

江戸時代 視覺文化¹와 美人大首繪

李美林*

I. 머리말
II. 美人大首繪 ² 의 등장
III. 喜多川歌麿의 大首繪가 지닌 정보 기능
IV. 江戸의 도시화 현상과 美人大首繪
V. 歌川國貞의 美人大首繪 -미디어 문화
VI. 맺음말

I. 머리말

浮世繪는 목판화가 주 형식인 複製藝術³로서 원작의 유일성을 간직하고 있는 기존의 예술, 말하자면 肉筆浮世繪(이하 肉筆畫)보다 가치가 적다고 여겨져 왔다. 그러나 다색판화,

* 성결대학교 교양학부 전임강사

¹ 문화연구는 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)를 비롯하여 클리퍼드 기어스(Clifford Geertz)등이 시도하고 있으나, 최근 프랑스의 문화 연구를 대표하는 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 서로 다른 사회집단들의 문화생산물 사용과 사회 권력을 위한 투쟁 간의 복잡하고 본질적인 관계를 다루고 있다. 즉 문화 소비의 주체와 그 효과에 대해 『예술에 대한 사랑: 유럽인들과 그들 국가의 예술박물관』과 『구별(Distinction)』에서 주장하고 있다. 본 논문은 江戸時代 문화의 다양성 가운데 유행한 浮世繪 중 美人大首繪가 지니고 있는 視覺的 表象(representation)을 분석하고자 하는 시도이다.

즉 錦繪가 탄생된 1765년 이후, 전통의 예술매체인 肉筆畫가 지닌 매체적 특성을 지키려는 노력은 점차 무의미해지면서, 레디 메이드(ready-made) 인쇄물 즉, 既製 浮世繪 판화는 중요한 예술의 요소로 등장하게 되었다. 이후 표현방식의 변화로 浮世繪의 개념은 단순한 再現의 차원에 머무르지 않고 복제(reproduction) 영역으로 확장되는 경향을 나타내고 있다.⁴

기존의 회화적인 방법과 대립되는 錦繪가 복제라는 매체로 大衆에게 어필하기 위해서는 무엇보다도 대중에게 매력적으로 보여야 한다는 것이 필연조건이다. 이에 浮世繪師가 정면으로 맞선 것은 먼저 그들이 현재 살고 있는 세계와 사람, 특히 여성이었다. 그 다음으로 는 변화하는 기술 수준이었다. 다시 말해 새로운 예술형식을 통해서만 자유롭게 획득할 수 있는 효과의 생산에 고집하였다. 대표적인 예가 大首繪 형식의 응용과 거울의 효과적인 사용⁵에 의한 여성 이미지의 시각적 재현이다. 거울 그 자체가 浮世繪 반신상 즉, 大首繪 발전에 어느 정도의 역할을 담당하고 있다는 점은 간과할 수 없는 사실이다. 에도 중기 이후 거울은 그 사용이 일반화되면서, 충실한 회화적 재현의 상징으로 자리하게 되었다. 특히 美人 大首繪에서는 거울의 도입으로 인해 여성의 미모와 뒤태의 아름다움이 동시에 표현 가능하게 되었다. 이는 鈴木春信(1725-1770, 이하 春信)과 喜多川歌麿(1753-1806, 이하 歌麿)를 비롯하여, 歌川國貞(1786-1864, 이하 國貞) 그리고 溪齋英泉(1790-1848, 이하 英泉) 등의 浮世繪師 작품에서 본격적으로 나타나고 있다.

본 논문은 에도 말기 浮世繪師에 의해 제작된 작품 중 거울을 매개로 여성의 실상과 허

² 大首繪는 반신상 혹은 얼굴을 주로 그린 浮世繪로서 국한된 묘사대상 중에서 이상적인 여성이나 배우의 성격묘사를 추구하였다. 歌麿나 東洲齋 寫樂 등이 활약한 寛政 초기가 大首繪의 전성기였다. 大首繪에 관한 논문으로는 佐藤康宏, 「歌麿と寫樂」, 『일본의 미술10』 365(至文堂, 1996, 10), pp. 17-31; 伊藤たまき, 「美人畫の寫實表現についての一考察」, 『藝術學の視座－眞保享先生古稀記念論文集』(勉誠出版, 2002) 등이 있다.

³ 복제예술(reproduction art)은 빌터 벤야민이 1936년에 발표한 「기술복제 시대의 예술작품(The work of Art of Mechanical Reproduction)」에서 그는 예술작품이 기술적인 방법으로 쉽게 복제되는 시대에 예술이 어떻게 영향을 받고 변화하는지에 대한 논의를 제기하고 있다. 벤야민은 기술복제 덕분에 역사상 처음으로 제식이라는 전통에서 기생적으로 의존하고 있던 예술작품이 해방되었고, 복제된 예술작품도 재생산을 위해 고안된 하나의 예술작품이 되었다고 주장한다. 그는 이런 전통에서 들어내기 또는 꺼내기(disembedding)가 예술의 정치화로 귀결되었다고 주장한다. ヴェルター・ベンヤミン, 佐々木基一譯, 『複製技術時代藝術』(晶文社, 1999), pp. 9-23.

⁴ 일본의 「版에 의한 그림」인 판화는 간접표현의 회화로 크게는 근세 錦繪(혹은 一枚摺)로 근대 이전 판화, 즉 손작업 요소가 농후하지만 손 작업이 인쇄기계에 의한 판화와 그리고 근대 이후의 木口木版(서양전래 목판화로 서 銅版畫에 가까움) 日刷美術 機械刷 등으로 대별할 수 있다. 岩切信一郎, 「メディアとしての版畫－近代版畫揺籃期の考察(木下直之編, 『美術を支えるもの』, 東京大學出版部, 2007) 참조. 본고에서 판화 인쇄는 모두 “프린트(print)”이며 원리적으로는 구별 할만한 명확한 근거는 없지만 주로 근세 이후 근대기 이전에 제작된 錦繪, 浮世繪, 一枚摺 등을 판화카테고리(Categorie)로 취급하고자 한다.

상을 그린 美人大首繪에 주목하였다. 구체적으로는 歌麿와 國貞 등이 발표한 美人大首繪에 초점을 맞춰 이들 작품이 지니는 시각적 표상을 분석하고 에도후기 새로운 소비계층으로 대두된 여성의 근대적 경험을 美人大首繪의 미디어성과 연관지어 서술하고자 한다.

II. 美人大首繪의 등장

에도 후기인 寛政期(1789-1801)에 이르러 浮世繪는 大首繪가 주류를 이루었다. 美人大首繪 화면에는 당시 여성 헤어스타일의 다양화와 이에 따른 화장의 유행 경향을 상세히 보여주기 위해 여성의 얼굴 혹은 상반신이 클로즈업(close-up)되었다. 大首繪는 美人畫 방면에서 활성화되기 이전, 歌舞伎 役者の 움직임 있는 순간의 표정을 정지 상태로 담아내기 위한 수법으로 사용되었지만⁶, 미인화의 경우에는 당시 유행하는 헤어스타일이나 화장의 경향이 상당한 원인으로 작용되었다.⁷ 化政期(文化:1804-1818 + 文政期:1818-1830)에 이르러 英泉과 國貞 등은 미인의 얼굴뿐만 아니라 실제로 거울을 보며 화장하고 있는 여성의 다양한 姿態美를 담은 美人大首繪도 다수 제작하였다. 거울은 현실과 현실의 복제를 시선으로 매혹시키는 효과적인 도구로서 美人大首繪에서 그 효과를 인정받게 되면서 빈번하게 그 모습을 드러내었다. 물리학 용어에서 거울은 평평한 표면에 광선의 반사를 이용하여 자태나 물체의 像을 비춰보는 도구를 말하며, 거기에 비쳐지는 可視像을 虛像이라고 한다. 비유적으로 실상과는 대응 혹은 다른 의미로 회화 화면에서 거울을 이용함으로써 허상과 그 像의 실체에 해당하는 물체를 동시에 그려넣는다든지, 혹은 본래는 감상자의 시야에 들어오지 않는 대상의 모습인 虛像만을 이용하여 작품을 제작할 수 있다. 거울과 그 허상이 회화의 모티프로 화

5 浮世繪와 鏡에 대한 선행연구로는 大久保 純一, 「歌麿美人畫と鏡」, 『浮世繪の鑑賞基礎知識』(至文堂, 1994), p. 42; 小林 忠, 「浮世繪と江戸小紋一洗さと粧」, 『浮世繪の鑑賞基礎知識』(至文堂, 1994), pp. 125-129 등이 있다.

6 役者大首繪는 元文 2년(1737) 西村重信의 繪歴인(關羽圖)와 元文·寛保年間(1736-44) 二代 鳥居 清信가 제작한 《今様役者風》이 초기작에 해당하며, 勝川春章(1726-1792)이 제작한 《東扇·初代中村仲藏》시리즈는 현재까지 17장이 알려져 있다. 春章의 《東扇》은 大首繪형식을 似顔繪로 전화시켰다는 점에서 의의를 지닌다. 佐藤康宏, 앞의 논문, pp. 17-31.

7 에도 후기에 이르러 여성 髮型은 한층 더 다양해졌다. 빗과 빗이 비대해졌고 상대적으로 빗가 작아지게 됨에 따라 襟足 부분이 두드러지게 되었다. 따라서 백분은 얼굴뿐만 아니라 귀, 목덜미, 가슴 부분에 이르기까지 경계부분이 눈에 띄지 않도록 화장하는 화장술이 호평을 받게 되었다. 따라서 이를 묘사한 大首繪가 상당수 증가하게 되었다. 松村孝子外, 『日本の化粧』(ポラ文化研究所編, 1989), pp. 116-132.



