
저자 (Authors)	李泰浩
출처 (Source)	학술대회 1 , 2003.9, 26-44(19 pages)
발행처 (Publisher)	명지대학교 국제한국학연구소 ACADEMIA COREANA
URL	http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE01774655
APA Style	李泰浩 (2003). 조선 후기에 유입된 네덜란드 그림. 학술대회, 1, 26-44
이용정보 (Accessed)	삼성현역사문화관 210.178.101.*** 2020/03/20 15:10 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

조선 후기에 유입된 네덜란드 그림

- 石農 金光國 舊藏 Pieter Schenk의 銅版畫 <Sultanie 풍경>

李 泰 浩

<차례>

시작하며

1. 조선 후기 西洋畫 수용과 지식인들의 異國 趣味

2. 金光國의 행적과 네덜란드 銅版畫 流入 경로

3. Pieter Schenk의 銅版畫 <Sultanie 풍경>

1) Pieter Schenk의 생애와 활동

2) <Sultanie 풍경> 작품 분석

마치며

시작하며

18세기, 조선에 네덜란드의 작은 그림 한 점이 소리 없이 유입되어 전해온다. 1700~5년 경 암스테르담에서 제작된 Pieter Schenk(1660~1718/9)의 銅版畫 <Sultanie 풍경>이 그것이다. 영·정조 시절 醫官이면서 서화 수장가로 손꼽히던 石農 金光國(1727~1797)의 컬렉션에 포함되었던 그림이다. 김광국은 이 동판화를 보고, 그 광활한 풍경을 소품에 담아낸 구성과 치밀한 線描에서 느낀 감명을 짙막하게 품평해 놓았다.

이 그림의 존재는 故 李東洲 선생에 의해 처음으로 알려졌다. ‘洪性夏 所藏의 「石農畫帖」 殘頁中에서 베니스파의 풍경판화와 일본 浮世繪 一枚’에 대한 기억을 되살린 것이 1969년의 일이다.⁷⁴⁾ 필자는 이 동판화를 현 소장자인 조재진 사장의 배려

74) 李東洲, 「金壇園이라는 畫員」, 월간 『亞細亞』, 1969. 3. ; 同著 『우리나라의 옛 그림』 (博

로 몇 년전에 實見하였다. 그리고 금년 봄 경기문화재단이 주최한 ‘세계화시대의 실학과 문화예술’이라는 국제 실학 학술회의에서 그 작품이 베네치아파의 풍경판화가 아니라 네덜란드 화가 Schenk의 銅版畫 <Sultanie 풍경>이라는 사실과 그것이 조선 후기 회화에 비쳤을 영향을 간략하게 소개한 바 있다.⁷⁵⁾ 이 판화는 작가에 대한 정보 없이 작년 말 모 일간지에 사진도판으로 실리기도 했다.⁷⁶⁾

Hamel이 조선을 다녀간 지 100여 년 후, 네덜란드에서 작은 동판화 그림이 건너 온 셈이다. 이 Schenk의 동판화는 비록 소품이지만, 18세기에 조선으로 유입되어 소장내역이 분명한 現傳하는 유일의 西洋畫이다. 또 김광국의 跋文에도 드러나듯이 당대 지식인의 관심을 끌기에 충분한 그림이다. 전통화풍과 크게 다른 西洋畫法은 단연 사실적 묘사에서 압권이었기 때문이다. 따라서 이 그림과 18세기 화단과의 관계를 찬찬히 따져보게 한다. 특히 Schenk의 동판화는 18세기 수장가 김광국의 손에 들어가 朝鮮畫 畫帖 속에 중국과 일본 화가의 그림과 함께 꾸며져 애장되었던 것이다. 이는 당시 지식인사회의 서양화에 대한 호기심, 곧 異國 趣味를 확인케 해준다. 더불어서 조선 후기 西學의 수용 범위를 알려주는 사례로도 꼽을 수 있겠다.

1. 조선 후기 西洋畫 수용과 지식인들의 異國 趣味

잘 아다시피 1600년경을 전후하여 본격적으로 유입된 유럽의 이질적인 종교와 문명은, 조선은 물론 유사한 역사적 조건의 동아시아 지식인들에게 문화적 충격으로 다가왔다. 그런 가운데 天文·地理·曆法·數學·醫學·生物學 등 자연과학은 儒教的 전통 지식인들에게 세상에 대한 인식과 정보의 지평을 넓혀 주었을 것이다. 기존의 중국 내지 동아시아 중심에 머물렀던 자아에 대한 각성과 세계관의 변혁을 가져오게 했다고 볼 수 있다.⁷⁷⁾ 시대적으로도 봉건사회 해체기 내지 근대사회의 여명기로 전통적 가치체계의 변화가 요구되는 시기여서, 이국문화는 새로운 사회변화의 흐름 속에서 내부적인 수용과 갈등을 낳으면서도 그 영향이 없지 않았기 때문이다.

그러나 유럽문명이 당대 동아시아의 전통적인 사회구조나 가치질서, 문화지평을 뒤엎는 데까지 나아가지는 못하였다. 이러한 양상은 조선에서 가장 두드러졌다. 인접한 중국 明·淸과 일본 江戸時代가 직접적인 교역과 유럽 예수회 성직자의 대정부 활동을 통해 서구문명을 만났던 것과 달리, 조선은 시기적으로도 늦을 뿐 아니라 거의 중국 明·淸朝의 이른바 ‘漢譯西學’을 통하여 간접적인 수용 형태를 취하였

英社, 1975 및 學古齋, 1995)에 재수록.

75) 이 학술대회에서는 石農의 판화에 대한 題跋文과 네덜란드어와 라틴어로 쓴 판화의 Caption, 작가 싸인 등을 소개하였는데, 판화에 딸린 정보를 명확하게 파악하지 못한 채 발표하였음을 밝혀둔다. 이태호, 「朝鮮後期の 회화 경향과 실학」, 『세계화 시대의 실학과 문화예술』, 경기문화재단, 2003. 4.

76) 조선일보, 2002. 12. 28.

77) 李元淳, 『朝鮮西學史研究』, 일지사, 1986.

다. 또 西學의 수용이 조선 후기 실학에 어느 정도 사상적·문화적 도구가 되었겠지만, 당대 중국이나 일본에 비하여 성리학적 가치관이 워낙 강고하였던 데 그 원인이 있을 것이다.⁷⁸⁾

동아시아 지식인 사회에 미친 서구 문명의 충격과 합리성 인식은 천문·지리·수학 등 유럽에서 르네상스 이후 발달한 자연과학에서 비롯된다. 그런 가운데 西學의 과학성을 입증시켜준 시각적 확증과 체험은 단연 회화 분야가 두드러졌을 것이다. 東洋 畫工의 손으로는 따를 수 없는, 서양화의 원근법과 입체감에 의한 대상의 치밀하고 정확한 묘사 내지 실재감 표현은 유럽문명의 합리적 과학주의에 대한 신뢰를 갖게 하기에 충분할 만큼, 다른 어느 분야보다도 감성적인 자극을 주었기 때문이다. 중국의 경우 명·청조에 들어온 예수회 선교사들 가운데 과학자적 면모와 더불어 繪畫 능력을 갖춘 사람이 주로 선정된 사실에서도 미루어 짐작할 수 있다.

신부화가들이 중국인에게 서양화를 가르치면서 17~18세기 중국화에도 서양화법의 영향이 증대되었다.⁷⁹⁾ 17~18세기에 벌써 중국 화가들이 적지 않은 양의 油畫를 그렸고, 특히 건륭(1736~1795) 시기에는 銅版畫의 제작이 활성화되어 있었다.⁸⁰⁾ 조선에 미친 서양화 내지 서양화법의 충격은 중국과 유사하였으나, 그 수용과 실천의 측면에서는 비교가 되지 않는다. 동시기 조선에는 서양인 화가의 來朝도 없었고, 유화나 동판화를 직접 해본 조선인 화가를 찾아볼 수 없기 때문이다. 17~18세기에 유입된 서양화 자료도 기독교 관련 서적을 제외하고는, 네덜란드에서 온 Schenk의 동판화가 현존하는 단 한 점의 예일 정도이다.

하지만 문헌기록상으로는 적지 않은 서양 회화가 중국을 거쳐 조선에 들어왔고, 당대의 지식인들이 감상하고 수집하였음을 확인할 수 있다. 또 일부에서는 서양화법을 적용해 보려는 시도가 없지 않았다. 조선 후기 실학시대 서양화에 대한 異國趣味는 단순한 호기심을 넘어선 것이었다.

