특별기고, falanxi360.com에 수록.

39) 『上海美術學校1916學年度第一學期至1920年學年度第二學期西洋畫科學生學籍簿』, 上海市檔案館(藏), 檔案編號 Q250-1-121-0071, 1920.

40) 冰筠, 위의 글(「林風眠軼事」, 1934), 위의 웹(『梅州日報』數字報), 2020. 3.

가능성이 있다. 그는 나에게 이렇게 말했다. ‘나는 류하이쑤(劉海粟)의 수업을 들은 적이 없어. 졸업장만 받았지, 이 사실을 공개해도 상관 없어.’ 사실 린펑멘은 외부의 비난을 피하기 위해 이 일을 공식적으로 공개하지 않았고, 우리 몇몇 친한 친구들에게만 털어놓았을 뿐이다.

이후 인터뷰에서 린펑멘은 “누구든 장점을 가진 사람이라면 모두 나의 스승이 될 수 있다. 굳이 진정한 사제 관계였는지를 따질 필요는 없다”⁴¹⁾라고 답하였다. 외부의 논란을 피하고 예술 자체에 집중하려는 태도는 린펑멘 사상의 중요한 기조 중 하나였다.

1919년 12월 25일, 린펑멘은 린원정, 리진파 등과 함께 상하이 양수푸 황푸 부두에서 프랑스 크루즈 ‘앙드레 르 봉(Andre Le Bon)’호의 4등 객실에 입주하여 출발하였다. 1920년 1월 28일, 그들은 프랑스 마르세유항에 도착하였다.⁴²⁾ 2월, 그는 폰텐블로중학교(Lycée de Fontainebleau)와 브루예르시립중학교(Collège Municipal de Bruyères)에서 프랑스어와 서양 소묘를 보충 학습하였으며, 당시 동급생의 수는 사십에서 오십 명[도판 2]에 달했다.⁴³⁾ 그러나 당시 프랑스는 전쟁 직후의 경제 침체로 인해 유학생들의 취업 상황이 좋지 않았다. 또한, 위안스카이 통치하의 교육 정책 변화로 인해 베이양 정부는 유학 운동에 소극적인 태도를 보였으며, 주 프랑스 화법 교육회의 부패와 횡령 문제가 심각해 결국 학생들의 시위와 저항을 초래하였다.⁴⁴⁾ 린펑멘 또한 친구들에게 보낸 편지에서 유학생들이 겪는 생활의 어려움을 언급한 바 있다. 당시 그는 공비 보조 외에도 간판 도색 등의 일을 하며 가문의 일부 지원을 받아 기본적인 학업을 지속할 수 있었다. 린펑멘이 성장한 시기는 청말과 민초의 빈번한 전쟁, 신문화운동, 5·4 운동, 유법

41) 無名氏, 「林風眠秘辛(上)」, 『中國臺北中央日報·中央副刊』, 2001. 5, p. 18.

42) 「旅歐週刊」, 1920. 2, 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 39.

43) 위의 책, p. 38.

44) 冷玉健, 「留法勤工儉學運動風雲錄」, 『世紀橋』第 1 期, 2004, pp. 12-15.

근공검학 유학생들의 항의 시위 등으로 혼란스러웠다. 또한, 당시 세계적으로도 제1차 세계대전 직후의 격변기였다. 즉 린펑멘은 하나의 “혁명” 시대를 살아갔다고 할 수 있다. 그러나 그는 직접적으로 사회 혁명 활동에 참여하기보다는 예술 자체의 개혁에 관심을 기울였다.



도판 2. 폰텐블로중학교, 프랑스어 학원.

(린펑멘: 2 열 왼쪽에서 3 번째)

사실, 화법교육회의 발전과 5·4 운동의 영향으로 인해 1919년에서 1920년 사이 유럽 유학이 중국에서 첫 고조를 맞이하였으며, 이 시기 유학을 선택한 대부분의 미술 학생들은 프랑스를 지향하였다. 당시 프랑스에는 다양한 예술 사조가 존재하였고, “각종 전람회가 많았으며, 어느 거리에서나 전시회를 볼 수 있었고, 정신적으로는 물론 자유로웠으며, 보고 싶은 것을 자유롭게 볼 수 있었다”⁴⁵⁾라고 회고된다.

아카데미즘은 프랑스 전통 예술의 주류였다. 이는 르네상스 시대에 기원을 두며 자유·평등·박애의 이념과 자연 및 과학을 추구하는 정신을 지향하였다. 현실을 묘사함으로써 인문주의 정신을 고양하려는 것이 특징이다. 그러나 시대의 변화와 더불어, 아카데미즘의 비교적 엄숙하고 이성적인 측면

45) 艾青, 「言之鑿鑿, 令人心折」(北京林風眠藝術研討會), 1989. 11, 鄭朝, 『林風眠研究文集』, 中國美術學院出版社, 1995, p. 5.

은 점차 경직된 경향을 드러내기 시작하였다. 19세기 말에 이르러, 아카데미즘은 점차 자연주의, 낭만주의, 인상주의, 상징주의 등 모더니즘 예술에 자리를 내주었다. 예술가들은 점점 더 자유로운 형식의 예술을 주장하게 되었고, 표현 방식도 점차 다양해졌다. 이 시기는 실험적인 시도가 활발히 이루어지고 대규모 전람회가 빈번하게 열렸던 시기이며, 프랑스 전역에서 새로운 작품이 대거 창작되면서 19세기 프랑스 예술 전통에 도전하는 시대였다.⁴⁶⁾

20세기 초에 이르러 예술이 개성과 반(反)전통을 강조하기 시작하면서, 각 예술 유파 간의 상호 영향이 또한 뚜렷해졌다. 모더니즘 예술이 주류로 부상하였으며, 그 중심지는 단연 파리였다. 파리는 현대 예술 사상의 중심지로서, 모더니즘 예술 운동이 또한 중국 미술 유학생들을 강하게 끌어당겼다. 아울러, 프랑스의 ‘자유·평등·박애’라는 인문주의 정신은 중국 예술의 미래를 모색하던 젊은 지식인들에게 하나의 방향이 되었다.

주목할 점은 이 시기가 린펑멘의 초기 예술 사상이 변화하는 중요한 전환점이다. 이러한 변화는 두 가지 측면에서 나타났다. 첫째, 서양 현대 예술을 학습하는 과정에서 중국 전통 예술에 대한 재고찰이 이루어졌다. 둘째, 중국 예술을 동등하게 배우려는 태도이다.

1921년 초, 린펑멘은 국립디종미술학교(École Supérieure des Beaux-Arts in Dijon)에 입학하였으며, 이후 교장 영세스(Yencesse)의 추천을 받아 같은 해 5월 파리고등미술학원(École des Beaux-Arts in Paris, 이하 파리미원)으로 전학하였다. 파리미원은 세계적으로 저명한 미술 교육 기관 중 하나로, 초기에는 아카데미즘을 중심으로 교육이 이루어졌다. 이후 모더니즘 예술의 영향으로 인해, 학교는 점차 ‘지도교수 작업실제(Atelier system)’를 형성하게 되었으며, 이는 예술가가 학생들을 직접 지도하는 방

46) Brendan Prendeville, 『Realism in 20th Century painting (World of Art)』, Thames & Hudson, 2000, p. 14.

식으로 운영되었다. 린펑멘은 아카데미즘 계열의 화가인 페르낭 코르몽(Fernand Cormon)의 작업실에서 수학하였으며, 주로 아카데미즘 예술을 공부하였다. 그는 스스로 다음과 같이 회고하였다.

나는 중국인이다. 프랑스에 온 후, 중국에 없는 것을 더 많이 배우고 싶어서 서양화를 열심히 공부했다. 내 소묘는 매우 정밀하였다. 당시 나는 정밀한 사실주의적 표현을 가장 좋아했고, 박물관에서도 그런 그림을 가장 즐겨 보았다.⁴⁷⁾

시간이 지날수록 린펑멘은 점차 아카데미즘 회화 방식에 의문을 가지게 되었다. 그는 “당시 나는 자연주의에 완전히 갇혀 있었다. 코르몽 밑에서 오랫동안 배웠지만 큰 발전이 없었다”라고 언급하였다.⁴⁸⁾

하지만 긍정적인 측면에서 보면, 아카데미즘의 寫實성의 일면은 린펑멘의 예술 창작에 기초를 마련해 주었다. 프랑스중학교에서 파리미원에 이르는 동안 그는 소묘 등 기초 회화 기법을 배우며 조형 방식과 공간 표현을 숙달하였다. 또한 린펑멘 예술 사상에서의 서양 회화 기법에 대한 관심에도 영향을 끼쳤는데, 이후 그의 교육에서는 체계적인 사생 교육 방법을 중시하게 된다. 더욱 중요한 점은, 파리미원에서는 교육의 형식보다 예술가 개인에 중점을 두고 학생 개성의 발휘를 장려하며, 교사와 학생 간의 교류와 협력을 강조했다.⁴⁹⁾ 린펑멘이 귀국 후 베이징예전과 항저우예전에 프랑스식 교육

47) 위의 책(『國內美術學術動向(八)』, 1962). 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 39에 수록.

48) 林風眠, 「回憶與懷念」, 『新民晚報』, 1963. 2. 17. 위의 책, p. 41.

49) Philippe INQUINI, 「Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts de paris à l'époque de la première République de Chine(1912-1949): pratiques et enjeux de la formation artistique académique」(중화민국 제 1 공화국 시기 [1929-1949] 프랑스 중국 예술가들과 파리국립고등미술학교: 학술 예술 교육의 실천과 논쟁), UNIVERSITE DE LILLE, le 30 mars 2017, p. 71.

체계를 도입한 상황을 고려할 때, 파리의 교육 방식과 학풍은 린펑멘의 예술 교육 이념과 중국 예술 현대화에 대한 사유와 밀접한 관련이 있다고 할 수 있다.

이후 엥세스는 파리에 린펑멘을 찾아가 그의 예술적 경향을 살펴보았다. 그는 린펑멘이 서양 아카데미즘에 지나치게 치우쳐 있으며, 자연주의의 한계에 갇혀 있음을 발견하였다. 이에 엥세스는 린펑멘에게 “아카데미의 문을 나와야 한다”라고 조언하며, 중국 전통 예술의 장점과 귀중함을 중시해야 하고 동양박물관과 도자박물관에서 중국 전통 예술을 연구할 것을 권유하였다.⁵⁰⁾ 그는 화가는 단지 회화만을 배워서 안되며, 조각·도자·목판화·공예 등도 모두 함께 배워야 한다고 지적하였다.⁵¹⁾ 린펑멘은 1922년까지 코르몽의 작업실에서 계속 학습하였지만, 엥세스의 조언에 따라 동양박물관과 도자박물관에서 중국 전통 예술을 연구하고 이를 임모하는 데에 몰두하였다. 당시 린펑멘이 학습한 ‘중국 전통 예술’에는 광범위한 전통 예술 내용이 포함되었다. 예를 들어, 벽화, 초상화 벽돌, 도자기 채색, 청동기뿐만 아니라 피영(皮影), 전지(剪紙) 등도 그의 학습과 흡수 대상이었다. 린펑멘은 “우리는 모든 역사적으로 전해 내려온 옛 예술이 다 나쁘다고 생각해서는 안 된다. 왜냐하면 그것들은 많은 선진자들의 귀중한 발명과 유용한 유산을 보존하고 있기 때문이다”라고 언급하였다.⁵²⁾

뿐만 아니라, 프랑스의 다양한 예술유파와 자유로운 학습 분위기도 린펑멘에게 중요한 영향을 주었다. 그는 회고하며 “내가 좋아하는 화가는 시대에 따라 달랐다. 예를 들어, 르네상스 시대에는 미켈란젤로와 라파엘로의 작품을 좋아했고, 인상파로는 반고흐와 고갱, 모딜리아니도 매우 좋아했다. 현대 화가 중에는 마티스, 피카소, 달리, 칸딘스키를 좋아했다”라고 밝혔다.⁵³⁾

50) 鄭朝·金尙義(編), 「林風眠藝術生涯編年」, 위의 책(『林風眠論』, 1990), p. 160.

51) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 41.

52) 林風眠, 「美術館之功用」, 『天津美術館館刊』, 1932. 위의 책, p. 79.

53) 陳慧津(整理), 「林風眠臺北答客問」, 『雄獅美術』第 11 期, 1989. 毅流·彭飛(編), 『林風

또한 린펑멘은 “학습에는 광범위한 지식이 필요하다. 성공적인 예술 작품을 창작하려면 먼저 미술사와 과거 예술가들의 창작 경험을 연구하고, 다양한 민속 예술을 알아가고, 기술 면에서 성실히 연습해야 한다. 각 예술 유파와 이론에 대해서는 반드시 신중하게 연구하여 그 형성과 발전 과정을 파악해야 한다. 모든 것을 무조건 긍정하거나 부정하지 말고, 편견 없는 태도로 진지하게 사고하여 자신의 견해를 제시해야만 타인의 장점을 흡수하고 자신의 부족함을 보완할 수 있다”라고 지적하였다.⁵⁴⁾ 이를 통해 린펑멘이 프랑스 유학 시절 서양 아카데미즘 예술 학습을 기반으로, 중서양 예술, 전통과 현대 예술에 대한 폭넓은 학습과 흡수를 시작하였으며, ‘순수 예술’ 사상 경향을 드러냈음을 알 수 있다. 이후 그의 유화 작품 <가을(秋)>이 파리 가을 살롱에 입선하며, 서구 예술계의 주목을 처음으로 받았다.

2. 모더니즘의 흡수: 독일, 프랑스 시기

1923년, 린펑멘은 파리미원에서 학업을 마쳤다. 같은 해 2월, 그는 린원정, 리진파와 함께 독일로 유학을 떠났다. 독일은 유럽의 또 다른 모더니즘 예술 중심지이며, 표현주의와 추상주의의 발원지이다. 당시 독일은 전쟁 직후의 경제 침체로 인해 물가가 낮아, 프랑스에서 공부하던 많은 중국 유학생들이 독일로 옮겨 학업을 지속하였다. 마찬가지로, 린펑멘도 독일에서 생활하였는데, 비록 린씨 가족의 경제적 후원이 중단되었지만, 실질적인 경제 상황이 어느 정도 완화되었고 창작에 집중할 수 있는 여건이 비교적 넉넉해졌다. 또한, 린펑멘은 베를린에서 엘리제 폰 로다(Elise von Roda)와

眠談藝錄』, 河南美術出版社, 1999. 10, p. 200에 수록.

54) 馮葉, 「我的老師和義父林風眠」, 穀流·彭飛(編), 위의 책(『林風眠談藝錄』, 1999), p. 223.

만나 연인 관계로 발전하였다. 이 시기 그는 <베를린 카페(柏林咖啡)>[도판 3], <평정(平靜)>, <크라바의 춘사(克里阿巴之春思)>, <금자탑(金字塔)>, <고무(古舞)>, <로랑(羅朗)>, <악마 앞에서의 전율(戰栗于惡魔之前)>, <탕요한의 결투(唐又漢之決斗)>등 비교적 많은 미술 작품을 창작하였다.

그러나 이들 작품은 거의 모두 유실되었다. 『린펑멘선생연보(林風眠先生年譜)』, 린원정의 회고 및 남겨진 사진 자료에 따르면, <베를린 카페>와 <평정>은 독일의 일상생활을 주제로 한 작품이다. 전자는 카페에서 손님들이 커피를 마시며 대화하는 장면을 묘사하여 전쟁 후 회복기의 밝은 분위기를 담아냈다. 표현 방식으로 볼 때, 거친 필치는 독일 표현주의의 영향을 받았으며, 빛과 색채의 조화는 인상주의와 유사한 특징을 보인다. 후자는 폭풍우가 지난 후 어촌 여성들이 바닷가에서 고기잡이배가 돌아오기를 기다리는 모습을 그렸으며, 그녀들의 불안한 감정을 표현하고 있다. <크라바의 춘사>, <금자탑>, <고무>은 그리스 신화를 묘사한 작품이며, <로랑>은 빅토르 위고의 역사 서사시에 기반을 두고 있다. 또한, <악마 앞에서의 전율>과 <탕요한의 결투>는 바이런의 서사시에서 영감을 얻었다.⁵⁵⁾ 이들 작품은 주로 린펑멘이 프랑스 유학 시절에 접한 모더니즘의 영향을 받았으며, 동시에 당시 그의 삶의 상황과도 밀접한 관련이 있다.



도판 3. 린펑멘, <베를린 카페>, 1923, 유화, 사이즈 미상.

55) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 45.

고통스러운 감정을 예술 형식으로 표현하는 독일의 표현주의는 린핑멘에게 깊은 공감을 불러일으켰다. ‘표현주의’와 린핑멘은 본질적으로 예술적 사상의 실천을 통해 시대적 정신 위기에 대응하고자 하는 공통된 목표를 가지고 있었다. 이러한 영향 아래 린핑멘은 강렬한 감정을 담은 일련의 작품을 창작하였다. 같은 해, 그는 스트라스부르(Strasbourg)에서 열린 중국미술전람회에서 <모색(摸索)>[도판 4]을 출품하였으며, 이 작품은 그의 유학 시기를 대표하는 작품으로 평가된다. 표현 방식으로 볼 때, <모색>은 큰 구도를 갖추고 있으며, 선은 유려한 리듬감을 지니고 있고, 색조는 검은색과 회색을 주로 사용하여 우울하고 무거운 분위기를 자아낸다. 내용적으로는 <아테네학당(The School of Athens)>과 유사한 주제를 지니며, 세계 각 시대의 사상가와 문학가들이 빛을 추구하는 모습을 묘사하여 인문주의 사상적 경향을 드러낸다. 린원정은 이 작품에 대해 다음과 같이 소개하였다.



도판 4. 린핑멘, <모색>, 1923, 유화, 200cm*450cm.

이 그림의 내용은 고대 그리스의 호메로스(Homeros), 이탈리아의 단테(Dante Alighieri), 영국의 셰익스피어(William Shakespeare), 독일의 괴테(Johann Wolfgang von Goethe), 프랑스의 위고(Victor Hugo), 러시아의 톨스토이(Leo Tolstoy) 등이 모두 빛과 진리를 추구하는 모습을 묘사한 것이다.⁵⁶⁾

또한, 중국 『예술평론』 기자는 파리에서 린펑멘을 인터뷰하며 다음과 같이 평가하였다.

이 작품에는古今의 위인들이 가득하고, 그들의 정신과 성격이 매우 진실하게 묘사되었다..... 미지의 진리를 모색하는 깊은 의미를 담고 있으며, 인류 선구자들의 정신과 노력을 찬탄하고 있다.⁵⁷⁾

<모색>은 표현주의 작품으로, 한편으로는 린펑멘의 미술 창작의 변화를 보여주며, 다른 한편으로는 그의 인문주의 정서를 엿볼 수 있다.

같은 해, 중국에서는 ‘2·7참사’가 발생하였으며, 승전루이는 린펑멘에게 공산주의 운동에 참여할 것을 권유하였다. 그러나 린펑멘은 이미 중국 예술 운동을 위해 평생을 바칠 것을 결심했다고 말하며 이를 거절하였다. 이를 통해, 당시 린펑멘이 정치 입장에 대해 회피하는 태도를 취하고 있었음을 알 수 있다.

1923년 말, 린펑멘은 독일 유학을 마치고 로다와 함께 파리로 돌아가 고향하였으며, 로즈빌라 6번지에 거주하였다. 프랑스로 돌아온 이후, 린펑멘은 예술 단체를 결성하고, 전람회에 참가하며, 심사위원을 맡는 등 활발한 예술 활동을 펼쳤다. 이를 통해 그는 ‘영향을 받는 자’에서 ‘영향을 주는 자’로 역할이 전환되기 시작하였다.

1924년 1월 27일, 린펑멘은 린원정 등과 함께 파리에서 호프스회(Phoebus, 이후 해외예술운동사로 개칭)를 조직하였다. 호프스회의 목적은 ‘세계 예술을 연구·소개하고, 중국 고대 예술을 정리하며, 새로운 예술을 창조하는 것’이었다. 회칙에서는 예술 서적 출판, 예술 전람회 개최, 예술 강연 진행, 예술 학교 및 예술원 설립 등의 활동을 추진할 것을 제안하였

56) 林文錚, 「蔡元培器重林風眠」, 鄭朝·金尙義(編), 위의 책(『林風眠論』, 1990), p. 2.

57) 『藝術評論』, 1924. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 50에 수록.

다.⁵⁸⁾ 호프스는 그리스어로 ‘아폴로(Apollo)’를 의미한다. 회원들은 아폴로 정신을 인문주의 사상으로 이해하였으며, 이 예술 운동이 지향하는 핵심은 인간성의 해방임을 주장하였다.⁵⁹⁾ 또한, 전람회를 개최하거나 작품을 출품하는 등의 활동을 통해 중국 예술을 해외에 소개하는 데 일정한 역할을 하였다. 그러나 호프스회의 영향력은 주로 프랑스 내 중국 미술 유학생들 사이에 제한되었다. 이후 주요 구성원들이 차례로 귀국하면서 린펑멘의 예술 운동 역시 유럽에서 중국으로 이동하게 되었다.

1924년 2월, 호프스회는 프랑스 스트라스부르에서 최초의 중국 고대 및 현대 예술 전람회(中國古代和現代藝術展覽會)를 공동 개최하였으며, 전람회는 같은 해 5월 21일에 공식 개막되었다. 이 전람회에서 차이위안페이는 린펑멘과 그의 작품 <모색>을 접하게 되었다. 이에 대해 린펑멘과 린원정은 각각 다음과 같이 회고하였다.

1924년, 우리는 해외에서 ‘호프스회’를 조직하였다. 당시 차이위안페이 선생님께서 과리를 방문하였고, 프랑스에서 개최된 중국미술전람회를 관람하셨다.....⁶⁰⁾

특히 린펑멘이 이번 미술전에서 전시한 대형 유화 <모색>은 큰 반향을 일으켰으며, 차이위안페이는 이를 매우 높이 평가하였다. 이 작품은 인문주의 정신을 바탕으로 인간이 진리를 탐구하며 나아가는 모습을 묘사하고 있다…… 차이위안페이 선생은 이 작품을 걸작으로 인정하며, 중국 현대 미술작품 중에서도 가장 철학적인 작품으로 평가했다. 따라서 그는 린펑멘을 매우 중시하였다.⁶¹⁾

58) 「留法藝術界新組織團體訊」, 『申報』, 1924. 3. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 47에 수록.

59) 鄭朝, 「林風眠與藝術運動」, 위의 책(『林風眠研究文集』, 1995), p. 37.

60) 穀流·彭飛(編), 위의 책(『林風眠談藝錄』, 1999), p. 213.

61) 林文錚, 「蔡元培先生與杭州藝專」, 1984, 宋衷元·鄭朝(編), 『藝術搖籃: 浙江美術學院六十

또한, 린원정은 이 작품의 주제가 “차이위안페이 선생의 인문주의 사상과 부합하였다”라고 생각했다.⁶²⁾ 전람회가 끝난 후, 차이위안페이는 처음으로 린핑멘을 찾아갔다.

같은 해 10월, 파리 가을 살롱전에 린핑멘의 작품 <모색>과 <생의 욕망(生之欲)>[도판 5]이 전시되었다. 후자는 슈펜하우어(Arthur Schopenhauer)의 “모든 생명은 생의 욕망을 지닌다”라는 사상을 소재로 삼아, 거친 들판 속의 다섯 마리 호랑이를 통해 생존 욕구에 대한 탐구를 표현한 작품이다.



도판 5. 린핑멘, <생의 욕망>, 1924, 수묵화, 사이즈 미상.

나는 흥이 나면, 동서양의 회화 재료와 도구를 동시에 사용하여 그림을 그리곤 하였다. <생의 욕망>과 <만추(晩秋)>는 바로 이러한 상황에서 탄생한 작품들이다.

나는 수업 중에서는 서양화를 그리고, 수업 밖에서는 중국화를 그리면서 자연스럽게 동서양 예술에 대한 흥미를 가지게 되었다. 회화란 색채와 선으로 표현되고, 순수하게 시각을 통해 감상되는 예술이다. 그렇다면 ‘중국화’와 ‘서양화’는 본질적으로 구별될 수 없는 것이 아닌

年』, 浙江美術學院出版社, 1988, p. 41.

62) 鄭朝·金尚義(編), 위의 책(『林風眠論』, 1990), p. 2.

