■ 민족문화연구 제98호(2023.02.28.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.631-662.
http://doi.org/10.17948/kcs.2023..98.631

고려인 미술의 문화 혼종성*
—김 게오르기의 동양적 미의식을 중심으로—

전선하(全仙河)**

목 차

1. 머리말
2. 창작 출장과 사의(寫意)의 출발
3. 동양적 미의식을 담은 회화와 조각
4. 맺음말

국문초록

이 논문은 고려인 미술가 김 게오르기(1939-2007)의 작업을 통해 그가 고취하려 한 동양적 미의식에 관한 연구이다. 그간 고려인 화가가 모국적 이미지를 통해 동양에 대한 염원을 드러냈다면, 김 게오르기는 중국 문인의 창작 태도와 기법을 시도한 점에서 특별하다.

김 게오르기는 1939년 우즈베키스탄의 사마르칸트에서 태어나 3대가 모여 사는 대가족에서 자랐다. 그는 아버지이자 화가인 김 니콜라이의 영향으로 예술가의 길로 들어섰고, 아버지의 미술 기법에 대한 반발을 계기로 작업에서 동양을 갈망하게 되었다. 김 게오르기는 1973년 소비에트예술가연맹의 회원이 된 이래, 창작 출장을 다니며 수채화를 통해 사의(寫意)를 시도하였다. 이는 사실적인 묘사가 아닌 자연 대상에서 유발되는 기(氣)를 통해 도(道)를 형상화하는 것을 의미하며, 김 게오르기는 이를 동양적 미의식으로 여겼다.

1990년대 무렵 소비에트 연방이 해체되고 중앙아시아의 국가들이 자민족 정체성 찾기에 몰두하면서, 고려인과 같은 소수민족이 자기 문화에 대한 애정을 펼칠 수 있는 분위기가 조성되었다. 이에 김 게오르기는 소형의 조소 작업을 통해 재료의 본질과

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2022S1A5B5A16051914)
** 전북대 일본・동아시아연구소 연구교수.

구조에 집중하면서도 그 안에 생명력을 담아, 동양적 미의식을 심화하였다. 아울러 수채화에서는 색의 선택을 최소화하고, 작품의 외형적인 크기를 줄이는 방법을 시도하였다. 이처럼 작은 표현 안에 많은 것을 아우르려(以少總多) 한 그의 노력은 사공도(司空圖, 837-908)의 정신을 실현하기 위함이었다.

궁극적으로 김 게오르기의 예술은 사물의 형태보다 정신에 중점을 두고 사물의 그러한 상태를 표현한 점에서, 동양 미술과의 친연성을 확인할 수 있었다. 더욱이 그가 동서고금의 다채로운 미술을 탐구하여 문화적 혼종성을 이루고 독자적인 동양의 미의식을 구축한 점에서 의의가 있다.

주제어: 김 게오르기, 소비에트 미술, 사회주의 리얼리즘, 창작 출장, 문화 혼종성.

1. 머리말

이 논문의 목적은 고려인 미술가 김 게오르기(Ким Георгий Николаевич, 1939-2007)의 작품을 분석하여 그가 표현한 동양[1]적 미의식의 실체를 밝히고, 이를 통해 고려인 미술의 문화 혼종적 특이성(singularity)을 심화하는 데 있다.

김 게오르기는 우즈베키스탄에서 태어나 후기 사회주의 시기를 온전히 보낸 고려인 2세대 작가이다.[2] 그는 1939년 우즈베키스탄 사마르칸트에서 열두 남매의 둘째로 태어나, 화가였던 아버지 김 니콜라이(Ким Николай, 1919-1972)[3]의 강한 권유로 미술을 하게 된 유일한 자녀였다.[4] 아버지로

1) 일반적으로 러시아에서 중앙아시아를 부르기를 '동양'이라 일컬었는데, 이 논문에서 '동양'은 고려인의 민족적 고향인 원동(遠東)을 비롯한 동북아시아(한국・중국・일본)를 가리킨다.

2) 1937년 강제이주 이전에 등장한 고려인 화가를 1세대(원동(遠東) 시기, 1900년대 후반-1937)로, 1937년 이후 중앙아시아에서 태어난 작가를 2세대(스탈린 치하 강제이주기, 1937-1953)로, 1953년 고려인의 공민권 회복 이후로 태어난 작가를 3세대(후기 사회주의, 1953-1986)로, 소비에트가 해체될 무렵에 태어난 작가들을 4세대(페레스트로이카・글라스노스트 시기, 1986-)로 분류하였다. 예술가의 생몰년이 다른 점을 고려해 고려인 역사의 변곡점이 된 사건을 준거로 삼았다. 이는 소비에트 시기 고려인 연구의 보편적인 기준을 따른 것이다.

3) 김 니콜라이는 원동에서 강제이주 후 어려운 시기에도 소비에트의 저명한 화가들이 모인 파벨 벤코브 미술대학(Художественное училище им. Бенькова)에서 러시아 미술의 정수를 배울 수 있었다. 이는 독소전쟁(1941-45) 당시 레닌그라드(Ленинград)에서 유명 화가들이 대거 중앙아시아로 피신을 왔기에 가능하였다. 김 게오르기는 유년 시절 초상화를 주문받아 작업하는 아버지의 영향을 받으며 자랐다. 김 옐레나와 러시아 블라디미르에서 인터뷰(2019.5.3.-4.)

4) Ким Е.А(Симакова Е.А), Ким В.Г., *КимГеоргийМойДао*, Владимир: Кал

부터 색채에 대한 개념을 배운 김 게오르기는 대학 시절 목각과 세라믹을 전공하였고, 졸업과 동시에 수채화에 집중하게 된다.[5] 이후 1973년 소비에트 예술가연맹(Союз художников СССР, 1957-1992/'연맹'으로 축약)의 회원이 된 그는 창작 출장을 다니며 사회가 요구하는 미술에 충실하고, 소비에트 연방이 해체될 무렵에는 중앙아시아의 민족문화부흥 운동의 일환인 미술 작업에 참여해 1998년 명예로운 예술가라는 칭호를 수여받기도 했다.

이는 (소비에트) 중앙아시아에서 김 게오르기의 예술적 공훈과 사회적 위상을 짐작하게 하는 대목이다. 아울러 이 시기 그는 고국과의 교류로 평소 염원하던 동양에 대한 미의식을 본격적으로 표출하였는데, 일반적으로 고려인 작가 대부분은 경험을 풀어내거나 한반도의 풍경과 문화를 표현하는 방식으로 동양에 대한 갈망을 표출하였다.[6] 그런데 김 게오르기는 중국 문인화와 일본 네쓰케(根付)의 기법을 적용함으로써 다른 고려인 작가들과는 구별되는 자신만의 예술 세계를 드러냈다. 다시 말해, 작가는 형이상학적으로 동양의 미의식에 접근하여 '문인화에 담긴 기법과 창작 태도를 모방'하고 자신만의 '볼 수 있는 능력'을 배양하고자 했다. 이렇듯 김 게오르기의 예술 활동은 고려인 미술과 동양 미술 사이의 친연성을 밝히는 계기가 될 뿐만 아니라, 소비에트 시기 창작 출장의 메커니즘을

ейдоскоп, 2020, с. 23; 김 니콜라이는 1930년대 원동(遠東)의 블라고베셴스크(Благовещенск)에서부터 미술 공부를 하였으며, 강제이주 이후 형편이 어려웠던 시절임에도 독소전쟁으로 피난을 온 저명 화가 이고르 그라발(Игорь Грабарь, 1871-1960)에게 수학을 받은 터였다. 이에 김 니콜라이는 자신의 미술적 재능을 이을 후보자로 김 게오르기를 택하였으나, 그는 평소 아버지의 예술 교리에 답답함을 느꼈다고 회고한다.

5) 1960년에서 64년 그는 벤코브 명칭 예술대학(Республиканское художественное училище имени П.П.Бенькова)에서 조각을 공부하고, 1964년에서 69년에는 오스트로브스키 명칭 타슈켄트 연극예술대학교(Ташкентский театрально художественный институт им. А. Н. Островского)에서 세라믹을 전공하였다. 그런데 작가는 졸업할 무렵 돌연 수채화로 전향하여 그의 주요한 표현 수단으로 삼았는데, 이는 서양화를 중심으로 운영되던 연맹의 회원으로 활동하기 위한 그의 계획이었음을 추측해볼 수 있다.

6) 박 니콜라이(Пак Николай 박성룡, 1922-2008), 신 니콜라이(Шин Николай 신순남, 1928-2006), 안 블라디미르(Ан Владимир 안일, 1929-2019)와 같은 1세대 고려인 화가는 강제이주의 경험을 모티브로 삼았다. 한편 강제이주와 이격이 있는 다른 세대의 미술가는 조부모와 생활하며 익힌 고려인 문화, 4월의 봄 친선축제(북한, 1989)와 세계한민족축전(한국, 1989-)을 계기로 접한 한반도의 풍경 그리고 문 빅토르(Мун Виктор, 1951-)와 림 라나(Лим Лана, 1961-)는 고려극장의 미술가로 활동하며 알게 된 한국의 전통문화를 회화로 담았다.

확인할 수 있다는 점에서 매우 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다.

한편 고려인은 소비에트 시기를 거치고 독립국가연합 중앙아시아 사회의 구성원으로 살며 혼종적 정체성(Hybrid Identity)[7]을 지니게 되었다. 물론 소비에트 시기에도 고려인은 혼종적 정체성을 띠었으나, 이는 중앙아시아의 민족문화부흥으로 한결 자유로워진 분위기 속에 스스로의 정체성을 주체적으로 구성하려는 코즈모폴리터니즘(cosmopolitanism) 정치학에서 가속화되었다고 볼 수 있다. 이로써 형성된 '문화 혼종성'은 중앙아시아의 주류집단과 다른 자신의 상이성을 강조하고, 이제까지 부정되어 온 그 상이성을 긍정적으로 돌리어 고려인만의 고유한 정체성을 형성하는 준거로 삼게 되었다.[8] 즉 고려인의 문화 혼종성은 개별성(singularity)을 중시하는 동시에, 무수한 결을 지닌 복수적(plurality)인 존재임을 말해주는 것이다.[9] 이러한 특이성에도 불구하고 그간 고려인 미술가에 관한 연구가 코리안 디아스포라 즉 한인의 민족적 정체성 발견[10]에만 치중되어 혼종적 정체성의 면면을 알기 어려웠고, 더욱이 소비에트 연방이 해체된 이래 그들이 평가받을 만한 공간이 축소되었다.

