

# 조선말기 서구인이 수집한 민화와 그 특징

윤진영\*

- I. 머리말
- II. 조선말기 서구인의 민화수집 활동
- III. 서구인이 수집한 민화의 사례와 특징
- IV. 서구인이 수집한 민화의 형식과 소비 공간
- V. 맺음말

## I. 머리말

조선말기(약 1850~약 1910) 신흥부유층의 부상과 더불어 경제적 여유를 가진 계층의 그림 소비가 늘어났다. 특히 이전에 없었던 가옥의 생활공간을 그림으로 꾸미는 풍조는 신흥 부유층과 중인층이 중심이 되어 ‘裝飾’과 ‘吉祥’의 의미를 담은 민간 그림의 유행을 가져왔다.<sup>1</sup> 이에 따른 그림 수요의 증대는 화가와 후원자간에 이루어진 기존의 거래방식을 넘어 市塵에 그림 가게가 들어서게 했으며, 화가와 구매자 및 중개상인의 관계가 새롭게 형성되면서 활발

\* 한국학중앙연구원 장서각 책임연구원

<sup>1</sup> 홍선표 교수는 기술직 중인과 관리 등 신흥부유층이 주도한 祈福豪華의 사회적 분위기가 집안을 치장하거나 장식하는 하는 풍조를 촉진시켜 민화의 범람을 가져왔다고 보았다. 洪善杓, 「朝鮮 後期 繪畫의 새 경향」, 『朝鮮時代 繪畫史論』(文藝出版社, 1999), pp. 317-319; 홍선표, 「치장과 액막이 그림-조선민화의 새로운 이해」, 『미술사의 정립과 확산』 1권 (향산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집 간행위원회, 2006), pp. 491-498.

한 거래를 이끌었다.<sup>2</sup>

19세기에 출현한 그림 가게는 종로나 廣通橋 일대에 자리 잡은 몇 곳의 좌판이나 점포와 유사한 형태였으나 19세기 중엽을 지나며 紙塵이나 書畫鋪, 書畫肆의 형태로 정착되었다.<sup>3</sup> 시전에 나와 賣物로 거래된 그림에는 전문 화가들의 그림도 있지만, 민간화가들이 그린 '民畫'가 보다 대중적인 유통의 중심에 있었다. 정통 화법을 배우지 못한 무명화가들이 그려서 시전에 헐값에 내놓은 그림은 우리가 '민화'라 부르는 그림의 실상이라 할 수 있다. 민화의 정의를 논하려면 검토해야 할 여러 기준이 있지만, 19세기의 시전에 나온 민간화가들의 그림을 민화의 범주로 분류하는 데에는 무리가 없을 것이다.

시전에 나온 그림을 통해 분명히 확인할 수 있는 것은 그림을 판매하는 가게의 등장이 민화의 저변확대와 대중적 확산에 주요 기능을 했다는 점이다. 민화의 수요자들이 민화를 접하고 구매하는 통로는 시전이었으며, 시전에 자리 잡은 그림 가게는 곧 민화를 매개로 하여 수요와 공급이 이루어진 유통의 거점이었다. 그림 가게에 관한 기록은 몇몇 문헌에 간략히 나오지만,<sup>4</sup> 현존하는 민화 가운데 당시의 시전에 나왔던 그림을 정확히 적시하기는 어렵다. 시전의 민화가 중요한 것은 당시 중인층을 비롯한 수요자들이 선호했거나 인기리에 거래된 민화를 살필 수 있는 기준이 되기 때문이다.

시전에서 거래된 민화는 복을 구하고 재액을 막아주는 吉祥과 辟邪의 뜻을 담은 그림들이며 민간의 생활공간을 꾸미는 용도로 활용되었고, 어려운 시대를 살았던 많은 사람들에게 위로와 희망을 전해준 그림이었다. 따라서 시전에 나온 민화야말로 대중성을 확보한 민화의 본령이라 해도 손색이 없는 그림들이다. 그러나 장식그림으로 활용된 민화는 낯장 상태로 노출되어 있던 관계로 보존에 취약했고, 변색이 되면 때 내거나 다른 그림을 덧붙였기에 오래 전해지기 어려웠다.

'민화'라는 이름이 붙여지기 이전인 19세기말, 이 그림들에 시선을 돌린 사람들은 조선을 방문한 서구인들이었다. 이들은 조선과 통상조약을 맺은 이후 자국의 이익과 문화적 우위를 점하기 위한 방편으로 민족학 자료를 수집하고자 파견되거나 외교관으로 온 사람들이다. 이 서구의 수집가들은 1880년대에 조선을 방문한 미국인 밥티스 버나도(J. B Bernadou, 1858~1908)

<sup>2</sup> 윤진영, 「조선말기 궁중양식의 장식화와 유통의 확산」, 박정혜 외 3인, 『조선 궁궐의 그림』(돌베개, 2012), pp. 334-405.

<sup>3</sup> 紙塵은 종이류를 주로 판매하는 곳이지만, 19세기 이후에는 민화를 비롯한 생활장식용 그림도 취급했으며, 서책을 판매하기도 했다. 윤진영, 「19세기 광통교에 나온 민화」, 『광통교 서화사』(서울역사박물관, 2016), pp. 190-191.

<sup>4</sup> 姜彝天(1769~1801)의 『漢京詞』에 실린 “한낫 광통교 기둥에 울긋불긋 그림을 걸었으니”라는 구절과 關山居士의 『漢陽歌』에 수록된 “광통교 아래 가게 각색 그림 걸렸구나”라는 내용을 통해 광통교에 좌판이나 가게 형태의 판매공간이 있었음을 알 수 있다.

와 프랑스인 샤를 바라(Charies Varat, 1842~1893), 그리고 1900년 초 이탈리아 영사를 지낸 카를로 로제티(Carlo Rossetti, 1786~1948) 등이다. 이들이 중점적으로 수집한 것은 민간의 다양한 민속품에 해당하지만, 민화에도 적극적인 관심을 기울였다. 이 가운데 버나도와 바라가 수집한 자료는 각각 미국 스미소니언박물관과 프랑스 국립기메동양박물관으로 들어갔으며,<sup>5</sup> 로제티는 자신이 직접 소장했던 것으로 추측된다.<sup>6</sup> 한편 독일 총영사인 마이어(H. C. Eduard Meyer, 1841~1926)도 1887년 조선을 방문하여 민간 회화를 포함한 다수의 한국 민속품류를 수집하였고, 이 수집품들은 뒤에 함부르크 민속박물관으로 들어갔다.<sup>7</sup> 서구인들이 수집한 한국미술품들은 이외에도 단편적인 사례가 많지만, 본고에서는 현물로 그림을 확인할 수 있는 버나도, 바라, 로제티의 수집품에 한정하여 살펴보겠다.

약 130년 전 해외 박물관으로 들어가 지금까지 잠들어 있던 이 민화들은 19세기 후반기 서울의 중심가에서 팔린 민화의 구체적인 실상을 알려주는 자료이자 순수 민간양식을 담고 있는 민화의 현물이기도 하다. 특히 주목할 점은 이 자료들이 실증적인 민화 연구를 위한 출발점이라 할 만큼 그림의 編年과 화풍의 영향관계 등을 밝힐 수 있는 객관적인 연구의 요건을 갖추고 있다는 점이다. 또한 19세기 후반기에 유행한 우리 민화의 참 모습과 가치를 들여다보고, 새로운 학술적 지평을 확보하게 하는 자료라는 점에 큰 의미를 둘 수 있다. 본고에서는 19세기의 시전에 등장한 그림 가게의 현황과 이를 토대로 외국인들이 펼친 민화수집 활동을 알아보고, 당시 그들이 수집한 민화의 종류와 특징이 무엇인지를 구체적인 사례를 갖고 고찰하기로 하겠다.

5 버나도가 수집한 민화에 대해서는 Houchins, Chang-su Cho, *An Ethnography of the hermit Kingdom-The J. B. Bernadou Korean Collection(1884~1885)*(Washington: Asian Cultural History Program Smithsonian Institution, 2004); 하오친스 창수(Houchins, Chang-su), 「스미소니언 미국립민속박물관 한국 민화」, 『미술자료』 30호 (1982); 샤를 바라의 수집품에 대해서는 피에르 깐봉, 「국립기메동양박물관 소장 한국문화재 소장품」, 『프랑스 국립기메동양박물관 소장 한국문화재』(국립문화재연구소, 1999), pp. 15-27.

6 카를로 로제티가 수집한 민화는 소재가 파악되지 않고, 그의 저서 “Carlo Rossetti, *Corea e Coreani*, Bergamo: Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1904.”에 흑백사진으로만 실려 있다.

7 마이어의 수집품에는 다수의 회화가 포함되어 있는데, 병풍으로 된 산수, 花鳥翎毛가 들어간 百衲圖, 郭子儀百童圖, 器皿圖, 그리고 호랑이 그림, 게그림, 풍속화 등을 비롯한 여러 점의 작자미상의 그림이 들어 있다. 여기에 관해서는 이주현, 『독일인이 본 근대 한국-독일 민속박물관의 한국유물 수장양상-』, 『한국근현대미술사학』 22집 (2011), pp. 308-312.

## II. 조선말기 서구인의 민화수집 활동

밥티스 버나도와 샤를 바라가 서울에서 수집한 민화는 대부분 시전의 가게에 나왔던 매물들이다. 그 당시 수집한 민화를 살펴보기에 앞서 민화를 판매한 그림 가게가 19세기 이후 시전에 자리 잡은 추이와 19세기 후반기에 조선을 방문한 외국인들이 어떤 목적과 기준으로 민화수집 활동을 펼쳤는지 그 현황에 관한 검토가 필요하다.

### 1. 19세기의 시전과 민화

1880년대 후반기의 시전에 나온 민화는 버나도와 바라의 수집품을 통해 자세히 살필 수 있다. 이 절에서는 서구인 수집가들이 조선에 오기 이전인 19세기 전반기의 그림 가게와 시전, 그리고 민화와 관련된 기록을 먼저 검토하겠다. 이는 19세기 후반기의 민화가 어떤 환경과 여건 속에서 성장해 왔는가를 살펴보는 기초 조사가 될 수 있을 것이다.

버나도와 바라가 서울을 방문하여 민화를 수집한 것은 1880년대 중·후반기의 일이다. 이들의 수집은 민화를 포함한 각종 민속자료에 초점을 두고 진행되었다. 여기에서 특기할 것은 버나도와 바라가 민화를 예술작품이 아니라 생활공간에 활용되는 민속품의 하나로 보았다는 점이다. 따라서 그들은 서울 거리의 지전이나 그림 가게를 다니며 민화를 구매하였고,<sup>8</sup> 때때로 전문 상인들이 가져오는 물건을 사들이는 방식으로 수집하였다.<sup>9</sup> 사실 이들 서구인 수집가들에게 그림을 감별하는 전문적 식견은 부족했지만, 민속자료의 수집이라는 기준만은 일관되게 지켜지고 있었다.

시전에 나온 민화는 수요와 공급의 관계 속에서 널리 거래되었다. 신흥부유층과 중인층이 주된 수요층이었고, 그림의 생산은 지전이나 서화포에 소속된 아마추어화가이거나 약간의 숙달된 실력을 지닌 민간화가들이 담당하였다. 시전에 나온 민화는 다양했지만, 주로 길상의 의미를 담아 집안을 장식하는 생활장식화 용도의 채색화가 가장 많았다.

<sup>8</sup> 샤를 바라는 프랑스 영사관에 체류할 때면 직원들과 함께 한양 거리의 상점을 둘러보며 물건을 구입했다고 한다.(샤를 바라·샤이에 롱 지음, 성귀수 옮김, 『조선기행』(눈빛, 2001), p. 65) 그 거리의 상점에는 민화를 파는 가게도 포함되었을 것이다.

<sup>9</sup> 샤를 바라가 머물고 있던 프랑스 영사관에는 민속 유물을 팔러온 조선 상인들의 발길이 잦았다. 이처럼 영사관을 내방하는 상인들은 바라가 좋은 물건을 수집하는 루트가 되었다. 샤를 바라·샤이에 롱 지음, 위의 책, p. 64.