가? 그때부터 나는 더 이상 이 둘을 구분하지 않게 되었다. 나는 회화 예술은 그 자체로 회화 예술이라고 생각한다. 동시에, 나는 두 가지 회화 방식 사이에서 서로의 창작 기법을 활용하려고 노력하였다.⁶³⁾

더 중요한 점은, <생의 욕망>이 린펑멘의 중서 예술 조화 실험을 담은 첫 작품으로서, 그의 예술 창작에 있어 전환점을 대표한다. 린펑멘은 인상주의, 입체주의, 야수파 등 서구 현대 미술 사조를 공부하며, 서구의 모더니즘 예술이 반전통적 기조 위에서 원근법(遠近法)을 통한 공간 재현과 빛의 명암을 이용한 입체감을 표현하는 것과 같은 사실주의 객관적 묘사를 부정하고 점차 주관 사상 표현 쪽으로 기울어졌다. 중국 전통 예술이 강조하는 ‘사의(寫意)’⁶⁴⁾와 연계하면, 중서 양쪽 모두 감정 표현에 있어 주관 사상을 출발점으로 삼는 공통점을 가진다. 이를 바탕으로 린펑멘은 내면성의 각도에서 중서 예술을 사고하며 양자의 표현 방법과 형식을 결합하려는 시도를 시작하였다.

1925년, 린펑멘은 파리 국제 장식 예술 및 현대 공업 박람회(巴黎國際裝飾藝術與現代工業博覽會)에 참가하여 심사위원으로 활동하였다. 출품작에는 <생의 욕망>⁶⁵⁾등이 포함되었다. 차이위안페이는 박람회의 중국관에서 이 작품을 보고 “린펑멘의 회화 기법은 이미 성숙한 경지에 도달했으며, 더 높은 차원의 법칙을 깨달았다”라고 평가하였다.⁶⁶⁾ 예술 작품 속 인간 정신에

63) 林風眠, 위의 글(「我的興趣」, 1935), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 169.

64) ‘사의’(寫意, vivid expression and bold outline)는 예술 창작 용어로, ‘사실’(寫實)과 대조되는 개념이다. 이는 예술가가 내면의 정신적 본질을 표현하는 데 중점을 두는 예술 창작의 경향과 기법을 의미한다. ‘사의’는 북송 시기에 기원하여, 이미지에 사상과 의미를 담아 대상을 ‘의’(意)로 표현할 수 있도록 요구했다. 이는 중국 예술의 미학적 중심이 자각적으로 주체성으로 전환되었음을 나타내는 표지이다. 林崇德, 『心理學大辭典』(下卷), 上海教育出版社, 2003, p. 12.

65) 鄭重(編), 『畫末了: 林風眠傳』, 中華書局出版社, 2016, p. 129+138.

66) 鄭朝·金尚義(編), 위의 책(『林風眠論』, 1990), p. 2.

대한 표현 외에도, 린펑멘의 중서 예술 조화에 대한 실험도 이론적인 지지를 받았다. 차이위안페이는 「중국미술전람회」 서문에서 호프스회 회원들이 매우 뛰어나다고 언급하며, 이들은 단순히 유럽 예술 양식을 모방하는데 그치지 않고 중국 예술 요소를 결합하여 끊임없이 발전시키고 있다고 말하였다. 유럽 예술가들이 이미 서양 예술에 중국 예술의 장점을 도입하려 시도한 만큼, 중국 예술가들도 중국 예술에 서양 예술의 장점을 도입할 책임이 있다고 강조하였다.⁶⁷⁾ 이후, 차이위안페이는 린펑멘을 두 번째로 방문하였으며, 그의 재능을 높이 평가한 것이 린펑멘이 귀국하여 교육에 종사하게 되는 하나의 계기가 되었다.

린펑멘은 이미 자신의 정체성을 피동적으로 수용하는 예술의 객체에서 주동적으로 표현하는 예술의 주체로 전환하였다. 한편으로, 그는 작품을 통해 자신의 예술 사상 체계를 구축하려는 시도를 하였으며, 다른 한편으로는 주체적인 입장에서 예술 운동에 참여하며 사회적 차원에서 초기 실천을 시작하였다. 이 시기는 린펑멘 인생의 중요한 전환점이며, 귀국 후 예술 운동 전개를 위한 준비기간으로 볼 수 있다. 첫째, 예술 운동을 주창하는 구상을 형성하기 시작하였으며, 둘째, 일부 예술계 인사들의 주목을 받았다.

이처럼 끊임없이 발전하는 시대 환경 속에서 린펑멘은 가정에서의 예술 계몽을 시작으로, 구제 학교 교육을 거쳐 신식 학교에서 학습한 후 해외 유학과 예술 운동을 전개하기에 이르렀다. 이러한 성장 과정은 그의 초기 예술 사상의 기초를 형성하였으며, 예술의 본질에 대한 탐구와 ‘순수예술’에 대한 사고 경향을 보여주었다. 또한 그는 신시대의 지식인으로서 예술 이상을 예술 운동으로 구현하고, 중국 전통 예술의 새로운 발전 방향을 모색하고자 준비하였다.

67) 蔡元培, 「美育代宗教」, 『蔡元培美學文選』, 北京大學出版社, 1983. 4, p. 165.

IV. 중국 미술전문교육의 개혁

학업을 마친 후, 린핑멘은 중국으로 돌아와 베이징예전과 항저우예전의 교장을 역임하였다. 그는 먼저 베이징예전에서 서양 예술 교육 방식을 도입하였고, 나중에 대학원제도의 예술 독립 정책적 지원이 이루어지면서 항저우예전에서는 보다 완전하게 서양 예술 교육 체계를 이식하여 이론과 기법, 교육과 연구를 포함한 중국 현대 예술 교육의 기본 틀을 구축하였다. 이 두 학교는 유럽 시기의 예술 장(Field)을 이어가는 실천의 장으로서, 중국 예술 변혁의 가능성을 검증하는 역할을 하였다고 할 수 있다.

더욱 중요한 점은, 린핑멘이 예술 표현의 두 가지 차원을 제시했다. 즉 심미적 차원에서는 옛 구속을 돌파하고, 정신적 차원에서는 주체적 가치의 인식과 재구성을 완성하는 것이다. 그의 사상은 개인 정신 표현에 주목하여 중국 현대 예술 교육에 인문주의 정서를 도입하였다.

1. 베이징예전 시기(1926-1927)

이 시기 중국은 일련의 정치 및 사회 변혁이 일어났다. 1923년 공산당과 국민당의 합작을 시작으로 1926년에 이르러 공동으로 베이양 정부를 옹기 위해 북벌전쟁(北伐戰爭)을 일으켰다. 그러나 전쟁의 추진에 따라, 각 정파 간의 갈등이 군벌의 분열을 초래하였고, 전쟁이 번발하였다. 중국이 극심하게 혼란스러운 환경에 처하였으며 예술계 역시 그러한 영향을 받아 교육기관의 정상적인 운영이 어려운 상황이었다.

베이징예전은 1918년 설립 이후, 여러 차례의 교장 교체와 학생 파업, 학교 해산 등 혼란을 겪었다. 이는 교육 예산 부족, 학제 개편, 학과 설치, 수업 운영 등 문제로 인하여 엄중한 내부 갈등을 초래하였다. 당시 교장 정진(鄭錦)이 베이양 정부 시기의 예술교육패턴을 고수하며 도덕 교화 중심의 교육 철학을 유지하였는데 이는 시대 변혁의 발전에 따라오지 못하였다.⁶⁸⁾ 1924년 정진 사임 이후, 교육부가 임명한 후임 교장은 학생들의 격렬한 반대로 취임하지 못했고, 1925년 1월 학교는 일시적으로 해산되었다. 같은 해 9월 수업이 재개되면서 유바이조(劉百昭)가 교장으로 임명되었고, 학교는 점차 안정을 되찾았다.

그러나 1925년 말, 베이양 정부 내각 개편으로 교육총장으로 부임한 이페이(易培基)는 유바이조를 교장에서 면직시켰다. 이에 따라 1926년 초 베이징예전은 학생대표대회를 조직하여 차기 교장 선임 문제를 논의하였다. 이 회의에서는 두 가지 원칙이 중점적으로 논의되었다. 첫째, 신임 교장은 학교 파벌 갈등과 무관한 인물이어야 하며, 둘째, 폭넓은 예술 지식을 갖추어 학교 예술교육을 전면적으로 발전시킬 수 있는 인물이 되어야 한다.⁶⁹⁾ 베이징예전은 이러한 기준에 따라 차기 교장으로 차이위안페이를 추천하였으나, 교육부는 이를 수용하지 않았고, 차이위안페이 본인 역시 베이양 정부와의 협력을 거부하였다. 이에 절충안으로 제안된 인물이 린핑몐이었다.⁷⁰⁾

1926년 1월, 베이징예전 학생회는 교장 선출을 위한 투표를 진행하였고, 린핑몐은 총 111표를 얻어 최다 득표자가 되었다.⁷¹⁾ 이에 교육부는 린핑몐에게 귀국을 요청하는 전보를 발송하였으며, 그는 베이징예전의 교장으로

68) 劉曉路, 「北平藝專前期若干史實鉤沉」, 『美術觀察』第 11 期, 中國藝術研究院出版社, 1999, p. 1.

69) 彭飛, 「機遇與應戰-林風眠1926年出任北京藝專校長始末考略」, 『近現代美術』第 3 期, 中央美術學院出版社, 2003, p. 17.

70) 「藝專校長更疊之內幕-引藝專學生某君來函」, 『晨報』, 1926. 1. 위의 글, p. 19.

71) 「北京短簡」, 『申報』, 1926. 2. 위의 글, p. 19.

임명되었다.⁷²⁾ 같은 해 2월 6일, 린펑몐은 상하이 황푸안 남만철도회사 부두에 도착하였고, 2월 19일에 베이징으로 이동하여 교육총장 이페이지와 면담하였다. 이 자리에서 이페이지는 “베이징 교육계는 예술가가 예술 학교 교장을 맡는 것을 매우 지지하고 있다”라고 말하였으며, 이는 린펑몐이 당국으로부터 ‘예술가’로서 인정받았음을 보여준다.

1926년 3월 2일, 린펑몐은 정식으로 베이징예전 교장에 취임하였다. 그는 동시에 교무처장과 서양화과 주임직도 겸임하였다. 취임 이후 린펑몐은 차이위안페이의 미육 사상을 지침으로 삼고, 파리미원에 근거하여, 전통 예술 학교의 현대적 전환을 시도하였다. 차이위안페이는 음악, 무용, 시 등도 모두 미육의 범주에 포함시켰다. 그는 협의의 미술 교육에 국한되지 않고 음악, 무용 등 광의의 예술 전반을 포괄하는 종합적인 교육 체계를 제시하였으며, 동시에 중서 예술의 조화를 담은 교육 사상을 융합시켰다.

구체적으로 보면, 먼저 교육 방식상 그는 기존 학제에 대하여 수정을 하였다. 첫째, 그는 미육의 범위를 확대하였다. 린펑몐이 새로 제정한 『예술 교육 대강(藝術教育大綱)』⁷³⁾에서는 기존의 중국화과, 서양화과, 도안과 외에, 음악과, 연극과를 신설하였다. 둘째, 서구의 학점제를 도입하였다. 기존의 베이징예전은 학년제를 중심으로 운영되고 있었으나, 린펑몐은 학년제와 학점제를 병행하는 체계로 개편하였다. 중국화과, 서양화과, 도안과, 연극과는 수업 연한을 4년으로, 음악과는 5년으로 설정하였으며, “정해진 학점을 이수한 학생은 졸업 시기를 앞당기거나 연장할 수 있다”⁷⁴⁾, “각 과의 학생이 소정의 학점을 이수하면 졸업장을 수여할 수 있다”라는 규정을 명시하였다.⁷⁵⁾ 이는 학년제를 유지하는 기반 위에 학점제 시행을 결합하였다.

72) 「藝專校長更疊之內幕-引藝專學生某君來函」, 『晨報』, 1926. 1. 彭飛, 위의 글(「機遇與應戰-林風眠1926年出任北京藝專校長始末考略」, 2003), p. 20에 수록.

73) 林風眠·王代之, 『藝術教育大綱』, 1926. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 61에 수록.

74) 「藝專修正組織大綱」第五條, 『晨報』, 1926. 8. 위의 책, p. 61.

다음으로 교육 내용 면에서 린펑멘은 중서 예술의 조화를 중심으로 한 학과 구성 방식을 강조하였다. 그는 중국화 교육에 서양화의 사실주의 기법을 도입하고, 서양의 과학기술을 중국 예술 교육과 융합시키고자 하였다. 같은 해 10월 그가 발표한 「동서예술의 전도(東西藝術之前途)」⁷⁶⁾에서 이 구성 방식에 이론적 지지를 제공하였다. 린펑멘은 이 글에서 중서양 예술은 각각의 장점을 보유하고 있으며, 서로 우수한 점을 본따야 한다고 하였다.

그러나 베이징예전 내부는 당시 파벌이 난립하고 관계가 복잡한 상황⁷⁷⁾에 놓여 있었기 때문에 이러한 융합적 교육 체계를 추진하는 데 상당한 장애가 존재하였다. 특히 중국화과는 보수적인 ‘국수파(國粹派)’ 계열이 장악하고 있었다. 린펑멘은 훗날 이를 회상하며, “예전 내부의 중국화과는 몇몇 보수적인 화가들이 장악하고 있었으며, 그들은 매우 단결되어 있어서 한 사람이라도 해임하면 전원이 파업을 벌였다”라고 밝힌 바 있다.⁷⁸⁾ 반면, 서양화과의 개혁은 비교적 순조롭게 진행되었다. 린펑멘은 서양화과에 사생 수업과 임모 수업을 신설하고, 유학 경험이 있는 교수진과 외국인 교사를 초빙하였다. 예를 들어, 프랑스 출신 유화가 크로도(Crodeaux)는 서양화과 주임으로, 일본의 도안가 가시마(鹿島)는 도안과 주임으로 각각 임명되었다. 아울러 린펑멘은 교육제도적 측면에서도 전공별 전용 교실을 설치하고, 각 교실에 전임 교수를 배치하도록 하였다. 이러한 개편은 베이징예전의 신입 교원 비율을 증가시키는 결과를 낳았으며, 린펑멘이 구상한 예술 교육의 실천을 위한 조직적 기반을 조성하였다.

75) 「藝專修正組織大綱」(續)第八條, 『晨報』, 1926. 8. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 61에 수록.

76) 林風眠, 「東西藝術之前途」, 『東方雜誌』第 23 卷, 第 10 號, 1926(쪽수 미상). 『藝術叢論』, 南京正中書局, 1936(쪽수 미상)에 수록. 『藝術叢論』, 山西出版傳媒集團·山西人民出版社, 2015, pp. 1-16에 재수록.

77) 李中華, 『1917-1937年北京國立專門美術教育研究』, 中國藝術研究院, 2005, pp. 63-64.

78) 李樹聲, 「訪問林風眠的筆記」, 『美術』第 2 期, 中國美術家協會出版社, 1990, p. 21.

한편, 린펑멘은 자신의 교육 구상을 언론을 통해 알렸다. 그는 『진보·주말화보(晨報·星期畫報)』에 「크로도 선생(克羅多先生)」을 “크로도는 타고난 낭만주의자이며 창의력이 풍부하여 기계적인 학교 교육을 혐오한다”라고 소개하였다.⁷⁹⁾ 이후에도 린펑멘은 「크로도 선생의 창작 정신(克羅多先生之創造精神)」, <신의 전투(神之作戰)>[도판 6], 「정물(靜物)」 등 서양 모더니즘 예술을 소개하는 여러 글을 발표하며, 이들을 자신의 교육 이론의 보완 자료로 삼았다.



도판 6. 들라크루와, <신의 전투>, 19세기, 유화, 사이즈 미상.

교육 개혁 외에도 린펑멘은 학교 내 동아리 설립과 전람회 개최 등을 적극적으로 추진하였다. 당시 베이징예전에서는 예광사(藝光社), 형예사(形藝社), 설화사(雪花社) 등 여러 예술 단체가 잇달아 설립되었다. 이 중 예광사는 순수 학술 단체로, 린펑멘이 사장을 맡았으며,⁸⁰⁾ 형예사는 중서 회화를 사제 간 협력을 통해 공동으로 회화 이론과 기술을 연구하고자 하는 목적을

79) 林風眠, 「克羅多先生之創作精神-歡迎克羅多會上的演辭」, 『晨報·星期畫報』第 74 號, 1926. 10. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 11에 수록.

80) 「藝光社推林風眠任社長」, 『世界日報』, 1927. 2. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 70에 수록.

지닌 조직이었다.⁸¹⁾ 설화사는 도안과 학생들이 주축이 되어 공예 도안 연구에 주력한 단체였다.⁸²⁾ 『예술계(藝術界)』의 보도에 따르면, 린펑멘이 취임한 이후 베이징예전에는 10개 이상의 회화 관련 단체가 잇달아 설립되었으며, 전람회는 평균 주 1회 이상 개최하였다.⁸³⁾ 또한 린펑멘은 자신의 첫 개인전을 개최하고, 베이징예술대회(北京藝術大會)를 주도하여 여러 가지의 반향을 일으켰다. 이 시기 베이징예전은 린펑멘의 지도하에 학술적으로 역동적인 양상을 보였다.

사실, 베이징예전은 20세기 초 중국의 대표적인 국립 고등 교육 기관으로, 정치·사회적 상황의 영향을 피할 수 없었다. 앞서 언급한 교육부와 학교 간의 갈등, 학내 파벌 문제 외에도, 당시 초기 중국 공산당은 학교 내에서 혁명 운동을 전개하였고, 이에 일부 교사와 학생이 직접적으로 정치 활동에 참여하게 되었다. 학교 측은 체포된 학생을 구출하려 시도하였으며, 이로 인해 베이양 정부의 반발을 초래하였다. 더불어 교육부는 린펑멘을 차이위안페이(蔡元培)의 측근 인사로 간주하였다. 그러나 『차이위안페이 일기(蔡元培日記)』에 따르면, 린펑멘이 베이징예전 교장에 임명된 것은 린펑멘과 친하게 지낸 왕다이즈(王代之)와 리진파등의 추천에 따른 것이었다.⁸⁴⁾ 이로부터 린펑멘은 특정 정치 세력에 치우치지 않고, 인문주의적 관점에서 현실 정치와 교육 간의 복잡한 관계를 조율하고자 하였음을 확인할 수 있다.

비록 린펑멘은 베이징예술대회의 개최를 통해 일정한 적극적인 성과를 거두었으나, 이는 동시에 베이양 정부의 정치적 압박을 초래하는 계기가 되었다. 결국 그는 1927년 9월, 베이징예전 교장 및 교수직에서 사임하고, 차이

81) 「藝專形藝社昨日開大會」, 『世界日報』, 1927. 3. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 71에 수록.

82) 「藝專圖案系學生將出版圖案集」, 『世界日報』, 1927. 3. 위의 책, p. 71.

83) 「北京藝術大會-北京國立藝術專門學校寄來的稿件」, 『藝術界』第 16 期, 1927. 5(쪽수 미상). 위의 책, p. 70.

84) 蔡元培(著)·王世儒(編), 『蔡元培日記』下冊, 北京大學出版社, 2010, p. 569.

위안페이(魏安佩)의 초청을 받아 난징 국민정부로 이동하여 대학원 예술교육위원회 주임으로 부임하였다.

젊은 예술가로서 린펑멘이 베이징예전의 교장을 맡는다는 것은 당시로서는 매우 도전적인 일이었다. 앞서 언급했듯이 그는 여러 가지 노력을 하였다. 린펑멘은 자신의 예술 사상과 예술 운동을 베이징예전을 통해 구현하고자 하였다. 린펑멘은 예술 교육에 서양 문화와 모더니즘 예술 사상을 융합하여 베이징예전의 보수적이고 정치도구화된 면을 변화시키는데 전념하였다. 비록 그가 베이징예전에서의 실천 시간은 짧았으나, 교육에서 창작의 자유와 학술 연구의 다양성의 경향은 긍정적인 영향을 미쳤으며, 이는 이후 항저우예전에서의 체계적 개혁과 연속성을 지닌다.

2. 항저우예전 시기(1927-1937)

1927년 초, 중국의 정치 형세는 변화를 맞이하였다. 북벌전쟁으로 베이양 정부는 치명적인 타격을 입고 점차 통치력을 상실하였으며, 같은 해 8월에 수립된 난징 국민정부는 중화민국 시기 합법 정부로 확립되었다. 난징 정부는 성립 초기 ‘군정 시기’(軍政時期)⁸⁵⁾를 거치며 교육청을 폐지하고 ‘대학區 제도’를 도입하였다. 이후 「대학원조직법(大學院組織法)」을 공포하고 대학

85) 1923년 1월 29일, 쑨원은 「신고(申報)」(50주년 기념호)에 『중국혁명사(中國革命史)』를 발표하여 혁명의 진행을 ‘군정 시기’(軍政時期), ‘훈정 시기’(訓政時期), ‘헌정 시기’(憲政時期)의 세 시기로 규정하였다. 1924년 쑨원은 『국민정부건국대강(國民政府建國大綱)』을 발표하여 군정·훈정·헌정의 3단계 발전기준을 설명하였다. 즉 국민정부가 무력으로 한 省을 완전히 점령하면 그 省은 훈정단계로 진입된 것이다. 이 단계에서 정부는 인민을 훈련·협조하여 自治縣을 건설하고 현금 관리를 직접 선출한다. 한 省의 모든 현이 완전히 자치를 이룬 후에는 그 省은 즉 헌정단계에 진입하여 省長을 자각적으로 선출할 수 있다. 전국 절반의 省이 헌정단계에 진입하면, 즉 전국이 헌정단계에 들어가 헌법을 공포하고 국민이 새로운 중앙 정부를 선출하게 되며, 국민정부는 사명을 완수하고 이에 따라 해임된다.

원을 설립하였으며, 예술교육위원회를 비롯한 부서를 신설하고 차이위안페이를 대학원 원장으로 임명하였다.⁸⁶⁾ 관련 초안에는 “대학, 도서관, 미술관 등의 기관 설립”⁸⁷⁾과 “미술원을 장려하고 미화 교육을 실현한다”⁸⁸⁾라는 내용도 포함되어 있었다.

이러한 대학구 제도와 대학원 제도의 도입은 중화민국 이래 고등교육 체제의 가장 큰 변화로 평가된다. 이 제도에 따라 설립된 국립예술원은 “전문 예술 인재 양성, 예술운동의 고취, 사회적 미육의 촉진”을 목적으로 삼았으며, 이는 “예술의 독립”이라는 이상을 실현하려는 하나의 성공적인 시도였다.⁸⁹⁾

린펑멘은 난징 국민정부 대학원 예술교육위원회 주임으로 임명된 이후 총 네 차례의 위원회 회의에 참여하였다. 1927년 12월, 차이위안페이는 제2차 회의에서 항저우 서호(西湖) 인근에 국립 예술대학교를 설립하자고 제안하였다. 회의에서는 학교 설립의 필요성과 조직 구성, 교육과정 개요, 부지 선정 등에 대한 논의가 이루어졌으며, 린펑멘에게 구체적인 실행 책임이 위임되었다. 1928년 1월, 난징 국민정부는 위원회의 제안을 정식으로 수용하고 국립예술대학 설립을 공식 결정하였다. 이로써 린펑멘 등은 본격적인 학교 설립 준비가 시작되었다. 이어 2월에 열린 제3차 회의에서는 학교 명칭 등 구체적인 사안들이 논의되었는데, 린펑멘은 이미 베이징예전 시절부터 예술 학교의 ‘대학교’ 승격을 희망하였으나 당시에는 받아들여지지 않았다. 이번 회의에서는 새로운 교육제도를 강조하기 위해 ‘대학(大學)’ 대신 ‘원(院)’이라는 명칭을 채택하기로 결정하였고,⁹⁰⁾ 그 결과 ‘국립예술원(國立藝術院)’이

86) 「中華民國大學院組織法」, 『申報』, 1927. 許納, 『文化政策作用下的民國美術展覽(1929-1936)』, 東南大學, 2015, p. 7에 수록.

87) 「中華民國大學院組織法」, 『大學院公報』第1年, 第1期, 1928. 1, pp. 49-50. 陶英惠, 「蔡元培與大學院」, 『近代史研究所集刊』上期, 華藝線上圖書館, 1972, p. 195에 수록.

88) 『新聞報』, 1927. 4. 12(民國十七年四月十二日), p. 185. 蔡尙思, 『蔡元培學術思想傳記』, 上海棠棣出版社初版, p. 188에 수록. 위의 책, p. 196.

89) 「文化政策作用下的民國美術展覽(1929-1936)」, 위의 책, p. 26.

라는 명칭이 확정되었다. 이 학교는 훗날 ‘항저우예전’으로 불리게 된다.

