



# 구스타프 클림트

제인 켈리어 ED  
알프레드 바이딩거 CO-ED

“토탈아트” 를 찾아서

MHD [주]문화에이치디

belvedere

artes the art exhibit group

PRESTEL



1

다나에. 1907/08년.

캔버스에 유화. 77 x 83 cm.

개인소장

# 구스타프 클림트와 동아시아 예술

요하네스 비에닝거

1913년 일본의 작가이자 기자인 키지로 오타(Kijiro Ohta)는 미술전문지 “비주츠 신보”(“미술계 소식지”)에 실은 구스타프 클림트 기사를 쓸 목적으로 비엔나를 방문했다. 이 기사는 객관적이며 상세한 내용을 떠들며 1900년 이후 비엔나 미술계의 풍속화에 관한 것들을 다루고 있다. 오타는 구스타프 클림트와 연락을 취하기 위해 상당한 노력을 기울였다. 그는 천신만고 끝에 소개서 한 장을 얻어서 아주 사소한 소문까지도 추적해가며 기밀에 가까운 루머를 수집했고 이러한 방식으로 “예술 황태자”에 대한 전반적인 정확한 그림을 그려나갔다.<sup>1</sup>

마침내 오타는 선브른 서쪽으로부터 수 킬로미터 떨어진 외곽으로의 고된 여행에 성공했는데 이곳에는 클림트가 1911년 이후부터 지속해온 스튜디오가 있었다. 오타는 그 곳의 정원에 앉아있었고 바로 그 때 갑자기 클림트가 그에게 쏜살같이 달려와 한눈에 그를 알아보며 머나먼 일본으로부터 소식을 넣었던 이 방문객을 기억하고는 먼 길을 온 여행자에게 몇 분의 시간을 내 주었다. 클림트는 그에게 이젤에 걸려있던 미완성의 회화뿐만 아니라 몇 점의 드로잉과 스케치들도 보여주었고 드디어 클림트는 “일본(자풍)”이라는 한마디로서 무언으로 일관했던 그들의 침묵을 깼다.

이는 이 외국인이 기다렸던 바로 그 말이었고 그가 자신과 함께 고향으로 가져갈 일종의 확신 같은 것이었다. 하지만 이런 언어적 확인이 꼭 필요한 것은 아니었다. 스튜디오를 한 번 훑어보는 것으로도 확인은 충분했다. 갖가지 자그마한 물품으로 가득 찬 진열장이 이국적인 것들에 대한 관심을 보여주었고, 게다가 기모노와 중국산 직물과 중국 의상이 걸린 옷장도 있었던 것이다(그림 2). 무엇보다도 모든 방문자들의 눈길을 잡아챈 - 커다란 스튜디오 벽면 한 가운데에는 관우 신 Guandi 과 그의 시종들의 이미지(중국이나 한국에서 온)가 그려진 일본 목판화 유키요에가 있었다. 이 모든 것들은 “일본식”으로 통할 수 있었다. 그 당시 사람들은 그리 세심하지 않았다 - 가장 중요한 것은 그것이 흥미롭고 신기한 것인가라는

사실이었다. 내용이 아니라 구성이 문제였다: 익숙하게 학습되어온 규칙에서 벗어나 마치 공간감이 없는 듯 하며 따라서 시간까지도 초월한 듯 보이는 선, 색, 그리고 면. 예술과 장식물의 이러한 혼합, 이 모든 것들은 작가가 자유롭게 부담 없이 스스로를 표현할 수 있는 - 그리고 허락 받은- 것들이었다.

클림트의 작품은 19세기에서 20세기로 전환을 반영하고 클림트가 바로 비엔나에서 이런 변화를 일으킨 원동력이었다. 1897년 비엔나 분리파의 탄생과 함께 이 혁신적인 예술가 그룹은 역사주의의 전통을 버리고 구도와 주제, 기술, 색상에 대한 실험을 시작했다. 클림트는 이 창의적 예술가 그룹에 단순히 동참한 것에 그치지 않고 그 중에서도 단연 돋보이는 존재로서 활동한다.



2  
구스타프 클림트의 스튜디오의 전경:  
트뮐가쎄(Feldmühlgasse)에 있던  
스튜디오. 상업의 신 관우(Guandi)가  
일본 목판화에 둘러싸여 있다.