18세기 말에는 그림을 판매하는 가게가 서울의 종로와 廣通橋 인근에 들어섰다. 광통교는 남대문로와 종로를 연결하며, 승례문을 통해 들어온 사람들의 왕래가 가장 많은 곳이었다. 특히 광통교 남단에는 圖畫畷가 위치해 있었고, 회원들의 사적인 賣畫 활동이 행해졌기에 광통교 인근은 그림 가게가 입점하기에 좋은 위치였다.<sup>10</sup> 18세기 말에 등장한 그림 가게에는 회원 화가들의 그림이 먼저 나와 있었다.<sup>11</sup> 이 무렵 광통교 일대에서 그림을 파는 모습은 '廣通橋賣畫'라 불릴 만큼 화제가 되었고, 궁중화원들의 취재 시에 시험문제로 출제되기도 했다.<sup>12</sup> 회원 화가들의 그림과 달리 민화로 분류할 수 있는 그림은 19세기 초중반경에 시전에 나와 활발히 거래되었다.<sup>13</sup>

19세기 종로 일대의 시전에는 상류층과 중인층을 대상으로 한 그림이 매물로 나와 있었다. 궁중회화를 재현한 회원들의 그림과 이 보다 상대적으로 소박한 민화는 같은 유통공간에서 팔리고 있었다. 이 두 부류의 그림들은 화가에 따른 화격의 차이가 컸고, 장황도 궁중양식의 병풍과 단 폭짜리 낱장으로 구분되지만, 각 계층마다 형편과 여건에 맞는 그림을 선택하여 구매하였다. 상류층이 화격이 높고 값비싼 그림을 소유하였다면, 중인층은 상대적으로 저렴한 단 폭짜리의 민화를 선택했을 것이고, 색감이 주는 강한 장식성과 그림에 담긴 길상의 의미가 그들의 관심사였다.

19세기 중엽에 간행된 『한양가』에는 광통교 인근 그림 가게에 걸렸던 그림들의 畫題가 열거되어 있는데,<sup>14</sup> 회원들의 그림보다 민화로 볼 수 있는 그림이 훨씬 다양하고 많았다. 특징적인 것은 그림의 장황 형식별로 병풍, 다락벽문, 장자문, 벽장, 횡축, 문배 등으로 화목을 분류한 점이다. 이 가운데 병풍 형식에 그려진 것은 궁중회화의 주제인 百子圖, 瑤池宴圖와 郭汾陽行樂圖 등이다. 이러한 병풍을 제외하면 실내의 방문이나 벽장문에 붙이는 그림이 대부분인데, 이런 그림들은 모두 단폭에 그려진 생활장식화 계열의 민화로 분류할 수 있다. 특히 로제티가 수집한 민화에는 그림의 가로 길이가 긴 횡축형식이 많은데, 이러한 횡축형식의 민화가 20세기 초까지

<sup>10</sup> 윤진영, 앞의 논문 (2016), pp. 189-190.

<sup>11</sup> 姜彝天이 서울의 풍물을 읊은 가사집 『漢京詞』에 “회원들의 그림이 산 듯이 묘하도다”라고 한 것은 회원들의 그림이 활발히 거래되었음을 말해준다.

<sup>12</sup> 1803년(순조 3) 差備待舍畫員들의 정기 시험인 녹취재방에 출제된 화제가 '廣通橋賣畫'이다. '광통교의 그림 파는 시장[廣通橋 賣畫]'이라는 화제는 순조가 출제하고 채점한 주제였다. 18세기 후반기부터 광통교 일대에 그림을 판매하는 공간이 자리 잡았음을 알려주는 기록이다. 강관식, 『조선 후기 궁중화원 연구(상)』(돌베개, 2001), pp. 278-279.

<sup>13</sup> 19세기 중엽에 간행된 『한양가』에는 벽장문과 다락벽 등에 붙이는 용도의 민화가 거래되던 시전 풍경에 대한 묘사가 실려 있어 19세기 초반경부터 민화가 본격적으로 시전에서 유통되었다고 볼 수 있다.

<sup>14</sup> 강명관, 『한양가』(신구문화사, 2008), pp. 82-83.

도 지속적으로 거래되고 있었음을 확인해 준다.

19세기 중·후반기에는 광통교에 그림을 판매하는 점포인 舖肆가 들어섰다. 19세기 초에는 일부 좌판에서도 그림을 판매했으나 19세기 중엽에 이르면, 좌판에서 서화포나 포사 등과 같은 점포의 형태로 바뀌었다.<sup>15</sup> 이를 통해 더욱 안정적인 운영과 거래가 이루어졌고, 다양한 형태의 민화가 19세기 중엽의 시전에서 거래되었음을 알려준다. 버나도와 바라의 민화 수집은 이로부터 20~30년 뒤인 1880년대에 이루어졌는데, 그들이 수집한 민화는 19세기 서울의 시전에서 쉽게 구할 수 있는 그림이었다. 지금의 시점에서 보면, 이미 古畫가 되었지만 당시에는 이름 없는 민간 화가들이 판매용으로 내놓은 생활장식 그림의 하나였으며, 누구나 저렴한 값만 지불하면 쉽게 구입할 수 있었다. 19세기 후반기 서울의 시전에 나온 민화는 버나도와 바라가 수집한 사례를 통해 다양한 현상과 특징을 엿볼 수 있다.

## 2. 서구인의 민화수집 활동

밥티스 버나도와 샤를 바라 등 외국인들이 조선을 방문한 19세기 후반기에는 민화가 어느 때보다 활발히 거래되던 시기였다. 이 무렵 유럽과 미국에서는 식민지에서 획득한 다양한 민족학 자료를 정리 및 전시하기 위해 다수의 민족학박물관이 건립되고 있었다. 민족학박물관에서 수집한 것은 예술적인 안목이 필요한 미술품이 아니라 민족지적 성격을 지닌 일반 민속품류였다. 또한 수집과정의 편의를 위해 전문가를 본토에 보내지 않고, 현지에서 활동하는 자국민들을 활용하였으며,<sup>16</sup> 여러 경로를 통해 민족학 자료의 수집에 힘을 기울였다.

19세기 후반기에 중국과 일본을 대상으로 한 동양학 연구가 활발히 진행된 데에도 이러한 민족학 자료의 수집이 배경이 되었다. 특히 이 시기에 설립된 구미지역의 동양예술 전문박물관들은 유물을 통해 동양문명을 이해하고, 동양의 미학에 기초한 자료를 확보하고자 노력했다.<sup>17</sup> 예컨대 프랑스 지식사회에서도 한국에 대한 관심이 커지면서 중국, 일본과 더불어 한국의 역사

<sup>15</sup> 『東國輿地備攷』 권2, 「漢城府」, 「市廛」, 「舖肆」條 참조. 여기에 書籍舖, 冊肆, 金較貫家, 藥房, 懸房 등과 함께 「書畫肆」가 기록되었다.

<sup>16</sup> 손영욱, 「미국 스미소니언박물관 소장 버나도(Bernadou)·알렌(Allen)·주이(Jouy) 코리안 컬렉션에 대한 고찰—The Bernadou, Allen and Jouy Korean Collections in The United States National Museum」을 중심으로-, 『민속학연구』 제38호 (2016. 6), pp. 35-61.

<sup>17</sup> 신상철, 「19세기 프랑스 박물관에서의 한국미술 전시 역사: 샤를르 바라(Charles Varat)의 한국여행과 기메박물관 한국실의 설립」, 『한국학연구』 45 (2013. 6), p. 48.

와 문화를 서로 연관지어보려는 시각이 형성되었다.<sup>18</sup> 따라서 한국의 민족학 자료에 관한 미국과 프랑스의 관심은 버나도와 바라의 파견 및 수집활동을 통해 실현되었다.

먼저 버나도는 1880년 미국 해군사관학교를 졸업한 뒤, 1883년 9월부터 1885년 4월까지 준외교관 신분의 무관으로 조선에 파견되었다.<sup>19</sup> 버나도는 송도·평양·의주·원산 등을 여행하며, 현지에서 민족학 연구의 표본이 될 만한 자료를 수집하였다. 그가 수집한 것은 주로 가구·의복 등의 생활용품과 도자기, 수공예품·그림·판화·책·지도·악기 등 약 170여 점에 달했다.<sup>20</sup> 버나도의 적극적인 수집활동은 개인의 취향 보다 스미소니언박물관에서 제시한 지침과 요구 받은 품목의 범위 안에서 이루어졌다. 민화의 경우는 민속학 자료라는 시각으로 보았기에 수집할 수 있었는데, 서울에서 집중된 그의 민화 수집은 1885년에 주로 이루어졌다.<sup>21</sup> 버나도가 수집한 자료는 이듬해인 1886년 스미소니언박물관으로 들어갔다.

버나도의 뒤를 이어 프랑스 민속학자인 바라가 1888년에 조선을 찾았다. 당시 바라의 방문 목적은 프랑스 교육예술부로부터 부여받은 한국의 민속유물을 수집하는 일이었다. 바라는 6주 동안 전국을 여행하면서 한국의 전통 민속유물을 수집했다.<sup>22</sup> 이 기간 동안 바라가 수집한 것은 고급스러운 미술품이 아니라 한국인들의 생활방식이 잘 드러나 있는 민속 유물이었다. 수집품은 민화를 비롯한 회화자료, 한국의 전통의상, 가구, 불교조각, 무속신앙 등 모두 350여 점이었으며, 민화의 수집은 1888년 서울에서 이루어졌다. 바라가 수집한 물품들은 그 해에 프랑스로 가져갔고, 이듬해인 1889년 파리 만국박람회에 소개되기도 했다.<sup>23</sup>

카를로 로제티는 1902년 11월 6일부터 1903년 5월 15일까지 초대 이탈리아 영사를 지냈다. 그는 민화에 관심을 갖고 여러 점의 유물을 구입했다. 그의 저서 『코레아 에 코레아니(Corea e Coreani)』에는 그 중 몇 점의 민화가 흑백사진으로 실려 있다.<sup>24</sup> 단 쪽으로 그린 봉황도, 십장생

<sup>18</sup> 신상철, 위의 논문, p. 47.

<sup>19</sup> Houchins, Chang-su Cho, 앞의 논문, pp. 15-17.

<sup>20</sup> 버나도가 한국에서 수집한 민속품들은 1891년에 펴낸 미국국립박물관의 보고서에 실렸다. 1893년 스미소니언박물관의 민속학자인 휴(Walter Hough)가 이를 보완하여 『스미소니언재단 미국 국립박물관 버나도·알렌·주이 코리안 컬렉션』이라는 59쪽짜리 논문으로 펴냈다. 이 보고서에 대해서는 손영옥, 앞의 논문, pp. 35-61.

<sup>21</sup> Chang-su Houchins, 「스미소니언 美國國立博物館所藏 韓國民畫」, 『美術資料』 30 (1982. 6), p. 56.

<sup>22</sup> 신상철, 앞의 논문 (2013. 6), pp. 50-54; 샤를 바라·샤이에 롱 지음, 앞의 책, p. 65.

<sup>23</sup> 그 뒤 트로카데로 민족학박물관을 거쳐 현재의 파리 국립기메동양박물관으로 옮겨졌다. 국립기메동양박물관에서는 바라가 한국에서 수집한 유물들을 진열하여 1893년 한국실을 열었다. 신상철, 앞의 논문, p. 42.

<sup>24</sup> 카를로 로제티가 저술한 조선견문기는 1904년에 출판되었다. Carlo Rossetti, *Corea e Coreani*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904. 사진해설판 번역본은 이돈수·이순우, 『코레아 에 코레아니(사진해설판)』(하늘재, 2009). 로제티가 수집한 민화 도판은 번역본 pp. 312-315에 수록됨.

도, 瑞獸圖, 故事圖, 호랑이 그림, 鷄犬獅虎 등이 그것이다. 이 그림들은 로제티가 서울에 머물던 1903년경에 구입한 것이어서 20세기 초의 화풍과 형식을 그대로 간직한 기준작이라 할 만하다. 사진으로 전하는 로제티가 수집한 민화와 1885년 버나도가 수집한 민화를 비교해 보면, 형태와 구도가 매우 비슷한 그림이 상당수 확인된다. 이는 1885년 버나도가 민화를 수집한 이후 19년이 지난 20세기 초기까지도 동일한 유형의 그림이 종로의 시전에서 꾸준히 팔렸음을 알려준다.

