

논단

가톨릭대학교 인간학연구소

『인간연구』 제59호

(2026/여름)

제1저자: wxy289328107@163.com

교신저자: kangandme@naver.com

조선후기 풍속화에 드러나는 여성에 대한 기억의 형성

王笑瑜(성균관대학교 · 유학동양한국철학과 · 박사)

손한빈(경기대학교 · 동아시아예술연구소 · 연구원)

<https://doi.org/10.21738/JHS.2026.8.59.207>

I. 서론

■ 조선시대 풍속화는 전통적으로 일상생활을 사실적으로 재현한 장르로 이해되어 왔으며, 동시에 특정 주체를 선택하여 ‘시각적 기억’으로 구성한 이미지이기도 하다. 특히 풍속화 속 여성 이미지는 여성이 ‘볼 만한 대상’으로 구성되는 동시에, ‘기억될 수 있는 대상’으로 재편되는 과정을 보여주는 중요한 자료라 할 수 있다.¹

조선후기 풍속화와 여성상 연구는 사회적·문화적 변화, 여성 이미지의 표현 방식, 그리고 미인도와 기녀를 둘러싼 시선과 미의식 문제를 중심으로 진행되었다.² 특히, 조규희(2022)는 조선 사회에서

1 본 논문은 이러한 문제를 ‘문화기억’이라는 개념을 통해 접근하고자 한다. 이는 Astrid Erll의 문화기억론, 특히 ‘Media and Memory’ 논의와 연결된다. Erll에 따르면 문화기억은 매체를 통해 형성되며, 매체는 과거를 중립적으로 전달하는 수단이 아니라 특정한 방식으로 기억을 구성하고 순환시키는 장치이다.(Astrid Erll, “Media and Memory”, in Astrid Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan UK, 2011.) 이러한 관점에서 조선후기 풍속화는 여성과 비엘리트층의 삶을 단순히 재현한 것이 아니라, 특정한 시각적 형식 속에서 선택·배열하여 기억 가능한 이미지로 구성한 매체로 이해될 수 있다.

2 먼저 풍속화를 사회·문화적 변화의 산물로 파악한 연구로서, 이태호는 조선후기 풍속화를 단순한 일상 재현이 아니라 시대 변화가 반영된 시각자료로 보았다. 그는 윤두서·조영석에서 김홍도, 신윤복으로 이어지는 흐름 속에서 풍속화의 내용이 ‘노동 중심의 생활 풍속’에서 ‘도시 유흥 풍속’으로 변화한다고 분석하였다. 특히 초기에는 가사노동과 경제활동에 종사하는 여성들이 주로 등장하는 반면, 신윤복에 이르면 놀이와 유흥을 즐기는 여성들이 중심을 이루며 보다 주체적이고 활발한 모습으로 나타난다고 보았다. 이러한 관점은 여성상이 사회 구조 변화와 긴밀히 연관되어 있음을 보여준다.(이태호, 『조선후기 풍속화에 그려진 여속(女俗)과 여성의 미의식(美意識)』, 2009년도 한국미용학회 제32회 추계학술대회, 2009년 12월 12일, 건양대학교, 11~29쪽.)

다음으로 여성 이미지의 유형과 표현에 주목한 연구들이 있다. 강수경은 풍속화를 사실성과 기록성을 지닌 장르로 규정하면서 여성 이미지를 노동, 일상, 유흥, 춘의의 범주로 구분하였다. 또한 사대부 화가인 윤두서·조영석의 작품에서는 여성의 삶이 주로 가사노동과 일상 풍속에 한정되어 나타나는 반면, 김홍

본래 고관대작 남성이 회화의 주된 재현 대상이었으나, 선조대를 전후해 여성과 하층민이 점차 그림 속 주요 인물로 등장하기 시작했다고 설명한다. 이러한 이미지의 등장은 여성과 하층민에 대한 새로운 공감과 인식을 형성하는 데 기여하였다고 보았다.³

그러나 풍속화에 재현된 여성 이미지가 어떠한 일련의 선택과 시선의 과정을 거쳐 문화기억의 대상으로 형성되었는지를 규명한 연구는 아직 미진한 실정이다. 이에 본고는 조선 후기 풍속화 속 여성을 ‘노동하는 여성’과 ‘미적·욕망의 대상이 된 여성’으로 구분하여, 여성 이미지가 어떠한 기억과 재현의 구조 속에서 형성되었는지를 문화기억의 관점에서 살펴보고자 한다.

특히 윤두서와 조영석의 작품에서 여성은 노동과 가사의 주체로 재현되는 반면, 김홍도와 신윤복에 이르면 여성의 경제활동과 유

도 · 김득신 · 신윤복 등 화원 출신 화가들에 의해 여성 표현의 범위가 확대되었다고 보았다.(김수경, 『조선 후기 풍속화 여성 이미지 연구』, 석사학위논문, 한남대학교 교육대학원, 2008.)

김신미와 이은정 역시 김홍도와 신윤복의 비교를 통해 여성상 차이를 분석하였다. 이들은 김홍도의 풍속화가 서민 여성의 노동과 생활을 중심으로 한 반면, 신윤복의 풍속화는 기녀, 지방문화, 남녀 애정 등 유흥적이고 관능적인 주제를 강조한다고 보았다. 특히 이은정은 동일한 일상 공간을 다루더라도 신윤복의 작품에서 여성 신체가 보다 노골적이고 성적으로 제시된다고 지적하였다. 이러한 연구들은 조선 후기 풍속화 속 여성상이 작가의 계층적 배경과 화풍에 따라 다르게 구성된다는 점을 밝혔다는 데 의의가 있다.(김신미, 『조선 후기 풍속화에서의 여성 표현에 대한 연구』, 석사학위논문, 강원대학교 교육대학원, 2012.; 이은정, 『조선 후기 풍속화의 여성 표현 연구』, 석사학위논문, 동국대학교 대학원, 2011.)

한편 여성인물화와 미인도 연구는 여성 이미지의 성격을 보다 구조적으로 해석하였다. 권귀민은 조선 후기 여성인물화를 사회경제적 변화와 미술시장 형성 속에서 이해하며, 여성 이미지의 제작과 유통이 확대되면서 시각적 소비 대상으로 기능하게 되었음을 지적하였다. (권귀민, 『조선 후기 여성인물화의 표현기법에 관한 연구』, 박사학위논문, 원광대학교 대학원, 2018.) 임미현은 미인도를 동아시아 미인도 전통 속에서 파악하면서, 그것이 특정 인물이 아닌 시대가 요구하는 ‘이상적 여성상’을 반영한 회화이며, 점차 감계적 기능에서 벗어나 감상과 완상의 대상으로 변화했다고 보았다. 특히 18~19세기에 이르면 미인도는 남성 관람층의 욕망을 충족시키는 시각 이미지로 자리 잡았다고 분석하였다.(임미현, 『조선 후기 미인도 연구』, 박사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 2019.)

또한 엄소연은 신윤복 풍속화에 나타난 기녀 이미지를 ‘이미지 텔링’이라는 개념으로 해석하면서, 기녀 이미지는 현실의 단순한 재현이 아니라 작가의 의도와 사회적 코드에 의해 재구성된 시각적 메시지라고 보았다. 이는 여성 이미지가 단순한 존재가 아니라 의미화되고 이야기화되는 과정 속에서 형성된다는 점을 강조한다.(엄소연, 『惠園 申潤福의 風俗畫에 나타난 妓女의 이미지 텔링(image telling)』, 『동방문화학』, 64(2015), 143~166쪽.)

3 조규희, 『조선 최초의 방계 혈통 국왕, 선조(宣祖)와 그림 속 주인공이 된 여성과 하층민: 풍속화 이해를 위한 시론』, 『미술사와 시각문화』, (30)2022, 58~91쪽.

흥, 미의식과 욕망 등이 더욱 두드러지게 시각화된다.⁴ 이를 분석하여 풍속화가 여성과 일상을 문화기억의 대상으로 확장하는 동시에, 그 기억 역시 특정한 시선 속에서 구성되었음을 밝히고자 한다.

