

2011년 국제 학술 심포지엄

아시아 미술 전시의 회고와 전망

International Symposium on
Exhibiting Asian Art: Issues and Perspectives

2011. 10. 28(금) 10:00-17:00

국립중앙박물관 대강당

October 28, 2011

Main Auditorium, National Museum of Korea

2011년 국제 학술 심포지엄

아시아 미술 전시의 회고와 전망

2011. 10. 28(금) 국립중앙박물관 대강당

- ▶ 중국 조각의 근대적 순간 9
 스탠리 아베 (미국 듀크대학교 교수)

- ▶ 중국 물건에서 중국 미술로: 1842-1936년 영국과 프랑스에서
 중국 미술의 개념 발달과 전시 47
 스테이시 피어슨 (영국 런던대학교 교수)

- ▶ 미국에서의 아시아 미술 컬렉션과 전시의 전개 85
 스티븐 리틀 (미국 LACMA 중국·한국 미술 큐레이터)

- ▶ 일본의 아시아 미술 컬렉션과 전시 121
 谷豊信 (일본 규슈국립박물관 학예부장)

- ▶ 한국의 아시아 미술 컬렉션과 전시 147
 민병훈 (국립중앙박물관 아시아부장)

- ▶ 저항의 순간들: 작은 개입들과 1980년대 인도 페스티벌 193
 레베카 M. 브라운 (미국 존스홉킨스대학교 교수)

- ▶ 동서양 회화, 전시관에서 서로에게 말을 걸다 227
 余 輝 (중국 북경 고궁박물관 연구실 주임)

2011년 국제 학술 심포지엄

아시아 미술 전시의 회고와 전망

프로그램

| | | |
|-------------|--|----------------|
| 10:00-10:10 | 개회사 김영나 (국립중앙박물관장) | |
| | 제1부 구미의 아시아 미술 컬렉션과 전시 | |
| 10:20-10:50 | 중국 조각의 근대적 순간 스탠리 아베 (미국 듀크대학교 교수) | |
| 10:50-11:20 | 중국 물건에서 중국 미술로: 1842-1936년 영국과 프랑스에서 중국 미술의 개념 발달과 전시 스테이시 피어슨 (영국 런던대학교 교수) | |
| 11:20-11:50 | 미국에서의 아시아 미술 컬렉션과 전시의 전개 스티븐 리틀 (미국 LACMA 중국·한국 미술 큐레이터) | |
| | | 11:50-13:30 점심 |
| | 제2부 동아시아의 아시아 미술 컬렉션과 전시 | |
| 13:30-14:00 | 일본의 아시아 미술 컬렉션과 전시 谷豊信 (일본 규슈국립박물관 학예부장) | |
| 14:00-14:30 | 한국의 아시아 미술 컬렉션과 전시 민병훈 (국립중앙박물관 아시아부장) | |
| | | 14:30-14:50 휴식 |
| | 제3부 아시아 미술의 국제적 순회 전시 | |
| 14:50-15:20 | 저항의 순간들: 작은 개입들과 1980년대 인도 페스티벌 레베카 M. 브라운 (미국 존스홉킨스대학교 교수) | |
| 15:20-15:50 | 동서양 회화, 전시관에서 서로에게 말을 걸다 余 輝 (중국 북경 고궁박물관 연구실 주임) | |
| | | 15:50-16:10 휴식 |
| 16:10-17:00 | 종합토론 이주형 (서울대학교 교수) | |

※ 모든 내용은 한국어, 영어, 일본어, 중국어 동시통역으로 진행됩니다.

International Symposium on Exhibiting Asian Art: Issues and Perspectives

Program

- 10:00–10:10 **Welcome Remarks**
Kim Youngna (Director, NMK)
- Session I **Asian Art Collections and Exhibitions in the West**
- 10:20–10:50 **The Modern Moment of Chinese Sculpture**
Stanley Abe (Professor, Duke University)
- 10:50–11:20 **From Chinese Things to Chinese Art: Display and the Development of ‘Chinese Art’ in Britain and France, 1842-1936**
Stacey Pierson (Lecturer, SOAS)
- 11:20–11:50 **The Development of Asian Art Collections and Exhibitions in the US**
Stephen Little (Head, Chinese & Korean Art Department, LACMA)
- 11:50–13:30 Lunch
- Session II **Asian Art Collections and Exhibitions in East Asia**
- 13:30–14:00 **Asian Art Collections and Exhibitions in Japan**
Tani Toyonobu (Head of Curatorial Board, Kyushu National Museum)
- 14:00–14:30 **Asian Art Collections and Exhibitions in Korea**
Min Byung-hoon (Head of Asian Art Department, NMK)
- 14:30–14:50 Break
- Session III **Different Perceptions: Asian Art Exhibitions from Asia**
- 14:50–15:20 **Moments of Resistance: Small Interventions and the 1980s Festivals of India**
Rebecca M. Brown (Professor, Johns Hopkins University)
- 15:20–15:50 **A Visual Dialogue between Chinese and Western Fine Arts**
Yu Hui (Curator, The Palace Museum, Beijing)
- 15:50–16:10 Break
- 16:10–17:00 **Roundtable** Rhi Juhyung (Professor, Seoul National University)

※ Simultaneous translations into Korean / English / Japanese / Chinese will be provided.

| 인사말

국립중앙박물관은 1945년 개관 이래 한국의 고고·미술사학의 조사와 연구에 매진하는 한편, 이를 범아시아적 시각에서 재조명하여 전시와 교육에 반영하고자 노력해 왔습니다. 올해부터는 이러한 노력을 더 넓히기 위해 국립중앙박물관회와 공동으로 매년 아시아 전반의 미술·고고학·역사를 심도 있게 다루는 국제학술심포지엄을 주제를 달리하여 개최할 계획입니다. 이번 심포지엄 역시 이와 같은 노력의 연장선상에서 국립중앙박물관 아시아부 기획 하에 지난 200여 년간 구미 및 아시아에서 개최되었던 ‘아시아 미술’에 대한 전시를 회고해 보고 이와 관련한 몇 가지 쟁점을 고찰해 보는 담론의 장으로 마련되었습니다.

이번 심포지엄에서는 다양한 각도에서 아시아 미술 연구를 하고 계시는 학계 연구자들과, 우리 관 및 해외 주요 박물관에서 오랫동안 아시아 미술 전시를 담당해 온 박물관 큐레이터 등 전문가 일곱 분이 발표를 할 것입니다. 발표문 내용을 검토해 본 결과, 아시아 미술 컬렉션이 각 나라에서 또 각 박물관에서 어떻게 형성되었는지, 그리고 그 과정에서 컬렉터들의 역할은 무엇이었는지에 대해 발표해 주시는 분도 있고, 한낱 ‘물건’이었던 것이 어떻게 ‘미술품’으로 전환되어 갔는지 그 중요한 이행 과정을 이슈로 다루시는 분도 있어 그 논제의 참신함에 무척 기대가 큼니다.

또한 발표자들의 글에는 에밀 기메(Emile Guimet), 찰스 랭 프리어(Charles Lang Freer), 앙리 체르누스키(Henri Cernuschi) 등 구미의 대표적인 동양미술 박물관의 이름으로 우리들에게 익숙해진 19세기 컬렉터들이 자주 등장합니다. 이 심포지엄이 끝날 때쯤이면 이들의 역할을 통하여 세계적 규모의 대표 박물관들이 어떻게 그 첫 걸음을 떼게 되었는지 그 설립 배경과 발전 과정에 대해 아시게 될 것입니다. 아무쪼록 오늘의 훌륭한 발표와 깊고 폭넓은 토론이 향후의 아시아 미술 연구와 전시에 새로운 방향을 제시하는 이정표가 될 수 있기를 기대해 봅니다.

오늘 발표를 위해 많은 고민을 하셨을 일곱 분의 발표자분과 토론을 위해 시간을 내 주신 이주형 교수님, 후원을 아끼지 않으신 유창중 국립중앙박물관회 회장님과 김정태 하나은행장님 그리고 바쁜 가운데 성황을 이루어주신 여러분께 고마운 마음을 전합니다. 감사합니다.

국립중앙박물관장 김 영 나

중국 조각의 근대적 순간

스탠리 아베

미국 듀크대학교 미술 · 미술사 · 시각문화학과 교수

크레이그 클루나스(Craig Clunas)는 『중국 미술(Art in China)』을 여는 첫 번째 문장에서 “‘중국 미술’은 백 년이 채 되지 않은 최근의 발명이었다”라고 천명하였다. 지금 우리가 아는 중국 미술이라는 범주-서예, 회화, 조각, 도자, 청동기, 옥기, 직물 등의 집합체는 19세기 후반까지는 범주로서 존재하지도 않았다는 것이다. 중국 미술은 18세기의 마지막 십 년부터 20세기의 첫 십 년까지를 포함하는 긴 19세기에 벌어졌던 역사적 상황 속에서 태어난 다소 새로운 산물이다. 클루나스는 ‘중국 미술’이라는 어구와 본고에서 살펴볼 ‘중국 조각’이란 어구 속에 표현된 매우 근대적 형태의 지식에 주목할 것을 요구한다.

중국에서 조각의 ‘발견’은 종종 계몽되지 않은 원주민들이 무시해온 귀중한 미술 작품을 서구의 탐험가들이 발견하고 구출해낸 또 다른 예로 묘사되어왔다. 그러나 그러한 유물들이 어떠한 과정을 걸쳐 희구, 수집, 판매되었고, 또한 ‘조각’으로서 전시되었는가는 급격히 진화하던 19세기의 전지구적 근대성 속에서 일어났던 이질적인 종류의 ‘물건’과 범주, 시장과 미학, 수집과 학문 사이의 말끔하지도 균등하지도 않았던 매치에 불과하였다. 비록 근대적 ‘서구’가 세계 곳곳에서 정치경제적 주도권을 잡고 있었다 하더라도, 근대성은 서구의 산물도, 서구의 발명도 아니었다. 사실 서구와 그 타자(혹은 근대와 非근대)라는 범주는 서구가 써 내려간 진보와 승리주의의 대서사에 함몰되어 자신의 전지구적이고 초국가적인 역사를 지워버린 근대성이라는 담론(푸코의 논의에 의하면 언어, 지식과 권력의 완결된 시스템) 자체에 의해 생산된 것이다. 중국 조각이 어떻게 근대적 미술관의 전시품이 되었는지의 역사는 불가피하게 서구의 이 거대 담론과 엮여 있다. 본고는 긴 19세기에 일어났던 전지구적 근대화의 한 부분으로서 중국 조각의 이야기를 읽어내려는 시도에 맞서, 중국 조각과 같은 지식의 근대적 범주를

탄생시킨 길지만 단일한 초국가적이고 변증법적인 과정 속에 중국뿐만 아니라 서구를 자리매김하려 한다.

골동품완상연구(Antiquarianism)와 고고학

오늘날 우리가 중국 조각이라고 부르는 유물들은 중국에서 수천 년에 걸쳐 만들어졌다. 그러나 이들은 중국에서 특정한 유형의 미학적 대상으로서의 가치를 지니지 못하였다. 서예, 회화 혹은 청동기와 옥기 같은 골동품만큼 그 가치를 인정받고 수집되지 못하였던 것이다. 그러나 중국의 골동품 연구가들은 조각품에 새겨진 발원문에 보존된 역사적 자료나 금석문을 높게 평가하였다. 적어도 송대(宋, 960-1279)에 이르면 주로 탁본의 형태로 초기 중국의 금석문과 역사가 수집되고 연구되었다(金石學). 이와는 대조적으로, 유럽에서는 인체 조각이 특히 르네상스 시대 이래로 수집가와 골동품 연구가들의 주된 관심 대상이었다.

18세기 고대 그리스·로마의 물질적 유산에 대한 관심은 폼페이와 헤르쿨라네움의 예에서 볼 수 있듯이 체계적인 고고학적 발굴의 확대를 낳았다. 중국에서는 학자들이 기록 문서와 금석문이 항상 옳은 것만은 아니라고 생각하게 되었다. 진위와 위조품 문제가 부상하였던 것이다. 고대 텍스트의 가장 직접적인 기록이라 여겨지는 탁본마저도 때로 불완전하고 해독이 어려운 경우가 있었다. 그 반동으로 ‘고증학(考證學)’은 고고학적 유산과 골동품의 분석에 있어 경험적 연구의 필요성을 역설하였다.

1786년 사대부 골동품 애호가 황이(黃易, 1744-1801)는 산둥 성 자상 현(嘉祥縣)에 위치한 무량사(武梁祠) 유적을 발굴하였다. 그는 고대 비문을 연구하고 탁본을 얻기 위하여 10년 후 허난 성을 방문하였다. 황이는 화첩에 그의 여정을 기록하였다. 황이는 불교조상의 발원문 형태로 고대 서예의 수많은 실례들이 보존되어 있는 룡문의 유명한 불교 석굴사원을 방문하였다. 그는 화첩 속에 수록된 한 그림에서 자신의 연구팀이 봉선사(奉先寺)에서 일하는 장면을 그렸고, 다른 그림에서는 고양동(古陽洞)에서의 작업 장면을 묘사하였다. 황이는 비록 자신의 주변에 펼쳐진 고대 불교조각들을 언급하

고 감상하였으나 그것을 특별한 역사적, 미학적 가치가 있는 작품으로서 기록하거나 연구하지는 않았다. 그의 관심은 일차적으로 금석문에 있었다.

18, 19세기 중국의 인구와 건설활동이 증가함에 따라 지하에서 발견되는 유물이 양적으로 증가하였다. 컬렉션이 늘어났고, 골동품 애호가들은 자신의 컬렉션, 명문과 기타 발견물을 책으로 펴냈다. 내란과 외세의 급습으로 혼란스러웠던 19세기 후반에는 유물의 역사적 가치에 대한 자각이 높아지는 한편 유물의 양도 급속도로 증가했다. 자오즈첸(趙之謙, 1829-1884)과 같은 골동품 연구가와 예술가들이 조각상에 더 많은 관심을 보인 것도 바로 이 시기였다. 자오즈첸은 1862년 제작된 〈불좌상〉이라는 그림에서 작은 비석을 그렸다. 그림은 실제 명문의 탁본으로 시작되는데, 이어지는 화면에는 비록 그 양식이 탁본 속의 530년(中大通二年)에 해당하는 양대(梁代) 양식과 완전히 일치하지는 않지만 불교조상의 그림을 덧붙였다. 그림의 구성은 석조 조각에서 영감을 얻었으나, 완성된 작품은 그 가장 윗부분에 석가모니불이라고 명기된 탁본 속의 명문에 반하여 커다란 고식(古式)의 전서체 글씨로 아미타불이라고 쓴 제목으로 장식한 마치 상상 속이나 나올 듯한 모방품이었다. 물론 이와 같은 불일치점과 의문이 가는 부처의 묘사가 그 요점은 아니다. 탁본과 탁본의 꾸밈은 고대의 정신을 일깨우려 하였고, 제작된 당시에는 성공을 거두었다. 무엇보다도 상을 부각시켰던 자오즈첸의 결정은 골동품 애호가들의 관심사가 금석문을 넘어서 인체 조각 자체로 확대되었음을 보여준다 하겠다.

수집가들은 곧 자오즈첸의 그림에 보이는 불상과 같은 고대의 명문이 새겨진 소규모의 석조 조각에 관심을 기울이기 시작했다. 저명한 골동품 애호가 왕이룽(王懿榮, 1845-1900)은 1880년대 산둥 지방을 여행하며 유물을 구입할 때 불교조각도 포함시켰다. 또한 왕이룽은 룽먼에서 6세기 비석을 가져오고자 하였으나 그 크기 때문에 단념할 수 밖에 없었다. 이는 석조 조각작품이 서구인들에 의해 수집되기 훨씬 이전부터 중국의 골동품 시장에서 유통되고 있었음을 알려준다.

누구보다도 열렬히 중국 조각을 수집했던 골동품 학자는 청(淸) 왕조의 유력한 관리였던 단팡(端方, 1861-1911)이었다. 그는 1908년 출간한 고대 청동기 카탈로그에서 송대에 확립된 골동품완상연구의 출판 형태를 준수하였다. 그러나 단팡은 여기에 금

동 불교조각을 다룬 별도의 책을 덧붙였다. 각각의 유물에는 선묘로 주의 깊게 그린 도판, 탁본, 명문의 전사가 곁들여졌는데, 이는 곧 조각이 고대 청동기와 같은 방식으로 다뤄졌다는 것을 의미한다. 이는 초기 중국 수집가들이 조각에 표한 관심과 긍정을 보여주는 유일한 예이다. 높이 상찬되던 고대의 기물과 인체조각이 동일하게 취급되는데 청동이라는 소재가 기여하였음은 간과할 수 없다.

또한 판광은 516년의 기년이 있는 대형미륵상(높이 279.4cm)을 수집하였다. C.T.루(C.T. Loo)가 펜실베이니아대학박물관에 제공한 비상(碑像) 후면의 탁본 상부에는 1892년(光緒十八年) 판광이 남긴 감상문이 쓰여있다. 탁본 자체가 소유권을 의미하진 않지만, 판광이 탁본 속에 남긴 기록은 1892년에는 비상이 이미 그의 수중에 있었음을 시사한다.

유럽에서의 조각

『옥스퍼드영어사전(Oxford English Dictionary)』은 조각(sculpture)을 “돌(특히 대리석) 혹은 청동[나무, 상아 등으로 만들어진 유사한 작품은 카빙(carving)이라 부름]”으로 만들어진 작품이자 “상당한 크기의 인체상의 제작”이라고 정의한다. 이 권위 있는 현대의 정의에서 조각은 상당한 크기의 석조 혹은 청동 인물상이라는 매우 구체적인 종류의 물품이다. 유럽의 전통에서 대규모 조각으로 인체 형상을 묘사하는 일은 오랫동안 순수미술의 큰 성취 중 하나로서 간주되어 왔다. 그리스·로마의 고전조각은 미켈란젤로를 비롯한 르네상스 예술가들에게 영감을 주었으며 19세기에는 이상화된 신고전주의 인물상과 기념비적이고 건축적인 석조 조각의 모델이었다. 신고전주의 유파는 우세한 위치를 점했고, 유럽 어느 곳에서나 공립미술학교에서 조각가를 훈련시키는 데 큰 힘을 기울였다.

고대 유물의 발견과 수집은 18세기에 지중해 지역에서 가속화되었다. 19세기 중엽에 이르면 루브르박물관이나 영국박물관과 같은 제국주의 열강의 미술관에 자리잡은 고대 조각 컬렉션은 가히 전지구적이었다. 예를 들어, 스테파노프(James Stephanoff)

가 수채로 그린 영국박물관의 ‘미술 작품’은 19세기 조각의 위계와 범위를 잘 보여준다. 1845년 전시 당시 그림에 달린 설명문은 다음과 같다: “그림의 하부에는 자바 조각의 예가 보이며, 그 양측으로 코판(Copan)과 팔렌케(Palenque)의 부조와 거상이 보인다. 그 위에는 페르세폴리스(Persepolis)와 바빌론(Babylon) 조각이 보이는데, 이는 이집트, 에트루리아, 초기 그리스 유물로 이어진다. 페르세폴리스와 바빌론 유물은 아이기나(Aegina)의 페디먼트, 잔투스(Xanthus)와 피갈리아(Phygalia)의 부조와 파편들, 판테온에서 온 테세우스(Theseus), 케레스(Ceres), 라토나(Latona), 운명의 여신들과 그 외 인물상으로 둘러싸여 있다. 미네르바의 신전에서 범아테네 지역 축제에 참가하는 기마행렬 부조의 한 부분에서 종결된다.” 영국의 탐험대가 도달했던 드넓은 영역에 중국은 포함되지 않았다.

중국 조각은 스테파노프의 그림 속에 부재하지만 중국의 인물상은 유럽 전역에서 찾아볼 수 있었다. 가장 상찬을 받은 것은 푸젠 성 더화(德化)에서 생산된 특유의 흰 빛깔을 띤 소형 도자상이었다. 이는 1630년대에 이미 유럽에 유입된 대개는 무명의 공방 생산품이었다. 수출용의 인물상은 특히 17세기 이래로 생산되었는데 유럽 왕실의 열렬한 애호가들에 의해 소장, 전시되었다. 더화 자기는 대량으로 수출되었는데, 대부분의 유럽 수장가들은 인물상이 중국 내수용이었는데 수출을 위해 만들어졌는지 같은 중국 내 이 물건의 위상에 대해서 무심했고 심지어 그것이 중국과 관련되어 있는지조차 관심을 두지 않았던 것으로 보인다. 궁정의 열렬한 더화 자기 애호가들은 18세기 초 이 중국 도자기의 모방품이 유럽에서 생산될 수 있도록 지원했고, 그 모방품 역시 대량으로 수집하여 중국에서 제작된 도자기 옆에 전시하였다. 이것은 유럽에서 중국의 시각적 형상을 도매금으로 복제했던 한 예이다.

기능이라는 측면에서, 제일 먼저 인기를 끌었던 중국의 인물상은 불교와 관련이 있었다. 비록 17세기의 유럽인들은 ‘불(佛)’이 무엇을 의미하는지 거의 알지 못했지만 말이다. 더화 인물상은 분명 이국적인 진기한 물건이었으나 무해하였다. 하지만 도교의 두모(斗母)와 같은 다비(多臂)의 우상은 매우 코스모폴리탄적인 수장가도 주저하게 만들었을 것이다. 이런 상이 미신적인 우상으로 보였더라도, 그 사실이 수장가들을 괴롭히진 않았을 것이다. 이 물건들은 미술, 민족학, 종교라는 범주를 비껴간다. 그리고 그

것들은 종교와 미술 같은 근대적인 지식의 범주가 아직 불교나 중국 조각에 적용되지 않던 때 유럽의 저명한 컬렉션에 입수되었다.

중국 조각을 찾아내기

상당량의 중국 청동 조각을 구매했던 최초의 유럽 수집가 중 한 사람이 파리에 거주하던 이탈리아 금융업자 체르누스키(Enrico 혹은 Henri Cernuschi, 1821-1896)였다. 체르누스키는 1871년 후반부터 1873년 초반까지 뒤레(Theodore Duret, 1838-1927)와 함께 아시아 각지(일본, 중국, 몽골, 자바, 인도)를 여행하였다. 그는 일본에서 도쿄 외곽의 메구로에 위치한 어느 폐사(廢寺)에 있던 18세기 대형 불상을 포함한 많은 양의 청동조상과 도자기를 구매하였다. 중국에 있을 때 체르누스키는 청동조상의 수준이 더 높지만 더 구하기가 힘들고 비싸다는 사실을 깨닫게 되었다. 체르누스키는 상당히 오래된 몇몇 유물을 포함한 청동기를 제공받았을 뿐만 아니라 약간의 명대(明代) 제작품과 좀 더 시대가 내려가고 명문이 없는 청동 조각들도 구매하였다. 이들은 중국의 골동품 애호가들이 높이 평가하던 종류의 물건은 아니었다. 그러나 이들은 중국의 골동품 중개상이 취급하던 품목의 일부였으며 중국에 그러한 물건들을 위한 시장이 존재했다는 것을 증명한다. 체르누스키는 아시아에서 900상자 이상의 물품을 파리로 보냈고, 1873년 가을 제1회 세계동양학자대회(First International Congress of Orientalists)의 일환으로 산업궁(Palais de l'Industrie)에서 천여 점에 달하는 작품들을 전시하였다.

또 한 명의 초기 수집가는 프랑스의 기업가이자 체르누스키의 컬렉션이 전시되었던 동양학자대회에 참석했던 기메(Emile Guimet, 1836-1918)였다. 기메는 그 삼 년 후인 1876년 동양 종교 연구를 위해 파견된 정부의 공식 사절단에 합류하게 되었다. 그는 비록 중국, 일본, 인도를 두루 돌아보았으나 일본에 가장 매료되고 존경을 표하였다. 기메는 체르누스키가 그랬던 것처럼 일본에서의 수집이 마음에 들었기에 많은 일본 불상을 구입하였다. 기메는 중국 조각에도 관심이 있었다. 그러나 중국에서는 여행과 물건에 대한 접근이 일본에서보다 훨씬 어려웠다: “중국에서는 관리들의 무관심, 지역 성

직자들의 적개심, 그리고 불어를 구사하는 중국인 통역의 부재에 맞닥뜨렸다.” 그는 상해, 광둥, 홍콩, 마카오를 두루 여행했으나 통틀어서 불과 28일간 체류했을 뿐이었다. 기메는 1878년의 파리박람회에서 그가 수집한 물건의 일부를 전시했으며 1879년 리옹에 오로지 인도, 중국, 일본, 이집트의 종교 신상만을 전시하는 박물관을 세웠다. 그는 1899년에 박물관을 파리로 이전하였다.

당시는 이런 물건의 성격이 정확히 규정되지 않던 때였다. 체르누스키의 청동상은 그의 저택에 진기한 물건으로, 기메의 것은 동양종교박물관에 전시되었다. 옥스퍼드의 피트리버박물관(Pitt River Museum)과 같은 컬렉션에서는 동일한 종류의 물품들이 민족지학적 사례로 분류되었다. 그들은 아직 조각도, 미술작품도 아니었다. 그들은 아직 미술사의 근대적인 분류 체계 밖에 놓여있었다.

최초의 중국 미술사 개론서는 미술사학자는 아니었지만 베이징의 프랑스 공사관에 파견된 바 있던 외교관 팔레올로그(Geroges Maurice Paléologue)가 1887년 저술한 『중국 미술(L'art Chinois)』이었다. 『중국 미술』은 건축, 조각, 회화의 순수미술 범주를 따라 중국 미술을 개관해 보려는 시도였다. 이를 시도하면서 팔레올로그가 맞닥뜨린 어려움이 무엇이었는지는 청동유물(청동 조각 포함), 건축, 석조 조각, 나무와 상아 조각, 경석(硬石) 세공품, 도자기, 유리, 법랑, 회화, 칠기와 같은 각 장의 제목에 나타난다. 소재를 분류 체계의 중심으로 삼았으며, 순수미술과 공예, 고급미술과 저급미술을 뒤섞었다. 그것은 물품과 범주가 항상 상응하지는 않는 멍청거리는 첫 시도였다.

조각은 부처, 관음, 공자, 노자, 신선 및 기타 신격의 청동상으로 구성되었는데, 대부분 세르누치 컬렉션의 소장품이었고 일부는 파리의 딜러 빙(Siegfried Bing)의 것이었다. 기메 컬렉션의 소장품은 현저하게 누락되어 있었다. 석조 조각을 다룬 장은 산둥 성의 부조 조각을 묘사한 다섯 점의 그림과 베이징 근처 명대(明代) 무덤에 위치한 두 환조상을 담은 동판화(engraving)로 도해하였다. 당시 원강과 룡문의 석굴을 비롯하여 시안이나 중국 내륙의 다른 도시에 위치한 수많은 석조 조각은 외국인에게 알려져 있지 않았다. 주요 사례의 부재에도 불구하고 석조 조각에 한 장을 할애한 것은 근대적 미술사의 하나의 근본적인 범주로서 석조 조각의 위치를 강조함과 동시에 근대적인 중국미술사를 구축하기 위해 조각이 필요했다는 점을 시사한다.

미술사학자들은 『중국 미술』에 도해된 조각들이 뛰어난 가치를 지녔다고 생각하지는 않을 것이다. 그 작품들은 중국의 학자와 수장가들의 눈에도 가치 있는 골동품으로 보이지 않았을 것이다. 순수미술의 걸작도 고대의 귀중한 증거도 아닌 이 인물상들은 범주들 사이 어딘가에 위치한다. 그러므로 심지어 1905년에도 C.J. 홈즈(C.J. Holmes)가 『벌링턴 매거진(Burlington Magazine)』에 중국 미술에 대해 쓰면서 “그 나라[중국]는 기념비적 조각의 어떠한 고귀한 유파도 지니지 못했다고 추정”한 것도 놀랄만한 일은 아니다.

다시, 골동품완상연구

팔레올로그의 『중국 미술』이 출간된 이후 서구 언어로 쓰여진 중국 미술에 관한 다음 책(부셸이 1904년과 1906년 각각 출간한 두 권으로 이루어진 『중국 미술(Chinese Art)』)이 출간될 때까지 거의 20년에 가까운 시간이 걸렸다. 부셸(Stephen Bushell, 1844-1908)은 1868년에서 1899년 사이 베이징의 영국 공사관에서 주치의로 일했으며 그의 중국 도자 연구로 가장 널리 알려져 있다. 베이징에서의 긴 체류기간 동안 부셸은 ‘토박이 감식가’의 접근법을 수용하였다고 자부하게 되었다. 『중국 미술』은 빅토리아앨버트박물관에서 박물관의 중국 컬렉션을 소개하기 위한 안내서로 사용하기 위해 의뢰한 것이었다. 부셸의 이전 연구결과를 집대성한 이 책은 팔레올로그가 도입한 범주를 대체로 유지하면서 더 확장시켰다. 한 가지 차이점은 부셸이 생각한 조각은 석조 조각이었다는 것이다. 서구에서 오랜 기간 수집되었던 중국 조각의 한 종류이자 팔레올로그가 자신의 책에서 주요한 유형으로 다루었던 인물 모양의 청동, 옥, 도자 물품은 실질적으로 배제되었다. 부셸은 많은 유럽인들이 애호했던 청동 인물상 대신 석조를 선호했다는 점에서 중국 골동품 애호가들의 선례를 따랐다.

게다가 부셸의 책에 수록된 조각은 대부분 고대 명문을 잘 보존한다는 이유로 중국의 골동품 애호가들이 오랫동안 소중히 여겨왔던 기록 형태인 탁본으로 수록되었다. 조각을 탁본으로 제시한다는 것은 중국에나 적합한 재현 방식이지 서구에선 그렇지 않

았다는 점에서 매우 놀랍다고 하겠다. 중국의 학자들이 석조 조각을 조각으로서 인식하기 시작하던 이 때 역설적으로 부셴은 탁본이 실제 조각 작품을 대신했던 전통적인 중국의 골동품완상연구의 오래된 재현 체제에 사로잡혀 있었다. 부셴의 『중국 미술』은 동양이나 과거가 아니라 근대의 런던에서 나타난 골동품완상연구 가치관의 예기치 못한 뒤늦은 되풀이였다고 하겠다.

다국적 단계

메이지(明治) 시대의 근대화 프로그램 아래 일본의 학자와 관리들은 일본어에 부재했던 다량의 새로운 외국 용어에 상응할 신조어를 만드는 일에 봉착했다. 예를 들어, 1873년의 비엔나 세계 박람회(Vienna World Exhibition)를 준비하면서 ‘Fine Arts’의 대응어로서 비주츠(美術)란 용어가 고안되었다. 1876년 새로운 코부비주츠각코(工部美術學校)에 첫 번째 조각 수업이 설치되면서 ‘sculpture’ 대신 초코쿠(彫刻)란 용어가 새로 필요하게 되었다. 1902년에 이르러서야 비로소 왕귀웨이(王國維)가 일본어 신조어 비주츠(美術)를 받아들여 ‘Fine Arts’를 중국어로 메이슈(美術)라 번역하였다. 또한 1905년 왕귀웨이는 처음으로 초코쿠(彫刻, 중국어 발음으로 닌오커)란 용어를 ‘sculpture’의 대응어로 받아들였던 것으로 보인다.

비주츠와 초코쿠 양자가 구체적으로 전시와 함께 동시대의, 다시 말해 근대적인 미술과 조각의 창조와 관련하여 시작되었다는 것은 매우 중요하다. 일본은 19세기에 열렸던 일련의 만국박람회에서 근대 미술사의 궤적에 발맞추어 순수미술에 고대미술을 융합시키기 위하여 조각을 비롯한 고대 유물들과 동시대 작품들을 함께 전시하였다. 정부는 1900년의 파리만국박람회를 위해 『일본 미술의 역사(Histoire de l'art du Japon)』라는 최초의 개괄적(근대적) 일본미술사의 출간을 후원하였다. 중국에서는 1990년대까지 미술사라는 학문분야가 확립되지 않았다. 놀랄 것도 없이 ‘근대적’ 형태의 미술과 골동품 사이의 간극은 원우(文物, 문화적 유물 혹은 유산)와 메이슈(美術, 때로는 순수미술을 지칭하는 데 사용되나 대부분은 현대 미술을 지칭)의 구별에서 지속

되고 있다. 마찬가지로 조각(다오커)은 현대 조각이란 뉘앙스가 강하다. 다시 말해, 이 단어는 서구의 것도 중국의 것도 아닌, 초국가적이고 전지구적인 그 고유한 근대적 대상물을 떠올리게 하는 것이다. 기원이 매우 오래된 작품에 적용되었을 때조차도 근대적 물품을 의미하는 것이다.

메이지 시기에 강조된 미술의 근대적 범주와 역사의 근대적 이해는 1884년 정부가 불사(佛寺)와 신사(神社)에 수장된 고대 유물 조사를 후원하는 이유가 되었다. 주요 유물의 등록은 고대 조각을 포함한 중요한 미술 작품을 파악하고 보존하는 일의 첫 발걸음이었다. 사찰에 있던 많은 유물들이 새로 지어진 일본의 현대적인 미술관으로 이관되었다. 이것은 미학적 가치의 위계에 기반하여 불교 유물을 조각으로 전환시키는 과정에서 중요한 순간이었다. 즉 일본미술사에 불교 조상을 편입시키는 데 꼭 필요한 단계였다.

일본에서 고대 조각에 주목하게 되면서 자연스럽게 아시아 대륙에 있는 일본 조각의 선례들로 관심이 쏠렸다. 그 중에서도 중국의 불교 조각이 주목을 받았다. 그러나 19세기 후반 중국 내륙지방은 접근이 어려웠고 특히 외국인들의 여행은 심하게 규제되었다. 예를 들어 오카쿠라 가쿠조(岡倉覺三, 1862-1913)와 같은 외국인 학자들은 일본의 가장 이른 불교미술품보다 먼저 제작된 중국의 조각에 대해 알지 못하였다. 1893년 오카쿠라는 그의 첫 번째 중국여행길에 산시 성에서 교육에 종사하던 조카 하야사키 고키치(早崎稗吉, 1874-1956)를 동반하였다. 하야사키는 오카쿠라를 룡먼석굴과 시안의 보경사(寶慶寺) 석탑에 새겨진 유명한 당대(唐代) 불교 조각군상으로 이끌었다. 오카쿠라는 일본으로 돌아오자마자 룡먼석굴에 대해 강의했고, 하야사키가 찍은 보경사 탑 조각의 사진은 1896년 『고카(國華)』에 게재되었다.

한국에서는 1888년 바라(Charles Varat)가 서울에 주재하던 프랑스 공사 드 플랑시(Collin de Plancy)의 도움을 받아 파리의 트로카데로박물관(Trocadero Museum)의 민족지학 컬렉션을 위해 다량의 물품을 구매하였다. 여기에는 다수의 초기 금동불상이 포함되었다. 도해된 두 점의 보살상은 바라가 취득해온 것이다. 그러나 반가사유상은 1903년 파리에서 열렸던 하야시 타다마스(林忠正, 1853-1906) 컬렉션의 판매 시 루브르박물관이 취득한 것이다. 후자는 일본에서 제작된 상으로 보이는데 필자는 이 시기

한국 조각이 학문적, 상업적으로 어떤 관심을 받았는지에 대해 더 배울 수 있기를 희망한다. 어떤 경우에서건 한국의 유물 역시 조각 작품으로서 시장에 진입하였다.

선물 교환

1908년에서 1910년 사이 시카고의 필드자연사박물관(Field Museum of Natural History)을 위해 중국에서 유물을 수집했던 로퍼(Berthold Laufer)는 시안에 부임했던 중국의 관리들이 친구와 가족들에게 고대 유물을 귀향선물로 가져다 줄 것이란 기대를 받는다고 보고하였다. 그는 이들 고대 유물이 대부분 현대의 모조품이었으나 선물 받은 사람은 비록 의심이 들지언정 그 사실을 인정하지는 않을 것이라고 주장하였다. 로퍼는 또한 시안에는 “명문가의 저택에 수천의 고대 유물이 쌓여있으며,” 춘절은 “현금을 구하기 위해 창고에서 보물을 꺼내어 미술상에게 보내는” 날이라고 언급하였다. 로퍼는 1910년 춘절 직전에 서둘러 시안에 도착하였고, 그로부터 5일 동안 조각을 포함한 “1,100여 점의 가장 훌륭하고 눈부신 고대 유물”을 확보할 수 있었다고 자랑하였다.

로퍼가 시안에서 획득한 유물을 보면 1910년에는 고대 조각을 위한 시장이 번창하였다고 추정할 수 있다. 로퍼가 필드박물관에 제출한 보고서에 의하면 그의 구매품은 고대 유물의 가장 높은 수준을 대변하였다. 그러나 대부분은 사실상 작고, 비싸지 않으며 미학적 수준에서는 뛰어나지 못한 것이었다. 그리 뛰어나지 않은 수준의 진품부터 오래 전에 만들어졌거나 근래 들어 만들어진 다양한 모조품이 총망라된 로퍼의 취득품은 시장의 하층부에서 구할 수 있었던 유물의 범위를 반영한다. 로퍼가 취득했던 진위가 의심스러운 물건은 그가 묘사했던 번창하는 기념품 시장을 위해 만들어졌을 것이다.

석조 조각을 선물했던 또 다른 경우로 허난 부(河南府; 洛陽)의 지방관이 1904년 프랑스 외교관 베르텔로(Philippe Berthelot, 1866-1934)에게 선사한 소형의 석조 비석을 들 수 있다. 이 작품에는 660년과 1850년의 연대를 지닌 두 가지의 발원문이 새겨

져 있다. 베르텔로는 비석을 루브르박물관에 기탁했으나 필자는 현소재지에 대한 정보는 갖고 있지 않다.

2년 후인 1906년 뤼팡은 근대적 정치, 사회, 경제 체제를 수학하기 위해 유럽과 미국에 파견된 청(淸) 정부의 공식 사절단을 이끌었다. 그는 시카고에서 필드박물관을 둘러보고 큰 감명을 받았다. 중국으로 돌아온 뒤 뤼팡은 박물관에 자신의 소장품이었던 것으로 추정되는 비석과 726년의 명문이 있는 소형 도교상을 선물로 보냈다. 뤼팡은 사려 깊게도 자신의 헌정사를 영어로 번역하여 덧붙였다. 1906년 뤼팡이 방문했을 때 보았을 필드박물관의 컬렉션은 기본적으로 민족지학적이며 과학적인 것이었다. 어떠한 중국 물품들이 전시되었을지는 확실하지 않으나 석조 조각은 없었다. 그러므로 뤼팡이 보낸 선물은 이 빈 틈을 메우고 박물관에 나타나지 않은 중국 문화의 한 요소를 미국의 일반 대중에게 알리려는 목적이었을 것이다. 뤼팡의 비상(碑像)은 필드박물관에 소장되게 될 많은 석조 조각의 전조에 불과했다. 그러나 1907년 뤼팡의 조각이 도착하였을 때는 박물관 내에서 그 선례나 비슷한 예를 찾아볼 수 없는 특이한 사례였기에 마치 다른 행성에 온 편지처럼 이상하게 보였을 것이다.

오늘날 뤼팡의 비상은 로퍼가 시안에서 취득한 것을 포함한 필드박물관의 수많은 중국 석조 조각 중의 하나일 뿐이다. 그것은 새로이 만들어진 모조품일 수도 있다. 만약 그렇다면 뤼팡이 이를 인지하거나 의심하였을까? 뤼팡이 영어 명문을 덧붙여가며 비상(碑像)의 성격을 다시금 정리한 데에는 분명 그 비상을 민족지학 박물관이라는 근대적 세계의 맥락에 위치시키려는 의도가 깔려 있는 것이기에 더욱 더 의문의 여지가 생긴다.

중국 조각의 도착

한편 시안에서 하야사키는 보경사 승려들을 설득하여 절터에 남아있는 대부분의 당(唐) 조각을 자신에게 팔도록 했다. 그 결과 하야사키는 1906년 25점의 작품을 일본으로 실어갔고, 같은 해 보스턴미술관(Museum of Fine Arts, Boston)이 이 중 보살입상을 구매하였다. 결과적으로 1909년 찰스 프리어(Charles Freer)가 구매한 것을 포

함, 총 4점이 미국의 컬렉션으로 팔려나갔다. 남아 있는 작품 중 21점은 현재 일본에 소장되어 있으며, 6점은 현재 화탑사(華塔寺)의 일부가 된 탑 외면에 남아있으며, 1점은 서안의 섬서성박물관에 소장되어 있다.

1906년 보경사 보살상이 보스턴미술관에 도착했을 때 미술관에는 이미 여러 개의 일본 미술 전시실이 있었으나 중국 미술 전시실은 단 하나도 없었다. 중국·일본 미술 큐레이터였던 페놀로사(Ernest Fenollosa)는 중국에 가본 적이 한 번도 없었다. 그러므로 오카쿠라가 하야사키와 함께 보스턴미술관의 소장품 취득을 위해 1906년 말부터 1907년 말까지 5개월 동안 중국을 여행했다는 점은 매우 중요하다. 오카쿠라는 1907년 35점의 불교와 도교 석조 조각을 박물관으로 보냈다. 어디에서, 어떻게 유물들을 취득했는지는 기록되지 않았다. 유물들의 양식을 고려할 때 대부분은 산시 성에서 수집된 것으로 보인다. 이 한 번의 수집을 통해 보스턴미술관은 세계에서 가장 규모가 큰 중국 석조 조각 컬렉션을 보유하게 되었다.

근대적 기술

근대적 시각 기술의 정수인 사진은 부셴의 『중국 미술』에서 효과적으로 사용되었음에도 불구하고 조각에는 적용되지 않았다. 중국의 조각이 사진으로 촬영된 적이 있긴 해도 보편적인 일은 아니었다. 가장 초기의 예는 1896년 『고카』에 게재된 하야사키의 보경사 조각의 사진과 1899년 프랑스 엔지니어 르프랭스-랭게(F. Leprince-Ringuet)가 촬영한 룽먼석굴의 사진이다. 그러나 불과 몇 년 뒤인 1907년 샤반느(Edouard Chavannes)는 반년에 걸친 북중국 조사 여행에서 중국인 사진사를 고용하여 중국 조각을 향해 사진 렌즈를 활짝 열었다. 샤반느는 금석문과 역사에 대한 중국의 전통적인 학문적 관심을 공유, 연구했던 중국학 학자였다. 그는 룽먼석굴에서만 천 점 이상의 명문 탁본을 의뢰, 취득하였다. 다른 한편으로는 이 여행을 통해 얻은 500점에 가까운 사진 도판을 1909년 출판하였다. 사진의 대부분은 현지에 잔존하는 석조 조각으로 그 중 다수에 제작연대를 알려주는 명문이 새겨져 있었다. 그때까지 알려져 있지 않던 유

적과 유물을 담은 샤반느의 사진은 중국 조각이 순수미술의 범주뿐만 아니라 근대적 기술과 지식의 합당한 대상이 될 수 있게 해주었다. 사진은 박진성(迫眞性)-대체물처럼 보이지 않는 대체물-을 제공하였다. 그리고 사진은 무제한적 복제와 유통의 가능성을 제공하였다. 중국 조각은 이제 근대적 세계에 진입하게 되었다.

근대적 순간

1900년 로댕(Rodin)은 파리만국박람회의 자바관(Java Pavillion)에 전시되었던 것으로 추정되는 7점의 석고 불좌상을 취득하였고, 그 아름다움과 형태상의 간결함에 찬탄을 보냈다. 조각가는 잘 알려진 바와 같이 1906년 마르세이유의 제국박람회에서 캄보디아 무용수들에게 매료되어 그들을 스케치하며 며칠을 보낸 바 있었다. 1910년 그는 파리의 마담 랑바일(Langweil)에게서 중국 분묘 조각상 한 점을 구입하기도 했다. 로댕이 고대 아시아 미술에 관심을 보이고 그 시각적 형태를 포함시킨 것은 당시 전혀 특이한 일이 아니었다. 로댕을 비롯한 조각가들은 고전적 전통과의 극적인 단절을 피하기 위한 방법을 찾기 위해 아시아 미술과 문화를 주시하고 있었다. 그러한 급진적 단절은 모더니즘을 정의하는 요소 중 하나였다. 비(非)서구와 비(非)근대를 먼 타자로 간주하는 것은 로댕과 같은 예술가들의 모더니스트 프로젝트의 근본적인 부분이었던 것이다.

당시 중국에서는 예술가들이 다양한 미학적 규준과 접근법을 찾고자(때론 일본이라는 매개를 통하여) 프랑스와 유럽에 시선을 돌리고 있었다. 하지만 잘 알다시피, 유럽의 근대적 시각 예술은 자신의 모더니즘적인 프로젝트를 위하여 훨씬 이전부터 중국과 아시아의 이미지를 전용하고 있었다. 그러므로 프랑스로 여행을 갔던 중국인 예술가들은 아시아에서 영감을 얻은 근대 미술과 조우하였다. 중국에서 중국의 전통 미술과 상반된다고 이해했던 근대 유럽 미술의 어법은 실상 중국과 아시아, 그리고 비근대적 세계의 미술에서 얻은 교훈 위에 성립되었다.

피카소가 트로카데로에서 아프리카 조각을 ‘발견했다’고 알려진 바로 그 해인 1907

년에 샤반느와 그의 사진사는 중국의 전역을 누비었다. 그리고 1910년 프라이(Roger Fry)는 ‘동양 미술’에 관한 네 권의 책의 서평에서 “정말 기이하고 비사실적인 예술의 형태라 하더라도 이를 선협적으로 제외할 수 있는 미학 체계는 이제 더 이상 없다”고 주장하였다. 프라이가 이러한 관찰을 하게 만든 책들은 빈연(Laurence Binyon)의 『극동의 회화(Paintings in the Far East)』, 미경(Gaston Migeon)의 『무슬림 미술 안내서(Manuel d'art Muselman)』, 쿠마라스와미(Ananda Coomaraswamy)의 『중세 신탈라 미술(Medieval Sinhalese Art)』과 하벨(E.B. Harvell)의 『인도의 조각과 회화(Indian Sculpture and Painting)』였다. 계속해서 프라이는 “새로운 미학적 진실을 받아들이는 데 민감한 이들은 자신 앞에 펼쳐진 광대한 새로운 미학적 경험 앞에서 일종의 어리둥절함을 느낄 것이다”라고 선언하였다. 다시 말해 프라이와 다른 이들은 추상과 세잔(Cezanne)과 같은 선구적인 화가들과 조화를 이룬다는 점에서 가장 중요시했던 ‘새로운 미학적 진실’이라는 명목 아래, 말하자면, 지구의 이질적 지역에서 온 작품들과 비잔틴 미술, 서양 중세 조각, 이탈리아의 ‘프리미티브 화가들’을 연결하고 있던 것이다.

독학자였던 포레(Elie Faure)가 펴낸 여러 권으로 구성된 『미술의 역사(Histoire de l'Art)』는 이와 같은 새로운 ‘미학적 진실’의 초기적 표현이었다. 포레는 1912년 펴낸 『중세 미술(L'art medieval)』에서 인도, 중국, 일본을 해석의 중심에 두었다. 이 책에는 인도, 중국, 일본을 비롯하여 고딕양식의 종교 조각이 도판의 주를 이루었다. 포레에게 있어 중국 조각은 “형태가 서서히 추상을 향해 상승하며 그 추상은 형태를 향해 서서히 하강하도록 만들고, 양자가 융합됨에 따라 거기에서 나온 빛은 영원하고 간결하며 순수하게 반짝인다. 이와 같은 중국의 기념비는 이집트, 그리스, 인도, 그리고 중세 프랑스에서와 마찬가지로 정신의 정점 중 하나를 성취해냈다.”

1913년 프라이가 파리의 비니에(Charles Vignier)에게 중국 보살상 한 점을 구입했다는 것은 놀라운 일이 아니다. 비니에의 수중에 있던 또 다른 중국 보살입상은 1913년 출간된 벨(Clive Bell)의 영향력 있는 저서, 『미술(Art)』의 표지에 사용되었다. 벨의 글은 인용할만한 가치가 있다.

원시 미술에서는 정확한 재현을 찾아보기 힘들다. 오직 중요한 형태만을 찾을 수 있을 뿐이다. 그러나 어떠한 다른 미술 운동도 우리를 이렇게 깊이 감동시키지 못한다. 수메르 조각 아니면 전-왕조 시대의 이집트 미술, 고대 그리스, 아니면 위(魏)나 당(唐)의 걸작, 그도 아니면 내가 1910년 셰퍼드 부쉬 전람회(Sheperd's Bush Exhibition)에서 볼 수 있었던 몇 점의 뛰어난 초기 일본 작품들(특히 두 점의 목조 보살상), 혹은 보다 가까이에서는 6세기의 초기 비잔틴 미술이나 서양의 야만인들이 보여주었던 그것의 초기적 발전, 눈을 멀리로 돌린다면 백인들이 도래하기 이전 중남미에서 번성했던 신비롭고 웅장한 미술을 비롯한 모든 경우에서 우리는 세 가지의 공통점을 발견할 수 있다. 이는 곧 재현의 부재, 기술적 과시의 부재와 숭고하게 감명 깊은 형태이다. 이 세 가지 사이에 연결성을 찾아보기란 어려운 일이 아니다. 형식적인 중요성은 정확한 재현과 과시적인 정교함에 사로잡히며 빠져들게 된다.

위(魏) 인물상, 페르시아 접시, 페루 항아리, 비잔틴 모자이크, 그리고 세잔과 피카소를 망라하는 도판의 선택은 벨의 모더니즘의 기본 전제를 이해하기 위해 필요한 모든 것에 대해 말해준다. 그것은 즉 르네상스부터 그 당시에 이르는 서구적 재현 전통의 급진적 거부였다.

벨의 책에서 중요하게 다뤄졌음에도 불구하고 '위(魏)'보살상에 관한 어떠한 참고자료도 찾아볼 수 없다. 그러나 벨은 각주에서 5-8세기의 중국미술은 "고개지(顧愷之)가 우아하게 벗어나려고 했던 소진되고 매우 정련된 한대의 데카당스로부터 발전한..... 전형적인 원시미술 운동"이었다고 주장하였다. 5세기에서 8세기 사이에 대해서는 "미술의 흐름을 다시 채우기 위해 무언가가 벌어졌다. 중국에서 일어난 그것은 바로 불교의 시작을 뒤따랐던 영적이고 감성적인 혁명이었다."

내적인 정신적 혁명이 선, 리듬과 같은 추상적, 형식적 가치를 이끈다는 개념은 중국 조각의 근대적 감상에 팽배해 있었다. 길만(Derek Gilman)은 낭만주의 비니에의 친구였던 말라르메(Mallarmé)를 비롯한 상징주의 시인들, 그리고 벨과 프라이뿐만 아니라 시렌(Oswald Sirén)의 미술사적 형식주의를 연결시키는 데에 '리듬'이 주된 역할

을 하였다고 언급하였다. 미술사의 이론과 실체는 이와 같은 종류의 미술 작품의 모더니스트적인 이해 안에서 운용되고 있다.

프라이의 보살상은 1915년 열린 벨링턴하우스 전람회(Burlington House Exhibition)의 가장 중요한 조각 작품이었다. 그때까지는 알려져 있지 않던 중국에서 온 유물들이 미술 작품이자 중국 조각이 되는 데에는 그로부터 채 십 년이 걸리지 않았다. 중국 조각은 런던과 파리, 보스턴, 필라델피아에서 ‘새로운 미학적 진리’의 본보기로서 미술관의 높은 받침대 위의 자리로 격상되었다.

프라이는 1925년 보스턴 근처의 우스터미술관(Worcester Art Museum)에 자신의 조각을 팔았다. 미술관의 동의 하에 그는 빅토리아앨버트박물관에 기증하기 위해 석고로 조각을 본뜨게 하였다. 차후 석고상은 파괴되었다. 또한 프라이는 미술관의 허가를 받지 않고 두 번째 석고 복제상을 만들었는데 이것은 블룸즈버리그룹(Bloomsbury group)의 영국 남부 시골집이라 할 수 있는 찰스턴에 위치한 그랜트(Duncan Grant)의 스튜디오의 맨틀 위에 전시되었다. 어떻게 보면 고대지만 달리 보면 그렇지 않은 중국 조각의 석고상은 이제 미술작품이 아니라 중국 조각의 구축을 위한 서구와 ‘타자’ 사이의 필수적인 변증법에 걸맞은 상징물이자 모더니스트 아이콘으로 서 있다.

국문번역/ 이승혜 (미국 시카고대학교 미술사학과 박사과정 수료)

Translated by Seunghye Lee (PhD Candidate, University of Chicago)

The Modern Moment of Chinese Sculpture

Stanley Abe

Department of Art, Art History and Visual Studies

Duke University

In the first sentence of *Art in China*, Craig Clunas famously declared that “‘Chinese Art’ was a recent invention, not much more than a hundred years old.” His observation was that the category of Chinese art as we know it today—an assemblage of calligraphy, painting, sculpture, ceramics, bronze vessels, jade, textiles and so forth—simply did not exist as a category until the latter part of the nineteenth century. Chinese art is some thing rather new—a product of historical circumstances over the course of the long nineteenth century—from the last decade or so of the eighteenth century to the first decade or so of the twentieth. Clunas asks us to recognize the specifically modern form of knowledge expressed in the phrase “Chinese Art” and, as I will argue, the phrase “Chinese sculpture.”

The “discovery” of sculpture in China has often been depicted as another case of Western explorers finding and rescuing a precious art object neglected by unenlightened natives. But how such objects came to be desired, collected, sold, and displayed as “sculpture” was usually an untidy, uneven matching of a heterogeneous range of “things” and categories, markets and aesthetics, collecting and scholarship within a rapidly evolving nineteenth century global modernity. Although the political and economic power of the modern “West” was a reality in much of the world, modernity was not a product of the West nor a Western invention. Rather, the categories of the West and its Others (or the modern and the unmodern) were produced by modernity itself, a discourse (in the Foucaultian sense, a complete system of language, knowledge, and power) which erased its own global and transnational history in favor of a narrative of Western progress and triumphalism. The history of how Chinese

sculpture became a work of art displayed in the modern art museum is inextricably bound to this grand narrative of the West. What follows is an attempt to read the story of Chinese sculpture against the grain as part of global modernization in the long nineteenth century, to position China as well as the West in a long but single transnational, dialectical process through which modern categories of knowledge such Chinese sculpture were produced.

Antiquarianism and Archaeology

Objects we would today label as Chinese sculpture were produced in China over thousands of years. But these objects were not considered to have value as special types of aesthetic objects in China. They were not valued or collected in the same way as calligraphy, painting, or antiquities such as ancient bronze vessels or jades. Antiquarian scholars in China did, however, appreciate the epigraphy and historical data preserved on the dedicatory inscriptions carved for works of sculpture. Such early evidence of Chinese epigraphy and history was collected and studied (jinshixue 金石学) primarily in the form of rubbings as early as the Song dynasty (960–1279). In contrast, figural sculpture was the major interest of antiquarian scholars and collectors in Europe especially from the Renaissance period onward.

In the eighteenth century, interest in the physical remains of the classical past inspired the expansion of systematic archaeological investigations such as those at Pompeii and Herculaneum. In China it became clear to scholars that written copies of documents and epigraphy were not always accurate. There were problems of authenticity and fakes. Even rubbings, the most direct record of ancient texts, were some times incomplete or difficult to decipher. As a corrective, the “evidentiary movement” (kaozhengxue 考证学) emphasized the need to carry out empirical research in the analysis of antique objects as well as archaeological monuments.

In 1786 the literati antiquarian Huang Yi 黃易 (1744-1801) conducted excavations at the site of the Wu family shrines in Jiaxing, Shandong province. Ten years later, he visited Henan province to study ancient inscriptions on stele and acquire rubbings. Huang Yi recorded the journey in an album of paintings. Huang visited the famous Buddhist cave temple site of Longmen where many examples of ancient calligraphy had been preserved in the dedications to Buddhist images. He depicted the work of his study team at the Fengxiansi in one leaf and inside the Guyang cave in another. Huang noted and appreciated the ancient Buddhist sculpture everywhere around him, but he did not study or record them as works of special historical or aesthetic value. He was primarily interested in the epigraphic record.

As population and construction increased in the eighteenth and nineteenth centuries, the amount of antiquities coming out of the ground in China multiplied. Collections swelled and antiquarians published their collections, inscriptions, and other findings. In the latter half of the nineteenth century—a tumultuous period of internal upheaval and foreign incursions—there was an increase in awareness of the historical importance of antiquities on one hand and a burgeoning supply of objects on the other. It was at this time that antiquarians and artists such as Zhao Zhiqian 趙之謙 (1829-1884) seem to pay more attention to the sculptural image. In one painting, *Seated Buddha* of 1862, Zhao depicted a small stele starting with an actual rubbing of an inscription to which he added a painting of the sculptural image, albeit in a style not at all consistent with the date of 530 of the Liang dynasty (Zhongdatong second year 中大通二年) preserved in the rubbing. The composition is inspired by rubbings of stone sculpture but the work is a fanciful simulacra embellished with the title of Amitabha Buddha in large archaic seal script across the top even as the rubbed inscription identifies the figure as Sakyamuni Buddha. Inconsistencies such as this or the unconvincing depiction of the Buddha are, of course, not the point. The rubbing and its embellishment were meant to invoke the spirit of antiquity and were successful in their own time and place. Most importantly, Zhao's decision to highlight the image suggests the extension of

antiquarian interests beyond epigraphy to the carving of the figures themselves.

Soon collectors developed an interest in small stone sculpture with ancient inscriptions such as the one suggested in Zhao's painting. In the 1880s the well-known antiquarian Wang Yirong 王懿榮 (1845-1900) included Buddhist sculpture among antiquities he purchased in his travels in Shandong province. Wang also wished to remove a sixth-century stele from Longmen but was deterred by its size. This indicates that works of stone sculpture were available in the Chinese antiquities market well before they were collected by foreigners. The antiquarian scholar who most ardently collected Chinese sculpture was Duanfang 端方 (1861-1911), the prominent Qing dynasty official. His 1908 catalog of ancient bronze vessels adhered to an antiquarian forms of publication established in the Song Dynasty. But Duanfang added a separate volume of Buddhist gilt-bronze sculpture. Each object was illustrated with a careful line drawing as well as a rubbing and transcription of its inscription, that is, the sculpture was treated in a manner equivalent to ancient bronze vessels. This is a singular example of an early Chinese collector expressing appreciation for sculpture and it is not insignificant that the material, bronze, is what allows figural sculpture to be treated as the equals of highly-prized ancient vessels.

Duanfang also collected stone sculpture including a large (279.4 cm. high) image of Maitreya dated by inscription to 516. A rubbing of the back of the stele provided to the University of Pennsylvania museum by C. T. Loo has at the top an appreciation by Duanfang dated to the eighteenth year of Guangxu 光緒十八年 or 1892. While a rubbing does not mean ownership, Duanfang's written testimony suggests that the stele may have already been in Duanfang's possession by this date.

Sculpture in Europe

The Oxford English Dictionary defines sculpture as work “in stone (esp. marble) or bronze (similar work in wood, ivory, etc. being spoken of as carving), and to the production of figures of considerable size.” In this authoritative modern definition, sculpture is a very specific kind of object: stone or bronze figures of considerable size. In the European tradition, the depiction of the human form in large-scale sculpture had long been considered one of the great achievements of the fine arts. Classical sculpture served as an inspiration for Renaissance artists such as Michelangelo and was in the nineteenth century the model for monumental and architectural stone sculpture as well as idealized neoclassical figures. In addition, there was a huge market for serial sculpture, reproductions, and the incorporation of sculpture into decorative objects such as clocks in the nineteenth century. The neoclassical schools were dominant and the training of sculptors in official art schools was a major concern across Europe.

The discovery and collecting of ancient remains accelerated around the Mediterranean region during the eighteenth century. And by the middle of the nineteenth century, collections of ancient sculpture in museums of imperial powers such as the Louvre or the British Museum were truly global. For example, James Stephanoff's water color depiction of “works of art” in the British Museum illustrates the range and hierarchy of nineteenth century sculpture. When exhibited in 1845, the caption for the painting read: “At the base of the picture are specimens of Hindu and Javanese sculpture, and on either side are the colossal figures and bas-reliefs from Copan and Palenque; those above them are from Persepolis and Babylon, followed by the Egyptian, Etruscan, and early Greek remains, and surmounted by the pediment from Aegina; bas-reliefs and fragments from Xanthus and Phrygia; the Theseus, Ceres and Latona, the Fates, and other figures from the Parthenon; and terminating in a portion of the equestrian bas-reliefs of the Panathenaic procession in the Temple of Minerva.” This record

of the wide reach of British exploration does not include China.

