

保社功臣畫像 研究 - 화상의 파괴와 두 개의 기억 -

신민규*

- I. 머리말
- II. 保社功臣畫像의 제작, 파괴, 재제작
- III. 〈金錫胄 功臣畫像〉과 畫師 曹世傑
- IV. 〈金萬基 功臣畫像〉과 儒畫 金鎭圭
- V. 맺음말

I. 머리말

이 연구는 〈金錫胄 功臣畫像〉(도 1)에서 받은 시각적 당혹감에서 시작되었다. 풍만한 얼굴에 검은 피부, 두 눈을 부릅뜨고 정면을 응시한 모습은 조선시대 초상화에서 일반적으로 보이는 고요하고 근엄한 얼굴 모습과 사뭇 달랐고, 특히 치켜 올라간 눈썹은 이와 같은 사람이 실존했는지에 대한 의문과 호기심을 갖게 만들었다(도 10 참조).

保社功臣畫像으로 제작된 이 그림은 보수적으로 전개되어온 조선시대 초상화의 양식적 흐름 가운데, 일대의 양식적 전환을 알리는 지표로서 미술사의 주요한 지점을 점유하고 있다. 그리고 이에 대한 연구가 적잖게 진행되었지만, 그 속에는 김석주의 얼굴 표현에 대한 동일한 의문만 존재할 뿐 해답이나 어떠한 추측도 찾을 수 없었다.

* 국립고궁박물관



도 1 조세걸, 송창엽, <김석주 공신화상>, 1694년, 견본채색, 176.5×130cm, 실학박물관 (필자 촬영)



도 2 작자미상, <김만기 공신화상>, 1694년, 171×99.9cm, 견본채색, 광산김씨 충정공 후손가 소장, 장서각 기탁 (필자 촬영)

보사공신의 錄勳과 復勳 과정이 기록된 儀軌가 프랑스로부터 반환되면서 해묵은 의문을 풀 수 있는 실마리를 찾을 수 있었다! 의뢰의 기록을 검토해보면, 숙종연간 소위 換局이라 불리는 세 번의 정치적 지각변동에 의해 보사공신은 錄勳, 罷勳, 復勳의 과정을 거치게 되었고, 그 공신화상 또한 제작과 파괴, 재제작의 수순을 밟게 되었다는 것을 알 수 있다. 그리고 그 재제작의 방법이 追寫였다는 사실이 드러나는데, 필자는 이를 통해 김석주의 얼굴이 독특하게 표현된 원인이 화상의 파괴와 기억에 의지한 추사 과정에 있다는 가설을 세우게 되었다.

한편, <金萬基 功臣畫像>(도 2)이 새롭게 공개되면서 보사공신화상에 대한 폭넓은 연구가 가능해졌다.² 이 화상의 두드러지는 특이점은 그림의 상단에 적힌 肅宗의 畫像贊인데, 숙종의 친필이 아니라 김만기의 아들인 金鎭耑가 숙종의 御筆을 그대로 모사한 것이다. 이는 여타의 공신화상에서 찾아볼 수 없는 특이한 예로, 김진규가 겪은 정치적 재난과 그 아버지의 공신화상이 파괴되었던 기억이 어필을 모사하게 된 내적 동인이었던 것으로 보인다.

결국 김석주와 김만기의 공신화상에 보이는 시각적 특이성은 화상의 파괴와 그로 인해 파생된 두 개의 기억, 즉 死後 인물에 대한 시각적 기억과 정치적 재난에 대한 기억이 투영된 결과라는 것을 착안할 수 있었다. 이에 본 연구

¹ 『錄勳都監儀軌』와 『復勳都監儀軌』는 御覽用으로 제작된 유일본이다. 프랑스국립도서관에 보관되어 있었기 때문에 오랜 기간 그 내용을 알 수 없었지만, 2011년 국내로 반환되면서 비로소 그 전모를 파악할 수 있게 되었다. 원문은 국립중앙박물관의 외국장각의궤 DB (uigwe.museum.go.kr)에서 열람할 수 있다.

² 김만기의 보사공신화상은 광산김씨 충정공 문중에 가전되었으나 그 존재에 대해서는 잘 알려지지 않았다. 2015년 12월 대전시립박물관에서 개최된 “한국의 명가, 光山金氏” 전시에 출품된 것이 최초의 공개라 할 수 있으며, 현재 한국학중앙연구원 장서각에 기탁되어 있다.

에서는 '화상의 파괴와 두 개의 기억'이라는 주제로 보사공신화상의 미술사적 의의를 고찰해 보고자 한다.

이를 위해 우선 의뢰를 중심으로 보사공신화상의 제작과 재제작 과정을 뒤쫓아보고, 의뢰에 없는 파괴에 대한 정황은 산견되는 문헌 기록을 취합하여 그 일련의 과정을 순차적으로 살펴볼 것이다. 이는 현전하는 두 화상의 기본적인 정보를 파악하는 동시에 공신화상이 갖는 정치적 함의와 이용을 고찰하는데 목적을 두고 있다.

그리고 <김석주 공신화상>의 제작 시점과 작자를 비정하고 김석주의 얼굴 표현에 영향을 미친 내적 동인을 추론해보고자 한다. 그간의 연구에서 이 화상에서 간취되는 양식 변화의 원인과 현상에 대한 진단이 이루어졌지만, 아직도 작자와 제작 시점 등의 문제는 오해와 미결의 영역에 머물러있으며 그의 독특한 얼굴 생김새는 단지 불가해한 이미지로만 남아있었다. 이에 문헌에서 산견되는 몇 가지의 단서와 그림의 양식적 검토 결과를 교차 검증하여 화상의 제작 시점과 작자를 비정할 것이고, 초상화를 둘러싼 기억과 재현, 追寫와 사실성에 대한 담론을 바탕으로 그 불가해한 이미지를 이해의 영역으로 이끌어내고자 한다.

이어서 <김만기 공신화상>의 제작 과정과 그 제작에 밀접한 관련을 맺고 있는 김진규의 행적을 살펴봄으로써, 그가 정치가로서, 또 화가로서 입게 된 상처와 고통의 기억이 <김만기 공신화상>에 어떻게 투영되었는지 추론해보고자 한다. 그리고 이를 통해 이 화상이 영광의 유산일 뿐만 아니라 과거의 정치적 재난을 상기시키는警戒의 기념물로서의 성격을 함께 갖고 있다는 것을 논설해보고자 한다.

II. 保社功臣畫像의 제작, 파괴, 재제작

1680년 許積과 福善君 등이 역모를 꾀했다는 고변으로 인해 소위 庚申換局이라 불리는 정치적 변동이 일어났다.³ 역적으로 몰린 南人은 몰락하고 西人을 중심으로 정국이 재편되었으며, 역모를 미연에 방지하고 일을 수습했던 사람들은 논공행상을 거쳐 공신으로 錄勳되었다. 이들에게는 保社功臣이라는 勳號가 내려지고 경제적 은전과 그 지위를 대대손손 이어갈 수 있는 특

³ 숙종시기 庚申·己巳·甲戌換局에 대해서는 이상식, 「朝鮮後期 肅宗의 政局運營과 王權 研究」, 고려대학교 대학원 사학과 박사학위논문(2005)과 우경섭, 「환국과 탕평의 시대」, 『국왕과 신하가 함께 만든 나라, 조선』 (국립고궁박물관, 2016), pp. 233-276을 참고하였다.

혜가 주어졌으며, 正勳功臣에게는 특별히 畫像이 제작되어 하사되었다. 공신화상 제작은 麟閣과 雲臺의 고사 이후로 국가에서 공신을 우대하기 위한 필수적인 儀典이었다. 정훈공신에게 반포되는 敎書에는 공신에게 내리는 여러 가지 賞典이 열거되어있는데, ‘형상을 그려 후세에 전한다[圖形垂後]’는 조항이 가장 첫머리에 적혀있을 만큼 공신화상은 공신을 상징하는 가장 중요한 賞典이자 기념물이었다.⁴ 그리고 화상 제작은 공신에 대한 우대인 동시에 忠이라는 유교적 가치를 현창하기 위한 국가적 사업이었기에 당대 최고의 화사들이 참여하였다. 『錄勳都監儀軌』의 기록에 따르면, 보사공신의 화상 제작을 위해 화원 韓時覺, 咸涕健, 張忠明이 圖書署에서 파견되었고, 方外畫師인 曹世傑, 宋昌燁이 참여했던 것으로 확인된다.⁵

녹훈된 정훈공신은 일등공신에 金錫胄, 金萬基, 이등공신에 李立身, 삼등공신에 南斗北, 鄭元老, 朴斌 총 6명이었기 때문에 처음에는 6본의 화상이 제작되기 시작하였다. 그러나 얼마 뒤 정원로는 오히려 역모에 가담하였다는 혐의가 드러나 이미 채색과 배접까지 끝난 그의 화상을 洗彩하여 그 畫絹를 戶曹로 환수시켰다.⁶ 그 후 11월에는 이등공신에 李師命, 金益勳, 趙泰相, 申範華, 삼등공신에 李光漢, 李元成 총 6명이 추가로 녹훈되면서 그들의 화상 또한 추가로 제작되었다. 이 가운데 이광한은 평안도 肅川에 근무하고 있었기 때문에 평양에 있던 조세걸을 그곳으로 파견시켜 화상을 그렸다.⁷ 아마도 會盟祭 이전에 빨리 화상 제작을 완료하기 위한 조치였던 것으로 보인다. 그리고 조태상은 추가녹훈이 되기 전에 갑자기 사망하여 교서만 제작되고 화상은 제작되지 않았다.⁸ 사망한 공신의 화상을 그리는 일은 이전부터 欠典으로 여겼던 까닭에 부득이 제

4 일반적으로 교서나 의궤 등에서 공신화상을 제작한다는 표현은 ‘각을 세우고 형상을 그린다[立閣圖形]’ 또는 ‘형상을 그려 후세에 전한다[圖形垂後]’로 되어있다. 조선초기에는 별도의 전각에 공신화상을 모심으로써 ‘立閣圖形’이라 표현되었지만, 언젠가부터 화상을 공신가문에 頒賜하고 봉안할 공간을 별도로 두지 않게 되면서, ‘立閣’이라는 표현은 사라지고 ‘圖形垂後’라는 표현으로 고착화 된 것으로 보인다. 권혁산, 「朝鮮中期 功臣畫像에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문(2007), pp. 33-44.

5 『錄勳都監儀軌』, 「二房儀軌畫像色」, 辛酉(1681)二月初九日.

6 위의 책, 「二房儀軌畫像色」, 庚申(1680)閏八月初三日. “鄭元老畫本 既已填彩毛邊紙後稍 而但未及回粧是如乎 正本銷洗彩後 後錄雜物 并以各該司良中 還下之意稟【手決內依】… 敎書軸十二件內 鄭元老則削動故 一件粧造印札 後 還下戶曹 畫像軸六件內 一件則鄭元老削動故 洗彩畫絹及回粧所入 還下戶曹”

7 위의 책, 「二房儀軌畫像色」, 辛酉(1681)二月初三日 稟日. “今此追錄正勳畫像出草之役萬分最急 而其中龍溪君時在肅川任所 下送畫具以爲執草取來是妥喻 以待上來是乎乙喻并以【手決內移曹世傑處 使之先爲出草上來 宜當】 龍溪君畫像絹及彩色自此下送 自任所填彩上送 故回粧後 入盛櫃子裏袱 送于本家”

8 위의 책, 庚申(1680)十一月二十八日. “故楊原君趙泰相有才有勞 而遽爾卒逝 追錄之典 獨及於泉壤 子深嗟惜 勳臣卒逝 例有致祭 而況此身歿後追錄之人乎 其令該曹趁即致以示惻隱軫念之意”; 같은 책, 「一房儀軌」, 辛酉(1681)正月二十五日. “其中楊原君畫像絹則何以爲之爲白喻竝稟【手決內依 楊原君畫像軸將不得磨鍊 敎軸劣造作可也】”; 같은 책, 「三房印出色」, 辛酉(1681)十一月日 別工作. “畫像櫃十一部內 楊原君未勳前卒逝 減一部 實十部”

작하지 못했던 것으로 추정된다.⁹

결론적으로 경신년에 제작된 보사공신화상은 총 10본이었던 것으로 확인되지만 이때 제작한 화상은 현전하지 않는다. 1689년 己巳換局을 통해 남인이 재집권하자 보사공신의 녹훈은 취소되었고, 그들의 功臣錄券과 화상은 모두 압수되어 소각되었기 때문이다. 먼저 윤3월에, 追錄되었던 공신과 역모를 誣告했다는 혐의를 받은 이들이 파혼되면서, 그들의 화상이 忠勳府 관내와 敦化門 앞에서 소각되었다. 그리고 7월에 공식적으로 보사공신을 파혼한다는 교서가 반포된 이후, 나머지 공신들의 화상도 敎書·會盟錄券과 함께 모두 소각되었다.¹⁰

화상의 파괴는 엄격한 절차와 상징적인 방법을 통해 이루어졌다. 충훈부에서는 지방이나 사찰에 모셔져 있던 화상도 일일이 수소문하여 압수하였으며, 압수한 그 자리에서 소각하지 않고 대궐의 문 앞에 모아서 한꺼번에 불태워 버렸다. 이는 ‘파혼된 공신들의 화상을 明政門 앞에서 불태웠다.’는 전례를 근거한 것이지만, 마치 대역 죄인을 梟首하는 것처럼 화상이 불태워지는 劇적인 모습을 만인에게 보여줌으로써 서인의 정치적 몰락을 만방에 선포하는 효과를 기대했던 것으로 보인다. 그리고 화상은 구상적인 인체의 모습이 재현된 것이기 때문에 교서나 회맹녹권과 같은 여타의 상징물보다 파괴에 대한 심리적 충격이 더욱 컸을 것이라 생각된다. 초상화라는 시각 매체가 갖는 祭儀의 성격을 고려해 봤을 때, 공신화상은 그가문의 후손들에게 있어서 先祖의 시각적 재현이자 선조의 神과 감응하는 매개물로 여겨졌으므로, 화상의 파괴는 곧 선조의 신체가 훼손당하는 것과 같은 치욕이었을 것이다.¹¹

그러나 1694년 甲戌換局으로 인해 서인은 재집권하게 되었으며 보사공신 또한 복훈되어 그 공신화상이 재제작 되었다. 경신년(1680)에는 총 10본의 화상이 제작되었지만, 이때는 追錄되었던 공신 6명이 原從功臣으로 지위가 내려가고,¹² 김만기, 김석주, 이입신, 남두북, 박빈 등 5명만

⁹ 1603년 扈聖·宣武·清難功臣의 화상을 제작할 때에도, 공신의 사망으로 인해 직접 대면하지 못하는 경우에는 화상을 제작하지 않았던 것으로 보인다. 당시 도감에서는 ‘이미 죽은 공신들의 경우 본뜬 것[模]을 찾을 수 없으므로 이들의 화상을 그리는 것은 欠典이다. 살아있는 이들이라도 모사하여 공신화상을 그리는 뜻을 잃지 않아야 한다.’고 하였다. 권혁산, 앞의 논문(2007), pp. 46-47.

