

송 미 숙 교수지도
석사학위 청구논문

앙리 마티스 Henri Matisse의
<생의 행복 Le Bonheur de Vivre> 연구

2005

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 성 희

앙리 마티스 Henri Matisse의
<생의 행복 Le Bonheur de Vivre> 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 성 희

인 준 서

이성희의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

성신여자대학교 대학원

앙리 마티시 Henri Matisse의 <행복의 행복 Le Bonheur de Vivre> 평가

이 장 편

논문개요

본 논문은 앙리 마티스 Henri Matisse(1869-1954)의 <생의 행복 Le Bonheur de vivre>(1905-1906)에 관한 연구이다. 세로 175cm, 가로 241cm의 야심작인 <생의 행복>은 목가적 풍경에 관능적인 자세를 취하고 있는 인물들이 구성되어 있는 작품이다. 고전의 이상향을 연상시키는 목가적인 풍경은 1905년 여름에 콜리우르에서 보았던 원시적이고 이상적인 풍경의 재해석이다. 이 작품의 제목 또한 이 지역의 격언인 “생활은 콜리우르에서가 좋다 A Collioure fa bon vivre!”로부터 취한 것이다.

본 논문에서는 마티스의 작품들 가운데 초기 대작이면서, 동시에 다른 어떤 것보다 그의 예술론을 간명하게 대변하는 것이 <생의 행복>이라는 전제하에 이를 19세기 말의 상징주의적 배경에서 마티스 고유의 특성을 발견하는데 초점을 맞추었다. 그러한 과정에서 본론의 1절에서는 19세기 말에 과학적 실증주의, 이성주의, 합리주의에 대한 반발로 나타난 상징주의 문학의 ‘이상향’의 주제와 시 형식을 상징주의 미술과 연결시켜 고찰했다. 그리고 2절인 마티스의 예술관에서는 이러한 상징주의적 배경이 그의 화론에 담겨있음을 예증하였고, 3절인 생의 행복과 그 주변에서는 그가 모로를 통해 상징주의를 접하고, 여러 미술 사조를 거쳐 다시 초기로 돌아가 상징주의 미학을 자신만의 화론으로 담아내는 과정을 분석했다.

작품분석에 있어서는 <생의 행복>의 목가적 주제와 모티브의 출처를 살펴봄으로써 의미를 해석해 보고자 했다. 더 나아가 <생의 행복>의 환상과 관능/에로티시즘이 말라르메의 「목신의 오후」라는 시에 대한 시각적 확장이라는 전제하에 시와 그림의 연관성을 제시했다. 「목신의 오후」에 나타나 있는 목가

적 주제와 환상, 관능/에로티시즘, 강렬한 색채와 구성의 음악성 등은 마티스의 작품에 그대로 드러나 있다. 마티스의 <생의 행복>은 말라르메의 「목신의 오후」에서 취한 주제에 ‘조화로운 색채는 소리의 조화에 응답한다’고 한 고갱의 상징주의적 측면과 ‘표현의 종합’을 추구한 드니의 이론을 고루 수용하여 탄생한 결과물이다. 이와 같은 배경에서, <생의 행복>에 나타나는 주제와 형식이 부분적으로 19세기의 상징주의의 영향이라는 측면에서 이 작품을 고찰했다.

이 연구를 통해 본 논자는 <생의 행복>에서 나타나는 양식적 속성으로 이 작품이 마티스의 초기 작업을 모두 담고 있으며, 자신의 예술관을 집약하고 있으며, 또한 자신의 이상향에 대한 표현임을 알 수 있었다. 이 작품은 주제에 있어서 자신의 이상향을 고전적 주제를 통해 현대적으로 변용했다는 점과 작품의 고전적 기능, 즉 상징성을 여전히 지니고 있으나, 형식에 있어서는 수채화 같은 투명하고 얇은 표면과 색채, 형태, 구성의 조화를 통해 20세기 초의 추상미술을 예견하고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구목적.....	1
2. 연구범위.....	5
II. 마티스 회화의 형성배경	10
1. 상징주의의 영향.....	10
(1) 상징주의 문학.....	10
1) 보들레르.....	11
2) 말라르메.....	13
(2) 상징주의 미술.....	16
1) 뤼비 드 샤반느.....	16
2) 모로.....	18
3) 고갱.....	19
4) 드니.....	20
2. 마티스의 예술관.....	22
3. <생의 행복>과 그 주변.....	26
III. <생의 행복>의 주제분석	36
1. 목가적 주제.....	36
(1) 목가적 전원.....	36
(2) 모티브의 출처.....	41

2. 환상과 관능/에로티시즘-말라르메의 「목신의 오후」	45
IV. <생의 행복>의 형식분석	56
1. 작품의 형식.....	56
(1) 구성.....	56
(2) 양식.....	59
1) 선.....	59
2) 색채.....	60
2. 작품의 특징.....	63
(1) 평면성.....	63
(2) 장식성.....	64
(3) 음악성.....	65
V. 결론	67

참고 도판

참고 문헌

ABSTRACT

도 판 목 록

- 도판 1. <생의 행복 Le bonheur de vivre>, 1905-06, Oil on canvas, 175×241 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania
- 도판 2. <열린 창 The Open Window, Collioure>, 1905, Oil on canvas, 55.2×46 cm, Collection Mrs. John Hay Whitney, New York
- 도판 3. <모자를 쓴 여인 The Woman with the Hat>, 1905, 81×65 cm, Private Collection
- 도판 4. <청색의 누드 Blue Nude: Memory of Biskra>, 1907, Oil on canvas, 92.1×140.4 cm, The Baltimore Museum of Art
- 도판 5. <사치 I Luxe I>, 1907, Oil on canvas, 210×138 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
- 도판 6. <사치 II Luxe II>, 1907-08, Casein on canvas, 209.5×138 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J. Rump Collection
- 도판 7. <춤 Dance I>, Oil on canvas, 259.7×390.1 cm, The Museum of Modern Art, New York
- 도판 8. <춤 Dance II>, 1910, Oil on canvas, 260×391 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg
- 도판 9. <음악 Music>, 1910, Oil on canvas, 260×389 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg
- 도판 10. <춤 The Dance (Merion Dance Mural)>, 1932-33, Oil on canvas, left: 339.7×441.3 cm, center: 355.9×503.2 cm, right: 338×439.4 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

- 도판 11 <사치, 적요, 그리고 관능 Luxe, Calme et Volupté>, 1904-1905, Oil on canvas, 98.5×118 cm, Musée d'Orsay, Paris
- 도판 12. 뷔비 드 사뵈느 Pierre Pivis de Chavannes, <신성림 Le Bois sacré>, 1884-89, oil on canvas, 93×231 cm, Chicago Art Institute, Chicago
- 도판 13. 모로 Gustave Moreau, <환영 The Apparition>, 1876, oil on canvas, 142×103 cm, Musée Gustave Moreau, Paris
- 도판 14. 고크 Paul Gauguin, <설교 후의 환영 Vision after the Sermon>The Vision After the Sermon, 1888, Oil on canvas, 73×92 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh
- 도판 15. 세루지에 Paul Sérusier, <부적 The Talisman>, 1888, Oil on wood, 27×21.5 cm. Musée d'Orsay, Paris
- 도판 16. <콜리우르의 풍경 Landscape at Collioure>, 1905, Oil on canvas, 46×55 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J. Rump Collection
- 도판 17. <책이 있는 정물 Still Life with Books>, 1890, Oil on canvas, 21.5×27 cm, Musée Matisse, Nice
- 도판 18. 카라치 Annibale Carracci, <사냥 The Hunt>, 1595, Oil on canvas, 136×253 cm, Musée du Louvre, Paris
- 도판 19. 푸생 Nicolas Poussin, <안드리아안 The Andrians>, 1628-30, Oil on canvas, 121×175 cm, Musée du Louvre, Paris
- 도판 20. <독서하는 사람 Woman Reading>, 1895, Oil on woden panel, 61.5×48 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris
- 도판 21. <레몬과 술병 Lemons and Bottle of Dutch Gin>, 1896, Oil on canvas, 31.2×29.3 cm, Museum of Modern Art, New York
- 도판 22. <저녁식탁 The Dinner Table>, 1897, Oil on canvas

- 도판 23. <코르시카의 올리브 나무 Olive Trees in Corsica>, 1898, Oil on canvas, 38×46 cm, Private Collection
- 도판 24. 피사로 Camille Pissarro, <과수원 Orchard> 1872, Oil on linen, 45.1×54.9 cm, National Gallery of Art, Washington D.C
- 도판 25. <화실의 나체 Nude at the Studio >, 1898, Oil on canvas
- 도판 26. <첫 오렌지 정물 First Orange Still Life>, 1898, Oil on canvas, 56×73 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
- 도판 27. 세잔느 Paul Cézanne, <세 명의 수욕도 Three Bathers>, 1879-82, Oil on canvas, 60.3×54.6 cm, Musées des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais
- 도판 28. <정물 Still Life>, 1899, Oil on canvas, 46×38.1 cm
- 도판 29. <남자 나체 Male Model>, 1900, Oil on canvas, 99.3×72.7 cm, The Museum of Modern Art, New York
- 도판 30. <썸 트로페의 테라스 The Terrace, St. Tropez>, 1904, Oil on canvas, 72×58 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
- 도판 31. <바닷가에서 By the Sea>, 1904, Oil on canvas, 65×50.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- 도판 32. 쾨비 드 사반느, <아늑한 나라 Doux Pays>, 1882, Oil on canvas, 25.8×47.3cm, Yale University Art Gallery, New Haven
- 도판 33. 시냐크 Paul Signac <조화의 시대 Time of Harmony>, 1883-1895, Oil on canvas, 310×410 cm, Mairie de Montreuil
- 도판 34. <콜리우르의 풍경 Landscape at Collioure>, 1905, Oil on canvas, 39×46.7 cm, Collection Mrs. Bertram Smith, New York
- 도판 35. <녹색 선 The Green Line>, 1905, Oil on canvas, 40.5×32.5 cm,

Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J. Rump Collection

도판 36. 조르조네 Giorgione, <전원의 콘서트 Concert Champetre>, 1508, Oil on canvas, 109.9×138.1 cm, Musée du Louvre, Paris

도판 37. 벨리니 Giovanni Bellini, <신들의 향연 Feast of the Gods>, 1514, Oil on canvas, National Gallery of Art, Washington D.C

도판 38. 티치아노 Tiziano Vecellio, <안드리아나 The Andrianas>, 1523-1525, Oil on canvas, 175×193 cm, Prado, Madrid

도판 39. 코로 Jean-Baptiste Camille Corot, <요정들의 춤 Morning: Dance of the Nymphs>, 1850, Oil on canvas, 41×60 cm, Musée du Louvre, Paris

도판 40. 앙그르 Jean-Auguste-Dominique Ingres, <황금시대 L'âge d'or>, 1862, Oil on paper mounted on wood panel, 46.4×61.9 cm, Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, MA

도판 41. 발로통 Félix Vallotton, <여름 저녁의 수욕 Bating on a Summer Evening>, 1892, Oil on canvas, 97×131 cm, Kunsthaus, Zurich

도판 42. 발로통, <세 명의 수욕도 Three Bathers>, 1894, woodcut, 18.3×11.1 cm, The Museum of Modern Art, New York

도판 43. 크로스, <그늘진 해변 The Shaded Beach>, 1902, Oil on canvas, 114×146 cm, Private collection

도판 44. 드니 Maurice Denis, <바쿠스와 안드리아나 Bacchus and Andriane>, 1907

도판 45. 드랭 André Derain, <황금시대 L'âge d'or>, 1905, Oil on canvas, 176.5×189.2 cm, Museum of Contemporary Art, Tehran

도판 46. 모랭 Charles Maurin, <사랑의 시초 The Dawn of Love>, 1891, Oil on canvas, 80×100 cm, Private collection

- 도판 47. 크로스 Henri-Edmond Cross, <목신 Faune>, 1905-06, Oil on canvas, 100×81 cm, Private collection
- 도판 48. Title page, 「라르티스트 L'Ariste」, 1894
- 도판 49. “8ème banquet de *La Plume*”, published in 「라 플뤼므 La Plume」, April 1, 1893
- 도판 50. <피리를 연주하는 나체 소녀의 두 개의 스케치 Two Sketches of a Nude Girl Playing a Flute>, 1905-06, graphite on paper, 34×21 cm, Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, MA
- 도판 51. <비스듬히 누워서 피리를 연주하는 나체여인 Reclining Nude Playing Pipes>, 1905-06, pen and ink on paper, 46×60 cm, Collection Richard, Margery, and John Davis, New York
- 도판 52. 앙그르, <샘 The Source>, 1856, Oil on canvas, 163×80 cm, Musée d'Orsay, Paris
- 도판 53. 앙그르, <터키 욕탕 The Turkish Bath>, 1862, Canvas on panel, 110×110 cm, Musée du Louvre, Paris
- 도판 54. 앙그르, <그랜드 오달리스크 The Grand Odalisque>, 1814, Oil on canvas, Musée du Louvre, Paris
- 도판 55. 앙그르, <노예와 함께 있는 오달리스크 Odalisque with Slave>, 1839-40, Oil on canvas, 72×100 cm, Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, MA
- 도판 56. 크로스, <염소가 있는 풍경 Landscape with Goats>, 1895, Oil on canvas, 92×65 cm, Petit Palais, Musée d'Art Moderne, Geneva
- 도판 57. 만테냐 Andrea Mantegna, <파르나서스 Parnassus>, 1497, Oil on canvas, 60×92 cm, Musée du Louvre, Paris

- 도판 58. 카라치 Agostino Carracci, <리시프로코 아모레 Reciproco Amore>, 1589-95, Baltimore Museum of Art
- 도판 59. <생의 행복의 습작 study for Le bonheur de vivre>, 1905, Pen and ink and pencil on paper, 17.5×22.5 cm, Private Collection
- 도판 60. 드니, <알체스트의 댄스 Danse d'Alceste>, 1904
- 도판 61. <생의 행복의 습작 study for Le bonheur de vivre>, 1905, Watercolor on paper mounted on board, 25.4×32 cm, Collection of Mr. and Mrs. Henry M. Reed
- 도판 62. <생의 행복의 습작 study for Le bonheur de vivre>, 1905, Oil on canvas, 12.1×19.1 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania
- 도판 63. <생의 행복의 유화 스케치 Oil Sketch for Le bonheur de vivre>, 1905, Oil on canvas, 40.6×54.6 cm, San Francisco Museum of Modern Art
- 도판 64. <머리에 담쟁이덩굴을 두른 여인 Girl with Ivy in Her Hair>, 1905-06, Pen and ink on paper
- 도판 65. 고갱, <신의 날 Day of the God>, 1894, Oil on canvas, 68.3×91.5 cm, Art Institute of Chicago

I. 서론

1. 연구목적

본 논문은 앙리 마티스 Henri Matisse(1869-1954)의 <생의 행복 Le Bonheur de Vivre>(1905-1906)에 관한 연구이다.¹⁾ (도판 1) 세로 175cm, 가로 241cm의 거대한 스케일의 <생의 행복>은 목가적 풍경을 배경으로 하여, 총 16명의 인물들로 구성되어 있다. 이 작품은 마티스의 초기 작업을 요약하는 동시에 이전 시기의 작업과는 다른 새로운 방식을 예시하고 있다. 1896년 살롱 Salon de la Nationale에 출품하면서 명성을 얻기 시작한 마티스는 이후 인상주의, 신인상주의적 작업방식을 거쳐, 1905년의 살롱도톤느 Salon d'Automne에 출품했던 <열린 창문 The Open Window, Collioure >(1905)과 <모자 쓴 여인 The Woman with the Hat>(1905)에서 나타난 즉흥적인 색채와 붓질, 마티에

1) 이 작품의 제목은 많은 변화를 거쳤다. 이 작품이 1906년의 살롱데앵데팡당Salon des Indépendants에 처음으로 전시될 때의 제목은 <생의 행복>이었다. 그러나 이 제목은 원래의 제목보다 주로 다른 명칭으로 불려져왔다. 1914년 베른하임 쾨느 갤러리 Galerie Bernheim Jeune의 전시에서는 <생의 기쁨 Les Joies de vie>으로 표기되었을 뿐만 아니라, 마티스 자신도 이 작품을 자주 <생의 기쁨>으로 불렀다고 한다. 특히 1922년에 반스가 구입한 이후에 이 작품은 반스가 <생의 기쁨>이라는 제목을 선호한다는 이유로 일반적으로 <생의 기쁨>으로 알려져 왔다.

<생의 행복>은 처음에 스타인 Leo Stein이 구입하였고, 그것을 다시 룬드 Christian Tetzen Lund가 구입하였다. 반스는 1922년 12월에 프랑스에서 기욤 Paul Guillaume을 통해 룬드에게서 <생의 행복>을 구입했다. Jack Flam(1993), "Le bonheur de vivre", *Great French Paintings from The Barnes Foundation, Impressionist, Post-Impressionist, and Early Modern*, New York: Alfred A. Knopf, p. 306.

르의 사용으로 반향을 불러일으켰다.(도판 2, 3) 마티스는 먼 훗날 회상하기를 야수주의의 탄생은 ‘직접적이고도 완전히 개인적인 표현을 향한 절실한 욕망’에서 비롯된 것이라고 하였다.²⁾ 이러한 욕망의 실현을 위해 그가 사용한 비형식적 요소에 대한 대중의 반발로, 그는 좀더 안정되고 조화로운 자신의 고유한 회화 언어를 찾기 위해 <생의 행복>에 몰입했던 것으로 보인다.

마티스는 <생의 행복>을 1905년의 살롱도톤느가 끝난 직후 10월에 시작하여 이듬해인 1906년 3월 살롱데앵데팡당 Salon des Indépendants이 열리기 몇 주 전에 완성해 출품했다. 이 전시에서 <생의 행복>은 화폭의 스케일과 장식적 특징, 색채로 논쟁의 대상이 되었다. 바일 Berthe Weill은 이 작품이 ‘마티스 명성의 가장 큰 웃음거리’라고 했으며, 모리스 Charles Maurice는 마티스에 대해서 ‘자신이 가진 재능을 낭비하는 화가’라고 비판하면서 이 작품을 ‘인물들이 방대하게 채색되어 있는 도식’이라고 평가했다.³⁾ 모리스와 유사한 평가는 드니 Maurice Denis(1870-1943)에게도 나타나는데, 그는 “지금까지 자연의 아름다움을 소박하게 지각하고 표현하는 경이로운 재능을 부여받았다고 생각했던 마티스가 지금 회화를 이론의 도식으로 해석하고 있다”고 비판했다.⁴⁾ 이렇듯 기존의 마티스의 옹호자들까지 비판할 정도로 <생의 행복>에 대한 미술계의 평은 냉담했다. 그러나 대다수의 비평가들이 이론의 산물이라고 단정한 미술계

2) John Elderfield(1978), *Matisse: In the Collection of the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, p. 41.