이에 필자는 김 게오르기 예술의 동양적 미의식에 주목하여, 고려인 미술이 지닌 문화 혼종성의 단면을 확인하고자 한다. 특히 이 논문에서 김 게오르기를 살피려는 이유는 그가 창작 출장을 다니며 소비에트인으로서의 삶에

---

7) 혼종적 정체성은 동질성(sameness)이 아닌 다름(alterity)을 정체성 구성의 토대로 삼는다. 이는 동질성에 의거한 정치적 연대가 아닌, 다름을 수용하는 '다름의 연대'의 근거가 될 수 있다. 다름은 비교를 전제하지 않으며, 각기 그 자체로서의 존재를 인정하고 받아들이는 상태에서의 '다름'을 의미한다. 강남순, 『코즈모폴리터니즘이란 무엇인가 - 함께 살아감의 철학, 세계시민주의』, 파주: 동녘, 2022, 74, 79면.; 한인은 60년 동안 카자흐스탄(중앙아시아)에 거주하며 다른 민족문화에 적응해왔다. 원동(극동)과는 완전히 다른 새로운 환경에 문화적 공간을 마련하게 되었다. 그런데도 고려인이 자신의 역사와 문화적 뿌리를 어떻게 보존하였는가를 아는 것은 매우 중요하다. 이러한 관점에서 '문화의 겹쳐짐(문화 혼종성)'은 극동의 고려인들에게만 있는 요소로 강조할 수 있다. Ю Елена, *"В мире эстетики"*, Корё ильбо , no.30, август 2, 1997, c. 10, 중앙아시아에서 태어난 고려인 2세대 김 게오르기의 경우 3대가 모여 살며 한인의 문화를 기저에 둔 채 소비에트와 중앙아시아의 문화를 흡수한 점에서 '문화 혼종성'을 띤다고 볼 수 있다.

8) 강남순, 앞의 책, 52, 68, 70면.

9) 같은 책, 75면.

10) 김명훈, 「고려인 작가 신순남의 탈식민성과 민족적 정체성 탐구」, 『인물미술사학』 9, 인물미술사학회, 2013; 전선하, 「고려인 화가 안 블라지미르의 우즈베키스탄과 한반도를 향한 모국성」, 『한국근현대미술사학』 36, 한국근현대미술사학회, 2018; 김문경, 「변월룡의 북한파견(1953-1954)과 1950년대 전반기 북한미술의 변화」, 『한국근현대미술사학』 40, 한국근현대미술사학회, 2020 등이 있다.

충실하고 중앙아시아의 문화를 존중하였을 뿐만 아니라, 예술 작업을 동양적 미의식으로 풀어냈다는 점에 있다. 이는 동서문화가 한데 만나 뒤섞이면서 혼종된 문화 정체성을 집약적으로 보여주는 결정체로서 김 게오르기의 예술적 위상을 말해주는 것인데, 그간 시공간적 이격의 한계로 그에 대해서는 부분적으로 언급되는 것에 그쳤다.[11] 따라서 이 논문은 김 게오르기의 동양적 미의식을 통해 고려인 미술과 동양 미술 사이의 접점을 밝히고, 그가 연맹의 회원으로 활동하던 창작 출장의 메커니즘을 확인하고자 한다. 이로써 고려인 미술의 문화 혼종성을 재발견하고, 재외동포 미술 연구의 확장을 이룰 수 있을 것이다. 특히 고려인 미술의 문화 혼종성 연구는 그간 재일조선인과 중국의 조선족을 중심으로 논의된 디아스포라 미술의 한계점을 보완할 수 있을 것이다.

2007년 김 게오르기가 심근경색으로 돌연 세상을 떠나고 2012년 그의 가족은 우즈베키스탄을 벗어나 아내의 고향인 러시아의 블라디미르에 정착하였다. 이에 필자는 작가의 개인 자료를 수집하고자 2019년 봄 러시아를 방문하여 김 옐레나와 인터뷰하였다.[12] 이 논문은 당시 인터뷰한 내용과 함께 김 옐레나가 공유한 자료(후기 사회주의 시기 미술 전시회 리플릿(leaflet),[13]

11) 김 게오르기의 예술에 관한 연구는 전선하의 박사학위논문 『중앙아시아의 고려인 예술가 연구』(2020)에서 처음 언급되었으나, 그의 작업을 세부적으로 고찰하기에는 지면이 크게 할애되지 못하였다.

12) 김 옐레나(Ким Елена, 1956-현재)는 러시아인으로서 본래 이름은 옐레나 시마코바(Елена Симакова)이다. 그는 엔지니어로서 사마르칸트의 한 공장에서 일하였는데, 1981년 우연한 계기로 김 게오르기를 만나 1982년도 둘은 혼인하고 이듬해에 딸 김 레냐를 낳았다. 2007년 12월 18일 김 게오르기가 오랫동안 앓던 심근경색으로 돌연 사망하였다. 더욱이, 신생 독립국 이후 우즈베키스탄의 경제적 사정이 급격히 나빠지고 2012년도 사마르칸트에서 이슬람 테러가 발생하면서, 김 옐레나는 딸의 가족과 함께 자신의 고향인 러시아 블라디미르로 돌아오게 되었다. 김 옐레나와 러시아 블라디미르에서 인터뷰(2019.05.03.-04.)

13) 김 게오르기가 참가한 전시회 리플릿의 제목과 주최 측(혹은 전시장소)을 시간 순서로 정리하였다. 〈10월 혁명의 60주년 기념 전시회〉(1977, 사마르칸트 화가 협회), 〈연맹의 수채화 그룹 전시회; 흑해의 영웅 도시 여행 오데싸, 케르치, 세바스토폴〉(1977, 세바스토폴 문화부), 〈연맹의 수채화 그룹 전시회; 아르한겔스크 땅에서〉(1979, 아르한겔스크 화가 협회), 〈우즈베크 소비에트 공화국 화가들의 수채화 전시회〉(1981, 우즈베크 화가 협회·안그렌 지역연구박물관), 〈연맹의 수채화 그룹 전시회; 우즈베크 소비에트 공화국 60주년 기념〉(1984, 우즈베크 화가 협회), 〈우즈베크 그래픽 화가 전시회; 쿠히스탄의 길을 따라〉(1985), 〈연맹의 수채화 그룹 전시회; 오비의 색〉(1987, 톰스크 문화원), 〈김 게오르기 개인 전시〉(1989, 평양의 소비에트 대사관), 〈연맹의 수채화 그룹 전시회; 안톤 체호프 사할린 거주 100주년 기념 전시회〉(1990, 연맹의 수채화 그룹), 〈자연과 화가〉(1993, 우즈베크 화가 협회), 〈헤가이의 개인 콜렉션; 우즈베크의 20명의 화가〉(1993, 타슈켄트), 〈김 게오르기의 한복〉(1994, 민속

창작 출장 자료 및 사진, 비평론, 작가 노트 등)를 토대로 연구하였다. 이렇게 현장 연구를 통해 수집한 자료는 오늘날 김 게오르기의 개인적인 삶과 미술 활동을 살펴볼 수 있는 유일한 자료로서 유의미하다. 한편 김 게오르기가 창작 출장 시 작업한 작품 대부분이 사회주의 리얼리즘의 일환으로써 지역 미술관에 판매되어, 이 논문에서는 주로 김 옐레나가 현재 소장하는 작품 그리고 전시회 도록에 수록된 작품을 중심으로 연구하였다.

2. 창작 출장과 사의(寫意)의 출발

김 게오르기는 소비에트 시절 목각과 세라믹을 전공하고 연맹의 회원으로서 줄곧 서양 미술 환경에 노출되었는데도 불구하고, 그의 예술이 동양적 미의식을 추구한 점은 흥미로운 사실이다. 이 장에서는 후기 사회주의 시기 창작 출장을 통해 김 게오르기가 행하였던 수채화 작업과 이에 내포된 동양적 미의식의 의미를 살펴보고자 한다.

> "내 동양적인 피! 이는 내게 절대 평화를 주지 않았다. 나는 한국, 중국, 일본과 관련된 모든 것에—특히 역사와 예술에—늘 많은 관심을 가졌다. 나는 나의 조상들이 무엇을 생각하고, 공상하고, 무엇으로 살았는지 항상 이해하고 싶었다. (…)"[14]

이처럼 김 게오르기는 유전적 기질에 따라 '동양적 세계관'에 매료된 소회를 밝혔는데, 이는 김 니콜라이가 가르친 유화와 같은 다소 획일적인 표현에 대한 반발심과 3대가 모여 사는 한인 대가족의 문화환경에서 기인한 것으로 보인다. 그런데 소비에트 시기 중앙아시아란 공간은 한국과 단절되어 상대적으로 흔한 중국과 일본의 예술 서적을 통해 동양 미술에 접근할 수밖에 없었다. 더욱이 그가 활동을 갓 시작하였을 무렵 후기 사회주의는 여전히 사회주의

극장 신생), 〈우즈베크 20명의 화가; 헤가이의 개인 컬렉션〉(1995, 타슈켄트), 〈김 게오르기의 워싱턴 전시회〉(1998, 우즈베크 대사관) 〈김 게오르기의 뉴욕 전시〉(1999, 우크라이나 협회) 〈김 게오르기 개인 전시 '신생'〉(2001, 우즈베크 화가 협회·국제 관계 센터), 〈실크로드를 따라서, 나자로프 박사의 우즈베크 전시회〉(2007, 초르수 미술관), 〈김 게오르기 니콜라이비치, 창작의 대비〉(2012, 우즈베크 화가 협회), 〈김 게오르기의 수채화 전시〉(2021, 블라디미르의 조형 예술 진흥 센터)

14) Ким Е.А, Ким В.Г., Op.cit, с. 24.

리얼리즘만을 공식적으로 인정하는 동시에, 모더니즘 기법 안에서 개인의 내면을 탐구하는 비순응주의 미술[15]이 성행하는 때였다. 이에 따라 고려인 미술가 대부분이 사회주의 리얼리즘에 종사하였으며, 김 게오르기 역시 1969년 타슈켄트에서 학업을 마친 후 사마르칸트로 돌아와 연방과 지방 공화국이 개최하는 예술 전시회에 적극적으로 참여하였다. 그 결과 그는 1973년 소비에트예술가연맹의 일원이 되고 사회주의 미술에서 활동할 수 있었다.[16] 특별히 김 게오르기는 연맹에서 지원하는 창작 출장을 통해 소비에트 연방의 아름다운 풍경을 비롯한 국가적 공훈과 연계된 주제를 그리게 되었다.[17]

창작 출장은 연맹이 미술가에게 제공하는 여러 혜택 중 하나로, 보통 소비에트의 광활한 영토를 40여 일에 걸쳐 여행하게 하고 체재에 대한 모든 비용을 연맹에서 일괄 부담하는 방식이었다. 이렇게 창작 출장을 위한 그룹은 소비에트 연방의 지방 공화국으로부터 모집되고, 이는 1960년대 중후반에 시작되어 연방이 해체될 무렵까지 연맹의 관행으로 지속되었다. 이를 통해 소비에트의 화가들은 서로의 경험과 예술 기법을 공유하였을 뿐만 아니라, 낯선 풍경으로부터 작업의 새로운 영감을 얻을 수 있었다.[18] 한편 수채화는 실외에서 비교적 빠르게 작업할 수 있다는 이점으로 창작 출장의 주요한 기법으로 자리잡았다. 이를 계기로 김 게오르기는 소비에트 연방의 다양하고 새로운 풍경을

15) Bown, Matthew, et al., *Socialist Realisms: Great Soviet Painting 1920-1970*, Italy: Skira, 2012, pp. 100-101.

