

# 중국 조선족 미술에 나타난 민족정체성 표현 연구

신 광 \*

- I. 머리말
- II. 중국 조선족의 정체성 형성과 변화
- III. 중국 조선족 미술에 나타난 민족정체성 형상
  - 1. 중국 조선족 미술의 형성과 발전
  - 2. 중국 조선족 미술에서 각 시기별 나타난 민족정체성 형상에 대한 분석
- IV. 결론
- V. 참고 문헌

## I. 머리말

중국 조선족은 19세기 중반부터 경제적이거나 자연환경적인 문제 등 여러 가지 이유로 조선반도에서 국경을 넘어 중국으로의 이주를 선택한 사람들이다. 근 2세기 동안 그들은 모국(한반도)과 중국의 내외적인 변화를 겪으면서 자신들의 정체성 또한 많은 변화를 겪게 되는데 이러한 정체성 변화와 더불어 그들은 갈등과 타협을 통한 일련의 문화의 변모와 재 범주화를 경험하게 된다. 또한 이러한 문화의 변화는 다시 그들의 정체성 형성의 근거로 작용하게 된다.

본 논문에서는 중국 조선족 미술에 대하여 시간적인 순서의 열거에 목적이 있는 것이 아니라 중국 조선족의 정체성 변화가 어떻게 그들의 미술에 영향을 미치고 있으며, 그 과

\* 성균관대학교 일반대학원 예술학협동과정 박사과정

정에서 그들의 미술에 민족 형상들이 어떤 방식으로 반영이 되고 변화되는지에 대한 연구를 목적으로 한다.

중국 조선족의 미술은 조선족 사회의 가치관과 정체성의 변화에 따라 시기적으로 현저한 내용상의 변화가 나타나게 된다. 중국 조선족은 1949년 중화인민공화국의 창건이후 헌법적으로 합법적인 중국 국민의 자격을 얻게 되었다. 또한 중국 조선족 미술의 변화는 중국 사회의 변화와 같이 한다고 생각해도 큰 무리가 없을 것이다. 내용적으로 보면 사회주의적인 이데올로기가 가장 철저하게 투사되었던 시기, 이시기 중국의 모든 미술이 그러하듯이 조선족 미술가들 역시 마찬가지로 사회주의 체제의 찬양을 그들 미술의 가장 큰 내용으로 채택하였으며 민족적인 형상들의 등장은 그러한 내용을 위한 조미료와 같은 역할을 하였다. 석희만의 <노인독보조(老人讀報組)>, 림무웅(림무웅)의 <물>, 리부일의 <공사장의 아침> 등 이 시기를 대표하는 작품은 모두 민족적인 형상들이 등장하나 그러한 형상들은 중국의 사회주의체제 찬양에 대한 내용들을 부각시키는 역할에 지나지 않는다. 두 번째는 민족적인 기호들이 무분별하게 등장하던 시기이다. 이 시기의 조선족 미술가들은 그들의 민족적인 형상들을 화폭에 담음으로써 자신들의 미술을 재정리하고 그 근원을 자신들의 민족적인 특징에서 찾고자 하였다. 임천의 <소방울>, 김문무의 <백두산천지>, 리철호의 <꿈(夢)> 등 작품들에서는 조선민족을 상징하는 기호들이 대거 등장하지만 그 전 시기와는 전혀 다른 형태로 보여지며 민족적인 형상들은 말 그대로 민족을 상징하는 부호로서만 작용한다. 다음으로 민족적인 형상이 사라진 시기이다. 이 시기의 조선족 미술가들은 자신들의 민족적인 형상들을 포기함으로써 중국의 주류 미술에 합류하려는 움직임을 보인 시기라고 볼 수 있다. 최현기의 <모나리자 No2>, 박광섭의 <2006 No.11> 등 작가들의 작품은 다른 시기의 작품들과 대조적으로 민족적인 형상들이 모두 사라진다.

결과적으로 중국 조선족 미술은 정치적인 요인을 간과 하더라도 끊임없이 주변의 문화 환경과 타협하고 변화를 거듭하면서 주류미술을 지향하고 그것을 목표로 하고 있다는 것을 알 수 있다. 본인의 생각은 오히려 그들의 이러한 목표의식-주류미술로의 편입을 요구했던 입장으로 말미암아 그들 미술이 주변적인 성격을 가지게 되는 근거가 되었다고 생각한다. 따라서 필자는 중국 조선족 미술에서 민족형상의 재 고찰은 그들의 미술을 재 정의하고 앞으로의 방향을 설정함에 있어 매우 중요한 부분이라고 생각된다. 즉 중국 조선족 미술에서의 민족적 형상의 변화를 통하여 시기별 그들 미술의 지향점이 무엇이었고, 어떠한 문제들이 발생하고 있는지에 대하여 고찰하고, 현시점에서 그들 미술의 합당한 모델을 찾는 것이 본 논문의 목적이라 하겠다.

이러한 문제 제기과 목적을 기저로 본 연구는 세 개 부분으로 구성 되었다. 제2장에서는 중국 조선족의 민족 정체성의 형성과정을 재 고찰함으로써 시기마다 그들의 정체성 형성에 주변의 환경이 어떻게 작용을 하고 또 그들은 그 주변에 어떠한 영향을 미쳤는지 연구할 것이다. 또 이 연구를 뒷받침하기 위하여 조선족 정체성 연구가 가장 구체적으로 진행되었던 인문학과 사회학연구들을 참고 분석하여 조선족 정체성 형성의 근거의 틀을 제시하려고 한다. 왜냐하면 현재까지 진행되어온 중국 조선족 미술에 대한 연구에서 조선족 정체성에 관한 연구가 미흡했을 뿐만 아니라 진행된 연구들마저도 심층적이지 못하고 단편적인 경우들이 허다하다. 상위 연구를 바탕으로 제3장에서는 중국 조선족 미술에서 민족형상에 대한 분석에 입각해 그들의 미술이 어떠한 발전 단계를 거쳐 왔고 또 이러한 변화와 그들 정체성 변화의 연결고리를 고찰할 것이다. 결론 부분에서는 상위의 연구를 바탕으로 중국 조선족 미술의 문제점을 도출하고 적합한 모델을 연구함으로써 중국 조선족 미술에 대안적인 방향을 제시하고자 한다.

## II. 중국 조선족의 정체성 형성과 변화

통상 중국 조선족은 전쟁, 자연재해 등 여러 가지 원인으로 인하여 19세기 후반부터 한반도에서 중국의 동북삼성(길림성·흑룡강성·료녕성)으로 이주를 택한 사람들의 후손들이라는 것은 거의 모든 연구에서 확인되고 있는 내용이다. 그러나 전경호의 논문 「중국 연변조선민족미술의 현황」에서 중국 조선족의 이민사를 “1660년 이 후 시기, 1880년부터 1900년 조선의 큰 한재로 인한 이주시기, 1910년부터 1945년 일제침략시기”<sup>1</sup> 세 시기로 나누어 설명하고 있다. 이러한 조선족 이민사에 대한 시기 구분은 역사연구의 관점에 분명 그 의의를 찾을 수 있을 것이다. 그러나 현 시점에서 조선족의 정체성 형성의 근거를 제시하기에는 적합한 구분이라고 보기에는 어려움이 따른다. 왜냐하면 “17세기 초 청정부의 ‘봉금령’으로 인하여 200여 년간 조선인들의 천입이 단절되었고 오랜 세월이 흐르면서 그들은 한족으로 동화되어버렸다.”<sup>2</sup> 따라서 이러한 연구방식은 조선족의 이민사와 미술사를 분리하여 연구한 결과라고 생각된다. 물론 리철호는 자신의 석사학위 논문 「중국 조선족

<sup>1</sup> 전경호, 「중국 연변조선민족미술의 현황」, 조선대학교 석사학위 논문(1993), p. 4.

<sup>2</sup> 립연, 「조선족미술의 시공(時空): 〈중국조선민족미술사〉와 〈中國朝鮮族繪畫史研究〉에 대한 소견」, 『민족미술학』 8(2009), pp. 261-280.