1928년 3월, 국립예술원은 정식으로 수업을 시작하였고, 4월에는 개교식을 거행하였다. 린펑멘은 취임 전서에서 다음과 같이 밝혔다. “오늘 나는 예술의 씨앗 하나를 가지고 이 서호언덕에 심으러 왔습니다… 모두의 관심과 사랑이 필요하며, 그래야만 이 씨앗이 싹트고 자라날 수 있습니다…”.⁹¹⁾ 국립예술원은 차이위안페이(蔡元培)의 ‘겸용병포, 학술자유(兼容并包, 學術自由)’ 정신을 계승하여, ‘서구미술소개, 중국미술정리, 조화중서미술, 시대미술창조(介紹西洋藝術, 介紹中國美術, 調和中西美術, 創造時代美術)’[도판 7]를 학문적 목표로 삼았다.⁹²⁾ 미육의 개념을 전제로 하여 봉건과 전제를 반대하는 예술로 사상의 자유와 예술의 시대성을 추구하는 목표⁹³⁾에 따라 린펑멘은 서구의 예술 교육 체계를 국립예술원에 도입하였으며, 장차 이 학교가 동양의 과리미원이 되기를 희망하였다.

90) 「國立藝術園址在西湖哈同花園」, 『申報』, 1928. 1. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 88에 수록.

91) 李寄僧, 「回憶母校初創時期的學習生活」, 『中國畫六十五年』, 浙江美術學院出版社, 1993. 12, p. 27.

92) 「西湖國立藝術院開始上課」, 『申報』, 1928. 3. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 91에 수록. 1928년 국립예술원 설립, 1930년 국립항저우예술전문학교로 개칭, 1938년 베이핑예전과 합병하여 국립예술전문학교로 개칭, 1950년 국립예술전문학교 일부를 중앙미술학원 화동분원으로 재건, 1956년 항저우미술학교로 재건, 1958년 절강미술학원으로 개칭, 1993년 중국미술학원으로 개칭.

93) 이보연, 「중화민국 후기 미술정책과 미술학교의 대응 발전: 1927-1949」, 『예술교육연구』, 2018, p. 135.



도판 7. 국립예술원, 학문적 목표.

‘서구미술소개, 중국미술정리, 조화중서미술, 시대미술창조’

앞서 언급했듯이, 1924년 린펑멘 등이 조직한 ‘호프스회’는 프랑스에서 중국 고대 및 현대 예술 전람회를 개최하였다. 이 전시회의 출품 공고에는 다음과 같은 문구가 포함되어 있었다.

중국 전통 예술은 하루빨리 체계적인 정리가 필요하며, 중국과 서양의 예술 사상 조화는 시급히 연구되어야 한다. 또한 중국 미래의 새로운 예술은 창조되기를 기다리고 있다.⁹⁴⁾

이 전시회는 훗날 국립예술원이 설정한 학문적 목표의 사상적 연원으로 간주되며, 호프스회는 국립예술원과 학문적 지향에 있어 밀접하게 연결되어 있다고 볼 수 있다. 린펑멘은 호프스회의 발기인이자 국립예술원의 초대 원장으로서 중서 예술의 조화라는 사상을 이어갔고, 호프스회의 다른 주요 기획자들 또한 국립예술원의 설립에 참여하여 서양 모더니즘 예술 사상을 중

94) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 47.

국의 예술 교육 체계에 적극적으로 도입하였다.

구체적으로 살펴보면, 파리미원은 18세기 설립 이후 회화과, 조각과, 건축과를 중심으로 한 협동 교육 체계를 유지해 왔으며, 음악과도 별도로 설치되어 있었다. 나중에는 미술사, 문학, 역사 등의 교과목이 추가되었다.⁹⁵⁾ 「창반국립예술대학지제안(創辦國立藝術大學之提案)」에 따르면, 국립예술원이 설립될 당시 개설한 학과는 다음과 같다. 첫째, 회화과는 ‘중국화조’와 ‘서양화조’로 나뉘어 각 1개 반이 운영되었고, 둘째, 도안과는 1개 반, 셋째, 조각과는 1개 반으로 구성되었다. 건축과도 계획되었으나 당시 인원 부족으로 개강되지 못하였다. 이와 함께 預과와 연구부도 신설되었다.⁹⁶⁾

회화과에서는 총 12과목이 개설되었으며[도판 8.1, 8.2], 구체적으로는 목탄화, 중국화, 유화, 수채화, 중국미술사, 서양미술사, 미학, 해부학, 투시학, 색채학, 불어, 삼민주의 등이 포함되었다. 당시 국립예술원에는 음악과가 별도로 설치되지는 않았으나, 회화과 통합 이후 음악 수업이 교육과정에 추가되었다.⁹⁷⁾ 이러한 학과 구성과 교육과정은 파리미원의 체계를 상당 부분 참고한 것으로 볼 수 있다.

95) Philippe INQUINI, 위의 책(프랑스 중국 예술가들과 파리국립고등미술학교: 학술 예술 교육의 실천과 논쟁, 2017), p. 21.

96) 『大學院公報』, 1927. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014) p. 85. 에 수록.

97) 『國立藝術院第一屆周年紀念特刊』, 浙江圖書館古籍部藏書, 1929, p. 15+24. 沈其旺, 「國立杭州藝專中國畫課程設置研究」, 『麗水學院學報』第 3 期, 2020, p. 82에 수록.

구분	중화	서양	합계
1. 회화	1	1	2
2. 조각	1	1	2
3. 공예	1	1	2
4. 서예	1	1	2
5. 음악	1	1	2
6. 체육	1	1	2
7. 외국어	1	1	2
8. 인성교육	1	1	2
9. 기타	1	1	2
합계	9	9	18

도판 8.1

구분	중화	서양	합계
1. 회화	1	1	2
2. 조각	1	1	2
3. 공예	1	1	2
4. 서예	1	1	2
5. 음악	1	1	2
6. 체육	1	1	2
7. 외국어	1	1	2
8. 인성교육	1	1	2
9. 기타	1	1	2
합계	9	9	18

도판 8.2

국립예술원, 중국화조 수업표, 1929. 국립예술원, 서양화조 수업표, 1929.

파리미원과의 차이점은, 린펑몐이 회화과 교육과정에서 중서예술조화론을 실험하였다는 점이다. 린펑몐은 회고에서 다음과 같이 밝혔다.

항저우예전 창립할 당시, 나는 ‘중국화’와 ‘서양화’를 별개의 학과(조)로 나누는 것에 반대하였다. 회화과를 하나의 통합된 학과로 두고, 중국화를 배우고 싶은 학생은 회화의 기초인 목탄화를 배울 수 있으며, 서양화를 배우고 싶은 학생은 중국화도 함께 배울 수 있다.⁹⁸⁾

실제 시간표를 통해 살펴보면, 초기 회화과가 두 개 조로 나뉘어 운영되었음에도 불구하고, 강의 구성은 린펑몐의 구상에 따라 진행되었음을 알 수 있다. 중국화조 학생은 목탄화 수업을 필수로 수강해야 했으며, 서양화조 학생 또한 목탄화와 더불어 중국화 수업을 함께 이수해야 했다.

같은 해 가을, 린펑몐은 기존의 ‘중국화조’와 ‘서양화조’를 통합하여 ‘회화과’로 명명하였으며, 이에 따라 교육과정도 일부 조정되었다[도판 9].

98) 林風眠, 위의 글(「我的興趣」, 1935), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 169에 수록.

교육 방식 측면에서도 국립예술원은 ‘체계적인 사생’과 ‘자유로운 창작’을 결합한 수업 내용을 운영하였다. 회화과는 목탄화를 기초 회화 과목으로 설정하고 예과 및 본과 1학년에 배치하였다. 이는 린펑멘의 프랑스 유학 경험과 직접적으로 연결되어 있다. 그는 프랑스 도착 직후 중학교에서 서양 소묘를 보충 학습한 바 있었으며, 이 경험을 바탕으로 학생들이 고등부에서 3년간 소묘를 충분히 습득한 후에야 전공을 선택할 수 있다는 교육 구상을 제시하였다. 실제로 1930년 회화과 시간표를 보면, 린펑멘은 예과 3년 과정을 ‘고등부’로 명명하였으며, 이는 프랑스식 교육 체계의 영향을 반영한 조치였다.

이 가운데 특히 주목할 부분은, 린펑멘은 단순히 서구의 소묘 기법을 그대로 수용한 것이 아니었다. 그는 학생들이 서양 소묘의 세밀한 형식에 집착하지 않도록 유도하였으며, 오히려 대상을 전체적으로 파악하고 내용의 풍부함을 강조하였다. 이에 대해 차이뤄홍(蔡若虹)은 다음과 같이 기술하고 있다.

항저우예전의 소묘 특징은 첫째, 대상의 윤곽을 전체적으로 구성하는 데 집중하며, 선의 미세한 변화에는 집착하지 않는다. 둘째, 광선이 닿는 부분과 그림자 부분, 즉 명암의 양극만을 중시하고, 중간의 회색 톤은 과감히 생략하였다. 특히 주목할 만한 점은, 객관적 사실성을 위반하지 않는 범위 내에서 작가의 주관적 감정을 드러내고 대상의 고유 특성과 결합시킨다는 것이다. 이로 인해 기계적인 묘사는 사라지고, 화면에서 회색은 보이지 않으며, 다소 거칠지만 흑백이 분명하고 개성이 뚜렷한 형상이 남는다[도판 10]. 우리는 이러한 소묘 방법을 ‘항파(杭派)’ 또는 ‘린파(林派)’라고 부른다. 당시 린펑멘 선생이 항저우예전의 교장이었기 때문이다.¹⁰¹⁾

101) 李寄僧, 위의 글(「回憶母校初創時期的學習生活」, 1993. 12), p. 28.



도판 10. 루리우화(路毓華, 항저우예전 학생), <초머 석고상>, 1928,
목탄 스케치, 사이즈 미상.

또한 린펑멘은 예술을 “자연에 대한 인간의 감정 표현”으로 보았다. 그는 “꽃을 심고 사랑해야만 꽃을 그릴 수 있다. 그렇지 않으면 생명이 없는 꽃이 표현될 뿐이다”라고 말하며,¹⁰³⁾ 자연을 근본으로 한 체계적인 사생의 중요성을 지속적으로 역설하였다. 린펑멘은 중국화와 서양화의 전통을 비교하며 다음과 같이 분석하였다.

중국화는 역사로부터 배우는 경향이 강하고, 서양화는 자연으로부터 배우는 경향이 강하다. 그러나 그 기원을 따져보면, 중국화 역시 처음에는 자연으로부터 배웠다.¹⁰⁴⁾

이러한 인식에 근거하여, 그는 회화과 학생 모두가 자연 사생을 중시해야 한다고 보았으며, 이를 실천하기 위해 국립예술원 내에 동물원을 설치하고 학생들의 사생 자료로 적극 활용하게 하였다.

102) 蔡若虹, 「記憶中的林風眠」, 1988, 鄭朝·金尚義(編), 위의 책(『林風眠論』, 1990), p. 16.

103) 李樹聲, 위의 글(「訪問林風眠的筆記」, 1990), p. 22.

104) 宣大慶, 「憶林風眠先生對我的教誨」, 陳菊秋(編), 『林風眠研究文集 III』, 台北閣林國際圖書有限公司, 2000, p. 204.

한편, 중국화와 유화는 앞서 언급한 ‘자유로운 창작’의 영역에 더 가까웠다. 린펑멘은 주로 고학년 수업을 담당하였으며, 해당 수업에서 구체적인 과제를 부과하거나 창작 방식을 제한하지 않았다. 그는 학생들이 각자의 방식으로 예술을 창작하도록 유도하였고, 작품이 거의 완성되는 단계에서 학생 개인의 스타일에 맞춰 조언을 제공하였다.¹⁰⁵⁾ 그의 수업은 자유로운 방식으로 운영되었으며, 무엇보다도 ‘첫인상이 주는 감정적 영감’을 중시하였다. 린펑멘은 학생들에게 감정의 자유로운 표현을 장려하였고, 궁극적으로는 각자의 정신적 가치를 창조하는 것을 교육의 목표로 삼았다. 그가 이끈 국립 예술원은 예술 표현을 단순한 기술 훈련의 범주에서 벗어나 감정과 정신의 자유로운 발현으로 전환 시키는 데 주력하였다. 이에 대해 시더진(席德進)은 다음과 같이 회고하고 있다.

린 선생님의 고학년 수업 방식은 학생 개성을 존중하는 바탕 위에서 이루어졌고, 각자의 특색을 살리는 방식으로 지도하셨다... ‘네 그림은 조금 더 스타일화되면 좋겠어.’ ‘좀 더 느슨하게, 자유롭게 그려봐. 마구 그려도 괜찮아!’

또 한 번은 린펑멘 선생님께서 과제를 보시고, 내가 너무 이성적이고 차분하게 그림을 그린다고 하시며, 약간의 음주를 권유한 적도 있다. 그는 예술 창작은 대상에 대한 강한 심미적 충동과 뜨거운 감정 표현이 필요하다고 강조하셨다. 심지어 일정 정도의 ‘광기’조차 필요하며, ‘아폴로의 정신(태양신)’과 ‘디오니소스(주신)의 정신’의 통일을 추구해야 그것이야말로 예술의 진정한 본질이라고 하셨다.¹⁰⁶⁾

105) 鄭朝, 「林風眠上課」, 『國立藝專往事－獻給中國美術學院建校八十五週年』, 中國美術學院出版社, 2013, p. 132.

106) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 102.

실제로 회화과의 통합은 여러 복합적인 이유에 기인한 것이었다. 첫째, 린핑몐은 일관되게 중서 예술의 조화를 강조해왔으며, 중국화과와 서양화과의 통합은 국립예술원이 추구한 학술적 목표와도 부합하였다. 둘째, 초대 중국화과 학생이었던 리지쑹의 회고에 따르면, 당시 사회 현실의 영향으로 미술 학생들은 점차 서양 예술에 더 많은 관심을 가지게 되었고, 그 결과 중국화를 전공하는 학생 수가 부족하게 되었다. 셋째, 통합 이후의 교육 체계는 기존 중국화 교사들이 받아들이기 어려웠고, 그 수 자체도 절대적으로 부족하였다. 넷째, 학생들이 소묘에 기반한 기초를 갖추는 것이 졸업 후 취업에 유리하다는 실용적 이유도 있었다.¹⁰⁷⁾

비록 중서학과 통합에 대한 논쟁이 지속되었고, 이후 다시 분과되기도 하였으나, 이 시기의 통합은 중요한 의미를 지닌다. 중국화조와 서양화조의 통합은 린핑몐이 주창한 중서예술조화론의 실질적 실천이자, 국립예술원의 학술적 방향성을 구체적으로 구현한 사례였다.

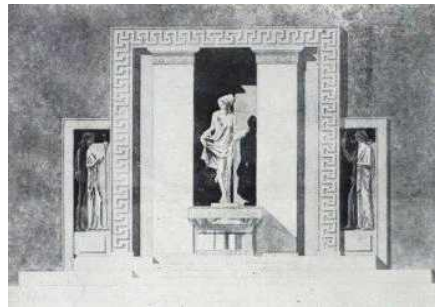
또한 다른 학과와 수업에서도 린핑몐의 현대 예술 교육 철학이 반영되었다. 예컨대, 파리미원과는 달리 그는 ‘도안과’를 설립하였는데, 이는 순수예술 중심의 정신성과 실용주의의 융합을 시도한 것이었다. 린핑몐은 “주변 생활 속 예술에 대한 감상 수준이 향상되지 않으면, 순수예술에 대한 감상 수준도 높아질 수 없다”¹⁰⁸⁾라고 보며, 예술의 실천이 일상과 분리되어서는 안 된다는 점을 강조하였다.

당시 도안과의 교사는 대부분 프랑스 유학 경험자이거나 외국인이었으며, 이들은 서구 도안 교육 방식을 도입하고 관련 이론을 직접 편찬하거나 번역하여 교수 자료로 활용하였다. 교육 과정 설치의 다음 두 가지 측면에서 특징을 볼 수 있다. 첫째, 서양 모더니즘 스타일로의 뚜렷한 전환 경향이 나타났으며, 유럽 장식 예술 이론과 프랑스식 소묘 훈련이 결합된 형태로 다양

107) 李寄儉, 위의 글(「回憶母校初創時期的學習生活」, 1993. 12), p. 28.

108) 顧方松, 「工藝美術系簡史」, 『新美術』, 1988, p. 1.

한 현대 디자인 양식이 도입되었다. 둘째, 도안은 단순한 평면 장식 문양에서 입체 조형 개념으로 확장되었고, 건축과의 연결을 시도하였다[도판 11].¹⁰⁹⁾ 국립예술원이 건축학과를 설치하지 못한 여건에서 ‘건축 도안’ 과목을 도안과 내에 편성한 것은 이러한 제도적 한계를 보완하기 위한 절충의 시도였다.



도판 11. 정위예보(鄭月波, 항저우예전 학생), <건축 패턴 디자인>, 사이즈 미상, 제3기 졸업 기념 간행물.

한편, 린핑멘은 예술 장르 간 융합 교육의 필요성도 주장하였다. 그는 파리미원을 모델 삼아 ‘음악 수업’을 설치하였는데, 『예술교육대강(藝術教育大綱)』에는 다음과 같은 내용이 기술되어 있다.

예술의 본질로 볼 때, 인간에게 가장 큰 영향을 미치는 예술은 음악이며, 일반 대중이 일상생활에서 음악의 교양을 필요로 할 뿐 아니라, 예술가들 또한 음악을 통해 예술적 균형을 유지해야 한다.¹¹⁰⁾

109) 陳婕, 『杭州國立藝專圖案系創建十年(1928-1937)歷史考察』, 南京藝術學院, 2014, p. 16.

110) 呂友者, 「‘思想自由, 相容並蓄’-從林風眠教育思想看國立杭州藝專的培養制度」, 『藝術生活』第 6 期, 福州大學廈門工藝美術學院出版社, 2010. 2, pp. 77-78.

이에 대해 린핑멘은 회화와 음악이 본질적으로 상통하는 예술이며, 회화가 음악에 영향을 미칠 수 있고, 음악 또한 회화에 영감을 줄 수 있다고 보았다.

또한 린핑멘은 예술 이론 교육의 중요성을 강조하였다. 당시 국립예술원은 중국미술사, 서양미술사, 미학 등 역사·이론 과목은 물론, 투시학, 해부학, 색채학 등 창작 이론 과목도 함께 개설하여, 예술 창작에 대한 체계적 이론 교육을 지향하였다. 이에 대해 학생 쑤티안츠(蘇天賜)는 “린핑멘은 수업에서 특히 예술사를 통해 학생들에게 동서양 예술의 역사와 주요 화가들의 업적을 깊이 이해시키는 데 중점을 두었다”라고 회고하였다.¹¹¹⁾ 린원정 또한 “중국의 많은 예술 대학은 조직이 미비하여 예술 이론 강의나 미학, 미술사 수업을 한 번도 개설한 적이 없다. 국립예술원은 이를 보완하기 위해 관련 강연과 강의를 마련하였다”라고 언급하였다.¹¹²⁾ 이를 통해, 린핑멘은 예술 이론을 창작 활동의 이론적 토대로 삼고자 했음을 알 수 있다.

교수진 역시 예술 이론 연구에 지속적으로 힘을 기울였다. 린핑멘의 『예술총론(藝術叢論)』(1936), 린원정의 『예술이란 무엇인가(何謂藝術)』(1931), 리푸위안(李樸園)의 『예술론집(藝術論集)』(1930) 등은 당시를 대표하는 예술 이론 저작이었다. 또한 린핑멘의 제안에 따라 학교에는 약 34개의 학술 동아리가 조직되었으며, 이들 가운데 예술운동사(藝術運動社)는 『아폴로(亞波羅)』, 『야단나(亞丹娜)』, 『신차(神車)』 등을, 아미예사(阿彌藝社)는 『아모(阿摩)』¹¹³⁾ 등을 간행하였다. 이처럼 린핑멘은 이론 교육과 학술 활동을 통해 ‘미의 이해’와 ‘미의 감상’에 대한 사회적 공감대를 형성하고자 하였다.

111) 楊樺林(記錄整理), 「名家話說林風眠」, 『新美術』第4期, 1999, p. 7.

112) 孔令偉, 「關於杭州國立藝術院早期美術史教學的一點思考」, 『新美術』, 2018, p. 10.

113) 鄭朝, 「林文錚的藝術理論與實踐」, 『新美術』第1期, 1992, pp. 18-23.

마지막으로, 비예술 과목의 수업 시간은 많지 않았지만, 이는 린펑멘이 전 인격교육을 지향했음을 보여주는 사례였다. 또한, 연구부의 설립은 린펑멘이 추진한 또 하나의 교육 실험이었다. 「국립예술원 조직대강(國立藝術院組織大綱)」에는 다음과 같이 명시되어 있다. 연구부는 나아가 대학원 관련 규정의 제정에도 참여하였다.

본원은 예술 창작과 학술 연구를 촉진하기 위해 특별히 연구부를 설치하고, 전임 지도 교수와 외부 특별연구원을 초빙하며, 본원 졸업생 및 동등한 학력을 가진 자를 모집 대상으로 삼는다.¹¹⁴⁾

한편, 북벌전쟁이 종료된 이후 중국의 정치 구도는 다시 한번 변화를 맞이하였다. 1928년 10월, 난징 국민정부는 『중국국민당 훈정강령(中國國民黨訓政綱領)』을 공포하고 ‘군정 시기’ 서 ‘훈정 시기’로의 전환을 공식 선언하였다. 이 강령은 ‘사상죄’, ‘의도죄’, ‘풍속 해치는 죄’ 등의 문화·사상 통제 조항을 포함하고, 도덕 건설을 문화 건설의 핵심 요소로 규정하였다.¹¹⁵⁾ 이러한 분위기 속에서 린펑멘은 대학원 예술교육위원회 주임직에서 물러나게 되었다.

사실, 대학구 제도와 대학원 제도는 예술의 독립성을 실현하려는 이상적 목표를 내포하고 있었지만, 비판에 직면하였다. 그 이유 중 하나는, 당시 대학구 소속 중학교 교직원 연합회가 대학구 시행으로 인한 예산 배분의 불균형을 문제 삼았으며, 이로 인해 대학 내 소요 사태가 빈번하게 발생하고 각급 학교의 수업 운영에도 부정적인 영향을 미친다는 점을 지적하였기 때문이다.¹¹⁶⁾ 더 근본적으로는, 첫째, 대학원 제도와 대학구 제도가 대부분 프랑

114) 「國立藝術院組織大綱」, 『大學院公報』第1年, 第8期, 1928, p. 8. 朱樸(編), 위의 책 (『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 85에 수록.

115) 『中國國民黨訓政綱領』(國民黨中央常務委員會通過), 1928. 10(쪽수 미상). 丘曉等(編), 『政治學辭典』, 四川人民出版社, 1986, p. 152에 수록.

스 제도를 모방한 것이었고, 둘째, 교육의 독립성이라는 이상은 국민당 정부의 “당으로 나라를 다스리고 당으로 나라를 세운다”라는 교육 이념과 충돌하였기 때문에 정부의 지지를 얻지 못하였다.¹¹⁷⁾ 결국 1929년 7월, 정부는 대학구 제도 및 대학원 제도의 중지를 공식 명령하였고, 국립예술원이 소속되어 있던 저장성 대학구 역시 7월 30일에 폐지되었다. 이로 인해 예술계와 교육계 전반에 침체 분위기가 퍼져나갔다. 그러나 국립예술원의 교육 이념과 교수 방식은 대학원 제도의 교육 독립 정신을 계승하며 지속적으로 발전해 나갔다.

1930년, 국립예술원은 국립항저우예술전문학교(약칭: 항저우예전)로 개칭되었고, 학제는 기존 5년제에서 3년제로 단축되었다. 이에 대해 린펑멘 등은 항저우예전 부속중학교 설립을 제안하였다. 이는 일반적인 예술 인재를 양성하는 동시에, 본교에 안정적인 학생 자원을 공급하려는 목적이었다. 즉 학생들은 최대 6년에 걸친 연계 교육과정을 이수할 수 있었다.¹¹⁸⁾ 이 조치는 학제가 축소된 이후에도 교육의 연속성과 질을 유지하려는 시도로 해석된다. 린펑멘은 교육의 질을 보장하고자 하였지만, 당시 정세는 점차 불안정해졌고, 1937년 중일전쟁이 발발하자 린펑멘은 항저우예전의 교직원 및 학생들과 함께 항저우를 떠나게 되었다. 1938년 3월, 난징 국민정부는 항저우예전과 베이징예전을 통합하여 국립예술전문학교를 설립할 것을 지시하였으며, 이에 따라 교장 제도는 교무위원회 제도로 변경되었고 린펑멘이 위원장으로 임명되었다. 그러나 그는 다시 한번 복잡한 정치적 상황에 직면하게 되었고, 결국 사직을 선택하고 학교를 떠나게 되었다.

116) 何炳松, 『三十五年來中國之大學教育』, 1931(쪽수 미상). 『商務印書館創立三十周年紀念刊』, 上海商務印書館初版, 1931. 9(民國二十年九月), pp. 112-113에 수록. 陶英惠, 위의 글(「蔡元培與大學院」, 1972), p. 200에 재수록.

