

한국디자인DNA 심화연구

단원의 풍속화

문화재생산을 위한 디자인DNA - '단원다움'

심화연구자 변 청 자(미술학 박사, 한국조형디자인학회 사무국장)

CONTENTS

제1부 연구개요

- 1장 연구배경 및 목적
- 2장 연구방법
- 3장 연구내용

제2부 디자인DNA 기초 연구

: 단원 풍속화에 담긴 조형미, '단원다움'

- 1장 풍속화의 기원과 의미: 역사성과 현재성
- 2장 풍속화의 역사적 전개와 유형
- 3장 조선 후기의 풍속화와 단원의 풍속화
- 4장 단원 풍속화의 조형미와 현대성 - '단원다움'

제3부 대표 디자인

- 1장 추천 대표디자인
- 2장 대표디자인 선정 및 평가



제 1부

연구개요

1장. 연구배경 및 목적

: 문화재생산을 위한 디자인DNA

문화예술에 있어서 모더니즘(modernism)과 모더니즘 이후(post-modernism)를 구별하는 가장 큰 변화는 무엇일까? 그것은 아마 태도의 문제일 것이다. 모더니즘이 문화를 ‘창조적 활동’으로 보려는 관점이라면 모더니즘 이후는 그것을 ‘생산과 소비’라는 입장에서 접근한다. 물론 이 두 가지 입장에 모두에 ‘창조(creation)’라는 개념이 전제되어 있지만, 그것이 적용되는 범위는 사뭇 다르다.

창조란 전에 없던 것을 처음으로 만든다는 의미로서, 없던 것[無]이 생겨나는 [有] 것이라는 의미와 기존에 있던 것(old)을 다르게(new) 인식하거나 경험하게 하는 것 모두를 함축한다. 전자가 절대적 새로움의 창출이라면 후자는 상대적 새로움의 재생산이다. 따라서 모더니즘 시기에는 문화예술 활동을 통해 절대적 새로움을 추구해 왔다면, 모더니즘 이후에는 상대적 새로움을 모색하고 있다. 그렇기 때문에 모더니즘 사회에서는 물질이나 형식의 발견을 통한 산업적 생산에 주목했으나, 모더니즘 이후 사회에서는 기존의 것에 대한 해석을 통해 새로운 가치의 재생산에 주안점을 두게 된다.

이 지점에서 우리의 관심은 새로움의 창출 내지는 재생산이 어떻게 이루어지는가 하는 점으로 옮겨가고 있다. 왜냐하면 만일 우리가 새로움의 생산 메커니즘을 확인할 수 있다면, 새로운 문화는 지속적으로 재생산될 수 있을 것이기 때문이다.

새로움의 생산과 관련해서, 옛말에 ‘하늘 아래 새로운 것이 없다’는 표현이 있다. 이 말은 또 그 유명한 아리스토텔레스의 ‘모방은 천재의 어머니’라는 문구와도 일맥상통한다. 이 두 가지 표현에서 우리는 새로움의 창조가 그만큼 어렵다는 의미로 이해할 수도 있지만, 좀 더 깊게 파고든다면, 새로움이란 비교의 문제, 내지는 해석의 문제라는 것을 알 수 있다.

우리는 역사를 통해 무수히 많은 예술가들을 만날 수 있다. 이들은 ‘창조적 새로움’을 실제적으로 구현함으로써 예술가가 되었으며, 그들이 만든 것이 곧 예술작품이 되었다. 말하자면 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)가 자신의 예술적 유전자를 십분 발휘하여 현실세계의 기물(器物)과 생각들을 독특한 화면을 통해 작품으로 구현하였듯이 예술가는 자신이 보유한 심미안(審美眼)과 미의식(美意識)이라는 정신적 DNA를 독특한 기술(技術)로 전환하여 특별한 물질(物質)로 승화(昇華)시킨다. 그러면 우리는 그것에 ‘예술품(藝術品)’이나 ‘명품(名品)’이라는 이름을 부여한다. 이들 예술품이나 명품은 작가 개인의 창작물이라기보다 그 시대나 사회가 만들어낸 산물이라는 문화사회학

적 정의를 충분히 수용한다 할지라도 그것이 특정 개인에 의해 만들어졌다는 점을 부정할 수는 없다.

바로 이점이 우리가 개별 예술가가 보유하고 있는 미의식과 기술력에 눈을 돌리지 않을 수 없는 이유이자 그것을 통해 한 시대나 사회의 조형의식을 가늠하게 되는 근거라고 할 수 있다.

2장. 연구 방법

우리나라의 경우, 1980년대 이후 즐기차게 ‘한국성’ 내지는 ‘한국적 미의식’에 대해 모색해 왔다. 특히 ‘세계화’ (Globalism)¹⁾의 물결 속에서 한국성에 대한 관심은 문화예술 뿐 만 아니라 사회 전반으로 확대되었다. 세계적인 문화는 세계 최고의 문화라는 비교 가치 측면에서 정립되는 것이 아니라 지역성을 담보로 한 자국의 문화가 세계적 보편성을 획득함으로써 형성될 수 있다는 점에서 한국성에 대한 고찰은 전통문화의 문화적 재생산(cultural reproduction)에 있어서 매우 중요한 기준점이 될 것이다.

이번 연구 주제인 ‘단원의 풍속화에 나타난 한국인의 조형의식’은 이와 같은 ‘한국성’에 대한 고찰의 일환이다. 단원 김홍도(檀園 金弘道, 1745~?)에 관한 그간의 연구는 크게 두 가지로 나눌 수 있는데, 하나는 그의 생애에 대한 관심을 반영한 인물에 대한 연구이며, 다른 하나는 작품을 중심으로 한 연구이다. 전자의 경우, 조선 후기를 대표하는 화가라는 점과 함께 중인 출신이라는 계층적 한계와 화원이라는 직업적 제한을 뛰어넘는 그의 예술혼과 관료로서의 업적 등을 한 인간의 삶이라는 측면에서 조망한 것이다. 후자 역시 두 가지로 나누어 볼 수 있는데, 그 중 하나가 그가 남긴 작품의 예술성에 대한 고찰이라면 다른 하나는 그의 작품에 드러난 이미지들을 통해 당대의 시대적 특징이나 사회상을 분석한 것이다. 물론 이러한 모든 연구들이 김홍도나 그의 풍속화를 다각적으로 조망하는 것이기는 하지만, 이번 연구의 주제가 ‘단원의 풍속화에 나타난 한국인의 조형의식’인 만큼 본 논문에서는 단원

1) 독일의 사회학자인 울리히 벡(Ulrich Beck)은 세계화란 ‘국민국가들과 그 주권이 초국민적 행위자, 이들의 권력 기회, 방향설정, 정체성, 네트워크를 통해 마주치고 서로 연결되는 과정’을 의미한다. ‘고 하였다. 다시 말해서 세계화란 개별 근대 국가의 국경을 초월하여 정치, 경제, 사회, 기술, 문화 등의 분야에서 전 세계적으로 상호교류와 상호연계성이 빠르게 강화되는 것이며, 자본과 금융, 통신, 문화상품 등의 생산, 유통, 소비의 경계 설정이 상실되고 모든 분야에 걸쳐 교류 공간의 전 지구적 확대 현상이 나타난다. 또한 자본, 기술, 문화 분야에서 기업, 제도, 개인들 사이의 상호작용의 빠른 증가와 파급효과는 종래의 시공간의 개념을 변화 시키면서, 하나의 과정으로서 세계를 그만큼 단일공간화 시키고 있다. (변청자, 『한국 문화정책과 문화정체성의 문제』 (홍익대학교 석사논문, 2003), pp. 7-8.)

의 작품이 다른 풍속화가들의 작품과 구별되는 특징과 그것이 한국적인 미의 식과 어떻게 연관되어 있는지에 관한 조형적인 측면에 한정해서 논의하고자 한다.

이를 위해 먼저 단원 김홍도의 작품이 지닌 미적 가치나 역사적 의의를 도출 하는데 머무르지 않고 전통 풍속화가 지닌 장르적 특성에 관해 서술할 것이다. 이러한 연구는 풍속화를 지나간 시대의 산물로 볼 것이 아니라 당대(當代, contemporary)의 문화를 시각적으로 재현하는 한 방식으로 재해석함으로써, 오늘날의 시각문화 환경 하에서 풍속화를 우리 시대의 사회 문화를 담아내는 하나의 장르로 적극적으로 활용할 수 있다는 점을 밝히기 위함이다.

다음으로 단원의 풍속화를 고찰하는데 있어서, 먼저 그의 작품에 나타난 시대성과 미적 가치를 조형적 측면에서 분석하여 단원 풍속화에서의 한국적 디자인DNA를 도출하고자 한다. 또한 본 연구에서는 단원 풍속화에서 도출한 디자인DNA를 ‘아름다움’에서의 ‘-다움’과 융합된 ‘단원다움’으로 개념화하고, ‘단원다움’이 잘 드러난 대표디자인 작품을 선정할 것이다. 이 과정에서 현대사회에서 가치 있는 문화재화, 즉 디자인DNA로서 재생산될 수 있는 타당성과 근거를 도출하는데 주안점을 두고자 한다.

3장. 연구 내용

프랑스의 문화사회학자인 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu, 1930~2002)는 예술이 하나의 독립된 문화장(cultural field)으로 성립될 수 있었던 가장 근원적인 속성으로 상대적 자율성(relatively autonomy)과 구조적 동형성(structural homology)을 언급한다. 상대적 자율성이란 예술이 여타의 다른 사회장(social field)들과는 구별되는 특수한 기준 내지는 규칙을 보유하고 있다는 면에서 성립한다. 말하자면 하나의 생산물이 일반적인 사물이나 상품과 구별될 수 있는 지점이기도 하다. 그런데 이러한 자율성은 상대적으로만 자율적이며, 사회전체와의 관계에서 본다면 다른 여타의 사회장들과 동일한 구조를 지니고 있다. 이 점이 바로 개별장의 자율성을 절대적인 것이 아닌 상대적 자율성으로 제한하는 지점이기도 하다. 부르디외의 이러한 장이론(Field Theory)은 특정시대의 예술현상이나 특정 작품의 역사·사회적인 구조를 밝힘으로써, 다양한 시대적 배경 속에서 해석되고 재사용될 수 있는, 즉 재생산과 소비의 메커니즘에 산입될 수 있는 가능성을 제기한다.

본 연구에서는 풍속화가 조선이라는 특수한 시대적 조건 속에서 어떻게 하나

의 독립된 장르로 전개될 수 있었는지를 장이론의 배경 위에서 밝히고, 단원의 풍속화가 여타 작가들의 풍속화와 구별되는 조형적 가치를 ‘단원다움’으로 특성화하고자 한다.

이를 위해, 제 1부에서는 연구의 목적과 방법 및 내용 등을 개략적으로 밝히고, 제 2부에서는 디자인DNA의 기초 연구로서 단원의 풍속화에 담긴 조형미를 ‘단원다움’으로 도출한다. 먼저 단원의 풍속화가 역사적으로 형성되어 왔다는 점을 밝히기 위해 풍속화의 기원과 의미, 역사적 전개 양상과 유형들을 살펴보고, 단원 풍속화의 사회적 위계를 위치 짓는(position-taking) 조건 후기의 풍속화에 관해 고찰한다. 그런 후 단원의 풍속화를 분석하고, 단원의 풍속화 속에 구현되어 있는 한국적 미의식으로서의 ‘단원다움’을 1) 배경사제를 통한 관람자 중심의 시각과 현재성, 2) 화면 구도를 이용한 스토리텔링, 3) 칼리그래피적 운필 묘사를 통한 감성적 표현, 4)과학적 관찰과 과감한 변형이 중첩된 해학의 코드화라는 4가지 속성으로 규명하고자 한다. 이러한 ‘단원다움’은 근본적으로는 단원 풍속화의 특수한 속성이지만, 동시에 이것이 당대의 일상적인 삶과 그 현장을 담고 있다는 점에서 한국인의 보편적 미의식의 한 축이기도 하다.

다음으로 제 3부에서는 단원의 풍속화 중 현대사회에서 문화재생산 가능한 디자인DNA인 ‘단원다움’이 잘 드러난 대표디자인으로 『풍속화첩』에 수록된 25점의 풍속화 중에서 5점을 선정하고, 이들 작품에 드러난 주제와 표현 형식, 화면 구성 및 필법 등을 분석함으로써 ‘단원다움’이 어떻게 구체적으로 실현되었는지를 밝혀 대표디자인에 대한 평가와 선정의 타당성을 제시한다.

■
제 2부

디자인DNA 기초연구

1장. 풍속화의 기원과 의미: 역사성과 현재성

풍속화(風俗畫, genre painting)는 풍속을 그린 그림이다. 풍속이란 오랜 기간 동안 하나의 집단/사회에 전해 오는 생활 전반에 걸친 습관 따위를 이르는 것으로, 집단 내부에서 발생한 생활양식, 물질문화에 관계된 것의 총칭이자 일정한 사회계층을 대표하는 사람들의 풍습과 취미와 일상생활을 말한다. 풍습은 인간이 사회생활을 영위하는 과정에서 이루어 온 의식주와 그 밖의 모든 생활에 관한 습속이다. 그러니 풍속을 그린 그림이라는 뜻의 ‘풍속화’는 일정한 사회계층의 풍습과 취미와 일상을 그린 것이며, 어느 시대 어떤 집단이라는 특수성의 표출이 그 전제가 된다.

