

한국 개화기의 ‘풍경화’ 유입

홍선표

I. 머리말

洪善杓

이화여자대학교 대학원
명예교수
한국미술연구소 이사장
한국회화사

우리는 아름다운 경치를 보면 한 폭의 풍경화 같다고 한다. ‘한 폭의 그림 같은(픽처레스크)’ 풍경이란 말은 18세기 후반 영국의 자연 취미와 낭만주의 미학에서 유래되었다. 한국에서는 1920년대부터 경치가 아름다우면 ‘한 폭의 풍경화 같다’는 감탄어를 쓰기 시작했다. 자연과 떨어져 사는 도시인들의 입에서 나왔으며, 이 무렵부터 ‘문화주택 거실’에 풍경화를 거는 풍조가 생겼다.

‘랜즈케이프 페인팅’의 번역어인 이러한 ‘풍경화’는 ‘알몸’ 상태의 자연이나 지역의 외관을 하나의 ‘풍경’으로 조망한 시선에 의해 느끼고 깨달은 감성과 지각의 미학적 창작물이며 문화적 이미지를 회화예술로 구현한 장르이다.¹ ‘풍경화’는 ‘산수화’와 다르게 인간 중심으로 일상적 자연을 한 시점에서 일정한 방향으로 응시하고 지배하는 근대적 자연관 또는 세계관과 결부되었다. 다시 말해 인간이 자연의 중심 존재인 인식의 주체로 시각을 특권화하여 세계와 사물을 대상화하여 보려는 생각, 즉 현

* 필자의 최근 논저: 「고려 말기 인물화의 제 양상(1)」, 『미술사논단』51, 2020. 12; 「고려 후기 강남경 산수화의 대두와 이곽파 화풍의 전개」, 『미술사논단』50, 2020. 6.

1 스티븐, 다니엘, 데니스, 코스그브(成瀬厚 譯), 『圖像學と風景』, D. 코스그브, S. 다니엘 共編(千田 稔・内田忠賢 監譯), 『風景と圖像學』(地人書房, 2001), pp.11-12 참조.

재의 세상을 인식하는 시스템이 시각 중심으로 바뀌면서 태동되었다. 미술의 어떤 재보다 시지각과 가장 밀착된 ‘풍경화’는, 자연에 대한 과학적 이성을 낭만적으로 표현하면서, 1855년 프랑스의 공쿠르 형제가 “풍경화는 근대 예술의 승리”라고 말하고, 일본 서양화 신파(新派)의 리더이며 아카데미즘을 구축한 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)도 연설하듯이, 19세기 서구 근대회화의 주류를 이루며 전 세계 미술의 근대화를 이끌었다.²

이성과 계몽주의가 싹트던 개신교의 나라 네덜란드에서 17세기 무렵 회화공간의 탈성화(脫聖畵)와 함께 새롭게 태어난 ‘풍경화’는 영국을 비롯해 유럽의 자연주의와 낭만주의에 의해 확장되었다.³ 특히 풍경화로 시작하여 풍경화로 막을 내렸다고 할 정도로 풍경화에 절대적 비중을 두었던 프랑스의 인상주의와 더불어 전 세계로 확산되었다. 동아시아에서는 19세기 후반부터 본격적으로 유입되었으며, 1876년 세계를 향해 문호를 열고 갑오개혁과 광무개혁으로 시작된 대한제국의 개화기를 전후하여 알려지고 들어오기 시작했다.

우리나라에서 ‘풍경화’의 유입은 용어를 비롯해 외국인 화가의 내한과 대중매체의 복제 이미지, 신교육의 도화과목 등을 통해 이루어졌다. 이렇게 들어온 ‘풍경화’는 ‘서화’에서 ‘회화’로의 미술사적 대전환을 선도하며 사생적 리얼리즘에 의해 한국미술의 새로운 시대를 연 의의를 지닌다. 이 글에서는 원고 분량이 많아 ‘신교육과 사생강습’을 제외한 부분을 게재한다.

II. ‘풍경화’ 용어의 발생과 유입

개화기 때 ‘신래(新來)’ 문화의 신생어로 들어온 ‘풍경화’는 ‘미술’과 마찬가지로

2 다니엘 베르제, 김모세·임민지 옮김, 『문화와 예술』 (시와 진실, 2011), p.153 재인용; 黒田清輝, 「風景畵の變遷-佛蘭西の印象」, 『日本及日本人』539 (1910. 8), pp.506-507 참조.

3 서구 근대 풍경화의 성립과 전개에 대해서는 蜷川順子, 「マテウス・グロイター-的地誌的風景畵: 「領域のフレミング」へけて」, 『關西大學文學論集』67:1 (2017. 7), pp.1-28; 신채기, 「17세기 네덜란드 풍경화 연구의 방법론에 대한 재고」, 『동서인문학』48 (2014. 12), pp.73-75; 馬淵明子, 「風景畵-アカデミズムと自然主義」, 『美のヤヌス-テオフィル・トレと19世紀美術批評』 (兵庫: 스카이드아, 1992), pp.44-55를 비롯해 Kenneth Clark, *Landscape into Art* (佐佐木英也 譯, 『風景畵論』 東京: 岩崎美術社, 1967); 横浜美術館 編, 『明るい窓: 風景表現の近代』 (東京: 大修館書店, 2003); 마순자, 『자연, 풍경 그리고 인간』 (아카넷, 2003) 참조.

근대 일본에서 ‘랜즈케이프 페인팅’의 번역어로 만들어졌다. 1868년 메이지유신 이후 일본의 근대 요람기인 19세기 후반은, 서양의 역사와 문화의 경험을 모델로 근대화를 위한 ‘번역의 시대’였다.⁴ 메이지 정부는 1872년 공예미술과 조형미술의 뜻을 각각 지닌 독일어 ‘쿤스트게베르베’와 ‘빈덴데쿤스트’의 번역어로 ‘미술’을 만든 것을 비롯해 ‘회화’와 ‘조각’, ‘공예’, ‘건축’과 같은 ‘미술’ 분류의 신생어를 1880년대부터 번역하여 사용했다.⁵ 한국에서는 이현영이 1881년 신사유람단의 위원으로 일본에 다녀와서 쓴 견문록인 『일사집략』에 ‘미술’을 처음으로 기재했고, 『한성순보』(1884)와 유길준의 『서유견문록』(1895)에서도 썼지만, ‘회화’ 등의 분류명과 함께 사회적 어휘로 통용되기 시작한 것은 1900년 전후이다.⁶

‘풍경’과 ‘풍경화’가 등장한 것은 1901년 연말 무렵이다. 1901년 12월 6일에서 1902년 3월 7일까지 『황성신문』에 모두 36회에 걸쳐 실린 경성 옥천당(玉川堂) 사진관의 ‘신시대 미술의 풍속과 풍경화 엽서 발매’ 광고가 처음이 아닌가 싶다. 당시 신문에는 ‘신시체미술적풍속풍경화엽서발매광고(新時體美術的風俗風景畫葉書發賣廣告)’라는 긴 제목으로 실렸다. 서양의 신시대 미술의 풍속과 경치 사진과 함께 ‘대한국 풍속 경치의 화(엽서)’를 판매한다는 내용이었다.

메이지 전반기인 19세기 후반 근대 일본에서 번역은 기존 한자 어휘의 뜻을 조합한 것, 과거에 있던 용어를 의미만 바꾸어 쓴 것, 완전히 새롭게 만든 신조어로 이루어졌다. ‘미술’이 한자 단어의 뜻을 조합한 신용어이고, 미술에서 ‘풍경’은 ‘사진’처럼 전부터 사용하던 용어의 뜻을 바꾼 것에 속한다. 그런데 풍경의 경우 산천초목의 ‘알몸’ 경치에서 ‘풍경’이라는 미술용어, 즉 조망에 의해 재현한 경치라는 의미의 신생어로 개편되는 과정이 좀 복잡하다.

일본은 18세기 후반 에도 후기부터 서양문물을 동아시아에서 가장 적극적으로 수용하여 난학(蘭學)을 일으켰는데, 그 통로가 당시 네덜란드를 지칭하던 오란다(阿蘭陀=화란=홀란드)였다. 풍경화를 독립된 테마와 장르로 발전시킨 네덜란드를 통해 서양화법과 광학기구가 들어왔고, 자연과학 관련 번역서가 출간되었으며, 난화(蘭畵) 계열의 양풍화(洋風畵)가 흥기했다.⁷ 풍경은 이러한 맥락에서 서구의 새로운 의

4 마루야마 마사오·가토 슈이치, 임성모 옮김, 『번역과 일본의 근대』(이산, 2000), pp.12-24와 p.222 참조.

5 佐藤道信, 『〈日本美術〉の誕生』(東京: 講談社, 1996), pp.32-66 참조.

6 홍선표, 『한국 근대미술사』(시공아트, 2009), pp.51-56 참조.

7 T. スクリ-チ, 田中優子·高山宏 譯, 『大江戸視覚革命』(東京: 作品社, 1998), pp.18-45; 『特別展 日

미를 추가한 에도의 의역어 또는 번안어로 사용되기 시작했다고 생각된다.

풍경을 초기에 사용한 대표적 인물은 난학자이자 에도의 다빈치로 불리는 시바 코간(司馬江漢, 1747~1818)이다. 코간은 1790년대부터 일본 경치를 제재로 그린 유화와 동판화에 드물지만 ‘풍경’이라는 제명을 붙였다.⁸ 1805년에는 자신의 소장 목록인 「춘파루장판목록(春波樓藏版目錄)」에 카메라 옵스큐라로 그린 뒤 채색을 입힌 ‘동판 풍경’ ‘10품’이 있다고 기재했다.⁹ 그리고 이들 양풍화를 선전하기 위해 1809년에 작성하여 배포한 「난화동판화인찰」에서 “난화 화법으로 일본 제국(諸國)의 풍경을 사진하여 세상에 알린 것이 많다”라고 썼다.¹⁰ 그동안 묘사 표현으로 사용하던 ‘산수’라고 표기하지 않고 ‘풍경’을 새로운 묘사 표현어로 쓴 것은 산수화와 차별하려는 의도와 더불어 네덜란드어 ‘란츠합(landschap)’이나 ‘란츠스킵(landtskip)’을 의식한 때문이 아니었나 싶다.

란츠합과 란츠스킵은 지리 용어인 독일어 ‘란드샤프트(landschaft)’에서 유래되었으나, 모두 풍경 회화의 의미를 지닌 가장 이른 용례로 쓰였다. 그 영향을 받은 프랑스어 ‘페이사주(paysage)’와 함께 영어 ‘랜즈스킵(landskip)’에서 바뀌어 현재 사용되는 ‘랜즈케이프’의 어원으로 알려져 있다.¹¹ 에도시대에는 풍경 회화의 원어인 란츠합을 네덜란드인 할마(Halma)의 『난불(蘭佛)사전』을 기초로 1796년에 펴낸 최초의 난일사전인 『하루마화해(ハルマ和解)』에서 ‘국도(國圖)’로 번역했다. 같은 맥락에서 최초의 영일사전인 『영화대역수진사서』(1862)에서도 랜즈케이프를 “국(國)의 경색을 그린 그림”으로 옮겼다.¹²

에도시대의 막번(幕藩) 체제에서 ‘국’은 국가보다 번(=군현)의 의미로 쓰였고, 이

蘭交流のかけ橋』(神戸: 神戸市立博物館, 1998), pp.9-152; 三輪英夫, 『小田野直武と秋田蘭畫』(東京: 至文堂, 1993), pp.20-71 참조.

8 成瀬不二雄, 『日本繪畫の風景表現』(東京: 中央公論美術出版, 1998), pp.274-299 참조.