16) Гулжахон Темурова, *"Шепот Земли и Тайны Неба"*, апре́ль 6, 2001, SAMARQAND №. 13(497), с. 5.

17) 지난 10년간 소비에트예술가연맹은 매년 전국의 화가들을 모아 수채화 단체를 결성하고, 그들을 전국 곳곳으로 여행을 보냈다. 수채화 단체들은 북극, 중앙아시아, 시베리아와 극동, 볼가강, 예니세이강, 튜멘주(Тюме́нская о́бласть), 투바 공화국(Тыва Республика)에 갔다. (…) 전쟁의 흔적이 남아있는 크림반도, 소비에트인의 의지로 살려낸 영웅 도시들, 공장에서 일하는 아름다운 노동자들 이것이 우리 작품들의 주제이다. Союз ХУДОЖНИКОВ СССР УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ СЕВАСТОПОЛЬСКОГО ГОРИСПОЛКОМА, ВСЕСОЮЗНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ АКВАРЕЛЬНАЯ ГРУППА ПО ГОРОДАМ-ГЕРОЯМ ЧЕРНОМОРЬЯ, 1977.

18) 전선하, 「사회주의 리얼리즘과 후기 소비에트의 고려인 미술가」, 『민족문화연구원』 94, 고려대 민족문화연구원, 610면; 창작 출장을 통해 화가들은 새로운 지역의 다양한 문화를 체험하고 서로 교류하며, 소비에트의 예술 발전에 기여하였다. 아울러 이곳에서 작업한 작품은 그 지역의 미술관에 전시되어 선보여졌는데, 주요 주제는 도시와 시골에서 일하는 노동자들, 공장과 공사장 그리고 지역의 역사를 표현하였다.

경험하는 동시에, 수채화의 투명하고 풍부한 색감을 다룰 수 있게 되었다.[19]



〈그림 1〉 〈오비강(Обь, 도시 톰스크[Томск])에서 창작 출장 중인 소비에트예술가연맹의 화가들과 김 게오르기〉, 1987.

무엇보다도 그는 유화와 달리 '감정의 미묘한 변화에 섬세한 발색과 운동의 생명력 표현'이 가능한 수채화가 먹의 농담으로 사의(寫意)를 표현하는 수묵산수화와 닮았기에, 이를 자신의 주된 표현법으로 삼고자 했다. 여기서 사의란 눈에 보이는 현실 너머 작가의 뜻과 정신을 담아내는 과정을 의미하며 그 경지를 의경(意境)[20]이라 한다.

이처럼 애초에 김 게오르기가 고정된 형상을 추구하기보다 도에 대한 관조를 자유롭게 표현하는 수채화를 선호한 까닭은 중국예술에서 심미를 위한 객체를 유무형의 상(象)에 관계없이 도를 체현할 것을 강조한 사실과 연관이 있다.[21] 다시 말해 작가는 자연을 스케치 후 작업실로 돌아와 사생하는 것이 아닌, 그 기억을 토대로 상상력을 더하되 '대상으로서 자연과의 연관성', 즉 물의(物宜, 사물이 그러하여야 할 상태)를 표현하고자 하였다.[22] 이러하여 그는 중국예술이

19) Гулжахон Темурова, Op.cit, с. 5.

20) 중국의 고대 예술가들이 추구하였던 미의 경지는 의경(意境)이었다. 의경은 예술가가 예술 작품 중에서 창조한 주관 사상 감정과 심미적 정취 및 자연 경물의 관통, 융합이다. 주존명, 왕해룡, 『사회주의 미학연습』, 유세종 옮김, 서울: 전인, 1989, 34면.

21) 조민환, 『동양 예술미학 산책: 동아시아 문인들이 꿈꾼 미의 세계』, 성균관대 출판부, 2018, 71-72면.

중요시한 천지 대자연의 조화(리, 理)[23]와 일음일양(一陰一陽)하는 도(道)의 생기를 통해 화가의 심중을 형상화하는 것[24]을 '동양적 미의식'으로 여겼다. 이를 위해 김 게오르기는 중국 회화 사상 최초의 화론서인 사혁의 육법(六法)[25]과 중국 청나라 초기에 발간되어 동양 화가들의 회화적 지침서가 되어준 『개자원화전 芥子園畵傳』에 몰두하였다.[26] 한편 그는 작업 후 새 머리로 보이는 듯한 자신만의 서명을 새겼는데,[27] 이는 동양의 문인들이 아호와 이름을 쓰던 낙관을 연상케 한다.

후기 사회주의 시기 우즈베키스탄에서 활동한 고려인 작가 대부분은 '자연'을 모티브로 삼아 작업하였다. 우즈베키스탄 예술 비평가 예레먄 림마(Еремян Римма)는 고려인 미술가가 자연에 몰입하게 된 현상을 두고 '강제이주 후 고려인이 자신에게 당면한 상황과의 일체화를 통해 위기를 극복하려 하였으며, 이에는 고국에 대한 본성에서 비롯된 동양적 정서'가 함의되었

---

22) Тактáш Р.Х., *Ким Георгий*, 1982.; 동양의 문인처럼 김 게오르기는 그리기 전에 모든 잔상이 머릿속에 그려져야 작업을 하였으며, 사람과 자연의 통일을 창작의 근거로 확신하는 도교 철학에 영향을 받았다. Ким Е.А., Ким В.Г., Op.cit, с. 11.

23) 이정은 '만물은 모두 하나의 천리'라고 천명하며 자연법칙과 사회원칙을 동일한 '리(理)'로 통일시켰다. 리는 우주 제일의 근본일 뿐 아니라 현실 세계의 보편 법칙과 근거이자 인간 질서가 된다. 박현숙, 「郭熙의 '林泉高致'에 나타난 신유학 예술관」, 『동양예술』 31, 한국동양예술학회, 2016, 164면.

24) 조민환, 앞의 책, 67면에서 재인용; 중국 북송의 화가 곽희(郭熙, 1023-1085)는 거대한 산수화를 통하여 우주의 질서와 생성 변화를 표현하고자 했다. 박현숙, 앞의 글, 162면.

25) 중국 남조 시대 화가 사혁(南齊, 5-6c 추정)은 『고화품록(古畫品錄)』의 서문에서 회화 시 중요히 여겨야 할 육법(六法)에 관해 서술하였다. 첫째, 기운생동(氣韻生動)은 대상의 생명력을 생생하게 그려낸다. 둘째, 골법용필(骨法用筆)은 형상을 묘사하는데 필치와 선조(線條)를 적절하게 묘사한다. 셋째, 응물상형(應物象形)은 대상의 형체를 묘사할 때 물체의 단순한 외적 형태뿐만 아니라 자연현상, 물의(物宜) 등 깊은 의미를 고려한다. 넷째, 수류부채(隨類賦彩)는 대상의 종류에 따라 채색을 가하는 것을 의미한다. 다섯째, 경영위치(經營位置)는 제재의 취사선택, 그림의 구도와 위치를 말한다. 여섯째, 전이모사(傳移模寫)는 모사하여 대가의 좋은 그림을 후대에 전달하는 것(복고)을 말한다.
「회화의 창작·감상 그리고 회화 양식의 변천 및 발달을 부분적으로 뒷받침하는 여러 가지 이론」, 한국민족문화대백과사전,http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0064599(2022.12.19.검색); 사혁의 기운생동은 인물화에 적용되는 원리지만 당말 오대부터 산수화가 대중화되자 형호(荊浩)는 『필법기(筆法記)』에서 '육요(六要)', 즉 그림에서 가장 중요한 여섯 가지 요소를 기(氣), 운(韻), 사(思), 경(景), 필(筆), 묵(墨)이라고 열거하였다.

26) Ким Е.А., Ким В.Г., Op.cit, с. 29.

27) 김 게오르기가 어린 시절 즐겨보던 이야기 『촉과 객 Чук и Гек (저자:아르카디 가이다르, Аркадий Гайдар)』의 주인공 중 ГЕК의 이름을 형상화하여 자신의 낙관으로 썼다. 김 옐레나와의 서면 인터뷰(2022.11.19.)

다고 언급한 바 있다.[28] 그러나 예레먄이 자연이란 주제를 원동에 대한 향수와 연결지은 것은 강제이주를 경험한 세대에 제한된 설명이며, 오히려 그 이후의 세대는 자연과의 합일을 통해 인간성(人間性)을 회복[29]함으로써 자신이 태어난 우즈베키스탄 땅에 대한 애정을 드러내려 했다는 설명이 일견 타당해 보인다. 그런데 김 게오르기가 자연을 대상으로 삼은 것은 자연을 하나의 살아 숨 쉬는 유기체로 의인화하여 표현한 점에서 그 결이 다르다.

이에 따라 김 게오르기의 창작은 외형적인 묘사를 넘어 신령스러운 자태와 기운에 도달한 경지(신사, 神似)를 표현하여 정신을 전하고, 그의 내면에서 동양과 서양의 정서가 어우러져 새로운 실체를 만들어냈다. 작가는 이를 두고 '신 도가(Син[그리스 접두어 '함께']-даосизм)'라 규정하였는데,[30] 이는 '보이지 않는 것을 보고 그리는 방법을 터득하는 것'으로 고려인 미술의 문화 혼종성을 보여준다. 한편 창작 출장을 다닌 이래 김 게오르기는 음양의 충돌로 발현되는 기의 흐름을 발견하고자 했다.[31] 그 시절 작업인 〈솔비체고드스크의 민들레 *Одуванчики Сольвычегодска*〉(1979)와 〈자작나무 숲 *Березовая роща*〉 (1979)은 러시아 북부 지역 특유의 자연 풍광을 그린 것이다. 작가는 솔비체고드스크를 18세기 전통 목조 건축 교회의 배경과 민들레 홀씨가 흩날리는 정경으로 묘사



〈그림 2〉 김 게오르기, 〈자작나무 숲 *Березовая роща*〉, 1979, 62 x 49cm, 수채화.

28) Еремян Римма, *Корейские художники Узбекистана*, Ташкент; SAVDO NASHRIYOTI, 2001, с. 27; 소비에트 시기 중앙정권은 지방 연방에 소속된 중앙아시아를 두고 '동양'이라 일컬었는데, 예레먄 림마가 언급한 '동양'이 우즈베키스탄을 의미한다면 그의 의견이 일부분 타당해 보인다. 하지만 고국이 고려인의 원동을 향한 본성에 관한 맥락이라면 이는 강제이주를 온 세대의 고려인에게만 적용되는 것이다.

29) Ким Эльза, *'Наедине с природой'*, Единство, май. 30.1995.; 세상과의 일치, 인간과 자연의 관계를 담기 위해서는 새로운 방법이 필요한데, 이번 전시회에 참가하는 화가들의 목표는 새로운 표현력에 대한 구사 능력이 아닌 '자연의 미'를 터득하는 것이다.

30) Ким Е.А., Ким В.Г., Op.cit, с. 23.