II. 노동하는 여성: 규범적 재현과 관음적 시선의 양면성

1. 규범적·이상적 노동 여성: 윤두서와 조영석

조선후기 풍속화의 형성은 18세기 전반 공재 윤두서(恭齋 尹斗緒, 1668~1715)와 관아재 조영석(觀我齋 趙榮祐, 1686~1761) 같은 문인화가들의 작업에서 중요한 출발점을 찾을 수 있다. 윤두서와 조영석의 작품에서 여성은 생산활동과 가사노동의 주체로 등장하며, 이는 조선 후기 풍속화가 여성의 노동과 일상을 시각적 재현의 영역으로 포착하기 시작했음을 보여준다.⁵ 기록실천의 관점에서 볼 때, 이러한 여성 이미지는 기존 기념회화가 포착하지 않았던 민간 여성과 비엘리트층의 일상을 새로운 시각적 기록의 대상으로 편입시킨 사례라 할 수 있다.

윤두서의 〈채애도(採艾圖)〉: 나물 캐는 여인〉은 산야에서 나물을

4 이태호, 「조선후기 풍속화에 그려진 여숙(女俗)과 여성의 미의식(美意識)」, 『한국미용학회 학술발표논문집』, 2009, 11~29쪽. 윤두서와 조영석의 작품에서 여성은 주로 노동과 가사활동의 주체로 재현되는 반면, 김홍도와 신윤복의 작품에서는 여성의 경제활동, 놀이와 유희, 나들이, 남녀 관계, 복식과 미의식 등 보다 다양한 삶의 양상이 시각화된다. 선행 연구 역시 조선후기 풍속화가 윤두서·조영석에서 출발하여 김홍도에 이르러 조선적 전형을 형성하고, 신윤복에 이르러 도시적 유희와 여성 표상이 더욱 두드러진다고 지적해 왔다. 이러한 변화는 단순한 양식의 변화가 아니라, 무엇을 기억 가능한 이미지로 남길 것인가에 대한 시선의 이동을 반영한다.

5 이태호, 「조선후기 풍속화의 발생과 문인화가의 속화」, 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996, 136~286쪽.



[그림 1] 윤두서, 〈採艾圖: 나물 캐는 여인〉, 《尹氏家寶》, 18세기 초, 모시에 수묵, 30.4×25cm, 개인 소장.

캐는 여성들의 노동 장면을 담은 회화이다. 화면 속 여성들은 더 이상 산수의 부수적 존재가 아니라 노동의 주체로 등장하며, 허리를 굽혀 나물을 캐는 자세와 망태기, 수건 등의 묘사는 여성의 일상적 노동을 구체적으로 보여준다. 그러나 화가는 노동의 고단함보다 여성의 우아한 자태와 분위기를 강조한다.

경사진 비탈에서 일하면서도 여성들의 자세는 여유롭고, 뒤돌아선 여성의 몸짓과 훑날리는 옷자락은 관람자에게 은근한 시선을 보내는 듯한 인상을 준다.⁶ 또한 바구니 안에 채집된 나물이 거의 보이지 않는다는 점은 화가의 관심이 노동의 결과물 자체보다 여성의 몸짓과 화면이 만들어내는 시각적 정취에 더 기울어 있었음을 보여준다. 특히 허리에 감아 입는 치마 부분은 다른 요소에 비해 훨씬 세밀하고 질은 필묵으로 처리되어 있어, 화가가 여성의 신체와 복식의 형태감을 의식적으로 강조하고 있음을 드러낸다.

이러한 재현은 여성의 자기기록이 아니라, 사대부 문인화가가 주변 현실을 관찰하고 선택한 결과이다.⁷ 즉 윤두서의 풍속화는 여성의 생활을 문화기억의 영역으로 편입시키는 동시에, 그 기억이 사대

6 김백균, 「윤두서의 〈채애도(採艾圖)〉와 문인정신: 풍속화 논의를 중심으로」, 『미술교육연구논총』, 71(2022), 27~43쪽.

7 강명관, 『그림으로 읽는 조선 여성의 역사』, 휴머니스트, 2012, 254쪽.

부의 관찰적 시선 속에서 구성되었다는 점을 드러낸다.

〈바느질〉, 〈새참〉, 〈촌가여행(村家女行)〉 등의 작품에서도 이러한 특징이 잘 드러난다. 이들 작품에서 여성은 주로 바느질이나 새참 준비와 같은 가사노동과 일상적 생산활동을 수행하는 존재로 등장하며, 사대부 화가는 이러한 여성의 노동 장면 자체에 주목하고 있다.



[그림 2] 조영석, 〈바느질〉, 《麤臍帖》, 18세기, 종이에 담채, 22.4×23.5cm, 간송미술관 소장.

〈바느질〉에는 바느질을 하는 세 명의 여성이 등장하지만, 이들은 모두 몸을 숙이거나 측면을 향한 자세로 묘사되어 정면의 얼굴과 시선을 적극적으로 드러내지 않는다. 관람자의 시선은 자연스럽게 왼편 여성의 맨발과 손의 움직임으로 향하게 되지만, 이는 후대 풍속화에서 나타나는 노골적인 관람 욕망이나 성적 대상화와는 일정한 차이를 보인다. 여성의 신체 일부가 드러나기는 하지만, 그것은 화면 속 노동의 과정 안에 자연스럽게 포함되어 있으며, 여성의 감정이나 육체성을 적극적으로 과시하는 방식으로 제시되지는 않는다. 오히려 여성의 몸은 노동의 동작 속에서 부분적으로 포착될 뿐이다.



[그림 3] 조영석, 〈새참〉, 《麝臍帖》, 18세기, 종이에 수묵담채, 20×24.5cm, 개인 소장.

〈새참〉 역시 노동을 마친 남성들 사이에서 음식을 내오는 여성이 함께 배치되어 있다. 그러나 이 여성들 또한 정면으로 관람자와 시선을 마주하기보다 측면이나 숙인 자세로 묘사되며, 노동의 과정 속에 자연스럽게 포함된다. 이러한 표현 방식은 여성의 노동을 관찰하면서도 그 신체와 감정을 노골적으로 드러내지 않으려는 사대부 남성 화가의 조심스러운 시각을 보여준다.



[그림 4] 조영석, 〈村家女行: 시골집 여자가 하는 일〉, 18세기, 종이에 엷은 색, 23.5×24.4cm, 간송미술관 소장.

보다 구체적인 여성 형상화의 양상은 <촌가여행(村家女行)>에서 확인된다. 이 작품에서 여성은 화면의 중심에 정면으로 드러나기보다, 이동 중인 몸짓과 뒷모습에 가까운 자세를 통해 포착된다. 이는 여성을 적극적인 관람 대상으로 제시하기보다는, 농촌 생활의 한 장면 속에서 일정한 거리감을 유지한 채 조심스럽게 바라보는 사대부 화가의 시선을 드러낸다.⁸ 다시 말해 이 시기 여성 노동의 재현은 여성의 사회적 활동이나 주체성을 직접적으로 드러내다기보다, 여성의 일상적 행위가 어떠한 절제된 시선 속에서 ‘보이게’ 되었는가를 보여주는 사례로 이해할 수 있다.

따라서 윤두서와 조영석의 여성 이미지는 대체로 올바른 가사 노동과 성실한 생산활동을 수행하는 존재로 재현된다. 그러나 화면 구성 방식과 여성의 뒷모습·옆모습, 혹은 얼굴을 드러내지 않는 표현을 고려해 볼 때, 그 속에는 여성을 조심스럽게 관찰하는 사대부 남성 화가의 시선이 내재되어 있음을 확인할 수 있다. 이들은 여성의 노동과 일상을 회화의 대상으로 끌어들었지만, 여성은 여전히 사대부의 관찰적 시선 속에서 ‘보이는 존재’로 머물렀다고 할 수 있다. 이처럼 풍속화는 여성 노동을 후대에 기억될 대상으로 선택하고 재현함으로써 여성의 삶을 문화기억의 영역으로 편입시켰다.