버나도와 바라, 그리고 로제티가 민화를 수집한 경로와 이들이 방문한 공간은 어디였을까? 이들이 그림을 주로 수집한 장소는 종로와 광통교 인근이었다. 샤를 바라는 대사관에 머물 때면, 영사관 직원들과 한양 거리로 나와 상점을 둘러보며 흥미로운 물건들을 구입했다고 한다.<sup>25</sup> 카를로 로제티는 大鐘[보신각] 근처의 종로 인근에 복제화와 종이를 파는 영세한 상인들이 모여 있었다고 했다.<sup>26</sup> 대종은 보신각종을 가리키는데 광통교와 가깝다. 그리고 종각을 지나 동대문 방향으로 가면 용, 호랑이 그림 등을 파는 상인들이 자리 잡고 있다고 했다.<sup>27</sup> 로제티는 광통교 이외의 수집처로 서울 북쪽의 몇몇 소매상점을 거론하기도 했다. 희귀한 병풍 그림을 비롯하여 파산한 부잣집에서 나온 물건들이 모이는 곳이라 했는데, 정확한 위치가 어디인지는 밝히지 않았다.<sup>28</sup>

바라는 프랑스 영사관에 머물며 민속 유물을 팔러온 조선 상인들을 매일 같이 만났다. 프랑스 영사인 콜랭드 플랑시(Collin de Plancy)가 프랑스에서 온 여행가가 조선 토산품을 구매한다는 소문을 냈기 때문이다. 영사관 안은 이 소문을 듣고 몰려온 조선 상인들로 북적였고, 바라는 민속학적 기준에 맞는 조선 고유의 물건들을 엄격하게 가려내고 구매하고자 노력했다.<sup>29</sup> 버나도와 바라의 수집품에는 민화 외에도 풍속화에 속하는 전문화가의 그림이 일부 포함되어 있었다.<sup>30</sup> 이런 그림도 조선의 민속연구를 위한 훌륭한 자료였지만, 그들의 주요 관심사는 폭넓은 대중성과 민속성을 지닌 민화에 있었다.

<sup>25</sup> 샤를 바라·샤이에 룡 지음, 성귀수 옮김, 앞의 책, p. 65.

<sup>26</sup> 카를로 로제티 저, 윤종태·김운용 역, 『꼬레아 꼬레아니』(서울학연구소, 1996), pp. 62-63.

<sup>27</sup> 카를로 로제티 저, 윤종태·김운용 역, 위의 책, pp. 62-63.

<sup>28</sup> 카를로 로제티 저, 윤종태·김운용 역, 위의 책, pp. 349-351.

<sup>29</sup> 샤를 바라·샤이에 룡 지음, 성귀수 옮김, 앞의 책, p. 64.

<sup>30</sup> 버나도는 金弘道의 풍속화를 베껴 그린 한진오의 《풍속화첩》을 200냥에 구매했다. 19세기의 시전에는 민화류 외에 유명 화원들의 그림을 모방하여 그리는 화가들이 활동하고 있었다. 申善暎, 『箕山 金俊根 繪畫 研究』, 한국학중앙연구원 한국학대학원 미술사학전공 박사학위논문(2011. 9), pp. 26-33; Chang-su Houchins, 『蕃於道』와 金弘道の 風俗畫帖, 『美術資料』29(1981. 12), p. 56.

## IV. 서구인이 수집한 민화의 사례와 특징

버나도와 바라는 1885년과 1888년, 로제티는 이보다 약간 늦은 1902년~1903년 서울에 머물며 민화를 수집했다. 이 세 사람이 민화를 수집한 시기는 다르지만, 현존하는 민화를 보면 형식과 구성이 매우 유사하다. 이 그림들 간에 비슷한 요소가 많다는 것은 당시의 시전에서 같은 형식의 그림이 여러 해 동안 널리 팔리고 있었음을 시사한다. 이는 그만큼 민화에 대한 수요가 많았고, 공급도 원활했음을 말해준다. 특히 버나도와 바라가 수집한 민화는 1880년대 서울의 시전에 나왔던 민화를 그대로 예시해 주며, 로제티의 수집품은 그러한 민화가 20세기 초까지도 거래되었음을 알려준다. 이 장에서는 당시 버나도 등이 수집한 민화 전체를 다루기보다 비교의 기준을 갖고 설명할 수 있는 그림만을 선별하여 살펴보기로 하겠다.<sup>31</sup>

### 1. 까치호랑이

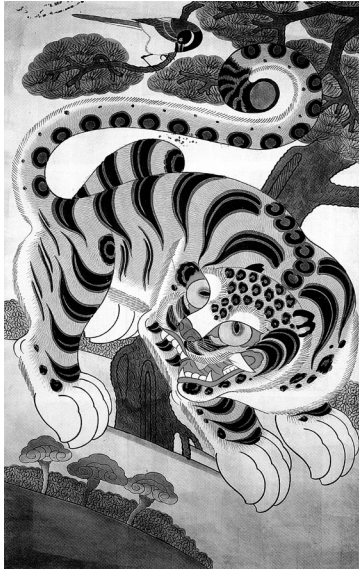
19세기 민간회화와 민화의 화제를 기록한 문헌에 까치호랑이는 나오지 않는다.<sup>32</sup> 그러나 버나도와 바라의 수집품에 까치호랑이가 각각 한 점씩 포함된 것은 실제로 시전에서 활발히 거래되었음을 의미한다. 두 서구인이 수집한 까치호랑이는 형태가 서로 다르지만, 표현상의 공통점을 갖고 있다. 우선 버나도의 수집품인 〈까치호랑이〉(도 1) 속의 호랑이는 네발을 딛고 선 모습이고, 바라가 수집한 〈까치호랑이〉(도 2)는 앞발을 세우고 앉은 형태이다. 이러한 호랑이 그림의 형식은 18세기에 화원화가들이 그린 호랑이 그림의 전통과 무관하지 않을 것이다.<sup>33</sup>

두 점의 까치호랑이 그림에서 특징적인 것은 호랑이 머리 부분의 디자인적 요소, 이마의 표범무늬와 몸의 줄무늬, 관절 부위에 들어간 圓形 문양, 그리고 발을 두툼하고 큼직하게 그린 점이다. 이런 특징은 이와 유사한 그림을 1880년대 중·후반으로 편년하는 근거가 되며, 나아가

<sup>31</sup> 버나도가 수집한 민화는 Houchins, Chang-su Cho, *An Ethnography of the hermit Kingdom-The J. B. Bernadou Korean Collection*(1884~1885)(Washington: Asian Cultural History Program Smithsonian Institution, 2004), pp. 96-105, p. 108에 수록되어 있다. 바라가 수집한 민화는 『프랑스 국립기대동양박물관 소장 한국문화재』(1999)pp. 160-179에 실려 있다.

<sup>32</sup> 민간회화와 민화의 화제가 기록된 柳得恭, 『京都雜誌』(1807 이전), 閑山居士, 『漢陽歌』(1844), 洪錫謨, 『東國歲時記』(1849), 李圭景, 『五洲衍文長箋散稿』(1850 경) 등에 '까치호랑이' 혹은 '虎鵲圖'는 소개되지 않았다.

<sup>33</sup> 윤진영은 조선후기 화원양식 虎圖의 유형과 특징을 논하면서 19세기 이후 민화 호랑이의 양식과도 연계되는 측면이 있음을 고찰하였다. 윤진영, 「조선중·후기 호랑이그림(虎圖)의 유형과 도상-기원작을 중심으로」, 『藏書閣』 28호 (2012), pp. 215-227.



도 1 <까치호랑이>, 19세기 후반, 종이에 채색, 100×62.5cm, 스미소니아박물관



도 2 <까치호랑이>, 19세기 후반, 종이에 채색, 91×58.2cm, 국립기메동양박물관

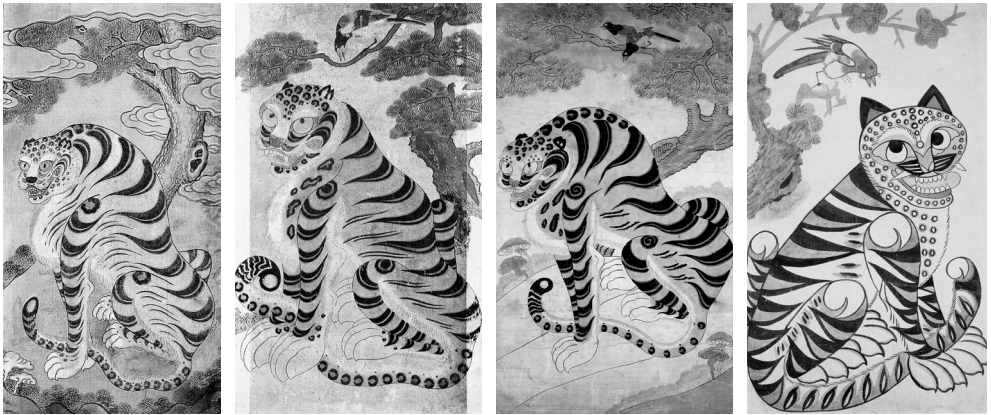
1880년대 까치호랑이 양식의 범주를 그려볼 수 있는 단서가 된다. 여기에서 양식적 범주란 하나의 기준작을 중심으로 그 이전과 이후에 전개된 도상의 변화를 계열화 한 범위라고 하겠다. 버나도의 <까치호랑이>는 이전 시기 화원양식의 호랑이 도상과 관련이 있지만, 형식화된 요소가 많아 보인다.<sup>34</sup> 민화 까치호랑이와 화원화가들이 그린 호랑이 도상과의 관계는 별도의 조사가 필요하며,<sup>35</sup> 후속 연구에서 다루기로 하겠다.

호랑이 도상의 변화를 좀 더 구체적으로 파악하기 위해 바라의 수집품 <까치호랑이>를 좀 더 자세히 살펴보자. 우선 이 <까치호랑이>의 양식은 어디에서 온 것일까? 우선 양식의 선후관

<sup>34</sup> 이와 비슷한 양식을 취한 화원화가들의 호랑이 그림으로는 국립진주박물관의 金翊胄 작 <虎圖>(18세기), 간송미술관의 鄭弘來 작 <山君咆哮>(1750), 『健陵山陵都監儀軌』에 수록된 '四獸圖' 중 <虎圖>, 삼성미술관Leeum 소장의 작자미상 <까치호랑이>(19세기), 국립중앙박물관의 작자미상 <까치호랑이>(19세기) 등을 들 수 있다. 윤진영, 앞의 논문(2012), pp. 219-227.

<sup>35</sup> 18세기 畫員畫家들이 그린 호랑이 그림 중에는 까치호랑이를 찾아보기 어렵다. 호랑이는 그렸지만, 까치를 함께 그리지 않았다. 이는 까치호랑이가 민간 화가의 전유물로 그려졌다고 볼 수 있는 대목이다. 그러나 민화 까치호랑이의 호랑이 도상은 화원양식에서 유래되었다고 본다. 예외적으로 화원화가의 호랑이 그림 가운데 까치가 등장하는 사례는 1800년을 전후하여 활동한 馬君厚(18세기후반~19세기초)의 <猛虎圖>에서 볼 수 있다. 이 그림은 현재까지 화원화가가 그린 까치호랑이로는 가장 이른 시기의 사례로 알려져 있다.

계와 계통에 관한 정리가 필요하다. 이와 관련하여 살펴볼 자료는 가나아트 소장의 <靑龍白虎圖> 8폭 병풍 가운데 한 폭인 白虎이다.<sup>36</sup>(도 3) 병풍의 첫 폭과 마지막 폭에 백호와 청룡을 그렸고, 나머지는 산봉우리 세 개와 폭포 및 물결로 채워져 있다. 오른쪽에 그려 넣은 호랑이는 검은 줄무늬에 細筆로 흰털을 촘촘하게 그려 넣어 세밀한 화원화가의 솜씨를 보여준다. 바라가 수집한 <까치호랑이>가 이러한 화원양식을 계승하고 있음은 형태와 세부 특징의 비교를 통해 확인할 수 있다.