117) 위의 글, pp. 202-204.

118) 「浙江美術學院校史-第一章: 國立藝術院, 國立杭州藝術專科學校(1928-1937)」, 宋衷元·鄭朝(編), 위의 책(『藝術搖籃: 浙江美術學院六十年』, 1988, p. 10.

린펑멘의 예술 교육 이념은 파리미원의 운영 방식과 학풍에서 비롯되었다. 그의 영향 하에, 항저우예전 학생들은 견고한 기초 훈련과 자유로운 사고를 바탕으로 다양한 시각과 표현 양식을 발전시켜 나갔다. 항저우예전은 “중국의 파리미원”으로 불리며, 당시 중국에서 모더니즘 예술을 탐색하는 중심지로 자리매김하였다. 많은 학생들이 린펑멘의 중서 예술 조화 교육 이념을 계승하였으며, “린펑멘 선생의 ‘조화중서미술, 시대미술창조’의 주장은 여전히 예전 학생들이 추구하는 목표였다”라는 회고는 이를 잘 보여준다.¹¹⁹⁾ 항저우예전은 우관중, 리커란(李可染), 자오우지(趙無極) 등 저명한 화가들을 다수 배출하였다. 또한 린펑멘이 남긴 “예술을 위한 투쟁”(爲藝術戰)이라는 정신은 오늘날 중국미술학원의 학술 정신으로 계승되었다.

이처럼 린펑멘의 미육 사상은 일관된 연속성을 지니고 있다. 그는 베이징 예전과 항저우예전에서 서구 예술 교육 체계를 기반으로 하여 교육 개혁과 정신 계몽을 핵심으로 하는 중국 예술 교육 모델을 점진적으로 구축하였으며, 전통 예술 학교의 현대적 전환을 시도하였다. 더 나아가 그의 미육 사상은 단지 학교 내 예술 교육과 활동에 국한되지 않고, 사회예술화로 확장되는 비전을 내포하고 있었다. 린펑멘은 예술 교육을 통해 사회의 정신적 수준을 향상시키고자 하였으며, 이를 실현하기 위한 구체적인 방법으로 대규모 미술 전시회의 개최에 주안점을 두었다.

119) 朱膺·閔希文, 「風風雨雨的國立藝專」, 李超(編), 『爲藝術戰－國立藝專及其西畫實踐』, 上海錦繡文章出版社, 2009, pp. 51-52.

V. 미술전람회 활동과 예술창작

린펑멘의 예술운동은 사회예술화를 통해 인간 정신의 향상을 실현하는 데 목적이 있었다. 그의 실천 경로는 당시의 정치 상황과 사회 현실에 따라 영향을 받으며, 대체로 ‘집중-확대-심화’라는 발전 방향을 보였다. 린펑멘은 초기 베이징예전 시절, 예술의 ‘집중’을 주장하며 ‘전체적인 예술운동’을 제창하였다. 이후 그는 예술 실천을 십자거리(十字街頭)¹²⁰로 인도하고, 다시 전국적인 규모의 대형 전람회와 관련 예술 활동으로 확장시켰다. 그러나 정치적 압력이 점차 심화되자, 그의 예술 활동은 비교적 순수한 예술 단체 중심으로 수렴되었다. 이 시기 린펑멘은 예술운동사(藝術運動社)를 기지로 삼아 예술의 본질에 대한 탐구를 지속적으로 견지해왔다.

이 시기에는 린펑멘이 많은 미술전람회에 직접 주도하거나 참여하였다. 주목할 것은, 1940년대 이후의 순수 예술 형식 탐구와는 달리 린펑멘의 초기 예술 작품은 주로 서양 모더니즘에 대한 수용에 집중되어 있었다. 그는 일련의 예술 작품을 통해, 곤경 속에서의 인문주의 정서를 표현하였다.

1. 베이징 시기: 제1회 개인전과 베이징예술대회

린펑멘은 귀국 당시 유럽 유학 시절의 예술 작품들을 가져왔다. 1926년 3월, 왕다이즈의 제안에 따라 베이징예전 교내에서 그의 첫 개인 미술전람

120) 1920년대에 구리야가와 하쿠손(1880-1923)의 『상아탑을 나와서』과 『왕십자거리』가 번역되어 중국에 도입되었다. 저자는 상아의 탑을 벗어나 번잡한 거리로 나아간다는 ‘십자거리’의 의미를 설명하였다. 또한 ‘십자’는 인생과 예술의 교차점을 뜻한다. 그 후, 중국 예술계는 “상아탑”과 “십자거리”라는 용어를 자주 사용하고 논의하기 시작하였다.

회가 개최되었다. 이 전람회는 린펑멘의 귀국 이후 중국 내에서 이루어진 첫 공개적인 예술 활동으로, 약 40여 점의 작품이 전시되었다. 대부분은 독일과 프랑스 유학 시기의 작품으로, 대표작인 <모색>, <생의 욕망>을 비롯해 <차이쓰민 선생의 과거와 현재(蔡子民先生之今昔)>[도판 12], <인류의 역사(人類的歷史)>, <풍우 이후(風雨之後)>, <과거의 꿈(既往之夢)>, <평정>, <늦은 귀가(晚歸)>, <악몽의 밤(惡夜)>, <희미한 새벽(微明)>, <슬픔의 사유(哀思)> 등이 포함되었다.



도판 12. 린펑멘, <차이쓰민 선생의 과거와 현재>, 1925,
유화, 사이즈 미상.

당시 신문과 잡지에는 린펑멘과 이번 전람회를 소개하는 글이 실렸으며, 대표적으로 왕다이즈의 「린펑멘 예술 성공의 세 시기(林風眠藝術成功的三時期)」, 덩이쨌(鄧以蜇)의 「린펑멘의 회화전람회를 보고 중서화의 차이에 대해 논하다(觀林風眠的繪畫展覽因論及中西畫的區別)」, 원커웨이의 「7년 전의 린펑멘 선생」, 학생회장 야오쑹셴(姚宗賢)의 「“이해하지 못함”(不懂)」¹²¹⁾ 등이 발표되었다. 이 중 왕다이즈의 글은 린펑멘과 그의 예술 작

121) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 61.

품을 구체적이고 체계적으로 소개하며, 그의 예술적 여정을 세 시기로 구분하여 설명하였다.

린 선생의 예술 궤적은 세 시기로 나눌 수 있다. 제1기에는 중국화의 사의파에 전념하였고, 이 시기의 작품들은 주관적 표현에 치우친 경향을 보였다. 제2기에는 서양화의 사실주의 기법에 주력하면서 객관적인 묘사에 초점을 두었다. 이는 주관에서 객관으로의 이동이라는 예술적 진화를 의미하며, 이후 린펑멘은 다시 주관으로 돌아가 중서 예술의 융합에 대한 사유를 발전시켰다. 연구와 실험을 거쳐 도달한 제3기는 그의 창조성이 본격적으로 개화하는 성공적인 창작기의 시작이었다.

린펑멘의 대표작들 가운데 <모색>, <생의 욕망>, <풍우 이후>, <인류의 역사>, <차이쯔민 선생의 과거와 현재> 등은 상징적인 주제를 담고 있다. 예컨대 <차이쯔민 선생의 과거와 현재>는 차이위안페이의 소년 시절과 유럽 여행 시절의 두 모습을 묘사하며, 그리스 예술의 여신과 시의 여신이 함께 등장한다. 이는 차이위안페이의 그리스 정신과 예술 사상을 상징적으로 표현한 작품이라 할 수 있다.¹²²⁾

또한, 이 전람회는 학생들 사이에서 활발한 논의를 불러일으켰다. 일부 학생들은 린펑멘의 작품에 대해 “이해하지 못하겠다”라는 반응을 보였으며, 이에 학생회장 야오쥙셴은 ““이해하지 못함”이라는 글을 통해 린펑멘의 서양 표현주의 작품을 소개하였다. 이 글은 한편으로 학교 내 민주적이고 자유로운 분위기를 보여주는 동시에, 베이징예전 학생들이 서양 모더니즘 예술을 적극적으로 수용하고 이해하려는 태도를 반영한다.

122) 王代之, 「林風眠藝術成功的三時期」, 『京報副刊』第 437 號, 1926. 3. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), pp. 62-63에 수록.

린 선생님의 작품에서 자주 보이는 두 가지 소재가 있다. 하나는 금(琴)이고, 다른 하나는 공작이다... 린 선생님은 금을 통해 문예를 표하고, 공작으로는 자긍심과 화려함을 표현하신다. 이러한 표현 방식은 유럽에서는 흔하나, 중국 내 일부는 ‘이해할 수 없다’라고 한다. 이에 본 글을 통해 특별히 설명하고자 한다.¹²³⁾

따라서 이 전람회는 린핑멘에게 중요한 의미를 지녔다. 첫째, 그는 예술 선전의 범위를 보다 넓혀야 한다는 인식이 확고하였다. 한편으로는 서양 모더니즘 예술의 홍보를 확대할 수 있었고, 다른 한편으로는 차이위안페이가 주창한 미육 이념에도 부응하는 것이었다. 둘째, 사회학적 관점에서 보면, 귀국 후 린핑멘은 현실의 충격과 직접 마주하였다. 그는 예술이 인간 삶에 깊은 관심을 가져야 함을 자각하였다. 또한 이 전람회에서 일부 교사들의 지지와 학생들의 적극적인 토론은 린핑멘에게 긍정적인 피드백을 제공하였고, 그는 보다 대규모 미술 전시회를 기획하며 예술의 무대를 학교에서 사회로 확대하고자 하였다.

이 시기 린핑멘은 사실주의 유화 작품 <민간(民間)>[도판 13]을 창작하였다. 이 작품은 전쟁 중인 중국 사회 하층 민중의 생존 현실을 묘사하였으며, 어두운 색조와 억압된 분위기를 담고 있다. 이전의 유럽 주제를 중심으로 한 작품들과 달리 <민간>은 린핑멘 예술 창작의 초기 또 다른 전환을 상징한다. 그는 회고에서 “<민간>은 당시 나의 대표작으로, 나는 이미 거리로 나아가 노동 인민을 그리기 시작하였다”라고 밝혔다. 이후 『세계화보(世界畫報)』 편집 시절에도 그는 여러 차례 대규모 전시회를 개최하며 예술을 민중에게 더욱 가깝게 다가가도록 해야 한다고 강조하였다.¹²⁴⁾

123) 姚宗賢, 「'不懂'」, 『京報副刊』第 437 號, 1926. 3. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 64에 수록.

124) 李樹聲, 위의 글(「訪問林風眠的筆記」, 1990), p. 21.



도판 13. 린펑몐, <민간>, 1926, 유화, 사이즈 미상.

이에 따라 린펑몐의 예술 사상은 복합적인 양상을 보였다. 그는 예술의 독립성을 견지하는 동시에, 인간 삶에 대한 깊은 관심을 작품에 담았다. 린펑몐은 자신의 “정신 표현”을 중시하며, 예술과 민중 간의 “쌍방 대화”를 추구하기 시작하였다. 다시 말해, 그는 예술을 ‘상아탑’에서 ‘십자거리’로 끌어냈다. 그는 ‘영향자’로서 예술운동을 통해 예술과 민중의 정신을 상호 결합시키려고 하였으며, 그 이념에는 인문주의 이상이 깊이 내포되어 있었다.

1927년 3월, 린펑몐은 예술대회의 일정과 형식을 확정하였다. 그는 프랑스 살롱 방식을 본떠 베이징예전을 중심으로 대규모 예술 전람회를 개최할 계획을 세웠다. 이후, 이 전람회는 ‘베이징예술대회(北京藝術大會)’로 명명되었으며, 그 이념은 “진보를 추구하고 국민 대중의 예술 정신과 소양을 향상시키는 것”이었다.¹²⁵⁾ 목적은 “예술의 역량을 집중하여 전체적인 예술운동을 실현하는 것”이었다.¹²⁶⁾ 린펑몐은 자서전에서 베이징예전 교장으로 부임했을 때 예술학교 개혁을 결심함과 동시에, 예술계를 단결시키고 대규모 예술 전람회를 개최하여 ‘예술의 집중(藝術的集中)’을 이루고자 했다고 밝힌

125) 「北京藝術大會-北京國立藝術專門學校寄來的稿件」, 『藝術界』第 16 期, 1927. 5. 朱樸 (編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 73에 수록.

126) 위의 책, p. 73.

바 있다[도판 14].¹²⁷⁾ 이 ‘베이징예술대회’는 린펑멘의 사회예술화 실천에서 첫 번째 가시적 결실이라 할 수 있다.



도판 14. ‘베이징예술대회’, ‘전체 예술 운동’, 1927.

(린펑멘: 오른쪽에서 2 번째)

린펑멘은 “이번 예술대회는 회화, 음악, 공연 등 다양한 예술 형식을 한데 모은 행사이다. 교사뿐만 아니라 학생들의 작품, 그리고 교외 예술계 인사들의 작품도 함께 전시될 수 있다”라고 제안하였다.¹²⁸⁾ 당시 신문 『천보(晨报)』는 다음과 같이 보도하였다.

이번 베이징예술대회에는 총 2,000여 점의 작품이 출품되었으며, 현재 중국에서 가장 큰 규모의 전람회이다. 오늘(5월 1일) 오전 10시에 개막식이 진행되었다.

127) 林風眠, 「我們要注意」, 『阿波羅』第 1 期, 1928. 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 91에 재수록.

128) 「藝術大會徵集作品」, 『世界日報』, 1927. 4. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 73에 수록.

이후 출품 작품 수가 계속 증가함에 따라 베이징예술대회 일정은 5월 11일로 개막일이 변경되었고, 작품 수는 3,000여 점에 달하였다.¹²⁹⁾

1929년 5월 11일 개막된 베이징예술대회는 매일 1,000명이 넘는 관람객을 기록하였고, 6월 3일 공식 폐막까지 20일 동안 총 18,000장의 입장권이 판매되었다. 이후 3일간 연장되어 총 관람객 수는 2만 명을 초과하였다.¹³⁰⁾ 린펑멘이 주도한 ‘베이징예술대회’는 사회적으로 큰 반향을 일으켰으며, 그는 이에 예술대회 비평 좌담회를 조직할 계획을 세워 예술가와 평론가들을 초청, 전시 작품뿐만 아니라 향후 예술운동의 방향에 관해서도 논의하고자 하였다.

특히 주목할 만한 점은, 베이징예술대회가 혼합 전시 방식을 도입했다는 점이다. 이는 중국화, 서양화, 도안화 등 기존의 예술 장르 경계를 허물고, 모든 작품을 출품 순서에 따라 번호를 매겨 하나의 통합된 전시 공간에서 전시한 것이다. 작품 유형 역시 ‘산수화’, ‘화훼화’, ‘공필화’ 등의 구분 없이 전시되었으며, 회화뿐 아니라 조각, 골동품, 만화 등이 함께 전시되었고, 음악·무용·연극 공연도 병행되었다.¹³¹⁾ 그는 ‘집중’이라는 방식을 통해 중서양 예술 간 경계를 허물고, 하나의 통합된 예술 공간을 구축하고자 하였다. 린펑멘은 이 예술대회에 대해 다음과 같이 주장하였다.

중국 전통 예술 형식을 타파하고, 중국 예술가들이 세계 예술가들과 연대하여 예술의 집중을 실현해야 한다.¹³²⁾

129) 「藝術大會改期」, 『世界日報』, 1927. 4. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 73에 수록.

130) 『晨報』, 1927. 6. 위의 책, p. 80.

131) 「藝術大會分目展覽」, 『世界日報』, 1927. 4. 위의 책, p. 73.

132) 「藝術大會徵集作品」, 『世界日報』, 1927. 4. 위의 책, p. 73.

당시 베이징예술대회에서 제안된 ‘예술의 집중’ 구상은 일부 예술가들의 의문을 불러일으켰다. 이는 모든 작품을 단순히 혼합하여 진열하는 것에 불과하며, 작품 수량의 ‘집중’에 그친다는 비판을 받았다. 또한 전시된 예술 작품들의 수준도 역시 부정적인 평가를 받았다.¹³³⁾ 같은 시기 상하이에서 개최된 관련 미술 전시의 사례를 살펴보면, 순수미술 연구를 표방한 천마회(天馬會)는 작품의 수준을 중시하면서도 폐쇄적인 배타성을 드러내기도 하였다.¹³⁴⁾ 이 두 전시의 상반된 태도를 통해, 중국 초기 현대 미술 발전 과정에서 드러난 일정한 모순을 엿볼 수 있다. 즉 예술의 대중화와 전문성 향상, 개방성과 기준의 고수를 어떻게 조화롭게 실현할 것인가 하는 문제이다.

또한, 만화 전시가 예술대회의 특징 중 하나였는데, 당시 언론은 만화를 ‘예술가의 사상을 깊이 있게 표현하는 예술 형식’으로 평가하였다. 예를 들어, <밥그릇 밑에 묶인 사람(飯碗下被束縛的人)>, <어둠 속의 호랑이(黑暗中的老虎)>, <베이징 시정(北京市政)> 등의 풍자만화가 제1전시실에 전시되었다.¹³⁵⁾ 린펑멘은 「예술대회의 사명(藝術大會的使命)」이라는 글에서 다음과 같이 밝혔다.

이번 전시회에서 우리는 두 편의 만화를 선택해 전시하였다. 하나는 <인생을 갱신하라(刷新人生)>이고, 다른 하나는 <민간으로 가라(到民間去)>이다. 이 두 만화는 예술대회의 선언문이자 우리를 대표하는 발간사 역할을 한다.¹³⁶⁾

133) 楊适生, 「整个的藝術運動」, 『海灯』, 1927. 5. 25(쪽수 미상). 雷浩, 『藝專校長林風眠的‘角色’分析』, 北京中國藝術研究院, 2021, p. 36에 수록.

134) 李寶妍, 「20世紀20年代純粹美術運動與天馬會」, 『文藝爭鳴·藝術史』第 4 期, 2011, p. 76.

135) 『漫畫批評, 批評簿上之一頁』, 「藝術大會之漫畫批評」(續), 『世界畫報』, 1927. 5. 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 79에 수록.

136) 林風眠, 「藝術大會的使命-在北京藝術大會上的演辭」, 『世界畫報』, 1927. 5. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 15에 수록.

이와 같은 전시 구성과 작품 선정을 통해 린펑멘 등은 베이양 정부의 예술 정책에 대한 완곡한 반감을 표명하는 한편, ‘인생을 위한 예술’에 대한 관심을 드러냈다.

전시 기간 중 베이징예술대회에서는 ‘사회예술화’를 주제로 여러 차례 강연이 열렸다. 린펑멘은 “이번 예술대회에서 가장 만족스러웠던 점은 작품 전시와 예술 공연이었으며, 가장 불만족스러웠던 점은 관람객이 예술대회에 대해 가한 비판이었다”라고 지적하였다.¹³⁷⁾ 그는 혼합 전시 방식에는 긍정적 평가를 내렸으나, 예술을 대중에게 보급하는 데 실망감을 감추지 않았고 다음과 같이 말하였다.

관람객들은 예술에 대해 전혀 모르며, 방명록에 낙서만 남기고 갔다. 일반 대중은 예술이 무엇인지 알지 못하고, 예술 교육을 받을 기회도 없다.¹³⁸⁾

린펑멘은 예술가와 대중의 관계를 ‘계몽자’와 ‘피계몽자’의 관계로 설명한다.¹³⁹⁾ 신문화운동의 계몽정신이 시대정신이자 집단적 영웅정신이었던 것처럼, 린펑멘 역시 ‘문화 엘리트주의’ 입장에서 사회예술화의 해법을 제시하였다. 즉 예술가는 초월성과 순수성을 지닌 존재로서, ‘인류 정신’의 감수자이자 전달자로서 계몽과 인도를 책임지는 역사적 사명을 지녔다고 보았다.

예술가는 자기 이상세계에 사는 사람이다. 그들은 자연과 조화롭게 공존하며, 자연계의 생명 움직임을 관찰하여 이를 작품에 담아내며 자신의 정신적 추구를 표현한다.¹⁴⁰⁾

137) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 15.

138) 위의 책, p. 16.

139) 鄭朝, 「林風眠與藝術運動」, 鄭朝·金尙義(編), 위의 책(『林風眠論』, 1990), p. 36.

140) 林風眠, 「新年同樂會上的講話」, 『世界畫報』第 71 號, 1927. 朱樸(編), 위의 책(『林風

예술가는 감정의 충동으로 창작하며, 작품을 통해 자신의 감정과 감성을 사회 대중에게 전달한다. 즉 예술 연구자는 인간 감정을 고양시키고善으로 인도할 책임이 있다. 따라서 예술가는 일정한 수양과 신념을 갖추어야 하며, 예술을 연구하는 이들이 예술가가 깊어져야 할 위대한 사명을 명확히 인식하길 바란다.¹⁴¹⁾

따라서 베이징예술대회에서 대중의 ‘이해 부족’에 직면한 린펑몐은 오직 소수의 선각자만이 대중을 서서히 이끌며 예술의 위대함을 이해시킬 수 있다고 지적하였다.¹⁴²⁾ 그는 예술대회 홍보 포스터에 침대 위에 잠자는 사람을 그려 넣고, 아래에 “예술은 새벽의 종소리처럼, 꿈속의 대중을 깨워야 한다. 예술은 하늘 위의 태양처럼, 이 사회에 새벽의 빛을 가져와야 한다[도판 15]”와 같은 문장을 덧붙였다.



도판 15. 린펑몐, ‘베이징예술대회’, 홍보 포스터, 1927.

眠全集』肆·文集, 2014), p. 14에 수록.

141) 林風眠, 「藝術的藝術與社會的藝術」, 『晨報·星期畫報』第 85 號, 1927. 위의 책, p. 17.

142) 林風眠, 위의 글, (「藝術大會的使命-在北京藝術大會上的演辭」, 1927. 5. 22, 위의 책, p. 15.

또한, 린펑멘은 다른 광고 포스터에 천사가 베이징 거리 곳곳에 예술의 씨앗을 뿌리는 장면을 그려 놓고 “도시에서 절박하게 들려오는 외침은 단순히 굶주림 때문만은 아닐 것이다! 인생에는 빵이 필요하지만, 빵보다 더 중요한 것이 있다: 예술이다!”와 같은 문장을 덧붙였다. 이를 통해 린펑멘은 예술가의 주체적인 사회적 책임을 강조하였다.¹⁴³⁾

긍정적인 측면에서 보자면, 베이징예술대회는 중국 전통 예술 형식을 타파하고, 중국 예술가들이 세계 예술가들과 연대하여 예술의 집중을 실현할 기회를 마련하였다. 더욱 중요한 것은, 베이징예술대회가 전시와 표어 등의 방식으로 사회를 향해 목소리를 냈다는 점이다. “창조적이며 시대를 대표하는 예술을 고취하자! 민간의, 십자거리의 예술을 장려하자!”¹⁴⁴⁾와 같은 구호를 통해, 린펑멘은 인문주의적 입장에서 예술의 사회적 역할, 즉 인류의 보편적 정신 향상을 강조하였다. 이처럼 베이징예술대회는 린펑멘의 사회예술화 사상이 현실에서 실현된 하나의 실천 사례로 평가할 수 있다.

2. 항저우 시기

1) 제1회 전국미술전람회와 서호박람회 예술관 전시

이러한 기초 위에서, 린펑멘은 1927년 「전국 예술계에 보내는 편지(致全國藝術界書)」를 발표하며 예술운동의 새로운 단계에서는 미술전람회의 중요성을 지속해서 강조하였다. 특히 그는 미술전람회의 주체를 학교에 국한하지 않고 사회 전반으로 확장하여, 이론과 실천이 병행되는 다층적 예술 공간을 구축하려는 의지를 표명하였다.

143) 彭飛, 「林風眠與‘北京藝術大會’」, 許江·楊樺林, 『林風眠誕辰 110 周年紀念國際學術研討會論文集』, 中國美術學院出版社, 2010, p. 136.

144) 『藝術界』, 1927. 5. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 73에 수록.

예술 사회화의 이상을 실현하기 위해서는 예술가들의 집단적 역량을 결집하여 대규모 미술전람회를 개최해야 한다.

예술운동이 사회적 효용을 신속히 창출하기 위해서는 반드시 대규모 미술전람회가 선결되어야 한다.

대규모 미술전람회는 현시점에서 필수적인 과제이다. 이를 통해 대중은 진보적이고 시대적 요구에 부합하는 예술을 접하고, 예술의 발전 방향을 모색할 수 있다.¹⁴⁵⁾

1928년 린펑몐 등은 난징에서 수도 제1회 미술전람회를 개최하였으며, 참가 작가는 60여 명에 불과했으나 전국미전의 예행연습으로 간주되었다. 본 전람회에 출품된 린펑몐의 <인도(人道)>[도판 16]는 교수대, 쇠사슬, 희생된 남녀의 형상을 암울한 색조로 묘사하되, 여성 희생자의 시신만을 밝은 색으로 처리하여 전쟁이 초래하는 죽음의 비극성을 극대화하였다. 표제는 ‘인도’이나, 실상은 비인도적 전쟁에 대한 강렬한 저항의 메시지를 담고 있다. 린원정은 다음과 같이 평가하였다.