9 管野陽, 『江戸の銅版畫』新訂版(京都: 臨川書店, 2003), p.65 참조.

10 “蘭畫の法を以日本諸國の風景を寫眞して世に知る者多し”, 『蘭畫銅版畫印札』, 『司馬江漢百科事典展』(神戸市立博物館・町田國際版畫美術館, 1996), p.77 재인용.

11 神林恒道・潮江宏三・島本浣 編, 김승희 옮김, 『예술학 핸드북』(지성의 샘, 1993), p.143; 暮澤剛己, 『風景』とい虚構-美術/建築/戦争うから考える』(東京: 星雲社, 2005), pp.16-17; 渡部章郎, 「三好學を起點とする‘景觀’および‘景觀類義語’の概念と展開にする研究」, 『都市計劃論文集』44:1 (2009. 4), pp.78-79와 p.80의 주64 참조.

12 “landscape 國ノ景色ヲ畫キタル繪”, 堀達之助 等 編, 『英和對譯袖珍辭書』(1862); 松本誠一, 「風景畫の成立-日本近代洋畫の場合」, 『美學』178(1994. 6), p.64의 주5 재인용.

들 영역의 지도를 ‘국회도(國繪圖)’로 지칭했다.¹³ 번국의 산천이나 촌락, 도로 등을 묘사한 지방도를 ‘국도’로도 불렀다.¹⁴ 에도 말기의 양풍화가인 야스다 라이슈(安田雷洲, ?~1859)가 막부 주변 번의 경관을 그린 19세기 전반 동판화를 ‘강호근국풍경(江戸近國風景)’으로 제명했듯이,¹⁵ 란츠합을 ‘국도’로 번역한 것은 지역 또는 영토의 실제 경관을 그린 그림으로 인식했음을 뜻한다.

란츠합을 비롯한 이들 유의어는 지역이나 영토, 토지 등 조망된 실제 정경과 풍물 상태 및 형상을 의미했으므로,¹⁶ 천지자연의 이치와 조화의 표상이며 세속을 벗어난 탈속경으로 완성되던 ‘산수’화를 쓸 수 없었을 것이다. 기존의 ‘서화’를 비실제적이고 비사실적인 국가의 무용지물로 비판하면서 양풍화를 ‘국용(國用)’ 기예로 강조한 사 타케 쇼잔(佐竹曙山, 1748~1785)과 오다노 나오다케(小田野直武, 1749~1780), 시바 코잔 등의 난화가들이,¹⁷ ‘산수’ 대신 실제의 경관 또는 경치라는 뜻을 지닌 ‘풍경’을 란츠합이나 란츠스킵과 같은 의미의 새로운 묘사표현 용어로 바꾸어 사용한 것이 아닌가 싶다.

시바 코잔 이후 그림에서 ‘풍경’ 또는 ‘풍경도’는 서양화풍 실경 판화인 우키에(浮繪)나 동판화 명소도를 비롯해 에도 말기에 영토 경관을 정확하게 기록하기 위해 대두된 기행 실경 묘사의 순견도(巡見圖) 등의 제명으로 계속 쓰였다.¹⁸ 그런데 1868년 메이지유신으로 근대화를 추진하면서, 미술용어로서의 풍경은 ‘경상(景象)’과 ‘지경(地景)’ ‘경색(景色)’ ‘진경(眞景)’ 등과 혼용된다.¹⁹ 한국에서도 조준영이 1881년 4월부터 7월까지 조사(朝士)시찰단의 일원으로 일본에 가서 문부성을 조사하고 쓴 보고

13 川村博忠, 『國繪圖』(東京: 吉川弘文館, 1990), pp.11 - 14 참조.

14 織田武雄, 『地圖の歴史-日本篇』(東京: 講談社, 1993), p.82 참조.

15 菅野邦陽, 앞의 책, pp.205-207 참조.

16 新畑泰水, 『風景畫への目覺め - 17世紀のイタリアとオランダ』, 横浜美術館 編, 『明るい窓: 風景表現の近代』(東京: 大修館書店, 2003), pp.3-4 참조.

17 武埴林太郎, 『佐竹曙山の洋畫論と洋風景をめぐって』, 三輪英夫, 앞의 책, pp.77-87 참조.

18 青木茂, 『自然のうつす: 東の山水畫・西の風景畫・水彩畫』(東京: 岩波書店, 1996), pp.29-36과 學岡明美, 『江戸期實景圖の研究』(東京: 中央公論美術出版, 2012), pp.225-239 참조.

19 浦崎永錫, 『日本近代美術發達史[明治篇]』(東京: 東京美術, 1974), pp.42-45; 齋藤里香, 『盛岡藩士船月長善(月江)の足跡』, 『岩手縣立博物館研究報告』33 (2016. 3), p.69 등 참조. ‘진경(眞景)’은 일본에서는 18세기 에도시대에 대두되어 남화(南畫)나 문인화에서 실제 지명의 특정 장소를 사생(寫實)에 기초해 그린 산수화를 지칭했다. 대중을 상대로 한 니시키에(錦繪)나 메이지 초 개화회(開化繪)의 서양화풍 명소화(名所繪)에도 이런 제목을 종종 붙였는데, 이는 구매자에게 리얼한 느낌을 강조하기 위한 의도로 보인다. 桑山童奈, 『錦繪作品名にみる‘眞景’の意義』, 『日本美術の空間と形式: 河合正朝教授還暦記念論文集』(東京: 二玄社, 2003), pp.355-367 참조.

서의 '도화' 세목에서 '사생'과 함께 '경색'으로 표기했다.²⁰ '미술'이 처음 탄생되던 시기에 전근대와 근대의 개념이 이원성을 지니며 섞여 쓰이던 것과 양상이 비슷했다.²¹

'풍경화'는 일본 최초의 미술교육기관으로 1876년 11월에 개교한 공부성 관할 공부(工部)미술학교의 화학과(畫學科) 교수로 부임한 폰타네시(Antonio Fontanesi, 1818~1882)의 강의록에 처음 보인다. 폰타네시는 바르비종파 화가들과도 가깝게 지낸 이탈리아의 대표적인 풍경화가로, 일본에서 2년 가까이 가르치다가 귀국했다. 개교 첫날 커리큘럼을 소개한 그의 프랑스어 강의를 통역한 것을 수강생 후지 가조(藤雅三)가 노트한 내용 중에 '풍경화', '풍경사생' 등의 용례가 보인다.²² "1주 2회 풍경화법을 배운다," "풍경을 그리려면 먼저 원근화법을 배워야 한다" 등의 내용도 적혀 있다. 그러나 메이지 초기 내내 풍경화를 둘러싼 용어의 혼용은 지속되었다.

이러한 혼용 풍조는 1890년대 후반에 이르러 '풍경화'로 통일된다. 1893년 프랑스에서 자연주의 풍경화와 인상주의를 배우고 귀국한 구로다 세이키가 일본 양화의 새로운 출발을 이끈 백마회(白馬會) 중심으로 '신파'를 결성해 미술계를 주도하면서 '풍경'과 '풍경화'로 통용되기 시작했다. "산수풍물의 실제적 상태를 그린 것"이라는 의미로 '경색'과 '경색화'가 서양화 쪽에서 한때 많이 사용되었으나, 구로다가 1896년 3월 『교토미술협회잡지』 49호에 도쿄미술학교 서양화과 커리큘럼을 소개하면서 '풍경화'를 장르어로 언급한 데 이어서 1899년 4회 백마회전 이후 '풍경'이란 제명으로 일변했다.²³ 이러한 변화에는 1894년에 출판된 시가 시게타카(志賀重昂, 1863~1929)의 『일본풍경론』이 베스트셀러가 되면서 '풍경'의 사회화도 작용했을 것이다. 이후 '풍경화'는 1896년 구로다 중심으로 발족된 신파의 백마회와 도쿄미술학교 서양화과를 통해 시각적 감상의 대상인 미술의 장르어로 정착된다.²⁴

1901년 연말에서 1902년 초까지 모두 36회에 걸쳐 『황성신문』에 실린 대한제국의 경치 그림을 엮서로 만들어 판다는 일본인 사진관의 발매광고 '풍경화엽서'는 이와

20 박명선, 「근대교육기 '도화'와 '수공' 교과서의 성격 연구」, 『기초조형학연구』15:6 (2014. 12), p.164 참조.

21 홍선표, 앞의 책(2009), p.52 참조.

22 藤雅三 記録, 「フォンタネのジ講義」, 青木茂・酒井忠康 校注, 『日本近代思想史大系17: 美術』(東京: 岩波書店, 1989), pp.211-222 참조.

23 黒田清輝, 「美術學校と西洋畫」, 『京都美術協會雜誌』49 (1896. 3), 同著, 『繪畫の將來』(東京: 中央公論美術出版, 1983) 재수록 p.12 참조. 백마회전에서 '풍경'으로 화제의 전환은 松本誠一, 앞의 논문, p.63 참조.

24 구로다 세이키가 이 무렵 대담한 글 「洋畫問答」(『名流談海』, 1899)과 『美術評論』24 (1900. 3)의 「十九世紀佛國繪畫の思潮」를 통해서도 확인할 수 있다. 黒田清輝, 위의 책, pp.11-33과 pp.127-139 참조.

같은 과정을 거쳐 발생된 ‘풍경화’가 우리나라에 신용어로 들어온 최초의 사례이다.

III. 남대문 파노라마관의 첫 풍경화

1897년 5월 13일부터 7월 8일까지 『독립신문』에 반복하여 다음과 같은 초유의 「구라파 그림 광고」가 실렸다(이하 자료는 현대 한글 표기로 변환함).

구라파 사람이 남대문 안에 구라파 각 나라의 유명한 동리와 포대와 각색 경치를 그림으로 그려 구경시킬 터이니 누구든지 구라파를 가지 않고 구라파를 구경하려거든 그리로 와서 그림 구경들 하시오. 조선 사람과 일본 사람은 한 사람에 돈 오전이요 외국 사람은 십전씩을 받고 구경시킬 터이요. 아침 구시부터 저녁 십시까지 열려 있소.

『독립신문』의 같은 날자 영자지 『디 인디펜던트 *The Independent*』에 게재된 광고 「파노라마(PANORAMA)!!」에는, 유럽인 운영주 도나파시스(A. Donapassis)가 남대문로에 파노라마관을 개설하고 최고의 화가들이 그린 유럽 도시들의 시내와 성곽 및 여타 장관 그림을 보여주고 있으니 누구든지 입장료를 내고 들어와 관람하라고 했다.²⁵

도나파시스라는 서양 사람이 남대문통에 파노라마관을 열고 유럽 여러 나라 도시의 ‘경치’를 그린 풍경화를 관람료를 받고 보여준다는 광고이다. 이처럼 구경거리로 만들어진 파노라마화는 원형 또는 다각형 건물 안에 원통형의 360도 곡면 안쪽에 도시경관도를 비롯해 높이 18m, 길이 120m가 넘을 만큼 거대한 가로가 긴 유화를 걸어 놓고, 천장으로 들어오는 자연광에 의존하여 가운데의 중앙대 위에서 전체를 보거나 중앙의 나선계단을 오르내리며 곳곳을 관람하게 했다. 1939년 자료이지만 우리는 ‘회전화(回轉畵)’로 번역한 적이 있다.²⁶

25 홍선표, 「경성의 시각문화 공람제도 및 유통과 관중의 탄생」, 『모던 경성의 시각문화와 관중』(한국미술연구소CAS, 2018), p.18 참조.

26 『동아일보』 1939년 6월 16일자 기사에 일본 황태자의 건강회복을 축하하기 위해 폴란드 대통령이 선물로 보낸 폴란드 전쟁역사화 파노라마를 ‘회전화’라 했다.

