

한정희 교수지도
석사학위 청구논문

吳冠中 회화의 추상적 표현 연구

2006

성신여자대학교 대학원
미술사학
류혜진

吳冠中 회화의 추상적 표현 연구

한정희 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

류혜진

인 준 서

류혜진의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

오관중(吳冠中, 1919년생)은 중국현대화단의 대표적인 2세대 화가로, 중국화〔国画〕의 현대화에 주도적인 역할을 하였다. 서양화가로 출발한 오관중은 서양의 추상형식을 수용한 새로운 유형의 중국화 창작에 성공하여 개방 이후 가장 현저한 예술적 성과를 얻었다. 따라서 오관중의 중국화는 전통회화의 가치관과 특징을 반영하면서도 서양 추상회화의 영향을 수용한 복합적인 특징이 나타나고 있다. 전통과 시대의식을 반영한 오관중의 중국화는 중서예술(中西藝術)의 성공적인 결합으로 평가받고 있다.

본 논문에서는 오관중의 중국화에 나타난 추상적 표현을 중심으로 서양화가로 출발한 오관중이 어떠한 시대적 배경과 예술적 성취를 기초로 새로운 형식의 중국화를 창작할 수 있었는지 밝히고 중국의 전통회화와 서양의 추상회화와의 관계 속에서 추상적 표현의 특징을 연구하였다. II장에서는 오관중의 수학과정과 창작활동을 수학시기(1936-1950)와 귀국 후의 창작활동(1950-1976), 1976년 이후의 창작활동으로 구분하고, 사회주의 중국의 특수한 예술 환경 속에서 화풍의 변화와 발전을 이끈 중요한 시대적 배경과 정치적 상황을 중심으로, 오관중의 예술경력과 활동을 살펴보았다. III장에서는 오관중의 중국화에 나타난 추상적 표현의 이론적 배경과 특징을 파악하였다. 먼저 中西藝術의 조화를 강조하며 중국화에서 부족한 형식을 서양화에서 보충해야 한다고 주장한 임풍면(林風眠, 1900-1991)의 회화이론이 오관중의 추상적 표현의 이론적 배경이었음을 주목하고, 개방 직후 발표한 <회화의 형식미〔繪畫的形式美〕>, <내용이 형식을 결정하는가?〔內容決定形式?〕>, <추상미에 관하여〔觀于抽象美〕> 등 형식미와 추상미에 대한 이론을 통해 오관중의 추상적 표현의 이론적 특징을 분석하였다. IV장에서는 새로운 형식의 중국화 창작에 전환점이 되었던 1976년 이후의 시대적 변화와 추상적 표현을 전개, 발전시킬 수 있었던 오관중의 다양한 예술적 배경을 분석하였다. 또한 이러한 배경을 바탕으로 1980년-1990년대 추상적 표현의 전개과정을 통해 화풍의 변화와 발전을 살펴보았다. V장에서는 오관중의 추상적 표현의 특징을 17세기 개성

주의 화가들의 화풍과 서양 추상회화와와의 관계 속에서 비교, 고찰하였다. 먼저 추상적 표현에 나타난 기법적, 공간적 특징을 분석하여 전통 회화의 특징과 서양의 추상형식이 어떠한 형태로 결합되어 자연의 추상적 형태를 부각시키고 무한한 공간을 표현하고 있는지 파악하였다. 또한 추상회화의 영향을 분석하면서 자연의 형태를 추상화시킨 회화적 결과물이 미국의 액션페인팅과 함께 프랑스의 추상인상주의와 서정 추상वाद도 관련이 있음을 밝혀 오관중의 추상적 표현의 특징을 종합적으로 파악하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 吳冠中의 수학과정과 창작활동	6
1. 수학시기(1936-1950)	6
2. 귀국 후 창작활동(1950-1966)	15
3. 1976년 이후의 창작활동	23
III. 吳冠中의 추상이론	26
1. 이론적 배경	26
2. 이론적 특징	30
IV. 추상적 표현의 형성배경과 전개과정	42
1. 형성배경	42
(1) 시대적 배경 : 1976년 이후 예술 환경의 변화.....	42
(2) 예술적 배경	45
2. 전개과정 : 1980-1990년대 추상적 표현을 중심으로.....	48
V. 추상적 표현의 특징	54
1. 기법적 특징	54
(1) 점·선·면에 나타난 특징	54
(2) 구도 및 구성적 특징	58
2. 서양 추상회화의 영향	60
VI. 결론	66

참고문헌

도판목록

도판

ABSTRACT

I. 서론

서양화가로서 출발한 오관중(吳冠中, 1919년생)¹⁾은 1970년대 중반 본격적으로 중국화 [国画] ²⁾창작을 시작했는데, 1976년 이후 예술 환경의 변화와 맞물려 서양의 추상형식을 수용한 새로운 유형의 중국화를 창작했다. 따라서 오관중의 중국화에 나타난 추상적 표현은 전통회화의 가치관과 특징을 반영하면서 서양 추상회화의 영향이 나타나고 있다. 본 논문은 中·西洋 회화의 성공적인 결합으로 평가받는 오관중의 회화의 추상적 표현을 중국의 전통회화와 서양 추상회화의 관계 속에서 파악하여 서양화가로 출발한 오관중이 어떠한 시대적 배경과 예술적 성취를 기초로 새로운 형식의 중국화를 창작할 수 있었는지 연구하고자 하였다. 특히 오관중의 추상적 표현을 논의할 때 제기되는 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956) 등 미국 액션페인팅의 영향과 함께 프랑스 추상인상주의와 서정 추상과의 관계를 새롭게 밝

- 1) 오관중은 1919년 8월 29일 江蘇省 宜興縣 開口鄉 北渠村의 한 농촌가정에서 출생했다. 아버지의 뜻에 따라 교사가 되기 위해 宜興縣의 縣立鵝山小學校를 거쳐 江蘇省에서 유명한 無錫師範學校에 입학했다. 하지만 당시의 교사라는 직업은 가난한 생활을 해야 했기 때문에 高級班 진학을 포기하고 좀 더 장래가 보장되고 국가에 봉사할 수 있는 기술을 배우기 위해 浙江大學에서 운영하는 浙江城立 高級工業學校 電機科에 진학했다. 공학도의 꿈을 키우던 16세의 오관중은 1935년 전국 하계학생군사훈련(全省學生暑期軍訓) 중 우연히 杭州芸專의 학생이었던 주덕군(朱德群, 1920년생)을 만나게 되어 예술에 관심을 갖기 시작하였다. 蕭閑鴻·徐錦江主編, 『吳冠中 詞典』, 上海古籍出版社, 2000. p. 1, 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南: 人民出版社, 1998. pp. 2-3.
- 2) 1929년 上海에서 열린 제1회 國立美術展에서 서양 양식의 회화부문과 중국 고유의 전통에 근거한 회화부문을 구분하기 위해 새로운 용어들이 생겨났다. 일반적으로 “画”로 알려진 중국의 회화는 “西洋画”, “西画” 혹은 洋画와 구별 짓기 위해서 “中国画” 또는 “国画”라고 불리웠다. 하지만 ‘国画’와 ‘西画’의 2원체는 1920년대 그 용어가 처음 출현한 이래로, 격렬한 논쟁과 비평적 탐구의 주제가 되고 있다. ‘国画’와 ‘西画’라는 용어들은 중국 인민공화국이 본토에 세워지고 국민당 정부가 대만으로 물러난 후인 1945년 이후 시기에 많이 사용되었다. 즉, 1949년 이후의 国画란 양식보다는 재료에 관계된 개념으로, 전통적인 먹과 안료를 사용하여 종이나 비단위에 그려진 회화작품을 의미한다. Mayching Kao(高美慶), 「Hua(画)에서 Guohua(国画)까지: 중국 현대회화용어의 전개상의 쟁점」, 『조형』(제21호), 서울대학교 미술대학 조형연구소, 1998. pp.123-124.

혀 추상적 표현의 특징을 종합적으로 연구하고자 하였다.

먼저 오관중의 추상적 표현은 1976년 문화대혁명(文化大革命, 1966-1976년)의 종결과 1978년 등소평의 개혁정책 개시 등, 개방의 시대를 맞아 변화한 예술 환경 속에서 가능하였다. 시대적 변화는 이전의 사회주의 중국에서 허용되지 않았던 예술적 실험과 탐색을 가능하게 했고 화풍의 전환점이 되었다. 개방의 시대가 가져온 자유로운 창작의 분위기 속에서 서양화가로 출발한 예술경력과 활동은 서양의 추상형식을 효과적으로 수용할 수 있었던 예술적 배경이 되었다.

자연대상의 형태를 점·선·면 위주의 단순한 형태로 생략, 변화시키는 오관중의 추상적 표현은 그가 배웠던 형식주의의 원리에 기초하고 있다. 오관중은 이미 초기 수학시기부터 형식미를 강조한 학습과 임풍면(林風眠, 1900-1991)³⁾과 오대우(吳大羽, 1903-1988) 등의 영향으로 형식의 중요성을 인식하고 있었으며 파리유학을 통해 프랑스의 형식주의 미술을 체험했었다. 따라서 오관중의 중국화에 나타난 추상적 표현은 선, 색, 형, 리듬 등의 형식요소를 강조하는 형식주의의 원리를 따르고 있다. 사회주의 중국에서 강조한 내용 결정론을 비판하며 형식의 중요성을 주장한 오관중의 회화이론 역시 이러한 배경 하에서 성립되었다.

하지만 오관중의 추상이론은 자연과 일치, 조화되어 자신의 감정과 사상을 표현하는 전통회화의 가치관을 존중하고 있다. 오관중은 추상을 자연의 본질을 추출하는 개념으로 정의하면서, 석도(石濤, 1642-1718)와 팔대산인(八大山人, 1626-1705) 같은 17세기 개성주의 화가들의 회화에서 추상의 전통을 찾고 있다. 따라서 오관중의 추상적 표현은 전통회화의 가치관과 특징을 반영하고 있다. 전통회화의 영향은 그의 유화

3) 임풍면은 오관중의 항주예전 재학 시절 교장으로 재직하면서 오관중의 회화양식과 예술사상에 깊은 영향을 준 20세기 중국현대화단의 거장으로 중국의 서양미술 도입기에 다양한 현대미술사조를 수용하며 새로운 중국화를 개량한 선구적인 역할을 했다. 임풍면은 어린 시절 할아버지와 아버지에게 조각과 회화를 배웠고, 1919년에는 프랑스로 가서 디종(Dijon) 미술대학과 파리의 국립고등미술학교(École Nationale Supérieure des Beaux-Arts)에서 6년간 공부하였다. 임풍면은 프랑스에서 유럽의 회화, 특히 마티스, 피카소, 루오(G. Rouault), 모딜리아니(A. Modigliani)의 작품을 공부하였고, 1930년대에는 채묵화(彩墨畵)에 관한 실험을 시작했다. 그의 채묵화는 오관중의 국화에 많은 영향을 주었다. 량샤오권(郎紹君), 「西方思潮와 중국의 근대회화」, 『미술사논단』(제2호), 한국미술연구소, 1995. p. 323.

작품에서도 나타나고 있는데 오관중은 1950년 귀국 후, 정치적 간섭과 규제로 인물화보다 풍경화에 주력하면서 30년 이상을 풍경화가로 활동했다. 중국의 다양한 풍경을 그리며 “유화의 민족화”를 추구한 오관중은 서양의 매체인 유화에서 전통회화의 특징과 시적 정취를 반영하고자 노력하였으며 실제로 1960-1970년대 유화의 선묘와 색채에서 전통 회화의 특징이 나타나고 있다. 짧은 기간이었지만 항주예전(杭州芸專) 수학시기 반천수(潘天壽, 1898-1971년)에 의한 전통회화 교육과 중국본토로 귀국한 중국인 화가로서의 정체성 역시 오관중의 추상적 표현에 전통성을 부여하였다.

오관중의 추상적 표현에 나타난 점·선·면은 춤을 추듯 운율적으로 움직이며 대상을 유기체로 파악, 활력과 생동감을 부여하고 있다. 이렇게 자연을 살아 숨 쉬는 유기체로 파악하는 개념은 전통적인 사상으로, 자연과의 관계를 벗어난 서양 추상회화의 점·선·면과 달리 자연의 형태에서 출발하였으며 자연과의 관계를 강조하고 있다. 자연의 형태를 파악할 수 있는 범위 내에서 생략과 변형이 이루어진 1980년대의 추상적 표현은 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)의 조형원리를 연상시키면서 석도(石濤, 1642-1718)의 표현기법과 유사한 전통회화의 특징이 나타나고 있다. 자연대상의 형태가 해체된 1990년대의 추상적 표현은 잭슨 폴록의 드리핑 기법과 올오버 회화의 특징을 연상시키는 완전히 평면화된 공간이 부각되었지만 자연의 재현을 상기시키는 추상적 형태들은 자연에서 받은 인상과 느낌을 표현하고 있으며 부드러운 서정성과 리듬감을 반영하고 있다. 자연의 인상과 느낌을 추상화한 회화적 결과물은 미국 액션페인팅 회화와 유사하지만 자연을 바라보는 시각은 오관중의 파리유학 시기를 고려할 때, 프랑스의 추상인상주의와 서정 추상주의의 관계 속에서 논의해 볼 수 있다. 결과적으로 오관중이 수용한 서양의 추상형식은 전통회화의 가치관과 특징을 만나면서 자연의 추상적 형태를 강조하며 그 본질을 표현하고 있다. 오관중의 추상적 표현은 서양의 추상형식을 수용하였지만 전통적인 가치관을 존중하면서 그 규범에 얽매이지 않는 창조성으로 자연을 생략하고 종합하면서 독립된 회화세계를 구축하고 있다고 할 수 있다.

이러한 오관중의 추상적 표현은 1980년대 이전의 사회주의 중국에서는 가능하지 않았던 혁신적인 화풍으로, 개방 이후 중국현대화단에

중요한 영향을 미쳤다. 문혁의 폐쇄성에서 벗어나지 못하거나 이전의 화풍을 답습하는 보수적 성향의 중국화 창작에 머물던 화가들과 달리 오관중은 새로운 시대예술 창작에 주도적인 역할을 하며 중국화의 현대화에 공헌하였다.⁴⁾

하지만 오관중 회화에 관한 연구는 중국에서도 아직 미비한 실정이다. 1999년 中国美術館에서 개최된 회고전 성격의 《1999吳冠中芸術展》 전시를 전후로 오관중의 회화와 예술사상을 연구한 翟墨 編著 『20世紀中国大師画論書系-吳冠中画論』(河南人民出版社,1999)과 『論吳冠中-吳冠中研究文選』(广西美術出版社,1999) 등이 출간되어 오관중의 회화연구에 기초적인 자료를 제공하고 있지만 연구현황은 단편적인 수준에 머물고 있다.⁵⁾ 이외의 본격적인 연구는 아직 이루어지지 않고

4) Michael Sullivan은 “Wu Guanzhong : Reflection on His Life, Thought, and Art”,(Lucy Lim ed., *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, Chinese Culture Foundation of San Francisco, 1989)에서 오관중을 다른 어떤 중국 현대 화가보다 자유롭게 유화와 중국화의 영역을 넘나들며 중국화와 서양화의 조화를 추구한 화가로 역시 유화와 중국화를 병행했던 劉海粟(1896-1994)보다 뛰어난 성과를 창출했다고 평가를 하고 있다. James Cahill은 “Styles and Methods in the Painting of Wu Guanzhong”(Lucy Lim ed., 앞의 책)에서 서비홍(徐悲鴻,1895-1953)과 오작인(吳作人, 1908-1997) 역시 유화와 중국화를 겸작했지만 유화에서는 유화의 전통기법에 충실하고 중국화에서 수묵기법에 따르는 등 두 매체의 한계를 넘어서지 못한 반면 오관중은 동서양 예술의 만남과 상호작용으로 두 가지 전통과 매체가 교차하는 양식의 통합을 이루어 독특한 특징을 이끌어내고 있다고 말했다. 郎紹君은 1940년대 이후 탁월한 업적과 영향을 끼친 유화가 중 한 명으로 오관중을 평가하고 있으며 그의 시적 정서가 넘치는 화면은 독특한 격조를 가졌다고 말한다. 万青力은 李錡晋과 공저한 『中国現代美術史』(上海 :文匯出版社, 2004)에서 오관중의 유화를 민족화의 성공적인 예로 인정하고 있다.

5) 학위논문으로는 대만 文化大學의 安在英의 「吳冠中之繪畫研究」(中國文化大學 藝術研究所 碩士論文)가 유일하지만 1990년에 발표되어 그 이후부터 현재까지의 작품경향은 제외되었기 때문에 오관중의 회화의 전면적인 연구라고 보기는 힘들다. 하지만 “중서조화(中西調和)”라는 이상을 실현한 화가로 오관중을 평가하며 그의 문장을 충실히 인용하며 그의 회화를 고찰하고 있다. 이외에 1989-1990년에 걸쳐 미국 5개 도시에서 개최되었던 오관중의 개인전 전시도록인 *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*(Chinese Culture Foundation of San Francisco, 1989)는 현재까지 출간된 오관중의 관련자료 중 가장 학술적 가치가 높다고 할 수 있다. Michael Sullivan, Richard Barnhart, James Cahill, Li, Chu-tsing,(李錡晋) 등의 학자들이 오관중의 회화에 나타난 오관중의 회화세계를 “Wu Guanzhong : Reflection on His Life, Thought, and Art”, “The Odyssey of Wu Guanzhong”, “Styles and Methods in the Painting of Wu

있으며 선행 연구 또한 오관중의 현재까지의 예술성과를 포함하지 못하고 있기 때문에 그에 대한 평가에 상응하는 구체적인 연구가 필요한 실정이다.

본 논문에서는 전통회화의 가치관과 특징을 존중하면서 서양의 추상 형식을 효과적으로 수용한 오관중의 추상적 표현에서, 새로운 유형의 중국화로서의 의미와 가치를 파악하고 그 예술적 성과를 연구하고자 하였다. 특히 오관중이 개방 직후, 이전 사회주의 중국에서 허용되지 않았던 예술의 형식문제나 추상미술에 관한 글을 과감히 발표하여 중국현대화단에 큰 반향을 일으키며 논쟁을 초래했던 사건에 주목하여 오관중의 추상이론의 특징을 깊이 있게 분석하고자 하였다. 따라서 오관중이 주장하는 형식과 추상미에 관한 이론을 인용, 분석하여 이론적 실체가 작품에서 어떻게 반영되고 연결되어 있는지 파악하고자 하였다. 또한 오관중의 추상적 표현에 나타나 서양 추상회화의 영향을 논의할 때, 제기되는 칸딘스키와 잭슨 폴록의 영향 이외에 오관중의 파리유학 시기를 고려하여 추상 인상주의와 서정 추상과의 관계를 새롭게 밝혀 추상적 표현의 다양하고 복합적인 특징을 비교, 고찰하고자 하였다.

Guanzhong”, “Wu Guanzhong’s Biography and the Theoretical Foundations of His Art” 등으로 구분하여 1990년 이전까지 오관중 회화의 전반적인 특징을 분석하며 中·西洋의 회화전통을 효과적으로 결합한 그의 작업성과를 높이 평가하고 있다.

- 6) 오관중은 현재까지 17여 편에 이르는 수필 형식의 산문집을 발표하여 자신의 삶과 예술세계를 회고하고 있는데 이러한 산문집에는 그가 주장하는 회화이론 역시 포함되어 있다. 오관중은 1982년 산문집 『東尋西找集』을 시작으로 84년 『天南地北』, 85년 『風箏不斷線』, 87년 『誰家粉本』, 88년 『吳冠中繪畫形式分析』, 89년 『吳冠中文集』, 90년 『要藝術不要命』, 『滄桑人畫』, 92년 『望盡天涯路』, 93년 『吳冠中散文選』, 96년 『我讀石濤畫語錄』, 97년 『美醜緣』, 『滄桑人畫』, 98년 『生命的風景』, 2001년 『移步換形』, 2004년 『我負丹青』, 『短笛無腔』 등 현재까지 17여권에 이르는 수필형식의 산문집을 출간하였다.

II. 오관중의 수학과정과 창작활동

1. 수학시기

(1) 항주예전 수학시기(1936-1942)

이 시기는 오관중이 1936년 항주예전(國立杭州藝術專門學校)⁷⁾에 입학하여 1942년 졸업하기까지의 초기 수학시기로 오관중이 자신의 예술사상과 회화 양식을 완성하는데 필요한 기초적인 학습을 한 시기이다. 특히 오관중은 중일전쟁(1937-1945)의 반발로, 정상적인 환경에서 학습할 수 없었지만 예술을 향한 끊임없는 열정과 노력으로 이러한 고난을 자신의 회화 발전을 위한 밑바탕으로 삼았다. 항주예전의 자유롭고 개방적인 학풍과 새로운 시대 예술을 강조한 임풍면의 예술사상은 오관중의 초기 수학시기 중요한 영향을 미쳐 오관중이라는 화가의 정체성과 예술성향을 결정짓는 역할을 하였다.

오관중은 1936년 항주예전에 입학하였다.⁸⁾ 당시 항주예전의 학풍은

7) 국립항주예술전과학교(國立杭州藝術專門學校)는 1928년 임풍면이 건립한 국립서호예술원(國立西湖藝術院)이 그 전신이다. 국립서호예술원은 북평국립예전(北平國立美術專, 후에 國立北平藝術專科學校로 개칭)과 함께 1920-1930년대 가장 큰 영향력을 발휘한 학교로 교육부의 명령으로 1929년 국립항주예술전과학교로 개칭되었다. 중일전쟁의 반발로 1938년 3월 호남성(湖南省) 원릉(沅陵)에서 국립북평예술전과학교(國立北平藝術專科學校)와 병합하여 국립예술전과학교(國立藝術專科學校)로 개칭되었다. 전쟁의 종결 후, 두 학교는 각각 분리되어 국립항주예술전과학교는 다시 항주로 돌아와 1950년에는 중앙미술학원(中央美術學院) 화동분원(華東分院)으로 격하되어 강풍(江豐)의 주도하에 연화(年畫), 선전화(宣傳畫), 연환화(連環畫)를 주요형식으로 채용한 생활을 위한 예술창작을 강조하였다. 1958년 절강미술학원(浙江美術學院)으로 개칭되고 1993년 중국미술학원(中國美術學院)으로 다시 개칭되었다. 万青力, 李錫晋, 『中國現代繪畫史』, 上海: 文匯出版社, 2004. p. 251

8) 1935년 오관중은 전국하계학생군사훈련(全省學生暑期軍訓) 중 우연히 國立杭州藝術專門學校(이하 杭州美術專)의 학생이었던 주덕군(朱德群, 1920년생)을 우연히 만나게 되어 예술에 관심을 갖기 시작하였다. 주덕군과의 교류를 통해 항주예전의 전시장을 방문한 오관중은 당시 항주예전의 교수였던 임풍면과 반천수, 오대우(吳大羽, 1903-1988), 이초사(李超士, 1894-1971) 등의 작품들을 보면서 큰 감흥을 받았고 열정적으로 예술의 세계에 빠져 들었다고 한다. 결국 교사가 되기를 원했던 아버지의 반대에도 불구하고 오관중은 입학을 결심하게 된다. 蕭闕鴻·徐錦江 主 『吳

교장이었던 임풍면의 예술사상과 결부되어 중서융합(中西融合)의 사상 아래 서구 미술사조를 적극 소개하고 중국화 개량을 강조하였다.⁹⁾ “서양미술을 소개하고 중국예술행을 정리한다. 중국과 서양의 예술을 조화시키고 시대예술행을 창조한다.(介紹西洋美術 整理中國美術 調和中西美術 創造時代美術)”¹⁰⁾라는 임풍면이 입안한 학교의 표어처럼, 항주예전은 인상주의에서 야수주의, 표현주의, 입체주의에 이르는 프랑스의 다양한 근·현대 미술양식을 통한 중국화 개량을 선호했다. 임풍면이 채용한 이초사(李超士), 방간민(方幹民), 임문쟁(林文錚), 채위렴(蔡威廉), 오대우(吳大羽), 유개거(劉開渠), 뇌규원(雷圭元), 왕자운(王子雲) 등의 교수들은 프랑스 유학을 통해 서구의 근·현대미술과 그 예술사상을 지지한 예술가들이다.¹¹⁾ 이렇게 개인의 창조성과 근대양식을 중시한 항주예전의 활기차고 자유로운 분위기의 학풍은 오관중의 예술정신과 성향을 결정하는 중요한 영향을 미쳤다.

冠中 詞典』,上海古籍出版社, 2000. p. 1, 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』,河南: 人民出版社, 1998. pp. 2-3.

오관중이 항주예전에 입학한 해에 관해서는 Michael Sullivan이 그의 저서 “Art and Artist of Twentieth Century China”(University of California Press,1996.)에서 1937년으로 언급하고 있어 이를 참고한 대부분의 인용문들에서 오관중의 입학한 해를 1937년으로 기재하고 있다. 이에 반해 “Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artis”에서 오관중의 생애를 다룬 Li, Chu-tsing,(李錚晉)은 항주예전의 입학 연해를 1936년으로 서술하고 있으며 이 밖에 대부분의 오관중 중국도록과 관련 문헌에서 오관중이 1935년 주덕군을 만났고 1936년 항주예전에 입학했음을 언급하고 있기 때문에 본 논문에서도 오관중의 항주예전 입학 해를 1936년으로 기재한다.

9) 항주예전은 교육에 관한 목적을 다음과 같이 적고 있다.

“만약 우리가 현재 몰락해가는 중국화를 현실적인 사회의 요구에 부응하여 뿌리 내리려 한다면 다른 길을 모색해야 할 것이다. 이를 위해서는 국화를 연구하고 공부하는 이들은 서양화의 공헌을 무시해서는 안 될 것이다. 마찬가지로 우리가 만약 유화를 서양의 진부한 전통에서 벗어나 민족정신을 대표하는 예술로 거듭나게 하기 위해서는 서양화를 연구하는 이들은 유구한 세월을 걸쳐 이루어낸 국화의 업적을 간과해서는 안 될 것이다.” 낭소군(郎紹君) 지음·김상철 옮김, 『중국근현대미술』, 서울: 시공사, 2005. p. 23

10) 郎紹君, 앞의 글, p.310.

11) Chu-tsing Li,(李錚晉) “Wu Guanzhong's Biography and the Theoretical Foundations of His Art”, *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*(Lucy, Lim ed., Chinese Culture Foundation of San Francisco) 1989. p.25. Kuiyi Shen, 「The Lure of the West-Impressionism in China」, 『동아시아 인상주의의 수용과 변용』, 국립현대미술관(덕수궁미술관제4회정기학술포럼), 2004. p. 33.

오관중은 처음 예과(預科)에서 서양화가였던 이초사, 방간민, 왕자운 등에게 석고와 인체를 통한 소묘훈련과 목탄화, 수채화, 중국화 등을 배우면서 회화의 기본원리를 공부했다. 또한 임풍면에 의해 강조된 자연을 기초로 하는 사생훈련을 지속적으로 해나갔으며¹²⁾ 학습 초기부터 임풍면과 오대우(吳大羽, 1903-1988)¹³⁾(도판1,2)의 영향으로 회화의 형식미를 중요하게 인식하였다. 그는 이 시기를 다음과 같이 회상한다.

임풍면 선생께서 교장으로 계실 때는 서양의 근대예술을 개방적인 태도로 수용하여 많은 젊은 학생들이 연구의 초기단계에서 형식미의 중요성을 깨닫게 되었다. 그들은 예술의 기본기능을 연구함과 동시에 색채, 선, 리듬, 운율 등의 예술언어를 추구하는데 온 힘을 다했다.¹⁴⁾

1937년 7월, 중일전쟁(中日戰爭, 1937-1946)이 일어나 오관중은 더 이상 정상적인 환경아래 학습할 수 없었다. 그해 11월 항주는 일본군에 의해 함락당하고 항주예전의 교수와 학생들은 일본군을 피해 중국의 내륙, 서쪽지방으로 이동해야했다.¹⁵⁾ 불안한 도피생활 속에서 1938년

12) 임풍면은 중국화는 형식이 너무 발달되지 않아 정서표현의 제약이 있다고 판단하고 항주예전에서 형식미의 중요성을 강조하는 학습을 추구했다. 金賢英, 「林風眠(1900-1991)의 藝術思想과 繪畫世界」, 홍익대대학원 미술사학 석사학위논문, 2000. p. 37.

