

# 후지시마 다케지(藤島武二)의 조선 표상\* : ‘장식화’의 관점에서

金正善\*\*

## 〈목 차〉

- I. 머리말
- II. 조선방문과 장식화 연구
- III. 『朝鮮觀光所感』에 보이는 언설: 일본의 과거로서의 조선
- IV. 새로운 ‘장식화’의 특징
- V. 맺음말

## 국문요약

이 글은 1913년 11월 말부터 약 한달 간 이루어진 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)의 조선 방문을 중심으로 그가 식민지 조선을 어떻게 표상하였는가를 살펴보려는 것이다.

후지시마와 조선에 관한 논의는 근래 후지시마 연구에 새로운 시점이 제시되면서 비롯된다. 후지시마의 동양적인 주제에 초점을 맞춘 이들 연구는 서양 오리엔탈리즘의 연장선상에서 그의 동양취미를 재고한다. 실제 후지시마가 조선을 언급한 글에는 서양의 오리엔탈리즘 화가들이 오리엔트를 변화와 발전이 결여된 ‘영원한 오리엔트’, ‘잃어버린 과거’로 표상했던 것과 동일한 문맥이 엿보이는데, 이 처럼 조선을 ‘잃어버린 과거를 연상시키며’, ‘일본의 왕조시대를 떠올리게 하는’ 공간으로 보는 후지시마의 시선은 서양 오리엔탈리즘과 유연성을 가지는 일본 제국주의의 식민지 지배와 일치하는 것으로 해석되어 왔다.

\* 이 논문은 『美術史』 159호(미술사학회, 2005. 10, 160~174쪽)에 게재한 『藤島武二の朝鮮表象: 『裝飾畫』の観点から』를 번역, 일부 보완 수정한 것이다.

\*\* 규슈대학대학원 인문과학부 예술학강좌 전문연구원, 규슈대학대학원 인문과학부 예술전공 박사과정 수료

그러나 한편으로 동시대의 조선을 과거에 중첩시키는 시선은 당시 후지시마가 추구했던 새로운 '장식화'의 특징이기도 하였다. 후지시마의 조선표상을 그가 일생을 통해 추구했던 장식화에 보다 적극적인 의미를 두고 살펴보려는 것은 이러한 까닭에서다.

그렇다면 후지시마가 추구했던 장식화란 어떤 것이었을까. 장식화란 용어는 당시 기록에 자주 등장하는 것으로, 벽화를 최종적인 이상으로 하는 장식성이 강한 회화를 칭하는 것이 일반적이었다. 이에 비해 후지시마는 장식화란 첫째 색과 선만의 장식적인 그림이 아닐 것, 둘째 이상·의미 또는 신화·전설을 가질 것, 셋째 주관적·몽유적인 경향을 보이며, 마지막으로 시대정신과 깊은 관련을 가질 것을 주장한다.

'잃어버린 과거', '일본의 왕조시대'를 연상시키는 조선의 비현실적인 모습에서 '이상과 의미를 가진 장식화'에 부합하는 정신성을 발견한 후지시마는 조선, 덴표(天平), 당을 융합한 새로운 동양의 이미지를 창출해 내고자 하였다. 그러나 이러한 동양 고전의 창출이 메이지(明治) 말에서 다이쇼(大正)에 걸쳐 대만과 조선을 식민지로 삼고 일체된 東亞를 구축하고자 했던 당시 일본 제국주의의 정치적인 문맥을 반영하고 있는 점 역시 부정하기 어려울 것이다. 후지시마가 추구했던 장식화를 살펴볼수록 더욱더 선명해지는 오리엔탈리스트로서의 일면은, 실은 시대정신과 깊이 관련성을 가지는 장식화의 특징을 대변하고 있었던 것은 아닐까.

후지시마가 생애 이상으로 삼았던 뤼비 드 샤반느(Puvis de Chavannes)의 장식화에는 고대 그리스를 연상케 하는 복장의 인물과 건물 등이 등장한다. 이러한 서양 벽화 장식에 보이는 고전의 세계를 동양의 주제·모티브를 빌려 제작하는 것, 이것이 후지시마가 동양의 고전을 통해 완성하고자 했던 새로운 장식화였다고 생각한다.

주제어 : 藤島武二, 裝飾畫, 오리엔탈리즘, 동양의 고전, 表象, 시대정신

---

## I. 머리말

1913년 11월 25일, 일본 근대 유화의 거장으로 설명되는 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)는 도쿄의 신바시(新橋)역을 출발, 시모노세키(下関)를 경유해 부산에 도착했다.<sup>1)</sup> 학술연구를 이유로 생애 처음 조선을 방문한 그는 이 미지의 나라, 새로운 식민지에서 무엇을 보고 무엇을 느꼈을까.

이 글은 1913년 11월에서 이듬해 1월에 걸쳐 이루어진 후지시마의 조선 방문을 중심으로 그가 식민지 조선을 어떻게 표상하였는가를 살펴보려는 것이다.

후지시마와 조선에 관한 논의는 근래 후지시마 연구에 새로운 시점이 제시되면서 비롯된다.<sup>2)</sup> 조선의 여성을 주제로 한 <꽃바구니(花籠)>(1913), 중국 의상의 여성을 그린 <동양의 모습(東洋振り)>(1924) 등 후지시마가 동양적인 주제를 즐겨 그린 점에 초점을 맞춘 이들 연구는 주로 일본 제국주의의 연장선상에서 후지시마의 오리엔탈리스트로서의 일면을 밝히고 있다.<sup>3)</sup> 실제 <꽃바구니>에서 <동양의 모습>으로, 그리고 몽골의 일출을 그린 <旭日照六畜>(1937)에 이르는 그의 작품 전개는 조선에서 중국, 만주를 거쳐 확장하는 일본의 아시아 지배와 궤를 일치하는 것이었다. 오리엔탈리스트로서 후지시마의 자화상이 밝혀지는 순간이라 하겠다.

이러한 사실은 후지시마가 조선에 대해 언급한 글을 통해서도 입증된다. 조선의 풍경과 풍속에서 '잃어버린 일본의 과거를 연상'<sup>4)</sup>하며, 조선의 풍물로부터 '일본의 왕조시대를 감지하는'<sup>5)</sup> 후지시마의 시선은 서양의 오리엔탈리즘 화가들

1) 『朝鮮日報』 1924. 5. 24, 2쪽. 공식적인 기록에 의하면 후지시마는 1913년, 1923년, 1935년의 세 차례에 걸쳐 조선을 방문하고 있다. 특히 1923년(제2회)과 1935년(제35회)은 조선미술전람회의 서양화부 심사를 위해서였다. 이 외에도 1924년에 조선미전 심사위원으로 조선을 방문할 기회가 있었으나, 건강을 이유로 전람회 개최 직전에 사임, 결국은 같은 학교 교수 나가하라 고우타로우(長原孝太郎)가 심사를 맡았다.

2) 藤島武二의 이체까지의 저서·화집·전람회평·전시회 도록·선행연구 등에 관해서는 藤島武二展—ブリヂストン美術館開館五十周年記念 『藤島武二文献目録』(2002,ブリヂストン美術館・石橋美術館)에 상세히 기재되어 있다.

3) 山梨絵美子, 1999. 5, 『日本近代洋画におけるオリエンタリズム』, 東京文化財研究所編, 『語る現在 / 語られる過去』, 平凡社, 81~94쪽; 児島薫, 2003, 『中国服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成』, 『実践女子大学文学部紀要』제44집, 17~37쪽; 池田忍, 2002. 8, 『支那服の女』という誘惑—帝國主義とモダニズム』, 『歴史学研究』 765호, 歴史学研究会, 1~14쪽; 西原大輔, 2002. 12, 『近代日本絵画のアジア表象』, 『日本研究』제26집, 185~220쪽.

4) 西原大輔, 앞의 논문, 187쪽.

5) 児島薫, 앞의 논문, 28쪽.

이 오리엔트를 변화와 발전이 결여된 ‘영원한 오리엔트’, ‘잃어버린 과거’로 표상했던 것과 다르지 않다. 근래 후지시마의 조선 표상은 이처럼 서양 오리엔탈리즘과 유연성을 가지는 일본 제국주의의 식민지 지배와 일치하는 것으로 해석되어 왔다.

그러나 한편으로 동시대의 조선을 과거에 중첩시키는 시선은 당시 후지시마가 추구했던 새로운 ‘장식화’의 특징이기도 하였다. 조선 도향이 장식화 연구를 위한 4년간의 유럽 유학<sup>6)</sup> 이후에 이루어졌다는 점에서, 그리고 실제 조선을 주제로 한 작품에 그가 주장한 장식화의 특징이 살피진다는 점에서 후지시마의 조선 표상은 기존의 언설과는 다른 새로운 해석의 틀을 필요로 한다. 후지시마의 조선 표상을 장식화의 추구라는 그의 작품 전개과정에서 살펴보려는 것은 이러한 연유에서다. 따라서 이 글에서는 우선 후지시마가 추구했던 ‘장식화’의 특징을 검토하고, 실제 그러한 특징이 조선을 화제로 한 작품에 어떻게 반영되어 있는가를 살펴보기로 한다.