3 and 3a

오가타 코린 (1658-1716) 작. 홍백매도병풍(Red and White Plum Blossoms).

2폭 병풍으로 이루어진 한 쌍. 종이에 물감과 금.

각 61 x 67 in. (156 x 172.2 cm.). 18세기에 시작된 일본 에도시대.

아타미 MOA 미술관.

비엔나의 예술계는 유럽 아방가르드에 속한 것이 아니었다. 전통적인 패널리화가 오랜 시간에 걸쳐 새롭게 탈바꿈하던 파리와 런던에 대한 세계의 이목은 수십 년 동안 집중되어왔다. 이 두 문화적 중심지들의 분위기는 유럽의 다른 수도보다 훨씬 개방적이었다. 파리는 스스로를 문화의 수도로 여겼다. 수많은 예술가들이 파리로 몰려들었고, 많은 새로운 아이디어가 이곳에서 발생되고 있었다. 파리는 또한 새로운 아이디어가 유럽으로 퍼져나가는 출발점이기도 했다. 새 아이디어의 원천 중의 하나가 일본 예술이었으며, 파리에서 일본 예술은 환영을 받으며 열정적 호응을 이끌어냈다.

서구 유럽 국가들은 오스트리아-헝가리보다 훨씬 앞서서 동아시아와 외교적, 경제적 관계를 수립했다. 더욱이 “신예술”에 관한 미적 관심은 다른 곳에서 보다 일찍이 시작되어, 1870년을 전후로는 일본문화에 대한 심취를 뜻하는 “이국적 자포니즘(Japonisme)”으로 이어졌다. “자포니즘”은 1870년경 필리프 뷔르티(Philippe Burty, 1830-1890)가 만든 신조어로 일본 채색목판화(우키요에)를 주로 다룬 작품을 지칭할 때 사용되었다. 극동에서 건너온 모든 것이 17세기에는 “인도식,” 18세기에는 “중국식”이라 불렸던 것처럼 19세기에는 지리적 지식이 보다 정확해졌음에도 중국과 한국에서 온 작품까지 모두 “일본식”이라는 넓은 범주에 포함되었다.

안도 히로시게(Ando Hiroshige, 1797-1858)가 사망 직전 “명소 에도 백경”(One Hundred Famous Views of Edo) 시리즈를 만들었을 무렵에는 런던과 파리에서도 채색목판화를 구할 수 있었다. 목판화는 작고 가벼워 운송이 용이했다. 목판화를 통해 하나의 문화 전체를 포트폴리오로 만들어 가지고 다닐 수 있었던 것이다. “망가”(Manga)에서 “후지산백경”(One Hundred Views of Mount Fuji)에 이르기까지 가쓰시카 호쿠사이(Katsushika Hokusai, 1760 - 1849)의 작은 스케치북은 일본 길잡이의 역할을 해냈다. 1870년대 말에는 이런 판화를 고급 동양 상점에서 살 수 있게 되었고, 예술가 중에 동아시아 물건이 없는 사람이 없을 정도였다.

빈 분리파 창립 1년 후, 칼스 광장(Karlsplatz) 귀퉁이에 전시장이 개관했고 그로부터 2년 뒤인 1900년에는 아돌프 피셔(Adolf Fischer)의 개인 소장 일본 예술품의 전시회가 열렸다. 그리고 얼마 지나지 않은 1901년 오스트리아 왕립 미술 및 공업 박물관(지금의 응용미술관인 MAK)에서 가쓰시카 호쿠사이의 단독 전시회가 열렸다.

1903년 “회화와 조각으로 본 인상주의의 발전”이라는 주제로 열린 제 16회 분리파 전시회에서 극동 예술은 예술가가 창의적인 작품을 낳기 위한 필수 조건으로서 그 두각을 뚜렷이 나타냈다. 프랑스의 훌륭한 인상파 작품과 함께 기요나가(Kiyonaga), 에이시(Eishi), 도요구니(Toyokuni),

우타마로(Utamaro), 호쿠사이(Hokusai), 히로시게(Hiroshige)의 목판화도 이 전시회에서 선보였다. 당시 공공 컬렉션이나 전시회에서만 극동 예술이 선보인 것은 아니었다. 많은 개인들 또한 극동 예술품을 소장하였고 집을 단장하기도 하였다.

