

인도 근대 미술의 여성상과 민족주의(Nationalism)의 성장: 바르마와 타고르의 회화를 중심으로*

구 하 원**

- I. 머리말
- II. 인도 근대 회화와 기존 연구에 대한 고찰
- III. 바르마의 회화 세계와 여성상
- IV. 타고르의 회화 세계와 여성상
- V. 식민 치하 민족주의 운동과 여성상
- VI. 맺음말

I. 머리말

이 논문에서 필자는 19세기 말과 20세기 초 인도 회화에 큰 영향을 끼쳤던 라자 라비 바르마(Raja Ravi Varma)와 아바닌드라나트 타고르(Abanindranath Tagore)의 회화 세계를 살펴보고자 한다. 특히 바르마와 타고르가 후대에 상반된 역사적 평가를 받았음에 불구하고 각각의 회화에서 표현한 여성상이 형성된 과정과 결과에서 나타나는 유사성에 주목하고자

* 이 논문은 2007년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임 KRF-2007-354-G00001.

** 한국외국어대 학교 남아시아연구소 객원연구원

한다. 이 논문을 통해 필자는 두 작가의 영향으로 인도의 전통적인 여성상이 확립되었으며, 이러한 여성상은 근대 인도의 이상적인 모습을 시각적으로 표현하여 민족주의(Nationalism)의 성장에 큰 영향을 끼쳤음을 보여주고자 한다.

인도의 근대 미술은 영국 식민 치하에서 서구 유희와 아카데미의 자연주의적 화법과 화풍이 본격적으로 유입되면서 일어났다. 특히 유희 기법과 원근법 등을 전통적인 소재와 조화롭게 어우른 바르마의 회화는 식민통치자들과 민족주의자들에게 동시에 열광적인 찬사를 받았다. 그러나 1900년 이후 반영 운동을 주도하던 인도 동북부 벵골(Bengal)의 지식인들은 바르마의 화풍에 반발하기 시작하였다. 이들은 서구 화풍을 적극적으로 받아들인 바르마의 회화를 '타락한(debased)' 인도 회화라고 비난하였다. 그리고 이를 대신하여 타고르를 중심으로 일어난 벵골 화파(Bengal School of Art)는 바르마의 유희에 나타난 풍만하고 관능적인 여성상과 달리 신실하며 전통을 수호하는 정숙한 인도 여성을 수채로 표현하였다.

바르마와 타고르의 회화는 우선 이용하였던 재료나 표현 방식에서 큰 차이를 볼 수 있다. 그러나 이런 차이에도 불구하고 회화 세계를 비교하였을 때 매우 유사한 소재와 인물, 도상 등이 보인다. 예를 들어 인도 문학과 신화에서 소재를 고른 점은 양자의 작품에서 모두 찾을 수 있는 특징이다. 이들의 작품에서 빠질 수 없는 소재는 여성으로, 전통의상을 입은 이상적인 인도 여성의 모습을 통해 두 작가는 새로운 '인도'의 정체성을 구축하였다. 바르마의 경우 통일된 정치적 개체로서 '인도'라고 하는 근대적인 개념을 여성으로 처음 표현하여 대중화시켰다고 할 수 있다. 이에 반해 타고르는 이러한 시각적 이미지를 더욱 발전시킨 민족주의적 여성상을 구현하였다고 할 수 있다.

II. 인도 근대 회화와 기존 연구에 대한 고찰

인도 미술 중에서 회화는 상대적으로 짧은 역사를 지닌 분야라고 할 수 있다. 현재 남아 있는 인도의 회화 중에서는 5세기에 대표적인 작품들이 제작된 아잔타의 석굴 벽화가 가장 오래된 예로 꼽힌다. 그리고 아잔타 석굴 벽화 이후에는 야자나무 잎에 불경이나 자이나교 경전 삽화를 그린 11세기의 회화가 남아있을 뿐이다. 12세기에야 중앙아시아를 통해 종이가 전달되면서 다양한 주제의 필사본들이 상류층의 후원을 받아 널리 제작되기 시작하였다. 영국의 동인도 회사(The Honourable East India Company)가 인도에 진출하기 시작한 17세기 이후 서구는 인도의 정치·경제와 문화뿐 아니라 회화에도 큰 영향을 끼쳤다. 이 중에서 중

요한 변화로 꼽을 수 있는 것은 르네상스 이후에 일어난 새로운 화법과 화풍의 전래와 유럽 화가들의 인도 진출이었다.

서구 화풍이 인도의 전통적인 회화와 접목된 대표적인 예로 꼽히는 것은 대도시를 중심으로 일어났던 동인도 회사양식의 회화(Company Style Paintings)와 캘커타(Calcutta: 現 콜카따Kolkata) 주변에서 큰 인기를 끌었던 칼리가뜨 회화(Kalighat Painting)이다.¹ 그러나 사진과 판화와 같은 새로운 기술이 빠르게 대중화되면서 동인도 회사양식 회화나 칼리가뜨 회화를 제작하던 전통적인 화가 집단은 경제적으로 몰락하게 되었으며, 이들을 대체할 새로운 畫家群으로 등장한 것은 18세기 말 이후 인도에 본격적으로 진출하기 시작하였던 영국인 화가들이었다. 캘커타와 마드라스(Madras: 現 첸나이Chennai)에서 활동하였던 영국인 초상화가 티리 케틀(Tilly Kettle)과 조지 치너리(George Chinnery) 등을 비롯하여 숙질 간으로 인도 전역을 여행하였던 풍경화가 토마스 와 윌리엄 다니엘(Thomas Daniell, William Daniell)이나 윌리엄 호지스(William Hodges) 등은 18세기에서 19세기 초까지 활동하였던 대표적인 화가로 꼽힌다. 이들은 대부분 인도에 거주하는 유럽인들을 위해 작업을 하였으며, 때로 인도의 수많은 왕국의 초청을 받아 왕실 화가로 활동하기도 하였다. 그러나 급속한 수요의 증가로 인도인들도 점차 유화기법과 투시도법이나, 사실적인 음영을 이용한 풍경과 초상화를 제작하기 시작하였다. 바르마와 타고르는 이와 같은 유럽인 화가들로부터 새로운 화풍을 교육받고 성장하였다고 할 수 있다.

인도 회화사에 대한 연구도 근대 이전의 전통적인 미술 연구에 치중하였던 인도 미술사 학계의 경향을 반영하여 18세기 전에 제작된 회화에 집중되었다.² 특히 불교와 힌두교 경전

¹ 동인도 회사양식 회화(Company Style Painting)는 영국인들이 동인도 회사의 사업이나 개인의 취미생활을 위해 인도인들에게 주문한 회화들을 일컫는다. 18세기 말에서 19세기까지 주로 수채나 구아슈로 제작되었으며 인도의 이국적인 풍경, 화해, 인물을 묘사한 것이 대부분이었다. 델리와 캘커타 외에 18세기 이후 지방 중심지로 성장하였던 빠르나(Patna)나 남인도의 만조르(Tanjore)를 중심으로 성행하였다. 그러나 동인도 회사양식의 회화는 19세기 중반 사진 기술이 소개되면서 빠른 속도로 사진으로 대체되었다. Mildred Archer, *Company Drawings in the India Office Library* (London: H. M. Stationery Office, 1972). 칼리가뜨 회화는 캘커타 근교의 힌두교 순례지 칼리가뜨를 중심으로 제작되었던 종교 회화에 기원을 두었다. 서구 판화에서 원근법과 명암 표현 기법을 받아들였으며 당시 신흥 엘리트로 부각되던 벵골 지방의 바부(Babu: 영국화된 벵골 지식인)를 풍자하는 등 시사적인 내용도 담았다. 칼리가뜨 회화 역시 석판화 기술이 널리 보급되면서 사라졌다. Jyotindra Jain, *Kalighat Painting: Images from a Changing World* (Ahmedabad: Mapin, 1999).

² 최근까지도 인도 미술사의 서술은 18세기 중반 당시 인도 전역을 다스렸던 이슬람 제국이었던 무굴 제국이 해체된 이후 잠시 성행하였던 지방 왕국의 회화, 즉 빠하리(Pahari)와 라자스탄(Rajasthan) 지역 등의 세밀화에 대한 논의에서 끝나는 경우가 대부분이었다. 1990년대 이후 출판된 개설서에 이르러서야 근·현대 회화와 조각, 건축이 간결하게나마 포함되었다. 예로 Partha Mitter, *Indian Art* (Oxford: Oxford University Press, 2001)를 들 수 있다.

에 포함된 삽화는 도상과 양식 연구가 중심이 되었으며, 이슬람 전래 이후에 제작된 종이 필사본의 회화는 이러한 연구와 함께 개개 화가와 후원자에 대한 연구가 추가되는 경향을 볼 수 있다. 그러나 최근 인도 근대 미술에 대한 관심이 크게 일면서 근대 회화의 시작을 비롯하여 서구 화풍의 전파와 보급에 대한 다양한 연구가 진행되었다. 인도 근대 미술에 대하여 가장 포괄적인 연구는 빠르타 미터(Partha Mitter)와 따빠티 구하 타꾸르타(Tapati Guha-Thakurta)에 의해 이루어지고 있다. 미터는 식민통치 이후 서구 미술의 도입과 근대적 미의식의 형성을 중심으로 살펴보고 있으며 구하 타꾸르타는 18세기 이후 벵골 지방의 지식인 계층의 형성과 이들이 미술계에 끼친 영향을 고찰하였다.³ 미터에 의하면 서양화가들로부터 서구 화풍을 도입한 최초의 인도 화가들에 대해서는 기록이나 현존 작품의 부재로 인해 자세한 내용이 알려지지 않은 경우가 많다.⁴ 그러나 19세기 중반 인도 전역에 인물 초상이나 역사화라는 장르, 그리고 유화와 명암 표현, 원근법, 투시도법이라는 새로운 매체와 기법 등 유럽 아카데미의 회화가 익숙하게 받아들여졌음을 당시 기록 등으로 알 수 있다. 또한 영국 식민통치의 일환으로 미술 교육이 공식적으로 시작되면서 장인 양성이라는 미술학교의 원래 목적과 달리 낭만주의적인 ‘천재 예술가’로서의 인식이 대중화 된 것도 바르마와 타고르와 같은 성공적인 작가들의 성장 배경이 되었다.⁵

인도 근·현대 미술에서 바르마와 타고르는 상대적으로 많은 연구가 이루어졌다고 할 수 있다. 특히 최근 라비 바르마와 같이 여행하며 작업하였던 동생 라자 라자 바르마(Raja Raja Varma)의 일기가 출판되고, 후대 대중적으로 큰 인기를 끌었던 바르마의 석판화 등에 대한 연구가 이루어지면서 그의 작품 세계도 새롭게 조명 받고 있다.⁶ 또한 타고르가 주도하

³ 미터는 인도의 근·현대 미술에 대한 개설서를 최근 연달아 출판하였다. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India: 1850-1922* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994); 앞의 저자, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947* (London: Reaktion Books, 2007). 구하 타꾸르타의 저서로는 Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New 'Indian' Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, C. 1850-1920* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); 앞의 저자, *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India* (New York: Columbia University Press, 2004).