13) 오관중은 항주예전에서 오대우에게 유화를 배웠다. 오대우는 파리 국립고등미술학교(the Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts)에서 수학한 후, 귀국하여 임풍면과 함께 항주예전을 조직한 서양화가로 야수주의의 표현주의적 색채와 기법을 구사하였다. 그의 대담하고 강렬한 화풍은 많은 학생들로부터 선호되었으며 오관중 역시 그의 가르침을 경칭했다고 한다. 蕭闕鴻·徐錦江 主編, 앞의 책, p. 14.

14) 吳冠中, 「百花門裏憶門丁」, 『美術家』 第8期(1983).

15) 오관중은 고향의 가족과도 연락이 끊긴 채 학교를 따라 길고 힘든 피난생활을 하기 시작하였다. 70여명의 교수와 학생들은 江西省 桂西의 龍虎山과 吉州, 湖南省의 長沙 등을 거치면서 학교의 임시 거처를 마련하고 수업을 다시 시작하는 등 학교의 정착을 위해 노력하지만 점차 밀려오는 일본군이 진격을 피해 이동하다 결국 1938년 3월 湖南省 沅陵에 도착하였다. 전쟁기간 중의 항주예전의 활동과 상황에 대해서는 Michael Sullivan의 저서 “The Flight To the The West”, Art and Artist of Twentieth Century China(University of California Press, 1996.), 참고.

호남성(湖南省) 원릉(沅陵)에 이진한 항주예전은 북경에서 이동한 북평예전(國立北平藝術專科學校)과 합병되고 국립예술전과학교(國立藝術專科學校)로 개칭되었다.¹⁶⁾ 합병에 따른 교수들과의 의견대립으로 임풍면과 오대우 등이 사직한 상태에서 서양화과 [西面系]에 진입한 오관중은 상서홍(常書鴻, 1904-1994)과 관량(關良, 1900-1986) 등에게 유화를 배웠다.

전쟁이 장기화되자 많은 서양화가들이 더 이상 유화재료를 구할 수 없게 되어 목판화나 중국화로 창작을 지속하였다.¹⁷⁾ 오관중은 1940년 중국화과(国画系)에서 반천수(潘天壽, 1898-1971)(도판3)로부터 중국의 전통회화를 배우기 시작했다. 반천수의 가르침을 통해 그는 많은 양의 歷代繪畫를 臨摹하면서 전통회화를 공부하였으며 곤잔(髡殘, 1612-1673), 석도(石濤, 1642-1718)와 팔대산인(八大山人, 1626-1705)과 같은 개성적 화풍을 이룬 전통 화가들의 화풍을 익힐 수 있었다.¹⁸⁾ 1년 후, 오관중은 다시 서양화과 [西面系]로 옮겨지만 반천수에 의한 전통회화 교육은 오관중이 전통적인 가치관을 존중하는 계기가 되었으며 이후 중국화의 병행을 어려움 없이 시작할 수 있었던 예술적 바탕이 되었다. 전쟁의 장기화로 학교는 계속 이동해야 했고 오관중은 전쟁 기간 중인 1942년 졸업하였다.¹⁹⁾

16) 합병된 새로운 학교는 교장제를 폐지하고 교무위원제로 바꾸어 임풍면과 상서홍, 조태모(趙太牟)를 교무위원으로 삼았다. 그러나 항주·북경 두 개의 학교가 병합했을 때 두 학교 학생들 간의 잦은 분쟁과 정치적 대립으로 마찰이 심하였을 뿐 아니라 학교의 이전문제를 둘러싸고 교수간의 의견대립이 심하여 임풍면, 오대우 등 항주예전 출신의 많은 교수들이 사임했다. 金賢英, 위의 논문, p. 19.

17) 전쟁기간 동안은 유화 창작과 이론 등에 관한 연구가 상대적으로 침체되었다. 일부분의 서양화가들은 중국화, 혹은 목각으로 작업방향을 바꾸기도 했으며 심지어 비예술적인 일에 종사하기도 했다. 낭소군(郎紹君) 지음·김상철 옮김, 『중국근현대 미술』, 서울: 시공사, 2005. p. 66.

18) 그는 石濤, 八大山人, 虛谷 등의 작품을 좋아했으며 다른 학생들이 일본군의 공습에 대피소로 달려갈 때도 도서관의 문을 잠그고 臨摹에 열중했다고 한다. 蕭關鴻·徐錦江 主編, 앞의 책, p. 126.

19) 원릉에서 1년을 보낸 후, 새롭게 조직된 학교는 雲南省의 昆明으로 이동해야 했고 새로운 교장으로 滕固에 이어 國畫家인 여봉자(呂鳳子, 1885-1959)가 임명되었다. 하지만 곧, 곤명 역시 일본군의 공격을 받게 되자, 곤명과 가까운 瀟滄의 불교 사원에 학교를 정착시키고 작업실과 기숙사를 마련하여 일시적인 평화를 찾았다. 그러나 1941년, 일본의 진주만 공격으로 전쟁은 태평양전쟁으로 확대되었고 학교는 四川省으로 이동, 전쟁기간의 수도였던 重慶의 서쪽 璧山에서 잠시 머물다가

오관중은 초기의 학습시기를 6년간의 불안한 도피생활로 보냈다. 그 당시 대부분의 미술학교는 정규교육을 중지한 채 피난생활에 처해 있었기 때문에 학생들은 자신의 사상과 양식을 발전시킬 정상적인 교육 환경을 가질 수 없었다. 오관중은 이러한 힘든 시련 역시 자신을 발전시킬 수 있었던 값진 경험이었으며 이 당시 스승이었던 임풍면, 반천수, 오대우 등의 가르침과 형제와도 같은 주덕군(朱德群, 1920년생)²⁰⁾의 우정은 평생 잊지 못할 것이라고 말한다.²¹⁾ 항주예전에서의 초기 수학시기를 통해 오관중은 새로운 시대예술을 창조할 수 있는 기초적인 능력을 키울 수 있었다.

오관중은 졸업 후, 사천성(四川省) 국립중경대학(國立重慶大學)의 건축학과에서 드로잉과 수채화를 가르치며 조교로 일했다. 그 해 겨울에는 제3회 全國美展에 작품 《靜物》을 출품하고 1943년에는 중경(重慶)의 사평파청년관(沙坪壩青年官)에서 첫 개인전을 개최하는 등 화가로서의 첫 발을 내딛었다.²²⁾ 하지만 오관중은 당시의 상황에 만족할 수

다시 중경의 북서쪽 淸木關으로 옮겨야 했다. 여봉자에 이어 진지불(陳之仏, 1896-1962)이 새로운 교장으로 임명되고 학교는 또 다시의 중경 근처의 盤溪로 이동해야 했다. 반계는 전쟁의 마지막 해를 보냈던 지역이다. 전쟁 종결 후, 1946년 통합되었던 학교는 다시 분리되어 각각 북경과 항주로 돌아갔다. 8년이라는 전쟁 기간 동안의 연이은 학교의 이동과 잇따른 교장의 재임명 역시 끝이 났다. Michael Sullivan의 저서 “The Flight To the The West”, Art and Artist of Twentieth Century China(University of California Press, 1996.) 참고.

항주예전은 예과와 본과를 합친 6년 과정이었지만 오관중은 국화계에서 1년을 보내고 다시 서화계로 옮겼기 때문에 7년의 수학기간을 거쳤다. 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南: 人民出版社, 1998. p. 3.

20) 주덕군은 오관중이 항주예전에 입학한 이후에도 함께 공부하면서 중일전쟁의 피난생활까지 동거 동락했다. 오관중이 1947년 프랑스 유학을 떠나기 전까지 많은 시간과 경험을 공유했던 가까운 친구이자 동료화가로 전쟁의 종결 이후 오관중이 유학을 떠난 반면 그는 대만으로 이동, 대만사범대학에서 교육활동을 하다 1955년부터 파리에 정착하며 앙포르멜의 영향을 흡수하여 추상적 경향의 화풍을 개척한다. 오관중은 “주덕군을 만나지 못했다면 지금의 오관중은 없을 것이다. 나의 初學一年에 小先生이었으며 우리의 우정은 평생 이어질 것이다.”라고 말하며 주덕군에 대한 우애와 감사를 표현한다. 蕭關鴻·徐錦江 主編, 앞의 책, pp. 8-9.

21) 蕭關鴻·徐錦江 主編, 앞의 책, p. 17.

22) 첫 개인전에 전시된 작품들은 현재 남아있지는 않지만 湘西와 云貴, 四川 등지에 머물면서 제작한 대량의 수채화와 유화작품, 드로잉들로 젊은 화가의 열정이 느껴지는 매우 대담하고 거친 화풍이었다고 한다. 이 때의 전시작품들은 현재 전해지

없었다. 임풍면과 오대우에 의해 고취된 세계예술의 중심지였던 파리에 대한 열망은 그를 유학이라는 새로운 도전으로 이끌며 기회를 준비하게 했다. 이윽고 1946년 교육부는 전쟁 이후 처음으로 해외파견장학생 선발을 위한 전국건선편고시(全國甄選考試)를 개최하였다. 오관중이 지원한 예술 부문의 선발인원은 2명에 불과했지만 그는 선발되었고 파리와 예술을 향한 꿈을 실현시킬 수 있었다.

(2) 파리유학시기(1947-1950)

오관중은 파리유학을 통해 서구의 회화 전통을 공부하며 다양한 현대예술을 현장에서 경험할 수 있는 기회를 갖게 되었다. 1947년 파리는 제2차 세계대전(1939-1945)의 전후복구사업으로 각종 제반시설들이 부족한 상황이었지만 예술방면에서는 여전히 세계예술의 중심지로서 피카소(Picasso, 1881-1973)와 마티스(Matisse, 1869-1954), 미로(Miro, 1893-1983) 등의 예술가들이 큰 명성을 얻고 있었으며 동시에 젊은 예술가들은 앙포르멜 등 새로운 추상의 길로 들어서고 있었다.²³⁾

1945년 이후 유럽의 예술가들은 세계 전쟁의 종결 후 정신적 혼란과 침체에 직면, 완전히 새로운 종류의 예술, 기존의 전통과 사고와는 완전히 단절된 새롭고 자유로운 예술을 창조하고자 했다. 이들은 인간의 기본적인 욕구를 드러내고자 했고, 아이와 같은 상상력, 원시 미술에서 보이는 것과 같은 원초적인 표현방식을 회복하고자 했다. 파리에서는 세계초현실주의 전람회와 추상미술의 기원전 등이 열렸고 한스 아르통(Hartung, Hans, 1904-1989), 볼스(Wols, 1913-1951) 등의 젊은 예술가들을 중심으로 앙포르멜과 같은 서정적 추상이 발전하고 있었다. 또한 코브라 운동이 선언되는 등 새로운 표현을 위한 전위적인 시도는 계속되고 있었다. 유럽의 현대예술은 야수주의, 입체주의, 표현주의뿐만 아니라 미래주의, 다다이즘과 초현실주의, 추상미술 등이 이미 중요한 예술 사조로 작용하고 있었으며 20세기 초의 아방가르드 예술은 내용적인 것보다 회화 형식에 관한 탐구로 치중하고 있었다. 색,

지는 않지만 문헌자료를 통해 그 화풍을 추측해보면 오관중이 단순하고 명쾌한 붓의 사용과 강렬하고 격정적인 색채를 구사했음을 알 수 있다.

23) 万青力, 李铸晋, 『中国现代绘画史』, 上海: 文匯出版社, 2004. p. 217.

선, 형 등의 추상형식이 예술의 새로운 방향의 제시하고 있었다.

오관중이 파리에 도착했을 때는 제2차 세계대전의 반발로 많은 중국의 유학생들은 이미 중국으로 귀국했었고 상옥(常玉), 반옥량(潘玉良, 1899-1971) 등을 제외하면 파리에 남아 있는 중국인 화가는 매우 드물었다. 오관중의 예술에 대한 열정은 뜨거웠지만 파리에서 썩 하숙 집을 찾아다니며 가난과 인종차별 그리고 언어의 벽과 싸워야만 했다.²⁴⁾

오관중은 임풍면과 오대우가 졸업한 파리 국립고등미술학교(the Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts)에 입학하여 J. Dupas 교수를 거쳐 입체주의 화풍을 구사한 Jean. M. Souvériebie(1891-1981)²⁵⁾(도판4) 교수의 화실에서 소묘와 유화를 배웠다.²⁶⁾ 오관중은 Souvériebie 교수의 가르침을 통해 형식적 구성을 탐구했다.

나는 Souvériebie 교수의 화실을 매주 3번 갔다. 그는 학생들의 작업을 매우 특별하게 살폈으며 종종 성서의 한 구절을 골라 우리에게 자유롭게 구성하도록 했다. 그는 명확한 인물 구성과 흑백처리, 선의 관계, 형태의 대비 등을 중요하게 여겼으며 특히 인체의 양감미를 강조했다...그는 학생들의 작품을 일렬로 놓고 일일이 지적하고 분석하며 형식 구성미를 추출할 수 있도록 학습했다. 이러한 수업은 나에게 도움이 되었다.²⁷⁾

24) 파리에 도착한 3일 동안, 그는 루브르와 인상주의 미술관을 포함한 근대미술관 등 파리의 주요미술관을 방문하여 프랑스와 유럽을 대표하는 작품들을 감상했다. 오관중은 이 때를 “완전히 예술에 도취되었다”라고 말한다. Michael Sullivan, “Wu Guanzhong : Reflection on His Life, Thought, and Art”, 앞의 책, p. 2.

25) Jean. M. Souvériebie(1891-1981)는 당시 파리에서 Georges Braque(1882-1963) 등과 함께 저명한 입체주의 화가로 알려져 있었으며 그의 화풍은 주로 그리스 신화 같은 고전적인 주제를 현대적으로 재구성한 입체주의 화풍을 구사하였다. 方地 編輯, 『吳冠中自選畫集』, 北京:東方出版社 & 香港:建築与城市出版社有限公司, 1992. p. 212.

26) 오관중은 Souvériebie 교수뿐만 아니라 A. Lhote와 O. Frieese의 화실에서도 공부하였으며 또한 파리대학의 불문학 강의에도 참석하였다. 오전에 수업이 끝나면 야외로 사생을 다녔으며 주말이면 근교로 스케치 여행을 떠났다. 부족한 장학금으로 그림 재료와 예술 서적을 샀으며 미술관을 방문하고 스케치여행을 가기 위해 돈을 모으기도 했다. 또한 중국의 고향집에 장학금의 일부를 보내는 등 매우 검약한 생활을 했다. 하지만 이때의 기분을 오관중은 먹지 않아도 배가 부른 것처럼 느꼈다고 한다. 方地 編輯, 앞의 책, p. 212.

오관중은 파리 유학을 통해 서구의 다양한 예술 사조를 파악하고 그들을 비교, 분석하며 연구할 수 있는 기회를 얻었다. 이탈리아, 스위스, 영국 등의 각국의 박물관과 미술관을 방문하면서 서구의 회화전통을 공부하였고 반 고흐(van Gogh), 세잔(Cézanne), 고갱(Gauguin), 마티스(Matisse), 유틸로(Utrillo), 피카소(Picasso), 브라크(Braque) 등의 회화에 관심을 갖고 그들을 양식을 연구하는데 열중하였다.²⁸⁾ 오관중의 파리 유학시절의 작품이 남아있지 않아 당시의 화풍을 파악할 수는 없지만 항주예전에서 수용했던 예술적 성향과 기준을 벗어나지 않는 범위에서 자신의 화풍을 발전시켰다고 추측할 수 있다. 유학기간은 3년의 짧은 기간이었기 때문에 오관중은 자신이 흡수할 수 있는 모든 것을 수용하려고 노력했고 이러한 과정을 통해 서구의 예술을 이해하고 중국의 예술과 비교하면서 중서예술의 장·단점을 파악하게 되는 중요한 인식을 하게 되었다. 1948년에는 <Salon d' Ressorst>와 <Salon d' Automne>에 각각 작품을 출품하는 등 파리에서 예술의 향한 그의 열정과 노력은 계속되었다.

1949년 그의 유학기간이 끝나가자 Souvèrbie 교수는 기간을 연기하여 파리에 좀 더 남을 것을 제의했다. 세계예술의 중심지였던 파리의 예술 환경은 그의 창작에 도움이 되었지만 오관중은 서구 예술이 추구하는 시각과 방향을 전적으로 수용할 수는 없었다. 중국인으로서의 정체성과 함께, 중국에 남아있는 자신의 가족과 친지, 스승과 친구들, 동포들의 생활과 조국의 현실을 외면할 수 없었기 때문에 결국 돌아갈 결심을 하게 된다. 1949년 9월 2일 스승 오대우에게 보내는 편지에서 오관중은 “...예술의 학습은 서구에만, 파리에만, 대가의 화실에만 있는 것이 아닌 조국과 고향, 家園과 저의 마음속에도 있습니다...”²⁹⁾라고 쓰면서

27) 蕭閔鴻·徐錦江 主編, 앞의 책, p. 28.

28) 특히 오관중은 중국에서부터 관심을 가졌던 세잔, 반 고흐, 고갱과 같은 후기인상주의 화가들의 작품을 좋아했다고 한다. 그는 van Gogh의 내면적인 고뇌와 예술에 대한 깊은 열정에 공감하였고 문명화된 세계와 결별하고 남태평양의 섬으로 자신만의 예술세계를 찾아 떠난 고갱의 일생에 강한 인상을 받았다. 그리고 유틸로의 풍경화에 나타난 詩的 정취에 매료되어 몽마르뜨의 풍경과 The Sacré-Coeur 교회를 그리곤 했다고 한다. 蕭閔鴻·徐錦江 主編, 앞의 책, p. 29

29) 1995년 대만의 한 출판사가 오대우의 자택에서 몇 통의 편지를 발견했는데 그 중 오관중이 1949년 9월 2일자로 파리에서 보낸 편지가 있었다. 蕭閔鴻·徐錦江

중국으로 돌아갈 것을 결심하기까지의 고민을 털어놓았다. 오관중의 고민은 그 혼자만의 고민이 아니었고 함께 유학 온 동료들 역시 마찬가지였다.³⁰⁾

1949년 중화인민공화국(中華人民共和國)의 건립 즉, 새로운 중국의 탄생은 해외에서 공부하고 있던 많은 유학생들에게 중국이 새로운 역사의 시기로 진입했음을 상징하였다. 그들은 헌신적인 열정으로 새로운 국가의 건설을 위해 봉사하고자 고국으로 돌아가기를 결심했으며 오관중 역시 많은 중국인 예술가와 지식인들처럼 새로운 국가를 위해 헌신할 사명감을 느끼며 새로운 중국은 자신의 능력을 필요로 한다고 생각했다. 고국을 떠난 예술가는 그 예술의 본질 또한 잃게 된다는 오관중의 신념 역시 귀국을 결정한 중요한 원인이 되었다. 친구이자 동료화가인 주덕군(1955년 파리정착)과 조무극(趙無極 ; Zao Wou-ki, 1921년생, 1948년 파리정착)이 파리에 정착한 반면 오관중은 1950년 여름, 중국을 향해 떠났다.

유럽의 다양한 현대예술을 현장에서 체험할 수 있었던 파리유학의 기회는 항주예전에서 학습한 서구 미술의 범주와 기준을 벗어나지 않은 채 후기인상주의와 입체주의 등의 영향을 수용한 화풍을 형성하였다고 할 수 있다. 새로운 예술의 방향을 제시한 추상회화 등 아방가르드 예술의 전위적인 성격은 중국인 유학생의 입장에서 공감을 일으키지 못했기 때문에 직접적인 영향을 미치지 않는 않았다. 하지만 앵포르멜 등 동양미술과 관계를 갖는 서정적 추상은 중국인 화가인 오관중에게 동양의 서예와 전통회화에 내재된 추상성을 환기시키는 계기가 되었다고 추측해 볼 수 있다.

主編, 앞의 책, p. 32.

30) 오관중과 함께 파리고등미술학교에서 조각을 전공한 熊秉明(1922생)의 일기에는 (1950년 2월 26일) 그들의 고민했던 이유가 구체적으로 기록되었다. “...어제 저녁, 冠中과 熙民과 함께 밤새 예술창작과 回國문제에 대해 이야기를 나눴다. 우리에게 가장 긴요한 문제였다...돌아가서도 충분한 예술적 성숙을 이룰 수 있을지, 우리가 배운 서양의 기법이 중국에서도 수요가 있을지, 현대 자본주의사회에서 감상되는 이러한 양식의 작품이 중국의 생활에서 필요로 하는 예술과는 어떠한 관계 일지...밤을 새워 이야기해도 결론은 나오지 않았다...당연히 우리는 본토와 분리되어 창작할 수 없음을 이야기했다. 고희, 고갱, 피카소, 칸딘스키 등 근대 서방의 매우 많은 예술가들이 고국을 떠나 타국에서 예술창작을 펼쳤지만 결국은 고국에서 생을 마감했다...” 앞의 책, pp. 30-31.

2. 귀국 후의 창작활동

1950년 3년간의 파리 유학을 마치고 중국으로 돌아온 오관중은 미래에 대한 기대와 나라 전체에 퍼져있는 새로운 정신으로 흥분되었다. 모든 이들은 새로운 국가를 건설하는데 헌신하기를 열망했고 오관중 역시 국가와 민족을 위해 헌신하고자 했다. 하지만 오관중은 새로운 중국을 위한 사명을 실천하기도 전에 사회주의 미술정책이라는 현실적인 벽에 부딪친다. 사회주의 국가로 탄생한 중국은 오직 인민을 위한 예술만을 인정하고 예술을 위한 예술은 부르주아 예술로 폄하했다. 이에 따라 순수예술을 지향했던 많은 화가들이 정치적 간섭과 규제로 자유로운 창작활동에 제한을 받고 사회주의 미술 양식을 강요받았다. 오관중의 귀국 후의 활동은 바로 이러한 상황 속에서 시작되었으며 문화대혁명(文化大革命, 1966-1976) 시기에 진입하여 예술에 가해진 정치적 탄압과 폭력은 더욱 심화되었다.

(1) 귀국 초기의 창작활동(1950-1975)

1950년 여름, 중국으로 돌아온 오관중은 세계2차대전의 반발로, 1939년 유럽에서 돌아온 예술가그룹 이래 프랑스에서 돌아온 몇 안 되는 예술가 중 한 사람이었다. 오관중 이전에 유럽에서 돌아온 예술가들은 주로 프랑스의 전통 사실주의와 인상주의 그리고 세잔과 반고흐 등의 일부 작품을 소개했을 뿐 서구예술의 전통을 체계적으로 제시하지 못했다. 국비장학생의 신분으로 유학했던 오관중은 일종의 사명감을 느끼며 자신이 배우고 돌아온 서구의 예술을 중국에 알리고 싶었다. 하지만 당시 중국의 시대적 상황과 사회주의 미술정책은 오관중에게 점차 불리하게 작용하였다.³¹⁾

31) 1949년 이후, 미술정책 수립의 지침서 역할을 했던 것은, 1942년 모택동(毛沢東, 1893-1976)의 ‘연안문예좌담회의 강화(延安文芸座談會上的講話, 이하 문예강화)’로 정부 문화정책의 철저한 사상적 배경이 되었다. 소련 예술의 지배적인 이데올로기였던 사회주의 리얼리즘(Socialist Realism)은 공식적인 회화 양식으로 선포되었으며 徐悲鴻을 명예회장으로 한 미술가협회는 정부의 전폭적인 재정적 지원을 보장받으며 철저히 문예강화에 기반을 둔 미술정책을 입안하였다.

오관중이 강사로 임명된 북경의 중앙미술학원(中央美術學院)³²⁾은 중국의 미술교육을 담당하는 최고의 기관으로 서비홍(徐悲鴻, 1895-1953)이 원장으로 재직하고 있었으며 당의 정책을 수반하는 선전적인 미술교육본부로서 전국미술학교의 모범이 되었다. 이 당시 중앙미술학원의 교수들은 두 그룹으로 나뉘어 있었다. 원장이었던 서비홍이 이끌던 그룹은 주로 남경 중앙대학(南京 中央大學) 예술학과 출신으로 국가적 목표에 이바지하기 위해 프랑스의 아카데미한 사실주의 회화를 수용한 예술가들로 이루어졌고 부원장이었던 강풍(江豐, 1910-1982)이 이끈 그룹은 주로 연안(延安)의 노신미술학원(魯迅美術學院) 출신으로 목판화 운동과 관련하여 사회주의 리얼리즘양식을 수용한 화가가 대다수였다. 이들은 새로운 중국의 미술정책으로 사회주의 리얼리즘을 지지하며 서로 협조하였다.³³⁾ 중앙미술학원의 교육이념과 분위기에 오관중은 체질적으로 융화될 수 없었고 점차 그의 예술세계와 괴리되었다. 오관중은 ‘부르주아의 퇴폐적 형식주의’를 가르치고 선양한다는 이유로 중앙미술학원에서 ‘자본주의 계급의 지식분자’라고 비난받기 시작했다.³⁴⁾

정형민, 「20세기 중국회화」, 『가나아트』 (67호), 가나아트갤러리, 1999(겨울호). p.190.

32) 中央美術學院은 1918년 채원배에 의해 설립된 ‘北京美術學校’가 그 전신이다. 1922년에 ‘北京美術專科學校’로 개칭되고, 1926년 ‘北京國立藝術專科學校’(이하, ‘北京國立芸專’)가 된다. 후에 다시 ‘國立北平藝術專科學校’으로 이름을 바꿔 전쟁기간 중에는 湖南省 沅陵에서 杭州芸專과 일시적으로 합병되었다가 전쟁의 종결 후, 북경으로 돌아와 1949년 中央美術學院으로 재조직되었다. 万青力, 李鏄晋, 앞의 책, p. 250.

33) Li, Chu-tsing,(李鏄晋), 앞의 책, p.30.

34) 오관중은 이 당시를 다음과 같이 회고한다. “나는 중앙미술학원의 강사로 지명받아 주위의 부러움을 사기도 했다. 나는 프랑스에서 배웠던 모든 것을 학생들에게 가르치고 싶었다. 학생들은 무엇보다 새롭고 신선한 프랑스의 예술에 많은 관심이 있었고 배우고 싶어 했다. 그러나 1년 후, ‘문학과 미술에서 나쁜 요소를 고치자’라는 운동(整風運動)이 시작되었고 학교측은 형식주의를 가르치는 것을 반대하였다. 동료교수들은 계속 학생들을 가르치고 싶으면 사회주의 미술을 공부해야 할 것이라고 말했다. 학생들은 보티첼리, 프뤼 드 사반느, 세잔, 반 고흐 그리고 고갱과 같은 화가들을 알지 못 했지만 그들을 배우고 싶어 했다. 하지만 주위의 사람들은 자연주의는 게으른 동료이며 진정한 악당은 형식주의라고 주장하면서 나를 자본주의 계급의 형식주의를 설교한다고 비난하였다...형식주의의 진정한 의미에 대해 아무도 관심을 가지고 않았고 감히 그 문제에 대해 접근하려는 사람도 없었다. ‘확고한 무산계급의 기준’으로서 나는 자본주의 국가에서 온 해로운 독으로 가득 찬 ‘자본주의 계급의 지식분자’로 비취졌을 뿐이다. 그들은 다른 사람들에게 나의 독에 전염되지 않도록 경고했다” Li, Chu-tsing,(李鏄晋), 앞의 책, p. 30.

이러한 상황에서 오관중은 문화당국으로부터 농민과 노동자, 군인들의 모습이 담긴 정치관련 선전화를 그리도록 강요받았다. 당시의 유화 인체화는 민족의 영웅과 당의 지도자, 공산주의 혁명의 역사와 그에 따른 구상적인 주제들을 다뤄야만 했다. 많은 서양화가들이 ‘유화(油畫)의 국유화(国有化)’를 목표로 사실적인 묘사를 위해 Ilya Efemovich Repin(1842-1930), Vasili Ivanovich Surikov(1848-1916)와 같은 초기 러시아의 사실주의 화가들의 작품을 공부했으며 그들의 양식을 중국적 주제에 적용시키려고 노력했다. 유화의 화과와 양식, 그리고 창작방법 등은 점차 획일화되어 갔으며³⁵⁾ 인상주의 화가들이 선호했던 풍경과 정물, 중산층의 여가 생활 같은 주제들은 공공장소에서는 거의 볼 수조차 없어졌고 심지어 인상주의라는 단어조차 공식적 담론에서 사라진 것처럼 보였다.³⁶⁾ 이러한 상황에서 오관중은 정치적 요구를 위해 자신의 예술을 개조 시킬 수가 없었다. 결국 오관중은 혁명 정신을 표현해야 했던 인물화보다는 정치적 간섭에서 좀 더 자유로운 풍경화에 저념하기 시작했다.³⁷⁾

중앙미술학원에 머무른 것이 불가능해진 1953년 오관중은 공과대학이었던 청화대학(淸華大學)의 건축학부로 옮기게 된다. 당은 자본주의의 형식주의자로 낙인찍힌 오관중이 주요 미술대학에서 학생들을 가르치도록 허용하지 않았다. 그는 건축학과 학생들에게 소묘와 수채화를 가르치기 시작했다. 정치성과 사실성을 강조하는 미술정책으로 인해, 오관중은 비록 인물화는 포기했지만 “유화의 민족화”³⁸⁾를 창작 원

오관중은 당시 중앙미술학원의 원장이었던 서비홍이 자연주의는 게으른 동료, 형식주의는 진전한 악당이라고 말하면서 이는 자신을 염두에 두고 한 말이었다고 서술한다. 吳冠中, 「淡雅的強烈」, 『藝術家』 3422 号, 台北, 2003, 11.

