美術史學硏究 第295號 2017. 09 pp. 231-257

중국과 일본의 근대 기독교 미술의 성격

한 정 희*

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 아편전쟁과 明治維新 이후 유입된 새로운 기독교 문화
Ⅲ. 중국에서의 근대 기독교 미술
Ⅳ. 일본에서의 근대 기독교 미술
Ⅴ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

동아시아에서 17-19세기는 엄청난 기독교 탄압의 시기였다고 할 수 있다. 각국의 정치, 사회적 상황에 따라 기독교가 일시적으로 신앙되기도 하였지만 전반적으로 탄압이 극심하였다. 중국의 경우 청의 康熙帝(재위 1661-1722)는 서구의 선교사들을 우대하며 서양 문화를 적극 수용하였지만, 雍正帝(재위 1722-1735)부터는 기독교에 대해 적대적인 입장을 취하였고, 乾隆帝(재위 1735-1795)는 즉위한 다음해인 1736년 천주교를 금지하는 법령을 반포하고 선교사를 축출하였다. 일본은 모모야마(桃山)시대인 1587년 도요토미 히데요시(豊臣秀吉, 1536-1598)가 선교사 추방령을 내렸으며, 이에 응하지 않는 선교사들은 체포되어 십자가에 매달려 처형되었다.

* 이 논문은 2015년도 홍익대학교 학술연구진흥비의 지원을 받았음.
** 홍익대학교

이러한 극단적인 억압정책으로 인해 18세기와 19세기의 동아시아에서는 기독교 포교가 중지되었다. 더욱이 1773년 로마 교황청이 예수회 해산령을 내리면서 선교에 주력했던 예수회 선교사들은 동력을 상실하며 활동이 크게 위축되었다. 이로 인해 중국과 일본에서는 이 시기에 기독교 미술이 크게 발전하지 못하였다. 명 말기에 예수회 선교사들을 통해 소개된 기독교 미술은 새로운 것으로 중국인들에게 호기심의 대상이었으며, 중국과는 전혀 다른 서양의 회화기법을 보여주는 좋은 예로서 중국의 전통회화에 변화를 가져오는 자극제 역할을 하기도 하였다. 또한 일본에서도 모모야마 시대에 소개된 서양화법은 일본 화단에 洋風畵라는 새로운 장르를 성립케 하는 단초가 되었으며, 실제로 현재까지도 당시의 摹作들이 적지 않게 남아 있다.

이처럼 기독교 포교 금지령으로 인해 유입되지 않았던 서양화법과 기독교 미술은 중국에서 일어난 1840년의 아편전쟁과, 일본에서 1858년 幕府와 주일 총영사 사이에 맺어진 '미일수호통상조약'을 통하여 새로운 전기를 맞이하게 되었다. 이를 기점으로 중단되었던 서양미술이 다시 유입되면서 일반회화에도 일정한 기여를 하게 되었다. 따라서 근대에 어떤 경로로 동아시아에서 기독교 탄압이 중지되었으며, 다시 복권되어 화단에 어떠한 영향을 미치게 되었는가를 검토해 보려고 한다. 이와 관련한 내용은 중국과 일본에서 개별적으로 논의된 적은 있지만, 두 국가를 종합하여 비교한 경우는 없었으므로 본고에서 집중적으로 다루어 보고자 한다. 나아가 이러한 비교를 통한 중국과 일본의 근대 기독교 미술에 관한 것은 한국에서의 유사한 양상을 이해하는 데에도 참고가 될 것이라고 생각한다.

Ⅱ. 아편전쟁과 明治維新 이후 유입된 새로운 기독교 문화

唐代에 페르시아 네스토리우스派의 아라본 司祭를 통해 景教라는 이름으로 소개되었던 기독교가 元代 이후의 오랜 공백기를 거쳐 중국에 다시 전래된 것은 명 말기이며 이때 예수회 소속의 선교사 마테오 리치(Matteo Ricci, 1552-1610)가 중요한 역할을 하였다.[1] 동역자였던 徐光啓(1562경-1633)와 여러 고관들 덕분에 마테오 리치와 예수회는 북경에 천주당을 건립할 수 있었다. 또한 마테오 리치가 程大約(1541-1616)에게 제공한 聖畵 4점이 『程氏墨苑』에 포함되었는데, 이는

1 마테오 리치에 대하여는 Vincent Cronin, 이기반 역, 『서방에서 온 현자: 마테오 리치의 생애와 중국전도』(분도출판사, 1989); 조너던 스펜스, 주원준 역, 『마테오 리치, 기억의 궁전』(이산, 1999); 平川祐弘, 노영희 역, 『마테오 리치: 동서문명 교류의 인문학 서사시』(동아시아, 2002) 등 참조

중국에서 발간된 서적에 서양화가 처음 실린 것으로 중국회화사에서 매우 중요하게 다루어지고 있다.[2] 그 뒤를 이어 1622년 중국에 도착한 독일 출신의 선교사 아담 샬(Adam Schall, 1592-1666)이 북경의 예수회를 이끌며 선교활동을 하였다(도 1). 이 무렵 명이 멸망하고 만주족에 의해 청이 건국되었는데, 아담 샬은 천문학에 뛰어났던 실력을 순치제로부터 인정받아 1644년 欽天監 監正에 제수되었다. 서양인이 중국 조정의 관리가 된 것은 아담 샬이 최초였다. 이때 조선의 인질로 심양에 있다가 북경으로 옮겨온 昭顯世子(1612-1645)는 아담 샬로부터 서양 서적과 성화를 선사받기도 하였다. 이처럼 17세기 중반까지는 중국에서 예수회의 전도 사업이 크게 지장 없이 진행되었다.

도 1 아담 샬 초상, 1667년, 동판화, 31.1×21.2cm (Marcia Reed ed. *China on Paper*, 2007, fig. 6)

그러나 강희년간에 접어들면서 중국인 천문학자 楊光先(?-1669)이 서양인이며 신부인 아담 샬의 관직활동을 질투하여 誣告하였다. 이로 인해 아담 샬은 관직에서 쫓겨나 투옥되었으며 양광선이 흠천감 감정이 되었다.[3] 하지만 얼마 지나지 않아 무고임이 밝혀졌으나 아담 샬은 심한 고문 때문에 곧 사망하였고, 벨기에 출신 페르디난트 페르비스트(Ferdinand Verbiest, 1623-1688) 신부가 파면된 양광선의 자리에 임명되었다. 강희제는 1706년 천주교 선교를 금하였는데 이것은 장기적인 천주교 박해의 시작이었다.

옹정제는 평소 천주교에 대해 좋지 않은 감정을 가지고 있었기 때문에 황위에 오르자 천주교 금지령을 내렸을 뿐만 아니라 전국에 건립된 300여 개 성당을 허물거나 건물의 용도를 바꾸어 버렸다. 다음 황제가 된 건륭제 역시 천주교 신앙금지법령을 선포하였다. 하지만 궁정화가로 활동한 郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)이나 艾啓蒙(Ignatius Sichelbarth, 1708-1780)처럼 통치에 도움이 되는 일부 기술직 선교사들의 활동만 허용하고, 전반적으로는 천주교를 탄압하여 예수회 교세가 크게 약화되었다.

---

2 서양화 4점에 대하여는 町田市立國際版畵美術館 編, 『中國の洋風畵展: 明末から清時代の繪畵·版畵·插繪本』 (1995), pp. 66-69; 한정희, 「명 말기에 전래된 기독교 미술과 그 양상」, 『근대를 만난 동아시아 회화』 (사회평론, 2011), pp. 27-29; 周心慧, 손효지 역, 「명 말기 중국과 서양판화의 교류와 융통」, 『미술사연구』 28(2014.12), pp. 62-65.

3 보다 구체적인 내용에 대하여는 서양자, 『중국천주교회사』 (가톨릭신문사, 2001), pp. 219-242.

1773년에는 교황이 세계 각지에서 일어난 예수회 소속 신부들의 추문으로 인해 갑자기 해산령을 내리면서 중국에서의 예수회 활동이 중지되었다.[4] 이로 인해 1783년부터는 프랑스 선교수도회인 라자리스트(Lazaristae)會에서 예수회 업무를 대신하였으며, 1805년 중국에서는 서양인의 어떠한 종교적 행위도 허용하지 않는 천주교 금지령이 발표되었다. 따라서 1720년 강희제의 박해를 시작으로 1840년 아편전쟁 발발 이전까지 약 120년 동안 중국에서 천주교 박해가 지속되었다.

1840년에 일어난 아편전쟁은 동아시아에 커다란 지각변동을 가져온 중대한 사건이었다. 아편전쟁에서 패배한 청은 영국과 불평등조약인 남경조약을 체결하였고, 이는 서양 열강들이 중국을 향해 경제적 침탈을 시작하는 직접적인 계기가 되었다. 남경조약으로 인해 홍콩이 영국에 할양되고, 廣州 廈門 福州 寧波 上海 등의 5개 항구가 서양인에게 개방되었으나, 여기에 종교적인 내용은 포함되지 않았다. 그러나 2년 뒤인 1844년 프랑스와 맺은 黃浦조약에는 천주교 선교와 성당의 건축 자유가 포함되었다.

1845년 영국을 포함한 서양 열강들이 상해 거주권을 획득하기 시작하였으며 1847년에는 黃浦江 근처에 위치한 상해 지역에 租界地가 구체적으로 형성되기 시작하였다.[5] 같은 해에 프랑스 예수회는 서광계의 후손들이 살고 있던 상해의 徐家匯 부지에 傳敎본부를 세우기로 하였다. 더구나 1850년 시작된 태평천국의 난은 서양 열강의 내정간섭을 더욱 고착화시키는 역할을 하였다. 서양 열강이 자국민 보호를 내세워 군대를 주둔시키고, 태평천국군의 진압에 기여하면서 입지가 넓어지자 프랑스는 徐家匯를 자국의 조계지 안으로 편입시켜 버렸다.[6] 1851년 徐家匯에 천주당이 건립되었고, 이 지역에 1867년에는 박물관, 1869년에는 도서관, 1870년에는 천문대가 잇달아 설치되면서 서구식 문화를 중국에 이식하는 전진기지로 변모하였다. 이로써 중국에서 오랜 기간 지속되었던 기독교 박해가 종료됨과 동시에 상해 지역은 중국에서 가장 살기 좋은 서양 문화의 전시장이 되었다.