Chinese sculpture was absent from Stephanoff's painting but Chinese figures could be found all over Europe. The most prized were the distinctive white porcelain figures from Dehua in Fujian province. These were largely anonymous workshop productions which reached Europe as early as the 1630s. Figures specifically for export were produced from the mid-seventeenth century onward and avidly acquired and displayed by royal enthusiasts. Dehua ware was exported in large quantities and European collectors seem to be largely indifferent to the status of the objects in China, whether a figure was made for the Chinese market or export, or even its relationship to China. Royal enthusiasts of Dehua ware helped to launch the production of European copies at the beginning of the eighteenth century, collected these in large numbers, too, and displayed them along side porcelain from China. This is one instance of the wholesale duplication of a Chinese visual form in Europe.

In terms of function, the earliest popular figures from China were associated with Buddhism although Europeans had faint idea of what "fo" meant in the seventeenth century. The Dehua figures were certainly exotic curiosities but otherwise benign. Yet, multi-armed idols such as this—the Daoist Doumu (Dipper Mother)—must have given pause to even the most cosmopolitan collector. If these were seen as superstitious idols, that fact seemed not to have concerned collectors. These objects slip between the categories of art, ethnography, and religion. They populate European collections of distinction at a moment when modern categories of knowing such as religion or art had not yet been applied to Buddhism or Chinese sculpture.

Locating Chinese Sculpture

One of the first European collectors to purchase significant quantities of Chinese bronze sculpture was Enrico or Henri Cernuschi (1821–1896), an Italian financier living in Paris.

Cernuschi traveled through Asia (Japan, China, Mongolia, Java, and India) with Theodore Duret (1838-1927) from late 1871 to the beginning of 1873. He bought large amounts of ceramics and bronzes in Japan including a colossal 18th c. Buddha from an abandoned temple in Meguro, outside Tokyo. In China, Cernuschi found that bronzes were of a higher quality but more difficult to obtain and more expensive. Cernuschi was offered bronze vessels, some of significant antiquity, but he also purchased bronze sculpture, a few of Ming dynasty origin, but most relatively recent and lacking inscriptions. These were not the type of objects valued by Chinese antiquarians. They were part of antiquity dealer's inventories in China, however, and evidence of a market in China for such objects. But it is not clear who in China would be interested in such objects. Cernuschi sent 900 crates of objects from Asia back to Paris and displayed something like a thousand works in the Palais de l'Industrie in conjunction with the First International Congress of Orientalists in the fall of 1873.

The second early collector was Emile Guimet (1836-1918), a French industrialist, who attended the Orientalist congress in which Cernuschi's collection was exhibited. Three years later, in 1876, Guimet embarked on an official government mission to study Asian religions. Although his itinerary included China, Japan, and India, it was Japan that occupied most of his attention and admiration. Guimet found collecting in Japan congenial, as it had been for Cernuschi, and he purchased many Japanese Buddhist images. Guimet was also interested in Chinese sculpture. But travel in China and access to objects was far more difficult than in Japan: "In China, I came up against the mandarins' indifference, the hostility of the local priests and the complete lack of Chinese interpreters speaking French." He journeyed through Shanghai, Canton, Hong Kong, and Macao, but stayed only 28 days total. Guimet exhibited a selection of the objects he collected in the Paris Universal Exposition of 1878 and opened a museum devoted to the representations of the religious deities of India, China, Japan, and Egypt in Lyon in 1879. He moved the museum to Paris where it opened in 1899. It was a moment of indeterminacy for these objects. Cernuschi's bronze images were

displayed in his mansion as curiosities; Guimet's in a museum of Oriental religions. The same kind of objects were ethnographic specimens in collections such as that of the Pitt Rivers Museum, Oxford. They were not yet sculpture or works of art. They remained outside the modern classificatory system of art history.

The first comprehensive history of Chinese art was L'art Chinois of 1887 by Georges Maurice Paleologue, who was not an art historian but a diplomat formerly attached to the French legation in Beijing. L'art Chinois was an attempt to formulate an overview of Chinese art along the lines of the beaux-arts categories of architecture, sculpture, and painting. Something of the difficulty of the endeavor is indicated by the chapter headings: bronzes (which included bronze sculpture), architecture, stone sculpture, wood and ivory sculpture, hardstone objects, ceramics, glass, enamel works, painting, and lacquer. The classificatory scheme revolved around materials and mixed Fine Art and crafts, high and low. It is a halting first step but one in which the objects and the categories did not always correspond. The sculpture consisted of bronze figures of the Buddha, Guanyin, Confucius, Laozi, immortals and other deities, most from the collection of Cernuschi, a few from the Paris dealer Siegfried Bing. Objects from the Guimet collection were noticeably absent. The chapter on stone sculpture was illustrated by five prints of relief sculpture from Shandong province and engravings of two examples of three-dimensional sculpture, both from the Ming tombs near Peking. At this time, there was no knowledge among foreigners of the cave temples of Yungang and Longmen or the many examples of stone sculpture in Xi'an or other cities in the Chinese interior. Despite the lack of significant examples, the insistence on including a chapter on stone sculpture underscores the status of stone sculpture as a fundamental category of modern art history and the necessity of sculpture for the construction of a modern history of Chinese Art.

Art historians might not find the sculpture illustrated in L'art Chinois to be of exceptional

quality; and such works would hardly qualify as valuable antiquities in the eyes of Chinese scholars and collectors. These figures, neither great works of Fine Art nor valuable evidence of antiquity, fall some where in between categories. So it is no surprise that as late as 1905, C. J. Holmes writing about Chinese art in the Burlington Magazine could “presume that the nation has never possessed any noble school of monumental sculpture.”

Antiquarianism, Again

It would be nearly twenty years before the next book on Chinese art in a Western language was published: Stephen Bushell’s two part Chinese Art of 1904 and 1906. Bushell (1844–1908), who held the post of the Medical Attendant to the British Legation in Peking from 1868 to 1899, was best known for his studies of Chinese ceramics. During his long tenure in Peking, Bushell came to pride himself on adopting the approaches of “native connoisseurs.” Chinese Art was commissioned by the Victoria and Albert Museum as a handbook for the museum’s Chinese collection. It gathered previous research by Bushell and largely followed and expanded on the categories introduced by Paleologue. One difference was that for Bushell, sculpture meant stone sculpture. Figural objects in bronze, jade, or ceramics—the kind of Chinese sculpture long collected in the West and the dominant type in Paleologue’s book—were all but eliminated. In favoring stone over the bronze figures admired by many Europeans, Bushell followed Chinese antiquarian preferences.

Furthermore, sculpture in Bushell’s book was represented for the most part by rubbings, the form of documentation long treasured by Chinese antiquarians for preserving ancient epigraphy. What is striking is that the presentation of rubbings as sculpture is a form of representation adequate in China but not in the West. Ironically, at a moment when Chinese scholars began to appreciate stone sculpture as sculpture, Bushell remains caught

in the older representative regime of traditional Chinese antiquarianism in which rubbings stood for the actual work of sculpture. Chinese Art marks a late and unexpected reiteration of antiquarian values not from the East and the past but from modern London.

The Multinational Stage

Under the modernization program of the Meiji 明治 period, Japanese scholars and officials were faced with the task of creating neologisms for the many new foreign terms lacking in the Japanese language. For example, in preparation for the 1873 Vienna World Exhibition, the term bijutsu 美術 was coined for “Fine Arts.” The establishment of the first sculpture class in the new Technical Fine Arts School (Kobu Bijutsu Gakkō 工部美術學校) necessitated the invention of the term chōkoku 雕刻 for “sculpture” in 1876. It was not until 1902 that the Japanese neologism bijutsu would be adopted to translate “Fine Arts” into Chinese (as meishu 美術) by Wang Guowei 王國維. It seems that Wang was also the first to adopt chōkoku 雕刻 (diaoke) for sculpture in 1905.

It is important to note that bijutsu and chōkoku began with specific reference to the display and making of contemporary, that is, modern art and sculpture. But over the course of a series of nineteenth century world exhibitions Japan displayed ancient objects including sculpture together with contemporary works to blend ancient art into the Fine Arts along the lines of modern art history. The government sponsored the first comprehensive (and modern) history of Japanese art published as the Histoire de l'art du Japon for the Paris world exposition of 1900. In China the discipline of art history has not been established until the 1990s. Not surprisingly, the divide between “modern” forms of art and antiquities continues in the distinction between wenwu 文物, cultural object or relic, and meishu, which may at times be used to designate Fine Arts, but most often refers to modern art. Similarly, sculpture

(diaoke) maintains a strong sense of modern sculpture, a reminder of its original, modern referent, neither Western nor Chinese, but transnational and global—a modern object even when applied to works of ancient origin.

The Meiji emphasis on modern categories of art and modern understandings of history motivated a government sponsored survey of ancient objects held in Buddhist temples and Shinto shrines in 1884. The registration of important objects was an initial step towards identifying and preserving important art works including ancient sculpture. Many objects were removed from temples and placed in new, modern Japanese art museums. This was a crucial moment in the process of recoding Buddhist objects into sculpture along hierarchies of aesthetic value—a necessary step in the incorporation of Buddhist statues into a proper history of Japanese art.

The attention to ancient sculpture in Japan naturally stimulated interest in the antecedents for Japanese sculpture on the mainland of Asia, especially Buddhist sculpture from China. But in the late nineteenth century, the interior of China was difficult to access and travel was tightly regulated, especially for foreigners. Foreign scholars such as Okakura Kakuz 岡倉覺三 (1862-1913), for example, were not aware of Chinese sculpture which predated the earliest Buddhist works in Japan. On his first trip to China in 1893, Okakura was assisted by his nephew Hayasaki Kokichi 早崎稗吉 (1874-1956), who had been teaching in Shaanxi province. Hayasaki guided Okakura to the Longmen cave temples and in Xi'an to the Baoqingsi 寶慶寺 and the famous group of Tang dynasty Buddhist sculpture embedded in the walls of its pagoda. Okakura lectured on the Longmen caves in Japan soon after his return and Hayasaki's photographs of the Baojingsi sculpture were published in *Kokka* 國華 in 1896. But no Western scholars seemed to have taken note of the new discoveries.

In Korea it is interesting to note that in 1888 Charles Varat, with the assistance of a French

diplomat in Seoul, Collin de Plancy, acquired a large number of objects for the ethnographic collection of the Trocadero Museum in Paris. These included a number of works of gilt bronze Buddhist sculpture of an early date. Two bodhisattvas illustrated are from the Mission Varat. But the pensive bodhisattva was acquired by the Louvre at the sale of the collection of Hayashi Tadamasa 林忠正 (1853–1906) in Paris in 1903. The source of the latter was likely Japanese and I am very interested in learning more about scholarly and market attention to Korean sculpture in this time period. In any case, objects from Korea were also entering the market as works of sculpture.

Gift Exchange

Berthold Laufer, who collected in China for the Field Museum of Natural History, Chicago, from 1908.1910, reported that scholar-officials posted in Xi'an would be expected to bestow gifts of antiquities upon friends and relatives back home. He claimed that these antiquities were often modern copies, a fact few recipients would acknowledge even if they suspected. Laufer also noted that in Xi'an "where thousands and thousands of antiquities are hoarded up in the mansions of ancient families," the New Year was "the time when in need of cash treasures are taken out and sent to the art-dealers." Rushing to Xi'an before New Year's day, 1910, Laufer proudly boasted that in five days he was able to secure "about 1,100 choicest and most brilliant antiquities" including much sculpture.

We can surmise from the objects Laufer gathered in Xi'an that the market for ancient sculpture was thriving in 1910. According to his reports to the Field Museum, Laufer's purchases represent the highest quality of authentic objects. But in fact most are small, inexpensive, and largely unremarkable in aesthetic quality. They reflect the range of objects available at the lower end of the market—some genuine antiquities of no great quality mixed

with a range of imitations both old and new. The doubtful looking objects Laufer acquired may have been produced for the thriving gift market which he described.

We have other examples of stone sculpture as gifts, for example a small stone stele given in 1904 to the French diplomat, Philippe Berthelot (1866–1934), by the prefect of Henan-fu (Luoyang). The work is inscribed with two dated dedications: one of 660 and the other of 1850. Berthelot deposited the stele in The Louvre but its current whereabouts are unknown to the author.

Two years later, in 1906, Duanfang led a Qing imperial delegation studying modern political, social, and economic forms to the United States and Europe. In Chicago he was much impressed by the Field Museum. After his return to China, Duanfang sent a gift to the museum: a stone stele presumably from his own collection, a small Daoist work dated by inscription to 726. Duanfang thoughtfully added a translation of his own dedication in English. The collection of the Field Museum in 1906—what Duanfang would have seen on his visit—was basically ethnographic and scientific. It is unclear what Chinese objects would have been on display but there was no stone sculpture. So, the motivation of Duanfang's gift was likely to fill this gap and to inform the American public about an aspect of Chinese culture not represented in the museum. Duanfang's stele was a harbinger of the large number of pieces of stone sculpture which would soon descend on the Field Museum. But when the sculpture from Duanfang arrived in 1907 it must have appeared strange, a kind of missive from another planet, an anomaly with no Chinese antecedent or match in the museum.

Today, Duanfang's stele is only one of hundreds of works of Chinese stone sculpture, most gathered from Xi'an by Laufer. It may be a modern copy. If it is, did Duanfang know or suspect? Duanfang's recoding of the stele with an English inscription, surely an attempt to secure it in the context of the modern world of the ethnographic museum, opens it to further ambiguity.

The Arrival of Chinese Sculpture

Back in Xi'an Hayasaki had persuaded the monks of the Baoqingsi to sell him most of the Tang sculpture remaining at the site. As a result twenty-five works were taken by Hayasaki to Japan in 1906 and in the same year a standing bodhisattva from the group was purchased by the Museum of Fine Arts, Boston. Eventually four pieces from the group found their way into U.S. collections including one purchased by Charles Freer in 1909. Of the remainder, 21 are currently in Japan, six remain on the exterior of the pagoda, now part of the Huatasi, and one is in the Shaanxi Provincial Museum, Xi'an.

When the bodhisattva from the Baojingsi arrived in Boston in 1906 there were galleries for Japanese art but none devoted solely to China. Ernest Fenollosa, the previous curator of Japanese and Chinese Art, never traveled to China. So, it was significant that Okakura traveled in China with Hayasaki for five months in late 1906–early 1907 to make acquisitions for the Museum of Fine Arts. Okakura sent thirty-five works of Buddhist and Daoist stone sculpture back to the museum in 1907. Where the objects came from and how they were obtained was not recorded. Based on their style, most appear to be from Shaanxi province. In one stroke Boston held the largest museum collection of Chinese stone sculpture in the world.

Modern Technology

Photography—the quintessential modern visual technology—was deployed to good effect in Bushell's Chinese Art, but not for sculpture. Sculpture in China had been photographed, but not yet widely. The earliest examples are Hayasaki's photographs of the Baoqingsi sculpture published in Kokka in 1896 and the images of the Longmen cave temples by the French engineer F. Leprince-Ringuet in 1899. Just a few years later, however, the photographic lens

would be fully turned on Chinese sculpture by Edouard Chavannes (1865–1918), who employed a Chinese photographer on a six month research trip through northern China in 1907. Chavannes was a Sinologist who studied and shared traditional Chinese scholarly interests in epigraphy and history. He commissioned or acquired over one thousand rubbings of inscriptions at Longmen alone. But his trip also resulted in the publication in 1909 of nearly 500 photographic plates, predominantly stone sculpture *in situ*, many dated by inscription. Chavannes' photographs of heretofore unknown monuments and objects propelled Chinese sculpture not only into the category of the Fine Arts but into a proper object of modern technology and knowledge. The photograph offered verisimilitude—a substitute that appeared not to be a substitute. And it offered the possibility of unlimited reproduction and distribution. Chinese sculpture had entered the modern world.

The Modern Moment

In 1900 Rodin acquired several plaster statues of seated Buddhas, probably from the Java pavilion in the Paris Universal Exposition, and praised their beauty and economy of form. The artist was famously enthralled by Cambodian dancers at the Colonial Exposition in Marseille in 1906 and spent several days sketching them. And in 1910 he purchased a Chinese tomb figure from Madame Langweil in Paris. Rodin's interest in ancient Asian art and the incorporation of their visual forms was hardly singular in this period. Sculptors like Rodin were looking to Asian art and culture for ways to formulate a dramatic break from the classical tradition. Such radical breaks were one of the defining characteristics of modernism—to see the non-West and the non-modern as distant and other was a fundamental part of the modernist projects of artists such as Rodin.

At the same moment in China, artists were looking to France and Europe (often through

the intermediary of Japan) for different aesthetic standards and approaches. But, of course, the modern visual arts of Europe had long before appropriated Chinese and other Asian imagery for its own modernist project. So, when Chinese artists traveled to France, they encountered a modern art inspired by Asia. The vocabulary of modern European art, perceived in China as antithetical to Chinese traditional arts, was in fact established on the lessons drawn from the art of China, Asia, and the rest of the non-modern world.

It was in 1907 as Chavannes and his photographer trekked across China that Picasso is said to have “discovered” African sculpture in the Trocadero. And in 1910 Roger Fry wrote a review of four books on “Oriental Art” in which he proclaimed the contemporary situation as one where there is “no longer any system of aesthetics which can rule out, a priori, even the most fantastic and unreal artistic forms.” The books from which Fry derived this observation were: Painting in the Far East by Laurence Binyon; Manuel d’art Muselman by Gaston Migeon; Mediaeval Sinhalese Art by Ananda Coomaraswamy; and Indian Sculpture and Painting by E. B. Havell. Fry continued by declaring that those who are “alert for the acceptance of new aesthetic truth, may well feel a certain bewilderment at the vast mass of new aesthetic experience which lies open to him. “Fry and others were connecting the dots, so to speak, between works from disparate parts of the globe and Byzantine art, European medieval sculpture, and Italian “primitives” all in the name of a “new aesthetic truth” which was most importantly consonant with abstraction and modern artists such as Cezanne.

An early expression of this new “aesthetic truth” was the multi-volume Histoire de l’Art by the autodidact Elie Faure. In L’art medieval of 1912, Faure placed India, China, and Japan at the forefront of his exegesis. Religious sculpture dominated the illustrations: Indian, Chinese, and Japanese as well as Gothic. For Faure Chinese sculpture “causes form to rise slowly to abstraction, that the abstraction descends slowly toward form, and that lightning

flashes from the two as they fuse, eternal, compact, and pure. At such moments China, like Egypt, Greece, India, and the France of the Middle Ages, attains one of the summits of the mind.”

It should not be a surprise that Roger Fry acquired a Chinese bodhisattva statue in 1913 from Charles Vignier in Paris. Another standing Chinese bodhisattva in Vignier’s hands served as the frontispiece for Clive Bell’s influential book Art of 1913. Bell is worth quoting:

In primitive art you will find no accurate representation; you will find only significant form. Yet no other art moves us so profoundly. Whether we consider Sumerian sculpture or pre-dynastic Egyptian art, or archaic Greek, or the Wei and T’ang masterpieces, or those early Japanese works of which I had the luck to see a few superb examples (especially two wooden Bodhisattvas) at the Shepherd’s Bush Exhibition in 1910, or whether, coming nearer home, we consider the primitive Byzantine art of the sixth century and its primitive developments amongst the Western barbarians, or, turning far afield, we consider that mysterious and majestic art that flourished in Central and South America before the coming of the white men, in every case we observe three common characteristics—absence of representation, absence of technical swagger, sublimely impressive form. Nor is it hard to discover the connection between these three. Formal significance loses itself in preoccupation with exact representation and ostentatious cunning.

The choice of illustrations—Wei Figure, Persian Dish, Peruvian Pot, Byzantine Mosaic, then Cézanne and Picasso—tells us everything we need to know about the premises of Bell’s modernism, that is, a radical rejection of the Western tradition of representation from the Renaissance to the present.

Despite its prominence in Bell’s book, there is no other reference to the “Wei bodhisattva.”

In a footnote, however, Bell argued that Chinese art of the fifth to eighth centuries was a “typical primitive movement...a development out of the exquisitely refined and exhausted art of the Han decadence—from which Ku K’aichih is a delicate straggler.” Between the fifth and the eighth centuries “some thing has happened to refill the stream of art. What had happened in China was the spiritual and emotional revolution that followed the onset of Buddhism.”

The concept of an inner spiritual revolution driving abstract formal values such as line and rhythm was central to the modern appreciation of Chinese sculpture. Derek Gilman has noted the key role of “rhythm” as a link between Romanticism, Symbolist poets such as Mallarme, a friend of Charles Vignier, and the art historical formalism of not only Bell and Fry but Osvald Siren. Art historical theory and practice continue to operate within this kind of modernist understanding of the art object.

Fry’s bodhisattva was the sculptural centerpiece of the Burlington House exhibition of Chinese Art of 1915. In less than a decade, heretofore unknown objects from China had become art objects and Chinese sculpture. In London as well as Paris, Boston and Philadelphia, Chinese sculpture was elevated onto raised museum pedestals as examples of the “new aesthetic truth.”

Fry sold his sculpture in 1925 to the Worcester Art Museum near Boston. With the consent of the museum, he had a plaster cast made of the sculpture for donation to the Victoria and Albert Museum. That cast was subsequently destroyed. Fry also had a second plaster cast made without authorization and this cast is displayed on the mantle of Duncan Grant’s studio in Charleston, the south England country home of the Bloomsbury group. It is a convincing reproduction especially in the treatment and discoloration of the surface. The plaster cast of a Chinese sculpture—possibly ancient, possibly not—now stands as not quite a

work of art, but a modernist icon and fitting symbol of the necessary dialectic between the West and its “other” for the construction of Chinese sculpture.

중국 물건에서 중국 미술로: 1842년에서 1936년 사이 영국과 프랑스에서 ‘중국 미술’의 개념 발달과 전시

스테이시 피어슨

영국 런던대학 동양학·아프리카학학교(SOAS) 교수

1842년 여름 런던의 하이드파크에서 〈만물(Ten Thousand Things)〉 전람회가 열렸다. 무려 1,300여 점에 달하는 유물들이 중국풍의 전시장에서 진열되었다. 이 전시는 당시 그 유례를 찾아볼 수 없는 규모였으며 영국과 유럽 대륙에서 ‘중국’을 전시하는 긴 전통의 시작을 알렸다. 차후 만국 산업물산 대박람회(The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations), 중국미술관(Musée chinois)과 벌링턴 미술 클럽(Burlington Fine Arts Club) 등지에서 전시가 잇따라 개최되었다. 이 최초의 전람회는 이후 연구자들이 중국과 중국 물건에 대한 태도가 어떻게 표현되고 드러났는지 살펴보기 위해 고찰했던 많은 전시 중의 하나이다. 그러나 이와 같은 초기 전람회가 수집에 미친 영향—특히 ‘중국 미술’이라는 새로운 분야의 발전에 미친 전시와 수집가들의 역할—이란 측면에서 이들을 살펴본 연구는 아직 찾아보기 힘들다.

이 논고는 1842년 런던에서 열렸던 최초의 전람회부터, 20세기에 개최된 중국 미술 전람회 중 지금까지도 가장 중요하다고 간주되는 ‘1935-1936 런던 왕립아카데미 중국 미술국제전람회(International Exhibition of Chinese Art at the Royal Academy, London in 1935-36)’까지의 전람회들을 살펴봄으로써 그 발전을 고찰하겠다. 이 시기 개최되었던 전람회의 범위는 매우 넓으며 그 숫자 역시 놀라울 정도로 방대하다. 그러므로 본 연구는 이 시기의 전람회 중 중국 유물에 대한 새로운 태도를 전시를 통해 실현시키고 분명하게 드러낸 경우만 그 대상으로 삼겠다. 이 경우, 새로운 분야를 창조한 것은 문헌이나 박물관의 전문가·학자들이 아니라 수집가들에 의한 그리고 그들을 위한 시각적인 프레젠테이션과 해석이었다.

19세기의 전시

오늘날 ‘중국 미술’이라 불리는 것들을 최초로 일반에 공개한 전시는 ‘미술’ 전람회로 간주되지 않았다. 19세기 중반에는 ‘중국 미술’이라는 범주가 존재하지 않았고, 이들은 당시 ‘중국 물건’이라 알려져 있었다. 1839년 필라델피아와 1842년 런던에서 두 차례에 걸쳐 열린 전람회에서는 미국의 상인 네이슨 던(Nathan Dunn, 1782-1844)이 모은 ‘물건’의 컬렉션이 대규모로 일반에게 공개되었다.¹⁾ 전시된 ‘물건’들은 장식미술, 회화, 건축모형, 타블로(tableaux) 속에 배열된 등신대의 중국인 소조상에 이르기까지 다양했으며,²⁾ 그 수는 무려 1,300여 점에 달했다. 이러한 물품들은 ‘미술’ 컬렉션이라기보다는 개인이 수집한 유익한 물건들의 ‘컬렉션’으로서 전시되었다. 그 수집과 해석 경향은 향후 미술 수장가들과 결부되었다. 던이 전시 제목에서 ‘만물’이라 이름 붙인 자신의 컬렉션은 수집 장소와 시기라는 측면에서 1842년 종결된 영국과 중국 사이의 아편전쟁과 밀접한 관련이 있다. 던은 12년간 중국에서 상인으로 활약하던 중 이 물건들을 모았다. 이들은 보는 이의 입장에 따라 기념품으로도, 노획물로도 볼 수 있었고, 차후에는 교육용 물품으로 해석되기도 했다.³⁾ 그러나 전람회를 묘사한 언론 보도는 종종 ‘기이한’이나 ‘진기한 물건’과 같은 어구를 사용하여 당시 여전히 건재했던(그리고 아편전쟁으로 다소 격앙되어 있는) 중국에 대한 경멸조의 태도를 떠올리는 한편, 전시된 외국 물건을 엑조티카로 바라보는 관념을 환기시킨다. 이 관념은 르네상스

1) William B. Langdon, *Wan tang ren wu, Ten Thousand Things relating to China and the Chinese, an Epitome of the genius, government, history, literature, agriculture, arts, trade, manners, customs, and social life of the people of the Celestial Empire, together with a synopsis of the Chinese Collection*, London, 1842; John Haddad, “The Romantic Collector in China: Nathan Dunn’s Ten Thousand Chinese Things,” *Journal of American Culture*, vol. 21, issue 1, Spring (1998), pp. 7-26; Elizabeth Hope Chang, *Britain’s Chinese Eye: Literature, Empire and Aesthetics in Nineteenth-Century Britain*, Stanford, 2010; Catharine Pagani, “Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-nineteenth Century” in Barringer and Flynn, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, 1998, pp. 28-40; Helen Saxbee, “An Orient Exhibited: the Exhibition of the Chinese Collection in England in the 1840s,” PhD dissertation, Royal College of Art, 1990.

2) Anna Jackson, “Art and Design: East Asia,” in Mackenzie, ed., *The Victorian Vision: Inventing New Britain*, V&A, 2001, p. 298.

3) Chang 2010, p. 116; Pagani 1998, p. 35.

시기 등장한 ‘진품실(珍品室, Cabinets of curiosity)’이라 알려진 유물을 전시하고 분류하는 초기 형태에서부터 시작된 것이다.⁴⁾ 네이슨 던의 컬렉션은 그것이 ‘컬렉션’이었다는 점에서 가장 중요하다. 그것은 전시를 목적으로 선별하여 한데 모은 일군의 ‘물건’들이었다. 1842년 런던에서의 전람회를 위해 제작된 카탈로그에서 저자는 다음과 같이 말했다:

처음의 계획은 자족감을 위해 약간의 희귀한 표본들을 모으는 것에 지나지 않았다. 그러나 그의 수집욕은 수집이라는 행위를 통해 커져갔고, 그 결과물은 ‘미니어처 속의 중국 세계’라고 감히 묘사해도 과장이 아닐 것이다. 이 컬렉션을 고찰하고, 그 경이로움을 살펴보고 싶은 이의 기대는, ..., 충족될 것이라는 점에서 우리는 만족감을 느낀다.⁵⁾

[...]

보는 이의 눈과 마음은 동시에 교화된다. [...] 이 사업은 교육의 수단으로써 매우 귀중하다. 그것은 말보다 사물을 통해 가르친다.⁶⁾

그는(던은) 이 컬렉션에 자기 인생의 황금기를 모두 헌신했으며, 결코 비용을 아끼지 않았다.⁷⁾

4) 이 주제에 관하여 많은 연구들이 진행되었다. 대표적인 연구로는 다음을 참조. Oliver Impey and Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in Sixteenth - and Seventeenth- Century Europe* (Oxford, 1985); Lorraine Dalston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, (Zone Books, 1998); Mark A. Meadows, "Merchants and Marvels: Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer," in Pamela Smith and Paula Findlen, *Merchants and Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, (Routledge, 2001): 182-200; Susan Pearce, *On Collecting: an Investigation into Collecting in the European Tradition* (Routledge, 1995). 유럽의 국왕 개인 컬렉션(kunstkammern)에 관한 새로운 연구로는 Jackson and Jaffer, eds., (2004): Annemarie Jordan Gschwend, "Rarities and Novelties," 34-41 참조.

6) Langdon 1842, pp. xxi-xxii.

7) Langdon 1842, p. xxii.

8) Langdon 1842, p. xxiii

따라서 이것은 교육적이자 개인화된 컬렉션이었고, 그렇기에 단지 ‘중국’에 대한 것이 아니라 개인의 ‘중국’과의 조우에 관한 것이었다. 이는 바로 디킨스(Dickens)가 그것을 “네이슨 던이 독창적으로 연출한 그의 중국 컬렉션”이라고 묘사한 이유이다.⁸⁾ 디킨스는 기실 던의 컬렉션을 중국인들을 포함하도록 조정되었던 1851년의 유관 전시,⁹⁾ 그리고 ‘공산품(manufactures)’의 국가적 전람회였던 1851년의 만국 산업물산 대박람회 속의 중국 전시와 비판적으로 비교하였다. (이하 참조) 디킨스의 표현을 빌자면 던의 전람회는 ‘연출되었고’, 이는 스펙터클이라는 당시의 주요한 전시 목적을 충실히 반영한 것이다. 던의 전시는 결국 관람객이 마치 관광객처럼 경험할 수 있도록 중국을 재창조한 공간, 즉 중국풍의 건물에서 열렸다.¹⁰⁾ 그러므로 당시에는 마치 외국 물건들이 외국 환경처럼 보이는 공간 속에서 소개되어야 한다는 개념, 즉 공간적 진실성을 확보한 형태에 관한 욕구가 존재하였다.

이는 어느 정도로는 1851년 개최된 만국 산업물산 대박람회의 전시장에서 구현되었다. 수정궁(Crystal Palace)은 영국과 다른 나라에서 모여든 물건(그리고 때로는 사람들을)을 전시하기 위한 목적 아래 건설된 독립적인 공간이었다. 많은 외국 국가들이 박람회장에 공식적인 국가관을 선보였으나 중국은 오로지 대리예 의해 존재했을 뿐이다. 비록 중국은 참가 초청을 받았으나 거절했다. 그러나 중국은 꼭 있어야 한다고 생각되었기에 동인도회사와 상하이의 영국영사관과 같은 수입상들,¹¹⁾ 도자기와 실크 등을 보낸 루더포드 알콕(Rutherford Alcock, 1809–97)을 비롯한 다양한 개인 수집가를 통해 중국 물품들이 공급되었다. 그러나 대부분의 동아시아 물품은 런던에서 활동하던 윌리엄 휴잇(William Hewett)이 주최한 <휴잇슨의 중국 창고(Hewetson's China Warehouse)> 전시에서 선보였다.¹²⁾ 이 사실은 전시에 선보인 물품들이 ‘물건(things)’

8) Chang 2010, p. 123.

9) Ibid.

10) Pagani 1998, p. 35.

11) Francese Vanke, “Degrees of Otherness: The Ottoman Empire and China at the Great Exhibition of 1851,” in Auerbach and Hoffenburt, eds., *Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851*, Ashgate, England/Vermont, 2008, p. 195.

12) Vanke 2008, p. 196.

인 만큼이나 ‘상품(goods)’이었음을 말해준다. 이 전시와 공식적인 ‘중국관’에 포함된 중국 물품들은 그 범위가 포괄적이었다. 도자기, 청동기, 직물, 가구와 비단에 그려진 회화가 모두 포함되었으나, 골동품과 근대적 물품 사이의 구분이 이루어지지 않았다는 점은 이것이 한 국가의 미술이 아니라 그 나라 산품의 전시였음을 시사한다.¹³⁾

중국과 중국 물건이 전시될 수 있는 하나의 공간이며, 그러므로 이를 소유/통제할 수 있다고 본 개념은 1848년 블랙월(Blackwall)에 정박한 중국 보트 ‘커잉(keying)’과 같은 관광 명소의 예에도 그대로 나타났다.¹⁴⁾ 런던에서는 빅토리아 여왕이 이 보트를 방문했고, 이 사건은 흥미롭게도 『타임즈(The Times)』에 다음과 같이 묘사되었다.

“런던 근처에서 열리고 있는 전람회 중에 중국 보트보다 흥미로운 것은 없다. 뱃전 위에 걸쳐 놓은 판자에 한 걸음만 내디디면, 마치 템즈 강변을 떠나 광둥에 도달한 것처럼 중국 세계에 발을 들여 놓게 된다.” 또 다른 신문기사는 ‘진귀한 물품들’로 장식된 중국 보트의 ‘그랜드 살롱’ 안에서 볼 수 있는 것들을 열거했는데, 이들은 ‘자국의 우상’을 봉안한 성소, 어두운 빛깔의 가구, ‘생동감 있는 문양의 벽지’와 다양한 초상화들을 아우르는 것이었다.¹⁵⁾ 이는 당시 영국에서 통용되던 중국 물건을 보려면 관람자는 허구적인 동시에 사실적인 중국적 세계에 들어가야만 한다는 관념에 부합한다. 중국 보트와 그 안에 전시된 물건들은 ‘미술’이 아닌 스펙터클이었다. 그러나 이 전시와 다른 전시들은 모두 그 당시 영국에서 이미 오랜 소비 역사를 자랑하던 중국 물건/상품에 대한 매혹을 반영했다.¹⁶⁾

중국 물건을 통해 중국을 선보이고, 나아가 중국의 한 요소를 통제한다는 이 개념은 당시 프랑스에서도 널리 퍼져 있었으나 다른 양상으로 나타났다. 프랑스 역시 영국의 선례를 좇아 1855년 이래로 일련의 만국박람회(Expositions Universelle)를 개최하

13) Vanke, *ibid.*

14) Hong Kong Maritime Museum, *Dynasties and Destinations*, Hong Kong, 2005, pp. 32–34; *The Times*, Friday May 19, 1848, p. 5, issue 19867, col. 6, ‘The Chinese Junk’.

15) *The Illustrated London News*, “The Chinese Junk in the East India Docks,” 20 May 1848, p. 331, issue 317.

16) 실례를 위해서는 Pierson, *Collectors, Collections and Museums: the Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560–1960* 참조. 그에 관한 논의로는 Peter Lang 2007.

였다.¹⁷⁾ 각국의 물산과 물질적인 성과가 수정궁에서처럼 산업궁(Palais de l'Industrie)에서 전시되었다. 영국의 박람회와 마찬가지로 산업궁의 주된 목적은 프랑스의 새로운 제국을 선전하기 위해서였다. 중국은 다른 나라들과 마찬가지로 국가관을 개설하였으나,¹⁸⁾ '중국 물건'과 대비되는 중국 '미술'이라는 개념(혹은 재분류)의 발전이란 점에서는 이 직후 파리에서 열렸던 중국 물건 전시가 보다 중요한 역할을 했다. 비록 두 전시 모두 중국에서 프랑스의 지배력 혹은 적어도 그 일면을 시각적으로 표명하는 데 주력했지만 말이다. 후자는 바로 1861년 툴리리궁(Palais des Tuileries)에서 중국의 여름궁전(圓明園)에서 약탈한 물품들을 3개월간 선보였던 전시였다.¹⁹⁾ 비록 군사적 활동을 통해 획득된 물품이었음에도 불구하고 흥미롭게도 프랑스 언론은 이를 '미술'이라고 묘사했다. 그렉 토마스(Greg Thomas)가 지적한 바와 같이, 한 평론가는 프랑스 저널 『가제트 데 보자르(Gazette des beaux-arts)』에 게재된 전람회 리뷰에서 '미술 작품'과 '중국 미술'이란 용어를 명확하게 사용하였다.²⁰⁾ '여름궁전'에서 가져온 이 상품을 대상으로 파리와 영국에서 열린 여러 번의 공개 경매에서 장식품들은 일반적으로 '미술 작품'이라고 기술되었다. '여름궁전' 약탈품은 경매에서 판매됨에 따라 경매에 부쳐지던 다른 예술품과 동류의 취급을 받게 되었다.²¹⁾

17) Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, 1987. 만국박람회에 관한 전반적인 정보는 다음의 논고를 참조. Findling and Pelle, eds., *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, 2008.

18) <http://www.expositions-universelles.fr/1855-palais-industrie-paris.html> (2011년 9월 28일 접속)

19) Alison McQueen, "Power and Patronage: Empress Eugénie and the *Musée chinois*," in Chu and Dixon, eds., *Twenty - First - Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: essays in honor of Gabriel P. Weisberg*, Newark, 2008, p. 153; Greg M. Thomas, "The Looting of Yuan Ming and the Translation of Chinese Art in Europe," *19th-Century Art Worldwide*, no. 38, (Autumn) 2008, p. 18: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/component/content/article/38-autumn08article/93-the-looting-of-yuanming-and-the-translation-of-chinese-art-in-europe> (2011년 9월 29일 마지막으로 접속).

20) Thomas 2008, p. 18.

21) 1861년 6월 6일의 크리스티 경매 카탈로그는 다음 논문에 재수록되어 있다. Nick Pearce, "Soldiers, Doctors and Engineers: Art and British Collecting, 1860-1935," *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 6, 2001, p. 46.

이것이 아마도 파리에서 전리품으로서 대중에 공개됐던 동일한 물품들이 프랑스 궁정을 위한 전시품으로 쉽사리 탈바꿈할 수 있었던 이유일지도 모른다. 퐁텐블로에서 일반 공개 후 대부분의 무기와 갑옷은 파리의 군사박물관으로 이관되는 한편 그 나머지는 유제니황후(Empress Eugénie)에게 갔다. 황후는 이들을 ‘시암(Siam)’에서 받은 외교 선물과 합쳤고, 퐁텐블로(Fontainebleau)에 이를 위한 전시 공간을 마련하기로 결정하였다.²²⁾ 향후 중국미술관(Musée chinois, 1863년 6월 개관)이라고 알려지게 된 이 곳에서, 유제니황후는 새로 수리된 그레이트 파빌리온(Great Pavillion)에 마련된 전시실 내의 중국과 ‘시암’ 물품의 배열을 감독하였다.²³⁾ 미술관은 허가를 받은 소수에게만 공개되었고, 1870년 나폴레옹 3세(Napoleon III)의 실각과 함께 영구히 폐관되었으나 그 후신이 1881년 재개관하여 대중에 공개되었다.²⁴⁾ 새 미술관은 1860년대의 선례를 따라 복구되고 다시 배치되었기에 그 전신이 어떠한 모습이었는지 추측할 수 있다. 본 연구 관점에서는 ‘미술관’이 어떻게 배치되었는지보다 그것이 존재하였다는 사실 자체가 흥미롭다. 왜냐하면 이때 역사상 최초로 유럽에서 전용의 미술관 공간에서 (비록 단독 전시는 아니었지만) 특별히 중국 물품들이 미술품으로서 수집되고 전시되었기 때문이다. 이 물건들은 새로운 공간/장소에 놓인 덕택에 전리품이 아니라 미술품이자 개인 컬렉션으로서 재해석되었다. 앤서니 셸튼(Anthony Shelton)의 표현을 빌자면 그들이 개인화됨에 따라 그들의 역사 역시 다시 쓰여졌다.²⁵⁾ 그간 지적된 바와 같이, 과거에 선별된 특별한 물품들은 단지 한 궁전[圓明園]에서 다른 궁전[퐁텐블로]으로 이동되었을 뿐이며, 궁전이라는 유사한 소재지 때문에 제국과의 연관성을 여전히 보유했다고 볼 수 있다.²⁶⁾

22) McQueen 2008, p. 154.

23) Thomas 2008, p. 21.

24) Ibid, p. 22.

25) Anthony Shelton, ed., *Collectors: Expressions of Self and Other*, London/Coimbra, 2001, p. 12.

26) Thomas 2008.

중국미술관은 거의 20년에 걸쳐 독보적인 자리를 차지하게 되지만, 개관 당시 중국 미술 전시에 있어서 몇 가지 다른 발전 양상이 나타났다. 이 같은 양상은 미술사/수집이라는 범주의 형성을 가져 올 중국 물품들에 대한 총체적인 재평가의 기회가 되었다. 중국미술관이 개관한지 바로 3년 뒤, 지금까지 저평가 되어 왔으나 향후 약 60년에 걸쳐 중국 미술에 대한 일반의 인식에 중대한 영향을 끼치게 될 새로운 수장가 그룹이 런던에서 탄생했다. 벌링턴 미술 클럽(The Burlington Fine Arts Club, BFAC)은 런던에서 “아마추어, 수장가, 미술에 관심이 있는 사람들을 한데 모으고, 멤버들이 때때로 수집한 물품들을 전시하고 비교하기 위한 목적” 아래 런던 사교계의 유력 인사들을 비롯한 일군의 수장가들에 의해 창립되었다.²⁷⁾ 본래 피카딜리(Piccadilly), 나중에는 메이페어(Mayfair)에 위치했던 클럽 본부에서 회원들의 소장품을 전시하였고, 대부분의 경우 전람회의 카탈로그를 발행하였다. 모든 회원은 본인이 초대할 사람과 함께 전시를 볼 수 있었다. 대규모 전시회의 경우에는 특정한 날 일반 대중에게 공개되기도 하였다. 클럽의 주된 활동은 전람회였는데, 당시 대부분의 수장가 그룹이 ‘학술 단체’의 형태를 취하여 정기 강연을 주최하는 데 주력했다는 점을 감안하면 이례적이다.²⁸⁾ 클럽의 소관은 넓었으나, BFAC가 주최한 초기 전시들은 1869년의 〈동양미술, 옥기와 도자기를 중심으로(Oriental Art, especially jade and porcelain)〉와 1870년의 〈도자기와 동양미술(Oriental Art, other than ceramic)〉과 같이 주로 아시아 미술에 관한 것이었다.²⁹⁾ 1878년에는 〈중국과 일본의 미술(Chinese and Japanese works of art)〉 전람회가 열렸고, 그 카탈로그가 출간되었다. 카탈로그에 도판은 실려있지 않았으나 중국과 일본의 도자기, 판화, 회화, ‘장식미술품’과 네츠크를 망라하는 전시품의 총목

27) Rules and Regulations, 1866, part I. NAL archives, V&A.

28) 예를 들어 골동품연구협회(Society of Antiquaries), 동양도자협회(Oriental Ceramic Society)와 왕립동양학회(Royal Asiatic Society)를 들 수 있다.

29) 1869-70 위원회 회의록. 타임즈(*The Times*)는 이 전시에서 인도, 페르시아, 중국, 일본, 터키 미술이 두 개의 전시실에 배열되었다고 보도했다. “Collection of Works of Oriental Art,” Thursday March 24, 1870, p. 4, issue 26706, col. D.

록이 게재되었다.³⁰⁾ 800점이 넘는 물품이 출품된 전시회는 매우 큰 규모였고, 이전의 만국박람회에서 중국 물품들이 엑조티카, 기념품 혹은 특산품으로 전시된 것과는 달리 ‘미술’ 전람회라는 점을 매우 분명히 드러냈다.

이렇게 비교적 짧은 시간 안에 중국 물품은 새로운 방식으로 분류되게 되었고, 이 시기 여러 전시에는 낡은 방식과 새 방식이 공존하였다. 이것이 바로 중국 물품들의 새로운 범주화에서 주목할 만한 점으로, 다시 말해 물건이 전시되는 환경이 그들의 분류체계를 낳은 것이다. 그 물건이 한 국가를 대표하여 선보일 때에는 ‘중국 물건’이지만, 미술 수장가들에 의해 전람회에서 선보이게 되면, 동일한 유형의 물품이라 하더라도 개인화되었다는 이유 때문에 ‘미술’로서 분류되곤 했다. 에밀 기메 (Emile Guimet, 1836-1918) 컬렉션의 중국 물품들은 한 유형의 물건에 대한 두 가지 분류 방식의 경계가 다소간 흐릿해진 모습을 보여주는 좋은 예이다(기메는 자신의 이름을 딴 박물관을 1889년 개관했다). 궁극적으로 볼 때 기메는 아시아와 중국의 물품을 ‘미술’로서 제시하는 박물관을 설립하였으나 처음부터 그랬던 것은 아니다. 그 물품들은 초기에는 국제 박람회에서 중국 물건들이 분류되던 식으로 해당 지역 종교 활동의 산물로 규정되었다.³¹⁾ 다시 말해 이들을 시각적으로 선보이고 관람하는 것과 그것을 해석하는 일 사이에 갈등이 존재했다. 이와 같은 갈등은 1878년 파리,³²⁾ 1879년 리옹에서 개최된 박람회에서 전시된 기메의 컬렉션 일부에서 더 복합적으로 드러난다. 기메의 초기 전시가 수장가에 의한 첫 번째 전시는 아니었다. 1873년에는 기메의 라이벌 앙리 체르누

30) Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Japanese and Chinese Works of Art*, John C. Wilkins, 1878 [compiled by and introduction by Frank Dillon]

31) 기메에 관해서는 다음의 논고를 참조. Ting Chang, “Disorienting Orient: Duret and Guimet, Anxious flâneurs in Asia,” in D’Souza and McDonough, eds., *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*, 2006, pp. 65-78; Maggie Wong, “Collecting and Picturing the Orient: China’s Impact on Nineteenth-Century European Art,” PhD dissertation, University of Hong Kong, 2003, chapter 2.

32) Exposition universelle, Galeries historiques, Trocadero, Religions de l’extrême Orient, Notice explicative sur les objets exposés par M. Émile Guimet et sur les peintures et dessins faits par M. Félix Régamey, Emile Guimet et Felix Regamey, Paris, 1878.

스키(Henri Cernuschi, 1821-96)가 산업궁에서 중국을 비롯한 아시아 여행길에서 가지고 돌아온 물품들을 소개하는 〈샹젤리제 동양박람회(The Oriental Exhibition of the Champs Elysées)〉를 열었다.³³⁾ 1,000 점 이상의 물품들이 전시되었는데, 이는 프랑스 역사상 개인이 조직한 동종의 전시로는 최대 규모이다.³⁴⁾ 이 전시는 때때로 조롱조의 평가를 받긴 하였으나 어떤 경우에는, 특히 동료 소장가들에게서 우호적인 평가를 받기도 하였다.³⁵⁾

이 전시회 이후 체르누스키는 자신의 거처이자 수장고용으로 신축한 저택에 그의 소장품들을 보관했다. 소장품들은 실상 중국박물관의 예와 크게 다를 바 없이 무도회와 연회 도중 초청된 손님들에게 공개되었다.³⁶⁾ 그의 사후 저택과 소장품은 파리에 기증되었고, 미술관으로 탈바꿈되어 일반에게 공개되었다(1898). 체르누스키의 컬렉션은 기메의 컬렉션에 비해 집중 조명을 받지 못했다. 체르누스키의 컬렉션은 한 개인의 미술 컬렉션으로서 제시(그리고 재현)되었으나 일반 대중이 이를 폭넓게 감상할 수 있게 된 것은 약 10년 후 파리에 기메박물관이 개관하면서부터이다. 다시 말해 1870년대의 파리는 중국 물건을 전리품/외교적 선물, 종교 물품과 미술 컬렉션 등의 서로 다른 범주로 전시하는 장소였다. 이들 전시는 자국인 프랑스와 해외 언론의 주목을 동시에 받았다. 예를 들어 1878년 벌링턴 미술 클럽의 카탈로그는 독립된 범주로 규정된 종교 물품을 거론하면서 트로카데로(Trocadéro)에서 열렸던 기메 전람회를 언급한다:

“이 전시에서 사찰 장식의 흥미로운 사례들을 여럿 볼 수 있다 …… 이와 같은 부류의 물품들을 모은 매우 흥미롭고 교육적인 컬렉션이 최근 리옹의 기메씨에 의해 트로카데로에서 전시된 바 있다.”³⁷⁾

33) Maggie Wong 2003, p. 77.

34) Ting Chang, “Collecting Asia: Théodore Duret’s *Voyage en Asie* and Henri Cernuschi’s Museum,” *Oxford Art Journal*, 25:1, 2002, p. 31.

35) 예를 들어 Albert Jacquemart, in Wong 2003, p. 77, fn. 169.

36) Ting Chang 2002, p. 33.

37) Dillon, introduction, Burlington Fine Arts Club 1878, p. 9.

기메의 수집품들은 이미 전문화된 것으로 이해되고 있었으며, 이는 당시 프랑스의 전반적인 컬렉션 양상을 특징적으로 보여준다.³⁸⁾ 반면 영국에서는 바로 도자기[체르누스키 역시 도자기를 수집했으나 그 수는 청동기에 미치지 못했다]가 일반 대중과 수집가들의 뇌리를 사로잡았다. 1870년대의 영국은 익살맞게 ‘중국광(Chinamania)’이라고 불렸던 열기에 휩싸여 있었으며, 다수의 카탈로그와 개론서가 출간되었고, 공공 미술관에서의 전시가 확립되었다.³⁹⁾ 프랑스의 사립 미술관이나 전시의 예와는 대조적으로, 1890년 이전까지 영국에서 소개된 중국 물품(많은 경우 여전히 수집가의 소유물이었던)의 주된 전시는 실은 공공 미술관에서 열렸다. 에른스트 그랑디디에(Ernest Grandidier, 1833–1912)가 1871년 프랑스 제2제정 몰락 이후 상대적으로 짧은 기간 동안 수집하여 1895년 루브르박물관에 기증한 청대 도자 컬렉션은 예외적인 경우이다.⁴⁰⁾

19세기 후반 중국 물건은 하나의 유형으로서 종종 ‘미술품’이라고 묘사되었으나 미술의 한 범주로서의 ‘중국 미술’은 아직까지 그 규범적 내용이 갖춰지지 않은 상태였다. 특히 1890년대 영국에서 ‘중국 미술’은 도자기, 종교 유물, 청동기를 뜻했지만 회화는 이에 포함되지 않는 경우가 많았다.⁴¹⁾ 20세기 초반까지 이 모든 유형에 해당하는 중국 물품들의 전시가 공개·반공개로 무수하게 열렸다. 그리고 파리와 런던에 기반한 많은 딜러들이 점차 ‘동양 물품’을 전문적으로 취급하게 되었다. 그러나 ‘중국 미술’이 폭넓은 수집의 범주에서 벗어나 독자적으로 자리매김하기 위해서는 우선 ‘동양(Oriental)’이란 범주 속에서도 확연히 구별되고, 중국 미술만을 대상으로 한 개괄적인 전시(survey exhibitions)에서 보여져야만 했을 것이다.

38) 예를 들어 기메는 종교 유물, 체르누스키는 향후 청동기, 그랑디디에는 도자기와 연관되어 논의되었다.

39) Pierson 2007, pp. 62–73. 최신 연구로는 Calloway, ed., *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement, 1860–1900*, V&A 2011, chapter 8.

40) Xavier Besse, “A Passion for Chinese Ceramics: The Story of the Ernest Grandidier Collection,” *Orientalism*, 32, no. 1, January, 2001. 6,000점의 유물로 이루어진 이 컬렉션은 1945년 기메박물관으로 이관되었다.

41) Frances Wood, “From Ships’ Captains to the Bloomsbury Group: the Late Arrival of Chinese Paintings in Britain,” *TOCS* 61 (1996–97), pp. 212–131.

20세기의 전시들

19세기 말 벌링턴 미술 클럽이 개최한 두 건의 전람회는 적어도 ‘중국 미술’ 전시라고 분류할 수 있는 것이었다. 그리고 그 제목은 미술사적 분류에서 특정 지역을 강조하는 경향이 급속히 나타나는 모습을 보여주었다. 1895년 클럽은 〈동양의 청화백자(Blue and White Oriental Porcelain)〉 전시를 주최했는데, 뒤이어 1896년에는 보다 구체화된 〈채색 중국 자기(Coloured Chinese Porcelain)〉 전시를 열었다.⁴²⁾ 20세기 초 영국과 프랑스 양국에서 공히 ‘중국’은 지역으로서, 그 산물은 ‘미술’로서 공고하게 확립되었다. 이는 당시의 문학에서도 병렬적으로 나타나는 현상이다. 동일한 주관 기관이 영어로 ‘중국적인’과 ‘미술’이라는 두 가지 유형의 분류를 사용한 한 사례를 통해 당시 중국 물질 문화 범주화의 이행양상과 이중적 속성을 살펴볼 수 있다. 사우스켄징턴박물관(South Kensington Museum)은 1872년 『사우스켄징턴박물관 소장 중국 물품 카탈로그(Catalogue of Chinese Objects in the South Kensington Museum)』(런던, 1872)를 출간하였고, 그 후신인 빅토리아앨버트박물관은 『중국 미술(Chinese Art)』(Stephen Bushell, London, 1904)을 펴냈다. 동일한 물건이 30년 만에 ‘물품’이었다가 ‘미술’이 된 것이다. 프랑스에서는 분류 체계의 변화가 영국보다 일찍 나타났다. 아마도 프랑스에서 미술 연구가 보다 진전되어 있었기 때문이거나 세르누치 및 다른 주장가들의 전시의 영향 때문일 것이다. 예를 들자면, 당시 프랑스어로 쓰여진 주요 연구서인 모리스 팔레올로그(Maurice Paleologue)의 『중국 미술(L'art Chinois)』(1887) 서문에서 저자는 특히 세르누치에게 감사를 표하고 있다(p. 9, 1887년판).

그러나 전시라는 측면에서는 영국이 이 새로운 범주의 물품을 대중에게 선보이는 데 더 열심이었다. 비록 어떤 지역에서는 이런 대중 공개가 여전히 ‘공산품’과 빅토리아 시대의 ‘핸드메이드’ 선호와 밀접히 관련되어 있었지만 말이다. 예를 들어 1906년

42) 두 전시회의 카탈로그는 *Catalogue of Blue and White Oriental Porcelain exhibited in 1895, London, 1895*; *Catalogue of Coloured Chinese Porcelain exhibited in 1896, London, 1896* 참조.

글래스고 시는 19세기 본국으로 귀환한 군인들이 갖고 돌아온 물품을 모은 다소 기이한 컬렉션에 가까운 〈중국의 산업·회화 미술(Chinese Industrial and Pictorial Art)〉 전람회를 주최했다. 이 중 ‘러일전쟁에 사용된 탄환’과 ‘중원에서 수집된 배외(排外) 문학’은 그 중에서도 특이한 물품이라 하겠다.⁴³⁾ 당시 중국 역사에 대한 이해가 턱없이 부족하였고, ‘Wanlich period, 1755’라는 예에서 보이듯 잘 알려진 물품들에 표준화된 이름 표기가 사용되지 않았다는 점은 20세기 초에는 중국 미술품에 관한 좀 더 정교하고 새로운 해석이라는 것이 대도시권에서나 적용되었음을 시사한다.

하지만 개괄적 전시를 향한 전반적인 추세 또한 존재하였다. 이는 독자적인 역사를 전제하는 미술 범주로서의 ‘중국 미술’이 수용되고 있음을 시각적으로 보여주는 사례라고 간주할 수 있다. 예를 들어 영국박물관(British Museum)은 1910년 중국과 일본의 회화 전람회를 개최하였다. 전시의 카탈로그에는 다음과 같은 구절이 실려 있다: “본 전시의 목표는 학생들과 일반 대중에게 4세기에서 19세기, 거의 천오백 년 동안 중국 및 일본 제국에서 제작된 회화를 역사적으로 개관해 볼 수 있는 자료를 제시하는 것이다. 이와 같은 자료는 본질적으로 단편적이고 불완전하다. 그러나 영국박물관은 유럽의 다른 어떤 공공 박물관보다 많은 자료를 소장하고 있다.”⁴⁴⁾ 전시에 포함된 대부분의 회화는 일본의 영국공사관에 주재했던 의사 윌리엄 앤더슨(William Anderson)이 모은 소장품이었으나 근래 박물관에서 입수한 새로운 소장품도 포함되었다: “최근 우리 박물관의 중국 컬렉션은 수 차례의 작품 구매(그 중 가장 기억할 만한 구매는 고개지(顧愷之)의 유일무이한 화권(이하의 카탈로그에서 첫 번째로 등장) 입수라 할 것이다)와 기증, 매입을 통해 올해 초 입수한 백오십 여 점의 작품으로 인해 매우 풍성해졌다. 백오십 여 점의 작품은 올가-줄리아 베게너(Olga-Julia Wegener) 여사가 몇 번의 겨울을 중국에서 보내면서 모은 매우 중요하고 다채로운 컬렉션에서 입수한 것이다 ……

43) Corporation of Glasgow, Art Galleries and Museums, *Catalogue of Exhibition of Chinese Industrial and Pictorial Art*, Green Branch Museum (People's Palace), Glasgow, 1906.

44) British Museum, *Guide to an Exhibition of Chinese and Japanese Paintings in the Print and Drawing Gallery*, London, 1910, p. 3.

극동 회화 분야의 소장품에 최근 추가된 작품들은 동투르크িস탄에서 오렐 스타인(M. Aurel Stein) 박사가 수행한 감탄할만한 조사에서 유래한 것이다. 1907년 스타인 박사는 11세기 초반 벽으로 봉해진 둔황 석굴의 한 보고에서 다수의 번과 비단 두루마리들을 발견했다. 이들의 분석과 보수는 여전히 진행 중이나 그 특별한 가치를 보여주기에 충분한 유물들을 본 전시에 포함시킬 수 있었다(Nos. 2-26).⁴⁵⁾ 수장가들이 취득하고, 그들의 이름이 붙게 된 이들 작품 중 다수는 중국 미술사의 캐논이 되었다.

중국 회화는 1912년 체르누스키박물관에서 열린 <중국 고대 회화 전람회(Exposition de Peintures Chinoises Anciennes)>와 1913년 놀랍게도 맨체스터에서 개최된 <중국 응용 미술(Chinese Applied Art)>의 주제이기도 했다. 800점 이상의 전시품을 선보인 이 대규모 전시는 그 카탈로그에서 명백히 정치적이었던 당시의 중국 ‘미술’에 대한 태도에 내재된 이중적 속성을 기술하고 있다는 점에서 흥미롭다: “지금 이 순간 모든 문명인의 극도의 연민과 동정이 담긴 시선이 중국 문명에 쏠려 있다. 고대 문명은 …… 그 가부장적인 형태의 정부를 돌연 폐기했고, … 상대적으로 근대적 성장을 보이는 서양 문명의 정부 형태와 궤를 나란히 하는 새로운 길을 결연히 걸으려 한다. 이 사실 하나만으로도 지금 청동 주물, 도자 제작, 비단 직조, 자수와 같은 미술 공예의 중국적인 성과를 보여주는 본보기들을 전시하는 것이 합당하게 여겨진다 …… 그러나 이 전시의 목적은 응용미술 분야에서 독보적인 자리를 차지하는 중국인들의 성과를 보여주는 것이다. […] 역대 최고의 철학자, 현인, 화가를 배출한 민족을 연민과 경멸을 담아 알아보게 하고, 중국 청동기, 도자기, 법랑, 칠기, 석조와 수 놓인 비단에 보이는 경이로운 솜씨를 감상한 후 종내 ‘기괴한 싸구려’라고 목살하는 우리의 무지는 모든 교육받은 사람의 마음 속에서 깊은 존중으로 바뀌었다.”⁴⁶⁾ 그러나 영국에 불어 닥친 중국에 대한 새로운 추앙에서 그 자리는 (그리고 그 문화는) 중국 미술이 당시 유럽 미술 연구에서는 명백하게도 ‘순수미술’과 구별되었던 ‘응용미술’이란 범주 아래 분류되

45) Ibid., p. 4.

46) City of Manchester Art Gallery, *Catalogue of an Exhibition of Chinese Applied Art. Bronzes, Pottery, Porcelains, Jades, Embroideries, Carpets, Enamels, Lacquers, Etc.*, Summer, 1913, pp. 7-8.

도록 한정지었다.⁴⁷⁾

벌링턴 미술 클럽은 1915년 개최한 주요 전시 <중국 미술 물품(Objects of Chinese Art)>에서 보다 총체적이나 의미론적으로는 여전히 혼란스러운 접근법을 취했다. 미술 작품은 여전히 ‘물품’이었으나 단일한 미술사적 전통의 일부분으로 제시되었다. 그러므로 이 전시는 초기 청동기와 불교조각에서부터 옥기, 도자기에 이르는 물품을 통해 중국 미술 전반을 조망한 전시였다. 이 전시 방식은 향후 등장할 대규모의 개관 전시를 예고하는 것이었다.⁴⁸⁾ 이 전시는 1차 세계대전 도중에 열렸기 때문에 1920년대까지는 후속 전시들이 많이 열리지 못했다. 그러나 1920년대에는 현재 역사적인 중국 미술 전시로 평가되는 얼마간의 중요한 전시들이 공공 기관과 점차 자신의 소장품을 이들 기관에 기증하고 대여해 준 소장가들의 도움으로 열렸다. 이 중 1925년 암스테르담, 1929년 베를린에서 열렸던 두 전시가 가장 중요하다.