⁴ Mitter, 1994, pp. 19-20.

⁵ 최초의 미술학교는 1839년 영국인 프레데릭 코빈(Frederick Corbyn)이 캘커타에 설립하였으나, 운영상의 문제로 곧 폐교하였다. 이후 1850년 마드라스에 영국인 알렉산더 헌터(Alexander Hunter)에 의해 설립된 미술학교를 비롯하여 캘커타와 봄베이, 라호르 등지에 세워진 미술학교들은 1800년대 중반 인도 전통 미술을 계승할 장인의 양성을 위하여 영국 식민정부의 직접적인 지원을 받는 공식 기관으로 변모하였다. Mitter, 위의 책, pp. 30-31.

⁶ 라자 라자 바르마는 1890년대 초부터 1905년 사망할 때까지 형 라비 바르마의 여행에 동행하며 공동 작업을 하

있던 벵골 회화와 민족주의적 미술은 형성 과정, 활동 작가, 양식적인 변모와 한계성을 논의한 연구가 다수 이루어졌다.⁷ 그러나 이에 비해 의외로 두 화가의 회화 양식을 직접 비교한 연구는 드물다.⁸

인도 근대 회화에서 비슷한 시기에 활동한 두 화가의 위상과 후대에 끼친 영향을 살펴 보았을 때 이들의 작품 세계에 대한 비교는 매우 중요하다고 할 수 있다. 인도 근·현대 미술에 대한 개설서에서 바르마와 타고르가 같이 언급되는 경우 대부분 상이한 회화 양식과 주제를 추구하였던 대립적인 입장을 지닌 것으로 서술되고 있다.⁹ 양자간 대립적인 입장이 부각되는 가장 큰 원인으로서는 재료의 차이에서 기인한 작품 양식의 차이를 들 수 있다. 바르마는 유화를 주로 그린 반면 타고르의 작품들은 전통적인 구아슈(gouache)나 수채화 기법을 사용한 것이 대부분이다. 또한 회화의 내용에서도 ‘인도적인’ 소재를 사용한 공통점보다 표현방식의 차이가 크게 부각된 것이 일반적이다. 그러나 이 논문에서는 바르마와 타고르의 회화를 각각 살펴봄에 이들의 회화에 나타난 차이점뿐 아니라 유사점, 그리고 이러한 모습이 나타난 원인을 해석하고자 한다. 특히 두 화가의 여성상을 중심으로 이들이 인도 근대의 민족주의적 이상을 시각화한 과정을 고찰하고자 한다.

였다. 그가 남긴 일기는 19세기 말에 유행하였던 일기 출판물 목적으로 쓰여진 것으로 보이며, 1893년에서 1894년, 그리고 1895년부터 1904년까지 부분적으로 남아있다. C. Raja Raja Varma, Erwin Neumayer, and Christine Schelberger, *Raja Ravi Varma, Portrait of an Artist: The Diary of C. Raja Raja Varma* (New Delhi: Oxford University Press, 2005). 19세기 이후 큰 인기를 끌었던 판화에 대한 논의는 Erwin Neumayer and Christine Schelberger, *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India* (New Delhi: Oxford University Press, 2003)에서 볼 수 있다.

⁷ 타고르와 벵골 민족주의의 성장에 대해서는 구하 타꾸르타 외에 차또빠드예의 연구를 대표적인 예로 들 수 있다. Ratnabali Chattopadhyay, "Nationalism and Form in Indian Painting: A Study of the Bengal School," *Journal of Arts & Ideas* 14-15 (1987), pp. 5-46.

⁸ 한 예외로 신딕 사르카르는 라비 바르마에 대한 논문 중 벵골 회화와의 유사성을 언급하고 있다. 이때 사르카르는 바르마와 벵골 회화의 화가들이 신화와 같은 전통적인 소재를 이용한 것을 가장 큰 유사점으로 꼽고 있다. Sandip Sarkar, "Influence of Raja Ravi Varma in Bengal," in *The Language of Raja Ravi Varma*, Ratan Parimoo ed., (Baroda: Maharaja Fatehsingh Museum Trust, 1998), p. 46.

⁹ 비드야 데헤자, 이숙희 역, 『인도 미술』(한길아트 2001), pp. 409-410. 데헤자는 “벵골 회화가 라비 바르마의 작업을 우둔하고 품위없는 것으로 비난”하며 “유화와 아카데미학 사실주의를 배척”했음을 지적하고 있다.

III. 바르마의 회화 세계와 여성상

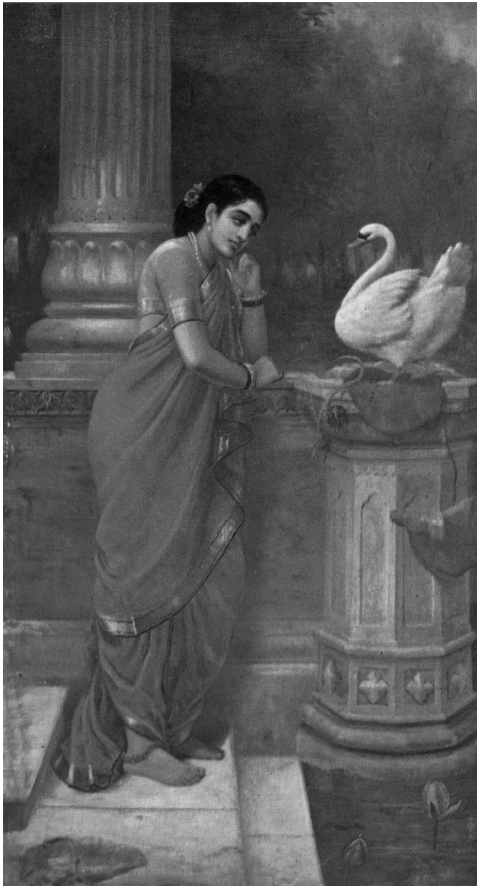
라비 바르마는 1848년 인도 남서부 트라반코르(Travancore) 왕국에서 높은 귀족 신분으로 태어났다.¹⁰ 그는 어렸을 때부터 회화에 소질을 보였으며 트라반코르 왕으로부터 초청받아 궁전에 머무르고 있던 영국인 초상화가 테오도르 쟈슨(Theodore Jensen)에게서 유화 기술을 습득하였다고 한다.¹¹ 직업적으로 유화를 그리기 시작한 것은 1870년 이후였으며 초기에 남긴 대부분의 회화는 당시 트라반코르의 왕족과 부유한 귀족, 부르조아 계층을 묘사한 초상화였다. 유럽 화가들에 비해 뒤떨어지지 않는 사생력과 함께, 전통적인 신분을 표시하는 의상과 장신구의 치밀한 묘사로 인해 바르마의 명성은 빠른 속도로 전파되었다. 특히 미술에 대해 일반인들의 관심이 크게 일어나면서 여러 도시에 미술 전시회가 열리기 시작하였는데, 바르마는 마드라스 미술 대전(Madras Fine Arts Exhibition)에서 연달아 많은 메달을 수여하며 인도인들뿐 아니라 유럽인들에게도 널리 알려진 화가가 되었다.¹²

바르마가 인도 근대미술사에서 핵심적인 인물로 남게 된 것은 1880년대 이후 문학과 종교를 소재로 한 유화를 본격적으로 그리기 시작한 이후였다. 이러한 작업 중 최초는 인도 서부 구자라트(Gujarat)와 마하라슈트라(Maharashtra)에 걸친 바로다 왕국(Baroda: 現 바도다라 Vadodara)에서 주문받은 유화 시리즈였다.¹³ 이를 위해 제작하였던 <락슈미(Laxmi: 부의 여

¹⁰ 남인도는 북인도와 달리 여성의 지위가 상대적으로 높다고 할 수 있다. 특히 바르마는 모계 상속 제도를 따르는 트라반코르(Travancore) 왕국에 전통적으로 부군(夫君)을 보낸 가문에서 태어났다. 그의 전기에 의하면 바르마는 어려서 '피부가 너무 검다는 이유로 부군 간택에서 제외되었는데, 이는 그림을 그리고자 하는 열망으로 가득 찼던 그에겐 오히려 다행스러운 일이었다고 한다. 왕으로 등극하거나 왕족이 아니었음에도 불구하고 후에 '라자'라는 칭호를 받은 것은 이러한 신분에 의한 것이었다. 이와 같이 바르마의 일생에 대하여 가장 포괄적인 전기는 바르마가 태어난 트라반코르 왕국이 다스리던 지역을 현재 포함하는 인도 남부의 케랄라 주정부의 후원을 받고 집필한 베니우르의 저서를 꼽는다. E. M. J. Venniyoor, *Raja Ravi Varma (Trivundrum, India: Government of Kerala, 1981)*. 그러나 베니우르의 저서는 바르마에 대한 일화 등을 주로 조명하며 '천재 화가'로서의 일면을 강조한 점이 없지 않다.

¹¹ Geeta Kapur, "Representational Dilemma of a Nineteenth-Century Painter: Raja Ravi Varma," in *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, ed. G. Kapoor (New Delhi: Tulika Books, 2000), p. 148.

¹² 인도 주요 도시 (캘커타 라호르, 그리고 영국 총독의 여름 수도였던 심라)에서 행해졌던 미술 전시회는 주로 유럽인들이 참여하는 행사였으나 1870년대 이후 인도 화가들의 참여도 두드러졌다. 1873년 바르마는 마드라스 미술 대전에서 금메달을 수여하였으며 이후 1874년, 1876년에도 대상을 수상하였다. 이후 바르마는 유화를 경쟁부문에는 출품하지 않았다. 바르마의 회화 목록과 수상 경력은 Neumayer and Schelberger, 앞의 책, pp. 298-299.



신)), 〈사라스와띠(Saraswati: 지혜의 여신)〉, 〈날라와 다마얀띠(Nala and Damayanti: 마하바라타에 나오는 연인들)〉는 이후에도 바르마가 수없이 반복하여 그린 소재가 되었다(도1). 바로다 왕국의 유화 주문 이후 인도 남부의 대국 마이소르의 지배자 등 많은 왕족과 부유한 상인들은 바르마의 그림을 주문하였으며, 이러한 작품들은 전시회를 통해 공개되면서 대중적으로도 높은 인기를 끌었다.

기록에 의하면 사야지라오의 교육을 담당했던 재상 마다브 라오(T. Madhav Rao)는 이미 1888년에 바르마에게 회화를 통해 인도의 역사적인 소재와 신화를 되살림으로써 ‘나라를 위한 봉사’를 하도록 조언하였다고 한다.¹⁴ 이를 위해 라오는 유화보다도 보

도1 라자 라비 바르마, 〈날라와 다마얀띠〉, 1880년대, 유화, 약200×110cm, E. M. J. Venniyoor, *Raja Ravi Varma* (Trivundrum: Government of Kerala, 1981), Plate 8.