3) Berthe Weill(1933), *Pan! dans l'oeil! . . . ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, Paris, p. 124, Charles Maurice, “Le XXIIe Salon des Indépendants”, pp. 536-37를 Margaret Werth(2002), *The Joy of Life : The Idyllic in French Art, circa 1900*, California : University of California Press, p. 190에서 재인용.

4) Maurice Denis, “La Peinture”, *L'Ermitage*, June 15, 1906, Werth(2002), *The Joy of Life*, p. 190에서 재인용.

의 흑평과 별개로, 이 작품은 마티스의 이후 작품들의 뮤즈[영감의 원천]와 같은 역할을 한다. 우선 이 작품의 모티브들은 <청색의 누드 Blue Nude>(1907), <사치 I Luxe I>(1907), <사치 II Le Luxe II>(1907-1908), <춤 The Dance I>(1909), <춤 The Dance II>(1910), <음악 The Music>(1910), <춤 The Dance(Merion Dance Mural)>(1932-33)과 같은 1906년 이후 마티스의 작품들에서 지속적으로 나타난다.(도판4-10) 다른 한편, 이 작품에는 1908년 “화가의 노트 Notes d’un Peintre”에서 밝힌 그의 미학과 예술철학이 고스란히 담겨져 있기도 하다. 그것은 ‘그가 그림을 구성하는 감각의 응축의 상태에 도달하고자 한다’는 것인데, 이러한 감각의 응축 상태는 풍경, 인물을 비롯한 적지 않은 수의 예비 스케치들에 의해 이루어진 것이다. 부연하자면, <생의 행복>의 화면에 나타나는 모든 요소들은 ‘한번에 결정된 것이 아니라 그가 자신의 마음의 상태를 표현할 수 있을 때까지 재작업해서 얻어진’ 것이다.⁵⁾ 그 결과, <생의 행복>에는 마티스가 흔히 ‘요약의 천재’라고 불리는 특성-아라베스트 선, 음영이 배제된 평평한 색면-이 나타난다. 이와 같은 연유에서 <생의 행복>은 그의 말년의 작업은 아니지만, 이 작가가 미술을 통해 도달하고자 한 이상이 담겨져 있다고 할 수 있다.

<생의 행복>이 담고 있는 목가적 이상향의 주제는 베르길리우스 Vergilius의 『목가 Eclogues』와 테오크리투스 Theokritus의 『다프니스와 클로에 Daphnis and Chloe』로 거슬러 올라가는 고전 목가시에서 찾아 볼 수 있다.⁶⁾

5) Jack Flam(1995[orig.1973]), *Matisse on Art*, California: University of California Press, p. 38.

6) 전원문학은 그리스 로마시대 시인들인 테오크리투스, 베르길리우스, 오비디우스의 시에서 시작되어 희곡으로 발전되었고 근대에는 소설에서도 나타나는 오랜 전통을 지닌 문학양식이다. 1610년경까지 전원문학은 주로 소박한 사람들 특히 양치기들이 전원 생활을 이상화하며 자신의 일과 사랑에 관해 5보격 pentameter의 운율로 서로 대화를 나누는 형식을 갖추고 있는 글을 일컬었다. 그러나 이후에는 이러한 특별한 문학적 장

좀 더 가깝게 <생의 행복>의 주제는 19세기 말의 상징주의 문학에서 추구한 이상향에의 동경과 유사하다. 상징주의 문학의 영향으로 19세기 말 프랑스의 미술가들은 객관적인 사실이 아니라 ‘마음의 상태’를 시각화하고자 했고, 이상향의 세계를 추구했다. 1890년대에 본격적인 미술수업을 받기 시작한 마티스도 이와 같은 19세기 말의 상징주의의 영향 하에 있었다고 볼 수 있다. 그는 1890년대 초에, 상징주의 화풍을 구사하고 있었던 모로 Gustave Moreau(1826-1898)의 화실에서 수학하면서 자연스럽게 상징주의를 접했다. 모로는 미술은 눈을 만족시키는 것 이상으로 감정을 불러일으키는 환기력이 있는 예술이라고 말하면서 상상력에 의한 표현을 강조한 보들레르 Charles Baudelaire(1821-1867)의 미학과 말라르메 Stéphane Mallarmé(1842-1898)의 ‘암시’의 미학을 강조하였다. 이와 같은 모로의 가르침으로 마티스는 보들레르와 말라르메의 문학에 관심을 갖게 되지만, 문학적 일화에 대한 불신 때문에 작품의 직접적인 주제로 문학을 사용하지는 않는다. 그러나 1904년에 상징주의 시에서 영감을 받아 작품을 제작한 시냐크 Paul Signac(1863-1935)과 크로스 Henri-Edmond Cross(1856-1910)의 영향으로, 그는 다시 상징주의 시에 관심을 갖고 보들레르의 「여행에로의 초대 L’Invitation au voyage」의 후렴시행에서 제목을 취한 <사치, 적요 그리고 관능 Luxe, Calme et Volupté>(1904)을 제작한다.⁷⁾(도판 11) 그가 일년 후에 제작한 <생의 행복>은 말라르메의 「목신의 오후」에서 직접적인 영감을 얻은 또 하나의 이상향에 대한 표현이

치의 범주를 벗어나 내용과 관련하여 폭넓게 사용되고 있다. 따라서 도시생활과의 공공연한 혹은 은밀한 대조를 통해 전원을 그리고 있는 글은 무엇이든 전원문학으로 간주된다. 여기서 전원문학은 자연에 대한 찬양을 기저에 깔고 있다, Terry Gifford(1999), *Pastoral*, London: Routledge, p. 12.

7) Jack Flam(1986), *Matisse : The Man and His Art*, New York : Cornell University Press, pp. 118-120.

다. 「목신의 오후」에 나타나 있는 목가적 주제와 환상, 관능/에로티시즘, 강렬한 색채와 구성의 음악성 등은 마티스의 작품에 그대로 드러나 있다.

본 논문은 마티스의 <생의 행복>이 주제와 형식에 있어서 고전적 전통을 수용하면서도 창조적인 특성을 가지고 있다는 견지에서 출발하였다. 또한, 이 그림이 말라르메의 「목신의 오후」에서 취한 주제에 ‘조화로운 색채는 소리의 조화에 응답한다’⁸⁾고 한 고갱 Paul Gauguin(1848-1903)의 상징주의적 측면과 ‘표현의 종합’을 추구한 드니의 이론을 고루 수용하였기 때문에, 이 그림의 주제와 형식이 부분적으로 19세기 말 상징주의의 영향이라는 측면에 주목하였다. 따라서 본 논문은 상징주의 문학, 미술과의 비교를 통해 <생의 행복>의 주제와 형식의 상징성과 독창성을 밝히는 것을 목적으로 한다.

2. 연구방법

본 연구는 문헌자료를 바탕으로 이루어졌다. <생의 행복>에 대한 연구는 원작을 접할 기회가 제한되어 있었다는 점에서 매우 불리하였다. 이 작품은 미국의 반스재단 The Barnes Foundation에 소장되어 있으나 작품의 관람을 허용하지 않았기 때문에, <생의 행복>의 색채에 대한 이해는 습작을 통해서만 가능했을 뿐이다. 따라서 완전한 연구는 불가능했다. 이 같은 한계를 내재한 <생의 행복>에 대한 연구자들에게 하나의 전환점은 1993년에 반스재단 주최로 열린 <반스재단의 위대한 프랑스 회화들, 인상주의, 신인상주의, 초기 모던 회화 Great French Paintings from The Barnes Foundation, Impressionist,

8) Paul Gauguin(1888), *Notes synthétique*, Robert Goldwater(1979), *Symbolism*, New York : Harper & Row, p. 78.

Post-Impressionist, and Early Modern>라는 전시다. 이를 기점으로 관람객들은 <생의 행복>을 관람할 수 있었으며, 그 이후부터 이 그림의 칼라 도판을 접할 수 있게 되었다. <생의 행복>은 1993년 이후 연구에 있어 새로운 국면으로 접어들었다. 앞 선 시기의 <생의 행복>의 연구가 마티스의 초기 작품의 일부로서 단편적으로 다루어진 반면, 이후 시기부터 독자적 연구로 발전해갔다.

1993년 이전의 마티스에 관한 연구로는 우선적으로 바 Alfred H. Barr Jr. (1902-1981)⁹⁾가 저술한 마티스에 관한 초기 모노그래프인 『마티스 : 그의 예술과 그의 대중 Matisse: His Art and His Public』 (1951)을 들 수 있다.¹⁰⁾ 이 책은 마티스의 삶과 예술을 연대기 순으로 충실하게 다루고 있을 뿐만 아니라 마티스의 양식적 변화를 체계적으로 서술하고 있다. 바의 연구서는 마티스와 관련된 여러 기사나 마티스의 언급, 에세이에 접근하는 부분에 있어 본 논자에게 도움이 되었다. 그러나 각각의 작품의 주제에 대해서는 개괄적인 언급만을 하고 있다.

마티스 연구의 중요한 학자인 플램 Jack D. Flam 은 1973년에 마티스와 관련된 글들을 영어로 번역한 『마티스의 예술론 Matisse on Art』을 발표했고, 1986년에는 자신의 박사논문을 바탕으로 『마티스: 그와 그의 미술 Matisse: The Man and His Art』 (1986)을 출판했다. 플램의 저서는 바의 『마티스 : 그의 예술과 그의 대중』을 형식과 내용면에서 충실히 계승하고 있다. 『마티스: 그와 그의 미술』에서 그는 마티스의 삶과 양식적 발전을 철저히 분석했

9) 알프레드 바는 뉴욕 근대미술관 Museum of Modern Art의 초대관장을 역임, 그 후로 20여 년간 관장으로 지내면서 100여건의 전시를 조직하고 20세기 추상미술의 제 이론에 관한 글을 썼다. 바의 대표적인 저서는 『큐비즘과 추상미술 Cubism and Abstract Art』 (1936)이다.

10) 이 책은 마티스가 사망하기 3년 전 마티스와 그의 가족들이 공동으로 참여해 저술한 책이기 때문에, 마티스의 전작에 대한 광범위한 연구를 중심으로 하여, 주제에 대한 내용은 간략하게 언급하고 있다.

으며, 화가가 그 자신의 직관과 지성 모두를 충족시킬 수 있는 양식을 찾는 여정에서 겪는 내적 혼란에 대한 깊이 있는 연구를 제시하였다. 또한 <생의 행복>을 다룬 장에서 플랩은 말라르메와의 관련성에 대하여 문헌적 근거를 제시하지 않고 있지만, 비교적 설득력 있게 제안함으로써 본 연구의 방향의 이론적 근거를 마련해 주었다. 1988년에 그는 마티스 회고전을 조직하였고, 이 전시의 카달로그인 『마티스: 회고전 Matisse: A Retrospective』에는 당시 미술비평지에 실렸던 비평가들의 평론이 실려 있어 그 시대의 마티스 작품에 대한 평가를 이해하는데 도움이 되었다.

뉴욕 근대미술관의 큐레이터인 엘더필드 John Elderfield는 1973년부터 현재까지 마티스와 야수주의에 관련된 다수의 전시를 조직했다. 엘더필드의 자료로는 우선 1973년에 야수주의의 중요한 전시의 카달로그인 『“야수들”-야수주의와 그것에 대한 애호 The “Wild Beast”-Fauvism and Its Affinities』, 1978년에는 뉴욕 근대 미술관이 소장하고 있는 마티스의 작품을 중심으로 기획한 전시의 카달로그 『마티스 : 근대미술관의 소장품에서 Matisse: In the Collection of the Museum of Modern Art』 등이 있고, 1992년에 마티스의 회고전의 카달로그인 『앙리 마티스: 회고전 Henri Matisse : A Retrospective』에서 그는 심리학적 분석과 신화적 분석을 결합하여 <생의 행복>을 전오이디푸스적 세계로 이해하였다.

1984년에 슈나이더 Pierre Schneider는 그에 관한 모노그래프인 『마티스 Matisse』¹¹⁾에서 연대순의 배열이 아니라 ‘황금시대’라는 주제로 연구하였다. 그는 이 책에서 <생의 행복>을 마티스 미술의 원천으로 평가했다.

11) 슈나이더는 마티스 후손의 오랜 친구이기 때문에 1970년에 파리에서 열린 마티스의 탄생일을 기념하는 중요한 회고전을 조직하고, 전시의 카달로그를 제작했다. 그는 이 책에서 마티스에 관한 많은 새로운 사실과 견해를 밝혔다. 이를 바탕으로 1994년에 마티스에 관한 모노그래프를 출판했다.

마티스의 <생의 행복>에 새로운 전환점을 마련한 1993년 『반스재단의 위
 대한 프랑스 회화들; 인상주의, 신인상주의, 초기 모던』 전시의 카달로그는
 플랩이 저술했다. 이 카달로그에서 그는 <생의 행복>에 나타난 보색과 나르시
 즘적인 인물들에 대해 다양한 정신분석학적 해석을 부여하면서, ‘색채’의 표현
 성을 처음으로 제시하였다. 1994년에 러셀 Clement T. Rusell은 『야수들: 자
 료집 Les fauves: a sourcebook』의 서론에서 마티스의 <생의 행복>이 말라
 르메의 「목신의 오후」에 대한 찬사였다고 주장한 바 있다. 이는 이전 미술
 사가들이 이 작품과 말라르메와의 연관성에 대해 가능성만을 제시한 것에 새
 로운 태도이다. 러셀은 말라르메의 「목신의 오후」의 도입부인 ‘요정들이여 영
 원하여라’를 인용하여, <생의 행복>에 나오는 요정들의 도상이 마티스의 전
 작에 걸쳐 등장하고 있음을 은유적으로 표현하였다. 음악 전공자인 코드
 David Jonathan Code는 1999년에 『순수하게 그 자신의 것이 아닌 노래: 말라
 르메, 드뷔시, 마티스에서 나타난 모더니즘과 전원적 분위기 Song Not Purely
 His Own : Modernism and The Pastoral Mode in Mallarmé, Debussy and
 Matisse』라는 제목의 박사 논문에서 시와, 음악, 그림에 나타난 전원주제를
 심도 있게 다루었다. 특히 <생의 행복>의 목가적 주제와 색채의 사용에 나타
 난 음악적 효과를 「목신의 오후」의 시구절을 적용해 체계적으로 분석하였
 다. 이 논문은 본 논자가 <생의 행복>을 말라르메의 「목신의 오후」, 더 나
 아가서 상징주의 문맥에서 접근할 수 있는 토대를 마련해주었다. 2002년에 자
 신의 박사학위 논문을 바탕으로 『생의 기쁨 - 프랑스 미술에서의 전원, 1900
 년 경 The Joy of Life-The Idyllic in French Art, circa 1900』을 출판한 위
 쓰 Margaret Werth는 19세기 말과 20세기 초 뤼비 드 샤반느, 시냐, 그리고
 마티스의 <생의 행복>에 나타난 목가적 풍경을 당대의 사회적, 정치적 관점에
 서 각기 작가의 기질과 연관하여 분석하였다.

위에서 살펴본 문헌자료를 바탕으로 본 논자는 마티스의 <생의 행복>에 관한 연구를 다음과 같은 방법으로 고찰하고자 한다. 본론의 첫 장의 1절에서는 <생의 행복>의 배경이 된 19세기 말 상징주의 문학과 미술사조를 이해한 후, 2절에서는 마티스의 예술관에서는 이러한 상징주의적 배경이 그의 화론에 녹아있음을 예증하고, 3절인 <생의 행복>과 그 주변에서는 <생의 행복>이 제작되기 전까지 고전주의, 인상주의, 신인상주의등의 양식적 발전을 거쳐 자신의 고유한 작품방식을 찾는 과정을 분석할 것이다. 둘째 장은 마티스의 <생의 행복>의 주제를 분석함에 있어서, 1절에서는 <생의 행복>이 고전의 목가 주제의 현대적 변용이라는 점에 초점을 맞추어, 마티스를 비롯한 동시대 화가들의 작품에서 목가적인 주제가 유행하는 배경을 고찰할 것이다. 2절에서는 <생의 행복>에 나타난 개별 모티브들의 출처를 밝힐 것이며, 3절에서는 이 작품의 환상과 관능/에로티시즘적 측면을 말라르메의 「목신의 오후」와 연관시켜 논의함으로써, 시의 형식과 내용을 그림으로 옮겨 그림을 시와 같이 해석한 마티스의 문학적 감성을 고찰하고자 한다. 그리고 마지막 본론의 세 번째 장에서는 <생의 행복>의 형식적 특징을 살펴볼 것인데, 우선 1절에서는 드로잉과 습작, 완성작을 통한 구성의 특징과 선과 색채의 양식적 특징을 살펴보고, 결과적으로 이 작품이 상징주의적 양식을 통해 마티스 고유의 회화 언어를 구축하기 시작하는 작품이라는 것에 대하여 논하겠다. 2절에서는 1절에서 논의한 형식적 특징이 흔히 마티스와 결부시키는 요소들, 즉 ‘평면성, 장식성, 음악성’을 표현하는 것임을 간략히 밝히고자 한다.

II. 마티스 회화의 형성배경

1. 상징주의의 영향

1890년대에 상징주의 미술가인 모로의 화실에서 수학한 마티스는 스승의 영향으로 자연스럽게 상징주의 문학을 접할 수 있었다. 특히 그의 초기작들에서 이러한 상징주의 문학과 미술의 영향을 찾는 일은 어렵지 않다. 20세기 초를 장식한 모더니스트로 칭송되는 마티스의 미술의 이면에는 19세기 말 상징주의 문학과 미술이 놓여 있는 것이다. 이런 점에서 19세기 말 상징주의 문학과 미술을 고찰하는 일은 마티스의 초기작업을 이해하는데 중요한 단초가 된다.

(1) 상징주의 문학

상징주의는 19세기 후반의 물질세계와 정신세계의 구조적 갈등 속에서 탄생하여, 과학에 대한 맹종과 실증주의, 합리주의에서 결여된 정신적 가치를 추구하고자 했다. 문학사적인 측면에서 상징주의는 고티에 Théophile Gautier(1811-1872)¹²⁾를 선두로 한 고답파가 세계를 객관적으로 묘사하면서

12) 고티에는 ‘예술을 위한 예술’*l’art pour l’art*의 이론으로 엄격한 규칙과 형식을 적용시켜 이상적인 예술작품을 만들려고 시도했다. 고티에는 <예술’*Art*>지에서 “우리는 사상과 시형의 분리를 이해할 수가 없다...아름다운 시형은 아름다운 사상이다.”라고 하는 한편 “그대의 유동적인 꿈이 단단한 돌덩이 속에 고정되도록 하라 *que ton rêve flottant se scelle dans le bloc résistant!*”(Théophile Gautier, *L’Art*)고 했다. 박인호(2001), 『프랑스 시와 시인론』, 광주: 조선대학교 출판부, p. 143.