조선인이 西洋畫를 직접 접한 곳은 北京이었다. 성당 방문길에 실견한 壁畫와 油畫, 그리고 일부 유입된 기독교 서적의 插畫나 銅版畫 등이었다. 서양미술이 조선에 수입된 첫 사례는, 昭顯世子가 북경에서 8년(1636~1644) 만에 귀국할 때 Adam Schall (湯若望)에게 天文學, 算學, 基督教 관련 서적, 輿地球儀 등과 함께 선물로 받은 <天主像>이 꼽힌다.⁸¹⁾ 그 뒤 1720년 사신으로 북경에 다녀온 李宜顯이 구입한 책과 서화 목록에 '西洋國畫 一簇'이 들어 있으며, 1736년 그가 다시 사신으로 연행했을 때 天主堂에서 서양인 費氏를 만나 기독교 서적 등을 포함하여 크고 작은

78) 李元淳, 위의 책(1986) ; 琴章泰, 『東西交渉과 近代韓國思想』, 성균관대학교 출판부, 1993.

79) Michael Sullivan, "Some possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ching Painting", *Proceed of the International Symposium on Chinese Painting, National Palace Museum, Taipei*, 1970.

80) 朝光華, 『中國明清油畫』, 湖南美術出版社, 2001 ; 『中國의洋風畫』展 圖錄, 町田市立國際版畫美術館, 1995.

81) 黃斐默, 『正教奉褒』第一冊 25葉 ; 李元淳, 앞의 책(1986).

그림 15점을 선물 받기도 했다.⁸²⁾ 이 크고 작은 그림에는 당시 청조에 유입되었던 판화 내지 동판화가 섞여 있었을 것이다. 또 1765년 사신의 수행원으로 북경에 다녀온 洪大容이 Augustinus Von Hallersterin(劉松齡)에게서 ‘小印畫 二張’을 받았다.⁸³⁾ 印畫는 판화를 지칭하는 것이니, 크기가 작은 것으로 미루어 동판화일 법하다.

조선에는 이처럼 북경을 왕래한 사람들에 의해 유화나 동판화, 기독교 서적의 삽화 등 서양화가 유입되었다. 星湖 李瀾(1681~1763)이 ‘요즈음 使臣으로 燕京에 다녀오는 사람들이 서양화를 구입하여 堂上에 걸어 놓는다’고 「畫像坳突」에서 증언하고 있을 정도이다.⁸⁴⁾ 이익은 이 글에서 한쪽 눈을 감고 오래 보아야 형상이 뚜렷이 드러난다는 서양화 감상법을 덧붙였다. 그리고 입체감과 원근법의 근거를 Matteo Ricci가 漢譯한 『幾何原本』을 참고하여 설명하고 있는데, 명암에 의한 입체표현은 쉽게 수궁하면서도 투시원근법에 대해서는 쉽게 이해하지 못했던 것 같다.⁸⁵⁾

한편 북경에 머물면서 성당의 벽화나 서양화를 실견한 인상기가 적지 않게 전한다. 18세기 예로는 1720년 李器之의 「西洋畫記」(『一菴集』), 1765년 洪大容의 「劉鮑問答」(『湛軒書』), 1778년 李德懋의 「入燕記」(『靑莊館全書』), 1780년 朴趾源의 「洋畫」(『熱河日記』) 등이 있다. 이들의 서양화에 대한 畫評은 ‘살아 움직이는 듯한’ 사실성에 경이로워 하면서도, 중국 문인의 그것과 마찬가지로 ‘寫意性’의 모자람을 비판하고 있기도 하다.⁸⁶⁾ 이처럼 당시 중국을 다녀오는 문인들이 북경의 성당을 찾고 교류를 가진 것은, 곧 서양화에 대한 이국 취미를 갖게 한 소이랄 수 있다. 洪大容도 “康熙 이래로 조선 사신이 北京에 들어가 혹 天主堂을 구경하고자 찾아가면 서양인들이 곧 즐거이 맞는다. 천주당 가운데의 이상한 그림, 거룩한 조각과 신기한 물건들을 보여주고, 또한 서양의 보배롭고 신기한 물품들을 나누어주니 조선 사행원들이 이 선물을 바라고 또 신기한 구경을 즐기는 해마다의 일이었다”고 증언한 바 있다.⁸⁷⁾

그런 가운데 1771년 金尙喆은 북경에서 서양인 화가에게 초상화를 그려 받기도 했다. 10년 뒤 1781년 正祖가 자신의 초상화를 제작할 때, 그 김상철 초상화를 직접 열람하면서 밝혀진 사실이다.⁸⁸⁾ 서양인이 그린 <金尙喆像>을 보고 정조는 ‘(그 화법이) 전통적 법식과 같지 않은데, 신체가 너무 왜소하나 畫像은 흡사하다’라고 피력하였다.⁸⁹⁾ 그때의 초상화가 현존하는지는 알 수 없지만, 조선 후기 李命基나 金弘道 등이 그린 圖書署 초상화법의 변모와 관련하여 중요한 자료이다. 1771년이던 낭세녕 이후, 초상화가로 활동했던 이태리 출신 신부 Giuseppe Panzi가 북경에 來朝

82) 李宜顯, 『庚子燕行雜識』 下 및 『壬子燕行雜識』; 『국역 연행록선집』 V권, 민족문화추진회, 1976.

83) 洪大容, 『湛軒書』.

84) 李瀾, 『星湖僿說』, 卷四, 「萬物門」.

85) 李瀾, 위의 책; 이태호, 「朝鮮後期の 회화 경향과 실학」, 앞의 책(2003).

86) 이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』, 대원사, 2000.

87) 洪大容, 『湛軒書』, 燕記劉鮑問答; 李元淳, 앞의 책에서 재인용.

88) 『承政院日記』 正祖 五年 辛丑(1781) 八月 二十八日; 李東洲, 앞의 글(1969).

89) …上曰 領相畫像 典形則稍似 而體樣太小 奉朝賀畫像全未恰似矣; 李東洲, 위의 책(1969).

한 해이다.⁹⁰⁾

18세기 후반에는 김홍도 등 畫員들 사이에 투시원근법으로 생각되는 ‘西洋國의 四面尺量畫法’을 사용하였고,⁹¹⁾ 미숙하나마 서양화의 입체화법과 원근법을 적용한 사례들이 人物畫·肖像畫·翎毛畫·冊架圖나 장식그림·記錄畫·山水畫 등에 나타난다.⁹²⁾ 또한 당대 화단에 영향력이 컸던 문인화가로는 1784년에 赴燕한 姜世晁을 들 수 있다. 비록 강세황은 망원경과 Ignatius Kögler(載進賢)의 天象圖에 관한 일화만을 남기고 있지만,⁹³⁾ 스스로 《松都紀行帖》의 <松都全景圖> <朴淵瀑圖> 등에 투시원근법을 시도해 보았다. 그와 교분이 있던 姜熙彦의 <北闕朝霧圖>에도 투시원근법의 응용이 엿보인다. 이들의 원근법 표현이 정확치 않은데 비하면, 김홍도나 이명기가 그린 초상화에는 입체적 명암법이 적용되어 있어 주목된다.⁹⁴⁾

조선 후기에는 서양화법을 구현하기 위한 기자재를 들여와 활용한 사례도 있어 흥미롭다. 丁若鏞의 「漆室觀畫說」과 「漆室玻璃眼」이 그것이다.⁹⁵⁾ 이는 차후 사진기 발명의 원리가 되는 Camera Obscura를 의미한다. 어두운 방 한쪽 벽에 구멍을 내고 볼록렌즈를 끼운 뒤 일정한 거리에 흰 스크린을 설치하면 밖의 나무나 집, 풍광이 거꾸로 비치는 원리를 이용한 것이다. 정약용은 이 스크린에 비친 영상에 버금갈 정도로 화가의 묘사력이 뛰어나야 한다는 사실정신론을 펴고 있기도 하다.⁹⁶⁾

‘칠실파려안’, 곧 Camera Obscura는 유럽의 과학자들이 자연을 정밀하게 관찰하기 위해 발명하였으나, 15~16세기 르네상스시대에 스텐드형 혹은 이동용으로 개발되어 회화의 투시원근법과 지도제작술의 발달에 기여하였다.⁹⁷⁾ 그리고 대상의 정확한 소묘와 세부 묘사, 색감의 변화와 명암 처리 등 르네상스 회화의 표현력 증진에도 크게 일조한 도구이다.