파노라마는 1788년에 아일랜드 출신의 화가 로버트 바커(R. Barker)가 발명하여 1792년 특허를 등록했는데, 활동사진이 대중화되기 시작하는 19세기 말까지 전 유럽과 미국 대도시 시민들의 오락용 스펙터클 즉 영화의 전단계로 인기리에 흥행되었다.²⁷ 총체적이고 완전한 시각 재현에 대한 열망에서 ‘유화사진’의 극사실풍으로 그려진 대형 파노라마 화상은, 현실을 더 박진감 있게 대체한 효과와 함께 관람객들이 시각적 주체로서 기차여행과 마찬가지로 확장적이며 진보적인 시선 운동에 의한 근대적 시각 형성의 장치로 작용했다.²⁸

국적은 알 수 없으나 흥행사로 추정되는 도나파시스는 자신이 가져온 유럽의 도시경관을 360도 회전하며 볼 수 있는 파노라마 풍경화를 유럽 ‘최고의 화가들’이 그렸다고 두 달 동안 광고했다. 제목을 기재하지 않았지만 유럽의 여러 도시 장관이라고 선전한 것으로 보아 특정 지역의 경관이 아니라 ‘도시순회 파노라마’ 유형이 아니었나 싶다. 파노라마를 세계 여러 나라로 보급하여 많은 이익을 올리기 위해 기업을 만든 화가 카스텔라니(Castellani) 회사 제품이었을지도 모른다.²⁹

일본에서는 ‘정화관(繪畫館)’이란 이름으로 1890년 5월 7일 제3회 내국권업박람회가 열린 도쿄의 우에노(上野) 공원에 처음 세워졌다. 보름 뒤인 5월 22일 아사쿠사(淺草) 공원에 ‘일본 파노라마관’이 개장되면서, 사실의 극치를 보여주는 현장감 넘치는 장면과 풍경에 매료되어 열광적인 인기를 업고 여러 곳에 만들어졌다.³⁰ 도나파시스는 유럽에선 유행이 끝나가던 시기에 파노라마관이 한창 성시를 이루던 일본을 거쳐 한국 시장을 개척하기 위해 들어온 것으로 보인다. 그가 사람들이 많이 오가는 남대문동의 칠패시장 부근으로 짐작되는 곳에 임시시설물을 설치하고 전시한 유럽의 장대한 극사실풍 도시 풍경의 파노라마 이미지를 두 달간 흥행하면서 얼마나 많은 사람이 관람했는지는 알 수 없다. “누구든지 구라파를 가지 않고 구라파를 구경”할 수

27 ジャンピエルネッタ, 川本英明 譯, 『ヨーロッパ視覚文化史』(東京: 東洋書林, 2010), pp.438-444; 中原佑介, 「タプロ-とパノラマ, 二つの視座」, 佐藤忠良 外, 『遠近法の精神史』(東京: 平凡社, 1992), pp.238-258 참조.

28 前川修, 「パノラマとその主體」, 『藝術論究』24(1997. 3), pp.13-27 참조; 도시 경관에 대한 조망과 관찰을 비롯해 도시생활의 여러 양상을 그림과 문학으로 활사(活寫)하는 풍조는 프랑스혁명과 나폴레옹 전쟁기인 19세기 초를 지나 본격화되었다. 三谷研爾, 「街衢へのまなさし-近代における都市経験とその言語表現」, 大林信治・山中浩司 編, 『視覚と近代』(名古屋: 名古屋大學出版會, 2000), pp.217-243 참조.

29 ジャンピエルネッタ, 川本英明 譯, 위의 책, p.435 참조.

30 蔵屋美香, 「明治期における藝術概念の形成に關する一考察-小山正太郎とパノラマ館を巡って」, 『東京國立近代美術館研究紀要』4(1994), pp.35-37 참조.

있다는 그 압도적인 시각체험의 ‘만국일람’ 또는 ‘세계유람’에 대한 반응이 어떠했는지를 말해주는 자료가 지금 전혀 남아 있지 않아 더욱 아쉽다. 「노동자는 대외를 출입하는 관문이다」라는 글을 통해 시각의 지각적 역할의 중요성을 카메라 옵스큐라 원리를 예로 들어 논술한 남대문통에 살던 실학자 최한기(崔漢綺, 1803~1877)가 20년 뒤에 들어온 이 파노라마그림을 보았다면 어떤 반응을 보이고 무슨 말을 했을지 궁금하다.³¹

유럽 여러 도시 경관을 재현한 남대문통 파노라마관의 ‘각색 경치 그림’은, 최초의 스펙터클한 구경거리 시각문화이면서 일반인에 공개된 사진유희화의 첫 ‘풍경화’로서 매우 각별하다. 자연이 아닌 외계의 환경적 경관을 ‘경치’로 지칭한 것도 풍경화 인식에서 주목되는 대목이다. 가설 건물이지만 1902년 11월에 설립된 실내극장 협률사(協律社)보다 5년 먼저 세워진 최초의 옥내 공람시설이며, 관람시간을 공시한 정액 선불제 입장료 관람소의 효시이기도 하다.³² 개화기의 서양화에 관한 첫 공식 기사로 알려진 『황성신문』 1899년 7월 12일자의 네덜란드계 미국인 화가 휴버트 보스(Hubert Vos, 1855~1935)의 내한 보도보다 2년 앞선 자료로도 중요하다.

이러한 파노라마는 파리세계박람회를 소개하는 『황성신문』 1899년 6월 21일자의 ‘지중해 실경 사출’ 기사에서 언급되었지만, 그 시설이 1907년 11월 2일 덕수궁 대한문 옆에 「공전절후 여순구대련만 실황 대파노라마관개설광고」와 함께 다시 세워졌다.³³ “유희사진으로 형용하여 대관람을 제공”한다고 선전한 여순 전투 실황의 파노라마 그림도 바다풍경 이미지와 함께 관람객들에게 충격적인 사실감과 박진감이 넘쳤을 것이다.³⁴ 관람료는 1899년경부터의 물가 상승으로 10년 전보다 상당히 오른 대인 25전, 군인과 학생, 아동은 반값이었다.

1915년에는 당시 ‘절대적 쾌락’의 구경거리로 새롭게 부각된 금강산도 파노라마 풍경화로 그려졌다. 총독부 정치 5주년을 기념하기 위해 경복궁에서 가을에 열릴 ‘시정 5주년 기념 물산공진회’ 때 흥행을 목표로 양화가인 미야케 고키(三宅克己)와 와

31 시각을 관찰의 주체이며 감각적 경험의 중심으로 인식하기 시작한 최한기에 대해서는 홍선표, 「명말 청대 서학서의 시각지식과 조선 후기 회화론의 변동」, 『조선회화』 (한국미술연구소CAS, 2014) pp.175-176 참조.

32 홍선표, 앞의 논문(2018), p.19 참조.

33 『황성신문』 1907. 11. 3, 5, 6, 7일자 참조.

34 홍선표, 「사실적 재현기술과 시각이미지의 확장」, 『월간미술』14:9 (2002. 9), p.161. 유희사진(油繪寫眞)에 대해서는 木下直之, 『寫眞畫論: 寫眞と繪畫の結婚』 (東京: 岩波書店, 1996), pp.78-80 참조.

다 잇카이(和田一海), 시부다 잇슈(澁谷一洲), 사토 후분(佐藤不文) 4명의 화가에게 금강산 사계 전경도 4폭을 의뢰하며 알려졌다.³⁵ 건평 80평 건물의 중앙부 높이 11척(약 3.3m)의 벽면에, 각 폭 세로 10척(약 3.03m), 가로 18척(약 5.45m) 크기의 대형 금강산도를 걸 계획이라고 했다. 일본에서 성행한 높이 약 29m, 지름 약 37m 규모의 파노라마관에 비하면 소형이다.³⁶

미야케 고키는 독일의 극사실 풍경화가 에두아르트 힐데브란트(Eduard Hildebrandt, 1818~1868)의 영향을 받아 농채의 극사실 수채화가로 이름을 떨친 일본 수채화의 선구자였다. 그는 백마회 후신인 광풍회(光風會)의 발기인 중 한 사람으로, 청일전쟁 뒤 조선 파견 수비대 병사로 경성에 거주하기도 했고, 여러 차례 미국과 유럽 각지를 사생 여행한 것으로도 유명한데, 풍경사진을 중시하여 사진술에 관한 책도 썼다.³⁷ 그러나 1915년 전에 내한하여 『미보(美報)』라는 미술잡지를 발간하고 시정 5주년 공진회 미술부 공부전에서 양화 부문 은패를 수상한 와다 잇카이, 조묘회(早苗會) 회원인 것만 알려진 시부다 잇슈, 행적이 불분명한 사토 후분은 잘 알려지지 않은 화가이다. 이들이 금강산을 ‘유희사진’풍으로 그렸다면, 당시 일본 관전인 제전(帝展, 제국미술전람회)의 약칭)의 극사실풍 금강산도나, 1920년대 초 김예식(金禮植)의 <금강산 삼선암>과 비슷했을 것으로 짐작된다.

한편 식민지 근대화를 촉진한 시정 5주년 공진회에는 개최된 50일간 모두 116만 명이 입장했는데, 이곳의 철도관에 1889년 파리만국박람회에서처럼 소형 열차를 설치했던 것 같다. 신문계 기자이던 문예비평가 백대진(白大進)의 관람기에 의하면, 5전을 내고 경부선, 경의선의 모형기차를 타면 주위 벽면에 철도 둘레의 풍경을 그림으로 나타내서 실제 기차를 타고 경관을 일람한 듯하다고 했다.³⁸ 그림 풍경이 열차가 제공하는 파노라마적 시각효과를 통해 시네오라마(Cinéorama)를 보는 듯한 경험을 제공한 것이다.³⁹

35 『매일신보』 1915. 4. 29일자 참조.

36 木下直之, 『美術という見世物』(東京: 平凡社, 1993), pp.152-153 참조.

37 미야케 고키의 생애와 예술에 대한 연구는 그의 출신지인 도쿠시마현립근대미술관(徳島縣立近代美術館)에서 집중적으로 다루고 있으며 아직 연재 중이다. 森芳功, 「三宅克己の畫業と生涯」1-8, 『徳島縣立近代美術館研究紀要』12-20 (2011~2020) 참조.

38 낙천자(백대진), 「공진회 관람기」, 『신문계』30 (1915. 10), pp.51-71 참조.

39 열차여행에서 창밖 풍경의 움직이는 파노라마 효과에 대해서는 볼프강 쉬벨부쉬, 박진희 옮김, 『철도여행의 역사』(궁리, 1999), pp.80-86 참조.



IV. 한국에 온 외국인 화가의 풍경화

1. 방한 서양인 화가의 풍경화

탐험가와 산악인으로도 유명한 영국군 장교 영허즈번드(Francis Edward Younghusband, 1863~1942)는 1886년 7월 만주 지역을 탐사하면서 서양인 최초로 백두산을 등정하고 천지를 풍경화로 그렸다.⁵¹ 중국 측 북파(北坡)에서 바라본 백두산 천지의 풍경을 불투명 수채화로 그린 것이다. 한민족의 영산이며 남북분단 시기에 통일을 상징하는 백두산이 처음으로 등산의 대상이 되고 풍경화의 소재가 되었다.

