
석사학위논문

Henri Matisse의 회화에 관한 연구

지도교수 허 명 순



제주대학교 교육대학원

미술교육전공

홍 순 열

1998년 8월

Henri Matisse의 회화에 관한 연구

지도교수 허 명 순

이 논문을 교육학 석사학위논문으로 제출함

1998년 8월 일

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

제출자 홍 순 열



홍순열의 교육학 석사학위논문을 인준함

1998년 8월 일

심사위원장 인

심사위원 인

심사위원 인

< 초 록 >

Henri Matisse의 회화에 관한 연구

홍 순 열

제주대학교 교육대학원 미술교육전공
지도교수 허 명 순

앙리·마티스(Henri Matisse)는 20세기 美術史의 위대하고도 선구적인 거장으로서 현대미술이 전개되는 출발점에서 참으로 많은 가능성을 제시한 화가이다.

그는 '색채의 혁명'을 이끈 야수파의 한 사람으로, 인상파와 후기인상파 화가들의 색채 표현 기법에 익숙한 한편, 현실 재현의 模寫에 저항하면서 색채의 주관된 상징적인 탐구를 시작하였다.

그는 조각과 소묘에도 탁월한 재능을 가지고 있었지만, 무엇보다도 회화 작품으로 가장 널리 알려져 있고 사랑 받고 있다.

따라서 그의 작품들은 강렬하고 화려한 색채를 교묘히 조화시켜 보색대비와 경쾌한 붓 놀림에 의한 생생함을 지니고 있을 뿐만 아니라, 가장 적은 색채로 화려하고 풍부한 색채 구성을 하며 서로 상반된 성격의 색을 통합시켜 표현하고 있다.

이렇게 앙리·마티스의 색채를 통한 감정의 표현은 현대 미술사에 커다란 공헌을 하였음에도 불구하고 그는 대개 미술사에 있어서 '야수주의(Fauvism)' 대표자로만 인식되어 실제 그가 추구하였던 예술 세계의 의미보다 한정된 시점에서 한정된 의미의 역할로써만 그쳐 있는 게 사실이다.

그러나 현대 회화에 있어서의 마티스의 위치는 세잔느(Cézanne)의 양식에 가장 밀접한 영향을 받고 그러한 관계를 발전시킨 것이 피카소(Picasso)가 아니라 마티스임이 제안됨으로서 20C 회화에 대한 마티스의 중요성이 부각 되기 시작하였다.

본 논문에서는 마티스의 주된 관심사인 색채가 도입되기까지 회화의 형성 과정과 이론적 배경을 토대로 그의 회화 작품들을 분석하여 앙리·마티스 회화가 현대 미술에 끼친 영향을 알아보았다.

이 논문의 연구 결과 마티스 회화에 있어서 색채의 특성은 야수주의시대 이후 점차 장식적이고 단순화되어 가는 색면으로 바뀌며, 색채 자체로서 다른 조형 요소를 포괄하여 그림 안에서 자율적인 존재 가치를 지닌다는 것을 알 수 있었다.

이렇듯 마티스의 위대함은 회화의 대상인 사물을 파악하는데에만 그치지 않고 보다 감각적으로 자유로워질 수 있었다는 점을, 그림을 통해서 직접 가르쳐 준 것에 있다 할 것이다.

이러한 앙리 마티스의 작품 세계는 이런 의미에서 20세기 변혁에 뜻있는 標徵으로 기록된다 하겠다.



목 차

I. 서론	1
II. 앙리·마티스 회화의 형성 과정	3
1. 앙리·마티스의 생애	3
2. 앙리·마티스의 회화사적 배경	8
3. 앙리·마티스와 야수주의	14
III. 앙리·마티스 회화의 분석	19
1. 색채의 자율성	19
2. 형태의 단순화	23
3. 색채의 평면성과 장식성	27
IV. 앙리·마티스가 현대미술에 끼친 영향	34
V. 결론	38
작가 연보	40
참고 문헌	44
SUMMARY	47
참고 도판	49



그림 목 차

그림 1. 춤	49
그림 2. 재즈	49
그림 3. 아칸더스	50
그림 4. 댄스	50
그림 5. 남자 모델	51
그림 6. 다락방 화실	51
그림 7. 녹색 줄무늬의 초상	51
그림 8. 사치·평온·쾌락	52
그림 9. 삶의 기쁨	52
그림 10. 저녁 식탁	53
그림 11. 자화상	53
그림 12. 모자쓴 여인	53
그림 13. 열린 창문	53
그림 14. 세명의 목욕하는 여인들	54
그림 15. 음악	54
그림 16. 모로코 사람들	55
그림 17. 피아노 수업	55
그림 18. 임금의 슬픔	55
그림 19. 달팽이	55
그림 20. 오후의 노트르담 성당	56
그림 21. 루마니아 풍의 블라우스	56
그림 22. 검은 배경의 독서하는 여인	56
그림 23. 사치 I	56
그림 24. 푸른 나체	57

그림 25. 붉은 색의 조화	57
그림 26. 붉은 바지를 입은 오달리스크	57
그림 27. 노란 오달리스크	57
그림 28. 장식적 인물	58
그림 29. 모로코 풍의 가리개와 젊은 여인들	58
그림 30. 금붕어가 있는 실내	58
그림 31. 검은 색의 탁자	58
그림 32. 힌두인의 포즈	59
그림 33. 탕헤르의 창문	59
그림 34. 폴리네시아 하늘	59
그림 35. 폴리네시아 바다	59

I. 서론

1900년초 유럽 화단의 흐름은 인상주의(Impressionism)¹⁾가 주류였다.

인상주의의 매너리즘(mannerism)²⁾을 극복하려는 의식은 먼저 색채에 대한 새로운 해석으로 나타났다.

세잔느(Cézanne), 고흐(Gogh), 고갱(Gauguin)등 후기인상파 화가들이 보여주었던 색채의 독자적인 해석, 나비파(Nabis)³⁾의 색채 감각 등은 색채를 단순히 외부 세계의 표현 수단으로써 사용한다는 생각을 넘어 색채 사용을 목적으로까지 끌어 올렸다.

나비파가 인상주의와 전통적 회화 방법과의 절충을 몰두했다면 이 과도기적인 방법을 탈피하여 분명히 새로운 혁신을 수반한 것은 바로 '야수주의(Fauvism)'⁴⁾에 의해서였다.

마티스는 20세기 미술계의 위대하고도 선구적인 거장으로서 지극히 다재다능하고 생산적인 미술가로 손꼽힌다. 그는 초기에는 인상주의 화가들의 영향을 받아 차분한 느낌의 그림을 그렸으나 1905년부터 1908년의 짧은 기간이었지만 야수주의 운동(Fauvism Movement)을 주도하였고, 시각적 환영을 일으키는 描寫보다는 예술가의 느낌을 표현하기 위한 수단으로서 「색채의 주된 목적은 가능한 표현에 기여해야 한다.⁵⁾」 고한 자신의 표현에서와 같이 '색채'의 표현적 역할을 중요시하였다.

마티스의 창의적인 천재성은 유화에서부터 벽화, 삽화등 폭 넓은 회화 작품들은 물론 태피스트리(tapisserie), 스테인드 글래스(stained glass) 그리고 조각에 이르기까지

1) 인상주의:19세기 후반, 프랑스를 중심으로 일어난 근대 미술 운동으로 빛의 변화에 따라 시시각각 달라 보이는 자연을 그 순간적 양상 그대로 묘사하고자 하는 주의.
2) 매너리즘:일정한 기법이나 형식 따위가 습관적으로 되풀이 되어 독창성과 신선한 맛을 잃어버리는 경향.
3) 'Nabis'란 히브리어로 '예언자'란 뜻. 고갱의 회화 사상에 의한 반인상주의 그룹으로 평탄한 색면의 강조와 짙은 윤곽선을 사용한 대담한 주관성을 주장, 자연과는 다른 화면 자체의 질서를 추구하였고, 후에 야수주의 운동에 많은 자극과 영향을 줌.
4) 야수주의(Fauvism)는 밝은 색채 표현과 그 빛나는 회화 효과를 지속 발전시킨 20세기 최초의 회화 운동으로 이 운동의 중심인물이 앙리·마티스(Henri matisse 1869~1954)이다.
5) 장문호(1983), 「서양 미술사」, 형설출판사, p288.

다양한 표현 매체에서 섬세함과 친근감을 자아내게 할 뿐아니라 생생하고 순수한 색채, 대담한 구도와 충격적인 장식을 기꺼이 구사하는 美意識을 보여 주고 있다.

그는 앞서간 거장들의 작품을 연구했고, 다양한 추상을 실험하는 모험을 서슴지 않았다. 그야말로 전통의 계승과 혁신이라는 양 측면에서 완결성을 가진 예술가라 할 수 있다.

본 논문에서는, 마티스의 생애와 시대적 배경 및 그 영향, 마티스를 중심으로 발전되어 조형성에 있어서 대담한 색채가 도입되기 시작한 야수주의의 근원과 특성, 그리고 그의 회화 작품 등을 살펴봄으로써 마티스 회화를 형성하는 근거를 색채와 형태를 연관하여 이해하고, 무엇보다 그의 작품이 과거의 미술과 어떤 관계가 있으며, 그 작품이 오늘날의 미술에 어떻게 이바지 했는가를 알아보고자 한다.



II. 앙리 · 마티스 회화의 형성 과정

1. 앙리 · 마티스의 생애

20세기 최고의 색채 화가인 앙리 · 마티스는 1869년 12월 31일 북 프랑스의 르 카토 캄브레시스(Le cateau cambrésis)에서 곡물상을 하는 아버지와 아마추어 화가인 어머니 사이에서 태어났다.

그는 어린 시절과 초기 청년 시절은 평범하고 조그마한 시골인 보앵(Bohain)에서 보냈으며, 1887년 부친의 희망에 따라 파리(Pari)에서 법률을 전공하여 변호사 자격을 취득한 후 고향인 보앵으로 돌아와 법률사무소에 근무하였다.

1890년 변호사 사무소 근무 시절 만성 맹장염으로 입원하여 수술을 받고 휴양을 하면서 한가한 시간을 보내고 있을 때, 어머니가 사준 수채화 물감 상자 뚜껑에 있는 풍경화를 그대로 모사한 것이 계기가⁶⁾ 되면서 본격적인 미술과의 만남이 시작되었다.

그 후 여전히 법률사무소에 근무하면서 에콜 캉탕 드 라 투르(Ecole Quentin de la Tour) 미술학교에 등록해 그림 공부를 하는 미술 학도가 되었고, 1891년에는 아버지의 반대를 무릅쓰고 파리에서 미술 공부를 하기 시작하였다. 처음에는 아카데미 줄리앙(Académy Julian), 다음은 포브 생-드니(Fauboug Saint -Denis) 화실에 등록을 하고 미술 수업을 시작하였지만 평범한 교사들이 아카데미한 가르침에 만족할 수 없었다.

이 시기에 알베르 마르케(Albert Marquet:1875-1947)와의 만남이 이뤄졌는데 그와는 그 후 어려운 시절은 물론 평생토록 동료이자 친구가 되었다.

1895년 국립 미술학교(Ecole des Beaux Arts)에 입학한 마티스의 그림에 흥미를

6) 마티스는 평소 미술 시간에 그림에 약간의 재능을 보이기도 하였지만 이것을 계기로 흥미와 재미를 느끼면서 그림에 심취하기 시작하였다.

갖게 된 귀스타브·모로(Gustave Moreau:1826-1898)는 마티스에게 입학시험을 면제 해 주겠다고 제의하여 마티스는 그 유명한 화실에 첫발을 들여놓게 되었고 이것이 그의 생애에 있어서 예술가로서의 출발점이 되었다.

1898년 파레르(Amelie Parayre)와 결혼한 마티스는 오직 창작 생활에만 몰두하기 위해 파리를 떠나 남 프랑스를 여행하는 동안 그의 예술 세계의 자유로운 기류가 조성되었고 이후 순수한 색채가 구도 상에 주는 극적인 표현력은 마티스의 전면적인 테크닉이 되었다. 이 시기에 마티스는 터너(Turner)⁸⁾의 작품에 심취하였고 인상파⁹⁾의 흐름에 따라 주로 야외로 나가 직접 관찰하고 작품을 제작하였다.¹⁰⁾

모로가 사망 한 후 국립 미술학교를 떠나 풍경을 그리기 시작하였으며, 한편 저녁에는 에티엔느 마르셀가(Rue Etienne Marcel)에 있는 시립 학교에서 조각을 공부하였다.¹¹⁾

마티스는 세잔느를 통해서 회화의 구축적인 요소를 터득하게 되고, 고갱의 이차원적인 색채와 고호의 격정적인 필치가 받아들여져, 그 자신만이 이룰 수 있는 회화 세계를 창출하여, 곧 성취할 야수주의 세계로 나아가게 된다.

1904년 마티스는 「살롱 데 앙데팡당(Salon des Indépendants)」에 여섯 점의 작품을 출품했으며, 앙브로와즈 볼라르(Ambroise Vollard)화랑에서는 최초로 개인전을 열었다. 이 개인전에서 마티스는 최근 10년에 걸쳐 그린 정물화와 풍경화 마흔 여섯 점을 전시했다.

1908년부터 1911년 사이 마티스는 후배를 가르치는 모험을 시도했다. 그러나 제자들이 단순히 자신의 기교만을 배우려 들고 그가 끈질기게 추구하여 터득한 예술의

7) 귀스타브·모로(Gustave Moreau:1826-1898):자유로운 기풍을 지닌 상징주의(Symbolism)의 지도적인 화가의 한 사람으로 제자들의 개성을 존중하고 명상과 대담성을 추구하기도 하며 자기 자신의 진로를 개척 할 수 있게끔 용기를 불어넣어 준 헌신적인 교육자로서 그의 가르침은 마티스가 화가로 성장하는데 결정적인 영향을 끼쳤다.

8) Joseph Mallord William Turner(1775-1851): 영국의 화가로 빛의 묘사에 획기적인 표현을 하였다.

9) 19세기 후반에 나타난 혁신적인 회화 운동.

10) 이것은 아카데미한 시기에 중요한 의미를 갖는다.

11) 마티스가 처음 조각에 손을 댈 때의 의도는 회화를 위한 보완 정도로 생각하였으나, 점차 많은 시간과 노력을 조각을 위해서 할애하였고, 1900년-1930년대까지 마티스는 뛰어난 조각 작품을 만들었다. 그러나 그 가치는 마티스의 심미안의 시야를 넓혀 주는 구실을 했을 정도로 보아야 할 것이다.

깊이나 자유에 대한 추구가 그들에게서 결여되어 있다는 것을 통감하였기 때문 마티스는 제자 두기를 원치 않았다.

그는 계속해서 자기 작품을 '독립 미술가전'과 '가을 미술전'에 내놓았고 높은 안목을 지닌 소수집단 후원자들이 그의 주요 작품을 사들이고, 심지어 작품 의뢰를 하기까지 했다. 그중 1908년 슈추킨(Shchukin)의 모스크바(Moscow)에 있는 저택의 계단 벽을 장식하기 위해서 '춤'과 '음악'을 주제로 한 작품을 제작하기로 한 것은 마티스에 있어서 팔목할 만한 것이다.

1910년과 1911년 스페인(Spain)을 여행했고, 뒤이어 두 해 겨울을 모로코의 항구도시 탕지르(Tangier)에서 보냈다. 이 기간은 마티스의 자연과의 접촉을 새롭게 해 주었고 이러한 새로운 인상이 활력소가 되어 이후 보다 확고한 자신의 예술 세계를 구축하게 된다.

마티스가 외국 여행을 하는 목적은 매우 순수했다. 즉 예술에 대한 영감을 얻고 자신의 역량을 넓히기 위한 것이었다. 그중 모스크바에서 마티스가 매우 흥미를 느낀것은 그가 난생 처음 보는 성상화였으며 여기서 마티스는 비잔틴 미술을 이해하게 된다.

1917년 마티스는 기관지염에 걸리게 되어 온화한 기후를 찾아 니스(Nice)로 가게 되었으며 이곳에서부터 새로운 인생의 장이 열리게 된다. 즉 그의 남은 생애를 장식하게 될 부드럽고 완숙한 광선을 발견하게 되는데 마티스의 작품은 세상을 떠날 때까지 이 자연 광선에 대한 환희를 나타낸 것이라 할 수 있겠다.

1921년 니스에 영원히 정착하기로 결심한 마티스는 니스에서 생활하면서 세잔느 화풍의 영향에서 벗어나 「오달리스크(Odalisque)¹²⁾」를 중심으로 편안한 실내화를 그리는 등 고통스러운 강박관념에 뒤틀린 주제를 피해 균형 잡힌 예술, 순수한 예술, 그리고 고요하며 평화로운 예술을 계속 추구했다. 마티스가 추구하는 예술은 편안한 안락의자처럼 인간의 마음을 가라앉히고 진정시키는 역할을 할 수 있는 그러한 것이었다¹³⁾.

12) 회교국 왕후의 후궁에 있는 아름다운 궁녀를 말한다. 마티스는 20세기에 있어서 터키의 후궁을 테마로 그린 대표적인 화가이다.

13) Jacques Lassaigue(1972), 「Matisse」, 이희숙 역(1996), 열화당, p.120.

