creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

기산풍속도의 기록학적 가치와 의의

2023년 2월

서울대학교 대학원

인문대학 협동과정 기록학전공

박 지 순

기산풍속도의 기록학적 가치와 의의

지도교수 강 정 원

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 10월

서울대학교 대학원
인문대학 협동과정 기록학전공
박 지 순

박지순의 석사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위 원 장 김 태 웅 (인)

부위원장 강 정 원 (인)

위 원 정 형 호 (인)

국문초록

본고는 기산 김준근(金俊根)이 그린 『기산풍속도(箕山風俗圖)』 1094점을 대상으로 소장 현황 및 기록학적 특성을 살피고 기록가치와 의의를 분석하였다. 본 연구는 전체 5장으로 구성하는데 1장 서론에서는 기산풍속도라는 조선시대 생활사의 연구 자료이자 기록물로서 가치가 있음을 언급하고 미술작품이 기록물로서 다루어질 수 있는지에 대해 알아보았다.

2장에서는 세계기록유산의 등재기준인 진본성을 토대로 기산풍속도가 내용물이 진본이고 김준근이 생산한 기록물인지 확인하고자 한다. 2장 1절은 기산풍속도의 소장 현황으로 수량과 아카이빙 현황, 소장 경위에 대해서 파악한다. 2장 2절에서는 기산풍속도의 내용 기술로 크게 생산자 김준근의 배경, 기산풍속도의 회화적, 양식적 특징으로 나누어 살피고 2장 3절에서는 작품의 생산 배경과 생산 방식에 대해 알아본다.

기산풍속도는 국내외 10개국에 1094점이 소장되어 있는데 국내보다 해외의 소장 비율이 더 높고 대부분의 기산풍속도들은 구매 혹은 기증을 통해 박물관에 소장되었다. 생산자인 김준근은 그의 작품 및 외국인들의 기록을 토대로 1880년대 후반부터 1890년대 말까지 부산, 원산, 인천과 같은 개항장들을 중심으로 활동한 중인 출신의 기독교인임을 알 수 있었다. 한편 개항에 따른 서구인의 방문과 조선 풍속화의 성격의 변화에 따라 기산풍속도가 생산되었는데 특징이 일괄되지 않은 면을 볼 수 있었다. 기산풍속도는 1,094점에 달하기 때문에 2인 이상의 공동으로 생산했다고 여겨지는데 이러한 배경으로는 기산풍속도가 해외 수출을 염두에 둔 수출화라는 점을 들 수 있다.

3장과 4장에서는 기산풍속도의 기록학적인 특성을 알아보기 위해 그 평가기준으로 증거성과 정보성을 삼았다. 전체 수량 1094점 중에서 형벌 관련 그림들은 증거성과, 놀이 그림들은 정보성과 관련하여 기록물로서 지니는 특성을 구체적으로 살펴보기로 한다.

3장에서는 문헌기록이나 풍속화에 잘 나타나지 않는 형벌과 관련된 그림들을 통해 기산풍속도가 과연 사람들의 흔적이 담긴 증거물로서 신뢰할 만한지를 판단할 것이다. 먼저 3장 1절에서는 증거성의 개념과 특징을 파악한다. 3장 2절에서 형벌들 중 태장형(笞杖刑)과 주리형(周牢刑) 그림들의 수량과 특징에 대해 알아보고 3장 3절에서 형벌 그림들과 일제강점기의 사진엽서들과 비교하였다. 형벌의 경우 외국인들의 기록과 사진엽서에 나타난 모양을 사실적으로 그려졌는데 심지어 집행관의 습관적 행동까지 반영된 것을 볼 수 있었다. 이를 토대로 김준근의 그림은 다양한 형벌의 내용을 객관적인 입장에서 그렸음을 알 수 있다.

놀이의 경우 과거에서부터 전승 되던 놀이 양상을 잘 반영했는지 알아보기 위해 정보성에 초점을 맞추어 볼 것이다. 4장 1절은 3장 1절과 마찬가지로 정보성의 개념과 특징을 파악하였다. 이후 4장 2절에서는 놀이 그림들 중 연날리기와 그네뛰기 그림의 수량을 파악하고 4장 3절에서는 조선 후기의 『경도잡지(京都雜誌)』, 『동국세시기(東國歲時記)』, 『해동죽지(海東竹枝)』의 세시기(歲時記) 내용과 놀이 그림들의 내용과 비교하였다. 놀이의 경우 기산 김준근은 세시기에 따라 그림을 그린 것은 아니고 외국인들에게 풍속을 이해시킬 목적으로 일반화된 모습을 담았다는 사실을 알 수 있었다.

기록학적인 의의로는 기산풍속도는 시각적인 기록물이자 민속기록물로써 다양한 분야에 걸쳐 사람들의 활동의 흔적이 그림으로 기록했다는 점을 들 수 있다. 그러나 한계점으로는 풍속화가 풍속 단면만을 재현한 것이고 화가의 주관적인 관점이 반영되어 있기 때문에 객관적이지 못한 면을 이야기할 수 있다. 그럼에도 불구하고 다양한 풍속을 망라한 기산풍속도는 민속기록물로서 더 연구될 가치가 있다고 보인다.

주요어 : 기산, 김준근, 풍속화, 조선시대
학 번 : 2019-21211

목 차

제 1 장 서론 ····· 1
제 1 절 연구목적과 연구의의 ····· 1
제 2 절 선행연구 검토 ····· 5
제 3 절 연구방법 및 논문의 구성 ····· 9

제 2 장 기산풍속화의 진본성 ····· 10
제 1 절 기산풍속도의 소장 현황 ····· 11
1. 기산풍속도의 수량 ····· 11
2. 기산풍속도의 아카이빙 현황 ····· 16
3. 기산풍속도의 소장 경위 ····· 18
제 2 절 기산풍속도의 내용 기술 ····· 21
1. 기산 김준근의 배경 및 활동 ····· 21
2. 특징 ····· 26
1) 회화적 특징 ····· 27
2) 양식적 특징 ····· 30
제 3 절 작품의 생산 배경 및 생산 방식 ····· 32
1. 작품 생산 배경 ····· 32
1) 개항과 서양인의 방문 ····· 32
2) 조선 풍속화의 변화 ····· 33
2. 작품 생산 방식 ····· 35

제 3 장 기산풍속화의 증거성 ····· 39
제 1 절 증거성의 개념 및 특징 ····· 39
제 2 절 형벌 그림의 수량 및 종류 ····· 40

제 3 절 형벌 그림의 증거성 ····· 44

제 4 장 기산풍속화의 정보성 ····· 49
제 1 절 정보성의 개념 및 특징 ····· 51
제 2 절 놀이 그림의 수량 및 종류 ····· 51
제 3 절 놀이 그림의 정보성 ····· 54
1. 연날리기 ····· 54
2. 그네뛰기 ····· 58

제 5 장 결론 ····· 63

참고문헌 ····· 65
Abstract ····· 69

표 목 차

[표 1-1] 기산풍속도 소장 현황 ····· 15
[표 1-2] 기산풍속도의 특징 ····· 30
[표 2-1] 형벌 분류표 ····· 43
[표 3-1] 놀이 분류표 ····· 52

그 림 목 차

[그림 1-1] 『텬로력뎡』 ····· 28
[그림 2-1] 태장치는 모양 ····· 45
[그림 2-2] 조선시대 태형 ····· 45
[그림 2-3] 반역자 형벌 집행 ····· 45
[그림 2-4] 주리틀기 ····· 46
[그림 2-5] 포청에서 적초받고 ····· 46
[그림 2-6] 가위 주리트는모양 ····· 46
[그림 3-1] 아희년날니는모양 ····· 56
[그림 3-2] 아희년날니고 ····· 56
[그림 3-3] 넌날니는아희 ····· 57
[그림 3-4] 츄천하는모양 ····· 60
[그림 3-5] 츄천하는모양 ····· 60
[그림 3-6] 단오절에 추천하는 모양 ····· 60
[그림 3-7] 츄천하는모양 ····· 60
[그림 3-8] 단오절 ····· 61
[그림 3-9] 오월 단오에 ····· 61

제 1 장 서론

제 1 절 연구목적 및 연구의의

기록학계에서는 실증주의를 기반으로 문헌 기록을 객관적 사실 및 증거로 우선시하는 경향이 있었다. 문자로 된 사료는 가장 풍부한 역사 정보를 담고 있고, 글의 형태로 집필하는 것이 가장 보편화된 방식이기 때문이다.[1] 이로 인해 문헌 기록물만이 인정되고 문학, 예술, 유물, 건축, 풍경, 춤, 의식과 같이 비문헌적인 것은 비실증적이라고 여겨져 기록으로 인정받지 못했다.[2] 그러나 포스트모더니즘의 영향으로 문자로 적힌 기록이 지닌 객관적 증거로서의 속성은 의심받고 있다. 또한 권력자 혹은 사회 주류층의 입장을 대변하는 정치적인 도구로 사용되어 다양한 계층의 기억을 전달할 수 없다는 한계를 지니고 있다.[3] 이러한 한계를 극복하고자 유네스코는 세계적으로 인류가 보존해야 할 가치가 있는 기록 유산인 '세계기록유산을' 문헌자료에 국한하지 않고 선정하고 있다. 그 종류로는 문자자료(책, 필사본, 포스터 등), 비문자자료(그림, 프린트, 지도, 음악, 사진, 영화 등), 전자기록물 등으로 이들 기록들을 보존하고 활용하여 사람들이 쉽게 접근할 수 있도록 한다.

한국의 유네스코 세계기록유산은 총 16건이고 그 중 조선시대 기록물은 11건으로 대다수를 차지한다. 이 중 조선왕조의궤에 수록된 의궤도(儀軌圖)와 대일 외교 관계를 내용으로 하는 조선통신사 행렬도(行列圖)와 같은 기록화가 포함되어 있어 주목할 만하다. 이들 기록화들은 단순

---

1) 박재건. 「역사와 사진 - 기록 개념에 관한 새로운 의미」, 『한국사진학회지』 9, 2002, p.120

2) 최정은, 「사회적 기억과 구술 기록화 그리고 아키비스트」, 『기록학연구』30, 2011, p.17

3) 김명훈, 「기억과 기록 - 사회적 기억 구축을 위한 기록학의 역할」, 『기록학연구』 42, 2014, p.18-21. 참고

한 미술작품이 아니라 기록물로서 가치 있음을 의미하기 때문이다. 그 중 의궤도와 같이 왕실과 국가의 주요 행사와 사건을 사실적으로 재현한 궁중기록화(宮中記錄畵)[4]는 한 시대의 모습을 보존하고 기념하며 전승되는 역할 때문에 조선 왕조의 전 시대에 걸쳐 꾸준히 그려졌다. 더욱이 일정 행사에 대한 기록화들은 한 점이 아닌 여러 점 제작되었고 훼손되었을 시 다시 제작하기 때문에 많은 수량이 남아있다.[5] 이러한 궁중기록화는 관료계층 및 양반 사대부 가문이 집안 행사나 의례를 기념하는 사가기록화(私家記錄畵)를 제작하는데 영향을 끼쳤다. 이처럼 조선시대 왕실과 양반들에 대한 기록물은 각종 관찬서적과 개인문집 외에 시각적인 기록물 또한 상당수 존재하는 것을 알 수 있다.

이에 비해 조선시대의 민중에 대한 문헌기록은 절대적으로 부족한데 그 중에서도 시각적인 기록물은 거의 없어 조선시대 백성들의 생활상 및 가치관을 파악하기 어려운 면이 있다. 이해준(2001)에 따르면 조선시대 민중의 생활상은 기록된 자료보다 '기록되지 않은 자료'에 더 많이 나타나기 때문에 다양한 자료들을 발굴해야 한다고 하였다.[6] 정연식(2009) 또한 조선시대 생활사 연구를 위해서는 자료의 범위를 넓혀야 하는데 그 예로 풍속화를 언급하였다.

풍속화는 일반 백성들의 풍속을 시각적으로 표현했다는 점에서 가치 있는 자료라고 할 수 있다. 그 중에서 김홍도(金弘度)의 『단원풍속도첩(檀園風俗圖帖)』과 신윤복(申潤福)의 『혜원전신첩(蕙園傳神帖)』이 대표적이지만 이들은 각각 25점, 30점이 수록되어 있어 수량이 매우 적은 편이다. 또한 역사적 사건이나 인물을 기록하는 목적에서 그려진 것이 아니기 때문에 생활사 자료로 보기 어려운 면이 있다. 한편 기산 김준근(金俊根)이 19세기 후반부터 20세기 초반까지 개항장을 중심으로 활동하

---

4) 박정혜는 궁중기록화를 의궤에 수록된 의궤도와 행사에 관여한 관원들의 기념화로 그려진 궁중행사도(宮中行事圖)로 나누었다. 그러나 넓은 의미로 볼 때 왕실과 국가의 각종 행사를 시각화한 그림이라는 점에서 의궤도도 궁중기록화의 범주에 포함된다고 보았다. 박정혜, 『조선시대 궁중기록화 연구』, 일지사, 2000

5) 이원복, 「조선시대 記錄畵의 제작 배경과 畵風의 변천, －15世紀부터 朝鮮末까지 紀年作을 중심으로－」, 『韓國服飾』 제20호, 2002, p.9

6) 이해준, 「역사민속학과 기록자료 활용」, 『역사민속학』(47), 2015, p.43

면서 그린『기산풍속도(箕山風俗圖)』는 외국인들을 위해 생업, 형벌, 놀이 등 다양한 풍속을 사실적으로 그렸고 1,094점에 이를 정도로 많은 수량을 남겼다는 점에서 기록학적 가치가 높다고 할 수 있다. 따라서 본 연구는 진본성, 증거성과 정보성을 근거로 기산풍속도가 조선시대 생활사를 연구할 수 있는 시각적인 기록물로서 활용될 수 있음을 제시하고자 한다.

기산풍속도는 생산자 김준근에 대한 기록이 거의 없고 국내외 10곳에 소장되어 있는데 소장처마다 그림의 형식이나 내용이 일관적이지 않거나 일부 그림에 낙관이 없어 기록의 생산자와 기록물의 관계가 명확하지 않은 면이 있다. 이에 그림의 소장 현황과 작가의 배경, 그림의 특징들과 생산 배경 및 생산 방식을 확인함으로써 김준근이 기산풍속도를 생산했고 진본 기록임을 증명할 것이다.

다음으로 증거성은 형벌 그림을, 정보성은 놀이 그림을 통해 살펴볼 것이다. 먼저 증거성은 기록을 생산한 개인이나 기관(단체)의 여러 활동의 증거를 통해서 만들어지는 정보가 갖는 가치이다.[7] 형벌은 당시 외국인들의 수요가 많았던 그림 주제들 중 하나로 문헌에 드러나지 않는 형벌에 대한 정보가 나타났다. 그러나 김준근이 정말로 형벌 장면을 관찰하고 기록한 것인지 알려주는 자료가 없다. 이에 형벌 그림들과 풍속 사진을 비교함으로써 기산풍속도를 객관적인 증거로서 신뢰할 수 있는지 알아보고자 한다. 형벌 그림 중 가장 수량이 많고 풍속 사진 및 외국인들의 기록에 자주 등장했던 태장형(笞杖刑)과 주리형(周牢刑) 그림을 선정하였다.

정보성은 중요하다고 간주되는 인물이나 사물, 사건, 현상에 대한 내용을 전달하는 가치이다.[8] 놀이는 오랜 시간 전승되었기 때문에 역사성과 시대성이 반영되어있다. 특히 그림에 남성들의 놀이와 더불어 여성들과 아이들의 놀이도 함께 등장한다는 점에서 정보성은 높다고 할 수 있다. 이러한 놀이의 양상은 세시기(歲時記)와 김준근의 그림에 나타난다. 김준근은 풍속을 이해시키려는 목적에서 놀이를 선별하였는데 세시기의

7) 박지태, 『기록관리학 총서 시리즈-기록학 개론 제1권』, 국가기록원, 2011, p.14
8) 박지태, 위의 글, p.14

내용을 따라 놀이 장면을 그린 것인지 확인하기 어렵다. 이러한 점을 토대로 기산풍속도에 나타난 놀이의 모습과 세시 기록들의 내용을 비교하여 기산풍속도가 세시기의 내용을 반영하여 그린 것인지, 그리고 19세기 조선시대의 놀이에 관한 정보를 온전히 담고 있는지를 알아보고자 한다. 대상은 수량이 많고 조선시대 대표 명절인 정월과 오월의 세시놀이 연날리기와 그네뛰기를 선정하였다.

최근 기록학계에서는 민간기록에 대한 관심이 많아졌는데 이러한 기록들은 수십 년이 지난 비현용자료이거나 문서가 아닌 일반 문헌자료들, 사진 혹은 문화재적, 민속학적 가치를 가지는 자료들이 많다. 이러한 측면에서 기산풍속도는 19세기 조선 사람들의 일상생활에 접근할 수 있고 개인과 사회를 서술한 역사기록물이자 민속기록물임을 제시하고자 한다.

제 2 절 선행연구 검토

본 연구대상인 『기산풍속도(箕山風俗圖)』에 관한 선행 연구로 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째로는 미술 작품에 대한 연구, 두 번째로는 시각 예술 기록물에 관한 연구, 그리고 마지막 세 번째로는 기산풍속도 관련 연구이다.

첫 번째 미술 작품에 관한 연구이다. 미술 작품은 창작자의 고유한 경험뿐만 아니라 동시대의 사회적 상황과 예술적 지향, 그리고 사상을 내포하며 앞선 시대의 예술적 성취를 계승한다.[9] 그렇다면 미술 작품은 미술 기록으로 볼 수 있는지에 대해 고려해야 한다. 이에 대한 의견은 크게 두 가지로 볼 수 있다. 김철효(2008)는 시각예술자료는 시각예술과 관련된 모든 자료와 기록, 정보를 포함하지만 예술작품은 제외된다고 명시하고 있다.[10] 정명주(2006) 또한 미술 기록물은 미술과 관련된 모든

9) 황동렬, 「미술화상정보의 축적과 검색에 관한연구」, 『국회도서관보』 234, 1994, p.45.
10) 김철효, 「시각예술분야 자료관리 현황」, 『예술자료의 체계적 관리 활용 방안 포럼』, 2007

매체와 모든 종류의 기록 전부가 포함되지만 미술작품은 포함되지 않는다고 하였다.[11]

반면 김달진(2008)은 미술 자료의 가장 1차적인 자료로서 미술 작품이 중요하다고 보았다. 이호신(2008)도 김달진과 마찬가지로 한 개인 및 사회의 정체성이 담긴 미술작품을 핵심이 되는 미술기록으로 여겼다.[12] 정혜린·김익한(2009)은 미술 아카이브가 포괄하는 객체 모두를 미술기록이라고 보았다.[13] 이 때 미술 작품을 둘러싼 다양한 사회적, 예술적 맥락, 예술과 관련된 각종 사건과 사실, 예술가와 주변인에 관한 가치 있는 정보를 담고 있어야 한다고 밝혔다.

이처럼 미술작품을 미술기록으로 포함되는지의 여부는 미술 작품에 내재된 다양한 가치를 고려해야 한다는 점을 알 수 있다. 이에 대해 스콧(David W. Scott)은 1차적 가치로 미적 가치(Aesthetic Value)와 더불어 2차적 가치로 기록적 가치(Documentary Value)와 조합적 가치(Association Value) 그리고 기능적 가치(Functional Value)를 포함하는 것으로 정의한 바 있다.[14] 스콧과 같이 작품의 다양한 가치를 인정한다면 미술 작품은 핵심적인 미술 기록으로 볼 수 있다.

두 번째 사진 기록물에 관한 연구이다. 사진의 발명 이전에는 회화 등 시각예술 매체를 통해 기록하였는데 사진의 등장은 시각적 기록의 속도와 양을 획기적으로 증가시켰다.[15] 사진 기록은 회화와 마찬가지로 인물이나 사물, 사건에 관해 직접적이면서도 구체적인 이미지를 구현하여 참여자들이 실제 어떻게 행동했고 무엇을 보았는지에 대한 상세한 정보가 담겨있다. 박재건(2002)은 사진은 현실을 가장 정확하게 재현하는 매

---

11) 정명주, 「아트 아카이브(Art Archives)에 관한 연구」, 명지대학교 기록관리학과 석사학위논문, 2006.

12) 김달진,「국내 미술자료실 실태조사 - 시각예술 분야 아카이브 현황 및 활용방안 연구」,『2008 시각예술포럼 'art archives'자료집』, 2008, p.13

13) 정혜린·김익한, 「미술 아카이브의 미술기록관리 방안 연구」,『기록학연구』20, 2009

14) David W. Scott, 「Museum Data Bank Research Report: The Yogi and the Registrar」, 『Library Trends』, Vol. 37, No.2, 1988, p.130-131

15) 박주석, 「조선말과 대한제국 시기 사진기록물의 성격과 생산, 유통 과정」, 『기록학연구』 62, 2019, p.231

체로서 기록성은 사진 고유의 특성이라고 주장하며 사진이 기록으로서 지니는 중요성을 강조하고 있다.[16] Rundell(1978)은 사진을 통해 미국의 과거 산업 부흥 현장에 대한 과거의 경험을 담고 있다는 점을 설명하면서 사진기록물의 특성과 의의 및 정보적 중요성, 그 시대의 역사적·고증적 가치를 역설하였다.[17]

박재건과 Rundell은 사진기록물의 특성에 집중하였다면 김성희와 심지선(2019)은 사진기록물의 가치에 대해 집중하였다. 이들은 근현대사진기록 가치에 대한 인식조사와 근현대사진기록의 이용의사에 미치는 요인에 대한 실험을 진행하였는데 그 결과 사진 기록의 실물적 가치와 정보적 가치가 근현대사진기록의 이용의사에 긍정적인 영향을 미치는 것으로 나타났다.[18] 이를 통해 정보를 시각적 이미지의 형태로 제공할 경우 기록의 이용가치가 있는 것으로 판단된다. 이는 곧 회화도 사진 기록과 마찬가지로 사실적인 정보가 많이 담길수록 정보성 및 이용 가치가 높다는 의미로도 해석할 수 있다.

