

근대 전환기 조선 왕실에 유입된 일본 자수 병풍

김수진

I. 스미소니언 소장 고종의 초상 사진과 일본 자수 병풍

金秀珍

서울대학교 考古美術史學科
講師서울대학교 考古美術史學科
博士課程 修了
韓國美術史

미국 제26대 대통령인 시어도어 루즈벨트(Theodore Roosevelt, 재임: 1901~1909)의 딸인 앨리스 루즈벨트(Alice Lee Roosevelt Longworth, 1884~1980)는 1905년 7월에 미국을 출발하여 일본→필리핀→중국→한국→일본을 거쳐 다시 미국으로 돌아가는 100여 일의 아시아 순방에 나섰다. 이 일정은 당시 미국 국방장관이었던 윌리엄 태프트(William Howard Taft, 1857~1930)를 대표로 하여 미국이 필리핀의 중주권을 보장받는 대신에 한국에 대한 일본의 지배를 묵인하겠다는 태프트-가쓰라 조약(Taft-Katsura Agreement)을 체결하기 위한 것이었다. 청일전쟁(1894~1895) 이후 중화 중심의 외교 체제가 붕괴되면서 한·중·일에 대한 구미권의 영향력은 커져갔고, 이에 따라 동아시아의 군주들은 서구와의 의사소통이 불가피하다는 사실을 깨달았다. 따라서 서양의 사절단이 동양에 파견되고 동양의 외교관이 서양을 방문하는 일이 늘어났다. 태프트 사절단의 순방 일정은 앨리스 루즈벨트가 1933년에 출간한 자서전 『다사다난했던 시간들 *Crowded Hours*』에 꽤 상세하게 소개되어 있다. 갓 스물을 넘긴 앨리스는 한·중·일의 군주를 알현한 후에 자신이 받았던 인상, 당시의 분위기와 하사받은 선물에 대해 발랄

* 필자의 최근 논저: 「제국을 향한 염원: 하와이 호놀룰루 아카데미 미술관 소장 〈海鶴蟠桃〉 병풍」, 『미술사논단』28, 2009. 6; 「진단고사도: 길고 긴 잠으로 은거했던 진단」, 안희준, 민길홍 엮음, 『조선시대 인물화』, 학고재, 2009; 「不染齋 金喜誠의 山水畵 研究」, 『미술사학연구』58, 2008.

한 문체로 기록을 남겼다. 이때 앨리스는 고종(1852~1919)과 순종(1874~1926), 서태후(1835~1908), 메이지 황제(明治天皇, 1852~1912)와 쇼켄 황후(昭憲皇太后 1849~1914)의 사진을 하사 받았고, 이는 2009년에 스미소니언(Smithsonian Institution)에 기증되었다.¹

다섯 장의 사진 가운데 먼저 서양식 군복을 입은 메이지 황제와 연회용 드레스를 입은 쇼켄 황후의 모습은 서구 양식에 익숙해진 일본 통치자의 이미지를 전달한다. 이는 일본이 삼국 가운데 가장 일찍 서구 복식을 수용했기 때문이기도 하지만, 서구와의 대등한 외교를 위해 일본이 취했던 시각적 전략으로도 해석할 수 있다. 반면 여성으로서 청나라 황실의 계보 안에서 자신의 정당성을 인정받는 것이 절실했던 서태후는 전통적인 정면관을 사용하여 통치자로서의 권위를 드러냈다. 이들은 외교 석상에서 국가 원수의 사진을 하사하는 서구식 관례를 인지하고 있었고, 그 사진 속에 각자가 투사하고 싶었던 이미지를 담았다. 그렇다면 고종은 대한제국 황실을 방문한 미국 사절단에 어떤 사진을 전달했을까? 몇 달 후면 을사조약으로 외교권을 잃게 될 1905년의 여름, 고종이 자신의 사진을 통해 서구에 전달하고 싶었던 메시지는 무엇이었을까?

열흘간 서울에 머물렀던 앨리스는 고종과 순종을 유럽식으로 건축된 연회장에서 처음 만나 황실 문장(imperial crest)이 시문된 식기에 식사를 했고, 마지막 알현에서 두 사람의 사진을 받았다고 회고했다.² 이 사진에는 촬영 시기와 장소를 알려주는 기록이 있어 주목된다.^{1, 2} 고종의 사진에는 ‘광무 9년(1905)에 경운궁에서 대한황제 희(熙: 고종의 이름)의 진(大韓皇帝熙眞 光武九年 在慶運宮)’이라는 기록이 있고, 순종의 사진에는 ‘광무 9년(1905) 경운궁에서 대한황태자 척(堧: 순종의 이름)의 진(大韓皇太子堧眞 光武九年 在慶運宮)’이라고 적혀 있다. 여기서 흥미로운 점은 조선시대 내내 御座와 御眞, 혹은 왕의 주검에 배설됨으로써 국왕만이 전유했던 日月五峯屏風이 순종의 뒤에 놓였다는 점이다. 고종황제가 아닌 순종황태자가 하늘과 땅, 다섯 개의 산봉우리로 상징되는 ‘삼라만상’과 해와 달로 표상되는 ‘음양오행’의 원리를 시각화하여 조선의 왕이 ‘통치했던 대상’과 ‘치세 이데올로기’를 전달

¹ 2009년 앨리스 루즈벨트의 손녀(Joanna Sturm)에 의해 기증된 메이지 황제, 쇼켄 황후, 서태후, 고종, 순종의 초상 사진은 스미소니언(Smithsonian Institution)의 아카이브(Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives)에서 실사할 수 있었다. 조사 과정에서 참고 사진 및 문헌 자료를 제공해주신 학예사 David Hogge에게 깊은 감사를 표한다.

² Alice Roosevelt Longworth, *Crowded Hours* (New York and London: Charles Scribner and Sons, 1933), p.103.



大韓皇帝真容 庚戌年



大韓皇帝太子真容 庚戌年

1
고종 초상 사진
1905년
스미소니언미술관

2
순종 초상 사진
1905년
스미소니언미술관

했던 일월오봉의 도상을 사용했다는 점은 적잖은 사실을 시사한다. 고종은 1897년 조선왕국을 대한제국으로 올려 스스로 왕에서 황제가 되었다. 한반도에서 열강의 세력이 거세지자 왕조를 제국으로 격상시키는 것이 부국강병과 자주주의 시작이라 믿었던 것이다. 고종이 '조선의 왕'에서 '대한제국의 황제'가 되자 순종은 '왕세자'에서 '황태자'가 되어 기존의 '왕'에 해당하는 지위를 갖게 되었다.

스미소니언 소장 사진에서 순종이 일월오봉병풍을 배경으로 흉포를 입은 것은 순종이 '조선의 왕'과 대등한 '대한제국의 황태자'임을 천명한 것으로 보인다. 이에 반해 고종은 황제를 상징하는 금척대훈장을 패용하고 황포를 입음으로써 대한제국 황제로서의 격식을 갖추었다. 무엇보다 여기서 필자가 주목한 바는 고종이 사용한 병풍이다. 조선을 방문했던 프랑스의 화가인 네지에르(Joseph de La Nézière, 1873~1944)가 1902년 프랑스에서 출간했던 고종의 초상에는 여전히 일월오봉도가 사용된 반면 스미소니언 소장 고종의 초상¹⁾에 사용된 병풍은 좌측에 갈대와 국화, 우측에 수선화와 벚꽃, 새가 묘사되어 있다.³⁾ 이 병풍의 연결 부분²⁾은 이것이 일본

³⁾ 네지에르의 고종 초상 그림과 관련 사진에 대해서는 국립고궁박물관, 『(100년 전의 기억) 대한 제국: 국립고궁박물관 서울대학교 규장각한국학연구원 공동주최 특별전』(그라픽네트, 2010),

메이지 시대에 제작되었다는 사실을 알려준다. 병풍 한 폭의 가장자리를 각각 세 부분으로 나누어 네 개 혹은 다섯 개짜리 구멍을 내고 그것을 끈으로 연결한 것은 조선에는 없던 방식^{도7~16}으로, 일본 근대기에 활발하게 사용되었다^{도1}. 花鳥의 묘사에서 입체감이 두드러지는 까닭은 이것이 그림이 아니라 자수이기 때문이다. 그렇다면 고종은 왜 ‘대한의 황제’로서 황궁인 경운궁에서 자신의 초상사진을 촬영하면서 일본에서 제작되었던 병풍을 배설하였을까? 고종은 어떤 연유로 메이지 시대에 만들어진 일본 자수 병풍을 가지고 있었던 것일까?

II. 근대 전환기에 왕(황)실에 유입된 일본 직물 미술

개항 이후부터 이왕가가 사라질 때까지의 기간, 이른바 ‘근대 전환기’ 동안 조선의 왕실(1876~1897)→ 대한제국의 황실(1897~1910)→ 이왕가(1910~1926)를 촬영한 사진은 상당수 남아 있다. 그 가운데에는 스미소니언 소장자의 고종 사진과 마찬가지로 사진의 배경에 일본 자수 병풍을 사용한 예가 적지 않다. 스미소니언 소장 고종 사진에 보이는 일본 자수 병풍은 적어도 1905년 이전에 국내에 들어왔을 것이기 때문에 필자가 확인한 바에서는 가장 이른 시기에 들어온 사례이다. 아래의 문헌 기록을 보면 일본 자수 병풍은 이 시기에만 들어온 것이 아니라 순종이 붕어함으로써 이왕가가 사실상 사라지는 1926년까지 꾸준히 조선 왕실에 유입된 사실을 확인할 수 있다.