그후 그의 예술은 차차 성숙해져 이것은 補色關係를 교묘히 살린 청결한 색면 효과 속에 색의 純度를 높여 1923년경부터 1930년대에 걸쳐 확고한 마티스 예술을 구축하였다.

마티스는 1927년 피츠버그의 카네기 국제전에서 카네기상을 받은 적이 있다.

그 결과 심사위원으로 추대되어 피츠버그로 초대되었고 1905년부터 1912년 사이에 제작된 작품은 거의 외국으로 나갔으므로 그 이후의 실험적인 작품을 한데 모아 폴 기용(Paul Guillaume)화랑에서 전람회를 가졌다.

1930년 반즈(Barns) 재단 박물관 홀의 천정을 장식할 대형 그림제작을 제안 받은 그는 1910년 미술 수집가인 슈추킨의 모스크바에 있는 저택의 계단 벽을 장식하기 위해서 제작했던 판넬화 <춤>(그림 1)을 또다시 테마로 결정했다.¹⁴⁾ 이 시기에 마티스는 이젤(easel)에 걸어 놓고 하는 작업에 대해서 따분한 한계성을 느끼기 시작하면서 윤곽선과 색채가 극히 단순하고 심지어 간략한 線描만으로 작품을 하기도 하였다. 기념비적 대작인 반즈 재단의 벽화를 제작하면서, 다른 한편으로는 「말라르메(Mallarmé, Stéphane)¹⁵⁾ 시집」의 삽화를 위한 스물아홉편의 동판화를 하고 있었다. 이것은 마티스 생애 중에서 최초의 그리고 최고의 변형 예술의 창조였다.¹⁶⁾

마티스는 1938년부터 세상을 뜰 때까지 시미에(Cimiez)에 거주하는데 이 집에는 마티스의 작품에서 영광스런 자리를 차지하고 있는 여러 작은 우상과 매우 이국적이며 소박한 기념품들이 여기저기 어지럽게 흩어져 있었다고 한다. 그 중에는 희귀한 화병, 토인 가면, 중국산 도자기, 조개 껍질, 레몬, 바가지, 열대 식물 등이 있었다.

1941년 그렇게도 왕성하던 마티스의 창작 활동은 리용에서 장폐색증으로 매우 큰 수술을 받은 이후 자연 감소하게 되었다. 그는 누워서 작품을 해야 했다.

처음에는 스케치와 삽화를 주로 하며 작품 활동을 계속하였지만 색칠하는 작업이 매우 힘들었기 때문에 색종이를 오려 내는 기법을 개발하게 됐는데, 색감과 리듬이 매우 즉흥적인 <재즈>(그림 2)는 이렇게 해서 탄생되었다.

14) 청색, 분홍색, 검은 색만을 사용하여 역동적인 포즈의 인물이 만원형의 벽에 그려져 단순한 화면을 이루었다.

15) Mallarmé, Stéphane (1842-1898): 19세기 프랑스의 시인

16) Jacques Lassaigue(1972), 「Matisse」, 이희숙 역(1996), 상계서, p.133.

마티스에게 있어서 무엇보다도 놀라운 점은 신체적인 어려움에도 불구하고 전과 다름없이 열심히 작품 활동을 한 일이다. 그는 건강 관리를 게을리 하지 않으면서 대형의 작품을 계속했다.

제2차대전이 한창인 1943년 3월, 마티스는 니스의 시미에가 폭격을 받게 되기 바로 전에 방스(Vence)로 이주하여 이것을 계기로 방스에 세울 성당의 건축을 제작하게 된다.

1945년 마티스는 런던의 빅토리아 박물관과 알버트 박물관에서 피카소와 함께 합동 작품전을 가진바 있다. 사실 그의 생애를 통틀어 마티스의 경쟁자를 꼬집어 낸다면, 피카소가 으뜸이었다. 이들 두 예술가들이 반세기에 걸쳐 조심스레 우정을 지키고 서로의 작품에 경의를 품고 있었다는 것은 뜻깊은 일이었다.

1946년부터 1948년까지 일련의 장엄한 최후의 작품들은 전혀 서두르거나 애쓴 흔적 없이 완전한 편안함을 보여주는 진귀한 예술 기법으로 그는 놀랄 만한 아름다움을 창조했다.

1950년대 초에 마티스는 대부분 침대에서 보내야 했다. 그래서 방스 성당의 작업을 하면서 긴 막대기 끝에다 붓을 달고 벽화를 그려 나갔던 방법으로 자기 아파트 벽이나 천장에 그림을 그렸다.

1952년에 그의 고향에 보낸 한 편지에서 마티스는 “방스 성당을 위한 작업 과정에서, 나는 진실로 내 자신을 발견한 것 같습니다. 나는 나의 일생을 통한 모든 작품이 오직 인간 가족을 위한 봉사로 일관했다는 것을 깨달았습니다. 즉 영원히 쓰러지지 않을 이승의 아름다움을 모든 세상 사람들에게 보여주기 위한 것이었습니다.” 라고 하고 있다. 마티스의 말을 통해서 본 바와 같이, 마티스의 일생은 ‘미의 사도’로 봉사하는 것으로 일관되었고, 그의 이 같은 신념은 최후의 순간까지 간직되었다.

1950년부터 1954년에 이르는 단조로운 과슈(Gouache)¹⁷⁾의 색종이 작품은 그의 작품 세계뿐 아니라 전 예술 세계에 새로운 장을 열어 주었다. 그것은 그가 더 이상 붓을 잡을 수가 없어서가 아니라, 마티스 자신이 창안한 새로운 기법이 무한한

17) 안료를 아교·아라비아 고무 그 밖의 교착제로 수채화 그림 물감 처럼 개어서 만든 것으로, 과슈에 의한 표현 기법은 18세기에 유행 하였다.

가능성을 實證한 것이다.¹⁸⁾

마티스는 그의 임종이 가까울 무렵에, 지상의 낙원으로 보이는 남태평양의 온갖 회상을 한데 모아, 신선하고 솔로몬의 노래처럼 향기로우며 순결한 느낌을 주는 꽃무늬 구성 작품을 제작했다. <아칸더스>(그림 3)에서 보여주는 녹색, 노란 색, 붉은 색, 주황색의 꽃잎은 광활한 하늘로 화살처럼 튀어 오르며 춤추는 불꽃을 연상시킨다. 이처럼 매혹적인 간결한 필치로, 그의 광대 무변한 작품 세계로 피날레를 장식한 마티스는 1954년 11월 3일 니스에서 85세의 나이로 사망하여 니스시가 기증한 시미에 묘지에 안장되었다.

2. 앙리·마티스의 회화사적 배경

마티스는 오랜 예술 활동을 통해 자기 예술을 살찌우고 새로운 경지로 끌어 올렸다.¹⁹⁾ 마티스가 고전주의적인 색채로 그림을 그리기 시작한 것은 1890년 그가 스스로 최초의 생명력을 가진 그림이라고 생각한 <책이 있는 정물>이었다. 그림의 색조는 본질적으로 어둡고, 주변 물체들을 면밀히 관찰하고 간결히 배열한 객관적인 표현으로 젊은 화가 마티스의 전통적인 기법을 시도해 본 차분한 명암을 가지고 있으며, 그 작품 안에서 그의 재능을 엿 볼 수 있다.

그의 초기 작품은 매우 뛰어난 자질을 보여주고 있을 뿐만 아니라, 그가 몹시 欽慕했던 세잔느의 영향을 많이 받고 있다.²⁰⁾

그후 마티스는 모로에게서 먼저 화가로서의 기초적인 기술을 습득함과 동시에 라파엘로와 네덜란드의 대가들, 그리고 프랑스 화가들인 푸생(Poussin), 샤르댕

18) Jacques Lassaigue(1972), 「Matisse」, 이희숙 역(1996), 전계서, p.148.

19) 신고전주의, 사실주의, 인상주의와 후기 인상주의 등 반드시 그 순서대로는 아니더라도 19세기의 갖가지 미술 운동에서 많은 영향을 받았다. 뿐만 아니라, 1890년 아마추어 화가로서 작품을 시작한 이래 임종 직전인 1953년까지 수많은 이질 작품뿐만 아니라 벽화, 삽화, 발레를 위한 무대 배경과 의상 디자인, 태피스트리, 스테인드 글래스, 조각 등에 이르기까지 다양한 배경을 갖고 있다.

20) 로즈메리 램버트(1989), 「20세기 미술사」, 이석우 역(1989), 열화당, p.21.

(Chardin)등의 작품을 모사하며 화면에서 적절한 사물 배치, 인물 구성을 배웠다.

또 상징주의(Symbolism)²¹⁾ 화가들과 나비파(Nabis Group)의 영향으로 추상적인 공간과 밝은 색채를 사용하게 되고 세부적인 묘사를 생략, 장식적인 아라베스크(Arabesque)²²⁾ 리듬, 굵은 윤곽선의 사용등을 익히며,²³⁾ 터너(Turner)의 강렬한 빛에 감동을 받게 되어 인상주의적인 색채의 경향으로 나아가게 된다.

이 때부터 마티스는 분명한 個性을 보이기 시작했다.

그것은 밝은 색조와 분명한 윤곽, 그리고 단순화된 형태감에서 오는 독자적인 세계로서 인상파를 넘어 세잔느와 고흐, 고갱 그리고 신인상파의 分割描法 등의 영향을 차례로 소화해 간다.²⁴⁾

그 결과 마티스는 자연에서 독립하여 색채를 색 자체로서 취급하면서 이들이 순색으로 어떻게 회화를 추구하는가에 직면한 문제를 고흐로부터 예술적 直感を 인식해야 함을 배웠다. 또한 고흐에게서는 순색의 평면적인 채색에서 결정적인 영향을 받았다. 특히 세잔느에게서는 색채의 순수성을 유지하고 검정 또는 회색의 혼합으로 인한 우연적인 도움을 피하면서 구조를 가져야 한다는 것을 발견하게 된다.

마티스는 가끔 點描法²⁵⁾을 시도했지만 대상물 처리나 여백 처리에 있어서 안개처럼 퍼져 나가는 점묘법을 체계적으로 시도하지는 않았다.

마티스의 혁신적인 기법은 대상물을 지극히 단순화시키면서 억지로 미화시키지 않는, 전혀 그 자신만의 것이었다. 그는 스스로 발견해 나가는 길을 통해 정상에 오를 수 있도록 끊임없이 새 출발을 시도했고, 그러한 면에서 본능적인 개혁자였다²⁶⁾.

그후 마티스는 피사로(Camille Pissaro: 1830-1903) 등과 알게 되어 인상파에 접근하였다. 1904년 시냐(Paul signac:1863-1935)을 만나면서 신인상주의²⁷⁾로 기울어진

21) 상징주의(Symbolism): 사상과 관념의 표현과 감각의 직접적인 지각 대신에 지성의 지각을 대치시켰다.

22) 아라비아풍의 공예품이나 건축 장식등에 쓰인 기하학적 무늬

23) 원미라(1988) "Henri Matisse의 '춤'주제와 그 변형물 에 대한 연구" 석사학위논문, 성신여자대학교 대학원, p.4-5.

24) 박래경(1992), "마티스", 「서양의 미술 (15)」, 서문당, p.9.

25) 붓으로 점을 찍음으로써 그림을 그리는 화법

26) Jacques Lassaigue(1972), 「Matisse」, 이희숙 역(1996), 전게서, p.26-27.

27) 신인상주의:쇠라 와 시냐이 중심 인물이며 분할주의 혹은 점묘파로 불리기도 한다.

관심은 색채에 대한 자유로운 표현력을 열어 준 계기가 되었다.

이러한 가운데 마티스는 색채로부터 자유를 얻어 현란한 색채를 마음껏 구사하게 되었으며 마티스에게 중요한 의미를 지니는 윤곽선은 아리아드네(Ariadne)²⁸⁾의 실마리가 된 아지랑이 같이 분산된 광선의 영향을 거치면서도 그의 독창성을 고수하여 다양한 색채의 아라베스크로 발전해 나갔다. 이후부터 이 아라베스크 문양은 마티스의 독창적인 기법으로 정착되었다.²⁹⁾

이러한 과정은 이듬해인 1905년에 시작된 야수주의 운동의 강렬한 색채의 폭발을 유도하게 하였고, 원색의 대담한 並列의 강조와, 강한 개성적 표현의 시도는 20세기 회화의 일대 혁명을 일으켰다.

1908년경에는 강한 색채를 억제하는 한편, 새로이 전개된 피카소를 중심으로 한 큐비즘(Cubism)³⁰⁾의 방향으로 눈을 돌린 적도 있는 그는 1911-1913년 두 번에 걸친 모로코 여행으로, 왕년의 야수시대와 다른 장식적인 현란한 색채에 들어가, 특히 아라베스크나 꽃무늬를 배경으로 한 평면적, 장식적인 구성이나 순수 색의 并置에 독특한 것을 창조하였다. 이 무렵 야수주의는 그 격렬함이 절정에 이르렀으며 이 운동은 그들 앞에 일생의 작품 제작 과업을 안고 있던 젊은 예술가들에 의해 한계점에 이르게 되었다.

마티스는 '회화에 필요하지 않은 것은 해로운 것.'; '내가 추구하는 것은 무엇보다 표현이다.'라는 신념 아래 단순성을 향해 나아간다. 이러한 태도는 '한 화가의 노트(Note of a painter)³¹⁾에서 매우 분명하게 드러나는데, 색채는 견고한 구조를 가져야 한다고 생각하였으며 공간과 형태를 파괴하는 것으로서가 아니라 구성하는 것으로 사용될 수 있다고 생각했다. 여기서 주목할 만한 일은 1906년 북아프리카 여행후부터 화면에 영향을 나타나기 시작한 동방세계의 표현이다.

28) 그리스 신화에 나오는 크레타섬의 왕녀로, 아테네의 영웅 테세우스가 괴물을 퇴치하기 위해 미궁에 들어갈 때 실을 주어 미궁에서 나올수있도록 도왔고 후에 디오니소스의 왕비가 됨.

29) Jacques Lassaigue(1972), 『Matisse』, 이희숙 역(1996), 전계서, p.35-37.

30) 큐비즘은 포비즘에 이어서 일어난 20C 미술의 제2의 혁신 운동으로 그 이념은 포비즘 보다 훨씬 이지적인 기법 위에 있으며, 기성의 것에 반역한다고 하기보다는 리얼리즘을 골격으로 하는 르네상스 이전 미술의 전통 그 자체에 도전하는 혁명적인 성격을 지닌 운동이다.

31) 1905년 12월5일 간행된 잡지인 『La Grande Revue』에 기고한 마티스의 수필로 마티스가 야수주의 시기에 얻은 예술 경험과 그 이후 자신이 나아갈 방향에 대해 정리한 것이다.

마티스에게 끼친 동방의 영향이 지니는 중요성은 동방의 예술이 개념에 있어서나 수법에 있어서 표현적이기보다는 장식적이라는데 있다.

1910년에 접어들면서 마티스는 야수주의 색채에서 벗어나 독자적인 화풍을 추구했음을 알 수 있으며, 그것은 직선과 면, 색채의 강도를 적절히 높여 유기적이고 장식적인 화면 구성을 이루었다.

이러한 변화는 당시 하나의 혁명적 움직임이었던 브라크(Braque)등의 입체파에 접근하려 했던 점을 말해 준다.³²⁾

이 시기에 마티스에게 가장 큰 관심거리는 인물이었는데 그 이유는 삶에 대해 가지고 있는 거의 종교적인 감정을 가장 잘 표출해 내는 데에 적격인 것이 인물이라고 믿었기 때문이다. 따라서 인물화가 주조를 이루며 회화에 도움을 주기 위한 조각 작품을 많이 제작하였고 윤곽선을 사용하며 원근법을 배제하여 극도로 평면적, 추상적, 장식적인 화면을 구축하였다.

1917년 마티스는 니스에 정착하게 되면서 니스의 부드러운 자연 광선에 영향을 받아 1차세계대전의 영향으로 어둡고 구조적이었던 화면 구성에서 벗어나게 된다.

이 시기는 특히 오달리스크를 가장 중요한 작품 소재로 하면서 동시에 야수와 시기만큼 강렬하지는 않으나 원색에 가까워진 경향을 보여준다. 또한 인물의 형태가 왜곡되어 추상성이 강조되었다.³³⁾

니스 시대의 오달리스크 시리즈에서의 아라베스크 무늬의 장식성은 색채에 흘러들어 마티스의 새로운 통일적 생명의 리듬 추구였다. 이러한 마티스의 예술적 세계는 1929년 다시 평원한 화면 구성으로 향한다. 이 시대의 가장 원동력이 된 작품은 1910년 슈추킨을 위해서 제작했던 <춤> 테마를 다시 선택한 판넬화 <댄스>(그림 4)일 것이다.

한편, 1936년에서 1937년은 실내의 부인상을 많이 그렸던 시기이다. 포즈(Pose)의 조화를 살리기 위해, 피카소의 경우와는 다른 대담한 변형이 추구됨과 동시에, 특히 밑칠을 한 색면을 굵어 흰 선을 날카롭게 살리는 등, 여러 가지 선으로 화면을 구성하였다.³³⁾

32) 이미향(1990) “마티스 회화에서 색채에 관한 고찰” 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원, p.21.