이러한 변화의 물결을 배경으로 1852년 서가회 지역 안에 있는 土山灣에 고아원을 짓고 그곳에 공작실을 만들었다. 당시 프랑스 예수회의 부원장 郎懷仁(Adrianus Languillat, 1808-1878) 주교는 공작실을 제대로 운영하기 위하여 예술가이기도 했던 范廷佐(Joannes Ferrer, 1817-1856)

4 이관숙, 『중국기독교사』(쿰란출판사, 1995), pp.178-180.

5 이철원, 「중국의 근대문화 형성과정에서 上海 租界의 영향」, 『중국문화연구』 15(2009), pp. 537-552.

6 徐家匯의 형성 배경에 대하여는 崔洛民, 「徐家匯와 近代 上海」, 『동북아문화연구』 7집(2004), pp. 117-143.

도 2 土山灣畵館의 모습, 1864년, 上海 (萬靑力, 『十九世紀中國繪畵史』, p. 180)

修士를 초빙하였다.[7] 范廷佐는 소묘와 조소를 가르쳤으며, 유화는 화가이기도 했던 이탈리아 출신의 馬義谷(Nicolas Massa, 1815-1876) 신부가 맡았다. 1864년 공작실의 명칭을 土山灣畵館이라 하였고, 이때 회화부, 인쇄부, 木作部, 의상제화부, 銅器部 등의 5개 부서로 나누어 회화와 공예를 전문으로 가르치는 산업적인 종합예술학교로 변모하였다(도 2). 1958년까지 존속된 이 기관은 근대에 설립된 중국 최초의 미술교육기관으로서 많은 신진 작가들을 배출하였다.[8] 특히 회화부는 성화를 그리는 교육을 주로 하였으며, 비록 이러한 교육방법은 당시의 흐름과 다소 동떨어진 것이었지만 서양화 학습의 기회를 제공하면서 중국 전통회화를 그리는 화가들에게도 일부 영향을 미쳤다. 이러한 성화 창작활동과 관련한 구체적인 내용은 다음 장에서 살펴보기로 하고, 그보다 앞서 일본의 근대기 상황을 다루고자 한다.

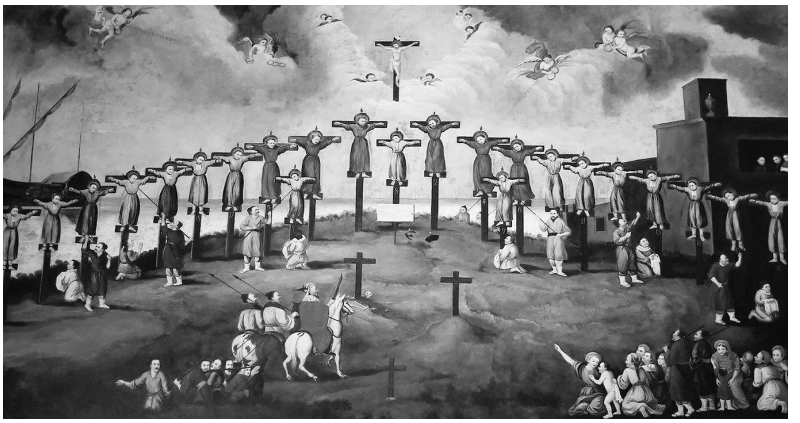
동아시아에서 일본은 기독교 탄압이 가장 심한 곳이었다. 하지만 아이러니 하게도 1549년 예수회 소속의 프란시스 하비에르(Francisco Xavier, 1506-1552)가 일본 최남단에 위치한 사쓰마(薩摩)번에 도착하여 선교활동을 하였으므로 기독교가 중국보다도 먼저 전해졌다.[9] 처음에는 여러 다이묘들과 오다 노부나가(織田信長, 1534-1582)와 도요토미 히데요시 같은 쇼군들이 호의적인 태도를 보이면서 교세가 급속히 확산되고 전망도 밝아 보였다. 그러나 1587년 도요토미 히데요시가 갑자기 심경에 변화가 생겼는지 선교사 추방령을 내렸다. 그리고 임진왜란이 시작된 1592

---

7 土山灣畵館의 형성과정에 대하여는 조정래, 「명청시기 서양화의 유입과 중국화의 발전」, 『中國學論叢』 18집(2005), pp. 177-183; 李超, 「土山灣畵館」, 『美術研究』 제3기(2005.3), pp. 68-77; 同著, 『中國早期油畵史』 (上海書畵出版社, 2004), pp. 338-362.

8 萬靑力, 『19世紀中國繪畵史』 (雄獅美術, 2004), pp. 180-187. 土山灣畵館의 관련 자료는 서울역사박물관의 오지영 학예사의 도움을 많이 받았다.

9 강정윤, 「그리스도교 미술의 동아시아 유입과 전개: 17-18세기 예수회를 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위논문(2004); 김상근, 『동서문화의 교류와 예수회 선교역사』 (한들출판사, 2006); 同著, 『아시아 선교의 개척자: 프란치스코 하비에르』 (홍성사, 2010); Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and America* (Tronto: University of Toronto Press, 1999); John O'Malley et al, *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773* (Tronto: University of Toronto Press, 1999).



도 3 작자미상, 〈長崎순교도〉, 1640년, 성바울교회 박물관, 마카오.

년부터 끝나는 1597년까지는 탄압이 잠시 소강상태였으나, 그 동안 몰래 활동하고 있었던 선교사와 신도를 색출하여 1597년 나가사키(長崎)에서 천주교 박해를 단행하였다. 이때 바닷가에서 십자가에 매달려 프란체스칸 신부 6명, 예수회 일본인 수사 3명, 일본인 신자 17명으로 모두 26명이 목숨을 잃었다(도 3).[10] 이 장면을 그림으로 그린 작품들이 여러 본 현전하고 있으며, 본고에서 소개하는 것은 작가는 모르지만 마카오의 성 바울교회에 소장되어 있는 것이다. 그러나 나가사키에서의 천주교인 집단 처형은 이후에 전개된 극심한 박해의 前兆였을 뿐이다.

1614년 도쿠가와 이에야스(德川家康, 1542-1616)는 보다 더 심한 기독교 금지령을 내렸으며 이후에는 후미에(踏繪)를 시행하여 밟지 않는 사람은 바로 처형하는 학살에 가까운 박해를 가하였다. 1637년과 1638년에 걸쳐 일어난 시마바라(島原)의 亂에 기독교인들이 주로 가담하면서 이들에 대한 박해가 더욱 거세져 마을을 송두리째 없애버리거나 만 명이 넘는 사람을 학살하기도 하였다.[11] 이후 약 250년 동안 일본 막부는 모든 백성들에게 사찰에 등록하도록 하였기 때문에 지하로 숨은 잠복 기독교인만 남아 있고, 공식적인 기독교 신자는 존재하지 않게 되었다.

이처럼 사회 전면에 나서지 못한 채 지하에 숨어 기독교 생활을 하는 신자들이 있었으며, 이들은 가쿠레키리시탄(隱れきりしたん, 切支丹)이라고 불렸다. 이들은 신부도 없이 자신들끼리 모여 예배를 드렸을 뿐만 아니라 불화나 불상과 비슷하게 생긴 聖物을 만들어 소중하게 간직하며 250년 동안 신앙을 지켜냈다. 나중에 에도 막부에서 이러한 사실을 확인하였지만 규모가 너무 커

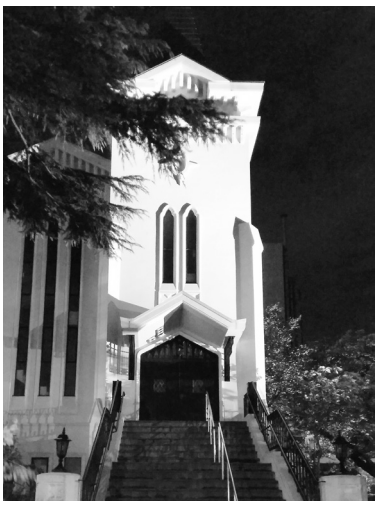
10 사와 마사히코, 『일본기독교사』 (대한기독교서회, 1995), pp. 46-57.

11 사와 마사히코, 위의 책, p. 56. 島原의 亂에서 15,000명이 학살되었다.

서 묵인하였다는 증언도 있다.[12]

이러한 일본의 기독교 신자들에게 새로운 시대가 열리게 된 것은 1854년 두 번째로 찾아온 미국의 페리(Matthew Calbraith Perry, 1794-1858) 제독이 개방을 강요하면서 부터이다. 1858년 체결된 '미일수호통상조약'의 제8조는 "일본에 거주하는 미국인은 스스로 그의 宗法을 念하고 예배당을 거류지에 설치 할 수 있다. …… 일본 나가사키의 관공서는 후미에(踏繪)의 처사를 이미 폐하였다."라고 되어 있다. 이는 서양인의 기독교 신앙을 허가하고, 후미에의 고문에서 벗어나게 되었음을 천명한 것이다.[13] 이처럼 기독교 신앙이 허용되자 1859년 서양인 개신교 선교사 6명이 나가사키를 통해 입국하였고, 같은 해 영국 출신의 신문기자 찰스 워그만(Charles Wirgman, 1835-1891)이 입국하여 서양화를 직접 일본에 전하기도 하였다. 그리고 마침내 1865년 나가사키에서 大浦天主堂이 완공되었는데, 첫 날 그 동안 숨어 있었던 잠복 기독교인들이 나타나 일본과 세계를 놀라게 하였다. 하지만 위의 사실은 서양인 기독교 신자에 관한 것이고, 일본인 기독교 신자에 대한 탄압이 확실하게 종식된 것은 1873년(明治 6) 사이고 다카모리(西鄕隆盛, 1828-1877)가 금교령을 폐지하면서 부터이니 명치유신 이후의 일이다.

