

김 용 식 교수지도
석사학위 청구논문

권력(權力)에 대한 대변(代辯)과
대항(對抗)의 상징적 얼굴표현

- 정치적인 입장으로 표현된 티치아노와
도미에의 작품 분석을 중심으로 -

2007

성신여자대학교 아트·디자인대학원

서양화전공

이 수 현

권력(權力)에 대한 대변(代辯)과 대항(對抗)의 상징적 얼굴표현

- 정치적인 입장으로 표현된 티치아노와
도미에의 작품 분석을 중심으로 -

김 용 식 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2006년 11월

성신여자대학교 아트·디자인대학원

서양화전공

이 수 현

인 준 서

이수현의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 아트·디자인대학원

논문개요

본 논문은 서양 회화에서 역사적으로 표현된 인간의 얼굴에 대해 분석하고, 상징적 의미 즉 얼굴이 표상하고 있는 상징에 대해서 살펴보고자 한다.

고대 이집트 시대부터 19세기 근대에 오기까지, 서구 사회에서는 인간의 얼굴에 다양한 의미와 형상을 부여해왔다. 특히 회화에 있어 그 표현 양식은 뚜렷한 변화를 보여주고 있으며, 인간의 얼굴에 의해 표현될 수 있는 이상과, 현실의 변화도 나타나고 있음을 볼 수 있다.

우리는 누구나 얼굴에서 사람의 감정(感情)이나 오성(悟性) 그리고 의지(意志) 같은 심오한 본성(本城)이 드러나게 되는 것을 보게 된다. 그 심오함 속에 감추어진 감정이나 오성, 의지는 바라보는 사람으로 하여금 어떤 예감을 불러일으키게 한다. 때문에 얼굴에는 본성 전체가 나타나게 되는 것이다.

이러한 얼굴의 특성을 이용하여 사람들은 그들의 얼굴을 형상화 시키고, 신성시하도록 하였으며, 정치적인 목적으로, 즉 권력을 강화하기 위한 목적으로도 얼굴을 사용하였다. 그러한 얼굴을 형상화함으로써 그것을 바라보는 사람에게 그 의식을 주입하도록 하였던 것이다.

이러한 현상은 ‘유일신’이라 불리우는 기독교 그리스도의 얼굴에서 그 근원적인 의미를 찾아 볼 수 있다. 신의 모습을 인간의 형상으로 비유함으로써, 신과 닮은 인간의 얼굴에 신과 같은 권력을 심어 놓는 것이다. 이렇게 시작된 얼굴의 권력은 후에 황제나 교황, 귀족, 또는 특권층의 행세를 과시하기 위한 수단으로 사용되었으며, 이를 제작하게 되는 예술가

들은 그 목적에 따라 다양한 인물을 묘사하게 된다.

그러나 19세기 프랑스 혁명 이후 근대로 들어서면서부터 얼굴은 또 다른 의미로 나타나게 되었다. 이 시기에 나타난 얼굴은 권력에 맞서는 인물로 표현함으로써, 개인의 독단적인 권력을 위한 얼굴이 아닌, 인간 본연의 권리를 주장하는 이상화된 얼굴들이 등장하게 된 것이다.

이 시대의 예술가들은 권력을 가진 자의 부조리를 폭로하고 그들을 풍자하는 모습을 그려냄으로써 권력을 조롱하고 있으며, 이에 맞서는 일반 시민들의 모습을 상징화하고 개인의 권력이 아닌 인간 모두의 권력을 표현하고 있다.

본 논문은 이러한 논점에서 권력의 중심에 선 얼굴을 연구하여 권력 앞에 야합(野合)하는 입장과 반(反)하는 입장의 작가들은 비교하고, 그들이 인물을 바라보는 관점을 정치적인 입장에서 바라보았으며, 그에 따른 표현 양식에 대해서도 연구하였다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 회화 속 인물의 얼굴 표현의 역사	4
III. 권력 안에서 얼굴의 상징적 표현	10
1. 얼굴 표현에 나타나기 시작한 인간의 권력	10
1) 권력을 대변하는 얼굴	11
2) 권력에 대항하는 얼굴	14
2. 회화에서 표현된 얼굴	16
1) 권력자의 우상, 티치아노 베첼리오 (Tiziano Vecellio)	16
2) 사회풍자의 얼굴, 오노에 도미에 (Daumier, Honore Victorin)	21
IV. 결론	30

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

도 판 목 차

- [도판1] 「가부좌의 서생」, 고대 이집트, 기원전2500년경
- [도판2] 「보석으로 치장한 젊은 여인」, 파이움의 공동묘지, 2세기경
- [도판3] 「아름다운 베네치아 여인」, 파이움의 공동묘지, 2세기경
- [도판4] 「젊은 여인의 초상」, 파이움의 공동묘지, 2세기경
- [도판5] 「판토크라토르 그리스도」, 6세기
- [도판6] 「아멘호프 3세의 두상」, 기원전 1355년경
- [도판7] 「카이샤르 Gaius Julius Caesar」, B.C. 100~44
- [도판8] 티치아노, 「프란체스코 곤차가」, 1536~38년, 캔버스에 유채,
114x100cm, 우피치 미술관
- [도판9] 티치아노, 「황제 카를 5세」, 1532~33년, 캔버스에 유채,
192x111cm, 마드리드, 프라도 미술관
- [도판10] 티치아노, 「황제의 기마상」, 1548년, 캔버스에 유채,
332x279cm, 마드리드, 프라도 미술관
- [도판11] 티치아노, 「황제 카를 5세」, 1548년, 캔버스에 유채,
205x122cm, 뮌헨 미술관
- [도판12] 도미에, 「빅톨 위고와 에밀 지자르맹은 루이 왕자를 받들고자
하나 받침이 시원찮다.」, 1848년, 석판화
- [도판13] 도미에, 「줄고 있는 판사들」, 1845년, 석판화
- [도판14] 도미에, 「풍차에 돌격하는 돈키호테」, 1866년경, 캔버스에 유
채, 56x84cm, 뉴욕, 개인소장
- [도판15] 도미에, 「공화국」, 1848년, 캔버스에 유채, 75x60cm, 파리,
오르세 미술관

[도판16] 도미에, 「반란」, 1848년

[도판17] 도미에, 「바리게이트 위의 가족」, 1849년

[도판18] 도미에, 「폭동(반란)」, 1848~49,50년대, 캔버스에 유채,
62x113cm, 워싱턴 필립스 컬렉션

I. 서론

창세기의 하느님은 점토로 인간을 빚어냈다. 그래서 ‘모습(figure)’이란 단어는 점토에서 그 어원이 찾아진다. ‘figure’는 ‘점토로 모양을 빚다’를 뜻하는 ‘figere’에서 파생되었다. 창조자가 하느님이든 인간이든, 그 창조자는 진흙으로 인간의 형상을 만들어 냈다. 얼굴은 그 중에서 가장 숨김이 없는 부분이기도 하다.¹⁾

또한 얼굴은 촉각을 제외한 모든 감각의 집합체라고 할 수 있다. ‘얼굴’(visage, 얼굴로 번역한 visage는 표정이란 의미도 갖는다.)이란 단어는 ‘보다’라는 의미의 라틴어 ‘videre’의 과거분사 ‘visus’에서 파생한 것이다. 원래 ‘얼굴’은 보는 능력, 보이는 것, 그리고 보이는 것의 겉모습을 의미했다. 그러나 이제 얼굴은 내 눈에 보이는 다른 사람의 모습, 그리고 다른 사람의 눈에 보이는 내 모습을 의미한다.²⁾

얼굴은 얼굴 그 자체로서 모든 것을 의미한다. 그리고 시간 속에서 개개인의 기억, 체험 등 삶의 희노애락이 얼굴에 담김으로서 얼굴은 그 자체로 모든 것을 의미한다고 할 수 있다. 따라서 하루하루의 흔적이 담긴 그 자체로서 가치가 있다.

얼굴은 사람마다 조금씩 달라 나와 타자를 구분하는 요소가 되기도 하지만 그 사람의 성별, 연령, 건강, 풍요의 정도를 보여주는 척도이며 타자와의 관계에 있어서 언어 이외의 또 다른 커뮤니케이션(Communication)이라고 할 수 있다.

얼굴을 추적했던 예술가들, 그 시대의 종교관과 세계관, 그리고 사회현

1) Avirl(Nicole), 「얼굴의 역사」, (강주현 역), 서울, 작가정신, 2001. p17

2) Ibid, p18~19

상의 대변으로 얼굴은 항상 그 중심에 서 있다. 이러한 원칙은 이집트 시대부터 변함이 없었다. 고대 이집트의 얼굴, 그리스 시대의 조각상, 파이움에서 발견된 살아있는 초상화들, 성화를 둘러싼 우상논쟁, 그리고 자화상의 시대, 권력을 앞세운 초상화의 등장, 사회 부조리에 맞선 풍자의 얼굴 등 이처럼 얼굴은 어느 시대에나 예술세계에서 최고의 주제였다.³⁾

회화 작품 속 인물들의 다양한 표정, 그것은 분명 순간적으로 포착된 표정이지만, 또한 끝없이 반복되는 ‘영속성’ 속의 순간을 적나라하게 드러내 놓은 것이기도 하다. 그 안에서 우리는 시대를 읽을 수 있는 것이다.

역사적으로 살펴보았을 때 얼굴은 시대에 영향에 따라 각기 다른 의미와 형태로 존재되어 왔듯이, 회화 속 인물도, 시대에 따라 다르게 나타나고 표현되며 의미되어왔다. 따라서 그림에서 얼굴이 가지는 위치는 그 본래의 의미가 가지는 것과 더불어 시대 반영 표현의 한 양식이 되어온 것이다.

따라서 본인은 역사 속에서 표현된 인간의 얼굴을 살펴보고, 본론에서는 인간의 권력성을 상징화한 얼굴의 표현과, 그러한 권력에 대항하는 얼굴의 표현을 연구하였다.

이에 관련 작가로 르네상스 시대의 인물을 그려낸 티치아노와 그의 작품을 분석하였고, 사회주의 관점에서 인권을 주장한 혁명가인 도미에와 그가 표현한 인간의 얼굴에 대해 고찰함으로써, 앞 장에서 밝힌 논의의 근거와 그 타당성을 제시하고자 하였다.