¹³ 영국 식민 치하에서 벵골과 북인도 지역의 직할령을 제외하고 많은 지역이 인도인 왕족에 의해 지배되는 왕국, 또는 토후국(Princely State)으로 남은 상태였다. 바로다 왕국은 남인도의 마이소르(Mysore)와 함께 이러한 왕국 중 가장 큰 규모의 왕국이었다. 그러나 왕국들은 외교와 군사권을 영국 총독에 넘겨야 했으며 그 외의 행정 역시 대부분 영국 총독 대리인(Resident)이 주재하며 간접적인 지배를 받는 상태였다. 어렸을 때 입양되어 정치 경제에 대하여 문외한이었던 소년왕 마하라자 사야지라오 개끄와르 3세(Maharaja Sayaji Rao Gaekwar III)는 마다브 라오(T. Madhav Rao)와 영어 교사 엘리엇(F. A. H. Elliott)의 교육을 받고 성장하여 마하라자로 즉위하였다. 1881년 왕위에 오른 후 그는 영국 정부의 간섭을 받으면서도 왕국의 조세와 교육 개혁, 여성 지위 향상에 힘썼다. 그리하여 바로다는 사야지라오 치하에서 인도의 왕국들 중 가장 서구화되고 근대화된 왕국으로 평가받았다. Julie Codell, “Resistance and Performance: Native Informant Discourse in the Biographies of Maharaja Sayaji Rao III (1863-1939)”, in Julie Codell and Dianne Sachko eds., *Orientalism Transposed: The Impact of the Colonies on British Culture* (Brookfield: Ashgate, 1998), pp. 13-45 참조. 사야지라오는 자신의 즉위식에 바르마를 초대하여 인도 사라세닉 양식(Indo-Saracenic style)으로 새로 지은 왕궁인 락슈미 빌라스궁(Laxmi Vilas Palace)에 걸 유화 시리즈를 주문하였다.

¹⁴ 마다브 라오는 마하라자 사야지라오를 가장 오랜 기간 보필하였던 재상으로, 바르마가 자란 트라반코르 왕국에

다 많은 이들에게 바르마의 회화를 소개할 수 있는 판화라는 매체를 권장하였다고 한다. 당시 큰도시를 중심으로 독일에서 수입되었던 값싼 석판화는 그리스·로마 신화의 여성들을 소재로 한 에로틱한 내용으로 큰 인기를 끌고 있었다. 그러나 바르마는 재정적인 문제로 이를 피하다가, 1893년 시카고의 콜럼버스 엑스포(Columbian Exposition)에 10점의 유화를 출품하여 여러 개의 상을 수상한 이후 작품 수요가 크게 늘자 마침내 판화 제작을 실행에 옮겼다. 그는 독일에서 기계를 수입하여 뭄베이 시외에 석판화 공장을 차렸으며, 1894년 이후 라비 바르마 석판화 공장에서 제작된 여신과 역사화들이 전인도에 빠른 속도로 보급되었다.

그렇다면 바르마의 회화가 이와 같이 널리 사랑받았던 이유는 무엇인가? 미떠는 서구와 인도라는 두 세계의 '평화로운 공존'을 대표적인 이유로 꼽는다. 즉 바르마가 상류층 힌두교도라는 페르소나(*persona*)와 19세기 빅토리아 시대의 직업 화가로서의 정체성을 큰 갈등 없이 조화롭게 유지하면서, 당시 문화적인 혼용의 모습을 반영하였다는 것이다.¹⁵ 우선 귀족가문에서 태어나 산스크리트어로 철저한 브라흐만식 교육을 받은 것은 바르마의 소재 선택과 표현에 큰 도움을 주었을 것이다. 마하바라타(Mahabharata)와 라마야나(Ramayana)와 같은 인도 전통 문학에서 바르마는 극적인 내용과 사건을 선별하여 묘사할 수 있었다. 또한 19세기 영국의 빅토리아 여왕 치하 유행하였던 통속적이고 감상적인 취향에 적합한 내용을 찾는 동시에, 1885년 인도의 첫 국민의회 소집 후 끊어오르던 민족주의적 경향에 부합하는 역사적 소재도 쉽게 찾을 수 있었다. 무엇보다도 바르마는 자연과 인물, 세부 장식 등에 대한 탁월한 표현력으로 이를 완벽하게 재현할 수 있었다. 유화라는 새로운 매체와 자연주의적 표현을 이용하여 인도 고유의 소재를 표현한 바르마의 회화는 1871년 마드라스 총독 나피어 경(Lord Napier)이 주장한 것과 같이 유럽인들이 보기에도 “이상적인 인도 미술”과 부합되는 것이었다.¹⁶

바르마의 회화에서 여성은 초상화를 비롯해서 역사화나 장르화에서 빠지지 않는 소재로 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 실제로 초상화를 제외하고 남성만이 묘사된 회화는 거의 부재하다고 할 수 있다. 그의 회화에 나타난 여성상은 어떠한 모습이며, 인도의 전통적

서 계상으로 활동하다가 바로다로 옮긴 경력을 가지고 있었다. N. B. Nayar, *Raja Ravi Varma* (Trivundrum, 1953), p. 92.

¹⁵ Mitter, 앞의 책, p. 191.

¹⁶ 나피어 경은 1871년의 연설에서 인도인들이 인도의 문학과 종교에서 미술의 소재를 찾아야 한다고 역설하였다. W. G. Archer, *India and Modern Art* (New York: Macmillan, 1959), p. 21. 이 연설의 내용에 대하여 바르마가 알고 있었는지는 확인할 수 없으나, 이와 유사한 내용은 1857년 대봉기 진압 이후 인도의 전통적인 모습에 주목한 영국인들의 글에서 쉽게 찾을 수 있다.

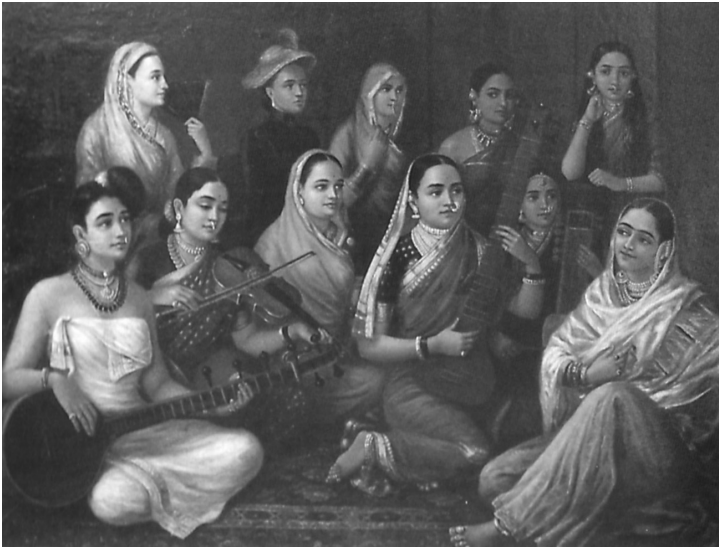
인 여성상과 어떠한 관계가 있는가? 근대 이전 인도 미술에서 볼 수 있는 여성상은 힌두 건축의 관능적인 여신도부터 모슬렘 여성 수행자까지 극도로 다양하다. 그리하여 바르마의 근대 회화의 여성상과 비교할 수 있는 '전통적인' 인도의 여성상을 제시하는 것은 매우 어려운 일일 것이다. 오히려, 바르마의 여성상을 통해 '전통적인 인도 여성상'이라는 개념이 처음으로 구축되었다고 하는 것이 적합할 것이다. 다만 바르마가 활동한 시기에 벵골 지역을 중심으로 여성의 역할과 이상적 모습에 대해 활발한 논의가 일어나고 있었으며, 이 때 문학이나 연극에서 '훌륭한 여성(*bbadramabila*)'과 서구화된 '새로운 여성(*new woman*)'의 비교가 이루어지고 있는 것을 볼 수 있었다.¹⁷ 그러나 근대 여성에 대한 이러한 논의에 불구하고 바르마의 회화에 나타난 여성상은 이와 같은 전통과 근대라는 양립적인 구도에서 벗어난 예로 들 수 있다. 우선 그가 추구한 여성상의 상징성과 변화 과정을 살펴보도록 하겠다.

바르마의 동생 라자 라자 바르마가 남긴 일기에는 작품 소재의 상징적인 의미나 도상에 대한 언급이 거의 나타나지 않고 있어 기록을 통해 이를 이해하는 데에는 어려움이 있다. 그러나 바르마의 회화에서 여성에게 '민족'이라는 상징적인 의미를 부여하였음을 찾아볼 수 있는 예는 1889년부터 볼 수 있다. <음악가들의 모임(*Galaxy of Musicians*)>은 인도 아대륙 각 지역의 의상과 전통적인 악기를 든 열한 명의 여성을 묘사하고 있다(도2). 이 때 여성들은 남 인도의 여성부터 머리를 덮은 이슬람 여성, 서양 옷을 입은 파르시(*Farsi*: 페르시아 출신) 여성 등 여러 모습을 보여준다. 음악이라는 공통된 목적을 위해 모인 다양한 여성을 통하여 인종과 종교를 넘어서 통일된 민족 또는 국가(*nation*)라는 의식을 표현하고 있다고 할 수 있다.

또한 1892년 미국 시카고에서 콜럼버스 대박람회(*Columbus Exposition*)가 개최되었을 때 바르마는 스스로 인도 제일의 화가로서 인도의 풍부한 아름다움을 보여주고자 작품을 보내기로 하였다는 기록을 남겼다. 출품한 열 점의 작품 역시 인도 남부의 여성을 묘사한 <아빠가 오신다(*Here Comes Papa*)>, 브라흐만 계층의 젊은 新婦를 묘사한 <우물가에서(*At the Well*)>, 모슬렘 상류층 여인을 그린 <목욕하는 왕비(*Begum at the Bath*)> 등 다양한 지역과 계층의 여성을 그린 것이었다.¹⁸ 비록 식민통치하에 있으나 인도라고 하는 오래되고 복합적

¹⁷ 근대 조선과 일제 치하의 '신여성'과 비견될 만한 인도 근대 여성의 모습은 특히 벵골 지방에서 많은 논의들 불러 일으켰다. 채퍼르지에 의하면 벵골 지식인들을 중심으로 한 19세기 문학에서 여성들의 서구화가 가장 큰 쟁점으로 부각하였다. Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 121-122.