먼저 1907년 1월 8일 『明治天皇紀』의 기사에 따르면 메이지 황제는 순종 황태자의 결혼을 축하하기 위해 궁내대신으로 구성된 사절단을 파견하면서 고종 황제와 순종 황태자에게 각각 은제 공예품을 선물로 보냈다. 이때 쇼켄 황후는 황태자비인 純貞孝皇后(1894~1966)에게 자수 병풍을 보냈는데, 일본 황후가 한국의 황후에게 보낸 선물임을 감안하면 여성이 선호하는 모티프를 사용했을 것으로 짐작된다.⁴

이듬해인 1908년 10월 25일자 『황성신문』에 따르면 大藏省 技師인 츠마키(妻木頼貧, 생몰년 미상)가 순종황제에게 용단(天鵝絨)과 직물걸개(仙聖掛)을 진헌

pp.190-191 참조.

⁴ 宮内庁 編, 『明治天皇紀』(東京: 吉川弘文館, 1975), pp.660-661. 이 자료를 알려준 Hiroko T. McDermott 박사에게 감사드린다.



했고 순정효황후에게는 자수 병풍을 바쳤다.⁵ 에도시대부터 교토의 니시진(西陣)을 중심으로 형성되었던 직물 시장은 1853년 개항을 시점으로 도약의 계기를 맞았다. 기존의 직조 전통 위에 서구의 기술력과 서구 취향의 디자인을 도입했던 니시진은 구미 시장을 상대로 성공적인 해외 수출을 이루었다. 특히 유럽으로부터 가공 기술을 이전 받았던 융단, 양단, 공단, 자카드의 제조는 면화와 비단에 의존하던 전통적인 동아시아의 직물 산업에 큰 변화를 가져왔다. 아울러 직물 제조 기술의 혁신은 직조·염직·자수를 사용하여 족자, 두루마리, 병풍, 의복, 양산, 부채 등을 제작하던 일본 내부의 전통과 결합하여 구미 시장에서 큰 인기를 끌었다. 1908년에 순종 부부에게 헌상된 융단, 직물걸개, 자수 병풍은 당시 일본 니시진에서 가장 인기리에 만들어진 품목이었다.

1909년 이토 히로부미가 사망하기 이전에 촬영된 것으로 추정되는 사진^{도3}에서도 일본 자수 병풍이 보인다. 사진은 고종의 계비인 순헌황귀비(엄비, 1854~1911)와 이토 히로부미의 부인인 이토 우메코(伊藤梅子, 1848~1925)를 촬영한 것이다. 사진 오른쪽에 보이는 병풍은 각 폭 당 나무와 새를 배치한 구성으로 현재 국립고궁박물관에 남아 있는 《화조 자수 4폭 병풍》^{도4}과 크기, 장황 방식, 도안의 측면에서

⁵ “妻不氏 陛見 日本大藏省技師妻木賴食氏が 本月十四日に 皇帝陛下의 陛見하셨는데 該氏が 皇帝陛下의 天鵝絨及仙聖掛 張 皇后陛下의 刺繡屏風一座를 獻納하셨다더라.” 『皇城新聞』, 1908. 10. 25.

상당히 유사하다. 이와 같은 시점에 촬영된 것으로 보이는 한일 황실 여인들의 사진⁵을 보면 일본 병풍과 한국 병풍이 동시에 배설된 것을 알 수 있다. 뒤편에 높게 설치된 한국식 장황의 병풍 두 점은 흑백 사진의 한계로 전모를 확인하기는 어렵지만, 왼쪽 상단에 햇빛이 비친 곳을 주목해보면, 器皿의 입체감이 도드라지는 부분에서 〈尊彝鐘鼎〉 자수 병풍 류일 것으로 추정된다. 조선 병풍의 높이가 보통 2미터 가량이었던 것을 고려하면 뒤편의 병풍 두 좌는 한국과 일본의 병풍을 ‘동시에 조화롭게’ 보여주기 위해 의도적으로 높게 설치되었을 것이다. 한일 양국의 ‘조화’와 ‘병합’의 이미지가 양국의 자수 병풍 앞에 도열한 한일 황실 여인들을 통해 시각화된 것이다.

도3과 도4처럼 ‘나무’나 ‘물가’를 배경으로 ‘꽃’과 ‘(물)새’를 묘사한 도안은 1889년에 니시무라 소자에몬(西村總左衛門, 1855~1935)이 파리 만국박람회(Exposition universelle)에 출품했던 작품^{도6}이나 1907년경에 다케우치 세이호(竹内栖鳳, 1864~1942)가 밑그림을 그리고 이이다 신시치(飯田新七, 1852~1909)가 자수로 제작했던 《물새 자수 4폭 병풍》^{도7}과 주제와 구도 면에서 유사성이 발견된다. 이 중 《물새 자수 4폭 병풍》^{도7}은 이이다 신시치가 문을 열었던 다카시마야(高島屋)에서 판매되었던 것을 확인할 수 있다. 다카시마야는 1829년에 교토에서 문을 연 백화점으로 교토의 직물 산업을 보다 근대적인 형태로 전환시켰다는 평가를 받는다.⁶



4
《화조 자수 4폭 병풍》
각 173.6×56.0cm
국립고궁박물관

5
순헌황귀비, 의친왕비, 한일
황실 여인들
(국립고궁박물관, 『100년
전의 기억』 대한제국: 국립고
궁박물관 서울대학교 규장
각한국학연구원 공동주최
특별전, 그라픽네트, 2010,
p.200)

⁶ 근대 일본의 직물 미술과 다카시마야와 관련한 문제에 대해서는 영국 세인트베리 일본예술연구소(Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures)의 오윤정 박사로부터

6

니시무라 소자에몬
《화조 자수 4폭 병풍》
1889년 파리 만국박람회 출
품(Hiroko T. McDermott
and Clare Pollard, ed.,
*Threads of Silk and Gold:
Ornamental Textiles from
Meiji Japan*, Oxford:
Ashmolean Museum,
2012, p.46)



7

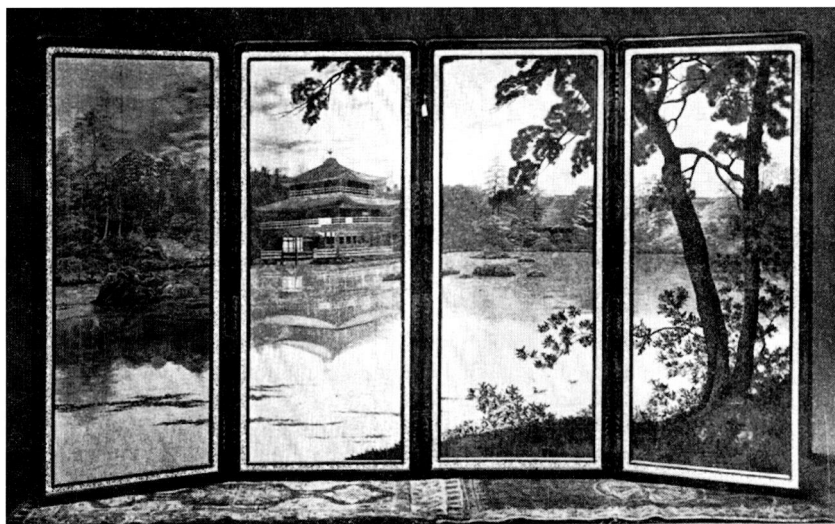
다케우치 세이호 원화
이이다 신시치 자수
《물새 자수 4폭 병풍》
1900~1910년
(Hiroko T. McDermott
and Clare Pollard, ed.,
앞의 책, 2012, p.112)



이이다 신시치를 위시한 당시 교토의 직물 공급자들은 화조화를 원본으로 삼은 자수 병풍을 가장 많이 만들었다. 그 까닭은 구미권에서 일본 자수 병풍이 주로 인테리어용으로 사용되었기 때문에 文人畵 계열보다는 화려하고 섬세한 화조화가 그 취향에 부합했기 때문으로 보인다. ‘화조’ 다음으로는 일본의 명승지를 그린 ‘메이쇼에(名所繪)’가 인기가 있었다. 마루야마-시조화파(丸山四条派)에서 시작된 메

조언을 얻었다. 이 밖에도 일본 근대 직물 미술계에 대한 여러 가지 논의를 소개해준 오윤정 박사에게 감사드린다.