도1 《百鬼夜行繪卷》(부분), 室町時代, 紙本着色, 33 × 737cm, 大德寺眞珠庵 소장

면에 그려지게 되는 시기는 에도 중기 이후 浮世繪 분야에 국한되지만, 《百鬼夜行繪卷》(도1)과 같은 요괴화 분야에서도 차용되고 있다.

浮世繪 미인화에서 거울과 거기에 비쳐지는 허상을 가장 많이 그린 화가는 歌麿로서 약 20점 이상 남아 있지만 최초라고 볼 수 없다.⁸ 짧은 소견이지만, 18세기 초에 활약한 奥村政信(1686-1764)이 제작한 紅繪 중 《緣先に座って手鏡をみる女》가 이 방면의 초기작에 해당된다고 생각한다.

거울이라는 도구에 주목한 錦繪로 괄목할 만한 작품은 春信의 《座鋪八景・鏡台の秋月》이 있다. 중국 산수화의 전통적 소재인 《瀟湘八景圖》를 浮世繪 미인화로 패러디한 錦繪 시리즈로 거울을 마주 대하고 있는 여성이 그려져 있을 뿐, 거울에 비친 허상은 그려지지 않았다. 春信은 당시 거울과 그 거울에 비쳐진 허상을 한 화면에 동시에 그리는 일에는 그다지 관심을 기울이지 않았지만, 현실·실재(ready)를 의식하면서 기존의 기법이 아닌 현세의 요구에 순응하고 있다. 當世(=당시 현존한)미인의 唯美化와 理想化를 유감없이 발휘한 寛文

⁸ 大久保順一, 앞의 논문, p. 42.



도2 春信, 『繪本青樓美人合』,
1770년, 彩色摺繪本,
21.1 × 18.0cm, 개인 소장

美人圖 혹은 에도 중기 이전의 肉筆美人畫, 예를 들면 懷月堂安度(風前美人圖)와는 구별되는 작품을 제작하였다. 春信의 『繪本青樓美人合』은 전통적인 浮世繪 미인화의 강령보다는, 오히려 모델 개인의 사실성과 개별성을 기록하고 알리고자하는 매스미디어(mass media)적인 성격이 강조되어 있다. 『繪本青樓美人合』은 1770년 즉 春信의 忌日인 明和7년 6월 경 간행된 錦繪로서, 吉原에 실재한 유녀 166명을 각각 사계절 풍속별로 美濃紙 5권에 나누어 호화판 장정본으로 꾸민 것이다. 화면구성은 明和 말기 吉原 五丁目に 실재한 유녀의 친필 싸인적인 自作句와 함께 각 쪽에 한 명씩 배치하는 방식으로 吉原 유녀를 한 눈에 들여다볼 수 있는 細見⁹⁾의 기능도 함께 갖추고 있다. 이는 유명 연예인이 자신의 사진에 직접 사인한 지금의 브로마이드(bromide)와 유사한 형식으로 꾸며진 앨범집과 같은 의미를 지닌다.

『繪本青樓美人合』을 좀더 구체적으로 살펴보면 1권의 <10丁裏11丁表>(도2)는 유녀의 자작시와 함께 吉原 江戸町一丁目に 있었던 유곽의 이름(家田屋, いせや)과 유녀의 이름 그리고 벚꽃과 관련된 유녀의 自讚 등으로 구성되어 있다. 達齋의 “壁面九年”과 유녀의 유곽에서의 “苦界十年”을 패러디한 그림으로 당시 인기가 있었던 장면이다. 그러나 『繪本青樓美人合』에 등장하는 166명의 吉原 유녀 모두가 春信을 통해 類型化된 모습으로 그려져 있다. 森島中良(1754-1810)의 『反古籠』 「江戸繪」에 “畫는 西川(西川 春信)을 배우다(畫は西川を學ぶ)”라

⁹⁾ 호소미(細見)란 吉原의 遊女屋遊女名 玉代 등을 자세하게 기록한 안내서로서 吉原細見이라고 한다.



도3 春信, 〈合世鏡〉, 1770년경, 中版錦繪, 26.3×18.9cm, 개인 소장

는 기술¹⁰에서 알 수 있듯이 春信은 西川祐信(1671-1750)의 繪本에서 상당수 차용하고 있으며, 자신의 작품에서 또다시 재활용하는 경우도 많았다는 지적¹¹이 있는 것도 사실이다. 그러나 春信은 錦繪의 발명에서 寛政期에 이르는 기간 즉, 浮世繪에 있어 중기에 이르러 합리적인 채색繪와 함께 점차 당시 風俗을 생생하게 전달하려는 浮世繪가 지닌 사실적 경향을 지향하고 있다. 그의 작품경향은 이후 浮世繪 미인화에 적지 않은 영향을 미치게 된다.

春信은 1770년경에 이르러 거울을 이용한 작품 〈合世鏡(맞거울)〉(도3)을 발표하였다. 당시 유행한 헤어스타일 “가모메타보(かもめたぼ-비둘기형 뒷머리)”를 확인하고 있는 미인과 그 뒷모습이 거울 안에 그려진 중판 錦繪를 발표하였

다. 이후 그는 서서히 실상과 허상 표현에 관심을 보이기 시작하였다. 중기 이후 浮世繪에 영향을 준 〈鏡で虚無僧の顔を見る遊女と禿〉(Museum of Fine Art Boston 소장)과 〈丸窓から顔を映す女〉 등 거울을 소재로 한 작품을 남겼지만, 거울을 이용한 美人大首繪는 寛政期(1789-1801)에 이르러 歌麿에 의해 본격적으로 시도되었다.

¹⁰ 森島中良, 石上敏 校訂 『森島中良集』(東京: 國書刊行會, 1994).

¹¹ 田辺昌子, 「鈴木春信の圖柄借用-見立の趣向としての再評価」, 『美術史』第127號(1992, 2); 小林 忠, 「青春の畫家 鈴木春信」, 『青春の浮世繪師 鈴木春信-江戸のカラリスト登場』(千葉市美術館, 2002, 9), pp. 6-11.

Ⅲ. 喜多川歌麿의 大首繪가 지닌 정보 기능

歌麿의 浮世繪 미인화는 화면의 급격한 변화에서 그 우수성이 인정된다. 물론 蔦屋重三郎(=蔦重:1750-1797)에 의한 영향도 무시할 수는 없지만, 가장 먼저 손꼽히는 점은 현재도 평가가 높은 美人大首繪로의 방향전환이다. 클로즈업한 듯 보이기 위해 구도의 테두리를 잘라내는 방법과 이에 의해 가능하게 된 새로운 표현법의 탐구가 말로 歌麿에 의해 주도된 1790년대 浮世繪界의 최대 관심사였다.

거울을 도입한 작품이 歌麿의 화업 全期間에 나타나고 있는 것으로 보아, 단지 일시적인 유행이나 흥미 본위로 거울을 이용한 것이 아니라는 점을 알 수 있다. 歌麿는 거울과 그 허상이 빚어내는 畫中畫의 효과를 숙지, 다양하게 활용하고 있음은 그의 작품들을 통해서 알 수 있다. 寬政期 이후 歌麿는 거울이 지닌 다양한 속성과 효과, 즉 여성 이미지의 증식과 분열 등을 이용한 미인화를 다수 제작하였다. 대표작으로는 귀밑머리 빈(鬢)을 매만지고 있는 작품과 뒷목덜미와 머리털을 빚어내는 뒷모습의 아름다움을 그려낸 작품 <えり装い>(도4)와 눈썹화장에 열중하고 있는 작품 <眉引き>(도5) 등이 유명하지만, 寬政 4-5년(1792-1793)경에 발표한 歌麿의 大首繪 시리즈는 歌麿 최고의 작품으로 손꼽히고 있다. 에도시대에 유명한 戲作者 중 한 사람인 式亭三馬(1775-1882)는 그의 黃表紙 『稗史 憶說年代記』에서 “歌麿, 당시의 女繪에 새로움을 고안해내 다(歌麿 當時の女繪を新たに工夫する).”라고 평하고 있다.¹² 이는 歌麿가 寬政 말기(1789-1800)에 발표한 美人大首繪를 지칭하는 서술로서 말하자면 浮世繪 초상화의 일종이다. 전통적인 초상화가 영생과 사후구원의 염원과 같은 종교적인 문맥은 물론, 한 개인의 형상과 삶을 타인의 기억 속에서 보존하려는 의도를 간직하고 있다고 한다면, 大首繪는 국한된 묘사대상 안에서 이상적인 여성미나 배우의 성격미 등을 추구하였다.

歌麿가 최초로 발표한 美人大首繪는 蔦重가 기획한 《婦人相學十體》(도6)·《婦女人相十品》(도7) 등으로, 그 주제로 알 수 있듯이 당시 유행한 相學 관련 시리즈이다. 《婦人相學十體》는 5점, 《婦女人相十品》는 4점으로 구성되어 있으며, 두 시리즈 모두 <ポペンを吹く娘>(도8)이 공통으로 포함되어 있어 제작기간이 근접하고 있음을 알 수 있다. 후술하겠지만 歌麿는 享和 2년(1802)경에도 이와 유사한 大首繪 相學 시리즈인 《婦人相學十體》(도9)에서 7점을

¹² 式亭三馬, 『式亭三馬集』(東京: 國書刊行會, 1993) 참조.