회화사 연구」에서 “조선족 미술의 발달을 1940년대 후반, 중화인민공화국 건국 전후 연변에서 공산당의 각종 기관지(길림일보, 연변출판사, 학교 등)를 통하여 미술의 실질적인 대중적 역할을 요구하면서부터라고 주장하고 있다.”<sup>3</sup> 그러나 그는 또 “중국 조선족 미술사의 발전단계를 구분함에 있어 조선족 회화를 초기(1930년~1949년), 과도기(1950년~1965년), 좌절기와 흥성기(1966년~1989년), 현재(1990년~2000년)라는 그 미술 자체의 발전논리로 자신의 주장을 전개한다.”<sup>4</sup> 물론 이러한 논의들이 타당성이 없다고 주장하는 것은 아니다. 그러나 미술의 발전과 변화 과정에는 그 사회의 심층에 깔려있는 문화의 전이와 가치관의 변화가 결정적인 요소로 작용한다고 볼 수 있다. 이러한 논거를 바탕으로 중국 조선족 미술을 분석한다면 필연적으로 중국 조선족의 정체성 형성과 발전과정에 대한 연구가 따르게 된다.

중국 조선족의 정체성 연구에 있어 미술사적 연구보다는 인류학이나 문화비평과 같은 연구들에서 더 활발히 진행되어 왔던 것은 사실이다. “인류학적인 연구들은 크게 두 가지 측면에서 이루어 졌는데 첫째는 직접 중국의 조선족 사회를 방문하여 얻은 자료에 근거하여 진행된 연구들이고, 다른 한편으로는 1990년 이후 젊은 연구자들을 중심으로 한국에 거주하고 있는 조선족을 대상으로 한 연구들이다.”<sup>5</sup> 반면 문화비평에서는 주로 한국과 한국에 거주하는 조선족의 관계를 다룬 문학작품을 통하여 조선족의 정체성 변화를 분석하고 있다. 이러한 점에서 목수현<sup>6</sup> 교수의 논문 「경계에선 정체성-개혁개방 이전과 이후의 중국 조선족 미술」은 중국 조선족 미술사 연구에서 또 다른 연구 방향을 제시하고 있다. 그러나 이 또한 전반 조선족 미술에 대한 분석적인 글에 지나지 않는바 그 미술에 대한 대안적인 방향을 제시하지 못하고 있다는 것이 본인의 판단이다.

따라서 본고에서는 중국 조선족의 정체성 형성과정을 설명함에 있어 1949년 중화인민공화국의 창건을 기점으로 하여 중국 조선족의 그 변화를 살펴보고자 한다. 왜냐하면 중화인민공화국이 성립되면서 중국 조선족은 중국의 소수민족의 하나로 중국공민의 자격이 법적으로 확정되었다. “중국 조선족은 중화인민공화국 성립 이전까지 국가 없는 민족으로, 민족 억압과 차별 속에서 주변인 지위에 처해 있게 되면서 명확한 정체성이 확립

3 리철호, 「중국 조선족 회화사 연구」, 전남대학교 석사학위 논문(2001), p. 10.

4 리철호, 위의 논문(2001), pp. 19-55.

5 이현정, 「조선족의 종족 정체성 형성 과정에 관한 연구」, 『비교문화연구』 7(2001), p. 67.

6 목수현은 현재 서울대 규장각 연구교수로 있으며 한국에 중국 조선족 미술을 처음으로 소개하는 림무용의 저서 『중국 조선민족 미술사』에 대한 기획과 교정 작업을 하였다. 현재 한국 내에서 중국 조선족 미술에 대하여 소개하고 연구하는 몇 안 되는 학자 중의 한명이다.

되지 못했다. 중국 조선족이 명확한 정체성을 확립하게 된 것은 중국공산당의 민족정책과 밀접한 연관을 갖고 있다.”<sup>7</sup> 중국 연변대 박정희(朴婷姬) 교수는 “조선족의 국민정체성 형성과정은 조선족지역 자치정책과 불가분의 연관성을 갖고 있다고 보았다. 즉 신중국 수립 이후 중국정부가 민족자치 정책을 제정, 실행하면서 조선족들은 기타 민족과 동등하게 국민적 권리를 향유할 뿐만 아니라 자주적으로 민족 내부 사무를 관리하게 되었다는 것이다. 요컨대 고통의 역사적 경험, 집단적 기억을 기반으로 점차적으로 국민정체성이 형성되고 조선족과 주류민족 및 기타 소수민족은 불가분의 통합체를 형성하였다.”<sup>8</sup> 법적으로 중국국민자격의 획득은 혼잡한 사회적 상황 속에서 부유하던 중국 조선족의 정체성 인식에 법적으로 중지부를 찍는 역할을 하였고 사회적으로 그들의 국민정체성<sup>9</sup>을 형성함에 있어 결정적인 계기가 되었다. 즉 이때부터 중국 조선족은 중국내에서 중국 국적을 가진 중국 국민인 동시에 중국내 소수민족의 일원이라는 이중적인 정체성을 가지게 된다.

신중국 건립 이후 조선족사회는 중국 정부의 정치적, 대외적 정책의 변화와 더불어 일련의 가치관의 변화를 경험하게 되는데 이러한 변화는 그들의 정체성 인식과 변화에 결정적인 영향을 미친다. 본고에서는 이러한 그들의 정체성 인식의 변화과정을 세 시기로 나누어 분석하고자한다.

그 첫 번째 시기는 1949년 중화인민공화국의 창건으로부터 중국의 개혁개방 정책이 전면적으로 시행되기 이전인 1980년대 초반까지이다. 이시기 중국 조선족은 중화인민공화국의 창건과 더불어 중국의 소수민족중의 하나로 합법적인 중국국민의 자격을 얻게 된다. 또한 중국 정부는 중국내에서 대대적인 사회주의화 개조를 실시하였으며, 문화대혁명을 거치면서 중국인들에게 확고한 사회주의 이데올로기 이념을 심어주었다. 또한 중국 조선족들도 중국내 여타 민족과 마찬가지로 이 물결에 동참하였으며, 다만 자신들의 한민족

7 박정균, 황승연, 김중백, 「중국 조선족 정체성의 결정요인: 사회인구학적 특성을 중심으로」, 『동북아연구』 26(2011), p. 155.

8 박동훈, 안화선, 「중국조선족의 초국가적 활동과 한반도」, 『평화학연구』 13(2012), p. 181.

9 국민정체성은 국민국가의 형성과 그것들 간의 경쟁과 전쟁으로 점철되는 국제정치체제의 발전과정에서 생겨난다. 국민정체성은 한 국가의 구성원들이 ‘국임임(nationhood)’에 대하여 생각하고 이야기하는 방식 혹은 스스로를 규정하는 자기인식이라고 정의할 수 있다. Rogers Brubaker, *Citizenship and Nationhood in France and Germany* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992); 윤인진, 송영호, 「한국인의 국민정체성과 다문화수용성」, 『한국사회학회 사회학대회 논문집』 2009.1(2009), pp. 579-591.

으로서의 민족정체성<sup>10</sup>은 계속 유지하고 있었다.

두 번째 시기는 중국의 개혁개방 이 후부터 90년대 말까지이다. 특히 1992년 한중수교를 계기로 중국 조선족 사회에는 또 한 번의 인식적인 변화를 경험하게 되는데 친지방문과 취업을 통하여 점차 많은 조선족들이 한국사회와 접촉 할 수 있게 되었으며, 경제가 비약적으로 발전하는 거주국 중국의 문화와 한민족 문화의 자본주의적 발전모형을 동시에 경험하게 된다. 이런 원인으로 말미암아 전반 조선족 사회에서는 물질적인 추구가 그 전시기에 존재했던 혁명적 유토피아를 대체하는 결과를 초래한다.

세 번째 시기는 2000년대부터 지금까지라고 볼 수 있다. 이시기 중국 조선족 사회에는 경제적이거나 자신의 ‘꿈’을 위하여 타국 또는 중국의 대도시로의 대대적인 인구이동이 발생한다. 이렇게 이주를 선택한 조선족들은 자신의 목적(주로 경제적인)을 현실화 하기위하여 스스로 선택한 낯선 환경에 적응해야만 하였다. 이시기 “중국 조선족의 국민정체성이 진일보 강화되는 계기가 나타나게 되는데 한중수교이후 조선족 사회와 한국간의 갈등(여기에는 주로 한국과 한국에 거주하거나 또는 한국사회를 경험한 조선족이 해당된다.) 고조가 바로 그것이라고 본다.”<sup>11</sup> “대부분 조선족 학자들은 조선족은 확고한 중국국민이자 소수민족으로서의 국민정체성을 확고하게 수립하고 있다고 주장한다. 이러한 국민정체성은 장기간에 거친 이주 및 정착과정, 특히 동북지역 개발·항일전쟁·신중국 수립·민족자치·개혁개방·한중수교 등 역사적 사건들을 고유하면서 점차적으로 형성되었음을 알 수 있다. 특히 한중수교 이후 이른바 모국어로 ‘귀향’한 한국진출 조선족들도 냉철한 자본주의적 논리에 따라 움직이는 한국사회에서 상대적 박탈감을 느끼면서 오히려 거주국으로의 ‘역귀환’, 즉 국민정체성 강화라는 결과를 초래하게 되었다. 물론 조선족사회도 이념적으로 중국의 민족국가에 관한 이데올로기적 논리의 틀에서 자유롭지 못한 것과 연관이 있음을 부인할 수 없을 것이다.”<sup>12</sup> 즉 중국 조선족은 중국내에서는 한족(漢族) 및 여타 소수민족과의 관계를 통하여 민족정체성을 유지하고, 한중수교 이후 한국과의 관계 속에서 국민정체성 강화라는 결과에 이르게 된다.