이것이 중국에 전래된 것은 꽤 이른 시기였다. Adam Shall이 한역한 『遠鏡說』에 소개되었고, 17세기 후반~18세기 초에는 중국인들이 모방하여 Camera Obscura를 초상화나 그림 그리는 도구 혹은 완상용으로 활용하고 있었다.⁹⁸⁾ 『원경설』이 조선에 들어온 것은 1631년 정두원이나 1644년 소현세자에 의해서였다. 그 이후 100년 이상 조선의 문인들에게 별반 주목을 받지 못했던 Camera Obscura가 18세기 말 정약용 시대에 와서 實用化가 시도된 것 같다. 이를 자연과학의 광학원리로 이해하

90) Michael Sullivan, 앞의 글(1970).

91) 李圭象, 『一夢稿』, 『畫廚錄』.

92) 이성미, 앞의 책(2000).

93) 姜世晁, 『豹菴遺稿』, 『書西洋人所畫月影圖摸本後』.

94) 이태호, 『朝鮮後期の 회화 경향과 실학』, 앞의 책(2003).

95) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 卷一; 최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 2000.

96) 이태호, 「茶山 丁若鏞의 繪畫와 繪畫觀」, 『茶山學報』 4집, 茶山學會, 1982; 同著, 『조선 후기 회화의 사실정신』(학고재, 1996)에 재수록.

97) Gernsheim, H., *The Origins of Photography*; Hammond, John H., *The Camera Obscura, A Chronicle*: <http://www.acmi.net>

98) 胡志川·馮運增 主編, 『中國攝影史 1840~1937』, 北京: 中國攝影出版社, 1987; 최인진, 앞의 책(2000).

고 체계화시킨 사람은 19세기의 李圭景·徐有槩·崔漢綺 등이었고, 이들 역시 Camera Obscura를 활용하여 실물의形色을 닮게 묘사할 수 있는 방법을 제시하였다.⁹⁹⁾

Camera Obscura, 곧 ‘칠실과려안’으로 초상화를 그린 사례는 정약용이 쓴 李基讓의 墓誌銘에 언급되어 있다. “이기양이 정약전의 집에서 칠실과려안을 설치하고 그곳에 거꾸로 비친 그림자로 畫像을 그렸는데, 별이 다가온 야외의 의자에 앉아 홀로 빛은 조각상처럼 움직이지 않았다”는 내용이 그것이다.¹⁰⁰⁾ 서학과 西敎에 심취했던 南人 實學者 이기양(1744~1802)은 1800년 사신으로 북경에 다녀온 적이 있고, 목화 따는 도구인 剝棉攪車를 구입해 왔던 신지식인으로서 한국사진사 前史의 가장 의미있는 실험을 한 것이다.¹⁰¹⁾

Camera Obscura를 이용하여 그린 이기양의 초상화 역시 현존하는지 알 수 없다. 그러나 18세기 후반 金弘道와 李命基 합작의 <徐直修像>(1796), 그리고 이명기의 <姜世晁像>(1782)과 <蔡濟恭像>(1792) 등에는 그 이전 시대와 뚜렷이 구분되는 명암법이 구사되어 있어 주목된다. 정약용이나 이기양의 실험과 무관하지 않을 듯한 변화이기 때문이다. 이에 대해서는 차후의 연구 과제로 삼기로 한다.

이외에도 19세기 들어 서양화와 그 화법에 대한 인식이 깊어졌음을 보여주는 기록들이 전한다. 유희를 실견하고 그 특징을 심도 있게 서술한 李圭景, Camera Obscura에 대한 지식을 토대로 서양화법에 대해 광학과 視法의 算學으로 접근한 徐有槩와 崔漢基 등의 저술에서 찾아 볼 수 있다.¹⁰²⁾ 그럼에도 19세기 화단의 보수화 경향으로 인해, 18세기보다 서양화식 사실적 표현기법에 대한 관심과 적용은 도리어 외면당하지 않았는가 여겨진다.¹⁰³⁾ 1780년대 중엽부터 진행된 西敎에 대한 탄압과 맞물려서, 그나마 있던 18세기의 西學 관련 자료들이 소멸된 점에도 그 원인이 있을 것 같다.

1785년 천주교 신자를 처형한 ‘서학의 獄’에 이어 일부에서 서양 서적의 수입 금지가 요청되었다. 1786년 사신들에게 개별적인 중국인과의 교재 활동이나 서양 서적의 구입을 금지시키는 등 정조 말기에는 西學과 西敎에 대하여, 개방적이었던 분위기에서 쇠국적 형태로의 전환이 뚜렷해진다. 1791년 기독교 신자 尹持忠·權尙然 등을 처형한 ‘辛亥 珍山事件’과 弘文館 소장 西學書의 소각에서 1795년 정조의 어명에 따라 서양 서적을 폐기한 ‘乙卯 斥邪學敎’ 사건으로 이어지면서 西學書의 소장 자체를 금기시켰으며, 정조 사후에 벌어진 1801년 辛酉邪獄으로 대대적인 西敎 탄압이 자행되었다.¹⁰⁴⁾ 이런 사실들로 미루어 볼 때 김광국이 구입했던 네덜란드 동판화는 1780년대 이전에 조선으로 건너왔을 것으로 짐작된다. 또 당대나 후대의 여타

99) 최인진, 앞의 책(2000).

100) 丁若鏞, 앞의 책, 「荻菴 李基讓 墓誌銘」; 최인진, 앞의 책(2000)에서 재인용.

101) 최인진, 앞의 책(2000).

102) 최인진, 앞의 책(2000) 및 이성미, 앞의 책(2000).

103) 이태호, 「朝鮮後期の 회화경향과 실학」, 앞의 책(2003).

104) 琴章泰, 앞의 책(1993).

문인들이 이 동판화를 실견하고 화평을 남긴 사례가 전하지 않는 것은 그 여파일 듯하다.

이상과 같이 조선 17~18세기에는 동시기 중국이나 일본의 그것과 비교할 수 없을 정도로 소략하나마 문화적 갈등 속에서 서양화와 서양화법이 수용되어 있었다. 특히 18세기 중반 英祖 후기와 正祖 초기에 활성화되어 있었다. 낯설은 이국의 문화지만, 서양화가 지닌 사실 표현의 장점은 北學과 實學的 학풍의 부상과 함께 단순한 지식인들의 이국 취미를 벗어나 실제 조선화에 적용하고 그 화법을 구현해 보게 한 것이다. 그런 시대적 상황에서 의관 출신 石農 金光國은 네덜란드의 동판화를 수장하고 題跋文을 붙여 조선화첩에 중국과 일본의 그림과 함께 꾸며 놓게 된 것이다. 또한 탄압의 시기를 견디고 살아남아 지금에 전한다는 사실은 김광국과 그가정의 소신을 읽게 한다.

2. 金光國의 행적과 동판화 流入 경로

石農 金光國(1727~1797)은 의관 출신이면서 18세기 서화 수집가로 유명했던 중인층 지식인 인사였다. 최근 沒年과 家系가 정확히 밝혀지고,¹⁰⁵⁾ 간송미술관과 洪性夏 舊藏을 비롯해서 개인소장품으로 흩어진 김광국 소장품의 전모가 어느 정도 드러나게 되었다.¹⁰⁶⁾ 그런데 앞의 두 연구자의 논문에서는 김광국을 ‘당대의 뛰어난 감식안’ 내지 그림을 대거 사들일 수 있는 ‘巨富’ 등으로 심하게 비약시킨 감이 있다. 우선 김광국이 모은 15세기 安堅부터 18세기 후반에 이르는 화가들의 그림은 대부분 小品이다. 또 김광국을 ‘뛰어난 감식안’의 소유자로 보기에는 화가 선택이나 그림의 수준 면에서 한계가 뚜렷해 보인다. 만일 조선시대 회화사를 집필한다고 했을 때, 김광국의 소장품 가운데 거론할 만한 걸작이 몇이나 될지 의문이 들 정도이다. 또 그의 소장품들 중 그리 값나가는 물건은 없다고 생각된다.

김광국이 안건부터 동시대 화가들까지 소품을 모아 《石農畫苑》, 《畫苑續帖》 등 화첩으로 꾸미면서 각각의 그림에 내력과 화평을 묶어 跋文으로 정리해 놓은 점은 당대의 비평과 회화사 자료로 큰 가치를 지닌다. 더불어 중국 明·清代 그림은 물론 일본 江戸時代의 채색화인 여성 풍속도와 서양 동판화를 포함시킨 점이 김광국 收藏의 의의라 할 수 있다. 조선 후기 文人士大夫뿐만 아니라 中人層에까지 서화 수집과 감상 풍조가 저변화되었음을 알려주고, 당대 지식인들이 異國 趣味를 함께 즐겼음을 엿보게 해주기 때문이다. 이런 양상은 문화의 창조와 향수층으로 성장한

105) 黃晶淵, 「石農 金光國(1727~1797)의 생애와 書畫收藏 활동」, 『美術史學研究』 235호, 한국미술사학회, 2002. 9.