도4 歌麿, 《(えり)鏡装い》, 1795년경, 大版錦繪, 37.0×22.7cm, 東京國立博物館 소장



도5 歌麿, 《(眉引き)》, 1795년경, 大版錦繪, 37.0×22.7cm, 東京國立博物館 소장



도6 歌麿, 《婦人相學十體》, 1792년경, 大版錦繪, 37.0×22.7cm, 大英博物館 소장



도7 歌麿, 《婦女人相十品》, 1792년경, 大版錦繪, 37.0×22.7cm, 大英博物館 소장



도8 歌麿, 《婦人相學十體》《婦女人相十品》〈ポペンを吹く娘〉, 1792년경, 大判錦繪, 38.7×25.7cm, 호놀룰루博物館・東京國立博物館 소장

발표하였다.

歌麿의 寛政期 美人大首繪 시리즈는 미인의 반신상이 운모 바탕위에 그려져 있으며, 9점 모두 유사한 화풍으로 일관되어 있다. 화면 상단 좌우 한쪽에 書標形을 3개 늘어놓고 그곳에 表題와 署名 그리고 改印 版元印 등을 기록하는 형식도 동일하다. 구체적으로 《婦人相學十體》의 〈浮氣之相〉(도 10)에서 書標形 3칸에는 “婦人相學十體 浮氣之相 相見 歌麿畫”라고 쓰였으며, 같은 시리즈인 〈面白き相〉에서는 書標形 3칸에는 “婦人相學十體 面白き相 相見 歌麿畫”라고 쓰여져 있다. 그러나 書標形 중앙부분이 빈 공간으로 남겨진 예가 대부분이며 문자가 남겨진 것은 〈浮氣之相〉과 〈面白き相〉 2점뿐이다. 또한 《婦女人相十品》에서는 《婦人相學十體》와 조금 다르게 “婦人相學十品 口 相見歌麿考畫”라는 문구가 쓰여져 있다. 《婦女人相十品》에서는 제목이 쓰여져 있던 중앙부분이 빈 공간으로 남겨져 있다. 이 두 시리즈의 관계와 중앙부분의 공간 기술 유무에 대해서는 淺野秀剛씨의 의견이 있다. 당시 에도와 교토 등지에서 유행한 相學의 영향으로 두 시리즈가 제작되었으나, 출판 후 얼마 지나지 않

수 있듯이 막부의 町觸 즉, 포고령과 관련성이 깊은 것으로 보인다.¹⁴ 寛政 2년(1790) 5월 새로운 서적에 대한 출판 금지령이 내리고, 같은 해 9월부터는 판본과 낱장 浮世繪까지 검열인에 해당하는 極印 등이 출판시 반드시 필요하게 되었다. 이같이 엄격한 출판조례 아래에서 蔦重은 山東京傳(1761-1816)과 함께 洒落本 『仕懸文庫』, 『錦の裏』, 『娼妓絹麗』 등의 출판을 감행함으로써 재산의 반을 몰수당하고, 京傳은 수감 50일이라는 형벌에 받게 된다. 이후 蔦重은 家重宛回, 歌麿는 이들과의 의리를 위해서인지 寛政 3, 4-5, 6년 사이에 美人大首繪 시리즈를 연이어 출판하게 된다. 그러나 寛政 8년 8월에 내려진 町觸은 類集撰要 46冊 書物版行等の部の 기록에 의하면 출판 제약의 정도가 浮世繪 화가에게까지 미치게 되고, 茶屋미인이나 藝者の 실명 기입을 금지하였다.¹⁵ 歌麿는 寛政 4년경부터 유명한 茶屋미인 오기타(お北) 오히사(お久) 그리고 藝者인 富本豊히나(ひな) 등의 上半身 혹은 七分身으로 구성된 美人大首繪를 제작하였으나, 엄격해진 寛政 8년 이후에는 《五人美人愛薔鏡》(도 11), 《高名美人六家撰》 등의 작품에서와 같이 고마에 부분에 이름을 넣지 암시하는 등 전략적으로 대응하면서 제작에 임하였다. 이윽고 寛政 12년 정월에는 美人大首繪의 전면적인 제작이 금지되는 상황에 이르게 된다. 그러나 歌麿의 筆禍 사건은 寛政 15년-文化 元年(1803-1804) 5월 16일경에 발생하였다. 그 계기는 《太閤五妻洛東遊觀之圖》, 《眞柴久吉》, 《柴田修理進勝家小谷の方》 등으로 幕府의 상류계층을 浮世繪 소재로 채택하는 것을 엄금한 町觸을 어긴 것이 직접적인 원인을 제공한 것으로 추정된다. 실제로 1796년경 발표된 《아테테미나》(《あててみな-맞춰보렴》) 시리즈의 경우, 版元은 타이틀(title)용 駒繪 부분에 유녀의 이름을 기입하지 않은채 빈 공간으로 출판한 예가 있다.

13 고마에(駒繪, =コマ繪): 신문이나 잡지 혹은 浮世繪 등 화면의 빈 공간에 장식하는 비교적 간단한 그림·일러스트레이션을 말함.

14 寛政 2년(1790) 5월 출판에 관한 포고령(町觸).

- 一. 書物類古来より有來通て事候間, 自今新規二作出申間敷候, 若無 規義二候ハ, 奉公所え相司, 可受差圖候.
- 一. 近年子供持遊ひ草紙繪本等, 古代之事よそへ, 不束成義作出類相見候, 以来無用二可致候.
- 一. 浮説之儀, 仮名書写本等二致し, 見料を取, 貸出候義致間敷候, 但, 淨理本は却外之事.
- 一. 都て作者不知書物類有之は, 商売致間敷候. 西木浩一, 「江戸町觸の特質」, 『徳川幕府と巨大都市江戸』(東京: 東京堂, 2003) 참조.

15 寛政 9년(1798) 9월 출판에 관한 町觸.

- 一. 表枚繪之類は, 畫のミ候ハ, 大概は坏苦候, 尤言葉書等有之候ハ, 能々改之, しかなる品々は版行二いたさせ申間敷候. 내용은 “行事” 즉 출판계 책임자가 출판을 허가한 繪本草紙類라도 風俗之為二不相成, 猥りかよき(풍속을 해치거나 외설적인 출판물은 금지한다. 이때 洒落本類마저 금지되었으며, 一杖搦로 된 浮世繪라도 저속한 언어를 구사한 것은 금지됨. 西木浩一, 위의 논문 참조.



도 11 歌麿, 《五人美人愛敬競松葉屋喜瀨川, 兵庫屋花妻》, 1795년경, 大判錦繪, 38.6×25.6cm, 東京國立博物 소장

寛政期 大首繪 화면의 書標形 중앙부분을 빈 공간으로 처리한 것은 淺野 씨의 觀相 관련설보다는 봉건제도 아래 신분질서의 혼란을 염려한 에도막부의 町觸에 저촉되지 않는 범위 내에서 제작하고자 한 임시방편의 결과라고 보는 것이 타당할 것이다. 결과적으로 美人 大首繪에 遊女나 茶屋의 간판 종업원이 레디 메이드 인쇄물인 浮世繪 판화에 자주 등장하게 됨에 따라 동경의 대상이 되었고, 이와는 반대로 에도막부 최고 지배계층이 浮世繪 화면에서 조롱의 대상으로 추락하였다. 에도 중기에 발표된 浮世繪가 상징하는 점은 성숙한 문화 의식을 지닌 에도 文化人들의 일종의 저항의식의 표출이었다고 할 수 있다.

다음은 歌麿가 美人 大首繪 화면 상단에 구체적으로 타이틀을 제시한 《浮氣之相》, 《面白 耆相》 등의 작품에서 그가 표현하고자 한 점과 작품 “大首繪”가 지닌 의의에 대해 살펴보고자 한다.

歌麿가 寛政 5-6년(1793-1794)부터 享和 연간(1801-1804)에 제작한 대표적인 大首繪를 열거해보면, 《當世踊子揃》를 비롯한 《歌選戀之部》, 《北國五色墨》, 《高名美人六家撰》, 《婦



도12 歌麿, 《當世三美人》, 1793년경, 大判錦繪, 38.6×25.6cm, 日本浮世繪博物館 소장

人相學捨體)와 文化 초기에 발표한 작품 《美人五面相》 등이 있다. 《北國五色墨》 시리즈에서 알 수 있듯이 歌麿의 美人大首繪의 대상은 최하층의 유녀에서 최상층의 미인에 이르기까지 다양한 계층이었으며, 이들 화면에서 歌麿는 그의 관념 속에 존재하는 이상적인 미인을 표현하고 있다. 각기 이름이 다른 미인이지만 어떤 시리즈의 어떤 작품을 비교해 보아도 거의 유사한 유형의 미인으로, 특히 용모에서 관념적 유형성의 현저함을 인정하지 않을 수 없다. 좀더 구체적으로 이 목구비 등을 비교해 보아도 지극히 사소한 용모의 차이를 확인할 수 있다.

寛政 5년(1793)에 발표된 《當世三美人》(도 12)은 실제한 세 명의 미인인 高島 오히사(おひさ), 難波屋 오키타(おきた), 富本豊 히나(ひな) 등을 모델로 한 작품이다. 이들 세 명을 단

독으로 그린 작품도 제작하였는데, 《當世三美人》은 歌麿流의 理想미인을 토대로 세 미인의 개성을 歌麿의 범위 내에서라고는 하지만 미묘하게 구별해서 그려냈다고 평가되고 있다. 예를 들어 왼쪽 아래의 高島는 눈꼬리가 유연하고 눈썹도 부드럽게 그려져 있으며, 코 등도 비교적 작게 표현되어 있다. 이에 비해 오른쪽 밑의 難波屋은 치켜 올라간 눈꼬리와 날카로운 눈썹, 그리고 중간부분이 올라오고 중량감 있는 코로 묘사되어 있다. 『와수레노코리(わすれのこり)』의 기록에 의하면 실제로 두 미인 중 難波屋이 애교도 있고 평판도 좋았다고 전한다.¹⁶

¹⁶ “용모도 출중했고 애교도 인정되었다(容色極めて綺麗にして、愛敬あふるる許りなり), 某代の少なき客といえへども、かるがる取り扱わず、況や多く恵む者においておや、その姿をみずとも、其の名をしらざるものなし.”