암스테르담 전시는 일군의 소장가들에 의해 조직되었고, <암스테르담 동양미술 애호가협회의 중국미술전람회(Exhibition of Chinese Art of the Society of Friends of Asiatic Art, Amsterdam; Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst)>라는 제목 아래 스테델릭박물관(Stedelijk Museum)에서 열렸다. 이는 그들이 조직한 세 번째 전시로, 비록 소규모였으나 청대 이전의 다양한 유물들을 개관 방식을 빌어 소개하였다.⁴⁹⁾ 이 전시는 매우 혁신적으로 다수의 대여자를 활용하였다. 전 유럽에 걸쳐 체르

47) 특히 영어권의 경우 그러하다. ‘순수미술’과 ‘장식 혹은 응용미술’의 대립항은 ‘미술사’ 분야의 확립과 마찬가지로 독어권과 불어권의 미술 제작과 연구에 기반한다. 19세기 영국에서 벌어진 미술공예운동은 ‘공예’와 ‘핸드메이드,’ ‘장인’이 만든 물품 다시말해 ‘응용미술’의 개념을 많은 사람에게 알리는 데 큰 공헌을 하였다. 빅토리아앨버트박물관은 이 운동의 중심에 있었으나 그 부지는 1851년의 대박람회 때 마련되었다. D. Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, 1998; R. Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, London, 2006 참조.

48) Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of a Collection of Objects of Chinese Art*, London, 1915.

49) 전시회 후 발간된 영어 카탈로그에는 전시에 선보였던 전시품 중 많은 양이 누락되었다. H. F. E. Visser, ed., *The Exhibition of Chinese Art of the Society of Friends of Asiatic Art, Amsterdam, 1925*, The Hague, 1926; W. Perceval Yetts, “A Survey of Chinese Art”(review), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 50, no. 291, June 1927, p. 340; Gallois, “The Amsterdam Exhibition of Chinese Art,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 47, no. 271, Oct. 1925, p. 210.

누스키박물관, 루브르박물관, 베를린 미술관의 극동미술부와 같은 공공기관과 스토클레(M. Stoclet), 유모호포로스(Eumorfopoulos), 케클랭(R. Koechlin) 등의 개인수장가의 전시품을 대여하였다. 1929년의 베를린 전시는 독일 동아시아 미술협회(German Society for East Asian Art; Gesellschaft für Ostasiatische Kunst)를 대표하여 오토 쿨멜(Otto Kummel, 1874-1952)이 조직한 것으로 유럽에서 중국 미술을 총체적으로 개관한 최초의 대규모 전시라고 볼 수 있을 것이다. 2종의 독일어판으로 출간된 카탈로그는 오늘날에도 여전히 중국 미술 연구에서 중요한 참고문헌으로 간주된다.⁵⁰⁾ 암스테르담 전시나 런던에서 열렸던 벌링턴 미술 클럽의 전시와 마찬가지로 베를린 전시는 수장가들에 의해 실현되었기에 개인 수장가들이 대여한 전시품이 다수 포함되었다.

베를린 전시에 선보인 1,300여 점의 유물은 모두 11개의 전시실에 시대분류에 의해 배열되었고, 전시는 당시 “유럽과 미국의 가장 유명한 컬렉션에서 선택된 유물들의 집합”이라고 간주되었다.⁵¹⁾ 수장가들은 전시 주제인 ‘중국 미술’만큼이나 관심의 초점이었고, ‘중국 미술’이라는 주제는 반대로 그 대여자로 인해 정의가 내려지기도 했다. 이 전시는 최신 발굴 유물을 포함했기에 당시 큰 주목을 받았고, 오늘날에도 참조 대상이다. 나아가 당시 발굴된 유물을 포함했다는 점에서 이 전시는 당대의 시간적 맥락 속에 자리하고 있다. 1980년대 이전까지 대중을 대상으로 한 ‘미술’ 전시는 오늘날(적어도 영국에서) 고려하는 윤리적 문제와 복합적인 문제에 구애 받지 않고 개인 수장가와 공공기관의 빈번한 협력 아래 열렸으며, 이는 고고학적으로 발굴된 유물의 경우에도 마찬가지였다.

50) Otto Kummel, *Ausstellung chinesischer Kunst / veranstaltet von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preussischen Akademie der Künste*, Berlin, 12. Januar bis 2. April 1929. [1929] (2. Aufl.). 이후 재출간된 에디션은 *Chinesische Kunst : zweihundert Hauptwerke der Ausstellung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in der Preussischen Akademie der Künste*, Berlin, 1929 / herausgegeben von Otto Kummel, 1930 참조.

51) W. P. Yetts, “Chinese art in Berlin,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 54, no. 312, Mar. 1929, p. 128.

이 획기적인 전시에 유물을 대여한 많은 기관과 수장가들은 역사상 가장 중요한 중국 미술 전시회라고 생각해도 무방할 왕립아카데미(Royal Academy)에서 개최된 〈1935-1936 중국 미술 국제 전람회(International Exhibition of Chinese Art, 1935-36)〉에도 참여했다.⁵²⁾ 이 전시도 베를린의 전시와 마찬가지로 개인 수장가들이 발의하고 조직했으나 유례를 찾아볼 수 없을 정도로 큰 규모였다. 그 주역은 전시 감독인 퍼시벌 데이비드 경(Sir Percival David, 1892-1964)과 동양도자협회(Oriental Ceramic Society)의 동료, 수장가들이었다.⁵³⁾ 이들은 3년이 넘는 시간 동안 주로 개인 컬렉션과 사상 최초로 중국 정부 컬렉션을 비롯한 공공 기관에서 무려 3,000 점이 넘는 전시품을 빌려서 한 자리에 모았다. 전시 규모는 방대했으며, 개관 방식으로 진열되었다. 전시품은 중국이 아닌 지역에서 새롭게 발전되고 확립된 ‘중국 미술’의 캐논과 중국의 감정서를 동시에 반영한 유물 범주와 분류에 의해 배열되었다.⁵⁴⁾ 〈중국 미술 국제 전람회〉는 왕립아카데미에서 열린 일련의 ‘국가’ 전시 중 하나로 기획되었다. 이 전시들은 유사한 목표를 지향했던 19세기 만국박람회를 좀 더 명백한 주제 의식 아래 계승한 후예였다. 양자 공히 일반 대중에게 인간이 만든 물건(artefacts)을 통해 외국 문화를 소개했다. 20세기에 들어서면 이 인공물은 전적으로 ‘미술’로서 제시되었다. 새로워진 전시회는 19세기 정부가 주도한 전시와는 달리 개인 수장가들이 주최하였다. 이 경

52) 이 전시는 널리 연구되고 그 결과가 출판되었다. 전시회 당시 쓰여진 수많은 저널 기고문, 몇 가지의 전시 카탈로그, 왕립아카데미에 보관된 방대한 양의 기록들이 바로 그것이다. 현재 글래스고대학의 제이슨 스투버(Jason Steuber)가 이에 관한 박사논문을 준비하고 있다. 이 주제에 관해서는 Pierson 2007, pp. 154-159 참조.

53) 전시에서 데이비드 경의 역할에 관한 상세한 논의를 위해서는 다음을 참조. Stacey Pierson, *Private Collecting, Teaching and Institutionalization: the Percival David Foundation and the Field of Chinese Art in Britain, 1920-1964*, PhD thesis, University of Sussex, 2004, pp. 111-118; “From Market and Exhibition to University: Sir Percival David and the Institutionalization of Chinese Art History in England,” in Vimalin Rujivacharakul, ed., *Collecting China*, University of Delaware Press, 2011, pp. 130-137; S. Pierson, “The History of the London Oriental Ceramic Society, 1921-1947,” *Diancang* 典藏, part III, vol. 222, March 2011, Taipei, pp. 186-195 (중국어로 출판).

54) Stacey Pierson, *Private Collecting and Institutionalization: the Percival David Foundation and the Field of Chinese Art in Britain, 1920-1964*, PhD dissertation, University of Sussex, 2004.

우 개인 수집가들은 물품들을 개인화하는 동시에, 그것들을 19세기가 찬양하고자 했던 무역과 상거래의 세계에서 적어도 상징적으로 분리시키기 위해서 중국 물품을 ‘미술’로서 재정의하려 했다.

20세기 1/4분기에 이르면 세계 곳곳에서 일어난 정치, 경제상의 극적 변화로 인하여 다양한 장소에서 온 물품을 유럽과 미국에서 구매할 수 있게 되었다. 바로 이 입수 가능성 때문에 그러한 물품들을 특별하게 만들기 위해 점점 더 ‘미술’로 다시 분류하게 되었고, 전시는 이 재분류를 공식화하고 확정하는 수단이었다. 지금까지 수집가의 역할은 중국 미술 분야뿐만 아니라 ‘미술사’ 속에서 간과되어 왔으나 아무리 강조해도 지나치지 않다.

국문번역/ 이승혜 (미국 시카고대학교 미술사학과 박사과정 수료)

Translated by Seunghye Lee (PhD Candidate, University of Chicago)

From Chinese Things to Chinese Art: Display and the Development of 'Chinese Art' in Britain and France, 1842–1936

Stacey Pierson

History of Art and Archaeology Dept.
SOAS, University of London

In the Summer of 1842, the exhibition 'Ten Thousand Things' opened in London's Hyde Park. Featuring over 1300 objects presented in a Chinese-style residence, the show was unprecedented for its time and proved to be the beginning of a long tradition of displaying 'China' in Britain and Europe. Followed as it was by subsequent displays in the Great Exhibition, the Musée chinois and the Burlington Fine Arts Club, for example, this first exhibition is one of many that has been examined by scholars for its significance in the reflection and representation of attitudes towards China and Chinese objects. However, no one has yet considered these early shows from the perspective of their impact on collecting – specifically the role of collectors and displays in the development of a new field 'Chinese art'.

This paper will examine this development from the first exhibition in London in 1842 to what is still considered the most important 20th century exhibition of Chinese art in the world: the 'International Exhibition of Chinese Art at the Royal Academy, London in 1935-36'. The scope of the exhibitions considered in this time period was varied and their number surprisingly vast, so this study will focus on a selection of exhibitions which contributed to a new attitude towards Chinese material objects which was realised and made manifest by display. In this case, it was not literature that created a field but rather visual presentation and interpretation both by and for collectors, rather than, for the most part, museum professionals or scholars.

19th-century displays

The earliest public displays of what we would now call ‘Chinese art’ were not considered to be ‘art’ exhibitions. In the mid-19th century, there was no such category of art as ‘Chinese’ but there were what were known then as ‘Chinese things’ and these were presented on a large scale in the public exhibition of a collection of ‘things’ amassed by the American merchant Nathan Dunn (1782-1844), first in Philadelphia in 1839 then in 1842 in London.¹⁾ The ‘things’ displayed ranged from decorative arts, paintings and architectural models to life-size clay figures of Chinese people arranged in tableaux²⁾ and numbered over 1300 objects. Such objects were not presented as an ‘art’ collection but rather as a ‘collection’ of informative things, acquired by one person, a pattern of acquisition and interpretation that would later come to be associated with art collectors. Dunn’s collection, of ‘Ten thousand things’, as he titled the exhibition, was closely associated in time and place with the first Opium War which had ended for Britain and China in 1842. The materials were acquired in China (Dunn had been a merchant in China for 12 years) and were thus souvenirs or loot, depending on how you look at them, as well as what came to be interpreted as instructional objects.³⁾ The press describing the show, however, frequently used the word ‘cu-

1) William B. Langdon, *Wan tang ren wu, Ten Thousand Things relating to China and the Chinese, an Epitome of the genius, government, history, literature, agriculture, arts, trade, manners, customs, and social life of the people of the Celestial Empire, together with a synopsis of the Chinese Collection*, London, 1842; John Haddad, ‘The Romantic Collector in China: Nathan Dunn’s Ten Thousand Chinese Things’, *Journal of American Culture*, vol. 21, issue 1, Spring (1998), pp. 7-26; Elizabeth Hope Chang, *Britain’s Chinese Eye: Literature, Empire and Aesthetics in Nineteenth-Century Britain*, Stanford, 2010; Catharine Pagani, ‘Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-nineteenth Century’ in Barringer and Flynn, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, 1998, pp. 28-40; Helen Saxbee, ‘An Orient Exhibited: the Exhibition of the Chinese Collection in England in the 1840s’, PhD dissertation, Royal College of Art, 1990.

2) Anna Jackson, ‘Art and Design: East Asia’, in Mackenzie, ed., *The Victorian Vision: Inventing New Britain*, V&A, 2001, p. 298.

3) Chang 2010, p. 116; Pagani 1998, p. 35.

rious' or 'curiosities', thus evoking both the pejorative attitude towards China that was still current in that time period (and quite intense because of the Opium Wars) and the notion of displayed foreign things as exotica which had begun in the Renaissance period with the early form of object display and categorization known as 'cabinets of curiosity'.⁴⁾

What is most significant about Nathan Dunn's collection is that it was a 'collection', a group of what were defined specifically as 'things' deliberately brought together and of course selected for display. In the catalogue of 1842, produced for the London exhibition, the author notes:

The design at first, was merely to collect a few rare specimens for his own gratification; but the appetite grew with what it fed upon, and thus we may, without exaggeration, describe the result as the "Chinese world in miniature". We feel satisfied that the expectations of those who may feel a desire to examine this collection, to investigate its wonders,..., will not be disappointed.⁵⁾ [...]

The eye and mind are both enlightened at one and the same moment. [...] As a means of education, this enterprise is invaluable. It teaches by *things* rather than words.⁶⁾

4) There is a vast amount of literature on this subject. Some of the standard references include: Oliver Impey and Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth- Century Europe*, (Oxford, 1985); Lorraine Dalston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, (Zone Books, 1998); Mark A. Meadows, 'Merchants and Marvels: Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer', in Pamela Smith and Paula Findlen, *Merchants and Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, (Routledge, 2001): 182-200; Susan Pearce, *On Collecting: an Investigation into Collecting in the European Tradition*, (Routledge, 1995). A recent essay on the subject of European *kunstkammern* was published in Jackson and Jaffer, eds., (2004): Annemarie Jordan Gschwend, "Rarities and Novelties", 34-41.

5) Langdon, 1842, pp. xxi-xxii.

6) Langdon, 1842, p. xxii.

He (Dunn) has devoted the flower of his life to this collection, and has never hesitated at expense.⁷⁾

This was thus an instructional and a personalized collection and therefore one which was not just about 'China' but one person's encounter with it. This is why Dickens described it as 'Nathan Dunn's original staging of his Chinese Collection.'⁸⁾ He was in fact comparing it unfavourably with a later related display which was modified in 1851 and included Chinese people⁹⁾ and also with the Chinese display in the Great Exhibition of 1851, which was by definition a national exhibition of 'manufactures'.(see below) Dunn's exhibition was also 'staged', to use Dickens's word, which reflects the primary exhibitionary purpose of the time, that of spectacle. Dunn's exhibition was, after all, presented in a Chinese-style house,¹⁰⁾ as a re-creation of 'China' which the visitor could therefore experience in the manner of a tourist. There was therefore, at that time, a desire for a form of spatial authenticity, as though foreign objects needed to be presented in what pretended to be a foreign environment.

To some extent, this is what the Crystal Palace, home of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations of 1851, represented. It was a purpose-built, self-contained space for the display of things (and some people as it happened) from Britain and other nations. Many of these foreign nations had official representation in the Exhibition but China, while featured, was present by proxy only. China had been invited to participate, yet declined, but clearly her presence was deemed necessary so that Chinese goods were supplied by various

7) Langdon 1842, p. xxiii.

8) Chang 2010, p. 123.

9) Ibid.

10) Pagani 1998, p. 35.

private collectors and commercial concerns, including importers, such as the East India Company and the British Consul in Shanghai,¹¹⁾ Rutherford Alcock (1809-97), who sent examples of porcelain, silk and other items. However, the majority of East Asian objects were exhibited by the London dealer William Hewett, in a display called 'Hewetson's China Warehouse',¹²⁾ reminding us that the objects on display were as much 'goods' as they were 'things'. The Chinese objects in this display and the main 'China' section were wide ranging, and included porcelains, bronzes, textiles, furniture and silk paintings but no distinction was made between antiques and modern objects¹³⁾ which suggests that this was to be a display, like the others, of a nation's products, rather than a display of a nation's art.

The idea of China and Chinese things as a place to be displayed, and therefore possessed/controlled, was also reflected in the tourist attraction that was the Chinese junk 'keying' which docked at Blackwall in 1848.¹⁴⁾ While in London, it was visited by Queen Victoria and interestingly, was described by *The Times* as: "There is not a more interesting Exhibition in the vicinity of London than the Chinese Junk. One step across the planks, and you are in the Chinese world - you have quitted the Thames for the vicinity of Canton." Another newspaper report listed what could be seen in the 'grand saloon' of the junk which was lavishly decorated with 'curiosities', a shrine with a 'domestic idol', dark furniture, 'lively patterned wallpaper' and various portrait paintings.¹⁵⁾ This confirms the then current

11) Francesca Vanke, 'Degrees of Otherness: The Ottoman Empire and China at the Great Exhibition of 1851', in Auerbach and Hoffenburt, eds., *Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851*, Ashgate, England/Vermont, 2008, p. 195.

12) Vanke 2008, p. 196.

13) Vanke, *ibid.*

14) Hong Kong Maritime Museum, *Dynasties and Destinations*, Hong Kong, 2005, pp. 32-34; *The Times*, Friday May 19, 1848, p. 5, issue 19867, col. 6, 'The Chinese Junk'.

15) *The Illustrated London News*, 'The Chinese Junk in the East India Docks', 20 May 1848, p. 331, issue 317.

notion that to see Chinese things in Britain, one needed to enter a fictional yet realistic Chinese world. It, and the things in it, were a spectacle, not 'art' but this and other displays reflected a fascination with Chinese things/goods which had had a long history of consumption in Britain by that stage.¹⁶⁾

This idea of presentation of China through its things, and by extension control over an element of China, was also prevalent in France at this time but manifested in a different way. Following Britain's example, France too initiated a series of Expositions Universelle, beginning in 1855.¹⁷⁾ It was, like the Crystal Palace, a Palais de l'Industrie, which would showcase the world's manufactures and material achievements. Its main aim, of course, was to promote France's new empire, much like that of Britain's exhibition. China appeared as an exhibit, along with other countries¹⁸⁾ but it was a slightly later display of Chinese things in Paris which would prove to be more significant for the development of a notion (or reclassification) of Chinese 'art', as opposed to 'Chinese things', even though both were a visual representation of France's power in China, or at least an aspect of it. This was an exhibition in 1861 of loot from the Summer Palace in China which was presented in the Tuileries Palace for 3 months.¹⁹⁾ Even though this material was acquired through military

16) See for example Pierson, *Collectors, Collections and Museums: the Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560-1960*, Peter Lang, 2007 for discussion.

17) Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, 1987. For general information on world's fairs, see Findling and Pelle, eds., *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, 2008.

18) <http://www.expositions-universelles.fr/1855-palais-industrie-paris.html> (accessed 28.9.11)

19) Alison McQueen, 'Power and Patronage: Empress Eugénie and the *Musée chinois*', in Chu and Dixon, eds., *Twenty – First – Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: essays in honor of Gabriel P. Weisberg*, Newark, 2008, p. 153; Greg M. Thomas, 'The Looting of Yuan Ming and the Translation of Chinese Art in Europe', *19th-Century Art Worldwide*, no. 38, (Autumn) 2008, p. 18: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/component/content/article/38-autumn08/article/93-the-looting-of-yuanming-and-the-translation-of-chinese-art-in-europe> (last accessed 29.9.11)

activity, it was interestingly described as ‘art’ in the French press. As noted by Greg Thomas, in the French journal the *Gazette des beaux-arts* a scholar specifically used the phrases ‘objects of art’ and ‘Chinese art’ in his review of the show.²⁰⁾ At the multiple public auction sales of these goods from ‘the Summer Palace’ in Paris and London, the decorative items were in fact generally described as ‘Works of Art’, and the fact that they were sold at auctions conflated the items with other such works of art, by association.²¹⁾

This is perhaps why the same objects displayed to the public in Paris, as spoils of war, were able to make an easy transition to collected objects on display for the French court. Following the public display of the material in the Tuileries, most of the arms and armour were moved to the Artillery Museum in Paris, with the rest given to Empress Eugénie who combined them with diplomatic gifts from ‘Siam’ and decided to create a display space for the objects at Fontainebleau.²²⁾ Here, in what came to be known as the Musée chinois, Eugenie oversaw the arrangement of Chinese and ‘Siamese’ objects in rooms in the newly renovated Great Pavilion, which opened for viewing in June 1863.²³⁾ The museum was open to those with special permission to view, and closed for good in 1870 with the fall of Napoleon III, but a version of it was reopened to the public in 1881.²⁴⁾ The museum has been restored and rearranged as it might have been in the 1860s so an impression of what it might have been like is possible to gain. What is interesting for our purposes is not necessarily how the ‘museum’ was arranged, but rather that it existed at all, for this was the first time that

20) Thomas 2008, p. 18.

21) Christies catalogue, June 6, 1861, published in Nick Pearce, ‘Soldiers, Doctors and Engineers: Art and British Collecting, 1860-1935’, *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 6, 2001, p. 46.

22) McQueen 2008, p. 154.

23) Thomas 2008, p. 21.

24) Ibid, p. 22.

specifically (but not exclusively) Chinese objects were acquired and displayed as art objects in a dedicated museum setting in Europe. These objects, by virtue of their new space/location, had been reinterpreted as art objects and as a private collection, rather than spoils of war. In the words of Anthony Shelton, they had been personalized and their life histories thus rewritten.²⁵⁾ As has also been noted, it can further be argued that these previously selected, special objects merely moved from one palace [Yuanmingyuan] to another [Fontainebleau] and thus retained an imperial association through parallel locations.²⁶⁾

The Musée chinois would be unique for almost 20 years but while it was initially open, there were several other developments in the display of Chinese art which contributed to a general reassessment of such objects that culminated in the formation of an art historical/collecting category. Just 3 years after the opening of the Musée chinois, a new collectors' group was formed in London which would have a major and hitherto unrecognized impact on the public perception of Chinese art for nearly 60 years. The Burlington Fine Arts Club (BFAC) was founded in London by a group of collectors (many of them prominent members of London society) '...for the purpose of bringing together amateurs, collectors, and persons interested in the Fine Arts; and for exhibiting and comparing the acquisitions made from time to time by the members.'²⁷⁾ In its premises, initially in Piccadilly, then in Mayfair, the Club organised exhibitions of members' objects and in most cases, produced catalogues for these shows. All members were able to attend the exhibitions as well as their guests, and in some cases, larger shows were opened to the general public on selected days. The Club's

25) Anthony Shelton, ed., *Collectors: Expressions of Self and Other*, London/Coimbra, 2001, p. 12.

26) Thomas 2008.

27) Rules and Regulations, 1866, part I. NAL archives, V&A.

main activity was exhibitions, which is unusual for a collectors' group as most of these took the form of 'learned societies' which usually hosted regular lectures.²⁸⁾ While their remit was broad, among the earliest exhibitions mounted by the BFAC were on Asian art: in 1869, 'Oriental Art, especially jade and porcelain' and in 1870 'Oriental Art, other than ceramic'.²⁹⁾ A further exhibition was held in 1878, 'Chinese and Japanese works of art', and this one was accompanied by a catalogue. The catalogue was not illustrated but it featured a complete list of exhibits which ranged from porcelain (Chinese and Japanese), to prints, paintings, 'decorative works of art' and netsuke.³⁰⁾ The exhibition was large, featuring over 800 exhibits and was very clearly presented as a show of 'art', rather than exotica, souvenirs or products, as was the case with the Chinese material shown previously in world's fairs.

Thus, within a relatively short period, Chinese objects came to be classified in new ways, with the old ways retained for some display occasions and the new ways for others. This is what is crucial about the new categorisation of Chinese objects – their context of display is what engendered their classification. When presented as representing a nation, the objects were 'Chinese things'. However, when presented by art collectors in exhibitions, often the same types of objects were classified as 'art', precisely because they had been personalised. The somewhat blurred boundaries between the two classifications of one type of thing are well represented by the Chinese material in the collection of Emile Guimet (1836-1918), whose eponymous museum would open in 1889. Guimet ultimately created a

28) Such as, for example, the Society of Antiquaries, the Oriental Ceramic Society and the Royal Asiatic Society.

29) Committee minutes 1869-70. *The Times* reported on this exhibition that it was displayed in two rooms and presented objects from India, Persia, China, Japan and Turkish art. 'Collection of Works of Oriental Art', Thursday March 24, 1870, p. 4, issue 26706, col. D.

30) Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Japanese and Chinese Works of Art*, John C. Wilkins, 1878 [compiled by and introduction by Frank Dillon]

museum which presented Asian and Chinese objects as ‘art’, but they were first defined as examples of religious activity in that region, in a way which parallels the classification of Chinese things in the International Exhibitions.³¹⁾ Thus, there was a conflict between their visual presentation/reception and their interpretation. This was further complicated by exhibitions of parts of Guimet’s collection at both the 1878 Paris Exposition Universelle³²⁾ and in Lyons in 1879. Guimet’s initial display was not the first by a collector, however. In 1873, his rival Henri Cernuschi (1821-96) organized an exhibition of objects he had brought back from a recent trip to Asia, including China, at the Palais de l’Industrie, ‘The Oriental Exhibition of the Champs Elysées’.³³⁾ Over 1,000 objects were displayed, and this constituted the largest display of such objects by an individual in French history.³⁴⁾ The critical reception of this show was sometimes pejorative but also in some cases favourable, especially from fellow collectors.³⁵⁾

After this show, Cernuschi kept his objects in his newly built private mansion, which was designed to house him and his collection, which was displayed to invited guests during costume balls and banquets,³⁶⁾ not dissimilarly to the Musée chinois in fact. Upon his death,

31) On Guimet, see Ting Chang, ‘Disorienting Orient: Duret and Guimet, Anxious *flâneurs* in Asia’, in D’Souza and McDonough, eds., *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*, 2006, pp. 65-78. See also Maggie Wong, ‘Collecting and Picturing the Orient: China’s Impact on Nineteenth-Century European Art’ PhD dissertation, University of Hong Kong, 2003, chapter 2.

32) Exposition universelle. Galeries historiques. Trocadéro. Religions de l’extrême Orient. Notice explicative sur les objets exposés par M. Émile Guimet et sur les peintures et dessins faits par M. Félix Régamey, Emile Guimet et Felix Regamey, Paris, 1878.

33) Maggie Wong 2003, p. 77.

34) Ting Chang, ‘Collecting Asia: Théodore Duret’s *Voyage en Asie* and Henri Cernuschi’s Museum’, *Oxford Art Journal*, 25:1, 2002, p. 31.

35) Eg. Albert Jacquemart, in Wong 2003, p. 77, fn. 169.

36) Ting Chang 2002, p. 33.

the house and the collection was left to the city of Paris and it was turned into a museum and opened to the public (1898). The collection was less focussed than that of Guimet's and it was presented (and represented) more as one man's art collection but the public did not experience it on a wider scale until about 10 years after Guimet's Paris museum was opened. In the 1870s, therefore, Paris was the location for the display of Chinese objects in different categories: spoils of war/diplomatic gifts, religious objects and art collections, and these displays generated notice in the press both in France and overseas. The catalogue of the Burlington Fine Arts Club exhibition of 1878, for example, mentions the Guimet show at the Trocadéro, with reference to what were defined as religious objects in a separate category:

'Several interesting examples of Temple decorations are found in this Exhibition....A highly interesting and instructive collection of this class of objects was lately exhibited at the Trocadero, by M. Guimet of Lyons...'³⁷⁾

Guimet's material was thus already considered specialised and this would characterise the collections in France at that time.³⁸⁾ In Britain, in contrast, it was ceramics [also collected by Cernuschi but in lesser numbers than bronzes] that would capture both the public and the collecting imaginations. In the 1870s, Britain was in the grip of what was facetiously called 'Chinamania' and a number of catalogues and general surveys were published, and displays in public museums were established.³⁹⁾ It was in fact in public museums that the main displays of Chinese objects (which often still belonged to collectors) were presented in Britain, before the 1890s, in contrast to the private museums and displays in France. One

37) Dillon, introduction, Burlington Fine Arts Club 1878, p. 9.

38) For example Guimet and religious objects, Cernuschi and bronzes, which he came to be associated with and later, Ernst Grandidier and porcelain, discussed subsequently.

39) Pierson 2007, pp. 62-73. And more recently: Calloway, ed., *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement, 1860-1900*, V&A 2011, chapter 8.

exception to this was the mainly Qing ceramics collection amassed by Ernest Grandidier (1833-1912) which was acquired in a relatively short period after the fall of the Second Empire in 1871 and then donated to the Louvre in 1895.⁴⁰⁾

As a type of object, Chinese things were therefore often described as ‘works of art’ in the second half of the 19th century, but as a category of art, ‘Chinese art’ had yet to develop canonical contents, and in the last decade of the 19th century, ‘Chinese art’ could be porcelain, religious objects, bronzes but less often paintings, a phenomenon that was particular to Britain.⁴¹⁾ There were numerous public or semi-public displays of Chinese objects of all these types in the years before the early 20th century, and numerous dealers in both Paris and London began to specialize in ‘Oriental material’ but in order to move beyond a broad collecting category, ‘Chinese art’ would first need to be firmly distinguished within the ‘Oriental’ category and it would need to be presented in survey exhibitions.

20th-century displays

At the end of the 19th century, the Burlington Fine Arts Club hosted two exhibitions which in Britain, at least, would qualify as ‘Chinese art’ exhibitions and whose titles would demonstrate the rapid emergence of the move towards specific regionality in art historical classification. In 1895, the Club mounted the show ‘Blue and White Oriental Porcelain’ and

40) Xavier Besse, ‘A Passion for Chinese Ceramics: The Story of the Ernest Grandidier Collection’, *Orientations*, 32, no. 1, January, 2001. The collection, which eventually included 6,000 items, was later transferred to the Guimet Museum in 1945.

41) Frances Wood, ‘From Ships’ Captains to the Bloomsbury Group: the Late Arrival of Chinese Paintings in Britain’, *TOCS* 61 (1996-97), pp. 212-131.

this was followed by the more specific 'Coloured Chinese Porcelain' in 1896.⁴²⁾ By the early 20th century, however, 'China' as a region and its objects as 'art' were firmly established both in Britain and in France and this was paralleled in the literature of art of the time. One example of both types of classification in English, from the same institution, also illustrates the dual nature and the transition in the categorisation of Chinese material culture at that time ('Chinese' and 'art'). In 1872, the South Kensington Museum (soon to become the V&A) published its *Catalogue of Chinese Objects in the South Kensington Museum* (London, 1872) and then as the V&A, *Chinese Art* (Stephen Bushell, London, 1904). The same things were both 'objects' then 'art' within a 30 year period. In France, the change in classification came earlier, perhaps a reflection of more advanced art literature in that location or as a consequence of Cernuschi's and others' displays. The primary text in French at that time, M. Paleologue's *L'art Chinois* of 1887, specifically gives thanks to Cernuschi in its preface, for example. (p. 9, 1887 edition).

In terms of display, however, it appears that the British were more dedicated to the public presentation of this new category of objects, which nevertheless in some locations, was still associated with 'manufactures' and the Victorian preference for 'handmade' objects. For example, in 1906, the City of Glasgow mounted an exhibition of 'Chinese Industrial and Pictorial Art' which in reality was a rather bizarre collection of objects brought back to the city by various military personnel in the previous century. Some of the more unusual items were 'shells from the Russo-Japanese war' and 'anti-foreign literature, Central China'.⁴³⁾

42) There were catalogues for both shows: *Catalogue of Blue and White Oriental Porcelain exhibited in 1895*, London, 1895 and *Catalogue of Coloured Chinese Porcelain exhibited in 1896*, London, 1896.

43) Corporation of Glasgow, Art Galleries and Museums, *Catalogue of Exhibition of Chinese Industrial and Pictorial Art*, Green Branch Museum (People's Palace), Glasgow, 1906.

There was also little understanding of Chinese history or use of standardised names for some of the better known objects (e.g. ‘Wanlich period, 1755’) which suggests that the more sophisticated new interpretations of Chinese art objects were being applied mainly in Metropolitan areas in the early 20th century.

There was however a general tendency towards survey presentations which seems to be a visual manifestation of the acceptance of ‘Chinese art’ as a category of art which required a history. The British Museum, for example, presented an exhibition of Chinese and Japanese paintings in 1910, which stated in its catalogue that: ‘the object of the present Exhibition is to set before students and the public the materials for a historical survey of the art of painting as practised in the empires of China and Japan through a period of some fifteen hundred years, from the fourth to the nineteenth century A.D. Such materials must from the nature of the case be very fragmentary and imperfect. But they exist in greater abundance in the British Museum than in any other public institution in Europe.’⁴⁴⁾ The paintings in this exhibition were primarily from the collection of William Anderson who had been the doctor to the British Legation in Japan, but the exhibition also featured some other impressive objects that had been recently acquired by the Museum: ‘But the Chinese portions of the Collection have been greatly enriched in recent years, partly by fortunate single purchases, of which the most memorable is the unique roll by Ku-K’ai-chih (No. 1 in the following guide), partly by gifts, partly by the acquisition, made at the beginning of the present year, of nearly one hundred and fifty specimens from the very important and varied collection formed by Frau Olga-Julia Wegener during a residence of several winters

44) British Museum, *Guide to an Exhibition of Chinese and Japanese Paintings in the Print and Drawing Gallery*, London, 1910, p. 3.

in China....Lastly, a still more recent addition to our store of material for the knowledge of Far Eastern painting has been derived from the admirable researches conducted by Dr. M. Aurel Stein in Eastern Turkestan,...From a vault in a cave-temple at Tun-huang, walled up at the beginning of the eleventh century, Dr. Stein recovered in 1907 a number of banners and rolls of silk ...The work of unpacking and repairing these is still in progress, but we are able to include in our Exhibition enough specimens to show their extraordinary interest (Nos. 2-26).⁴⁵⁾ A number of these works, all acquired by and associated by name with collectors, have now become canonical in the history of Chinese art.

Chinese paintings were also the subject of an exhibition at the Musée Cernuschi in 1912, the 'Exposition de Peintures Chinoises Anciennes' and surprisingly an exhibition of 'Chinese Applied Art' in Manchester in 1913. This exhibition was very large, featuring over 800 exhibits and is interesting because its catalogue text describes the ambivalent nature of attitudes towards Chinese 'art' of the time which clearly are rooted in politics: 'The eyes of all civilised peoples are turned on China at the present moment with the utmost sympathy and respect. An ancient civilisation,...has suddenly thrown off its patriarchal form of government,and is determined, apparently, to walk in a new path more closely parallel with those of Western civilizations that are of comparatively modern growth. On this ground alone it might seem appropriate, at this time, to gather together an illustrative display of Chinese accomplishments, especially in those artistic crafts such as bronze founding, pottery making, silk weaving and embroidery...but it is the object of this Exhibition to demonstrate the distinguished position which the doings of the Chinese have won for them in the field

45) Ibid., p. 4.

of applied art. [...]..The very ignorance which allowed us to look down with something like pity and contempt on a race which had numbered amongst its sons some of the greatest philosophers, sages and painters of all time; that allowed us to contemplate the marvellous craftsmanship of Chinese bronzes, porcelains, enamels, lacquers, carved stones and embroidered silks, and dismiss them as “grotesque baubles” has been replaced, in the mind of every educated person, by feelings of intense admiration,’⁴⁶⁾ It seems, however, that the new admiration in Britain for China the place (and its culture) limited the classification of Chinese art to that of ‘applied art’ which at that time was distinguished very clearly in the literature of European art from ‘fine art’.⁴⁷⁾

A more comprehensive but no less semantically confusing approach to the subject was taken by (again) the Burlington Fine Arts Club whose main exhibition for 1915 was ‘Objects of Chinese art’. The art works were still ‘objects’ but they were presented as part of a singular art historical tradition. This was thus a comprehensive survey exhibition, with material ranging from early bronzes and Buddhist figures, to jades, ceramics and paintings, presented in a manner which would anticipate the large survey exhibitions which were to follow it, that is, as a ‘complete’ historical survey.⁴⁸⁾ The timing of this exhibition was of course during the First World War and thus few subsequent exhibitions were mounted until the 1920s. This

46) City of Manchester Art Gallery, *Catalogue of an Exhibition of Chinese Applied Art. Bronzes, Pottery, Porcelains, Jades, Embroideries, Carpets, Enamels, :: Lacquers, :: Etc.*, Summer, 1913, pp. 7-8.

47) Particularly in English. The notion of ‘fine arts’ vs. ‘decorative or applied arts’ has its roots, along with the field of ‘art history’ in German and French traditions of art production and study. The Arts and Crafts movement in 19th-century Britain was instrumental in popularizing the notion of ‘craft’ and ‘handmade’ objects which were the product of a ‘craftsman’ – thus ‘applied art’. The V&A was at the centre of this movement but its premises were established during the Great Exhibition of 1851. See for example, D. Preziosi, *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oxford, 1998; R. Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, London, 2006.

48) Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of a Collection of Objects of Chinese Art*, London, 1915.

decade, however, was one in which a number of important, and now historical exhibitions of Chinese art, were presented, by institutions generally but through the agency of collectors, who increasingly were giving or lending their objects to these institutions. Among the most important of these were the exhibitions in Amsterdam in 1925, and Berlin in 1929.

The first of these was organized by a group of collectors and presented at the Stedelijk Museum: the 'Exhibition of Chinese Art of the Society of Friends of Asiatic Art, Amsterdam (Vereniging van Vrienden der Aziatische Kunst)'. This exhibition was the third of this group's shows and while not exceptionally large, included a wide range of objects, then dated to the pre-Qing period, presented in survey-style.⁴⁹⁾ The innovative aspect of the show was the use of multiple lenders, institutional and private, from all over Europe, including M. Stoclet, Eumorfopoulos, R. Koechlin, the Cernuschi, the Louvre and what was then the Far Eastern Art department of the Berlin Museums. It was the latter, then run by Otto Kummel (1874-1952), which presented on behalf of the German Society for East Asian Art (Gesellschaft für Ostasiatische Kunst) what can be seen as the first large-scale, full survey exhibition of Chinese art in Europe, the catalogue of which (in 2 German editions) is still considered an important text in studies of Chinese art today.⁵⁰⁾ This exhibition, like that of Amsterdam and the earlier one in London at the BFAC, was initiated by collectors and it

49) The English-language catalogue published after the show did not include many of the objects that had originally been on display. H. F. E. Visser, ed., *The Exhibition of Chinese Art of the Society of Friends of Asiatic Art, Amsterdam, 1925*, The Hague, 1926; W. Perceval Yetts, 'A Survey of Chinese Art' (review), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 50, no. 291, June 1927, p. 340; Gallois, 'The Amsterdam Exhibition of Chinese Art', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 47, no. 271, Oct. 1925, p. 210.

50) Otto Kummel, *Ausstellung chinesischer Kunst / veranstaltet von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preussischen Akademie der Künste*, Berlin, 12. Januar bis 2. April 1929. [1929] (2. Aufl.) and a later edition, *Chinesische Kunst : zweihundert Hauptwerke der Ausstellung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in der Preussischen Akademie der Künste*, Berlin, 1929 / herausgegeben von Otto Kummel. 1930.

therefore included a number of loans from private collections.

The 1300 objects in the Berlin show were grouped by period, in 11 galleries, and the exhibition was seen at the time as ‘a gathering together of objects chosen from the most famous collections in Europe and America.’⁵¹⁾ The collectors were as much the focus as the subject of the exhibition, ‘Chinese art’, with that subject in turn being defined by the lenders. Another distinguishing feature of this exhibition is that it was recognized at the time, and is still consulted today, for its inclusion of a lot of recently excavated material, and this further situates it within its time period. Before the 1980s, public exhibitions of ‘art’ were often collaborations between the private collector and the public institution, with little of the ethical concerns or complications which prevail today (in Britain at least), and this extended to the presentation of archaeological material.

A number of the lenders to this ground-breaking show were also involved in what is considered perhaps the most important exhibition of Chinese art in history, that of the International Exhibition of Chinese Art, 1935-36, which was held at the Royal Academy.⁵²⁾ Like the Berlin exhibition, this too was initiated and organized by collectors, but on a larger scale than ever before. The driving force behind the exhibition was Sir Percival David (1892-1964) who was the exhibition’s director, along with colleagues and fellow collectors

51) W. P. Yetts, ‘Chinese art in Berlin’, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 54, no. 312, Mar. 1929, p. 128.

52) This exhibition has been widely studied and published. There were numerous journal articles written at the time of the show, several exhibition catalogues, and there is an extensive archive at the Royal Academy. Currently it is the subject of PhD research at the University of Glasgow by Jason Steuber. For an introduction, see Pierson 2007, pp. 154-159.

from the Oriental Ceramic Society.⁵³⁾ Over a period of about 3 years, they managed to put together an exhibition of over 3,000 exhibits from primarily private collections but also institutions, including the Chinese government collections for the first time. The display was vast and presented in survey style, with object categories and classifications that reflected the newly developed canon of ‘Chinese art’ as established outside of China but with reference to Chinese connoisseurship text.⁵⁴⁾ The International Exhibition of Chinese Art was presented as one of a series of ‘national’ exhibitions at the Royal Academy. These were the more focussed 20th-century descendents of the Universal Exhibitions of the 19th – century which nonetheless had a similar aim: presenting a foreign culture to the public through its artefacts, which were now presented entirely as ‘art’. As these newer exhibitions were presented by private collectors, in contrast to the 19th-century government-sponsored shows, it was in their interests to redefine (in this case) Chinese goods as ‘art’ so as to both personalize the objects and, at the same time, distance them at least symbolically from the world of trade and commerce, which, in contrast, the 19th-century wished to celebrate.

Due to dramatic political and economic changes around the world, by the first quarter of the 20th century, objects from a wide range of locations were widely available to be purchased in Europe and America. This very availability stimulated the reclassification of such objects as ‘art’ so as to exceptionalize them and display was the means of presenting

53) For details of David’s involvement in the Exhibition, see Stacey Pierson, *Private Collecting, Teaching and Institutionalization: the Percival David Foundation and the Field of Chinese Art in Britain, 1920-1964*, PhD thesis, University of Sussex, 2004, pp. 111-118; ‘From Market and Exhibition to University: Sir Percival David and the Institutionalization of Chinese Art History in England’, in Vimalin Rujivacharakul, ed., *Collecting China*, University of Delaware Press, 2011, pp. 130-137; S. Pierson, ‘The History of the London Oriental Ceramic Society, 1921-1947’, *Diancang* 典藏, part III, vol. 222, March 2011, Taipei, pp. 186-195 (in Chinese).

54) For discussion, see Stacey Pierson, *Private Collecting and Institutionalization: the Percival David Foundation and the Field of Chinese Art in Britain, 1920-1964*, PhD dissertation, University of Sussex, 2004.

and thus confirming this reclassification. The role of collectors in this activity, not just in the sphere of Chinese art but in ‘art history’ in general cannot be overemphasized but until now, it has been widely overlooked.

미국의 아시아 미술 컬렉션과 전시의 발달

스티븐 리틀

미국 로스앤젤레스카운티미술관(LACMA) 중국·한국 미술 큐레이터

본 발표는 1880년부터 1980년까지 백여 년 동안 미국 내 아시아 미술 컬렉션의 성장과 아시아 미술 전시의 발달 과정을 살펴볼 것이다. 이 풍부한 주제를 짧은 시간 동안 상세히 논하는 것은 불가능한 관계로 여기에서는 미국 내 아시아 미술 컬렉션의 발달 과정을 대략적으로 보여주는 몇 가지 사례에 집중할 것이다. 본 발표는 넓은 범위의 아시아 미술 컬렉션을 다루되, 특히 중국 미술 컬렉션과 전시를 통해 미국에서 전통적인 아시아 미술이 어떻게 전시되어 왔는지를 종합적으로 살펴볼 것이다. 이와 함께 미국의 아시아 미술 컬렉션과 동양미술사 연구의 발달 과정에서 핵심적인 순간을 차지했던 전시들, 그리고 컬렉터와 학자들의 활동 또한 소개하고자 한다.

우선 미국의 박물관에 소장된 아시아 미술 컬렉션을 소개하도록 하겠다. 미국 내 아시아 미술 컬렉션의 정점에 서 있는 미술관으로는 뉴욕의 메트로폴리탄미술관(Metropolitan Museum of Art), 보스턴미술관(Boston Museum of Fine Arts), 워싱턴 DC의 스미소니언박물관(Smithsonian Institution) 산하 프리어-새클러미술관(Freer and Sackler Galleries), 클리블랜드미술관(Cleveland Museum of Art), 미주리주 캔자스 시티에 위치한 넬슨-앳킨스미술관(Nelson-Atkins Museum of Art), 그리고 샌프란시스코의 아시아미술관(Asian Art Museum)을 꼽을 수 있다. 이들 미술관은 각기 다른 역사를 지니고 있지만, 회화, 서예, 조각, 도자, 금속공예, 칠기 등 주요 미술 분야 전체에 걸쳐 아시아 여러 국가와 지역 미술의 시대적 흐름을 종합적으로 파악할 수 있는 규모의 컬렉션을 소장하고 있다는 공통점이 있다.

이 여섯 개의 미술관 외에도 컬렉션의 종합적인 면은 덜하지만 역시 중요한 아시아 미술 컬렉션을 소장하고 있는 박물관들이 상당수 존재한다. 볼티모어의 월터스미술관(Walters Art Gallery), 리치몬드의 버지니아미술관(Virginia Museum of Fine

Arts-특히 남아시아와 히말라야 컬렉션이 훌륭하다), 인디애나폴리스미술관(Indiana Museum of Art), 신시내티미술관(Cincinnati Art Museum), 시카고미술관(Art Institute of Chicago), 미니애폴리스미술관(Minneapolis Institute of Arts), 시애틀미술관(Seattle Art Museum), 산타바바라미술관(Santa Barbara Museum of Art), 로스앤젤레스카운티미술관(Los Angeles County Museum of Art), 파사데나의 노튼사이먼박물관(Norton Simon Museum), 샌디에고미술관(San Diego Museum of Art), 호놀룰루미술관(Honolulu Academy of Arts) 외에도 하버드대학교의 아서 M. 새클러미술관(Arthur M. Sackler Museum), 예일대학교미술관(Yale University Art Gallery), 프린스턴대학교미술관(Princeton University Art Museum), 미시건대학교미술관(University of Michigan Museum of Art), 인디애나대학교미술관(Indiana University Art Museum), 로렌스에 위치한 캔자스주립대학교의 스펜서미술관(Spencer Museum of Art), UC 버클리대학교미술관(University Art Museum) 등 대학 소속의 미술관에도 상당한 규모의 아시아 미술 컬렉션이 소장되어 있다. 특히 대학 미술관의 성장과 다른 미술관과의 협력은 미국 내 동양미술사 연구의 성장에 박차를 가하는 계기가 되었다.

궁극적으로 미국 내 아시아 미술 컬렉션의 성장은 컬렉터, 학자, 아트 딜러, 큐레이터 등 여러 사람의 노력으로 이루어진 것이라고 할 수 있다. 오늘날 미국에서 아시아 미술을 연구하는 미술사학자들은 19세기 말과 20세기 초 처음으로 아시아 미술 컬렉션을 수집하기 시작했던 이들에게 큰 빚을 지고 있다. 어니스트 페놀로사(Ernest Fenollosa)나 오키쿠라 가쿠조(Okakura Kakuzô), 찰스 프리어(Charles Freer) 같은 이들의 노력으로 생겨난 초기 박물관의 컬렉션은 오늘날에도 우리의 연구에 귀중한 원본 자료를 제공하고 있다. 우리 모두는 이들이 20세기 초중반에 수집했던 컬렉션의 수혜자들인 것이다.

세계사의 주요 사건들 역시 미국 내 아시아 미술 컬렉션의 형성과 발달에 큰 영향을 미쳤다. 1868년 메이지 유신, 1911년 청나라의 멸망, 제2차 세계대전, 한국전쟁, 베트남전쟁 등의 역사적 사건들이 가져온 변화로 인해 이전까지 서구에는 잘 알려지지 않았던 문화에 대한 시야가 넓어졌으며 다른 문화에 대한 이해가 새롭게 필요하게 되

었다. 미술 작품의 연구와 수집 활동이 반드시 이러한 사건들과 맞물려서 나란히 진행된 것은 아니며, 먼저 컬렉터의 수집 활동이 이루어진 다음 학계에서 이를 따라잡는 경우가 일반적이었다. 그러나 미국 내 박물관의 주요 아시아 미술 컬렉션의 형성은 학술 연구뿐만 아니라 아시아 미술과 문화에 대한 대중의 이해를 넓히는 기폭제가 되어 왔다.

미국에서 미술관은 경제적 발전, 그리고 도심지의 확장과 깊은 관련을 맺고 발달해 왔다. 여기에는 문화적 정통성과 사회적인 지위의 확보에 미술품 컬렉션이 유용하게 작용할 수 있다는 사실도 한몫 했다. 이 외에도 초기의 아시아 미술 컬렉터들에게는 다양한 동기가 있었다. 잘 알려지지 않는 않았으나 아트 딜러들 또한 아시아 미술과 유럽 미술 양쪽에서 미국 내 개인 컬렉션과 박물관 컬렉션이 성장하는 데 큰 역할을 했다. 예를 들어 미국의 유명한 고대 지중해 세계의 유물이나 유럽 거장들의 회화 컬렉션은 20세기 조셉 두빈(Joseph Duveen)과 같은 유럽의 아트 딜러와 미국의 감정가이자 컬렉터, 딜러였던 버나드 베렌슨(Bernard Berenson)과 같은 이들의 활약으로 형성된 것이다. 두빈은 조셉 와이드너(Joseph Widener; 필라델피아)나 헨리 클레이 프리크(Henry Clay Frick, 1849-1919; 피츠버그와 뉴욕) 등 미국인 고객들에게 도시의 타운하우스와 시골 저택에 호화로운 미술품 컬렉션을 갖추고 있던 영국 상류층의 생활 방식을 제대로 따라가려면 유럽 거장들의 회화 작품 외에도 청대 초기 강희제 시대의 도자기를 수집해야 한다고 충고한 것으로 유명하다. 이 두 종류의 미술품이 옛 영국 귀족들의 컬렉션에서 가장 보편적으로 발견되는 것이기 때문이었다. 그 결과 프리크와 와이드너 컬렉션[오늘날 프리크 컬렉션은 뉴욕의 프리크 미술관(Frick Museum)에, 와이드너 컬렉션은 워싱턴 DC의 내셔널갤러리에 소장되어 있다]은 유럽의 회화와 청대 초기 도자 양쪽에서 훌륭한 소장품을 자랑하게 되었다. 언뜻 보면 의아하게 느껴질 수 있는 이러한 조합은 유럽 귀족들의 미술품 수집을 모방하려는 컬렉터의 의도(그리고 이에 대한 아트 딜러의 충고)를 통해 이해할 수 있는 것이다. 이와 같은 방식으로 20세기 초에 형성된 뛰어난 청대 초기 도자 컬렉션들이 오늘날에도 비교적 온전한 형태로 미국의 박물관에 남아 있다. 이들 컬렉션은 유럽의 상류층 문화를 상징할 수 있는 상품을 통해 문화적인 권위를 획득하고자 했던 초기 미국 기업가들의 강력한 목적의식을 잘 반영하고 있다.

보스턴미술관

다방면에 걸친 종합적인 동아시아 미술 컬렉션을 최초로 시작한 박물관으로는 보스턴미술관과 워싱턴 스미소니언박물관 산하의 프리어갤러리를 들 수 있다.¹⁾ 보스턴미술관의 주요 아시아 미술 컬렉션은 19세기 말-20세기 초에 형성되었다. 여기에는 특히 에드워드 실베스터 모스(Edward Sylvester Morse, 1830-1925), 어니스트 프란스코 페놀로사(Ernest Francisco Fenolosa, 1835-1908), 오카쿠라 가쿠조(Okakura Kakuzô, 1862-1913), 아난다 쿠마라스와미(Ananda Coomaraswamy, 1877-1947) 등의 학자들과 윌리엄 스티지스 비글로우(William Sturgis Bigelow, 1850-1926), 찰스 고다드 웰드(Charles Goddard Weld, 1857-1911), 덴먼 왈도 로스(Denman Waldo Ross, 1853-1935), 존 테일러 스폴딩(John Taylor Spaulding, 1870-1948) 등 보스턴 기부자들의 활약이 큰 역할을 했다. 오카쿠라의 표현에 의하면 ‘한 지붕 아래 모인 아시아 미술 컬렉션으로는 세계에서 제일가는’ 컬렉션의 형성이 가능했던 이유는 메이지 시대(1868-1912) 일본의 개방이었다.²⁾ 일본의 개방 덕택에 미국인 학자들이 일본으로 건너가 연구를 하고 학생들을 가르칠 수 있었고, 오랫동안 일본에 남아 있었던 중국, 한국, 일본 미술의 보물들을 구입하고 수출하는 일이 가능해졌던 것이다. 어니스트 페놀로사는 동경제국대학(오늘날의 도쿄대학)의 철학과 교수로 임용되어 1878년 일본에 도착했다. 그는 일본에 머무는 동안 ‘메이지 초기 일본 미술의 명품을 구입할

1) 메트로폴리탄미술관은 보스턴미술관보다 이른 1872년에 개관했지만, 메트로폴리탄의 아시아 미술 컬렉션이 보스턴미술관처럼 종합적인 컬렉션으로 성장한 것은 1930년대 이후부터이다. 메트로폴리탄 미술관의 (비공식) 역사에 대한 최근 연구로 Michael Gross, *Rogue's Gallery: The Secret History of the Moguls and the Money that Made the Metropolitan Museum of Art* (New York: Random House, 2009) 참조. 미국 내 아시아 미술 수집의 배경에 대한 연구로는 Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations* (New York: Columbia University Press, 1992)가 중요하다.

2) Jan Fontein, "A Brief History of the Collections," in *Selected Masterpieces of Asian Art* (Boston: Museum of Fine Arts, 1992): 6.

수 있는 무한대의 기회'를 얻은 덕분에³⁾ 훗날 보스턴미술관 상설 컬렉션의 일부가 된 뛰어난 동아시아 회화 컬렉션을 수집할 수 있었다(역시 일본에 몇 년간 거주했던 윌리엄 스티지스 비글로우가 보스턴미술관에 자신의 소장품을 기증했고, 이후 찰스 웰드가 페놀로사가 수집했던 약 1,000여 점에 달하는 회화들을 구입해 미술관에 기증했다. 이 두 컬렉션에 속하는 수천 점의 회화들은 1889년 보스턴으로 옮겨졌다). 한편 페놀로사는 1890년 보스턴미술관의 일본 미술 큐레이터가 되면서 전시 기획에 나섰다. 페놀로사가 기획한 전시 중 가장 마지막이자 가장 특기할 만한 전시는 교토 다이토쿠지(大徳寺)에 소장되어 있던 중국 남송대(12세기)의 나한도 백 점을 전시한 것이다. 이들 중 열 점은 보스턴미술관 컬렉션에 남게 되었고, 두 점은 전시가 끝날 무렵 찰스 프리어가 구입했다.⁴⁾

한편 보스턴미술관의 훌륭한 중국 미술 컬렉션은 페놀로사의 제자이자 뛰어난 감정이었던 오카쿠라 가쿠조에 의해 시작되었다. 오카쿠라는 페놀로사가 1896년 보스턴 미술관을 떠나면서 중국 미술 큐레이터로 일하기 시작했다. 청나라(1644-1911) 멸망 전 여러 번 중국을 방문한 적이 있었던 오카쿠라는 보스턴미술관에서 큐레이터로 일하는 동안 미술관과 이사진의 경제적 지원을 받아 중국, 일본, 미국, 유럽 등지에서 작품을 구입해 보스턴미술관의 중국 미술 컬렉션을 크게 확장했다.⁵⁾ 몇 년 뒤인 1917년에는 덴먼 로스가 스리랑카 출신의 저명한 학자 아난다 쿠마라스와미의 남아시아 미술 컬렉션을 구입하면서 보스턴미술관의 훌륭한 인도 미술 컬렉션이 시작되었다. 쿠마라스와미는 같은 해 인도 미술 컬렉션의 책임자로서 보스턴미술관에 합류했으며, 1947년 사망할 때까지 인도 미술 컬렉션 확장에 기여했다. 보스턴미술관이 인도 밖에 있는

3) Ibid.: 8.

4) Ibid.: 9.

5) 이에 관해서는 *Okakura Tenshin to Bosuton Bijutsukan* [*Okakura Tenshin and the Museum of Fine Arts, Boston*] [Exh. Cat.] (Nagoya: Nagoya/Boston Museum of Fine Arts, 1999)가 특히 참고할 만하다.

박물관으로서는 유일하게 산치 대탑(ca. 25 BC-25 AD) 부조와 아잔타 석굴(5세기 후반) 벽화를 소장하고 있다는 사실이 이 컬렉션의 탁월함을 입증한다.⁶⁾ 오늘날 미국 내에서 손꼽히는 인도 미술 컬렉션으로는 보스턴미술관 컬렉션 외에도 뉴욕의 메트로폴리탄미술관, 워싱턴 DC의 프리어-새클러갤러리, 리치몬드의 버지니아미술관, 클리블랜드미술관, 시카고미술관, 샌프란시스코 아시아미술관, 파사데나의 노튼사이먼미술관, 그리고 로스앤젤레스카운티미술관의 컬렉션을 들 수 있다.

찰스 랭 프리어와 프리어 갤러리

찰스 랭 프리어(Charles Lang Freer, 1854-1919)와 그의 아시아 미술 컬렉션에 대한 최근의 연구는 왕성한 지적 호기심과 미에 대한 깊은 열정으로 가득 찬 인물을 그려내고 있다.⁷⁾ 미시건 주 디트로이트 출신의 사업가인 프리어는 수준 높은 감식안의 소유자였을 뿐만 아니라 놀라울 정도로 다양한 방면의 미술품 수집에 관심을 보였다. 여기에 그가 축적한 막대한 재산과 우수한 아트 딜러와 고문의 도움이 결합하여 프리어는 미술품 수집에 있어 다른 미국인 컬렉터들이 따라갈 수 없었던 전무후무한 기회를 잡을 수 있었다. 그는 죽기 전 자신의 방대한 아시아 미술 컬렉션과 국외에서 활동하던 미국인 화가 제임스 맥닐 휘슬러(James McNeill Whistler, 1834-1903)의 작품들을 스미소니언박물관에 기증했다. 프리어갤러리는 1923년 개관했다. 프리어는 뉴욕에서 일본 판화와 공예를 수집하는 컬렉터들을 만나면서 우키요에와 일본 도자기로 아시아 미술 수집을 시작하게 되었고, 1890년 이후에는 친한 친구 휘슬러와의 교류를 통해 이에 대한 관심이 더욱 높아졌다. 프리어의 아시아 회화 컬렉션에서는 특히 중국과 일

6) *Selected Masterpieces of Asian Art* (Boston: Museum of Fine Arts, 1992): cats. 193, 202.

7) Thomas Lawton & Linda Merrill, *Freer: A Legacy in Art* (Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1993).

본의 회화 컬렉션이 뛰어나다. 이 소장품들은 그가 1909년과 그가 사망한 해인 1919년 사이 일본인과 중국인 컬렉터와 딜러들로부터 구입한 것이다. 프리어는 그 외에도 중국의 고대 청동기, 옥공예, 도자기, 불교조각 등을 수집했다.⁸⁾ 프리어는 특히 아시아 회화에 대해 페놀로사로부터 많은 가르침을 받았다.⁹⁾ 페놀로사의 수집 경향은 일본에서의 경험으로부터 많은 영향을 받았다.¹⁰⁾ 프리어의 일본 회화 컬렉션 대부분이 프리어와 페놀로사가 가깝게 일했던 1901년과 1908년 사이에 사들인 것이다.

프리어의 중국 회화 수집 역시 일본 여행의 영향을 많이 받았다. 그는 일본에서 수많은 컬렉터, 딜러, 예술가들과 인맥을 맺었다. 1895년과 1907년 사이 일본 여행에서 방문한 일본 불교 사원의 컬렉션 또한 프리어의 수집 활동에 영향을 미쳤다. 그는 송대와 원대 회화를 주로 구입하고 싶어했지만 20세기 초 미국에서는 중국 전통 미술에 대한 감식안이 한정되어 있었기 때문에 송대, 원대, 명대, 청대의 회화를 수집할 수 밖에 없었다. 이 시기 그는 작품 감정에서 많은 실수를 저질렀다. 1910년과 1911년 사이 원대나 그 이전 시대의 것으로 여겨 프리어가 수집한 237점의 중국 회화들 중 열세 점만 오늘날 명대 이전의 회화로 인정받고 있다. 사망 당시 프리어의 컬렉션에는 프리어 갤러리에 기증한 3,404점의 수집품 중 1,255점의 중국 회화가 소장되어 있었으며 여기에는 송대와 원대의 주요 작품이 포함되어 있었다.¹¹⁾ 프리어는 1909년 처음으로 중국을 방문했고, 1910년과 1911년에 다시 중국을 찾았다. 그는 중국을 방문할 때마다 중국 회화와 기타 미술 작품을 구입했다. 20세기 초 프리어에게 수집품을 판매한 컬렉터와 딜러로는 중국의 완팡(端方) 총독(1861-1911), 팡위안지(龐元濟, 1864-1949), C.