- 35) 낭소군(郎紹君) 지음·김상철 옮김, 『중국근현대미술』, 서울: 시공사, 2005. p. 66.
 36) 인상주의와 후기인상주의, 야수주의 등 서양의 다양한 모더니즘은 부르주아적인 것으로 간주되어 더 이상 전시와 출판이 금지되었고 지원받지 못했다. Kuiyi Shen, 「The Lure of the West-Impressionism in China」, 『동아시아 인상주의의 수용과 변용』, 국립현대미술관(덕수궁미술관제4회정기학술발표회), 2004, p.37.
 37) 오관중은 “내가 구상한 작품은 단 한점도 탄생하지 못하고 배 속의 죽은 아이가 되었다(但我構思的作品一幅也不許可誕生, 胎死腹中)” 당시의 상황을 개탄했다. 吳冠中, 「淡雅的強烈」, 『藝術家』 3422 号, 台北, 2003, 11.
 38) 1956년 8월 毛澤東은 中國音樂家協會 간부에게 “점차 中國化되어야지 西洋化되어서는 안된다”, “古人에게 배우는 것은 현대를 살아가는 사람이 되기 위함

칙으로 삼고 중국적 특징과 정취가 담긴 풍경화를 그리고자 대륙 곳곳을 여행하며 사생을 통한 창작을 시도했다.

1955년 대학의 조직은 다시 개편되어 오관중은 북경예술사범학원(北京藝術師範學院)으로 옮기면서 1956년부터 1964년까지의 8년 동안 예술가와 교육자로서 비교적 안정된 생활을 할 수 있었다. 1956년에 작품 《노신고향(魯迅故鄉)》이 모스크바의 <사회주의국가조형예술전람(社會主義國家造型藝術展覽)>에 출품되었고 1959년에는 잡지 『미술(美術)』(1959년 제7기)에 정강산(井岡山)을 그린 작품과 글 「정강산사생산기(井岡山写生散記)」이 실리기도 했다. 1961년에는 동료화가인 동희문(董希文)과 함께 티베트(西藏)를 여행하고 돌아와 제작한 작품들을 중심으로 북경과 라싸 [拉薩]에서 <서장사생화전(西藏写生畫展)>을 개최하였다. 이 전시회의 대표작품이었던 <찰십륜포사(扎什倫布寺)>(도판5)은 높은 산맥에 자리 잡은 티베트의 사원과 마을의 광활한 풍경을 빠르고 유동적인 붓터치와 그 지역의 먼지 낀 건조한 기후를 연상시키는 낮은 채도의 색채로 표현하고 있다. 특히 대상을 묘사하는 선적 요소와 전통회화의 횡권 형식을 연상시키는 구성에서 중국적인 특징을 잘 반영하고 있다. 1962년에 잡지 『미술(美術)』(1962년 제7기)에 「담풍경화(談風景畫)」를 발표하는 등 지속적인 풍경화 창작과 연구에 몰두했다.³⁹⁾ 사실성을 강조한 미술정책으로 오관중은 지속적인 사생여행을 하였고 중국대륙의 광활한 풍경을 발견하는 경험을 했다. 그는 자주 학생들을 데리고 여러 지역을 여행하며 중국인의 사상과 감정을 표현할 수 있는 풍경화 창작을

이고 外国人에게 배우는 것은 오늘날의 중국인이 되기 위함이다.” 라고 말하면서 예술의 민족화를 더욱 강조했다. 이에 따라 1950년대 중반부터, “유화의 민족화”는 성급하게 진행되어 작품에서 표면적인 단순한 선과 평평한 채색(單線平塗)이 나타나며 이동투시(移動透視), 화면유백(畫面留白), 제시감인(題詩鈴印) 등 중국화의 표현순서를 그대로 차용하는 현상이 나타났다. 이는 예술창작의 기본규율을 위반한 현상으로 볼 수 있다. 万青力, 李铸晋, 앞의 책, p.46.

39) 오관중의 모험정신과 호기심은 그의 동료화가들은 좀처럼 가지 않는 지역으로까지 그를 이끌었다. “30년의 동안 놀라운 형태의 산봉우리를 찾아 그렸던 石涛의 유량처럼, 나는 내 등에 무거운 화구들을 짊어지고 산과 강, 뾰뾰한 숲과 눈 덮인 산꼭대기를 걸어 다녔다-東海의 인근지역에서 티베트의 드넓은 마을까지, 新疆의 高昌에서 西藏의 拉薩까지. 나는 트럭기사식당, 시골어부의 집, 공장건물 그리고 황폐한 사원 등지에서 머물렀지만...이러한 모든 여행은 내 자신의 인내심을 훈련시켰다.” Li, Chu-tsing, (李铸晋), 앞의 글, p. 30.

위해 노력했다.⁴⁰⁾ 1960년의 <고향지신(故鄉之晨)>(도판6), 61년의 <납살가두(拉薩街頭)>, 63년의 <부춘강(富春江)>(도판7) 등의 작품은 후기 인상주의의 영향을 상기시키면서 선조와 색채에서 중국적인 특징을 반영하고 있다. 유화의 민족화를 위한 오관중의 노력을 엿볼 수 있다. 1964년 다시 학교의 개편에 따라 오관중은 8년 동안 함께 했던 동료교수들, 학생들과 헤어져 중앙공예미술학원(中央工芸美術學院)⁴¹⁾으로 옮겨야 했다.

(2) 문화대혁명 시기의 창작활동(1966-1976)

1966년 5월 16일 당정치국이 모택동(毛澤東)이 작성한 문서를 발표함으로써 문화대혁명이 시작되었다.⁴²⁾ 많은 예술가들이 공장이나 농장의 노동자로 전락되어 노동을 통한 자기 정화를 하도록 강요 받았으며 그들은 글을 쓰지도 그림을 그리지도 못하게 금지당하고 심지어 가까이 일하는 가족에게 말을 걸 수조차 없었다. 예술가에게는 어떤 자유도 허용되지 않았으며 모든 예술작품은 정치적 기준으로 평가되었고 예술은 완전히 정치화와 모택동의 신성화로 기울어졌다. 수많은 예술작품들이 홍위병(紅衛兵)들에 의해 압수, 소각되었으며 생명의 위협을 느낀 많은 화가들이 스스로 자신의 작품을 폐기처리 하기도 했다.⁴³⁾ 오관중 역시 검열을 피하기 위해

40) 오관중은 1954년부터 1961년까지 山西省의 五台山과 洪洞縣, 浙江省의 紹興, 山東省의 大魚島, 江西省의 井岡山, 瑞金 등지, 남부지방의 海南島, 고향인 江蘇省 宜興, 중앙아시아의 西藏 등을 여행하면서 풍경화 제작에 몰두한다.

41) 중앙미술공예학원은 도자, 섬유, 산업디자인, 그래픽디자인, 판화 등의 과목들만 개설되어 있을 뿐 회화과목은 없었다. 하지만 中央工芸美術學院의 원장이었던 張仃(1917년-)과 방훈금(龐勳琴, 1906-1985)은 서양화가로 오관중과 서로를 잘 이해할 수 있었고 또한 그들의 배려로 많은 시간을 창작활동에 몰두할 수 있었다.

42) 1967년부터 홍위병들이 미술가협회를 장악하면서 모든 미술협회의 활동이 정지되었으며, 수많은 학생과 화가들이 농촌으로 강제추방(下放)되어 문화혁명이념을 선전하기 위한 벽화나 만화, 포스터 등을 제작하였다. '우익지식분자'로 분류된 대다수의 화가들은 '사상개조'의 이름 하에 농촌에서의 고된 육체노동을 감내해야 했다. 이주현, 「리커란(이가엄, 1907-1989)의 산수화: 1949년 이후 작품을 중심으로」, 『근대미술연구』, 국립현대미술관, 2004. p.146.

스스로 자신의 누드화를 포함한 많은 작품들을 불태워 버렸다. 오관중은 문화대혁명의 시기 중 가장 고통스러웠던 기억은 스스로 수많은 작품을 폐기해야 했던 경험이었다고 회고한다.⁴⁴⁾

1970년 51세의 오관중은 그의 가족들과 헤어져 장정(張丁), 원운보(袁運甫) 등의 동료교수들과 함께 하북성(河北省) 석가장(石家莊) 인근의 한 집단농장으로 하방되었다.⁴⁵⁾ 오관중은 “생활은 쌀을 심고, 석탄을 나르며 누군가를 비판하고 또 다른 누군가와 싸울 뿐이었다....그림을 그리도록 허가 받은 사람은 아무도 없었다.”라고 당시의 비참했던 생활을 회고한다.⁴⁶⁾ 이러한 상황 속에서 1972년 오관중은 일요일마다 그림 그릴 수 있는 기회를 얻게 되었다. 작품의 내용은 문맹의 사람들과 평범한 시골의 사람들도 쉽게 이해할 수 있는 즉, 인민 대중이 수공할 수 있는 그림을 그려야 했다.⁴⁷⁾ 그림 그릴 재료와 도구를 구하기 힘들었기 때문에 그는 캔버스 대신 나무 판지와 거름을 줍는 바구니(糞筐)를 이젤로 사용해 그가 머무는 농촌의 풍경 등을 그렸다. 비슷한 경험을 했던 화가들은 자신들을 분광화파(糞筐畫派)라고 부르기도 했다. 1972년 작 <과등(瓜藤)>(도판8), <호라복지(胡蘿蔔地)> <야국(野菊)>, <산화(山花)> 등은 당시 오관중의 시골생활을 반영하듯 호박과 오이덩굴, 당근 밭 등의 농작물을 소재로 사실적인 색채와 단순한 형태를 강조한 현실적인 창작태도가 나타나고 있다. 리차드 반하트(Richard Barnhart)는 오관중의 당시 시골생활이 반영된 유화 작품들을 통해 반 고흐에 대한 그의 깊은 애정을 느낄 수 있다고 언급한다.⁴⁸⁾

43) Michael Sullivan, “Art and Artist of Twentieth Century China”(Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 153-154.

44) Chu-tsing Li(李錫晉), “Wu Guanzhong’s Biography and the Theoretical Foundations of His Art”, 앞의 책, p. 33.

45) 오관중은 그의 가족과도 헤어져야 했다. 부인 朱碧琴 역시 농촌으로 下放되어 노동에 종사해야 했으며 그의 큰아들 可雨는 내몽고로 보내져 양을 방목하는 일을, 둘째아들 有宏은 山西省의 한 농촌으로, 셋째아들 乙丁은 북경의 한 건설현장에서 노동해야 했다. 方地 編輯, 앞의 책, p. 213.

46) Michael Sullivan, “Wu Guanzhong : Reflection on His Life, Thought, and Art”, 앞의 책, 1989. p. 4.

47) Chu-tsing Li(李錫晉), 앞의 글, p. 32.

48) Richard Barnhart, “The Odyssey of Wu Guanzhong”, 앞의 책, p. 13.

1972-1973년 문혁의 중반기에 주은래(朱恩來) 총리는 외교적인 수요에 따라 많은 화가들을 북경으로 소환하여 북경 시내의 공공건물과 호텔을 장식하기 위한 대규모의 프로젝트에 투입하였다.⁴⁹⁾ 오관중 역시 1973년 북경으로 돌아와 황영옥(黃永玉, 1923생), 원운보(袁運甫, 1933생), 축대년(祝大年, 1915생) 등과 함께 북경호텔을 장식하기 위한 그림을 그려야 했다. 오관중은 소주(蘇州), 남경(南京), 황산(黃山), 삼협(三峽), 중경(重慶) 등을 사생활 기회를 얻으면서 창작활동을 시작할 수 있었다.⁵⁰⁾ 이 시기의 작품 <공원조춘(公園早春)>(1973년)(도판8-1), <산간춘(山間春)>, <수전(水田)>(도판9), <태호계군(太湖鵝群)>(1974년)(도판9-1) 등에 나타난 고요하고 온화한 풍경의 시적 정취는 오관중의 유화풍경을 대표하는 특징으로 파악할 수 있다. 오관중의 특유의 중간톤의 색채는 명암을 부드럽게 하는 동시에 맑고 투명한 느낌을 주며 중국의 계절과 기후에 어울리는 인상을 준다. 빛과 대기를 통해 표현된 기후와 계절 등의 효과에 민감했던 인상주의적 요소로 볼 수 있다. 명암법에서 자유로운 색채와 빠르고 유연한 붓놀림은 전통회화의 서예적 특징을 연상시키며 대상을 단순화·간략화 시키며 화면의 평면성을 초래하였다. 물감의 겹침, 붓놀림의 흔적과 팔레트 나이프 등의 효과는 개별적이지 않고 가볍고 단순해졌으며 이러한 특징을 통해 그의 유화는 맑고 투명하며 부드러운 유동적인 이미지를 얻게 되었다.

북경으로 돌아온 후, 오관중은 많은 화가들이 전통양식의 중국화〔国画〕를 창작하고 있다는 사실을 발견했다. 중국현대화단에서 해외유학을 떠났던 화가들은 귀국 후, 서양미술을 소개하고 지도하였지만 서양화가로 남는 사람은 많지 않았고 전통적인 중국화로 전향

49) 1972년 중국은 소련을 견제할 목적으로 미국과 오랜 정치적 반목에서 벗어나 화해하였고, 이를 계기를 틈을 틈을 위시한 외국의 외교사절들의 중국 방문이 이어졌다. 외교부는 중국의 대외적 이미지를 고려하여 사절들을 맞아 공공건물과 호텔을 회화를 장식할 것을 제안하였다. 이를 위해 주은래는 홍위병들에 의해 파괴되었던 건물의 복구를 지시하는 한편, 중국의 문화적 전통을 상징하는 중국화로 북경의 호텔과 공공건물을 장식하도록 지시했다. 이주현, 앞의 글, p.146 : Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's of China*, University of California Press, 1994, p.368.

50) Chu-tsing Li (李錫晉), 앞의 글, p. 33, 이주현, 앞의 글, p.148, 方地 編輯, 앞의 책, p. 213.

하거나 혹은 중국화와 유화를 병행하는 경우가 일반적이었다. 소수의 화가를 제외하면 대부분 중국화를 개혁하는데 노력하였고 중국 현대화단의 대표적인 1세대 화가인 서비홍, 임풍면을 포함하여 관량(關良), 주기침(朱屺瞻), 진추초(陳秋草) 역시 서양화가로 출발하였다가 중국화로 복귀했다. 유해숙(劉海粟), 오작인(吳作人), 오관중 등은 서양화와 중국화를 병행한 대표적인 화가로 파악할 수 있다. 중국의 미술사학자 낭소군(郎紹君)은 서양화를 배운 화가들의 중국화로의 복귀는 서양미술의 기교와 정신의 도입을 불가피하게 했고, 이로써 중서미술이 결합되어 중국화 개량을 촉진시켰다고 평가한다.⁵¹⁾ 그만큼 서양화가로 출발했던 화가가 중국화를 그리는 상황은 중국현대화단에서 낯설지 않은 현상이었다고 할 수 있다. 오관중 역시 이미 항주예전 수학시기 전통회화를 임모(臨模)하는 훈련을 통해 중국화의 전통적인 양식은 낯설지 않았다. 오관중은 1973-1974년 무렵부터 중국화를 그리기 시작했다.⁵²⁾ 그에게 유화와 중국화는 자신의 사상과 감정, 나아가 중국의 민족정서를 표현할 수 있는 동등한 표현수단으로서 재료상의 차이는 중요하지 않았다.

1970년대 중반 오관중의 중국화는 시대적 변화에 따라 점차 변화와 실험, 탐색의 시기로 나아가고 있었다. 1976년 문화대혁명의 종결 이후, 예술 환경의 변화는 오관중의 이러한 탐색을 더욱 가속화시키면서 양식의 변화를 이끈 중요한 시대적 배경으로 작용하였다.

51) 낭소군(郎紹君) 지음·김상철 옮김, 『중국근현대미술』, 서울 : 시공사, 2005. p. 433.

52) Richard Barnhart는 “The Odyssey of Wu Guanzhong”에서 오관중이 55세가 되던 1973년 가을부터 유화작업을 하면서 중국화를 그리기 시작했다고 한다. 하지만 Li, Chu-tsing, (李鑄晋)은 “Wu Guanzhong's Biography and the Theoretical Foundations of His Art”에서 1973년 북경으로 돌아온 오관중이 많은 화가들이 중국화 작업을 하고 있다는 사실에 고무되어, 1975년에 중국화 창작을 시도했다고 서술하고 있다. 반면 대륙에서 출판된 중국도록에서는 1974년 처음 중국화를 그렸다고 적고 있다. 오관중이 중국화를 처음 그린 시기에 대한 오류는 참고가 되는 중국문헌에서 조금씩 다른 년도로 기재되어 있기 때문이다. 본 논문에서는 오관중이 1975년 서독에서 열린 <現代中国画展>과 중국 深圳에서 열린 <中華人民共和國和国画展> 작품을 출품한 사실로 미루어 이미 1975년 이전부터 중국화를 그리기 시작했음을 추측해 본다. 따라서 중국화를 그리기 시작한 시기가 대략 북경으로 돌아온 1973-1974년 정도라고 파악할 수 있다.

3. 1976년 이후의 창작활동

1978년 덩소평(鄧小平)에 의해 산업과 과학기술분야 등 ‘4대 현대화’의 완수를 위한 개혁정책이 입안되고 사회 각 방면에 조성된 개혁의 분위기는 미술계에도 파급되어, 문혁시기 미술에 대한 반성과 비판이 제기되고 예술의 순수 기능에 대한 논쟁이 일어나는 등 중국미술계는 개방의 시대를 맞아 빠르게 변화하고 있었다. 또한 ‘세계속의 중국’을 의식하면서 사회주의권 밖의 국제적 미술동향에 관심을 갖게 되었으며 미술자체에 대한 관심과 의욕이 다원화되어 전시를 통해 여러 종류의 미술장르를 실험하게 되었다. 특히 사회주의 선전미술에만 쫓아있던 중국 미술가들에게 서구미술의 전시는 큰 자극이 되었다.⁵³⁾ 1976년 이후 예술 환경의 변화에 따라 오관중의 예술적 성과는 점차 인정받기 시작했으며 그의 중국화는 시대적 변화에 따라 새로운 탐색을 진행하기 시작하였다.

1978년 중앙공예미술학원이 주최한 오관중의 귀국 후, 첫 개인전인 《吳冠中作品展》⁵⁴⁾이 개최되었다. 1979년에는 임풍면과 반천수, 부포석(傅抱石) 등의 중국현대거장의 개인전이 열렸던 国立中国美術館에서 《吳冠中绘画作品展》이 개최되어 중국 내에서 공식적으로 그의 예술적 성과를 인정받는 계기가 되었다. 이와 함께 오관중은 중국미술가협회 상무이사로 선출되는 등 점차 중국현대화단에서 영향력 있는 예술가로 빠르게 부상하였다.

한편 오관중은 사회주의 중국의 특수한 예술 환경 속에서 그 동안 피력할 수 없었던 자신의 현대적인 견해들을 발표하면서 중국현대화단에 충격과 긴장을 초래하기도 했다. 1978년 중국미술계에 그 동안

53) 이주현, 앞의 글, pp. 148-149. 안소연, 「중국현대미술의 전개: 1979년 이후의 전위운동을 중심으로」, 『삼성미술관연구논문집』 (제2호), 삼성미술관, 2001. pp.33-34.

54) 중앙공예미술학원이 주최한 오관중의 귀국 후 첫 개인전으로 귀양(貴陽), 북경(北京), 태원(太原), 무한(武漢), 심양(瀋陽), 무석(無錫), 길림(吉林), 심훤(深圳), 천진(天津), 항중(杭州), 장사(長沙) 등을 순회하며 중국 전역에 그의 예술세계를 널리 알렸다. 서양미술의 영향에 안주하고 않고 중국적인 특징과 정취를 표현하고자 노력한 오관중의 유화 풍경화는 큰 주목을 받았으며 젊은 화가들의 모범이 되었다. 오관중은 1943년에는 四川省 重慶의 沙坪壩青年官에서 첫 개인전을 가졌었다.

금지되었던 예술의 형식문제에 대한 담론이 시작되었는데 1979년 제5기 《미술(美術)》지에 오관중은 《회화의 형식미(繪畫的 形式美)》라는 글을 발표하였다. 그는 “조형예술의 형식사유를 구체적으로 말하면 형식미는 미술창작에 있어 매우 중요한 부분으로 인민을 위해 복무할 수 있는 독특한 수법이다”⁵⁵⁾ 라고 말하면서 중국이 공산화된 이후 미술계를 주도한 내용결정론을 비판하며 형식의 중요성을 강조했다. 1980년에는 추상미술을 일괄적으로 말살하려는 주장에 대해 “추상미”는 서구의 영향이 드러나는 비판의 대상이 아닌 우리 주변에서도 흔히 볼 수 있는 고유한 형식임을 주장하는 새로운 관점을 제기하였다. 이러한 논란의 소지가 많은 이론은 중국현대화단에 충격을 주면서 논쟁을 초래하기도 했다.

1980년대 오관중은 서양화가로서의 명성과 성과에 안주하지 않고 새로운 형식의 중국화 창작에 전념했다. 자유로운 창작환경 속에서 오관중은 끊임없이 사색하고 탐색하고 창작했다. 서양의 추상형식을 수용하여 대상을 점·선·면으로 간략하게 생략, 변형한 추상적인 표현은 점차 유화보다 높은 집중력을 보이며 그의 예술세계를 대표하는 양식으로 발전하기 시작했다. 또한 1980년대 초 파리방문⁵⁶⁾을 포함한 개방 후 세계미술의 흐름을 파악하는 과정은 오관중의 추상적 표현의 가능성을 넓히는 계기가 되었다.

오관중은 창작활동과 함께 중국뿐만 아니라 홍콩과 대만, 싱가포르, 일본, 한국, 미국, 영국, 프랑스, 인도 등 세계 각지에서 개인전을 개최하며 다수의 해외 그룹전에도 참가하여 자신의 예술 세계를 널리 알리기 시작했다.⁵⁷⁾ 전통과 시대의식을 반영한 그의 예술은 1990년대

55) “在造型藝術的形象思惟中，說得更具体一点是形式思惟，形式美是美術創作中關鍵的一環，是我們為人民服務独特手法”万青力，李錕晋，『中国現代繪畫史』，上海：文匯出版社，2004. p.39.

56) 오관중은 1981-1982년에는 서아프리카 국가의 초청으로 中国美術家代表團을 이끌고 이제리아, 시에라리온, 말리 등을 방문했다. 여행은 파리를 경유했고 오관중은 30년 만에 오랜 친구인 주덕군(朱德群)과 웅병명(熊秉明), 조무극(趙無極) 등을 만날 수 있었다. 오관중과 달리 파리에 머물면서 창작활동을 지속한 이들의 추상화는 오관중의 추상적 표현에 특별한 자극을 주었다.

57) 오관중은 앞서 언급한 1978년, 1979년의 개인전 이후, 1980년대부터 지속적으로 중국 내에서 개인전을 개최하며 해외전시를 가졌는데 이 시기 해외전시로는 1985년의 싱가포르 国家博物館에서 열린 《吳冠中画展》，87년 홍콩의 香港藝術中心에서

들어 해외에서도 그 예술성과 독창성을 인정받아 1991년 7월에는 프랑스 문화부로부터 그의 예술 공헌을 치하하는 “프랑스문화예술최고훈위(法国文化芸術最高勳位)”를 수여받았으며 1992년 중국인 화가로는 최초로 영국의 대영박물관에서 개인전(1992.3.15-5.17)을 갖게 되는 영예를 누리면서 중국을 대표하는 화가로 부상하였다. 또한 1993년에는 파리의 체르누치박물관(Musee Cernuschi)에서 열린 개인전에서 “파리시금훈장(巴黎市金勳章)”을 받게 되는 등 오관중은 해외에서 중서융합의 이상을 효과적으로 실천한 화가로서 명성을 얻으며 그의 예술적 성과는 중국화의 새로운 유형으로 평가받았다. 1990년대 오관중은 북경에 머물면서 중국인민정치협상회이사, 미술가협회고문 등으로 활동하면서 청화대학미술원(淸華大學美術學院) 교수로 재직하며 창작활동을 지속하였다. 2001년 6월 북경에서 열린 제1회 국제과학예술연구회 [國際科學與藝術研討會]에 참여한 세계 20여개 대학의 학자와 예술가들은 중국의 저명한 물리학자 이정도(李政道)박사와 함께 오관중을 위원회주임으로 추대함으로써 중국현대화단에서 그의 위상은 생존하는 원로화가 중 최고의 위치에 이르렀다고 할 수 있다.

열린 《吳冠中回顧展》, 1988년 일본 동경의 西武百貨店池袋店과 오사카의 西武百貨店高槻店에서 열린 《吳冠中畫展》, 1989-1990년에 걸쳐 미국의 샌프란시스코, 버밍햄, 로렌스, 이타카, 디트로이트에서 순회 전시한 《Wu Guanzhong-A Contemporary chinese Artist》전, 1990년의 한국의 서울 玄画廊에서 열린 《現代中國畫의 巨匠-吳冠中畫展》, 1992년 영국의 大英博物館에서 열린 《Wu Guanzhong-a twentieth-century chinese painter》전과 1993년 프랑스 파리의 체르누치박물관(Musee Cernuschi)에서 열린 《吳冠中畫展》, 1996년 인도의 國家展覽館에서 열린 《吳冠中畫展》, 1997년 대만 歷史博物館에서 열린 《吳冠中畫展》 등이 대표적이다. 1999년 오관중이 자신의 대표작 10점을 국가에 헌납하자 문화부는 회고전 성격의 《1999오관중예술전》(11.5-12.3)을 國立中國美術館에서 개최하였다.

Ⅲ. 오관중의 추상이론

오관중의 회화는 중서예술의 조화를 통해 새로운 시대예술의 창작을 강조한 임풍면의 예술정신을 따르고 있다. 중국화에 나타난 추상적 표현 역시 중국화에서 부족한 형식을 서양화에서 보충해야 한다는 임풍면의 이론을 바탕으로, 서양의 추상형식과 전통회화의 특징을 결합시켜 새로운 시대예술로 발전할 수 있었다. 따라서 오관중의 추상이론은 임풍면의 회화이론과 밀접한 관계를 맺고 있으며 형식과 추상미에 관한 이론 역시 이러한 배경 하에서 형성될 수 있었다.

1. 이론적 배경 : 중서예술(中西藝術)의 조화

오관중의 예술사상에 중요한 영향을 끼친 스승 임풍면의 중서융합(中西融合)⁵⁸⁾의 정신은 중서예술 어느 한편에도 치우치지 않고 이를 창조적으로 계승하는데 높은 가치를 부여하고 있으며 화가 개인의 사상과 감정을 강조하였다. 1936년 오관중이 항주예전에 입학했을 무렵, 임풍면은 교장으로 재직하면서 자신의 예술사상을 학교의 교육이념으로 적극 반영하였다. 중·서양의 회화 전통을 기반으로 새로운 방법을 모색해야 한다는 임풍면의 주장은 오관중이 중서예술의 조화를 추구하며 ‘油畫의 民族化’와 ‘國畫의 現代化’를 실현할 수 있었던 예술사상의 기초가 되었다.

나는 중국 전통회화의 연구를 하면서 고대 대가들의 사상과 감정,

58) 중서융합(中體西用) 사상이 회화에서 적용되기 시작한 것은 강유위(康有為, 1858-1927)에 의해서였다. 중서융합의 사상적 기반은 근대국가 형성을 위한 정치사상에서 나온 것으로, 정치적 이념에서 출발한 시대사상이라고 할 수 있다. 康有為는 “중서(中西)를 합하여 화학(畫學)의 신기원을 만들자(合中西而為新紀元)”, “중서의 구분을 없애고 신구를 넘나들 수 있는 창구를 만들자(泯中西之界限 化新舊之門戶)”라고 하면서 구체적으로 회화예술에서 ‘중국과 서양의 융합(融合中西)’이라는 주장을 펼쳤다. 근대기의 문화교육과 예술방면에 큰 영향을 끼친 康有為는 중요한 서법이론가로서 일찍이 근대 미술 교육사상 중요한 두 인물인 徐悲鴻, 劉海粟이 그의 제자이기도 했다. 문정희, 「20세기 中國近代水墨의 발전」, 『한국근대미술사학』 제8집(2000) p. 236. 완창리 저, 문정희 역, 『20세기 중국회화의 거장 리커란』 (시공사, 2003), pp. 26-28.