〈當世三美人〉은 미인도의 유형적 용모, 비뚤어 말하면 미인화의 규범성 안에서 실제 모델과 초상성을 상당히 반영한 묘사인 듯이 보인다. 그러나 세 미인의 이름을 삭제한 보급판 〈當世三美人〉에서 세 사람을 구별해내는 것은 지금의 우리에게 매우 곤란한 일이다. 이들 화면에서도 역시 歌麿가 그려낸 미인형 즉, 歌麿만의 관념적 유형을 지닌 미인형으로 그려져 있기 때문이다. 論者는 향간의 미인을 그렸다는 점에 주목하여 초상화로서의 의의를 찾아내려 하는 것은 아니다. 단지 歌麿는 사실적인 초상화가 아닌 어디까지나 실제로 인기가 있었던 미인의 이름을 빌어서 자신만의 독자적인 미인의 전형을 창조한 것이라고 하겠다.

歌麿 이전의 미인화 양식에서 반신상으로 제작·변화시킨 그의 美人大首繪의 의의를 살펴보면, 첫 번째로 과거 도상의 특성인 모델을 理想化하고 唯美化하는 전통적인 浮世繪 미인화의 강령에서 벗어나 있다는 점을 들 수 있다. 관상학적 특성을 보다 효과적으로 전달하기 위해 4분의 3 각도에서 지속적으로 미인의 얼굴을 관찰하여 미인의 상체 혹은 얼굴의 클로즈업 효과를 도입하고 있다. 이로 인해 〈浮氣之相〉, 〈面白き相〉 등은 여성 모델이 지닌 성향이나 징후를 드러내는 부분에 집중하고 있으며, 인간으로서의 존재감을 강하게 어필하고 있다. 전신상의 경우에는 생각할 수 없는 일이지만, 완전히 눈과 입 그리고 손의 움직임에 상당히 집중하고 있으며, 세 인물의 연대감은 거의 비난할 여지가 없을 정도로 반신상과 일체감을 이루어 순간의 긴장감을 고조시키고 있다.

두 번째로는, 미인 초상의 객관성을 침해할 수 있는 배경장식이나 연극적 소도구 등이 배제되었다. 雲母로 처리된 단색 배경은 모델의 얼굴을 두드러지게 하며, 유리나 혹은 거울에 비친 모습을 연상시키는 객관적인 효과를 한층 더 증폭시키고 있다. 말하자면, 거울에 비친 여성 이미지를 극대화한 것이라 볼 수 있다. 즉 운모로 인쇄된 화면 그 자체가 거울을 암시하고, 모델의 자기도취, 더 나아가서는 나르시시즘조차 느끼게 한다.

歌麿는 실제로 인기가 있었던 미인이 화장에 여념이 없는 모습을 그려내고 있지만, 감상자는 자신이 몰래 훑쳐보고(노조키야: のぞき屋) 있다는 것을 알고 있다. 이는 감상자의 게이즈(gaze)를 위해 친숙해지기 쉬운 장면과 정경을 시각적으로 表象化하고 있으며, 아울러 사실성과 개별성을 전달하려는 매스미디어적 성격도 갖추고 있기 때문이다.

歌麿 이전의 전신상 미인도와 비교하면 주인공을 보다 친근하게 그려내어 어딘가 즉흥적인 편안함을 느끼게 하는 美人大首繪 형식이 활발히 전개되었다. 왜 이 시기에 활발하게 그려지게 되었는지, 이에 대한 고찰은 미술사상 중요한 문제라고 생각한다.

IV. 江戸의 도시화 현상과 美人大首繪

18세기 이후 일본에서 사회변화의 핵심공간은 당시 수도인 에도로, 시각문화의 양상은 에도의 사회발전과 긴밀하게 연관되어 있다.¹⁷

에도시대의 文化·文政期(1804-1830)는 松平定信(1758-1829)을 중심으로 개혁이 강력하게 실시된 에도시대 시기이지만, 시대말의 퇴폐적 양상도 서서히 나타나기 시작하였다. 당시 에도 시민은 遊樂文化를 즐기는 한편, 町人예술은 성숙되어 뛰어난 작가와 화가들이 많이 배출되었다. 浮世繪師의 화업도 이 시기에 걸맞게 풍부하였고 지적인 양상으로 전개되었다.

예를 들어 歌麿는 博物圖譜라고 할 수 있는 성공적인 狂歌本類¹⁸, 즉 《書本蟲撰》(1788), 《시오히노츠토》《潮干のつと》(1789), 《百千鳥狂歌合》(1790) 등의 시리즈를 연이어 발표하였다. 歌麿의 일련의 寛政期 작품은 18세기 후반의 시대적 흐름을 따라 예리하고 사실적인 시선으로 제작한 것으로 객관적 재현의 의미를 지닌 博物圖譜라고 할 수 있다. 이와 때를 같이 하여 발표한 歌麿의 美人大首繪시리즈는, 《相見歌麿畫》, 《相見歌麿考畫》 등에서 알 수 있듯이 ‘相學’과의 연관성을 지닌다. 相學이라는 것은 원래 手相이나 人相을 보고 그 사람의 성격이나 운명을 판단하는 중국 학문으로 에도시대 일본에서도 크게 유행하였고, 따라서 相學에 대한 서적인 相書도 에도 중기에 상당수 출판되기에 이르렀다. 대표적인 출판물로는 普穿山人의 『秘事眞告』(도13)가 있다.¹⁹ 이는 미인의 얼굴을 관상학적 특징으로 분류함으로써 그에 상응하는 성격을 유형학(typology)으로 정립하려는 시도로 볼 수 있다. 이러한 시도는 그 당시 에도의 대도시화 현상과 밀접한 관련성을 지닌다. 18세기 이전 일본의 사회경제 상황 즉, 중세기 농촌의 자급자족 경제공동체(촌락이나 가부장제 대가족) 안에서 안주한 서민은 금전에 대한 경제적 사고가 여전히 미비한 상태의 인간유형이라고 볼 수 있다. 그러나 18세기 후반에 이르러 상업적 농업이나 小商品 생산의 발달, 화폐 유통의 침투 등에 의해 공동

¹⁷ 장 보드리야르는 이데올로기적이고 문화적인 상부구조가 경제(사회경제)적인 하부구조에 의해 결정된다고 보고 있다. 발터 벤야민, 앞의 논문 참조.

¹⁸ 狂歌: 戯歌라고도 하며 諧謔을 주로 한 익살스러운 정취를 담아 읊은 비속한 短歌를 말함. 万葉集의 虛囀歌, 古今和歌集의 俳諧歌 계통으로 각 시대를 걸쳐 행하여졌지만, 江戸중기 天明년간(1781-89) 크게 유행하였다. 작가로서는 四方赤良(일명 獨山人), 宿屋 飯盛 등이 유명하다.

¹⁹ 普穿山人, 『秘事眞告』, 『西落本大成』第2卷(西落本大成編纂委員會/中央公論社, 1978) 참조.



도13 普穿山人, 『秘事眞告』, 1757년, 澁谷本

체가 弛緩되어 무너지고 새로운 도시가 발달하게 되었다. 점차 민중의 자중성과 행동성은 높아지고 그에 따른 행동의 다양화와 복잡화가 진행되었다. 그중에서도 금전물질에 대한 욕망의 증대로 금전에 지배되는 서민이 나타나게 되었다.²⁰

또한 이즈음 江戸는 산업화와 도시화가 진행함에 따라 인구의 도시집중 현상이 가속화되었고, 寛永(1624-1644) 무렵 14~15만, 明曆(1657)의 大火災때 30만이었다던 것이 元祿期(1688-1704)를 거쳐 享保 연간(1721-1736)에 이르러서는 인구 100만을 유지하는 메트로폴리스의 형태를 갖추어 나가기 시작하였다. 에도의 급속한 인구의 도시집중 현상으로 인해 수많은 익명의 사람들 사이에 상호접촉이 빈번하게 이루어졌으며, 당시 제작된 山東京傳(1761-1816)의 작품 《江戶風俗圖卷》(도14)과 圓山應舉(1733-1795)의 작품

《人物正寫物本補圖》 등은 다양한 계층별 얼굴 특성을 분류하고 그에 상응하는 성격의 유형학을 정립하려는 일련의 시도라고 볼 수 있다. 이것은 당시 動植物의 계반 종류를 도식과 도표적 형태로 명료하게 비교 검토했던 일련의 분류학(taxology)과 같은 선상에서 이루어진 결과물이라고 볼 수 있다.

같은 시기에 歌麿에 의해 제작 발표된 美人大首繪 相學 시리즈는 미인의 顔面이야말로

²⁰ 井原西鶴(1642-1693)의 저서 『日本永代藏』에는 당시 이윤을 얻기 위해 등장한 신중범죄가 열거되어 있다. 예를 들면 위조물품·위조약품 제조판매자, 공갈협박자, 사기업자, 신자구체용 자금을 빌린 후 파산 신고를 하는 자, 도박업자 등이 등장하고 있다. 井原西鶴, 『超譯日本の古典 10』, 『日本永代藏』(學習研究社, 2008) 참조.