106) 朴孝銀, 「18세기 朝鮮文人들의 繪畫蒐集活動과 畫壇」, 『美術史學研究』 233·234호, 한국미술사학회, 2002. 6 ; 同著, 「홍성하 소장본 金光國의 『石農畫苑』에 대한 고찰」, 『溫知論叢』 제5집, 온지학회, 1999.

중인층의 위상을 증거하는 것으로, 당시 士人層과 어깨를 겨루며 성장한 여항문학의 유행과도 맞물려 있다.

김광국은 1747년 의과에 합격하여 내의원 首醫를 역임하고 同知中樞府使에 오른 인물이다. 본래 양반가 출신이며 그의 고조부부터 손자까지 7대에 걸쳐 內醫를 배출하면서 의관 명문가를 형성하였다. 그런 가운데 의관으로 당대의 저명한 문인 및 문인화가, 畫員 등 폭넓게 교유하면서 서화의 수집 취미를 다지게 되었을 것이다. 또 김광국의 할아버지 金應三이 首醫에 올라 사신의 일행으로 북경에 다녀왔던 점으로 미루어,¹⁰⁷⁾ 김광국의 서양화에 대한 관심과 이국 취미는 일정 정도 조부에게 영향 받았을 가능성이 높다. 게다가 김광국 자신도 할아버지를 뒤이어 首醫에 올랐고, 1776년과 1779년에 두 번씩이나 赴燕使의 의관으로 동행하였다.

정조 즉위년인 1776년 11월 冬至使 사행에는 박지원의 三從兄인 朴明源이 正使로, 또 같은 달에 서명응의 아들 徐浩修가 謝恩副使로 다녀온 해이다. 모두 당시의 신흥 西學과 관련 깊은 인사들이다. 1779년 두 번째 冬至使 燕行 때는 약재 別貿易으로 우황과 관련하여 醫籍에서 제명되었다는 기록이 전한다.¹⁰⁸⁾ 사무역의 횡행에 따른 결과인 셈이다. 또 김광국의 두 번째 燕行時 正使는 영조의 사위인 黃仁點이었는데, 7차례나 赴燕使를 역임한 對淸외교의 최고 전문가였다. 황인점은 '1783년 燕行 때 書狀官 李東郁의 아들 承薰이 『天主實義』 등 서적을 구입한 사실이 그 후에 탄로나서' 삭탈을 당한 적이 있을 만큼, 西學에도 개방적인 인물이었다. 이처럼 정조 초기인 1770년대 사무역이 가능할 정도였고 서학과의 만남이 확산되는 자유로운 시기에, 김광국은 西學에 호의적인 문인들을 따라 북경에 다녀온 것이다.

일단 김광국이 네덜란드 화가 Pieter Schenk의 동판화 <Sultanie 풍경>을 두 번의 燕行 중에서 구했을 가능성이 큰 것으로 추정해 본다. 1776년과 1779년이면 淸의 高宗 乾隆年間(1736~1795)으로 고종이 직접 서구 문화를 적극 수용하는 등 청조문화가 크게 융성했던 시기이다.¹⁰⁹⁾ 회화사에서 궁중의 수석화가로 발탁되었던 신부화가 Giuseppe Castiglione (郎世寧)가 동·서양 화법을 절충한 이른바 '郎體' 화풍을 풍미시킨 이후이다. 중국 화가들도 유럽의 화풍을 익혔고, 동판화가 가장 융성했던 때이다.

淸 高宗의 어명으로 낭세녕과 唐岱·沈源이 합작한 동판화 《圓明園圖》화첩의 20점(1736)은 청조 궁중안의 서양식 건물을 정면 투시도법으로 포착한 것이다. 건륭제, 곧 고종은 집권 초기에 내몽고·사천성·대만·안남 등지를 완전히 장악함으로써 명실공히 중원을 통합하는 위업을 달성했는데, 그 승전을 기념하는 전투도 화첩을 동판화로 제작하도록 하면서 그 일부는 파리에 보내 찍어오게 했을 정도였다. 《準回兩部平定得勝圖》《平定兩金川得勝戰圖》《平定西域回軍得勝圖》등 각 16점

107) 黃晶淵, 앞의 글(2002).

108) 『正祖實錄』三年 十二月 三日 ; 진준현, 『단원김홍도 연구』(일지사, 1999)에 밝혀진 내용이다.

109) 馮明珠 主編, 『乾隆皇帝的文化大業』 특별전 도록, 臺北 : 國立故宮博物院, 2002.

씩 제작한 동판화첩(1769~1774)이 그 대표적인 사례로, 낭세녕이 주관하여 완성하고 건륭제의 御題가 달려 있는 대역작이다.¹¹⁰⁾ 이 전승도들은 북유럽의 풍경화법에 중국 산수화 형식을 가미하여, 치밀하면서도 장대한 풍광에 전승도를 담은 기록화의 새로운 진면목을 보여준다. 《平定西域回軍得勝圖》 가운데 후대 판본으로 추정되는 한 점이 현재 숭실대학교 박물관에 소장되어 있으나 유입경로가 불분명하다.¹¹¹⁾

건륭시기 동판화를 직접적으로 가능케 한 데는 1711년 북경에 來朝한 Matteo Ripa(馬國賢)신부의 역할이 컸다.¹¹²⁾ 그 자신이 <熱河三十六景>과 앞의 <圓明園圖> 동판화 제작에 참여하였고, 동판화 기법을 중국인들에게 전수하였다. 건륭황제가 그 동판화법에 관심을 갖고 낭세녕을 수석화가로 삼아 대작의 전승도첩을 제작케 한 것도 그러한 배경 아래 취해진 일이다.

그리고 북경에는 북유럽의 판화들이 17세기에 소개되어 있었다. 1601년 Matteo Ricci가 들여온 <全球史事輿圖>(1597)나 1608년 南昌교회에 들여온 <全球城色圖>(1572~1616) 등 유럽을 중심으로 여러 도시 풍속과 경치를 담은 화첩을 비롯해서 지도, 예수의 일상과 일화를 담은 기독교서적의 삽도로 목판화나 동판화들이 들어와 있었다.¹¹³⁾ 이들 판화는 대부분 Antwerp 나 Amsterdam 등 네덜란드에서 제작된 것이 많았다. 기독교 서적 가운데 Jan David의 Veridicus Christianus의 삽화 100점은 네덜란드의 유명 판화가 Theodor Galle(1570~1633)가 음각새김 동판인 engraving으로 제작한 것이었다.¹¹⁴⁾

또 淸朝와 네덜란드 간의 돈독했던 교역관계를 참작할 때, 17~18세기에 걸쳐 Schenk를 비롯한 네덜란드 동판화와 지도가 지속적으로 중국에 유입되었을 가능성이 높다. 네덜란드는 1602년 동인도회사를 설립한 이후 다른 유럽 국가와 달리 종교적 색채를 배제한 채 순수하게 무역을 위해 아시아 전역에 진출하였다. 일본은 물론이거니와 중국인들에게도 朝貢을 올리고 중국식 외교의례를 갖춤으로써 중국인들의 호감을 샀기에, 네덜란드는 5년 내지 8년마다 정기·부정기적인 교역을 갖는 등 특혜를 받을 정도였다.¹¹⁵⁾

이러한 17~18세기 淸朝와 네덜란드와의 관계로 미루어 볼 때, 1700~1705년에 제작된 Schenk의 동판화가 이미 18세기 전반 중국에 유입되었을 것이다. 따라서 김광국은 使行人을 통해 북경에서 조선으로 옮겨져 있던 Schenk의 동판화를 수집했을 가능성도 없지 않다. 《석농화원》에 포함된 중국 그림을 당시 서울에서 구한 예가 있는 점으로 보아서도 그러하다. 조선 출신으로 건륭기 畫士가 된 金富貴의 <駱駝

110) 이상 高宗 時期 동판화는 『中國の洋風畫』展 圖錄 앞의 책 및 聶崇正, 「清代宮庭銅版畫述略」, 『清代御制銅版畫』, 北京: 國際文化出版公司, 1999 참조.

111) 이성미, 앞 책(2000).

112) Michael Sullivan, 앞의 글(1970).

113) 『中國の洋風畫』圖錄, 앞의 책(1995); Michael Sullivan, 앞의 글(1970) 및 이성미, 앞의 책(2000); 이중희, 『한·중·일의 초기 서양화 도입 비교론』, 얼과 알, 2003.