풍속화는 언제 그려졌을까? 많은 사람들이 풍속화하면 단원 김홍도와 혜원 신윤복을 떠올린다. 그래서 대부분 풍속화는 18세기 회화의 한 장르라고 생각하기 쉽다. 그러나 풍속화를 역사적으로 고찰한 대부분의 연구에서는 고대의 미술품에서부터 그 근원을 찾는다. 서양의 경우 이집트의 벽화나 폼페이 벽화, 그리스 도기화, 로마시대의 모자이크 벽화가 그 예이다. 동양에서는 고대 중국의 위진남북조 시대에 중국 변방민족이나 외국 또는 국내 통치 대상의 풍속을 그린 그림이 있으며, 동진(東晉)시대의 화가 고개지(顧愷之, 344~406 경)가 그린 것으로 알려진 <여사잠도(女史箴圖)>에는 궁중 여인들의 풍속이 담겨 있다. 우리나라의 경우에는 선사시대의 바위그림과 5세기의 고구려 고분 벽화로부터 풍속화의 연원을 밝히고 있다.²⁾ 그러나 엄밀한 의미에서 이들 작품은 풍속화라기보다 당시의 생활상을 담고 있다는 점에서 풍속화적 요소를 지닌 그림이라고 해야 할 것이다.

풍속화를 좀 더 엄밀한 의미에서 살펴본다면, 그것은 동서양을 막론하고 계층 사회가 등장한 이후에 본격화된 예술의 양식 내지는 유형이라고 할 수 있다. 이들 작품은 형식이나 내용면에서 지배계층보다는 피지배계층의 풍속을 대변한다는 점에서 앞에 예시한 작품들과는 궤를 달리한다. 더욱이 이전 시기의 작품들이 비록 피지배계층의 풍속을 형상화하고 있다 하더라도 그 제작 동기가 지배계층의 지배의지와 계몽적 입장을 대변하는 경우가 많으며, 그림에는 지배계층의 피지배계층에 대한 관찰자적 시각이 반영되어 있다. 그러나 풍속화가 하나의 독립적 장르로 등장한 18세기 이후에는 자신들의 삶의 모습을 담고 있다는 점에서 현실에 대한 새로운 인식의 변화를 드러낸다. 이 말은 풍속화를 새로운 계층의 등장이라는 역사적 맥락에서 파악해야 한다는 것을 시사한다. 다시 말해서 동서양 모두 근대 사상인 시민(서민)의식의 형성기에 풍속화가 정립되었다는 사실이 이점을 반증한다.³⁾ 생산성의 발달과 물질생활의

2) 정병모, 『한국의 풍속화』 (서울:한길아트, 2000), p. 15.

향상을 통한 자본주의의 등장, 자본을 축적한 시민/서민계급의 대두, 과학의 발달은 현실에 대한 반영이자 자기 계층에 대한 자신감의 토로인 셈이다. 풍속화가 현실의 표상이라고 할 때, 그 현실이란 항상 ‘현재적’ 시점과 사회적 입장 공간으로서의 현실의 반영이다. 결국 풍속화의 역사성은 부르주아 시민/서민 사회의 성립과 ‘당대’ 라는 시간성 속에서 구현되며, 이러한 시간성은 과거-현재-미래로 이어지는 단선적 시간의 흐름이 아닌 지속적인 현재성(presentness)이라는 의미로 이해할 수 있다. 이점이 풍속화가 지닌 역사성(historicity)이다.

예술이 ‘미의 구현’ 이라고 할 때 미가 내용을 담지 한다면, 그것을 미적으로 구현하는 방식이 곧 형식이다. 풍속화의 형식은 그것의 내적 속성인 역사성을 외부에 표출하는 방식으로 구현된다. 19세기 독일의 미술사가이자 시인인 프란츠 쿠글러(Franz Kugler)는 <회화사에 대한 안내서(*Handbuch der Geschichte der Malerei*, 1837)>에서 “풍속화는 일상의 재현” 이라고 말한다. 그의 지적처럼 현실의 반영이자 일상의 재현으로서의 풍속화의 현재성은 공간이나 대상 표현에 있어서 ‘현실감(reality)’ 으로 드러난다. 풍속화가 발달했던 18~19세기의 예술 형식에서는 현실에 대한 인식과 반영이라는 ‘재현적 방식(representation)’ 이 주를 이룬다. 예를 들면 서양에서는 쿠르베(Gustave Courbet)를 필두로 하는 사실주의와 밀레(Jean F. Millet)처럼 농촌과 전원 풍경을 담은 자연주의가 등장하였으며, 우리나라에서는 진경산수와 초상화, 사실적인 영모화의 발달이 이를 반증한다. 풍속화의 현실감은 이러한 사회적인 흐름과 그 맥을 같이 하고 있다. 다만 풍속화에서는 대상을 보이는 대로 재현하는 것이 아니라 관객, 즉 감상자의 시각으로 재현한다. 그래서 그들을 화면의 중심으로 끌어들이며 그림의 주체로 인식시킨다. 등장인물들, 그들이 위치한 공간, 입은 옷, 먹는 음식, 주변에 놓인 사물들, 심지어 그들의 반응까지 인물과 사건과 배경 전반에서 현실감을 전달한다. 이 현실감은 관객이 화면 밖에 서서 그 안을 관조하는 형태가 아니라 관객 스스로도 그 시간과 장소에서 바로 그 사건에 참여하고 있는 것과 같은 현실감으로 작용한다. 따라서 풍속화는 관객을 작품에 함께 참여하게 하며, 그것은 현실적·사실적 사건의 맹목적인 답습이 아니라 현실을 주관적으로 해석하여 자신의 시각으로 재구성한 실증적이고 주체적인 회화가 된다. 다시 말해서 풍속화는 작품 생산자만의 조형공간이 아니라 생산자와 소비자, 즉 관람자가 함께 공존하는 지점이자 현존의 공간이 되고, 그 안에서 우리는 언제나 현재의 시점으로 되돌아갈 수 있다.

3) 서양의 경우에도 풍속화는 17세기 네덜란드를 중심으로 본격화되었으며, 당시 네덜란드는 종교적으로는 신교로 전환하면서 프로테스탄티즘을 받아들여 금욕주의와 자본주의의 기반을 확립하였으며, 이를 배경으로 시장 중심의 상업경제가 활성화되었다.

풍속이란 집단적으로 형성되고 유지된 계층의식이 특정한 형식으로 드러난 것이다. 그러므로 풍속을 담은 풍속화에는 항상 계층의식이 투영된다. 현대사회에서 계층은 개인들의 총합이 이루어낸 구별적 집단이 아니라 전체 사회공간 안에서 매 순간 개인들의 성향이 반영된 다양각색의 입장들이 충돌하는 입장 공간이다. 그러므로 입장공간 안에서 개인이 전체성으로 함몰되지 않고 지속적으로 자신을 투영하기 위해서는 입장을 표명하는 새로운 형식을 개발해야만 한다. 그런데 이 형식은 실제 현실 속에서 수용되어야 한다는 점에서 개인 안으로 침잠될 수는 없다. 즉 개인의 것이되 사회라는 장 내부의 인정을 필요로 한다. 인정이란 개인의 아비투스⁴⁾가 구조화되는 과정이며, 이러한 구조 속에서(역사적) 풍속화가 지닌 역사성과 현재성은 현대사회의 아비투스로 작동하게 된다. 그래서 풍속화는 장르가 아니라 동시대에 대한 비판적 인식이라는 현재성과 형상으로서의 복귀라는 재현의 해석을 통해 현대사회에서 지속적으로 재생산될 있다.

2장. 풍속화의 역사적 전개와 유형⁴⁾

일반적으로 풍속화라고 하면 김홍도나 신윤복의 서민적이고 해학적인 풍속화를 떠올리면서, 풍속화는 백성들(내지는 민중)의 삶의 모습을 담은 그림이라고 생각하게 된다. 그러나 이러한 생각은 풍속화라는 이름에 대한 선입견 때문이라고 할 수 있는데, 일반적으로 ‘풍속’을 그린 그림이라는 간단한 정의와 함께 풍속을 단순히 민속과 혼동하는데서 기인한다고 볼 수 있다. 그러나 앞에서 살펴보았듯이 ‘풍’ 그리고 ‘풍속’은 시간성과 공간성을 지닌 개념이며, 하나로 고정되기보다 시간과 공간 속에서 끊임없이 변화하는 실제적인 삶이라는 보다 넓은 의미를 담고 있다. 따라서 ‘풍속을 그린 그림’인 풍속화는 보다 오랜 역사적 맥락 속에서 제작되어 왔으며, 그 종류 또한 매우 다양하다.

이 장에서는 18세기를 대표하는 단원의 풍속화를 고찰하기에 앞서 풍속화의 유형과 종류에 대하여 고찰해 보겠다. 이러한 접근은 풍속화가 각 시대나 계층의 삶을 총체적으로 대변하는 미술의 한 유형이었으며, 그 만큼 다양한 소재와 표현 형식이 있었다는 것을 밝히기 위한 것이다. 또한 이와 같은 다양한

4) 정병모의 『한국의 풍속화』 제 1부를 참조하였음.

풍속화의 유형 중에서 단원의 풍속화가 지닌 미술장 내에서의 위치를 재정립함으로써 그의 풍속화가 역사적인 맥락 속에서 형성되었다는 점과 도식화된 작가의 양식(樣式, style)을 넘어 한국인의 삶에 대한 의식의 반영이라는 점을 밝히는 밑거름이 될 것이다.

풍속화의 유형은 소재적인 면에서 신앙, 정치, 통속 및 생활이라는 세 가지로 구분할 수 있다.

신앙과 관련된 풍속화는 선사시대로부터 조선시대까지 꾸준히 제작되었는데, 선사시대의 암각화에서부터 고구려나 발해의 고분벽화, 신라의 고분출토품과 사찰유물, 조선시대의 감로도(甘露圖) 등이 있다. 선사시대의 암각화는 주술적인 내용을 담고 있지만, 이 시기의 모든 행위는 주술적 신앙이 중심이었기 때문에 주술적인 표현은 결국 현실세계를 다룰 수밖에 없었다. 말하자면 현실에 대한 표현을 현실 자체에서 이끌어내기보다는 주술신앙의 필요 속에서 다루었던 것이다. 고분벽화에는 내세에서의 재생과 환생에 대한 염원이 담겨 있는데, 생전에 누렸던 권세와 부귀영화를 사후에도 그대로 유지하기를 바라는 마음을 벽화에 담고 있다. 고분 내부의 4개의 벽면에는 정면의 묘주인상과 함께 양쪽에 생전에 가장 영광스러웠던 순간이나 사건을 배치하였는데, 이때 그려진 씨름도, 수렵도, 행렬도 역시 실제적인 상황을 담고 있다. 조선시대의 감로도는 종교적 구원을 제시하기 위해 역설적으로 세속적인 생활상을 담고 있다. 비참하고 고통과 죽음으로 가득 찬 육도(六道; 지옥도(地獄道), 아귀도(餓鬼道), 축생도(畜生道), 아수라도(阿修羅道), 인간도(人間道), 천상도(天上道))의 모습에 중생이 두려움을 느껴 극락왕생을 염원하도록 유도하는 감로도에서, 육도의 모습은 구원의 대상인 세속적인 생활상을 통해 묘사되었다.

정치적 풍속화는 백성들의 생활상을 표현했다는 점에서 다음에 소개할 통속이나 생활을 주제로 한 풍속화와 비교될 수 있지만, 이는 통치자들의 시각에서 제작되었다는 점에서 후자와는 구별된다. 피통치자들의 생활상을 파악함으로써 통치를 잘 하기 위한 목적으로 제작되었던 정치적 풍속화에는 <빈풍칠월도>나 <삼강행실도>와 같은 그림이 해당된다. 빈풍칠월도는 중국 고사에서부터 유래한 것인데, 생업에 종사하는 백성들의 어려움을 잊지 말고 항상 힘써 정치하라는 메시지를 위정자에게 전달하기 위한 목적에서 제작되었다. 빈풍칠월도 중 농사하고 길쌈하는 장면이 체계화되면서 ‘경직도’라는 독립된 장르를 낳기도 했다.

통속이나 생활과 관련한 풍속화는 조선 후기인 18세기에 본격화되었다. 이전에는 고사인물화나 산수화의 배경으로 사용되던 장면이 하나의 장르로 독립되면서 사대부 및 일반 서민들의 생활상을 묘사하고 사회에 대한 메시지를 담는

방향으로 전개되었다. 이들 세 유형의 풍속화는 선사시대 이래 지속되어 온 고유한 장르이다. 신앙적 풍속화는 선사시대 이래 계속 제작되었으며, 정치적 풍속화는 고려시대부터 등장하였고, 통속과 생활을 주제로 한 풍속화는 조선 후기에 본격화되는 등 순차적으로 진행되었으며, 조선후기인 18~19세기에는 이들 세 가지 유형이 동시대적으로 나타났다.