도판 16. 린펑몐, <인도>, 1927, 유화, 사이즈 미상.

145) 林風眠, 「致全國藝術界書」, 원판 특집 분송, 1927, 위의 책, (『藝術叢論』, 2015), p. 17에 재수록.

본 작품은 자연재해가 아닌 인간에 의한 잔혹한 학살을 형상화하였다. 공시적인 차원에서는 중국 현실과 더불어 전 세계 전쟁의 본질을 적시하고, 통시적인 차원에서는 인류 본성에 대한 역사적 상징성을 띠고 있다.¹⁴⁶⁾

린펑멘은 다음과 같이 회고하였다.

작품 창작의 동기는 베이징에서 난징으로 이동하는 동안 끊임없이 접한 살인 소식이다.¹⁴⁷⁾

2월, 린펑멘은 상하이 상션당(尙賢堂)에서 두 번째 개인전을 개최하였다. 첫 전시에 비해 관람객 수와 논의의 폭이 크게 확장되었으며, 리플렛 5,000부가 인쇄되었으나 배포가 모자랄 정도로 대중의 관심을 모았다. 언론은 <모색>, <민간>, <인도> 등 주요 작품을 집중 조명하며 긍정적 평가를 내놓았다.

<모색>은 대형 작품으로, 서구의 주요 사상가들을 화면에 집대성하였다. <민간>과 <인도>는 관람자의 공감을 자극하는 데 충분하다.¹⁴⁸⁾

린펑멘 작품은 웅장한 구도와 대형 화면으로 상하이 전람회 역사상 드문 걸작으로 평가받았으며, 이로 인해 관람객이 많이 증가하였다.¹⁴⁹⁾

146) 『晨報·星期畫報』第 119 期. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 87에 수록.

147) 李樹聲, 위의 글(「訪問林風眠的筆記」, 1990), p. 21.

148) 「林風眠個人展覽會」, 『申報』, 1928. 2. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 88에 수록.

149) 「林風眠個人展覽會四志」, 『申報』, 1928. 2. 위의 책, p. 88.

이 전시는 국립예술원의 위상 강화와 신입생 유치 확대를 목표로 하였으며, 전시 리플렛에는 왕다이즈의 『린펑멘 선생 예술 성공의 세 시기』, 린원정의 『린펑멘 예술의 진화(林風眠藝術之演化)』, 덩이즈의 『펑멘의 걸작(風眠的傑作)』 등의 평론과 해설이 수록되었다.¹⁵⁰⁾ 이에 린펑멘은 적극적인 주목을 받았고, 그중에는 각 계에서 예술교육에 대한 지지도 포함되어 있다.

그 후, 린펑멘은 대학원 주최 다수 회의에 참석하였다. 6월에는 대학원 예술교육위원회 제4차 회의에서 미술전람회 개최 논의가 이루어졌으며, 7월에는 제7차 대학원 회의에 참여하였다. 이 자리에서 『대학원 미술전람회 조직 개요(大學院美術展覽會組織大綱)』, 『대학원 미술전람회 출품 모집 요강(大學院美術展覽會徵集出品簡章)』, 『대학원 미술전람회 시상 요강(大學院美術展覽會獎勵簡章)』이 공식 공표되었다. 이후 난징에서 미술전람회 개최가 확정되었고, 이는 제1회 전국미술전람회(第一屆全國美術展覽, 이하 ‘제1회 전국미전’)로 이어졌다. 해당 회의는 『교육부 전국미술전람회 조직 개요(教育部全國美術展覽會組織大綱)』를 발표하며, 전국미술전람회의 제도의 범식을 확립하였다.¹⁵¹⁾ 이는 난징 정부 산하 대학원의 설립이 전국적인 미술전람회 체제를 본격적으로 추진하였다는 것을 시사한다.

당시 린펑멘은 제1회 전국미전 준비위원회의 상무위원으로 활동하며 출품작 모집, 심사, 보관 등의 실무를 담당하였다. 이는 베이징예술대회에 이어 그가 다시 전국 규모의 대형 전시에 참여했음을 보여준다. 린펑멘은 제1회 전국미전 준비 과정에 대해 “혁명하고 있는 국민정부 아래에서 국립미술전람회와 같은 대규모 행사가 개최되는 것은 매우 고무적인 일”이라 평가하며

150) 「林風眠個人展覽會之第二日」, 『申報』, 1928. 2. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 88에 수록.

151) 李寓一, 「教育部全國美術展覽會參觀記(一)」, 『婦女雜誌』第 15 卷, 第 7 號, 1929(쪽수 미상). 朱亮亮, 「展示與傳播-民國時期美術展覽會特性研究(1911-1949)」, 華東師範大學, 2014, p. 89에 수록.

국립예술원의 적극적인 참여를 촉구하였다.¹⁵²⁾

그러나 대학구 제도 및 대학원 제도의 중단, 교육 이념 변화, 차이위안페이 등의 사임 등으로 인해 린펑멘 중심의 준비위원회는 해체되고, 전람회는 교육부 주관 체제로 이관되었다. 이 과정에서 제1회 전국미전 개막 전후로 린펑멘을 둘러싼 여러 갈등이 표출되었다. 1929년 4월 10일, 제1회 전국미전은 상하이 신푸위탕(新普育堂)에서 공식 개막하였으나, 개막 직전 준비위원회 명단에서 린펑멘의 이름은 삭제되었다. 개막식에서 주석 마취룬(馬敘倫)은 “교육부는 대학원의 사업을 승계하며 미술전람회 명칭에 ‘전국’이라는 문구를 덧붙였으나, 이는 제한 강화나 범위 축소가 아닌 오해 방지를 위한 조치였다”라고 해명하였다.¹⁵³⁾ 개막 이후 국립예술원은 상하이 예술계 내부의 압력으로 인해 출품작 수가 매우 제한되었으며, 린펑멘은 <정물>, <남방(南方)>, <헌신(貢獻)>, <권태(倦)>, <바다(海)> 등 5점만을 출품하였다. 당시 예술계의 파벌 갈등은 단순 학술 논쟁을 넘어 정치·이익 집단 간 복합적인 대립 양상을 띠고 있었다. 린펑멘이 희망했던 “예술계의 단결”은 첨예한 정치 환경과 파벌 간 충돌 속에서 현실화하지 못하였다. 특히, 신진 예술가들의 배제는 그에게 큰 실망을 안겼으며, 결국 제1회 전국미전에 대한 그의 열의는 많이 감소하였다. 그는 다음과 같이 언급하였다.

우리 예술가들이 퇴보하기를 바라지 않고, 만약 제2회 전국미전을 기다릴 수 없다면 그 노력과 희망을 (서호박람회) 예술관에 걸어보시길 바란다.¹⁵⁴⁾

152) 林風眠, 위의 글, (「我們要注意」, 1928), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 95+96에 재수록.

153) 『美展』第7期, 1929. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 106에 수록.

154) 林風眠, 「把希望寄給藝術館吧」, 『國立藝術院月刊』第7期, 1929. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 64에 수록.

같은 달, 린펑멘은 제1회 전국미전 개막 직후 상하이를 떠나 항저우로 돌아가 서호박람회 예술관 준비에 착수하였다. 그는 여전히 난징 국민정부에 대한 기대를 유지하며, 예술관을 통해 사회예술화의 이상을 실현하고자 하였다. 린펑멘은 “서호박람회를 통해 예술이 장려되고 국내 예술교육이 발전하기를 희망하며, ‘예술의 미’라는 격려를 바탕으로 국민이 강인한 기질을 갖추기를 바란다”라고 표명하였다.¹⁵⁵⁾

동시에 그는 교육의 탈정치화를 견지하며 교육 권한은 교육에 귀속되어야 한다고 주장하였다. 이로 인해 서호박람회 준비 과정에서 그는 국립예술원의 예술관 숙소 사용 요청을 거부하였다. 학교의 ‘사용권’을 수호하려는 그의 태도는 당시 정부와 언론의 비판을 받았으나, 린펑멘은 “학교는 학술 연구를 위한 기관”이라며 맞섰다.¹⁵⁶⁾ 이 갈등은 정치인과 지식인 간의 입장 차이뿐만 아니라, 예술에 대한 인식 차이로까지 이어졌다.

6월 서호박람회가 개막하였으며, 린펑멘은 예술관 주석을 맡아 <인류의 고통(人類的痛苦)>[도판 17], <약탈(劫掠)>, <부담(擔負)>, <헌신>, <수인(囚)> 등 인류 정신을 주제로 한 모더니즘 작품들을 전시하였다.¹⁵⁷⁾



도판 17. 린펑멘, <인류의 고통>, 1929, 유화, 사이즈 미상.

155) 「藝術館底意義」, 『西湖博覽會日刊特刊·藝術館特刊』第 6 期, 1929. 劉昕, 「精英主義者的一次世俗遭遇-西湖博覽會中的林風眠」, 『美術觀察』第 1 期, 2024, p. 59에 수록.

156) 「蔣夢麟奚落林風眠」, 『上海評報』第 3 版, 1930. 8. 위의 글, p. 57.

157) 樊迪民, 「藝術館之遊」, 『旅行雜誌』第 3 卷, 第 7 期, 1929. 위의 글, p. 58.

특히 <인류의 고통>은 가로 구도의 화면에 거칠고 힘 있는 붓질로 표현된 나체 여성들을 묘사하였으며, 그녀들의 표정은 고통과 무기력, 절망으로 충만하다. 본 작품은 인류가 직면한 다양한 고통을 형상화함과 동시에 어두운 사회 현실에 대한 고발과 인류 운명에 대한 깊은 성찰을 담아내어 무거운 비극적 정서를 자아낸다. 린핑멘은 이 작품에 대해 다음과 같이 회고하였다.

이 주제는 프랑스 유학 시절 한 학우에서 비롯된 것이다. 그 친구는 공산당 가입 후 중산대학에 진학했으나 당국에 의해 살해당했다. 당시 국민당은 청당(淸黨) 운동을 전개하고 있었다. 그 소식을 접하고 나는 큰 고통을 느껴 이 사이즈의 그림을 그리게 되었다. 화면에는 인간 상호 간의 잔혹한 학살 장면이 담겨 있다.¹⁵⁸⁾

린핑멘의 작품이 전달한 휴머니즘적 정서는 주목을 받았다.

린핑멘 선생의 작품 <인류의 고통> 등은 예술이 지닌 깊이를 직접 느낄 수 있게 해준다... 이곳에서는 그 어떤 것도 문제가 되지 않는다. 우리는 단지 ‘인간’이라는 사실만을 느낄 뿐이다.

이 <인류의 고통> 속에서... 친구여, 우리가 모두 인간이라면, 왜 많은 동포들이 애절하게 울부짖고, 비통하게 고통을 외치며, 필사적으로 몸부림치고 피를 흘려야만 합니까?... 우리는 이 작품을 통해 진정한 현실을 인식하고, 우리의 감정을 붙잡고, 생명을 풍부하게 해야 한다.¹⁵⁹⁾

158) 李樹聲, 위의 글(「訪問林風眠的筆記」, 1990), p. 21.

159) 王國平(編), 「西湖博覽會藝術館參觀指南-陳列概況」, 『西湖博覽會籌備特刊』, 1929. 『西湖文獻集成西湖博覽會專輯』第 16 冊, 杭州出版社, 2004, pp. 914-915에 수록.

하지만 난징 국민정부는 <인류의 고통>에 대해 강하게 비판하였다. 다이 시타오(戴季陶)는 신문에서 린펑멘의 그림을 새로운 ‘십염라대왕전’이라며 공개적으로 비판했다. 그는 “항저우예전이 그린 그림은 사람의 정신을 타락시키고 방화·살인을 조장하며, 사람을 지옥의 18층까지 끌고 간다. 이것도 매우 두려운 일이다”라고 하였고, 이는 학교 폐쇄 위기까지 초래하였다.¹⁶⁰⁾ 1931년, 장제스(蔣介石, 1889-1975)가 린펑멘의 안내로 학교를 시찰하던 중, 이 그림이 무엇을 표현한 것이냐고 물었다. 린펑멘은 “인류의 고통을 표현한 것”이라고 답했고, 장제스는 “청천백일의 세상에서 어떻게 그런 고통스러운 사람이 있단 말이오?”라고 반문했다.¹⁶¹⁾ 이런 대립의 본질은 린펑멘과 정부 간 예술의 기능성에 대한 이해 차이에서 비롯되었다. 난징 정부는 6월 전국 선전회의를 개최하여, 예술이 긍정적 선전 기능을 수행해야 한다고 강조한 반면, 린펑멘은 사회예술화는 정치·경제와 무관하며, 자신의 작품은 훈정시대의 정치적 실용주의 노선과는 상반된다고 보았다.

주목할 점은, 이 시기 린펑멘이 유화 <황금빛 떨림(金色的顫動)>도 창작했다는 것이다. 이 작품에는 가부좌를 틀고 앉은 나체 여성과 외치는 나체 남성이 묘사되어 있으며, 자유·평등·박애를 상징한다. 당시의 사회 현실 속에서 이 작품은 린펑멘이 예술 이념을 지키며 인문주의와 자유정신을 견지하고 있다는 태도를 분명히 보여주는 것이었다.

2) 예술운동사 전시회

1928년부터 린펑멘은 예술운동사 전시 기획에 점차 중점을 두기 시작했으며, 이는 그의 예술운동 과정에서 또 한 번의 전환이었다. 그는 초기에는 중국 미술계의 광범위한 협력을 호소하려 했으나, 다시 예술운동사라는 비교적 순수한 예술 집단으로 회귀하였다. 린펑멘은 예술 자체를 출발점으로

160) 李樹聲, 위의 글(「訪問林風眠的筆記」, 1990), p. 22.

161) 鄭重, 『林風眠傳』第2版, 東方出版中心, 2008, p. 110.

삼아, 자신의 전시 경험과 예술 이념을 바탕으로 예술운동을 예술화 구상을 실현하기 위한 또 하나의 장으로 설정하였다.

1928년 8월, 린펑멘은 국립예술원 교사들과 함께 예술운동을 설립하였고, 그 취지는 “절대적인 우정을 바탕으로 예술계의 신진 세력을 결집시켜 예술운동에 힘쓰며, 동양의 새로운 예술을 창출하는 데 기여한다”라는 것이었다. 목적은 “인류의 삶을 가장 완벽한 경지에 이르게 하는 것”이었다.¹⁶²⁾ 주목할 점은, 베이징예술대회 당시 린펑멘이 발표했던 선언에 비해, 예술운동사는 활동 주체에 대해 훨씬 명확한 규정을 두었다는 것이다. 즉 새로운 ‘시대 예술’을 공동으로 추구하는 문화 엘리트 집단으로 범위를 한정한 것이다. 그러나 대학원이 교육부로 개편되면서, 예술운동사는 제5차 회의에서 회원수 감소 문제에 직면하였다. 이에 린펑멘은 제6차 회의에서 이 문제를 엄중히 지적하고, 규약을 재정비하여 결속력을 강화하고자 했다.¹⁶³⁾ 이후 예술운동사는 총 네 차례 전시회를 개최하였다.

1929년 5월, 예술운동사는 상하이 조계지에서 제1회 전시회(약칭: 예술운동사 첫 전시회)를 개최하였다. 관람객은 매우 많았으며, 차이위안페이와 프랑스·일본 각계 인사들이 방문하였고, 언론에서도 전시에 대해 상세히 보도하였다. 앞서 언급한 바와 같이, 린펑멘은 제1회 전국미전에서 단 5점의 유화만을 전시했지만, 이번 예술운동사 첫 전시회에서는 <인류의 고통>, <약탈>, <수인>, <해바라기(葵)>, <평야(平野)>, <실내(室內)>, <나체녀>, <수면(水面)>, <가을 숲(秋林)> 등 총 11점의 작품을 추가로 선보였다.¹⁶⁴⁾ 제1회 전국미전에서는 상대적으로 여유로운 주제의 작품을 전시했던 반면, 이

162) 『亞波羅』第 8 期, 1929(쪽수 미상). 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 88에 수록.

163) 위의 책, p. 98.

164) 『國立藝術院藝術運動社第一屆展覽會特刊』, 國立藝術院藝術運動社, 1929, p. 27. 陳思學·耿德法, 「曲折的現代美術: 藝術運動社第一屆展覽會始末」, 『當代美術家』第 1 期, 2024, p. 70에 수록.

번 전시에서는 사회적 고통을 반영한 작품들이 많았다는 점이다. 그로 인해 외부에서는 두 전시 사이의 관계에 대해 다양한 해석을 내놓았으며, 린핑몐이 예술운동사 첫 전시회를 통해 제1회 전국미전에 대한 불만을 표출한 것이라고 보기도 했다. 따라서 이 전시는 흔히 ‘낙선 살롱’으로 불리기도 한다.¹⁶⁵⁾

국립예술원 교사들이 조직한 예술운동사가 이미 설립된 지 1년이 되었다. 최근 전국미전 상황이 좋지 않고, 많은 우수한 예술 작품들이 낙선되었다. 이에 예술운동사는 자체 작품 200여 점과 전국미전 낙선 작가들의 작품 100여 점을 모아 엄선된 예술전람회를 개최하기로 하였다.¹⁶⁶⁾

그러나 『아폴로』지는 「예술운동사 제1회 전시회의 회고」에서 다음과 같이 지적하였다.

어느 측면에서든 예술가가 정성껏 창작한 작품을 대중에게 보여주는 것은 예술 발전사에서 칭찬받을 만한 일이다. 따라서 예술운동사 첫 전람회가 교육부 전국미전 직후에 개최되었음에도 선의의 예술가들은 이에 호감을 느껴야 하며, 작품 출처를 문제 삼아서는 안 된다.¹⁶⁷⁾

아울러 『예술운동사 선언』에서는 “예술가는 감정생활을 가장 중시하는 존재이다. 왜냐하면 예술 창작은 인간 감정의 표출이기 때문이다. 동시에 예

165) 陳思學·耿德法, 위의 글(「曲折的現代美術:藝術運動社第一屆展覽會始末」, 2024), p. 71.

166) 「法國公園之藝術運動社展覽會」, 『申報』, 1929. 5. 楊瀾, 『藝術運動社研究』, 河北大學, 2017, p. 46에 수록.

167) 「藝術運動社第一屆展覽會的回顧」, 『亞波羅』第 8 期, 1929(쪽수 미상). 閔慈, 『藝術運動社研究』, 上海大學, 2021, p. 257에 수록.

술가 대부분은 매우 고독하며 개성을 숭상하고, 내면은 사회에 순응하여 영혼의 자유를 해치는 것을 원하지 않는다”라고 명시하였다.¹⁶⁸⁾ 따라서 사회학적 관점에서 보면, 예술운동사가 개최한 ‘낙선 살롱’과 공식 미전 간에는 ‘저항’ 관계가 존재한다. 그러나 실제로 린핑멘 등은 사회 여론에 개입하려는 의도가 없었으며, 예술 정신을 대중에게 전달하는 데 목적을 두었다.

사실 혼정시기에는 ‘순수예술’을 고수하는 것이 매우 어려웠다. 린핑멘은 회고하기를, “(전람회)이후 정치 환경이 매우 악화되어 나는 점차 학교 경영 쪽으로 방향을 돌렸다”라고 하였다.¹⁶⁹⁾ 이후 예술운동사는 총 세 차례의 전람회만을 견지하여 조직하였는데, 여기에는 1930년 도쿄에서 개최한 제2회 전람회, 1931년과 1934년에 각각 난징과 상하이에서 개최한 제3회 및 제4회 전람회가 포함된다.

제2회 전람회는 일본에서 개최될 당시 “중화민국국립서호예전(中國民國國立西湖藝展)”으로 불렸다. 전시는 네 개의 전시실로 나뉘었는데, 첫째는 린핑멘의 개인 예술 작품 전시, 둘째는 유화 구역, 셋째는 중국화 구역, 넷째 전시실은 다소 특이하게도 “중국 농민들이 수작업으로 만든 공예품과 각종 문구류”를 주로 전시하였다.¹⁷⁰⁾ 이 기간에 린핑멘은 <사(死)> 등 예술 작품을 출품하였으며, 일본 예술계와 교류하였다.

비교적 특이한 점은, 제3회 전람회의 예술운동사와 정부 간의 긍정적인 협력 사례였다는 점이다. 그 이유는 다음과 같다. 첫째, 1931년 정부가 난징에서 국민회의를 개최할 예정이었는데, 린핑멘은 전시회를 통해 정부가 학교에서 추진하는 ‘예술운동’에 주목하도록 하고자 하였다. 둘째, 당시 학교가 받던 정치적 압박을 완화하기 위함이었다. 이 시기 항저우예전 학생들이 조직한 ‘일팔예사(一八藝社)’는 좌익운동의 영향을 받아 혁명 활동을 전

168) 閔慈, 위의 책(『藝術運動社研究』, 2021), p. 257.

169) 李樹聲, 위의 글(「訪問林風眠的筆記」, 1990), p. 22.

170) 薩空了, 「在東京舉行之中華民國國立西湖藝展記略」, 『北洋畫報』第 11 卷, 第 504 期, 1930. 7, p. 3. 楊瀾, 위의 책(『藝術運動社研究』, 2017), p. 48에 수록.

개하였고, 이로 인해 정부가 학교를 면밀히 감시하기 시작하였다. 차이위안페이
 페이의 제안으로 이후 린펑멘은 자신의 안전을 보장받기 위해 국민당에 ‘명
 목상 소속’을 할 수밖에 없었다.¹⁷¹⁾

이번 전람회에서 예술운동사 회원들은 ‘당국 원로 기념’을 주제로 작품 활
 동을 전개하였다. 린펑멘의 <십년수목, 백년수인(十年樹木, 百年樹人)>[도판
 18]이 전람회에 출품되었다.¹⁷²⁾ 해당 작품은 교육이 미래를 형성한다는 시
 대적 명제를 선택하여, 교육 및 문예계에 관심을 가진 국민당 원로 차이위
 안페이, 이스정(李石曾), 우치후이(吳稚暉), 장징지양(張靜江) 등 네 인물과
 사색 중인 학생들을 묘사하였다. 린펑멘은 당국 서사를 인류 문명 진보의
 경로로 전환하여 직설적인 정치 선전을 회피하고, 교육의 인문적 가치를 부
 각하였다.



도판 18. 린펑멘, <십년수목, 백년수인>, 1931, 유화, 사이즈 미상.

이후 제4회 전람회는 마지막이자 규모가 가장 큰 전람회였다. 전람회는
 내외부 두 개의 전시 구역으로 나뉘었는데, 외부에는 도안 디자인 등이, 내
 부에는 국화, 유화, 조각 등의 작품이 전시되었다.

171) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 118.

172) 「藝界消息」, 『亞丹娜』第1卷, 第4期, 藝術運動社, 1931, p. 47. 楊瀾, 위의 책(『藝
 術運動社研究』, 2017), p. 48에 수록.

전람회에 전시된 작품은 국화, 유화, 도안, 수채, 분채, 조각, 사진 등으로 구분되었으며, 도안은 다시 염랍, 도자기, 칠기, 광고 디자인, 실내 장식, 건축 장식 등으로 세분되었다.¹⁷³⁾

회원과 항저우예전의 교사 외에도 다수의 학생 작품이 함께 출품되었으며, 총 562점에 달하였다. 제4회 전람회는 각계의 높은 주목을 받았고, 『중화월보』, 『중화화보』, 『신보화보』, 『미술잡지』 등 주요 매체들이 적극적으로 보도하였다.¹⁷⁴⁾

이 시기 린펑멘은 유화<비애(悲哀)>[도판 19]를 창작하였다. 화면의 왼편에는 한 남성이 마르고 왜소한 소년의 시신을 두 손으로 떠받치고 있고, 오른편에는 두 남성이 여성의 시신을 양어깨에 들고 있다. 인물들은 굵은 윤곽선으로 그려져 있으며, 표현주의와 입체주의의 화풍이 혼재되어 있다. 화면 전반에 흐르는 무겁고 응축된 힘의 감각은 분노의 정서를 함축하고 있다. 린펑멘은 이 작품을 통해 ‘순국열사’를 기념하고, 인간 생명에 대한 연민과 인도주의, 평화에 대한 열망을 담아내고자 하였다.



도판 19. 린펑멘, <비애>, 1934, 유화, 사이즈 미상.

173) 「杭州藝專展覽會一瞥」, 『申報』, 1934. 3. 楊瀾, 위의 책(『藝術運動社研究』, 2017), p. 49에 수록.