도 3 <청룡백호도>의 호랑이, 18세기, 8폭 병풍, 비단에 채색, 110.5×499cm, 가나아트  
 도 4 <까치호랑이>, 19세기, 종이에 채색, 103.5×61cm, 가나아트  
 도 5 <까치호랑이>, 19세기, 종이에 채색, 157×91cm, 삼성미술관Leeum  
 도 6 <까치호랑이>, 20세기 초, 종이에 수묵담채, 91.7×54.8cm, 삼성미술관Leeum

바라의 수집품 <까치호랑이>는 가나아트 소장의 <까치호랑이>(도 4)와 동세 및 형태가 매우 유사하다. 가나아트의 <까치호랑이>는 머리의 점무늬가 조금 더 촘촘하고, 뒤편의 소나무 묘사도 구체적이어서 바라가 수집한 <까치호랑이>와 같은 시기이거나 조금 앞선 시기의 작으로 추측된다. 또 한 점의 사례인 삼성미술관Leeum의 <까치호랑이>(도 5)는 바라의 그림과 도상의 계통이 비슷하지만, 앞서 본 <청룡백호도>와 좀 더 친연성이 있어 보인다. 목덜미에 곡선을 이룬 동세와 머리의 표현, 얼룩무늬 묘사 등을 보면, 앞서 본 그림들과 특징을 공유하고 있다. 따라서 가나아트와 삼성미술관Leeum의 <까치호랑이>는 바라가 이를 수집한 1888년을 전후한 시기에

<sup>36</sup> 정병모, 「민화 용호도의 도상적 연원과 변모양상」, 『講座美術史』(2011), pp. 276-277; 윤열수, 「한국의 민화」, 『吉祥 우리 채색화 걸작전』(가나아트, 2013), pp. 184-185, 도판은 pp. 184-187.

그려질 수 있는 그림이다.

바라가 수집한 〈까치호랑이〉는 20세기 전반기로 이어져 꾸준히 그려졌다. 조자용이 발굴한 삼성미술관Leeum의 〈까치호랑이〉(도 6)가 대표적인 예인데, 이 그림은 종이의 紙質로 보아 20세기 초에 그린 것이 분명하다. 이 그림의 선행양식은 바라의 수집본 〈까치호랑이〉에 있다고 본다. 앞서 바라의 수집본 〈까치호랑이〉에서 살펴본 호랑이 도상의 부분적인 특징들이 삼성미술관Leeum의 〈까치호랑이〉에 그대로 반영되어 있다. 즉, 삼성미술관Leeum의 그림은 바라가 수집한 도상을 단순화 및 조형화하는 과정을 거쳐야 나올 수 있는 것이며, 사실적인 묘사 보다 디자인적인 상상력이 대중의 인기를 끌었던 요인으로 볼 수 있다.

버나도와 바라가 각각 수집한 〈까치호랑이〉는 형태가 다르지만, 당시의 양식을 공유하고 있으며, 민간 화가들이 화원화가의 호랑이 그림을 모방하여 전개시킨 변화의 단계를 일목요연하게 보여준다.<sup>37</sup> 1885년과 1888년의 시전에서 수집한 〈까치호랑이〉는 編年作이 절대적으로 부족한 19세기 후반기 이후 민화 호랑이 그림의 제작시기를 추적하는 데 유용한 기준이 된다.

## 2. 봉황도와 화조도

버나도와 바라의 수집품에는 봉황과 화조를 그린 민화가 각 한 점씩 들어 있다. 그림의 크기와 화면 구성 및 색감이 매우 유사하다. 그림을 그린 화가는 다르지만, 비슷한 화분을 두고서 대량으로 그린 뒤 시전에 매물로 내놓은 그림이다. 버나도와 바라의 수집품인 〈봉황도〉와 〈화조도〉를 중심으로 각 도상의 선행양식과 뒷 시기로 변용되어간 구체적인 특징을 살펴보기로 하겠다.

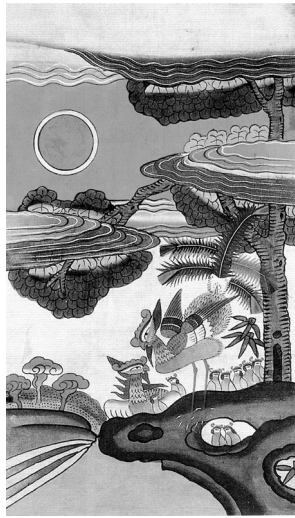
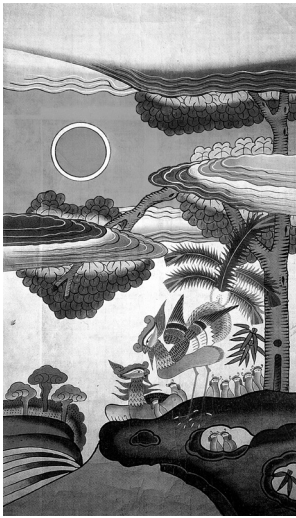
### (1) 봉황도

봉황도는 화원의 그림으로부터 민화에 이르는 다양한 사례가 남아 있다.<sup>38</sup> 버나도와 바라

<sup>37</sup> 화원화가의 호랑이 그림은 18세기에 유행했다. 화원양식과 畫法的 연관성이 많은 그림은 비교적 연대가 올라가고, 연관성이 약하거나 와해된 도상은 연대가 내려간다. 이는 안휘준 교수가 호랑이 그림에서 정통회화와 친연성이 있으면 연대가 올라가고, 그렇지 않으면 제작시기가 내려간다는 언급과 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 안휘준, 『우리민화의 이해』, 『꿈과 사랑-매혹의 우리민화』(호암미술관, 1998), p. 154.

<sup>38</sup> 주로 오동나무에서만 서식한다는 봉황은 고대로부터 길상의 의미를 지닌 瑞鳥로 알려졌다. 수컷을 鳳, 암컷을 凰이라 불렀으며, 기린·거북·용과 함께 四靈의 하나로 여겨졌다. 봉황도에 관한 연구로는 권형인, 『조선 후기 봉황도(鳳凰圖) 연구』, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문(2018. 2).

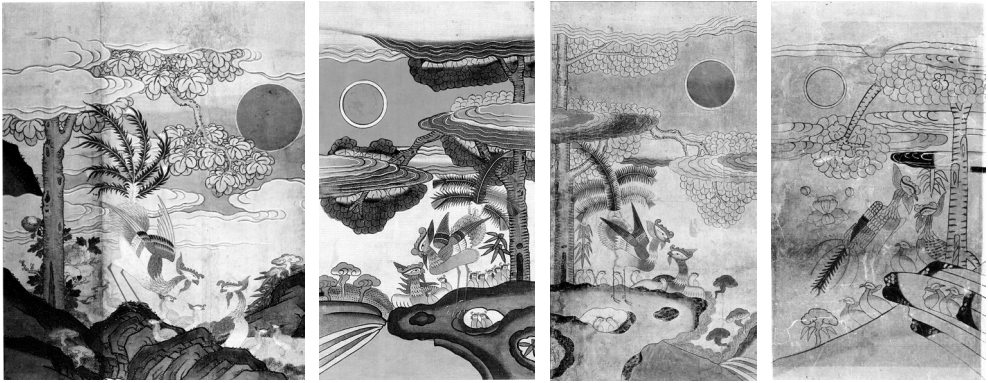
가 각각 수집한 <봉황도> 두 점은(도 7, 8) 3년의 시차를 두고 수집한 것인데, 동일한 화가의 그림이라 할 정도로 양식상 비슷한 면이 많다. 두 점의 <봉황도>에는 각각 상단에 구름과 태양, 오른쪽의 오동나무 등치, 그 아래에 한 쌍의 봉황과 더불어 아홉 마리의 새끼가 그려져 있다. 이런 그림을 일명 '九雛鳳圖'라고도 부른다. 1903년 경 로제티도 <봉황도> 한 점을 구입했는데,(도 9) 버나도의 <봉황도>(도 7)와 비교해 보면, 일부 소재의 위치만 바뀌었을 뿐 기본적인 화면 구성은 크게 다르지 않다.



도 7 <봉황도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 93×52cm, 스미소니안박물관  
 도 8 <봉황도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 90×52cm, 국립기메동양박물관  
 도 9 <봉황도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 크기 미상, 카를로로제티 수집

현존하는 봉황도를 보면, 화원화가와 민간화가의 숨씨가 확연히 구분된다. 화원화가의 그림으로 비교할 만한 것은 온양민속박물관의 <봉황도>이다.(도 10) 이 그림은 치밀한 세부 묘사, 단정한 선묘, 선명한 색감 등 뛰어난 장식성이 돋보인다. 완숙한 기량을 지닌 화원화가의 작품으로 짐작되며, 상류층에서 구매할 그림일 가능성이 높다. 즉, 버나도와 바라, 로제티가 수집한 그림은 이러한 화원양식을 모방하여 변용시킨 사례라는 점이 더욱 분명해진다. 외국인들이 수집한 민화가 단순화된 형태, 간략한 묘사로 되어 있지만, 무엇보다 화원화가들의 그림과 화면 구성이 닮은 점은 민간화가의 그림이 화원양식을 따랐음을 말해주는 단서이다. 화원양식의 봉황도가 두 외국인이 수집한 민화 봉황도의 범본이 되었다는 사실을 여기에서 확인할 수 있다.

버나도 등이 수집한 3점의 봉황도는 또 다른 민간양식으로 확산되는 과정에 영향을 주었다.



도 10 <봉황도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 134.5×106.6cm, 온양민속박물관  
 도 8 <봉황도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 90×52cm, 국립기메동양박물관  
 도 11 <봉황도>, 19세기, 종이에 채색, 88×47cm, 국립기메동양박물관  
 도 12 <봉황도>, 19세기, 종이에 채색, 105×60.7cm, 온양민속박물관

시전에 나온 민화 봉황도는 여러 민간화가들에 의해 모방 및 재생산되었다. 프랑스 국립기메동양박물관 소장의 <봉황도>(도 11)는 앞서 본 바라 수집본의 양식을 잇고 있으며, 선묘에 의한 윤곽은 분명하지만, 채색은 붉은 색조로 한정되어 있다. 민화를 그린 민간 화가들의 솜씨도 여러 단계가 있는데, 여기에서 민간화가의 손을 한 단계 더 거쳐 베껴 그린다면, 아마도 온양민속박물관의 <봉황도>(도 12)와 같은 그림이 될 것이다. 형식은 선례를 따랐지만, 색감이 단조롭고, 형태도 간략하여 장식 효과는 반감되었다. 민간 화가들의 봉황도를 보면, 성근 필치가 그대로 노출되었지만, 도상의 기본 전형을 벗어나지 않았다. 이는 앞 시기 그림의 모방을 통해 ‘전통 있는 그림’으로 인정받고자 한 무명화가들의 노력으로 이해된다.

## (2) 화조도

버나도와 바다가 각각 수집한 <화조도>(도 13)(도 14) 역시 같은 모본에서 나온 그림이라 할 만큼 도상이 매우 닮았다. 화면 아래쪽 바위 귀퉁이에 대나무, 동백, 그리고 한 쌍의 꿩을 그렸고, 위쪽으로 올라온 매화가지에는 참새 한 쌍이 앉았으며, 그 뒤편으로 둥근달을 배치하여 은은한 야경의 분위기를 연출하였다. 다분히 부부간의 사랑과 금슬, 다산을 상징하는 의미를 담은 그림이다. 이 그림 역시 민간 가옥의 안방 출입문에 붙이기에 알맞은 크기였을 것이다. 다른 그림들과 마찬가지로 여러 장을 한꺼번에 그리기 위해 일정한 정형에 맞추어 그린 듯하다. 이러한 대량 제작의 단서는 달을 표현한 방식에서도 포착된다. 달을 붓으로 선염하여 그리지 않고, 그 주변을 채색하여 달을 드러내었다. 특이한 것은 달이 그려진 주변에 물감을 분사하는 방

식으로 처리한 점이다. 19세기 이후의 민화 화조화에서 간혹 볼 수 있는 기법이며, 짧은 시간에 여러 점을 그리기 위해 고안한 방식이라 하겠다.

