

---

미술사학연구회  
2022 춘계학술대회

여성, 젠더, 시각문화

경계와 차별을 넘어 사회적 포용으로

---

일 시 : 2022년 4월 9일(토) 13:00 - 17:00

장 소 : 줌(ZOOM)을 활용한 온라인 생중계

주 최 : 미술사학연구회







## 목 차 Contents

<b>2부</b>	<b>주제발표</b>	
		사회 - 정창미(명지대학교)

04	《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》전 연구:	33
15:00-15:30	1980년대 배제적 AIDS 담론과 예술적 포용의 장	
		이임수(홍익대학교)
05	조선후기 춘화(春畵):	35
15:30-16:00	젠더적 관점에서 본 경계와 차별, 재현을 둘러싼 문제	
		서윤정(명지대학교)
06	에도시대 온나산노미야(女三の宮) 이미지 -	37
16:00-16:30	황녀(皇女)에서 유녀(遊女)로	
		김정희(서울대학교)
07	18세기 중국의 여성 초상화, 〈왕옥연사란도〉	45
16:30-17:00		
		장준구(이천시립월전미술관)



# 명대(明代) 말기(末期) 여성화가 연구: 기녀화가(妓女畫家)와 규수화가(閨秀畫家)를 중심으로

박나빈 | 명지대학교

- I. 머리말
- II. 당수옥(湯漱玉)의 『옥대화사(玉臺畫史)』를  
통해 본 명대의 여성화가
- III. 기녀화가(妓女畫家)와 규수화가(閨秀畫家)의  
화풍 비교
  - 1. 수묵 사군자화(水墨 四君子畫)
  - 2. 공필 화조화(工筆 花鳥畫)
  - 3. 도석인물화(道釋人物畫)
- IV. 맺음말

## I. 머리말

명나라 말기인 만력연간(萬曆年間, 1573-1620)에서 숭정연간(崇禎年間, 1628-1644)에 이르는 16세기 후반과 17세기에는 시(詩)·서(書)·화(畫) 등 각종 문예의 재능을 겸비한 여성화가들이 대거 등장하였다. 당대의 여성들이 다양한 분야에서 괄목할 만한 성과를 거둘 수 있었던 가장 큰 요인으로는, 명나라 말기의 강남지역이 각종 도서들의 출판과 수장이 활발히 이루어지던 문화의 중심지였다는 점을 꼽을 수 있다. 특히 강소성 일대에서는 도서를 대량으로 생산하여 전국 각지에 판매하고 있었던 것으로 보인다. 이렇게 보급된 도서들은 비교적 저렴한 가격으로 거래되었기 때문에, 여성을 포함한 민간에서도 글을 읽고 쓰는 등의 기초능력은 물론 유용한 생활지식을 빠르게 습득할 수 있었다.<sup>1)</sup> 문화 및 교육 자원의 보급은 일반인들의 식자율(識字率)을 일정 수준까지 달성시켰고, 그 결과 강남지역에서는 여성들 사이에서도 문예활동이 활성화되기 시작하였다.

명대 말기에 활동했던 수많은 여성화가들이 일구어낸 성과가 크고 그 학술적 가치가 높음에도 불구하고, 국내는 물론 국외에서의 연구가 미흡한 실정이다. 이것은 문헌자료와 현전하고 있는 작품의 한계성으로 인하여 각 화가들에 대한 전면적인 고증에 큰 어려움이 따랐기 때문이다. 2015년경이 되어서야 중국에서는 해당 테마가 미술사적으로 주목을 받기 시작하였고, 이전까지는 도외시되었던 여성화가들에 대한 연구가 점차로 진행되기 시작하였다.<sup>2)</sup> 본 논문에

1) 餘新忠, 『清代江南의 瘟疫與社會: 一項醫療社會史의 研究』 (北京師範大學出版社, 2014), p. 59.

2) 국내에서는 장준구가 16, 17세기의 여성 예술을 개괄적으로 분석함으로써 연구의 초석을 일구었다.

서는 먼저 청대 탕수옥(湯漱玉, 1795-1855)이 고대로부터 청대까지의 여성화가들을 망라한 『옥대화사(玉臺畫史)』의 내용을 분석한 후, 이 가운데 기녀화가 마수진(馬守眞, 1548-1604)과 설소소(薛素素, 약 1564-1637), 규수화가인 형자정(邢慈靜, 1568-1634), 문숙(文淑, 1594-1643), 주숙희(周淑禧, 1624-1705)를 선정하여 이들의 사군자, 화조화, 도석인물화의 화풍을 분석하고자 한다.

## II. 탕수옥(湯漱玉)의 『옥대화사(玉臺畫史)』를 통해 본 명대의 여성화가

청대의 작가이자 여성 사학자였던 탕수옥이 1831년에 편찬한 『옥대화사』는 중국 여성 회화 예술의 귀중한 첫 사료이다. 그녀는 『옥대화사』에서 각각의 인물들이 언급된 여러 역사서의 내용을 비교·검토하였고, 자신이 참고한 사료의 제목과 출처를 모두 남겨놓았다. 『옥대화사』에는 우대(虞代)부터 청대(清代)까지의 역대 여성화가 222인에 대한 정보가 수록되어 있으며, 여성화가들을 사회적 지위나 신분에 따라 궁액(宮掖), 명원(名媛), 희시(姬侍), 명기(名妓)로 나누어 서술하였다는 이색적인 특징을 가지고 있다.

(표1) 『옥대화사』에 수록된 여성화가의 시대·신분별 분포 양상

	궁액(宮掖)	명원(名媛)	희시(姬侍)	명기(名妓)
우(虞)	1			
오(吳)	1			
진(晉)		1		
당(唐)	2	4		1
전촉(前蜀)	1	1		
후당(後唐)		1		
남당(南唐)	1	1		
송(宋)	10	17	3	4
금(金)	5	2		
원(元)		9		
명(明)	4	56	9	32
청(淸)	1	46	5	4

『옥대화사』의 첫 장인 궁액이란 황후와 공주 등 황실 혈통의 화가를 일컬으며, 제2장 명원은 관직을 지내며 그림을 그렸던 문인화가의 부인이나 딸들을 포함하고 있다. 명원이란 문벌가의 이름난 규수를 일컫는데, 이들의 경우 일반 신분 계층의 여성들보다 일찍이 가문 내에서 서화를 배울 수 있는 기회가 많았다. 제3장은 정실부인이 아닌 희시 출신의 여성화가들로 구성되어 있으며, 마지막 제4장에는 당시 명성을 떨쳤던 기녀 화가들이 포함되어있다.

(표1)에 의하면 『옥대화사』에 기록된 222인 가운데 고대부터 원대까지는 궁액 21인, 명원 36인, 희시 3인, 명기 5인 등 도합 65인이 다뤄진데 반해, 명대에는 궁액 4인, 명원 56인, 희시 9인, 명기 32인으로 그 합계가 101인이다. 이들 대부분은 명대 말기에 활동한 인물들로, 특히 『옥대화사』는 명원과 명기 화가들의 괄목할만한 증가와 그 활약상을 보여주고 있다. 따

장준구, 「16, 17세기 중국의 여성화가」, 『한국예술연구』 21(2018), pp. 223-248.

라서 ‘명원’과 ‘명기’ 두 그룹에 속해있는 화가들이 즐겨 다루었던 소재와 화풍을 『옥대화사』의 기록을 통해 살펴본 다음, 구체적인 작품이 현전하고 있는 5인의 화가들을 비교·분석하여 그 특징과 의미를 도출해볼 것이다.

(표2) 『옥대화사』에 수록된 명대의 ‘궁액(宮掖)’ 및 ‘명원(名媛)’ 화가

	궁액(宮掖) 화가			명원(名媛) 화가		
	성명	인용된 사료	언급된 작품명	성명	인용된 사료	언급된 작품명
1	영왕동비 (郢王棟妃)	《明史》		노윤정 (盧允貞)	《金陵瑣事》	<九歌圖> <璿璣圖>二卷 <寒江曉泛圖>
2	한부인 (韓夫人)	《誠齋新錄》	<墨梅> <書韓夫人所畫 紅梅圖>	형자정 (邢慈靜)	《列朝詩集小傳》 《婦人集》	
3	곽양박 (郭良璞)	《南疆逸史跋》		방맹식 (方孟式)	《列朝詩集小傳》	<大士像>
4	노소용 (盧昭容)	《池北偶談》		문숙 (文淑)	《列朝詩集小傳》 《初學集》 《珊瑚網》 《池北偶談》 《無聲詩史》 《式古堂書畫彙考》	<本草> <湘君擣素> <惜花美人圖> <九歌> <文石良薑圖>
5				범도곤 (范道坤)	《無聲詩史》 《珊瑚網》	<山水>
6				주숙희 (周淑禧) · 주숙호 (周淑祐) 자매	《靜志居詩話》 《居易錄》 《婦人集》 《無聲詩史》 《池北偶談》 《查慎行集》	<本草> <大士像> <九歌> <九章圖> <天女散花圖>
7				무명씨 (無名氏)	《婦人集》	<望遠圖>
8				최수천 (崔繡天)	《明畫錄》	<觀音像>
…(중략)…						
52				내낭 (睽娘)	《瓠臚》	<觀音像>
53				서안생 (徐安生)	《野獲編》 《珊瑚網》 《式古堂書畫彙考》	<風雨竹> <六君子圖> <墨竹圖> <桂花湖石小幅>

『옥대화사』에 기재된 명대의 규수화가들은 주로 <본초(本草)>, <문석양강도(文石良薑圖)>, <청조전음도(靑鳥傳音圖)>와 같은 채색 화조 위주의 그림을 그렸다. 그러나 수묵과 채색을 혼용했던 화가들도 있었는데, 특히 명말 소주 지역의 화가인 서안생(徐安生)의 경우 규수로서는

흔치 않게 수묵 사군자를 즐겨 다루었다. 더욱이 그녀는 송·원대의 명화들을 모사하기로 이름이 났기에, 기록 속 <풍우죽(風雨竹)>, <묵죽도(墨竹圖)> 등의 작품은 선대의 문인 화풍을 따르고 있었을 것이다.<sup>3)</sup> 인물화와 관련하여서는 관음상(觀音像) 또는 대사상(大士像)의 제목을 가진 도석인물화가 두드러지며, 굴원(屈原, 기원전 343-278)의 《구가(九歌)》와 같이 전통적인 문학 텍스트를 바탕으로 둔 작품도 있었다. 간혹 <산수(山水)>, <망원도(望遠圖)>, <한강효범도(寒江曉泛圖)>로 대표되는 산수 소재 작품에 관한 언급도 보이지만, 명대의 규수화가 산수를 단독으로 다룬 작품은 남아있지 않은 실정이다. 이처럼 규수화가들은 전통사회의 규범과 틀 내에서도 ‘채색’이나 ‘화조’라는 하나의 장르에 얽매이지 않고, 다양한 화풍의 소재를 담아 내려 시도했음을 알 수 있다.

(표3) 『옥대화사』에 수록된 명대의 ‘희시(姬侍)’ 및 ‘명기(名妓)’ 화가

	희시(姬侍) 화가			명기(名妓) 화가		
	성명	인용된 사료	언급된 작품명	성명	인용된 사료	언급된 작품명
1	이인 (李因)	《婦人集》 《靜志居詩話》 《珊瑚網》 《六研齋三筆》 《安序堂文鈔》 《明畫錄》	<芙蓉鸞鷲畫> <芙蓉匹鳥圖> <牡丹折枝>	임노아 (林奴兒)	《明書畫史》 《青泥蓮花記》 《金陵瑣事》	
2	하옥선 (何玉仙)	《列朝詩集小傳》 《無聲詩史》		서편편 (徐翩翩)	《無聲詩史》	
3	주옥야 (朱玉耶)· 이타나 (李佗那)	《列朝詩集小傳》 《靜志居詩話》	<疎樹山亭畫扇>	마상란 (馬湘蘭, 마수진)	《列朝詩集小傳》 《式古堂書畫彙考》 《無聲詩史》 《玉臺書史》	<蘭花圖> <蘭花竹石圖> <雙鉤墨蘭>
4	유별가첩 (劉別駕妾)	《珂雪齋集》		조려화 (趙麗華)	《靜志居詩話》	
5	오슬슬 (吳瑟瑟)	《婦人集補》		돈희 (頓喜)	《珊瑚網》 《式古堂書畫彙考》	<春江花月社圖>
6	오정만 (吳淨曼)	《靜志居詩話》 《靈芬館詩話》		오기 (吳綺)	《橋李詩繫》	<蘭石>
7	양영련 (楊影憐, 유여시)	《珊瑚網》		설소소 (薛素素)	《明詩綜》 《靜志居詩話》 《甲乙剩言》 《式古堂書畫彙考》 《珊瑚網》	<梅花蛺蝶圖> <水仙圖> <花裏觀音>
...(중략)...						
30				왕아소 (王阿昭)	《秋雪堂詩刪》	

『옥대화사』의 제3장인 희시에 수록된 인물들은 본래 기녀라는 신분을 가지고 있다가 자신과 교유하던 문인의 소실(小室)로 기탁하게 된 경우가 많았다. 즉, 『옥대화사』에서 ‘희시’와

3) 湯漱玉 외 2인, 『玉臺畫史·玉臺書史』(山西教育出版社, 2015), pp. 73-74.

‘명기’ 두 항목에 모두 포함된 일부 화가들은 희시로 분류되었다. 이러한 명대의 기녀화가들이 그렸던 작품의 주요 소재를 살펴보면, ‘난화(蘭花)’, ‘죽석(竹石)’, ‘매화(梅花)’와 같은 사군자가 대다수를 이루고 있다. 사군자는 예로부터 문인들의 이상적 덕목인 지조와 절개, 은일(隱逸)과 고결함을 나타내는 화제로 사용되어왔으며, 당시 기녀들은 남성 사대부들을 상대하기 위한 예술적 소양 중 하나로 그림을 배웠던 만큼, 문인 취향의 사군자화를 익혀 구사할 필요가 있었다.<sup>4)</sup> 『옥대화사』에서도 그들이 다양한 수묵화를 즐겨 그렸음을 거듭 강조하고 있고, 실제 확인되는 마수진과 설소소의 작품도 사군자가 큰 비중을 차지하고 있다는 점에서 당시 기녀들의 전반적인 화풍을 짐작해볼 수 있다.

### Ⅲ. 기녀화가(妓女畫家)와 규수화가(閨秀畫家)의 화풍 비교

『옥대화사』에 수록된 명대의 여성화가는 101인에 이르며, 이들 대부분은 명대 말기를 살았던 인물들이다. 하지만 그중 다수는 생애를 고증할만한 사료가 존재하지 않거나 현전하는 작품이 전혀 확인되지 않는다는 한계점을 지니고 있었다. 따라서 본 논문에서는 각 인물의 활동 배경과 교유관계 등이 기재된 문헌 기록이 실존하고, 구체적인 작품 역시 살펴볼 수 있는 기녀화가 마수진과 설소소, 그리고 규수화가인 형자정, 문숙, 주숙희 5인을 논의 대상으로 설정하였다.

또한 기녀화와 규수화의 작품은 유사한 소재라 할지라도 그 화풍이 다르게 나타났기 때문에, 제Ⅲ장은 기법과 소재에 따른 세 가지의 화풍으로 나누어 구성하였다. 먼저 수묵 사군자화를 즐겨 다루었던 기녀화가의 활동 배경과 작품을 살핀 다음, 이들과 기법적으로 비교가 가능한 규수화가의 화조화와 도석인물화를 살펴볼 것이다.

#### 1. 수묵 사군자화(水墨 四君子畫)

첫 번째로 살펴볼 화가인 마수진은 명말 진회(秦淮, 현 남경)에서 가장 유명했던 8명의 기녀인 ‘진회팔염(秦淮八艷)’<sup>5)</sup> 중 한 명이었다. 진회 강변은 당시 소문난 명승지였고, 뱃놀이를 즐길 수 있는 강가를 중심으로 화려한 기루가 여럿 자리하고 있었다.<sup>6)</sup> 즉, 이 시기의 남경은 강남지역의 다른 대도시와 마찬가지로 당대의 이름난 명기와 문인들의 교유가 이루어지는 기루 문화의 중심지로 인식되었다.

마수진과 교유했던 당대의 문인으로는 주국화(朱國華), 요형벽(饒荆璧), 진호산(陳湖山), 전경백(錢景伯) 등이 있었는데,<sup>7)</sup> 특히 왕치등(王穉登, 1535-1612)과의 여러 일화가 전해진다. 왕치등은 문징명(文徵明, 1470-1559)의 후계자로 오문(吳門) 화단을 이끈 소주의 명사였다. 마수진은 이러한 왕치등을 통하여 당시 화단에서 명망이 있었던 주천구(周天球, 1514-1595)를 소개받아 묵화를 배우게 되었다.

마수진의 작품 중 <난죽석도(蘭竹石圖)>는 그녀가 익혀왔던 오파 화풍과의 영향 관계를 잘

4) 장준구, 앞의 글, p. 236.

5) 진회팔염이라 불린 명말 청초기의 기녀로는 유여시(柳如是), 마수진(馬守眞), 변옥경(卞玉京), 이향군(李香君), 동소완(董小宛), 고흥파(顧橫波), 구백문(寇白門), 진원원(陳圓圓) 등이 있었다.

6) 박청아, 「清代 仕女畫 研究」(홍익대학교 박사학위논문, 2017), pp. 30-32.

7) 권호종 외 1인, 「명대 기녀 마수진 연구: 《청루운어(靑樓韻語)》를 중심으로」, 『세계문화비교연구』 63(2018), p. 94.

나타내준다(도1). 마수진이 묘사한 화면 속 난초는 그 필선이 부드러우며, 농묵과 담묵의 자연스러운 어우러짐이 돋보인다. 마수진의 이러한 화풍은 그녀에게 묵화를 가르쳐 주었던 주천구의 영향을 받은 것으로, 예를 들어 그의 <묵죽도권(墨竹圖卷)>에는 정사초(鄭思肖, 1241-1318)의 난법은 물론 사선 구도를 즐겨 사용하던 진순(陳淳, 1483-1544)의 화풍이 모두 들어 있다(도2).<sup>8)</sup> 즉, 마수진은 소주 지역의 저명한 지식인이자 서예가인 왕치등, 주천구 등과 교류하면서 남성 사대부들의 풍격을 직접적으로 수용하였기 때문에, 그녀의 사군자화는 송대로부터 내려온 역사 깊은 문인화의 전통에 뿌리를 두었다고 해석할 수 있다.

“상란은 문희(文姬)와 관부인(管夫人) 이후로 제일가는 인물이다. 금릉(金陵)에 살았고 여기(女技)에 정통했으며, 유곽(遊廓)의 으뜸 자리를 차지하기에 충분했다. 난초와 대나무 그림은 당시 비할 데가 없었으며, 그 뛰어남을 넘어서는 자가 없었다.”<sup>9)</sup>

한편, 『석거보급삼편(石渠寶笈三編)』에는 마수진의 그림에 대한 재능이 채문희(蔡文姬, 177-249)와 관도승(管道升, 1262-1319)에 견주어 표현되어 있다. 채문희는 동한의 문학가 채옹(蔡邕, 132-192)의 딸로 문학, 음악, 서법에 모두 뛰어났고, 관도승은 원대 조맹부(趙孟頫, 1254-1322)의 부인으로 사군자화를 잘 그렸는데, 특히 묵죽도(墨竹圖)로 유명했다.

사군자 가운데 대나무는 『시경(詩經)』을 비롯한 여러 문헌에서 그림의 소재로 가장 먼저 기록되었으며, 사대부들 사이에서는 백이숙제(伯夷叔齊)의 정결함이 배어있다고 하여 가장 고결한 대상으로 여겨졌다. 따라서 사군자를 그렸던 중국의 여성화가들은 대나무를 제외한 매화·난초·국화를 다루었는데, 마수진의 경우 묵죽을 즐겨 그렸고, 후대의 문헌에서도 그녀가 관도승의 명맥을 잇는 직접적인 인물로 언급되었다는 점에 주목해볼 필요가 있다.

마수진의 <죽석난화도(竹石蘭花圖)>와 관도승의 전칭작인 <죽석도(竹石圖)>를 비교해보면, 암석과 대나무로 이루어진 화면 구성 등에서 일부 유사점을 발견할 수 있다(도3, 4). <죽석도>에 묘사된 대나무는 바람으로 인해 줄기가 우측으로 기울어 있어 시각적인 생동감이 느껴지며, 각각의 죽엽(竹葉)에는 관도승 특유의 서예적인 필치가 반영되어 있다. 마수진의 <죽석난화도> 속 대나무 역시 우측을 향해 기울어 있으나, 짙은 먹으로 농밀하게 잎사귀를 묘사한 <죽석도>와는 달리 세필의 붓으로 성긴 잎을 표현하였다는 차이점이 있다.

마수진의 <난죽수선도(蘭竹水仙圖)> 속 “진회 강변에서 관부인의 삼우도를 임모하다(臨管夫人三友圖於秦淮水榭).”라는 제시는 그녀가 관도승의 화풍을 어느 정도 인지하고 있었음을 보여준다(도5). 그러나 두 인물의 묵죽화는 각기 다른 풍격을 보이고 있으며, 근본적으로 기녀였던 마수진이 사군자를 그려왔던 이유로는 자신을 찾아오는 남성 문인들을 상대하기 위함임과 동시에 그림을 판매하여 생계를 유지하려는 목적이 있었다. 따라서 마수진이 본인과 전혀 다른 풍격의 관도승을 제시에 언급한 것은 그녀가 전대에 명망이 있었던 인물을 자신에게 투영 시킴으로써 작품의 화격과 가치를 높이기 위한 수단이었을 것으로 추측된다.

다음으로 살펴볼 기녀화가인 설소소는 사군자는 물론 산수인물(山水人物)에 이르기까지 모든 장르의 회화를 속되지 않게 그려낼 수 있었던 인물이었다. 일생의 대부분을 금릉(金陵, 현 남경)에서 보냈던 그녀는 문학과 예술에 다양한 재능을 보여 ‘십능재녀(十能才女)’<sup>10)</sup>라 불렸고, 명나라 후기의 문예 비평가였던 호응린(胡應麟, 1551-1602)은 설소소의 회화적 재능에 대

8) 유순영, 「吳派의 蘭그림과 『十竹齋書畫譜』」, 『온지논총』 35(2013), p. 508.

9) “湘蘭文姬管夫人之後一人也。居金陵，精於女技，亦足擅平康之長。寫蘭竹獨步一時，無出其右。”，英和외, 『石渠寶笈三編』(上海書店, 1988), p. 2, 120.

10) 시(詩), 서(書), 화(畫), 자수(刺繡), 거문고(琴), 바둑(奕), 기마(騎馬) 등 10가지의 기예를 뜻한다.

해 『갑을잉언(甲乙剩言)』에서 이렇게 밝히고 있다.

사금오(史金吾)의 집 뒤편에 사는 설소소는 그 자태가 곱고 우아했으며, 언행은 사랑스러웠다. 그녀는 [왕희지의] 『황정경(黃庭經)』에서 볼 수 있는 소해(小楷)에 능하였고, 난죽을 그리는 것에 뛰어났다. 그림을 그릴 때면 붓을 좌우로 날렵히 움직였는데, 각자의 뜻과 형태를 모두 갖추어, 설사 [당대의] 유명한 화가였다 할지라도 그녀를 뛰어넘을 수 없었다.<sup>11)</sup>

설소소는 당시 문인 취향의 사군자화로 상당한 명성을 얻고 있었을 뿐만 아니라 호응린은 설소소의 서체를 옛 동진(東晉)의 서법 대가였던 왕희지(王羲之, 307-365)에게 비유하기도 하였다. 서화를 포함한 설소소의 다방면적인 재능은 지역의 명사들 사이에서 큰 인기를 끌게 되었고, 그중에서도 명 말의 문학가였던 심덕부(沈德符, 1578-1642)는 진희 강변에서 설소소를 처음 만나 그녀의 몸값을 기방에 지불함으로써 자신의 소실로 맞이하게 되었다.<sup>12)</sup>

1614년 작 <난화도(蘭花圖)>와 더불어 설소소의 현전하는 작품 대부분은 그녀가 심덕부의 소실로 지내며 필치의 노련함을 더해가던 시기에 제작된 것이다(도6). 설소소는 초당사걸(初唐四傑)<sup>13)</sup>이라고 불린 양형(楊炯, 650-695)의 《유란부(幽蘭賦)》 중 600여 자를 발췌하여 작품 상단에 적어 넣었다.<sup>14)</sup> 이는 설소소가 깊은 문학적 소양을 가지고 있었음을 방증해주며, 『갑을잉언』에서 왕희지에 비유되기도 하였던 정방형의 소해체를 점차 자신만의 개성적인 서법으로 발전시켰음을 확인할 수 있다. 또 한란(寒蘭)의 아름다움을 노래한 《유란부》의 텍스트는 화면 속 난초와 함께 어우러져 문인화 특유의 시적인 정취를 더해주고 있다.

설소소는 난초 외에 매화를 제재로 삼은 작품을 남기기도 하였는데, 특히 <매화수선도(梅花水仙圖)>는 만년기에 들어선 작가의 필묵법을 잘 보여준다(도7). 설소소는 매화와 수선 등의 물상들을 화면에 안배한 뒤, 물 위를 건너는 달의 신 항아(嫦娥)를 모티브로 한 칠언 절구의 시를 함께 지어 넣었다. 또한 암석의 표면에는 강렬한 농담의 대비를 주어 울퉁불퉁한 질감을 묘사해냈고, 그 뒤편으로는 S자형으로 굴곡진 매화나무와 수선을 함께 배치하였다. 이때 매화나무는 짙은 먹을 강하게 눌러 그 형상을 나타낸 반면, 수선에는 쌍구법을 사용하여 화면의 층차와 공간감이 더욱 명확해지는 효과를 주었다.

설소소의 문인화적인 수묵 필격에 가장 큰 영향을 주었던 인물은 바로 심덕부이며, 그는 그녀의 신분이었던 설소소에게도 지속적인 서화 교육을 실시하였고, 그녀가 그림을 그리는 일을 장려하였다.<sup>15)</sup> 특히 중년 이후 심덕부와 함께 지내던 시기에는 설소소의 신분이 상승하게 되면서 작품의 소재 선택에도 변화를 가져왔고, 예술적 표현의 범주를 더욱 확장해나갔다. 요컨대 심덕부와 만나기 이전까지의 설소소는 남성 문인들과의 교류 혹은 아회(雅會)를 위한 그림만을 그려왔다면, 이 시기에는 규중(閨中)의 한 여인으로서 온전히 서화를 즐기며 진정한 의미로의 문인화 풍격을 습득할 수 있었던 것이다.

## 2. 공필 화조화(工筆 花鳥畫)

11) “惟史金吾宅後有薛五素素，姿態豔雅，言動可愛，能書作黃庭小楷，尤工蘭竹。下筆迅掃，各具意態，雖名畫好手不能過也。”，胡應麟，『甲乙剩言』（中華書局，1991），pp. 7-8.

12) 湯漱玉 외 2인, 앞의 책, p. 114; 김원동, 「명말 기녀들의 삶과 문학과 예술(2)」, 『중국문학』 36(2001), p. 242.

13) 당나라 초기의 시인인 왕발(王勃, 650-676)·양형(楊炯, 650-695)·노조린(盧照鄰, 약 630-695)·낙빈왕(駱賓王, 640-684)을 일컫는다.

14) 蔣暉, 『金粉人間·明時蘇州』（遼寧人民出版社，2007），pp. 111-112.

15) 顧佳佳, 「明代妓女畫家研究」(楊州大學 碩士學位論文, 2012), p. 31.

명대 말기에 화조를 즐겨 그렸던 규수화가로 가장 잘 알려진 문숙은 오파(吳派)를 이끈 문징명의 고손녀이자, 문인화가인 문종간(文從簡, 1574-1648)의 딸이었다. 문숙은 남편이었던 조균(趙均, 1591-1640)<sup>16)</sup>과 함께 한평생을 한산(寒山)에 은거하며 서화를 즐겼는데, 한산의 빼어난 전경과 각양각색의 풀과 나무, 아름다운 꽃들은 모두 그녀에게 영감을 주는 대상물이자 창작의 밑거름 같은 존재였다. 문숙은 <흰석도(萱石圖)>와 같이 화려한 색채가 특징적인 원추리(흰초)나 양귀비, 석류 등을 화조화의 소재로 채택하였다(도8). 이들은 모두 둥근 열매가 여럿 열린다는 이유로 다자녀(多子女)를 상징했으며, 그중에서도 원추리는 아들을 출산한다는 기원의 의미로 사용되었다.<sup>17)</sup> 문숙은 첫째 딸인 조소(趙昭)를 출산한 뒤에 더 이상 아이를 갖지 못하여 크게 상심했고, 이에 ‘다자녀’라는 소원을 담아낸 여러 가지 소재들을 물색하던 중 자신의 아쉬움을 달래줄 수 있었던 원추리꽃을 즐겨 그리게 되었다.

문숙의 채색화 중에는 ‘꽃이 가지는 상징성’ 이외에 ‘규방 여성들의 일상생활’을 암시해주는 작품도 찾아볼 수 있다. 그중 <춘잠식엽도(春蠶食葉圖)>는 푸른 잎사귀를 가진 뽕나무와 희고 통통한 세 마리의 누에를 묘사한 작품이다(도9). 뽕나무의 아래쪽 커다란 잎사귀에는 누에가 갹아 먹어 크고 작은 구멍이 생겼는데, 그 모습이 매우 사실적이다. 푸른 뽕잎의 사이로는 길쭉한 오디 열매들이 열려있으며, 작가는 채도가 높은 붉은색과 흰색, 그리고 녹색을 교묘하게 배치해 강렬한 시각적 대비 효과를 주었다. 그리고 작품 전반에 나타나 있는 경물들의 입체감은 명나라 말기 서양의 선교사들로부터 전래된 서구식 명암법과도 연관 지어 볼 수 있다.<sup>18)</sup> 문숙과 같은 규방의 아녀자들은 봄이 되면 뽕나무에 누에를 처서 얻은 실로 천을 짜거나 수를 놓는 것을 일삼았는데, 이것을 도상으로 나타낸 <춘잠식엽도>에는 다음 새해에 더욱 풍성한 수확이 있기를 바라는 작가의 소망이 담겨 있다.<sup>19)</sup>

문숙을 포함한 명대의 규수화가들은 자유로운 외부활동이 가능했던 기녀화가들과는 달리, 규각(閨閣)이라는 좁고 특수한 생활환경에 얽매어 있었다. 따라서 이들 대부분은 가정 내에서 이루어지는 가학(家學)의 형태로 그림을 배우거나, 다른 가문의 특출한 여인들을 모색해 자신의 스승으로 삼곤 하였다. 그 대표적인 예로 왕가옥(汪珂玉, 1587-?)의 『산호망(珊瑚網)』에는 문숙에게서 그림을 배웠던 주숙호·주숙희 자매에 관한 이야기가 언급되어 있다.

“당시 많은 이들이 [문숙에게] 필법을 전수받고자 그녀를 스승으로 삼으려 서로 다투었고, 그 제자들 중에는 주숙호·주숙희 자매가 이룬 성과가 가장 크다.”<sup>20)</sup>

문숙으로부터 화조화의 필법을 익혔던 주숙호·주숙희 자매는 강소성 강음(江陰)의 학자였던 아버지 주영기(周榮起, 1600-1686)의 적극적인 후원하에 가학으로 서화를 공부했다. 장녀인 주숙호는 화훼와 곤충을 잘 그렸던 것으로 알려져 있으며, 차녀인 주숙희는 화조는 물론 도석 인물화에도 능했기 때문에 더욱 높은 평을 받고 있다.

화조에 특별한 애정을 보였던 주숙희의 작품 중 <다화유금도(茶花幽禽圖)>는 그녀의 화풍을

16) 오현(吳縣) 지역 출신의 금석학자이며, 그는 아버지인 조이광(趙宦光, 1559-1625)과 함께 각종 금석과 비문(碑文)을 수집하는 일을 하였다.

17) 石志超, 「明代名媛畫家花鳥畫的題材研究」(揚州大學 碩士學位論文, 2013), p. 16.

18) 김상근 외 1인, 「예수회 선교사를 통해 중국과 일본으로 전래된 서양화법: 동서미술교류사의 선교학적 연구를 위한 제안」, 『신학논단』 27(2009), pp. 221-224; 이중희, 『한·중·일의 초기 서양화 도입 비교론』(얼과알, 2003), pp. 79-80 참고.

19) 張帥帥, 「明代閨閣花鳥畫研究」(山西師範大學 碩士學位論文, 2014), pp. 24-25.

20) “...貴姬季女爭來師事, 相傳筆法。在從學者中, 以周淑祜, 禧姊妹取得的成就最大.”, 魏雙雙, 「明清女性畫家研究」(安徽財經大學 碩士學位論文, 2017), p. 36, 재인용.

가장 집약적으로 보여주는 작품이다(도10). 다화(茶花)란 동백꽃을 가리키며, 전면에 보이는 동백나무의 가지가 'S'자형으로 크게 휘어져 있어 자칫 단조로울 수도 있었던 화면에 생동감을 부여해주었다. 작품의 제재인 동백꽃은 겨울을 견딘다고 하여 내동화(耐冬花)라 불리기도 하는데, 꽃잎이 지고 나서도 천천히 시드는 모습을 보고 민간에서는 '오래도록 지속되는 사랑' 내지 '순수하고 선량한 마음' 등의 의미를 부여했다. 이처럼 주숙희는 화조를 그릴 때 길상적인 소재들을 선택하여 자신의 염원과 소망을 담아내곤 하였다.

유사한 맥락의 작품인 <석류도(石榴圖)> 역시 별도의 배경은 생략되어 있고, 나무의 가지가 크게 휘어져 있는데, 이것은 주숙희가 화조화를 그릴 때 가장 많이 채택하였던 화면 구성이다(도11). <석류도>에는 붉은 석류와 석류꽃, 그리고 다채로운 빛깔을 뽐내고 있는 길조 한 마리가 묘사되어 있으며, 주숙희는 물골설색의 기법을 사용하여 과즙이 배어있는 석류의 얇은 껍질은 물론, 새 깃털의 부드러운 질감까지도 섬세하게 나타냈다. 석류와 같이 다자다복(多子多福) 또는 자손만당(子孫滿堂)의 상징으로 여겨졌던 식물들은 당시 규수화가들 사이에서 상당한 인기를 얻고 있었던 것으로 보인다.

### 3. 도석인물화(道釋人物畫)

명대에는 불교를 숭배하며 전통적인 예법에 따라 불상에 절을 올리던 규방의 아녀자들이 점차로 증가하였다. 이때는 남편이 부인에게 불교를 숭상할 것을 적극적으로 권하기도 하였고, 과부가 된 여인들이 속세에서 벗어나고자 불교에 귀의하게 된 경우도 적지 않았다.<sup>21)</sup> 이러한 배경 속 명대의 수많은 여성화가들이 부처를 섬기며 도석인물화를 제작하게 되었다.<sup>22)</sup>

도석인물화를 즐겨 그렸던 여성화가 중 산동성 임읍(臨邑)의 이름난 재원(才媛)이었던 형자정은 포단주인(蒲團主人), 난설재주(蘭雪齋主)라는 호를 가지고 있었고,<sup>23)</sup> 이를 통해 그녀가 불공(佛供)을 올리던 신도였음을 확인할 수 있다.

“자정은 관음대사를 그렸는데, [그 형상이] 매우 장중하고 우아했다. 그녀의 용필(用筆)은 마치 매끄러운 머리카락처럼 보이기도 했으며, 봄날 나무에 걸려있는 섬세한 거미줄과도 같아 보였다.”<sup>24)</sup>

진유승(陳維崧, 1625-1682)은 『부인집(婦人集)』에서 관음대사를 묘사한 형자정의 필치를 ‘매끄러운 머리카락’과 ‘봄날의 섬세한 거미줄’에 비유하였다. 이는 그녀가 인물화를 그릴 때 가늘고 부드러운 필선을 잘 구사하였음을 의미하며, 이러한 특징을 잘 보여주는 대만고궁박물관의 <대사상(大士像)>에는 연잎을 타고 물 위를 건너는 관음대사가 묘사되어있다(도12). 관음은 백의적삼의 긴 소매를 훑날리고 있으며, 걸으로 드러난 왼쪽 손으로는 염주를 쥐고 있다. 팔을 맞대고 있는 관음의 공수(拱手) 자세는 장엄하고 신성한 불법(佛法)의 힘을 상징하고, 그 존엄성은 작품에 쓰인 화려한 금니(金泥) 안료로 인해 더욱 부각되고 있다. 금니란 잘게 부순 금박가루를 아교풀에 갠 것으로, 짙은 남색의 자청지(磁靑紙)는 금니의 아름다움을 더욱 돋보

21) 李天堯 외 1인, 「邢慈靜詩作的佛光道影及其產生的根源」, 『齊魯師範學院學報』 1期(2012), p. 76.

22) 『옥대화사』의 기록을 통해 기녀화가였던 설소소도 백묘법의 대사상을 즐겨 그렸음을 확인해 볼 수 있었으나, 실제 작품이 현전하고 있지 않아 본 논문에서는 규수화가들의 도석인물화만을 중점적으로 다루었다.

23) 周瀟, 「晚明墨壇才女邢慈靜述論」, 『齊魯藝苑』 3期(2010), p. 14.

24) “慈靜畫觀音大士, 莊嚴妙麗. 用筆如玉臺膩發, 春日遊絲.”, 湯漱玉 외 2인, 앞의 책, pp. 45-46.

이게 해준다. 그리고 작가는 명대의 규수화가로서는 드물게 관음대사나 부처의 형상을 나타낸 불교회화에 긴 제발을 남겨 자신의 불심을 나타내곤 하였다.

형자정뿐만 아니라 채색 화조를 즐겨 그렸던 주숙희 역시 불교적 사상에 심취하여 다수의 도석인물화를 제작하였는데, 이는 『명화록(明畫錄)』의 기록을 통해서도 확인해볼 수 있다.

“[주숙희는] 관음대사를 묘사하는 것에 가장 능숙하였고, 그 마음속 뜻과 염원이 잘 전달되었다.”<sup>25)</sup>

주숙호·주숙희 자매의 합작 인물화인 <대사삼십이응신상책(大士三十二應身像冊)>의 각 장에는 범왕신(梵王身), 천대장군신(天大將軍身), 비구니신(比丘尼身), 긴나라신(緊那羅身) 등의 대사와 함께 부친 주영기의 시제와 발문이 쓰여 있다(도13).<sup>26)</sup> 본 화책의 인물들은 표정과 몸 동작을 통해 각기 다른 특성이 표현되었고, 그 붓놀림이 능숙하고 섬세하여 인물의 개성적인 면모를 더욱 부각시켜 주고 있다. 그리고 인물에 따라 ‘짙고 호화스러운 색채’ 또는 ‘은은하고 고상한 색채’를 달리 사용하기도 하였는데, 범왕신의 경우는 붉은색과 푸른색을 함께 조합하여 화려하게 묘사한 반면, 비구니신은 부드러운 단일의 색조만을 가미하여 시각적인 감수성을 더해주었다.