이렇게 중국 조선족 사회는 신중국 수립·개혁개방·한중수교의 3개의 큰 사회정치적

<sup>10</sup> 민족집단은 원초적인 집단으로서 개인들이 자기를 정의하는 가장 기본적인 준거집단이다. 민족정체성은 광범위하게 전의한다면 공유된 민족적 특성들로 인해 어느 한 개인이 어느 특정 민족 집단에 느끼는 소속감(a sense of belonging)이라고 볼 수 있다. 윤인진, 「재미 한인의 민족정체성과 애착의 세대간 차이」, 『在外韓人研究』 6,1(1996), pp. 66-95; Tamotsu Shibutani and Kian M. Kwan, *Ethnic Stratification: A Comparative Approach* (New York: Macmillan, 1965), pp. 66-95.

<sup>11</sup> 박동훈, 안화선, 앞의 논문, p. 181.

<sup>12</sup> 박동훈, 안화선, 위의 논문, p. 182.

사건을 계기로 정체성의 큰 변화를 경험하게 되는데 이는 본고의 다음 장에서 얘기하게 될 중국 조선족 미술에서 나타나게 되는 민족정체성 형상들의 변화와 밀접한 연관이 있다. 물론 일부 연구에서는 중국 조선족의 정체성 변화과정에서 개혁개방과 한중수교를 하나의 정체성 변화의 과정으로 보는 학자들이 존재한다. 그러나 본 연구에서는 그 과정을 서로 다른 인식적 변화의 과정으로 분리함으로써 조선족 미술에서 민족정체성을 대변하는 형상들이 어떻게 변화하는지, 그 과정을 더 구체적으로 연구하고자 한다.

### Ⅲ. 중국 조선족 미술에 나타난 민족정체성 형상

#### 1. 중국 조선족 미술 형성과 발전

중국 조선족 미술은 그들의 이주과정에 동반된다고 볼 수는 없다. 왜냐하면 조선족들의 이주의 원인은 자연재해, 전쟁 등과 같은 생존의 문제들과 밀접한 연관이 있기 때문에 그 과정에서 그들의 가장 중요한 부분은 생존의 문제이지 그 외의 것은 아니었을 것이다. 리철호는 자신의 논문에서 이 부분에 대하여 “중국 조선족 구성은 주로 살길을 찾아 온 저 계급층 서민들로서 가진 것이라곤 빈주먹에 쪽박이었기에 그들로부터 조선후기 진경산수 화풍의 회화가 전수될 리가 없었고 진정 그들에게는 회화가 전혀 필요치 않았으며 또 나라를 찾고자 독립운동에 뜻을 둔 선인들, 그리고 극소수의 귀족층의 사람들이 또 다른 부류를 형성하였는바 그들 또한 계몽과 선적에 뜻을 두었던 만큼 전통회화의 전수에 대하여서는 관심을 갖지 않은 것은 당연한 일이었을 것이다.”<sup>13</sup>라고 분석하고 있다.

그렇다면 중국 조선족미술의 형성을 어느 시기로 볼 것인가? 림무웅은 자신의 저서 『중국조선민족 미술사』에는 만주지역 화룡에 건너간 지창한(池昌翰, 1851~1921)이나 지장회(池章會)등이 소개된바가 있다.<sup>14</sup> 또한 서울대 목수현 교수는 자신의 논문 「경계에 선 정

<sup>13</sup> 리철호, 「중국조선족회화미술의 전통에 대한 논의」, 『동양예술』 9(2004), p. 477.

<sup>14</sup> 림무웅, 『중국 조선민족 미술사』(시각과언어, 1993) 이 책은 림무웅 선생이 당시 가지고 온 원고를 서울에서 출판한 것이다. 출판 경위에 대해서는 이 책 안에 실은 해제 글인 목수현, 「미술사를 통해 겨안기」, pp. 369-378.

체성」에서 한락연(韓樂研, 1898~1947)<sup>15</sup>을 중국 조선족 미술의 기점으로 가장 비중 있게 다룬다. 또 리철호 교수는 “중국 조선족 미술의 시작을 20세기 초로 보아야 한다고 주장한다.”<sup>16</sup>

그러나 “통상적으로 연변을 위주로 한 중국 조선족미술의 시원을 연변미술의 선구자로 주목을 받는 석희만(石熙滿1914~2003)<sup>17</sup>이 20세기 1930년대 일본유학을 거쳐 40년에 돌아 왔을 시기를 중국 조선족미술의 시발로 규정하고 있다.”<sup>18</sup> 그 이유는 “미술이 본격적으로 사회적 수요로 전환이 되면서 구체적으로 신문사, 출판사의 미술인 수요에 기인한 것이다. 당시 길동일보와 연변출판사에서는 일본포로병 중에 미술에 능한 자를 고용해서 그 수하에서 중국 조선족 미술인이 전수를 받도록 하였다.”<sup>19</sup> 이시기 중국 조선족 사회는 근 반세기의 이주 정착과정과 전쟁의 고통을 딛고 점차 중국내에서 온정 된 삶의 터전을 만들었으며, 미술 또한 그들 공동체 내에서 사회적인 기능을 함과 동시에 그 수요 또한 점차 늘어가고 있었다.

가장 중요한 부분은 석희만은 귀국 후 중국 조선족의 미술교육의 발전에 큰 역할을 하였으며 연변을 중심으로 한 조선족미술계의 형성에 직접적인 영향을 끼쳤다는 것이다. 중국 조선족 학술계에서 석희만을 중국 조선족미술의 1세대라고 칭하는 부분도 아마 그런 이유에서일 것이다. 따라서 석희만이 귀국 한 1940년대를 중국 조선족 미술의 시작으로 보는 것이 마땅하다.

“1949년 중화인민공화국이 창건된 이후 석희만은 연변대학에 미술교원이 되었다. 석희만은 주로 연변대학을 중심으로 교원으로 활동하면서 작가활동과 함께 연변미술계 제도를 일구는데 주력하였다.”<sup>20</sup> “1949년 개설된 연변예술학교는 1952년 연변대학 예술대학

---

<sup>15</sup> 한락연은 중국 조선족 미술인으로는 한국에 가장 많이 알려진 작가이기도 하다. 그는 상해미술전문학교에서 정규 신미술 교육을 받은 뒤 프랑스에 유학하는 등 20세기 전반기에 활동하였다. 1945년 이후에는 카자흐스탄, 티벳 등지에서 실크로드를 답사하면서 소수민족의 생활상을 그린 그림을 많이 제작하였는데 이는 현재 남아있는 그의 작품의 주를 이루고 있다. 그러나 1947년 ‘비단길 고고탐사’ 준비 도중 비행기 추락사고로 생애를 마감함에 따라 연변 조선족 미술의 형성에 직접적인 영향을 주었다고 보기는 어렵다. 목수현 「경계에 선 정체성」, 『한국근현대미술사학』 23(2014), p. 177.

<sup>16</sup> 리철호, 앞의 논문, p. 475.

<sup>17</sup> 석희만은 1914년 함경북도 무산에서 태어났으며 동경의 일본미술학교에서 5년간 유학생활을 거쳐 1940년 용정으로 돌아온 뒤 학교에서 교편을 잡거나 잡지의 미술편집 일을 하다가 중화인민공화국이 창건된 이후 1949년 연변대학에서 미술교원이 되었다. 리승룡, 『화가 석희만의 생애와 작품세계』(연변대학출판사, 2006), pp. 36-65.

<sup>18</sup> 리철호, 앞의 논문(2004), p. 475.

<sup>19</sup> 리철호, 위의 논문(2004), p. 476.

<sup>20</sup> 목수현, 앞의 논문(2014), pp. 178-179.