영감을 찾던 예술가들에게 극동 예술은 훌륭한 영감의 샘이었다. 비엔나의 건축가 아돌프 루스(Adolph Loos)가 역설적으로 말했듯이 그들에게 일본은 마지막 남은 미지의 문화였다.<sup>2</sup> 구스타프 클림트의 전 작품에서 “일본의 요소”를 찾을 때 주목해야 할 두 창의적인 기간이 있다. 먼저, 1907년에서 1908년의 “황금시기”와 스토클레 프리즈(Stoclet Frieze), 그리고 1912년 이후 초상화 작품들이 있다.

### :다나에

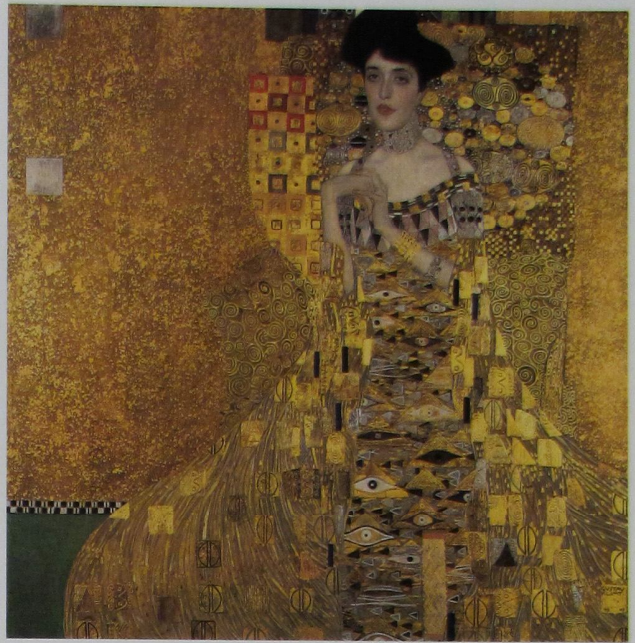
고대 신화에 기초한 이야기는 유럽 예술 역사에서의 역사가 깊다. 그런 연유 탓인지, 클림트의 작품은 종종 베니스 화가 티티안(Titian, 1485-1576)의 동명 작품과 비교되곤 한다. 그러나 클림트의 다나에를 자세히 들여다보면 유럽 회화의 역사만으로는 설명할 수 없는 요소를 발견할 수 있다. 그림 속 젊은 여인은 허벅지와 노란등(콩과(科) 식물)과 같이 밝게 빛나는 표면과 어두운 금 장식 베일이 형성한 대각선 구도 속에 따라 자세를 취하고 있다.(그림 1) 이 그림은 공간적 깊이가 부족하다. 크고 조화로운 곡선이 평면적 대각선 구도를 만들어내고 있을 뿐이다. 면은 면과, 색은 색과 맞닿아 있다.

이런 특이한 구도가 오가타 코린(Ogata Korin, 1658 - 1716)의 작품과 유사한 것은 결코 우연의 일치가 아니며, 누구든지 금방 알아볼 수 있는 것이다. 오가타 코린의 2폭 병풍인 “홍매도병풍(Red Plum Blossom)” (일본 아타미 MOA 미술관)(그림 3과 3a)도 그림 전체를 가로지르는 커다란 곡선을 중심으로 강으로 구분된 어둔 면과 꽃이 핀 나무가 있는 금빛 영역의 밝고 빛나는 부분으로 나뉜다. 클림트의 “다나에” (77 cm. x 83 cm.; 30 in. x 32.5 in.)와 코린의 병풍화 (158 cm. x 174 cm.; 62 in. x 68.5 in.) 모두 사각형 양식에 맞춰져 있으며, 이 병풍은 클림트의 그림에 옮겨 놓고 보면 두 이미지의 균형과 긴장, 그리고 여백과 채색된 공간 사이의 관계가 서로 닮았음을 알 수 있다.

하지만 큰 차이 또한 볼 수 있다. 클림트는 코린의 구도를 거울로 비추듯 뒤집어 놓았다. 클림트는 아마도 극동에서는 이미지를 오른쪽에서 왼쪽으로 읽지만 유럽 사람들은 유럽식 습관에 따라 왼쪽에서 오른쪽으로 시선 이동이 이루어짐을 알았던 모양이다. 결과적으로 코린의 작품은 꽃에, 클림트의 작품은 노란등에 가장 먼저 시선이 가는 효과를 낳아 밝은 쪽이 먼저 눈에 들어오게 되었다.