114) 기독교 서적은 Michael Sullivan, 앞의 책 참조; Th. Galle에 대한 정보는 Auther M. Hind, *A History of Engraving and Etching* (N.Y: Dover Pub., INC. 1963) 참조.

115) 崔韶子, 『東西文化交流史研究』- 明·淸時代 西學受容, 三英社, 1987.

圖>가 그 예이다. 김광국은 이 그림에 ‘丙申年(1776)에 연경에서 낙타를 처음 보았는데, 이 그림을 (한성에서) 김경수에게 얻었다’ 라고 밝히고 있다.¹¹⁶⁾

Schenk의 동판화가 조선에 유입된 경로로는 앞 장에서 언급했듯이, 李宜顯이 1736년 서양인 費氏에게 받은 ‘크고 작은 그림 15점’이나 1765년 洪大容이 유송령에게 받은 ‘小印畵 2장’ 이 떠오른다.¹¹⁷⁾ 특히 홍대용이 가져온 ‘小印畵’ 2장은 동판화였을 것으로 확신한다. 이외에도 西敎와 西學에 대한 쇄국적 분위기 직전 1760~80년대는 洪大容(1765), 徐命膺(1769), 金尙喆(1771), 徐浩修(1776), 朴明源(1776, 1780), 蔡濟恭(1778), 朴齊家(1778), 李德懋(1778), 朴趾源(1780), 洪良浩(1782), 李承薰(1783), 姜世晷(1784) 등이 燕行하면서 西學과 西器 수용에 적극적이었기에,¹¹⁸⁾ 이들을 통해 네덜란드 동판화가 수입되었을 수도 있을 것이다.

한편 Schenk가 17세기 후반~18세기 초 네덜란드에서 활동한 작가였던 점을 감안하면, 동판화가 일본을 통해서 유입되었을 가능성도 전혀 도외시할 수는 없겠다. 널리 알려져 있다시피 네덜란드와의 활발한 교역을 통해서 일본 江戸時代에는 16세기 중엽 ‘南蠻學’에 이어 이른바 ‘蘭學’ 이라는 학풍과 문예사조가 형성되었다. 회화에서 江戸洋風으로 秋田蘭畵가 발생하게 된 것이다.¹¹⁹⁾ 그런데 쇄국기인 18세기 전반 江戸의 초기 蘭畵는 일반회화보다 주로 식물이나 생물도감, 인체 등 자연과학서의 삽화에서 영향을 받아 치밀한 대상묘사에 관심을 쏟았다. 또 18세기 중엽 서양 화풍으로 奥村政信 등의 채색 목판화가 있었으나, 이들에 쓰인 투시원근법은 중국 蘇州의 民間版畵의 영향으로 추정된다.¹²⁰⁾

1780년대에 와서야 일본에 본격적으로 동판화가 유입되어, 江戸畵家 司馬江漢이 1783~86년 유럽의 풍경화를 참고하여 수평구도의 풍경 동판화를 시도하였다.¹²¹⁾ 물론 8대 장군 德川吉宗(재위 1716~1745) 이후 쇄국을 풀고 양서 수입의 길이 열린다. 18세기 후반에는 네덜란드 통역관을 배출시켰으며 蘭日辭典이나 번역서를 출간하는 등 蘭學의 기반이 닦였으며, 동시에 漢譯西學書들도 적극 수입되었다. 따라서 네덜란드의 17세기 동판화가 당시 일본의 유일한 개방 무역항이었던 長岐를 통해 18세기 중반 江戸에 전해졌을 수도 있다.

그런데 동판화를 비롯한 江戸 洋畵의 발달은 1780년대 이후에 이루어졌으므로 Schenk의 동판화가 일본을 통해 조선에 유입되었을 가능성은 크지 않을 것 같다. 더욱이 18세기 후반은 1764년(영조40) 이후 47년 동안 단절되었다가 1811년(순조 11년)에야 조선통신사의 江戸使行이 재개되었을 만큼 대일교류사의 공백기였기 때

116) 박효은, 「홍성하 소장본 金光國의 『石農畵苑』에 관한 고찰」, 앞의 책(1999).

117) 각주 9)와 10) 참조.

118) 노대환, 「정조시대 서기수용 논의와 서학 정책」, 정옥자 외, 『정조시대의 사상과 문화』, 돌베개, 1999.

119) 이중희, 앞의 책(2003).

120) 이중희, 위의 책(2003).

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

문이다.¹²²⁾ 서학의 수용에 따른 실천과 갈등이 심화되었던 정조 시절에는 江戸로의 통신사행이 아예 없었던 것이다. 그러나 김광국이 Schenk의 동판화와 함께 소장했던 18세기 江戸時代의 두 기녀를 담은 채색인물화의 존재를 무시하기도 그렇다. 혹시 Schenk의 동판화가 그 江戸의 채색인물화와 함께 18세기 중엽 조선에 들어왔던 것은 아닌지 하는 의구심을 완전히 털어낼 수는 없기 때문이다.

3. Pieter Schenk의 銅版畫 <Sultanie 풍경>

1) Schenk의 생애와 작품활동

Pieter Schenk는 1660년 독일의 Elberfeld에서 태어나 일찍이 Amsterdam으로 건너와 활동하다가 1718~1719년 사이에 세상을 떠난 것으로 알려져 있다.¹²³⁾ 유럽에서 내로라 하는 유명작가가 아니어서인지 아직은 그의 생애나 작품활동에 대한 연구나 평가가 미흡한 편이다. 생몰년대에 대해서도 1645년경~1715년 혹은 1660년~1721년 설 등이 있다. 이름은 Peter 혹은 Petrus, 그리고 姓도 Schenk 혹은 Schenck를 혼용해서 쓴 모양이다. 암스테르담에서 동판화가 겸 출판업자인 Gerard Valck(1626~1720)의 공방에 들어가 동판화 기술을 익혔고, 공동으로 출판사를 운영하였다. 1687년에 Valck의 누이동생 Agata Valck와 결혼한 뒤 암스테르담에 정착하여, Valck와 함께 네덜란드의 주요 출판계 가문을 이룬 것으로 알려져 있다.

1683~84년 경 동판화와 지도제작 등으로 저명한 미술출판사로 오늘날까지 그 명성을 유지하고 있는, Jansson 출판사에서 일하면서 본격적으로 동판화와 인연을 맺었다. 당시 판화가 주로 서적의 삽도로 제작되었기에 Schenk나 Valck처럼 출판업을 병행하는 경우가 흔하였고, 대부분 동판화 지도제작도 병행하였다. 이들이 활동한 17~8세기 초는 Rembrandt 이후, 네덜란드 역사상 회화와 출판문화가 가장 번성했던 황금시대였다. Schenk의 작품들을 가능한 범위에서 조사해 보니, 지도를 비롯해서 풍경·인물풍속·초상·신화·기독교 등 다양한 소재의 동판화를 3,000여 점이 넘게 제작한 것으로 보인다. 물론 이는 개인의 작업결과가 아니라 공방 내지 출판사의 匠人들이 제작해낸 것이다. 아무튼 마치 Schenk의 공방과 가문이 주도적으로 네덜란드의 미술출판 문화를 이끌었지 않았나 생각될 정도이다.

Schenk는 동판 초상화가로 가장 유명했다. 네덜란드는 물론이려니와 독일·영국·덴마크·프랑스 등의 왕과 왕비, 왕자, 귀족들의 초상화를 주문받아 제작하였다. 그와 함께 에라스무스 같은 저명학자의 초상화(Belgique의 Liege 대학 소장)를 비롯해서 서민들의 초상화들도 동판화로 제작하였다. 현재 영국 National Portrait

122) 국립중앙박물관, 『朝鮮時代通信士』 특별전 도록, 1986.

123) H. Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig : Verlag von E.A.Seemann. 1936.