33) 이미향(1990) “마티스 회화에서 색채에 관한 고찰” 상계서, p.25.

그후 마티스의 예술은 차차 성숙해져 보색 관계를 교묘히 살린 청결한 색면 효과 속에 색의 순도를 높여 확고한 마티스의 예술을 구축함으로써 피카소와 함께 20세기 회화의 위대한 지침이 되어, 그 성격을 결정 지었다.³⁴⁾

그의 후기 작품에서는 색면 대비로써 형태의 깊이를 표현하여 더욱 평면화, 단순화시켜 물체와 배경에 구분을 주지 않으면서 그림자와 볼륨(volum)감은 배제되어 있다.

마티스의 후기 회화의 특징은 선과 리듬이, 색채와 공간이 그것 자체의 자율적인 세계를 형성하면서 결코 과잉 하지 않는 형태감과 정교한 구성, 순수하고 조용한 색감이 무한히 자유로운 공간 속을 浮游하는 듯하면서 계속성과 전체성을 지닌 화면에 있다.³⁵⁾

1941년 병상에 눕게 된 마티스는 그림을 그릴 수 없는 고통을 겪게 된다. 그러나 이런 악조건 속에서 마티스는 창조자의 불굴의 의지와 타고난 감각으로 전혀 새로운 방법에서 탈출구를 찾을 수 있었다. 「가위는 연필보다 더 감각적이다」라는 말에서 알 수 있듯이 그에게 있어 색종이를 오려 내는 작업 행위는 회화적, 조각적 요소의 통합과 단순화된 경험을 겸비한 마티스 고유의 세계를 굳혀 놓은 기법이며 무한한 가능성을 실증한 것으로 그의 작품 세계에 국한된 것이 아니라 全 藝術 世界에 새로운 장을 열어 주었다. 말년에 나타난 색지화는 드로잉(Drawing)³⁶⁾으로부터 비롯된 회화적, 조각적 요소의 통합과 단순화된 경험을 겸비한 마티스 고유의 세계를 굳혀 놓은 기법이었다. 그것은 보다 순수하고 추상적이며 아울러 색의 대조를 이루는 순백함은 자연세계의 것이 아닌 예술가의 두뇌 속에 존재하는 바로 그 빛인 것이다. 이와 같은 작품들을 통하여 浮刻된 추상적 표현은 만년의 색지화에서 더욱 원숙해진다.

마티스가 이차원적 형태와 삼차원적인 형태 사이에서 가꾸어 낸 근본적인 새로운 회화의 균형은 특히 그의 만년의 색종이 작업에서 현저하게 나타나고 있다. 그는 색종이 작업에서 구상적 창작 의욕을 발견했던 것이다.

34) 동아출판사(1989) "마티스" 「세계 백과사전(제11권)」, p.356.

35) 박기태 (1995) "마티스 후기 회화의 특성연구" 석사학위논문, 동아대학교 교육대학원, p.36.

36) 연필, 펜, 숯등으로 그린 그림

가위로 그리는 행위 자체는 색과 형을 만들어 내는 표현의 직접성과 단순화에 그 본래의 의미가 있다. 이 점에서 마티스의 「색종이(Les Gouaches Découpées)」는 입체주의의 「파피에 콜레(Papier Collé)」와는 동기와 방법을 달리하며, 초현실주의 「콜라주(Collage)³⁷⁾」의 유연성과도 성격을 달리 한다.³⁸⁾

인류애에 근거를 둔 마티스의 작품 활동은 그가 숨을 거두는 순간까지 계속되었다. 그의 최후의 작품은 카토 유치원에 있는 유년 반의 유희실을 위해서 기증한 글래스(Glass) 작품이었다. 이 색유리 작품은 수평으로 설치되었는데, 마치 색채의 미술을 보여주는 듯하다.

마티스는 풍경을 그릴 때 풍경의 정적인 요소들보다는 유동적이고 활력적인 요소들에 비중을 두고 있다. 그의 작품에는 세잔느의 작품과 같이 산의 정상, 또는 고호의 작품에 나타나는 평지는 거의 없다. 그 대신 생명력 있는 사물들을 선택하여 묘사하고 있다. 실제로 마티스의 전 시기를 통해서 식물의 형태에 관심이 고조되었음을 엿볼 수 있다. 마티스의 화면에는 동물이 존재하지 않으며 이러한 점에서 상징적인 의미의 다양한 동물들로 가득 찬 피카소의 그림과는 매우 대조적이다. 그의 식물에 대한 관심은 주로 아라베스크의 형태로 연출되고, 형태의 이미지들도 또한 식물적인 생성력으로 구성된 경우가 많다. 그리고 드로잉을 할 때 특히 누드의 경우에는 나뭇잎이나 가지에 사용한 것과 같은 아라베스크의 형태를 취하고 있음을 주시할 수 있다.³⁹⁾

마티스 회화의 중심 개념은 이른바 「La Vie」 즉 「生」이다. 마티스에 있어 「생」이란 감각의 질서와 같은 것이고, 그것이 정신의 형성에 직결되어 그림이 生生해지는 것이며, 그림이 생생하다는 것은 화가 자신의 감각과 정신이 생생함을 의미하는 것이라는 해석이다.⁴⁰⁾

37) 화면에 종이나 철사, 나뭇잎 따위를 붙이는 근대 미술 기법의 한가지.

38) 마티스는 먼저 종이 여러장을 단색의 과슈로 칠한 다음, 조각에서 직접 깎아 내는 작업을 연상하면서 원하는 형상을 잘라내어 그림의 표면에 풀칠을 하여 붙였다.

39) 김지원(1990) 「양리 마티스 회화의 공간 구조에 대한 연구 -1909~1917년을 중심으로-」 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원, p.19.

40) 이은주(1989) 「HENRI-MATISSE의 조형적 특성에 관한 고찰」 석사학위논문, 효성여자대학교 대학원, p.16.

그리고 그의 복잡한 화면의 경우이든, 단순한 색면의 경우이든, 이것은 인간을 휴식시킬 수 있는 커다란 즐거움에의 힘을 가졌다는 사실이 그의 회화 특성이다.

3. 앙리·마티스와 야수주의

20세기초의 미술은 반자연주의를 기조로 하는 혁신적 유파와 사조가 혼돈을 거듭 하면서 여러 가지 양상을 보이고 있지만 그 발단이 되는 것은 야수주의 운동이다.

야수주의란 명칭은 인상파란 명칭과 같이 새로운 경향에 대한 조소적인 의미로 사용된 비평적 언어로서, 1905년 인상주의에서 신인상주의까지 세련되고 체계화된 회화 언어의 해체 과정 중에 마티스, 마르케(Marquet), 뒤피(dufy), 블라밍크(Vlaminck), 드랭(Derain)등의 원색을 생생하게 전개시킨 강렬한 색채, 거칠고 굵은 필치, 대담하고 검은 선, 과장된 형태..... 이 모두가 종래 정돈이나 균형을 주로한 회화의 이념에 역행 되는 도전적 태도를 특징으로 하는 것으로, 주제는 왜곡되고 색채는 새로운 강렬함으로, 그 이전의 서술적인 기능에 관계없이 사용된⁴¹⁾ 작품들이 「살롱 도톤느(Salon d'Automne)」에 모습을 드러내면서 미술 평론가인 루이복셀르(Louis Vauxcelles)의 표현 「Fauves」에서 유래되었다.⁴²⁾

이 그룹을 야수파(Fauvists)라 이름 붙여졌다. 야수파의 그룹은 인상파나 나비파처럼 확실하게 결정된 그룹을 형성하고 있지는 않아 특정한 '주의'나 '주장'은 없지만 그들에게 공통적인 것은 모두 순수하고 찬란한 색에 깊은 관심을 갖고 있다는 점이었다.

1898년경부터 마티스를 중심으로 싹트기 시작한 야수주의는, 1903-1904년 준비기를 거쳐 1908년까지 전성기를 이뤘으며, 1905년부터 1908년까지의 그들의 작품을 보면 우선 원색의 대담한 사용을 강조하였다. 그림의 조형 요소는 「面」과 「輪郭線」,

41) 박지경(1996) “앙리마티스 회화의 조형적 특성에 관한 연구(HENRI MATISSE:1869~1954)”, 석사학위논문, 효성여자대학교 대학원, p10-11

42) 이영환(1966), 「서양 미술사」, 박영사, p.334.

「순수한 색채」였다. 원근화법과 깊이감은 「면」에 부수적인 것으로 되고 幻覺的인 공간은 「색채로 구성된 공간」으로 되었으며, 순수한 독립적 색채가 「사실적인 색채」를 대신하게 되었다. 즉 색채도 형태도 극도로 단순화시켜 튜우브에서 짜낸 그대로의 빛나는 색채의 예술에 도달했다.⁴³⁾

그러나 이러한 야수주의 그림은 1907년 「살롱 데 앙데팡당」에서의 전시회를 마지막으로 해서 야수파는 사라지게 된다. 그중 마티스, 마르케, 뒤피, 반 동젠 등은 비교적 야수의 성격을 계속 이끌어 나간 화가로서 1910년대 이후에 가서 각각 다른 세계를 구축하여 야수주의 기법을 버리게 되고, 개성에 따라 드랭은 중후한 풍경화로, 브라크는 큐비즘으로 나아갔으며, 블라밍크는 표현주의적 경향을 강하게 띠며 각자의 길로 나가게 된다. 브라크는 그가 야수주의 기법을 버린 것에 대해 “누구든 격렬한 상태를 영원히 지속할 수는 없다”라고 말하고 있다.

이렇듯 1910년경을 고비로 각기 개성에 따라 화풍에 변화가 있는 短命한 운동으로서의 야수주의는 이때에 자취를 감추었지만 끝까지 이 경향에 충실하며 지도자적 역할을 한 화가는 앙리·마티스였다.

“색채는 생각하고 꿈꾸고 상상되지 않으면 안된다.”고 한 모로의 가르침에서 강한 영향을 받아 야수파의 지도적 인물로 성장할 수 있도록 한 터전을 마련한 마티스는 1898년에 오직 창작 생활만을 위해 약 일년간 파리를 떠나 여행을 하는 동안 그의 예술 세계의 자연스런 기류를 조성하였고, 이후 순수한 색채가 구도상에 주는 극적인 표현력을 키웠다.

이 당시에 이룩한 기법에 대해서 조셉 에밀·뮐러(Joseph Emime Muller)는 그의 저서 「Fauvism」에서 “1898년 마티스는 코르시카에서 ‘회화의 해방’을 완성시킨 후 머지않아 마르케를 點描主義 실험에 가담시켰으며, 그 다음 수년간 망갱(Manguin)을 비롯한 여러 화가들이 여기에 참석했다. 이 시기를 ‘초기-야수주의’(Proto-Fauve)시대라고 부를 수 있다.”라고 표현하고 있다.⁴⁴⁾

이후 마티스는 1900년을 전후하여 그의 예술 활동의 기초를 다졌다. 그의 작품

43) 福島繁太郎(1977), 「근대 회화」 김창래 역, 제일문화사, p.53.

44) Joseph-Emime Muller (1967). "Fauvism" New York ; Praeger, p.20.

<남자 모델>(그림 5)에서는 이미 세잔느와 로댕의 교훈을 완전히 독자적인 그의 작품에 융합할 준비를 마친 그의 모습을 엿보게 한다.

1903년의 <다락방 화실>(그림 6)에서는 초기에 보여주었던 어두운 색조의 경향이 아직 남아 있기는 하나 그가 일생 동안 만들어낸 수많은 작품의 주제와 체제가 시험적으로 나타나 있듯이 그는 그 어느 경험도 변덕스러운 모험을 시도하지는 않았다.

이와 같이 1900년에서 1903년에 이르는 마티스 예술의 주류는 담백한 색채를 겨냥한 자기가 뛰어난 예술 분야에서 기교의 기초를 터득했다는 자기 증거였고, 이를 계기로 마티스는 원색을 한껏 강렬하게 사용하는 자세를 좀 더 너그럽이 받아들이는 방향으로 되돌아갔다.⁴⁵⁾

1904년과 1905년에는 아카데미한 배경을 모두 타개하고, 하잘 것 없는 주제를 가지고도 호기심을 일으킬 정도의 당당함과 거의 敍事詩다운 웅장함을 시도했다.

마티스는 이렇게 몇 단계의 실험을 통해 남프랑스 풍경의 투명한 빛과 밝은 색채의 영향을 받아 명암 대신에 밝은 색면으로 비실체적인 광선을 암시하는 그 자신의 양식을 확립하였다.

마티스의 색은 찬란하였지만 구도는 고도로 조직되어 있었다.

그 색들이 사실적인 것은 아니었지만 마티스는 강렬한 색을 사용했기 때문에 가장 큰 충격을 주었다.

그는 이점을 더욱 부각시키고 싶을 때면 다른 여러 색들을 사용하곤 하였고, 공간을 顯示하고 빛을 암시하기 위해 빛과 그림자를 사용하는 것보다는 오히려 색채를 사용했는데, 단순한 장식들을 위해서도 그렇게 했다. 이와 같은 색채를 본격적으로 사용한 작품이 <녹색 줄무늬의 초상>(그림 7)이다. 이 초상은 대조적으로 보이는 두 가지 요소가 공존하는데, 매우 강렬한 인상을 주면서 동시에 아주 조용하다. 각기 다른 색의 면들을 조합해 놓은 배경에는 선명한 초록색과 붉은 색을 사용하고 있으며 옷에도 이를 되풀이하여 쓰고 있다. 이들 반대되는 두 색은 깊이를 허용치 않은 눈부신 생동감을 주면서⁴⁶⁾ 완전히 포화된 색채가 교묘하게 균형을 잡고있는

45) John Jacobus, 「Matisse」, 홍동선 역(1991), (주)중앙일보사, p14-15.

46) 로즈메리 램버트, 「20세기 미술사」, 이석우 역(1989), 전계서, p.22.

이 초상화만큼 완전히 색채만으로 밑받침된 야수파 그림은 찾기 어렵다.⁴⁷⁾

1904년 마티스는 시냇을 만나 신인상파를 접하면서 그의 작품에 대한 이념을 수정하기 시작하였고, 파리로 돌아와서는 그의 중요 작품<사치·평온·쾌락>(그림 8)에서 시냇이나 크로스(Cross)와 같은 동료들이 확립시켜 놓은 과학적인 이론을 근거로 독창적인 필법을 체계화 시켜 보려고 시도를 하였다. 그 결과 이 작품이 갖는 엄격성과 풍부한 조화(Harmony)는 센세이션(Sensation)을 일으켰다.

루이·보셀은 이 점묘주의에의 시도를 논평하면서 그의 재능과 역할의 중요성을 인정하였다.

마티스는 전통적인 점묘화의 길을 걷지는 않았지만 그들의 이론을 자신의 것으로 동화시키는데 성공하였고, 마침내 색채로부터 자유를 얻어 현란한 색채를 마음껏 구사하게 되었다.

1905년-1907년 사이 마티스는 고흐, 고갱, 세잔느와 이국적인 문화 -일본, 이집트, 인도, 아프리카- 미술 등의 영향을 종합하였고 '색채를 관찰과 느낌, 그리고 경험에서 얻어진 직관적인 선택에 의해 화면 위에 배치한다.'는 색채 회화의 이론을 정립해 야수주의를 이룬다. 그리하여 1905년부터는 강렬한 원색조의 보색을 canvas에서 서로 대조적인 위치에 배열하거나 병치하였고, 또 단일 색깔만으로 화면을 구성하지 않고 윤곽선을 굵게 하여 대상물의 이미지보다 장식적인 선의 사용이 강조되는 이른바 장식적 색감과 장식적인 선의 조화 있는 양식으로 작품을 하였다.⁴⁸⁾

또한 마티스는 원색 시대를 맞이하면서 야수주의의 주된 기법인 색면에 의한 주제의 조화를 이룩했고, 회화의 단순화와 평면화를 통한 회화의 추상적 단계 극복을 위해 이미지를 강조했다.

이것은 이후 추상 회화의 근본이념이 되며, 자연의 세계에서 상상적이고 추상적인 세계로 기울어져 가고 있는 것을 보여주면서 장식적인 선과 평면적인 색감, 나비파의 아라베스크, 인체의 대담한 변형으로 종합적인 인물 구성을 보이고 있는

47) John Jacobus, 「Matisse」, 홍동선 역(1991), 전계서, p60.

48) 원미라(1988) "Henri Matisse의 '춤'주제와 그 변형물에 대한 연구", 전계서, p5-6.

1906년의 작품<삶의 기쁨>(그림 9)을 통해 마티스는 “자신의 회화의 목적은 기쁨을 주는 것”⁴⁹⁾이라고 주장 하고있다.

후일 “무엇이 야수주의를 탄생시켰는가?”라는 질문을 받은 마티스는 “직접적이고 개인적인 표현을 필요로 했기 때문”이라고 대답한다. 이시기에 마티스는 과거와 현재의 많은 기법들로 인해 혼란이 되어 ‘나는 무엇을 원하는가?’라고 자문하게 되었으며 이것이 야수주의의 지배적인 문제가 되었다.

따라서 마티스의 1905년 야수주의 그림에 나타난 특징인 혼합 기법은 1906년에 보다 발전하여 형태의 단순화, 색채의 자율성을 추구하게 된다.