그들의 예술세계를 이해하게 되었다. 또한 파리 유학을 통해서 중국의 대가들과 서양의 위대한 화가들의 예술세계를 비교해 볼 수 있는 기회를 가졌다. 중국과 서양의 회화는 서로 달라 보이지만 中·西洋의 진정한 명작은 같은 특징을 공유하고 있다고 생각한다...나는 油畫와 國畫를 병행한다. 두 매체는 다르지만 일차적으로 화가의 내면세계를 표현하는 재료로서 공통된 특징을 갖고 있다.⁵⁹⁾

오관중은 중서예술에 대한 비교과 분석, 이해를 바탕으로 그 본질은 서로 일치한다고 인식하였다.

油畫의 民族化와 國畫의 現代化를 비유하면 쌍둥이 형제로 볼 수 있다. 나는 油畫에서 해결하지 못한 문제가 생길 때, 水墨으로 그 문제를 옮긴다. 그러면, 상대적으로 문제가 해결된다. 마찬가지로 水墨에서 해결할 길이 없으면 油畫에서 시험해본다. 나는 油畫에서 안거하려 하려는 것도 水墨의 고향에서 정착하려 하는 것도 아니다...⁶⁰⁾

오관중의 油畫와 水墨에 관한 동등한 인식은 임풍면의 “회화의 본질은 회화이다. 이른바 유파의 구별이 없는 것처럼 中西의 구별이란 것도 없다...”⁶¹⁾라는 중서(中西)의 구별을 초월하는 전제를 통해 형성되었다. 즉, 오관중은 임풍면의 중서융합의 정신을 계승하여 중서예술을 별개의 예술로 인식하지 않았으며 각각의 차이점과 공통점을 인정하면서도 구분하지 않았다. 이러한 동등한 인식을 바탕으로 통해 오관중은 매체의 한계에 구애받지 않는 다양한 실험과 탐색을 할 수 있었다.

특히 중서예술의 상호보완이 왜 필요한가, 어떻게 상호 보완시켜야 하는가의 문제를 체계적으로 연구한 임풍면의 신예술 창조론은 오관중 회화의 중요한 이론적 배경으로 파악할 수 있다.

59) Wu Guanzhong, “To my Viewers”, *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*, Lim, Lucy ed., (Chinese Culture Foundation of San Francisco, 1989) p. x xi.

60) 吳冠中, 「土土洋洋, 洋洋土土」, 『吳冠中文集』(四川美術出版社, 1989년), p. 219. ; 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南: 人民出版社, 1998. p. 49.

61) 林風眠, 「自序」, 『藝術總論』(正中書房, 1936); 朱朴 編, 『林風眠畫語』(上海人民美術出版社, 1997), p. 17. ; 金賢英, 앞의 논문, p. 34, 재인용.

서양예술은 형식상의 구성이 객관세계 한 방면에 편중되었고, 항상 형식의 지나친 발달 때문에 정서표현이 부족했다. 자신을 기계적으로 변화시키고 예술을 인쇄물로 변화시킨다. 동양예술은 형식상의 구성이 주관세계 한 방면에 편중되었고, 형식이 너무 발달되지 않았기 때문에 오히려 정서가 요구하는 것들을 표현할 수 없어, 예술을 무료할 때 싫증을 없애는 붓 놀이로 빠뜨린다. 이로 인해 예술을 결국 사회적 지위를 상실하게 되었다. 사실 서양예술의 단점이 곧 동양예술의 장점이고, 동양예술의 단점은 곧 서양예술의 장점이다. 장·단점을 서로 보충하면 ‘世界 新藝術의 產生’이 바로 우리들 눈앞에 있으니, 오직 우리 노력의 방침에 달려 있을 뿐이다.⁶²⁾

임풍면은 中·西藝術의 장·단점을 서로 보완하여 중국화는 부족한 형식상의 구성을 서양화에서 보충하고 서양화는 부족한 정서표현을 중국화에서 보충하는 새로운 시대예술의 창작을 주장했다. 오관중은 이러한 임풍면의 이론을 충실히 반영하면서 中西融合의 과정은 단순한 형식의 결합에 그치지 않는 각각의 장·단점을 이해하고 상호 보완하는 결합이라고 설명하고 있다. 오관중은 임풍면의 中·西藝術에 대한 그의 연구와 탐구를 높이 평가하면서 그의 회화를 “서방구성과 동방정취의 결합 [西方構成与東方韻味]”⁶³⁾으로 해석하고 있다.

미술의 東·西方 결합은 매우 어렵다. 단순히, 東方의 형식에 西方의 형식을 가미하는 것이 아니라 중국의 審美觀과 서양의 審美觀이 서로 작용하는 상호 침투의 과정이라고 할 수 있다. 즉, 중국전통화의 장점을 이해해야 되고 西方美感이 어떻게 형성되었는지에 대한 이해도 필요하다. 진실한 상호이해의 과정이 필요하다.⁶⁴⁾

임풍면 선생은 中西繪畫의 결합 방면에서 독특한 新路를 개척하였다. 그의 개척은 國畫의 개량도 西畫의 도입도, 단순한 그 둘의 결합

62) 林風眠, 「東西藝術之前途」, 朱朴 編, 앞의 책, p. 9 ; 金賢英, 앞의 논문, pp. 36-37, 재인용.

63) 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南 : 人民出版社, 1998. p. 57-58.

64) 吳冠中, 「東尋西找不歸途」, 『中國文化報』(1995. 12. 8) ; 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南 : 人民出版社, 1998. p. 53..

도 아니다. 그것은 化合이라고 할 수 있다...

임풍면 선생은 東·西方 藝術의 공통규율을 완전히 이해하였다. 서방현대회화의 형식미를 체득하고 전통회화의 기운생동을 이용하여 東·西方 藝術을 “消化”했다고 할 수 있다...⁶⁵⁾

오관중은 임풍면의 이론을 바탕으로 유화에서 중국적인 특징과 정취를 반영하여 서양화의 부족한 정서표현을 보충했고 중국화에서 부족한 형식미를 서양화에서 보완하여 새로운 화풍의 창작을 위해 노력했다. 특히, 임풍면은 중국화는 형식이 너무 발달되지 않아 정서표현의 제약이 있다고 판단하고 항주예전에서 형식미의 중요성을 강조하는 교육과정을 추구했다. 오관중은 임풍면의 영향으로 초기 학습시기부터 회화의 형식미를 중요하게 인식하였다고 말한 바 있다. 오관중이 발표한 형식과 추상미에 관한 이론 역시 이러한 교육과정을 바탕으로 형성될 수 있었다. 즉, 임풍면이 추구한 중서예술의 조화는 오관중의 예술이 나아갈 방향을 제시했으며 예술사상의 기초가 되었다.

나는 중국의 전통을 좋아하지만 전통을 保管하는 孝子が 되기를 원하지 않는다. 나는 西方 현대예술의 審美意識을 좋아하지만 그것을 숭배하는 추종자가 되기를 원하지도 않는다. 나는 영원히 東·西方의 사이에서 머무를 것이다.⁶⁶⁾

어느 한쪽에 안주하고 앉고 영원히 중서예술의 사이에 머무를 것이라는 오관중의 글처럼 그는 자유롭게 유화와 국화 [중국화]의 영역을 넘나들며 새롭고 독창적인 화풍을 개척하였다.

65) 吳冠中, 「寂寞耕耘六十年」, 『吳冠中文集』(四川美術出版社, 1989년), p. 189. : 翟墨 編著, 『20世紀中国大師画論書系-吳冠中画論』, 河南: 人民出版社, 1998. p. 56.

66) 吳冠中, 「緻觀衆」, 『塞紐奇博物館(Musee Cernuschi)吳冠中個人展』(1993. 11. 20) : 翟墨 編著, 『20世紀中国大師画論書系-吳冠中画論』, 河南: 人民出版社, 1998. p. 49.

2. 이론적 특징

1976년 문화대혁명의 종결과 1978년 덩소핑의 개혁정책에 따라, ‘개방의 시대’를 맞은 중국의 미술계에는 문혁시기의 미술에 대한 반성과 비판이 제기되면서 예술의 형식문제에 대한 담론이 제기되었다. 곧이어 형식미, 추상미 및 내용과 형식에 대한 논쟁이 일어났는데 1980년대 초, 오관중은 ‘형식이 내용을 결정한다(形式決定內容)’, ‘추상미’ 등 사회주의 중국에서는 금지하고 있던, 현대적인 이론들을 주장하면서 자신의 신념을 피력하였다. 이러한 이론은 오관중의 중국화에 나타난 추상적인 형식을 뒷받침하면서 1980년대 이후의 추상적 표현을 빠르게 전개시킬 수 있었던 이론적 배경으로 작용했다.

(1). “형식이 내용을 결정하는가?(內容決定形式?)”

중국이 공산화된 이후 공식적인 회화 양식으로 선포된 사회주의 리얼리즘 양식은 모더니즘을 형식주의로 비난하는 한편 당파성 없는 사실주의를 자연주의로 간주하여 부정하였다. 따라서 형식상의 추구는 철저히 배제되었으며 중요한 것은 정치적 주제와 기교였다. 이에 입각하여 사회주의 리얼리즘 양식은 민족의 영웅과 당의 지도자, 용맹한 노동자와 농부들을 이상화시켜 그리는 등 공산주의 혁명의 역사와 그에 따른 주제를 집중적으로 다루었다. 따라서 창작기준에 있어서도 내용이 형식을 결정한다는 ‘제재 내용 결정론’이 공산화 이후 중국 미술계를 주도했다.⁶⁷⁾ 그러나 ‘문혁’의 종결이후 이러한 내용 결정론에 대한 비판이 제기되었고 회화에 있어서도 형식미 [形式感]와 서정성

67) 1957년 중반, 《美術研究》의 편집자인 왕치는 <노동자, 농민, 군인을 위한 예술 정책을 유지해라(堅持美術為工農兵服務方向)>라는 글에서 예술적 창조과정에서 형식은 내용에 의해 결정되어야 한다고 주장하였다. 표현하는 방법은 무엇을 표현하느냐에 결정되는 것으로 형식주의적 사상은 어떤 것이든 예술이 인민에 복무해야 한다는 당의 정책에 위배된다는 내용이었다. 그는 모든 예술작품은 이데올로기적인 내용을 가져야 하며 형식적 미와 이념을 섞으려는 어떤 시도도 예술작품의 이데올로기적 내용을 제거하는 시도라고 말하고 있다. 형식이 예술작품의 내용보다 중요하다고 믿는 화가들은 비난받았다. Kuiyi Shen, 「The Lure of the West-Impressionism in China」, 『동아시아 인상주의의 수용과 변용』, 국립현대미술관(덕수궁미술관제4회정기학술발표회), 2004. p. 40.

[抒情因素] 을 추구하는 비정치적인 경향이 등장하기 시작했다.⁶⁸⁾ 1979년 제5기 『미술(美術)』 지에 오관중은 「繪画的 形式美」라는 글을 발표하여 형식미의 중요성을 강조하였다.

...조형예술의 형상사유 중 형식사유를 구체적으로 말하면 형식미는 미술창작에 있어 매우 중요한 부분으로 인민을 위해 복무할 수 있는 독특한 수법이다...형식미는 이미 과학이고 분석과 해부가 가능하다. 독특한 성취의 화가 혹은 작품은 분석적인 조형수법을 갖추고 있다. 이는 서방의 미술학교에서 이미 평상의 강의내용이지만 우리의 미술학원에서는 오히려 금지하고 있기 때문에 청년학생들의 형식미에 대한 무지 정도는 가히 놀라울 따름이다...많은 예술가들이 유럽의 현대회화가 개방되기를 바라며 형식미의 과학성 또한 논의되기를 원한다. 형식미는 조형예술의 현미경(顯微鏡)과 해부도(解剖刀)이며 그것은 우리 전통을 총결(總結)시키며 더욱 풍부하게 발전시킬 것이다...⁶⁹⁾

사회주의 중국에서 형식주의 예술은 형식과 내용을 분리시키고 내용을 형식에 종속시킴으로서 회화의 사상성을 저하시키며 그 예술성을 손상시킨다고 비판받았다. 또한 불건전한 사상을 퍼뜨린다고 폄하되었기 때문에 형식주의를 반대하고 투쟁하는 것은 사회주의 문학예술의 중요한 과업의 하나였다. 따라서 내용이 형식을 결정한다는 관점이 창작기준에 지배적으로 적용되어 선전 기능의 역할을 하는 작품들이 충실히 제작되었다. 항주예전에서의 학습과 파리유학을 통해 형식미의 중요성을 체험한 오관중에게 형식을 무시한 내용 결정론은 수용할 수 없는 관점으로 그의 회화이론과 대립되는 개념이었다.

68) 일군의 청년화가들은 “회화예술의 본질은 화가 본연의 자아표현에 있으며 화가는 일상생활의 느낌, 기쁨과 즐거움, 괴로움이 작품에 나타나기를 원한다”라고 주장하며 정치를 위해 복무하는 예술을 비판하였다. 이 때문에 “자아표현”에 대한 관한 2년간의 논쟁이 일어나기도 했다. 万青力, 李铸晋, 『中国现代绘画史』, 上海: 文匯出版社, 2004. pp.38-39.

69) 吳冠中, 「繪画的 形式美」, 『吳冠中 画韻美文』(何燕屏·黑馬 選編), 廣東人民出版社, 2000. pp. 115-119.

“내용이 형식을 결정한다”는 관점은 유일한 성문의 범람이 아니다. 수십 년 동안 우리 미술공작자들은 감히 이러한 한계를 넘으려 하지 않았다. “實事求是”, “進究實際(현실을 연구한다)”, “내용이 형식을 결정한다.” 등의 관점은 일반적인 공작의 지도사상으로(이러한 관점에 따라 창작된 회화의) 내용은 실질이고, 형식은 내용에 의지하고 또 내용에서 파생되었다...형식은 내용에 의해 결정될 수 있다는 이유로 부차적인 것, 장식적인 것으로 인식되었고 심지어 있어도 좋고 없어도 좋다고 폄하되었다...그러나 조형예술은 형식의 과학이며 인민을 위해 복무하는 유일한 수단으로서 형식을 운용한다. 따라서 형식을 전문적으로 연구해야 하며 크게 선전해야 한다. 미술가는 형식의 탐색을 위해 고심해야 한다...

...문제의 실질은 여전히 형식과 내용의 관계에 있다. 우리의 습관 이해에 근거해, 내용은 故事와 情節(작품의 줄거리)를 가리키며 대부분 정치범주 혹은 문학영역에 속한다. 그림을 보고 글자를 배우듯이, 회화는 특정한 사유개념을 위해 복무한다. 이에 따라 당연히 連環畫, 宣傳畫, 插圖, 科普通美術...등의 미술은 대량의 복무공작에 종사하고 있다. 지금도 이러한 방면의 발전은 계속되고 있다. 바로 이러한 이유로 미술은 영원한 내용의 지시수단으로서 인식되었다. 미술은 현실 수요의 공작복무를 위해 당당히 바른 말을 해야 한다...⁷⁰⁾

오관중은 “내용이 형식을 결정하는가?”라고 반문하면서 내용이 형식을 결정한다는 관점은 유일한 창작 기준이 아니라고 말한다. 그는 현재의 미술이 특정한 사유개념에 복무하며 정치적 목적의 위한 수단으로 이용되기 때문에 미술이 내용의 지시수단으로 인식되었고 따라서 형식은 내용의 부차적인 것으로 폄하되었다고 설명한다. 오관중은 형식을 무시하는 미술 창작의 기준은 수정돼야 한다고 주장하며 중국의 예술가들에게 형식미의 중요성을 역설하였다.

우리는 미술수예인으로 우리 공작의 주요방면은 형식이며 우리의 고난도 형식 안에 있다. 사상, 내용, 의경이 필요 없다는 말이 아니

70) 吳冠中, 「內容決定形式?」 『吳冠中 畫韻美文』(何燕屏·黑馬 選編), 廣東人民出版社, 2000. pp. 121-123.

다. 사상, 내용, 의경은... 자기 형식의 골수 안에서 결합한다. 이들은 형식의 탄생에 따라 탄생하고 형식의 파괴에 따라 소멸된다...

“栩栩如生(살아있는 듯 생기가 있다)”은 대부분 우리가 찬양하는 미술작품의 가장 높은 표준이다. 나는 결코 대상의 외형을 객관적으로(사실적으로) 모방하는 것을 반대하지 않는다. 다만 사실적인 묘사만이 조형예술의 최고표준, 유일한 표준은 아니라고 생각한다. 예술의 값어치는 無中生有(무에서 유를 창조한다)에 있는 것이다...

나는 형식의 독립성을 강조하며 가능한 한 형식수단을 발휘하기를 희망한다. 또한 “내용이 형식을 결정한다.”는 틀에 박힌 구조에 안주하기 않기를 희망한다...71)

오관중은 회화의 내용적 의미와 사상은 형식에 의해 형성되며 형식이 파괴됨에 따라 소멸된다고 주장한다. 이러한 주장은 내용보다 형식의 중요성을 부각시키는 형식 우위론적 측면에서 해석될 수 있다. 일반적으로 내용은 예술작품에 포함된 대상의 정신적·내면적인 가치체계를 가리키며 작가의 정신과 의식을 반영한다. 형식은 그러한 내용의 존재방식으로 대상의 외부적 측면으로 볼 수 있다. 따라서 내용과 형식은 예술작품을 구성하는 상호보완적인 관계라 할 수 있다. 오관중은 형식미의 중요성을 피력하면서 내용과 형식의 상호보완적 관계를 간과하는 한계를 드러내기도 했지만 그의 주장은 내용 결정론의 지나친 간섭을 반박하면서 그 동안 폄하되었던 형식주의의 부활을 요구하는 내용이라고 할 수 있다.

...화가는 마치 작가(作家)가 풍부한 언어를 필요로 하는 것처럼 풍부한 형식의 축적을 필요로 한다. 화가와 작가의 구상방식을 다르다. 작가는 시공간에서 작품의 경운(耕耘)을 시도하고 화가는 평면상에서 작품을 퇴고(推敲)한다. 만일 화가가 내용이 형식을 결정한다는 법칙만을 따른다면 그의 형식은 어디에서 왔는가? 내용이 工·農·兵의 주제에 치우쳐 있으므로 천편일률적인 개념의 工農兵 도상이 전국에 범람하고 있다. 마치 무기를 든 전사(戰士)가 없는 것처럼 형식감의 화가는 부족하다...

71) 吳冠中, 앞의 글, pp. 123-125.

나의 글은 이론 수준이 아니기 때문에 ‘내용’의 함의(含意)와 범주(範疇)를 천명할 수는 없다. 하지만 만일 작가의 정서(情緒)와 감수(感受) 심지어 형식본신(形式本身)도 모두 조형예술의 내용이라고 한다면, 내용이 형식을 결정한다 또는 결정하지 않는다는 문제가 아니라 나에게서는 탐구할 의미가 없어지는 것이다. 나는 우리가 오직 ‘고사’(故事)나 ‘정절(情節)과 같은 종류의 내용만을 인정하지 않기를 바란다. 도해(圖解)를 위해 형식이 결정되고 형식이 명령받는다면 미술공작자들은 치명적인 재난을 겪을 것이며 미술은 괴멸할 것으로 염려된다...⁷²⁾

그는 내용 결정론의 강조로 천편일률적인 개념의 도상이 전국에 범람하고 있다고 말하면서 형식의 부재에 따른 미술의 위기를 경고하고 있다. 오관중의 형식미의 중요성을 강조한 《繪畫的 形式美》는 문혁시기 더욱 강조된, 정치에 종속된 수단으로서의 미술에 대한 반성과 비판이 제기되기 시작한 미술계에 큰 반향을 일으키며 형식과 내용에 관한 논쟁을 초래하였다.

(2). “추상미는 형식미의 핵심이다(抽象美是形式美的核心)”

오관중은 추상미술을 일괄적으로 말살하려는 주장에 대한 비판으로 1980년 “추상미”는 서구의 영향이 드러나는 비판의 대상이 아닌 우리 주변에서도 흔히 볼 수 있는 고유한 형식임을 주장하는 새로운 관점을 제기하였다. 또한 중국 현대 화가들의 곤경은 내용과 형식에 대한 문제뿐만 아니라 예술에 있어 추상개념의 기원과 발달이 단지 서양에만 있다고 생각하기 때문이라고 역설했다. 그는 주위에서 발견할 수 있는 다양한 형태의 추상미를 열거하면서 모든 사람은 본능적으로 순수한 형태와 색채를 좋아한다며 추상미를 두려워하지 말라고 주장했다. 그는 추상미술에 대한 정부 관료들과 인민들의 편견과 의심을 없애는데 책임감을 느꼈다.

서양의 현대추상파들이 먼저 추상미의 문제를 사람들에게 일깨워

72) 吳冠中, 「內容決定形式?」, 앞의 책, p. 125-126.

게시했는가? 그렇지 않다. 최근 나는 학생들을 데리고 소주 사생을
 갔었다. 학생들은 정원의 창을 장식하는 수 백 종류의 窗花樣式(색
 종이를 여러 모양으로 접어오린 형태)을 관찰했는데 직선, 절선, 곡
 선, 호선 등으로 조합된 형태들은 변화를 예측할 수 없는 다양함과
 우아함을 가지고 있었다. 이는 추상미에 속한다. 정원의 假山石은
 매우 정교하고 아름다우며 기세가 웅만하기도 온화하기도 하며 때
 른 기괴한 양상을 띠기도 한다. 이 역시 추상미에 속한다...중국 수
 목화의 蘭竹 역시 이와 유사한 반추상적 형식미의 범주에 속한다.
 선조적의 구성미에 의거한 書法 역시 추상미의 근거지이다...중국
 고전건축의 형체에서 장식 곳곳마다 추상미의 예를 볼 수 있으며...
 민간예술의 발현인 공예품 등에서도 추상인소를 발견할 수 있다.
 ..73)

오관중은 다양한 추상미의 예를 열거하면서, 추상은 곧 자연의 본질
 을 추출해내는 개념을 의미한다고 말하고 있다. 즉, 자연에서 추출한
 추상적 형태를 추상미로 강조하고 있다. 이러한 이론적 특징은 오관중
 의 중국화에 나타난 추상적 표현에 반영되어 있다. 예를 들어 소주 정
 원의 假山石을 그린 <獅子林>(1983년)(도판10)에서 오관중은 기괴한
 형상을 띠는 괴석의 형태에서 추상미의 가능성을 인식하고 그 추상적
 형태를 부각시키고 있다. 또한 거대한 고목의 형태를 묘사한 <小鳥天
 堂>(1992)(도판11)는 얽히고설킨 복잡한 가지의 형태에서 추상미를 추
 출하고 있다. 춤을 추듯 운율적으로 움직이는 선과 흩뿌려진 다양한
 흑점, 색점의 추상적 형태는 대상을 묘사하면서 특유의 리듬감과 시적
 정취를 표현하고 있다. 이러한 특징은 오관중이 주장하는 ‘추상미’, 즉
 형식의 미로 파악할 수 있다.

...추상미는 형식미의 핵심이다. 사람들은 본능적으로 형식미와 추상
 미를 좋아한다. 나는 어릴 적 만화경을 가지고 논 적이 있는데 그
 千變万化의 채색 결정들은 순수 추상미이다. 신석기 시대의 도기류
 (彩陶)와 고동기(古銅器)에 나타나는 뛰어난 문양들은 인류의 유년
 시기에도 추상미를 창조할 능력이 있었다는 강한 예증이다. 만일

73) 吳冠中, 「關於抽象美」, 『吳冠中 畫韻美文』(何燕屏·黑馬 選編), 廣東人民出版社,
 2000. pp. 128-129.

전국 각 지역 각 민족 여성들의 머리꽃이 장식을 수집한다면 그것은 한번의 출중한 추상미의 전시회를 할 수 있을 것이다...

...추상미는 우리의 전통예술 중, 건축, 조각, 회화, 공예 등에 이르기까지 각 개 조형예술 영역에 보편적으로 거대하고 심원한 작용을 일으켰다. 우리는 당연히 조형예술에 있어 과학연구의 대상이 될 수 있는 추상미를 계승, 발전시켜야 한다...⁷⁴⁾

이러한 회화의 형식을 강조하는 이론적 특징은 항주예전에서 형식을 강조한 학습과 파리 유학을 통해 체험한 서구의 형식주의 미술을 통해 형성되었으며 오관중 회화에 나타난 추상적 표현의 기초적인 원리로 작용하였다. 하지만 오관중의 추상미에 관한 이론은 서양의 추상개념과는 차이가 있다. 일반적으로 서양의 추상미술에서 ‘추상’이란 어휘는 자연을 재현하지 않는 미술의 양식을 지칭하기 위한 약속된 보편적이고 공통적인 용어로 알프레드 바(Alfred H. Barr, Jr.)는 추상을 다음과 같이 정의한다.

자연의 대상으로부터 자유로운 자율성을 지닌 존재가 되었을 때 진정한 ‘추상미술’이라고 할 수 있다. ‘추상(abstract)’이라는 용어의 의미는 ‘자연으로부터 이끌어내다’, ‘추출하다’이다. 용어의 어휘적 해석만 가지고는 추상회화의 정확한 개념을 설정하기가 애매하다. 미술에서 ‘추상’이라는 용어는 자연으로부터 멀어지고자 하는 욕구의 극단적인 현상을 설명하기 위해 이용된다.⁷⁵⁾

즉, 추상은 ‘자연으로부터 추출하다’라는 의미보다는 자연으로부터 독립하고픈 인간의 욕구를 반영하는 어휘라고 할 수 있다. 따라서 서양의 추상 미술은 자연의 구체적인 대상을 재현하지 않고 색, 선, 형 등의 추상적 형식으로 작품을 구성함으로써 비정형, 비구상의 형상을 갖는다고 할 수 있다. 추상미술의 선구자인 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)는 회화는 자연을 묘사하는 것이 아니라 화가의 사고, 감정,

74) 吳冠中, 앞의 글, pp. 130-131.

75) Alfred H. Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art* (New York : The Museum of Modern Art, 1993), p.11. : 김현화, 『20세기 미술사-추상미술의 창조와 발전』, 한길아트, 1999, pp. 9-10. 재인용.

진실 즉, ‘내적 필연성’을 표현해야 한다고 생각했으며 추상회화를 자연으로부터 독립, 자연과 동등한 영혼을 가진 필연적인 존재로 파악했다.⁷⁶⁾ 서양미술에서 자연 대신에 인간의 사유작용을 표명하는 것이 추상이라고 정의한다면 오관중의 추상개념은 앞서 그가 나열한 추상미의 예를 통해서도 알 수 있듯이 자연과 분리되어 생각할 수 없다. 자연은 벗어나고 싶은 존재가 아닌 동경의 대상이었으며 전통적으로 화가는 자연과 일치, 조화되어 자신의 감정과 사상을 표현해왔다. 이러한 과정에서 화가의 주관적 시각과 해석은 자연의 생략과 변형을 가져왔고, 오관중은 이러한 경향을 추상이라고 파악했다. 오관중의 추상개념은 그의 회화에서도 반영되었듯이, 자연을 자신과 독립된 존재로 분리하지 않고 그 본질에 접근하고 있다.

나의 탐색은 土地와 떨어질 수 없으며 땅을 힘껏 밟으며 나아가고 있다. 早期, 中期의 작품은 기본적으로 사실면모에 기초하고 있지만 晩年은 반추상적 경향을 보인다. 사람들은 나의 작품에 추상 경향을 있다고 생각하지만 나는 다만 概括(간단하게 요약하다), 洗練(세련), 写意, 意象 [정취] 를 부각시킬 뿐이다. 나의 추상관념은 대상에서 조형미의 독특한 요소를 추출하여 대상의 본질을 표현하는 것이다.⁷⁷⁾

오관중의 추상은 자연의 재현이라는 전통적인 맥락에 출발하였지만 나아가 화가 자신의 창조성으로 자연을 생략, 종합하면서 독립된 회화세계를 구축하고 있는 것이다. 그는 추상의 전통을 중국의 전통 회화에서도 찾고 있다. 예를 들어, 오관중은 청대(清代)의 팔대산인(八大山人, 1625-1705)(도판12)을 중국의 위대한 추상화가로, 전통화가 중 가장 심원한 추상미의 영역으로 진입한 탐색자라고 인식했다. 오관중은 팔대산인의 회화에 대해 “그의 불안과 슬픔은 흑과 백의 대비와 움직임은 선을 통해 전달된다...그의 바위는 떨어질 듯, 무너질 듯 불안정해 보이고 그의 나무는 뿌리가 없는 듯 마치 날아오르는 것처럼 보인다. 그는 이러한 조형적 형태를 통해 끊임없는 변화와 무상함을 추구했

76) 김현화, 앞의 책, p. 35. 참조.