## II. 조선 방문과 장식화 연구

본론에 들어가기에 앞서 먼저 후지시마를 둘러싼 당시의 상황을 짚고 넘어갈 필요가 있는데, 이는 조선을 방문한 1913년이 시기적으로 장식화 연구와 밀접한 관련이 있는 것으로 생각되기 때문이다. 후지시마가 최초로 장식화 제작을 의뢰받은 것은 유럽 유학에서 귀국한 이듬해 1911년 11월, 아카호시(赤星)家の 식당 벽면을 장식하기 위한 것이었다. 그해 11월의 『美術新報』에는 이 주문과 관련해 다음과 같은 기사가 실렸다.

某家の 광대한 건축 실내 장식화를 위촉받았으나 이를 완성하기까지 약 3년을 필요로 한다.<sup>7)</sup>

3년은 걸린다는 이 장식화는 결국 완성에 이르지 못했으나,<sup>8)</sup> 후지시마가 조

6) “메이지 38년(1905) 러일전쟁이 끝난 해에 오카쿠라(岡倉)씨가 구로다(黒田)군에게 이야기해, 유럽 유학을 명받았습니다. 가서의 조건은 건축장식을 공부하고 오라는 것이었습니다.” (藤島武二, 1962, 『思い出』, 『芸術のエスプリ』, 中央公論美術出版, 239쪽)

7) 『消息』, 1911, 『美術新報』 第11 卷1호, 41쪽.

8) 矢代幸雄, 1935, 『藤島武二』, 『近代畫家群』, 新潮社, 20~21쪽.

선을 방문했던 1913년 11월은 장식화 의뢰가 있는 지 2년째가 되던 해였다. 시기적인 점을 감안한다면 조선 방문과 장식화 연구가 무관했다고는 보기 힘들며 오히려 하나의 중요한 목적이었던 것으로 추측되는데, 이는 조선 방문이 당시 커다란 붐을 일으켰던 고구려 고분벽화의 발견과 비슷한 시기에 이루어졌다는 사실을 통해서도 입증된다.

후지시마가 조선을 방문하기 수개월 전 1912년 9월부터 3개월간의 발굴조사에 의해 대규모의 고구려 고분벽화가 발견되었다.<sup>9)</sup> 1913년 1월에는 조사의 중심인물이었던 세키노 다다시(関野貞)의 벽화 관련 강연회가 일본 국내에서 연이어 개최<sup>10)</sup>되는가 하면 그해 2월의 『美術新報』에는 세키노와 오오타 텐요우(太田天洋)의 강서고분벽화에 관한 보고가 도판과 함께 수 페이지에 걸쳐 게재되었다.<sup>11)</sup> 뿐만 아니라 『国華』, 『考古学雑誌』에는 잇달아 관련 논문이 발표되는 등 당시 강서고분벽화의 발견은 적지 않은 화제를 불러일으키고 있었다.

후지시마가 장식화 제작을 위해 법룡사(法隆寺)를 비롯해 고대의 벽화를 연구<sup>12)</sup>하고 있었던 점이나, 훗날 이시이 하쿠테이(石井柏亭)가 후지시마 예술의 원천으로 고구려 고분벽화를 언급<sup>13)</sup>한 점을 고려한다면 당시 화제가 되었던 고분벽화의 발견이 조선 방문을 위한 하나의 동기였을 가능성은 배제하기 힘들 것이다. 게다가 이러한 사실을 입증하는 인물로 당시 후지시마와 조선여행에 동행했다고 생각되는 가나베 마사오(河邊正夫)의 존재를 들 수 있다. 현 단계에서 가나베와 후지시마의 구체적인 동행 일정은 불투명하나, 1914년 2월의 『美術新報』에 실려 있는 한복 차림의 기념사진 그림 1 을 비롯해 몇 장의 스냅사진은 적어도 후지시마가 조선여행에서 많은 시간을 가나베와 함께 보냈음을 시사한다.

가나베 마사오는 1899년 동경미술학교를 졸업하고 동교에서 조교수로 재직 하였으나, 1902년의 시카고만국박람회 파견을 계기로 뉴욕에 머물며 도안 전문

9) 高橋潔, 2001. 5, 『関野貞を中心とした朝鮮古跡調査行程—一九〇九年—一九一五年』, 『考古学史研究』제9호, 18쪽.

10) 『美術新報』의 「消息」에는 1913년 1월 20일 国華俱樂部, 1월21일 考古学会, 2월26일 東洋協會에서 강연회가 있었음이 기록되어 있다.

11) 関野貞(談), 『新に発見せる高句麗時代の壁画』; 太田天洋(談), 『朝鮮古墳壁画の発見に就て』(1913. 2, 『美術新報』12권 4호, 13~18쪽)

12) 藤島武二, 1962. 2, 『現代の裝飾画を論ず』, 『芸術のエスプリ』, 中央公論美術出版社, 28~29쪽. 여기에서 후지시마는 장식화와 건축물과의 관계를 설명하면서 法隆寺를 비롯해 고대의 殿堂에 남겨진 벽화를 예로 들고 있다.

13) 石井柏亭, 1934, 『藤島先生の画業』, 『藤島武二画集』, 東術那学院, 3쪽. “페르시아의 미니어처나 고구려 고분벽화, 중앙아시아의 벽화 등도 전부 감흥의 원천이 된다. 推敲를 거듭하며 쉽게는 발표하지 않는 선생의 성격은 어쩔 수 없으나...”



그림 1. 『美術新報』 제13권 5호, 1914. 3

가로서 일본풍 호텔의 내부 장식 등을 주로 맡고 있었다. 후지시마와 조선에 건너간 1913년은 결혼을 위해 일본에 일시 귀국했던 해였다.<sup>14)</sup> 그런데 한 가지 흥미로운 사실은 조선여행에서 돌아온 이듬해에 가나베가 편집을 담당했던 『日本裝飾大鑑』이 간행되었다는 점이다. 범용사 벽화의 장식도안 등을 구체적으로 소개하는 책의 출판을 앞둔 시점에서 조선방문이 이루어졌다는 사실은 그가 고구려 벽화를 직접 봤는지의 여부를 떠나 고분벽화가 조선여행의 중요한 목적 중 한가지였을 가능성이 충분히 짐작케 하기 때문이다.

이렇게 후지시마의 조선 방문의 동기를 장식화의 제작 의뢰, 고구려 고분벽화의 발견, 장식 도안가 가나베 마사오와의 동행 등 그를 둘러싼 당시의 상황을 통해 살펴볼 때 그의 조선 방문이 장식화 제작을 위한 취재 여행이었을 개연성은 충분할 것으로 짐작된다.<sup>15)</sup> 그러나 실제 후지시마가 조선여행의 소감을 발표한 글에는 이러한 장식화에 관한 언급을 찾아보기 힘들다. 그보다 여기에는 선행연구가 지적한 오리엔탈리스트로서의 자화상이 선명히 기술되어 있는 것이다.

### Ⅲ. 「朝鮮觀光所感」에 보이는 언설: 일본의 과거로서의 조선

후지시마는 귀국 후 「朝鮮觀光所感」이란 인상기를 3월의 『美術新報』에 발표한다. “이번에 조선에 도항해 보니 듣고 묻는 것이 모두 새로운 점이 있다고나 할까. 뭐든지 흥미있게 느꼈다.”며 글을 여는 후지시마는 특히 한복에 관해서

<sup>14)</sup> 가나베 마사오(1873~1918)에 관한 이력은 결핵으로 타계했을 당시(향년 47세)의 추모글에서 일부를 발췌한 것이다(1918. 2. 28, 『河邊正夫氏逝く』, 『美術旬報』 제152호, 4쪽).

<sup>15)</sup> 이 외에 후지시마의 조선방문의 목적에 관해서는 文展 서양화부의 二科 독립 운동으로부터 도피, 귀국 후 2개월 뒤에 개최된 東京大正博覽會 출품을 위한 畫題 탐구, 그리고 1922년부터 시작된 朝鮮美術展覽會와의 관련 등이 지적되고 있다(児島薫, 1998. 10, 『藤島武二』, 新潮社, 84쪽).

