

후지시마 다케지(藤島武二)의 조선체험*

: <花籠>의 조형적 특징을 중심으로

김 정 선**

〈목 차〉

- I. 머리말
- II. '머리에 물건을 인 여인상'에 관한 언설
- III. <花籠>의 조형적 특징
- IV. 새로운 조형표현으로
- V. '일본취미'로서 <花籠>
- VI. 맺음말을 대신하여: 또 다른 언설 <獻花(金剛幻想)>

국문요약

현재 교토국립근대미술관에 소장되어 있는 <花籠>은 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)가 1913년 11월 말부터 약 30일간의 조선(1910~1945) 체험을 바탕으로 제작한 작품이다. 치마, 저고리를 걸친 여성이 머리에 꽃바구니를 얹고 있는 모습을 그린 본 작품이 본격적인 논의의 대상으로 주목 받기 시작한 것은 근래 후지시마 연구에 새로운 관점이 제시되면서 부터이다. 생애를 통해 동양적 주제를 즐겨 그렸던 후지시마를 일본의 제국화라는 역사적 문맥 속에서 재고찰 하는 이들 연구는 <花籠>을 식민지 회화의 전형인 '머리에 물건을 인 여인상'의 연장선상에서 설명한다.

그러나 이러한 선행 연구의 축적은 한편으로 <花籠>에 대한 충분한 작품 분석의 부재 가운데서 언설화하는 결과를 초래해 온 감이 없지 않다. 이는 실제

* 본 연구는 재단법인 동아시아문화연구학술재단의 2002년도 연구비 지원에 의해 이루어졌으며 『デアアルテ』 22호(九州藝術學會, 2006. 5)에 게재한 『藤島武二作 <花籠>考』를 번역, 대폭 수정한 것이다.

** 규슈대학대학원 인문과학부 예술학강좌 전문연구원

<花籠>이 당시 식민지 조선을 대표하는 이미지로 차용되었던 물항아리, 세탁물을 머리에 얹은 여인과는 달리 꽃바구니와 여성의 조합이라는 서양의 전통적인 조형표현을 따르고 있다는 사실을 통해서도 제기된다. 이에 본 연구는 먼저 종래의 인설을 再考하고, 이와는 구분되는 <花籠>의 조형적 특징을 후지시마의 회풍 전개 가운데서 고찰하고자 한 것이다.

실제 조선 방문을 전후로 후지시마의 작품에는 유학기와는 구분되는 새로운 조형표현이 보인다. 이는 당시 후지시마가 ‘예술은 절대 자유롭지 않으면 안된다’고 주장하며, 후기인상파의 영향을 받은 젊은 작가들이 Buntten(文展)에서 Nika(二科)를 분리 독립하고자 하는 운동에 참가하는 등 새로운 물결에 적극적으로 합류했던 사실과 무관하지 않다. 후지시마의 조선체험은 이 처럼 1910년대의 새로운 조형표현으로 전개해 가는 전환기에 위치하며, 그러한 변모에 적지않은 자극과 가능성을 부여했다는 점은 새롭게 평가되어야 할 것으로 생각한다.

주제어 : 후지시마 다케시(藤島武二), 화룡(花籠), 머리에 물건을 인 여인, 오리엔탈리즘, 후기인상파, 새로운 조형표현

I. 머리말

꽃 바구니를 뜻하는 <花籠> 그림 1은 ‘일본 근대 양화의 거장’ 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)¹⁾가 1913년 11월 말부터 약 30일간의 조선(1910~1945) 체험²⁾을 바탕으로 제작한 작품이다. 황색과 녹색, 자주를 기조로 하는 리듬감 있는 필치를 배경으로 흰 저고리에 붉은 치마의 여인을 화폭에 담은 이 작품이 본격적인 논의의 대상으로 주목 받기 시작한 것은 근대 후지시마 연구에 새로운 관점이 제시되면서 부터이다.³⁾ 생애를 통해 동양적 주제를 즐겨 그렸던 후지시마를 일본의 제국화라는 역사적 문맥 속에서 재고찰 하는 이들 연구는 <花籠>을 식민지 회화의 전형인 ‘머리에 물건을 인 여인상’의 연장선상에서 설명한다.⁴⁾

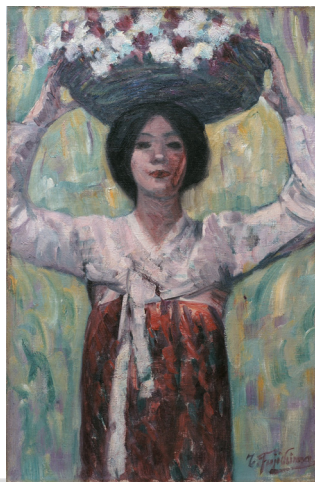


그림 1. 藤島武二, <花籠>, 1913년, 63.0×41.0cm, 캔버스에 유채, 京都國立近代美術館

실제 후지시마가 동경미술학교 교수이자 官展의 중심인물로 활약하며, 황실과도 친밀한 관계를 유지했던 점을 감안한다면 <花籠> 역시 식민지의 토착성, 후진성의 표상으로 반복해서 제작되었던 ‘머리에 물건을 인 여인상’을 둘러싼 정치적 문맥⁵⁾으로부터 벗어나는 일은 어려울 듯이 보인다. 전근대적인 식민지

1) 1867년 9월 18일 가고시마(鹿兒島)시 이케노우에(池の上) 마을에서 藤島賢方の 삼남으로 태어났다. 1896년 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)의 추천으로 동경미술학교 서양화와 조교수로 취임, 구로다와 함께 같은 해 창립된 하쿠바카이(白馬會)를 중심으로 활동했다. 1906년부터 만 3년간 프랑스, 이탈리아 유학. 이후 제국미술원회원, 제실기예원 등을 거쳐 1937년에는 제1회 문화훈장을 수상했다. 1943년 3월 19일 동경의 자택에서 숨을 거두었다. 향년 75세.

2) 후지시마의 조선방문은 1913년 11월 25일 동경 신바시(新橋)역을 출발, 다음해 1월 5일 일본에 도착하기까지 약 한달간 이루어졌다.

3) <花籠>에 대한 작품해설로는 島田康寛, 1979. 11. 1, 『藤島武二<花籠>-所蔵作品より』, 『視る』 제149호, 4쪽; 児島薫, 1999. 1, 『新潮日本美術文庫28-藤島武二』, 新潮社가 있다.

4) 후지시마의 동양취미를 일본 제국주의와 관련해 분석한 논문으로 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, 8~19쪽; 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, 17~37쪽; 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, 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; 김영나, 1999. 하반기, 『이인성의 향토색-민족주의와 식민주의』, 『미술사논단』 제9호, 한국미술연구소, 204쪽 등이 있다.