석가모니의 제자인 10명의 나한을 각각의 화폭에 담아낸 주숙희의 <십나한도(十羅漢圖)>는 그녀가 오린(吳麟)이라는 승려의 부탁으로 광동성의 만명사(萬明寺)에서 제작한 작품이다(도14).<sup>27)</sup> 작품 속 나한들은 얼굴의 생김새나 의상, 소지하고 있는 상징적인 지물들이 모두 다르며, 배경에는 커다란 나무나 바위 등의 자연 경물을 배치시켰다. 그 가운데 가장 잘 알려진 제10폭은 기암괴석 아래에서 잠을 자는 호랑이와 복호나한(伏虎羅漢)을 묘사하고 있다. 복호나한은 청대에 특히 유행했던 도상으로 오른손에는 먼지털이인 불진(拂塵)을 쥐고 있으며, 나머지 왼손에는 석가불주(釋家佛珠)가 있다. 복호나한은 보통 엎드려있는 호랑이에 기대어 앉아 있는 모습으로 형상화되는데, 소용돌이 모양의 풍성한 머리와 수염이 특징적이기도 하다. <십나한도>의 모든 나한들은 얼굴이 크고 어깨가 좁은 등 신체적 비례가 맞지 않는 과장된 모습으로 그려졌고, 옷 주름에 사용된 필선도 신체의 골격과는 관계없이 도식적으로 표현되어 있다(도14-1). 나한들의 얼굴은 모두 울퉁불퉁 기괴하거나 유머러스한 표정을 짓고 있어 관람자에게 친근감을 느끼게 해주는데, 이처럼 주숙희는 다년간 도석인물화를 창작해내며 자신만의 독특한 화풍을 형성해냈다.

#### IV. 맺음말

본 논문은 명나라 말기에 활동하였던 여성화가들의 소재별 작품을 중심으로 그 화풍적 특징을 살펴보았다. 먼저 사군자는 문인의 덕목인 지조와 절개를 나타내는 화목이며, 기녀들의 경우 남성 문인들이 주최한 아회에 참석하고, 스스로의 가치를 높이기 위한 수단 중 하나로 그림을 배웠던 만큼 문인 취향의 사군자화를 즐겨 구사하게 되었다. 그리고 동시기 저명한 사대부들과 교류하면서 그들의 풍격을 직접적으로 수용하였기 때문에, 기녀화가들의 사군자 작품은 예로부터 전해진 뿌리 깊은 문인화의 전통과도 일정한 연관성을 보였다.

25) “寫觀音大士最工，心通意徹.”，徐沁，『明畫錄』卷1(華東師範大學出版社，2009)，p. 6.

26) 李湜，「周淑禧，淑祐和她們的《大士三十二應身像》冊」，『文物』9期(1995)，pp. 85-87.

27) 秦逸哈，「淺談閨閣畫家周淑禧的繪畫藝術」，『東方博物』2期(2019)，p. 113.

반면, 채색 화조화를 즐겨 그렸던 규수화가들은 자신의 집 정원이나 그 주변에서 쉽게 관찰이 가능했던 식물 또는 길상적인 의미를 지닌 화훼를 즐겨 다루었다. 그중에서도 ‘다산’을 상징하는 양귀비와 석류, 원추리 등이 가장 빈번하게 그려졌으며, 이들은 모두 화려하고 아름다운 본연의 색감을 지녔기 때문에 채색화의 주제로도 적합했다.

기법적인 측면에서 기녀화가들은 남성 문인들로부터 사의화훼(寫意花卉) 풍격을 전수받아 먹의 농도와 번짐을 이용한 수묵화를 구사하곤 하였다. 또한 기녀화가의 작품 속 수많은 제시와 발문은 사대부들과 주고받았던 문화적인 교유의 수단이자 결과물이었으며, 남성으로부터 높은 인정과 평가를 받을 필요가 있었던 기녀들의 상황을 대변해주고 있다.

규수화가들의 다채로운 채색화 속 자연 물상들은 실제 생물들과 비교해 볼 수 있을 정도로 사실적인 면모를 보이는데, 섬세한 관찰력으로부터 도출된 정교한 묘사법은 명대 규수화가들의 공통된 특징 중 하나이다. 규수들이 채색화를 즐겨 구사하였던 데에는 여러 이유가 있었지만, 무엇보다도 그들은 수준 높은 교양이나 취미의 일환으로 자기 자신을 위한 그림을 그렸다는 사실에 주목해 볼 필요가 있다. 규방 내에서 활동했던 규수들은 외부의 남성들과 접촉할 일이 거의 없었으며, 문인들로부터 회화적 재능에 대한 긍정적인 평을 받아낼 이유 역시 존재하지 않았다. 따라서 타인의 시선을 의식하지 않고, 본인들에게 친근하면서 시각적으로도 아름다운 채색 화조화를 선호하게 된 것이다.

그러나 기녀화가와 규수화가의 회화 양식을 단순히 ‘수묵’과 ‘채색’으로 정의하는 것에는 한계가 존재했다. 예를 들어 마수진과 설소소는 수묵 사군자와 함께 채색이 가미된 화훼화를 남기기도 했으며, 규수화가였던 형자정은 채색이 아닌 수묵 위주의 작품을 그렸다. 그 외에도 수묵과 채색을 혼용하여 사용했던 여성작가들이 존재하기 때문에, 두 그룹의 명확한 경계점을 찾기보다는 각각의 화가들이 지니는 개성적인 면모를 파악하는 것에 초점을 맞추어야 할 것이다.

여성 회화예술의 부흥이라는 독특한 현상은 19세기 이후까지 지속되지는 못하였으나, 명말 청초라는 특수한 시기를 설명해줄 수 있는 새로운 관점을 제시해주었다. 또한 그들이 남긴 작품을 통하여 명대 말기의 사회·정치적인 양상은 물론, 동시기 남성 문인 화가들과 주고받았던 영향 관계까지도 모두 유추해 볼 수 있었다. 아울러 여성화가만의 섬세한 감수성과 아름답고 정교한 회화적 요소들은 기존 남성 화가들의 작품과는 구별되는 독특한 특징임으로 더욱 주목해볼 필요가 있다.



# 북한과 소련의 미술교류 연구 - 1950년대를 중심으로

안민영 | 복인천중학교

I. 서론
II. 소련 사회주의 리얼리즘 미술
III. 1950년-1953년: 6·25전쟁과 소련 전쟁 미술의 영향
IV. 1953년-1955년: 전후 미술계의 복구와 변월룡의 파견
V. 1956년-1959년: 민족미술의 대두와 해빙기 소련미술의 영향
VI. 결론

## I. 서론

소련은 사회주의를 대중에게 전달하는 매개로 예술 분야를 중시했고 북한도 마찬가지로 예술을 체제 선전을 위한 도구로 활용하고자 했다. 이러한 결과 북한미술계는 소련을 선진 미술의 모델로 삼아, 소련의 사회주의 리얼리즘을 학습하고자 하였다. 1950년대 후반 '주체'가 강조되기 전까지 북한미술계 내의 소련미술의 영향력은 절대적이었다. 따라서 1950년대 북한과 소련미술의 영향 관계를 살펴보는 것은 1950년대 북한미술을 이해하는 기본이 된다.

본 발표는 1950년대 북한과 소련의 미술교류를 살펴봄으로써 해당 시기 북한미술이 소련의 사회주의 리얼리즘에 어떠한 영향을 받았는지를 밝히는 데 목적이 있다.<sup>1)</sup> 북한미술은 소련 예술계의 정치·문화적 상황에 따라 직접적인 영향을 받았다. 이에 먼저 1950년대 북한미술을 살펴보기에 앞서, 소련 사회주의 리얼리즘 미술의 흐름을 살펴볼 필요가 있다. 이후, 북한과 소련의 정치 상황 및 미술계의 변화를 기준으로 1950년대 전반기의 6·25전쟁기, 중반기의 북한미술계 전후 복구와 변월룡의 파견 시기, 후반기의 민족미술 대두와 소련미술 해빙기로 크게 3단계로 나누어 설명하도록 하겠다.

한편, 필자는 논문 작성을 위한 자료 조사 과정에서 새로운 1차 사료와 도판들을 입수하게 되어, 다음과 같은 측면에서 기존 연구에서 한발 더 나아가고자 한다.

첫째, 미국 의회도서관에서 『인민조선』 원본을 볼 수 있었는데, 여기에 수록된 컬러도판을 1950년대 중후반 제작된 유화 작품 분석의 기초로 삼고자 한다.<sup>2)</sup> 둘째, 미국 국립문서기록관리청에 마이크로필름 형태로 보관된 6·25전쟁 포스터 이미지를 바탕으로, 전쟁 시기의 북한미

1) 이 발표는 본인의 석사학위 논문에 기초하여 작성한 것임을 밝혀둔다. 안민영, 「1950년대 북한과 소련의 미술교류연구 -유화를 중심으로」 (명지대학교 석사학위논문, 2021).

2) 1953년에 처음 발행된 『인민조선』은 발간 당시 10,000부씩 배포된 월간 잡지였다. '사회·정치·경제 및 문학예술 잡지'를 표방하며 다양한 분야의 소식을 전하고 있는데, 이러한 구성은 소련의 대표적인 대중잡지였던 『오고노크』와 유사하다. 『인민조선』에는 『오고노크』와 마찬가지로 미술 작품 도판이 3-4점 정도 실려 있다. 특히 1955년 1호판 『인민조선』부터는 컬러 형태의 도판이 수록되어 있어, 그간 흑백으로 국내에 알려져 있던 많은 북한미술 작품의 원색을 확인할 수 있었다.

술과 소련 전쟁미술과의 유사성을 분석하고자 한다. 셋째, 소련에서 수입한 『오고노크 Огоно́к К.』, 『이스쿠스트보 Искусство』, 『스메나 Смена』와 같은 잡지를 확인할 수 있었는데, 북한 미술가들이 이러한 잡지를 사회주의 리얼리즘 창작 기법을 학습하는 교재로 삼았던 정황을 밝히고자 한다. 마지막으로 1949년과 1956년에 각각 북한을 방문한 소련 화가 콘스탄틴 피노게노프(Konstantin Finogenov, 1902-1989)와 빅토르 클리마신(Victor Klimashin, 1912-1960)의 행적을 발굴하여 해당 시기에 이들이 북한미술에 미친 영향을 파악하고자 한다. 기존의 선행연구에서는 북한에 파견된 소련 화가의 사례로 주로 변월룡이 조명된 바 있었는데, 이 발표에서는 피노게노프와 클리마신의 활동을 제시하여 인적 교류의 양상을 다양한 층위로 설명하고자 한다.

## II. 소련 사회주의 리얼리즘 미술

사회주의 국가를 건설한 소련은 혁명과 체제를 대중들에게 선전하기 위한 도구로 예술에 주목하였다. 소련공산당과 미술계는 선전에 적합한 미술 형태에 대해 논의하였고 사회주의 리얼리즘이 대안으로 등장하였다.

그런 가운데 소련의 사회주의 리얼리즘은 통치자 교체에 따른 정치적 상황에 따라 다르게 전개되었다. 스탈린(Joseph Stalin, 1879-1953) 집권 초기에는 사회주의 리얼리즘 이외에도 추상주의, 형식주의 등의 화풍이 다양하게 인정받으며 공존했다. 그러나 1930년대에 이르러 소위 스탈린식 사회주의 리얼리즘이 공식화되면서 문화적 다원주의가 배제되기 시작했다.<sup>3)</sup>

이러한 양상은 1953년 스탈린 사망 이후, 1956년 소련공산당 제20차 대회에서 흐루쇼프(Nikita Khrushchev, 1894-1971)가 스탈린 개인숭배를 비판하면서 달라진다. 그의 연설은 문학 예술계에도 파장을 미쳐 소련미술계에도 개인숭배 경향이 있음을 폭로하는 것으로 이어졌다.<sup>4)</sup> 이후, 미술계에서도 스탈린식 사회주의 리얼리즘에 대한 평가가 진행되면서 스탈린 통치기 미술계에서 배제되어 왔던 화풍과 화가들이 재평가되기 시작했다. 그 결과 부르주아 예술로 비판받던 인상주의 화풍이 허용되었으며, 형식주의자로 분류되어 화단에서 배제되었던 세르게이 게라시모프(Sergei Gerasimov, 1884-1964)와 데이네카(Aleksandr Deyneka, 1899-1969) 같은 화가들이 재평가되었다.<sup>5)</sup> 소련 화단에 이른바 ‘해빙기’가 도래하게 되었다.

## III. 1950년-1953년: 6·25전쟁과 소련 전쟁 미술의 영향

북한미술계는 선진 소련을 모범으로 삼아 소련과의 물적·인적 교류를 통해 사회주의 리얼리즘 창작 기법을 학습하고자 하였다.

3) Masia Silina, “The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s,” *Canadian Art Review*, vol.41. no.2(Ontario: Universities Art Association of Canada, 2016), p. 101.

4) 쎄레브랴니, 「회화에 대한 보충 보고」, 『제1차 전련맹 쏘베트 미술가대회 문헌집』, 최철준 옮김 (평양: 조선미술사, 1958), p.51.

5) David Elliott, “Engineers of The Human Soul: Painting of The Stalin Period,” *Soviet Socialist Realist Painting: 1930s-1960s*(Oxford: The Museum of Modern Art Oxford, 1992), p.92; 김창석, 「인상파를 둘러싸고」, 『조선미술』 2(1957. 2), p.39.

북한미술가들이 소련미술을 일상적으로 접할 수 있는 방식은 수입된 소련 잡지를 통해서였다. 1949년 당시 북조선미술가동맹 위원장 정관철은 “『오고노크』와 『이스쿠스트보』를 연구함으로써 많은 영향”을 받았다고 이야기한 바 있었다.<sup>6)</sup> 이런 잡지 이외에 조소문화협회가 소련의 국제서적협회를 통해 신청한 『스메나』라는 잡지도 있었다.<sup>7)</sup> 『오고노크』, 『이스쿠스트보』, 『스메나』 모두 고화질의 컬러도판이 있는 화보 잡지로, 북한미술가들은 이를 통해 복사본 서적의 흑백 도판과는 다른 원색의 그림을 접할 수 있었다.

이러한 물적 교류 이외에 북한은 전문미술인 양성을 위해 소련에 유학생을 파견하였다. 2007년 조은정은 레핀미술대학을 방문하여 졸업작품 카드에서 화가 박경란(朴敬蘭, 1922-?)과 김린권(金麟權, 1925-?), 조각가 지청룡(池靑龍, 1929-1991)의 자취를 발굴한 바 있었다.<sup>8)</sup>

소련유학생 신분일 때부터 북한미술계의 많은 관심을 받았던 인물 중 하나가 조각가 지청룡이다. 소련 유학시절부터 주목을 받았던 지청룡의 레핀미술대학 재학 당시에 대한 자료는 알려진 바가 거의 없었다. 그런 가운데, 필자는 미국 국립문서기록관리청 문서군의 북한 자료를 조사하던 중, 일행과 함께 지청룡(Ди Чен Лен)이 사촌형 지삼룡(Ди Сам Лен)에게 1950년에 보낸 편지를 찾을 수 있었다.<sup>9)</sup> 그해 여름에 지청룡은 2학년으로 진급하였으며, 1학년말 작품으로 <대체 男 형태>라는 조각품을 제출하였다. 지청룡의 해당 작품은 지삼룡에게 동봉한 사진으로 살펴볼 수 있다.<sup>10)</sup> 소련 남성을 모델로 한 입상 조각으로 정확한 인체의 비례를 구현하여 근육의 움직임이 생동감 넘치게 포착된 것이 특징이다. 이 작품을 통해 소련 조각이 북한 조각에 미친 영향을 가늠해 볼 수 있다.<sup>11)</sup>

또다른 소련유학생이었던 박경란이 귀국하자마자 평양미술대학 리수노크(Рисунок, 데생) 강좌장이 되는 과정에 주목할 필요가 있다. 평양미술대학은 1954년 9월에 회화 강좌 기구를 유화 강좌와 리수노크 강좌로 분리하여 이원화했다.<sup>12)</sup> 이때 유화 강좌장은 기존의 회화학부를 맡았던 문학수가 그대로 담당하였으며, 새롭게 개설된 리수노크 강좌는 박경란에게 맡겨졌다.<sup>13)</sup> 1954년 하반기는 변월룡이 소련으로 귀국한 직후이며 동시에 박경란의 유학이 끝난 시점으로, 변월룡에게 지도받았던 리수노크 교육의 공백을 소련에서 유학한 박경란을 통해 메우려 한 것이다. 평양미술대학 학장 김주경(金周經, 1902-1981)이 변월룡에게 보낸 편지에서 “박경란 선생이 리스노크 강좌에서 많은 성과를 올리고 있다”고 하여, 박경란이 북한미술가

6) 정관철, 「미술동맹 4년간의 회고와 전망」, 『문학예술』 8(1949.8), p.63; 『오고노크』에는 매호 4쪽 분량의 전면 원화 컬러도판이 실렸으며, 『이스쿠스트보』에는 엽서 형태의 컬러도판이 별도 부차되었을 뿐 아니라 미술 논문이 함께 수록되었다.

7) NARA, RG242, SA2011, NM44 299A, 『Смена』 23(1949); 미국 국립문서기록관리청 RG242 문서군(National Archives Collection of Foreign Records Seized RG242)에는 6·25전쟁 당시 미군이 북한 전역에서 노획한 자료들이 보관되어 있다. 2020년 2월, 미국 국립문서기록관리청에 홍성후, 이안나 선생님과 함께 방문하여 ‘조소문화협회 화천군위원회’(1950.03.10) 도장이 찍힌 『스메나』 잡지를 찾을 수 있었다. 이 발표에서 다루는 미국 국립문서기록관리청 자료들은 홍성후, 이안나 선생님과 함께 당시 방문에서 확보한 자료들이다.

8) 한국전쟁기 소련유학생에 대해서는 조은정, 「한국전쟁기 북한에서 미술인의 전쟁 수행 역할에 대한 연구」, 『미술사학보』 30(2008), pp.102-107 참조.

9) 관련한 내용은 홍성후 선생님이 논문으로 정리하였다. 홍성후, 「북한 조각가 지청룡으로부터 온 편지」, 『근대서지』 21(2020) 참조.

10) 사진 앞면에는 본인 서명이, 뒷면에는 작품 제목이 러시아어로 적혀 있다. 그 옆에는 “1950. 5. 25. (未완성) 62시간”이 덧붙여 있다. NARA, RG242, UD300, Box20, 『“숨겨진 전상서”와 <대체 男 형태> 조각 사진』.

11) 홍성후, 위의 논문, p.362.

12) 김주경, 「변월룡에게 보낸 편지」(1954.9.28), 문영대, 김경희, 『러시아 한인 화가 변월룡과 북한에서 온 편지』(문화가족, 2004), p.58.

13) 김경준, 「변월룡에게 보낸 편지」(1954.11.29), 문영대, 김경희, 위의 책, p.312.

양성에 기여한 구체적 사례도 살펴볼 수 있다.<sup>14)</sup>

소련 유학생 박경란, 지청룡 등은 1940년대 후반에서 1950년대 중반에 걸쳐 레핀미술대학에 진학하여 소련유학생생활 6년의 교육과정을 마친 후, 평양미술대학 교수로 임용되었다. 이러한 사례에서처럼, 소련유학생들은 귀국 이후 북한미술 교육기관에서 사회주의 리얼리즘을 전달하는 역할을 수행하였다.

6·25전쟁 중에도 북한과 소련의 미술교류는 지속되는데 이는 ‘6·25전쟁 포스터’를 통해 구체적으로 살펴볼 수 있다. 전쟁 포스터는 빠른 시일 내에 제작되어야 했기 때문에 소련 화가들의 포스터를 참고하는 양상이 두드러졌다. 6·25전쟁 발발 이후, 1950년 신문에 처음 등장한 포스터는 조선미술가동맹 위원장 정관철(鄭寬徹, 1916-1983)의 <모든 것을 전선으로 모든 것을 승리를 위하여>이다. 정면을 응시한 남성이 한 손에 기계를 쥐고 다른 손은 전선을 가리키고 있는 도상은 메델스키(Alexandr Medelsky, 1892-1943)의 <조국에 돈을 빌려주자>를 떠올리게 한다. 같은 시기 제작된 오택경(吳澤京, 1913-1978)의 <조국을 위하여>는 이바노프의 <서쪽을 향하여>와 주제와 구도 면에서 비교해 볼 수 있다. 국기를 배경으로 두 손에 각각 총과 폭탄을 든 병사가 정면을 응시하고 있는 구도의 유사성이 높아 오택경이 이바노프 작품 이미지를 차용했음을 알 수 있다. 그러면서도 오택경은 국기, 군복, 무기 등은 북한의 특성에 맞게 변형하여 묘사하였다.

한편, 북한의 전쟁 포스터에 등장하는 남성과 여성은 각기 다른 이미지로 차용되었다. 남성 도상의 경우 ‘강인한 군인’ 형상을 통해 전쟁 참여 의지를 고취하고자 하였다면, 여성 도상의 경우 ‘가련한 어머니’의 이미지를 통해 미군의 폭력성을 고발하는 데 활용되었다. 탁원길(卓元吉, 1923-1951)의 <인민군 장병들이여 구원하여 달라> 속 여성은 총칼의 위협에 맞서 자신의 아이를 품에 안고 적을 응시하고 있다. 해당 작품은 코레츠키(Viktor Koretsky, 1909-1998)의 1942년 작 <붉은 군대여 구원하여 달라>와 작품 제목을 비롯한 주제 및 표현 방식이 거의 일치한다. 그러면서도 탁원길은 적의 칼날 앞에 놓인 남한의 어머니와 아이의 옷차림을 우리 식으로 변형하였으며, 이들을 겨누고 있는 총칼의 도안 또한 ‘독일 나치 문양’에서 ‘미국 성조기와 달러(\$) 문양’으로 바꾸었다.

정관철도 어머니와 아이를 소재로 한 <인민군 장병들이여 원수를 갚아다오>(1950)를 제작했다. 미국 항공기 폭격에 의해 사망한 아이를 안고 있는 어머니를 표현한 이 작품은 쉬마리노프(Dementy Shmarinov, 1907-1999)의 1942년 작 <복수>를 떠올리게 하는데, 축 늘어져 있는 아이와 눈물 흘리며 절규하는 어머니의 모습은 ‘피해자’ 혹은 ‘연민의 대상’으로 형상화되어 있다.

그러나 이년 후 제작된 정관철의 1952년 작 <조선의 자유와 독립을 위하여>의 어머니는 이전과는 달라져 있다. <인민군 장병들이여 원수를 갚아다오>와 마찬가지로 죽은 아이를 품 안에 안고 있으나, 화면 하단에 돌격하는 인민군과 탱크와 함께 등장하며 진격할 것을 명령하는 주체로 변모해 있다. 이제 전쟁에서 어머니 도상은 ‘연민의 대상’이 아니라, ‘분노를 결의로 승화하는 주체’로 변화하였는데, 이러한 양상은 소련의 전쟁 포스터에서도 유사하게 나타난 바 있다. 1943년에 제작된 토이제의 <조국을 위하여>의 어머니는 1942년 작 쉬마리노프의 <복수>와 1942년 작 코레츠키의 <붉은 군대여, 구해 달라>의 경우와 달리, 전투를 배후에서 지휘하는 형태로 등장한다. 정관철의 1952년 작 <조선의 자유와 독립을 위하여>는 토이제의 <조국을 위하여>와 도상의 배치와 구도뿐 아니라 주제까지 영향받았음을 살펴볼 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 6·25전쟁 시기의 북한포스터와 독·소 전쟁 시기의 소련포스터와

14) 김주경, 「변일룡에게 보낸 편지」(1954.12.28), 문영대, 김경희, 위의 책, p. 62.

는 도상에서 유사성이 높다. 하지만 북한 화가들은 소련 전쟁 포스터의 주제 의식 및 구도와 도상을 상당 부분 차용하면서도, 인물의 의복과 모자, 무기 등은 민족적 특성에 맞춰서 북한 식으로 변주하였다. 또한 기법 면에서는 다소 상이한 차이를 보이는데, 소련포스터의 경우 인물과 배경을 흑백처리하고 선전구호를 강렬한 붉은 깃발 안에 배치함으로써 전달하고자 하는 메시지를 텍스트 형태로 강조하였다. 반면, 북한포스터는 선전구호를 붉은색으로 강조하면서도 인물과 배경을 모두 컬러로 상세하게 표현하여 이미지를 통한 메시지 전달에 보다 충실하였다.

#### IV. 1953년-1955년: 전후 미술계의 복구와 변월룡의 파견

1953년 6·25전쟁이 끝난 이후 소련에서 파견된 레핀미술대학 교수 변월룡(邊月龍, 1916-1990)은 전후 복구 시기에 북한미술계의 체제 정립에 큰 역할을 하였다.

변월룡은 작품을 제작할 때 실물에 의거하지 않고 사진을 모사하는 것을 비판하였는데, 이는 변월룡이 파견되기 4년 전인 1949년에 북한을 방문했던 피노게노프의 제작 기법과 비교되는 지점이였다.<sup>15)</sup> 피노게노프는 1949년 북한에 머무는 동안 연필화 <소련군의 북한 해방>을 제작한 바 있었다. 해당 작품은 1947년 의주 남문에 ‘김일성 장군 만세’ 글씨가 걸려 있는 사진과 1945년 탱크를 탄 소련군의 입성을 환영하는 만주 지역의 외국인 군중 사진을 혼합하여 북한 인민으로 각색하여 모사한 것이었다. 스탈린식 사회주의 리얼리즘의 대표 인물 중 하나인 피노게노프의 이러한 제작 방식은 1953년 스탈린 사망 이후 “생기 없는 삽화성과 모형성을 생산”하는 사례로 소련 내부에서 비판받게 된다.<sup>16)</sup> 이러한 제작 방식은 실제 모델을 관찰하여 그릴 것을 강조하는 변월룡과는 확연한 차이가 있었다.

1953년 북한에 파견된 변월룡은 피노게노프와 달리 “테마를 현실에서 얻어낼 것, 모델을 보고 일할 것, 모방하지 말 것” 등 실제 인물을 관찰하여 생활의 전형성을 담을 것을 강조하였다.<sup>17)</sup> 변월룡의 지도가 북한미술계에 미친 영향력은 1954년 8월 평양에서 열린 《8·15해방 9주년 기념 미술전람회》 출품작을 통해 가시적으로 확인해 볼 수 있다. 변월룡 지도의 영향력을 살펴보는 것은 다시 말하자면 소련 사회주의 리얼리즘 미술이 북한미술계에 어떻게 투영되었는지를 밝히는 일이기도 하다. 변월룡의 영향을 살펴볼 수 있는 대표적인 작품이 한상익(韓相益, 1917-1997)의 <고지의 이야기>와 양재혁(楊在赫, 1934-?)의 <전선 이야기>이다.<sup>18)</sup> 두 작품 모두, 전쟁에 참여했던 자신의 경험을 구술하는 인민군과 경청하는 농민을 소재로 삼은 작품으로, 작가의 실제 관찰을 통해 제작되었다.<sup>19)</sup> 또한 인물의 전형성, 생활 풍습이 담긴 민

15) 1949년 소련 문화대표단의 일원으로 방문한 피노게노프는 ‘예술에서 사회주의 리얼리즘 방법론’을 강연했으며, 그의 연필대생전이 평양미술대학에서 열리기도 했다. 『조선중앙년감 1950』 (평양: 조선중앙통신사, 1950), p. 358.

16) 쉘레브란니는 1957년 제1회 전련맹 미술가 대회 연설을 통해, 작품 창작에서 스탈린 개인숭배의 영향이 두드러진 화가로 토이제, 알렉산드르 게라시모프, 슈르핀과 함께 피노게노프를 언급하였다. 쉘레브란니, 「회화에 대한 보충 보고」, 『제1차 전련맹 쏘베트 미술가대회 문헌집』, 최철준 옮김 (평양: 조선미술사, 1958), p. 51.

17) 김정수, 「변월룡에게 보낸 편지」 (1955.6.5), 문영대, 『우리가 잃어버린 천재화가 변월룡』 (컬처그라퍼, 2016), p. 154.

18) 변월룡이 평양미술대학에 파견되었던 1953년 당시 한상익은 평양미술대학의 교원, 양재혁은 평양미술대학의 학생이었다. 두 사람 모두 대학에서 변월룡에게 해당 작품에 대해 직접적인 지도를 받았으리라 짐작할 수 있다.

19) 리재현, 『조선력대미술가편람』 (평양: 문학예술종합출판사, 1999), p.570.

족적 특성이 잘 표현되어 있다. 이를 통해 당시 소련의 사회주의 리얼리즘에서 중시했던 방향이 변월룡을 통해 북한미술계에 투영된 구체적 실례를 살펴볼 수 있다.

한편, 북한 화가들은 김일성을 형상화하는 과정에서 소련 화가들의 스탈린 묘사 방식을 참고했던 것으로 보인다. 1954년 《8·15해방 9주년 기념 미술전람회》에는 김일성의 항일 무장투쟁을 형상화한 작품들도 출품되었다. 작전용 지도를 바라보며 전투를 구상하는 김일성의 모습을 표현한 김익성(1920-1984)의 <밀영에서 작전 계획을 하시는 김일성 동지>는 레쉴트니코프(Fyodor Reshetnikov, 1906-1988)의 <소련 대원수 스탈린>를 떠올리게 한다. 이 작품은 『오고노크』 1949년 51호에 수록되어 있어 북한 화가들이 잡지를 통해 해당 작품을 접했을 가능성을 생각해 볼 수 있다.

김익성의 <밀영에서 작전 계획을 하시는 김일성 동지>가 김일성 개인의 영웅성을 부각하고자 한 작품이라면, 같은 해 제작된 선우담(鮮于澹, 1904-1984)의 <김일성 동지와 인민들>은 김일성과 인민들의 교감을 주제로 삼은 작품이다. 이 작품은 구도와 주제 면에서 이바노프(Vasily Yefanov, 1900-1978)의 <잊지 못할 만남>과 비교해 볼 수 있다. <잊지 못할 만남>의 작품 중앙에는 스탈린을 비롯한 세 명의 인물이 삼각형 구도로 표현되어 있으며, 이들을 둘러싼 인물과 꽃 등은 외곽에서 두 번째 원형 구도를 만들고 있다.<sup>20)</sup> 선우담의 <김일성 동지와 인민들> 역시 원호물자를 들고 온 두 명의 인민과 김일성이 손잡고 있는 삼각형 구도와 그를 둘러싼 바깥의 원형 구도로 구성되어 있어, 이바노프 작품의 구도와 유사성이 높다. 또한 주제 면에서도 ‘지도자와 인민들과의 영광스러운 만남’을 형상화했다는 공통점이 있다. 북한미술가들은 김일성을 지도자, 아버지, 친구 등과 같은 이미지로 형상화하고자 하였으며, 이 과정에서 소련 화가들이 스탈린을 다양한 방식으로 재현한 작품들을 참고했을 것으로 보인다.

그러나, 북한미술계가 소련미술의 영향을 일방적으로 받기만 했던 것은 아니었다. 북한미술계는 잡지 지면을 통해 소련에 소개되는 기회를 얻게 된다. 『오고노크』의 기자이자 화가인 비소츠키(Visotsky)는 1954년 12월 북한에 40일간 머무르며 조선미술가동맹과 평양미술대학을 방문하였고, 귀국길에 북한 작품 30여 점을 소련으로 가져갔다.<sup>21)</sup> 이후 비소츠키는 1955년 4월 『오고노크』에 김만형 <희천공장기계 공장을 현지에서 지도하시는 위대한 수령 김일성 동지>, 문학수 <영웅 조옥희>, 한상익 <농촌 풍경>, 임백 <평양 복구>, 정관철 <인민군대 전사>, 한상익 <금강산>, 이팔찬 <농악>, 정종여 <금강산> 작품 8점을 수록하여 소련에 북한미술을 소개하였다.<sup>22)</sup> 이처럼 『오고노크』를 매개로 소련과 북한의 미술계가 교류하는 양상을 살펴볼 수 있다. 1955년 『오고노크』에 북한 작품이 수록되어 소련 현지에 소개된 사례는 북한이 소련미술계의 영향을 일방적으로 수용하는 입장만은 아니었음을 보여준다.

20) Jan Plamper, "The Spatial Poetics of the Personality Cult: Circles around Stalin," *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Space* (Seattle: University of Washington Press, 2003), pp. 34-35.

21) 비소츠키가 북한에서 가져간 미술작품의 구체적 목록은 문학수와 정관철이 변월룡에게 보낸 편지에 상세하게 정리되어 있다. 문학수, 「변월룡에게 보낸 편지」(1955. 1. 11), 문영대, 김경희, 위의 책, pp. 194-196; 정관철, 「변월룡에게 보낸 편지」(1955. 2. 8.), 문영대, 김경희, 위의 책, pp. 94-98 참조.

22) 정관철이 변월룡에게 1955년 4월에 보낸 편지에 “아직 우리 그림이 나온 오고노크를 우리들은 아직 받지 못하고 있습니다”라고 서술하고 있어, 비소츠키가 소련으로 돌아간 1955년 2월 이후부터 편지 속에 등장하는 4월 사이의 발행된 『오고노크』에 북한미술가들의 작품 도판이 게재되었으리라 추정하게 되었다. 이를 근거로 해당 시기 『오고노크』를 살피던 가운데 1955년 4월 발행된 15호에 도판이 수록된 것을 확인할 수 있었다. 『Огонёк』 15(1955); 정관철, 「변월룡에게 보낸 편지」(1955. 4. 26), 문영대, 김경희, 위의 책, p. 126.

## V. 1956년-1959년: 민족미술의 대두와 해빙기 소련미술의 영향

1956년에서 1959년에 이르는 시기에 북한과 소련은 정치·경제·사회·문화적으로 급격한 변화가 나타났다. 1956년 소련공산당 제20차 대회에서 흐루쇼프는 스탈린 개인숭배를 비판하는 연설을 하였으며, 이를 접한 북한미술계 역시 스탈린을 지우는 작업을 진행하였다.

북한미술계의 이러한 정황은 정관철이 소련으로 귀환한 변월룡에게 보낸 편지 속 일화에서 엿볼 수 있다. 정관철은 1956년 4월 변월룡에게 편지를 보내 이전에 발송한 '1956년 2월 『인민조선』 2호'를 되돌려 줄 것을 요구하였다.<sup>23)</sup> 정관철이 변월룡에게 해당 호의 반송을 요구한 배경에 대해서는 현재까지 알려진 바가 없었다. 그런 가운데, 연구 과정에서 시대적 상황을 살피던 중, 해당 호에 실려 있던 이성화(李成華, 1911-?)의 <김일성 원수> 유화 작품이 문제가 되었을 것으로 추정할 수 있었다. 문제가 된 부분은 해당 작품 속 김일성 도상 뒤로 표현된 스탈린 초상 액자였다. 소련 내부에서 스탈린에 대한 비판의 목소리가 높아지는 상황과 다르게, 스탈린 숭배와 관련된 그림이 북한 잡지에 실려 소련에 소개되는 상황이 된 것이었다. 조선미술가동맹 위원장 정관철이 그림이 실린 잡지를 다급히 회수하는 상황을 통해, 북한 내부에서도 소련의 정세를 관심 있게 지켜보고 대응하고 있었음을 알 수 있다.

한편, 1956년 흐루쇼프의 연설은 소련미술계에도 영향을 미쳐, 스탈린식 사회주의 리얼리즘에 대한 비판이 등장하며 이른바 '해빙기'가 도래하였다. 이러한 분위기는 같은 해 북한에서 길진섭(吉鎭燮, 1907-?)의 <옹진바다 전망>과 오택경의 <풍암의 황혼>와 같은 풍경화 제작에 영향을 주었다. 스탈린 개인숭배가 비판을 받으면서 정해진 주제를 정해진 방식대로 묘사하는 기존의 방식은 배격되었고, 그 대안으로 서정성과 시적 정서가 깃든 장르로서의 풍경화에 대한 요구가 등장한 결과였다.<sup>24)</sup>

1956년 조소천선협회 부위원장이자 화가였던 클리마신의 방북 또한 풍경화를 제작하던 북한 화가들에게 많은 영감을 주었다.<sup>25)</sup> 특히 클리마신은 체류 기간 내내 국립미술제작소 소장 임흥은(林鴻恩, 1914-?)과 함께 북한 전역을 다니며 실제 풍경을 화폭에 담았으며, 이때 제작된 북한 풍경 작품은 1957년과 1959년 두 차례에 걸쳐 『오고노크』에 소개되었다. 한편, 클리마신의 <비 오는 거리>, <평양은 건설중이다>는 각각 임흥은의 <칠성문 밖에서>, <대동문>과 구도가 동일하여 두 사람이 야외에서 함께 수채화 작업을 한 구체적인 정황을 확인할 수 있다.<sup>26)</sup> 클리마신은 <비 오는 거리>와 <마을의 야침> 등의 작품을 통해 일상적 장소도 풍경화의 주제가 될 수 있음을 보여주었다.

1956년 흐루쇼프의 발언 이후 소련미술계에 해빙기가 도래하면서 '사회주의 리얼리즘을 어떻게 정의할 것인가'하는 논의는 1957년 모스크바 제1차 전련맹 소비에트 미술가 대회에서 공론화되었다. 여기에 국립조선미술관 관장 선우담과 조선미술가동맹 위원장 정관철이 직접 참관하였고, 이들은 이후 한 달 정도 모스크바에 머물며 파보르스키(Vladimir Favorsky,

23) 정관철, 「변월룡에게 보낸 편지」(1956. 4. 24), 문영대, 『북한 미술의 뿌리 변월룡』(문화가족, 2004), p. 160.

24) 홍지석, 「서정성과 민족형식 1950년대 후반 북한미술담론의 양상 - 『조선미술』의 풍경화 담론을 중심으로」, 『한민족문화연구』 43(2013), pp. 370-371.

25) 1956년 클리마신이 북한을 방문한 내용과 관련해서는 워포르 클리마신, 「잊을 수 없는 조선」, 『조선미술』(1960.8), pp. 17-19.

26) 임흥은의 <칠성문 밖에서> 도판 제공과 함께, 해당 작품이 클리마신의 <비 오는 거리>와 유사하다는 것은 홍성후 선생님의 도움으로 파악할 수 있었다.

1886-1964)와 이바노프와 같은 소련의 대표적인 작가들과 교류하였다.<sup>27)</sup> 이때 정관철과 선우담은 작품 제작 과정을 직접 관찰하며, ‘현실과 실재를 관찰하고 묘사할 것’, ‘인간의 전형성을 포착할 것’, ‘민족적 특성을 살릴 것’과 같은 사회주의 리얼리즘의 공식 미학을 소련미술가로부터 학습하는 기회를 가질 수 있었다. 이러한 내용은 정관철과 선우담의 귀국 보고회 및 『조선미술』 기고 글을 통해 북한미술가들에게도 전해졌다.<sup>28)</sup>

1957년 제1차 전련맹 소비에트 미술가대회를 시작으로 1959년에 이르기까지 많은 북한미술가들이 소련을 방문하여 전시 참여나 방문을 통해 사회주의 리얼리즘을 학습했다.