조선은 모든 점에 있어 古来로부터 별다른 변화나 진보가 없었기 때문에 복장에 있어서는 지금도 여전히 고대의 모습이 남아있는 것처럼 생각됩니다. 부인이 걸치고 있는 녹색의 被衣와 薄色の 치마가 바람에 나부끼는 모습은 형용할 수 없는 아름다운 멋이 있습니다. 마치 일본 왕조시대의 에마키모노(繪卷物: 두루마리 그림)를 눈 앞에 보는 듯한 기분이 듭니다.<sup>16)</sup>

라며 被衣(쓰개치마)와 薄色の 치마에서 일본의 에마키모노를 연상하고 있다. 실제 후지시마의 《畫稿集》에는 13세기 가마쿠라시대의 두루마리 그림인 <一遍聖繪>에 등장하는 被衣의 여인을 모사한 스케치 그림 2가 실려 있어 그가 조선의 쓰개치마를 보고 일본의 중세 풍속을 떠올린 연상의 경로가 확인된다.



그림 2. 藤島武二, 《畫稿集》, 一遍上人ノ畫卷 모사, 石橋財團石橋美術館

이 같이 현실의 조선에 과거의 일본을 중첩시키는 시선은 “복장에 있어서는 지금도 여전히 고대의 모습이 남아있는 것처럼 생각됩니다.”라는 그의 말대로 특히 의복을 향해 있었던 것으로 생각되는데, 현재 이시바시(石橋)미술관에 소장되어 있는 <조선부인> 2점 그림 3·4은 그러한 사실을 명백히 보여준다. 원래 이 두 작품은 <唐의 모습 삼부작(唐樣三部作)>의 뒷면 양 날개에 그려져 있었으나, 1992년의 대대적인 수복작업 과정에서 앞면의 <唐의 모습>과 분리하여 현재는 별도의 작품으로 보관 중이다.<sup>17)</sup> 이들 두 점의 <조선부인>은 세부적인 차이가 인정되기는 하나 치마저고리를 걸친 여성이 슬과 같은 천을 늘어뜨린 채 사각형의 상자를 가슴에 안고 있는 모습에서 공통된다.

특히 <조선부인>그림 4의 경우 밑그림으로 생각되는 데생이 남아 있다. 아이치(愛知)현미술관 소장의 <조선옷의 여인(朝鮮服の女)>그림 5은 인물의 포즈는 물론 화면 왼쪽 아래에 사물을 배치하는 화면 구도에 이르기까지 <조선부인>과 거의 흡사하다. 그러나 여성의 의복에 있어서는 후지시마가 당초의 이미지를 변형했음을 알 수 있는데, 즉 <조선옷의 여인>에 비해 <조선부인>은 치마의 왼쪽 아래가 덧칠해져 그림 6 치마의 폭이 좁아 졌으며, 상의 또한 고름이 생략되

16) 藤島武二(談), 1914. 3, 『朝鮮觀光所感』, 『美術新報』제13권 5호, 11쪽.

17) 1993. 11, 『プリヂストン美術館・石橋美術館館報』제41호, 27~28쪽.



그림 3. 藤島武二, <조선부인>, 1914년경, 종이에 유채/파스텔, 77.9cm× 29.9cm, 石橋財團石橋美術館

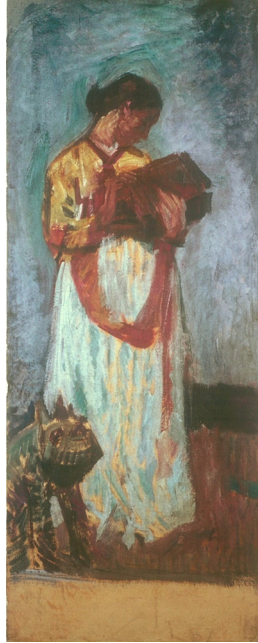


그림 4. 藤島武二, <조선부인>, 1914년경, 종이에 유채/파스텔, 77.1cm× 29.3cm, 石橋財團石橋美術館



그림 5. 藤島武二, <조선옷의 여인>, 1914년경, 종이에 연필, 38.5cm×24.8cm, 愛知縣美術館

어 그림 7 의도적인 수정이 관찰된다. 이는 당시의 풍속사진 등에 보이는 실제의 복장보다 다른 것이었다. 결과적으로 <조선부인>의 복장은 볼륨감 있는 ‘치마’에서 폭이 좁고 긴 ‘裳’으로, ‘저고리’는 고름이 없는 ‘짧은 상의’로 변형되었으며, 팔에 드리운 띠 형태의 領布 역시 조선에서는 사용 예를 볼 수 없는 것이다.<sup>18)</sup> 오히려 이 좁고 긴 치마에 고름이 없는 짧은 상의는 후지시마가 하쿠바카이(白馬會) 제7회전(1902)에 출품했던 <토포의 모습(天平の面影)> 그림 8 을 상기시키는데, 한 장의 천으로 이루어진 일본의 기모노와는 달리 짧은 저고리에 긴 치마로 구성된 한복의 특징이 가슴 가까이에서 상하로 구분되는 토포(天平)시대

18) 中田裕子, 1993. 11, 『藤島武二「俑」と「中央アジア美術」—《唐様三部作》を中心として』, 『ブリヂストン美術館・石橋美術館館報』제41호, 56쪽. <조선부인>의 복장에 관해서 中田裕子씨는 “<조선부인>이 어깨에 걸치고 있는 領巾과 같은 것을 두르는 습관이 조선에서는 없다고 한다. 天衣를 걸치고 공물을 바치는 천부나 영건을 두르고 공물을 받쳐 든 공양자 등에서 착상을 얻어, 短衣長裳의 唐服을 短衣長裳의 치마 저고리로 의상을 바꾸어 그린 것으로 생각되나 실제로 사실 여부는 어떠할지.”라고 지적하고 있다.



의 복식을 연상케 했다는 설명도 가능할 것이다.



그림 6. 그림 5의 치마 부분



그림 7. 그림 5의 저고리 부분



그림 8. 藤島武二, <天平의 모습>, 1902, 캔버스에 유채, 197.5cm×94.0cm, 石橋財團石橋美術館

어쨌건 <조선부인>에 보이는 이러한 의상은 인물의 국적을 애매하게 한다. 조선으로도 덴표로도 특정할 수 없는 이러한 복장의 변형에 구라야 미카(蔵屋美香)씨가 “일본의 미술가들이 ‘조선’이라는 타자를 캔버스 위에 맞아들이기 위해 덴표의 부인이라는 도상이나 멸망·쇠퇴·과거의 나 등의 언설을 통해 미적인 틀에 상대를 잘라 맞춰간다.”<sup>19)</sup>라고 밝히고 있듯이 식민지 지배의 정치성이 내재되어 있는 것은 부정하기 어려울 것이다. 그러나 한편으로 실제 우리들 눈 앞에 펼쳐진 광경은 덴표도 조선도 아닌, 시간도 공간도 특정할 수 없는 비현실적인 세계이며, 이러한 현실 재현과는 거리가 먼 모습이야말로 후지시마가 추구했던 새로운 ‘장식화’였다.

#### IV. 새로운 ‘장식화’의 특징

##### 1. 주관적·몽유적인 경향

후지시마가 처음 장식화 방면의 작품으로 발표한 것은 1902년 제7회 하쿠

<sup>19)</sup>Kuraya Mika, 1998, “Kunstler auf Koreareise, Das Fremde in Japanischen Blick(1895 und 1945)”, Comparativ Heft3-98, pp.82~97(児島薫, 『中国服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成』, 28쪽.)



그림 9. 藤島武二, 《畫稿集》, 東京國立博物館螺鈿槽箏篋모사, 石橋財團石橋美術館

바카이에 “파노-데콜라티브(panneaux décoratifs) 半隻 未成品”<sup>20)</sup>, 즉 장식 판넬의 두 폭 중 한 폭으로 출품한 <덴표의 모습>이었다. 고대풍의 의상을 걸친 여성이 箏篋라 불리는 악기를 손에 들고 있는 모습을 후지시마는 <繪因果經>과 正倉院의 <樹下美人圖> 등을 참고로 제작하였다고 한다.<sup>21)</sup> “덴표(天平) 시대는 당과의 교류가 활발하여 일본의 문물제도는 모두 그 풍을 배운 시대였으며, 그러한 모습을 표현하기 위해”<sup>22)</sup> 역사 고증은 불가결하였을 것이다. 실제 그의 《畫稿集》에는 당시 복원된 箏篋의 스케치 그림 9와 의상과 포즈의 원형이 된 上品蓮台寺本 <繪因果經>의 한 장면이 포함되어 있어<sup>23)</sup> 후지시마가 『国華』와

『稿本日本帝国美術略史』 등의 도판을 참고로 역사 고증을 거쳐 제작하였음을 입증하고 있다.<sup>24)</sup> 그러나 이미 언급했듯이 <조선부인>에서 그러한 현실 재현을 위한 노력을 살피는 것은 불가능하다. 오히려 정확한 역사 고증은 필요치 않아 보이는데, 이러한 차이가 유럽 유학 이후 새롭게 추구했던 ‘장식화’의 모습이었다고 필자는 생각한다.