조선의 은유(metaphor)이자 서양 오리엔탈리즘에 상응하는 차별적 시선의 대상으로 <花籠>은 최근 10년간 일본 근대미술사 연구에 중요한 사례를 제공해 왔다.

그러나 이러한 선행 연구의 축적은 한편으로 <花籠>에 대한 충분한 작품 분석의 부재 가운데서 언설화하는 결과를 초래해 온 감이 없지 않다. 이는 실제 본 작품이 종래의 담론과는 달리 꽃바구니와 여성의 조합이라는 서양의 전통적인 조형 표현을 따르고 있다는 사실을 통해서도 제기된다. <花籠>을 후지시마 개인의 작품 전개 과정에서 조명하고자 하는 본 논문은 이러한 관점에서 출발한 것이다.

따라서 본고에서는 먼저 종래의 언설을 再考하고, 이와는 구분되는 <花籠>의 조형적 특징을 후지시마의 화풍 전개 가운데서 고찰하고자 한다. 조선 방문을 전후로 변모하는 화풍상의 특징을 밝히는 과정이야말로 제국주의의 이국 취미와 식민주의의 언설에서 벗어나 후지시마의 조선체험이 가지는 의미를 새롭게 조명하는 작업이 될 것으로 생각한다.

II. ‘머리에 물건을 인 여인상’에 관한 언설



그림 2. 그림엽서 봉투

실제 ‘머리에 물건을 인 여인상’은 식민지 조선을 대표하는 이미지로 유포되었다. 권행가씨가 이미 지적하고 있듯이 물동이나 세탁물을 머리에 얹은 한복 차림의 여인은 관광엽서, 기념사진은 물론 관광 안내서의 표지 그림⁵⁾ 등에 대량으로 인쇄, 소비되어 이를 접한 사람들에게 조선을 대표하는 이미지로 각인되었다.⁶⁾

더구나 이러한 모습은 개인 또는 집단의 초상이 아닌 ‘조선의 소녀’ 등의 일반 명사로 일괄되어 대중매체 뿐만 아니라 미술 전람회 등에도 지속적으로 등장하게

5) 김혜신씨는 물동이와 이를 운반하는 여성들은 물과 가사노동의 여성을 조합한 도상으로 식민지, 비문명지역의 여성 표상에 빠지지 않고 등장하는 점을 지적하고 있다. (2005. 1, 『韓國近代美術研究-植民地期朝鮮美術展覽會に見られる異文化支配と文化表象』, 브リュッケ, 123~132쪽)

6) 권행가, 2001. 상반기, 『일제시대 우편엽서에 나타난 기생 이미지』, 『미술사논단』 제12호, 한국미술연구소, 88쪽.

된다. 무표정한 얼굴로 물동이를 얻은 채 관람자를 응시하는 조선의 소녀는 화가 자신은 물론 이를 접한 관람자들에게 한편으로는 식민지의 후진성을, 다른 한편으로는 제국 일본의 국민으로서 우월감을 부여하였을 것이다.

후지시마 역시 이 같은 시선과 무관하지 않았던 듯하다. 한 달간의 조선 여행 후 발표한 『조선관광소감』에는 당시 일본인 화가들이 제국 일본의 우위성을 강조하면서 식민지를 전근대적이며 정체된 과거로 보는 것과 동일한 문맥이 열거되어 있기 때문이다.

“조선은 모든 점에 있어 古來로부터 별다른 변화나 진보가 없었기 때문에 복장에 있어서는 지금도 여전히 고대의 面影(모습)이 남아있는 것처럼 생각합니다. 부인이 걸치고 있는 녹색의 被衣와 薄色의 치마가 바람에 나부끼는 모습은 형용할 수 없는 아름다운 멋이 있습니다. 마치 일본 왕조시대의 에마키모노(繪卷物: 두루마리 그림)를 눈앞에 보는 듯한 기분이 듭니다.”⁷⁾

이른바 조선 정체론을 배경으로 당시의 한복을 몇 백년전 일본의 풍속에 비견하는 이 같은 발언은 <花籠>을 조선의 후진성, 전근대성의 표상으로 보는 최근의 연구를 역사적 문맥에서 뿐만 아니라 실질적인 증언을 통해서도 뒷받침하게 된다. 그러나 여기서 한 가지 주의할 점은 가령 후지시마가 <花籠>의 주제를 조선의 전근대적이며 식민지적인 풍속에서 얻었다 하더라도 본 작품에는 당시 유행하던 ‘머리에 물건을 인 여인상’과는 다른 후지시마의 독자적인 표현 내용이 엿보인다는 점이다. 다음은 그러한 조형적 특징을 살펴보도록 하겠다.

Ⅲ. <花籠>의 조형적 특징

<花籠>이 제작된 1913~1914년경 文部省美術展覽會(이후 文展)에는 다나카 료(田中良)의 <조선의 소녀>(제9회 문전 / 1915) 그림 3를 비롯해 고바야시 만고(小林万吾)의 <항아리를 엮은 여인>(제12회 문전 / 1918) 등 머리에 물건을 엮은 민족의상의 여성을 주제로 한 작품이 다수 출품되었다. <花籠> 역시 동일한 주제를 다루고 있다는 점에서 공통점을 찾을 수 있겠으나, 이들 작품과는 머리에 엮고 있는 꽃바구니와 복장의 데포르메(deformer) 등 적지 않은

⁷⁾ 藤島武二, 1914. 3, 『朝鮮觀光所感』, 『美術新報』.



그림 3. 田中良, <조선의 소녀>, 1918년, 제9회文展圖錄 발췌



그림 4. Carolus-Duran, <장미꽃 팔기> 『美術』 1권 7호(1917.5) 표지그림

차이가 확인된다.

이미 언급한대로 대중매체를 통해 식민지 조선을 대표하는 이미지로 널리 보급된 것은 물동이나 세탁물을 머리에 얹고 있는 여성이었다. 오히려 이처럼 꽃바구니와 여성을 조합하는 구도는 서양의 전통적인 도상을 상기시키는데,⁸⁾ 고지마 가오르(兒島薫)씨는 최근 발표한 논문에서 본 작품과 이탈리아 유학 당시 은사였던 카롤루스 듀란(Carolus Duran, 1837~1917)의 <장미꽃 팔기> 그림 4와의 관련성을 밝히고 있다.⁹⁾ 실제 이들 작품 간에는 붉은 치마와 흰색 상의, 赤白을 기본으로 하는 꽃바구니 등 상당한 유사성이 인정된다. 이는 <花籠>이 당시 문전 등을 중심으로 빈번히 등장했던 물동이나 세탁물은 얹은 여인상과는 다른 의도에서 제작되었음을 시사하는 것으로, 이는 복장을 통해서도 입증된다.