그러나, 1959년 무렵에는 소련 사회주의 리얼리즘에 대한 인식은 이전과는 달라져 있었다. 1959년 《소련미술전람회》를 관람한 김창석은 「소련미술을 향하여 배우자」라는 기고 글 말미에 “선진 문화를 학습하면서도 민족적 전통과 유산에 뿌리를 박고 주체성을 망각하지 말아야 한다”는 김일성의 지시를 언급하며 소련미술을 비판적으로 수용할 것을 주장하였다.<sup>29)</sup>

북한이 소련의 영향력에서 벗어나고자 하는 양상이 대두된 데에는 대외적 정치 상황이 작용했다. 1959년 이후 소련과 중국의 대립이 본격화되었고, 김일성은 대외적으로 소련의 수정주의와 중국의 교조주의 양자를 비판하면서, 자신의 독립적 입장을 추구하며 주체를 확립하고자 했다.<sup>30)</sup> 그 결과 점차 소련으로부터 벗어나고자 하는 양상이 나타났던 것이었다.

소련미술을 비판적으로 수용하고자 하는 흐름 속에서 민족적 특성을 표현하는 장르로서 유화를 대신하여 조선화의 위상은 두드러지게 높아졌다. 1959년 『오고노크』에는 조선화 지달승의 <담 방역>, 김용준의 <춤>, 정종여의 <5월의 농촌> 세 점이 차례로 소개되기도 했다.<sup>31)</sup> 사회주의 리얼리즘에서 강조하는 민족적 특성의 측면에서 조선화 장르가 북한의 대표작으로 소련에 소개된 것이었다. 이후 1960년대 중반 이후 조선화는 ‘민족적 특성’을 대표하는 장르로 공식화된다.

이처럼, 1950년대 후반 북한은 중·소 분쟁 이후 정치적, 경제적 자립을 표방하였고, 해방 이후부터 1950년대에 걸쳐 북한미술계가 지향점으로 삼았던 소련미술의 영향력 역시 달라질 수밖에 없었다. 주체성이 강조되면서 미술계 역시 소련미술을 주체적으로 수용하자는 입장으로 변모하였으며, 민족적 특성을 표현하는 방식으로 조선화가 강조되면서 소련 사회주의 리얼리즘의 영향력은 약화되기 시작했다. 그 결과 북한미술계는 중국과의 미술교류가 보다 활발해지며 상대적으로 1950년대 북한미술의 절대적 영향을 미치던 소련과의 미술교류는 약화되는 양상으로 변모하게 되었다.

## VI. 결론

27) 선우담, 「내가 만나본 쏘련의 미술가들」, 『조선미술』 3(1957.3), pp. 20-23.

28) 「제1차 전련맹 소비에트 미술가 대회에 조선 대표 참가」, 『조선미술』 2(1957.2), p. 55; 1957년 5월 8일부터 14일에 걸쳐 정관철은 해주시, 사리원시, 개성시, 신의주에서, 선우담은 청진시, 함흥시, 원산시 지부에서 각각 보고회를 하였다. 「소비에트 미술가대회 귀환 보고회 - 각도 지부 및 반들에서 진행」, 『조선미술』 3(1957.3), p. 19.

29) 김창석, 「사회주의적 사실주의 미술의 찬란한 승리 - 쏘련미술을 향하여 배우자」, 『조선미술』 3(1959.3), p. 14.

30) 황장엽, 『황장엽 회고록』 (시대정신, 2010), p.136; 이미경, 「1950-60년대 북한·중국·소련 삼각관계의 형성과 분열」, 『중소연구』 26(2002), p. 93.

31) 『오고노크』 1959년 7호에는 문학수 <첫돌>, 지달승 <가축방역>, 김용준 <춤>, 1959년 18호에는 정종여 <5월의 농촌>이 수록되어 있다. 이는 이전 해인 1958년 5호 『오고노크』에 김민권의 <해방 군대>와 오택경의 <원산 노동자 총파업>과 같은 유화 장르만 수록된 것과 비교된다. 『Огонёк』 7(1959), 『Огонёк』 18(1959).

1950년대 북한미술계의 변화상을 소련과의 교류 관계를 중심으로 살펴보았다. 양국 간의 교류를 살펴봄에 소련의 정치·문화적 변화 양상이 시기별로 북한 미술계에 어떠한 영향을 미쳤는지를 분석하였다. 특히 1950년대 북한의 유화 작품을 근거로 사회주의 리얼리즘이 어떻게 투영되었는지를 살폈으며, 소련 작품과의 주제 및 도상의 유사성을 비교 분석하여 영향 관계를 밝히고자 했다.

본 연구는 기존의 선행연구를 기반으로 하는 가운데, 몇 가지 차별화된 의의를 다음과 같이 정리해 볼 수 있다. 첫째, 소련과 북한미술계를 다룬 기존의 선행연구는 주로 양국 간의 물질·인적 교류를 중심으로 다루어진 반면, 이 논문은 북한미술이 소련의 사회주의 리얼리즘으로부터 어떤 영향을 받았는지를 유화 작품을 중심으로 분석하였다. 1950년대 북한 작품의 주제, 구도, 도상 면에서 유사한 소련 작품을 찾아서 비교하였으며, 그 안에서도 북한미술계가 민족적 특성을 살리려고 했던 부분을 조명하였다.

둘째, 북한과 소련의 정치적 상황 변화에 따른 북한미술계의 변화상을 작품 제작 양상 분석을 통해 설명하였다. 1950년대 북한은 소련에 대외의존도가 높았으며 이에 따라 정책 방향이 달라졌다. 이는 문학예술계를 거쳐 미술가동맹으로 전달되었는데, 이에 따라 시기별로 작품의 주제가 변화하였다. 특히 6·25전쟁, 제20차 소련공산당 대회, 중·소 분쟁 등이 각각 북한미술계에 어떤 영향을 미쳤는지를 시기별 작품을 통해 살펴보았다.

셋째, 북한과 소련의 인적 교류와 관련하여 소련화가 피노게노프와 클리마신이 1949년과 1956년에 각각 방북한 관련 자료를 새롭게 발굴하였다. 스탈린 시기 사회주의 리얼리즘의 대표적인 화가였던 피노게노프가 북한에서 작업한 작품을 분석하여, 이후에 방북하는 변월룡의 작업 방식과의 차이를 밝히고자 했다. 또한 클리마신이 방북 당시에 제작한 작품을 통해 그의 풍경수채화가 북한미술계에 미친 영향을 확인할 수 있었다.

마지막으로, 북한과 소련의 물질 교류에서 종종 언급되었던 『오고노크』와 『이스쿠스트보』를 조사하여 1950년 당시 북한미술가들이 작품 제작에 참고했을 것으로 추정되는 소련 작품들을 밝히고자 했다. 무엇보다도 『오고노크』를 분석하면서 북한 작품들을 새롭게 발굴할 수 있었다. 특히 1955년에 북한 화가들이 변월룡에게 보낸 편지에서 소련 화가 비소츠키가 방북 당시에 소련으로 가져갔다고 언급한 작품 일부가 실제 『오고노크』에 실린 것을 확인하였다. 1950년대 후반에는 북한의 조선화 작품들이 『오고노크』를 통해 소련미술계에 소개되는 현상도 파악할 수 있었다. 『오고노크』를 매개로 소련과 북한의 미술계가 교류하는 양상은 북한이 소련미술계의 영향을 일방적으로 수용하는 입장만은 아니었음을 보여주었다.

이 발표는 북한과 소련의 국제 정치 관계사를 바탕으로 1950년대 북한 미술사의 변화 양상을 조망하고자 하였다. 국가 간의 관계는 양국으로만 해석될 수 없는 바, 추후 북한과 소련미술계의 교류를 중국, 베트남, 몽골, 동유럽 등과의 관계까지 폭넓게 포괄하는 연구를 과제로 남겨두고자 한다.



# 러시아 이동파, 대의와 생계 사이에서<sup>1)</sup>

김가영 | 가나아트

- I. 서론: 이동파는 과연 혁명 단체인가?
- II. 황실미술아카데미의 한계와 이동파 창설
- III. 영리 단체로서의 이동파
- IV. 결론

## I. 서론: 이동파는 과연 혁명 단체인가?

이동파(Передвижники[Товарищество Передвижных Художественных Выставок])는 1870년부터 1923년까지 제정 러시아와 구소련을 무대로 활동하며 48회의 정기전을 치렀다. 상트페테르부르크와 모스크바에서 먼저 전시를 연 뒤 특사와 함께 전시를 지방으로 이동시킨다는 점에서 이동파라는 공식 명칭을 갖게 되었고, 초기 활동 기간인 1870년부터 1897년까지 매회 평균 약 5개의 지방 도시를, 총 125차례에 걸쳐 20개의 지방 도시를 순회하였다. 15명의 회원으로 출범했으나, 초기 활동 기간에만 184여 명의 화가가 회원으로 혹은 비회원 참여 작가로 이동파를 거쳐갔다.(도1)

일찍이 1972년, 구소련의 문화부 장관이었던 예카테리나 푸르체바(Екатерина А. Фурцева)는 이동파 100주년 기념 축사에서 이동파가 “예술은 민중에게 속한다”는 레닌의 강령에 상응하는 혁명 화파임을 선언했다.<sup>2)</sup> 이동파에 대한 국내 이해는 이러한 50여 년 전 구소련의 해석을 크게 벗어나지 않으며, 가장 최근 논문(김상현, 2021)도 이동파가 대표하는 19세기 러시아 미술의 본질을 “반규범적 민주주의 정신, 관제적 예술 규범 타파, 친민중적인 화풍 창조, 그리고 민주주의적인 봉사 정신의 의무감 등”이라 규정한다.(도2)<sup>3)</sup>

1) 본 논문은 김가영, 「19세기 러시아 이동파 연구: 초기(1870-1897) 풍경화 출품작을 중심으로」(이화여자대학교 석사학위논문, 2021)의 III장을 수정, 보완한 것이다.

2) А.Т. Кнюха, ред. *Пейзажная живопись Передвижников* (М.: Искусство, 1972), с. 5.

3) 임현숙, 「19세기 러시아 이동화파 연구」, 송미숙 외 엮음, 『미술사와 근현대』 (성신여자대학교 출판부, 2003), pp. 117-131; 최대주, 「19세기 러시아 리얼리즘과 Ilya Repin의 作品分析」(전남대학교 석사학위논문, 2005); 이주은, 「비교맥락적 관점에서 살펴본 러시아 리얼리즘 미술」, 『미술사논단』 33(2011), pp. 271-295; 이초롱, 「러시아 ‘이동예술전람회’의 예술 세계관 연구」(중앙대학교 석사학위논문, 2012); 엄원선, 「체르니셰프스키 미학을 통한 이동파 회화의 재해석」(전남대학교 박사학위논문, 2014); 광봉, 「프랑스 인상주의가 19세기 러시아 미술에 미친 영향에 관한 연구」(원광대학교 박사학위논문, 2018); 김상현, 「러시아 <미술 아카데미>의 태동과 ‘러시아적인’ 예술문화의 전개」, 『노어노문학』 33:1(2021), pp. 369-412.

이동파의 진보 혹은 혁명 단체로서의 이미지는 어떤 면에서 타당하기도 하나, 상당 부분 구소련의 정치적 필요로 만들어졌음이 이미 논의된 바 있다. 초기 연구로 엘리자베스 발크니어(Elizabeth Valkenier)의 『러시아 사실주의 미술. 국가와 사회: 이동파와 그 전통 *Russian Realist Art. The State and Society: the Peredvizhniki and Their Tradition*』(1977)을 꼽을 수 있다. 그는 10월혁명 이후 퇴물로 여겨지던 이동파 작품이 스탈린 시대에 이르러 어떻게 사회주의 이념에 이바지하게 되었는지 서술하며 ‘이동파 신화’에 도전하였다.<sup>4)</sup> 그러나 구소련이 붕괴되기도 오랫동안 러시아 학계와 서구 학계 모두 이동파를 혁명 화파로 보는 시선이 지배적이었다. 이동파의 신화화를 거부하는 연구들은 2000년대에서야 마땅한 의견으로 부상했다.<sup>5)</sup> 그중 안드레이 샤바노프(Andrey Shabanov)의 『러시아 제국 말기의 예술과 시장: 예술가 조합으로서의 이동파 *Art and Commerce in Late Imperial Russia: the Peredvizhniki, a Partnership of Artists*』(2019)는 가장 최신 연구로, 사회 경제학 관점에서 이동파를 경제 공동체로 재해석한다.<sup>6)</sup>

본 논문은 이 같은 선행 연구에 기대되, 서신, 현장 등 1차 사료를 추가로 분석해 이동파가 과연 “민중의 계도”와 “사실주의 입장”을 공고히 견지하며 “도덕적 · 사회적인 문제에 관심을” 둔 단체였는지 되묻는다. 시간순으로 이동파 창설 전 러시아 사회와 미술계의 현실이 어땠는지, 이동파가 어떤 절차로 탄생했고 무엇을 목적으로 활동했는지, 초기 활동은 어떻게 마무리됐는지 등을 훑아보며 이동파를 보다 입체적으로 설명한다. 이로써 공적 문제와 사적 이익 사이에 놓였던 ‘보통 사람’으로서의 이동파를 규명하며 19세기 러시아 미술을 읽는 새로운 관점을 제시하고 인접 연구의 확장을 도모코자 한다.

## II. 황실미술아카데미의 한계와 이동파 창설

거의 모든 국내 연구서와 번역서가 1863년 이반 크람스코이(Иван Н. Крамской, 1837-1887)를 주축으로 창설된 상트페테르부르크화가협동조합(Санкт-Петербургская артель художников, 이하 상트화가조합)을 이동파의 전신으로 소개한다.<sup>7)</sup> 그러나 실상 이동파 설립은

4) 그의 주장은 구소련 학계로부터 극명한 반발을 불러일으켰다. 이에 대해서는 1989년 재출간본 서문 참고. Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society: the Peredvizhniki and Their Tradition* (New York: Columbia University Press, 1989), p. xiii.

5) 다음의 단행본 및 논문들 참고. Дмитрий Северюхин, *Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года* (СПб.: Миръ, 2008); Семён Экштут, *Шайка передвижников: история одного творческого союза* (М.: Др офа, 2008); Evgeny Steiner, “A Battle for the “People’s Cause” or for the Market Case: Kramskoi and the Itinerants,” *Cahiers du Monde Russe*, vol. 50, no. 4(2009), pp. 627-649; Evgeny Steiner, “Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts,” *The Russian Review*, vol. 70, no. 2(2011), pp. 252-271; Алексей Бобриков, *Другая история русского искусства* (М.: НЛО, 2012).

6) 해당 저서는 다음의 박사 논문을 보완한 단행본이다. Andrey Shabanov, “Peredvizhniki, or the Wanderers: the Social History of an Artists’ Movement in Later Nineteenth-century Russia” (Ph.D. Dissertation at Courtauld Institute of Art, 2013). 그는 영문으로 ‘Society’라고 번역해 온 ‘Товарищество’를 엄연히 ‘Partnership’으로 번역해야 한다고 주장한다. 그의 의견에 동조하자면 국문 명칭 또한 이동‘파’가 아니라 이동‘조합’ 정도로 수정할 수 있겠다. 이와 관련해선 별도 논의가 필요하다고 생각되어, 본고에서는 일반적으로 통용되는 이동파로 표기하고자 한다.

7) 1863년, 크람스코이를 비롯해 14명의 젊은 미술가들이 러시아 황실미술아카데미(Императорская Академия Художеств, 이하 아카데미)의 교육 방침에 반대하며 자퇴한 후 설립한 상트화가조합은 동시

1869년 11월 23일, 그리고리 마소에도프(Григорий Г. Мясоедов, 1834-1911)가 이끌던 모스크바 화가 집단이 상트화가조합에 한 통의 제안서를 보내며 본격화되었다.(도3) 그로부터 1년이 채 되지 않는 짧은 준비 기간 동안 이동파는 헌장을 마련하고 1회전을 열며 빠르게 러시아 미술계에 데뷔했다.

그러나 그 이면에는 19세기 러시아 미술계가 겪어온 오랜 진통이 있었다. 1757년 창립된 아카데미는 제국 제일의 미술 교육 기관으로서 비교적 독자적으로 운영되었다. 그러나 19세기 중반에 이르러 거세진 반동 정치 영향으로 미술에 문외한인 황실 인물이 원장에 내정되는 등 점차 방만한 조직이 되어갔다. 더욱이 1850년에는 아카데미 운영 주체가 교육부(Министерство образования)에서 황실 내각(Министерство Двора)으로 바뀌면서 황실은 행정뿐 아니라 화가들의 작업까지 간섭하였다.<sup>8)</sup>

늘어난 입학생들의 거취를 더 이상 보장해 주지 못하는 무능력도 아카데미의 큰 문제였다. 특히 1840년 이후 졸업생의 직위를 이전보다 세분화하면서, 아주 소수의 화가들만 안정적인 미래를 보장받았다.<sup>9)</sup> 명망 있는 아카데미 교수직을 얻는 것은 매우 어려웠고, 설사 얻었다고 해도 외국에서 영입된 교수보다는 부족한 대우를 받았다. 그나마 지방 소학교 선생이 되는 게 현실적이었는데, 그럴 경우 작품 활동이 뒷전으로 밀려날 수밖에 없었다. 그마저도 꺾이지 못한 이들은 교회 장식, 초상화, 사진 보정 작업 등을 이따금 주문받아 생계를 이어갔다.<sup>10)</sup> 이에 알렉산드르 이바노프(Александр А. Иванов, 1806-1858)와 같은 화가는 아카데미가 결국에는 “하찮은 노동자”를 양산할 뿐이라며 비판하였고, 못 화가들은 화가의 가난과 굴욕을 주제로 한 그림을 심심치 않게 남기기도 했다.(도4)<sup>11)</sup>

그럼에도 당시 아카데미는 화가가 되기 위한 유일한 등용문이자 작품을 판매할 수 있는 드문 창구였기 때문에, 화가들은 이를 쉬이 등한시할 수 없었다. 1860년대까지 모스크바회화조합학교(Московское Училище Живописи и Ваяния)를 비롯해 지방 소학교는 모두 아카데미에 종속되었고, 지방 졸업생들이 한낱 장인이 아닌 화가로 불리기 위해서는 아카데미에 편입해 정식 대회를 치러야 했다.<sup>12)</sup> 이런 사정상 지방은 미술에 관해서는 불모지였고, 수도라고 해서 형편이 월등하게 낫지도 않았다. 아카데미에서 1년 혹은 3년마다 열리던 전시가 제국의 유일무이한 미술 행사였으며 이 전시에는 구매 능력이 확실한 소수만이 초대되었다.<sup>13)</sup> 그

---

대 지식인 사회를 중심으로 유행하던 사회주의 조합 단체를 모방하였다. 작업 공간을 공유하고, 그림을 판매해 얻은 수익을 일정 비율로 나누어 가지는 상트화가조합의 관행은 아카데미에서 찾아볼 수 없는 개혁적이고 민주적인 처사였으며, 비슷한 시기 농노제 폐지(1861)가 러시아 사회에 미친 파급과 같은 영향력으로 러시아 미술계의 판도를 바꾼 움직임으로 평가받는다.

8) Richard Stites, *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: the Pleasure and the Power* (New Haven: London: Yale University Press, 2005), pp. 286-287; Valkenier, 앞의 책, p. 7.

9) 개정 전에는 학업을 성공적으로 이수한 모든 학생에게 14번째 관등에 해당하는 화가(художник) 호칭이 주어졌고, 이후 과업을 성취한 일부에게 10번째 관등에 해당하는 아카데미 회원(академик) 호칭이 주어졌다. 개정 후에는 졸업 대회에서의 성적에 따라 대금상과 소금상을 수여받은 자에게는 14번째 관등에 해당하는 1급 상급화가(класный художник первой степени) 호칭이, 대은상과 소은상을 수여받은 자에게는 2급 상급화가(класный художник второй степени) 호칭 및 공직을 얻은 후 14번째 관등에 지원할 수 있는 자격이 주어졌다. 대회 참여 없이 졸업만 한 이들은 비(非)상급화가(некласный художник) 호칭을 획득하였고, 얼마간 후에 아카데미 위원회에 자유 작품을 제출함으로써 관등 획득에 도전할 수 있었다. 아카데미 회원 호칭은 1급-2급 아카데미 회원, 2급-3급 교수(профессор)로 세분화되었다. Valkenier, 앞의 책, pp. 5-6.

10) Экштут, 앞의 책, сс. 11-17 참고.

11) Дмитрий В. Сарабьянов, *Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века* (М.: Искусство, 1955), с. 16.

12) Stites, 앞의 책, pp. 321-330; Valkenier, 앞의 책, pp. 8-9 참고.

밖에 화가들이 작품을 전시하거나 거래할 수 있는 장소는 넵스키 대로(Невский проспект)의 몇 안 되는 상점이 전부였으며, 1870년대 이전까지는 동시대 화가들의 미술품을 취급하는 전문 미술상도 특별히 존재하지 않았던 것으로 보인다.<sup>14)</sup>

그렇지만 아카데미는 계속해서 퇴행에 대한 비난을 면할 수 없었다. 무엇보다 친(親)정권 성향의 보수적인 아카데미 위원회(Совет)가 원흉으로 지적되었다.<sup>15)</sup> 1859년 한차례 자정 시도를 실패한 이후 아카데미는 젊은 화가들의 부담만 더욱 가중했다. 가령 일부분 허락했던 졸업 작품 주제 선택권을 박탈하고, 1863년부터는 졸업 대회 참여 횟수를 한 번으로 제한하며, 각 클래스별 복수의 참여자에게 수여하던 대금상을 모든 참여자를 통틀어 오직 한 명에게만 허락하는 식이었다.<sup>16)</sup> 설상가상으로 당대 유명 예술평론가인 스타소프가 지적하고, 아카데미 측 주요 인사였던 표도르 브루니(Фёдор А. Бруни)가 시인했듯이, 아카데미 정기전은 수요 부족으로 인해 유력한 작품 판매장으로서의 기능도 점점 상실해 갔다.(도5)<sup>17)</sup>

1863년, 크람스코이를 비롯한 14명의 화가가 아카데미를 떠났다. 표면적인 이유는 개정된 규정의 부당함에 대한 토로를 위원회가 묵살했기 때문이었지만, 그 바탕엔 화가들의 현재와 미래를 보장하지 못하는 아카데미의 현실이 있었다. 그러므로 당시 대부분 화가들에게 시급한 문제는 국가와 사회를 위해 “무엇을 할 것인가?(Что делать?)”라는 1860년대 인텔리의 물음에 답하는 것보다 개인의 생존이었음을 어렵지 않게 추측할 수 있다.<sup>18)</sup> 실제로 화가들은 아카데미를 나서는 순간에도 이전에 수여받은 아카데미 칭호를 지키고자 했고, 상트화가조합을 꾸린 후에도 정치 활동이 아니라 아카데미 이력을 내세우며 생계유지 목적의 잡업을 구하기에 바빴다.<sup>19)</sup>

한편, 같은 시기, 아카데미 지원으로 이탈리아에서 유학하던 마소에도프와 니콜라이 게(Николой Н. Ге, 1831-1894)는 조국의 상황을 염려하며 화가들의 자생력을 담보할 새로운 전시 방법과 수익 구조를 골몰하였다. 영국의 순회전이 그들에게 모종의 해답이 되었다.(도6)<sup>20)</sup>

13) Stites, 앞의 책, pp. 317-318.

14) Valkenier, 앞의 책, pp. 8-9; Steiner(2009), 앞의 글, pp. 640-642 참고.

15) “Академия Художеств в годы её возрождения, 1859-1864 гг. Воспоминания бывшего конференц-секретаря академии Ф.Ф. Львова,” *Русская старина*, n. 29(1880), с. 388.

16) Экштут, 앞의 책, сс. 24-28 참고.

17) Владимир В. Стасов(1865), “Ещё о нынешней выставке,” *Собрание сочинений В.В. Стасова 1847-1886: с прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. Т. 1 Художественные статьи* (СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1894), отд. 2, сс. 195-196; Фёдор А. Бруни, “Антагонистам Академии художеств,” *Биржевые ведомости*, n. 257, 25 ноября 1865, с. 2.

18) 『무엇을 할 것인가?』는 1863년 출간된 니콜라이 체르니셰프스키(Николай Г. Чернышевский)의 기념비적인 정치 소설로서 1860년대 러시아 인텔리의 혁명 정신을 함축하고 있다. 이동파의 혁명성을 주장하는 논문들은 당대 화가들이 이 소설을 비롯해 프루동(Pierre Joseph Proudhon)의 사상서 등을 탐독하였다는 일리아 레핀(Илья Е. Репин, 1844-1930)의 회상을 자주 인용하는데, 그의 발언은 상트화가조합과 이동파에 대한 특정한 담론이 형성된 이후 행해졌기 때문에 그것으로 이동파의 정치성을 확신하는 데는 큰 한계가 있다. Илья Е. Репин, *Далёкое и близкое: воспоминания* (М.: Захаров, 2002), с. 178 참고. 발크니어는 평균적인 계급 및 교육 수준을 근거로 화가들의 빈약할 수밖에 없었던 정치성에 대해 논한다. Valkenier, 앞의 책, pp. 10-17, 21-22, 37 참고.

19) 크람스코이 외 13인은 아카데미 위원회가 이들을 대회 참여에서 제외하고 즉시 화가 칭호를 명시한 졸업장을 발행해 줄 것을 요구하였다. “Крамской - М.Б. Тулинову. 13 ноября 1863 г. СПб.,” А. Суворин ред., *Иван Н. Крамской: его жизнь, переписка и худ.-критические статьи 1837-1887* (СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1888), сс. 49-51. 1866년에 인쇄된 상트화가조합 헌장은 단체의 목표를 “[화가들의] 형편을 강화하고 증진하며, 대중을 상대로 작품을 판매할 수 있는 기회를 제공하기 위함”으로 기록한다. *Устав С-Петербургской артели художников* (СПб., 1866), с. 1.

20) Николай Н. Ге(1893), “Жизнь художника шестидесятих годов(13 января 1893 г.),” Н. Ю. Зограф ред., *Николай Н. Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников*

1869년, 유학을 마치고 모스크바에 정착한 마소에도프는 곧바로 5명의 동료들과 새로운 단체 설립을 추진하였다. 확실한 성공을 위해서는 변두리로 여겨지던 모스크바보다 문화 예술을 포함한 모든 것의 중심지였던 상트페테르부르크를 먼저 공략해야 했다. 모스크바 화가들은 때마침 유지가 어렵게 된 상트화가조합에 편지를 보냈으며, 첨부한 현장 초고 첫 줄에 신설 단체의 목적을 다음과 같이 적었다.(도7)<sup>21)</sup>

“이동전람회(Товарищество подвижной выставки) 설립은 다음을 목적으로 한다: 지방 주민에게 러시아 미술의 성과를 체험할 기회를 제공한다. 이로써 미술 애호가 집단의 크기를 키워 미술 작품을 판매할 새 길을 모색한다.”<sup>22)</sup>

본 조항은 정부 승인을 얻고자 한 차례 수정된 후 1870년에 인쇄된 이동파 헌장에서 “[...]: 응당한 허가에 따라 다음을 목적으로 전국에 이동미술전람회를 개최한다: ㄱ) 지방 주민에게 러시아 미술을 소개하고 성과를 체험할 기회를 제공한다; ㄴ) 예술에 대한 애호를 사회적으로 증진한다; ㄷ) 화가들의 작품 판매를 용이하게 한다”<sup>23)</sup>로 수정되었다. 나열식 구성 탓에 ‘브나로드(в народ[인민 속으로])’의 대의가 화가들의 수익 창출보다 우선시된 목적으로 오해되나, 원문의 문장 구성을 그대로 유지하며 옮겨온 초고에서 보듯이, 이동파 설립 목적의 방점은 마지막 줄에 있었다. 마소에도프는 피렌체에서부터 고안한 대로, 화가들의 정당한 수입과 자유로운 창작 활동을 보장하고자 잠재적 구매자를 대량으로 확보할 수 있는 이동식 전시를 택한 것이다. 1년여의 준비 후, 상트페테르부르크에 본거지를 둔 크람스코이 외 9명과, 모스크바에 본거지를 둔 마소에도프 외 4명이 1870년 이동파 헌장에 최종 서명하였다.(도8)<sup>24)</sup>

### III. 영리 단체로서의 이동파

이동파는 1870년 11월, 내무부로부터 헌장에 대한 정식 인가를 받은 후, 상트페테르부르크 시장의 인허와 상트페테르부르크 경찰청의 검열 및 인쇄 허가를 받으며 공식 발족하였다.<sup>25)</sup> 이동파를 혁명 단체로 보는 입장에서는 다소 실망스러운 시작이겠으나, 이동파의 설립은 예상

(M.: Искусство, 1978), с. 220.

21) 서신 말미에 상트페테르부르크에서 먼저 전시를 개최한 후 성공해야, 모스크바와 기타 지역에서도 성공할 수 있다고 적었다. “Письмо группы московских художников в С. Петербургскую Артель художников. 23 ноября 1869 года. Москва.” С.Н. Гольдштейн ред., *Товарищество передвижных художественных выставок 1869-1899: письма, документы* (M.: Искусство, 1987), т. 1, сс. 52-53.

22) 위의 글, с. 51.

23) “Устав ТПХВ,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, с. 57.

24) 상트화가조합 회원들과 마찬가지로 이동파 창립 회원들도 아카데미에서 수여받은 ‘교수’, ‘아카데미 회원’, ‘상급화가’ 따위의 칭호를 서명 앞에 명시함으로써 아카데미의 권위를 빌려왔다. “Устав ТПХВ,” *Товарищество*, Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, с. 57.

25) 샤바노프는 상트페테르부르크 시 경찰청 인가를 받은 1870년 11월 23일을 이동파의 발족일로 보지만, 1888년 마소에도프가 작성한 이동파 15주년 기념 연설문에 명시된 대로 “내무부로부터 헌장을 인가 받은 1870년 11월 2일부터 공식적으로 존재한다”고 보는 편이 더 타당하겠다. Andrey Shabanov, *Art and Commerce in Late Imperial Russia: the Peredvizhniki, a Partnership of Artists* (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), p. 13; “Отчёт, зачитанный Г.Г. Мясоедовым общему собранию членов ТПХВ. 21 февраля 1888 года. Петербург.,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, с. 334.

외로 전제 정부와의 무난한 협조 속에 진행되었다. 알렉산드르 2세(Александр II Николаевич, 재위 1855-1881)는 많은 개혁을 단행한 황제였지만 ‘범죄 예측과 예방 관련’ 및 ‘검열과 인쇄 관련’ 법조항을 두며 민간단체 신설과 활동에 깊이 관여하였고, 어느 단체든 안정적으로 활동하려면 정부 승인을 필히 받아야 했다.<sup>26)</sup> 이동파는 저항 없이 이 과정을 통과했으며 긴 활동 기간 동안 정부 행정과 관련해 특별한 문제를 겪지 않았다. 이로써, 이동파가 일차적으로 추구한 바는 혁명성이라기보다 안정성이었음을 알 수 있다.<sup>27)</sup>

한편, 이동파의 활동 근간이 된 현장은 초고부터 1890년 이동파 조직도에 신설된 ‘위원회(Совет)’ 등장 이후 대폭 수정되기 전까지 총 4번의 수정을 거쳤다. 먼저 1870년 1차 현장이 공식화되기 전 내무부 승인 과정에서 “이동파는 [정부에] 거래 증빙서 공개 의무가 없다”는 조항을 삭제당했다. 이후 1874년 2차 현장에선 해외에서의 전시 개최를 넘겨다보며, 개최 장소로 명시된 “전국에”를 삭제하고, 대상 관객을 “지방 주민”에서 “희망하는 이들”로 수정하였다.(도9) 1878년엔 기존에 비회원에게도 적용되던 출판자 의무와 혜택을 회원에게만 적용하며 배타적 결속력을 다졌다. 그리고 1881년엔 “총회 결정에 따라 이동 전시 외 수익성 전시를 정기적으로든 비정기적으로든 개최할 수 있다”는 조항을 덧붙여 ‘이동 전시’라는 중요한 정체성마저 흐리며 회원들의 최대 수익을 도모하였다.<sup>28)</sup> 이 일련의 현장 수정 과정이 이동파의 주관심이 ‘어떻게 하면 화가에게 더 많은 수익을 보장할 수 있는가’에 있었음을 다시 한 번 방증하는 한편, 현장의 구조와 내용 또한 이동파의 영리 추구 성격을 잘 보여준다.

이동파 현장은 ‘목적’, ‘구성’, ‘행정’, ‘재무’ 등 총 4장으로 이루어졌다. ‘목적’의 2개 조항은 앞서 분석한 단체 목적 외에, 전시 중 작품뿐 아니라 출판물 및 사진도 판매할 수 있다는 사실을 명시한다. 이어 ‘구성’의 3개 조항은 입회 조건 및 의무를 설명한다. 작업 활동을 지속하는 화가만이 이동파 회원이 될 수 있었고, 입회는 1년에 1회 열리는 평의회에서 다수결 투표로 결정하였다. 이후 전개 과정을 보면 신입 회원 선출은 대부분 지연 및 학연에 따른 기존 회원의 추천으로 이루어졌으며, 그러한 사회 자본이 없더라도 판매력을 갖춘 일명 ‘살롱 작가’들이 영입되는 경우도 종종 있었다.<sup>29)</sup>

‘목적’과 ‘구성’이 다 합해 5개 조항으로 이루어진 것에 비해 뒤이은 ‘행정’과 ‘재무’는 각각 11개 조항과 8개 조항을 포함하며 상대적인 중요성을 띤다. 이동파 행정의 두 주체는 총회(общее собрание)와 이사회(правление)로, 총회는 보통 연 1회 열렸고 연감 심사, 전시 개최 등 전체 사항에 대한 결의, 출납 장부 검토 및 이사회 활동 전반을 감사하였다. 회원 중 1년

26) Shabanov, 앞의 책, pp. 16-17 참고.

27) 무엇보다 이동파가 당시 미술계를 독단으로 이끌었던 아카데미와 어떠한 마찰도 겪지 않았다는 점이 의문으로 남는데, 공식적인 인가 요청을 앞두고 마소예도프가 크람스코이에게 보낸 서신이 그 까닭을 유추하는 데 중요한 단서가 된다. 마소예도프는 당시 내무부 장관 알렉산드르 티마셰프(Александр Е. Тимашев) 및 황제, 황비와 가깝게 지내는 익명의 여인과 내통했고, 이 개인적인 인편을 통해 인가 업무를 직통으로 처리하고자 했다. 그 덕분에 아카데미의 간섭을 앞서 차단할 수 있었던 듯하다. 어찌됐든 황실의 실권으로 운영되던 아카데미가 이동파로 인해 겪은 곤란을 염두에 두면, 이동파 창설에 대한 정부의 온건한 허락은 아이러니하다. “Г.Г. Мясоедов - И.Н. Крамской. 21 сентября 1870 года. Москва.,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, сс. 54-55.

28) “Проект устава ТПХВ. 1870 год. Петербург.”; “Устав ТПХВ (Печ. дозв. Спб. 23 ноября 1870 года.)”; “Устав ТПХВ, утверждённый Министерством внутренних дел 2 ноября 1870 года. (Дозволено цензурою. Спб. 20 ноября 1874 года.)”; “Протокол общего собрания членов ТПХВ. 14 марта 1878 года. Петербург.”; “Устав ТПХВ, утверждённый Министерством внутренних дел. 2 ноября 1870 года. (Дозволено цензурою. Спб. 9 апреля 1881 г.)”; “Устав ТПХВ, утверждённый Министерством внутренних дел 30 апреля 1890 года.,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, сс. 55, 57, 115, 158, 228-229, 375-376.

29) Экштут, 앞의 책, с. 207; Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, сс. 19-20.

임기로 선출된 이사들로 구성된 이사회는 상트페테르부르크 지회와 모스크바 지회로 나뉘어 운영되었으며, 이사들의 수적 우위에 따라 두 지회 중 한 곳이 이사회 의 소재처가 되었다. 이사회는 전시 세부 사항을 결정하며, 예산 편성부터 진행까지 실질적인 업무를 맡았다. 그 밖에 출판물에 평가액을 매기고, 형편이 어려운 작가에게 대여금을 지급하는 등 이동파 살림 제반을 담당하였다. 이처럼 지회를 나눠 권력을 양분한 것은 아카데미 관료제의 한계를 극복하며 화가들의 민주적인 참여를 독려하고자 함이었으나, 현실적으로는 이견에 따른 잦은 마찰로 이상적인 운영을 보여주지 못했다.

‘재무’는 이동파의 재산 축적과 분배 과정을 상세하게 서술한다. 이동파 재산은 전시입장권 판매 수익금과 작품 및 출판물 판매 수익금의 5%로 충당하였으며, 작품 가격은 화가 자신이 직접 매겼다. 이 중 전시 설치 및 이동에 소요된 비용을 제외한 나머지 금액은 이사회가 책정한 각 출판물의 평가액에 따른 비율로 회원들이 나눠 가졌고, 일부는 경제적으로 어려움을 겪는 회원을 원조하는 데 사용하였다. 이처럼 전시의 성공과 작품 판매가 화가 개인 수입과 직결되는 수익 구조는 화가들의 적극적인 작품 활동을 독려했다. 그러나 해를 거듭할수록 이동파 내부에서 성공을 거둔 화가와 그렇지 않은 화가 간의 격차와 불만을 야기하는 독소가 되기도 했다.

각 장의 비율과 구성에서나 또 조항들의 실제 작용에서나, 이동파가 어떤 정치적 이념과 도덕적 가치로 단결한 단체였다기보다, 촘촘한 운영 구조로 화가들의 자생력을 담보하는 집단에 가까웠음이 더욱 자명해진다. 결정적으로 이동파는 ‘무엇을 그럴 것인가’, ‘어떻게 그럴 것인가’ 등을 합의하지 않았다. 적어도 이동파를 설립하고 운영하고, 그 활동에 참여해 온 다수의 화가에게 있어서 이동파는 화가로서의 업을 이어나갈 수 기회의 장이었지, 그 이상의 도리를 실천하기 위한 곳이 아니었다. 도리어 이동파에 대의를 심어준 건 외부 주체들이었다. 특히 당시 급진 사상에 매료되었던 문인, 비평가 등의 인텔리였다.

요컨대 1877년, 이동파 설립 회원인 바실리 페로프(Василий Г. Перов, 1833-1882)는 이동파가 본래 목적인 화가들의 복지에 소홀한 대신 인텔리 사회의 평가를 좇는 데 혈안이 되었다며 직설로 불만을 토로한 바 있다.

“[이동파의] 토대에는 박애적인 환상도, 애국적인 감정도 전혀 없었습니다. [...] 러시아 화가들의 사정은 보잘것없고, 그 때문에 설립자들의 주요 목표는 화가들의 형편을 보장하거나, 적어도 어느 정도 낮게 만드는 것이었습니다. 처음에는 그렇게들 생각했지요. 그런데 이제 다른 목적을 좇습니다. 그 새로운 목적이란 회원들의 이익 도모를 부차로 두고 사회 내에서 예술에 대한 필요성을 발전시키고 깨우치려 노력하는 것이라고 합니다. [...] 모두가 사욕 없는 희생을 할 순 없지요. 내가 먼저 그런 목적으로 일할 수 없습니다. 그 때문에 당신[크람스코이] 말 따라 인텔리 사회의 존경과 관심을 부당하게 이용하고 싶지도 않습니다.”<sup>30)</sup>

그가 언급한 인텔리는 블라디미르 스타소프(Владимир В. Стасов), 미하일 살티코프-셰드린(Михаил Е. Салтыков-Щедрин) 등으로, 이들은 1회전부터 이동파 출현을 반기며 그 역할에 대해 적극적으로 의견을 쏟아냈다. 정치적 노선이 달라도 공통되게, 모든 사회 제반이 혁명과 진보를 향해야 한다고 믿은 19세기 중반 러시아 인텔리는 이동파가 시각적으로 대중을 계몽하는 데 이바지하기를 기대하였다.(도10)<sup>31)</sup> 그런가 하면 1877-78년 터키 전쟁을 계기로

30) “В.Г. Перов - И.Н. Крамскому. 13 апреля 1877 года. Москва.,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, с. 142.