¹⁰ 『承政院日記』 17冊 肅宗15年(1689) 閏3月 2日; 같은 책, 肅宗15年(1689) 7月 27日; 『肅宗實錄』 20卷, 肅宗 15年 3月 13日; 같은 책, 21권, 肅宗15年(1689) 7月 25日 기사 참조.

¹¹ 초상화의 제의적 성격과 물질성에 대해서는 조인수, 「조선시대의 초상화와 조상숭배」, 『미술자료』 제81호(2012), pp. 57-80; 同著, 「물질문화연구와 동양미술」, 『미술사와 시각문화』 7권(2008), pp. 8-37을 참조.

¹² 『復勳都監儀軌』, 甲戌(1694)七月十九日, “同日復勳都監別單 保社原從錄券中追入秩 校理李師命 府尹金益勳 判官趙泰相 佐郎申範華 同知李光漢 出身李元成【以上追錄功臣 到今罷勳後 當爲仍錄於原從一等】”

정훈공신으로 확정되어, 총 5본의 공신화상이 제작되었다.¹³

화상의 재제작은 중대한 문제점을 안고 있었다. 복훈이 이루어진 시점에는 이미 모든 정훈 공신들이 사망하였기 때문에 그들을 직접 대면하여 화상을 그릴 수 없었던 것이다. 이는 ‘터럭 하나라도 다르다면 곧 다른 사람이다.’는 一毫不似論的繪畫觀에 비추어 봤을 때, 화상의 逼真性을 담보할 수 없는 치명적인 흠결이 되므로, 복훈도감의 堂上이었던 申琬과 金鎭龜(일등공신 김만기의 장자)는 이 문제로 매우 난감했던 것으로 보인다. 그러나 이들은 몇 가지 명분을 들어 화상의 재제작을 추진하였다.

平川君 申琬이 또 아뢰었다. “공신화상은 이미 모두 불타서, 草本이 어떤 것은 있고 어떤 것은 없습니다. 그리고 李立身 등의 사손들과 같은 경우는 모두 유배중이기 때문에 초본의 유무를 물어 볼 곳이 없습니다. 臣이 생각건대 朝家에서 공신을 대우하는 것은 사체가 남다르고, 또 敎書에 ‘공신상을 그려 후세에 전한다[圖形垂後]’는 말도 있습니다. 옛일을 들어 말해도 麟閣과 雲臺의 화상이 어찌 모두 생시에 그린 것이겠습니까? 대부분 死後에 그림이 나왔던 것입니다. 이로써 보자면 (공신의) 생사에 구애받을 필요가 없습니다. 지금 경신년(1680년)과의 거리가 10여년에 불과하여 그때의 화사 가운데 생존한 자가 많이 있으니, 그들로 하여금 그려내 바치게 하여 조가에서 공신을 대우하는 본의를 다소나마 보존하면 좋을 듯합니다. 그러므로 감히 이러한 뜻을 우려 말씀드립니다.” 光恩君 金鎭龜가 말했다. “무릇 사람의 畫像이 터럭 한 올이라도 참됨[眞]을 잃어버린다면 곧 다른 사람인 것입니다. 이는 곧 先儒의 말씀이지만, 지금 이 공신화상의 본의에 있어서는 다른 점이 있습니다. 단지 공신을 우대하려는 뜻에서 나온 것이므로, 신왕이 진달한 바에 따라 경신년 녹훈 때의 화사들로 하여금 어렵듯한 기억으로나마 그림을 그려내 바치게 하는 것이 오히려 화상이 전무한 것보다 나은 것입니다. 하지만 당초에 그렸던 화사 가운데 만일 생존한 자가 없다면 어쩔 도리가 없습니다.” 임금께서 말씀하셨다. “화상은 여타의 일과 다르다. 사후에 그림을 그려내는 것이 어려울 듯하나, 공신화상에 있어서는 (우대하려는) 본의가 있고, 또 교서에도 ‘공신상을 그려 후세에 전한다.’라 하였으니, 당초의 화사 가운데 만일 생존한 자가

¹³ 보사공신화상 이외에, 1624년(인조 2) 振武功臣에 책봉된 張晩(1566-1629)의 공신화상도 별도로 改模되었다. 장만의 공신화상은 胡亂을 거치면서 훼손된 채로 전해져, 호조에서는 장만의 공신화상과 槓子를 개조해야한다고 아뢰었고, 이 화상에 들어간 물자의 목록이 의궤에 기록된 것으로 봐서 실제 다시 제작된 것으로 보인다. 한편 현 전하는 <張晩 功臣畫像>(경기도박물관 소장)은 훼손된 곳 없이 온전하게 전해지는 것으로 봐서, 이 화상은 1624년경에 제작된 것이 아니라 1694년에 개모된 것이거나 이보다 더 후대에 그려진 것일 가능성이 있다. 위의 책, 甲戌(1694)八月初三日; 같은 책, 「二房」.

있다면 그림을 그려내도록 하는 것이 옳다.”¹⁴

이때의 화상 재제작 결정은 다소 파격적인 조처라 할 수 있다. 앞서 살펴보았듯이 경신년에는 작고한 조태상의 공신화상이 제작되지 않았고, 보사공신 이전의 예를 살펴보더라도 사망으로 인하여 대상이 부재한 상황에서는 그들의 화상이 제작되지 않았다. 그러나 도감당상들은 공신을 대우하는 ‘본의’를 보존해야한다는 명분으로, 공신화상의 기원이 되는 인각과 운대의 예를 언급하고 교서에 명문화된 ‘圖形垂後’의 원칙을 내세워서 공신화상을 追寫하기로 결정하였다. 그들이 내세운 명분에는 대외적으로 忠의 가치를 진작시키고 왕과 국가의 권위를 드높이는 정교적 함의가 내포되어 있기 때문에, 僞眞성을 담보할 수 없다는 흠결과 ‘일호불사론’의 祭儀의 命題는 차치하였던 것이다.¹⁵

그러나 신현과 김진귀의 언설은 대의를 표방한 원론적인 이야기일 뿐 그 이면에는 또 다른 목적의식이 있었을 것으로 생각된다. 표면적으로 화상의 재제작은 복훈의 결과로서 사리와 명분에 따른 절차적 행위에 해당하지만, 그 본질은 남인에 의해 왜곡된 경신년의 역사를 바로세우고 과거의 영광을 완벽하게 ‘재현’하는데 있었다. 서인의 입장에서 보사공신의 복훈은 남인과의 정쟁에서 승리한 결과이며, 공신화상은 그 기념물이자 자기 당파의 정치적 우상을 시각적으로 재현한 것이라 할 수 있다. 그리고 각 공신가문에 있어서는 忠義의 상징물로서 가문의 영광과 안녕을 담보하는 약속의 징표였다. 반면 남인의 입장에서 보사공신은 자기 당파를 逆黨으로 지시하는 역사적 실체였기 때문에 집권의 정당성과 명분을 확고하게 만들기 위해서 반드시 제거해야할 존재였다. 이러한 이유로 그들은 보사공신을 僞勳으로 규정하여 자신들에게 불리한 역사를 삭제하고 그 물질적 증좌인 공신화상을 파괴하였던 것이다. 그러므로 갑술년에 이르러 다시 정국을 주도하게 된 서인의 입장에서는, 왜곡된 역사를 바로 세워 남인 집권의 부당성을 피력하고 자기 당파의 집권정당성을 확보하는 상징적 작업으로서 공신화상을 비롯한 파괴된 공신의 상징물

¹⁴ 위의 책, 甲戌(1694) 六月初五日.

¹⁵ 조선시대 초상화의 제의적 성격과 공신화상의 정교적 의미에 대해서는 강관식, 「조선시대 초상화를 읽는 다섯 가지 코드」, 『美術史學報』 제38집(2012), pp. 135-183 참조. 숙종은 기본적으로 추사를 통한 초상화의 제작에 회의적인 입장을 가지고 있었던 인물이다. 1695년에 중전(인현왕후)의 영정을 그릴 것이라고 이야기하자, 대신들은 이미 작고한 인경왕후의 영정을 그리라는 명으로 착각하였다. 이에 숙종이 “인경왕후는 승하한 지 이미 오래이니, 어떻게 追憶하여 摸寫하겠는가?”라고 반문한 것으로 봐서는 추사라는 작화방식을 선호하지 않았던 것으로 보인다. 그러므로 숙종이 공신화상의 추사를 동의한 것은 정치적인 판단에 따른 것으로 추정해볼 수 있다. 『肅宗實錄』, 卷 29, 肅宗21年(1695) 7月 27日.

들을 복원할 필요성이 있었다.

儀物의 복원은 완전한 ‘경신년의 재현’에 초점이 맞춰져 있었다. 도감에서는 복혼의 모든 의전 절차를 경신년에 행해진 그대로 재현하였고, 기사년에 불타버린 교서와 회맹축 등의 의물도 최대한 경신년 당시의 것과 동일한 형식과 내용으로 제작하려고 하였다. 경신년에 제작된 회맹축은 이미 불타버렸기 때문에 그 회맹축이 寧國功臣의 會盟軸과 동일한 형식으로 제작되었다는 謄錄의 기록에 의거하여 그것을 그대로 본 따서 제작하려고 했다.¹⁶ 그리고 공신에게 수여하는 敎書 또한 등록을 참고하여 경신년에 쓰인 문구를 그대로 차용하였고 심지어 작성 날짜 또한 “康熙十九年日” 즉 경신년으로 기록하였다. 이는 모든 것을 파괴되기 이전으로 돌려 기사년의 기억을 삭제하고 그때의 상처를 치유하기 위한 의식적인 행위로 볼 수 있다.¹⁷ 그들에게 의물의 물질적 복원은 무너진 역사의 재건이자 정신적 회복이었던 것이다. 이러한 맥락에서 보자면 欠典임에도 불구하고 작고한 공신의 화상을 재제작한 이유는 ‘경신년의 재현’을 완결하고 기사년의 정치적 상흔을 지우기 위한 목적으로 해석할 수 있다.

화상의 재제작이 결정된 이후, 도감에서는 閭家の 公塚에 제작처를 마련하고 경신년의 녹훈도감에 참여했던 畫師들을 수소문하였다.¹⁸ 하지만 예전의 화사들을 찾는 것은 쉽지 않았던

¹⁶ 『復勳都監儀軌』, 甲戌(1694)六月初五日.

¹⁷ 교서의 제작 방식에 대해서는 이문이 많았다. 교서의 내용을 경신년에 작성된 그대로 쓸 것인지, 복혼의 사실을 추가하여 쓸 것인지, 경신년의 복제본 이외에 복혼의 의미를 담은 교서를 추가로 만들어 두 본을 만들 것인지 의견이 분분하였다. 이 논쟁은 기사년의 정치적 재난을 기억할 것인가 망각할 것인가의 문제로 볼 수 있다. 왜냐하면 복혼에 대한 기록은 반드시 파혼의 기억을 수반하기 때문이다. 복혼에 대한 내용 없이 예전의 교서를 그대로 재현해야 한다고 주장했던 이들에게는, 기사년의 끔찍한 정치적 재앙과 고통을 완전히 망각하고 ‘영광의 시절’로 온전하게 회귀하고픈 욕구가 내면의식에 존재했을 것이라 생각된다. 반대로 어떤 방법으로든 복혼의 흔적을 남겨야 한다는 주장에는, 기사년에 남인이 자행한 탄압과 그로인한 수모를 잊지 않겠다는 결연한 의지가 담겨있다고 할 수 있다. 결국 이 문제는 南九萬의 의견에 따라 경신년의 교서 내용을 그대로 사용하고 다만 ‘언제 파혼되었다가, 언제 복혼되었다[某年罷勳某年復勳].’는 내용만 교서 말미에 註로 밝히기로 결정된다. 나름의 절충안이었던 셈이다. 실제 <김만기 보사공신 교서>(장서각 기탁)의 말미에는 “기사년에 파혼되었다가, 갑술년에 복혼되었다[己巳罷勳 甲戌復勳].”고 적혀있어서 그 실례를 확인할 수 있는데, 이 교서의 작성날짜는 갑술년이 아니라 “康熙十九年日” 즉 경신년으로 기록해 놓았다. 위의 책, 甲戌(1694)六月初五日, 六月十二日; 대전시립박물관 편, 『한국의 명가, 光山金氏』(대전시립박물관, 2015), pp. 77-79 참조.