<花籠>에는 당시 가장 일반적이라 할 수 있는 흰 치마에 붉은 저고리가 그려져 있다. 화면 구성상 전체적인 치마의 모습은 알 수 없으나, 몸에 붙는 짧은 저고리는 당시의 전형적인 한복의 형태를 띠고 있다. 그런데 한 가지 어색함을 느끼는 것은 저고리의 아랫단이 치마선까지 내려와 둥근 V자를 그리듯 데포르메되어 있는 점이다 그림 5.

<花籠>이 제작된 1910년대는 당시의 풍속사진 등에서 손쉽게 볼 수 있듯이 양 겨드랑이까지 극단적으로 짧아진 저고리에 가슴가리개용 띠를 착용하는 것이 일반적이었다¹⁰⁾ 그림 6. 당시 머리에 물건을 인 여인상이 畫題로서 지지를

8) 兒島薫, 1999. 1, 『作品解説』, 『新潮日本美術文庫28-藤島武二』, 新潮社.

9) 兒島薫, 2006. 4, 『藤島武二における<西洋>と<東洋>』, 『美術史家、大いに笑う-河野元昭先生のための日本美術史論集』, ブリュッケ, 401~402쪽.

10) 가슴이 노출될 정도의 짧은 저고리는 1910년대 이후 점점 길어져 1920년대가 되면 치마의 상부를 완전히 가릴 정도로 길어지게 된다. 후지시마가 조선에 건너간 1913년경에는 아직 짧은 저고리가 보편적이었다.

얻은 데에는 이처럼 짧은 저고리로부터 노출되는 식민지 여성의 신체를 자유롭게 표현할 수 있었다는 점이 하나의 이유였을 것으로 생각된다.

그러나 동일한 포즈라 하더라도 <花籠>에는 그러한 관능성의 강조도 현실의 재현도 보이지 않는다. 치마선까지 내려오는 강조된 저고리의 아래단은 불필요한 선과 색을 생략하여 복장을 단순화시킴과 동시에 치마저고리의 붉은 색과 흰색이 머리 위에 얹은 적백의 꽃과 일체화되어 조화를 만들어 내는 것에 화가의 관심이 집중되어 있는 듯하다. 즉 식민지 조선을 대표하는 이미지로 유포되었던 ‘머리에 물건을 인 여성’의 물동이에서도, 식민지 여성에 대한 성적 폭력으로 부터 벗어나 색채의 대비와 간략화 된 윤곽 등 1913년을 전후해 전개되었던 후지시마의 새로운 조형표현이 엿보이는 것이다.

이제까지 <花籠>의 표현상의 특징을 검토해 보았다. 이를 간략하게 정리해 보면, 먼저 본 작품이 현실 그 자체를 재현했다고는 보기 힘들며 꽃바구니가 화가의 자유로운 발상에 의해 채택되었다는 점, 그리고 조형상의 효과를 높이기 위해 복장이 데포르메 되었다는 점을 들 수 있다. 현실 재현과는 거리가 먼 이러한 특징은 당시 후지시마가 추구했던 새로운 조형표현을 나타내는 한편 유럽유학 이후 잃어버렸던 상징성, 문학성의 회귀라고도 할 수 있는 경향을 예고하는 것이었다.

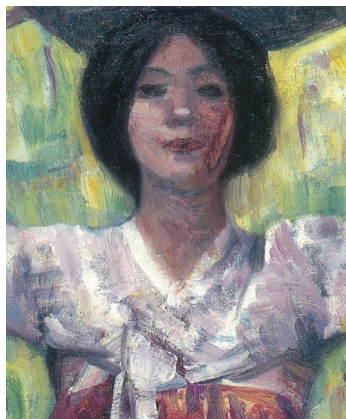


그림 5. 藤島武二, <花籠> 부분



그림 6. 1900-1910년대 한국 여인상

IV. 새로운 조형표현으로

1. 상징성의 回歸

후지시마의 70여년에 달하는 긴 畫歷을 살펴보면 그가 일생에 걸쳐 현실 재현이나 자연형태의 사실적 묘사뿐만 아니라 무엇인가 의미 있는 것, 바꾸어 말하면 추상적인 개념이나 감각적인 것을 화면에 담고자 노력했다는 것을 알 수 있다. 1900년대 초의 낭만적인 古代취미와 청각, 촉각, 후각 등의 五感を 회화에 표현하는 경향이 짙었던 시기는 물론 색채의 힘, 붓의 터치를 중시했던 유럽 유학기의 작품에 있어서도 화면에 의미를 불어 넣고자하는 의도는 기본적으로 변함이 없었다.

그러나 유럽 유학에서 귀국 후 처음으로 출품한 <행복한 아침(幸ある朝)>(제5회 문전 / 1911) 그림 7에 대한 당시의 평가는 의외로 의미 내용의 부재를 지적하는 것이었다.

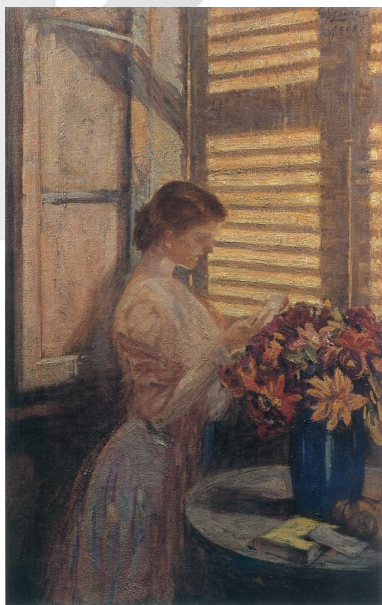


그림 7. 藤島武二, <행복한 아침>, 1908년, 148.5×93.5cm, 캔버스에 유채, 泉屋博古館

“<행복한 아침>이라는 주제는 소위 내용이 풍부한 畫題입니다. …그러나 이 제목은 본 작품에 그려진 부인이 마음으로 느끼는 행복을 가리키는 것으로는 무의미 합니다. …즉 이 그림의 주로 하는 부분은 부인의 마음도 신체도 그 전체도 아닙니다. 그려진 것이 아닙니다. 단지 색(즉 빛)뿐이라고 생각합니다.”¹¹⁾

화면 전체에 감도는 햇살의 표현이 높은 평가를 얻었던 반면, 일상의 한순간을 재현한 듯한 편지를 읽는 여인의 모습에서 유학 전의 과도한 상징성을 찾기란 어려워 보인다. 게다가 이러한 의미내용 부재에 대한 불만은 조선도향 1개월 전 ‘몽유적인 심경’¹²⁾을 그렸으며 출품한 <꿈결(うつつ)>(제7회 문전 / 1913)에서도 계속되고 있었다.