영국 외교관 헨리 제임스(Henry E.M. James)의 『장백산 *The Long White Mountain: Or a Journey in Manchuria*』(1888)이란 책에 원색으로 수록되어 유포된 이 그림의 구도나 원근감, 세부 묘사의 사실력은 아마추어를 능가하는 수준급이다. 백두산의 용왕담이나 곤륜산 천지의 용녀 전설을 알고 있었는지 그림의 제목을 ‘장백산 정상의 용녀 못(*The Dragon Princess Pool on Summit of the Long White Mountain*)’이라 붙였다. 화면 오른쪽 상단에 화산이 만들어낸 칼데타호를 향해 날아드는 드래곤을 설화적 요소로 그려 넣어 신비한 분위기를 연출했다. 고전에 의거하여 그린 이탈리아 이상주의 풍경화의 전통과 함께, 구도와 기법에서 터너가 1812년에 로렐라이 전설이 깃든 라인강 경관을 수채화로 그린 〈로렐라이〉(영국 맨체스터대학

휘트워스미술관)를 연상시킨다.

영허즈번드처럼 우리가 모르는 사이 한반도 주변을 방문하고 인물과 풍경을 묘사한 사례는 그 전에도 몇 차례 있었다. 1816년 중국에 온 영국함대가 한반도 쪽 서해안까지 탐사하면서 해군 브라운(C.W. Browne)이 스케치한 조선 풍경을 비롯해, 1866년 병인양요 때 참전한 프랑스 해군 앙리 쥐베르(Henri Zuber)와 서해안을 탐사한 독일계 미국인 오페르트(Ernst J. Oppert)의 강화도 풍경 판화 등이 항해기나 신문, 잡지의 삽도로 실린 적이 있다.⁴⁰

개항 이후 서양인들이 국내로 입국하기 시작하여, 1880년대에서 1890년대까지 20년간 한국을 다녀갔거나 단기와 장기 거류한 서양인은 선교사만 500명이었고,⁴¹ 외교관과 상인, 여행자 등을 포함하면 더 많았다. 이들 가운데 인류학이나 지리학 연구자들은 국내를 여행하면서 찍은 사진을 삽화로 제작하기도 했다. 영국 출신의 여행가이며 아마추어 인류학자인 새비지 랜더(Arnold H. Savage Landor, 1867~1924)는 한국의 경관을 대상으로 풍경화를 그리는 사생 활동을 처음으로 저술에 남겼다.

1890년 12월에 일본 나가사키에서 부산을 거쳐 제물포로 입국한 랜더는, 3개월 가량 체류하는 동안 화구를 들고 다니며 거리에서 스케치를 하여 많은 사람이 자신을 알아보게 되었고 인기도 끌었다고 했다. 그의 저서 『코리아 또는 조선, 고요한 아침의 나라 *Corea or Cho-sen, The Land of the Morning Calm*』(1895)에 따르면, 서울에서 많은 조선인에 둘러싸여 스케치를 자주 했으며, 그림이 점점 실물에 가까워지면 모두 경탄을 감추지 못했는가 하면, 자신의 붓놀림 하나하나에 주목하며 황홀경에 빠져들었다고 한다.⁴² “조선 사람들도 일본인들처럼 드로잉과 묘화를 이해하는 속도가 매우 빨랐다”라면서 “나의 작품을 보고 이토록 기뻐하는 사람들을 전에 결코 본 적이 없기 때문에” 이들이 보여준 관심에 대단한 만족감을 표했다. 새비지 랜더는 아일랜드인 초상화가의 화실에서 그림을 배운 것으로 알려졌는데,⁴³ 그의 저서에 수록된 작품들을 보면 인물화는 사진을 저본으로 그 위에 붓을 가해 그린 것 외에는 사실력이

40 이보람, 「휴렛 보스의 생애와 회화 연구 - 중국인과 한국인 초상을 중심으로」 (명지대학교 석사학위논문, 2014), pp.6-7; 이희환, 「이방인의 눈에 비친 제물포 I - 개항 전후부터 청일전쟁 시기까지」, 『역사민속학』26 (2008), pp.178-179 참조.

41 류대영, 『초기 미국선교사 연구』 (한국기독교역사연구소, 2003), p.27과 한국기독교역사학회 편, 『한국기독교의 역사』 (기독교문사, 2011), pp.134-144 참조.

42 새비지 랜더우, 신복룡 · 장우영 역주, 『고요한 아침의 나라 조선』 (집문당, 1999), pp.67-68 참조

43 홍선표, 앞의 책(2009), p.65 참조.



떨어지고 경직된 데생력으로 이루어진 것도 있다. 본인도 책의 서문에서 “예술성은 좀 떨어질 것”이라고 했다.

랜더의 저서(원서) 124쪽에 흑백 삽도로 수록된 〈남산〉⁴²은 남대문 성벽 너머로 보이는 목멱산(속칭 남산)을 유화로 그린 그림이다. 흑백도판으로 전하지만 한국 풍경을 그린 최초의 유화로 알려진 보스의 〈서울 풍경〉보다 8년을 앞선다. 랜더는 남산이 그림처럼 아름답고, 도심 중심에 산이 솟아 있는 드문 사례로 흥미롭다고 했다. 구성은 그가 서울의 위치를 아주 정확하게 관찰할 수 있다고 한 백악산(=북악산) 부근, 북문의 높은 곳에서 바라본 경관을 클로즈업해 나타냈고, 본인이 “원추형 모양으로 솟아 있다”라고 말했듯이 좌우로 퍼진 원뿔 모양으로 표현했다. 어두워진 뒤 지켜본 남산 봉화의 타오르는 불길의 아름다움과 기묘한 모습이었다고 언급한 것으로 보아, 이를 기다리며 조망한 해질녘 경관을 역광으로 묘사한 것 같으며, 구도는 일본의 후지산도를 연상시키기도 한다.

개화기 때 방한한 서양인 화가들 가운데 국제적으로 화명이 가장 높았던 인물은 1899년 서울에 온 휴버트 보스이다. 네덜란드 출신인 보스는 브뤼셀 왕립미술학교 등지에서 수학했다. 파리 살롱전과 암스테르담의 세 도시 연례전에 출품해 금메달을 받았는가 하면, 런던에 미술학도를 위해 그로스브너 스튜디오를 열어 성공하기도 했고, 미술단체를 조직하며 명성을 날린 적도 있다.⁴⁴

44 휴버트 보스의 이력은 텐 케이트에게 보낸 그의 자서전적 편지에 의거한다. 그의 편지 원문과 번역문은 이보람, 앞의 논문, pp.90-104 참조.



3

휴버트 보스
〈서울 풍경〉
캔버스에 유채
31×69cm
국립현대미술관

『황성신문』 1899년 7월 12일자 기사에 따르면, 미국으로 귀화한 보스가 한 달여 전 서울에 온 것은 1900년에 열리는 파리만국박람회에 전시할 작품을 제작하기 위해서였다고 한다. 서울에 체류 중이던 운산금광 채굴권을 양도받아 '노다지' 금광으로 만든 뉴욕 출신의 자본가 레이 헌트(Leigh S.T. Hunt)의 주선으로 정동의 미국공사관(지금의 주한 미국대사 관저) 1등서기관의 집에 유숙하며 제작 활동을 하다가, 7월 12일자 신문에서 '일전(日前)' 즉 며칠 전에 떠났다고 한 것으로 보면 두 달 가깝게 머물렀던 것 같다. 1897년 11월에 하와이 왕국의 공주 출신 카이킬라니와 재혼한 보스가 신흥여행 겸 각국 인종을 그리기 위해 동아시아 일주 중에 중국을 거쳐 서울에 들렀기 때문에 부인과 동행했을 것으로 짐작된다.

방한 중 보스는 고종황제의 초상을 그렸고 이 작품이 파리만국박람회 미국관에 전시되었는데, 당시 숙소인 정동에서 경복궁 쪽을 바라보며 그린 〈서울 풍경〉도³⁾이 또 다른 고종황제 전신상과 민영호 초상과 함께 전한다. 그는 초상화가로 유명세를 탔지만, 초기에는 스케치 여행을 종종 다녔고 브뤼셀에서 풍경화로 첫 성공을 거두기도 했다. '미국공사관에서 바라본 서울 풍경'이란 원제목이 달린 이 그림은 한국의 풍경을 유화로 그린 현존하는 최초의 작품이다. 개화기 전후의 서적에 삼도로 실린 그림들에 비해 수준도 높다.

12호 정도 크기의 캔버스에, 덕수궁 후문 쪽의 정동 언덕에서 사선으로 바라본 서대문 도성 안쪽인 새문안 주변의 나지막한 기와집들로 근경을 채우고, 인왕산에서 북악산으로 이어지는 기슭에 광화문과 근정전 등이 보이는 경복궁을 원경으로 배치했다. 수어청 건물이었던 것으로 추정되는 최근경의 규모가 비교적 큰 기와집에 자목련인 듯한 꽃이 피어 있는 것으로 보아, 5월 하순경 귀국 직후 초상화들을 제작하기

전에 먼저 그린 것이 아닌가 싶다.

정교하게 나타낸 근경 기와집들의 갈색 주조에서 멀어질수록 형태의 선명도를 감소시키고 흐릿하게 하늘색과 비슷하게 청회색조로 바꾸어 처리한 공기원근법으로 눈앞에 펼쳐진 아침 경관의 시원한 깊이감과 함께 청량한 대기감을 실감나게 묘사했다. 5월의 따스한 햇빛을 겨자색과 노란색으로 온화하게 재현하여 평온한 느낌을 자아낸다. 공기원근법에 의해 희미하게 처리한 원경 속에 경복궁 전각들이 돋보이면서 ‘서울 풍경’의 제작 의도를 엿볼 수 있다.

그러나 공터에서 혼자 보초를 서고 있는 병사나, 보스가 타자의 시선으로 말한 “유령처럼” 흰 옷을 입고 드물게 왕래하는 점경 인물이, 당시 광무개혁으로 개화를 주도하는 황궁 주위의 도성 중심 경관을 한적하고 한가한 풍경으로 만들었다. 19세기 후반 이래 서양인들의 각종 여행기 등을 통해 유포된 ‘은자의 나라,’ ‘고요한 아침의 나라’로 표상된 분위기를 자아낸다. 화풍은 풍경의 기록과 표현을 절충한 양식으로 하이라이트 부분에 붓 터치를 살린 것이나, 근경의 갈색조와 원경의 회색조 처리, 대체로 밝은 색조의 분위기 등이 코로를 비롯해 바르비종파와 비교적 가까워 보인다.

한편 1904년에 제작된 독일 리비히(Liebig) 식품가공회사의 광고카드 가운데 지금의 인천 중구 중앙동에 해당하는 제물포 풍경이 인상주의 화풍으로 그려져 있어 주목된다.⁴⁴ 자사 상품의 광고 이미지로

미지의 이국적인 풍경을 사용했는데,⁴⁵ 누가 언제 어디서 그렸는지 알려져 있지 않다. 갯을 쓴 도포 차림을 한 조선인 입상을 화면의 구획 오른쪽에 배치하고, 그 왼쪽의 두 배 넓은 공간에 1883년 개항장이 된 제물포의 외국인거주지 경관 그림이 실려 있다. 제물포 풍경 중앙의 굴뚝이 있는 푸른 지붕에 붉은 벽돌 건물인 다이부츠(大佛)호텔이 3층으로 묘

4
리비히 광고카드
1904



44 1883년부터 1904년 사이에 한국을 방문한 독일인 여행기나 견문기로 출판된 것은 14종으로 모두 입국 항구인 제물포에 관해 자세히 언급하였다. 이지은, 「19세기 독일문헌에 나타난 '제물포'에 대한 일차 자료 조사」, 『인천학연구』2 (2003. 12), pp.545-549 참조.

사된 것으로 보아 1888년 이 건물이 신축된 후에 제작되었음을 알 수 있다.⁴⁶ 다이부츠 호텔은 개항 초에 일본인 갑부 호리 히사타로(堀久太郎)가 한국에 건립한 최초의 서양식 호텔이며, 커피를 처음으로 판 곳으로도 유명하다.