77) 吳冠中, 『吳冠中談芸集』(北京: 人民美術出版社, 1995년), p. 65. : 翟墨 編著, 『20世紀中國大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南: 人民出版社, 1998. p. 37-38.

다.”⁷⁸⁾고 말하며 실제의 풍경에 충실하기 보다는 화가의 감정과 사상을 표현할 수 있는 자연의 무한한 변형을 시도한 형식을 추상이라고 파악하고 있다. 오관중은 이외에도 명대(明代)의 문인화가 문징명(文徵明, 1470-1559)(도판13)이 그린 구부러지고 비틀린 등나무의 추상적인 표현에 주목했다. 그는 거칠고 규칙적인, 독특한 나무의 표현을 마치 서예의 초서체와 비교하면서 추상미로 인식했다. 또한 평생을 수묵산수에 정진한 20세기의 전통화가 황빈홍(黃賓虹, 1865-1955)(도판14)의 회화에서 붓질의 추상적 성격과 ‘내면적 아름다움’을 강조한 말년의 작품이 반추상의 세계로 진입했다고 말한다.⁷⁹⁾ 오관중이 추상의 전통으로 제시한 전통 화가들이 화풍에서 자연을 생략하고 변형한 기준과 범위는 오관중의 1980년대의 추상적 표현에서도 지켜지고 있다고 할 수 있다.

영국의 평론가 Sullivan 교수는 중국현대미술을 열심히 소개하였으며 중국현대미술의 이론방면 토론에 많은 관심이 갖고 있다. 최근 그와 나는 서신을 통해 추상에 관한 의견을 주고받았다. 그는 抽象(abstract)과 無形象(non-figural)은 다르다고 설명한다. “추상”은 자연물상에서 어떠한 형식을 추출하는 것을 가리키며 八大山人의 작품과 趙無極의 유화, <根>과 같은 나의 작품 등은 모두 이러한 추상의 범주에 포함시킨다. 그리고 “무형상”은 자연물상과 어떠한 관계도 없는 마치 Mondrian의 작품과 같은 기하학적인 형태의 순수한 형식을 가리킨다고 말한다. 나는 Sullivan 교수가 정확한 해석을 했다고 생각한다. 학생 시절, 우리는 “추상”과 “무형상”을 동의어로 알고 있었기 때문에 그 차이를 인식하지 못했다. 나는 탐색한 일체의 형식 및 형상 모두-이상적인 것과 기이하고 허황된 것을 포함하여-생활에 그 근원이 있다고 느꼈다. 이 연원(근원)은 멀리 있든지 가까이 있든지 단지 직접적인 것과 간접적인 차이일 뿐이다. 만일 어떠한 작가가 누가 봐도 이해하지 못하는 작품을 창작했다면 그는 우주에서 누구도 해 본 적 없는 창작을 했다고 스스로 생각할 것이다. 하지만 이것은 작가가 생활에서 느낀 영감의 모체

78) Michael Sullivan, “Wu Guanzhong : Reflection on His Life, Thought, and Art”, 앞의 책, p. 5.

79) 吳冠中, 「關於抽象美」, 『吳冠中 畫韻美文』(何燕屏·黑馬 選編), 廣東人民出版社, 2000. pp. 130-131.

를 망각한 것에 불과한 것이다... 나는 “무형상”을 선이 끊어진 연으로 생각한다. 무형상은 생활과도 인민정감과도 끊어진 것이다. 몬드리안은 예술의 탐색과 연구에 공헌했지만 광대한 인민정감과 교류를 잃었다. 나는 끊어지지 않은 선의 연을 좋아한다.⁸⁰⁾

오관중은 서양의 추상미술 중 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944)의 작품과 같은 기하학적인 형태의 추상은 자연(물상)과의 어떠한 관계도 파악할 수 없기 때문에 인민과의 소통과 교류를 잃어버렸다고 말하고 있다. 이러한 비교를 통해 그는 자신이 제기하는 추상개념은 자연(물상)에서 추출한 형식과 분리될 수 없음을 강조하고 있으며 몬드리안의 작품처럼 무형상의 형태가 나타난 형식은 자신이 추구하는 추상과는 다르다고 설명한다.

우리는 추상미를 연구함에 있어 동시에 서방추상과 또한 연구해야 한다. 물론 그 화파 중 일부는 쓸모없을 지라도 전부 다 그런 것은 아니다. 자연을 분석의 대상으로 바라봤던 세잔의 시도부터, 입체파는 조형예술구조의 새로운 세계를 발전시켰으며 차츰 물상의 형태에서 이탈해나갔다. 즉, 새로운 형상을 구성하는 내면의 요소를 반영하기 시작한 것이다. 이러한 계보가 서방추상파의 시작이라고 할 수 있다. 이 서방추상파는 수많은 분파에도 불구하고 공간의 구성 혹은 시간의 속도를 표현하거나 반추상, 완전추상 혹은 순수, 절대추상에 관계없이 모두 객관적인 물상과 생활로부터 파생된 것이다. 그러나 이 객관(실재의 현실)은 때때로 숨겨져 있을 수도 있고 나타날 수 있으며 가까이 있을 수도 멀리 있을 수도 있다. 하지만 아무리 멀리 있더라도 작가의 생활경험과 생활감정에서 떠날 수는 없다...나는 결코 서방현대예술의 여러 유파를 따르는 것을 좋아하지 않는다. 서양인의 눈썹과 수염이 내 얼굴에 자랄 수 없기 때문이다...⁸¹⁾

오관중은 “서양인의 눈썹과 수염이 내 얼굴에 자랄 수 없다.”는 글을 통해 서양미술의 창작 법칙을 일률적으로 적용하기 보다는 중국적인

80) 吳冠中, 「風箏不斷線」, 『吳冠中 画韻美文』(何燕屏·黑馬 選編), 廣東人民出版社, 2000. p. 108.

81) 吳冠中, 「關於抽象美」, 앞의 책. pp. 131-132.

특수성을 고려한 “생활”의 법칙을 따르는 抽象化를 강조하고 있다. 그는 석도(石濤, 1642-1718)의 회화이론 중 “고인의 수염과 눈썹이 내 얼굴에서 생겨날 수 없다...”⁸²⁾는 문장을 인용하며 중국적인 창작태도가 선행된 抽象化의 과정을 설명하고 있다. 또한 석도가 산수화에서 객관대상을 “生活”로 규정하고 이 “生活”의 법칙을 “理”라고 한 회화이론을 수용하여 “객관적 물상과 생활”을 근거로 한 추상의 법칙을 강조하고 있다.

...객관적 물상을 구성하는 미적 요소를 분석해야 한다. 즉, 그 刑, 色, 虛實, 節奏 [리듬] 등등의 인소를 추출하여 과학적으로 분석, 연구해야 한다. 이것이 바로 추상미의 탐색이다...즉, 물상본신의 미를 뽑아 부착하고 추출된 요인과 조건에 의해 그 추상미를 구성하는 것이다...⁸³⁾

객관적 물상에서 추출된 요소로 추상미를 구성하는 오관중의 抽象化는 바로 현실세계를 반영하는 오관중의 의지, 즉, 현실과의 관계를 잃지 않으려는 의지로 파악할 수 있다. 이러한 관점은 「風箏不斷線」이라는 글을 통해 잘 드러나고 있다.

예술작품은 현실을 승화시킨다. 작품과 현실의 관계를 나는 일찍이 연 날리는 것에 비유했다. 연은 높게 날릴수록 좋다. 단, 선이 끊어져서는 안 된다. 이 선은 작품이 제시하는 현실모체 사이의 관계를 의미한다. 또한 작가와 인민대중 사이의 감정을 의미하기도 한다... 연의 끊이지 않는 선은 관중과 작품의 교류를 파악하는 재능이 있다...

예술은 연과 같다. 멀리 날아오르려는 연의 잠재력을 제한하기 위해서는 실을 강하게 잡아당겨야 한다. 하지만 우리는 실이 끊어질 정도로 당기지 않는다. 실은 우리를 땅과 그 땅의 사람들과 연결시키기 때문이다...

추상은 예술의 한 형식이 된다. 반드시 작품과 그 근원인 생활을 연계하는 선이 있어야 한다.

82) 葛路 著, 姜寬植 訳, 『中国繪畫理論史』, 미진사, 1993. p. 428.

83) 吳冠中, 「關於抽象美」, 앞의 책, p. 128.

오관중은 예술을 연 날리기에 비유하여 연과 그 연을 날리는 사람 또는 그 사람이 딛고 있는 땅을 연결시키는 선은 끊어지는 안 된다고 말하며 예술작품 역시 화가와 그 화가가 살아가는 생활, 현실세계와의 관계가 끊어져서는 안 된다고 주장하고 있다. 오관중은 자신의 삶과 예술 역시 긴 줄의 끝에 매달린 연에 비유하며 자신과 중국, 인민대중과의 밀접한 관계는 끊어지지 않을 것이며 자신이 날리는 “風箏不斷線”은 중국의 땅에 단단히 뿌리 박혀 있다고 피력하고 있다.

IV. 추상적 표현의 형성배경과 전개과정

서양화가로 출발했던 오관중은 1970년대 중반부터 전통적인 재료로 중국화 창작을 시도하였다. 개방의 시대를 맞아 중국 미술계는 이전의 사회주의 중국에서 가능하지 않았던 예술적 실험과 탐색이 가능하였고 오관중 역시 1976년 이후 변화한 창작 환경에서 새로운 형식의 중국화 창작에 전념하였다. 1980-1990년대 나타난 오관중의 추상적 표현은 이러한 시대적 변화를 전환점으로 가능할 수 있었으며 서양화가로서 출발한 예술경력과 활동은 서양의 추상형식을 효과적으로 수용할 수 있는 예술적 배경이 되었다.

1. 형성배경

(1) 시대적 배경 : 1976년 이후 예술 환경의 변화

오관중이 중국화를 본격적으로 시도한 1970년대 중반은 일련의 정치적 변화에 따라 중국미술이 점차 현대화를 위한 첫 발을 내디디게 되는 시기로서, 시대적 변화에 따라 달라진 예술 환경은 오관중의 회화에 실험적인 창작의 기회를 부여하였다.

1976년 문화대혁명이 종결되고 1978년 덩소평(鄧小平)에 의해 산업과 과학기술분야 등 ‘4대 현대화’의 완수를 위한 개혁정책이 입안되는 등 ‘개방의 시대’를 맞은 중국은 서구의 신기술을 적극 도입하였다. 외국의 투자자들과 관광객들은 중국을 방문하였으며, 화가와 학생들은 유럽과 미국으로 유학을 떠났다. 미술계는 ‘세계속의 중국’을 의식하면서 사회주의권 밖의 국제적 미술동향에 관심을 갖게 되었다. 또한 수많은 해외전시와 언론들이 중국 본토에 상륙함으로써 서양의 현대미술이 본격적으로 수용되는 계기가 마련되었다.⁸⁴⁾ 1978년 1월에 북경의 국립중국미술관(國立中國美術館)에서 개최된 ‘19세기 프랑스 전원풍경전’은 문화혁명이후 최초의 서양 미술 전시회로서 사회

84) 이주현, 앞의 글, p.148-149.

주의 선전미술에만 젖어있던 중국화가들에게 큰 자극제가 되었다.⁸⁵⁾

개방 초기에는 비정치적 미술을 표방한 Art Deco류의 장식적 미술과 함께, 리얼리즘 기법을 사용하여 문화혁명기의 상처를 형상화한 ‘상흔(傷痕)’미술, ‘성성(星星)’이라 칭해진 일군의 무명청년화가들이 주도한 아방가르드 미술 등의 다양한 조류들이 출현하였다.⁸⁶⁾ 1979년에는 형식주의 미술로 비난받았던 인상주의에 대한 논쟁이 다시 일어나 사회주의 리얼리즘 미술을 거부했던 화가들이 인상주의 기법을 사용하여 20년 동안 허용되지 않았던 주제와 범위를 넓혀 나갔다.⁸⁷⁾ 오관중은 <印象主義的前前後後>라는 글에서 인상주의와 후기 인상주의를 모두 칭송하며 인상주의 화가들은 평범한 인민들과 같은 사람들이며 대부분 일생동안 가난했고 그들의 풍경화는 인류, 자연, 삶, 조국에 대한 사랑을 반영하고 있다고 주장했다.⁸⁸⁾

85) 더불어 같은 해에 창간된 『해외미술리뷰 Review of Foreign Art』나 『세계미술 World Art』 등의 미술 잡지는 서양미술에 관한 중요한 정보 공급원으로서 1970-80년대 애독되었다. 안소연, 앞의 책, p.34..

86) 문화혁명의 시대적 상황 속에서 정신적·육체적 고통을 감내해야했던 개인들의 경험을 반추하여 정신적 상처를 반영해 냈으로써 ‘상흔화파(傷痕畫派)’라는 별칭으로 불리운 화가들은 과거 회상적인 내용에 아카데미 화풍을 고수한 신사실주의 회화를 지향했다. 신사실주의 회화가 기법상 전통적인 리얼리즘 화법을 답습한 데 비해 왕극평(王克平, 1949년생), 마덕승(馬德升, 1952년생) 등의 독학 작가들로 이루어진 ‘성성화파(星星畫派)’는 사회비판적인 정신을 표현한 중국 최초의 전위미술 그룹이다. 이들은 이전 시대에는 퇴폐적이라 하여 금지된 서구의 모더니즘 화풍, 즉 후기인상주의로부터 추상표현주의에 이르는 서구 양식을 실험하여 큰 파문을 일으켰다. 안소연, 앞의 책, p.35 : Xu Hong, “Modern Chinese Art”, *Tradition and Change*, p.119, Gao Minglu, “From elite to small man”, *Inside Out : New Chinese Art*, (San Francisco Museum of Modern Art, 1998), p.150.

87) 등소평(鄧小平)이 권력을 장악하기 직전, 정치적 통제가 느슨해진 상황에서 1979년 6월과 7월 중앙미술학원과 북경미술가협회(北京美術家協會)는 中山公園에서 소규모 인상주의 회화의 복제품을 전시했는데 대단한 인기를 끌었다. 인상주의를 긍정적인 태도로 재검토하는 시각이 제기되었으며 인상주의에 대한 찬사가 비난받지 않았다. 유럽이나 일본에서 인상주의를 공부한 화가들, 그들의 제자였던 혹은 제자의 제자였던 젊은 세대의 화가들은 1980년대 초 인상주의 영향 아래 많은 작품을 제작하였다. Kuyi Shen, 「The Lure of the West-Impressionism in China」, 앞의 책, 2004, p. 41.

88) 인상주의를 열망하는 많은 서양화가와 그 지지자들은, 인상주의 화가들의 풍경화는 삶의 리얼리티를 반영했으며 자연 세계에 대한 인민의 지식과 지각을 향상시키는데 기여했기 때문에 백 가지 꽃으로 받아들여져야 한다고 주장했다.

이처럼 개방 초기, 예술가들은 예술이 정치적 통제에서 벗어나 예술 자체로 돌아가야 한다고 의식하였고 미술계에 사회주의 리얼리즘에 대한 회의와 반성이 제기되면서 서양 미술에 대한 관심이 높아졌다. 소련의 사실주의 회화만을 교육받았던 젊은 미술가들은 새로 소개된 서양의 현대미술 사조를 다양하게 섭렵할 기회를 가지고 되었고 미술의 근본적인 변화와 실험이 진행되었다. 오관중은 사회 각 방면에 조성된 변혁의 분위기에 힘입어 새로운 형식의 중국화 탐색을 진행하였다.

이러한 상황 속에서 파리방문 등 해외거주 중국인 화가들과의 교류는 오관중의 추상적 표현에 특별한 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 오관중은 1981-1982년 서아프리카 국가의 초청으로 중국미술대표단을 이끌고 이제리아, 시에라리온, 말리 등을 방문했었다. 여행 도중 사절단은 파리를 경유했고 오관중은 30년 만에 오랜 친구인 주덕군(朱德君, 1920년생)과 옹병명(熊秉明), 조무극(趙無極, 1921년생)을 만날 수 있었다. 오관중이 1950년 중국으로 귀국한 반면 그들은 파리에 남아 앙포르멜 등 서구의 현대미술을 직접적으로 흡수한 추상화 작업을 진행하였다.⁸⁹⁾(도판15, 15-1, 15-2, 15-3) 항주예전 수학시기부터 가까운 친구이자 동료화가였던 주덕군과 조무극의 서정적 추상화는 새로운 형식의 중국화를 탐색하던 오관중에게 일정한 자극을 끼쳤다고 할 수 있다. 또한 1981년 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956), 쥘스 올리츠키(Jules Olitsky, 1932년생)의 전시 등 개방 이후 중국에 소개된 서양 추상미술은 오관중을 포함한 중국본토의 화가들에게 표현의 가능성을 확대시킬 수 있는 새로운 자극이 되었다.

하지만 1982년부터 중국정부는 ‘정신오염 반대운동’을 전개하면서, 공산주의 이념을 위해할 만한 서양 사상의 유입을 견제해 나갔다.

그들은 지난 5년간의 인상주의에 대한 부당한 압박을 시정하고 싶어 했다. 하지만 인상주의 화가들은 단지 시각적인 인상에만 의존하기 때문에 그들의 작품은 현상의 표면만을 반영할 뿐 사회 안에서의 깊은 관계를 반영할 수 없다는 반대 입장과 첨예하게 대립해야 했다. 결국 이러한 논쟁은 인상주의의 반아카데미적인 시작은 칭찬받을 만하지만, 시간이 지남에 따라 자본가 계급의 미술이 되었다는 관점만을 만들었다. Kuiyi Shen, 「The Lure of the West-Impressionism in China」, 앞의 책, 2004, pp.37-38.

89) 万青力, 李铸晋, 『中国现代绘画史』, 上海: 文匯出版社, 2004. pp. 217-227.

즉 반사회주의적으로 인식된 개인적 가치나 예술을 위한 예술 그리고 추상미술 운동을 은연중에 비난했던 것이다.

이러한 상황에서도 외교적인 문화교류는 지속되어 이태리 르네상스 미술전이라든지 피카소와 뭉크의 전시, 그리고 프랑스 현대미술전 등이 지속적으로 북경에서 개최되어 새로움을 향한 미술계의 목마름을 해갈해주었다. 마침내 1985년 중국정부는 3년간 지속해오던 정신오염 반대운동을 중단함으로써 문학, 음악, 영화, 무용 등 각 분야에 걸쳐 자유로운 창작의 분위기가 조성되었다. 1985년 북경에서 열렸던 대규모의 로버트 라우션버그(Robert Rauschenberg, 1925년생) 전시회는 큰 파장을 일으키며 ‘신조미술(新潮美術)’이라는 이름으로 중국화단에 추상미술 붐을 일으키기도 했다.⁹⁰⁾

중국화 창작을 시도한 시점의 시대적 변화는 이전 사회주의 중국의 예술 환경에서 실현할 수 없었던 추상적 표현을 가능하게 한 전환점이 되었다. 새롭게 조성된 창작 환경에서 오관중의 중국화는 점차 추상적인 형식으로 발전하였고 유화 화풍의 변화도 유도하면서 회화 영역을 확장시킨 결과를 수반했다.

(2) 예술적 배경

앞서 살펴본 시대적 배경과 함께 오관중의 서양화가로 출발한 예술경력과 활동은 서양의 추상형식을 효과적으로 수용할 수 있었던 예술적 배경이 되었다.

오관중은 1950년 귀국 후, “유화의 민족화”를 추구하면서 유화화풍에서 전통회화의 특징과 시적 정취의 반영하고자 노력했다. 오관중의 1960-1970년대 유화의 선묘와 색채는 전통 회화의 특징을 반영하면서 후기 인상주의의 영향을 상기시키고 있다. 선적 표현의 강조와 색채의 자율성으로 입체감이 사라지고 회화의 평면성을 실현한 오관중의 유화화풍은 추상성이 감지되고 있는데, 이러한 유화화풍은 중국화에 전이되어 수묵이라는 전통적인 재료와 만나 추상적 표현의 가능성을 확대시켰다. 즉, 유화화풍에 나타난 평면적인 선과 색

90) 안소연, 앞의 책, p.36, 이주현, 「中国 近現代 絵画史 研究動向」, 『中国史研究』(第30輯), 中国史学会, p.334.

채를 바탕으로 중국화의 추상적 표현은 빠르게 형성될 수 있었다. 서양화가로서 쌓은 예술적 성취는 중국화의 추상적 경향을 가능하게 하며 발전시킨 역할을 하였다.

한편 오관중의 추상적 표현에 나타난 전통회화의 특징은 전통을 존중하는 중국인 화가로서의 감정과 사상이 반영되어 있기 때문이다. 중국현대화단에서 서양화가로 출발한 화가들이 중국화로 회귀하거나 유화와 중국화를 병행하는 경우가 많은 까닭은 고유의 전통을 존중하는 경향이 강하기 때문이다. 오관중은 짧은 기간이었지만 항주예전에서 반천수에 의한 전통회화 학습을 통해 전통회화의 기법과 화풍을 공부했었고 반천수의 영향을 통해 석도의 화풍과 화론에 관심을 가지면서 이후 중국화에 석도와 유사한 기법을 사용하기도 했다. 이러한 전통회화 학습은 1970년대 중반 오관중이 중국화 창작을 무리 없이 시도할 수 있었던 계기가 되었다. 또한 오관중은 유럽에서 중국본토로 귀국한 몇 안 되는 화가들 중 한 명으로, 고국을 떠난 예술가는 그 예술의 본질을 잃게 된다는 신념을 갖고 있었다. 본토로 귀국한 중국인 화가로서의 정체성과 사명감은 오관중의 회화에 전통성을 부여했으며 사회주의 중국의 민족적인 양식을 강조하는 예술 환경 역시 전통적인 특징을 발휘할 수 있는 배경이 되었다.

이러한 예술적 배경 이외에 중국화의 추상적 표현이 나타날 수 있었던 배경에는 오관중 회화의 발전과정에서도 찾아볼 수 있다. 1950년 귀국 후, 사회주의 중국의 정치적 간섭과 규제로 인물화보다 풍경화에 전념하면서 유화의 민족화를 추구한 오관중의 풍경화는 1960-1970년대에 화풍의 발전단계에서 절정의 시기를 맞이해 뛰어난 기법과 테크닉을 구사하였다. 따라서 풍경의 탐구를 지속하면서 이를 뛰어넘는 새로운 양식의 모색은 다른 매체를 통해 이뤄질 가능성이 높았다고 할 수 있다. 즉, 오관중의 중국화 시도는 새로운 양식에 대한 필요성을 화가 스스로 절감했기 때문에 나타난 결과로, 개방 이후 중국화에 나타난 추상적 표현은 새롭고 독창적인 양식의 필요성이 필연적으로 제기될 수밖에 없는 단계에서 나타났다고 할 수 있다.

즉, 오관중의 추상적 표현은 오관중의 다양한 예술적 배경을 기초로, 화가 스스로 새로운 양식의 필요성을 절감했기 때문에 나타날 수 있었다. 또한 오관중의 추상적 표현은 30년 이상 풍경의 탐구를

지속하면서 오관중 스스로 현실의 풍경에서 추상적 표현의 가능성을 인식했기 때문에 가능했다고 할 수 있다.

2. 전개과정 : 1980-1990년대를 중심으로

1973년 북경으로 소환된 오관중은 수묵을 매체로 중국화 작업을 시작했다. 마이클 설리반(Michael Sullivan)은 오관중이 중국화를 시도한 이유를 작업환경과 조건 등이 유화에 비해 유리했기 때문이라고 지적하고 있으며 무엇보다 중국인으로 자라온 감정이 중요하게 작용했다고 언급하고 있다.⁹¹⁾ 이주진(Chu-tsing Li, 李铸晋)은 1973년 북경으로 돌아온 오관중이 많은 화가들이 중국화 작업을 하고 있다는 사실에 고무되었고 점차 중국화에 대한 수요가 늘어나자 중국화 창작을 시도했다고 서술하고 있다.⁹²⁾ 문화혁명 이후 산수화나 화조화 등의 중국화가 외화소득의 대상으로 규정되고 수출되는 상황 속에서 수입의 문제에 직면했던 많은 서양화가들이 수묵화로 전향하거나 유화와 병행한 경우가 적지 않았기 때문에 오관중의 중국화 시도 역시 현실적인 문제에 직면한 선택이었을 가능성 또한 높다. 중국현대화단에서 서양화가로 출발한 화가가 중국화로 회귀하거나 유화

91) 마이클 설리반은 오관중의 작은 작업실에 유화 캔버스는 많은 공간을 차지하며 제작기간과 마르는 시간도 오래 걸리고 물감도 비쌌지만 종이에 그리는 중국화는 말아서 보관할 수도, 들고 다닐 수도 있는 등 유화에 비해 좀 더 실용적이고 중국인으로 자라온 그가 중국 붓으로 그리는 것은 자연스러운 일이었다고 말한다. Michael Sullivan, "Wu Guanzhong : Reflection on His Life, Thought, and Art", 앞의 책, p. 7.

92) Richard Barnhart는 "The Odyssey of Wu Guanzhong"에서 오관중이 55세가 되던 1973년 가을부터 유화작업을 하면서 중국화를 그리기 시작했다고 한다. 하지만 Li, Chu-tsing,(李铸晋)은 "Wu Guanzhong's Biography and the Theoretical Foundations of His Art"에서 1973년 북경으로 돌아온 오관중이 많은 화가들이 중국화 작업을 하고 있다는 사실에 고무되었고 점차 중국화에 대한 수요가 늘어나자 1975년에 중국화 창작을 시도했다고 서술하고 있다. 반면 대륙에서 출판된 중국도록에서는 1974년 처음 중국화를 그렸다고 적고 있다. 오관중이 중국화를 처음 그린 시기에 대한 오류는 참고가 되는 중국문헌에서 조금씩 다른 년도로 기재되어 있기 때문이다. 본 논문에서는 오관중이 1975년 서독에서 열린 <現代中国画展>과 중국 深圳에서 열린 <中華人民共和國和国画展> 작품을 출품한 사실로 미루어 이미 1975년 이전부터 중국화를 그리기 시작했음을 추측해 본다. 따라서 중국화를 그리기 시작한 시기가 대략 북경으로 돌아온 1973-1974년 정도임을 알 수 있다.

작업과 병행하는 경우는 많았기 때문에 서양화가인 오관중의 중국화 창작은 낯선 현상은 아니었다. 오관중은 유화와 중국화는 자신의 사상과 감정, 나아가 중국의 민족정서를 표현할 수 있는 동등한 표현수단으로서 재료상의 차이는 중요하지 않다고 말한다. 무엇보다 중국인으로 자라온 그의 감정을 충분히 표현할 수 있는 장점을 지녔던 중국화는 1980년대 들어 오관중의 예술에서 유화보다 높은 집중력을 보이며 그의 예술세계를 대표하는 새로운 양식으로 발전하기 시작했다.

오관중의 초기 중국화는 전통적인 재료로 중국의 풍경을 그리고 있지만 서양의 수채화와 유사한 특징이 나타나 있다. 雲南省 西雙版納의 수려한 경치를 그린 작품 <叢林>(1978년)(도판16)은 전통회화의 기법보다는 수채화에 가까운 기법적 특징이 나타나고 있다. <湘西古城>(1979년)(도판17)에서도 전통적인 재료를 사용하고 있지만 그 재료를 사용하는 기법은 서양화가로서의 예술적 바탕을 상기시키고 있다. 사회주의 중국에서 강조한 사생을 바탕으로 한 사실성을 반영하면서도 中·西洋의 회화적 장점들을 결합시킨 새로운 형식의 중국화 창작을 선호하고 있었다. 1980년 作 <新疆農家>(도판18)에서는 자유로운 彩墨의 운용을 통해 대상의 과감한 생략과 변형이 시도되고 있다. 대상의 구체적인 묘사보다는 추상적 표현의 가능성을 탐색하고 있는 과정으로 파악할 수 있다.