장식화란 용어는 1900년대를 전후한 시기부터 문헌 등에 빈번히 보이기 시

20) 植野健造, 2002, 『藤島武二小論』, 『藤島武二展—ブリヂストン美術館開館五十周年記念』,ブリヂストン美術館·石橋美術館, 239~240쪽.

21) 1902, 10. 13, 『上野谷中の展覧会(四)』, 『読売新聞』, 2쪽, “<덴표의 모습>, 작가 후지시마 다케지씨가 말하기를 이 그림을 제작함에 있어 동기라 할 것은 작년 나라(奈良)에 갔을 때 두루고화·고불상을 섭렵하였는데, 감사하게도 正倉院의 진기한 보물인 箏篋를 일견할 기회를 얻었다. 원래 이 공후는 지금부터 천년 전 聖武天皇의 聖代로 알려져 있는 덴표 즈음에 건너온 것이라는 전설에 따라 각종의 역사적 사실을 취합하여 마지막에 面題로 생각하게 되었다. … 그리고 이를 그리는데 있어서는 고대 화풍보다 婆娑과 같은 천녀의 복장은 덴표시대 궁중 귀빈의 복장을 섞어 조각했다고 하는 설이 있는 淨瑠璃寺의 吉祥天, 二月堂의 日天月天, 醍醐三寶院의 過去因果經 및 正倉院의 樹下美人 등을 참고했다고…”

22) 앞의 글, 2쪽.

23) <天平의 모습>과 <繪因果經>, 正倉院의 箏篋와의 관계에 관해서는 中田裕子, 1983, 『藤島武二<天平の面影> <諧音>そして <蝶>に表象された雅楽と西洋音楽(その1)』, 『ブリヂストン美術館·石橋美術館館報』 제31호, 36~47쪽에 상세히 검토되어 있다.

24) 植野健造, 1996. 3, 『白馬會と歴史主題の絵画—藤島武二の<天平の面影>をめぐって』, 『美術史』 제140호, 미술사학회, 210~211쪽.

작하는 것으로, 벽면을 장식하는 벽화를 최종적인 이상으로 삼는 장식성이 강한 회화를 칭하는 것이 일반적이었다.<sup>25)</sup> 이에 비해 후지시마는 유럽 유행 직후의 인 터뷰에서

장식화라 해도 색과 선만으로는 재미가 없다. 그 이외에 이상·의미를 부여하고 싶다. 타이틀의 선택은 물론 그 취급에 있어서도 그렇게 하고 싶다. 서양에는 신화가 있어 이를 널리 예술상에 채택하고 있으나, 일본에는 神代 이래 전설 등이 있음에도 예술상에서 이를 널리 이용하지 않고 있다. 이를 장차 유행에 시도하는 데에는 苦心과 노력을 요한다.<sup>26)</sup>

라며, 장식화란 색이나 선만으로 이루어진 장식적인 그림이 아니며 이상이나 의미 또는 신화나 전설을 포함할 것을 주장한다. 그리고 이러한 장식화에 대한 생각은 「현대의 장식화를 논한다」는 글에서 보다 구체적으로 언급되고 있다.

장식화는 그 성질상 종합적이며 주관적·몽유적 경향을 띠고 있으며 반드시 스스로 시대정신과 깊이 교섭하지 않으면 안된다. ... 요즘의 일본화는 장식화가 아니라 약화된 도안이다. 그리고 도안이 장식화와 다른 점은 사상의 내용을 가지지 않는 데 있다. ... 조만간 국민성·시대정신이 표현된 훌륭한 예술의 표현을 볼 수 있으리라 생각한다.<sup>27)</sup>

즉 이러한 후지시마의 장식화에 대한 언급을 종합하면, 첫째 이상이나 의미·신화나 전설을 포함할 것, 둘째 국민성·시대정신을 표현할 것, 셋째 종합적이며 주관적·몽유적인 경향을 띠고 있는 것으로 정의된다.

그렇다면 <조선부인>에 보이는 특정한 時空을 무시하는 비현실적인 모습은 후지시마가 장식화의 특징으로 기술한 주관적이며 몽유적인 경향과 상통한다고 볼 수 있지 않을까. 더구나 그는 조선에서 장식화 완성을 위한 또 하나의 가능성을 발견하고 있었다.

<sup>25)</sup> 당시 반드시 장식화와 장식적인 그림을 구분해서 사용한 것은 아니었다고 생각된다. 예를 들어 1913년의 『選會報新年号』에 게재된 「裝飾画論」에서 河野桐谷는 장식화의 정의를 문제로 삼아 이들을 구분할 것을 주장하고 있어, 당시 장식화와 장식적인 그림이 같은 의미로 통용되고 있었음을 알 수 있다.

<sup>26)</sup> 犀水, 1911. 7, 「現代の大家(十五)―藤島武二氏」, 『美術新報』 10권 9호, 4쪽.

<sup>27)</sup> 藤島武二, 1920. 5, 「現代の裝飾画を論ず」, 『美術写真画報』, 78쪽.

## 2. 이상·의미의 부여

조선에서 귀국한지 두 달 뒤 후지시마는 다이쇼(大正) 천황의 즉위를 기념해서 열린 도쿄다이쇼박람회(東京大正博覽會)에 <화관(花冠)> 그림 10을 출품하였다. 한복 차림의 여성이 족두리(화관)를 응시하고 있는 이 그림은 평범한 일상을 주제로 하고 있다는 점에서 후지시마가 당시 문전을 중심으로 발표했던 일련의 작품들과 크게 다르지 않다. 유럽 유학 이후 후지시마는 <행복한 아침(幸ある朝)>(제5회 문전, 1910), <꿈결(うつつ)>(제7회 문전, 1913) 그림 11 등 평범한 풍경을 주제로 밝은 색채와 마티에르를 특징으로 하는 작품을 연이어 출품하고 있었다. 여기서 <텐포의 모습>으로 대표되는 1900년대 작품의 과도한 상징성이나 문학성을 찾기는 힘들어 보이는데, 유럽 유학은 후지시마에게 유희물감 특유의 색과 필촉을 중시하는 화풍이라는 커다란 변화를 가져왔던 것이다.



그림 10. 藤島武二, <화관>, 1914, 東京大正博覽會出品圖錄

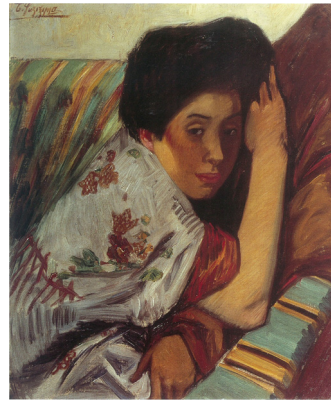


그림 11. 藤島武二, <꿈결>, 1913, 캔버스에 유채, 20.5cm×14.5cm, 개인소장

이처럼 문학성, 상징성을 중시했던 메이지 낭만주의에서 후기인상파적인 표현으로의 변화는 비단 후지시마 개인에 국한된 것은 아니었다. 이는 당시 화단의 큰 흐름이기도 했는데, <화관>이 출품된 도쿄다이쇼박람회의 서양화부 심사에 관한 보고는 그러한 당시의 상황을 단적으로 보여준다.

인물화에서는 사건의 설명에만 전념하여 관자의 聯想에 의거하는 부분이 많은 이야기적인 그림, 풍경화에서는 특히 名勝 奇景을 주로 그리는 무리가 거의 사라졌으며, 우리가 일상 눈으로 보는 평범한 경지에서 화제를 구하는 作畫의 무리가 많아짐은 근래 우리 서양화가의 사상의 전환으로 볼 수 있을 것이다. ... 이번 출품은 대체로 우리 서양화가 사상 및 기술에 있어 진보하였음을 나타내는 것으로 앞으로 나아갈 길을 제시했다고 할 수 있겠다.<sup>28)</sup>

와다 에이사쿠(和田英作)는 이 보고서에서 특정한 사건 등을 연상케 하는 이야기적인 그림이나 명소를 그린 그림이 사라지고 대신에 평범한 일상을 주제로 한 작품이 증가한 점을 서양화단의 진보로 들고 있다. 후지시마 역시 결과적으로는 이러한 흐름에 동조한 셈이 되나, 실은 박람회 개막 직전에 출품작으로 신문지상에 소개된 것은 <화관>이 아니었다.

1914년 3월 15일자 『大阪毎日新聞』에 도쿄 다이쇼박람회 출품작으로 도판 게재된 것은 <다마테 상자(玉手箱)>그림 12 라는 작품이었다. 현재 소재불명의 이 작품은 신문지면 외에는 구체적인 모습을 알 수 있는 자료가 없는데, 다만 1914년 3월의 『美術新報』에 박람회 출품작으로 언급된 “일전의 조선여행에서 얻은 재료로 제작하고 있는 等身 이상의 부인”<sup>29)</sup>이나 그의 화실에 있었다고 전하는 현재 이시바시(石橋)미술관 소장의 <조선부인>과 닮은 구도의 대화면 여성상<sup>30)</sup>이 이에 해당하는 설명으로 보인다.