174) 「國立藝專展覽會-參觀者異常踴躍」, 『申報』, 1934. 3. 위의 책, p. 50.

1936년 10월, 린펑멘의 주도로 예술운동사는 ‘중국예술운동사(中國藝術運動社)’로 확대 개편되었으며, “예술계를 단결시키고 예술운동에 헌신하며, 중국 문예의 부흥을 이룩한다”라는 목표를 표방하였다.¹⁷⁵⁾ 이후 중국예술운동사는 더욱 광범위한 분야를 포괄하는 조직으로 확대되었으며, 미술의 모든 장르를 아우르는 활동을 전개하였다. 이 시기 린펑멘은 개인전을 여러 차례 개최하면서 예술 영향력을 확대하고자 하였다. 1930년 벨기에 국제 박람회 중국미술전람회에 참가하여 금상을 수상하였으며, 1933년에는 파리 국립 외국미술관에서 열린 중국미술전람회에 참가하였고, 1937년에는 상하이프랑스공립학교에서 개인전을 열어 100여 점의 작품을 전시하였다. 그러나 전쟁이 심화됨에 따라 린펑멘이 추구하던 ‘사회예술화’ 구상은 현실 장애에 지속적으로 직면하게 되었다.

실제로 1930년대 린펑멘의 주요 작품들을 통해 볼 때, 그는 현실의 소극적인 정서 속에서 예술의 전환기를 맞이하고 있었음을 알 수 있다. 이 시기 그는 <비에> 외에도 유화 <구도(構圖)>, <인체(人體)>, <나체녀>[도판 20], <닭벚꽃(鷄冠花)>을 비롯하여 풍경화 및 화조화 등 순수미술 형식을 실험하는 중국화[도판 21]를 창출하였다.¹⁷⁶⁾



도판 20. 린펑멘, <나체녀>, 1934, 유화, 사이즈 미상.

175) 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』伍·年譜, 2014), p. 129.

176) 黃慶昌, 『國立杭州藝專十年』, 中國美術學院出版社, 2024, pp. 174-192.



도판 21. 린펑멘, <풍경>, 1930, 수묵화, 사이즈 미상.

린펑멘의 초기 모더니즘 회화 전반을 조망하면, 1923년의 대표작 <모색>은 인도주의적 정신을 표현하고 있으며, 이는 린펑멘의 “인생을 위한 예술”이라는 사상의 단초를 드러낸다. 귀국 후 1926년부터 본격적으로 제작된 모더니즘 계열 작품들, 예컨대 <인도>(1927), <인류의 고통>(1929), <비에>(1934)는 모두 <모색>의 정신적 연장선상에 위치한다. 그러나 이들 작품은 보다 강한 현실 문제의식을 함축하고 있다. 린펑멘은 비록 정치 및 사회 현실을 주제로 삼았으나, 상징주의 미학과 미적 형상 언어를 통해 구체적인 역사 사건을 인간 곤경의 보편적 고통에 대한 은유로 승화시켰다. 당시 다수의 지식인이 공유하던 구국 이념과 달리, 린펑멘은 인간 생명에 대한 연민이라는 감정에 집중하였다. 이는 린펑멘 초기 예술 사상과 회화의 중요한 특징 중 하나라고 할 수 있다.

구체적으로 살펴보면, 이 시리즈의 예술 작품들은 다음 세 가지 특징을 갖는다. 첫째, 상징주의 미학을 주요 양식으로 구성되었고, 둘째, 인간 생명의 정신을 주제 표현의 중심에 놓았으며, 셋째, 표현 기법에 있어 아카데미즘의 사실주의에서 구상적인 표현주의로의 이행을 이루어냈다. 그러나 앞서 언급한 바와 같이, 1930년대 중반 이후 린펑멘의 예술 탐구는 방향의 변화를 맞이한다. 작품의 주제성과 화면의 서사성은 점차 퇴조하고, 예술 언어

자체에 대한 형식 실험으로 전환되었다. 1938년 학교를 떠난 이후, 린평맨은 사회 집단의 요구에서 벗어나 개인의 예술 창조를 지향하며, 순수 예술가로서의 정체성으로 회귀하게 된다.

이처럼 린평맨은 예술 활동 초기부터 ‘순수’한 예술운동을 지향해왔으며, 이는 그의 창작 활동의 논리적 전제이자 문화적 전제가 되었다. 나아가 이는 그의 예술 사상 체계에서 중요한 요소로 기능하였다. 이러한 맥락 속에서 그의 예술창작과 사상은 ‘공생발전’의 관계를 형성하였다. 주목할 점은, 비록 그의 초기 예술 양식은 여전히 실험 단계에 있었으나, 그가 지닌 예술 사상은 이미 일정한 체계를 이루고 있었다.

VI. 린펑멘의 예술 사상 분석

린펑멘은 예술운동이 단순한 실천에 머무르는 것이 아니라 ‘선전(宣傳)’ 즉 예술 이론을 전파해야 한다고 주장하였다. 린펑멘의 저술은 그의 예술 사상을 연구하는 데 있어서 가장 중요한 1차 자료이다. 그는 중국 전통 예술 사상에 대한 정리 및 연구를 기초로 삼는 동시에, 서양의 문화 및 예술 사상을 흡수하여 중국 근대 예술 이론 체계 형성을 추진하였다.

전반적으로 살펴보면, 린펑멘의 예술이론은 다음 두 가지가 포함된다. 첫째, 예술 본질을 정의하고 예술의 자율성과 사회의 관계를 해명하였다. 그는 예술의 목표를 정신의 표현과 구축에 두고자 하였다. 또한 ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’은 대립된 것이라는 인식을 부정하였다. 둘째, 동서양 예술 간의 균형과 융합을 통하여 중국 예술의 혁명을 실현하려고 하였다. 린펑멘은 예술이 시대정신을 반영해야 한다고 강조하며, 예술 변혁을 통해 인간의 이상을 고양시키려는 의지를 담았다.

1. ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’

통상적으로 ‘예술을 위한 예술’은 칸트(Immanuel Kant)미학을 이론적 연원으로 하며, 예술의 자율성(Autonomy)을 예술 존재론적 차원에서 강조한다. 이는 예술의 독립성, 초월성, 비공리성을 주장하며, 자아표현, 형식의 창조, 심미적 자율성을 핵심 가치로 삼는다. 반면, ‘사회를 위한 예술’은 헤겔(G. W. F. Hegel)미학 및 마르크스(Marxism)주의 문예이론에 그 사상적 기반을 두며, 예술의 타율성(Heteronomy)을 강조하고, 예술이 현실을 반영

하며 계몽 또는 혁명 기능을 수행해야 함을 주장한다. 이러한 예술관은 예술이 사회적 관계를 재구성한다는 정당성 위에 구축되어 있다. 그러나 ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’은 서로 대립하는 관계에만 머무르지 않고, 양자의 조화를 모색할 여지도 존재한다.

린펑몐은 유럽 유학 시절 칸트와 쇼펜하우어의 미학을 접했으며, 「예술가가 가져야 할 태도(藝術家應有的態度)」에서 “예술가는 먼저 공리적인 태도에서 벗어나야 하고, ‘무관심주의’는 칸트 미학의 핵심이다”라고 주장하였다.¹⁷⁷⁾ 즉 예술가는 창작 시 명예와 이익의 관념을 벗어던져야 생명의 깊은 곳에 닿아 진정한 미와 결합할 수 있다는 것이다. 린펑몐의 ‘예술을 위한 예술’ 사상은 발전 과정에서 확장성을 지녀 ‘사회를 위한 예술’에 녹아 사회 예술화로 나타나며, 이는 ‘인생을 위한 예술’에 해당한다. 다시 말해, 예술의 생명 정신을 의미한다.

그의 초기 예술 사상의 이론은 ‘순수예술’과 ‘예술의 정신성’ 두 측면이다. 전자는 예술 본질과 진화를 다루고, 후자는 인문주의적 입장에서 예술가의 사회 책임과 예술의 사회 역할을 정의하였다. 그 의미는, 중국 예술이 현대화 과정에서 예술 자체의 언어에 대한 탐구와 사회 책임 사이에서 어떠한 균형을 모색해야 하는가에 대한 탐구에 참여하였다는 데에 있다.

일단, 린펑몐은 초기 저술에서 순수예술본체론을 명확히 제시하였다. 그는 예술 본질에 대해 “회화의 본질은 곧 회화 그 자체이다”, “회화 예술은 곧 회화 예술이다”라고 강조하며 예술의 자율성과 독립성을 견지하였다.¹⁷⁸⁾ “예술이란 무엇인가”라는 근본적 질문은 결국 예술 본질 문제로 귀결되는 데, 린펑몐은 「동서예술의 전도」에서 이를 해석하였다.

177) 林風眠, 「藝術家應有的態度」, 『神車』第3卷, 第4期, 1935(쪽수 미상). 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 88에 수록.

178) 林風眠, 「藝術縱論」自序, 『學校生活』, 1935, pp. 111-112. 위의 책, p. 112.

예술이란 무엇인가? 우리는 더 이상 복잡한 철학이나 미학의 관점에서 불확실한 정의를 구하려 해서는 안 된다. 이 물음에 답하기 위해서는 두 가지 측면에서 관찰이 이루어져야 한다. 첫째는 원시 예술을 연구하여 예술의 기원을 밝히는 것이고, 둘째는 예술 구성의 근본 방법을 탐색하여 예술의 전체 개념을 설명하는 것이다.¹⁷⁹⁾

통시적으로 보면, 린평면은 원시 예술을 기점으로 “예술은 인간에게 선천적으로 내재되어 있으며, 감정의 조화를 충족시키기 위해 발생한 것이다. 즉 원시 예술은 인간 감정의 충동에서 비롯되며, 線·形·色 또는 소리·행동 등의 형식으로 표현된다”라고 논의를 전개하였다.¹⁸⁰⁾ 공시적으로 보면 사회학적 관점을 결합하여 예술의 본질에 대한 분석을 시도하였다.

예술은 충동적인 감정의 표현이지만, 이 표현에는 상응된 형식이 요구된다. 이 형식의 변천은 인간 자신 및 사회 발전과 밀접한 관련이 있다. 즉 예술의 표현 방식은 인간 집단의 진화 결과로써 역사성과 지속성을 지닌다.

또한 인간의 감정은 ‘물질적 욕구 및 감정의 조화’와 ‘고통 회피의 방식 모색’이라는 두 가지 요소를 포함한다. 이에 따라 인간은 첫째, 자기 내부에서 고통을 피하는 방식을 모색하여 감정의 흐름을 종교적 신앙으로 고정시키고, 둘째, 자신 안팎에서 ‘상응된 형식’을 찾으며 감정의 유동성을 수용하는 방식으로 예술을 표현하게 된다.¹⁸¹⁾

179) 林風眠, 위의 글(「東西藝術之前途」, 1926), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 2.

180) 위의 책, pp. 2-4.

181) 위의 책, p. 5.

린핑멘은 예술 구성은 두 층위로 나뉜다고 하였는데, “내면의 감정”과 “상응된 형식”이다. 형식의 표현은 자아 내부일 수도, 자아나 외부 세계일 수도 있다. 예술은 감정에서 비롯되어 일정 형식을 통해 표현되고, 이를 통해 인간 감정을 조화시키는 역할을 수행한다.

린핑멘의 예술에 대한 정신적 관심은 신문화운동 시기의 감정 계몽사상에서 비롯된 것일 수 있다. 또한 같은 시기에 ‘과형논쟁(科玄論戰)’ 사상 체계와 예술의 현대화 구축은 서로 연결되어 있었다. 예술계에서는 ‘이성(理)’과 ‘감성(情)’의 관계가 중요한 논점으로 부각되었으며, 린핑멘 역시 감성과 이성의 관계에 대한 견해를 제시하였다. 그는 인간이 감성과 이성의 통합된 존재임을 인정하며, 감정을 예술 형식으로 전환하는 과정에서 ‘이성’은 보충해 주는 역할을 한다고 보았다. 즉 이성은 감성의 대립 면으로서 예술 본질의 조화를 실현하며 감정 표현을 보다 적절하게 만드는 기능을 수행한다. 그는 다음과 같이 주장하였다.

세계 예술이 위대하고 풍요로웠던 시대는 모두 이성과 감정이 균형을 이루어 발전한 시대였다. 예술은 반드시 이성에 의해 감정을 조절하여 표현되어야 한다.

이를 통해 린핑멘은 이성의 범주 안에서 감정을 이용한 예술 표현의 완성된 패러다임을 확립하며, 예술 본질의 정신적 특성을 강조하였다.

요컨대, 예술 자체의 구성은 한편으로 감정의 충동이며, 다른 한편으로는 감정을 표현하거나 조화시키는 방법으로서 상응하는 형식을 필요로 한다. 형식의 구성은 반드시 경험에 의존하며, 경험의 획득은 다시 이성적 성찰에 의존한다.¹⁸²⁾

이러한 이론적 토대 위에서 그는 예술의 지향에 대해 구체적으로 서술하였다. 1927년 1월의 베이징예전 신년 연회 연설에서 그는 “예술가는 예술 창작의 목적이 예술 자체인지, 사회를 위한 것인지 분명히 해야 한다”라고 질문을 던졌고,¹⁸³⁾ 그해 4월 「예술의 예술과 사회의 예술(藝術的藝術與社會的藝術)」을 통해 이에 대해 구체적으로 분석하였다.

서구에서 ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’에 대한 논쟁은 극단적이거나, 편협하거나, 허무주의에 이르는 정도로까지 전개되었으며, 이는 중국 예술계 내에서도 논의를 불러일으켰다. 그러나 예술은 인간 감정의 하나의 형식적 표현이므로, 예술가는 창작을 위한 창작, 즉 감정을 표현하기 위해 예술 작품을 창작하는 것이며, 이는 사회적 기능성과는 직접적인 관련이 없다. 하지만 예술가가 작품을 창작한 이후, 그 작품이 담고 있는 내용은 사회에 영향을 미치며 일정한 사회적 기능을 일으킨다.

이로부터 알 수 있듯이, ‘예술을 위한 예술’을 주장하는 것은 예술가의 입장이며, ‘사회를 위한 예술’을 주장하는 것은 비평가의 입장이다. 이 둘은 서로 충돌하는 것이 아니다.¹⁸⁴⁾

그는 ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’을 기계적으로 이분하는데 반대하였고, 예술의 목표를 ‘관점의 문제’로 전환하였다. 그는 예술가는 창작 단계에서 순수성을 유지하며 공리적인 목적에 휘둘리지 않아야 한다고 보았다. 나아가 예술 작품이 완성되어 시장에 진입하게 되면 그 정신적 가치를 사람들의 공감을 불러일으키기 마련이고 사회 효용이 생긴다. 결과적

182) 林風眠, 위의 글(「東西藝術之前途」, 1926), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 8.

183) 林風眠, 위의 글(「新年同樂會上的講話」, 1927), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 14.

184) 林風眠, 위의 글(「藝術的藝術與社會的藝術」, 1927), 위의 책, p. 14.

으로 이는 사회예술화를 촉진하게 된다고 주장하였다. 더 나아가 살펴보면, 만일 예술 창작의 종착점을 사회예술화에 둔다면, 예술가가 창작한 예술 작품은 사회적 속성을 지닌다고 말할 수 있다. 다시 말해, 감정은 예술이라는 형식을 통해 외화되어 사회적 반응을 불러일으킨다. 주목할 점은, 린펑몐이 예술가의 독립성을 일관되게 고수하였다. 그는 ‘예술 작품’이라는 매개를 통해 개인의 정신을 사회화하는 동시에, 예술의 본체성을 유지하려 하였다.

1928년, 린펑몐은 『아폴로』 제1호와 제2호에 각각 기념 주간 연설문 「우리는 주의해야 한다(我們要注意)」와 「그저 탄식만으로는 안 된다(徒呼奈何是不行的)」를 발표하였다. 그는 글에서 다시 한번 예술가의 주체성을 강조하며, 예술계를 향해 단결을 호소하고, “예술”을 정신 향상의 주요 실천 매개로 삼아야 한다고 역설하였다. 그중 「우리는 주의해야 한다」에서는 예술 운동에 대하여 다른 각도로 출발한 서술이 있었다.

예술 운동에 있어 두 가지 중요한 관념을 견지해야 한다. 첫째는 예술가의 관점에서 출발하여, 어떻게 해야 예술의 창조성을 실현하고 구시대 전통 예술의 구속에서 벗어날 수 있는가 하는 문제이며, 둘째는 예술의 수용자 관점에서 출발하여, 어떻게 해야 사람들이 예술을 이해하고, 예술을 통해 합리적인 인생을 모색하며, 아름다운 감정의 도야를 얻을 수 있는가 하는 문제이다.¹⁸⁵⁾

이를 기초로 하여 그는 예술에는 본래 “예술을 위한 예술”과 “인생을 위한 예술”이라는 구분이 존재한다는 점을 제기했다. 그는 다음과 같이 강조하였다.

185) 林風眠, 위의 글(「我們要注意」, 1928), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 89.

예술가는 경제학이나 정치학처럼 직접적으로 인간의 행동에 개입할 필요는 없다. 단지 작품만을 창작하면 된다. 그것이 진정한 작품이라면, ‘예술의 예술’이든 ‘인생의 예술’이든, 사람들의 정신 깊숙한 곳에 직접적인 영향을 줄 수 있다.¹⁸⁶⁾

린펑멘은 「그저 탄식만으로는 안 된다」에서 ‘예술을 위한 예술’과 ‘인생을 위한 예술’을 다시 한번 조화시켜, 사회예술화를 추진하는 방향으로 나아가게 하였다. 그는 예술에서 가장 중요한 것은 긍정적인 정서를 표현하고 인간 정신을 구제하는 일이라고 강조하였다.

우리는 용기를 세우고, 책임을 짊어지며, 시대의 새로운 예술을 창조해야 한다. 이것이야말로 우리가 가져야 할 희망이다! 우리는 또한 새로운 예술의 빛으로 우리 시대를 밝게 비추어야 하며, 자신의 개성과 시대사상을 결합하여 미의 개념을 구성해야 한다.

예술가는 전문적인 회화 기술을 가진 사람일 뿐만 아니라, 더욱 중요한 것은 예술가의 심성을 지니고 있어야 한다. 그 심성이란 곧 더욱 뜨겁고 깊은 동정심과 더욱 단호하고 강인한 의지를 의미한다. 그러므로 예술가들이여, 감정과 인내력, 실력과 진심을 다해 예술 작품으로 중국 예술계를 구제하자……¹⁸⁷⁾

또한 주목할 것은, 린펑멘이 ‘인생을 위한 예술’이라는 표현을 선택한 것은 의도적으로 사회 현실과 분리하려는 가능성이 있다. 그는 예술의 대상으로서 ‘인간’이라는 추상적이고 보편적인 개념으로 설정하였다. 다시 말해, 신문화운동의 “계몽”을 재구성한 것으로 볼 수 있으며, 예술은 더 이상 사

186) 林風眠, 위의 글(「我們要注意」, 1928), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 91.

187) 林風眠, 「徒呼奈何是不行的」, 『阿波羅』第 2 期, 1928(쪽수 미상). 위의 책, p. 99.

회 개혁의 수단이 아니라 인류의 정신을 고양하는 도구로 자리매김한 것이다.

실제로 20세기 초, 미술 혁명은 예술의 기능론에 대한 논의로 이어졌다. 서양 문화 사상의 유입과 더불어, 중국 예술계에서는 ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’이라는 두 관점을 둘러싸고 다양한 논쟁이 전개되었다. 순수예술을 지지하는 예술가들은 사회예술이 창작의 자유를 침해한다고 보았고, 반면 사회예술을 주장하는 예술가들은 전자가 ‘상아탑 속의 예술’로서 대중의 요구를 외면한다고 비판하였다. 1930년대에 이르러 사회 모순이 심화되면서 양자의 갈등도 더욱 격화되었다. 순수예술은 정치의 개입을 거부하였고, 좌익 미술은 예술이 계급투쟁의 도구가 되어야 한다고 주장하였다. 양측은 예술 형식의 선택에서도 차이를 보였는데, 전자는 중국화 및 유화의 개성화 탐구를 지속한 반면, 후자는 선전성을 띤 목각화 및 만화를 중시하였다.

앞서 언급한 바와 같이, 좌익 사상의 영향 하에 항저우예전의 ‘일팔예사’에서는 ‘예술을 위한 인생’인가 ‘인생을 위한 예술’인가에 대한 논쟁이 발생하였다. 나아가 류하이쭈의 관련 사상에서도 유사한 논의를 확인할 수 있다. 당시 상하이미전의 교장이었던 류하이쭈는 ‘예술을 위한 예술’이라는 이념의 영향을 받아 학교의 수업 체제를 개혁하였고, ‘순수미술’과 ‘예술화된 사회’¹⁸⁸⁾를 지향하는 미술 교육 체계를 형성하였으며, 이는 런펑멘의 교육 사상과도 일정한 상응 관계를 보여주었다.

예술의 창작과 감상은 모두 공리적인 목적을 초월한 것이다. 그것은 인간이 생명의 의미를 깨닫고, 육체의 존재를 잊으며, 의식의 힘을 일깨우게 한다……¹⁸⁹⁾

188) 劉海粟, 『日本新美術的新印象』, 上海商務印書館, 1925, p. 83. 이보연, 「중화민국 전기 미술정책과 미술학교의 대응발전(1912-1928)」, 『美術史論叢』, 2016, p. 240에 수록.

이처럼, ‘예술을 위한 예술’과 ‘사회를 위한 예술’은 일반적으로 서로 다른 예술 관념과 미학적 지향으로 간주된다. 양자의 분기점과 차이는 이론 차원에만 머무르지 않으며, 예술 실천의 행동 방식에서도 뚜렷하게 드러난다.

이에 린핑멘은 순수예술본체론을 견지해 왔으며 이론과 실천을 통한 두 가지 측면으로 예술의 자율성에 대하여 지속적으로 탐색을 하였다. 그는 “예술을 위한 예술”과 “사회를 위한 예술”은 단지 입장의 차이일 뿐이며, 예술가는 “예술을 위한 예술”을 주장하고, 평론가는 “사회를 위한 예술”을 주장할 뿐, 양자는 충돌하지 않는다고 보았다. 린핑멘은 순수예술본체론을 확보하고 나아가 사회예술화를 추진하여 예술의 자율성을 실현하고자 하였다.

그러나 20세기 초 중국 예술계는 서양 문화예술의 유입뿐 아니라 정치·경제까지 얽혀 매우 복잡한 상황에 직면하고 있었다. 따라 린핑멘은 사회변혁에 의한 거대한 영향을 피할 수 없었다. 특히 혼정시기에 들어서면서, 그가 추구하던 예술의 자율성은 여러 현실적 제약에 부딪혔다. 이에 그는 현실적 요구와의 관계 속에서 초월, 융합, 회피 등의 다양한 방식으로 대응하며, 자신의 예술 사상을 보편화시키고 현실화하려는 노력을 지속하였다.

이후, 신생활운동¹⁹⁰⁾의 전개에 따라, 난징 정중서국(正中書局)은 신생활운동을 장려하기 위한 일련의 글들을 출판하였고, 그는 이 과정에서 「예술과 신생활운동(藝術與新生活運動)」을 발표하여 예술의 지향성에 대하여 재

189) 劉海粟, 「民衆의藝術化」, 『時事新報』第 97 期, 1925. 4. 張森, 「呼應與異見-論‘文學革命’與‘美術革命’之關聯」, 『文學評論』第 6 期, 2022, p. 110에 수록.

190) 신생활운동은 1934년 2월 장제스가 주도하여 전개된 전국적인 사회개혁 운동으로, ‘예의염치(禮義廉恥)’와 ‘생활의 군사화’등의 구호를 강조하는 것을 통해 국민의 소양을 향상시키고자 하였다. 생활의 개선이라는 측면에서 일정한 긍정적 의의를 지닌 운동이었다. 그러나 사상적 측면에서는 중국 전통 유교의 계급 질서 사상, 유럽의 파시즘, 일본의 군국주의, 기독교적 가치관 등이 혼합되어 있었으며, 이러한 이데올로기적 구성은 국민당의 권위주의적 통치를 정당화하고 유지하기 위한 목적을 내포하고 있었다.

차 강조하였다. 일단 정신성의 관점에서 예술의 본질 문제를 분석하였다. 예술을 추상적이고 보편적이며 본능적인 “인간 정신”의 요구와 결부시킴으로써, 예술에 독립적인 본체적인 의미를 부여하였다.