세 번째는 기산풍속도 관련 연구이다. 기산풍속도의 민속학적 가치에 대한 연구는 조흥윤(1984), 김광언(2003), 정형호(2008)가 대표적이라 할 수 있다. 이들은 각각 독일, 프랑스 등 해외에 소장되어 있는 기산 김준근의 풍속화를 가지고 특징들을 추출하였다. 조흥윤(1984)은『기산풍속도첩(箕山風俗圖帖)』이 민속학적으로 외국인들에게 19세기 말 조선의 풍속을 구체적으로 이해하는데 중요한 자료라고 평가했다.[19] 한편 김광언(2003)은 김준근의 풍속화를 소장하고 있는 유럽 및 미국의 박물관 현황 및 작품 수량, 크기, 화제 등에 대해 조사하였다.[20] 그 결과 기산풍속도는 내용이 나라마다 조금씩 다르고 비슷한 화제라도 그림의 도상이 완

16) 박재건, 「역사와 사진 - 기록 개념에 관한 새로운 의미」, 『한국사진학회지』 9권, 2002

17) Walter Rundell., JR, 「“Photographs as Historical Evidence : Early Texas Oil”」, 『The American Archivist』 41(4), 1978

18) 김성희·심지선, 「근현대 사진기록의 기록학적 가치인식 및 이용의사에 관한 연구」, 『한국비블리아학회지』, 30(2), 2019

19) 조흥윤·게르노트 프루너,『箕山風俗圖帖』, 범양사, 1984.

20) 김광언, 「기산김준근의 풍속도 해제」, 하인리히 F. J융커, 이영석 역,『기산 한국의 옛그림』, 민속원 , 2003

전히 일치하지 않는다는 사실을 밝혀냈다. 정형호(2008)은 김준근의 풍속화가 19세기 후반의 조선의 민속과 역사의 모든 분야를 망라하여 상세하게 방대한 분량으로 나타냈다는 점에서 큰 의미가 있다고 하였다.[21] 그러나 상업적 목적으로 그리다 보니 일부 누락된 부분도 있어 그림과 실제 민속현상과 얼마나 부합하는지 검증이 필요하다고 하였다. 세 연구 모두 김준근의 그림 현황을 파악하고 방대한 그림의 내용을 분류하여 연구했다는 점에서는 의의가 있지만 그림의 모든 분야를 세세하게 다루지 못했다는 점에서는 한계를 보인다.

한편 미술사학계에서 김준근의 그림은 김홍도(金弘道), 신윤복(申潤福)에 비해 회화적 역량이 떨어진다고 평가받아 큰 주목을 받지 못하였다. 그럼에도 불구하고 기산풍속도의 생략된 배경 속에서 인물과 행동들이 중점적으로 부각된 점, 조선 풍속화의 전통적인 화법과 함께 나타난 서양화법, 사실적인 묘사와 다양한 소재로 조선 말기의 생활상을 잘 보여준다는 점이 높게 평가되었다. 장계수(2003), 신선영(2006), 그리고 정병모(2006)의 연구가 대표적이라 할 수 있다.

장계수(2003)는 김준근은 이전의 풍속화에 등장하지 않았던 무속, 형벌 등의 장면들도 포함시켜 풍속화의 범위를 확대했다고 평가하였다.[22] 신선영(2006)은 19세기 말 외국인들과 교류가 활발한 개항기라는 시대적 상황 속에서 김준근의 풍속화의 소재와 양식에서 나타나는 특징을 중국 수출화, 풍속사진, 그리고 당시 서양인들의 기록을 고찰함으로써 김준근의 풍속화가 지닌 면모를 다각적으로 살폈다.[23] 정병모(2006)는 김준근을 19세기 말 개항장을 중심으로 활동하면서 조선후기 풍속화의 전통을 계승하고 서양화법을 수용하면서 조선의 생활상을 조선인의 시각에서 알리는 선도적인 역할을 했다고 평가한다.[24]

이처럼 세 연구 모두 김준근의 풍속화는 이전의 풍속화에서는 나타나

21) 정형호,「기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징」,『중앙민속학』13, 2008
22) 장계수, 「기산 김준근의 풍속화 연구 - 프랑스 기메국립동양박물관 소장품을 중심으로 -」, 『생활문물연구』제10호, 2003
23) 신선영, 「箕山 金俊根 風俗畵에 관한 硏究」,『미술사학』제20호, 2006
24) 정병모, 「기산 김준근 풍속화의 국제성과 전통성」,『강좌미술사』제26호, 2006

지 않았던 생활상을 소재로 그렸다는 점에서 긍정적인 평가를 한 것을 알 수 있다. 그러나 민속학 연구와 마찬가지로 미술사 연구도 김준근의 그림 수량이 방대하다 보니 세세하게 다루지 못한 점이 있다.

제 3 절 연구방법 및 논문의 구성

본고는 앞서 언급한 바와 같이 기록학적인 관점에서 기산 김준근의 기산풍속도를 바라보고자 한다. 국내외 소장된 1094점을 대상으로 기산풍속도를 분류하고 기록가치와 의의를 분석한다. 연구방법은 문헌 연구를 중심으로 한다.

본 연구는 전체 5장으로 구성한다. 서론은 앞에서 언급했던 것처럼 기산풍속도가 조선시대 생활사 연구를 하는데 필요한 기록물로서 가치가 있음을 언급하였다. 선행 연구와 관련해서는 기산풍속도가 미술 작품이자 예술 기록으로 다루어질 수 있다는 점을 강조하였다.

2장에서는 진본성의 개념에 초점을 두어 기산풍속도의 유래를 증명할 수 있고 또 진본임을 보이는 것이 목적이다. 먼저 2장 1절에서는 기산풍속도의 수량과 아카이빙 현황, 소장 경위로 나누어 전체적인 소장 현황에 대해서 파악한다. 2장 2절에서는 기산풍속도의 내용 기술로 크게 생산자 김준근의 배경, 기산풍속도의 특징으로 나누어 살피고 2장 3절에서는 작품의 생산 배경과 생산 방식에 대해 알아본다. 기산풍속도의 특징은 회화적 특징과 양식적 특징으로 나눈다. 양식적 특징에서는 낙관과 화제를 중점적으로 살펴 기록의 생산자가 김준근임을 확인하고자 한다. 한편 개항과 서구인의 방문, 그리고 조선 풍속화의 변화라는 생산 배경으로 인해 기산풍속도가 어떠한 성격을 지니는지 알아본다.

3장과 4장에서는 기산풍속도의 기록학적 특성에 대해 다룬다. 기산풍속도의 전체 수량 1094점 중에서 이전 풍속화에서 잘 나타나지 않는 소재인 형벌, 놀이를 사례로 제시한다. 형벌 그림은 문헌 기록이나 풍속화에서 자주 다루어지는 주제가 아니고 김준근이 실제로 보고 그렸다는 증

거가 없다. 이러한 점을 토대로 기산풍속도가 사람들의 흔적이 담긴 기록물로서 신뢰할 만한지 판단할 것이다. 즉, 증거성에 초점을 맞추어 기록물의 내용을 신뢰성과 연관 지어 살펴보는 것이다. 먼저 3장 1절에서는 증거성의 개념과 특징을 파악한다. 3장 2절에서 형벌 관련 그림들 중 가장 수량이 많고 외국인들의 기록 및 사진엽서에서도 볼 수 있는 태장형과 주리형 그림을 선정하여 이들의 수량 및 형벌의 특징에 대해서 알아보았다. 3장 3절에서는 그림과 사진엽서들의 내용 비교하였다.

놀이 그림들 또한 형벌 그림들과 마찬가지로 풍속화나 다른 조선시대 회화 그림에서는 자주 볼 수 없다. 그런데 세시기에는 민간에서 전승되어 내려온 민속놀이에 대한 다양한 양상이 반영되어 있고 또 세시기에 나타난 놀이들이 김준근의 그림에서도 나타난다. 이러한 점을 토대로 과연 김준근이 세시기의 내용을 반영하여 그림들을 그린 것인지 알아보고 또 문헌 기록에서 나타나지 않았던 놀이에 대한 정보가 무엇인지 살펴보고자 하였다. 4장 1절은 3장 1절과 마찬가지로 정보성의 개념과 특징을 파악하였다. 이후 4장 2절에서는 놀이 그림들 중 가장 수량이 많고 조선 대표 명절인 정월과 단오의 놀이들인 연날리기와 그네뛰기 그림을 선정해 수량을 파악하였다. 4장 3절에서는 조선 후기의 세시기들 중 17, 18, 19세기의 풍속을 잘 보여주는 『경도잡지』, 『동국세시기』,『해동죽지』 와 그림들을 비교하였다.

끝으로 5장에서는 『기산풍속도』에 관한 기록학적 특성을 요약하고 조선시대 일상기록물이자 민속기록물이라는 점에서 갖는 의의에 대해서 알아본 다음 연구가 지닌 한계를 밝히며 맺는다.

제 2 장 기산풍속도의 진본성

세계기록유산의 등재기준 중 하나인 진정성(Aunthenticity)은 해당 유산의 본질 및 기원(유래)을 증명할 수 있는 정품이여야 한다. 즉, 유산의 실체와 근원지가 정확한 기록 자료를 의미하는 것이다. 이러한 진정성은 기록학에서는 '진본성'을 의미하는 것으로 진본성의 사전적 의미는 물리적 특성, 구조, 내용, 맥락을 포함한 내적, 외적인 근거를 토대로 대상이 위조 혹은 훼손되지 않은 진본인지를 판단하는 품질을 말한다.[25] 진본성은 기록학계에서 가장 정의가 다양하게 나타나는 용어로 관점에 따라 다른 의미를 지니고 있다. Duranti는 진본성을 고문서학, 법적 진본성, 역사적 진본성의 3가지 측면에서 정의하였다. 그 중 고문서학에서 진본 문서는 본문에 기재된 시간과 장소의 관행에 따라 작성되고, 작성할 자격이 있는 사람의 이름으로 서명된 문서를 의미하는 것으로 정의하였다.[26]

기산풍속도는 문자로 적힌 문헌 기록은 아니지만 기록의 생산자가 김준근임을 확인할 수 있다는 점에서 고문서학적 의미에서 진본성을 판단할 수 있다. 먼저 김준근은 그림 낱장마다 자신의 이름이 적힌 낙관(落款)을 찍었기 때문에 각각의 그림이 진본이라고 볼 수 있다. 즉, 김준근이라는 생산자가 기산풍속도라는 작품을 생산했다는 증거이자 본인의 작품임을 보장하는 것이다. 또한 종이기록물의 특성상 기록이 생산되었을 때와 동일한 형태로 기록이 보존될 수 있어 정체성(Identity)을 확립하고 무결성(Integrity)를 확인할 수 있다. 정체성(identity)은 다른 기록과 구별할 수 있는 기록 고유의 속성(날짜, 저자, 접수자, 주제, 분류 코드 등)을 의미하고 무결성(integrity)은 메시지를 정확하게 전달하는 품질로 완전하고 변경되지 않았음을 의미하는 품질이다.[27]

---

25) Richard Pearce-Moses,『A Glossary of Archival and Records Terminology』, Chicago: Society of American Archivists, 2004, p.41.
26) Duranti, 1998, p.45 - 46, Pearce-Moses 2004 에서 재인용
27) 이젬마·오경묵, 「진본성, 신뢰성 개념을 적용한 공신력 있는 기록의 판단기준에 관한 연구」, 『한국기록관리학회지』20(3), 2020, p.81

그런데 기산풍속도 일부 작품에 낙관이 없는 경우가 있고 생산자 김준근에 대한 기록이 거의 없어 생산자와 기록 간의 관계를 보여주지 못하는 면이 있다. 물론 회화의 특성상 그림의 내용이나 화가의 기법으로 그림의 생산자가 누구인지 밝힐 수 있다. 그러나 기산풍속도의 경우 소장처마다 그림의 내용이나 형식이 다르게 나타나는 면이 있어 각 소장처별로 그림의 수량 및 특징들을 살펴 진본성을 판단하는 작업이 필요하다. 따라서 먼저 기산풍속도의 수량 및 소장 현황과 아카이빙 상태를 살펴 기산풍속도가 생산된 이후 박물관에 소장되어 완전하고 변경되지 않은 상태로 보존되어 있음을 알아볼 것이다. 이후 생산자와 회화적 특징, 물리적 특징, 더 나아가 생산 배경과 생산 방식을 살펴봄으로써 기산풍속도의 생산자가 김준근이고 각 그림들이 진본성을 갖추고 있음을 알아보고자 한다.

제 1 절 기산풍속도의 소장 현황

1. 기산풍속도의 수량

기산풍속도는 현재 국내외 여러 박물관과 미술관, 개인 소장자들이 소유하고 있는 작품으로 전 세계에 도합 1000여점 넘게 분포되어 있는 것으로 알려있다. 구체적인 기산풍속도의 소장 현황을 알아보기 위해 문헌 및 각국의 박물관 온라인 아카이브를 활용하였다. 문헌은 국립문화재연구원에서 발간한 국외소재 한국문화재 조사보고서들과 김광언(2003), 신선영(2006), 그리고 정형호(2020)의 연구들을 참고하였다.

본 글의 그림의 선정 기준은 각 소장처에 최소 20개 작품 이상이 소장되어 있으며, 놀이 및 형벌과 관련된 작품이 많고, 낙관과 화제가 적혀있는 경우를 우선적으로 선정하였다. 스튜어트 컬린본 경우에는 삽화이기는 하나 본래 펜실베니아 박물관 소장본을 기반으로 한 그림들이고 본 글에서 다루는 놀이 관련 작품이 대다수이기 때문에 수량에 포함시켰다.

캐나다 로얄온타리오 박물관본의 경우 낙관이나 화제가 아예 없는 경우도 있다는 사례를 보여주기 위해 수량에 포함시켰다.

먼저 해외 소장본들부터 살펴본다. 해외에 소장되어 있는 그림들이기 때문에 실물을 보기 어렵지만 박물관 온라인 아카이브 및 국외소재 한국문화재 조사보고서들을 통해 그림들을 수량을 파악할 수 있었다. 모스크바 국립동양박물관 소장본 42점과 프랑스 국립기메동양물박물관 소장본 170점은 각각 국립문화재연구원에 발간한 『모스크바 국립동양박물관 소장 한국문화재(2002)』와 『프랑스 국립기메동양박물관 소장 한국문화재(1999)』조사보고서를 통해 확인하였다. 독일 함부르크 민족학박물관 소장본 79점은 조흥윤이 저술한 『箕山風俗圖帖(1984)』와 국립문화재연구소에서 발간한 『독일 함부르크민족학박물관 소장 한국문화재(2017)』조사보고서를, 캐나다 로얄온타리오 박물관 28점은 캐나다 로얄온타리오 박물관에서 발행한 『Korea around 1900: the paintings of Gisan(2006)』단행본과 국외 소재 문화재재단에서 발간한 『캐나다 로얄온타리오 박물관 소장 한국문화재(2018)』, 그리고 스튜어트 컬린본 22점은 컬린이 저술한 『한국의 놀이(2003)』 및 미국 스미소니언 온라인 아카이브[28]에서 확인하였다. 독일 베를린미술관 44점은 하인리히 F.J 융커가 저술한 『箕山, 한국의 옛그림(2003)』과 정형호 그림에서 볼 수 있었다. 오스트리아 비엔나민속박물관본 119점은 정형호의 그림을 통해 확인할 수 있었다.

한편 네덜란드 레이든 박물관[29], 덴마크 국립박물관[30], 미국 스미소니언 박물관[31] 소장본은 박물관의 온라인 아카이브를 통해 각각 24점, 93점, 98점이 등록되어 있는 것을 확인하였다.

국내 소장본도 문헌과 온라인 박물관 아카이브를 활용하여 알아보았다. 서울역사박물관 98점은 청계천박물관에서 발간한 『기산 풍속도: 그

---

28) https://sova.si.edu/record/NAA.MS7356?s=0&n=10&t=A&q=kisan&i=1

29) 검색 결과 26건이 나왔지만 그 중 2점은 풍속화가 아니므로 총 24점이 존재한다. https://collectie.wereldculturen.nl/Default.aspx?collectionid=53231#/query/32a085a8-9f55-4638-9fbf-fed8c19c1381

30) https://samlinger.natmus.dk/objectbrowse?keyword=kisan

31) https://sova.si.edu/record/NAA.MS211195?s=0&n=10&t=A&q=kisan&i=2

림으로 남은 100년 전의 기억(2008)』, 국립민속박물관본 30점은 국립민속박물관에서 출간한 『기산풍속화에서 민속을 찾다 : 특별전(2020)』및 박물관 소장품을 검색해서 살펴보았다. 숭실대학교 매산본과 스왈른본은 숭실대학교 한국기독교박물관이 발간한 『기산 김준근 조선풍속도 - 매산 김양선 수집본-(2008)』과 『기산 김준근 조선풍속도-스왈른 수집본-(2008)』단행본을 통해 각각 100점과 147점을 확인하였다.

대부분의 소장처의 수량은 김광언(2003), 신선영(2006), 정형호(2008)(2020)의 연구 및 국외소재 한국문화재 조사보고서와 일치함을 확인했으나 일부 소장처의 수량에 오차가 있었다. 신선영(2006)은 네덜란드 레이든 박물관 소장본이 23점이라 주장했으나 필자가 온라인 아카이브에서 확인한 결과 24점이 등록되었다. 모스크바 국립동양박물관본은 정형호는 46점이 존재한다고 주장한다. 그러나 필자가 조사보고서를 통해 42점을 확인하였고 이는 김광언(2003), 신선영(2006)의 연구와도 일치하여 42점이 존재한다고 보았다. 프랑스 국립기메동양박물관의 경우에도 장계수(2003)[32], 김광언, 정형호는 170점을, 신선영은 169점, 김광언은 166점을 주장해 약간의 오차가 존재하지만 필자가 조사보고서 및 정형호의 연구를 토대로 170점이 존재한다고 보았다. 국립민속박물관 소장본의 경우 김준근의 작품으로 알려진 소장본은 총 121점으로 검색되었다. 그 중 산수화 1점, 프랑스기메박물관 모사본 87점은 제외하고 총 30점의 풍속화만 수량에 포함시켰다. 국립민속박물관에서 소장한 풍속화 수량에 대해 정형호(2020)은 28점, 김윤정(2020)[33]은 29점이라 주장해 의견이 엇갈리지만 필자가 직접 박물관 온라인 아카이브에서 30점을 확인하였다.[34] 한편 숭실대학교 소장본에 대해 신선영(2006)과 김광언(2003)은 100점만 있다고 주장했는데 스왈른본은 2007년에 숭실대학교 박물관에 등록되었

32) 장계수, 「기산 김준근의 풍속화 연구 - 프랑스 기메국립동양박물관 소장품을 중심으로 -」, 『생활문물연구』제10호, 2003, p.134
33) 김윤정, 「국립민속박물관 소장 기산풍속화」, 『기산풍속화에서 민속을 찾다 : 특별전』, 국립민속박물관, 2020, p.117
34)『텬로력졍』, 『ALTE KOREANISCHE BILDER』 책 2권도 포함된 검색결과이다. https://www.nfm.go.kr/user/extra/home/102/totalKeyWord/coll_search/jsp/LayOutPage.do

기 때문에 그 이전에 매산본만 조사한 것으로 보인다. 오스트리아 비엔나 민속박물관본의 경우 김광언과 신선영, 정형호가 주장한 바와 같이 119점이 존재함을 확인하였다. 이처럼 소장처의 수량에 연구자들마다 오차가 있기는 하나 대체적으로 크게 차이 나지 않는 것을 알 수 있다.

기산풍속도의 국내 및 해외 소장 현황을 정리하면 다음과 같다.

	소장처	수량
1	독일 함부르크 민족학박물관	79점
2	네덜란드 레이든박물관	24점
3	모스크바 국립동양박물관	42점
4	프랑스 국립기메동양박물관	170점
5	미국 스미소니언박물관	98점
6	덴마크 국립박물관	93점
7	서울역사박물관	98점
8	국립민속박물관	30점
9	캐나다 로얄온타리오박물관	28점
10	숭실대학교 한국기독교박물관	100점
		147점
11	스튜어트 컬린본[35]	22점
12	독일 베를린미술관	44점
13	오스트리아 비엔나민속박물관	119점
	합계	1094점

[표 1-1] 기산풍속도 소장 현황

본 연구에서는 필자 본인이 확인하지 않은 기산풍속도 작품들이나 본 글에서 중점적으로 다루는 주제와 관련 없는 그림들, 혹은 사람이 등장하지 않는 산수화는 포함시키지 않았다. 우선 해외 작품부터 살펴본다. 일본 유현재(幽玄齊) 소장품 6점은 풍속화가 아닌 산수화로 수량에서 제외하였다. 캐나다 로얄온타리오 박물관 소장본의 경우에는 52점이 김준근의 작품인 것을 확인했으나 28점의 풍속도만 포함시켰고 풍속도가 아닌 나머지 작품들은 제외시켰다. 덴마크 국립박물관본도 온라인 아카이브에서 94점이 검색되었으나 산수화 1점을 제외한 93점만을 수량에 포함하였다. 영국박물관본은 국립문화재연구소에서 발간한 『영국박물관 소

35) 본래는 펜실베니아박물관 본이지만 편의상 스튜어트 컬린본이라 표기한다.

장 한국문화재(2016)』조사보고서 및 영국박물관 온라인 컬렉션 홈페이지[36]에서 152점이 존재함을 확인하였으나 이미지를 볼 수 없는 관계로 본 글에 포함시키지 못했다. 숭실대학교 스왈른본은 특이하게 동물 관련 그림 17점이 있다. 이 경우 산수화라고 보기는 어렵고 또 김준근이 수요자의 요구에 따라 그렸을 것으로 판단되어 수량에 포함시켰다. 캐나다 로얄온타리오박물관의 경우 조선의 지도 1점이 포함되어 있었는데 이 경우 역시 주문자의 요구에 의한 것으로 보고 제외하지 않았다.