1898년에 제작된 《금각사 자수 4폭 병풍》의 사진 『일본미술』 1899년 표지 도쿄문화재연구소 (Hiroko T. McDermott, "Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya," *Monumenta Nipponica*, Vol.65, No.1, Spring 2010, p.66)



이쇼에는 ‘이상화된 일본의 풍경’을 포착함으로써 감미로운 ‘日本美’를 전달했다.⁷ 특히 이는 실사 이미지를 자수로 옮긴 것이었기 때문에 상당한 수공과 제작 기간을 필요로 했다. 1899년에 이이다 신시치의 지휘 하에 제작된 메이쇼에 병풍인 《금각사 자수 4폭 병풍》^{도8}의 경우 숙련된 6명의 장인에 의해 27개월에 걸쳐 완성되었다.⁸

1917년 고종의 생일을 맞이하여 『매일신보』 기사에 실린 고종의 사진^{도9}에서도 메이쇼에 병풍이 보인다. 이 사진 속에서 고종은 연미복 차림으로 자수 메이쇼에 앞에 앉아 있다. 또한 도9와 유사한 또 다른 메이쇼에 병풍이 덕혜옹주의 생모인 福寧堂 梁貴人(1882~1929)의 사진에서도 사용되어 주목된다.⁹ 도9가 1917년 신문에 실렸다는 사실은 이 자수 병풍이 적어도 1917년 이전에 조선 왕실에 보내졌음을 시사한다. 1917년 이전에 왕실에 유입된 일본 자수 병풍과 관련한 기록은 대부분 ‘진헌’, ‘진상’ 자체에 주목하고 있기 때문에, 병풍의 주제나 기법에 대한 언급은 찾기 어려웠다. 다만 1911년 5월 12일자 『純宗附錄』에 메이지 천황이 은으로 된 茶器와 자수

7 해외 수출용 주제로 ‘화조’와 ‘메이쇼’가 가장 인기가 높았다는 데에 대해서는 Julia Sapin, "Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868-1912," *Journal of Design History*, Vol.17 Issue4 (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp.324-329.

8 Hiroko T. McDermott, "Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya," *Monumenta Nipponica*, Vol.65, No.1 (Tokyo: Sophia University, Spring 2010), pp.71-72.

9 『매일신보』, 1917. 9. 8. 고종의 매일신보 기사를 소개한 것은 국립고궁박물관, 앞의 책(2010), p.202. 복녕당 양귀인의 사진에 대해서는 같은 책, p.210.



9
고종 초상 사진
1917년
(국립고궁박물관, 앞의 책,
2010, p.202)

병풍을 고종에게 보냈다는 기록이 있다. 이때 쇼켄 황후는 순종비에게 탁자보를 보냈는데, 이 또한 직물 미술의 일환으로서 염직·농직·자수 같은 기법이 활용된 물건이었을 것으로 짐작된다.¹⁰ 이듬해인 1912년 충독 데라우치 마사타케(寺内正毅, 1852~1919)가 고종에게 병풍 한 점, 축 그림 두 점, 絹緞 다섯 두루마리를 바쳤다.¹¹ 또 1915년 10월 6일 『순종부록』에는 農商務大臣 고노 히로나카(河野廣中, 1849~1923)가 고종과 순종에게 자수 병풍 1개씩을 헌상했다.¹² 1917년 6월 19일에도 다이쇼 황제(大正, 1879~1926) 부부가 고종과 순종비에게 각각 자수 병풍 1부씩을 보냈다는 기록이 있다.¹³ 고노 히로나카의 경우 일본의 수출 시장을 개척하는 데에 결정적인 기여를 했던 한국 박람회의 출품 내역을 관리하는 농상무대신이었다는 점이 주목된다.

이 외에도 『순종부록』 곳곳에서 통감 소네 아라스케(曾禰荒助), 정무총감 야마가타 이사부로(山縣伊三郎), 군사령관 오후보 하루노(大久保春野), 군 사령관 오니와 지로(大庭二郎), 총독 사이토 마코토(齋藤實), 정무총감 아리요시 주이치(有吉忠一) 등 조선 통치의 핵심에 있었던 일본인 관료와 군인이 고종과 순종에게 직물미술을 바친 사실이 발견된다. 그 물품 중에는 자수로 된 테이블보나 침대보도 있었고, 紋緞 같은 비단류 및 玉洋木 같은 면화류, 이를 가공한 족자나 양산도 포함되어 있었다. 이러한 사실을 종합해 볼 때 염직·직조·자수를 아우르는 일본의 ‘직물’, ‘직물미술’, ‘직물응용물품’은 1900년대에서 1926년 사이에 수십 차례 국내 왕(황)실에 유입되었음을 알 수 있다.

10 “天皇陛下, 贈送銀製茶器一式, 又贈送刺繡屏風一枚于德壽宮, 皇后陛下, 贈送卓子拂一枚于王妃”, 『純宗附錄』純附 卷2, 純宗 4年(1911) 5月 12日 條(양력).

11 “總督伯爵寺内正毅進獻屏風一雙, 掛軸二幅, 絹緞五卷于德壽宮”, 『純宗附錄』純附 卷3, 純宗 5年(1912) 10月 7日 條(양력).

12 “農商務大臣河野廣中獻上刺繡屏各一部于兩宮”, 『純宗附錄』純附 卷6, 純宗 8年(1915) 10月 6日 條(양력).

13 “天皇皇后兩陛下遣御使于離宮, 特賜物品, 御紋散梨地書棚及花瓶各一對, 王殿下刺繡屏風一部, 王妃殿下又刺繡屏風一部, 太王殿下”, 『純宗附錄』純附 卷8, 純宗 10年(1917) 6月 19日 條(양력).

III. 국립고궁박물관 소장 일본 자수 병풍의 現狀

근대전환기에 국내 왕(황)실에 진헌된 일본 자수 병풍은 1897년부터 1919년까지 고종이 머물렀던 경운궁(1907년 덕수궁으로 개칭)과 1907년부터 1926년까지 순종이 거처했던 창덕궁에 보관되었던 것으로 보인다. 해방 이후 몇 차례 유물 관리 기관이 개편되는 과정을 거쳐 현재는 덕수궁과 창덕궁에서 유전한 궁중 유물이 대부분 국립중앙박물관과 국립고궁박물관에 소장되어 있다. 필자가 조사한 바에 따르면 현재 국립고궁박물관에는 근대기에 제작된 일본 자수 병풍이 10여 점 가량 소장되어 있다. 이 가운데 4폭 형식의 자수 병풍으로 일본 교토 니시진에서 제작되어 1900년에서 1926년 사이에 조선 왕(황)실에 진헌된 것으로 보이는 사례는 총 6건이다.

이 6건에 대해서는 표1에 정리했는데, 이들은 모두 창덕궁에서 전해진 것으로 대부분 ‘화조’를 소재로 삼았고, 일부 ‘해안 풍경’과 ‘산수’가 포함되어 있다.¹⁴ 크기에 있어서는 ②《벚꽃 자수 4폭 병풍》을 제외하고는 병풍의 높이 170cm 내외, 너비 250cm 정도로 대체적으로 일정하다.

먼저 표1의 ②《벚꽃 자수 4폭 병풍》은 만개한 벚꽃 나무를 배경으로 날아가는 새 한 마리를 소재로 삼았고, 나무 부분은 자련수를 사용하여 입체감을 강조했다. 4폭의 병풍 가운데 왼쪽 세 폭은 벚꽃나무의 위아래를 잘라내어 마치 창문에서 바라본 것처럼 벚꽃 나무의 중간 부분만 포착했다. 오른쪽 마지막 폭은 수목 산수로 처리되어 있는데, 왼쪽 3폭과 내용상 연관성이 없어 후대에 다른 병풍의 낙폭을 연결했을 가능성이 있다. 아마도 《벚꽃 자수 4폭 병풍》의 한 폭이 유실되자 동일 크기와 형식을 갖춘 다른 병풍의 일부를 결합했을 것으로 추정된다. 이같이 병풍의 틀을 4개 혹은 5개의 구멍에 끈으로 고정한 방식은 병풍틀의 분리와 결합에 용이해서 전문가가 아니더라도 연결 자체가 어렵지는 않았을 것이다.

③《菊雀 자수 4폭 병풍》은 4폭의 화면에 각각 서너 가지 종류의 국화를 화려하게 표현하고 국화 주위를 참새가 날아다니는 모습을 담았다. 꽃잎과 새의 머리 부분은 속수를 사용해서 입체감을 강조한 것으로 보이며, 특히 꽃잎 부분은 색질의 차등적인 음영(gradation) 표현을 통해 수준 높은 회화성을 드러낸다. 국화를 제재로 삼은 경우는 현재 일본 궁내청에 남아 있는 자수 병풍의 작례도^{15, 16}에서도 쉽게 찾아볼 수 있어 그 인기를 가늠해볼 수 있다.

¹⁴ 국립고궁박물관에 소장되어 있는 일본 자수 병풍을 조사할 수 있도록 애써주신 유물관리부의 서준 선생님과 실제 열람을 도와준 연구원들께 감사드린다.