1880년대 말에 응봉산 자락에서 월미도 쪽을 바라보며 촬영했다고 추정되는 제물포 사진과 거의 같으면서도⁵ 이보다 좀더 멀리



5
제물포 외국인 거류지 사진
1880년대 말

떨어진 오른쪽에서 조망한 정경으로 묘사되었다. 사진을 보고 그린 것인지, 직접 현장에서 사생한 것인지 판단하기 어렵다. 채색된 풍경이 흑백사진에 의존해 상상으로 그렸다고 보기에는 상당히 리얼해서 사진뿐 아니라 직접 보았을 가능성도 배제할 수 없다. 제물포에는 1884년 독일 마이어(Mayer)상사의 지점인 세창양행이 설립되었고, 상하이와 텐진, 홍콩, 일본 고베에도 지사가 있어 왕래가 빈번했으므로 이곳을 통해 서양인 화가가 방한했을지도 모른다. 그러나 이 광고카드가 포함된 세트에는 방문과 사진, 상상 등 여러 방법에 의거했는지 조선의 실제 이미지와 유사한 것도 있지만, 상당히 부정확하게 묘사된 것도 있다.⁴⁷ 아무튼 리비히 광고카드의 제물포 조망 풍경화는 그림자 등 어두운 부분도 푸른색으로 처리했고, 붉은색과 흰색이 대비되는 건물 묘사 등 전체적으로 밝은 색을 구사한 인상주의의 외광화풍으로 한국의 개항지 풍광을 그린 첫 사례로서 각별하다.

이밖에도 프랑스 세브르요업소의 전문기사 레오폴드 레미옹(Leopold Remion)이 서울에 체류하면서 유화와 수채화를 그리기도 했다. 그는 1900년 5월 공작학교 설립 문제로 방한했으나 무산되자 귀국했다가, 1902년 3년 다시 계약으로 초빙되어 궁중 도기소의 기술자문역으로 서양식 도자기 제작을 지도하다 1905년 돌아갔다.⁴⁸ 당시 관립한성법어(프랑스어)학교 학생이던 고희동은 프랑스인 교장 에밀 마르텔

46 다이부츠호텔은 1884년경 일본식 2층 목조건물로 세워졌다가 1888년 원 건물 옆의 대지에 3층 벽돌 건물로 새로 건립되었다. 손장원·조희라, 「대불호텔의 건축사적 고찰」, 『한국 디지털 건축, 인테리어학회 논문집』11:3 (2011. 9), pp.29-34 참조.

47 권혁희, 『조선에서 온 사진엽서』 (민음사, 2005), pp.26-27의 조선인이 그려진 상품 카드(6장 세트) 참조.

48 서양도자기 제조를 위한 레미옹의 고빙에 대해서는, 이원순, 「구한말 雇聘歐美人 綜鑑」, 『한국문화』10 (1989), p.294 참조.

(Emil Martel)을 통해 레미옹의 스케치 장면을 보았고 그의 작품을 접하면서 관심을 갖게 됨으로써, 한국인 최초로 1909년 도쿄미술학교에서 서양화를 전공하기 위해 떠나는 계기가 되기도 했다.⁴⁹

영국 스코틀랜드 출신의 엘리자베스 키스(Elizabeth Keith, 1887~1956)는 개화기 이후인 일제강점기에 내한하여 풍경과 풍물을 채색판화와 수채화 등으로 제작하고 전시회도 가졌다. 그의 작품 중 채색판화는 9년간 일본에 머물면서 습득한 니시키에(錦繪) 기법을 토대로 제작되었는데, 식민지 조선을 곁고 환상적으로 재현하여 제국 통치의 성과처럼 보이도록 조력한 측면도 부인할 수 없다.

2. 내한 일본인 화가의 풍경화

일본인 화가의 내한은 청일전쟁과 노일전쟁에 종군화가로 참여하면서 이루어지기 시작했다. 1894년 7월에 발발하여 9개월가량 진행된 청일전쟁 때는, 일본 서양화 정착기에 메이지미술회를 창설하여 주도한 이른바 구파의 대표적인 화가 고야마 쇼타로와 아사이 추(淺井忠, 1856~1907), 아마모토 호스이(山本芳翠)를 비롯해 도조 쇼타로(東城鉦太郎)와 가메이 시이치(龜井至一), 이시카와 긴이치로(石川欽一郎) 등이 내한했다.⁵⁰ 모두 메이지미술회의 회원으로, 아사이 추의 사촌동생인 21살의 도토리 에이키(都鳥英喜)도 메이지미술회의 통상원으로 같이 왔다. 1893년 프랑스에서 7년간 서양화를 배우고 돌아온 구로다 세이키는 프랑스 시사잡지 『르 몽드 일뤼스트레 Le Monde Illustré』의 위촉을 받고 통신원으로 참여했다.

이들은 전쟁터가 된 한반도 중부, 북부와 만주 및 여순 지역의 실황이나 정황을 전쟁화로 제작하여 국가에 헌납하거나 전시회에 출품하였다. 도조 쇼타로는 천황 어람용으로 모란대 전투를 비롯해 ‘평양포위공격도’의 여러 장면을 병풍으로 꾸며 헌상하기도 했다.⁵¹ 파노라마로도 제작되어 고야마 쇼타로의 <평양전투>와 <일청전쟁 여순공격도>, 도조 쇼타로의 <황해격전대파노라마도> 등이 흥행되었다. 특히 고야마 쇼타로의 일본군 평양 총공격 장면은, 대단히 정밀하게 작성한 밑그림을 토대로 30

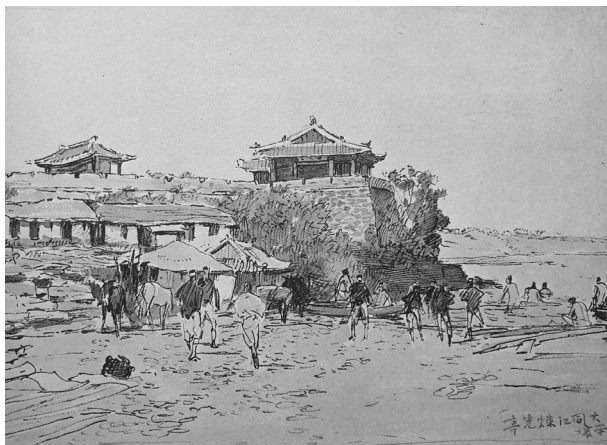
49 조웅만, 『30년대의 문화 예술인들 - 격동기의 문화계 비화』 (범양사 출판부, 1988), pp.52-53과 홍선표, 「고희동의 신미술 운동과 창작세계」, 『미술사논단』38 (2014. 6), pp.160-161 참조.

50 浦崎永錫, 『戰爭美術』, 앞의 책, pp.322-328 참조.

51 向後惠里子, 「東城鉦太郎- 日露戰爭の畫家」, 『近代畫說』17 (2008. 12), p.78에 인용된 『讀賣新聞』 1896년 6월 17일자 기사 참조.

명의 후도사(不同舍) 문하생을 조수로 고용해 5개월간 확대 작업하여 완성했고, 연일 대만원의 성황을 이루었다고 한다.⁵²

고야마는 평양에서 아사이 추와 야마모토 호스이를 만나 사생 활동도 했는데, 아사이의 <대동강 연광정>⁵⁶은 이때 그려진 것이다. 평양 전투를 앞두고 전력 보강을 위해 1894년 9월 14일 히로시마 우지나(宇品)항을 떠나는 배를 뉴욕 헤럴드의 기자 등과 함께 타고 제물포를 거쳐 대동강 하구에 내린



아사이 추는,⁵³ 청나라 군대가 을밀대에서 항복하고 퇴각한 직후의 연광정 경승을 연필담채풍의 수채화로 묘사했다.

덕바위 아래 대동강 기슭의 나루터에서 바라본 합각지붕 유형의 연광정 남채를 중심으로 그렸으며, 뒤로 북채 건물이 조금 보인다. 그 왼편으로 대동문의 2층 팔작지붕 부분을 성벽 너머에 배치했다. 나루터 주변에서 서성이는 병사와 군마, 그리고 별거벗은 채 강물에서 노역하는 모습을 통해 느슨해진 전후의 정경을 솔직하게 나타냈다. 건물의 사실적인 묘사에 비해 인물들을 소묘풍으로 가볍게 처리한 것으로 보아, 풍경에 초점을 두고 사생했음을 알 수 있다.

한편 수채화가 미야케 고키는 미국 유학을 준비하며 교토에서 사생여행 중 청일 전쟁 발발로 징병되어 1895년 1월 '육군보병 2등졸'로 전투 최전선인 요동반도에 투입되었다. 그는 틈틈이 풍경을 그렸는데, 종전으로 귀국했다가 1년 후 재소집되어 1896년 5월에 경성의 전신주를 지키는 수비대로 파견되어 1년간 주둔하며 풍경화를 많이 그렸다고 한다.⁵⁴ 그중 북한산이 멀리 보이는 <조선경성시가>(도쿠시마현립근대미술관)는 그의 자서전인 『회상』(1938)에도 수록되었고, 소묘풍과 사실풍을 절충한 화풍으로 현장에서 사생한 느낌을 살렸다. 미야케 고키는 극사실의 농채 수채화가

6
아사이 추
<대동강 연광정>
1894
종이에 수채
21.2×33.2cm

52 浦崎永錫, 앞의 책, pp.328-329과 山田直子, 「小山正太郎・不同舍門人筆〈日清戦争パノラマ画〉考」, 『女子美術大學研究紀要』34(2004), pp.132-142 참조.

53 鈴木健二, 「淺井忠の生涯と藝術」과 「作品解説」, 座右寶刊行會 編, 『現代日本美術全集16: 黒田清輝/淺井忠』(東京: 集英社, 1974), p.110, p.133 참조.

54 森芳功, 「三宅克己の畫業と生涯(4)-鐘美術館時代から第一回渡米まで」, 『徳島縣立近代美術館研究紀要』15(2014. 3), pp.22-23 참조.

로 1900년 초부터 각광받았고 풍경사진술에도 능하여 1915년 조선물산공진회에서 흥행할 금강산 파노라마화 제작을 의뢰받았겠지만, 그의 이러한 조선 체류 경력도 작용했던 것이 아닌가 싶다.

일본화 화가로는 도쿄미술학교 회화과를 졸업하고 연구과에 재학 중이던 사이고 고게츠(西郷孤月)가 전쟁기록화 제작을 위해 근위사단을 따라 1895년 4월경에 내한했다. 그런데 곧 종전이 되어 전투 실황은 보지 못하고 서울 등지를 다니며 사생한 후, 귀국하여 1896년 <조선풍속>(도쿄예술대 미술관)을 그렸다.⁵⁵ 요코야마 다이칸(横山大觀) 등과 함께 신일본화 수립의 선두주자로 활약한 사이고 고게츠는 이 작품에서 가노(狩野)파 기법과 서양화 원근법을 혼합한 화풍으로 도쿄미술학교에서 지도한 하시모토 가호(橋本雅邦)의 수제자답게 멀리 북악산이 보이는 시장 거리를 몽환적인 청록풍과 일점투시법을 구사해 나타냈다. 퇴락한 초가지붕을 기괴한 모습으로 근경에 부각시킨 것으로 보아 서울을 근대와 동떨어진 쇠락한 왕조의 중세적인 이미지로 재현했음을 알 수 있다.