칼스본은 영국의 외교관인 칼스(William R. Carles, 1848-1929)가 1884년부터 1885년까지의 조선 탐사 여행에 대해서 쓴 『조선풍물지(Life in Corea)』에 삽화 30점을 말한다. 캐번디시본은 영국 장교인 알프레드 캐번디시(Alfred E.J Cavendish)가 1891년에 조선을 여행하고 쓴 『Korea and the Sacred White Mountain』에 삽화 20점을 말한다. 칼스본과 캐번디시 본 각각 30점, 20점으로 적지 않은 양이지만 놀이나 형벌과 관련된 그림이 적어 본 글에서는 제외하였다. 독일 라이프치히그라시 민속박물관본 23점은 국립문화재연구소에 발간한 『독일 라이프치히그라시 민속박물관 소장(2013)』을 통해 확인하였다. 이 경우에도 놀이 및 형벌 관련 작품 수가 적은 관계로 본 글에서는 다루지 않았다.

한편 국내에서 국립중앙박물관이 소유한 김준근의 작품은 총 2점이다.[37] 산수도 1점, 그리고 신선도 1점으로 구성되어 있다. 필자는 국립중앙박물관 홈페이지를 통해 박물관이 작품을 소장하고 있음을 확인했으나 산수도와 신선도는 풍속화가 아니므로 포함시키지 않았다.

이 외에 영국도서관본(100점)[38], 명지대-LG연암문고 소장본(21점)[39],

---

36) 대영박물관
https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG11475?id=BIOG11475&page=2#page-top

37) 국립중앙박물관
https://www.museum.go.kr/site/main/search?sq=&query=%EA%B9%80%EC%A4%80%EA%B7%BC

38) 영국도서관 한국 컬렉션 홈페이지에 19세기 후반의 화가 김준근이 전통적인 한국인들의 삶을 묘사한 100여점의 풍속화를 보유하고 있다고 명시되어 있다. 1985년에 고서점을 통해 수집했다고 한다.
https://www.bl.uk/collection-guides/korean-collection

북한 소장(176점)[40], 러시아의 상트페테르부르크 동방학연구소(55점)[41]은 확인하지 못하였다.

기산풍속도의 소장 현황을 보면 1094점으로 많은 수량을 보이고 있으며 확연하게 국내보다 해외에 많이 소장되어있다. 필자가 확인했으나 본 글에서 제외한 작품과 확인하지 못한 작품 모두 합친다면 전 세계에는 대략 1370여점의 기산풍속도가 분포되어 있는 것으로 파악된다. 국내는 서울역사박물관본(98점), 국립민속박물관본(30점), 숭실대학교 매산본(100점), 숭실대학교 스왈른본(147점)을 합친 375점으로 전체 1094점 중 34%의 비율을 차지한다. 나머지는 유럽 및 미국, 캐나다에 분포되어 있는데 미국과 캐나다 보다 유럽에 더 많이 분포되었음을 알 수 있다. 기산풍속도는 유럽 국가들 중 독일(123점)[42], 네덜란드(24점), 러시아(42점), 프랑스(170점), 덴마크(93점), 오스트리아(119점) 6개 국가에 571점이 분포되었고 전체 수량의 절반 남짓을 차지한다. 6개 국가 중에서는 프랑스와 독일에 가장 많이 소장되었음을 볼 수 있다. 한편 미국은 스미소니언박물관본(98점)과 스튜어트 컬린본(22점)을 합친 120점이, 캐나다는 로얄온타리오박물관에 28점이 소장되어 북미 전체로는 14%의 비율로 국내 소장 비율보다 낮은 것을 볼 수 있다.

2. 기산풍속도의 아카이빙 현황

아카이브는 현대적인 의미에서 '영구히 보존할 가치가 있는 기록 자료를 체계적으로 보존하는 장소 또는 기관'이다. 최근에는 콘텐츠

39) "箕山 김준근 풍속화 21점 1백여 년 만의 귀향", 중앙일보, 2002년 2월 8일 https://www.joongang.co.kr/article/4224406#home, 2022년 10월 28일 접속

40) 평양 조선중앙통신=연합뉴스, "김준근 작품 176점 발견", 통일뉴스, 2004년 1월 28일, http://www.tongilnews.com/news/articleView.html?idxno=41078, 2022년 10월 19일 접속

41) "두곳서 각각 53점-43점 찾아", 조선일보, 1997년 3월 4일 https://www.chosun.com/site/data/html_dir/1997/03/04/1997030470241.html, 2022년 11월 9일 접속

42) 독일 함부르크본 79점과 독일 베를린미술관본 44점을 합친 결과이다.

(Content) 개념이 확산되면서 예술아카이브가 발전해왔다. 예술아카이브는 '예술 관련 기관에서 생산되거나 혹은 예술과 관련된 가치가 있거나 증거가 되는 기록 자료를 수집, 평가, 분류, 보존하여 유용한 정보로 제공하는 기관'으로 주제 분야와 기능에 따라 다양하게 구분된다.[43] 아카이브는 대부분 판매되지 않고 기증되기 때문에 유일한 자료로서 원본성이 강조되며 증거성과 정보성을 중시한다.

필자가 조사한 기산풍속도 1094점은 모두 국내외 박물관에 소장되어 있음을 확인하였다. 그 중 미국 스미소니언박물관, 덴마크 국립박물관, 네덜란드 레이든박물관, 캐나다 로얄온타리오박물관, 국립민속박물관 등 5곳에서는 디지털 아카이브에 기산풍속도를 소장품으로 등록하였다.

9곳의 박물관에서는 소장품에 대한 유물명, 유물번호, 수량, 시대, 크기, 재질, 주제/장르 등에 대한 정보를 상세히 기술하고 있다. 그 중 기산풍속도를 주로 한국컬렉션 중에서 회화자료 혹은 민속자료로 분류하여 소장하고 또 기산풍속도를 하나의 컬렉션으로 구성한 것을 볼 수 있다. 먼저 회화 자료로 분류한 박물관들은 독일 함부르크민족학박물관, 프랑스 국립기메동양박물관, 모스크바 국립동양박물관, 캐나다 로열온타리오박물관[44], 국립민속박물관, 서울역사박물관, 숭실대학교 박물관(매산본, 스왈른본)으로 총 7곳이다.

이에 비해 덴마크 국립박물관은 민족지 자료(Etnografisk Samling), 미국 스미소니언박물관본과 스튜어트 컬린본은 인류학 자료로 분류되어 미국스미소니언박물관의 국립 인류학 아카이브(National Anthropological Archives)에 하나의 컬렉션으로 보관되어있으며 쉽게 온라인 아카이브에서 검색할 수 있다. 민속 아카이브에서 통상적으로 많이 발견되는 자료는 원고나 음향으로 녹음된 출판되지 않은 언어나 음악으로 된 민속자료들로 도구나 문화적 유물들은 민속 아카이브보다 박물관에 저장되거나 전시된다.[45] 오늘날 인류학 아카이브는 민족에 대한 이해를 증진시킬 수

43) 황동열, 「문화·예술아카이브의 효율적 운영방안」, 『문화·예술아카이브의 중요성과 발전방안』, 『기록인 연구』 18권, 2012, p.25
44) 캐나다 로열온타리오박물관의 경우 화가의 이름이 온라인 상의 소장품 상세정보에 기재되지 않았다.

있는 문화자료를 지속적으로 받아들이고 있는데 기산풍속도의 경우 문화적 유물인 동시에 민속자료로 여겨져 아카이브에서 보존되고 있다.

이처럼 대다수의 박물관들은 기산풍속도를 회화자료 혹은 민속자료로 구분하여 소장하고 있으며 이에 대해 구체적이고 상세한 내용들을 기술하고 있어 이용자들에게 정보 제공의 역할을 하고 있다.

3. 기산풍속도의 소장 경위

앞서 언급했듯이 김준근은 개항장을 중심으로 서양인들을 대상으로 그림을 제작 및 판매하였기 때문에 기산풍속도는 국내보다 해외에 더 많이 소장되어 있다. 이 때, 작품의 수요자였던 외국인들의 기록들을 통해 소장 경위를 파악하고자 한다.

먼저 조선시대 왕실 정치고문인 묄렌도르프(P. G. Möllendorff, 1848-1901)가 기산풍속도를 처음 소유한 것으로 확인된다. 융커의 저서인『箕山, 한국의 옛그림』에 따르면 이 책에 실린 그림들은 고종의 외교 고문이었던 “묄렌도르프의 소장품”이었으며 고종에게서 하사받았다고 하였다.[46] 이에 대해 김광언(2003)은 묄렌도르프가 기산풍속도를 하사받았는지 의문스럽다고 한 반면 신선영(2006)은 공식기록에는 없지만 묄렌도르프 자서전에 고종 내외가 극진한 대접을 했고 많은 선물을 주었다는 기록이 있어 김준근의 그림을 선물로 받았을 가능성이 있다[47]고 하였다. 이 부분은 아직 명확하게 사실로 밝혀진 것은 없기 때문에 확인하기 어려울 것으로 보인다. 현재는 묄렌도르프의 딸 제켄도르프가 기증하여 독일 베를린미술관에서 소장하고 있는 것으로 파악된다.[48]

---

45) 주종택, 위의 글, p.98

46) 하인리히 F.J 융커 저, 이영석 역, 『箕山, 한국의 옛그림: 풍경과 민속』, 민속원, 2003, p.9, p.14

47) 묄렌도르프가 임명되고 난 후 왕이나 고위 관리들이 조선의 달력, 담뱃대, 의복, 과일 등을 선물했다고 한다. 묄렌도르프 원저, 신복룡·김운경 역주, 『묄렌도르프 자전』, 집문당, 1999, p.76

48) 신선영, 「그림으로 보는 19세기 말」, 『기산풍속도에서 민속을 찾다』, 국립민속박

뮐렌도르프의 주선으로 독일인 에드워드 마이어(K.H.C. Eduard Meyer, 1841~1926)는 1884년에 제물포[49]에 세창양행(世昌洋行)[50]을 개설하고 이를 통해 기산풍속도 61점을 입수하였다. 마이어는 중국 톈진의 마이어상사(Meyer & Co.)의 지사로 함부르크, 런던, 톈진(天洋), 홍콩(香港) 등에서 상사를 경영하며 1886년에는 독일주재조선국총영사에 임명되었다. 이후 마이어는 1889년 함부르크산업박람회에서 한국 물품을 소개하고 1894년 겨울 함부르크민속공예박물관에서 자신의 소장품 및 산업박람회의 일부 품목을 가지고 한국 관련 전시회를 개최한 후에 함부르크민족학 박물관에 기증하였다.[51] 독일 함부르크민속박물관은 마이어가 세창양행을 통해 수집한 61점과 더불어 단젤(W. Danzel) 교수의 18점의 풍속화 2종류를 소유하고 있다.

네덜란드 국립라이덴박물관 소장품은 북경 주재 네덜란드 공사관에 근무한 라인(J.Rheine)이 수집해 1889년에 기증한 것이다.[52] 러시아 국립모스크바동양박물관 소장품은 러일전쟁(1904-1905) 당시의 러시아 장교인 카르네프가 수집한 것이다. 영국 소장품은 영국도서관과 대영박물관 2곳에 있는데 영국도서관본은 풍속도집 1책의 고서점 구입품이며 대영박물관본은 베셔 장군(Becher)과 그의 아들(U. M. Becher)이 기증하였다.

프랑스 국립기메동양박물관은 조선을 여행한 샤를 루이 바라(Charles Louis Varat, 1842-1893)가 수집한 작품들을 소장하고 있다. 샤를 루이 바라는 프랑스 교육부에서 민속학 연구 임무를 받고 파견되어 1888년 10월 서울에 도착해서 부산까지 한 달여 동안의 여행에서 조선

물관, 2020, p.106

49) 제물포는 일본 무역상을 필두로 영국계 야화양행(Jardine Matheson Co.), 광창양행(W.G. Benett Co.), 함릉가양행(Homle Ringer Co.), 미국계의 타운선양행(Messrs Townscend Co.) 등이 진출하여 국제항으로 성장했다.

50) 세창양행은 인천 제물포에 있는 마이어양행의 지점으로 주 업무는 한국과 독일 간의 통상이었으나 조선의 민속품이나 미술품을 구매하여 독일, 네덜란드 등의 유럽의 박물관으로 판매 혹은 기증하였다.

51) 신선영,「그림으로 보는 19세기 말」,『기산풍속도에서 민속을 찾다』, 국립민속박물관, 2020, p.107

52) 정형호,「기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징」,『중앙민속학』13, 2008, p.186

문화에 대한 견문을 넓히고 김준근의 풍속화를 비롯하여 다양한 조선 물품들을 수집하였다.[53] 귀국 후에 바라는 조선의 물품들을 프랑스 국립기메동양박물관에 기증하며 김준근의 풍속화를 자신의 여행담의 삽화로 사용하였다.

한편 미 해군 제독 슈펠트(Robert Wilson Schufelt)의 딸 메리 슈펠트는 1886년에 김준근의 풍속화 119점을 구입했는데 펜실베니아주립대학교에 22점[54], 스미소니언박물관에 98점이 소장되어 있다.[55] 슈펠트는 1882년 미국 전권대사의 신분으로 조미수호통상조약을 체결하고 4년이 지난 후인 1886년 고종의 초청을 받아 그의 딸인 메리와 함께 조선을 방문하여 1887년 봄까지 머물렀다. 이 때 메리 슈펠트가 부산의 초량에 가서 기산풍속도를 주문하고 구입하였다.

덴마크 국립박물관 소장품은 덴마크 관료였던 오이센(Janus F. Oiesen, 1857~1928)이 기증한 것이다. 오이센은 1890년대에 원산에서 몇 년 동안 세관 일을 담당했다. 이후 기산풍속화첩을 구입해 1923년 덴마크 국립박물관에 기증하였다.[56]

한편 국내에서 김준근의 그림들은 기증 혹은 구매를 통해 소장된 것으로 보인다. 국내 소장처는 총 4곳으로 숭실대학교 부설 한국기독교박물관, 명지대학교-LG연암문고, 국립민속박물관, 서울역사박물관이다. 숭실대학교 소장본은 매산본과 스왈른본 두 종류가 존재한다. 매산본은 한국기독교박물관의 설립자인 매산(梅山) 김양선(金良善)(1907-1970) 교수가 기증한 것이다. 수집 경로는 알려져 있지 않고 박물관이 세워진 1967년 이래로 줄곧 한국기독교박물관에서 소장하고 있다. 한편 스왈른본은 미국 북장로교의 스왈른(Rev. W. L. Swallen, 蘇安論, 1865-1954) 목사

---

53) 장계수,「기산(箕山) 김준근(金俊根)의 풍속화 연구-프랑스 기메국립동양박물관 소장품을 중심으로」,『생활문물연구』10, 2003, p.135

54) 이 그림을 삽화로 하여 한국의 놀이를 중국, 일본과 비교하여 쓴 책이 인류학자 컬린(Stewart Cullin, 1858-1929)의『한국의 놀이(Korean Games)』이다.

55) 정형호는 스미소니언박물관본이 97점이 있다고 주장했지만 필자가 98점이 있는 것으로 확인하였다.

56) Carl J. Saxer,「The Korea Question and the Nordic Response: From War Participant to Diplomatic Recognition」,『Korea Journal』vol. 57, no. 1, 2017, p.129

가 1896년부터 1899년까지 원산에서 수집한 것으로 2007년 하반기에 한국기독교박물관에 기증되었다. 국립민속박물관 소장본은 모두 두 번의 국내 경매를 통해 구입했다고 한다.[57] 명지대학교-LG연암문고 본은 독일인 카르 오트 뤼어스(Carl Ott Lhrs, 1864-1914)[58]가 1886년에 조선에서 수집한 풍속화들로 그의 셋째 딸 마르타 베게만(Martha Begemann)이 2002년에 기증하였다.[59] 서울역사박물관 소장본은 2006년까지는 개인이 소장하고 있다가 2007년에 서울역사박물관이 구입했다고 한다.[60]

이처럼 대부분의 기산풍속도는 19세기 말 학자, 선교사, 정치인, 군인, 상인, 여행가 등의 서양인들이 연구 자료이자, 기념품, 선물 등으로 구입 및 수집했던 것을 알 수 있다. 특히 조선의 풍속을 시각적으로 가장 잘 보여주는 민속품이라는 점에서 김준근의 풍속화가 수요가 높았던 것으로 보인다.

제 2 절 기산풍속도의 내용 기술

1. 기산 김준근의 배경 및 활동

기산(箕山) 김준근(金俊根)은 조선 후기의 풍속화가로 알려져 있지만 그에 대해 정확하게 아는 바가 많지 않다. 김준근의 생애와 활동 양상을 보여주는 동시대 문헌자료가 전해지지 않고 국내 화단에 거의 알려진 기

---

57) 김윤정,「국립민속박물관 소장 기산풍속화」,『기산풍속화에서 민속을 찾다 : 특별전』, 국립민속박물관, 2020, p.117 3번 각주 참고

58) 뤼어스는 일본을 거쳐 조선 제물포에 상륙해 1907년까지 한국에 머물렀다. 그는 독일인 마이어와 함께 제물포에 세창양행을 만들고 활동했다고 한다.

59) 기사에는 베게만은 직계 후손이 없다고 적혀있다. 신선영은 카르 오트 뤼어스의 손녀가 기증했다고 주장해 이에 대해 확인이 필요할 것으로 보인다.

60) 신선영,「19세기 말 시대의 반영, 箕山 金俊根의 풍속화」,『기산 풍속도: 그림으로 남은 100년전의 기억』, 청계천문화관, 2009, p.133; 신선영,「箕山 金俊根 風俗畵에 관한 硏究」,『미술사학』20, 2006, p.114

록이 없기 때문이다. 오세창(吳世昌, 1864-1953)이 저술한 『근역서화징(槿域書畫徵)』에서조차 김준근에 대한 기록을 찾아볼 수 없다.[61] 다행히 19세기 후반에 조선을 방문했던 서양인들의 기록과 전해지는 작품을 통해 김준근의 배경 및 활동 지역과 작품의 제작 년대를 추정할 수 있다.

먼저 김준근이 어떤 사람인지 대해 알아보자. 그의 출생년도에 대해서는 정확히 알려진 바가 없다. 그나마 김수영(2006)이 전택부의 저서 『토박이 신앙산맥』과 이에 의거한 부연 인터뷰 진술을 토대로 김준근의 출생년도를 가장 구체적으로 제시하였다. 김준근이 『텬로력뎡(天路歷程)』[62]삽화 작업을 하던 1893년에 나이가 40세였기 때문에 출생연도는 1853년 전후로 추정된다고 하였다. 김준근의 활동 시기가 1880년대 후반부터 1900년대라고 한다면 출생년도는 시기상 맞는 것으로 보인다.

기존의 연구들은 김준근은 원산 출신이며 원산을 비롯한 부산 초량, 과 같은 개항장에서 서양인을 대상으로 그림을 제작 및 판매한 평민 신분의 직업화가라고 추정한다. 이러한 기존의 논의들을 검토하며 김준근의 출신지, 활동 지역과 활동 시기, 신분에 대해 알아보고자 한다.

먼저 김준근의 출신지에 대해서 알아보기 전 원산이 어떠한 곳인지에 대해서 살펴본다. 원산은 1876년 개항 이전부터 청국, 일본, 러시아 등지의 영사관 직원, 상인, 군인, 경찰관, 건설인부 등 다양한 외국인들이 드나들며 상거래와 선교활동이 활발했던 곳이다. 김광언(2003)은 기산풍속도의 화제에 평안도 사투리가 많이 나타나는 것으로 보아 김준근이 평안도에서 오래 살았거나 평안도 사람일 가능성이 있다고 한다.[63] 함경남도

---

61) 오세창은 비록 그 예술성은 뛰어나지 못하더라도 기록에 보이는 자는 모두 수록하였으며, 혹 성명은 전하지만 연대를 알 수 없거나 호만 전하는 자도 '대고록(待考錄)'이라 하여 따로 기록했다고 한다. 그러나 대고록에서 김준근의 이름을 찾을 수 없었다.

62) 조선의 선교 사업을 주선한 제임스 게일(James Scarth Gale, 奇一 , 1863-1937) 목사가 존 번연(John Bunyan)의 기독교 문학서인『The Pilgrim's Progress』를 한글로 번역한 책이다.

63) '덕이(제기)', '망질(맷돌질)', '나무망(매통)', '부종(씨 뿌리기)', '지직(기직)' 등의 단어들이다. 김광언,「기산김준근의 풍속도 해제」, 하인리히 F. J융커, 이영석 역,『기산 한국의 옛그림』, 민속원 , 2003, p.121

문천 출신의 기독교 장로인 전택부도 그의 저서『토박이 신앙산맥』에서 김준근이 원산의 좋은 가문 출신이라는 점을 밝혔다. 한편 칼스의『조선 풍물지』서문에서도 “원산의 조선인 화가” 가 삽화를 그렸다고 언급하고 있다. 구체적인 이름을 밝히진 않았지만 삽화마다 ‘箕山’이라는 인장이 있어 “원산의 조선인 화가”가 김준근을 가리키는 것을 알 수 있다. 특히 신선영(2006)이 주장한 바와 같이 칼스가 조선에 거주했을 때 원산에서 활동했던 김준근의 풍속화를 보았을 것이며 삽화가 풍속화와 유사한 양식으로 그려진 점을 볼 때 화가는 김준근임을 알 수 있다. 이와 같은 내용을 토대로 본다면 김준근의 출신지는 원산으로 미루어 볼 수 있다.

김준근이 원산에서 활동했던 증거는 외국인들의 기록과 더불어 작품에서도 찾아볼 수 있다. 먼저 앞서 언급했듯이 덴마크의 관료 오이센이 1890년대에 원산에서 세관으로 활동하면서 기산풍속도를 구입한 사실은 김준근이 원산에 활동한 것과 연관 있음을 잘 보여준다.