¹⁸ Saloni Mathur, *India by Design: Colonial History and Cultural Display* (Berkeley: University of California Press, 2007), p. 106. 바르마의 회화 열 점은 시카고에서 금메달을 수상하여 인도 전체에 크나큰 경축을 부르는 계기가 되었다. 그러나 사실 이러한 수상은 전체 참가자의 3/4 이상이 받은 것이었으며, 또한 바르마의 경우, 서구 회화



도2 라자 라비바르마,
 〈음악가들의 모임〉,
 1889년, 유화,
 115 × 152cm,
 Partha Mitter,
*Art and Nationalism
 in Colonial India:
 1850-1922*,
 (Cambridge; New
 York: Cambridge
 University Press,
 1994), 컬러도판XVIII.

인 뿌리를 지닌 국가의 존재성을 서구의 관객에게 알리는 데 여성의 모습을 이용하였다고 할 수 있다.

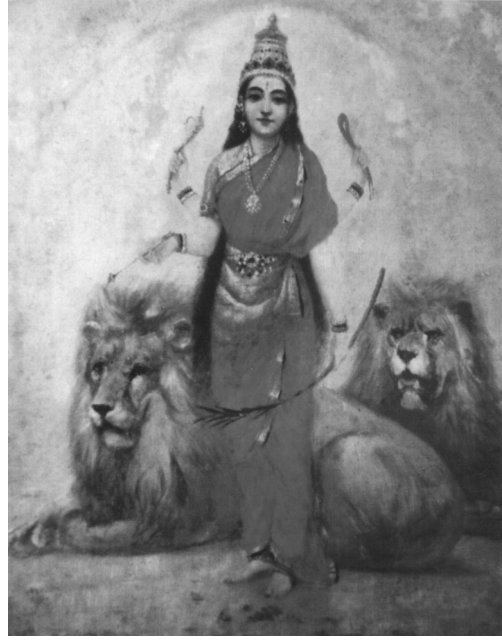
그러나 바르마의 여성이 인도인들의 뇌리에 전형적인 인도 여성상으로 인식된 것은 인도의 다양한 모습을 알레고리(allegory)로 표현한 회화보다 힌두 여신과 신화에서 소재를 차용한 회화 때문이었다. 바로다의 마하라자 사야지라오를 위해 제작된 〈락슈미〉와 〈사라스와티〉 등 힌두교 신화와 문학 소재의 유희를 필두로 하여 이러한 여성상이 집약된 모습은 〈두르가(Durga)〉(1898)라고 할 수 있다(도3). 두르가는 인도에서 가장 신성시되는 여신인 데비(Devi)의 화현으로, 악마를 물리치는 戰士인 동시에 여성성과 창조와 힘을 지닌 어머니의 모습을 가지고 있다. 전통적으로 데비는 세 개의 눈으로 세상을 내려 보며 10개의 손에는 세상의 모든 신으로부터 선사받은 무기를 들고 호랑이 또는 사자를 탄 채 악마를 무찌르는 모습으로 표현된다. 그러나 바르마의 두르가는 이러한 과거의 격렬한 표현과 달리 붉은 사리를 걸친 풍만한 처녀의 모습이다. 노마이어에 의하면 무기 대신 전쟁(화살)과 평화(종려나무 잎), 그리고 국가의 힘(막대기와 밧)을 상징하는 지물을 들고 있으며, 전통적으로 선호되던 호랑이 대신 두 마리의 사자를 거느린 모습이다.¹⁹ 사자는 대영제국의

작품들과 달리 “미술(Fine Arts)” 부문으로 수장한 것이 아니라 “민족지적 표본(Ethnological Specimens)” 부문으로 분류된 상태였다.

상징으로 널리 쓰이던 동물로, 이를 거느린 여신의 모습은 영국 식민통치를 ‘길들이고자’ 염원한 인도를 형상화하였다고 할 수 있다.

여러 종교와 계급의 여성으로 상징되던 다양성의 나라 인도가 통일된 근대국가라는 모습으로 표현되기 시작한 것은 바르마의 회화에 나타나는 여성들의 의상의 변화에서도 찾아볼 수 있다. 마드라스 대전에서 수상한 초기 회화인 〈화장을 하는 나이르(Nair) 여인〉(1873)이나 〈사라바뜨(sarabat: 비파와 유사한 인도 전통 악기)를 연주하는 타밀(Tamil) 여인〉(1874) 등은 문두(mundu: 어깨를 드러내고 가슴 위나 아래로 묶은 남인도 특유의 의복)나 이마 위에 독특하게 묶은 머리 모양 등 바르마 자신이 태어나고 자란 인도 남부의 여성상을 강하게 반영하고 있다(도4).

그러나 인도 남부의 여성상은 1881년 바로다 왕국에서 역사회를 주문받은 이후 변화하게 되었다. 이때 소재로 선택되었던 인도의 고대 역사인 뿌라나(Purana)에 나오는 사건들이나 고전 문학의 주인공으로 적합한 고대 여성의 모습을 재현할 필요가 일어났다. 그리하여 바르마는 1888년에 가장 인도적인 의상을 찾기 위하여 인도 북부 여러 지역을 여행하였다고 한다.²⁰ 이때 기록에 의하면 바르마는 이슬람 통치의 영향으로 인도 고유의 의상이 대부분 변화하였다고 생각하였다고 한다. 결과적으로 그는 〈락슈미〉와 〈사라스와띠〉 등 여신의 경우 북인도에서 가장 흔하게 볼 수 있는 사리를 입은 모습으로 묘사하였다. 이는 고대로부터 인도의 정치적·종교적인 중심지였던 북부의 의상을 입은 여성이 힌두교 여성이라는 정체성을 표현하기에 가장 적합하였음을



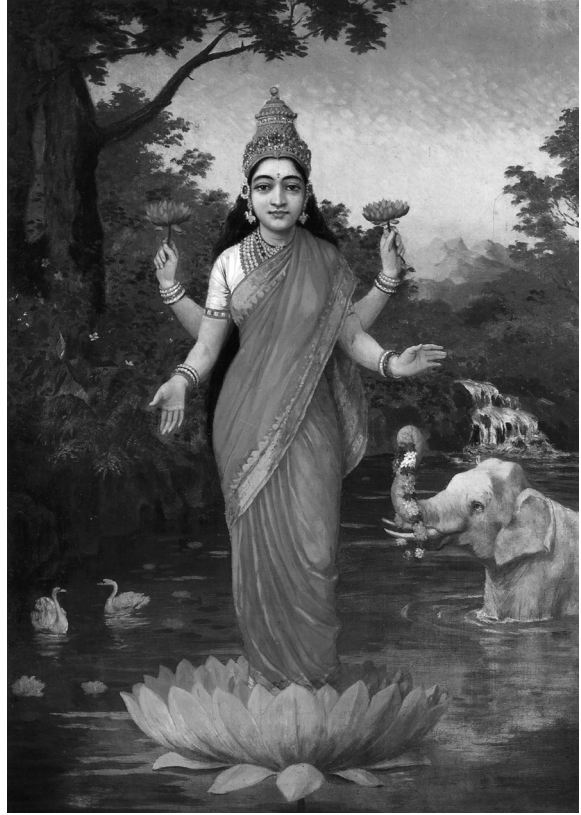
도3 라자 라비 바르마, 〈두르가〉, 1898년, 유화, 크기 미상. Erwin Neumayer and Christine Schelberger, *Popular Indian Art : Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India* (New Delhi ; New York : Oxford University Press, 2003), p. 61.

¹⁹ Neumayer and Schelberger, 앞의 책, p. 60.

²⁰ Venniyoor, 앞의 책, p. 27.



도4 라자 라비 바르마,
 〈사라비뜨를 연주하는 타밀 여인〉,
 1873년경, 크기 미상. Varma,
 Neumayer and Schelberger, 위의 책,
 p. 261.



도5 라자 라비 바르마인쇄소(Raja Ravi Varma Press, Bombay),
 〈락슈미〉, 1890년대의 회화를 1900년대 제작, 석판화,
 크기 미상. C. Raja Raja Varma, Erwin Neumayer, and
 Christine Schelberger, *Raja Ravi Varma, Portrait of an
 Artist : The Diary of C. Raja Raja Varma* (New Delhi:
 Oxford University Press, 2005), p. 267.

보여준다. 이러한 모습은 1894년에 인쇄를 시작한 판화 작품들에 나타나는 ‘전형적인’ 힌두 여신의 모습으로 정착되었으며, 큰 인기를 끌며 여성으로서의 ‘인도’를 상징하게 되었다(도5).

결국 바르마가 표현한 여성상은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫째로 볼 수 있는 여성상은 공동체 또는 집단의 일원으로서의 여성이다. 이들은 다양한 의상과 머리 모양을 가진 여성들로, 집단 초상(음악가들의 모임)이나 같은 곳에서 전시되기 위한 의도를 가지고 제작된 작품들(시카고 콜럼버스 전람회 출판작 시리즈)에서 볼 수 있다. 그러나 이러한 다양한

모습의 여성을 그린 회화는 1890년대 중반 이후에는 찾아보기 어려워지며, 힌두 여신과 같은 여성상으로 점차 통일되는 모습을 보여준다. 즉 둘째로 볼 수 있는 여성상으로서 1881년 바로다의 유화 주문 이후 락슈미나 두르가 등 힌두교도들에게 중요한 여신의 모습을 꼽을 수 있다. 이러한 여신은 인도의 지역적인 특색이나 종교적 다양성이 강조되기보다 제거된 보편적인 모습으로 표현되었다. 즉 인도 남부의 여성상이나 모슬렘, 기독교도 등을 포함하였던 다양한 유형의 여성의 표현에서 점차 북인도의 전형적인 힌두 여성으로 여성의 표현이 한정되어 가는 모습을 볼 수 있다. 이러한 힌두 여성은 결국 인도라고 하는 새로운 국가의 정체성을 시각적으로 정립하였다고 할 수 있다.

근대국가가 형성되면서 19세기 이후 국가를 여성으로 표현하는 경향은 유럽 각국 등에서 이미 찾아볼 수 있다.²¹ 그러나 식민 치하 인도는 거대한 아대륙의 크기와 지방마다 수많은 왕국으로 분열되어 지배되었던 역사로 인해 통일된 민족의식이나 국가 정체성이 부재하였다. 바르마가 인도를 여성으로 표현하기 시작한 최초의 화가라는 것은 확인할 수 없으나 이러한 인식을 널리 퍼뜨린 데에는 분명히 큰 기여를 하였다고 할 수 있다. 즉 이전까지 부재하였던 ‘인도’라는 통일된 근대적이고 정치적인 존재를 전통적인 여성으로 시각화한 것이 바르마의 가장 큰 업적으로 꼽힐 수 있을 것이다. 서구 화법과 전통적인 소재를 결부시킴으로써 바르마는 유럽인들과 인도인들 양측 모두가 받아들일 수 있는 여성상을 만든 것이었다. 특히, 유럽인들의 호평과 함께 벵골 지식인들의 대표적인 주자라 할 수 있는 라빈드라나트 타고르의 칭송은 인도의 엘리트 계층에 바르마의 위상을 정립시키기에 충분하였다.²²

이와 같은 여성상은 유럽인들과 인도 엘리트들에게만 호평 받는 상류층의 전유물로 남지 않았다. 바르마의 여성상은 1894년 이후 석판화라는 대중적인 매체를 통하여 꾸준히 사

²¹ 영국에서 당시 유행했던 회화의 소재 중 대영제국을 그리스 여신 아테나 또는 로마 여신 다이아나로 묘사한 작품이 다수 찾을 수 있다. 이때 대영제국의 식민지는 여신에게 조공을 바치는 흑인 또는 유색인 여성으로 그리는 경우가 많았다. 대표적인 예로 런던의 동인도 회사 본사(East India House) 천장화 로스피리디온 로마(Spiridion Roma)가 1778년에 제작한 〈브리타니아에게 부(富)를 바치는 동양(The East Offering its Riches to Britannia)〉이 있다.