¹⁸ 圖畫署가 아닌 閭家の 公塚로 그림의 제작처를 정한 이유는 당시에 정식적인 도화서의 청사가 따로 마련되지 않았던 까닭으로 짐작된다. 1676년 숙종은 堅平坊에 있던 800칸 규모의 도화서 청사를 明安公主에게 절수시켰고, 이에 따라 도화서는 여러 관청을 전전하거나 기사년 환국 때 절수한 역적들의 집을 획급 받기도 했다. 그러나 그 건물 또한 변변치 못하여 작업 환경이 매우 열악했던 것으로 추정된다. 위의 책, 「二房」, 甲戌(1680)六月日. “畫像模畫處所乙 以閭家公塚良中 使別工作造作假家 畫員等使之入接起畫爲如乎 多有雨漏處此分不喻 西南兩邊 風雨透入莫重 畫像銷填彩之後 決不可以蓋草遮帳等物防弊是如乎”; 유미나, 「17세기, 인·숙종기의 圖畫署와 畫員」, 『강

것으로 보인다. 『북훈도감의궤』의 기록에 따르면 화상 재제작에 참여한 화원은 尹商翼, 劉宗建, 曹世傑, 宋昌燁, 卞良, 韓後邦, 咸泰碩, 許錫 등 8명으로, 이 가운데 경신년의 화상 제작에 참여한 화사는 조세걸과 그의 제자 송창엽 2명뿐이었다.¹⁹ 이전 북훈도감에 참여했던 한시각, 함제건, 장충명은 이미 사망하였거나 개인적 변고로 인해 참여하지 못했던 것으로 생각된다.²⁰

조세걸은 西人文士들의 酬應畫를 다수 제작하면서 그들의 후원을 받아왔고,²¹ 경신년의 공신녹훈은 서인의 정치적 승리를 자축하는 기념행사의 성격을 갖고 있기 때문에 그의 제자 송창엽과 함께 화상 제작에 참여하게 된 것으로 보인다. 이 두 사람은 이미 한 차례 공신화상을 그린 일이 있었으므로 갑술년 화상 재제작에 가장 주요한 역할을 담당했을 것으로 생각되며, 그 흔적은 <김석주 공신화상>에서 찾을 수 있다.

Ⅲ. <金錫胄 功臣畫像>과 畫師 曹世傑

<김석주 공신화상>은 보수성을 띠는 조선시대 공신화상의 양식적 흐름에서 평지돌출적인 양식적 특이성을 갖고 있기 때문에 일찍부터 학계의 주목을 받았다. 이전 시기의 공신화상에는 인물이 左七分面을 취하고 있으며 바닥에는 采氈이 깔려 있었지만, 이 그림에서는 채전이 사라지고 얼굴이 정면관으로 바뀌었으며 交椅에 虎皮가 등장하였다. 이는 17세기 후반 清代 초상화풍의 영향을 받은 것으로 赴燕使行을 통한 회화교류의 정황을 보여주는 실증적 자료인 동시에,²²

좌 미술사』 제34호(2010), pp. 141-176 참조.

¹⁹ 위의 인물들은 畫役의 賞典으로 不粧弓을 하사받은 화원이다. 이외에도 『북훈도감의궤』에는 도화서화원 許義順, 張自郁이 도감에 파견된 것으로 나오지만, 이들이 상전에서 빠진 이유는 확실하지 않다. 그리고 「二房」의 기록에 한후방은 印札 畫員으로서 참여한 것으로 나온다. 위의 책, 甲戌(1694) 五月二十四日, 六月二十三日, 十月十四日; 같은 책, 「二房」 甲戌(1694)八月八日 기록 참조.

²⁰ 규장각에 소장된 의궤의 기록을 살펴보면, 한시각은 1645년부터 1691년까지 도감의 화역에 총 24번이나 참여할 정도로 활발하게 활동하였지만, 그 이후에는 참여한 흔적이 보이지 않는다. 그리고 함제건은 1684년까지, 장충명은 1681년까지 화역에 참여하였지만, 그 이후의 화역에 참여한 흔적이 보이지 않는다. 박정혜, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員」, 『미술사연구』 제9호(1995), pp. 203-290 참조.

²¹ 윤진영, 「명약화사 조세걸의 圖寫활동과 화풍」, 『항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집 '미술사의 정립과 확산』 1권(사회평론, 2006), pp. 238-263.

²² 17세기 후반 청대 초상화풍의 유입과 조선의 초상화풍의 변화에 대한 선구적 연구로는, 조선미의 『韓國 肖像畫 研究』(열화당, 1983)와 『朝鮮 後期 中國 肖像畫의 流入과 韓國的 變用 - 赴京使臣 持來本을 중심으로』, 『미술사논단』 제14호(2002), 「17세기 공신상에 대하여」, 「다시 보는 우리 초상의 세계」(국립문화재연구소, 2007) 등이 있다. 이 연구 이후로도 후속 연구가 다수 이어졌으나 그 논지는 대체로 이론 없이 견지되고 있다.

서양화법이 적용된 이른 시기의 작품으로 평가되어 있다.²³ 그러나 이와 같은 미술사적 의의를 지니고 있음에도 불구하고 그 제작 과정과 시점, 작자에 대해서는 아직 밝혀지지 않았거나 오해된 부분이 있다. 이에 관련 문헌과 양식 검토를 통해 이 그림이 1694년 조세결과 송창엽에 의해 추사된 보사공신화상이라는 것을 증명해보고자 한다.

1. 제작 시점과 작자에 대한 고찰

김석주(1634-1684)는 金堉의 손자이며 문과에 장원급제한 명문가의 수재였다. 사촌누이가 숙종의 생모인 明聖王后였기 때문에 그는 숙종의 외척이자 近臣으로서 권세를 누렸고, 경신환국의 주도적 역할을 담당하면서 보사공신 일등에 올라 淸城府院君에 봉해졌다.

김석주 생시에 제작된 화상은 경신년(1680)에 제작된 공신화상 이외에도 淸의 궁중화원인 焦秉貞이 그린 것이 있었다. 김석주는 1682년 겨울에 謝恩使로 燕行하여 초병정에게 자신의 초상화를 그려줄 것을 요청했는데, 그가 그려준 초상에 대한 품평 및 수정사항을 지시한 편지가 문집에 남아있다.²⁴ 이 편지에는 초병정이 서양화법으로 김석주의 초상을 그렸다는 정황이 나타나며,²⁵ 일각에서는 <김석주 공신화상>에 반영된 淸代 초상화풍과 독특한 표현기법으로 말미암아 이 그림이 초병정의 작품일 수도 있다는 가능성을 제시하기도 했다.²⁶ 그러나 1773년 英祖가 김석주의 초상을 친람했을 때의 기록을 보면 경신년에 제작된 김석주의 공신화상과 초병정이 그린 김석주의 초상은 기사년의 파혼으로 인해 불태워지고, 갑술년 복혼 때 제작한 화상만 家傳되었다는 사실이 확인된다.²⁷ 그러므로 현전하는 <김석주 공신화상>은 초병정의 그림이 아니라 갑술년에 재제작된 것으로 보는 것이 타당하다.

『복혼도감의궤』에는 화사들의 업무에 대한 내용이 자세하게 실려 있지 않지만 <김석주 공신화상>의 제작 과정에 대한 기록이 일부 있으며, 작자를 추론할 수 있는 몇 가지 단서가 남아있다.

도감에서는 공신들의 화상초본을 수소문하면서 변량이 김석주의 화상초본을 소지하고 있

²³ 정석범, 「조선후기 서양화풍 초상화와 유가적 自我」, 『미술사연구』 제21호(2007), pp. 167-202.

²⁴ 金錫胄, 『息庵先生遺稿』, 卷8, 書, 『與燕京畫史焦秉貞書【在玉河館】』.

²⁵ 이성미, 『조선후기 그림 속의 서양화법』(소와당, 2008), pp. 133-136.

²⁶ 실학박물관 편, 『청풍김씨 김육가문 기증자료보고서』(실학박물관, 2012), p. 19.

²⁷ 『承政院日記』, 75冊, 英祖49年(1773) 8月 8日. “上曰 誰所畫也 基長曰 前有中國畫師描本而中間失之 此則麟閣本也 上曰 何以入麟閣乎 基長曰 以保社勳也”; 같은 책, 8月 13日. “仁孫曰 臣聞金峙默之言 淸城畫像焦秉貞本麟閣本 俱爲見失於己巳年 甲戌後 自先朝招入畫師 指教某某處 使之追畫云矣”

다는 소식을 듣고 그를 소환하였고 의궤의 화원명단에도 변량이 포함되어 있기 때문에 그가 갖고 있던 화상초본이 그림 제작에 쓰였다고 추정할 수 있다. 그러나 그 사이 과정에서 초본의 수급에 어려움이 있었던 것으로 봐서 초본의 사용여부는 현재로서 판단할 수 없다.²⁸

한편 ‘조세걸과 송창엽이 元勳의 화상을 출초했다.’는 기록을 통해 두 사람이 일등공신인 김석주와 김만기의 화상을 모두 출초했거나, 둘 중에 하나를 출초했다는 사실을 유추할 수 있다.²⁹ 그리고 이 기록을 주지하고 〈김석주 공신화상〉과 동시기에 제작된 비슷한 형식의 초상화들을 비교해보면, 이 화상의 작자가 조세걸과 송창엽이라는 정황이 드러난다.

〈김석주 공신화상〉은 團領의 왼쪽 소매가 신체의 중심선을 넘어 오른쪽으로 치우쳐 있고 오른쪽 소매는 뒤로 젖혀진 모습으로 표현되어 있으며, 호랑이가죽의 머리 부분은 발받침 아래에 위치해 있다. 반면 南九萬(1629-1711)(도 3), 申翼相(1634-1697), 田雲祥(1694-1760)(도 4), 田日祥(1700-1753)의 초상과 같이, 17세기 후반에서 18세기 전반에 제작되거나 그것의 후대 移模本으로 추정되는 정면판 초상화들은 대부분 단령의 양소매가 八字形 또는 U자형으로 내려가 있으며, 虎豹가죽의 머리가 발받침 위에 놓여있거나 표현되지 않았다. 즉 〈김석주 공신화상〉의 표현 양식은 제작 시기가 가까운 유사 형식의 작품과 비교했을 때도 다소 이례적 것에 속한다고 볼 수 있다.

필자가 조사한 바로는 이와 같은 표현 양식은 두 본의 〈朴世采 公服本 肖像〉에서만 확인된다. 현재 박세채(1631-1695)의 초상은 公服本 2점(도 5)(도 6), 儒服本 1점(도 7)이 전해진다. 공복본 2점 가운데 1점은 의복 부분이 모두 박락되어 그 회화 양상을 알 수 없지만, 두 그림 모두 발받침 아래에 표범가죽의 머리가 놓여있어 〈김석주 공신화상〉과 표현 방식이 일치한다는 것을 알 수 있다. 또 의복이 남아있는 공복본은 〈김석주 공신화상〉처럼 단령의 왼쪽소매가 오른쪽으로 치우

²⁸ 도감에서 변량을 불러들였을 때 그는 마침 경상도 大丘에 내려가 있어서 바로 초본을 입수하지 못하였다. 다만 그의 아들인 卞壽山을 통해 화상초본이 그의 행낭에 있다는 것만 확인하여, 1694년 윤5월 19일에 변량을 찾아서 서울로 보내라는 關文을 경상도 관찰사에게 보냈다. 그리고 10월 14일 기록에서 변량이 여러 화원들과 함께 부장궁을 하사받은 것으로 확인되므로, 변량이 갖고 있던 초본이 김석주의 공신화상 제작에 사용되었을 가능성을 타진할 수 있다. 하지만 6월 9일의 기록에는 변량의 행방을 확인하지 못하여 화상초본을 서울로 올려 보내지 못했다는 경상도 관찰사의 보고가 있고, 6월 10일의 기록에는 ‘조세걸과 송창엽이 원훈공신(김석주 또는/그리고 김만기)의 초상을 그리기 시작했다.’고 되어있으므로, 화상초본이 사용되지 않았을 가능성도 남아있다. 결론적으로 초본의 사용유무는 의궤의 기록만으로는 단정할 수 없는 문제이다. 『復勳都監儀軌』, 閏五月十九日, 六月九日, 六月十七日, 十月十四日.