작품과 관련하여 서울역사박물관 소장본 중 마지막 작품인 <엄환(閹宦)>에는 “元山港箕山”이라는 관서와 함께 호인(好印) “기산(箕山)”과 성명인(姓名印)인 “金俊根(김준근)”이 찍혀있다. 숭실대학교 매산본 중 <과거인신례(科擧人新禮)>와 <엽피남묘(饁彼南苗久)> 2점의 작품에는 각각 “조선원산항김준근(朝鮮元山港金俊根)”, “조선국기산사(朝鮮國箕山寫)”라는 관서와 함께 호인과 성명인이 기록되어 있다. 숭실대학교 한국기독교박물관장이었던 김양선(金良善, 1907-1970)은 그림의 낙관을 통해 기산이 원산 사람이라는 주장을 내세웠다.[64] 서울역사박물관과 숭실대학교 매산본을 보면 명백하게 “元山”이라는 관서가 찍힌 것을 볼 수 있기에 두 그림 모두 원산에서 제작되었다고 볼 수 있다.

숭실대학교 스왈른본의 경우 그림 및 함께 동봉된 스왈른 목사의 자필 메모를 통해 기산풍속도가 1896년부터 1899년까지 원산에서 제작되었음을 알 수 있다. 스왈른 목사는 1894년부터 1899년 초까지 게일 선교사와 함께 원산에서 선교 활동을 하였다. 김준근은 1889년경 부산 초량에서 지내는 동안 게일 선교사를 처음 만나고 1892년에 그를 따라 원산

64) 김광언, 위의 글, p.119

으로 이동해 1894년에는 원산에서 활발하게 활동하고 있었다. 이는 곧, 스왈른 목사가 선교했던 시기와 장소가 김준근이 활동했던 시기 및 장소와 일치하는 것이다. <상투밋치고>라는 작품을 보면 한 남자가 한 남자의 상투를 칼로 자르는 장면이 나타난다. 이는 1895년 11월에 단행된 단발령 조치에 대한 사람들의 반응을 표현한 그림으로 볼 수 있다. 이와 더불어 스왈른 목사가 1899년 즈음 한국 기독교인의 교화 양상과 한국의 무명화가가 한국인을 그린 그림(기산풍속도)에 대한 글을 쓴 것을 토대로 그림의 제작 장소뿐만 아니라 제작 년대도 추정이 가능하다.[65] 이와 더불어『텬로력뎡(天路歷程)』의 서문에 "원산셩회 게일 서"라고 기재되어 있다. 전택부의 저서에서도 김준근이『텬로력뎡(天路歷程)』의 삽화를 그렸다고 언급한 것을 통해『텬로력뎡(天路歷程)』은 원산에서 게일이 번역하고 삽화는 김준근이 그린 것을 알 수 있다.

한편 신분과 관련하여 기존의 논의들은 김준근이 상민이라고 주장하지만 오히려 중인일 것으로 추정된다. 전택부는 그의 저서에서 조카 전하림(全河林)이 원산의 좋은 가문에 시집간다는 소식을 들었다고 밝혔다.[66] 위에서 언급한 바와 같이 원산의 좋은 가문이 바로 김준근의 집안이고 전하림이 결혼하는 사람은 김준근의 손자인 김진칠(金鎭七)로 전택부의 조카는 곧 김준근의 손자며느리인 셈이다.[67] 김수영(2006)은 김준근의 가계(家繼)는 안동 김씨라고 언급했고 또 캐븐디시는 그의 저서『조선과 백두산』서문에서 삽화들이 "조선의 신사"에게 그려 받은 것이라 하였다. 이러한 점으로 보아 김준근은 상민들과는 어느 정도 거리가 있는 신분으로 보인다. 특히 중앙화단이 아니라 지방에서 개항장을 중심으로 독자적인 회화활동을 한 점으로 보아 중인(中人)들과 비슷한 신분일 것으로 추정한다.[68]

한편 김준근이 기독교인이라는 주장에 대한 근거는 꽤나 명확하게 찾

65) 박효은,「箕山風俗圖의 미술사적 해제-한국기독교박물관 소장본을 중심으로」,『기산 김준근 조선풍속도-스왈른 수집본-』, 숭실대학교 한국기독교박물관, 2008, p.117
66) 전택부,『토박이 신앙산맥 1』, 홍성사, 2015, p.272-273
67) 김진칠은 오산고보 출신의 축구선수라고 한다. 전택부, 위의 저서, p.272-273
68) 김수영,「수출회화로서 기산 김준근(箕山 金俊根) 풍속화 연구」,『미술이론과 현장』 제8호, 2009, p.96

[그림 1-1] 『텬로력뎡』

을 수 있다. 전택부도 이야기 했듯이 기산은 게일(J. S. Gale, 奇一)과 모펫(S. A. Moffett, 馬布三悅)이 이끄는 관북지방의 창전예배당(1893년 창설)의 창설자 중 한 사람이었다고 한다. 당시 사람들은 김준근은 민화를 그리던 "화쟁이"가 예수를 믿는 것에 대해 멸시하는 태도로 예수쟁이라 불렀다. 이와 더불어 당시 아시아에서는 종교화를 그리는 사람들은 그 종교에 대한 믿음이나 체험을 갖고 있는 것이 보편적이다.[69] 따라서 기산이 기독교 문학서 『텬로력뎡』 삽화를 그렸다는 것은 기산이 기독교인이라는 사실을 뒷받침 해준다.

김준근은 1892년 원산으로 이동하기 전 1886년에는 초량에서 활동한 것으로 보인다. 초량에서 제작한 작품으로는 미국 스미소니언 본과 프랑스 국립기메동양박물관, 그리고 스튜어트 컬린본이 있다.『한국의 놀이』 저자인 스튜어트 컬린(Stewart Culin)은 책의 서문에 기산이 부산 뒤편의 초량(草梁)이라는 작은 마을에 살았고 미 해군 소장 슈펠트(R. W. Shufeldt)의 딸인 메리 슈펠트(Mary A. Shufeldt)양이 주문했다고 언급하고 있다.[70] 한편 바라는 1888년 부산에 도착해서 민속학 연구 차원에서 서양인들에게 알려진 김준근의 그림을 민속품으로 여기고 구매한 것으로 보인다.[71]

기산풍속도는 제작시기가 기재되지 않아 명확한 연대를 밝히기는 어렵다. 그러나 기년추정이 가능한 작품들을 통해 김준근의 활동 시기를 파악할 수 있다. 순서대로 따지면 1882년부터 1885년까지 뮐렌도르프가 수집한 독일 베를린미술관 소장본, 1886년에 메리 슈펠트가 부산 초량에서 수집한 미국 스미소니언박물관본, 1888년부터 1889년까지 프랑스 민속학자 샤를 루이 바라가 수집한 프랑스 국립기메동양박물관본, 네덜란

69) 조흥윤,『민속에 대한 기산의 지극한 관심』, 2004, 민속원, p.12
70) 스튜어트 컬린, 윤광봉 옮김,『한국의 놀이』, 2003, 열화당, p.17
71) 장계수,「기산(箕山) 김준근(金俊根)의 풍속화 연구-프랑스 기메국립동양박물관 소장품을 중심으로」,『생활문물연구』10, 2003, p.135

드 레이든박물관본은 1889년에 기증된 것이므로 그 이전에 제작되었음을 알 수 있다. 독일 함부르크 소장본은 1895년에 김준근 풍속화를 전시한 것으로 보아 그 이전에 구입된 것으로 여겨진다.[72] 1892년 원산에서 숭실대학교 매산본이 제작되었다. 한편 숭실대학교 스왈른본에는 스왈른 목사가 한국 기독교인과 인격과 한국인의 생활문화에 관해 집필한 원고 45점을 통해 그림이 1896년부터 1899년까지 제작되었음을 알 수 있다. 가장 마지막으로는 러일전쟁 시기인 1904년과 1905년 전후로 수집된 러시아본이 존재한다.

이상과 같은 외국인들의 기록들과 작품들을 토대로 김준근은 대략 1880년대 초부터 1900년 즈음까지 활동한 중인(中人) 신분의 풍속화가이자 기독교인임을 알 수 있다. 1886년에는 부산 초량, 1892년부터는 1899년까지 원산에서 주로 활동한 것으로 보인다. 이처럼 김준근은 조선 대도시를 돌아다니며 직업 화가로 활동했음을 짐작할 수 있다. 다만 그의 졸년(卒年)도 알 수 없어 그의 회화활동이 언제까지 지속되었는지 확인하기 어렵다. 다만 1905년 일제강점기를 계기로 외국인의 풍속화에 대한 수요가 사라지면서 김준근의 자취도 찾을 수 없게 되었다.

2. 특징

기산풍속도의 특징은 회화적 특징과 양식적 특징으로 나누어서 볼 수 있다. 회화적 특징으로는 기법, 안료, 구도, 인물 표현 등이 있다. 물리적 특징으로는 재질과 크기, 그리고 양식적 특징으로는 낙관과 화제가 있다. 먼저 기산풍속도에 나타나는 특징들에 대해 알아보면서 소장처마다 다른 점들을 살펴보고자 한다.

기산풍속도의 특징을 표로 정리하면 다음과 같다.

---

72) 1909년에 독일 함부르크 민족학박물관 소장품으로 등록되었다.

	소장처	기법	낙관[73]	화제
1	독일 함부르크 민족학박물관	채색 18 채색 57 수묵 4	○	한글
2	네덜란드 레이든박물관	채색 4 수묵 20	○	한문
3	모스크바 국립동양박물관	채색 42	○	한글
4	프랑스 국립기메동양박물관	채색 87 수묵 83	○	한글
5	미국 스미소니언박물관	채색 46 수묵 52	○	한글
6	덴마크 국립박물관	채색 89 수묵 4	○	한글
7	서울역사박물관	수묵 98	X	한문
8	국립민속박물관	채색 29 수묵 1	○	한글
9	캐나다 로얄온타리오박물관	채색 28	X	X
10	숭실대학교 매산본	수묵 100	X	한문
	숭실대학교 스왈른본	채색 108 수묵 39		한글
11	스튜어트 컬린본	채색 16 수묵 6	○	한글
12	독일 베를린미술관[74]	채색 16 수묵 28	○	한글
13	오스트리아 비엔나민속박물관	수묵 10 수묵 105 채색 4	△	한글, 한문
	총계	1094점		

[표 1-2] 기산풍속도의 특징

1) 회화적 특징

기산풍속도의 전반적인 회화적 특징으로는 조선의 풍속을 알고자 하는 서양인들의 요구를 충실히 따르면서 색채나 인물 표현, 화법 등에서 자신의 개성을 드러냈다는 것이다. 먼저 김준근 풍속화의 회화적 특징에

73) 낙관이 없는 작품도 다수 존재하기 때문에 '△'로 표시하였다.
74) 일부 작품에 화제가 없고 화제가 있는 경우 한글로 적혀있다.

대해서 알아본다. 김준근은 서양과 전통의 조화가 어우러지는 그림을 그린 것으로 보인다. 즉, 18세기 풍속화의 구도나 인물 표현 방식과 더불어 서양 안료나 명암법, 선원근법(線遠近法)과 같은 서양 화법을 사용하면서 김준근 자신만의 개성을 드러낸 것이다.

기산풍속도의 기법은 크게 채색과 수묵 두 가지로 나뉜다. 대다수의 소장처에서는 채색화와 수묵화가 동시에 존재하지만 모스크바 국립동양박물관본과 캐나다 로얄온타리오박물관본은 채색화, 숭실대학교 매산본과 서울역사박물관은 수묵화만 존재한다. 채색화는 먹과 붓을 사용하여 가는 선묘로 윤곽선을 그린다. 반면 수묵화는 바탕 재질의 특성을 살려 윤곽선 위에 가벼운 먹선을 한 번 더 가해 입체감을 표현하고 있다. 숭실대학교 매산본과 서울역사박물관본 모두 윤곽선 위에 담묵(淡墨)의 먹선을 더하고, 머리카락, 수염, 안면, 복식의 장식 등 세세한 표현에는 세필(細筆)로 그려진 것을 볼 수 있다.

채색화는 주로 담채로 채색하는 전통적인 기법을 구사하면서 서양 안료를 사용하고 있다. 바탕 재질에 아교와 백반을 발라 색을 중첩하여 표현하는 것이다. 얼굴 윤곽선 안쪽으로 옅은 살색이나 흰색을 칠했다.[75] 무명을 쓸 경우, 종이 화폭보다 채색의 농도가 짙어진다. 안료는 중국산 석채를 아교에 갠 후 물로 농도를 조절하였는데[76] 보라색, 황색, 주황색, 자주색, 분홍색, 연록색, 짙은 청색, 초록색 등 다채로운 색상을 사용하였다. 그 중 화록(花綠, emerald green), 합성군청(synthetic ultramarine blue)등 서양제 합성 안료인 애널라인 물감(aniline dye)의 강한 발색을 나타내었다.[77] 이를 통해 화면의 색을 더 밝게 나타내고 의상과 기물을

---

75) 장계수, 「기산(箕山) 김준근(金俊根)의 풍속화 연구-프랑스 기메국립동양박물관 소장품을 중심으로」, 『생활문물연구』 10, 2003, p.145

76) 독일 함부르크민족학박물관 단젤 수집품 18점에는 흡수력이 낮은 양지 위에 그려 붓자국이 남아있다. 국립문화재연구소, 『독일 함부르크민족학박물관 소장 한국문화재』, 국외소재 한국문화재 조사보고서 제36권, 2017, p.140

77) 서양 안료는 전통적 자연 안료, 즉 광물성 또는 식물성이 아닌 1856년 영국에서 처음 개발된 합성유기화학연료인 애널라인 물감(aniline dye)을 지칭하는 것이다. 1884년 칼스는 작은 마을에서도 애널라인 물감을 판매하고 있었다고 기술했다. 개항 이후 10년도 지나지 않았지만 서양 합성 안료가 민간에까지 보급되었음을 알 수 있다.

강조하였다. 한편 김준근은 선원근법(線遠近法), 음영법 등의 서양화법을 부분적으로 채택해 입체적이고 현실감 있는 풍속 장면을 그려냈다. 이는 곧 전통적인 민화의 습관을 유지하면서 서양화법과 서양 안료를 사용해 전통과 서양의 조화를 이루었다고 할 수 있다.

한편 기산풍속도에서는 그림 내용을 부각시키기 위해 배경을 생략하거나 18세기 풍속화에서 보이는 평행사선식 구도와 원형 구도를 사용해 그림 속 인물들의 행위 자체나 물건을 강조하였다.[78] 그런데 덴마크본과 오스트리아본과 같이 집과 나무 등 배경과 다수의 사람들이 그려지기도 하였는데 이는 주문자의 요구에 의한 것이라고 추정된다.

인물 표현을 보면 대체로 신체에 비해 얼굴이 다소 큰 편이며 이마가 둥글고 넓으며 턱선이 좁고 눈매는 가늘고 길면서 위로 올라가 있다. 러시아 모스크바 국립동양박물관본을 보면 사람의 머리는 크게 그리는 반면 상체와 다리는 빈약하게 묘사한 것이 잘 드러난다. 실제로 조선 후기의 사진들을 보면 사람들이 대부분 마른 체형에 남녀 모두 머리를 빗겨 올려 상대적으로 얼굴이 신체에 비해 커 보이는 경향이 있다.[79] 김준근은 이러한 사람들의 모습을 관찰하고 표현했을 것으로 보인다.

또 다른 김준근의 풍속화의 특징으로 인물들의 무표정을 들 수 있다. 대부분의 인물들은 얼굴에 감정이 드러나지 않고 자세가 경직되어 있으며 시선이 아래로 향하고 있다. 이러한 특징은 그림 속 인물들의 행위가 중심 대상이 되는 것으로 감정표현에 초점을 두었던 김홍도나 신윤복의 그림과는 확연한 차이를 드러낸다고 할 수 있다.

정리하자면 기산풍속도의 회화적 특징은 서양화법과 전통화법의 조화, 단순한 구도, 얼굴이 큰 신체 비율, 인물들의 무표정을 꼽을 수 있다. 그러나 그림에 등장하는 사람들의 자세나 표정, 의상이 일괄적으로 그린 점으로 보아 기존의 연구에서 주장하는 바와 같이 예술성이 높다고 보기 어렵다. 한편 주문자의 요구에 따라 배경이 생략되기도 하지만 배경이 함께 그려지기도 한 것으로 추측된다.

---

78) 신선영,「箕山 金俊根 風俗畵에 관한 硏究」,『미술사학』제20호, 2006, p.132
79) 신선영, 위의 글, p.130

2) 양식적 특징

기산풍속도에 일부 도첩을 제외하고 대부분 낙관이 찍혀있다. 이는 김준근이 기산풍속도의 생산자임을 보여주는 증거이자 작품을 구성하는 요소로 사용된다. 낙관에는 화가 자신의 아호(雅號)나 이름 등을 적는데 김준근의 경우 대부분의 작품에 '箕山'이라는 전서체의 백문방인을 오른쪽 상단에 찍었다.

그런데 소장처마다 낙관의 형태에 차이가 있다. 독일 베를린미술관본, 오스트리아 비엔나민속박물관본, 독일 함부르크민족학박물관 단젤 수집품 18점의 낙관은 기산의 일반적인 '箕山' 낙관과 다른 형태로 나타났다. 숭실대학교 매산본과 서울역사박물관본은 화첩 형태이기 때문에 대부분 낙관이 없지만 일부 작품에서는 원산에서 제작되었다는 관서와 함께 '箕山'과 '金俊根'이 함께 찍혀있다.[80] 숭실대학교 스왈른본은 낙관이 아예 찍혀있지 않다. 캐나다 로얄온타리오박물관은 낙관이 없는 경우가 대부분이지만 <침술하는 의원> 작품에서 유일하게 '金俊根印'이라는 낙관을 찍었고 일부 작품에서는 '箕山' 이라는 낙관을 찍었다.[81] 이렇게 장면 각각에 인장이 찍혀 있는 것은 원래 낱장으로 팔기 위한 그림으로 보인다.

이처럼 소장처별로 낙관의 형태가 일정하지 않기 때문에 김광언(2003)이 주장한 것처럼 김준근의 그림을 평가하는데 아무런 도움이 되지 않는다. 다만 '箕山' 혹은 '金俊根'이라는 낙관을 토대로 기산풍속도가 김준근의 작품임을 추정하는데 도움이 될 수 있다.

기산풍속화에는 화제(畫題)가 대부분 한글로 오른쪽 상단에 낙관과 함께 표기되어 있다. 본래 화제는 시서화(詩書畵)가 어우러지는 문인화(文人畵)때문에 한문만 썼고[82] 1894년 갑오개혁 이후에나 한글이 점차 널리 사용되었다. 그런데 김준근은 1880년대 후반부터 한글 화제를 표기

---

80) 이에 대한 자세한 내용은 25쪽에 있다.
81) 정형호,「기산풍속화의 분류에 따른 소장처별 특징과 민속학적 의미」,『기산풍속화에서 민속을 찾다 : 특별전』, 국립민속박물관, 2020, p.49
82) 황선엽,「기산풍속화 한글 화제에 대한 국어사적 이해」,『기산풍속화에서 민속을 찾다 : 특별전』, 국립민속박물관, 2020, p.80

한 것은 선구적이라고 볼 수 있다. 물론 기산이 한자나 한문에 능숙하지 않았다고도 볼 수 있지만 앞서 언급했듯이 기산이 원산의 좋은 가문 출신이기에 한문을 공부했을 가능성이 높다. 낙관은 여전히 한자를 사용한다 하더라도 한글 화제를 사용했다는 점은 이전의 풍속화와는 구별되는 큰 특징이라고 할 수 있다.

기산풍속도는 한글 화제 이외에 한문 화제도 표기되어 있다. 한글 화제는 주로 "… 하는 모양", "… 하고"로 표기해 작가의 작화의도를 집약해서 보여준다.[83] 한자의 경우 대상의 명칭만 적거나 '~之形', '~之人', '~匠'으로도 표기한다.[84] 한자나 한글 화제 모두 수집자의 요구 혹은 외국인을 위한 설명을 목적으로 표기된 것으로 추정된다.

화제도 낙관과 마찬가지로 소장처마다 다른 특징을 보인다. 우선 숭실대학교 매산본과 서울역사박물관본, 네덜란드 레이든박물관본은 한자로 표기되어 있다.[85] 숭실대학교 스왈른본의 <양자가 겨발 상하는 모양>에서는 화제가 기존의 작품들과는 달리 왼쪽 상단에 위치하는 것을 토대로 본다면 화제의 위치가 오른쪽 상단에만 나타나는 것은 아니다.

한편 그림에 화제 이외에 메모가 나타나기도 한다. 캐나다 로얄온타리오박물관본은 화제는 없지만 한쪽 구석에 연필로 제목이 될 만한 내용을 영어로 간단히 적어놓았다. 독일 함부르크민족학박물관의 단젤 수집품 18점도 각 그림마다 윗부분에 수집자가 한글 화제를 독일어로 풀이해 써 놓았다.[86] 이러한 메모는 수집가가 그림을 이해하기 쉽게 따로 기록해둔 것으로 보인다.

화제는 그림의 내용을 설명하는 것이자 구매자의 이해를 위해 적은

---

83) 김수영,「수출회화로서 기산 김준근(箕山 金俊根) 풍속화 연구」,『미술이론과 현장』제8호, 2009, p.93

84) 정형호,「기산풍속화의 분류에 따른 소장처별 특징과 민속학적 의미」,『기산풍속화에서 민속을 찾다 : 특별전』, 국립민속박물관, 2020, p.49

85) 정형호(2020)는 캐나다 소장본 중 <채광지형(採鑛之形)>, <사인초혼지형(死人招魂之形)>, <거지동냥(諸糧食居)>, <급수장(汲水匠)>, <방석짜기(結方席之人)> 5개의 작품은 한자로 화제가 기재되어 있다고 했지만 필자는 5개 작품이 네덜란드 레이든 박물관 소장본인 것으로 확인했다.

86) 조흥윤·게르노트 프루너,『箕山風俗圖帖』, 범양사, 1984, p.25

것으로 보인다. 낙관과 마찬가지로 일정한 양식이 없고 소장처별로 차이가 있는 것을 볼 수 있다.