19세기에는 화원들이 장식적인 용도로 그린 궁중풍의 화조화가 널리 유행하였다. 특히 병풍으로 된 것이 많았으며, 화사한 색감과 장식적인 화면 구성에 길상의 의미를 담고 있어 상류층에서 주로 선호하였다. 공작, 꿩 등 다양한 한 쌍의 조류가 새끼와 함께 등장한다. 이러한 궁중양식은 버나도와 바라가 수집한 <화조도>가 모방한 대상이자 선행양식으로 간주할 수 있기에 먼저 살펴볼 필요가 있다.



도 13 <화조도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 92×52cm, 스미소니언박물관



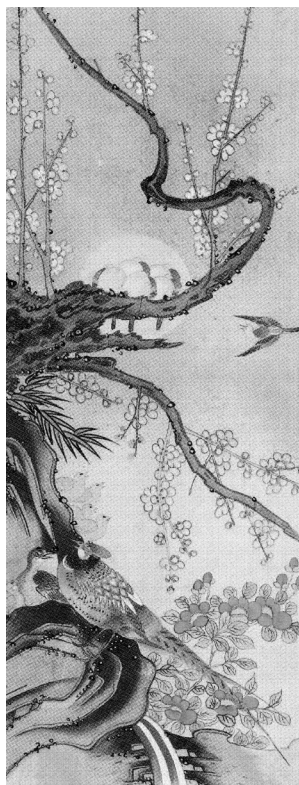
도 14 <화조도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 90.4×52cm, 국립기메동양박물관

민화 <화조도>(도 13, 14)와 유사한 형식의 궁중 병풍으로는 국립고궁박물관의 <화조도> 4폭 병풍을 들 수 있다.<sup>39</sup> 청록색조의 바위, 꽃과 새의 다채로운 색감이 우아하고 격조 높은 화조화의 세계를 보여준다. 단연 화원화가의 작품이며 왕실이나 상류층이 소장했던 그림이라는 데 의문이 없다. 국립고궁박물관의 또 다른 <화조도> 4폭 병풍도 조금 단조롭지만 함께 비교할 수 있는 대상이다. 이 두 점의 <화조도> 4폭 병풍에 그려진 그림 가운데 소재가 겹치는 한 폭이

<sup>39</sup> 『궁중서화 古宮書畫』(국립고궁박물관, 2013), pp. 73-74.

바로 꿩과 매화가 등장하는 그림이다.(도 15) (도 16) 궁중병풍의 화조와 민화 화조를 비교해 보면, 그 영향 관계를 수궁할 수 있다. 이러한 병풍에 실린 화원양식의 화조도가 바로 버나도 등이 수집한 <화조도>의 범본이 되었다는 추측은 가능하다고 본다.

버나도 등이 수집한 <화조도>는 화원들이 그린 화조도 병풍의 여러 폭 가운데 한 폭을 취한 뒤 그것을 모방하여 그린 것이다. 즉 국립고궁박물관의 <화조도> 병풍과 같은 병풍의 여러 점 가운데 한 폭을 고른 뒤, 그것을 단순화시키고, 규모를 줄여서 낱장으로 그린 것이 버나도와 바라가 구입한 <화조도>이다. 병풍형식의 <화조도>는 기본적으로 高價로 거래되었고, 중인층 이상이 그 구매자였을 것이다. 정교한 필치가 돋보이는 화원들의 그림과 이를 모방했지만 또 다른 미감을 지닌 민화와의 차이를 비교해 볼 수 있는 좋은 사례이다.



도 15 《화조도》, 4폭 병풍 中, 19~20세기 초, 종이에 채색, 각 134×49.9cm, 국립고궁박물관

도 16 《화조도》, 4폭 병풍 中, 19~20세기 초, 종이에 채색, 각 125.7×46.5cm, 국립고궁박물관

### 3. 계견사호와 책거리

鷄犬獅虎와 책거리 민화는 민간 가옥의 벽장문, 다락벽문, 창문 등에 붙였던 그림이다. 계견사호는 민간에서 주로 활용되었으며, 장식적 요소와 길상적 의미가 뚜렷한 그림이었기에 시전에서 인기리에 거래되었다. 책거리는 모든 계층에 걸쳐 폭넓은 수요층을 갖고 있었고, 그림도 계층별 차이가 컸지만 길상에 대한 바램은 큰 차이 없이 공유되고 있었다.

#### (1) 계견사호 그림

鷄犬獅虎란 닭·개·사자·호랑이가 한 세트를 이룬 그림으로 서울의 풍물을 읊은 『漢陽歌』(1844)의 기록에서 확인된다.<sup>40</sup> 계견사호는 18세기 기록에는 나오지 않으며, 19세기 이후 등장하여 다락벽에 붙이는 용도의 그림으로 소개되었다. 『한양가』가 1844년(헌종 10)에 간행되었으므로 이 기록 속의 계견사호 그림은 19세기 전반기의 시전에 나온 것으로 볼 수 있다. 현전하는 계견사호도는 19세 말 바라가 수집한 <계견사호>가 온전하게 전하며(도 17), 이외에 버나도와 20세기 초 로제티의 수집품에서도 확인된다.

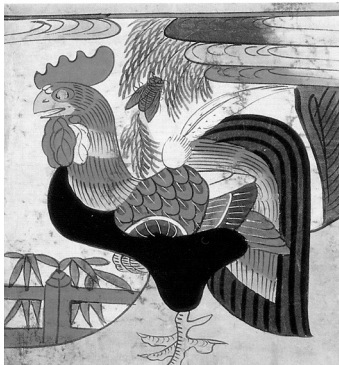
계견사호의 특징을 간단히 살펴보면, 닭[鷄]은 한 발로 땅을 딛고 선 측면의 모습을 그렸고, 배경이 간략히 들어가 있다. 닭의 형상을 단순화시켜 도인하듯 그렸으며, 색감과 조형성이 뛰어나다. 개[犬]는 앞발을 세우고 앉은 모양이다. 목에 줄목걸이와 장식물이 달려 있고, 배경에 오동나무가 그려져 있다. 사자[獅]는 네발로 선 동세에 부분적으로 火焰文이 들어가 있다. 사자를 獅豸로 보는 경우가 있는데, 해치가 되려면 외형상 머리에 뿔이 그려져 있어야 한다.<sup>41</sup> 또한 문헌에 ‘계견사호’라고 기록되어 있으므로 사자가 분명하다. 호랑이[虎]는 네발로 딛고 서있으며, 배경에 소나무가 그려져 있으나 까치는 그리지 않았다.<sup>42</sup> 계견사호의 호랑이는 까치호랑이와 계통이 다른 그림이다.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> 이외에도 春香傳의 『獄中佳人』에서 월매의 집에 걸린 그림을 묘사하는 부분에 ‘계견사호’가 등장한다. 정병모, 『민화』, 가장 대중적인 그리고 한국적인 (돌베개, 2012), pp. 210-211.

<sup>41</sup> 獅子와 獅豸 도상의 비교에 관해서는 임수영, 『朝鮮時代 獅子像의 圖像의 變化: 獅子와 獅豸의 관계성』, 경주대학교대학원 문화재학과 박사학위논문(2018. 2).

<sup>42</sup> 계견사호의 호랑이는 엘리자베스 키스가 그린 <신부>라는 그림의 배경에 붙어 있다. 약간 가려진 상태로 그렸는데, 뒤편의 소나무에 까치가 없어 계견사호의 한 폭인 사자임을 알 수 있다.

<sup>43</sup> 버나도의 수집품을 수록한 Houchins, Chang-su Cho, 앞의 책, p. 105에서 계견사호의 호랑이 자리에 까치호랑이를 편집해 넣어 짝을 맞추었는데, 이는 명백한 오류다. 여기에 들어간 호랑이는 원래 계견사호의 호랑이로 그린 것이 아니라 까치호랑이를 그린 것이다. 도상도 다르지만 그림의 크기도 완전히 다르다.



도 17 <계견사호>, 1888년경, 종이에 채색, 32×30cm, 국립기메동양박물관

『東國歲時記』의 입춘에 써 붙이는 春帖에는 닭과 개에 관하여 “닭 울음소리에 새해 덕이 들어오고, 개 짖는 소리에 묵은 해 재앙이 나간다(鷄鳴新歲德 犬吠舊年災)”라는 글귀가 있다.<sup>44</sup> 닭은 새해를 밝히는 덕의 의미가 있고, 개는 지난 한 해의 재앙을 말끔히 내보낸다는 뜻인데, 계견사호의 닭과 개 그림에도 함께 통용될 수 있는 의미로 읽힌다.

그런데 버나도와 로제티가 수집한 계견사호는 완전하지 못한 상태다. 버나도의 수집품에는 호랑이가 빠져 있고, 로제티가 수집한 <계견사호>의 사자는 사자가 아닌 기린의 도상이 들어가 있다.<sup>45</sup> 버나도의 경우는 호랑이 그림을 구입한 뒤 분실한 것이고, 로제티의 경우는 화가가 사자를 기린으로 착각하여 그렸거나, 계견사호에 관한 이해가 없었기에 사자 대신 기린이 포함된

<sup>44</sup> 홍석모 지음, 정승모 풀어줌, 『동국세시기』(풀빛, 2009), p. 40.

<sup>45</sup> 로제티가 수집한 <계견사호>의 獅子는 기본 형태가 사자와 다르다. 어깨에 화염문을 두르고 있으나 발굽 부분을 보면 사자가 아닌 기린 도상이 분명하다.

계견사호를 구매했을 수 있다. 버나도 등이 수집한 계견사호는 정방형의 화면에 그린 것으로 4점 모두 조형적 요소가 다채롭다. 동물의 고유한 특징도 잘 살렸지만, 각 그림마다 색감과 디자인적 요소가 참신하고 뛰어나다. 동일한 도상을 목판에 새겨 부적(符籙)처럼 찍어낸 그림으로 민간에 유행하기도 했다.

19세기말 계견사호 그림에 관한 기록이 중인 출신의 池圭植(1851~?)의 『荷齋日記』에 나온다. 지규식은分院에서 만든 각종 그림을 관청에 납품하는 상인이었다. 그가 쓴 1891년 7월의 일기에는 경기도 이천에 사는 친구 李天裕로부터 받은 짧은 편지를 옮겼는데, 내용은 두꺼운 장판지와 계견사호 그림을 서울에서 구하여 보내달라는 부탁이었다.<sup>46</sup> 계견사호가 서울 이외에도 널리 유행하였고, 장판지와 함께 부탁한 점은 집을 새로 짓거나 도배를 다시 한 뒤 벽장문 등에 붙였던 그림임을 짐작할 수 있다. 계견사호는 현재 버나도, 바라, 로제티가 수집한 것만이 전하고 있으며, 가옥의 벽면에 붙인 장식화로 쓰였기에 보존이 취약하여 오래 전해질 수 없었다.

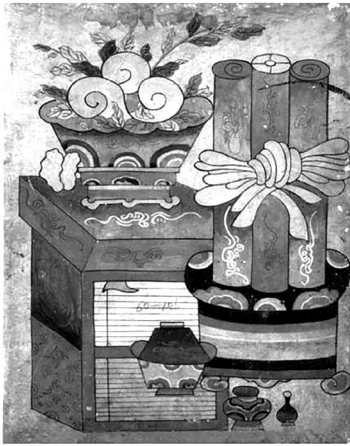
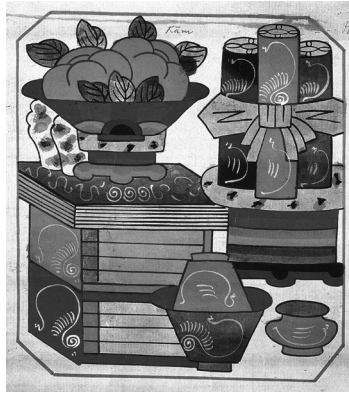
## ② 책거리 그림

버나도가 수집한 민화에는 책거리 소품 두 폭이 들어있다. 세로 34cm, 가로 30cm 크기, 정방형의 화면에 붉은색 선으로 테두리를 한 뒤 책과 기물을 그렸으며, 오방색의 색감이 장식적인 효과를 더해주고 있다. 이 《책거리》(도 18)는 1885년 무렵에 시전에 나온 것인데, 색감이 선명하고 보존이 잘 된 편이다. 1885년이면, 책거리를 그린 전문화가인 李亨祿(1808~1883이후)의 시대가 끝나고, 그의 뒤를 이은 후배 화가들이 활약하던 시기이다. 궁중양식의 책거리가 전문화가들에 의해 꾸준히 그려지던 때에 민간 수요의 소품 책거리가 시전에 나와 함께 거래되고 있었던 것이다.