8) Ingrid Larsen, "Chinese Paintings for America: Charles Lang Freer's Unusual Partnership with Eugene and Agnes E. Meyer and the Shanghai Dealers," paper presented at the Association of Asian Studies (AAS) Convention, Honolulu, April 2, 2011:2.

9) Ingrid Larsen, "'Don't Send Ming or Later Pictures': Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Paintings in an American Museum," *Ars Orientalis*, vol. 40 (2011): 8-9.

10) Ibid.: 17. 프리어는 호쿠사이 등 에도시대 대표적인 우키요에 화가들의 훌륭한 작품을 소장하고 있었다. Ann Yonemura, et al., *Hokusai* [Exh. Cat.] (Washington, DC: Freer & Sackler Galleries, 2006).

11) Larsen: 16, 20.

T. 루(C. T. Loo, 1880-1957), 장징장(張靜江, 1877-1950), 그리고 캐나다인 학자이자 딜러인 존 퍼거슨(John Ferguson, 1865-1945)이 있다.¹²⁾ 1915년 프리어는 자금성의 중국 황실 컬렉션에 소장되어 있던 작품[건륭제가 가장 아끼던 4대 중국 회화 중 하나였다는 이공린(李公麟, 1041-1106)의 축천도(蜀川圖)] 구입에 성공했다. 1910년부터 1920년까지는 청나라 황실 컬렉션에 있었던 수많은 회화 작품들이 자금성을 떠나 국제 미술시장에 등장한 시기였다. 자금성에 있던 중국 회화 컬렉션의 대부분이 온전한 상태로 남아 현재 대만 타이베이 고궁박물관에 소장되어 있기는 하지만 일본과 서구의 수많은 컬렉터와 박물관 또한 황실 컬렉션에서 이득을 보았다.

1872년 뉴욕 메트로폴리탄미술관이나 1876년 보스턴미술관처럼 문화적인 중심지로 기능할 수 있는 뛰어난 박물관이 미국 동부에 설립된 후 이보다 규모는 작지만 역시 훌륭한 박물관들이 미국 전역에 생겨났다(1914년 메트로폴리탄미술관은 이사이자 회장인 J.P. 모건의 주도로 존 퍼거슨으로부터 200여 점의 중국 회화를 구입했으나 이들 중 대부분이 가짜로 판명되었음을 밝혀둔다¹³⁾). 미국에서 1910년부터 1940년 사이 설립된 미술관으로는 클리블랜드미술관과 미주리주 캔자스시티의 넬슨-앳킨스미술관을 들 수 있다. 두 미술관 모두 개관 당시에는 소규모의 아시아 미술 컬렉션을 소장하고 있었지만, 큐레이터와 관장의 노력으로 아시아 밖에서는 가장 중요한 동아시아 미술의 박물관 컬렉션 중 하나로 떠올랐다.

넬슨-앳킨스미술관

넬슨-앳킨스미술관은 아시아 미술, 특히 중국 미술 컬렉션이 뛰어나다. 이 컬렉션

12) 아트 딜러로서의 퍼거슨의 활동은 Lara Netting, "A Qing Official Turned Art Dealer: John Ferguson's Success as a Trader of Chinese Paintings, 1912-1917," paper presented at the Association of Asian Studies (AAS) Convention, Honolulu, April 2, 2011 참조.

13) Ibid.: 4.

은 넬슨-앳킨스미술관 최초의 아시아 미술 큐레이터이자 훗날 관장이 되는 로렌스 시크먼(Laurence Sickman, 1906-1988)의 주도로 형성되었다.¹⁴⁾ 시크먼은 1930년대 북경에 거주하던 당시 1933년 개관한 넬슨-앳킨스미술관을 위해 중국의 미술품을 구입하는 임무를 맡았다. 하버드에서 중국어와 중국학을 전공했던 시크먼은 당시 중국 시장에 수많은 작품이 나와 있었다는 이점을 활용하여 넬슨-앳킨스미술관의 소장품이 미국에서 가장 우수한 중국 미술 컬렉션의 하나가 되는 것을 도왔다. 1940년대 말부터 1988년 사망할 때까지 그는 캔자스 시티에서 넬슨-앳킨스미술관 컬렉션의 확장에 힘썼다. 1980년 개최된 <중국 회화 8대 왕조전: 넬슨-앳킨스미술관과 클리블랜드미술관 소장품(Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art)>에서 넬슨-앳킨스미술관 컬렉션의 훌륭함을 확인할 수 있다.¹⁵⁾

클리블랜드미술관

클리블랜드미술관은 1916년 개관했다. 이 미술관의 설립 배경에는 클리블랜드가 단순히 돈만 많은 도시가 아니라는 것을 입증하고 싶어했던 시 행정 담당자들과 기업가들의 바람이 있었다(클리블랜드는 5대호 북부의 막대한 지하자원에 대한 높은 접근성 덕분에 주요 산업 중심지로 성장한 도시로, 1870년과 1930년 사이 미국에서 가장 빠른 인구 성장률을 보였으며 1916년 당시에는 미국에서 여섯 번째로 큰 도시였다). 개관 초기에는 큐레이터 J. 아서 맥클린(J. Arthur MacClean)과 자문위원인 하버드대학교 동양미술사 교수 랭던 워너(Langdon Warner)의 노력으로 아시아 미술 컬렉션이

14) Thomas Lawton, "Laurence Sickman: Curator, Director and Connoisseur," *Orientations*, Nov. -Dec. 2008.

15) *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* [Exh. Cat.] (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1980).

꾸준히 확대되었다. 그 예로 미술관 개관 불과 1년만인 1917년 도자기 84점, 청동 미술품 44점, 그 밖에도 회화 여러 점이 포함된 상당수의 한국 미술 작품을 구입한 것을 들 수 있다.¹⁶⁾ 이후 클리블랜드미술관의 컬렉션은 1929년에서 1949년 사이에 근무한 큐레이터 하워드 C. 홀리스(Howard C. Hollis)의 활동으로 더욱 확장될 수 있었다. 홀리스는 이후 클리블랜드에서 아트 딜러로 활약하면서 클리블랜드미술관이 수많은 희귀작을 구입할 수 있도록 도왔다.

그러나 클리블랜드미술관의 동아시아 미술 컬렉션이 급성장하게 된 것은 셔먼 리(Sherman Lee, 1918-2008)가 1952년 관장이자 동양미술 담당 큐레이터로 부임하면서 서부터였다.¹⁷⁾ 미국 수채화 연구로 박사논문을 받았던 리는 1940년대 후반 미군의 일본 점령 기간 중 일본의 공공·개인·사원 컬렉션의 소장품 조사 임무를 맡았다. 이 경험으로 셔먼 리는 동아시아 미술과 문화에 대한 애착을 갖게 되었으며, 이때 일본에서 맺은 인맥은 그에게 훗날 큰 도움이 되었다.

셔먼 리가 1958년 클리블랜드미술관 관장에 취임하고 이어 1959년 중국 미술 큐레이터로 와이캄 호(Wai-kam Ho)가 부임하면서 미국 내 아시아 미술 전시에서 미술관의 역할은 전환점을 맞게 되었다. 1957년 클리블랜드 출신 기업가 레오나드 C. 한나(Leonard C. Hanna)가 미술품 구입을 위해 3,300만 달러를 기증한 덕분에 클리블랜드미술관은 아시아 미술 명품을 구입할 수 있었다. 셔먼 리와 와이-캄 호는 독특하면서도 활동적인 팀이 되었다. 이들의 공동 작업은 개별 활동이 아닌 학자들 간의 협력이 가져올 수 있는 지적 능력의 힘을 보여주었다. 리는 고대 그리스의 도자기 회화에서부터 유럽 대가들의 회화, 아시아 미술의 전 분야에 걸쳐 조예가 깊었다. 비록 동양의 언어를 할 줄 몰랐지만 리가 집필한 입문서 『극동지역의 미술(History of Far Eastern Art)』은 몇 십 년 동안 대학에서 가장 인기있는 동양미술사 교재로 쓰였다.

16) Michael Cunningham, "A History of the Department of Asian Art," in *Masterworks of Asian Art* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1998): 12.

17) John Rosenfield, "Sherman Lee: Early Encounters with Asian Art," *Orientations*, January/February 2005: 44-49.

관장의 업무를 수행하느라 바쁜 와중에서도 리는 이 책의 증보판을 꾸준히 내놓았을 뿐 아니라 논문 발표와 전시 카탈로그 발행도 게을리하지 않았다. 셔먼 리와 와이캄 호는 여러 면에서 놀라운 협력 관계를 보여 주었지만 특히 경험이 풍부한 미국인 학자와 감정가, 그리고 중국 고전 교육을 받은 중국인 학자와 감정가의 결합이 훌륭한 성과를 낳았다. 호는 중국 고전 문헌과 문학, 미술에 대한 해박한 지식을 가지고 있었고 클리블랜드미술관에 불교사, 불교문학, 불교미술에 대한 지식을 함께 가져왔다. 그의 우수한 기억력은 만나는 사람 모두를 놀라게 할 정도였다. 1983년 리가 은퇴할 때까지 이 둘은 클리블랜드미술관의 컬렉션을 가장 중요한 미국 박물관 중국 회화 컬렉션 중 하나로 키웠다. 클리블랜드 중국 회화 컬렉션에서 지금까지 주목되지 않았던 특기할 만한 사항은 (프리어 컬렉션과 마찬가지로) 작품 수집 경향에 일본식 취향이 반영되었다는 것이다. 클리블랜드미술관 소장 중국 회화의 반 이상이 일본에서 구입한 것이며, 이 컬렉션의 강점인 송대와 원대 수목화는 특히 일본에서 수백 년 간 보존되었던 종류의 것이다.

1968년에 열린 <원대의 중국 미술(Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty)> 전시가 셔먼 리와 와이캄 호의 협력이 낳은 성과를 가장 잘 반영하고 있다.¹⁸⁾ 여러 박물관에서 대여해 온 총 306점의 작품을 선보인 이 대규모의 전시는 미국에서는 최초로 한 왕조의 미술과 문화 전체를 종합적으로 다루었다. <원대의 중국 미술>전은 중국 미술사의 다양한 세부 분야를 연구하는 학자들의 연구에 기반한 것이었지만 한편으로는 이후 미국의 대중에게 중국 미술과 문화의 넓은 범위를 효과적으로 보여줄 수 있는 종합적 전시의 새로운 모범이 되었다. 놀랄 정도로 폭넓은 국외 대여작품을 포함하고 있었던 이 전시는 리의 감식안과 뛰어난 안목, 그리고 호의 중국 고대의 종교 및 세속 문헌에 대한 해박한 지식이 가져온 놀라운 결과였다. 특히 이 전시의 카탈로그는 오늘날까지도 원대 미술 연구의 주요 참고자료로 쓰이고 있어 그 유용성과 영향력을 입증하고 있다.

18) Sherman E. Lee & Wai-kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty* [Exh. Cat.] (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1968).

호놀룰루미술관

1927년 뉴잉글랜드 선교사 가문 출신의 애나 라이스 쿡(Anna Rice Cooke, 1853-1934)에 의해 설립된 호놀룰루미술관은 다양한 인종으로 구성된(대륙과는 멀리 떨어진 군도로 이루어져 있으면서도 오늘날 하와이는 놀라운 ‘인종의 용광로’를 보여준다) 하와이의 공동체 안에서 주민들이 각자의 문화적 전통을 이해하고 배울 수 있도록 하려는 목적으로 건립되었다. 하와이의 다문화 배경에 대한 애나 라이스 쿡의 의식은 1890년과 1934년 사이 미국 내 가장 뛰어난 아시아 미술 컬렉션 중 하나의 형성이라는 결과를 낳았다. 독학으로 미술품의 수집과 감정을 익힌 쿡은 다양한 민족과 문화에 대한 끊임없는 호기심, 미적 가치를 지닌 작품을 선택할 수 있는 안목, 그러한 스스로의 판단에 대한 자신감을 갖춘 선견지명 있는 인물이었다. 20세기 초에 미술관 설립에 대한 계획을 실행에 옮기면서 그녀는 저명한 학자와 미술사학자들에게 자문을 구했다. 여기에는 스웨덴의 미술사학자이자 박물관장이었던 오스발드 시렌(Osvold Siren)과 하버드 출신의 미술사학자 랭던 워너가 포함되어 있었다.¹⁹⁾ 1927년 쿡이 호놀룰루미술관에 기증한 수집품 2,300점은 호놀룰루미술관 컬렉션의 중심이 되었다. 오늘날 호놀룰루미술관의 아시아 미술 컬렉션은 16,000점에 달한다. 쿡이 기증한 첫 400점의 수집품은 고려시대 자기로, 대부분은 일본에서 구입한 것이었다(한편 호놀룰루미술관의 한국 미술 컬렉션 전체에 대한 도록이 한국의 국립문화재연구소 후원으로 2010년 종합적인 도록으로 출판되었다). 하와이 내에서 쿡은 호놀룰루의 가구 제작자이자 아트 딜러였던 위엔 켁 풍 인(Yuen Kwok Fong Inn)의 도움을 받아 중국 도자기와 회화를 구입하기 시작했다. 위엔 켁 풍 인은 20세기 초 하와이에서 가장 유명한 중국 미술 딜러가 되었다(풍 인의 상점은 오늘날에도 호놀룰루 차이나타운에 남아 있다). 쿡은 또한 파리와 뉴욕에서 활동하던 C.T. 루(C. T. Loo), 교토와 뉴욕의 야마나카 사다지로

19) Langdon Warner, *The Enduring Art of Japan* (New York: Grove Press, 1988.)

(Yamanaka Sadajiro), 일본 요코하마의 노무라 요조(Nomura Yozo) 등 국제적인 아시아 미술 딜러들과도 거래했다.²⁰⁾ 1920년대와 1930년대 초 쿡은 미술관이 고대 그리스와 로마의 미술 작품을 구입하는 데 스웨덴의 학자 오스발드 시렌의 자문을 구했다. 훗날 시렌은 세계적인 중국 회화 연구가가 된다. 쿡은 프리어와 마찬가지로 아시아 지역을 방문했으며, 호놀룰루미술관 소장품 중 손꼽히는 작품들 중에는 20세기 초 일본 여행 도중 구입한 것들이 있다. 쿡의 사망과 중국의 공산화 이후 독일의 미술사학자 구스타프 엑케(Gustav Ecke, 1896-1971)가 미술관 최초의 아시아 미술 큐레이터로 근무하게 되었다.²¹⁾ 현재 미술관이 소장하고 있는 명대와 청대 회화 대부분은 이 기간 동안 구입한 것이다.

학자들의 영향력 증가

미국 내 아시아 미술 연구에 있어서 1950년대와 1960년대는 박물관 전시보다는 컬렉터와 학자들이 중심이 되는 시기였다. 이 기간 동안 이루어진 2차대전 이후의 놀라운 발달 과정의 초석을 다진 것은 몇몇의 개인이었다. 알렉산더 코번 소퍼 3세(Alexander Coburn Soper 3rd, 1904-1993)도 그중 하나였다. 소퍼는 펜실베이니아의 브린모어대학과 뉴욕대학교 미술사학과에서 학생들을 가르쳤으며, 프린스턴대학교에서 일본 사찰 건축으로 1933년 박사학위를 받아 미국에서는 가장 먼저 동양미술사 박사학위를 받은 학자들 중 하나가 되었다. 그는 미술과 문화에 관한 동양 고전에 대한 해박한 지식을 바탕으로 (비록 그가 번역한 중국 고전문헌은 대부분 일본 번역을 거친 것이었지만) 일본 건축, 초기 중국 불교조각, 그리고 송대 중국 회화 등 방대한 분야에

20) 노무라에 관해서는 Thomas Lawton, "Nomura Yozo: A Bridge Across the Pacific," *Orientations*, April 2005 참조.

21) Gustav Ecke, *Chinese Painting in Hawaii*, 3 vols. (Honolulu: University of Hawaii Press, 1965) 참조.

걸쳐 중요한 논문과 책을 남겼다(1959년 출판된 저서『중국 초기 불교미술의 문헌자료(Literary Evidence for Early Buddhist Art in China)』와 논문「북송시대의 회화서」“A Northern Sung Descriptive Catalogue of Paintings,” Journal of the American Oriental Society, vol. 69(1949):18-23 참조). 소퍼는 서구의 대표적인 아시아 미술 학술지인 『아티부스 아시아이(Artibus Asiae)』의 편집장으로도 활동했다. 그는 이처럼 활발한 활동을 통해 많은 연구자들에게 영향을 미쳤으며, 다양한 아시아 미술 분야에서 높은 학문적 수준이 유지되는 데에도 기여했다.

미시건대학과 하버드대학에서 가르쳤던 독일의 미술사학자 막스 뢰어(Max Loehr, 1903-1988), 그리고 1950년대 프린스턴대학에서 가르쳤던 중국의 미술사학자 원풍(Wen Fong), 스탠포드대학의 마이클 설리번(Michael Sullivan), 뢰어의 제자였던 1960년대 UC 버클리의 제임스 캐힐(James Cahill) 등의 등장은 2차대전 이후 새로운 세대의 젊은 미국 학자들의 양산으로 이어졌다. 이들 젊은 학자들은 선대의 학자들보다 아시아 언어와 문화에 대해 더 높은 수준의 훈련을 받았다. 이는 미국의 2차 세계대전 참전으로 인해 미국 내에서 동아시아 문화를 접할 기회가 늘어난 것과 깊은 관련이 있었다. 그 결과 1960년대와 80년대 사이 미국의 대학 미술관에서 상당한 수의 중국 회화 전시가 열렸다. 특정 화가를 다룬 이들 전시 중 가장 중요한 전시로는 미시건대학미술관의 리처드 에드워즈(Richard Edwards) 교수가 기획한 <도제(道濟) 회화전(The Paintings of Tao-chi)>(1967)과 <문징명의 예술세계(The Art of Wen Cheng-ming)>(1976)를 꼽을 수 있다. 두 전시 모두 연구 조교와 도록 작업에 참여한 대학원생들의 효율적인 협력으로 성사될 수 있었다. 이러한 대학 미술관 전시들은 학생과 미술관 간 협력의 모범 사례가 되었으며, 새로운 세대의 동양미술 전공 학생들에게 박물관에서 실제 작품을 다룰 수 있는 기회를 제공해 주었다. 제임스 캐힐 교수 역시 버클리에서 대학원생들이 참여한 <불안정한 산수화: 명나라 말기의 중국 회화(The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period)>전(1971)과 <황산의 그림자(The Shadows of Mount Huang)>전(1981) 등을 주도했다.

베트남 전쟁 기간, 특히 1960년대 말과 1970년대 초에는 미국 국방부에서 지원하는 외국어 연수 장학금이 늘어나면서 아시아의 언어를 배우는 다양한 분야의 전문가들의

수 또한 급증했다. 1970년대 중반부터 미국의 대학원에서는 적어도 두 개(때로는 세 개) 이상의 제2외국어 습득을 학위 취득 조건으로 요구하고 있다. 원문을 읽을 수 있는 전문인력이 증가함에 따라 미술사 외의 분야에 대한 이해도 깊어졌다. 이는 더 높은 수준의 미술사 연구로도 이어져, 이제 미술사학은 정치·군사·사회사·문학·종교·의학 등의 분야와도 교류할 수 있게 되었다.

원퐁(Wen Fong)과 뉴욕 메트로폴리탄미술관

원퐁은 미국 내 중국 미술의 수집과 전시에 새로운 기준을 확립하는 데 중요한 역할을 한 학자이다. 프린스턴대학교 미술사학과에서 은퇴한 후 원퐁은 현재 메트로폴리탄미술관 아시아미술부의 자문위원장으로 활동하고 있다. 1960년대 미술관의 관장이었던 토머스 호빙에 의해 메트로폴리탄미술관과 관련을 맺게 된 이후 원퐁은 메트로폴리탄미술관의 동아시아 미술 컬렉션 성장에 크게 기여했다. 원퐁의 가장 대담한 활약은 1973년 메트로폴리탄미술관 측을 설득하여 1949년 중국에서 미국으로 건너온 화가이자 컬렉터였던 C. C. 왕 (C. C. Wang, 1907-2003)으로부터 희귀한 송대와 원대 회화 25점을 구입한 것이다. 이 초기 중국 회화에 붙여진 200만 달러라는 가격은 당시 전문가와 일반 대중 모두에게 충격을 주었다. 그러나 이 구입 활동은 이후 C.C. 왕 컬렉션의 추가 구입과 기증으로 메트로폴리탄미술관 컬렉션의 지속적인 성장을 다지는 계기가 되었다.

한편 1976년 문화혁명의 종료와 함께 미국 내 중국의 연구 기관과 학자들, 박물관과의 교류가 증가하게 되었다. 1980년 메트로폴리탄미술관에서 열린 <중국의 위대한 청동기 시대(The Great Bronze Age of China)>전은 기획력과 영향력 면에서 미국 내 중국 미술 전시가 새로운 안정기를 맞이하는 계기가 되었다. 이 전시에 등장한 청동기 대부분은 문화혁명기(1966-76)에 발굴된 것이었다. 이보다 중요한 것은 전시의 기획 단계에서 메트로폴리탄미술관의 초청으로 샤나이(夏鼐), 마청위안(馬承源) 등 중국 본토의 원로학자들과 고고학자들이 전시에 맞추어 열린 학회에 참석하고 발표를 할 수

있었다는 점이다. 메트로폴리탄미술관의 전시와 학회로 많은 학자들이 여행의 기회를 얻은 덕분에 1980년 여름에는 UC 버클리에서 중국, 일본, 호주, 유럽, 미국의 역사학자, 문학자, 고고학자, 미술사학자들을 한 자리에 모으는 대규모의 국제 워크숍이 개최될 수 있었다. 이 워크숍의 목적은 역사적으로 전해진 문헌 자료와 문화혁명 기간 동안 발굴된 유물들을 중심으로 한 고고학 자료 사이의 상관관계를 분석하는 것이었다. 1976년 중국 4인방의 몰락 이후 점점 더 많은 수의 유물에 대한 조사가 출판될 수 있었다. 이것은 메트로폴리탄미술관의 〈중국의 위대한 청동기 시대〉전의 기획이 아니었다면 성사될 수 없었던 일이다. 이 전시는 수많은 국제 학자들의 협력이 어떤 성과를 거둘 수 있는지를 보여주었다.

미국 내 동아시아 미술, 특히 중국 미술 컬렉션의 성장에 대한 이 간략한 발표가 짧은 기간 동안 빠른 성장을 이룬 미국의 아시아 미술에 대한 전문지식과 감식안의 역사에 대한 종합적인 이해를 도울 수 있었기를 바란다. 오늘날 미국은 동양미술사 연구의 선두에 서 있는 국가 중 하나가 되었다. 아시아, 특히 중국 본토의 컬렉션에 대한 출판 증가에 힘입어 서구의 동양미술 연구 또한 발전하고 있다. 1980년부터 현재까지 불과 30년의 기간 동안 아시아 미술 전시의 깊이와 그 열정 역시 놀라운 발전을 이루었다. 이 발표의 범위를 벗어난 것이지만 이 또한 연구할 가치가 있는 주제라고 하겠다.

국문번역: 신희륜 (미국 예일대학교 박사과정 수료)

Translated by Heeryoon Shin (PhD Candidate, Dept. of History of Art, Yale University)

The Development of Asian Art Collections and Exhibitions in the United States

Stephen Little

Curator of Chinese and Korean Art
Los Angeles County Museum of Art

This paper provides a brief survey of the growth of Asian art collections and the development of Asian art exhibitions in the United States over the period of a century, from roughly 1880-1980. Since it is impossible to do justice to this rich subject in such a short space, I will focus on just a few key examples to sketch a broad picture of the evolution of Asian art collections in the United States. Although the paper touches on a wider range of Asian art collections in America, I have focused specifically on collections and exhibitions of Chinese art as a prism through which to examine the full spectrum of traditional Asian art presentations in the United States. Also, I have focused here on a small group of collectors, scholars, and exhibitions as examples of key moments in the growth of Asian art collections in the United States and Asian art history as a discipline.

Let us begin with a quick survey of the key museum collections of Asian art in the United States today. There are, in my judgment, six art museums whose Asian art collections stand at the pinnacle of Asian art holdings in America. These museums are the Metropolitan Museum of Art (New York), the Boston Museum of Fine Arts, the Freer & Sackler Galleries at the Smithsonian Institution in Washington, DC, the Cleveland Museum of Art, the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, Missouri, and the Asian Art Museum of San Francisco. These museums, which have very different histories, have holdings that have sufficient strength and depth that they can provide a chronologically comprehensive survey

of the arts of several Asian countries and regions in all of the key categories of art production, for example, painting, calligraphy, sculpture, ceramics, metalwork, and lacquer.

Beyond these six, there are many other museums that have significant (but not necessarily comprehensive) collections of Asian art; these include, but are not limited to, the Walters Art Gallery in Baltimore, the Virginia Museum of Fine Arts in Richmond (with particular strengths in South Asian and Himalayan art), the Indianapolis Museum of Art, the Cincinnati Art Museum, the Art Institute of Chicago, the Minneapolis Institute of Arts, the Seattle Art Museum, the Santa Barbara Museum of Art, the Los Angeles County Museum of Art, the Norton Simon Museum (Pasadena), the San Diego Museum of Art, the Honolulu Academy of Arts, and such university art museums as the Arthur M. Sackler Museum at Harvard, the Yale University Art Gallery, the Princeton University Art Museum, the University of Michigan Museum of Art, the Indiana University Art Museum, the Spencer Museum of Art at the University of Kansas (Lawrence), and the University Art Museum, Berkeley. The growth of university art museums, and of partnerships between existing Asian art collections in museums and universities, has also gone far to fuel the growth of Asian art as an academic discipline in the United States.

Ultimately the story of the growth of Asian art collections in America revolves around human beings, specifically collectors, scholars, art dealers, and curators. Historians of Asian art in the United States today owe an enormous debt to the individuals who first began to build the great collections of Asian art in the America in the late 19th and early 20th centuries, such as Ernest Fenollosa, Okakura Kakuzô, and Charles Freer, for they and others created the early museum collections that still provide the raw materials for much of our research. We are all the beneficiaries of the great collections they established in the early and middle years of the 20th century.

At the same time, the development of Asian art collections in the United States has been profoundly influenced by world events, including the Meiji Restoration in 1868, the fall of the Qing dynasty in 1911, World War II, the Korean War, and the Vietnam War. Each of these historical events ushered in changes that led to the opening up of cultural horizons previously little known in the West, and created new needs for cultural understanding. Art collections and art scholarship have not always grown in tandem with such events, and often collectors and collections came first, with scholarship catching up. The establishment of significant museum collections of Asian art in the United States, has, however, generally been the catalyst for the development of scholarly expertise and a broader public knowledge of Asian art and cultures.

In the United States the growth of art museums has been closely tied to economic development, the growth of major urban centers, and the perennial usefulness of art collections in establishing cultural legitimacy and social status. At the same time, a wide range of motivations inspired early American collectors of Asian art. Art dealers have also played an enormous and often under-appreciated role in the growth of the great American private and museum collections; this is true of both Asian art and European art. The great early 20th century collections of Mediterranean antiquities and European Old Master paintings in the United States, for example, were in many cases driven by the key role of such European art dealers as Joseph Duveen and such American connoisseurs and collector/dealers as Bernard Berenson. Duveen was famous for telling his American clients such as Joseph Widener (Philadelphia) and Henry Clay Frick (1849-1919; Pittsburgh and New York) that in order to properly emulate the life style of the upper classes of England, with their rich townhouse and country house collections, that it was important to collect both European Old Master paintings and Chinese porcelains of the Kangxi reign (early Qing dynasty), since this was a mix of art works that one generally found in old English aristocratic collections. As a result, both the Frick and Widener Collections (now respectively in the

Frick Museum, New York and the National Gallery of Art in Washington, D.C.) are strong in Old Master paintings and early Qing dynasty porcelains, an odd mix by most standards, that can really only be understood by the collectors' needs (guided by an art dealers' taste) to emulate earlier generations of European art-collecting aristocrats. These outstanding collections of early Qing porcelains formed in the early 20th century and still largely intact today in American museums are a mirror of the overwhelming need among early American industrialists to establish their cultural credentials, using a commodity long tied in Europe to high social status.

The Museum of Fine Arts, Boston

The first museums to develop serious and wide-ranging permanent collections of East Asian art were the Museum of Fine Arts (MFA), Boston, and the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.¹⁾ The core Asian collections of the Boston Museum of Fine Arts was established in the late 19th and early 20th centuries through the actions of several scholars, particularly Edward Sylvester Morse (1830-1925), Ernest Francisco Fenolosa (1835-1908) Okakura Kakuzô (1862-1913), and Ananda Coomaraswamy (1877-1947), and the Boston donors William Sturgis Bigelow (1850-1926), Charles Goddard Weld (1857-1911), and Denman Waldo Ross (1853-1935), and John Taylor Spaulding (1870-

1) Even though the Metropolitan Museum of Art in New York (opened in 1872) was founded before the Boston Museum of Fine Arts (1876), its Asian art collections did not achieve the same degree of comprehensive coverage of Asian art until long after the 1930s; for a recent (unauthorized) history of the Metropolitan Museum of Art, see Michael Gross, *Rogue's Gallery: The Secret History of the Moguls and the Money that Made the Metropolitan Museum of Art* (New York: Random House, 2009). For an important background study of the collecting of East Asian art in America, see Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations* (New York: Columbia University Press, 1992).

1948). These individuals' success in building what Okakura described as "the finest collection of oriental art under one roof in the world" was made possible by the opening up of Japan during the Meiji period (1868-1912).²⁾ In this time American scholars began to travel to Japan to teach and study, and many treasures long held in Japan – including Chinese, Korean, and Japanese works of art – became available for purchase and export. Ernest Fenollosa arrived in Japan in 1878 as a newly appointed Professor of Philosophy at Tokyo Imperial University (now Tokyo University), and during his years in Japan, and thanks to the "virtually limitless opportunities for the acquisition of masterpieces of Japanese art during the early years of the Meiji period,"³⁾ formed a remarkable collection of East Asian paintings that eventually became part of the permanent collection of the Boston Museum of Fine Arts (William Sturgis Bigelow, who also spent several years in Japan, donated his large collection to the MFA, and Fenollosa's collection of roughly 1,000 paintings was purchased by Charles Weld and also donated; both collections, together numbering in the thousands of paintings, arrived in Boston in 1889). When Fenollosa was appointed the MFA's Curator of Japanese Art in 1890, he began a series of exhibitions, the last and most outstanding of which was of the collection of one hundred Chinese Southern Song dynasty (12th century) *luohan* (*arhat*) paintings by Zhou Jichang and Lin Tinggui, from the Daitoku-ji temple in Kyoto, ten of which ended up in the MFA collection, and two of which were acquired at the end of the exhibition by Charles Freer.⁴⁾

The MFA's magnificent collection of Chinese art was, on the other hand, first significantly built by Fenollosa's student, the great connoisseur Okakura Kakuzô, who worked at the

2) Jan Fontein, "A Brief History of the Collections," in *Selected Masterpieces of Asian Art* (Boston: Museum of Fine Arts, 1992): 6.

3) Ibid.: 8.

4) Ibid.: 9.

MFA as Curator after Fenollosa's departure from the museum in 1896. Okakura had traveled to China several times before the fall of the Qing dynasty (1644-1911), and during his time as curator at the MFA vastly expanded the museum's collection of Chinese art, buying works in China, Japan, the United States, and Europe, all with the considerable and generous financial support of the museum and its trustees.⁵⁾ Somewhat later, in 1917, the MFA's superb collection of Indian art began with the purchase by trustee Denman Ross of the great Sinhalese scholar Ananda Coomaraswamy's collection of South Asian art. Coomaraswamy joined the museum staff in the same year as a Keeper of the Indian Collection, and continued to build the collection until his passing in 1947. It is a mirror of the excellence of the MFA Boston's Indian collection that it is in the only museum in the world outside of India to own a sculpture from the great Buddhist stupa at Sanchi (ca. 25 B.C. – 25 A.D.) and a fragmentary wall painting from the Ajanta caves (late 5th century).⁶⁾ Today the finest collections of South Asian art in the United States are held (in addition to the MFA Boston) by the Metropolitan Museum of Art, New York, the Freer & Sackler Galleries in Washington, D.C., the Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, the Cleveland Museum of Art, the Art Institute of Chicago, the Asian Art Museum of San Francisco, the Norton Simon Museum, Pasadena, and the Los Angeles County Museum of Art.

Charles Lang Freer and the Freer Gallery of Art

Recent scholarship on Charles Lang Freer (1854-1919) and the growth of his Asian art collection has painted a picture of a man driven by both tremendous intellectual

5) For an excellent study, see *Okakura Tenshin to Bosuton Bijutsukan* [*Okakura Tenshin and the Museum of Fine Arts, Boston*] [Exh. cat.] (Nagoya: Nagoya/Boston Museum of Fine Arts, 1999).

6) *Selected Masterpieces of Asian Art* (Boston: Museum of Fine Arts, 1992): cats. 193, 202.

curiosity and a profound love of beauty.⁷⁾ An industrialist from Detroit, Michigan, Freer had extraordinary taste, was amazingly eclectic as a collector, enjoyed substantial personal wealth, and had the benefit of a superb range of advisors and dealers with whom he dealt, resulting in his being able to take advantage of remarkable windows of opportunity on a scale matched by few other American collectors before or since. Before his death, Freer donated his massive collection of Asian art and paintings by the American expatriate artist James McNeill Whistler (1834-1903) to the Smithsonian Institution, and the Freer Gallery of Art opened to the public in 1923. Freer was inspired to collect Asian art (initially Japanese ceramics and *Ukiyo-e* woodblock prints) by his exposure to American collectors of Japanese prints and decorative arts in New York, and, after 1890, by his close friend Whistler. In the realm of East Asian painting, in which his collection is strongest in Chinese and Japanese paintings, he bought, between 1909 and 1919 – the year of his death – from both Japanese and Chinese collectors and dealers. In addition, in the realm of Chinese art, Freer collected ancient ritual bronze vessels, jades, ceramics, and Buddhist sculptures.⁸⁾ Freer considered Fenollosa one of his key teachers in the realm of East Asian painting, and Fenollosa's taste was very much dictated by his experiences in Japan.⁹⁾ Freer and Fenollosa worked closely together between 1901 and 1908, and it was in this period that the majority of Freer's Japanese paintings were acquired.¹⁰⁾

7) See Thomas Lawton & Linda Merrill, *Freer: A Legacy in Art* (Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1993).

8) Ingrid Larsen, "Chinese Painting for America: Charles Lang Freer's Unusual Partnership with Eugene and Agnes E. Meyer and the Shanghai Dealers," paper presented at the Association of Asian Studies (AAS) Convention, Honolulu, April 2, 2011: 2.

9) Ingrid Larsen, "'Don't Send Ming or Later Pictures': Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Paintings in an American Museum," *Ars Orientalis*, vol. 40 (2011): 8-9.

10) *Ibid.*: 17. Freer collected many superb paintings by the great *Ukiyo-e* print designers of the Edo period, including Katsushika Hokusai; see Ann Yonemura, et al., *Hokusai* [Exh. Cat.] (Washington, DC: Freer & Sackler Galleries, 2006).

Freer's taste in Chinese painting was also very much formed by his visits to Japan, and he had many interactions there with collectors, dealers, and artists – as well as the Buddhist temple collections that he visited on trips in 1895 and 1907. Despite Freer's desire to focus on paintings of the Song and Yuan dynasties, due to the limited Western knowledge of traditional Chinese connoisseurship at the beginning of the 20th century, he ended up collecting paintings from the Song, Yuan, Ming, and Qing dynasties. During this time he made many mistakes of attribution: of the 237 Chinese paintings he acquired in 1910-1911 as Yuan dynasty or earlier, for example, only 13 are considered pre-Ming paintings today. Nonetheless, by the time of his death, Freer had acquired 1,255 Chinese paintings out of the 3,404 works of art he donated to the Freer Gallery, including many significant masterpieces of Song and Yuan dynasty painting.¹¹⁾ His first trip to China was in 1909, and his second in 1910-1911: each time purchasing Chinese paintings and other works of art. Among the collectors and dealers that Freer bought from in the first decade of the 20th century were Viceroy Duanfang (1861-1911), Pang Yuanji (1864-1949), C.T. Loo (1880-1957), Zhang Jingjiang (1877-1950), and the Canadian scholar/dealer John Ferguson (1865-1945).¹²⁾ It is significant that in 1915 Freer was able to purchase a major painting that had formerly been part of the Qing dynasty imperial collection in the Forbidden City (*The River in Shu*, long attributed to Li Gonglin [ca. 1041-1106], one of the Qianlong Emperor's four favorite Chinese paintings), and it was in the period between 1910 and 1920 that many paintings formerly in the Qing palace collection left the Forbidden City and entered the international art market. Many collectors and museums in Japan and the West would benefit from this situation, even though the bulk of the Chinese paintings from the Forbidden City's collection were kept intact, and are now in the National Palace Museum, Taipei, Taiwan.

11) Larsen: 16, 20.

12) On Ferguson as an art dealer, see Lara Netting, "A Qing Official Turned Art Dealer: John Ferguson's Success as a Trader of Chinese Paintings, 1912-1917," paper presented at the Association of Asian Studies (AAS) Convention, Honolulu, April 2, 2011.

The establishment of such great East Coast museums as the Metropolitan Museum of Art in New York in 1872 and the Boston Museum of Fine Arts in 1876 as major cultural centers quickly led to the founding of other smaller (but superb) art museums throughout the United States. (As a footnote, it is worth noting that in 1914, at the instigation of its trustee and president J.P. Morgan, the Metropolitan Museum of Art acquired some 200 Chinese paintings from John Ferguson; many of these, however, later turned out not to be genuine.¹³⁾) Among the American museums established between 1910 and 1940 that would soon develop major collections of Asian art were the Cleveland Museum of Art and the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, Missouri. In both cases these museums initially opened to the public without strong holdings of Asian art, but due to the engagement of key individuals as curators and directors, they quickly developed among the most important museum collections of East Asian art outside of Asia.

The Nelson-Atkins Museum of Art

The Nelson-Atkins Museum's extraordinary collection of Asian, and particularly Chinese art, was largely the brainchild of its first Curator of Asian Art (and later the museum's Director), Laurence Sickman (1906-1988).¹⁴⁾ In the 1930s Sickman lived in Beijing, where he was regularly sent funds from Kansas City to purchase works of Chinese art for the newly-established Nelson-Atkins Museum, which opened to the public in 1933. Sickman, who had trained in Chinese language and Sinology at Harvard, took advantage of his time

13) Ibid.: 4.

14) See Thomas Lawton, "Laurence Sickman: Curator, Director and Connoisseur," *Orientalism*, Nov-Dec. 2008.

in China, during which many rare works of art were available on the market, to build one of the finest collections of Chinese art in the United States. From the late 1940s until his passing in 1988, he continued to build the collection in Kansas City, the strengths of which (in Chinese painting) are evident in the great 1980 exhibition *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery - Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*.¹⁵⁾

The Cleveland Museum of Art

The Cleveland Museum of Art opened to the public in 1916, its founding very much propelled by the desire of the Cleveland city fathers and leading industrialists to demonstrate that the city was blessed not only with tremendous wealth (Cleveland, a major industrial center with key access to the enormous mineral and mining wealth of the upper Great Lakes, had the fastest growing population of any city in America between 1870 and 1930, and was the sixth largest city in America in 1916). The early years of the Cleveland Museum of Art saw the slow but steady growth of its East Asian art collection under the director of Curator J. Arthur MacClean and his advisor, the Harvard professor of Asian Art, Langdon Warner. In 1917, for example, in only the first year after it opened to the public, the Cleveland Museum of Art acquired a significant number of works of Korean art, including 84 ceramics, 44 bronzes, and several paintings.¹⁶⁾ Later, the museum also benefited from the

15) *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery - Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* [Exh. cat.] (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1980).

16) Michael Cunningham, "A History of The Department of Asian Art," in *Masterworks of Asian Art* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1998): 12.

collecting activities of Curator Howard C. Hollis, whose tenure lasted from 1929 to 1949. Subsequently, Hollis worked as an art dealer in Cleveland, and thereby also ensured that many rare works of Asian art came to the Cleveland Museum of Art.

It was not until the hiring of Sherman E. Lee (1918-2008) as the museum's director and chief curator of Oriental Art in 1952, however, that the museum began to witness a profound and sustained growth of its East Asian art collection.¹⁷⁾ Lee, who had a Ph.D. in American watercolor paintings, worked during the American occupation of Japan in the late 1940s as an officer in charge of inventorying public, private, and temple collections of art. This experience gave Lee a lifelong love and appreciation of East Asian art and culture, and the connections he made in Japan during the late 1940s would serve him well throughout his career.

The promotion of Sherman E. Lee to the post of Director of the Cleveland Museum of Art in 1958, and the subsequent hiring of Wai-kam Ho as Curator of Chinese Art in 1959, marked a turning point in the role art museums would play in the development of Asian art exhibitions in the United States. The ability of the Cleveland Museum of Art to acquire masterpieces of Asian art were significantly enhanced through the generous bequest of \$33 million by Cleveland industrialist Leonard C. Hanna in 1957, an endowment fund that could be used only for acquisitions. The unusual but dynamic curatorial team of Sherman Lee and Wai-kam Ho would soon demonstrate the intellectual power that a team of scholars could exert on the field, as opposed to a single individual. As a connoisseur Lee had tremendous

17) John Rosenfield, "Sherman Lee: Early Encounters with Asian Art," *Orientations*, January/February 2005: 44-49.

range, from classical Greek vase painting to European Old Masters to almost every field of Asian art history. Despite the fact that he knew no Asian languages, his introductory textbook, *History of Far Eastern Art*, remained the most popular book of its kind on college campuses for decades, and despite his grueling schedule as a museum director, Lee always found time to update and revise this book, in addition to putting out a constant stream of articles and exhibition catalogues. The Lee-Ho team worked together in several amazing ways, but most importantly, it combined a seasoned American scholar and connoisseur with a traditional Chinese scholar and connoisseur, particularly one who had the benefit of a classical Chinese education. Ho was exceedingly well-read in classical Chinese history, literature, and art, and also brought to Cleveland an astonishing knowledge of Buddhist history, literature, and art. His prodigious memory amazed everyone who met him, and until Lee's retirement in 1983 the two proceeded to build one of the most important museum collections of Chinese paintings in the United States. One aspect of Cleveland's Chinese painting collection that has, in my opinion, been under-recognized is the degree to which it also (like Freer's collection) reflects Japanese taste in Chinese art. Nearly half of the Chinese paintings in the museum's collection were acquired in Japan, and today the museum may have the strongest holdings in America of Song and Yuan dynasty ink paintings of the type that were preserved for centuries in Japan.

The exhibition that best reflects the fruits of the Lee-Ho collaboration was *Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty* (1968).¹⁸⁾ This magnificent exhibition, which

18) Sherman E. Lee & Wai-kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty* [Exh. cat.] (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1968).

included a remarkable 306 works of art in many different mediums, marked the first time that a sweeping survey of an entire dynasty's art and culture had been attempted in the United States, and while it was built on the work of many scholars working in an array of sub-disciplines within Chinese art history, it nonetheless, as a synthesis, created a new model for ways in which art museums, in one exhibition, could successfully present a vast swath of Chinese art and culture to the American public. In addition to including loans from an astonishingly wide range of international lenders, the exhibition demonstrated the profound achievements possible when Lee's connoisseurship and exceptional taste was combined with Ho's incredible knowledge of classical Chinese texts, both religious and secular. So successfully influential and useful was the exhibition's catalogue that it is still a major reference work on the subject of Yuan dynasty art today.

The Honolulu Academy of Arts

The great collection of Asian art at the Honolulu Academy of Arts, founded in 1927 by Anna Rice Cooke (1853-1934; a descendant of missionaries from New England), was born of the desire to give the children and adult citizens of Hawaii (a remarkable "melting pot" that is perhaps the most remote island chain the world), the opportunity to absorb and learn of their individual cultural heritage in a unusually multi-ethnic community. Between 1890 and 1934, Anna Rice Cooke's sensitivity to the multi-cultural atmosphere in Hawai'i inspired the creation of one of the finest Asian art collections in the United States. Completely self-taught as a collector and connoisseur, Cooke was a visionary who had an insatiable curiosity about people and cultures, an innate ability to select objects of exceptional aesthetic beauty, and tremendous confidence in her own artistic judgment. As her plans for a museum solidified in the early decades of the 20th century, she did increasingly come to rely on the advice of several distinguished scholars and art historians, including

the Swedish art historian and museum director Osvald Sirén and the Harvard-trained art historian Langdon Warner.¹⁹⁾ Cooke's original gift to the Honolulu Academy of Arts in 1927 consisted of roughly of 2,300 Asian art objects which formed the core of the museum's collection; today the Academy's collection of Asian art exceeds over 16,000 works. Significantly, the first four hundred works of art given to the museum by Mrs. Cooke were Korean celadons of the Goryeo dynasty, the majority of which were purchased in Japan (the Academy's entire collection of Korean art was published in a comprehensive catalogue in 2010, funded by the Korean National Research Council for Cultural Heritage, or NRICH). On the local level, Cooke also initially began to acquire Chinese ceramics and paintings with the assistance of Yuen Kwok Fong Inn, a local furniture maker and art dealer of Honolulu, who became one of Hawai'i's best-known importers of Chinese art in the early years of the 20th century (the Fong Inn shop still exists in Honolulu's Chinatown). Cooke was also connected with a range of international Asian art dealers, including C.T. Loo of Paris and New York, Yamanaka Sadajirō of Kyoto and New York, and Nomura Yōzō of Yokohama, Japan.²⁰⁾ As mentioned above, in the 1920s and early 1930s Cooke also hired the eminent Swedish scholar Osvald Sirén, who would later become one of the world's foremost scholars of Chinese painting, to assist the Academy in buying ancient Greek and Roman art for its permanent collection. Like Freer, Anna Rice Cooke traveled to Asia, and some of the Academy's finest works of Asian art resulted from her trips to Japan during the early decades of the twentieth century. After Cooke's death, and after the fall of mainland China to the Communists, the German art historian Gustav Ecke (1896-1971) was hired as the museum's first Curator of Asian Art, and the bulk of the museum's collection of Ming and Qing dynasty paintings was acquired during his tenure.²¹⁾

19) Langdon Warner, *The Enduring Art of Japan* (New York: Grove Press, 1988).

20) On Nomura, see Thomas Lawton, "Nomura Yōzō: A Bridge Across the Pacific," *Orientations*, April 2005.

21) See Gustav Ecke, *Chinese Painting in Hawaii*. 3 vols. (Honolulu: University of Hawaii Press, 1965).

The Rising Influence of Academic Scholars

In the realm of Asian art history in the United States, the decades of the 1950s and '60s were dominated more by collectors and academic scholars than museum exhibitions *per se*, but during this period a number of key individuals paved the way for remarkable developments after World War II. Alexander Coburn Soper 3rd (1904-1993) is an excellent example of one such scholar. He taught for many years at Bryn Mawr College in Pennsylvania and the Institute of Fine Arts New York University, and was one of the first Americans to receive a Ph.D. degree in Asian art history with his 1933 dissertation from Princeton University on traditional Japanese temple architecture. Soper developed an astonishing grasp of traditional Asian literature on art and culture (even though many of the classical Chinese texts he mastered and translated were acquired through the vehicle of Japanese translations), and throughout his long career wrote many seminal articles and books on a wide range of subjects, including the aforementioned Japanese architecture, early Chinese Buddhist sculpture, and Chinese painting of the Song dynasty (see, for example, his book *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China* (1959), and the article, "A Northern Sung Descriptive Catalogue of Paintings," *Journal of the American Oriental Society*, vol. 69 (1949): 18-3.). In addition, for many years Soper was the chief editor of *Artibus Asiae*, perhaps the leading journal of Asian art in the West, through which he exerted a wide influence on, and encouraged the maintenance of the highest standards of scholarship across a wide range of Asian art fields.

The arrival of the German art historian Max Loehr (1903-1988) at the University of Michigan and subsequently at Harvard, and the Chinese art historian Wen Fong at Princeton in the 1950s, and Michael Sullivan at Stanford University and James Cahill (a Loehr student) at the University of California Berkeley in the 1960s, led to the training of a new generation of young American scholars after World War II, who had a much deeper level of training in

Asian languages and cultures. In large measure this was a result of America's involvement in World War II, which led to wider exposure to East Asia and its cultures than had previously been the case. As a result, the late 1960s, '70s, and '80s saw a number of monographic exhibitions on Chinese painting organized by American university museums, among the two most important of which were organized by Professor Richard Edwards at the University of Michigan Museum of Art: *The Painting of Tao-chi* in 1967 and *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)* in 1976. Both exhibitions were accomplished by putting together effective teams of research assistants and especially graduate students who helped write the catalogues; these exhibitions were models of such collaborative efforts, and served to give a new generation of Asian art students hands-on experience with handling actual works of art in a museum setting. Simultaneously, Professor James Cahill (b. 1926) created similar teams of graduate students at the University of California, Berkeley who helped compile such exhibitions as *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period* (1971) and *Shadows of Mount Huang* (1981).

During the Vietnam War, particularly in the late 1960s and early 1970s, a proliferation of Department of Defense Foreign Language grants led to a significant rise in the number of academic specialists in numerous disciplines who learned Asian languages. By the mid-1970s many higher academic degrees in the United States required knowledge of at least two (and sometimes three) Asian languages. Concurrently, the increased expertise in reading original texts among American scholars led to a renewed (and deeper) understanding of disciplines outside of art history, which only served to increase the sophistication of art historical research, which could now penetrate such realms as political, military, and social history, literature, religion, and medicine, to name a few.

Wen Fong and the Metropolitan Museum of Art, New York

Another individual who has played a major role in establishing new standards for both collections and exhibitions of Chinese art in the United States is Wen Fong (b. 1930), now retired from both Princeton University, where he was a professor of art history, and Consultative Chairman of the Metropolitan Museum of Art's Department of Asian Art. Brought on to the Met's staff by Director Thomas Hoving in the late 1960s, Fong played a critical role in building and improving the Museum's collection of East Asian art. Fong's boldest move came in 1973, when he convinced the Metropolitan Museum to purchase twenty-five rare Song and Yuan dynasty paintings from the Chinese painter and collector C.C. Wang (Wang Jiqian; 1907-2003), who had moved to New York from China in 1949. Both specialists and the lay public were shocked at the time by the \$2 million price tag for this group of early Chinese paintings, but the acquisition laid the groundwork for several decades of continual building of the collection, resulting years later in another major partial-purchase and partial-gift from C.C. Wang.

The end of Great Proletarian People's Cultural Revolution in China in 1976 led to a new degree of access to Chinese institutions, scholars, and museums. The Metropolitan Museum of Art's *The Great Bronze Age of China* exhibition, held in 1980, marked a new plateau in the organization and impact of American exhibitions of Chinese art. The exhibition presented a large number of bronze vessels and other finds, many of them excavated during the Cultural Revolution (1966-76). Most importantly, senior scholars and archaeologists from mainland China were consulted by the Metropolitan Museum in the exhibition's planning phases, and many attended (and spoke at) the symposium that accompanied the exhibition, including Xia Nai and Ma Chengyuan. Furthermore, and thanks in part to the opportunities for travel afforded to some scholars by the Metropolitan Museum of Art's exhibition and symposium, shortly thereafter a ma-

major international workshop that brought together Chinese, Japanese, Australian, European, and American historians, literary scholars, archaeologists, and art historians was organized at the University of California, Berkeley, in the summer of 1980. The workshop's aim was to attempt some degree of reconciliation between historically transmitted texts and the archaeological record, particularly works newly revealed through archaeological finds during the Cultural Revolution, more and more of which was published following the downfall of the Gang of Four in 1976. This would not (and could not) have been achieved without the Metropolitan Museum's organization of *The Great Bronze Age of China* exhibition, and demonstrated what could be achieved through the cooperation of a large international teams of scholars.

**

I hope that this brief introduction to the growth of American collections of East Asian, and particularly Chinese, art, will succeed in giving a broad view of the early and rapid development of expertise and connoisseurship of Asian art in the United States, which today has developed to be one of the international leaders in the field of Asian art history. As collections in Asia, and especially in mainland China, have been increasingly published and known, even more advances have been possible in Western scholarship of Asian art. Although it is beyond the scope of this paper, tremendous advances in the ambition and depth of Asian art exhibitions occurred between 1980 and the present – a period of just over thirty years – that are justifiably worthy of a separate study.

일본의 아시아 미술 컬렉션과 전시

다니 도요노부
일본 규슈국립박물관 학예부장

1. 들어가며

일본은 고대부터 한국과 중국의 문화를 수용하며 독자적인 문화를 발전시켜 왔다. 일찍부터 외래 미술 컬렉션이 형성되었으며, 외국의 미술품을 일본의 독자적인 가치관을 통해 감상한 경우도 있었다. 근대에 들어 국제 교류가 활성화 됨에 따라 아시아 미술품의 수집이 한층 왕성해지면서, 박물관·미술관에서 전시도 열리게 되었다. 일본에서 아시아 미술 컬렉션이 어떻게 형성되었으며 어떠한 특색을 지니고 있는지, 또 현재 어떠한 전시를 하고 있으며 차후 어떤 방향으로 나아갈 것인지를 논하는 것은 중요하며, 매우 흥미로운 일이기도 하다. 그러나 이는 복잡하여 간단히 논하기가 쉽지 않은 문제이다.

필자는 1988년 4월부터 2011년 3월까지 도쿄국립박물관(東京國立博物館, Tokyo National Museum/TNM)에서 일본을 제외한 아시아 지역 미술품의 수집과 전시를 맡았으며, 올해 4월부터는 일본과 아시아 지역의 문화 교류를 테마로 한 규슈국립박물관(九州國立博物館, Kyushu National Museum/KNM)에서 근무하고 있다. 본고에서는 필자의 지금까지의 박물관 경험을 토대로 일본의 아시아 미술 컬렉션의 특색을 정리하고, 현재 새로운 전시를 모색하고 있는 도쿄국립박물관 및 규슈국립박물관의 상황을 이야기하고자 한다.

2. 일본의 아시아 미술 컬렉션의 형성

일본은 아시아의 일원이긴 하지만, 복잡한 표현을 피하기 위해 본고에서는 아시아

미술을 일본을 제외한 아시아 제국(諸國)의 미술을 가리키는 용어로 사용하기로 한다.

일본에서 아시아 미술품을 가장 많이 소장한 곳은 도쿄국립박물관이다. 도쿄국립박물관은 1872년 창립된 일본에서 가장 역사가 오래된 박물관이다. 도쿄국립박물관의 소장품은 12만 건인데, 이 중 아시아 미술품은 약 1만 7,500건이다(이 숫자는 이집트 유물도 포함). 소장품의 대부분을 차지하는 것은 중국·한국 관계의 문화재로, 중국 관계(대만을 포함)가 약 1만 건, 한국 관계가 약 4,000건이다. 나머지는 다른 아시아 지역의 것이다. 이 아시아 미술 소장품의 전시와 보관을 위해 도쿄국립박물관에는 동양관(東洋館)이라는 독립된 건물이 있다. 동양관은 1968년 개관했는데, 2009년 6월부터 개장공사(改裝工事)로 휴관 중이다. 재개관은 2013년 4월로 예정되어 있으며, 현재는 박물관 관내에 있는 다른 전시관에서 소규모의 아시아 미술 전시를 개최하고 있다.

이외에도 아시아 미술을 전시하는 박물관은 매우 많다. 아시아 미술 전문 박물관으로는 한국·중국의 우수한 도자기를 다수 전시하고 있는 오사카동양도자미술관(大阪東洋陶磁美術館), 서아시아의 고고유물(考古遺物)을 중심으로 한 도쿄의 고대오리엔트 박물관(古代オリエント博物館) 등이 유명하다. 일본 미술을 중심으로 다루면서 중국과 한국의 미술공예의 명품을 보유한 박물관·미술관은 일일이 열거하기 어려울 정도이다.

현재 필자가 근무하는 규슈국립박물관은 역사적으로 일본과 외국의 교류 창구 역할을 한 규슈(九州)에 위치하고 있으며, 일본과 아시아의 문화 교류를 주제로 한 특색 있는 박물관이다. 2007년에 개관했으며 아직 소장품은 많지 않으나, 일본 국내의 소장품을 기반으로 국립중앙박물관을 비롯한 한국의 국립박물관의 유물도 대여하면서 일본과 아시아의 문화재를 나란히 전시하고 있다.

이처럼 풍부한 일본의 아시아 미술 컬렉션은 어떻게 형성되었는가? 그 역사는 크게 전근대(前近代)와 근현대(近現代)의 두 단계로 나눌 수 있다. 전근대는 선사시대부터 1867년까지이며, 근현대는 1868년부터 현재까지이다.

이 과정을 상세히 서술하는 것은 일본사를 개설하는 것과 같아 한정된 시간에 모두 논할 수가 없다. 본고에서는 몇 가지 특징적인 점만을 설명하고자 한다.

(1) 전근대

초기(初期)의 교류

신석기시대에 한반도와 일본열도에서는 서로 다른 양식의 토기가 제작되었으며, 한반도제(韓半島製) 토기와 일본열도제(日本列島製) 토기를 분별하기는 어렵지 않다. 지금까지의 조사에서 한반도 남부에서는 일본제 토기가, 일본 서쪽의 규슈에서는 한반도제 신석기시대 토기가 발견되어 상호 교류를 확인할 수 있다. 다만 이것들이 미술품으로 인식되었는지는 확실하지 않다.

일본에서 확인되는 최초의 아시아 미술품은 한반도제 청동기이다. 기원전 3세기경 한반도제 동검(銅劍)과 동경(銅鏡) 등이 일본에 전해졌다. 그것들은 지방 지배자의 권위를 높이는 도구로서 선호되었으며, 무덤에 부장되었다.

기원전 1세기경부터는 중국의 제품도 일본에 전해지게 되었다. 특히 선호되었던 것은 동경이었다. 기원전 1세기경부터 3세기경까지 중국제 동경이 대량으로 유입되어 각지의 지배자의 무덤에 부장되었다.

또한 4세기 이후에는 한반도제 무기나 마구(馬具) 등의 금속 제품도 유입되어 애호되었다. 또한 중국 동북지구와 서아시아의 제품이 한반도를 경유하여 일본에 전해지기도 했다.

이처럼 초기의 아시아 미술 소장가는 각지의 지배자들이었다고 할 수 있다. 다만 그들은 자신들의 소장품 대부분을 자신이나 일족의 무덤에 부장시켜 버렸다. 이러한 초기 컬렉션은 우연한 발견이나 고고학적 발굴에 의해 후세에 새롭게 알려졌으며, 지금은 박물관과 개인의 소장품이 되어 있다.

전세(傳世)의 시작

6세기에 일본에 불교가 전래되었다. 불교가 융성하여 대규모의 사원이 조성되자, 일본인은 재보(財寶)를 무덤에 부장하는 것을 중단하고, 사원에 봉납하게 되었다. 그 결과 나라(奈良)와 교토(京都)에 있는 오래된 사원에 아시아 미술 컬렉션이 형성되었다.

7세기부터 9세기에 걸쳐 일본은 여러 차례 당(唐)에 사신을 파견하여 중국 문화를

흡수했다. 당에 파견된 사신, 즉 견당사(遣唐使)는 귀국할 때 당의 황제로부터 받은 하사품과 시장에서 구입한 제품을 다수 가지고 돌아왔다. 당대(唐代)는 국제 교류가 활발하여 중국에도 실크로드를 경유하여 전래된 서아시아의 제품이 많았다. 일본의 사신이 가지고 돌아온 물건들 중에도 중국제뿐만 아니라 서아시아제 물건이 적지 않게 포함되어 있었다.

이 시대의 재보를 보관하고 있는 것으로 유명한 곳이 나라의 쇼소인(正倉院)이다. 쇼소인은 8세기 일본의 강력한 지배자였던 쇼무천황(聖武天皇)의 유품을 봉납한 수장고이다. 현재의 쇼소인은 천황가의 사무를 취급하는 기관인 궁내청(宮内廳)의 관리하에 있지만, 원래는 유력 사원인 도다이지(東大寺)의 창고였으며, 도다이지에 의해 보호되어 왔다. 수량 면에서 쇼소인 유물의 다수를 점하는 것은 일본제이지만, 중국과 서아시아의 우수한 미술품도 포함되어 있다. 쇼소인 유물로 대표되는 중국과 서아시아의 미술품은 당시 일본의 미술공예에 큰 영향을 끼쳤고, 그 후의 일본 미술 발전의 기초가 되었다.