제 3 절 작품의 생산 배경 및 생산 방식

1. 작품의 생산 배경

1) 개항과 서양인의 방문

1876년 강화도 조약을 시작으로 1876년에 부산, 1879년에 원산, 1880년에 인천(제물포)에 차례로 개항장이 설치되었다. 부산이나 원산 등은 개항 이전부터 청나라, 일본, 러시아 등지의 영사관 직원, 상인 등 다양한 외국인들이 드나들며 상업이나 기독교의 선교 활동이 활발했다. 개항 이후 서구인들이 본격적으로 조선을 방문하면서 서구의 사상과 문화가 빠르게 전파되었다. 이에 따라 조선의 사회나 문화는 이전과는 다르게 변화하기 시작한다.

서구인들은 본격적으로 조선을 방문하면서 조선의 문화를 알기 위해 풍속화를 주문 제작하였다. 이는 기산풍속도에 대한 관심과 수요를 증가시켜 김준근의 풍속화의 제작과 유통에 영향을 끼친 것으로 짐작된다. 즉, 기산풍속도는 서구인들에게 조선의 역사와 문화에 대해 알리는 민족지(民族誌)로서 역할하기 위해 제작된 셈인 것이다.

그러나 1900년 초 이후에는 일제강점기에는 수요자가 감소하면서 기산풍속도의 제작이나 유통이 차츰 줄어들었다. 그 원인으로는 우선 서양인들 대신 일본인들이 본격적으로 조선의 사회 문화 제도에 영향을 끼치면서 미술품 시장 및 유통 구조의 변화가 생겼기 때문이다. 또 다른 원인으로 신선영(2006)은 1895년 청일전쟁 이후 재생성과 대량성을 특징으로 하는 사진술이 확대되고 보편화된 것을 언급한 것을 들 수 있다. 중

국의 수출화가 사진이 전파됨에 따라 수요가 줄어든 것처럼 김준근의 풍속화도 점차 사진엽서로 점차 바뀌면서 수요가 줄어든 것이다. 이러한 생산과 소비와 유통의 구조 속에서 기산풍속도는 시대의 변화를 반영하여 20세기 초까지 계속될 수 있었다.

2) 조선 풍속화의 변화

풍속화는 당시의 생활상을 그린 그림으로 조선 후기인 17세기부터 19세기 말까지 발달하였다. 이 시기에는 궁중풍속화와 민간풍속화가 함께 발달하였는데 17세기 윤두서(尹斗緖), 조영석(趙榮祏) 등의 사대부 문인화가들이 민간풍속화를 주도하였다. 처음에는 산수 배경을 지닌 풍속화가 한동안 유행하다가 18세기에 절정을 이루면서 19세기에 점차 배경을 생략하고 풍속 장면만을 부각시키는 경향으로 바뀌어갔다.

18세기 후반부터 19세기까지 김홍도는 당시 민중들의 일상을 사실적으로 그린 풍속화를 통해 조선 후기 풍속화의 전형을 완성시켰다. 김홍도의 대표작인『단원풍속도첩(檀園風俗圖帖)』은 화첩 형식의 풍속화첩으로 당대 사람들의 삶을 표현하는 양식적인 모범을 잘 보여준다.『단원풍속도첩』은 25첩으로 구성되어 있는데 좁은 화면의 화첩 그림에 배경을 생략하고 소묘풍에 약간의 담채를 가해 풍속장면을 부각시켰다. 이는 짧은 시간 내에 장면 자체만을 빨리 그려 수요에 효율적으로 적응하는 동시에 해학적인 박진감을 높일 수 있었던 것이다.[87] 이후 김홍도의 표현 방식인 '단원법'은 시대 양식으로 광범위하게 확대 발전하게 된다.

이처럼『단원풍속도첩』은 그 이전부터 잘 알려진 작품으로 구한말 조선화단에서 이미 풍속화의 범본으로 자리 잡아 복제본이 존재했을 것으로 여겨진다. 그 예로 고종이 독일인 의사 리하르트 분쉬(Richard Wunsch, 1869-1911)에게 하사한 경직도병은 도화서 화원들이 김홍도의 풍속화 및 경직도 등을 작화의 모범으로 삼아 그린 것으로 보인다.[88]

87) 안휘준,『한국회화의 전통』, 문예출판사, 1988, p.352
88) 현재 국내 학계에서는 병풍이 화풍상, 그리고 인물의 표현 등에서 김홍도의 작품이라 보기 어려워 19세기 후반에 제작된 작자미상 경직도 병풍으로 표기하고 있다. 김소

1894년 도화서가 해체된 이후에는 더욱 급속도로 시정에 화원들과 함께 화원들의 그림이 확산되면서 김홍도류의 그림들이 제작 및 유통된 것으로 보인다. 1844년 한산거사(漢山居士)가 지은 『漢陽歌』와 모리스 쿠랑(Maurice Courant, 1865-1932)[89]도 광통교 일대에서 서화를 팔고 있다고 할 만큼 서화(書畫)에 대한 일반인들의 수요가 많았다. 그 중 유명세가 있었던 김홍도의 그림을 선호했기 때문에 김홍도류 작품들이 지속적으로 제작되었던 것으로 여겨진다. 신선영은 김준근 또한 김홍도의 영향을 받아 김홍도식의 도상들이나 구도 등을 일부 차용했다고 주장한다.[90]

김홍도는 풍속도첩 이외에 『모당평생도(慕堂平生圖)』, 『안릉신영도권(安陵新迎圖卷)』,『만월대기로세연계도(滿月臺耆老世聯系圖)』, 『원행을묘정리의궤(園幸乙卯整理儀軌)』,『오륜행실도(五倫行實圖)』의 삽화, 『화성행행도(華城行幸圖)』와 같은 기록화를 그려 행사의 주체와 더불어 그 주변 사람들의 모습까지 담았다.[91] 그러나 일반 사람들의 생활을 대상이 아니라 행사를 기록하기 위해 제작되었다는 점에서 『단원풍속도첩』과는 다르다고 할 수 있다.

김홍도 이후에 김준근은 신윤복(申潤福, 1758-1814)이나 김득신(金得臣, 1754-1822)의 영향[92]을 받으면서 18세기의 풍속화의 명맥을 이어가는 동시에 19세기에 풍속화의 저변을 넓히게 된다. 19세기 풍속화는 장식성에 그친 경직도류의 병풍 그림이나 춘화첩이 주류를 이루었는데 예술성보다 기록적인 성격이 강했다. 이는 서민들을 교화하고 외국인에게 유용한 정보를 제공하는 풍속화의 종래의 기능을 강화한 것이다.[93] 특히 개항 이후 외국인들이 조선 풍속에 대한 관심이 많아짐에 따라 풍속화첩에 대한 수요가 많아졌다.[94]

연,「풍속화의 근대적 전개」,『서강인문논총』49, 2017, p.96

89) 모리스 쿠랑, 김수경 옮김, 『조선 문화사 서설』, 범장각(凡章閣), 1946, p.4-5

90) 신선영,「19세기 말 시대의 반영, 箕山 金俊根의 풍속화」,『기산 풍속도: 그림으로 남은 100년전의 기억』, 청계천문화관, 2009, p.10

91) 이태호,『풍속화(둘)』, 대원사, 2014, p.27

92) 김득신과 신윤복은 남성들의 투전, 기생과 부녀자들의 놀이 등을 그린 장면에서 소재상 영향을 준 것으로 보인다. 신선영, 위의 글, p.14

93) 정병모,『한국의 풍속화』, 한길아트, 2000, p.421

94) 이태호, 위의 글, 2014, p.109

이처럼 서구인들은 풍속화를 조선 화가에게 주문 제작하는 경향이 있었는데 김소연(2017)은 기산풍속도가 이 당시의 풍속화의 새 기준이었으며 기산풍 풍속화 양식이 19세기 말 조선화단에 큰 반향을 불러일으켰다고 보았다. 실제로 기산풍속도는 당대부터 재생산되기 시작하여 해외에서 출판된 출판물 중에 이를 모사하거나 응용해서 삽화로 사용되었다. 그 예로 칼스의『조선풍물지』와 나카무라 긴죠(中村金城)의 삽화를 엮은『조선풍속화보(朝鮮風俗畵譜)』가 있다.[95] 19세기 말 내지 20세기 초, 일제강점기에 이르면 김준근의 풍속화는 주류 화가들에게 인식되어 기산풍속도첩과 유사한 형식의 화첩이 유행하였다. 김윤보(金允輔), 최우석(崔禹錫)의 풍속도첩 등에서 풍속화의 명맥이 이어지기는 하나 점차 수요가 줄어들면서 풍속화는 쇠퇴하게 되었다.

2. 작품 생산 방식

기산풍속도의 수량은 국내, 해외 모두 합쳐 1000여점이 넘는다. 김준근이 활동했던 기간으로는 대략 10여년의 정도인데 이 기간 동안 혼자 다 그렸다고 생각하기는 어렵다. 따라서 대개 2인 이상의 화가가 협업해서 기산풍속도를 생산했다고 보는 것이 일반적이다.

신선영(2006)은 김준근이 범본을 이용해 손으로 직접 그리며 생산체제를 주도하는데 본인 이외에 한 명 이상과 함께 공동으로 제작한 것으로 보았다.[96] 이러한 2인 이상의 공동체적 생산 방식은 '수출화'에서 비롯되었다고 주장한다. 수출화(輸出畵, Export Painting)[97]는 18세기 후반

95) 기산풍속도를 모본삼아 거의 유사한 삽도를 사용하거나 혹은 약간 변형했다고 한다. 김소연,「풍속화의 근대적 전개」,『서강인문논총』49, 2017, p.85

96) 정병모, 앞의 논문, p.972; 박효은,「근대전환기 開港場의 朝鮮畫家 金俊根」,『한국기독교박물관 소장 기산풍속도 연구』, 숭실대학교 한국기독교박물관 제4회 매산기념강좌, 2007, p.23

97) 김수영(2009)은 외소화(外銷畵)라는 용어를, 정병모(2006)와 신선영(2006)은 수출화(輸出畵)라는 용어를 사용하였는데 본 연구에서는 수출화로 사용하기로 한다.

중국 광저우[廣東] 지역의 개항장을 중심으로 서양인들에게 화첩 형식으로 판매되기 시작하였는데 주로 서양으로의 수출을 목적으로 제작되었으며 소재는 대부분 서양인의 이해와 호기심을 만족하는 민속적이면서 동양적인 것이었다. 19세기 후반에는 광저우 수출화와 더불어 닝보우[寧坡] 수출화가 유명했는데 닝보우 수출화는 19세기 후반부터 20세기 초반까지 닝보우, 홍콩, 대만 등에서 그려진 것으로 중국 전통회화의 방식을 따라 수묵담채로 거리 풍경, 중국의 풍속 등을 간결하게 표현하였다. 신선영 외에 정병모(2006)와 김수영(2006)은 이러한 닝보우 수출화가 김준근이 풍속화를 생산하는데 많은 영향을 끼쳤다고 주장한다. 그 근거로 분업화를 통한 대량생산, 수출화 양식에 맞는 화첩 크기, 생략된 배경에 인물 및 기물 위주의 구도, 우측 상단에 있는 백문방인[98], 이국적 풍속을 잘 보여주는 소재들을 사용했다는 것이 유사하다는 점을 들고 있다.[99]

한편 정병모는 김준근이 개항장인 초량에서 활동하며 외국인들로부터 닝보우 수출화를 보거나 이에 대한 정보를 들었을 수도 있다고 언급한다. 그런데 김준근은 초량에서 닝보우 수출화 말고도 일본과의 교역용 회화의 영향을 받았을 가능성도 있다. 초량은 본래 상업 회화의 유통과 제작이 활발했던 곳으로 조선 후기에는 많은 무명의 직업 화가들이 거주하고 있었다. 당시 김홍도 신윤복을 비롯한 중앙 화가들과 동래부에 소속된 지방 화가들은 주로 일본과의 교역용으로 호도(虎圖), 조도(鳥圖), 남종화풍 산수도와 같은 회화들을 제작하였다. 기산 김준근이 초량에 머무르면서 이 교역 회화를 같이 제작한 것은 아니지만 동시대 화가들과의 교류나 당대 회화의 흐름, 그리고 회화 거래 시장의 양상을 읽어낼 수 있었던 것으로 보인다. 이를 통해 조선의 회화가 외국과의 거래 대상이 된다는 것을 인식했을 수 있다.[100]

이처럼 김준근은 개항장 중 특히 초량에서 중국 및 일본의 회화의 영

98) 제작소인 공방(工房)이라는 백문방인을 찍어 작가를 표시하였다.
99) 또 다른 근거로는 둘 다 낱장으로 제작되어 수 십장에서 백 장씩 한 질로 이루어져 있다는 점, 종이나 비단에 수채화물감과 전통물감을 혼합하여 그린 점도 언급된다.
100) 유현숙,「기산 김준근 풍속도 고찰」, 이화여자대학교 국제대학원 한국학과, 2013, 석사학위논문, p.32

향을 받았는데 그 중 대량 생산 방식의 영향을 가장 크게 받았던 것으로 보인다. 물론 그림의 생산 방식이 김준근에게 영향을 끼쳤다는 근거나 기록은 없다. 하지만 19세기 후반 시기가 겹치고 기산풍속도에서 2인 이상이 협업해 분업화를 거쳐 대량생산을 한 흔적이라고 추측할 수 있다.

이미 1880년대부터 여러 화가가 협업하는 대량 생산 방식은 나타났었다. 작품의 수요가 늘어날수록 제작 수량을 늘리기 위해 협업이 더욱 활발하게 일어났을 것이다. 박효은(2008)은 1886년의 미국 스미소니언박물관 소장본과 1888년의 프랑스 기메국립동양박물관 소장본에서 최소한 2인 이상 되는 화가가 모본을 활용하여 동일한 도상을 그려 서로 다른 화풍이 존재한다고 보았다. 그 근거로 인물묘사법의 차이가 있으며 똑같은 모본을 활용하여 같은 도상을 그대로 그리기보다 도상 자체를 변화시키거나 기본 도상을 유지하면서 다른 인물이나 동물을 첨가, 색채에 변화를 주거나, 배경 묘사에 차이점을 언급했다.[101] 신선영 또한 2명 이상의 필치가 보이는 것을 근거로 공방형식의 생산체제의 가능성을 주장했다. 이는 곧 처음부터 2인 이상의 화가가 협업하여 대량생산을 지향한 것으로 김준근은 새로운 장면을 만들기보다 서양인들이 관심을 가지던 소재를 기록하거나 기존의 도상을 변형시킨 것으로 보인다.[102]

일반적으로 김준근의 그림의 인물들은 무표정이고 자세가 경직되어 예술성이 떨어진다고 평가받는다. 하지만 위에서 이야기한 것처럼 기산풍속도가 대량으로 생산된 점을 염두에 둔다면 이는 신선영이 주장한 바와 같이 대량 주문에 응하기 위해 도식화를 한 것으로 볼 수 있다. 이때 그림에 찍혀 있는 '箕山'이라는 호는 '김준근'이라는 이름보다는 서양인에게 쉽게 인식되었을 것이며 상호적(商號的) 가치를 지녔을 것이다.[103] 이는 김준근이 서양인에게 높은 수준의 화가로 대접받기보다 화공 정도로 인식되었을 것으로 보인다.

앞서 살펴본 바처럼 기산풍속도는 회화적, 재질, 그리고 양식적으로

---

101) 박효은,「근대전환기 開港場의 朝鮮畫家 金俊根」,『한국기독교박물관 소장 기산풍속도 연구』, 숭실대학교 한국기독교박물관 제4회 매산기념강좌, 2007, p.23-27
102) 박효은, 위의 글, p.35
103) 신선영, 같은 글, p.118

다양한 특징을 보인다. 그리고 김준근은 한 명 이상의 화가와 공동으로 풍속화를 대량 생산했음을 알 수 있다. 여러 사람이 여러 단계의 작업 과정을 거쳐 같은 모본에 기초한 유사한 형식의 책을 만들었다는 사실은 기산풍속도가 각 단계를 전담하는 분업체계에 의해 대량생산 되었을 가능성을 시사한다. 이러한 분업체계로 생산된 그림의 수량이 상당한 것은 1890년대 후반까지도 지속되었었는데 이는 18, 19세기의 중국 및 일본의 수출화와 유사한 양상을 보이는 것을 알 수 있다.

제 3 장 기산풍속도의 증거성

제 1 절 증거성의 개념 및 특징

기록학에서는 기록이 생산될 당시와는 다른 목적으로 사용되었을 때 지속적인 가치가 있다고 평가한다. 이러한 가치를 이차적 가치라 하며 증거성, 정보성, 그리고 역사성으로 구분된다. 기본적으로 기록학에서 기록물의 평가 기준으로 증거성과 정보성을 삼고 있다. 증거성은 생산자인 조직이나 단체, 개인의 활동에 대한 기록물의 품질을 의미한다.[104] '법적' 의미보다 역사적 의미에서 증거와 관련하여 파생된 가치로 기록을 생산한 개인이나 기관(단체)의 기원, 기능, 활동에 관한 정보를 제공하는데 유용한 것이다. 특히 작가 자신과 주변인 및 사회 현상을 이해할 수 있는 정보를 제공하여 자신의 행위를 객관화시키는 한편 다른 구성원까지의 관계도 짐작할 수 있게 한다. 김준근의 그림은 어떤 사실이 존재했거나 특별한 사건이 발생한 것을 고증하는 중요한 증거자료로 혹은 연구자료로 사용되고 활용될 수 있다.

그러나 기산풍속도는 김준근이라는 개인이 생산한 기록물이고 다의성을 지니기 때문에 기산풍속도가 생산하고 이용되는 배경인 맥락을 살펴보는 것이 중요하다. 이는 그림 이미지에 등장하는 인물·장소·활동은 그려진 경위를 파악하고 기록이 이용되는 상황 맥락을 살피는 것이다.[105] 이 기준을 토대로 기산풍속도는 기록물을 둘러싼 환경에 대해 유용한 정보를 제공하면서 이미지에 나타난 사람들의 활동에 대한 내용을 충분히 반영하여 이용가치가 있는 기록물인지 판단할 수 있다. 문헌기록

---

104) Richard Pearce-Moses, 『A Glossary of Archival and Records Terminology』, Chicago: Society of American Archivists, 2004, p.152.

105) Schwartz, J. 「"We make our tools and our tools make us": Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomatics.」, 『Archivaria』 40, 1995, p.45.

에 나타나지 않는 다양한 형벌을 묘사하고 있다는 점에서 사료로서 가치가 높게 평가된다. 그러나 김준근이 어떻게 형벌 그림을 그릴 수 있었는지 알려주는 구체적인 기록이나 관련 자료가 없다.

한편 김준근은 한 사람의 주관적인 관점에서 관찰하고 기록하여 행위를 객관화시키지 못해 이미지에 대한 설명이 부족하게 나타난 것으로 보인다. 특히 형벌 그림에서 잘 나타난다고 할 수 있다. 조선을 다녀간 서양인들은 국가권력의 효율적 이행에 대해 관심이 많아 새로운 나라나 문명을 소개할 때 그 나라의 사법제도와 형벌을 빠짐없이 언급하였다.[106] 이는 서양인들이 조선 화가에게 그림을 주문하는 것으로 이어졌는데 김준근은 이들의 수요에 맞추어 형벌 그림들을 생산했다. 이러한 그림들은 문헌기록에 나타나지 않는 다양한 형벌을 묘사하고 있다는 점에서 사료로서 가치가 높게 평가된다. 그러나 김준근이 어떻게 형벌 그림을 그릴 수 있었는지 알려주는 구체적인 기록이나 관련 자료가 없다. 이러한 측면에서 본다면 형벌 그림의 내용을 모두 사실로 받아들이거나 혹은 모두 허구적인 내용이라고 볼 수 없기 때문에 기산풍속도의 내용을 신뢰하기 어려운 면이 있다.

기록은 신뢰성이 있어야 활용가치가 있고 신뢰성 있는 기록이 되기 위해서는 활동의 증거가 기록에 충분히 반영되어야 한다. 따라서 기산풍속도에 나타난 형벌 행위가 실제 19세기 후반 조선에서 행해지던 형벌 풍습을 잘 반영하는지 파악하고자 한다. 이에 김준근의 형벌 관련 작품 수량 및 종류에 대해 살피고 그 당시의 형벌 사진과 비교하며 기산풍속도가 신뢰할 수 있는 증거로 활용될 수 있는지 알아볼 것이다.

제 2 절 형벌 그림의 수량 및 종류

개항 이후에는 다양한 형벌 그림들이 그려졌는데 감상용 그림이 아니

106) 김수영,「수출회화로서 기산 김준근(箕山 金俊根) 풍속화 연구」,『미술이론과 현장』제8호, 2009, p.10

고 조선의 문화를 이해하고자 한 외국인들에게 판매하기 위해 제작되었다. 조선시대에서는 형벌 그림에 관한 기록과 자료가 드문데 19세기 말 이전의 풍속화에서는 형벌에 관해 다루지 않았었다. 그 중 남아있는 형벌 그림들로는 15세기에는 고신도(拷訊圖), 16세기 이후에는 감로탱화(疳勞幀畵), 19세기 말에는 김준근의 기산풍속도와 20세기 초에는 김윤보(金允輔, 1865-1938)의 『형정도첩(刑政圖帖)』[107]이 있다.

기산풍속도는 조선 후기 오형, 고문, 사회범죄, 소송 등 다양한 형벌에 관한 내용이 사실적이고 구체적으로 그렸다. 그림의 내용을 행위와 사건을 중심으로 단순하게 묘사하고 화제를 한문 혹은 언문으로 그림의 소재와 내용을 나타내고 있어 조선후기 형정을 이해하는데 중요한 자료로 활용된다. 하지만 17세기 혹은 18세기 풍속화에 비해 예술성과 인물 묘사의 정확성이 떨어지는 면이 있다.