1904년 2월에 발발하여 1년 7개월간 지속된 러일전쟁은 제물포해전에서 시작했지만 여순과 만주, 동해에서 주로 싸웠기 때문인지, 상당수의 화가들이 참여했으나 한반도를 사생한 작품은 드물다. 청일전쟁 때 내한하여 파노라마화를 제작했던 도조 쇼타로가 러일전쟁 때 다시 와서 사생한 <한국풍물> 4점을 토모에(トモエ)회 5회전(1905년 3월)에 출품했으며, 그 도판이 일본 최초의 예술종합지 『미술신보』 4-5호(1905년 5월 5일자)에 흑백사진으로 수록되었다.⁵⁶ 그중 야산과 초가집을 배경으로 논밭의 정경을 그린 풍경화는 향토경을 다룬 초기 사례로서 주목된다.

고야마 쇼타로의 화숙인 후도샤 출신의 고스기 미세이(小杉未醒)는 『긴지(近事) 화보』(러일전쟁 당시 『戰時畫報』로 잠시 개명함)의 통신원으로 1904년 9월에 종군하여 전쟁 삽화와 작은 경치 등을 그려 본사에 보냈다.⁵⁷ 시인이기도 했던 그는 종군

55 Polly Barton 외, 『日韓近代美術家のまなざし-「朝鮮」で描く= 한일근대미술가들의 눈- “조선”에서 그리다』(福岡アジア美術館 外, 2015) 도1-1과 해설 참조.

56 向後恵里子, 앞의 논문, p.86과 강민기, 「근대 전환기 한국화단의 일본화 유입과 수용- 1870년대에서 1920년대까지」(홍익대학교 박사학위논문, 2004), pp.51-52 참조.

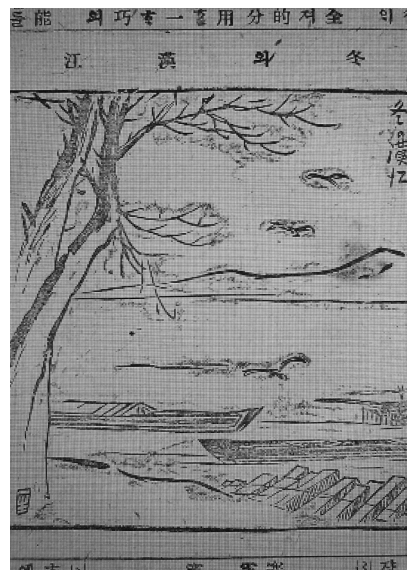
57 東京國立文化財研究所美術部 編, 『日本美術年鑑』 昭和40年版 (東京: 東京國立文化財研究所, 1965), pp.126-128과 劉銀旻, 「日露戦争の戦場経験が生み出した「朝鮮」-洋畫家小杉未醒の「陣中詩篇」と寫生」, 『中央大學政策文化總合研究所年報』21 (2017), pp.171-180 참조. 후도샤 출신 양화가들의 러일전쟁 종군 활동에 대해서는 山田直子, 「從軍した畫家たち- 『戰時畫報』における不同舍門人の活動」, 『女子美術大學研究紀要』33 (2003), pp.165-175 참조.

중에 쓴 시를 모아 『진중시편(陣中詩篇)』을 출판했다. 책의 부록으로 실은 ‘조선일기’에 『한강모설』을 비롯해 주로 서울의 풍정을 시와 글로 쓰고 간략하게 삽화를 그려 넣기도 했다.⁵⁸

개화 후기에 해당하는 통감부시기와 일제강점 초에는 후지시마 다케지처럼 사생 여행을 위해 내한하기도 했지만, 신교육의 도화교사나 『경성일보』와 『매일신보』의 삽화가로 와서 거주하며 풍경화를 그리기도 했다. 특히 1911년 1월 21일부터 3월 7일까지 『매일신보』 1면에 12회 연재된 ‘일생(一生)’의 삽화는 서울과 근교의 풍경 스케치로서 주목된다. ‘일생’의 실명은 알려져 있지 않은데, 아마시타 히토시(山下鈞)와 츠루다 고로(鶴田吾郎), 마에카와 센판(前川千帆) 등 당시 경성일보사와 매일신보사에서 일하던 삽화가 중 한 사람이 아닐까 싶다.

『매일신보』 1월 21일자 1면에 수록된 <겨울 한강>⁷은 소묘풍의 사생화로, 에도시대 양풍화의 전통을 부분적으로 반영하여 근경의 거수(巨樹) 모티프로 원근감을 조성하고 빈 나룻배와 함께 갈매기를 그려 넣어 겨울 풍경을 서정적으로 나타냈다. 이들 삽화는 대중매체에 수록되어 풍경화의 공중화 또는 사회화를 견인하며 관심을 유발한 의의를 지닌다. 3년 뒤 『매일신보』 1914년 1월 22일자와 2월 7일자에 지상(紙上) 미술관처럼 실린 근대 일본의 대표적 풍경화가 요시다 히로시(吉田博)와 이시카와 도라지(石川寅治)의 작품 사진도 같은 역할을 했을 것이다. 요시다의 <어촌 석양>은 ‘모색(暮色)’ 표현에 능한 그가 1907년 제1회 문전 서양화부에 출품해 3등상을 받았던 언덕의 소나무 사이로 조망된 어촌의 저녁 무렵 풍경을 그린 수채화 <신월>과 제재와 구도가 거의 비슷하여 같은 시기의 작품으로 보인다.

7
일생
<겨울 한강>
『매일신보』
1911년 1월 21일자



V. 풍경사진의 복제와 유포

사진은 기계적인 시각으로 세상만물을 정확하고 신속하게 재현한 획기적인 매체

58 이선옥, 「고스기 미세이(小杉未醒)의 韓國像 고찰-『陣中詩篇』을 중심으로」, 『일본학연구』13 (2003. 10), pp.1-6과 劉銀炅, 앞의 논문, pp.181-183 참조.

로, 절정기 근대의 산물이며 경험론과 밀착된 계몽사상의 도구이기도 하다. 회화와 '근친상간' 또는 '공생'의 관계로 서로 영향을 주고받으면서 모더니즘과 함께 성장했으며, 근대미술의 리얼리즘 전개에도 심대한 역할을 하였다.⁵⁹ 특히 '빛으로 그림을 그린다'라는 사진기로 재현된 풍경은, 근대의 실증적 시선으로 자연과 경관을 보는 방식의 육성과 함께, 눈앞의 경치를 눈에 보이는 대로 그리는 풍경화의 선원근법, 일점 투시법적 시각체제의 내면화 및 확산에 기여한 의의도 지닌다.⁶⁰

1890년 언더우드가 펴낸 『영한주연』에 실려 있듯이, 초상화 용어에서 '포토그래피'의 번역어로 신생된 '사진'은, 19세기에 쏟아지던 수많은 과학기술 발명품 중 하나로, 1826년 프랑스의 니엠프(Joseph Nicéphore Niepce)가 풍경 촬영에 성공하면서 태어났다. 망막에 비친 피사체 형상의 이미지를 그대로 재현하려는 과정에서 고안된 카메라 옵스큐라에서 진화되었다.⁶¹ 사진은 광학적 사생도구이기도 한 카메라 옵스큐라의 단일한 구멍 속 렌즈를 통해 비친 대상물의 영상을 손으로 옮기지 않고 인화지에 그대로 고정하려는 욕구에서 이루어진 근대의 강력한 시각매체로서, 세계를 인식하고 표현하는 지각 및 표상 시스템의 근본적인 변화와 함께 시각문화의 새로운 시대를 열었다.⁶²

동아시아에서 사진은 1840년대에 일본과 중국으로 파급되기 시작했으며, 우리나라에서는 1882년 무렵에 수용되었다. 초기에는 황철(黃鐵, 1864~1930)이 가장 적극적으로 활동하였다. 광산을 소유했던 재력가 집안에서 태어난 황철은 독일제 채굴기를 구입하기 위해 상하이에 갔다가 사진술을 배워왔다. 황철은 메이지 초기에 국가 정체성 표상으로 황궁 등을 촬영한 도쿄 명소 사진처럼 경복궁이나 성문과 같은 주요 건축물을 많이 찍었다.

1899년 전차가 가설되기 전으로 추정되는 <돈의문 부근>^{도8}은 반원의 아치형 성문 앞에 초점을 맞추고 수평 앵글로 단층 우진각 지붕의 초루로 이루어진 돈의문의

59 酒井忠康, 「寫眞と繪畫」, 『繪畫の發見』(東京: 講談社, 1986), pp.125-129 참조. 사진과 회화의 관계에 대한 다양한 견해는 伊藤俊治, 『〈寫眞と繪畫〉のアルケオロジ』(東京: 白水社, 1987), pp.6-19 참조.

60 유화와 수채 풍경화로 유명한 구파의 대표적인 화가 아사이 추가 풍경화와 결부하여 풍경사진 촬영술을 자세하게 집필하여 1889년 『寫眞新報』에 3회 연재한 「寫眞の位置」는 이러한 관계에 대한 당시의 인식 등을 살펴볼 수 있는 중요한 자료이다. 青木茂·酒井忠康 校注, 앞의 책, pp.253-264 재수록.

61 조나단 크래리, 임동근 외 옮김, 『관찰자의 기술: 19세기 시각의 근대성』(문학과학사, 2001), pp.47-105 참조.

62 西村清和, 「視線の物語・寫眞の哲學」(東京: 講談社, 1997), pp.6-26과 横山俊夫 編, 『視覺の十九世紀-人間・技術・文明』(京都: 思文閣, 1992) 등 참조.

경관을 눈앞에 펼쳐진 현상 그대로 촬영한 것이다. 한양도성 4대문 중 서쪽 정문인 서대문 앞거리의 일상경을 재현했는데, 1888년에서 1891년 사이에 조선의 산업조사원으로 일본공사관에 근무하던 하야시 다케이치(林武一)가 찍어 1892년에 사진집으로 발행한 『조선국진경(朝鮮國眞景)』의 〈서대문 앞〉⁸⁾과 유사하다. 특히 서울의 서대문과 사소문의 풍경 사진은 정보 수집 차원에서 촬영한 하야시의 18세기 후반 에도시대의 양풍 명소도와 유럽 도시 건물 경관의 투시도에서 유래한 중앙의 수직축을 중심으로 좌우 균형의 대칭 구도를 따랐고, 이후 황철을 비롯해 건물 경관 사진의 범본 역할을 한 것으로 보인다.

개화기 사진의 선구자 황철은 산수화도 즐겨 그렸으며 큰 작품을 여러 폭 남겼다. 그렇지만 사진에서처럼 현실경이나 일점투시법으로 다룬 유작은 한 점도 없다. 그가 말년까지 전통적인 문인화나 방고(仿古) 화풍에서 벗어나지 못한 것으로 보면, 사진을 시각적으로 기록하는 별도의 실용적 기능으로 인식했음을 알 수 있다. ‘근대’를 이원적 또는 분열적으로 추구한 온건 개화파의 동도서기적 발로가 아니었나 싶다.

지운영(池運英, 1852~1935)은 황철과 마찬가지로 산수화에서 사진 이미지와 별도 영역에서 전통화풍을 구사했다. 그는 음영법을 사용한 인물화보다 산수화에서 더 보수적 경향을 보였다. 사진술을 가르쳐준 스승 헤이무라 도쿠베이(平村德兵衛)에게 증정한 시 “온갖 삼라만상을 어떻게 이처럼 재현했나 (거울에 비친 것처럼) 모습을 붙잡아 빛으로 옮겨낸 교묘한 술법이 많기도 하네”라고 읊은 것으로 보면, 사진의 원리를 ‘착영법(捉影法)’으로 이해하면서도, 인간 중심의 시각으로 세상을 재현한 사진 이미지의 의미나 의의에 대한 인식은 미진했음을 알 수 있다.