엄격한 조형미 la beauté plastique를 추구하였으나 지나치게 실증주의에 경도되어 한계에 직면해 쇠퇴감에 따라 등장했다. 상징주의는 형식과 구조를 중요시한 점에서 고답파의 유티주의를 계승하였지만, 가시적인 현상계보다는 내면 세계, ‘마음의 상태’를 표현하고자 했다. 상징주의는 ‘마음의 상태’를 형이상학적 ‘관념 Idée’의 세계로 고양시켰다.

이와 같은 상징주의 문학의 파급에 절대적인 영향을 끼친 이는 모레아 Jean Moréas(1856-1910)이다. 그는 1886년 9월 18일자 「르 피가로 Le Figaro」지에 “상징주의 선언 Manifeste du Symbolism”을 발표했다. 이 선언문에서 모레아는 상징주의 시는 인지가능한 형식으로 관념에 옷을 입히는 것이라고 하면서, 현상계가 아닌 본질세계로서의 원형적 ‘관념’의 표현과 유추와 상징의 필요성을 주장했다.¹³⁾

1) 보들레르

상징주의의 초석은 이미 1857년에 낭만주의와 고답파를 종합하려는 시도로 『악의 꽃 Les Fleurs du Mal』이라는 시집을 출판한 보들레르에 의해 마련되었다. 보들레르의 상징시론은 이 시집에 실린 「상응 Correspondances」의 첫 두 연에 잘 나타나있다.

<자연은> 하나의 사원이니 거기서
산 기둥들이 때로 혼돈한 말을 새어 보내니,
사람은 친밀한 눈으로 자기를 지켜보는
상징의 숲을 가로질러 그리로 들어간다.

13) Jean Cassou(1979), *The Concise Encyclopedia of Symbolism*, trans. Susie Saunders, New Jersey : Chartwell Books, p. 155.

어둠처럼 광명처럼 광활하며
컴컴하고도 깊은 통일 속에
멀리서 혼합되는 긴 메아리들처럼
향과 색과 음향이 서로 응답한다. 14)

‘향과 색과 음향이 서로 응답한다’라는 2연의 마지막 시행은 보들레르의 공감각의 미학을 요약하고 있다. 이것은 오감 중 후각, 시각, 청각의 세 감각이 서로 교감해 시인의 마음속에서 ‘통합 unité’되는 심상이다. 여기서 ‘통합’이란 시인이 공감각의 경지에 도달할 때 이루어지는 마음의 상태이다. 마음의 통합에 도달한 행복한 순간에 시인은 초자연의 힘을 가지게 된다. 그 때 ‘자연은 하나의 사원’이 되며, 오직 그만을 ‘친밀한 시선으로 지켜보는’ 상징의 숲이 되는 것이다. 따라서 여기서 ‘사원’은 속인들의 종교의 전당이 아닌 ‘심혼의 상태’에 도달한 진정한 시인들만이 들어갈 수 있는 시의 사원, 즉 이상세계인 것이다.¹⁵⁾

보들레르는 이상적인 순수시를 쓰는 것이 미의 경지에 도달하는 유일한 방법으로 생각했다. 시인은 자신의 이상세계를 『인공낙원 Les paradis artificiel』(1860)에 제시하고 있다. 그의 이상세계는 시인이 꿈꾸는 인위적 세계로 견딜 수 없는 현실로부터의 도피처로써 무한한 피안의 세계이다.¹⁶⁾ 이러한 ‘다른

14) La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sotir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondnet
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfumes, les couleurs et les sons se répondent.
보들레르(1857), 『악의 꽃』, 김봉구 역(1974), 서울: 민음사, pp. 20-21.

15) 보들레르(1857), 『악의 꽃』, p. 114.

곳'에로의 여행을 통해 그는 삶의 현장과 초자연의 경계를 허물고 세계의 통일, 우주의 통일을 이룸으로써 이원적인 마음의 상태를 극복하게 된다. 그는 사랑하는 여인의 초대를 받고 이국에로의 여행을 상상하는 시, 「여행에로의 초대」에서 '거기엔 모두가 질서와 아름다움, 사치와 적요 그리고 관능뿐 Là, tout n'est qu'ordre et Beauté, Luxe, Calme et Volupté'임을 노래한다. 이 상상여행을 통하여 시인-화자는 단지 이상향에 도달하고자 한 것이 아니라, 그 이상향을 현실로 끌어내고자 한다.

마티스의 상징주의 문학에 대한 관심은 보들레르의 「여행에로의 초대」의 후렴시행에서 제목을 취한 <사치, 적요, 그리고 관능>(1904)에서 처음으로 표출되었다. 이 작품에서 마티스는 천국과 같은 썸 트로페의 풍경에 이상세계를 구현하는 인물들로 가족을 표현했다. 청춘과 순결의 이미지로서의 썸 트로페의 풍경은 마티스에게 조화와 감각적 풍요와 쾌락의 상상계로 초대하는 보들레르의 시를 환기시켰다.

2) 말라르메

말라르메는 보들레르가 지닌 지성적 요소, 즉 사유와 형식의 '완벽함'과 '시적 순수성'을 물려받아 절대 세계를 지향하면서 사유의 집중과 언어의 순화를 통해 '지성의 시'를 완성시킨다.¹⁷⁾ 말라르메는 절대 순수와 절대미를 추구한 시인이다. 말라르메의 순수 이상에 대한 탐구는 대상을 직접적으로 지시하거나 명명하는 대신, 가능한 한 우회적으로 암시하고 환기시킴으로써 그것을 느낌으로 깨닫게 하는 것이다.¹⁸⁾ 「목신의 오후」에서 말라르메는 목신을 통해 언

16) 박인효(2001), 『프랑스 시와 시인론』, p. 172.

17) 김기봉(2000), 『프랑스 상징주의와 시인들』, 서울 : 소나무, p. 59.

18) 말라르메의 암시와 환기에 의한 본질의 현현은 다음과 같은 언급에 잘 나타난다.

어의 힘으로 암시와 환기를 불러일으키며 몽환을 지속하고자 하는 모습을 보여준다. 허구와 진실, 꿈과 실재, 감각의 가공성과 그것이 재현하는 사실성, 그리고 과거와 현재를 통해 목신은 그 이항 대립들의 접점을 추구한다.

목신이며, 가장 정숙한 여자의 푸르고 차디찬 두 눈에서
환상은 눈물 머금은 샘처럼 솟아난다 :
그러나 깊은 한숨에 젖은 다른 쪽 여자는
네 털을 스치는 무더운 날의 미풍처럼 대조적이랄까?¹⁹⁾

또한 목신-시인은 ‘현재의 거짓된 외관’의 ‘허구의, 순수한, 환경’을 설정하고 그 안에서의 ‘사실상의 행동’이 아닌 불완전한 ‘기억들을 부풀려’서 ‘관념’을 노래한다.²⁰⁾ 목신이 부풀리는 것은 욕망이 아닌 기억이다. 왜냐하면 그의 노래는 현재에 머무르는 것이 아니라, 몽환 속의 현재를 영속화시키기 위한 것이기 때문이다. 이와 같은 목신의 특징에 대해 마르샬 Bertrand Marchal은 목신이 님프들을 소유하는데 관심이 있는 것이 아니라, 그들을 영원케 하는데 목적이 있기 때문에, 목신의 에로스는 정신적 에로스라고 하였다.²¹⁾ 여기에서 목신은

“내가 꽃!이라고 말한다. 그러면 내 목소리가 어떤 테두리를 긋는 망각의 저 밖으로, 모든 꽃다발에 부재하는 꽃, 꽃의 그윽한 관념 그 자체가 솟아오른다. Je dis : une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour-musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”, 이 경우에 발음된 말은 그 말의 주위를 진공상태로 만들고, 감각세계의 비전을 제거하며, 관념 그 자체를 환기할 수 있는 위력을 갖게 된다. 마르셀 레몽, 『프랑스 현대시사-보들레르에서 초현실주의까지』, 김화영 역(1995), 서울: 문학과 지성사, p. 36.

19) Faune, l’illusion s’échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l’autre tout soupirs, dis-tu qu’elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison?

20) 오 님프들이여, 다채로운 기억들을 부풀리자꾸나
O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers

21) Bertrand Marchal(1988), *Lecture de Mallarmé*, José Corti, p. 68를 최윤경(2000).

언어의 힘으로 몽환을 허구적 진실과 영원을 향해 시동시키는 ‘영원한 상황’의 공간을 만들어 낸다. 말라르메에게 있어서 언어는 하나의 존재 être이다. 그러므로 이 존재에서 품어져 나오는 형태, 색채, 울림, 은밀한 친화력을 통해 우리는 잃어버린 아름다움을 다시 찾고 이상세계로 나아갈 수 있다.

마티스의 <생의 행복> 역시 하나의 이상향에 대한 표현이다. <생의 행복>에서 마티스는 <콜리우르의 풍경>을 고전의 아르카디아와 같은 행복하고 평온한 전원으로 승화시켜 사랑에 도취한 연인, 피리를 불고 있는 목동, 원을 그리며 춤추는 무리들을 표현했다. 이러한 상상에 의한 시정넘치는 주제는 말라르메의 「목신의 오후」에서 직접적인 영감을 얻은 것이다. 「목신의 오후」에 나타나 있는 목가적 주제와 환상, 관능/에로티시즘, 강렬한 색채와 구성의 음악성 등은 마티스의 작품에 그대로 나타나 있다. 말라르메의 에로티시즘의 본질이 실재가 아니라 환상이듯이, <생의 행복>의 인물들은 또한 환상속의 요정들이다. 슈나이더는 이 시와 그림에서의 에로티시즘이 실재가 아닌 환상이기 때문에 더욱더 영속적인 생명력을 가지는 것이라고 지적했다.²²⁾

엘더필드는 이상경을 추구하는 이 작품들, <사치, 적요, 그리고 관능>과 <생의 행복>에 나타난 전원적인 양식이 세상에 대한 ‘창’의 도구가 아니라 예술가와 그의 관객이 문명세계에 품고 있는 회의와 순결에 대한 상실감을 반추시키는 거울을 표상하는 것이라고 보았다.²³⁾ 이와 같이 가고 싶으나 갈 수 없는 이상세계에 대한 마티스의 관심은 상징주의에서 가장 일관된 관심을 찾았던

「주름의 형상으로 본 말라르메」, 이화여자대학교 대학원, 불어불문학과 박사논문, p. 120에서 재인용.

22) Pierre Schneider(1984), *Matisse*, New York : Rizzoli, p. 242.

23) Elderfield(1978), *Matisse*, p. 39.

세기의 전환기의 반 근대적인 감정의 흐름에 속하는 것이다.

(2) 상징주의 미술

마티스의 작품에 나타나는 상징주의적 배경은 1892-1898년 사이 모로의 화실에서 접한 상징주의 문학과 고갱의 종합주의, 그리고 1900년 초 드니와의 조우에서 비롯되었다. 그러므로 이 장에서는 서론에서 언급한 바와 같이 마티스의 <생의 행복>에 말라르메의 「목신의 오후」에서 취한 주제와 ‘조화로운 색채는 소리의 조화에 응답한다’고 한 고갱의 상징주의적 양식, 뫼비 드 샤반느의 장식적 특성, 마지막으로 드니의 이론인 ‘표현의 종합’이 고루 수용되어 있음을 고찰해 보겠다.

1) 뫼비 드 샤반느

내적인 환영, 상상의 자유를 갈망했던 상징주의 문인들은 모로나 르동 Odilon Redon(1840-1916), 뫼비 드 샤반느 Pierre Puvis de Chavannes(1824-1898)의 작품에 나타난 환상과 몽상의 세계 그리고 고독과 우수가 깃든 분위기를 높이 평가했다. 이러한 분위기를 한층 더 고조시킨 것은 바그너 열풍이다.²⁴⁾ 상징주의 이론가이자 비평가였던 비제바 Téodor de Wyzéwa(1862-1914)는 ‘바그너 풍의 회화 Wagnerian Art: Painting’라는 글에서 회화를 두 종류로 구분했다. 그 중 하나는 감각에 바탕을 둔 회화, 다시 말해 대상의 정확한 인식을 재창

24) 19세기 후반 동안 바그너에 대한 관심은 1861년 파리에서 2회 공연된 오페라 “탄호이저”에 대한 보들레르의 글이나 바그너 음악을 프랑스에 소개하고 유포한 비제바의 글에서 특히 두드러지게 나타난다.

조하고자 하는 서술적 회화이며 다른 하나는 대상을 색과 선으로 정확하게 묘사하는 것이 아니라 색과 선을 조화롭게 사용해 대상의 전체적 인상을 만들어내는 정서적이고 음악적인 회화이다. 이 정서적이고 음악적인 바그너풍의 회화에 그는 모로, 르동, 뤼비 드 샤반느등을 포함시켰다.²⁵⁾ 비제바 이외에도 상징주의 비평가였던 아담 Paul Adam, 장미 십자가회의 우두머리인 펠라당 Sâr Péladan 등이 뤼비 드 샤반느의 조화로운 화면 양식에서 상징적인 개념을 발견하였다.²⁶⁾

뤼비 드 샤반느는 “나는 더욱 엄숙해짐과 동시에 단순해지고 싶다. 나는 응축하고, 요약하고, 압축했다. 나는 몇 단어만을 통해 가능한 많은 것을 전달하고자 노력했다”²⁷⁾ 고 함으로써 그림을 시와 같이 요약하여 조형요소만으로 시각화하고자한 자신의 생각을 밝혔다. 뤼비 드 샤반느는 <신성림 Le Bois Sacre>(1884-89)에서 인물들을 단순화시키고 배경을 평면적으로 처리함으로써 3차원의 공간을 압축시켰다.(도판 12) 이와 같은 단순한 조형미에도 불구하고 시적 환기를 불러일으키는 신비로운 풍경은 보들레르의 「상응」과 같이 관객을 초자연의 절대 미의 경지로 이끈다.²⁸⁾ 적요한 숲속과 여신들이 거니는 꿈

25) Téodor de Wyzéwa, 'L'Art Wagnérien; ebauche d'un esthétique idéaliste(1885-1885)', *Nos Maîtres: études & portraits littéraires*, Paris: Perrin et Cie, 1895, pp. 11-16을 Charles Harrison et al(1998), *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Malden: Blackwell Publishing, pp.103-1014.

26) 뤼비 드 샤반느의 <신성림>을 연구한 펠라당은 ‘이 작품이 우리로 하여금 그를 우리시대의 가장 위대한 화가로 선언하도록 이끈다’고 칭송했다. 또한 아담은 뤼비 드 샤반느가 ‘사고를 상징으로 변환하는 기술’을 완성했다고 표현했다, Goldwater(1979), *Symbolism*, p. 154.

27) Bernard Dorival(1943), *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, p pp.43-44를 George Heard Hamilton(1993), *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, New Haven: Yale University Press, p. 80에서 재인용.

28) 송미숙(2003), “보들레르와 상징주의”, 『미술사와 근현대』, 서울: 성신여대출판부,

과 같은 천상계에서 반향되는 초자연적 환상의 신비로운 분위기는 ‘상징의 숲’의 시각화에 다름 아니다. 플랩에 따르면, 마티스는 뤼비 드 샤반느의 회화에서 스며나오는 묵상, 평정의 감정에 매혹되었다고 한다.²⁹⁾ 균형, 순수, 평정을 지닌 예술을 이상으로 여긴 마티스는 뤼비 드 샤반느가 추구한 방식과 마찬가지로 조형 수단을 가능한 단순하게 함으로써 도달 될 수 있다고 생각했다.

2) 모로

뤼비 드 샤반느가 단순한 조형성으로 엄숙하고 신비로운 분위기를 자아낸 반면, ‘나는 내가 보는 것이 아니라 오직 내가 느낀 것만을 믿는다’고 한 모로는 환상적이고 이국적인 분위기로 보는 이를 상상의 세계로 이끌었다.³⁰⁾ ‘팜프 과탈 femme fatale’의 전형인 살로메를 주제로 한 <환영 The Apparition>(1876)은 동방의 이국적인 궁전을 배경으로 하여 관능적인 살로메 앞에 갑자기 세례 요한의 잘려진 머리가 나타나는 장면을 그린 작품이다.(도판 13) 이 작품에서 환상적이고 유혹적인 퇴폐주의는 모로의 공상과 미지의 세계를 상징한다. 살로메를 주제로 한 모로의 작품들의 고독한 묵상의 분위기에 심취한 위스망 Joris-Karl Huysmans(1848-1907)은 『거꾸로 À Rebours』에서 모로의 이국적 이미지들에 나타나는 심리학적, 성적 영향에 관해 묘사했다.³¹⁾

이와 같은 상징주의 화풍을 구사하고 있었던 모로의 화실에서 수학한 마티스는 자연스럽게 상징주의를 접했다. 모로는 미술은 눈을 만족시키는 것 이상으

p. 27.

29) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 55.

30) Ragnar von Holten(1960), *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, p 65를 Hamilton(1993), *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, p. 79에서 재인용.

31) Goldwater(1979), *Symbolism*, p. 151.

로 감정을 불러일으키는 환기력이 있는 예술이라고 말하면서 상상력에 의한 표현을 강조한 보들레르의 미학을 가르침에 적용시키고자 했다; “너는 색채를 통해 생각해야하고, 그 색채 안에 상상을 품어야한다. 만약 네가 상상하지 않는다면, 너의 색채는 결코 아름다울 수 없다. . 색채는 생각, 꿈, 상상이 되어야만 한다. . ”³²⁾ 또한 모로는 말라르메가 강조한 ‘암시’를 미술에서 주요한 요소라 여겨, 그의 학생들에게 말라르메의 작품을 읽을 것을 권고했다. 이와 같은 모로의 가르침으로 접하게 된 보들레르와 말라르메 시의 영향은 서론에서 언급한 바와 같이, <호사, 적요, 그리고 관능>과 <생의 행복>에 잘 나타나 있다.³³⁾

3) 고갱

상징주의가 하나의 그룹동향으로서 발전하는 것은 고갱과 베르나르 Emile Bernard(1868-1941)를 중심으로 하여 조직된 풍 타방 화파에서 부터이다. 미술에 있어서 ‘상징주의’는 시인이자 미술비평가인 오리에 Albert Aurier가 1886년의 문학에서의 ‘상징주의’와 마찬가지로 상징주의가 사실주의에 대응한 개념에서 출발하여 현실보다는 관념을 강조, 예술가가 관념의 표현에 주력할 것을 촉구한 것에서 비롯되었다.³⁴⁾ 그러나 오리에의 상징주의론은 구체적으로 고갱

32) Henri Evenepoel, 27 July 1893 in Michel, p. 14를 Roger Benjamin(1987), *Matisse's "Notes of a Painter": Criticism, Theory and Context, 1891-1908*, Ann Arbor: UMI Research Press, p. 29에서 재인용.