미술학부로 편입되었으며 이후 연변조선족자치구 미술교육의 중심이 되고 있다.”<sup>21</sup> 이 부분에 대하여 윤범모 교수는 자신의 저서 『미술과 함께, 사회와 함께』<sup>22</sup>에서 자신이 국내 최초로 연변지역을 답사한 경험담을 통해 연변대학 예술학교를 자세하게 소개하고 있는데 “그는 연변대학 예술학교의 설립 초기와 그 이후의 발전 과정에 대한 비교를 통해 연변대학 예술학교가 중국 조선족의 예술교육에서 큰 역할을 담당하고 있다고 소개하면서 한국인의 높은 교육열은 연변에서도 예외가 아니었다고 지적하고 있다.”<sup>23</sup>

석희만의 다음으로는 안광웅(安光雄, 1927~), 림무웅(林茂雄, 1930~), 김영호(金永浩, 1931~), 전동식(全東植, 1934~2004), 임천(任川, 1936~2008) 등을 작가들을 꼽을 수 있다. 이들은 1920~30년대에 연변 지역에서 출생하였으며 1950년대에 미술대학을 다니거나 미술 교육을 받고 활동하게 된 세대이다.<sup>24</sup>

“이들을 잇는 미술가들은 현재 연변을 비롯한 중국 미술계 내에서 활동하고 있는 40-50대의 인물들이다. 이 세대는 소학교나 중학교시기에 문화대혁명을 체험하여 다소 학업의 시기가 지체되기도 했지만 1979년 이후 대학교육을 받았으며 개혁개방의 사회적 변화를 함께 호흡함으로써 새로운 시기의 미술을 담당하는 세대로 형성되었다.”<sup>25</sup>

그다음으로는 문화대혁명 이후에 태어난 세대로 현재 30대의 젊은 작가들을 들 수 있다. 이들은 문화대혁명이 끝난 70년대 말 또는 80년대 초중반에 태어난 작가들로서 그 전 세대와는 전혀 다른 문화적인 배경과 가치관을 가지고 있다.<sup>26</sup> 그들은 문화대혁명의 시

<sup>21</sup> 김덕균 등 지음, 『중국조선민족예술교육사』(동북조선민족교육출판사, 1992), pp. 238-240. 2008년 8월부터 연변대학 미술학부는 캔버스를 연변대학교 본교로 옮기면서 현재 연변대학교 미술대학으로 독립했다.

<sup>22</sup> 이 책은 윤범모 선생님이 1991년에 쓴 세계미술에 관한 소개서와 같은 책이다. 그는 이 책의 ‘중국 연변조선족과 미술활동’이라는 챕터에서 1988년 국내최초로 연변지역을 답사하면서 현지 작가와 만난 기록을 수록하고 있다. 윤범모, 『미술과 함께, 사회와 함께』(미진사, 1991).

<sup>23</sup> 윤범모, 위의 책, pp. 165-174.

<sup>24</sup> 림무웅은 1951년에 동북 로신 문예대학에 입학했으며, 임천은 1951년부터 2년간 연길시 미술연구소를 다녔다. 리부일은 1958년 연변예술학교에 입학하여 석희만의 직계제자가 되었다. 목수현, 앞의 논문(2014), p. 179.

<sup>25</sup> 목수현, 위의 논문(2014), p. 179.

<sup>26</sup> 중국에서는 이 세대를 일컬어 ‘80 후’ 세대라고 한다. 이 세대는 중국이 법적으로 산아제한정책을 실시한 이후 세대로서 보통 가정의 독신자녀로 태어났고 또 중국의 개혁개방 정책과 더불어 물질적으로나 정신적으로나 그전 세대에 비하여 상대적으로 풍족함을 누릴 수 있었으며, 현재 중국사회에서 ‘80 후’는 젊은 세대의 대명사로 임하고 있다. 그러나 이 세대는 중국의 사회변화에 따른 고령화, 취업, 주거 등 사회적인 문제에 직면해 있다. ‘80 후’세대의 조선족은 중국정부의 소수민족 산아에 관한 특혜정책으로 두 명의 자녀까지 허용하고 있다. 그러나 그들 또한 중국사회의 일원으로서 이 세대가 가지고 있는 문제들을 동시에 품고 있다. 百度百科에서, [http://baike.baidu.com/link?url=cJ4GKp9zg3ajQyCZ2K37jvOShoT0-gCHlaWgZ8C5ZaPRbfFlXGJ0QYtqFzAlwEziyJWwiOCFAfytdBTKOBg\\_-L7PyIx4zQPkoaeBwXGuHPC](http://baike.baidu.com/link?url=cJ4GKp9zg3ajQyCZ2K37jvOShoT0-gCHlaWgZ8C5ZaPRbfFlXGJ0QYtqFzAlwEziyJWwiOCFAfytdBTKOBg_-L7PyIx4zQPkoaeBwXGuHPC)

련을 경험하지 못했으며 또 중국의 개혁개방에 따른 사회변화의 긍정적인 측면과 부정적인 측면 모두를 경험하고 있는 세대이다. 이러한 배경을 가지고 있는 조선족 젊은 작가들은 사회를 마주하는 태도가 그전 세대와는 전혀 다르다는 것을 의미하며 그들의 미술 또한 그전 세대의 작가들과 확연한 차이를 보이고 있다.

상위의 논의대로 중국 조선족 미술은 산발적인 개인의 활동으로부터 점차 사회적으로 그 수요를 확장해 나가면서 자신들만의 특징을 가진 미술로 발전할 수 있는 기반을 마련하였으며, 신중국의 창건과 중국정부의 민족자치 정책으로 지역적이고 민족적인 특징을 가진 전문 미술인 교육기관들이 생겨나기 시작하였다. “1951년 연변사범대학교 미술반, 연변대학 미술전과반, 1957년 연변예술대학교의 건립 등을 통한 미술전문인 배양이 이루어지면서 창작대오가 형성되었고 사회적 수요에 의한 미술창작이 이루어졌으며 규모 또한 급증하는 양상을 띠었는데 중국 조선족 미술의 본격적인 전개였음을 입증한다.”<sup>27</sup> 또 세대론적인 관점에서 조선족 미술가들은 중국사회의 변화를 경험하면서 자신들의 미술에 대하여 고민하고 변화 속에서 그 미술의 발전을 모색해 왔다는 것을 짐작할 수 있다.

## 2. 중국 조선족 미술에서 각 시기별 나타난 민족정체성 형상에 대한 분석

앞선 논의에서 중국 조선족의 정체성을 설명하면서 중국 조선족은 한반도에서 중국 동북삼성에로의 이주와 정착과정에서 점차 중국국민이라는 국민정체성과 한민족으로서의 민족정체성을 모두 포함하고 있다고 논의한 바가 있다. 또한 신중국의 창건과 중국정부의 민족자치 정책은 그들의 이러한 정체성 형성을 더한층 강화하는 결과를 낳았다.

“중국 조선족 미술은 새로운 사회주의 제도와 중국공산당의 ‘백화제방 백가쟁명’ 문예방침에 따라 형성되었다. 이는 러시아 미술교육의 영향 아래 사회주의 사실주의를 방법론으로 하되, 하나의 소수민족으로서 민족적 전통을 계승하고 타민족의 우수한 것을 수용하면서 자신의 독특한 민족풍격을 형성하는 것이다.”<sup>28</sup> “또한 정규 미술교육을 받은 미술인들은 학교를 졸업한 뒤 학교나 미술가단체·신문사·출판사·문화관·문공단·영화관·공예미술공장 등 직장에 배속되어 주어진 역할을 하면서 기능적으로 요구되는 작품

<sup>27</sup> 리철호, 앞의 논문(2014), p. 478.

<sup>28</sup> 림무웅, 앞의 책, pp. 93-94.

활동을 해왔다.”<sup>29</sup> 이렇게 중국 조선족 미술은 신중국의 수립과 함께 소수의 산발적인 미술활동으로부터 점차 조선족사회 내에서 일정한 체계를 갖추고 사회의 기타 조직과 상호 작용 할 수 있는 규모를 형성하였다.

이러한 측면에서 중국 조선족 미술이 사회적으로 형성된 1940년대 말부터 중국의 사회주의 예술정책을 근거로 자신들의 미술을 모색하고 발전시킨 1980년대 초반까지의 시기를 중국 조선족 미술의 첫 번째 시기로 볼 수 있다. 이시기 중국 내에서는 사회주의 체제 하에 국가가 전반적인 예술 활동과 교육을 주도하고 있었기 때문에 작가들이 주로 자신의 작품을 선보일 수 있는 곳은 국가주도의 전시가 전부라고 해도 과언이 아니다. 중국 조선족 미술가들도 이시기 자신의 작품이 5년에 한 번씩 개최되는 중국미술전람회<sup>30</sup>에 출품하거나 거기에서 수상하는 것을 가장 큰 목표로 삼았다.