2. 노동하는 여성과 훑쳐보기의 시선: 김홍도

단원 김홍도(金弘道, 1745~1806 이후)는 풍속화 분야에서 윤두서와 조영석이 열어 놓은 일상과 노동의 회화적 가능성을 계승하면서도, 이를 보다 적극적인 관람과 시선의 문제로 확장시켰다.⁹ 김홍도

8 한국민족미술연구소, 『간송문화 제91권 - 풍속인물화: 일상 꿈 그리고 풍류』, 간송미술문화재단, 2016.

9 김홍도에 이르면 풍속화는 단순한 생활 묘사나 부분적 관찰을 넘어, 조선 후기 사회의 일상, 노동, 시장,

의 여성 표상은 크게 두 방향에서 나타난다. 하나는 노동하는 여성의 일상적 모습이며, 다른 하나는 남성의 시선 속에서 관람 대상으로 포착되는 여성 이미지이다.

먼저 노동하는 여성의 재현은 <전가추경(田家秋景)>과 같은 작품에서 잘 드러난다. 화면에는 물레질을 하는 여성, 바느질과 길쌈¹⁰



[그림 5] 김홍도, <田家秋景>, 연대 미상, 비단에 수묵담채, 71×37.5cm.

에 몰두한 여성들, 아이를 돌보는 인물 등이 함께 등장하며, 여성의 가사 노동과 생산활동이 농가의 일상 풍경 속에 자연스럽게 배치되어 있다. 그러나 여기서 중요한 점은 이러한 장면이 단순히 여성의 사회적 역할이나 노동의 확대를 보여주는 데 있는 것이 아니라, 여성의 노동하는 몸짓과 행위가 화면 안에서 어떻게 시각화 되는가에 있다. 여성들은 대부분 고개를 숙이거나 측면 자세로 묘사되지만, 윤두서와 조영석의 경우와 비교하면 얼굴 표정과 동작이 보다 직접적으로 드러난다. 노동의 과정 속에서 여성의 몸짓과 표정이 관람자의

놀이, 가족관계, 남녀 관계를 포괄하는 성숙한 시각 장르로 정착하게 된다. 최석조, 『단원의 그림책: 오늘 의 눈으로 읽는 단원 김홍도의 풍속화』, 아트북스, 2008.

- 10 <전가추경>에서 여성들은 물레질과 길쌈에 몰두한 자세로 묘사되며, 노동의 몸짓과 움직임이 비교적 구체적으로 드러난다. 이와 같은 여성의 직조 노동은 당대 사회에서도 중요한 생산활동으로 인식되었다. "남자는 밭 갈고 여자가 길쌈하는 것은 천하의 대업이다. 밭 갈지 않고 어찌 먹으며 양잠하지 않고 어찌 옷을 입을 수 있겠는가."라는 통념은 성별에 따른 노동 분업이 단순한 관습이 아니라 사회 질서를 유지하는 기본 구조로 이해되었음을 보여준다. 이순구, 「조선시대 여성의 일과 생활」, 한국여성연구소여성사연구실, 『우리 여성의 역사』, 청년사, 2006, 206~208쪽. 직조 노동은 생존과 직결된 필수적 활동이었다.

시선 앞에 놓이게 되면서, 여성의 일상은 이전보다 더욱 구체적이고 생생한 관람의 대상으로 전환된다.



[그림 6] 김홍도, 〈賣醢婆行〉, 《行旅風俗圖屏》, 18세기, 비단에 열은 채색, 90.9×42.7cm, 이화여자대학교박물관 소장.

특히 《행려풍속도병(行旅風俗圖屏)》의 〈매해파행(賣醢婆行)〉은 이러한 특징을 잘 보여준다. 〈매해파행〉은 새벽에 소금과 생선을 광주리와 항아리에 담아 머리에 이고 가는 일군의 여성들을 보여주고 있다.¹¹ 포구에서 짐을 이고 이동하는 여성들은 단순한 풍경의 일부가 아니라, 행려자의 시선 속에서 포착된 대상으로 제시된다. 여성들의 움직임과 자세, 노동하는 몸의 형태는 이전 시기의 절제된 재현보다 훨씬 적극적으로 드러나며, 이는 여성의 생활 세계 자체에 대한 남성 관람자의 호기심과 흥미를 반영하는 것으로 볼 수 있다.

11 장진성, 『단원 김홍도: 대중적 오해와 역사적 진실』, 사회평론아카데미, 2020, 123쪽.

다시 말해 여성 노동은 더 이상 단지 농촌 질서의 일부로 제시되는 것이 아니라, 이동하는 시선 속에서 관찰되고 감상되는 장면으로 조직된다. 이러한 점에서 김홍도의 풍속화는 비엘리트 여성의 노동과 이동, 일상적 행위를 기억의 시각적 대상으로 편입시키는 동시에, 그것을 남성 관람자의 시선 속에서 재배치하고 있다고 할 수 있다.

이러한 경향은 〈파안흥취(破鞍興趣)〉에서 더욱 분명하게 나타난다. 이 작품에서 남성은 목화밭에서 일하는 여성을 몰래 바라보고 있으며, 화면 속에는 ‘보는 자’와 ‘보여지는 자’의 관계가 직접적으로 드러난다. 윤두서와 조영석의 여성 노동 장면이 일정한 거리감 속에서

조심스럽게 관찰되었다면, 김홍도에 이르러서는 여성의 노동과 일상이 보다 적극적으로 남성 시선의 대상이 되는 것처럼 보인다. 즉 여성은 단순한 생활 풍경의 일부가 아니라, 관람자의 흥미와 욕망을 유발하는 존재로 점차 전환되고 있는 것이다.

이처럼 김홍도의 여성 풍속화는 여성의 노동과 일상을 문화기억의 대상으로 확장하면서도, 동시에 그것을 관람과 시선의 구조 안에 배치하고 있다. 특히 여성의 표정과 몸짓, 이동하는 자세와 노동의 행위는 이전 시기보다 훨씬 직접적으로 드러나며, 이는 여성 이미지가 보다 적극적인 관람의 대상으로 변화해 가는 과정을 보여준다. 다시 말해 김홍도의 여성



[그림 7] 김홍도, 〈破鞍興趣〉, 《行旅風俗圖屏》, 18세기, 비단에 엮은 채색, 90.9×42.7cm, 국립중앙박물관 소장.

재현은 비엘리트층 여성의 생활 세계를 화면 속에 가시화하였지만, 그 재현은 어디까지나 남성 화가와 관람층의 시선 속에서 조직된 기억의 이미지였다고 할 수 있다.

III. 미적·욕망의 대상으로서의 여성: 기녀와 일반 여성의 대상화

1. 기녀 이미지와 ‘보여지기 위한’ 여성

신윤복의 풍속화에 이르면 여성 이미지는 단순한 일상 재현을 넘어 조선 후기 도시문화의 감각과 욕망, 그리고 시선의 구조 속에서 재구성된다.¹² 윤두서와 조영석, 김홍도의 작품에서 여성은 주로 노동, 생업, 양육, 가사활동의 맥락 속에서 공동체적 일상의 구성원으로 나타났다면, 신윤복의 작품에서 여성은 여전히 노동과 생산의 장면 속에 등장하면서도 점차 나들이, 유흥, 애정, 욕망, 복식, 신체미와 같은 감각적 장면의 중심으로 이동한다.¹³

이 가운데 가장 주목되는 것은 기녀 이미지이다. 기녀는 애초부터 남성의 감상과 유흥을 위해 존재하는 인물로 설정되며, 신윤복의 풍속화는 이러한 ‘보여지기 위한 여성’의 구조를 가장 선명하게 드러

12 사대부 화가였던 윤두서와 조영석의 선구적인 작업이 선행을 이루면서 풍속화는 점차 시대적 유행으로 자리 잡았다. 18세기 후반에 이르러서는 조선의 3대 풍속화가로 불리는 김홍도, 김득신, 신윤복이 등장하였으며, 풍속화의 다양한 제재 가운데 하나로 여성의 일상생활, 즉 여속(女俗)을 다룬 속화도 출현하게 되었다. 풍속화가 여속을 독립된 제재로 인식하자 여성의 삶 속 세부적 국면들이 다양하게 포착되었다. 이것은 때로 성리학적 가부장제의 제한 범위를 벗어나기도 했다. 신윤복은 여속만을 그린 《女俗圖帖》을 남길 정도로 여속을 즐겨 그렸으며 그의 여속화는 실제로 가부장제와 길항적 관계에 있는 다양한 여성의 삶을 형상화하였다.(강관식, 「조선 후기 화원 회화의 변모와 규장각의 자비대령회원 제도」, 『미술사학보』, 17(2002), 5~6쪽.)