11) 兒島喜久雄, 1908. 2, 『白樺』.

12) 藤島武二, 1930. 4·5, 『足跡を辿りて』, 『美術新論』(1982. 2, 『藝術のエスプリ』, 中央公論美術出版, 210쪽에 재수록)

“후지시마씨의 <꿈결>은 어느 부분까지는 인간이라는 것에 대한 씨의 해석이 보여 유쾌하게 생각했다. 그러나 그것을 나타낸 결과는 결코 그렇게 훌륭한 것은 아니라고 말하고 싶다.”¹³⁾

평범한 일상의 모습을 담고 있는 이들 작품에서 더 이상 유학전의 풍부한 상징성, 문학성을 발견하는 것은 어려울 듯이 보인다. 유럽 유학은 후지시마로 하여금 감각적인 상징성에서 벗어나, 유화 본연의 표현력을 증시하는 화풍으로 커다란 변화를 가져왔던 것이다.

그런데 <花籠>을 이들 작품과 동일시하기에는 몇 가지 문제점이 따른다. 즉 이미 지적한 것처럼 <花籠>이 당시 조선의 일상적인 풍속을 그대로 재현했다고는 보기 힘들며, 무엇보다도 붉은 색과 흰색으로 단순화된 복장이 머리에 얹은 赤白의 꽃과 대비되는 모습은 이시이 하쿠테(石井柏亭)가 “의인화를 통해 <夕>, <朝> 등을 표현했다”¹⁴⁾라고 평가한 1900년대 초의 상징성이 강한 작품을 상기시키기 때문이다.

전술한대로 1900년대 초 후지시마는 白馬會를 중심으로 <天平의 모습(天平の面影)>(백마회 제7회전 / 1902) 그림 & <蝶>(백마회 제9회전 / 1904) 등 메이지(明治) 낭만주의로 불리는 문학적, 감각적 상징성이 강한 작품을 지속적으로 출품했다. 이시이가 의인화를 통해 추상적인 개념을 나타냈다고 평한 <朝>(현재는 <부인과 나팔꽃(婦人と朝顔)>) 그림은 <蝶>와 더불어 백마회 제9회전에 출품한 6점의 여인상 중 한 점이다. 정방형의 화면에는 나팔꽃을 배경으로 여인의 반신상이 그려져 있다. 어딘가 먼 곳을 응시하는 여성의 얼굴은 배경의 나팔꽃이 암시하는 ‘아침 얼굴(朝顔-나팔꽃을 뜻하는 일본어)’의 의미와 중첩되어 이시이의 지적대로 ‘아침’이라는 추상적인 개념을 전달하는 듯하다. 이 외에도 함께



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

13) 藤井浩祐, 1913. 11. 6, 『東京日日新聞』.

14) 石井柏亭, 1904, 『白馬會畫評』, 『明星』辰歲 第11號

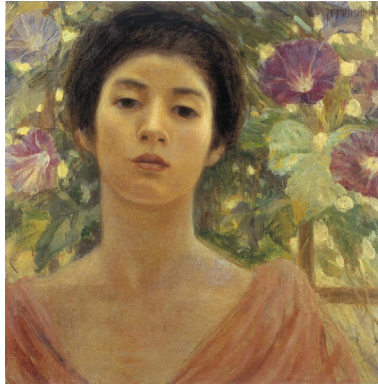


그림 9. 藤島武二, <부인과 나팔꽃>, 1904년, 46.0×45.6cm, 캔버스에 유채, 개인소장



그림 10. 藤島武二, <蝶>, 1904년, 44.5×44.5cm, 캔버스에 유채, 개인소장

출품한 <蝶> 그림 10 역시 화면 아랫단에 그려진 꿀을 빠는 '나비'와 동일한 포즈를 취하 듯 꽃술에 입술을 대고 있는 '여성'을 일체화함으로써 촉각, 후각과 같은 감각적인 것을 표현하려 했음을 알 수 있다. 그렇다면 붉은 치마에 흰 저고리, 그리고 赤白의 꽃이 대비를 이루는 <花籠> 역시 여인과 꽃을 일체화 하여 추상적인 개념을 표현하려는 의도가 있었던 것은 아닐까.



그림 11. 후지시마의 아틀리에 작업광경 1914년경

1914년 후지시마의 아틀리에를 촬영한 한 장의 사진은 그가 <花籠> 외에도 한복의 여성과 꽃을 조합한 작품을 제작한 사실을 말해준다. 그림 11 사진에는 장방형의 캔버스에 활옷을 걸친 여성의 모습이 선명하게 나타나 있다. 활옷은 花衣에서 온 말로, 꽃수가 장식된 활옷의 여성과 그 주위를 둘러싼 꽃의 조합은 나팔꽃(朝顔)이 가진 단어의 兩意性을 통해 아침이라는 추상적인 개념을 시각적으로 표현했던 <朝>를 떠올리게 한다.

이 같은 사실은 적어도 후지시마가 <花籠>을 제작함에 있어 <행복한 아침>에서 <꿈결>로 이어지는 일상의 재현적 묘사보다 오히려 1900년대 초의 상징성이 강한 작품을 염두에 두고 있었음을 시사한다. 비일상적인 장면을 택하여 추상적인 개념이나 감각적인 것, 즉 '꽃'이나 '꽃향기' 등을 시각적으로 표현하려고 했던 경향은 조선여행에서 귀국한지 1년 뒤, 제9회 문전에 출품한 <향기(匂い)> 그림 12에서도 엿보인다. 금방이라도 테이블 위에 놓인 병에서 嗅煙草의



그림 12. 藤島武二, <향기>, 1915년, 67.8×74.2cm, 캔버스에 유화, 東京國立近代美術館

향기가 날 것 같은, 후각을 강하게 자극하는 이 작품이 <花籠> 제작 다음해에 출판된 것은 결코 우연이지 않았던 것 같다.