주제 면에서 이시기 조선족 미술가들은 민족적인 형상들을 등장시키면서 내용적으로 자신들이 민족적인 특징을 부각시켰다. 이런 형식들은 “사회주의주제화”의 특징 중의 하나라고 볼 수 있다. “이러한 주제화의 측면에서 조선족 미술은 소수민족 정체성을 드러낼 수 있는 소재를 채택하는 경향이 많았다. 이는 이 시기 중국 조선족 미술의 가장 특징적인 점이라고 할 수 있으며, 대부분이 서정적인 인물화나 풍경화가 주종을 이룬다. 민족적인 정체성을 드러내는 소재는 대부분 초가집이나 한복, 농사나 연변 지역 및 백두산 풍

경 등 소재 적으로 조선족임을 드러낼 수 있는 것들이다.”<sup>31</sup> 바로 이러한 민족적인 형상들은 당시 중국의 여타 미술과 조선족 미술을 구분 짓는 내용적인 측면들로서 사회주의리얼리즘의 형식이 획일화 되어 있는 중국 미술 내에서 이는 조선족의 민족적인 특징을 드러내는 수단이었다.



도 1 석희만, <노인독보조(老人讀報組)>, 1953, 캔버스에 유채

이시기 대표적으로 석희만의 <노인독보조(老人讀報組)>(도 1), 림무웅의

<sup>29</sup> 목수현, 앞의 논문(2014), p. 180.

<sup>30</sup> 중국미술전람회는 5년에 1회씩 개최되며 영향력과 규모, 권위 면에서 최고로 손꼽히는 중국내 미술전람회이다. 이 전시는 먼저 각 장르별로 10개의 전시지역으로 나뉘어 전국 각지에서 시기를 달리하여 개최되며, 여기에서 수상된 작품들이 다시 선별되어 베이징의 중국미술관에서 전시된다. 이러한 국가미술전람회에 입상하는 것은 시장 중심이 아니라 국가 중심으로 미술계가 움직이는 중국에서는 작가에게 큰 명예이며 작가로서의 입지를 다지는 것이 된다. 목수현, 위의 논문(2014), pp. 180-181.

<sup>31</sup> 목수현, 위의 논문(2014), p. 183.



도 2 림무용, <물>, 1958, 캔버스에 유채, 북경 중앙 민족 문화국소장



도 3 리부일, <공사장의 아침>, 1974, 캔버스에 유채



도 4 김창범, <전망>, 캔버스에 유채, 93×155cm

<물>(도 2), 리부일의 <공사장의 아침>(도 3), 김창범의 <전망>(도 4), 김영호의 <감주>(도 5), 김태홍의 <통소>, 김문우의 <봄>(도 6), 정동수의 <이웃>, 홍성호의 <검은토지> 등 작품들을 들 수 있다. 이들 작품 속에서 민족복장은 조선족을 상징하는 하나의 기표로서 모든 작품에 공통적으로 등장한다. 그러나 내용적으로 보면 중국의 사회주의 건설을



도 5 김영호, <감주>, 1996, 캔버스에 유채, 60×73 cm



도 6 김문우, <봄>, 1975, 캔버스에 유채

묘사하거나 신중국의 사회주의를 찬양하는 내용들이 주를 이루고 있다. 즉 이 작품들이 반영하려고 했던 부분은 중국소수민족의 일원으로써 조선족도 중국 사회주의 건설에 적극참여하고 있다는 것이다.

비록 이시기 조선족 미술은 민족적인 정체성을 드러내는 형상들을 소재로 삼고 있으나 이러한 형상들은 주로 낭만적인 혁명의 이미지들로 부각됨으로서 사회주의 체제에 대한 찬양과 중국소수민족의 일원으로서의 긍지감을 표출하였다. 이러한 성향들은 이시기 중국내 여타 회화에서 나타난 사회주의 리얼리즘 미술의 특징이 고스란히 반영되고 있다.

이러한 미술의 특징들은 1980년대 초중반까지 이어지는데 ‘문화대혁명’이 1970년대 후반에 끝나고 중국 정부의 정책 또한 이념적이고 정치적인 투쟁에서 ‘개혁개방’을 통한 경제발전으로 바뀌었으나 그 여파가 중국 조선족 미술에 계속 남아 있었던 것은 아마도 역사적인 사건과는 달리 이념적으로의 전환은 일정한 시간을 필요로 했을 것이다. 림무웅은 이 과도기에 대하여 “동란 이후의 여파와 이미 형성된 역사적 관성은 아직 가시지 않아 일정한 과정이 필요하였다. 1976년 말부터 1979년 초까지 중국화단은 ‘문화대혁명’의 질곡을 근본적으로 벗어나지 못하였다. 그리하여 아직까지 화단에서는 하나하나의 개인숭배 희극이 계속되고 있었으며 예술가들은 아직도 고민과 배회 속에 처해 있었다. 따라서 창작사상은 아직 해방되지 못하였고 예술작품은 또다시 정치적 예속물로 제각기 구실을 하고 있었다.”<sup>32</sup>고 분석하였다.

그러나 이 후 중국정부의 ‘개혁개방’ 정책으로 중국사회에는 서양의 사상과 이념들이 대량으로 유입되게 되는데 중국미술계 또한 이러한 계기로 큰 변화를 맞이하게 된다. 중국미술계의 큰 변화에 맞추어 조선족 미술 또한 점진적인 변화를 가져오게 되는데 특히 1992년 한중수교를 계기로 조선족 미술계는 한차례의 전환기를 맞이하였다고 해도 과언은 아니다. 즉 ‘문화대혁명’이 끝나고 ‘개혁개방’이 본격적으로 실행되던 1980년대 중반부터 1990년대 말까지의 시기를 조선족 미술의 두 번째 시기라고 하겠다.

1980년대 중반의 중국미술계를 놓고 말하면 격변의 시기이다. ‘85미술신조(85美術新潮)’ 운동<sup>33</sup>을 통하여 중국미술계는 세계화의 물결에 동참하였으며 이념적으로 형식적으로나 낭만주의적 사회주의 리얼리즘과 단절을 피하고 서양미술의 다양한 사상들을 받아

<sup>32</sup> 림무웅, 앞의 책, p. 188.

<sup>33</sup> ‘85미술신조’운동은 1980년대 중반 중국대륙에 나타난 현대주의를 특징으로 하는 미술운동이다. 당시의 젊은 예술가들은 중국미술계의 좌파적인 노선에 불만을 품고, 낡은 소련 사회주의 리얼리즘 미술과 전통적인 일부 가치관에 대하여 부정하면서 서방의 현대예술에서 새로운 것을 찾고자 하였는데 그로인하여 전국범위에서 예술신조운동이 전개되었다. 百度百科에서, <http://baike.baidu.com/view/3022953.htm>



도 7 김문무, <백두산 천지>, 1990, 캔버스에 유채, 100×73cm



도 8 장홍을, <금색 장백산>, 1995, 종이에 채색



도 9 임천, <소방울>, 1985, 종이에 채색



도 10 리호근, <동년>, 1989, 캔버스에 유채

들임으로써 중국적인 현대미술을 구축하는 발판을 마련하였다. 그러나 조선족 미술계는 지형적, 변원(邊遠)적 특징으로 말미암아 이 운동에 동참하지 못하였다. 다만 그 영향이 전혀 없었다고 단언 할 수는 없는데 왜냐하면 내용적으로 낭만주의적 사회주의 리얼리즘이 점차 사라지고 그 자리에는 민족적 리얼리즘으로 대체되었는바 이 시기 조선족 미술의 특징은 조선민족을 대표하는 다양한 부호들이 여러 가지 형식으로 등장한다는 것이다.