33) 본 논문의 pp.4-5 참조.

34) 오리에가 상징하고 있는 예술가의 개념은 보들레르풍의 초월적 자아, 견자voyant와 일치하는 절대존재로서의 매개자로서 이때 그(예술가)의 시작의 대상은 기호로 존재한다. 이 오리에의 논평에서 전개되는 내용 중 적지 않은 개념과 모티브들-대상, 기호, 입신의 경지, 관념, 초월적 자아, 견자로서의 예술가는 물론, 문자 그대로의 「상

의 미술에 기초한 것이므로, 고갱의 종합주의는 오리에에 의해 상징주의라는 이름하에 놓이게 된다. 오리에는 『회화에 있어서의 상징주의 - 고갱 Le Symbolisme en peintre - Paul Gauguin』(1891)에서 브르타뉴 지방에서 고갱이 그렸던 <설교 후의 환영 Vision after the Sermon>(1888)을 예증으로 하여 상징주의를 정의했다.³⁵⁾ (도판 14) 고갱의 <설교후의 환영>에는 리얼리티의 흔적이 존재하지 않는다. 그 이유는 고갱이 자신의 영감을 ‘자연의 일부’에서 취한 것이 아니라 순박한 사람들의 신앙심에서 비롯된 환영에서 찾았기 때문이다. 외각선, 평면성, 임의의 색채, 단순화는 고갱과 세루지에와 같은 그의 추종자들이 브르타뉴에서 마련한 양식적 특징이다.³⁶⁾ 이 같은 양식을 통해 그들은 화가의 내면세계를 표현하고자 화가가 보고 듣고 경험한 모든 것을 종합, 나아가 주관과 객관의 종합을 목표로 했다.

마티스는 1903년 살롱 도톤느와 1905년의 볼라르 화랑에서의 고갱의 전시, 1905년에 콜리우르에서 몽프레드로부터 고갱의 말년 작품을 접하고 매우 감동 받았다. 고갱의 이차원적 회화와 구획주의, 상징주의적 색채의 영향은 마티스의 <생의 행복>의 조형요소의 바탕이 된다.

4) 드니

개인의 느낌과 경험이 색채와 형태를 통해 표현될 수 있다는 것을 익히 주지

응」 소네트의 1연의 구절 ‘환상적 신전’, ‘살아있는 기둥들’, ‘혼돈된 말’, ‘상징의 숲’ 등은 보들레르에게서 차용하고 있다. 송미숙(2003), “보들레르와 상징주의”, p. 26

35) Albert Aurier(1891), “Le Symbolisme en peintre - Paul Gauguin”, *Mercur de France*, II, pp. 155-165. Hamilton(1993), *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, p. 75에서 재인용.

36) Goldwater(1979), *Symbolism*, p. 79.

하고 있던 아카데미 줄리앙의 학생들은 세루지에 Paul Sérusier의 <부적 The Talisman>(1888)³⁷⁾과 ‘인상주의와 종합주의 그룹 Group Impressionniste et Synthetiste’(1889)전시회에 자극을 받아 ‘나비파 Nabis’를 결성했다.(도판 15) 이는 히브리어의 ‘예언자’라는 의미로 시인인 카잘리스 Henri Cazalis가 이 단체를 명명한 것으로, 그들 스스로 새로운 예술의 선구자라는 자부심을 반영한 것이다. 그들은 공식적인 선언문을 남기고 있지 않지만, 드니가 1890년 「미술과 비평 Art et Critique」지에 발표한 “신전통주의의 정의”는 그들이 초기에 공유한 생각을 잘 반영하고 있다. 이 글에서 드니는 이러한 새로운 태도에 대한 정의와 함께, 이 같은 움직임이 아카데미즘과 인상주의에 반한 ‘신전통주의’라고 칭했다.

예술가의 상상은 자연을 자신의 감정의 증류로 양식화해야만 한다. 그리고 필요하다면 강조, 생략, 과장을 하여 자신의 감정을 전달할 수 있는 하나의 형태를 창안해야만 한다. 예술가는 분별력을 통해 자연의 우연한 모양들에 배열, 구성, 조화, 구조를 부과해야 한다. 이 같은 요소들은 그의 그림으로 하여금 관람객의 시선에 즐거움을 주게 한다. 이러한 두 가지의 혼합, 즉 주관적인 감정의 필요에 의해서 결정된 하나와 색과 선의 법칙이라는 객관적 필요에 의해 결정된 다른 하나를 혼합하여 하나의 예술작품에서 필요한 표현의 종합이 이루어진다. ³⁸⁾

드니가 주장한 ‘표현의 종합’은 1890년대에 자신이자 옹호했던 세잔느, 고갱과 같은 화가들의 그림뿐만 아니라 마티스의 <사치, 적요 그리고 관능>과 <생의 행복>을 비롯한 그 후의 그림들에서 볼 수 있다. 당대의 영향력있는 비평가이

37)세루지에는 브와 다므르 Bois d'Amour에서 이 작품을 그리고 있을 때, 고갱에게서 자신의 경험과 느낌을 색채로 표현하라는 충고를 들었고, 그것이 그의 미술에 일대 전환을 가져왔다, Maurice Denis(1912), “L’Influence de Paul Gauguin.” *L’Occident*, Oct, 1903을 *Théories, 1890-1910*, Paris, pp. 166-178.

38) Goldwater(1979), *Symbolism*, p. 99.

자 이론가였던 드니의 이론에 공감하여 그것을 자신의 작품에서 반영하고자 했던 마티스의 의도와 달리, 마티스의 <사치, 적요 그리고 관능>에 대한 드니의 비평은 긍정적이기보다는 부정적인 입장을 취하고 있다. 드니는 마티스의 과도한 추상이 그의 그림을 이론의 도식으로 보이게 한다고 비판했다.³⁹⁾ 이러한 비평에 대해 마티스는 상당히 곤혹스러워 했는데, 왜냐하면 그가 추구하는 것은 다름아닌 감각에 의한 ‘본질적인 것의 추구’, ‘순수한’ 회화의 규칙[본질적인 기원, 영속적이고 안정된 고전적 형태]이었기 때문이다. 마티스는 “화가의 노트”에서 드니의 비평을 의식한 듯 자신의 예술의 바탕은 이론이 아닌 본능적인 직관이었음을 강조했다.⁴⁰⁾

2. 마티스의 예술관

마티스의 최초의 화론인 “화가의 노트”는 1908년 12월 「르 그랑드 리뷰 Le Grand Revue」 지에 처음 게재되었고, 이듬해에 러시아어, 독일어로 각각 번역되었다. ⁴¹⁾ “화가의 노트”는 이 글이 발표된 전후의 마티스 작품에 대한 이해

39) 드니는 ‘도식’이라는 용어를 빌어 마티스의 작품에 비판적 입장을 취하면서, 그에게 ‘프랑스의 전통’으로 되돌아가 자연을 연구할 것을 권고하였다, Morice Denis(1905), “Painting”, *L’Ermitage*, 15 Nov 1905, Jack Flam(1978), *Matisse: A Retrospective*, New York : Park Lane, pp. 47-50.

40) 마티스와 드니의 글 사이의 비교는 Norma Broude, “Matisse and Synthetist Art Theory”, chap. II, “Matisse’s Writings on Art: Their Relation to the Development of His Style”, M. A. thesis, Columbia University, 1964, pp. 22-35에서 이루어짐. Benjamin(1987), *Matisse’s “Notes of a Painter”*, pp. 87-88. 본 논자는 2장에서 이를 자세히 다룰 것이다.

41) 최초의 영어완역은 1931년 뉴욕의 근대미술관에서 있었던 마티스 회고전 카달로 그에 실렸고, 역자는 스콜라리 Magaret Scholari였다.

뿐만 아니라 그의 중요한 예술관을 포함하고 있다. 마티스가 제시한 이념들은 1908년경의 회화뿐만이 아니라 전시기에 해당된다고 할 수 있다. 이것은 “기본적인 사상들은 변화하는 것이 아니라 발전되는 것”이라는 그의 견해와 관련이 있으며, 자신의 표현적인 양식에 대해 “나의 귀결점은 항상 같으나 거기에 도달하기 위해서 나는 다른 방법들을 사용한다”라는 언급에 분명히 나타나 있다.⁴²⁾

“화가의 노트”의 기본적인 개념은 다음 인용구에 적절히 나타나 있다.

내가 추구하고자 하는 것은 무엇보다도 표현이다 . . . 화가의 의도는 그의 조형수단과 분리해서 생각되어서는 안된다. 왜냐하면 그의 사상이 심오할수록 조형수단이 더 완전해질 수 있기 때문이다. 나는 내 인생을 위해 가지는 감정이나 그것을 표현하는 방식을 구분할 수 없다.

나에게 있어서 표현은 사람의 얼굴에 반사되거나 혹은 격렬한 제스처에 의해 표출된 열정이 아니다. 나의 그림의 전체구성은 표현적이다. 모든 부분은 각기 주어진 역할을 할 것이다. 구성이란 화가의 느낌을 표현하기 위해 다양한 요소들을 임의대로 장식적으로 배열하는 기술이다. . . 하나의 작품은 전체속에서 조화로워야 한다.⁴³⁾

여기에서 마티스가 강조한 표현성, 조형수단의 중요성, 장식성, 조화는 그의 예술을 대변해주는 단어들이다.

이와 같은 “화가의 노트”의 기본적인 개념을 바탕으로 본 논자는 마티스가 모로의 화론, 드니의 이론의 영향을 어떻게 자신의 예술론으로 승화시켰는지에 주목하였고, 그것은 <생의 행복>의 상징적인 문맥을 이해하는 바탕이 된다. 모로는 자신의 글들에서 “영감은 미술가가 다루고 있는 주제에서 나오는

42) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 37.

43) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 37-38.

것이 아니라, 그의 영혼에서 나오는 것이다”라고 언급하면서 미술에 있어서 주관성을 강조하였다.⁴⁴⁾ 그에게 있어서 내적 감정은 두뇌나 이성보다 영원하고 신뢰할 수 있는 것으로 여겨진다. 이와 같은 배경에서 모로는 움직임의 가장 환기적인 형태로서 내적 감정에 의한 자제된 제스처의 사용을 강조했다.⁴⁵⁾ 이러한 구절은 마티스의 “화가의 노트”에서도 찾아 볼 수 있다.

사물을 표현하는 데는 두 가지의 길이 있다; 하나는 그것을 조야하게 보여주는 것이고, 다른 하나는 예술적으로 사물을 환기시키는 것이다. 운동의 서술적 재현을 포기함으로써 미의 보다 높은 이상에 도달할 수 있다.⁴⁶⁾

이 구절은 시적 환기가 표현수단으로서 서술적 재현보다 선호되는 상징주의 미학[특히 말라르메의 ‘암시’의 미학]의 적용으로 논할 수 있을 것이다.⁴⁷⁾ 모로가 강조한 환기적인 제스처와 ‘순수한 조형의 신비로운 효과’는 다음과 같은 말라르메의 언명을 상기시킨다; “시는 존재의 신비로운 측면들에 관한 표현이다. 그러므로 시는 우리의 세계에 확실성을 부여하며, 오직 우리의 정신적인

44) Benjamin(1987), *Matisse's "Notes of a Painter"*, p. 45.

45) Benjamin(1987), *Matisse's "Notes of a Painter"*, p. 150.

46) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 39.

47) 말라르메의 순수 이상에 대한 탐구는 대상을 직접적으로 지시하거나 명명하는 대신, 가능한 한 우회적으로 암시하고 환기시킴으로써 그것을 느낌으로 깨닫게 하는 것이다. “어떤 대상을 명명한다는 것은 그것을 조금씩 알아맞히는데 있는 시의 즐거움 가운데 4분의 3을 제거하는 것이다. 그것을 암시하는 것, 그것이 바로 꿈이다. 상징을 구성하는 것은 이러한 신비의 완전한 사용이다”, Mallarmé, “Sur l'évolution littéraire,”에서 쥘르 위레 Jules Huret의 인터뷰에 답한 글, *L'Echo de Paris*, 14 March 1891, Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*(Paris: Charpentier, 1891)에서 재출판, S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Pref. Yves Bonnefoi (Paris: Gallimard, 1976), pp. 392-93을 Benjamin(1987), *Matisse's "Notes of a Painter"*, p. 42에서 재인용.

과업을 구성한다.”⁴⁸⁾ 말라르메가 존재의 신비로운 면을 발견하여 그것을 표현 하려는 태도는 마티스가 회화에 있어서 대상의 표면적 실제 저변에 있는 진실 하고 본질적인 성격을 파악하려는 것과 유사하다. 이와 유사한 맥락에서 마티 스가 회화에서 가장 중요하게 생각한 점은 자연의 모방이라기보다 자연에서 인식한 대상을 영속적인 이미지로 변형시키는 것이다.

살아있는 또는 무생의 사물들의 표면적인 실재를 이루며 동시에 지속적으로 그들을 모호하게 하거나 변형시켜가는 순간들의 연속의 저변에는 더 진실하고 본질적인 성격 이 있으며, 예술가는 이것을 포착해 실제에 보다 항구적인 해석을 줄 수 있어야 한 다.⁴⁹⁾

위에 언급한 예문들은 “화가의 노트”의 극히 일부분이지만, 마티스는 이 글에 서 모로와 같이 말라르메적 반서술적 미학을 주창했다. 또한 마티스는 이 글 을 통해 당대의 비평가들의 다양한 평가, 특히 드니의 비평으로부터 자신의 입장을 밝히고자 했다.⁵⁰⁾ 드니는 마티스가 개인적인 감정이 결여되어 있으며, 그의 작품은 이론상으로 지나치게 변증법적이라고 평가하였다. 드니는 마티스 의 <생의 행복>에 대해 “지금까지 자연의 아름다움을 소박하게 지각하고 표 현하는 경이로운 재능을 부여받았다고 생각했던 마티스가 지금 회화를 이론의 도식으로 해석하고 있다”고 비판했다.⁵¹⁾ 마티스가 ‘본질적인 것의 추구’와 과

48) Mallarmé, *La Vogue*, no. 2(18 April 1886), Benjamin(1987), *Matisse's "Notes of a Painter"*, p. 45에서 재인용.

49) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 37.

50) 마티스의 초기 야수주의 작품들은 그 당시에 이론의 적용이라는 측면에서 비판되 었다. 지드Andre Gide는 1905년 살롱도퐁느에 출품된 <모자 쓴 여인>의 스캔들에 대 해서 이 작품은 이론의 결과에 불과하다고 했다. Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 85.

51) Maurice Denis, “La Peinture”, *L'Ermitage*, June 15, 1906, Werth(2002), *The Joy*

학적인 이론에 의지하지 않는 감성에 의한 색채의 선택을 강조한 것은 이러한 드니의 비평의 반론이라고 할 수 있다.

마티스의 “화가의 노트”는 대담하고 자기주장적인 성격이 강하지만, 앞서 언급했듯이 여전히 19세기 말 상징주의 미학의 기본적인 원리들에 기초하고 있다. 그러나 마티스의 중요한 예술관을 포함하는 “화가의 노트”는 그의 작품의 해에 기초가 되며, 그것이 후대의 화가들에게 준 영향력으로 미루어 그 중요성을 평가할 수 있을 것이다.

3. <생의 행복>과 그 주변

마티스는 1905년 10월, 살롱도푼느가 끝난 직후 <생의 행복>의 제작에 몰입한다. 그는 2.5미터가 넘는 큰 화폭으로 작업하기 위해 세브르가 rue de Sèvres 56번지의 폐쇄된 수녀원인 쿠방 데 조 Couvent des Oiseaux를 빌려, 1908년까지 작업실로 사용한다. 마티스는 1905년에 콜리우르에서 상징주의 미학을 미술에 실천한 고갱의 작품들을 접하면서 새로이 상징주의의 주제와 형식에 관심을 갖고 <생의 행복>을 제작한다. 그러나 <생의 행복>에 나타난 풍경은 전통적 목가의 풍경이 아닌 1905년 여름에 그가 실제 관찰 후 제작한 <콜리우르의 풍경>을 바탕으로 한 것이다.(도판 16) 즉 이 작품은 경험적 사실주의에 전통적 목가의 도상을 결합한 것이다. 이 장에서는 이와 같은 마티스의 미학[목가적 전통에 경험적 사실주의를 결합]이 탄생하기까지의 그의 작업의 전개과정을 살펴보고자 한다.

마티스의 첫 작품은 <책이 있는 정물 Still Life with Books>(1890)이다.(도

of Life, p. 190에서 재인용.

관 17) 이 작품은 그가 충수염으로 병상에서 오랜 시간을 보낼 때, 같은 병실을 사용하던 환자를 통해 그림 그리기를 시작한 것을 계기로, 퇴원 후 에콜 캉땡 라투르 École Quentin-Latour에 들어가서 그린 첫 번째 유화 작품이다. 이 작품에는 법률 책이 등장하는데, 이 소재는 당시 오전에 그림, 오후에 법률 사무소에서 일하던 마티스의 생활을 드러내는 것이라 할 수 있다. 그림 그리기를 이 같은 취미 생활로 만족하지 못한 그는 정식으로 미술을 공부하고자, 아카데미 줄리앙 Academie Julian 의 부그로 Adolphe-William Bouguereau(1825-1905)의 화실에 들어갔으나, 그곳의 기계적 수업방식에 회의를 느껴, 곧 에콜 드 보자르 École des Beaux-Arts의 모로의 화실에 비공식 학생으로 들어가 사사받는다.