도 14 山東京傳, 《江戶風俗圖卷》(부분), 1803년경, 紙本着色, 27.8×753.0cm, 개인 소장

인간 내면의 성격·성질·개성 등이 나타난다는 점에서 착안된 의욕적인 작품이다. 歌麿의 美人大首繪를 좀더 자세히 살펴보면 寛政 4년경에 발표한 《婦人相學十體》·《婦女人相十品》과 享和 2년경에 발표한 《婦人相學拾體》시리즈를 비교해 보면 유사한 포즈를 취하고 있는 작품이 있다. 먼저 거울을 보며 화장에 여념이 없는 미인을 그려낸 〈面白き相〉과 〈가네츠케(かねづか)〉, 목욕 혹은 머리를 감는 일과 관계있는 〈浮氣之相〉과 〈髮수키(すき)〉, 그리고 〈文讀み〉, 〈文讀み〉, 〈煙草の煙を吹く女〉, 〈煙管〉 등이 공통된 테마로 제작된 작품이다. 天明 7년-寛政 5년 사이에 행해진 엄중한 정부개혁으로 인하여 ○○○○相 이라고 구체적으로 밝힌 화면 〈面白き相〉은 〈かねづか〉 화장을 하는 미인의 특징적인 인상으로 書標形 중앙부분에 “미인은 우선 정이 깊지만, 마음은 항상 빈틈없이 고루 신경 쓰며 만사에 삼가는 타입(此相至情ふかく, 心にゆだんなく, 萬事に行わたりて, つつしみふかきことつねなり)”이라고 쓰여 있다.

〈浮氣之相〉과 〈髮すき〉의 경우는 “몸가짐이 되어있고, 마음썸썸이가 좋은 상이며, 전만

적으로 색정이 있지만 무작정 몰입하는 형은 아님(身のたしなみよく、諸事行わたり、よき相なり。いったい色情ふかけれとも、おいそれにゆく志ろ物にあらず)”이라고 되어있다. 덧붙여진 “함부로 접근할지 말 것(おいそれにゆく志ろ物にあらず)”은 문맥으로 판단해 보면, 화면의 머리를 손질하는(혹은 목욕 후의) 여성이 《浮氣之相》이라는 것이 아니라, 여기서의 《浮氣》, 즉 바람기는 감상자에 해당하는 말이다.

歌麿가 그린 《浮氣之相》과 《面白き相》의 미인이 본질적으로 지닌 성격과 함께, 일상의 움직임을 내포한 한순간의 모습이 감상자 혹은 美人大首繪 구매자인 남성의 눈에 그렇게 비쳐지기 쉬우므로 주의를 요한다는 제목일 것이다.

歌麿의 美人大首繪는 당시 에도 사회의 요구에 부합하는 판매 전략으로 구매자 혹은 감상자의 흥미를 유발시키고 상상을 불러 일으키기에 충분하였다. 화면의 배경을 백운모로 처리함으로써 마치 거울에 비친 미인의 허상만을 묘사한 듯한 歌麿의 大首繪는 실존 인물을 正寫하거나, 理想적인 미인을 大寫하기 위한 미인화 화면의 트리밍(trim)이었다.

이어지는 19세기 에도시대 즉 文化·文政 그리고 天保에서 弘化·嘉永이라는 막부 말기에 이르러 町人문화에서 退廢적인 분위기가 나타나기 시작한다. 말하자면 이 시기에 표현된 여성들의 모습에서도 농염의 도가 한단계 더하여 이상화된 여성의 품위보다는 요염함과 생동감 넘치는 현실성을 더욱 기대하게 되었다.

歌麿가 “靑樓의 화가”²¹라는 명칭에 걸맞게 주로 吉原 遊廓의 여성이나 풍속묘사로 한 세대를 풍미한 화가라고 한다면, 이후의 浮世繪師의 작품은 막부 공인의 격식있는 吉原의 풍류보다는 가볍게 유흥을 즐길 수 있는 岡場所²²의 유녀나 혹은 市井의 일반 여성을 소재로 한 것이 두드러지게 많아졌다. 소재도 점차 上層의 花魁에서 소탈하고 친숙한 藝者と踊子 그리고 町人으로 옮겨갔다. 더불어 기발한 착상이나 디자인에 의한 참신한 화면이 경쟁하듯 고안되어 제작되었다. 그 대표적인 예가 國貞의 柄鏡 시리즈이다.

21 “靑樓의 화가”라는 용어는 野口米次郎 역, 『ゴンクールの歌麿』(第一書房, 1927)에 보이지만, 이 최초의 번역에서는 好色版이 제외되어 있다. 개정판으로는 東大路鐸訳, 『靑樓之畫家 歌麿』, 『浮世繪 13-17, 1965年』 등이 있다. 데이모シー・クラーク, 「歌麿と吉原-靑樓の畫家「再考」」, 『喜多川歌麿』(朝日新聞社, 1995), pp. 22-34.

22 江戸에 존재한 私娼街의 명칭 중 하나. 幕府가 認可의 吉原 이외의 深川, 品川, 新宿 등 약 23곳에 4000여 명의 遊女가 종사하여 官許의 吉原와 경쟁하였다. 특히 深川는 辰巳라는 藝者の 대중적인 인기로 인해 오카바쇼의 대표 지역으로 손꼽힌다. 오사카 지역에서는 島라고 불리었다. 吉井戸秀夫, 「三都と郭-遊興の構造」, 『國文學 郭-江戸の聖空間』(學燈社, 1993. 8) pp. 35-41.

V. 歌川國貞의 大首繪-미디어 문화

거울을 매개체로 여성의 實像과 虛像을 동시에 한 화면에 그려내는 시각적 수법 즉, 畫中畫기법은 化政期에 이르러 國貞과 英泉 등 後進 浮世繪 화가들에 의해 다수 제작되었다. 예를 들면 菊川英山(1787-1867)과 歌川國芳(1797-1861, 이하 國芳) 등은 歌麿의 작품 〈襟粧い〉의 영향아래 제작한 작품 〈山海愛度圖會 えりをぬきたい(옷깃을 풀고 싶다)〉의 존재가 지적되고 있다.

막부 말기 浮世繪 미인풍속화 분야를 이끌어 간 國貞도 예외는 아니다. 國貞은 歌麿의 화면에서 한층 더 발전시켜, 실제로 화장에 열중하고 있는 미인의 매력적인 자태의 아름다

움을 입체적으로 그려낸 작품을 제작하였다. 文政期(1818-1829) 전반에는 〈集女八景-洞庭秋月〉, 〈當世美人流光好化粧〉(도 15) 등을 발표하였고, 文政 6년(1823)³⁾에는 그의 대표작의 하나인 〈今風化粧鏡〉(도 16)을 제작 발표하기에 이른다. 제목에서 알 수 있듯이 10점 모두 거울 프레임(frame)에 비춰지는 미인의 반신상을 그린 것이 특색이다. 10점은 같은 방향의 거울 프레임이라는 디자인상의 제약을 극복하였고 화면에 변화를 주기 위하여 여성의 포즈와 화장 도구 등을 세밀하게 묘사하고 있다. 그중 “國貞의 美人大首繪 中에서도 屈指의 力作”이라는 평이 있는 〈合世鏡〉(도 17)은 거울 안에 ‘미인의 맞거울’이라고 하는 입체적인 구도가 눈에 띄는 작품이다. 歌麿의 〈襟粧い〉 제작 이후 30여 년 후에 제작 발표된 작품으로 맑은 청록색으로 단순화된 앞뒤 거울 화면 속 미인의 앞머리는 濃墨으로, 뒷머리는 淡墨으로 처리하여 한층 맞거울의



도15 國貞, 《當世美人流光好化粧》, 1820년경, 大判錦繪, 靜嘉堂文庫 소장



도 16 國貞, 《今風化粧鏡》, 1823년경, 大判錦繪, 靜嘉堂文庫 소장

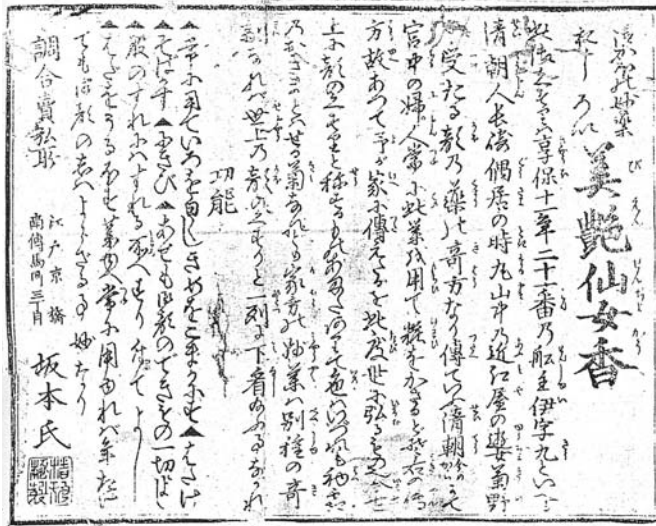


도 17 國貞, 《今風化粧鏡 - 合合わせ鏡》, 1823년경, 大判錦繪, 靜嘉堂文庫 소장

존재감을 나타내는 데 주력하고 있다. 거울 아래 우측에는 마치 화장품 업체와 타이업 (tie-up)이라도 한 듯 “美艷仙女香”이라는 상품의 포장지가 눈에 뜨인다. 이 白粉은 “화장안한 민얼굴에 명약(すがほのめうやく)” 라는 선전문구로 판매되기 시작한 이후 상당히 유행한 대표적 화장품의 일종이다. 浮世繪 화면에 화장품의 상품명이나 간판 점포명 등의 기입²⁴ 즉, 간접광고효과 (Product Placement, 일명 PPL²⁵)를 노린 경우로 예를 들면 化粧水 광고로

²³ 國貞의 《今風化粧鏡》시리즈는 모두 10점으로 구성되어 있다. 그중 〈眉をかくす女〉의 중앙 아래 부분에 놓여 있는 草字책자에 쓰여진 “文政末”로 미루어 작품의 제작연대(1823)를 특정할 수 있다.