인간에게는 두 가지 삶이 존재하는데, 하나는 물질적 삶이고, 다른 하나는 정신적 삶이다. 이 두 삶은 서로 밀접하게 연관되어 있으며, 이러한 이중적 삶은 인간이 의식을 가진 존재임을 입증한다. 그리고 예술은 바로 ‘삶의 의식’의 표현으로서, 인간의 주요한 정신생활의 한 형태이다.¹⁹¹⁾

그는 원시 회화 예술이 단순한 감정 표현에서 출발하였음을 지적하였다. 그러나 예술은 단순한 감정 표현에 그치지 않고 시대의 변화에 따라 확장되었으며, 나아가 인간의 모든 활동을 포괄한다고 보았다. 따라서 예술의 성격은 다양한 입장에서 여러 정의를 도출할 수 있다. 목적론 관점에서는 예술은 “미에 대한 추구”이며, 효과론 관점에서는 “삶을 아름답게 하고 감정과 사상을 전달하여 타인의 공감을 끌어내는 수단”으로 정의된다. 현상론 관점에서는 예술은 “미”, “감정”, “사상”의 표현으로 간주된다. 그러나 어떤 정의를 택하더라도 예술의 본질은 궁극적으로 하나로 수렴된다. 그것은 바로 “사람을 감동시키는 힘”이다.¹⁹²⁾ 즉 예술은 상응된 형식을 통해 감정을 표현하고, 이를 통해 대중의 감정을 공명시키는 데 본질이 있다는 것이다.

191) 林風眠, 「藝術與新生活運動」, 원판 특집 분송, 『新生活叢書』, 1934. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 90에 수록.

192) 위의 책, pp. 90-92.

둘째, 예술본체론의 실천적 의의는 예술이 지닌 본래의 기능인 “감정 전달”에 있다. 따라서 예술가는 창작 과정에서 공리적인 관념을 버리고, 진실한 감정을 드러내는 것을 추구해야 한다. 린핑멘은 나아가 예술가는 인간 삶과 멀리해서는 안 되며, 자신의 만족감만을 추구해서도 안 된다고 강조한다. 그러나 예술가는 특정한 ‘권력’의 요구에 맞춰 줄 필요는 없고, 오히려 현실의 삶과 보편적인 인성을 성찰하는 내용을 통해 인간의 공통된 감정적 요구를 추구함으로써 일정한 문화 사명을 감당해야 한다. 이것이 바로 ‘인생을 위한 예술’의 참된 의미이다.

이어서 그는 예술이 인생에 부여하는 가치에 대해 세 가지로 정리하였다. 첫째, 인생을 위로하고; 둘째, 인생을 표현하며; 셋째, 인생을 고양시킨다.¹⁹³⁾ 구체적으로 살펴보면, 예술은 인간의 삶을 위로할 수 있다. 예술은 미감을 전달함으로써 불안과 고독의 감정을 해소하고, 인생을 정서상으로 치유한다. 또한 예술은 삶을 도야하여, 진솔함과 선한 품성을 함양할 수 있으며, 삶의 미와 선의 가치를 환기시켜 아름다운 정신세계를 재구성하게 한다. 또한 예술은 인생을 표현할 수 있다. 예술은 형식을 통해 인간의 감정 경험을 느낄 수 있는 미적 대상으로 전환하며, 자아 투사를 통해 삶에 대한 심층적 사유를 유도한다. 더 중요한 것은, 예술은 인간의 삶을 고양할 수 있다. 예술은 미학 체험을 통해 공리주의를 벗어난 ‘정신 자유’를 창조하며, 인간 삶이 자연의 조화와 인문적 배려가 어우러진 이상적 생존 상태에 이르게 한다. 린핑멘은 “예술은 진·선·미의 결정체로서 인생관을 고양시키는 기능을 수행해야 한다”라는 점을 강조하였다.¹⁹⁴⁾

글의 후반부는 대체로 신생활운동에 대한 분석에 집중되어 있다. 린핑멘은 예술과 현실 인생은 밀접한 연관성이 있으며, 예술은 정신적 힘을 통해

193) 林風眠, 위의 글(「藝術與新生活運動」, 1934), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 94.

194) 위의 책, p. 94.

사회에 유익한 영향을 미칠 수 있다고 보았다. 그러나 그가 말하는 ‘사회’란 인간 전체를 포괄하는 개념으로, 그 목적은 조화롭고 이상적인 삶의 상태를 구축하는 데 있다. 반면, 당시 난징 정부가 지향한 사회는 국민당 일당 독재를 핵심으로 하는 권위주의적 체제였다. 이러한 양자의 모순에 대해, 린핑멘은 예술이 정세나 사회 현실과는 일정한 거리를 유지해야 한다고 보았다. 따라서 그는 일견 비합리적으로 보일 수 있는 결론을 내놓았다.

예술의 사상은 결코 직접적으로 표현될 수 있는 것이 아니다. 예컨대, 혁명 사상이나 철학 사상과 같은 복잡한 사상은 예술을 통해 직접 표현될 수 없다. 회화, 조각, 음악으로 사회 문제나 사회 혁명 사상을 직접 표현하는 것은 매우 어려운 일이다.¹⁹⁵⁾

이러한 점에서 린핑멘의 논의는 현실 권력에 대한 지혜로운 우회로 볼 수 있다. 뿐만 아니라, 린핑멘이 주장한 도덕의 개념은 난징 국민정부가 제기한 ‘도덕혁명(道德革命)’과는 명확히 구분된다. 당시 신생활운동의 도덕혁명은 국민의 도덕적 순종을 통해 통치의 정당성을 강화하려는 목적을 지녔다. 반면 린핑멘은 인간 본연의 자유를 상징하는 ‘개인’의 개념을 강조하며, 보다 추상적이고 보편적인 ‘인간’ 의식을 지향했다. 그가 말하는 도덕은 ‘선량함’과 ‘아름다움’이라는 인간 본연의 고귀한 품성을 의미한다.

예술은 도덕을 위한 선전으로 될 수 있기 때문에, 예술은 인생에 있어 가장 큰 효용을 지닌다. 플라톤(Plato)은 ‘미가 미인 이유는 그 안에 선의 의미가 있기 때문이다. 오직 선함만이 아름다울 수 있다’라고 하였다. 이 두 문장만으로도 예술의 도덕적 의미를 충분히 설명할 수

195) 林風眠, 위의 글(「藝術與新生活運動」, 1934), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 97.

있다. 피히테(Fichte) 또한 ‘미의 가치는 아름다움 자체가 아니라, 그 안에 깃든 선함의 고귀함에 있다’라고 하였다.¹⁹⁶⁾

앞서 언급한 바와 같이, 그는 ‘미적 무관심성(Aesthetic disinterestedness)’을 주장하였다. 그는 현재 존재하는 어떠한 요구로 인해 순수예술 및 보편적인 인성을 표현하는 탐구를 포기해서는 안 된다고 주장하였다. 이러한 칸트식 미학 관점은 예술이 정치에 복무해야 한다는 당대의 주류적 경향과 일정한 거리를 유지하게 만들었다.¹⁹⁷⁾ 이러한 점에서 린핑멘은 일종의 제도적 곤경에 직면해 있었다. 즉 특정 예술 사조가 정치적 협조 없이 오로지 자율적인 발전을 통해 사회적 인정을 얻고 이를 기반으로 사회를 변화시키려는 시도는 매우 어려운 일이었다. 그럼에도 린핑멘은 미학적 언어를 통해 정치 권위를 우회하고자 했으며, 그의 서술은 예술가의 표현 영역을 넘어서지 않았다.

그는 “예술은 감정의 형식적 표현”이라는 전제 아래, 예술을 인간 정신과 연결로써 예술의 자율적 발전이라는 층위로 회귀하였다. 그는 희망을 인간 자체에 두었다. 예술을 통해 인간 내면의 아름다운 감정을 일깨우고, 순수한 인간성을 호소하며, 사회 갈등을 해소하고 평화를 실현하고자 한 것이다.

196) 林風眠, 위의 글(「藝術與新生活運動」, 1934), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 93.

197) 郎紹君, 「重建中國的精英藝術-對20世紀中國美術格局變遷的再認識」, 『美術研究』第2期, 1989, p. 32.

2. 중서예술조화론과 예술혁명론

20세기 초, 중서문화 논쟁은 예술계에서 지속적으로 논의된 핵심 주제 중 하나였으며, 그 목적은 중국 예술의 혁명 방향을 모색하는 데 있었다. 린핑몐은 중서문화 논쟁의 목적은 문화 간의 대립이 아니라, 통일된 시각에서 서로 다른 문화에 대한 분석을 통해 새로운 형식의 조화 방법을 모색하고, 내용으로 시대정신을 반영하여, 예술의 혁명을 실현하는 데 있다고 보았다.

예술계에서는 중·서 문화에 대한 논쟁을 중심으로, 전통을 고수하는 ‘전통회화파’와 현대 급진적인 ‘서양회화파’라는 두 가지 경향이 존재하였다. 전자는 ‘중국화가 아니면 좋은 회화로 볼 수 없다’라는 입장을 주장하였고, 후자는 모든 전통적인 것을 반대하였다. 그러나 중서 조화를 주장하는 입장 또한 당대의 대표적인 견해 중 하나로 존재하였다.¹⁹⁸⁾

앞서 언급했듯이, 국내에서 전통과 신식 교육을 두루 거친 린핑몐은 유학을 통해 서구의 근대 교육을 경험하고, 동시에 중국 전통문화에 대한 사유를 심화시켰다. 이로 인해 그는 유학 시기부터 자연스럽게 중서 예술에 대한 고찰과 조화 시도를 시작하게 되었다. 린핑몐의 회고에 따르면, 그는 당시 “회화 예술은 곧 회화 예술 그 자체”이며, “색채와 선을 통해 표현하는 예술, 즉 시각으로만 얻을 수 있는 예술”이라고 생각하였다고 한다.¹⁹⁹⁾ 이에 따라 그는 중국화와 서양화는 본질적으로 “전혀 차이가 없는 것”이라고 단정하였다. 그러나 그의 생각은 변화하게 된다. 이는 첫째, 린핑몐 개인

198) 林風眠, 위의 글(「藝術縱論」自序, 1935), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 3.

199) 林風眠, 위의 글(「我的興趣」, 1935), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 169.

의 학습과 예술 활동의 진전에 따른 것이며, 둘째로는 중서문화 논쟁이 점차 심화되고, 동서문화의 대립이 신구(新舊)문화의 갈등으로 전환됨에 따라, 예술계에서도 동서문화의 결합이라는 실천적 문제에 관심을 기울이게 되었기 때문이다.

1926년, 그는 귀국 후의 첫 장문인 「동서예술의 전도」에서 중서 회화를 비교할 때 서양화를 과소평가하거나 중국화를 부정하는 경향이 중서 예술사에 대한 인식의 부족에서 비롯된다고 보았으며, 이에 그는 다음과 같은 사유 논리를 구축하였다. 즉 예술의 구성에 대한 분석을 기반으로 중서 예술의 역사적 기원과 전개 방향을 명확히 한 후에야 비로소 그 차이와 공통점을 근본적으로 이해하고 조화시킬 수 있으며, 이를 통해 중국 예술에 맞는 혁명 경로를 찾을 수 있다는 것이다.

당시 예술계는 예술 구성에 대한 심층적인 분석과 논의가 부족하였고, 이로 인해 중국 예술은 서구 문화와 마주했을 때 다기(多岐)하고 혼란스러운 상황에 빠지게 되었다. 나아가, 예술사 이론의 부재 역시 중국 예술의 혁명을 막는 중요한 요인이었다.²⁰⁰⁾

따라서, 린펑멘은 글의 서두에서 중서양 예술사의 관련 저술을 정리하고 통합하였다. 그는 유럽 고고학의 연구 성과를 바탕으로 “제4기(Quaternary period)” 인류 원시 시대를 예술 기원의 출발점으로 삼고, 감정이 인간의 본성에서 비롯되며, 예술은 이러한 감정 표현의 산물이라고 정의하였다. 인간은 본능적으로 소리와 동작을 통해 감정을 표출하며, 그중 동작은 ‘형식’으로 구체화되어 회화, 조각, 건축 등 다양한 예술 장르의 기초가 되었다고 분석하였다.

200) 林風眠, 위의 글(「東西藝術之前途」, 1926), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 3.

이러한 전제하에 린펑멘은 서양 예술이 고대 그리스·로마·이집트 예술에 기원을 두고 르네상스 시기를 통해 절정에 이르렀다고 보았다. 서양 예술의 정신과 형식은 객관적인 ‘자연’을 중심으로 발전했다. 동양 예술은 인도 불교 문화가 중국에 유입되며 당·송시대에 절정을 이루었는데, 인도 예술 형식은 그리스 예술의 영향을 받은 것이다. 이로써 서양 예술의 조형 언어가 간접적으로 중국에 전달되고 새로운 시각을 형성하게끔 촉진했다고 해석하였다. 그는 인도 불교 예술이 중국에 도입되며 인물화의 형식 발전이 이루어졌고, 이후 자국화 과정을 거쳐 독자적인 회화 전통이 형성되어 중요한 참고적 의의를 갖는다. 한편, 산수화는 독자적으로 발전한 일면을 보여준다. 서양의 풍경화가 비교적 늦게 등장한 것에 비해, 중국에서는 수나라 때부터 독립적인 산수화가 나타났고, 당·송시대에 이르러 점차 성숙하였다. 특히 감정의 표현과 인상의 재현 측면에서 높은 발전을 이루었다. 린펑멘은 이러한 차이를 다음과 같이 요약하였다.

서양 예술은 자연을 모방하고, 표현 형식을 외부에서 찾으며, 객관적 재현을 지향한다. 반면, 동양 예술은 상상을 묘사하고, 표현 형식을 내면에서 찾으며, 감정의 주관적 표출에 중점을 둔다. 두 가지의 회화 방식은 각기 다른 문화적 기반에 따른 상이한 예술 형태로 발전된 것이니 좋고 나쁨이 없다. 따라서, 중서 문화 병존의 현황을 마주한 예술가는 두 가지의 장점을 조화할 수 있는 예술 혁명을 탐구하여 변혁의 흐름에 따라야 한다.

중국 현대미술은 표현 기법의 미비로 인해 내면의 감정 요구를 자유롭게 표현하지 못했다. 따라서 서양 미술의 장점을 도입하여 중국 미술 형식의 완성과 발전을 촉진하고, 내면 감정 표현의 요구를 조화시키며, 궁극적으로 중국 미술의 부흥을 실현해야 한다. 이에 대해 한편

으로는 역사적 관점에서 서양 미술의 창작 방법을 도입·소개할 필요가 있으며, 다른 한편으로는 중국 전통 미술을 정리하고 연구함으로써 그 가치를 드러내야 한다.²⁰¹⁾

1929년에 발표한 「중국회화신론(中國繪畫新論)」에서는, 어느 예술학교에서든 중국화와 서양화가 여전히 상호 대립하고 충돌하고 있다고 지적하였다. 이와 관련해 린펑몐(林風眠)은 각 시대의 미술적 발견과 창조, 그 상호관계 및 변화의 원인을 다시금 면밀히 정리함으로써 중서 미술의 이질성과 공통점을 더욱 심도 있게 분석하였고, 양자 조화에 대한 구체적인 방안을 제시하였다.

첫째, 린펑몐은 판텐서우(潘天壽)의 『중국화사』, 페트루체이(R. petrucci)의 『Chinese painter』, 부셀(S. W. Bushell)의 『History of Chinese Art』 등을 참고하며, 중국 회화의 시대 구분을 시도하였다. 그는 불교 유입 이전 시기를 제1기로 보고 장식 문양 중심의 회화 양식을 대표로 삼았으며, 불교 유입 이후부터 송나라 말까지를 제2기로 규정하고, 곡선미를 중시한 회화 발전이 이루어졌다고 보았다. 이어 원나라부터 현대까지를 제3기로 간주하며, 이 시기를 신구 사조가 충돌하는 과도기라 하였다.²⁰²⁾

둘째, 「동서예술의 전도」에서는 당·송 회화에 대해 긍정적 평가를 내렸으나, 「중국회화신론」에서는 당·송시기조차도 “회화 발전의 초기 단계”일 뿐 서양 회화처럼 완성된 발전 단계에 도달하지 못했다고 비판하였다. 그는 제3기에 이르러 “회화의 단순화와 시간화의 완성은 중국 원·명·청 600년의 역사 속이 아니라, 오히려 유럽 현대 예술 속에서 결실을 맺었다”라고 주장하였다.

201) 林風眠, 위의 글(「東西藝術之前途」, 1926), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 8.

202) 林風眠, 「中國繪畫新論」, 원제목: 「重新估定中國繪畫的價值」, 『亞波羅』第 7 期, 1929(쪽수 미상). 위의 책, p. 105.

원대 이후의 중국 회화가 전대(前代)의 작품을 단순히 모방할 뿐 창조적 정신이 결여되었다. 중국 회화가 추구한 ‘사의’는 점차 대중과 유리되었으며, 사물의 묘사가 단조롭고 시간 표현이 도식화되는 문인화 중심의 경향에 빠지게 되었다. 반면, 서양의 근대 회화는 객관적 ‘자연’을 재현하는 데 집중하던 정신에서 점차 벗어나, 자아의식에 기초한 표현적 정신을 확립해 나갔다. 이러한 차이가 중서양 회화의 “가장 다른 점”이다. 203)

마지막으로 린펑몐은 중국 예술의 현대화가 정체된 원인으로 사상적 관념의 문제뿐만 아니라, 서양에 비해 회화 재료와 기법의 낙후 또한 중요한 제약 요소임을 지적하였다. 이에 대해 그는 「중국회화신문」과 「우리가 바라는 국화의 앞날(我們所希望的國畫前途)」에서 구체적으로 서술하였다.

첫째, 예술가는 대상을 정확히 파악하는 것을 전제로 하고 자연을 기초로 기본적인 회화 훈련을 수행해야 한다. 둘째, 서양의 재료와 도구를 시도하거나 새로운 회화 도구를 연구해야 한다. 셋째, 회화의 단순화는 복잡한 자연 현상에서 대표적인 특징을 관찰한 후 전체적인 심상으로 귀납하여 흥미롭게 표현하는 것이어야 하며, 결코 추상적인 관념으로 서예적 취미에 맞춘 작품을 그리는 것이어서는 안 된다. 나는 오직 이 세 가지 방법만이…… 중국 회화에 앞날을 줄 수 있다고 생각한다.204)

203) 林風眠, 위의 글(「中國繪畫新論」, 1929), 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 133.

204) 林風眠, 「我們所希望的國畫前途」, 『前途』創刊号, 1月, 1933(쪽수 미상). 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 81에 수록.

이론적인 관점에서 보면, 린펑멘의 증서예술조화론은 전면적인 서구화나 전통 고수를 반대하며, 인문 정신을 사상적 기초로 삼아 중국 전통 예술의 정신과 서양 모더니즘 예술의 형식을 융합함으로써 당시 중국 예술 혁명에 대한 하나의 해결 방안을 제시하였다.

그가 제출한 증서예술조화론의 본질이 사실상 예술 혁명을 이루는 데에 있다. 더 나아가, 회화 예술의 내용과 기법은 시대성을 가져야 한다고 설명하였다. 즉 중국 예술의 변혁은 서양 모더니즘 예술의 형식을 흡수하는 동시에 시대정신의 요지를 파악해야 한다는 것이다.

예술은 묘사 대상의 외형적 형식을 빌려 자아를 표현하거나 시대의 사상과 감정을 표현하는 매개체로 삼아야 한다.²⁰⁵⁾

린펑멘은 생명력 있는 예술은 반드시 혁신적인 예술 수법으로 시대정신을 표현하는 예술이어야 한다고 주장하였다. 따라서 그는 사상을 기계적으로 표현하는 예술에 반대하였다. 예술은 예술가 개인의 사상과 감정을 직접 표현하는 것이며, 예술가의 사상과 감정은 비록 개인적일지라도 예술가는 시대 속에 살아가므로 시대의 변화는 그의 사상과 감정에 영향을 미치며, 이는 다시 예술의 내용과 기법에 영향을 준다. 만약 회화의 내용과 기법이 시대의 변화에 따라 변화하지 않고 단지 옛 사람을 모방하는 데 그친다면, 그것은 최소한 예술가 개인의 사상과 감정도 표현하지 못하는 예술이라고 할 수 있다.

개인의 의지 활동의 경향 속에서 우리는 개체성을 볼 수 있고, 집단 의지 활동의 경향 속에서는 민족성을, 전 인류의 의지 활동 경향 속에

205) 林風眠, 위의 글(「我們所希望的國畫前途」, 1933), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 81에 수록.

서는 시대성을 볼 수 있다.

예술은 삶의 반영이며, 동시에 삶의 계발이다. 만약 시대의 내용을 내용으로 삼고, 시대에 부합하는 형식을 형식으로 삼는다면, 예술가의 입장에서 볼 때는 예술의 미학 변혁을 불러올 수 있고, 미학적 입장에서 인간 심미 경계를 고양시킬 수 있으며, 문명적 차원에서는 인류 정신의 고양에 유리하다.²⁰⁶⁾

린펑멘에 따르면, 예술은 인간 정신의 요구로부터 발생하며 시대의 변천에 따라 끊임없이 발전한다. 예술 변혁은 인간 정신의 존속에 대한 반응이며, 시대적 특징을 갖는다. 그러므로 예술가는 시대적 내용과 형식의 결합을 통해 예술의 혁명을 추진하고, 미적 혁신을 낳으며, 정신의 경지를 제고해야 한다.

실천의 측면에서 앞서 살펴본 바와 같이, 린펑멘은 미육과 예술 운동을 통해 예술 혁명의 이상을 실현하고자 하였다. 그는 ‘서구미술소개, 중국미술정리, 조화중서미술, 시대미술창조’를 목표로 예술 교육을 전개하였고, 그 범위를 사회예술화로까지 확장하여 보다 광범위한 인간 삶을 지향하였다.

사실 린펑멘의 예술운동 구상은 베이징예술대회에서 처음으로 제기되었으며, 이후 ‘예술운동’은 그의 이론 체계 속에서 실천적 개념으로 빈번히 논의되었다. 1927년, 린펑멘은 「전국 예술계에 보내는 편지」를 발표하였다. 그는 예술의 본질론을 이론적 기반으로 삼아, 예술이 종교를 대체할 수밖에 없는 필연성을 설명하였고 현재 중국 예술 현황에 대하여 논하였다. 그는 또한 예술이 현대 사회에서 발휘할 수 있는 정신적 역할에 대해 논하였다. 구체적으로 린펑멘은 당시 중국 예술계의 현실이 낙관적이지 않으며, 예술 자체가 이론적 측면에서 뒤쳐져 있고, 예술 교육이 혼란하며, 이론과 작품이

206) 林風眠, 「什麼是我們的坦途」, 『民國日報』新年特刊, 1934. 위의 책(『藝術叢論』, 2015), p. 151에 수록.

모두 부족한 상황이라고 지적하였다.²⁰⁷⁾ 이에 따라 그는 한편으로는 유럽의 예술 실천을 지속하면서 중국 예술의 발전 방향을 탐색하였고, 다른 한편으로는 예술운동을 통한 광범위한 실천을 시도하였다.

예술은 종교를 대신하여 다양한 긍정적인 영향을 만들어낼 수 있다. 예술은 감정의 산물이기에 감정을 아름답게 하고 위로할 수 있으며, 또한 감정의 매개체로서 사랑들을 연결시키고 공동체적인 효용을 일으킬 수 있다.

예술의 첫 번째 무기는 ‘미(美)’이며, 두 번째 무기는 ‘힘(力)’이다. 예술의 아름다움은 인간의 초조함, 피로, 슬픔을 완화시키고, 불쾌한 감정을 미감으로 대체할 수 있으며, 예술의 힘은 생명을 붙들고 행동을 통제함으로써 인간이 피로를 느끼지 않게 한다.²⁰⁸⁾

따라서 그는 혼란한 사회 속에서 예술은 사람들로 하여금 이기심을 버리고 함께 기쁨과 슬픔을 나누게 하며, 고통과 갈등을 해소하게 하고, 궁극적으로는 “인간 세상의 평화를 가져다주는 존재”가 될 수 있다고 주장하였다. 요컨대, 린펑멘은 예술이 감성적 속성을 통해 인간 삶을 아름답게 하고 위로하며, 나아가 인류를 단결시키는 정신적 기능을 지닌다고 보았다.

이어 그는 해당 글에서 예술운동의 구체적 실천 방안을 제시하며, 예술혁명의 가능성을 구체적으로 구축하였다. 그는 세 가지 전략을 제안하였다.²⁰⁹⁾ 첫째, 예술가는 자신의 진정한 감정을 표현하고 인류의 공감을 불러일으킬 수 있는 진정한 예술 작품을 창작해야 한다. 둘째, 국립예술학교를 통해 기초 회화 훈련과 자유 창작 정신을 예술 교육에 도입하고, 전통적인

207) 林風眠, 위의 글(「致全國藝術界書」, 1927), 위의 책, (『藝術叢論』, 2015), p. 17.

208) 위의 책, pp. 29-32.