### :아델레 블로흐-바우어의 초상화 1

같은 시기에 구스타프 클림트는 자신의 역작, “아델레 블로흐-바우어의 초상” (뉴욕 너에 갤러리)을 그렸다.(그림 4).



4

아델 블로흐-바우어의 초상화 1. 1907년.

캔버스에 유화와 금, 138 x 138 cm. 너에 갤러리, 뉴욕, 이 작품은 아델 브로흐 바우어의 유산 상속인의 배려를 통해서 일부 기능할 수 있었음.

안락 의자에 우아하게 앉은 아델레 블로흐-바우어의 화려한 의상과 몸 전체는 장식에 녹아 들어 있다. 아델레는 어깨에서부터 넓은 곡선을 그리며 길게 늘어진 베일에 싸여 있다. 그러나 베일은 감싸는 것을 넘어 배경에 조화롭게 녹아 들어가 그녀의 얼굴을 감싸고 한층 더 강조하는 효과를 낸다. 인물 자체는 화폭의 중심에서 벗어나 있고 오직 베일만이 좌측 하단의 금빛 공백으로 파고들면서 비대칭 구도를 다시 한번 강조한다.

코린의 병풍에 크게 매료되었던 클림트는 이번에는 코린의 두 번째 작품, (그림 3a) “백매도병풍(White Plum Blossoms)” (일본 아타미 MOA 미술관)의 구도를 재현했다. 수직으로 나누어져 구성된 이 사각형 그림(138 cm. x 138 cm.; 54.5 in. x 54.5 in.)은 클림트가 코린의 구도를 어느 정도 지향했는지 가늠할 수 있게 해준다.

이른바 림파 학파(Rimpa school)의 가장 큰 특징은 놀라운 평면적 구도 속의 비(非) 대칭성이다. 기이함과 조화의 균형은 이러한 대형 작품에서 자주 찾을 수 있다. 풍부한 여백과 충만한 느낌 사이의 충돌은 없고, 서로 곡선과 물결을 그리며 융합될 뿐이다. 아마 구스타프 클림트의 작품에 대해서도 이처럼 논할 수 있지 않을까?

물론 1898년 작 “소냐 크닙스(Sonja Knips)의 초상”에서도 이미 이 원칙의 초기 모습을 찾을 수 있다.(그림 1, 30 페이지) 클림트가 일본



5 and 5a

**한 쌍의 병풍.**

오가타 코린 작으로 (출처를 알 수 없는) 흑백 서적 속 삽화.

호이츠 사카이 & 오하시 신타로(Hoitsu Sakai and Ohashi Shintaro), 코린 히야쿠쥬: 코린 작품 100점(Korin Hyakuzu: 100 paintings by Korin), 총 2권, 도쿄, 1895

예술에 심취하기 시작한 것이 바로 이 즈음이었다. 1897년 초크로 그린 비극(Tragedy)의 배경에서도 엿볼 수 있듯이 처음에는 모티브에 관해서만 관심을 가졌고, 일본 모티브는 1891년 어린 에밀리 플뢰게(Emilie Flöge)의 초상화에서 금빛 배경 속 피어있는 벚꽃으로 처음 등장했다. 전부 사각형이나 사각에 가까운 구도로 그려진 클림트의 앉아 있는 여인의 초상화를 살펴보면, “소냐 크넵스(Sonja Knips)의 초상화”(1898)에서 “마리 헤네베그(Marie Henneberg)의 초상화”(1901/02), “프리차리들러(Fritza Riedler)의 초상화”(1906; 그림 1, 20페이지), 그리고 “아델레 블로흐 바우어의 초상화 I”에 이르기까지 장식화와 평면화로의 이동을 읽을 수 있다.