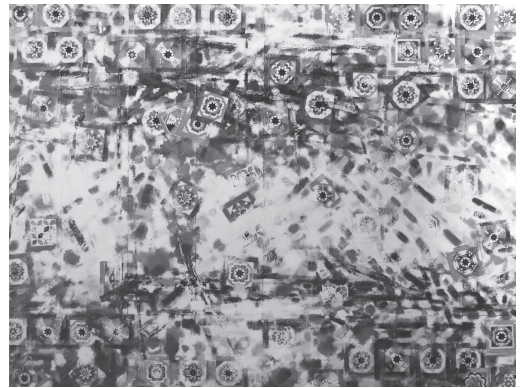
김문무의 <백두산 천지>(도 7)나 장홍을의 <금색 장백산>(도 8)은 회화의 장르를 다르나 조선민족을 상징하는 백두산의 풍경을 사실적인 방식으로 화폭에 담고 있다. 임천의 <소방울>(도 9)이나 김철봉의 <밭머리에서>, 리호근의 <동년>(도 10), 김일룡의 <할머니>(도 11)와 같은 작품들은 조선족들의 생활상을 사실적으로 표현하였다. 반면 리철호나 김은택, 강종호 같은 작가들의 작품에는 조선민족을 상징하는



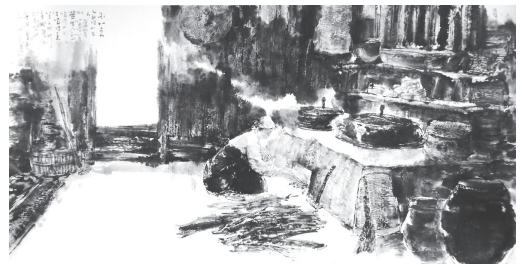
도 11 김일룡, 〈할머니〉, 1988, 캔버스에 유채



도 12 리철호, 〈산천송〉, 캔버스에 유채, 120×80cm



도 13 강중호, 〈합(盒)〉, 1998, 캔버스에 혼합재료



도 14 주훈, 〈취사도〉, 화선지에 수묵담채, 97×50cm

이미지들(전통복장·탈·황소·악기...)은 전통적인 원근법을 포기한 구성의 방식으로 무분별하게 등장한다(도 12-13). 또 이 부류에 속하는 동양화가로는 리강과 주훈(도 14) 등 작가들을 더 거론할 수 있다. 그들의 작품 또한 마찬가지로 전통적인 조선족의 생활상이나 풍습들이 작품의 주된 내용으로 등장한다. 이시기 중국 조선족 미술계에는 그 전시기에 비해 더 많고 다양한 작가군이 형성하게 되는데 이러한 성황을 맞이한 데에는 조선족 미술계가 어느 정도의 사회적인 규모를 형성했던 것과 연변대학 예술학교의 역할을 무시할 수가 없다.

이런 작가들은 대부분 전시나 유학을 통하여 한국사회를 경험하였으며 그 당시에 벌어지고 있는 한국현대미술을 접촉할 수 있었다. 따라서 그들은 한국과 거주국 중국 사이

에서 그들만의 미술을 찾고자 하였으며 민족적인 형상들은 그 갈등과 고민의 결과물이었을 것이다. 이렇게 이시기 조선족 미술가들은 민족적인 형상의 적극적인 표현을 통하여 조선족 미술의 정체성을 구축하고자 하였다.

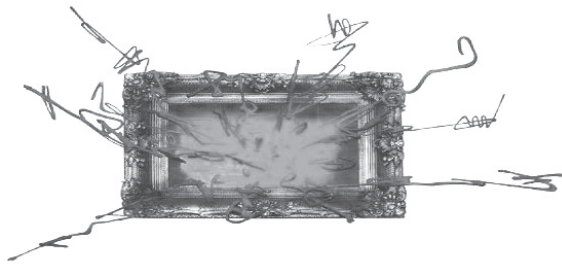
조선족 미술의 세 번째 단계는 2000년대 이후부터 시작된다. 2000년대 이후 중국은 경제적으로 괄목할만한 발전을 이루게 되며 중국의 미술 또한 경제의 침습을 막지 못하고 1980년대 중반부터 시작된 아방가르드미술의 성격을 점차 잃어가게 된다. 반면 한국은 1997년 IMF의 여파로 경제적인 침체에서 좀처럼 헤어나오지 못하고 있으며 팽창할 대로 팽창한 중국미술시장에 반해 한국의 미술 시장은 계속 제자리 걸음 하고 있다.

2000년대 이후 중국 미술의 경제적인 성향이 더욱 두드러지는데 중국미술은 이때부터 세계미술시장의 블루칩으로 떠오른다. 또 중국의 조선족사회는 경제적인 목적으로 외국이나 중국의 큰 도시로의 대규모 인구이동이 발생하게 된다. 이런 여러 가지 요인들이 겹치면서 중국 조선족 미술가들도 중국미술의 경제화에 동참하면서 한국 미술계에서 점차 중국의 주류 미술계으로 시선을 돌린다. 1990년대 중후반 많은 조선족 작가들이 한국에서 개인전과 여러 가지 단체전을 가지는 현상들이 점차 뜸해진다.<sup>34</sup> 이러한 경향에 대하여 리철호 교수는 2001년의 자신의 석사논문에서 언급한 바가 있는데 “대략 1990년대 중반 이후부터 조선족 화가들의 한국에서의 개인전 열풍은 일시에 일단락 지은 셈”<sup>35</sup>이 되었다고 하였으며, 서울대 목수현 교수도 “1990년대 초반에 불었던 조선족작가들의 한국 내에서의 활동은 거의 주목받지 못하였다. 이들의 작품은 2009년 국립현대미술관에서 열렸던 《아리랑 꽃씨-Korean Diaspora Artists in Asia》 전시를 통해서 재조명 되었다.”<sup>36</sup>고 하였다.

<sup>34</sup> 이 부분에 관하여 이시기 여러 신문사의 조선족 작가들에 대한 전시기사들을 살펴보면 명확해진다. 1989년 임천·정동수를 시작으로 1990년 석희만·박학성·이광춘·함성호·권오송·김영호, 1991년에는 전성환·장홍을·박춘자·김철향, 1992년에는 신만호·이원우 등이 한국에서 개인전을 열었다. 그 뒤로 가끔 개인전과 단체전이 열렸으나 규모나 관주도면에서 이 시기보다 떨어졌다. “임천 개인전 그로리치 30일까지”, 『경향신문』, 1989.08.08; “연변동포 정동수씨 첫선”, 『한겨레』, 1989.04.21; “중국교포 석희만 유화전”, 『경향신문』, 1990.09.04; “중국교포 이광춘 고국전”, 『경향신문』, 1990.09.04; “전시”, 『매일경제』, 1990.09.27(박학성); “인터뷰 서울 개인전 여는 동포3세 화가 함성호씨”, 『한겨레』, 1990.02.21; “권오송씨 자선서화전”, 『매일경제』, 1990.05.15; “문화메모”, 『동아일보』, 1990.08.17(김영호); “중국교포 장홍을씨 풍경화 개인전”, 『동아일보』, 1991.03.20; “중국 동포화가 전성환씨 개인전” 『경향신문』, 1991.09.29; “재중동포 첫 중국화 개인전”, 『동아일보』, 1991.09.17(박춘자); “주말의 문화 캘러더”, 『경향신문』, 1991.09.06(김철향); “신만호 중국교포화가 서울롯데호텔서 개인전”, 1992.08.01; “주말의 문화 캘러더”, 『경향신문』, 1992.12.11.(이원우). 원문은 네이버 뉴스라이브러리 참조.

<sup>35</sup> 리철호, 앞의 논문(2001), p. 55.

<sup>36</sup> 목수현, 앞의 논문(2014), p. 177.



도 15 최헌기, <붉은 태양>, 혼합재료

이시기의 조선족 미술가들은 지금까지 작품에서 나타났던 민족적인 형상을 과감히 버림으로써 표면적으로 중국의 주류미술과 닮고자 하였다. 북경에 거주하면서 작업을 하고 있는 작가 최헌기는 근 10년간 <광초(狂草)> 시리즈의 작품을 해오고 있다. 사실 그는 2000년대 초에 백두산에 대한 기억이나 어릴 적 중국의 북방에서 생활하던 기억을 바탕으로 추상적인 작업을 하기도 하였다. 그러나 <광초(狂草)> 시리즈로 작품이 전환되면서 그러한 민족적인 형상이나 기억은 작품에 거의 표출되지 않는다. “2006년부터 그의 작품에는 동서방의 지구화적 기호와 정치적 현실의 문제 및 고전과 전통에 대한 새로운 시선 등 내용들이 광초, 마르크스, 레닌, 모택동, 모나리자, 하얀 천, 퍼포먼스 등을 통하여 표현된다(도 15).”<sup>37</sup>

화가 박광섭의 작업 대다수는 물속에 유평하고 있는 인물을 거대한 캔버스에 그려내고 있다. 화면속의 인물들은 하나같이 익살스럽고 괴이한 표정을 하고 있다. 이러한 형상들을 그는 모두 핑크 칼라로 화폭에 담아내고 있다(도 16). 그 전세대의 선배들과 달리 우리는 그의 작품에서



도 16 박광섭, <2007NO.08>, 2007, 캔버스에 유채, 200×200cm



도 17 김권룡, <병어리>, 2007, 스틸 용접

<sup>37</sup> 2013년 9월 28일 중국의 평론가 張海濤가 쓴 최헌기의 전시평문에서 <http://www.artda.cn/view.php?tid=8586&cid=67>



도 18 김우, 〈터치 포인트 시리즈 no.105〉, 2007, 캔버스에 유채, 250×250cm



도 19 리용철남, 〈夢〉, 2011, 캔버스에 유채, 60×80cm



도 20 리산호, 〈賞心悅目〉, 2012, 캔버스에 아크릴, 50×70cm

민족적인 형상을 대표하는 기호들을 찾아볼 수 없다. 오히려 그의 작품은 장샤오강, 웨민쥘 등 작가들로 대표되는 중국의 현대 페인팅과 더 많이 닮아 있다.