본 논문은 얼굴이라는 소재를 통해 회화 속 인물에서 다루어진 얼굴의 상징적인 의미를 연구함에 있어 종교, 정치, 사회풍자 부분에서 나타는

3) Ibid. p8

그 역사적인 변화를 분석하였다. 또한 회화에 있어 얼굴이 가지는 의미와 권력, 그리고 그에 따른 회화 양식의 표현 방식과 상징성에 대해 연구하고, 그에 관련된 작가들의 작품을 연구, 분석하여 회화에서 얼굴이 미치는 영향력에 대해 연구하고자 한다.

II. 회화 속 인물의 얼굴 표현의 역사

사람의 얼굴 표현은 인류문명이 시작되는 시점부터 지금까지 가장 큰 주제로 다루어지고, 그 시대를 대변하는 하나의 기표로 남겨져 오고 있다. 미술의 역사에서 회화 속 인물 표현의 기원은 플리니우스1세가 <박물지>에 기록한 전설에서 시작된다. 고대 그리스, 코린트에서 한 소녀는 연인과의 이별을 아쉬워하며 그의 모습을 영원히 간직하기 위해, 벽에 비추어진 사랑하는 연인의 그림자를 따라 그 윤곽을 그렸다. 또 그녀의 아버지는 딸이 그린 그림자 윤곽선에 찰흙을 발라 붙여서 최초의 부조를 만들었다고 한다. 이후 이 이야기는 회화의 기원으로 불리워지고 있으며, 그 중심에는 인물의 얼굴이 묘사되고 있다. 이렇듯 인물의 얼굴은 회화의 기원에서부터 그 의미를 가지고 있다.

우리에게 인간의 얼굴을 보여준 최초의 인물은 기원전 2600~2200년 사이로 추정되는 고대 이집트의 한 서생의 가부좌상(도판1)을 들 수 있다. 이집트 문화의 과장되고 비현실적인 인물의 형상과는 달리 서생의 모습을 지극히 인간적이고, 사실적으로 표현되고 있다.

정면을 응시하고 있는 두 눈과 그 눈을 표현한 유리의 재질감이 지극히 투명해 마치 살이 있는 듯 생명의 영속성을 나타내고 있다. 정면의 얼굴은 사람의 본질적인 것을 상징한다. 정면에서 사람은 대칭적이고, 똑같이 나뉜 두 개의 절반으로 서로 나란히 세워져 있다. 사람은 대칭적인 것을 통해 배(培)로 존재한다. 강한 악센트처럼 자신을 배로 증가시키고, 확산시키며, 자신의 존재를 분명히 보이게 한다. 따라서 사람의 얼굴 정면에는 본질적인 것이 나타난다. 또한 정면으로 보이는 사람의 얼굴은 정적이

며 평온스럽다. 사람이 창조되어 맨 처음 신 앞에서 있던 때에, 신의 눈길은 아마 사람의 얼굴 정면 위에서 쉬고 있었을 것이다. 신의 눈길을 통해 얼굴의 정면은 얼굴의 어느 다른 면 보다 평온함이 더 많이 깃들여 있다.⁴⁾ 그러한 평온함은 신의 표정을 닮은 것이고 그로인해 인간의 얼굴은 신성시 되어 영원성을 가지게 된다.

이와 같은 영원한 생명력은 고대 파이움의 인물회화(도판2,3,4)에서도 나타난다. 얼굴표정, 머리모양, 장신구 등에서 사회적 신분을 짐작할 수 있다. 그들의 얼굴을 통해서 우리는 로마에서 누비아, 즉 이집트 남부까지 지중해 국가들의 예술적 차이가 오늘날 우리가 알고 있는 그대로 그려지고 있는 것을 볼 수 있다. 이러한 역사적인 인물의 표현들은 인간의 영구성을 위해서 죽음에 맞서는, 신격화된 인간을 상징하기 위한 방식이었다고 본다. 후에 기독교 성화나 이콘 양식에도 그 영향이 전해졌다고 볼 수 있다.

4~5세기경 파이움 초상화에 이은 최초의 성화 즉 에이콤(도판5)이 나타났다. 이 성화 속 인물들 역시 정면을 응시하고 있었다. 얼굴 정면, 그러니까 얼굴은 아주 앞쪽을 향해 있다. 뒤쪽에는 영원성이 있다. 그리고 얼굴은 이를 배경으로 하여 실체 속으로 들어가면서 영원성과 뚜렷한 대조를 이룬다. 이런 사실은 사람의 얼굴을 조형적으로나 형상적으로 만든다. 그래서 결국 영원성은 얼굴의 배경이 되는 것이다.

5세기경, 고대 그리스어에서 파생된 ‘에이콤’ (eikom 이 단어는 성화(聖畵)를 뜻하는 ‘icon’ 이 파생되었다.)은 나무판에 그려진 초상화, 이름 없이 죽어간 평범한 사람이나 성자의 얼굴을 의미했다. 그러나 다음세기부터는 종교화에만 성화란 이름이 붙여졌다.

4) Picard(Max), 사람의 얼굴, 조두환 역, 서울, 문학과 지성,p56

성인들, 그리스도나 성모마리아의 얼굴이 수도원과 일반 가정으로 밀려들자 비잔틴 황제들은 불안해하기 시작했다. 성경의 출애굽기에서 보았듯이, 우상들은 하느님까지 질투하게 만들었다. 하물며 이 땅의 군주들이야 말할 필요도 없었다. 그런 초상화, 즉 보이는 세계와 보이지 않는 세계를 연결한다는 초상화들이 끈질기게 반복되는 것에 어찌 불안해하지 않을 수 있었겠는가!⁵⁾

당시 성경말씀은 히브리어 등 일반인들이 알 수 없는 언어로 교리 되었다. 그래서 성화를 통해 일반인들을 이해시키고, 교합시키려는 목적으로 사용되기도 하였다. 성화는 성경속의 내용을 그림으로 형상화시킨 것인데 그 속에 등장하는 인물은 그리스도 이외의 사도들이 등장하면서 주종관계를 확연히 묘사하고 있다. 일종의 신격화된 인물에 회화적인 표현을 부여함으로써 그 유일성을 강조한 것이다. 오귀스트 콧(Auguste Comt, 1789~1857)가 말했듯이 가톨릭교는 유일신의 틀러리로 다른 신들을 등장시킴으로써 유일신을 부각시키는 기법을 사용하였다.

얼굴은 영혼을 드러내는 거울이며 상징이 되었다. 기독교는 끊임없이 자신의 모습을 찾았다. 그 모습은 성인의 얼굴이었다. 예수의 현성용(顯聖容)이었다. 성녀 베로니카가 예수의 얼굴에서 땀을 씻어준 수건에 나타났다는 예수의 형상이었다.⁶⁾ 성화는 꾸준히 그려졌다. 그러나 자신의 모습을 신과 같이 비슷하게 담아내려는 개인적이 취향 이상의 것은 아니었다.

또 한편으로 성화 속 그리스도의 형상이 황제의 초상화를 대신하게 되었다. 정치적인 인물이든 종교적인 인물이든 영정이 실제 인물보다 더욱 중요하게 되었다. 말하자면 실제 인물은 상징적 특수성을 상실했다.

중세에 들어와서 얼굴이 그려지는 것이 성경에서 금지하고 있는 우상성

5) Avirl(Nicole), 「얼굴의 역사」, (강주현 역), 서울, 작가정신, 2001. p85

6) Ibid. p95

을 유발한다는 이유로 회화에 있어서 인물의 등장은 큰 타격을 받게 되었다. 이러한 성화논쟁 이후 성화는 파이움에서 물려받은 현실적 감각과 육감적 아름다움을 상실하고 말았다. 신학적 의미가 더욱 짙어진 반면에, 예술적 감흥은 빈사상태에 빠지고 말았다. 성화에찬론자는 성화과괴론자의 비난을 수용한 결과 때문이라고 변명할지도 모른다. 어쨌든 그때부터 세속적이고, 관능적이고, 육신적이며, 감미로운 점은 사라지게 되고 오직 신에 제한된 소재와 그에 따른 제한되고, 엄격한 표현력으로만 나타나게 되었다. 이렇게 똑같이 반복되는 얼굴들은 필연적으로 예술적 공허감을 초래하게 마련이었다. 신성화된 얼굴의 승리는 회화적 표현의 얼굴의 실패이기도 했다.

성인(聖人)이 영원성에서 떨어져 나와 현존성 안으로 들어가는 일이 가끔 있다. 노대가의 초상화들 속에서 금빛 바탕을 볼 때마다, 성스러운 사람이 영원에서 벗어나올 때 들리던 그 가락을 통해 영원성 자체가 흘러나온 것 같이 느껴진다. 금빛 바탕은 흘러나온 영원성이다. 성인은 그 앞에서 있고 우리도 그렇다. 그리고 신의 입김을 통해 영원성이 다시 녹는 모습을 그 성인이 보고 있으리라고 본다.⁷⁾

신의 본성만이 사람 속에 나타나는 것이 아니라 신의 창조물도 사람의 얼굴 속에 있다. 어느 순간이나 어느 얼굴에나 신적인 것은 모습을 드러낼 수 있으며, 모든 얼굴은 신적인 것에 의해서 바뀔 수 있다. 그렇기 때문에 가장 보잘것없는 얼굴도 실제 모습 이상으로 나타나는 것이다.

15세기 이후 르네상스에 와서야 진실 된 얼굴에 대한 자각의 시대가 시작되었다. 이탈리아 에서는 거의 모든 곳에서는 다양한 인간의 얼굴을 찾아 볼 수 있다. 그들은 십자가에 매달린 예수의 얼굴, 기도하는 성모마

7) Ibid. p167

리아의 모습, 성인들의 다양한 얼굴표현 그리고 평범한 사람들 에게도 인간의 얼굴을 표현하였다. 더 이상 신의 이상승배가 아닌 인간 자체로의 모습이 등장하게 된 것이다.

당시의 대표 화가였던 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519) 또한 인물의 표현에 큰 관심을 두었다. 얼굴에서 인간의 인생유전 그리고 인간의 성격을 읽어내려 했다.