버나도의 수집품 《책거리》에 그려진 공작 깃털, 산초가지, 복숭아, 문서꾸러미 등은 귀함과 출세, 장수의 의미를 담은 것이다. 예컨대 끈으로 묶은 문서 다발은 관직 임명장을 나타낸 것으로 높은 관직과 출세에 대한 소망을 의미하는 것으로 해석된다. 화원양식의 책거리 병풍이 대부분 상류층으로 들어갔다고 본다면, 버나도가 수집한 《책거리》는 크기나 화법으로 볼 때, 민간의 생활공간을 장식했던 그림이 분명하다.

버나도가 수집한 《책거리》 두 폭과 비교하여 살펴볼 대상은 국립민속박물관 소장의 두 폭 《책거리》이다(도 19). 크기가 가로 약 40cm, 세로 약 29cm로 버나도의 수집본 《책거리》와 큰

<sup>46</sup> 池圭植, 『荷齋日記』, 1891년(辛卯年) 7월 20일. “...李友天裕有書 角壯與鷄犬獅虎等畫 買送爲托...”



도 18 <책거리>, 19세기 후반, 종이에 채색, 각 34.5×30cm, 스미소니안박물관  
 도 19 <책거리>, 19세기 후반, 종이에 채색, 각 41.5×28.8cm, 국립민속박물관

차이가 없다. 여기에 그려진 소재도 포북문병, 문서다발, 포갑에 싸인 책, 복숭아 등으로 버나도가 수집한 《책거리》의 기물과 모티프도 유사하다. 국립민속박물관의 《책거리》는 버나도의 수집본 보다 단순화가 덜 진행된 형식이어서 1885년 이전에 제작되었을 수도 있다. 그런데 이 《책거리》는 창문의 안쪽면에 그림이 붙여진 채로 전하는데, 가옥의 창문에 붙이는 용도로 사용된 것이다.<sup>47</sup> 따라서 버나도가 수집한 《책거리》 두 폭도 짝을 이루어 민간 가옥의 작은 창문 등을 장식한 용도로 그려졌을 가능성이 크다.

<sup>47</sup> 『조선 선비의 서재에서 현대인의 서재로』(경기도박물관 책거리특별전 도록, 2012), p. 107.

책거리는 조선후기 및 말기의 왕실과 상류층으로부터 민간에 이르기까지 거의 모든 계층이 선호했던 그림이다. 궁중과 민화 책거리가 특히 많이 전하는 것은 그런 높은 선호도의 결과이다. 책거리 그림은 누가 그리고 소유했는가에 따라 화격의 차이가 크지만, 모든 계층이 책거리를 가까이 한 것은 도상의 의미가 계층을 초월할 만큼 보편적인 길상의 정서에 기반을 두고 있었기 때문일 것이다.

## IV. 서구인이 수집한 민화의 형식과 소비 공간

19세기 후반기의 서구인들이 수집한 민화는 화면의 형태에 따라 몇 가지 형식으로 나뉜다. 그림을 걸거나 붙일 집안의 방문이나 벽면의 빈 공간에 따라 화면의 크기가 결정되었고, 일종의 규격화가 진행되었다. 그렇다면, 생활장식화에 부합되는 민화는 누구의 집안, 어느 위치에 어떤 형태로 걸리거나 붙어서 소비되었던 것일까? 이 장에서는 버나도와 바라가 수집한 민화의 크기와 형식을 살펴보고, 그러한 형식의 민화가 민간의 가옥 안에서 어떻게 소비되었는가를 구한말에 촬영한 몇 장의 사진을 중심으로 살펴보기로 하겠다.

### 1. 민화의 형식

버나도와 바라가 수집한 민화는 대부분 단 폭짜리 그림이지만, 화면의 형태는 크게 세 가지 유형으로 나뉜다. 첫째, 화면의 세로 길이가 긴 종축형, 둘째 화면의 가로 길이가 긴 횡축형, 셋째가 벽장이나 창문에 붙였던 정방형이다. 종축형에는 앞장에서 살핀 〈까치호랑이〉, 〈봉황도〉, 〈화조도〉가 있고, 횡축형에는 뒤에서 살펴볼 〈십장생〉과 〈商山四皓圖〉 등이 포함되며, 정방형에는 〈계견사호〉와 〈책거리〉가 해당한다.

먼저 종축으로 된 민화는 크기가 세로 90~93cm 내외, 가로 52cm 정도이며, 그림마다 차이가 크지 않다. 20세기 초에 개인 가옥을 촬영한 사진을 보면, 종축형의 민화가 민가의 안채 방문에 붙여진 것을 보게 된다. 이와 같이 종축형의 민화는 실용적 공간의 크기에 맞추어 그려야만 원활하게 거래될 수 있었다. 즉 규격화된 화면이 통용되고 있었다. 정방형의 그림인 〈계견사호〉는 앞에서 살펴본 바 있듯이 가로·세로 길이가 약 30cm 정도여서 어디에 붙여도 무난한 크기였다. 〈책거리〉 또한 세로 34.5cm, 가로 30cm의 크지 않은 화면이어서 창문 등에 부착하기에 적합한 형태였다.

다음으로 살펴볼 횡축형의 민화는 바라와 로제티의 수집품에 포함되어 있다. 이 그림들은 걸거나 붙여야 할 벽면의 크기에 맞게끔 맞춤형으로 그린 것이다. 1888년 바라가 수집한 〈십장생도〉, 〈상산사호도〉와 1903년경 로제티가 수집한 〈瑞獸圖〉, 〈姜太公釣魚圖〉가 이러한 횡축 형식에 속한다. 십장생도는 종축 형식이 많지만, 바라가 수집한 〈십장생도〉(도 20)는 이를 횡축의 화면에 재구성하여 그린 것이다. 소나무와 언덕, 해, 구름, 학, 천도복숭아, 거북이 등이 매우 간략한 형태로 그려져 있고, 붉은색조가 강조되었다. 통도사 성보박물관에도 이와 같은 횡축의 〈십장생도〉가 전하는데, 이 그림 역시 집 안 특정 공간에 붙이고자 한 용도였다.<sup>48</sup> 이 〈십장생도〉와 유사한 화면 구성은 로제티가 수집한 〈瑞獸圖〉에서도 볼 수 있다.<sup>49</sup>

횡축에 故事의 이야기를 그린 예는 바라와 로제티가 수집한 〈상산사호도〉와 〈강태공조어도〉에서 살필 수 있다. 바라의 수집품 〈상산사호도〉(도 21)는 아래·위를 자른 소나무를 앞쪽에 배치하였고, 큰 바위 아래에서 바둑을 두거나 구경하는 네 신선으로 구성되어 있다.<sup>50</sup> 『한양가』에는 상산사호도에 관하여 “漢나라 商山四皓 葛巾野服 道人 모양, 네 늙은이 바둑 둘 제 濟世安民 經營이다.”라고 짧게 적혀 있다. 갈건야복에 바둑 두는 네 늙은이의 이미지는 바라가 수집한 〈상산사호도〉의 도상과 크게 다르지 않다. 신선의 존재가 ‘濟世安民’ 즉, 세상을 구하고 백성을 편안하게 한다는 의미로 읽혔음을 짐작하게 한다. 아마도 바라의 수집본 〈상산사호도〉 속에 담긴 의미도 이런 범주에 있었다고 본다.

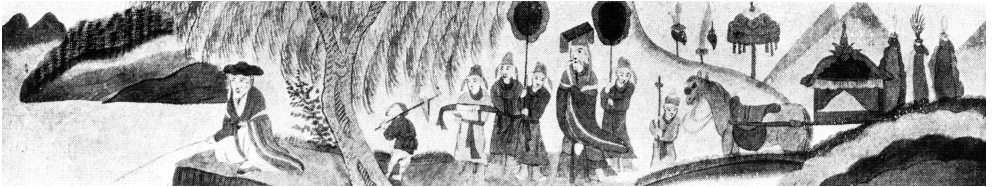
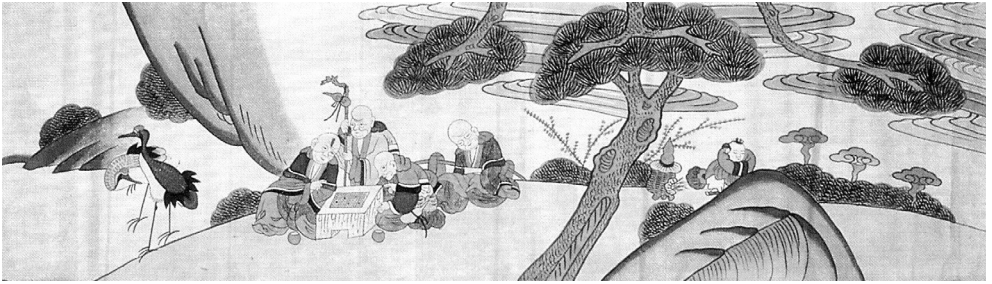
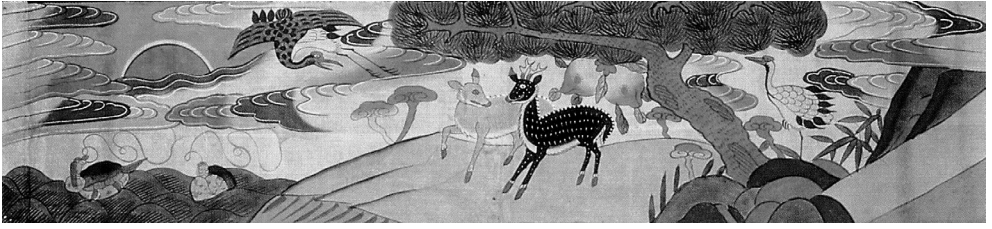
로제티가 수집한 〈강태공조어도〉(도 22)에는 낚시 대를 드리운 무심한 모습의 강태공에게 주나라 文王이 찾아오는 장면이다. 대부분 단시간에 그린 듯 묘사가 간략하고 소략하다. 이 강태공의 고사는 『한양가』에도 실려있어 19세기 전반기부터 유행한 민화의 주제였으나 로제티가 수집한 〈강태공조어도〉를 통해 20세기 초까지도 시전에서 생산되었음을 알게 된다.

여기에서 한 가지 떠오르는 의문은 서구인들이 서울에서 수집한 그림 가운데 병풍이 포함되지 않았다는 점이다. 민화풍의 그림이지만, 한 폭씩 여러 장을 그려서 병풍으로 만든 사례가 있을 수 있다. 이들의 수집품에서 병풍을 볼 수 없는 이유는 두 가지로 추론할 수 있다. 하나는 버나도와 바라가 민화를 수집한 곳이 영세한 시전의 좌판이거나 가게여서 낱장으로 된 그림만 팔고 있던 상황이었을 수 있다. 다른 하나는 병풍이 단 폭의 민화에 비해 비싼 값에 거래되었고,

<sup>48</sup> 정병모, 『무명화가들의 반란, 민화』(다함미디어, 2011), pp. 302-303.

<sup>49</sup> 로제티의 수집품인 〈瑞獸圖〉에 그려진 한 무리의 동물은 모두 사자를 그린 것으로 추측된다. 사진은 이돈수·이순우, 『꼬레아 에 꼬레아니(사진해설판)』(하늘재, 2009), p. 315.

<sup>50</sup> 商山四皓圖에 관한 종합적인 논문으로는 전효진, 『조선시대 사호도(四皓圖) 연구』, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문 (2017. 2).