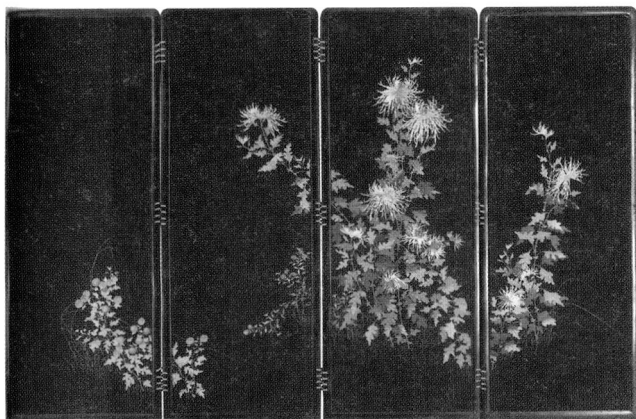
표1 국립고궁박물관에 소장되어 있는 일본 자수 병풍 목록

	제목	화면 크기(cm)	특기 사항
		병풍 크기(cm)	
수목회화	① 산수 회화 4폭 병풍	각 127×58.8 각 169×68.0	* 병풍의 장황방식은 양면을 사용할 수 있게 되어 있으나 한 면에 수목 산수만 그려져 있음. 원래는 다른 면에 자수가 들어갈 것을 염두에 두고 제작했을 것으로 추정되어 이 표에 포함시켰음. * 국립고궁박물관, 『궁중서화』 p.348에 수록.
자수	② 벚꽃 자수 4폭 병풍	각 86.1×31.6 각 111×38.2	* 세 폭은 벚꽃 도안을 자수 병풍으로 제작했으나 다른 한 폭은 산수화로 그림. * 평수와 자연수를 사용. * 병풍의 양면을 사용할 수 있도록 연결되어 있으나 뒷면에 그림이 없음. * 국립고궁박물관, 『궁중서화』 p.349에 수록.
자수	③ 菊雀 자수 4폭 병풍	각 130.3×57.6 각 170.5×68.3	* 병풍의 양면을 사용할 수 있도록 연결되어 있으나 뒷면에 그림이 없음. * 국립고궁박물관, 『궁중서화』 p.354에 수록.
자수	④ 화조 자수 4폭 병풍 (도4)	각 132.5×45.0 각 173.6×56.0	* 병풍의 표구가 ①②③⑤⑥과 달리 단면만 사용할 수 있게 되어 있음. * 국립고궁박물관, 『궁중서화』 p.355에 수록.
자수	⑤-1 국화 자수 4폭 병풍 (도10)	각 162.5×57.2 각 170.5×65.0	* 병풍의 한 면은 수목산수화가 그려져 있고, 다른 면은 국화를 자수로 제작했음. * 바림수 기법을 사용하여 입체성이 강화됨. * 국립고궁박물관, 『궁중서화』 pp.350-351에 수록.
수목회화	⑤-2 산수 수목 4폭 병풍 (도11)		
자수	⑥-1 海岸白鷗 자수 4폭 병풍 (도12)	각 137.5×58.0 각 170.0×65.0	* 마지막 폭이 끈과 구멍만 남아 있어 원래는 4폭이었으나 1폭이 유실되어 3폭만 남은 것이 확인됨. * 병풍의 한 면은 해안백구도가 자수로 되어 있고, 다른 면은 양류백로도가 수목담채로 그려져 있음. * 국립고궁박물관, 『궁중서화』 pp.352-353에 수록.
회화	⑥-2 楊柳白鷺 회화 4폭 병풍 (도13)		

④ 《화조 자수 4폭 병풍》_{도4}의 경우 ① ② ③ ⑤ ⑥과는 달리 보다 전통적인 표구 방식을 사용했다는 점이 주목된다. 이것은 ④ 《화조 자수 4폭 병풍》의 자수 부분이 일본에서 완성된 후에 한국에서 장황되었거나, 이 자체가 다른 작례보다 이른 시기에 일본에서 제작되었음을 의미할 것이다. 4개의 화면에 각각 다른 꽃나무와 버드

나무가 배치된 전통적인 도안 구성도 이것이 다른 작품보다 이른 시기에 제작되었을 가능성에 힘을 실어 준다.

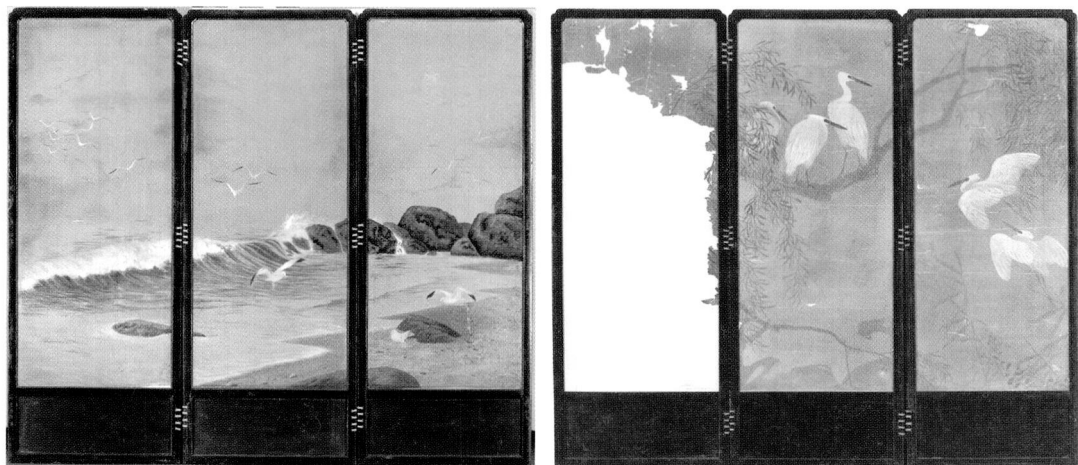
⑤-1 《국화 자수 4폭 병풍》^{도10}과 ⑤-2 《산수 수묵 4폭 병풍》^{도11}은 동일 병풍의 앞면과 뒷면이다. 이같이 앞뒷면을 모두 사용할 수 있는 양면(reversible) 병풍은 1886년에 니시무라 소자에몬이 개발한 기술이었다. 니시무라의 양면 병풍은 주로 4폭 혹은 8폭으로 제작되었고, 한 면에 자수를 넣고 다른 면에는 유젠(友禪) 염직이나 회화를 넣음으로써 하나의 병풍을 구입하여 두 개를 사용하는 효과를 누릴 수 있었다. ⑤-1 《국화 자수 4폭 병풍》^{도10}은 ③ 《菊雀 자수 4폭 병풍》과 마찬가지로 서너 가지 종류의 국화를 도안했다는 점에서는 동일하나 ③ 《菊雀 자수 4폭 병풍》이 각 폭 당 서너 종류의 국화를 배치한 반면, ⑤-1 《국화 자수 4폭 병풍》은 4폭의 병풍을 하나의 연결된 화면으로 사용했다는 점에서 차이가 있다. 뒷면인 ⑤-2 《산수 수묵 4폭 병풍》^{도11}은 마지막 폭이 유실되어 세 폭만이 남아 있는데, 깊은 산속에 있는 초가 두 채와 폭포를 그렸다. 그런데 이것이 수묵화인지 유젠염색(友禪染)인지는 육안으로 구분하기 어렵기 때문에 보다 면밀한 조사가 필요하다. 1890년대에 일본 궁내성에서 니시무라 양면 병풍을 구입한 기록이 있어, 메이지 황실이 이를 외교예물용으로 구매했을 가능성도 짐작해 볼 수 있다.¹⁵ 다만 국립고궁박물관 소장의 ⑤-1 《국화 자수 4폭 병풍》과 ⑤-2 《산수 수묵 4폭 병풍》에



10
《국화 자수 4폭 병풍》
각 170.0×65.0cm
국립고궁박물관

11
《산수 수묵 4폭 병풍》
각 170.0×65.0cm
국립고궁박물관

¹⁵ 니시무라 소자에몬(西村總左衛門)이 개발한 양면 병풍에 대해서는 Hiroko T McDermott, "The Pleasure and Pain of Being the Front-Runner: the Nishimura Sozaemon House(Chiso) in the Meiji Period," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., *Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan* (Oxford: Ashmolean Museum, 2012), p.47 참조.



12
《해안백구 자수 4폭 병풍》
각 170.0×65.0cm
국립고궁박물관

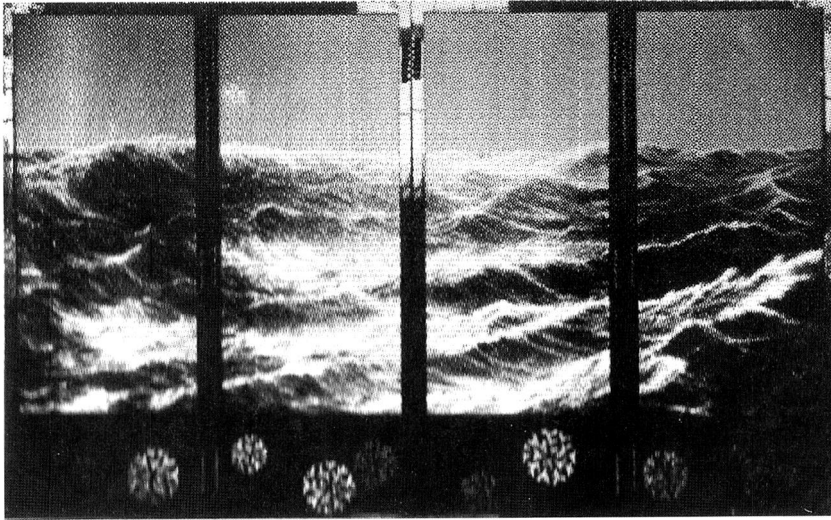
13
《양류백로 회화 4폭 병풍》
각 170.0×65.0cm
국립고궁박물관

는 별다른 표식이 없어서 이것을 니시무라 소자에몬 제품이라 확정할 수는 없다. 또한 니시무라가 처음 양면 병풍을 고안한 이래로 큰 시차 없이 경쟁사들도 양면 병풍을 제작했기 때문에 ⑤-1 《국화 자수 4폭 병풍》^{도10}과 ⑤-2 《산수 수목 4폭 병풍》^{도11}을 니시무라 제품으로 단정짓기는 더욱 어려울 듯하다.¹⁶

① 《산수 회화 4폭 병풍》의 경우도 ⑤와 마찬가지로 양면 병풍 형식이라는 점이 주목된다. 그러나 ① 《산수 회화 4폭 병풍》은 한 면에만 수목 산수가 들어가 있고 다른 면이 비어 있어, 원래는 자수였으나 후대에 유실되었거나 혹은 특정한 이유에서 고의적으로 자수를 넣지 않은 것으로 보인다. 또한 ① 《산수 회화 4폭 병풍》도 ⑤-2 《산수 수목 4폭 병풍》^{도11}과 마찬가지로 수목화가 아닌 유젠염색일 가능성도 있다.