‘성격’(carattere)이란 단어의 원의(原義)가 무엇이었던가? 각인(刻印), 즉 도장에 새겨진 것, 그리고 인쇄술의 등장 이후에는 서명을 의미하는 것이었다. 나테주 라네이리-다장은 <몸의 발명(L'Invention du corps)>에서 레오나르도의 관찰이 얼마나 정확하고 새로운 것이었는지 증명해주었다. 예를 들어 레오나르도는 눈물과 웃음을 표현하기가 어렵다고 푸념을 늘어놓았다. 눈물과 웃음은 정반대의 감정이면서도 얼굴근육을 거의 비슷하게 움직이기 때문이었다.

“우는 사람이나 웃는 사람이나 얼굴의 움직임이 똑같이 표현해도 될 것이다. 두 경우 모두 근육의 움직임이 대체로 비슷하기 때문이다.눈물을 흘릴 때에는 눈썹이 안쪽으로 올라가면서 수축된다. 따라서 눈썹 사이와 위쪽으로 주름이 잡히고 입의 양끝은 내려간다. 반면에 웃을 때에는 입술의 양끝이 올라가고 눈썹 사이가 벌어진다.”

또한 얼굴에서 읽혀지는 성격적인 부분에서도 자세한 견해를 늘어놓았다.

“얼굴이 부분적으로 사람의 성격, 버릇, 기질을 드러낸다는 것은 사실이다. 얼굴에서 뺨과 입술을 구분하는 선, 콧구멍과 코를 구분하는 선, 그리고 눈과 관자놀이를 구분하는 윤곽이 뚜렷하다면 필경 많이 웃는 사람이기 때문에 쾌활한 성격일 것이다. 한편, 얼굴에서 유난히 돌출되거나

함몰된 부분이 있는 사람은 이성보다는 감성을 앞세우는 사람이며 때로는 야만적일 정도로 감정적인 사람이다. 눈썹 사이에 뚜렷한 선이 있는 사람 그리고 이마에 수평으로 깊게 패인 주름이 있는 사람은 고통을 많이 겪은 사람이다. 얼굴의 다른 부위도 이런 식으로 해석할 수 있을 것이다.” 8)

이렇듯 인간의 얼굴은 세부적으로 관찰되기 시작하면서 회화에 다양한 소재의 표현을 제공해 주시 시작하였다. 그리하여 얼굴은 그 특징적인 요소로 인해 우상이 되기도 하였으며, 권력이 되기도 하였고, 자아표현의 중요한 기표로 사용되기도 하였다. 따라서 우리는 앞서 살았던 얼굴들, 우리와 형제처럼 닮은 얼굴들이어서, 우리는 예술가들이 말하고 싶었던 것을 읽어낼 수 있다.

서구의 예술가들은 무수한 상념과 욕망이 응결된 그 얼굴들이 우리의 상상력을 뒤흔들어 놓는다고 말한다. 그 얼굴을 빚어낸 창작자들도 정교한 손재주를 가졌던 예술가들이었다. 다만 성경이 우상(羽狀)을 말하듯이 식민주의자들이 그 얼굴들을 물신(物神)이라 불렀을 뿐이다.

얼굴은 인간과 더불어 태어났다. 얼굴은 언제나 존재했고 어느 곳이나 있었다. 그러나 서양세계는 얼굴에 독특한 가치를 부여했다. 개인주의라는 특성 때문에 얼굴이 피와 살로 빚어진 것이라는 사실마저도 망각할 정도였다. 부분을 전체라 생각하는 인간의 모순 덕분에 얼굴은 본질과 표상이 되었다. 말하자면 겉과 속을 동시에 보여주는 전체가 된 것이다.

8) Ibid. p160

Ⅲ. 권력 안에서 얼굴의 상징적 표현

1. 얼굴 표현에 나타나기 시작한 인간의 권력

얼굴을 앞세워 강한 정치적 권력을 주도하기 시작한 시기는 이집트, 로마 시기에 접어들면서부터이다. 이 시대에는 신적인 우상성의 얼굴 보다는 인간의 권력을 내세우기 위해, 인간을 신격화해 유일성을 강조하기 위해, 얼굴에 많은 상징적인 의미를 부여한 시기라고 볼 수 있다. 이는 당시 회화의 특성에도 많은 영향을 주었다.

이 후에 중세로 접어들면서 얼굴은 종교적인 입장에서 그려지게 된다. 얼굴이 가지게 되는 우상적인 현상에 반기를 든 종교인들은 얼굴을 신성화 하는 데에만 국한시켜 그 의미는 한정지어지게 된다.

그러나 그러한 얼굴에도 권력은 존재했다. 바로 유일신에 대한 권력이다. 인간이 아닌 신을 상징화 하여 그 절대적인 권력을 나타낸 것이다. 얼굴은 신을 대변하는 형태로도 존재하게 되었다.

이후 르네상스시대에 접어들면서 다시 인간의 얼굴이 등장하게 되었고 새롭게 등장한 인간의 권력은 이전에 그려졌던 것 보다 더욱 세밀하게 묘사되었으며 그 대상의 표현 또한 사실적이게 되었다.

그러나 19세기에 들어서면서부터 권력을 대변하는 얼굴에 맞서 권력에 대항하는 얼굴이 등장하게 되었다. 즉 이 시기에 들어서면서 왕권에 부조리에 반기한 시민, 노동자 계급은 인간의 자주성을 회복하려 하였다. 이에 동조한 화가들은 이전의 권력을 상징하여 표현했던 얼굴을 사회의 이념적 현상에 초점을 맞추었으며 개인의 권력이 아닌 사회 전체의 권력, 즉 인간의 자주적인 권력을 앞세운 얼굴을 그려내게 되었다.

1) 권력을 대변하는 얼굴

이집트 예술은 대부분 단단한 돌에, 사실성을 뛰어넘은 형태로 빚어져 있다. 회화로 표현된 이상적 형상은 당시 이집트 남녀의 모습이 아니었다. 당시의 민중이 생각하던 미학적 기준이 그림으로 형상화 되었을 따름이다. 이집트의 파라오 아멘호테프 3세(Amenhotep III)(도판6)는 우리에게 수많은 유물을 남겨놓았다. 미라의 섬록암의 탄탄한 재질은 이 파라오의 영원한 젊음과 미소를 간직한 평온한 표정과 뚜렷이 대비를 이룬다. 예술가들은 치세의 찬란함을 당연히 찬양해야 했다. 이상적인 시대, 아니 거의 이상적인 시대인 것으로 찬미할 수밖에 없었다. 군주는 신과 동격이었다. 군주는 신처럼 아름다운 조개여야 했고, 신처럼 언제나 젊음이 넘치는 존재여야 했다. 누구도 군주의 권위에 도전하지 않았다. 따라서 구태여 군주의 권위를 과시해 보여줄 필요가 없었다. 하지만 언제나 군주를 표현하는 회화 속에는 그의 권력과 절대감이 강조되어 있다. 당시 위대한 파라오의 시대에 예술의 법칙은 섬록암처럼 흔들림이 없었다.

로마시대에 와서 얼굴의 권력은 더욱 가중되었다. 이 시대에는 초상화가 공식화 된 시기였다. 새로 임명된 집정관이 서관으로 쓰이는 조그마한 상아판에 자신의 모습을 새겨놓을 정도였다. 고대 그리스 시기에는 주로 신을 숭배하기 위해 조상의 모습을 제작했으나 로마에서는 선조 숭배를 위한 조상은 물론 실존 인물에 대한 조상이 수없이 제작되었다. 특히 로마의 황제상은 황제에 대한 숭배 의식과 황제 자신의 정치력을 과시하기 위해 만들어졌다.⁹⁾

9) 홍진경, 「인간의 얼굴, 그림으로 읽기」, 서울, 예담, 2002, p201

황제는 어디에나 있었다. 동전에는 거의 언제나 옆모습(도판7) 이었다. 로마제국 남자들의 옆얼굴은 마치 세계로의 진출이 시작된다는 것을 알려주는 표시선과 같다. 세계에 대한 공격을 알리는, 세계를 공략할 무기 와도 같은 많은 옆얼굴들이 거기에 있다. 강한 옆얼굴에 비해서 나머지 얼굴은 작게 느껴진다. 뒤로 물러난 것 같다. 이러한 얼굴들은 지구를 그들의 제국 안에서 마음대로 부릴 힘만 가지고 있는 것이 아니다. 그들은 스스로가 로마제국이며, 절대권을 가늠할 수 있는 힘을 가지고 있다. 그런 얼굴들은 그런 힘 가운데서만 엄청나게 확대될 수 있고, 제국 자체가 존재할 것이라고 주장한다.¹⁰⁾

그러나 그 모습들은 실물이라기보다는 상징적 모습을 띄고 있었다. 또한 자신의 얼굴 대신에 위대한 선왕(先王)의 얼굴로 대신 하는 경우도 있었다. 이는 절대 권력의 정통성을 인정받기 위한 것이었다. 프랑스의 왕들도 마찬가지였다. 인간의 모습으로 그려진 형상이 군주권의 상징이었다. 황제는 유일한 자였다. 유일한 사람이었기 때문에 형상화 된 모습이 곧 실제의 모습이었다. 따라서 동전에 새겨진 초상에도 황제의 현신을 보는 듯이 경의를 표해야 했다.

로마인들은 초상화를 권력의 수단으로 이용했다. 법정에서도 황제의 영정이 없을 때에는 선고마저 내릴 수 없었다. 군주의 초상이 찍힌 낙관이 첨부되어야 서류의 정통성을 인정받을 수 있었다. 이런 원칙은 귀족의 발목을 묶는 족쇄와도 다름없었다. 이렇게 황제와 황실 가족의 초상화 즉 인간의 얼굴의 상징을 앞세워 로마는 세계를 지배했다.¹¹⁾

중세시대에 와서는 사람의 얼굴을 그리는 그 행위자체가 사라졌다. 간혹 그려지는 얼굴은 신을 향한, 신을 위한 인물로 황제나 교황 같은 특수한

10) Picard(Max), 「사람의 얼굴」, (조두환 역), 서울, 문학과 지성, 1994, p70

11) Avirl(Nicole), 「얼굴의 역사」, (강주현 역), 서울, 작가정신, 2001. p95

신분의 사람들이 신에게 예물을 봉헌하는 모습뿐이었다. 이 시기의 얼굴의 권력은 인간이 아닌 신의 몫으로 돌려졌다.