그리고 야수주의에 대해 “야수주의는 나에게 있어서 방법의 시련이었다. 그 방법이란 파랑, 빨강, 녹색을 나란히 배치하여, 그것들을 표현적으로 또는 構築적으로 정리하는 것이다. 색채를 가장 빛나는 상태에서 簡潔하게 표현한다는 것은 처음부터 단순하고 쉬운 일이 아니다. 단일한 색은 아무리 그 가치를 인정하려 해도 곧 사라질 생명일 뿐이다.”⁵⁰⁾라고 말하고 있듯이 마티스는 ‘화면의 밝음, 풍요함’속에서 색깔이 생생함을 배웠고, ‘하나의 색깔’ 그것이야말로 화음이며 생명이라는,⁵¹⁾마티스의 개성적인 색채를 출현시켰다.

색채의 가장 중요한 역할은 그것이 무엇보다도 표현에 도움이 되어야 하며, 색은 자연을 묘사하기 위한 것이 아니라 감정을 표현하는 수단으로 사용되어야 한다.

그러나 마티스의 작품 세계를 통해 볼 때 이러한 야수주의 시기를 일시적이고 과도기적인 현상으로 보며 정작 마티스가 생애의 끝까지 추구하고자 한 예술 세계는 야수주의 시대 이후부터 시작되는 것이라 말할 수 있다.

49) H.W.Janson, 「History of Art」, 김윤수 외 역(1978), 삼성출판사, p.612.

50) Werner Haftmann(1976), 「Painting in the Twentieth Century」, New York :Praeger, p.76.

51) 이은주(1989) “HENRI-MATISSE의 조형적 특성에 관한 고찰” 전게서, p.10.

Ⅲ. 앙리·마티스 회화의 분석

회화에서의 색채의 의미는 다른 무엇을 위한 보조적인 가치가 아니라, 여러 가지 색채가 동시적인 대비로 구성되어 조직적으로 해석되는 수단이다.

마티스의 주된 관심사는 색채 였으며, 그는 색은 색 자체의 표현으로서 사용되는 것이 아니라 개인적 표현의 수단으로서 사용되어야 한다고 말한다. 이러한 의미에서 드로잉이 정신의 영역이라면 색은 감각의 영역이라고 말할 수 있겠다.

마티스 독특한 표현인 색채에 대한 근원은 중세의 장식적이고 주관적인 색채에서 시작하여, 강렬하고 화려한 색채를 교묘한 조화에 의한 구사력과 보색대비, 경쾌한 붓 놀림에 의한 생생함을 지니고 있다. 뿐만 아니라 가장 적은 색채로 화려하고 풍부한 색채 구성을 하여 서로 상반된 성격과 색을 통합시켜 실제 세계를 자신의 독특한 조형적인 언어로 표현하고 있다. 이러한 면에서 그의 회화는 자아의 확립과 개성의 주장에 기초하여 회화의 자율성을 획득하였으며 사물 형태의 단순화, 조형적인 평면화, 완전한 표현으로서의 장식성 그리고 추상성에 이르기까지 색채 자체의 기품을 살리고 독립적인 가치로 보아 그의 색채가 새로운 색채 해방을 완성 시켰다는 사실을 알 수 있겠다.

1. 색채의 자율성

마티스는 순수성 확립과 개성적인 표현으로 자신만의 독자적인 색채의 자율성⁵²⁾을 이룩한 20세기의 위대한 색채 화가의 한 사람으로 알려져 있다.

이러한 마티스 색채의 자율성은 1890년에서부터 1910년 야수주의가 퇴색하는 시기에 모두 나타났다고 볼 수 있으며, 1910년 이후부터는 이러한 그의 색채들이

52) 색채가 화면 내에서 다른 어떤 조형 요소의 도움 없이, 색채 그 자체로서 모든 것을 표현 할 수 있다는것.

보다 세련되고 원숙한 경지로 완성되어 가는 단계를 보여준다고 할 수 있겠다.

고전주의적인 색채의 경향을 나타냈던 마티스 초기 그림들은 진실함과 동시에 정신적인 분위기를 창조해 내는 기술, 정성 들여 그린 미묘한 描寫法등으로 훌륭한 아카데미 풍의 그림을 이루었으나, 1896년 로댕과 모네의 친구인 존 러셀(John Russel), 에밀· 웨리(Emile Wéry)등의 화가들을 통하여⁵³⁾ 인상주의 영향을 받기 시작한다. 그리고 마티스는 베네치아, 탕지르, 니스등을 여행하는 동안 자연 광선에서 느낀 강렬한 빛에서 감동을 받기 시작하면서⁵⁴⁾ 그의 예술 세계의 자연스러운 기류가 조성되어 그의 그림에서 색채가 밝아지기 시작하였으며 새로운 색채의 세계가 열리게 되는 계기가 되어진다. <레몬과 오란다 술병>에서의 화면 중앙에 빛을 집중시킨 강한 콘트라스트(contrast)의 색채 처리는, 벌써 인상주의 영향을 받기 시작한 마티스의 빛으로의 경사를 암시하고 있다.

이 시기의 대표적인 그림인 <저녁 식탁>(그림 10)의 색채는 아직까지 인상주의적 밝은 빛은 아니지만, 광선의 효과에 의한 전체적인 분위기는 인상주의의 일면을 나타내고 있으며, 분할된 색조들이 서로 보색의 역할을 함으로써 서로 다른 근원에서 오는 듯한 빛에 의해서 색채는 발랄하고 현란하게 퍼져 나가는 효과를 내고 있다.⁵⁵⁾

1898년 시냇의 영향이라고 추측⁵⁶⁾할 수 있는 마티스의 <화실의 나체>에서 이제까지의 인상주의적 색채가 아닌, 신인상주의적인 순색의 점묘로 된 색채의 출현을 보여준 후, 마티스는 “인상주의와 신인상주의는 너무 알팍하고 피상적이며 변덕

-
- 53) 마티스는 친구인 풍경화가 에밀·베리의 권유로 벨일랑메르(Belle Ile-en-mer)를 찾아가 로댕(Auguste Rodin 1840-1917)과 모네의 친구인 존 러셀등을 알게 되었고, 존 러셀은 인상파적인 터치로 색조 있는 명암을 드리운 해변의 풍경이나 산수화를 잘 그렸고 후에 고희의 회화 두 점을 마티스에게 선물하였다.
- 54) 빛에 의해 이루어지는 미묘한 변화로 표현되어 진다는 사실의 깨달음이었으므로, 그의 작품 속에 나타나는 빛은 색채 자체를 보다 강조하여 주었다.
- 55) 피사로(Camille Pissarro:1830-1903)는 흰색으로는 빛의 효과를 충분히 낼 수 없다고 조인을 한다. 피사로:존 러셀의 도움으로 알게된 인상파의 중심인물로, 그의 작품은 인상파 특유의 기법을 바탕으로 순수하면서 견실성을 보여 모네와 시슬레보다 한층 구성적인 면에 특색을 보였으나, 50년대 중반 경에는 한때 G.슬러의 점묘법에 끌려 밝고 섬세한 규칙적인 필법에 의한 작품도 남기고 있다.
- 56) 이 당시 마티스는 블랑쉬지(La Revue Blanche)에 게재되고 있었던 시냇의 글 “들라크로아에서 신인상주의까지”를 읽고 있던 중이었으므로 시냇의 영향은 거의 확실하다고 말할 수 있다.

스러운 것”⁵⁷⁾이라고 생각하여 새로운 원칙을 찾기 위해 세잔느에게로 시선을 돌리기 시작하였다.

그후 1900년 마티스의 <남자 모델>에서는 캔버스에 조각을 해놓은 듯, 인물은 따뜻한 색과 배경이 차가운 색의 대비와 청색, 녹색과 황토색의 붓 자국은 조각을 연상시킬 뿐만 아니라 인상주의적인 눈으로 보이는 빛에 의한 색채만이 아닌, 자연을 바라보면서도 화가가 느끼는 색채를 원한다는 것을 알 수 있다. 이러한 것들은 感覺과 理性을 종합한 인식의 근원을 잡으려한 세잔느의 영향을 받았다고 할 수 있겠다.

그러나 <자화상>(그림 11)은 같은 해에 그렸음에도 불구하고 색채가 훨씬 밝고, 명암도 세심하게 배려되어 있을 뿐만 아니라 화면은 훨씬 더 단순하고 명쾌한 구성으로 이루어져 있다. 이와같은 사실로 보아 <자화상>은 초기-야수주의의 성격을 띠고 있다 할 수 있겠다.

마티스는 1901년부터 「살롱 데 앙데팡당」 전을 중심으로 신인상주의자들의 모임에 참석하고 있었고, 1904년에는 시냇과 사귀게 되면서 그의 색은 다시 밝아지고 중간색을 배제한 신인상주의의 밝은 원색을 사용하게 된다.

1904년 그의 중요 작품인 <사치·평온·쾌락>에서는 이미 시도하였던 신인상주의의 붓 터치를 사용하고 있다. 그러나 쇠라의 순수하고 계산적인 점묘주의 방법보다는 좀 더 넓게 칠해지는 시냇이나 크로스의 모자이크식의 작은 직사각형 모양의 색점들을 사용했고 색채는 중간색을 배제한 원색을 쓰고 있다.

이 작품은 마티스를 자기 해방의 절정에 이르게 했으며, 다른 화가들의 영향을 벗어나 개성적인 그림을 그리게 하는 전환점 역할을 했다.

1905년 마티스는 보다 직접적이고 표현적인 것을 나타내고, 광선과 색채의 부드럽고 순수한 즐거움을 재현하기 위하여 새로운 방법을 모색하기 시작하였다. 마티스와 앙드레 드랭은 작은 항구도시 폴리우르에서 공동 작업을 하면서, 마티스는 다음과 같은 글을 남기고 있다. “우리는 아이들처럼 자연을 마주하고 앉았고 우리의

57) M.E. Chevreul(1839), 「The Principles of Harmony and Contrasts of Color and Their Applications to the Arts」, New York: Reinhold Publishing Corp(1967), p.45.

기질이 명령하는 대로 그렸다. (.....) 나는 느끼는 대로 그렸고, 색채만 가지고 그렸다”⁵⁸⁾

이 해 가을 「살롱 도톤느」전에 출품한 작품들은 거칠게 그려진 형태들과 제멋대로 사용된 색채가 매우 충격적인 것으로 관객들에게서 야수 같다는 비난을 받았고, 이 야수파들의 자의적인 색채의 사용은 對象의 외관보다 대상의 본질을 추구하면서 대담한 스타일로 발전되었다.

야수주의의 궁극적인 추구가 색채에 있었고, 그 표현력을 강조함으로써 색채 자체는 음악과 같은 추상성에 도달한다. 다시 말해서 색채가 명확한 윤곽선에 의해 규정된 형태의 내부를 채워 주는 이차원적인 것이 아니라, 화면 자체를 구성하는 주체로 되어지는 것이다.

인상주의자들의 빛나고 즐거운 순진한 세계가 야수주의 시대에 와서 마티스에 의해 좀 더 격렬하고 역동적이 되었으며, 기법적으로는 더욱 자기 인식적인 방향으로 변하면서,⁵⁹⁾ 당시의 모든 사람들을 깜짝 놀라게 했던 마티스의 ‘色彩 解放’이 실현되어 나타난 것을 볼 수 있다.⁶⁰⁾

이러한 자연적인 색으로부터의 해방은 상징주의에서 유래된 것으로, 색은 자연을 묘사하기 위한 것이 아니라 감정을 표현하는 수단으로 사용한 것이라는 사실을 알려준다.⁶¹⁾

마티스의 <모자 쓴 여인>(그림 12)은 노란 색 뿔과 에메랄드빛 그림자, 빨간 머리와 파란 모자 등으로 현란하고, 비상식적인 색채를 사용하여 그렸지만, 이 작품에서는 색채의 완전한 자율과 색채 그 자체의 아름다움을 주장하고 있다.

마티스의 야수주의에 나타난 특징은 19세기말의 주요한 기법⁶²⁾들을 한 화면에

58) 오병욱(1994), 「서양 미술의 이해」, 일지사, P.250.

59) John Elderfield (1976), The “Wild Beasts” Fauvism and Its Affinities, New York: The Museum of Modern Art. p.87.

60) 인상주의의 타율적인 색채가 아닌, 강렬한 원색을 사용하여 감성의 해방과 자아의 고양을 이룩하고, 이를 위하여 색채 자체의 표현력을 강조, 형태를 단순화하여 전통적인 회화 개념에서 본능적인 주관에 바탕을 둔 것이다.

61) 이화익(1983) “마티스 그림에 나타난 색채의 자율성:1890-1910”, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, p.31.

62) 고희의 자발적인 표현, 고갱의 이차원적 평면 회화와 장식성, 세잔느의 조형이론, 쇠라와 시냐크의 원색 사용등.

동시에 사용하는 混塗 技法이다. <열린 창문>(그림 13)은 마티스가 가장 좋아했던 그림 중의 하나로, 기법은 일관성 없이 창밖은 인상주의나 신인상주의의 분할된 터치로, 창안은 넓고 평평한 색조로 이루어져 있어서 기법의 차이점을 보여준다.

이러한 기법은 1906년에는 보다 발전하여 평면적인 색으로 바뀌게 되며 대담한 단순화로써 자유로운 표현을 얻는다.⁶³⁾

야수주의의 이와 같은 다양한 기법은 20세기초의 새로운 예술 해방에 대한 분명한 제시로써 세계 각국에서 크게 영향받게 되는 것이다.

이렇듯 야수주의 시기에 마티스 독자적인 색채의 세계가 형성되어 화면 내에서의 색채의 자율성에 기초를 둔 회화 세계가 펼쳐지기 시작했고, 마티스는 야수주의의 강렬함과 자율성을 일생 동안 추구하면서 그것을 완성시켜 나아갔다.

그후 1907년 세잔느 기법의 재발견을 기점으로 야수주의 시대는 사실상 종말을 고하게 되고, 야수주의 화가들은 각자 자신의 길로 나가게 되며, 이에 따라 마티스는 장식적이고 단순화되어 가는 새로운 색채의 길로 접어들게 된다.

마티스가 일생 동안 추구한 색채의 자율성은 야수주의 이후 더욱 순수하게 승화되어 색채 해방을 완성시켰다. 이러한 해방의 과정은 돌발적인 啓示의 결과가 아니라 느리고도 점진적으로 이루어졌다고 할 수 있겠다.



2. 형태의 단순화

전통적인 기법으로 대가들이 고전 작품을 모사하였던 마티스의 초기 회화는 “그림을 단순화해야 한다.”⁶⁴⁾는 모로의 영향으로 사실적 모사보다는 대상물을 단순화시키면서 억지로 미화시키지 않는 개성적인 표현으로 나가기 시작하였고, 새로운 원칙을 찾기 위해 세잔느의 작품을 접하면서 세잔느의 신선한 색채, 대담한 구도의 변형등 회화 구성의 새로운 질서를 배웠다.

63) 이화익(1983) “마티스 그림에 나타난 색채의 자율성:1890-1910”, 전계서, p.31.

64) Werner Haftmann(1976), 『Painting in the Twentieth Century』, *op.cit.*, p.72.

1898년부터 1904년 이 시기에는 시냐과 세잔느의 색채의 영향을 많이 받는 시기로서 점묘로 된 색채의 출현을 보여주고 있을 뿐만 아니라 세잔느의 영향을 보이는 인물의 구축적인 면을 보여 주고 있다.⁶⁵⁾ 1900년의 작품 <남자 모델>은 세잔느의 영향이 강하게 느껴지는 작품으로 계산적이고 관념적이며 또한 고전적으로 억제된 경향을 띠고 있다.

1899년 마티스가 세잔느의 <세 명의 목욕하는 여인들>(그림 14)을 매입한 후, 오랫동안 곁에 두고 소중하게 여겼다는 사실과 “세잔느는 우리들 모두의 스승이다”⁶⁶⁾라고 한 그의 말은 관목할만 하다.

그후 기법 면에서는 신인상주의의 가장 순수하고 밝은 색을 사용했다. 감정적인 주제는 나비파와 상징주의 또는 문학에서도 많은 영향을 받기 시작한 야수파시기에 와서 원근법적인 깊이가 없어지고, 일상적인 형태나 색채는 찾아보기 어려운 강한 원색과 화면의 均質, 그리고 데포르메(Déformer)⁶⁷⁾된 형태가 강조되었다.

그러나 야수주의 그림이 과도한 성격을 띤 것이라고 볼 때 극히 짧은 기간이지만 혁신에 불태웠던 야수파들은 보다 이성적이고 지속적인 美를 추구하기 위해 세잔느의 재발견을 하게 되었다. 특히 야수주의 화가들중 마티스는 세잔느에게 심취되면서부터 회화에 필요하지 않은 것은 “해로운 것”이라는 신념 아래 장식적이고 단순화되어 가는 새로운 색채의 길로 접어드는데 이러한 요소들의 영향은 페르시아를 비롯한 중, 근동지방의 예술이나 일본, 중국 등의 동양 세계에서 찾을 수 있는 것이다.

마티스 회화의 형태 단순화 과정은 야수주의 시기가 끝날 무렵부터 말년에 이르기까지 중요한 특징으로 나타나고있다.