모로는 제자들에게 그들 각각의 자질을 발견할 수 있는 기회를 마련해 주는 것을 스승의 역할로 여겼다. 마티스가 회고하듯 그는 제자들에게 ‘지적인 격려’를 해주었고, 그의 교육방식은 자유롭고 개방적이었다고 한다.⁵²⁾ 마티스는 이와 같은 모로의 가르침에 깊은 감동과 은혜를 입었다. 마티스가 모로에게 받은 영향으로는 우선 ‘자신을 표현하라’고 한 그의 가르침과, 이를 위해 루브르 박물관에서 학생 자신이 좋아하는 대가들의 작품을 모사하게 함으로써 그의 자질을 파악할 수 있도록 한 점을 들 수 있다. 1892년에서 1896년 사이에 마티스가 모사한 작품들 중에는 카라치 Agostino Caracci(1557-1602)의 <사냥

52) 그러나 모로는 당시의 근대미술에 관심이 없었기 때문에, 그의 학생들 대부분은 1893년의 뒤랑 뤼엘 갤러리에서 열린 고갱의 전시, 1895년에 볼라르 갤러리에서 열린 세잔느의 전시 등 그 시기의 중요한 전시들을 보지 못했다. 마티스는 1895년의 세잔느의 전시를 보았지만 전혀 이해하지 못했을 뿐만 아니라 고흐, 쇠라, 시냐크와 신인상주의자들, 혹은 보나르와 뷔야르와 같은 화가들을 거의 알지 못했다. Barr(1951), *Matisse : His Art and His Public*, New York : The Museum of Modern Art, pp. 15-16.

The Hunt>, 푸생 Nicolas Poussin(1594-1665)의 <안드ريان The Andrians>(1628-30), 와토 Jean-Antoine Watteau(1684-1721)의 <전원 콘서트 fêtes champêtres> 등과 같은 전원을 주제로 한 작품들이 대거 포함되어 있다. (도판 18, 19) 이 같은 전원 주제에 대한 심취는 <생의 행복>의 주제에 직접적인 영향을 주었다.⁵³⁾ 두 번째 영향으로는 1장에서 언급했듯이, 모로를 통해 상징주의 미술과 문학을 접하게 된 것이다.⁵⁴⁾ 이 같은 상징주의의 영향은 그가 1896년 살롱에 출품한 작품들에서 보여진다. 1896년의 살롱전에 마티스는 상징주의적 색채가 짙은 <독서하는 사람 Woman Reading>(1895)과 <레몬과 술병 Lemons and Bottle of Dutch Gin>(1896)을 포함한 네 점의 작품을 출품해 조화로운 색조로 표현된 풍부한 화면이라는 호평을 받았으며, 살롱의 회장이었던 쾨비 드 샤반느의 추천으로 준회원이 되는 영예를 안았다.⁵⁵⁾ (도판 20, 21)

살롱전 이후, 마티스는 당시에 옆집에 살고 있던 베리 Émile Wéry와 함께 브르타뉴의 벨 일르 Belle-ille를 여행했다. 피사로 Camille Pissarro(1830-1903)의 영향으로 인상주의적 광선과 색채를 사용했던 베리의 작품을 통해 마티스는 루브르의 대가들의 팔레트보다 인상주의자들의 그것이 생동감을 지니고 있다는 사실을 인지했다. 그러한 깨달음을 통해 그는 이 시기부터 어두운 실내를 배경으로 하고 있는 <독서하는 사람>과 같은 작품에서 볼 수 없었던 자연광의 색채를 사용하기 시작한다. 모로가 자신의 화실에서의 5년간의 수업을 마무리 짓는 작품을 제작하라고 했을 때, 마티스는 식탁이 있

53) Barr(1951), *Matisse*, p. 33.

54) 본 논문의 p. 19 참조.

55) 1890년대 중반 파리화단에서 쾨비는 중심인물이었으며, 로맹은 그를 ‘우리시대의 가장 위대한 화가’라고 칭하기도 했다. 또한 90년대의 아방가르드인 쇠라, 보나르, 뷔야르, 호들러, 반 고흐, 고갱은 그를 그들의 선구자로 보았다.

는 인물을 소재로 <저녁식탁 The Dinner Table>(1897)을 제작했다.(도판 22) 이 작품은 한 여인이 식탁을 꾸미고 있는 모습을 그린 것으로, 그 주제와 작은 붓터치의 사용으로 섬세한 뉘앙스를 표현한 점에서 뷔야르나 보나르를 연상시키지만, 광선의 효과에 의한 전체 분위기와 식기와 유리잔의 반사광의 표현에서 인상주의적 특징들이 발견된다. 그는 잇따른 벨 일르와 코르시카 Corsica 여행을 통해 본격적으로 색채의 미묘한 변화와 옥외 광선의 섬세한 효과를 사용하여 그림을 그렸다. 1898년에 코르시카의 풍경을 그린 작품들에서는 피사로의 영향이 나타나는데, 이 그림들을 본 이브느포엘은 “마티스가 맹렬하고 선명질적인 인상주의적 방식으로 그림을 그렸다”고 비판했다.⁵⁶⁾ (도판 23, 24)

인상주의의 경향을 거쳐, 1899년 작인 <화실의 나체 Nude in the Studio>에서는 주관적인 색채의 사용과 신인상주의적 점묘가 나타난다.(도판 25) 여인의 인체는 녹색과 파란색의 배경과 대조되는 주홍색으로 채색되었고, 배경과 인체는 다른 방향의 자유로운 분할 터치로 처리되어 있다. 이 작품에 사용된 자유로운 분할터치로 알 수 있는 시냇 Paul Signac(1863-1935)의 영향은 마티스가 「라 르뷰 블랑쉬 La Revue Blanche」라는 잡지에 실린 시냇의 “들라크루아에서 신인상주의까지 D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme”(1898, 5-7)를 주위 깊게 읽었던 것을 통해 파악할 수 있다.⁵⁷⁾ 그러나 후에 마티스는

56) Flam(1986), *Matisse*, p. 60.

57) 쇠라와 샤를 앙리의 작품에 바탕을 둔 시냇은 시각적 효과의 생생함과 표현에 관한 경향을 이 글에서 처음으로 정의했다. 그는 중요한 인물로서 들라크루아를 선별해, 들라크루아의 색채화가로써의 성취에 초점을 맞추어 회화의 표현적 특질로써 색채의 독립성에 관한 생각을 고무시키고자 하였다. 시냇은 신인상주의자들은 점각하는 것이 아니라 분할하는 것이라고 주장하면서, 순수한 색들이 시각혼합, 지역색으로부터의 분리, 균형과 조화를 강조했다. Paul Signac(1898), “D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme” , Harrison et al(1998), *Art in Theory 1815-1900*, pp. 978-985.

바에게 “1898년부터 1899년 사이의 자신의 작품은 신인상주의의 분리된 필치만 사용했을 뿐, 그 기법을 따른 것은 아니었다”⁵⁸⁾고 밝혔듯이, 그는 신인상주의의 기계적이고 과학적인 이론을 전적으로 따른 것은 아니었다. 1899년 작인 <첫 오렌지 정물 First Orange Still Life>에서 신인상주의의 분할터치는 병과 배경 사이의 관계를 분명하게 해주는 역할을 하고, 오렌지라는 정물의 색[주황색]이 화면 전체에 퍼져 있는 것으로 미루어 볼 때, 마티스가 이 작품에서 강조하려고 한 것은 형태와 색채의 상응관계임을 알 수 있다.⁵⁹⁾(도판 26)

이제 마티스는 인상주의의 알팍한 방식과 신인상주의의 기계적 방식에서 벗어나, 회화의 본질적이고 항구적인 원칙을 찾기 위해 세잔느 Paul Cézanne(1839-1906)에게로 시선을 돌린다. 이러한 사실은 1899경에 어려운 살림에도 불구하고 화상 볼라르 Vollard로부터 세잔느의 <세 명의 수욕도 Three Bathers>(1879-82)를 구입한 것으로 입증된다.(도판 27) 마티스는 세잔느와 마찬가지로 자연으로부터 직접 작업하면서도 사물들 사이에 생기는 내적 진동에 형식을 부여하고자 했다. 플렘은 마티스가 세잔느에게 공감한 것은 그의 형식뿐만 아니라 물감의 실제 적용으로 의미를 전달하도록 만드는 방식, 즉 ‘심오한 표현성’이라고 지적했다.⁶⁰⁾ 1899년 작인 <정물 Still Life>에 대해 퀴이 Jean Puy(1876-1960)는 마티스의 대담한 색채와 물감의 물성의 강조는 “육안에 최대한의 공명감을 주기 위함이었다”고 지적하고 있는데, 그러한 공명감은 마티스의 회화의 반물질적 특징을 드러내는 것이다.⁶¹⁾(도판 28) 1901년의 <남자모델 The Male Model>에서 배경의 색채가 모델의 목과 머리부분을 침

58) Matisse, Questionnaire II from Alfred Barr, March 1950, Archives of the Museum of Modern Art을 Elderfield(1978), *Matisse*, p. 36에서 재인용.

59) Flam(1986), *Matisse*, p. 66.

60) Flam(1986), *Matisse*, p. 21.

61) Jean Puy, “Souvenirs,” *Le Point*, XXI, July 1939, p. 22를 Elderfield(1978), *Matisse*, p. 27에서 재인용.

투해 있어, 인물과 배경의 처리에서 볼륨과 평면성의 대비라는 전통적인 관계는 표면성에 의해 재구성된다.⁶²⁾(도판 29) 이는 세잔느의 영향으로 귀결되며 <남자모델>에서 보이는 어두운 청색조의 경향은 1903년까지 지속된다.

1904년 6월 1일에 마티스는 볼라르 갤러리 Volland Gallery에서 첫 번째 개인전을 가졌다. 이 전시에서 그는 자신의 모더니스트로서의 발전과정을 보여주는 1897년부터 1903년 사이에 제작된 45점의 작품들을 전시했다.⁶³⁾ 전시 카탈로그의 서문에서 막스 Roger Marx는 마티스의 소질 개발에 있어서 모로의 화실에서 영항의 중요성을 강조하는 한편, 모로의 죽음 이후에는 마티스를 비롯한 모로의 학생들이 마네와 세잔느에게서 선례를 찾았으므로, 마티스의 미술은 모로와 세잔느의 가르침의 종합하는 것이라고 하였다.⁶⁴⁾

1904년 6월 말에 마티스는 시냇의 초대로 가게 된 썹 트로페 Saint-Tropez에서, 시냇과 크로스와 함께 또 다시 신인상주의의 방식을 탐구했다. 엘더필드에 따르면, 이 당시 마티스는 자연을 종합하고 구조화하는 방식을 계속해서 찾고 있었기 때문에, “쇠라에 의해 해석된 것 같이 자연을 기본적인 기하학적 형식

62) 자코뷔스 John Jacobus는 “이 작품은 캔버스에 조각을 한 것과는 같은 느낌을 준다”고 했는데, 사실상 이 작품은 마티스가 1900년 이후 조각에 관심을 보여 제작한 청동조각인 <노예 Le serf>(1900-1903)와의 관계를 연상시켜 준다. 위의 그림과 조각의 모델은 이탈리아인 베빌라카 Bevilacqua로 로댕 Aguste Rodin의 유명한 작품 <걸어가는 사람 Le marcheur>의 모델이기도 하다. John Jacobus(1973), *Matisse*, New York: Harry N. Abrams, p. 94.

63) 플랩은 마티스가 이 작품들을 다시 전시하는 이유는 자신의 가장 진보적이고 새로운 작품들을 선보이는 것보다 자신의 작품의 발전과정에 관한 어떤 개념을 부여하기 위하여 의도적으로 과거의 작품들을 보여주는 것이었다고 했다, Flam(1986), *Matisse*, p. 109.

64) 이 서문에서 막스는 마티스의 작품들에서 느껴지는 강한 시각적 충동과 친밀함의 감각, 풍경화의 생동감은 마티스의 밝은 미래를 보여주는 것이라고 했다, Roger Marx, “Préface” to *Exposition des oeuvres du peintre Henri Matisse*(Paris: Galerie Volland, 1904), pp. 2-5를 Flam(1986), *Matisse*, p. 109에서 재인용.

으로 단순화시킨 것이 그 시기의 가장 위대한 발명이었음”을 세삼 깨달았다고 한다.⁶⁵⁾ 그는 <썸 트로페의 테라스 The Terrace, St. Tropez>에서 그는 신인상주의의 장식적 기법과 세잔느의 구조적 색채를 결합하였다.(도판 30) 그러나 시냐크는 그가 점묘를 충실히 사용하지 않은 것에 대해 혹독하게 비난했다. <바닷가에서 By the Sea>에서 그는 다시 시냐크의 원칙으로 지중해의 ‘황홀한 풍경’을 표현했다.(도판 31) 마티스는 <바닷가에서>의 구성을 앙리 Charles Henri의 이론의 의해 30°, 60°, 90°의 각도로 변형시켜 <사치, 적요, 그리고 관능>을 제작했다. 그는 화면의 구성부분들을 수직선으로 병렬, 교차시키고 있는데, 이러한 특징은 드니가 평하듯 체계화된 공식과 이론으로 계산된 작품임을 입증해 준다. 마티스는 신인상주의 이론에 따라 그림자를 보색, 혹은 반사된 색채로 처리하는데, 여기서 시도한 색채대비가 너무 강해 오히려 색채들이 그 대비효과를 상쇄하고 있는 느낌을 받았다고 한다.⁶⁶⁾ 그래서 그는 화면 곳곳에 윤곽선을 되살림으로써 그러한 효과를 보완하려 했으나, 오히려 그것은 또 회화[색채]와 드로잉[선]의 조화를 파괴하는 결과를 가져왔다. 이 문제의 해결방안으로 마티스는 뤼비 드 샤반느의 평면적 색채 적용을 떠올리는데, 이는 사실 1904년의 살롱도톤느에서 열린 뤼비 드 샤반느의 대 회고전의 영향이었다.⁶⁷⁾ <사치, 적요, 그리고 관능>의 구성은 뤼비 드 샤반느의 <아늑한 나라 Doux Pays>(1882)와 매우 유사하며, 해안, 나무 뿔단배, 인물들, 음식이 있는 점에서도 공통된다.(도판 32)

<사치, 적요, 그리고 관능>의 주제에 있어서 마티스는 엘더필드가 제시했듯이, 이전의 그림들에서 다루었던 3개의 테마, 정물화와 가족이라는 개인적이고 가정적인 것, 다른 하나는 풍경 즉 객관적인 자연의 세계, 마지막으로 고전의

65) Elderfield(1978), *Matisse*, p. 36.

66) Elderfield(1978), *Matisse*, p. 38.

67) Schneider(1984), *Matisse*, p. 98.

이상세계를 환기시키는 인물을 담아냈다.⁶⁸⁾ 이러한 주제는 보들레르의 「여행으로의 초대」의 후렴시행과 어우러져 조화와 감각적 풍요함과 쾌락의 상상계로의 초대를 권유하고 있다. 화면의 왼쪽에서 오른쪽으로 시선을 옮기면 보들레르의 시에서처럼 여행의 종착지, 이상세계를 상징하는 항구의 장면이 보인다. 이는 위에서 언급한 <아늑한 나라>의 이상의 땅의 항구에 선박한 배와 유사한 것이다. 이 땅은 바로 ‘황금시대’의 배경으로 적절한 오염되지 않은 천국과 같은 풍경인 썩 트로페이다.⁶⁹⁾ 시냇은 <조화의 시대 Time of Harmony>(183-95)에서 지중해를 배경으로 여가를 즐기는 미래의 유토피아를 그렸다.(도판 33) ‘황금시대는 과거가 아니라, 미래에 있다’⁷⁰⁾라는 이 작품의 부제는 <사치, 적요, 그리고 관능>이 받은 현재에, 받은 과거에 속하는 것과 비교되는 부분이다.

마티스는 이 작품을 1905년 3월 살롱데제팡당에 출품했을 때, 상반된 평가로 주목받았다. 드니는 이 작품에 대해 ‘위험할 정도로 추상적’이고 ‘이론에 경도되었다’고 평한 반면⁷¹⁾, 뒤뷔 Raoul Dufy(1877-1953)는 ‘하나의 계시’라고 열광했고, 시냇은 자신을 따른 신인상주의적 특징을 높이 평가했다. 그러나 마티스는 시냇의 영향으로 사용한 신인상주의의 과학적이고 체계적인 방식이 자신과 맞

68) Elderfield(1978), *Matisse*, p. 38.

69) 썩 트로페는 1890년대에 시냇과 크로스 등 신이상주의자들이 찾던 유토피아의 공간을 대변하는 장소이다. 이 지역은 때묻지 않고 조화로운 자연과 더불어 자유와 사회적 조화의 전통이 남아있는 곳으로 생각되었기 때문이다. 이러한 지중해의 풍경은 바다를 유토피아의 조건으로 생각했던 아나키즘의 사고와 연결되어, 바다는 다양한 개인들이 조화롭게 통합된 인류사회라는 아나키즘의 상을 상징한다. 즉 신인상주의자들의 지중해 공간은 자연적 조화와 사회적 통합을 이룰 수 있는 이상적 공간으로서의 의미를 지닌다. 전경희(2004), “신인상주의 풍경화에 나타난 유토피아적 공간”, 『서양미술사학회 논문집』, 21권, pp. 129-135.

70) 1893년 가을에 시냇이 크로스에게 보낸 편지, Archives Signac, 전경희(2004), “신인상주의 풍경화에 나타난 유토피아적 공간”, p. 137.

71) <사치, 적요, 관능>에 대한 드니의 평가는 본 논문의 pp. 21-22를 참조.

지 않는 것임을 깨고, 곧 그것의 순수하고 강렬한 색채만을 간직하고 자신만의 새로운 방법을 모색했다.

1905년 5월에 살롱데앵데광당과 베르트 바일 갤러리 Berthe Weill Gallery에서의 전시가 끝나자마자 마티스는 가족과 함께 스페인 남부 국경에 위치한 지중해안인 콜리우르로 향했다. 얼마 후 드랭이 합류해, 마티스와 드랭은 콜리우르의 풍경을 화폭에 담으며 여름을 보냈다. 이 때의 마티스는 드랭이 전하는 바에 의하면 신인상주의 기계화된 구성체계와 공식적 방법에 대한 대안을 모색하는 과정에 있었다고 한다.⁷²⁾ 마티스는 후에 무엇이 야수주의의 탄생을 가져왔냐는 물음에 “직접적이고 완전히 개인적인 표현을 향한 절실한 욕망에서 비롯되었다”고 했다. 이른바 “내가 원하는 것이 무엇인가?”하는 것이 마티스를 위시한 야수주의자들을 괴롭히던 지배적인 불안감이었다고 한다.⁷³⁾ 그는 이러한 불안과 억압으로부터 자신을 해방시킬 수 있는 방법으로 몇 개의 색점과 필획들을 사용했다.⁷⁴⁾ 그러나 <콜리우르의 풍경>(도판 16)에서 적용한 일정한 필획의 방향은 너무 한정적이라고 느껴, 점차 즉흥적인 필치와 물감의 두터운 마띠에르를 사용했고, 그것이 훨씬 더 흥분된 효과를 준다고 생각했다. 이러한 즉흥적이고 자발적인 방식이 가장 분명하게 표현된 작품은 <콜리우르의 풍경>이다.(도판 34) 이 작품은 휘날리는 듯한 빠른 필획들로 구성되어 있어, 서정적이고 비형식적인 느낌을 준다. 1905년의 살롱도톤느에 출품한 <열린 창문>과 <모자 쓴 여인>은 강한 보색대비, 돌발적인 색채와 붓질, 마띠에르의

72) John Elderfield(1976), *The “Wild Beasts” - Fauvism and Its Affinities*, New York : The Museum of Modern Art, p. 49.

73) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 202.

74) Mme Marguerite Duthuit, conversation with the author, Mar 1978, 또한 슈나이더는 “The Bonheur de vivre: A Theme and Its Variations”라는 강의에서 <호사, 적요, 그리고 관능>의 제작배경에 대해 논의하였다, Elderfield(1978), *Matisse*, p. 41.

사용으로 당시 화단에 신선한 충격과 자극을 주었다.(도판 2, 3) 그러나 그는 이 작품들에서 나타나는 대담한 자발성과 비형식적 요소에 대한 대중들의 반발을 새로운 자극으로 받아들여, <녹색 선 The Green Line>(1905)에서는 보색대비를 사용하기는 하지만 <모자 쓴 여인>에서 보다 짜임새 있고 일관된 형식을 보여준다.(도판 35)

앞서 살펴보았듯, 마티스는 모로의 화실에서 접한 상징주의, 인상주의, 신인상주의적 방식을 거쳐 야수주의에 이른다. 그가 야수주의로 나아가게 된 배경은 신인상주의의 기계적인 몰개성적 방식에 회의를 느껴, 시냐의 “들라크루아에서 신인상주의까지”에서 들라크루아가 “회화에서 중요한 것은 붓터치에 의한 악마적 편리함을 피하는 것이다”⁷⁵⁾라고 충동적인 붓질의 위험함을 역설했던 그 경구를 역으로 이용하여 자발적인 터치와 두터운 마티에르를 사용한 것이다. 그러나 그는 야수주의의 스케치적이고 자발적인 효과보다는 색채의 조화에 의한 안정을 추구하기 위해, 단순히 눈에 즐거움을 주는 회화가 아닌 자신이 진정으로 원하는 마음에 반항을 불러일으킬 수 있는 회화를 만들기 위해 숙고한 끝에, 그의 초기 작업과정을 요약하는 <생의 행복>을 제작하기에 이른다.

75) Signac(1898), “D’Eugène Delacroix au Néo-impressionisme” , Harrison et al(1998), *Art in Theory 1815-1900*, pp. 982.

III. <생의 행복>의 주제분석

1. 목가적 주제

(1) 목가적 전원

콜리우르에서 보낸 여름에 탐구했던 모든 것을 회상하여 캔버스에 담은 <생의 행복>은 제목조차 카탈로니아 지역의 격언인 “생활은 콜리우르에서가 좋다 A Collioure fa bon vivre!”로부터 취한 것이다.⁷⁶⁾ 스펀링 Hirlary Spurling은 외국 관광객들이 주를 이루는 아작시오나 썬 트로페와는 달리 방문객이 거의 없는 콜리우르에서 마티스가 “자신과 같은 북구인에게 새로운 세계에 대한 인상을 부여하는 원시주의적 강렬한 빛, 영구적인 화려함”에 매료되었을 것이라고 지적하고 있다.⁷⁷⁾ 콜리우르 해안과 거리장면을 기록하는 노트에 그는 고대부터 해안에서 살고 작업했던 사람들의 일상을 담았다. 그는 이 해변에서 어느 날 밤에 손을 잡고 원을 그리며 춤을 추던 어부들에게서 그 지역의 민속무용인 사르단 Sardane보다 더 격렬한 율동성을 느껴, 자신도 모르게 그것을 따라 경충 뛰기 위해 웅크리고 있는 것을 발견했다고 한다.⁷⁸⁾ <생의 행복>의 원무는 카탈로니아 어부들의 춤에서 영감을 얻은 것이다. 콜리우르의 원시적 세계를 자신의 이상향으로 승화시킨 마티스는 <생의 행복>을 ‘나의 아르카디아’라고 칭했다.⁷⁹⁾

76) Hirlary Spurling(2000), *Unknown Matisse*, New York : Alfred A. Knopf, p. 300.

77) Spurling(2000), *Unknown Matisse*, p. 302.

78) Georges Duthuit(1949), *Les Fauves*, Geneva, p. 225를 Spurling(2000), *Unknown Matisse*, p. 304에서 재인용.

79) Henri Edmond Cross/Henri Matisse, *Vendredi*, n.d.(winter 1905), Archives

콜리우르의 목가적인 풍경을 배경으로 다수의 누드 인물들을 포함하는 <생의 행복>은 고전의 황금시대와 연결된다. ‘황금시대는 세계의 시작이자 순결, 솔직, 순수. . . 의 시대이다’⁸⁰⁾라고 했던 모로의 환상적 작품과 문학을 강조한 그의 가르침은 그를 상상적 주제와의 만남으로 이끌었다. 뿐만아니라 마티스는 모로의 화실에 있을 때, 루브르에서 모사한 16세기나 그 이후의 작품들의 대부분은 고전의 이상향을 주제로 한 작품들이었다.

<생의 행복>의 ‘꿈같은 분위기의 전원에서 음악이나 여가를 즐기는 인물들’은 ‘전원 축제’라는 용어가 처음으로 적용된 조르조네 Giorgione의 <전원의 콘서트 Concert Champêtre>(1508)의 전원의 이상향, 아르카디아라는 목가적 주제의 계보를 잇는다.⁸¹⁾(도판 36) 이러한 전원의 주제는 벨리니 Giovanni Bellini(1430-1516)의 <신들의 향연 Feast of Gods>에서는 목가적인 전원의 바커스 신의 축제로 표현되었다.(도판 37) 티치아노 Tiziano Vecellio(1485-1576)의 <안드리아나 The Andriana>(1523-1525), 푸생의 <안드리아나>(1628-30)에서도 위와 같은 아르카디아적 목가나 고전적 전통의 박카날과 같은 주제를 찾아볼 수 있다.(도판 38, 19) 프랑스 고전의 ‘전원풍경’을 계승한 푸생과 로랭 Claude Lorrain(1600-1682)에게 영향을 받은 코로 Jean-Baptiste Camille Corot(1796-1875)는 <요정들의 춤 Morning: Dance of the Nymphs>(1850)에서 로랭 풍의 풍경의 전통과 박카날의 전형을 결합했고, 앙그르 Jean-Auguste-Dominique Ingres(1780-867)는 <황금시대 L’âge

Matisse, Paris을 Spurling(2000), *Unknown Matisse*, p. 337.

80) Schneider(1984), *Matisse*, p. 250.

81) 현재의 제목 이전에 1683년 르 브랑 Charle Le Brun이 기록한 루이 14세의 재산 목록서에는 ‘전원Pastorale’으로 명기된 이 작품은 하스켈 Francis Haskell에 의하면 문학에서 친숙했던 ‘전원’이라는 용어가 회화에 최초로 적용된 경우이다, Francis Haskell(1971), "Giorgione's Concert Champêtre and its admirers", *Journal of the Royal Society of Arts* 119, July, p. 548

d'or>(1862)에서 목가적 단순함과 무해의 선사시대인 황금시대의 신화를 전원과 통합했다. (도판 39, 40)

이와 같은 목가적 전원은 19세기 후반에 이르러서는 지중해의 풍경 안에서 호사를 즐기고 있는 장면으로 표현된다. 발로통 Félix Vallotton(1865-1925)은 <여름 저녁의 수욕 Bating on a Summer Evening>(1892)와 <세 명의 수욕도 Three Bathers>(1894)에서 근대 여흥과 전통적 알레고리를 풍자적으로 표현했다.(도판 41, 42) 크로스는 <그늘진 해변 The Shaded Beach>(1902)에서 지중해의 해변에서 수욕하는 인물들과 나무 그늘 아래서 휴식을 취하는 여인들을 묘사했다.(도판 43) 드니는 <바커스와 안드리안 Bacchus and Andriane>(1907)에서 고전의 박카날을 현대적으로 변안하여 신화의 인물들이 근대의 수욕을 즐기고 있는 모습을 표현했다.(도판 44) 마티스, 드니와 달리 드랭은 <황금시대>(1905)에서 지중해의 고전적 풍경에 아르카디아를 표현한 것이 아니다.(도판 45) 드랭의 그림에는 차분한 지중해의 해안의 묘사대신 언덕위에 그리스식 신전만이 보이며, 무희들의 희한하게 나풀거리는 옷과 괴상한 식물과 동물은 더욱 이국적인 분위기를 자아낸다. 이러한 분위기는 지중해의 풍경이라기보다 타히티의 섬을 연상시킨다.⁸²⁾ 드랭의 그림안에서 황금시대는 아폴론적인 평정에서 디오니소스적 황홀경으로 도치되며, 이는 모랭 Charles Maurin(1856-1914)의 <사랑의 시초 The Dawn of Love>(1891)와 유

82) 당시에 고갱은 비평의 대상이 되었는데, 1904년에 고갱의 오세아니아 작품들에 대해 비평가 르블렁 Marius-Ary Leblond은 “그는 자연을 추구하려고 하면서, 문명에서 달아나려 한다”고 평가했다. Marius-Ary Leblond, “La Vie tahitienne de Paul Gauguin”, *Revue bleue*, 5th series, 1(14 May 1904), p. 636을 James D. Herbert(1992), *Fauve Painting: the making of cultural politics*, New Heaven : Yale University Press, p.137에서 재인용. 드니 또한 앞선 1903년에 고갱을 ‘고전 문화가 결여된 푸생의 유형’이라고 불렀다 Denis, “L’influence de Paul Gauguin,” *L’Occident* (October 1903), p. 164을 Herbert(1992), *Fauve Painting*, p. 137에서 재인용.

사한 ‘선과 악’을 초월한 니체식의 행복으로 볼 수 있다.(도판 46)

마티스의 이상향의 주제에 대한 관심은 주지하다시피 <사치, 적요, 그리고 관능>(1904)에서 처음으로 표현되었다. 마티스는 유토피아와 같은 썸 트로페의 풍경에서 보들레르의 시를 떠올려서 이 작품을 제작하였지만, 소재면에서 실제의 풍경과 인물이라는 점과 신인상주의의 과학적이고 체계적인 방식을 사용했기 때문에, 그가 진정으로 원했던 내적 진동을 일으키는 회화가 될 수 없었다. <생의 행복>의 세계 또한 <사치, 적요, 그리고 관능>과 같이 ‘콜리우르’라는 동시대의 세계를 바탕으로 하지만, 이 세계에서 생생한 현실은 상징주의의 그것과 같이 ‘영원’과 ‘이상’으로 대체되어, <생의 행복>은 더욱 회고적이고 시간을 초월한 황금시대를 나타낸다.⁸³⁾ 모든 인물이 나체이고, 풍경은 일상의 현실과는 거리가 먼 장식적 장면을 일반화 시킨 것이다.

<생의 행복>은 신화적 인물들을 혼합하고 유토피아적 욕망을 환기시킴으로써 그 자체를 전원의 장면으로 알린다. <생의 행복>의 전경에서 시링크스나 판의 파이프를 가지고 있는 인물과 배경의 오른쪽에 피리를 불고 있는 목동은 전원의 노래를 소개한다. <생의 행복>에 등장하는 피리를 불고 있는 목동은 당시에 유행하던 ‘목신 Pan’의 주제를 반영하는 것으로, 마티스는 <생의 행복>의 주제를 말라르메의 「목신의 오후」에서 취했다. 물론 말라르메에 대한 관심은 마티스에게만 나타나는 것은 아니다. 마티스의 친구인 퀴이 Jean Puy(1876-1960) 또한 <목신의 오후>(1905)를 그렸고, 1901년과 1906년 사이에 크로스는 “일상의 현실을 벗어나기 위해서” 말라르메의 시에 기초해 여러 작품을 제작했다.⁸⁴⁾ 1906년의 살롱데앵데팡당전에 <생의 행복>과 같이 전시되

83) John Elderfield(1992), *Henri Matisse : A Retrospective*, New York : The Museum of Modern Art, p. 54.

84) Ellen Charlotte Oppler(1969), “Fauvism Reexamined”, Ph.D. dissertation, Columbia University, pp174-176을 Flam(1986), *Matisse*, p. 162에서 재인용.

있던 크로스의 <목신 Faune>(1905-06)은 이러한 작품 중의 하나이다.(도판 47)

목신을 주제로 한 그림이 당시에 유행한 이유에 대해 워쓰 Margaret Werth는 말라르메의 「목신의 오후」에 등장하는 ‘목신 Pan’이 당시 많은 남성예술가들이 선호하는 대안적 자아라고 설명하고 있다⁸⁵⁾. 목신/판은 과거 기독교 지배하의 도덕적 삶을 기독교 이전 고전 신화의 상상 속의 ‘자연’의 영역으로 대체하는 등가물이다. 그것은 또한 근대의 복잡하고 부패한 문명으로 인해 잃어버린 조화와 이상향에 대한 갈망의 은유이기도 하다. 이상향의 세계가 목신의 욕망을 반영하든 혹은 부채를 더 첨예하게 의식하도록 만들든 간에, 그것은 항상 목신의 상실감을 충족시킬 수 있는 꿈의 공간이다. 워쓰망은 1884년에 출판된 『거꾸로』에서 「목신의 오후」의 아름다움에 대해 논평했고, 드뷔시는 이 시를 기초로 해서 1894년에 뮤지컬, <목가>를 공연했다. 1890년대 말에 미술비평지인 「판 Pan」에는 상징주의 미술가와 모랭, 발로통, 로댕 Auguste Rodin(1840-1917), 드가 Edgar Degas(1834-1917)와 같은 미술가들의 판, 파우니, 님프들에 관한 습작과 삽화로 채워졌다.⁸⁶⁾ 상징주의 잡지인 1893년의 「펜; 라 플뤼프」지에 등장하는 반인 반수의 목신과 1894년의 「라르티스트 L’Artiste」지의 표지에서 목신과 님프들이 원을 그리며 춤을 추는 장면의 삽화로 장식되어 있는 것은 당대의 문화를 대변하는 것이라 할 수 있다.⁸⁷⁾(도판 48, 49)

<생의 행복>에서 나타나는 이러한 ‘목신’의 주제의 특징은 우선 드로잉에서 찾아 볼 수 있다. <피리를 연주하는 나체 소녀의 두 개의 스케치 Two Sketches of a Nude Girl Playing a Flute>(1905-06)에서 인물은 서 있는 여

85) Werth(2002), the *Joy of Life*, p. 154.

86) Werth(2002), the *Joy of Life*, p. 155.

87) Werth(2002), the *Joy of Life*, p. 154.

성의 누드로 묘사되어 있다.(도판 50) 그러나 이 인물을 바탕으로 제작된 완성작의 목동은 화면에서 유일하게 분명한 남성이며, 그의 생식기는 도식적이기는 하지만 명백하게 표현되어 있다. 전경에서 바닥에 한 팔을 기대고 있는 다른 음악가 또한 드로잉에서는 여성으로 표현되었지만, 완성작에서는 성적 기의를 거의 드러내지 않으며 인체 비율이 왜곡되어 부정형의 외피와 같은 토르소를 가진다.(도판 51)이 인물이 연주하는 양갈래의 파이프는 목신의 신화적 파이프인 시링크스 syrxinx를 암시한다. 그러므로 목신의 신화와 연관된 남근을 상징하는 이 파이프는 이 인물의 ‘남성성’을 제시하는 역할을 한다. 위쓰는 이와 같은 이유에서 음악을 연주하는 두 인물을 남성으로 규정한다.⁸⁸⁾ 남성-목신은 <생의 행복>에서 잃어버린 이상향에 대한 갈망을 상징화하는 매개체가 된다.

이상에서 살펴보았듯이, 19세기 말 20세기 초의 목가적 전원에서 수욕을 즐기고 있는 인물들이라는 주제에 속하는 <생의 행복>은 근대화의 반작용으로 인한 고전, 신화로의 회귀에로의 특징을 지닌다.

(2) 모티브의 출처

이제 화면에서 왼쪽에서부터 모티브의 출처를 살펴보겠다. 우선 <생의 행복>의 화면의 가장 왼편에 양팔을 머리위로 들어올리고 서있는 모티프는 앵그르의 <샘 The Source>(1856)의 인물, 그리고 <터키욕탕 The Turkish Bath>, (1862-63)의 왼편에서 두 팔을 머리 위로 올리고 춤을 추고 있는 여인의 자세와 비슷하다.⁸⁹⁾(도판 52, 53) 그러나 <생의 행복>에서 여인은 위로 들어올린

88) Werth(2002), *the Joy of Life*, pp. 152-153.

89) Roger Benjamin, “Ingres Chez Les Fauves”, *Art History*, Vol. 23, No. 5, dec

팔을 머리에 붙이고 그 사이로 화관을 상반신까지 늘어뜨리고 있다. 이 인물은 이목구비와 상반신의 표현은 비교적 자세히 되어있지만, 그에 비해 하반신의 표현은 다리 아랫부분이 발밑에 위치한 인물에 의해 가려져 어색할 뿐만 아니라 인체비율이 왜곡되어 있는 점에서, 앵그르의 자연스럽고 부드러운 여체와 차이점을 보인다.

<생의 행복>의 화면 중간의 두 명의 누드상의 자세는 앵그르의 <그랜드 오달리스크The Grand Odalisque>(1814)와 같은 이미지에서 영감을 받은 것처럼 보이고, 특히 두 명의 인물 중 오른쪽의 도취에 빠진 감각적 누드는 <노예와 함께 있는 오달리스크 Odalisque with Slave>(1839-40)의 그것과 유사하다.(도판 54, 55) <생의 행복>의 화면 오른쪽에 키스를 하고 있는 여인은 벨리니의 <신들의 향연>의 화면 오른쪽 끝에 나무에 기대어 선잠에 빠져 있는 여인의 자세와 흡사하다. 벨리니의 작품에서 가슴을 내보이면서 한쪽 다리만 무릎을 굽힌 자세는 마티스에게서 거의 흡사하게 나타난다. 그러나 <생의 행복>의 인물은 벨리니의 여인에 비해 완만한 각도로 표현되어 있다. 이와 같은 관능적인 여인의 포즈는 티치아노의 작품에서 더욱 두드러지는데, 티치아노의 여체가 자연스러운 곡선으로 관능성을 더하는 반면, <생의 행복>의 그것은 부자연스러운 자세와 각진 모서리가 특징을 이룬다. 앵그르의 <터키욕탕>에서 오른쪽에 비스듬히 기대어 팔을 올리고 관람객쪽으로 시선을 돌리고 있는 여인에게서도 이와 같은 자세를 찾아볼 수 있다. 그러나 앵그르의 인물 또한 마티스와 대조되는 풍만함과 관능성을 보여준다.