태장형(笞杖形)과 주리형(周牢刑)은 인간의 신체에 직접 물리적 고통을 가하는 형벌의 일종으로 전근대시기에 널리 시행되었다. 태장형은 조선 후기에 이르러 광범위하게 시행되었는데 일제 강점기에는 '조선태형령'이라 하여 "조선인"에 한하여 적용되었다. 주리형은 조선시대에 용의자를 신문해 자백을 받는 과정에서 신장 같이 합법적인 고문 외에 행해진 형벌로 불법이었음에도 불구하고 형벌로 인식되었다.[108] 형벌의 잔혹함 때문에 대부분의 고문형은 영조가 재위하던 시기에 폐지[109]되었지만 이후에 비공식적으로 유사한 형벌이 계속 집행되어 일제 강점기에는 사진으로 기록되어 남아있다. 이처럼 태장형과 주리형은 일제 강점기에도 잔존하였는데 이들 실태는 사진엽서로 확인할 수 있다.

사진엽서(寫眞葉書)는 주로 서구인들을 대상으로 판매되었는데 경성(京城), 평양(平壤) 등과 조선의 주요 도시들의 관광명소나 금강산 등과

---

107) 일제강점기에 조선의 형무관으로 파견되었던 나카하시 마사요시(中橋政吉)는『조선시대 형정(朝鮮舊時の刑政)』과 1937년 조선총독부 법무국 행형과에서 간행한『사법제도연혁도보(司法制度沿革圖譜)』에 김윤보의 『형정도첩』을 조선의 형벌에 관한 시각적인 참고 자료로써 사용하였다.

108) 신선영, 「조선시대 형벌 그림의 전개와 의미」, 『한국민화』(11), 2019, p.44

109) 영조 연간인 1725년 압슬, 1732년 전도주리, 1733년에 낙형(烙刑)을 폐지하였다, 신선영, 위의 글, p.44

같은 관광지 및 조선의 사진엽서, 계층별 인물사진 등 다양한 종류를 망라한다. 그 중 사진엽서는 사진엽서 중에 다수를 차지하는데 계층별 인물사진과 당시 풍속으로 여겨지는 조선인들의 모든 생활양식에 대한 내용이 담겨있다.[110]

권혁희(2003)는 일제가 사진엽서를 대량으로 유통되고 복제하여 전근대적인 조선의 이미지를 서구인들에 각인시킴으로써 오리엔탈리즘을 야기한다고 보았다. 김수영(2006)도 기산풍속도는 서구인들이 제국주의적 시선으로 발견한 조선의 이미지를 주요 소재로 삼아 확대 하고 재생산했다[111]고 보아 두 사람 모두 사진엽서와 기산풍속도는 공통적으로 서구인들의 오리엔탈리즘이 반영된 시각 기록물이라고 주장하는 것을 알 수 있다. 또한 풍속의 일면만을 고정시켜 조선의 전근대적인 풍습을 강조하고 조선의 표상을 고착화시킨다는 점에서 두 기록물이 유사한 기능을 하는 것을 볼 수 있다. 하지만 사진엽서는 당시 조선을 지배하고 있던 일본이 생산하고 기산풍속도는 조선인 김준근이 생산했고 생산 목적이 다르다.

따라서 김준근이 그린 태장형과 주리형의 그림들과 일제시대의 사진엽서들을 비교하여 형벌 양상이 어떻게 나타나는지 살펴볼 것이다. 먼저 구체적으로 태장형과 주리형의 수량은 어느 정도인지 알아보도록 한다.

---

110) 권혁희, 「일제시대 사진엽서에 나타난 '재현의 정치학'」, 『한국문화인류학』 36-1, 2003, p.195-196

111) 김수영, 「수출회화로서 기산 김준근(箕山 金俊根) 풍속화 연구」,『미술이론과 현장』 제8호, 2009, p.92

분류	독일함부르크민족학박물관	네덜란드레이든박물관	모스크바국립동양박물관	프랑스국립기메동양박물관	미국스미소니언박물관	덴마크국립박물관	서울역사박물관	국립민속박물관	캐나다로얄온타리오박물관	숭실대학교매산본	숭실대학교스왈른본	스튜어트컬린본	독일베를린미술관	오스트리아민속박물관본
태장형			○	◎		○					○			
주리틀기	○		○	○			○	○		○	○		○	

[표 2-1] 형벌 분류표[112]

형벌 분류표를 살펴보면 태장형은 5점, 주리형은 각각 8점이 존재한다. 태장형(笞杖刑)은 태형(笞刑)과 장형(杖刑)을 합친 표현으로 오형(五刑) 중에 가장 가벼운 범죄에 대한 형벌이다. 태형은 십자가형의 나무판 위에 몸을 묶어 10대에서 50대까지, 장형은 태형보다 중한 형벌로 60대에서 100대까지 5등급으로 나누어 회초리로 죄인의 볼기와 넓적다리를 쳤다. 『흠휼전칙』에 따르면 태의 길이는 3尺(척) 5寸(촌)이며, 두께는 2分(분) 7釐(리)이다.[113]

문헌상의 기록에서는 당시에 태(笞), 장(杖), 신장(訊杖), 곤장(棍杖)을 혼동하여 사용한 경우가 많았던 것으로 보인다. 정약용이 목민심서에서 "오늘날의 벼슬아치들은 큰 곤장 사용하기를 즐겨한다. 두 종류의 태(笞)와 세 종류의 장(杖)만으로써는 통쾌한 맛을 느끼기에 부족하기 때문이다."[114]와 같이 지적한 사실을 감안하면, 형벌의 남용이 심각했던 것으로

112) ◎은 2점을 나타낸다.
113) 차인배,「19세기 刑政風俗圖에 나타난 형벌의 특징에 관한 고찰」,『역사민속학』(44), 2014, p.190
114) 정약용,『목민심서』권5, 신형조.

보인다. 그러나 김준근은 태장형은 화제에 '태장'이라 하여 태형과 장형으로 구분하지 않았지만 곤장형과 '관쟝' 혹은 '관장'이라 하여 태장형과 구분하였다. 이는 김준근이 곤장과 태장형 형구(刑具)의 크기나 규격, 사용 용도가 달랐음을 인지한 것으로 볼 수 있다.

주리형은 신장과 곤장 이외에 조선시대 강도와 절도범을 신문하고 이들의 자백을 받기 위해 사용되었다. 죄인의 정강이를 밧줄로 묶어 양쪽에서 당기거나, 정강이 사이에 몽둥이를 집어넣고 비트는 고문인데 주리형은 줄을 사용하는 대신 나무를 이용해 고통을 증가시키는 교목주리(交木周牢)로 변형되었다. 주리형 그림은 태장형 그림과 다르게 화제 표기가 다양했는데 '줄이', '重罪惡刑', '젹됴' 등과 같은 표현이 등장하였다. 독일 베를린미술관본 같은 경우 '가위 주리 트는 모양'이라 하여 구체적인 주리형의 이름을 나타내기도 하였다.

제 3 절 형벌 그림의 증거성

김준근의 형정도는 전반적으로 문헌기록과 일치하고 있으며 행정 형식과 내용, 집행관의 습관적 행동까지 상당히 유사한 부분을 보인다. 이는 풍속화의 내용이 당대의 일반적인 형정의 내용을 사실적으로 묘사하고 있음을 보여주는 것이다.

먼저 김준근의 태장형 그림들을 보면 최소 3인 이상의 인물이 등장하는데 형을 집행하는 사람 1명, 형을 받는 사람 1명, 그리고 형을 보는 사람 1명이 포함되어 있다. 숭실대 스왈른본의 경우에는 형을 집행하는 사람 1명, 형을 받는 사람 1명만 등장한다. 그리고 죄인들은 바지를 내리고 형틀에 묶여 형을 받고 있다. 새비지 랜도어(Savage-Landor, 1865-1924)도 자신의 저서『고요한 아침의 나라 조선(Corea or Cho-sen: The Land of the Morning Calm)』에 죄인은 태형을 받기 전 자신의 모자가 손상되지 않도록 하고 덧바지는 다리가 보이도록 벗겨졌다고 하여 그림의 내용과 일치하는 모습을 보여준다.

김준근의 태장형 그림들과 사진엽서들을 보면 죄인들이 형틀에 묶여 처벌을 받고 있는 것을 볼 수 있다. 이에 대해 차인배는 태형은 죄에 대한 공식적인 심리가 끝난 확정형이라는 점에서 형틀에 묶어 형정의 격식을 준수한 것이라고 주장하였다.[115] 또한 죄인의 몸을 단단히 고정시킴으로써 집행과정에 발생할 수 있는 2차 피해를 최소화하고 신체적 제압을 통해 처벌의 엄중함을 보이기 위한 조치로 보인다고 하였다. 곤장은 태장형과는 달리 죄인을 형틀에 묶지 않고 바닥에 엎드리게 하고 묶인 채로 때리고 있는데 이는 죄인을 신문하여 자백을 받아내기 위해 강압적으로 형틀에 묶지 않은 것으로 보인다.

[그림 2-1] 태장치는모양
덴마크 국립박물관

[그림 2-2] 조선시대 태형
국립민속박물관

[그림 2-3] 반역자 형벌 집행(1907년)
라피예트 컬렉션

한편 태장형 그림 속의 집장사령(執杖使令)은 전립에 흑색 단령을 입고 있으며 앞쪽의 옷자락을 뒤로 묶고 저고리의 오른쪽 소매를 빼고 매질을 하고 있는 모습을 확인할 수 있다. 이는 집장사령이 매질할 때 의복의 거추장스러움을 덜기 위해 했던 행동으로 보인다. 김윤보의 형정도첩과 [그림 2-2]에서도 한 쪽 팔을 드러낸 채 태장형을 집행하는 모습을 볼 수 있다. 하지만 [그림 2-3]과 프랑스 기메박물관 소장품의 경우에는 집장사령이 옷자락을 벗지 않은 작품과 벗은 작품 둘 다 존재한다. 이로 미루어 볼 때, 집장사령은 형을 집행할 때 편의에 따라 한 쪽 팔을 드러냈던 것으로 보인다. 이런 집행관의 사소한 행동까지 김준근이 사실적으로 묘사한 것은 그만큼 외국인들에게 태장형의 모습을 있는 그대로 전하기 위한 그린 것이라고 볼 수 있다.

태장형은 신체형으로 육체적 고통과 더불어 신체 훼손 및 불효했다는

115) 차인배, 위의 글, p.192

의식이 동반된 불명예스러운 형벌로 여겨져 양반들은 속전(贖錢)을 부과하여 면제하는 제도가 마련되었다.[116] 새비지 랜도어도 자신이 서울에서 목격한 태형 장면을 보면 주로 가장 낮은 신분인 천민들에게 가해졌다고 한다.[117] 이로 미루어보아 대부분 태장형을 받았던 사람들은 양반들이 아닌 평민들인 것으로 여겨진다.

태형은 1894년 갑오개혁 시기에 몇 차례 폐지되는 방침이 세워졌으나 시행되지 못한 상태에서 갑오개혁, 을미개혁이 중단되었다.[118] 이후 아관파천 직후인 1896년에 『형률명례(刑律名例)』에서 기존의 장형을 태형으로 통폐합시켰다. 일제강점기에는 조선태형령을 통해 태형이 이루어졌으나 1919년 3·1 운동을 계기로 폐지되었다. 이처럼 태장형은 갑오개혁 이후에는 태형이라는 이름으로 장형과 함께 집행되었으며 그림과 사진에서 보이듯이 형벌이 유사한 형태로 집행된 것을 볼 수 있다.

[그림 2-4] 주리틀기
아손 그렙스트

[그림 2-5] 포청에서 적초받고
독일 함부르크 민족학박물관

[그림 2-6] 가위 주리트는 모양
독일 베를린미술관

주리형은 줄주리, 팔주리, 전도주리형(剪刀周牢刑)이 있었다.[119] 일반적으로 사용된 주리형은 노주리로 발목을 고정하지 않고 당긴 반면, 전도주리는 말뚝을 밖아 죄수의 발목을 고정시킨 후 정강이를 양쪽으로 벌리면서 압박을 가했다. 주리형은 대체로 3인 1조를 이루어 시행하였는데, 죄인을 발목과 무릎을 결박하고, 묶인 팔 사이로 주장을 끼워 한 사람이

116) 차인배, 위의 글, p.191
117) 새비지 랜도어, 위의 책, p.209-212
118) 都冕會, 「갑오개혁기 형사법규의 개혁」, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 『규장각 제21집』, 1998, p.116
119) 차인배, 위의 글, p.205

붙잡고, 다른 양쪽 나졸은 정강이에 묶인 끈을 반대편으로 당기면서 정강이에 고통을 주었다. [그림 2-6]에 묘사된 주리형은 '가위 주리트는 모양'으로 가위 주리라는 이름은 작대기 두 개를 가위 다리처럼 질러 넣고 양쪽으로 벌리는 데에서 왔다. 죄인은 앉혀진 채 포졸에게 머리가 잡힌 채 손이 등 뒤로 묶여 있으며 막대기가 손의 결박을 죄고 있다. 발목과 무릎이 묶여있고 비틀리고 있는데 주리형은 뼈가 부러질 때까지 진행되기도 하였다.[120] [그림 2-4]를 보면 [그림 2-5]와 [그림 2-6]과 같이 죄인을 결박시킨 채 주리형을 집행하고 있는 모습이 유사하게 그려져 기산 김준근이 객관적으로 형벌 장면을 그린 것을 알 수 있다.

1732년(영조 8)에는 압슬과 마찬가지로 주리형에 대한 폐지가 논의되었지만 전도주리형만 폐지되었다.[121] 이후 포도청 등 형정 기관에서 지속적으로 사용되어 주리형 자체가 없어진 것은 아니었다. 일제강점기의 기록을 보면 주리형이 집행되었던 것으로 보인다. 다음은 1904년 한국에 밀입국한 스웨덴 기자 아손 그렙스트(William Andersson Grebst, 1875-1920)가 묘사한 주리형의 장면이다.

'집행인들이 죄수 안다리에 막대를 집어넣고 온몸 무게를 막대 끝에 얹었다. 다리뼈가 부러져 으깨지는 소리가 들렸다. 아픔을 표현할 소리가 없는 듯 죄수의 처절한 비명이 멎었다. 죄수 눈은 흰자위만 남았고 이마에서는 식은땀이 비 오듯 흘러내리더니 몸이 축 늘어지면서 쓰러졌다. 집행인들이 난폭하게 뼈가 부러졌나 확인해도 느끼지 못했다. 죄수가 의식을 회복해 고개를 좌우로 흔들면서 신음소리를 토하자 집행인들은 팔과 갈비뼈 사이에 막대기를 집어넣어 뼈들을 차례로 부러뜨린 다음 비단끈으로 목을 졸라 죽였다.'[122]

이처럼 주리형은 잔혹하다는 이유로 영조 대에 폐지되었음에도 불구하고 일제강점기에도 여전히 집행되고 있음을 볼 수 있다. 그리고 죄수 안다리에 막대를 집어넣는다는 표현을 볼 때 가위주리형이 이 당시에도

120) 하인리히 F.J 융커 저, 이영석 역, 『箕山, 한국의 옛그림: 풍경과 민속』, 민속원, 2003, p.110
121) 『영조실록』 1732년(영조 8년) 6월 20일
122) 아손 그렙스트, 『스웨덴기자 아손, 100년 전 한국을 걷다』, 책과 함께, 2005, p.286

지속적으로 사용되었음을 알 수 있다. 이는 곧, 김준근이 활동하던 시기에도 여전히 주리틀기형이 사용되었고 또 실제로 집행되는 장면을 보고 그렸을 가능성이 높다고 볼 수 있다. 특히 [그림 2-4]와 같이 일제 강점기의 사진엽서에서도 가위주리형이 존속되고 있는 모습을 통해

위의 내용을 토대로 김준근은 집행관의 습관적 행동까지 묘사해서 사실적인 기록을 남긴 것을 볼 수 있었다. 신선영(2019)이 주장한 바와 같이 김준근이 관아에서 형벌의 장면들을 실제로 관찰하고 그렸기 때문이라고 추측한다. 이에 비해 차인배(2014)는 김준근의 그림은 서양인의 구매를 목적으로 제작되었기 때문에 현장에서 그리기보다 일정한 표본을 보고 모사했을 가능성이 있다고 보았다. 즉, 김준근은 결과에 해당하는 형벌 자체만을 대상으로 그린 것이다. 그러나 형벌의 그림을 사진과 비교하였을 때 그림도 사진만큼 형벌이 자세하고 사실적으로 그려졌고 화제에 '~하는 모양'이라는 표현이 자주 사용했다. 이를 통해 김준근은 그림을 구매한 주문자들에게 형벌의 결과를 직관적으로 제시하고자 한 것으로 보인다.

제 4 장 기산풍속도의 정보성

제 1 절 정보성의 개념과 특징

정보성이란 2차 가치에 포함되는 것으로 기록물에 기술된 정보가 생산당시의 사용목적을 초월하여 증거성이나 본질적인 가치와 무관하게 인물, 사물, 사건 등을 기술한 기록의 내용에 기초한 자료의 유용함과 중요함을 의미한다.[123] 즉, 중요하다고 간주되는 인물이나 사물, 사건, 현상에 대한 내용을 전달하는 특징인 것이다. 기록에 포함된 정보는 작가 자신과 주변인과 사회 현상을 이해할 수 있는 유용한 정보를 제공한다. 더 나아가 그 기록이 향후 연구적 자료로서의 가치를 지니는지 판단할 수 있는 기준이 되기도 한다.

이러한 기록물의 정보성은 세계기록유산 등재기준 중 하나인 세계적 중요성 측면에서 기록물에 담겨 있는 정보가 유용한지 판단할 수 있다. 세계적 중요성은 기록 유산이 세계적으로 어떠한 영향을 끼쳤는지의 여부로 세계사적으로 중요한 정보를 담고 있는지를 의미하는 것이다. 그 정보의 예로는 정치적 또는 경제적 발전, 사회적 또는 정신적 운동, 세계 역사상 저명한 인물, 세계 변화에 중대한 사건 혹은 시대, 사건 또는 사람과 관련된 특정 장소, 독특한 현상, 주목할 만한 전통 관습, 다른 국가나 공동체 간의 관계 발전, 삶과 문화 패턴의 변화, 역사의 전환점 또는 중대한 혁신, 예술, 문화, 과학, 기술, 스포츠 또는 삶과 문화에서 우수성을 보여주는 사례 등이 있다.[124]

---

123) Richard Pearce-Moses, 위의 글, 2004, p.206.

124) 세계적 중요성의 기준은 역사적 중요성 이외에 형태와 양식, 사회적, 공동체적 또는 정신적 중요성의 기준이 있다. 형태와 양식은 뛰어난 미적, 형식적, 언어적 가치를 가지거나 형태 및 스타일에서 중요한 표본이 된 경우이다. 사회적, 공동체적 또는 정신적 중요성은 특정 공동체가 해당 기록유산에 갖는 정서적 애착이나 현재 시점에서 공동체의 정체성과 사회적 응집에 기여하는 경우이다.
문화재청 국가유산포털, 2022년 12월 26일 접속

기산풍속도는 관혼상제·직업·놀이·신앙, 형벌·제례·장례 등 19세기 조선시대 후기의 다양한 풍습에 대한 정보가 담겨있어 19세기 조선시대 후기 풍속을 연구할 수 있는 역사연구물이자 예술 자료 및 시청각 기록물로 이용될 수 있다. 그 중 놀이 그림은 다른 그림들에 비해 수량이 많고 민간에서 전승된 놀이의 특성상 시대상이 반영되고 오늘날까지 전승되는 놀이들이 다수 있기 때문에 역사적인 맥락을 검토할 수 있다는 점에서 정보성이 높다. 하지만 기산풍속도에 나타난 놀이들은 조선시대의 놀이로 한정되기 때문에 세계사적으로 삶과 문화에 지대한 영향을 끼친 문화라고 보기는 어렵다. 따라서 기산풍속도는 세계사적 중요성은 낮지만 조선시대 놀이 문화를 연구하는데 가치 있는 기록 자료로 보기에는 충분하다고 할 수 있다.

조선시대의 놀이 중 세시성을 지닌 놀이들을 세시놀이라고 한다.[125] 세시놀이의 경우 스튜어트 컬린의 『한국의 놀이』, G.W. 길모어(1858-1933)의『서울풍물지』와 같은 외국인들의 기록 및 『경도잡지(京都雜誌)』, 『동국세시기(東國歲時記)』, 『열양세시기(列陽歲時記)』 등과 같은 문헌 자료에는 등장하는 것을 볼 수 있다. 조선시대의 회화들에서도 세시놀이 그림을 볼 수 있으나 주로 성인들의 놀이가 나타나고 아동들의 놀이가 중심 소재로 하는 경우는 찾아보기 어렵다. 아동 놀이를 화제(畫題)로 한 소수의 그림이나 돌잔치로 그려진 경우를 제외하고는 아동이 주인공으로 그려진 회화는 전무하고 가족의 구성원 혹은 군중들 속의 일부로 그려진 것이 많다.[126] 물론 김준근의 놀이 그림들에도 남녀노소 골고루 등장하는데 이 중 성인이 아닌 아동들이 그림의 중심 소재로 등장한 것은 아동 놀이문화에 대한 정보를 제공한다는 점에서 가치있다고 볼 수 있다.

이외에 기산풍속도에는 여성들의 놀이 장면도 담겨있다는 점에서 정

---

https://www.heritage.go.kr/heri/html/HtmlPage.do?pg=/unesco/worldMemHeritageInfo2.jsp&pageNo=5_4_1_0

125) 서종원, 「조선시대 아동놀이의 실상과 특징 -근현대와의 비교적 관점을 중심으로-」, 『민속연구』제35집, 2017, p.128

126) 서종원, 위의 글, p.122,

보성이 높다고 평가될 수 있다. 본래 조선시대 사회는 남성 위주의 사회로 놀이를 포함한 대부분의 여가는 남성들에게 초점이 맞추어져 있었다. 조선시대의 여가 문화는 농경사회를 기반으로 하여 단순하고 활동 범위가 넓지 않은데 여성들의 여가 문화는 남성들에 비해 더욱 좁았다.[127] 더욱이 조선시대 여성의 여가 문화를 연구하는데 상류층 여성들만 대상으로 삼아 일반 서민층 여성에 대한 연구가 거의 이루어지지 않았다.[128] 이러한 점에서 김준근이 조선시대의 상류층 여성들이 아닌 서민층 여성들을 민속전승의 주체로서 그들이 즐겼던 놀이 문화를 기록하여 이에 대한 정보를 제공하는 것은 의미 있는 작업이라고 할 수 있다.