미술사에서는 제임스 맥닐 휘슬러(James McNeill Whistler, 1834-1903) 등 서유럽 예술가를 클림트의 초상화 “표본”으로서 꽤 자주 일컫는다. 이러한 평을 무시해서는 안 되는 것이 서유럽 예술가들이야말로 일본에 처음으로 관심을 가진 이들이기 때문이다. 그리고 이것이 유럽에서 자포니즘이 발전해 나간 전형적 방식이기도 하다. 런던과 파리는 어느 때와 같이 선구자들의 고향이었고, 이 서쪽으로 눈을 돌린 독일 예술가들은, 여기서 동양을 발견한 것이다! 이런 간접적 접근은 동아시아 예술의 직접적 관찰로 이어졌다.

구스타프 클림트는 한번도 일본에 간 적은 없지만 주변의 수많은 컬렉션 및 전시회와 간접적인 문헌으로 일본에 대한 지식을 쌓아나갔다. 클림트

스스로가 “나의 일본 책”이 있는 서재를 즐겨 찾는다고 말하기도 했다. 서재가 사라졌기 때문에 그가 구체적으로 어떤 책을 소장 했는지는 안타깝게도 알 길이 없다. 그러나 영어 번역판도 있는 “Korinha gashu”, 즉 “코린학파의 작품선집(Picture Collection of the Korin School)”은 클림트 또한 익히 잘 알고 있었던 작품으로 기록될 수 있다. 이 책은 1906-1909년에 일본 도쿄에서 쓰여졌으며 총 다섯 권으로 구성되어 있다.<sup>3</sup>

이 다섯 권에는 가장 디테일하고 섬세한 묘사의 시기에 만들어진 작품이 담겨있다. 그 작품들의 색은 질이 우수할 뿐만 아니라 금과 은의 재연도 탁월하다. 채색목판화와 함께 이 책은 림파 학파의 작품의 색과 구도를 배우고 감상할 기회를 제공해 주었다. 림파 예술품(그림 5 & 5a)을 직접 공부할 수 있는 가능성, 그리고 무엇보다도 코린의 작품 덕분에 이 시기 클림트 작품 속 자포니즘은 정점에 달하게 된다. 클림트가 다른 예술가의 작품을 통해 알게 된 제 2의 자포니즘은 더 나은 정보 덕분에 독립적인 장식 스타일로 발전하게 되었다. 그림 클림트의 “금빛 배경”에 대해 다시 이야기해보자. 간단히 보자면 문제는 “비잔티움/라벤나인가, 아니면 일본인가?”이다.

일본식 인테리어 디자인과 장식용 유화에서 전통적인 금색 사용은 16세기로 거슬러 올라간다. 특히 병풍을 그릴 때는 금색을 배경으로 핵심 대상을 그리게 된다. 그러나 17세기 초에 들어서는 림파 학파의 예술가들이 더 이상 금빛을 배경으로만 쓰지 않고, 단순화된 풍경 묘사와의 균형을 위해 사용하기 시작했다. 비잔티움/라벤나의 모자이크 전통에서도 금색을 배경으로 인물이 등장한다. 이런 점에서 보자면 금색 면을 단지 배경만이 아닌 구도의 일부로 썼던 클림트는 일본에 가깝다고 하겠다. 구스타프 클림트는 1905년 라벤나에 갔고, 이 때 모자이크를 직접 공부할 수 있었다. 이 때는 “황금 시기” 바로 직전으로 이러한 직접적 예술 경험이 이후 작품으로 연결되는 것은 당연한 귀결이다.

그림의 구도에 대한 이야기 중 언급되었듯이 어느 한 쪽의 영향을 배제되어서는 안 된다. 클림트는 분명 “이미지 속의 금”으로 야기되는 복잡한 문제를 열정적으로 해결할 수 있는 영감을 금빛 모자이크에서 얻었을 것이고, 림파 학파의 예술에서는 자신의 이상을 발견했을 것이다.

**:스토클레 프리즈 (1908~1911)**

이 프리즈는 순수 미술과 응용 예술의 접목이다. (그림 6). 두 개의 긴 모자이크 프리즈가 스토클레 저택의 식당을 장식한다. 긴 세로 벽은 서로 마주보고 서서 마치 병풍의 폭과 같은 느낌을 주고 있고, 6개 이상의 세부 부분으로 나누어져 구성된다. 다른 모든 기술적인 논쟁은 차치하고라도 이 작품의 리듬화(rhythmization)는 동아시아 병풍 화법과 유사하다.