31) *Мой Дао Ким Георгий Николаевич*, http://moydao.ru/index.html (2019.5.4 검색)

하면서, 특별히 종이를 긁어 민들레 홀씨의 벨벳(velvet) 느낌을 표현하였다. 아울러 시베리아 타이가(тайга́)에 분포된 자작나무의 생명력이 느껴지도록 맑고 투명한 색을 내려 번짐과 스밈을 의도하기도 하였다. 이렇듯 김 게오르기의 작업은 대상의 생동하는 기운을 묘사하여 음양의 충돌로 발현되는 우주적 생명성과 내재적인 정신세계를 드러내기 위함이었다.

〈아드쥐무쉬카이스키 채석장 *Аджимушкайских каменоломни*〉(1977) 연작은 독소전쟁 당시 나치에 맞서다 크림반도의 케르치(Керчь) 근처 동굴에 고립된 이들을 추모하기 위해 그려진 회화이다. 당시 동굴의 벽면은 옅은 분홍과 파란색의 패각석회암으로 구성되었는데, 작가는 특별히 종이를 구겨 석회암 표면의 결정성(結晶性)을 표현하여 비극적인 상황을 배가시키고자 하였다.[32] 이로써 생겨난 기하학적인 도형은 스테인드글라스의 색유리를 연상시키며, 구겨진 종이를 따라 스며든 물감으로 표현의 입체감을 살렸다. 한편 사할린 여행에서는 〈삼엽충 *Трилобит*〉, 〈사할린 연안 *берег Сахали́на*〉, 〈미역 *Морская капуста*〉(1990) 등을 그렸다. 이러한 소재는 내륙국인 중앙아시아에서 태어난 작가에게 생소한 것이기에, 작가는 바다를 끝이 없는 창작의 세계로 바라보게 되었다.[33] 이처럼 창작 출장은 예술가에게 영감을 주는 기제로써 소비에트 연방 지역의 다채로움(사할린의 어부 마을, 생선 공장들, 소수민족 원주민의 삶, 지역의 역사 등)을 새로이 발견하게 하고, 미술 감독의 지휘 아래 사회적으로 위훈이 있



〈그림 3〉 김 게오르기, 〈아드쥐무쉬카이스키 채석장, 우물 *Аджимушкайских каменоломни колóдец*〉, 1977, 60×43cm, 수채화.

32) 김 옐레나와의 서면 인터뷰(2022.7.30.)
33) Еремян Римма, *Слово о Киме*, Ташкент, 2003, с. 3.

는 지역의 장소(독소전쟁의 격전지인 세바스토폴, 케르치 채석장 등)를 선전하려는 의도였음을 알 수 있다. 아울러 창작 출장에 참여한 연맹의 화가들은 여행 장소에서 작업한 수채화를 전시하고 이내 이를 지역 미술관에 판매하여, 개인적인 수익을 올리기도 하였다.

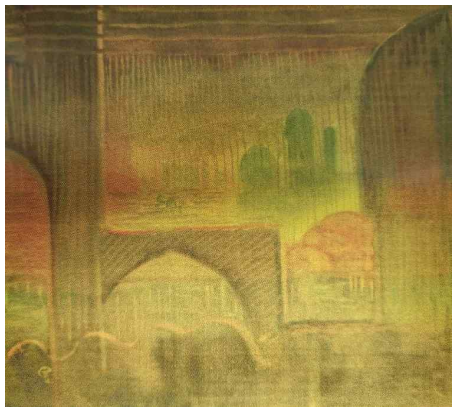
김 게오르기는 때때로 소비에트 연맹의 찬조 아래 우즈베키스탄 화가 협회가 개최하는 전시회에 참석하곤 하였다. 그는 우즈베크 자연의 독창적인 아름다움과 고대 도시의 유적을 회화의 주제로 삼았다. 가령 〈고대 도시의 지붕 *Крыши старого города*〉(1979)과 〈옛 도시 *Старый город*〉(1982)는 우즈베키스탄의 전통 직물인 아틀라스(хан-атлас)를 형상화하여 도시의 정경을 그린 작품들이다. 기하학적인 문양이 새겨진 아틀라스(아드라스)는 우즈베키스탄의 고대 도시 마르갈란(Маргилан)에서 생산되던 전통 직물로, 무형문화유산으로 등재되어 있다. 작가는 다채롭고 선명한 색감의 무늬가 특징인 아틀라스로 마을 정경과 모스크(mosque)을 표현하기 위해, 이미 칠해진 색 위에 다른 색을 겹치어 색의 밀도를 높이는 방법을 택했다. 이처럼 김 게오르기가 선명한 색감의 직물 무늬를 형상화한 까닭은 우즈베크 전통 직물공예가 함의하는 장인의 정신과 지역 특유의 장소성에 수렴하기 위함이었다.



〈그림 4〉 김 게오르기, 〈고대 도시의 지붕 *Крыши старого города*〉, 1979, 86×61cm, 수채화

아울러 고대 문화의 교차로인 사마르칸트(Самарка́нд)는 화가의 주요 모티브로 등장한다. 사마르칸트는 중세시대부터 왕족과 귀족의 영묘, 이슬람 예배를 위한 건물, 이슬람 교육기관(마드라사), 이슬람 성인의 무덤 등이 모두 모인 성지이다. 일찍이 김 게오르기는 이곳에서 나고 자라며 소비에트 역사 이전 무슬림-우즈베크인의 사회 문화적 특질을 체득하여, 이에 대해 남다른

경이로움을 느꼈다. 따라서 작가는 〈추폰 아타(언덕) *Чупон-ота*〉, 〈비비하눔. 영원 *Биби-Ханум. Вечность*〉, 〈레기스탄. 시간 *Регистан. Время*〉, 〈샤히 진다(살아있는 왕). 가시 *Шахи-Зинда. колючка*〉(1982) 등 이슬람의 기념비적 건축과 문화 유적지를 통해 고대 도시의 영원성을 표현하고자 했다. 이를테면 영광이 서린 고대 도시를 상징화하기 위해 황색을 세분화하고 가는 선의 구조로 표현하였는데, 이는 사마르칸트의 이글거리는 대륙성 사막 기후를 연상케 한다. 이렇듯 김 게오르기의 초기 작업은 의식적으로 대상의 아름다움을 찾고, 음양의 충돌로 형성되는 기를 포착하는 과정이었다. 그는 색채전문가로서 색으로 관객과의 대화를 주도하였으며 도그마(dogma)에서 벗어나 본질적인 가치, 즉 화가의 심중을 드러내고자 했다.[34] 이러한 상황은 후기 사회주의 말 예술 분위기가 공식적인 사회주의 리얼리즘에서 차츰 멀어지고 비순응주의 미술이 혼융되면서 비교적 개인의 역량과 기호가 존중되는 시기였음을 알 수 있다.



〈그림 5〉 김 게오르기, 〈레기스탄. 시간 *Регистан. Время*〉, 1982, 62×67cm, 수채화.

3. 동양적 미의식을 담은 회화와 조각

김 게오르기는 우즈베키스탄이 소비에트 연방으로부터 독립하던 시점인 1990년대를 전후하여 내면에 숨겨온 동양에 관한 갈증을 해소하기 위한 작업에 박차를 가하였다. 이는 소비에트 연방이 해체되던 시기 중앙아시아의 독립국들이 자국의 정체성 회복에 힘쓰면서, 소수민족이었던 고려인 역시 자민족 문화부흥에 열성을 보이게 된 사회적 맥락과 연관이 있다. 그간 작가는

34) Гулжахон Темурова, *"Шепот Земли и Тайны Неба"*, апре́ль.6.2001, SAMARQAND № 13(497), с. 5.

개인적인 탐구를 통해 동양적 미의식을 구현하고자 하였는데, 특별히 자신의 창작이 사공도(司空圖, 837-908)를 알기 전과 후로 나뉜다고 언급한 적이 있다.[35] 이같이 김 게오르기는 늘 동양의 예술 정신을 견지하고자 노력하였으며, 이 무렵 돌연 색의 선택을 최소화하고 작품의 외형적인 크기를 줄이는 방법을 취하였다. 아울러 그는 주변국 카자흐스탄과 민족적 모국인 한반도 그리고 미국을 차례로 방문하며 주제를 확장하는 동시에, 수채화가 아닌 본래 그의 전공인 작은 조형 예술(조소, 도예 등)에도 관심을 기울이게 되었다.

김 게오르기의 초기 회화가 자연의 생동하는 기운을 드러내고 색을 실험하는 과정이었다면, 1990년대 후반에는 작품의 크기와 색을 축소하는 작업에 몰입하여 동양적 미의식을 관철하고자 했다. 이 장에서는 1990년대 이후 동양을 향한 작가의 고심이 심화된 상황과 작가의 예술관이 반영된 수채화와 조소 작업의 의미에 대해 집중적으로 살피고자 한다.

1) 중앙아시아의 민족문화부흥과 동양적 화두로의 전환

창작 출장을 통해 친분을 쌓은 카자흐스탄의 예술가들은 여름이면 김 게오르기의 사마르칸트 작업실을 방문하고는 하였다. 거꾸로 김 게오르기 역시 카라간다(Караганда)와 알마아타(Алма́-Ата́, 알마티의 전 이름)를 방문하여 그들과 함께 그룹 전시회를 개최하거나 행사에 참여하곤 하였다. 1990년대 초 김 게오르기는 카라간다 근처의 산지 오르타우(Орта у)와 카라간다의 교정 노동 수용소[Карагандинский исправительно-трудовой лагерь, 이하 카를락(Карлаг)으로 표기][36]에서 다수의 연작을 위한 활동을 하였다.[37]

---

35) 한편 김 게오르기는 당나라 시인 두보(杜甫, 712-770), 이백(李白, 701-762), 왕유(王儒, 생몰년 미상) 역시 우상으로 삼았으며, 거장 특유의 방랑 기질을 따라 톈산, 우랄·알타이산맥을 오르기도 하였다. Галямов Тавриз, “*Палитра и голос флейты*”, ма́рта.1.2000, Самаркандский вестник №26(16958), с. 5.

36) 카를락(Карлаг)은 과거 소비에트 연방에서 가장 큰 노동 수용소 중 하나로 1931년 9월 17일에 설립되어 1959년 7월 27일까지 운용되었으며, 반체제 발언으로 체포된 다양한 분야의 지식인을 비롯해 유명 예술가가 구금되어 강제 노동을 수행했던 곳이었다.



〈그림 6〉 김 게오르기, 〈카를락의 철망 *Колючая проволока (Карлаг)*〉, 정보미상.

이미 1980년대를 전후하여 소비에트 연방이 붕괴될 조짐이 감지되면서, 카자흐 민족문화부흥을 위한 일련의 작업이 수행되고 있었다.[38] 당시 카자흐스탄은 자국의 정체성 확립을 위해 과거 스탈린 시기 수용소에 대해 실책을 거론하며 소비에트 시기와의 단절을 강조하던 때였다.[39] 이에 따라 김 게오르기는 노동 수용소의 참상을 드러내거나 정치적 탄압으로 희생된 이들을 추모하는 내용의 작업을 하였을 뿐만 아니라, 카자흐스탄 자연의 아름다움을 노래하는 그림을 그렸다. 이는 곧바로 카라간다의 지역 미술관에 의해 구매되었으며, 이를 계기로 1998년 김 게오르기에게는 '카자흐스탄 공화국의 명예 예술가'란 칭호가 수여되었다.[40] 이처럼 카라간다에서의 작업은 창작 출장과 마찬가지로, 개인적인 탐미 실현에 앞서 사회가 요구하는 과업에 화가가 충실하였음을 알게 한다. 아울러 이러한 작업은 소수민족으로서 소비에트에 핍박받았던 고려인과 중앙아시아인의 처지가 공명한 것으로도 해석할 수도 있을 것이다.