이처럼 그림이나 문헌 기록에 기록된 조선 후기의 놀이는 세시놀이들이며 기산풍속도 속의 아이들과 여성들이 중심 대상으로 표현된 것을 볼 수 있다. 김준근이 세시에 따라 놀이 장면들을 그린 것인지는 확인하기 어렵지만 풍속을 이해시키려는 목적에서 놀이를 선별하여 세시놀이의 양상을 읽어낼 수 있다. 이러한 점을 토대로 기산풍속도에 나타난 놀이의 모습과 세시 기록들의 내용을 비교하여 기산풍속도가 세시기의 내용을 반영하여 그린 것인지를 알아보고자 한다. 이를 위해 이 글에서는 다양한 아동 놀이 가운데 수량이 많고 오늘날까지 전승된 정월과 단오의 세시놀이인 연날리기와 그네뛰기를 대상으로 삼았다.

제 2 절 놀이 그림의 수량 및 종류

호이징하(J. Huizinga)는 “놀이하는 인간(Homo Ludens)”이라는 새로운 개념을 제안하며 놀이의 문화적 본질과 의미에 대해 정의하였다. 단순 휴식과는 달리 놀이는 인간의 자유로운 활동 가운데 특히 정형화되고 제도화된 놀이를 의미한다. 이들 놀이 가운데서도 민간에서 발생되어 오랜 시간 동안 전승되었으며 세시의례 혹은 축제를 기반으로 하는 놀이들

127) 김숙희, 「조선후기 세시기에 나타난 여성 세시놀이의 양상」, 『국학연구』 38, p.533-534
128) 김숙희, 위의 글, p.535

을 민속놀이라고 한다. 세시풍속은 1년을 주기로 하는 농사력을 기본으로 하고 각 지방 사람들의 생활과 풍속이 반영되어 있다. 설과 추석과 같은 농경 의례일에는 많은 사람들이 놀이에 참여하여 공동체 의식이 고양되고 집단 구성원 간 유대를 튼튼히 할 수 있었다. 민속놀이는 정월 초하루부터 대보름까지 한식날, 3월 삼짇날, 4월 초파일, 5월 단오, 6월 유두날, 백중날, 추석날, 중양절에 전국 각지에서 다양하게 행해졌다.[129]

조선시대의 아동놀이는 일부 놀이를 제외하고 대부분은 어른들과 함께 즐겼던 놀이이다. 물론 신분, 성별, 지역 등에 따른 차이가 있었지만 근현대에 비해 조선시대에 놀이가 명확하게 구분되었을 가능성은 낮다.[130] 김준근의 경우에 아이들만 단독으로 등장하는 그림들도 있지만 아이들과 어른들이 같이 등장하는 그림들도 다수 존재하기 때문에 이들도 대상으로 삼을 것이다. 구체적인 놀이 그림의 수량은 다음과 같다.

세시별	종류	독일함부르크민족학박물관	네덜란드레이든박물관	모스크바국립동양박물관	프랑스국립기메동양박물관	미국스미소니언박물관	덴마크국립박물관	서울역사박물관	국립민속박물관	캐나다로얄온타리오박물관	숭실대학교매산본	숭실대학교스왈른본	스튜어트컬린본	독일베를린미술관	오스트리아비엔나민속박물관
1월	연날리기				○		○	○		○	○	◎	○	○	○
5월	그네뛰기	◎			○	○	○	○	○		○		○	○	○

[표 3-2] 놀이의 수량

대다수의 박물관에서 연날리기는 10점, 그네뛰기는 11점으로 상당수

129) 김숙희, 위의 글, p.536
130) 서종원, 위의 글, p.126

존재하는데 그 중 숭실대학교 스왈른본과 독일 함부르크 민족학 박물관에서 연날리기와 그네뛰기가 각각 2점씩 있는 것을 볼 수 있다. 이를 토대로 본다면 연날리기와 그네뛰기 그림에 대한 외국인의 수요가 적지 않았음을 알 수 있다.

연날리기 그림과 그네뛰기 그림은 기본 구도는 유사하지만 인물의 배치나 인물묘사에 있어서 약간의 변형이 있음을 볼 수 있다. 먼저 등장인물은 최소 3인 이상이 나타나는데 아이들만 단독으로 혹은 어른들과 아이들이 함께 등장하기도 한다. 화제(畫題)는 노는 모양 혹은 놀이 자체를 대상으로 한글 혹은 한자로 기재하여 놀이에 대한 정보를 파악할 수 있다. 대부분의 그림에 배경이 생략되어 있고 일부 그림을 제외하고는 그림에 등장하는 인물의 옷차림만으로 계절감을 파악하기 어렵다. 또한 캐나다본에서 아이들이 웃고 있는 모습을 제외하면 대부분 인물들의 표정이 무표정이라 놀이의 즐거움이나 희열을 보기 어렵다는 점이 있다.

한편 세시놀이의 준거를 찾기 위해 조선시대 세시기(歲時記) 가운데 유득공(柳得恭) (1748-1807)의 『경도잡지(京都雜誌)』, 홍석모(洪錫謨) (1781-1857)의 『동국세시기(東國歲時記)』(1849)와 최영년(崔永年) (1856-1935)의 『해동죽지(海東竹枝)』(1925)을 선정하였다. 3가지 세시기들은 각각 18세기 후반, 19세기 초중반, 그리고 19세기 후반부터 20세기 초까지의 풍속을 잘 보여준다. 더욱이 『경도잡지』는 세시절기를 처음으로 체계적이고 독립적으로 저술했으며, 『동국세시기』는 전국의 풍속을 기록하고 양반 사대부 계층부터 상민층의 풍속을, 그리고 『해동죽지』는 20세기 초까지의 민중의 생활 풍속에 대한 내용을 담고 있다는 점에서 사료적 가치가 높다.

다만 이들 세시 기록들은 문인들이 기록하여 상류층의 풍속에 집중하여 일반 사람들의 풍속이 온전하게 드러나지 않는다는 한계가 있다. 『경도잡지』는 서울의 풍속을 중심적으로 기록하고『동국세시기』는 지방의 풍속을 기록하는데『동국여지승람(東國輿地勝覽)』의 기록을 그대로 인용하여 『경도잡지』나 『열양세시기』를 많이 참고하여 내용이 중복되기도 한다.[131] 그리고 『해동죽지』는 『경도잡지』와 『동국세시

기』와 달리 7언 절구의 한시(漢詩) 형식으로 명절이나 절기의 정황 묘사를 중심으로 전개되어 풍속을 소개하거나 설명하는 부분이 부족할 수 있다. 그러나 각각의 시 앞부분에서 풍속에 대한 설명도 포함되어 있어 20세기 초 당시 민중의 정황을 느낄 수 있다는 점에서 의의가 있다.[132]

세시기에 수록된 놀이는 작가의 관심에 따라 선택되고 작품화되었기 때문에 놀이가 보편적인 민속놀이로서 가치가 있다고 볼 수 있다. 반면 기산이 선택한 놀이들은 민속놀이의 가치에 주목해서 선택하기보다 주문자 내지 수요자의 취향을 반영한 결과라고 여길 수 있다. 그러나 정월과 단오의 놀이인 연날리기와 그네뛰기 그림의 수량이 비교적 많은 것은 이들 명절에 대한 인식이 컸고 이 때 행해진 세시놀이가 중요한 놀이로 인식되었음을 시사한다. 즉, 기산이 그린 세시놀이 작품들은 조선 후기의 대표적인 놀이를 선택한 결과거나 중요한 세시 관련 놀이를 선택한 결과로 볼 수 있는 것이다. 그렇다면 구체적으로 기산풍속도에 나타난 놀이 장면들과 세시기의 내용이 어떠한지 비교하고자 한다.

제 3 절 놀이 그림의 정보성

1. 연날리기

정월(正月)은 한 해를 처음 시작하는 달로서 음력 1월 1일 설날과 음력 1월 15일 대보름이 주요 절일(節日)이다. 설날은 한 해가 시작하는 첫 달의 첫 날로서, 그리고 대보름은 농업의 풍요를 상징하여 중요한 명절로 여겨졌다. 더욱이 정월이 농한기였기 때문에 세시풍속 중 거의 절반 정도가 정월 한 달에 몰려 있고 그 중 대보름날과 관련된 것이 4분의 1이 넘을 정도이다. 이에 따라 정월의 민속놀이도 다른 명절의 민속놀이에 비해 종류가 다양했고 또 설날보다는 대보름에 더욱 많은 놀이들이

131) 국립민속박물관, 「동국세시기」, 『조선시대 세시기 Ⅲ』, 2001, p.142
132) 국립민속박물관, 「명절풍속(해동죽지)」, 『조선시대 세시기 Ⅰ』, 2001, p.304-305

행해졌다. 정월의 놀이로는 윷놀이·널뛰기·승경도놀이·돈치기 등 다양한 놀이들이 있는데 그 중 연날리기는 섣달 그믐 무렵부터 대보름까지 즐겼던 놀이이다. 그만큼 대중적인 놀이라고도 볼 수 있는데 이러한 연날리기의 양상을 김준근의 그림을 살펴보기 전에 세시기에 어떻게 기록되었는지 알아보고자 한다. 『해동죽지』에는 연날리기에 대한 내용이 언급되지 않았기 때문에 『경도잡지』와 『동국세시기』에 기록된 내용만을 보기로 한다.

이들 세시기에 따르면 연날리기는 음력 정월 초하루부터 대보름까지 즐긴 아이들의 놀이이다. 대나무 가지를 뼈대로 하고 종이를 풀로 발라 오색연(五色鳶), 기반연(碁斑鳶), 묘안연(猫眼鳶), 작령연(鵲翎鳶), 어린연(魚鱗鳶), 용미연(龍尾鳶) 등 여러 가지 모양의 연의 만들었다. 연날리기는 크게 두 가지가 있는데 하나는 다른 사람의 연줄을 끊는 연싸움과 다른 하나는 연에 '액(厄)'이라는 글자를 쓰고 연줄을 끊는 액막이연이다. 연싸움을 할 때 줄이 끊기는 걸 막기 위해 실을 여러 가닥 합쳐서 아교 혹은 치자를 먹이고 사금파리, 구리가루를 발라 상대방의 줄을 끊으려고 한다고 한다. 매월 대보름이 되면 수표교 주변으로 사람들이 연싸움을 구경하러 온다고 하여 세시기의 저자들이 서울의 연날리기 풍속을 기록한 것을 볼 수 있다. 정월 대보름 며칠 전에 성황을 이루고 보름이 지나면 연을 날리지 않았다.

이처럼 『경도잡지』와 『동국세시기』에는 연날리기에 대한 내용이 상세하게 기록되어 있는데 대부분의 내용이 중복된 것을 볼 수 있다. 차이점이라면 『경도잡지』는 연날리기가 중국에서 비롯되어 '風箏' 라고 표기한 반면 『동국세시기』에는 고려 최영 장군이 탐라를 정벌할 때 사용한 것에서 비롯되어 '風錚' 라고 표기하고 있다는 점이다. 또 수표교를 언급하는데 『경도잡지』는 '水標橋', 『동국세시기』는 '手標橋' 라고 표기한 차이가 있다. 또한 『경도잡지』는 연의 종류에 대해서 간략하게만 언급한 반면 『동국세시기』는 연의 종류에 대한 설명을 덧붙였다.

두 가지 세시기에서 공통적으로 연날리기의 주체로 어린이들만 언급하지만 김준근의 그림 중에서는 성인과 아이들 모두 연날리기를 즐기는

모습을 볼 수 있다. 연날리기 그림에는 최소 3인 이상이 등장하는데 중앙에 연을 날리는 사람과 그 옆에 연을 구경하고 있는 사람들이 그려져 있다. 대부분의 그림에서는 남자 아이들만이 연날리기를 하고 있는 모습이 보이지만 [그림 3-1]과 [그림 3-2]와 같이 땋은 머리를 한 남자 아이와 갓을 쓴 성인 남성이 함께 연 날리는 모습이 나타나 연령층이 다양함을 알 수 있다. 화제(畫題)도 보면 일부 그림들을 제외하고 대부분의 그림에서는 '아희'라는 표현을 사용하여 연날리기의 주체가 아이들임을 명시하고 있다.[133]

[그림 3-1] 아희년날니는모양
오스트리아 비엔나민속박물관

[그림 3-2] 아희들년날리고
독일 동베를린미술관

하지만 홍상희(2008)가 주장한 바대로 김준근이 표현한 이미지가 실제 아이들이 놀던 모습을 있는 그대로 담은 것이 아니라 연출 사진이라는 점에 주목할 필요가 있다. 그 예로 서울역사박물관본을 비롯해서 숭실대학교 매산본, 그리고 스왈른본의 이미지 구성이 1892년 일본에서 간행된『朝鮮國眞景』및 프랑스인 이폴리트 프랑뎅의 사진아카이브가 유사한 점을 이야기 하고 있다. 홍상희는 외국인들이 조선 풍속의 자료로 사진관에서 연출하여 찍은 사진을 수집하는데 이러한 소재들은 기산풍속도

133) 화제(畫題)의 경우 덴마크본, 스튜어트 컬린본, 숭실대학교 스왈른본, 독일 동베를린미술관본, 오스트리아본은 각각 '아희들년날리고', '넌날니는아희', '아희모양', '아희년날니고', '아희년날니는모양'이라고 기재하여 아이들이 연을 날리고 있음을 명시하고 있다. 이외에 프랑스본은 '년날니모양', 서울역사박물관본은 '紙鳶', 숭실대학교 매산본은 '揚紙鳶', 숭실대학교 스왈른본은 '년날니고'라고 표기되어 있어 연을 날리는 동작 혹은 종이연 자체를 화제 대상로 삼았음을 볼 수 있다.

[그림 3-3] 넌날니는아희
스튜어트 컬린『한국의 놀이』

에서도 자주 등장하는 이미지들로 사진과 기산풍속도가 서로 영향을 주고받았다고 보고 있다. 즉, 사진에서 상세하게 설명해 내기 어려운 부분들이 기산풍속도에서는 좀 더 구체적이고 사실적으로 재현된 것이다.[134] 물론 사진과 기산풍속도의 이미지 구도나 구성이 유사하게 보이지만 주문자인 외국인들을 위해 실제로 연 날리는 모습을 보고 그렸을 가능성도 배제할 순 없다. 그리고 시기를 볼 때『경도잡지』와 『동국세시기』가 저술된 시기가 18세기 및 19세기 초중반이고 김준근이 활동했던 시기는 19세기 후반으로 그 동안 연날리기의 모습이 변했을 가능성이 있다. 이를 위해 김준근과 같은 시기에 살았던 다른 외국인들의 기록도 검토해볼 필요가 있다.

먼저 G.W. 길모어는『서울풍물지』에서 "조선에서의 연날리기 특징은 모든 세대의 어른과 소년들이 그러한 유희에 빠져든다는 사실에 있다."[135]고 밝히고 있다. 새비지 랜도어도 연날리기에 대해 "조선에서 거의 하나의 기술로 여겨지는데, 어린 아이들도 그것을 널리 좋아할 뿐만 아니라 심지어 어른들로 이와 같은 아이들 놀이에 적극적으로 참여하고 있다"고 하여 어른들과 어린이들이 함께 즐기는 놀이로 서술한다.[136] 이후 조선총독부에서 1920년대부터 1930년대까지 조선의 세시풍속에 대해 저술한 기관지 『조선』에 실린 연날리기 풍습에서도 다음과 같은 내용을 볼 수 있다.

"원일로부터 17,18일 정도까지 아이들이 종이 연을 날리는 것은 거의 전국적으로 이루어지고 있으며, 특히 이날이 되면 액막이로 소년, 청년 할 것 없이 연날리기를 한다."[137]

---

134) 홍상희, 「『조선풍물지』삽화 속 기산풍속도」, 『기산 김준근의 풍속화에 나타난 19세기 말 조선』, 청계천문화관, 2008, p.52-53
135) G.W. 길모어『서울풍물지』, 1999, 집문당, p.123
136) 새비지 랜도어, 신복룡·장우영 역 『고요한 아침의 나라 조선』, 1999, 집문당, p.86
137) 단국대학교. 동양학연구원 엮음, 최인학·김민지 옮김, 『(1920~1930년대) 세시풍속 : 조선총독부 기관지 『조선』 소재』, 2014, p.28

G.W. 길모어, 새비지 랜도어, 그리고 조선총독부가 기록한 내용들을 보면 연날리기는 어린이와 성인 모두 즐겼던 놀이인 것을 알 수 있다. 특히 스튜어트 컬린은 한국에서는 왕을 비롯한 모든 계층이 관습적으로 연을 날리고 여인들은 때때로 마당에서 연을 날리는데, 보이지 않아도 여자들이 날리는 연은 누구나 구별할 수 있다고 하여 남녀노소, 신분의 구별 없이 누구나 즐겨오던 놀이임을 기술하였다.[138]

이와 같이 세시기나 기산풍속도에 연날리기에 대한 내용이 자세하고 또 상세하게 나타나는 것은 그만큼 연날리기가 대중적인 놀이임을 의미한다.[139] 또한 세시기에서 어린아이들만 즐겼다고 기록된 것과는 달리 기산풍속도와 외국인들의 기록들을 통해 연날리기는 성인들과 아이들이 함께 즐겼던 놀이이고 주 연령층이 따로 있지 않음을 알 수 있다.

2. 그네뛰기

그네뛰기는 단오(端午), 즉 1년 중에서 양기(陽氣)가 가장 왕성한 날인 음력 5월 5일에 하는 놀이이다. 단오는 설날, 추석과 함께 조선시대 3대 명절 중 하나로 여겨졌는데 남성의 씨름놀이와 더불어 여성의 그네뛰기가 가장 크고 유명했다. 『열양세시기』에 따르면 서울이나 시골 모두 그네를 뛰는데 관서지방이 더욱 활발하다고 기록하고 있다.[140] 그 중 평양의 단오 때 그네경기가 유명했다.

그네뛰기는 연날리기와 달리 세시기록들에서 명칭과 내용이 각기 다르며 간략하게 서술된 경우가 많다. 먼저 명칭의 경우 『경도잡지』는 '秋千戱', 『동국세시기』는 '鞦韆'로 표기되었다. 『해동죽지』는 한글은 '근의띈다' 그리고 한자는 '送鞦韆'으로 적힌 것을 볼 수 있다. 기산풍속도의

138) 스튜어트 컬린, 윤광봉 옮김, 『한국의 놀이』, 2003, 열화당, p.58-59
139) 길모어 또한 조선의 가장 대중적인 오락으로 연(鳶)을 날리는 것이라고 언급했다. G.W. 길모어, 신복룡 엮음, 『서울풍물지』, 1999, 집문당, p.122
140) 『열양세시기』 5월 단오. "男女年少者爲鞦韆戱 京鄉皆然而關西尤盛."

화제는 한글의 경우 '추쳔' 혹은 '츄쳔'으로, 그리고 한자의 경우 '鞦韆'이라는 단어가 포함되었다. 세시기록들은 혼용하여 나타났지만 기산풍속도는 한글이나 한자로 표기할 때 동일한 단어를 쓴 것을 알 수 있다.[141]

이처럼 『경도잡지』를 제외한 나머지 세시기록들에서 '鞦韆' 라고 적혀있다. 그런데 조선시대의 이상질(李尙質)(1597-1635), 신익전(申翊全)(1605-1660), 김창협(金昌協)(1651-1708), 오원(吳瑗)(1700-1740)과 같은 문인들의 기록[142] 및 스튜어트 컬린의 저서나 조선총독부 기관지에서도 그네뛰기를 '鞦韆'이라 표현하고 있어 '秋千' 보다 '鞦韆'이라는 용어가 널리 사용된 것으로 보인다.

한편 세시기록들에 나타난 그네뛰기는 마을 단위로 이루어진 것으로 보인다. 『경도잡지』에서는 "여항에서는 부녀자들이 곳곳에서 그네뛰기[秋千戱]를 한다"[143]고 하였고 『동국세시기』에서는 "마을의 남녀들은 그네뛰기를 성대하게 한다.[144]"라고 하였다. 『경도잡지』와 『동국세시기』에 '여항' 혹은 '마을'이라 적혀 있어 마을 사람들이 다 같이 그네뛰기를 즐긴 것으로 볼 수 있다. 김준근의 그림에서는 배경이 생략된 것이 대부분이라 자세히 알기 어렵다. 그렇지만 [그림 4-9]와 같이 동네의 온 사람들이 다 같이 모여 그네뛰기를 하거나 구경하고 있는 것으로 보아 마을 단위로 이루어진 경우가 있음을 짐작할 수 있다.

그네뛰기를 한 주체에 대해 세 가지 세시기록들은 공통적으로 '부녀자', '남녀', '여인들'과 같은 표현들을 사용했는데 이는 대부분 어린아이들이 아닌 성인들을 지칭하는 것으로 보인다. 특히『해동죽지』의 7언 절구 시를 보면 '佳人' 이라는 단어가 사용되었는데 이는 성인 여성들을 나타내고 있는 것이다.[145]

---

141) 독일 함부르크본, 덴마크본, 오스트리아본은 각각 '단오', '단오일' 그리고 '오월단오'라 표현되어 그네뛰기를 오월 단오에 했다는 사실을 알 수 있다.

142) 국립민속박물관,『한국세시풍속자료집성-조선후기 문집편』, 2005, p.345-346

143) 『경도잡지』 5월 단오. "閭巷婦女盛爲秋千戱"

144) 『동국세시기』 5월 단오. "閭巷男女盛爲鞦韆戱"

145) 『해동죽지』5월

"옛 풍속에 단옷날 고려 때부터 이 놀이를 하였다. 중국 풍속인 청명절의 추천놀이를 모방한 것으로, 한때의 흥겨운 일이 되었으니 이를 '그네뛰기'라고 한다."