13 이태호, 앞의 글, 11~29쪽.

낸다. 신윤복의 〈청금상련(聽琴賞蓮)〉, 〈주유청강(舟遊淸江)〉, 〈쌍검대무(雙劍對舞)〉, 〈상춘야흥(賞春野興)〉, 〈연소답청(年少踏青)〉 등은 기녀와 양반, 한량이 함께 어울리는 장면을 중심으로 전개된다. 그러나 여기서 중요한 것은 단순히 유흥 장면 자체가 아니라, 그 속에서 여성 이미지가 어떻게 시각적으로 드러나고 관람되도록 구성되는가에 있다.



[그림 8] 신윤복, 〈聽琴賞蓮/蓮塘野遊〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 35.3×28.2cm, 간송미술관 소장.

〈청금상련〉은 연꽃과 음악 감상을 내세우지만, 실제로는 후원에서 양반과 기생들이 벌이는 애정과 유흥의 장면을 담고 있다. “좌상에는 손님이 항상 가득 차 있고, 술단지의 술은 비질 않네[座上客常滿, 酒中酒不空]”라는 제시(題詩) 역시 당시 풍류 문화의 성행을 잘 드러낸다. 화면 속 여성들은 화려한 치마와 짧은 저고리, 선명한 색채의 옷고름과 장신구를 통해 시각적 중심으로 부각된다. 특히 기녀의 몸은 남성의 시선과 손동작 속에서 자연스럽게 강조된다. 남성이 기생을 뒤에서 끌어안고 다른 양반은 이를 몰래 엿보는 장면은 여성의 몸과 관계를 관람의 대상으로 전환시키며, 여성은 단순한 동반자가 아

나라 화면 속 욕망의 중심으로 기능한다.¹⁴ 긴 담뱃대를 문 자세, 비스듬히 기대앉은 몸짓, 느슨하게 풀어진 옷차림 등은 여성의 신체를 직접적으로 노출하지 않으면서도 관람자의 시선을 자연스럽게 여성의 몸으로 유도한다. 즉 이 작품의 관능성은 노골적인 노출보다 자세와 손동작, 복식의 흐트러짐과 시선의 교차 속에서 형성된다.



[그림 9] 신윤복, 〈舟遊淸江〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 28.2×35.2cm, 간송미술관 소장.

이어 〈주유청강〉에서는 양반과 기생들이 배 위에서 선유를 즐기는 모습이 그려진다. 이 작품에서도 여성들은 단순한 풍류의 배경이 아니라 시각적 감상의 중심에 놓인다. 기녀들의 옷자락과 자세, 몸을 기울인 동작과 시선은 화면의 흐름을 이끌며, 관람자의 눈길은 자연스럽게 여성들의 몸짓과 복식으로 향하게 된다. 특히 여성들의 단정한 가체와 화려한 색채의 치마, 좁은 저고리와 흰 버선은 남성 인

14 김인숙·김병조는 옛보는 양반에 대해 “궤절(毀節)과 유교적 시간과의 사이에서 갈등하는 인간의 모습이 아닐까”라는 의견을 밝혔다. 김인숙·김병조, 「신윤복(申潤福)의 풍속화 연구: 시선(視線)을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 14(4)(2013), 136쪽.

물들보다 훨씬 세밀하게 묘사되어 있으며, 이는 여성의 외양 자체가 감상과 기억의 대상이 되고 있음을 보여준다. 화면의 제시 “한 줄기 피리 소리는 늦바람 속에 들리지 않고, 흰 갈매기만 물결 따라 꽃 앞에 날아드네[一笛晚風聽不得 白鷗飛下浪花前]”는 풍류를 노래하는 듯하지만, 실제로는 여성과 유흥을 향한 남성들의 탐닉을 우회적으로 드러낸다.



[그림 10] 신윤복, 〈雙劍對舞〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.

〈쌍검대무〉에서는 기녀가 단순한 연회의 동반자가 아니라 화면 전체를 지배하는 시각적 중심으로 등장한다. 악공과 악사, 양반들이 주변에 배치된 가운데 중앙의 검무녀들은 강렬한 색채와 역동적인 춤사위로 관람자의 시선을 집중시킨다. 특히 훑날리는 소매와 치맛자락, 몸을 비트는 자세와 손동작은 여성의 신체 움직임을 극적으로 드러내며, 이는 여성의 몸 자체가 공연과 감상의 대상으로 조직되고 있음을 보여준다. 여기서 여성은 더 이상 공동체 노동의 구성원이 아니라, 남성 관람자의 시선을 위해 움직이고 소비되는 존재로 재현된다.



[그림 11] 신윤복, 〈賞春野興〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 28.2×35.2cm, 간송미술관 소장.



[그림 12] 신윤복, 〈年少踏青〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.

〈상춘야흥〉과 〈연소답청〉에서도 여성 이미지는 유사한 방식으로 구성된다. 〈상춘야흥〉에서는 기녀와 악사, 술상을 나르는 여성들이 부감 구도로 배치되는데, 느슨하게 풀어진 옷고름과 흐트러진 자세는 연회의 향락적 분위기를 암시한다. 〈연소답청〉에서는 여성들이 말 위에 앉고 남성들이 그 곁을 따르거나 담배대를 건네는 장면이 등장한다. 이때 여성들은 단순히 놀이에 참여하는 인물이 아니라, 화려한 복식과 자세, 시선의 교차를 통해 남성 관람자의 감상 대상으로 부각된다. 특히 한 양반이 갓을 벗고 마부의 병거지를 쓴 채 기녀의 마부 역할을 자처하는 모습은 유흥 공간 안에서 신분 질서가 일시적으로 전도되는 상황을 보여주지만, 동시에 그 중심에는 여전히 ‘보여지는 여성’이 자리하고 있다.

이외에도 그림의 제목 자체에서 유흥 문화의 성격이 드러나는 신윤복의 작품으로 〈청루소일(靑樓消日)〉, 〈유곽쟁웅(遊廓爭雄)〉, 〈주사거배(酒肆擧盃)〉 등이 있다. 이들 작품은 기방과 유곽, 주막이라는 도시적 유흥 공간을 배경으로 하며, 그 안에서 여성 이미지가 어떻게 시각적으로 소비되고 향유되었는지를 잘 보여준다.



[그림 13] 신윤복, 〈靑樓消日〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.

[그림 14] 신윤복, 〈遊廓爭雄〉, 《惠園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.

이 작품들에서 여성들은 대부분 기녀나 도시 유흥 공간에 속한 비엘리트 여성이라는 점에서 중요하며, 이들의 신체는 직접적으로 노출되지 않으면서도 복식의 구조와 자세, 시선의 흐름을 통해 은근하게 강조된다. 여성의 손끝과 옷고름, 치맛자락과 몸의 방향은 관람자의 시선을 반복적으로 여성의 몸 주변으로 순환시키며, 이는 여성의 아름다움 자체가 감상과 기억의 대상이 되고 있음을 보여준다.¹⁵

이처럼 신윤복의 풍속화는 기방과 유곽, 선유와 야흥 같은 도시적 유흥 공간을 통해 여성 이미지가 어떻게 시각적으로 소비되고 기억되는지를 보여준다. 중요한 것은 이러한 장면들이 단순히 유흥 문화를 기록하는 것이 아니라, 원래 남성 관람자가 직접 접근하기 어려웠던 여성의 사적 공간과 몸짓, 치장과 유희를 회화적 시선 안으로

15 〈청루소일〉에서는 남녀가 조용히 흥을 돋우던 중 치장한 여성이 등장하면서 화면의 긴장이 형성된다. 〈유곽쟁웅〉에서는 기녀를 둘러싼 남성들의 다툼이 묘사되며, 양반 선비들의 이중적 윤리와 남성적 허세가 해학적으로 드러난다. 〈주사거배〉에서는 미색의 주모가 부뚜막 가까이에 앉아 술시중을 들고 있고, 한량, 아전, 유생, 나장 등 여러 남성이 그녀를 중심으로 모여 있다. 주모는 경제활동의 주체이면서도 동시에 남성들의 시선과 욕망을 끌어들이는 중심으로 배치된다. 이 장면에서 주막은 단순한 생업 공간이 아니라, 여성의 노동과 성적 대상화, 도시 소비문화가 교차하는 장소가 된다.(이태호, 『조선후기회화의 사실정신』, 학고재, 1996, 252쪽.)