---

37) 김 옐레나와 서면 인터뷰(2022.10.15.)

38) 송정수, 「현대 카자흐스탄 문화정책에 나타난 문화의 탈영토화와 재영토화」, 『슬라브학보』 36(2), 한국슬라브유라시아학회, 2021, 150-151면.

39) 고가영, 「카를락 추모 박물관의 '카라간다 교정-노동 수용소' 재현의 특징」, 『슬라브학보』 36(1), 한국슬라브유라시아학회, 2021, 2-3면.

40) 1999년 김 게오르기 탄생 60주년 그리고, 회화 및 응용 예술 발전에 기여한 창조 및 교육 활동의 40주년과 관련해 그 공로를 인정하여, 우즈베키스탄 공화국은 김 게오르기에게 '교수'라는 명예칭호를 수여하기도 하였다. Галямов Тавриз, Op.cit, c. 5.



〈그림 7〉 〈북한 주재 소비에트 대사관의 보좌관에게 작품설명 중인 김 게오르기〉, 1989, 평양

1989년 4월 김 게오르기는 봄 국제 친선예술축전을 축하하기 위해 연맹이 주관하는 개인 전시를 수행하고자 처음으로 한반도의 땅을 밟게 되었다. 당시 고려인 예술가 대부분은 축제를 축하하고 북한의 정취를 즐기기 위한 연유로 초대되었기에, 김 게오르기의 평양 전시는 변월룡 이후 북한 미술계와 교류가 있었던 안 블라디미르[41]와 함께 이례적인 것이었다. 이어 1991년에서 1992년경 사이 김 게오르기는 타슈켄트의 고려인민속극장 신생(Син-Сен)[42]의 장식 미술가로서 이에 대한 실습을 위해 두 달간 평양에 머물렀으며, 1993년에는 세계한민족축전을 통해 한국을 첫 방문하게 되었다. 그리고 1998년과 1999년에는 각각 미국 워싱턴의 우즈베크 대사관과 뉴욕의 우크라이나 협회에서 신생의 후원을 위한 개인 전시회를 열기도 하였다.

이처럼 1990년대를 전후하여 오랜 시간 단절되었던 한반도와의 왕래가 시작되면서, 김 게오르기는 평소 갈망하던 동양의 정취를 몸소 느끼는 기회가 되었다. 무엇보다 그는 날것 그대로의 북한 자연을 접하면서 책에서만 보던 수묵화의 절경을 체험하고, 〈주작 *Красная птица(Чуджак)*〉(1990), 〈소나무 *Сосна*〉, 〈버드나무 *Лоза*〉, 〈한국에서 *по Корее*〉, 〈협곡 *ущелье*〉(2000), 〈깊은 생각 *Раздумье*〉(2001)을 비롯한 여러 수채화를 남길 수 있었다. 옛 문인들이 그러했듯 객관적인 재현을 벗어나 내면세계와 자연의 생동하는 기운을 담아내는 것이 그의 중요한 화두였는데, 김 게오르기는 초야에 은거하는 선비 혹은 텅 빈 정자(亭子)를 그려 문인의 사의성(寫意性)을 강조하고자 했다. 특히 〈주작〉은 그가 북한 방문 시 고구려의 고분벽화를 통해 접하게 된 상상의 동물인데, 작가는 황적색의 이글거리는 열기가 진흥

41) 전선하, 앞의 글, 2018, 64면.
42) 리 왜제쓸라브, '신생에 생명수를 주자', 고려일보 № 147(380), 1992.11.21., 6면.

빛의 봉황을 에워싸 금방이라도 하늘을 날아갈 듯 보이는 신비로운 형상으로 표현하였다. 아울러 〈깊은 생각〉에서는 정자에 앉아 있는 선비의 사념을 들여다보기라도 하듯, 길게 드리워진 나뭇가지가 사람의 얼굴로 형상화되었다. 이처럼 김 게오르기는 형상으로써 정신을 표현하는 이형사신(以形寫神)을 실현하고자 하였으며, 그 기저에는 작가의 정신적 수양이 있었다.



〈그림 8〉 김 게오르기, 〈주작 *Чуджак*〉, 1990, 21×15cm, 정보 미상.



〈그림 9〉 김 게오르기, 〈깊은 생각 *Раздумье*〉, 2001, 40×52cm, 정보 미상.

평소 그는 작업에 임하기 전 몰두할 수 있도록 수련의 과정[43]을 거치고 스스로를 도사(Даос)라 칭하였는데, 이는 그림의 뜻이 붓보다 먼저 있다는 의재선필(意在先筆)과 연계가 있다. 즉 그에게 있어 예술은 기교를 부리거나 단순히 사실적인 재현을 목적으로 하는 것이 아닌, '의식적으로 보는 것'이 중요했기 때문이다. 아울러 단 한 번의 붓놀림으로 천지자연의 오묘한 이치를 표현하기 위해[44] 사물을 오래 관찰하고 작업에 임하는 것은 동양화의 일반적인

43) 곽희는 『임천고지』에서 자연에 대한 세심하고 치밀한 관찰을 요구했다. 이는 신유학의 격물치지(格物致知)의 사고방식이 투영된 것으로 사물의 이치를 궁구하여 지식을 완전하게 함을 뜻한다. 박현숙, 앞의 글, 166면.

44) 조민환, 앞의 책, 155면.

관례였다. 이에 따라, 김 게오르기는 자유로운 흐름과 물결, 정감 어린 정서와 스밈을 가지는 필묵[45]이 조형하는 예술을 표현하기 위해 수채화를 선호하게 되었다. 초기 그의 회화가 주제를 불문하여 자연의 생동하는 기운을 색의 현현으로 실험하는 과정이었다면, 1990년대 이후에는 주제적인 면에서도 한반도를 지향하고 종이를 두 번 적시어 색을 최소화하는 작업에 몰입하였다.[46] 이러한 변화의 원인은 중앙아시아의 민족문화부흥 운동으로 고려인과 같은 소수 민족에게도 자신의 민족적 정체성을 탐구하는 기회가 마련되었기 때문일 것이다.

이러한 분위기 속에 김 게오르기는 고려인에게 매우 중요했던 화두인 '홀로코스트와 강제이주, 난민'이란 주제에 몰두하게 된다. 주지하듯이 〈홀로코스트 *Холокост*〉(2000)는 2차 세계대전 나치에 의해 희생당한 유대인을 애도하기 위해 그려진 것인데, 화면 정중앙의 여인을 예수 수난의 십자가에 빗대어 표현하였다. 십자가에 매달린 여인의 몸과 이를 둘러싼 가시덤불이 눈을 감은 또 다른 얼굴로 형상화되고, 이는 절제된 모노톤으로 그려져 비극의 아픔을 배가시켰다. 아울러 〈결말, 성상화 난민들 *"Исход" Диптих "Беженцы"*〉과 〈적색의 연안, 성상화 난민들 *"Красный берег" Диптих "Беженцы"*〉(2002)은 1937년 고려인이 겪은 강제이주를 모티브로 삼은 것이다.



〈그림 10〉 김 게오르기, 〈홀로코스트 *Холокост*〉, 2000, 40×52cm, 정보 미상.



〈그림 11〉 김 게오르기, 〈적색의 연안, 성상화 난민들 *"Красный берег" Диптих "Беженцы"*〉, 2002, 29.5×21cm, 유족 소장.

45) 조민환, 같은 책, 156면.
46) Ким Е.А., Ким В.Г., Op.cit, с. 18.

이 연작에 등장하는 인물들은 한 데 뒤얽혀 마치 도축과 같이 실려 왔던 화물 열차를 연상케 하는데, 작가는 민족을 보호하려 했던 모세의 출애굽 서사에 빗대어 고려인의 비극적 역사에서 희망을 찾고자 했다.[47] 회화에 묘사된 거친 파도는 금방이라도 휩쓸어버릴 것 같이 해안가에 줄지어 선 사람들을 위협하고, 그럼에도 무언가를 갈구할 수밖에 없는 벼랑 끝 난민들의 모습은 민족적 불행을 더욱 극대화시킨다. 이처럼 김 게오르기는 강제이주의 상황을 직접적으로 묘사하기보다, 핏빛을 연상시키는 적색과 희망이 보이지 않는 탁한 황갈색을 통해 갈급한 순간의 분위기를 자아내고자 했다. 이는 자연, 공간, 사건, 현상의 영혼을 포착하여 물질세계로 옮기고, 현실의 틀을 넘어선 것이다.[48]

이러한 과정을 거쳐 수채화를 더욱 자유롭게 다루게 된 김 게오르기는 추상적인 개념을 구체적인 사물로 표현하기 시작하였다. 〈광시곡 *Рапсо́дия*〉(2001), 〈새벽녘 *Рассвет*〉(2002), 〈사원가는 길 *Путь к Храму*〉(2001) 등의 작업은 나선 구조를 통해 모티브를 형상화하고자 했다. 작가는 나선 구조가 자연이 만든 가장 완벽한 도형이자 인간 형질의 기본을 이루는 DNA(이중 나선 구조)와 닮았다는 점에서 이를 회화에 응용하였다.[49] 자연에 널려 있는 식물은 물론 우주 은하의 거대한 소용돌이에 이르기까지 광범위하게 걸쳐있는 나선 구조는 작가가 표현하려는 대상에 신비로운 느낌을 가미하고, 자연 세계와 인간세계를 관류하는 하나의 통일된 원리가 있음을 보여준다. 한편 그는 자연 대상을 인간의 얼굴 혹은 동물로 은유하여, 보는 이로 하여금 숨겨진 암호를 찾게 하였다.



〈그림 12〉 김 게오르기, 〈사원 가는 길 *Путь к Храму*〉, 2001, 45x36cm, 수채화.

47) Ким Е.А., Ким В.Г., Ibid, сс. 11-12.
48) *Мой Дао Ким Георгий Николаевич*, http://moydao.ru/index.html (2019.5.4 검색)
49) 자신의 기묘한 곡선들 안에서 모든 만물, 바다, 산, 도시, 사람들의 꿈에 있는 모든 세계를 비틀며 이것을 면의 깊은 곳, 영원으로 가지고 갔을 것이다.