인간의 얼굴이 다시 권력을 잡기 시작한 때는 르네상스에 와서이다. 고대 시대에 파라오나 황제, 왕 혹은 귀족의 얼굴이 권력의 상징이었다면 르네상스 시대에는 교황, 황제, 왕, 군주, 귀족은 물론이고 상인, 궁정인, 예술가, 이름 모를 보통사람들의 얼굴도 상징의 주인공이 된 시기이다. 이 시기에 교황과 황제, 군주 같은 한 국가의 통치권자들이 자신의 권력을 홍보하기 위해 혹은 이미지를 관리하기 위해 자신의 얼굴을 그려 그 권력을 과시하고 일반 사람들을 현혹시켰다.¹²⁾ 르네상스 시기에는 인간 자신의 존재를 널리 알리고 자신의 명예와 삶을 영원히 남기려는 지극히 인간적인 욕망이 넘쳐흘렀다. 때문에 인간의 얼굴을 표현하는 회화 즉 초상화가 주를 이루었고 결국 르네상스 화가들의 천재성과 당대인들의 품고 있던 욕망 또한 드러낸 것이 바로 인간의 얼굴이었다.

이 시기는 분명 인간이 주도하게 된 시기였고 그로인해 인간의 권력을 상징하기 위해 얼굴의 표현은 매우 중요한 요소가 되어 주었다. 스스로의 얼굴을 표현해 남긴다는 것 자체가 자신의 위치를 굳건히 하고 그 권력을 과시하며 후대에 영원히 남기려는 인간의 욕망이었다. 이러한 현상은 당시 화가들에게도 큰 영향을 미쳤으며 이때 그려진 인물의 얼굴표현들은 초상화가 주를 이루었으며 그 표현 또한 매우 계산된 자세와 표정을 유도하고 있다. 어느 시대이건 초상화는 무언가를 ‘드러내기’에 좋은 수단이었고 권력자는 그로인해 자신이 가진 힘을 맘껏 보여주었다.

이렇듯 인간의 얼굴은 권력을 나타내는 최고의 소재가 되었으며, 화가들은 이를 만족시키기 위해 얼굴표현에 있어서 그 의미를 더욱 강조하게 되었다.

12) 고종희, 「르네상스의 초상화 또는 인간의 빛과 그늘」, 서울, 한길아트, 2004, p8

때문에 이를 만족시키는 화가들은 유명세를 탔고, 또한 막대한 권력까지 주어지게 되었다. 이러한 시기의 얼굴의 의미는 그 본질적인 의미보다는 권력의 수단으로써 존재하고 있었다.

2) 권력에 대항하는 얼굴

19세기 프랑스 혁명 이후 근대로 접어들면서 모든 정치 체제와 사회구조까지도 큰 격변의 시기를 맞이하게 되었다. 그로 인해 회화에서 인물을 그려내는 소재와 표현방식에도 근대의 사상이 개입되었고 그 대상 또한 교황이나, 왕, 또는 귀족의 권력이 아닌 그들의 부당함에 대한 풍자적 인물 표현과 일반 시민의 사상이 개입된 혁명가의 얼굴이 그려지게 되었다.

이 시기에는 혁명으로 인한 정치적인 측면뿐만 아니라 사회적으로도 산업혁명(産業革命)과 계몽주의(啓蒙主義)를 배경으로 한, 시민사회(市民社會)가 성립되면서 새로운 구조의 부와 권력, 권리의 분배가 요구된 시기였다.

당시 예술은 이러한 시대정신의 반영이자 가치관의 변천에 따라, 대혁명의 개시를 알린 고전주의(古典主義)와 이를 계승한 신고전주의, 그리고 이에 맞서는 혁명의 직접적인 과정에서 생성된 낭만주의(浪漫主義)와 시대상황의 진실 표현을 모토(motto)로 하는 리얼리즘(Realism)으로 전개되었다.

예술의 변화 뿐 아니라 회화에서 인물을 그려내는데 가장 큰 변화와 그 의미전환을 불러일으킨 것은 리얼리즘식 표현이었다. 이는 사회주의(社會主義)를 대표하는 유일한 예술이었으며, 동시대성(同時代性)을 기반으로 평범한 일상의 인물을 그려냄으로써 그 인물을 또 다른 정치권력의 형태

로 그려냈다. 그리고 그 계층 또한 새로운 계급으로 등장한 민중 노동자, 농민으로 인간의 현실적인 삶의 모습을 회화로써 명료하게 관찰하고, 분석하여 객관적으로 재현하는 진실성이 담긴 한 방법으로 나타나게 되었다.

즉 리얼리즘의 회화작품은 예술적 가치가 실제의 인물과 얼마나 비슷하게 묘사되어 있는가 하는 점과, 회화의 주제와 내용이 사회적 공익을 위하여 어느 정도 기여하고 있으며 작가가 그것을 어떻게 취급하고 있는가 하는 두 가지 방향으로 나타나고 있었다.¹³⁾

인물의 표현은 그 시대의 상황에 따라 혹은 사상에 따라 그리고 권력구조에 따른 뚜렷한 변화를 보이고 있으며, 근대로 접어들면서 이상적이고 상징적인 표현방식이 나뉘는 보다 사실적이고 이념적인 표현으로 본연의 인간의 얼굴을 그려내고 있다.

결국 얼굴은 얼굴로써 그려지는 인간의 권력성이 다른 어떤 것의 보다도 강한 설득력을 가지고 있으며, 예술가들이 회화에서 인물을 표현하는 방법에도 그에 따른 변화를 가져오게 된다. 즉 근대로 들어서면서 얼굴은 인간의 자주성을 나타내는데 큰 의미를 가지게 된 것이다.

13) 임명방, 「현대미술의 이해」, 서울대학교출판부, 1979, p57

2. 회화에서 표현된 얼굴

1) 권력자의 우상, 티치아노 베첼리오 (Tiziano Vecellio, 1490~1576)

르네상스 시대의 초상화는 미술사에서 가장 중요한 부분을 차지한다. 베네치아 출신인 티치아노(Tiziano Vecelio)의 명성 또한 초상화에서 비롯되었다. 그가 남긴 초상화는 현재 100여점 정도로 추정되고 있다.

1516년 11월 29일, 베네치아 공화국 ‘공식화가’ (pittore ufficiale) 지오반니 벨리니(Giovanni Bellini, 1430~1516)¹⁴⁾가 세상을 떠남으로써 그 뒤를 이어 티치아노가 공식화가로 임명되었다. 베네치아에서 공식화가가 해야 할 일은 여럿 있었지만 그 중에서 가장 중요한 임무는 도제(Doge)라 불리는 베네치아 공화국 최고 통치권자의 초상화를 그리는 일이었다. 이전에도 초상화는 인물의 권위를 높이는 수단으로 사용되었으며 통치자를 신성화하는 도구로 쓰이고 있었다.¹⁵⁾

티치아노는 공식화가로서 국가에 종속되기를 원하지 않았다. 오히려 그는 공식화가로서 임무를 소홀히 하고, 공무도 가능하면 덜 맡으려 했다. 그래서 이전의 공식화가들과는 달리 자유롭게 행동하며 여러 나라를 돌아다니며 많은 사람들의 초상화는 그렸다. 유럽의 기라성 같은 군주들이 애타게 찾는 화가였으니 공화국도 그를 어찌할 수 없었던 것이다.

당시 유럽의 많은 사람들이 티치아노의 초상화를 갖고 싶어 했으며 권력을 쥐고 있는 사람 중에 티치아노의 초상화를 갖고 있지 않은 자가 없었다.

14) Giovanni Bellini ; 베네치아 르네상스의 선구자로 티치아노의 스승이며 베네치아의 초상화 기법을 심도 있게 연구했으며, 색채와 빛의 원리를 완벽하게 터득하고 이를 회화의 가장 중요한 요소로 자리 잡게 한 르네상스 회화의 아버지이다.

15) 고종희, 「르네상스의 초상화 또는 인간의 빛과 그늘」, 서울, 한길아트, 2004, p251

티치아노의 초상화를 가진 자 만이 진정한 권력을 과시할 수 있을 정도였다. 초상화는 사회적으로 상당한 가치를 지닌 물건이었다. 행세하는 가문마다 과거의 영광을 되살고 싶은 소망에서 조상의 얼굴을 그럴듯하게 그려낸 초상화를 응접실에 걸어두고 있었다. 로마의 전통을 흉내 내어 수호신의 제단 위해 장례용 가면들을 나란히 진열해 두기도 했다. 따라서 세계의 지배자들 그리도 그들과 혈연이나 의리로 맺어진 사람들만이 그들의 얼굴을 조각하거나 그리게 할 수 있었을 뿐이었다.

재력이나 권력을 가졌던 사람들, 어쩔거나 남보다 뛰어난 수단을 가졌던 사람들은 대부분 얼굴의 전당을 꾸미고 있었다. 그들은 아름다움이 절정에 이르렀을 때나 명예가 드높았을 때 권력을 굳건히 하고 그 권세를 과시하고 싶을 때 화가의 앞에 앉았다.¹⁶⁾

때문에 교황, 황제, 각국의 군주, 공작, 귀족, 지식인, 예술가, 대사, 성직자, 장군, 유수의 가문 여인들이 티치아노 앞에서 그 얼굴을 드러냈다. 그의 초상화를 갖기 위해 선금금을 지불하고도 몇 년씩 기다리다 받으면 운이 좋은 편이었고, 돈을 지불하고도 작품을 아예 받지 못하는 일이 다반사였다. 때문에 티치아노는 미술사상 처음으로 갑부화가가 되었고, 그 앞에서라면 당대 최고의 권력자들조차 공손히 모델을 서야만 했다.