김권룡은 연변대학교 조소과를 졸업하고 한국 창원대학교에서 석사학위를 마치고 현재 중국 베이징에 거주하며 작품 활동을 하고 있는 작가이다. 조소과 출신답게 그는 입체적인 작품을 주로 하는데,

그의 관심사는 민족, 전통, 혁명 등 그 전세대가 보여주었던 미술과는 거리가 멀어 보인다. 오히려 요즘 그가 중요하게 생각하고 있는 것들은 오프제가 가지고 있는 어떤 의미에서 또 다른 의미로의 전이와 같은 다소 상징적인 내용들이다.

그 외에 현재 베이징에 거주하며 작품 활동을 하고 있는 작가들로는 리귀남, 리용철남, 김우, 김광일, 리산호, 리준걸 등이 있다. 이들의 작품에서 조선족으로서의 민족성보다는 중국인으로서의 국민성이 더 강하게 와 닿는다. 그들의 작품에는 한민족의 의상 대

신 중국의 치파오(旗袍)가 등장하고, 연변의 풍경 대신 중국 전통적인 산수가 등장하고, 조선족의 생활상대신 개인의 일상이 등장한다. 그들의 작품에서 조선족 민족형상들은 더 이상 흥미롭거나 표현해야 될 대상이 아니다(도 18-20).

이러한 작가들의 작품들이 위와 같은 특징들을 보이고 있는 것은 중국의 사회경제적인 변화에 따른 결과라고 할 수 있겠지만, 그들이 중국미술의 가장 중심이라고 할 수 있는 북경에서 다년간에 걸쳐 작품 활동을 하면서 중국의 주류미술의 경향을 요해하고 그러한 미술에 동참함으로써 거기에서 자신만의 위치를 찾으려고 노력하였다. 이러한 목표의식으로 말미암아 그들의 미술에서는 한복, 백두산, 조선족 농촌의 일상과 풍경 같은 민족적인 형상이 점차 사라지게 된다.

## IV. 결론

상위 논의들에 근거하여 중국 조선족 미술의 발전, 변화과정을 돌아보면 아래와 같다. 중국의 미술이 사회주의 이념 하에 모든 미술활동이 국가가 주도하고 모든 작품이 사회주의 체제에 대한 내용들이 주를 이루었을 시기 조선족 미술 역시 그러한 이념에 적합한 미술이 되기 위하여 노력하였고, 한국 사회를 경험하면서 조선족 미술은 민족적인 특징을 내세워 그 미술의 정체성을 찾으려 하였고, 중국 미술계의 세계화와 상업화를 지켜 보면서 그들의 미술은 민족적인 형상을 포기하고 다시 중국의 주류미술계으로 돌아섰다. 이러한 경향은 현재 진행형이며 아직도 많은 젊은 조선족 미술가들이 자신의 꿈을 찾아 중국미술의 중심도시인 북경에 모여들고 있다. 조선족 미술의 이러한 현상에 대하여 목수현 교수는 본인의 논문에서 정확히 분석하고 있다.

“그들은(중국 조선족 미술가들) 중국 미술계 안에서 아직은 자리를 잡았다고 보기 어렵다. 1980년대 이전에는 소수민족인 ‘조선족’인 것이 국가관리 체제의 중국미술계에서는 중요한 기반이 되었으나 미술시장으로 재편된 중국 미술계 안에서 거론되는 조선족 작가는 그리 많지 않다. 개혁개방 이후 중국 현대미술이 ‘정치 팝’적인 요소로 전환하며 중국 사회에 대한 비판적인 시선을 보여주었지만, 이 흐름에 동참하거나 나름의 사회적인 시선을 보여주는 조선족 작가들은 드물다. 한국에서조차 조선족이기 때문에 환영받는 시기는 지났다... 중국 조선족 작가들은 자신들의 고향을 향해 있던 시선을 중국 사회 내부로도, 한국 사회로도 향하지 않는다. 오히려 2000년대 그들의 시선을 좇아 보면 자기의 내부로

돌아가 근원을 탐구하고자 하는 듯이 보인다.”<sup>38</sup>

중국 조선족 미술은 현재 중국 조선족 사회화 많이 닳아 있다. 중국의 빠른 경제성장은 많은 사회적인 문제를 노출하고 있다. 이미 금전지상주의는 조선족 사회를 지배한지 오래 됐다. 현시점에서 대부분 조선족 미술인들의 관심사는 자신이 가지고 있는 정체성 문제가 아니라 오히려 중국 미술계에서 자신의 위치를 확보하는 것이 더욱더 중요해 보인다. 중국 조선족 미술의 계보에서 민족적인 형상이 지녔던 조선족 미술의 정체성에 대한 탐구는 중국주류미술로의 편입을 시도했던 조선족 미술가들(세 번째 단계의 미술)의 요구에 적합하지 않았을지도 모른다. 그러나 민족적인 요소들을 포기하고 선택한 그들의 시도가 성공했다고 보기는 어렵다.

세 시기별 조선족 미술의 민족적 형상에 대한 분석을 통하여 알 수 있듯 조선족 미술에서 민족적 형상의 의미는 서로 다름에도 불구하고 그들 미술은 항상 주류미술로의 편입을 지향하고 있었다. 이러한 성향으로 말미암아 그들 미술의 주변적인 성격을 더욱 심화하였는지도 모른다. 그렇다면 현시점에서 중국 조선족 미술을 진단하고 방향성을 어떻게 제시할 것인가는 그들 미술이 지니고 있는 과제이기도 하다.

우선 조선족은 민족성과 국민성이 동반되는 이중적인 정체성을 지니고 있다. 즉 중국에서는 중국 국적을 가지고 있는 중국국민임과 동시에 소수민족의 하나인 조선족이고, 같은 민족이라고 지칭되는 한반도 국가 내에서는 외국인이기도하다. 따라서 이러한 인식은 조선족이라는 특수한 정체성을 가진 우리에게 자신의 정확한 위치를 정함에 있어 가장 중요한 부분이라고 할 수 있겠다. 즉 이러한 정체성은 외국인과 내국인, 한국인과 중국인, 한민족과 다른 민족과 같은 이분법적인 해석에 반대되는 ‘독립적인 정체성’<sup>39</sup>으로 보아야 한다. 다음으로 민족성과 국민성으로 대두되는 두 문화 사이에서 ‘제3자의 입장’에서 두 문화를 바라보고 두 문화 사이에서 자신들 정확한 위치와 입장을 찾아내는 것이 무엇보다 중요하겠다. 즉 지금까지의 미술은 중국(국민정체성)과 한반도(민족정체성) 사이에서 어느 한 부분에 치우치면서 그 미술에 속하기 위한 것이었다면 이제는 두 문화에서 한 발 물러서서 두 문화를 바라보고 그 두 문화 사이에서 자신들만의 위치 내지는 정당성을 찾아야 한다는 것이다. 이러한 정체성 인식과 입장을 바탕으로 자신들만의 미술적인 언어를 찾아내는 것은 현시점에서 그들 미술이 가져야 할 방향성이라고 본다.

<sup>38</sup> 목수현, 앞의 논문(2014), p. 199.

<sup>39</sup> 조선족의 독립정체성은 조선족들이 갖고 있는 한족(漢族)을 비롯한 기타 55개 민족과 구별되는 동시에 한국과 조선(북한)의 조선민족들과도 구별되는 중국 조선족만의 독특한 정체성을 가리킨다. 박정균, 황승연, 김중백, 앞의 논문, pp. 161-162.