아울러 〈사원 가는 길〉은 화면 중앙의 계단을 아래서 위로 올려보고(高遠), 사원을 둘러싼 나선형의 빛을 수평으로 바라보고(平遠), 하늘에 나는 새를 통해 아래를 조감하는(深遠) 산수화의 투시법을 응용하여 판타지적인 분위기를 자아냈다. 이 삼원법은 산수의 다양한 속성과 공간을 온전히 담기 위해 고안된 것인데, 김 게오르기는 이 방법을 통해 극적인 순간을 일괄적으로 포착할 수 있었다. 그리고 〈광시곡 *Рапсодия*〉과 〈칸타타 *Кантата*〉(2002)는 제목 그대로 청각적인 아름다움을 시각화한 작품들이다. 〈광시곡〉은 두 얼굴의 빰이 어렴풋이 맞대는 장면을 통해 형식과 내용 면에서의 자유로움을 드러냈으며, 기악 반주와 함께 성악곡을 부르는 것을 의미하는 〈칸타타〉는 물의 농도 조절로 화면에 일률적인 운율을 살렸다. 두 작품 모두 단색조의 미묘한 변화로 청각의 시각화를 이루고, 사의를 표현하고자 한 점이 공통적이다.


〈그림 13〉 김 게오르기, 〈칸타타 *Кантата*〉, 2002, 37×34cm, 수채화,

2000년대에 들어, 작가는 사고하는 바를 응축하고자 색을 축소화하는 작업에 더욱 몰입하였다. 게다가 그는 시서(詩書)가 분리되지 않은 북송시대의 문인화에서 영감을 받아, 작업 시 이를 설명하는 짧은 운문을 짓기도 하였다. 이는 글씨와 그림이 한 몸이라는 서화동체(書畵同體)에서 비롯된 것으로, 사대부 문인들이 자신의 심중을 구체화하기 위해 그림과 함께 시서를 겸한 의도와 같다. 한편 문인화를 창시한 소식(蘇軾, 1036-1101)은 작품을 창조하기에 앞서 대상과의 관계에 대해 '대나무와 친밀해지고, 너무나 친밀해진 나머지 대나무가 그의 삶의 일부가 되며, 이후에는 대나무를 잊는다' 술회하였다. 다시 말해 대나무를 즐기고 있다는 사실을 의식하지 못하는 경지에 이르는 것이, 곧 예술가가 대상의 설득력 있는 이치인 리를 획득하였음을 말해주는 것이다. 이는 문인들이 주제에 몰입하는 전형적인 과정을 말해주며, 소식은 어떤 주제이든 완전히 통달함으로써 도(道)에 다다를 수 있음을 이야기하였다.[50]

김 게오르기는 중국 미술뿐만 아니라 일본의 선종 승려이자 수묵화의 대가인 셋슈(雪舟, 1420-1506)와 에도시대 시인인 마츠오 바쇼(松尾芭蕉, 1644-1694)의 예술에도 관심을 두었다.[51] 특별히 바쇼가 5・7・5의 열일곱 자로 된 정형시 하이쿠(俳句)에서 일본의 미학적 개념인 유겐(幽玄)[52]을 설명하며 '위대한 것은 작은 것'에 있다 하였는데, 김 게오르기는 이 미학을 회화의 색과 크기 그리고 조각의 크기에 응용하고자 했다.[53] 한편 바쇼가 물질적 향락과 유희가 싹트던 에도시대에 탈속적인 삶을 추구하며 이를 하이쿠와 일체화한 것은[54] 마치 자연을 벗하며 은거하는 삶을 지향했던 중국의 문인을 닮아있다.

이렇게 중국의 문인화와 일본의 하이쿠에서 영향을 받은 김 게오르기는 평소 흠모하던 당나라의 시인 이백과 사공도의 시를 회화적 주제로 삼고, 스스로 작품에 대한 해설을 남기기도 하였다. 〈시인 이백 *Поэт Ли Бо*〉(1990)은 봄바람이 불고 꽃이 피지만 금세 저버리는 자연의 이치를 통해 세월의 무상함을 말하는가 하면, 이 모든 것을 삶으로 온전히 받아들이는 자세를 표현했다. 아울러 〈사공도 *Сыкун Ту*〉(2002)는 비가시적인 천체의

50) 수잔 힐스 부시, 『중국의 문인화』, 김기주 옮김, 서울: 학연문화사, 2008, 20, 77, 83면.

51) 김 게오르기는 자신의 글에서 위대한 마쓰오 바쇼가 '적은 것의 위대함'에 대해 썼으며, 자신의 창작 실험에 큰 자극을 주었다고 밝힌 바 있다. Ким Е.А., Ким В.Г., Op.cit с. 29; 이처럼 바쇼의 하이쿠는 찰나의 순간을 포착하되 인간의 보편적인 정서를 집약한 것으로 김 게오르기의 예술이 도를 체현하는데 도움을 주었다고 평가할 수 있다.

52) '유겐'이라는 미학은 심원한 불교 교리의 의식 아래 계발된 것으로서 불도의 깊이에서 와카(일본의 노래)의 깊이를 찾으려던 노력의 결과를 의미한다. 그 결과 얻어지는 '유겐'은 종교·철학적 영역을 벗어나 예술적 경지의 궁극에 달하게 되는 것이 되며, 그 자체로서 일본 특유의 문예적 미로 승화되는 것이다. 김양희, 「유겐(幽玄)의 미학(美學) 이데올로기 고찰」, 『日語日文學』 32, 대한일어일문학회, 2006, 147면.

53) Ким Е.А, Ким В.Г., Op.cit, с. 19; 노자는 "위대한 것은 적은 것이며, 많은 것은 많은 것이 아니다. 아울러 모든 천재적인 것은 단순한 것에 있다고 언급한 바 있다. 줄거리의 최소화, 긴장의 최대, 형태의 최소(연상의 최대와 최소의 간섭)-자연의 최대, 이것은 내가 돌에서 얻고자 한 것이다. Ким Е.А, Ким В.Г., Ibid, с. 29, с. 32.; 이는 중국 조형 미학의 원리 중 하나이다. 유협(劉鍵)이 지은 『문심조룡 文心離龍』에서 문학창작의 기본원리로써 제시된 것이다. 그는 "적은 것으로써 많은 것을 총괄(以少總多)"해야 하는 이유로서 "사물의 모습은 다 드러내기 어렵다(物親難盡)"는 것을 들었다. 이 원리는 문학뿐 아니라 회화에서도 기본원리로 받아들여졌다. 그 대표적인 이론이 곽희(郭熙)의 "정수를 취한다(取精賒)"는 것이다. 황기원・이유직・구태익・전영옥, 「園治・興造論 陽究(1)—主者論을 중심으로」, 『環境論叢』 31, 서울대 환경계획연구소, 1993, 130면.

54) 마쓰오 바쇼, 『바쇼 하이쿠 선집』, 류시화 옮김, 파주: 열림원, 2015, 342, 389면.

움직임을 이중나선구조로 은유하고, 이러한 우주 대자연에 순응하는 인간의 모습을 그렸다. 결과적으로 김 게오르기는 평소 형상을 초월하여 신사(神似)를 추구하고, 짧은 표현 안에 많은 것을 포괄(이소총다, 以少總多)하려 한 사공도의 정신을[55] 자신이 생각하는 이상적인 동양의 미의식으로 여기고, 이를 작업에서 구현하고자 했다.



〈그림 14〉 김 게오르기, 〈사공도 *Сыкун Ту*〉, 2002, 40×52cm, 정보 미상.



〈그림 15〉 김 게오르기, 〈나의 운명 *Судьба моя*〉, 2000, 27.5×19.5cm, 수채화.

마지막으로 〈나의 운명 *Судьба моя*〉(2000)과 〈나는 산을 바라보고 산은 나를 바라보네 *Смотрю на горы и горы глядят на меня*〉(2002)는 모두 김 게오르기 회화의 정수를 보여주는 창작물들이다. 두 작품 모두 회화의 중앙에 맥락과 상관없어 보이는, 자신 속에 침잠한 얼굴들이 떠오른다. 작가가 〈나의 운명〉과 함께 적은 글귀를 보면, '어느 날 갑작스레 백발노인의 영(靈)을 마주한 이후 예술 세계에 들어섰고 자신은 그저 이 삶을 묵묵히 믿고 따른다'는 내용이다. 김 게오르기는 대상에 대한 형상보다 예술가 내면에 깃든 주체의식을 표현하기 위해, 인생을 달관한 듯한 얼굴이 자연과 하나로 어우러져 초목 군락으로 변해가는 광경을 표현했다. 〈나는 산을 바라보고 산은 나를 바라보네〉 역시 산등성이 군데군데 사람의 얼굴이 등장한다. 특별히 산 중앙에 놓인 얼굴과 그 얼굴을 마주 바라보는 다른 얼굴은 마치 적막한 자연 가

55) 하문환 엮음, 『역대시화 1 시품, 시식, 이십사시품』, 김규선 옮김, 소명출판, 2014, 130-131면.

운데서 정신적 충만을 추구하고 깨달음을 얻은 듯해 보인다. 이는 자연을 체화하여 그 대상이 되고 그것마저 의식하지 못하는 경지에서, 마침내 다른 얼굴을 통해 존재를 확인한 점에서 화가의 자화상이라고도 할 수 있을 것이다.

2) 네쓰케 조각을 통한 이소총다(以少總多)의 형상화

김 게오르기는 1994년에서 1997년 사이 조각 작업에 비로소 몰두하였다. 일찍이 그는 대학에서 목각과 세라믹을 전공으로 하였을 뿐만 아니라, 동·서양을 잇는 실크로드 교역의 중심지였던 사마르칸트에서 유명한 전통 도예가 스승(Усто)인 우마르쿨라 드주라쿨라바(Умаркула Джуракулова, 1897-1973)의 작업실에서 일한 경험이 있다.[56] 이러한 예술 분위기에서 생활한 김 게오르기는 평소 진흙으로 물레 돌리기를 즐기고 연맹의 회원이 된 이래 지역 내 소비에트예술기금에서 장인을 위한 도자기 가마를 만들기도 하였다. 이곳에서 그는 장식용 접시와 꽃병을 굽고, 동생 김 유리와 함께 우즈베키스탄의 전통적인 작은 조형의 장식품을 제작하기도 하였다.[57]

이처럼 그는 예술가로서 활동한 이래 수채화에 열중하면서도, 조소를 손에서 놓은 적이 없었다. 그러던 어느 날 김 게오르기는 사마르칸트의 고대 운하인 다르곰(Даргом)에서 낚시를 하던 도중, 우연히 석화된 점토를 발견하게 된다. 작가는 시간의 세례를 받아 놀라운 형상을 띠게 된 자연 광물에 매료되어 창작 출장 시마다 지역의 돌을 수집해 오고는 하였다. 때때로 그는 점토로 작업을 하기도 하였으나, 신비로운 비밀을 품은 듯 보이는 광물 부스러기에 더욱 심혈을 기울였다. 그러한 까닭은 무언가를 재현하여 창작하기보다, 거꾸로 작가적 상상력을 동원해 광물 안에 숨겨진 자연의 생명력을 구현하는 것에 흥미를 느꼈기 때문이다.

대개 김 게오르기는 조각에 앞서 오랜 시간 돌에 골몰하며 재료에 숨겨진 영혼을 찾고자 했는데, 이는 옛 문인에게 있어 대상의 설득할 수 있는 이치

56) Еремян Римма, Op.cit, 2003, с. 3.
57) 김 옐레나와의 서면 인터뷰.(2019.5.27.)