1872년 요코하마(橫濱)에 최초의 개신교 교회인 海岸교회가 세워지면서 동경 근처에 거주하는 기독교인들의 신앙 중심지가 되었다. 더욱이 한국인 최초의 개신교 신자인 李樹廷(1842-1886)이 이곳에서 성경을 배웠으며, 이때 그에게 한국어를 배운 미국인 선교사 언더우드(Horace Grant Underwood, 1859-1916)와 아펜젤러(Henry Gerhard Appenzeller, 1858-1902)가 이수정에 의해 한역된 신약의 일부 책자를 받아서 조선으로 입국하기도 하였다.[14] 요코하마에 위치한 해안교회의 원래 건물은 1923년 관동대지진으로 무너졌고, 1930년 재건된 것이 현재까지 전해오고 있다(도 4).



도 4 海岸교회의 모습, 橫濱(저자 촬영)

12 이 시기의 미술에 대하여는 Stephen Turnbull, *The Kakure Kirishitan of Japan* (Abingdon: Routledge, 2013); Suharu Ogawa, "Paintings by Japan's Hidden Christian," *Art History* (2010), pp. 1-96. 당시의 극한 상황에 대하여는 엔도 슈샤쿠(遠藤周作, 1923-1996)의『침묵』이라는 책에 잘 묘사되어 있고 후에 同名의 영화로도 제작되었다.

13 윤혜원,『일본 기독교의 역사적 성격』(한국기독교역사연구소, 1995), pp. 17-20.

14 李樹廷에 대하여는 오윤태,『한국기독교사: 선구자 이수정편』(혜선출판사, 1983); 김수진,『한국기독교 선구자 이수정』(진흥, 2006).

정부의 개화정책과 서양문물 유입으로 1876년 工部美術學校가 설립되었고, 이 기관이 새로운 서양 미술교육을 주도하였다. 서양 미술교육을 구체적으로 실시하기 위해 이탈리아에서 교수들을 초빙하였으나, 정부 의도와 달리 교수진과 학생들이 정부시책에 반발하면서 곧 폐교되었다.[15] 그러나 이곳에서 교육받은 초창기 서양화가들은 이후 근대 洋畵 창작에서 중추적인 역할을 하였다. 1889년 세워진 동경미술학교는 정부에서 지원한 대표적인 국립미술학교이며, 일본인뿐만 아니라 중국인이나 조선인이 많은 유학을 하면서 동아시아를 대표하는 미술교육의 전당이 되었다. 근대에 활동한 대부분의 서양화가들은 공부미술학교나 동경미술학교 출신이었으며, 이곳을 발판으로 일부 화가들은 이탈리아, 프랑스, 러시아 등지로 유학을 다녀오기도 하였다. 물론 일본 근대 화단에서 기독교 미술을 시도했던 초창기의 화가들 역시 두 미술학교 출신이었다.

Ⅲ. 중국에서의 근대 기독교 미술

상해의 서가회 지역에 세워진 土山灣畵館에서 유화를 담당한 馬義谷이 사망하자, 그에게 배웠던 陸伯都(1836-1880), 프랑스 출신의 신부 范世熙(Adolphe Vasseur, 1828-1902), 劉德齋(1843-1912) 등이 도화부를 이끌었다. 이들은 주로 성화를 제작 모사하였는데, 이는 토산만화관이 프랑스 예수회 소속 기관으로 당시 새로 건립된 여러 천주교당에 보낼 그림들을 제작해야만 했기 때문이다. 이로 인해 성화 그림교육에서 명 말기 중국에 전래된 그리스도의 일생을 그린 *Evangelicae Historiae Imagines*가 교재로 사용되었으며 이 복음서는『福音書畵傳』이나『福音故事圖像』으로 번역되기도 하였다.[16] 아울러 이 작품을 중국식으로 재해석한『誦念珠規程』(1617년)과『天主降生言行紀像』(1635년)이 역시 명 말기에 발간되었는데 이들 또한 교재로 활용되었다. 유감스럽게도 馬義谷이나 陸伯都가 그린 작품은 거의 현전하지 않아 그들이 어떠한 방식으로 성화를 그렸는가는 추정하기 어렵다.

현재 실제로 작품이 확인되는 것은 그 뒤를 이은 范世熙 신부와 劉德齋에 의해 그려진 성화들이다. 먼저 范世熙 신부는 6년간의 중국 생활을 마친 다음 프랑스로 귀국하여 1884년『中國雜錄』이라는 도상집을 출간하였다. 여기에는 공자의 일생을 그린 聖蹟圖가 실려 있는데 화면에 그

15 工部美術學校에 대하여는 岩崎吉一·原田 實, 강덕희 역,『日本近代繪畵史』(예경, 1998), pp. 147-167.

16 이 작품에 대하여는 町田市立國際版畵美術館 編,『中國の洋風畵展: 明末から清時代の繪畵·版畵·插繪本』(1995), pp. 71-105; 한정희,「명 말기에 전래된 기독교 미술과 그 양상」, pp.21-26.

려진 인물들의 복식과 머리 모양은 모두 중국식이었다. 또한 〈聖教聖像全圖〉, 〈救世主豫像全圖〉 등도 포함되어 있어 앞에서 언급하였던 기존의 복음서들이 적극 모사되었음을 확인할 수 있다. 일례로 〈聖教聖像全圖〉의 한 장면(도 5)을 보면 중국인 가정에서 부모가 아이들의 영혼이 구원받을 수 있도록 열심히 신앙교육을 하고 있다. 그 뒤로는 성화가 걸려 있어 무엇을 하려는 것인지를 암시하고 있다. 물론 중국 가정이기에 중국인이 많이 등장하고 있으나 서양 주제인 경우에도 대부분 중국인이 모델로 등장하고 있다.

劉德齋 역시 동일한 주제를 비슷한 화풍으로 그렸으며, 대표작으로는 〈中華聖母像〉과 《道原精萃》(1888), 《古史像解》(1892), 《新史像解》(1894) 등을 꼽을 수 있다.[17] 〈中華聖母像〉은 성모와 아기 예수가 모두 중국식의 화려하고 고귀한 비단옷을 착용하고 있으며 머리에는 왕관을 쓰고 있다(도 6).[18] 《道原精萃》는 倪懷倫(Valentinus Garnier) 주교가 유덕재와 학생들에게 부탁하여

도 5 바쇠르, 〈聖教聖像全圖〉 중 教子救靈父母嚴分, 1869년, 프랑스 국립도서관 (李丹丹의 석사학위논문, p. 98)

도 6 傳 劉德齋, 〈中華聖母像〉, 19세기, 천주교 상해교구 蔣煌記신부 소장 (張曉依 논문 p. 64)

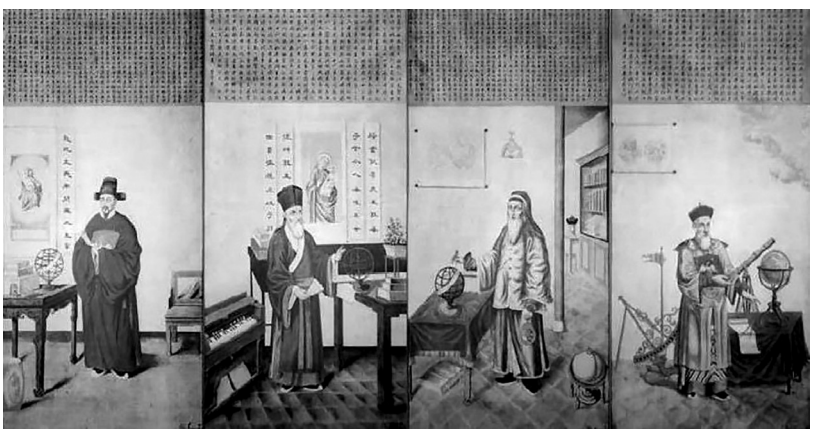
17 劉德齋의 작품 4점이 萬青力, 『19世紀中國繪畵史』(雄獅美術, 2004), p. 185에 실려 있다. 〈中華聖母像〉은 劉德齋가 그린 것이라 전해지고 있으나 확실한 증거는 없으며 당시 서양화법을 대표했던 화가인 劉德齋의 이름을 붙인 것이라 추정된다.

18 보다 자세한 내용에 대하여는 張曉依, 「土山灣〈中華聖母像〉參展巴拿馬太平洋世博會背後的故事」, 『徐匯文脈』 2(2014), pp. 58-67.

그린 300개 장면으로 되어 있으며, 이들 가운데 111개 장면은 이전의 여러 복음서에서 발췌한 것이다. 《古史像解》와 《新史像解》는 각각 성경의 내용을 시각화한 것으로 기존 성화에서 핵심적인 부분만 크게 그리거나 보다 회화성을 살려 단순하게 표현한 것이다. 이 가운데 〈中華聖母像〉은 좋은 평을 받으면서 모방작들이 다수 제작되어 여러 성당에 걸리면서 유사한 표현의 성모자상을 비교적 쉽게 접할 수 있다.

수채화로 인물화도 제작하였으며, 샌프란시스코교회에 소장되어 있는 〈徐光啓, 利瑪竇, 湯若望, 南懷仁〉(도 7)은 중국에서 천주교 전파에 커다란 공을 세운 인물 4명을 기념하는 일종의 초상화이다.[19] 화면에서 전반적으로 명암법과 원근감 처리가 두드러지며, 주변에 배치된 서양 기자재들은 주인공들이 서양의 과학문명을 중국에 소개하였다는 사실을 상기시켜 준다. 반면 화면의 위쪽에 적혀 있는 한자와 편액은 중국적인 분위기를 고취시키는 역할을 하고 있다.