²⁹ 위의 책, 甲戌(1694)六月十六日, “戶曹爲相考事 節到付關內節該 畫員曹世傑宋昌燁 元勳畫像出草 今朔料米 磨鍊輸送事 關是置有亦 上項畫員曹世傑等二人 始役日字 更良詳細回移 以爲磨鍊上下之地爲只爲 題辭內回移”; 같은 책, 甲戌(1694)六月十七日, “戶曹兵曹了爲相考事 牒呈內節該 畫員曹世傑宋昌燁等 始役日字 更良詳細回移事 牒呈是置有亦 曹世傑等 今月初十日爲始役是旣”



도 3 작가미상, <남구만 초상>, 18세기, 견본채색, 162.8×88.5cm, 국립중앙박물관 (박물관 사진 제공)



도 4 傅 김희겸, <전운상 초상>, 18세기 중엽, 견본채색, 142.5×90.2cm, 장충영각 (국립중앙박물관, 『초상화의 비밀』, 2011, p. 37)

쳐있고 오른쪽 소매는 뒤로 젖혀져있으며, 옷 주름의 표현 또한 대체적으로 비슷하다. 그리고 두 그림 모두 雲鶴紋을 수놓은 흉배를 착용하고 있는데, 이는 공신화상 형식의 그림에서 볼 수 있는 가장 이른 예이다.³⁰ 특이점은 흉배가 쌍학문의 도상을 갖고 있으면서도 학이 한 마리만 표현되어 있다는 것이다. 아마도 하단에 있어야 할 학은 그려 넣을 공간이 부족하여 생략한 것으로 보인다. 여타의 공신화상에서는 보기 어려운 이례적인 예이지만, 두 그림은 이와 같은 특이성마저 공유하고 있다(도 8).³¹

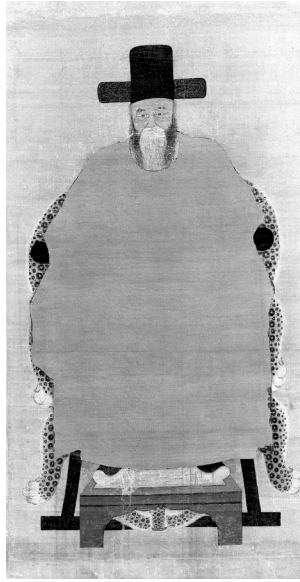
다만 단령의 채색이나 세부적인 옷 주름 표현에서 <박세채 공복본 초상>은 다소 조악한 모습을 보이는데, 그 이유는 후대에 이모되면서 그 원형을 제대로 옮기지 못했기 때문이라 생각된다. 두 그림의 단령 왼쪽 트임을 비교해 보면 <김

³⁰ 17세기에 제작된 공신화상 가운데 문관의 흉배에는 공작, 백한, 기러기가 그려져 있으며, 배경에는 구름과 꽃이 그려져 있다. 그러나 <김석주 공신화상>에서부터 구름과 학으로만 흉배가 구성되어 조선 말기까지 이 형식이 지속된다. 명이 망하고 淸이 들어서자 명의 일품관료 복식이었던 운학흉배를 전체 문관에게 적용시켰던 것으로 추정된다. 이태호, 『사람을 사랑한 시대의 예술, 조선후기 초상화』(마로니에북스, 2016), pp. 208-209.

³¹ 경신년 녹훈 당시 김석주는 정2품 이조판서였다. 이러한 이유로 일각에서는 <김석주 공신화상>에 정3품 이하의 문관이 착용하는 단학문 흉배와 1품만 착용할 수 있는 屣帶가 그려져 있는 것은 맞지 않는 의장이라고 지적하기도 했다. 하지만 쌍학문의 도상에서 하단의 학은 머리가 위로 향해있고 상단의 학은 머리가 아래로 향하여 서로 마주보고 있는 것이 일반적이고, 단학문의 도상은 학 한 마리가 머리를 들고 위로 날아가는 도상이 일반적이기 때문에, <김석주 공신화상>에는 학이 한 마리만 그려졌을 뿐이지 흉배의 도상은 분명 정3품 이상이 착용할 수 있는 쌍학문으로 표현되었다고 할 수 있다. 그리고 서대의 경우, 김석주가 경신년에 녹훈되면서 서대를 하사받았다는 기록이 영조의 화상찬에 보이며, 일등공신은 府院君에 봉해져 품계로는 정1품에 오르기 때문에 그림에 서대가 표현된 것은 이상할 것이 없고 오히려 당연한 것이라 할 수 있다. 영조의 화상찬은 노혜경, 『御製憶昔興懷』, 『영조어제 해제』6(2012), pp. 461-462 참조.



도 5 작자미상, <박세채 공복본 초상>, 18세기 추정, 175×93.5cm 견본채색, 경기도박물관 (필자 촬영)



도 6 작자미상, <박세채 공복본 초상>, 18세기 추정, 180.7×94cm 견본채색, 경기도박물관 (필자 촬영)



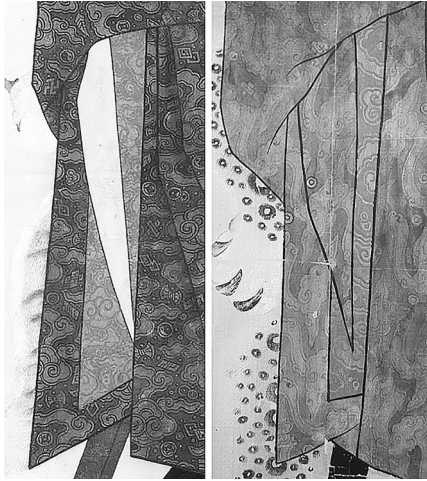
도 7 작자미상, <박세채 유복본 초상>, 18세기 추정, 179×103.3cm 견본채색, 경기도박물관 (필자 촬영)



도 8 <김석주 공신화상>(왼쪽), <박세채 공복본 초상>(가운데), <남구만 초상>(오른쪽)의 흉배문양 비교 (필자 촬영)

석주 공신화상)에는 연보라색 天翼이 살짝 드러나 있지만, <박세채 공복본 초상>에서는 이 부분을 단령의 일부처럼 그려서 단령과 같은 색깔로 칠해놓았다는 것을 알 수 있다(도 9). 아마도 이모 한 화가의 단령에 대한 이해와 표현력이 다소 부족하여 원형을 그대로 옮기지 못했던 것으로 보이며, 그 원형은 <김석주 공신화상>과 대동소이했을 것으로 짐작된다.

한편 박세채의 외손자인 申曠(1696 1766)의 문집에는 박세채의 공복본·유복본 초상의 出



도 9 <김석주 공신화상>(왼쪽)과 <박세채 공복본 초상>(오른쪽)의 의복 표현 비교 (필자 촬영)



도 10 <김석주 공신화상> 얼굴 세부 (필자 촬영)

草畫師가 평양인 조세걸이라 기록되어있다.³² 이 기록이 현전하는 박세채 초상 3본과 직접적인 연관성을 갖고 있는지 확실하지 않지만, <김석주 공신화상>과의 형식적 유사성이 간취되고 조세걸이라는 공통분모를 갖고 있다는 점을 고려해봤을 때, <박세채 공복본 초상>의 원형과 <김석주 공신화상>은 조세걸이 출초했을 가능성이 높다. 그리고 이를 통해 조세걸이 단령과 紗帽를 착용한 인물의 초상화를 그릴 때, 얼굴을 제외한 기타의 요소들은 정형화된 그림틀에 기초하여 그렸다는 것을 유추할 수 있다.

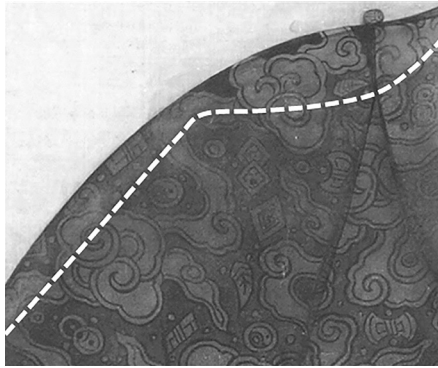
2. 기억과 재현, 追寫와 사실성의 문제

화상에 나타난 김석주의 얼굴생김새는 매우 개성적이고 강렬한 人相을 내뽐고 있다. 특히 과도하게 치켜 올라간 눈썹은 비현실적인 느낌마저 준다(도 10). 이와 같은 印象은 비단 현대인의 눈에만 그런 것이 아니었다. 김석주의 공신화상을 찬람하였던 영조도 그의 눈썹이 지나치게 치켜 올

³² 申暲, 『直菴集』, 卷20, 遺事, 「外祖考玄石朴先生遺事」, “先生畫像有數本 一則奉安于家廟 一則羅州潘南治川二先生書院 先生亦入享故 奉先生書院亦有屢處 移摹多本 並安各處儘好 而家廟奉安本以程冠道袍畫得 羅州奉安本以公服畫得 公服非本色 若有移摹之事 則當從家廟本矣 先師嘗有贊詞 若有移摹之日 則考錄亦以完備矣 出草畫史 卽平壤人曹世傑 此其姓名 亦不可使無傳也”

라간 것에 놀라움을 금치 못하면서 ‘요즘 사람[今人]에게서 보기 어려운 모습’이라며 그 비범함을 칭송하기도 하였다.³³ 예나 지금이나 김석주의 눈썹은 낮설고 특이한 시각적 경험이었던 것이다.

그렇다면 이 그림이 제작된 시점에 숙종을 비롯한 김석주의 지인들은 이와 같은 시각적 이질감을 느끼지 않았던 것일까? 실제 김석주의 얼굴은 이러한 모습이었던 것일까? 이 의문을 푸는 첫 번째 실마리는 김석주의 외모를 묘사한 문헌기록에서 찾을 수 있다. 『漢京識略』에는 ‘김석주의 어릴 적 얼굴은 호랑이와 닮았다.’고 전하며,³⁴ 그의 神道碑文에는 “풍만한 얼굴에 아름다운 눈썹을 지녔으며 풍채가 빛났다. 키는 보통 사람보다 크지 않았지만 도량은 침착하고 굳세었다.”고 기록되어 있다.³⁵ 그리고 김석주 스스로 자신의 생김새에 대해 “이마는 볼록하고 넓으며, 눈썹은 풍성하고 치켜 올라가 있다. 입은 크고 도톰하며, 눈 또한 작거나 가늘지 않다.”고 하였다.³⁶ 이상의 기록에 묘사된 김석주의 생김새는 화상에 묘사된 모습과 매우 흡사하다는 것을 알 수 있으며, 또한 그의 신체적 특징 가운데 눈썹에 대한 관심이 돋보인다는 것을 간취할 수 있다. 아마도 김석주를 만났던 인물들은 그의 풍성하고 치켜 올라간 눈썹에 강한 인상을 받았으며, 김석주 스스로도 자신만의 개성으로 생각했던 것으로 보인다.



도 11 <김석주 공신화상>의 오른쪽 어깨 부분 수정 흔적 (필자촬영) *처음에 그려졌던 어깨선은 필자가 점선으로 표시함.

하지만 그의 눈썹이 아무리 특이했다하더라도 사람의 눈썹이 이렇게 치켜 올라갈 수 있는지에 대해서는 여전히 의구심이 남는다. 현재로서는 변량의 화상초본을 사용했다는 정황도 미비하고 그것이 실물로도 전하지 않기 때문에 그 이유에 대해 실증적으로 논증하기는 어렵다. 이에 이 그림이 追寫된 것이라는 점에 주목하여 하나의 가설을 제시해 보고자 한다.

화상 속 김석주의 어깨선에는 수정 흔적이 남아있다(도 11). ‘숙종이 이곳저곳을 지도하여 追

³³ 『承政院日記』, 75冊, 英祖49年(1773) 8月 8日.

³⁴ 柳本藝, 『漢京識略』 卷2, 明洞, 「在山樓」, “在山樓在會賢洞地盡頭 直接南山麓 世稱清城府院君金錫胄生於此地 幼時 相貌類虎 以爲虎宜在山 遂名其宅樓曰在山”

³⁵ 宋相琦, 『玉吾齋集』, 卷14, 碑銘, 「右議政清城府院君文忠金公神道碑銘」, “公豐顏秀眉 神采燁然 長不踰中人 而器量沉毅”

³⁶ 金錫胄, 앞의 책, 卷8, 書, 「與燕京畫史焦秉貞書【在玉河館】」, “額本凸闊 眉本濃豐 口本廣厚 眸子亦不至細小”

畫시켰다.’는 기록을 생각해 보면,³⁷ 처음에는 지금보다 외소하게 어깨선을 그렸다가 속중 또는 생시의 김석주를 만났던 이들이 그의 신체가 풍만하였다는 것을 기억하고서 수정을 지시했을 것을 것으로 추정된다. 즉 관자들의 기억과 느낌에 처음의 그림은 사실성이 부족했던 것이다.

이와 같은 주관적 사실성의 측면에서 보자면, 김석주의 눈썹은 핏진성을 확보하기 위해 실제보다 다소 과장되었고 그 결과 얼굴이 캐리커처(caricature)처럼 재현되었다는 가정을 해볼 수 있다. 일반적으로 조선시대 초상화의 핏진성에 대한 논의는 화가의 기술적 우수성과 ‘일호불사론’의 명제에 치중하여 자연주의적 사실성만을 강조하는 측면이 있었다. 그러므로 과장을 통해 핏진성을 추구했다는 언설은 자칫 형용모순으로 비춰질 수도 있다. 하지만 대상을 아무리 사진처럼 그렸더라도 관자가 이것을 부정한다면 핏진성을 얻었다고 할 수 없고, 반대로 관자가 아무리 핏진하다고 주장하더라도 그 그림이 어느 정도의 객관적 사실성을 확보하지 않는다면 이 역시 핏진성 획득에서 요원해질 뿐이다. 결국 초상의 핏진성을 결정하는 두 가지의 사실성은 변증적 관계로서 고려되어야 하는 것이고, <김석주 공신화상>처럼 대상이 부재한 상황에서 추사된 그림의 경우에는 주관적 사실성의 비중이 더욱 커질 수밖에 없다.³⁸

이러한 맥락에서 캐리커처의 재현 방식과 관자의 수용 방식은 ‘김석주의 눈썹’을 이해하는 시각적 틀로 이용할 수 있다. 캐리커처는 표현 대상의 시각적 특징이나 개성을 과장시킨 그림이기 때문에 자연주의적 사실성의 측면에서 핏진성이 떨어진다고 할 수 있지만, 대상이 갖고 있는 특유의 이미지를 잘 전달하므로 주관적 사실성의 측면에서는 핏진성을 획득했다고 말할 수 있다. 김석주의 외모를 묘사한 문헌기록에서 알 수 있듯이 생전의 김석주를 만났던 이들은 김석주의 눈썹을 그의 시각적 정체성(visual identity)으로 인지하고 있었기 때문에, 예전의 기억에만 의지해야 하는 상황에서 그의 눈썹을 부각시키는 방법은 관자에게 김석주의 얼굴이 핏진하게 재현되었다는 느낌 내지 착각을 줄 수 있었을 것으로 생각된다.³⁹

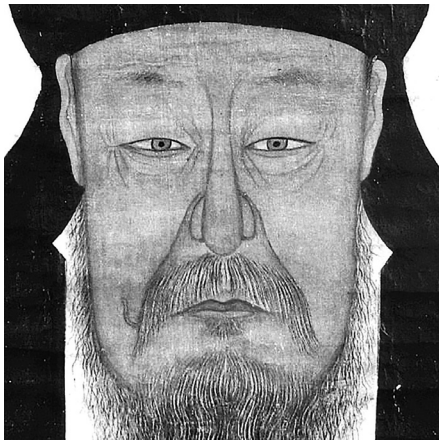
³⁷ 『承政院日記』, 75冊, 英祖49年(1773) 8月 13日. “上曰 畫師誰某云耶 賤臣對曰 小臣以後生不能詳知 而第聞家間所傳 則甲戌後 先朝召入畫師之曾見清城者 隨處指教 使之畫出云 而畫師姓名 臣亦未之聞也”

³⁸ 추사와 주관적 사실성에 대한 논의는 문동수, 「사대부 초상화의 재발견: 사후 초상」, 『초상화의 비밀』(2011), pp. 264-277; 同著, 『肅宗·英祖 年間の 肖像畫 研究』, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학 전공 박사학위논문(2016), pp. 144-159 참조.