오관중의 중국화는 1980년 초반부터 추상적인 표현이 본격적으로 나타나기 시작했다. 소주의 정원을 그린 <獅子林>(1983년)(도판10)에서 울퉁불퉁한 괴석의 형태는 끊임없이 움직이고 변화하는 선과 임의적으로 흩뿌려지고 짙고 번진 점으로 생략되고 변형되었다. 괴석의 형태는 선염효과가 배제되고 선과 점의 자율성이 강조됨에 따라 점차 단순화, 평면화 되었다. 점·선·면의 자유롭고 부드러운 움직임은 괴석의 추상적 형태를 강조하고 있다. 같은 해의 작품 <飛白>(도판19)은 제목인 비백(飛白, 붓끝이 갈라져 씌어진 중국의 전통적인 서체를 의미)의 비동(飛動)한 필세를 연상시키는 넓은 획과 획이 모여 면을 이루고 그 면과 면이 만나 폭포가 떨어지는 바위산의 형태를 구축하고 있다. 넓은 획은 서체의 획을 연상시키지만 물기를 가득 머금고 넓은

면적으로 번져 있어 서예적인 획으로 보기 힘들다. 대상의 형태를 면 위주로 단순화시킨 구축적인 형태는 칸딘스키의 조형원리를 상기시킨다. 오관중은 비백의 효과를 응용하여 획 자체에 자율성을 부여하고 있으며 바위산의 추상적인 형태를 새롭게 묘사하고 있다. 어촌의 풍경을 묘사한 <漁村>(1983년)(도판19-1) 역시 수묵의 번지는 효과를 이용하여 대상을 묘사하고 있지만 전통적인 수묵기법에서 자유롭게 이탈하여 대상을 단순화, 평면화시키고 있다.

<獅子林>, <飛白>, <漁村>등 1980년대 초반의 추상적 표현은 구체적인 대상의 형태를 점·선·면의 단순한 형태로 생략, 변형시키고 있다. 이러한 형식은 칸딘스키의 조형원리를 연상시키지만 점·선·면의 움직임은 자연대상을 묘사하고 있으며 자연과의 관계를 강조하고 있다. 전통적인 재료를 사용하였지만 전통기법에서 자유롭게 이탈하고 있으며 서양화가로 출발한 예술적 바탕이 반영되어 있다. 초기 중국화의 사실성을 반영한 표현과는 다른 새로운 형식의 추상적 표현을 탐구하고 있음을 알 수 있다. 무엇보다 오관중이 제기한 자연의 본질을 추출하는 추상개념을 반영하고 있다.

이러한 탐색의 과정에서 나타난 <松魂>(1984년)(도판20)은 서양의 추상형식이 직접적으로 나타나고 있다. 물기를 한껏 담은 붓에서 흘러 내린 듯한 선과 무수히 찍고 뿌려지고 번진 점은 산을 묘사하면서 자체의 자율성과 표현성이 강조되어 있다. 제목을 통해 소나무임을 파악할 수 있을 정도로 그 형태는 해체되어 복잡한 선 구조의 형상으로 나타나고 있다. 농묵의 선은 붓의 물기 때문에 깊게 번져있지만 그 물기만큼 유동적으로 움직이며 복잡하게 얽혀있다. 흡사 잿슨 폴록의 드리핑 기법에 의해 표출된 그물 같은 선 구조를 상기시키고 있다. 점차 추상적 형식이 강조되고 있음을 파악할 수 있지만 유기적인 선은 구체적인 자연대상에서 출발하였으며 그 형태를 묘사하고 있다.

<黃河東去>(1986년)(도판21), <朱墨春山>(1986년)(도판21-1), <黃土高原>(1987)(도판22) 등의 작품에서는 오관중의 추상적 표현이 일정한 규칙으로 양식화되고 있음을 파악할 수 있다. 자연대상을 가늘고 긴 운율적인 선과 임의적으로 흩뿌려지고 찍고 번진 점, 이러한 선과 점이 모여 만든 면으로 단순화 평면화시키고 있다. 1980년대 초반의 작품들에 비해 추상적 형식이 강조되어 있으며 점 선 면의 자율성과 표

현성이 부각되고 있다. 하지만 자연의 형태를 묘사하며 자연과의 관계를 강조하고 있다.

오관중의 중국화 중 대표적인 작품으로 평가받는 <長城>(1986)(도판 23)은 중국의 상징적인 유적인 만리장성을 점·선·면의 단순한 형태로 생략, 변형시킨 추상적 형태가 화면전체를 가득 채우고 있다. 오관중이 추구하는 추상개념을 직접적으로 보여주는 작품으로 파악할 수 있다. 장성을 묘사하는 점·선·면의 리듬감은 화면에 생동감을 부여하며 흡사 전통적인 개념인 氣와 韻을 표출하고 있는 듯 하다. <長城>을 기점으로 점차 抽象化 경향이 심화되고 있다고 할 수 있다. 구름이 바다를 이룬 황산의 풍경을 그린 <雲山>(1988년)(도판24) 역시 수묵의 번지는 효과를 이용하여 자연대상의 추상적인 형태를 강조하고 있으며 전통적인 발묵법을 바탕으로 먹의 추상적인 성질을 효과적으로 부각시키고 있다. <長城>, <雲山> 등에서 전통적인 소재와 재료, 기법은 서양의 추상형식과 결합하여 점차 새로운 형식으로 발전하고 있음을 볼 수 있다. 앞서 살펴본 1980년대 추상적 표현은 대부분 오관중이 중국 대륙 곳곳을 여행하며 그린 작품으로, 실제 풍경에 기초하고 있다.

한편 1980년대 유화와 중국화의 병행은 그에 따른 상호작용의 효과를 초래하여 유화작품 <魚樂>(도판25), <江南村鎮>(1985)(도판 25-1) 등에서 유화적인 질감과 기법적 특징은 모호해지고 중국화의 기법적 특징이 나타나고 있다. 가볍고 습윤한 붓질은 중국화에서 쓰이는 붓 획과 유사하며 단일한 무채색 톤의 색채 역시 수묵화의 미묘한 농담의 차이와 비슷하다. 중국화 작업을 병행하면서 유화에 중국화의 기법적 특징이 전이된 듯, 상호작용을 통한 화풍의 변화가 보인다. 이러한 병행에 따른 상호작용의 효과는 1990년대에도 나타나고 있다.

1980년대 오관중의 추상적 표현은 구체적인 대상의 형태를 점 선 면의 단순한 형태로 생략 변형시킨 추상적 형태가 강조되고 있다. 이러한 추상적 표현은 서양의 추상회화의 영향, 예를 들어 칸딘스키가 대상을 점 선 면으로 분석한 조형원리를 포함한 서양의 추상형식을 연상시킨다. 하지만 오관중의 추상적 표현은 자연에서 추출된 추상적 형태를 통해 생동하는 자연의 본질을 표현하고 있으며 자연과의

관계를 강조하면서 발전하고 있다.

1980년대 자연대상의 형태를 점·선·면의 단순한 형태로 생략하고 변형한 오관중의 추상적 표현은 1990년대 들어 시점과 원근감이 배제되고 화면 전체를 균일하게 표현한 올오버 회화의 특징이 나타나고 있다. 자연대상의 형태를 인식할 수 있는 범위 내에서 생략과 변형이 이루어진 1980년대의 추상적 표현이 1990년대는 들어 점·선·면의 자율성과 표현성이 강조되어 구체적인 형태를 파악할 수 없을 정도로 대상이 해체되어 나타나고 있다.

<紫藤>(1991년)(도판26)에서 등나무의 형태는 파악하기 힘들 정도로 얽히고설킨 점과 선의 추상적인 구조로 평면화 되었다. 1980년대 작품처럼 오관중 특유의 리듬감과 시적 정취가 나타나고 있지만 시점과 원근감이 사라진 완전히 평면화된 공간이 서양의 추상회화와 유사하다. 하지만 점과 선의 움직임은 자연대상에서 출발했으며 대상의 형태를 묘사하고 있다. 이러한 특징은 <漢柏>(1993년)과 <野藤明珠>(1996년)(도판27,28)에서도 이어져 대상의 형태는 파악할 수 없을 정도로 변형되고 해체되어 있다. 복잡하게 얽힌 선과 점의 구조는 특정한 형상을 암시하지 않으며 완전한 비형상의 추상적인 구조를 이루고 있다. 공간을 교차하는 선과 흩뿌려진 흑점과 색점 등의 요소만이 춤을 추는 듯이 움직이고 있다. 화면의 시점과 원근감이 파괴되고 균일하게 채워진 평면적인 공간은 드리핑 기법과 올오버의 공간으로 형성된 잭슨폴록의 회화(도판30)와 유사하다. 하지만 뿌리기에 의해 튀고 흘러 내린 물감얼룩들의 중복과 병치로 이루어진 폴록의 회화와 달리 붓을 통해 자연대상의 인상과 느낌을 표현하려는 점과 선의 움직임이 나타나고 있다. 특히 오관중 특유의 부드럽고 서정적인 선의 흐름은 미국 액션페인팅의 영향보다는 프랑스의 서정 추상에 가깝다고 할 수 있다.

화면전체를 균일하게 가득 채우는 올오버 회화의 특징은 작품 <林間>(1999), <華年>(1999)(도판30, 30-1)) 등에서 더욱 부각되어 나타난다. 춤춤하고 균일하게 화면을 가득 채운 추상적 형태들은 자연의 형태를 연상시키며 생동감 있게 움직이고 있다. 앞서 본 작품들처럼 시점과 구도가 사라지고 원근감도 파괴된 완전한 평면화된 공간으로, 자연과의 관계를 환기시키는 추상적 형태가 무한한 공간으로 확대되

고 있다. 오관중이 수용한 울오버의 회화의 특징은 전통산수화의 공간 처럼 자연의 무한한 공간을 표현하고 있다.

오관중의 추상적 표현은 2000년대 들어, 기하학적 추상을 추구한 몬드리안의 추상회화를 연상시킨다. <民間>(2001), <格斗>(2001)(도판 36, 36-1) 등에 나타난 수평과 수직의 대립적인 만남이 만드는 사각형의 구축적인 형태는 흡사 몬드리안의 격자구성과 유사하다.(도판36-2) 무한대의 공간으로 확장되는 듯한 기호적인 형태와 색채들은 자연의 재현에서 벗어나고자 한 신조형주의의 형태와 색채, 구성형식과 관계가 있는 듯 하다. 하지만 1990년대 추상적 표현의 연장선에서 볼 때, 자연의 본질을 분석하고 종합한 기하학적 형태임을 파악할 수 있다. 즉, 오관중은 자연의 형태를 환기시키는 모든 요소를 제거하고 철저히 선, 색, 형, 리듬 등의 형식요소만을 추구하고 있지만 자연의 본질을 추출하여 기하학적인 구조로 재구성하고 있다고 할 수 있다. 오관중의 추상적 표현이 외형적으로 비구상, 비정형의 특징을 갖는 서양의 추상화와 구분이 모호해지는 경향으로 보이지만 여전히 자연의 본질을 추출하는 자신의 추상개념에 충실하고 있음을 알 수 있다.

V. 추상적 표현의 특징

오관중의 중국화에 나타난 추상적 표현은 서양의 추상형식을 수용하여 대상을 점·선·면의 단순한 형태로 생략, 변형하고 있으며 울오버의 공간을 수용하고 있다. 따라서 기법과 구성 등에서 서양 추상회화의 영향이 나타나고 있다. 하지만 오관중의 추상이론은 추상의 전통을 전통회화에서 찾고 있으며 그의 추상적 표현은 자연의 형태를 파악할 수 있는 범위 내에서 생략과 변형이 이루어졌기 때문에 중국의 전통 산수화와 비교해 볼 수 있다. 중국본토로 귀국한 중국인 화가로서의 정체성과 항주예전 시기의 전통회화 교육이 반영되어 오관중의 추상적 표현은 전통회화의 가치관과 특징을 존중하면서 자연과의 관계를 강조하고 있다. 즉, 오관중의 추상적 표현은 전통회화의 가치관과 특징을 반영하면서도 서양 추상형식을 수용한 새로운 형식의 중국화로서의 특징이 나타나고 있다.

1. 기법적 특징

(1) 점·선·면에 나타난 특징

오관중의 친구이자 조각가인 응병명(熊秉明, 1922년생)은 오관중의 점과 선이 점차 추상적이 되어 잿슨폴록의 양식에 다가가기도 했지만 여전히 그는 전통 수묵화를 계승하고 있으며 중국의 정서를 표현하고 있다고 말한 바 있다. 특히 그의 점과 선의 대비와 조합은 중국의 시구(詩句)를 연상시키는 시적 정취를 지니고 있다고 설명한다.⁹³⁾ 예를 들어 두보(杜甫)의 “무한한 나무들이 스스로 옷을 벗듯 그 잎사귀는 떨어지고 떨어지며 끝없는 강의 물결은 흐르고 흐른다.(無邊洛木蕭蕭下, 不盡長江滾滾來)”라는 시구에서 잎사귀는 오관중의 흩어지는 점들이고 강은 끊어지지 않는 선에 해당한다며, 오관중의 추상적 표현에 나타난 전통적인 특징을 지적하고 있다.

오관중은 자연과의 조화를 추구한 전통적 가치관을 바탕으로 추상미의

93) 熊秉明, “序”, 앞의 책, 1989. p. x vii.

개념을 이끌어냈다. 전통적으로 화가는 자연과 일치, 조화되어 자신의 감정과 사상을 표현하고자 노력하였고 오관중은 이러한 과정에서 나타난 자연의 생략과 변형을 추상이라고 파악했다. 오관중의 추상적 표현은 전통적인 가치관을 바탕으로 자연을 파악하고 있으며 자연과의 관계를 강조하고 있다. 즉, 전통을 존중하면서도 이에 얽매이지 않는 창조성으로 자연을 생략, 종합하면서 독립된 회화세계를 구축하고 있다. 오관중이 수용한 서양의 추상형식은 전통적인 특징과 만나 자연의 추상적 형태를 부각시키고 있다.

오관중의 선은 물기가 가득 찬 붓에서 흘러내린 것처럼 보이기 때문에 전통적인 필선으로 보기 힘든, 비서예적인 선이라 할 수 있다. 중국화에서 물기가 가득히 젖은 붓의 선은 생생함을 잃고 정지하고 있는 것처럼 보이기 때문에 중국의 비평가와 감정가들에게 낮은 수준의 선으로 인식되는 경향이 있다.⁹⁴⁾ 서양화가로 출발했던 오관중의 예술적 바탕을 고려할 때 오관중의 선은 오히려 드로잉적 특징을 지니고 있다. 예를 들어 <장강삼협(長江三峽)>(1986년)(도판31)의 선적 표현은 전통적인 필선보다는 드로잉적 선에 가깝다. 전통적인 준법에 얽매이지 않는 자유롭고 다양한 선은 가파른 양 협곡을 묘사하면서 대상의 추상적 형태를 강조하고 있다. 전통적인 재료의 빠르고 유동적인 성질은 이러한 특징을 부각시켰으며 선적 표현에 나타난 특유의 리듬감을 가능하게 하였다. 오히려 같은 소재를 그린 유화작품 <長江三峽>(1975년)(도판31-1)이 北宋代의 거비산수 형식을 연상시키며 전통적인 부벽준과 유사한 선적 표현이 절벽의 가파른 질감을 표현하고 있다. 유화에서 중국적인 특징과 시적 정취를 반영하고 있음을 파악할 수 있다. 유화의 선적 표현에 나타난 전통적인 특징과 중국화의 선에 나타난 드로잉적인 특징을 비교할 때 오관중이 추구한 ‘유화의 민족’와 ‘국화(国画)의 현대화’가 감지된다. <長江三峽>의 다양하고 자유로운 선적 표현은 <장성(長城)>(1986)(도판23)에서도 나타나고 있다. 대상의 형태를 파악하기 힘들 정도로 점·선·면의 자율성과 표현성이 강조된 추상적 형태가 화면전체를 가득 채우고 있다. 선과 색, 리듬 등의 형식요소를 강조함에 따라 전통회화의 기운동생의 개념과 유사

94) James Cahill, “Styles and Methods in the Painting of Wu Guanzhong”, 앞의 책, p. 21.

한 氣와 韻을 표출하고 있다.⁹⁵⁾ 대상의 인상과 느낌을 묘사하고 표현하는 점·선·면의 부드럽고 리듬감 있는 움직임은 구체적인 대상의 형태에서 출발하였으며 자연과의 관계를 유지하고 있다.

오관중은 이러한 선을 반복적으로 사용하는 경향이 있다. 1986년 작 <주묵춘산(朱墨春山)>(21-1))은 길고 가는 선을 반복적으로 쓰면서 대상의 경계와 구획을 모호하게 하고 있다. 춤을 추듯 운율적인 선은 서양의 추상회화에서 나타난 자율적이고 독립적인 선을 연상시키지만 오관중이 구사한 선은 자연대상에서 출발하였으며 자연과의 관계를 강조하고 있다. 이렇게 확고한 경계 없이 선을 밀집시키고 반복시키는 경향은 清代의 화가 석도(石濤, 1642-1718)의 <위우노도형작산수책(為禹老道兄作山水冊)> 의 한 폭인 <현애서옥도(懸崖書屋圖)>(도판32)에서 그 전통을 찾아 볼 수 있다. 겹쳐지는 필선들은 명확하게 경계 짓기를 거부하며 바위를 묘사하기보다 살아 숨쉬는 유기체로 파악하고자 하였다. 선 자체는 드로잉적 선과 유사하며 전통적인 필선으로 파악하기 어렵지만 선을 구사하는 경향은 전통적인 산수화의 특징이 나타나고 있다.

<황하동거(黃河東去)>(도판21), <황토고원(黃土高原)>(도판22)에서도 이러한 경향이 나타난다. 끊임없는 움직임이며 변화하는 선은 산의 윤곽과 계단식 언덕을 묘사하고 있다. 가늘고 긴 운율적인 선은 자연대상을 필연적 관계를 지닌 하나의 유기체로 파악하고 있다. 이러한 선을 반복시키고 밀집시키는 경향은 석도가 구사한 기법과 유사하다. 반복적이고 운율적 선들은 자연에서 출발한 형태임을 인지할 수 있는 범위 내에서 대상의 추상적 형태를 부각시키고 있다.

<송훈(松魂)>(도판20)의 선적 표현은 흡사 초현실주의의 자동기술법이나 잭슨 폴록의 드리핑 기법(도판20-1)을 상기시킨다. 드리핑 기법처럼 무념무상의 상태에서 손이 움직이고 그리는 자동기술법에서 표출되는 선이나 형태는 무의식의 세계를 투영하고 있다. 오관중의 선은 임의적이고 우연적인 효과로 자동기술법과 유사해보일 수 있지만 붓

95) Peter C., Sturman은 오관중이 순수한 형식요소 등의 추상미를 주목했던 20세기 초기의 서양 추상화가들의 관심에서 무형의 氣韻生動과 같은 전통적인 개념과 유사한 공통적인 바탕이 있음을 발견했다고 지적하고 있다. Peter C. Sturman. "Wu Guanzhong and the Task of Painting a new China", *Orientation*, (March, 1990) p. 41.

을 통해 그리고자 하는 대상이 확고히 존재하기 때문에 무의식적인 작용과는 다르다고 할 수 있다. 자동기술법을 응용한 드리핑 기법 역시 무의식과 형상을 완전히 배제하고 있기 때문에 묘사대상이 존재하는 오관중의 추상적 표현과는 근본적으로 다르다고 할 수 있다. 이러한 선적 특징은 오토버 회화의 특징을 수용한 1990년대 작품에서도 나타나고 있다. <野藤明珠>(도판28)에서 복잡하게 얽힌 선적 특징은 <松魂>처럼 잿슨폴록의 드리핑기법을 연상시킨다. 대상의 형태는 파악하기 힘들 정도로 해체되었지만 <野藤明珠>에서 부드럽고 자유롭게 움직이는 선의 흐름은 자연대상에서 출발하였으며 자연의 인상과 느낌을 표현하고 있다.

소주의 정원을 그린 <獅子林>(도판10)에서 밀집된 괴석에 촘촘히 흩뿌려지고 찍힌 흑점과 색점 그리고 얼룩들은 괴석의 추상적인 형태를 강조하고 있다. 오관중은 산의 표면을 묘사할 때 무수한 점을 임의적으로 뿌리고 찍고 떨어뜨리는데, 전통 산수화에서 산이나 바위, 땅, 나무, 잎, 풀을 묘사하기 위해 찍는 흑점의 역할과 유사하며 발묵적(澆墨的) 성격인 강한 미점법(米点法)을 상기시킨다. 하지만 묘사적 기능을 초월하여 반복적인 선처럼 대상의 경계와 구획을 모호하게 하고 자연대상의 추상적 형태를 부각시키고 있다. 이러한 기법은 이미 17세기의 개성주의 화가들의 화풍에서 그 전통을 찾을 수 있다. 예를 들어 앞서 본 석도의 <현애서옥도(懸崖書屋圖)>(도판32)와 <황산팔승도책(黃山八勝圖冊)> 제2엽(도판32-1)에서 산의 표면에 무수한 청색과 갈색의 점이 반복적으로 찍혀있다. 하지만 산과 바위의 풀이나 이끼를 묘사하기보다 하나의 유기체로서 산의 조직을 구성하고 있는 듯 하다. 또한 공현(龔賢, 1618-1689)의 <산수도(山水圖)>(도판33)에서 흑점은 숲 속의 자라나는 초목을 묘사하는 한편 대상의 경계와 윤곽을 희미하게 하여 자연의 다양한 형태를 동질적인 것으로 환원시키고 있다. 오관중의 <황하동거(黃河東去)>, <주묵춘산(朱黑春山)> (도판 21, 21-1) 등에서 무수한 흑점과 색점들을 반복적으로 뿌리고 찍는 경향은 석도를 포함한 17세기 개성주의 화가들의 기법과 관련되어 있다고 할 수 있다.⁹⁶⁾ 오관중은 석도의 화론을 해석한 <아독석도화어록(我讀石濤畫語錄)>(영보재출판사, 1996)를 출간할 정도로 석도의 회화

와 화론에 많은 관심이 있었기 때문에 석도의 기법을 바탕으로 전통적인 특징을 발전시켰다고 할 수 있다. 황산의 풍경을 그린 <운산(雲山)>(도판24)은 구름 낀 황산의 봉우리들을 수묵의 번지는 성질을 극대화시켜 묘사하고 있다. 이러한 전통적인 수묵기법을 응용하여 자유롭게 발전한 흑점의 효과는 자동기술법을 이용해서 물감을 화면 위에 떨어뜨리는 타시즘(Tachisme)⁹⁷⁾의 기법적 특징과 비교할 수 있다. 타시즘의 얼룩 효과는 동양의 서체와 긴밀한 관계를 맺고 있기 때문에 오관중의 흑점, 색점과 유사한 특징이 나타날 수 있다. 하지만 오관중의 점은 앞서 살펴본 석도와 공현 등 전통 화가들의 기법을 기초로 자연대상의 추상적 형태를 강조하고 있다. 제임스 캐힐(James Cahill)은 오관중의 이러한 기법이 중국 전통의 수묵기법과 타시즘 사이에서 정지한 듯 보인다고 평가한다.⁹⁸⁾

(2) 구도 및 구성적 특징

오관중의 회화에 나타난 추상적 표현은 주제가 되는 대상을 반복적

96) Michael Sullivan은 오관중의 이러한 기법이 석도를 연상시키면서 잿슨 폴록의 기법 또한 상기시키는 것은 자연스러운 일이라고 지적하고 있으며 Richard Barnhart는 오관중의 유동적으로 흐르는 듯한 선과 뿌려지고 튀긴 점들의 풍부한 창조성의 뿌리는 중국의 17세기 개성주의 화가들과 그에게 영향을 준 파리의 예술가들에서 찾을 수 있다고 말하고 있다. Michael Sullivan, 앞의 글, p. 8, Richard Barnhart, 앞의 글, p. 17.

97) 타시즘(Tachisme, 얼룩주의)이란 얼룩(Tache)을 의미하는 불어에서 유래한 용어로서 조형요소의 측면을 고찰한 개념이다. 1889년 작가 페네옹이 기교적 인상주의자에 대하여, 1909년 모리스 드니가 야수파를 지칭하기 위해서 채택한 이 용어는 1950년대 초반에 이르러 추상표현주의적 경향에 대한 조소적 표현으로 전이된다. 그리고 비평가 샤를르 에띠엔느는 1954년 앙포르멜과 거의 유사하나 형태가 아닌 톤과 색채를 강조하는 작품이라는 의미에서 채택한다. 타시즘에서 형태는 곧 얼룩, 다시 말하자면 우연에 의해 야기될 수 있는 색채의 존재방식이다. 그리고 색채의 힘, 조화와 빛, 뉘앙스 간의 복합적인 결합은 타시즘에서는 전적으로 존중된다. 얼룩주의의 개념에 근거하면 대상에 대한 강조보다는 색채의 뒤섞임을 보여주는 모네의 말기 수련시리즈로부터 앙포르멜 작가들(볼스, 미쇼) 및 추상표현주의 작가들(샘 프란시스, 폴록)까지도 대거 귀속된다. 김혜주, 「앙포르멜(Informe 1)」, 『淸芸論叢』 제14집(1998), p. 166.

98) James Cahill, “Styles and Methods in the Painting of Wu Guanzhong”, 앞의 책, 1989. p. 21. 인용.

으로 표현하는 밀집된 구성을 통해 화면 전체를 가득 채우는 특징을 보이고 있다. 이러한 경향은 부분과 전체의 유기적 관계를 강조하며 화면의 통일감을 가져온다. 자연과의 관계가 직접적으로 나타난 1980년대의 추상적 표현은 단순화된 형태가 반복적으로 나타나고 밀집된 구성과 원근감에 따른 공간개념이 존재하며 전통 산수화의 시점이나 구도가 결합된 복합적인 특징이 나타난다. 이에 반해 대상의 생략과 변형이 좀 더 심화된 1990년대 추상적 표현은 특정한 시점과 구도가 배제되고 원근감도 사라진, 화면 전체를 균일하게 표현한 구성이 나타나고 있다. 공간의 확장을 유도하는 올오버 회화의 특징을 수용하여 자연의 무한한 공간을 표현하고 있다고 할 수 있다.

앞서 살펴본 <사자림(獅子林)>(도판10)에 나타난 정원의 건축과 사람들은 이 공간이 현실의 풍경임을 환기시켜주면서 시선을 이끌고 있다. 화면의 오른쪽 하단, 다리 위의 사람들이 왼쪽방향으로 걷고 있는 모습은 시점이 점차 왼쪽으로 진행되는 이동시점과 유사한 효과를 초래하고 있다. 이러한 이동시점은 전통회화의 횡권(橫卷) 형식을 상기시킨다. 전통회화의 두루마리 그림은 끝없이 펼쳐지는 산수를 표현하고자 이동시점과 같은 특수한 공간처리 방법을 추구하였는데, 시점의 위치가 고정되어 있지 않기 때문에 공간의 확장을 가져온다. <獅子林>의 구성은 전통회화의 이동시점을 수용, 정원을 걷어가는 것처럼 시선을 이끌면서 공간의 확장을 유도하고 있다. <漁村>(도판19-1)에서도 화면의 오른쪽에서 왼쪽으로 시선을 유도하는 선의 흐름을 따라 절벽 사이의 계단을 오르는 사람에게 시선이 이동하고 있다. 절벽 사이의 계단을 걷는 사람들을 따라 가다보면 여백으로 처리된 드넓은 바다에 이르게 된다. 전통회화의 두루마리 그림에서 볼 수 있는 무한한 공간의 확장을 유도하는 공간처리라고 할 수 있다.

<황토고원(黃土高原)>(도판22)은 고원의 넓고 심원한 풍경을 한 눈에 파악하고자 높은 곳에서 아래를 내려다보는 전통적인 부감법이 쓰이고 있다. 침식에 의해 주름처럼 패인 지형적 특징을 끊임없이 움직이고 변화하는 선 위주로 묘사하고 있다. 유기적으로 얽힌 듯한 형태들이 모두 원경의 산을 향하는 듯 소실점 하나로 모이는 원근감이 느껴진다. 이러한 원근감은 서양화의 투시도법이다. 즉, <黃土高原>에서는 서양화의 원근법과 전통 산수화의 부감법이 동시에 적

용되어 황토고원의 넓은 심원한 공간을 구성하고 있다고 할 수 있다.