도자기의 유입

외교사절인 견당사는 9세기 말에 폐지되었으나, 그즈음부터 민간무역이 활발해졌다. 규슈의 상인들은 중국 및 한반도와 활발하게 무역을 했다. 일본은 동(銅) 등을 수출하고, 한국과 중국에서 도자기를 비롯한 공예품과 서화류, 서적 등을 대량으로 구입했다.

12, 13세기의 일본은 고려청자(高麗靑磁)를 대량으로 수입했다. 일본 각지의 호족(豪族)의 건물터를 발굴하면 거의 예외 없이 고려청자 파편이 출토된다. 출토 상황을 봤을 때 특히 매병(梅瓶)이 일본 각지의 유력자의 권위와 재력의 상징으로서 인기가 있었음을 알 수 있다.

당시 중국제 도자기의 무역 실태를 잘 보여주는 것이 신안해저유물(新安海底遺物)이다. 서력 1323년에 중국에서 일본으로 향한 배가 한국의 신안 앞바다에서 침몰했다. 1970년대부터 80년대에 걸쳐 한국의 연구자들이 조사를 한 결과 신안 앞바다의 해저에서 2만여 점의 유물이 수집되었다. 그 대부분은 중국의 용천요(龍泉窯)와 경덕진요

(景德鎮窯)에서 만들어진 자기였다. 이들 자기는 일본 교토의 사원 등에서 주문한 것이었으며 배의 목적지는 규슈의 하카타(博多)였음이 밝혀져 있다. 하카타, 즉 현재의 후쿠오카시(福岡市)에서는 수송 도중에 깨져서 폐기되었다고 여겨지는 막대한 양의 자기 파편이 출토되어, 도자기 무역이 활발했던 상황을 전해주고 있다.

또한 일본은 베트남과 태국의 도자기도 수입했다. 유적의 출토는 오키나와(沖縄)가 많지만 규슈, 혼슈(本州)에서도 발견된 사례가 있다.

서화(書畫)의 수입

14세기부터 16세기에 걸쳐 일본에서는 아시카가(足利) 가문이 쇼군(將軍)의 지위를 승계하여 일본의 정치를 이끌었다. 아시카가 가문은 명(明)과의 교류에 힘을 쏟으며 중국의 서화를 수집했다. 수집품은 그 후 산일되었지만, 수집품의 목록(『어물어화목록(御物御畫目錄)』)이 작성되어 현재 그 내용을 알 수 있다.

그 중 현재 중국에서도 명화(名畫)로 여겨지는 것이 남송(南宋) 시대의 저명한 화가인 양해(梁楷, Liang Kai) 필(筆) 〈출산석가도(出山釋迦圖)〉이다. 고행이 올바른 깨달음의 길이 아님을 깨닫고 하산하여 마을로 향하는 석가의 모습을 그린 수작으로 알려져 있다. 아시카가 가문에서는 이 그림을 중앙에 놓고 그 양쪽에 두 폭의 설경산수도(雪景山水圖)를 배치하여, 양해가 그린 세 폭으로 이루어진 한 세트의 작품으로 감상했다. 그러나 최근 연구에 따르면 양해 필이라 전해져 온 좌측의 작품은, 실은 양해가 아닌 양해 파(派)의 화가가 13-14세기경 남송대에서 원대(元代) 사이에 그린 것으로 생각되고 있다. 또한 본래는 좀 더 대화면(大畫面)이었을 그림이 아마도 세 폭의 한 세트로 만들기 위해 재단(裁斷)되었다고 생각된다.

당시 일본인은 중국의 명화를 수입해서 중국과는 다른 형태로 감상하기도 했으며, 때로는 일본인의 미의식에 맞춰 원화를 재단하는 대담한 행동을 실행했다.

이처럼 외래 미술품을 존중하면서도 때로는 일본인의 미의식에 맞춰 작품을 변형한 사례는 일본미술사에 종종 보인다.

16세기에 아시카가 가문이 몰락한 후, 이 세 폭은 각각 따로 전세되었으나, 약 400년이 지난 2004년에 모두 도쿄국립박물관 소장품이 되었다. 현재는 3점 모두 일본 국

보(國寶)로 지정되어 있다.

차(茶)의 미술

일본의 아시아 미술 컬렉션의 형성에 특이한 영향을 끼친 것 중에 차가 있다. 차는 중국에서 시작되어 건당사에 의해 일본에 소개되었다. 13세기경이 되면 일본에서도 차의 재배가 시작되어 상류 계층에 차를 마시는 풍습이 널리 퍼진다. 16세기가 되면 차는 권력자와 부유한 상인, 문화인 등이 정신적인 교류를 하는 장소에 맞는 음료로서 독자적인 발전을 이루었다. 폐쇄적인 다실(茶室)에서 주인이 차를 대접하고 객은 차를 음미하며 대화를 나누었다. 이러한 장소의 분위기를 만들고 화제를 제공하기 위해 물을 끓이는 솥, 차를 담는 그릇, 차를 마시는 다완(茶碗) 등의 다기(茶器)는 물론, 다기를 담는 포, 벽에 거는 서화, 꽃을 꽂는 그릇 등 다양한 기물이 고안되었다.

이러한 장소에서는 색다른 도자기가 선호되었는데, 일본에서 생산된 그릇도 사용되었지만 외국 제품도 선호되었다. 흥미로운 것은 16세기 이후 외국에서는 일용품으로 생산된 일용기(日用器)가 일본에서는 다회(茶會)에서 사용되는 다완으로서 유행했다는 점이다.

특히 귀하게 여겨진 것이 일본에서 고려다완(高麗茶碗)이라고 불리는 도기이다. 이것은 원래 조선시대에 한반도 남부에서 만들어진 서민용의 일용잡기였다. 이것이 일본 다인의 눈에 들어 다기로서 높게 평가되기에 이른 것이다. 게다가 일본 측에서 조선 측에 일본에서 선호되는 형태의 ‘고려다완’을 만들도록 주문하여 수입하는 경우도 있었다.

마찬가지로 중국의 경덕진요에 일본인 취향의 청화자기(靑花磁器)를 만들도록 주문하여 수입하기도 했다.

차도구를 싸는 천으로는 인도제의 면직물인 사라사(更紗)가 애용되었다. 사라사는 중국과 네덜란드의 무역선을 통해 일본에 전해졌다. 상거래의 수단으로서, 혹은 수집 취미의 결과로서 사라사의 조각을 붙인 앨범이 다수 제작되었다.

에도(江戸)시대의 수집품

에도시대, 즉 17세기부터 19세기 중엽까지 일본은 에도막부(江戸幕府)를 중심으로 하는 봉건 체제 아래 평화가 지속되고 경제도 발전했다. 학문이 장려되고 식자율도 높아져 유교의 고전을 비롯한 중국의 전통적 교양이 지배층부터 부유한 상인, 농민에 이르기까지 널리 보급되었다. 이미 일본 국내에서도 우수한 도자기의 생산이 시작되었고 서화도 독자적인 발전을 이루고 있었지만, 지식인들의 중국 취미를 배경으로 중국의 미술품 수입은 계속되었다.

당시의 아시아 미술의 유력한 수집가는 다이묘(大名), 즉 지방 영주였다. 또한 당시에는 사회적 신분이 높지 않은 자들 중에서도 재력을 가진 자들이 중국 미술품을 수집했고, 더 나아가 중국식의 소장품 도록을 간행하는 사람도 나타났다.

이치카와 베이안(市河米庵, 1779-1858)은 근대 직전에 세상을 떠난 인물이지만 일본의 봉건시대 말기의 풍요로움을 상징하는 인물이다. 글을 배우고 학교를 열었으며, 그 문인(門人)이 5,000명에 달했다고 한다. 그는 중국의 글을 수집하여 『소산림당문방도록(小山林堂文房圖錄)』이라는 소장품 도록을 간행했다. 이치카와 베이안의 수집품은 그 자손에 의해 창립된 지 얼마 되지 않은 국립박물관에 기증되어, 현재는 도쿄국립박물관에 보관되어 있다. 근대 직전에는 권력자가 아니더라도 중국 미술 컬렉션을 형성할 수 있을 정도로 일본에는 중국의 미술품이 다수 존재하고 있었던 것이다.

(2) 근현대

1868년에 일본은 체제를 정비하여 근대국가로의 탈피를 시작했다. 종래의 중국·한국·동남아시아의 범주를 넘어, 유럽과 미국, 그 식민지와의 교류도 활발해졌다. 또 19세기 말부터 1945년까지 일본은 한반도, 대만, 그리고 중국 대륙의 일부를 지배하였고 많은 일본인이 지배지에 이주하였다. 그 결과 지금까지 없었던 다양한 미술품이 일본에 전해지게 되었다.

또한 미술품을 수집하는 사람들에게도 변화가 일어났다. 사회구조상의 변화로, 그

때까지 많은 미술품을 소장하고 있던 사원이나 다이묘가(大名家)의 일부가 몰락하여, 그 소장품이 시장으로 유출되었다. 한편 공적(公的) 박물관이 탄생하여 문화재의 수집을 시작함과 동시에 새롭게 흥기한 자본가가 미술품 수집가로서 등장했다.

문화재(文化財)의 교환

일본은 근대국가 건설의 일환으로 유럽과 미국식 박물관 건설에 착수했다. 일본 최고(最古)의 박물관은 현재의 도쿄국립박물관이며, 그 창립은 1873년이다. 그 명칭이 제국박물관(帝國博物館)이나 제실박물관(帝室博物館)이었던 시절도 있었지만, 본고에서는 도쿄국립박물관으로 통일한다.

근대 일본이 외국 문화재를 수집하는 방법으로서 적극적으로 추진한 것이 문화재의 교환이었다. 1890년대 이후, 도쿄국립박물관은 유럽과 미국의 박물관과 문화재를 교환했다. 초기에는 도쿄국립박물관에 유럽과 미국의 선사시대 토기, 석기와 이집트의 고고유물이 기증되었다.

현재의 도쿄국립박물관 전시에서 중요한 지위를 차지하는 것은 1944년의 프랑스 극동학원(極東學院)과의 교류와, 1970년의 이라크 정부 고고국(考古局)과의 교류이다. 1944년 일본 측은 회화, 도검(刀劍) 등 미술공예품 31건을 당시 프랑스령 인도차이나의 하노이에 본부를 둔 프랑스 극동학원에 기증하였고, 극동학원으로부터는 크메르의 조각, 금속공예, 도기 등 69건의 기증품을 받았다. 1970년에는 이라크와 고고 자료를 교환했다. 이라크 정부 고고국이 기증한 고고유물은 도쿄국립박물관의 서아시아 전시에서 중요한 위치를 차지하고 있다.

1970년 이후 도쿄국립박물관은 외국과의 문화재 교환을 실시하고 있지 않다. 문화재의 교환은 항공기 발달 이전의, 문화재의 수송이 쉽지 않았던 시기에 외교적 배려 차원에서 행해진 것이다. 현재는 외국에서 전시를 개최하는 일도 비교적 쉬워졌기 때문에, 교환이라고는 해도 문화재를 외국에 양도하는 것은 생각하기 어렵게 되었다. 문화재의 교환은 일본 외교사(外交史)의 일부분이긴 하지만, 일본인이 외국의 문화재를 갈망해 온 사실을 단적으로 보여준다.

국외 조사

19세기 후반에는 일본인의 국외 조사도 시작되었으며, 그 결과 출토품과 수집품이 일본에 들어왔다. 특히 유명한 것이 오타니(大谷) 탐험대이다. 이 조사단은 1902년부터 1914년까지 세 차례에 걸쳐 인도·중앙아시아·중국을 조사하여 많은 자료를 수집했는데, 자금 문제로 중단되었으며 탐험대의 수집품은 각지로 분산되었다. 현재 오타니 탐험대의 수집품 가운데 주요한 부분은 일본의 도쿄국립박물관, 한국의 국립중앙박물관, 중국의 여순(旅順)박물관의 소장품이 되어 각 관의 전시실을 장식하고 있다.

제2차 세계대전 후에도 일본은 아시아 각지에서 조사 활동을 했다. 초기의 조사에서는 출토품의 일부를 일본으로 가지고 가는 것이 허용되었지만, 근년에는 대부분의 국가가 출토품의 유출을 엄격하게 제한하여, 기간을 명시한 차용은 가능해도 최종적으로 일본 소유가 되는 일은 없어졌다.

국제 시장의 아시아 미술품

일본이 근대화를 시작한 19세기 후반부터 제2차 세계대전이 끝나는 1945년까지는 국제 시장에 아시아 지역의 미술품이 다수 유통된 시대였다. 아시아 지역에서는 최대의 경제력을 자랑하는 일본이 많은 아시아 미술품을 구입했다.

제2차 세계대전 후 각국은 미술품의 국외 유출을 방지하는 장치를 마련하기 시작했다. 그러나 1990년대까지는 국제 미술 시장에서 아시아의 미술품이 활발하게 거래되어, 미술상(美術商)을 통해 많은 미술품이 일본에 들어왔다. 그러나 최근에는 각국이 자국 미술품의 국외 반출을 엄격하게 제한하여, 지금까지 알려져 있지 않았던 새로운 작품이 시장에 등장하는 일은 줄고 있다.

이와 같이 오랜 역사를 통해 대량으로 외국의 문화재를 수입해 왔던 일본은 이후로 소장품의 커다란 양적 증가는 기대할 수 없게 되었다. 국제 시장에는 많은 수의 도자기나 염직품(染織品)이 유통되고 있지만, 이 분야를 제외한다면 일본의 아시아 미술 컬렉션의 비약적인 증가는 없을 것으로 생각된다. 이러한 상황에서 아시아 미술을 어떻게 전시할 것인가가 앞으로 일본의 과제이다.

3. 일본의 아시아 미술 컬렉션의 특징

일본의 아시아 미술 컬렉션의 첫 번째 특징은 소장품의 대부분을 중국·한국의 미술품이 차지하고, 그 외 지역의 미술품은 적다는 것이다. 앞에서 소개한 바와 같이 도쿄국립박물관의 아시아 미술품 약 1만 7500건 중 중국 관계가 거의 2분의 1, 한국 관계가 4분의 1, 그 외 지역이 4분의 1이라는 비율이다. 이를 보면 일본 소재 아시아 미술품은 중국에서 유래한 것이 가장 많고 한국이 그 다음이며 그 외 지역의 물건이 적다는 것을 알 수 있다.

일본 소재의 중국·한국의 미술품은 질과 양 모두 풍부하며, 각 시대의 다양한 분야의 작품이 거의 모두 망라되어 있다.

일본의 인도 미술은 간다라·마투라의 불상 등 초기 불교미술품으로 제한되어 있다고 보아도 좋다. 인도에서 주류를 차지하는 힌두계의 조각은 적다. 또한 유럽과 미국의 미술관에 다수의 소장품이 있는 인도 세밀화(細密畫)도 일본에는 적다.

중앙아시아 미술품은 불상과 실크로드 관계의 유물이 대부분이다.

서아시아 미술품도 그 수가 적은데, 대부분은 선사·고대의 유물이다. 일본인은 문명의 기원에 관한 문제에 관심이 높으며, 수메르나 아시리아 등의 고대 국가에 대한 관심이 높다. 또한 쇼소인 유물의 생산국 중 하나인 페르시아에도 관심이 높다. 이에 비해 8세기에 시작되어 현재에 이르는 이슬람 미술에 대해서는 도자기를 제외하면 관심이 적다.

일본의 아시아 미술 소장품의 양과 내용은 당연히 일본과 그 지역과의 관계의 밀접함을 반영한다. 교류의 역사가 길고 일본 문화와의 관계가 깊은 중국·한국 미술에 일본인은 폭넓은 관심을 보이지만, 직접적인 교류가 거의 없었던 인도·중앙아시아·서아시아에 대해서는 불교, 고대 문명, 실크로드, 도자기 등 일본인이 관심을 가지고 있는 주제에 관한 작품 외의 미술품에는 관심이 적은 것이 사실이다.

두 번째 특징은 역사적으로 일본 고유의 독자적인 취향이 발달한 것이다. 아시아 미술을 소중히 여겨 온 전통 때문에, 본국과는 다른 감상 방법을 만들어 내기에 이른 것이다.

앞에서 소개한 바와 같이 일본에서는 중국 남송의 화가, 양해의 <출산석가도>가 그의 작품으로 생각되지 않는 산수화와 함께 세 폭으로 이루어진 한 세트로 감상되었다. 이러한 새로운 조합을 만들기 위해 본래의 그림을 잘라 줄이기도 했다. 게다가 다도(茶道)에서는 외국에서 일용잡기로서 만들어진 그릇을 명기(名器)로 귀하게 여겼고, 또한 외국의 생산지에 주문하여 현지에서는 잘 사용하지 않는 일본 취향의 제품을 만들게 하기도 했다.

이렇듯 본래는 아시아 지역에서 만들어진 미술품이라도, 그것이 일본에 와서 일본식으로 감상되는, 어떻게 보면 ‘일본의 미술품’이 되었다고도 할 수 있다. 현재 일본의 많은 미술관에서는 아시아 미술이 일본 미술과 함께 일본인 취향의 환경 속에서 감상되고 있다. 이것을 일본에서는 가라모노(唐物) 취미라고 한다. 가라(唐)라는 것은 중국의 당(唐)에서 유래한 말인데, 넓은 의미에서는 외국을 가리킨다. 일본의 가라모노 취미는 외국 문화를 음미하며 일본의 독자적인 미의식을 기른다는 의미에서 일본이 자랑하는 전통 중 하나이다. 동시에 외국의 문화를 일본식으로 이해 혹은 오해하게 하는 원인이기도 하다.

4. 일본의 아시아 미술 전시의 목표

기나긴 역사 속에서 아시아 미술 컬렉션을 보유하게 된 일본은 앞으로 어떠한 전시 활동을 해나가야 할까? 일본에는 아시아 미술품을 소유한 박물관·미술관이 매우 많으며, 개별 사정도 모두 다르다. 여기에서는 필자가 근무하고 있는 도쿄국립박물관과 규슈국립박물관의 사례를 소개하겠다.

앞에서도 언급했듯이 도쿄국립박물관은 아시아의 미술품을 보관, 전시하기 위해 1968년에 독립된 건물인 동양관을 건립했다. 상설전시는 지상 1층, 2층, 3층에서 이루어지며 면적은 3,400평방미터이다. 지하에는 1,400평방미터의 특별전 전용 전시장이 있다.

개관 이래 전시는 기본적으로 지역별로 행해졌으며, 중국, 한국, 동남아시아, 서

역, 서아시아, 이집트라는 지역 분배를 기본으로 해왔다. 전시실의 배치는 몇 차례 변경되었으나, 기본적으로는 서쪽에서 시작되어 일본과 가까운 한국에서 끝난다는 생각을 기조로 해왔다.

사실 각국의 미술품이 있기 때문에 지역별이 아니라 회화, 조각, 금속기, 도자기 등의 분야별로 전시실을 나누어 각국의 미술품을 비교하는 전시안도 항상 검토되어 왔다. 그러나 중국의 미술품이 압도적으로 많은 현 상태로는 관람자에게 아시아 고미술의 역사를 오해시킬 수 있는 전시가 될 수 있어 실현되지 않았다.

동양관의 개관으로 아시아 미술 전시는 일본 미술 전시와 분리되었다. 동양관의 설립목적에 명확하게 제창된 것은 아니지만, 동양관 관계자들에게는 일본의 가라모노 취미가 아닌 현지 그대로의 문화를 소개하고자 하는 의식이 있었다. 한편 일본 전시와 아시아 전시가 완전히 분리되어 그 관계를 알기 어렵게 되었다는 비판이 있는 것도 사실이다.

동양관은 대규모 지진 발생시 강도 부족이 지적되어 왔기 때문에, 2009년 여름부터 휴관하여 내진 보강공사를 진행하고 있다. 또한 엘리베이터를 증설하여 관객의 편의를 도모함과 동시에 전시장도 일신하여 효과적인 전시를 목표로 하고 있다.

필자는 올해 4월에 도쿄국립박물관을 떠났기 때문에 현 시점의 상세한 전시 계획을 서술할 입장은 아니나, 여기에서는 새로운 전시의 방향성을 소개하도록 하겠다. 종래 지역별 전시는 유지하면서 지하에 있던 기존의 특별전시장을 상설전시장으로 새롭게 전시 면적을 넓혔다. 이곳에는 1944년 교환으로 기증된 크메르 조각의 주요 작품을 상설전시 하는 등 새로운 코너를 설치한다. 현 직원들은 지금까지 전시하지 않았던 분야의 작품을 전시하도록 노력하고 있다. 또한 연구를 통해 소장품 중에서 전시가 가능한 작품을 늘리는 것이 소장품이 풍부한 도쿄국립박물관이 목표로 하는 길 중 하나이다.

당초 2012년 4월로 예정되어 있던 동양관의 재개관은 올해 3월 11일에 발생한 동일본대지진의 영향으로 2013년 1월로 연기되었다. 이는 유감스러우나 어떤 의미에서는 준비 기간이 늘었다고 볼 수도 있기에 신(新) 동양관의 전시에 많은 기대를 부탁드린다.

규슈국립박물관은 2007년 10월에 개관한 새로운 박물관이다. 아직 소장품은 적지만, 이 박물관의 특색은 문화재의 보존수복에 힘을 기울이고 있다는 것이며 이를 위한 인원과 설비를 갖추고 있다는 것이다. 2007년 10월의 개관 이전부터 국외의 문화

재 보존수복 사업도 추진해 왔다. 현재 그 결과의 일부를 발표하는 특별전도 개최하고 있다.

2004년 중국의 네이멍구자치구(內蒙古自治區)에서 고분이 발굴되어 채색 목관, 금은기 등 거란국(遼) 유물 다수가 출토되었다. 호화로운 부장품과 그 연대관(年代觀)에서 거란 건국의 아버지 야율아보기(耶律阿保機)와 가까운 관계인 여성(여동생 혹은 딸)의 무덤으로 추정되고 있다.

규슈국립박물관은 목관의 채색 박락으로 고민하고 있던 네이멍구문물고고연구소(內蒙古文物考古研究所)를 지원해 왔다. 외부 자금을 도입하여 전문가를 현지에 파견하고 현지에서 인재 양성을 하면서 4년만에 보존수복 처리를 완성했다.

그 성과를 세상에 널리 알리기 위해 2011년 9월 27일(화)부터 11월 27일(일)까지 규슈국립박물관에서 〈초원의 왕조 거란(草原の王朝 契丹)〉을 개최하게 되었다. 이번 전시는 네이멍구자치구의 전면적인 협력으로 질 높은 작품이 망라되었다. 거란이라면 야만적인 북방민족이라고 생각하기 쉽지만 전시품의 높은 미술적 가치 때문에 전문가들 사이에서도 거란 문화의 재평가 움직임이 일어날 정도이다.

새로운 작품의 입수가 어려운 아시아 미술에서는 앞으로 차용품에 의한 전시(loan exhibition)의 개최가 한층 중요한 과제가 될 것이다. 지금까지 외국 전시는 전시에 출품하여 진열하는 비용이 문제가 되어 왔다. 이번 규슈국립박물관의 전시와 같이 인재육성을 포함한 교류를 점차 늘려가며 신뢰 관계를 쌓은 후 실현한 전시는 앞으로의 아시아 미술 전시 활동의 좋은 선례가 될 수 있을 것이다.

당연하겠지만, 충실한 아시아 미술 전시는 아시아 각국의 협력 없이는 실현할 수 없다. 전시를 통한 아시아 각국의 상호 이해증진을 위해 일본은 앞으로 아시아와의 교류에 한층 더 노력하지 않으면 안될 것이다.

일문번역: 정미연 (서울대학교 고고미술사학과 석사과정)
国文翻訳: 鄭美娟 (韓國ソウル大学考古美術史学科修士課程)

日本のアジア美術コレクションと展示

谷豊信

日本九州国立博物館学芸部長

1. はじめに

日本は古くから韓国や中国の文化を受容しつつ、独自の文化を発展させてきた。外来美術品のコレクションが形成されはじめたのも遠い昔にさかのぼり、外国の美術品に日本独自の価値観を与えることもしばしばであった。近代になると、国際交流の活発化に伴い、アジア美術品の収集が一層盛んになるとともに、博物館・美術館での展示も行われるようになって、現在に至っている。日本においてアジア美術コレクションがどのように形成され、どのような特色をもっているか、また現在どのような展示を行い、今後どのような方向を目指すべきかということ論ずることは、重要でありまた興味深いものがある。しかし問題は多岐にわたり、簡潔に論ずることは難しい。

私は1988年4月から2011年3月まで東京国立博物館【東博、Tokyo National Museum/TNM】において、日本以外のアジア諸地域の美術品の蒐集と展示に当たり、本年4月からは日本とアジア諸地域の文化交流をテーマとした九州国立博物館【九博、Kyushu National Museum/KNM】に勤務している。ここではこれまでの博物館での経験を中心に、日本のアジア美術コレクションの特色をまとめ、また現在、東京国立博物館および九州国立博物館が新しい展示を目指して模索している状況をお話したい。

2. 日本におけるアジア美術コレクションの形成

現状では、日本は、アジア諸国のなかでは、アジア諸地域(外国)の美術品をもっとも多く所有している。日本はアジア諸国の一員ではあるが、複雑な表現をさけるため、本稿では、以後アジア美術というときは、日本以外のアジア諸国の美術を指すこととする。

日本最大のアジア美術コレクションを有するのは、東京国立博物館である。東京国立博物館は1872年に創立された日本でもっとも歴史の古い博物館である。東京国立博物館のコレクションは12万件あるが、このうちアジア美術コレクションは約1万7500件である(この数はエジプト遺物も含む)。大半を占めるのが中国・韓国関係の文化財で、中国関係(台湾も含む)が約1万件、韓国関係が約4000件で、残りが他の諸地域のものである。これらのアジア美術コレクションの展示と保管の為、東京国立博物館には東洋館という独立した建物がある。東洋館は1968年に開館したが、2009年6月から改装工事のため休館となっている。新装開館は2013年1月の予定であり、現在は博物館の敷地内にある別の展示館で小規模なアジア美術展示を行なっている。

他にも、アジア美術を展示している博物館はきわめて多い。アジア美術専門の博物館としては、韓国・中国の優れた陶磁器を多数展示している大阪東洋陶磁美術館、西アジアの考古遺物を中心とした東京の古代オリエント博物館などが有名である。日本美術を中心としつつ、中国や韓国の美術工芸の名品も有する博物館・美術館は、それこそ枚挙にいとまがないほどである。

現在、私が勤務する九州国立博物館は、歴史的に日本と外国の交流の窓口となった九州に位置しており、日本とアジア諸国の文化交流を主題とする特色ある博物館である。2007年に誕生したばかりで、まだ所蔵品は多くないが、日本国内のコレクションを基礎とし、国立中央博物館をはじめとする韓国の国立博物館の遺物もお借りしながら、日本とアジア諸国の文化財を並べて展示している。

このような日本の豊富なアジア美術品コレクションはどのように形成されたのか?その歴史は、大きく前近代と近現代の二つの段階に分けることができる。前近代は、先史時代から1867年まで、近現代は1868年から今日までである。

この過程を詳しく述べることは、日本の歴史を概説することに等しく、限られた時間で論じ尽くすことはできない。ここでは、いくつかの特徴的な点だけを説明することにしたい。

(1) 前近代

初期の交流

新石器時代、韓半島と日本列島では異なった様式の土器が作られており、韓半島製の土器と日本列島製の土器を見分けるのは困難ではない。これまでの調査で、韓半島南部では日本製の土器が、日本の西の九州島では朝鮮半島製の新石器時代土器が発見されており、交流の事実が確かめられる。ただ、それぞれ美術品とみなされていたかどうか、定かではない。

日本における最初の確かなアジア美術品は、韓半島製の青銅器である。前3世紀ころ、韓半島製の銅剣や銅鏡などが日本にもたらされた。それらは地方の指導者の権威を高める道具として愛好され、最後は墓に納められた。

前1世紀頃からは中国の製品も日本にもたらされるようになった。特に愛好されたのは、銅鏡である。前1世紀ころから3世紀ころまで、中国製の銅鏡が大量に輸入され、これも各地の支配者の墓に納められた。

また4世紀以降は、朝鮮半島製の武器や馬具などの金属製品も輸入され、愛好された。また韓半島経由で中国東北地区や西アジアの製品が日本にもたらされることもあった。

初期のアジア美術コレクターは各地の支配者であったといえる。ただ、彼らは自らのコレクションのほとんどを、自分や一族の墓に副葬してしまった。こうした初期のコレクションは、偶然の出土や考古学的発掘によって後世改めて世に知られ、今日では博物館や個人コレクターの収蔵品となっている。

伝世のはじまり

6世紀に日本に仏教が伝来した。仏教が盛んになり大きな寺院が造られるようになると、日本人は財宝を墓に納めることをやめて、寺院に納めるようになった。この結果、奈良や京都にある古い寺院でアジア美術コレクションが形成されるようになった。

7世紀から9世紀にかけて、日本はしばしば中国の唐王朝へ使者を送り、中国文化を吸収した。唐に派遣された使者、すなわち遣唐使は、帰国する時、唐の皇帝からの贈り物や市場で購入した製品を多数持ち帰った。唐時代は国際交流が盛んで、中国にもシルクロードを経由で

もたらされた西アジアの製品が多かった。日本の使者が持ち帰ったもののなかにも、中国製のみならず西アジア製のものが少なからず含まれていた。

この時代の財宝を保管してきたことで有名なのが、奈良の正倉院である。正倉院は、8世紀の日本の強力な支配者であった聖武天皇の遺品を納めた収蔵庫である。今日では、正倉院は天皇家の事務を取り扱う役所である宮内庁の管轄下にあるが、元々は有力寺院である東大寺の倉庫であり、東大寺の力によって守られてきたものである。数量的には正倉院遺物の多数を占めるのは日本製の作品であるが、中国や西アジアの優れた美術品も含まれている。正倉院遺物に代表される中国や西アジアの美術品は、当時は日本の美術工芸に大きな影響を与え、その後の日本美術発展の基礎となった。

陶磁器の輸入

外交使節である遣唐使は9世紀末に廃止されたが、そのころから民間の貿易が活発となった。九州の商人は中国や韓半島と盛んに貿易を行った。日本は銅などを輸出し、韓国や中国から陶磁器を始めとする工芸品や、書画作品、書籍などを大量に購入した。

12、13世紀の日本は高麗青磁を大量に輸入した。日本各地の豪族の館を発掘すると、必ずといってよいほど高麗青磁の破片が出土する。出土状況から、特に大降渡りの梅瓶が日本各地の有力者の権威や財力の象徴としてもてはやされていたことが伺われる。

当時の中国製陶磁器の貿易の実態をよく示すのが、新安海底遺物である。西暦1323年に中国から日本に向かった船が、韓国の新安沖で沈没した。1970年代から80年代にかけて韓国の研究者が調査を行い、新安沖の海底から2万余点の遺物を採集した。その大半は、中国の龍泉窯や景德鎮窯で焼かれた磁器であった。これらの磁器は日本の京都の寺院などが注文したものであり、船の目的地は九州の博多であったことが明らかになっている。博多、すなわち現在の福岡市では、輸送途中で割れて廃棄されたと考えられる膨大な量の磁器の破片が出土しており、当時の陶磁器貿易が盛んであったさまを伝えている。

また日本は、ベトナムやタイの陶磁器も輸入していた。遺跡での出土は沖縄に多いが、九州、本州でも発見例がある。

書画の輸入

14世紀から16世紀にかけて、日本では足利家が将軍の位を継承し、日本の政治を指導した。足利家は、中国の明との交易に力を注ぎ、中国の書画を収集した。収集品はその後散逸したが、収集品の目録(「御物御画目録」)も作成されたため、今日、その内容を知ることができる。

このなかで、今日の中国でも名画とされるのが、南宋時代の著名作家である梁楷(Liang Kai)筆の〈出山釈迦図〉である。苦行が正しい悟りへの道でないと悟り、山を下りて人里にむかう釈迦の姿を描いた優品として知られている。足利家では、これを中央におき、その両側に二幅の雪景山水図を配し、梁楷の描いた三幅対の作品として鑑賞していた。今日の研究によれば、向かって左側の雪景山水図も梁楷の作で、自然の大きさと奥深さをよく表した作品とされている。これに対し、向かって左側の作品は、梁楷筆と伝えられてきたものの、梁楷派の画家によって13~14世紀ころ、南宋から元時代にかけて描かれたものと考えられている。また本来はもう少し大画面であったものが、おそらく三幅対に仕立てるために裁断されたものと考えられる。

当時の日本人は、中国の名画を輸入しつつも、中国とは別の形で鑑賞することがあり、時には自らの美意識に合わせて原画を裁断するという大胆な行動にでた。

このような外来の美術品を尊重しつつも、ときには自らの美意識に合わせて手を加えるということは、日本の美術史には時折見られる。

16世紀に足利家が没落したのち、この三幅はのち別々に伝世したが、約400年を経た2004年にすべて東京国立博物館の所蔵となった。現在は3点併せて日本の国宝に指定されている。

茶の美術

日本におけるアジア美術コレクション形成に、特異な影響を与えたものに茶がある。

茶は中国にはじまり、遣唐使によって日本に紹介された。13世紀ころになると、日本でも茶の栽培がはじまり、上層階層に喫茶の風習が広まっていった。16世紀にはいると、茶は、権力者や富裕な商人、文化人などが精神交流する場の飲み物として独自の発展を遂げた。閉鎖的

な茶室で、主人が茶を振る舞いつつ、客は茶を飲みつつ、会話を行った。場の雰囲気を作り、また話題を提供するため、湯を沸かす釜、茶を納めた茶入れ、茶を飲む茶碗などの茶器はもとより、茶器を包む布、壁にかける書画、花を生ける器など、さまざまな器物に趣向が凝らされた。

ここで、陶磁器は目新しいものが好まれた。国産品も用いられたが、外国製品も愛好された。興味深いことに、16世紀以降は、外国の生産地では美術品とは見なされない日用の器が、茶会の席で用いる茶碗として流行するようになった。

特に珍重されたのが、日本で高麗茶碗と呼ばれた陶器である。これは元々は朝鮮時代に韓半島南部で焼かれていた庶民の用いた日用雑器であった。これが日本の茶人の目にとまり、茶器として高く評価されるにいたった。さらには、日本側から朝鮮側に注文をだし、好みの姿の「高麗茶碗」を作らせて輸入することもあった。

同様に、中国の景德鎮窯に注文を出し、日本人好みの青花磁器を作らせて輸入したりもした。

茶道具を包む裂には、インド製の綿織物である更紗も愛用された。更紗は中国やオランダの貿易船で日本にもたらされた。商取引の便のため、あるいは収集趣味の結果として、更紗の端裂を張り込んだアルバムが多数制作されるにいたった。

江戸時代のコレクション

江戸時代、すなわち17世紀から19世紀中頃まで、日本国内は江戸幕府を中心とする封建体制のもと、平和が保たれ、経済も発展した。学問が奨励され、識字率も高まり、儒教の古典をはじめとする中国の伝統的な教養が、支配層から富裕な商人・農民にまで、かなりの階層に普及した。すでに日本国内でも優れた陶磁器の生産が始まり、また書画も独自の発展を遂げていたが、知識人の中国趣味を背景に中国からの美術品の輸入は続いた。

当時のアジア美術の有力なコレクターは、大名、すなわち地方領主であった。また当時は社会的身分が高くなかった者の中でも、財力に恵まれた者のなかには、中国美術品を収集し、さらには中国式の収蔵品図録を刊行するものも現れた。

市河米庵(いちかわ べいあん、1779～1858)は、近代直前に亡くなった人物であるが、

日本の封建時代末期の豊かさを象徴する人物である。書を学び、書の学校を開き、門人は延べ5000人に達したという。中国の書を収集し、『小山林堂文房図録』という収蔵品図録を刊行した。市河米庵のコレクションは、子孫により、創立まもない国立博物館に寄贈され、現在は東京国立博物館に保管されている。近代直前には、権力者でなくとも中国美術のコレクションを形成できるほど、日本には中国の美術品が多数存在していたのであった。

(2)近現代

1868年に日本は体制を改め、近代国家への脱皮を開始した。従来の中国・韓国・東南アジアの枠を超え、欧米諸国やその植民地との交流も活発となった。その結果、これまでにない様々な美術品が日本にもたらされるようになった。

また美術品を収集する者にも変化が起こった。社会構造の変化から、それまで多くの美術品を持っていた寺院や大名家の一部は没落し、その所蔵品が市場に流れた。一方、公的な博物館が誕生して文化財の収集を始めるとともに、新たに興った資本家が美術品コレクターとして登場した。

文化財の交換

日本は近代国家建設の一環として、欧米式の博物館の建設に着手した。日本最古の博物館は現在の東京国立博物館であり、その創立は1873年である。名称は帝国博物館となったり、帝室博物館となったりした時代もあったが、ここでは東京国立博物館で統一する。

近代日本が、外国文化財を収集する方法として、積極的にすすめたのが文化財の交換であった。1890年代以降、東京国立博物館は欧米の博物館と文化財の交換を行なった。初期の交換で、東京国立博物館には欧米の先史時代の土器・石器やエジプトの考古遺物が寄贈された。

今日の東京国立博物館の展示で重要な位置を占めるのは、1944年のフランス極東学院との交換と、1970年のイラク政府考古局との交換である。1944年、日本側は絵画、刀剣など美術工芸品31件を、当時のフランス領インドシナの手ノイに本部を置くフランス極東学院に寄

贈し、極東学院からはクメールの彫刻・金工・陶器など69件の寄贈を受けた。1970年にはイラク国と考古資料の交換を行なった。イラク政府考古局から寄贈された考古遺物は、東京国立博物館の西アジア展示のなかで重要な位置を占めている。

1970年以後、東京国立博物館は外国との文化財交換は行っていない。文化財の交換は、航空機発達以前の、文化財の輸送が容易ではない時期に、外交的配慮からなされたものである。今日では外国で展覧会を開催することも比較的容易となり、交換とはいえ文化財を外国に譲渡することは考えにくくなっている。文化財の交換は日本外交史の一コマであるが、それにしても日本人が外国の文化財を渴望してきた事実を端的に物語る。

海外調査

19世紀後半には、日本人による海外調査も始まり、その結果、出土品や採集品が日本に将来された。特に有名なのが大谷探検隊である。この調査団は、1902年から1914年まで、3次にわたってインド・中央アジア・中国を調査し、多くの資料を採集したが、資金の問題から中断し、探検隊の採集品は、各地に分散した。現在、大谷探検隊最終品の主要な部分は、日本の東京国立博物館、韓国の国立中央博物館、中国の旅順博物館の所蔵となって各館の展示を飾っている。

第二次大戦後も、日本はアジア各地で調査を行なっている。初期の調査では、出土品の一部を日本に持ち帰ることが許されたが、近年はほとんどの国が出土品の持ち出しを厳しく制限し、期間を区切った借用は可能であっても、最終的に日本の所有となることはなくなった。

国際市場におけるアジア美術品

日本が近代化を始めた19世紀後半から第二次大戦が終了する1945年までは、国際市場にアジア地域の美術品が多数流通した時代であった。アジア地域では最大の経済力を誇った日本は、多くのアジアの美術品を購入した。

第二次大戦後、各国は美術品の国外流出を防ぐ措置を講じはじめた。それでも、1990年代頃までは、国際美術市場でアジア諸国の美術品が盛んに取引され、美術商を介して多くの美術品が日本にもたらされた。しかし近年は、各国とも自国の美術品の国外持ち出しを厳しく制

限するようになり、これまで知られていなかった新たな作品が市場に登場することは少なくなっている。

このように、長い歴史を通じて大量に外国の文化財を受け入れてきた日本であるが、今後、大きな増加は期待できないようである。国際市場にはなお多くの陶磁器や染織品が流通しているが、この分野を除けば、日本におけるアジア美術品の飛躍的な増加はないものと思われる。そうした状況下で、アジア美術の展示をどのように展開していくかが、これからの日本の課題である。

3. 日本のアジア美術コレクションの特質

日本のアジア美術の第一の特色は、中国・韓国の美術品が多数を占め、他の地域の美術品が少ないことである。先に紹介したように、東京国立博物館のアジア美術品約1万7500件のうち、中国関係がほぼ2分の1、韓国関係が4分の1、その他の地域が4分の1という比率は、そのまま日本所在のアジア美術品の比率とすることはできないにしても、日本所在のアジア美術品は、中国に由来するものが最も多く、韓国がそれに次、他の地域のものは少ないことは間違いないであろう。

日本所在の中国・韓国の美術品は、質量ともに豊富である。この両国の美術品については、各時代のさまざまな分野の作品がほぼ網羅されている。

日本におけるインド亜大陸の美術は、ガンダーラ、マトウラーの仏像などの、初期の仏教美術作品に限定されているといつてよい。インドで主流を占めるヒンドゥー系の彫刻は少ない。また欧米の美術館に多数のコレクションがあるインド細密画も、日本には少ない。

中央アジアの美術品は、仏像とシルクロード関係の遺物にほぼ限定される。

西アジアの美術品も少なく、大半は先史・古代の遺物である。日本人は文明の起源に関する問題に関心が高く、シュメールやアッシリアなどの古代国家に対する関心が高い。また正倉院遺物の生産国の一つであるペルシャにも関心が高い。これに対し、8世紀に始まり今日にいたるイスラム美術には、陶磁器を除けば関心が薄い。

日本におけるアジア美術コレクションの量と内容は、当然ながら日本とその地域との関係の粗密を反映している。交流の歴史が長く、日本文化とも関係が深い中国・韓国美術には日本人は幅広い関心を示すが、直接的交流がほとんどなかったインド・中央アジア、西アジアについては、仏教、古代文明、シルクロード、陶磁器といった、日本人が関心をもっているテーマに関する作品が注目され、これらのテーマから外れる美術品には関心が薄いというのが実情である。

日本のアジア美術の第二の特色は、歴史的に独自の趣味が発展したことである。アジア美術を珍重した結果、本国とは異なる鑑賞方法を生み出すに至った。

さきに紹介したように、日本では、中国南宋の画家、梁楷の〈出山釈迦図〉は、彼の作とは思われない山水図と合わせ、三幅対で鑑賞されてきた。新たな組合せを作るため、本来の絵を切り詰めることも行なわれた。さらには茶道の世界では、制作地では日用雑器として造られた器を名器として珍重し、さらには、外国の生産地に注文をだして、現地では通常造らない日本趣味の製品を作らせたりした。

こうなると、もともとはアジア諸国で造られた美術品であっても、それが日本に来て日本にしかない鑑賞のされ方をする、ある意味での「日本の美術品」となったということもできよう。今日、日本の多くの美術館では、アジア美術は日本美術とともに、日本人好みの環境で鑑賞されている。それを日本では唐物(からもの)趣味という。唐(から)とは中国の唐王朝に由来する語であるが、広い意味で外国を指す。日本の唐物趣味は、外国文化を咀嚼し、日本独自の美意識をはぐくんだという意味で、日本の誇るべき伝統の一つである。同時に、外国の文化を日本式に理解あるいは誤解してしまう一因にもなっている。

4. 日本のアジア美術展示が目指すもの

長い歴史の末、アジア美術コレクションを積み上げてきた日本は、今後どのような展示活動を行なうべきであろうか。日本にはアジアの美術品を所有する博物館・美術館はきわめて多く、それぞれの事情も異なっている。ここでは、私が勤務してきた東京国立博物館と九州国立

博物館の事例を紹介したい。

さきに触れたように、東京国立博物館はアジアの美術品を保管、展示するため、1968年に独立した建物である東洋館を建設した。常設展示は地上の1階、2階、3階で、面積は3400平方メートル。地下には1400平方メートルの特別展専用会場があった。

開館以来、展示は基本的に地域別で、中国、韓国、東南アジア、西域、西アジア、エジプトという地域割りを基本としてきた。展示室の配置はなんとか変更されたが、基本的には西から始まり日本に近い韓国に至るという考えを基本にしてきた。

実は、各地の美術品があるのだから、地域別ではなく、たとえば絵画、彫刻、金属器、陶磁器などの分野ごとに部屋を分け、各地の美術品を比較する展示をする案も常に見当されてきた。しかし、中国の美術品が圧倒的多い現状では、観覧者にアジアの古美術の歴史を誤解させる展示となりかねず、実現に至らなかった。

東洋館の開館によって、アジア美術の展示は日本美術の展示とは切り離された。設立の目的に明確にうたわれたわけではないが、東洋館関係者には、唐物趣味ではなく、現地のありのままの文化を紹介したいという意識があった。一方、日本の展示とアジアの展示が完全に切り離され、その関係がわかりにくくなっているという批判があるのも事実である。

東洋館は大規模地震に対しては強度不足であることが指摘されていたため、2009年夏から休館し、耐震補強工事を行なっている。あわせてエレベーターを増設して観客の便を図るとともに、ケースも一新して効果的な展示を目指している。

私はこの4月で東京国立博物館を離れたので、現時点での展示計画の詳細を述べる立場にはないが、ここでは新しい展示の方向性を紹介しよう。従来の地域別展示は維持しつつ、地下のかつての特別展会場を常設展会場に改めて展示面積を増やし、1944年に交換によって寄贈されたクメール彫刻の主要作品を常設展示するコーナーほか、新たなコーナーを設ける。これまで展示してこなかった分野の作品を展示するよう、現スタッフは努力している。研究によって、収蔵品のなかから展示可能な作品を増やすというのは、収蔵品が豊富な東京国立博物館が目指す一つの道である。

当初、2012年4月に予定されていた東洋館の新装開館は、本年3月11日の東日本大震災の影響で、2013年1月に延期となった。残念ではあるが、ある意味では準備期間が増えたという

ことである。新東洋館の展示にご期待いただきたい。

九州国立博物館は2007年10月に開館した新しい博物館であり、まだ収蔵品は少ない。

九州国立博物館の特色は、文化財の保存修復に力を入れていることであり、そのための人員と設備を備えている。2007年10月の開館前から、海外の文化財の保存修復事業も進めてきた。現在、その成果の一部を発表する特別展を開催している。

2004年、中国の内蒙古自治区で古墓が発掘され、彩色木棺、金銀器など、契丹国(遼王朝)遺物多数が出土した。豪華な副葬品とその年代観から、契丹建国の父、耶律阿保機と近い関係にある女性(妹説、娘説などあり)と推定されている。

木棺の彩色剥落に困っていた内蒙古文物考古研究所を、九州国立博物館は援助してきた。外部資金を導入し、専門家を現地に派遣し、現地で人材養成をしながら4年がかりで保存修復処理を完成した。

その成果を世に広めるため、2011年9月27日(火)から11月27日(日)まで、九州国立博物館で〈草原の王朝 契丹〉を開催することになった。内蒙古自治区の全面協力により、質の高い作品が揃った。契丹といえどかく野蛮な北方民族と見なされがちであるが、展示品の美術的価値の高さから、専門家の間でも契丹文化の再評価の声が上がっているほどである。

新たな作品を入手することが難しいアジア美術においては、借用品による展示会(loan exhibition)の開催が今後一層重要な課題となる。これまで、外国展といえどかく出陳料が問題となってきた。今回のような、人材養成を含めた交流を積み重ね、信頼関係を築きあげたうえで実現した展覧会は、今後のアジア美術展示活動の一つのよき前例とすることができるであろう。

当然ではあるが、アジア美術展示の充実は、アジア諸国の協力なくしては実現しない。展示によってアジア諸国の相互理解を深めるために、日本は、今後アジア諸国間との交流に一層の努力をしなければならないと考える次第である。

한국의 아시아 미술 컬렉션과 전시

민병훈
국립중앙박물관 아시아부장

1. 머리말

전근대의 한국문화를 논할 때, 흔히 중국과 일본을 포함한 동아시아 문화권의 일환으로, 유교문화와 불교문화 그리고 한자문화라는 동질성 내에서 그 문화를 폐쇄적으로 규정하려는 경향이 강하게 유지되어 왔다. 우리의 역사와 문화의 발전 과정에 나타나는 중국문화와의 밀접한 관련성으로 인하여 중국문화에 대한 지대한 관심의 표명은 어찌 보면 당연한 현상일지도 모른다. 그러나 그 도가 지나쳐 아시아라는 역사세계에 병존하는 다양한 문화권의 속성과 그 구체적인 특성에 대해 거의 몰이해에 가까운 기형적 문화인식 수준을 탈피하지 못하고 있는 것이 현재 실정이다.

한국의 교육현장이나 학계의 이와 같은 절름발이식 아시아관은 현행의 왜곡된 역사 교육 시스템과도 밀접한 관련성이 있다. 즉 일선의 교육 현장에서의 아시아 문화에 대한 이해는 중국 일변도에 치우친 나머지, 중국의 역사와 문화를 이해하는 것이 곧 아시아 역사와 문화 이해의 전부인 것으로 인식되고 있으며, 미술사의 경우에 있어서도 중국 미술사는 아시아에 비견할만한 대상이 없는 유일한 대표 격으로 받아들여지고 있다.

그러나 중국 일변도의 역사 서술 역시 그 내용을 들여다보면, 중국 문화의 지역적 다양성은 다루어지지 않은 채 화북지역에 치우친 왕조사 나열이라는 구각을 탈피하지 못하고 있는 것이 엄연한 사실이다.

아시아 문화 이해에 대한 이러한 왜곡된 현상은 우리가 중국 주변의 제 문화권의 이해 과정에서 중국 측의 한문사료로 대변되는 왜곡된 자료에 지나치게 의존해 왔던 과거의 역사연구의 오류에서 비롯된 것이다. 이로 인하여 북방의 유목문화권, 서·중앙아시아 오아시스 문화권, 남아시아 해양문화권이라는 독립되고 완결된 역사세계에 대한 이해는 물론 이들 제 문화권의 상호 유기적 관련성에 입각한 아시아 문화의 거시

적 조감은 과거에 있어서나 현행의 교육 및 문화 현장에서 크게 개선되지 못하고 있는 실정이다.

고등학교나 대학의 교재 가운데 서양사 서술의 대부분을 점하고 있는 서유럽과 아시아의 근본적인 차이점은 그 역사세계를 구성하고 있는 역사적 지리적 다원성이라는 점에서 찾을 수 있다. 즉 아시아라는 역사세계는 민족적으로나 언어·종교라는 점에서 일원(一元)의 세계로 파악할 수 있는 서유럽과는 비교가 되지 않을 정도의 다양성을 지닌 역사세계이며, 이를 종합적으로 파악하고 이해하기 또한 결코 쉽지 않은 일이다.

다행히도 근자에는 아시아의 역사와 문화를 연구하는 지역학회가 다수 성립되어, 현지 언어로 기록된 역사자료와 출토자료를 제1차 사료로 취급하는 전문 인력이 양성되기 시작하여, 아시아 문화 이해의 균형이 조금씩 개선되어 가고 있는 실정이다. 1993년에 창립된 한국 중앙아시아학회를 비롯하여 중동학회, 이슬람학회, 동남아시아학회 등이 그 대표적인 사례로, 이러한 전문학회에 소속된 인력이 학계에서의 활약은 물론 방송 등 언론매체를 통하여 아시아 문화의 다양성과 지역적 특성을 주지시키는 데에 일익을 담당하고 있다.

아시아 문화의 다양성을 일반 대중들에게 널리 알리는 데에는 무엇보다 그 지역의 역사와 문화가 응축되어 있는 문화재를 통해 설명하는 것이 가장 효과적인 접근 방법 가운데 하나이다. 상술한 바와 같이 다양한 전문학회를 중심으로 한 전문 인력의 양성 및 활약과 더불어, 1990년대 초반에는 중화인민공화국을 비롯한 구 러시아에서 독립한 중앙아시아 제 국가군과의 국교수립이라는 국제상황의 변화에 따라, 이들 지역의 문화에 대한 관심이 사회 전반적으로 크게 제고되었다.

이로 인하여 국내의 국립중앙박물관을 비롯한 여러 국공립박물관은 중국의 국가박물관을 비롯한 각 지역의 대표 박물관 등과 활발한 문화교류 사업을 통하여 중국의 다양한 지역 문화를 소개할 수 있는 길이 열리게 되었다. 그 결과 북방의 네이멍구와 동북지방의 랴오닝성을 비롯하여 남방의 윈난, 서방의 티베트, 신장위구르자치구에 이르기까지, 다양한 풍토 조건 하에서 배양된 판이한 성격의 중국문화의 다양한 측면을 체계적으로 조망할 수 있는 기회를 가질 수 있게 되었다.

이러한 경향에 박차를 가한 것이 2005년 10월 서울 용산에서 신축개관을 맞이한 국

립중앙박물관의 아시아관 신설이었다. 국립중앙박물관에 아시아관이 독립된 영역으로 신설된 것은, 상술한 바와 같이 우리 역사와 문화의 발전 과정에 나타나는 주변 문화권과의 다양한 문화교류의 현상을 상설전시나 특별전시를 통하여 설명하고자 하는 목적이 우선 반영되었기 때문이며, 이를 통하여 아시아에 병존하는 다양한 문화권의 역사와 문화에 대한 체계적인 이해는 물론, 한국문화를 이러한 문화교류의 흐름에 실어 이를 거시적으로 조감하고자 하는 목적 또한 크게 작용하고 있다.

국립중앙박물관에는 과거 중앙청 시절 즉 일제강점기에 조선총독부 건물로 사용되었던 건물을 대대적으로 개수하여 이전·개관하였던 1986년도에도 부분적으로는 아시아 문화를 소개하는 상설 전시실이 개설된 바 있다. 1916년 조선총독부박물관에 기증되어 일제강점기 동안 경복궁 내 수정전(修政殿)에서 전시되고 있었던 중앙아시아 유물 즉 오타니 컬렉션은 광복 이후 현재의 덕수궁 본관과 민속박물관 건물을 국립중앙박물관으로 사용하고 있었을 때, 소량의 관련유물을 전시한 적도 있었으나, 1986년도의 이전·개관을 맞이하여 박물관 4층 서측에 중앙아시아실을 신설함으로써 벽화와 다양한 출토유물의 대표작품을 체계적으로 전시할 수 있게 되었다. 아울러 일본실 역시 동경국립박물관의 유물을 차용하여 처음으로 신설하였으나, 두 전시실 모두 중앙청 건물의 철거와 함께 경복궁 서문 입구에 신설한 작은 규모의 새 박물관 건물로 이전·개관하며 전시면적의 축소로 인하여 다시 폐쇄되고 말았다.

이러한 의미에서 국립중앙박물관이 용산 시대를 맞이하여 신설한 아시아관은 국립박물관 역사상 최초의 아시아 문화재 전문 전시실의 확보라는 점 이외에도, 효율적인 개관 준비를 위하여 전시실 별로 전문 인력을 사전에 확보하여 개관에 임하였다는 점에서도 특기할 만 하다. 신설된 아시아관은 국립중앙박물관의 고유 컬렉션인 중앙아시아 유물, 신안해저유물, 일본 근대미술품, 중국 유물 등을 중심으로, 인도·동남아시아실, 중앙아시아실, 중국실, 신안해저유물실, 일본실로 구성되었다.

개관에 즈음하여 자체 컬렉션이 부족한 동남아시아의 경우 인도네시아, 베트남, 태국 등과 교섭하여 그 역사와 문화의 흐름을 체계적으로 소개할 수 있는 통사적 전시를 기획하였다. 그리고 국립중앙박물관의 남아시아·동남아시아 전시유물 확보와 다양한 테마전시를 가능하게 하였던 결정적인 조력자는 다름 아닌 외부로부터의 기증이었

다. 특히 일본 요코하마에 거주하는 가네코 가즈시게(金子量重) 선생이 아시아 각지에서 수집한 다양한 고고·미술·민속자료는 국립중앙박물관 아시아 전시의 질적 향상을 초래한 중요한 계기가 되었다.

이와 같은 개관 전후의 정황 아래, 아시아 미술 전시를 위한 조직의 신설과 전문 인력이 충원되며 아시아 미술 자체 소장품에 대한 연구와 보고서의 발간 그리고 그 성과를 바탕으로 한 다양한 특별전과 테마전시를 지속하는 한편, 중국과 일본을 비롯한 인도·동남아시아, 중앙아시아 국가들과의 활발한 인적·학술교류를 병행하며, 현지 조사연구의 성과를 토대로 해당국가의 국립박물관 등의 소장품을 반입하여 다양한 특별전시를 개최하고 있다.

이하, 국립중앙박물관의 아시아 미술 컬렉션을 중심으로 국내의 대표적인 아시아 미술 소장품에 대한 개략적 소개와 더불어, 근년의 특별전시·테마전시 등 관련전시의 전반적인 흐름과 그 경향을 간단히 짚어보고자 한다.

2. 아시아 미술 컬렉션

(1) 국립중앙박물관의 컬렉션과 전시

중앙아시아 컬렉션

19세기 말에서 20세기 초, 서구 열강의 각축장으로 화한 중앙아시아 지역은 러시아와 영국을 비롯하여, 스웨덴, 독일, 프랑스 등이 이 지역에 대한 유리한 고지를 선점하고자 정치·군사적 목적의 탐험대를 앞 다투어 파견하여 정보수집을 활발히 전개하였다. 그러나 그 과정에 타림분지의 사막지대에서 고문서를 비롯한 유기질재 출토유물이 학계에 보고되며 그 학술적 가치가 판명되자, 중앙아시아 탐험은 점차 지리·역사학적 규명을 목적으로 한 학술탐험으로 그 성격이 바뀌어갔다.

이와 같은 상황 아래 당시 런던에 체류하고 있었던 일본 교토의 니시혼간지(西本願寺) 제22대 문주 오타니 고즈이(大谷光瑞)는 귀로에 불교 동점의 중요 경로였던 서역지

방을 직접 답사하고, 이후에도 두 차례에 걸친 사적 탐험대를 추가 파견하였다. 1902년부터 1914년까지 행하여진 오타니 탐험대의 서역 탐험조사의 구체적인 행정(行程)은 『西域考古圖譜』(國華社, 1915)에 상세하게 기록되어 있다. 그러나 오타니 탐험대는 서구 열강의 그것과는 달리 개인적인 탐험의 성격을 띤 것이어서, 결국 재정상의 문제를 야기하여 코즈이 자신이 그 책임을 지고 문주 자리에서 물러나는 바람에, 탐험과정에서 수집된 방대한 유물 역시 채 정리가 되기도 전에 분산되는 운명을 맞이하게 되었다.

코즈이가 중국 뤄순(旅順)에 은거하며 당시 지참했던 관련유물은 현재 중국 다롄시(大連市) 뤄순박물관에 소장되어 있으며, 나머지는 동경국립박물관과 조선총독부박물관으로 이관되었다. 1916년 조선총독부박물관에 기증·이관된 이들 유물은 경복궁의 수정전을 상설전시실로 하여 광복 때까지 계속 전시되고 있었다. 석굴사원의 벽화를 비롯하여, 사막지대 오아시스 주민의 다양한 생활용품, 무덤에 매장되었던 부장품 등 약 2000점에 이르는 이들 유물은 광복 이후 6.25전쟁을 겪으면서도 여타 국보급 유물들과 함께 안전하게 소개되어 오늘에 이르고 있다.

이들 유물은 경복궁에 신축된 국립중앙박물관(현재의 국립민속박물관)의 개관을 계기로 1974년에 경주에서 서울로 반입되었으며, 당시 동양실에 일부 유물이 진열되기도 하였다. 상술한 바와 같이 1986년의 이전개관을 계기로 중앙아시아실이 신설되며 본격적인 전시가 이루어졌으며, 당시 간행되었던 『中央아시아美術』(국립중앙박물관, 삼화출판사, 1986. 8)은 중앙아시아 유물의 중요 작품을 칼라 도판으로 소개하고 한국 학자에 의한 해설이 첨부된 최초의 도록이다.

이후 필자를 비롯한 중앙아시아학회 소속 학자들의 계속된 현지 조사 및 현지 학자들과의 공동연구 성과를 반영하여, 2003년 12월 용산으로의 이전 개관을 앞두고 신설될 아시아관의 전시를 사전 점검하는 차원에서 <국립중앙박물관 소장 西域美術(Arts of Central Asia)> 전시를 대대적으로 개최하였으며, 동일한 명칭의 도록도 발행되었다. 이는 신중국 성립 이후 중국 신장위구르자치구에서 행하여진 발굴성과를 토대로 각 지역의 박물관에 소장되어 있는 관련유물 조사와 연구 성과를 반영하는 한편 치밀한 현지조사 과정에서 새롭게 밝혀진 조사연구 성과를 집대성한 것으로, 한국의 중앙아시아학의 수준을 대내외에 현시한 성격의 전시이기도 하였다.

이어서 2005년의 개관에 즈음하여 간행된 『초원과 오아시스 문화, 중앙아시아』(민병훈 저, 국립중앙박물관, 통천문화사, 2005)는 각 전시실별 도록 가운데 하나로, 『국립중앙박물관 소장 西域美術』(한국박물관회, 2003)의 내용을 바탕으로 일반인들이 보다 쉽게 관련유물을 이해할 수 있도록 가필하여 재편집한 것이다.