끌어들였다는 점이다. 즉 여성은 기녀처럼 본래 ‘보여지는 존재’로만 등장하는 것이 아니라, 여성의 사적 생활과 감각적 영역 자체가 시각적 재현의 대상으로 전환된다.

이러한 흐름 속에서 신윤복의 〈미인도〉는 여성 이미지가 독립된 시각적 주제로 부상하는 과정을 가장 압축적으로 보여주는 작품이다. 초상화가 인물의 신분과 공적 위상을 보존하는 데 목적을 두었다면, 미인도는 한 시대가 선호한 여성의 자태, 복식, 감각, 관능성을 시각화한다.



[그림 15] 신윤복, 〈美人圖〉, 18~19세기, 비단에 색, 114.2×45.7cm, 간송미술관 소장.

화면 속 여성은 풍성한 옥색 치마와 짧고 좁은 삼희장저고리를 통해 상체는 작고 하체는 풍성하게 보이는 하후상박의 복식미를 드러낸다. 다소곳이 숙인 고개와 작은 입, 가는 눈썹, 흰 버선발 등은 조선 후기 미인상의 특징을 보여주며, 단정한 가체와 자주색 땀기, 선홍색 속고름, 노리개는 담채 중심 화면에 섬세한 색채감을 더한다.¹⁶ 특히 노리개를 만지는 듯한 손동작은 이 작품의 해석에서 중요하다. 이를 웃고름을 푸는 장면으로 보는 해석도 있으나, 노리개를 웃고름에 매어 늘어뜨리려는 동작으로 보는 것이 더 적절하다. 이 손동작은 여성의 몸을 직접적으로 노출하지 않으면서도, 관람자의 시선을 가슴 부근과 장신구로 유도한

16 이원복, 「신윤복의 미인도에 관한 고찰: 조선 미인도의 일정형」, 『미술자료』, 66(2001), 47~78쪽.

다.¹⁷ 즉 이 작품의 관능성은 노골적인 노출이 아니라 절제된 자세, 은근한 손동작, 복식의 구조를 통해 형성된다. 이러한 절제된 관능은 신윤복 〈미인도〉의 중요한 미학적 특징이며, 동시에 여성의 아름다움을 기억하고 감상하게 만드는 시각적 장치이기도 하다.

〈미인도〉는 여성미를 기록하는 동시에 조선 후기 여성미의 규범을 생산하는 작품이다. 그림 속 기녀는 화려한 복식과 장신구를 착용하며 도시적 취향과 유흥문화를 매개하는 존재로 등장한다. 신윤복은 이러한 비엘리트 여성을 화면의 중심으로 끌어올림으로써, 기존 기념회화가 다루지 않았던 여성의 신체와 아름다움을 기억의 대상으로 확장시킨다.

2. 미인도 전통의 계승과 여성 이미지의 소비: 신윤복에서 『팔도 미인도』로

신윤복 이전에도 기녀를 그린 초상화, 예컨대 이명기(李命基, ?~?)의 〈단섬소상(丹蟻小像)〉과 같은 사례가 문헌상 확인되지만, 이러한 작품들은 개별 인물의 재현에 가까운 성격을 지닌다.¹⁸ 신윤복의

17 눈에 보이는 그대로 설명하자면, 그림 속 여인의 손동작은 오른손으로 노리개의 세번째 구슬과 술 부분을 쥐고 있다. 왼쪽 손으로는 가운데 세 손가락의 손등으로 노리개의 두 번째 구슬 부분을 받치고 있는 듯하며, 엄지와 집게손가락 사이로 저고리 한 쪽고름을 끼고 있는 듯한 자세이다. 이러한 여인의 동작에 대해 연구자마다 보는 입장이 다르다. 우선, 노리개를 만지작거리는 자연스런 자세(국립민속박물관 편, 『한국 의식주생활사전: 의생활 1』, 국립민속박물관, 2017, 167쪽.; 이태호, 『풍속화』, 대원사, 1996, 76쪽.; 최순우, 『나는 내 것이 아름답다』, 학고재, 2002, 242쪽.) 혹은 저고리 고름의 나비매듭을 푼 뒤 마지막 매듭을 풀어 내리고 있는 모습이라는 의견이 있다.(강관식, 「진경시대 후기 초상화의 이념적기반」, 『진경시대』 2, 들베개, 1998, 310쪽.) 반면에 노리개의 상단을 웃고름에 매어 늘어뜨리기 위한 동작으로 보는 견해도 있다.(이원복, 앞의 글, 66~67쪽.)

18 姜世晃, 『豹菴集』題李命基所寫丹蟻小像: “淮陽妓丹蟻字仙玉, 時年二十五. 聞仙玉愛余書畫, 其青致可尚也. 余欲邀見而不能得, 今見卷中崔微, 足慰望梅渴想.” (“회양(淮陽)의 기생인 단섬(丹蟻)은 자가 선옥(仙玉)으로 이때 나이 25세였다. 듣건대 선옥이 나의 서화를 좋아한다 하니 그 맑은 운치가 가상하다. 내가 불러서 보고자 했으나 그럴 기회를 얻지 못하였다. 이제 그림 속에서 최취(崔微)를 만났던 것처럼 하니, 매화를 바라며 갈증을 달랜 일과 비슷하다.”)

〈미인도〉는 이후 혜원풍 미인도의 전형을 형성하였다. 배경이 제거된 전신상, 다소곳한 자세, 하후상박의 복식 구조, 가체와 장신구의 강조 등은 후대 미인도에서 반복되는 형식적 규범으로 계승되었다.¹⁹

이러한 특징은 단순한 양식적 유사성을 넘어, 조선 후기 사회가 ‘아름다운 여성’을 어떻게 기억했는지를 보여주는 하나의 문화적 코드로 기능한다.



[그림 16] 송수거사, 〈美人圖〉, 1838, 종이에 색, 121.5×65.5cm 온양민속박물관 소장.



[그림 17] 작가 미상, 〈美人圖〉, 19세기, 도쿄국립박물관 소장



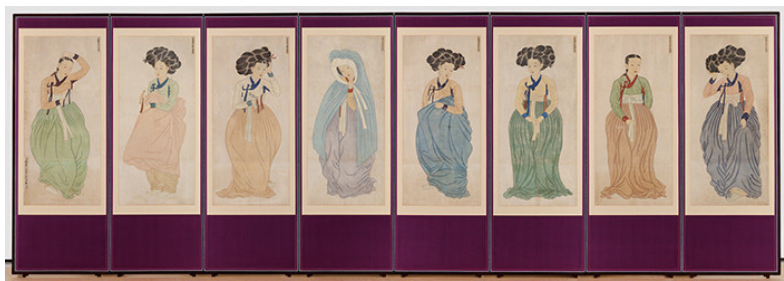
[그림 18] 작가 미상, 19세기, 〈美人圖〉, 녹우당 소장.

후대의 혜원풍 미인도들은 대체로 신윤복의 작품에 비해 필선이 경직되고, 가체나 복식의 표현이 과장되며, 신체의 관능성이 보다 노골적으로 드러나는 경향을 보인다. 예컨대 송수거사(松水居士)의 미

19 조효순, 『韓國服飾風俗史研究』, 일지사, 1988, 264쪽.; 이원복, 앞의 글, 60쪽.

인도나 일본 오구라(小倉) 컬렉션 소장 미인도 등은 기본적인 구도와 형식을 공유하면서도, 얼굴 표현이나 신체 비례, 장식의 강조 방식에서 차이를 드러낸다.