오관중의 대표적인 중국화 작품으로 평가받는 <장성(長城)>(도판23)은 수직적인 구도가 전통 회화의 축(軸) 형식을 연상시키지만 화면 속의 공간은 <黃土高原>에 나타난 서양화의 원근감처럼 원경의 한 시점을 중심으로 급격한 원근감이 나타나고 있다. 빠르고 힘찬 붓놀림의 선이 장성의 거리감에 따라 다양하게 변화하고 있다. 이러한 급격한 원근감은 <黃土高原>과 <長城> 등을 포함한 넓고 광활한 풍경의 표현에서 자주 나타나는 경향으로 서양화의 투시도법을 차용하고 있다.

1980년대의 추상적 표현이 시점과 원근감에 따른 공간개념이 유지된 반면 1990년대는 화면에 중심이 되는 시점과 구도가 배제되고 원근감 또한 사라진, 전체를 균일하게 표현한 구성이 등장한다. 1980년대의 추상적 표현이 심화되는 과정에서 올오버 회화의 특징을 수용함에 따라 이러한 공간적 특징이 나타나고 있다. 1990년대 초기의 작품인 <오가작방(吳家作坊)>(1992)(도판34)과 <야등명주(野藤明珠)>(도판28)에서 중심이 되는 시점과 구도, 원근감이 사라진 완전한 평면적인 화면이 나타나고 있다. 점과 선의 끝없는 뒤엉킴으로 원근법은 파괴되고 무한대의 공간 확장을 만들어 내고 있다. 이러한 특징은 <임간(林間)>, <연화(年華)>(도판30, 30-1)에서도 부각되어 있다. 촘촘하고 균일하게 화면을 가득 채운 추상적 형태들은 자연대상의 인상과 느낌을 표현하며, 생동감 있게 움직이고 있다. 자연과의 관계를 연상시키는 추상적 형태는 올오버의 공간을 통해 무한한 공간으로 확대되고 있으며 전통산수화의 공간처럼 자연의 무한한 공간을 표현하고 있다고 할 수 있다. 즉, 올오버 공간에 나타난 화면을 초월하는 확장 가능성은 목적과 기법은 다르지만 중국의 전통 산수화에서 자연의 무한성을 표현하려는 의지와 유사하다. 오관중은 올오버의 공간을 수용하여 자연의 무한한 공간을 표현하려고 했다고 할 수 있다.

2. 서양 추상회화의 영향

점·선·면의 단순한 형태로 자연대상을 생략, 변형한 오관중의 1980년대 추상적 표현은 칸딘스키의 조형원리를 연상시킨다. 오관중의 추상적 표현을 대표적인 작품 <長城>(1986)(도판23)은 점·선·면 자

체의 자율성과 표현성이 강조된 추상적 형태가 화면전체를 가득 채우고 있다. 순수한 형태로 분해되고 나열된 칸딘스키의 추상화처럼 점 선 면 등 순수한 형태들의 만남으로 이루어진 화면이다. 하지만 점·선·면의 추상적 형태는 자연에서 출발한, 자연대상의 생략과 변형을 통해 얻어진 형태라고 할 수 있다. 즉, 칸딘스키의 점 선 면이 자연의 형태를 벗어난 독립된 존재로서의 추상적 형태인 반면 오관중의 점 선 면은 자연대상에서 출발한 추상적 형태라고 할 수 있다. 칸딘스키가 자연대상의 묘사 대신 점 선 면의 순수 조형요소의 결합만으로 자연과 동등한 가치를 지니는 추상형태를 탐구한 반면 오관중은 자연과의 관계를 강조하며 자연대상에서 출발한 추상적 형태를 추구하고 있다. 오관중은 자연과의 관계를 강조한 반면 칸딘스키는 회화는 자연으로부터 자유로워야 한다는 믿음을 가지고 있었다. 따라서 오관중의 추상적 표현에 나타난 점 선 면은 칸딘스키의 점 선 면과 다른 개념과 원리에서 비롯되었다고 할 수 있다.

오관중의 추상적 표현이 오히려 자연의 재현에서 아직 벗어나지 않은 칸딘스키의 초기 추상화와 관련이 있다고 할 수 있다. 예를 들어 <즉흥 19>(1911년)(도판35)에서 굵고 가는 선은 사람과 비슷한 모습의 형태를 묘사하고 있는데, 구체적인 대상에서 출발한 추상적 형태임을 파악할 수 있다. 역시 같은 해의 작품 <인상Ⅲ>(음악회)(도판 35-1)에서도 그랜드 피아노를 연상시키는 검은 면과 관람객으로 추정되는 작은 형태들이 나타나고 있다. 칸딘스키의 초기 탐구 과정에 남아있는 자연의 재현 이미지로, 자율적인 색채와 형태로 진입하기 전의 추상화 단계로 파악할 수 있다. 따라서 오관중의 1980년대 추상적 표현에 나타난 점 선 면은 아직 자연의 재현을 벗어나지 않은 칸딘스키의 초기 추상회화에 나타난 점 선 면과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

오관중의 추상적 표현에 나타난 서양 추상회화의 영향은 대상의 형태를 파악할 수 있는 1980년대보다 대상의 해체가 심화된 1990년대 직접적으로 나타나고 있다. 추상적 표현이 심화됨에 따라 드리핑 기법과 울오버 회화의 특징 등 서양 추상회화의 영향이 부각되고 있지만 여전히 자연과의 관계를 강조하며 자연대상의 인상과 느낌을 표현하고 있다. 앞서 본 <松魂>에서 잿슨 폴록의 드리핑 기법을 연상시키는 선적 형태는 소나무의 형태를 묘사한 추상적 형태로 파악할 수 있다.

이러한 <松魂>의 추상적 표현이 심화된 <漢柏>(1993)과 <야등명주(野藤明珠)>(1996)(도판27, 28)에서는 더 이상 구체적인 형태를 파악하기 힘들 정도로 대상이 해체되어 있다. <野藤明珠>는明代 화가 서위(徐渭, 1521-1593)의 <묵포도도(墨葡萄圖)>에 쓰인 제시에서 제목을 가져온 점으로 미루어, 포도덩굴을 추상적인 형태로 생략, 변형시켰다고 할 수 있다. 하지만 자율적이고 표현적인 선과 임의적으로 튀기고 번진 흑점의 얽히고설킨 구조가 화면을 가득 채우고 있을 뿐 묘사대상의 형태를 파악할 수 없다. 이러한 특징은 뿌리기에 의해 튀고 흘러내려, 복잡하게 얽힌 물감얼룩의 형태들이 화면전체를 뒤덮은 잿슨 폴록의 회화를 상기시키고 있다. <野藤明珠>의 화면을 가득 채운 복잡하게 얽힌 그물과 같은 추상적 구조는 예를 들어 폴록의 <no.1 1949>(1949년)(도판29)에 나타나는 드리핑기법과 울오버의 공간을 통해 나타난 결과와 유사하다. 하지만 <no.1 1949>은 격렬하고 즉흥적인 신체행위가 부각된 반면 <野藤明珠>에서는 온화하고 서정적인 내적 감정이 반영되어 있다. 또한 점과 선의 자유롭고 부드러운 움직임은 자연대상에서 받은 인상과 느낌을 추상화시키고 있다. 즉, 오관중의 추상적 표현에는 그리고자 하는 대상이 존재하고 있지만 폴록의 화면에는 그 대상이 존재하지 않았다. 폴록을 포함한 액션 페인팅 화가들은 정신의 본능적 자발성으로 표출되는 신체의 행동 자체에 장애를 주지 않기 위해서 대상이 불필요하다고 생각했다. <no.1 1949>에서 폴록은 전통적인 물감, 도구와 전혀 상관없는 재료들은 가지고 달리거나 뛰면서 뿌리기를 시도했기 때문에 자유로운 신체행위 속에 내재된 무의식이 공간을 결정하고 있다. 이에 반해 오관중은 <野藤明珠>에서 자연대상에서 받은 인상과 느낌을 인식하면서 붓을 움직이고 있으며 그 추상적 형태는 자연의 본질에 접근하고 있다. 즉, 구상적인 이미지를 계속 파괴하면서 자체의 생명을 갖는 폴록의 회화와 자연대상에서 출발한 오관중의 추상적 표현은 서로 다른 개념과 과정 속에서 발전했다고 할 수 있다.

자연에서 받은 인상을 추상화시킨 이러한 특징은 프랑스의 추상인상주의의⁹⁹⁾ 화가들의 작품에서 그 전통을 찾아볼 수 있다. 그들은 추

99) 추상인상주의는 1941년 5월 독일군이 점령한 파리에서 <프랑스 전통 청년작가 20인(Vingt Jeunes Peintres de Tradition Francaise)>展에 참가한 바젠느, 마네시

상과 구상이라는 중간 위치에서 색채와 기본적인 형태에 중점을 두면서 자연의 모티브에서 출발한 초기 추상단계로의 회귀를 지향했다. 따라서 자연을 새로운 차원으로 분석하며 자연현상이 지닌 본질적 요소를 순수한 감각으로 표현하였다. 그들은 작품에서 개괄적인 자연의 현상을 표현한 인상을 주고 있다.¹⁰⁰⁾ 대표적인 화가 비시에르(Roger Bissiere, 1886-1964)의 작품(도판37)에서 자연의 풍경을 느낄 수 있으나 그의 화면에는 아무것도 묘사되고 있지 않으며 자연에서 받은 그의 주관적 인상과 시정만이 남아있다. 마네시에(Alfred Manessier, 1911-1993)(도판38)와 바젠느(Jean Bazaine, 1904-2001) 역시 자연의 인상과 해석을 기초로 색채와 형태의 회화적 등가물을 추구하고 있다. 이들은 큐비즘의 조형의식과 화면구성 그리고 인상주의를 통해 수용한 선명하고 풍부한 색채감각을 종합하여 자연에서 느끼는 인상과 감동을 표현하고 있다고 할 수 있다. 프랑스의 미술평론가 미셸 라공(Michel Ragon)은 이들을 추상적 풍경주의로 칭하기도 한다.¹⁰¹⁾ 자연에서 받은 인상과 느낌을 포기하지 않고 그 회화적 등가물을 추구한 추상 인상주의 화가들과 오관중은 자연을 바라보는 시각이 유사하다고 할 수 있다. 즉, <野藤明珠>에 나타난 점과 선의 유기적인 구조와 우연적 효과는 폴록의 드리핑 기법과 결과적으로 유사하다라도 자연을 관조하는 시각과 그 인상을 표현하려는 노력은 추상 인상주의 화가들과 유사하다고 할 수 있다. 예를 들어, 앞서 본 비시에르의 <많은 색의 구성>(1955)과 바젠느의 <정오, 나무와 바위들>(1952)(도판 39)에서 큐비즘의 분석적인 구성이 자연의 인상과 느낌을 분석하고 종합적으로 표현하고 있다. 오관중의 <野藤明珠>를 포함한 <吳家作坊>(1992), <祈禱>(1996)(도판34, 34-1)는 큐비즘적인 조형의식보다는 울오버의 공간적 특징이 강조되었지만 자연에 대한 깊은 애정과 자연을 바라보는 시각과 관점은 추상인상주의와 유사하다고 할 수 있다. 오관중의 파리 유학 당시는 전후 추상미술이 형성되기 시작한 시점과

에, 에스테브, 라피트 등 프랑스 전통 청년화가들의 집단으로 알려져 있으며 자연에서 받은 인상을 추상화시켰다. 김혜주, 「앵포르멜(Informel)」, 『淸芸論叢』 제14집(1998), p. 172-173.

100) 미셸 라공 著·이일 訳, 『새로운 藝術의 誕生』, (正音社, 1974), p. 98.

101) 김혜주, 앞의 논문, p. 173.

맞물려 있기 때문에 이러한 관련성은 가능하다고 할 수 있다.

한편 비씨에르, 마네시에, 바젠느 등의 화가들은 서정적으로 자연의 변형을 추상화시켰기 때문에 서정 추상(abstraction lyrique)¹⁰²⁾ 경향에 속하기도 한다. 서정 추상은 액션 페인팅과 유사하게 신체 제스처를 통해 본능의 자발성을 표현하였지만 훨씬 부드럽고 감미로운 서정성을 지니고 있다. 오관중의 추상적 표현에 나타난 부드러운 리듬감과 서정성은 미국의 액션페인팅보다는 유럽의 서정 추상에 더 가깝다고 할 수 있다. 또한 서정적 추상의 화가들은 미국 추상표현주의자들보다 동양의 서예와 깊은 관계를 맺기 때문에 미국 화가들보다 더 섬세하고 부드러운 선적 흐름을 추구하였다. 앞서 본 <漢柏>과 <野藤明珠>(도판27,28)등에 나타난 자유롭고 부드러운 선은 드리핑 기법보다는 오히려 서정 추상의 선적 표현에 가깝다고 할 수 있다. 예를 들어, 미쇼(Henri Michaux, 1899-1984)의 <움직임>(1950)과 드고텍스(Jean Degottex, 1918-1988)의 <장미조곡IV>(1959)(도판40, 40-1)에 나타난 서정적이고 자유로운 선의 흐름과 움직임은 동양의 서체에 기초한 형태 이미지로 파악된다. 이러한 서체에 기초한 추상적 형태는 오관중의 다른 작품 <林間>(1995년), <華年>(1999년)(도판30, 30-1)에 나타난 자연의 형태를 연상시키는 추상적 형태들과도 유사하다. 미쇼와 드고텍스의 작품에 나타나는 서체적 이미지는 대상에서 출발한 묘사가 아닌 기호와 제스처로서의 성격이 강하지만 붓에 의한 필치, 즉 서예와의 친화성으로 이러한 유사성을 발견할 수 있다. 서체적 형식을 통하여 미쇼는 꿈과 잠재의식을 표출하면서 정신적인 측면을 강조하였고 드고텍스는 자연의 생명력을 회화의 서정적 힘으로 승화시켰다.¹⁰³⁾

102) 1947년 마띠유는 앵포르멜이라는 용어대신 신체의 제스처를 이용하는 제작방식을 존중하는 추상회화를 '서정추상'이라는 용어로 명명한다. 앵포르멜(Imformal), 타시즘(Tache), 서정 추상 모두 1950년대 유럽 회화를 일컫는 명칭으로 단지 시각의 차이에 의해 붙여진 동일한 미술흐름에 대한 용어이다. 즉, 이 세 개념은 모두 서정적 추상회화의 한 경향을 지시하고 있다. 서정추상이란 용어는 자칫 칸딘스키로부터 비롯되는, 기하추상의 대립적 의미에서 사용되는 광범위한 개념과 혼동될 수도 있지만 협의의 서정 추상은 마띠유가 1947년부터 사용한 용어이며 자발성, 즉흥성, 자동주의 등을 이 새로운 미술의 특징으로 간주하였다. 미국의 액션페인팅과 유사하게 신체 제스처를 통해 본능의 자발성을 표현하였지만 미국 화가들보다 훨씬 부드럽고 감미로운 서정성을 지니고 있기 때문에 이것을 '서정추상'이라고 부른다. 김혜주, 앞의 논문, p. 166.

<林間>과 <華年>의 추상적 형태는 자연의 형태에서 출발한 이미지로, 앞서 살펴본 추상인상주의처럼 자연에서 느끼는 인상과 감동을 서정적으로 표현하고 있다. 자연과의 관계를 강조한 추상적 형태들은 공간과 형태의 구별 없는 무한한 회화적 공간으로 확장되고 있다. 즉, 올오버의 공간을 수용하여 흡사 전통 산수화의 무한한 공간을 표현하고 있다. 이러한 공간적 특징은 서정 추상보다 올오버 회화의 영향에서 비롯되었는데, 미국 화가들이 전통적인 원근법을 파괴하고 무한히 확장되는 올오버의 공간을 만드는데 심혈을 기울인 반면 앵포르멜을 포함한 서정적 추상화가들은 ‘닫혀진 공간’을 문제시하지 않았기 때문이다.¹⁰⁴⁾

서양의 추상형식이 강조된 1990년대 오관중의 추상적 표현은 잭슨 폴록의 드리핑 기법과 올오버의 회화의 특징을 수용하여 공간의 확장을 유도하며 전통 산수화와 유사한 자연의 무한한 공간을 표현하고 있다. 붓에 의한 점과 선의 움직임에 나타난 부드러운 리듬감과 서정성은 미국의 액션페인팅보다는 프랑스의 서정적 추상에 더 가까우며 자연에서 받은 인상과 느낌을 표현하려는 의도는 추상인상주의와 유사하다고 할 수 있다. 즉, 오관중의 드리핑과 올오버의 공간을 수용한 회화적 결과물은 미국의 액션페인팅에 가깝지만 추상적 표현에 나타난 자연을 바라보는 시각과 관점은 프랑스의 추상인상주의와 서정 추상과 유사하다고 할 수 있다. 결과적으로 오관중이 수용한 서양의 추상형식은 중국화의 새로운 형식을 발전시켰으며 자연의 추상적 형태를 부각시키고 무한한 공간의 확장을 유도하고 있다.

103) 김현화, 앞의 책, pp.298-310.

104) 김현화, 앞의 책, p. 297.

VI. 결론

1980-1990년대 오관중의 중국화에 나타난 추상적 표현은 중국 전통 회화의 특징과 서양 추상회화의 영향이 함께 나타나고 있다.

본 논문에서는 오관중의 추상적 표현의 특징을 파악하고자, 먼저 수학과정과 창작활동을 통해 서양화가로 출발했던 오관중의 예술경력과 활동이 서양의 추상형식을 효과적으로 수용할 수 있었던 예술적 배경이 되었음을 살펴보았다. 또한 항주예전 수학시기 반천수에 의한 중국화 교육이 짧은 기간이었지만 오관중의 유화를 포함한 중국화 작업에 전통적인 가치관을 포함한 전통회화의 특징을 부여했음을 확인할 수 있었다. 중국본토로 귀국한 중국인 화가로서의 정체성과 사명감 또한 추상적 표현의 중국적인 특징이 나타난 근본적인 원인으로 파악되었다.

이러한 오관중의 추상적 표현은 중서예술의 조화를 강조하며 중국화에서 부족한 형식을 서양화에서 보충해야 한다고 주장한 스승 임풍면의 회화이론을 바탕으로 성립되었다. 또한 항주예전에서의 수학과정과 파리유학을 통해 체험한 형식주의 예술의 원리가 추상적 표현에 적용되어 선, 색, 형, 리듬 등의 형식요소를 강조하고 있음을 확인할 수 있었다. 개방 직후 발표한 형식과 추상미에 관한 이론 역시 이러한 배경 하에서 형성되었다고 할 수 있다.

1976년 문화대혁명의 종결과 1978년 등소평의 개혁정책 개시 등 시대적 변화에 따른 예술 환경의 변화는 이전 사회주의 중국에서 가능하지 않았던 예술적 실험과 탐색을 가능하게 하였고 그 동안 비판의 대상이었던 서양의 추상회화를 수용할 수 있는 창작 환경을 조성하였다. 즉, 1976년 이후 예술 환경의 변화는 오관중의 초기 중국화가 점차 추상적 표현으로 발전할 수 있었던 전환점이 되었고 오관중의 추상적 표현은 이러한 시대적 배경과 예술적 바탕을 기초로 1980년대 유화보다 높은 집중력을 보이며 그의 회화를 대표하는 양식으로 발전하였다.

자연대상을 점·선·면의 단순한 형태로 생략, 변형시킨 오관중의 1980년대 추상적 표현은 아직 자연의 재현을 벗어나지 않은 칸딘스키의 초기 추상회화에 나타난 점 선 면과 같은 맥락에서 이해할 수 있

다. 하지만 오관중이 제기하는 추상개념은 서양의 추상이론과는 차이가 있다. 오관중은 추상의 기원과 발달이 단지 서양에만 있지 않다고 추상은 자연의 본질을 추출해내는 고유한 형식임을 주장하였다. 따라서 오관중의 추상적 표현은 자연과 분리될 수 없으며 오히려 자연과 일치, 조화되어 자신의 감정과 사상을 표현한 전통회화의 가치관을 존중하고 있다. 즉, 오관중의 추상개념은 자연을 자신과 독립된 존재로 분리하지 않고 자연과의 관계를 강조하고 있다. 자연과의 관계를 벗어나, 인간의 사유작용을 표명한 서양의 추상회화는 다른 개념이라고 할 수 있다. 즉, 오관중의 추상적 표현은 자연의 본질을 추출하는 개념을 전제로 발전하였다.

오관중의 추상적 표현은 이러한 복합적인 특징을 반영하듯 작품에서도 전통 회화의 특징과 서양의 추상형식이 결합되어 나타나고 있다. 오관중의 선적 표현은 전통적인 필선보다 드로잉적 선에 가깝지만 서양 추상회화의 선과 달리 자연대상에서 출발하였으며 자연의 추상적 형태를 묘사하고 있다. 대상의 경계와 구획을 모호하게 하며 반복적, 운율적으로 움직이는 석도의 선처럼 자연을 유기체로 파악하고 있다. 임의적으로 흩뿌려지고 찍고 번진 흑점과 색점들은 발묵법 등 전통적인 수묵기법을 연상시키지만 자율성이 부각되어 타시즘 또는 드리핑 기법에 의해 튀고 흘러내린 복잡하게 얽힌 물감얼룩과도 비교된다. 하지만 오관중의 점은 선과 함께 자연대상의 추상적인 형태를 강조하고 있으며 그 본질을 표현하고 있다. 즉, 오관중의 점·선·면은 자연과 분리될 수 없으며 자연대상의 추상적 형태를 부각시키는 특유의 리듬감과 시적 정취로 그 본질을 표현하고 있다.

서양의 추상형식이 강조된 1990년대 오관중의 추상적 표현은 잭슨 폴록의 드리핑 기법과 올오버의 회화의 특징을 수용하여 공간의 확장을 유도하며 전통 산수화와 유사한 자연의 무한한 공간을 표현하고 있다. 자연에서 받은 인상과 느낌을 추상화시킨 시도와 추상적 표현에 나타난 부드러운 서정성과 리듬감은 미국의 액션페인팅보다는 프랑스의 추상인상주의와 서정 추상에 더 가깝다고 할 수 있다. 즉, 오관중은 드리핑과 올오버의 공간을 수용한 회화적 결과물은 미국의 액션페인팅에 가깝지만 추상적 표현에 나타난 자연을 바라보는 시각과 관점은 프랑스의 추상인상주의와 서정 추상과 유사하다고 할 수 있다. 결

과적으로 오관중이 수용한 서양의 추상형식은 중국화의 새로운 형식을 발전시켰으며 자연의 추상적 형태를 부각시키고 무한한 공간의 확장을 유도하고 있다.

이러한 오관중의 추상적 표현은 개방 이전에는 가능하지 않았던 새로운 형식의 혁신적인 화풍으로 평가받고 있다. 하지만 사회주의 중국을 떠나 해외에서 창작활동을 하는 중국화가들의 추상화에 비하면 오히려 중국화임을 부정할 수 없는 특징이 나타나고 있는데, 예를 들어 주덕군과 조무극의 추상적 경향과 비교할 때 이러한 특징은 확연히 나타난다고 할 수 있다. 즉, 오관중이 자신의 뿌리는 중국의 땅에 단단히 뿌리 박혀 있다고 주장한 신념이 반영된 결과라고 할 수 있다. 오관중은 현재까지 창작을 진행하는 생존 화가이고 중국 본토에서도 아직 전면적인 연구가 미진한 상황에서 한국에서의 오관중의 회화 연구가 성급한 작업일 수 있지만 70여 년간의 열정적인 창작으로 전통과 시대의식을 반영하는 새로운 유형의 중국화 창작에 성공한 오관중 회화의 영향은 비단 중국에만 한정되지 않는다고 인식하여 한국에 아직 본격적으로 소개되지 않은 오관중의 회화의 미술사적 가치와 의미를 연구하고자 하였다. 이미 한국에서 중국현대화단의 1세대로서 중요한 역할을 했던 화가 중 徐悲鴻과 林風眠, 李可染(1907-1989) 등에 대한 선행연구가 이루어져 있는 상태에서 2세대인 오관중의 연구가 이러한 선행연구를 바탕으로 한 중국현대회화 연구의 연장선에서 일정한 도움이 되기를 기대한다.

참고문헌

一次資料

- 吳冠中, 『吳冠中文集』(全3冊), 四川美術出版社, 1989.
_____, 『吳冠中談芸集』, 北京: 人民美術出版社, 1995.
_____, 『我讀石濤画語錄』, 榮寶齋出版社, 1996.
_____, 「百花門裏憶門丁」, 『美術家』, 第 8 期, 1983. 香港.
_____, 「封面畫家-彩虹幾時圓」, 『藝術家』, 222号, 1993.11. 台北.
_____, 「彩墨江山」, 『榮寶齋』, 北京: 中國美術出版社, 2002.7.
_____, 「中國画創新雜談」, 『中國画教学研究論集』, 北京: 河北教育出版社, 2004.

国文資料

1. 단행본

- 김혜주, 『동서미술비교론-비씨에와 동양예술』, 눈빛, 2000.
김현화, 『20세기의 미술사-추상미술의 창조와 발전』, 한길아트, 1999.
권영필, 『미적 상상력과 미술사학』, 문예출판사, 2000.
葛路 著, 강관식 역, 『中國繪画理論史』, 미진사, 1989.
郎紹君 著, 김상철 역, 『중국근현대미술』, 시공아트, 2005.
Richard Edwards 著, 한정희 역, 『中國山水畫의 世界』, 예경, 1992.
李沢厚 外編(權德周 外訳), 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 1992.
Anna Moszynska 著, 전혜숙 역, 『20세기 추상미술의 역사』, 시공사, 1998.
楊新 외 著 · 정형민 역, 『中國회화사 삼천년』, 학고재, 1999.
万青力 著, 문정희 역, 『20세기 중국회화의 거장 리커란』, 시공사, 2003.
Jean-Luc Daval 著, 홍승혜 역, 『추상미술의 역사』, 미진사, 1990.
James Cahill 著, 조선미 역, 『中國회화사』, 열화당, 2002.
陳傳席 편저, 안영길 역, 『20세기 중국회화의 거장 푸바오스』, 2004
姬田光義, 일월서각 편집부 訳, 『中國近現代史』, 일월서각, 1992.

2. 논문

- 김현영, 「林風眠(1900-1991)의 藝術思想과 繪畫世界」, 홍익대대학원 미술사학 석사학위논문, 2000.

- 郎紹君, 「西方思潮와 중국의 근대화」, 『美術史論壇』 (제2호), 한국미술연구소, 1995.
- 문정희, 「20세기 中国近代水墨의 발전」, 『한국근대미술사학』 제8집, 서울: 한국 근대미술사학회, 2000.
- 薛永年, 「신시기 중국 전통미술의 현대화와 서구의 영향」, 『조형』 (제17호), 서울대 학교미술대학 조형연구소, 1994.
- Kuiyi Shen, 「The Lure of the West-Impressionism in China」, 『동아시아 인상주의의 수용과 변용』, 국립현대미술관(덕수궁미술관제4회정기학술 발표회), 2004.
- 이성미, 「二十世紀 中国山水畫의 전통성과 현대성」, 『考古美術』 186号, 1990.6.
- _____, 「중국근현대회화의 제경향」, 『荣宝斋秘藏中国近百年書画珍品展』, 서울: 東方研書會, 1993.
- _____, 「東洋近代美術의 諸問題」, 『美術史學』 9, 서울: 미술사학연구회, 1995.
- 안소연, 「중국현대미술의 전개: 1979년 이후의 전위운동을 중심으로」, 『삼성미술 관련 구론문집』 (제2호), 삼성미술관, 2001.
- 이주현, 「리커란(李可染, 1907-1989)의 산수화: 1949년 이후 작품을 중심으로」, 『근대미술연구』, 국립현대미술관, 2004.
- _____, 「中国 近現代 繪畫史 研究動向」, 『中国史研究』 (30호), 중국사연구회, 2004.
- 정형민, 「20세기 중국회화」, 『가나아트』 (67호), 가나아트갤러리, 1999.
- _____, 「書-畫의 추상화 과정에 관한 試」, 『조형』 (제23호), 서울대학교 미술대학 조형연구소, 2000.
- 카오메이칭(高美慶), 「Hua(畫)에서 Guohua(國畫)」, 『조형』 (제21호), 서울대학교 미술대학 조형 연구소, 1998.
- 한인희, 「문화혁명과 권력투쟁」, 『中国研究』 (12호), 건국대학교중국문제연구소, 1993.
- 한정희, 「中国近代繪畫의 性格」, 『美術史學』 9, 서울: 미술사학연구회, 1995.

3. 도록

- 『韓中真景山水畫特別展-東洋의 自然, 東洋의 山水』, 서울: 동산방, 1992.
- 현화랑 編, 『吳冠中畫展』, 서울: 현화랑, 1990.