⑥-1 《海岸白鷗 자수 4폭 병풍》^{도12}과 ⑥-2 《楊柳白鷺 회화 4폭 병풍》^{도13}도 ⑤의 경우와 마찬가지로 양면 병풍의 앞면과 뒷면이다. 이 병풍은 현재 3폭만이 남아 있는데, 마지막 폭에 구멍과 끈의 흔적이 있어 원래는 4폭이었음을 알 수 있다. ⑥-1 《해안백구 자수 4폭 병풍》은 다른 화조 소재를 다룬 병풍들과 달리 ‘부서지는 파도’와 ‘갈매기 떼’가 있는 해안 풍경을 묘사했다. 넘실대는 파도와 입체감이 살아

¹⁶ 근대 일본 식물 미술을 연구해온 Hiroko T. McDermott 박사는 1886년에 처음 니시무라가 양면 병풍을 개발한 이래로 일정 기간은 니시무라가 이 기술을 독점적으로 사용했지만 1910년 영일박람회(Japan-British Exhibition)에서는 이이다 신시치가 양면 병풍을 출품한 예도 있기 때문에 국립고궁박물관 소장본이 양면 병풍이라는 사실만으로 니시무라 제품이라 단정하기는 어렵다는 의견을 주었다. 필자의 연구에 여러 차례 조언을 준 점 깊이 감사드린다.



14

파도치는 풍경 4폭 병풍의
사진
다카시마야사료관
(高島屋史料館) 소장
(Hiroko T. McDermott
and Clare Pollard ed, 앞의
책, 2012, p.152)

있는 바위, 떼 지어 날고 있는 갈매기의 모습은 가까이서 보기 전까지는 유화로 착각
하리만치 섬세한 바느질로 마무리 되어 있다. ⑥의 경우처럼 파도치는 바다나 해안
장면을 자수로 남긴 예는 현재 유럽과 일본의 여러 박물관에서 확인되어, 이 제재가
당시에 인기가 높았음을 알 수 있다¹⁴. 이는 19세기부터 본격적으로 일본에 유화
가 소개되면서 해안의 정경을 그린 유럽의 그림이 일본에 유입된 데에서 시작되었다.
이후 일본 직조가들은 해안의 풍경이 유럽 중산층에 인기 있는 주제라는 사실을 인
지하게 되었고, 그 제작은 더욱 활성화되었다. 무엇보다 이전까지는 서양인 유화가나
사진가에게 원화의 제작을 맡겼던 것에 반해 1890년대에는 일본 내에서도 사진 기
술이 보급되면서 해안 장면의 원화 수급이 쉬워졌던 것도 생산량 증가에 영향을 끼
쳤다.¹⁷ ⑥-2 《양류백로 회화 4폭 병풍》^{도13}은 버드나무 위에 앉거나 그 주변을 맴돌
고 있는 백로의 모습을 그렸다. 엄청나게 정세한 자수로 마무리된 앞면과 달리 수묵
담채로 마무리되어 있는데, ①이나 ⑤와 마찬가지로 이것이 수묵회화인지 유젠염색
인지를 알기 위해서는 보다 면밀한 조사가 필요하다.

표1을 분석해 볼 때 조선의 왕(황)실에 유입된 일본 자수 병풍은 구미 수출용
으로 인기리에 제작되었던 ‘화조와 ‘명승’의 소재, 양면의 사용이 가능한 병풍의 형
식을 두루 반영하고 있다. 다만 병풍의 화면과는 별개로 병풍틀을 螺鈿이나 금·

¹⁷ 일본 근대 미술에 있어 해안 풍경을 자수로 제작한 작례에 대한 전반적인 사항은 Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., 앞의 책(2012), pp.152-153 참조.

은·유색가루로 장식하여 자수·염직의 화면에 칠기로 마무리 된 틀까지 결합한 경우가 교토 니시진 産 자수 병풍 가운데에서도 최상품이었던 것을 감안하면 국립고궁박물관 소장품의 경우 그 수준에는 미치지 못한다. 다음 장에서 언급할 표2를 통해 알 수 있듯이 메이지 황실에서 외교 예물로 주문한 직물미술 가운데에 태피스트리(tapestry)가 포함되어 있었다. 그러나 국립고궁박물관에는 태피스트리로 된 작품이 남아 있지 않다는 점도 주목된다.

현재 남아 있는 표1의 유물, 문헌에 보이는 사례, 사진 상으로 남아 있는 사례를 합산해 보면 적어도 20여점 이상의 일본 자수 병풍이 조선 왕(황)실에 유입되었다. 그렇다면 일본 자수 병풍은 일본과 한국에서 각각 어떤 의미를 가졌던 것일까? 일본의 천황, 총독, 통감, 농상공부, 군인들은 왜 고종과 순종에게 자수 병풍을 헌상했으며, 조선 왕(황)실은 이를 어떻게 받아들였을까? 긴장과 대결, 좌시와 반발 사이를 오가며 급박하게 돌아갔던 1900년대 한일 관계에 있어 일본 자수 병풍은 어떤 역할을 했던 것일까?

IV. 일본 직물 미술의 수출과 메이지 일본의 성장

1853년 일본의 개항 이후 우키요에, 칠기, 기모노 같은 일본산 미술공예가 본격적으로 서구에 소개되었다. 당시 유럽에서는 1·2차 아편 전쟁(1839~1842, 1856~1860)으로 인해 중국산 차와 도자기의 인기가 시들해져 가던 차였다. 중국과의 구분 없이 '오리엔트' 어딘가로 인식되던 일본은 점차 그들만의 감각으로 유럽인들을 매료시켰다. 일본의 직물 미술은 특히 인기가 높았는데, 그중 '자수'는 극찬을 받는 항목이었다. 유럽의 비평가들은 '일본의 자수는 수세기를 거쳐 겨룰 대상이 없을 정도로 훌륭하며, 手工의 정점이자 최고의 색감과 기술의 결합이다'라고 상찬했다.¹⁸ 또한 중국 및 유럽 미술과 비교하여 '일본이 중국으로부터 자수를 배웠지만 그 차원은 한 수 위'라는 평가와 함께 '붓과 물감을 사용한 서구의 유화보다 실과 바늘을 이용한 일본의 자수가 더 예술적'이라는 찬사를 받았다.¹⁹ 일본 미술에 대한 긍정

¹⁸ George Ashdown Audsley, *The Ornamental Arts of Japan* (London: 1882), p.1(Clare Pollard, "Every combination of silk and gold thread carried to perfection: The fashion for Meiji Ornamental Textiles in the West," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., 앞의 책(2012), p.14에서 재인용).

¹⁹ Anonymous, "Art Embroiderin in Japan," *The Decorator and Furnisher*, Vol.20, No.1

적 인식의 확산은 일본 직물 미술가들로 하여금 보다 더 큰 자신감을 갖게 했다. 장르 면에 있어서도 ‘唐畫’로 정의되던 중국 양식의 작품보다 우키요에나 아마토에가 구미에서 더 높이 평가받는다라는 것을 인식하게 되자 일본은 보다 적극적으로 ‘일본미’를 추구하였다.²⁰ 이렇게 유럽 중산층의 ‘시누아즈리(chinoiserie)’ 취향은 ‘자포니즘(Japonisme)’으로 대체되었다.