특히 일부 작품에서는 신체 비례가 과장되거나, 복식의 장식성이 강조되면서 시각적 긴장이 강화되는데, 이는 원형이 지녔던 절제된 균형감과 은은한 관능이 점차 보다 직접적이고 감각적인 시각 효과 중심으로 이동했음을 보여준다.²⁰ 이러한 변화는 단순한 양식의 퇴화나 변형이라기보다, 미인도라는 장르가 감상과 소비의 대상으로 향유되는 방식 자체가 변화하고 있었음을 반영한다.



[그림 19] 전 채용신, 〈八道美人圖〉, 면에 색, 20세기 추정, 203.5×584cm, 송암문화재단 OCI미술관 소장.

이러한 흐름은 19세기 말~20세기 초 제작된 것으로 추정되는 〈팔도미인도〉에서 더욱 분명하게 계승되며 변형된다.²¹ 이 작품은 일

20 권녕필, 『韓國畫의 軌跡』, 『空間』, 공간사, 1977, 42~47쪽.

21 〈팔도미인도〉의 정확한 제작연도와 작가는 확정하기 어렵다. 일부 연구에서는 병풍의 관서와 낙관을 근거로 채용신의 작품으로 보기도 하지만, 해당 관서가 별지에 부착되어 있어 진위를 단정하기 어렵다. 이 원복과 국립현대미술관에서는 '서거 60주년 기념 석지 채용신 전' 도록을 통해 〈팔도미인도〉를 20세기 채용신의 작품으로 간주하였다. (국립현대미술관, 『석지 채용신, 삶과 꿈, 2001, 75쪽. 또한 채용신의 〈운낭자상〉과 〈팔도미인도〉의 〈진주미인관기산홍〉 사이에 두발 모양, 얼굴, 자세 등에서 유사점이 있으나, 한 작품이 다른 작품을 모사했을 가능성도 배제할 수 없다. 이정희는 〈운낭자상〉이 〈팔도미인도〉의 우측에서 두 번째 그림인 〈진주미인관기산홍〉을 모사해서 그렸다고 추정하고 있다. (이정희, 2005, 『채용신(蔡龍臣)의 〈운낭자 27세상(雲娘子像)〉에 나타난 파라독스 연구』, 『미술사학보』, 25(2005), 146쪽.) 따

부에서 채용신의 작품으로 보기도 하지만, 관서와 낙관의 진위 및 묘사 가능성 때문에 현재로서는 조선 후기 미인도 전통을 계승한 작품으로 보는 것이 보다 신중하다. 양식적으로는 신윤복의 <미인도>와 같은 ‘무배경 단독 여인입상’ 형식을 이어받아 관람자의 시선을 여성의 신체와 복식, 장신구에 집중시킨다.

특히 왼쪽 세 번째 그림인 <정평미인취련>의 노리개를 만지는 손동작은 신윤복 <미인도>와 유사하지만, 한 손으로 가체를 만지는 등 장식성과 감각성이 더욱 강조된다. 또한 짧고 좁은 삼회장저고리와 풍성한 치마는 상체를 작게, 하체를 풍성하게 보이게 하는 미감을 드러내며, 이는 박제가(朴齊家, 1750~1805)가 『북학의(北學議)』에서 비판했던 조선 후기 복식 변화와도 연결된다.²²

신윤복의 <미인도>가 한 명의 이상적 여성을 통해 도시적 여성의 전형을 제시했다면, <팔도미인도>는 팔도의 기녀를 배열함으로써 여성 이미지를 수집·비교·소비 가능한 시각 체계로 만들었다. 이 과정에서 여성은 지역 문화와 미의 상징으로 부상하지만, 동시에 남성적 관람과 도시적 소비, 근대 관광의 시선 속에서 정형화되고 상품화된다.

특히 20세기 초 기녀 이미지가 사진엽서·관광안내서·잡지 등을 통해 일본 남성 소비층에게 유통되었다는 점은 미인도 전통이 근대적 시각 소비문화와 연결되었음을 보여준다.²³ 따라서 <미인도>에

라서 이 작품은 현재로서는 채용신의 진작으로 단정하기보다, 19세기 말 미인도 전통을 계승한 작품으로 보는 것이 보다 신중하다.

22 박齊家, 『北學議』內編: “女服, 上下俱纖, 縹緲如古畫, 上衣長齊身, 或僅過膝, 團領窄而團項, 結紐於領, 裙幅前三後四, 襞積細而長盡幅, 髻以薊州爲上, 村髻高而戴頂, 燕京士大夫家女髻, 低而稍北, 其梳也, 先劃頂…襦日短而裳日張, 以此而周旋於祭祀賓客之間, 寧不寒心.”

23 나아가 20세기 초 기녀 이미지가 일제에 의해 관광 상품으로 적극 활용되었다는 사실은 이러한 미인도 전통의 수용 방식이 근대적 소비문화와도 연결되었음을 보여준다. 기녀의 도상은 조선의 아름다움을 홍보하는 효과적인 제재로 사용되었고, 사진엽서, 관광안내책자, 여행기, 잡지 등을 통해 널리 유통되었다. 이 과정에서 기녀 이미지는 주요 소비층이었던 일본 남성들에게 조선 여성에 대한 성적 대상과 환상을 제

서 〈팔도미인도〉로 이어지는 흐름은 여성과 비엘리트층을 문화기억의 대상으로 편입시키는 동시에, 그들을 감상과 소비의 대상으로 재구성하는 기억 정치성을 드러낸다.

3. 일반 여성의 일상생활과 대상화의 확장

신윤복 풍속화에서 더욱 주목해야 할 점은 기녀나 남성의 시선 속 미인도에만 머물지 않고, 일상 속 여성의 직업적·종교적·풍속적 삶과 여성적 욕망까지 폭넓게 포착했다는 점이다.

신윤복은 여성의 직업적 활동을 다양한 방식으로 그려낸다. 〈어물장수〉는 어물 함지를 이고 노파와 흥정하는 여성을 통해 여성의 경제활동과 거리의 일상을 화면 속에 등장시키고 있다. 이 작품은 김홍도의 〈행상〉과 유사한 구도와 설채 효과를 보이지만, 남성과 아이 업은 여성을 여성과 노파의 만남으로 변형하였다. 그러나 신윤복은 노동의 고단함 자체를 드러내기보다, 어물 함지를 인 여성의 짧은 저고리와 단정한 차림, 몸을 비스듬히 기울인 자세와 섬세한 손동작 등을 통해 도시적 미감과 여성미를 부각시키며, 노동의 장면마저 감각적인 관람의 대상으로 조직하고 있다.

공하였다. (임미현, 「조선 후기 미인도의 영향과 변형」, 『사학연구』, 133(2019), 396쪽.) 이러한 맥락에서 〈팔도미인도〉는 조선 후기 미인도 전통을 계승하면서도, 근대기 관광과 시각 소비문화 속에서 여성 이미지가 어떻게 상품화되는지를 보여주는 과도기적 작품으로 이해할 수 있다.



[그림 20] 신윤복, 〈어물 장수〉, 《여속도첩》, 18~19세기, 비단에 먹과 색, 28.3×19.1cm, 국립중앙박물관 소장.



[그림 21] 김홍도, 〈行商〉《檀園風俗圖帖》, 18세기, 종이에 먹과 색, 27.7×23.7cm, 국립중앙박물관 소장.



[그림 22] 신윤복, 〈巫女神舞〉, 《蕙園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.

종교적 행위를 그린 작품도 있다. <무녀신무(巫女神舞)>에서는 제도권의 금압(禁壓)에도 불구하고 지속된 무속 현실이 드러난다. 정약용(丁若鏞, 1762~1836)이 『목민심서(牧民心書)』에서 “세 집이 있는 마을에도 모두 무녀가 있다”고 언급했듯이,²⁴ 무녀는 조선 후기 사회에서 광범위하게 존재했던 직업 집단이었다.