티치아노가 이처럼 초상화가로서 성공을 거둔 이유에 대해 스페로네라의 한 당대인의 일기에서는 “실물보다 티치아노가 그린 그림이 낫다” 라고 말하고 있다.¹⁷⁾

이 같은 평이 나온 것은 화가가 초상화 속에 인물의 사회적인 지위, 문화, 정치, 품위, 이상을 생생하게 표현하였기 때문이다. 사람들은 자신들도 미

16) Aviri(Nicole), 「얼굴의 역사」, (강주현 역), 서울, 작가정신, 2001. p192

17) 고종희, 「르네상스의 초상화 또는 인간의 빛과 그늘」, 서울, 한길아트, 2004, p125

처 알지 못한 멋진 모습을 그림에서 발견하고 그의 표현력에 매료되지 않을 수가 없었다.

기라성 같은 티치아노의 고객들 가운데 가장 중요한 사람은 신성 로마제국의 황제 카를 5세였다(Karl V, 1500~1558). 그는 16세기 유럽의 최고의 권력자였다. 카를 5세는 카스티야 왕 펠리페1세의 아들이고, 에스파냐 왕 페르디난도 2세와 카스티야 여왕 이사벨 1세의 외손자였다. 1516년 외조부인 페르디난도가 사망하자 카를은 에스파냐의 왕위를 이어 받는다. 그로부터 2년 후 조부인 신성 로마제국의 황제 막시밀리안 1세가 사망하자 이번에는 신성 로마제국의 황제 지위를 계승함으로써 카를5세가 되었다.

티치아노가 카를 5세를 처음 만난 곳은 황제의 대관식이 거행된 이탈리아의 볼로냐에서였다. 1530년 2월 24일, 황제 카를 5세는 교황 클레멘스 7세로부터 이탈리아의 왕이자 신성 로마제국의 황제임을 공인받는 대관식을 열었다. 이때 티치아노와 카를 5세의 첫 만남이 이루어졌다. 이후 카를 5세는 다른 화가에게는 자신의 초상화를 주문하지 않을 정도로 티치아노를 신임하게 된다. 이 첫 번째 만남에서 그린 초상화가 바로 「갑옷 입은 황제」이다. 그러나 애석하게도 이작품은 소실되었다. 티치아노는 황제 이외에 프란체스코 곤차가의 초상화(도판8)를 제작하면서 그 또한 갑옷 입은 모습으로 그렸는데, 소실된 황제의 초상화를 이 작품을 통해 추측해 볼 수 있다.

카를 5세는 1532년 말에 다시 볼로냐를 방문했는데 이때에도 티치아노는 황제의 초상화를 그렸다. 두 번째 만남에서 티치아노는 황제의 입상 초상화(도판9)를 제작했다. 황제는 모피 조끼와 화려한 금사로 장식된 옷을 입고 사냥개와 함께 있다. 여기서 티치아노는 생략적이고 회화적인 표현으로 군주의 권위와 위용을 더욱 강조하고 있음이 나타나있다.

카를 5세는 그리 잘 생긴 외모는 아니었다고 한다. 하지만 이 입상은 황제의 카리스마를 부여하는데 적절했다. 입상처럼 긴 그림은 사람 키보다 위에 걸게 마련이어서 황제의 얼굴은 관람자의 눈높이보다 위쪽에 놓이게 된다. 게다가 이 그림에서 황제의 얼굴은 약간 측면으로 돌리고 있어 진취적인 인상을 주고 있으며 무언가를 응시하고 있는 눈동자의 시선 처리는 여유로움을 주어 한층 그의 권위를 강조하고 있다. 따라서 그림을 보는 이들은 황제를 올려다 볼 수밖에 없으며 그 위압감에 매료되는 것이다. 티치아노는 이러한 표현을 최대한 살려 카를 5세의 위용을 더욱더 강조하고 있다.

1533년 카를 5세는 티치아노를 팔라티노 백작칭호와 기사작위를 임명했으며 이로써 그는 제국의 귀족들과 동등한 격을 누리게까지 된다. 이는 황제의 권력을 과시하기 위해 그려진 초상화가 중요한 역할을 한다는 증거로 볼 수 있고 그 작업을 하는 화가 역시 같은 권세를 누릴 수 있는 시대였음을 말하고 있다.

이 시기에 탄생한 그림이 바로 「황제의 기마상」(도판10)이다. 황제 카를 5세 기마상의 원래 제목은 「뮐베르크에서의 카를 5세」로, 황제가 1년 전 뮐베르크에서 프로테스탄트 군대와 벌인 전투의 승리를 기념하기 위해 그린 것이다. 실물 크기의 황제가 말을 타고 달려가다가 멈춘 순간을 그렸는데 절제된 자세에서 위풍당당함을 느낄 수 있다. 이 작품은 전쟁의 승리를 기념하는 것임에도 불구하고 전쟁에 대한 언급은 말을 타고 갑옷을 입은 것 말고는 없다. 단지 카를 5세의 얼굴에서 느껴지는 승리의 자신감이 보일 뿐이다.

티치아노는 특유의 강한 색채와 빛의 효과로 반쯤 고개를 돌린 황제의 얼굴을 뚜렷하게 묘사하였으며 얼음처럼 차가우면서 빨리 들어갈 것 같은 그

의 눈빛과 위에서 아래를 내려 보는 시선 처리로 승리감을 맛본 지도자의 모습을 강조하고 있다. 게다가 그 힘을 강조할 수 있게 기마상을 선택했다.

기마상은 티치아노 이전에도 존재한 통적인 도상으로서, 로마제국 시대의 마르쿠스 아우렐리우스 황제의 기마상이 유명하다. 기마상은 곧 황제의 힘이였다. 중세에는 세속인을 기마상으로 그리거나 조각한 경우가 거의 없었으며 카드에서나 간혹 볼 수 있을 뿐이다. 르네상스로 접어들면서 다시 본격적으로 제작되기 시작했다. 권력자가 아닌 상인이나 성직자를 그린 기마상이 발견되지 않는 것도 기마상의 목적이 세속적인 권력의 힘을 보여주는 데 있었음을 증명한다.

황제 카를 5세를 마지막으로 그린 그림은 반 측면으로 의자에 앉아 있는 전신상의 모습이다.(도판11) 여시에서 황제는 공식적이지 않은 편안한 모습을 하고 있다. 그는 또한 검은 베레모를 쓰고 한쪽 팔은 의자의 팔걸이 위에, 다른 쪽 팔은 무릎 위에 자연스럽게 올려놓았다. 한쪽 손은 장갑을 끼고 있고 다른 쪽 손은 장갑을 들고 있는 너무나 자연스러운 모습이다. 그러나 황제의 얼굴만은 그러한 편안함을 잠재우는 강인함이 여러있다 그의 얼굴을 약간 고개를 들어 정면의 시선을 아래로 내려다보듯 처리하였으며 꼭 다문 입과 그 주의를 감싸는 수염이 금방이라도 지시를 내릴 듯한 느낌을 주고 있다. 더욱 배경에는 금사로 수놓은 황금색 커튼과 기둥이 보이는데 기둥은 강인함을 상징한다. 황제의 강력한 권력을 암시하는 것이다. 황제는 편안한 모습을 취하면서도 권력자임을 보여주는 것을 포기하지 않았다. 티치아노의 황제 카를 5세 좌상은 지극히 개인적인 모습을 그린 듯하면서도 주인공의 권위와 권력을 섬세하게 보여주고 있다는 점에서 고도의 기교와 의도가 엿보이는 통치자의 초상화이다.

티치아노가 그린 황제 카를 5세의 초상화는 통치자 초상화의 전형으로 자

리 잡았다. 티치아노는 이들 초상화를 통해 군주의 사회적인 지위와 가치, 정치적인 이상을 표현하였고 권력을 가시화하였다. 각각 기마상, 입상, 좌상, 갑옷으로 무장한, 티치아노의 카를 5세 초상화는 이후 수세기 동안 후대 화가들에 의해 계승되어 티치아노를 빼놓고는 군주의 초상화를 생각할 수 없게 되었다.

티치아노가 그린 인물에서는 그 화려해 색채와 빛의 음영 그리고 정교한 묘사뿐 아니라 그 사람이 지니고 있는 심리적인 마음까지 표출하였다. 인물의 심리적 표출을 중요시 하여 그가 원하는 인간의 모습을 보여주기 위해 얼굴의 각도와 시선처리 로 긴장된 안면을 나타냈으며 빛에 의한 색채까지 세심하게 표현해냈다. 게다가 그는 실제 의 인물의 형상보다 더욱 생동감 있는 표현을 연출함으로써 인간을 신과 대등할 정도의 권위에 올려놓았다.

티치아노는 그저 고집스레 얼굴을 쳐다보았다. 잔인할 정도로 진지하게 얼굴을 뜯어보았다. 황제와 교황을 비롯하여 당시의 저명인사를 주로 그렸던 것은 그들의 명성에 기대려 자신의 명성도 높이고 금고까지 채우려는 탐욕이라 비난받기도 했지만, 티치아노는 칼로 정복한 권력자들 그들의 얼굴을 붓끝으로 표현함으로써 지배하고 싶었던 것이다.

2) 사회풍자의 얼굴, 오노에 도미에 (Daumier, Honore Victorin, 1808~1897)

오노에 도미에(Daumier, Honore Victorin)는 19세기 프랑스 혁명 이후 부르조아 사회에서 몰락한 노동계급 출신으로 자신의 삶과 작품을 통해 격변하는 사회 현실 속의 부조리에 일관되게 저항해온 혁명가이자 사

회풍자 화가였다.

그가 그려내는 인물의 모습은 이전의 회화에서 인물들이 가졌던 지도자의 권력의 모습이 아닌 오히려 그에 맞선 인간의 권리를 앞세운 혁명가의 모습이었고, 지도자의 모습은 권력의 풍자로 그려졌다. 즉 인간의 모습은 개인을 주체로 개인의 자주적인 권력을 나타낸 얼굴의 모습이였다. 따라서 그가 그려내는 인물은 혁명 중에 도시생활에서 나타나는 다양한 개인적 삶의 모습과 계급간의 대립, 생존투쟁을 저널리스트(Journalist)적 시각으로 통찰력 있게 파악했다.

그는 특히 사회 전반에서 입장을 달리하는 여러 계층의 인간상의 형상화에 초점을 맞추어 부도덕한 지식인과 권력가, 위선적인 법관의 모습, 사회적 약자의 입장인 가난한 노동자, 바리케이트에서 봉기하는 시민들의 모습 등을 그려나갔으며 그들의 얼굴 속에 내재된 갈등과 대립, 소외와 혐오감, 부도덕성을 꿰뚫어 보는 핵심적인 표현으로써 그 시대가 요구하는 인물의 특성을 자세하게 묘사하고 있다.