31) Михаил Е. Салтыков-Щедрин(1871), “Первая русская передвижная выставка,” С.А. М

특히 범슬라브주의 정서가 만연하면서부터는 스타소프, 아드리안 프라호프(Адриан В. Прахов), 이폴리트 바실레프스키(Ипполит Ф. Василевский) 등 중도-자유주의자들과 신흥 중산 계층 출신 인텔리 등이 이동파 그림의 “러시아성”을 강조하고 나섰다.<sup>32)</sup>

크람스코이, 니콜라이 게(Николай Н. Ге, 1831-1894) 등 소수지만 상대적으로 큰 영향력을 지닌 이동파 회원들이 인텔리의 비평에 예민하게 반응하며 동조했다. 물론 다른 화가들도, 출품작을 선정하고 평가액을 매기는 등 행정 중심에 있던 이들의 눈 밖에 나지 않기 위해서라도, 혹은 사회적 체면 유지나 작품에 대한 긍정적 여론 때문이라도 비평가들의 입씨름에서 완전하게 자유로울 수 없었다. 무엇보다 아카데미와의 지속적인 대치로 1876년 황실로부터의 원조마저 끊겨버린 이동파 전체로서도 세력을 유지하려면 새로운 대세로 자리 잡아가던 인텔리와의 관계를 잘 다져놓을 필요가 있었을 것이다.<sup>33)</sup> 그러므로 대의와 생계 사이, 이동파의 외줄 타기는 피치 못할 일이자 또 하나의 생존 전략이었으리라 생각해 볼 수 있다.

한편, 이동파는 실제 1회전(1871)부터 괄목할 만한 경제적 성과를 거뒀다. 상트페테르부르크와 모스크바를 포함한 4개 도시에서 30,527명의 관람객을 유치하였고, 도합 29,690루블에 달하는 출품작 중 다수를 판매해 22,910루블의 이윤을 얻었다. 사진, 스케치, 판화까지 합하면 판매 수익금은 23,870.5루블에 달하였다. 입장권에 대한 수익과 판매 수익금의 5%로 모인 6,328루블에서 전시에 소요된 비용을 제외한 순수익은 4,387.45루블이었고, 전시에 참여한 인원이 총 20명이었으므로 평균 220루블씩 나눠가진 셈이었다.<sup>34)</sup> 같은 시기, 황제가 러시아 화가들의 작품 구입비 명목으로 아카데미에 겨우 10,000루블을 하달했던 것이나, 아카데미 전시의 평균 수익이 5,000루블 남짓이었으며 화가들에게 돌아간 금액은 거의 전무했던 사실을 참작하면 이동파의 성공은 결코 예사일 수 없었다.<sup>35)</sup>

활동 10년 차에 접어든 이동파가 전과 같은 힘을 유지할 수 없었던 데엔 역시 경제적인 이유가 컸다. 전쟁의 여파로 수요가 줄어든 탓도 있었고, 순회지가 늘어난 만큼 불어난 전시 비용보다 그림 판매 실적이 뒤따르지 않은 까닭도 있었다. 그럴수록 쇠신을 꾀해야 했지만 이동파는 젊은 세대의 유입을 차단하는 등 더욱 관료화됐다. 그 뚜렷한 증거로, 1879년부터 1890년까지 새로 선출된 회원은 9명에 불과했고, 대신 이동파가 수익을 책임질 필요가 없었던 비회원 출품자가 꾸준히 늘어나 16회전(1888)부터는 회원 수를 상회했다.<sup>36)</sup> 1891년 1월, 새 황

---

акашин и др. ред., *Собрание сочинений в 20 томах* (М.: Худож. лит., 1970), т. 9, сс. 225-226.

32) Valkenier, 앞의 책, pp. 44-45 참고.

33) 아카데미와의 본격적인 갈등은 《1874년 런던국제전시(London International Exhibition of 1874)》 출품작을 선정할 권리가 공식적으로 이동파에게 주어지면서 시작되었다. 아카데미는 독립적인 전시 수익까지 보장해 주겠다는 파격 제안으로 이동파를 포섭하려 했지만 이동파의 거절로 결렬되면서, 이동파에 아카데미 전시 공간 대관을 철회한 것은 물론 아카데미 회원들이 이동파로 이탈하는 것을 막는 조항들을 신설하고, 이동파를 모방한 미술전람회(Общество выставок художественных произведений)를 조직해 운영하는 등 긴 시간 이동파와 갈등했다. “Русское техническое общество - правлению ТПХВ. 26 декабря 1873 года. Петербург.,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, с. 94, т. 2, с. 545(문서 60, 각주 1); Экштут, 앞의 책, сс. 155-158, 161, 167 참고.

34) “Отчёт ТПХВ за первый год его существования 1871-1872 год.,” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, с. 71. 1회전에 대한 크람스코이의 소감에 따르면, 그는 490루블을 받았고 ‘그 덕에 한 달 반 동안 손에 붓을 질 필요도 없었다’며 만족해했다. “Крамской - Ф.А. Васильеву, 30 ноября 1872 г. СПб.,” А. Суворин ред., 앞의 책, с. 108.

35) Экштут, 앞의 책, сс. 103, 156.

36) 16회전 참여 회원 수는 23명, 비회원 출품자는 27명으로 처음으로 비회원 출품자 수가 회원 수를 넘어섰고, 이듬해 17회전(1889) 참여 회원 수는 22명, 비회원 출품자는 33명, 18회전(1890) 참여 회원 수는 24명, 비회원 출품자는 35명이었다. “Отчёт по XVI-й передвижной выставке ТПХВ в 1888/89 г.,” “Отчёт по XVII-й передвижной выставке ТПХВ в 1889/90 г.,” “Отчёт по

제가 아카데미 개혁을 위한 특별위원회를 소집했을 때 이동파는 이미 자력을 상당히 잃어버린 상태였다. 그리고 몇 년 지나지 않아 마소예도프 외 11명이 아카데미에 가담하기로 하면서, 이동파 초기는 결국 아카데미에 흡수로 마무리되었다.

#### IV. 결론

이상 보고는 19세기 러시아 미술계의 형편과 이동파의 실제 활동 자료들을 분석함으로써 그간 이동파에 덧씌워진 고정 관념에서 벗어나, 대의보다 생계가, 때로는 생계를 위해 대의가 중요했던 이동파를 조명했다. 그 결과 드러난 이동파의 진면모는, 전문 미술상이나 갤러리 등이 아직 등장하지 않은 자본주의 발달 초기 단계에 화가들이 자체적으로 경제 활동 토대를 마련하고 실제로 꽤나 성공을 거뒀다는 데 있다. 또한 이동파 활동이 다만 화가들의 창작에 국한되지 않고 황실이나 비평 집단과의 끊임없는 작용에서 전개되었다는 사실도 특기할 만하다. 두 지점 모두 19세기 러시아 미술과 사회를 보는 시각을 확장하기도 하지만, 오늘날 미술 생태의 연원을 돌아보게 한다는 점에서도 의의가 있다. 그러므로 이동파의 의미는 ‘사실주의 화파의 효시’라든지, ‘민중 계몽의 선봉’ 등 거창하나 협소한 몇몇에 있기보다, ‘보통 사람’으로서 주어진 환경을 헤쳐나간 이야기와 그 파생물들에 있다. 이를 인정해도 이동파의 권위는 깎아내려지지 않는다. 신화 걷어내기는 언제나 더 많은 의미를, 더 넓은 소통을 자아내기 때문이다.

---

XVIII-й передвижной выставке ТПХВ в 1890/91 г.”; “Члены ТПХВ 1870-1897(по материалам протоколов общих собраний),” Гольдштейн ред., 앞의 책, т. 1, сс. 360, 371; т. 2, сс. 399, 627 참고.



# 《증인들: 우리의 사라짐에 대항하여》 전 연구: 1980년대 배제적 에이즈(AIDS) 담론과 예술적 포용의 장

이임수 | 홍익대학교

- I. 서론
- II. 1980년대 에이즈(AIDS) 담론: 배제와 저항
- III. 《증인들》 전: 우리들의 이야기
- IV. 저항과 포용의 담론 구조
- V. 결론

## I. 서론

이 발표는 1980년대 에이즈(AIDS)의 유행으로 인해 미국 예술계가 직면한 위기와 고통을 극복했던 방식을 저항과 포용의 담론이라는 틀에서 살펴보고자 한다. 1980년대 초 건강한 남성 동성애자들이 원인 불명의 폐렴과 카포시 육종(Kaposi's sarcoma) 등으로 사망하는 일이 나타나면서 게이 커뮤니티에 동요가 일기 시작했다. 에이즈의 등장은 미지의 위협이 투명 망토를 쓰고 나타난 것과 같아서 증상으로부터 그 정체를 규명하고, 발병의 원인을 밝히는 일도 쉽지 않았다. 1981년 6월 미국 질병관리본부(Centers for Disease Control)에 보고된 이후 1982년에 에이즈(Acquired Immune Deficiency Syndrome; 후천성면역결핍증후군)라는 정식 명칭이 붙여지기 전까지 이 전염병은 게이와 관련된 질병으로 명명되었다.<sup>37)</sup> 처음 붙여진 “게이관련 면역질환,” “게이 암”이라는 명칭에서부터 에이즈는 특정 성소수자 집단에 대한 낙인찍기를 동반했다. 그리고 이들은 보수적인 정부의 미온적이고 편향된 대응으로 사회적으로 고립되게 된다. 1980년대 후반까지 정부의 무관심, 정치인과 종교인의 극보수적 발언, 미디어의 편향된 시각 등으로 인하여 에이즈에 대한 정확한 정보가 대중에게 전달되지 못했을 뿐만 아니라 에이즈 감염자에 대한 심각한 편견이 확산되어 이들은 타락하고 불결한 나쁜 피해자로

37) 1981년 5월18일 로렌스 매스(Lawrence Mass)가 게이 신문인 『뉴욕 네이티브 New York Native』에 처음 이 전염병을 보도한 이후 1981년 7월 3일에 주류 일간지인 『뉴욕타임즈 New York Times』가 기이한 새로운 질병에 관한 기사를 냈다. 이때 미디어는 ‘게이관련 면역질환(GRID: gay-related immune deficiency)’ 또는 “게이 암”이라는 명칭을 처음 사용했다. 1982년 CDC가 이 병에 에이즈(AIDS)라는 명칭을 부여하고, 4가지 위험 요인으로 남성 동성애, 정맥주사 마약 사용, 아이티 혈통, A형 혈우병을 인정했다. 그리고 1984년 의학자들이 에이즈의 원인 바이러스가 새로운 레트로바이러스인 HIV(human immunodeficiency virus)라고 결론지었다. New York City AIDS Memorial, “HIV/AIDS Timeline,” <https://nycaidsmemorial.org/timeline> (2022년 3월 11일 접속).

낙인찍혔다.

에이즈 재난 상황을 정부가 외면하고 있는 동안 개인과 민간영역이 주도한 단체들이 에이즈에 대한 올바른 정보 제공과 교육, 연구 및 치료를 위한 모금 활동과 정부의 구체적이고 즉각적인 대응을 요구하는 시위 등을 조직하였다. 1987년 에이즈 행동주의 그룹인 액트업(ACT UP: AIDS Coalition to Unleash Power)이 뉴욕에서 결정되어, 직접적인 정치 행동을 통해 정부, 의원, 공공보건기관, 의약 및 보험 산업, 종교기관 등에 압력을 행사하여 이들이 HIV의 위험에 대한 보호와 에이즈 감염자 치료를 위해 행동하기를 촉구했다. 액트업은 시각적 매체를 선전에 적극 활용하였으며, 1988년에는 행동주의 예술가들로 구성된 그랑 퓨리(Gran Fury)가 산하 단체로 결성되었다. 에이즈 행동주의 예술가들은 에이즈에 대한 정확한 정보 전달을 위한 교육 프로그램과 취약 계층에 대한 정부의 지원 확대 등을 주장했으며, 위기에 처한 게이 커뮤니티와 예술가 커뮤니티를 회복하기 위해 침묵을 끝내고 목소리를 낼 것을 호소했다.

이런 상황에서 행동주의 미술과는 달리 에이즈 감염자들의 모습을 진솔하게 보여주는 전시가 1989년 뉴욕 아티스트스 스페이스(Artists Space)에서 개최되었다. 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여 Witnesses: Against Our Vanishing》는 당시 미술계에서 입지를 다지고 있던 사진작가 낸 골드인(Nan Goldin)에 의해 기획되었고, 참여 예술가들은 가까운 친구들이었다. 이들은 에이즈 감염자이거나 에이즈로 친구를 잃은 사람들이었다. 에이즈 행동주의 그룹이 직접 정치적 행동을 취하는 것과는 달리, 골드인은 전시에서 가까운 지인들의 모습을 편안하게 그대로 보여주고 그들을 기억하고 기록하고자 했다. 이 점은 지배적인 에이즈 담론에 대한 격렬한 저항과는 대조적으로, 주류 미디어와 정부에 의해 배제되었던 이들에 대한 재현의 장으로의 포용을 보여준다.

이 전시에 대한 본격적인 연구는 광범위한 아카이브 자료를 바탕으로 미셸 푸코(Michel Foucault)가 말하는 담론 형성(discourse formation)이라는 관점에서 접근하고 있는 소피 용예(Sophie Junge)의 『에이즈에 관한 미술: 낸 골드인의 전시 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》 Art about AIDS: Nan Goldin's Exhibition Witnesses: Against Our Vanishing』가 거의 유일하다.<sup>38)</sup> 이 연구는 골드인의 전시가 작품보다는 예술가들의 선택에 초점을 두고 에이즈 감염자 자신들의 목소리를냄으로써 지인들이 구성하는 친밀한 커뮤니티를 드러내고 개인적인 기억을 기록한다고 분석한다. 또한 전시를 통해 보여지는 골드인의 공동체를 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)의 보헤미안 설명과 문화자본 개념을 참조하여 분석한다. 이 공동체를 예술 생산과 사회적 구조와 연관하여 하나의 네트워크로 파악하고, 엘리트 예술가들의 보헤미안적인 폐쇄성을 특징으로 한다고 본다. 본 발표는 용예의 연구 성과에서 더 나아가 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》 전시 대안적인 포용의 담론 장을 형성하여 에이즈 행동주의의 저항적 정치 실천과 함께 에이즈 위기의 대항적 담론의 한 부분이 되었음을 밝힌다. 이때 담론을 상호주체성 속의 사회적 관계로 파악하고 설명하는 자크 라캉(Jacques Lacan)의 네 가지 기본적인 담론 구조를 참조할 것이다.

## II. 1980년대 AIDS 담론: 배제와 저항

38) Sophie Junge, *Art about AIDS: Nan Goldin's Exhibition Witnesses: Against Our Vanishing*, trans. Laura Randosh (Berlin: De Gruyter, 2016).

에이즈의 발병은 1981년 그 병이 확인되고 미디어에 환자 사례가 최초로 보도되기 전에 이미 이뤄졌다. 1987년 뉴올리언즈의 툴레인대학교(Tulane University) 분자 생물학자들이 1969년 사망한 한 청소년 환자의 시료로부터 HIV 바이러스를 검출함으로써 에이즈가 1960년대 발병하고 있었음을 밝혔다. 산발적인 발병에서 전염병으로 유행하기 시작한 시기는 1970년대 중후반으로 추정된다.<sup>39)</sup> 1983년과 1984년에 걸쳐 에이즈의 주요 원인 바이러스인 HIV 바이러스가 밝혀졌으며, 그 결과 테스트를 통해 감염을 확인할 수 있었다.<sup>40)</sup> 1985년에는 유명 배우 록 허드슨(Rock Hudson)이 에이즈 합병증으로 사망했다. 그의 죽음은 에이즈의 심각성에 대한 대중 인식을 높였다. 이 시기부터 에이즈에 대한 담론이 본격적으로 형성되기 시작했다고 할 수 있다.

이전에 이미 에이즈가 게이 커뮤니티를 중심으로 발병하는 미지의 질병으로 다뤄짐으로써 이 병의 감염은 동성애 혹은 매춘과 관련된다고 인식되었다.<sup>41)</sup> 1980년대 전반 의학적인 담론에서조차 에이즈 감염을 남성 동성애자의 라이프스타일, 특히 성생활과 연관지었기 때문에 에이즈는 동성애 질병으로 취급되고, 에이즈와 관련한 공중보건의 범위는 감염된 인구들에 한정하고 이성애를 통한 광범위한 전염은 크게 고려되지 않았다.<sup>42)</sup> 1985년이 되어서야 당시 대통령이었던 로널드 레이건(Ronald Reagan)이 공개적으로 에이즈에 대해 처음으로 언급하며 ‘최우선 과제’라고 했는데, 이는 에이즈 연구에 대한 기금이 부적절하다는 비판으로부터 정부를 방어하기 위한 목적이었다.<sup>43)</sup> 대통령의 보좌관이었던 개리 바우어(Gary Bauer)는 레이건이 1985년에 개최된 기자회견에서조차 에이즈라는 용어를 언급하지 않았던 것은 그때까지 정부가 에이즈를 문제로 인식하지 않았기 때문이라고 밝히면서 “그것은 아직 일반 대중에게 퍼지지 않았었다”고 말했다.<sup>44)</sup> 이렇듯 에이즈는 일반 대중으로부터 동성애자를 구분하는 낙인이었다.

1980년대 후반에 이르면 에이즈가 “세기말의 역병”으로서 시대의 가장 중대한 공중보건 문제라는 폭넓은 합의가 형성된 가운데서도 에이즈에 대한 담론은 이분법적인 논리로 다양한 층위에서 “나/우리”와 “타자/그들”을 구분하고 있었다.<sup>45)</sup> 무엇보다 강력하게 이런 구분을 야기한 것은 남성 동성애자에 대한 강한 공포와 혐오였다.<sup>46)</sup> 호모포비아는 에이즈와 관련된 다른 문화 담론에도 깊이 새겨졌으며, 정부의 정책에도 암암리에 드러났다. 보수 정부는 사회보장 예산을 대폭 삭감해 왔고 많은 수의 소수자들은 건강보험의 혜택을 받지 못하여 최초의 항레트로바이러스 약품인 아지도타이미딘(AZT: Azidothymidine)이 출시되었을 때 어마어마한 약값 때문에 많은 에이즈 환자들이 수명 연장 요법에서 배제되었다. 정치적 종교 단체들은 동성애 자체가 병의 원인이라 주장하면서 성소수자에 대한 공포를 부추기고, 에이즈를 도덕적 타락에 대한 신의 형벌이자 말세의 증후라 주장하면서 에이즈를 종교의 이름으로 주변화시켰다.<sup>47)</sup> 주류 미디어들은 1980년대 전반기에는 에이즈 감염인에 대한 시각적 재현에 소극적이

39) New York City AIDS Memorial, “HIV/AIDS Timeline,” <https://nycaidsmemorial.org/timeline> (2022년 3월 11일 접속).

40) Jan Zita Crover, “AIDS: Keywords,” *October*, vol. 43(Winter, 1987), pp. 20-21.

41) Grover, 앞의 글, pp. 25-26.

42) Paula A. Treichler, “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification,” *October*, vol. 43 (Winter 1987), pp. 46-49.

43) New York City AIDS Memorial, “HIV/AIDS Timeline,” <https://nycaidsmemorial.org/timeline> (2022년 3월 11일 접속).

44) Grover, 앞의 글, p. 23.

45) Treichler, 앞의 글, pp. 63-64.

46) Treichler, 앞의 글, p. 65.

었는데, 그 결과 그들을 보이지 않는 존재처럼 취급되었다. 그러나 에이즈가 이성애자에게도 큰 위협이 될 수 있음을 깨닫자 에이즈 문제에 주목한다. 미디어는 대부분 감염자의 모습을 성소수자, 약물중독자, 가난한 흑인, 성노동자, 섹스 파트너를 찾는 이성애자로 묘사한다. 병증이 나타난 감염자의 모습은 여러 방식으로 얼굴을 지워 내보내는데, 이는 수치스럽고 끔찍한 중범죄자처럼 처리된 것이다.<sup>48)</sup>

에이즈에 대한 편견과 감염자에 대한 배제적인 담론과 미온적인 정책에 대항하여 에이즈 행동주의 그룹들이 결성되었다. 그중에서도 가장 두드러지는 그룹은 1987년 에이즈 활동가 래리 크레이머(Larry Kramer)가 뉴욕시에서 결성한 액트업(ACT UP)이다.<sup>49)</sup> 액트업은 1987년 11월 뉴욕 뉴뮤지엄(New Museum) 창문에 그들의 기념비적인 분홍 삼각형 엠블럼인 <침묵=죽음 Silence=Death>과 함께 <기록을 제시하십시오 Let the Record Show...>를 설치했다. 이 프로젝트는 에이즈에 대한 감염자 자신의 목소리를 내겠다는 결연한 의지를 표명함과 동시에 보수적인 인사들의 편향되고 비인간적인 말들과 에이즈 관련 정부 정책과 통계 수치를 그대로 제시하여 이들의 비인도적인 행태를 비판했다. 그들의 말들은 제2차 세계대전 전범들의 재판정 이미지를 배경으로 전자패널 위에 흐르듯이 반복적으로 제시되어 그들의 죄를 증명하는 듯 하였다.<sup>50)</sup> 이 전시를 계기로 결성된 그랑 퓨리는 전시장의 밖 도시공간에서 시각적으로 강렬한 작업들을 통해 저항적인 목소리를 냈다.

액트업은 1989년 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》 전시 직전에 있었던 국립예술기금(NEA: National Endowment for the Arts)의 지원금 철회 논란에 즈음하여 <7대 죄악 The Seven Deadly Sins>이라는 제목의 인쇄물을 배포했다. 여기에도 <기록을 제시하십시오> 프로젝트와 마찬가지로 진상보고서라는 이름으로 7명의 보수 인사들을 비판하고 있다. 이들은 모두 에이즈 위기에 적극적으로 대응하지 않았고, 호모포비아적인 태도로 성소수자들의 자유를 제한하고 억압하는 조치를 취했으며, 에이즈 감염자와 성소수자에 대한 악의적인 편견을 강화하는 역할을 했다.<sup>51)</sup> 액트업의 방법은 직설적인 발언과 직접적인 증거들을 바탕으로 편향된 에이즈 담론을 형성하는 사회, 정치, 경제, 문화적인 기반들을 드러내고 지배적인 배제적 담론에 저항했다.

액트업이 결성된 1987년에 미술 저널 『옥토버』는 에이즈 특집호(겨울호)를 낸다. 이 특집호의 주편집자는 액트업의 일원이었던 미술비평가 더글러스 크림프였다. 크림프의 처음 의도는 미술계가 에이즈 위기에 어떻게 반응하고 있는지 살펴보는 정도였으나, 곧 에이즈와의 싸움과 관련된 생각과 이론을 폭넓게 다룰 필요성을 느낀다.<sup>52)</sup> 그 결과 크림프 자신의 글을 포함하여

47) Junge, 앞의 책, p. 48; Grover, 앞의 글, p. 21. 에이즈는 바이러스 감염의 최종 단계를 의미하지 만, HIV라는 용어가 에이즈 바이러스라는 말과 혼용되면서 HIV 감염과 에이즈 발병은 같은 것으로 취급 되었다. 따라서 감염은 곧 죽음과 같은 것이라는 의미로 받아들여진다.

48) 더글러스 크림프, 「감염인의 재현」, 『애도와 투쟁: 에이즈와 퀴어 정치학에 관한 에세이들』, 김수연 옮김 (현실문화, 2021), pp. 125-127.

49) 에이즈 위기에 감염자의 재현을 둘러싼 주류 미디어, 예술가의 에이즈 주제 사진, 행동주의 그룹 액트업 간의 실천을 비교, 분석하고 있는 국내 연구로는 김진아, 「에이즈(AIDS), 그 재현의 전쟁: 미국의 대중매체와 예술사진 그리고 행동주의 미술」, 『서양미술사학회논문집』 제28집 (2008), pp. 111-143이 있다.

50) Douglas Crimp, "AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism," *October*, vol. 43 (Winter 1987), pp. 7-11.

51) 이 문서에는 7명의 인물이 제시된다. 그들은 뉴욕 시장 에드워드 코흐(Edward Koch), 존 오코너 추기경(John Cardinal O'Connor), 상원의원 윌리엄 댄메이어(William Dannemeyer), 스테픈 조셉(Stephen Joseph), 상원의원 제스 헬름즈(Jesse Helms), 알폰즈 다마토(Alfonse D'Amato), FDA 청장 프랭크 영(Frank Young)이다. ACT UP, "Fact sheet: The Seven Deadly Sins," <https://texts.artistsspace.org/0zpuw45o> (2022년 3월 4일 접속).

모두 13편의 글과 1편의 대담이 특집호에 수록되었는데, 에이즈 담론 형성을 둘러싼 맥락과 배제적인 담론을 형성하는 언어적, 시각적 재현들에 대한 분석들, 다른 지역과 계층의 현황과 요구, 에이즈 위기에 대한 심층적 의미 해석 등을 제시한다. 크림프는 미술계의 에이즈 위기에 대한 대응이 예술작업을 통한 상실의 표현과 기금 마련 행사에 집중되어 있음을 지적하면서 현실에서 명심해야 할 사항과 문화적 실천의 방향으로서 문화적 행동주의를 주장하면서 액트업의 전시 연계 활동을 예로 제시한다. 그는 미술계의 지배적인 개인적, 애가적 표현에 대한 비평적, 이론적, 행동주의적 대안이 있음을 거듭 강조하면서 더 나아가 에이즈 문제가 재앙으로 등장한 제3세계에 대한 관심도 필요하다고 주장한다.<sup>53)</sup> 행동주의에 경도된 그의 입장은 미술계로부터 교조적이라고 비판을 받기도 했다. 정치적 행동주의를 강조하고 예술을 통한 개인적인 표현에 회의적이었던 크림프는 1989년에 발표한 글 「애도와 투쟁(Mourning and Militancy)」에서 에이즈와의 싸움 못지않게 상실에 대한 애도라는 정신적 과정의 필요성을 인정한다.<sup>54)</sup> 공교롭게도 같은 해에 에이즈로 고통과 상실을 겪은 예술가들의 작품이 전시된 《증인들》전이 개최되었다.

### Ⅲ. 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》: 우리들의 이야기

1989년 11월 16일에 개막 예정이었던 《증인들》전은 전시 개막도 하기 전에 전시 작품의 정치성과 선정성을 이유로 논란에 휩싸인다. 11월 8일 NEA 회장인 존 E. 프론메이어(John E. Frohnmayer)로부터 지원금 1만 달러의 지급을 보류한다는 서한이 왔다. 그 이유는 전시 관련 자료를 검토한 결과 지원금 신청 때 제시한 예술적 전시와는 다른 정치적인 내용이 큰 비중을 차지하기 때문이라는 것이다.<sup>55)</sup> 그러나 기획자, 참여 예술가들과 액트업의 거센 반발과 비판, 그리고 아티스츠 스페이스의 관장 수잔 화이트(Susan Wyatt)와의 비용항목 조정으로 지원금 지급은 그대로 진행되었다.<sup>56)</sup> 기획자인 골딘은 이 전시를 다른 무엇보다도 자기와 친구들의 커뮤니티에 헌정된 것임을 강조했다. 전시는 당시 미국 문화전쟁의 맥락에서 자유로울 수 없었다.<sup>57)</sup> 맨해튼 다운타운의 대안공간에서 열리는 작은 규모의 전시였지만 이와 같

52) 크림프, 「우울과 도덕주의: 여는 글」, 『애도와 투쟁: 에이즈와 퀴어 정치학에 관한 에세이들』, p. 40.

53) Crimp, "AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism," pp. 5-7, 11-12, 15.

54) Douglas Crimp, "Mourning and Militancy," *October*, vol. 51 (Winter 1989), pp. 4-5.

55) "Statement by John. E. Frohnmayer, Chairman, National Endowment for the Arts in response to the Board Decision of Artists Space," November 8, 1989, <https://texts.artistspace.org/t9wdhfhi> (2022년 3월 4일 접속).

56) "Statements by David Wojnarowicz," <https://texts.artistspace.org/m169f40m> (2022년 3월 4일 접속); ACT UP, "Fact sheet: The Seven Deadly Sins," <https://texts.artistspace.org/Ozpuw45o> (2022년 3월 4일 접속); ACT UP, press release, <https://texts.artistspace.org/no3z8cuf> (2022년 3월 4일 접속); "Statement of Susan Wyatt, Executive Director of Artists Space, in response to the Mr. John Frohnmayer's decision to release funds for the exhibition *Witnesses: Against Our Vanishing*," November 16, 1989, <https://texts.artistspace.org/9ekljhsr> (2022년 3월 4일 접속); "Statement of Nan Goldin, organizer of *Witnesses: Against Our Vanishing* in response to the Mr. John Frohnmayer's decision to release funds for the exhibition" and "Ron English speaking for Coalition Opposed to Censorship in the Arts (COCA)," November 16, 1989, Lucy Lippard papers, Box 8, AIDS Exhibitions and Censorship folder, Archives of American Art, Washington D. C. 현재 루시 리파드 아카이브는 대대적인 재정비 작업 중이다. 제시된 서지 정보는 재정비 작업 이전의 것이다.

은 논란 때문에 개막일 전시장 주변은 행동주의자들의 시위 현장으로 변했다. 모든 예술은 정치적이란 말이 증명되는 순간이었다고 하겠다.

NEA의 지원금 철회 소동은 작품에 대한 정보도 없이 전시 개막 전에 출판된 전시 도록 때문에 일어났다. 문제가 된 것은 작품이 아니라 수록된 참여 예술가 데이비드 보이너로비치(David Wojnarowicz)의 글이었다. 전반부는 에이즈가 발병한 친구와의 대화로 구성되어 치료제와 후유증, 친구들의 죽음으로 인한 상실감과 자신의 죽음에 대한 두려움, 추기경 오코너에 대한 비난, 동성애 커뮤니티의 상황에 대한 이야기로 구성되고, 후반부는 강한 어조로 안드레 세라노와 로버트 매플토프의 전시와 NEA를 망치고 있는 상원의원 제스 헬름즈 등에 대한 비판이 두드러진다.<sup>58)</sup> 글 후반부의 강한 정치적 색깔이 가미된 비판에도 불구하고 보이너로비치의 글은 작가 개인의 진솔한 느낌과 감정의 표현이었다. 절망감과 분노의 표현은 감탄사로만 구성되는 것이 아니라 그 감정의 구체적 대상과 상황에 대한 성토도 포함된다.

기획자인 골딘은 전시 도록에서 전시를 기획하게 된 매우 개인적인 계기에 대해 이야기한다. 약물중독 투병과 회복 이후 갖게 된 삶의 의지와 고립되고 부서져버린 가까운 친구들과의 관계를 회복하고자 하는 소망으로 자신이 속한 커뮤니티를 포용하는 전시를 만들어내게 되었다. 그는 전시에서 에이즈와 직접 관련 있는 친구들이 개인으로서, 그리고 공동체로서 죽음으로 망가져가고 사회로부터 잊혀져가는 상황에 그들이 버텨온 시간을 자랑스러워할 수 있도록 하고, 일상적인 삶, 그들의 관계와 정체성이 지속됨을 작품을 통해 드러내고 확인하고자 했다. 골딘은 전시에서 예술가들이 죽음 그리고 영혼의 희생과 관련된 작품을 보여준다고 설명한다.<sup>59)</sup> 따라서 이 전시에서는 배제적인 에이즈 담론들이 “나”와 “타자”로 이분해서 에이즈 감염인과 성소수자를 지워버렸던 방식을 뒤집어서, “우리”라는 포용적이면서 동시에 배제적인 용어를 사용하여 각 예술가들이 공동체로서 에이즈 위기에 관한 집단적인 목소리를 만들게 됨을 암시한다.<sup>60)</sup>

이 전시에서는 25명(남17명; 여8명)의 예술가가 출품한 총 100여점의 작품들이 2개의 전시장에 전시되었다. 이 전시는 아티스트 스페이스의 오래된 전시 프로그램인 ‘예술가의 선택(Artist’s Choice)’의 일환이었다. 이 프로그램은 중견 예술가가 기획자가 되어 젊은 예술가들을 선정하여 구성하는 전시로서 아직 소속 갤러리나 개인전 경험이 없는 예술가들에게 전시의 기회를 부여한다. 골딘은 이러한 취지의 전시 프로그램에 예술가들 간의 개인적 관계라는 요소를 선택의 기준으로 추가하여 관람객들이 작품에서 그 관계를 읽고 생각하도록 유도했다. 따라서 출품 작품 중 많은 수가 초상화이거나 자화상이었으며, 개인 작업이 용이한 사진, 회화, 드로잉 작품이 다수였다.<sup>61)</sup> 예술가들은 에이즈로 인해 쇠약해가는 몸과 죽음과 삶의 사이에서 느끼는 절망과 상실을 표현한다. 아직 미술시장과 미술비평계에서의 입지가 확고하지 않은 예술가들이 다수였기 때문에 전시에서 두드러지는 것은 작품의 질이라기보다는 개별 작품들이 만들어 내는 목소리였다. 전시 연계 프로그램으로 2회의 낭송회도 기획되어 시인과 문학가, 잡지 편집자들, 전시 기획자들이 대거 참여하여 목소리에 힘을 보탤었다.<sup>62)</sup>

57) 이 전시와 미국 문화전쟁의 맥락과 지원금 문제에 대한 논의와는 다음을 참조할 것. Junge, 앞의 책, pp. 124-144.

58) David Wojnarowicz, “Post Cards from America: X-Rays from Hell,” in *Witnesses: Against Our Vanishing*, ed. Nan Goldin (New York: Artists Space, 1989), pp. 6-9.

59) Nan Goldin, “In the Valley of the Shadow,” in *Witnesses: Against Our Vanishing*, p. 4.

60) Junge, 앞의 책, p. 94.

61) Junge, 앞의 책, p. 99-102.

62) “In conjunction with the *Witnesses: Against Our Vanishing*, visual arts exhibit, Artists Space presents two nights of Readings,” Lucy Lippard papers, Box 8, AIDS Exhibitions and

골딘이 전시에서 강조하는 것은 작품의 예술성보다는 개별 예술가들의 경험과 기억이다. 에이즈 위기의 당사자인 예술가 자체가 에이즈에 관한 작품에 진정성을 보장하였다.<sup>63)</sup> 크림프는 에이즈 감염자의 초상화 작업을 행정을 위한 통계 그리고 미디어의 재현에 의해 추상화되어 타자화된 그들에게 개인의 얼굴을 찾아주는 일이라고 보면서도, 재현하는 자(사진을 찍는 자)와 재현되는 자(사진 찍히는 자) 사이의 관계가 핵심이라는 앨런 세쿨라(Allan Sekula)의 주장을 다시 확인한다.<sup>64)</sup> 《증인들》전에 전시된 에이즈 감염자의 사진이 미학적으로 새로운 혁신을 보여주지 않고 여타의 다른 예술사진이나 심지어 미디어의 사진과 크게 차이가 나지 않음에도 불구하고 에이즈 위기 속 당사자의 경험과 감정을 진실하게 전달한다고 볼 수 있는 이유는 앞서 말한 두 당사자 간 관계의 성격 때문이다. 사적으로 친밀하여 경험, 기억, 감정을 교류하고 공유할 수 있기에 그 사진들은 감염자의 진실된 초상일 수 있다. 이 전시에서는 “우릴 그만 보고, 우리에게 귀기울여주세요”라는 액트업의 호소가 받아들여질 수 있다. 전시 도록에도 작품 사진과 함께 작가의 말들이 캡션으로 첨부되어 그들의 목소리를 전한다. 감염자 재현이 진정성을 갖도록 한 상호 주체 관계는 착취와 타자화의 관계가 아니라 《증인들》전의 예술가들이 보여주는 친밀한 돌봄과 편안한 공감의 관계이다.

#### IV. 저항과 포용의 담론 구조

앞서 잠깐 언급했던 에이즈와의 싸움과 상실에 대한 애도의 문제로 돌아가 보자. 에이즈 행동가였던 크림프는 에이즈 위기의 당사자들 내부에 나타나는 운동과 애도 사이의 갈등 상황에 대해 문제를 제기하였다. 래리 크레이머를 비롯한 행동가들은 에이즈 추모 행사에 참여하는 이들이 에이즈 투쟁 집회에는 참여하지 않는다고 의아해 하며, 에이즈 추모 행사의 사회자는 액트업이 추모장에는 나타나지 않는다고 불평한다. 미디어가 애도 의식을 보도하면서 에이즈 감염자를 무력한 피해자로 만들기 때문에 행동가들의 반발은 강화되었다. 액트업의 일원으로서 크림프는 프로이트의 애도를 검토하면서 동성애자들에게 있어 그것은 투쟁으로 변할 수 있음을 발견한다. 프로이트의 애도는 사랑하는 대상의 상실 후 거기에 쏟았던 정신 에너지를 쉽게 철회하지 못하고 고통 받지만 결국에는 현실로 돌아오는 과정이다. 크림프가 보기에 동성애자들은 애초에 사회로부터 정상적인 삶에서 배제된 존재이기 때문에 사랑하는 대상의 상실에 대한 그들의 애도는 방해받고 억압된다. 이 때문에 많은 동성애자들은 침묵을 요구하는 폭력으로 고통 받고 분노하며, 결국 완료되지 못한 애도는 투쟁으로 변한다.<sup>65)</sup> 그리고 완료되지 못한 애도가 변하는 다른 한 방향은 우울에 빠지는 것이라 볼 수 있을 것이다.

정말로 애도라는 정신적 기제가 동성애자 커뮤니티에게 끔찍한 고통만을 선사할 뿐인가? 이

Censorship folder, Archives of American Art, Washington D. C.

63) 이 전시에서 개인적 경험이 진정성을 보증한다는 문제에 대한 자세한 논의는 다음을 참조할 것. Junge, 앞의 책, pp. 223-228.

64) 크림프, 「감염인의 재현」, pp. 123-124, 138. 크림프는 1988년에 뉴욕에서 열린 두 개의 에이즈 사진전, 첫째 뉴욕 현대미술관에서 열린 니컬러스 닉스(Nicholas Nixon)의 《사람들의 초상 Pictures of People》과 뉴욕대학교 그레이아트갤러리(Grey Art Gallery)에서 열린 로잘린드 솔로몬(Rosalind Solomon)의 《에이즈 시대의 초상 Portraits in the Time of AIDS》에 주목한다. 그는 이 두 사진전을 “감염인의 삶과 죽음을 착취하고 타자화한 후 타자화한 후 그것을 자신의 것으로 만들어 사진에 담았으며”, “감염자를 우리와 같은 인간 중 하나로 만들으로써, 그들이 지닌 차이를 부정하고 타자화한다”고 비판한다. 같은 책, p. 120, 124.

65) Crimp, “Mourning and Militancy,” pp. 8-9.