²² 1892년 바르마의 회화를 처음 접한 라빈드라나트 타고르는 다음과 같이 기록을 남겼다. “나는 아침 내내 라비 바르마의 회화를 자세히 보곤 했다. 나는 그 회화를 매우 좋아한다. 이 그림들은 우리에게 우리나라의 전형적인 인물이나 주제와 표정들이 얼마나 우리에게 소중한지 알려주고 있다. 물론, 그의 회화 중 어떤 것은 신체적 균형이 부족한 점도 있다. 그러나 전반적으로 이들은 우리의 마음에 매우 깊은 인상을 남긴다.” Venniyoor, 앞의 책, p. 33.

량받는 도상으로 남게 되었다. 이때 제작되었던 석판화들은 유화 중에서 가장 인기 높았던 마하바라타나 샤쿰탈라(Shakuntala) 등 인도 전통 문학을 소재로 하거나, 힌두 신들을 소재로 한 것이 대부분이었다. 특히 힌두 여신들을 묘사한 석판화들은 당시 도덕성 문제로 검열에 걸렸던 유럽의 에로틱한 판화들을 대체하는 인기 품목으로 떠올랐다.²³

바르마는 1905년 영국총독으로부터 카이저 이 힌드(Kaiser-i Hind: 인도의 황제) 메달을 수여받으면서 화가로서 최대의 영예를 안았다.²⁴ 그러나 그 다음 해 바르마의 사망 직후 그의 회화와 여성상은 수많은 이들의 비판을 받으며 대중적이고 저급한 것으로 취급받기 시작하였다. 이러한 움직임이 이끈 대표적인 화가는 아바닌드라나트 타고르였다.

IV. 타고르의 회화 세계와 여성상

식민 치하에서 영국인들이 인도의 수도로 삼은 도시는 벵골만에 인접한 캘커타였다. 아바닌드라나트 타고르는 캘커타에서 가장 부유한 브라흐만 집안 출신으로 어렸을 때부터 문학과 예술을 즐기는 가정에서 자랐다. 현재 캘커타 교외의 샐티니케탄(Shantiniketan)은 당시 타고르 가문의 저택 중 하나로, 19세기 유럽 유명 작가들의 회화와 조각의 모조품을 비롯하여 수많은 작품들이 걸려 있었다고 한다.²⁵

타고르는 산스크리트 교육을 받은 후 잠시 영국인 찰스 파머(Charles Palmer)에게 유화를 비롯한 미술교육을 받았다. 그리고 개인적으로 만난 적은 없었으나 바르마의 작품을 석판화와 사진을 통해 연구하였으며 여행 중 바르마의 작품들을 보고 교신을 하였던 것으로 전해진다.²⁶ 그러나 타고르의 회화세계는 1896년 당시 캘커타 미술학교의 교장으로 부임한

²³ 인도에서 최초의 검열 관련 재판 기록은 1896년 뭄바이에서 발견된다. 이때 독일에서 제작된 누드화들은 신화의 표현이라는 주장으로 검열을 피하고자 했으나 '최신 유행의 실크 양산과 옷이 그려졌다는 사실로 인해 음란물로 판정받았다. 라자 라자 바르마의 기록에 의하면 그는 형 라비 바르마와 함께 이 재판을 참관하였다. 특히 당시 석판화 제작을 시작하였던 라비 바르마로서는 물에 젖거나 바람에 휘날리는 시리를 입은 관능적인 압사라(apsara: 구름과 물의 요정) 작품을 다수 제작하고 있던 터라 더욱 관심을 가지고 있었을 것이다. Neumayer and Schelberger, 앞의 책, p. 19.

²⁴ 카이저 이 힌드 메달은 정치, 경제, 또는 문화 분야에 큰 공적을 남긴 인도인들에게 수여한 메달로서 이전 수상자로는 노벨 문학상을 수상하였던 라빈드라나트 타고르가 있었다. 바르마는 화가로서는 유일하게 이 메달을 수여받았다. Mitter, 앞의 책, p. 215.

²⁵ Andrew Robinson, "A Poet's Vision: The Houses of Rabindranath Tagore," in *Architecture in Victorian and Edwardian India*, edited by Christopher W. London (Bombay, India: Marg Publications, 1994), pp. 117-130.

어네스트 하벨(Ernest B. Havell)과의 만남으로 큰 변화를 겪었다. 하벨은 미술학교 부임 후 남긴 수많은 글에서 자신이 공업화와 기계문명에 반발하며 르네상스풍의 사실적인 묘사를 배제하는 미술을 추구하였음을 밝혔다. 그리하여 인도 고유의 장인 정신과 기술을 되살리며 서구식 미술교육의 대안을 제시하고자 하였다. 그는 인도에서는 인도의 정신성이 반영된 미술을 가르쳐야 한다고 믿었으며, 타고르를 비롯한 캘커타 미술학교의 학생들에게 17세기 이후 무굴 제국의 세밀화 등을 소개하였다. 그러나 원래 공예를 부흥시킨다는 취지와 달리 장인들보다 영국식 교육을 받은 부르주아 계층의 자제들이 많았던 캘커타 미술학교 학생들은 이 과정에서 크게 반발하며 서구식 미술교육을 되살리도록 요구하였으며, 인도 신문들도 하벨의 교육방식을 매도하였다.²⁷ 이러한 극심한 반발에 불구하고 하벨의 주장은 당시 민족주의적인 경향의 엘리트 계층에게 큰 영향을 끼쳤으며, 이로 인해 타고르 집안과 가까운 관계를 형성하였던 것으로 보인다.

타고르가 바르마의 화풍에 반발하게 된 것이 하벨과의 만남에 기인한 것인지는 분명치 않다. 그러나 타고르가 하벨의 영향으로 무굴 세밀화의 미학을 인식하게 된 것은 분명한 듯하다. 즉 타고르가 1900년경 그린 〈아비사리카(Abhisarika)〉에서 바르마의 여성상과 매우 다른 여성상을 찾을 수 있다(도 6). 숲과 같은 자연배경이나 화려한 건축물을 배경으로 하였던



도 6 아바인드라나트 타고르, 〈아비사리카〉, 1900년, 수채, 15×24cm, Abanindranath Tagore, Ramendranath Chakravorty, *Abanindranath Tagore* (Calcutta: Indian Museum, 1964), i. (차크라보르티는 이 회화의 제작 연대를 1892년으로 보고 있으나 타고르의 회화가 변화한 모습을 참작하였을 때 1900년경이 보다 정확한 것으로 보인다.)

²⁶ 1893년 라빈드라나트 타고르는 조카 아바인드라나트에게 라비 바르마의 작품 사진을 선물하였다고 한다. 또한 바르마의 유사한 신화적 소재를 그리는 것을 중용하였다고 한다. Sarkar, 앞의 논문, p. 44.

²⁷ Earnest B. Havell, *Indian Sculpture and Painting* (London: J. Murray, 1908), pp. 240-261.

바르마의 풍만하고 관능적인 여성들과 달리, 〈아비사리카〉는 무채색의 어두운 배경에 가냘픈 여인이 홀로 서 있는 것으로 묘사되었다. 7세기경 활동한 인도 시인 칼리다사(Kalidasa)는 계절에 따른 감정을 시에 표현하였는데, 〈아비사리카〉는 칼리다사의 시 중 비가 내리는 雨期의 한밤중에 연인을 찾아 밀에 장소를 향하는 여인을 그리고 있다. 이는 타고르의 초기 작으로 인물의 신체표현 등이 아직 미숙하다. 그러나 옆모습을 주로 그렸던 무굴 세밀화에서 볼 수 있는 인물 초상의 유형이나, 무굴 회화의 영향을 받았던 북인도와 라자스탄의 세밀화에서 볼 수 있는 여성의 자세나 감정표현과 매우 유사한 것을 볼 수 있다.²⁸ 이후 타고르는 〈타지마할을 짓는 샤 자한〉(1901)이나 〈샤 자한의 죽음〉(1902) 등 무굴 제국을 소재로 한 수채화도 다수 남겼다.²⁹

1900년 일본에서 활약하던 미술평론가 오카쿠라 텐신(Okakura Tenshin)이 캘커타를 방문함으로써 타고르는 서구에 대립되는 ‘동양’의 미술을 추구하는 움직임에 직접 접하게 되었다. 이때 타고르는 오카쿠라의 제자들로부터 일본화(Nihonga)의 가벼운 필체와 분위기의 표현법도 습득하였다.³⁰ 유럽의 물질문명과 대비되는 동양의 정신문명을 표현하고자 한 오카쿠라의 주장은 전통을 되살리는 회화 운동으로 이어졌다. 그리고 이러한 변화는 타고르가 1902년 캘커타 미술학교의 부교장으로 임명되면서 벵골의 미술계에 큰 영향력을 끼치게 되었다.

이 시기의 대표적인 수채화는 〈디왈리(Diwali)〉(1903)라고 할 수 있으며, 이 역시 바르마의 여성상과는 상반되는 가녀린 여성의 모습을 보여준다(도7). 빛의 축제인 디왈리 새벽에 사원에 경배를 드리러 나가는 여인의 모습은 특유의 붉은 수채화 기법을 이용하여 은은한 분위기를 살리고 있으며, 관능적인 몸의 곡선을 살리기보다 우아하고 가녀린 여성의 표현을

²⁸ 타고르의 초기 작품은 Ramendranath Chakravorty ed., *Abanindranath Tagore: His Early Work* (Kolkata: Indian Museum, 2006) 참조.

²⁹ 무굴 제국을 소재로 하는 회화를 다수 남기면서 타고르는 당시 모슬렘 화가로서 가장 유명하였던 압둘 라흐만 추그타이(Abdul Rahman Chughtai)와 약간의 갈등이 있었던 것으로 보인다. 1922년 타고르는 추그타이가 자신과 비슷한 소재의 작품을 그린 것을 보고 다소 비판적인 평을 출판했다. 그는 추그타이가 모슬렘인 것을 의식한 듯 후에 자신도 무굴 제국과 같은 이슬람 소재의 회화를 그릴 권리가 있음을 주장하였다. 즉 타고르는 자신이 삐릴리 브라흐만(*pirili brahman*: 벵골의 모슬렘 왕조에 사기관 등으로 종사하여 순수함을 잃었다는 이유로 다른 브라흐만 계층의 멸시를 받는 브라흐만의 후손이라는 이유로 모슬렘만큼이나 이슬람 문화를 이해할 수 있다고 자부하였다. Marcella Nesom, "Abdur Rahman Chughtai: A Modern South Asian Artist," Ph.D. Dissertation (Ohio State University, 1984), pp. 235-237.