1880년대 초 우리나라에 수용된 사진은 1884년 12월 갑신정변으로 야기된 반개화 여파 이후 일본이 청일전쟁에서 승리한 1890년대 후반부터 본격적으로 전개되었



8
황철
〈돈의문 부근〉 사진

9
하야시 다케이치
〈서대문 앞〉 사진
『조선국진경』(1982) 전거

으며, 개화 후기인 통감부 시기 이후에 서서히 대중화된다.⁶³ 이러한 변화에는 1899년 초부터 『독립신문』과 『제국신문』, 『황성신문』에 광고를 내기 시작한 일본인 영업 사진관의 역할이 컸다.

‘사진관’이란 이름으로 진출한 이들은 독일의 ‘신유행 미술광택사진’ 실내장식용의 ‘옥판(玉板)사진’과 같은 ‘미술적 각종 사진’을 취급한다는 광고를 여러 차례 실었다.⁶⁴ 풍경사진도 이러한 영업사진관을 통해 확산되기 시작했으며, 그물코(綱目)를 이용해 사진의 활판인쇄가 가능해지면서 각종 인쇄물로 다량 복제되어 유포되었다. 근대적 시각의 풍경 이미지가 인화사진보다 사진엽서, 사진첩, 여행안내서, 신문, 잡지의 화보 등 인쇄물의 형태로 대량으로 생산되고 소비되기 시작한 것이다. ‘쇄회(刷繪)’와 ‘인화(印畵)’, ‘촬영화’ ‘진도(眞圖)’로도 지칭되던 인쇄된 사진그림은 이미지로 지식과 정보를 전달하는 시각문화이면서 대중미술로서의 의미를 지닌다.⁶⁵

1901년 12월 6일부터 이듬해 3월까지 모두 36회에 걸쳐 『황성신문』에 실린 경성 옥천당(玉川堂) 사진관의 풍경사진엽서 발매 광고에서 “동양 제일의 사진대가 오가와 가즈마사의 교묘한 기술로 된,” “서양의 신시대 미술의 풍속경치사진(엽서)”는 “우미고상함이 한 눈으로 실경과 같은 감동이 있고,” “실내장식에 적당하며,” “연말연두의 선물로 지극히 적당하니 다소를 물론하고 사용하시기 바랍니다”라고 했듯이, 풍경을 사진으로 찍어 엽서에 인쇄하여 만들어 파는 것이 영업의 큰 축을 이루었다.⁶⁶

오가와 가즈마사(小川一眞, 1860~1929)는 옥천당 사진관 주인 후지다 쇼자부로(藤田庄三郎)의 스승이었다. 그는 1882년 미국 보스턴에 가서 사진 촬영술을 배워와 콜로타이프 사진 인화술을 일본 최초로 개시하고, 사진을 시각예술로 정착시키기 위해 『사진신보』의 발행과 사진회를 처음 설립한 메이지, 다이쇼 시기의 가장 대표적인 사진작가였다.⁶⁷

엽서의 시각화는 1872년경 당시 세계 최고의 인쇄기술을 자랑하던 독일에서 시작되어 1880년대에 전 유럽과 미국으로 확산되었다. 일본에서는 1900년을 전후하

63 홍선표, 앞의 책(2009), pp.60~61 참조.

64 『황성신문』 1902. 1. 6 ~ 2. 26일자 ‘옥천당사진관’과 ‘生影館사진관’ 광고 등 참고.

65 홍선표, 「근대적 일상과 풍속의 징조- 한국 개화기 인쇄미술과 신문물 이미지」, 『미술사논단』21 (2005. 12), pp.255-262 참조.

66 김계원, 「식민지시대 ‘예술사진’과 풍경 이미지의 생산」, 『미술사학』39 (2020. 2), p.280 참조.

67 岡塚章子, 「小川一眞의 ‘光筆畵’: 美術品複製の極み」, 『近代畵説』21 (2012), pp.68-93 참조.

여 ‘회엽서(繪葉書)’ 또는 ‘회단서(繪端書)’라는 이름으로 성행하였다.⁶⁸ 일본에서 ‘회엽서’의 인기는 에도 후기 이래 서민의 완상품이던 우키요에를 몰락시킨 결정적 요인이 되었다.⁶⁹ 특히 1900년 사제엽서 제작이 허가되면서 판매상이 급증했고 미술 영역과 밀착된 시각문화 콘텐츠로서 대중화를 가져오며 ‘열광의 시대’를 맞았다.⁷⁰

한국에서는 1898년 11월에서 1905년 3월 사이에 농상공부의 ‘우체기사,’ ‘우체교사,’ ‘우체고문관,’ ‘우체조사원’ 등의 직함으로 초빙된 프랑스인 클레망세(V.E. Clement)가 1899년에 사진엽서 발행을 건의했다. 국제엽서처럼 “국내 유명한 지방경치며 비각, 성읍 관각(官閣)의 경색을 사진으로 하는 그림엽서를 발행하면” 수집 취향을 일으켜 고가로 판매할 수 있다고 한 것이다.⁷¹

그러나 본격적인 유통은 1901년 지금의 충무로 2가에 설립된 대표적인 사진엽서 제작소인 히노데(日之出)상행을 비롯해 1906년에서 1909년 사이에 문을 연 일한도 서인쇄소와 문아당, 보인사, 홍문사 등을 통해 사진미술로 인쇄되면서부터이다. 특히 1900년 이래 철도 개설과 1900년대 후반 이후 시각 체험을 기반으로 하는 관광여행 붐이 일면서 풍경사진엽서는 기념용 등의 소비문화로 인기를 끌며 관광과 함께 산업화되어 성황을 누렸다. 경관 이미지의 정보 제공과 더불어 새로운 완상품으로 각광받았다. 히노데상행은 1920년대 후반이 되면 가장 종류가 많은 명승명소와 고적 사진엽서 700종에 대한 하루 판매량이 1만 매를 넘었고 제품이 없어 못 팔 정도였다고 한다.⁷²

풍경사진엽서가 자연풍경보다 거의 명승고적 경관으로 채워졌듯이 사진첩의 풍경도 마찬가지였다. 이러한 풍경 사진첩은 1892년에 발행된 하야시 다케이치의 『조선국진경』을 통해 처음 대두되었지만, 통감부 시기와 총독부 통치 초기부터 제국일본의 새로운 진출지와 ‘신부(新附)’ 또는 ‘신내지(新內地)’ 영토에서의 여행, 즉 ‘조선관광’의 장려와 밀착되어 활성화된다.⁷³ 서울과 부산, 평양 등의 도시 명소 경관과 함께 명산, 명승, 고적의 풍경 이미지가 대중을 이루었는데,^{도10} 이는 여행안내서와도

68 細馬宏通, 「封書から繪はかぎへ」, 『美術フォーラム21』12 (2005. 9), pp.26-28 참조.

69 匠秀夫, 『日本の近代美術と幕末』 (東京: 沖積舎, 1994), p.97 참조.

70 佐藤健二, 『風景の生産・風景の解放-メディアのアルケオロジ』 (東京: 講談社, 1994), pp.30-43 참조.

71 최인진, 『한국사진사』 (눈빛, 1999), p.160 참조.

72 『大京城』 (조선매일신문사 출판부, 1929), p.213 참조.

73 전수연, 「관광의 형성과정을 통해 본 근대 시각성 연구- 1900년대 이후 일본의 조선관광과 여행안내서를 중심으로」 (홍익대학교 석사학위논문, 2009), pp.69-97 참조.



10
〈공주 쌍수산성에서
바라본 금강〉 사진 엽서
1910
서울역사박물관

같았다.

특히 금강산은 1912년 도쿠다 도미지로(徳田富次郎)의 『조선금강산사진첩』이 간단한 설명과 지도를 곁들여 발간되어 14년간 12판이 제작되면서,⁷⁴ 시가시 게타카의 『일본풍경론』처럼 인기를 끌었다. 탐승록과 사진집을 엮어 1914년에 발행된 『조선금강산대관』 「서문」에서 저자 이마가와 우이치로(今川宇一郎)는 “금강산의 숭고한 풍경은 조선의 보물인 뿐 아니라 우리 제국의 자

존심이므로 전 세계에 널리 알리기 위해” 편찬했다면서, “실제 모습을 보여준 금강산 사진에서 진정한 금강산 풍경을 즐길 수 있을 것”이라고 했다.⁷⁵ 1914년 경원선 개통 이후 관광객이 늘어나면서 금강산 구경은 보기 좋고, 보아서 즐거움을 주는 등 미적 쾌감을 일으키는 ‘절대의 쾌락’, ‘최대의 쾌락’으로 기사화되었다. 사진첩과 여행안내서 등을 통해 명승명소처가 내금강 30종, 외금강 60종, 해금강 17종, 신금강 16종으로 확장되었다.⁷⁶

금강산을 비롯한 명승명소의 복제된 풍경 이미지는 사진제판법을 활용한 망판인쇄법으로 제작된 잡지와 신문의 화보를 통해 더욱 넘쳐났다. 저널리즘에 의한 ‘미술’의 사회화와 내면화가 이루어지기 시작한 것이다.

1908년 11월 『소년』 창간호의 「쾌소년 세계주유 시보(時報)」는 “학교에서 도회로만 보던 세계의 실상을 직접 시찰하여 지견과 안목을 넓히기 위해 떠나는” 열다섯 살 소년의 여행을 르포 형식으로 쓴 소설이다. 삽도로 일점투시법이 뚜렷한 ‘남대문 정거장’(=서울역)의 철로 경관 사진이 실렸다. 기차길이 뒤로 멀어지면서 소설점을 만들어내는 시각적 효과가 분명한 이 사진으로 눈에 보이는 실상 이미지 그대로 나타

74 도쿠다 도미지로는 후쿠오카에서 사진관을 운영하다가 금강산 풍광에 매료되어 원산에 도쿠다 사진관을 차리고 1905년경부터 금강산 사계절 경치를 찍었으며, 그동안 촬영한 1만여 장을 골라 1902년 사진첩을 간행했는데, 1926년까지 12판 발행했고, 1941년까지 계속 재판되었다. 이용재, 『『조선금강산사진첩』 해제』, 『동양학』30 (2000. 6), pp.247-248과 김지영, 「일제시기 『금강산사진첩』의 금강산 경관 구조화」, 『문화역사지리』31:2 (2019), p.22의 일영(日英) 금강산사진첩 목록 참조.

75 김지영, 위의 논문, p.20과 p.30 참조.

76 『매일신보』 1915년 5월 1일자 「절대한 쾌락, 금강산을 구경함은 최대의 쾌락」과 위의 논문, pp.25-28 참조.