통속 및 생활과 관련한 풍속화는 이전의 산수인물화나 정치적 풍속화인 빈풍 칠월도의 영향을 받았으며, 신앙적 풍속화인 감로도에 영향을 미치는 등 상호 영향을 주고받았다. 토속화된 감로도와 경직도, 속화 등 세 가지 유형의 풍속화가 모두 성행하였으니, 이 시기야말로 풍속화의 시대라고 해도 지나침이 없을 것이다. 또한 이 시기의 풍속화는 향락의 대상이라기보다 풍속에 대한 기존의 인식을 극복하려는 사회 문화운동의 한 일환으로 평가될 수 있을 것이다. 왜냐하면 이 시기에는 서민들의 노동과 놀이를 묘사하던 풍속화로부터 점차 사회문제와 에로티시즘의 표출과 같은 통속성이 강해지다가 19세기 중엽부터 생활의 이모저모를 그리는 장르로 바뀌게 되었다. 이러한 변화는 통속세계에 대한 긍정적인 인식에서 비롯된 것이며, 엄격한 신분제도에 동요가 일어나고 서민문화가 융기하면서 나타난 변화라고 할 수 있다. 특히 봉건적 이데올로기의 틀 속에서 억압되었던 주제 및 신분의 제약이 풀리면서 감성이 분출하고 작품 세계도 풍부해졌다.

3장. 조선 후기의 풍속화와 단원의 풍속화

1_ 조선 후기의 사회변동과 취향의 변화

조선시대 하면 ‘사농공상’ (士農工商)이라는 말이 떠오른다. 이 말은 당시 사회가 신분사회였음을 반증하는 말로, 오늘날의 지식인을 대표하는 선비가 가장 높은 계층이며, 두 번째는 농업에 종사하는 농민, 그 다음은 제조업에 해당하는 장인(匠人)이나 공인(工人), 그리고 마지막이 상업에 종사하는 사람이었다. 이와 같은 계층의식은 조선 사회를 1차 산업 위주의 사회였다는 것을 드러내는 것이며, 동시에 문화예술의 소비계층이 상류층인 지식인들, 곧 양반 계층에 한정되었다는 것을 의미한다. 따라서 조선 전기 사회는 양반 중심의 사회였으며, 이들의 취향을 반영한 예술 양식이 전개되었다.

그런데 조선 후기로 접어들면서 실사구시(實事求是)를 표방하는 실학이 도입

되고, 중상주의 정책을 펼치면서 봉건적인 신분제도에 대한 비판과 함께 상공업에 대한 가치관의 변화와 경제 발전에 따라 오늘날의 중산층이라고 할 수 있는 서민 계층이 형성되었다. 이들은 상업활동을 통해 부(富)를 축적하였고, 점차 문화예술의 소비계층으로 편입되었다. 따라서 조선 후기에는 이들 중산층, 즉 서민들의 취향이 반영된 새로운 문화 양식들이 등장하였다. 문학에서는 중인, 서얼, 서리 출신의 위향시인과 문사들을 중심이 된 위향문학(委巷文學, 또는 여향문학(閭巷文學)이라고도 하였다.)이 등장하였으며, 회화에서는 진경산수, 풍속화, 사실적인 인물화와 영모화, 민화와 같이 이전과는 다른 새로운 경관들이 속속 나타난다. 진경산수는 실제 경관을 담았다는 점에서 이상적 세계관을 표현한 관념산수에서 탈피한 실경산수화이다. 실제 경관인 우리의 산천으로부터 체험한 자연의 정취를 남종화법을 바탕으로 회화적으로 재구성한 진경산수나 서민들의 실제 생활 풍속을 담은 서민풍속화, 사실적인 인물화와 영모화는 모두 현실세계를 재현하고 있다는 공통점을 지니고 있다.

풍속화는 미술, 그 중에서도 회화의 한 장르이다. 동양미술에서 산수화가 인물화의 배경으로 시작되어 하나의 장르로 독립하였듯이, 풍속화는 산수화나 인물화의 한 부분에 그려져 있던 사람들의 모습으로부터 떨어져 나오면서 하나의 장르가 되었다. 우리나라의 회화 분류에 관해 기록하고 있는 『경국대전』(經國大典)이나 『패관잡기』(裨官雜記)에는 풍속화에 관해 언급되어 있지 않다. 다만 1779년(정조 3)부터 1883년(고종 20)까지 105년간의 일기를 기록한 규장각 문헌인 『내각일력』(內閣日曆)에 의하면 정조 중반에서 순조시대 전반인 18세기 후반부터 화원의 시험 과목으로 ‘속화’ (俗畵)가 있었다고 한다. 이러한 점으로 미루어 볼 때, 이 시기에 풍속화가 광범위하게 확산되었음을 알 수 있다.

18세기 이전에도 풍속화가 제작되었지만, 풍속화라는 이름 보다는 속화(俗畵)로 통칭되었는데, 속화의 ‘속’은 동양과 서양이 서로 다르다. 서양에서 속이 성(聖)에 대립하는 개념이라면 동양에서 속은 문인화론에서 등장하는 아(雅)와 속(俗) 중 후자에 해당하는 것으로서, 문인화적 가치관인 아취(雅趣)의 상대적 개념으로 인식되었다. 따라서 동양화에서 ‘속’된 그림을 뜻하는 속화는 여러 가지 측면에서 문인화보다 낮게 평가되어 왔다. 이러한 평가의 근거에는 그림을 그리는 주체의 신분에 따라 사인화(士人畵)와 화공화(畵工畵)로 구별하면서 후자는 문인화적인 기준의 품격에 미치지 못하는 저속한 그림이라는 의미를 띠게 되었다. 또한 그림의 주제 면에서는 문인화가 발달한 전통 사회에서 문인들의 이상적이고 관념적인 아취가 아닌 현실세계의 통속을 다룬다는 점에서도 부정적인 인식이 폭넓게 자리매김 되었다. 그러나 18세기에 접어들면서 속화에 대한 이러한 부정적 인식이 점차 개선되면서 풍속화가 유행

하게 되었다.

단원 김홍도가 활동했던 조선 후기에 풍속화가 유행하게 된 배경 내지는 원인에 대해서는 여러 가지 설이 제기되고 있다.⁵⁾ 이러한 여러 원인들 중 어느 것 하나만을 선정하기보다 이러한 여러 가지 사건이나 현상들의 근저에는 임진왜란으로 피폐해 진 조선사회가 전화를 극복하고 사회적으로나 경제적으로 안정되면서 문화적인 번영을 이루게 되었다는 점을 지적해야 할 것이다. 왕권의 안정과 함께 새로운 인재들이 많이 등용되면서, 실학이 사회 전반으로 확대되었다. 또한 중국으로부터 서양의 영향을 받아들이면서 급진적 사교의 일부 사대부들과 중인들을 중심으로 새로운 지식인 계층이 형성되었다. 상공업과 농업의 발전으로 중인들은 경제력을 갖게 되면서 사회신분제도의 틀이 서서히 변화하고 있었다. 예를 들어 17세기말 서얼(庶孽)의 관직 등용과 같은 사회변화와 함께 집단화되었고, 정치성을 띠면서, 문화운동을 주도하게 된다.⁶⁾ 특히 중인계층은 상공업으로 경제적 기반을 확대하면서 부를 기반으로 사회에 영향력을 행사하였다.

바로 이러한 시대적 자신감이 당대의 풍속에 대한 관심과 그것의 적극적이고 긍정적인 표현을 가능하게 했다. 또한 현실에 대한 인식과 함께 시각적인 면에서도 중요한 변화가 나타났다. 조선후기의 풍속화는 소재 면이나 작품 생산자의 계층은 물론 화면의 시각적인 측면에서 18세기 전반과는 다른 양상으로 나타났다. 18세기 전반의 풍속화가 사대부 화가들에 의해 주로 제작되었던데 반해 후반기에는 화원화가들의 활약이 두드러졌으며, 소재 면에서는 사대부의 시각에 따른 관념적 취향으로부터 서민적이고 현실적인 취향으로 변모했다. 또한 화면 구성 면에서는 평면적인 공간설정과 간결한 주제서술에서 점차 투시도법을 통한 공간표현과 풍부한 서술법으로 전환되었다.⁷⁾

2_ 18세기의 풍속화

5) 첫째, 당시 사회에 팽배했던 실학사상을 바탕으로 문학과 음악 등 여러 분야에서 일어났던 민족적 자의식에 토대를 둔 것이라는 설, 둘째는 조선성리학의 자기화와 배척(排滿) 의식과 관련된 조선중화사상(朝鮮中華思想)의 발로라는 설, 셋째는 중국에서 전래된 <패문재경직도>¹⁾가 조선후기 풍속화에 미친 영향을 지적하는 설, 넷째, 전통적 무일정신(無逸精神)에 의한 빈풍도(飢風圖), 경직도(耕織圖) 등과 연결시킨 설 등 다양하다.(진현준, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999), p. 318 참조)

6) 중인들의 활동중심지는 크게 남북으로 나누어졌는데, 인항산 기슭의 송석원지사는 서리중심으로 서대라고 불렀고, 남부로 일컬어지는 광고일대는 부유한 기술직 중인의 세거지였다. 그들에 의해 <옥계아집첩(玉溪雅集帖, 1771)>, <풍요속선(風謠續選, 1797)>이 간행되면서 이 시기에 많은 개인 시문집이 간행 된다.(오주석, 『단원 김홍도』(솔, 2008), p. 58 참조)

7) 강관식은 「진경시대 후기 화원화의 視覺的 사실성」이란 논문에서 정선과 김홍도의 <옹천>과 <총석정도>를 비교하면서 정선은 필묵법에 주안을 둔데 반해, 김홍도는 공간에 한층 더 관심을 두어, 결과적으로 김홍도가 훨씬 더 시각적인 사실성을 획득하였다고 평가하였다.

18세기는 조선후기 사회 문화를 대표하는 시기이다. 사대부들의 현실 인식의 변화와 함께 새롭게 지식인 계층으로 성장한 중인들에 의해 형성된 취향의 변화는 풍속화의 생산과 소비 방식에 크게 영향을 미쳤다. 18세기의 풍속화는 전반기와 후반기에 서로 다른 양상을 드러낸다.

(1) 18세기 전반의 풍속화

18세기 전반의 풍속화에는 경직도 계통과 산수인물화 계통의 두 가지 유형이 있다. 전자는 주로 궁중에서 제작된 풍속화에 해당하는데, 서양화법의 영향을 받은 <패문재경직도(佩文耕織圖)>⁸⁾의 영향으로 소재나 표현 형식면에서 매우 구체적이고 사실적으로 현실의 모습을 담아내고 있다. 후자는 사대부 화가들에 의해 주로 제작되었는데, 절과 풍의 산수인물화의 기법과 표현 형식들을 수용하여 새로운 풍속화로의 전환을 이루었다.

경직도는 조선 전기에도 제작되었지만, 새로운 도상과 화풍으로 제작된 <패문재경직도>가 기존의 경직도에 영향을 미치면서 새롭게 변모하였다. 지배층을 대상으로 한 사인풍속화는 조선 초기 이전부터 많이 제작되었는데, 이러한 그림들 중에서 서민을 소재로 한 풍속화로는 빈풍도(飢風圖)⁹⁾, 경직도(耕織圖), 유민도(流民圖)와 같은 기록화가 있다. 물론 이 시기에도 교화나 감계에서 벗어나 서민들을 대상으로 한 풍속화가 그려지기는 했지만, 기록화로서의 풍속화 대부분은 농본사회에서 임금이 백성의 농사짓고 벼 찌는 괴로움을 항상 염두에 두도록 하는 감계적이고 교화적인 목적에서 만들어졌다. 어사들이 농촌 사회의 피폐한 현황을 파악하여 기민을 구제하기 위한 목적으로 임금에게 그려서 올린 기민도(饑民圖), 유민도, 진민도(賑民圖) 등이 있다. 이러한 풍속화에는 백성들의 비참한 실상이 사실적으로 묘사되어 있지만, 엄밀한 의미에서 피지배계층의 삶을 객관적으로 재현했다기 보다 교화나 구휼에 필요한 내용을 중심으로 한 지배층의 시선이 중심이 되었다. 그런데 18세기에 들어서면서

8) <패문재경직도>는 1696년 청나라 강희제(康熙帝) 때 흡천감원(欽天監員) 초병정(焦秉貞)이 투시 원근법을 사용하여 밑그림을 그리고 주규(朱圭)와 매유봉(梅裕鳳)이 새긴 것을 동판으로 찍어 만든 화첩이다. 우리나라에는 1697년에 궁중에 전래되었다고 하며, 같은 해에 진재해가 그린 <잡직도>가 바로 이 그림을 보고 그린 것이라고 한다. 조선 후기 풍속화에 자주 등장하는 논 갈이, 벼찌기, 실감기와 같은 모습들은 패문재경직도의 유래와 함께 새롭게 등장한 풍속화의 소재이자 표현 형식이다. 화원인 김두량(金斗樛)이 가장 먼저 수용하였다고 하는데, 1744년 김덕하(金德夏)가 아버지인 김두량과 함께 그린 <사계산수도권>에는 사계절의 경치와 풍속이 그려져 있다.

9) 『시경』(詩經)의 빈풍칠월편에 수록된 내용을 묘사한 그림으로, 빈풍도라고도 한다. 대개 8폭 병풍으로 제작하였으며, 1폭에는 보습을 손질하는 모습, 머느리가 아이를 데리고 들에 점심을 가져가는 모습, 권농이 이를 보고 기뻐하는 모습을 담고 있으며, 2폭에는 겨울옷을 마련하는 모습, 햇볕 따는 모습, 흰 싹 뜯는 모습, 제3폭에는 갈베는 모습, 뽕잎 따는 모습, 벼 찌고 염색하는 모습, 제4폭에는 추수하는 모습, 사냥하는 모습, 제5폭에는 집 손질하는 모습, 제6폭에는 벼 베는 모습, 삼씨 줍는 모습, 대추 따는 모습, 제7폭에는 공간에 곡식을 들이는 모습, 띠 베는 모습, 새끼 꼬는 모습, 지붕 이는 모습, 제8폭에는 얼음을 빙고에 저장하는 모습과 제사지내는 모습 등을 묘사한다.