를 담아내는 과정이었다. 그가 수채화에서 사물을 표현하기에 앞서 사의를 중시했던 것처럼, 조각에서도 재료가 지닌 형상과 물성을 고려하되 정신을 담아내는 일이 우선이었기 때문이다. 한편 김 게오르기는 일본 에도 시절 옷에 묶고 다니던 세공품인 네쓰케(根付, 17세기 일본의 장식용 미니어처 조각품)에서 영감을 받아 소형 크기의 작품을 만들기 시작하였다.[58] 이는 사공도가 '짧은 표현으로써 많은 의미를 아우르려' 했던 맥락과 관련이 있으며, 작가가 회화의 크기를 줄이고자 의도했던 것도 이와 같다. 초기 작업에서 김 게오르기는 가소성이 좋은 재료인 점토로, 새 머리의 지팡이를 쥐고 깊은 생각에 잠긴 〈도사 *Даос*〉(1994)를 만들었다. 김 게오르기는 미술을 시작한 이래 스스로를 '도사'라고 부르고, 이와 연계된 라이트모티브(Leitmotiv)가 조각에서 여러 번 등장하는 것으로 보아 이것이 그의 자소상(自塑像)임을 추측해볼 수 있을 것이다. 김 게오르기 작품의 재료로는 화강암, 대리석, (얼룩) 마노(瑪瑙) 등의 돌, 나무, 내화점토, 바베트 금속(бабби́т, 주석. 납. 아연. 안티몬 같은 것의 합금)을, 주제로는 철학, 신화, 인간, 동물, 자연 외에 감정과 같이 마음에서 일어나는 기분에 이르기까지 실로 다양하다. 궁극적으로 그는 한자가 사물의 모양을 본떠 형성된 원리처럼 조소에서 재료의 원형을 살려 형식의 근원을 찾고자 했으며, 이 역시 오랜 기간 염원하던 동양을 향한 갈망의 표출이었다.[59]


〈그림 16〉 김 게오르기, 〈도사 *Даос*〉, 1994, 12×10cm, 내화점토,

〈잠 *сон*〉(1994)은 자는 이의 얼굴을 묘사한 것으로, 자면서도 무언가를 깨달은 듯한 중의적인 표정을 짓고 있다.[60] 이에 김 옐레나는 〈잠〉이 그의

58) 김 게오르기는 자신의 조각을 '네쓰케'라 불렀으며 평범한 재료를 예술로 변화시키는 것이 '자신의 도'라고 밝혔다. 아울러 조각에서도 간결함의 표현력, 변화의 비밀, 돌의 숨겨진 삶을 나타내려 했다. Ким Е.А., Ким В.Г., Op.cit, с. 32; 즉 김 게오르기는 크기상 간결하며 작은 것 안에 의미를 응축하여 표현되는 네쓰케를 자신의 도를 표현하기 위한 최적의 수단으로 삼은 것이다.

59) Еремян Римма, Op.cit, 2003, с. 2

사후 모습과 닮았으며, 자각상(自刻像)과 같다고 언급하기도 하였다. 이 외에도 눈을 감은 채 무언가 생각에 잠긴 듯한 얼굴이 등장하는 〈환상 *мечта*〉(1996)과 〈아시아 *Азия*〉(1995), 〈시인 *поэт*〉(1996), 〈얼굴들 *Лики*〉(1996)은 평소 그가 그토록 바라던 '득도의 순간'을 보여주는 듯하다. 그의 조소에 등장하는 인물은 지그시 눈을 감고 한결같이 감정을 드러내지 않는 특징이 있다. 이러한 얼굴은 동양인의 편평한 생김새를 특정하였다기보다, 오묘한 이치를 깨달은 내면의 정신세계를 구현하기 위한 작가만의 독자적인 표현으로 보인다.



〈그림 17〉 김 게오르기, 〈잠 *сон*〉, 1994, 12×10cm, 얼룩 마노, 유족소장

이처럼 김 게오르기는 자신이 이상적으로 생각하는 원형인 '도를 깨달은 자'와 같은 추상적 개념을 자신에게 침잠한 얼굴로 환원하여 표현하였다.



〈그림 18〉 김 게오르기, 〈야크 위에 위그르족 *Уйгур на яке*〉,1996, 16×12cm, 화강암.

한편 〈야크 위의 위구르족 *Уйгур на яке*〉(1996), 〈숫양 *бáран*〉(1996), 〈황소 머리 *Голова быка*〉(1996), 〈이무기 *Змей*〉(1995), 〈불사조 *Феникс*〉(1996), 〈사냥꾼과 매 *Охотник и сокол*〉(1996) 등은 제목 그대로 동물을 모티브로 삼은 것인데 매, 양, 야크와 같은 동물은 김 게오르기가 유목문화권인 키르기스스탄과 카자흐스탄을 방문하며 자주 접하던 것들이다. 그는 중앙아시아 삶의 전우인 가축들을 유목민과 함께 조각하여, 인간과 동물의 두터운 신뢰와 공생 관계를 표현하고자

60) Еремян Римма, Ibid, с. 3

했다. 아울러 동방 전설 속 상상의 동물인 이무기와 불사조는 동양에 대한 그의 근원적인 갈망을 보여주는 것으로, 당시 김 게오르기가 수채화 작업과 마찬가지로 본질 너머의 영원성, 생성하고 소멸하는 우주의 순환 운동의 형상화를 추구하였음을 짐작하게 한다. 구불구불한 몸의 이무기와 화려한 무늬를 가진 불사조는 단순화된 형상으로 표현되었으나 각 동물의 특성이 고스란히 응축되어 그 인상이 강렬하다. 이처럼 김 게오르기는 인간의 얼굴뿐 아니라 야크·양·황소와 같은 동물의 머리 부분을 다루어, 그것이 지닌 유기체적 자연의 생명력을 추구하고자 했다.



〈그림 19〉 김 게오르기, 〈이카로스 *Икар*〉, 1996, 37×15cm, 화강암

김 게오르기는 〈시린 *Сирин*〉(1996), 〈시인과 뮤즈 *Поет и Муза*〉(1996), 〈에우로페의 납치 *Похищение Европы*〉(1996), 〈이카로스 *Икар*〉(1996) 등 그리스 신화와 러시아 전설을 모티브로 삼아 이야기 속 캐릭터를 표현하였다. 〈시린〉은 러시아 전설의 신화적 존재로 여인의 머리와 가슴 그리고 새의 몸을 지녔는데, 작가는 아름다운 노래로 성도들을 유혹하는 여인의 입을 강조하였다. 한편 〈에우로페의 납치〉는 페니키아의 공주 에우로페에게 빠져 흰색 황소로 변신한 제우스의 이야기이다. 납치당하는 에우로페를 강조하는 것이 일반적인 표현이기는 하나, 그는 에우로페를 생략한 채 달리는 흰색 황소의 머리를 통해 동세의 역동성만을 강조하였다. 〈이카로스〉는 미궁을 탈출하기 위해 제작한 밀랍의 날개를 태양에 가까이하지 말라는 아버지의 충고를 무시한 이의 최후를 예고하듯, 위태로운 바위에서 비행하기 전 이카로스의 날개를 응축하였다. 이처럼 김 게오르기는 형상 이면에 숨겨진 사물의 정수를 뽑아내고자, 재료의 본질과 구조를 탐구하는 작업을 지속하였다.

이어지는 〈어머니의 외침 *Крик матери*〉(1994), 〈철학자 *Философ*

ф〉(1995), 〈노년 *Старость*〉(1996), 〈사무라이 *Самурай*〉(1996), 〈음과 양 *Инь и янь*〉(1997), 〈바람 *Ветер*〉(1996), 〈비애 *Печаль*〉(1996), 〈새벽 *Рассвéт*〉(1996), 〈어머니 *Мать*〉(1995) 등에는 작가의 여러 가지 실험들이 녹아있다. 사실적인 재현을 넘어 모티브의 생명력을 응축하는 점은 앞서 언급된 조소의 방식과 유사하지만, 김 게오르기는 사물을 의인화하거나 공감각적 심상으로 형상을 추구하였다.[61] 허공을 향해 외치는 어머니, 무언가를 가리키며 설교하는 철학자, 나귀에 걸터앉은 수염이 수북한 노인, 전신 갑옷을 입은 묵중한 모습의 무사, 우수가 서린 낯빛 등 주제의 대상들이 다채롭다. 더욱이, 동이 틀 무렵을 묘사한 〈새벽〉과 공기의 움직임을 표현한 〈바람〉은 모두 치맛자락을 휘날리는 여인으로 의인화하여 동세를 형상화하였다. 〈바람〉에서 여인은 절벽에 서 있는 위태로운 자태로 바람에 휘날려 금방이라도 날아갈 듯 보인다. 이렇듯 피부로 느낄 수 있는 공기를 시각화하여 표현한 공감각적 시도는 거꾸로 광물의 부산물에서 구조와 본질에 천착하면서도 다양한 주제를 탐구하며 생명력을 표현하고자 한 것이다. 한편 두 아이를 담쏙 껴안은 여인의 팔을 형상화한 〈어머니〉는 태아를 품은 어머니의 자궁으로 보이기도 한다.



〈그림 20〉 김 게오르기, 〈바람 *Ветер*〉, 1996, 21×10cm, 화강암

지금껏 살펴본 김 게오르기 조각의 인물은 각각의 생김새를 묘사하여 개성적으로 보이는 듯하나, 작품의 분위기는 한결같았다. 대부분이 무표정하고 명상에 잠긴 모습, 더 나아가 도를 깨달은 듯한 모습이다. 아울러 동물 모티브도 그의 생활반경의 것을 묘사한 것이지만, 작가는 인간과 동물, 자연, 신화를 매개로 해서 자신의 내면세계를 표현하려 했다. 인간의 얼굴에서 느껴지는 엄숙하고 명

61) 바쇼의 하이쿠는 귀에 호소하는 청각적인 아름다움과 눈에 호소하는 시각적인 아름다움이 미묘하게 결합해 독특한 세계를 표현한다는 점이다. 마쓰오 바쇼, 앞의 책, 398면.

상적인 분위기가, 동물과 신화에서도 동일하게 느껴지는 이유이다. 일찍이 김 게오르기는 조소와 세라믹에 능숙하였고, 우연히 발견한 광물의 부산물에서 새로운 표현의 가능성을 발견하였다. 아울러 그가 네쓰케 조각과 같이 소형 크기의 작업을 선호하며, 불사조와 이무기 같은 동방 전설 속 동물을 모티브 삼은 것을 통해 동양적 미의식이 관류한 흔적을 알 수 있다. 한편 그는 대리석 작업에서 매끄럽고 우아한 느낌을 주고, 화강암과 같은 돌 그리고 점토로 작업할 때는 의도적으로 거친 표면을 살리고자 하였다. 이는 사혁이 육법에서 언급하였듯, 사물의 외적 형태를 사실적으로 재현하는 것을 넘어 사물의 생명력을 전달하고 그러하여야 할 상태를 반영한 것이라 하겠다. 결과적으로 김 게오르기는 서양식 조소 기법과 중앙아시아의 자연, 동양의 예술 정신을 아우르는 문화 혼종성 가운데 작가만의 동양적 미의식을 고취한 것으로 평가할 수 있을 것이다.