Gallery에 William 3세 초상을 포함하여 31점이 소장되어 있는 등 많은 초상화가 전한다. 이들 초상화는 신화·풍속화·종교화 등과 함께 부식 동판화에서 송진가루로 깊이감과 부드러운 분위기를 내는 Mezzotint기법을 사용하였다. 그의 회화 형식은 스승인 Valck와 함께 Van Dyck과의 화풍을 따른 것이다.¹²⁴⁾ Van Dyck의 음악 새김 기법인 engraving을 부식 동판화인 Eching과 Mezzotint로 그 테크닉을 발전시키는 데 주력한 것이다. Mezzotint는 17세기 초반 암스테르담에서 Schenk의 선배격인 Ludwig von Siegen에 의해 개발된 기법이다.¹²⁵⁾

Schenk는 Eching의 풍경화와 건축도면 제작에도 힘을 기울였다. 1705년의 《Rome Athene》 연작 100점이 대표작으로 꼽히는데, 현재 전량이 남아 있지는 않다. 36번째 작품 로마의 <Villa Servilii Vacia>가 근경 좌우에 큰 나무를 배치하고 그 사이로 계곡과 먼 산을 담은 17세기 북유럽의 전형적인 풍경화풍이다. <Temple Anonini> <Temple Fortuna> <Mousoleum Hadrian> 등 나머지는 단독 건축물의 투시도면 같은 작품이 대부분이다.¹²⁶⁾ 외에도 <Lein 풍경> 연작 19점과 <천국의 Oogelust> 연작 200점이 알려져 있으며,¹²⁷⁾ 프랑스의 네덜란드 침공과 저항 등의 전쟁도를 남긴 Romeyn de Hooghe의 제자로 <Duinrel 풍경>을 제작하였다.¹²⁸⁾ 풍경화 중 <Arcuum Triumphalium 풍경> 같은 작품은 색채 동판화여서 주목된다.¹²⁹⁾ color-print인 이 색채 동판화 풍경화는 라인강가의 가로수와 강 너머의 도시를 갈색·녹색·청색·적색 등의 色版으로 찍어낸 것이다. 색채 동판화는 Schenk와 동세대인 Johannes Teyler가 개발한 것으로 ‘Teyler 기법’이라 불리기도 하며, Schenk의 풍경화는 초기 색채 동판화의 면모를 잘 보여준다.¹³⁰⁾

Schenk는 다른 출판인들처럼 Amsterdam 외에도 Frankfurt나 Leipzig에도 자신의 판화매장을 운영하고 있었다. Leipzig의 저택 풍경을 대상으로 한 동판화 <Henn Johann Petzchens Hoff und Ballen-hausz>가 그 사실을 알려준다.¹³¹⁾ 투시도법에 의한 원근감 표현으로 저택을 그리고, 그 사이로 군중들이 오가는 광장 오른편에 자신의 판화매장을 그려 넣고 있기 때문이다. 이는 17~18세기 네덜란드에서 대중화하며 번창했던 출판미술의 상황을 적절히 반영하는 예이다.

또한 Schenk는 단독 혹은 Valck와 공동으로 싸인된 많은 동판화 지도를 남기고 있다. 유럽전도나 영국 등 각 나라의 지도를 비롯해 아프리카·버뮤다·아메리카·중남미·브라질·아시아전도·페르시아·중국 등 지도첩으로 꾸밀 만한 50~60cm

124) Van Dyck - Abraham Blooteling - Cornelis Van Dalen II - G. Valck로 이어지는 사제관계를 형성하였다. Auther M. Hind, 앞의 책(1963).

125) Auther M. Hind, 위의 책(1963).

126) <http://www.platemark.com> ; 이 사이트에는 Schenk의 전작 목록의 1,530번에서 80번대까지 8점이 소개되어 있다.

127) H. Vollmer 등 앞의 책.

128) H. Vollmer 등 앞의 책 ; Auther M. Hind, 앞의 책.

129) <http://search.surfnet.nl>

130) Auther M. Hind, 앞의 책(1963).

131) Eddy de Jough. Ger. Luijten, trans. Michael Hoyle, *Mirror of Everyday Life : Genreprints in Netherlands 1550~1700*, Amsterdam : Rijksmuseum, 1997.

크기의 지도들이 전한다. 특히 중국지도에서는 북경·섬서성·산둥성·호남성·남경을 그린 것과 섬서성 등 별도의 지방지도까지 제작하고 있어 주목된다. 비록 그가 근무했던 Jansson 출판사에서 1649년에 Johannes Janssonius가 제작한 지도첩 형태의 '신지도 (Novus Atlas)'를 복제한 것이 대부분이긴 하지만,¹³²⁾ 1690~1710년대 네덜란드의 중국에 대한 높은 관심과 활발한 교역을 대변해 준다. 중국지도에 딸린 일본과 우리나라의 모습을 보면, 한반도의 형태가 가장 심하게 왜곡되어 있음을 확인할 수 있다. 당시 네덜란드가 Hamel의 표류 이후에도 중국과 일본을 교역 대상으로 삼았으되, 상대적으로 조선과는 소원하였음을 드러내 준다.¹³³⁾

Schenk의 지도는 에칭 동판화기법으로 찍어 채색을 가미하고 동물이나 일화거리, 산 모습 등 중세의 회화식 지도풍이 남아 있다. 이런 지도 형식은 '지리상의 발견' 이후 16세기 중반 Mercador와 Ortelius에 의해 체계화된 세계지도와 18세기 삼각측량법으로 위도·경도를 정확히 표시한 과학적인 근대지도 사이의 중간 과도기에 놓인다.¹³⁴⁾ 17세기의 지도 제작은 Mercador 지도학에 이어 Antwerp나 Amsterdam 등 세계를 무대로 상권을 장악했던 네덜란드 대도시에서 크게 발달하였다. 지역별로 분철하여 제작한 Schenk의 지도가 그 좋은 증거일 것이다.

Pieter Schenk는 1680년대에서 1710년대까지 동판화가이자 지도제작자, 출판인으로서 타의 추종을 불허할 정도로 다양한 영역을 섭렵하며 엄청난 양의 다작을 했다. 1981년 암테르담 Hollstein에서 정리한 全作圖錄에 풍경화 709점, 초상화 428점 등 3,271점의 작품이 실려 있다. ¹³⁵⁾ 그림에도 불구하고 유럽미술사에서 크게 조명을 받지 못한 것은 17세기의 기라성 같은 거장들의 그늘에 가렸기 때문일 것이다. 인물화의 Van Dyck와 Frans Hals, 풍경화의 Jacob van Ruisdael과 Meindert Hobbema, 그리고 풍속화의 Brügel과 Jan Vermeer, 더 나아가서 Rubens나 Rembrandt라는 쟁쟁한 거장들이 우뚝하였다. 또한 Schenk 자신도 나름대로 동판화 초상화와 풍경화에 전력을 쏟았지만, 출판인 내지 지도제작자로서의 匠人 수준에 머물렀던 데 그 원인이 있을 것이다.

그러나 이 논문을 준비하는 과정에서 Schenk의 작품들을 살펴본 결과, 17세기 유럽의 대중을 위한 출판미술을 발전시키는 데 공헌한 점과 다양한 동판화 기술의 표현력 등은 재평가해야 한다는 생각이 들었다. 또한 그의 예술세계를 체계적으로 정리하기 위한 새로운 작품 발굴의 여지도 많은 작가로 보인다. 특히 중국이나 아시아 지역에 수출된 그의 동판화나 지도, 서적의 발굴에도 관심을 기울여야 할 작가가 아닌가 싶다. 실제 조선 후기에 유입된 그의 Etching 동판화 <Sultanie 풍경>도

132) <http://www.antiquariatkon.de>

133) 렘코 에릭 브뢰커 R. E. Breuker, 「하멜과 동인도 회사의 동방무역」, 국립제주박물관 편, 『항해와 표류의 역사』, 솔, 2003.

134) 李喜演, 『지도학의 발달사』, 法文社, 1995.

135) *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450~1700*, Vol. 25 'Pieter Schenk', Amsterdam : Hollstein, 1981.

앞의 全作圖錄에서는 누락되어 있다.¹³⁶⁾ 18세기에 조선에 들어와 있었던 탓에 잘 알려지지 어려웠는지, 오랫동안 유럽의 고서점에 묻혀 있다가 이제서야 세계미술사학계에 빛을 보게된 작품이랄 수 있겠다.

2) <Sultanie 풍경> 작품 분석

1760~70년대 조선으로 유입되었을 가능성이 가장 높은, <Sultanie 풍경>은 Schenk가 18세기 초에 제작했을 것으로 추정되는 Etching 동판화이다. 그런데 어느 연작 풍경화첩에 포함된 것인지, 또는 단독 풍경화인지, 작가가 현장을 직접 여행하고 그렸는지, 등등 여러 가지로 궁금증을 자아내는 그림이다. 그의 작품 목록에도 포함되어 있지 않아 더욱 그렇다.

혹시 그의 여행사경첩인 《Rome Athene》 100점의 연작 중의 한 점이 아닐까 하는 생각이 먼저 든다. 그 연작 가운데 <Mousoleum Hadrian>나 <Mousoleum Septimo Sereri> 등 로마가 지배했던 페르시아 풍물이 포함되어 있어 그 가능성이 없지 않을 것 같다. 그러나 이 연작은 <Sultanie 풍경>에 비해 화폭의 크기가 작고 액자 형태의 외곽 장식이 없어서 서로 다른 풍경화첩의 그림일 수도 있겠다. 그러나 그 제작시기를 1700~5년으로 유추하는 데 도움을 준다. Schenk가 그리스·로마 여행 후 1705년에 《Rome Athene》 화첩을 제작했을 것이므로 중동 지역도 그 때 여행했을 가능성이 높다고 생각되기 때문이다.