지배층의 시각이 반영된 풍속화에 변화가 나타나기 시작한다. 이러한 전환은 사대부 화가들의 통속에 대한 인식의 변화¹⁰⁾와 청나라 <패문재경지도>의 유입과 함께 궁중풍속화에서부터 나타났는데, 그림에 담긴 내용(소재)은 물론 표현 형식에서도 이전과는 다른 새로운 유형이다. 그림의 내용은 생활의 가장 기본을 형성하는 의식주와 연관된 것으로서, 경작도(耕作圖)와 잠직도(蠶織圖)의 두 부분으로 구성되어 있다. 경작도에는 농사일에 관한 장면들을 수록하였는데, 종자 담그기[浸種], 논 갈기[耩], 고르기[耙耨], 씨 뿌리기[布秧], 모살피기[初秧], 물대기[淤陰], 모찌기[拔秧], 모심기[插秧], 김매기[耘], 벼 베기[收刈], 벧단 쌓기[登場], 마당질[持穗], 방아짚기[舂碓], 채 거리기[麗], 키질[簞揚], 잡아매기[糶], 창고에 들이기[入倉], 제사[祭神]와 같은 내용이 포함되어 있다. 잠직부는 베 짜기에서부터 옷 만들기까지, 예를 들면 누에를 키우는 전 과정, 실 자아내기, 직조, 염색, 무늬 놓기, 마름질과 옷 만들기까지의 장면들이 담겨 있다. 표현 형식에서는 산과 집, 논과 독을 포함한 전반적인 배경을 사선 방향으로 배치하면서 공간을 지그재그로 처리하였고, 서양화법의 영향으로 선원근법을 적극 활용하여 전반적으로 깊이감이 있는 공간을 구성하였다. 세부표현에서는 서양의 동판화를 연상시키는 세세한 선으로 질감을 나타냄으로써 사실적이며 생동감 있는 분위기를 자아내고 있다.

다음으로는 윤두서(尹斗緒, 1668~1715)나 조영석(趙榮祿, 1686~1761)을 중심으로 새롭게 등장한 사인풍속화가 있다. 이것은 산수인물화의 형식을 차용하여 그것을 풍속화에 접목함으로써 사대부들의 아취를 반영한 새로운 형식을 구현하였다. 여기에 해당하는 작가로는 윤두서와 윤덕희 부자, 조영석, 정선, 강세황 등이 대표적이다.

전통적인 산수인물화에는 속세를 떠나 자연과 더불어 사는 모습을 그린 것과 이익과 명리에 찌든 속세를 떠나 사심 없는 전원의 생활을 즐기는 모습으로 나타났다. 전자가 수하인물도(樹下人物圖), 고사관월도(高士觀月圖), 관폭도(觀瀑圖)와 같이 자연을 관조하여 자연과 합일을 이루고자 하는 도가적 이상으로서의 은거의 즐거움을 나타내고 있다면, 후자에서는 선비의 전원생활의 즐거움을 나타내는 소재를 담고 있다. 이러한 그림에서는 그림 속에 등장하는 인물이 밭을 가는 농부나 짚신을 삼는 어부나 촌로, 돌을 깨고 나물을 캐고 목기를 깎는 것과 같은 노동하는 서민들의 모습을 취하고 있다. 화면의 가장자

10) 이덕무(李德懋, 1741~1793)는 관아재(觀我齋) 조영석의 그림을 평하면서 “문사(文士)는 능히 통속의 글을 해도 속인(俗人)은 능히 문사의 글을 못하고 또 통속의 글에도 능하지 못하다”고 하면서 “문인은 아취 있는 것은 물론 통속적인 것까지 능해야 한다”는 주장을 펼쳤다. 이러한 논리는 통속세계조차 문인들이 감당해야 한다는 우월의식을 담고 있기는 하지만, 통속이 문인적 취향보다 저급하다는 인식에서 벗어날 수 있는 계기가 되었으며, 이로써 18세기에 접어들면서 사대부들에 의해 서민적인 내용을 소재로 한 풍속화를 창작하게 되는 새로운 전기가 마련되었다.

리를 에워싸듯이 배치된 나무, 나무 밑에 크게 그려진 인물, 산비탈과 그 너머로 어둡게 처리된 여백, 전경을 가로 막고 있는 바위, 흑백 대비가 뚜렷하게 표현된 농담처리 등 절과 화풍의 산수인물화 형식 안에 노동하는 인물들을 배치하였다. 비록 이들이 하층민의 풍속적 모습을 소재로 사용하고 있으나 노동의 고단함이나 그것을 극복하고자 하는 해학적인 모습은 나타나지 않는다. 오히려 이러한 서민풍속을 통해 은일자적(隱逸自適)하는 선비의 모습을 담고 있다.



(그림1) 강희언, <돌따내는 사람들>, 삼베에 먹 22.8x15.5cm 국립중앙박물관.

그림의 전반적인 분위기는 문인사대

부들의 미의식을 반영하고 있으나 소재 면에서는 통속적인 서민들의 풍속을 담고 있다. 그리고 18세기 후반에는 화원 화가들에 의해 계승되어 조선 후기는 물론 한국적인 회화의 한 장르의 창출로 이어졌다.

(2) 18세기 후반의 풍속화

18세기 후반은 영, 정조 시기의 사회, 경제, 문화의 발달에 따라 조선 후기 사회 중 가장 안정적이고 활기차고 번영한 시기이다. 농업 위주의 사회에서 상업 사회로의 전환에 따른 부유한 중인 계층의 등장 및 상업자본의 대두, 도시화와 서민사회의 성장 등 사회경제적인 변화가 당대의 문화 소비계층과 취향의 변화를 초래하였다.

18세기 전반의 풍속화가 사대부 화가들에 의해 주로 제작되었다면, 후반에는 김홍도, 김득신(金得臣, 1754~1822), 신윤복(申潤福, 1758~?)과 같은 중인 출신의 화원들이 주도하면서 서민적이고 현실적인 취향이 더욱 강해졌다. 중국적 화풍에서 벗어나 우리의 풍속이나 풍물을 사실적으로 그렸으며, 풍속화의 소재도 전 시대 이래 양반과 서민의 생활모습이 함께 나타나는 가운데 생업에 종사하는 서민들의 노동과 상업 활동이 본격적으로 그려지면서, 명실공히 통속적인 풍속화의 시대라고 할 수 있을 것이다.

이 시기 풍속화의 특징 중 하나는 대폭 병풍의 풍속화가 많이 제작되었다는 점이다. 18세기 전반의 윤두서나 조영석이 화첩이나 소품 위주의 풍속화를 주로 그렸다면 김홍도, 김득신, 신윤복과 같은 이 시기의 풍속화가들은 화첩과 함께 병풍으로 많이 제작하였다. 원래 풍속화는 소재 면에서 매우 다양하

고, 여러 가지 장면들을 하나의 풍속화에 함께 담기 때문에 긴 이야기 그림 형식의 화첩이나 여러 폭이 이어진 병풍 형식이 잘 어울린다. 게다가 18세기 후반에는 경제적인 여유가 생기면서 일반 서민들도 궁중풍속화처럼 병풍을 선호하게 되었다.¹¹⁾

18세기 후반에는 민중들의 삶을 대변하는 일상적인 모습과 서민적 관심을 반영한 현실적인 취향의 풍속화가 주류를 이루었지만, 이와 더불어 전반기의 사대부 취향이 반영된 전원에서의 은일자적(隱逸自適)하는 선비의 아취를 담은 관념적인 사인풍속화풍 작품도 여전히 제작되고 있었다. 이러한 공존은 미술 작품의 향유자 내지는 소비계층이 복잡해졌다는 것을 의미하며, 그만큼 풍속화에서 다룰 수 있는 소재나 형식도 다양해졌다. 그러나 영, 정조대에서 본격화되어 순조대에 절정에 이른 조선의 풍속화는 19세기의 정치·사회적 변화와 함께 쇠퇴기를 맞게 되었다. 18세기에 화려하게 꽃을 피웠던 풍속화가 19세기에 접어들면서 갑작스럽게 쇠퇴하게 된 원인으로는 여러 가지를 들 수 있으나 가장 중요한 점은 급변하는 사회에 비해 역량 있는 작가들이 배출되지 못하였다는 점이다. 더불어 정치적 혼란기에 예술적 취향이 다시 중국적인 이상주의로 빠지거나 선배들의 주제를 답습하는 방향으로 전환되면서 우리의 미의식과 취향을 반영한 풍속화는 급속하게 쇠퇴의 길을 걷게 되었다. 이러한 풍속화의 성숙과 쇠퇴의 접점에 단원 김홍도가 위치하고 있다. 따라서 18세기 후반의 풍속화의 다양한 양상은 이 시기를 대표하는 화가 김홍도의 풍속화를 통해 좀 더 자세히 살펴보겠다.

3_ 단원의 풍속화

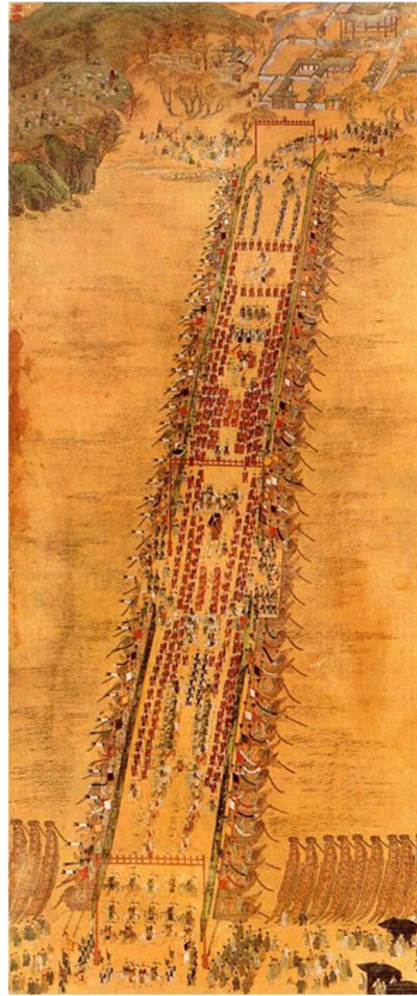
단원은 풍속화에서 역시 매우 다양한 영역을 구축해 는데, 질적으로는 물론 양적으로도 매우 많은 작품을 남기고 있다. 그의 풍속화는 그림에서 다루는 소재나 대상을 중심으로 국가나 궁중의 행사를 그린 기록화(記錄畵), 양반사대부의 풍속을 그린 사인풍속화(士人風俗畵), 서민들의 다양한 모습을 담은 서민풍속화(庶民風俗畵)의 세 가지로 구분할 수 있다. 이 세 가지 중에서 단원을 다른 작가와 구별할 수 있는, 즉 그를 가장 특징적으로 보여주는 것이 바로 서민풍속화이다. 이것은 말 그대로 서민들의 다양한 생활상을 소재로 하고 있는데, 의식주와 같은 일상적 풍속, 노동이나 산업 활동, 놀이나 오락과 같은 여가생활 등이 모두 드러난다.

11) 궁중에서는 각종 행사도나 경직도, 빈풍칠월도와 풍속화도 병풍으로 제작해 왔다.

(1) 궁중행사기록화

동양 유교 문화권에서는 올바른 역사 의식과 공정한 사실기록을 중요시 하는 사회적 관념이 일찍부터 형성 되어 있었다. 이것은 유교적 권선징 악의 감계적 의도와 깊이 관련된 것으로, 정의의 판단을 도덕적인 인간의 의지에 맡기려는 현실주의적 성격에서 기인한 것이다. 사실의 기록을 위해 “글로써 다 표현하지 못하는 것은 그림으로 표현한다”는 의식을 낳으면서 전통적으로 기록화가 발달하게 되었다.

조선시대의 기록화 중에는 특히 의궤(義軌圖)가 큰 비중을 차지한다. 의궤란 어떤 국가적 행사의 전말을 상세하게 기록하여 후일 참조케 하고자 하는 것인데, 왕실의 혼례나 상장례(喪葬禮), 세자나 세자빈의 임명(冊封), 중요한 건물의 준공이나 수리, 임금의 초상화 제작과 봉안과 같은 사실을 의궤로 제작하였다. 이런 의궤 속에는 반차도(班次圖)라고



(그림2) <원행을묘정리의궤> 中 주교도

하여, 그 행사 중 중요하면서도 시각적으로 일목요연하게 보여줄 필요가 있는 부분을 그림으로 표현한 것도 함께 수록하였다. 따라서 의궤 반차도는 도서 속에 포함된 일종의 삽도라고 할 수 있는데, 화원이 밑그림을 그리고 목판화로 제작하게 된다. 단원의 대표적인 궁중행사기록화로는 <원행을묘정리의궤(園行乙卯整理義軌)>와 <수원능행도병풍(水原陵行圖屏風)> 등이 있다. <원행을묘정리의궤>는 정조대왕의 어머니인 혜경궁 홍씨의 회갑잔치를 수원 화성에서 개최하면서 전체 행사 내용을 자세히 기록한 보고서로, 중요 행사 장면이 목판화로 인쇄되어 있는데, 김홍도가 중심이 되어 여러화가들의 참여로 제작되었다. 이 삽도 중 <주교도(舟橋圖)>는 조선 회화에서는 보기 드문 투시도법과 원근법을 이용하여 한강에 설치된 배다리의 모습을 실감나게 보여주고 있다.