4. 맺음말

지금까지 김 게오르기의 미술 활동을 통해 발현된 동양적 미의식에 대해 살펴보았다. 대부분의 고려인 미술가들이 강제이주의 경험 혹은 한인 문화를 형상화하여 동양을 향한 갈망을 표현했다면, 김 게오르기는 중국 문인화의 기법과 창작 태도에 근원적으로 다가가고자 한 점에서 그 결이 달랐다. 다시 말하여 작가는 사실적인 묘사가 아닌, 현실 재현 너머 자연 대상에서 유발되어 생동하는 우주의 기운을 드러내고 화가의 심중을 담아내는 것이 중요했다.

김 게오르기는 1939년 소비에트 시기 우즈베키스탄 사마르칸트의 3대가 모여 사는 고려인 가정에서 자라며, 동양에 관한 갈증을 느꼈다. 이에 그는 학업을 마친 후 연맹의 회원으로서 창작 출장을 다니며 수채화를 통해 사의(寫意)를 시도하게 된다. 특별히 작가는 수채화가 문인의 수묵산수화를 닮아 감정의 미묘한 변화와 운동의 생명력을 표현하기에 적합하다는 점에서 택하였다. 이처럼 김 게오르기는 천지 대자연의 조화를 의미하는 '리'와 일음일양하는 '도'의 생기를 체득하여 형상화하는 것을 동양적 미의식이라 여기고, 이를 작품에 담아내고자 부단히 노력하였다.

1990년대 무렵 소비에트 연방이 해체되고 중앙아시아의 국가들이 자민족 정체성 찾기에 몰두하면서, 고려인과 같은 소수민족 역시 자기 문화에 관심을 가지는 분위기가 조성되었다. 당시 김 게오르기는 소비에트의 정치적 탄압으로 희생된 이들을 추모하고 카자흐스탄 자연의 아름다움을 노래하는 작업을 통해, '카자흐스탄 공화국의 명예 예술가'란 칭호를 수여 받게 된다. 아울러 그는 이 시기 북한과 한국을 직접 방문할 기회가 생기면서, 고려인의 강제이주를 비롯해 동양에 관한 고심이 더욱 깊어졌다. 작가는 '적은 것으로 많은 것을 아우르려 (以少总多)'하였던 사공도의 정신을 본받아, 작업에서 색의 선택을 최소화하고 작품의 외형적인 크기를 줄이는 방법을 시도하였다. 한편 그는 자연 광물의 부스러기 안에 숨겨진 형상의 근원을 탐구하며, 자신만의 동양적인 미의식을 심화하기도 하였다. 이를테면 철학, 신화, 인간, 동물, 자연 외에 감정과 같이 마음에서 일어나는 기분을 '도를 깨달은 자'와 같은 추상적인 모습 혹은 공감각적 심상으로 표현하였다. 더욱이 그는 17세기 일본의 옷 매듭을 위한 장식용 미니어처에서 영감을 받아, 소형 크기의 조각을 지향하기도 하였다. 이렇듯 김 게오르기는 어떠한 주제이든 형상 이면에 숨겨진 사물의 정수를 뽑아내기 위해, 재료의 본질과 구조에 집중하면서도 그 안에 자연의 생명력을 담아 자신만의 동양적 미의식을 고취하고자 노력한 흔적을 살펴볼 수 있었다.

비록 한국 미술을 상대적으로 접하기 어려웠던 소비에트의 환경 탓에, 김 게오르기는 중국과 일본의 예술 안에서 동양적 미의식을 갈구할 수밖에 없었다. 그런데도 대상이 지닌 생명을 생생하게 그려내고자 한 것(氣韻生動), 형상으로써 정신세계를 표현하고(以形寫神) 회화에 시를 더한 것, 그리고 단 한 번의 붓놀림을 하기에 앞서 사물의 이치를 깊이 연구한 것(意在先筆)은 분명 동양 미술에서 공유하는 화두였다. 따라서 김 게오르기의 예술이 사의를 표현하기 위해 취했던 기법과 작가로서의 창작 태도 그리고 모름지기 사물이 그러하여야 할 상태에 중점을 둔 점은 동양 미술과의 친연성을 보여주는 것으로 평가할 수 있을 것이다. 아울러 김 게오르기는 중앙아시아에서 태어나 유럽과 러시아의 서구미술을 배우고 스스로 동양의 예술을 터득하여 동서고금의 다채로운 미술을 탐구함으로써, 문화적 혼종성을 이루고 독자적인 동양적 미의식을 구축하였다고 할 수 있다.

▮ 참고문헌

김 옐레나와의 러시아 블라디미르에서 인터뷰(2022.5.3.-4.)
김 옐레나와 서면 인터뷰, (2019.5.27., 2022.7.30., 10.15., 11.19.)
김 게오르기 참여 전시 리플릿

강남순, 『코즈모폴리터니즘이란 무엇인가—함께 살아감의 철학, 세계시민주의』, 동녘, 2022.
고가영, 「카를락 추모 박물관의 '카라간다 교정-노동 수용소' 재현의 특징」, 『슬라브학보』 36(1), 한국슬라브유라시아학회, 2021.
김문경, 「변월룡의 북한파견(1953-1954)과 1950년대 전반기 북한미술의 변화」, 『한국근현대미술사학』 40, 한국근현대미술사학회, 2020.
김명훈, 「고려인 작가 신순남의 탈식민성과 민족적 정체성 탐구」, 『인물미술사학』 9, 인물미술사학회, 2013.
김양희, 「유겐(幽玄)의 미학(美學) 이데올로기 고찰」, 『日語日文學』 32, 대한일어일문학회, 2006.
리 왜체쓸라브, '신생에 생명수를 주자', 고려일보 №. 147(380), 1992.11.21., 6면.
마쓰오 바쇼, 『바쇼 하이쿠 선집』, 류시화 옮김, 열림원, 2015.
박현숙, 「郭熙의 『林泉高致』에 나타난 신유학 예술관」, 『동양예술』 31, 한국동양예술학회, 2016.
송정수, 「현대 카자흐스탄 문화정책에 나타난 문화의 탈영토화와 재영토화」, 『슬라브학보』 36(2), 한국슬라브유라시아학회, 2021.
수잔 힐스 부시, 『중국의 문인화』, 김기주 옮김, 학연문화사, 2008.
전선하, 「고려인 화가 안 블라지미르의 우즈베키스탄과 한반도를 향한 모국성」, 『한국근현대미술사학』 36, 한국근현대미술사학회, 2018.
전선하, 『중앙아시아의 고려인 예술가 연구』, 홍익대 박사학위논문, 2020.
전선하, 「사회주의 리얼리즘과 후기 소비에트의 고려인 미술가」, 『민족문화연구』 94, 고려대 민족문화연구원, 2022.
조민환, 『동양 예술미학 산책』, 성균관대 출판부, 2018.
주존명 · 왕해룡 지음, 유세종 옮김, 『사회주의 미학연습』, 전인, 1989.
한 린더 지음, 이찬훈 옮김, 『한 권으로 읽는 동양 미학』, 이학사, 2017.
황기원 · 이유직 · 구태익 · 전영옥, 「園治 · 興造論 陽究 (1)—主者論을 중심으로」, 『環境論叢』31, 서울대 환경계획연구소, 1993.

Bown, Matthew, et. al., *Socialist Realisms: Great Soviet Painting 1920-1970*, Italy: Skira, 2012.

Гулжахон Темурова, "*Шепот Земли и Тайны Неба*", 6. апре́ль. 2001, SAMARQAND №. 13(497), с. 5.
Еремян Римма, *Корейские художники Узбекистана*, Ташкент; SAVDO NASHRIYOTI, 2001.
Еремян Римма, *Слово о Киме*, Ташкент, 2003.

Ким Е.А, *Мой Дао*, Ким Георгий, Калейдоскоп, 2021.
Ким Эльза, *'Наедине с природой'*, Единство, 30.май.1995.
Союз ХУДОЖНИКОВ СССР УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ СЕВАСТОПОЛЬСКОГО ГОРИСПОЛКОМА, ВСЕСОЮЗНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ АКВАРЕЛЬНАЯ ГРУППА ПО ГОРОДАМ-ГЕРОЯМ ЧЕРНОМОРЬЯ, 1977.
Тавриз Галямов, *"Палитра и голос флейты"*, 1.ма́рта.2000, Самаркандский вестник №26(16958), с. 5.
Такта́ш Р.Х., *Ким Георгий*, 1982.
Ю Елена, *"Вмире эстетики,"* Корё ильбо, no.30, авгу́ст 2, 1997, с. 10,

Мой Дао Ким Георгий Николаевич, http://moydao.ru/index.html (2019.5.4. 검색)
「회화의 창작·감상 그리고 회화 양식의 변천 및 발달을 부분적으로 뒷받침하는 여러 가지 이론」, 한국민족문화대백과사전, http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0064599 (2022.12.19. 검색)

【Abstract】

Koryoin art's Cultural hybridity : focusing on the Kim Georgi's oriental aesthetic consciousness

Jeon, Sophy Seon-Ha*

This paper is a research on the oriental aesthetic consciousness that Koryoin artist Kim Georgi (1939-2007) tried to get inspired in his work. Koryoin painters have revealed their desire for the Orient through images of their motherland. However, Kim Georgi is exceptional in that he has tried the creative attitudes and techniques of Chinese literati.

Kim Georgi was born in 1939 in Samarkand, Uzbekistan, and grew up in a large family with three generations. He entered the artist's path under the influence of his father and painter Kim Nikolai, and reaction against father's art techniques led him to yearn for the Orient in his work. Since Kim Georgi became a member of the Soviet Artists Union in 1973, he has been on creative business trips and tried to express his heart through watercolors.

This means the shaping of the Tao through energy revealed by natural objects rather than realistic depiction, and Kim Georgi regarded this as an Oriental Aesthetic consciousness.

As the Soviet Union disintegrated in the 1990s and the countries of Central Asia were preoccupied with finding their own ethnic identity, an atmosphere has set in which ethnic minorities such as Koryoin could show their affection for their culture. Accordingly, Kim Georgi focused on the essence and structure of materials through small-scale sculptural works, while breathing life into them to deepen the oriental aesthetic sense. In addition, in watercolor, he attempted a method of minimizing color and reducing the external size of the work. His effort to embrace many meanings with short expressions was to realize the spirit of SaGongDo (司空圖, 837-908).

Ultimately, Kim Georgi's art has an affinity with oriental art in that it expresses the state of things with an emphasis on the spirit rather than the shape of things. Moreover, his art is significant in that he explored the colorful arts to achieve cultural hybridity in the East and West, and establish an independent oriental aesthetic consciousness.

Keywords: Kim Georgi, Soviet Art, Socialist Realism, Creative trip, Cultural Hybridity.

접수일: 2022.12.30. || 심사일: 2023.01.09. || 게재확정일: 2023.02.23.

* Research Professor, Jeonbuk National Univ.