도미에가 정치 풍자화를 그리면서 그 중심에 표현했던 인물들이 바로 부도덕한 지식인과 권력가의 모습이였다. 「빅톨 위고와 에밀 지라르당은 루이 왕자를 왕으로 받들고자 하나 받침이 시원찮다」(도판12) 이 만화가 바로 그러한 모습을 잘 나타내고 있다.

위고는 당시 정치적 입장을 자주 바꾼 지조 없는 지식인의 전형이였다. 그의 아버지는 나폴레옹을 따르는 장군이였고 어머니는 왕당파였다. 1845년 2월 혁명 시에는 군중에 합류했고 파리 지구 혁명 위원으로 임명되였다. 그는 왕당파에 속했으나 변신하여 다시 공화국 국회의원이 되였다. 그리고 에밀 지라르당과 함께 7월에 신문 <레베느망> *L'Èvènement* 을 만들어 루이 나폴레옹을 대통령으로 만드는 공작을 했다.¹⁸⁾ 이 그림

은 당시 도미에가 그런 위고를 풍자하기 위해 그린 만화였다.

여기서 위고와 에밀 지라르당은 작은 판 위에 루이 나폴레옹을 아슬아슬하게 받들고 있으며 그들의 얼굴표정 또한 갈등하는 모습으로 위태로워 보인다. 그 위에 선 루이의 모습 또한 가우뚱한 동작과 불안해하는 표정으로 그 의미를 한층 강하게 한다. 도미에는 그러한 모습을 우스꽝스럽게 그려내고 있으며 그들의 허울뿐인 공약을 풍자하고 있는 것이다.

그러나 무엇보다도 그가 풍자 화가로써 최대의 명성을 가지게 된 것은 법률가를 소재로 한 석판화였다. 「줄고 있는 판사들」(도판13)에서 그러한 면모가 절실히 표현되고 있다. 판사와 검사는 부패한 왕정 권력의 선두였다. 정의를 수호한다고 하지만 사실 그것은 가식에 불과했다. 그들은 권력의 가면을 쓰고 정의를 농락할 뿐이었다. 특히 변호사의 변론을 듣고 있는 판사는 중립을 지키고 있는 듯한 얼굴을 하지만 사실은 권태와 무관심에 젖어 있는 모습이 도미에에 의해 절실히 나타나고 있다.

이 그림에서 가장 과장적인 동세와 얼굴표정으로 열변을 토하고 있는 것은 변호사의 모습이다. 도전하는 듯 한 큰 눈동자와 자신의 의견을 설득하기 위해 표현된 과장된 입의 크기는 그가 이 상황에서 얼마나 열정적으로 자신의 주장을 설득하기 위해 열변을 토하고 있는지를 보여준다. 그러나 그런 변호사의 열변에도 불구하고 판사들의 모습은 줄고 있는 나태한 권위주의자로 풍자되고 있다. 여기서 도미에는 판사를 괴물처럼 기형적으로 왜곡된 눈과 코를 표현함으로써 인간을 항상 날카롭게 뜯어보고 먹이감을 찾고 있는 괴물스러운 모습으로 풍자하고 있다.

도미에의 법조 풍자화의 배경은 어둡다. 검정색이 지배적이다. 배경의 소품은 간결하게 처리되지만 얼굴과 신체는 밝은 빛 속에 강렬한 제스처

18) 박흥규, 「오노레 도미에」, 소나무, 2000, p167

로 강조된다. 여기서 그는 어둠속에 자리 잡은 법관들의 허울뿐인 정의로움을 흑백으로 처리하여 극적으로 비판하고 있으며, 얼굴에 거친 선을 사용함으로써 악한 이미지를 그려 넣고 있다. 즉 그는 냉소주의로 충만된 법조인 사회를 경멸하고 있었다는 것을 볼 수 있다.

A.하우저는 “도미에는 국가의 지주(支住)가 되는 부르조아들의 우둔하고 몰인정한 면을 그리며, 부르조아의 정치와 법률과 오락을 비웃고, 부르조아적 관습과 예절의 뒤에 숨겨진 그 모든 도깨비 극 같은 희극을 폭로한다. 여기에서 주제의 선택이 예술적인 배려보다 정치적 배려에 의해 좌우되고 있음은 너무나 명백한 사실이다.”¹⁹⁾ 고 언급함으로써 도미에 리얼리즘 화회의 진보성과 비판적 현실참여의 특징을 명확하게 지적하고 있다.

그는 석판화 제작의 신속성을 통해 동시대의 제 문제를 순발력 있게 당시의 여러 신문에 발표하였고, 풍자화라는 장르로 거짓 없이 인물을 형상화함으로써 눈으로 보여 지는 것 가운데에서 인간적인 면과 사회적인 면, 사회적인 인간성에 초점을 맞추고 그것에서 현실 비판적 리얼리즘으로 표출하고 있다.

도미에에게 있어서 인물의 표현으로 드러나는 형상은 자신만의 독특한 형태관을 표현하고 있다. 객관적인 대상을 초월하여 자신의 주관에 의해서 변모시키는 자유로운 대상의 해석 방식을 통해, 인물들의 얼굴은 인간적인 주장의 의미와 사회적인 입장에서 가치화 되었다. 이 점에서 그는 인간의 얼굴에서 시대의 현실성을 표현하고 있다. 다시 말해서 부르조아에 대한 적개심과 민중을 향한 깊은 애정을 토대로 인간의 얼굴을 과도하게 변모시키고 동작의 한 측면을 강조함으로써 현실적인 인간의 본질

19) A. 하우저, 「문학과 예술의 사회사(현대 편)」, (백낙청 · 염무웅 공역), 서울, 창작비평사, 1974, p69,

에 다가가서 사회 부조리라는 시대적 진실을 증언하고 있는 것이다. 이러한 점이 도미에 얼굴 표현의 의미적 리얼리즘 회화에서 발견할 수 있는 독특한 증언방식이라고 볼 수 있다.

도미에는 캐리커처(caricature)를 통한 새로운 표현방식을 시도하는데 그것은 곧 데포르마시옹(Déformation)²⁰⁾적 표현이다. 그의 작품「풍차에 돌격하는 돈키호테」(도판14)는 이를 설명해 준다. 도미에는 권력자의 횡포에 항거하여 약자의 생명을 지키려고 익살스러운 모습을 하고 전투에 나서는 한 기사(의)의 모습을 담아냈다. 위대한 꿈을 관철시키려고 헛된 노력을 반복하는 기사와, 절망적인 모습으로 두 손을 맞잡고 있는 산초오 판사(Sancho Panza)²¹⁾는 인간성의 내부에 있는 비극적인 갈등을 얼굴표정을 통해 직접적으로 드러내고 있으며, 이는 이상적 야망과 냉혹한 현실 사이의 괴리를 보여주고 있는 것이다.

도미에의 돈키호테에 대해서는 두 가지 해석이 존재한다. 한 가지는 그의 대부분의 풍자만화와 마찬가지로, 이 주제 역시 현실에 대한 풍자(諷刺)화가 이 주제를 제2제정기의 군국주의자 나폴레옹 3세에 대한 부정적인 은유에 사용하고 있다고 보는 것이다. 이와 상반되는 다른 시각은 평생 ‘진지한 화가’의 꿈을 가지고 있던 도미에가, 현실과 이상의 괴리(乖離) 사이에서 이상을 향해 돌진하는 이 낭만적 영웅의 이미지에 자신의 모습과 풍자만화가로서의 자신의 사회적 역할을 투영했다는 것이다.²²⁾

그가 표현한 형태의 강력함, 조각과 같은 간결함, 그리고 얼굴에 표현된

20) Déformation ; 대상의 진실을 더욱 절실하게 표현하기 위해서 작가가 의도적으로 대상을 변형 하는 것. 리얼리즘 회화에서 대상의 진실 된 표현을 위해 가져온 새로운 기법으로 볼 수 있다.

21) Sancho Panza ; 세르반테스의 소설 <돈키호테>에 등장하는 인물, 돈키호테의 종자(從者)로 실리형 인물로 묘사되어 있다.

22) 최희진, 「오노에 도미에 Honnore Daumier의 <돈키호테>연작 연구」, 석사학위논문, 성신여자대학교, 2002, p30

감정의 묘사를 통해 이 모든 것들은 더욱 극적으로 나타나고 있다. 작위적인 얼굴의 변화를 통해 작가의 메시지를 더욱 생생하게 전달하려는 이러한 시도는 리얼리즘 회화의 큰 특징으로 보여 진다.

1848년 2월 혁명은 중·소 부르조아와 노동계급의 연합으로 승리를 가져왔다. 혁명은 거의 축제 분위기였고, 루이 필립(Louis Philippe, 1773~1850)은 왕위를 내놓았다. 3월 18일 당대의 미술가들은 제2공화국의 이상을 찬양하고 공화국을 상징할 작품제작을 목표로 한 대회에 참여하도록 요청받는다. 이에 도미에는 오랜 혁명의 염원이 이루어졌다는 기쁨에 겨워 그의 화실을 찾아온 꾸르베(Courbet, Gustave, 1819~1877)²³⁾의 권유로 이 국가적인 경쟁에 참여하였고 새로운 공화국의 위대한 이상을 담은 「공화국」(도판15)을 제작하였다.

도미에는 이 작품에 그리스 화법과 성화의 구성적 내용을 도입한다. 이는 사람들에게 친숙한 이야기였고 그로인해 공개적인 진술을 위한 자연스러운 표현방법이었다. 그는 이러한 방법의 의미적 특징을 잘 알고 있었다. 그는 이 작품에서 풍자의 관점을 최소한으로 줄이고, 그의 상징화된 그림 속 얼굴들을 생각이 깊이 보이거나 욕심이 많은 어린이들로 바꾸어 그려냈다. 또한 화면 전체의 극적인 효과를 살리기 위해 배경을 추상적이면서도 같은 톤의 짙은 색으로 처리하였고, 강렬한 불빛으로 얼굴과 옷을 감싸도록 하여 형태를 단순화 시켰다. 이로 인해 그가 그려낸 얼굴은 이념적인 형상을 가지게 된다.