아무튼 후지시마가 이 대화면의 여성상을 박람회 출품을 목적으로 제작하고 있었던 것은 분명한데,<sup>31)</sup> 한 가지 주목할 점은 <다마테 상자>가 일상적인 풍경을 주로 다루고 있던 이 시기의 작품들에 비해 이채를 띠는 것이다. 즉 상자를 가슴에 안고 있는 포즈나 한복에는 보이지 않는 술을 두르고 있는 모습이 평범한 일상의 한 장면을 재현했다고는 보기 힘들다. 이 같은 배경에는 같은 시기 중국이나 조선을 여행한 대부분의 화가들이 ‘그림과 같은’, ‘환상적인’ 공간을 발견했던<sup>32)</sup> 것과 마찬가지로 고대를 연상케 하는 조선의 모습이 후지시마로 하여금



그림 12. 藤島武二, <玉手箱>, 『大阪毎日新聞』 1914. 3. 15

28) 和田英作, 1916, 『第二部審査報告—西洋画』, 『東京大正博覧会審査報告』1卷, 東京府庁, 165쪽.

29) 1914. 3, 『消息』, 『美術新報』 제13권 5호, 32쪽.

30) 中田裕子, 『藤島武二「俑」と「中央アジア美術」—《唐様三部作》を中心として』, 56쪽.

31) 『美術新報』에 실린 『芸苑月誌』의 기록에 의하면 박람회 미술부의 출품 마감은 3월 10일이었으며, 심사는 13일부터 5일간 이루어졌다고 한다. 그렇다면 『大阪毎日新聞』에 도판이 게재된 15일은 심사 기간 중이 되게 된다. 정확한 전후 상황은 현 단계에서 알 수 없지만 도판이 변경 없이 실린 점을 고려한다면 후지시마가 <다마테 상자>의 출품을 마지막까지 고심했을 가능성은 크다고 할 수 있을 것이다.

32) 荒木十畝, 1905. 9, 『韓国見聞談』, 『美術新報』 제4권 12호, “인물 역시 인간이란 측면에서 보면

평범한 일상의 재현에서 벗어나 유럽 유학 이후 잃어버렸던 문학성·상징성의 회귀라고도 할 만한 변화를 가져왔기 때문에 풀이된다. 실제 이 시기 조선을 주제로 한 작품에는 ‘정신성’의 추구가 보이기 시작한다.

<화관>을 포함해 후지시마가 조선을 주제로 제작 한 작품에는 물론 조선의 풍경과 풍속이 담겨져 있다. 그러나 이들 작품을 자세히 살펴보면 후지시마가 단지 풍경 그 자체를 캔버스에 옮기기보다 무엇인가 의미를 나타내고자 했음을 알 수 있는데, 여기서는 풍경화를 대상으로 이 문제에 접근하고자 한다.



그림 13. 藤島武二, <조선풍경>, 1913, 캔버스에 유채, 79.4cm×116.6cm, 岩崎美術館

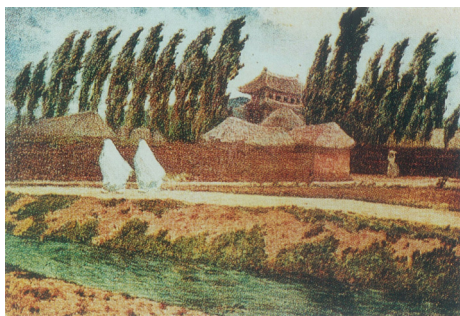


그림 14. 中澤弘光, <귀로>, 1917, 第11回 文展 圖錄

현재 후지시마가 조선여행을 통해 제작한 작품 가운데 풍경화는 3점<sup>33)</sup> 정도가 확인된다. 모두 조선의 풍속과 풍경을 주제로 삼고 있으나, 이들 작품에서 구체적인 장소를 추정하기란 거의 불가능하다. 게다가 외국의 경치를 화폭에 담는데 흔히 있기 마련인 명소 절경 등에는 전혀 관심을 가지지 않은 듯한데, 예를 들어 후지시마의 <조선풍경> 그림 13과 나가자와 히로미츠(中沢弘光)의 <귀로(歸途)> 그림 14의 차이는 이러한 사실을 여실히 보여준다. 언뜻 초가집을 배경으로 쓰개치마를 쓴 여성의 뒷모습을 화면 전방에 배치하고 있는 점에서 이들 두 작품은 유사한 인상을 준다. 그러나 나가자와의 작품이 길가에 늘어서 있

는 가로수 길이나 배경에 보이는 누각 등을 통해<sup>34)</sup> 수원이라는 특정한 장소 그림

가치가 없으나, 畫中の 인물로서 보면 일본 보다 훨씬 흥미있는 것을 느꼈다. 흰 수염을 기른 노인이 당나귀를 타고 있는 모습은 마치 雪舟의 인물로서 그 느긋하고 서두르지 않는 모양은 확실히 그림이 된다.”

33) <조선풍경>, 유화·캔버스, 63.5cm×89.6cm 三重県立美術館 ; <조선풍경>, 유화·캔버스 /79.4cm×116.6 cm/財団法人岩崎財美術館 ; <조선풍경>, 유화·캔버스, 423cm×64.6cm/財団法人岩崎美術館.

34) 中沢弘光, 1917. 10. 9, 『朝鮮の夏』, 『美術旬報』제140호, 4쪽, 이 시기에 寄稿한 나가자와의

15를 그려내고 있음에 반해 후지시마의 작품에서 그러한 특정의 모티브를 찾기란 힘들다. 그 보다 후지시마가 표현하고자 했던 것은

조선의 풍경은 이탈리아에 필적할 만한 것이 있다고 생각합니다. 게다가 가는 곳마다 고대의 유적과 폐허가 된 왕궁 전당과 같은 것이 어딘지 비통의 感慨를 일으키게 합니다. 언제나 조선의 풍경에는 무엇인가 의미가 부여되어 있는 듯한 느낌이 듭니다.<sup>35)</sup>



그림 15. 그림엽서, 水原名所華虹間

라고 설명하듯이 ‘무엇인가 의미’였다고 생각된다. 물론 이 문장에 “폐허, 쇠퇴 등의 언설을 가지고 미적인 틀에 상대를 잘라 맞추어 가는” 후지시마의 오리엔탈리스트로서의 태도가 보이는 것은 부정하기 어렵다. 그러나 한편으로 조선을 현실에서 분리시켜 ‘과거’, ‘멸망’과 같은 언설을 통해 바라보는 후지시마의 시선이 풍경에 예를 들어 비통의 감개와 같은 무엇인가 의미를 부여하고 있는 점 역시 사실이다.<sup>36)</sup> 후지시마는 조선에서 “장식화라 해도 색과 선만으로는 재미가 없다. 그 이외에 이상·의미를 부여하고 싶다”라고 주장했던 장식화에 부합하는 정신성을 발견하고 있었던 것이다.

그렇다면 후지시마가 부여하고자 했던 ‘의미’란 어떤 것이었을까. 실제 출판 여부를 떠나 후지시마가 도쿄다이쇼박람회 출판작으로 <화관> 외에 <다마테 상자>를 옆두에 두고 있었던 것은 이미 지적하였다. 언뜻 무관계처럼 보이는 이들 작품은 그러나 한복 차림의 여성 입상이라는 점에서 공통점을 갖는데, 특히 이 모습은 당시 후지시마가 조선을 주제로 한 작품 중 가장 많을 수를 차지하는 것으로 대부분이 동일한 실내공간을 배경으로 다양한 각도에서 제작되었던 것으로 보인다. <화관>과 <다마테 상자> 역시 화면 좌측에 등장하는 장식장을 통해

조선기행문에는 <귀로>를 떠올리게 하는 내용이 포함되어 있다. 그 일부를 소개하자면 “제가 그린 그림은 경성에서 7리 정도 떨어진 수원이라는 곳의 어떤 강변에서 본 장소로 七門水라고 하는 다리와 그 위쪽의 華虹門을 중심으로 하는 풍경이다. 다리 가장자리의 버드나무 가로수와 오른쪽 구릉 위의 隨柳亭이라는 건물, 먼 산 등이 정말로 조선 특유의 아름다운 광경을 보여주고 있었다. 내가 지금 있는 곳은 바로 수원이다.”

<sup>35)</sup> 藤島武二, 『朝鮮觀光所感』, 12쪽.

<sup>36)</sup> 林洋子, 1992. 2, 『藤島武二の風景画への展開—「裝飾画」を軸にして』, 『美術史』제131호, 미술사학회, 53쪽, 林洋子씨는 후지시마의 조선풍경에 일찍부터 주목하여 그가 조선의 풍경에서 동양회귀라고도 할 수 있는 정신성을 획득했음을 밝히고 있다.