³⁰ S. N. Tagore, "Okakura Kakuzo," *Visva-Bharati Quarterly*, vol. 25, Nos. 3 & 4 (Silver Jubilee Issue; 1960), pp. 50-60.

볼 수 있다. 또한 여신이나 고전 문학의 여주 인공이었던 바르마의 여성들과 달리 <다왈리>는 새벽에 경배를 드리러 가는 새로운 유형의 여성이라고 할 수 있다. 금 장신구와 우아한 모습은 상류층의 여인을 암시하고 있으나, 화려하기보다 간결하고 검소한, 조신한 아내의 모습으로 표현된 것이다.

1905년 켈커타는 벵골 분할령 (Partition of Bengal)으로 인해 반영 운동이 더욱 거세지는 계기를 맞이하였다. 이때부터 벵골의 지식인들은 스와라지 (Swaraj: 자치)와 스와데시 (Swadesh: 자립) 운동을 펼치기 시작하였으며, 이는 타고르의 회화에 큰 영향을 끼쳤다. 이때 하벨과 함께 벵골의 미술계에 새로운 활력소를 불어넣은 이는 아일랜드 출신으로 힌두교에 입문한 니베디타 (Nivedita)였다.³¹ 니베디타의 경우 바르마의 회화 <사군 딸라>에 대한 평에서 ‘비인도적(非印度的: un-Indian)’이라는 용어를 사용하며 그의 작품의 “뚱뚱한 여인이 [폴로 덮인 정글] 바닥에 누워 연애편지를 쓴다는 것은 이런 자세를 교양 없는 것으로 생각하는 나라에서는 결코 불가능한 일”이라고 개탄하였다.³² 이와 함께 실론인 아버지와 영국인 어머니 사이에서 태어나 영국에서 교육받고 온 아난다 꾸마라스와미 (Ananda Coomaraswamy) 역시 서구 중심의 미의식에 대한 비판을 가하였다.³³ 그는 바르마의 神과 영웅들이 신적이거나 영웅적이기는 커



도7 아바인드라나트 타고르 <다왈리>, 1903년, 수채, 15 × 21.5cm, Tagore and Chakravorty, 위의 책, vii.

³¹ 아일랜드에서 태어난 마거렛 노블 (Margaret Noble)은 인도 독립 운동에 큰 영향을 끼쳤던 비벡아난다 (Vivekananda)의 제자가 된 후 니베디타로 개명하며 인도 미술과 문화에 대하여 많은 글을 남겼다. Nivedita, *The Complete Works of Sister Nivedita*, 4 vols. (Calcutta: Ramakrishna Sarada Mission & Ananda Publishers, 1967-73). 니베디타는 당시 오키쿠리의 범 (凡) 동양적 미학을 인도에 처음 소개한 장본인으로 이를 민족주의와 예술 부흥의 계기로 삼고자 한 것으로 여겨지고 있다. Guha-Thakurta, 앞의 책, pp. 167.

³² Nivedita, "The Function of Art in Shaping Nationality: 'Notes' on Bharat Mata," in *The Modern Review*, vol. II (1907), p. 120.

³³ 꾸마라스와미는 불교와 자이나교 미술이나 라자스탄 세밀화 등 전통적인 인도 미술의 논의에 지대한 영향을 끼



도8 아바닌드라나트 타고르, 〈어머니 인도〉,
1905년, 수채, 26.7×15.3cm,
Neumayer and Schelberger, 위의 책, 56.

영 낮은 카스트의 실제 노동자들을 모델로 하여 예술이나 神性과 거리가 멀다고 비판하였다.³⁴ 이들은 무엇보다도 바르마의 풍만하고 관능적인 여인상들을 비판하며 인도 ‘민족주의의 이상적인 모습’을 표현하는 새로운 여성상을 찾아야 한다고 주장하였다. 이러한 비평가들에게 새로운 이상적인 여성상으로 받아들여진 것은 1905년 타고르의 작품에 그려진 〈어머니 인도(Bharat Mata)〉였다(도8).

〈어머니 인도〉는 타고르의 작품 중 유일하게 민족주의적인 의식을 직접적으로 나타내고 있는 작품으로 꼽힌다. 〈어머니 인도〉의 원 제목은 〈어머니 벵골(Banga Mata)〉로, 벵골 분할령으로 인해 고통 받는 주민들을 포용하는 어머니의 모습을 표현하였다. 당시 반영 운동을 하는 이들 사이에서 크게 유행하였던 노래는 “반데 마따람(Bande Mataram: 어머니에게 절하라)”으로, 타고르의 회화 제목 역시 영국 식민통치에서 벗어나고자 하는 염원을 담은 노래의 영향을 받았다고 할 수 있다.³⁵ 즉 〈어머니

인도〉는 이전까지 타고르가 ‘인도의 전통적인 미술의 정신을 계승한 화법’으로 개발해 온 수채화 화법의 여성 표현을 ‘민족주의’라는 새로운 개념과 직결시킨 결과물이라고 할 수 있다.

표현방식과 도상 등에서 〈어머니 인도〉는 다양하게 해석된다. 주홍 사리는 미쉬누

쳤다. 벵골의 민족주의 운동과 미술에 대한 논의는 Ananda K. Coomaraswamy, *The Aims of Indian Art*, (Broad Campden: Essex House Press, 1908)이나 *Art and Swadeshi* (Madras: Ganesh, 1912) 참조

³⁴ Havell, 앞의 책, p. 49.

³⁵ 최초의 민족주의적 회화는 1885년 벵골에서 출판된 어린이 잡지 『발락(Balak)』에 실린 〈반데 마따람〉의 삽화로 꼽힌다. 이는 벵골의 유명한 시인이자 민족주의자였던 반킴 찬드라 채터지(Bankim Chandra Chatterjee)가 지은 것으로 후에 인도의 국가(National Song; national anthem)라는 별개의 노래)로 지정되었다. 이때 인도는 어린이들이 뛰어놀고 있는 정글의 한가운데 앉은 여인으로 표현되었다. Guha-Thakurta, 앞의 책, pp. 90-92.

(Vishnu)와의 여승을 연상시킨다고 할 수 있으나 세속적인 벵골의 여인을 표현한 것이라고 할 수 있다. 열린 수채를 사용하여 탈속적인 이미지를 강조하였으며 연꽃이 핀 연못, 네 개의 팔과 후광은 여인의 神性을 부각시킨다. 손에 지물을 든 모습은 바르마의 <두르가>와 유사하나, 네 개의 지물은 매우 다른 상징적인 의미를 가지고 있다. 미떠에 의하면 이는 신성한 목면과 밀, 목주, 책으로 인도인들에게 필요한 衣·食, 종교적 해탈과 세속적 지식을 상징하였다고 한다.³⁶ 또한 <어머니 인도>의 모델이 타고르의 딸(결혼하여 자식이 있는)이었다는 사실을 고려하였을 때 여성적이고 관능적이라기보다 어머니이자 아내와 딸, 즉 가족의 일원으로서의 상징성을 더욱 부각시켰다고 할 수 있다. 특히 어머니이자 딸, 그리고 여신의 모습을 어우른 여성의 표현은 인도라고 하는 새로운 국가가 지향할 방향을 제시하였다고 할 수 있다. 타꾸르따 구하는 이를 일컬어, ‘여신’을 강조함으로써 인도의 이상이 사실상 이 세계를 벗어난 초월적 개념으로 형상화 되었다고 주장하였다.³⁷

이러한 여성상을 통하여 타고르는 시간을 초월한 인도의 모습을 표현하려고 하였다. 이 때의 인도는 통일된 독립 국가로서의 인도였으며, 유럽, 특히 영국의 물질문명과 구별되는 정신성을 강조한 모습이다. 니베디타와 꾸마라스와미 등은 어머니 인도로 대변되는 타고르의 여성상을 당시 민족주의적 회화의 절정으로 극찬하였다.³⁸ 그리하여 타고르를 비롯하여 그의 제자들로 이루어진 벵골 화파는 이와 같은 여성상을 더욱 발전시켰으며, 민족주의적 회화를 대변하는 화파로 성장하였다. 그리고 독립 후 모더니즘의 영향으로 신화 등 전통적인 소재와 양식에 대해 이의가 제기될 때까지 인도의 미술계에 절대적인 영향을 끼쳤다.

V. 식민 치하 민족주의 운동과 여성상

<두르가>와 <어머니 인도>라는 두 여성상은 식민 치하에서 인도라고 하는 새로운 국가적(national) 이상을 시각화하는 데 큰 기여를 하였다고 할 수 있다. 바르마는 무엇보다도 ‘여성/여신으로서의 인도’의 이미지를 대중화시켰으며, 그의 회화는 남인도 특유의 풍만하고 관능적이며 여유로운 어머니로서의 여성상에서 점차 전인도를 상징할 수 있는 힌두 여신

³⁶ Mitter, 2001, p. 179.

³⁷ Guha-Thakurta, 앞의 책, p. 260.

³⁸ Nivedita, 앞의 글, p. 221.

상으로 변화하는 모습을 보여준다. 이와 같은 초월적인 여성상은 식민 치하에서 전통적인 인도를 표현하는 적절한 소재로 당시 식민통치자들뿐 아니라 인도 엘리트 계층과 일반인들 까지 매료시켰다고 할 수 있다.

바르마의 회화는 일면 동양을 관능적인 여성과 동일시하며 이성적인 남성/서양과 대조 하였던 서구 아카데미화의 오리엔탈리스트적인 접근 방식과 유사한 점도 없지 않다. 그리고 이러한 서구 아카데미화와의 유사성으로 인해 식민통치자들에게 큰 호응을 얻었을 가능성도 있다. 그러나 오리엔탈리즘과 연계한 해석만으로 바르마의 회화와 여성상의 인기를 설명하기에는 부족한 점이 있다. 구하 타꾸르타에 의하면 바르마의 여성은 서구화법의 도입으로 사실적인 신체를 가진 관능적인 여인으로 표현되었음에 불구하고 신화적인 내러티브 내에 존재하는 여신 또는 여주인공이라는 정체성으로 인해 그 여성성이 끊임없이 정당화되었다.³⁹ 즉 지배 또는 정복당하는 약한 수동적 존재로 표현되기보다 데비(Devi) 또는 상띠(Shakti : 힘)라고 하는 강력한 신성을 가진 여성의 모습은 화가이자 남성의 시선에 아랑곳하지 않는 힘을 반영한다. 인도인 남성 화가로서 바르마의 이중적인 지위를 고려하였을 때도 양립적인 자아와 타자의 관계를 일방적으로 적용하는 것은 무리가 있다. 인도인 화가로서 식민지 남성임에도 불구하고 바르마는 (서구의 남성) 화가라는 시점을 지닌 존재라는 양면성을 지니고 있기 때문이다.