「공화국」(도판15)은 2월 혁명을 통해 탄생한 제 2공화국의 위대한 이상을 상징화한 작품이다. 화면을 크게 압도하는 자유의 여신이 넓고 단순하게 처리된 하늘을 배경으로 굳게 삼색기(三色旗)를 부여잡은 채 공화

23) Cuorbet, Gustave ; 19세기 프랑스 회화의 이상화(理想化)나 낭만주의적 공상 표현을 배격하고 사실주의를 견지하였다.

국 왕좌에 앉아 있다. 그녀의 얼굴은 위쪽을 향해 있으며 이상을 염원하는 그리고 숭배하는 듯 한 이념적 사상을 연상케 하고 있으며, 여신의 모유를 먹고 성장하는 자유와 평등, 즉 두 아들은 아직도 부족한 영양을 그 어머니로부터 제공받고 있다. 또한 아래 부분에는 또 다른 한 아이기 ‘인권선언문’ (人權宣言文 ; Déclaration des droits de l'homme et du citoyen)을 열심히 읽고 있다. 공화국의 진정한 주인공은 혁명의 주체였던 민중이며, 따라서 이 작품이야말로 그들의 자화상이었다. 여기에 나타나고 있는 인간의 얼굴은 개인의 권력이 아닌 이념적인 권력으로 이상화되어 상징 되고 있는 것이다.

그는 혁명의 현장에 관한 세 가지 인간의 모습을 그려내기 시작했다. 첫 번째는 「반란」(도판16)으로 도시의 거리에서 군중을 분발시키는 작업복 차림의 사람이었고, 두 번째는 「바리게이트 위의 가족」(도판17), 세 번째는 「반란」(도판18)으로 군중과 웅변가의 또 다른 버전이었다. 이 그림들은 그가 파리의 거리에서의 노동자와 부르조아의 동맹과 그 당시 민중의 존재에 존엄(尊嚴)을 표현하기 위해 총력을 기울였다는 것을 알 수 있다. 이 그림들에 대해 보들레르(Charles Pierre Baudelaire, 1821~1867)는 “잠 못 이루는 밤과 육체를 약하게 만드는 피로함, 하지만 이기고 있다는 느낌은 다시금 그들을 강하게 하고, 그들로 하여금 높은 자부심을 가지게 한다.” 라고 하였다.²⁴⁾

첫 번째 그림 「반란」(도판16)에서 노동자와 부르조아는 그림의 여백을 채우면서도 가장 가까이에 있다. 실크 모자를 쓰고, 프락 코트를 입고 있는 부르조아는 노동자의 몸짓을 따르고 있다. 그의 얼굴은 이상하게 조심성이 있고, 긴장해 있고, 눈이 휘둥그래져 있다. 그리고 이 그림에 그는

24) T.J. Clark, 「The Absolute Bourgeois」 Thames and Hudson, 1982, p22

말이 없는 듯 보인다. 단지 긴 대각선 속에 그것을 향해 안내하고 있는 하얀 빛의 강렬한 선과 몸짓만 있다. 그리고 뒤쪽에 있는 군중들의 얼굴은 마치 먹이에 덤벼드는 물고기처럼 보이고, 그들의 머리는 인위적으로 뒤쪽으로 부풀려 있다. 이것은 추상적인 혁명이다. 도미에는 이 그림에서 인물의 얼굴의 긴장감과 격동적인 몸짓 그리고 진지한 침묵으로 2월 혁명을 상징하고 있다.

두 번째 그림 「바리게이트 위의 가족」(도판17)은 첫 번째 그림과는 다른 목적을 가지고 있다. 이 그림의 주제는 아마 사과(赦過)나 변명(辨明)에 더 가깝다고 볼 수 있다. 이 작품에도 2월 혁명의 뉘앙스가 강하게 풍기는데, 남자들에게 탄약통을 건네는 여자들의 이야기가 있다. 남편은 아내와 두 아들은 인도하는 친위병(親衛兵)을 따라 나섰다. 그리고 말했다. “오라, 만약 나 혹은 당신의 아들이 죽는다면 당신은 자랑스럽게 말할 것이다. 그들은 정의와 조국을 위해 죽었다고.” 그는 정말 그렇게 죽는다. 이 그림 속 주 인물은 대머리의 백발에, 주름진 얼굴, 그늘진 눈으로 표현되고 있으며, 이것은 도미에가 그를 보았듯이 대머리 왼쪽 뒤에서 충돌하고 있는 빛을 향해 보고 있는 사나우면서도 무언인가 은폐하려는 듯 한 표정을 한 노동자에게서 느낄 수 있는 긴장감이다. 나머지는 공간을 채우는 이상의 의미는 없이 보인다.

도미에의 그림은 최대의 힘을 가지고 한 가지 메시지를 알리는 포스터(poster) 예술이다. 주장은 하지만, 완전히 묘사하지는 않는다, 사실 당시에 이런 그림이 그려진 것은 일반적으로 거의 불가능한 일이었다. 정부당국의 탄압을 피하기 위해 화가는 복합적인 문제의 요약으로 성화(聖畵)를 선택하거나 혹은 인간의 감정을 세밀하게 묘사하고 과감히 표현해 간접적인 주장을 펼쳤다. 혹은 도미에의 두 번째 버전의 「반란」(도판18)

이라는 그림처럼 완벽한 날조자(捺造者)를 위해 미완성의 작품으로 남겨 두기도 하였다.

도미에는 그가 살았던 시대 상황을 폭로하고 자기가 의식하고 있는 사상의 정당성을 형상화하기 위해 인간의 사실적인 모습을 자세히 묘사하고 있으며, 이전의 인물이 가지고 있던 위엄 있는 얼굴의 표정이 아닌 보다 직접적인 감정을 표현함으로써 시대가 원하는 인간상을 그려내고 있다. 그는 한 인간으로서, 거친 역사의 현장에서 울곧게 소외된 민중의 입장을 기꺼이 대변하는 진정한 휴머니스트였다. 일관성을 잃지 않는 불굴의 정신과 끈질긴 생명력으로 그가 추구하는 인간상을 회화로서 승화시킨 새로운 얼굴을 표현한 리얼리스트이다.

IV. 결 론

지금까지 살펴본 바와 같이 회화 속에서 표현된 인간의 얼굴은 시대의 변화에 따라 다양한 형태로 표현되었으며 그 의미 또한 다르게 나타나고 있음을 볼 수 있다. 이를 통해 우리를 앞서 살았던 얼굴들, 우리와 닮은 얼굴들이어서 우리는 예술가들이 말하고 싶었던 얼굴에 대해 읽어낼 수 있다.

사람의 얼굴을 평면에 그려 넣고 색을 입혀 생동감을 주려는 생각은 고대 그리스 시대부터 현재까지 여전히 존재하고 있으며, 그로인해 그려진 인간의 얼굴은 다양한 의미와 상징으로 수 세기 동안 전해 내려오고 있는 것이다.

권력 안에서 보여지는 인간의 얼굴에 대한 표현은, 권력을 지지하는 후원으로서의 입장과 그에 대항하는 투쟁적인 의미로 나뉘어 진다. 이는 작가가 인물을 보는 개인적인 관점과 시대를 읽는 정치적인 입장의 차이라 볼 수 있다.

티치아노는 권력에 대항하지 않았다. 그는 회화가 가지고 있는 화려한 색채와 생략과 강조라는 특유의 표현력으로 황제의 권력을 더욱 과장되게 표현했으며, 인물의 얼굴에서 표현될 수 있는 인간의 권력을 서슴없이 나타내고 있다.

그는 세밀한 묘사와 화려한 색채의 대비, 상징적인 구도로 인물을 그려내고 있으며, 그가 추구했던 인물 또한 현실의 모습보다 더욱 아름답게 미화시켜 이상적인 형상을 만드는데 초점을 두고 있는 것이다. 즉 그는 인간을 신과 같은, 어쩌면 신보다 더욱 아름다운 유일한 존재로 바라보고

있었다.

그러나 도미에의 입장은 달랐다. 그는 근대사상에 영향을 받은 이념적인 의식이 도입된 투쟁가로서의 인물을 그려내고 있다. 권력을 지지하는 터치아노의 입장과는 달리 그는 권력에 대항하고, 투쟁했으며 그러한 의미를 담은 인간의 얼굴을 표현하고 있다.

그러한 투쟁적 인물을 표현하기 위해 그는 거친 터치와 과장된 생략으로 그 강인한 의식을 담아내고 있으며, 데포르마시옹(Déformation)적 표현으로 인물을 희화시켜 사회 현실의 모습을 인물로써 나타내고 있다.

그는 인물의 대상을 다양하게 설정함으로써 그 특징에 맞는 인물의 모습을 그려내고 있다. 사회 부조리를 담은 희화된 법조인의 모습이나 부르조화들의 얼굴을 만화적인 드로잉 방법으로 표현함으로써 그 풍자성을 강조하고 있다. 또는 혁명가의 모습을 투박한 붓 터치와 어두운 색채로 거칠게 나타내어 반항적인 인상을 그려내고 있으며, 그로인해 그의 혁명가적인 특징이 절실히 드러나고 있다.

그가 나타내는 얼굴의 모습은 권력에 야합하는 입장이 아닌 투쟁하는 사회주의적 입장으로 인물을 바라보고 있는 것이다. 이는 이념적인 관점이 엿보이는 리얼리즘적 표현들이라 할 수 있다.

이렇듯 역사적으로 정치에 관련지어진 인간의 얼굴은 권력을 대변하고 옹호하는 입장과 권력에 반(反)하는 입장으로 크게 나뉘어 지는 것을 볼 수 있다.

서구의 사상가들은 예술가들이 무수한 상념과 욕망이 응결된 권력구조 안에서 나타나는 그 얼굴들을 그려내어 사람들의 상상력을 한정지어 놓는다고 말한다. 그러나 그러한 얼굴을 빚어내 인간의 얼굴로써 그 의미를 다양화 시키는 창작자 또한 정교한 손재주를 가졌던 예술가 들이었다. 다

만 성경이 우상을 말하듯이 화가들은 그러한 얼굴을 물신으로 내세웠던 것뿐이다.