이들 두 작품이 동일한 설정 내에서 그려졌음을 알 수 있다. 이 외에도 “推敲를 거듭하며 쉽게는 발표에 이르지 않았던”<sup>37)</sup> 후지시마의 성격을 단적으로 보여주듯이 그의 《畫稿集》과 가장 대표적인 작품집 『藤島武二畫集』(日動畫廊, 1998. 9)에는 같은 주제를 몇 번이고 인물의 복장과 포즈를 고쳐가며 그린 수십장의 소묘가 실려 있다.

같은 설정 내에서 그렸다는 점을 전제로 한다면 <화관>과 <다마테 상자> 역시 하나의 주제를 시행착오를 거듭해 가며 제작하는 과정에서 생겨난 작품일 가능성이 크다. 여기에 <화관>과 <다마테 상자>의 여성은 마치 대응관계에 있더라도 하듯이 각자 손에 화관과 상자를 들고 있는데, 특히 화관의 경우 머리에 얹은 모습이 일반적이었던데 비해 굳이 손에 들게 한 설정에는 어떤 특별한 의도가 있었던 것은 아닐까.

이에 필자는 상자와 화관에 착목하여 이들 그림의 배경에 특정의 텍스트가 있는 것이 아닌가라고 추측했다. 고개를 숙인 채 슬픔에 잠긴 듯한 표정의 여성, 그리고 상자와 首飾이 함께 등장하는 이야기에 白居易(樂天)가 지은 서사시 『長恨歌』가 있다. 주지하듯이 『장한가』는 중국 당나라의 玄宗이 楊貴妃를 잃은 슬픔을 노래한 시로 여기에는 양귀비의 혼령이 자개로 만든 상자와 금으로 된 머리장식을 현종에게 전해줄 것을 사신에게 부탁하는 인상적인 장면이 있다.<sup>38)</sup> 상자와 首飾은 생전에 현종이 선물한 것으로 혼령이 양귀비인 것을 나타내는 중요한 모티브임과 동시에 변함없는 사랑의 상징으로 등장하고 있다. 어려서부터 漢籍을 가까이 했던<sup>39)</sup> 후지시마가 조선에서 나전으로 된 상자와 일종의 수식에 해당하는 화관을 보고 『장한가』를 연상했을 가능성은 적지 않을 것이다. 더구나 조선의 여인을 보고 『장한가』를 떠올렸던 것은 비단 후지시마 한사람은 아니었다. 조선을 여행했던 서양화가 고바야시 만고(小林万吾)는 한복의 옷자락 스치는 소리를 듣고 『장한가』의 일절을 떠올렸다고 한다.<sup>40)</sup> 이 처럼 당시 조선의 풍속이나 풍물에 唐詩를 떠올리는 것은 그리 드문 일은 아니었던 듯한데,<sup>41)</sup> 후지시마

37) 石井柏亭, 『藤島先生の画業』, 3쪽.

38) 白居易, 『長恨歌』 108行 鈿合金釵寄將去

39) 藤島武二, 1939. 2, 『雜感』, 『塔影』, “나는 어릴 적부터 다소 漢籍을 가까이 할 기회가 많았는데, 지금도 老子, 莊子를 곁에서 멀리하지 않는다.”

40) 小林万吾, 1917. 9, 『水原と開城との記』, 『美術旬報』, “수명의 官妓는 약주가 든 술병을 손에 들고 술자리를 순회했다. 그 옷자락이 스치는 소리가 얼마나 아름다운지. 나는 어릴 적 무슨 의미인지도 모르고 읊조렸던 漢詩를 떠올려 음미해 보곤 했다. 그리고선 ① 金步搖이라든지 ② 霓裳羽衣라는 구는 절대 일본의 여인을 보고서는 그런 기분은 떠오르지 않을 것으로 생각했다.”

※이하 역자주 ① 雲鬢花顏金步搖(『長恨歌』 41行), ② 猶似霓裳羽衣舞(『長恨歌』 98行)



보다 6개월 앞서 조선을 방문한 오가다 다케운(岡田竹雲) 역시 아무도 살지 않게 된 궁정을 보고 당 태종의 사후에 폐궁이 된 玉華宮의 외로움, 허무를 노래한 杜甫의 시 『玉華宮』을 노래하고 있다.<sup>42)</sup> 일생동안 한적을 곁에 두고 즐겼던 후지시마 역시 조선의 풍물을 보고 백거이의 그 유명한 서사시를 떠올렸을 가능성은 충분할 것이다. 그런데 더욱 중요한 것은 당시 일본인 화가들이 조선을 唐詩에 펼쳐지는 고전의 세계에 비유하고 있다는 점이다.

이는 앞서 살펴본 후지시마의 <조선부인> 그림 16 이 당대의 기마부인 俑에서 제재를 얻은 <당의 모습 삼부작> 그림 17<sup>43)</sup>의 뒷면에 그려져 있다는 사실을 통해서도 뒷받침 된다. 특히 <조선부인>(右)의 경우 왼쪽 아래에 獅子象처럼 보이는 물체를 배치하고 있는데, 정확한 판독은 불가능하나 녹색과 자주를 기조로 하는 색채에서 당삼채와의 관련을 짐작할 수도 있을 것이다. 원래 밑그림 <조선옷의 여인> 그림 7에 그려져 있던 것은 꽃병이었다. 앞면의 <당의 모습>을 염두에 둔다면 역시 꽃병보다는 당을 연상케 하는 모티브가 자연스럽



그림 16. 藤島武二, <조선부인>, 작: 77.9cm×29.9cm, 우: 77.1cm×29.3cm,



그림 17. 藤島武二, <唐의 모습 삼부작>, 종이에 유채 / 파스텔, 좌: 77.1cm×29.6cm, 중앙: 75.6cm× 64.2cm, 우: 77.1cm×29.3cm, 石橋財團石橋美術館

41) 徳富猪一郎, 1915. 9, 『西京居留誌』, 23쪽, “夜來四隣閑寂, 그저 때때로 천을 두드리는 울림이 드릴 뿐. 李太白의 長安一片月、萬戶搗衣聲”의 묘미조차 떠오릅니다(明治四四年—〇月—四日夕).”

42) 岡田竹雲, 1914. 5, 『朝鮮紀行(四)』, 『風俗画報』458호, 14쪽, “유명한 慶會樓에 이르렀다. …라는 杜甫의 玉華宮이 어느새 입에서 흘러나왔다.”

43) <조선부인>과 <당의 모습 삼부작>이 한 장의 종이에 앞뒤로 그려진 것은 사실이나, <당의 모습>의 제작연대에 대해서는 岩佐新氏の 1918년설(岩佐新, 1943, 『藤島武二の作画過程』, 『画論』제22호, 30~31쪽), 中田裕子氏の 1924년설(中田裕子, 56쪽, 주16), 隈元謙次郎氏의 1912년설(隈元謙次郎, 1967, 『藤島武二』, 日本經濟新聞社, 28쪽)의 세 가지 견해로 구분된다. 그런데 <당의 모습>에 사용된 액자와 동일한 액자가 1913년경에 촬영한 후지시마의 작업실 사진에서 확인된다. 이는 이 작품이 아카호시 집안의 식당 벽화의 밑그림으로 1912년경에 제작되었다는 隈元氏의 의견을 입증해 주는 자료로 생각된다.

지 않았을까. 이렇게 보면 <조선부인>의 변형된 옷도 덴포시대의 원형이 된 당의 복식을 염두에 두었는지도 모르겠다. 이처럼 후지시마가 복장의 국적을 명확히 하지 않은 것은 그가 조선, 덴포, 당의 구분을 필요로 하지 않았음을 의미한다. 오히려 당을 중심으로 조선과 일본이 하나의 공통된 문화를 누렸던 공간, 즉 ‘동양의 고전’을 표출하고자 하는데 목적이 있었던 것은 아닐까.



그림 18. 藤島武二, <騎馬婦人像>, 1918년경, 厚紙에 유채, 65.0cm×45.5cm, 長島美術館

<조선부인>과 <당의 모습>, 그리고 <騎馬婦人像> 그림 18 에 보이는 다양한 복장의 인물<sup>44)</sup>은 동양의 고전을 통해 하나로 융합되어 새로운 동양의 이미지를 만들어 내고 있다. 그리고 이 일체화된 동양이야말로 장식화를 위해 “반드시 스스로 교섭하지 않으면 안된다”고 주장한 “시대정신”이기도 하였다.

### 3. 시대정신의 표현

여기서 다시 한 번 후지시마의 말을 인용해 보자.