이와 함께 바르마의 힌두 여성상이 20세기 초까지 민족주의자들에게 선호되었던 이유는 당시 민족주의 운동의 근본적인 성격을 꼽을 수 있다. 영국 식민 치하에서 인도의 독립 운동은 여러 방향으로 진행되었으나 이 중 가장 큰 영향을 끼친 이들은 타고르를 비롯한 벵골 지식인들이었다.⁴⁰ 벵골의 지식인들이 추구하던 독립된 인도의 모습은 결국 서구와는 ‘다른’ 모습으로, 자신들의 전통에서 그 뿌리를 찾고자 하였다. 이때의 인도는 ‘힌두, 또는 힌두 교도들로 이루어진’ 집단이었으며, 이는 독립된 국가로서 ‘인도’의 정체성을 형성하는 데 가장 핵심적인 사상으로 성장하였다. 그리하여 힌두교를 기반으로 인도를 구축하고자 하는 힌두 민족주의가 대세로 성장하였으며, 고유의 언어나 힌두교 경전과 관습에 대한 자각과 연구가 활발해지면서 더욱 강화되었다. 이러한 ‘힌두 민족주의’는 반영 운동의 중심에 위치한 이들에게 압도적인 지지를 받았으며, 서구의 근대화에 상응하는 인도의 정신적인 요소로 받

³⁹ Guha-Thakurta, 앞의 책, p. 116.

⁴⁰ 벵골 지식인들과 특히 타고르 집안의 스와데시 운동에 대한 분석은 Sumit Sarkar, *The Swadeshi Movement in Bengal, 1905-9* (New Delhi : People's Publishing House, 1973): pp. 47-91, pp. 287-93 참조.

아들여졌다. 그리고 힌두 여신을 통해 인도를 형상화하였던 바르마의 회화는 19세기 말과 20세기 초까지 이러한 민족주의자들의 기호에 적합한 것으로 인식되었던 것이다.

20세기 초 새로운 국가를 세우기 위한 독립 운동의 중심이 되었던 계층은 힌두 민족주의를 추구한 벵골의 중산층이었다. 이들은 대개 브라흐만 계급 출신으로, 무굴 제국을 비롯한 여러 왕조에서 제사장 및 서기 등의 행정 관직에 종사하였다. 그 후 이들은 영국 식민 치하에서 영어를 배워 빠른 속도로 행정직에 진출하며 땅을 사들여 부채지주로서 재산을 축적하여 중산층으로 자리 잡았다. 빠르타 철퍼르지에 의하면 이미 19세기 중반 이후 벵골의 중산층 내에서 민족주의적 사상이 나타나고 있었다. 그는 이들이 일상생활과 문학 또는 미술에서 세계를 두 영역으로 나누는 것을 볼 수 있다고 주장하였다.⁴¹ 즉, 자신들의 세계를 물질세계와 정신세계로 분류함으로써, 외부의 세계인 물질세계와 내부의 세계인 정신세계에 각기 다른 지배체제와 주체를 부여하여 식민상황을 이해하는 방식을 선택하였던 것이다. 물질세계는 외부의 세계로 식민지배자들인 영국 또는 서구의 정치 경제적 체제를 받아들이지만, 정신세계는 내면의 세계로 식민지배자들과는 구분되는 자주성을 주장하였던 것이다. 외부이자 물질세계는 남성들이 중심이 되는 세계로 형상화되었으며, 정치 및 경제와 같이 공공사회에서 일어나는 일들을 포함하였다. 반면에 내면세계는 언어, 문학(연극, 소설), 미술, 교육, 그리고 가정 등 개인이 중심이 되는 공간이었다. 그리고 가정을 상징하는 여성은 내면세계를 대변하는 인물이 되었다. 결국 벵골의 지식인들 사이에서 이상적인 여성은 내면의 정신성을 유지하기 위하여 과거의 전통적인 생활양식과 사고방식을 유지하는 벵골 중산층의 정숙한 아내의 모습으로 점차 좁혀졌던 것이다. 이러한 내면과 외부 세계의 격리는 당시 벵골 지식인들 사이에 자신들의 정체성을 성립하는 데 매우 중요했던 것으로 보인다. 미더에 의하면 존경받을 만한 집안의 경우 카스트와 관련된 규칙들은 엄격하게 지켜졌으며, 특히 여성은 종교 의식을 치루고 전통적인 미덕을 수호하는 상징으로 자리 잡았다.⁴² 그리하여 20세기 초 민족주의의 성장에 따라 벵골의 지식인들은 性的이고 관능적인 바르마의 여성상보다 이와 같이 도덕적이며 정숙한 여인, 즉 타고르의 〈어머니 인도〉와 같은 이상적인 여성상을 선호하게 되었다. 이에 대해 구하 타꾸르파는 바르마의 회화에서 볼 수 있는 ‘저속한’ 관능성에 반발한 당시 빅토리아 시대의 엄격주의(Puritanism) 역시 큰 영향을 끼친 것으로 주장하였다.⁴³

⁴¹ Chatterjee, 앞의 책, pp. 6-9.

⁴² Mitter, 앞의 책, p. 273. 예를 들어 1875년 인도 방문 중이었던 영국 왕세자를 안케에 초대하였던 벵골의 한 가문은 전통적인 규범을 어겼다는 이유로 벵골 전역에서 극심한 비판을 받았던 것으로 전해진다.

그러나 <어머니 인도>는 서구와 다른 이상적인 여성상을 되살리고자 한 의도에 비해 많은 한계를 지니고 있는 여성상이었다. 이는 벵골 지방에서 일어났던 당시 민족주의적 운동의 내재적인 한계라고 할 수 있다. 미술사학자 빠르타 미떠에 의하면 서구에 대항하는 개념으로서 ‘동양의 정신(the Oriental mind)’은 서구의 고정관념에서 비롯된 것이었다.⁴³ 이러한 서구의 고정관념은 동과 서가 서로 다르며 서양이 우월하다는 오리엔탈리즘에 근본적인 뿌리를 둔 것이었다. 18세기와 19세기 유럽에서 민주주의와 평등주의가 성장하고 있던 시기에 식민지라고 하는, 근본적으로는 받아들일 수 없는 타민족에 대한 지배를 정당화하기 위해 필수적이었던 논리는 피지배자들의 열등함을 주장하는 것이었다. 그렇다면 한때 찬란하였던 인도 문명이 서구에 비해 뒤떨어지고 열등해진 이유는 무엇인가? 당시 서구의 논리에 의하면 정신성(spirituality)을 중시하였던 불교 및 힌두 문명의 황금기가 이슬람의 진출로 인해 쇠퇴하면서 인도의 사회와 문화 역시 식민통치라는 상황까지 이르게 되었다는 것이었다.

힌두 민족주의는 이러한 지배자들의 논리를 그대로 받아들인 것이었다. 이에 더하여 힌두 민족주의는 고대 화려한 문화를 꽃피웠던 불교는 잊은 채, 인도의 고유한 문화가 오로지 힌두 문화였음을 주장하였다. 또한 이는 12세기 이후 인도에 진출한 이슬람 왕조들의 치세 동안 인도가 현재의 상황으로 타락하게 되었다는 식민지적 역사관을 받아들였다. 그리하여 새로운 독립 국가로서의 근대적인 인도는 인도의 전성기였던 힌두 왕조의 정신문화를 기반으로 세워야 한다는 주장을 내세웠던 것이다.

식민주의적 역사관에 기반을 둔 힌두 민족주의는 인도의 정치적 상황에서는 피할 수 없는 한계를 가진 운동이었다. 왜냐하면 ‘인도’ 즉 벵골의 지식인들이 상상한 힌두 인도에서 제외된 이들은 (예를 들어 모슬렘들은) 소수집단으로서 다수 집단에 소속되어 다수 집단의 정체성을 받아들이거나, 아니면 ‘인도’라는 통일된 역사를 가진 개체를 부인하고 ‘인도’라는 국가 존속의 의의를 부인하는 수밖에 없었다. 인도라고 하는 드넓은 지역의 다양한 인종과 계급, 종교를 인정하였던 바르마의 초기 작품들과 달리 후대의 힌두 여신상이나, 벵골의 힌두 민족주의자들이 칭송한 타고르의 <어머니 인도>는 이와 같이 당시 힌두 인도 외의 소수집단을 부정한 상황의 시각적 증거물로 꼽힐 수 있을 것이다. 당시 스스로 인식하지 않았겠으나 바르마나 타고르 두 화가 모두 높은 신분의 브라흐만 계층 출신이었다는 사실 역시 인도라는 관념을 표현함에 있어 모슬렘이나 타 종교의 소수 집단을 쉽게 배제할 수 있었던 원인

⁴³ Guha-Thakurta, 앞의 책, p. 187.

⁴⁴ Mitter, 1994, p. 178.

이라고 할 수 있다.

VI. 맺음말

식민 치하에서 신화와 문학 등 전통적인 소재의 작품을 중심으로 이상적인 힌두 여성상을 대중화시킨 바르마와 반영 운동에 적극적으로 참여하였던 벵골 지식인들의 정신세계를 표현하였던 타고르의 회화는 표현하고자 하였던 여성상에서 상당히 유사한 모습을 찾을 수 있다. 이들 화가는 둘 다 전통적이면서 서구 문명에 몰들지 않은 ‘인도’의 내면적인 정신세계를 표현하며 새로운 국가의 이상적인 모습을 형상화하였던 것이다. 특히 타고르의 〈어머니 인도〉는 성스러우면서 서구와 다른 정신세계를 가진 존재로서의 이상적인 여성상을 시각적으로 표현하였다고 할 수 있다. 그러나 이와 같은 타고르의 여성상은 ‘여성으로서의 인도’라는 의식을 널리 보급한 바르마의 여성상을 바탕으로 하였다.

이후 바르마의 여성상은 타고르 등 벵골 화파에 의해 극심한 반발을 받고 1906년 이후 화단에서는 사라졌으나 석판화와 대중문화, 예를 들면 포스터나 볼리우드(Bollywood) 영화 등을 통해 현재까지 꾸준히 인도 대중의 사랑을 받는 여성의 모습으로 남았다. 이와 같은 지속적인 영향은 여성이라는 종속적 지위와 여신이라는 강력한 권위를 동시에 표현한 도상, 유희와 석판화라는 고급 예술과 대중 예술을 넘나든 매체 등 다양한 뉘앙스가 담긴 작업에 기인한 것일 수 있다. 반면 20세기 초 인도 지식인 계층의 여성상과 민족주의적 이상을 시각화한 〈어머니 인도〉와 이를 계승한 벵골 화파의 여성상은 1920년대 이후 거의 찾을 수 없다. 이는 후대 벵골 화파의 진부한 표현과 소재 선택 때문일 수도 있었으나, 또한 벵골 지식인들이 추구한 힌두 민족주의의 한계를 보여주는 일례로 꼽을 수 있다. 그러나 바르마와 타고르의 여성상을 통해 서구의 문명과 상반되는 ‘인도’라는 통일된 근대국가의 개념이 시각적으로 구축되었으며, 현재도 인도의 시각 문화에서 빠뜨릴 수 없는 중요한 도상이자 정체성을 표현하는 존재로 자리잡았다고 할 수 있을 것이다.