²⁴ 歌麿의 경우 협찬이라고 생각되는 경우가 2건 있다. 1건은 《名取酒六家選》으로 유명한 오이탄(花魁)의 모습과 주류회사의 상표가 함께 그려진 시리즈이고, 또 1건은 이보다 조금 늦게 발표된 《夏衣裳當世美人》으로 여성이 유명 呉服屋이 제공한 최신 유행의 옷을 입고 패션 경향을 선보이고 있는 작품이 있다.



도 18 瀨川蘭之丞, 《美艷仙女香引札》, 江戸後期

는 豊國의 江戸名所百人美女 芝明前, 紅 광고로는 豊國의 摸擬六佳撰 駒研堂吾) 등이 종종 나타나곤 하지만, “美艷仙女香” 정도는 아니었다. 여성용 화장품 “美艷仙女香”이 본격적으로 浮世繪 화면에 나타나기 시작한 것은 文政6년(1823)경 國貞의 《今風化粧鏡》 시리즈부터이다.

화면을 좀더 살펴보면 마치 거울에 비친듯 뒤집혀진 문자로 “清朝人”(도 18)이 눈에 뜨인다. 이는 『江戸買物獨案内』의 기술 “그 외에 효능이 많다. 상세한 사항은 포장지에 기술함(其外功能多くわしいは包紙に記す)”²⁶에서 알 수 있듯이, 상품의 효능을 적은 설명서로 상품을 포장하였기 때문이다. 이후 에도 京橋 南傳馬町三丁目 稻荷新道에 본점을 둔 坂本屋의 “美艷仙女香”은 浮世繪 미인화뿐만 아니라, 國芳의 役者繪나, 廣重의 浮世風景畫 등의 화면 등에서도 일부 나타나고 있다. “美艷仙女香”에 대해서 좀 더 살펴보면, 『浮世繪事典』에는 다음과 같이 기록되어 있다.

²⁵ 간접광고효과(Product Placement) 즉 PPL 이란 화면 안에 특정 상품이나 상표, 로고 등을 배치해 감상자의 시선을 끄는 기법을 말하는 것으로 간접광고의 대표적인 유형이다. 원래는 영화제작과 밀접한 마케팅기법을 말한다. 1970년 이후의 새로운 형태의 광고 커뮤니케이션의 일종으로 특정 상품을 영화나 드라마속의 소도구를 통해 일종의 광고효과를 노리는 것을 말한다. 최태천 『영화속에 표현된 PPL 광고 연구』(홍익대학원 석사학위논문, 2002) 참조.

²⁶ 西山松之助 編, 『江戸買物獨案内』(東京: 吉川弘文館, 2006), 참조.



도 19 國貞, 〈見立大礎のそと瀬川菊之承〉, 江戸後期, 大判錦繪, 개인 소장

“仙女香, 백분의 상품명으로 南傳馬町 稻荷新道에 위치한 坂本屋가 제조 판매한 화장품, 三代째 瀬川 菊之承의 예명이 仙女이다(이전에는 路考라 하였지만 文化 4년에 선녀로 개명하였다)이 백분 포장지가 國貞와 英泉 등의 미인화에 그려져 있다. 이는 추측하건데 판매상의 의뢰로 인해 판화로 선전을 한 듯하다.”²⁷

이에 따르면 상품명 “美艶仙女香”은 인기 歌舞伎 배우 중 대대로 여성 역할을 맡은 三代目 瀬川 菊之承과의 관련성이 인정된다.(도 19)

江戸시대 화장에 관한 서적 『都風俗化粧傳』「白粉の製傳에 기술된 “芝居役者 화장 때 사용하는 백분(芝居役者のつかふおしろいなり)”²⁸에 의하면 문자 “香”은 白粉을 지칭하는 것이다. 이는 원래 무대 배우들이 사용하던 “무대향”이 이후 고유의 상품명으로 판대 품

목에도 등장하게 되었다. 그런데 『容顏美艶考』에 의하면 당시 瀬川 菊之承(1802-1832)²⁹과 같이 여자 역할을 맡은 歌舞伎 배우의 인기는 서민에게 지대한 영향력이 있었다고 전한다. 당시 인기가 있었던 芝居, 혹은 女役者를 보러 갈 때, 서민들은 “무대향” 즉 白粉을 두 겹으로 화장했다는 것을 川柳 외 “부인배역 뒷목덜미에 무대향을 이중으로 (嫁芝居衿も二重の舞台香)(柳多留百七・27)” 를 통해서 알 수 있다.

²⁷ “仙女香 白粉之名 南傳馬町 稻荷新道の 坂本屋から 売出されたもの 三代目 瀬川 菊之承の 排名 仙女(前には 路考 といったが 文化四年 仙女と改めた)この 白粉の 書紙は 國貞 英泉 其他の 美人畫の中に 描かれている. おそらく 坂本屋で 頼んで 版畫で 宣傳したものと思われる” 吉田映二, 『浮世繪事典』上巻 아트(北光書店, 1944) 참조.

²⁸ 速水春曉齋, 佐山半七丸, 松山半山裡, 『都風俗化粧傳』(資生堂企業資料館, 2000) 참조.



도20 歌川國芳, 《叶珉子》, 江戸 後期, 大判錦繪, 개인 소장

에도시대 3대 화장서 중의 하나인 『容顔美鑑考』의 序文이 당시 大坂에서 상당히 인기가 있었던 歌舞伎 여자배우인 叶珉子에 의해 쓰여졌다는 사실(도 20) 등으로 미루어 판매량의 증가를 노린 상술과 밀접한 관계가 있다는 점을 알 수 있다. “美艶仙女香”의 “弓札” 광고지를 읽어보면 “청나라 궁중의 여성들은 화장할 때 이를 항상 사용하고 있다. (清朝にて宮中の婦人常に此藥を用て粧をかざるとぞ)”라고 쓰여 있다. 요즈음으로 말하자면, 중국에서 수입된 명품 브랜드라는 점을 강조하고 있다. 文政 7년(1824)의 川柳에서는 “桜鯛 선녀처럼 아름다워지는 선녀향(仙女ほど美しくなる仙女香)”이라는 점을 어필하고 있다. 여성의 육체를 사물인 “선녀향”으로 화장하면 피부가 선녀처럼 아름다운 여성이 된다고 하여 여성의 육

체와 선녀향의 주술적인 등가성을 소비의 심층에 존재하는 경제적 메카니즘(mechanism)으로 이끌어 내고 있다.³⁰ 또한 讀本 柳多留百七.³² “어디고 얼굴을 내미는 선녀향(なんにでもよくつらを出す仙女香)”이라는 문구로 알 수 있듯이 浮世繪뿐만이 아니라 讀本까지 미친 과대광고로 비난의 대상이 되기도 하였다.

²⁹ 瀬川 菊之承은 歌舞伎에서 여장을 한 남자배우로서 大坂에서 初演한 初代 瀬川 菊之承(1693-1749)을 비롯하여, 1932년 前進座에 참가하여 1976년까지 활약한 6代 瀬川 菊之承이 있다. 國貞에 의해 제작된 시리즈《今風化粧鏡》은 文政 6년(1823)경에 제작되었으므로 『容顔美鑑考』에서 지칭한 배우는 3代の孫子인 5代 瀬川 菊之承을 말한다. 田口 章子, 『江戸時代歌舞伎役者』(中央公論社, 2002) 참조

³⁰ 말하자면 여성들의 마음속에 자신의 육체로부터 분리된(그렇지만 깊은 곳에서는 연결되어 있는) 表象과 결합된 二重의 취급을 이끌어내는 것, 즉 자본으로 또는 소비대상(물신)으로 육체를 취급하는 것이다. 육체와 사물의 相同性 이론에 대해서는 장 보드리야르 저, 이상렬 역, 「대중매체 섹스 그리고 여가」, 『소비의 사회』(문예출판사, 2004) pp. 114-126.

이는 에도 후기에 이르러 헤어스타일의 종류가 늘어나 鬢와 鬘이 커지고, 이와 달리 鬘는 작아지게 됨에 따라 특히 襟足이 눈에 띄게 됨에 따른 白粉의 과다사용이 초래한 결과라 하겠다. 이 시기 여성화장에 있어서 백분은 얼굴뿐만 아니라 귀, 목덜미, 가슴 부분에 이르기까지 경계부분이 눈에 띄지 않도록 하는 것이 당시 화장의 필수조건이었다. 古川柳에 “앞에서 매고 또 뒤를 장식하는 오비(前(むすんでまたうしろ帯)”와 “오비라는 것은 일본에서는 뒤를 장식함(帯というのは日本のうしろつき)” 등으로 알 수 있듯이, 미인의 얼굴화장은 물론 뒷모습을 포함한 의상패션도 응시의 대상이 되었다. 浮世繪師들은 이 점을 자신들의 작품에서 상품화와 연결시키고 있다.

國貞의 기발한 착상과 디자인에 의해 제작된 〈合合せ鏡〉은 전통적인 화장 중에서도 가장 어렵다는 化粧(粧)인 에리아시(襟足),³¹ 즉 여성의 뒷모습에 정성스럽게 형태를 갖추는 화장을 묘사하고 있다. 당시 미인의 조건 중의 하나는 머리카락이 난 이마 언저리의 자연스러움과 흐트러짐이 없는 귀밑머리 등 첨예하고 미세한 부분의 아름다움이 중요시되었다.³² 國貞의 〈合合せ鏡〉도 화장 분을 바르고 있는 미인의 손끝에서 보여지는 에로틱한 분위기와 이마 언저리에서 나타는 정돈된 아름다움을 강조하고 있다.