1860~1870년대에 유럽의 박람회에서 일본의 직물 미술이 큰 반향을 일으키자 메이지 정부는 만국 박람회의 참가가 일본의 국가 위상을 고취하는 데에도 도움이 된다는 사실을 인지했다. 이후 일본 정부는 정책적으로 직물 미술가들의 해외 박람회 참가를 유도했고, 실제로 이들은 메이지 시기 동안 총 40여회의 박람회에 참가했다.²¹ 유럽을 석권한 일본은 1876년 필라델피아 만국박람회(Centennial International Exhibition)를 통해 미국으로 진출했다. 1893년 시카고 만국박람회(World's Columbian Exposition)에서는 일본 직물 미술이 주요 부문의 상을 휩쓸면서 일본의 미술공예에 대한 명성이 점점 높아졌다. 1910년 런던에서 열린 영일 박람회(Japan-British Exhibition)에서는 일본산 미술공예의 인기가 절정에 달해 이 박람회에 참여한 일본 업체만 800개가 넘었고, 박람회를 관람한 총 인원은 835만 명이었다.²²

일본의 해외 박람회 참가는 먼저 일본 국내에서 권업박람회를 개최하여 해외에 진출할 업체를 선정하고 이들을 궁내성이 후원하는 방식으로 이루어졌다. 따라서 교토 니시진의 장인들은 중앙 정부와 긴밀한 관계를 맺었다. 1872년부터 메이지 정부는 직조기 구입과 직물 산업 시찰을 위해 교토의 장인들을 유럽 각국에 보냈고, 오스트리아, 독일, 프랑스, 영국에서의 시찰을 통해 이들은 서구의 직조 기술뿐 아니라 서구의 심미적 취향에 대해서도 이해할 수 있게 되었다.²³ 뿐만 아니라 해외에 파견된 정치·외교·경제 담당 관료들과 긴밀한 관계를 유지함으로써 교토 직물계에 대한 메이지 정부의 지원을 지속적으로 강화시킬 수 있었다.

1880년대부터는 직물미술 시장의 양적 팽창이 질적 성장으로 이어지면서, 교토의 장인들은 자신들의 박람회 출품작이 장식공예(decorative art)가 아닌 순수

(April, 1892), p.5; Clare Pollard, 위의 글(2012), p.15에서 재인용.

²⁰ Julia Sapin, 앞의 글(2004), p.323.

²¹ Clare Pollard, 위의 글(2012), p.9.

²² Clare Pollard, 위의 글(2012), p.18.

²³ 太田彩, 「明治期 “美術染織”의意義: 伝統技術の誇り」, 宮内庁三の丸尚蔵館 編, 『美術染織の精華—織・染・繡による明治の室内装飾』(東京: 宮内庁, 2011), p.5.

미술(fine art)로 인정받고자 했다. 따라서 이들은 걸출한 일본화 화가를 고용하여 원화를 제작하기 시작했다. 교토의 기시 지쿠도(岸竹堂, 1826~1897), 이마오 게이넨(今尾景年, 1845~1924), 후쿠이 고테이(福井江亭, 1856~1938), 다케우치 세이호, 시마자키 류우(島崎柳塙, 1865~1937) 야마모토 슌쿄(山元春挙, 1872~1933) 같은 작가들은 안정적인 경제적 보상을 바탕으로 수준 높은 원화를 공급함으로써 교토 직물 미술의 수준을 한층 끌어올렸다. 특히 자수 병풍은 인기가 높아서 1888년부터 1896년 사이에 교토에서 제작된 자수 병풍의 생산량은 연간 10만 점에 육박했다.²⁴ 이것이 일본 경제에 있어 어떠한 의미였는지를 추산해보자면, 우선 1883년에 자수 병풍 하나를 제작하는 데에 소용된 원가는 原畫의 가격 11엔에 자수 공임 12엔을 합쳐 23엔 정도였다.²⁵ 이 자수 병풍이 구미에서 얼마에 팔렸는지는 확인하기가 쉽지 않은데, 1893년 시카고 만국박람회에서 일본 자수 침대보가 150달러에 판매된 사실을 통해 자수 병풍의 원가 대비 이익률을 짐작해 볼 수 있다.²⁶ 메이지 정부가 1909년 아카사카 궁전(赤坂離宮)을 조영하기 위해 도쿄로 초빙했던 두 명의 미국인 건축기사에게 각각 100달러와 125달러의 월급을 주었던 것을 감안하면, 일본 자수 병풍은 구미에서도 쉽게 구입할 수 있는 가격이 아니었다.²⁷ 이는 메이지 유신이 있었던 1868년부터 제1차 세계대전이 끝나는 1918년까지 일본 수출의 50% 이상이 직물 산업과 관련되었다는 사실의 방증이기도 하다.²⁸

메이지 황실은 세계에 일본의 국가 이미지를 고양시키는 한편 일본의 무역 흑자를 견인했던 미술가들을 위해 1890년에 帝室技芸員 제도를 신설했다. 제실기예원이 된 교토 니시진 출신의 직물미술가로는 다테 야수케 6세(伊達弥助, 1839~1892)

²⁴ Hiroko T. McDermott, 앞의 글(2010), p.75.

²⁵ 1883년에 자수 병풍 원가가 23엔이었다는 것은 Hiroko T. McDermott, "Old Tradition, New Directions: a History of Ornamental Textiles in Meiji Japan," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., 앞의 책(2012), p.38.

²⁶ 1893년 침대보의 가격이 150달러였다는 사실은 Hiroko T. McDermott, "The Pleasure and Pain of Being the Front-Runner: the Nishimura Sōzemon House(Chisō)," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., 앞의 책(2012), p.52 참조.

²⁷ 아카사카 이궁의 건축에 참여한 미국인 기사에게 매월 미화 100달러와 125달러의 급료를 준 것은 현재 일본 궁내청 궁내공문서관에 소장되어 있는 『東宮御所御造營誌』(No.38718) 참조. 일본 궁내청 궁내공문서관에서 자료를 열람할 수 있도록 도와준 서릉부 소속 마루야마 가즈노리(丸山寿典)씨와 이노우에 히로코(井上寛子)씨께 감사드린다. 일본에서의 자료 조사를 지원해준 서울대학교 일본연구소 측에도 감사드린다.

²⁸ Dennis L. McNamara, *Textiles and Industrial Transition in Japan* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), p.34.

와 가와시마 진베이 2세(川島甚兵衛, 1853~1910)가 있다.²⁹ 가와시마 진베이 2세는 1879년 조선 시장을 개척하기 시작하여 조선에서 生絲와 비단을 값싸게 수입하여 직물로 가공한 후 다시 조선을 비롯한 여러 나라에 수출했다. 조선에 대한 직물 수출을 늘려가던 중 1881년에는 순종의 가례에 사용될 의류와 예물을 주문받기도 했다.³⁰ 이러한 상황 속에서 메이지 황실은 앞 장에서 논의한 바대로 수십 건의 직물 미술을 조선 왕(황)실에 보냈다. 물론 메이지 황실이 외교용 예물로서 직물 미술을 보낸 것은 비단 조선에만 국한된 것이 아니었다. 표2를 보면 교토에서 생산된 직물, 태피스트리, 자수 병풍은 이미 1880년대부터 독일의 빌헬름 1세 황제(1797~1888, 재위: 1861~1888), 황태자 시절의 니콜라이 2세(1868~1918, 재위: 1894~1917) 영국의 빅토리아 여왕(1819~1901, 재위: 1837~1901)과 에드워드 7세(1841~1901, 재위: 1901~1910), 미국 루즈벨트 대통령에게 보내졌다. 각국의 원수에게 전달된 일본의 직물 미술은 국제 사회에서 일본의 저력과 위상을 과시하는 시각적 증거가 되었을 것이다.

V. 대한제국 황실에서 제작된 자수 병풍

『다사다난했던 시간들』에서 앨리스 루즈벨트는 일본 황실과의 오찬을 마치고 자신이 받았던 선물에 대해 기록했다.

점심을 먹은 후, (쇼켄) 황후는 나에게 자신의 사진과 함께 섬세한 자수 병풍, 하얀 국화가 수놓아진 황금 의상, 칠기 상자를 보냈다. 나는 젊은 시절의 (해외) 순방에서 선물을 받는 일이 흔했고, 그것들은 나에게 탐욕의 기쁨을 주었다. 솔직히 나는 그때 부끄러움을 모르는 욕심쟁이였다. 나의 가족들이 '전리품'이라는 부르는 그 선물들이 정말 좋았다. 나는 (메이지) 황실에서 받은 선물 외에도 일본에서 의상과 부채 등 온갖 종류의 기념품을 받았다.³¹

²⁹ 林洋子, 「二代川島甚兵衛の実像」, 『(明治神宮鎮座70年記念) 甦る明治の巨匠展-珠玉の絵画・彫刻・工芸』(産経新聞社, 1990), p.90.

³⁰ Katsumi Mori, "Kawashima Jinbei and the Development of Art Tapestry," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., 앞의 책(2012), p.67; 社史編纂プロジェクトチーム, 『川島織物創業145年から163年(会社合併)までの歴史: 新しい伝統の創造を目指して』(川島織物セルコン, 2007), pp.14~15 참조.