들의 애도는 완료될 수 없는가? 만약 사랑하는 대상에 대한 상실에서 오는 고통을 표현하며 애도할 수 있는 조건과 공간이 마련된다면 그것이 가능할 수도 있을 것이다. 《증인들》전은 주류 미술계와는 떨어져 있는 대안공간에서 열렸으며, 전시 기획자와 참여자들은 모두 친밀한 관계에 있는 공동체 일원이다. 따라서 이 전시는 그들이 자신이 경험한 상실에 대해 방해받지 않고 애도할 수 있는 공간이 된다. 그리고 이 전시는 하나의 사회적인 유대의 구조 내에서 행해진다. 기획자인 골딘이 친구 예술가들을 전시에 참여시켜 그들의 이야기를 스스로에게 하도록 유도한다. 그리고 예술가들은 억압된 상실을 드러내고 말함으로써 자기 스스로가 자신의 삶을 세울 수 있게 한다. 골딘은 그들에 대한 앎으로부터 이런 과정을 이끌어낼 수 있는 것이다. 대조적으로, 《증인들》전에서 행해지는 애도와는 다르게 에이즈 행동주의의 투쟁은 에이즈에 대한 지배적인 사회 담론과 정책을 결정하는 제도적 권력에 대해 나의 질문과 요구에 답하라고 묻는다.

《증인들》전에서 드러나는 상호주체성의 사회적 관계 구조는 라캉이 말하는 분석가 담론의 구조와 유사하다. 라캉은 발화가 없는 담론을 제기하면서, 이것은 담화의 내용보다는 문자 그대로 언어가 없이는 유지될 수 없는 어떤 근본적인 관계들에 내재한 것으로 본다. 언어를 수단으로 많은 견고한 관계들이 수립되는데, 그 내부에는 실제 발화보다 더 크고 훨씬 그 이상인 무언가가 새겨질 수 있다.<sup>66)</sup> 하나의 담론은 하나의 사회적 관계의 구조를 드러내는데, 네 개의 위치(agent/truth --> other/production)에 네 개의 요소들(소외된 주체(\$), 욕망의 대상(a), 주인 기표(S1), 지식/믿음(S2))이 자리하고 상호작용하는 방식에 따라 네 개의 담론 구조(주인담론, 대학담론, 히스테리담론, 분석가담론)가 형성된다.<sup>67)</sup> 《증인들》전의 담론 구조에서 예술가는 행위자로서 타자인 자기 자신에게 억압된 것이 무엇인지 말하고 새로운 주인 기표, 즉 자신의 삶의 방향을 만든다. 기획자인 골딘은 자신의 지식으로 내담자, 즉 작품을 통해 표현하는 예술가의 발화를 유도하고 그것을 분석한다.<sup>68)</sup> 이와 대조적으로 액트업의 정치적 행동주의는 히스테리 담론과 유사하다. 히스테리 담론에서 행위자는 소외된 주체로서 자신을 지배하고 위치를 정해주는 주인에게 자신이 누구인지 질문을 던진다. 히스테리 담론은 저항, 시위, 불평으로 특징지어지며, 그러한 말들을 통해서 희열을 경험한다.<sup>69)</sup>

## V. 결론

《증인들》전과 에이즈 행동주의는 크림프가 말한 에이즈 위기 속에서 당사자 내부의 갈등 상황에 있는 애도와 운동을 표상한다고 할 수 있는데, 이들은 서로 다른 담론 구조를 취하면서 에이즈에 대한 지배적인 담론에 대해 저항한다. 에이즈 행동주의의 히스테리한 담론과는 달리 골딘의 전시가 보이는 담론은 정신분석가가 환자에게 자신의 이야기를 하도록 유도하고 듣고 있는 구조를 띤다. 이러한 특징은 『옥토버(October)』 특집호에서 크림프가 에이즈 담론을 문화적으로 분석하면서 대항적인 담론을 형성하고자 했던 방식과도 대조된다. 그의 방식은 에이즈에 대한 지식이 원하는 바가 있는 대중, 즉 에이즈에 대해 알고자하는 행동하는 독자에

66) Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan Book XVII: The Other Side of Psychoanalysis*, trans. Russell Grigg (New York: W.W.Norton & Company, 2007), p. 13

67) *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*, ed. Mark Bracher, et al. (New York: New York University Press, 1994), pp. 109-114.

68) 앞의 책, pp. 123-124.

69) 앞의 책, p.122.

게 발화됨으로써 새로운 주체를 형성시키는 하는 것이라 할 수 있는데, 이는 대학 담론의 구조와 유사하다 하겠다. 이때 발화자는 지식이지만, 그것의 진실은 주인 기표, 즉 사회나 정치적 의제를 인도하는 힘이다. 이런 점에서 크림프의 예술가의 행동에 대한 촉구가 왜 교조적이라고 비판받았는지 이해되는 대목이다. 요컨대, 1980년대 후반 저항적인 에이즈 행동주의와 더불어 이 전시는 예술적 포용이라는 방식으로 에이즈 위기에 맞서고 있었다. 이러한 방식은 다른 에이즈 행동주의의 방식과 보충 관계에 있으면서 전체적인 에이즈 대항 담론을 풍부하고 역동적으로 만들었다고 하겠다.

# 이임수, 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》 전 연구에 대한 질의문

오경미 | 서울과학기술대학교 박사수로

본 논문은 후천성면역결핍증이라는 새로운 종류의 감염병이 미국 사회에 유행하며 성소수자들이 사망하는 일이 발생하자 그들에게 낙인을 찍고 차별하는 문화가 사회 전반으로 퍼진 1980년대 말, 뉴욕 소재 아티스트 스페이스에서 낸 골단이 기획하고 HIV 감염자이거나 HIV로 가까운 이들을 잃은 작가들의 참여해 이루어진 전시 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》에 대한 연구입니다. HIV는 이미 오래전에 관리 가능한 질병이 되어 감염자들은 늘어 죽는 것을 가장 걱정하는 “유병장수”의 삶을 살고 있습니다. 그럼에도 불구하고 한국 사회에서 HIV 감염자들은 1980년대 이 질병에 대한 막연한 공포감으로 제정된 후천성면역결핍증예방법 제19조에 의해 잠재적 범죄자로 낙인찍힌 삶을 살아가고 있습니다. 이와 같은 상황을 고려한다면 본 논문은 1980년대 말의 미국 사회와 논문의 구체적 분석 대상인 《증인들: 우리의 사라짐에 저항하여》 전은 물론이고 한국 사회 전반에까지 의미를 가질 수 있는 연구라 생각합니다. 성소수자들의 커뮤니티와 문화에 대한 전시와 미술 담론은 당사자 커뮤니티 내에서 이루어지고 있을 뿐 한국 주류 미술계에서는 소외되어 있습니다. 본 연구가 한국 주류 미술계의 담론 확장으로까지 이어지는 계기가 되었으면 좋겠습니다.

질문 드리겠습니다. 이임수 선생님께서는 HIV 감염인들의 모습을 진솔하게 재현해냈다는 점이 이 전시를 주목해야 하는 이유라고 말씀해주셨습니다. 전시의 이와 같은 측면은 당시 근거가 부족한 추측들로 성소수자들을 낙인찍고 차별해 사회적으로 고립시키는 보수주의자들과 미디어의 반인권적 행위에도 미온적으로 대처하고 있는 정부를 향해 구체적이고 즉각적인 대응을 요구하는 행동주의 그룹인 액트업이나 행동주의 예술가 그룹 그랑 퓨리가 보여주는 격렬한 저항의 몸짓과 차별되는 지점이었다고 덧붙여 주셨습니다.

미술평론가, 미술이론가이면서 액트업의 일원으로 활동하며 당시 에이즈 운동 담론 형성에 큰 영향을 미쳤던 더글러스 크림프는 그 시기 시각문화가 감염인을 재현하는 전형적인 방식(죽어가는 과정 혹은 영웅이나 투사로서의 모습 등)을 강도 높게 비판합니다. 그것이 감염된 당사자에 의한 결과물이었다고 해도 예외가 아니었습니다. 전형적인 이미지가 성소수자로서의 정체성과 에이즈에 대처하는 정부 당국의 소극적이고 무책임한 대응, 에이즈를 겪고 있는 성소수자의 삶에서 바라보고 싶고 이해하고 싶은 부분만을 취사선택해 애도하는 사회의 위선 등을 은폐해 버리기 때문이라는 것이 그 이유였습니다.

그런 점에서 게이, 레즈비언 등 사회에서 배제된 타자들과 삶을 공유해왔던 낸 골단이 기획한 이 전시는 감염인과 그들의 삶을 어떻게 재현하고 있을까 매우 궁금했습니다. 오늘 발표에서는 전시가 개최되었던 그 시기 에이즈라는 새롭게 등장한 감염병과 성소수자를 대하는 미국 사회의 분위기를 아주 자세하게 설명을 해주셨습니다. 반면 전시와 전시에 출품된 개별 작품에 대한 언급은 크게 부각되지 않아 조금 아쉬운 마음이 있습니다. 추후 게재될 논문에서 이 부분을 더 자세하게 추가해 주실 거라 생각하고 있지만, 토론시간에 작품에 대한 추가적인 설명을 간략하게라도 부탁드립니다.

그리고 전시를 분석하기 위해 두 가지 이론적 틀을 제시해주셨습니다. 전시에서 보여지는 골단의 공동체를 피에르 부르디외의 보헤미안 설명과 문화자본 개념을 참조해 분석한다고 하

셨고, 대안적 담론의 장으로 기능한 이 전시의 담론을 상호주체성 속의 사회적 관계로 파악하고 설명하는 자크 라캉의 논의를 참조하여 그가 제시하는 네 가지 기본적인 담론 구조를 참조해 분석할 것이라고 하셨습니다. 이 두 가지의 분석적 틀이 골딘의 전시를 분석하는데 효과적인 이유도 간략하게 추가 설명 해주시기를 부탁드립니다.



# 조선후기 춘화(春畵): 젠더적 관점에서 본 경계와 차별, 재현을 둘러싼 문제

서윤정 | 명지대학교

- I. 서론
- II. 조선후기 춘화: 가시성과 비가시성
  - 1. 기존 춘화 연구의 가시적 성과와 한계
  - 2. 춘화 연구에서 젠더적 관점의 유효성
- III. 경계와 차별, 금기와 판타지
  - 1. 경계와 차별
  - 2. 금기와 판타지
- III. 여성의 주체성은 가능한가?
  - 1. 춘화의 감상자의 문제
  - 2. 춘화 감상의 문제
- IV. 욕망은 어디에나 존재한다.
  - 1. 분재와 비둘기
  - 2. 서책과 고동기
- V. 쓰이는 것, 그려지는 것
- VI. 결론

## I. 서론

본 발표는 『건곤일회첩 乾坤一會帖』, 『운우도첩 雲雨圖帖』, 『춘첩 春帖』, 『화첩 花帖』, 『무산쾌우첩 巫山快遇帖』 등 조선시대 남녀의 성을 주제로 한 춘화첩을 중심으로 남성/성과 여성/성이 어떤 방식으로 재현되었으며, 성적 욕망과 담론이 시각문화에 반영되는 양상을 통해 젠더적 경계와 차별의 일면과 그 사회, 문화적 의미를 분석해 보고자 한다. 가부장적 신분 질서와 젠더의 차별화된 위계를 기반으로 구축된 조선 사회에서 남성 화가에 의해 그려지고, 남성들에 의해 감상되는 춘화는 그 자체로 젠더화된 체계이자 남성에 시선에 의해 재현된 왜곡된 여성의 성적 이미지가 범람하는 영역이다. 젠더화된 '춘화'의 영역에서 그 경계와 차별, 관습적인 여성 이미지의 불합리성을 지적하는 것 이상의 확장된 젠더적 관점을 도출해 낼 수 있을까? 이 연구는 이러한 의문에서 출발하여, 춘화의 제작과 감상, 주제와 도상적 요소 등을 분석하여 조선후기 시각문화에서 성 담론과 젠더적 관점을 확장시킬 수 있는 다양한 관점과 질문을 제기해 보고자한다.

현존하는 춘화는 화풍상 18세기 후반 이후에 제작되었으며, 김홍도와 신윤복의 풍속화풍에 영향을 받아 20세기 초 까지 제작된 작품이 대다수이다. 본 발표에서 고찰의 대상이 되는 『운

우도첩』과 『건곤일회첩』은 김홍도와 신윤복 화풍의 여운이 강하게 남아있는 19세기 전반기 화원의 작품으로, 인물을 그리는 필치와 산수의 풍격이 뛰어나 비교적 높은 화격을 보여준다.<sup>70)</sup> 『춘첩』과 『화첩』은 19세기 중엽을 전후하여 제작된 것으로 보이며 『건곤일회첩』과 유사한 화풍과 도상을 바탕으로 제작된 것으로 『춘첩』은 단조로운 화면 구성을 보이는 반면, 『화첩』은 화려한 기물과 서화가 장식된 실내를 배경으로 하고 있다.<sup>71)</sup> 마지막으로 『무산쾌우첩』은 19세기 후반경에 제작된 화첩으로 중국에서 전래된 춘화의 도상과 유사한 면모가 보이며, 화풍상 근대적인 요소가 두드러진다.<sup>72)</sup>

## II. 조선후기 춘화: 가시성과 비가시성

### 1. 기존 춘화 연구의 가시적 성과와 한계

춘화에 대한 기존의 연구는 조선후기 춘화가 등장했던 사회문화적 배경에 대한 연구, 풍속화의 연장선에서 성 풍속을 보여주는 미술자료로서 보는 관점, 봉건사회 체제에 대한 저항이자 근대적 정신의 발현으로서 춘화의 가치를 평가하는 관점, 중국과 일본 춘화와 비교 연구를 통한 한국 춘화의 독자성을 강조하는 연구 등이 있다. 이 장에서는 선행 연구를 정리하면서 춘화 연구의 가시적 성과와 한계를 살펴보고, 대안적 방법을 제시해 보고자 한다. 춘화는 18세기 후반 도시의 성장과 경제 발전, 유흥 문화의 형성, 사행을 통한 중국과 일본의 문화 유입을 배경으로 등장했다. 이 시기에는 도시적 삶을 즐기고 중국에서 수입되던 백화 소설을 읽을 만한 경제적 부와 시간적 여유, 일정한 지식을 소유한 경아전들이 기존의 문화 권력층이라고 할 수 있는 경화사족과 함께 도시의 문화를 주도하는 새로운 계층으로 성장하면서, 명말 호색문화의 산물인 음사소설과 춘화의 주요한 수요자가 되었다. 도시의 쾌락적인 유흥 문화는 『어수신화 禦睡新話』, 『북상기 北廂記』, 『절화기담 折花奇談』, 『포의교집 布衣交集』, 『고금소총 古今笑叢』과 같은 도색적인 소설류와 야담, 사설시조, 판소리 등 애정과 성을 과감하게 표현한 문학작품들이 등장하고, 도심 외곽에 기방과 창가가 번성하는 등 18,19세기는 이전과는 비교할 수 없는 성적 유흥과 쾌락이 도시의 유흥 풍조 속에서 대두되었다. 이와 함께 연행사를 통해 남녀간의 애정과 정욕, 방중술 등 성애와 관련된 내용을 다룬 명말 청초의 『금병매 金瓶梅』, 『육포단肉蒲團』, 『행화천杏花天』과 같은 음사소설이 중국의 춘화와 함께 본격적으로 이시기에 유입되었다. 1712년 동지사 겸 사은사의 자제군관으로 연경에 간 김창업이 중국인이

70) 홍선표, 「朝鮮 後期 性風俗圖의 사회성과 예술」, 『朝鮮時代繪畫史論』(서울: 文藝출판사, 1999), pp. 141-146; 이태호, 「조선후기 춘화의 발달과 퇴조」, 『역사학연구』 11 (1997), pp. 783-810; 이태호, 「몸을 사랑한 그림, 조선후기의 춘화첩: <<운우도첩>>과 <<건곤일회첩>>」, 『옛사람의 삶과 풍류: 조선시대 춘화』(서울: 갤러리현대, 2013); 이태호, 「조선후기 풍속화와 춘화」, 『동서양 그림에서 사랑의 비밀을 읽다』(광주: 심미안, 2016), pp.11-41.

71) 홍선표, 「조선의 춘화와 <<춘첩>>의 성풍속」, 『조선회화』(서울: 한국미술연구소, 2014), pp. 426-441; 「조선 춘화와 <<화첩花帖>>」, 『조선 춘화와 <<화첩花帖>>』(한국미술연구소, 2017), pp. 3-12.

72) 김현선, 「한국 춘화(春畵)의 면모와 의의」, 『실천민속학연구』 22 (2013), pp. 124-125; 신선영, 「일제강점기 신윤복 풍속화의 浮上과 재평가」, 『美術史學研究』 301 (2019), p. 84.

가져 온 춘화를 보았던 일이나, 1791년 진하사행원으로 연경을 다녀온 김정중이 유리창의 뒷  
 간에서 사면의 춘화를 붙여놓은 방을 언급한 사실이나, 1798년 사은사 서장관 서유문이 연경  
 으로 가는 길에 바람벽 위에 소설의 음담패설과 남녀가 희롱하는 그림을 붙여놓은 장면을 서  
 술한 일은 연행을 통한 중국 춘화의 유입 가능성을 보여준다. 한편, 홍대용은 유리창의 서화  
 가게에 음란한 그림이 많았고, 배우는 소년들이 그러한 그림을 많이 그렸다고 기록하고 있  
 어서 조선의 사신들이 유리창의 서화가에서 중국의 춘화를 접하고 구입했을 가능성을 보여  
 준다.<sup>73)</sup>

『운우도첩』, 『건곤일회첩』, 『춘첩』, 『화첩』 등 19세기에 제작된 춘화는 화풍과 도상에서 김  
 홍도와 신윤복 작품의 영향이 간취되며, 노골적인 성애 장면보다 각 인물의 성격이나 장소나  
 배경 묘사에서 풍속적인 성격이 강하게 드러나기 때문에 장르화로서의 측면이 부각되었다. 따  
 라서 선행연구에서는 춘화를 성풍속을 해학적으로 묘사한 풍속화의 한 장르, 조선후기 사회상  
 과 성윤리를 담은 성풍속화, 성애 예술 및 미술 자료로 평가하였다. 특히 신윤복의 『풍속도화  
 첩』의 춘의류 풍속화에서 발전하여 성적인 면을 대담하게 묘사한 경우가 많아, 양자 사이의  
 연속성이 강조되었다. 이 경우 풍속도를 평가하는 미적 관점이 확대되어 춘화에도 적용되었는  
 데, 그 대표적인 용어가 ‘풍류’와 ‘해학’, ‘풍자’이다. 풍류는 계급적 성적 위계의 상층부에 속  
 하는 지배층 남성들의 섹슈얼리티의 발현을 대변하는 기호이며, 풍류의 이름 하에서 긍정되는  
 섹슈얼리티는 양반 남성들의 욕망을 대변하는 것이며 이러한 서사 속에서 여성은 타자화된 모  
 습으로 재현될 뿐이다.<sup>74)</sup>

춘화에는 호색적인 인물들이 우스꽝스럽게 등장하기도 하고, 사방관이나 탕건을 쓴 지체 높  
 은 양반들이 나체로 성교를 하기도 하며, 정욕에 사로잡힌 승려나 과부의 모습이 적나라하게  
 묘사되기도 한다. 이에 대해 기존의 연구에서는 이를 무너져 가는 봉건사회와 타락한 당대 성  
 문화에 대한 비판이며, 인간의 본능과 욕망에 대한 긍정적 신호이고 이는 곧 근대성의 지표라  
 고 분석하기도 한다.<sup>75)</sup> 성적 욕망이 근대성의 형성과 밀접한 관계를 갖는다는 점에는 동의하  
 지만, 그 형성과정에 대한 정치, 경제, 사회 전반의 변화 과정에 대한 역사적 고찰이 필요하  
 다고 생각된다.<sup>76)</sup> 또한 춘화에 보이는 욕망의 주체에 대해 우리는 생각해 볼 필요가 있다. 춘화  
 에 반영된 욕망은 누구의 욕망인가? 여성도 성적 욕망의 주체가 될 수 있는가? 혹은 여성의  
 성적 욕망은 항상 억압되는가? 푸코가 억압의 가설을 제시하면서 제기한 질문에서 파생된 다  
 음과 같은 의문이 여기에서도 유용할 것이라고 생각된다. “왜 성적 욕망이 이야기되어 왔으  
 며, 무엇이 말해졌으며, 여기서 권력은 어떤 작용을 했는가? 그로부터 어떤 지식이 형성되었  
 는가?”<sup>77)</sup> 이 발표는 춘화 연구에서 젠더적 관점의 유효성을 검토하고, 이를 다양한 질문을 통  
 해 검증해 보고자한다.

## 2. 춘화 연구에서 젠더적 관점의 유효성

73) 진재교, 「한국한문학과 성담론 : 조선조 후기 문예공간에서 성적 욕망의 빛과 그늘 -예교, 금기와  
 위반의 길항(拮抗)과 그 변증법(辨證法)」, 『韓國漢文學研究』 42 (2008), pp. 87-126.

74) 서지영, 「규범과 욕망의 틈새 -조선시대 소설 속의 섹슈얼리티」, 『한국고전연구』 15 (2007), pp.  
 245-246.

75) 이태호, 앞의 논문, 1997, p. 797; 서정걸, 「조선시대 춘화의 전개와 특징」, 『월간미술』 (1994, 7),  
 p. 79.

76) 김경미, 「조선후기 성 담론과 한문소설에 재현된 섹슈얼리티」, 『韓國漢文學研究』 42 (2008), pp.  
 130-131.

77) 미셸 푸코 지음, 이규현 역, 『성의 역사』, (서울: 나남), pp. 30-31.

조선시대 회화사의 연구나 전시에서 춘화는 배제되어왔고, 최근까지 관련 출판물에서도 주요부위가 편집되어 출간되고 개인 소장가들은 작품의 공개나 출처가 알려지는 것을 꺼려했다. 이는 춘화를 여전히 외설 혹은 성애와 관련된 은밀하고 부적절한 그림으로 보는 유교적 엄숙주의가 지배적인 탓에 기인하는데, 이는 연구자들의 태도에도 상당부분 반영되어 있다. 또한 조선시대 성의 역사와 성 풍속의 관점에서 춘화를 소개하는 많은 선행연구들은 예외 없이 남성 중심적 관점에서 작품을 분석하며, 여성의 몸을 타자화 시키고 여성 주체의 가능성을 배제하였다. 춘화는 신분과 젠더의 차별화된 위계를 기반으로 한 조선 사회의 욕망을 시각화한 것으로, 화면에 재현된 이미지의 해석을 위해서는 신분과 젠더 등의 사회적 기제, 이를 둘러싼 제도와 실제적 관행 등이 어떻게 상호작용하는 지 면밀하게 읽어낼 필요가 있다. 이는 춘화에 그려진 이미지들을 성적 행위와 성풍속을 일차원적으로 읽어내는 것에서 더 나아가 춘화의 제작을 둘러싼 사회적 배경과 기능에 대한 분석을 가능하게 하며, 춘화에서 관습적으로 시각화된 도상과 제외된 주제들 -가령 동성애와 관련된 주제들-의 의미를 사회적 이슈와 성과 담론의 문제에서 논의해 볼 수 있는 가능성을 열어준다.

### Ⅲ. 경계와 차별, 금기와 판타지

#### 1. 경계와 차별

춘화에는 다양한 인물들의 성행위 장면이 등장하는데, 공통적으로 가정이라는 범주를 벗어난 일탈된 사랑, 금기와 위반의 욕망을 채워주는 에로티시즘의 형태로 묘사된다. 조선후기 기방의 풍류문화를 주도했던 각 전 별감, 포도군관, 금부나장, 무사, 종실의 청지기 등 한양의 대표적인 호색한들이 기녀를 상대로 성애를 즐기거나 주인과 어린 여종이나 첩, 양반집 규수와 승려 등이 등장한다. 가족 속의 섹슈얼리티가 보다 금욕적인 형태로 통제되는 반면, 억제된 성적 욕망은 기방과 같은 풍류 공간에서, 또는 금기된 사이에서 더 풍부하게 발현되는 조선 후기 욕망의 경제학이 여실하게 드러나는 것이다. 안정된 혼인관계에서 정실과의 사랑은 본래 남녀 사이의 성적 교제에 마땅히 수반되어야 할 섹슈얼리티의 위험한 본질이 거세된 중성적인 것으로, 섹슈얼리티라는 긴장은 쾌락을 추구하는 관계 속으로 추방되거나, 사회적으로 터부시된 특수 관계 속에서 그 쾌감이 극대화되는 것이다.<sup>78)</sup>

특히, 승려와 양반 여성과의 성희 그림은 춘화에 자주 등장하는 도상으로 조선시대 여성들의 상층 풍습으로 인한 문란해진 성 풍속을 반영하는 것으로 해석되기도 한다. ‘김홍도인’과 ‘단원’의 인장이 있는 『운우도첩』에는 첩지를 한 젊은 양반가의 여성이 나이든 승려와 성교를 나누는 장면이 포함되어 있다. 회색 승복과 끈이 달린 패랭이형 모자, 지팡이가 어지럽게 놓여 있고, 어린 동자승이 방 뒤쪽 창문의 발을 열고 방안을 훑쳐본다. 이 화첩은 원래 40여점으로 구성되었는데 분첩되어 10여 점 가량이 현재 공개되었으며, 운보 김기창(雲浦 金基昶, 1913~2001)의 배관기가 있다. 조선말기 청을 왕래했던 역관 이상적(李尙迪, 1804~1865)이 쓴 1844년의 제시가 남아있고, 산수 화풍은 김홍도의 만년 화풍과 유사하며 인물은 신윤복의 화

78) 서지영, 「규범과 욕망의 틈새 -조선시대 소설 속의 섹슈얼리티」, 『한국고전연구』 15 (2007), pp. 257-258.

풍과 흡사하여 18세기말에서 19세기 초에 제작된 작품으로 추정된다. 작품에 등장하는 승려와 어린 상좌승은 계율을 지키며 사는 출가한 종교인이자, 인간의 원초적인 욕망을 거세당하고 왜곡된 삶을 사는 존재이다. 조선시대에는 천한 일에 종사하는 사람을 七般賤人이라 불렀는데, 여기에 중을 포함하여 팔반천인이라 부르기도 할 정도로 승려에 대한 사회적 차별이 심했다. 특히 중은 巫覡僧尼로 불리며 무당과도 동격으로 취급될 정도로 사회적으로 심한 멸시와 천대를 받기도 했다. 당시 중이 주로 하는 일이란, 걸냥을 메고 집집마다 돌아다니며 시주를 받거나, 법고를 두드리고 머리를 조아리고 염불하며 시주를 받고, 길거리에 묘연문을 벌여놓고 권선을 청하며 재물을 기증받았다.<sup>79)</sup>

그런데 조선후기 문학작품에서는 승려를 성적인 존재로 묘사하는 경우가 종종 등장하는데, 가령 18세기 시조작가 김천택이 엮은 청구영언에는 ‘옥 같은 가슴위에 올라와 수박 같은 머리를 둥글 꺾꺾 꺾꺾 둥글둥글 둥실 둥굴러 기어올라’ 오는 중서방을 둔 시적 화자인 여성이 중의 성적 매력을 노래하고, <환처>에서는 주인공인 내시의 처가 정상적인 부부생활을 하지 못하는 자신의 처지를 깨닫고 도망쳐서 나이가 엇비슷한 미소년 중을 만나 관계를 맺고 부부의 인연을 맺게 되는 내용을 담고 있다. 남편이 없는 틈을 타 독수공방중인 각시님의 거처에 수시로 드나드는 정부로서의 중의 모습을 담고 있는 사설시조도 있다. 남성에게 기녀가 사회적으로 목인 받은 성적대상이었다면 여성에게는 중이 성적 욕망을 더 없이 충족시켜주는 존재인 것이다.<sup>80)</sup> 여기서 중은 양반 사대부 중심의 가부장적 사회에서 배제된, 사회적으로 거세된 ‘非남성’으로 공인된 존재이지만, 여성의 성과 성적 욕망을 충족시켜주는 대상이 된다. 동일한 서사 구조를 춘화에 그대로 적용하기 어려울 수는 있으나, 조선후기 이례적인 대상을 통해 금지된 욕망을 드러내고 표현하는 것은 시대정신이라고 볼 수 있을 것이다.

## 2. 금기와 판타지

춘화에는 외출금지, 상사금지, 흡연 금지, 가채 금지 등 여성의 신체를 규제하고 자유를 금지하는 수 많은 규율이 암시되어 있다. 내외법의 시행, 부녀상사금지법, 탈 것에 대한 규제로 인해 조선전기부터 시행되어 규방의 여성들은 “낮에 뜰에서 놀지 않고 또 이유 없이 중문 밖을 나서지 않았으며” 거리를 다닐 때는 함부로 얼굴을 드러내지 못했다. 그러나 실상 여성들은 중국의 사신이 오거나 왕의 행차를 구경하기 위해 길가에 나서고 산과 계곡에서 놀이를 하고 춤추며 어울려 놀기도 했다. 외출 규제 중에서도 사찰 방문은 이념적으로도 문제시 되었으므로 집중적인 금지 대상이었다. 그러나 여성들의 외출과 신앙활동을 온전히 막을 수 없었다. 강력한 금지에도 불구하고 부녀자들은 절에 가서 갖가지 재를 지내고 또 승려를 만나고, 관등 행사에 밤늦도록 모여 놀이를 하고 무속의 행사를 주관하며 의례를 행했다. 또한 여성 흡연에 대한 강도 높은 비판과 규제에도 불구하고 19세기에도 여성들은 계속해서 담배를 피웠다.<sup>81)</sup>

화려한 머리 장식인 가채는 사치를 야기시키는 심각한 사회문제로 1756년 영조대에 가채를 금지시키고 족두리를 대신 사용하라는 명을 내렸다. 그러나 영조의 노력에도 불구하고 부녀자들의 가채 사용을 금지시킬 수는 없었고, 가채 금지령이 유명무실해지자 1788년 정조가 ‘가채

79) 정영신, 「조선후기 에로티시즘적 사설시조에 나타난 사회사적 인물 형상」 『溫知論叢』 15 (2006), pp. 266-267.

80) 정영신, 위의 논문, pp. 270-274.

81) 정지영, 「조선시대 婦女의 노출과 외출: 규제와 틈새」, 『젠더와 문화 세미나』 2005 (2005), pp. 55-76.

신금사목'을 정하여 강력한 가체금지령을 내리기에 이르렀다.<sup>82)</sup> 강력한 규제로 사치스러운 가체의 유행은 어느 정도 사라져서 1790년대 여성들은 더 이상 풍성한 가체를 고집하지 않고 대신 쪽머리에 족두리를 쓰고 그 대신 뒷머리를 꾸미기 시작했다. 그러나 이러한 변화는 양반가나 여염집의 여인들에게서는 분명하게 보이지만, 기녀들은 가체금지령이 강화된 이후에도 오히려 화려하고 풍성한 트레머리를 고집하였다. 이는 기녀의 직업적인 특성 때문에 기인한 것이기도 하고, 기녀에게만은 제재를 가하는 쪽에서도 특별히 더 이상의 단속을 하지 않았기 때문이었다. 기녀는 사회적으로 천민계층이지만 양반과 중상류층을 상대했기 때문에 복식금제에 대상에서 제외되었던 것인데, 이는 두식뿐만 아니라 복식의 특혜에서도 볼 수 있다. 비싸고 화려한 비단, 하후상박형의 짧은 저고리와 풍성한 치마, 장죽과 부채, 털토시 등의 장신구는 철저히 신분제에 따라 복식을 규제하던 조선시대 사회의 규제의 대세에서 비껴나간 여성들의 모습을 상상하게 한다.<sup>83)</sup> 단편적이긴 하지만, 춘화에는 여성의 신체와 자유를 규제하는 가부장적 이데올로기적 장치와 교묘하게 혹은 대담하게 그것을 비껴선 여성들의 모습들이 그려져 있다. 장죽을 물고 크고 화려한 가체머리로 장식을 하고 삼회장 저고리를 맵시 입게 빼입고, 산사에 올라가 승려를 만나고, 산과 들로 나들이를 가는 여성들의 모습은 “금하고자 하나 금하지 못하는’ 금지의 틈새와 다양한 균열을 보여주는 것이다.

### Ⅲ. 여성의 주체성은 가능한가?

#### 1. 춘화의 감상자의 문제

중국과 일본의 경우 남성뿐만 아니라 여성 감상자들을 위해 제작된 춘화의 존재를 확인하는 것이 가능하다. 춘화는 일본에서 다이묘와 하타모토의 딸이 혼례를 치를 때 신부의 혼수 목록에 포함되어 일종의 교육용 도구 구실을 하기도 했고, 때로는 여성들의 성적 유희나 자위행위를 위한 용도로 사용되기도 하였다.<sup>84)</sup> 그렇다면 조선 춘화에서는 여성 감상자의 존재나 여성의 성적 주체성을 상기시키는 이미지를 발견하는 것은 가능할까? 춘화의 제작과 감상, 재현된 여성 이미지 속에서 여성의 주체성을 논의하는 것은 가능한 일인가?

이 질문에 답하기 전에 통상적으로 춘화의 감상자는 누구인지 살펴볼 필요가 있다. 경제적 부를 기반으로 한문학적 소양을 갖춘 역관이나 의관 등의 기술직 종인과 경아전승, 대전별감, 무예별감 등의 액레 집단, 군영 장교, 포교 등 군교 집단, 승정원 사령, 의금부 나장 등 관서 하례, 시정 상인 등의 중간계층에 속하는 부류들과 여행을 통한 청 문화의 수입과 도시의 소비문화를 주도했던 경화사족이 주된 후원자이자 감상자였다. 17세기의 문인인 박양한은 춘화가 북경에서 들어와 요즘의 사대부들이 부끄러워하지 않고 흔히 구경하는 요즘의 세태를 비판하는데, 18세기의 여행록에는 여행길과 연경에서 춘화를 구경하는 사행원들의 기록이 심심치 않게 발견된다.<sup>85)</sup> 예를 들면, 1712년 동지사 겸 사은사의 자제군관으로 연경에 간 김창업이

82) 하여주, 「17~18세기 조선 여성의 소비 규범과 소비욕망」, 『朝鮮時代史學報』 72 (2015), pp.195-227.

83) 이민주, 「조선 후기의 패션 리더-기생」, 『韓國民俗學』 39:1 (2004), pp. 253-257.

84) 하야카와 몬타, 「우키요에 춘화의 특색」, 『Lust』 (서울: 화정박물관, 2010), p. 288.

85) 이규경, 『오주연문장전사고』 경사편 3, 논사, “중국과 우리나라 기생의 근원에 대한 변증설”; 홍선

중국에서 본 그림을 보고 바로 춘화라는 것을 알아보고 면박을 준 것은, 그가 이런 종류의 그림과 내용에 대해 이미 잘 알고 있었음을 보여준다.<sup>86)</sup> 이렇게 유입된 춘화는 광통교 아래 그림 가게에서 팔릴 정도로 인기가 있었고, 19세기에는 경성의 변화한 곳에서 찾아 볼 수 있는 일종의 도시 문화였다.<sup>87)</sup> 소론계 문인이었던 이현기가 쓴 『기리총화 綺里叢話』의 「貪色之戒」에는 춘화를 감상하는 은밀한 방법이 소개되어 있는데, “방안에 벽에 걸어두고서 하루 세 번 보고 웃고” 정밀한 수법을 좋아하여 푸른 비단에 싸두고 다른 사람에게는 보여주지 않았다고 한다.<sup>88)</sup>

현존하는 작품 가운데는 개인 소장품 『건곤일회첩』의 발문을 통해 춘화 감상자의 구체적인 실태를 파악해 볼 수 있다. ‘하늘과 땅이 만나는 일’이라는 남녀의 일 은유적으로 상징한 제목의 화첩으로, 현재 12점이 반씩 분첩된 상태로 화첩의 그림 종이는 중국제 죽지계열의 누런 색 종이이다. 6점에는 ‘혜원’의 관서와 ‘時中’의 주문방인과 ‘혜원’의 백문방인이 나머지 6점에는 ‘혜원’의 백문방인만 찍혀 있다. 여성들의 얼굴 모습과 풍성한 가체를 묘사한 세밀한 필치는 신윤복의 화풍과 유사하지만, 신윤복의 『풍속도화첩』 속의 인물에 비해 얼굴이 둥근 편이고 이목구비가 더 작게 묘사되었다. 또한 옷주름을 표현한 필선이 번잡하고 전반적으로 윤곽선이 경직되었으며, 굵게 처리되어 신윤복의 작품에 보이는 유연한 필선과는 차이가 난다. 그러나 전반적으로 담채를 활용하여 인물과 배경을 조화롭게 처리하고 있으며, 김홍도의 산수화풍과 신윤복의 화풍의 여운이 남아있는 18세기 말-19세기 초기의 작품으로 보인다. 이상적의 발문에 의하면 꽤 친밀한 사이에 춘화를 선물했던 것임을 알 수 있다.<sup>89)</sup> 빼어난 여색(그린 그림)을 날마다 보는 것으로 여인의 부드럽고 따뜻한 품으로 들어가는 것을 대체할 수 있다는 부유한 남성들의 호사스러운 취미생활의 단편을 볼 수 있다. 그림은 대부분 화려한 기물과 서화가 장식된 실내를 배경으로 기녀를 상대로 성애를 즐기는 모습을 표현하고 있다.

## 2. 춘화 감상의 문제

춘화는 당대 시정의 성풍속의 현실적 양태를 반영하는 동시에 남성들의 상상적 욕망을 자극하고 대리적으로 해소하는 판타지를 내포하고 있다. 그림은 실제 성을 구매하는 것보다 개인의 취향과 성향에 따라 손쉽게 접근할 수 있다. 이러한 상황은 춘화가 성 그 자체에 관한 진실을 그린 것이 아니며, 오히려 특정한 욕망을 담아내기 위한 상상이 더 많이 가미되었을 가능성을 제시한다. 춘화는 특정 만남을 공상하기 위해 만들어졌고, 때로는 실제의 만남을 대체

표, 앞의 논문(1999), pp. 242-244.

86) 김창업, 『연행일기』 3권, 임진년(1712) 12월 23일.

87) 『춘향전』에서 이도령이 춘향이 집을 찾아가 춘향이 방 벽에 붙어 있는 그림을 보고 읊조리는 「사벽도 사설」에서도 “광충 다리 춘화그림 역력히 그렸는데”라는 구절이 나온다. 진재교, 앞의 논문, p. 108 재인용; 문한명(1839-1894)이 집주한 <후탄선생정정주해 서상기>에 “남녀가 서로 안고 사랑을 나누는 장면을 그린 것을 춘화도라 한다. 요즘 경성이나 변화한 곳에 이런 게 있다.”고 기록하고 있다. 김경미, 앞의 논문(2008), p. 133 재인용.