개관 이후 중앙아시아 컬렉션의 분야별 대표유물을 중심으로 상설전시를 지속하는 한편, 2006년에는 소장품 가운데 투르판과 쿠차 지역의 석굴사원에서 가져온 불화의 천불도를 테마로 한 작은 규모의 전시 <실크로드에서 온 천불도, 국립중앙박물관 소장 중앙아시아 벽화>를 개최하여, 불교 동점의 과정에 나타나는 천불도의 의미와 석굴사원 내부에 장엄된 천불도의 도상적 특징 및 그 의미에 대해서도 알기 쉽게 소개하는 기회를 마련하였다(국립중앙박물관, 『실크로드에서 온 천불도』, 주자소, 2006).

이러한 전시활동과 더불어 중국 신강지역의 박물관이나 문물국 등 관련기관과의 공동조사나 공동연구를 추진하는 한편, 현지의 학자를 초빙하여 석굴사원 보존을 위한 장기 연수를 추진하는 등 활발한 인적교류가 이루어지고 있으며, 올해부터 3개년 계획으로 소장 유물에 대한 종합보고서 발행을 목적으로 투르판문물국과의 공동조사연구를 계속하고 있다.

이밖에도 국립중앙박물관은 2005년의 신축개관을 계기로 2001년부터 중앙아시아 벽화 보존처리 작업에 착수하여, 탐험 종료 후 나무액자 틀 내부에 고정시켜 두었던 벽화를 전시와 보관 및 운반이 용이하도록 최신의 기법으로 재 보존처리함과 동시에, X선 형광분석(XRF)나 가속질량분석(AMS) 등 첨단 과학기기 분석방법을 활용하여 벽화의 정확한 조성연대 비정이나 안료 분석 등도 병행 추진하고 있다.

일본 근대미술품

국립중앙박물관은 일제강점기에 수집된 일본 근대미술품 198점을 소장하고 있다. 이들 소장품은 일본화 93점, 서양화 37점, 판화 4점, 조각 20점, 공예 44점으로 구성되어 있다. 1938년 조선총독부는 창경궁의 이왕가박물관 소장품을 덕수궁의 신축 미술관으로 옮겨 전시하고, 1933년부터 같은 덕수궁 내의 석조전에서 꾸려왔던 일본 근대 미술 전시를 이왕가박물관 소장품과 결합하여 ‘이왕가미술관’이란 이름의 식민지 미술

관을 새로이 신설하였다. 그리고 1945년의 광복에 이르기까지 매년 막대한 예산을 투입하여 일본 근대미술품을 정략적으로 구입하여 전시함으로써 식민지 조선사회와 미술계에 일본 근대미술의 우월성을 정치적으로 과시하는 계기로 삼았다.

이들 작품은 상술하였던 중앙아시아 유물과 함께 1945년의 일본 패망 이후에도 한국 국립박물관 소유로 이관되어 오늘에 이르고 있다. 국립중앙박물관 소장 일본 미술품은 그 대부분이 1930년대에서 1940년대 초기에 이르기까지 당시 일본의 대표적인 공모전에서 입상한 작품을 중심으로 구입한 것이 많아, 그 작가들의 면면을 살펴보면 일본 근대미술사의 거장들이 거의 망라되어 있다고 해도 과언이 아니다. 그리고 해방 이후 일본 문화에 대한 거부감으로 인하여 이들 작품이 거의 공개될 기회가 없었기 때문에 작품의 보존상태 또한 훌륭하다. 특히 이들 작품 가운데 공예품은 제작연대로 살펴볼 경우 일본에 해당시기의 작품이 없어 일종의 공백기로 여겨질 정도로 뛰어난 작품들이 많다. 따라서 이들 작품은 당시 일본의 작가들이 전통에 바탕을 두면서도 필사적으로 근대미술을 수용하여 이를 접목시키고자 노력하였던 전환기의 가치관이 반영된 수작들이기 때문에, 일본 미술계의 입장에서 보면 일종의 타임캡슐과도 같은 성격의 것이라고 할 수 있다.

새 박물관 신축 이전개관을 앞둔 2001년에는 이들 작품 가운데 일본화에 대한 국내 학자들의 조사연구 보고서 『國立中央博物館所藏 日本近代美術 -日本畫篇-』(국립중앙박물관, 2001)이 간행되었으며, 그 다음 해 10월에는 이를 바탕으로 <國立中央博物館所藏 日本近代美術>전시가 개최되어 같은 이름의 도록 역시 특별전의 개막과 동시에 간행되었다(『國立中央博物館所藏 日本近代美術』, 한국박물관회, 2002). 이 전시는 2003년 4월부터 6월까지 일본 동경예술대학 미술관과 교토 국립근대미술관에서도 한국의 전시와 동일한 명칭으로 순회 개최된 바 있다.

2005년의 신축 이전 개관에 즈음하여 발행한 도록 『일본미술』(예맥출판사, 2005)에는 국립중앙박물관 소장 일본근대미술의 명품과 저간의 구입 유물 그리고 동경국립박물관에서 차용한 고고유물, 불교관련 유물, 공예품 등이 망라되어 있다. 2007년에 간행된 도록 『일본근대미술』(예맥출판사, 2007)은 동경국립박물관의 차용유물을 반환한 후, 국립중앙박물관의 일본 근대미술품만으로 전시실을 개편하며 발행한 것이다.

한편 소장품에 대한 정리와 연구를 병행하며 그 성과를 반영한 작은 규모의 테마전시 개최와 함께, 관련 전시도록 『일본미술의 복고풍』(사회평론, 2008), 『일본 근대 서양화』(사회평론, 2008)도 발행되었다. 그리고 2010년 12월에는 소장품 가운데 서양화에 대한 조사연구 내용을 정리한 『國立中央博物館所藏 日本近代美術 -西洋畫篇-』(국립중앙박물관, 2010)이 간행되었으며, 2012년도에는 공예편을 간행하여 일본 근대미술 컬렉션에 대한 조사연구 결과를 총집성할 예정이다.

신안 해저 유물

주지하는 바와 같이 유라시아 대륙의 동서를 잇는 실크로드는 교역과 문화전파의 가교로서 세계 역사상 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 해상 실크로드는 육상의 실크로드(오아시스 루트)와 상호보완적으로 기능하며, 특히 조선술과 항해술의 발달로 도자기를 대량으로 수송할 수 있게 됨에 따라, 흔히 ‘도자의 길(ceramic road)’이라고도 부른다.

중국의 원대(元, 1271-1368)에는 서아시아의 이슬람제국에 이르기까지 해상교역이 왕성하게 전개되었으며, 당시 서아시아에서 동남아시아를 거쳐 중국의 동남해안으로 이어지고 있었던 바닷길은 한국과 일본까지 연결되어 있었다.

1323년 중국의 경원(慶元, 지금의 Ningbo 寧波) 항구에서 도자기를 포함한 다양한 무역품을 싣고 일본 교토로 향하던 국제 무역선이 전라남도 신안 앞바다에서 침몰하였다가, 1975년 한 어부에 의해 청자화병이 발견되면서 650여년의 기나긴 잠에서 깨어나게 되었다.

‘신안선(新安船)’이라고 불리는 이 침몰선의 인양은 우리나라 최초의 수중발굴로서 큰 의미를 지닌다. 이를 계기로 바닷길을 통한 대외교류에 대해 관심이 높아졌을 뿐만 아니라, 이후 완도, 도리포, 비안도, 태안반도 등지에서 수중발굴이 계속 이어지게 되었다. 그리고 동아시아 바닷길의 의미를 범 아시아적인 교류의 틀 속에서 이해할 수 있게 되었다. 이러한 점에서 신안선 발굴유물은 당시 해상 실크로드를 통한 교역의 실상과 생활상을 구체적으로 이해할 수 있는 중요한 단서를 제공하고 있다.

1976년부터 1984년까지 9년 동안 11차에 걸쳐 진행된 수증발굴조사 결과, 도자기 및 기타 문화재 22,000점과 동전 28톤, 자단목 1000여본, 선채파편 등이 인양되었다. 이들 인양문화재의 중심을 이루고 있는 도자기 가운데 중국 절강성의 용천요에서 제작된 것이 전체의 약 60%를 점하고 있으며, 나머지는 강소성의 경덕진요, 길주요, 복건성의 건요 등지에서 제작된 도자기로 이루어져 있다.

신안 해저 유물 역시 중국 현지의 왕성한 발굴 및 연구 성과를 참조하는 한편 관련 유적에 대한 현지방문 조사와 제작지별 분류연구 성과 등에 의해, 근자에는 이를 반영한 전시와 도록의 발행 등이 활발하게 진행되고 있다.

2005년의 개관에 즈음하여 간행된 전시실별 도록의 일환으로 『신안선과 도자기 길』(김영미 저, 국립중앙박물관, 통천문화사, 2005)이라는 단행본이 출간되었으며, 2007년 10월에는 경덕진요에서 제작된 도자기를 중심으로 <경덕진요 청백자, 푸르름 속에 핀 순백의 미>라는 테마전시를 통하여, 유형별 분류와 장식문양을 체계적으로 분류 소개하였다(『경덕진요 청백자, 푸르름 속에 핀 순백의 미』, 사회평론, 2008). 이어서 2008년 10월에는 소장품 가운데 향로에 초점을 맞춘 테마전시를 기획하여, 향로의 형태와 미적 감각뿐 아니라 이를 통하여 동아시아의 향 문화의 전개 양상을 조감하였다(『마음을 담은 그릇, 신안香爐』, 사회평론, 2008).

한편 국립중앙박물관에는 신안 해저에서 인양된 문화재 이외에도, 국내에서 출토된 중국 도자기와 기증 및 구입을 통해 확보한 것 등 육조시대에서 수당(隋唐), 오대(五代), 송(宋), 원(元)의 중국 도자기 약 천여 점을 소장하고 있다. 2007년에는 이들 도자자료의 내용과 성격 그리고 관련 도요지에 대한 조사 성과를 정리한 보고서 『국립중앙박물관 소장 중국도자』(국립중앙박물관, 2007)가 간행되었다. 이 보고서에는 약 200여점의 관련 도자자료가 소개되어 있다.

가네코 컬렉션

상술한 바와 같이 2005년의 신축 개관에 즈음하여 국립중앙박물관 아시아 컬렉션 가운데 가장 빈약한 분야였던 동남아시아 지역의 귀중한 수집 자료가 일거에 보충되는 쾌거를 맞이하였다. 일본 요코하마에 거주하는 가네코 가즈시게 선생이 지난 40여 년

동안 아시아 각지를 조사하며 수집한 자료 1,020건을 기증한 것이다.

가네코 선생은 평생 동안 아시아의 거의 모든 지역을 답사하며 여러 민족들이 창조해 온 조형문화에 대한 조사연구와 자료수집에 진력해 왔으며, 수집한 방대한 소장품의 분산을 막고 이에 대한 효율적인 관리와 연구 및 전시가 이루어지기를 바라는 마음에서 일국을 대표하는 박물관 등에 이를 일괄 기증하기로 마음을 정한 후 국립중앙박물관에 이를 기증하게 된 것이다.

가네코 선생이 기증한 아시아 각지의 민족조형품은 그 출처가 동아시아, 중앙아시아, 서아시아, 남아시아, 동남아시아 등 30여 개국에 이르며, 유물의 종류는 선사시대 토기·청동기·유리기 등으로 구성된 고고유물, 불상·불화·경상(經箱)·경전·공양구 등으로 이루어진 종교 관련 유물, 도자기·칠기·목제품·직물류·죽제품·의류·식기 등 실생활 유물, 완구·인형·탈·악기 등 기예 관련 유물로 구분된다.

이들 기증품은 모두가 소중한 의미를 지닌 전시 대상이지만, 감상품으로서의 자기류(磁器類) 등 보다는 아시아 각지의 일반 서민들이 생활용구로서 사용하였던 도구류(道具類)가 매우 뛰어난 가치를 지닌 컬렉션이라고 할 수 있다. 특히 칠기류(漆器類)의 경우 지역에 따라 기형(器形)이나 제작기법도 다양할 뿐만 아니라 용도에 따른 종류 또한 다양하여, 세계의 어떠한 컬렉션보다 질과 양에 있어서 뛰어나다.

가네코 기증품은 그 제작연도가 그다지 오래되지 않았으나, 과거 수세기 동안 변함 없는 제작기법과 재료로 만들어진 고유한 민족조형품이 대부분을 이루고 있다. 그러나 아시아 각지의 급격한 현대화에 따른 개발 과정에서 이들 장인의 제작기법이 끊긴 지 금에는 그 어디에서도 이들 전통기법으로 제작된 물품들을 접할 길이 없다.

이와 같이 가네코 수집품은 현지를 직접 답사하는 과정에서 현지의 장인(匠人)이 직접 제작하였거나 혹은 현지인이 장기간 사용하고 있었던 생활용품을 직접 입수한 것이기 때문에, 세계 각지의 관련박물관의 소장품에 비하여 수집품의 내력이 분명할 뿐만 아니라, 그 제작방법 및 재료 등에 이르기까지 정확한 정보가 갖추어져 있어 전시대상으로서 매우 뛰어난 가치를 지니고 있다.

가네코 컬렉션은 2005년 개관 이래 기증관의 독립된 전시실에서 기증품의 전체 개요를 소개하는 상설전시를 지속하다가, 2007년 5월에는 중국 남방과 동남아시아의 칠

기문화에 초점을 맞춘 <아시아 칠기전>(『아시아 칠기전』, 국립중앙박물관, A4판형 8면 브로슈어)을 개최하여, 베트남의 나전칠기를 비롯하여 남아시아의 불상, 경상, 경전, 각종 공양구 등 칠기의 다양한 유형과 제작방법 그리고 그 문화를 체계적으로 소개하는 기회를 가졌다. 이어서 2010년 9월에는 <흙으로 빚은 아시아의 꿈>이라는 주제의 테마전시를 기획하여, 전불(轉佛)과 아시아 각지의 토기, 가면, 토우, 완구 등을 소개하며 각 민족의 생활상과 조형미를 살펴보고자 하였다(『흙으로 빚은 아시아의 꿈』, 국립중앙박물관, 2010).

(2) 화정박물관의 티베트 미술 컬렉션

근자에 티베트 미술을 비롯한 불교미술이 구미를 중심으로 붐을 일으키고 있다. 1994년 독일 베를린의 인도박물관(Museum für Indische Kunst)에서 개최되었던 전시회 “The Black City on the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto”에는 서하(西夏)의 하라호토 유적에서 출토된 티베트계 불교미술의 정화가 소개되었고, 이어서 1995년 프랑스 파리의 그랑 팔레(Grand Palais)에서 개최된 “*Sérinde, Terre de Bouddha*” (『세랑드, 부처의 땅』)에서는 세계 각지에 분산 소장되어 있는 실크로드의 불교문화재 등 명품이 일거에 소개되었다. 그리고 2004년에는 영국도서관(British Library)에서 영국 스타인(Aurel Stein)의 수집품 등을 중심으로 “The Silk Road – Trade, Travel, War and Faith”가 개최되어 둔황 등 실크로드 연변의 유적에서 수집된 다양한 문화재가 출품되었다. 한편 2008년에는 러시아 상트페테르부르크의 에르미타주박물관에서 “The Caves of One Thousand Buddhas: Russian Expeditions on the Silk Routes”가 개최되어, 둔황과 투루판을 비롯한 불교유적에서 수집된 유물을 중심으로, 러시아의 중앙아시아 탐험성과를 집대성하는 성과를 거두었다.

티베트 불교미술 가운데 특히 탕카라고 불리는 불화는 축(軸)으로 된 그림이어서 용이하게 휴대가 가능하기 때문에, 문화대혁명 등 종교문화 수난의 시기에 다수의 작품이 국외로 반출되었다. 이들 작품의 일품은 대부분 구미의 수집가의 손에 넘어갔으나,

한국의 한빛문화재단의 설립자 한광호씨는 우연한 기회에 티베트 미술을 접하고 이에 매료되어 평생을 티베트 미술품 수집에 열정을 기울이게 되었다. 그 컬렉션은 매년 점증하여 2000년에는 총수 900여점에 이르게 되어, 세계 유수의 티베트 미술 컬렉션으로 자리 잡게 되었다. 한광호 컬렉션은 티베트 밀교미술의 핵심인 만다라를 비롯하여 여래(如來), 조사(祖師), 수호존(守護尊), 분노존(忿怒尊), 보살, 호법존(護法尊), 나한(羅漢) 등 역사학적으로나 도상학적으로 귀중한 작품들로 구성되어 있다.

이들 티베트 미술품은 현재 서울 도심의 북측 평창동에 위치한 화정박물관에 소장되어 있으며, 전문 큐레이터를 중심으로 소장 자료의 정리와 연구를 진행하는 한편, 매년 참신한 기획전시를 개최하여 그 진면목을 일반에게 공개하고 있다. 1999년의 개관 전시도록 『티베트의 미술』(화정박물관, 한빛문화재단, 1999)을 필두로, 소장품을 연차적으로 정리하여 대형 자료집 『Art of Thangka』를 계속 간행하고 있다. 『Art of Thangka From Hahn's Collection』(Vol.1~5, 한빛문화재단, 1997~2005)은 1997년에 제1집이 발행된 이래 현재 제5권(2005)까지 간행되었으며, 제6권이 곧 간행될 예정이라고 한다.

이 컬렉션은 2001년에 일본에서 10개월 동안 5개 도시를 순회하며 〈탕카의 세계〉라는 전시로 소개된 바 있으며, 2003년에는 영국의 영국박물관에서도 한광호 컬렉션의 명품을 소개하는 전시 “Tibetan Legacy: Paintings from the Hahn Kwang-ho Collection”에 출품되어 호평을 받았다.

한국의 불교미술은 고려시대의 원나라를 매개로 한 밀교미술과 깊은 관련을 지니고 있으며 이러한 경향은 조선시대의 불교미술에도 이어지고 있어, 한광호 티베트 컬렉션은 한국 불교미술의 원류를 연구함에 있어서도 매우 중요한 의미를 지닌다.

국내에는 화정박물관의 티베트 미술 소장품 이외에도, 서울 종로구 누상동과 전라남도 보성 대원사에 각각 티베트 전문 박물관이 있어, 불화와 불상, 의식용 법구, 복식자료 등 다양한 소장품을 선보이고 있다. 특히 서울 누상동 소재의 티베트박물관에는 티베트 승려의 종교복식을 비롯하여 무속인의 복장과 무구(巫具) 그리고 티베트인들이 일상생활에 사용하는 다양한 직물자료가 소장되어 있어 이채롭다. 두 박물관 모두 소장 컬렉션을 소개하는 도록 『아름다운 티벳』(신영수 컬렉션, 2000), 『신비의 불

교왕국-티베트의 밀교미술』(대원사 티베트박물관, 2005)을 간행한 바 있다.

화정박물관에는 티베트 불교미술품 이외에도 중국 명청대의 도자기, 서화를 비롯하여 금속공예품, 상아·목조각, 칠기, 옥공예품 등 기술적인 완성도가 매우 높은 장식공예미술의 명품을 다수 소장하고 있어, 당대의 의식주 전반에 걸친 생활환경과 그 문화를 이해하는 중요한 단서를 제공하고 있다.(『중국미술소장품』제1권·제2권, 한빛문화재단, 2000) 화정박물관이 평창동으로 이전·개관하며 개최한 특별전시 <아시아를 조망하는 눈>은 당 박물관의 소장품 가운데 티베트 불교미술을 비롯하여 중국, 일본, 한국 미술품의 명품을 엄선하여 공개한 것이다(『아시아를 조망하는 눈』, 화정박물관, 2006).

3. 아시아 미술 전시

상술한 바와 같이, 한국의 아시아 미술 전시 가운데 인접국 중국의 역사와 문화에 대한 관심은 1992년의 양국 국교 수립 이후, 국립중앙박물관을 비롯하여 국립박물관 등을 중심으로 중국의 국가박물관이나 각 성(省)의 대표 박물관들과의 활발한 인적교류 및 문화교류 사업을 전개하여 실로 다양한 주제의 기획전시가 개최되었다.

이러한 일련의 전시를 통하여, 화북지역과 화남지역을 비롯하여 서북의 건조지대 등 다양한 풍토 하에서 배양된 중국 문화의 지역적 다양성을 집중적으로 조명할 수 있게 되었으며, 결과적으로 중국문화를 구성하고 있는 민족과 문화의 다양성을 이해하는 데에 일익을 담당하였다. 국립중앙박물관에서 개최한 <중국 고대회화의 탄생>은 중국 국가박물관 소장품을 중심으로 화상석에 나타난 회화적 요소를 학술적으로 정리 연구하여 그 성과를 반영한 것이다. 그리고 <차마고도의 삶과 예술>(국립중앙박물관, 2009.6) 전시는 한국국영방송 KBS가 제작한 다큐멘터리 ‘차마고도’의 방영을 계기로, 중국 남방과 티베트를 잇는 옛 무역로의 기능과 그 문화사적 의미에 초점을 맞춘 것이다. 이 전시는 중국 남방문화의 특성과 근자에 각광을 받고 있는 서남 실크로드에 중점을 두고 국내의 관련 컬렉션을 망라하여, 소위 차문화의 고향 운남지역의 문화가 지

니는 동아시아에 있어서의 의미를 새롭게 되새겨보는 내용이기도 하였다.

중국과의 국교 수립 이후, 한중 양국 사이에 전개되었던 활발한 문화교류는 특히 2007년에 국립중앙박물관과 중국 국가박물관, 일본 동경국립박물관이 중심이 되어 발족한 아시아 국립박물관장 협의회(Asian National Museum Association, ANMA)의 출범을 계기로 동아시아 국립박물관의 상호 인적교류와 전시교류 등 문화교류 사업의 활성화에 크게 기여하고 있다.

마찬가지로 러시아와의 국교 정상화 그리고 구소련에서 독립한 중앙아시아 제국과의 국교수립에 따른 활발한 문화교류 사업이 추진된 결과, 국립중앙박물관에서의 관련전시 개최를 비롯하여 중앙아시아 실크로드 상의 유적과 출토유물을 보다 효율적으로 보존·수복하고 관리하기 위한 전문가 양성 프로그램이 활성화되어 문화교류의 토대를 다지고 있다.

2009년 11월부터 2010년 9월까지 개최되었던 <동서문명의 십자로, 우즈베키스탄의 고대문화>는 우즈베키스탄 국립역사박물관을 비롯한 5개 국립기관의 소장품 가운데, 선사시대에서 현재의 이슬람문화에 이르기까지 우즈베키스탄의 역사와 문화의 흐름을 개관할 수 있는 일품으로 구성된 전시였다. 특히 이 전시에는 우즈베키스탄 남단의 테르메즈 지역에서 출토된 초기 불교문화재와 아무다리야 중하류 유역의 조로아스터교 문화를 상징하는 납골기 ‘웃스아리’가 대거 출품되어, 동서 문화 교류의 핵심지역인 우즈베키스탄의 역사적 위상과 지리적 특색을 잘 드러내었다. 그리고 출품 유물 가운데 사마르칸트의 아프라시압 궁전 벽화에 묘사되어 있는 7세기 중엽의 한국인 사절의 모습이 모사본으로 공개되어 세간의 이목을 집중시킨 바 있다.

국립중앙박물관은 아시아관을 신설 운영하는 과정에서 자체 컬렉션이 가장 빈약한 동남아시아권 문화를 보다 체계적으로 소개하기 위하여 현지 국립박물관과의 문화교류 사업의 일환으로 인도네시아의 역사와 문화의 흐름을 개관할 수 있는 전시 <인도네시아 미술>을 개관 당시부터 2년 동안 상설 전시하였으며, 이어서 베트남과도 같은 성격의 전시를 기획하여 <베트남, 삶과 문화>를 2008년 3월부터 2010년 1월까지 개최한 바 있다.

한편 국가별 문화교류 사업과 이에 따른 전시개최와 별도로, 아시아에 병존하였던

다양한 문화권의 성격을 체계적으로 소개하는 문화권별 기획전시의 개최와 동서문화 교류라는 거시적 시점에서 아시아 문화를 상호 유기적 관련성에 입각하여 이를 입체적으로 조감하고자 하는 전시 또한 다양하게 개최되어, 한국에 있어서의 아시아 미술 전시의 중요한 흐름을 형성하고 있다.

근자의 전시 가운데 아시아의 중요 문화권을 심층적으로 소개한 대표적 예로 국립중앙박물관 기획전시실에서 개최된 대형전시 <황금의 제국 페르시아>(2008.4-2008.8)를 들 수 있다. 이 전시에는 이란 국립박물관 소장의 아케메네스조 페르시아와 사산조 페르시아에 이르는 시기의 황금유물을 비롯하여 다양한 형태의 토기와 화려한 공예품 등이 출품되어, 전근대 아시아 문화의 주축을 형성하였던 서아시아 문화의 정수를 소개하였다.

동서 문화 교류의 일환으로 한국문화의 원류를 유추해 볼 수 있었던 전시로는 <신라, 서아시아를 만나다>(2008.9-2008.11), <실크로드와 둔황>(2010.12-2011.4)을 들 수 있다. 전자의 경우, 신라의 문화를 페르시아에서 경주에 이르기까지 당시 활황을 띠고 있었던 실크로드의 맥동에 실어 거시적으로 조감함으로써 그 의미를 재 음미해보고자 하는 성격의 전시였다. 국립경주박물관이 서아시아 전문 박물관인 일본 동경의 고대오리엔트박물관, 오카야마 시립오리엔트박물관, MIHO뮤지엄의 관련유물을 한자리에 모아, 각 대표유물을 통하여 당시의 동서 문화 교류의 흔적을 구체적으로 파악할 수 있도록 꾸민 획기적인 전시였다. 신라의 수도 경주는 실크로드의 종착역이라는 표현이 어울릴 정도로, 당시 사산조 페르시아의 세련된 금속공예 기술이나 문양 등이 경주 일원의 다양한 문화재에 그 흔적을 남기고 있다. 이 전시를 통하여 고대 한국이 활발한 대외문화교류를 통하여 외래문화를 어떻게 수용하고 이를 어떻게 변용시켜 독특한 성격의 지역문화로 자리매김을 할 수 있었는지 고대 한국인의 예지를 엿볼 수 있는 좋은 기회였다.

국립중앙박물관에서 세계 문명전 시리즈의 일환으로 개최된 <실크로드와 둔황>은 과거 실크로드(오아시스 루트)의 핵심지역에 해당하는 현 중국 신강위구르자치구의 출토유물을 중심으로, 실크로드의 간선지역인 감숙성과 영하회족자치구에서 근년에 발굴된 중요유물 180여건을 전시함으로써, 실크로드의 기능을 유추해보고 초원과 오아

시스 세계의 구체적인 생활상과 함께 양 문화권의 상호의존적인 관계를 엿볼 수 있는 근자에 개최된 전시 가운데 가장 짜임새 있는 블록버스터급 전시였다. 특히 이 전시에서는 북방의 스키토 시베리아 문화가 어떻게 중앙아시아 지역에 영향을 미치고 있었는지 그 구체적인 문화교류의 실상을 극명하게 부각시켰으며, 아울러 중국의 남북조시대에서 수당대에 이르기까지 실크로드의 교역을 장악하고 있었던 실크로드의 국제상인 ‘소그드’인의 실체와 그 문화를 부각시킴으로써, 당시의 동서문화 교류의 실상과 그 연장선상에 있었던 고대 한국문화와의 상관성에 대해서도 조명을 가하였던 의미 깊은 전시였다.

이와 같이 근자에 동서 문화 교류에 초점을 맞춘 다양한 전시가 기획되고 있는 것은, 과거에 한국문화를 너무 좁은 시야에서 조감하여 왔던 연구나 전시에 있어서의 부작용을 극복하고자 하는 새로운 경향의 하나로 여겨진다.

최근에는 다양한 방면에서 아시아 문화에 대한 관심이 고조됨에 따라 국내 국공립 박물관의 관련 컬렉션 또한 충실해지고 있으며, 사립박물관 역시 전문분야 컬렉션을 집중적으로 소개하는 특별전시도 다양하게 개최하고 있다.

그리고 이러한 경향은 한 개인이 근현대의 미술사에 뚜렷이 남긴 족적을 재조명해 보는 전시의 형태로까지 발전하여, 전통과 현대의 접목이라는 관점에서 새로운 의미부여를 할 수 있게 되었다. 국립중앙박물관에서 2006년 4월에 개최되었던 <아시아의 색채, 폴 자쿨레 판화>는, 일본과 한국 등 아시아 각지에서 작품 활동을 전개하였던 폴 자쿨레(Paul Jacoulet)의 유작을 기증받아 개최한 것으로, 프랑스인 화가 폴 자쿨레가 서양인의 시점으로 바라본 동양의 이색적인 풍모와 다양한 인물군상을 165점의 판화에 담아 소개한 것이다.

조선족 화가로서 중국 근대의 회화사 발전에 지대한 공헌을 하였을 뿐만 아니라, 프랑스 유학에서 돌아온 후 키질과 막고굴 등 피폐해진 실크로드의 석굴사원 벽화를 모사하고 이를 보호하기 위해 진력하였던 한락연(韓樂然)의 유작전이 서울에서 1993년(예술의 전당)과 2005년(덕수궁미술관) 두 차례에 걸쳐 개최되었다. 사막에서 잠자고 있었던 석굴사원의 벽화에 생기를 불어넣은 계기가 되었던 한락연의 활약상은, 석굴의 벽화 등을 모사한 유화와 오아시스 주민들의 다양한 삶을 묘사한 수채화를 통해 그 진

면목을 접할 수 있었다.

이하 1990년대 이래 한국에서 개최되었던 다양한 주제의 아시아 미술 전시에 대하여, 국립중앙박물관의 사례를 중심으로 국립박물관과 공·사립 박물관의 대표적인 관련 전시를 분야별로 간단히 열거해보면 다음과 같다. 기재 내용은 전시(도록) 명칭, 개최지, 도록의 발행처, 발행연도 순이다.

1) 문화권 소개 및 문화교류 전시

- 『소련 국립에르미타주 박물관 소장 스키타이 황금』, 국립중앙박물관, 조선일보사, 1991.9.
- 『베를린 인도미술관 소장 실크로드美術』, SMPK, 국립중앙박물관, 한국박물관회, 1991.9.
- 『청자의 색과 형』, 광주조선관요박물관, (재)세계도자기엑스포, 2005.4.
- 『황금의 제국 페르시아』, 국립중앙박물관, (재)국립중앙박물관 문화재단, 2008.4.
- 『新羅, 서아시아를 만나다』, 국립경주박물관, Workroom, 2008.9.
- 『차마고도의 삶과 예술』, 국립중앙박물관·국립중앙박물관회, 2009.6.
- 『유라시아 문화, 만남으로의 여행』, 국립민속박물관, 2010.11.
- 『실크로드와 둔황: 혜초와 함께하는 서역기행』, 국립중앙박물관, 2010.12.

2) 국가별 문화 소개 전시

- 『일본미술명품』, 국립중앙박물관, 솔출판사, 2002.5.
- 『인도네시아 미술』, 국립중앙박물관, 시월, 2005.10.
- 『인도의 불교미술 -인도국립박물관 소장품전』, 한국국제교류재단, 사회평론, 2006.1.
- 『39개 박물관에서 온 漢·唐시대 국보 325점: 中國 국보전』, 서울역사박물관, (주)솔대, 2007.5.

- 『베트남, 삶과 문화』, 국립중앙박물관, Workroom, 2008.3.
- 『동서 문명의 십자로-우즈베키스탄의 고대문화』, 국립중앙박물관, 비에이디자인, 2009.11.
- 『베트남, 홍강에서 메콩강까지』, 부산박물관, 2010.9.

3) 지역문화 소개 전시

- 『중국 돈황 大벽화』, 동아갤러리, 1994.7.
- 『중국낙양문물명품전』, 국립부여박물관, 통천문화사, 1998.11.
- 『초원의 대서사시-몽골 유목문화대전』, 경기도박물관, 1999.6.
- 『간다라 미술』, 예술의 전당, 1999.6.
- 『하늘에 맞닿은 불교왕국 티벳』, 통도사정보박물관, 2001.6.
- 『중국 운남민족문화전』, 경기도박물관, 2005.10.
- 『탐라와 유구왕국』, 2007 국립제주박물관, 2007.7.
- 『몽골, 초원에 핀 고대문화』, 부산박물관, 2009.3.

4) 특정 주제별 전시

- 『西安碑林』, 연세대학교 박물관, 1998.5.
- 『광동성박물관소장-중국역대도자전』, 경기도박물관, 2000.10.
- 『일본의 불교미술』, 국립경주박물관, 2003.12.
- 『중국칠기의 美』, 북촌미술관, GOHO Art Books, 2007.6.
- 『상하이 박물관 소장 중국 고대 청동기 · 옥기』, 부산박물관, 2007.6.
- 『중국 불교조각 1500년 불상, 지혜와 자비의 몸』, 서울대학교박물관, 2007.10.
- 『신안선 속의 금속공예』, 국립해양유물전시관, 2007.11.
- 『明清代 인물화』, 통도사 정보박물관, 2008.4.
- 『중국 고대회화의 탄생』, 국립중앙박물관, 통천문화사, 2008.7.
- 『오래된 만남-한국과 일본』, 부산박물관, 2008.9.

- 『심양고궁박물관 소장 淸 황실보물전』, 경기도박물관, 2008.10.
- 『중국국가박물관 명품그릇전 맛을 담는 그릇의 멋』, 부산박물관, 2009.9.
- 『베트남 마지막 황실의 보물』, 국립고궁박물관, 2010.10.
- 『국립중앙박물관 소장 명청회화』, 국립중앙박물관, 2010.12.

5) 컬렉션 소개 전시

- 『실크로드에 담긴 朝鮮族의 藝術魂- 悲運의 天才畫家 韓樂然 遺作展』, 예술의 전당 미술관, KBS문화사업단, 1993.2.
- 『가네코 가즈시게 기증 아시아 민족 조형품』, 국립중앙박물관, 예맥출판사, 2003.7.
- 『중국 조선족 화가 한락연 특별전』, 국립현대미술관, 2005.8.
- 『아시아의 색채 폴 자쿨레 판화』, 국립중앙박물관, 고호 출판사, 2006.4.
- 『고관화박물관 소장 옛 아시아 판화전』, 청원군립 대청호미술관, 2009.2.
- 『타고르의 회화』, 국립중앙박물관, 비에이디자인, 2011.9.

【참고문헌】

1. 민병훈, 「실크로드를 통한 역사적 문화교류」, 『국제한국학회 학회지』, 제4권 (소나무, 1999.12)
2. 関内勲, 「國立中央博物館 所藏 中央아시아遺物の 所藏経緯와 展示・調査研究 現況」, 『국립중앙박물관 소장 西域美術』(국립중앙박물관, 2003.12)
3. 李龜烈, 「국립중앙박물관의 일본 근대미술 컬렉션」, 『國立中央博物館所藏 日本近代美術- 日本畫篇』(국립중앙박물관, 2001)
4. 국립중앙박물관, 『국립중앙박물관 60년』(국립중앙박물관, 2006)

5. 竹内順一, 「日本近代工藝の概観-實用と藝術の間」, 『國立中央博物館所藏 日本近代美術展』
6. 김영미, 『신안선과 도자기 길』(통천문화사, 2005)
7. 金英媛, 「國立中央博物館 所藏 中國 陶磁의 內容과 性格」, 『국립중앙박물관 소장 중국도자』(國立中央博物館, 2007)
8. 関丙勲, 「가네코 가즈시게 先生の 學問的 遍歴과 그 蒐集品」, 『가네코 가즈시게 기증 아시아 민족 조형품』(예맥출판사, 2003)
9. 田中公明, 『タンカの世界-チベット佛教美術入門』, (山川出版社, 2001)



Asian Art Collections and Exhibitions in Korea

Byung-hoon Min
Head of Asian Art Department
National Museum of Korea

1. Introduction

There has been a strong tendency to view pre-modern Korean culture exclusively as part of a larger East Asian culture encompassing China and Japan, tied together by Confucianism, Buddhism, and Chinese characters. This emphasis on Chinese culture is not surprising when we consider Korea's close relationship with China in the development of Korea's culture and history. Such a strong emphasis on China, however, has often resulted in a distorted view that overlooks the diverse cultures coexisting in the history of Asia.

The current teaching of history in Korea has continued this distorted view of Asian history, which is prevalent in both academic and educational arenas. The teaching of history in Korea puts a strong emphasis on China to the extent that Chinese culture and history often stands for that of the whole of Asia. Even in the field of art history, Chinese art is seen as the representative art of Asia. However, this China-centric historical narrative is also biased; it has substantially been a listing of dynastic history centered on the Hebei region, without any acknowledgement of the regional diversity in Chinese culture.

This fragmented understanding of Asian culture stems from a dependency on Chinese texts written in Chinese characters even when studying cultures outside of China. This has, in

turn, prevented within the educational arena a broader understanding of cultures such as the nomadic cultures of the north, the oasis cultures of Western and Central Asia, and the sea cultures of South Asia, as well as a comprehensive overview of Asian culture based on the interrelationships between these autonomous, yet connected, cultures. Compared to Western Europe, which occupies a central place in the historical narrative of the West in textbooks for high school and university students, Asia is highly divergent both historically and geographically. Because race, language, and religion vary widely across regions, it is more difficult to develop a comprehensive view of Asian history and culture.

Fortunately, the recent establishment of academic associations devoted to the study of Asian culture and history has led to the development of scholarships based on primary textual and archaeological sources recorded in the local language, bringing a more balanced view to the understanding of Asian culture. The members of the Korean Association for Central Asian Studies, established in 1993, as well as the Korea Association of Middle East Studies, the Korean Association of Islamic Studies, and the Korean Association of Southeast Asian Studies all have endeavored to assert the diversity of Asian culture and distinct regional traits both in academia and in popular media.

One of the most effective ways to present Asia's cultural diversity for the public would be to explain it through cultural artifacts that contain information about the history and culture in which they were produced. International relations have played a part in creating public knowledge alongside the increasing number of specialists from academic institutions. The reestablishment of diplomatic relations with the People's Republic of China and the post-Soviet states in Central Asia in the early 1990s brought about a renewed interest in the cultures of these regions. Public museums in Korea were able to establish relationships with Chinese museums and introduce the rich regional traditions of China, providing us with an opportunity to systematically study a wide array of regional cultures including

those of Inner Mongolia, Liaoning, Yunnan, Tibet, and the Xinjiang Uygur Autonomous Region.

The recent opening of the Asian galleries at the National Museum of Korea, in conjunction with its new building in Yongsan, Seoul, in October 2005, expedited the process even further. The establishment of a separate department of Asian art reflected the museum's intention to display the diverse cultural interactions with surrounding cultures in Korean culture and history through permanent and special exhibitions. It would bring a more systematic understanding of the diverse cultural histories coexisting in Asia and a broader view of Korean culture in the context of cultural interactions.

Before the museum reopened in the new building in 2005, the National Museum had opened a permanent gallery partially devoted to Asian culture in 1986 when the museum was moved to the former Joseon Government Building. The Otani Collection of Central Asian art had been given to the Japanese Government General Museum in 1916 during the Japanese colonial period, and was displayed at the Gyeongbokgung Palace during the Japanese occupation. A small section of the collection was on view after Korea gained independence, when the museum was relocated to Deoksugung Palace and the present day National Folk Museum building. In 1986, a new Central Asian gallery featuring a systematic display of wall paintings and other objects opened on the fourth floor in the west wing of the museum. The Japanese gallery, drawn from the collections at the National Museum of Japan in Tokyo, was also newly installed. Following the demolition of the Japanese Government Building, however, the museum was again moved to a new building located by the western gate of Gyeongbokgung Palace. The new building was smaller, and the two galleries had to close down due to lack of space.

The new Asian galleries at the National Museum of Korea in Yongsan, therefore, mark

the first specialized Asian galleries in the museum's history. It is also worth noting that specialists for each gallery were secured well in advance to ensure efficient preparations for the opening. The Asian galleries include Central Asia, Japan, China, South and Southeast Asia, and the Sinan Shipwreck Collection. The museum compensated for its relatively small collection of Southeast Asian art by working with museums in Indonesia, Vietnam, and Thailand to create an opening exhibition that provided an overview of the history and culture of Southeast Asia. Gifts from external donors further enriched the museum's South and Southeast Asian collection and became the basis for various thematic exhibitions. The gift from the Japanese collector Kaneko Kazusige, who had collected archaeological, folk, and art objects from all over Asia, was a particularly valuable addition to the displays in the Asian galleries.

Since the opening of the new Asian galleries, departments devoted to the exhibition of Asian art have been newly established, and specialists in each subfield of Asian art have been recruited. The museum has been publishing studies of the Asian collection and continues to organize numerous thematic and special exhibitions based on such studies. Active scholarly interactions with institutions in China, Japan, India, Southeast Asia and Central Asia, as well as loans from museums in those regions have also led to various special exhibitions.

The following chapters will introduce the major Asian art collections in South Korea with a focus on the National Museum of Korea, as well as recent thematic and special exhibitions of Asian art.

2. Asian Art Collections in Korea

(1) The National Museum of Korea

Central Asian Collection

In the late 19th and early 20th centuries Central Asia became the arena for competition between western powers: Russia, Britain, Sweden, Germany and France all rushed to the region, sending out expeditions to collect information useful for political and military purposes. However, when ancient texts and artifacts of great academic value began to be excavated in the desert area of the Tarim Basin and came to be of academic value, the nature of the expeditions gradually changed to become academic researches on the region's geography and history.

Otani Kozui, the 22nd Abbot of the Nishihonganji sect in Kyoto, was in London when the race to excavate in Central Asia began. On his way back to Japan, Otani personally explored western China, and later financed two archaeological expeditions to Central Asia. The research conducted by the Otani Expedition between 1902 and 1914 were published in detail in *Illustrated Archaeological Study of the Western Regions (Seiki Kōko Zufu, 1915)*. But because his expeditions were personally funded, unlike the government-sponsored Western expeditions, Otani soon found himself in the middle of a financial crisis and was forced to abdicate. This led the wide range of objects collected during Otani's expeditions to be scattered in different locations, even before they were labeled and studied.

The artifacts that remained with Otani during his exile in China were housed in Lushun Museum, Dalian, China. The rest were sent to the National Museum in Tokyo and the Joseon Government-General Museum in Seoul. The collection was given to the Joseon Government-General Museum in 1916 and continued to be on display at Sujeong-jeon in Gyeongbokgung Palace until Korea's independence. The Otani collection in Seoul consists of 2,000 objects, including wall paintings from cave temples, everyday objects from the oasis cultures in Central Asia, and burial objects. The museum managed to secure the collection

safely during the Korean War.

The Otani collection was moved from Gyeongju to Seoul in 1974 in conjunction with the opening of the National Museum at Gyeongbokgung Palace. A few objects from the collection were exhibited in the Asian gallery, but it was not until 1986 that the collection was displayed in a full-scale exhibition when a new Central Asian gallery was established in the Museum's new location. A catalog of the collection including color plates and essays by Korean scholars was also published for the first time (*Central Asian Art*, National Museum of Korea, 1986).

The special exhibition *Arts of Central Asia* was intended as a test case project for the forthcoming Asian galleries at the new location in Yongsan, scheduled to open in December 2003. It was based on the fieldwork and research done by the members of the Korean Association for Central Asian Studies – including myself – in collaboration with scholars from Central Asia. A catalogue accompanied the exhibition (*Arts of Central Asia*, Seoul: National Museum of Korea, 2003). *Arts of Central Asia* brought together the results of the excavations conducted in the Xinjiang Uygur Autonomous Region since the establishment of the People's Republic of China, a survey of collections located at local museums, and new discoveries from meticulously planned fieldworks. It also showcased the high standards of Central Asian studies in Korea.

Shortly after the reopening of the museum in 2005, a catalog of the permanent collection at the Central Asian gallery titled *The Cultures of the Steppes and Oasis* (Seoul: National Museum of Korea, 2005) was published. The catalogue edited and revised the *Arts of Central Asia* (2003) in order to acquaint visitors with the objects on view.

Since the opening of the new museum building and the establishment of the Asian gal-

leries, exhibitions based on the permanent collections have been continuously held. In 2006, a small-scale exhibition evolving around Thousand-Buddha Murals from the cave temples in Turfan and Kucha in the museum's collection opened. Entitled *Thousand-Buddha Murals from the Silk Road: Central Asian Murals from the Permanent Collection*, it provided an opportunity to introduce to the public the role of Thousand-Buddha murals in the spread of Buddhism across Asia, the iconographies of the murals in cave temples and their meanings.

In addition, efforts have been made to forge international relations through activities such as archaeological surveys and studies in collaboration with the museums and the Chinese Academy of Cultural Heritage in Xinjiang, as well as long-term programs in the study of the restoration of the cave temples involving Chinese scholars. Beginning this year, a three-year plan has been initiated to publish a complete survey of the permanent collection in a joint effort with the Turfan branch of the Chinese Academy of Cultural Heritage.

The National Museum has also been actively involved in conservation projects. With the reopening of 2005 in mind, the museum has been initiating since 2001 conservation projects on Central Asian murals. The murals had been fixed in wooden frames; conservation works were conducted to better preserve the murals and make them more easily transportable. Recent scientific technologies such as X-ray fluorescence (XRF) and Accelerator Mass Spectrometry (AMS) have also allowed us to analyze the pigments and identify the dates of the murals.

Modern Japanese Art Collection

The National Museum of Korea has 198 Japanese modern art works that were collected during the Japanese occupation. They include 93 Japanese-style paintings, 37 western-style

paintings, 4 prints, 20 sculptures, and 44 craft objects. In 1938 the Japanese colonial government moved the Yi Royal Household Museum in Changkyeonggung Palace to a newly built art museum building located in Deoksugung Palace. The Seokjo-jeon hall in Deoksugung Palace had been the venue for exhibitions of modern Japanese art since 1933; these were merged with the collections at the Yi Royal Household Museum to be housed in the new Yi Royal Household General Art Museum. Until Korea's independence in 1945, the Japanese colonial government strategically purchased and exhibited Japanese art in order to display the superiority of Japanese art to the Korean art world and audience.

Like the Central Asian collection, these works of modern Japanese art stayed in the National Museum collection after the Japanese withdrew from Korea in 1945. Because most of the Japanese artworks housed in the National Museum were winners of major art competitions in Japan from the 1930s to the early 1940s, they include famous names in modern Japanese art history. They have been preserved remarkably well because strong anti-Japanese sentiments after the independence prevented these works from being displayed in public. The craft objects in particular are noteworthy because there are no contemporary craft objects in Japanese collections. These works are from the transitional period when Japanese artists were striving to incorporate the modern with the traditional; these works also serve as important time capsules for studying Japanese art history.

In anticipation of the new museum building, a survey of the paintings by Korean scholars titled *Japanese Modern Art Collection of the National Museum of Korea: Japanese-style Paintings* (Seoul: National Museum of Korea, 2001) was published in 2001. This publication served as the basis for the exhibition *Japanese Modern Art Collection of the National Museum of Korea* opened in the October of the following year. The exhibition was also accompanied by a catalogue (*Japanese Modern Art Collection of the National Museum of Korea*, Seoul: The Korean Museum Association, 2002). The exhibition traveled to

the Tokyo Art College Museum and the National Museum of Modern Art in Tokyo from April to June 2003.

In accordance with the opening of the new building in 2005, the museum published a catalogue that brought together the masterpieces from the National Museum of Korea collection, recent acquisitions, archaeological objects, Buddhist art, and decorative arts on loan from the National Museum of Japan in Tokyo (*Japanese Art*, Seoul: Yemaek, 2005). Another catalogue, *Japanese Modern Art* (Seoul: Yemaek, 2007), was published in 2007 after the museum returned the objects on loan to the National Museum of Japan and reinstalled the gallery solely based on the permanent collection at the National Museum of Korea.

Numerous small-scale thematic exhibitions based on the ongoing research on the permanent collection have been continuously held, also accompanied by catalogues: *The Lure of Asia in Japanese Art* (Seoul: Sahoepyeongnon, 2008) and *Western-Style Paintings in Japanese Modern Art* (Seoul: Sahoepyeongnon, 2008) are such examples. *Japanese Modern Art Collection of the National Museum of Korea* (Seoul: National Museum of Korea, 2010), a comprehensive survey of the western-style paintings from the collection, was published in December 2010. A forthcoming catalogue on decorative arts coming out in 2012 will complete the published surveys on the Japanese modern art collection at the National Museum.

Sinan Shipwreck Collection

The Silk Road played an important role as the path of trade and cultural transmissions across the Eurasian continent. The maritime Silk Road routes (sea route) compensated the land Silk Road routes (oasis route). The sea route is often called the “Ceramic Roates,” as the development in shipbuilding and navigation technologies allowed large bulks of ceramic

wares to be transported over the sea. Dynamic trade activities along the sea route from China to the Islamic empires in Western Asia extended even to Korea and Japan via Southeast Asia and the southeastern coast of China during the Yuan Dynasty (1271-1368). In 1323, an international trade vessel, loaded with various trade goods including ceramics, departed from the port of Ningbo in China. On its way to Kyoto, however, it sank in the coastal waters of Sinan, Jeollanamdo, Korea. In 1975, the discovery of a celadon vase by a local fisherman led to the ship's excavation.

The excavation of the ship, now called "Sinan-seon" after its location, was the first underwater archaeology project to be executed in Korea. The discovery of the ship raised increased interest in the international exchanges that took place along the sea trade routes, and more underwater excavation projects were conducted near the Wando, Doripo, Biando, and Taeanbando islands in Korea. With the discovery of Sinan-seon, the sea trade routes in East Asia could now be understood in the larger framework of a pan-Asian network. The artifacts found in the ship provide important evidence for understanding the trade and everyday life along the maritime Silk Road.

Underwater excavations were conducted eleven times during the period of nine years from 1976 to 1984. 22,000 ceramic and other objects, 28 tons of coins, 1,000 rosewood objects, and fragments of the ship were excavated. 60% of the ceramics were Longquan wares from the Zhejiang Province in China, followed by those made in Jingdezhen, Cizhou, and Jun Kilns.

Recently more efforts at joint research projects with China have been made. New exhibitions and catalogues are also on the way, with the results of the excavation and research projects in China, fieldwork, and detailed studies divided by each celadon production center. The museum published *Sinan-seon and the Ceramic Road* by Youngmi Kim in accordance with the opening in 2005 (Seoul: National Museum of Korea and Tongcheon Munhwasa, 2005).

In October 2007, a thematic exhibition titled *Jindezhen Quingbai Porcelain: The Beauty of Pure White Blooming in Blue* (Seoul: Sahoepyeongnon, 2008) provided an introduction to the types of ceramics and their decorative patterns. In October 2008, another exhibition on the Sinan shipwreck collection opened, this time focusing on incense burners from the collection (*A Vessel for the Soul: Sinan Incense Burners*, Seoul: Sahoepyeongnon, 2008). This exhibition provided an overview of the aesthetics and formal qualities of incense burners, as well as the development of incense culture across East Asia.

In addition to the objects excavated from Sinan, the Museum's ceramic collection includes 1,000 wares from the Six Dynasties, Tang, Song, and Yuan periods. The collection was formed from Chinese ceramics excavated in sites in Korea, gifts from donors, and recent acquisitions. *Chinese Ceramics at the National Museum of Korea* (Seoul: National Museum of Korea, 2007), a survey of these objects and the study of related kilns and production sites was published in 2007. About 200 ceramic objects were included in the publication.

Kaneko Kazushige Collection

The Southeast Asian collection was one of the National Museum's weakest collections. In accordance with the opening of the new building in 2005, however, the museum was able to acquire an important collection from Kaneko Kazushige, who donated to the museum 1,020 objects he had collected in Asia for the past 40 years.

Kaneko had spent all his life traveling in Asia, conducting researches and collecting works of various cultures. To prevent his collection from being dispersed and to ensure their conservation, researches and exhibitions, he decided to donate the entire collection to a single museum that could represent a nation; the National Museum of Korea was chosen.

The objects in the Kaneko Kazushige collection can be traced to over 30 countries in East Asia, Central Asia, West Asia, South Asia, and Southeast Asia. The wide range of objects include archaeological objects (prehistoric earthenware, bronze, and glass), Buddhist sculptures and paintings, texts, ritual objects, ceramics, lacquerware, woodwork, textiles, bamboo objects, clothing, everyday ceramics, toys, dolls, masks, and musical instruments. While these are all significant additions to the museum's collection, the household tools used in everyday life across Asia are particularly valuable. In addition, the lacquerware objects of remarkably diverse regional techniques and types comprise one of the best collections in the world, both in terms of quality and quantity.

Although the dates are not very early, the folk craft objects in the Kaneko Kazushige collection were produced with techniques and materials that can be traced back to several centuries in the past; many of these traditional techniques are now lost with the rapid modernization taking place in Asia. Because Kaneko ordered these objects to be made by a local artisan at the time of his fieldwork or personally purchased them from the local population, the collection is also valued for its exact provenance and the carefully recorded data on techniques and materials.

The collection has been displayed in a permanent exhibition since 2005. *Asian Lacquer Arts from Kaneko Kazushige Collection*, an exhibition focusing on lacquerware from South China and Southeast Asia, opened in 2007. The exhibition systematically introduced the lacquerware culture of Asia, the different types of lacquerware, and their production techniques with a wide range of objects including Vietnamese lacquerware, Buddhist sculptures, scriptures, and ritual objects from Southeast Asia. In September 2010 an exhibition titled "Ethnic Earthenware from Asia's Heart" displayed earthenware objects across Asia including Buddhist images, everyday wares, burial objects and toys.

(2) The Tibetan Collection at Hwajeong Museum

There has been newly sparked interest in Tibetan art in Europe and North America. *The Black City on the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto*, an exhibition held at the Museum für Indische Kunst in Berlin in 1994, displayed superb examples of Tibetan Buddhist art excavated at the site of Khara Khoto. Following the exhibition in Berlin, *Serinde, Terre de Bouddha* opened at the Grand Palais, Paris in 1995. The exhibition brought together masterpieces of Tibetan art that had been dispersed in various collections across the world. In 2004, the British Museum held an exhibition called *The Silk Road - Trade, Travel, War and Faith*. Focusing on the museum's Aurel Stein collection, the exhibition featured various objects from sites along the Silk Road such as Dunhuang. *The Caves of One Thousand Buddhas: Russian Expeditions on the Silk Routes*, held at the Hermitage Museum in St. Petersburg in 2008, was a summation of Russian expeditions to Central Asia, with objects from Buddhist sites in Central Asia such as Dunhuang and Turfan.

The Tibetan *thangka*, or Buddhist painting, is commonly found in collections outside of Tibet because of its portability; during historical events that threatened the production of religious art, the Cultural Revolution for example, many paintings were taken out of China. Most of them ended up in European and North American collections, but Kwang-ho Hahn, the founder of the Hahn Cultural Foundation in Korea, became fascinated by Tibetan art after a chance encounter. Since then, he has devoted his life to collecting Tibetan art. The Hahn collection has been expanding every year; the number of objects belonging to the collection reached 900 objects in 2000, making it one of the strongest Tibetan art collections in the world. The Hahn collection includes mandalas, which were central to the practice of Tibetan Esoteric Buddhism, as well as images of *Maitreya*, *Bodhisattva*, *Idam*, *Mahakala*, *Dharmapala*, and *Arhats*, all valuable both in terms of history and iconography.

The Tibetan objects from the Hahn collection are now housed in Hwajeong Museum, which is located in the northern part of Seoul in Pyeongchang-dong. Specialist curators are in charge of surveying and researching the collection, as well as planning the museum's annual public exhibitions on Tibetan art. Hwajeong Museum has also been actively engaged in publishing the collection, beginning with *Art of Tibet*, the museum's opening exhibition catalog published in 1999. *The Art of Thangka*, an annual report on the museum's collection, has reached its fifth volume (published in 2005) since its first publication in 1997, with the sixth volume on its way (*The Art of Thangka from Hahn's Collection*, vols. 1-5, Seoul: Hahn Cultural Foundation, 1991-2005). An exhibition titled *The World of Thangka* toured in five cities in Japan for ten months in 2001. The collection also traveled to the British Museum in 2003 for the exhibition *Tibetan Legacy: Paintings from the Hahn Kwang-ho Collection*. As Esoteric Buddhist art found its way into Korea during the Koryo period through the mediation of the Yuan Dynasty, and continued to hold a close relationship with Korean Buddhist art throughout the Joseon period, the Hahn collection is also extremely valuable in studies of the development of Korean Buddhist art.

In addition to the Tibetan collection at Hwajeong Museum, there are two museums devoted to Tibetan art in Korea: The Tibet Museum in Nusang-dong, Jongno-gu in Seoul, and the Tibetan Museum at Daewonsa Temple, located in Bosung, Jeollanam-do. Both these museums have on display Tibetan Buddhist paintings, sculptures, ritual objects and costumes. The collection at the Tibet Museum in Seoul also includes ritual robes worn by Tibetan monks and shamans, other ritual objects, and various everyday textiles. The two museums have published catalogues of their collections, *Authentic Tibetan Arts* (Shin Young-su Collection, Tibet Museum, 2000) and *The Tibetan Buddhist Arts* (Tibetan Museum, Daewonsa Temple, 2005).

In addition to its excellent collection of Tibetan art, Hwajeong Museum houses works of

calligraphy, paintings and ceramics from the Ming and Qing periods. The museum also holds a large collection of Ming and Qing decorative arts such as metalwork, ivory and wooden sculptures, lacquerware, and jade objects, providing important documents of everyday life and culture during the Ming and Qing periods (*Chinese Art Collection of the Hahn Cultural Foundation*, vols. 1-2, Seoul: Hahn Cultural Foundation, 2000). The opening exhibition at Hwajeong Museum's new location in Pyeongchang-dong, titled *Gazing upon Asian Art*, displayed a careful selection of Tibetan Buddhist art and other masterpieces of Chinese, Japanese, and Korean art from the museum's collection.

3. Asian Art Exhibitions in Korea

As I have noted above, active scholarly and cultural interactions between the National Museum of Korea and other public museums, as well as between the National Museum and provincial museums in China, have taken place since Korea established diplomatic ties with China in 1992. This has led to many special exhibitions on varying themes from Chinese history and culture.

These exhibitions have enabled us to focus on the regional diversities developed from the various cultural and natural climates in China, including the north, south, and the arid region of the northwest, and to better understand the diverse cultures and peoples that constitute Chinese culture. *The Origins of Chinese Painting*, an exhibition held at the National Museum of Korea, grew from studies on the painterly elements in the Han Dynasty stone relief sculptures from the collections at the National Museum of China. In June 2009, *The Ancient Tea Horse Road: Life and Culture from Yunnan to the Himalayas* opened at the National Museum of Korea. The exhibition, which took its title from a documentary series that had aired on Korea's national broadcasting network KBS,

examined the role of the old trade route between Tibet and southern China, and its cultural and historical meanings. Focusing on southern Chinese culture and the Southwestern Silk Road, which has recently come into the spotlight in Silk Road studies, the exhibition brought together a wide array of objects from various related collections in Korea. It also provided an opportunity to consider anew the cultural role of Yunnan, which has often been acknowledged as the birthplace of tea culture, within the context of a larger East Asian culture.

The lively cultural interactions between Korea and China after the two countries established diplomatic ties have led to the inauguration of the Asian National Museum Association (ANMA) in 2007. Founded by the National Museum of Korea, the National Museum of China and the National Museum of Japan, ANMA has since been making important contributions to increased collaborative efforts between national museums in East Asia, such as the exchange of exhibitions and human resources.

Similarly, the normalization of diplomatic relations with Russia and the new establishment of diplomatic ties with the former Soviet republics in Central Asia have led to more active cultural exchanges. Related exhibitions have opened at the National Museum of Korea, and a training program for specialists has been initiated in order to conserve and manage more effectively the archaeological sites and artifacts found along the Central Asian Silk Road.

The Crossroads of Civilizations: Ancient Culture of Uzbekistan was held from November 2009 to September 2010. Based on objects from collections in five national institutions in Uzbekistan including the National History Museum, the exhibition provided an overview of Uzbekistani history and culture from the prehistoric times to the Islamic culture of today. Of notable significance were the early Buddhist artifacts from Termez in southern Uzbekistan and the Zoroastrian ossuaries from the lower and middle Amu Darya. These

objects effectively showed Uzbekistan's geographical features and historical role as the center of the cultural exchange between the East and West. The replica of a seventh-century wall painting from a palace hall at the site of Afrasiab was of particular interest for the Korean audience, as it included depictions of Korean delegates.

As the National Museum of Korea began to operate its newly established Asian galleries, collaborative exchanges with museums outside of Korea helped to compensate for the museum's relatively weak Southeast Asian collections and more effectively introduce Southeast Asian culture to the Korean audience. *Art of Indonesia*, the result of such collaborative efforts, was on view for two years after the opening of the new museum building in 2005 and provided an overview of Indonesian history and culture. The following exhibition *Vietnam: Life and Culture* was another collaborative project, and was on view from March 2008 to January 2010.