장식화는 ... 게다가 반드시 스스로 시대정신과 깊이 교섭하지 않으면 안된다. 만약 우리들의 실제로 생활하는 이 지상에 전혀 발을 딛고 있지 않는, 전술한 바와 같은 유명예술이 시대정신을 표현하고 있다고 한다면 그 나라는 이러한 예술처럼 결국은 멸망할 수밖에 없는 운명이라고 보아도 좋다.<sup>45)</sup>

즉 후지시마는 장식화의 특징으로 그 시대의 실제 생활과 결부된 정신-시대 정신을 반영할 것을 역설한다. 그렇다면 그가 말하는 현실에 ‘발을 딛고 있는’ 정신이란 어떤 것일까.

후지시마가 조선에 건너 온 1910년대 초는 서양 러시아에 승리하여 조선이

44) <기마부인상>에는 호복을 입고 말을 타고 있는 唐의 여인과 그 뒤로는 鷹와 함께 당으로도 덴포로도 볼 수 있는 복장의 소년, 그리고 화면 왼쪽 위에는 말을 타고 있는 한복의 여인과 아랍계의 복장을 한 남성이 그려져, 하나의 화면에 융합된 동양의 이미지가 나타나 있다.

45) 藤島武二, 『現代の裝飾画を論ず』, 78쪽.

리는 아시아의 일부를 식민지로 삼은 일본이 그 전과는 다른 새로운 시대를 맞이 하려는 시기였다. 최근의 연구가 밝히고 있듯이 이 시기 일본의 근대정책은 서양 의 ‘모방’에서 벗어나 ‘독립’으로 대쪽 방향을 전환하게 된다.<sup>46)</sup> 중요한 것은 서양 화된 일본이 아니라 서양에 대항할 수 있는 일본을 맹주로 한 동양이었던 것이다. 이 사실은 같은 시기 다양한 분야에서 동양연구가 활발히 이루어지기 시작한 점 이나<sup>47)</sup> 문전 일본화부에 일본의 틀 안에서 재해석된 중국의 畫題<sup>48)</sup>가 늘어난 점 을 통해서도 입증된다.

이처럼 동양이 중요한 키워드로 떠오르던 1913년 8월의 『미술신보』에 유 아사 이치로(湯淺一郎)의 『오리엔탈리스트』라는 글이 게재되었다. 19세기 프 랑스 오리엔탈리즘 화가들을 소개한 이 글에서 유아사는 이를 본보기로 일본도 조선, 대만, 만주로 나아가 식민지의 새로운 풍경을 그릴 것을 강조한다.<sup>49)</sup> 그리고 이에 덧붙여

이 대범하고 강한 풍경을 오리엔트派의 사람은 즐겨 그리고 있다. 그리하여 우리들은 또한 우리를 공통의 입장에서 그들과는 다른 관점을 가지고 그들이 알 수 없는 어떤 것을 파악할 수 있을 것이라 믿는다. 왜냐하면 동양에 관한 것은 동양인이 연구하는 것이 당연한 일로 믿기 때문에 우리 미술가도 한층 더 노력하여 동양 방면 의 연구에 종사하여 한편에서는 그 취미를 보존하고, 다른 한편에서는 더욱더 그 예술을 발전시킬 것을 바라는 바이다.<sup>50)</sup>

라며 프랑스 오리엔탈리즘 회화를 염두에 두면서도 서양과는 다른 관점, 같은 동양인으로서 알 수 있는 무엇인가를 나타낼 것을 주장하였다. 그리고 수개월

46) 佐藤道信, 1996. 12, 『<日本美術>誕生—近代日本の『ことば』と戦略』, 講談社選書メチエ92; 千葉慶, 2003. 6, 『日本美術思想の帝国主義化—一九一〇~二〇年代の南画再評価をめぐ—考察』, 『美学』 제54권 1호, 56~68쪽.

47) 예를 들어 大村西崖를 중심으로 1908년에 발행된 『東洋美術大観』(審美書院)에 1910년(明治 43) 이후 중국편이 간행되기 시작한 것은 일례로 볼 수 있을 것이다.

48) 寺崎広業氏談, 1912. 10, 『日本及日本人』, “支那人은 자주 그러한 八景을 그렸다. 일본에서도 가노(狩野)의 오래된 작품에는 많이 보이지만 전부 중국의 모사일 뿐 실재를 그린 것은 없다. 나는 근래 실제로 그 땅에 만유하여 직접 사생했으므로 이를 통해 그리려고 생각하고 있다.”

49) 湯淺一郎, 1913. 8, 『오리엔탈리스트』, 『美術新報』제6권 10호, 39~41쪽. “일본에서도 풍경화 가로서 알려져 있는 사람들이 있으나 모두 천편일률적이다. 젊은 사람들 중에 눈에 띄는 사람 들이 있기는 하지만 일반적으로 침체되어 있기 때문에 어떻게든 이 현상을 타파할 방법을 강구하지 않으면 안된다. 거기에는 일상적으로 눈에 익숙한 일본 内地보다 조선이나 대만, 혹은 만주 같은 곳에 나아가 새로운 자연을 포착하는 것이 가장 형편에 맞을 것이며, 또한 필요한 것이라 생각한다.”

50) 湯淺一郎, 앞의 글, 40쪽.

뒤 유아사의 이러한 기대에 보답하듯 후지시마는 새로운 식민지 조선에 발을 내디뎠다. 유아사와 후지시마가 아마모토 호우스이(山本芳翠) 문하에서 유화를 배우던 시절부터 같은 시기 유럽 유학길에 올라 二科 독립운동에 동참하기까지 친밀한 관계를 유지했던 점을 고려한다면 후지시마의 조선 도항이 일본판 오리엔탈리즘 회화를 만들자는 유아사의 주장과 무관하다고는 보기 힘들 것이다. 이를 입증하듯이 귀국 후 발표한 후지시마의 『조선관광소감』에는 일본에 의한 조선의 식민지화를 예술적인 好機로 간주하는 일절이 보인다.

프랑스가 일찍이 알제리를 정복했을 때 그 당시 화가들이 왕성히 그 땅에 도항하여 알제리의 풍물, 풍속, 전쟁 등을 그리는 것이 그때의 유행처럼 되어, 그 땅의 풍물, 풍속, 전쟁 등을 제재로 유명한 화가들이 잇달아 배출되었습니다. 즉 들라크루아, 드간, 마리라, 프로만탄, 기메 등 왕성히 동양취미를 고취하여 당시 프랑스 화단에 일종의 모드를 만든 경향이 보입니다. 열대 지방의 강렬한 빛과 색채라는 것이 당시 프랑스 화단에 커다란 자극을 주었던 것으로 보입니다.

조선은 우리 국가와 병합했으므로 물론 알제리의 예와는 다르다고 할 수 있습니다만, 어찌되었건 우리 영토에 되돌아 온 것임으로 여러 가지 방면으로 연구하거나 개척할 필요 등과 같이 예술 방면에서도 크게 주목해야할 것이 있을 것으로 생각합니다.<sup>51)</sup>

여기서 후지시마는 일본과 조선의 관계를 프랑스 대 알제리의 위상에 견주며 프랑스 오리엔탈리즘 회화에 필적할 만한 미술을 만들 것을 주장한다. 그러면서도 그가 강조하는 것은 어디까지나 프랑스와의 다름이다. 즉 프랑스가 알제리를 ‘정복’했던 것과는 달리 조선은 어디까지나 일본이 ‘병합’한 것이며 그 결과 ‘일본에 되돌아온 것’이었다. 후지시마가 그려 낸 동양의 고전으로서의 조선은 유아사가 『오리엔탈리스트』에서 기대했던 ‘그들이 알 수 없는 무엇인가’였으며, 이는 서양의 모방에서 벗어나 동양의 일체화를 꾀했던 시대의 흐름을 반영하는 것이었다. 후지시마가 추구한 장식화를 상세히 살펴볼수록 명확해지는 오리엔탈리스트로서의 일면은 실은 시대의 흐름과 깊이 교섭하지 않으면 안되는 장식화의 모습을 대변하고 있었던 것은 아닐까.

51) 藤島武二, 『朝鮮觀光所感』, 13쪽.

## V. 맺음말

이제까지 후지시마가 조선을 주제로 새로운 장식화를 완성하려 했음을 그의 장식화에 대한 언설을 토대로 검토해 보았다. 후지시마는 장식화란 색채나 선에 의한 장식적인 그림이 아니라 의미·사상을 내포해야 하며 이는 국민성·시대정신과 결부되어야 한다고 주장한다. 그리고 고대를 연상케 하는 조선의 모습에서 ‘이상·의미를 가진 장식화’에 부합하는 정신성을 발견한 후지시마는 조선, 덴포, 당을 융합한 새로운 동양의 이미지를 창출해 내고자 하였다.