필자가 금년 4월 경기문화재단 학술회의에서 처음 이 작품을 소개할 때는 여행기나 기독교 서적의 삽도로 잘못 파악하였다. 그림에 딸린 작품 설명을 제대로 번역하지 못했고, 작가 이름도 ‘ot.’ Schenk로 잘못 읽었다.¹³⁷⁾ 그런데 얼마 전 김광국 소장품과 똑같은 <Sultanie 풍경>을 독일의 어느 고서점으로부터 입수하게 되었다.¹³⁸⁾ 이는 Schenk의 死後 공방에서 원판을 다시 찍은 판화로 추정된다. 두 작품을 비교해 보면, 김광국 소장품은 21.0×25.7cm이고, 필자가 구입한 것은 21.8×27.2cm이다. 김광국이 화첩을 꾸밀 때 세로는 0.2cm, 가로 폭은 1.5cm나 잘려나간 것이다. 그림의 하단 원판 구석에 있는 작가의 싸인은 Peter 혹은 Petrus의 ‘Pet.’임을 확인할 수 있었다.

<Sultanie 풍경>은 부식 동판화인 Etching 기법으로 제작된 것이다. Etching은 유럽에서 출판문화와 함께 발달한 판화기법이다. 특히 Dürer에서 Rembrandt, Goya에 이르는 유럽의 거장들도 즐겨 다룬 Etching 판화는 끝이 날카로운 철틀 바늘로 새겨 부식시키기 때문에 미세한 형상 묘사가 가능하여 환상적인 주제나 서적의 삽화, 초상화 제작이 용이하다. 또 작은 화폭에도 빛, 대기감, 공간감의 너른 풍경을

136) Hollstein's Series Vol.25, 위의 책(1981).

137) 이태호, 「朝鮮後期の 회화경향과 실학」, 앞의 책(2003).

138) 함부르크의 J. Hilltmann 교수와 송현숙 부부의 도움으로 Schenk의 생애와 작품목록에 대한 정보를 얻었고, <Sultanie 풍경> 동판화 작품을 구입하였다. ; <http://www.zvab.com>

소화할 수 있기 때문에 대형 그림의 맛을 느끼게 해주어 북유럽의 17세기 풍경화 발달을 촉진시켰다. 더불어서 지도제작에도 많이 활용되었다. 에칭기법의 예술성과 회화적 완성도는 역시 거장 Rembrandt에 의해 이루어졌다. 동판화는 Rembrandt와 함께 한 혁명이라 일컬어질 정도로 17세기 네덜란드 회화의 황금기를 창출하는 데 일조했고, 미술시장의 활성화에 따라 대중들에게 가장 사랑받은 영역이 되었다.¹³⁹⁾ 당시 인구가 200만도 되지 않은 나라에서 대략 900만 점의 회화가 쏟아져 나왔다는 사실을 통해서도, 동판화의 막대한 역할이 충분히 수긍된다.¹⁴⁰⁾

<Sultanie 풍경>은 그림의 가장자리를 그물망 무늬의 입체감을 살려 액자모양으로 장식하고, 하단에 필기체의 네덜란드어와 라틴어로 각각 작품 설명을 붙였다. 이는 당시 동판화와 마찬가지로 Schenk 동판화의 일반적인 형식이다. 액자형 외곽장식과 화폭은 1700년 경 작품인 Leipzig의 저택 풍경화 <Herr Johann Petzschen's Hoff und Ballen-hausz>와 똑같다. 그리고 그림 설명 좌우에 작은 활자체로 'pet. Schenk'의 작가명과 'amst. C.P'라고 새겨놓았다. 'C.P'가 cum privil(privilegio)의 약자이고 'amst.'가 암스테르담과 관련된 약자인 점으로 미루어, Schenk의 암스테르담 출판사 저작권 표시임을 알 수 있다. 또 그의 《Rome Athene》 풍경화첩을 보면 일련번호를 쓰고 있는데, <Sultanie 풍경>의 경우는 일련번호가 기입되어 있지 않다.

그림의 하단 액자형 장식에 걸친 원문 네덜란드어 작품 설명은 "SULTANIE, cen stadt in Arak of Erak, gelegen aen den voet yan den berg Taurus"로, "술타니에, 타우르스 산 허리에 위치한 아락 혹은 애락에 있는 도시"라는 뜻이다. 오른쪽의 라틴어는 "SULTANIA, Vrbs ad Taurum Montem exstructa, Parthiae yeteris Urbs praecipua"로 "페르시아의 오래된 도시"라는 설명이 첨언되어 있다.

술타니에는 오늘날 이란의 서북부 산악과 초원지대에 위치한 페르시아의 고대 도시이다. 그리고 몽골제국의 ILKHANS왕조(1253~1394)의 지배 아래 가장 번성했던 중심 도시였다. 따라서 이슬람과 몽골 양식이 복합된 문화를 남기고 있으며, Ilkhans Oljeitu의 무덤으로 거대한 돔형식의 외형과 화려한 무늬의 색채 타일로 장식된 Mausoleum이 그 주요 유적으로 현존한다. 그런데 작품 설명의 'Taurus'산이 명쾌하지 않다. 현재 Taurus 산맥은 터키의 남쪽에 있어 거리가 너무 떨어져 있다. 그래서 '신성한 황소산'이라는 이름으로 술타니에에도 있었는지 모르겠다. 다만 17~18세기 유럽의 고지도를 살펴보면 술타니에 북부 카스피해 서쪽산맥에 'Tauris'라는 옛 지명이 남아있어 'Taurus'를 연상케 한다.¹⁴¹⁾ 한편 봉우리가 우뚝 솟은 산모양은 중동 아시아지역을 상징하는 표현으로 1720년의 페르시아 지도에도 테마그림으로 등장해 있다.¹⁴²⁾

139) John Molyneux, 정병선 옮김, 『렘브란트와 혁명』, 책갈피, 2003.

140) 휘스 슬라이어 Guus Sluiter, 「네덜란드 황금시대의 회화 : 장르별 전문화에 관하여」, 국립현대미술관, 『위대한 회화의 시대』, 『렘브란트와 17세기 네덜란드 회화』전 도록, 미술사랑, 2003.

141) Danet, G.가 1700년에 제작한 아시아 지도 「L'Asie Dressée」에서 확인하였다.

<Sultanie 풍경>은 우선 구성상 작은 크기에 광활한 풍광을 담아내는 동판화의 맛이 잘 살아있는 그림이다. 멀리 우뚝 솟은 산들이 펼쳐지고, 그 기슭의 초원 아래 성곽으로 둘러싸인 고대 도시 술타니에가 화면의 중경에 수평으로 포치되어 있다. 근경의 언덕과 숲에는 왼편으로 말과 낙타를 탄 아랍인 복장의 무장병사들이 도시를 향해 이동하는 모습이 보인다. 그 오른편으로는 순례자인 듯한 역시 아랍인 복장의 두 인물이 마주 서서 도시를 가리키며 대화를 나누고 있다. 근경을 질게, 원경의 산악과 하늘을 열게, 그리고 중경의 도시를 중간톤으로 처리하여 거리감을 내고, 풍광의 광활함을 한껏 드러낸 작품이다.

술타니에 도성에는 왼편 화면의 중앙에 일한왕 무덤인 이슬람식 돔 형태의 무스렘이, 오른편에 두 개의 탑 기둥을 가진 모스크 사원이 보인다. 성의 오른쪽 구석에 몇 그루의 나무와 작은 마을을 새겨 놓았다. 왼편에 태양이 떠있는 듯, 도성과 산악의 오른쪽 면으로 그림자가 드리워져 있어 먼 풍경이면서도 입체감이 선명하다. 원근감과 입체감의 적용이나 수평구도 등 전형적인 17세기 북유럽 풍경화의 형식을 갖춘 작품이랄 수 있다.