88) “일찍이 어떤 사람이 아름다운 남녀가 서로 悅愛하는 그림 한 폭을 소매에 넣고 와서 보여주기에 나는 가져다 방안의 벽에 걸어두고서 하루 세 번 보고 웃곤 하였다. 그 手法의 精妙함을 더욱 좋아하여 靑紗로 싸두고서 또 사람에게 즐겨 보여주지 않았다. “나는 말아서 감추어 두어 색을 탐하는 자의 龜鑑으로 삼고자 한다.” 이현기, 淵民本, 綺里叢話, 貪色之戒,

89) “秀色可飡 千載佳話 贈君几下 日入溫柔鄉 何羨元帝風情也 甲辰 早春”  
 빼어난 여색은 좋은 저녁 반찬이라는 말은/천 년을 두고 내려오는 아름다운 이야기다./그대의 책상 아래 이 화첩을 드리니/날마다 따뜻하고 부드러운 고향에 들어가면 어찌 원제(元帝)의 풍정인들 부러울까/1844년 이른 봄

하는 수단으로 작용하며 이는 자위행위의 부속물처럼 사용되기도 한다.<sup>90)</sup> 실제로 문학작품에서 이러한 용도로 사용되는 춘화의 예를 살펴볼 수 있는데, 영조년간 김수장이 편찬한 시조집 『해동가요』에 수록된 시조 중에 “울이도 새 님 걸어 두고 좃니러 볼까 하노라”라고 노래하는 가사가 있는데, ‘좃니러 볼까’라는 언표는 앞뒤의 문장상 성적 발기로 해석되며 이는 춘화를 보며 임이 없는 가운데 홀로 성욕을 돋우는 장면을 연상해 볼 수 있다.<sup>91)</sup> 이보다 더 구체적으로 춘화의 감상법을 보여주는 작품으로 판소리 「강릉매화타령」의 사설로 인정되는 「梅花歌라」가 있다. 강릉 사또의 부임에 따라 책방으로 내려 온 골생원이 명기 매화에게 반해 사랑에 빠져 학업을 소홀히 하여 과거에 낙방하고 만다. 이에 사또는 골생원을 골탕 먹이기 위해 그녀가 죽었다고 거짓 소문을 퍼뜨리고, 골생원이 매화를 그리워하여 화공을 불러 매화의 화상을 그리게 하는데, 그림은 실오라기하나 걸치지 않은 나체로 골생원은 매화의 성기부분을 꿀단지처럼 그려달라고 주문한다. 골생원은 그림 한 장은 얻어 품에 품고 입을 맞추고 특정 부위를 무던히 쓰다듬고 매만져 그림이 몽그러져서 다시 화공을 불러 헤진 그림을 어찌하면 좋겠냐고 물어본다. 그는 그림을 자는 방 병풍 뒤에 붙여 놓고 주야로 노닐 적에 어루만져가며 혼자 즐기며 보았던 것이다. 일본의 춘화를 연구한 유명한 영국 미술사학자 타이몬 스크리치는 “남자들의 자위를... 모든 춘화 미술 뒤에 숨겨진 유일한 동기였다”고 간주하고 한발 더 나아가 여자의 성적 욕망과 자위도 춘화의 목적이라고 주장하였다.<sup>92)</sup>

미술사학자 이태호는 『건곤일회첩』에서 마루로 열린 방에서 남녀의 성희를 엿보는 젊은 여인이 묘사되어 있는데, 가체를 끌어내려 뒤로 하고 바지를 드러낸 상태로 보아 자위행위를 하는 것으로 보인다고 서술하고 있다.<sup>93)</sup> 한편, 여성만 등장하는 춘화의 경우 간접적으로 여성의 성적 욕망을 표현한다. 대표적으로 『건곤일회첩』, 『춘첩』, 『춘의도첩』에 공통적으로 포함된 두 명의 여성이 춘화첩을 함께 감상하는 장면을 들 수 있다. 『건곤일회첩』, 『춘첩』은 거의 유사한 도상이 사용되었는데, 트레머리를 하고 흰 소복을 입은 두 명의 여성이 남녀의 성희 장면이 묘사된 화첩을 보고 있는 장면이다. 다만 전자의 경우 방안에서 촛불을 켜고 보는 데 비해, 후자는 쪽마루에 나와 그림을 보는 광경으로 바뀌었다. 『춘첩』은 표지에 ‘춘첩’이란 표제와 ‘단원’의 관서를 쓴 제첩이 붙어있으나, 후락으로 보이며 모두 12점의 그림이 수록되어 있다. 그림의 주제나 도상, 인물의 표현이나 산수, 배경의 묘사가 『운우도첩』과 『건곤일회첩』과 상통하여 김홍도와 신윤복풍의 춘화류를 바탕으로 제작된 작품으로 생각된다. 다만 필선이 경직되어 있고, 건물과 기물에 음영법이 적극적으로 구사되어 있고 쪽머리를 한 여성인물이 등장하는 점 등으로 미루어 보아 다소 후대의 작품으로 보인다. 『춘의도첩』의 경우 여성인물의 복식과 두식에 변화가 보이는데, 여성들은 쪽머리를 하고 있고 반희장 저고리와 민저고리를 입고 있으며 춘화첩을 넘기는 여성은 긴 장죽을 물고 있다. 『춘의도첩』은 배경이 생략된 채 인물만 묘사된 화첩으로 전체 18장면으로 구성되어 있는데, 신윤복의 화풍과 유사하며, 『건곤일회첩』과도 관련성이 크다. 그러나 쪽머리를 한 여성인물들이 등장하고, 색을 사용한 이중윤곽선의 사용이 두드러지며 선명한 색채를 구사하는 등 화풍 상 19세기 말경으로 추정된다. 이 장면이 여성을 위한 춘화의 존재를 암시하는 것인지, 또는 남성 감상자의 성적 쾌락을 자극하기 위한 상상적 장치인지는 추후 고찰이 필요하다. 다만, 앞서 언급한 기생 집안 출

90) 타이몬 스크리치, 「춘화 연구: 지난 10년간의 조사와 집필 검토」, 『Lust』 (서울: 화정박물관, 2010), p. 309.

91) 이문성, 「辭說時調에 나타난 性的 語戲와 性風俗」, 『한국학연구』 19 (2003), pp. 385-386.

92) Timon Screech, *Sex and the Floating World* (Hawaii: University of Hawai'i Press, 1999), pp. 33-41; 타이몬 스크리치, 앞의 논문, p. 310.

93) 이태호, 앞의 논문 (2016), p.34.

신의 춘향의 방에도 춘화가 걸려있었다고 하니, 춘화의 용처가 보다 다양했을 가능성을 짐작할 뿐이다.

이 장면 외에 신윤복의 <이부탐춘>에서 유래한 도상이 춘화에도 반복적으로 등장하는데, 풍성한 가체에 흰 소복을 입은 여성과 반회장 저고리에 댕기머리를 한 여성이 꽃이 피어있는 마당에 앉아 개가 교미하는 장면을 바라보는 장면을 그린 춘화이다. 이 장면은 19세기 중후반경 제작된 국립중앙박물관 소장의 『무산괘우첩』과 1930년의 기년이 있는 정재 최우석(1899-1965)의 『운우도첩』에 등장한다.<sup>94)</sup> 『무산괘우첩』에서 소복을 입은 여인은 가체가 아닌 간소화된 둘레머리를 하고 있다. 민저고리에 댕기머리를 한 소녀는 여종으로 보인다. 이 도상은 최우석의 화첩에서 변형되어 나타나는데, 담장 밖의 나무가 마당 안에 여성인물들 옆에 그려지고, 춘의를 상징하는 버드나무가 등장한다. 과부와 여종은 양갓댁 기혼여성으로 대체되었다. 1906-1907년 조선을 방문한 헤르만 산더가 수집한 그림 중에 황종구의 낙관이 찍힌 동일한 도상의 작품에는 “소년과부하고 과년한 색시하고 개흘레하는 구경하는 것”이라는 제목이 쓰여 있어, 원래 이 도상이 과부와 결혼하지 못한 여성, 즉 성적으로 억압된 혹은 성적 행위가 용인되지 않은 사람들의 모습을 그린 것으로 이해된다.<sup>95)</sup> 다만 이것이 여성 주체의 성적 욕망의 투사인지, 혹은 감상자인 남성의 성적 환상을 충족시키고 쾌락을 극대화하기 위해 성적 행위가 금지된/제한된 여성의 정욕을 상상한 것인지는 생각해 볼 필요가 있다.

#### IV. 욕망은 어디에나 존재한다.

##### 1. 분재와 비둘기

『춘첩』, 『건곤일회도첩』, 『운우도첩』, 『화첩』으로 대표되는 조선후기에 제작된 춘화첩에서 공통적으로 발견되는 요소는 그림 병풍을 비롯한 각종 골동품과 서책, 자기, 분재와 화분 등 호사스러운 실내장식물이 풍부하게 등장한다는 점이다. 이는 조선후기 유입된 명말 고동서화 애호 풍조와 화훼 및 분재에 대한 관심, 경화 세족을 비롯한 중서인에까지 확대된 골동품 소장 열기와 원예 취미의 연장선 위에 있다. 고서화 및 분재, 원예 취미에 광적으로 몰두하여 가산을 탕진할 정도로 수집에 열을 올리던 경화세족들의 사치스러운 생활방식은 비난의 대상이 된 동시에, 그러한 부를 누릴 수 없었던 많은 사람들의 부러움의 대상이 되었다.<sup>96)</sup> 값비싼 골동품과 서적, 기이한 꽃과 식물에 대한 수집에 대한 욕망은 도시의 유흥을 즐기며 세련된 삶을 영유하고자 하는 경화세족과 부유한 중서인들의 이상적인 삶의 방식이 되었다. 박지원의 「발승암기」에 나오는 김홍연이라는 인물의 삶은 조선후기 자신의 욕망을 좇으며 살아가는 새로운 인간상을 보여준다. 그는 무과에 급제하였지만 벼슬에 나가지 않고 고동서화 수집과 세상에 보기 드문 기이한 꽃과 식물을 사는데 돈을 아끼지 않았으며, 기생들과 어울리거나 준마와 名鷹을 대동하고 산행을 떠나 한라산과 백두산 명산을 유람하고 험준한 곳에 위치한 바위에 자신의 이름을 새기는 일에 열중하였다.<sup>97)</sup>

『운우도첩』과 『춘첩』에는 소철화분, 국화화분, 괴석과 매화분재가 담긴 화분, 수선화분

94) 김소연, 「풍속화의 근대적 전개」, 『서강인문논총』 49 (2017), pp. 106-107.

95) 신선영, 앞의 논문, pp. 82-84.

96) 장진성, 「조선후기 士人風俗畫와 餘暇文化」, 『美術史論壇』 24 (2007), pp. 261-291.

97) 박지원, 『연암집』 1권, 「발승암기」.

등 다양한 종류의 화분과 분재가 집 안팎을 장식하고, 괴석과 제법 큰 소철이 심어진 정원을 배경으로 서적과 벼루, 필통과 먹, 연적 등이 담긴 서안이 함께 그려져 있다. 화면에 펼쳐진 각종 문방구와 잘 가꾸진 분재는 조선후기 문인들의 공간을 그린 청공도류나 문인초상화에 등장하는 문방의 기물과 일치한다.<sup>98)</sup> 18세기 중반에는 근기 지역의 문인을 중심으로 원예 취미와 정원 조성의 붐이 일었고, 정원을 가꾸지 않고 화분 몇 종류를 갖추지 않고는 문인의 아취를 모르는 몰취미로 여겨질 정도였다고 한다. 서울의 부귀가에서는 각종 기이한 품종의 국화를 앞 다투어 구해 집을 장식하고, 19세기에는 수선화와 파초붐이 일어나 중국에서 구해온 수선화 구근을 서로 나누는 것이 문인의 운사로 여겨졌다.<sup>99)</sup> 한편, 『춘첩』에는 삼회장 저고리를 입은 양반가의 여성이 합각이 놓여진 저택의 후원에서 다채로운 색깔의 비둘기를 바라보는 모습을 그린 장면이 포함되어 있다. 장면의 구체적인 주제는 알 수 없으나, 묘사된 비둘기는 털색과 모양이 다른 종류라는 것을 알 수 있다. 유득공이 『발합경』에서 관상용 비둘기 23종에 관해 자세히 정리한 바에 따르면, 흰 바탕에 정수리와 꼬리에 검은 털이 있는 것은 점오, 순백색은 전백, 머리부터 목과 가슴까지 자주색을 띠는 것은 자허두, 머리부터 가슴까지 검은색을 띠는 것은 흑허두라고 하는데, 이들 모두 8목의 상품으로 분류되는 귀한 종이다.<sup>100)</sup> 조선후기에는 화훼 취미와 원림 문화의 성행을 바탕으로 문인들이 비둘기와 앵무새와 같은 진기한 새를 정원에 두고 기르며 감상하였는데, 상품의 비둘기인 점모는 한 쌍에 1냥이었다고 한다. 당시 2칸 짜리 토담집이 2.5냥이었으니 비둘기 5마리면 토담집을 살 수 있을 정도라고 하니, 꽤 비싼 사치품이었다고 할 수 있다. 윤기(尹愷)가 비둘기를 매화 분재, 소나무 분재, 만권의 책과 함께 ‘부귀가의 네 사물’로 꼽았던 이유가 여기에 있다. 이를 통해 보면 춘화에 등장하는 화려한 화초 분재와 서책, 비둘기와 같은 진귀한 새는 부에 대한 은유이자 물질 소유욕을 대리 충족시키는 방식인 것이다.<sup>101)</sup>

## 2. 서책과 고동기

최근 소개된 『화첩』은 모두 30면으로 이루어져 있으며, 조선후기 춘화 중에서 가장 많은 기물과 그림 속 그림이 등장한다. 일본인 고미술전문화상인 사카모토 고로(坂本五郎)가 소장했던 화첩으로 푸른색 표지에 ‘화첩’이라는 글자가 쓰여 있다. 푸른색, 녹색, 황색을 주조로 하고 인물의 비례나 얼굴 표정은 다소 어색한 면이 보이고 복식과 여성들의 머리장식은 1860년을 전후한 스타일을 보여준다.<sup>102)</sup> 이 화첩에는 다양한 종류의 고동기와 분채자기가 등장하는데, 19세기 책거리 병풍에 보이는 모티브들과 일치한다. 화려한 분채자기, 쇠기라고 불리는 빙열이 있는 자기, 의흥의 자사호로 추정되는 주전자, 삼죽쌍이향로, 공작깃털과 산호 등은 통도사 정보박물관 소장 이택균 필 <책가도> 병풍과 공통점이 많이 보인다.<sup>103)</sup> 19세기 중엽에 편찬된 것으로 알려진 『청구야담』에는 한양의 부유한 상인들의 집이 서화고동품으로 가득 차 있다고 했다. 당시 돈 있고 풍류를 아는 사람들은 먼저 주색을 배우고 다음으로 고동서화를 모은다는 속설이 생겼다고 했는데, 이는 여성에 대한 욕망이 물건에 대한 욕망과 등치되며 그 세

98) 이경화, 「姜世晁의 〈淸供圖〉와 文房淸玩」, 『美術史學研究』 271·272 (2011), pp. 113-144.

99) 정민, 『18세기 조선 지식인의 발견』 (서울: 휴머니스트, 2007), pp.181-220.

100) 김서린, 성종상, 「전통 원림에 도입된 비둘기 완상 문화」, 『한국전통조경학회지』 39:3 (2021), pp.7-10.

101) 김서린, 성종상, 위의 논문, p. 8.

102) 흥선표, 위의 논문 (2017), p. 7.

103) 방병선, 「조선 후기 책가문방도冊架文房圖에 등장하는 중국도자」, 『민화연구』 3 (2014).

속적 욕망을 드러내는 데 스스로 없이 세태를 보여주는 것이다.<sup>104)</sup>

이 점은 욕망의 대상인, 자신이 소유한 여성과 화려한 사치품을 보여주는 방식에도 드러난다. 이 화첩은 매 장면마다 병풍과 벽장, 다락문 문짝 등에 추사파 계열의 남종화풍 수목화, 정선파의 진경산수화풍의 산수나 김홍도풍의 화조화를 빠짐없이 그려넣었다. 이 그림들은 열린 창문으로 보이는 후원의 정경과 착시효과를 일으키며, 관람자의 시선을 그림의 공간으로 유도한다. 반쯤 열린 문과 걸어 올린 휘장은 나체의 여성의 몸과 자랑하고 싶은 화려한 기물이 들여다보이게 하는 시각적 환영의 효과를 조성한다. 책거리에 묘사된 기물이 그림 소유자의 현실을 묘사했다기 보다, 그들의 취향과 성향과 과시욕을 드러냈다고 보는 것이 더 안전하다면 같은 맥락에서 이런 종류의 춘화도 특정 만남을 공상하고, 손에 넣을 수 없었던 진기한 기물을 욕망하는 사람들을 위한 그림이었을 것이다.

## V. 쓰이는 것, 그려지는 것

중국이나 일본의 춘화에는 나이든 남자가 어린 소년과 남색을 즐기는 그림이 적지 않게 등장하지만, 조선의 경우 시각화된 예를 찾아보기가 힘들다. 그러나 문학 작품의 경우 동성애를 소재로 한 작품이 야담이나 전(傳)의 형태로 조선후기에 등장한다. 동성애에 관해서는 음양의 조화를 해치는 ‘민간의 무뢰배들이나 사찰의 추한 중들이’나 하는 비난받을 짓으로 인식되었으며, 여성 동성애에 대한 비난은 더 가혹했다.<sup>105)</sup> 조선시대에 남성들의 동성애는 음성적으로 이루어졌고, 문학 작품 속에서도 남성 동성애는 금기시되기 보다는 특이한 경우와 우스운 이야기로 인식되었다. 야담 자료에서는 여성 동성애는 나타나지 않지만, 매죽당 이씨와 조소사의 관한 이야기인 「좌계부담」, 임경주의 「매죽당 이씨전」, 여성 영웅소설 「방한림전」과 같은 문학적 형상화 속에서는 여성간의 동성애적 면모가 암시되어 있다. 그러나 성애에 대한 직접적인 묘사나 성적 욕망에 대한 재현은 철저히 제거되어, 소설에서는 육체적인 관계가 탈색된 채 무성화된 우정과 교유라는 이름으로 포장되어 나타나는데 이는 여성 동성애에 대한 강도 높은 억압에 대한 자체 검열의 결과라고 생각된다.<sup>106)</sup> 조선시대 가장 유명한 여성 동성애 사건이었던 문종의 세자시절 세자빈이었던 봉씨가 궁녀 소쌍과 동침한 일이 “매우 추잡하므로(極醜) 왕의 교지에 기재할 수 없는 일”로 치부되어 삭제된 일을 통해서 조선시대 여성 동성애에 대한 인식을 살펴볼 수 있다.<sup>107)</sup> 일부 문학작품의 경우 여성 화자의 목소리나 여성 작가나 독자 등 보다 폭 넓은 여성의 참여를 기대할 수 있지만, 조선시대 회화, 특히 춘화의 경우 작품의 주문, 제작, 감상의 과정에서 현실적으로 여성 주체의 참여를 문학작품만큼 기대하기는 힘들었고, 조선시대에는 남성 화가들이 금기를 무릅쓰고 여성 동성애를 시각화할 이유를 찾기는 어려웠을 것이다.

## VI. 결론

104) 홍선표, 앞의 논문 (2017), p. 12.

105) 강문종, 「전통시대 同性愛(동성애)연구」, 『영주어문』 30 (2015), p. 9.

106) 김경미, 앞의 논문, pp. 137-138.

107) 『세종실록』 75권, 세종 18년 10월 26일 戊子 2번째 기사.

18. 19세기 춘화를 중심으로 성적 욕망과 다양한 문화적 징후들이 어떤 방식으로 재현되는지 소위 신윤복, 김홍도류의 춘화도라고 알려진 화첩의 화풍과 도상의 분석을 통해서 살펴보았다. 젠더화된 가부장적 신분질서 사회 속에서 철저하게 남성중심적인 생산 체제하에서 제작된 춘화에서 젠더적 경계와 차별의 일면을 지적하는 것을 넘어서, 그 안에 감춰진 여성 주체의 가능성과 사회 문화적 의미를 읽어 냄으로써 춘화에 내재된 성담론의 의미를 분석하고 젠더적 관점의 유효성을 확인할 수 있었다. 또한 조선시대 도시문화와 유희, 소비와 물질문화에 대한 태도를 춘화의 감상자와 소비자, 작품에 나타난 기물의 분석을 통해 살펴보았다. 마지막으로, 조선후기 문학과 시각문화에 재현된 섹슈얼리티의 몇 가지 공통점과 차이점을 선행 연구를 바탕으로 제시해 보았는데, 이를 통해 앞으로 조선시대 사회의 문화적 담론을 논의할 수 있는 새로운 계기가 되길 바란다.

## 서윤정, 「조선후기 춘화(春畵): 젠더적 관점에서 본 경계와 차별, 재현을 둘러싼 문제」에 대한 질의문

김수진 | 성균관대학교

본 연구를 통해 비교적 알려져 있던 신윤복-최우석 계열의 춘화를 넘어서, 그간 널리 알려지지 않았던 조선시대 남녀의 성애, 남색, 여색을 포괄하는 동성애까지 여러 층위의 작품을 소개해주셔서 흥미롭게 글을 읽을 수 있었습니다. 개인적으로는 이런 도전적인 과제에 조금이나마 동참할 수 있게 되어 영광이라 생각합니다.

그간 춘화를 접할 기회가 많지 않았기 때문에 부끄럽지만 춘화에 대한 제 배경지식은 일천합니다. 다만 일전에 화정박물관에서 열렸던 한중일 춘화 전시를 보면서, 한국의 춘화가 다른 이웃 나라들에 비해 노골성이 떨어지는 대신, 사회 풍자적 성격과 해학이 강조되어 있다는 정도의 느낌을 받은 적이 있습니다. 또한 한국의 춘화에 대해 이태호-홍선표 교수님께서 쓰신 글을 읽어 본적이 있었습니다. 이러한 선행 성과에도 불구하고, 그간 본 연구처럼 경계, 차별, 금기, 주체와 대상, 검열 이슈를 통해 춘화를 본격적으로 분석한 전시나 연구 성과는 없었다고 생각합니다.

제 질문은, 발표자께서 이 연구를 진행하시면서 타이몬 스크리치 같은 일본의 우키요에 계열의 춘화를 분석한 학자들의 성과를 여러 차례 인용하셨는데, 본 연구에서 주목한 ‘경계, 차별, 금기, 주체, 검열’ 이슈와 관련하여 한국의 춘화를 제작한 작가의 시선, 혹은 그것을 만들어낸 조선 사회의 구조적 시선에서, 일본 혹은 중국 춘화에 비해 한국만이 두드러지는 특징이라 할 만한 것을 발견하셨는지 궁금합니다.

아울러 저는 오늘 한국에서 비둘기의 역사가 올림픽 이전으로 올라갈 수 있다는 것을 배웠는데요, 본 발표 덕에 이미 200년 전에 개인이 관상용 비둘기를 키우고 애호했던 풍조가 있었고, 이것이 시각화 되어 있음에 주목할 수 있었습니다. 오늘 소개해주신 춘화의 배경으로 등장하는 도자기, 서재, 분재, 관상용 식물 및 동물 같은 요소들은 소비 풍조 혹은 사치 문화와 연결될 수 있다는 데에 동의합니다. 그렇다면 이것이 유독 춘화와 결합하는 까닭이 결국 그것을 애호한 계층이 춘화를 소비한 계층이라고 봐도 될는지요. 혹은 그것을 욕망했던 계층으로 봐야할지요. 혹시 이와 관련해서 추가적으로 주목하고 계신 바가 있는지 궁금합니다.

중국 및 일본 에로티카 연구 성과를 보면서, 우리는 저런 것이 없는가, 생각해 본 적이 있었는데, 오늘 발표를 들으니 그런 것이 없었던 것이 아니라 그런 것을 진지하게 주목한 연구가 없었을 뿐임을 깨달았습니다. 오늘의 도전적인 발표가 하나의 새로운 물결을 시작할 초석이 되길 기대합니다.



# 에도시대 온나산노미야(女三の宮) 이미지 - 황녀(皇女)에서 유녀(遊女)로

김정희 | 서울대학교

I. 유녀로서 온나산노미야 이미지
II. 간분(寛文) 미인도와 가부키 야쿠샤에(役者絵)의 유행
III. 『겐지모노가타리』로 읽는 온나산노미야
1. ‘서 있는 자세(立ち姿)’의 문제점
2. 온나산노미야 vs. 아카시 공주
IV. 에도시대 『겐지모노가타리』에 대한 양가적 태도와 온나산노미야 이미지

## I. 유녀로서 온나산노미야 이미지

1650년 출판된 야마모토 순쇼 (山本春正, 1610-1682)의 『에이리겐지모노가타리(繪入源氏物語)』는 11세기 소설 『겐지모노가타리』(이하 겐지)의 대중적 보급에 크게 기여했다.<sup>1)</sup> 특히 『에이리겐지』의 삽화는 화면의 구도, 특정 모티프의 선택에서 여타 인쇄본과 다색판화 겐지에(源氏繪) 제작에 영향을 주었다. 가부키와 미인도의 소재로 인기를 얻은 온나산노미야의 재현한 삽화가 대표적인 예다. 온나산노미야는 겐지의 본처이면서, 겐지의 처조카 가시와기(柏木)의 아이를 낳는 비련의 주인공이다. 겐지의 이복형인 스자쿠인(朱雀院)이 출가를 결심한 뒤, 딸인 온나산노미야를 겐지에게 시집 보내고, 겐지의 저택인 육조원(六条院)의 벚나무 아래에서 공놀이를 하던 가시와기는 우연히 온나산노미야의 모습을 엿보고 사랑에 빠진다.<sup>2)</sup> 순쇼의 삽화에서 가시와기는 온나산노미야와 함께 화면의 왼쪽에 묘사된다. 뒷마루 위에는 소동을 일으킨 두 마리의 고양이와, 고양이의 목줄에 걸려 살짝 위로 들린 대나무발 사이로 온나산노미야가 서있는 모습이 보인다. 소설 속에서, 발 사이로 온나산노미야를 목격하게 되는 가시와기의 시선이 중요했던 것처럼, 순쇼의 삽화는 화면을 등지고 서있는 가시와기를 통해 관람자가 발 안쪽의 온나산노미야를 발견하게 한다.<sup>1)</sup>

1) Keiko Nakamachi, “Genji Pictures from Momoyama Painting to Edo Ukiyo-e: Cultural Authority and New Horizon,” in *Envisioning the Tale of Genji - Media, Gender, and Cultural Production*, ed., Haruo Shirane (New York: Columbia University of Press, 2008), pp. 178-183.

2) 온나산노미야와 가시와기의 만남이 묘사되는 34번째 장의 내용은 세토우치 자쿠초가 현대 일본어로 집필하고 김난주가 번역한 『겐지이야기』 6권(한길사, 2007)과 로열 타일리의 영문판 *The Tale of Genji* (New York: Viking, 2001)를 참고로 했다.

1) 도리스 크로아상의 논문은 온나산노미야와 가시와기의 만남을 순쇼의 삽화처럼 내러티브가 분명히 읽히도록 묘사한 작품들에 대해 보다 집중적으로 논하고 있다. Doris Croissant, “Visions of the Third Princess. Gendering Spaces in “The Tale of Genji” illustration,” *Arts Asiatiques*, vol. 60

1767년 경 제작된 것으로 보이는 스즈키 하루노부(鈴木春信, 1725-1770)의 『미타테온나산노미야(見立女三宮)』는 온나산노미야의 모습만을 강조해 우키요에(浮世絵) 미인도 형식으로 그렸다. 온나산노미야는 녹색 다다미가 깔린 실내에 서서 고양이를 내려다보고 있는데, 제스처에서 느껴지는 우아한 기품은 하루노부의 미인화에 등장하는 전형적인 여성의 분위기를 닮았다. 고개를 돌린 자세 때문에 그의 몸은 완만한 곡선을 만든다. 그의 차림새는 헤이안 귀족 여성의 모습이 아니라 작품이 제작되던 18세기 중반 에도시대 유행을 따르고 있는데, 고전에서 소재를 취해 배경을 에도시대로 하고, 당대의 풍속을 따라 재현하는 우키요에(浮世絵) 기법을 ‘미타테(見立)’라고 한다. 하루노부는 ‘미타테’ 기법을 이용해, 벚꽃이나 고양이 등 최소한의 시각 모티프만으로 재현된 여성을 온나산노미야로 인지하도록 만든다.<sup>2)</sup>

19세기 전반 제작된 케이사이 에이센(溪斎英泉, 1790-1848)의 <미타테온나산노미야>는 우키요에 육필화(肉筆畵)의 예로서 역시 ‘미타테’ 기법이 적용되었다. 그러나 우아한 분위기가 지배적이던 하루노부의 작품과는 달리 여기서는 길어진 얼굴과 코, 양끝이 올라간 눈초리, 우케구치(受口)라고 불리는 아래턱을 내민 하관 등 특징적인 이목구비 때문에, 기품 있는 여성의 모습이라기보다 남성의 시선을 적극적으로 허락하는 요염한 여인처럼 보인다.<sup>3)</sup> 온나산노미야라고 특정할 수 있는 시각적 요소는 기모노의 끝단을 잡고 장난 중인 고양이와 몸을 돌려 고양이를 내려다보는 온나산노미야의 미카에리(見返り)자세라고 할 수 있다. 원문에서 고양이가 건드린 것이 대나무 발이었다면 여기에서는 기모노 자락이 당겨져 붉은 하의와 하얀 종아리가 드러난다. 화면에 흐르는 예로틱한 분위기는 감상자들이 놓치기 힘든 요소다.

에도 시대 중후기, 온나산노미야의 이미지가 보여주는 이러한 변화는 무엇을 의미할까. 17세기 중반 순쇼의 판화 작품에서처럼 본래 온나산노미야와 가시와기의 스토리는 내러티브가 분명히 읽히는 삽화 형식으로 그려졌다. 그러나 18세기 중반 다색판화가 본격적으로 발달하기 시작한 이후에는 하루노부와 에이센의 작품에서처럼 가시와기의 이미지가 배제되고, 오로지 온나산노미야의 모습에 초점을 맞춘 미인도 형식으로 제작되며, ‘미타테’의 패러디 기능을 살려 온나산노미야를 유녀의 모습과 오버랩시키기도 한다. 주인공 겐지의 연애담이 극의 주 내용이라는 점에서 이야기 『겐지』 속에는 수많은 여성 인물들이 등장한다. 그러나 흥미롭게도 온나산노미야만이 미인도의 주제로서 두드러지며 심지어 유녀로 재현된다. 또 온나산노미야를 그린 작품의 수는 『겐지』의 다른 여성의 경우보다 월등히 많다. 이러한 현상을 어떻게 설명해야 할까.

## II. 간분(寛文) 미인도와 가부키 야쿠샤에(役者絵)의 유행

와타나베 마사코는 유녀로서 온나산노미야의 이미지 성립이 간분미인도의 유행과 관련되었을 가능성을 제시한다. 간분 미인도는 1661년에서 72년 사이인 간분 연간 유행했던 미인상을 포괄적으로 지칭하는 단어로, 여성이 상체를 돌려 ‘뒤를 돌아보는’ ‘미카에리(見返り)’ 자세를 특징으로 한다. 흥미롭게도 이 ‘미카에리’ 자세는 고양이를 돌아보는 온나산노미야의 포즈와 동일하다. 와타나베 마사코는 온나산노미야의 이미지 중, 간분미인도의 계보를 잇는 대표적인

(2005), pp. 103-120.

2) 藤原紫, 『鈴木春信: 決定版 - 恋をいろどる浮世絵師』(東京平: 凡社, 2017), pp. 112-113.

3) 田辺昌子, 「江戸の『源氏物語』- 浮世絵に表された世界」, 『国文学: 解釈と教材の研究』 53-1(2008), pp.102-106.

작품으로 오쿠무라 마사노부(奥村政信, 1686-1764)의 <미타테온나산노미야>를 꼽는다. 18세기 전반 완성된 이 작품의 상단에는 온나산노미야를 유녀인 타카오(高尾)와 비교하는 시문이 적혀있으며, 고양이 대신, 작은 개가 기모노의 끝단을 물고 장난치는 장면이 그려져 있다. 기모노의 벌어진 아랫단 사이로 온나산노미야의 하얀 다리가 드러난 점, 또 그를 유녀에 비유한 점 등은 모두 그림의 감상자인 남성에게 온나산노미야를 욕망의 대상으로 제시하기 위한 시각적 장치이다. 와타나베는 몸의 곡선을 강조한 ‘미카에리’ 도상의 온나산노미야 이미지가 마사노부가 이 작품을 제작한 18세기 즈음에 성립되었고 이후 크게 유행했을 것으로 추정한다.<sup>4)</sup>

토리이 키요노부 (鳥居清信, 1664-1729)의 야쿠샤에(役者絵)인 <우에무라 키치사부로(上村吉三郎) 노 온나산노미야>는 애초 왜 온나산노미야의 이미지가 인기있는 주제로 주목받기 시작했는지에 대한 실마리를 제공한다. 우에무라 키치사부로는 1700년경 모리다(森田座) 극장에서 상연되었던 『와코쿠고스이덴(和国御翠殿)』에서 온나산노미야의 역할을 맡았다. 극 중에서 고양이의 훈령에게 몸을 빼앗긴 온나산노미야가 나가마쿠라(長枕)를 들고 춤을 추는 장면이 나오는데, 키요노부의 작품은 바로 이 순간을 포착했다. 그는 검은색 반점이 있는 중국 고양이의 목줄을 잡아 당겨 움직임을 통제하는데, 이는 고양이의 원혼이 극 중 온나산노미야에게 끼칠 해악을 암시하는 듯하다.<sup>5)</sup> 『와코쿠고스이덴』은 모리다 극장에서 상연했을 당시 상당한 흥행을 거두었고, 극의 성공은 극 중 인물들의 인기로 이어졌다. 키요노부의 작품은 키치사부로의 인기를 배경으로 제작된 것으로 보이며 야쿠샤에의 성격 상 대중적으로 많은 수가 유통되었을 가능성이 있다. 키요노부의 작품은 본래의 내러티브와는 전혀 다른 맥락에 있는 온나산노미야의 모습을 보여주지만, 적어도 고양이와 함께 등장하는 단독미인상으로서 온나산노미야의 표상적 이미지를 대중들에게 인식시키는 기능을 했다고 할 수 있다.

### Ⅲ. 『겐지모노가타리』로 읽는 온나산노미야

간분미인도와 야쿠샤에가 미인도로서 온나산노미야의 도상이 형성되는 데 영향을 주었다면, 이야기 속에 등장하는 다른 여성 인물들과 달리 유독 온나산노미야만이 남성들의 관음적 시선을 허락하는 유녀처럼 표현된 이유는 뭘까. 온나산노미야가 미인도의 인기 소재로 주목받을 수 있었던 보다 근본적인 원인은 우선 소설에서 표현되는 온나산노미야의 품성과 행동에서 찾을 수 있다.

#### 1. ‘서 있는 자세(立ち姿)’의 문제점

이시이 마사미와 아베 쇼코는 소설 속 온나산노미야의 이미지에 대해 흥미로운 관점을 제시한다. 먼저 이시이 마사미는 대나무 발 사이로 가시와기에 의해 목격되던 순간 묘사된 온나산노미야의 옷차림에 대해 지적한다.<sup>6)</sup> 이때 온나산노미야는 소레복 차림이었는데, 헤이안 시대에 신분이 높은 여성들은 일반적으로 ‘슈니히토에(十二単)’라고 불리는 열두 겹의 의상을 입는 것이 통례였다. 슈니히토에를 제대로 갖춰 입지 않은 상태를 노출하는 것은 불명예스러운 일

4) 渡辺雅子, 「江戸の見立絵と女三宮-雅俗イメージの変容」, 『源氏物語と江戸文化-可視化される雅俗』, 小島菜温子<小峯和明 編, (東京: 森和社, 2008), pp. 206-310.

5) 安村敏信 監修, 『浮世絵図鑑: 江戸文化の万華鏡』 (東京: 平凡社, 2014), p. 61.

6) 石井正巳, 「女三の宮の立ち姿 - 絵と語りの生成」, 『国文学 解釈と鑑賞』 74-5(2009), pp. 22-23.

로, 좋지 않은 평판을 불러올 수 있었다. 한편 아베 쇼코는 온나산노미야가 목격될 때의 자세, 즉 대나무 발 뒤에 ‘서 있던’ 모습을 지적하며, 여성의 ‘서 있는 자세(立ち姿)’가 당시 시대적 맥락에서 얼마나 문제적인 일이었는지 설명한다.<sup>7)</sup> 그는 『겐지』를 포함해 다른 중세 모노가타리의 용례를 조사해, ‘서다’라는 동사는 남성의 행위를 묘사할 때 압도적으로 많이 쓰였다는 것을 증명한다. 중세의 모노가타리에서 여성이 움직일 때 빈번하게 등장하는 표현은 ‘이자루(ゐざる)’라는 단어로, ‘이자루’는 앉은 채로 무릎을 이용해 이동하는 것을 뜻한다.<sup>8)</sup> 즉, 헤이안 시대 ‘이자루’와 ‘서다’는 각각 여성과 남성의 움직임을 서술하기 위해 성별에 국한해 배타적으로 사용되었던 단어들로, 인간의 일반적인 행위를 묘사하는 가치중립적인 단어들인 아니라, ‘서고 걷는’ 행위를 하는 당사자의 품성을 드러내는 용어였다.<sup>9)</sup> ‘봄나물 상’의 본문에서 유기리는 소례복차림으로 ‘서있던’ 온나산노미야의 행동을 경솔한 태도로 평가하며 동시에 ‘여자다움’의 표상이자 겐지가 평생동안 가장 많은 애정을 주었던 무라사키의 품성과 비교한다. 온나산노미야의 행위는 부주의하고 유치한 성품을 가진 것으로 평가받고 있던 그녀의 이미지를 더욱 부정적인 쪽으로 낙인 찍는 역할을 했을 뿐만 아니라, 이는 결국 불륜으로 이어져 가시와기의 아들, 가오루를 낳는 비극의 전조이자 표식으로 작용한다.

## 2. 온나산노미야 vs. 아카시 공주

황가의 고귀한 출신이지만 그에 맞는 성품을 갖추지 못한 온나산노미야는 높은 신분의 소양과 덕목을 갖춘 다른 여성들과 종종 비교된다. 특히 겐지의 딸인 아카시 공주와의 비교는 상당히 흥미롭다. 이야기 속에서 아카시 공주는 겐지를 포함한 주변인들의 기대에 부응하는 고귀한 품성을 가진 인물로, 이러한 설정은 온나산노미야의 성격과 대비된다. 두 사람의 대조적인 행적이 두드러지는 34번째, 35번째 장에서는 아카시 공주의 출산과 온나산노미야의 임신이 연이어 서술된다. 두 사건 모두 겐지의 인생에 큰 영향을 주는데, 아카시 공주가 황자를 낳는 사건은, 어린 시절 한미한 집안 출신인 친모를 잃고 신하로 신분이 강등되었던 겐지가 손자의 출생을 통해 자신의 혈통으로 황실을 잇게 되고, 상징적으로 자신의 신분을 회복하게 되는 것을 의미한다. 반면 온나산노미야의 아들, 가오루의 임신과 탄생은 겐지에게 과거의 과오를 반성하고 자신의 삶을 성찰하게 만든다. 겐지는 젊은 시절 아버지의 후궁인 후지츠보와의 사이에서 아이를 낳는데, 이야기 속에서 가오루를 품에 안은 겐지는 그제서야 자신이 아버지에게 지은 죄의 무게와 인과응보라는 삶의 섭리를 뼈저리게 실감한다. 아카시 공주가 황실에서 겐지의 입지를 강화하는데 결정적인 역할을 했다면, 온나산노미야의 부정(不貞)은 인생의 전성기를 보내고 있던 겐지의 자존심에 큰 상처를 남긴다.