*주제어(key words) _ 남아시아(South Asia), 인도(India), 근대(modern), 회화(painting), 민족주의(Nationalism), 힌두(Hindu)

▣ 투고일 2009년 3월 3일 | 심사개시일 2009년 3월 31일 | 심사완료일 2009년 5월 9일 ▣

참고문헌

- Archer, Mildred. *Company Drawings in the India Office Library*. London : H.M. Stationery Off, 1972.
- Archer, W.G. *India and Modern Art*. New York : Macmillan, 1959.
- Chakravorty, Ramendra Nath ed. *Abanindranath Tagore*. 2d ed. Calcutta : Indian Museum, 1964.
- Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments : Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton : Princeton University Press, 1993.
- Chatterjee, Ratnabali. "Instituting a Nationalist Art." *Lalit Kala Contemporary* 38, Special Issue (1993): 70-78.
- Chattopadhyay, Ratnabali. "Nationalism and Form in Indian Painting: A Study of the Bengal School." *Journal of Arts & Ideas* 14-15, (1987): 5-46.
- Codell, Julie F. "Resistance and Performance: Native Informant Discourse in the Biographies of Maharaja Sayaji Rao Iii (1863-1939)." In *Orientalism Transposed: The Impact of the Colonies on British Culture*. Edited by Julie F. Codell and Dianne Sachko Macleod, 13-45. Hants, England ; Brookfield, Vt. : Ashgate, 1998.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish. *The Aims of Indian Art*. Broad Campden : Essex House Press, 1908.
- _____. *Art and Swadeshi*. Madras : Ganesh, 1912.
- Dasgupta, Kalyan Kumar. "Abanindranath Tagore : The Spirit Behind the Bengal School." *Lalit Kala Contemporary* 38, Special Issue (1993): 52-63.
- Dasgupta, Uma. "Santiniketan : The School of a Poet." In *Knowledge, Power & Politics: Educational Institutions in India*. Edited by Mushirul Hasan, 258-303. New Delhi : Lotus Collection, 1998.
- Guha-Thakurta, Tapati. *The Making of a New 'Indian' Art : Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, C. 1850-1920*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- _____. *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*. New York : Columbia University Press, 2004.
- _____. "Orientalism, Nationalism and the Reconstruction Of "Indian" Art in Calcutta." In *Perceptions of South Asia's Visual Past*. Edited by C. Asher and T. Metcalf, 47-65. New Delhi : American Institute of Indian Studies, 1994.
- Havell, E. B. *Indian Sculpture and Painting*. London : J. Murray, 1908.

- Jain, Jyotindra. *Kalighat Painting: Images from a Changing World*. Ahmedabad: Mapin, 1999.
- Kapur, Geeta. "Representational Dilemmas of Nineteenth-Century Painter: Raja Ravi Varma." In *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, 145-78. New Delhi: Tulika, 2000.
- Mathur, Saloni. *India by Design: Colonial History and Cultural Display*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Mitter, Partha. *Art and Nationalism in Colonial India: 1850-1922*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Indian Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- _____. *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*. London: Reaktion Books, 2007.
- Monsur, Abdul. "The World of Abanindranath: Enigma and Relevance." *Lalit Kala Contemporary* 38, Special Issue (1993): 38-44.
- Nandakumar, R. "Ravi Varma and His Relevance: An Art-Historical Revaluation." In *The Legacy of Raja Ravi Varma, the Painter*. Edited by Ratan Parimoo, 21-26. Baroda: Maharaja Fatehsingh Museum Trust, 1998.
- Nayar, N. B. *Raja Ravi Varma*. Trivandrum, 1953.
- Nesom, Marcella. "Abdur Rahman Chughtai: A Modern South Asian Artist." PhD Dissertation, Ohio State University, 1984.
- Neumayer, Erwin, Christine Schelberger, and Varma Ravi. *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India*. New Delhi; New York: Oxford University Press, 2003.
- Nivedita. *The Complete Works of Sister Nivedita*. 4 vols. Calcutta: Ramakrishna Sarada Mission & Ananda Publishers, 1967-73.
- _____. "The Function of Art in Shaping Nationality: 'Notes' on Bharat Mata." *The Modern Review*, vol. II (February 1907): 120-122.
- Parimoo, Ratan. *The Paintings of the Three Tagores: Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath; Chronology and Comparative Study*. Baroda: Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1973.
- _____. "Revivalism, Indigenous Factors or Modern Indian Art Reconsidered in the Context of Post Modernism." *Lalit Kala Contemporary* 38, Special Issue (1993): 7-18.
- Parimoo, Ratan, ed. *The Legacy of Raja Ravi Varma, the Painter*. 1st ed. Baroda: Maharaja Fatehsingh Museum Trust, 1998.

- Robinson, Andrew. "A Poet's Vision : The Houses of Rabindranath Tagore." In *Architecture in Victorian and Edwardian India*. Edited by Christopher W. London and Marg Publications, 117-30. Bombay, India : Marg Publications, 1994.
- Sarkar, Sandip. "The Neo-Indian School in Retrospect." *Lalit Kala Contemporary* 38, Special Issue (1993): 45-51.
- _____. "Influence of Raja Ravi Varma in Bengal." *The Language of Raja Ravi Varma*. Ed. by Ratan Parimoo. Baroda : Maharaja Fatehsingh Museum Trust, 1998.
- Sarkar, Sumit. *The Swadeshi Movement in Bengal, 1905-9*. New Delhi : People's Publishing House, 1973.
- Som, Sovon. "Abanindranath Tagore and Gaganendranath Tagore : A Reappraisal." *Lalit Kala Contemporary* 38, Special Issue (1993): 19-26.
- Tagore, Sundaram. "The Legacy of Anti-Tradition." *The Art News Magazine of India* II, no. I (1997): 32-38.
- Tagore, S.N. "Okakura Kakuzo." *Viśva-Bharati Quarterly*, vol. 25, Nos. 3 & 4 (Silver Jubilee Issue ; 1960): 50-60.
- Varma, C. Raja Raja, Erwin Neumayer, and Christine Schelberger. *Raja Ravi Varma, Portrait of an Artist : The Diary of C. Raja Raja Varma*. New Delhi : Oxford University Press, 2005.
- Venniyoor, E.M.J. *Raja Ravi Varma*. Trivundrum : Government of Kerala, 1981.

19세기 말과 20세기 초 인도에서 가장 영향력이 있었던 작가였던 바르마와 타고르의 회화는 이용하였던 제로나 후대의 평가에서 많은 차이를 볼 수 있다. 그러나 이들의 성상을 살펴보았을 때 둘 다 인도 문학과 신화에서 고된 소계와 전통의상을 입은 여성으로 표현하고 있다는 공통점을 찾을 수 있다.

이 논문은 바르마와 타고르의 대표적인 작품에 나타난 여성상을 살펴봄에 이리한 여성상이 독립 인도의 이상적인 모습을 시각적으로 구축하는 데 큰 영향을 끼쳤음을 보여주고자 한다. 바르마의 여성상, 특히 힌두 여신의 표현은 유럽인들과 인도인 엘리트 계층에게 전반적인 호평을 받았다. 이러한 여성상은 석판화라는 매체를 통하여 인도 전역의 대중에게 널리 전파되면서 인도라고 하는 근대적인 통일 국가의 개념을 힌두 여성으로 표현한 선례를 남겼다. 이를 바탕으로 타고르는 당시 민족주의적 염원을 반영한 작품 〈어머니 인도〉에서 전통적이면서 서구 문명에 물들지 않은 ‘인도’의 내면적인 정신세계를 표현하고자 하였다.

다양한 여성상을 표현하다가 힌두 여신의 모습으로 인도를 형상화하였던 바르마의 초기 작품들과 달리 후기의 힌두 여신상이나 타고르의 여성상은 힌두교도들 외에 인도를 구성하는 이들을 배제한 것이었다. 이 중에서 바르마의 힌두 여성상은 다양한 해석의 가능성과 위양스를 지님으로써 오늘날까지 대중문화 및 미술 전반에 큰 영향을 끼치고 있으나 이와 달리 힌두 민족주의를 단편적으로 표현한 데 그친 타고르의 여성상은 상대적으로 찾기 힘든 것이 되었다. 그러나 두 작가는 20세기 초 인도의 전통적인 여성상을 구축하는 데 결정적인 역할을 하였으며 근대 인도의 이상적인 모습을 형상화하였다고 할 수 있다.

Abstract

Female Imagery and Nationalism: Women in Early 20th-century South Asian Paintings of Varma and Tagore

Ku Hawon*

The paintings of Raja Ravi Varma and Abanindranath Tagore, the two most influential South Asian artists of the late 19th and early 20th century, are usually considered to be contrasting examples of modern Indian art due to the disparate medium of their paintings or the distinct approaches found in contemporaneous and later reviews of their works. However, a striking similarity may be found between the two artists' depiction of female figures, with both artists appropriating literary and mythological figures dressed in traditional Indian garb.

In this paper I argue that both artists contributed greatly to the construction of the traditional Indian woman as a visual icon, which later came to represent independent India. Varma's female figure, especially his Hindu goddesses, were received with great praise from Europeans as well as the South Asian elite. These figures of Hindu goddesses and literary heroines were replicated through the use of lithographs, and efficiently dispersed the notion of India as a monolithic, united entity. Tagore's female figure was based on Varma's notion of India as a woman; however Tagore and later artists of the Bengal School of Art rejected the overt sensuality and power of Varma's goddesses, choosing to emphasize the inner spirituality of the East.

Unlike Varma's earlier paintings, which depicted a tableau of diverse women as the diverse

* Institute of South Asian Studies, Hankuk University of Foreign Studies

aspects of India, his later Hindu goddess paintings were exclusively 'Hindu,' Tagore's paintings, based on the early 20th-century Hindu Nationalism of the Bengali elite, also visually rejected the participation of non-Hindus in the building of a new nation. However, Varma's Hindu goddess paintings and prints remain relevant to the contemporary world, as seen in millions of posters and popular art, due to the multiple connotations and nuances inherent in their production and analysis. On the other hand, Tagore's female figure, as seen in ⟨Mother India (1905)⟩, no longer remains a visual icon, due to its fragmentary visual construction of the nation state. However the women portrayed by these two artists during the early 20th century represented the idea of India in a female form, which remained as a powerful image of a traditional Indian woman.