"舊俗 端午 自高麗倚 有此戱 倣華俗 淸明節 秋千之戱 爲一時勝事 名之曰 근의띈다"

창포꽃 활짝 피는 단옷날 가까워지면　　菖蒲花發近端場
백 척의 금빛 줄 푸른 나무에 드리우네　　綠樹金繩百尺長
아름답게 단장한 여인들 제비처럼 나니　　珠翠佳人飛似燕
석류향 실린 바람에 비단치마 날리네　　羅裙風送石榴香

[그림 3-4] 츄천하는모양 - 미국 스미소니언 박물관
[그림 3-5] 츄천하는모양 - 스튜어트 컬린 『한국의 놀이』
[그림 3-6] 단오일에 추천하는 모양 - 덴마크 국립박물관
[그림 3-7] 추천하는모양 - 독일 함부르크민족학박물관

하지만 김준근의 그네뛰기 그림에서는 여성과 여자 아이들 모두 그네뛰기를 한 것을 볼 수 있다. 이는 그림 속 여성들의 머리를 보고 알 수 있다. [그림 3-4]와 [그림 3-7]에서는 쪽머리에 비녀를 착용했고 [그림 3-5][146]에서는 가체를 이용하여 정수리에 틀어 올린 얹은머리를 하고 빨강색의 댕기로 여미고 있어 세 그림의 여성들은 모두 기혼 여성임을 잘 보여준다. 한편 [그림 3-6]에서 혼자 그네를 타는 여자는 땋은 머리를 하고 있는데 이는 그림 속 여자가 미혼 여성이고 16세 미만임을 의미한다. 위의 4가지 그림을 토대로 단오에 여성들은 나이에 구애받지 않고 혼자 혹은 둘이서 그네를 탔던 사실을 잘 보여주고 있다.[147]

이외에 『경도잡지』, 『해동죽지』와 다르게 『동국세시기』에서는 젊은 남녀가 함께 그네를 즐겼다고 언급하고 있다. 19세기 후반의 컬린

146) 컬린은 저서에 그림에 대해 "약 열 여덟 살 나이의 두 시골 소녀들이 그네를 타고 있다."라고 설명하고 있어 여성의 나이가 구체적으로 명시되었다. 스튜어트 컬린, 윤광봉 옮김, 『한국의 놀이』, 2003, 열화당, p.88
147) 프랑스 국립기메동양박물관본, 미국 스미소니언 박물관본, 스튜어트 컬린본에서만 쌍그네의 장면이 등장한다.

의 저서와 1920-30년대의 기관지 『조선』에서도 젊은 남녀를 언급하였는데 그 내용은 아래의 글과 같다.

"단오의 유희 중 가장 중요한 놀이로 매년 이날이 되면 도회지와 시골을 막론하고 이곳저곳에서 버드나무에 동아줄로 그네를 만들어 젊은 남녀가 놀이를 즐긴다. 원래 여자들의 놀이인데 평소 집안에서만 거주하는 조선 여자들로서는 그네타기는 매우 즐거운 놀이였으며, 또 시적 정서도 풍부한 놀이였다."[148]

물론 이 글에서도 그네뛰기가 여자들의 놀이라고 언급하지만 『동국세시기』에 나타난 내용과 마찬가지로 젊은 남녀가 즐긴다고 하였다. 김준근의 그림에서도 남성을 볼 수 있지만 남성이 그네뛰기를 하지 않고 성인 여성 혹은 여자 아이들의 배경 요소로 표현하였다. [그림 3-8] 뒤쪽에 갓을 쓴 5-6명의 남성들과 오른쪽에 남자아이와 엿 장수, [그림 3-9]에서도 엿 장수와 남자아이가 등장하는 것을 볼 수 있다. 그런데 남자들이 그네를 보기도 하지만 안 보고 있기도 한다. 이는 곧 그림에서 남성들은 주변 인물에 불과할 뿐 그네뛰기의 놀이 주체는 여성임을 잘 나타내는 것이다.

이러한 김준근의 그림과 세시기의 내용을 토대로 단오의 그네뛰기는 남녀 구분 없이 마을 사람들이 쉽게 볼 수 있었던 행사로 남자들도 그네뛰기를 했지만 주로 여성들의 놀이였음을 알 수 있다.

[그림 3-8] 단오절
독일 함부르크 박물관

[그림 3-9] 오월 단오에
오스트리아 비엔나 민속박물관

연날리기, 그네뛰기 그림들을 통해 기산 김준근은 세시기의 내용에

148) 단국대학교. 동양학연구원 엮음, 최인학·김민지 옮김, 『(1920~1930년대) 세시풍속 : 조선총독부 기관지 『조선』 소재』, 2014, p.56-57

따라 그림을 그린 것이 아니라 대표 명절의 놀이들 중 서양인들에게 이해시키기 쉬운 내용들을 선택적으로 그린 것을 알 수 있다. 이로 인해 놀이의 전체 양상을 반영하지 못한 것으로 보인다. 또한 지역별로 다른 놀이의 모습 대신 일반적으로 쉽게 접할 수 있었던 놀이들을 그린 것을 볼 수 있다. 그럼에도 19세기 말에서 20세기 초 기산풍속도에서 놀이의 모습을 재현해 관련 기록이나 구술 기억의 모호함을 명확하게 하고 당대의 놀이의 역사에 대한 정보를 제공해주고 있다.

제 5 장 결론

사람들은 자신의 생활 모습을 어떤 형태로든지 기록하고 싶은 욕구가 있다. 풍속화는 사람들의 자신의 생활을 표현하여 그림으로 남긴 기록이다. 기산 김준근이 그린 기산풍속도 또한 조선시대 후기 사람들의 다양한 풍습들을 사실적으로 남긴 기록으로 조선의 풍속을 개인들의 일상을 통해 그 당시 사회의 가치관, 사상 등을 살필 수 있다. 이러한 측면에서 기산풍속도는 기록학적인 관점에서 조선시대 생활을 연구할 수 있는 기록물로서 가치 있는지를 진본성, 증거성, 그리고 정보성을 근거로 살펴보았다.

진본성은 유산의 본질 및 기원을 증명할 수 있는 정품이자 그 실체와 근원지가 정확한 품질을 의미한다. 기산풍속도가 김준근이라는 사람이 생산했고 또 각각의 그림들이 진본임을 확인하고자 소장 현황 및 경위, 생산자 김준근에 대한 활동, 기산풍속도의 특징, 생산 배경 및 생산 방식으로 나누어서 살펴보았다. 먼저 기산풍속도의 소장 현황에 대해 살펴보았다. 그 결과 기산풍속도는 국내외 10개국에 1094점이 소장되어 있는 것을 확인하였다. 국내보다 해외의 소장 비율이 더 높고 대부분의 기산풍속도들은 구매 혹은 기증을 통해 박물관에 소장되었다. 한편 생산자인 김준근은 그의 작품 및 외국인들의 기록을 토대로 1880년대 후반부터 1890년대 말까지 부산, 원산, 인천과 같은 개항장들을 중심으로 활동한 중인 출신의 기독교인이라는 사실을 확인할 수 있었다.

기산풍속도의 특징은 일정하지 않고 다양하게 나타나는 것을 볼 수 있다. 기법은 크게 채색과 수묵 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 크기나 재질은 일정하지 않고 매우 다양하다. 낙관의 경우 대부분의 '箕山' 이라는 백문방인의 전서체가 표기되어 있다. 화제는 한문 혹은 한글이 혼용되어 나타났다.

기산풍속도의 생산 배경은 먼저 개항에 따른 서구인의 방문을 들 수 있다. 1876년 강화도 조약을 시작으로 서구인들이 조선을 방문함에 따

라 조선의 풍속을 알고자 하는 이들이 풍속화를 주문하는 수요가 많아졌다. 한편 국내적으로는 18세기 풍속화가 조선 평민들의 일상을 그려내면서 19세기에는 기록적인 성향이 강해진 것을 알 수 있었다. 생산방식으로는 우선 2인 이상의 공동체 생산방식을 들 수 있는데 이러한 배경으로는 기산풍속도가 해외 수출을 염두에 둔 수출화라는 점을 들 수 있다.

물론 기산 김준근에 대한 국내 기록이 거의 없었음에도 불구하고 그림의 기법이나 낙관, 그리고 조선을 다녀간 외국인들의 기록을 보았을 때 기산 김준근이 기산풍속도의 생산자임을 짐작할 수 있었다. 또한 각각의 그림이 중복되는 내용도 있었으나 소장처마다 조금씩 다르고 종이 기록물의 특성상 진본성이 유지되고 대부분의 기산풍속도는 박물관 아카이브에 소장되어 있기 때문에 그림이 원본 그대로 유지될 수 있다.

다음으로 기산풍속도의 기록학적인 특성을 분석하기 증거성과 정보성으로 나누어서 살펴보았다. 김준근은 다양한 풍속들을 망라하여 그렸는데 현실적으로 모든 종류의 풍속을 다루기는 어렵다. 따라서 기존의 풍속화에서 보이지 않았지만 외국인들의 수요가 많았으며 그림과 사진이나 문헌 기록과 비교할 수 있을 정도로 수량이 많았던 형벌 그림들과 놀이 그림들에 초점을 맞추어서 보았다.

증거성의 경우, 형벌 그림을 통해 김준근이 사람들의 행위가 기록된 그림들의 내용을 신뢰할 수 있는지에 대해 알아보고자 하였다. 즉, 김준근이 그림을 사실적으로 그려 그 내용을 신뢰할 수 있는지에 대한 여부인 것이다. 일제강점기에 찍힌 사진들이나 형벌 관련 외국인들의 기록, 그리고 김윤보의 형정도첩과 비교하였을 때 김준근은 사실적으로 형벌 모습들을 묘사한 것을 알 수 있었고 심지어는 집행관의 습관적인 행동까지도 묘사한 것을 볼 수 있었다.

증거성 이외에 정보성은 기록물 내용의 유용함과 관계있는 내용으로 기산풍속도의 경우 문헌기록에서 볼 수 없던 다양한 풍속을 알려준다는 점에서 정보성은 이미 풍부하다고 볼 수 있다. 놀이의 경우 여성이나

아이들의 놀이 모습도 나타난다는 점에서 정보성은 높지만 세시놀이를 주로 그린 기산풍속도가 세시기에 내용에 따라 그렸는지 알아보고자 하였다. 그 결과 세시기의 내용에 따라 그린 것은 아닌 것을 알 수 있었다. 또한 기산 김준근은 외국인들에게 풍속을 이해시킬 목적으로 지역별로 다른 놀이의 모습을 그림에 담기 보다는 일반화된 모습을 담았다는 사실을 알 수 있었다.

기록학적인 의의로는 기산풍속도는 시각적인 기록물이자 민속기록물로써 다양한 분야에 걸쳐 사람들의 활동의 흔적이 그림으로 기록했다는 점을 들 수 있다. 이를 통해 19세기 조선 후기의 문헌 자료의 한계성을 보완해주고 또한 풍속화라는 시각적인 기록물이 기록물로서 여겨질 수 있고 또 문자 위주의 기록문화에 도전했다는 의의를 도출할 수 있다.

본 연구의 한계점으로는 우선 모든 기산풍속도를 다루지 못하고 형벌, 놀이 분야에만 초점을 맞추었다는 점을 들 수 있다. 또한 풍속화라는 화가의 생각과 인식에 따라 대상이 선택되어 그려졌고 사실적인 그림이라 하더라도 그림이라는 표현의 속성이 갖는 본질적 한계 때문에 풍속 단면만을 재현했다는 한계가 있다. 더욱이 형벌 그림은 사진, 놀이 그림은 세시기의 내용만 가지고 비교 분석하였기 때문에 형벌과 놀이의 모든 양상을 파악하기 어렵다는 점이 있었다. 이에 따라 후속 연구로 더 다양한 풍속 분야의 내용들과 여러 기록물들에 나타난 실제 현상이 일치한지 대해 연구할 필요성이 있다고 본다.

기산풍속도는 기존의 민속학, 미술사학에서는 단순한 회화자료 혹은 문헌 자료의 한계를 보충하는 역사 자료로서 연구된 경향이 있다. 그러나 조선시대 후기의 사람들의 일상생활에 접근할 수 있다는 측면에서 하나의 독립적인 민속기록물서 가치가 더욱 높다. 특히 문헌 자료가 아닌 시각적인 기록물이라는 점에서 더 가치가 있기 때문에 회화 자료가 바탕이 된 민속기록물에 대한 연구가 더욱 활발하게 일어날 여지가 있을 것으로 보인다.

참 고 문 헌

1. 단행본

G.W. 길모어, 신복룡·장우영 역, 『서울풍물지』, 1999, 집문당
제임스 오툴(JamesM.O'Toole) 저, 이승억 역, 『기록의 이해』, 진리 탐구, 2004
하인리히 F.J 융커 저, 이영석 역, 『箕山, 한국의 옛그림: 풍경과 민속』, 민속원, 2003.
새비지 랜도어, 신복룡·장우영 역 ,『고요한 아침의 나라 조선』, 1999, 집문당
스튜어트 컬린, 윤광봉 옮김, 『한국의 놀이』, 2003, 열화당
아손 그렙스트, 『스웨덴기자 아손, 100년 전 한국을 걷다』, 책과 함께, 2005

국립문화재연구소, 『독일 함부르크민족학박물관 소장 한국문화재』, 2017.
국립문화재연구소, 『영국박물관 소장 한국문화재』, 2016
국립문화재연구소, 『프랑스 국립기메동양박물관 소장 한국문화재』, 1999.
국립민속박물관, 『조선시대 세시기 Ⅰ』, 2001
국립민속박물관, 『조선시대 세시기 Ⅲ』, 2001
국외소재문화재재단, 『캐나다 로얄온타리오 박물관 소장 한국문화재』, 국외한국문화재 13, 2018
단국대학교. 동양학연구원 엮음, 최인학·김민지 옮김, 『(1920~1930년대) 세시풍속 : 조선총독부 기관지 『조선』 소재』, 2014
박정혜, 『조선시대 궁중기록화 연구』, 일지사, 2000
박지태, 『기록관리학 총서 시리즈-기록학 개론 제1권』, 국가기록원, 2011
박효은 외, 『한국기독교 박물관 소장 기산풍속도 연구』, 숭실대학교 한국기독교박물관 제4회 매산기념강좌, 2007
박효은 외, 『기산 김준근 조선풍속도 - 매산 김양선 수집본-』, 숭실대학교 한국기독교박물관, 2008
박효은 외, 『기산 김준근 조선풍속도-스왈른 수집본-』, 숭실대학교 한국기독교박물관, 2008
신선영 외, 『기산 풍속도: 그림으로 남은 100년전의 기억』, 청계천문화관, 2009
신선영 외, 『기산풍속화에서 민속을 찾다』, 국립민속박물관, 2020,
이태호, 『풍속화(둘)』, 대원사, 2014

정병모, 『한국의 풍속화』, 한길아트, 2000
조흥윤·게르노트 프루너, 『箕山風俗圖帖』, 범양사, 1984.
조흥윤 외, 『기산풍속화에서 민속을 찾다: 특별전 연계 학술대회 자료집』, 국립민속박물관, 2020
조흥윤, 『민속에 대한 기산의 지극한 관심』, 2004, 민속원,
전택부, 『토박이 신앙산맥 1』, 홍성사, 2015

Christina H.Y, 『Korea around 1900: the paintings of Gisan』, Royal Ontario Museum, 2006.

2. 학위 논문 및 학회지

권혁희, 「일제시대 사진엽서에 나타난 '재현의 정치학'」, 『한국문화인류학』 36-1, 2003
김달진, 「국내 미술자료실 실태조사 - 시각예술 분야 아카이브 현황 및 활용방안 연구」,『2008 시각예술포럼 'art archives'자료집』, 2008, p.13
김명훈, 「기억과 기록 - 사회적 기억 구축을 위한 기록학의 역할」, 『기록학연구』42, 2014
김수영, 「수출회화로서 기산 김준근(箕山 金俊根) 풍속화 연구」,『미술이론과 현장』 제8호, 2009.
김소연, 「풍속화의 근대적 전개」,『서강인문논총』49, 2017, p.96
김성희·심지선, 「근현대 사진기록의 기록학적 가치인식 및 이용의사에 관한 연구」, 『한국비블리아학회지』, 30(2), 2019
김철효,「시각예술분야 자료관리 현황」,『예술자료의 체계적 관리 활용 방안 포럼』, 2007
김호신,「국립예술아카이브(가칭)설립 및 운영방안」,『예술자료의 체계적 관리 활용 방안 포럼』, 2007
박재건, 「역사와 사진 - 기록 개념에 관한 새로운 의미」, 『한국사진학회지』 9권, 2002
박주석, 「조선말과 대한제국 시기 사진기록물의 성격과 생산, 유통 과정」, 『기록학연구』 62, 2019
서종원, 「조선시대 아동놀이의 실상과 특징 -근현대와의 비교적 관점을 중심

으로-」, 『민속연구』 제35집, 2017
신선영, 「箕山 金俊根 風俗畵에 관한 硏究」,『미술사학』 제20호, 2006.
신선영, 「조선시대 형벌 그림의 전개와 의미」,『한국민화』(11), 2019
이젬마·오경묵, 「진본성, 신뢰성 개념을 적용한 공신력 있는 기록의 판단기준에 관한 연구」, 『한국기록관리학회지』20(3), 2020
이해준, 「역사민속학과 기록자료 활용」, 『역사민속학』(47), 2015
이혜린·박주석, 「앤디 워홀의 <Time Capsule> 작업이 갖는 기록학적 특성과 가치」,『기록학연구』55, 2018
이혜린·박주석, 「온 카와라(On Kawara) 작품에 나타난 개인의 일상기록 연구」,『기록학연구』49, 2016
장계수, 「기산(箕山) 김준근(金俊根)의 풍속화 연구-프랑스 기메국립동양박물관 소장품을 중심으로」,『생활문물연구』 제10호, 2003
정병모, 「기산 김준근 풍속화의 국제성과 전통성」,『강좌미술사』 제26호, 2006.
정형호, 「기산 김준근의 풍속화에 나타난 민속적 특징」,『중앙민속학』 제13권, 제13호, 2008
정혜린·김익한, 「미술 아카이브의 미술기록관리 방안 연구」,『기록학연구』20, 2009
최정은, 「사회적 기억과 구술 기록화 그리고 아키비스트」, 『기록학연구』30, 2011,
차인배, 「19세기 刑政風俗圖에 나타난 형벌의 특징에 관한 고찰」, 『역사민속학』44, 2014.
홍상희, 「『조선풍물지』 삽화 속 기산풍속도」,『충북사학』22, 2009.

David W. Scott, 「Museum Data Bank Research Report: The Yogi and the Registrar」, 『Library Trends』, Vol. 37, No.2, 1988
Schwartz, J. 「"We make our tools and our tools make us": Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomatics.」 , 『Archivaria』 40, 1995
Richard Pearce-Moses,『A Glossary of Archival and Records Terminology』, Chicago: Society of American Archivists, 2004
Walter Rundell, Jr. 「Photographs as Historical Evidence: Early Texas Oil」, 『The American Archivist』 , Vol. 41, No. 4, 1978

Abstract

A Study on the Value and Significance of Genre Paintings by Gisan Kim Jun-geun from a Perspective of Archival Science

Park, Jeesoon

Program in Archival Studies

The Graduate School

Seoul National University

This thesis aims to reveal the value and significance of Genre Paintings by Gisan Kim Jun-geun from a perspective of archival science. The thesis research subject is confined to 10 Collections of domestic and overseas paintings which sum up to 1,094.

The first Chapter introduces the authenticity of Kim Jun-geun's painting. Earlier studies about Genre Paintings by Gisan said the contents and the form of the paintings are not fixed. In terms of Archival science, it can be seen as hard to figure out the relationship between the creator and the records. To find out paintings are

created by Kim Jun-geun and each paintings are authentic records, on the basis of authenticity from the World Document Heritage Register Standard, the thesis focused on collection and archiving status, background of the creator Kim Jun-geun, pictorial and stylistic feature, production background and method of the paintings. As mentioned above, the features and forms of the paintings demonstrates they are not consistent. However, looking through the contents and seal, which tells the name of Kim Jun-geun, it can be said that the creator of these Genre Paintings is Kim Jun-geun. Moreover, due to paper records characteristics, the authenticity of the paintings are well kept in the same condition at the time of production and preserved in the museums archives.

The second chapter points out the evidential value of the punishment paintings created by Gisan. The evidential value is not stated cleary in the World Document Heritage Register Standard, but the "Originality and Irreplaceability" standard explains how the contents and the style of the records presents reliability. Since the paintings are drawn by subjective perspective of Kim Jun-geun's view, they can not secure the reliability. By comparing photo postcards, produced during modern period of Joseon, this thesis aims to figure out the evidence of the past people in Joseon is demonstrated realistic in the paintings. Among many punishments pictures, main objects are 태장형(笞杖刑), 주리형(周牢刑) paintings that are not much shown on literature records. As the result, most of the paintings reflect the photo postcard and even they show habitual actions of an executor.

The last part of third Chapter reveals the informational value of the folk game paintings. Since folk games are passed down to people, they show trend of the past times. In addition, Gisan recorded not

just games of adult male but also of adult female and children that the paintings can be seen as valuable in terms of historical importance based on “International Importance” by the World Document Heritage Register Standard. However these folk game paintings may not match the contents of 세시기(歲時記), which tells the life of people in Joseon dyansty. Therefore, the thesis aims to compare the contents of 세시기 and the folk game paintings by targeting the representative Joseon folk games, Kite flying(연날리기) and Swinging(그네뛰기) games. According to the folk game paintings drawn by Gisan, the contents of the 세시기 are not followed by the paintings. Still, the drawings tells the information thath literature records can not give and this makes the Genre paintings by Gisan meaningful records.

keywords : Gisan, Kim Jun-Geun, Genre Painting, Joseon
Student Number : 2019-21211