상해에서 청 말기에 직업화가로 유명했던 任伯年(1840-1896)은 제자들과 함께 토산만화관을 자주 방문하였다. 또한 그는 그곳에서 서양식으로 스케치하는 방법과 연필사용법을 배웠다고 한다. 이로 인해 그가 그린 초상화들 가운데 〈高邕像〉이나 〈吳仲榮像〉처럼 얼굴 표현에서 서양식 명암법이나 양감법을 사용하여 입체적으로 나타낸 것들이 다수 발견된다.[20] 따라서 임백년은 토산만화관을 통해 서양화법을 배우고 인지하게 되었다는 것으로 보인다.



도 7 〈徐光啓, 利瑪竇, 湯若望, 南懷仁像〉, 수채화, 샌프란시스코 대학 (土山灣박물관 홈페이지)

19 李雪如, 「土山灣水彩畵的研究」, 江西師範大學 석사학위논문(2015), p.44.

20 沈地瑜, 「關于任伯年的新史料」, 『文匯報』 제7기(1961); 張弘星, 「中國最早的西洋美術搖籃 - 上海土山灣孤兒工藝院的藝術事業」, 『東南文化』 제5기(1995) 등 참조.

20세기 상해화단에 커다란 영향을 미친 土山灣畵館에서 화가 周湘(1871-1933)과 徐咏青(1880-1953) 등, 조각가 張充仁(1907-1998), 徐寶慶(1926-2008) 등이 배출되었다. 상업광고 포스터인 月份牌畵에 뛰어났던 杭稚英(1900-1947)도 토산만화관 출신이었다.[21] 예수회 소속으로 기독교적인 분위기 아래 시작된 토산만화관은 비록 성화를 주로 제작하는 학교였지만, 당시 상해 지역에서 새로운 화법인 서양화를 보급하고 기법을 배울 수 있는 기회를 중국인들에게 제공하였다는 점에서는 높이 평가할 만하다.

도 8 陳緣督, 〈受胎告知〉, 1940년대 (《我主聖傳圖》, p. 7)

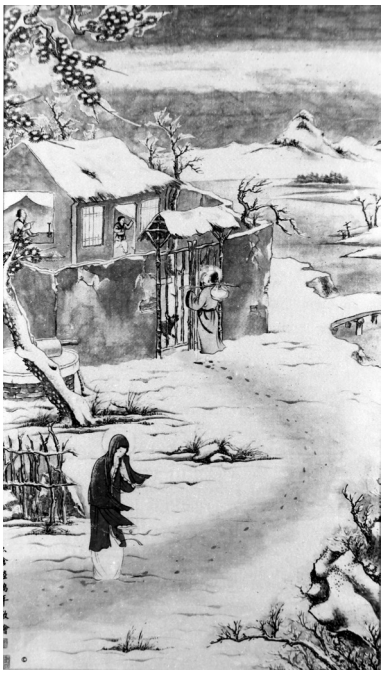
토산만화관은 1958년까지 존속하여 상당히 오랜 기간 유지되었다고 할 수 있다. 그러나 화단에 영향력을 미친 것은 19세기 후반이며 20세기로 접어든 이후에는 미술학교들이 대거 등장하면서 학교로 주도권이 넘어갔다고 볼 수 있다. 1902년 설립된 南京의 兩江優級師範學堂을 필두로 1912년에는 浙江兩級師範學堂과 上海美術專科學校가 개교하였다. 劉海粟(1895-1994)이 교장이었던 上海美術專科學校는 중국에서 최초로 누드 모델을 시도하여 스캔들의 대상이 되기도 하였다.

20세기 전반에도 기독교 미술은 계속 제작되었으나 그렇게 괄목할 만한 성과를 내지는 못하였다. 1940년대에 輔仁대학교 교수였던 陳緣督(1902-1967)과 陸鴻年(1914-1989)이 발간한 작품집인 『我主聖傳圖』에는 중국적으로 해석된 성화들이 실려 있다.[22] 이는 동시기에 세계적으로 성화 제작에서 토착화가 유행하였던 흐름과 궤를 같이 하는 것이다. 1940년 독일에서 출판된 『中國公教美術』은 앞의 두 작가와 함께 王肅達(1910-1963)의 작품으로 꾸며져 있다.

『我主聖傳圖』에 소개된 陳緣督이 그린 〈受胎告知〉(도 8)의 배경은 서양 미술에서 보이는 것처럼 마리아의 작은 가정집이 아니라 중국적인 넓은 마루에 굵은 기둥과 소나무가 그려져 있다. 중국 의상을 입은 가브리엘 천사와 마리아가 다소곳하게 인사하고 있다. 천사의 모습도 초기 르네상스 화가인 프라 안젤리코(Fra Angelico, 1387-1455)가 그린 화려한 모습과 비교하면 소박하면

21 洪霞, 「土山灣畵館與中國近代美術教育」, 『美苑』 第6期(2014), pp. 77-79.

22 이 자료를 알려준 중앙미술학원의 권은영 박사에게 감사를 드린다.



도 9 陸鴻年, 〈聖母冬夜圖〉, 1940년대 (《我主聖傳圖》, p. 9)

서도 검소하다. 어쩌면 당시 어려웠던 중국의 국내 사정이 작품을 그릴 때 은연중에 반영이 된 것은 아닐까라는 생각도 든다.

역시 1940년대에 그려진 陸鴻年의 〈聖母冬夜圖〉(도 9)는 매우 이색적이다.[23] 화면 속에서 남편 요셉은 아이 낳을 곳을 물색하고 있고, 마리아는 밖에서 추위에 떨며 멀리 떨어져 기다리는 모습으로 그려져 있다. 이는 마리아와 요셉이 로마 정부의 명에 의해 호적을 하러 베들레헴으로 가는 도중 갑자기 산통을 느껴 해산할 곳을 찾다가 모두 거부당하자 마구간에서 예수를 낳았던 이야기를 그린 것이다. 서양 미술에서 이러한 주제의 표현은 거의 찾아 볼 수 없으며, 작가는 중국적인 풍경 속에서 기다리고 있는 마리아의 모습을 애틋하게 표현하였다. 전체적으로 안정된 구도와 인물 표현이 돋보이며, 왼쪽에 위치한 나무는 작가가 즐겨 사용한 표현법으로 그려졌다.

이 시기 중국화가들 중에는 서양화를 공부한 다음에 서양화법으로 중국화를 그리는 이들이 등장하였으며, 대표적으로 徐悲鴻, 林風眠, 劉海粟 등을 꼽을 수 있다. 이중에서 임풍면(1900–1991)은 프랑스 파리에 있는 에콜 드 보자르에서 페르낭 코르몽(Fernand Cormon, 1845-1924)의 지도를 받았다. 귀국한 뒤에는 포비즘을 구사하는 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)의 영향을 보여주는 화법으로 중국화를 그렸으며, 특히 풍경화나 인물화에서 그러한 특징들이 두드러지게 나타났다.[24] 또한 이러한 기법으로 기독교 관련 그림들도 제작하였으며, 일례로 1920년대에 그려진 〈死〉(도 10)나 1940년대에 그려진 〈悲愴〉(도 11) 모두 예수의 죽음을 주제로 하고 있다. 신앙심에서 그려진 작품이라기보다는 당시의 어려운 현실적 고통을 이러한 주제를 통하여 표출한 것이라고 볼 수 있다. 포비즘의 거칠고 강렬한 붓터치를 중국의 모필로 강렬하게 검은색을 구사하는 면모는 이전에 보지 못했던 참신하면서도 새로운 표

23 이 그림을 그린 陸鴻年은 당시 북경의 輔仁대학 교수였으나 후에 중앙미술학원 교수가 되었으며 工筆 전문화가로 활동하였다. 그는 永樂宮 벽화를 비롯해 많은 모사도를 남기고 있으며 다양한 인물화 주제를 다루었다.

24 林風眠에 대하여는 김현영, 「林風眠의 예술사상과 회화세계」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문 (2000) 참조.

도 10 林風眠, 〈死〉, 1920년대.

도 11 林風眠, 〈悲愴〉, 1940년대, 紙本水墨彩色, 개인소장 (2011년 홍콩 크리스티 경매도록)

현기법이었다. 중국화의 검은 먹선을 기본으로 하면서도 어두운 채색을 사용하여 음울한 시대상이나 자신의 내면을 드러낸 것이라 해석되고 있다. 결과적으로는 조르주 루오(Georges Henri Rouault, 1871-1958)가 그린 〈미제레레〉와 분위기는 유사하지만, 다른 작품들에서는 마티스의 포비즘과 간결함을 주로 구사하였다.

임풍면은 종교적인 미술을 그다지 많이 그리지 않았으나 1980년대에 이르러 신앙심이 깊어지면서 수녀들의 모습이나 예수의 고통을 표현한 작품들을 다수 제작하였다. 이들 작품은 근대에 그려진 것이 아니므로 여기서 다루지는 않았으나 1980년대 작품들의 원천은 이미 1920-40년대에 그려진 이들 작품들에서 찾을 수 있다. 임풍면은 다양한 주제들을 다루었지만 대부분의 작품에서 마티스의 강렬함과 간결함을 재해석하는 특징을 보여준다. 이상에서 볼 때 20세기 전반기 중국화단에서 기독교미술은 그다지 많이 그려진 것은 아니며 영향력도 크지는 않았다. 그러나 수묵화나 유화 두 부문에서 모두 기독교 주제들이 다루어졌고 일부 작가들에 의해 存續되었다는 것을 알 수 있다.

Ⅳ. 일본에서의 근대 기독교 미술

일본은 지금도 기독교 신자들은 많지 않으나 미술 방면에서 좋은 작가들이 다수 배출된 것

이 특이하다. 그 중에는 신앙적으로 매우 독실한 경우도 적지 않아 일본만의 특징으로 볼 수도 있다. 근현대에 걸쳐 기독교 미술을 주제로 작품을 하였던 작가들이 적지 않지만 여기서는 근대에 활동했던 작가로 한정하여 다루고자 한다.