내는 재현술에 눈뜨기 시작했을 수도 있다. 발행인이자 편집인인 최남선은 창간호의 「편집실통기(通寄)」를 통해 “여러분이 살고 있는 땅의 명승고적 등의 사진”을 보내주면 더욱 환영하며 차례차례 실을 것이라고 했는가 하면, 1911년 5월 폐간호까지 ‘세계화설’ 등의 제명으로 세계의 명승명소와 도시경관의 사진을 계몽의 도구로 계속 수록하였다.⁷⁷

신문 화보는 서구에서 대중신문의 시대가 열리는 1880년대에 이르러 판화에서 사진으로 바뀌게 된다.⁷⁸ 일본에선 1890년경 시간당 2~3만 장을 찍어낼 수 있는 마리노니 윤전기 도입과 더불어 인쇄된 사진이 게재되기 시작했다.⁷⁹ 한국에서는 1897년 선교사 언더우드가 회보식으로 창간했다가 주간지가 된 『그리스도신문』에서 1901년에 처음으로 〈얼음 영긴 배〉와 〈동대문도〉 그리고 다섯 장의 사진으로 꾸민 〈대한즉경도(大韓即景圖)〉를 게재했다.⁸⁰ 이러한 사진 화보는 1906년 창간한 『경성일보』와 1909년 8월 18일자 『대한민보』의 한강변을 찍은 사진광고를 거쳐, 1910년 8월에 총독부 기관지가 된 『경성일보』의 자매지로 『매일신보』가 창간되어 1911년 초부터 사진동판을 게재하기 시작했다.⁸¹

『매일신보』는 초기에 사진을 1면에만 틈틈이 실었는데, 서정적 분위기를 연출한 1911년 2월 3일자 〈석양 공덕리〉¹¹와 4월 1일자 〈춘우사청(春雨乍晴)〉처럼 1920년대에 대두된 회화주의 사진인 ‘예술사진’을 연상시키는 것도 보인다. 〈석양 공덕리〉는 반 고흐의 1888년 작품 〈알리스 강의 가로수길〉(서양 개인소장)과 구도가 거의 같다.

11
〈석양 공덕리〉
『매일신보』
1911년 2월 3일자



77 김민지, 「최남선의 소년 잡지에 나타난 세계지리의 표상방식」 (서울교육대학교 석사학위논문, 2014. 6), pp.84-85 참조. 『소년』이 대부분 일본 잡지와 신문의 내용을 골라 편집했기 때문에 ‘세계화설’ 사진도 일본 매체의 자료를 이용했을 것이다.

78 앤소니 스미스, 최정호 · 공영배 공역, 『세계 신문의 역사』 (나남출판, 1990), pp.245-249 참조.

79 山口順子, 「明治前期の新聞雑誌における視覚的要素について」, 町田市立国際版画美術館 編, 『近代日本版畫の諸相』 (東京: 中央公論美術, 1998), pp.220-232쪽 참조.

80 최인진, 앞의 책, pp.284-290 참조.

81 『경성일보』는 1906년 9월 1일 창간호를 비롯해 1914년 사이의 신문이 대부분 망실되었으나, 『황성신문』 1906년 8월 23일자에 게재된 9월 1일 창간의 ‘경성일보 광고’에 의하면 발행을 기념하여 “광채선명한 大阪名畫 사진을 부록으로 첨부해 여러 사람의 감상에 이바지한다”라고 했다.

1900년대 초에 사진관에서 광고하기 시작했던 ‘미술사진’이 이러한 양태였을지도 모른다.

그러나 1911년 1월 22일자 1면에 <북한산성 서문>을 게재한 이후 풍경 사진은 대부분 명승명소 경관을 촬영했다. 1912년 6월 29일자 1면에 실린 <청주 공자묘>를 “고민(古民)이 숭배했고 풍경이 절가(絶佳)하니 청주의 유원지로 이에 미칠 곳이 없으리라”라고 소개했듯이 명승고적지를 놓고 즐기는 유락처로 선전하려는 의도도 엿보인다. ‘세계의 보(寶),’ ‘세계의 으뜸’이 된 금강산의 사진은 1912년 8월 23일자의 <강원도 금강산 명승(단발령)>을 시발로 게재되기 시작했으며, 1914년 경원선 개통 이후 본격화되어 『매일신보』에만 1942년까지 30년 가까이 약 1,344회의 금강산 관련 기사와 더불어 상당수가 실린다.

이와 같이 각종 인쇄물로 복제된 풍경사진은 픽처레스크 풍조와도 관련이 있는 ‘승경’과 ‘승지’라는 이름으로 주로 명승명소 또는 명승고적을 제재로 하여 1890년대부터 대두되었다. 구경하며 놀고 즐기는 관광공간으로의 인식을 형성하고 근대적인 시각체제의 육성 및 내면화를 촉진하는 데 기여했을 것으로 보인다. 이와 함께 풍경화의 주제의식과 재현방식 전개에도 작용하여 근대 창작 풍경화의 제재와 구도 형성에 영향을 미친다.⁸² 제국 일본의 ‘신내지’ 영토가 된 한반도의 천연 및 인공 경관을, 타자의 시선으로 편성하고 재현한 풍경사진으로 선양하면서 취미를 고취하는 동시에 식민지 낙원화 또는 식민지 근대화를 지향한 것이 아닌가 싶다.

VI. 맺음말

지금까지 서구 근대회화의 주류를 이루며 발흥된 ‘풍경화’가 ‘서세동점’의 세계사적 대세와 ‘문명개화’의 시대적 추세에 수반되어 1900년 전후의 개화기 한국에 유입되는 양상을 용어와 작품, 이미지의 파급을 통해 살펴보았다. 이 글에 수록하지 못한 ‘신교육과 사생강습’과 함께 개화기의 ‘풍경화’ 유입은 천 년 이상의 산수화 전통

82 1910년대 신문 수록 경관 사진이 한국 초기 풍경화 정착의 시각적 전초로서의 역할에 대해서는 서유리, 「근대적 풍경화의 수용과 발전」, 김영나 엮음, 『한국근대미술과 시각문화』 (조형교육, 2002), pp.92-93 참조. 개화기 사진과 회화의 영향 관계에 대해서는 한소진, 「한국 개화기 사진과 회화의 영향관계- 인물과 풍경을 중심으로」 (이화여자대학교 석사학위논문, 2009)에서 다루었다.

국 한국에서 경관 표현의 근대화를 견인하는 원인으로 작용했다. 이러한 유입에 이어 1910년대 중엽 이후 ‘서양화가’의 탄생과 더불어 ‘풍경화’가 창작미술로 본격화되고, ‘동양화’로 개편된 신수화도 무명의 자연경 또는 일상경을 “사생적 작품으로 운영한” 수묵 또는 담채풍의 ‘풍경화’를 주도로 새롭게 전개된다.

주제어 Keywords:

개화기 미술 Korean art during the modernization period, 풍경화 landscape painting, 풍경사진 landscape photography, 파노라마관 panorama museum, 휴버트 보스 Hubert Vos, 아사이 추 Asai Chu, 황철 Hwang Cheol

투고일 2021년 3월 11일 | 심사일 2021년 4월 1일 | 게재확정일 2021년 4월 29일

- 김지영 Kim, Jiyoung, 「일제시기 ‘금강산사진첩’의 금강산 경관 구조화 Framing of Mt. Geumgang Landscapes in the Mt. Geumgang Photo Album during the Japanese Colonial Period」, 『문화역사지리 *Journal of cultural and historical geography*』31:2, 2019, pp.19-41.
- 마루야마 마사오 · 가토 슈이치 Maruyama, Masao and Kato, Shuichi, 임성모 옮김 Lim, Seongmo trans., 『번역과 일본의 근대 *Translation and Japanese Modern*』, 서울: 이산 Seoul: Isan, 2000.
- 이보람 Lee, Boram, 「휴벳 보스의 생애와 회화 연구- 중국인과 한국인 초상을 중심으로 A Study on the Life and the Paintings of Hubert Vos」, 명지대학교 석사학위논문 M.A. Thesis, Myungji University, 2014.
- 최인진 Choi, Injin, 『한국사진사 *A History of Korean photography*』, 서울: 눈빛 Seoul: Nunbit, 1999.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『한국 근대미술사 *Modern Art History in Korea*』, 서울: 시공아트 Seoul: Sigong Art, 2009.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「경성의 시각문화 공람제도 및 유통과 관중의 탄생 Display System of Visual Culture, Distribution and the Birth of Audience in Gyeongseong」, 『모던 경성의 시각문화와 관중 *Visual Culture and Spectators in Modern Gyeongseong*』, 서울: 한국미술연구소 Seoul: Center of Art Studies, Korea, 2018, pp.15-68.
- 青木茂 Aoki, Shigeru, 『自然のうつす-東の山水畫 · 西の風景畫 · 水彩畫 *Reflect Nature: Eastern Landscape Painting · Western Landscape Painting · Watercolor Painting*』, 東京: 岩波書店 Tokyo: Iwanamishoten, 1996.
- 青木茂 · 酒井忠康 校注 Aoki, Shigeru and Sakai, Tadayasu ed., 『近代日本思想史大系17 美術 *History of Modern Japanese Thought 17 Arts*』, 東京: 岩波書店 Tokyo: Iwanamishoten, 1989.
- ジャンピエルネッタ Gian Piero Brunetta, 川本英明 譯 Kawamoto, Hideaki trans., 『ヨーロッパ 視覺文化史 *History of European Visual Culture*』, 東京: 東洋書林 Tokyo: Tokyo Shorin, 2010.
- 黒田清輝 Kuroda, Seiki, 『繪畫の將來 *Future of Painting*』, 東京: 中央公論美術出版 Tokyo: Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1983.
- 松本誠一 Matsumoto, Seiichi, 「風景畫の成立- 日本近代洋畫の場合 The Establishment of the Landscape Painting: In the Case of Western-style Oil Painting in Japan」, 『美學 *Aesthetics*』178, 1994. 6, pp.56-66.
- 三輪英夫 Miwa, Hideo, 『小田野直武と秋田蘭畫 *Odano Naotake and Akita Ranga*』, 東京: 至文堂 Tokyo: Shibundo, 1993.
- 成瀬不二雄 Naruse, Fujio, 『日本繪畫の風景表現 *Landscape Expression of Japanese*

- Paintings*』, 東京: 中央公論美術出版 Tokyo: Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1998.
- 佐藤道信 Sato, Doshin, 『〈日本美術〉の誕生 *The Birth of Japanese Art*』, 東京: 講談社 Tokyo: Kodansha, 1996.
- 管野陽 Sugano, Yo, 『江戸の銅版畫 新訂版 *Edo no dobanga Shinteiban*』, 京都: 臨川書店 Kyoto: Rinsen Shoten, 2003.
- 劉銀炅 Yoo, Eunkyong, 「日露戦争の戦場経験が生み出した'朝鮮' - 洋畫家小杉未醒の『陣中詩篇』と寫生 'Korea' Created by the Battlefield Experience of the Russo-Japanese War」, 『中央大學政策文化總合研究所年報 *Annual Report of Central University Institute for Policy and Culture*』21, 2017, pp.171-187.

Introduction of Landscape Painting during the Modernization Period in Korea

Hong, Sunpyo

'Landscape painting' has been formed on the basis of the human-centered modern view of nature, which gazes everyday nature from a fixed single viewpoint and, by extension, dominates it. This differentiates it from the East Asian tradition of '*Sansuhwa*(lit: Mountain and water paintings).' Modern philosophy placed human beings as the subject of cognition, the center of the world, and by giving vision dominance over other senses, objectified the world and objects. This vision-centric turn in epistemology burgeoned the progress of modern landscape painting. Compared with other subject matters of painting, landscape is very germane to visual perception. Thus, during the 19th century, it became the mainstream subject of Western modern painting and led the modernization of art around the world.

The modern notion of landscape painting first sprouted in the 17th century Netherlands. As this protestant nation entered into the age of Enlightenment and rationalism, the Dutch paintings gradually broke away from Icon paintings, and new subject matters, such as landscape, emerged. Later on, European countries, including England, extended this genre under the influence of naturalism and romanticism. Along with French Impressionism, landscape painting became a global trend. East Asian countries accepted this genre around the late 19th century. Landscape painting made its name in Korea after the nation went into the modernization process in 1876. The term 'landscape painting' was introduced to the Korean public, and several foreign painters visited Korea as well. Furthermore, the print images in mass media and art in the new education system brought the notion of landscape painting to Korea.

Eventually, landscape painting pioneered the great turn in art history from traditional painting to modern painting, and the descriptive realism of this genre initiated the new era of Korean art.