The two exhibitions mentioned above can be seen as part of cultural exchange programs between nations. Other exhibitions of varying nature show the recent tendencies in Asian art exhibitions in Korea: while special exhibitions on certain cultural regions have concentrated on introducing each of the diverse cultures that have coexisted in Asia, some have taken a holistic approach, focusing on cultural interactions in Asia and the link between the East and West.

The Glory of Persia (April 2008 – August 2008) at the National Museum of Korea was one of the key examples, providing an in-depth examination of a major cultural region in Asia. The exhibition included Achaemenid and Sassanid gold objects, ceramics and other decorative arts from the collection of the National Museum of Iran, and introduced the essence of the West Asian culture that played a major role in the development of pre-modern Asian culture.

On the other hand, *Silla Meets West Asia* (September 2008 – November 2008) and *Silk Road and Dunhuang: Journey to the Western Regions with Hye-Cho* (December 2010–April 2011) traced the origin of Korean culture in the context of cultural exchanges between the East and West. *Silla Meets West Asia* aimed to reconsider the meaning of Silla culture by examining it in the context of the Silk Road routes that linked Gyeongju with Persia. Held at the Gyeongju National Museum, this remarkable exhibition provided a detailed understanding of the exchanges between the East and West through a wide variety of artifacts brought together from the Ancient Orient Museum in Tokyo, the Okayama Orient Museum, and the Miho Museum. Gyeongju, which had been the capital of Silla, could be considered as the final stop of the Silk Road routes: for example, traces of the sophisticated metalwork technology and designs of the Sassanid Empire can be seen on various objects from Gyeongju and the surrounding areas. The exhibition provided an important opportunity to explore how ancient Korea was able to form a unique regional culture by incorporating a foreign culture brought in through active cultural interactions.

Silk Road and Dunhuang was one of the series of exhibitions on the world's great civilizations held at the National Museum of Korea. The exhibition displayed artifacts from today's Xinjiang Uyghur Autonomous Region, which was the center of the Silk Road (oasis route), as well as some 180 objects recently excavated from Gansu and the Ningxia Hui Autonomous Region, which were also on the main routes of the Silk Road. It was a remarkably well-organized blockbuster exhibition that examined the role of the Silk Road and provided a detailed glimpse into the everyday life in the steppe and oasis worlds as well as the mutual dependence between the two cultures. The exhibition was particularly important as it clearly showed how the Scytho-Siberian cultures in the northern steppes region influenced Central Asia. In addition, its reexamination of Sogdians, who dominated trade along the Silk Road as international merchants from the Southern and Northern Dynasties to the Sui and Tang periods, provided an in-depth

overview of East - West exchanges and shed important light on its relationship with ancient Korean culture. Such proliferation of exhibitions focusing on the cultural interactions between the East and West can be seen as one of the recent efforts to overcome the side effects of studies or exhibitions based on a narrow understanding of Korean culture.

With the recent rise of interest in Asian culture in a wide range of fields, the collections at national and public museums have been growing accordingly, and private museums have also been involved in numerous special exhibitions focusing on their collections. One such example was *Couleurs d'Asie: Estampes de Paul Jacoulet*, held at the National Museum of Korea in the April of 2006. The exhibition brought together 165 prints that had been recently donated to the museum. Made by the French artist Paul Jacoulet during his stays in Japan and Korea, the woodblock prints depicted the exotic customs and peoples of Asia seen through the painter's western eyes. The exhibition not only rediscovered and traced an individual artist's footsteps in the history of modern art, but also examined his legacy in relation to the blending of the traditional and the modern.

Similarly, two posthumous exhibitions of the Korean-Chinese painter Han Rak-Yeon, who had made important contributions to the history of modern Chinese art, were held in Seoul at the Seoul Arts Center in 1993 and at the National Museum of Art, Deoksugung in 2005, respectively. After returning from France, where he had studied art, Han devoted his life to copying and preserving the murals at the Silk Road sites of the Kizil and Mogao caves, which had come to ruins after years of neglect. Han's oil paintings of the murals at the cave temples, and his watercolors depicting local life in the oasis, provided a lively glimpse into the world of a painter who woke up the murals from a deep sleep in the desert and brought them into a new life.

The following is a list of major Asian art exhibitions held in national, public and private museums of Korea since the 1990s. The list has been divided into five categories and includes the title of the exhibition, the exhibition venue, the publisher of the catalogue, and the opening date, in that order.

1) Exhibitions Related to Cultural Exchange

- *The Scythian Gold from the Hermitage*, National Museum of Korea, Chosun Ilbo, September 1991.
- *Central Asian Art from the Museum of Indian Art, Berlin*, SMPK, National Museum of Korea, The Korean Museum Association, September 1991.
- *The Color and Shape of Celadon*, Gwangju Joseon Royal Kiln Museum, World Ceramic Exposition Foundation, April 2005.
- *The Glory of Persia*, National Museum of Korea, Cultural Foundation of the National Museum of Korea, April 2008.
- *Silla Meets West-Asia*, Gyeongju National Museum, Workroom, September 2008.
- *The Ancient Tea Horse Road: Life and Culture from Yunnan to the Himalayas*, National Museum of Korea, Friends of the National Museum of Korea, June 2009.
- *Path Toward: The Cultural Unity of the Peoples of Eurasia*, National Folk Museum of Korea, November 2011.
- *Silk Road and Dunhuang: Journey to the Western Regions with Hye-Cho*, National Museum of Korea, December 2010.

2) Exhibitions by Nation

- *Masterpieces of Japanese Art*, National Museum of Korea, Sol Publishing, May 2002.
- *Art of Indonesia*, National Museum of Korea, Siwol, October 2005.

- *Buddhist Art of India: Exhibition from the National Museum, New Delhi*, Korea Foundation, Sahoepyeongnon, January 2006.
- *Treasures from a Golden Age of China, 206 BC – 960 AD*, Seoul Museum of History, Soldae, May 2007.
- *Vietnam: Life and Culture*, National Museum of Korea, Workroom, March 2008.
- *The Crossroads of Civilizations: Ancient Culture of Uzbekistan*, National Museum of Korea, BA Design, March 2008.
- *Vietnam, from the Hong River to the Mekong*, Busan Museum, September 2010.
- *The Crossroads of Civilizations: Ancient Culture of Uzbekistan*, National Museum of Korea, BA Design, November 2009.
- *Vietnam, from the Hong River to the Mekong*, Busan Museum, September 2010.

3) Exhibitions on Regional Culture

- *The Great Dunhuang Mural Painting*, Dong-a Gallery, July 1994.
- *Chinese Treasures from Luoyang*, Buyeo National Museum, Tongcheon Munhwasa, November 1998.
- *The Legacy of the Steppe: Mongolian Nomadic Culture*, Gyeonggi Provincial Museum, June 1999.
- *The Exhibition of Gandhara Art of Pakistan*, Seoul Arts Center, June 1999.
- *Special Exhibition: The Art of Tibet*, Tongdosa Temple Museum, June 2001.
- *Special Exhibition: The Culture of Nationalities in Yunnan, China*, Gyeonggi Provincial Museum, October 2005.
- *Special Exhibition: Kingdom of the Sea, Ryukyu*, Jeju National Museum, July 2007.
- *The Ancient Culture of Mongolia*, Busan Museum, March 2009.

4) Thematic Exhibitions

- *Xian Beilin*, Yonsei University Museum, May 1998.

- *Chinese Ceramics through the Ages from the Guangdong Provincial Museum*, Gyeonggi Provincial Museum, October 2000.
- *Buddhist Art of Japan*, National Gyeongju Museum, December 2003.
- *Masterpieces of Chinese Lacquer*, Bukchon Art Museum, Goho Art Books, June 2007.
- *Ancient Chinese Bronzes and Jades from the Shanghai Museum*, Busan Museum, June 2007.
- *1500 Years of Chinese Buddhist Sculpture: Buddha, the Embodiment of Wisdom and Compassion*, Seoul National University Museum, October 2007.
- *The Metal Crafts in Shinan Wreck*, National Maritime Museum, November 2007.
- *Portrait of Ming-Ching Dynasty*, Tongdosa Temple Museum, April 2008.
- *The Origins of Chinese Painting*, National Museum of Korea, Tongcheon Munhwasa, July 2008.
- *Korea and Japan: Enduring Cross-cultural Ties*, Busan Museum, September 2008.
- *The Imperial Treasures of the Qing Dynasty*, Gyeonggi Provincial Museum, October 2008.
- *Masterpieces of Chinese Vessels from the National Museum of China*, Busan Museum, September 2009.
- *Treasures of the Vietnamese Nguyen Dynasty*, National Palace Museum of Korea, October 2010.
- *Ming & Qing Paintings from the National Museum of Korea*, National Museum of Korea, December 2010.

5) Exhibitions based on Individual Collections

- *Exhibition of Posthumous Works by Han Rak Yeon*, Seoul Arts Center, KBS Cultural Promotion Enterprise, February 1993.
- *Dr. Kazushige Kaneko's Donation: Asian Ethno-forms*, National Museum of Korea, Yemaek Publishing, July 2003.
- *Chinese-Korean Painter Han Rak-Yeon*, National Museum of Contemporary Art, August 2005.

- *Couleurs d'Asie: Estampes de Paul Jacoulet*, National Museum of Korea, Goho Art Books, April 2006.
- *Asian Traditional Woodblocks Exhibition from Myungjusa Woodblock Print Museum*, Daecheong Lake Art Museum, February 2009.
- *The Last Harvest: Paintings of Rabindranath Tagore*, National Museum of Korea, BA Design, September 2011.

Bibliography

- Kim, Young-mi, *Sinan-sun and the Ceramic Road*, Seoul: Tongcheon Munhwasa, 2005.
- _____, "Chinese Ceramics at the National Museum of Korea," *Chinese Ceramics at the National Museum of Korea*, Seoul: National Museum of Korea, 2007.
- Lee, Gu-yeol, "Japanese Modern Art Collection of the National Museum of Korea." *Japanese Modern Art Collection of the National Museum of Korea: Japanese-style Paintings*, Seoul: National Museum of Korea, 2001.
- Min, Byung-hoon, "The Historical Cultural Exchanges along the Silk Road," *The Journal for the International Association for Korean Studies* 4 (December 1999).
- _____, "History, Exhibitions, Researches of Central Asian Collection in the National Museum of Korea in Seoul," *Arts of Central Asia*, Seoul: National Museum of Korea, 2003.
- _____, "Dr. Kaneko Kazushige's Scholarly Travels and Collections," *Dr. Kazushige Kaneko's Donation: Asian Ethno-forms*, Seoul: Yemaek Publishing, 2003.
- Sixty Years of the National Museum of Korea*, Seoul: National Museum of Korea, 2006.

영문번역 : 신희륜(미국 예일대학교 박사과정 수료)

Translated by Heeryoon Shin (PhD Candidate, Dept. of History of Art, Yale University)

저항의 순간들: 작은 개입들과 1980년대 인도 페스티벌

레베카 M. 브라운
미국 존스홉킨스대학교 교수

서론

지금 하누만(Hanuman)이 워싱턴 DC의 내셔널 몰(National Mall)에서 나무를 타고 있는 것이 맞나? 어쩌면 맞을지도 모른다. 인도의 서사시 「라마야나(Ramayana)」에서 원숭이 신 하누만은 주인공 라마(Rama)가 머리 열 개 달린 마왕 라바나(Ravana)에게 납치된 아내 시타(Sita)를 구출하는 것을 돕는 중요하고 활기 넘치는 등장인물이다. 이 하누만이 「라마야나」 밖으로 뛰쳐나와 미국의 수도에 도착했고, 나무를 오르고, 지하 철을 탔다. 텔리의 빈민가 출신 거리예술가 크리슈나(Krishna)가 연기한 이 모험심 넘치고 장난기 가득한 존재는 1985년 개최된 인도 페스티벌(Festival of India)의 관객들을 매료시키는 한편 페스티벌의 관계자들에게는 골칫거리가 되었다. 크리슈나의 하누만은 이 대규모 문화 외교 행사의 주최자들이 원했던 흐트러짐 없이 깔끔하게 구성된 인도 미술의 서술에 혼란을 일으킬 수 있었기 때문이다. 하누만이 워싱턴 DC의 지하철에서 시민들에게 놀라움과 즐거움을 선사하는 동안 자연사박물관에서는 화가 강가 데비(Ganga Devi)가 북인도 비하르 주에서 미국까지의 여행 도중 겪었던 경험을 소위 ‘전통’ 혹은 ‘민속’ 미술의 양식으로 표현하고 있었다. 한편 미국 저편에서는 또 다른 여성 화가 바순다라 테와리(Vasundhara Tewari)가 갤러리 큐레이터들과 박물관 관계자들에게 자신의 작업을 알리려고 노력 중이었다. 테와리는 스스로를 변호하고 미국 갤러리 체제의 좁고 한정된 범위 속에 자신의 목소리와 섬세한 누드화의 깜박거리는 흔적을 집어넣었다.

발표자는 북미에서의 남아시아 미술 전시의 역사에 대해 발표해 달라는 요청을 받았다. 처음에는 한 편의 이야기처럼 발표문을 구성하려고 했었다. 이 이야기는 1851년의 수정궁 전시와 같은 19세기의 국제 전시로 시작해서 그 유산이 근대의 박물관으로 어떻게 이어졌는지를 살펴본 다음, 인도의 미술을 과연 미술이라고 부를 수 있는지에 대한 논쟁을 다룬 뒤, 북미의 박물관 소장품과 전시에 대한 전문 지식이 어떻게 형성되었는지를 소개하는 것으로 끝을 맺을 예정이었다. 이러한 서술 방식은 학계와 박물관계의 힘겨운 노력을 정치적인 측면에서 흥미롭게 소개할 수 있게 해 줄 뿐 아니라, 인도 미술 소장품의 증가를 식민지 시대에서 냉전 시대까지 전세계적인 상업적 흐름의 맥락 안에서 살펴볼 수 있게 해 준다.

그러나 이러한 서술의 흐름에는 유럽계 북미 관객들을 위해 인도 미술을 전시하는 것의 어려움과 전시 과정에서 발생할 수 있는 문제들을 그냥 넘어간다는 단점이 있다. 인도 미술 전시의 역사가 계속해서 발전하고 있으며, 한 방향으로만 흘러간다는 착각을 불러일으키는 것이다. 즉 이러한 구성 방식은 우리가 남아시아의 시각 문화를 점점 더 공평하고, 균형있고, 훌륭하게 전시하고 있다는 인상을 줄 수 있다. 어떤 면에서는 맞는 말이다. 하지만 이 자리에서는 인도 미술의 전시에 끊임없이 나타나는 전시의 역사, 타자화, 미술가의 역할과 같은 문제들을 중점적으로 살펴보고자 한다.

그렇다고 해서 우리의 전시 방식이 19세기에 머물러 있다고 주장하려는 것은 아니다. 그러한 관점 역시 발전적 역사관을 받아들이는 것이기 때문이다. 다만 1851년 수정궁 전시와 19세기의 다른 전시들에서 적용되던 방식이 20세기의 전시에서도 여전히 중요한 요소로 남아 있는 것은 사실이다. 19세기 후반은 식민지 제국과 새로운 발상을 지원할 수 있는 자금의 도움을 받아 중요한 혁신이 일어난 시대였다. 이 초창기의 전시 방식은 오늘날 박물관에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 단순히 식민지 제국이 150년 전 추구하던 방식이라는 이유만으로 그러한 흔적을 ‘나쁘거나’ 시대에 뒤쳐진 것이라고 치부할 수는 없다. 대신 본 발표에서는 이러한 관습이 현재에 모습을 드러낼 때 오늘날의 박물관이 과거의 방식을 재고하고 재이용하는 방식을 살펴보고자 한다.

발표자는 1985년과 1986년 사이 미국에서 개최된 인도 페스티벌(Festival of India)에 대한 연구를 해 왔다. 인도 페스티벌은 1982년 인디라 간디와 로널드 레이건의 합

작으로 이루어진 대규모의 문화 외교 활동이었다. 1985년 6월에서 1986년 말까지 18개월에 걸쳐 미국의 관련 기관에서는 인도 정부와의 협력 하에 215개 이상의 전시, 공연, 강연, 학회, 영화제를 개최했다.¹⁾ 32개 주와 워싱턴 DC에서 행사가 열렸다. 뉴욕주와 워싱턴 DC는 각각 54개와 25개의 행사를 개최했다. 인도 페스티벌은 미국 중부의 중소 도시까지 뻗어나가 콜로라도의 푸에블로, 노스 다코타의 그랜드 포크스, 심지어는 인구 9,000명의 몬타나 주 아나콘다에도 도달했다.²⁾ 인도 페스티벌의 일환으로 열린 행사 중 77개가 인도 시각 문화의 전시였다. 이 전시들은 작품의 매체(테라코타, 조각, 섬유예술 등), 시대, 특정 주제(민속 미술) 등 다양한 범위의 기준에 따라 구성되었다. 이들의 상당수는 이후 미국에서 인도 미술사 연구의 방향을 수정하는 계기가 된 획기적인 전시가 되었다.

인도 페스티벌의 전시는 북미에서의 남아시아 시각 문화의 전시에 따르는 여러 관계들의 연결점이 된다. 인도 페스티벌은 미국과 인도 정부의 지원뿐만 아니라 컬렉터, 관광청, 일반 대중의 열렬한 지지와 함께 다양한 종류의 전시 방식이 표면화될 수 있었던 흔치 않은 순간이었다. 이 자리에서는 이 수많은 사례 중에서도 19세기와 1980년대의 전시에서 미술가가 전시 대상으로 포함된 예를 집중적으로 다루고자 한다. 이러한 전시 방식은 논란의 대상이 되는 한편 인기를 끌었다. 본 발표는 식민지 시대의 전시와 국제 박람회에서의 작품을 만든 사람들을 전시의 일부로 포함시켰던 사례의 역사를 살펴보고, 이 초기의 역사를 1980년대 인도 페스티벌 관계자들의 경험과 연관짓

1) 공식 행사 일정표에는 총 215개의 행사가 수록되어 있다. 이것은 일정표의 인쇄 기한이었던 1985년 3월 15일 훨씬 전부터 기획된 행사만을 포함시킨 것이다. (Memo from Ted Tanen to Festival Program Organizers dated March 1, 1985, Phillips Collection Archives)

2) 푸에블로의 상그레 데 크리스토 미술 컨퍼런스 센터(Sangre de Cristo Arts and Conference Center)는 〈마당, 장터와 사원: 인도 직물공예의 전통(Courtyard, Bazaar and Temple: Traditions of Textile Expression in India)〉라는 제목의 전시를 개최했다. 그랜드 포크스의 노스다코타주립대학에서는 안드라프라데쉬 주의 종교 무용극인 쿠치푸디(Kuchipudi) 공연이 열렸다. 쿠치푸디는 인도 페스티벌 행사 기간 중 미국의 다른 지역에서도 순회공연을 가졌다. 아나콘다는 〈미틸라의 여성 미술가들〉이라는 전시를 열었는데, 이 전시는 이후 오레곤의 스프링필드와 몬타나의 미술관을 찾아갔다. 이 기록은 1985년 봄 Horizon 지(誌)에 발행된 인도 페스티벌 행사 일정표에서 발췌했다.

고자 한다. 그 다음에는 하누만과 강가 테비를 중심으로 워싱턴 DC에서의 민속 공연자들과 미술가들의 활동을 탐색할 것이다. 마지막으로 본 발표는 인도 페스티벌에 참가하려는 바순다라 테와리의 노력과 함께 전시에서 배제되었거나 일부만 소개된 것에 대해 질문을 던진다. 본 발표는 이 거대한 체계를 헤쳐 나가려는 미술가들의 작은 이야기들을 살펴봄으로써 제도와 역사가 세워놓은 기준에 의해 정해진 한계를 벗어나려는 노력에 따라 박물관 전시 안에서 일어날 수 있는 저항의 지류를 재조명한다. 우리는 이러한 저항의 순간들에 귀를 기울일 필요가 있다.

죄수 공예가에서 혁신적인 사업가까지

19세기의 국제 박람회는 공예품의 전시와 함께 공예 시연에 중점을 두는 경우가 많았다. 한편 식민지 시대 인도의 미술교육은 학생들에게 유럽의 회화와 조각 양식을 모방하도록 하는 것과 식민지 정부가 인도 고유의 미술 전통이라고 여기는 요소들을 보존하고 지원한다는 두 가지 목표 사이를 오가고 있었다. 많은 학자들이 지적했듯이 식민지 시대 인도를 세계에 알리는 과정에서 수공예 장인은 중심적인 존재로 떠올랐다. 인도의 수공예와 시골 마을에 남아있는 전통적인 기법은 인도의 가장 위대한 자원으로 여겨지는 한편, 인도가 새로운 기계의 시대 대신 산업혁명 이전의 수공업 시대에 영원히 갇혀 있는 뒤쳐진 곳이라는 인식을 심어 주었다. 새로운 기계 기술을 전시하는 국제 박람회에서 인도관은 도자기, 가죽 제품, 지방 궁정에서 만들어진 직물 제품까지 다양한 종류의 공예품뿐만 아니라 호기심에 가득 찬 군중에게 공예 시연을 하는 공예 장인들로 구성되었다.

이 공예 장인들은 식민지 시대 인도의 미술학교나 장터가 아니라 인도의 형벌 제도에 매여 있던 사람들이었다. 영국 식민 정부는 죄수들에게 규범과 생산성을 가르친다는 목적으로 다양한 공예기술 교육을 실시했다. 이러한 교육과정은 카라치 교도소에 수감된 죄수들을 촬영한 사진에서 확인할 수 있다. 식민지 시대 죄수들의 공예 교육에 대한 기록인 이 사진에서는 죄수들이 실 짓는 법을 배우고 있다. 이 두 장의 사진은 1873

년 비엔나 국제 박람회에서 전시된 인도의 사진가 쉬바샨카르 나라얀(Shivcashanker Narayan)의 사진들에도 포함되었다. 이들 중 일부는 1868년과 1875년 사이 출판된 『인도의 사람들(People of India)』에도 수록되었다. 따라서 나라얀의 사진들은 죄수들에게 실시한 공예 교육의 기록이자, 살아 있는 공예 장인의 대체물로 유럽의 전시장에 보내진 기록인 동시에 인도의 공예 장인으로서 공예 시연을 했던 비슷한 상황에 처한 개인들의 모습에 겹쳐지는 기록이기도 하다. 인도에서 직접 데려온 토착민 장인이라는 명목이 내세우는 진실성은 실용적인 공예 교육으로 범죄자들을 교화시키는 자애롭고 공정한 영국 식민정부의 훈육 권력과 나란히 겹쳐지면서 신빙성을 잃고 만다.

1886년 영국에서 개최된 빅토리아 여왕 즉위 50주년 기념 박람회에 대한 살로니 마투르(Saloni Mathur)의 연구가 보여주듯이, 국제 박람회에 공예 장인을 직접 데려오거나 이들의 사진을 전시하는 관습은 몇십 년 간 계속되었다. 마투르는 아그라의 형무소까지 이 박람회에 참가한 수공예 장인들의 자취를 따라가며 죄수-공예가 툴시 람(Tulsi Ram)의 이야기를 다룬다. 영국에 도착한 툴시 람은 최고 군주이자 최종 결정권자인 빅토리아 여왕에게 자신의 재판을 중재해 달라는 탄원서를 제출한다.³⁾ 마투르는 이어 전시에 참가한 인도인 공예 장인들을 바라보는 영국인 관람객들의 시선과 당시 런던에 거주하고 있던 인도 상류층 관람객의 시선이 어떻게 교차하는지를 논한다. 박람회의 인도인 관람객들은 인도인 장인들을 바라보는 시선의 주체가 되는 동시에 전시장 안에서 영국인 관람객들의 호기심 어린 시선의 대상이 되었다. 이러한 전시들은 인도의 장인이 만들어낸 공예품, 공예품을 만들고 있는 장인, 그리고 사진, 점토, 기타 다른 매체에 의한 재현을 한 장소에서 모두 관람할 수 있는 기회를 제공했다. 19세기의 전시에서는 이 세 단계의 전시품이 공존했으며, 이는 박람회장에 재현된 민속 마을에서 ‘원주민들’을 전시하는 보다 큰 전시 방식의 범주에 포함된다. 레이몬드 코비(Raymond Corbey)가 지적했듯이 이러한 민족지학적(民族誌學的) 전시는 영화의 등장

3) Saloni Mathur, "Living Ethnological Exhibits: The Case of 1886," *Cultural Anthropology* 15:4 (November 2000): 492-524; a revised version of her article appears as chapter 2 of her *India by Design: Colonial History and Cultural Display*, (Berkeley: University of California Press, 2007).

과 함께 1930년대에 점차 사라지게 되었다.⁴⁾

국제적인 박물관 전시의 일부로 공예가가 포함되는 것은 사라졌을지 몰라도 수공예와 인도의 풍부한 공예 전통에 대한 정부의 물가 안정책은 독립 이후 인도 정부가 마을 수공예 산업에 깊은 관심을 기울이는 결과를 낳았다. 간디가 주장했던 손수 짠 직물(카디, khadi)의 정신과 마을 단위의 소규모 산업으로의 경제력 재분배 정책을 바탕으로 카디와 마을산업 위원회(Khadi and Village Industries Board)를 비롯한 수많은 정부 기관들은 공예 교육, 공예 도구와 재료의 제공, 그리고 완성된 공예품의 시장 홍보를 통해 인도의 공예 산업을 지원했다. 비록 독립 인도의 최우선 순위는 아니었을지라도 자와할랄 네루의 5개년 계획에는 공예에 대한 간디의 이상을 일부나마 이어 나가려는 의지가 포함되어 있었고, 이것은 오늘날까지 계속되고 있다.

이러한 인도 정부의 관심과 지원에는 1956년 전인도 수공업 위원회(All India Handicrafts Board)의 주도 하에 뉴델리에 개관한 공예박물관(Crafts Museum)도 포함되었다. 공예박물관은 인도의 다양한 공예품을 보존하는 작은 박물관으로 시작하여 1970년대 초 야무나 강 인근 프라가티 마이단(Pragati Maidan)에 위치한 현재의 넓은 부지로 이전했다. 세월이 흐르면서 흥망성쇠를 겪었지만 전성기의 공예박물관은 인도의 공예 장인들이 만들어 낸 공예품의 보존 외에도 박물관 부지 안에 장인들이 일할 수 있는 공간을 마련하려는 노력을 계속했다. 이러한 과제에는 박물관 소장품을 교육적인 모델로 사용하여 높은 수준의 공예품 제작을 장려하는 것도 포함되어 있다. 거주 예술가 프로그램을 통해 박물관의 중정에는 인도 전역에서 온 다양한 예술가들이 모여 들고, 때로는 음악가와 공연가들도 이들과 함께 한다. 가죽 공예 장인이 방직 공예 장인 옆에서 작업을 하고, 천을 짜던 장인은 또 작업장 건너의 금속 공예 장인에게 이야기를 건넨다. 눈으로 볼 수 있는 재료와 기술 앞에서 언어의 장벽은 장인들 간의 의사소통에 큰 장애가 되지 않는다.

폴 그리너프(Paul Greenough)가 주장했듯이 인도의 수공예 전통을 보존하고 현대

4) Raymond Corbey, "Ethnographic Showcases, 1870-1930," *Cultural Anthropology* 8:3 (August 1993): 338-69.

의 공예 장인들을 위해 박물관 소장품을 교육적인 용도로 사용한다는 목적은 인도 전역에서 온 동료들과의 교류를 통해 새로운 디자인과 형태를 개발하고자 하는 공예가의 현실과는 대치된다.⁵⁾ 공예박물관에 관여하는 다양한 단체에서는 종종 박물관이 ‘순수함’을 잃은 것을 한탄하는 목소리가 나온다. 그러나 박물관을 설계한 건축가 찰스 코레아(Charles Correa)는 단순한 전시 공간 외에도 각 지역 민속 건축의 예를 따른 반(半) 공개적인 거주 공간을 박물관 부지에 포함시켰다. 공예박물관은 시대 및 지역적 구분에 따른 전통적인 박물관의 공간 구획에서부터 19세기 박람회에서 재현된 원주민 마을을 연상케 하는 거주 공간까지 흥미로운 전시 방식의 조합을 보여준다. 그러나 죄수들을 공예 장인으로 전시했던 식민지 시대의 전시와 달리 공예박물관은 박물관 자체의 모순적인 목표에도 불구하고 거주예술가 프로그램을 통해 공예가들을 지원하고, 이들의 작품을 더 넓은 무대에 선보이고, 이들을 텔리의 상류층 고객들과 연결시켜 주는 역할을 한다.

박물관 관계자들의 목표와는 반대로, 공예박물관의 공예 장인들은 박물관을 장인이 만든 수공예 제품에 목마른 국제적인 시장으로 나아갈 수 있는 통로로 활용한다. 식민지 시대의 박람회에서는 박람회 관계자들이 국제적인 관객에게 영국령 인도에서 제작된 공예품을 홍보하는 역할을 담당했었다. 반면 공예박물관에서 공예가들이 참가하는 소규모 교류 활동과, 이들이 남부 텔리의 인테리어 디자이너나 다른 홍보회사와 직접 계약을 맺고 일하는 데서 보이는 자주성은 19세기 런던의 박람회에 전시된 도공의 모습에서 읽어낼 수 있는 수동적인 대상화의 개념과는 상반되는 것이다. 이들의 활동은 정지된 상태에 머물러 있었던 적이 단 한 번도 없다. 지역의 교환 네트워크든 세계 시장의 자본의 흐름이든 공예 장인들의 시장 참여는 이들의 예술적·상업적 활동의 중요한 부분을 차지한다. 미국의 인도 페스티벌에서도 이러한 경제활동이 벌어지는 것을 확인할 수 있다.

5) Paul Greenough, “Nation, Economy, and Tradition Displayed: The Indian Crafts Museum, New Delhi,” in Carol Breckenridge, ed., *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995): 216–48.

민속 예술의 시연과 개혁

장인의 수공예, 민속 미술, 또는 토착 공예는 항상 역사, 정치, 경제와 관련이 있으며 이에 따라 그 주제, 매체, 기술, 시장의 영향을 받는다. 모든 수공예 작업은 그 유연성에 한계가 있지만 이러한 한계 내에서 공예 장인들은 이전 세대들이 사용했던 모티프에 현재를 불어넣는다. 미국의 인도 페스티벌에서는 수많은 전시가 소위 말하는 ‘민속 미술’을 중심 주제로 삼았다. 역사적인 조각이나 회화 작품을 전시한 박물관도 있었지만 대부분의 경우는 인도의 수공예품과 직물을 전시함으로써 (갤러리 중심의 현대 미술과는 반대되는) 인도의 수공예 전통과 그러한 작업을 하는 장인들에게 초점을 맞추었다. 수공예는 인도와 미국 양국의 문화적 이해와 상업적인 교류를 활성화시킨다는 인도 페스티벌의 두 가지 목표 모두를 충족시킬 수 있다. 관람객들은 민속 미술 전시 관람을 통해 인도의 공예 장인들을 지원하고, 인도의 지역별 문화와 공예품에 감탄하면서 이에 대한 이해력을 높일 수도 있으며, 공예품을 실제로 구입해 인도 페스티벌에 출품된 진품으로 집을 장식할 수도 있다. 민속 미술은 관광산업의 확대를 가져올 수 있고, 행사가 끝난 뒤에도 상업 교류가 계속해서 이루어질 수 있도록 하며, 행사를 방문한 관람객들의 구매력 범위 안에 있다. 그러나 자신의 재능과 기술을 보여주기 위해 미국으로 온 공예가들과 공연자들은 인도 페스티벌의 기획자들이 예상했던 조용하고 얌전한 전통적 장인의 모습과는 거리가 멀었다. 뉴델리 공예박물관의 경우에서처럼 공예 장인들은 인도와 미국 정부가 기획하고 실행에 옮긴 전시의 일부일 뿐이라는 개념에 저항하고 이를 극복하여 전시 기획자들이 의도한 경계를 뛰어넘으려 했다. 이러한 갈등은 내셔널 몰에서 열린 민속 행사에서 가장 잘 드러난다.

스미소니언에서 매년 개최하는 미국 민속축제는 뉴델리 공예박물관과 비슷한 목표를 우선시하여 운영된다. 이 축제의 목적은 살아 있는 민속 전통을 보존하고 기념하는 한편 이러한 민속 예술이 여전히 ‘살아 있다’는 것을 보여주기 위해서 다양한 분야의 예술가들을 한 자리에 모으는 것이다. 이에 따라 매년 두 종류의 서로 다른 문화에 대한 행사가 내셔널 몰에서 나란히 열린다. 일반적으로는 미국 특정 지역의 문화와 다른 국가의 문화가 주제가 된다. 1985년에는 뉴올리언즈의 음식, 음악, 예술적 전통이 인

도 페스티벌에서 기획한 〈멜라! 인도의 장터(Mela! An Indian Fair)〉와 함께 무대를 공유했다. 이와 동시에 내셔널 몰 근처의 국립자연사박물관 1층에서는 〈아디티: 인도의 무형문화(Aditi: The Living Arts of India)〉 전(展)이 〈멜라!〉보다 오랜 기간에 걸쳐 개최되었다.⁶⁾

당시 민속축제의 기획을 담당했던 리처드 쿠린(Richard Kurin)은 보존과 변화라는 두 가지 가치에 대해 여러 편의 글을 남겼다. 민속축제에서 이 두 가치는 한데 얹혀 있으면서도 종종 경쟁관계에 처하게 된다. 발표 시작 부분에서 묘사했던 원숭이 분장의 크리슈나 같은 공연가들은 남아시아에서와 마찬가지로 축제를 보기 위해 몰려든 관중과 활발한 대화를 나누었다. 쿠린에 따르면 인도 측 기획자인 라지브 세티(Rajiv Sethi) 역시 미국 관객들에게 인도의 축제가 지닌 정치적, 종교적, 상업적인 요소와 함께 그 역동성을 느끼게 하고 싶어했다. 그러나 이러한 기획을 추진하고 공예가들과 공연가들을 인도에서 워싱턴의 내셔널 몰로 데려오면서 세티와 쿠린은 예측할 수 없었던 일련의 활동과 전시들에 맞닥뜨리게 되었다. 행사에 참가한 예술가들은 협동 작업에 참여했고, 자문위원회를 구성해 행사가 어떤 방향으로 나아갈지 의논하려 했고, 행사를 찾은 관람객들과는 인도식과 북미식이 결합된 형태로 교류했다. 원숭이 분장을 한 크리슈나가 물의 나무에 매달려 아래에서 올려다보는 관객들에게 즐거움을 주는 동안, 쿠린은 크리슈나에게 스미소니언의 보험 정책과 그에게 허용된 활동 범위를 상기시키려 애썼다. 주최측의 이러한 이의 제기는 이 원숭이/연기자의 장난스러운 저항으로 이어졌다. 크리슈나가 연기하는 하누만은 〈라마야나〉에서 라바나의 독을 먹어버린 라마의 동생 락쉬마나(Lakshmana)를 위해 바다와 육지를 건너 해독 작용을 하는 약초 산을 통째로 날라 온 인물이다. 그러나 스미소니언의 규정은 원숭이 연기자의 이러한 행동을 허용할 수 없었다.

6) Thomas M. Evans Gallery, and Festival of India in the United States, *Aditi: The Living Arts of India* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985).

리처드 쿠린은 인류학자 출신이다. 이것은 쿠린이 한편으로는 스미소니언의 책임자로서 이러한 우려를 표명해야 할 의무가 있었지만, 동시에 이러한 제약에 대한 크리스나의 저항 또한 이해할 수 있었음을 의미했다. 쿠린은 이어서 갈등과 해소로 이어진 작은 사건들을 묘사하고 있다. 예를 들어 공예가들이 인도에서 보통 하던 대로 행인들에게 물건을 팔려는 행동은 내셔널 몰 안의 상업 활동에 대한 스미소니언의 방침에 어긋나는 것이었다. 여기에는 스미소니언의 이익과 정확한 세금 징수 문제가 걸려 있었다. 쿠린은 주최측에서 내셔널 몰에 지어놓은 보편적이고, 정치적으로 올바르며, 어떤 종파에도 속하지 않는 사원이 행사에 참가한 공예가들의 노력으로 하룻밤 사이에 힌두교 사원으로 둔갑하는 것을 세티와 함께 조심스럽게 지켜본 경험을 묘사했다. 그는 또한 자연사박물관의 1층 전시관에 전시장과 작업장을 차린 예술가들이 박물관의 공간을 바꾸어 버렸다고 기록하고 있다. 예술가들은 전시실을 열기 전 날마다 푸자(puja, 힌두교의 예배 의식)를 거행했다. 이들은 노래를 부르고, 쌀 반죽으로 박물관의 바닥에 장식문양을 그려넣고, 그날 열리는 행사의 개시를 위해 다양한 활동을 벌였다. 이러한 과정과 전시관의 공간적인 변화를 지켜본 박물관의 관장은 결국 “우리 박물관에 무슨 일이 일어난 거지?” 라고 되물을 수밖에 없었다. 바바라 커셴블랏-김블렛(Barbara Kirshenblatt-Gimblett)이 지적했듯이, 전시에 사람이 포함될 경우에는 이들이 어떤 일을 벌일지 예측하기가 쉽지 않다. <멜라!>와 <아디티>의 참가자들은 전시 내에서 정해진 위치에 머무는 대신 주어진 규칙을 바꾸어 버렸고 자신들과 박물관의 공간, 그리고 작업의 결과물 사이에 새로운 관계를 정립했다.⁷⁾

<아디티>와 <멜라!>에서 참가자들이 만들어 낸 공예품은 이들의 존재 자체가 박물관 공간의 질서를 방해하고, 무너뜨리고, 다시 세울 수 있을 뿐만 아니라, 같은 공예품이라도 국제적인 페스티벌에 참가하는 경험에 따라 변화될 수 있다는 것을 알려준다. 인도 페스티벌 전시의 상당수가 인도의 수공예 기술을 유럽과 미국의 시장에 소개한

7) 사람들을 전시의 일부로 포함시키는 것과 축제 안에서 개최되는 축제의 역사와 관련해서는 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Objects of Ethnography,” in *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998): 17-78, 284-93 참조.

다는 목적을 가지고 진행되었다. 뉴욕에 있는 스미소니언 산하 쿠퍼휴이트뮤지엄에서는 <골든 아이(Golden Eye)>라는 전시가 열렸다. <골든 아이>의 프로그램에는 인도에서 선정된 공예가들과 유럽과 미국의 디자이너들의 합작으로 새로운 디자인을 만들어 낸다는 기획도 있었다. 직물, 옷, 신발, 장신구, 가구, 유리제품 등이 여기에 포함되었다. 유럽과 미국의 디자이너들은 인도를 찾아 공예 장인들을 만나 함께 작업을 했으며, 인도 측 제조업자들과 지속적인 협력 관계를 염두에 둔 새로운 제품들을 디자인했다. <골든 아이>에서 이 공예품들은 자신들보다 유명한 유럽과 미국의 동료들과 함께 작업한 인도 공예가들의 인터뷰 발췌문과 함께 전시되었다. 어떤 디자이너들은 기존의 인도 측 제조업자들과 계속해서 협력 관계를 지속해 나갔고, 어떤 디자이너들은 인도의 생산 시장에 처음으로 발을 들여놓았다. 이러한 전시는 인도와의 문화적 교류 외에도 상업 관계를 강화한다는 인도 페스티벌의 저변에 자리잡고 있는 목표를 뚜렷이 드러냈다.

강가 데비의 그림에서는 이와는 다른 종류의 교류가 드러났다. 마두바니(Madhubani: 인도 비하르 주의 민화 양식) 화가인 강가 데비는 비하르 주의 미틸라(Mithila) 지역 고유의 벽화를 좀더 쉽게 운반과 판매가 가능한 종이에 옮겨 그리면서 인도와 전 세계에서 유명한 인물이 되었다. 강가 데비의 작업은 1960년대 중반 가뭄 이후 인도의 극빈 지역인 비하르 주의 경제 발전을 추진하던 다양한 인도 정부 관계자들의 지원을 받았다.⁸⁾ 처음에 강가 데비의 그림들은 미틸라의 결혼 예식과 결혼식장과 관련된 것이었지만 이후 좀 더 넓은 시장에서 경쟁력을 가질 수 있는 주제로 변화하게 되었다. 힌두교 신들, 라다와 크리슈나, 그 외 다른 도상들은 마두바니 회화의 시작이었던 결혼식장과는 거리가 멀다.

강가 데비는 주로 여성들로 구성된 마두바니 화가들(그러나 이 그림이 돈이 될 수 있다는 것을 깨닫고 남성들도 작품 활동에 참가하기 시작했다) 중에서 가장 유명한 인

8) Richard Davis, "From the Wedding Chamber to the Museum: Relocating the Ritual Arts of Madhubani," in Jan Mrázek and Morgan Pitelka, eds., *What's the Use of Art?: Asian Visual and Material Culture in Context* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008): 77-99

물이었다. 그녀는 뉴델리 공예박물관의 거주예술가 프로그램에 참가했으며, 인도 페스티벌의 참가를 위해서 워싱턴 DC로 여행했다. 강가 데비가 미틸라 지역 미술의 유일한 대표자는 아니었다. 인도 페스티벌의 일환으로 <미틸라의 여성 미술가들(Women Artists of Mithila)>이라는 순회전시가 몬타나와 오레곤 주의 소도시를 중심으로 열렸다. 이 시기 강가 데비의 그림에는 워싱턴 모뉴먼트와 디즈니랜드 등 자신의 다양한 경험이 모티프로 활용되었다. 이러한 모티프의 혼합은 결혼식장에서 출발해 개인의 경험을 표현하는 것으로 재탄생한 마두바니 회화가 보다 큰 일탈과 변화를 겪고 있음을 의미했다. 강가 데비는 이후 일본 여행의 경험과 암투병의 경험을 자신의 그림에 투영했다. 이러한 일탈은 마두바니 회화의 양식과 감성에서 벗어나지 않으면서도 이 장르를 개인의 경험과 국제적인 문화적 흐름을 표현하는 수단으로 변화시켰다. 리처드 데이비스(Richard Davis)에 따르면 미국의 관객들이 내셔널 몰에서 인도 예술가들의 시연을 바라보며 즐겼듯이 인도의 예술가들 또한 미국을 바라보았던 것이다. 이들이 관찰한 미국의 문화적 특성은 인도 페스티벌에서 미국인들의 시선과 소비의 대상이 된 ‘진짜’ 인도산 수공예품에 발현되었다.⁹⁾

사람들이 ‘전시’되었을 때 박물관, 전시, 축제 행사의 관계자들이 겪는 통제의 어려움은 전시의 대상이 된 이들이 제도적 틀의 한계를 넘어설 수 있도록 해 준다. 이 공예가들과 공연자들은 무심하고 냉정한 관람객을 위해 전시된 물건들과는 달리 경계에 도전하고 이러한 관계들을 크고 작은 방식으로 변화시켰다. 인도 페스티벌에서 전시의 일부가 된 공예 장인들의 모습은 19세기 식민지 시대의 민족지학적 전시와는 거리가 멀어 보인다. 그러나 20세기 후반에 찾아볼 수 있는 이러한 저항은 19세기에도 경계선을 뛰어넘고 규칙을 변화시키는 비슷한 순간들이 있었으리라는 추측을 가능하게 한다. 여왕에게 탄원서를 제출했던 톨시 람의 예는 영국 정부에 의해 엄격하게 통제받는 죄수라는 상황에서도 이러한 저항과 일탈의 순간이 있었음을 실제로 보여준다.

9) Davis, "From the Wedding Chamber to the Museum," 93.

바순다라 테와리와 깜박이는 빛

스미소니언의 예술가들이 인도의 장터나 축제에서 하듯이 거리에서 물건을 팔 수 없다는 스미소니언의 방침과 대립하는 동안 다른 예술가들은 인도 페스티벌의 참가 자격 여부를 놓고 투쟁을 벌였다. 인도 페스티벌 기간 중 개최된 77개의 미술 전시 가운데 세 개의 전시만 갤러리 중심의 ‘순수’ 인도 현대 미술에 집중했다. 이들 중 두 전시는 각각 뉴욕대학교의 그레이 아트 갤러리(Grey Art Gallery)와 워싱턴 DC의 필립스 갤러리(Phillips Gallery)에서 열렸다. 두 전시 모두 체스터 허위츠와 데이비다 허위츠(Chester and Davida Herwitz) 부부의 개인 소장품으로 구성되었다. 세 번째는 UCLA에서 열린 〈네오-탄트라(Neo-Tantra)〉 전시였는데, 이 경우에는 뉴텔리 국립현대미술관이 1982년 독일 슈투트가르트에 보냈던 보다 큰 규모의 전시 안에서 작가들을 선정했다. 이 전시들은 선별적일 수밖에 없었다. 발표자는 다른 글에서 허위츠 컬렉션의 한계와 당시 인도 현대 미술에 대한 학문적·비평적 담론의 부족으로 인해 이들 전시에 나타난 극보수적인 작품 선정 경향을 다룬 바 있다. 본 발표에서는 〈네오-탄트라〉 전시의 기록 파일에서 발견한 작은 이야기에 집중하고자 한다. 이 이야기는 이러한 보수주의와 비평적 담론의 부재에도 불구하고 자신의 작업을 알리고자 했던 어느 미술가의 목소리와 작품에 대한 것이다.

바순다라 테와리는 인도 문화부의 지원금을 받아 1982년과 1984년 사이 미국을 여행하면서 자신의 활동 영역을 넓히는 한편 보다 넓은 관객층에게 다가가고자 했다. UCLA 기록 보관소에는 당시 전시 담당자들에게 보냈던 테와리의 자필 편지가 남아있다. 이 편지들은 인도 페스티벌의 전시들에 참가하고 자신의 작업을 인정받기 위한 테와리의 힘겨운 노력을 잘 보여준다. 당시 테와리에게 인도 페스티벌의 개최는 인도 미술이 미국으로 견장을 수 없이 밀려드는 것처럼 느껴졌을 것이다. 테와리는 1984년 시카고의 일리노이 주립대학에서 개인전을 가졌지만 인도 페스티벌에 참가하려는 노력은 수포로 돌아갔다.

UCLA의 큐레이터 에디스 토넬리(Edith Tonelli)와 관계자들은 ‘네오-탄트라’라는 특정한 미술 흐름에 주력하기로 결정했기 때문에 테와리의 작품을 이 전시에 포함시

킬 수 없었다.¹⁰⁾ UCLA의 전시에서 이 젊은 미술가를 배제할 수 있는 핑계거리를 찾기란 쉬운 일이었다. 테와리의 주장은 성공적으로 받아들여지지 못했던 듯하다. 그러나 전시가 다루는 미술의 범위가 좁다는 것을 인정한 토넬리는 전시장 한켠에 인도 현대 미술 작품의 슬라이드 쇼를 설치했다. 이 슬라이드 쇼는 20세기 인도 미술의 유명 작가들을 포함하고 있었고, 동부에서 열린 나머지 두 개의 전시보다 더 포괄적이고 넓은 범위를 다루었다. 슬라이드 쇼에 포함된 작품들은 뉴텔리 국립현대미술관의 직원들과 허위츠 갤러리 관계자들 사이의 대화를 통해 선정되었다. 실제로 두 컬렉션의 소장품이 슬라이드 쇼에 등장한다. 테와리의 작품 역시 여기에 포함될 수 있었다. 그녀의 구상회화 두 점이 슬라이드 기계를 따라 돌아가면서 실제 작품과는 거리가 먼, 벽에서 잠깐 깜박이는 빛의 형태로나마 잠시 동안 미국 관객들에게 모습을 드러냈다.

테와리의 사례는 이 전시들과 오늘날 우리의 갤러리 안에서 사람들이 움직이고 전시되는 방식에 또 다른 측면이 있었음을 보여준다. 만일 기록이 제대로 보관되어 남아 있었다면 이 전시 모두에서 테와리와 비슷한 투쟁을 발견할 수 있었을 것이다. 테와리의 시도가 실패했다고 해서 그녀의 노력에 담긴 저항의 의미가 희석되지는 않는다. 원숭이로 분한 연기자, 전시장의 벽에 붙어 있는 인도 공예가의 목소리, 강가 데비의 회화와 마찬가지로 기록 보관소에 남아 있는 테와리의 자필 노트는 이러한 전시들의 기반이 되는 제도적 틀에 대한 또 다른 반항을 보여준다. 테와리의 작품이 갤러리의 벽에 투사되던 몇 초의 순간은 미국 관객들을 대상으로 깔끔하게 포장된 인도의 모습에 이의를 제기하고 문제를 복잡하게 만든다. 이러한 짧은 순간들이 지금까지 인도의 시각 문화가 전시되는 방식에서 배제되어 왔던 것이 무엇인지를 묻는다. 어떤 사람들이 갤러리에 살아남아 인도 미술사의 내러티브 생산에 참여하게 되는가?

10) Edith Tonelli, ed. *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition* (Los Angeles: Frederick S. Wight Gallery, 1985).

결론

미국의 인도 페스티벌에는 잘 알려진 회화, 조각, 테라코타, 궁중 미술의 이야기를 무대에 올린 전시도 있었다. 이 전시들 역시 경계선을 허물려 했고 이에 대한 저항을 찾아냈다. 내셔널 갤러리의 모더니스트 작품과 굽타 시대의 조각을 함께 전시하거나, 인도 미술의 범주에 오래된 종교 미술 외에도 18세기의 궁중 미술이 포함될 수 있다는 발상이 그것이다.

본 발표에서는 인도 페스티벌 전면에 깃들여 있는 문화 외교와 상업 교류의 서술 방식에 사람들이 간섭하고, 끼어들고, 도전하고, 규범을 바꾸는 것을 가능하게 했던 전시들을 중점적으로 살펴보았다. 이 전시들은 모두 유명처럼 희미한 형태로 남아 있어 사진이나 복원, 기록, 큐레이터와 미술가들의 회고만으로는 파악하기가 어렵다. 그럼에도 불구하고 이 전시들은 현재에 끊임없이 모습을 드러낸다. 일부는 카탈로그를 통해 우리가 미술사 입문 강의에서 다시 읽게 되는 회고록의 형태로 남아 있다. 우리는 이들 카탈로그의 도판을 강의에서 주요 작품을 선택하는 출처로 사용하고 컬렉션 전체를 고전의 위치로 끌어올린다. 한편 어떤 전시들은 깔끔한 하나의 이야기 흐름 안으로 포섭되는 것을 거부하면서 다른 방식으로 현재에 출몰한다. 이들은 우리를 매료시키는 동시에 난감하게 만든다. 지하철의 하누만, 미틸라 회화의 양식으로 그려진 워싱턴 DC의 기념비, 깜박이는 빛 속에 투사된 테와리의 작품, 박물관의 벽에서 이야기하는 인도의 공예가들이 그 예이다. 전시는 정치, 상업, 전 세계적으로 얽혀 있는 여행, 관광, 경매장의 시스템, 이번 주나 이번 시즌 미술시장의 대세, 박물관, 학계의 영향을 받게 된다. 인도 시각 문화의 전시 역시 이와 크게 다르지 않다. 대중적인 호응을 얻기 위해서 전시는 인도에 대한 대중의 기대에 부응해야 하고, 따라서 규범에 대한 도전은 국가적 정체성, 문화 외교, 국제적인 상업의 헤게모니라는 거대한 흐름에 대항하는 소규모의 프로젝트가 될 수밖에 없다. 이처럼 우리를 놀래키고, 도전장을 던지고, (아주 약간이나마) 중심에서 벗어나거나 규범에 따른 서술을 거부하는 이러한 순간들-바로 이 드물고 종종 의도치 않게 일어나는 순간들을 찾는 것이 우리가 인도의 의미를 다시 생각해 보게 하는 원동력이 될 것이다.

국문번역: 신희륜 (미국 예일대학교 박사과정 수료)

Translated by Heeryoon Shin (PhD Candidate, Dept. of History of Art, Yale University)

Moments of Resistance: Small Interventions and the 1980s Festivals of India

Rebecca M. Brown
Johns Hopkins University

Introduction

Is that Hanuman climbing the trees on the Mall in Washington DC? Perhaps it is. The monkey god Hanuman, a central and dynamic figure who helps the god Rama to rescue Sita from the ten-headed Ravana, has sprung from the epic Ramayana, arrived in the U.S. capital, climbed its trees and traveled on its subterranean metro line. This adventurous, mischievous figure, embodied by Krishna, a street performer from one of Delhi's poorest areas, captivated audiences and worried officials at the Festival of India in 1985, undermining any neat, constructed narrative that the organizers of this massive exercise in cultural diplomacy might have hoped for. As Hanuman entertained and surprised commuters underground on DC's metro, the artist Ganga Devi sat above in the Natural History Museum, painting so-called "traditional" or "folk" images depicting the Washington DC she experienced on her trip to the US from Bihar in North India. And across the country, another woman artist, Vasundhara Tewari, sought recognition for her work among gallery curators and museum administrators, pleading her case and inserting her voice and flickering evidence of her ethereal nudes into the narrow and restricted confines of the US gallery system.

I've been asked to speak about the history of exhibiting South Asian art in museums in North America. Initially, I thought I might narrate a story, starting with the 19th century

exhibitionary practices in international exhibitions such as the Crystal Palace of 1851 and following its inheritors to the modern museum, stopping along the way to mark the debates over whether India's art could be considered art, and concluding with the acquisition of major collections and curatorial expertise by institutions across North America. This trajectory would produce an interesting and politically charged narrative of scholarly and curatorial struggle, as well as situate the spread of Indian collections in the context of commercial global flows from colonialism to the Cold War.

But I think this narrative also smooths over some of the rough texture and difficulties of curating and displaying Indian art for a European North American audience. It would present a narrative that might suggest this history is progressive and uni-directional. In other words, it might suggest that we keep getting better, fairer, and more balanced in our presentation of South Asian visual culture. While by some measure this may be accurate, I would like to highlight here some of the ways in which histories of display, othering, and the role of the artist continue to haunt presentations of Indian art.

In doing so, I'm not suggesting that our practices of curation are somehow stuck in a backwards, 19th century mode, because that would be accepting a developmental, progressive timeline as well. Instead, some of the technologies of display at work in 1851 and other 19th century contexts remain salient for 20th century curatorial practice. The late 19th century was a time of major innovation supported by the colonial empire and the funding to pursue new ideas. We retain traces of these early display efforts in contemporary museum practice, traces that are not necessarily "bad" or outdated simply because colonial empires pursued them a 150 years ago. Instead, I'd like to explore how contemporary museums rethink and reuse practices of the past, wherever those practices haunt our present.

I have been researching the Festival of India in the US in 1985-86, a major effort of

cultural diplomacy put in motion by Indira Gandhi and Ronald Reagan in 1982. For the 18 months from June 1985 through the end of 1986, US organizations, often in concert with Indian counterparts, staged over 215 exhibitions, performances, lectures, symposia, and films.¹⁾ Thirty-two states and the District of Columbia hosted events; New York state and DC had 54 and 25 events respectively. The Festival also reached cities and towns in the center of the country, including Pueblo, Colorado, Grand Forks, North Dakota, and even Anaconda, Montana (population 9000).²⁾ Seventy-seven of these events displayed India's visual culture. These exhibitions ranged widely, focusing on medium (terracotta, sculpture, textile), period, or occasionally theme (folk art). Many of them remain landmark exhibitions that reoriented the direction of the study of Indian art history in the decades that followed.

The Festival exhibitions represent a particular nexus for the display of South Asian visual culture in North America, a rare moment in which a wide range of practices could come to the fore with support from the US and Indian governments and on a wave of enthusiasm from collectors, tourist boards, and the general public. From these many exhibitions, I focus here on a controversial but popular element of both the 19th century and the 1980s exhibitions: the physical presence of the artists themselves. I draw out the history of

-
- 1) The official Calendar of Events lists 215 separate items and includes only those planned well in advance of their March 15, 1985 publication deadline. (Memo from Ted Tanen to Festival Program Organizers dated March 1, 1985, Phillips Collection Archives.)
 - 2) Pueblo's Sangre de Cristo Arts and Conference Center held an exhibition entitled Courtyard, Bazaar and Temple: Traditions of Textile Expression in India. The University of North Dakota in Grand Forks presented Kuchipudi, a religious dance-drama from Andhra Pradesh, a performance that toured to several venues around the country during the Festival. Anaconda hosted Women Painters of Mithila, an exhibition that also traveled to Springfield Oregon and Missoula Montana. From the Festival of India Calendar of Events, circulated in the spring of 1985 and designed and printed by Horizon magazine.

including the producers of art as exhibits in colonial and international exhibitions, relating this earlier history to a range of practitioner experiences in the Festival of the 1980s. I turn then to Hanuman and Ganga Devi, exploring the bodies of folk performers and folk artists in DC. I close with the example of the gallery artist Vasundhara Tewari, her bid for recognition as part of the Festival, and the question of the unexhibited or partially exhibited. By examining the smaller narratives embodied by artists trying to navigate this larger system, I refocus our attention on the capillaries of resistance that flow within the body of museum display, as people push against the boundaries set out for them by institutional and historical norms. I urge us to listen for these moments of resistance.

The Prisoner-Craftsman to the Innovative Entrepreneur

Nineteenth-century international exhibitions often focused on craft and doing alongside the display of static objects. And, art education in India during the colonial era moved back and forth between asking students to copy European painting and sculpture styles and pursuing a mission to preserve and support what they saw as India's native artistic traditions. The craftsman, as many scholars have noted, became a central figure for colonial era presentations of India to the world. India's handicrafts and village technologies became known as the subcontinent's great resource but also marked the region as forever behind, trapped in the pre-industrial world of handmade instead of the new machine age. At international exhibitions that showcased these new machine technologies, the Indian exhibits often included not only a wide range of examples of craft, from pottery and leatherwork to textiles made in the princely courts, but also a group of live artisans who demonstrated their craft for the curious crowd.

These craftsmen most often were drawn not from the ranks of art schools or from the mar-

ketplaces of colonial India, but instead from India's penal system, where the British colonial institution taught prisoners discipline and productivity through education in various handicrafts. Photographs of prisoners from the jail in Karachi illustrate this pattern, as they serve as records of the colonial practice of training prisoners in craft—in this case spinning. In addition, these two photographs were sent to the World Exhibition in Vienna of 1873, where they were exhibited as part of a group of images by the Indian photographer Shivashanker Narayan. Some of these images were also included in the *People of India* volumes of 1868–1875. Narayan's photographs operate then as documentation of a practice of training prisoners in crafts, and documentation that traveled to European exhibition sites where it stood in for and overlapped with similar individuals brought to the exhibitions to perform as the Indian craftsman. The authenticity presented to exhibition audiences of the indigenous artisan is belied by the overlapping presentation of benevolent British colonial disciplinary power retraining criminals in useful handicraft trades.

As Saloni Mathur's work on the 1886 British Jubilee Exhibition shows, the practice of imaging and bringing crafting bodies to these international venues continued for several decades. She traces a group of craftsmen in that exhibition to Agra jail, and discusses the case of Tulsi Ram, one of the craftsmen/prisoners who petitioned Queen Victoria to intervene in his court case, as she was his sovereign and thus the final arbiter.³⁾ Mathur notes the intersecting gazes of British visitors to the exhibition alongside Indian elites living in London, who found themselves both gazing at the living exhibits and becoming the focus of inquisitive gazes in the orbit of the exhibition hall. These exhibitions provided an opportunity to look at the static output of the Indian craftsman, the body in ac-

3) Saloni Mathur, "Living Ethnological Exhibits: The Case of 1886," *Cultural Anthropology* 15:4 (November 2000): 492–524; a revised version of her article appears as chapter 2 of her *India by Design: Colonial History and Cultural Display*, (Berkeley: University of California Press, 2007).

tive production, and representations-photographic but also in clay and other media-of the craftsman at work. These three levels of object coexisted in the nineteenth century exhibition, and did so alongside a larger practice of the display of “natives” in recreated villages. As Raymond Corbey notes, these ethnographic displays waned in the 1930s as film replaced the inclusion of living exhibits.⁴⁾

In the case of the craft maker, while his or her inclusion in international museum displays might have waned, the valorization of handicraft and India’s rich craft tradition led to an efflorescence of attention given to village industry by the government of India after independence. Building on a Gandhian ethos of handspun and handwoven cloth (khadi) and its links to Gandhi’s program of recentring economic power on the village industry, various government agencies, including the Khadi and Village Industries Board (later Council), supported craft production through training, provision of equipment and supplies, and helping to market the products of this labor. While not the top priority for the independent nation, a commitment to maintain some of Gandhi’s ideals appeared in successive five-year plans under Jawaharlal Nehru and continuing to the present.

Part of this efflorescence included the creation of the Crafts Museum in New Delhi in 1956 by the All India Handicrafts’ Board. Initially founded to preserve India’s many crafts in a small museum, it moved to its current premises near the large exhibition grounds of Pragati Maidan near the Jamuna River in the early 1970s.⁵⁾ While its fortunes have waxed and waned over the years, the Crafts Museum has in its best times not only sought to preserve

4) Raymond Corbey, “Ethnographic Showcases, 1870–1930,” *Cultural Anthropology* 8:3 (August 1993): 338–69.