표2 메이지 시대(1868~1912)에 일본 황실이 외교 예물로서 해외에 보낸 직물 미술 목록

1886년	독일	빌헬름(Wilhelm) 1세 황제	* 독일 전권공사로 부임한 시나가와 야지로우(品川弥二郎)가 카와시마에 주문하여 緞子地로 제작한 〈楡扇模様〉를 바침.
1891년	러시아	황태자 시절의 니콜라이(Nikolai) 2세	* 카와시마 진베이 2세(川島甚兵衛)가 제작한 타페스트리를 보냄. 이 타페스트리는 현재 러시아 에르미타주 국립박물관 소장.
1896년	러시아	알렉산드라(Alexandra) 황후	* 태피스트리 병풍을 보냄.
1897년	영국	빅토리아(Victoria) 여왕	* 교토에 위치한 아라시야마(嵐山) 풍경을 담은 자수 병풍을 선물함.
1901년	독일	알프레드 발더시 육군 원수(Alfred Ludwig Heinrich Karl Graf von Waldersee)	* 알프레드 발더시가 1901년에 일본을 방문했을 당시 《후지산 자수 병풍》을 선물함.
1902년	영국	에드워드(Edward) 7세 왕	* 에드워드 7세의 대관식에 2개의 자수 두루마리를 예물로 보냄.
1903년	중국	청 慶親王	* 1903년 제5회 권업박람회를 시찰하기 위해 일본을 방문했던 경친왕 奕劻에게 자수 병풍을 선물함.
1904년	미국	루즈벨트(Theodore Roosevelt) 대통령	* 러일 전쟁 중에 세인트 루이스 박람회에 참석했던 푸시미 사다나루 왕자(伏見宮貞愛親王)가 천황 부부의 이름으로 여러 개의 자수 병풍을 미국으로 가져가 루즈벨트 대통령, 헤이 국무장관, 웰스 시장 등에게 선물함.
		존 헤이(John Hay) 국무장관	
		롤라 웰스(Rolla Wells) 세인트 루이스 시장	
1905년	미국	앨리스 루즈벨트(Alice Roosevelt)	* 앨리스 루즈벨트가 일본을 방문했을 당시 쇼켄 황후가 의상, 칠기와 함께 자수 병풍을 선물함.

앨리스 루즈벨트가 일본을 방문했던 1905년 7월말은 러일 전쟁(1904년 2월 ~1905년 9월)이 막바지에 이르렀을 무렵이다. 일본은 곧 미국의 중재로 러시아와의 강화 조약을 체결해야 했기 때문에 미국 대통령의 딸에게 최고의 예우를 갖추었다. 이때 쇼켄 황후는 자신의 초상 사진과 함께 미국에서도 인기가 있었던 자수 병풍과 자수 의상을 앨리스에게 주었다. 100여 일의 순방 기간 동안 앨리스가 미국의 ‘공주’로서 각국에서 받았던 선물은 적지 않았다. 그리고 그 선물들은 자기 국가의 이미지를 높일 만한 것으로 선별되었을 것이다.

조선 왕(황)실에도 수십 차례 보내졌던 일본의 직물 미술은 일본이 국제 사회

³¹ Alice Roosevelt Longworth, 앞의 책(1933), p.83. 번역 및 밑줄은 필자 강조.

표3 대한제국기 황실에 헌상된 자수 병풍 목록

제작연도	원화작가	작품제목	형식	소장처	관서
미상	양기훈	송학도	10폭 자수 병풍	국립고궁박물관	臣 溟上老漁 楊基薰 敬寫
미상	양기훈	홍매화도	10폭 자수 병풍	국립고궁박물관	臣 楊基薰
미상	傳 양기훈	송학도	12폭 자수 병풍	국립고궁박물관	없음 (*순정효황후가 사용 했던 것으로 전함)
미상	김규진	매학도	12폭 자수 병풍	미국 개인소장	臣 金圭鎭 敬寫
1904	김규진	유란부	6폭 자수 글씨 병풍	국립고궁박물관	臣 金圭鎭
1905	양기훈	군안도	10폭 자수 병풍	한국자수박물관	臣 楊基薰 敬寫
1906	양기훈	매화도	10폭 자수 병풍	국립고궁박물관	臣 楊基薰

에서 차지한 문화적·경제적·정치적 위상을 반영한 것이었다. 메이지 정부의 관료와 군인들은 사진술을 활용하거나 서양의 유화처럼 보이는 자수 병풍을 조선 왕실에 헌상했다. 實寫와 유화가 표상하는 ‘과학기술’과 ‘서구근대’의 이미지는 무엇보다도 ‘동아시아의 새로운 강자’로 떠오르던 메이지 일본을 효과적으로 홍보할 수 있는 ‘외교 전략’이 되었을 것이다. 또한 뒤늦게 국제사회에 문호를 개방하고 부국강병을 꾀했던 조선의 입장에서 일본 성공은 주목해야 할 선례로서 인식되었을 것이다. 그렇다면 1905년에 고종이 자신의 초상에 수 백 년의 전통을 깨고 일월오봉병풍 대신 일본의 화조자수 병풍을 사용한 사실은 어떻게 해석해야 할까? 고종 황실은 일본의 ‘화조자수’가 ‘일월오봉도’보다 대한제국의 황권을 상징하는 데에 적합하리라 생각했던 것일까?

이를 설명하기 위해서는 서구에서 일본의 직물 미술이 가졌던 의미를 살피는 것 뿐 아니라 조선 왕(황)실이 일본의 직물 미술을 어떻게 받아들였는지를 논의해야 한다. 흥미로운 사실은 대한제국 황실에서도 1904년부터 1906년 사이에 집중적으로 자수 병풍을 제작했다는 점이다. 이는 표3에서 확인할 수 있는데, 당시에 제작된 일련의 자수 병풍에는 모두 ‘臣’字 관서가 있다. 이는 이 병풍들이 대한제국 황실을 위해 진헌되었다는 사실을 시사한다.³²

³² “臣 勤寫” 혹은 “臣 敬寫”의 제발을 남긴 그림의 성격에 대해서는 강민기, 「제국을 꿈꾸었던 전환기의 한국화단」, 『왕과 국가의 회화』(돌베개, 2011), pp.298-299; 김영옥, 「청운 강진희의 〈종정과 전명임모도〉 10첩 병풍」, 『고궁문화』5(2013), pp.94-100; 서정민, 「석연 양기훈의 회화 연구」(한국학중앙연구원 석사학위논문, 2012), pp.155-157 참조.



15
가수미가세키 이궁
제3객실 내부사진
(宮内庁三の丸尚蔵館編,
『美術染織の精華-織・染・
繡による明治の室内装飾』,
東京:宮内庁, 2011, p.12)

16
이이다 신시치
《사계화조 자수 4폭 병풍》
1902년 각 181.3×72.5cm
일본 궁내청 산노마루 쇼조칸
(宮内庁三の丸尚蔵館編,
앞의 책, 2011, p.50)

실제로 근대기에 촬영된 조선의 왕실 사진 가운데에는 이들 ‘한국’ 자수 병풍들이 배설되어 있는 경우가 있다. 이들 자수 병풍은 순종과 덕혜옹주 초상에도 보이고, 창덕궁 인정전 내부를 찍은 사진에서도 실제 사용된 것이 확인된다. 이는 일본의 메이지 황궁과 離宮의 내부가 ‘일본’ 자수 병풍으로 장식되어 있는 사진들과도 비견될 만한 것이다^{도15, 16}. 도15는 1885년에 가수미가세키 이궁(霞ヶ関離宮)의 응접실을 촬영한 사진인데, 여기에는 자수 4폭 병풍이 배설되어 있다. 이 자수 병풍은 현재 궁내청 산노마루 쇼조칸(三の丸尚蔵館)에 《사계화조 자수 4폭 병풍》^{도16}이라는 이름으로 소장되어 있어 주목된다. 국립고궁박물관에 있는 국화 계열 병풍^{도10}과 마찬가지로 《사계화조 자수 4폭 병풍》^{도16}도 국화를 중심으로 붓꽃과 작약 같은 꽃을 함께 넣어 화려함을 더했다. 병풍의 틀도 칠기와 자개로 마무리함으로써 메이지 제실기예원들이 제작했던 최상급 미술 공예의 수준을 보여준다. 메이지 시기에 서양식으로 개축된 황궁과 이궁에서는 입식 생활용 가구가 사용되었고, 그에 걸맞게 높이와 넓이가 커진 자수 병풍이 배설되었다. 도15 같은 이미지는 일본이 추구했던 서구화 및 근대화의 시각적 응축이라 할 수 있을 것이다.

修信使로 일본에 다녀온 이래 일찍이 개화에 눈을 뗀던 池錫永(1855~1935)은 1882년 상소를 올려 서양의 책과 기계를 조선에 도입해야 한다고 주장했다. 또한 왕실에 법학, 역사, 지리, 기술을 연구할 수 있도록 특별 기구를 설치하고 水車, 農器, 火輪機, 兵器, 織組機 수입의 필요성을 역설했는데 고종도 이를 동의했다.³³ 1880년대에 이미 고종 왕실이 직조 기계를 도입하고 직조 기술을 개발해야 할 필요성을

³³ 『承政院日記』冊2896, 高宗 19年(1882) 8月 23日 條.

인식하고 있었던 것이다.

1893년은 시카고 만국박람회가 열린 해로서 조선은 이 때 처음 국제박람회에 참가했다. 당시 조선이 출품했던 물품의 내역으로는 무명옷감, 발, 나전, 돛자리와 함께 자수 병풍이 포함되어 있어 주목된다.³⁴ 조선 왕실에서 누가 어떻게 만국박람회에 출품할 내역을 결정했는지는 보다 밀착된 자료의 발굴이 필요하지만, 적어도 왕실에서 자수 병풍이 외국에서 관심을 받을 만한 물건이라 판단한 것은 분명하다.