도 20 <십장생도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 29×130cm, 국립기메동양박물관

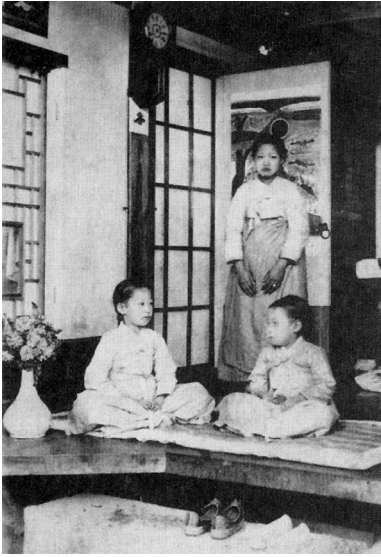
도 21 <상산사호도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 41×145cm, 국립기메동양박물관

도 22 <강태공조어도>, 19세기 후반, 종이에 채색, 크기 미상, 카를로로제티 수집

서구인 수집가들에게 병풍은 상류층의 소유물로 인식되었을 수 있다. 따라서 민속자료의 수집이라는 그들의 기준에 벗어난 것으로 판단하여 수집에서 제외되었을 수 있다. 버나도와 바라는 민화를 값비싼 미술품이 아니라 생활공간을 꾸미는 용도의 민속품으로 보았음을 우회적으로 살필 수 있는 부분이다. 그러나 수요자들에게 민화는 미술품이나 민속품의 구분이 중요하지 않았고, 오로지 길상의 의미가 담긴 장식그림으로서의 기능이 중요했다.

## 2. 민화의 소비 공간

민화는 민간 가옥에서 어떤 형태로 소비되었을까? 시전에서 민화를 구매한 뒤 집안에 걸거나 붙였던 공간은 어디였을까? 민화의 소비가 이루어진 공간은 민화를 둘러싼 제반 환경을 이해하는데 도움을 준다. 하지만 이를 확인할 수 있는 자료는 매우 미비하여 일부사례에 한정



도 23 <중산층 가옥의 내부>, 20세기 초 촬영

하여 살펴 볼 수밖에 없다. 민화의 소비 공간은 20세기 초에 촬영한 사진이나 그림 속에 남아 있다. 이러한 사진자료 등은 실제 생활공간 속에서 민화가 소비되는 양상을 어떤 기록보다도 구체적으로 예시해준다. 여기에 소개하는 사진은 대개 20세기 초에 촬영한 것이지만, 19세기 이전의 전통적인 민화의 소비 및 활용방식을 유추할 수 있다.

그렇다면, 버나도와 바라의 수집품인 <봉황도>와 <화조도>, 버나도의 수집품인 <십장생도> 등은 민간의 가옥 안 어느 위치에 걸렸을까? <중산층 가옥의 내부> (도 23)에서 보듯이 개인 가옥의 대청에서 안방으로 들어가는 방문 안쪽에 그림 한 점이 붙어 있다. 여기에 붙인 그림은 앞서 본 민화 <봉황도>(도 7)와 기본 구성이 같다. 사진 속의 그림은 사람에게 약간 가려져 있지만 드러난 부분만 보아도 홍축형의 십장생도나 麒麟圖 등과 호환할 수 있을 만큼 매우 유사하다.<sup>51</sup> 사진 속의 그림은 문을 닫으면 방 안에서 볼 수 있고, 열어두면 바깥에서도 볼 수 있다. 이 흑백 사진은 19세기말 시전에 나온 민화가 민간의 가정에서 어떻게 활용되고 있는가를 구체적으로 파악할 수 있는 자료이다.

그렇다면, 홍축형식의 그림은 어디에 붙였을까? 이번에는 바라가 수집한 <십장생도>와 <상산사호도>를 통해 살펴보자. 먼저 <십장생도>와 같은 그림이 걸렸던 공간은 영국인 여성화가 엘리자베스 키스(Elizabeth Keith, 1887~1956)가 그린 <한옥의 내부>(도 24)에서 확인된다.<sup>52</sup> <십장생도>와 같은 홍축으로 된 그림이 한 가옥의 안방 출입문 상단인 上引枋에 걸렸다. 홍축을 선택한 것은 벽면의 크기에 맞추기 위한 것인데, 이처럼 벽면을 장식할 壁付用 그림으로 민화가 인기를 끌었다. 엘리자베스 키스의 그림 속 상인방에 붙인 그림은 선명하지 않지만, 자세히 보면 바라가 수집한 <십장생도>와 매우 유사하다.<sup>53</sup> 엘리자베스 키스가 이 그림을 그린 시점

<sup>51</sup> <도 23>의 흑백사진 속 방문에 붙어 있는 민화를 정병모 교수는 麒麟圖로 보았다. 사진 속 민화에 보이는 부분만 가지고 추측한다면, 기린도와 봉황도, 십장생도로 보아도 무방하겠다. 정병모, 앞의 책(2012), p. 35.

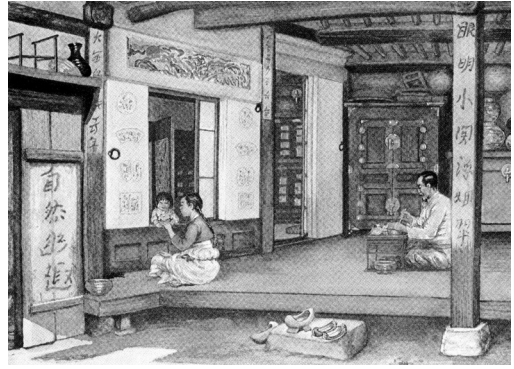
<sup>52</sup> 엘리자베스 키스 등, 『영국화가 엘리자베스 키스의 토리아 1920~1940』(책과함께, 2007), pp. 62-63.

<sup>53</sup> 정병모, 앞의 책(2011), pp. 301-304.

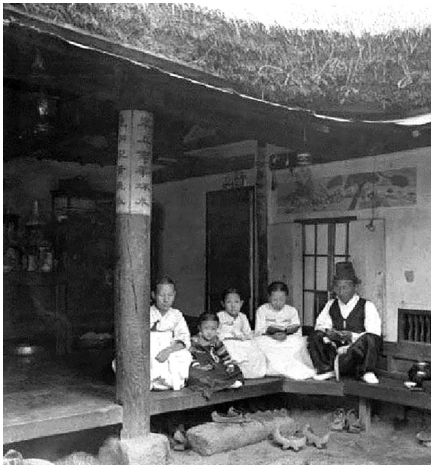
은 1920년대로 추측되는데, 이는 20세기 전반까지도 상인방에 횡축형식의 민화가 지속적으로 붙여져 활용되었음을 알려준다.<sup>54</sup>

또 하나의 횡축형식인 <상산사호도>는 어떠했을까? 1901년에 어느 민간 가정을 촬영한 <중산층 가정>(도 25)에 집안의 벽면에 붙인 그림 한 점이 보인다. 이 그림을 자세히 살펴본 결과 바라가 수집한 <상산사호도>와 같은 종류의 그림으로 확인

되었다. 같은 그림을 대량으로 그려서 시전에 내놓았던 상산사호도는 샤를 바라가 한 점을 수집했고, 또 한 점은 약 10여년 뒤 이 사진 속 집안의 벽면에 붙었던 것이다. 앞서 본 엘리자베스 키스의 그림처럼 실내의 빈 공간을 활용한 경우와 같은 사례이다. 엘리자베스 키스의 그림과 흑백 사진은 구한말의 민화가 민간의 생활공간 속에서 어떻게 소비되고 있었는가를 그대로 적시해주고 있다.



도 24 <한옥의 내부>, 1920년대, 엘리자베스 키스 그림



도 25 <중산층 가정>, 1901년 촬영

고 있다. 전통적인 개념으로 본다면, 橫軸은 두루마리 형태로써 한쪽은 펴고 다른 한쪽은 말면서 감상하는 것인데, 이것을 한 눈에 볼 수 있는 형식으로 만들어 '횡축'이라 이름 붙인 것이다. 민간에서만 볼 수 있는 생활장식화의 대표적인 한 형식이라 할 수 있다.

19세기 후반기의 시전에 나온 민화는 민간의 가옥 내부에서 활용할 수 있도록 크기가 어느 정도 규격화되어 있었다. 이를 구한말 민간의 생활상을 촬영한 사진과 연결 지어 비교해 봄으로써 민화가 어떤 공간에서 어떠한 형태와 의미로 기능을 했고, 또 소비되었는가를 밝힐 수 있었다.

<sup>54</sup> 집안을 장식한 민화류는 1930년대까지 지전을 중심으로 활발히 유통되었으며, 도배지와 함께 사용되기도 했다. 홍선표, 앞의 논문 (2016), pp. 491-492.

## IV. 맺음말

조선말기 종로와 광통교에 매물로 나온 민화 가운데 지금까지 전하는 사례는 극히 드물다. 버나도와 바라, 로제티가 수집한 그림을 통해 당시의 시장에 나온 민화의 실상을 자세히 살필 수 있었다. 실제로 생활공간을 장식했던 민화는 보존에 취약하여 그 현상을 유지하며 오래도록 전해지기 어려웠다. 구한말에 외국인들이 수집하여 자국의 박물관으로 보낸 그림들에서 우리는 당시의 민화를 그 모습 그대로 확인할 수 있다. 서구인들이 수집한 민화는 시전에 나온 민화의 원형을 가감 없이 전해주는 기준작이라는 데 의미가 있다. 제작연대를 알 수 있는 紀年作은 아니지만, 시전에서 판매된 연대를 확인할 수 있어 비교의 기준이 되는 기준작으로 간주해도 무리가 없을 것이다. 조선말기 민화의 확산과 변화 등을 이야기하려면 많은 기준작의 확보가 필수적이다.

19세기 후반기에 한국의 민족학 자료를 수집하기 위해 방문한 서구인들은 상류층이 누린 예술품 보다 민속유물에 관심을 두었고, 이 때문에 민화가 그들의 수집 대상이 될 수 있었다. 서구인들이 수집한 민화는 당시 서울의 시전에 나왔던 그림이라는 데 공통점이 있으며, 당시 가장 대중적인 인기를 끌며 폭넓은 고객층을 확보한 그림들이다.

버나도 등 외국인 수집가들이 민화를 수집한 시기는 그 그림들이 제작된 시기로 보아도 큰 변수가 없을 것이다. 당시 시전의 민화는 古畫가 아니라 그리는 즉시 매물로 나와 유통되어야 했기 때문이다. 이처럼 수집 시기가 분명한 민화는 기년작에 준하는 기준작으로 다룰 수 있다. 그런데, 시전의 그림들은 화원양식을 모방하거나 따른 사례가 많았다. 대체로 세련된 기량을 갖춘 화원들의 그림을 베끼거나 재구성하여 그렸으며, 이러한 화원 그림의 민간화는 서울의 중앙 시전에서 뚜렷이 찾아볼 수 있는 현상이다. 즉, 형태의 유사함을 보면, 특정 범본을 두고 그것을 반복적으로 베껴 그린 뒤 시전에 내놓은 것이 된다.

버나도와 바라, 로제티가 수집한 민화는 전문 화원화가의 수준은 아니지만, 완전한 아마추어 화가의 솜씨로도 보기 어렵다. 즉, 대량으로 그려내기 위해 일정한 틀에 맞추어 반복적으로 그려낸 그림들이다. 비교적 저렴한 가격으로 대중들의 수요에 맞추어 그린 이러한 민화는 민간화가들이 공동으로 작업하는 작업장에서 제작되었을 것으로 추측된다. 카를로 로제티는 자신이 시전에서 수집한 민화를 ‘복제품’이라 불렀다. 이는 하나의 본을 갖고 여러 장으로 그려낸 대량 생산의 산물임을 말한 것이다. 특히 로제티가 한국의 어느 집이나 같은 그림들이 걸려 있다고 한 것도 같은 맥락이다. 버나도와 바라의 수집품이 그렇듯이 동일한 유형의 그림이 대량으로 나왔다는 것도 이러한 사실과 부합된다.<sup>55</sup>

버나도와 바라, 로제티가 수집한 민화는 1885년에서 1903년 무렵 서울의 종로와 광통교 일대의 시전에 나온 민화들이다. 당시 시전에서 판매된 그림은 주로 실내외의 출입문에 붙여 공간을 장식하거나 감상한 종류가 가장 많았다. 이는 민간의 생활공간 속에 자리 잡은 그림들이며, 민간에서 선호한 민화의 형태를 이해하는데 도움을 주는 자료이다. 병풍보다 단 폭의 그림이 많았다는 것은 민간의 수요와 소비 형태를 잘 대변해 준다. 버나도 등이 수집한 약 130년 전의 민화는 기준작에 의한 민화연구의 필요성과 더불어 우리 민화에 대한 객관적인 접근의 출발점이자 조선말기 민화의 실상을 조명하는데 많은 시사점을 제공해 주고 있다.