³⁹ E.H. Gombrich는 “객관적으로 서로 닮지 않은 사물이라도 우리의 눈에는 아주 유사한 것처럼 보일 수가 있고, 객관적으로 비슷한 사물들도 전혀 달라 보일 수 있다.”는 전제로 ‘회화작품에는 이중의 리듬(a double rhythm), 즉 자연의 모방을 추구하는 기술적 발전의 리듬과 그 다음에 이어지는 단순화의 리듬이 존재한다.’고 언설하였다. 이러한 논점을 기반으로 삼고 있는 그의 캐리커처에 대한 분석(The Experiment of Caricature)은 본 논문에서 다룬 자연주의적 사실성과 주관적 사실성의 변증적 관계, <김석주 공신화상>의 표현·인지방식에 대한 문제의식과 맥락

더불어 추사와 사실성의 문제는 얼굴의 형상뿐만 아니라 표현 기법의 측면에서도 고려되어야 한다. 이 화상의 옷 주름은 다소 각진 선묘로 이루어졌지만 뚜렷한 음영처리를 통해 의복의 굴곡과 풍성한 볼륨이 드러나 있다. 이에 반해 얼굴에는 약간의 선염만 가미되었을 뿐, 비교적 굵은 선묘로 윤곽과 주름이 표현되어있고 별다른 음영처리가 없어서 전체적으로 평면적인 느낌을 준다. 이는 비슷한 시기에 그려진 <남구만 초상>이나 조세걸이 그린 것으로 추정되는 <朴世堂肖像> 두 본(도 12)(도 13)의 얼굴 부분에 적극적인 음영 표현 방식이 적용되었다는 점에서도 확연히 다른 표현 방식이라 할 수 있다.⁴⁰ 이와 같이 동일한 작품 내에서 의복과 얼굴의 표현기법이 차이나고, 동시기의 다른 작품과도 대조적인 표현 양상을 보이는 이유는 인물을 직접 대면하지 못하는 추사의 근원적 한계에서 비롯된 결과로 추측된다.

결론적으로 17세기 후반 서양화법을 통한 자연주의적 사실성이 발현되던 시점에, 김석주의 얼굴이 비현실적인 형상과 시대성에 맞지 않는 표현기법으로 재현된 까닭은 화상의 파괴와 김석주의 죽음으로 인해 그의 공신화상이 다시 추사되었기 때문이라 판단된다.



도 12 傳 조세걸, <박세당 초상(정면본)> 세부
(장서각 사진 제공)



도 13 傳 조세걸, <박세당 초상(칠분면본)> 세부
(장서각 사진 제공)

이 맞닿아있다. E. H. Gombrich, *Art And Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New Jersey: Princeton University Press, 2000), pp. 330-358.

⁴⁰ <남구만 초상>은 얼굴의 입체감을 살리기 위해 선묘의 효과를 극소화하고 선염처리를 주로 활용하였고, <박세당 초상> 두 본 또한 背彩와 선염을 통해 얼굴의 음영을 표현하려고 노력한 흔적이 역력하다. 박은순, 「남구만 초상, 『한국의 초상화 -역사 속의 인물과 조우하다』(문화재청, 1999), pp. 154-159; 윤진영, 앞의 논문(2006), pp. 248-252.

IV. 〈金萬基 功臣畫像〉과 儒畫 金鎮圭

그동안 보사공신화상으로 알려진 것은 〈김석주 공신화상〉 한 본뿐이었기 때문에 그 대략적인 전모를 파악할 수 없었다. 그러나 〈김만기 공신화상〉이 새롭게 공개되면서 보사공신화상의 제작 양상이 생각보다 더 특이했다는 사실을 확인하게 되었다. 일반적으로 동시기에 제작된 공신화상은 얼굴 이외의 나머지 요소들이 동일하게 표현되지만, 두 화상은 정면관과 호피방석 등의 형식적 요소만 동일할 뿐 단령의 차림새, 흉배 장식, 발받침의 형태에서 확연한 차이점을 보이고 있어 기존의 공신화상들과는 다른 양상을 보인다. 이와 같은 이례적인 현상이 나타나게 된 이유는 바로 金鎮圭(1658 1716)라는 숨은 인물의 역할이 있었기 때문이다. 의궤에는 드러나지 않지만 김만기의 차남인 김진규는 아버지의 공신화상 제작에 직간접적으로 간여했고, 화상에는 그의 굴곡진 개인사가 녹아있다. 이에 〈김만기 공신화상〉에 대한 이해는 김진규로부터 시작되어야 한다.

1. 金鎮圭의 공신화상 제작과 絶筆

金萬基(1633 1687)는 禮學의 대가인 金長生의 증손이며, 그의 딸이 숙종의 正妃로 책봉되면서 國舅로서 光城府院君에 봉해졌다. 그리고 김석주와 함께 경신년의 역모를 다스린 공으로 보사공신 일등에 녹훈되었다. 그의 후손가에는 공신화상 이외에도 비슷한 형식으로 제작된 또 다른 김만기의 초상이 함께 가전되었다(도 14). 두 그림은 형식적으로 거의 동일하며 각각 正裝官服과 時服을 입고 있다는 차이가 있다. 화면에는 모두 肅宗御製畫像贊과 화상이 제작된 전말이 적혀 있는데, 이를 통해서 정장관복본은 갑술년에 재제작된 보사공신화상이며, 시복본(이하 〈김만기 시복본 초상〉)은 공신화상을 만들 때 함께 제작한 것이라는 사실을 알 수 있다.

(〈김만기 공신화상〉 좌측 하단의 화상 제작 전말)

先臣(김만기)이 경신년(1680)에 保社功臣으로 책봉되어 有



도 14 작자미상, 〈김만기 시복본 초상〉, 1694년, 171×88.3cm, 건본채색, 광산김씨 충정공 후손가 소장, 장서각 기탁 (필자 촬영)

시(녹훈도감)에서 전례에 따라 像을 그렸는데 실제로는 臣 鎮圭가 그린 것입니다. 기사년(1689)에 奸凶들이 錄勳을 罷하여서 불태워지는 것을 면치 못했지만 갑술년(1694)에 復勳되면서 개인적으로 간직하고 있던 예전의 草本을 畫工에게 摸寫시켜 追成하였습니다. 上께서 가져오라고 명하시며 贊文을 짓고 손수 別紙에 써서 하사하셨으니, 이는 진실로 특별한 聖恩입니다. 그래서 삼가 御筆을 모사하여 그림 위에 게시합니다. 臣 鎮圭 拜手하고 삼가 기록합니다.⁴¹

《김만기 시복본 초상》 좌측 상단의 화상 제작 전말)

先府君께서 경신년(1680)에 공신으로 책봉되시어 有司(녹훈도감)에서 圖像을 준비하였는데 바로 不肖(김진규)가 그린 것이다. 기사년(1689)에 奸凶들이 녹훈을 파하여 도상을 불태웠으나, 갑술년(1694)에 복훈되면서 화공에게 이전에 남겨둔 草本을 摸寫시켜 追成하였다. 上께서 가져오라고 명하시며, 贊文을 짓고 손수 別紙에 써서 하사하셨으니 진실로 특별한 聖恩이다. 모사할 때 불초가 화공을 시켜 따로 한 본을 마련한 것은 개인적으로 간직하기 위해서다. 이것은 上께서 보신 것은 아니지만 畫像贊을 써주신 은혜는 마땅히 널리 알려야하므로, 유사(복훈도감)에서 만든 그림에는 삼가 어필을 옮겨 모사하고 여기에는 화상찬의 글을 옮겨 적었다[傳書]. 이에 그 顛末을 기록한다. 不肖男 鎮圭 피눈물을 흘리며 삼가 쓰다.⁴²

김진규가 쓴 위의 기록에서 주목되는 점은 그 자신이 경신년 녹훈 때 아버지의 공신화상을 그렸다는 대목이다. 『녹훈도감의궤』에는 그의 이름이 단 한 번도 언급되지 않았지만, 이는 여타의 문헌에서도 확인되는 분명한 사실이다.⁴³

그는 문과에 장원급제하고 훗날 大提學에 오를 정도로 학문적 명망을 얻은 학자였다. 더불어 隸書에 일가를 이루었고, 尹斗緒가 儒畫중의 第一로 꼽을 만큼 당대에 화명을 얻었다.⁴⁴ 김만기의 공신화상 이외에도 숙부이자 스승인 김만중의 초상(도 15), 늘 존경해 마지않던 송시열의 초

41 先臣於庚申策保社勳 有司遵例圖像 而臣鎮圭實圖之 己巳奸凶之罷勳也 不免燒毀 逮甲戌復勳 使工摸前日艸本之私藏者 而追成 上命取進 製贊手書別紙以賜 茲實異恩也 謹摸御筆 移揭圖上 臣鎮圭 拜手敬識

42 先府君之庚申策勳也 有司具圖像卽不肖所畫 己巳奸凶罷勳而燒毀之 甲戌復勳 使工摸前日所遺艸本而追成 上命取進 製贊手書別紙以賜 實異恩也 摸寫時不肖要工別具一本 爲私藏計 此雖未塵 乙覽宸章之所褒嘉 宜廣其宣布 故有司所具本 謹已摸移御筆 而此則傳書 仍識其顛末 不肖男鎮圭 血泣謹書(밑줄 친 ‘肖’는 박락되어 잘 보이지 않지만, 일부 남은 획과 문맥을 고려하여 확정하였다).

43 『肅宗實錄』, 卷29, 肅宗21年(1695) 7月 27日; 『承政院日記』, 17冊, 肅宗14年(1688) 3月 7日; 같은 책, 1026冊 英祖24年(1748) 2月 4日 참조.

44 유흥준, 『화인열전』1(역사비평사, 2004), p. 342; 『燃藜室記述·別集』, 卷14, 文藝典故, 「畫家」 참조.



도 15 傳 김진규, <김만중 초상>
연대미상, 171.2×88.1cm
견본채색, 광산김씨 서포
후손가 소장, 대전시립박물관
기탁 (박물관 사진 제공)



도 16 김진규, <송시열 초상초본>, 1680년,
56.5×36.5cm 유지묵필, 국립청주박
물관 (조선미, 『한국의 초상화: 形과
影의 예술』 (돌베개, 2009), p.192.)



도 17 김진규, <김만기 반신초상>,
1680년, 59.5×31.9cm,
견본채색, 광산김씨 충정공
후손가 소장, 장서각 기탁
(필자 촬영)

상초본(도 16)을 그렸던 것으로 봐서 친족이나 자신이 존경하는 인물의 초상을 더러 그렸던 것으로 짐작되며, 그 연장선상에서 공신화상 제작은 아버지의 일등공신 책봉을 축하하기 위한孝의 실천이었다는 것을 미루어 짐작할 수 있다.⁴⁵

그가 그린 경신년의 공신화상은 불타버렸기 때문에 그 면모를 확인할 수 없지만, 당시에 제작한 화상초본만은 화마를 피하였다. 채색초본으로 제작된 <김만기 반신초상>(도 17)의 우측 상단에는 “光城府院君瑞石金公遺像”이라고 묵서되어있고 좌측 상단에는 “48세에 그려졌다. 아들 진규가 그린 것으로 갑술년의 두 본은 이것을 모사하였다[四十八歲所畫 男鎮圭寫 甲戌兩本摸此].”고 기록되어있다. 1680년 보사공신으로 책봉될 때 김만기의 나이는 48세였으므로 이 그림은 경신년 녹훈 때 제작된 것이 확실하며, 이 그림을 모사한 ‘갑술년의 두 본’은 현전하는 <김만기 공신화상>과 <김만기 시복본 초상>이라는 것을 알 수 있다.

김진규는 시복본 초상을 추가로 제작한 이유를 개인적으로 간직하기 위함이라고 밝혔다.

⁴⁵ <김만중 초상>은 후대이모본이라는 설이 있으나, 김만기 초상 세 점과 필치가 매우 흡사한 점을 미루어 봤을 때 보다 신중한 검토가 필요할 것으로 생각된다.