‘생략의 천재’라고 불리는 그의 그림 속에는 불필요한 세부를 삭제하고 가능한 모든 것이 생략되어있으며 불륨이나 명암의 표현에 사로잡히지 않는 형태의 단순화는 색면을 명쾌하고 단순한 수단에 의한 표현을 향해 나간다.

65) 1899년 마티스가 세잔느의 <세 명의 목욕하는 여인들>을 매입한 후, 오랫동안 곁에 두고 소중하게 여겼다는 사실과 “세잔느는 우리들 모두의 스승이다”라고 한 그의 말은 관목할만 하다.

66) 高階秀彌, “世界の名畫15, マリス”, 東京, 中央公論社(1974), p.117.

67) 자연 묘사에 있어 의식적으로 확대하거나 변형시켜 묘사하는 근대미술의 한 표현법.

이와 같이 색에 관한 모든 것을 극복한 마티스는 다음과 같이 말하고 있다.

“나는 자연스럽게 거기 놓여진 공간과 대상을 이 세상에서 가장 단순한 사물을 面前에 대하듯이 표현한다. 그러므로 내 그림 속에서 표현된 통일성을 설명한다고 하는 것은 제아무리 그것이 복잡하다 하더라도 나에게 그다지 어렵지 않다. 왜냐 하면 그것이 나에게 자연스럽게 다가오므로 나는 단지 나의 정서를 표현하는 것에 대해서만 생각한다.”⁶⁸⁾

“우리들은 구상과 조형의 단순화를 통해 온화감을 갖게 된다. 전체적인 효과가 우리들의 유일한 理想이다. 이는 가장 단순한 수단에 의해 이루어진다.”⁶⁹⁾

마티스는 색에 있어서 중요한 것은 양이 아니라 선택과 조직화라고 말하면서 “음악에서 7가지 음조로 모든 것을 구성하는 것처럼 그림에서도 소수의 색으로 모든 조화를 이룰 수 있다.”⁷⁰⁾고 주장하였다.⁷¹⁾

이러한 예는 특히 <춤>과 <음악>(그림 15)에서 볼 수 있는데, 극도로 단순화된 푸른 하늘과 언덕의 초록으로 색면 대비를 이룬 배경 속에 다섯 명의 춤추는 댄서들이 손을 마주잡은 형태는, 생명적인 무한을 갈망하는 무늬로서 화면에는 유동하는 활기로 차 있다. 그것들은 어떤 생명적 통일의 리듬을 시각화하고 있을 뿐만 아니라, 색채는 더욱 강해지고 음영을 무시한 과량, 주황, 녹색의 색조 대비는 가장 단순한 방법으로 직접적인 표현을 하고 있다.

색채는 색채 자체로서 선이나 형태 등의 조형 요소를 대신하고 있으며, 강렬한 색채의 대비를 통하여 명암, 빛, 형태, 원근법 등을 나타내고 단순화한 소수의 색으로 작품 안에서 완벽한 조화를 이루었다. 그리고 색면을 사용한 장식적이고 단순화된 경향을 나타내고 있다.

이러한 마티스의 색채와 형태의 단순화는 자칫하면 단조로움과 딱딱함으로 흐르기 쉽지만, 마티스는 여기에 생명적 통일의 리듬을 주어 이와 같은 우려를

68) Lionell. Venturi, 「회화론」, 조선미 역(1984), 형설출판사, p.249.

69) Werner Haftmann(1976), 「Painting in the Twentieth Century」, *op.cit.*, p.69.

70) Jack D.Flam(1973), 「Matisse Art」, London Phaidon, p.116.

71) 마티스는 색채 사용에 기본 방침을 세워 적은 수의 가장 순수한 색조에 제한하여 사용하였고, 색채는 순수한 색채로 승화됨으로써 현실적인 세계를 떠나 조형의 자율적 세계에 들어서고 있다.

극복하고 있으며,⁷²⁾ 이러한 단순화된 형과 색의 표현은 순수를 표현하고자 한 것으로 그의 의지를 나타내고 있는 것이다.

마티스는 색채를 강조하고 형태를 단순화시킴으로써 추상적 회화로 발전하는 계기가 이루어졌다. 1916년에 제작한 <모로코 사람들>(그림 16)과 <피아노 수업>(그림 17)은 추상적 회화 작품으로 대표적인 것으로, 마티스의 단순화에의 의지는 그의 인물화, 정물화, 조각 작품 그리고 말년의 종이오려붙이기 작업(papiers découpés)에까지 그의 기본적인 제작 태도로 나타나고 있다.

특히 종이오려붙이기는 단순화의 의미를 단적으로 나타내주고 있다. 종이 위에 데생(dessin)을 하여 형태를 만들고 그 형태 속에 색을 칠함으로써 작품을 완성시키는 복잡한 과정을 떠나서 이미 과슈로 색깔이 칠해진 종이 위에서 윤곽을 직접 가위로 오리기 작업을 하여 형태를 결정 짓고 있다. 이는 형태의 단순화뿐만 아니라 과정의 단순화로써, 마티스의 자유로운 직관에 의한 색채 표현이라고 할 수 있겠다.

1950년에서 1954년에 이르는 그의 단조로운 후기 색종이 작품은 그의 예술 세계에 국한된 것이 아니라 전 예술 세계에 새로운 장을 열어 준다.

이러한 구성 작품중 사실상 마티스의 위대한 마지막 회화라 할 수 있고, 오랜 세월이 걸쳐 발전되고 반복된 수많은 주제들을 철저히 간추리고 서로 엮어 짜면서 일종의 고별사를 하고 있는 내용의 <임금의 슬픔>(그림 18)은 파랑, 초록, 심홍과 노랑을 생생하고도 능란하게 융합하고 대비시킴으로써, 마티스는 피할 수 없는, 나가서는 경쟁적인 수많은 요소들을 한꺼번에 그의 예술에 끌어들인다.

“나는 색채 자체 속에서 데생을 한다. 그래서 색채는 움직일 수 없는 결정적인 절도를 갖는다. 색종이의 단순화는 결국 선과 색이라는 두 가지 수단의 결합 속에서 정확성을 보증해 준다. 이것은 출발이 아니라 도달이다.”⁷³⁾ 라고 서술하였고, 가위가 직접 색과 형을 만들어 내는 표현의 직접성과 단순화에 본래의 특징을 지니게 되었다.⁷⁴⁾

72) 이화익(1983) “마티스 그림에 나타난 색채의 자율성:1890-1910”, 전제서, p.54.

73) 임영방(1982), 「서양 미술 전집 17권」, 한국일보사, p.132.

74) 박기태 (1995) “마티스 후기 회화의 특성 연구”, 전제서, p.23.

무한정 계속될 마티스 예술의 가능성과 그의 생애를 넘어 나갈 후기 예술의 방향을 가리키는 개성이 뚜렷한 작품 <달팽이>(그림 19)는 완전한 색채의 調和를 보여서 색채가 모두 다른 네모꼴로 완만한 螺線形을 구성하고 있다. 이러한 운동감은 달팽이 껍데기를 연상시키며, 그 운동은 영원한 반복을 상징하고 있다. 뿐만 아니라 색채의 처리에 있어서도 통상 노란 색은 앞으로 진출하는 것 같고 초록색은 뒤로 후퇴하는 것 같지만 때로는 노란 색 위에 초록색을 겹쳐있는 듯한 교묘함을 보여 주고 있다.

이렇듯 마티스의 형태의 단순화는 창조 행위 자체의 본질을 규명해 보려는 자아의식에서 비롯된 것이며 이는 순수성에 도달하려는 그의 의지를 보여주는 것이라 할 수 있겠다.

여기서 이야기하는 순수란, 내면적으로 정신의 純一이요 외면적으로는 조형 요소인 색채와 형태의 순일을 말한다. 마티스의 작품에서 보여지는 형태의 簡潔함이나 원색의 清明함, 마티엘(matière) 없는 화면 처리는⁷⁵⁾ 다양한 현대 미술에 있어 보다 본질적인 의미에 가까이 접근한 것으로 평가되어야 할 것이다.



3. 색채의 평면성과 장식성

마티스 특유의 평면성은 고전적 화면에서 점차 자연색과 명암에 의한 형태 묘사를 벗어나 회화를 단순한 색채의 평면으로 환원시키면서 “평면적일수록 더욱 더 예술적이다.(Plus C'est plat C'est de l'art)”란 생각이 그의 모토(motto)가 되고, 이후 그의 그림은 “평면적인 색(La couleur à l'aplat)”으로 바뀌기 시작한다.

이러한 경향은 1902년의 작품<오후의 노트르담 성당>(그림 20)에 잘 나타나고 있는데, 청색조로 안정감을 주면서, 화면은 색의 변화로 원근감을 나타내어 깊이를 주고 있다. 뿐만 아니라 인상주의 요소를 내포하고 있음을 볼 수 있겠으나, 붓의

75) 형식적인 외면보다 내면적인 회화 정신을 집약시켜 표현한 것.

터치(touch)는 평면으로 바뀌었고, 인상주의 화가들과는 달리 색채 그 자체로서 회화를 구축하려는 그의 의도를 잘 나타내고 있다.

마티스의 이러한 평면화 시도는 일반적으로 1906년부터 니스 시기 이전인 1917년까지에 나타나고 있다. 마티스의 그림이 대담한 윤곽선을 사용하여 평면적인 색으로 변화하게 되는 것은, 일본 판화와 동방 예술에 나타난 평평한 색면 처리에 영향을 받았기 때문으로 보인다.

또한 마티스의 평면적인 색은 광선을 산출해내는 색채이며 완강하고 긴장된 면의 평면성을 강조한다. 이러한 색채들은 빈 화면에 각각 분산되어 있을 경우에도 가장 활기차고 눈부신 광선을 만들어 낸다. 이에 대해 마티스는 “색면에 의한 구성을 해야 한다. 주제는 중요하게 생각하지 말고 색채의 강렬함을 추구하라. 광선 아래에서 생기는 비슷한 색조의 分散에 대응하라. 빛은 抑壓되지 않으며, 강렬한 색면의 조화에 의해 표현되는 것이다.”⁷⁶⁾라고 말하고 있다.

1939년의 <루마니아 풍의 블라우스>(그림 21)는 압도적인 단순 명쾌를 주입하고 통일감 있는 장식적 평면성을 강조하고 있는 그림이다. 이 그림은 구도에 있어서 비스듬히 기울인 여인의 몸매의 선은 오른쪽 위쪽으로 솟아오른 어깨의 등근 선과 바로 세운 얼굴에 의해 도리어 중량감과 안정감을 더하는 구조로 되어 있고, 형태에서는 가슴과 팔이 극도로 단순 변형되어 있으면서도 화려함을 더하고 있다.⁷⁷⁾

또한 <검은 배경의 독서하는 여인>(그림 22)에서의 사물의 형은 호화로우움을 낳기 위하여 화면은 대담하게 평면화 되어 나타나고, 그들이 가지고 있는 立體性은 박탈당하고 있다.

이러한 평면적인 화면의 효과는 그의 만년의 색종이 작업에서 현저하게 나타나고 있음을 볼 수 있다.

이처럼 화면을 평면적인 것으로 이끌다 보니 예술이 조형적인 언어가 강조되고 그것에 집중된 조형 원리의 논리가 개발되기 시작하였다.

76) E.Tériade, 「Visite à Henri Matisse」 L'Intransigeant, 14 and 22 January 1929를 Flam, Jack D.(1978), 「Matisse on Art」 New York: Dutton, p.58.에서 재인용.

77) 금성출판사(1977), “무오/보나르/마티스” 「현대 세계미술대전집(제6권)」, p.295.

따라서 색채, 면, 공간이 강조되고 화면의 구성을 위하여 오리는 것과 붙이는 개념으로서의 예술이 발전되는데, 이것은 종이 작업과 같은 콜라주 기법으로 그의 평면 회화를 합리적으로 전개하였다.

이러한 색종이 작업은 더욱 평면적⁷⁸⁾인 것이 되었는데 그런 것이 또한 장식성과 연관 가짐을 발견할 수 있을 것이다. 색종이를 배열하는 과정에서 배치하다가도 필요에 따라 생략하거나 추가하거나 혹은 겹치거나 하는 등 일련의 작업 과정이 형상을 배치한다는 점에서 조화를 위한 장식적인 요소를 강하게 이끌 수 있었다.⁷⁹⁾

또한 그는 평면에서 깊이와 고요함과 움직임의 구하고 있다.

이러한 결과로 15세기 르네상스 조형 공간의 상징이었던 선원근법에 의한 제작 태도로부터, 색채와 빛을 우위로 하여 감성적, 직관적인 회화가 형성되었고, 인상주의에 이르러 시각적 감성으로 자연을 색채로 환원하는 과정을 거쳐 마티스에 이르러서는 추상화의 가능성과 그 실현에 있어 표현적 특성에 의한 평면화가 확실해진 것이라 볼 수 있다.

그러므로 화면을 꾸민다는 점에서는 이러한 평면적인 화면 구성이 장식성에 효과적으로 적용될 수 있는 것이다.

마티스 회화에 있어서 “표현은 장식의 일종이며 장식과 같은 것”이라고 생각하는 색채의 장식성⁸⁰⁾은 모로의 장식적인 그림과 고갱의 장식적인 요소와 고흐의 자발적인 표현에서 상당히 감동을 받아 야수주의 그림으로부터 나타나기 시작하여, 세잔주의나 입체주의와는 상반된 또 하나의 특성을 이룬다. 또한 작품 <사치 I> (그림 23)에서는 인물이 주변의 배경과 보다 밀착된 조화를 이루고 있으며, 1907년 실물 크기의 대작으로 출품된 <푸른 나체>(그림 24)는 인물의 왜곡된 모습은 추하며 聖像 파괴의 그림이라는 대중의 평을 들었지만, 평면적으로 그린 아라베스크

78) 마티스의 색종이 작품에서는 조각과 같은 딱딱한 느낌이 나타나는데, 이는 그가 회화에서 조각과 並行하여 작업하였기에 조각이 주는 직감 효과가 그의 작업의 전반에 나타나고 있다. 마티스는 그의 작업에서 평면화를 추구하였지만 실제로는 화면에 옮기기 전에 입체적인 조각의 환형으로 사물을 파악하면서 부분적으로는 평면으로 묘사하고 있는데, 인물이나 약간의 소재에 대해서는 입체적인 양감 효과를 구축한 점을 발견할 수 있다.

79) 석장호(1996) “마티스 회화에 있어서 장식적 특성에 관한 연구” 석사학위논문, 부산대학교 교육대학원, p.31-p.32.

80) 장식적이란 말은 매우 중요한 특성을 띠며 완벽하게 장식적인 그림은 완전히 표현된 그림을 의미한다.

(arabesque)⁸¹⁾ 선의 장식적인 기법으로 나아가는 개성적인 그림으로 마티스 회화의 목적인 균형과 순수와 평정 상태를 이룩하고 있다는 것을 나타내고 있다.

이러한 장식적인 경향은 1910년의 <음악>과 <춤>에서 극치를 이룬다.

<춤>은 <삶의 기쁨>⁸²⁾의 화면 배경에서 격렬하게 춤추는 무희들이 화면 가득히 확대되면서 인물 수를 5명으로 축소시켜 더욱 격정적인 자세로 언덕 위에서 춤추는 장면을 단순화한 색감과 선, 형태로 무희들의 율동감을 강조한 대형 벽면 장식화이다. 이 그림은 당시 회화와 장식의 혼합이 불가능한 것이라고 생각했던 비평가들로부터 혹평을 받았음에도 불구하고⁸³⁾ 새로운 시도로서의 마티스 예술의 면모를 보여주고 있다.

그래서 마침내 미술이라고 부르는 개념은 마티스가 장식이라고 불렀던 것과 같은 의미로, 미술가의 작품은 私的이고 내적인 경험보다는 公的이며 사회적인 것을 표현하게 되며, 그 목적은 행복한 감정과 창조를 공간에서 인간이 어떤 특정된 것에 의해 생각하지 않고 주위 환경과 조화감을 느끼게 하고 있다.⁸⁴⁾

또 한편 마티스의 장식적인 경향은 1906년 마티스가 북아프리카의 비스크라(Biskra)를 여행했을 때 사왔다는 생명적이며 현란한 아라베스크 무늬⁸⁵⁾의 옷감에서도 영향을 받았음을 찾을 수 있다.

마티스의 호사한 장식적인 취미를 가장 잘 나타낸다고 볼 수 있는 <붉은 색의 조화>(그림 25)는 야수주의와 이젤 그림의 전통적인 형태를 떠나, 양탄자와 같은

81) 유년기와 청년기는 한 인간의 성격 형성에 매우 중요한 시기이다. 마티스는 평생 동안 환경에 민감하였는데, 마티스가 태어난 카토는 고아한 멋을 더욱더 돋보이게 하는 곳이지만 더욱 인상적인 것은 카토를 통과하여 프랑스 전역으로 뻗어 나가는 여러 갈래의 길이었다. 그 중에서도 북상하는 길은 곧장 북으로 뻗어 나아가다가, 고원 지대를 감고 돌아 전면 예기치 않은 곳에서 방향을 바꾸어 광야와 거센바람이 지나는 평야를 휘감고 나아간다. 이러한 길은 마티스의 잘 알려진 아라베스크의 선을 연상케 한다.