그러나 한편으로 그러한 저변에 서양 오리엔탈리즘과 상통하는 차별적 시선이 간취되는 것 역시 사실이다. 실제로 후지시마가 그려 낸 동양의 고전은 1900년 파리 만국박람회에 출품된 『稿本日本帝国美術略史』가 “이와 같은 사업은 支那 및 인도의 국민에게 바랄 수 없기에 마땅히 동양의 宝库인 우리 일본제국민에 의해서 최초로 완성될 수 있을 따름”이라며 일본이야 말로 인도, 중국의 고대 문명을 계승·통합할 수 있다고 주장했던, 바로 그 선언을 실천하는 것이기도 하였다. 일본제국민 후지시마에 의한 동양의 고전 창출에는 제국의 국민이라는 ‘국민성’과 고전을 중심으로 일체화된 동양이라는 ‘시대정신’이 깊이 관여하고 있으며, 이것이 일본 제국주의의 정치적인 문맥을 반영하고 있음은 부정하기 힘들다.



그림 19. 뫼비 드 샤반느, <성스러운 숲>부분, 1884, 캔버스에 유채, 460cm×1040cm, 리옹, 팔레 데 자르

그러나 4년간의 프랑스, 이탈리아 유학을 마치고 장식화에 대한 커다란 포부를 안고 귀국한 후지시마가 이 시기 무엇보다도 염두에 두고 있었던 것은 장식화의 완성이었다. 그가 유학 전부터 이상으로 삼았다<sup>52)</sup>는 뫼비 드 샤반느(Puvis de Chavannes)풍의 장식화에는 고대 그리스를 연상케 하는 복장의 인물과 건물 등이 등장한다 그림 19. 이 같

은 서양의 벽화 장식에 보이는 고전의 세계를 동양의 주제·모티브를 빌려 제작하는 것, 그것이 이 시기 후지시마가 동양의 고전을 통해 완성하고자 했던 새로운

<sup>52)</sup> 児島喜久雄, 1949, 『真空随筆』, 全国書房, 21쪽. “샤반느를 목표로 하고 있다고 들었던 후지시마씨는 샤반느가 세상을 뜬 지금 누구에 관해 공부하고 있으려나고 이야기를 나누었다.”

장식화였다고 필자는 생각한다.

1867년(慶応3) 에도막부 말기에 태어나 일본의 근대 서양화의 초창기를 함께 한 후지시마에게 있어 서양미술에 필적하는 미술을 갈등과 고뇌를 반복해 가며 일본에 도입, 만들어 내는 것은 커다란 과제이자 숙명이었을 것이다. “나는 과거에도 장래에도 내가 하려고 생각하는 방면은 장식풍의 그림이다.”<sup>53)</sup> 라고 밝히는 후지시마의 장식화를 향한 강한 의지는 서양의 고전에 필적하는 세계를 동양의 모티브를 사용해 창출하고자 했던 후지시마의 조선표상에 노력과 고심으로 나타나 있다.

## 참고문헌

### 단행본

- 佐藤道信, 1996. 12, 『<日本美術>誕生：近代日本の「ことば」と戦略』, 講談社選書メチエ92.
- 天野知香, 2001. 10, 『装飾/芸術：1920世紀のフランスにおける「芸術」の位相』, ブリュッケ.
- Shaw Jennifer L., 2002, *Dream States*, “Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France”, Yale University Press.

### 전시회 도록·화집

- 『藤島武二画集』, 1934, 東那美術学院.
- 『藤島武二展』, 1977. 4, 日動画廊.
- 『藤島武二展：没後40周年記念』, 1983. 4, 三重県立美術館.
- 堀元彰篇, 1992. 9, 『藤島武二』, 同冊舎出版.
- 児島薫, 1998. 10, 『藤島武二』, 新潮社.
- 『藤島武二展：ブリヂストン美術館開館五十周年記念』, 2002. 4, ブリヂストン美術館・石橋美術館.

---

<sup>53)</sup> 犀水, 『現代の大家(十五)―藤島武二氏』, 3쪽.

## 논문 및 정기간행물

『美術新報』

『美術旬報』

『大阪毎日新聞』

岩佐新, 1943, 「藤島武二の作画過程」, 『画論』 제22호.

『芸術のエスプリ』, 1962. 2, 中央公論美術出版.

隈元謙次郎, 1967. 10, 「藤島武二の人と作品」, 『生誕百年記念藤島武二展』, 日本経済新聞社.

中田裕子, 1983, 「藤島武二《天平の面影》《諧音》そして《蝶》に表象された雅楽と西洋音楽(その1)」, 『ブリヂストン美術館・石橋美術館館報』 제31호.

林洋子, 1992. 2, 「藤島武二の風景画への展開: 「装飾画を軸にして」, 『美術史』 제131호.

中田裕子, 1993. 11, 「藤島武二「俑」と「中央アジア美術」: 《唐様三部作》を中心として」, 『ブリヂストン美術館・石橋美術館館報』 제41호.

植野健造, 1996. 3, 「白馬会と歴史主題の絵画: 藤島武二の《天平の面影》をめぐって」, 『美術史』 제140호.

山梨絵美子, 1999. 5, 「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」 東京文化財研究所編 『語る現在, 語られる過去』, 平凡社.

김영나, 1999. 12, 「이인성의 향토색」, 『미술사논단』 제9호, 한국미술연구소.

高橋潔, 2001. 5, 「関野貞を中心とした朝鮮古跡調査行程: 一九〇九年~一九一五年」, 『考古学史研究』 제9호.

児島薫, 2002. 3, 「中国服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成」, 『実践女子大学文学部紀要』 제44집.

池田忍, 2002. 8, 「「支那服の女」という誘惑: 帝国主義とモダニズム」, 『歴史学研究』 765호, 歴史学研究会.

千葉慶, 2003. 6, 「日本美術思想の帝国主義化: 一九一〇~二〇年代の南画再評価をめぐる一考察」, 『美学』 제54권 1호.

西原大輔, 2003. 12, 「近代日本絵画のアジア表象」, 『日本研究』 제26집.

蔵屋美香, 2005. 4, 「壁画とタブロー: 一九〇〇~一九四〇年代」, 『講座日本美術史』 제6권, 東京大学出版部.

Abstract

## The Representation of Joseon by Fujishima Takeji : with a Focus on the decorative paintings

Kim, Jung Sun

Recent scholarly understanding of Fujishima Takeji(1867-1943) has been groundbreaking in its reassessment of the artist through its exposition of the orientalist style of Fujishima as reflective of Japan's imperial aspirations. While accepting the basic premises of this new perspective, this paper aims to demonstrate the significance of the decorative painting style that Fujishima pursued throughout his career.

Fujishima's oriental interest began in Joseon. Upon touring there for almost one month beginning on 25 November 1913, Fujishima demonstrates how he felt about Joseon in his article "Impression After the Joseon Tour" published in *Bijutsu Shinpo* in March of 1914, Fujishima describes Joseon as 'a place that reminds us of a lost past', and a space 'that reminds us of Japan's dynastic period'. This view, as the aforementioned research has pointed out, shares a common context with western orientalist artists who romanticized the 'everlasting Orient', and the 'lost past' untouched by modernization and development.

On the other hand, this inclination is also a characteristic of the new decorative painting style that Fujishima created at this point in his career, after having devoted four years to the study of decorative painting in Europe. The term 'decorative painting' is seen in numerous records and is believed to refer to highly embellished paintings modeled on decorative murals. The decorative painting style that Fujishima pursued is based on the assumption that a decorative painting ought to consist of more than mere colors and lines, but must also hold ideals, meaning and reference mythology. What is more, it must possess hints of an illusion and



subjectivity, and must bear a deep and significant relationship with the spirit of the times.

The 'unrealistic and fantastic' image of Joseon recalling the 'lost past' brought a change in Fujishima that could be understood as his return to the literary culture and symbolism that he had attained during his education in Europe. From Joseon, Fujishima was able to discover not only colors and lines, but also a mentality of 'decorative painting ideals and significance'. These images of Joseon that reminded Fujishima of Japan's past (the Tenpyo era) also enabled his creation of 'the classics of the Orient' in which Asia shared one culture centered upon Tang China.

In the image of an ancient Orient constructed by Fujishima, a contemporaneity is achieved whereby Taiwan and Joseon, colonies from the end of Meiji to the Taisho period, are united through Asia as a single organic entity. The decorative paintings of Fujishima demand further academic clarification as to whether the role of orientalist is one that represents characteristics of decorative painting inseparable from the reigning zeitgeist.

The decorative painting of Puvis de Chavannes, which Fujishima held as an ideal until his final days, typically included buildings and people adorned in garbs reminiscent of ancient Greece. I believe that while borrowing oriental themes and motifs, these ancient worlds as depicted in western decorative murals were also imported into the new decorative painting that Fujishima tried to complete through his series, the 'Classics of the Orient'.

Key words: Fujishima Takeji, decorative paintings, Orientalism, the classics of the Orient, representation, zeitgeist