가오루의 출산은 온나산노미야의 인생 또한 불행하게 만든다. 극 속에서 온나산노미야의 임신은 여자로서 ‘정숙하지 못하고 따라서 남성에게 가볍게 취급되는’ 결과로, 가오루를 낳은 후 온나산노미야는 겐지에 대한 죄책감 때문에 출가(出家)를 결심한다. 온나산노미야에게 출가는 불륜의 죄업을 풀기 위한 유일한 선택지였는데, 로리 믹스에 따르면 당시 여성의 출가는 성적인 욕망이나 접촉을 끊고 여성성을 포기하겠다는 대외적인 선언과도 같았다.<sup>10)</sup> 순종적인 딸로

7) 阿倍翔子, 「人が立つとき- 源氏物語女三の宮の人物造型」, 『実践国文学』 86(2014), pp. 46-68.

8) 阿倍翔子, 위의 논문, pp. 50-51

9) 위의 논문, pp. 49-50.

10) Lori Meeks, “Buddhist Renunciation and the Female Life Cycle-Understanding Nunhood in Heian and Kamakura Japan,” Harvard Journal of Asiatic Studies, vol.70, no.1 (2010), pp. 7-40.

서 영화로운 삶을 산 아카시 공주와는 달리, 온나산노미야는 ‘출가’라는 종교적 수단을 통해 아내와 어머니로서의 자격을 던져버린다. 그에게 남은 것은 남성들의 시선을 쉽게 허락하는 경솔하고 어리석은 여성의 이미지라고 할 수 있다.

#### IV. 에도시대 『겐지모노가타리』에 대한 양가적 태도와 온나산노미야 이미지

‘문화 자본’으로서 『겐지』의 효용성은 무사와 상인, 여성들까지, 계층과 성별에 구별없이 독자를 확보했던 요인 중 하나다. 특히 결혼을 앞둔 여성들이 새로운 독자층으로 부상하는데, 그들에게 『겐지』는 글쓰기를 익히기 위한 교과서인 동시에, 세련된 귀족 취향을 습득할 수 있는 교양 서적이었다. 남성들 또한 『겐지』와 같은 고전을 통해 좋은 아내로서의 자질을 배우고 갖춘 여성들을 배우자로 선호했다. 심지어 상급 무사들의 경우, 공가 귀족의 여성을 아내로 맞는 경우도 있었는데, 이는 공가 여성들이 태생적으로 가지고 있는 고상한 귀족 취향을 자신의 것으로 전유하고 싶다는 욕망에서 비롯된다.

대표적인 예로 오오기마치 마치코(正親町町子, 1679-1724)와 야나기사와 요시야스(柳沢吉保, 1659-1714)의 경우를 들 수 있다. 오오기마치 마치코는 교토 출신의 귀족 여성으로, 『겐지』에 정통했던 산조니시 사네타카(三條西実隆, 1455-1537)의 후손이었다. 야나기사와 요시야스는 후다이 다이묘(譜代大名) 출신으로, 5대 쇼군인 도쿠가와 츠나요시(徳川綱吉, 1646-1709)의 소바요닌(側用人)으로 복무한 인물이다. 공가 귀족이 가진 문화적 권위에 대한 존경과 귀족 취향에 대한 선망이 강했던 요시야스는 결혼 후, 마치코가 가진 교토의 인맥을 이용해 자신이 지은 와카를 상황 레이겐인(靈元院, 1654-1732)에게 보내 평을 요청한다. 요시야스에게 마치코는 교토의 고급 문화에 근접할 수 있는 수단이었을 뿐만 아니라, 귀족적 전통을 체화한 존재이기도 했다. 특히 마치코가 가지고 있던 고전 문학에 대한 지식은 그가 쓴 『마츠카게니키(松陰日記)』를 통해서 여실히 드러난다. 『마츠카게니키』는 야나기사와 집안이 누린 영화(榮華)를 기록한 문서로서 남편인 요시야스의 요청에 따라 집필되었다. 흥미롭게도 『마츠카게니키』는 『겐지』처럼 여성 나레이터, 즉 마치코 자신이 주변에서 일어나는 일을 서술하는 방식으로 쓰여졌다. 무엇보다 야스노부의 일생을 묘사하는데 많은 부분을 할애하는데, 이는 『겐지』의 전반부가 겐지의 탄생부터 시작해 궁정 최고의 자리에 오르기까지의 내용으로 채워진 것과 비슷하다. 마치코가 자신의 남편을 겐지에 비견되는 인물로 그리려 했다는 것은 야나기사와의 저택을 후대의 육조원으로, 자신을 육조원에 살았던 겐지의 여인들 중 하나로 묘사한 것에서 더욱 분명해진다. 이렇듯 마치코에게 『겐지』는 자신이 속한 계층이 가진 문화적 전통을 구현해 보여줄 수 있는 실질적인 도구였으며, 요시야스는 마치코와의 혼인을 통해 귀족 여성인 마치코가 가진 문화 자산을 전유함으로써 권위 있는 고급 문화에 대한 개인적인 열망을 충족시킬 수 있었다.<sup>11)</sup>

『겐지』의 인기에 대한 에도 사회의 반응이 위에서 살펴봤던 것처럼 무조건 호의적이었던 것은 아니다. 17세기 후반은 ‘겐지 출판붐’이라고 불릴 정도로 다양한 『겐지』관련 인쇄본들이 유통되었는데, 이후 유학자들을 중심으로 『겐지』를 읽는 것에 대해 반대의 목소리가 높아졌다. 그들은 『겐지』의 내용이 남녀 사이의 애정 관계를 다룬다는 점에서 도덕적이지 못하며,

11) G.G. Rowley, “The Tale of Genji: Required Reading for Aristocratic Women,” in *The Female as Subject - Reading and Writing in Early Modern Japan*, eds., P.F. Kornicki, Mara Patessio, and G.G. Rowley (Ann Arbor: The University of Michigan, 2010), pp. 49-55.

따라서 여성들이 『겐지』를 읽어서는 안된다고 주장했다. 그중에서도 주목할 만한 것은 『겐지』에 등장하는 여성들에 대한 인물평이다. 대부분의 경우 유교적 관점에서 서술된 것으로, 예를 들어, 쿠마자와 반잔(熊沢蕃山, 1619-1691)은 『겐지가이덴(源氏外伝)』에서 아카시 공주의 친모인 아카시노기미를 여성들이 본받아야 하는 가장 모범이 되는 여성상으로 꼽았다. 극 중에서 인내와 순종의 상징으로 묘사되는 아카시노기미에 대한 긍정적인 평가와는 달리, 온나산노미야에 대한 비판적인 관점은 후대에도 유지된다. 특히 유교적 보수성이 강했던 당시 문인들은 헤이안 사회가 보여준 온나산노미야에 대한 부정적인 평가를 그대로 반복한다. 국학자인 안도 다메아키라(安藤為章, 1659-1716)는 자신의 에세이에서 온나산노미야의 불륜에 대해 언급하며, 온나산노미야를 이세모노가타리의 니조 황후, 고센슈의 교교쿠 미야스도코로, 에이가모노가타리의 엔시 공주 등과 비슷한 유형으로 분류한다. 이들은 모두 남성과의 부도덕한 관계에 연루되었던 인물들로, 다메아키라는 이들을 마음이 곧지 못하고 우유부단해 자신들의 욕망을 다스리지 못한 여성들로 평가한다.

에도 시대 우키요에 육필화 장르에서 온나산노미야가 유녀처럼 묘사되었던 현상은 『겐지』에 대해 남성들이 가지고 있던 양가적인 태도를 통해 이해할 수 있다. 유녀로 표현된 온나산노미야 이미지의 주 관람자였을 무사 계층의 남성들에게 『겐지』는 귀족 문화의 정수였으며, 『겐지』를 익히고 배우는 것은 자신들이 선망하는 고급 문화에 다가가는 한 방법이었다. 『겐지』에 대한 이들의 열망은 이야기 속에 등장하는 귀족 여성들의 후손이자, 그 문화적 전통을 물려받아 체현한 공가 여성에 대한 소유와 욕망으로까지 이어졌다. 실제로 요시야스처럼 귀족 여성과 결혼해 그 욕망을 실현시키는 경우도 있었다. 요시야스에게 마치코는 분명 아카시 공주, 아카시노기미, 그리고 무라사키 부인처럼 에도 시대 여성들이 본으로 삼을 만한 인내심과 순종적인 품성, 정숙함의 덕목을 모두 갖춘 이상적인 여성으로 비춰졌을 가능성이 크다. 반면 온나산노미야는 이야기 구조 자체와 서술 방식을 통해 ‘정숙하지 못해’ 불륜에 빠지는 여성으로 낙인 찍혔다. 에도 시대 유학자들은 『겐지』이야기 속에서 겐지나 유기리와 같은 남성들이, 헤이안 시대 여성들에 대해 가지고 있던 관점과 태도를 그대로 물려받았으며, 때때로 겐지나 유기리보다 훨씬 엄격한 잣대로 여성들을 판단하기도 한다. 그들의 기준에서 온나산노미야는 에도 시대 여성들이 경계해야 하는 부도덕한 여성이었다. 아카시 공주, 아카시노기미, 무라사키 부인이 헤이안 사회가 정해놓은 지배적인 규범에 스스로를 맞추려고 노력한 여성들이라면, 온나산노미야는 그 규범에서 이탈한 여성이라고 할 수 있다. 아카시 공주와 무라사키 부인, 그리고 온나산노미야의 성품을 판단하고 분류하는 방식은 동서양을 막론하고 고래로부터 여성들을 성녀와 창부, 혹은 성녀와 악녀로 구분했던 성차별적이고 이분법적인 남성 중심 사회의 태도를 떠오르게 한다. 이러한 이분법적인 분류 체계에서 아카시 공주와 같은 여성들은 가문과 사회의 재생산을 위한 정숙한 아내이자 현명한 어머니로서의 역할을 담당하며, 온나산노미야 같은 여성들은 남성들의 욕망을 충족시키는 쾌락의 도구로서 소비된다.

따라서 『겐지』라는 왕조 문학에 등장하는 수많은 귀족 여성들 중, 에도 시대 남성들이 관음적 시선으로 욕망하기에 가장 심리적 장벽을 낮게 느낀 대상으로 온나산노미야를 상정하는 것은 어렵지 않다. 부와 권력을 모두 가진 요시야스처럼 공가 여성과 결혼할 수 있었던 경우가 아니라면 실재하는 대상 대신 이미지로 재현된 대체물을 찾았을 가능성을 상상해보는 것 또한 어렵지 않다. 유녀처럼 재현되는 온나산노미야의 이미지에는 남성들의 이러한 욕망이 투영되어 있다. 때문에 온나산노미야와 가시와기의 서사에서 한 축이 되는 가시와기가 사라지고 대신 불륜의 상징물로서 고양이 역할이 강조되는 것 또한 당연한 결과라고 할 수 있다. 남성 관람자들은 온나산노미야의 치맛단을 들추고 희롱하는 고양이를 매개로, 장면에서 배제된 가

시와기를 대신해 온나산노미야에 대한 관음적 욕망을 충족시켰을 것이다.

# 김정희, 에도시대 온나산노미야(女三の宮) 이미지- 황녀(皇女)에서 유녀(遊女)로에 대한 질의문

정미연 | 국립중앙박물관

김정희 선생님의 「미타테온나산노미야(見立女三宮)」에 관한 발표 매우 흥미롭게 잘 들었습니다. 논문에서는 『겐지모노가타리(源氏物語)』의 수많은 여자 등장인물 중 유독 ‘온나산노미야(女三宮)’만이 에도 시대 미인도(美人圖)의 주제로 자주 채택되고, 심지어 유녀(遊女)로서 묘사되는 현상에 대해 심도 있게 분석했습니다. 온나산노미야가 『겐지모노가타리』에서 가지는 ‘경솔하고 어리석은’ 부정적인 이미지는 에도 시대 때 그녀가 이야기의 본래 맥락에서 분리되어 남성의 관음적 욕망의 대상으로 소비되는 원인이 되었음을 제시했습니다.

저는 선생님께 두 가지 궁금한 점을 질문 드리고자 합니다. 먼저 「미타테온나산노미야」의 감상자가 당대(에도 시대) 복장을 하고 ‘가시와기(柏木)」라는 이야기 전개 상 매우 중요한 상대역이 부재한 상태의 「미타테온나산노미야」 속 온나산노미야를 과연 『겐지모노가타리』 속 그 온나산노미야라고 인식할 수 있었을까요? 논문에서 언급하셨듯이 에도 시대 때 온나산노미야는 가부키(歌舞伎) 배우를 소재로 한 야쿠샤에(役者繪)에서 온나산노미야 역할을 연기한 남성 배우를 묘사한 이미지로서 재현되기도 하였습니다. 야쿠샤에는 당대 인기 있었던 배우의 브로마이드 같은 역할도 수행했으므로 남성뿐만이 아니라 여성도 「미타테온나산노미야」를 활발히 소비했을 것으로 생각합니다. 그런데 야쿠샤에의 남성배우가 분한 온나산노미야는 『겐지모노가타리』의 원래 이야기와는 완전히 다른 맥락을 가진 이야기의 인물을 묘사한 것이며, 그럼에도 불구하고 극의 인기에 힘입어 소비된 이미지입니다. 그렇다면 『겐지모노가타리』와 직접적인 연관성을 갖는 모티브라고는 고양이밖에 묘사되지 않은 「미타테온나산노미야」도 『겐지모노가타리』 속 본래의 맥락을 떠나 단순히 미인화의 한 종류로 인기를 얻어 에도 시대 사람들에게 소비되었을 가능성을 생각해 볼 수 있지 않을까요?

두 번째는 『겐지모노가타리』 속 온나산노미야 캐릭터를 에도 시대 감상자들이 얼마나 심도 있게 이해하고 있었을까 하는 점입니다. 이는 「미타테온나산노미야」를 소비한 계층과 남성의 ‘관음적 시선의 대상’으로서의 온나산노미야가 어떻게 연결될 수 있는지에 대한 의문입니다. 우키요에(浮世繪)라는 매체의 특성 상 「미타테온나산노미야」의 주요 소비자는 서민 계층이라고 생각합니다. 그런데 「미타테온나산노미야」를 남성의 관음적 욕망을 충족시키는 이미지로서 본다면, 서민층 감상자가 『겐지모노가타리』의 수많은 여자 등장인물 중 ‘남성이 관음적 시선으로 욕망하기에 가장 심리적 장벽을 낮게 느낀 대상’으로 온나산노미야를 떠올릴 만큼 『겐지모노가타리』에 대한 충분한 이해도를 가졌다고 상정할 수 있을지 궁금합니다.

『겐지모노가타리』는 헤이안 시대 궁정 생활을 묘사한, 교토 귀족(公家)들의 문화적 권위를 상징하는 작품입니다. 교토 귀족들은 『겐지모노가타리』를 연구하고 이에 대한 지식을 한정된 사람에게 비밀스럽게 전수했습니다. 때문에 『겐지모노가타리』에 대한 학식을 갖추고 이를 묘사한 미술품을 가지는 것은 교토 궁정의 문화적 권위를 소유하는 것과 같았습니다. 일본의 새로운 지배계층이 된 무사들은 자신들이 갖추지 못한 문화적 권위를 동경하여 『겐지모노가타리』를 어떠한 형식으로든지 ‘소유’하려 애썼습니다. 에도 막부를 개창한 도쿠가와 이에야스(徳川家康)가 교토 궁정의 귀족을 초청해 『겐지모노가타리』에 대한 주석 강의를 듣고, <겐지모노가타리에마키(源氏物語繪巻)>(일본 국보, 일본 나고야 도쿠가와미술관 소장)와 같은 미술품을

소유했던 것도 모두 그러한 맥락에서였습니다. 그렇기 때문에 에도 시대 지배계층인 무사와 그들을 보좌하는 유학자(儒學者)들이 『겐지모노가타리』에 대한 어느 정도의 소양을 기본적으로 갖추고 있었던 것은 당연했습니다. 또한 에도 시대 통치 이념으로 활용된 주자학(朱子學)의 영향으로 그들이 불륜을 저지른 온나산노미야에 대해 충분히 비판적인 시각을 가질 수 있었을 것입니다. 온나산노미야가 남자의 관음적 욕망을 충족시키는 이미지로서 특별히 선택되었다면, 온나산노미야를 왜 선택했는지 답을 할 수 있을 정도로 『겐지모노가타리』에 대한 지식이 있어야 합니다. 그러나 그러한 교양을 갖춘 무사와 유학자들이 과연 「미타테온나산노미야」의 주요 소비층이었을지에 대해서는 의문입니다. 에도 시대에 『에이리겐지모노가타리(繪入源氏物語)』와 같은 서적이 출판되고 널리 보급되어 『겐지모노가타리』의 향유층이 서민층까지 확대되었다고 해도, 「미타테온나산노미야」를 실제로 소비했을 서민층이 ‘남자의 관음적 욕망의 시선으로 바라볼 대상’으로 온나산노미야를 선택할 만큼 『겐지모노가타리』에 대한 이해를 갖추고 있었을까요? 선생님께서는 「미타테온나산노미야」를 소비한 계층과 남성의 ‘관음적 시선의 대상’으로서의 온나산노미야가 어떻게 연결될 수 있다고 생각하시는지 궁금합니다.



# 18세기 중국의 여성 초상화, <王玉燕寫蘭像>

장준구 | 이천시립월전미술관

I. 머리말
II. <왕옥연사란상>의 현상
III. <왕옥연사란상>의 표현방식
IV. <왕옥연사란상>의 성격
V. 맺음말

## I. 머리말

본 발표는 18세기 말부터 19세기 초에 걸쳐 활동했던 여성화가 王玉燕이 아담한 정원 한 켠에 앉아 그림을 그리는 모습을 담은 초상화인 <王玉燕寫蘭像>의 표현 및 성격을 검토한다. 계수나무와 태호석에 둘러싸인 아늑한 정원에 바르게 앉아있는 왕옥연의 모습은 아늑한 시각적 느낌을 선사해준다. 이 그림은 청 중기에 선구적으로 등장했던 몇 점의 희소한 여성 초상화 가운데에 한 점으로 청대 여성 위상의 미묘한 변화를 반영하고 있다.

사실 중국에서는 제의적 성격의 초상화인 祖宗畫 외에는 여성의 초상화가 거의 그려지지 않았다. 감상적 성격을 지닌 남성의 초상화가 지식인을 중심으로 明代 후기인 17세기부터 인기를 끌며 확산되었던 것과는 대조적이다. 이는 근본적으로 19세기까지 지속되었던 여성들의 낮은 사회적 신분 및 지위에서 기인하는 것이다. 여성의 이미지는 여성의 아름다운 외모에 초점을 맞춘 仕女圖, 여성의 절개 등 유교적 윤리에 초점을 맞춘 列女圖 등 유희적 혹은 교훈적 기능의 그림의 차원에서 그려졌을 뿐이었다.

당시를 살아가던 여성의 모습을 구체적으로 표현하거나 그 재능에 주목한 그림은 찾아보기 어려웠던 것이다. 18세기 말에 그려진 <왕옥연사란상>은 이러한 제한된 상황 속에서 등장한 선구적 여성의 초상화로서 의미가 적지 않다. 그렇지만 <왕옥연사란상>을 비롯한 청 중기의 여성 초상화를 자세히 다룬 연구는 현재까지 이루어진 바 없다. 청대의 인물화 형식 초상화 전반에 대해서는 개괄적인 연구 성과가 있었지만, 여성 초상화의 경우 그간의 연구에서 배제되었던 셈이다. 따라서 <왕옥연사란상>에 대한 분석은 작품 자체에 대해서는 물론 청대의 초상화 전반 그리고 여성 초상화의 이해에도 기여할 것이다.

## II. <王玉燕寫蘭像>의 현상

<왕옥연사란상>의 주인공 왕옥연은 王文治(1730-1802)의 손녀로 더욱 잘 알려져 있다. 왕 문치는 江蘇省 鎮江 丹徒 출신으로 1760년 과거시험에서 3위로 합격한 이래 翰林院侍讀, 雲

南의 臨安 知府 등을 역임한 관료로 시문에 뛰어난 문학가였으며, 청 중기의 대표적인 서예가 가운데 한 명이기도 했다.<sup>1)</sup> 그의 손녀 왕옥연은 그림의 피사인물(sitter)로 시문과 함께 난, 매화, 수선 등의 그림을 잘 그렸던 여성화가였다.<sup>2)</sup> 그림을 그린 화가는 潘恭壽(1741-1794)는 왕문치의 막역한 친구로 왕문치와 같은 진강 단도 출신이었다.<sup>3)</sup> 그는 채색을 적극적으로 사용하는 산수화풍을 구사하는 19세기 丹徒派의 효시적인 화가로 청대에 급증했던 직업화가화한 문인화가였으며 같은 시기 유사한 성향을 지니고 활동했던 金農(1687-1764), 黃慎(1686-?), 高翔(1688-1753), 鄭燮(1693-1765), 汪士慎(1686-1759) 등 양주지역 화가들과 교류하기도 했다.<sup>4)</sup>

화면 속 왕옥연은 이마가 다 드러나도록 머리를 깔끔하게 틀어 올린 뒤 간결한 장신구로만 치장했다. 그녀는 청대 후기부터 유행하기 시작하는 머리를 뒤로 동글게 쪽을 지는 圓髻를 하고 있으며,<sup>5)</sup> 귀에는 금색의 원형 고리 한 개와 은색의 원형 고리 두 개가 맞물려 있는 귀걸이를 착용했다. 옷을 보면 위쪽에는 넓은 소매 끝이 붉은, 문양이 없는 옅은 연두색의 襖를 입었으며, 아래에는 옅은 분홍색의 裙을 입었다. 그녀는 계수나무와 태호석이 있는 정원 한 칸, 돌 탁자를 앞에 두고 根材 의자에 앉아 그림을 그리고 있다. 금색 팔찌를 낀 한 손으로 종이 아래쪽을 살포시 잡고 있으며 다른 한 손에는 붓을 들었다. 구름 문양이 가득 새겨진 돌 탁자 위에는 미완성의 난 그림, 먹의 농담을 조절하기 위한 접시, 벼루, 筆洗, 水盂 등 문방구와 연보라색 계수나무 꽃이 담긴 화병이 보인다. 그림 위에는 아직 4개의 난 잎만이 그려져 있을 뿐이라서 한창 그림을 그리던 중이라는 점을 알 수 있다. 한편 돌 탁자의 받침이 청색 빛깔의 태호석이어서 특이하다.

반공수는 화면 가장 좌측 하단에 ‘淸潤潘郎’이라는 백문방인의 인장을 남겼을 뿐이지만, 왕문치는 화면 좌측 상단에 다음과 같은 제발을 썼다.

“사란도. 영암산인(畢沅)이 제발을 쓰고 玳梁(왕옥연)이 난을 그리다. 작년 필원은 상강을 유람했다. (당시) 두 언덕 골짜기로 흐르는 물소리가 감추어지지 않았다. 그는 붓을 들어 향초를 읊은 시를 지었고, 그 그윽한 정을 가을 강물에 부쳤다. 손녀 대량의 난 그림에 영암산인이 글을 써주심에 크게 감사하며, 바로 이어서 화답한다. ‘아이는 나의 초나라 강 유람을 염려하여 난의 푸르른 마음 흐르는 물에 멀리 부치네. 향초를 읊은 시에 깊이 감사드리니, 잔잔한 물결 흐르는 동정호의 가을이네.’ 蓮巢居士(반공수)가 대량을 위하여 사란도를 그렸으니, 그 위에 시를 쓴다. 건륭 경술년(1790) 음력 9월 9일 비 오는 날, 운급산방에서 방하재노인.”<sup>6)</sup>

왕문치는 자신의 인장인 柿葉山房, 王禹卿氏, 夢樓의 주문방인을 제발과 함께 남겼다. 영암산인은 청대 중기의 관료이자 지식인이었던 畢沅(1730-1797)의 아호이다.<sup>7)</sup> 왕문치와 필원은 동

1) 왕문치에 대한 자세한 사항은 王平, 『探花風雅夢樓詩: 王文治研究』(南京: 鳳凰出版社, 2006) 참조.  
 2) 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』(上海: 上海人民美術出版社, 1981), p. 69.  
 3) 반공수에 대해서는 王義, 「潘恭壽小傳」, 『衡水學院學報』 14-2(2012.4), pp. 127-128 참조.  
 4) 단도파는 京江派라고 부르기도 하며 반공수 외에 蔡嘉(1687-1756), 張峯(1761-1829), 顧鶴慶(1766-?), 潘思牧, 周鎬 등이 대표적인 인물들이다. 단도파에 대해서는 薛永年 · 杜娟, 『清代繪畫史』(北京: 人民美術出版社, 2000), pp. 127-129 참조.  
 5) 화메이, 김성심 역, 『복식』(대가, 2008), p. 96.  
 6) 寫蘭圖. 靈巖山人題玳梁寫蘭. 去年曾作浣湘流, 兩岸泉聲咽不流. 染翰欲題香草句, 幽情遙寄一江秋. 謝靈巖山人題女孫玳梁寫蘭, 卽次其韻. 兒童恰我楚江遊, 遠寄蘭心碧影流. 多謝詩人香草句, 微波欲拂洞庭秋. 蓮巢居士爲玳梁作寫蘭圖, 余爲錄詩其上. 時乾隆庚戌重九雨中, 雲笈山房 放下齋老人.  
 7) 필원은 건륭 25년인 1760년에 과거시험에 급제로 진사가 된 이후 湖廣總督에 까지 올랐던 인물이었다. 그는 금석학에 조예가 깊었으며 서예와 회화를 좋아했고 소장품도 풍부하였으며 스스로 글씨와 그림

같이었고 같은 해에 과거시험에 합격했으며 한림원에서 여러 해 같이 근무하는 등 매우 가까운 사이였다. 또 문학, 음악, 서예, 회화 작품을 함께 감상하며 품평하는 등 예술적으로도 교류했다.<sup>8)</sup> 제발의 내용을 통해서 보았을 때 이 그림은 1790년 음력 9월 9일 왕문치와 필원, 반공수, 왕옥연이 함께 모인 자리에서 그려진 것으로 보인다. 왕옥연이 난 그림을 그렸으며, 필원이 여기에 제시를 썼다. 반공수는 왕옥연의 초상화인 <왕옥연사란도>를 그리고 왕문치가 여기에 제발을 남긴 것이다.

당시에는 필원이 제발을 쓴 왕옥연의 난 그림이 먼저 그려졌음을 알 수 있지만, 이 그림은 현재 전해지지 않는다. 왕문치와 반공수는 이미 1761년부터 교류하고 있었음을 왕문치의 시를 통해 확인된다.<sup>9)</sup> 왕문치가 관직을 그만두고 고향인 단도로 돌아온 1777년부터 두 사람의 교류가 더욱 빈번해지고 친밀해졌다. 반공수가 이름을 알리기 시작한 것도 이 무렵으로 그가 화가로서 두각을 나타내게 된 데에는 왕문치의 역할이 컸다. 실제로 반공수의 작품 가운데에 왕문치의 제발이 쓰여져있는 작품 가운데에는 꽤 비중이 커서 ‘潘畫王題’, 즉 반공수가 ‘그림을 그리고 왕문치가 제발을 쓰는’ 프로세스가 이들 사이엔 종종 있는 일이었다. 왕문치, 반공수의 돈독한 관계 속에서 반공수가 왕문치의 부탁에 의해 왕옥연의 초상을 그리게 되었던 것으로 보인다.<sup>10)</sup>

이 그림에는 반공수의 그림 외에 화면 상단의 넓은 여백에 왕문치가 긴 제발을 적음으로써 내용적으로, 조형적으로 화면의 완성도를 높이고 있다. 합작으로서 성격도 지니고 있는 셈이다. 앞서 언급한 바와 같이 왕문치는 청 중기를 대표하는 서예가 가운데 한 명으로 董其昌(1555-1636), 笪重光(1623-1692)의 서풍을 토대로 자신의 글씨를 만들어 이름을 얻었다. 오른쪽에서 왼쪽으로 기울어진 字形, 부드러우면서 가볍게 날리면서 때때로 예리한 각도로 꺾이는 점획에서 풍부한 조형미를 느낄 수 있다.<sup>11)</sup> 서화합벽을 통해 작품의 완성도를 한층 높이고 피사인물인 손녀 왕옥연에 대한 애정을 표현한 것이다.

그림 상단 詩堂에는 왕문치의 또 다른 제시가 쓰여져 있다.

“증빈곡(曾煥)이 대량의 그림에 시를 쓴다. 할아버지의 시는 귀신과 짝할 만하지만, 그림은 옛 사람에게 미치지 못한다. 그러나 우승(王維)의 화법을 배운 손녀의 붓끝은 견줄 데가 없다. 내가 시 두수로 화답한다. ‘규중(내실)에서는 침신을 모시지만, 그림을 그릴 때에는 옛 사람의 화법을 따른다. 반쪽 만전(사천성의 편지지)에 손녀를 시험해본다. 집이 가난하더라도 즐거울 수 있음은 부모 자식 간의 도리에 달려있다. 도운(증옥)의 시적 재능이 무척 뛰어나서, 바로 깨달음을 얻은 뒤 이를 어린 여자 아이에게 전하였다. 오랜 세월 그림의 역사에 남을 아름다운 문장이며, 또 아름답기 그지없는 그림이다. 몽루.’”<sup>12)</sup>

을 제작하기도 했다. 필원에 대해서는 俞劍華, 앞의 책, p. 916.

8) 왕문치와 필원의 교류에 대해서는 陳雅飛, 「科場, 幕府, 經訓堂: 畢沅與王文治의翰墨緣(上)」, 『收藏拍賣』 9(2015), pp. 70-71; \_\_\_\_\_, 「科場, 幕府, 經訓堂: 畢沅與王文治의翰墨緣(下)」, 『收藏拍賣』 10(2015), pp. 76-83 참조.

9) 王文治, 『夢樓詩集』 11.

10) 『明清肖像畫』(上海: 上海科學技術出版社, 2008), p. 220.

11) 왕문치의 서예에 대해서는 劉恒, 『中國書法史: 清代』(南京: 江蘇鳳凰教育出版社, 2017), pp. 110-112 참조; 동기창의 서예에 대해서는 黃惇, 『中國書法史: 元明代』(南京: 江蘇鳳凰教育出版社, 2020), pp. 322-334 참조. 실제로 왕문치는 “서가 중 신품은 동기창이다. 종이 위의 신령한 기운으로 치면 안진경 다음이다.”라며 높이 평가한 바 있다. 王文治, 『論書絕句』. 여기에서는 위싱화, 김희정 역, 『중국 서예 발전사』(다운샘, 2009), pp. 128-129에서 재인용.

12) 曾賓谷都轉題玳梁畫詩, 阿翁詩翰兩如神, 只有丹青讓古人. 補得右丞家法在, 女孫畫筆又無倫. 余次韻奉謝二首. 閨中唯合祀針神, 準遣供皴仿昔人. 半幅蠻箋課孫女, 貧家樂事在天倫. 都運詩才妙入神, 頓教幼女作傳人. 千秋畫史留佳句, 只道丹青果絕倫. 夢樓.

증빈곡은 청대의 저명한 시인이자 서화가인 曾燠(1759-1830)이다. 그는 건륭 46년인 1781년에 과거에 합격한 이후 戶部主事, 都察院副都禦史, 欽差大臣, 兩淮鹽運使, 湖南按察使, 廣東布政使, 貴州巡撫 등의 요직을 역임한 관리이기도 했다.<sup>13)</sup> 왕문치와 증옥이 본격적으로 교류를 시작하고 친밀하게 지낸 것은 1794년부터로 알려져 있다. 따라서 왕문치의 이 제발 역시 앞서 그림의 제발에 비해 최소한 4년 이후에 쓰여진 것이 된다. 이 제발은 1794년 이후의 어느 날 왕문치와 증옥, 왕옥연이 함께 모인 자리에서 왕옥연 그림에 증옥이 찬시를 쓰고, 또 이 <왕옥연사란도>를 보면서 왕문치가 재차 시당에 찬시를 적어 넣은 것으로 생각된다. 이러한 작품의 현상은 <왕옥연사란도>의 제작과 감상에 있어서 왕문치의 역할이 결정적이었음을 시사해준다.

### Ⅲ. <王玉燕寫蘭像>의 표현방식

<왕옥연사란상>은 동아시아의 보편적인 초상화로서 祭儀的 성격을 지닌 祖宗畫와 달리 일반 人物畫와 형식적으로 유사한 부분이 많다. 북경고궁박물관에 소장되어 있는 <女像>의 사례처럼 피사인물이 정면을 응시한 채 바르게 앉은 경직된 자세의 조종화와는 뚜렷하게 다른 모습이다. 이는 그림 자체의 용도의 차이에 따른 것이다. 사실 <왕옥연사란상>은 제의가 목적이 아닌 감상화의 성격을 지닌 특수한 범주의 초상화에 포함된다.

<왕옥연사란상>처럼 인물화의 형식을 따른 초상화는 17세기부터 크게 유행하였던 것으로 無 背景에 정좌한 인물을 화면 가득 묘사한 제의적 성격의 초상화와 달리 산수나 식물, 기물 등이 중요한 요소로서 등장하며, 여백의 비중도 큰 편이다.<sup>14)</sup> 이러한 인물화 형식 초상화는 <楊竹西小像>, <吳全節小像> 등의 사례를 통해 원대에 이미 출현하였음이 확인된다. 이는 초상화와 인물화를 절충시킨 것으로 때로는 소나무, 대나무, 바위 등 지식인 혹은 脫俗을 암시하는 식물이나 풍경 등을 첨가하여 더욱 의미를 부여하기도 했다.<sup>15)</sup>

이러한 인물화 형식의 초상화는 사실 같은 초상화라고는 하지만, 조종화와 형식 외에도 기능, 성격 면에서 큰 차이를 지니고 있다.<sup>16)</sup> 인물화 형식 초상화는 기본적으로 死後의 祭儀를 목적으로 하는 그림이 아니다. 조종화와 달리 산속, 정원, 서재 등에서 여유로운 한 때를 즐기고 있는 피사인물의 모습을 화가로 하여금 그리도록 한 것으로 피사인물을 찬미하기 위한 목적이 강했다. 또 피사인물이 스승이나 친구, 명사들에게 자신에 대한 긍정적인 찬문을 쓰도록 부탁하여 그림의 의미를 강화시키기도 했다.<sup>17)</sup>

13) 증옥에 대해서는 張搗之 外, 『中國歷代人名大辭典』(上海: 上海古籍出版社, 1999), p. 2355 참조.

14) <왕옥연사란상>과 같은 초상화는 行樂圖나 小像 등으로 지칭되기도 하나 아직 학술적 용어로서 정립된 것은 아니다. 따라서 이 글에서는 중립적 개념인 인물화 형식 초상화라는 용어를 사용하고자 한다. 인물화는 산수화, 화조화와 더불어 큰 장르의 용어로 초상화를 포함하는 용어로 사용되기도 하지만 초상화와 구분하여 고사인물화, 도석인물화 등을 포괄하는 보다 작은 범주로 활용되기도 한다. 여기에서 사용하는 인물화라는 용어는 작은 범주의 인물화 개념을 지칭하는 것임을 밝힌다. 邵洛羊, 『中國美術大辭典』(上海: 上海辭書出版社, 2002), p. 20.

15) <양죽서소상>, <오전절소상>에 대해서는 각각 장준구, 「원대의 왕역, 예찬 합작 <양죽서소상> 연구」, 『문화재』 47-2(국립문화재연구소, 2014), pp. 114-130; Stephen Little, *Taoism and Arts of China* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2000), pp. 221-223 참조.

16) 조종화에 대한 자세한 사항은 조인수, 「중국 초상화의 성격과 기능: 명청대 祖宗畫를 중심으로」, 『위대한 얼굴』(서울: 아주문물학회, 2003), pp. 152-161 참조.

17) 따라서 장황 방식 자체도 조종화가 커다란 족자 형식인데 반해, 인물화 형식 초상화의 경우 혼자서

이러한 인물화 형식 초상화는 17세기에 曾鯨(1565-1647)을 필두로 한 波臣派 화가들과 禹之鼎(1647-1716)에 의해 본격화되었다. 기존의 竹林七賢圖나 雅集圖 등의 인물화를 참조하여 새롭게 초상화의 영역을 확대시킨 것이다. 인물의 개성이 배제된 조종화와 달리 섬세한 실존 인물의 초상을 인물화처럼 그림으로써 해당 인물의 성격이나 기질 등이 나타나도록 한 것이다.<sup>18)</sup> 증경 이래 인물화 형식 초상화는 18, 19세기에 이르면 대표적인 지식인의 감상용 초상화로 더욱 인기를 끌며 확산되었다.<sup>19)</sup>

<왕옥연사란상> 역시 이러한 청대 초상화 흐름의 연장선상에 있다. 직접적으로는 張璧의 <卞永譽像>(1673), 우지정의 <裴緯度像>(1707), 王岡의 <厉鶚像>(도6)과 같은 16, 17세기의 인물화 형식 초상화가 그 선례가 된다. <변영예상>의 정원과 돌 탁자, <배울도상>의 근재 의자, <여악상>에 보이는 태호석과 기물 등이 그것이다. 이는 스스로를 과거의 고결한 은자의 이미지로 보이길 원했던 피사인물들의 욕구가 반영된 것이었다.<sup>20)</sup> 이러한 다양한 이전시대의 요소가 <왕옥연사란상>으로 연결된 셈이다.

그렇지만 18세기까지의 사례를 통해서 보았을 때 <왕옥연사란상>처럼 피사인물이 여성인 인물화 형식 초상화는 찾아보기 어렵다.<sup>21)</sup> 사실 <여상>과 같은 조종화에서는 여성 인물을 다룬 것은 일반적이지만 인물화 형식 초상화에서는 그렇지 않았던 것이다. 조종화의 경우 아버지와 어머니 등 세상을 떠난 어른을 모신다는 차원에서 孝와 禮의 반영적 차원에서 제작된 반면, 그 용도와 기능이 달랐던 인물화 형식 초상화의 경우 피사인물 본인의 의지에 의해 그려지는 것이 보편적이었다. 따라서 유교적 관념의 지속으로 지위가 낮았던 여성의 경우 그려질 개연성이 적었던 것이다.

仕女圖와 같은 여성의 아름다운 외모에 초점을 맞춘 인물화 혹은 列女圖와 같은 여성의 유교적 윤리에 초점을 맞춘 여성 이미지가 그려지기도 했지만 이는 전형화된 이미지였고 인물화 형식 초상화와는 성격도 전혀 달랐다. 1651년에 樊圻(1616-?)와 吳宏(1615-1689)이 합작한 남경의 저명한 기녀 寇湄(1624-?)를 그린 <寇湄像>은 희소한 여성의 인물화 형식 초상화에 해당된다. 그렇지만 이 그림조차도 구미의 아름다운 외모에 초점을 맞춘 것으로, 그녀가 기녀였기에 가능했다.<sup>22)</sup> 구미는 16, 17세기 부상했던 예술가적 혹은 문인적 기녀들 가운데 한 명이였다. 실제로 그림의 형식도 仇英의 <修竹仕女圖>와 같은 여성인물화와 크게 다르지 않다. 또한 명나라가 망한 이후 국가에 대한 기녀와 같은 여성의 절개와 의협심을 유민의식과 연결시키는 경우가 많았는데, <구미상>은 그러한 결합의 산물이기도 하다.<sup>23)</sup> 또한 <구미상>은 <왕옥

펴보기 적합한 두루마리나 짧은 족자, 작은 화첩, 부채 등에 그려지는 것이 일반적이었다. 毛文芳, 『圖成行樂: 明清文人畫像題詠析論』(臺北: 學生書局, 2008), pp. 5-6.