4. 일간지

- 안재영, 「오관중의 創作과 手筆」, 『미술세계』 (9월호), 1992.
- 최병식, 「美術과 骨董(464)-芭蕉와 春筍」, 『한국경제신문』, 1990, 9, 13.

中文資料

1. 단행본

- 郎紹君, 『論中国現代美術』, 江蘇美術出版社, 1987
- _____, 『現代中国畫論集』, 南寧, 廣西美術出版社, 1995.
- 万青力, 李錫晉, 『中国現代繪畫史-当代之部』, 上海: 文匯出版社, 2004.
- 張少俠·李小山, 『中国現代繪畫史』, 江蘇美術出版社, 1986.
- 蕭闕鴻·徐錦江 主編, 『吳冠中 詞典』, 上海古籍出版社, 2000.
- 王伯敏, 『中国美術通史』 卷7, 山東教育出版社, 1991.
- 呂澎, 易원, 『中国現代藝術史』, 湖南美術出版社, 1992.
- 中国美術全集編輯委員會 編, 『中国美術全集-繪畫 編』 11, 上海人民美術出版社, 1985.
- 中国現代美術全集編纂委員會, 『中国現代美術全集(油畫)』, 天津人民美術出版社, 1997.
- 中央美術學院中国畫系 編, 『中国畫教学研究論集』, 北京: 河北教育出版社, 2004.
- 翟墨 編著, 『20世紀中国大師畫論書系-吳冠中畫論』, 河南: 人民出版社, 1998.
- 何燕屏·黑馬 選編, 『吳冠中 畫韻美文』, 廣東人民出版社, 2000.

2. 도록

- 『吳冠中自選畫集』, 北京: 東方出版社 & 香港: 建築与城市出版社有限公司, 1992.
- 『榮寶齋畫譜一吳冠中』(四十四: 山水部分), 北京: 榮寶齋, 1991.
- 『中国近現大名畫家集-吳冠中』, 北京: 人民美術出版社, 1996.
- 劉曾生, 穆美華 編輯, 『中国近現大名畫家集-吳冠中』, 台北: 錦繡文化企業: 人民美術出版社, 1994
- 『吳冠中畫選 60's-90's』, 北京: 中国三峽出版社, 1996.
- 国立歷史博物館研究組 編輯, 『吳冠中畫展図録』, 台北: 国立歷史博物館 民国86[1997].
- 『吳冠中意象油畫藝術-中国現代油畫名家技法精解』, 北京: 中国民族口影藝術出版社, 2003.

3. 정기간행물

- 翟墨, 「吳冠中的藝術軌跡」, 『藝術家』, 222 号, 1993.11, 台北.
- 王受之, 馨年, 「中国大陆現代美術史(16)-第四章中国藝術現代化的萌」, 『藝術家』, 222号, 1993.11, 台北
- 倪再沁, 「藝術論壇-論水墨藝術之抽象性」, 『藝術家』, 327号, 2002. 8, 台北.

英文資料

1. 단행본

- Andrews, Julia F. *Painters and politics in the People's Republic of China 1949-1979*. Berkeley : University of California Press, 1994.
- _____ and Shen Kuiyi. ed. *A century in crisis : modernity and tradition in the art of twentieth-century China*. New York : Guggenheim Museum : Distributed by Harry N. Abrams, 1998.
- Cohen, John Leobold, *The New Chinese Painting 1949-1986*. New York : Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 1987.
- Kao, Mayching 高美慶, ed. *Twentieth Century Chinese Painting*, New York : Oxford University Press. 1988.
- Li Chu-tsing 李錫晉. *Trend in Modern Chinese Painting*. Artibus Asiae, 1979.
- Laing, Ellen Johnston. *The Winking Owl : Art in the People's Republic of China*. Berkely: University of California Press. 1988.
- Lim, Lucy. ed. *Wu Guanzhong: A Contemporary Chinese Artist*. Chinese Culture Foundation of San Francisco, 1989.
- Sullivan, Michael. *Art and Artist of Twentieth Century China*. Berkely : University of California Press,1996.

2. 정기간행물

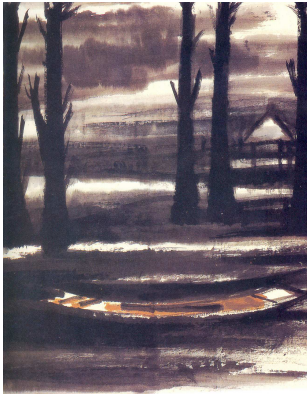
- Hsu, I-chi. "The Art of Wu Guanzhong" ,*Orientation*, Feb, 1984.
- Sturman, Peter C. "Wu Guanzhong and the Task of Painting a new China", *Orientation*, March, 1990.

도판 목록

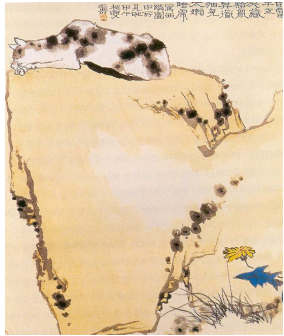
1. 林風眠, <冬>, 1948년, 종이에 채묵
2. 吳大羽, <色草>, 1984년, 캔버스에 유채, 53 x 38cm.
3. 潘天壽, <잠자는 고양이>, 1954년, 종이에 채색, 87x76.2cm.
4. Jean Souverbie, <Assiette de fruité au journal>, 1955년, 캔버스에 유채.
- 4-1. _____, <Le Char d'Apollon>, 1935년, 캔버스에 유채.
5. 吳冠中, <扎什倫布寺>, 1961년, 판넬에 유채, 45.5 x 120.5cm.
6. _____, <故鄉之晨>, 1960년, 판넬에 유채, 62 x 46cm.
7. _____, <富春江>, 1963년, 판넬에 유채, 47 x 61cm.
8. _____, <瓜藤>, 1972년, 판넬에 유채, 61 x 46cm.
- 8-1. _____, <公園早春>, 1973년, 캔버스에 유채, 61 x 46cm.
9. _____, <水田>, 1974년, 판넬에 유채, 47 x 60cm.
10. _____, <獅子林>, 1983, 종이에 채묵, 173 x 290cm
11. _____, <小鳥天堂>, 1989년, 종이에 채묵, 44 x 69cm
12. 八大山人, <山水圖> 화첩, 견본담채, 23 x 28cm.
13. 文徵明, <古木寒泉圖> 축, 1549년, 견본설채, 193.5 x 59cm
14. 黃賓虹, <산수>, 종이에 수묵, 27.5 x 25cm
15. 朱德群, <무제>, 1960년, 캔버스에 유채, 25 x 20cm.
- 15-1. _____, <族>, 1986년, 지본수묵설색.
- 15-2. 趙無極, <一九五五年四月十六日>, 1959년, 캔버스에 유채, 144 x 147cm
- 15-3. _____, <무제>, 1975년, 지본수묵설색.
16. 吳冠中, <叢林>, 1978, 종이에 채묵, 52 x 102cm.
17. _____, <湘西古城>, 1979년, 종이에 채묵, 103 x 103cm.
18. _____, <新疆農家>, 1980, 종이에 채묵, 50 x 50cm.
19. _____, <飛白>, 1983, 종이에 채묵, 70 x 140cm.
- 19-1. _____, <漁村>, 1983년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.
20. _____, <松魂>, 1984년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.
- 20-1. Jackson Pollock, <No. 3>, 1951년, 캔버스에 애나멜, 61 x 143cm.
21. 吳冠中, <黃河東去>, 1986년, 종이에 채묵, 98 x 180cm.
- 21-1. _____, <朱黑春山>, 1986년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.
22. _____, <黃土高原>, 1987년, 종이에 채묵, 98 x 180cm..
23. _____, <長城>, 1986년, 종이에 채묵, 180 x 95cm.
24. _____, <雲山>, 1988년, 종이에 채묵, 65 x 130cm.
25. _____, <魚樂>, 1985년, 캔버스에 유채, 73 x 61cm.

- 25-1. _____ , <江南村纘>, 1985년, 캔버스에 유채, 73 x 61cm.
26. _____ , <紫藤>, 1991년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.
27. _____ , <漢柏>, 1993년, 종이에 채묵, 148 x 356cm.
28. _____ , <野藤明珠>, 1996년, 종이에 채묵, 96 x 180cm.
29. Jackson Pollock, <No. 1, 1949>, 1949년, 캔버스에 에나멜과 금속 안료,
160 x 259cm,
30. 吳冠中, <林間>, 1995년, 종이에 채묵, 70 x 70cm.
- 30-1. _____ , <華年>, 1999년, 종이에 채묵, 65 x 75cm.
31. _____ , <長江三峽>, 1986년, 종이에 채묵, 180 x 95cm.
- 31-1. _____ , <長江三峽>, 1975년, 캔버스에 유채, 400 x300cm.
32. 石濤, <懸崖書屋圖> 화첩, 지본담채, 24 x 28cm. 뉘 와 차이 소장.
- 32-1. _____ , <黃山八勝圖冊>제2엽의 부분. 일본 스미토모가 소장.
33. 龔賢, <山水圖> 권 부분, 지본묵화, 세로 26.5cm, 윌리엄 록힐 넬슨 미술관 소장.
34. 吳冠中, <吳家作坊>, 1992년, 종이에 채묵, 69 x 68.5cm.
- 34-1. 吳冠中, <祈禱>, 1996년, 종이에 채묵, 138 x 178cm.
35. Wassily Kandinsky, <Improvisation 19>,1911년, 캔버스에 유채,
- 35-1. _____ ,<ImpressionIII>, 1911년, 캔버스에 유채, 77.5 x100cm, 렌바흐하우스
- 36.. 吳冠中, <民間>, 2001년, 종이에 채묵, 70 x 70cm.
- 36-1. _____ , <格鬥>, 2001년, 종이에 채묵, 70 x 70cm.
- 36.-2. Piet Mondrian, <Broadway Boogie Woogie>,1942-43년, 캔버스에
유채, 127x127cm
37. Roger Bissiere, <많은 색의 구성>, 1955년, 캔버스에 유채.
38. Alfred Manessier, <가시나무관>, 1950년, 캔버스에 유채.
39. Jean Bazaine, <정오, 나무와 바위들>, 1952년, 캔버스에 유채.
40. Henri Michaux, <움직임>, 1950년.
- 40-1. Jean Degottex, <장미조곡IV>, 1959년.

도판



도판1) 林風眠, <冬>, 1948년, 종이에 채묵.



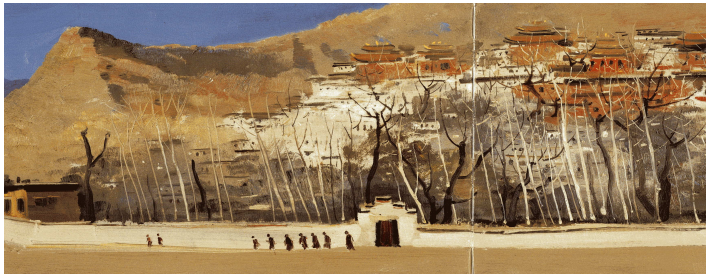
도판3) 潘天寿, <잠자는 고양이>, 1954년, 종이채색, 87x76.2cm.



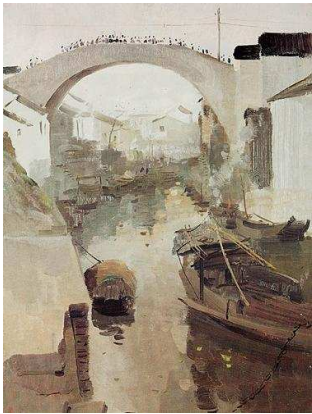
도판2) 吳大羽, <色草>, 1984년, 캔버스에 유채, 53 x 38cm.



도판4) Jean Souvérbie, <Assiette de fruite au journal>, 1955년, 캔버스에 유채.



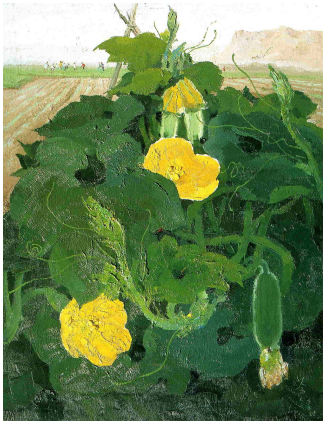
도판5) 吳冠中, <扎什倫布寺>, 1961년, 판넬에 유채, 45.5 x 120.5cm.



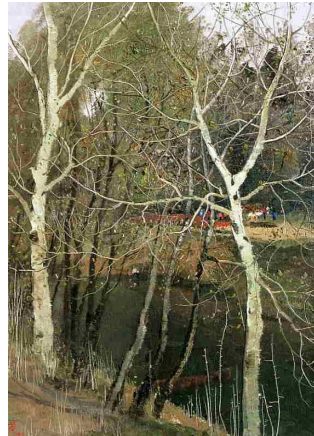
도판6) 吳冠中, <故鄉之晨>, 1960년, 판넬에 유채, 62 x 46cm.



도판7) 吳冠中, <富春江>, 1963년, 판넬에 유채, 47 x 61cm.



도판8) 吳冠中, <瓜藤>, 1972년, 판넬에 유채, 61 x 46cm.



도판8-1) 吳冠中, <公園早春>, 1973년, 캔버스에 유채, 61 x 46cm.



도판9) 吳冠中, <水田>, 1974년,
판넬에 유채, 47 x 60cm.



도판10) 吳冠中, <獅子林>, 1983, 종이에
채묵, 173 x 290cm.



도판11) 吳冠中, <小鳥天堂>,
1989년, 종이에 채묵, 44 x 69cm.



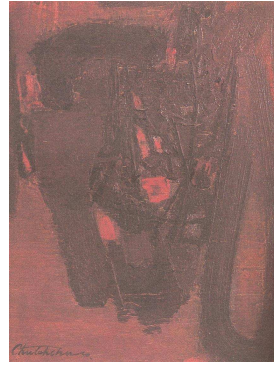
도판12) 八大山人, <山水图> 화첩,
건본담채, 23 x 28cm.



도판 13) 文徵明,
<古木寒泉图> 축,
1549년, 건본설채,
193.5 x 59cm



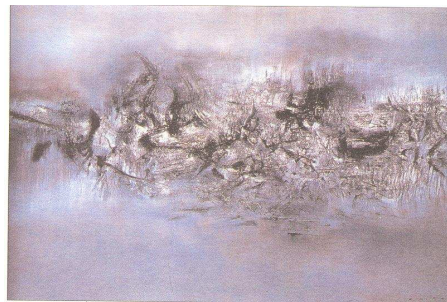
도판14) 黄宾虹, <산수>, 종이에 수묵, 27.5 x 25cm



도판15) 朱德群, <무제>, 1960년, 캔버스에 유채, 25 x 20cm.



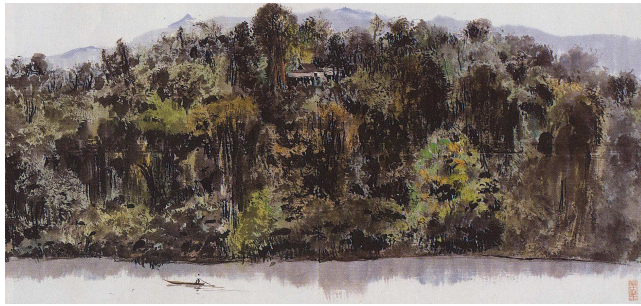
도판15-1) 朱德群, <族>, 1986년, 지본수묵설색.



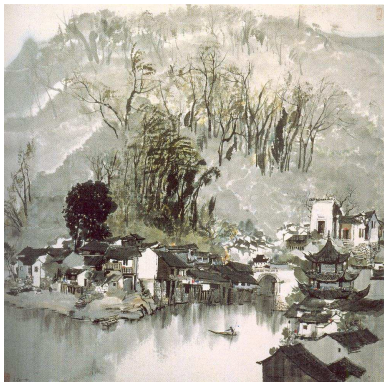
도판15-2) 趙無極, <一九五五年四月十六日>, 1959년, 캔버스에 유채, 144 x 147cm



도판15-3) 趙無極, <무제>, 1975년, 지본수묵설색.



도판16) 吳冠中, <叢林>, 1978, 종이에 채묵, 52 x 102cm.



도판17) 吳冠中, <湘西古城>, 1979년, 종이에 채묵, 103 x 103cm.



도판18) 吳冠中, <新疆農家>, 1980, 종이에 채묵, 50 x 50cm.



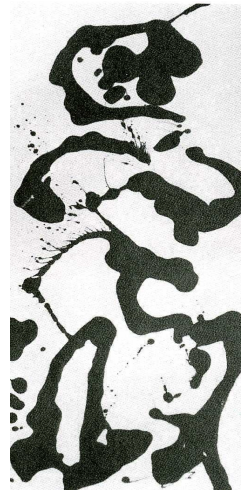
도판19) 吳冠中, <飛白>, 1983, 종이에 채묵, 70 x 140cm.



도판19-1) 吳冠中, <漁村>, 1983년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.



도판20) 吳冠中, <松魂>, 1984년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.



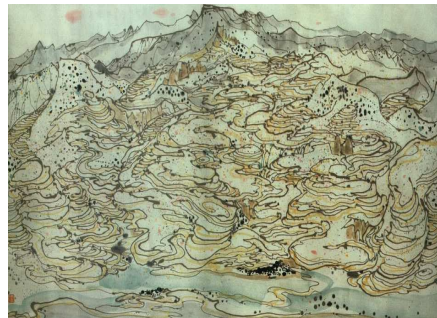
도판20-1) Jackson Pollock, <No.3>, 1951년, 캔버스에 애나멜, 61 x 143cm.



도판21) 吳冠中, <黄河東去>, 1986년, 종이에 채묵, 98 x 180cm.



도판21-1) 吳冠中, <朱黑春山>, 1986년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.



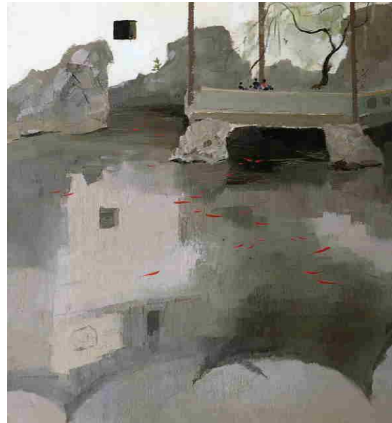
도판22) 吳冠中, <黄土高原>, 1987년, 종이에 채묵, 98 x 180cm..



도판23) 吳冠中, <長城>, 1986년, 종이에 채묵, 180 x 95cm.



도판24) 吳冠中, <雲山>, 1988년, 종이에 채묵, 65 x 130cm.



도판25) 吳冠中, <魚樂>, 1985년, 캔버스에 유채, 73 x 61cm.



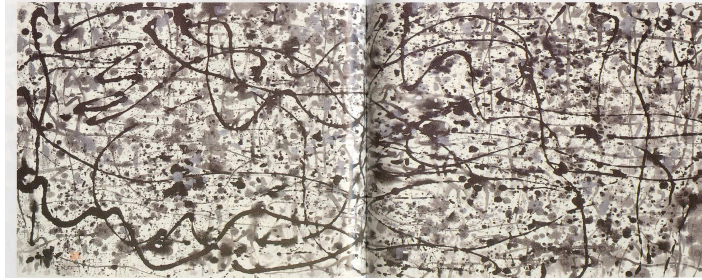
도판25-1) 吳冠中, <江南村續>, 1985년, 캔버스에 유채, 73 x 61cm.



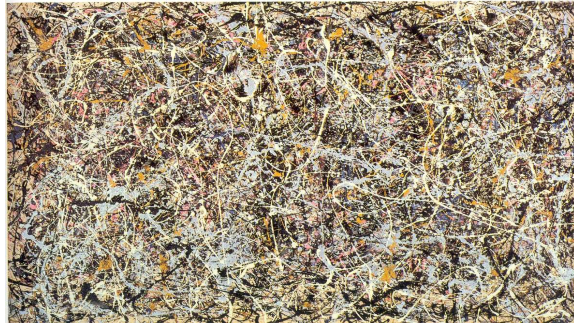
도판26) 吳冠中, <紫藤>, 1991년, 종이에 채묵, 70 x 140cm.



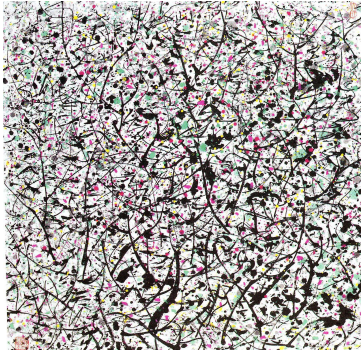
도판27) 吳冠中, <漢柏>, 1993년, 종이에 채묵, 148 x 356cm.



도판28) 吳冠中, <野藤明珠>, 1996년, 종이에 채묵, 96 x 180cm



도판29) Jackson Pollock, <No. 1, 1948>, 1949년,
캔버스에 에나멜과 금속 안료, 160 x 259cm,



도판30)吳冠中,<林間>, 1995년, 종이에 채묵, 70 x 70cm.



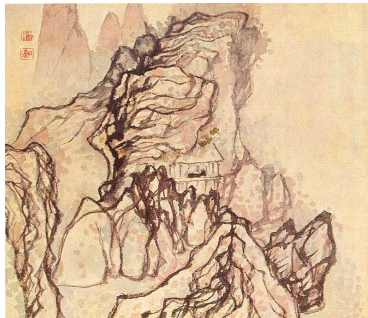
도판30-1)吳冠中,<華年>, 1999년, 종이에 채묵, 65 x 75cm.



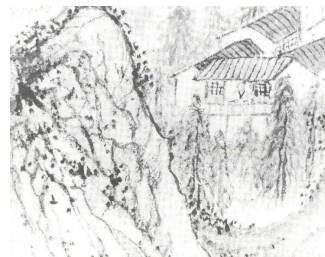
도판31)吳冠中,<長江三峽>, 1986년, 종이에 채묵, 180 x 95cm.



도판31-1)吳冠中,<長江三峽>, 1975년, 캔버스에 유채, 400 x300cm.



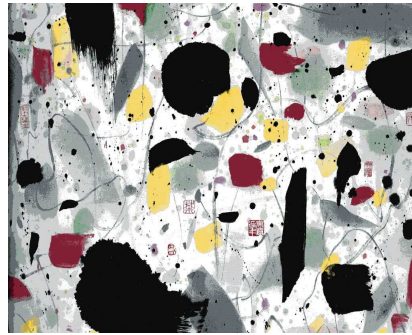
도판32)石濤,<懸崖書屋圖> 화첩, 지본담채, 24 x 28cm.



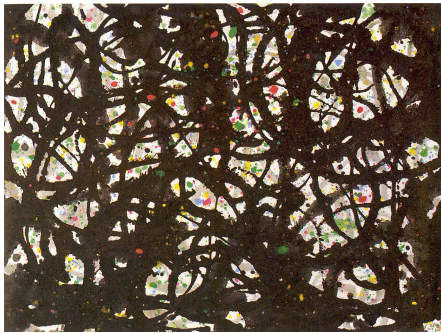
도판32-1) 石濤,<黃山八勝圖冊>제2엽의 부분.



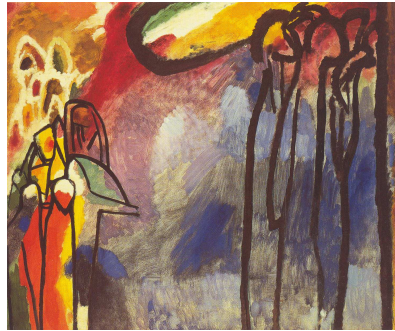
도판33)龔賢, <山水图> 권 부분, 지본묵화, 세로 26.5cm.



도판34)吳冠中,<吳家作坊>, 1992년, 종이에 채묵, 69 x 68.5cm.



도판34-1)吳冠中, <祈禱>, 1996년, 종이에 채묵, 138 x 178cm.



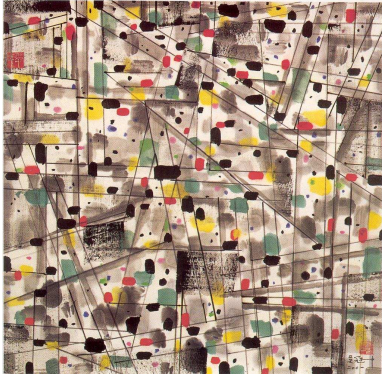
도판35) Wassily Kandinsky, <Improvisation 19>,1911년, 캔버스에 유채,



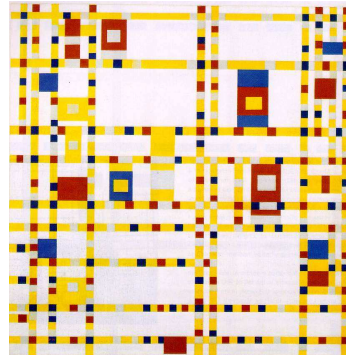
도판35-1) Kandinsky, <Impression III>,1911년, 캔버스에 유채, 77.5 x100cm,



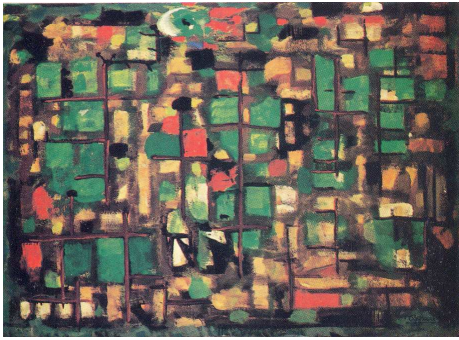
도판36)吳冠中,<民間>, 2001년, 종이에 채묵, 70 x 70cm.



도판36-1)吳冠中,<格斗>, 2001
년, 종이에 채묵, 70 x 70cm.



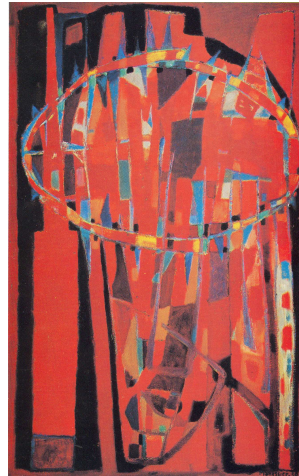
도판36-2)
PietMondrian,<Broadway
Boogie Woogie>,1942-43년,캔
버스에 유채, 127x127cm



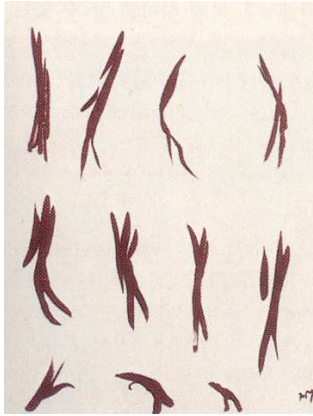
도판37)Roger Bissiere, <많은 색의
구성>, 1955년, 캔버스에 유채.



도판39)Jean Bazaine, <정
오, 나무와 바위들>, 1952
년, 캔버스에 유채.



도판38)
Alfred Manessier,<가시
나무관>, 1950년, 캔버
스에 유채.



도판40)Henri Michaux,
<움적임>, 1950년.



도판41)Jean Degottex, <장미조
곡IV>, 1959년.

ABSTRACT

A Study on abstract expression in Wu Guanzhong's paintings

Ryu, Hey Jin
Dept. of Art History
Graduate School
Sungshin Women's University

This thesis the study on abstraction expression which appears in Wu Guanzhong's painting. Wu Guanzhong is the most important a contemporary artist in China today. This thesis note the abstraction expression, the formalistic approach that apprars Wu Guanzhong's painting.

Abstraction is one of the central issues of Wu Guanzhong's theory of Art, and is one means by which he had tried to reconcile the heritage of China with what he had come to admire in the art of Europe. Pure abstraction had never interested him, but he is ever conscious of the potential of abstraction to heighten the sense of image and object, to intensify the suggestion of individual emotional response to actual scene. To Wu Guanzhong, abstraction means abstracting the "essens "of the form. Wu Guanzhong is free to move back and forth between guohua and xihua. The 1980s he created new techniques to express a wide rang of subjects and feeling. New techniques move further toward abstraction. Wu Guanzhong's landscape painting seemed to come from the great

Chinese traditional of landscape painting but to possess its own original and distinctive qualities.

1973 to 1974 Wu Guanzhong was experimenting freely with the long-unused techniques of traditional Chinese painting, While continuing to paint in oils, gradually drawing the two closely together and fashioning a style uniquely his own. His oil painting, so different from his ink-and color works, yet inseparable from them in any meaningful way. Wu Guanzhong's work are full of the features most characteristic of Chinese art of this century, features deriving from the meeting and interaction of Western and Eastern art.