그리고 이러한 상징성의 지향은 같은 시기의 풍경화에서도 확인된다. 1916년 제 10회 문전에 후지시마는 무지개가 드리워진 호수의 정경을 그린 <靜> 그림 13을 출품했다. 일본의 유명한 명소 浜名湖에서 착상을 얻었다고는 하나 정작 본인은



그림 13. 藤島武二, <靜>, 1916년, 88.2×223.0cm, 캔버스에 유화, 東京國立博物館

“浜名湖를 본 풍경이긴 하나 나는 그것을 사실 그대로 그린 것은 아니다. …호수의 어딘가를 그렸다고도 할 수 없으며 특히 浜名湖에 흥미가 생긴 것도 아니다. 나는 ‘名所圖繪’를 그리는 것에 감흥을 느낀 것이 아니다. 단지 호수가 가진 환경, 큰비가 한번 지나가고 난 뒤 무지개의 무한한 정숙을 느껴 이를 그렸을 따름이다.”¹⁵⁾

라며 浜名湖의 풍경 그 자체보다 ‘무한의 정숙’ 등 관념적인 의미를 상징적으로 나타내고자 했음을 밝히고 있다. 이는 1911년 제5회 문전에 ‘古池의 고요한 정취가 좋아서 사생했다’¹⁶⁾라는 <티볼리 뷔라 데스테의 연못> 그림 14 이 <靜>과 마찬가지로 ‘고요한 정취’라는 눈에 보이지 않는 의미를 표현하고자 했음에도 불구하고 이 작품이 어디까지나 제목 그대로 티볼리 뷔라 데스테의 연못을 그린 풍경이었다는 점과는 커다란 차이를 보인다. 조선 방문 이후 유럽 유학기의 사생

15) 藤島武二, 1930. 4·5, 『足跡を辿りて』, 『美術新論』(『藝術のエスプリ』, 中央公論美術出版, 1962. 2, 재수록, 216~217쪽)

16) 藤島武二, 앞의 논문, 210쪽.

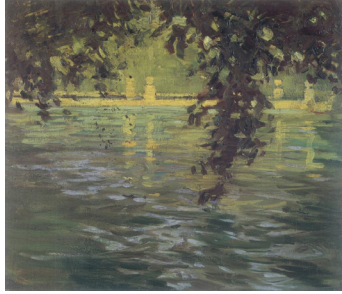


그림 14. 藤島武二, <티볼리 뷔라 데스테의 연못>, 1908년, 46.6×53.7cm, 캔버스에 유화, 東京藝術大學

적인 풍경화는 보다 보편적인 의미를 가진 풍경 표현으로 확연히 변하고 있었던 것이다.

1913년을 전후해 후지시마의 작품 전반에 보이는 현실 재현에 대한 무관심은 당시 후지시마가 후기인상파의 선례를 받으며 “후기인상파에 영향을 받거나 혹은 받으려고 하는 자는 그다지 사실이라는 것에 관점을 두지 않는다”, “예술은 절대적인 자유성을 가져도 좋다”라고 주장했던 사실과 무관하지 않다. 실제 후지시마는 후기인상파의 영향을 받은 젊

은 화가들이 문전의 양화부를 新舊 두개의 科로 분리하려는 운동에 가담하는 등 적극적으로 새로운 물결에 합류했다.¹⁷⁾ 결과적으로는 구로다 세이키(黒田清輝)의 수차례에 걸친 설득에 의해 문전에 남게 되지만, 조선 방문이 이와 같이 새로운 조형표현으로의 지향이 강했던 시기에 이루어졌다는 사실은 다음 장을 논하는데 있어 중요한 의미를 지닌다.

2. 색면의 인식과 조선체험



그림 15. 藤島武二, <꿈결>, 1913년, 65.1×51.7cm, 캔버스에 유화, 東京國立近代美術館

조선방문 직전에 개최된 제7회 문전에 후지시마는 이전과는 다른 새로운 경향을 선보인다. “씨의 그림에 검은색의 사용을 보는 것은 드문 일이다”¹⁸⁾라며 이색을 띠는 작품으로 평가된 것은 쿠션에 몸을 기대고 있는 여성을 그린 <꿈결> 그림 15 이었다. 실제로 <꿈결>에는 그 당시 후지시마가 문전에 연이어 출품했던 <행복한 아침>(제5회 문전 / 1911), <공원의 한결(公園の一隅)>(제6회 문전 / 1912) 등 유화 본래의 강한 터치와 마티에르를 특징으로 삼는 작품과는 확연히 다른 특징이 살피지는데, 운

¹⁷⁾ 1914년 石井柏亭, 田辺至 등 진보적인 화가들을 중심으로 일어났던 이과 분리운동이 실패로 끝나게 되자, 재야단체 二科會로서 창립. 같은 해(1914년) 10월 제1회전을 개최. 신흥작가를 옹호하는 대표적인 미술단체로서 현재까지 존속하고 있다.

¹⁸⁾ 石井柏亭, 1913. 2, 『美術新報』.

곽선의 등장과 색면의 인식, 그리고 공간의 깊이감을 절제한 평면성의 지향 등이 그것이다. 후지시마가 조선에 건너간 것은 이처럼 유희기에서 벗어나 새로운 수법을 모색하기 시작하던 때였다.

실제 조선여행을 통해 제작한 작품에는 <꿈결>에서 추구했던 새로운 표현기법이 살피진다. 현재 이 여행을 주제로 한 작품은 스케치를 포함해 10점 정도가 확인되는데, 그 중에 이와사키(岩崎)미술관 소장의 <조선풍경> 그림 16이 있다. 멀리 초가집을 배경으로 쓰개치마를 쓴 두 여인의 뒷



그림 16. 藤島武二, <조선풍경>, 1913년, 79.4×116.6cm, 캔버스에 유화, 岩崎美術館

모습을 화면 중앙에 배치한 이 작품은 화면구성과 표현기법에 있어 당시 모색하고 있던 새로운 경향을 보여준다. 즉 중경을 생략하고 과장된 근경을 통해 화면에 평면성을 부여하는 한편, 검정에 가까운 윤곽선의 사용과 그 안을 매우듯 표출된 일정한 방향성을 가진 짧은 붓놀림은 대상의 양감을 억제하고 평탄한 색면으로서 물체를 그려낸다. 이는 일찍이 인상주의에 의해 해체되었던 색채의 단편들을 강한 윤곽선을 두른 넓은 면으로 종합하고자 했던 고갱의 종합주의 회화론을 연상시킨다.

한편 후지시마는 이러한 표현력에 부합하는 광경을 조선에서 접하고 있었다.

“남자의 옷은 대부분 흰색이나, 부인은 모두 단순한 색을 택하고 있는데 상의가 적색이면 치마의 색이 흰색 또는 그 외에 녹색, 자주, 황색과 같이 커다란 색 덩어리로 보이는 점이 원경에서는 매우 좋은 것 같습니다. …거기다 좁은 네거리에서 우연히 만난 사람들의 여러 가지 단순한 색의 옷이 스스로 콘트라스트를 이루며 조화를 보이는 모습은 마치 오페라라도 보고 있는 듯한 느낌이 들 때가 있습니다.”¹⁹⁾

일본의 의복이 “칙칙한 색이 많아 풍경에 배치해서는 두드러지지 않는다”며 불만을 토로하던 그가 조선에서 매료된 것은 밝고 단순하며, 이로 인해 멀리서는 하나의 ‘색 덩어리’로 보이는 한복의 색채였다. 의상 전체가 화려한 무늬로 장식된 일본의 기모노에 비해, 한복의 원색에 가까운 단순하며 밝은 색은 후지시마로 하여금 색면의 인식을 보다 확고한 것으로 만들었을 것이다.