82) 마티스가 <삶의 기쁨>을 평면적으로 칠한 이유는 평면으로 모든 색의 조화를 이루려고 했기 때문이다. 즉 그는 인상주의나 신인상주의의 분할된 빛의 터치들, 단순하고 솔직한 안정된 표면으로 인한 직접적인 조화로 대치하고자 한 것으로, 마티스의 이러한 평면은 인상주의의 유순하고 부드러운 표면과는 다른, 딱딱한 인상을 주는 빛을 분사하는 색면이다.

83) John Elderfield(1976), 「The Wild Beasts Fauvism and its Affinities」, *op.cit.*, p.58.

84) Art in America, 1976. July-August, p.57.

85) 아라비아 풍의 무늬를 말하는 것으로 문자, 식물, 기하학적인 모티프가 어울려서 교차된 곡선 가운데에 융합되어 가는 극히 환상적인 무늬이다.

벽을 장식하는 그림으로 마티스의 화풍에 나타나는 아라베스크의 문양은 붓에 의한 線描와 칠저한 질서에 의해서 독특한 경지의 격조를 지니는 호화스러우면서도 조용함을 연상하는 장식적으로 변화한다. 이러한 것들은 1919년에서 1920년대 말경까지 왕성하게 제작된 나무 連作, 즉 오달리스크에서 장식성이 잘 반영되고 있음을 알 수 있다.

마티스가 즐겨 그린 나무와 오달리스크의 테마는 마티스가 추구한 안락 의자의 편안함을 말하며 그것은 한마디로 부드럽고 우아하면서 더욱 밝은 색의 신선감을 주는 것이기도 하다. 선은 더욱 유동적이 되고, 인물의 빛의 묘사는 표면의 통일성을 깨뜨리지 않는 한에서 효과적으로 나타내며 또 장식적으로 어울리게 하기 위한 온갖 소도구가 여기에 동원되곤 하였다.⁸⁶⁾ 풍부한 색채의 장식적인 동기와 꽃이 있는 식물이라든가, 큰 디자인이 있는 칸막이, 융단, 디자인 공예품, 사치품들을 함께 조화시킴으로써, 전체적으로 복잡한 바탕과 간결한 인물의 빛의 세계를 창조하여 드러나는 우아한 아름다움 등은 거의 紀念碑적인 장식성에 도달하고 있다고 할 수 있겠다.

마티스의 작품들에서는 장식적 효과에 의해 이국적 정서의 느낌을 발휘하게 하고, 절제와 참신함을 불어넣음으로써 호화스러운 장식의 極致를 볼 수 있다.

그러한 예로 <붉은 바지를 입은 오달리스크>(그림 26), <노란 오달리스크>(그림 27), <장식적 인물>(그림 28) 그리고 모로코 풍을 주제로 한 <모로코 풍의 가리개와 젊은 여인들>(그림 29)이 있다.

그러나 마티스 작품 소개 중에서 주목할 사실은 그가 그린 내용이 단순히 機械的이지 않다는데 있다.

그는 “그의 장식적 표현에서 생명력을 강조하고자 하는 의도”⁸⁷⁾을 발견하게 한다.

마티스는 1934년에 가진 대답에서는 회화의 장식적인 역할에 대해 “현대미술의 특징은 우리들을 생활에 참여시키는 것이다……그것은 그 주변을 색채로서 즐겁게 하고 색채는 우리를 안정시키며……벽에 걸린 그림은 실내의 꽃다발과 같은

86) 박지경(1995) “앙리마티스 회화의 조형적 특성에 관한 연구(HENRI MATISSE:1869~1954)”, 전계서, p.38.

87) Jacques Lassaigue(1972), 「Matisse」, 이희숙 역(1996), 전계서. p.120.

것이어야 한다.”⁸⁸⁾고 이야기하고 있다.

이러한 그의 의도대로 실제로 그의 작품에 등장하는 작품 소재로는 꽃과 연관된 작품이 많이 등장한다. <금붕어가 있는 실내>(그림 30), <검은 색의 탁자>(그림31), <힌두인의 포즈>(그림 32)…등 그의 그림의 대부분에서 꽃이라는 소재가 장식되어 있다.

<검은 색의 탁자>는 인물의 자체보다는 그 주변을 장식하고 있는 아라베스크 무늬라든가 꽃들에서 생명력이 있는 이미지를 준다. 이것은 마티스가 生命력을 강조시키는 의도로 볼 수 있다. 그 이유는 꽃이 가지는 이미지가 이미 생명력을 상징할 수 있고 또한 아라베스크 역시 식물에서 비롯된 문양으로서 생명력을 근원으로 하고 있기에 마티스는 그의 작품에 생기를 불어넣고자 아라베스크 문양을 사용한 것으로 분석된다.

이렇게 아라베스크 선과 무늬가 마티스의 장식성에 큰 역할을 하고 있는데 이는 아라베스크 자체가 목적은 아닐지라도 마티스 나름의 회화 세계를 개척하는데 하나의 수단으로서 화면의 輕快感, 律動感, 生動感을 불러일으키며 화려한 즐거움으로 우리의 마음속에 자리잡게 하는 중요한 요소인 것이다.⁸⁹⁾

“인류 최초의 추상적 양식은 상징적, 장식적 목적을 띠고 나타난 것”⁹⁰⁾ 이라고 일반적으로 말한다. 마티스는 인물까지 화면의 조화를 위해서라면 어떤 관념의 벽을 허물어 버리는 추상의 유형을 보여 주고 있다.

<탕헤르의 창문>(그림 33)은 색채를 자율적으로 선택하여 사용했던 대표적인 예로 간주된다. 이 그림에서는 원래의 자연 색보다도 마티스 자신의 주관에 의존한 색채로 표현된 것을 알 수 있다. 전체적인 형태에서 볼 때 일부의 형체와 색채가 생략되거나 두 가지 이상의 색채가 한가지 색으로 통일되어 나타나는데 이 그림에서는 2개의 꽃병을 제외하고는 전체적으로 최소한의 색채의 수로써 단순화된 채색으로 나타내고 있다. 화면의 구성에는 화면의 각 부분으로 황색 계통의 색채가

88) Dominique Fourcade (ed.)(1972), 「Ecrits et Propcs sur l'art」, paris: hermann, p.308-p.309.

89) 홍귀순(1990) “앙리 미티스 작품에 나타난 오리엔탈리즘”, 석사학위논문, 숙명여자대학교 교육대학원, p.57.

90) 오광수(1988), 「추상미술의 이해」, 일지사. p.62.

넓은 면적으로 드문드문 배열되어 있는데 이것은 마치 모자이크(mosaic)한 것처럼 보인다. 즉, 색채를 화면 전체에 조화롭게 하기 위하여 임의의 채색을 사용하였는데 장식성에서 두드러진 특성으로서 이러한 표현 방법은 장식적인 배열의 원리에 입각하여 표현된 것으로 분석된다.

장식성이 비록 추상의 성격과는 차이가 있지만 마티스가 장식적인 특성을 우선으로한 표현에서 강렬한 색채, 면의 분할, 자율적인 공간 등의 조형적인 요소에 작용하여 추상의 길로 접근하는 계기가 되었음을 발견할 수 있다. 마티스 만년에 보여준 색종이 작업은 평면 위에서 사물을 解體하는데 어느 정도 성공적으로 抽象的 樣式을 반영한 것이라 할 수 있겠다. 특히 <폴리네시아 하늘>(그림 34), <폴리네시아 바다>(그림 35)는 그 짜임새가 장식적임을 잘 나타내면서 추상적인 성격이 강하게 나타나는데 이런 스타일은 화면을 규칙적인 배열의 형식을 취하고 있어 장식적인 목적을 가진 추상 작품들로서 좋은 예 이다.

마티스의 또 하나의 작품<임금의 슬픔>은 마티스가 죽기 2년전인 1952년에 제작한 것으로 색종이 그림의 기념비적인 대작으로 장식성을 잘 드러내고 있다.

이 작품에서는 마티스가 감정의 다양화와 사물의 해체로 그의 유화 작품들에서 보여주시 못한 추상적인 접근 문제를 극복하여 나름대로 추상으로 나아갔음을 시사해주고 있다.

또한 마티스는 장식성을 통하여 자신의 예술 속에 '삶의 기쁨'을 꽃피우고자 했으며 보는 이로 하여금 '평온'을 주기를 원한다는 것을 항상 강조하였다.

마티스에게 있어서 장식은 순수한 색깔, 추상적인 아라베스크, 평면성, 리듬을 통해 영혼을 표현하는 수단이었다.⁹¹⁾ "표현이란 장식적으로 정리하는 기술"이라고 한 마티스 회화에서의 "장식성"은 가장 중요한 표현으로서 장식적으로 보이는 자신의 회화를 철학적인 수준에까지 끌어 올리고자 하는 것이라고도 할 수 있겠다.

91) 홍귀순(1990) "앙리 마티스 작품에 나타난 오리엔탈리즘", 전게서, p.17.

IV 앙리·마티스가 현대미술에 끼친 영향

앙리 마티스는 20세기 현대 회화의 추진자의 한 사람으로 여러 양식의 실험을 통해 색채의 자율성, 회화의 평면적 전개 및 추상 회화의 확립등, 강렬한 자기 개성의 표현으로 현대 회화에 크게 貢獻을 한 색채 화가로 알려져 있다.

마티스의 초기 회화는 인상주의 화가들의 영향을 받아 차분한 느낌의 그림이었으나 곧 전통적 화법에서 벗어나 색채에 대한 새로운 인식으로부터 마티스의 독자적인 회화는 시작된다. 그는 1905년부터 1908년의 짧은 기간이었지만 야수주의 운동을 주도하였고, 시각적 환영(visual illusion)을 일으키는 묘사보다는 예술가의 느낌이 표현되어야 한다고 생각하여 그 표현을 위한 수단으로써 색채를 중요시 하였다.⁹²⁾

“색채는 그 자체가 형태이며 주제이다.”⁹³⁾라고 한 마티스의 색채 혁명은 독일의 브뤼케 그룹과 프랑스의 후대 화가들에게 지대한 영향을 주었다. 이러한 경향은 1945년 이후 현대미술에 나타나는 거의 모든 색채 추상 화가들에게서 찾아 볼 수 있겠다.

이러한 의미에서 볼 때 마티스의 회화는 표현주의와 깊이 관계되며 사실상 그는 20세기초의 독일 표현주의(Expressionism)⁹⁴⁾에 많은 영향을 끼쳤다고 할 수 있을 것이다.⁹⁵⁾

또한 마티스는 색채보다는 형상이 우위라는 고전적인 규칙들로부터 순수한 색채의 강조는 형체적인 것을 약화시킨다는 것을 인식하고 선과 색채의 순수성, 색채의 자율성을 통한 순수 색의 대담한 색면 구성으로 화면을 처리함으로써 회화의 개념을 바꾸어 놓았다.

92) 박지경(1995) “앙리마티스 회화의 조형적 특성에 관한 연구(HENRI MATISSE:1869~1954)”, 전계서, p.1

93) Werner Haftmann(1976), 「Painting in the Twentieth Century」, *op.cit.*, p.75.

94) 20세기 전반에 독일을 중심으로 하여 전개된 예술 운동으로 고흐나 뭉크등의 강렬한 개성 표현에서 영향을 받아 자연 묘사에 대응하여서 감성 표현을 주안으로하였고, 주관의 표현을 강조하였다.

95) 이화익(1983) “마티스 그림에 나타난 색채의 자율성:1890-1910”, 전계서, p.29.

이점에서 마티스의 회화가 추상 회화로 발전하게 되는 계기가 된다.

이것은 현대에 이르러 미국의 이른바 색채파 추상(Color field abstraction)⁹⁶⁾으로 이어지며, 색채 추상 화가들 중에서 강렬한 색면의 바네트 뉴만(Banett Newman)과 케네드 놀란드(Kenneth Neland)의 색과 표현에 대한 관심은 마티스의 원색 사용과 색면에서 유래한 것이라고 할 수 있다.⁹⁷⁾

그리고 마티스의 색채나 터치(touch)에 못지 않게 미국의 화가들에게 끼친 또 하나의 영향은 작품의 장식성을 띤 대형화 현상이라 할 수 있다.

이것은 이젤 페인팅(Easel Painting)에서 한계를 벗어난 마티스의 영향을 직접, 간접적으로 미국의 회화 속에 스며들게 한 결과라 할 수 있다. 이러한 현상은 미국 추상표현주의(Abstract expressionism)⁹⁸⁾에 중대한 영향을 끼쳤다. 이후부터 추상표현주의 화가들은 이제까지 인식되어온 잘 그려진 그림이라는 개념을 다소 무시해 가면서 크기에 있어서나 디자인에서도 그림을 확대시켜 나가는 경향을 보이기 시작했다.

미국의 추상표현주의 작가들의 작품 속에 장식적인 면이 많이 엿보이는 것은 바로 이러한 영향 때문이며, 전통적인 이젤 회화의 목적과 현대의 장식적 구조를 결합해 내었다는 점에서 그린버그(Clement Greenberg)는 마티스의 회화를 재평가하고 있다.⁹⁹⁾

마티스의 작품은 점차 색면화 되면서 색의 가치를 독립적으로 이룩하게 되고, 1940년대 후반부터 1950년대 그의 회화에서 일어난 색면 회화는 화면 중심점이 없어지고 부분과 부분의 연관성을 강조하지 않았으며 한결같이 질서 정연한 색깔이 화면에만 집착하는 경향을 가져왔다. 그 후 잭슨 폴록(J·Pollock)은 드립 페인팅(Drip Painting)¹⁰⁰⁾으로 발전되어 전면이 균질적인 회화를 창조하였고, 순수한 색의

96) 1940년에서 1950년대에 일어난 미국 회화의 한 방향으로 인상주의가 그 기원이 됨. 정연한 색깔의 화면 표현으로 순수한 색채 효과를 냄. 미니멀 아트의 기초를 마련하는데 영향을 끼침.

97) John Elderfield(1976), 「The Wild Beasts Fauvism and its Affinities」 *op.cit.*, p.102.

98) 구체적인 대상의 재현에 의하지 아니하고, 추상적인 순수한 선이나 빛깔·면 따위로 작품을 표현하는 주의.

99) Art International, 1973. Nov, p.28.

100) 붓을 사용하지 않고 그림물감을 캔버스 위에 떨어뜨리거나 붓는 회화 기법의 하나.

화면을 이룩하려는 의도와 급진적인 단순화의 에너지는 미니멀 아트(Minimal Art)¹⁰¹⁾의 기준이 되어 저드(D·Judd), 모리스 루이스(Morris Louis:1912-1962)등의 최소한의 예술로 치닫게 된다.

또한 마티스는 순수한 색과 형태에 감각과 울동감을 조화시키고 때로는 대조시켜 그의 고유의 예술 세계를 확립하면서 이차원적 형태와 삼차원적인 형태 사이에서 가꾸어낸 근본적인 새로운 회화의 균형을 조성하는 기법으로서의 색종이 작업은 자신보다 훨씬 젊은 화가들에게 색채의 活性面에서 대단한 의미를 주었다.

현실의 척도를 대상의 다각적 연구에서 찾는다고 보았던 그의 회화는 전체적으로 볼 때, 단순한 색채의 평면으로還元되어 입체감을 느끼기 힘들고, 장식적인 평면화가 두드러지게 나타나고 있고, 이러한 여러 조형적 특성(plastic characters)들은 팝 아트(Pop Art)¹⁰²⁾의 평면화된 공간에까지 연결되고있다.

마티스의 색지화(Les Gouaches Découpées)¹⁰³⁾는 입체파의 파피에 콜레(Papier Collé), 초현실파의 콜라주(Collage), 미국에서 Paper Cutting이라는 개념으로 사용하여 미술의 다방면에 원동력이 되었다. 그의 유일한 테크닉은 이후 “Papier Collé”¹⁰⁴⁾라는 예술의 한 부분으로 남아오고 있으며 방스성당의 스테인드 글래스(Stained Glass)¹⁰⁵⁾를 이 테크닉으로 표현하게 되었다.

- 101) 최소한의 예술로서 표현적인 표정을 가능한 대로 압축한 경향으로 세부, 색채, 구성을 생략하면 할수록 그 내용은 오히려 풍부해진다는 역설에 근거.
- 102) 팝 아트(Pop Art)라는 용어는 1954년 영국의 미술 평론가인 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)가 처음으로 사용한 것이다. 원래는 매스컴이 지배하는 대중문화가 만들어내는 ‘대중 예술’을 가리키기 위한 편리한 명칭에 지나지 않았지만, 그후 1962년 알로웨이가 그 의미를 확대 시킴으로써 팝 아트는 대중적인 이미지를 ‘순수 미술’의 문맥 안에서 사용하고자 하는 미술가들의 활동을 가리키는 명칭이 되었다.
- 103) 입체파들은 화구로 그리는데 대신에 신문지와 벽지등 기성품을 붙여 화면 효과를 높이는 동시에 일종의 현실감을 생겨나게 하는 것이지만, 마티스의 경우는 무지의 색지를 가위로 자르는 방법이고 색채에 형태를 준다는 것이었다.
- 104) Papier Collé 수법은 공간적 깊이감, 색채의 특징, 물체의 질감을 더욱 강조해 줌으로써 화면에서 잃어버린 구체적인 이미지를 회복시키고 아울러 더욱 풍부한 조형의 성과를 이르게 하였다.
- 105) 스테인드글래스(Stained Glass)는 말 뜻 그대로 ‘채색된 유리’라는 말로서 현대에 이르러서는 색칠된(colored) 혹은 예술 유리(art Glass)라 불리기도 한다. 넓은 의미의 스테인드글래스란 색이 들어 있는 모든 유리제품이라고 말할 수 있다. 그러나 일반적으로는 그리스도 교회 공간과 함께 하는 미적 표현 방법으로 고유 명사화되었다.