한편 <생의 행복>의 목동과 염소는 <전원의 콘서트>의 배경에서 피리를 불

2000, p. 756, 여기서 벤자민은 <터키욕탕>을 위한 습작도 살롱도톤느에 전시되었던 점을 들어 <생의 행복>의 왼편 여인의 도상이 이 습작에서 빌려온 것이라고 주장한다.

면서 염소를 이끌고 가는 목동이 있는 부분과 유사하다. 이 모티브는 화면에서 차지하는 비율이나 위치에서도 매우 흡사하다. 그러나 조르조네의 작품에서 목동이 화면 안쪽을 향해 피리를 불면서 염소를 이끄는 데 반해, 마티스의 목동은 그의 염소들을 화면 밖으로 인도하면서 새로운 공간을 암시한다. 또한 동시대 작가인 크로스의 <염소가 있는 풍경 Landscape with Goats>(1895)와 같은 작품에서도 그 원형을 찾아 볼 수 있다.(도판 56) 크로스의 작품은 나뭇가지를 늘어뜨려 아치를 형성하는 나무가 화면의 절반 이상을 차지하는 가운데, <생의 행복>의 목가적 풍경속에 휴식을 취하는 인물들처럼 숲속에서 노닐고 있는 염소들이 보인다. 이들은 모델링이 가해지지 않은 채 배경색이 침투되어 있어서, 단지 대상과 배경을 구분짓는 보색의 작은 터치들에 의해서만 윤곽이 파악된다. 마티스의 염소들 또한 화면의 왼쪽의 빛바랜 인물들의 색을 반향하며 색면과 드로잉만으로 표현되어 있다. 1906년의 살롱데앵데팡당전에 <생의 행복>과 같이 전시되었던 크로스의 <목신>(1905-06)은 전경을 지배하는 목신과 배경의 두 명의 님프, 활기찬 색과 율동감이 풍부한 아라베스크, 지중해의 풍경을 표현한 점에서 마티스의 목가적 풍경과 상당히 유사한 작품이다.⁹⁰⁾(도판 47)

<생의 행복>에서 손을 잡고 고리를 이루며 춤을 추는 도상은 푸생의 ‘바카날’ 주제와 만테냐 Andrea Mantegna(1434-1506)의 <파르나서스 Parnassus>(1497)에 나오는 뮤즈들의 춤에서 그 원형을 찾을 수 있다.(도판 57) 카라치 Agostino Carracci의 <리시프로코 아모레 Reciproco Amore>(1589-95)에서는 <생의 행복>의 원형 무희와 가장 유사한 도상을 파

90) 워쓰는 여기서 목신이 들고 있는 포도는 목신의 섹스의 대치된 기호이며, 그가 열망한 님프들의 대용물이자 다시 부풀리고자한 기억의 이미지라고 지적한다. Werth(2002), *the Joy of Life*, p. 195.

약할 수 있다.(도판 58) 그러나 카라치의 인물들은 수평적 배치를 이루는 반면 마티스는 위에서 내려다본 시점을 적용하고 있다. 카라치의 그림은 화면의 왼쪽과 오른쪽의 나무가 안쪽으로 굽어서 아치를 형성하고, 좌우의 나무 아래에 위치한 두 쌍의 연인들이 V자를 형성해 전체적으로 마름모꼴의 구성이 되며, 그림의 한가운데에 원형의 무희가 축소된 크기로 배치되어 있다. 이러한 카라치의 작품의 인물들의 왜곡은 <생의 행복>에서 인물들의 왜곡된 비율과 관련이 있다. 플랩은 이 당시 마티스가 매너리즘에 관해 관심을 가졌다고 주장하면서 카라치의 작품과 <생의 행복>을 비교했다.⁹¹⁾ 카라치의 작품은 <생의 행복>의 전체적인 구성과 원형의 무희들이나 누드 인물들의 모티프에 대한 출처로서 설득력 있는 제안이라고 생각된다. 다른 중요한 원형의 무희에 관한 원천은 앙그르의 <황금시대>이다. <생의 행복>의 제작에 들어가기 전에 1905년 살롱도톤느에서 열린 앙그르의 대규모회고전에서 다수의 작품을 본 마티스는 ‘잃어버린 고전 세계에 대한 향수가 갖는 감각적인 나른함의 병치’로 상징되는 앙그르 작품의 도상과 양식에 관심을 보였다.⁹²⁾ 마티스가 <생의 행복>에서 앙그르의 <황금시대>의 원형의 무희들을 축소시켜 배치한 점에서 이러한 관심을 엿볼 수 있다. 여기서 흥미로운 점은 <생의 행복>을 위한 펜 드로잉에는 원형의 무희들이 나타나지 않는다는 것이다.(도판 59) 펜드로잉의 정확한 제작시기를 파악할 수는 없지만, 드로잉이 가장 초기에 제작된 것으로 미루어 볼 때, 원형 무희의 모티브는 <황금시대>를 본 이후에 첨가되었을 가능성이 크다. 이와 같은 원형의 무희는 드니의 <알체스트의 댄스 Danse d’Alceste>(1904)에서도 나타나는데, 마티스의 무희가 화면의 중심에서 축소된

91) Flam(1986), *Matisse*, p. 158.

92) Robert Rosenblum(1967), *Ingres*, New York: Abrams을 Elderfield(1976), *Fauvism*, p.97에서 재인용.

형태로 나타나는 것에 비해 이 작품에서 무희들은 화면의 절반을 차지할 만큼 과장된 비율로 표현되어 있다.(도판 60) 카라치나 앵그르, 드니의 작품에서 원형의 무희들은 고요한 움직임에 반향하는 반면, <생의 행복>에서 원형의 무희는 춤의 활기찬 역동성을 표방하고 있다. 이 원형의 무희만이 유일하게 <생의 행복>에서 운동감을 나타내는 요소이다. 워쓰는 이러한 특징을 가리켜 “화면의 중심에 위치한 원형의 무희는 그림 전체에 운동감을 발산시키는 역할을 한다”고 표현했다.⁹³⁾ 원형 무희의 도상은 이후 마티스의 작품들에 반복적으로 나타나며, 마티스의 전작에서 가장 중요한 도상 중 하나라고 할 수 있다.

마티스는 <생의 행복>에서 고전의 바커스 축제와 전원축제에서 유래한, 전통적 관능과 향연의 다양한 도상을 차용하였다. 이러한 도상의 전통에 대해 대개의 미술사가들이 열거를 다 할 수 없을 만큼 복잡한 출처들을 밝혀왔는데, 이러한 특징에 대해 플랩은 이 작품이 서구 회화의 모든 전통에 대한 응답과 요약의 목표로 하기 때문이라고 설명한다.⁹⁴⁾ 그러나 이러한 평가는 지나친 확대 해석이며, 무엇보다 중요한 것은 마티스가 이 주제를 단지 서사적이거나 서술적이 아닌 한편의 시와 같이 응축된 상징체계로 풀어냈다는 점이다.

2. 환상과 관능/에로티시즘-말라르메의 「목신의 오후」

마티스는 콜리우르에서 친분을 맺었던 고갱과 그의 친구인 몽프레드가 말라르메를 좋아했던 것에 영향을 받아 새로운 관심으로 말라르메의 작품들을 깊

93) Werth(2002), *the Joy of Life*, p. 174.

94) Flam(1986), *Matisse*, pp. 157-158.

이있게 읽었다.⁹⁵⁾ 그러한 독서는 마티스에게 시의 구조적 가능성 못지않게 주제적 가능성을 열어주었다. 이와 같은 배경에서 마티스는 <생의 행복>의 주제를 말라르메의 「목신의 오후」⁹⁶⁾에서 취한다.

말라르메의 관능적 환상을 집약하는 「목신의 오후」는 신화를 바탕으로 꿈과 의식, 회상과 무의식, 환상과 형상화의 욕망, 충동과 죄의식의 대립을 극화하고 있다. 어머니 대신 님프들에게서 자라난 목신이 백조로 변하여 목욕하다 달아나는 두 님프를 능욕한다는 판과 시링크스의 신화를 재현하고 있지만, 말라르메는 그 재현의 순서를 뒤바꿔 놓음으로써 시간과 의식의 이원적 갈등을 부각시킨다. 그러한 사실은 잠에서 깨어난 목신의 첫 마디에서부터, “아 이 수정(水精)들의 모습이 영원히 지속되었으면. . . 내가 꿈을 꾸고 있는 것일까 *Ces nymphes, je les veux perpétuer. . . Aimai-je un rêve?*” 마지막 대사에 이르기까지, “한 짝의 수정들이여 안녕히! 나는 그대가 둔갑한 그림자를 보리라 *Couple, adieu; je vais voir l’ombre que tu devin*”, 이야기의 전체 흐름 속에서, 특히 그 흐름의 맥을 이루는 단어들 [‘가만히 생각해 보자 *Réfléchissons*’, ‘이야기 해보라 *CONTEZ*’, ‘다채로운 <추억>에 바람을 넣어 다시 가득차게 하자 *regonflons des SOUVENIRS divers*’] 사이에서 확인된다. 모든 것은 현실과 꿈, 의식과 무의식의 두 층위를 오가며 펼쳐지는 ‘회상’ 혹은 ‘환상’에 지

95) Flam(1986), *Matisse*, p. 162.

96) 목신의 오후는 작품의 소재와 난해한 언어적 구조로 주목되었지만, 특히 당대 화가인 마네의 목판화를 결들인 호화관 시집의 간행으로 세인의 관심의 대상이 되었다. 또 1894년에 이르러서는 말라르메가 찬양하였던 드뷔시가 이 시를 주제로 하여 목신의 오후에의 전주곡을 지어 더욱 유명해졌다. 뿐만아니라 1912년에는 러시아의 저명한 무용가 니진스키가 이 시를 발레로 안무하여 상연함으로써 전 세계적으로 알려졌다. 오랫동안 이 목가는 부세의 그림에서, 또 시인인 테오도르 반 빌의 한 연극에서 착안한 것으로 알려져 왔다. 물론 말라르메가 선배 시인과 화가에게서 그의 시상을 빌려온 것은 사실이지만, 그것은 어디까지나 작품의 발단과 대강의 줄거리에 불과하다.

나지 않는다. 목신의 관능이 다시 불타오르는 것도, 님프의 환영이 되살아나는 것도, ‘가공적인 감각의 바램’ 속에서이다.

이러한 ‘환상’과 ‘가공’은 마티스의 <생의 행복>과 연관된다. <생의 행복>은 마티스가 완전한 몽상, 꿈에 바탕을 둔 공간을 처음으로 사용한 작품이다.⁹⁷⁾ 이는 상상적이고 신화적인 과거의 사건을 묘사하는 것뿐만 아니라 그것의 공간 구성이 원근법보다 내면적인 논리에 따르기 때문이다. 그림에서 나타나는 크기와 시점의 불일치는 화면에 강한 은유적 모호함을 부여하며, 시에서와 같이 그림에서 이미지리는 가촉적인 물질 공간보다 마음에 머문다. 말라르메의 시에서처럼 <생의 행복>의 개별 이미지들은 감각적이고 의미를 지니지만, 이들의 관계는 모호하다. <생의 행복>은 말라르메의 시에서처럼 형태와 색채의 강한 내적인 리듬과 조화에 의해 환기된 전체적 결합의 감각을 가지는데, 그 결합은 에로티시즘으로 이루어진다. 이러한 연유에서 <생의 행복>은 그가 일 년 전에 제작한 <사치, 적요, 그리고 관능>보다 더 문학적이라고 할 수 있다. <사치, 적요, 그리고 관능>에서 ‘문학’은 제목에서 표현되지만, 여기에서 그것은 바로 이미지의 구조를 만드는 것이다. <사치, 적요, 그리고 관능>에서 특정한 장소, 특정한 순간, 아멜리 Amélie에 대한 언급이 존재하는 반면, <생의 행복>에서는 그와 같은 언급이 존재하지 않는다. 플램은 이와 같은 특징을 가리켜 마티스가 말라르메의 시처럼, <생의 행복>에서 신화의 용어로 이미지를 상상의 시간과 공간에 틀지우는 것이라고 했다.⁹⁸⁾ 우리가 보고 있는 것은 눈으로 관찰된 것이 아닌 ‘마음의 상태’를 투사해서 느낄 수 있는 것이다.

<생의 행복>과 말라르메의 목신의 오후 사이의 구체적인 비교는 그 시의 바로 첫째 연에서 시작한다.

97) Schneider(1984), *Matisse*, p. 242.

98) Flam(1986), *Matisse*, p. 156.

아 이 수정들의 모습이 영원이 지속되었으면
이네들 밧그레한 살빛 하그리 연연하여 숲속같이 깊은
잠에 싸여 조는 대기 속에
하늘하늘 떠오른다.⁹⁹⁾

시의 시작 연은 여성의 성적인 이미지와 선잠과 꿈의 주제를 환기시킨다. 이는 마티스 회화에서 매우 중요한 주제이며, <생의 행복>은 꿈과 같은 배경에서 선잠에 든 요정을 포함시킨다. 모티브에서의 명백한 비교는 제쳐두더라도, 말라르메 시에서 형식의 파괴는 인물들 주변의 비어있는 공간, 인물들 외각의 두꺼운 붓자국, 여러 층위의 공간으로의 갑작스런 변화와 같은 표현적인 분리를 산출한다. 시와 그림 둘 다는 서정적 신선함을 가지면서도 무성한 관능의 이미지로 결합되고, 심상과 리듬이 만들어내는 미묘한 대조를 사용한다. 시에서처럼 그림에는 많은 단계의 리듬이 존재한다. 그것은 원형의 무희들과 그들을 둘러싸는 전체적인 인물들의 구성, 피리를 불고 있는 두 인물, 인물들의 팔꿈치와 무릎의 각의 연관성, 인물과 나무의 형태와 상보색, 인물들과 잎의 구불구불한 아라베스크 사이에서 생기는 리듬이다. <생의 행복>의 전체적인 분위기, 배경 모두는 목신의 작은 숲[‘목가’라는 부제가 말해주듯 아름다운 자연 환경, 즉 시칠리아의 어느 고요한 호수, 호수 위로 가지를 드리운 포도나무, 초원과 같은 목가적 풍경을 배경으로 한]을 환기시키는, 전적으로 말라르메 적인 것이다.

99) Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Leur incarnat léger, si clair, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

머나먼 초원에는 청록의 황금,
푸른 포도밭은 그네 잎새를 샘물들에게 바치고,
그 위로 휴식하는 짐승같은 흰 빛이 물결칠 때:
목동의 피리 소리 천천히 서곡으로 울려 퍼지자
백조떼들이, 아니! 수정의 떼들이 날아올라
도망치던가 혹은 물속에 감기던가. . .

죽은 듯이 모두가 야수의 시간 속에서 불탄다.¹⁰⁰⁾

작품의 기본 배경이 되는 목가적 풍경을 묘사하기 위해 말라르메가 차용한 회화적 이미지는 <생의 행복>의 전체 풍경과 유사하다. 콜리우르의 목가적 풍경을 연상시키는 황금빛 초원과 녹음이 우거진 숲, 그리고 저 멀리 보랏빛 호수와 그 앞에서 날아오르듯 원을 그리며 춤을 추는 요정들과 선잠에 빠진 관능적인 요정들이 그것이다. 이와 같은 그림의 목가적 요소들은 시의 목가적 풍경과 조화되어, 이 그림은 시의 단순한 삽화라기보다 오히려 시에 대한 시각적 확장으로 볼 수 있다.

이제 화면의 세부로 들어가 인물들의 설명을 하고자 한다. 왼쪽의 한 쌍의 인물들은 시의 시작 연의 ‘아 이 수정들의 모습이 영원히 지속되었으면’처럼 시의 문제를 요약한다. 코드 David Jonathan Code는 자신의 논문에서 ‘아 이

100) “Par le talent; sur l’or glauque de lointaines

“Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

“Ondioie une blancheur animale au repos:

“Et qu’ au prélude lent où naissent les pipeaux

“Ce vol de cygnes, non! de naiadesse sauve

“Ou plange. . . .”

Inerte, tout brûle dans l’heure fauve

수정들 *Ces nymphes*'이라고 지칭하는 것과 그림에서 왼쪽의 한 쌍의 인물 중 오른쪽의 인물이 우연히 손을 펼치는 것 사이의 관계를 설명하였다.¹⁰¹⁾ 그녀는 자신에게 안겨있는 인물의 머리를 끌어안으면서 그림 안쪽의 인물들을 가리킨다. 여기서 한 쌍의 인물들의 창백한 색조와 이목구비가 표현되지 않은 얼굴은 이들을 하나의 주체로써의 인물[살갓을 가진 신체]로 갖게 되는 시각적 관심을 제거하는 장치가 된다. 이들은 이목구비가 제거된 채 화면 안쪽으로 기울어진 머리의 방향만으로 관람객의 시선을 화면안쪽으로 유인하는 역할을 한다. 또한 손을 내민 인물이 안겨있는 인물의 안쪽으로 향한 발걸음을 막는 것은 세계에 실제로 들어가는 것이 아닌 오직 응시만이 적용된다는 것을 강조하는 것이다. 즉, 이 한 쌍의 인물은 하나의 단위로써 지시의 역할, 시의 시작 연처럼 그림을 시작하는 일종의 안내자 역할을 행하는 것이다.

그 밑에는 재현된 세계의 바닥에서 몇 가닥의 풀을 움켜주고 있는 인물이 있는데, 이 인물의 움켜잡는 제스처는 욕망이나 열망의 의미로 해석할 수 있다. 그러나 이 인물은 위에서 살펴본 한 쌍의 인물들과 동일한 색의 창백한 살갓으로 표현됨으로써 제스처가 가지는 의미를 약화시킨다. 이 인물의 엉덩이가 끝나는 부분에서 솟아나는 여인은 의기양양하게 자신의 신체를 내보이면서 우리의 시선과 마주친다. 이 열망하는 인물은 말라르메 시의 첫 번째 연에서 제기된 욕망의 의미를 나타낸다. 그것은 '영원 *perpéture*'에 대한 욕망이다. 그녀의 자세는 '매혹적인 여인', 즉 엽매인 에로티시즘의 이미지, 관람객에게 자신을 보여주는 관능적인 여인의 이미지를 나타낸다. 그녀는 양쪽의 나무줄기에 의해 만들어진 붉은색 바탕의 직사각형 안에 갇혀있는데, 이는 그림을 통해

101) David Jonathan Code(1999). *Song Not Purely His Own : Modernism and The Pastoral Mode in Mallarmé, Debussy and Matisse*. University of California, Berkeley, Ph. D. dissertation, p. 228.