(2) 사인풍속화

양반사대부들의 풍속을 그린 것으로는 평생도(平生圖), 기로회도(耆老會道),



〈송석원시사아연도〉, 1791, 수묵담채

계회도(契會圖), 아집도(雅集圖), 유연도(遊宴圖) 등이 있다. 이중 가장 중요한 것이 평생도이다. 평생도란 일생도(一生圖)라고도 불리는데, 말 그대로 어떤 개인의 일평생 중 중요한 사건들을 6폭 내지 12폭의 병풍으로 제작한 것을 말한다. 단원이 그린 평생도는 1778년(34세)에 그린 〈행려풍속도병〉¹²⁾, 〈담와평생도(淡窩平生圖)〉¹³⁾와 37세 때인 1781년에 그린 〈모당평생도(慕堂8폭병풍)〉¹⁴⁾ 등 3점이 전해오고 있다. 이중 세 번째인 〈모당평생도〉는 작품은 화면 구성이 단순하면서도 짜임새 있게 되어 있어, 후대 화가들에게 모범이 된 작품이다. 이 작품에는 돌잔치, 혼인식, 과거에 급제한 주인공이 어사화(御賜花)를 꽃고 말을 탄 채 행진하는 모습을 그린 삼일유가(三日遊街=應榜式), 벼슬살이 중의 늙은 모습을 표현한 한림겸 수찬시(翰林兼 修撰時), 송도 유수 임명을 받고 쌍교(雙轎)를 타고 고갯길을 넘어가는 모습을 그린 송도유수도임시(松都留守 到任時), 병조판서시(兵曹判書時), 좌의정시(左議政時), 그리

12) 강희언의 집 담죽헌에서 일재 신한평, 복헌 김응환, 유춘 이인문, 한종일, 이종현 등 동료 화원들과 함께 주문을 받아 그린 것으로, 원래는 낱장으로 전해온 것을 8폭 병풍으로 재구성했다고 한다. 매 폭의 상단에는 표암 강세황의 제시가 적혀 있다. 과교경객, 노상송사, 타작, 노변아로, 매염파행, 진주대도, 노상풍정, 파안흥취의 8폭으로 구성되어 있다.

13) 홍계희(洪啓禧, 1703~1771)의 일생을 모사한 그림. 삼일유가, 수찬행렬, 평양감사, 좌의정행차, 치사, 회갑연으로 구성되어 있으며, 계화로 집을 표현한 도화서풍 청록산수화 양식을 사용하였다.

14) 모당(慕堂)이란 선조 때의 문신 홍이상(홍이상, 1549-1615)의 호인데, 홍이상의 집안 후손이 선조의 일생을 기념하기 위하여 김홍도에게 의뢰한 것으로 추정된다.

고 회혼식(回婚式)으로 구성되어 있다.

그 외 고려시대부터 성행하던 사대부들의 친목 모임을 그린 계회도(契會圖)나 아집도(雅集油然圖), 바둑 두기나 투호(投壺)놀이, 매사냥, 집안이나 야외에서의 놀이를 그린 각종 유연도(遊宴圖) 등이 전한다. 그 외 국립중앙박물관 소장인 〈후원유연도(後苑遊宴圖)〉는 비록 낙관은 없으나 김홍도의 작품이 분명한데, 여기에는 당시 상류층의 여유 있는 생활상이 잘 나타나 있다. 어떤 부유한 양반의 후원에서 열린 음악 감상회의 한 장면인데, 거문고 반주에 맞추어 한 여인이 노래를 부르고 있다. 주인으로 보이는 사람은 담뱃대를 물고 노래를 감상하고 있고, 아래쪽에는 하녀들이 음식상을 분주히 나르고 있다. 동일한 장면이 프랑스 기메박물관에 소장된 김홍도의 풍속도8폭 병풍 중에도 포함되어 있는데, 여기에는 인물이나 나무, 담장 등이 더욱 세밀하고 정확하게 그려져 있어, 김홍도의 화가로서의 실력을 유감없이 드러내고 있다.

(3) 서민 풍속화

궁중행사기록화나 사인풍속화가 기법이나 화면구성에서 기존의 산수화나 인물화의 전통을 따르는데 반해, 서민풍속화는 단원만의 독특함을 담고 있다는 점에서 구별된다.

본 연구에서는 서민풍속화를 통해 드러나는 단원의 특징적인 조형세계를 기존의 미의식에 의거한 ‘아름다움’에 견주어 ‘단원다움’으로 명명하고 그 특징을 설명하고자 한다. 단원다움이란 개별 사물이나 현상을 시각적 아름다움이라는 단일한 기준에 따라 변형시키는 것이 아니라, 바로 사물의 고유성이 가장 드러날 수 있도록 하는 ‘사물스러움’ 그 자체를 말하며, 따라서 그것은 사실에 대한 정확한 관찰과 함께 만물에 대한 이해를 바탕으로 한다는 점에서 현대문화예술에서 요구되는 내러티브적 구조와 함축적인 상징이나 기호로서의 가능성으로 확대 적용될 수 있다.

4장. 단원 풍속화의 조형미와 현대성 : ‘단원다움’

이 장에서는 단원의 풍속화 중 『풍속화첩』에 수록된 작품들을 중심으로 단원 풍속화의 조형미를 분석하고자 한다. 풍속화가 하나의 회화 장르로서 본격화된 것은 18세기 이후인 조선후기이다. 그런데 이 시기의 풍속화는 다시 단원 이전과 이후로 구분되곤 한다. 이것은 그의 풍속화가 한국의 전통 풍속화

에서 하나의 지표(index)로서 정립될 수 있다는 것을 의미한다. 본 연구에서는 단원 풍속화의 이러한 지표적 성격을 배경 삭제를 통한 관람자 중심의 시각과 현재성, 화면 구도를 이용한 스토리텔링, 칼리그래피적 운필 묘사를 통한 감성적 표현, 과학적 관찰과 과감한 변형이 중첩된 해학의 코드화로 규정하고, 이러한 특징들이 복합된 김홍도 풍속화의 전체적 이미지를 ‘단원다움’¹⁵⁾으로 제시하고자 한다.

1_ 배경 삭제를 통한 관람자 중심의 시각과 현재성

동양에서 그림은 사물의 외형을 재현(再現, representation)하는 데에 머무르지 않고 그리는 사람의 생각이나 사상, 즉 관념을 담는 도구이자 형식이다. 서양의 그림이 형태, 명암, 색채와 같이 보이는 것을 통해 대상을 화면에 있는 그대로 묘사하는 것과 달리, 동양에서 그림은 형사(形似)가 아닌 신사(神似)를 따랐다. 이것을 ‘사의(寫意)’라고 하는데, 동양에서는 전통적으로 이것을 매우 중시해왔으며, 그 결과 회화의 여러 장르 중에서도 산수화가 크게 발달할 수 있었다. 산수화는 약 6세기경에 시작되어 10~11세기경에 본격화하여 오늘날까지 지속되고 있는데, 도교의 영향으로 발생하여 도가의 무위자연(無爲自然) 사상, 유가의 이기론(理氣論), 불교의 중도론(中道論)이 모두 반영된 동양의 대표적인 문화이다. 이것은 서양의 풍경화와 달리 자연의 외관을 그려내기 보다는 자연을 파악하는 주체의 주관 담고 있다. 이러한 ‘사의적 태도’는 동양 회화 전반을 대표하는 특징적 성격이다.



(그림3) 윤두서, <짚신삼기>, 삼베에 먹, 32.4x21.1cm, 녹우당.

18세기 이후 본격화한 풍속화 역시 이러한 동양화의 사의적 태도와 함께 출발하였다. 그래서인지 조선 후기 이전까지만 해도 대부분의 풍속화가는 풍속

15) ‘아름답다’라는 형용사에 ‘다움’을 붙여 ‘아름다움’이라는 특질로 정의하였듯이, 김홍도/김홍도의 작품을 다른 작가/작품과 구별짓는 여러 특성들을 하나로 묶어 ‘단원다움’이라고 명명하였다.

적인 소재를 다루고 있음에도 불구하고 마치 한 폭의 산수화처럼 보인다. 예를 들면 강희언의 <돌 따내는 사람들>이나 윤두서의 <짚 신삼기>처럼 주변에 산수화에서 익숙하게 다루던 바위나 나무를 주변에 배치하고 화면 중앙에 인물을 그리고 있다. 더욱이 이들 그림에 등장하는 인물은 노동의 내용을 전달하기보다 속세를 떠나 자연과 더불어 사는 모습이나 사심 없이 정원의 생활을 즐기는 은거하는 선비들의 모습을 담고 있다.



(그림4) <타작>

그런데 김홍도의 풍속화는 이와는 구별된다. 먼저 김홍도의 풍속화 작품에서 가장 두드러게 드러나는 점은 배경의 생략과 간략한 운필에 의한 생동감 있는 장면 묘사이다. 널리 알려진 <씨름>이나 <서당>, <무동>, <타작> 등을 떠올려 보자. 이들 작품은 등장인물들 이외에는 어떠한 것도 그리지 않았다. 특히 산수화를 연상시키거나 관조적인 태도를 엿볼 수 있는 대상이나 소재는 전혀 드러나지 않는다. 많은 사람들이 풍속화하면 김홍도를 떠올리지만 실제로 그의 작품 중 대중에게 널리 소개된 작품은 위의 두 작품과 <무동>, <타작> 정도에 불과하다. 그럼에도 불구하고 사람들이 김홍도의 풍속화를 확연하게 구별해서 기억하고 있는데, 그러한 이유를 시지각 이론과 연관 지어 파악할 수 있다.

20세기에 대두된 형태심리학(Gestalt Psychology)에 의하면 사람들이 형태를 본다는 것은 사물이나 대상에 대한 시각적 관찰 내용을 지각하여 이것을 기억하는 것이라고 할 수 있다. 이때 사람들은 더 많은 정보를 더 정확하게 그리고 오랫동안 기억하기 위해 대상을 선택적으로 통찰하는 경향이 있다. 개별적인 것 보다 집단적으로, 복잡한 것 보다는 단순한 것으로¹⁶⁾, 그리고 형상과 배경으로 구분하여 형상 중심으로¹⁷⁾ 기억하게 된다. 김홍도의 『풍속화첩』

16) 단순화의 법칙(Law of Prägnanz)이란 사물을 볼 때 간결하면서도 '좋은 형태(Good Form)'로 지각하려는 경향을 말한다.

17) 인간에게는 대상의 형태를 무리지어 자각하는 심리가 있으며, 구체적이고 전체적인 특성을 갖는 내적 법칙성에 따라 전체(Whole)와 부분(Part)이 규정된다. 형태심리학에서는 이와 같은 지각적 구성(Perceptual Organization)으로 집합의 법칙(Law of Grouping), 단순화의 법칙, 그리고 형과 지의 관계(Figure-Ground Relationship)가 있다. 형태심리학의 창시자인 베르타이머(M. Wertheimer)는 지각의 체계화를 위한 법칙 중 집합의 법칙으로 근접성(Proximity), 유사성(Similarity), 폐쇄성(Closure), 연속성(Good Continuation), 공동운명성을 제시하고 있다.

에 수록된 풍속화 작품들 대부분에는 이러한 시지각 이론이 매우 충실하게 적용되어 있다.

이러한 시지각적 효과를 극대화하기 위해 단원이 사용한 방법이 바로 배경 삭제이다. 형태심리학에 따르면 배경이 사라지면 형태도 인지할 수 없다. 따라서 사람들은 화면에 드러난 것들 중에 어떤 것은 배경으로, 나머지는 형태로 재인식하게 된다. 말하자면 <씨름>에서 중앙의 두 인물에 집중하는 사람은 주변에 둘러 앉아 있는 사람들을 배경으로 인식하게 된다. 반면에 두면 인물에 시선을 두게 되면, 중앙의 씨름꾼들이 배경이 된다. 전자는 씨름 장면 자체에 집중하게 하는데 반해서, 후자는 씨름장에 개입하는 사람들의 다양한 심리 상태를 볼 수 있다. 이는 작품이 작가에 의해 형성된 단일한 의도에 머무르지 않고 여러 가지 시각에서 다양한 해석을 가능하게 하는 것이며, 결국 이것은 그림을 보는 사람들의 지식이나 경험이나 기대에 따른 현상학적 체험을 가능하게 한다.

더불어 배경의 삭제는 시공간적 제약으로부터 자유로워지면서 그림들이 언제나 관람하는 시점에서의 ‘현재성(presentness)’을 획득하게 한다. 엄밀한 의미에서 풍속화는 당대의 풍속을 기록한다는 점에서 시공간적 한계를 지닌다. 그리고 이러한 시공간적 특징은 주로 배경 묘사를 통해 표현되어 왔다. 위에서도 설명한 바와 같이 대부분의 풍속화는 전체 화면 안에 현실적 공간을 상상할 수 있는 소재들을 성실하게 표현하고, 그 안에 인물들의 활동상황을 묘사함으로써, 특정한 장소, 즉 공간적인 배경 위에 그리고자 하는 내용을 배치하고 있다. 이에 반해 김홍도의 풍속화 중 특히 서민풍속화에서는 배경을 철저하게 삭제하고 있다. 이러한 점은 김홍도의 풍속화를 특정한 시간이나 공간 속에 제약하지 않고 그림을 보는 그 순간의 현재적인 상황으로 이해하게 해 준다. 말하자면 다른 여러 작가의 풍속화가 있음에도 불구하고 김홍도의 풍속화가 항상 사람들에게 개별적인 장면의 묘사가 아닌 보편적 ‘풍속’의 기록으로 인식될 수 있는 근거이기도 하다.