이렇듯 마티스의 작품 세계는 회화의 단순성에서 출발하며, 색채와 선이라는 고전적인 개념에서 탈피하여 어떤 미학적 규범에도 구애받지 않고 '빛나는 색채'와 '대담한 스타일'을 발전시키면서 화가의 내적 실현을 위한 주관적인 회화 활동을 이뤄내는 가운데 마티스 회화의 결정적인 특징을 보여주고 있다.

이런 점에서 볼 때 마티스는 어떤 예술가보다도 색채를 통하여 현대 회화에 새로운 길을 터준 위대한 작가로 우리에게 남아 있을 것이다.



V. 결 론

앙리 마티스는 야수주의 회화를 순수 회화로 이끌어 색채의 표현적 역할을 중요시 한 금세기의 가장 잘 알려진 의지적인 「색채 화가」이다.

마티스는 야수주의에 접근하는 과정에서 고전주의의 간결함과, 장대한 구성, 조화와 균형을 가진 그림들을 그리는 기반을 마련하였다. 또한 여러 차례의 실험 양식에서 느낀 강렬한 빛과 인상주의가 발견한 분석적인 빛의 연구로, 빛에 의한 색채만이 아닌 자연을 바라보면서도 화가가 느끼는 색채를 얻기 위해 색에 대한 지대한 관심을 가지게 되고 곧이어 느낌에서 오는 표현으로 변화한다. 이러한 변화는 색면에 의한 구성을 창출케하며 이때의 작품 경향을 묶어 미술사에서는 '야수주의'라고 지칭하고 있고, 이후 현대 추상 회화의 근본 이념이 된다.

색채를 강조한 야수파의 기법은 형태를 단순화시키고 색채 사용에도 가장 순수한 색조에 제한하여 쓰이는데 이는 색면보다 명쾌하고 단순한 구조와 연결된다. 여기에서 마티스는 야수주의로부터 旋回하여 具象的 표현과 多色 畫法으로 지향하게 되며 회화의 평면화 과정에서 그 절정을 보여주고 있다.

이후 마티스의 작품 세계가 갖는 대표적 특징인 감상적이고 본능적이며 동시에 지성을 강조한 추상적 표현은 콜라주 작품에서 원숙해 진다.

마티스는 콜라주 기법에서 가장 순수한 색과 형의 결합을 실증해 보이고 있다.

이와 같은 마티스의 회화적 전개는 색채와 선을 결합시킴으로써 색면에 의한 회화를 창조하고 있으며, 생애를 통하여 화려하고 다양한 작품 속에 나타난 색채와 관련한 특성을 다음과 같이 정리 할 수 있겠다.

첫째, 마티스의 색채는 색채 자체로서 존재 가치를 지니는 자율적인 색채로서, 이론에 의한 색채가 아닌 본능적인 직감과 자연관찰 또는 경험에서 우러나오는 색을 사용하여 인간의 감성을 잘 표현하고 있으며, 색채가 단순히 外界를 재현할 뿐만 아니라 대상의 관계에서 해방된, 독립적인 색 그 자체의 아름다움으로 화면을 차지하는 당당한 색채의 존재 가치를 발견한 점.

둘째, 단순화한 소수의 색으로 그림 안에서 완벽한 조화를 이룩할 수 있고, 선이나 형태 등의 조형 요소를 포괄하여 색채 자체만으로도 그림을 그릴 수 있다는 가능성과 색채와 선을 일치시킴으로써 색면에 의한 회화를 창조하게 되며 이런 점에서 독특한 추상 회화의 결정적인 특징을 보여준 점.

셋째, 화면을 분할하고 평면화 시켜 강렬한 색채의 대비를 통하여 명암, 빛, 형태, 원근감등을 나타냄으로써 회화의 有機的이고 종합적인 회화 세계를 이루었을 뿐만 아니라 색채, 면, 공간이 강조되는 화면의 구성을 색종이 오려붙이기 작업을 통하여 평면 회화를 합리적으로 전개한 점.

넷째, 장식적인 화면으로 꾸미기 위하여 생명력이 강조되는 소재를 선호하고 있고, 이미 고안된 문양, 특히 이국적인 문양을 도입하여 화면을 평면적으로 구성하는 과정에서 감상되어지는 소재들의 다양한 배열 방식을 모색함으로써 새로운 이미지를 창출해 내어 주위환경과 조화감을 이뤘 장식성을 느끼게 한 점.

이런 경향 속에서 마티스가 한 역할은 극히 중대하고 때로는 역설적인 것으로서, 두 가지의 특색을 들자면, 첫째는 전통적인 회화를 지배하던 明度對比 및 色相對比에 의한 색채의 강조이며, 둘째로는 회화에 장식성을 도입하여 대상의 이미지를 충실히 표현함으로써 그 당시 일종의 장식품이 되어가고 있던 회화를 예술적 차원에 복귀시킨 점이다. 이것은 마티스 뿐만 아니라 모든 예술가들의 존재 방법을 알게 되는 한 尺度가 되었다.

마티스가 회화에서 구한 것은 무엇보다 표현이었으며 마티스에게 있어서 이 표현의 가장 주된 수단은 색채였다.

즉, 마티스의 회화는 강렬한 색채의 대비를 통한 색채 자체로서 존재 가치를 지니는 자율적인 색채와 단순화한 소수의 색으로 그림 안에서 완벽한 조화를 이룩하여 화면을 분할하고 평면화 시켜 소재들의 다양한 배열 방식을 모색함으로써 새로운 장식의 이미지를 창출하는 회화의 유기적이고 종합적인 회화 세계를 이루었다고 할 수 있겠다.

작가 연보

앙리·마티스(Henri Matisse : 1869 - 1954)

- 1869년 12월 31일 카토-캉브레지의 조부 댁에서, 부친 에밀(Emile)과 모친 안나(Annai)사이에서 출생.
- 1881년(12세) 생-캉탱의 학교에 다님.
- 1887년(18세) 파리 대학에서 법률 전공.
- 1888년(19세) 변호사 자격증 취득.
- 1889년(20세) 생-캉탱의 메트르 뒤콩실 법률사무소 근무.
- 1890년(21세) 맹장 수술 후, 회복기에 어머니가 사 준 수채화 물감통 뚜껑에 있는 풍경화를 모사.
구필(Gupil)이 쓴 "회화론"을 읽고 깊은 감명을 받음.
에콜 캉 드 라 투르에 등록.
- 1891년(22세) 아카데미 줄리앙 입학.
- 1892년(23세) 에콜 데 보자르 데코라티프의 저녁 강의 시간에 마르케를 만남.
- 1895년(26세) 귀스타브·모로의 주목을 끌어 예비 시험 없이 모로의 반에 들어감.
에밀 웨리를 비롯한 동료들과 함께 루브르 박물관에 소장되어 있는 고전 작품 모사.
- 1896년(27세) 살롱 보자르에 <독서하는 여인> 출품.
브르타뉴 반도와 벨-일르 여행. 이곳에서 고흐와 모네의 친구인 미국인 러셀을 만남.
- 1897년(28세) 나쇼날 화랑에 <저녁 식탁> 전시됨.
- 1898년(29세) 파레르(Amelie parayre)와 결혼. 런던으로 신혼여행. 이곳에서 터너의 작품에 심취. 스승 귀스타브·모로 사망.
- 1899년(30세) 마르케와 함께 뤼상부르 공원, 아르피유, 또는 자기 집 창문에서 보이는 풍경을 그리기 시작함.
세잔느의 작품 <세 명의 목욕하는 여자들> 구입.
에티엔느 마르셀 가에 있는 시립 학교에서 무료로 조각을 공부함.
- 1900년(31세) 경제적으로 곤궁에 빠짐. 마르케와 함께 장봉 밑에서 그랑 팔레의 벽을 조각으로 장식하는 일에 종사.
- 1901년(32세) 「살롱 데 앙데팡당」에서 전람회. 기관지염으로 휴양차 스위스 여행.
- 1902년(33세) 빅토르 마세 가의 베르트 웨일 화랑에서 전람회.
- 1903년(34세) 「살롱 도톤느」에 두점의 회화 전시.
이후 이곳에서 정기적으로 마티스 작품 전시.
- 1904년(35세) 볼라르 화랑에서 최초의 개인전. 시냐, 크로스과 함께 생 트로페즈에서 여름을 보냄.

- 1905년(36세) <사치, 평온, 쾌락>을 포함한 주요 작품을 「살롱 데 앙데팡당」에 전시.
한편 「살롱 도톤느」의 야수와 전시실에 여러점의 인물화 전시.
슈타인 가에서 처음으로 마티스 작품 구입 시작함.
- 1906년(37세) 「살롱 데 앙데팡당」에 <생의 기쁨>전시. 비스크라와 콜리우르 여행.
최초로 석판화, 목공예 시작함.
- 1907년(38세) 이탈리아 여행. 「살롱 도톤느」에 <사치 I>전시.
- 1908년(39세) 회화를 가르치기 시작함. 뉴욕의 화랑 '291', 모스크바의 골든폴리스
화랑, 베를린의 카시러(Cassirer)화랑에서 개인전.
「그랑드 르뷰」지 12월호에 「화가의 노트」 기고.
- 1909년(40세) 베른하임 화랑과 과 처음으로 작품 공급 계약을 맺음.
- 1910년(41세) 베른하임 화랑에서 회고전.
<춤>과 <음악>을 「살롱 도톤느」에 전시.
- 1911년(42세) 뒤피(Dufy)의 폴 프와레(Paul Poiret)를 위해 직물 도안.
- 1912년(43세) 탕헤르에서 봄을 지냄.
뉴욕의 화랑 '291'에서 최초로 조각 작품전.
- 1913년(44세) 베른하임 화랑에서 모로코를 소재로 한 회화와 조각 작품전.
- 1914년(45세) 베를린의 구를리트 화랑에서 전시. 적국의 작품으로 압수 당함.
- 1915년(46세) 뉴욕의 몬트로스 화랑에서 마티스 개인전.
- 1916년(47세) 런던에서 개인전 개최.
- 1917년(48세) 병을 얻어 니스로 떠남.
베른하임과 재 계약(1926년까지 마티스의 작품을 사들임.)
- 1918년(49세) 폴 기욤 화랑에서 피카소와 공동 전람회를 가짐.
- 1919년(50세) 베른하임 화랑에서 정기적으로 전시를 가짐.
(1919, 1920, 1922, 1923, 1924, 1927, 1929년)
런던의 리체스터(Leicester) 화랑에서 전람회.
- 1920년(51세) 디아길레프 연출로 공연되는 발레 「나이팅게일」을 위한 배경과 의상
디자인.
- 1921년(52세) 에트르타에서 여름을 보냄.
- 1922년(53세) 니스와 파리에서 생활.
- 1924년(55세) 뉴욕의 브루머(Brummer) 화랑에서 전람회.
코펜하겐의 니 칼스버그 글립토텍(Ny Carlsberg Glyptothek)에서 회고전.
- 1925년(56세) 이탈리아 여행.
- 1927년(58세) 피츠버그의 카네기 국제전에서 최초로 수상.
(1921, 1924, 1925, 1926년에 이미 출품한 바 있음)
- 1928년(59세) 뉴욕, 발렌타인 화랑에서 전람회.

- 1930년(61세) 메리온에 있는 반즈 재단의 벽화를 그려 달라는 반즈 박사의 제안을 수락, <댄스>라는 테마로 결정.
베를린의 단호이저 화랑에서 전람회.
- 1931년(62세) 반즈 재단의 벽화를 제작하기 위해 니스로 돌아옴.
1932년에 출판될 「말라르메 시집」의 삽화를 위한 판화 제작.
파리의 조르쥬 프티화랑에서 전람회.
바젤의 쿤스트할레 화랑, 뉴욕의 근대 미술관에서 전람회.
- 1932년(63세) <댄스> 두 번째 작품 제작.
뉴욕의 하리만(Hariman)화랑에서 말라르메 시집」을 위해서 제작한 판화 전시회.
- 1933년(64세) 벽화 <댄스 II>를 반즈 재단에 설치 완성.
- 1934년(65세) 아들 피에르 마티스, 뉴욕에 있는 그의 화랑에서 아버지의 작품전을 열기 시작함.
- 1935년(66세) 퀴톨리 부인을 위한 태피스트리 도안. <타히티의 창문>제작.
- 1936년(67세) 파리의 폴 로젠버그 화랑에서 해마다(1936-1937) 전람회를 가짐.
- 1937년(68세) 파리의 프티 팔레 박물관에서 대가들에게 주는 상설 전시실 제공받음.
- 1938년(69세) 몽 카를로 연출로 1939년에 공연될 발레 「적과 흑」을 위한 배경과 의상 디자인.
오슬로, 코펜하겐, 스톡홀름에서 마티스, 피카소, 브라크 공동 전람회.
- 1939년(70세) 제네바 방문(세계 2차대전 반발)
- 1941년(72세) 「롱자르의 연애 시집」을 위한 삽화 제작.
리옹에서 장페색증으로 대수술받음.
파리의 루이 카레 화랑에서 그래픽전.
- 1943년(74세) 방스에 있는 르 레브 별장으로 이주하여 1948년까지 머뭄.
- 1944년(75세) 일련의 색종이 구성 작품 시작.
- 1945년(76세) 「살롱 도톤느」에서 회고전.
런던 빅토리아 박물관과 알버트 박물관에서 마티스와 피카소 각각 동시에 개인전을 가짐.
브뤼셀의 팔레데 보자르에서 개인전. 파리의 마그화랑에서 제작과정을 보여주는 사진을 곁들여 여섯점의 대형 캔버스화 전람회.
- 1946년(77세) 두 점의 태피스트리를 위한 연작 <폴리네시아 하늘> 과 <폴리 네시아 바다>제작.
- 1947년(78세) 레종 도뇌르 훈장 수여. 리에쥬에서 스케치화 전람회.
- 1948년(79세) 필라델피아 미술관에서 회고전.
방스성당을 위한 건축 설계와 실내장식 설계에 전념.

- 1949년(80세) 뉴욕의 피에르 마티스 화랑에서 대형의 작품 전람회.
파리의 근대 미술관에서 전람회. 루세른에서 회고전.
- 1950년(81세) 니스의 갤러리 데 풍슈테에서 전람회.
파리의 메종 드 라 팡세 프랑세예즈에서 전람회.
제15회 「베네치아 비엔날레」에서 수상. 밀라노와 로마에서 개인전.
- 1951년(82세) 뉴욕 근대미술관, 클리블랜드, 시카고, 샌프란시스코, 동경에서 전람회.
- 1952년(83세) 르 카토-캉브레시스에 마티스 기념관 준공.
파리의 베르크그뤼엔 화랑에서 일련의 마티스전 주선.
(1952:그래픽전, 1953:오려붙이기전, 1954:석판화전, 1958:스케치와 조각 유작전)
- 1954년(85세) 11월 3일 사망. 니스 시가 기증한 시미에 묘지에 안장됨.
- 1970년 파리 그랑 팔레에서 마티스 탄생 100주년전.(작품 250여 점이 전시됨.)



참 고 문 헌

*국 내 서

<단행본>

- 박래경(1992) "마티스", 「서양의 미술 (15)」, 서문당.
오광수(1988) 「추상미술의 이해」, 일지사.
오광수(1976) 「서양근대회화사」, 일지사.
오병욱(1994) 「서양 미술의 이해」, 일지사.
유준상(1980) 「마티스」, 금성출판사.
이영환(1966) 「서양 미술사」, 박영사.
이영환(1971) 「서양 문화사」, 박영사.
이항성(1976) 「서양 미술」, 문화교육출판사.
임영방(1980) 「추상미술의 이해」, 일지사.
장문호(1983) 「현대미술의 이해」, 서울대학교 출판부.

<논 문>

- 김지원(1990) "앙리 마티스 회화의 공간 구조에 대한 연구"
-1909~1917년을 중심으로-
석사학위논문 이화여자대학교 대학원.
박기태(1995) "마티스 후기 회화의 특성 연구"
석사학위논문 동아대학교 교육대학원.
석장호(1996) "마티스 회화에 있어서 장식적 특성에 관한 연구"
석사학위논문 부산대학교 교육대학원.
이미향(1990) "마티스 회화에서 색채에 관한 고찰"
석사학위논문 동국대학교 교육대학원.
이은주(1989) "HENRI-MATISSE의 조형적 특성에 관한 고찰"
석사학위논문, 효성여자대학교 대학원.
이화익(1983) "마티스 그림에 나타난 색채의 자율성:1890-1910"
석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
홍귀순(1990) "앙리 미티스 작품에 나타난 오리엔탈리즘"
석사학위논문, 숙명여자대학교 교육대학원.