비트겐슈타인(Wittgenstein)이 얼굴을 “몸의 영혼”이라 한 것처럼 얼굴은 영혼의 깊이 만큼이나 많은 것을 말한다. 인간의 신체 부위 중에서 가장 섬세하고 오묘하게 만든 것이 있다면 바로 얼굴일 것이다. 원래 인간의 얼굴은 얼(靈魂)이요 굴(窟)이요 골(滯)이다. 한 인간의 얼이 머릿속에 있다면 얼굴은 그 입구요, 현관이요, 간판인 것이다. 이와 같이 인간의 얼굴은 인간신체의 상징이고 표상이며, 인간 삶의 총체적인 의미를 함축하고 있는 가장 중요한 부분이다. 따라서 시대별로 얼굴이 가지는 그 상징성 또한 중요한 부분을 차지한다.

인간의 권력은 인간 그 자체를 형상화 시켜 내세움으로써 그 권세는 배가 된다. 즉 타인이 내 얼굴을 속속들이 훑어보게 하는 것은 내가 타인의 의식을 지배할 권리를 가지게 되는 것이다. 타인의 얼굴을 완벽하게 꿰뚫어보게 하는 사람이 지배적 위치에 있듯이, 누구도 읽어 낼 수 없는 얼굴을 가진 사람이 지배적 위치에 있는 경우는 거의 없다. 즉 얼굴을 비취 줌으로써 그의 정신 또한 비취주고 있는 것이다. 그리고 그 얼굴을 감상하는 사람의 정신 또한 지배하게 되는 것이다.

얼굴의 이미지는 신기루 같은 우상의 이미지가 될 수도 있고, 단순한 익살스러움을 넘어서서 얼굴 인식에 관한 뚜렷한 의식에 관한 놀라운 비밀을 간직한 캐리커처(caricature)가 될 수도 있다.²⁵⁾

이러한 논지로 본 논문은 서양 회화의 역사 속에 나타난 얼굴로 인한 권력구조와 사회 현상을 나열함으로써 인간 본연의 존엄성과 변질된 상징성을 다루었다.

25) Daniel McNeill, THE FACE, (안정희 역), 서울, (주)사이언스북, 1998, p172

현대에 들어와서도 얼굴에 부여된 의미와 상징은 여전히 그 위치를 차지하고 있으며 시대상을 반영하는 하나의 코드로 자리 잡고 있다. 때문에 예술가들에게 얼굴은 최고의 소재이고 그에 따른 표현의 변화는 영원한 속제로 이어가고 있는 것이다.

참 고 도 판



[도판1] 「가부좌의 서생」, 고대 이집트, 기원전 2500년경



[도판2] 「보석으로 치장한 젊은 여인
파이움의 공동묘지, 2세기경」,



[도판3] 「아름다운 베네치아 여인」, 파이움의 공동묘지, 2세기경



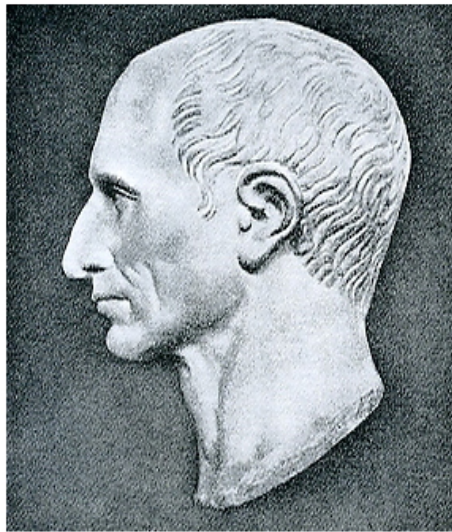
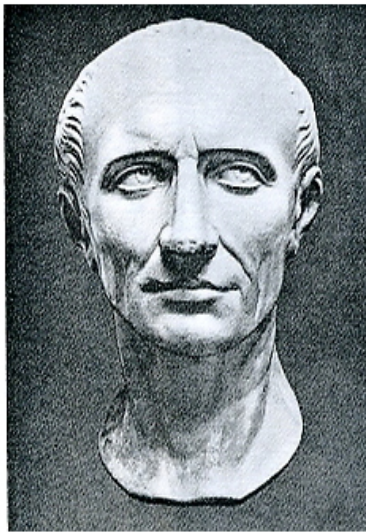
[도판4] 「젊은 여인의 초상」, 파이움의 공동묘지, 2세기경



[도판5] 「판토크라토스 그리스도」, 기원전 1355년경



[도판6] 「아멘호프 3세의 두상」, 6세기



[도판7] 「카이사르 Gaius Julius Caesar」, B.C. 100~44



[도판8] 「프란체스코 곤차가」, 1536~38년, 캔버스에 유채, 114x100cm, 우피치 미술관



[도판9] 「황제 카를 5세」, 1532~33년, 캔버스에 유채, 192x111cm, 마드리드, 프라도 미술관



[도판10] 「황제의 기마상」, 1548년, 캔버스에 유채, 332x279cm, 마드리드, 프라도 미술관



[도판11] 「황제 카를 5세」, 1548년, 캔버스에 유채, 205x122cm, 뮌헨 미술관



[도판12] 「빅토르 위고와 에밀 자르맹은 루이 왕자를 받들고자 하나 받침이 시원찮다」, 1848년, 석판화



[도판13] 「줄고 있는 판사들」, 1845년, 석판화



[도판14] 「풍차에 돌격하는 돈키호테」, 1866년경 캔버스에 유채, 56x84cm, 뉴욕, 개인소장



[도판15] 「공화국」, 1848년, 캔버스에 유채, 75x60cm, 파리, 오르세 미술관



[도판16] 「반란」, 1848년



[도판17] 「바리케이트 위의 가족」, 1848년



[도판18] 「폭동(반란)」, 1848~49, 50년대

참 고 문 헌

<국내서적>

- 임명방, 「현대미술의 이해」, 서울대학교출판부, 1979
김연숙, 「레비나스의 타자윤리학」, 눈빛, 1999
박홍규, 「오노레 도미에」, 소나무, 2000
이석호, 「인간의 이해」, 철학과 현실사, 2001
홍진경, 「인간의 얼굴, 그림으로 읽기」, 예담, 2002
고종희, 「르네상스의 초상화 또는 인간의 빛과 그늘」, 한길아트, 2004

<번역서적>

- Daniel McNeill, THE FACE, (안정희 역), (주)사이언스북, 1998
A. 하우저, 「문학과 예술의 사회사(현대 편)」, (백낙청 · 염무웅 공역),
창작비평사, 1974
Avirl(Nicole), 「얼굴의 역사」, (강주현 역), 작가정신, 2001
Picard(Max), 「사람의 얼굴」, (조두환 역), 문학과 지성, 1994
Liggett(John), 「얼굴 문화, 그 예술적 위장」, (이영식 역), 보고싶은책,
1997
Zaner(Richard, M), 「신체의 현상학」, (최경호 역), 인간사랑, 1993
A. 마띠에, 「프랑스 혁명사」, (김종철 역), 창작과 비평사, 1982

<외국서적>

- T.J. Clark, 「The Absolute Bourgeois」 Thames and Hudson, 1982
T.J. Clark, 「Image of the People」 Thames and Hudson, 1982

M. Muraro e D.Rossand, 「Tiziano e la silografia Venezpana del
cinquecunto, Vicenza, 1979

M. Muraro e D.Rossand, 「Tiziano e la silografia del Cinquencento,
Vicenza,1976

Maria Catelli Isola, 「Immagini Da Tiziano」, Roma, 1976

<학위논문>

손만식, 「꾸르베와 도미에의 리얼리즘 비교연구」, 영남대학교 석사학위논
문,1996

박구환, 「티치아노 베첼리오(Tiziano Vecellio)의 繪畵研究」, 조선대학교
순수미술학과 석사학위논문, 1996

최희진, 「오노레 도미에(Honnore Daumier)의 <돈키호테>연작 연구」,
성신여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2002

권상춘, 「時間痕迹의 얼굴影像研究」, 홍익대학교 산업미술대학원 석사학위논
문, 2002

홍성범, 「아베 보고의 <타인의 얼굴>고찰」, 제주관광대학 강사논문, 2003

ABSTRACT

Symbolical Face Expression of Speaking by Proxy and Opposition for Power - Centering around the Analysis of Work of Touchano and Domie expressed from Political Viewpoint -

**Lee, Soo Hyun,
Major in Western Painting,
Graduate School of Art Design,
Sungshin Women's University,**

This thesis is to try to analyze the face of human being expressed in paintings historically and examine symbolical meaning, that is, the symbol that face is symbolizing.

Upt to the modern times of the 19th century since ancient Egypt period, in Western society, diverse meaning and form were given to human face. Especially, the expression style in paintings is showing clear change.

And, by it, we can see that ideal and actuality change which can be expressed by human face are appearing.

We get to see that the profound true character like feeling or wisdom and will of people is revealed in the face of everybody.

Feeling or wisdom and will hidden in the profundity let the seer arouse a certain foreboding. Then, with this, the whole of true character gets to be revealed in the face of the other party.

By using this feature of face, people formalized and consecrated their face. And, for political purpose and for the purpose for reinforcing power, they used face.

That is, formalizing face let the seer to look at it be infused by consciousness.

As for this phenomenon, we can see that original human power appears in Christian Christ face to be referred to as 'unique God'. Comparing the form of God to the form of human beings is to implant the power like God in the face of human being to resemble God.

The power of face which started like this was used as the means for displaying the behavior of emperor or pope or privileged class afterwards. And, artists to get to manufacture this get to describe diverse persons in accordance with the purpose.

But, since the beginning of modern times after French Revolution of the 19th century, face came to appear with another meaning. That is, by expressing persons to stand against power, idealized faces to insist on human innate right which is not face for the dogmatic power of individual came to appear.

Artists of this period are ridiculing power by disclosing the absurdity of the person to have power and describing the form to satirize them and they are symbolizing the form of general citizens

to stand against this and they are expressing the power of all the human beings which is not the power of individual.

In this thesis, this researcher compared the viewpoint to contract an illicit intimacy in front of power and the viewpoint to oppose by studying the face which stood at the center of power from this point at issue and looked at the viewpoint that they look at persons from political viewpoint and analyzed expression style to be based on it.