**\*주제어(key words)**\_민화(民畵, folk painting), 생활장식화(生活裝飾畵, Decorative painting), 밥티스 버나도(Baptise Bernadou), 샤를 바라(Charles Varat), 카를로 로제티(Carlo Rossetti), 광통교(廣通橋, Gwangtonggyo Bridge), 까치호랑이(Magpie and Tiger), 봉황도(鳳凰圖, Phoenix), 계견사호(鷄犬獅虎, Painting of a Rooster, a Dog, a Lion, and a Tiger)

■ 투고일 2018년 9월 8일 | 심사개시일 2018년 9월 17일 | 심사완료일 2018년 10월 3일 ■

---

<sup>55</sup> 카를로 로제티 저, 윤종태·김운용 譯, 앞의 책, pp. 62-63.

## 참고문헌

### 1. 사료

『京都陳雜誌』, 柳得恭.

『東國歲時記』, 洪錫謨.

『東國輿地備攷』.

『五洲衍文長箋散稿』, 李圭景.

『荷齋日記』, 池圭植.

『漢陽歌』, 閑山居士.

### 2. 한국어 문헌

강관식, 『조선 후기 궁중화원 연구(상)』, 돌베개, 2001.

강명관, 『한양가』, 신구문화사, 2008.

경기도박물관, 『조선 선비의 서재에서 현대인의 서재로』, 2012.

국립고궁박물관, 『궁중서화 古宮書畫』, 2013.

국립문화재연구소, 『프랑스 국립기메동양박물관 소장 한국문화재』, 1999.

권형인, 『조선 후기 봉황도(鳳凰圖) 연구』, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2018. 2.

바라·샤이에 롱 지음, 성귀수 옮김, 『조선기행』, 눈빛, 2001.

손영옥, 『미국 스미소니언박물관 소장 버나도(Bernadou)·알렌(Allen)·주이(Jouy) 코리안 컬렉션에 대한 고찰—  
‘The Bernadou, Allen and Jouy Corean Collections in The United States National Museum’을 중심으로—』, 『민속  
학연구』 38, 2016. 6.

신상철, 『19세기 프랑스 박물관에서의 한국미술 전시 역사: 샤를르 바라(Charles Varat)의 한국여행과 기메박  
물관 한국실의 설립』, 『한국학연구』 45, 2013. 6.

신선영, 『箕山 金俊根 繪畫 研究』, 한국학중앙연구원 한국학대학원 미술사학전공 박사학위논문, 2011. 9.

안휘준, 『우리민화의 이해』, 『꿈과 사랑—매혹의 우리민화』, 호암미술관, 1998.

엘리자베스 키스 등, 『영국화가 엘리자베스 키스의 토리아 1920-1940』, 책과함께, 2007.

윤진영, 『조선중·후기 호랑이그림(虎圖)의 유형과 도상—기년작을 중심으로』, 『藏書閣』 28, 2012. 12.

\_\_\_\_\_, 『조선말기 궁중양식의 장식화와 유통의 확산』, 박정혜 외 3인, 『조선 궁궐의 그림』, 돌베개, 2012.

\_\_\_\_\_, 『19세기 광통교에 나온 민화』, 『광통교 서화사』, 서울역사박물관, 2016.

윤열수, 『한국의 민화』, 『吉祥 우리 채색화 걸작전』, 가나아트, 2013.

이돈수·이순우, 『포레아 에 포레아니(사진해설판)』, 하늘재, 2009.

- 이주현, 『독일인이 본 근대 한국-독일 민속박물관의 한국유물 수장양상-』, 『한국근현대미술사학』 22집, 2011.
- 임수영, 『朝鮮時代獅子像의 圖像的變化: 獅子와 獅鬚의 關係性』, 경주대학교대학원 문화재학과 박사학위논문, 2018. 2.
- 정병모, 『무명화가들의 반란, 민화』, 다홀미디어, 2011.
- \_\_\_\_\_, 『민화 용호도의 도상적 연원과 변모양상』, 『講座美術史』, 2011.
- \_\_\_\_\_, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』, 돌베개, 2012.
- 카를로 로제티 저, 윤종태·김운용 역, 『꼬레아 꼬레아니』, 서울학연구소, 1996.
- 피에르 감봉, 『국립기메동양박물관 소장 한국문화재 소장품』, 『프랑스 국립기메동양박물관 소장 한국문화재』, 국립문화재연구소, 1999.
- 하오친스 창수(Houchins, Chang-su), 『스미소니안 미국립민속박물관 한국 민화』, 『미술자료』 30, 1982.
- \_\_\_\_\_, 『蕃於道』와 金弘道の 風俗畫帖, 『美術資料』 29, 1981. 12.
- 홍석모 지음, 정승모 풀어씀, 『동국세시기』, 풀빛, 2009.
- 洪善杓, 『朝鮮後期繪畫의 새 경향』, 『朝鮮時代繪畫史論』, 文藝出版社, 1999.
- 홍선표, 『치장과 액막이 그림-조선민화의 새로운 이해』, 『미술사의 정립과 확산』 1권, 향산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집 간행위원회, 2006.

### 3. 서양어 문헌

- Carlo Rossetti, *Corea e Coreani*, Bergamo; Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904.
- Houchins, Chang-su Cho, *An Ethnography of the hermit Kingdom-The J. B. Bernadou Korean Collection(1884-1885)*, Washington: Asian Cultural History Program Smithsonian Institution, 2004.

## 국문초록

19세기 초 신흥부유층의 부상과 더불어 민화의 소비계층이 늘어나면서 종로와 광통교 일대의 시전에 그림을 판매하는 가게가 들어섰다. 19세기 중엽의 『한양가』에는 당시 시전의 그림 가게에 나온 다양한 민화의 화제들이 소개되어 있다. 민화의 수요와 공급이 증가하면서 거래가 활발해진 결과이다. 오늘날 19세기로 편년되는 수많은 민화가 전하지만, 당시 시전에 나온 민화가 어떤 그림인지 확증할 수 있는 자료는 접하기 어렵다.

19세기 후반기에는 민족학 자료를 수집하기 위해 조선에 온 서구인들이 다량의 민화를 수집했다. 대표적인 인물이 1885년에 처음으로 민화를 수집한 미국인 밥티스 버나도(J. B Bernadou), 1888년에 조선에 온 프랑스인 샤를 바라(Charles Varat), 20세기 초에 민화를 수집한 이탈리아인 카를로 로제티(Carlo Rossetti) 등이다. 이들은 민화를 서민층의 생활풍속과 관련된 자료로 보고서 수집했다. 그들이 수집한 민화는 이후 프랑스 국립기메동양박물관과 미국 스미소니언박물관으로 각각 들어갔다. 그로부터 130년이 지난 지금 그 수집품들은 19세기말 서울의 시전에 나왔던 민화의 모습을 생생하게 살필 수 있는 실증자료이다.

본 논문에서는 당시 서양인들이 수집한 민화 가운데 비교의 기준이 명확한 주요 그림만을 선별하여 살펴보았다. 먼저 〈까치호랑이〉는 시전에 나온 기록은 없지만, 버나도와 바라의 수집품을 통해 활발하게 유통된 민화임을 알 수 있었다. 까치호랑이의 도상은 화원화가들의 양식을 민간 화가가 모방하면서 민화로 변용시킨 사례이다. 〈봉황도〉와 〈화조도〉도 궁중양식에 근거하여 민간 화가들이 민화풍으로 소화해 낸 그림이다. 계건사호는 실내의 벽장 등을 장식하는 용도의 그림으로 『한양가』에도 실려 있다. 책거리는 상류층에서 선호했지만, 동시에 소박한 형태의 책거리가 시전에서 팔리고 있었다. 이와 같이 시전에 나온 민화는 화원양식을 모방하거나 따른 사례가 많았다. 세련된 화원들의 그림을 베껴거나 재구성하여 그린 사례가 대부분인데 이 그림들을 통해 민화의 저변확대가 어떻게 이루어졌는지를 확인할 수 있었다.

서양인들이 수집한 민화의 장황형식과 그에 따른 소비 공간도 함께 살펴보았다. 종축형식의 그림은 주로 집안의 방 출입문에 붙여서 활용하였고, 정방형의 계건사호 등은 벽장문이나 창문 안쪽에 붙여서 장식하였다. 횡축형은 집안의 방 출입문 위쪽 상인방에 붙이는 용도였고, 일정한 크기에 맞춰서 그린 것이다. 이렇게 민화를 집안에 붙이고 걸어둔 곳은 곧 민화의 소비 공간이 되는데, 20세기 초에 촬영한 사진과 그림 속에서 그러한 현장을 확인할 수 있다. 이러한 사진 자료는 실제 생활공간 속에서 민화가 소비되는 양상을 어떤 기록보다도 구체적으로 제시해준다. 버나도 등이 수집한 약 130년 전의 민화는 우리 민화에 대한 객관적인 연구의 출발점이며, 이를 통해 기준작에 의한 민화 연구의 필요성과 조선말기 민화의 구체적인 실상을 확인할 수 있었다. 나아가 이 연구는 궁중회화와 민화의 관계를 정리하여 19세기에 다양하게 전개된 민화의 위상을 재정립하는 데 기여할 수 있을 것이다.

## Western Collection of Folk Painting from the Late Joseon Period

Yun, Chin yong\*

In the early nineteenth century the licensed stores around Jongno and the Gwangtonggyo Bridge, called *sijeon*, began to embrace shops selling paintings. The establishment of the art stores owed much to an increased demand of Minhwa or Korean folk painting, along with the rise of the *nouveau-riche*, in the period. A mid-nineteenth-century lyric “Hanyang-ga” introduces a variety of pictorial subjects while describing folk paintings from the market: the diversification reflects a greater demand and supply as well as burgeoning transactions of Minhwa. Although a large number of folk paintings dating nineteenth century survive today, unfortunately they rarely provide concrete evidence as to what kind of Minhwa the art stores of the period dealt in.

In the late nineteenth century a wealth of folk paintings flew into the hands of Western collectors, who visited Joseon for the sake of ethnographic materials. Notable figures include J. B. Bernadou (1858~1908) from the United States who began collecting Minhwa in 1885, Charles Varat (1842~1893) from France who arrived in Joseon in 1888, and Carlo Rossetti (1786~1948), an Italian collector of the early twentieth century. They brought together folk painting as visual materials displaying the local life and customs of the common people. And yet their collections, now in the Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris or in the museums of the Smithsonian Institution, USA, serve as valuable assets to demonstrate what type of Minhwa the market of late nineteenth Seoul traded in.

This essay examines a select of paintings from the Western collections that bear a possibility

---

\* Researcher, The Academy of Korean Studies

of cross-checking. First, *Magpie and Tiger* turns out to have been one of the popular Minhwa as Bernadou and Varat alike purchased, albeit no record as to its trade in the market. The magpie and the tiger are the iconography into which local painters have transformed, and mimicked, what court painters had stylistically established. Likewise, *Phoenixes and Birds and Flowers* are based on court styles. A group of a rooster, a dog, a lion, and a tiger, which “Hanyang-ga” mentions, is a painting to decorate built-in closets. Chaekgeori, or painting of scholar’s accoutrements, was favored by the upper class, but its mediocre versions sold well in the market. It is remarkable that many paintings in the market imitated, or attempted to emulate, court painting style: they in general copied or reconstructed the refined prototypes by court painters. In other words, the paintings from the market in Seoul show how Minhwa expand its horizon.

This paper also looks into formats of Minhwa and their uses. Vertical formats were primarily for the entrance of rooms, and the square paintings of the four animals for either closet doors or the inner side of windows. Tailored at a fixed rate, horizontal formats were in use of adorning the lintel above a room door. Such domestic uses of folk paintings are illustrated in photographs and pictures from the early twentieth century.

The photographic images show, more clearly than any other literary sources, how folk paintings were used in the actual living space. The collections of Bernadou and the like-minded make it possible to begin substantial studies on Korean folk painting. They speak to the cultural milieu of Minhwa from the late Joseon period, calling for the need of more systematic examinations on it. Eventually this study will contribute to define anew the historical status of Minhwa, which developed into diverse ways over the nineteenth century, especially through an articulation of the relationship between the court and folk paintings.