5) Paul Greenough, “Nation, Economy, and Tradition Displayed: The Indian Crafts Museum, New Delhi,” in Carol Breckenridge, ed., *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995): 216–48.

the products of craftspeople from India but also to include the artisans themselves at work on the grounds of the museum. Part of this mission involves using the static collections of the museum as didactic exemplars, urging artisans to maintain a high standard of craft production as seen in the museum collection. A program of residencies brings a wide range of artists from all over the subcontinent together in the courtyard of the museum, where they are sometimes joined by musicians or performers who demonstrate their crafts in action. A leatherworker might have an area next to a weaver, who in turn might chat with a metalworker across the way. Language barriers among the craftspeople do not often prohibit interaction in terms of visual material and even techniques.

As Paul Greenough has argued, the mission of the museum to preserve India's craft traditions and use its collections as didactic models for contemporary craftspeople thus runs up against the reality of the living artist interacting with others from across the country and developing new designs and forms. At times the loss of "purity" has been bemoaned by various parties involved in the Crafts Museum, and yet architect Charlea Correa designed the museum's grounds not just for display areas but also for semi-public living areas with different examples of regional village architecture arrayed through the complex. The Crafts Museum presents a fascinating combination of display practices, from its traditional periodized and regionalized museum spaces to the display of living artists and the village living areas that recall constructed ethnographic villages of the 19th century exhibitions. Unlike its earlier colonial counterparts that displayed prisoners as craftspeople, the Crafts Museum employs and supports artists in their residency program, bringing their work to a wider stage, and often enabling them to find buyers and commissions among Delhi's elite, despite the contrasting aims of the museum itself.

Working against some of the goals of the museum's administrators, the Crafts Museum's living artists use this venue as a conduit to a global market hungry for artisan, handmade

objects. In the colonial exhibition, it was the administrators who marketed crafts to a global audience in the name of British India. Both the small scale interactions these artists engage in at the Crafts Museum and the autonomy with which many of them work with interior designers from South Delhi or other marketing firms undermine any sense of passive objectification we might read in a 19th century potter on display in London. Their practices are not now and have never been static, and their participation in the marketplace, whether through local networks of exchange or through global capital flows, remains a major part of their artistic and business lives. As we turn to the context in the US Festival of India, we see these economies in action again.

Performing and Re-Forming the Folk

The art of the craftsman, or folk art, or vernacular craft, always engages with history, politics, and economics, shifting subject matter, medium, technique, and market as needed. Any particular craft practice has limits as to its malleability, but within those limits artists incorporate their present alongside motifs that earlier generations might also have used. The Festival of India in the US highlighted so-called folk art as a central theme across a large number of exhibitions. While some museums mounted shows of historical sculpture and painting, the vast majority of exhibitions dealt either with crafts or with textiles, emphasizing both the artisanal culture of India (as opposed to its gallery-driven contemporary art), and the living practitioners who produced such art. If one of the Festival's main goals was to increase cultural understanding and commercial trade, handicrafts mark the intersection of those two goals. With folk art exhibitions one can support the cultural practitioners of India, understand and appreciate its regional cultures and products, and purchase the objects themselves, decorating one's home with the authentically crafted souvenirs from the Festival. Folk art feeds tourism, embodies the potential for future commercial

interactions, and provides objects that are within the financial reach of visitors to these events. However, the artists and performers who traveled to the US to display their talents and crafts did not always conform to the quiet, static, traditional producer their exhibitions might have anticipated. Just as in the Crafts Museum in New Delhi, practitioners pushed at the boundaries of what was intended in these shows, resisting and overcoming the notion that they were merely part of an exhibition planned and executed by the governments of India and the US. The Folklife festival on the National Mall embodied these tensions perhaps more than any other site across the country.⁶⁾

The Smithsonian's yearly Festival of American Folklife operates within a similar set of priorities as the Crafts Museum in New Delhi, preserving and celebrating existing folk traditions while bringing together a diverse array of practitioners to show these arts as truly "living." Each year two cultures share the space on the Mall, usually one national culture and one regional U.S. culture. In 1985, New Orleans' food, music, and artistic heritage shared the stage with the Festival of India's "*Mela!* An Indian Fair." At the same time, a longer-running exhibition, "Aditi: The Living Arts of India," took over the ground floor of the National Museum of Natural History nearby.

Richard Kurin, then the organizer for the Folklife festival, has written several essays that reflect upon the intertwined and competing elements of preservation and transformation that the Festival often embodies. Performers, like Krishna, the monkey impersonator I described in my opening, worked in active dialogue with the crowds gathered to witness the festival, just as he would if performing in a South Asian context. Kurin notes that he

6) Thomas M. Evans Gallery, and Festival of India in the United States, *Aditi: The Living Arts of India* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985).

and the Festival's Indian co-organizer, Rajiv Sethi, wanted to present an American audience with a sense of the dynamism of an Indian festival, including its political, religious, and commercial aspects. In pursuing this project, and in bringing artisans and performers from India to the National Mall, Sethi and Kurin set into motion activities and art displays that they could not have predicted, as the artists collaborated, held councils to determine what paths to take, and interacted with visitors to the exhibitions in a synthesis of subcontinental and North American idioms. While Krishna hung from the trees on the Mall in his guise as monkey, delighting the audience below, Kurin attempted to remind him of the limitations of the Smithsonian's insurance policy and the parameters within which he needed to operate. These protestations, as one might expect, were met with the playful resistance of the monkey/actor, drawing his energies from Hanuman, who had, in the epic Ramayana, transcended oceanic and geographic boundaries to carry a mountain of healing herbs to save Rama's brother Lakshmana from Ravana's poison. Smithsonian policy was not going to contain the practices of this monkey impersonator.

Kurin's experience as an anthropologist meant that while his role as administrator within the Smithsonian meant he must voice these protests, he also understood the monkey impersonator's active resistance to such limits. He details similar examples of small moments of conflict and resolution, as for example when the craftspeople's normal mode of selling their wares to interested passersby ran up against the Smithsonian's need to control the commerce on the Mall, both for the Smithsonian's benefit and to ensure that proper sales tax was collected in these transactions. He notes the wariness with which he and Sethi oversaw the building of a generic, politically correct, non-sectarian shrine on the Mall only to see it remade overnight by a team of craftsmen, builders, and artisans into a Shiva temple. He remarks on the transformation of the first floor galleries of the Natural History museum by the artists who set up their displays and workshops there. Every day, they performed a puja, or ritual worship, to open the exhibition, singing songs, adorning the floor with

rice paste patterns, and pursuing various other actions in inauguration of that day's events. This process, and the spatial transformation of the gallery, led the director of the museum to exclaim: "What happened to my museum?" As Barbara Kirshenblatt-Gimblett notes, once exhibitions include people, it's difficult to predict what those people will do. Instead of remaining limited to the frameworks designated by their status in a display context, the people involved in both Mela! and Aditi changed the rules of their participation, producing a new kind of relation to the museum space, the objects they produced, and their bodies.⁷⁾

If we turn to the objects produced at the Aditi and Mela! events, not only do we find their very presence interrupting, resisting, and remaking the order of museum space, we also find the experience of participating in the international festival reshaping those same objects. Indeed, some of the exhibitions articulated their purpose in precisely those terms, seeking to bring Indian handicraft technologies to meet European and American markets. Golden Eye, an exhibition at the Smithsonian's Cooper Hewitt Museum in New York, recruited a dozen European and American designers to work with select craftspeople in India on new design projects. The products included textiles and clothing, shoes, jewelry, furniture, glass, and other objects. The designers traveled to India to meet and work with their counterparts there, and then developed the designs in part with an eye to future collaboration and on-going relationships with the manufacturers in India. The exhibition included these objects along with quotes from interviews with the Indian artists who worked with their more famous counterparts. Some of the designers continued longstanding relationships with manufacturers on the subcontinent, building on existing networks, while others entered into the Indian production market for the first time. This kind of exhibition made

7) For an examination of the history of bodies in exhibitions, and the performing of the festival-within-a-festival, see Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Objects of Ethnography," in her *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, (Berkeley: University of California Press, 1998): 17–78, 284–93.

manifest one of the underlying goals of the Festival: to strengthen commercial as well as cultural ties with India.

Other interactions appeared within the art produced by Ganga Devi, a Madhubhani artist who had already made a name for herself in India and around the world by transforming the local wall painting from Mithila in Bihar into portable paintings on paper that could be more easily marketed. Encouraged and supported by various Indian government actors seeking to help this poor region of Bihar gain an economic foothold after the droughts of the mid-1960s.⁸⁾ Once focused on imagery suited to the rituals surrounding marriage and the new couple's wedding chamber, subject matters shifted to those that suited a wider marketplace, including paintings of individual deities, Radha and Krishna scenes, and other iconographies, ultimately leaving behind the impetus of the wedding chamber entirely.

Ganga Devi became the preeminent artist of this group of largely women (although men, after noting the money-making potential for this art, did take part as well). She traveled to New Delhi for a residency at the Crafts Museum, and she came to Washington DC to participate in the Festival of India. She was not the only representative of her regional craft; an exhibit entitled Women Artists of Mithila toured several smaller cities in Montana and Oregon as part of the Festival. Devi incorporated a wide variety of experiences into her work, including imagery of the Washington Monument and Disneyland in her paintings from this period. Devi's incorporation of this imagery marked a further departure and transformation of Madhubani painting, first taken from the wedding

8) Richard Davis, "From the Wedding Chamber to the Museum: Relocating the Ritual Arts of Madhubani," in Jan Mrázek and Morgan Pitelka, eds., *What's the Use of Art?: Asian Visual and Material Culture in Context*, (Honolulu: University of Hawai Press, 2008): 77-99.

chamber context and now remade to incorporate personal experience. Devi went on to depict images from her trip to Japan and, later, her experience with cancer. Always embedded in the style and sensibility of the Madhubani idiom, these departures reframed this genre again to speak to personal experience and global cultural flows. Richard Davis notes that while American audiences enjoyed the experience of watching artisans from India perform their crafts on the National Mall, those same artists gazed back at America, observing its cultural idiosyncrasies and sometimes incorporating them into the very same authentic crafts those Americans gazed upon and consumed.⁹⁾

The difficulty of controlling people once they are “on display” in museum, exhibition, and festival contexts enables those same people to push at the boundaries provided for them by those same institutions. Rather than static objects set out for observation by a dispassionate, distant audience, these artists and performers challenged that boundary and remade these relationships in small and large ways. While the participation of people in these exhibitions only distantly echoes the 19th century colonial ethnographic exhibition, the resistance found in the late 20th century suggests that similar moments of exceeding the bounds and changing the rules occurred in the 19th century as well. Indeed, the example of Tulsi Ram, petitioner to the Queen, illustrates that these moments of transgression and resistance did happen, even in the context of prisoners tightly controlled by their British minders.

Vasundhara Tewari & the Flickering Light

9) Davis, “From the Wedding Chamber to the Museum,” 93.

If the artists at the Smithsonian struggled with the restrictions against selling their wares as they would in a Mela or festival in India, other artists struggled with a different kind of sales pitch, one that would enable them to enter into the discussion at all. Only three of the 77 art exhibitions during the Festival focused on gallery-driven, “high” contemporary Indian art. Two of these, held at the Grey Art Gallery at NYU in New York and the Phillips Gallery in Washington DC, drew their works entirely from the private collection of Chester and Davida Herwitz. The other exhibition, Neo-Tantra at UCLA, excerpted its artists from a larger show that the National Gallery of Modern Art in New Delhi had organized in 1982 for a museum in Stuttgart, Germany. These shows were necessarily selective; elsewhere I’ve argued that they were extremely conservative in their choices, bounded on one side by the limits of the Herwitz collection and on the other by the lack of critical or scholarly discourse on contemporary Indian art. Here I want to focus on a small whisper of a story I found in the archives of the Neo-Tantra exhibition, one involving the voice and work of an artist trying to sell her art despite this conservatism and lack of critical discourse.

Vasundahara Tewari had been awarded a scholarship by India’s Ministry of Culture, and this enabled her to travel to the US between 1982 and 1984 to try to expand her own art practice and share her work with a wider audience. In the archives at UCLA, hand-written correspondence from Tewari to the curatorial staff reveal her struggle to find recognition for her work as she sought inclusion in what must have felt like a tidalwave of Indian art exhibitions related to the Festival. She had a solo show at the University of Illinois, Chicago in 1984, but her efforts to participate in the Festival fell almost entirely on deaf ears.

Because curator Edith Tonelli and her collaborators at UCLA had decided to focus on a

10) Edith Tonelli, ed. *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition*, (Los Angeles: Frederick S. Wight Gallery, 1985).

particular movement—Neo-Tantra—they could not include Tewari’s work in their exhibition.¹⁰ They had an easy excuse for exclusion of this young artist. It seems that Tewari was unsuccessful in pleading her case. However, in recognition of the narrow focus of the exhibition, Tonelli organized a slideshow of Indian contemporary art to be projected in the gallery while the exhibition was going on. These works included a list of top names in Indian 20th century art, a list much more inclusive and broadly defined than the two other contemporary shows on the east coast. The selection of images for this slideshow emerged from conversations with the NGMA staff in New Delhi and the Herwitz’s themselves—images from both collections appear in the show. And, in addition to objects from these collections, Tewari’s work is represented too. Two flickering images of her figural paintings rotated through the carousel in that slide show, briefly exposing American audiences to her work, however removed from the paintings themselves and however briefly they might flash on the wall.

Tewari’s narrative adds another layer to the movement and display of people within these exhibitions and within our galleries. Her fight for recognition and inclusion marks a struggle that all of these exhibitions could tell, had we the archival remnants to read these stories. That her quest fell somewhat short does not undercut the resistance to the norm her efforts represent. Like the monkey impersonator, the voice of the Indian designer, or the paintings of Ganga Devi, Tewari’s handwritten notes in the archive lead us to another interruption of the institutional frameworks these exhibitions rely on. Those few seconds when her work graced the wall of the gallery complicate and inject a note of dissent into the neat presentation of India for American audiences. These brief moments make us wonder what other stories are missing from our presentation of India’s visual culture? What people remain in the galleries, haunting the production of narratives about Indian art?

Conclusion

At the Festival of India in the US, several exhibitions staged the more well known stories of painting, sculpture, terracotta, and courtly art; they too pushed boundaries and found resistances, whether in the situating of Gupta sculpture amid the modernist works of the National Gallery or in presuming that Indian art might include 18th century courtly material in addition to older objects of worship.

I've focused here on the exhibitions that enabled people to intrude, interject, reshape, and challenge the overarching cultural diplomacy and commercial exchange narrative of the Festival of India. All of these exhibitions are ghostly and difficult to grasp through photographs, reconstructions, archival records, and remembrances of curators and artists. Yet they haunt the present, some of them through catalogs that have become memoirs we reread in survey classes, plumbing their plates for key works and elevating entire collections to canonical status. Others haunt in different ways, resisting incorporation into neat narratives, charming and disturbing us at the same time. Hanuman in the Metro, the monuments of DC envisioned in Mithila style, Tewari injecting herself into the flickering light, an Indian designer speaking on the walls of a museum. Exhibitions are framed by politics, commerce, the global intertwined systems of travel, tourism, auction houses, and what has become fashionable this week or this season on the art market, in the museum, in the academy. Exhibitions of Indian visual culture are no different. To sell it to the public it has to tap into presuppositions about India, so that challenging the norm becomes a small-scale project against a larger hegemonic flow of national identity, cultural diplomacy, and international commerce. Seeking those moments that surprise, challenge, decenter (ever so slightly) or that dare to deny the normative narrative—those rare, often unintended moments of displacement are those that push us to reconsider what India might be.

동서양 회화, 전시관에서 서로에게 말을 걸다

위회이(余輝)

중국 북경 고궁박물관 연구원

1970년대 이후 북경 고궁박물관에서는 홍콩, 마카오 등지를 비롯, 국외에서 개별 전시 및 연합전을 포함해 모두 100여 차례의 전시를 진행했다. 초창기 전시는 대부분 청나라 황제의 정치, 문화, 생활방식을 위주로 한 전시였고, 서화는 단지 도표로만 쓰였다. 즉, 황제들의 서화 작품은 그들의 문화와 생활방식을 구체적으로 드러내주는 데 그쳤다. 1980년대부터 고대 서화 작품을 위주로 한 전시가 점차 늘어났다. 필자가 20여 년 간 전시 업무를 하는 동안 여러 차례 전시를 기획하면서 느낀 바에 따라 북경 고궁박물관 측이 마카오, 홍콩을 비롯 해외에서 진행한 서화 작품전에 대해 문화 전시 측면에서 말해 보고자 한다.

1. 국외전시 유형

국외에서 진행한 중국 고미술 전시는 주로 서양, 동양, 대만·마카오·홍콩 등 3가지 유형으로 나눌 수 있다. 위의 세 지역에서 중국 전통 문화에 대한 이해와 관람객의 관람 방식이 모두 다르기 때문에 전시 유형도 자연 달라지게 된다.

(1) 유럽 지역 전시

서양에서 중국화를 전시할 때는 우선 관람객들이 동양화의 미학 사상을 이해한 다

음 동양화 분류법 및 회화 기법을 포함한 기초 지식을 인지할 수 있도록 해야 한다. 중국의 대외 교류 활동이 늘어나는 동시에, 고궁박물관의 큐레이터들과 서양의 큐레이터들이 함께 전시를 기획할 기회 또한 많아지게 되었다. 필자 또한 큐레이터로서 2007년 벨기에의 유명화가 렉 토이만스와 공동으로 브뤼셀국가미술관과 북경 고궁박물관에서 〈중국·벨기에 회화 500년〉전을 열어 커다란 성공을 거두었다. 〈중국·벨기에 회화 500년〉전은 500년이란 세월을 넘나들면서 동양과 서양의 회화 사상이나 소재, 표현 기법 등을 서로 비교해보고 동서양이 서로 말을 거는 일종의 연합전시였다. 1820년대 개관한 벨기에 브뤼셀미술관은 대규모의 공공 종합문화시설의 기능을 할 뿐만 아니라 동서양 회화의 빼어난 작품이 함께 전시될 수 있을 정도의 규모를 갖추고 있다.

명청시기 황궁은 봉건사회에서 황제가 정치를 행하는 핵심 장소인 동시에 개인 중심의 통치와 생활이 이루어지는 장소였던 탓에 대대적인 회합이나 연회는 극히 드물었다. 오랜 세월 이어진 규율은 결국 1911년 신해혁명으로 무너지게 되지만 이후 고대에 사유지로서의 기능을 했던 건축이 현실적으로 공공시설로 쓰이기는 어려운 점이 있어 대규모로 진행되는 동서양 회화 전시는 고궁 내 300미터 떨어진 두 개의 전시관 사이에 연결통로를 만들어 두 공간으로 나뉘어 진행될 수밖에 없었다.

서양에서 중국화를 전시할 때 무엇보다 중국의 전통철학 및 사상을 담아야만 서양 관람객의 깊은 이해를 끌어낼 수 있다. 고대 중국 철학자들은 천지인(天地人) 및 물아(物我) 간에 서로 분리할 수 없는 내재적 연결 관계가 있다고 보았다. 중국화를 감상함으로써 고대 중국의 예술철학과 인생관 및 생활 방식을 생생하게 느낄 수 있다. 중국화를 통해서 서양 예술가들은 중국 고미술의 예술관, 전통 기법, 양식, 표현 기법 및 시서화인 간의 연결성, 전시 형태, 표구 및 장황, 보존 방식 등을 이해할 수 있다. 그 밖에 예술사 애호가들도 500여 년에 걸친 중국의 주요 화파 및 화과(畫科)의 발전 과정을 알게 된다. 이 중에는 동서양 간 예술 교류 속에서 나타난 중국화의 변화도 빼놓을 수 없다.

또 프랑스 기메미술관 연구원인 라끄(현 프랑스 기메박물관 관장)와 공동으로 기획한 중국 미술전 〈신성한 산봉우리〉(2004년 4월 파리 그랑팔레)는 산봉우리를 주제로

한 종합 전시였다. 송·원·명·청 시기의 산수화를 위주로 산수무늬 또는 산의 형태를 띠었거나 산신(山神), 산짐승 등을 그린 도자, 동기 및 문방구를 전시하였다. 서양인을 대상으로 한 산수화 전시에서는 우선 서양화와 비교했을 때 동양화의 분류법에 동일한 점이 있지만 차이점도 있음을 이해시킬 필요가 있다. 예를 들어 중국 산수화는 서양의 풍경화에, 화조화는 서양의 정물화에 대응되는 개념이며 인물화는 대체적으로 동일하다. 전시는 산수화와 산수 도안, 산수 도안이 있는 조형물을 시대순으로 대조해 볼 수 있도록 기획되었다.

현재 서양학자들이 중국화에 대해 가지는 관심은 단순히 화면에만 국한되지 않는다. 그들은 중국화를 기법적 측면에서 이해하고자 하는 바람이 크며, 이는 앞으로 전시회를 기획할 때도 반영되어야 할 것이다.

(2) 한국과 일본에서의 전시

한국, 일본 등 동양에서 중국화를 전시할 때는 서양과 다른 접근법이 필요하다. 현지 문화를 이해하는 한편 전문성을 강조해야 한다. 특히 해당 국가가 중국 고미술의 어떤 부분에 관심을 갖는지 주목해야 한다. 예를 들어 1992년 고궁박물관이 서울의 호암미술관에서 〈명·청 회화〉전을 가졌을 당시는 한중 양국이 수교를 맺기 전이었기 때문에 중국이 한국에서 가진 첫 번째 전시였고 명청 회화 87점이 전시되었다. 한국에서 중국화에 대한 이해가 상당한 점을 고려해 화파별 전시가 이루어졌다. 또 한국 측에서 명나라 궁정회화에 대해 관심이 높았기 때문에 명나라 원체(院體) 절파(浙派) 화풍의 작품 8점이 전시되었다. 그밖에 ‘양주팔괴(揚州八怪)’가 19세기 한국화에 큰 영향을 주었던 점을 고려하여 정판교(鄭板橋), 이선(李鱗), 김농(金農), 이방응(李方膺) 등의 작품 7점을 전시하였다. 당시 중국 측 큐레이터 쉬중링(許忠陵, 고궁박물관 전시부 역대전시팀 팀장), 화닝(華寧, 고궁박물관 보관부 서화팀 팀원) 및 한국 측 이오희(삼성미술문화재단 호암미술관 보존과학연구실장), 민순기(삼성미술문화재단 호암미술관 전시책임자) 등이 함께 〈명·청 회화〉전을 기획했다. 동북아 국가들은 서화의 장황 기술이 뛰

어날 뿐만 아니라 관련 교류도 활발하다. 2008년 대한민국 문화재청 국립고궁박물관에서 〈꾸밈과 갖춤의 예술, 장황〉전을 열었으며 마카오에서도 같은 전시를 한 바 있다.

일본은 박물관과 개인 모두 수준 높은 중국화를 소장하고 있기 때문에 중국의 전통 문화에 대한 인식 수준도 비교적 높다. 또한 박물관의 기술 및 관리 수준도 비교적 높아 구미 국가보다 전시 작품에 대한 요구가 까다롭다.

(3) 홍콩 마카오 등지의 전시

홍콩과 마카오에서의 중국 회화전은 다른 동양 국가와 달리 전문적인 제재를 선택해야 한다. 1988년 고궁박물관과 홍콩중문대학박물관이 공동 개최한 〈명대 회화〉전의 경우, 모든 작품을 명대 유파별 대가의 작품으로 한정해 전시가 이루어졌다.

2005년부터 2011년까지 고궁박물관에서는 상해박물관, 남경박물관과 공동으로 마카오예술박물관에서 〈해파(海派) 회화〉, 〈석도(石濤), 팔대회화〉, 〈청등백양(靑藤白陽) 회화〉, 〈남진북취(南陳北崔) 회화〉, 〈동기창(董其昌) 회화〉, 〈명대 유민회화〉, 〈명청 초상화〉, 〈금릉(金陵)화파〉, 〈왕시민(王時敏), 왕원기(王原祁) 회화〉전을 열었으며, 내년과 후년 〈신안(新安)화파〉, 〈왕감(王鑑), 왕휘(王翬) 회화〉전을 계획하고 있다. 이는 모두 각 화파 및 화가, 동일 화파의 화가, 또는 화파의 발전 역사를 계통별로 전시한 경우이고 관련 국제심포지엄도 함께 진행된다. 위의 전시는 마카오예술박물관 천하오싱(陳浩星) 관장의 면밀한 기획에 힘입은 바가 크며 중국 서화사학계 내에서 매년 진행되는 학술대회로 발전하였다. 필자는 이에 덧붙여 제안을 하고자 하는데 위의 전시에서 초상화전을 제외하고는 모두 학술적인 성격이 강해 일반인들에게 다가가기 어려운 점이 없지 않아 가능하다면 〈명·청 풍속화〉전을 열어 더 많은 일반인이 관람했으면 하는 바람이다.

홍콩 소재 박물관에서의 전시도 대략 비슷하다. 그러나 홍콩박물관의 경우 운영 면의 효율성이나 자립도는 마카오의 박물관과 비교해 아쉬운 점이 있다. 예를 들어, 전시회 전 절차가 지나치게 복잡하고 까다롭다. 그렇지만 고궁박물관은 홍콩 반환 10주

년을 기념하여 역대 서화전을 연 바 있으며 홍콩 마카오 시민들은 전시를 관람하며 그에 담긴 문화적 요소를 읽어내고자 하는 강한 의지를 보였다. 중국의 전통 문화에 대한 이들의 욕구는 해외의 수준을 뛰어넘는 것이었다.

과거, 중국 고대 서예는 아시아 안에서 주목받았을 뿐이었다. 2008년 일본의 에도도쿄박물관에서 열린 〈한묵천추(翰墨千秋)〉전에서 당나라 풍승소(馮承素)의 모본 〈난정서(蘭亭序)〉 및 당·송·원·명·청 시기의 서예 작품이 전시되었다. 국외에서 중국 문화를 폭넓게 이해하게 되면서 구미 지역의 관심도 날로 높아졌다. 구미 지역에서는 특히 중국의 서예 작품을 새로운 추상 예술의 시각에서 이해하기도 했다. 이의 일환으로 2009년 벨기에에서 열린 유로파 예술 축제에서 〈재속난정(再續蘭亭)〉과 당나라 저수량(褚遂良)의 임모본인 〈난정서〉, 송·원시기 서예 작품이 전시된 바 있으며 2010년 미국 메트로폴리탄미술관에서 원대 문물전을 열어 원나라 서예 작품을 전시하기도 했다. 이로 미루어 볼 때 학술 연구가 충분히 이루어진다면 아시아뿐만 아니라 구미 지역에서도 중국의 서예 작품에 대한 이해가 깊어질 수 있음을 알 수 있다.

2. 국외전시의 포스터를 이용한 홍보와 학술연구

전시포스터는 관람객이 전시회에 대해 이해하는 매개인 동시에 전시회를 기억하는 단초이다. 포스터에는 일반적으로 작품 목록과 간략한 소개가 담기며, 티켓이나 공예품 디자인에도 영향을 준다. 동서양의 역사와 문화가 서로 상이하기 때문에 구체적인 사물에 부여하는 인문학적 의미도 서로 다를 수밖에 없다. 따라서 동서양 간 전시회를 기획할 때 큐레이터는 충분한 소통을 통해 민족 고유의 심미적, 정서적 요인을 고려해야 한다.

필자 또한 포스터 도안을 두고 벨기에 큐레이터와 이견을 빚은 적이 있다. 벨기에 측에서는 중국에서 자국의 작품을 전시할 때 실명의 유화인 〈여자아이와 죽은 새〉를 바탕으로 포스터를 만들고자 했다. 16세기에 그려진 이 작품은 아름답지만 애절한 표정의 여자 아이가 죽은 새를 들고 있는 그림이었다. 그는 죽은 새가 요절한 소녀를 의

미한다고 부연했다. 당시 필자는 중국에서 광고의 이미지와 알레고리는 반드시 건강하면서도 긍정적인 의미를 담아야 한다는 점을 설명하면서 <여자아이와 죽은 새>를 전시할 수는 있지만 포스터로는 중국인의 정서에 맞지 않는다는 점 또한 강조했다. 1980년대 상해에서 프랑스 회화전을 열었던 당시 포스터는 18세기 화가 그뢰즈의 <부서진 주전자>였다. 서양도상학으로 해석하면 그림에 나타난 부서진 주전자의 알레고리는 소녀가 처녀성을 잃었음을 의미한다. 이러한 작품을 포스터에 반영한 것을 두고 중국 학자들은 반대의 목소리를 내기도 했다. 서양에서의 전시도 마찬가지다. 필자는 포스터도안으로 명 헌종(憲宗)의 <일단화기도(一團和氣圖)>를 추천한 바 있다. <일단화기도>는 웃음을 머금은 큰 얼굴을 그린 작품으로 정면과 좌우 양측의 얼굴을 묘사하고 있는데, 다의적 특징을 갖고 있기도 했다. 전시 개막 다음날은 중국의 설이었기 때문에 명절의 분위기와도 매우 어울렸다. 그러나 벨기에 측의 큐레이터는 작품에 담긴 의미를 받아들이지 못하고 포스터 도안에 반영하지 않겠다고 했다. 그의 설명에 따르면, 서양에서는 사람의 얼굴을 세 가지로 표현한 것이 정직하지 못함을 의미한다고 했다. 때문에 <일단화기도>는 포스터 도안에 반영되지 못했을 뿐 아니라 필자 스스로 전시에서 제외하기도 했다. 이로 볼 때 동서양의 특정 알레고리가 일으키는 심미적 정서에는 큰 차이가 있음을 알 수 있다. 결국 양 측은 청나라 궁정회화인 <건륭제비상(乾隆帝妃像)>을 선택하는 데 합의하였다. 공필화인 <건륭제비상>은 효현황후의 눈부시면서도 수려한 얼굴과 영민한 양손을 표현해 관람객의 관심을 끌기에 충분하여 포스터와 도록 표지로 채택하였다.

마찬가지로 프랑스 파리에서 열린 <신성한 산봉우리>전의 포스터는 프랑스에서 열린 전시였기 때문에 상대국 큐레이터의 선택을 존중한 바 있다. 필자라면 송원의 명화, 특히 대작인 산수화를 선택했겠지만 프랑스 측에서는 청나라 매청(梅清)의 <황산도> 가운데 일부를 확대하였다. 이는 이해할 수 있는 선택이다. 프랑스 일반 관람객에게 중요한 점은 송대나 청대냐가 아니라 관심을 끌 수 있는가이기 때문이다. 청대 황산파 산수화가인 매청이 완곡하면서도 부드러운 터치로 그린 산천과 파석(坡石)은 대자연의 친밀성을 표현해 후기 인상파의 느낌을 주기 때문에 서양 문화와의 거리를 좁힐 수 있었다. 이는 또한 프랑스 관람객이 원하는 중국회화이기도 하다.

국외에서 열리는 전시는 중요한 문화 교류 행사이기도 하다. 국제적인 전시는 특히나 국가 간에 진행되는 문화 교류이다. 관람객은 작품 전시로만 만족하지 않기 때문에 학술계의 활발한 교류가 필요하다. 국외에서 전시를 열게 되면 해당 도시에서는 종종 전시 주제나 문화재와 관련해 중국 문화 붐이 일기도 한다. 학술포럼, 보고회의, 강좌 및 현장 해설이 이루어지고 전시회에서 거둔 학술적 성과를 기록하기 위해 전시 도록이나 보급형 화집을 출판할 필요성이 생긴다. 또한 학계에서는 학술 문집 발행을 기대하기도 한다. 현재 국외에서 전시를 할 경우 보통 학술강좌가 병행되는데 대부분 개막식 당일 저녁에 진행한다. 필자는 <신성한 산봉우리>전 개막식 후 그랑팔레에서 동서양 회화 비교를 주제로 강연을 한 적이 있다. 당일 저녁 비가 왔음에도 불구하고 대중을 대상으로 한 이 강연을 듣기 위해 많은 사람들이 찾아왔고 활발한 질의응답이 진행되었다. 이튿날 오후, 필자는 파리 제7대학에서 프랑스 대학생을 상대로 초기 중국화를 주제로 강연을 했다. 파리를 떠나기 전 프랑스연구소 연구원들을 대상으로 중국 초기 회화 감정법에 대해 강연을 하기도 했다. 이는 학술계의 교류와 일반인을 대상으로 한 학술강좌를 모두 고려한 것으로 단편적인 교류가 아닌 다층적인 교류 성과를 일구어냈다. 그러나 후속 강좌로 이어지지 않은 점은 유감이 아닐 수 없다. 이쯤 해서 북경 고궁박물관이 홍콩 반환 10주년을 기념해 홍콩예술박물관에서 연 <중국 역대회화>(2007년)전을 소개할 필요가 있을 듯하다. 당시 북송 시기 화가 장택단(張擇端)의 <청명상하도(清明上河圖)>가 사상 최초로 중국 대륙을 벗어나 전시되기도 했다. 홍콩예술박물관에서는 학술회의와 전시를 서로 결합하는 새로운 시도를 했다. 집중된 시간에 학술포럼을 진행하지 않고 포럼을 개별적으로 분산시켜 매주 한 차례 진행되는 학술보고회에 포함시켰다. 두 달이 채 되지 않는 전시회 기간 동안 전시 중인 주요 작품에 대한 학술발표회를 열 차례 가까이 진행했는데 개별 학술발표회에는 한 명의 학자만을 초빙하여 집중적으로 발표를 듣는 방식을 취했다. 중국, 대만, 미국, 영국 등 박물관과 대학에서 다양한 학자들을 초빙했고 참여자로 인산인해를 이뤘다. 그러나 강좌가 마무리된 후 성과를 기록한 출판물이 없었다는 점은 아쉬움으로 남는다.

3. 중국 서화 전시 관련 절차 및 안전 문제

중국에서는 박물관이 국외에서 작품 전시를 하려면 정부의 허가를 받아야 한다. 이는 중국의 유물 정책뿐만 아니라 문화 및 외교 전략과도 밀접히 관계된 문제이다.

(1) 중국 미술 전시의 규모 및 제한 문제

중국의 관련 규정에 따르면, 국외에서 여는 주요 전시의 경우 1급 유물의 수는 120점을 넘어서는 안 되며, 박물관에서 주관하는 전시의 경우 1급 유물은 전체의 20%를 넘을 수 없다. 일반적으로 고궁박물관에서 독자적으로 전시를 진행할 경우 유물 수량은 120점 정도이고 이 중 1급 유물은 24점을 넘지 않는다. 서화의 경우 특수 규정이 적용되는데 명·청 및 근현대 시기의 작품만 국외에서 전시될 수 있다. 유럽, 미국, 일본 등 국가에서는 송·원 시기 서화 전시를 바라고 있고, 중세에 속하는 송·원 시기 회화가 현재 세계적으로 높은 평가를 받고 있기도 하다. 외국의 큐레이터와 협의할 때 중국 상황에 대해 잘 알지 못해 중국 당국에서 송·원 시기 서화의 국외 전시를 규제하는 방침을 이해할 수 없다는 태도를 취하기도 한다. 그러나 전시 규제는 운송 및 전시 시 안전뿐만 아니라 회화 자체의 문제도 고려한 결정이다. 중국에서는 “종이의 수명은 천 년이나 비단은 800년이다”라는 말이 있다. 즉 송·원 시기 서화의 수명이 거의 다한 것이다. 필자가 계산해 본 결과, 중국 고서화를 대략 천 번 정도 펼칠 수 있다고 가정하면 시장 가격이 1억 달러 정도인 작품인 경우, 한 번 펼칠 때마다 10만 달러의 손실이 발생한다고 볼 수 있다. 그런데 전시를 한 번 할 때마다 고서화를 보통 네 번 정도 펼치기 때문에(점검 및 검수 시 각 한 번, 전시 및 촬영 각 한 차례) 대략 40만 달러의 손실이 발생하게 된다. 이러한 손실은 겉으로 드러나지 않을 뿐더러 보험회사의 보상 범위에도 포함되지 않는다. 그리고 수명이 다 했을 때 모든 손실은 중국 측이 감수할 수 밖에 없다. 따라서 중국 당국은 송·원 서화의 국외 전시에 대해 매우 신중한 태도를 취한다. 전시 작품 가운데 송·원 서화가 포함되고 1급 작품의 수가 규정을 초과

할 경우 반드시 국가박물관에 보고해 동의를 얻은 후 국무원의 비준을 받아야만 국외 전시가 가능하다. 일반적으로 국가적으로 진행되는 전시에서는 송·원 서화를 감상할 수 있는데 대부분 양국 간에 규모가 큰 기념일에 진행된다. 예를 들어 <신성한 산봉우리>전은 양국이 처음 ‘중·불 문화의 해’를 기념하기 위해 연 전시회였고 <중국·벨기에 회화 500년>전은 양국 문화부장관이 협의한 <중국-벨기에 문화의 봄> 행사의 일환으로 진행된 것이었다. 자매결연 도시에서 여는 전시의 경우, 국외 전시 유물의 등급과 수량이 규정을 초과하는 경우에는 관련 당국의 허가를 받는 절차가 필요하다. 필자는 위임을 받아 이와 같은 심의회에 여러 차례 참여한 경험이 있는데 당시 느낀 책임감과 부담은 다른 사람이 짐작키 어려운 정도였다. 전시 협의 기간 동안 중국 측 박물관 큐레이터는 상대방의 전시관을 직접 방문한 후 전시될 유물에 대한 협의를 시작하기도 한다.

중국 서화를 전시할 때 동양과 서양에서 안전에 대한 인식이 매우 다르다. 일본과 한국의 경우, 고미술 작품이 두루마리 형태이기 때문에 작품의 보호에 대한 생각이 기본적으로 일치한다. 그러나 구미 지역의 경우, 특히 중국 서화를 소장하지 않은 박물관이나 미술관의 경우 이 문제에 대해 소홀하기 쉽다. 예를 들어 전시 기간 동안 향온 및 향습, 조도, 전시 시간 등 세부 문제까지 모두 소통이 필요하다.

(2) 전시장 설계의 안전 문제

공간 설계에 있어, 바닥과 같은 높이에 전시할 경우 작품은 더 안전하게 전시될 수 있다. 오랫동안 전시를 진행한 경험으로 봤을 때 위와 같은 경우 사고가 일어날 가능성은 극히 적었다. 그러나 전시 효과가 매우 크다고는 볼 수 없다. 현재 관람객들의 미적 요구가 높기 때문이다. 프랑스 공간디자이너의 경우는 프랑스인 특유의 낭만적 정서가 있어서 그런지 미적 요소를 더욱 중시한다. 파리 그랑팔레에서 <신성한 산봉우리>전을 열었을 때, 공간디자이너는 미적 요소를 고려해 당나라 1급 동경(銅鏡) 한 점을 높은 위치에 배치하였다. 우리는 이에 반대했지만 받아들여지지 않았고 결국 사고로 인해 작품이 훼손

되는 결과를 낳았다. 작업자가 유물 진열대의 유리 탁자를 들면서 실수로 동경을 건드렸고 바닥에 떨어져 부서진 것이다. 이러한 예만 보더라도 공간 설계와 유물 안전 가운데 유물의 안전이 우선시되어야 하고 안전이 보장된 전제 하에 미적 요소를 첨가해야 한다.

홍콩예술박물관의 예를 들어보겠다. 2007년 장택단의 <청명상하도>를 전시했을 때 홍콩 측에서는 관람객이 몰려 줄이 길어질 상황을 예상하고 줄을 서는 공간을 따로 마련했다. 관람객이 오랜 시간 줄을 서면서 일어나는 불편을 줄이기 위해 벽에는 <청명상하도>와 관련된 사진과 자료를 배치하여 관람객의 지루함을 덜고 전시에 앞서 관련 정보를 알 수 있게 하였다. 배치가 균형있게 이루어지지지는 않았지만 작품에 관람객이 몰리면서 일어날 수 있는 여러 안전 사고를 줄일 수 있는 방법이었다.

유물을 다루는 데 있어서도 중국과 서양은 그 방식이 매우 다르다. 특히 서양 측에서 중국 유물을 다루는 데 서투른 면이 있다. 예를 들어 두루마리 작품을 진열하는 문제의 경우, 유물을 옮기기 전에 양측의 신중한 협의가 필요하다. 전시회의 성공여부에 영향을 끼치는 요소 가운데 유물의 안전 보장 또한 중요한 요소가 된다.

(3) 작품 보상가격 문제

서양화의 경매 가격은 중국 고서화와 비교해 월등히 높다. 10년 전 두루마리 형태의 송대 황제 회화 작품 가격은 19세기 프랑스 인상파 화가가 그린 크로키 작품 정도였다. 10년이 지난 지금, 중국 작품의 가격은 수 배 올랐고 앞으로도 계속 오를 것으로 예상된다. 중국 유물 경매 시장의 거래 가격이 큰 폭으로 뛰면서 구미 지역 시장에서의 거래 가격보다 높게 형성되어 있다. 시장의 가격 변화로 인해 국외에서 중국 유물 전시를 할 경우 지불해야 하는 보험액수가 새로운 문제로 대두되었다. 전시보험은 국가가 책임져야 가격 부담을 덜 수 있다고 생각하는 경우가 있지만 보상 가격의 책정은 반드시 필요한 것이다. 그러나 경매거래가는 조작을 피할 수 없기 때문에 작품의 보상 가격은 경매거래가를 기준으로 할 것이 아니라 공정한 방법으로 전시 문물과 유사한 작품의 경매시작가를 기준으로 거래 가격을 어느 정도 고려하여 정해져야 한다. 즉 작품

의 최저가를 기준으로 약간의 조정을 하는 수준이 적절하다. 전시 예산이 부족한 상황에서 손상되기 쉬운 작품과 주요 문화재에 집중적으로 보험을 들고 일반 작품과 손상 위험이 적은 작품에 대해서는 보험 가격을 줄이는 방법을 취할 수도 있다.

문화의 실질에 관해 표면적인 것에서부터 정신적인 본질에 이르기까지 사회 각계각층의 전면적인 인식을 이끌어 내야 성공한 전시라 할 수 있다. 국제적인 전시 기획의 경우 단일 전시를 문화 산업 차원에서 보고 개발을 지속해, 개별적인 부분들을 하나로 이은 문화 산업 사슬을 만들어 내야 한다. 이야말로 국제화·사회화된 운영 모델을 기반으로 이루어지는 문화 사업이다. 전시는 시간과 공간에 제약이 있는 문화 행사지만 향후에 돌이켜보면 역사로 남는 것이다. 큐레이터의 업무는 본질적으로 일시적인 전시를 영원한 기억으로 남게 하는 것이다. 국외 전시를 마치고 작품이 무사히 고국으로 돌아오는 기쁨 또한 빠질 수 없다.

东西方绘画在展厅里的对话

余辉

北京 故宫博物院研究员

自上个世纪七十年代以来，北京故宫博物院在境外、国外举办了上百次文物展览，其中有独立的主体性展览，也有与其他博物馆联合举办的展览，最初展览主题大多是以清代帝后的政治、文化和起居生活为主。书画在其中是作为图例使用的，帝后书画作为他们文化生活的具体内容。自八十年代起，独立以古代书画为主的展览日益增多。本人结合自己曾作为几次策展人的经历和二十年来的所见所闻拟就北京故宫博物院在境外、国外的书画展览情况为主，从文化展示的角度进行探讨。

一、对外展览的类型

中国大陆在境外、国外举办古代绘画展览可分为三种类型，其一是在西方国家，其二是在东方国家，其三是在中国港澳台地区。由于三个地域对中国传统文化认知程度的不同，接受者的欣赏习惯不同，因而有所区别。

1、在欧洲国家的展览。在西方国家展览中国绘画时，首先应让西方观众了解东方绘画的美学理念，然后是东方绘画的分科之法和绘画技法等基本知识。随着中国对外交流的不断扩大，故宫策展人面临着与西方策展人共同策展的机遇和挑战。本人作为中方策展人与比利时著名画家吕克联袂在2007年先后在布鲁塞尔国家美术馆和北京故宫博物院举办《中比绘画500年》，这是一次成功的实践。本展览系东西方同时展示500余年来的绘画联展，具有一定的比较性和对话性，如绘画观念、题材、表现手法等。

比利时布鲁塞尔美术馆建于19世纪20年代，是大型综合性文化娱乐公共场所，绘画展厅可

供东西方绘画济济一堂。

明清宫殿是中国封建社会家天下的政治核心，是私人化的政治统治和生活享受的空间，很少举行大规模的聚会或宴会。这一千古律定终于在1911年被辛亥革命打破了，北京故宫博物院的展场，是在1914年成立古物陈列所时，开始成为公共展示场所。但是，古代设计的非公共功能和现实的公共用途必然会产生矛盾。这样大型的东西方绘画展览在故宫展出不得不分两个展场展出，而且两地间隔近三百米，分属两个区域，其间以一个图片长廊相连接。中国绘画面向西方是，必须和中国的传统哲学思想结合起来，才能使西方观众在欣赏中国绘画时达到一定的理解深度。中国古代哲学家们认为，世间包括了天、地、人、物、我，相互间有着不可分割的内在联系。通过欣赏中国绘画，形象地感受到古代中国的艺术哲学和人生观以及古代社会生活的诸多方面；使西方艺术家了解到中国古代画家艺术思维的基本方式，中国绘画的传承手段、创作程式、表现技巧和诗、书、画、印之间的艺术联系，以及中国绘画的展陈形式、装裱形制和保护措施等；使艺术史爱好者较为系统地了解500余年中国各主要绘画流派和各主要画科的艺术发展，其中包括中国绘画在东西方艺术交流中所出现的新变。

又如我与法国集美博物馆研究员拉克（现为法国集美博物馆馆长）共同策划的中国文物展《神圣的山峰》（2004年4月在巴黎大宫殿），是以山峰为主题的综合类文物展览，其中以宋元明清山水画为主，兼及瓷器、铜器和文房用具，其上均有山水纹饰或山的造型或者为山神、山兽等。在这个展览里，首先要让西方的观众认识和了解东方绘画的分科方法，与西方绘画有异有同，如中国的山水画对应西方的是风景画，中国的花鸟画对应西方的静物画，而人物画则大体相同。展览以时代为序，山水画与有山水图案或造型的器物进行对照展出。

从目前西方学者对中国绘画的兴趣点来看，仅仅研究画面已不能满足他们的要求，他们想知道的是许多关于绘画技术层面的问题，这在不久的将来，则会反映在展览需求上。

2、在韩、日国家的展览。在韩国、日本等东方国家举办中国绘画展览与在西方有所不同，应当考虑国情，加强专业性，特别是要关注对方国家对某些中国古代绘画有着特别的兴趣。如1992年故宫博物院在韩国首尔岩湖美术馆举办的《明清绘画展》，当时中韩两国还没有建立外交关系，因此这是中国大陆第一次在韩国举办文物展览，共展出八十七幅

明清绘画。鉴于韩国观众对中国绘画比较熟悉，因此，展览基本上是以画派为单元，由于韩国对明代宫廷绘画的赏爱，展览中有八件明代院体浙派的精品，“扬州八怪”对韩国19世纪的绘画产生了较大的笔墨影响，因而挑选了郑板桥、李鱓、金农、李方膺等画家的七幅作品。这是展览的中方筹备人员许忠陵（故宫博物院陈列部历代展览组组长）、华宁（故宫博物院保管部书画组馆员）和韩方李午熹（三星美术文化财团湖岩美术馆保存科学研究室室长）、闵洵基（三星美术文化财团湖岩美术馆展览负责人）等同仁一并精心策划的。东北亚国家在书画装裱方面各有许多特技，在技术方面展开了深入的交流，如2008年，在Cultural Heritage Administration Republic of Korea 举办《中国古代书画装璜展览》，这样的展览在澳门也展出过。

由于日本博物馆和私人收藏中国书画的水平较高，对中国传统文化的认同程度和认知水平也比较高，加上其博物馆的技术水平和管理水平也比较高，对中国展品的品级要求较欧美国家都高。

3、在中国港、澳地区的展览。在中国的香港、澳门地区举办中国绘画展览则与在东方国家有所不同，应该在题材上应更加专业一些。如1988年故宫博物院与香港中文大学文物馆联合举办的《明代绘画展》，其作品更为集中，均为明代各流派的名家精品。

又如自2005年到2011年故宫博物院、上海博物馆、南京博物院联合在澳门艺术博物馆举办了“海派绘画”、“石涛、八大绘画”、“青藤、白阳绘画”、“南陈北崔绘画”、“董其昌书画”、“明代遗民绘画”、“明清肖像画”、“金陵画派”、“王时敏、王原祁绘画”，明后年还将展出“新安画派”和“王鉴、王翬绘画”，系统、完整地展示了上述画派或个体画家或同类的群体画家或某个画科的发展历史，每一次展览都有一个与之相关的国际性研讨会。这些都是澳门艺术博物馆馆长陈浩星先生的精心策划的结果，已经成为中国书画史界每年一次的学术聚会。不过，我也对他提出了一线建议，如上述的展览除了肖像画之外，都十分学术化，一般百姓很难获得其中的奥秘，如有可能，可以设法举办一个“明清风俗画展”，可以让更多的人关注展览。

香港的博物馆观众也是如此。但由于香港博物馆的运作效率和自主程度不可与澳门的博物馆相比，`举办展览之前所经过的程序要复杂和艰难的多。尽管这样，我院在香港特区回归祖国10周年之际举办了一场历代书画展览。港、澳观众对展览中所出现的一些文化知识

点，都需要一一诠释，这种渴求了解母体文化的需求是在其他地方是很难遇到的。在过去，中国古代书法只受到亚洲国家的关注，比较重要的如2008年去日本江戸东京博物馆举办的《翰墨千秋》，唐代冯承素摹《兰亭序》以及其他唐宋元明清书法均在那里展出。随着中国文化被理解的范围不断扩大，目前已日益受到欧美国家的关注，将它作为一种新颖的抽象艺术来理解。如09年在比利时的“欧罗巴艺术节”中的《再续兰亭》，唐褚遂良摹本《兰亭序》和宋元书法就去了。2010年在美国大都会博物馆的元代文物展就有中国元代的书法。我以为，在做好学术工作的前提下，中国书法不仅会被亚洲国家所认同，而且也会被欧美国家所接受。

二、对外展览的招贴宣传与学术活动

展览招贴画是观众认知该展览的窗口，也是后来回忆该展览的起始点，展览招贴画通常也是展览图目、简介的封面，也是门票乃至展览工艺品的设计来源。由于东西方历史文化背景的不同，对一些具体事物所赋予的人文意义也大不相同。这需要东西方策展人进行诚挚的沟通，应当照顾到东西方不同民族的审美习惯和感情因素。

比如我与比利时策展人就如何选择展览的招贴画发生了争执。吕克先生建议比利时的展品在中国展出时所用的招贴画最好选用佚名油画《女孩与死鸟》，原件绘于16世纪，画中，一个美丽而悲切的小女孩手里拿着一只死鸟，吕克向我解释，死鸟寓意这是一个夭亡的少女。我告诉吕克，在中国，广告上的形象和寓意必须是健康和吉祥的，这张画作为展品完全可以到中国展出，但作为招贴画，则不符合中国人的审美感受。八十年代法国在上海举办的法国绘画展览的招贴画是十八世纪画家格罗兹的《破沙罐》，按照西方图像学的阐释，画中的破沙罐寓意着这个少女已经失去童贞，以这样的绘画内容作为招贴画在当时的确引起中国学者的异议。反过来也是如此，我向吕克先生推荐明宪宗的《一团和气图》轴作为中国绘画在比利时展出时的招贴画，该图喜气洋洋，表现了一张笑容可掬的大脸，细看这是由一个正面的脸和左右两个侧面地脸组成的，在绘画设计上属于“双关”，展览开幕的第二天，正好是中国的春节，十分符合节日的气氛。但吕克不能理解，同样也受到谢

绝，他说西方人认为一个人有三张面孔是不诚实的表现。由此，这幅绘画不但没有用作招贴画，而且我撤销了这件皇帝的佳作。可见，东西方特定的寓意所带来的审美感受可谓差之千里！最后，双方在清代宫廷绘画《乾隆帝妃像》上达成了一致，该图是一幅特写工笔画，乾隆妃明亮、秀巧的脸庞和灵巧的双手十分吸引观众，使该图成为该展览的招贴画和图录的封面。

同样，在法国巴黎展出的《神圣的山峰》所用的招贴画，因为是在对方国家展出，我们十分尊重法国策展人的选择。如果是我选的话，选展览中的宋元名画，特别是选其中的大山大水。然而，法国人则不是这样，他们选用的是清代梅清《黄山图》册中一开的一个局部，并且放得很大，真可谓“小图大用”。我还是理解法国朋友的选择，对法国的一般观众来说，中国宋代的名家与清代的名家无所谓，关键是是否能吸引人，清代黄山派山水画家梅清弯曲、毛茸的细线条勾圈出的山泉、坡石，是一个十分亲切的大自然的一隅，似乎有些后期印象派的味道，这一下子就拉近了东西方文化距离。这也是法国观众所期待的中国展览。

出国、出境的文物展览均属于重要的文化交流活动，特别是国际间的文物展览更是民族、国家之间的文化交流。既然是交流，那么，观众是不会满足于观看文物的外表，需要更多的知识性乃至学术高层的交流。一个中国展览在异国城市展出，往往会掀起这个城市的中国文化热，其中的热点会与展览的主题甚至某件具体文物有关。这样，学术研讨会、报告会、讲座以及现场讲解必定会应运而生，为了能够留住展览的学术成果，不仅是要求出版精美的展览图册和普及性画册，而且在学界最大的期待是关于本展览的学术文集。目前，中国在海外的展览，常常伴有一定的学术讲座，但这样的讲座通常是在展览开幕式结束之后的晚上。我曾经在《神圣的山峰》展览开幕式后，在大宫殿举办了题为东西方绘画之比较的演讲，这是一个普及性的讲座，那天晚上下雨，听众还是来了许多，提了许多问题。次日下午，我在巴黎第七大学面对法国的大学生们举办了题为介绍中国早期绘画的讲座，离开巴黎之前，为法兰西研究院的院士们做了一个讲座，题为关于如何鉴定中国早期绘画的方法，这样，在巴黎形成了高层学术界和普及性的学术讲座。形成了一个立体的而不是平面的交流效果。不过，此后就没有后续的讲座跟进，这不能不说有些遗憾。在此，我觉得有必要介绍北京故宫在香港回归10周年在香港艺术博物馆举办的《中国历代书画展》

(2007年), 北宋张择端的《清明上河图》卷首次出境展览。香港艺术博物馆尝试了一种新的学术与展览相结合的方式, 他们并没有集中时间举办学术研讨会, 而是将学术研讨分解到每星期一场学术报告里。在不到两个月的展览里, 他们针对展览中的重要文物举办了近十场学术演讲, 每场只请一位学者, 这些学者有来自中国大陆、台湾和美国英国的博物馆、大学, 听众爆满。不过, 也有一个遗憾, 这些讲座结束后, 没有结集出版。

三、中国书画涉外展览的程序和安全问题

在中国, 公办博物馆举办的出境、出国文物展览都是要通过政府的决定或支持才能实现。这就涉及中国的一些文物政策, 当然也与中国的文化外交战略密切相关。

1、关于中国文物展览的规模与限制问题。中国在国外举办的重要展览中一级品文物不得超过120件(套), 由一家博物馆主办的展览中一级品占文物总量的百分之20以内, 通常, 故宫博物院举办的独家展览所使用的文物量是120件(套), 其中一级品文物不超过24件(套)。关于书画有特殊的规定: 书画只限于明清两朝及近现代。欧美日国家十分希望中国的宋元书画能够到他们的国家展览, 处在中世纪的宋元绘画的确是当时世界最高水平的东方艺术。在进行洽商时, 外国的策展人往往不太清楚中国的国情, 对中国宋元书画限制出境举办展览的政策不太理解。固然, 这个里面有运输和展览的安全问题, 还有绘画本身的问题。中国有句古话: “纸寿千年绢八百”, 这就是说, 纸本书画寿命有一千年, 而绢本只有八百年, 中国的宋元书画的寿限基本上都到了。我做了一个计算, 假定某件中国古代书画的开卷次数大约只有一千次, 假如市场价定在一亿美元的话, 每开卷一次, 将损失十万美元, 而一次展览通常要开卷四次(点交、点收各一次, 展览开卷一次, 照相一次), 那就是损失四十万, 这种损失是隐性的, 保险公司是不会理赔的。当她最后成为碎片时, 只有文物所有者——中国承受这一切。因此, 中国政府是十分慎重地对待宋元书画出境、出国展览。如果展览中有宋元书画, 如果超过一级品的限额, 必须上报国家文物局, 经国家文物局同意, 上报中华人民共和国国务院, 批准后方可出境、出国。通常来说, 在国家层面举办的展览方可出现宋元书画, 有许多是双方共同庆祝的盛大节日, 如

《神圣的山峰》就是为两国首脑商定的“中法文化年”而举办的展览，《中比绘画500年》则是两国的文化部长商定的“中比文化之春”中的重要节目。以友好城市为名义举办的展览，如果要突破文物的品级和数量，也必须经过上报的程序。我曾几次受委派参加这样的论证会，其中的责任和甘苦是没有经历过的人是不能体会到的。在商定展览期间，中国的博物馆策展人往往要考察对方的展场，同时可初步商定展出的主要文物。

中国书画在东、西方展览，对文物安全方面的理解和认识是不太一样的。由于日本、韩国的古代绘画系纸卷材料，在保护方面的认识基本上是一致的，但是，在欧美国家，特别是没有收藏中国书画的博物馆或展览馆，对这个问题很容易被忽视，如在运展览中关于恒湿恒温的问题，展览中的照度问题，展览时间的长度问题，等等，都需要进行深入细致的沟通。

2、关于设计方面的安全问题。在展览设计方面，越是设计平平的博物馆，其设计效果则越是保守，因为经过相当长时间的展览实践，其不安全的系数是很小的，但展览的效果就不一定很好，尤其是在今天的观众，审美要求日益提高。在法国，美工设计师的艺术天分是很高的，也许是法兰西民族天生的浪漫情怀，一些美术设计师在设计中过于强调唯美因素，将文物安全放在次等的地位。如在巴黎大宫殿展出的《神圣的山峰》，巴黎设计师为了考虑美观，将一件一级品唐代铜镜的支架做得很高，我就此对他提出了告诫，但对方不同意，换来的代价是这面山字镜被严重损毁。其过程是当工人掀起文物展柜的玻璃罩时，不慎碰翻铜镜，跌落在地，打得粉碎。这个事件告诉我们，当展场设计与文物安全发生矛盾时，美观应当服从安全，设计师应当在保障完全安全的前提下发挥他们的才华。

这在香港艺术博物馆进行了一次成功的实践，2007年，张择端《清明上河图》卷在香港艺术博物馆展出，该馆预见到会有大量观众前来观看，必定会造成排队等候的局面，因此馆方预先留出大块的场地供观众排队，为了不使观众在漫长的等待中产生烦躁之感，在墙上布置了许多与《清明上河图》有关的图片和资料，使他们有了一个很好的预习过程。这虽然在布局上不太均衡，但它消除了拥挤给文物带来的威胁。

在文物操作中，中西方的习惯有许多不同，特别是西方操作者的动作习惯不一定适应中国文物，如卷轴画的摆放问题等。因此，在文物操作之前，双方应当有一个认真的协商。一个展览的成功与否，是有多把尺子衡量的，文物安全是其中一把重要的尺子。

3、关于文物保价的问题。西方绘画的拍卖价格远远高于中国的古代书画，在十年前，中国宋代皇帝的绘画长卷的价格相当于十九世纪法国印象派大师的速写。十年后的今天，中国文物的价格已经上涨了数倍，而且今后还将继续上涨。由于中国文物拍卖市场的成交价格日益攀升，远远高出其在欧美的拍卖成交价，市场上的价格变化给中国文物出境、出国办展览所支付的保险金带来了新的问题。大家都会认为，展览保险以国家担保为好，这样可以大量减少展览成本。但保价是不可避免的，我以为，文物保价不能以文物拍卖的成交价为依据，其中难免有炒作的因素，比较公道的办法是应当以与所展览文物相近的文物拍卖底价为基础，略微考虑一些成交价，即根据具体情况在文物底价的基础之上上涨一些，或下调一些。在展览经费紧张的情况下，重点投保那些易损文物和珍贵文物上，对那些一般文物和不易损坏的文物的投保可以适当减少一些保费。

成功的展览应当带动社会各界对一种文化实体从外观到精神本质进行全面的认知和感悟。国际性的策展工作将单一的展览作为一项文化产业来进行保护性的开发和利用，将其中的诸多环节组合成相对完整的“文化产业链”，这是具有国际化、社会化运作模式的文化工程。一个展览是一个有时空限制的文化活动，在未来，他是可视的文化历史。策展人的工作本质，一言以蔽之——如何将一场短暂的展览变成永恒的文化记忆，这样的文化记忆也包括对文物平安回家的那份喜悦。