6

스토클레 프리즈, 우측 벽면: 성취 (포옹), 1909-11

혼합 기법 200 x 738 cm

스토클레 저택, 브뤼셀

식당에 들어서면 가장 먼저 눈에 들어오는 것이 서로 대응하는 형체이고, 그 다음이 두 개의 장미 넝쿨이다. 구도는 매우 차분하다. 거대한 나무가 모자이크 한 가운데에서 이미지 전체를 향해 화려한 가지를 뻗어나가고 있다. 그 금빛 소용돌이가 벽을 가득 채워 “황금 시대”의 금빛 표면을 대체한다. 이 나무는 두 개의 또 다른 커다란 모티프인 홀로 있는 여성과 그 반대쪽에 포옹하는 남녀와 장미 넝쿨을 융합시키는 역할을 한다. 모자이크 프리즈는 장식성이 강하고 차분하지만 지루하지 않다. 적은 양의 모티프가 구도에 충분한 긴장감을 준다. 차분한 구도에 소수의 모티프를 넣는 아이디어도 립과 예술과 흡사하다. 연속적인 초원의 표현은 이 그림의 근간이다. 넝쿨과 나무는 뿌리 없이, 마치 흐르는 물결 위에 서있는 것파도 같아 보인다.

형체가 배경 장식으로 녹아 들어가 서로 융화되는 모습은 1902년대 작품을 떠올리고 비교하게 한다. 이른바 “베토벤 프리즈”(도판 20, 20a, 21)는 아마도 또 하나의 개념 형식으로 볼 수 있을 것이다. 사적이 아니라 공적이며 일시적이고, 전시를 위한 임시 작품으로, 지정된 소재를 표현했을 것이다. 그러나 이 작품이 갖고 있는, 스토클레 프리즈와는 또 다른, “일본적인” 요소의 표현 방식이 흥미롭다. 베토벤 프리즈에는 극동에서 기원한 장식이 많이 등장한다. 1900년 무렵의 비엔나 응용 예술과 장식에 큰 영향을 미쳤던 인쇄 문양과 문장, 일본 채색스텐실 가타가미 등이 주로 직접 사용되었다. 이런 경향은 콜로만 모제(Koloman Moser)와 요세프 호프만(Josef Hoffmann)이 주도했으므로 클림트에게는 충분한 전례가 있었다. 그러나 클림트는 이러한 인쇄 문양 사용 등은 모티프에게로 국한시켰다.

아델레 블로흐 바우어의 금빛 초상과 “키스”, 그리고 스토클레 프리즈의 “포옹”에서는 개별 모티프의 등근 표현뿐만 아니라 일본식 문양도 겨우 찾아볼 수 있다. 클림트는 디테일 보다 전체적 개념에 더 관심이 있었기에

겉보기에는 이것이 일본풍과의 이별로 보이지만, 사실은 더욱 심오한 조화와의 만남으로 보아야 한다.

### : 초상화(1912 - 1916)

클림트의 여성 초상화들 중 마지막 작품들은 히칭(Hietzing)에 있던 그의 새로운 스튜디오에서 탄생했다. 이곳은 1913년 오타라는 일본인 방문객이 클림트를 찾았던 바로 그 곳이기도 하다. 오타는 클림트의 예술에 대해 잘 알고 있었기에 금빛 작품을 볼 거라 기대했었다. 그러나 앞서 언급한 그의 기사에는 다음과 같은 실망한 듯한 언급이 있을 뿐이었다. “.....그는 금과 은을 가끔씩 쓸 뿐, 작품을 그리는 방식이 예상했던 것과는 크게 달랐다.....”

클림트가 스튜디오를 히칭으로 옮기면서 스타일의 분명한 변화가 있었던 것으로 보인다. 클림트는 보다 더 개방적인 방식으로 작업하기 시작하였지만 동시에 사실주의는 그대로 그의 초상화에 남겨 두었다. 스토클레 프리즈 등에서 보여졌던 장식적인 혼합과 겹쳐 그리기는 장식을 통해 소재의 추가적 해석을 추구한 듯 형체와 배경의 통일된 개념으로 대체되었다. 이런 목적에서 볼 때 이제 일본은 분명 충분치 않았다. 장식은 형체에 가까워졌다.