¹⁹⁾ 藤島武二, 1914. 3, 『朝鮮觀光所感』, 『美術新報』.

앞서 언급했듯이 후지시마가 조선에 건너간 1913년은 문전의 二科분리운동이 상징하듯이 후기인상파의 자극 속에서 새로운 회화를 지향하고자 하는 경향이 강했던 시기였으며, 후지시마 역시 그러한 조류에 적극적으로 가담하며 그의 나름의 새로운 표현을 모색하고 있던 때였다. 이러한 가운데 조선 여행에서 접한 단순하며 밝은 색상의 복장과 그로 인해 발견한 ‘색면’의 인식은 그가 모색하고 있던 조형감각에 확고한 윤곽을 부여했음에 틀림없다. 유학기에 눈 뜬 유희 본연의 강한 필치에서 1910년대의 새로운 조형표현으로 전개해 가는 전환기에 조선 체험은 위치하며, 또한 그러한 변모에 적지 않은 자극과 가능성을 부여했다는 점은 새롭게 평가되어야 하지 않을까.

V. ‘일본취미’로서 <花籠>

후지시마는 조선여행에서 귀국 후 곧 1914년 3월에 개최된 東京大正博覽會에 족두리를 손에 든 한복 차림의 여인을 그린 <花冠> 그림 17을 출품하고 있다. 안타깝게도 현재 이 그림은 흑백 도판 외에는 그 모습을 확인할 길이 없으나, 당시 평론을 빌리자면



그림 17. 藤島武二, <花冠>, 1914년,
東京大正博覽會圖錄 발췌

출된 평탄한 붓의 터치는 <花冠>이 강한 필치를 특징으로 하는 유학기의 작품과는 달리, <꿈결>을 시작으로 하는 새로운 조형표현의 작품이었음을 시사한다. 그런데 문제는 이렇게 제작된 작품이 ‘西臭를 벗어나 보다 새로운 혼연한 일본취미’로 언급되었다는 사실에 있다.

“하나의 간격을 두고 후지시마 타케지씨의 <花冠>이 있다. ...단순한 윤곽에 담겨있는 철저한 관찰과 심중 풍부한 색채의 조화와 이와 병행되는 능란한 필치의 숙달은 음미하는데 따라 점점 묘미가 더해 간다. 씨의 그림은 이미 확실히도 西臭를 벗어나 보다 새로운 혼연한 일본취미를 형태 짓고 있다고 생각합니다.²⁰⁾”

라며 단순한 윤곽선과 풍부한 색채, 그리고 능란한 붓놀림이 눈에 띄는 작품이었음을 알 수 있다. 특히 도판 사진을 통해서도 확인되는 인물을 둘러싼 윤곽선과 배경에 표

20) 1912. 3. 15, 『博覽會の西洋畫(下)』, 『萬朝報』.

‘일본취미’²¹⁾는 이 시기 문전평 등에 빈번히 등장하는 용어로, 특히 작품 평가의 하나의 기준으로 언급되는 경향을 보인다.²²⁾ 이 같이 일본취미가 중요한 키워드로 떠오르게 된 배경에는 메이지(明治) 말엽에서 타이쇼(大正) 초에 걸쳐 이루어진 일본 근대정책의 대폭적인 방향 전환이 있었다. 서양 러시아에 승리하고 조선이라는 아시아의 일부를 식민지로 삼은 일본은 이제까지 추구해 왔던 서양에 대한 ‘모방’에서 벗어나 ‘독립’으로 방향을 전환하게 된다. 중요한 것은 서양을 모방하는 것이 아니라 서양을 초월할 수 있는 독자성의 추구에 있었다. 미술계 역시 예외는 아니었는데

“현재 예술계의 상태를 보면 일본취미상에서 장점을 구하려는 경향이 특히 현저하다. 이는 서양 심취에서 깨어나 ‘일본’이라는 것을 자각했기 때문이다. 이러한 까닭으로 다수가 일본취미를 발휘하게 되었는데, 재래의 일본화가는 말할 것도 없고 서양화가들조차 일본취미를 띠게 되었다.”²³⁾

라며 서양 문화를 있는 그대로 수용하기보다 서양의 표현방법과 어휘를 차용해 독자적인 세계-일본취미를 구현하고자 하는 경향이 장르의 구분없이 뚜렷해지고 있었다. 이런 가운데 후지시마가 독자적인 표현의 가능성을 기대하며 눈을 돌린 것은 다름 아닌 식민지 조선이었다. 그는 독자적인 표현의 가능성을 조선에서 기대하고 있었다.

『조선관광소감』에는 프랑스의 알제리 정복을 예로 들며

“프랑스가 일찍이 알제리를 정복했을 때 그 당시 화가들이 왕성히 그 땅에 도향하여 알제리의 풍물, 풍속, 전쟁 등을 제재로 유명한 화가들이 잇달아 배출되었습

21) ‘일본취미’라는 용어는 메이지(明治) 말에서 타이쇼(大正)에 걸쳐 미술계뿐만 아니라 예술전반에 사용되었다. 그러한 배경에 관해서 川道麟太郎, 橋寺知子씨는 메이지 40년을 전후로 ‘취미’라는 용어가 러일전쟁 이후의 국수주의 기운과 더불어 유행하게 된 사실에 주목하여 ‘일본취미’가 광의로서의 취미의 일환 내지는 그에 병행되는 것으로 사용되었음을 밝히고 있다. (川道麟太郎·橋寺知子, 1992. 2, 『明治期における「日本趣味」という用語について明治期の建築界における「日本趣味」の概念 1』, 『日本建築學會計畫系論文報告集』 제432호, 123~129쪽.)

22) “역시 수채화의 <滯船>와 黒繪에 얽은 착색을 한 <竝藏>이 좋다고 생각한다. 특히 <滯船> 쪽이 좋다. 즉 이 그림에는 양화의 수법을 통해 일본취미를 나타내려는 느낌이 있다. 이는 실로 이시이씨의 독특한 수법으로 필자는 일본 양화의 방향-일본 취미를 발휘하게 되는 것이라는 것-등도 이 그림에 의해 암시되는 점이 있다고 생각한다.” (京童子, 1913. 11, 『現代洋畫家私觀』, 『中央公論』.)

23) 藤懸靜也, 1913. 4, 『大和絵復興の機運』, 『美術正論』.