통속적으로 에도시대 化粧이라고 부르는 것 자체가 화장분, 즉 白粉을 사용하여 저절로 그리고 지나치게 돌아난 얼굴의 반점(기미나 죽은 깨 등)을 사라지게 하고 피부결과 피부색 등으로 추상적인 통일성을 창조하는 것을 목적으로 하지만, 화장 그 자체는 자연을 넘어서려는 여성의 욕구를 충족시키는 것이다.

여성성이 ‘표면이나 깊이가 불분명한 존재’이거나 ‘진실함과 인위적임 사이에서 무관심한 존재’라는 페미니즘 담론은 뒤로 하더라도, 소비사회인 당시 에도에서 백분으로 얼굴 전체를 바른 여성의 표정은 깊이와 진실함을 알아 낼 수 없는 존재였다. 말하자면 이상화된 여성의 품위있는 우아함과 함께 짙은 백분 향기가 감도는 현실감을 동시에 기대한 결과의 결정체라고 할 수 있다.

에도 후기에 발표된 國貞의 〈合合せ鏡〉은 여성의 가상의 가치를 규정할 만한 작품이다. 〈合合せ鏡〉은 여성의 얼굴, 혹은 육체와 “美艶仙女香”이라는 화장품을 나열함으로써

31 목덜미와 머리털이 난 부분

32 『好色一代女』본문 서술 중, 권1의「國主の艶妾」중에서 “是を見るに先年は十五より十八きつ”로 시작하는 문장의 구절을 살펴보면, “이마는 자연스럽게 머리털이 난 언저리, 손질에 게으름이 없는 뒷머리(중략) (額はわざとならずじねんのはえどまり首筋立てのびておくわなしの後髪手の指はたよわく長みあつて…)” 등 미인의 머리카락에 대한 조건이 묘사되어 있다. 谷脇理史, 『好色一代女』面白さ可笑しさ(青文堂出版, 2003) 참조.

상호연관 된 요소들의 집합이라는 의미를 찾아낼 수 있다. 나아가 이 작품은 미묘한 연상체를 이용하여 여성을 소비되는 상품과 동일시하려는 감춰진 에도의 미디어 문화를 포상한 작품이다.

VI. 맺는말

에도 중기 이후 浮世繪師는 대중적인 사용에 따라 정확하고 충실한 재현의 상징으로 자리잡은 거울을 이용하여 美人大首繪를 제작하였다. 이는 “거울만큼 충실하게 묘사해 내어 대중의 요구에 완벽히 부응할 수 있다.”는 자신감의 발로이기도 하며, 요즈음으로 말하자면 회화의 사진주의 표방이라는 효과를 노린 것이다. 일견 모순처럼 보이지만 에도 사회 저변에 확산된 새로운 변화를 적극적으로 수용하고 선도하려했던 浮世繪師들의 과단성과 근대성을 엿볼 수 있다.

거울을 이용한 美人大首繪는 그림 안에 그림을 그리는 것 즉, 畫中畫기법으로 화가에게는 상당히 매력적인 방법이다. 그 매력과 표현상의 가능성은 대체로 공간 구성상의 효과, 기술상의 만족 그리고 알레고리의 기능이다.

회화라는 시각적인 재현방법이 肉筆畫이든 版畫든 사람이 “자신의 시각을 통해서 본 사물을 평면화시킨다.”는 명제는 같은 것이다. 일종의 허구에 의해 감상자 앞에 일루전(illusion)을 표출해내는 것이다. 거울을 효과적으로 이용한 美人大首繪는 본래 허구인 그림 안에 한 겹 더 허구를 짜 넣는 것 이외에 그 무엇도 아니다. 그렇지만 이것은 화면상에서 현실감을 증폭시키는 기능을 한다. 즉 그림이 실재처럼 보이면 보일수록 회화공간은 충족된다. 허구 안에 허구를 짜 넣음으로서 회화의 본질적인 허구성이 순식간에 실재성(reality)으로 둔갑하게 되는 것을 의식한 작품이다.

벤야민의 명제에 따르면 “전통적인 예술형식은 어떤 일정한 발전단계에서 훗날 새로운 예술형식에 의해 제약 없이 얻어지게 될 효과를 힘들여 얻으려고 노력한다.”라고 하였다. 벤야민의 이 말은 에도시대 후기에 거울을 매개로 새롭게 시도한 美人大首繪야말로 “훗날 새로운 예술형식”, 다시 말해 寫眞(photograph)에 의해 “제약 없이 얻어지게 될” 시각적 재현 방식의 일종이라는 것일 것이다.

에도시대 최소 200장에서 최대 5000장 이상 복제되어 판매되었던 浮世繪는 거울이라는 매체를 이용하여 여성 이미지의 증식 혹은 복제와, 그 반대인 여성 신체의 절단이라는 현상

을 단적으로 표현해내었다. 거울을 통하여 의도적으로 대상인 여성을 변형시키고 착란을 유도하고 있으며 심지어 여성 존재의 해체를 불러일으키고 있다. 실재를 재현으로, 복제로 그리고 점차 실재와는 아무런 연관관계를 갖지 않는 순수한 시뮬라크르(simulacre)³³ 세계를 제조해내고 있는 것이다.

文政 6년(1823) 발표된 國貞의 〈合卺世鏡〉은 당시 “素顔之名”이라는 커머셜(commercial) 文句로 약 48銅에 판매된 화장품 “美艷仙女香”와 함께 그려져 있다. 여성과 상품의 동일시, 그리고 거울에 의한 여성이미지의 단편화와 증식은 근대 소비사회로의 성장기에 놓인 에도 사회가 특징적 시각문화로서, 〈合卺世鏡〉은 이를 단적으로 표상화한 작품이다.

에도시대 후기 여성은 他者에 의해 비슷한 유형의 모습으로 수없이 복제되고, 낱낱이 드러났으며, 이윽고 거울 속에 그녀들의 정체성마저 고정되어 버렸다.

國貞의 美人大首繪는 거울에 비쳐진 여성의 실체는 사라지고 미인이라는 가상이미지만으로 구성된 새로운 표현의 변화가 엿보인 미인화이다. 작품 속의 거울은 조작과 거짓이 가능한 외관의 영역에 속하는 것이다.

여성 이미지의 복제상이 증가하면 할수록 존재하는 것은 더욱 뒤로 물러나며, 거울 안에는 언제나 그 안에 있지 않은 것이 머물 것이다.

*주제어(key words) __ 우키요에(浮世繪 Ukiyoe), 대수회(大首繪 Bijin Ookubie or Bust portrait), 이미지(イメージ: image), 거울(鏡 mirror), 화장(化粧 makeup), 미디어(メディア: media), 간접광고(PPL廣告 product placement), 에도시대(江戸時代: Edo period), 미인회(美人畫: beautiful women picture), 구니사타(國貞: Kunisada), 우타마로(歌麿: Utamaro)

▣ 투고일 2008년 8월 30일 | 심사개시일 2008년 10월 14일 | 심사완료일 2008년 11월 30일 ▣

³³ 장 보드리야르(Jean Baudrillard: 1927-2007)의 개념. 시뮬라크르는 원래 모조품이라는 의미이지만, 근대를 특징짓는 개념으로 사용했다. 그의 저서 『시뮬라시옹』은 현대사회의 현상들을 새롭게 분석한 사회·문화이론서로서, 그는 이미지 또는 기호가 다음의 네 단계를 거친다고 주장한다. 1, 현실의 재현에서 2, 실재를 감추고 변질시키고 3, 근본적 실재의 부재를 감추고 나아가서는 4, 실재와는 아무런 관계도 갖지 않고 여성이미지는 자신의 순수한 시뮬라크르 세계를 만들어내고 있다. 말하자면 그의 저서 『시뮬라시옹』에서 이미지가 자율적인 독립성을 획득하는 단계에 이르기까지의 ‘이미지의 역사’를 기술하고 있다. 장 보드리야르著, 하태환譯, 『시뮬라시옹』(민음사, 2005) pp. 9-27.

참고문헌

- 小林 忠, 「浮世繪と江戸小紋・袴」と粹, 『浮世繪の鑑賞基礎知識』, 至文堂, 1994.
——, 『江戸浮世繪を読む』, ちくま新書 343, 2003.
- 木下直之 編, 『講座日本美術史 2 - 美術を支えるもの』, 東京大學出版會, 2005.
- 長崎 巖, 「女の装身具」, 『日本の美術 5』NO.366, 至文堂, 1999.
- 長岡龍作 編, 『講座日本美術史 2 - 造形の場』, 東京大學出版會, 2005.
- 西木 浩一, 「江戸町觸の特質」, 『徳川幕府と巨大都市江戸』, 東京:東京堂, 2003.
- 西山松之助 編, 『江戸買物獨案内』, 東京:吉川弘文館, 2006.
- 高尾一彦, 『近世の日本』, 講談社現代新書 427, 1976.
- 高橋雅夫 外, 「浮世繪に見る江戸の暮らし」, 河出書房新社, 1998.
- 田辺昌子, 「鈴木春信の圖柄借用- 見立の趣向としての再評価」, 『美術史』第127號, 1992. 2.
- 田口 章子, 『江戸時代歌舞伎役者』, 中央公論新社, 2002.
- 谷脇理史, 『好色一代女』面白さ可笑しさ』, 青文堂出版, 2003.
- 松村孝子 外, 『日本の化粧』, ポーラ文化研究所編, 1989.
- 森島中良, 石上敏枝訂 『森島中良集』, 東京: 國書刊行會, 1994.
- 宮島新一, 『風俗畫の近世』, 至文堂, 2004.
- 朴銓烈 外, 『일본의 요괴문화』, 한누리미디어, 2005.
- 백찬옥, 「서구회화에서의 거울놀이와 소통양식」, 『한국프랑스학논집』 제41 집, 2003. 2.
- 佐藤康宏, 「歌麿と写楽」, 『日本の美術 10』365, 至文堂, 1996.
- 式亭三馬, 『式亭三馬集』, 東京: 國書刊行會, 1993.
- 大久保 純一, 「歌麿美人畫と鏡」, 『浮世繪の鑑賞基礎知識』, 至文堂, 1994.
- 内田啓一, 『江戸の出版事情』, 青幻舎, 2007.
- ヴェルター・ベンヤミン, 佐々木基一 編集, 『複製技術時代 藝術』, 晶文社, 1999.
- 板倉聖鉄 編, 『講座日本美術史 2 形態の傳承』, 東京大學出版會, 2005.
- 伊藤たまき, 「美人畫の写表實現についての一考察」, 『藝術學の視座 - 眞保享先生古稀記念論文集』, 勉誠出版, 2002.
- 吉田映二, 『浮世繪事典』上巻アート, 北光書店, 1944.
- 吉井戸秀夫, 「三都と郭-遊興の構造」, 『國文學 郭-江戸の聖空間』, 學燈社, 1993. 8.