2_ 화면 구도를 이용한 스토리텔링

김홍도 풍속화의 또 다른 특징은 화면 구도에서 찾을 수 있다. 앞서서도 설명했듯이 그의 그림에서 배경이 사라지면서 확연하게 눈에 띄는 것이 바로 이것이다. 화면 구도(Composition)란 인물, 자연, 사물과 같은 대상들을 하나의 화면 안에서 조화로운 통일체로 묘사하기 위해 점, 선, 면, 형, 색, 질감, 양감과 같은 각각의 조형요소들을 조형원리에 입각하여 알맞게 배치하는 것을

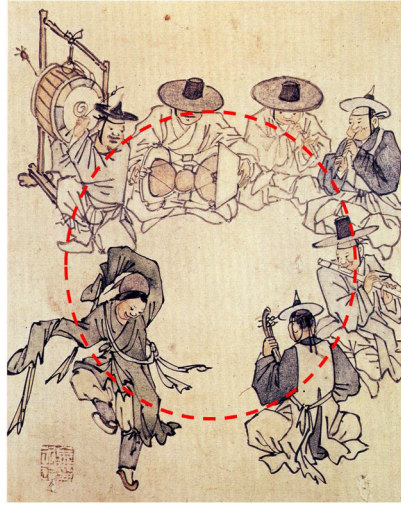
말한다. 이러한 화면 구도는 시각적인 요소들을 통해 심리적인 반응을 일으킴으로써 그림의 전체적인 분위기를 형성한다.¹⁸⁾ 말하자면, 화면구도는 관람자로 하여금 각각의 세부적인 묘사에 집중하기에 앞서 배치된 사물들 사이의 위계를 통한 관계를 인식하게 한다. 예를 들어 레오나르도 다빈치의 〈모나리자〉는 삼각형구도를 이용해 화면 전체에 정적인 안정되고 통일된 분위기를 자아내며, 이는 화면 속 여인을 현실세계를 초월한 절제된 아름다움의 대상으로 경험하게 한다.

단원의 풍속화에서도 이러한 구도가 매우 눈에 띄는데, 이는 당대 어떤 작가의 풍속화에서도 제시된 적이 없는 새로운 표현형식이다. 더욱이 그는 전달하려는 이야기 구조에 따라 화면 안에 다양한 인물과 사물들을 그려 넣었지만, 그 중에서 구도를 결정하는데 관여하는 것은 오직 인물들뿐이다. 이들 인물은 서거나 앉아있는 자리 배치, 인물군의 구별, 팔다리의 움직임, 얼굴의 방향이나 표정, 시선의 흐름 등을 통해 각각의 이야기에 적합한 구도를 유도한다.

김홍도는 풍속화에서 원형, X형, Z형과 함께 2단 수평구도를 많이 사용하고 있다. 〈씨름〉, 〈무동〉, 〈그림 감상〉과 같이 많은 사람이 등장하면서 하나의 에피소드에 집중해야 하는 이야기를 전할 때에는 원형구도를 사용하고 있다. 반면에 신분제에 의한 모순이나 등장인물들 간의 미묘한 심리적 대립을 드러낼 때에는 X형이나 Z형 구도를 사용하였다. 〈밭갈이〉, 〈벼타작〉은 X형으로 인물을 배치하였으며, 〈서당〉, 〈고누〉, 〈길쌈〉, 〈빨래터〉에서는 인물의 배치는 물론 등장인물들의 시선의 흐름 역시 Z형 구도를 따라 이어진다. 그 외 〈나들이〉, 〈나룻배〉, 〈주막〉, 〈담배떨기〉, 〈자리싸기〉 등은 2단 수평구도를, 〈장터길〉처럼 많은 사람들의 이동 행렬을 묘사할 때에는 S형 구도를 사용하여 적은 규모로 큰 움직임을 역동적으로 표현하고 있다. 이와 같이 김홍도의 풍속화에서 인물 배치를 이용한 화면 구도는 관람자의 시선의 흐름을 유도하여 자연스럽게 이야기 속에 빠져들게 한다.

이를 통해 단원은 하나의 풍속이 지닌 다양한 장면들과 이야기를 하나의 장면에 통합시켜 버리는 종합주의적 태도를 견지하고 풍속이라는 개별 사건이나 행위를 이야기구조로 펼쳐고 있다. 펼쳐진 이야기의 흐름은 인물의 위치, 크

18) 화면구도는 정적인 것과 동적인 것으로 구분할 수 있는데, 전자에 해당하는 것이 수평 구도, 수직 구도, 수평수직 구도, 대각선 구도, 원형 구도, 마름모꼴 구도, 삼각형 구도, 등이 있고, 후자에는 사선 구도, S형 구도, Z형 구도, 역삼각형 구도 등이 있다. 수평구도에서는 안정감과 넓이감을 통해 평화로움이 드러나며, 수직선 구도에서는 엄숙함, 긴장감, 상승감이 느껴진다. 수평수직 구도에서는 견고한 화면의 짜임을 통한 안정감이, 대각선 구도에서는 원근감, 집중감이 강조되고, 원형구도에서는 원만함과 부드러움, 통일감과 함께 평면성이, 마름모꼴 구도에서는 변화와 통일감이 동시에 나타난다. 삼각형구도는 인물화나 정물화에서 많이 사용되는데 원형구도와는 또 다른 정적인 안정감과 통일감을 드러낸다. 움직임이 크게 느껴지는 동적 구도 중 사선구도는 속도감이나 방향감을 동반한 움직임을, S형이나 Z형 구도는 역동적 움직임을 통해 강한 깊이감이나 원근감을 나타내는데, 휘어진 각이 크거나 비균제일 때에는 불안감을 유발하기도 한다. 역삼각형 구도는 상승감이나 동적 불안감을 유발한다.



기, 동작, 시선의 흐름으로 형상화되면서 하나의 '서사' 로서 경험된다. 이와 같이 배경의 삭제를 통해 공간적으로 영원한 현재성을 획득한 김홍도의 풍속화는 인물의 배치와 시선의 흐름에 따라 인식되는 화면 구도로 인해 멈춰버린 순간이 아니라 계속해서 사건이 진행되는, 즉 지속적으로 이야기를 생성시키는 하나의 동영상처럼 경험된다는 점에서 현대의 스토리텔링 기법이 충실하게 이행되는 이야기 공간이자 관람객의 적극적인 개입을 통한 체험을 유발하고 있다.

3_ 칼리그래피적 운필 묘사를 통한 감성적 표현

단원은 당대 최고의 화원(畫員)이자 문인화가(文人畫家)였다. 조선시대 화가는

크게 두 부류로 구분할 수 있는데 전문적인 재주와 기예를 바탕으로 한 철저한 직업화가로서의 화원과 여기(餘技)로 그림을 그리는 문인화가이다. 대부분의 경우 화원은 중인이라는 신분적 한계와 함께 문기(文氣)가 부족하다 하여 문인화가로 인정받지 못했음에도 불구하고, 조선시대에 이러한 사회적 틀을 깬 사람이 있으니, 그 몇 안 되는 예 중 한 명이 바로 김홍도이다. 그는 화원으로 시작해서 중국에는 현감으로 재직하는 등 사대부로서의 삶을 살기도 했지만, 그가 화원이자 문인화가로서 인정받은 이유는 그의 그림이 당대 최고 화원으로서의 뛰어난 실력과 함께 문인들과 견주어 전혀 손색이 없을 정도의 문기를 담고 있기 때문이다.¹⁹⁾ 이렇듯 뛰어난 화가였던 김홍도는 산수화, 도석화, 실경산수화, 영모화, 화회화, 산수인물화, 초상화 등 여러 장르에서 각각 독특한 운필법을 사용하고 있다. 그 중 풍속화에서는 인물의 옷 선이나 얼굴 표정에서 간략하면서도 강한 의미를 전달하는 운필법을 사용하고 있다. 본 연구에서는 살아있는 표정을 연출하고 각각의 상황을 설명적으로 보여주는 작가의 운필법이 감성적으로 경험되는 현대 디자인에서의 칼리그래피적 성격과 유사하다는 점을 밝힌다.

칼리그래피(Calligraphy, Kalligraphie)는 ‘아름다운’이라는 의미의 칼로스(Kallos)에 ‘쓰다’라는 의미의 그래픽(graphy)이 더해져 생성된 글자로 ‘아름답게 쓰다’라는 뜻이다. 동양의 서예(書藝)나 능서(能書)라는 뜻에서, 오늘날에는 붓이나 펜을 이용해 종이나 천, 또는 돌이나 나무와 같은 판재 등에 글씨를 쓰는 것 내지는 쓴 글씨, 나아가 다양한 도구를 이용하여 프리핸드(freehand)로 쓴 육필 문자를 의미한다. 그런데 칼리그래피는 단순히 손으로 썼다는 점에서 특징적인 것이 아니라 조형적으로 아름답게 묘사하는 기술과 그것을 통해 묘사된 글자로서 보는 이에게 감성적으로 인식된다는 점에서 큰 의미가 있다.

다음 그림은 김홍도의 풍속화에서 인물을 묘사하고 있는 장면들이다. 윗줄 왼쪽의 것은 〈서당〉에서 훈장 앞에 앉아 있는 아이, 오른쪽은 〈새참〉에서 아이에게 젖을 물리고 있는 어머니의 모습, 아랫줄 왼쪽은 〈무동〉에서 춤추는 아이, 오른쪽은 〈씨름〉 화면 중앙의 씨름꾼들의 모습을 각각 그린 것이다. 위 그림들에게 김홍도는 각각의 대상에 대한 정감어린 표정을 운필(運筆)로서 묘사하고 있다. 첫 번째 그림에서 아이는 왼손으로 눈물을 닦으면서 오른손으로

19) 그는 신필(神筆), 근대명수(近代名手), 파천황(破天荒), 국화(國畫), 화선(畵仙) 등에서 알 수 있듯이 대단한 찬사를 받은 당대 최고의 화가였다. 이중 ‘화선’은 문일평(文一平)이 『畵仙 金弘道와 當時畵風』에서 밝힌 것인데, ‘화선’이라는 호칭은 단지 그림을 잘 그렸다는 의미를 넘어 그가 신선과 같은 풍모를 지니고 있었다는 점을 담고 있다. 시서화 삼절(三絶)로 잘 알려진 강세황은 김홍도에 대하여 ‘얼굴이 준수하고 풍채가 좋은데다 도량이 넓고 마음 기질이 깨끗하여 신선과 같으며, 거문고와 젓대를 잘 연구하고 시늬에도 능하며 글씨도 잘 썼다고 평가하고 있다. (정병모, 앞의 책, p. 282, 381 참조.)



는 대님을 묶고 있는 모습이다. 이것은 아이가 방금 전에 혼장님으로부터 회초리를 맞은 장면을 암시한다. 그런데 아이가 어깨를 들썩이며 서럽게 울고 있는 모습을 표현하기 위해 작가는 옷선을 짧게 끊어진 듯 구불구불하게 묘사하고 있다. 특히 눈물을 닦고 있는 왼쪽 팔과 어깨, 세워 올린 무릎부분은 흐린 먹으로 약간 퍼진 듯이 사용하여 애매하게 처리함으로써 들썩이거나 움직이고 있는 것처럼 표현했으나 나머지 옷 선들은 진한 먹으로 처리하여 간략하게 붓을 운용하면서도 아이의 몸 전체의 부피감을 잘 드러내고 있다. 또한 <새참>에서는 열심히 젖을 빨고 있는 아이를 내려다보는 흐뭇 표정과 풍만한 가슴, 아이를 편안하게 앉히기 위해 벌리고 앉은 양다리위와 아이의 엉덩이의 곡선들을 유연한 먹선으로 부드럽게 연결하고 있다. 더욱이 옷 주름에서도 각진 부분이 전혀 없이 곡선적인 흐름을 이어가고 있는데, 이러한 점은 뒤에서 <무동>에서 신명나게 춤추는 아이의 날카롭게 빠친 옷 선이나 <씨름>에서 두 씨름꾼의 긴장된 대결장면을 묘사한 곧게 뻗은 직선과도 대조를 이룬다. 이와 같이 김홍도는 풍속화에 등장하는 인물의 얼굴선이나 눈매에서의 풍부한 표정 연출, 굵었다가 가늘어지고, 날카롭게 빠졌다가 부드럽게 이어지고, 짧게 끊었다가 다시 이어지고, 내렸다가 치켜 올리는 것과 같은 자유자재의 운

필을 통해 움직임이나 무게감과 같은 동세는 물론 기쁨과 슬픔, 사랑과 긴장 등의 다양한 감정들을 그림 속에 담고 있다.