순리 상 공신화상은 장자인 金鎭龜가 간직하게 되어 있으므로 자신이 모실 것을 따로 만든 것이다. 이 그림인지는 확실치 않지만 김진규는 외직에 있어서 아버지의 忌祭에 참석하지 못할 때에는 영정을 모시고 따로 제사를 지냈다.⁴⁶ 그의 조카인 金普澤도 김만기의 공신화상을 모사하였는데,⁴⁷ 그 이유 역시 외직에 나가 있을 때 神主의 대용으로 사용하기 위한 방편이었던 것으로 추측된다.⁴⁸

한편 현전하는 세 그림 속 김만기의 얼굴과 관모 등의 치수를 측정해 보면 최대 5mm 정도의 차이만 날 뿐 크기가 거의 같고, 수염 속에 묻혀있는 몇 가닥 흰털까지 그대로 남아있다. 아마도 <김만기 반신초상>을 모본으로 삼은 油紙草本을 먼저 제작하고, 이것을 비단 아래에 두고서 비치는 모습을 그대로 모사했을 것으로 추정된다. 특이한 점은 세 그림 모두 왼쪽 눈에는 동공을 표현하지 않고 갈색 눈동자 위에 흰색 안료를 얇게 덧칠했다는 것인데, 김만기가 한 쪽 눈을 실명했기 때문에 이렇게 표현한 것으로 보인다.⁴⁹

이와 같이 초본을 치밀하게 모방하고 김만기의 신체적 장애까지 그대로 묘사한 것은 김진규가 초상 제작에 있어 形似論的 입장을 갖고 있었다는 점과 맥락이 닿아있다. 1713년 숙종어진을 圖寫할 때 김진규는 화법에 뛰어나다는 이유로 提調에 뽑혀 어진도사를 지휘하였다. 그는 얼굴을 채색할 때 반드시 御容을 직접 보고 작업해야하며 채색이 부족한 시간에는 얼굴 채색 작업

⁴⁶ 김진규는 1696년 12월에 淮陽府使로 부임한 적이 있었다. 그는 이곳에서 영정을 걸고 아버지의 기제사를 두 차례 지냈다. 金鎭圭, 『竹泉集』, 卷13, 祭文, 「淮陽任所遇先忌祭遺影文」; 같은 책, 卷13, 祭文, 「淮陽任所再遇先忌祭遺影文」 참조.

⁴⁷ 영조는 임인옥사에 연루된 金龍澤(김만중의 손자)에 대해 언급하면서, 예전에 김보택(김용택의 육촌)이 그린 김만기의 화상을 봤다는 것을 떠올렸다. 그 그림에는 ‘忠孝傳家’라고 새긴 인장이 찍혀있었고 숙종의 어제찬문이 적혀있었다고 언급하며, 이러한 충신 집안에서 역적이 나왔다는 것을 한탄했다. 이 그림에 숙종의 어제찬문이 적혀있었던 것으로 봐서 김보택의 그림은 <김만기 공신화상>의 모사품으로 추정된다. 『承政院日記』 911冊 英祖16年(1740) 5月 12日. “曾見金普澤所畫其祖光城畫像 有忠孝傳家四字圖書 其贊卽先朝御製也 予觀忠孝二字 心有所惕 然感動矣 故判書金鎭圭若在 豈有如此等事哉”

⁴⁸ 김보택은 水原府使에 부임할 때, 사당에 봉안된 아버지 김진규의 영정을 수원으로 가지고 가서 관아의 사당에 봉안하고 때마다 예를 올렸다. 그리고 그의 형 金春澤은 앞으로 다른 동생들도 외직으로 부임하면 마땅히 이와 같이 해야 된다고 하였다. 김진규·김보택의 예와 김춘택의 언설을 고려해보면 광산김씨 집안에서는 외직 부임을 이유로 제사에 참석하지 못할 경우에는 각자의 임지에서 신주의 대용으로 영정을 사용하여 따로 제사를 지내는 전통이 있었던 것으로 보인다. 강관식, 「우암 송시열의 화상 기문과 주자성리학적 영정 제의관」, 『美術史學』 33호(2017), pp. 115-116 참조.

⁴⁹ 『孝宗實錄』 11卷, 孝宗 4年 12月 22日. “憲府啓曰 金萬基一目病盲 請削去槐院之選 而槐院掌務官 亦推考 上以非渠之罪 不從”; 趙龜錫, 『藏六堂遺集』, 卷下, 疏, 「玉堂聯名論沈儒行論事之失 仍辭職疏」, “金萬基之家世才望 年少聰敏 一榜之中 無出其右 豈可坐其眼病 追削於既參之後乎 苟其人 有可取之行 則曾在宣廟朝 亦有病盲 而置之近密 傳之至今 以爲美談”; 金鎭圭, 앞의 책, 卷30, 「家狀」, “掌令沈儒行 乃以府君眼瞶爲言 請削選 上不聽”

을 하지 않아야 한다고 건의할 만큼, 치밀한 관찰을 통해 인물을 생생하고 髣髴하게 재현해야 한다는 입장을 갖고 있었다.⁵⁰ 그리고 자신이 그린 <송시열 초상초본> 위에 형상의 세세한 부분까지 잘잘못을 寸評으로 남겨둔 것만 보더라도, 그가 얼마나 形似에 주의를 기울였는지 짐작할 수 있다.⁵¹ 이러한 김진규의 태도로 봤을 때, <김만기 공신화상>과 <김만기 시복본 초상>의 제작에 그가 직접 나서서 일일이 畫工들을 지휘하고 생전의 김만기의 모습을 방불하게 재현하려고 노력했을 것으로 생각된다. 그리고 그의 적극적인 개입이 현전하는 두 보사공신화상의 시각적 차이점을 초래했을 것으로 짐작된다.

갑술년의 두 화상을 그린 화공이 누구인지는 확실하지 않다. 복훈도감에 참여한 화사일 가능성이 높지만 <김석주 공신화상>과는 형식이나 필치가 판이하게 차이나는 것으로 봐서 조세걸이나 송창엽일 가능성은 희박하다. 그리고 비교 대상으로 삼을 나머지 화사들의 초상화는 현재 남아있는 것이 없기 때문에 두 그림의 작자 비정은 사실상 어렵다.⁵² 이보다 주목해봐야 할 점은 김진규가 왜 갑술년에는 직접 화상을 그리지 않고 화공을 시켰냐는 것이다. 경신년과 갑술년 사이에 어떠한 변수가 작용하지 않고서는 이것은 쉽게 이해되지 않는 일이기 때문이다. 화상의 제작 전말에서는 추론할만한 단서가 확인되지 않지만, 김진규의 삶을 되짚어봤을 때 太祖御眞摸寫의 일로 ‘絶筆’을 선언하게 되었던 사건이 화상의 작자가 김진규에서 화공으로 바뀐 원인이었던 것으로 짐작된다.

1688년 숙종은 世祖와 元宗의 어진이 모셔진 南別殿에 太祖의 어진을 모사하여 추가봉안하기로 결정하였다. 그리고 경신년(1680) 김만기와 김석주의 공신화상을 친람했을 때 김진규가 그린 김만기의 공신화상이 가장 彷彿했다는 기억을 떠올리며 그에게 태조어진모사를 하명하였

⁵⁰ 1713년 숙종어진모사의 과정과 김진규의 초상화에 대한 관점은 다음의 논저에서 고찰된 바 있다. 진준현, 『肅宗代 御眞圖寫와 畫家들』, 『고문화』 48(1995. 6), pp. 89-119; 이성미, 『어진의궤와 미술사』 (소와당, 2012), pp. 58-77, 238-249; 윤진영, 『왕의 초상을 그린 화가들』, 『왕의 화가들』 (돌베개, 2012), pp. 140-145; 장진성, 『사실주의의 시대: 조선 후기 회화와 卽物寫眞』, 『미술사와 시각문화』 14호(2014), pp. 6-29; 문동수, 앞의 논문(2016), pp. 144-159.

⁵¹ 이 촌평에는 눈, 눈썹, 코, 수염의 묘사에서 잘못된 부분을 지적하거나 지시사항을 적어 놓았다. 직업화가가 이 초본을 저본삼아 정본을 그릴 때, 김진규가 일일이 적은 것으로 추정된다. 『末子大全』, 附錄, 卷11, 『年譜』, “先生眞像凡三本 (중략) 其一 卽門人金尙書鎮圭所草 而指揮畫師所傳寫也 華陽書院最初所奉本 是也”; 조선미, 『한국의 초상화: 形과 影의 예술』 (돌베개, 2009), pp. 194-195 참조.

⁵² 복훈도감에 참여한 윤상익은 1688년 태조어진모사 때 유순정의 공신화상을 베끼는 것으로 시재를 치루고, 이에 주관화사로 뽑힌 적이 있다. 당시의 시재 때 윤상익이 그렸을 것으로 추정되는 그림이 서울역사박물관과 경기도박물관에 소장되어있지만 현재로서는 그의 그림으로 확정할 수 있는 근거가 부족하며 추가적인 연구가 필요하다. 박은순, 『유순정 초상』, 『한국의 초상화: 역사속의 인물과 조우하다』 (문화재청, 2007), pp. 106-117; 윤진영, 앞의 책(2012), pp. 140-145 참조.

다.⁵³ 그러나 김진규는 마침 아버지 김만기의 喪을 치르고 있어서 대신들은 신하의 喪禮를 뺏을 수 없다는 명분으로 숙종을 만류하였고, 결국 태조어진모사는 여러 화원들을 試才하여 尹商翼을 비롯한 도화서 화원들에게 맡겨졌다. 비록 어진모사에 참여하지 않게 되었지만 이때의 일은 김진규에게 매우 충격이었던 것으로 보인다. 그의 行狀에는 ‘太祖大王影幀改摸의 일은 대신들의 말 덕분에 그 명이 환수되었지만, 공은 매우 통탄해하며 이로부터 絕筆하였다.’고 기록되어 있다.⁵⁴ 그가 절필까지 결심하게 된 이유는 사대부로서 그림으로 이름이 난 것을 수치로 여겼기 때문이며,⁵⁵ 당시의 정치적 형세 또한 영향을 끼쳤던 것으로 보인다. 이때는 기사환국이 일어나기 한 해 전으로, 淑媛 張氏(훗날의 장희빈)에 대한 숙종의 총애로 인해 남인이 다시 득세하던 시기였다. 남인들의 정치적 공격으로 많은 서인 인사들이 핍박되기 시작했으며, 1687년에는 김진규 또한 文臣 朔試射에 나오지 않았다는 사소한 이유로 파직되었다. 게다가 숙부이자 평생의 스승인 김만중도 숙원 장씨의 어머니를 무함했다는 죄로 유배되어 서인과 김진규의 집안은 매우 어려운 처지에 놓여 있었다.⁵⁶ 정치적 수세에 몰린 상황에서 아버지를 잃은 슬픔까지 겹친 김진규에게 畫事를 맡으라는 숙종의 부름은 매우 모욕적이고 뼈아픈 충격이었을 것이다.⁵⁷ 그리고 이와 같은 수모를 겪게 된 것은 경신년에 그린 아버지의 공신화상이 단초가 되었기 때문에 김진규는 이것을 일종의 筆禍로 여기고 결국 절필을 결심하게 되었던 것이다. 그의 절필 선언이 끝까지 견지되었는지는 알 수 없지만, 이 일은 다시 아버지의 공신화상을 그릴 수 없었던 제약으로 작용했을 것이다.

⁵³ 『承政院日記』, 17冊, 肅宗14年(1688) 3月 7日.

⁵⁴ 李頤命, 『疎齋集』, 卷17, 行狀, 「左參贊竹泉金公行狀」. “蓋公少時筆札之餘 亦善繪事 上所嘗聞知 故丁卯丁憂時 上命墨衰從事於太祖大王影幀改摸之役 因大臣言 雖還寢其命 公深自痛恨 自是絕筆”

⁵⁵ 김진규는 1695년에 인현왕후의 초상을 그리라는 숙종의 명을 받게 된다. 그러나 그는 이미 오랫동안 절필하였고 내전에 드나드는 것은 예법이 아니라는 이유로 이를 거절하였으며, 閔立本이 그러했던 것처럼 그림으로 이름이 나는 것을 수치로 여겼다고 전한다. 李頤命, 위의 책, 卷17, 行狀, 「左參贊竹泉金公行狀」. “至乙亥 上又命入內寫出 仁顯王后影子 公以久已絕筆 外臣入侍內殿 非禮法 且以閔立本事爲深恥 以死力辭”; 朱景元, 『唐朝名畫錄』, 「神品下【七人】」. “又太宗幸玄武池 見鸞瀉 戲 召立本圖之 左右誤呼云 宣畫師 立本大恥之 遂絕筆 誠諸子弟不令學畫”

⁵⁶ 김진규의 파직과 관련된 내용은 『承政院日記』, 16冊, 肅宗13年(1687) 2月 21日 기사 참조. 김만중의 유배와 관련된 내용은 『肅宗實錄』, 卷18, 肅宗13年(1687) 5月 1日, 9月 11日, 9月 12日 기사 참조.

⁵⁷ 숙종과 김진규는 공적으로 왕과 신하의 관계이지만 사적으로는 김진규가 숙종의 손위처남이었다. 그리고 김만기의 喪은 단순한 개인 집안의 상이 아니라 숙종의 장인, 즉 國舅의 상이었다. 조선시대에는 전란과 같은 급박한 상황에서도 나랏일로 신하의 상례를 빼앗지 않는다는 불문율이 있었는데, 하물며 그림 그리는 일로 자기 장인의 상례를 무시해버리는 숙종의 처사는 김진규에게 참을 수 없는 수모였을 것으로 생각된다.