- 李美林, 「日本浮世繪 美人畫의 研究動向」, 『미술사논단』 16, 2003.
- 岩切信一郎, 「メディアとしての版畫-近代版畫搖籃期の考察」, 『美術を支えるもの』, 東京大學出版部, 2007.
- 井原西鶴, 『超譯日本の 古典10』, 『日本永代藏』, 學習研究社, 2008.
- 辻達也, 『江戸時代を考える』, 中公新書 870, 1996.
- 速水春曉齋・佐山半七丸・松山半山裡, 『都風俗化粧傳』, 資生堂企業資料館, 2000.
- 浜中眞治, 「일본미인화의 탄생, 그리고 幻影」, 『미술사학보』 제25호, 2005. 12.
- 홍선표, 「한국근대미술의 여성표상-탈성화와 성화이미지」, 『한국근현대미술학회』 10권, 2002.
- 普崇山人, 『秘事眞告』 『洒落本大成』 第2卷, 洒落本大成編纂委員會/中央公論社, 1978.
- 『美術フォーラム21, BIJUTSU FORUM 21』 vol.14, 醍醐書房, 2006.

圖錄關係

- 『喜多川歌麿展』, 千葉市美術館, 1995.
- 『江戸の出版文化』, 『たばこと塩の博物館』 研究紀要 第4號, 1991.
- 『歌川國貞-美人畫を中心に』, 靜嘉堂文庫, 1996.
- 『青春の浮世繪師 鈴木春信-江戸のカラリスト登場』, 千葉市美術館, 2002.

翻譯書

- 게오르그 짐멜, 김덕영·배정희 역, 『게오르그 짐멜의 문화이론』, 도서출판 길, 2007.
- デイモン・クラーク, 「歌麿と吉原-「青樓の畫家」再考」, 『喜多川歌麿』, 朝日新聞社, 1995.
- ロジカ・バーガ, 萩原弘子 역, 『女・アート・イデオロギ-』, 新水社, 1992.
- 발터 벤야민, 반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
- 넨시 케이슨 폴슨, 정경원 외 역, 『보르헤스와 거울의 유희』, 태학사, 2002.
- 빌렘 플루서, 김현진 역, 『그림의 혁명』, 커뮤니케이션북스, 2003.
- 사빈 멜쉬오르 보네, 윤진 역, 『거울의 역사』, 에코리브르, 2001.
- 스티븐・칸, 高山宏 역, 『視線』 研究者, 2000.
- 장 보드리야르, 백영달 역, 『유희에 대하여』, 백의, 1996.
- 장 보드리야르, 배영달 역, 『보드리야르와 시뮬라시옹』, 실림, 2005.
- 장 보드리야르, 이상렬 역, 「대중매체 섹스 그리고 여가」, 『소비의 사회』, 문예출판사, 2004.
- 千野香織外 著, 『美術とジェンダ-非対称の視線』, ビリック, 1997.
- Benjamin, W. *Illuminations*. London : Cap, 1970.

江戸時代 後期에 제작된 浮世繪 美人畫는 화면의 급격한 변화에서 그 우수성을 인정 받고 있다. 그 중에서 지금도 평가가 높은 美人大首繪로의 방향전환을 손꼽을 수 있다.

에도시대 상당수 복제되어 판매되었던 美人大首繪는 거울이라는 매체를 이용하여 여성 이미지의 증식 혹은 복제와 그 반대인 여성 신체의 절단이라는 현상을 단적으로 표현하였다. 거울을 통하여 의도적으로 대상인 여성을 변형시키고 착란을 유도하고 있으며 심지어 여성 존재의 해체를 불러 일으키고 있다. 실체를 재현으로, 복제로 그리고 점차로 실제와는 아무런 연관관계를 갖지 않는 순수한 시뮬라크르(simulacre)세계를 제조해내고 있는 것이다.

본 논문은 春信·歌麿·國貞·英泉 등 江戸時代 後期 浮世繪師들에 의해 제작된 美人大首繪에 주목하였다. 歌麿가 1793년경에 발표한 〈えり粧い〉와 國貞가 1823년경에 발표한 《今風化粧鏡》서리 쓰는 몇 가지 특이하고 기묘한 발상의 전환을 보여준 작품이다. 첫 번째는 浮世繪 美人畫에 거울이라는 매체를 도입한 작품이라는 점이다. 거울 그 자체가 浮世繪의 반신상 즉 美人大首繪의 성립과 발전에 다소의 역할을 담당하였다. 浮世繪 화면 안에 나타난 거울 속의 여성은 실제성과 현실감을 증폭시키는 기능을 한다. 그림이 실제처럼 보이면 보일수록 회화 공간은 축축된다. 허구 안에 허구를 넣음으로써 회화의 본질적인 허구성이 순식간에 실제성으로 둔갑하게 되는 것을 의식한 것이다.

두 번째 國貞의 〈合世鏡〉은 歌麿의 大首繪와는 달리 여성의 실체는 사라지고 미인이라는 가상 이미지만으로 구성된 새로운 표현의 변화를 보여준 작품이다. 당시 화장에서 주로 사용된 맞거울을 이용하여 실제정보다는 여성의 가상의 가치를 규정하고자 한 작품이다. 國貞은 〈合世鏡〉에 여성의 얼굴과 “美艶仙女香”이라는 화장품을 나열함으로써 상호연관된 요소들의 집합이라는 의미를 부여하고 있다. 말하자면 무엇인가 실질적 모습을 상징화하여 이를 他者と 연결되는 작품, 즉 미디어성을 나타내고 있다. 國貞 〈合世鏡〉은 미묘한 연상체를 이용하여 여성을 소비되는 상품과 동일시라는 감춰진 에도시대의 시각 문화를 의미하고 있는 작품이다.

Abstract

Visual Culture and Bijin Ookubie (Bust portrait of the beauty) of the Edo Period

Ryee Milim*

The Ukiyoe (浮世繪) images of a beauty, produced in the late Edo period, earned recognition for their excellence and the radical changes they introduced. In particular, they marked a shift in style to *Bijin Ookubie* or *Bust portrait of the beauty* (美人大首繪) which is still highly regarded today.

In the Bust portrait of the beauty, which was reproduced and sold in large numbers during the Edo period, the proliferation and reproduction of a woman's image and the opposite-concept phenomenon of segmenting a woman's body were effectively expressed through the medium of a mirror. Through a mirror, the image of a woman was intentionally transformed, illusion was induced, and even the deconstruction of a woman's existence was attempted. In this artistic effort, reality was reenacted, reproduced, and gradually transformed into a world (i. e. a pure simulacrum) that had nothing to do with reality.

This paper examined the Bust portrait of the beauty produced by such Ukiyoe painters as Suzuki Harunobu (鈴木春信), Kitagawa Utamaro (喜多川歌麿), Utagawa Kunisada (歌川國貞), and Utagawa Kuniyoshi (歌川國芳) in the late Edo period, Kitagawa Utamaro's *makeup the nape* (えり粧), produced in 1793, and Utagawa Kunisada's series of *Mirror of the modern boudoir* (今風化粧).

* professor, Sungkyul University

粧鏡) (produced in 1823) exhibited several particular, subtle shifts in terms of their conception. First, these works introduced the mirror as a medium of expression to the Ukiyoe images of a beauty. The mirror itself played a role in the establishment and development of the bust, specifically in the Bust portrait of the beauty. The woman appearing in the Ukiyoe paintings serves to amplify the reality and real feeling. The more realistic the picture looks, the more the space of the painting is fulfilled. Another fiction is brought to a fiction, thereby transforming the fundamental fiction of a painting into reality.

Unlike Suzuki Harunobu's Bust portrait, Utagawa Kunisada's *Portrait into mirror facing each other* (合わせ鏡) is a work where, with the reality of a woman evaporated, the virtual image of a beauty alone led to a new change in terms of expression. Using the then widely used mirror for makeup, this work attempted to define the imaginary value of a woman rather than the actual reality of a woman. In Kunisada's *Portrait into mirror facing each other* Utagawa Kunisada displayed a woman's face and a beauty product dubbed Attractive Woman Perfume in an attempt to combine the relevant elements. Likewise, the work transformed an object into an image through a medium. Utagawa Kunisada's *Portrait into mirror facing each other*, using a subtle object of association, revealed the concealed "medium culture" of Edo, where women were identified with certain products.