일본에서의 양화교육은 1876년 工部에서 추진했던 工部美術學校가 설립되면서 본격적으로 시작되었다. 당시 개인이 운영한 私塾 출신 화가 지망생들이 다투어 공부미술학교에 입학하였으며 이곳에서 근대 양화단을 대표하는 화가들이 주로 배출되었다. 가와카미 도가이(川上冬崖, 1827-1881)의 聽香讀畵館 출신인 고야마 쇼타로(小山正太郎)와 마츠오카 히사시(松岡壽), 구니사와 신쿠로(國澤新九郎)의 彰技堂 출신인 아사이 츄(淺井忠), 그리고 고세다 호오류(五姓田芳柳)의 五姓田塾 출신인 야마모토 호우스이(山本芳翠)와 고세다 요시마츠(五姓田義松) 등이 대표적인 공부미술학교 입학생들이었다. 이들은 초빙된 이탈리아 화가 안토니오 폰타네지(Antonio Fontanesi, 1818-1882)에게 새로운 서양화를 배우는 것에 대해 커다란 자부심을 가졌다. 하지만 폰타네지가 工部와의 갈등과 각기병이라는 풍토병으로 인해 고국으로 돌아간 다음 채용된 후임자가 마음에 들지 않자 미술학교를 떠나 十一會를 결성하였다.

당시 미국에서 초빙된 어니스트 페놀로사(Earnest Francisco Fenollosa, 1853–1908)의 국수주의적 발언과 학교 내부의 혼란으로 공부미술학교는 1882년 문을 닫게 되었다. 7년이라는 짧은 개교 기간에 졸업자도 35명이었지만 근대 양화 형성에 커다란 기여를 한 주요 작가들을 다수 배출하였다. 얼마 지나지 않아 이들은 양화의 본고장에서 서양화를 제대로 배우기 위해 마츠오카 히사시는 이탈리아로, 야마모토 호우스이와 아사이 츄, 그리고 고세다 요시마츠 등은 프랑스로 유학을 떠났다.[25] 1889년 이들은 사숙 출신의 화가들과 함께 明治美術會를 결성하여 전시회를 개최하는 등 집단으로 활동하였다.

일본 근대기에 활동하였던 기독교미술 작가들은 대체로 유화가들이 많았는데 그들은 유화임에도 불구하고 동양적인 기법을 사용하여 동양적이고 일본적인 유화들을 제작하였다. 앞에서 보았던 중국 작가들과 달리 근대기의 서양미술의 사조를 적극 반영하고자 하였고 일본적인 정서 또한 적용하고자 하였다. 유화임에도 불구하고 평면적이고 장식적인 경향을 보였으며 線的인 요소를 살리고자 하였다. 아울러 성화임에도 일본의 의상을 입혀서 일본적인 분위기를 강하게 나타나게 하였다. 또 다른 측면으로는 질병이나 사고로 早死하는 작가들이 많이 나타났는데 그 결과로 작품에 우울함과 슬픔이 많이 반영되는 것도 한 특징이라 할 수 있으며 中村 彝, 岸田劉生,

25 이중희, 『일본 근현대미술사』 (예경, 2010); 강덕희, 『일본의 서양화법 수용의 발자취』 (일지사, 2004); 岩崎吉一·原田 實, 강덕희 역, 『日本近代繪畵史』 (예경, 1998), pp. 171-182.

關根正二 등이 대표적인데 이들은 모두 일반 미술사에서도 자주 거론되는 작가들이다. 여기서는 대표적인 작가들을 통하여 일본적인 특색이 어떻게 반영되었는가를 좀 더 살펴보고자 한다.

공부미술학교의 초기 입학생인 야마시타 린(山下りん, 1857-1939)이라는 여학생은 다른 학생들이 폰타네지의 떠남에 동조하여 학교를 이탈하여 十一會를 결성할 때, 참여하지 않고 오히려 러시아 유학을 떠났다.[26] 러시아 정교회(ハリストス正教會) 신자였던 그녀는 러시아 정교회 신부의 주선으로 유학을 떠나 이콘을 배우고 귀국하였다. 한국에는 별로 없으나 일본에는 러시아 정교회의 성당과 신자들이 많아 관련 미술품의 의뢰가 적지 않았다.[27] 이로 인해 일본에 있는 러시아 정교회 성당들은 유학하여 이콘을 정식으로 배워 온 여류작가 야마시타 린에게 작품을 주문하면서 여러 성당에 그녀의 작품이 걸려 있다(도 12). 원래 이콘은 새롭게 그린다기보다는 전통적인 방식으로 그리는 것이므로 이전의 작품들과 차이가 두드러져 보이지 않는다. 하지만 야마시타 린은 채색이나 선 처리에서 약간씩 변화를 시도하면서 세련됨을 추구하였다. 이전에 그려진 이콘에는 작가 서명이 없었으나, 그녀는 모든 작품에 서명을 하여 작가로서의 긍지를 드러낸 것도 차별화된 면모라고 할 수 있다. 현재 그녀의 서명이 확인되는 작품만도 200여 점에 이른다.

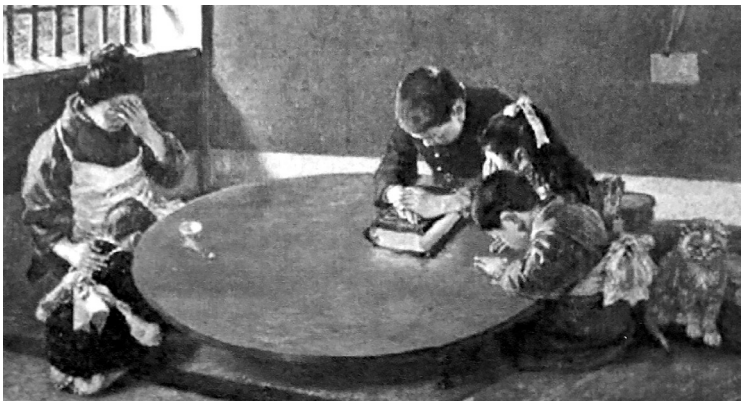
도 12 山下りん, 〈마리아와 아기예수〉, 1890년대, 일본ハリストス正教會教団 (ハリストス正教會 홈페이지)

1889년 설립된 동경미술학교 출신들 가운데서도 새로운 작가들이 배출되었다. 우선 하야시 다케지로(林竹治郎, 1871-1941)를 꼽을 수 있는데, 그는 미야기(宮城)현 출신으로 동경미술학교를 졸업하였음에도 불구하고 뜻한 바가 있어 북방의 삿포로(札幌)로 옮겨가 북해도사범학교 교수를 비롯해 중고등학교 교사까지 약 40년간 미술교육에 종사하였다.[28] 이로 인해 그에게 배운 다음 나중에 여러 명이 화가로 대성하였다. 그는 센다이 교회에서 세례를 받은 개신교 신

26 山下りん에 대하여는 竹中正夫, 『美の眞實: 近代日本の美術とキリスト教』(新教出版社, 2006), pp. 18-20; 竹中正夫, 「日本のキリスト教美術」, 『聖書美術館』 권4 近代美術編 (毎日新聞社, 1985), p.133.

27 석영중, 『러시아 정교: 역사 신학 예술』(고려대학교 출판부, 2005).

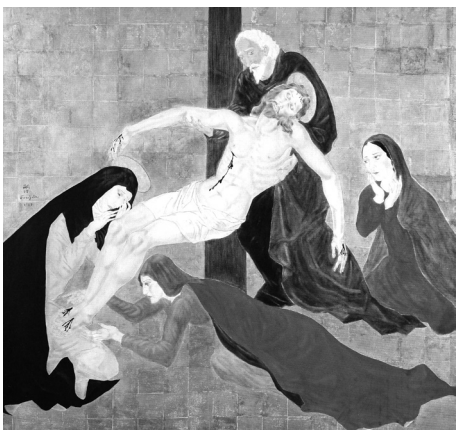
28 林竹治郎에 대하여는 竹中正夫, 『美の眞實: 近代日本の美術とキリスト教』, pp.33-34.



도 13 林竹治郎, 〈朝の祈り〉, 1904년, 北海道立美術館 (『美と眞實: 近代日本の美術とキリスト教』, 2006, p. 34)

자로 신앙생활도 성실하게 하였다. 대표작으로 알려진 〈朝の祈り〉(도 13)는 아침에 일어나 조용히 기도하는 일본인 가족의 진지함과 소박함에서 강렬한 호소력을 지닌다.

동경미술학교 출신의 또 다른 화가로 후지타 쓰구하루(藤田嗣治, 1886-1968)를 들 수 있다. 그는 일찍이 미술의 본고장인 파리로 떠나 현지에서 작품 활동을 한 결과 에콜 드 파리의 일원이 되었다. 그는 천부적인 소묘력과 창의력으로 다양한 주제들을 다루어 파리 화단의 주목을 받았다. 그의 작품들은 유화임에도 불구하고 동양적인 선을 활용한 동양적인 유화를 개척하면서 일본의 서양화단을 대표하는 국제적인 작가가 되었다.[29] 하지만 그는 실제로 그림을 그리는 모습을 남에게 보이기 싫어하여 어떠한 방법으로 동양적인 유화를 그렸는가는 알려진 바 없다.



도 14 藤田嗣治, 〈십자가降下〉, 1927년, 油彩, 금박, 150×150cm, 廣島미술관 (『藤田嗣治畵集』, 2002)

후지타 쓰구하루는 1959년 73세가 되어서야 파리의 랭스성당에서 세례를 받음으로서 늦게 가톨릭 신자가 되었으며, 이를 전후해 성화들을 집중적으로 제작하였다. 그러나 그는 이미 1920년대부터 기독교 주제들을 그린 것들이 확

29 藤田嗣治의 미술에 대하여는 藤田嗣治, 『藤田嗣治畵集』 (講談社, 2002) 참조.