4_ 과학적 관찰과 과감한 변형이 중첩된 해학의 코드화



단원의 『풍속화첩』에 등장하는 인물들은 매우 다양한 직업군에 해당한다. 양반에서 상민, 노비에 이르는 다양한 신분과 훈장, 학동들, 농부, 어부, 장사꾼, 나무꾼, 대장장이, 목수, 약공, 무동, 주모, 씨름꾼, 승려와 같은 여러 가지 직업에 종사하는 사람들, 그리고 남녀노소가 모두 등장한다. 그런데 이들 인물을 그리는데 있어서 김홍도는 어느 것 하나도 정형화된 모습을 사용하지 않고 있다. 각각의 인물들이 그 상황에서 취하고 있는 실제 장면을 관찰한 듯한 사실적인 표현은 다양한 화면 구도를 통한 스토리텔링에서와 마찬가지로 배경의 삭제를 통해 형성된 ‘현재성’이 멈춰버리고 고정된 일순간성으로 전락하지 않게 하는 중요한 장치이다.

〈서당〉에서는 아이에게 매질을 가한 훈장을 권위적인 모습이 아니라 애처로

움과 연민을 담은 표정, 〈기와의이기〉에서 목수가 먹줄을 대기 위한 한쪽 눈을 감고 있는 모습, 교관으로부터 활쏘기를 배우면서 잘 안 되어 난감한 표정, 〈고누〉에서 잡은 패가 좋지 않아 짜증이 난 아이와 그것을 보면서 웃음을 참지 못하는 표정, 〈씨름〉판에서의 구경꾼들의 각각 다른 표정들, 〈흙쳐보기〉와 〈빨래티〉에서 엉금하고 음흉한 시선으로 흙쳐보는 눈길 등의 표정은 사실적인 관찰을 통해 도출한 것들이다. 〈무동〉의 경우에서도 섬세하고 과학적인 관찰을 바탕으로 악공들이 다루고 있는 악기와 그들이 입고 있는 옷차림새를 통해 여러 신분과 악기 연주자들의 성격을 반영하는 치밀함을 보이고 있다.

반면에 김홍도의 풍속화에는 의외로 잘못 그려진 부분들이 매우 많다. 여러 그림에서 자주 목격되는 손등과 손바닥의 방향이나 왼발과 오른발의 위치의 전복, 〈새참〉에서의 큰 그릇처럼 인물과 사물간의 비정상적인 크기와 비례, 잘못된 원근법의 적용 등이 그것이다. 그런데 이러한 표현들을 좀 더 자세히 들여다보면 작가의 의도적인 오류라는 것을 알아챌 수 있다. 과학적인 관찰과 사실적인 묘사로 인해 자칫 경직되기 쉬운 화면에서의 이러한 의도된 변형은 관람객의 긴장감을 풀어주는 장치가 되고 있다.

김홍도의 〈풍속화첩〉에 담긴 작품들은 당대의 풍속을 기록한다는 사실적인 입장을 바탕으로 한다는 점에서 과학적인 관찰과 세밀한 묘사를 통해 구현되고 있지만, 그 안에 한국인의 삶의 애환과 그것을 극복하는 강인한 의지인 웃음의 미학이 긴장감을 해소하는 과감한 변형과 왜곡을 통해 해학으로 코드화되고 있는 것을 알 수 있다.

■
제 3부

대표디자인

1장. 추천 대표디자인

이번 연구에서 본 연구자는 단원의 풍속화가 지닌 문화사적인 가치 이외에 그의 풍속화가 이전 시대나 다른 작가와는 구별되면서도 한국적인 정서와 시대성을 잘 드러낸 점을 ‘단원다움’으로 명명하였다. 이러한 ‘단원다움’이 잘 드러난 대표적인 작품집으로 보물 제527호로 지정된 김홍도의 『풍속화첩』을 선정하였으며, 화첩 안에 수록된 25점의 풍속화 중 다음에 열거하는 5작품을 대표디자인으로 추천한다.

1) <씨름> 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

조선 후기 풍속화의 대명사로 불릴 정도로 잘 알려진 단원 풍속화의 대표작이자 가장 유명한 작품이다. 배경 삭제를 통한 관람자 중심의 시각과 현재성이 잘 구현된 작품이다. 배경 삭제는 단원 풍속화의 독특한 표현인데, 이 작품에서는 특히 시골장터의 약자지꼴함이나 모래판의 분주함을 소거시켜 버림으로써 관람자로 하여금 상대방을 막 둘러메치는 그 순간에 몰입시키고 있다. 이를 통해 관객은 그림 속의 장면이 지금 현재의 사건처럼 현실감 있게 경험하게 된다.

2) <서당>, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

이 작품은 서당에서의 혼한 에피소드를 담은 그림이다. 회초리를 맞는 순간에 일어난 서당의 분위기를 한 폭의 화면 안에 모두 담아낸 명작이다. 이 작품은 화면 구도를 이용한 스토리텔링을 완성한 사례로서, 그림 속 등장인물들의 시선을 따라 이어지는 Z형 구도를 실현하고 있다.

3) <무동>, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

<서당>, <씨름>과 더불어 단원, 아니 조선 후기 풍속화를 대표하는 그림이다. 칼리그래피적 운필 묘사를 통한 감성적 표현이 뛰어난 작품이다.

그 외 과학적 관찰과 과감한 변형이 중첩된 해학의 코드화는 단원의 『풍속화첩』 속 모든 그림 속에서 구현되고 있어 우열을 가리기는 어려우나 이번 연구에서는 다음 3점을 선정한다.

4) <밭갈이>, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

조선시대 풍속화 중 가장 중요한 소재인 경작도를 자신만의 화법으로 재창조한 그림이다. 황소 2마리와 세 사람을 X자형으로 배치하여 노동 현장을 역동

적으로 묘사하였다.

5) <기와의기>, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

집짓기 중 기와를 올리고 있는 모습을 표현한 작품이다. 각 공정을 관찰하여 특징적인 부분을 사람들의 위치와 표정과 기물을 통해 상징적으로 드러내었다.

2장. 대표디자인 선정 및 평가

제 3부 1장에서 추천한 대표디자인에 선정된 작품들은 1970년에 보물 제 527호로 지정된 『풍속화첩』에 수록되어 있는 것으로, 현재 국립중앙박물관이 소장하고 있다. 이 화첩은 일명 『속화첩』이라고도 하는데, 30대의 단원의 작품 세계를 대표한다고 할 수 있다. 국립중앙박물관의 기록에 의하면 이 화첩은 1918년에는 모두 27점이었으나 1957년 원래 화첩의 마지막에 있었던 군선도 2점이 별도의 족자로 꾸며지면서 풍속도 25점만이 새로운 화첩으로 꾸며져서 오늘에 이르고 있다.

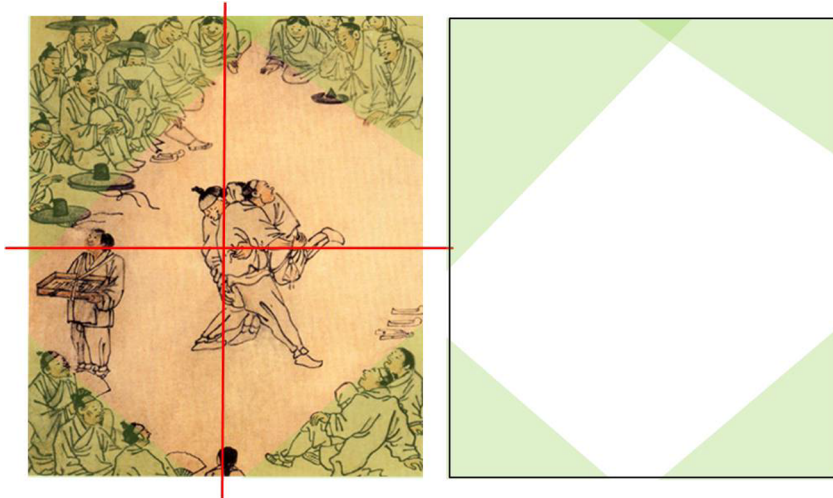
이 화첩에는 앞에서 선정한 6점 이외에 <행상·> <대장간> · <나들이> · <시주> · <나루터> · <주막> · <고누놀이> · <빨래터> · <우물가> · <담배떨기> · <자리짜기> · <벼타작> · <그림감상> · <길쌈> · <말장박기> · <고기잡이> · <신행길> · <점심> · <장터길> 등 당시 풍속에 대한 다양한 관심과 예리한 관찰이 돋보이는 작품들이 실려 있다. 물론 이들 작품에도 본 연구에서 ‘단원다움’으로 정의한 특성들이 작품의 소재적 특징과의 연관을 통해 잘 구현되어 있다.

1) <씨름> 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

<씨름>은 단원 풍속화로써 뿐 아니라 조선 후기 풍속화의 대명사로 불릴 정도로 잘 알려진 작품이다. 이 작품을 한국인의 대표적인 디자인DNA로 선정한 이유는 내용과 형식의 양 측면에서 설명할 수 있다. 먼저 내용적인 측면에서는 이 작품이 한국의 전통풍습인 씨름을 소재로 했다는 점을 들 수 있다. 다음으로 형식적인 면은 화면 구성에서 찾을 수 있다.

가로 27cm, 세로 22.5cm라는 작은 종이 위에 그려진 이 그림에는 무려 22명의 인물이 등장한다. 그림에도 불구하고 이 작품을 보면서 화면이 꼭 차서 답답하다고 느끼는 사람은 아무도 없다. 오히려 이 그림에서는 넉넉함과 여유

로움을 느끼게 되는데, 그 이유는 시지각적 효과를 충분히 고려한 화면 배치를



를 통해 이루어졌다. 더욱이 등장인물 22명 중 19명이 차지하는 공간이 전체 화면의 1/2 정도이므로, 나머지 3명, 그 중에서도 이야기의 핵심을 전달하고 있는 씨름꾼들이 화면의 반에 해당하는 넓은 공간을 차지하고 있다.

풍속을 기록하는 그림에서는 사실성이 매우 중요한데, 그것은 특정 시간과 장소라는 현실적인 공간감을 통해 드러난다. 그래서 많은 풍속화가들은 실제사건이나 행위가 일어나는 장소적 특징을 배경화면으로 삼아 인물을 등장시킨다. 그런데 단원은 오히려 배경을 적극적으로 제거하고 있다. 아무것도 그리지 않은 이 부분은 동양화의 여백처럼 작용한다.

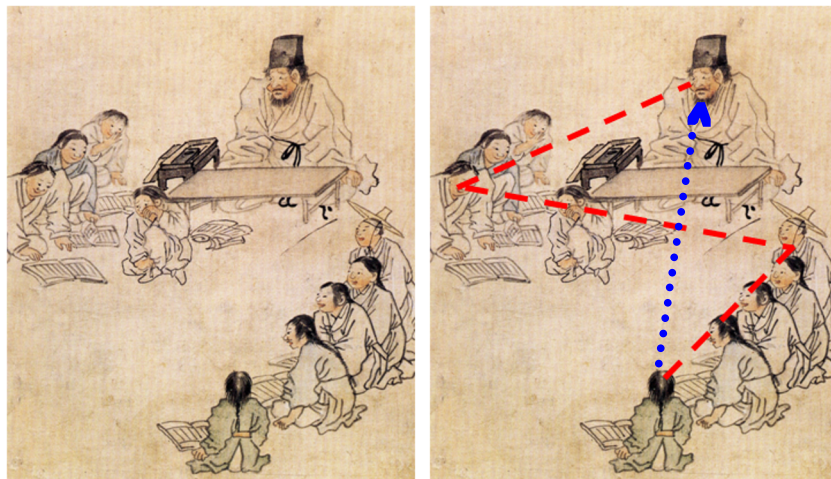
전통회화에서 한국적 조형미의 하나가 ‘여백의 미’이다. 동양화에서 여백은 그리지 않은 빈 공간이 아니라 비움으로써 관람자로 하여금 채움을 경험하게 하는 역설적인 공간이다. 따라서 이들 그림에서 여백은 아무것도 없는 허공(虛空)이 아니라 구름이나 안개나 강(江), 때로는 아련히 사라져가는 먼 산 그림자를 대신하면서 형상 없이 형상을 인지하게 한다. 그런데 단원은 배경 삭제라는 적극적인 행위를 통해 이러한 여백의 의미를 더욱 적극적으로 활용하고 있다.

또한 에피소드(씨름의 승부를 가리는 순간)를 화면 중심에 집중시켜놓고 관객들이 주변을 에워싸도록 펼쳐놓았는데, 이때 외곽을 빙 둘러 배치되어 있는 인물들의 시선이 화면 중앙으로 집중됨으로써 관람자는 심리적으로 외곽의 인물들이 아닌 중앙의 씨름꾼과 그들 옆으로 시원하게 펼쳐진 빈 공간을 바라보게 된다. 더욱이 중앙에 있는 두 씨름꾼의 다리 모양을 사방으로 펼쳐나가고 있는 듯 배치하여 중앙으로 집중하는 보는 사람의 시선을 다시 화면 바깥으로 이동하도록 이끈다. 배경 삭제는 단원 풍속화의 독특한 표현 형식인데, 이 작품에서는 특히 시골장터의 왁자지껄함이나 모래판의 분주함을 소거시켜 버림

으로써 관람자로 하여금 상대방을 막 둘러메치는 그 순간에 몰입하게 한다. 우리가 현실에서 어떤 특별한 사건을 접하는 순간, 주변의 것들이 사라지고 눈앞이나 머릿속이 하얗게 되면서 사건의 핵심적인 장면만이 선명하게 떠오르는 것처럼 씨름의 승패를 결정짓는 중요한 순간에 주목하게 한다. 이를 통해 관객은 그림 속의 장면이 지금 현재의 사건처럼 현실감 있게 경험하게 된다.