그러나 신윤복의 그림에서 중요한 것은 단순히 무속의 사회적 존재를 기록하는 데 있는 것이 아니다. 화면 속 무녀는 양반 남성의 복식을 연상시키는 차림으로 양팔을 벌리고 춤을 추며, 역동적인 몸짓과 화려한 옷차림을 통해 화면의 중심적 시각 대상으로 제시된다. 특히 펼쳐진 소매와 몸의 움직임, 시선이 향하는 방향은 관람자의 눈길을 자연스럽게 여성의 몸짓으로 집중시키며, 이는 여성의 종교 행위 자체가 관람의 대상으로 조직되고 있음을 보여준다.



[그림 23] 신윤복, <路上托鉢>, 《蕙園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.



[그림 24] 신윤복, <間鐘尋寺>, 《蕙園傳神帖》, 18~19세기, 종이에 채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 소장.

24 정약용은 『목민심서』에서 무당(巫)과 무녀(巫女)를 비판하며, 특히 ‘세 집만 사는 마을에도 무당이 하나씩 있다’는 식으로 무당의 존재를 지적하고 형벌을 권고한다.(丁若鏞, 『牧民心書』戶典六條 第五平賦上: 三家之村, 皆有一巫, 興妖煽惑, 妄占禍福, 空人之篋笥, 罄人之瓶罍, 衣必紬綾, 食有魚鮓, 此必當抑者也.; 이순구, 『조선시대 여성의 일과 생활』, 『우리 여성의 역사』, 청년사, 2006, 222쪽.)

〈노상탁발(路上托鉢)〉, 〈문중심사(聞鐘尋寺)〉 역시 여성의 종교 활동과 사적인 생활 영역을 화면 속에 적극적으로 등장시키고 있다는 점에서 의미가 있다. 〈노상탁발〉에서는 거리에서 탁발하는 무리와 이를 바라보는 여성들이 함께 등장한다. 이 작품에서 여성들은 장옷으로 얼굴과 몸을 감추고 있지만, 신윤복은 장옷의 안감 색과 물결치듯 흘러내리는 옷자락, 몸의 방향과 자세를 세밀하게 묘사함으로써 여성의 외양과 움직임은 은근하게 드러낸다. 또한 화면 한편에는 이 장면을 물끄러미 바라보는 선비가 배치되어 있는데, 이는 여성들의 종교 활동과 거리의 일상이 남성 관람자의 시선 속에서 포착되고 있음을 암시한다. 즉 여성들의 몸짓과 복식, 사적인 생활 장면 자체가 시각적 흥미와 감상의 대상으로 조직되고 있는 것이다.

〈문중심사〉 역시 여성의 종교 행위를 단순한 신앙의 기록이 아니라, 여성의 사적 감정과 내면 세계를 관람의 대상으로 전환하는 방식으로 재현한다. 화면 속 여인은 상복처럼 흰 치마를 둘렀지만 그 안에는 화려한 삼회장저고리를 입고 있으며, 얼굴을 가린 너울 아래로도 여성의 치장과 외양이 은근하게 강조된다. 특히 말안장을 살포시 쥔 손동작과 몸의 자세는 직접적인 신체 노출 없이도 관람자의 시선을 여성의 몸과 감각적 분위기로 유도한다. 즉 신윤복은 여성의 종교 활동과 산사 방문이라는 소재를 통해, 남성 관람자가 쉽게 접근할 수 없는 여성의 사적 영역과 내면적 욕망까지도 회화적 감상의 대상으로 조직하고 있는 것이다.

다시 말해 이 작품들에서 여성의 종교 활동은 단순히 사회 현실을 기록하는 것이 아니라, 여성들만의 생활 세계와 사적 영역 자체를 시각적 호기심과 감상의 대상으로 조직하는 방식 속에서 재현되고 있는 것이다.



[그림 25] 신윤복, 〈처네를 쓴 여인〉, 《女俗圖帖》, 18~19세기, 비단에 채색, 28.3cm × 19.1cm, 국립중앙박물관 소장.



[그림 26] 신윤복, 〈전모를 쓴 여인〉, 《女俗圖帖》, 18~19세기, 비단에 채색, 31.4×29.6cm 국립중앙박물관 소장.

여성의 이동과 외출 역시 신윤복 풍속화에서 중요한 변화로 나타난다. 〈처네를 쓴 여인〉과 〈전모를 쓴 여인〉은 여성의 생활공간이 실제로 확장되었다는 사실 자체를 보여준다고보다, 이전까지 남성 관람자의 시선 밖에 놓여 있던 여성의 이동과 외출 장면이 회화 속에서 적극적으로 시각화되고 있음을 보여준다. 즉 길과 시장, 사찰과 같은 공간 속 여성의 모습은 단순한 생활상의 기록이 아니라, 여성의 외출과 몸짓, 복식과 움직임 자체가 관람과 감상의 대상으로 포착되기 시작했음을 의미한다.

일례로 우물가와 빨래터는 여성의 노동 공간이자 사회적 관계와 시선이 교차하는 장소로 등장한다. 김홍도의 〈빨래터〉는 남성이 바위 뒤에 숨어 여성들을 훑쳐보았다면, 신윤복의 〈정변야화(井邊夜話)〉에서는 남성이 보다 노골적으로 여성들을 바라보는 존재로 묘사

된다. 이는 여성의 일상적 노동과 휴식이 점차 감상의 대상으로 전환 되는 과정을 보여준다.



[그림 27] 김홍도, 〈빨래터〉, 《檀園風俗圖帖》, 18세기, 종이에 먹과 색, 28×23.9cm, 국립중앙박물관 소장.



[그림 28] 신윤복, 〈井邊夜話〉, 《蕙園傳神帖》, 18~19세기, 28.2×35.6cm, 종이에 먹과 색, 간송미술관 소장.



[그림 30] 신윤복, 〈端午風情〉, 《蕙園傳神帖》, 18~19세기, 28.2×35.6cm, 종이에 먹과 색, 간송미술관 소장.

이러한 풍속적 흐름은 〈단오통정(端午風情)〉에서 절정에 이른다. 창포물에 머리를 감고 개울가에서 몸을 씻으며 그네를 타는 여성들의 모습은 여성의 휴식과 놀이 장면을 감각적으로 시각화한다. 화면은 개울물을 대각선으로 가르며 공간을 분할하고, 상단의 동자승과 하단의 여성 군상을 대비시켜 ‘보는 자’와 ‘보여지는 자’의 시선을 조직한다. 특히 물가에서 머리를 풀거나 몸을 숙인 자세, 그네를 타며 치맛자락이 흔들리는 움직임은 여성의 신체를 직접적으로 노출하지 않으면서도 관람자의 시선을 자연스럽게 여성의 몸과 동작으로 이끈다.

또한 고가(高價)의 가채와 짧은 저고리 등 여성들의 복식은 세밀하게 묘사되는데, 이는 단순히 당시 여성 패션의 변화를 보여주는 데 그치지 않는다. 오히려 신윤복은 이러한 치장과 복식을 통해 여성의 외양과 몸짓 자체를 시각적 흥미와 감상의 대상으로 조직하고 있으며, 여성의 아름다움과 감각적 분위기를 관람자의 기억 속에 각인시키고 있다.

결국 신윤복의 여성 일상 이미지는 여성의 경제활동과 이동, 종교 활동, 복식과 사적 생활까지 화면 속에 적극적으로 가시화함으로써, 기존 기념회화에서 쉽게 다루어지지 않았던 비엘리트 여성의 생활 세계와 감각적 아름다움을 기억의 대상으로 확장시켰다고 할 수 있다. 이는 여성의 일상을 후대에 공유될 시각적 기억으로 구성하는 과정이며, 풍속화가 문화기억을 형성하는 매체로 기능하였음을 보여준다.

IV. 결론

■ 본고는 조선후기 풍속화에 나타난 여성 이미지를 문화기억의 관점에서 살펴보고, 풍속화가 여성을 어떠한 방식으로 기억하고 재현하였는지를 고찰하였다. 기존 연구가 여성 이미지의 사회사적 의미나 미인도·기녀의 도상적 특징에 주목하였다면, 본고는 풍속화를 현실의 단순한 재현이 아니라 특정한 대상을 선택하고 기억하는 시각적 매체로 이해하였다. 이를 바탕으로 윤두서와 조영석, 김홍도와 신윤복의 작품 분석을 통해 여성 이미지가 어떠한 시선과 재현의 구조 속에서 형성되고 변화하였는지를 살펴보았다.