니다. 즉 드라클로와, 도강, 마리아, 그로만당, 기요메 등 왕성히 동양취미를 고취하여 당시 프랑스 화단에 일종의 모드를 만든 경향이 보입니다. 열대지방의 강렬한 광선과 색채라는 것이 당시 프랑스 화단에 커다란 자극을 주었던 것으로 보입니다. 조선은 우리나라와 병합했음으로 물론 알제리의 예와는 다르지만 어찌되었건 우리 영토에 되돌아온 것임으로 여러 가지 방면으로 연구하거나 개척할 필요 등과 같이 예술 방면에서도 주목해야할 것이 있을 것으로 생각합니다.”²⁴⁾

라며 조선을 통한 새로운 조형표현의 가능성이 기대와 함께 열거되어 있다. 그리고 조선이 그러한 기대에 부응하는 자극과 새로운 가능성을 부여했음은 앞서 지적한 대로이다. 평면성의 추구와 색면의 인식으로 대변되는 이 시기 특유의 조형표현에 조선 체험은 적지 않은 영향을 주었으며, 이는 결과적으로는 ‘西臭를 벗어나 보다 새로운 혼연한 일본취미’로 평가되었다.

실제로 이러한 조형표현은 <花籠>을 당시 문전 등에 빈번히 출품되었던 ‘머리에 물건을 인 여인상’과는 다른 해석의 틀을 요구한다. 즉 문전 출품작 대부분이 조선의 현실을 있는 그대로 재현하는데 중점을 두고 있음에 비해 <花籠>에서 현실 재현은 그리 중요하지 않기 때문이다. 후지시마의 작품에 물동이를 머리에 얹어 운반하는, 당시 조선의 토착적이며 전근대적인 풍속은 보이지 않는다. 중요한 것은 일본, 조선의 차이를 선명하게 드러내는 것이 아니라, 서양의 유희에서 벗어나 ‘일본의 유희’를 만들어 내는데 있었던 것은 아닐까. 후지시마의 오리엔탈리스트로서의 일면은 <花籠>을 식민지 회화의 전형으로 삼는 ‘머리에 물건을 인 여인상’의 연장선상에서가 아니라 오히려 식민지의 현실로부터 분리하여 제국 속에 편입시키는 데에 있었다고 할 수 있겠다.

<花籠>에 보이는 조형표현과 오리엔탈리스트로서의 일면은 실은 어느 쪽도 새로운 회화를 지향했던 후지시마의 모습이었으며, 이는 다음에 소개할 <獻花>에서도 마찬가지로였다.

24) 藤島武二, 1914. 3, 『朝鮮觀光所感』, 『美術新報』.

VI. 맺음말을 대신하여: 또 다른 언설 <獻花(金剛幻想)>

후지시마가 75세의 나이로 세상을 떠난 1943년, 한국 근현대시를 일본어로 번역한 시집 하나가 세상에 나왔다. 일본에 의한 언어, 문화 말살정책이 정점을 달하는 시기에 조국의 시를 지배국의 말로서 출판했던 것은 金素雲 역 『조선시집』이었다.²⁵⁾ 그 중 『조선시집-전기』의 속표지에 출판 당시에는 이미 유작이 되어 버린 <獻花(金剛幻想)> 그림 18가 게재되어 있었다. 돌산을 배경으로 반라의 여성이 꽃바구니를 머리에 얹고 있는 모습은 <花籠>을 연상시킨다.

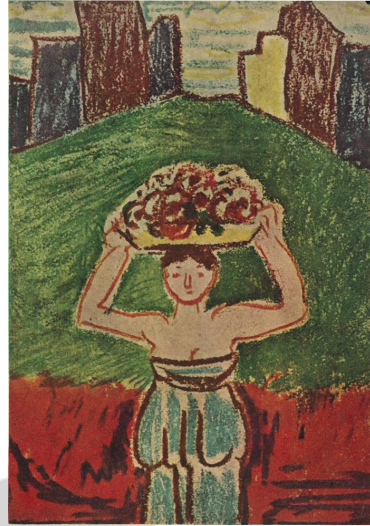


그림 18. 藤島武二, <獻花>, 1943년, 『朝鮮詩集』 삽화

이 일종의 프리미티비즘적 경향을 첨가한 후지시마의 삽화에 관해서는 최근 “조선의 후진성, 야만성을 강조한 저의를 찾아 식민지 지배하에 놓인 조선의 상황이 지배되어야 할 대상으로서의 여성을 향한 멸시에 증착되어 있다”는 해석이 이루어져, 후지시마의 식민지 조선에 대한 차별적 시선을 폭로하고 있다.²⁶⁾ 그러나 실제로 이러한 프리미티비즘적 경향은 보는 사람에게 식민지 조선에 대한 어떠한 정보도 주지 않는다. 반라의 모습에서 국적의 추정 등은 불가능하기 때문이다. 더구나 여성의 몸을 감싸고 있는 한 장의 긴 치마는 동양과 서양, 현재와 고대의 시간적 공간적 구분을 불가능하게 한다. 문제는 반라의 여성에 보이는 프리미티비즘적인 경향이 아니라 시대와 공간을 초월한 보편성에 있다고 할 수 있다. 국가, 민족의 구분을 필요치 않는 보편성의 추구는 당시 일본이 동양의 맹주로서 아시아의 다양한 민족을 일체화하여 대동아공영권을 건설하고자 했던 역사적 사실과 무관하지 않기 때문이다.

한편 <獻花>가 만들어내는 일체화된 아시아의 일부로서의 조선의 모습은 같은 시집에 실린 시인 사토 하루오(佐藤春夫)의 추천사에서도 살펴진다.

²⁵⁾ 『朝鮮詩集-前期』(1943. 8, 興風館.)의 서문에 의하면 당초 김소운은 전기, 중기, 후기의 세권을 기획했으나, 원작의 수집이 곤란해짐에 따라 결국은 전기, 중기(1943. 10)의 간행에 그쳤다.
²⁶⁾ 稲賀繁美, 2003. 6. 20, 「<詩の翻譯は可能か?> 金素雲 『朝鮮詩集』의 翻譯と土田麦僊の風俗畫を繋ぐもの- 植民地絵画の解讀のために, 『あいだ』 90호, 『あいだ』의會, 8~9쪽.