2) 〈서당〉, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

이 작품은 서당에서의 혼한 에피소드를 담은 그림이다. 회초리를 맞는 순간에 일어난 서당의 분위기를 한 폭의 화면 안에 모두 담아낸 명작이다. 훈장을 중심으로 두 그룹의 아이들 총 9명 사이에서 순간적으로 발생한 사건 전체를 마치 지금 우리가 실제로 보고 있는 것처럼 실감나게 표현하고 있다. 단원은 풍속화에서 인물 배치를 이용한 화면 구도를 통해 관람자의 시선의 흐름을 유



도하여 자연스럽게 이야기 속에 빠져들게 한다. 관람자가 사건 전체를 파악할 수 있도록 부감법으로 표현한 이 작품에는 등장인물들의 위치와 시선의 흐름이라는 2가지 관점이 복합적으로 적용되어 있다. 전자를 통해서서는 내용적인 구별을, 후자를 통해서서는 이야기의 흐름을 담아내고 있다.

먼저 일반적인 서당의 장면을 상상해 보자. 훈장의 등이 보이고 그 정면에는 학생들이 앉아 있을 것이다. 아니면 반대로 학생들의 등이 보이고, 그 너머에 훈장의 얼굴이 보일 것이다. 즉 훈장과 학생들은 서로 마주 앉아 있어서 어떤 경우에도 보는 사람은 서당 안에 있는 인물의 얼굴 전체를 볼 수 없다. 그런데 이 그림에서는 훈장과 학생들의 얼굴을 다 볼 수 있다.

이 그림에서는 훈장과 그 앞에서 울고 있는 아이를 중심으로 두 그룹의 아이들이 양쪽으로 배치되어 있다. 화면 왼쪽에 있는 아이들은 짧은 웃옷을 입고

있다. 반면에 오른쪽의 아이들은 길이가 긴 상의를 입고 있다. 이것은 저고리만 입은 아이들과 저고리 위에 포를 받쳐 입은 아이들이라는 차이를 표시하고 있으며, 이는 복식의 형태를 통해 당시 사회의 신분적 한계를 드러내고 있다. 왼쪽이 상민이라면 오른쪽은 양반의 자제들이다. 그러나 이들이 양반의 전유물이었던 글공부 공간에 함께 있게 함으로써 반상의 구별이 점차 약화되고 있는 시대적 특징을 살펴볼 수 있게 한다.

이제 등장인물들의 얼굴과 시선의 방향을 따라가 보자. 서당을 이끄는 중심인물인 훈장으로부터 시작되어, 화면 좌측의 3명의 아이들로, 훈장 앞에 혼자 앉아 있는 아이로, 맞은편의 5명의 아이들로, 그리고 마지막에는 훈장에게로 되돌아온다. 얼핏 보면 원형 구도를 이루고 있는 듯 하지만 위와 같이 시선의 흐름을 따라가 보면 위 오른쪽 그림의 붉은 선과 같은 Z형 구도가 나타난다. 시선이 일방향성으로 흐름을 유지하고, 또한 마지막 시선이 훈장에게로 환원됨으로써 사건을 주도하는 사람이 훈장이라는 점과 모든 이야기가 이 화면 안에서 완결되는 스토리텔링을 완성시킨다.

〈씨름〉에서 설명한 바와 이 그림에서도 배경은 그리지 않았으며, 배경의 삭제 를 통해 공간적으로 영원한 현재성을 획득하고 있다. 동시에 인물의 배치와 시선의 흐름에 따라 인식되는 화면 구도로 인해 멈춰버린 순간이 아니라 계속해서 사건이 진행되는, 즉 지속적으로 이야기를 생성시키는 하나의 동영상처럼 경험된다는 점에서 현대의 스토리텔링 기법이 충실하게 이행되는 이야기 공간이자 관람객의 적극적인 개입이라는 참여를 유발한다.

3) 〈무동〉, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.



〈서당〉, 〈씨름〉과 더불어 단원, 아니 조선 후기 풍속화를 대표하는 그림이다. 악공과 그들이 만들어내는 삼현육각(三絃六角)의 가락에 맞추어 춤을 추고 있는 무동의 모습을 원형구도로 배치하였다. 위쪽에 배치한 악공들은 흐린 먹에 부드러운 선으로 표현한 반면 화면 오른쪽에서 꺾어지면서 아래로 내려오는

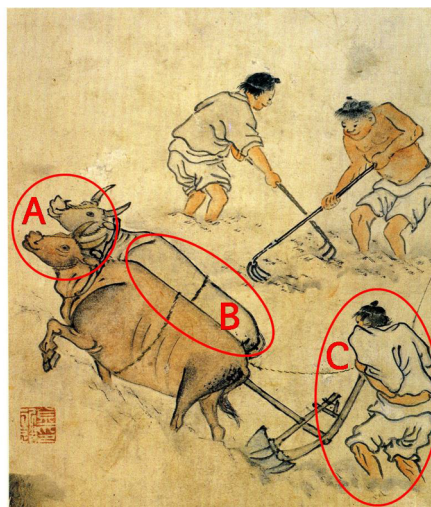
악공들은 전복을 착용하게 하여 색감을 부여하면 좀 더 짙고 직선적인 먹선을 사용하였다. 그리고 이어진 무동에서는 각도가 예리하고 속도감 있는 굵고 짙은 먹선으로 옷 주름을 표현하여, 먹의 짙고 열음과 먹선의 부드럽고 강인함을 통해 화면 안에 흐름을 만들어내고 있다. 이 흐름은 인물 배치를 통해 드러나는 원형구도를 따라 화면 위쪽의 인물들로부터 시계방향을 따라 무동에 이르면서 열은 먹에서 짙은 먹으로 흐르고 있다. 그림의 주인공이라 할 수 있는 무동을 화면의 중앙이 아닌 좌측 아래에 그려 넣었으나, 각도 있게 꺾인 팔과 발의 동세와 날카롭게 빠친 옷 선에 담긴 신명이 정적인 구도임에도 불구하고 역동적인 춤사위와 장단이 전해진다. 단원은 자유자재의 운필과 먹의 농담, 인물들의 얼굴 각도의 차이를 이용하여 화면 위쪽의 인물들은 뒤로 물러나고 화면 아래쪽 인물들은 앞으로 진출하고 있는 듯이 표현하였다. 이를 통해 평면적인 화면 안에 3차원의 공간감이 형성됨으로써 넉넉함과 여유로움을 자아낸다.

얼굴 전면을 내보이면서 북을 치고 있는 사람, 갓 아래로 콧부리와 수염과 입만 살짝 보이는 장구 치는 사람, 향피리를 빼딱하게 입에 물고 갓을 살짝 올려서 눈 아래 얼굴을 드러낸 악공, 얼굴을 치켜들고 불이 뽕뽕해지도록 바람을 몰아 세피리를 부는 사람, 몸을 바깥쪽으로 살짝 틀면서 고상하고 여유 있는 표정으로 대금을 부는 모습, 뒤로 돌아 앉아 해금을 켜고 있는 악공 등 각각의 인물마다 얼굴 각도와 표정을 달리하고 있다. 이러한 표현은 악기연주에 대한 과학적인 고찰과 세밀한 관찰을 통해 이루어낸 것으로, 간결한 화면 속에서도 풍부한 이야기와 다양한 감정을 전달하는 요소이다.

4) <밭갈이>, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

조선시대 풍속화 중 가장 중요한 소재인 경작도를 자신만의 화법으로 재창조한 그림이다. 황소 2마리와 세 사람을 X자형으로 배치하여 노동 현장을 역동적으로 묘사하였다.

이 그림은 단순 간결하면서도 김홍도의 과학적인 관찰과 과감한 변형이 잘 드러난 작품이다. 힘겹게 쟁기를 끌어야 할 소들은 뭔가 즐거운 일이 있는 듯 웃는 표정을



짓고 있으며(A), 굴곡진 근육을 드러내야 할 소의 등을 평평하게 직선으로 표시하여(B) 애써 힘주고 있는 모습이라고 보기 어렵다. 그런데 이들 소 두 마리가 끄는 쟁기를 뒤에서 붙잡고 있는 농부의 모습(C)이 예사롭지 않다. 쟁기를 땅에 박으며 온 몸에 힘을 주어 어깨는 마치 심을 넣은 듯이 불룩하게 올라가 있고, 무릎은 깊게 꺾여 있으며, 다리 근육이 꿈틀거리면서 그에 따라 바지자락도 구불구불하게 표현되어 있다.

밭갈이의 여러 장면 중 가장 힘이 들어가는 순간을 잘 포착하고 있다.

5) <기와이기>, 종이에 담채, 27x22.7cm, 국립중앙박물관 소장.

집짓기 중 기와를 올리고 있는 모습을 표현한 작품이다. 각 공정을 관찰하여 특징적인 부분을 사람들의 위치와 표정과 기물을 통해 상징적으로 드러내었다. 서구식 건축은 기둥과 벽을 세운 후 그 위에 지붕에 해당하는 천정을 마감하는데 반해서, 전통 한옥은 기둥을 세운 후 곧바로 보와 도리로 천정을 올리면서 기와를 얹는다. 기와가 완성되면 그 후에 기둥사이를 채워 벽을 만드는데, 이 작품에서는 그러한 한옥 건축 과정이 잘 드러나 있다. 가운데 기둥을 중심으로 화면 왼쪽에는 기와 이는 작업을 하는 와공들을, 오른쪽에는 목수들을 배치하였다. 또한 이들의 역할을 시각적으로 구분할 수 있도록 왼쪽의 인물들은 상의를 벗거나 하의를 올려서 맨몸이 드러나도록 하였고, 오른쪽의 인물들을 길이가 긴 포를 입고 있는 모습이다.



집을 짓기 위해 기둥을 세울 준비를 하고, 기와 아래에 채워 넣을 진흙과 기와를 지붕 위로 올려주면, 그것으로 기와를 이면 작업이 끝난다. 각 공정마다 1명씩 배치하고 있다. 기둥이 똑바로 세워졌나 보기 위해 먹줄을 이용해 수직과 수평을 확인하는 모습, 대패질 하는 모습, 진흙을 이겨 밧줄로 올리는 모습, 아래에서 기와를 던져 올려 지붕위에 있는 와공(瓦工)이 받는 모습, 그러

한 과정을 지켜보고 있는 집주인쯤으로 보이는 서있는 양반으로 형상화 하였다. 감상용 그림이라기보다 건축 교본으로 사용해도 무방할 정도로 상세한 관찰을 통해 공정별 역할에 충실하게 다양한 포즈를 취하도록 하였다. 으며, 저마다 사용하는 주요 도구들이 세밀하게 묘사하고 있다. 다림질 하는 목수는 한쪽 눈을 찡긐 감아 먹줄을 제대로 맞추고 있으며, 대패질 하는 사람은 어깨를 과장되게 올려 어깨에 힘이 잔뜩 들어간 모습으로 형상화 하였으며, 지붕 위에서 기와를 받고 있는 외공은 던져진 기와를 받기 위해 긴장하고 있는 형상을 진흙뭉치를 닮아 둥그런 얼굴형과 코에 힘이 잔뜩 들어간 모습으로 표현하였다.

인물의 몸짓이나 행위는 단순히 해학적인 표현을 위해 작가의 상상력으로만 들어낸 것이 아니라 과학적인 관찰을 근거로 특징화(characteristic)되었으며, 어느 것 하나도 정형화된 모습으로 나타내지 않았다. 사실에 대한 치밀한 관찰과 관찰 결과를 변형하는 조형적 의지가 한국인의 풍자와 해학의 정서를 코드화하는 단원의 조형 기술로서 승화된 것이며, 이러한 점에서 이 작품은 한국적 디자인DNA를 제시하는 뛰어난 작품이다.

참고문헌

- 루돌프 아른하임(1988). 『미술과 시지각』. 김춘일 역. 기린원.
 _____(1982). 『시각적 사고』. 김정오 옮김. 이화여자대학교 출판부.
 박지숙(2009). 『김홍도, 조선을 그리다』. 푸른책들.
 오주석(2008). 『檀園 김홍도』. 솔.
 정병모(2000). 『한국의 풍속화』. 한길아트.
 진준현(1999). 『단원 김홍도 연구』. 일지사.
 최석조(2008). 『김홍도의 풍속화로 배우는 옛 사람들의 삶』. 아트북스.
 최석태(2001). 『김홍도』. 아이세움
 호암미술관(1999). 『김홍도와 궁중화가』. 호암미술관.
 Köhler, Wolfgang(1947(1975)). *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. New York: Liveright.
 Kugler, Franz(1837). *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*. Berlin: bei Duncker und Humblot.
 강관식(1995). 「진경시대 후기 화원화의 視覺的 사실성」, 『濶松文華』 49. 한국민족미술연구소.
 변청자(2008). 「문화분석 방법론으로서의 부르디외 문화사회학 연구」. 홍익대학교 박사학위 논문.
 _____(2003). 「한국 문화정책과 문화정체성의 문제」. 홍익대학교 석사학위 논문.

이미지목록

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
1	〈서당〉		국립중앙박물관
2	〈씨름〉		국립중앙박물관
3	〈무동〉		국립중앙박물관
4	〈발갈이〉		국립중앙박물관
5	〈기와이끼〉		국립중앙박물관