2. 畫像 파괴의 기억과 御筆〈畫像贊〉模寫

숙종은 다시 제작된 공신화상을 대궐로 들여 친람하였고 김만기의 공신화상에 대한 畫像贊을 지어 직접 別紙에 써서 하사하였다. 그리고 언제인지 확실치 않지만 김진규는 이것을 갑술년의 두 화상에 옮겨 적었다. 이 화상찬은 단순히 김만기의 덕과 공로를 칭송하는 것으로 볼 수 있지만, 그 이면에는 김만기에 대한 숙종의 그리움과 참회가 담겨 있으며 서인세력의 복권을 선언하는 정치적 함의가 내포되어 있다.⁵⁸ 그리고 갑술년에 '부활'한 김만기의 공신화상 역시 그들의 정치적 복권을 상징하는 시각적 표징이었기 때문에 화상과 화상찬의 조합은 그 상징적 의미가 더욱 극대화되는 효과를 가질 수 있었을 것이다. 이러한 관점에서 보자면 김진규가 숙종의 화상찬을 옮겨 적은 목적은 단순히 국왕의 특별한 성은을 기념하기 위한 것이 아니라, 그 성은을 화상이라는 매체를 통해 또다시 가시적인 것으로 치환하여 화상에 권위를 부여하고 자신들의 정치적 복권을 강조하기 위한 것으로 해석할 수 있다.

숙종이 써준 화상찬은 현재 첩의 형태로 남아있다(도 18). 별지로 하사받은 것을 오래토록 寶藏하기 위해 김진규가 帖裝한 것으로 보인다.⁵⁹ 주목되는 점은 〈화상찬〉첩의 글씨와 〈김만기



도 18 숙종, 〈화상찬〉, 1694년, 종이에 필사한 이후 성첩, 광산김씨 충정공 후손가 소장, 장서각 기탁 (필자 촬영)

⁵⁸ 화상찬의 번역문은 다음과 같다. [서문] 어제 도상을 보니 완연히 살아서 마주하는 것 같았다. 슬픔을 이기지 못하고 약소하나마 贊詞를 지어 나의 뜻을 표한다. [본문] 그 덕과 그 행실에는/문장이 중요치 않았네/진실로 군자로 다/빛나는 명성이 크게 드러났네/훈공이 성대하게 드러나/紀績이 太常에 있다네/威畹에 어진이를 두었더니/나라가 더욱 빛났네/遺像 속의 맑고 고결한 모습/그리워하며 잊지 않았네/후세에 밝게 드러내었으니/오래토록 다함이 없을 것이네

⁵⁹ 첩의 표지에 붙은 題簽에는 隸書로 畫像贊이라 적혀있고 아래에 작은 글씨로 御製御筆이라 적혀 있는데, 그 필치를 봤을 때 김진규가 쓴 것으로 추정된다.



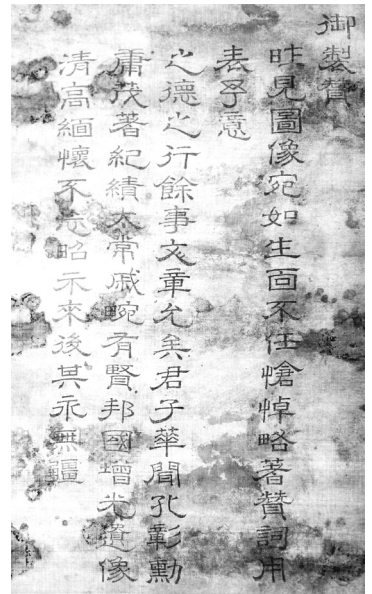
(左)도 19 <김만기 공신화상>의 화상찬 글씨체(왼쪽)와 <화상찬>의 글씨체(오른쪽) 비교 (필자 촬영)
 (右)도 20 <김만기 공신화상> 상단의 화상찬 글씨 '著' (필자 촬영)



공신화상)에 적혀있는 글씨가 필획의 세세한 부분까지 정확히 일치한다는 것이다(도 19). 臨書했다고 보기에는 너무나 필치가 똑같고 먹이 박락된 몇몇 글자에서 아주 가는 외곽선의 흔적이 간취되는 것으로 봐서, 김진규가 雙鉤法으로 어필을 그대로 옮긴 것으로 판단된다(도 20).

반면 <김만기 시복본 초상>에는 어필을 모사하지 않고 김진규 특유의 細長한 隸書 필법으로 화상찬을 옮겨 적었다(도 21). 두 그림의 화상찬 글씨체를 서로 다르게 한 이유는 공신화상과 시복본 초상의 位格을 구분하고 공신화상의 공식성과 유일성을 침범하지 않으려는 의도였을 것으로 판단된다. 시복본 초상은 어디까지나 私藏하기 위한 목적으로 제작된 것이기 때문에 의복 또한 공신화상의 도상인 正裝官服을 피해서 시복을 입은 모습으로 제작하였고, 제작전말에 쓰인 단어 표현에 있어서도 공신화상에는 김만기를 先臣이라 代稱하고 자신을 臣으로 지칭하였지만 시복본에서는 김만기를 先府君이라 부르고 자신을 不肖男으로 표현하여 공신화상과 시복본 초상의 성격을 공과 私로 엄밀하게 구분하고 있다. 즉 화상에 권위를 부여하기 위해 어제화상찬을 옮겨 적었지만, 시복본 초상은 국가의 공식적인 은전으로 제작된 것이 아니고 숙종이 親覽했던 것도 아니기 때문에 감히 어필을 모사하지 않았던 것으로 볼 수 있다.

한편 화상찬에 적힌 글씨체의 차이점 이외에 거꾸로 되짚어봐야 할 점이 있다. 공신화상에는 왜 쌍구법을 써가면서까지 어필을 모사했냐는 것이다. 시복본 초상에



도 21 <김만기 시복본 초상> 상단의 화상찬 (필자 촬영)

서처럼 자신의 글씨체로 적어도 그만인 것을 무슨 이유로 애써가며 어필을 모사했는지 반문하지 않을 수 없다. 이에 대한 직접적인 증거는 찾지 못했지만, 김진규의 삶을 반추해보면 어필을 모사하게 된 내적 동인에는 기사년에 겪은 정치적 재앙과 화상 파괴에 대한 기억이 있었을 것으로 짐작된다. 가문이 멸문의 위기에까지 놓이고 자신이 그런 아버지의 공신화상이 불태워졌던 기억은 그에게 지울 수 없는 상흔으로 남아있었을 것이다. 그리고 갑술년을 맞게 되면서 파괴되었던 아버지의 화상을 다시 마주하게 된 그의 심정은 누구보다 남달랐을 것이다. 이러한 김진규의 내면 의식을 고려해보면 어필을 모사한 목적에는 화상의 시각적 장엄과 권위를 격상시키는 것 이외에도 어필이 갖는 영원불멸성을 화상에 轉移시키려는 심산도 있었을 것으로 생각된다. 화상 위의 글씨는 비록 복제된 것이지만 그 시각적 기표는 절대 훼손될 수 없는 聖跡이므로, 화상 또한 그 신성성과 영원성을 공유하여 파괴할 수 없는 물질로 전환되기 때문이다. 다시 말해 정치적 몰락으로 인해 자신이 그린 아버지의 화상이 불태워지는 고통을 겪었던 김진규는 두 번 다시 이런 일이 일어나지 않기를 바라는 마음으로 어필을 모사했던 것으로 추측된다.

같은 맥락에서 화상 위에 그 제작과 파괴에 대한 전말을 기록한 이유는 후손들에게 기사년의 재앙을 환기시키고, 또 경계시키기 위한 의도였던 것으로 해석해 볼 수 있다. <김만기 공신화상>에서 얻을 수 있는 이미지 정보는 오로지 과거의 영광만을 떠올리게 만드는 것뿐이다. 그러므로 화상의 제작 전말이 그림 위에 적혀있지 않았다면, 그의 후손들은 위엄스런 김만기의 모습과 후광처럼 장엄된 숙종의 어필을 바라보면서 '忠孝傳家'의 자부심만을 고취시키며 잊고 싶은 과거의 고통은 망각의 영역으로 밀어 넣었을지도 모를 일이다. 그러나 김진규는 이 화상을 영광의 유산로만 남겨두지 않았다. '피눈물을 흘리며' 그때의 정치적 재난과 화상이 파괴되었던 고통의 기억을 기록함으로써 아버지의 공신화상을 警戒의 기념물로 치환시켰다. 기사년의 기억은 여타의 기록이나 구전으로도 전해졌겠지만 화상은 그 기억 속에 등장하는 역사적 실제, 구체적인 유물이기 때문에 그 위에 적힌 기록과 화상의 시각성은 후손들에게 더욱더 생생하게 그때의 기억을 환기시킬 수 있었을 것이다.

V. 맺음말

지금까지 保社功臣畫像의 제작, 파괴, 재제작 과정을 추적하고, 정치적 측면에서 당시 사람들이 이것을 어떻게 인식하고 이용하였는지 살펴 보았다. 그리고 <金錫胄 功臣畫像>과 <金萬基 功臣畫像>에서 보이는 일부의 조형적 특징을 화상의 파괴와 그로 인해 파생된 두 개의 기억, 즉

死後 인물에 대한 시각적 기억과 정치적 재난에 대한 기억이 투영된 결과로 해석해 보았다.

조선시대에 시행된 功臣 錄勳의 대부분은 反正, 逆謀, 反亂 등의 굵직한 정치적 사건이 처리되는 과정에서 이루어졌다. 이에 따라 공신화상에는 필연적으로 정치적 함의가 존재하게 되는데, 보사공신화상은 이러한 政治性이 가장 극명하게 드러나는 예라고 할 수 있다. 표면적으로 봤을 때 보사공신화상의 파괴와 재제작은 공신의 罷勳과 復勳에 따른 수순적인 결과로 단순 이해할 수 있지만, 근원적인 이유는 당시 사람들이 이 畫像을 黨派의 집권 정당성과 관련된 시각적 표징으로 인식했던 까닭이 크다. 보사공신화상은 南人이 逆黨이라는 것을 지시하는 가시적 증거였기 때문에 남인은 그것을 만인이 보는 앞에서 파괴하여 西人의 정치적 몰락을 선포하고 자신들의 집권 정당성을 피력하는 상징적인 정치 퍼포먼스의 도구로 이용하였다. 역으로 서인에게 있어서 파괴된 화상은 자신들의 집권 정당성을 대변하는 상징적 물질이었고 당파의 우상 또는 자기 先祖의 시각적 재현이었다. 그러므로 화상의 물질적 복원은 무너진 역사를 회복하고 옛 영광을 재현하여 기사년의 정치적 상처를 치유하는 상징적 의미를 지니고 있었고, 이러한 이유로 화상의 逼真性을 담보할 수 없다는 문제가 있었음에도 화상의 재제작이 강행되었다. 이와 같은 일련의 과정과 그 속에 담긴 정치적 의미는 그동안 忠義의 맥락으로만 설명되었던 공신화상의 성격이 시대적 상황에 따라 다양하게 해석될 수 있다는 일례를 보여준다.

〈김석주 공신화상〉은 제작 시점, 국적, 작자 등의 문제에서 많은 의문점을 안고 있었는데, 이 연구에서는 양식 분석과 문헌 고찰을 통해 1694년 曹世傑과 宋昌燁에 의해 그려진 것으로 비정하였다. 그리고 캐리커처처럼 독특하게 표현된 얼굴은 화상의 파괴와 대상의 부재로 인한 追寫의 과정에서, 팝진성을 확보하기 위한 방법으로 김석주의 '시각적 정체성'으로 여겨지던 눈썹이 과장된 결과로 추론해 보았다.

그동안 김석주의 얼굴이 불가해한 이미지로 여겨진 첫 번째 원인은 이것이 추사되었다는 사실을 알지 못했기 때문이지만, 부차적으로는 조선시대 초상화의 사실성에 대한 미술사적 서술이 '一毫不似 便是他人'이라는 문자의 뜻에 걸려 자연주의적 사실성만을 강조해 온 이유도 있었다고 본다. 추사의 과정에서는 오히려 주관적 사실성이 더욱 고려되어야 하는데 이 부분을 간과해왔던 것이다. 이에 본 연구에서 제시한 해석은 완전하게 증명되지 않은 가설이지만, 초상화를 보아왔던 종래의 시각에서 벗어나 기억과 재현, 추사와 사실성의 문제를 검토하고 김석주의 얼굴 표현에 대한 새로운 해석을 내놓았다는 점에서 의미가 있다고 생각한다.

기사년의 정치적 격변과 김만기의 공신화상 파괴는 김진규 개인에게 치욕과 고통의 기억으로 남았으며 그때의 傷痕은 다시 제작된 〈김만기 공신화상〉에 오롯이 새겨져 있다. 김진규는 자신이 그린 아버지의 공신화상이 政敵에 의해 불태워지는 수모를 겪었고, 정치적 핍박과 사대부로

서 畫役に 부름을 받는 모욕까지 받게 되면서 絶筆을 결심하게 되었다. 이에 공신화상이 재제작 될 때 직접 畫筆을 들지 않았지만, 그간의 정황을 화상 위에 모두 적음으로써 후손들에게 기사년의 기억을 환기시키고 또 경계시켰다. 그리고 숙종이 하사한 御製御筆 畫像贊의 글씨를 화상 위에 그대로 模寫하여 어필의 영원불멸성을 화상에 부여하고, 아버지의 공신화상이 두 번 다시 훼손되지 않기를 염원했던 것으로 보인다. 어필 화상찬과 공신화상의 시각적 상징은 보는 이로 하여금 과거의 영광을 떠올리게 하지만, 그 이면에는 김진규의 굴곡진 삶과 아픔의 기억이 자리하고 있었던 것이다.