인되고 있다. 〈수태고지〉나 〈십자가 降下〉(도 14) 같은 전통적으로 익숙한 주제들을 그렸으며, 기법적으로는 일본식 금색 바탕에 가는 선으로 마감한 여러 인물들은 독특한 일본적인 감각을 보여준다. 다시 말해 평면적이면서 장식적인 일본 전통회화의 특징을 입체적이고 사실적인 서양회화와 교묘하게 접목하여 새로운 동양적인 유화를 완성한 것이다. 그의 섬세함과 절충적인 감각은 피카소도 매료시켰으며, 그의 전시회를 찾은 피카소가 3시간이나 머물다 돌아갔다는 이야기가 전해진다.

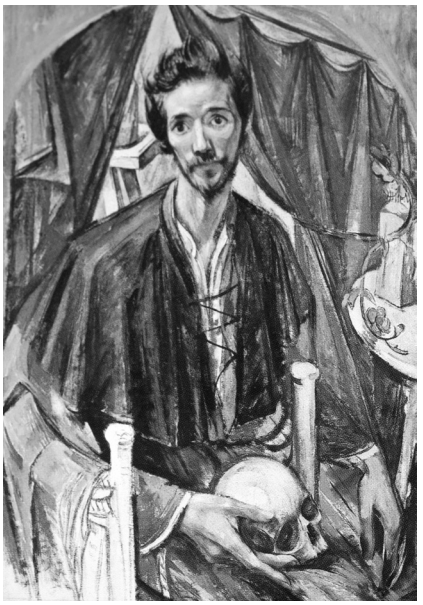
후지타는 태평양전쟁 때 일본 정부의 요청으로 전쟁화를 다수 그려 이미지가 다소 실추되었다. 하지만 그의 전쟁화는 일본의 승리를 강조한 것이 아니라 모든 군인들이 피투성이가 되는 참혹한 전쟁의 실상을 폭로하는 것으로 당시의 일반적인 전쟁화와는 다른 분위기를 보여준다.[30] 또한 그는 1965년 프랑스의 랭스에 새로 지은 한 성당에 현대판 시스틴 채플처럼 직접 벽화를 그렸으며, 이는 후지타 채플이라 불리고 있다. 이 벽면에는 〈십자가에 매달리심〉(도 15)이나 〈예수승천〉과 같은 주제들이 그려졌으며, 역시 그의 독특한 기법으로 높은 완성도를 보여준다. 유화라고는 생각되지 않을 정도로 선묘를 많이 구사하면서 동양적인 유화의 진수를 엿볼 수 있다. 은은한 색채감각과 옷을 두껍게 입은 인물들은 누드로 그려졌던 시스틴 성당 벽화와는 다른 느낌을 준다. 이 작업을 마친 다음 과로한 때문인지 그 다음 해부터 입원을 하였으며 1968년 1월에 사망하였다.[31]

후지타는 뛰어난 작가이며 그의 성화는 작품성이 매우 높아 일본의 미켈란젤로라고 할 수 있다. 2006년 개최된 출생 120주년 기념전시회 때 그는 서양화분야에서 일본 최고의 화가로 높임을 받았다. 유화를 그리면서도 일본적인 윤곽선을 쓴다든지 정교한 디테일 처리, 그리고 흑백 톤의 수묵화 분위기를 살린 것 등에서 서양화와 일본적인 것을 절충하려 했던 작가의 강한 의지와 창작태도를 확인할 수 있다.

도 15 藤田嗣治, 〈십자가에 매달리심〉, 1966년, 藤田채플, 랭스 (『藤田嗣治畵集』, 2002, p. 154)

30 김용철, 「후지타 쓰구하루의 전쟁화」, 『한국근현대미술사학』 10(2005), pp. 67-87.

31 도판은 藤田嗣治, 『藤田嗣治畵集』 (講談社, 2002), pp. 154-155.



도 16 中村 彝, 〈髑髏を持てる自畵像〉, 1923년, 大原미술관 (『美と眞實: 近代日本の美術とキ リスト教』, 2006, 도 1)

앞으로 소개되는 3작가는 모두 병이나 사고로 早死한 경우이다. 후지타보다 1년 늦게 태어난 나카무라 츠네(中村 彝, 1887-1924)는 불우한 생을 살다간 비극적인 인물이었지만, 친구의 권유로 개신교 신자가 되었던 작가이다. 그는 1세에 아버지를, 그리고 11세에 어머니를 잃은 다음 형들에 의해 양육되었으며, 근본적으로 병약하여 37세에 요절하였다. 그는 〈髑髏を持てる自畵像〉(도 16)에서 보이는 것처럼 해골을 많이 그려 넣어 항상 죽음을 의식하였던 것으로 짐작된다. 특히 사랑하던 여성이 있었으나 그 집안의 반대로 실연에 빠져 비관이 이른 것 등을 종합해 보면 불우하게 생을 살았던 작가였다고 할 수 있다.[32] 그가 이러한 난관을 신앙으로 얼마나 극복했는가는 알 수 없지만 항상 우울증이나 결핵 같은 질병으로 인해 힘들었음은 이 작품에서도 확인된다.

그리고 자신의 딸을 그린 것으로 명성을 얻었던 기시타 류세이(岸田劉生, 1891-1929)를 꼽을 수 있다. 역시 그도 14세에 부모를 모두 잃은 다음 불우하게 살다가 1929년 38세에 만주 여행에서 돌아오는 길에 들린 야마구치 현 도쿠야마(德山)에서 갑자기 病死했다. 일본의 근대 화가들 중에는 요절한 작가들이 많은 것도 하나의 특징이다. 기시타 류세이는 1927년 16세 때 세례를 받아 개신교 신자가 된 다음 교회의 주일학교에 성실히 참석하였고, 목사님의 초상을 그리기도 하였다. 그는 야수파를 따르는 퓨전(Fusion)회를 결성하여 활발한 작품 활동을 하였다. 특히 그는 자신의 딸 리에꼬(麗子)를 무수히 그렸으며, 이때 어린아이라기보다는 구원의 여인상 또는 모나리자처럼 표현하였다. 또한 알브레히트 뒤러(Albrecht-Düre, 1471-1528)의 사실주의를 매우 좋아하여 사실적으로 그리는 작품들로 인해 촉망받았던 작가였다.

기독교 주제의 그림을 많이 그린 것은 아니었으나 1914년을 전후해 〈천지창조〉나 〈The Earth〉 같은 시리즈를 동판화로 제작하였는데, 매우 창의적이면서도 독특한 분위기를 연출하고

32 中村彝에 대하여는 竹中正夫, 『美の眞實: 近代日本の美術とキリスト教』, pp. 81-96.

있다(도 17). 이 작품은 아담과 이브를 그린 것으로 이러한 주제를 그린 통상적인 작품들과는 다르게 상징적이며, 무엇을 표현하고자 했는가도 이해하기 쉽지 않다. 그는 보다 많은 성화를 그릴 수 있는 자질이나 여건은 충분하였으나 갑자기 사망하면서 중단된 것은 아쉬움을 남긴다.[33]

특이한 작가로 주목받는 세키네 쇼지(關根正二, 1899-1919)도 기독교 주제의 작품들을 남기고 있는데, 역시 20세에 생을 마감한 요절 작가로 애도되고 있다.[34] 그의 〈信仰の悲しみ〉(도 18)는 사망하기 1년 전인 19세 때 그린 것으로, 꽃을 한 송이씩 든 배가 부른 여성들이 어디론가 걸어가고 있다. 이 장면은 세키네 쇼지 자신이 환상 속에서 보았던 여인들의 모습이라고 술회하고 있다. 여인들이 고통 가운데 있는 것은, 인생을 비관적으로 보았던 앞에서 언급하였던 나카무라 츠네와 유사한 심리상태가 아닐까 한다. 이처럼 이른 나이에 슬픈 주제를 표현한 것에서 인생을 달관했던 것으로 보이며, 스스로 말하길 "세상에 비애와 비견할 수 있는 진리는 없다. 비애만이 유일한 진리이다."라고 했던 것에서 비애를 온몸으로 체득했던 것으로 보인다. 기독교인으로써 고난과 비애를 극복하려는 태도를 취한 것은 아니지만, 작품에서 임종을 앞두고 비애를 정면으로 직시한 작가의 비장함이 느껴진다.

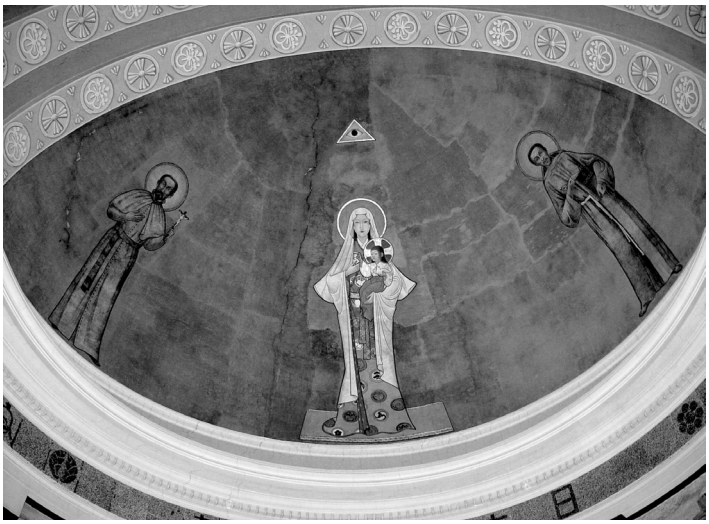
마지막으로 하세가와 로카(長谷川路可, 1897-1967)는 가톨릭 신자이며, 동경미술학교 출신으로 유럽에서 프레스코화 기법을 배우고 귀국하였다. 그는 일본의 순교자들을 주로 그렸으며,

도 17 岸田劉生, 〈이브를 구하는 아담〉, 『The Earth』, 1914년, 동판화 (『岸田劉生』, 新潮日本美術文庫 41, 1998)

도 18 關根正二, 〈信仰の悲しみ〉, 1918년, 油彩, 73×100cm, 大原미술관 (이중희, 『일본근현대미술사』, 2010, p. 193)

33 岸田劉生에 대하여는 浅野 徹·富山 秀男, 『岸田劉生; 佐伯祐三』 20世紀 日本の美術 15(東京: 集英社, 1997); 日本アートセンター, 『岸田劉生』 新潮日本美術文庫 41 (東京: 新潮社, 1998) 등 참조.