“아시아의 詩心은 생활방식과 함께 먼저 중앙아시아를 거쳐, 중국대륙에서 그리고 드디어 우리들의 조국에서 순차적으로 전통의 모습을 잃어가고 있다. 지금은 이를 역사 이외의 어디서 찾을까 불안하게 생각하는 오늘날, 뜻밖에 구미 문물의 직접적인 침략에서 벗어난 아시아의 어느 반도에 순수한 아시아의 시심이 ‘유색의 구름’이 되어 떠올라 폐허와 같이 잔존하고 있는 것을 발견한 것은 자신에게 있어 근래 가장 큰 쾌거였다. …반도의 풍물은 그리고 그러한 詩情은 나 자신에게 있어 절로 그리운 것을 다수 생각하게 한다.”²⁷⁾

이미 일본에서는 사라진 과거의 유물을 현재의 조선에서 찾는 사토의 모습은, 『조선관광소감』에서 “조선은 모든 점에 있어 古來로부터 별다른 변화나 진보가 없었기 때문에 복장에 있어서는 지금도 여전히 고대의 面影(모습)이 남아 있는 것처럼 생각됩니다.”라며 조선에서 일본 중세의 모습을 연상하는 후지시마와 닮아 있다. 사토가 조선의 시에서 역사의 뒀안길로 사라져 가고 있던 ‘아시아의 시심’을 발견한 것과 마찬가지로 후지시마 또한 고대의 그림자가 남아있는 한복에서 아시아를 하나로 연결할 수 있는 가능성을 발견한 것은 아닐까.

물론 동시대의 조선을 과거에 중첩시키는 이러한 언변에 서양 오리엔탈리즘과 유연성을 가지는 제국 일본의 식민지 지배의 정치성이 잠재해 있는 것은 굳이 말할 필요도 없는 사실이다. 실제로 <花籠>의 치마저고리의 여성에서 보편성을 띤 <獻花>로의 전개는 조선에서 아시아 전역으로 확장되어 갔던 일본의 제국화와 일치하는 것이었다. 그러나 한편으로 <獻花>에 보이는 시공을 특정할 수 없는 보편성을 가진 복장이야말로 “인물에 의복 등을 입히면 시대에 제약된다”²⁸⁾라고 꺼리며 마지막까지 ‘동양의 전형미’²⁹⁾를 추구했던 후지시마의 가장 이상적인 모습이었던지도 모르겠다.

조선을 주제로 한 이들 두 작품, 즉 <花籠>과 <獻花>에는 동양적 주제를 즐겨 그렸던 일본의 오리엔탈리스트 후지시마와, 새로운 조형상의 가능성을 갈등과 고뇌를 되풀이하며 추구했던 근대 양화의 거장 후지시마의 두 가지 얼굴이 계승되어 있다. 양립하는 것처럼 보이는 이 두 얼굴이야말로 慶應 3年(1867)에 태어나 일본 근대 양화의 성장과 조국 일본의 제국화를 지켜보며 패전 2년 전에 세상을 떠난 일본 근대 양화의 원로 후지시마 타케지의 노력과 고심의 자화상이었다고 생각된다.

27) 金素雲譯, 1943. 8, 『朝鮮詩集-前期』, 興風館, 10~11쪽.

28) 『帝國大學新聞』, 1925. 5. 25.

29) 藤島武二, 1930. 4·5, 『足跡を辿りて』, 『美術新論』(1962. 2, 『藝術のエスプリ』, 中央公論美術出版, 219쪽에 재수록.)

참고문헌

- 『藝術のエスプリ』, 1982. 2, 中央公論美術出版.
- 川道麟太郎, 橋寺知子, 1992. 2, 『明治期における『日本趣味』という用語について明治期の建築界における『日本趣味』の概念1』, 『日本建築學會計畫系論文報告集』 제432호.
- 植野健造, 1996. 3, 『白馬會と歴史主題の繪畫- 藤島武二の《天平の面影》をめぐって』, 『美術史』 제140호.
- 兒島薰, 1999. 1, 『新潮日本美術文庫 28-藤島武二』, 新潮社.
- 山梨繪美子, 1999. 5, 『日本近代洋畫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. 하반기, 『이인성의 향토색-민족주의와 식민주의』, 『미술사논단』 제9호, 한국미술연구소.
- 권행가, 2001. 상반기, 『일제시대 우편엽서에 나타난 기생 이미지』, 『미술사논단』 제12호, 한국미술연구소.
- 2002, 『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.
- 兒島薰, 2002. 3, 『中國服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成』, 『實踐女子大學文學部紀要』 제44집.
- 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』, 『歴史學研究』 765호, 歴史學研究會.
- 西原大輔, 2002. 12, 『近代日本繪畫のアジア表象』, 『日本研究』제26집.
- 稻賀繁美, 2003. 6. 20, 『<詩の翻譯は可能か?> 金素雲『朝鮮詩集』の翻譯と土田麥僊の風俗畫を繋ぐもの - 植民地繪畫の解讀のために』, 『あいだ』 90호, 『あいだ』의會.
- 김혜신, 2005. 1, 『韓國近代美術研究-植民地期朝鮮美術展覽會に見られる異文化支配と文化表象』, 브リュкке.
- 兒島薰, 2006. 4, 『藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉』, 『美術史家、大いに笑う-河野元昭先生のための日本美術史論集』, 브リュкке.

Abstract

Fujishima Takeji's Experience of Joseon : With a focus on the *Flower basket*

Kim, Jung Sun

Fujishima Takeji's *Flower basket* was made in the winter of 1913 during his first visit to Joseon, the name by which Korea was known in the pre-annexation period. A new viewpoint is presented recently, which regards this picture of a woman in traditional Korean costume, holding a flower basket on the head, as a typical example of the colonial type of paintings that depict "women carrying objects on the head".

Taking this into consideration, I attempt to examine the meaning of *Flower basket* in regard to the developmental aspect of Fujishima's artistic career. Even if Fujishima's *Flower basket* was inspired by the pre-modern and colonial costume of Joseon, efforts to create a new type of human imagery can be detected in this work, which is unique and different from the then popular type of images of "women carrying objects on the head".

For example, the imagery that was widely used to represent the colonial Joseon of the time followed the convention of "female laborers in traditional costume", i.e. women carrying water jars or laundry on the head. The fragrant flower basket Fujishima chose to depict in *Flower basket* was not part of that convention. In addition to this unique choice in motif, Fujishima also tried a different type of costume for the female imagery.

The characteristics of *Flower basket* as stated above distance the painting from being the replication of the reality. These characteristics are relevant to Fujishima's assertion that "art must have absolute freedom". They also seem to be related to his effort to be part of the new

trend in art, as manifested in his active involvement in the movement to separate Nika(二科) from Bunten(文展) by the young artists who were under the influence of post-impressionism.

It was exactly during such a time that Fujishima visited Joseon. Therefore, I propose that Fujishima's discovery of possibilities for new imagery in Joseon should be re-evaluated.

Key words : Takeji Fujishima(藤島武二), the *Flower basket*, women carrying objects on the head, Orientalism, post-impressionism, new imagery

K C I