그런데 독특한 근경 처리가 시선을 끈다. Schenk 자신의 로마 마을 풍경화인 <Villa Servilii Vacia>처럼 일반적으로 당대의 유럽 풍경화들이 근경의 큰 나무나 景物에 의지하여 원경을 잡는 데 비하여, <Sultanie 풍경>은 근경을 낮추어 화면의 아래로 깔고 언덕에서 도시와 산악을 부감한 視方式으로 구성한 까닭이다. 그래서 인지 오히려 우리식 전통 산수화풍을 연상시켜 준다. 화면의 상단까지 짙 채울 수 있는 근경 언덕의 고목 나무가 벼락을 맞은 듯 밀동치만 그려 놓고 있어, 북유럽 풍경화풍으로는 이색적이다. 마치 Schenk가 아시아 풍경을 담으면서 그 지역의 회화적 형식을 염두에 두고 그린 듯하다.

또한 이 그림의 근경 처리에서 비교적 크지 않게 뒷모습의 사람들을 배치한 점도 주목된다. 이런 배치법은 Giotto 회화에서부터 나타나는 14~15세기 르네상스 인문주의와 함께 등장한 화법이다.¹⁴²⁾ 觀客이 근경 뒷모습의 사람들과 겹쳐짐으로써 그 인물들과 함께 주제가 되는 풍경을 관망하게 하는 연극적 효과를 회화에 이입시키는 구성법이다. 이러한 화면 운영법이 조선 후기의 眞景山水畫나 風俗畫에도 나타나 있어 각별히 관심을 갖게 한다.¹⁴⁴⁾ 특히 18세기 회화의 新風이 그와 유사한 휴머니즘의 인문주의적 해석을 가능케 해주기 때문이다.

Schenk의 <Sultanie 풍경>은 소품에 담은 大景의 원근감, 날카로운 바늘의 잔선 반복으로 굵어낸 형상의 치밀한 묘사와 입체감이 살아 있는 Etching 동판화이다. 이에 대한 金光國의 감명이 跋文에 드러나 있다.

“서양화법은 당나라의 방식도 송나라의 방식도 아닌 별체로 나온 것이다. 작은 화

142) Johann Baptist Homann이 1720년에 Nurnberg에서 제작한 지도 <Imperii Persici> 참조.

143) 임영방, 『이탈리아 르네상스의 인문주의와 미술』, 문학과지성사, 2003.

144) 이태호, 「朝鮮後期の 회화경향과 실학」, 앞의 책(2003).

폭에 능히 천리의 먼 경치를 담았고, 그 새김 기법의 신기롭게 정교함은 비교할 게 없다. 한 장의 종이에 한 격식을 갖추었구나. (泰西畫法 非唐非宋 自是別體 尺寸之幅 能作千里遠勢 且其刻法神巧無比 爲收一紙以備一格)”

김광국이 지은 이 글은 아들 宗男이 쓴 것이다. 《石農畫苑》의 다른 그림의 예와 마찬가지로 발문 종이 원편의 별지에 예서체로 ‘男宗建書’ 라고 써서 붙였다. 그리고 발문 끝에는 김광국의 별호 격인 ‘東海人’ 이라고 쓰고, 그 아래로 양각의 ‘金光國印’과 음각의 ‘元賓氏’ 인장이 자리하고 있다. ‘元賓’은 김광국의 字이다. 발문의 오른 편 상단에는 음각 도장 ‘偶爾寄興’은 ‘우연히 흥에 의지한다’ 라는 의미의 銘印으로, 김광국의 《석농화원》 발문에 자주 찍힌 印章이다.¹⁴⁵⁾

마치며

Pieter Schenk는 유럽미술사에서 그리 주목받는 작가는 아니다. 그러나 17세기 네덜란드가 회화문화의 황금기를 다지는 데 의미있는 역할을 한 동판화가 겸 지도제작자, 그리고 출판인이었다고 할 수 있다. 램브란트 시대의 황금기는 巨匠 램브란트가 창조한 것이겠지만, 동세기 후배인 Schenk 같은 작가가 대거 배출되었기 때문에 가능했을 일이다.¹⁴⁶⁾ 물론 램브란트가 존재했기에, Schenk 같은 작가가 황금시대 수준에 걸맞는 작업을 해낼 수 있었을 것이다.

Schenk는 17세기 네덜란드의 2류나 3류 작가에 속한다. 그저 유럽 동판화 역사책에 한두 줄 언급되는 정도에 지나지 않지만, 그 나름대로의 업적은 뚜렷하다. 지도를 비롯하여 초상화·풍속화·종교화·신화화·풍경화 등 많은 작품들은 새로운 예술성이나 개성미의 표출보다 자신의 장인 정신을 쏟아낸 결과물이다. Etching, Mezzotint, color-print로서 동판화 기술을 발전시켰고, 이들은 직접 공방운영과 출판사업을 통하여 이룩한 것이다. 또한 그의 작품들은 램브란트의 회화적 신풍을 따르기보다, 그 이전 시기인 르네상스 양식에서 탈피하지 못한채 중세적 보수성을 유지했다. 특히 초상화나 풍경화의 경직된 형상해석과 틀에 박힌 화면의 구성방식이 그러하다. 이는 Schenk가 Van Dyck 일파의 계열에 속하는 작가인 점과 무관하지 않을 것이다.

<Sultanie 풍경>은 비록 그의 全作圖錄에서도 누락되어 있는 작품이지만, 그 매력은 당시의 전형적인 유럽 풍경화들과 조금은 색다른 점에 있다. 앞서 언급한 것처럼 근경을 낮추고 도시와 그로테스크하게 솟은 먼 산을 부감하는 방식은 동아시아

145) 박효은, 「홍성하 소장본 金光國의 『石農畫苑』에 대한 고찰」 앞의 글.

146) Kern, Steven, *The Age of Rembrandt : Etching from Holland's Golden Century*, SANGM, 1901.

아 산수화법을 연상시킨다. 도시를 향해 움직이거나 대화를 나누는 근경 언덕에 뒷모습의 인물들은 觀者를 그림 속으로 끌어들이는 르네상스 회화의 휴머니즘적인 장점을 버리지 않고 있기에, 더욱 관심을 끈다. 이 네덜란드의 동판화가 유입되기 전, 謙齋 鄭澈一派의 진경산수화풍이나 尹斗緒·윤용·趙榮祐·金弘道·申潤福의 풍속화 등 조선의 18세기 전반 회화부터 그러한 視點과 배치방식이 구현되어 있었기 때문이다. 김광국이 Schenk의 동판화 <Sultanie 풍경>을 선택한 것은 물론 異國적인 호기심과 서양화법의 감명에서 비롯되었겠지만, 바로 그러한 당대 회화와의 친연성 과도 무관하지 않을 성싶다.

따라서 Schenk의 小品 <Sultanie 풍경>이 풍경화로서 당대 조선 화단에 큰 영향력을 행사하기는 힘들었을 것으로 보인다. 우선 이 동판화에 대한 다른 문인들의 畫評이 알려진게 없다. 그리고 <Sultanie 풍경> 그림 자체에 투시원근법 같은 유럽식 풍경화의 특징이 강하게 드러나 있지 않다.¹⁴⁷⁾ 다른 한편으로는 조선 후기 회화가 이미 나름대로 독자적 조선풍의 양식을 단단하게 구축하고 있었던 점도 그 원인일 것이다. 鄭澈 이후 沈師正·金允謙·姜世晁 등을 거쳐 金弘道에 의해 현장사생을 위주로 한 진경산수화 형식이 확고하게 정립되어 있었음은 주지의 사실이다.¹⁴⁸⁾

아무튼 <Sultanie 풍경>은 김광국 시대의 화가들에게 서양화법의 장점을 읽게 하였겠지만, 반면에 우리 회화가 그에 못지 않다는 자긍심을 갖게 하는 데 일정한 역할을 했으리라 추정된다. 이런 경향은 전반적으로 조선 후기 회화의 서양화풍 수용에서 나타나는 현상이다. 이는 서양화법의 충격과 수용이 당대 회화를 별반 변화시키지 못했던 것을 보아서도 충분히 짐작할 수 있다.

<작품설명>

1. 石農 金光國 舊藏, 네덜란드 작가 Pieter Schenk의 銅版畫 <Sultanie 풍경>, 1700~1705년 경 작, 동판에 Etching, 판화크기 21.0×25.7cm, 조제진 소장.
2. 필자가 구한 Pieter Schenk의 銅版畫 <Sultanie 풍경>, 판화크기 21.8×27.2cm.
3. 그림 2의 왼쪽 하단 작가 싸인 및 작품제목 부분.

147) 이태호, 「자연을 대하는 같은 감명, 다른 시선 - 폴 세잔의 풍경화 현장에서 견제 정신을 생각하며」, 월간미술, (주)월간미술, 2002. 1.

148) 이태호, 「한국 산수화의 모태, 조선 후기 금강산 그림」, 『조선미술사 기행』 1, 다룬세상, 1999.