18) 近藤秀實, 『波臣畫派』(長春: 吉林美術出版社, 2003), p. 110; 17세기를 기점으로 산수인물화 형식 초상화가 浮上하게 된 것은 은둔을 지향했던 당시 문인들의 미의식에 따른 것으로 풀이된다. 정석범, 「명말 曾鯨 양식의 형성과 문인적 미의식」, 『미술사학연구』 269(2011), pp. 117-120; 이러한 면에서 산수인물화 형식 초상화를 피사인물의 道家的 자아가 반영된 초상화로 볼 수 있다. 同著, 「동아시아와 서양의 초상화」, 『한벽문중』 20(2013), pp. 185-188.

19) 증경에 대한 자세한 사항은 Seokwon Choi, "Fashioning the Reclusive Persona: Zeng Jing's Informal Portraits of the Jiangnan Literati" (Ph.D Dissertation, University of California Santa Barbara, 2016) 참조.

20) 장준구, 「진홍수의 은거 주제 회화 연구」(홍익대학교 박사학위논문, 2016), p. 85.

21) 서양에서도 여성의 초상화는 남성의 초상화에 비해 많이 제작되지 못했지만, 그럼에도 비교적 많은 사례가 남아있어 중국과 대조적이다. 서양의 여성 초상화에 대한 개괄적인 설명은 Shearer West, *Portraiture* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 148-157 참조.

22) <구미상>에 대한 자세한 사항은 詹鎮鵬, 「樊圻, 吳宏合作<寇湄像>討論: 以像主形象在清代之形塑爲中心」, 『故宮博物院院刊』 2(2017), pp. 56-70 巫鴻, 『中國繪畫中的女性空間』(北京: 三聯書店, 2019), pp. 302-310 참조.

연사란상>과는 달리 시각적으로 구체성과 사실성이 부족해서 인물화 형식 초상화보다는 보편적인 인물화에 가깝다. 여성을 다룬 인물화 형식 초상화로써 <왕옥연사란상>의 독특한 입지를 엿볼 수 있는 부분이다.

왕옥연이 그림을 그리고 있는 모습이라는 점도 눈여겨 보아야한다. 사실 인물화 형식 초상화에 있어서 그림을 그리는 이미지는 흔하지 않다. 책을 들고 있거나 펼쳐 놓는다던지, 산속을 거닌다던지, 아기는 물건을 감상한다던지 하는 등의 모습인 경우가 일반적이다. 서예와 회화에 두루 능했던 것으로 알려져 있는 만주족 지식인 法式善(1752-1813)을 그린 <法式善僧裝像>과 같은 청대 초상화 가운데 일부에서 종이 앞에 붓을 든 피사인물이 그려진 경우가 희소하게 발견되지만, 이는 그림을 그리는 것이 아니라 글씨를 쓰는 모습이다.<sup>24)</sup> 18세기 정통파의 대표적 화가인 王原祁(1642-1715)를 그린 <王原祁禮菊圖>조차도 그를 화가로서가 아닌 도연명과 같은 은둔자이자 지식인으로 묘사했다.

이렇듯 초상화에서 그림을 그리는 도상이 희소한 것은 회화를 末技, 즉 변변치 못한 재주로 치부한 오랜 문화적 관념의 영향 때문이라 생각된다. 양명학의 부상 등으로 명 후기에는 그림을 그리는 것이 지식인들에게도 높게 평가받으며 정당한 활동으로까지 이어졌지만, 근본적인 인식 자체가 바뀌진 못했다.<sup>25)</sup> 또한 이를 특정 인물의 초상화 속의 이미지로 그려내기는 더욱 어려웠던 것으로 보인다. 실제로 그림을 그리는 모습은 西園雅集圖 속 李公麟과 같은 고사인물화의 등장인물에게서 찾아볼 수 있다.

이렇듯 희소한 그림을 그리는 도상이 <왕옥연사란상>에 반영된 것은 어떻게 바라보아야 할까. 여기에는 우선 왕문치가 손녀 왕옥연의 회화적 재능을 높게 평가하고 아꼈던 점이 작용했을 것이다. 왕문치는 <왕옥연사란상>의 제발에서 뿐만 아니라 왕옥연이 그린 그림들에도 그 재능을 칭찬하는 글을 다수 남겼다. 북경고궁박물관 소장인 <蘭花圖>에 쓰여있는 “처음에 흠어져 있는 몇 잎은 게으르지만 꽃 하나를 태우면 향이 진해진다. 손녀 대량이 그린 난 그림은 근래에 솜씨가 더욱 좋아졌다”라고 제발은 그러한 사례이다.<sup>26)</sup>

또한 회화를 말기로 보는 관념으로부터 여성이 상대적으로 자유로웠기 점도 빼놓을 수 없다. 역설적으로 여성은 지위가 낮았기에 남성 지식인을 얹매었던 회화의 말기관념의 구애를 받지 않았던 셈이다. 이러한 측면에서 <왕옥연사란상>에는 그려진 기물 가운데 粉彩花瓶에 꽂힌 식물이 계수나무 꽃이라는 점도 주목된다. 통상 남성을 피사인물로 다룬 인물화 형식 초상화에서는 도연명의 상징인 국화 등이 등장하며 계수나무 꽃은 그려지는 경우가 거의 없기 때문이다.

이러한 독특한 여성의 초상화인 <왕옥연사란상>을 반공수는 어떻게 그렸을까. 그는 우선 왕옥연의 모습이 효과적으로 부각될 수 있도록 마름모꼴의 구도를 이용했다. 좌측, 우측, 하단에 각각 계수나무, 태호석을 배치하여 왕옥연이 자리잡은 아늑한 공간이 강조될 수 있도록 했다. 또한 개별 대상물 전체의 모습을 그리지 않고 일부만 절단시켜 표현함으로써 화면에 긴장감을 배가시키는 한편 더 넓은 공간임을 암시해주는 효과를 얻었다.

화면을 보면 연녹색의 물골법으로 긴 잔대를 그림으로써 야외로서의 분위기를 돋우었다. 돌탁자의 한쪽을 지지하고 있는 태호석과 화면 하단의 태호석은 불균일한 선을 이용하여 그린 뒤에 청록색을 칠했다. 화면 우측의 태호석은 먹을 중점으로 활용하여 그렸는데, 변화감이 풍부한 먹색이 두드러져 강한 시각성을 선사한다. 한편 화면 우측 나무의 경우에도 먹선을 중점

23) 장준구, 「16, 17세기 중국의 여성화가」, 『한국예술연구』 21(2018), p. 231.

24) 법식선에 대해서는 張搗之外, 앞의 책, p. 1592.

25) 장준구, 「진홍수의 은거 주제 회화 연구」, pp. 31-33.

26) 初舒數葉意如懶 燒武一花香便深. 女孫玳梁寫蘭近, 日腕下漸有力矣.

적으로 활용해서 그렸는데, 앞쪽 부분은 밝게 좌우로 갈수록 어둡게 처리함으로써 나무의 입체감을 살리고 있다. 상단의 계수나무 잎은 연한 녹색의 물결의 붓질을 일률적인 형태로 반복하여 그렸다. 일종의 리듬감을 나타내고 있으며 마치 불교회화 속 天蓋와 같이 시각적으로 아늑한 공간감을 자아낸다.

왕옥연의 얼굴 묘사는 17세기 증경에 의해서 주도적으로 활용되었던 이른바 墨骨法이 사용되었다. 채색을 거의 사용하지 않고 옅은 먹의 붓질을 반복함으로써 이목구비를 표현했다. 오목한 부분은 보다 많은 붓질을, 볼록한 부분은 붓질을 줄임으로써 자연스러운 입체감을 얻을 수 있었다. 입술의 경우 아래쪽 가운데 부분에만 연한 붉은 칠이 되어있는데 이는 청나라 중후기 이후에 등장하는 입술 화장법의 반영이다.<sup>27)</sup> 머리의 경우 머리 자체의 질감을 잘 나타낼 수 있도록 넓게 펼친 붓에 먹을 묻혀 머리털 하나하나가 세밀하게 표현될 수 있도록 그린 뒤, 이것이 완전히 마른 다음 머리에 양감과 질감을 나타내기 위해 다시 먹으로 얇게 전체를 칠한 뒤 다시 한 번 가필했다. 이를 통해 매우 자연스럽게 머리를 그릴 수 있었다. 이러한 머리카락의 묘사 방식은 남성의 초상에서는 찾아볼 수 없는 것이다.

의복의 경우 미묘한 비수의 차이가 있는 선을 이용하여 상의와 치마를 그렸다. 의복의 선묘는 상당히 전형화 되어있는 것이긴 상당히 자연스러운 모습을 보여주고 있다. 옷깃 밖으로 나와 있는 손의 경우도 예민한 선을 이용하여 자연스럽게 그렸다. 돌 탁자는 매우 곧은 선으로 그려져서 直尺이 사용된 것 같다. 이 밖에 근재 의자, 화병, 계화, 벼루, 수우, 필세는 모두 윤곽선의 흔적이 뚜렷한데, 세밀함을 추구하긴 했지만 모두 선의 억양이 강조했다. 다만 탁자의 기물은 묘사의 정교함이 다소 부족하다. 특히 납작한 대상물인 종이, 벼루의 경우는 위가 보이도록 그렸지만 필세, 수우, 먹접시의 경우 옆에서 본 모습이라 어색하다. 또한 화병도 상단부와 하단부의 시점이 불일치하는데다 균형도 맞지 않는다.

작품 속 인물의 능숙한 묘사와 기물의 서투른 묘사가 대조된다. 이는 그림 속 배경과 기물은 반공수가, 왕옥연의 초상은 다른 화가가 그렸기 때문일 것으로 추정된다. 화면 주변의 산수 풍경은 반공수의 산수화와 비교에서 볼 수 있듯이 왕문치 제발의 내용대로 반공수가 그린 것임 분명하다. 사실 반공수는 산수화 외에 정교한 표현방식을 구사한 초상화를 그린 바 없다.<sup>28)</sup> 실제로 17세기 이래 인물화 형식 초상화에 있어서 여러 가지 기물을 비롯한 자연 배경과 초상을 문인화가와 초상화가가 분담해서 그리는 것은 보편화된 현상이었다. 또한 초상화가가 저명하지 않은 경우에는 배경을 그린 문인화가의 이름만을 제발에 쓰는 것도 흔하게 발견된다.<sup>29)</sup> <왕옥연사란상>의 경우도 이러한 전례를 따른 것으로 생각된다. 즉 왕옥연의 모습은 무명의 초상화가가, 배경은 반공수가 나누어 그렸던 것이다.

#### IV. <王玉燕寫蘭像>의 성격

살펴본 바와 같이 <왕옥연사란상>은 반공수와 익명의 초상화가가 왕옥연의 모습을 그린 초상화이다. 이 장에서는 이 그림이 왕문치가 손녀인 왕옥연을 어떤 계기로 그간 그려지지 않았던 여성 인물화 형식의 초상화의 주인공으로 삼았는지 또 그림을 바라보며 어떠한 생각을 했

27) 화메이, 김성심 역, 앞의 책, p. 94.

28) 기록에 따르면 인물화에도 능했다고 하지만 현존 작의 대부분은 분방한 필치와 표현력이 강조된 산수화이다.

29) 장준구, 「17세기 중국의 초상화 합작」, 『미술사연구』 28(2014), pp. 325-328 참조.

을지, 이 그림은 어떤 기능을 했을지 살펴보고자 한다.

<왕옥연사란상>이 제작된 것은 왕옥연 자신에 의한 것이라기보다는 할아버지인 왕문치의 의도에 따라 그려진 것일 가능성이 높다. 기존에 여성이 자신의 인물화 형식 초상화를 그리도록 한 예가 발견되지 않을 뿐만 아니라 왕문치가 제발을 통해 작품 제작에 깊이 개입하고 있음이 암시되어있기 때문이다. 이는 인물화 형식 초상화에 익숙했던 17세기 후반 이래 지식인들의 취향과도 관련이 있다. 왕문치는 그러한 대표적인 인물 가운데 한 명이었다.

실제로 왕문치는 1760년 초상화가인 王肇基(1701-?)로 하여금 자신의 초상화인 <王夢樓撫琴圖>를 그리도록 했다.<sup>30)</sup> 여백을 배경으로 거문고, 필통, 수우가 놓여있는 탁자가 비스듬히 있고 왕문치는 그 옆 나무 의자에 접혀있는 부채를 전 채 다리를 꼬고 앉아있다. 뒤쪽의 원형 탁자 위에는 난초가 담긴 화분이 있어 피사인물의 고상한 취향을 시각적으로 강조해주고 있다. 이와 같은 모습은 화가 왕조기의 제발을 통해 한층 강조된다.

“거울을 사랑하는 사람은 미인이고, 칼을 사랑하는 자 협객인데, 이름난 지식인은 벼루를 사랑한다. 각자의 기호에 따라 몸에 밴 것이다. 선생은 마음이 거리낌 없고 자유로운 사람으로 이 세척의 거문고를 즐기며, 세속의 어지러운 소리와 겨룬다. 오랜 옛 소리 진정으로 아는 이 누구인가. 경진년(1760) 음력 4월 몽루 선생이 거문고를 어루만지는 그림. 왕조기가 그리고 제발을 쓴다.”<sup>31)</sup>

또한 왕문치는 다른 이의 인물화 형식 초상화의 감상과 제발쓰기에도 나섰다. 華鍾英의 <耕亭獨立圖>가 대표적인 예가 된다. 강소성 진강 출신의 귀족으로 고위관료를 지낸 耕亭을 그린 것으로, 왕문치는 이 그림에 ‘獨立圖’라는 제목을 쓰고 또 경정의 면모를 칭찬하는 긴 찬문을 남겼다.<sup>32)</sup> 이처럼 스스로의 모습을 초상화에 담고 또 다른 이들의 초상화를 감상하고 찬문을 남겼던 왕문치였기에 아끼는 손녀 왕옥연의 모습 역시 초상화로 남기고 싶었을 것이다. <왕옥연사란상>의 제작에 왕문치의 역할이 컸었으리라는 점을 시사해준다.

어쩌면 작품 자체도 왕옥연에게 주어진 것이 아니라 왕문치 자신이 보관하면서 손녀 왕옥연의 모습을 보기 위한 용도였을 가능성도 적지 않다. 이와 관련하여 주목되는 작품이 <密齋讀書圖>이다.<sup>33)</sup> 왕옥연과 그녀의 남편인 左蘭成을 그린 초상화인데, 좌란성은 왕문치로부터 서예를 배운 제자이기도 했다. 이 그림에는 왕문치와 단도 출신의 시인이자 관료였던 鮑之鍾(1740-1802), 청중기의 저명한 서예가 伊秉綬(1754-1815)의 제발이 시당에 쓰여져 있다.<sup>34)</sup>

30) 왕조기는 증경의 초상화풍을 계승한 것으로 알려져 있는 초상화가 王斌의 아들이다. 왕조기와 왕빈에 대해서는 俞劍華, 앞의 책, p. 123, p. 107 참조.

31) 愛鏡者美人 愛劍者俠客 名士則愛硯 嗜好各成癖. 先生放達人 耽此琴三尺 世俗競淫哇 太古音誰識. 庚辰年 孟夏月 宗臺宗台. 王肇基繪并題.

32) 제발에 따르면 이 그림에는 반공수도 관여했지만 배경은 그려지지 않았다. 아마도 반공수가 배경을 그릴 것을 염두에 두고 제발을 썼지만 반공수가 그 사이에 세상을 떠났기 때문이라 생각된다. 확실하지 않지만 병중에 있었을 가능성 있는 반공수가 유보 상태일 때 낫길 기대하고, 배경을 그리길 희망했지만 그가 세상을 떠나면서 이렇게 미완의 상태로 남은 것이 아닌가 생각된다. <경정독립도>는 무슨 이유 때문인지 반공수가 보경했다고 되어있지만 배경을 그리지 않았다. 제발이 먼저 쓰여지고, 반공수가 작업에 참여하지 못했던 것이다.

33) 이 그림은 제발에도 화가에 대한 언급이 없고, 화가의 인장도 없어서 익명의 초상화가가 그린 것으로 추정된다. 또한 작품 제작시기도 알 수 없지만 제발을 남긴 왕문치와 포지종이 세상을 떠난 해가 1802년이므로 그 이전의 작품이 된다.

34) 이병수가 쓴 제발의 내용은 다음과 같다. “가경 12년(1807) 음력 11월, 이병수가 그림을 구하여 이 초상을 본다. 시를 짓고자 하나 아직 할 수 없어서, 다시 그림의 몽루, 아당 두 선생 생각해보니 그들은 옛 법을 갖추어 시를 썼었다네. 침울하게 제하며 기록한다.” 雅堂 欲賦未能 嘉慶十二年子月 伊秉綬求書

이 그림에 있는 포지종과 왕문치의 제발을 살펴보자.

“꽃과 새 그림에 능했던 황전 못지않은 여화가, 내실의 일과 그림 모두 서로 통하네. 금슬 좋은 부부, 아내가 남편을 따라 쓰고 읽으니, 최량의 일곱자 시이네. 가로지는 나뭇가지 사이로 영롱 노랫소리, 새들 대화하는 듯 조화로운 노래와 같네. 중희(관도승)이 그림을 이해하는 듯 하니, 정 이 많음이 오로지 조맹부와 같다. 옥 경대 앞에 수 많은 족자 펼쳐놓고 시와 그림을 평하며 아름다운 시절을 보낸다. 금곡원의 부호(석송)와 진주로 미녀를 사는 어리석음을 비웃는다. 절모함은 천명을 안지 오래 되었으니, 깊은 우의로 나를 전송해주네. 풍류로서 최고는王大령(왕헌지)이고, 흰 수염 서로 비추는 모습 늙었지만 얼음처럼 맑다. 해성(좌란성) 세형을 위하여 초상을 읊고, 아울러 대량여사에게 준다. 또 겸하여 몽루선생 드리며 잘 봐주시길 바란다. 논산 포지종.”<sup>35)</sup>

“포지종이 분방하게 시를 짓는 것을 줄곧 보아왔는데, 이번엔 황건에서 실마리를 찾아 문장을 지었네. 이미 아끼는 사위를 조맹부에 빗대었는데, 다시 이 늙은이를 훌륭한 이에 빗대었네. 대량은 어려서부터 내 옆에서 있으며 떨어지기 싫어하고 먹으로 노는 것을 좋아했다. 때때로 두루마리와 족자를 뒤짚으며 놀기를 좋아했는데, 틈을 내서 무지함을 채워갔다. 처음에는 소상강의 난 무더기를 그렸으며, 나중에는 절강을 건너고 중국 전체를 다녔으며, 풀벌레를 그리기에 이르렀다. 가까이는 명사로 반공수를 배웠으며, 멀리는 문숙을 이어간다. 이 늙은이 무릎 위에 올려놓고 작은 책상 직접 먹 갈고 붓을 들었다. 거위를 그리는데 종이를 다 써버리기도 하고 또 이상하게 그리고, 망가뜨리고 어지럽게 늘어뜨려 놓기도 했다. 여자는 대체로 남편을 따라야 함이 걱정인데, 그 남편의 마음이 나처럼 극진할지 알 수 없다. 칠처럼 가깝고 끈끈한 물가의 친구, 보배로운 구슬과도 같은 시부모를 더불어 얻었다. 그 집은 여러 대에 걸쳐 그림을 그렸으며, 해성(좌란성) 또한 서화를 즐긴다. 닭이 울면 씻고 문안을 올리고 일찌감치 때를 봐서 상자를 여니 날씨가 맑고 상쾌하네. 초상화에 있어서는 고개지를 찾는데, 참군은 한번 보고 시를 남겼다. 이 그림이 백년을 기다린다면 천금의 가치를 넘어설 것이다. 예전부터 여인은 미추가 달랐으나, 무성하고 화려한 것은 금슬에 다름 아니다. 덕요가 양흥에게 시집가 일과 참군이 신부를 맞아들인 일이 함께 전해진다. 금당을 한 쌍의 새가 따뜻하게 지키고, 옥수레 거문고 소리와 함께 돌아온다. 무한한 재능을 지닌 이, 때를 만나지 못함을 슬퍼하지만, 내실에서 지음을 얻었다. 포아당 선생이 해성과 손녀를 위해 밀재독서도에 제발을 썼는데, 칭찬이 과하여, 긴 시구로 감사함을 표하고, 족자 옆에 이를 바로 쓰고, 손녀 대량에게도 보여준다. 때는 가경 무오년(1798) 작약꽃 필 무렵 몽루 노인 왕문치.”<sup>36)</sup> (밀줄은 발표자)

당시 지식인들이 인물화 형식 초상화를 보며 평문을 남기던 일종의 양상을 엿볼 수 있다. 이는 17세기 이래의 흔한 현상이었지만 그 대상이 여성이 되었다는 점이다. 왕문치는 제발을 통

獲睹 欲賦未能 念卷中夢樓雅堂二先生俱作古人 黯然題記.

35) 花鳥黃筌女畫師, 閑閑點筆兩心知. 鴛鴦寫出縱君讀, 中有崔郎七字詩. 交枝樹是玲瓏曲, 對語禽如宛轉歌. 解識仲嬉圖畫里, 多情只有趙鷗波. 玉鏡臺前萬軸陳, 評詩讀畫過青春. 笑他金谷徒富豪, 空把明珠換麗人. 外孫黃絹久知名, 潭水桃花送我行. 最是風流王大令, 白鬚相映老冰清. 題爲諧成世兄吟壇玉照, 并贈玳梁女史, 兼呈夢樓先生, 卽請榮政. 論山鮑之鍾.

36) 鮑子題詩胡過許, 詞初黃絹思抽縷. 已教愛婿擬鷗波, 更以衰翁方彥輔. 玳梁生小侍余側, 不喜分甘喜弄墨. 作戲時將卷軸翻, 偷閑私取之無識. 初寫湘江蘭蕙叢, 浙涉諸華及草蟲. 名師近拜潘恭壽, 嫡祖遠紹文端容. 老夫抱着加諸膝, 棊几磨親把筆. 塗鵝累我罄殘楮, 祭獮仗伊搜亂帙. 只愁女大要從夫, 未必他心盡我如. 那知濱友密如漆, 兼得姑嬈寶似珠. 伊家屢世蓄圖繪, 諧成性復耽書畫. 鷄鳴盥漱問安回, 披函早趁時晴快. 寫真覓得顧愷之, 參軍一見爲留詩. 此圖若待百年後, 定破好事千金貲. 古來仕女紛妍丑, 秣華那易逢嘉耦. 共傳德耀嫁梁鴻, 識參軍配新婦. 金堂暖護雙棲禽, 玉軫還彈同調琴. 無限才人悲不遇, 閨中偏爾得知音. 鮑雅堂民部爲諧成孫婿題密齋讀書圖, 獎譽過當, 賦長句謝之, 卽書于幀左, 兼示女孫玳梁. 時嘉慶戊午芍藥開初, 夢樓老人 王文治.

해 포지종에게 감사의 뜻을 표하는 한편 이를 손녀 왕옥연에게 보여준다고 적었다. 즉 이 그림의 주인공이 좌란성, 왕옥연 부부임에도 소유주는 왕문치였음을 알 수 있다. 왕문치는 <왕옥연사란상>과 <밀재독서도>의 제작 기획자이자 소유주였던 셈이다. 한편 왕문치가 왕옥연의 초상 외에 당시 또 다른 여성 초상화와도 연루되어 있어 흥미롭다. 바로 丁以誠이 그린 <駱綺蘭平山春望圖像卷>이 그것이다. 이 그림은 저명한 시인 袁枚(1716-1797)와 왕문치의 여성 제자인 駱綺蘭의 모습이 담긴 초상화이다. 이 그림에는 왕문치가 “平山春望”이라는 제호를 특유의 필치로 써 주었다. 왕문치가 여성의 초상화 등장에서 핵심적인 역할을 했음을 알 수 있다.

그렇다면 이러한 여성인물 초상화의 등장을 왕문치 주변에서 일어난 독특한 현상으로만 보아야 할까. 사실 청대 사회 전반을 통해서 보았을 때 여성의 지위는 이전 시대와 마찬가지로 결코 높지 않았다. 여성들은 여전히 유교적 사회 규제에 억눌려있었다. 우선 당시 여성들은 태어나자마자 영아살해의 위험한 관습에 노출되어 있었다. 성인이 되어서는 혼인과 동시에 친정으로부터 단절되어 孀家에 종속되었다. 법적으로 남편의 경우 지나치게 말이 많다는 이유만으로 아내를 쫓아낼 수 있었지만 아내는 남편의 심각한 폭력이나 매춘의 강요가 아니라면 이혼 요구가 불가능했던 점은 그러한 어려웠던 상황을 잘 알려준다.<sup>37)</sup>

그렇지만 청대 중기에 해당되는 18세기 말에는 여성의 지위와 남녀 관계에 있어서 미묘한 변화가 등장하고 있었다. 이와 관련하여 18세기 말의 지식인이자 관료였던 沈復의 기록이 참고가 된다. 그는 자신의 혼인 생활 가운데에 한 장면을 다음과 같이 적었다.

“집에 돌아왔을 때 거의 새벽 3시였다. 촛불은 거의 타들어갔고 집은 고요했다. 나는 슬그머니 방으로 들어갔는데, 잠자리 옆에서 꾸벅꾸벅 졸고 있는 여종과 화장을 지웠으나 아직 잠자리에 들지 않은 아내 蠶를 발견했다. 촛불이 아내를 밝게 비추고 있었다. 아내는 책에 열중해 있었고, 나는 아내가 집중해서 읽고 있는 것이 무엇인지 알 수가 없었다. 나는 아내에게 다가가서 어깨를 만지면서 물었다. ‘당신 요 며칠 바빴을 텐데 왜 늦게까지 책을 읽고 있소?’ 운이 돌아섰다. ‘막 자러 가려고 했는데, 책장 서랍을 열어보다가 『西廂記』라는 책을 발견했어요. 종종 이 책에 대해서 들었지만, 이번에 이 책을 처음으로 읽을 수 있었어요. 사람들이 말했던 대로 작가가 정말 재능이 있어요.’ 운의 취향과 습관은 나와 같았다. 아내는 내 눈과 눈썹을 보고도 내가 무엇을 하는지 알아차렸다. 아내는 내 표정에 따라서 모든 것을 했고, 아내가 했던 모든 것들은 내가 원하던 것들이었다. 한번은 내가 아내에게 이렇게 말했다. ‘당신이 여자여서 집에만 갇혀 있는 것이 안타깝소. 만약 당신이 남자가 될 수 있다면 우리는 유명한 산들을 방문하고 웅장한 유적들을 찾아낼 수 있을 것이요. 우리가 같이 전 세계 여행할 수 있었을 것이요. 아주 멋지지 않았겠소?’”<sup>38)</sup>

심복 부처의 관계는 과거 중국 사회의 전형적인, 냉담하고 기계적인 혼인의 모습과는 거리가 멀었다. 심복과 아내 운은 동갑으로 14세 때 중매로 결혼했으며 글을 읽고 쓸 줄 알았고 도시에 살았다. 이들의 모습과 대화는 현대 부부의 모습과 비교해도 크게 다르지 않을 정도이다. 물론 이러한 부부의 모습이 결코 당시의 전형적인 모습은 아니었으나, 소규모로 변화가 진행되고 있었던 것이다.<sup>39)</sup>

37) 윌리엄 T로, 기세찬 역, 『하버드 중국사: 중국 최후의 제국 청』 (너머북스, 2014), p. 186.

38) 沈復, 『浮生六記』, p. 28, 60.

39) 윌리엄 T로, 기세찬 역, 앞의 책, pp. 186-187. 청대의 학자들은 관료, 지식인 집안 여성 가운데에 식자층이 증가하는 것을 매우 걱정했다. 그들은 여성이 엄마와 아내의 역할에 더욱 잘 순응하는 데에 도움이 되는 정도로만 식자능력의 사용을 제한하려고 했지만 이는 점차 불가능한 일임이 드러났다. 카이위 초우, 양휘웅 역, 『예교주의: 17-18세기 중국 지식인의 윤리, 학문, 종족의 담론』 (모노그래프, 2013), p.

陳宏謨(1696-1771)와 같은 인물은 “문명화의 과정은 여성의 영역에서 시작된다”라며 교육에서 어머니의 역할을 강조했다. 관료이자 학자였던 汪中(1744-1794)은 만연해있던 과부의 수절이 당연하고 바른 것이라는 인식에 반기를 들었다.<sup>40)</sup> 俞正燮(175-1840)의 경우 “남자들의 예법에는 한계를 두지 않으면서 법을 엄히 하여 여성들만을 속박하는 것은 정말로 염치없는 논리이다.”라는 주장을 펼쳤으며 당시 보편화되어있던 여성의 전족을 반대하기도 했다.<sup>41)</sup> 여성들의 지위, 신분에 대한 재인식이 점차 이루어지고 있었던 것이다.

사실 청대는 남성의 다양한 외지 체류 빈도가 그 어느 때보다도 높았던 시기였다. 여성이 오랫동안 집에 홀로 남게 되면서 가정 경제의 관리자 역할을 맡게 되면서 자율성과 독립성이 커질 개연성이 커졌던 것이다. 심복이 안타까워했던 여성이 여행에 대한 터부는 여전히 존재했으나 실제로는 희미해져가고 있었고, 보수적인 인물들은 이에 우려를 표하고 경고했다. 또한 일부 여성들은 문학과 예술에 관심을 가졌고 그림을 그리거나 시를 짓고 이를 모아 출판하는 경우도 생겼다. 여성의 사회 활동 분야는 계속 확장되었다.

원래는 여성 제자를 양성하는 등 여성의 문학적 역량을 개발하면서 이러한 흐름에 중요한 역할을 했다. 실제로 19세기 초가 되면 고등 교육을 받은 여성은 상류 사회에서 지식인으로서 어느 정도 자리를 잡게 되었고, 정숙하면서도 자신감 있게 저명한 남성 학자들과 함께 문화적 정치적 문제들을 토론했다. 그리고 19세기를 지나면서 여성들은 작가, 평론가, 독자로서 문학에서 차지하는 위상을 재정립하기에 이른다.<sup>42)</sup>

<왕옥연사란상>을 비롯하여 <낙기란평산춘망도상권>, <밀재독서도>가 그려질 수 있었던 것은 바로 이러한 분위기에서였다. 18세기의 직업화가 崔鑾가 그린 2점의 李清照像에서 볼 수 있듯이 당시의 인물화 가운데에 북송대의 저명한 여성 지식인이자 시인이었던 李清照(1084-1151)의 모습을 다룬 그림이 제작될 수 있었던 것도 이러한 상황에서였다.<sup>43)</sup> 이후 19세기 후반이 되면 상해를 중심으로 여성을 피사인물로 한 인물화 형식 초상화는 보다 확산된다. <왕옥연사란상>은 이러한 청대 중기 여성 초상화의 변화를 알리는 전조와도 같은 작품이다.

## V. 맺음말

<왕옥연사란상>은 18세기의 희소한 여성 초상화이다. 여성의 재현이 흔하지 않았던 것은 과거부터 지속되어온 여성의 낮은 신분과 지위에서 기인하는 것이었다. 이러한 상황 속에서 <왕옥연사란상>이 그려질 수 있었던 데에는 할아버지인 왕문치의 역할이 컸다. 실제로 그는 자신의 감상용 초상화를 발주하여 제작하였을 뿐만 아니라 다른 지인들의 여러 초상화에 제목을 쓰고 감상을 했으며, 이후에 찬문을 썼다. 17세기 이래 지식인들에 의해 향유되어온 인물화 형식 초상화 감상의 전통을 따랐던 것이다.

그렇지만 이전의 다른 지식인들의 경우 본인이 아닌 아내 혹은 딸, 손녀 등을 피사인물로 삼은 초상화를 그리도록 했던 모습은 찾아보기 어려웠다. 왕문치의 경우 이전의 전통을 깨고

354.

40) 윌리엄 T로, 기세찬 역, 앞의 책, p. 192.

41) 진동원, 최수경 역, 『중국, 여성 그리고 역사』 (박이정, 2005), pp. 356-357.

42) 윌리엄 T로, 기세찬 역, 앞의 책, p. 192.

43) 이청조상에 대해서는 James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2010), pp. 90-92 참조. 이청조에 대해서는 권수전, 「이청조의 삶과 작품세계」, 『중국학』 20(2003), pp. 65-79 참조.

아끼는 손녀의 초상화를 제자토록 했던 것이다. 이는 <밀재독서도>에 쓰여진 왕문치 제발의 내용에서 볼 수 있듯이 본질적으로 손녀 왕옥연을 어릴 적부터 “무릎 위에 올려놓고 작은 책상 직접 먹 갈고 붓을 들”도록 하는 등 지극히 아꼈던 애정에서 비롯된 것이었다. 또한 여기에는 18세기를 기점으로 미묘하게 달라지기 시작했던 남성과 여성의 관계 그리고 여성의 위상 변화가 자리하고 있었다.

왕문치는 <왕옥연사란상>을 보며 어떠한 생각을 했을까. 그는 때때로 <왕옥연사란상> 꺼내어 펼쳐놓고 명대의 여성화가 문숙을 계승한다고 여길 만큼 빼어난 예술적 재능을 지닌 손녀의 모습을 떠올리고 뿌듯해하였을 것이다. 또 이 그림을 친구, 지인들과 함께 감상하며 손녀를 자랑하며 즐거워했을 것이다. <왕옥연사란상>은 왕문치의 손녀에 대한 애정의 산물이었다. 또한 조금씩 달라져가던 당시 여성 위상의 변화의 지표였다.

# 장준구, 18세기 중국의 여성 초상화, <王玉燕寫蘭像>에 대한 질의문

최석원 | 서울대학교

1. 왕옥연의 화가 정체성을 형상화한 <왕옥연사란상>은 일견 문예에 재능이 있는 여성을 높이 평가했던 18세기의 변화된 여성관을 대변하는 듯 보이는 작품입니다. 그런데 발표에서 17-18세기에 제작된 남성 문인 초상과의 유사성을 지적하셨듯이 <왕옥연사란상>은 ‘여성’ 초상으로서의 특이성을 갖기보다는 남성 초상화의 기존 형식에 왕옥연을 끼워 넣은 성격이 짙어 보입니다. 단순히 주인공을 남성에서 여성으로 대체한 듯한 <왕옥연사란상>의 보수적 조형성이 초상이 왕옥연의 조부 왕문치의 기획으로 제작되었다는 발표의 논지와 무관하지 않아 보입니다. 중앙절에 모여 그림을 그리고 제화시를 쓰고 초상을 그린 일련의 문예 행위도 명, 청대 남성 지식층의 아회를 연상시킵니다.

발표자께서는 <왕옥연사란상>에 묘사된 ‘그림 그리는 행위’가 여성의 초상화이기 때문에 채택된 도상일 가능성을 제시하셨습니다. 그런데 <서원아집도>에서 이공린이 그림을 그리는 모습으로 등장해 온 전통을 언급하셨듯, 종이를 앞에 두고 붓을 든 자세는 아회도류의 남성 초상에서도 발견됩니다. 그림의 제목이 ‘사란도(寫蘭圖)’로 명기되었듯 혹시 왕옥연의 그리는 행위 자체보다 그리는 소재가 ‘난’인 것이 여성 정체성과 관련이 깊은 도상은 아닐는지요? 한편 발표를 통해 알게 된 <왕옥연사란상>의 제작 동인 및 조형 방식은 여성의 교육과 문학 출판 등을 여전히 남성이 주도했던 18세기적 양상의 반영으로 보이기도 합니다.

2. IV장 말미에 언급하신 원매(袁枚, 1716-1797)는 <왕옥연사란상>의 성격을 이해하는 데 매우 중요한 인물로 생각합니다. 특히 원매와 함께 그의 여제자들이 야외 초상 형식으로 그려진 1796년작 <십삼여제자호루청업도(十三女弟子湖樓講業圖)>(상해박물관 소장)는 <왕옥연사란상>과 직간접으로 관계가 많아서 주목됩니다. <십삼여제자호루청업도>에는 왕옥연의 조부인 왕문치가 쓴 표제가 있고, 왕문치의 제자이자 왕옥연과 교유했던 낙기란의 초상이 별도의 화면에 부가되어 있습니다. 화면 중앙에 그려진 원매의 한 여제자는 매화를 그리고 있는데, 그 모습이 <왕옥연사란상>의 왕옥연과 흡사합니다.

원매는 『독외여언(牘外餘言)』에서 전족을 반대하고, 여제자의 시를 모은 『수원여제자시선(隨園女弟子詩選)』을 펴냈을 만큼 반봉건적 여성관을 지녔던 문인입니다. 원매와 친분이 깊고 그의 여제자들과도 만난 바 있는 왕문치 역시 진보적 여성관을 가지고 있었을 것입니다. 왕옥연이 어려서부터 문예 교육을 받고, 화가로 활동하며 남성 문인과 교유하고 <왕옥연사란상>과 같은 초상을 남기는 데 왕문치가 결정적인 역할을 했다면, <왕옥연사란상>을 원매를 중심으로 한 특정 문예 집단의 새로운 여성관, 여성 교육관이 반영된 작품으로 볼 수 있지 않을까요?

18-19세기에는 왕옥연처럼 재능 있는 여성, 소위 재녀(才女)에 대해서 재능이 있으면 덕이 없다는 식의 가부장적 시각이 상존했던 것으로 알고 있습니다. 어떤 계층의 여성이나에 따라서도 재녀에 관한 판단 기준은 다양했을 것으로 보입니다. 이러한 질문을 토대로 발표자께서 여성의 위상이 “미묘하게”, “소규모로” 변화하고 있다고 언급하신 부분을 더욱 구체적인 논의로 전개할 수 있지 않을까 합니다. 왕옥연이 그려진 <왕옥연사란상>과 <밀재독서도>와 같이 여성을 남성과 대등한 문예적 소양을 갖춘 존재로 형상화한 초상화가 19세기에도 꾸준히 제

작되었는지요? 오히려 비단욱(費丹旭)의 그림과 같이 전통적인 사녀도가 더욱 유행하지 않았나요? 원매, 왕문치 등의 여성관이 강남 지역의 특정 문사들 사이에서 제한적으로 유행했다고 볼 수 있는 것은 아닌지 궁금합니다.

3. <왕옥연사란도>를 제의적 성격이 강한 초상화와 구분하여 ‘인물화 형식의 초상화’라는 범주로 분류하셨습니다. 그런데 일반적인 용법에서 상위 범주인 인물화를 하위 범주인 초상화를 한정하는 개념으로 사용하는 것은 비논리적으로 보입니다(각주 14에서 언급하신 대로 인물화가 ‘고사인물화’, ‘도석인물화’ 등에 사용된다고 해도 ‘인물화’에 협의의 인물화가 있다고 보기도 어려워 보입니다). 학술적 용어로 정립되지 않았다고 말씀하신 ‘행락도’, ‘소상’ 등이 <왕옥연사란도>와 같은 야외 초상을 지칭하는 데 쓰인 용례가 확인된다면 당시의 개념어를 장르 명칭을 사용하는 것은 어떨까요? 이것이 대안이 되지 못한다고 해도 ‘인물화 형식의 초상화’는 여전히 어색하게 들립니다.