34 關根正二에 대하여는 竹中正夫, 『美の眞實: 近代日本の美術とキリスト教』, pp.153-160.



도 19 長谷川路可, 〈마리아와 아기예수〉, 1951년, 일본순교자교회, Civitavecchia市, 이탈리아(일본순교자교회 홈페이지)

대표작은 로마 근처의 Civitavecchia시에 있는 일본순교자교회에 그린 천정벽화인 〈마리아와 아기 예수〉(도 19)를 들 수 있다.[35] 일본식 의상을 입은 마리아가 아기 예수를 안고 있으며, 그 주위를 일본식 문양이 둘러싸고 있어 일본적인 색채가 매우 강하다. 또한 일본화에서 자주 금색을 바탕으로 했던 방식처럼 파란색 바탕에 그린 것이 마치 가노파(狩野派)의 그림을 보는 듯하다. 이러한 변형은 일본인 화가들이 즐겨 사용했던 것이며 당시 세계적인 추세였다고 할 수 있다. 하세가와 로카는 1597년에 있었던 나가사키 순교를 일본의 전통회화 방식인 에마키(繪卷物)와 같은 형태로 그리기도 하였다.

이상에서 보듯 일본의 작가들은 일본적이고 동양적인 측면을 살리기 위해 작업을 하였는데 藤田嗣治의 선의 구사와 빨간 색의 윤곽선 처리 그리고 금색의 화면 처리 등은 대체로 일본의 전통미술인 에마키나 불화 등에서 볼 수 있는 기법인데 이를 유화에도 사용하고자 하였다. 長谷川路可 역시 일본 의상에 금색 처리 병풍의 활용 등을 통하여 일본의 전통미를 성화에도 적용하고자 하였다. 關根正二나 岸田劉生의 이전에 보지 못하던 특이한 성경 해석이나 추상성 등이 또한 일본 근대 기독교 미술의 수준을 상징적으로 잘 보여주고 있다.

35 이 교회는 1597년의 長崎순교를 기념해 1862년 헌당되었으나 2차 대전에 파괴되어 1951년 재건되었는데 이때 벽화 제작이 長谷川路可에게 의뢰되었다.

Ⅴ. 맺음말

17-19세기의 동아시아에서 전개된 엄청난 기독교 탄압은, 중국에서는 1840년 아편전쟁 이후 체결한 후속 조약, 일본에서는 1858년 幕府에서 맺은 미일수호통상조약을 기점으로 각각 풀리게 되었다. 이로 인해 서양인 선교사가 입국하였고 조계지가 형성되었다. 중국의 경우는 프랑스 조계지 안에 있던 프랑스 예수회에 의해 설립된 토산만화관에서 서구식 미술교육이 최초로 이루어졌다. 종교단체의 부속 기구였던 까닭에 성화를 주로 제작하였지만, 동시에 의상, 제화, 인쇄, 목공예나 동기 등 다양한 분야의 교육이 이루어져 근대 중국 화단을 이끈 주요 작가들이 배출되었다. 토산만화관은 개항이후에 등장한 새로운 서양미술교육 기관이었지만 너무 성화 제작에 치중하였으며 그것도 명대의 작품을 모사하는데 주력하여 새로운 시대에 어울리는 작업을 하였다고는 볼 수 없다. 그러나 중국화나 의상, 인쇄, 포스터 미술 등에 두루 영향을 미치고 새로운 서양화가들을 다수 배출한 점은 공적으로 꼽을 수 있다.

특히 1940년대에 이르러 陳緣督과 陸鴻年, 林風眠 같은 여러 중국 작가들이 기독교 미술에 참여하였으며, 전반적으로 중국적인 색채가 강한 작품들이 대부분이었다. 이러한 경향은 토산만화관의 전통을 계승한 것도 있지만, 1940-50년대에 걸쳐 전 세계적으로 일어났던 토착화 운동의 선구적인 작업이라고 할 수 있다. 이는 한국에서 김기창과 장우성이 그린 성화보다 先行하는 실례라고 할 수 있다.

일본에서는 서양을 배우려는 정부의 강한 의지를 배경으로 공부미술학교를 설립하고, 교수들을 외국에서 초빙하여 학생들을 가르치면서 근대 초기 양화가들이 다수 배출되었다. 근대기의 일본화가들은 서구미술의 변화에 대한 빠른 정보력을 바탕으로 서구미술의 변화에 적응하면서 자국의 특색을 작품에 반영하였다. 동양적이고 일본적인 것을 살리고자 線的인 요소를 가미하거나 평면적이고 장식적인 경향을 반영하는 것 또한 일본적인 전통미를 활용하고자 한 것이다.

대표적인 작가들을 살펴보면 공부미술학교 출신의 여학생인 야마시타 린은 러시아에 유학하여 이콘을 배웠으며, 귀국한 뒤에는 일본에 있는 러시아 정교회 성당을 위해 이콘을 예술적으로 제작하였다. 이는 한국 근대에 서울대학교의 장발(張勃, 1901–2001) 교수가 가톨릭 성화를 즐겨 그렸던 것과 유사하다. 또한 동경미술학교를 졸업한 하야시 다케지로는 삿포로 지역으로 옮겨가 중고등학교와 대학교에서 미술교육을 하며 후진을 양성하였고, 일본적인 기독교 미술도 다수 제작하였다. 그의 이러한 창작활동은 동경의 서양화를 지방에까지 전파하였다는 점에서 의미가 있다고 할 수 있다.

동경미술학교 출신으로 파리에서 활동했던 후지타 쓰구하루는 서양화와 일본식 기법을 미

묘하게 결합하여 이전에 볼 수 없던 독특한 자신만의 화법을 완성하였다. 그는 기독교 미술에도 동일한 기법을 적용하였으며, 특히 프랑스의 랭스에 있는 성당에 그린 후지타 채플의 벽화는 기념비적인 작품이라고 할 수 있다. 그밖에도 여러 작가들이 기독교 미술에서 많은 뛰어난 작품을 남기고 있다. 비록 일본에는 기독교 신자가 그다지 많지 않았던 것과는 달리 근대 주요 작가들이 기독교 미술에 많이 참여한 것이 중국이나 한국과 비교했을 때 다른 점이라고 할 수 있다.

중국과 일본의 근대에 제작된 기독교 미술은 화단의 주류와는 다소 거리가 있었지만, 중단되었던 서양 미술교육을 재기하는 활력소가 되었음은 물론 다른 미술에도 적지 않은 영향을 미쳤다는 점에서 의미를 지닌다. 더불어 오랜 기간의 종교적 억압에서 벗어나 자유롭게 새로운 미술작업을 시행하였다는 상징성도 지닌다. 중국에서는 토산만화관, 일본에서는 공부미술학교와 동경미술학교 같은 서양식 미술교육을 시작한 교육기관에서 배출된 작가들이 역시 기독교 미술에도 참여하였으며 중국과 일본작가들은 앞에서 언급하였던 것과 같은 차이점을 보이며 기존의 기독교미술을 존속하고 진전시키는데 기여하였다.

＊주제어(key words)_중국의 근대 기독교미술(Christian Art in Modern China), 일본의 근대 기독교미술(Christian Art in Modern Japan), 토산만화관(The Painting Institution at Tushan Bay(Tushan wan huaguan)), 유덕재(Liu Dezhai (1843-1912)), 공부미술학교(The Imperial College of Art(Kobu bijutsu gakko), 후지타 쓰구하루(Fujita Tsuguharu (1886-1968))

투고일 2017년 5월 31일 | 심사개시일 2017년 6월 19일 | 심사완료일 2017년 7월 20일

참고문헌

1. 한국어 문헌

강덕희, 『일본의 서양화법 수용의 발자취』, 일지사, 2004.

강정윤, 「그리스도교 미술의 동아시아 유입과 전개: 17-18세기 예수회를 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위 논문, 2004.

김상근, 『동서문화의 교류와 예수회 선교역사』, 한들출판사, 2006.

_____, 『아시아 선교의 개척자: 프란치스코 하비에르』, 홍성사, 2010.

김수진, 『한국기독교 선구자 이수정』, 진흥, 2006.

김용철, 「후지타 쓰구하루의 전쟁화」, 『한국근현대미술사학』 10, 2005.

사와 마사히코, 『일본기독교사』, 대한기독교서회, 1995.

서양자, 『중국천주교회사』, 가톨릭신문사, 2001.

석영중, 『러시아 정교- 역사 신학 예술』, 고려대학교 출판부, 2005.

오윤태, 『한국기독교사- 선구자 이수정편』, 혜선출판사, 1983.

윤혜원, 『일본 기독교의 역사적 성격』, 한국기독교역사연구소, 1995.

이관숙, 『중국기독교사』, 쿰란출판사, 1995.

이중희, 『일본 근현대미술사』, 예경, 2010.

이철원, 「중국의 근대문화 형성과정에서 上海 租界의 영향」, 『중국문화연구』 15, 2009.

조너던 스펜스, 주원준 역, 『마테오 리치, 기억의 궁전』, 이산, 1999.

조정래, 「명청시기 서양화의 유입과 중국화의 발전」, 『中國學論叢』 18집, 2005.

崔洛民, 「徐家匯와 近代 上海」, 『동북아문화연구』 7집, 2004.