그간에 진행된 공신화상에 대한 연구는 화상이라는 물질에만 초점을 두고 그 속에 ‘인간’은 빠져 있다는 느낌을 지울 수 없다. 공신화상을 읽는 讀法은 주로 양식사와 기법 분석에 편향되어 왔고, 인간에 대한 주목은 초상화의 장르적 특성으로 인하여 화상 속 인물의 성품과 일화를 연관 지어 그 人相을 품평하는 정도에 그치는 경우가 많았다. 그 이유는 작자가 밝혀지지 않은 작품이 많은 탓이겠지만, 기존의 연구 관점과 방법론을 고답적으로 답습해 온 까닭도 있을 것이라 생각된다. <김만기 공신화상>과 같이 작가 또는 제작 주체의 개인사, 그리고 당시의 정치사가 회화에 극적으로 交織 되어 나타나는 예는 매우 드문 것이기 때문에 이것이 공신화상을 읽는 보편적인 독법이 될 수는 없을 것이다. 그러나 이러한 특수성이 공신화상을 이해하는 또 하나의 시각이 되고, 공신화상에 대한 연구가 인간학으로서의 미술사 연구로 확장되는 작은 밑거름이 되길 기대한다.

*주제어(key words) 保社功臣(Bosa gongsin: an honorary title granted to meritorious officials in 1680), 功臣畫像(gongsin hwasang: portraits of meritorious officials), 金錫胄(Gim Seok-ju, 1634-1684), 金萬基(Gim Man-gi, 1633-1687), 曹世傑(Jo Se-gul, 1636-after 1705), 金鎮圭(Gim Jin-gyu, 1658-1716)

■ 투고일 2017년 9월 8일 | 심사개시일 2017년 9월 22일 | 심사완료일 2017년 10월 23일 ■

참고문헌

1. 사료

『唐朝名畫錄』
『錄勳都監儀軌』
『復勳都監儀軌』
『西浦先生集』
『疎齋集』
『宋子大全』
『肅宗實錄』
『承政院日記』
『息庵先生遺稿』
『燃藜室記述·別集』
『英祖實錄』
『玉吾齋集』
『藏六堂遺集』
『竹泉集』
『直菴集』
『漢京識略』
『孝宗實錄』

2. 한국어 문헌

강관식, 「조선시대 초상화를 읽는 다섯 가지 코드」, 『美術史學報』 제38집, 2012.
 , 「우암 송시열의 화상 기문과 주자성리학적 영정 제의관」, 『美術史學』 33호, 2017.
권혁산, 「朝鮮中期 功臣畫像에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2007.
노혜경, 「어제역석흥회(御製憶昔興懷)」, 『영조어제 해제』 6, 한국학중앙연구원 출판부, 2012.
문동수, 「사대부 초상화의 재발견: 사후 초상」, 『초상화의 비밀』, 국립중앙박물관, 2011.
 , 「肅宗·英祖 年間の 肖像畫 研究」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학 전공 박사학위논문,
 2016.
박은순, 「유순정 초상」, 『한국의 초상화: 역사속의 인물과 조우하다』, 문화재청, 2007.
 , 「남구만 초상」, 『한국의 초상화: 역사속의 인물과 조우하다』, 문화재청, 2007.
박정혜, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員」, 『미술사연구』 제9호, 1995.

- 실학박물관 편, 『청풍김씨 김육가문 기증자료 보고서』, 실학박물관, 2012.
- 우경섭, 『환국과 탕평의 시대』, 『국왕과 신하가 함께 만든 나라』, 국립고궁박물관, 2016.
- 유미나, 『17세기, 인·숙종기의 圖書畵와 畵員』, 『강좌 미술사』 제34호, 2010.
- 유홍준, 『화인열전』1, 역사비평사, 2004.
- 윤진영, 『평양화사 조세걸의 도사(圖書)활동과 화풍』, 『항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집 ‘미술사의 정립과 확산』 1권, 사회평론, 2006.
- , 『왕의 초상을 그린 화가들』, 『왕의 화가들』, 돌베개, 2012.
- 이상식, 『朝鮮後期 肅宗의 政局運營과 王權 研究』, 고려대학교 대학원 사학과 박사학위논문, 2005.
- 이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』, 소와당, 2008.
- , 『어진의궤와 미술사』, 소와당, 2012.
- 이태호, 『사람을 사랑한 시대의 예술, 조선 후기 초상화』, 마로니에북스, 2016.
- 장진성, 『사실주의의 시대: 조선 후기 회화와 ‘즉물사진(卽物寫眞)』, 『미술사와 시각문화』 14호, 2014.
- 정석범, 『조선후기 서양화풍 초상화와 유가적 自我』, 『미술사연구』 제21호, 2007.
- 조선미, 『韓國 肖像畵 研究』, 열화당, 1983.
- , 『朝鮮 後期 中國 肖像畵의 流入과 韓國的 變用 赴京使臣 持來本을 중심으로』, 『미술사논단』 제14호, 2002.
- , 『17세기 공신상에 대하여』, 『다시 보는 우리 초상의 세계』, 국립문화재연구소, 2007.
- , 『한국의 초상화: 形과 影의 예술』, 돌베개, 2009.
- 조인수, 『물질문화연구와 동양미술』, 『미술사와 시각문화』 7권, 2008.
- , 『조선시대의 초상화와 조상숭배』, 『미술자료』 제81호, 2012.
- 진준현, 『肅宗代 御眞圖寫와 畵家들』, 『고문화』 48, 1995.

3. 서양어 문헌

- Ernst, Gombrich. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

국문초록

保社功臣畫像은 숙종연간에 일어난 庚申·己巳·甲戌換局에 의하여 제작과 파괴, 재제작의 과정을 거쳤다. 이 연구에서는 그 일련의 과정을 검토하여 공신화상의 정치적 함의에 대해 고찰하고, 畫像의 파괴로 인해 촉발된 死後 인물에 대한 기억과 정치적 재난에 대한 기억이 현전하는 <金錫胄 功臣畫像>과 <金萬基 功臣畫像>에 각각 투영 되었다는 것을 추론해 보았다.

己巳年(1689년)의 보사공신화상 파괴는 西人의 몰락을 상징하며, 甲戌年(1694년)에 다시 제작된 공신화상은 그들의 복권을 선언하는 시각적 징표였다. 화상이 재제작 되는 시점에는 공신들의 사망으로 인해 화상의 逼真性을 확보할 수 없다는 문제를 안고 있었지만, 서인은 예전의 畫像草本과 화가의 상상력에 의지한 追寫를 방편으로 삼았다. 그들이 표방한 재제작의 명분은 공신화상의 政敎의 대의와 효과에 있었지만, 그 이면의 목적에는 공신에 대한 儀典을 온전하게 시행하여 과거의 정치적 상처를 치유하고 자신들의 옛 영광을 재현하고자 했던 의도가 있었다.

清代 초상화풍의 유입과 영향을 간취할 수 있는 <김석주 공신화상>은 독특한 조형성과 표현 방식으로 인해 조선시대 초상화의 역사에서 주요한 위치를 점유하고 있다. 그러나 국적, 제작 시점, 작자 등의 문제에서 많은 의문점을 안고 있었는데, 이 연구에서는 그림의 양식과 문헌 분석을 통해 1694년에 曹世傑과 宋昌燁에 의해 그려진 것으로 비정하였다. 한편 김석주의 캐리커처(caricature) 같은 얼굴과 비현실적인 눈썹 표현은 그동안 불가해한 이미지로만 여겨졌는데, 이와 같은 조형이 산생된 이유를 대상의 부재로 인한 追寫의 과정에서 핏진성을 확보하기 위한 노력의 결과였던 것으로 논설하였다. 즉 화상이 파괴되고 김석주 死後에 그에 대한 시각적 기억이 화상으로 재현되면서, 관자에게 화상이 핏진하게 묘사되었다는 느낌을 주기 위해 그의 시각적 정체성으로 여겨지던 신체적 특징이 과장되게 표현된 것으로 추론해 보았다.

金鑣圭는 경신년에 아버지 김만기의 공신화상을 그렸지만 그 화상은 기사년의 정치적 재난으로 인해 파괴되었고, 현전하는 <김만기 공신화상>은 갑술년에 畫工에 의해 다시 제작된 것이다. 화상의 작자가 화공으로 바뀐 이유는 김진규가 겪은 정치적 고초와 筆禍, 그로 인한 絕筆이 원인이었을 것으로 추정된다. 김진규는 갑술년의 공신화상, 즉 현전하는 <김만기 공신화상>을 그리지 않았지만 숙종이 別紙에 써서 하사해준 御筆 畫像贊을 화상에 옮겨 적음으로써 그 시각적 莊嚴을 격상시키는 동시에 정치적 복권이라는 화상의 내재적 상징을 강화하였다. 그리고 그 내용뿐만 아니라 雙鉤法으로 어필의 조형 또한 그대로 화상에 옮겼는데, 이는 어필이 갖는 영원불멸성을 화상에 轉移시켜 아버지의 공신화상이 두 번 다시 훼손되지 않기를 염원했던 것으로 짐작된다. 화상 위에 적힌 어필은 공신의 영광을 상징하는 시각적 기표이지만, 한편으로는 김진규 개인의 고통과 정치적 상처가 새겨진 것이라 할 수 있다.

보사공신화상은 조선시대 공신화상의 전체적인 역사를 놓고 봤을 때 그 제작 과정과 조형적 측면에

서 특수성을 가지며, 한 인간의 개인사, 당시의 정치사, 회화사가 교직된 양상을 살필 수 있는 대표적 사례라 할 수 있다. 그러나 기존의 연구는 양식사와 기법에만 주목하여 이에 대한 담론이 제한적으로 형성되었는데, 이 연구에서는 화상의 정치적 성격, 화상의 파괴가 조형에 미친 영향, 재현과 사실성의 문제 등에 주목하여 보사공신화상을 바라보는 시각과 담론을 확장했다는 점에서 의의가 있다고 하겠다.

Abstract

**Portraits of *Bosa gongsin*: Destruction of Image and
Two Kinds of Memory**

Shin Min-gyu*

Portraits of *Bosa gongsin* (an honorary title granted by the King to meritorious officials who successfully led a political reversal in 1680) has undergone a sequence of production, destruction, and re-production over the course of continuous political reversals (in 1680, 1689, and 1694) during the reign of King Sukjong (r. 1674-1720). This essay examines political implications inherent in the portraits to argue that two kinds of memory—commemoration of a dead person and remembrance of a political disaster, both having been rekindled by the destruction of the images—are reflected in *Portrait of Gim Seok-ju* and *Portrait of Gim Man-gi*.

The destruction of the *Bosa gongsin* portraits in 1689 stands for the fall of the Western faction, whereas the re-production of the paintings in 1694 is indicative of the group's political reinstatement. At the time of the re-production did an issue arise involving verisimilitude of the portrayals, however, because the sitters—meritorious subjects—have been dead for years. The partisan coterie tried to settle the issue by putting reliance on portrait drafts, used earlier, and painter's imagination. The members of the faction sought ostensible justification from a moral and ritual cause, but their true intention was to lick political wounds and to revive the

* National Palace Museum of Korea

glory of the old days through offering a valid ritual performance to their factional antecedents.

Displaying some influence from Qing dynasty portraits, the Portrait of *Gim Seok-ju* holds an important position in the history of Joseon portrait for its distinctive artistic formation and expression. While the painting has previously carried many questions concerning its nationality, date, and author, a close examination of the painting's style and literary sources leads to an argument that Jo Se-gul (1636-after 1705) and Song Chang-yup (dates unknown) painted it together in 1694. This study also argues that the caricature-like rendition of Gim's face and the unnatural depiction of his eyebrows in specific, which have long been considered inscrutable, are in fact a result of endeavors to achieve lifelikeness from the absence while producing posthumous portraits. In other words, the facial features, which had distinguished Gim Seok-ju in his lifetime, went through graphic exaggeration, I argue, in order to give an impression of verisimilitude to the pictorial representation for which visual memories of the deceased were the only source at the time when the earlier image has already gone.

The original *Portrait of Gim Man-gi* by his son Gim Jin-gyu (1658-1716) in 1680 was not able to escape destruction in the year of the political turmoil 1689, either; and the surviving painting is a re-production by a nameless artisan in 1694. Probably the assignment of the work to the artisan painter resulted from Gim's decision that he would no longer brush, the announcement made after having experienced political hardships as well as severe incidents occasioned by a serious slip of the pen. Instead, Gim Jin-gyu transcribed a royal encomium to the portrait, which King Sukjong has bestowed on a separate sheet of paper, onto the portrait scroll itself. The royal eulogy adds to the visual grandeur of the scroll and reinforces a signification intrinsic to the remaking of the portrait, that is to say the political reinstatement. Gim Jin-gyu's transcription is not merely for its content but itself a tracing copy of every character in the King's writings: perhaps he hoped that the transference of the permanence and immortality, the virtues indwelling to royal literary outputs, would prevent the portrait of his father from any future damage. A visual signifier denoting the honor of the meritorious official, the King's writing is on the other hand an inscription with which Gim Jin-gyu's personal and political afflictions are embedded.

The portraits of *Bosa gongsin* occupy a special place in the entire history of the Joseon

portraits of meritorious officials for their making process and artistic expression. In addition, they make a representative case of interweaving the multiple threads of the personal history of an individual, the political affairs and currents, and the art history. Previous scholarships have paid limited attention to the styles and the techniques, however. This essay takes its significance by expanding the perspective and the discursive range of the portraits, drawing scholarly attention to the political nature of the images, the impact that the destruction of the images brought to a new artistic formation, and the issues of representation and verisimilitude.