209) 위의 책, pp. 40-41.

모방하는 개념을 타파해야 한다. 이를 통해 예술학교를 중심으로 예술계의 역량을 결집하고, 유망한 청년 화가들을 발굴해야 한다고 주장하였다. 셋째, 대규모 예술 전람회를 개최함으로써 사회예술화의 이상을 실현해야 한다고 강조하였다. 쟁여우허(曾幼荷)는 린펑멘의 미술 전람회를 관람한 뒤, “미술은 정신의 필요이며, 인간을 미의 경지로 이끌어주는 물줄기와 같다. 그러므로 우리가 예술 작품을 감상하는 목적은 추상적인 자연이나 사물의 사실성에 주목하기보다는 이상을 실현하려는 데 있다”라고 언급한 바 있다.²¹⁰⁾

글의 말미에서 린펑멘은 예술운동에 대한 외부의 비난에 강하게 반박하였으며, 당시 베이양 정부에 대한 깊은 반감을 드러냈다. 훗날 린펑멘은 이 글의 마지막 부분에 대해 다소 과장된 표현이 있었다고 회고하면서도, “당시의 혼란한 현실을 목격하면서 누가 큰 소리로 외쳐서 시대의 헛꿈을 깨우고 싶지 않았겠는가?”라고 덧붙였다.

전국 예술계 동지 여러분, 우리의 예술은 어디에 있습니까? 우리의 예술계는 어디에 있습니까? 일어나십시오, 단결합시다! 예술은 이탈리아의 르네상스에서 주도적 위치를 차지했습니다. 우리도 중국의 문예 부흥에서 주도적 자리를 예술에 넘겨야 하지 않겠습니까?²¹¹⁾

그중 「우리는 주의해야 한다」에서는 예술운동에 관한 보다 구체적인 실행 방안을 제시하였다. 즉 예술 이론을 보완하여 예술 작품과 상호 보완 관계를 형성할 것, 예술가의 자질을 향상시켜 대중의 예술 인식과 차별화할 것, 예술 학교의 제도를 개편하여 학생의 수요를 충족시킬 것, 새로운 예술의 중심지를 설정하여 예술 비평에 대응할 것 등을 주장하였다.²¹²⁾

210) 曾幼荷, 「林風眠展覽觀後評」, 『國民雜誌』第3卷, 第12期, 1943. 北京師範大學圖書館·京師文庫, <https://wenku.bnu.edu.cn//jsindex.action>에 수록.

211) 林風眠, 위의 글(「致全國藝術界書」, 1927), 위의 책, (『藝術叢論』, 2015), p. 44.

212) 林風眠, 위의 글(「我們要注意」, 1928), 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集,

린펑멘은 예술운동을 중국 예술 혁명의 실천 경로로 제시하면서, 예술의 정신적 기능에 대한 기대를 포함시켰다. 그는 “조화중서미술, 시대미술창조”를 실현 경로로 삼고, 단순한 형식 변화가 아닌 미적 감수성의 혁신과 정신적 경지의 제고를 목표로 하였다. 이러한 구상은 인간 정신에 대한 예술의 영향력에 주목하는 휴머니즘적 성향을 지닌 것이었다.

하지만 린펑멘의 예술 혁명 이상은 당시 난징 국민정부의 혁명사상과 일정한 괴리를 보인다. 1931년, 린펑멘은 『중앙일보』에 「혁명과 예술(革命與藝術)」, 「예술과 민족(藝術與民族)」 두 편의 글을 연이어 발표하였다. 「혁명과 예술」에서 린펑멘은 정치 혁명과 사회 혁명의 수단은 말과 무력에만 머물고 있다고 지적하며, 오직 예술 혁명만이 근본적으로 정신을 고양시킬 수 있다고 주장하였다.

혁명이란 실제 행동을 통해 사회 변혁을 이루는 운동이고, 예술은 정신적 표현을 통해 사상 변혁을 추구하는 운동이다. 이 두 운동의 주요 차이점으로는, 혁명이 해결하고 싶은 것은 물질적 조건과 사회제도의 속박이지만, 예술은 감정 세계와 이상을 추구하는 속박을 타파하려는 것에 있다.²¹³⁾

더 중요한 것은, 예술 혁명이 인간의 미적 인식과 가치 체계를 재구성할 수 있다는 점이다. 사회 혁명의 성과는 새로운 시대에 의해 해체될 수 있지만, 예술 변혁의 성과는 인류의 정신적 초월을 지향하기 때문에, 예술은 혁명에 대한 반성과 초월을 지속한다. 즉 인간 정신 개조와 시대정신 표현의 차원에서 예술은 더 깊은 혁명의 에너지를 지닌다.

2014), p. 45.

213) 林風眠, 「革命與藝術」, 『中央日報』, 1931. 5. 위의 책, p. 71.

「예술과 민족」에서 린펑몐은 예술 혁명에 따른 도덕과 정신 내용을 강조하였다. 그는 예술의 표현이 세계성과 민족성을 함께 지닌다고 보았다.²¹⁴⁾ 세계성은 예술이 인간 감정과 이상을 표현하는 본질에서 비롯되며 보편성을 띤다. 민족성은 서로 다른 민족마다 예술 표현 형식이 다르다는 점을 가리킨다.

이는 장제스가 훈정 시기에 ‘민족’을 단일한 개념으로 정의하며 삼민주의만이 민족 부흥을 실현할 수 있다고 선언한 것과 대조된다. 장제스의 민족주의는 훈정 체제 공고화의 이데올로기 도구로 전환되었으며, 난징 정부는 문화의 동질화를 통해 민족의 다양성을 소거하고 ‘당국 통치’ 논리에 봉사하였다. 반면 린펑몐은 민족의 다양성과 민족예술의 다양성을 존중하였으며, ‘선량한 예술’을 강조함으로써 당국에 대한 불만을 은유적으로 표출하였다.

예술은 민족 특성의 직접적인 반영이며, 예술은 감정을 전달하는 기능을 가진다. 따라서 선량한 예술은 민족의 도덕적 공감과 정신적 추구를 일깨울 수 있으며, ‘선량한 예술이 가리키는 그 선량한 길’을 향해 나아가게 한다.²¹⁵⁾

또한 「생활의 예술화(生活藝術化)」에서도 이와 유사한 표현이 나타난다. 린펑몐은 생활이 발견과 재구성, 그리고 진실성과 평화를 숭상하는 것이 필요하다고 설명하였다. 생활 실천이 탐구성, 순수성, 비공리성이라는 세 가지 특성을 갖출 때, 비로소 예술화가 가능하다고 보았다.²¹⁶⁾ 즉 사회의 예술화

214) 林風眠, 「革命與藝術」, 『中央日報』, 1931. 5. 朱樸(編), 위의 책(『林風眠全集』肆·文集, 2014), p. 72.

215) 위의 책, p. 72.

216) 林風眠, 「生活藝術化」, 『學校生活』第 102 期, 杭州「東南日報」主辦, 1935. 위의 책, p. 107.

란 현실로부터의 도피가 아니라, 현실의 논리를 재구성하여 정신의 정화와 승화를 이루는 것이다.

린펑멘은 종종 언어의 추상화로 정치적 속박과 예술 자율성 사이에 모호한 ‘완충 지대’를 설정하였던 것을 볼 수 있다. 그는 정부의 예술 ‘교화 기능’ 요구에 응답하면서도, 형이상학적 사유를 통해 예술이 정치 선전 도구로 전락하는 위험을 회피하였다.

더 중요한 것은 그가 보편적인 인간 정신을 매개로 중서 예술의 융합과 발전이 가능할 수 있다는 점이다. 나아가 그는 시대성에 대한 자신의 이해 또는 시대정신에 대한 기대를 표하였고, 중국 예술 혁명이 지향해야 할 정신적 방향성을 설정하였다.

이처럼 린펑멘은 비공리주의적 미학 태도를 통해 예술의 본체성 가치를 확립하였다. 그의 인문주의적 미학 이념과 정치적 억압 속에서도 예술 자율성을 지키려는 태도는 독립적인 표현 범식을 구축하였다. 이는 예술의 사회적 기능을 통해 ‘인간은 시적으로 거주한다’라는 삶의 상태를 실현하려는 목적을 지닌다. 또한 린펑멘은 중서예술조화론을 중심으로 예술 혁명의 시대성과 정신적 방향을 서술하며, 예술을 매개로 인간 사유에 영향을 미치고 선량하고 아름다운 인생관을 추구하고자 한 것이다.

VII. 결론: 의의와 한계

20세기 초, 봉건 제도의 붕괴와 공화 체제의 구축 과정 속에서 신문화운동과 5·4운동이 연이어 일어났다. 이러한 역사 맥락 속에서, 중국 미술은 서구 모더니즘 사조의 영향을 받아 관념의 전환과 기술의 혁신이 병행되었고, 다원화된 발전 양상을 보이게 되었다. 시대 변혁은 종종 새로운 문화 구조의 재구성을 야기하며, 옛 예술 가치 체계 속에서 새로운 가치 체계를 확립하기 위해서는 예술의 본질적 변혁이 필요하다.²¹⁷⁾ 이러한 요구 속에서, 당시 중국 미술이 직면한 난제에 대응하여 린펑멘은 예술의 자율성을 고수하였으며, 이는 ‘순수예술’이라는 이론에 부합하였다. 이를 바탕으로 그는 시대정신의 표현을 주제로 삼고 형식 언어의 혁신을 핵심으로 하는 순수예술본체론 체계를 구축하였다. 린펑멘은 20세기 중국 미술의 발전에 새로운 해결 방향을 제시하였다.

이론적으로는 서구 미학 사조의 영향을 받아, 린펑멘은 예술이 감정 계몽의 매개체이며, 예술 형식을 통해 감정을 전달하고 인류의 공감을 불러일으킬 수 있다고 주장하였다. 실천적 측면에서는 서구 현대의 형식을 통해 중국 전통 미학을 재구성하고, 예술의 표현 형식과 정신적 의미의 독립성을 강조하였다. 이처럼 린펑멘의 예술 사상 체계는 현대성을 지닌 정신 표현을 이룩하였다. 이는 한편으로는 전통 미학 체계에 대한 돌파를 의미하며, 문화의 본체에 대한 개혁을 모색하였음을 보여주며, 다른 한편으로는 예술을 종교나 정치에 봉사하는 구체적인 서사의 기능에서 벗어나 인간 주체성에 대한 개념적 탐구로 전환하였다.

217) 陶詠白, 「回望歷史-徐悲鴻與林風眠」, 鄭朝, 위 의 책(『林風眠研究文集』, 1995), p. 303.

교육학 차원에서 보자면, 린펑몐은 베이징예전과 항저우예전의 교장을 맡는 동안 명확한 교육 목적을 제시하였다. 첫째, 유럽에서의 예술 활동을 지속하고자 했다. 둘째, 예술 학교 개조에 힘쓰며, 모방 중심의 예술 개념을 타파하는 데 주력하였다. 린펑몐의 교육 이상은 청년 지식인으로서 예술 혁명에 대한 요구를 반영함과 동시에, 전인격 교육 이념이 예술 교육에 구체화된 양상을 보여준다. 그의 교육 목적은 사회를 개조하고 시대의 문화적 위기를 극복하며, 새로운 민주적 사회 질서를 수립하는 데에 있었다.²¹⁸⁾

린펑몐의 사회적 차원의 예술 실천 과정을 통해 보면, 중국 미술 현대화의 과정에서 개인의 이상과 시대적 맥락 간 내적 충돌과 조화의 궤적을 파악할 수 있다. 다시 말해, 그가 직면한 문제는 예술 본체의 진화에 따른 자기 발전의 과제일 뿐 아니라, 사회 전통과 다양한 세력들이 새로운 예술 가치 체계에 미친 영향과도 관련이 있다. 이에 대해 린펑몐은 ‘예술의 순수성’을 전제로 예술의 사회적 기능을 인류 정신의 건설이라는 측면에서 해석하며 중요한 의미를 제시하였다.

방법론의 각도에서 보면, 린펑몐 예술 사상의 의미는 예술의 사회적 가치에 대한 재인식에서도 드러난다. 1920-30년대 ‘미술구국(美術救國)’이라는 시대적 구호에 대해 그는 도구적인 순응을 피하고, 또한 대립적 태도도 취하지 않으며, 자율성을 지닌 미학 체계를 구축하려 하였다. 그의 ‘예술을 위한 예술’에 대한 본체적 추구는 동시기 예술 기능론에 대한 자율적인 선택이었다. 주목할 점은, 이 사상은 당시 혁명 미술의 도구주의적 개념과는 다른 것으로, 그는 보편적 감정 표현의 범례를 수립하고, 사회예술화를 통해 인류의 정신 자유라는 현대적 주장을 실현하고자 하였다. 이러한 점은 그의 초기 유화 작품에서 확인할 수 있다. 예컨대, <모색>, <인도>, <인류의 고통>, <비애> 등 유화는 강렬한 감정 표현을 통해 휴머니즘적 관심을 표출

218) 劉曦林, 「林風眠與美術教育」, 鄭朝, 위의 책(『林風眠研究文集』, 1995), p. 21.

하였으며, 시적인 형식 언어로 인간 생명의 영원을 묘사하였다. 그의 예술 작품은 특정 시대의 정치 선전의 요구에서 벗어나, 시종 생명의 본질에 대한 철학적 질문을 유지하였다.

그러나 당시의 정치 체제는 비교적 권위주의적이었고, 교육 환경 역시 보수적이었기 때문에 린펑멘의 자유로운 교수 체계는 널리 인정받기 어려웠으며, 심지어 정부의 반감을 사기도 했다. 또한, 그의 서구 모더니즘 예술에 대한 경향은 당시의 미적 이념과 부합하지 않았고, 쉽게 이해되거나 수용되기 어려웠다. 더불어, 20세기 전반 중국에서 전개된 ‘예술구국’ 사조 속에서 린펑멘은 정치로부터 일정한 거리를 유지하였다. 이러한 여러 요인으로 인해 린펑멘의 활동 공간은 점차 축소되었고, 결국 예술계 중심으로부터 멀어지게 되었다. 그럼에도 불구하고, 그의 서정적 미학과 인문주의적 정서는 정신 유산으로 학교에 남겨졌으며, 낭만적이고 사랑 받는 기억으로 회고되고 있다.

본질적으로 볼 때, 린펑멘 사상의 자유주의적·이상주의적 측면은 초기 예술 활동과 사유의 근간을 이루었다. 그는 자유로운 탐구를 통해 예술적 이상을 실현하고자 하였다.

사실, 민국 초기의 공화 체제는 개인의 독립성과 자유를 핵심 이념으로 삼는 제도였으며, 이 시기 ‘자유’는 지식인들이 봉건과 권위주의 체제를 비판하고 근대성을 탐색하는 정신적 원동력이 되었으며, 예술과 교육 개혁에도 더 넓은 공간을 제공하였기에 중요한 시대적 의미가 있다. 린펑멘 역시 서구 자유주의의 인격 독립 사상에 영향을 받았다. 그의 예술 활동과 사상은 개인의 예술적 자유를 추구하였으며, 공화 시기의 가치관과도 맞닿아 있다. 그러나 군벌 혼전과 난징 정부의 단일 국가 체제하에서는 사회 질서와 개인 자유 사이의 균형을 실현하기 어려웠다. 예술가로서의 린펑멘은 관심을 예술에서 정치 활동으로 전환하지 않고, 자유주의적 정신을 예술 혁명에

통합시켰고, 이로써 그의 예술 정신은 순수성을 유지한 채 매우 귀중한 가치를 지니게 되었다.

더 나아가, 린핑멘의 이상주의적 성향은 특히 주목할 만하다. 우선 그의 사상은 예술가의 역할 규정에서 출발한다. 즉 예술가는 진실하고 선량한 품성을 지녀야 하며, 이러한 인격을 바탕으로 예술 창작을 통해 미학 계몽을 실현하고 사회 변혁을 유도하며, 궁극적으로는 완전한 삶의 상태에 도달해야 한다는 것이다. 이러한 이념은 린핑멘 예술 사상의 핵심적 가치 지향을 형성하였다.

공리주의적 담론에서는 이상주의가 종종 현실과 동떨어진 주관적 상상으로 간주되어 부정적으로 해석되기도 한다. 그러나 ‘이상’은 현실을 초월한 존재로서 중요한 지향성을 부여하며, 특히 20세기 초의 중국에서 린핑멘은 예술의 순수성을 고수하고, 자유주의 정신을 견지하며, 인문적 이상을 추구하였다. 이러한 이상주의적 성향은 그의 예술적 성취의 기반이 되었고, 동시에 특별한 역사적 의미를 갖는다. 예술가로서 린핑멘은 예술 활동과 사상의 일치를 통해, 자신이 주장하는 이상적 인격의 구현체가 되었다.

참 고 문 헌

- 蔡元培, 「對於新教育意見之方針」, 『中國近代思想家文庫蔡元培卷』, 中國人民大學出版社, 2014.
- _____, 「美育代宗教」, 『蔡元培美學文選』, 北京大學出版社, 1983.
- _____, 『蔡元培日記』下冊, 北京大學出版社, 2010.
- 陳 婕, 「杭州國立藝專圖案系創建十年(1928-1937)歷史考察」, 南京藝術學院, 2014.
- 陳菊秋(編), 『林風眠研究文集 III』, 台北閣林國際圖書有限公司, 2000.
- 陳思學·耿德法, 「曲折的現代美術: 藝術運動社第一屆展覽會始末」, 『當代美術家』, 四川美術學院, 2024.
- 穀 流·彭 飛(編), 『林風眠談藝錄』, 河南美術出版社, 1999.
- 顧方松, 「工藝美術系簡史」, 『新美術』, 中國美術學院出版社, 1988.
- 顧明遠(編), 『教育大辭典』, 上海教育出版社, 1998.
- 黃慶昌(編), 『國立杭州藝專十年』, 中國美術學院出版社, 2024.
- 黃倚蘭, 「近代廣東公共教育資源配置的歷史地理分析(1840-1938年)」, 西南大學, 2019.
- 孔令偉, 「關於杭州國立藝術院-早期美術史教學的一點思考」, 『新美術』, 中國美術學院, 2018.
- 郎紹君, 「重建中國的精英藝術-對20世紀中國美術格局變遷的再認識」, 『美術研究』, 中央美術學院, 1989.
- 雷 浩, 『藝專校長林風眠的‘角色’分析』, 北京中國藝術研究院, 2021.
- 冷玉健, 「留法勤工儉學運動風雲錄」, 『世紀橋』, 中共黑龍江省委史志研究室出版社, 2004.

- 李超(編), 『爲藝術戰-國立藝專及其西畫實踐』, 上海錦繡文章出版社, 2009.
- 李寄僧, 「回憶母校初創時期的學習生活」, 『中國畫六十五年』, 浙江美術學院出版社, 1993.
- 李樹聲, 「訪問林風眠的筆記」, 『美術』, 中國美術家協會出版社, 1990.
- 李中華, 『1917-1937年北京國立專門美術教育研究』, 中國藝術研究院出版社, 2005.
- 林崇德, 『心理學大辭典』(下卷), 上海教育出版社, 2003.
- 林風眠, 『藝術叢論』, 山西出版傳媒集團·山西人民出版社, 2015.
- 劉曉路, 「北平藝專前期若干史實鉤沉」, 『美術觀察』, 中國藝術研究院出版社, 1999.
- 劉 昕, 「精英主義者的一次世俗遭遇-西湖博覽會中的林風眠」, 『美術觀察』, 中國藝術研究院出版社, 2024.
- 呂友者, 「‘思想自由, 相容並蓄’-從林風眠教育思想看國立杭州藝專的培養制度」, 『藝術生活』, 福州大學廈門工藝美術學院出版社, 2010.
- 馬建華, 「從『教育要旨』和『特定教育綱要』看民初袁世凱政府的教育思想」, 『學術探索』, 雲南省社會科學界聯合會出版社, 2012.
- 彭 飛, 「機遇與應戰-林風眠1926年出任北京藝專校長始末考略」, 『美術研究』, 中央美術學院出版社, 2003.
- 丘 曉(編), 『政治學辭典』, 四川人民出版社, 1986.
- 沈其旺, 「國立杭州藝專中國畫課程設置研究」, 『麗水學院學報』, 中國青瓷學院, 2020.
- 宋心梅, 「清末民國時期廣東梅州僑辦教育研究」, 南昌大學, 2019.
- 宋衷元·鄭 朝(編), 『藝術搖籃: 浙江美術學院六十年』, 浙江美術學院出版社, 1988.
- 王國平(編), 「西湖博覽會藝術館參觀指南-陳列概況」, 『西湖博覽會籌備特

- 刊』，1929.
- 鮮於浩，『留法勤工儉學運動史稿』，四川巴蜀出版社，1994.
- 徐博東，「丘逢甲與辛亥革命」，『臺聲』，中華全國台灣同胞聯誼會，2011.
- 許江·楊樺林(編)，『林風眠誕辰110周年紀念國際學術研討會論文集』，中國美術學院出版社，2010.
- 許納，「文化政策作用下的民國美術展覽(1929-1936)」，東南大學，2015.
- 閔慈，『藝術運動社研究』，上海大學，2021.
- 楊樺林，「名家話說林風眠」，『新美術』，中國美術學院出版社，1999.
- 楊瀾，「藝術運動社研究」，河北大學，2017.
- 張森，「呼應與異見-論'文學革命'與'美術革命'之關聯」，『文學評論』，2022.
- 鄭朝，『林風眠研究文集』，中國美術學院出版社，1995.
- _____，「林風眠上課」，『國立藝專往事』，中國美術學院出版社，2013.
- _____，『新美術』，中國美術學院出版社，1992.
- 鄭朝·金尚義(編)，『林風眠論』，浙江美術學院出版社，1990.
- 鄭重(編)，『畫未了：林風眠傳』，中華書局出版社，2016.
- _____，『林風眠傳』第2版，東方出版中心，2008.
- 鄭睿，「芥子園畫譜的流變及影響略述」，『天水師範學院報』，2016.
- 朱亮亮，「展示與傳播-民國時期美術展覽會特性研究(1911-1949)」，華東師範大學，2014.
- 朱樸(編)，『林風眠』，學林出版社，1988.
- _____，『林風眠全集』肆·文集，中國青年出版社，2014.
- _____，『林風眠全集』伍·年譜，中國青年出版社，2014.
- 朱有瓏(編)，『中國近代學制史料』第三輯上冊，華東師範大學出版社，1989.
- _____，『中國近代學制史料』第二輯下冊，華東師範大學出版社，1989.

- 이보연, 「중화민국 후기 미술정책과 미술학교의 대응 발전: 1927-1949」, 『예술교육연구』, 2018.
- _____, 「중화민국 전기 미술정책과 미술학교의 대응발전(1912-1928)」, 『美術史論叢』, 2016.
- _____, 「20世紀20年代純粹美術運動與天馬會」, 『文藝爭鳴·藝術史』, 吉林省文學藝術界聯合會出版社, 2011.
- Brendan Prendeville, 『Realism in 20th Century painting (World of Art)』, Thames & Hudson, 2000.
- Philippe CINQUINI, 「Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts de paris à l'époque de la première République de Chine(1912-1949): pratiques et enjeux de la formation artistique académique」, UNIVERSITE DE LILLE, le 30 mars, 2017.

온라인 문헌

- 『梅州日報』數字報, <https://mzrbh5.meizhou.cn>.
- 北京師範大學圖書館·京師文庫, <https://wenku.bnu.edu.cn//jsindex.action>.
- 華藝線上圖書館, <https://www.airtilibrary.com>.
- 프랑스 360 특별기고, falanxi360.com.

ABSTRACT

Lin Fengmian (林風眠, 1900 - 1991)'s

Artistic Activities and Thought

- Focusing on the period before the
Second Sino-Japanese War -

Li, Xiaozhu

Department of Art History

Graduate School of

Sungshin University

Lin Fengmian was a key figure in driving the transformation of Chinese art in the 20th century. He advocated for the Pure Ontology of Art, emphasizing that art should transcend utilitarian purposes and express human life through pure emotion. Influenced by European modernist thought in his early years, Lin explored the function of art and asserted the importance of artistic autonomy. He also sought to harmonize Eastern and Western art forms in order to construct a spirit of art rooted in the times and a universal aesthetic system. In doing so, he provided a paradigm for the modernization of Chinese art.

As president of art academies in Beijing and Hangzhou, Lin promoted

the concept of aesthetic education and introduced aspects of the French educational system. He emphasized a combination of scientific observation and free creation, and he aimed to enhance the value of life through the “Socialization of Art” with his independent artistic stance and liberal inclination. Lin elevated social issues into spiritual themes, embodying a spirit that transcended his time and reflecting a deep sense of idealism.

Key words:

Lin Fengmian, Pure Ontology of Art, Theory of Harmony between Chinese and Western Art, Socialization of Art, The Transformation of Chinese Art