한정희, 「명 말기에 전래된 기독교 미술과 그 양상」, 『근대를 만난 동아시아 회화』, 사회평론, 2011, pp. 11-42.

周心慧, 손효지 역, 「명 말기 중국과 서양판화의 교류와 융통」, 『미술사연구』 28, 2014. 12.

平川祐弘, 노영희 역, 『마테오 리치: 동서문명 교류의 인문학 서사시』, 동아시아, 2002.

岩崎吉一·原田 實, 강덕희 역, 『日本近代繪畵史』, 예경, 1998.

Vincent Cronin, 이기반 역, 『서방에서 온 현자: 마테오 리치의 생애와 중국전도』, 분도출판사, 1989.

2. 동양어 문헌

藤田嗣治, 『藤田嗣治畵集』, 講談社, 2002.

萬青力, 『19世紀中國繪畵史』, 雄獅美術, 2004.

沈地瑜, 「關于任伯年的新史料」, 『文匯報』 第7期, 1961.

楊孝鴻,「傳教士與西洋美術在近代上海的傳播」,『藝術探索』vol. 19 no. 2, 2005. 2.
李丹丹,「清末耶穌會士藝術家范世熙—發軔于土山灣孤兒院的天主教圖像集研究」, 中央美術學院 碩士學位論文, 2015.
李雪如,「土山灣水彩畫的研究」, 江西師範大學 석사학위논문, 2015.
李超,「土山灣畫館」,『美術研究』第3期, 2005. 3.
____,『中國早期油畫史』, 上海書畫出版社, 2004.
日本アートセンター,『岸田劉生』新潮日本美術文庫 41, 東京: 新潮社, 1998.
張弘星,「中國最早的西洋美術搖籃 – 上海土山灣孤兒工藝院的藝術事業」,『東南文化』第5期, 1995.
張曉依,「土山灣《中華聖母像》參展巴拿馬太平洋世博會背的故事」,『徐匯文脈』2, 錦銹文章, 2014.
町田市立國際版畫美術館 編,『中國の洋風畫展: 明末から清時代の繪畫·版畫·插繪本』, 町田市立國際版畫美術館, 1995.
竹中正夫,『美と眞實: 近代日本の美術とキリスト教』, 新教出版社, 2006.
竹中正夫,「日本のキリスト教美術」,『聖書美術館』卷 4, 近代美術編, 每日新聞社, 1985.
浅野 徹·富山秀男,『岸田劉生: 佐伯祐三』20世紀 日本の美術 15, 東京: 集英社, 1997.
洪霞,「土山灣畫館與中國近代美術教育」,『美苑』第6期, 2014.

3. 서양어 문헌

Bailey, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuit Missions in Asia and America*, Tronto: university of Tronto Press, 1999.
Ogawa, Suharu. "Paintings by Japan's Hidden Christian," *Art History*. University of Cincineti, 2010, pp. 1-96.
O'Malley, John et al. *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, Tronto: university of Tronto Press, 1999.
Reed, Marcia ed. *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*. LA: Getty Research Institute, 2007.
Turnbull, Stephen. *The Kakure Kirishitan of Japan*, Abingdon: Routledge, 2013.

국문초록

동아시아에서 17-19세기는 엄청난 기독교 탄압의 시기였다고 할 수 있다. 각국의 정치, 사회적 상황에 따라 기독교가 일시적으로 신앙되기도 하였지만 전반적으로 탄압이 극심하였다. 따라서 18세기와 19세기 동아시아에서는 기독교 포교가 중지되었으며 더욱이 1773년 로마 교황청이 예수회 해산령을 내리면서 선교에 주력했던 예수회 선교사들은 동력을 상실하며 활동이 크게 위축되었다. 이로 인해 중국과 일본에서는 이 시기에 기독교 미술이 그다지 발전하지 못하였다.

그러나 1840년 중국에서 일어난 아편전쟁과, 1858년 일본에서의 '미일수호통상조약' 체결을 통하여 동아시아는 새로운 전기를 맞이하게 되었다. 이를 기점으로 중단되었던 서양미술이 다시 유입되면서 일반 회화에도 일정한 기여를 하게 되었다. 따라서 본고에서는 근대에 어떤 경로로 동아시아에서 기독교 탄압이 중지되었으며, 다시 복권되어 화단에 어떠한 영향을 미치게 되었는가를 검토해 보려고 하였다.

중국과 일본의 근대에 제작된 기독교 미술은 화단의 주류와는 다소 거리가 있었지만, 중단되었던 서양 미술교육을 재기하는 활력소가 되었음은 물론 다른 미술에도 적지 않은 영향을 미쳤다는 점에서 의미를 지닌다. 중국에서는 土山灣畵館, 일본에서는 工部美術學校와 동경미술학교 같은 서양식 미술교육을 시작한 교육기관에서 배출된 작가들이 역시 기독교 미술에도 참여하였다.

중국의 경우는 상해의 프랑스 조계지 안에 세워진 토산만화관에서 서구식 미술교육이 새롭게 이루어졌다. 종교단체의 부속 기구였던 까닭에 성화를 주로 제작하였지만, 동시에 의상, 제화, 인쇄, 목공예나 동기 등 다양한 분야의 교육이 이루어져 근대 중국 화단을 이끈 주요 작가들이 배출되었다. 그러나 이 기관은 너무 성화 제작에 치중하였으며 그것도 명대의 작품을 모사하는데 주력하여 새로운 시대에 어울리는 작업을 하였다고는 볼 수 없다. 그러나 사회 전반에 두루 영향을 미치고 새로운 서양화가들을 다수 배출한 점은 공적으로 꼽을 수 있다.

1940년대에 이르러서는 陳緣督, 陸鴻年, 林風眠 같은 여러 중국 작가들이 기독교 미술에 참여하였으며, 전반적으로 중국적인 색채가 강한 작품들이 대부분이었다. 이러한 경향은 토산만화관의 전통을 계승한 것도 있지만, 1940-50년대에 걸쳐 전 세계적으로 일어났던 토착화 운동의 선구적인 작업이라고 할 수 있다. 이는 한국에서 김기창과 장우성이 그린 성화보다 先行하는 실례라고 할 수 있다.

근대기의 일본화가들은 서구미술의 변화에 대한 빠른 정보력을 바탕으로 서구미술의 변화에 적응하면서 자국의 특색을 작품에 반영하였다. 동양적이고 일본적인 것을 살리고자 線的인 요소를 가미하거나 평면적이고 장식적인 경향을 반영하는 것 또한 일본의 에마키나 불화 등에서 볼 수 있는 전통미를 활용하고자 한 것이었다. 세키네 쇼지(關根正二)나 기시타 류세이(岸田劉生)의 이전에 보지 못하던 특이한 성경 해석이나 추상성 등이 또한 일본 근대 기독교 미술의 수준을 상징적으로 잘 보여주고 있다.

Abstract

Characteristics of Christian Art in Modern China and Japan

Han Jung-hee*

During the seventeenth through nineteenth centuries East Asia has witnessed ruthless persecution of Christianity. While the Christian faith has occasionally prevailed upon certain, political or social, conditions in each state of the region, most of the time the religion has suffered extreme repression. Its propagation has been banned in the eighteenth and nineteenth century; and, more critically, papal suppression of the Jesuits in 1773 has demotivated the missionaries and discouraged their activities to the great extent. In result, the development of Christian art in both China and Japan has fallen relatively stagnant over the period.

A new historical turn rose in East Asia with the Opium War in China (1840) and the Treaty of Amity and Commerce between the United States and Japan (1858). Since these events, the Western art has resumed an interrupted flow to Asia and made a hardly negligible contribution even to non-Christian art. This essay examines the way in which the persecution came to halt in the modern East Asia countries and how the social rehabilitation of the religion has impacted the art world.

Although off slightly from the mainstream, Christian art from modern China and Japan still holds much historical significance for it has served to re-invigorate the education of

* Hongik University

Western fine art and also for its impact has made the way to other sub-categories of art. This explains that participants in Christian art include graduates from a body of new educational institutions that adopted the Western pedagogy of art, such as The Painting Institution at Tushan Bay (Tushan wan huaguan) in China and, in Japan, the Imperial College of Art (Kobu bijutsu gakko) and Tokyo School of Fine Arts (Tokyo bijutsu gakko).

Built in the French concession in Shanghai, the Painting Institution at Tushan Bay brought in the Western art education to China. In spite of its affiliation to a religious organization, the Institution gave birth to a variety of leading modern artists as a result of trainings it provided in diverse sub-fields encompassing costume, shoemaking, printing, woodcraft, and metal craft, let alone painting with religious themes. However, too great commitment to religious painting – and excessive devotion to copying examples from Ming period (1368-1644)– was made in the institution to win acclaim that it have worked well for a new era. Nevertheless, the institution should be acknowledged for having brought up specialists in Western painting who exerted thorough influence over the society at large.

It was not until 1940s when several Chinese artists including Chen Yuandu (1903-67), Lu Hongnian (1914-1989), and Lin Fengmian (1900-1991) involved Christian art. Notably, most of their productions feature local tones strongly. Such an artistic current, partly rooted in the traditional heritage of the Painting Institution at Tushan Bay, was a forerunner of the indigenization movement that flourished around the globe in the 1940s and 50s. The Chinese Christian art even precedes religious paintings by Kim Ki-Chang (1913-2001) and Chang Woo-Soung (1912-2005).

On the other hand, modern Japanese painters, highly susceptible to and being in the know of shifts in Western art, adapted themselves to the changes and, at the same time, applied native color to their works. Attempting to enliven what is called the Eastern and the Japanese, they added linear elements or employed planar and decorative modes because these formal traits were believed to constitute the time-honored Japanese aesthetics as hallmarks of the e-maki tradition or Buddhist painting. The height these Christian artworks from modern Japan have reached is well exemplified by original, unprecedented, pictorial exegeses or abstract qualities by Sekine Shōji (1899-1919) or Kishida Ryūsei (1891-1929).