조선이 1882년에 영국과 독일, 1884년 러시아와 이탈리아, 1892년 오스트리아, 1902년 덴마크와 국교를 수립할 때에 맺었던 상호수호조약 가운데 ‘織造’의 조항이 있었던 것도 주목을 요한다. 조선은 서구 각국과 서로 ‘修好’하고 ‘通商’하는 과정에서 그들로부터 ‘직조’의 기술을 배우고자 했다. 이는 1880년대 이후로 조선에서 ‘자수’와 ‘직조’가 ‘繡房’에서 하던 ‘바느질’의 차원이 아니라 ‘공예’, ‘기술’, ‘기계’, ‘산업’의 영역으로 인식되었음을 시사한다.

‘직조’와 ‘자수’라는 물질적 대상을 조선의 ‘근대화’라는 담론과 결부시키기 위해서는 고종대의 직조 산업 정책과 미술공예 후원 사업에 대한 연구가 동반되어야 한다. 따라서 먼저 고종 대에 추진된 직조 기술의 도입에 대한 역사를 살피고, 1900년대에 대한제국 황실이 ‘臣’字 자수 병풍의 제작을 후원한 배경에 대해 추적해야 할 것이다. 필자는 본고에서 조선 왕(황)실에 유입된 일본의 자수 병풍의 의미를 논의한 것을 바탕으로, 다음 연구에서는 고종 대에 제작된 한국의 자수 병풍의 의미와 위상에 대해 논의하고자 한다. 이 같은 작업이 병행될 때 스미소니언 소장 고종의 초상 사진에 배설된 일본 자수 병풍의 의미를 보다 균형 있게 바라볼 수 있으리라 생각한다. 아울러 이것이 대한제국 시기에 집중적으로 제작된 한국 자수 병풍의 의미를 보다 심층적으로 연구하는 계기로, 메이지 황실의 미술공예 정책과 조선 왕실 사이의 관계, 더 나아가 고종 왕실이 미술을 통해 시각화하고자 했던 정치적 입장이 엿어낼 수 있으리라 기대한다.

주제어 keywords

자수 병풍 Embroidered folding screens, 고종 Kojong, 일월오봉병 Screens of Il'wolobong (the Sun, Moon and Five Peaks), 西陳 Nishijin, 조선 왕실 Joseon imperial court

투고일 2013년 3월 8일 | 심사일 2013년 4월 5일 | 게재확정일 2013년 4월 12일

34 『高宗實錄』卷30, 高宗 30年(1893) 11月 9日 條.

- 강민기 Kang, Minki, 「제국을 꿈꾸었던 전환기의 한국화단 Korean Painter's Society that Dreamed an Empire at a Turning point」, 『왕과 국가의 회화 Wangkwa Kukkaui Hoihwa』, 파주: 돌베개 Paju: Dolbaege, 2011.
- 국립고궁박물관 National Palace Museum of Korea, 『(100년 전의 기억) 대한제국: 국립고궁박물관 서울대학교 규장각한국학연구원 공동주최 특별전 100 Years Past: Memories of the Korean Empire』, 서울: 그래픽네트 Seoul: Graphic Net, 2010.
- 국립고궁박물관 National Palace Museum of Korea, 『궁중서화 Court paintings and calligraphy』1, 서울: 국립고궁박물관 Seoul: National Palace Museum of Korea, 2013.
- 권행가 Kwon, Heangga, 「高宗 皇帝의 肖像: 近代 시각매체의 流入과 御眞의 變容 과정 A Study on the Portraits of Emperor Gojong」, 홍익대학교대학원 박사학위논문 Diss. for the Ph.D. degree of Hongik University, 2006.
- 太田彩, 「明治期 “美術染織” の意義: 伝統技術の誇り」, 宮内庁三の丸尚蔵館 編, 『美術染織の精華-織・染・繡による明治の室内装飾』, 東京: 宮内庁, 2011.
- 太田彩, 「明治宮殿の室内装飾用織物と二代川島甚兵衛」, 宮内庁三の丸尚蔵館 編, 『明治の宮中デザイン: 和と洋の融和の美を求めて』, 東京: 宮内庁, 2003.
- 宮内庁三の丸尚蔵館 編, 『美術染織の精華-織・染・繡による明治の室内装飾』, 東京: 宮内庁, 2011.
- 五味聖, 「皇室建築と美術染織」, 宮内庁三の丸尚蔵館 編, 『美術染織の精華-織・染・繡による明治の室内装飾』, 東京: 宮内庁, 2011.
- 佐藤道信, 『〈日本美術〉誕生: 近代日本の「ことば」と戦略』, 東京: 講談社, 1996.
- 林洋子, 「二代川島甚兵衛の実像」, 『(明治神宮鎮座70年記念) 甦る明治の巨匠展-珠玉の絵画・彫刻・工芸』, 東京: 産経新聞社, 1990.
- McDermott, Hiroko T. “Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya,” *Monumenta Nipponica*, Vol.65, No.1, Tokyo: Sophia University, Spring 2010.
- McDermott, Hiroko T. “Old Tradition, New Directions: a History of Ornamental Textiles in Meiji Japan,” Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., *Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, Oxford: Ashmolean Museum, 2012.

- McDermott, Hiroko T. "The Pleasure and Pain of Being the Front-Runner: the Nishimura Sōzemon House (Chisō)," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., *Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, Oxford: Ashmolean Museum, 2012.
- McDermott, Hiroko T. "The Way of the Newcomer: History of the Iida Shinshichi House Takashimaya," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., *Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, Oxford: Ashmolean Museum, 2012.
- McNamara, Dennis L. *Textiles and Industrial Transition in Japan*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Mori, Katsumi. "Kawashima Jinbei and the Development of Art Tapestry," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., *Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, Oxford: Ashmolean Museum, 2012.
- Pollard, Clare. "Every Combination of Silk and Gold Thread Carried to Perfection: The Fashion for Meiji Ornamental Textiles in the West," Hiroko T. McDermott and Clare Pollard, ed., *Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, Oxford: Ashmolean Museum, 2012.
- Sand, Jordan. "Was Meiji Taste in Interiors 'Orientalist'?", *Positions: East Asia Cultures Critique*, Vol.8, No.3, Durham: Duke University Press, Winter, 2000.
- Sapin, Julia. "Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868 – 1912," *Journal of Design History*, Vol.17 Issue4, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Sato, Doshin. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles: Getty Publications, 2011.

Japanese Embroidered Folding Screens Collected in the National Palace Museum of Korea

Kim, Soojin

This study examines the historical background on how Kojong became to possess a number of Japanese embroidered screens which are currently preserved in the National Palace Museum of Korea. These embroidered screens were manufactured in Nishijin of Kyoto during the reign of Meiji (r.1868~1912) and sent not only to Korea but also to Europe and the United States.

After the opening of the Japanese ports to the West in 1850s, Japanese works of art were enthusiastically welcomed by the Western bourgeoisie in the name of *Japonism*. Especially pieces of textile arts such as embroideries, dyed silk, and velvet panels won various prizes at a number of international expositions, and middle class people used them to decorate their homes across Europe and the United States. From 1888 to 1896, annual output of embroidered screens in Kyoto reached a hundred thousand. Eventually, art-textiles became Japan's best-known export items. The producers of Meiji textiles sought to modernize traditional modes of visual representation, and replicated motives of western oil paintings and photography in order to create new images. They also collaborated with traditional *Nihonga* painters in creating more artistic images on their embroideries. In the meantime, Meiji government dispatched Kyoto craftsmen to Europe to learn advanced manufacture techniques of weaving, dyeing and embroidery of the European taste since 1870s.

Because the textile industry received government's support, it is not surprising that textile related production accounted for over fifty percent of Japan's total exports from 1868 until the end of the First World War. Japanese

art motives, such as 'Flora and Fauna,' and its genres, such as '*Meishoe* (famous landscape),' gained a great deal of popularity in the West. Thus, the iconographies of those art textiles became to represent Japanese identity and even symbolized Japan itself to the outside world. There is no question about that the art-textile related industry played a crucial role in dramatic economic development of Japan. Under this circumstance, the Japanese imperial household and its government in a number of occasions offered embroidered and dyed textile arts as state presents to other countries, such as Russia, the United Kingdom, Germany, the United States, China, and Korea, in order to show their economic and cultural success.

According to the *Annals of Joseon Dynasty*, on the occasions of royal wedding, birthday and diplomatic events, Joseon government also received embroidered screens and textile artifacts from Japanese emperors and officials. The presents might be intended to illustrate Japan's economic and political power to the Korean court. What is noteworthy is that Kojong started to use Meiji embroidered screens instead of the traditional screen of *Il'wolobong* (the Sun, Moon and Five Peaks) since he proclaimed emperor himself. Along with this, Kojong's concubine Lady Ŏm also used Japanese embroidered screens along with Korean ones when she took a photograph together with Japanese Resident-General's wife. It was the time when Kojong actively commissioned production of Korean embroidered screens. Therefore, it seems that Japan's success of textile industry affected Kojong to imitate the Meiji policy of supporting textile related art. As a result, Kojong established the Bureau of Weaving and Textile and ordered artisans to produce Korean embroidered screens in order to display them in world fairs. All these Kojong's attempts indicate that Kojong pursued a new agenda for modernization and industrialization by emulating Japan's success in textile art.