- 김경일(1981) “앙리 마티스(Henri-Matisse)의 회화적 전개에 관한 고찰”
석사학위논문, 홍익대학교 대학원
- 김덕길(1984) “마티스의 작품에 보이는 단순성 해석”
석사학위논문, 부산대학교 교육대학원
- 김문정(1994) “현대 미술에서의 원시성에 관한 연구”
-고갱, 루소, 마티스, 피카소의 회화를 중심으로-
석사학위논문, 동아대학교 대학원
- 박지경(1995) “앙리마티스 회화의 조형적 특성에 관한 연구(1869~1954)”
석사학위논문 효성여자대학교 대학원
- 여환열(1990) “앙리·마티스(HENRI-MATISSE)의 회화 연구”
-후기 색지화를 중심으로-
석사학위논문 영남대학교 대학원
- 원미라(1988) “Henri Matisse의 ‘춤’주제와 그 변형물 에 대한 연구”
석사학위논문 성신여자대학교 대학원.
- 이은미(1992) “HENRI-MATISS의 작품을 응용한 복식 디자인 연구”
-색종이 작품을 중심으로-
석사학위논문 이화여자대학교 산업미술대학원
- 허인희(1992), “앙리마티스(HENRI MATISS)의 회화 연구”
-드로잉을 중심으로-
석사학위논문 동아대학교 대학원



<기 타>

- 금성출판사(1977) “루오/보나르/마티스” 「현대 세계미술대전집(제6권)」 .
- 동아출판사(1989) “마티스” 「세계 백과사전(제11권)」 .
- 임영방(1982) 「서양 미술 전집 17권」, 한국일보사.
- 이홍우(1978) 「프랑스 후기 인상파전(제2판)」 조선일보사.
- 태극출판사(1975) “현대의 미술” 「대 세계 백과사전(제9권)」

<번역서>

- 福島繁太郎, 「근대 회화」 김창래 역(1977), 제일문화사.
벤자민 로울랜드, 「동서 미술론」, 최민 역(1987), 열화당.
사라 휘트필드, 「야수파」 이대일 역(1990), 열화당.
로즈메리 램버트, 「20세기 미술사」, 이석우 역(1989), 열화당.
루돌프 아른하임, 「미술과 시지각」, 김춘일 역(1995), 미진사
미셀라공, 「예술 무엇을 하기 위한 것인가?」 (1987), 김현수 역, 미진사
H.H. Arnason, 「현대 미술사」, 장화진 역(1979), 형설출판사.
H.W.Janson, 「History of Art」, 김윤수 외 역(1978), 삼성출판사.
Jacques Lassaigue(1972), 「Matisse」, 이희숙 역(1996), 열화당.
John Jacobus, 「Matisse」, 홍동선 역(1991), (주)중앙일보사.
John Hallmak-Neff, 「마티스 그의 마지막 기법」 「계간 미술」 (1978.6.), 중앙일보사.
Lionell. Venturi, 「회화론」, 조선미 역(1984), 형설출판사.

* 국 외 서

- Joseph-Emime Muller (1967), "Fauvism" New York ; Praeger.
Werner Haftmann(1976), 「Painting in the Twentieth Century」, New York ;Praeger.
M.E. Chevreul(1839), 「The Principles of Harmony and Contrasts of Color and Their Applications to the Arts」, New York; Reinhold Publishing Corp.
John Elderfield(1976), 「The "Wild Beasts" Fauvism and its Affinities」 New York, The Museum of Modern Art.
Jack D.Flam(1973), 「Matisse Art」, London Phaidon.
Art in America, 1976. July-August.
Dominique Fourcade (ed..)(1972), 「Ecrits et Propcs sur l'art」, paris; hermann.
Art International, 1973. Nov.
Flam, Jack D.(1978), 「Matisse on Art」 New York; Dutton.
高階秀彌(1974), 「世界の名畫15,マライス」, 東京, 中央公論社.

SUMMARY

Studies on the Paintings of Henri Matisse

- concentrated on colors -

Hong, Soon-Youl

Art Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Ho,Myong-Soun

Henri Matisse is a great and a pioneering artist in the 20th century and he showed many possibilities at the beginning of modern art.

He was one of the Fauvists who led the "revolution of colors" and accustomed to color depicting methods of the Impressionists and the Post Impressionists. Also, he started studying about subjective symbols of colors while he resisted simple reproductions of the real things.

He had brilliant abilities on sculpting and drawings, but he was widely known and loved as a painter.

His workings possess intense and splendor colors which are harmonized with contrasts of complementary colors and light brushing.

Furthermore, he used less colors but constructed rich color compositions

*A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education.
Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August,1998

with them and united colors which have opposite characteristics.

As we see, Henri Matisse's expression of his feelings through the colors contributes to the modern art history. However, Matisse is treated as a leader of Fauvism in art history. It is true that it makes his influences on art history limited, and it confines his views on art which he pursued.

The position of Matisse in the modern art history began to emphasize. Matisse is the one who was influenced by the styles of Cezanne and the one who developed it, not Picasso, but Matisse.

In this research, I have studied and analyzed the construction of Matisse's paintings and his paintings relating to his colors based on theories until the introduction of the colors which were main concerns of Matisse and tried to find out his influences of his paintings on the modern art history.

As results of my research, I could find out that the characteristics of his paintings were changed more decorative and simpler after the era of Fauvism, and the color itself has a value that the color could include other formative elements and in this, it could have self-controlling powers.

The greatness of Matisse is that beyond the understandings of subjects, art can be more sensual. He shows this through his works.

The world of Matisse's works can be remembered as a reformation in the 20th century and have very important meanings in these contexts.

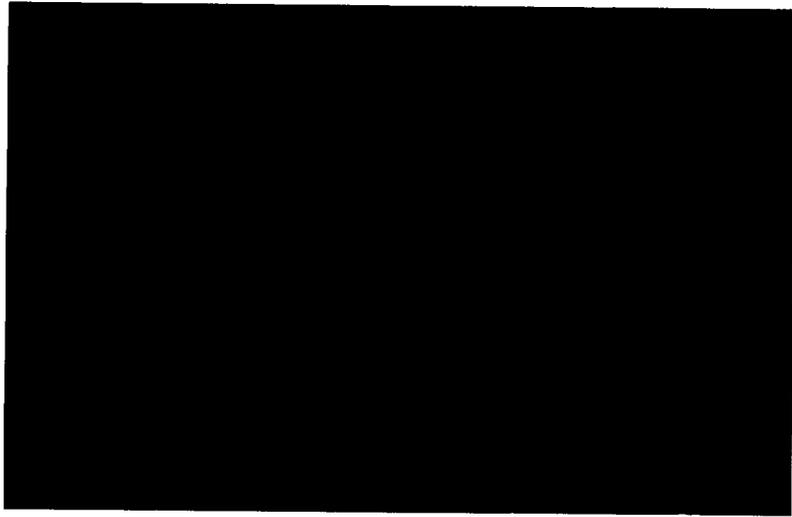


그림 1. 마티스 <춤> 1910, 캔버스, 유채 254×384cm
레닌그라드, 에르미타주 미술관 소장.



그림 2. 마티스 <재즈> 1944-1947, 색종이
파리, 개인 소장.



그림 3. 마티스 <아칸더스> 1953, 색종이 311×350.5cm
에른스트 베엘러 컬렉션, 바젤 미술관 소장.



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



그림 4. 마티스 <댄스> 1931-1933, 캔버스, 유채 3.57×(대략)12.83m
파리, 국립 현대미술관 소장.



그림 5. 마티스 <남자 모델> 1900, 캔버스, 유채 98×72cm
뉴욕, 현대 미술관 소장.



그림 6. 마티스 <다락방 화실>
1903, 캔버스, 유채
54×45cm 케임브리지
피츠윌리엄 미술관 소장.



그림 7. 마티스 <녹색 줄무늬의 초상>
1905, 캔버스, 유채
40×32cm
코펜하겐, 왕립 미술관 소장.

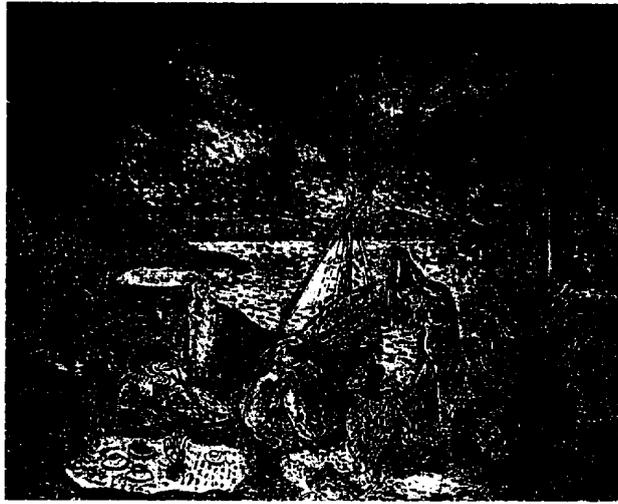


그림 8. 마티스 <사치·퐁온·패락> 1904, 캔버스, 유채 93×115cm
파리, 개인 소장.



그림 9. 마티스 <삶의 기쁨> 1906, 캔버스, 유채 173×238cm
펜실베이니아, 메리온 반즈 재단 소장.

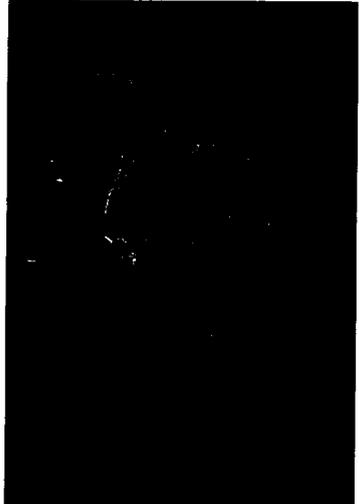
	
<p>그림 10. 마티스 <저녁 식탁> 1897, 캔버스, 유채 100×131cm 파리, 개인 소장.</p>	<p>그림 11. 마티스 <자화상> 1900, 캔버스, 유채 64×45cm 파리, 개인 소장.</p>
	
<p>그림 12. 마티스 <모자 쓴 여인> 1905, 유채 81×65cm 샌프란시스코, 개인 소장.</p>	<p>그림 13. 마티스 <열린 창문> 1905, 캔버스, 유채 54×45cm 뉴욕, 개인 소장.</p>



그림 14. 세잔느 〈세명의 목욕하는 여인들〉 1879-1882, 유채 50×50cm
파리, 시립 근대 미술관.

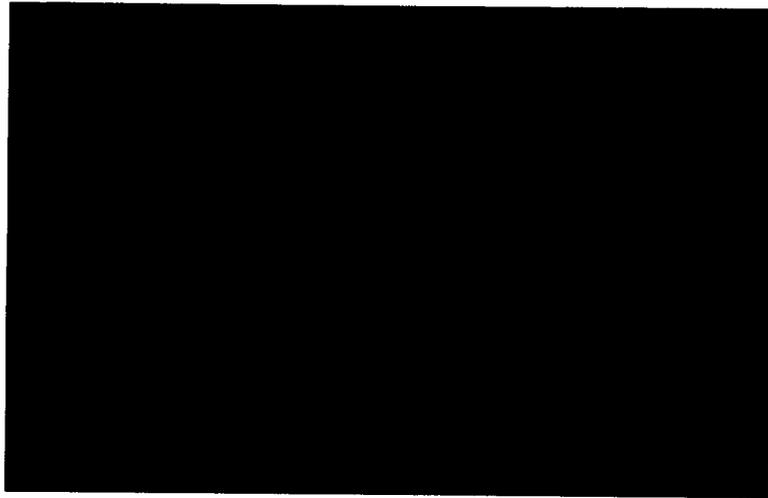


그림 15. 마티스 〈음악〉 1910, 캔버스, 유채 254×384cm
레닌그라드, 에르미타주 미술관 소장.



그림 16. 마티스 <모로코 사람들>
1916, 캔버스, 유채
175×276cm
뉴욕, 현대 미술관 소장.

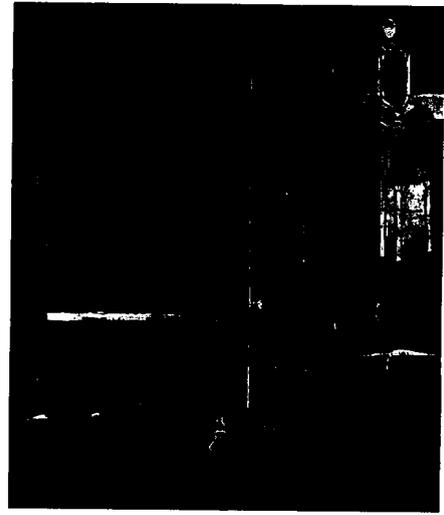


그림 17. 마티스 <피아노 수업>
1916, 캔버스, 유채
241×209cm
뉴욕, 현대 미술관 소장.



그림 18. 마티스 <임금의 슬픔>
1952, 색종이·과슈
288×380cm
파리, 국립 현대미술관 소장.

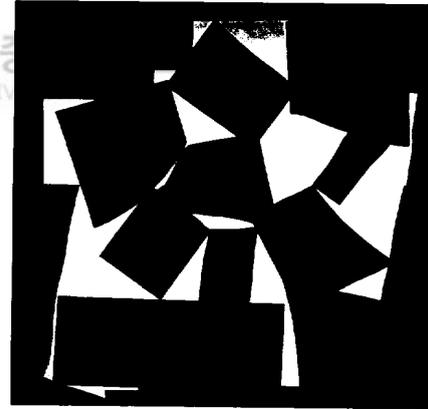
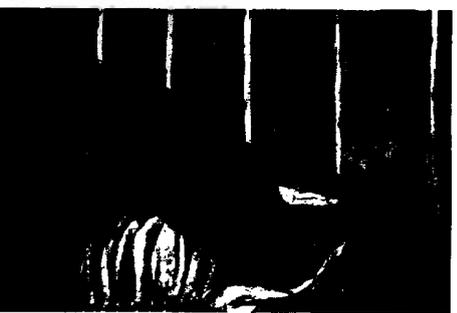
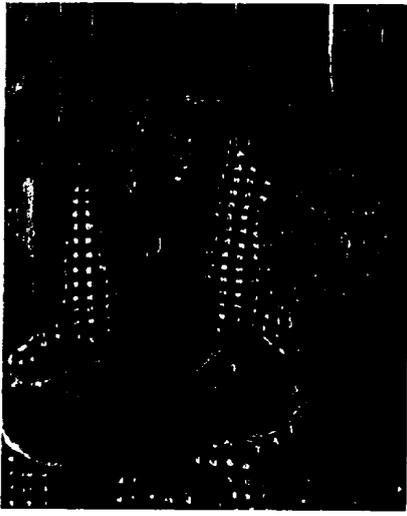


그림 19. 마티스 <달팽이>
1953, 색종이·과슈
282×285cm
런던, 데이트 화랑 소장.

<p>그림 20. 마티스 <오후의 노트르담 성당> 1902, 캔버스, 유채 73×54.7cm 뉴욕, 버팔로 알브라이트 녹스 미술관 소장.</p>	<p>그림 21. 마티스 <루마니아 풍의 블라우스> 1940, 캔버스, 유채 92×72cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>
<p>그림 22. 마티스 <검은 배경의 독서하는 여인> 1939, 캔버스, 유채 92×73cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>	<p>그림 23. 마티스 <사치 I> 1907, 캔버스, 유채 207×136cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>

	
<p>그림 24. 마티스 <푸른 나체> 1907. 캔버스, 유채 92×140cm 볼티모어 미술관 소장.</p>	<p>그림 25. 마티스 <붉은 색의 조화> 1908-1909. 캔버스, 유채 174×215cm 레닌그라드 에르타미쥬 미술관 소장.</p>
	
<p>그림 26. 마티스 <붉은 바지를 입은 오달리스크> 1922. 캔버스, 유채 57×84cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>	<p>그림 27. 마티스 <노란 오달리스크> 1926. 캔버스, 유채 53×80cm 오타와, 캐나다 국립 미술관 소장.</p>

	
<p>그림 28. 마티스 <장식적 인물> 1925. 캔버스, 유채 128×96cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>	<p>그림 29. 마티스 <모로코풍의 가리개와 젊은 여인들> 1921. 캔버스, 유채 91×73cm 필라델피아 미술관 소장.</p>
	
<p>그림 30. 마티스 <금붕어가 있는 실내> 1912. 캔버스, 유채 146×97cm 모스크바, 푸슈킨 미술관 소장.</p>	<p>그림 31. 마티스 <검은 색의 탁자> 1919. 캔버스, 유채 100×81cm 개인 소장.</p>

	
<p>그림 32. 마티스 <힌두인의 포즈> 1923. 캔버스, 유채 72.3×59.3cm 뉴욕.</p>	<p>그림 33. 마티스 <탕헤르의 창문> 1912. 캔버스에 유채 116×80cm 모스크바, 푸슈킨 미술관 소장.</p>
	
<p>그림 34. 마티스 <폴리네시아 하늘> 1946. 색종이 200×314cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>	<p>그림 35. 마티스 <폴리네시아 바다> 1946. 색종이 195.8×314cm 파리, 국립 현대미술관 소장.</p>