마지막으로 조선족 미술은 지금까지 너무 전통적인 매체에 국한되어있었다. 이것은 아마도 그들 미술이 중국미술의 상업적인 부분은 과대하게 평가하고 수용한 데에서 생긴 특징이라고 해석된다. 이런 특징은 그들 미술의 범위를 확장하고 실험적인 도전을 행함에 있어 제한적인 부분으로 작용할 수밖에 없다. 그러므로 이러한 매체적인 속박에서 벗어나고 매체의 영역을 확장하는 것은 그들 미술의 형식적인, 방법론적인 측면을 확장함에 있어 무시할 수 없는 요소라고 생각된다.

반세기가 넘는 동안 중국 조선족 미술은 자신들만의 정체성을 탐구하고 정당성을 찾기 위하여 끊임없이 발전하고 변화해 왔다. 이러한 그들의 노력은 인정을 받아야 마땅하다. 그럼에도 현시대 미술의 큰 범위에서 그들 미술의 설자리는 그리 많아 보이지 않는다. 물론 현재 많은 젊은 조선족 예술가들이 각자 자신들만의 방식으로 그들의 예술을 보여주고 있다. 그러나 이러한 노력에는 정확한 정체성 인식과 그 정체성에 따르는 역할을 빠르게 찾아내는 것이 무엇보다 중요하다.

**\*주제어(Key Words)** 중국 조선족(ethnic Koreans living in China), 국민정체성(national identity), 민족정체성(ethnic identity), 미술(art), 이주(immigration), 민족형상(ethnic images)

■ 투고일 2015년 1월 30일 | 심사개시일 2015년 4월 9일 | 심사완료일 2015년 5월 25일 ■

## 참고문헌

### 1. 논저

- 림무웅, 『중국 조선민족 미술사』, 시각과언어, 1993.
- 리승룡, 『화가 석희만의 생애와 작품세계』, 연변대학교출판사, 2006.
- 윤범모, 『미술과 함께, 사회와 함께』, 미진사, 1991.
- 오창준, 『아리랑 꽃씨-Korean Diaspora Artists in Asia』, 컬처북스, 2009.
- 리승룡, 『연변대학교 건교 60주년 미술작품집』, 연변대학교출판사, 2009.
- 김덕균 등 지음, 『중국조선민족예술교육사』, 동북조선민족교육출판사, 1992.
- 림연, 「조선족미술의 시공(時空) : 〈중국조선민족미술사〉와 〈中國朝鮮族繪畫史研究〉에 대한 소견」, 『민족미학』 8, 2009. pp. 261-280.
- 이현정, 「조선족의 종족 정체성 형성 과정에 관한 연구」, 『비교문화연구』 7, 2001, pp. 63-105.
- 박정균, 황승연, 김중백, 「중국 조선족 정체성의 결정요인: 사회인구학적 특성을 중심으로」, 『동북아 연구』 26, 2011, pp. 149-174.
- 박동훈, 안화선, 「중국조선족의 초국가적 활동과 한반도: 디아스포라의 초국가적 성격에 관한 시각을 중심으로」, 『평화학연구』 13, 2012, pp. 173-201.
- 리철호, 「중국조선족회화미술의 전통에 대한 논의」, 『동양예술』 9, 2004, pp. 472-490.
- 목수현, 「미술사를 통해 꺼안기」, 『중국 조선민족 미술사』, 시각과언어, 1993, pp. 369-378.
- 목수현, 「경계에선 정체성-개혁개방 이전과 이후의 중국 조선족 미술」, 『한국근현대미술사학』 23, 2012, pp. 174-203.
- 오경희, 「'중국 조선족' 이주 담론에 나타난 디아스포라의 삶과 정체성」, 『다문화사회연구』 7, 2014, pp. 35-61.
- 이광균, 「환락연의 생애와 예술론 연구」, 『역사와 사회』 32, 2004, pp. 157-179.
- 윤인진, 송영호, 「한국인의 국민정체성과 다문화수용성」, 『한국사회학회 사회학대회 논문집』 2009.1, 2009, pp. 579-591.
- 윤인진, 「재미 한인의 민족정체성과 애착의 세대간 차이」, 『在外韓人研究』 6.1, 1996, pp. 65-95.
- 전경호, 「중국 연변조선족미술의 현황」, 조선대학교 석사학위 논문, 2012.
- 리철호, 『中國朝鮮族繪畫史研究』, 전남대학교 석사학위 논문, 2001.
- 강종호, 「김영호의 예술생애과 작품세계에 관한 연구」, 원광대학교 박사학위 논문, 2005.
- 최현기, 「회화에서 나타난 기운생동(氣韻生動)에 관한 연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2004.
- Brubaker, Rogers, *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.

Shibutani, Tamotsu and Kwan, Kian M., *Ethnic Stratification: A Comparative Approach*, New York: Macmillan, 1965.

## 2. 도록

국립현대미술관 편, 『아리랑 꽃씨 : Korean Diaspora Artists in Asia』, 컬처박스, 2009.

『중간시대 미술과 그 동향전-중국 동포 작가 초대전』, 행복공감, 2006.

『YBU-ART』, 바움, 2010.

『중국 당대미술주역들 2009』, 東之空間 E-SPACE, 2009.

『2012연변대학교 한국학우회 기념전』, 소요재, 2012.

『崔憲基 Cui XianJi』(개인전 “Suspension” 전시도록), Gyeol出版社, 2007.

『한-중 수교 20주년 기념 중국 조선족 화가 5人5色展』, (주) 문화방송, 2012.

## 3. 기타

네이버 뉴스라이브러리, <http://newslibrary.naver.com>

百度百科, <http://baike.baidu.com>

藝術檔案, <http://www.artda.cn>

## 국문초록

본 논문은 중국 조선족 미술에 나타난 민족형상의 표현에 관한 연구를 통하여 중국 조선족 미술의 생성과 변화과정을 되돌아보고 그들 미술에 관한 발전 방향을 제시하는데 목적이 있다. 중국 조선족 미술의 변화는 중국사회의 변화와 같이 하는데 본고에서는 그 미술의 발전시기를 3시기로 나누어 분석하였다. 내용적으로 보면 첫째는 사회주의적인 이데올로기가 가장 철저하게 투사되었던 시기이다. 이시기는 중국의 모든 미술이 그러하듯이 조선족 미술가들 역시 마찬가지로 사회주의 체제의 찬양을 그들 미술의 가장 큰 내용으로 채택하였으며 민족적인 형상들의 등장은 그러한 내용을 위한 조미료와 같은 역할을 하였다.

두 번째는 민족적인 형상이 난무하던 시기이다. 이 시기의 조선족 미술가들은 그들의 민족적인 형상들을 화폭에 담음으로써 자신들의 미술을 재정리하고 그 근원을 자신들의 민족적인 특징에서 찾고자 하였다.

다음으로 민족적인 형상이 사라진 시기이다. 이 시기의 조선족 미술가들은 민족적인 형상들을 포기함으로써 중국의 주류 미술에 합류하려는 움직임을 보였다. 마지막으로 상위 연구를 바탕으로 현시점에서 조선족 예술의 문제점을 진단하고 발전방향을 제시하였다.

## **Abstract**

# **Ethnic Identity Reflected in the Art of Ethnic Koreans Living in China**

**Shin Gwang**\*

This paper examines the creation of and changes in art created by ethnic Koreans living in China by exploring how Korean-Chinese artists have reflected ethnic images in their art works, and aims to suggest directions for a new development. As changes in art by ethnic Koreans have appeared in line with changes in Chinese society, this paper studies ethnic Koreans' art by dividing its development period into three phases. In terms of the content of the art, the first period was when a socialist ideology was strongly reflected in their work. Like all other Chinese artists during this period, China's ethnic Korean artists selected to praise socialism as the most important theme of their artworks, with ethnic images playing a secondary role to the main theme. The second period was when portraying ethnic images reached a peak. During this time, ethnic Korean artists reestablished their art and sought the purpose of their art from their Korean-Chinese characteristics, by portraying ethnic images on their canvases. The final period was when depicting the lives of ethnic Koreans in China disappeared. During this time, ethnic Korean artists showed a movement towards ceasing to reflect ethnic images in their art and came to assimilate into the mainstream of Chinese art. Toward the end, this paper surveys the problems that ethnic Korean art is facing, based on other comprehensive research.

---

\* PhD Candidate, Interdisciplinary Program in Studies of Arts, Sungkyunkwan University