조선후기 풍속화는 하층민 여성과 비엘리트 여성의 삶을 기존 회화보다 폭넓게 재현함으로써 문화기억의 대상을 확대하였다는 점에서 중요한 의의를 지닌다. 여성의 노동과 생업, 종교 활동, 이동과 놀이, 아름다움과 감각은 모두 기억되어야 할 시각문화의 대상으로 편입되었으며, 이는 풍속화가 일상과 민중을 기록하는 새로운 회화 장르로 발전하였음을 보여준다.

그러나 이러한 기억은 여성 자신의 목소리에 의해 형성된 것이 아니라 남성 화가와 남성 관람자의 시선 속에서 선택되고 조직된 기억이었다. 따라서 풍속화는 하층민 여성의 존재를 가시화하는 동시에, 그들을 감상과 소비의 대상으로 재구성하는 이중적 성격을 지닌다. 다시 말해 조선후기 풍속화는 여성을 단순히 기록한 회화가 아니라, 특정한 사회적 시선과 문화적 가치가 작동하는 재현의 장이자 기억의 매체였다.

이러한 관점은 조선후기 풍속화를 현실의 사실적 기록이라는 기존 이해를 넘어, 기억과 재현, 그리고 시선의 정치성이 교차하는 시각문화로 새롭게 해석할 수 있는 가능성을 제시한다. 또한 여성 이미

지가 어떻게 선택되고 기억되며 소비되었는지를 밝힘으로써, 조선후기 풍속화 연구뿐 아니라 젠더사와 시각문화 연구, 문화기억 연구를 연결하는 새로운 해석의 틀을 제공한다.

姜世晃, 『豹菴集』

강명관, 『그림으로 읽는 조선 여성의 역사』, 휴머니스트, 2012.

윤진영, 『조선 시대의 삶, 풍속화로 만나다: 관인, 사인, 서민 풍속화』, 다섯수레, 2015.

이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996.

장진성, 『단원 김홍도: 대중적 오해와 역사적 진실』, 사회평론아카데미, 2020, 123쪽.

최석조, 『단원의 그림책: 오늘의 눈으로 읽는 단원 김홍도의 풍속화』, 아트북스, 2008.

한국민족미술연구소, 『간송문화 제91권 - 풍속인물화: 일상 꿈 그리고 풍류』, 간송 미술문화재단, 2016.

강수경, 「조선후기 풍속화 여성 이미지 연구」, 석사학위논문, 한남대학교 교육대학원, 2008.

고연희, 「19세기 남성문인의 미인도 감상: 재덕을 겸비한 미인상 추구를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 26(2013), 41~68쪽.

김백균, 「윤두서의 <채애도(採艾圖)>와 문인정신: 풍속화 논의를 중심으로」, 『미술 교육연구논총』, 71(2022), 27~43쪽.

김선미, 「조선후기 풍속화에서의 여성 표현에 대한 연구」, 석사학위논문, 강원대학교 교육대학원, 2012.

이태호, 「조선후기 풍속화에 그려진 여속(女俗)과 여성의 미의식(美意識)」, 2009년도 한국미용학회 제32회 추계학술대회, 2009년 12월 12일, 건양대학교, 11~29쪽.



■ 본고는 조선후기 풍속화에 재현된 여성 이미지를 문화기억(cultural memory)의 관점에서 분석하고, 풍속화가 여성을 어떠한 방식으로 기억하고 재현하였는지를 고찰하는 데 목적이 있다. 기존 연구가 여성 이미지의 사회사적 의미나 미인도·기녀 연구에 집중되었다면, 본고는 풍속화를 단순한 현실 재현이 아니라 특정한 대상을 선택하고 기억하는 시각적 매체로 이해하고, 여성 이미지가 어떠한 시선과 기억의 구조 속에서 형성되었는지를 살펴보았다.

이를 위해 본고는 풍속화 속 여성을 크게 ‘노동하는 여성’과 ‘미적·욕망의 대상이 된 여성’으로 구분하여 분석하였다. 먼저 윤두서와 조영석의 작품에서는 여성이 노동과 가사활동의 주체로 등장하지만, 이러한 재현은 여성 자신의 시각이 아니라 사대부 남성 화가의 관찰적 시선 속에서 구성된 규범적 이미지임을 밝혔다. 김홍도의 작품에서는 여성의 노동과 일상이 적극적인 관람의 대상으로 전환되며, 남성의 시선과 훑쳐보기의 구조가 화면 속에 본격적으로 드러남을 확인하였다.

또한 신윤복은 기녀뿐 아니라 일반 여성의 노동, 종교 활동, 이동과 외출, 놀이와 여가 등을 폭넓게 화면에 담아 기존 기념회화가 다루지 않았던 여성의 생활세계를 시각적 기억의 대상으로 확장하였다. 그러나 이러한 재현 역시 여성의 삶을 있는 그대로 보여주는 것이 아니라 남성 관람자의 시선 속에서 여성의 신체와 복식, 몸짓과

감각을 미적 감상과 욕망의 대상으로 조직하는 방식으로 이루어졌음을 밝혔다. 이외에도 신윤복의 〈미인도〉가 조선후기 여성미의 전형을 형성하였으며, 이러한 형식이 후대 혜원풍 미인도와 〈팔도미인도〉로 계승되면서 여성 이미지가 감상과 소비의 대상으로 재구성되는 과정을 살펴보았다.

조선후기 풍속화는 비엘리트 여성의 노동과 일상, 감각적 삶을 회화의 영역으로 편입시켜 문화기억의 대상을 확대하였다는 의의를 지닌다. 동시에 이러한 기억은 여성 자신의 경험이 아니라 남성 화가와 관람자의 시선에 의해 선택되고 구성된 기억이라는 점에서 한계를 지닌다. 본고는 이를 통해 풍속화를 현실의 단순한 기록이 아니라 기억과 재현, 그리고 시선의 정치성이 교차하는 시각문화로 이해할 필요가 있음을 제시하였다.

주제어: 여성, 윤두서, 김홍도, 신윤복, 풍속화, 문화기억, 조선후기



Formation of Cultural Memory Concerning Women in Late Joseon Genre Paintings

Wang Xiaoyu

(Ph.D., College of Confucian Studies and Eastern Philosophy, Sungkyunkwan University)

Son Hanbin

(Researcher, Institute of East Asian Art, Kyonggi University)

■ This article examines the representation of women in late Joseon genre paintings from the perspective of cultural memory, exploring how images of females were selected, remembered, and visually reconstructed. Rather than viewing genre painting as simply a reflection of reality, this article interprets it as a medium that constructs cultural memory via particular visual perspectives. Female representations are analyzed in two categories — namely, working women and women as aesthetic objects. In the paintings of Yun Duseo and Jo Yeongseok, for example, women appear as participants in domestic and productive labor, although these images reflect the normative gaze of male literati painters rather

than women's own experiences. In Kim Hongdo's paintings, women's labor and daily life become objects of spectatorship, again revealing the operation of the male gaze. Focusing on the work of Shin Yunbok, this article elucidates how that his paintings extended the visual memory of women by depicting not only gisaeng but also ordinary women's labor, religious activities, travel, and leisure. Yet female bodies, clothing, and gestures were both aestheticized and reconstructed as objects of visual appreciation and male desire. This article concludes that late Joseon genre paintings broadened the scope of cultural memory by incorporating the everyday lives of non-elite women while simultaneously producing memories shaped by the perspectives of male painters and viewers. It therefore argues that such paintings should be understood as a form of visual culture in which memory, representation, and the politics of the gaze intersect.

Keywords: Women, Yun Duseo, Kim Hongdo, Shin Yunbok, Genre Painting, Cultural Memory, Late Joseon

- ◎ 투고 접수 2026. 07. 05.
- ◎ 심사 완료 2026. 08. 03.
- ◎ 게재 결정 2026. 08. 05.