1910년까지 클림트는 다소 분명한 측면의 시점을 통해 초상화에 많은 역동성을 부여하였다. 이 시기 초상화의 인물은 살짝 비스듬하게 비대칭적으로 우리를 바라본다. 그러나 1912년 이후 초상화의 인물은 정면을 바라보고 있다. 인물이 없거나 서서 정면을 바라봄으로써 경직적이라는 느낌마저 준다. (그림 7 & 8).

다양한 장식과 채색은 모든 공간에서 깊이를 없앤다. 인물은 그림자 없이 서있고, 매우 기하학적이면서도 부드럽게 흘러 내리는 의상에 싸여있는 몸에는 장식이 많다. 옷의 부드러운 곡선은 선과 색으로 한정된 면과 대조를



7

메다 프리마베시의 초상화(Portrait of Eugenia (Máda) Primavesi). 1914년.

캔버스에 유화. 55 x 33 in. (140 x 84 cm.).

도요타 미술관. 바이딩어 218

이루는 몸을 표현한다. 한편으로는 꽃무늬도 있고, 다른 한편으로는 중국식 기수, 혹은 연극의 한 장면도 보인다. 클림트가 도자기 장식의 변형을 사용했다는 주장은 검증될 수 없을 것으로 보인다. 이보다는 클림트가 갖고 있었을 것으로 짐작되는, 자수와 그림으로 장식된 천이나 비단 장식이 더 쉽게 떠오른다. “용 의복”에서 따온 모티브도 확인할 수 있다.

클림트가 정면을 바라보는 초상화와 중국식 장식을 결합시킨 것은 우연의 일치일까? 아마 아닐 것이다. 히칭의 클림트 스튜디오에서 그가 매일같이



8

아델레 블로흐-바우어의 초상화II (Portrait of Adele Bloch-Bauer II). 1912년.

캔버스에 유화. 74 x 47 1/4 in. (190 x 120 cm.).

개인 소장품. 바이딩어 208

보던 동아시아에서 온 중요 신을 묘사한 그림이나 조상, 국가 지도자의 초상화는 항상 정면을 바라보는 것으로 그려져 있었다. 이 자세가 인간을 표현하는 가장 이상적이며 진실한 형태로 여겨졌기 때문이다. 화려한 장식의 의복과 나무 조각의 왕좌는 중국 초상화 기법의 “장식의 주춧돌 (ornamental plinth)”을 형성하는데, 클림트에게 영감을 준 것과 비슷하다. 이 밀도 높은 장식화는 클림트 작품 전체에 퍼져, 1916년 작 비어몬티(Beer-Monti) 등에서는 “공간 공포(horror vacui)”에 까지 이른다. (그림 10).





9  
 건륭황제의 초상, 쥐세페 캐스트리오니, 1736년  
 팔레스 미술관, 베이징

구스타프 클림트는 책도 많이 읽었으며, 무엇이든 찾아 다니길 좋아했다. 미술사 작품에 매료되었던 그는 기존의 재료들을 그가 원하는 방식으로 변형시키기도 했다. 주제적인 측면에서 클림트는 유럽식 전통에 충실했다. 그가 그린 소재는 유럽인들에게 익숙한 것이었다. 그러나 구도와 디자인 면에서 그는 새로운 아이디어에 열려 있었고, 극동에 대한 자신의 “사랑”을 숨기려 하지 않았다. 그의 작품을 전체적으로 보면 모티브 채택에서 림과 학과 스타일 요소의 독자적인 변형, 중국 초상화와 중국 섬유예술에서 찾은 구상적 장식의 사용에 이르기까지 지속적인 발전이 이어졌음을 알 수 있다.



10  
 프리더리케 마리아 베어 몬티, 1916년  
 캔버스에 유화, 168 x 130 cm, 미츠네 브로엔탈 컬렉션, 킬 아비브 미술관

1 키지로 오타와 구스타프 클림트, 비엔나에서의 클림트 방문기, *Das Atelier in Unter St. Veit in Wien* (비엔나: 2005)  
 2 피터 판처와 요하네스 바이딩거 (ed.), *인상주의자의 균열. 숨어버린 인상주의, 비엔나에서의 자포니즘 작가, 비엔나에서의 자포니즘, 1870-1930* (전시 카탈로그, 오스트리아 응용미술관, 비엔나 1990)  
 3 코린아가슈, *코란학파의 그림 컬렉션, 제5권, 동경, 1906-1909*