목신의 성적 환상을 영속화하고자 하는 기호로 해석해 볼 수 있다. 그러나 그녀의 신체는 바탕의 노란색의 기운이 스며들어, ‘장미꽃 빛 과오 la faute idéale de roses’와 같은 성적 색조가 없기 때문에 육체적인 에로티시즘의 이미지를 표현하기에 무리가 있다. 그러므로 붉은 색의 배경에 노란색으로 표현된 이 인물과 빛바랜 녹색으로 표현된 주변의 다른 인물들은 갈망과 욕망으로 얼룩진 생의 창백한 단면을 보여주면서, 생의 환희를 누리고 있는 님프들을 소개하는 역할만을 할 뿐이다. 가장 왼쪽의 여인의 관능적인 열망, 마치 세계의 바닥에서 에로틱한 환영을 끌어내려고 하는 듯한 구부린 인물의 움켜쥐고자 하는 욕망, 포옹하고 있는 인물들의 중성적인 언어의 제스처에 이르기까지 그들은 상징적 체계의 다양성을 통해 중앙의 인물들과 시선을 교류한다. 그러나 이들은 화면 중앙의 인물들을 지시하기 앞서 자신들의 제스처를 보완하는 인물로 목동을 가리킨다. 화면의 오른쪽 끝 쪽에 위치한 목동은 이러한 왼쪽 인물들의 색채를 반향하면서 작별을 고하는 인물로 주황색의 배경을 향해 화면 밖으로 나아가고 있다.

이 목동은 화면 왼쪽의 포옹하고 있는 인물 중 안겨있는 인물의 걸음걸이를 반복하는 한편, 다음에 내딛을 걸음을 함축하는 동작을 취하면서 왼쪽 인물이 방해받던 동작을 계속한다. 여기서 중요한 차이는 목동의 동작은 방해받지 않고 있다는 것이다. 목동은 묘사된 세계의 가장자리를 넘어서 염소들을 이끌 수 있는 어딘가를 향해 가고 있다. 이 염소들은 묘사된 세계를 넘어서 공간의 시작을 보여줌으로써 중요한 역할을 한다. 이러한 관계를 해석하는 하나의 방법은 목동의 위치를 시에서 유사한 구문으로 파악하는 것이다. 왼쪽의 한 쌍의 인물이 화면을 ‘ces’로 열면서 시작했던 것에 대해, 목동은 말라르메 시의 마지막 연인 ‘한쪽의 수정들이여 안녕히! 나는 그대가 둔갑한 그림자를 보리라 Couple, adieu, je vais voir l’ombre que tu devins’처럼 ‘adieu’라는 작별인사

로 답한다.¹⁰²⁾ 작은 염소떼를 몰고 있는 목동은 무대의 시적 함축을 강화하는데, 그는 이러한 공간적 관념을 전원과 연결시키면서 언어적 작별, ‘안녕adieu’을 고한다.

두 명의 피리 부는 인물들은 화면을 지배하는 쌍을 이루고 있는 이들로부터 분리되어 있는데, 이들이 시각적인 제스처로 이야기를 전달하는 다른 인물들과 구별되는 한 가지 사실은 음악을 연주하고 있다는 것이다. 그의 연주는 화면의 반대쪽의 인물들의 손의 행위와 관계를 가지는데, 그의 역할은 그들의 보여주고, 내밀고, 움켜쥐고, 꺾어내는 손의 행위는 세상을 보여주고, 세상을 붙잡고자하는 절망적인 시도, 세상에 대한 애정어린 포옹으로써의 회화의 역할에 은유적 여운을 드리우는 것이다. 목동은 이러한 모든 메타포들을 전형적 목가의 형태인 음악으로써 증류한다. 이와 같은 영원성에의 욕망과 창조의 욕망은 그 음악적 전이에 의해 구체화된다. 도입부에서 대조적인 두 님프의 이야기에 곁이어 목신은 그의 피리로 이야기의 축을 옮긴다. 시의 도입부에서부터 목신이 꿈꾸던 님프들의 이미지는 곧 ‘예술가에 대한 암시, 음악가 목신의 마법의 피리가 만들어낸 암시’로 환원된다.¹⁰³⁾ 이 예술가는 시에서 두 님프를 상징하는 ‘두 개의 대롱’에서 나오는 소리를 하나로 결합시키고자 한다. <생의 행복>의 전경의 가운데에 위치한 두개의 대롱으로 만들어진 피리를 불고 있는 인물에서 그와 같은 예가 확인된다. 실제 인물 드로잉에 기초한 이 인물의 한 팔이 늘려지고 배가 부풀려 져서 비스듬한 삼각형의 형태를 이루는 것은 오른쪽의 두 님프를 하나의 삼각형 형태로 결합하고자 한 마티스의 의도로 짐작된다. 이렇게 변형된 신체에서 나타는 삼각형은 그 인물의 오른쪽에 있는

102) Code(1999). *Modernism and The Pastoral Mode*. pp. 230-231.

103) Marchal(1988), *Lecture de Mallarmé*, p.69를 최윤경(2000). 「주름의 형상으로 본 말라르메」, p.126에서 재인용.

마치 하나의 호흡으로 사랑을 나누고 있는 연인들의 자세에서 나타난다. 바는 이러한 형태를 하나의 숨결에서 두 개의 피리 소리가 생성되어 나오는 것이 하나의 사랑에서 두 연인의 생명력이 파생하는 것과 같은 시적 직유로 보았다.¹⁰⁴⁾ 다시 말해 쌍피리에서 나온 두 갈래의 호흡이 오른쪽 연인들에게 생명력을 불어넣는 것이다. 쌍피리는 목신의 음악적 또는 예술적 이상 속에서 하나로 합쳐진 두 님프이다. 이들을 이어주는 것은 ‘질서에 대한, 초-감각적인 영역에 대한 지적인 사랑인 동시에, 육체적 전율에서 나오는 감각적인 기쁨’, 즉 ‘음악’이다. 음악은 확장하는 모든 선들을 끊임없이 전개시키는 수평적인 멜로디인 동시에, 시작되는 것과 끝나는 지점을 파악할 수 없는 내부의 영적 단일성을 이루는 수직적인 하모니이기 때문이다.

이제 화면의 중앙으로 들어가서, 전경의 한 쌍의 연인들과 중앙의 요정들은 가장 집중된 응시의 대상이다. 위쓰는 이 중앙의 요정들의 과도하게 붉은색과 녹색으로 외곽지어진 선들은 에로틱한 특징이 표명되는 복잡한 이 화면에서 여성적 섹슈얼리티를 위한 많은 곡선의 기호를 만들어낸다고 하였다.¹⁰⁵⁾ 그러나 이들의 신체는 시냇이 그렇게 혐오했던 ‘장미빛’ 살색조를 지니고 있지 않다. 그들의 하얀 신체는 오히려 백조-여자-관능-물-목욕-수정으로 이어지는 연상대(聯想帶)를 환기시키는 ‘휴식하는 짐승 같은 흰 빛 une blancheur animale au repos’에 가깝다.¹⁰⁶⁾ 그러므로 이 님프들은 관람객의 성적인 응시를 만족시켜주기에 무리가 있다. 그들은 위에서 언급했듯이 색채에서 창백할 뿐만 아니라, 이들 중 한명은 등을 돌리고 있고, 다른 한명은 넓적다리로 자신을 수줍게 보호함으로써 그런 응시를 부정하기 때문이다. 마티스에 대해 주로

104) Barr(1951), *Matisse*, p. 89.

105) Werth(1990), “Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse’s *Bonheur de vivre*”, *Genders*, IX, Fall 1990, pp. 50-74.

106) 말라르메, 「목신의 오후 *Le Faune*」, 김화영 역, 서울: 민음사, 1999, p. 90.

비판적인 글을 썼던 북셀 Louis Vauxcelles은 「질 블라 Gil Blas」지에 ‘이해하기는 어렵지만, 사랑스러운 엉덩이를 가진 나쁜 자태로 잠, 꿈을 창조한다’고 하면서 인물들이 지닌 감각성에 대해서는 호감을 보였다.¹⁰⁷⁾ 그러나 이 ‘사랑스러운 엉덩이’는 자신들의 퇴색하고 창백한 살색조로 이러한 욕망의 시선을 부정한다. 이 님프는 오히려 말라르메의 목신의 나르시스적인 감겨진 눈[내 감은 두 눈]을 상기시키며, 그녀 옆의 님프와 함께 내적 응시로만 즐길 수 있는 ‘순결한 허리’만을 보여줄 뿐이다.¹⁰⁸⁾

이들의 회화적 제스처는 신체의 위쪽 선을 윤곽지은 녹색의 굴곡으로 인해 복잡해진다. 님프들은 그들의 위에 놓여진 나무들과 일련의 은유적 관계를 맺고 있다. 그 관계는 오른쪽 님프의 ‘사랑스러운 엉덩이’로부터 그녀의 오른쪽 위의 녹색 나무에 까지 이르는 흘러진 나무줄기의 뒤를 따라감으로써 읽어낼 수 있다. 이는 엘더필드가 “그녀의 몸, 그리고 그것을 외곽짓는 임무는 직접적으로 녹색조의 이미지로 흘러든다”고 했던 것처럼, 하나의 이미지나 단어가 다른 하나를 만드는 일종의 ‘여성-꽃 femme-fleur’의 메타포이다.¹⁰⁹⁾ 이 그림의 가장 중요한 메타포는 동일한 충동으로 생겨난 듯한 표현 방식에 있다. 인물들의 신체에 나타난 굴곡은 나무들의 활기찬 아라베스크에서 반복된다. 오른쪽의 자기방어적인 님프의 엉덩이와 발뒤꿈치가 만나는 접합부분의 모양은 바로 위에 분홍색 나무의 윗부분의 형태에서 운이 맞는다. 이 나무는 님프의 살갗 보다 더 선명한 분홍 색조로 표현되어 있는데, 이 나무는 신체의 과장된 반향으로써의 역할을 한다. 이 나무의 ‘외각선’은 님프의 신체, 즉 그녀의 ‘사랑스러운 엉덩이’의 확대된 메타포로 볼 수 있으며, 화면 오른쪽 맨 위의 분홍색의 V 형태의 면은 화면 아래의 님프의 허벅지와 토르소가 만드는 V자 형태를

107) Flam(1988), *Matisse*, pp. 51-52.

108) Werth(2002), *the Joy of Life*, p. 173.

109) Elderfield(1992), *A Retrospective*, pp. 30-31.

반복한다.

이러한 신체와 식물간의 동일한 형태의 반복과 더불어 이들의 분홍색과 녹색의 색채는 <생의 행복>에서 표현적 중요성을 지닌다. “너의 엄지손가락처럼 두껍고 메스꺼운 분홍색으로 그림을 메운다”고 했던 시냇의 험오처럼, 이와 같은 장밋빛 살색조는 직접적으로 성적인 신체를 나타내고 있다. 마티스는 그림에서 녹색과 분홍색을 나란히 배치해 두었다. 중심인물의 살색 외각을 녹색으로 테두리를 짓고, 오른쪽 위의 나무들에는 이러한 색들이 반복된다. 말라르메 또한 「목신의 오후」에서 성적인 욕망의 대상과 자연의 나무와 꽃들을 서로 엮어서 에로티시즘을 한층 더 고조시킨다. ‘이네들 발그레한 살빛 하그리 연연하여 숲속같이 깊은 잠에 싸여 조는 대기’에서 ‘살빛 incarnat’은 신체를 나타내는 단어이다. 다음 연은 시속의 화자와 나뭇잎과의 얽혀있는 관계를 나타내는데, ‘내가 꿈에 취한 것일까? 내 의혹은 해묵은 밤인 듯 쌓이고 쌓여 마침내 술한 실가지로 돌아나더니 생시의 무성한 숲이 되어 내게 일깨우니 Aimai-je un rêve? Mon doute, amas de nuit ancienne, s’achève En maint rameau subtil, qui, demeurè les vrais Bois mêmes, prouve’는 위의 개념을 뒷받침해 주는 증거이다. <생의 행복>에서 녹색과 분홍색, 신체와 나무들의 모양, 외각선의 물리적 작용, 이 모든 것은 「목신의 오후」에서 음악의 한 곡조가 다른 곡조와 중첩 또는 이동하는 것과 마찬가지로 형상들이 중복, 전치, 이동하며 빠르게 솟아오르다 점차 밀려나가는가 하면, 음악에서의 쉼표와 같이 공백의 침묵들이 간헐적으로 섞여 있는 것처럼, 전치와 대치의 얽힘에서 동요한다. 결론적으로 「목신의 오후」와 <생의 행복>의 구조 차제는 하나의 음악인 것이다. 아울러 시/그림과 음악간의 연관성은 말라르메의 상징주의 특유의 자발성과 치밀한 계산 사이의 패러독스를 해명해주는 것이며, 그것은 마티스의 본능적 자발성과 ‘순수한 회화의 원리’사이의 문제에서도 공통되는 점이다.

IV. <생의 행복>의 형식분석

1. 작품의 형식

(1) 공간구성

<생의 행복>은 약 12점의 습작스케치와 인물드로잉을 거쳐 완성되었다. 주지하다시피 <생의 행복>은 1905년 여름에 그린 <콜리우르의 풍경>을 출발점으로 삼고 있다. 마티스가 이 풍경을 자신의 새로운 주제로 조절한 방식은 수채 습작에서 볼 수 있다.(도판 61) 이 습작에서 장밋빛 살색조의 작은 터치들은 최종작에서 나타나게 될 여러 인물들의 위치를 지시한다. 이어서 제작된 작은 펜 드로잉에는 수채 습작에서 붓터치로 지시된 인물들의 위치가 구체적으로 표시되어 있다.(도판 59) 이 드로잉에서 원형의 무희들을 제외한 거의 모든 인물들의 전반적인 위치가 이미 표시되어 있다. 아마도 펜드로잉을 제작한 직후에 마티스는 구성의 중요한 구조적 요소들과 드로잉에서 암시된 채색의 착상을 기록하기 위해서 반스 재단이 소장하고 있는 작은 유화 스케치를 제작했을 것으로 사료된다.(도판 62) 이 작은 반스 스케치에서 색채들은 최종작보다 부드럽러우며, 모든 인물들이 지시된 것은 아니지만 기본적인 색채 구조는 화면 전반에서 나타난다. 반스 스케치에서 인물들은 개략적으로 처리되어 있기는 하지만, 이미 최종작의 화면 가운데에 비스듬히 누워있는 인물들의 머리의 대조적 색채[주황색과 보라색]가 지시되어 있고, 화면 오른쪽의 한 쌍의 연인들 또한 나타나 있다. <콜리우르의 풍경>에서 공간을 분할하는 녹색과 보라색의 사선의 띠가 있는 구성의 중심은 드로잉과 반스 유화 스케치에서는 마치 다른 힘으로 그것이 채워지기를 기다리는 듯 개방된 채로 남아있다.

샌프란시스코의 유화 스케치에서 앞선 펜드로잉의 전경의 오른쪽에 누워있는 인물은 방향을 바꾸어 한 쌍의 연인들로 전환된다.(도판 63) 또한 마티스는 드로잉과 습작들에서는 나타나지 않았던 원형의 무희들을 첨가했다. 그가 작품에서 처음 사용한 이 유명한 원무 모티브는 운동감있는 인물들을 묘사한 최초의 시도이기도 하다. 콜리우르의 해변가에서 춤을 추던 카탈로니아 어부들을 보았던 마티스의 경험에서 영감을 얻는 이 원형의 무희들은 역동적인 요소로 이미지로 창안한다. 그들의 춤에서 나오는 에너지는 화면의 나머지 부분에 생동감을 주는 듯 하며, 나무들의 굽이치는 곡선에서 반향되는 전체 구성의 순환적이고 유동적인 본성을 강조하면서 두 명의 비스듬히 누워있는 여인들의 넓은 원형의 움직임의 완성을 이룬다. 샌프란시스코 유화 스케치에서 인물들의 위치는 분명히 지시되어 있다. 여기에서 전경의 오른쪽의 한 쌍의 엮혀있는 연인들은 명확하게 그려져 있고, 화면 가운데의 오른쪽 인물은 한 팔을 머리 뒤로 올려 비스듬히 누워있는 자세로 표현되어 있는데, 이 도상은 <생의 행복> 이후의 많은 작품들에서 사용되는 관능적인 포즈의 여인이다.

마티스는 앞에서 살펴본 전체 구성의 습작뿐만 아니라 인물들의 개별 드로잉 또한 제작했는데, 이 드로잉들은 실제 모델을 바탕으로 이루어졌다. 우선 화면의 왼쪽에 머리에 화관을 두르고 있는 서있는 소녀를 위한 잉크 습작은 완성된 그림에서 이 습작의 선은 그대로 따르고, 윤곽과 세부는 단순화되어 본질적인 울동만을 드러내고 있다.(도판 64) 그와는 대조적으로 <비스듬히 누워서 피리를 연주하는 나체여인 Reclining Nude Playing Pipes>(1905-06)는 상당히 변형되어 그림의 전경에 나타난다.(도판 51) 여기서 이 변화는 중요하다. 완성작에서 이 인물은 원래의 모델의 팔꿈치 아래에 있는 쿠션은 제거되지만 원래 모델의 각도대로 상체의 윤곽선의 방향을 유지하고 있다. 마티스는 고의적으로 그녀의 구부린 팔을 정상적인 길이로 늘여, 길어진 팔꿈치로 방석의 자리

를 배우는 동시에 인물전체가 이루고 있는 삼각형의 모서리를 선명하게 드러나 보이도록 하고 있다. 이렇게 인물의 한 부분을 ‘왜곡’시켜 얻은 성과는 완성된 인물이 습작 드로잉 인물의 불안정하게 기울어진 삼각형을 안정되게 변형시켰다는 것이다. 여인의 팔을 비정상적으로 늘어지게 하고 토르소 또한 넓게 변형시킨 왜곡은 이제까지 마티스가 했던 그 어느 것보다 이 그림에서 훨씬 대담하게 적용되었다. 이 ‘왜곡된’인물은 전경의 오른쪽 위로 경사진 연보라색 풀밭의 삼각구도에서 중요한 역할을 한다. 이 삼각구도의 왼쪽 끝 부분에는 앞에서 언급한 피리를 붙고 있는 여인이 경사를 따라 오른쪽으로 이어지며, 오른쪽에는 삼각형의 형태를 완성하는 한 쌍의 연인들이 위치하고 있다. 이들이 이루고 있는 삼각형 형태는 피리 부는 여인의 형태를 거의 똑같이 반복하고 있다. 이와 같은 반복은 바가 지적인 대로 연인들은 오직 하나의 머리를 가진 것으로 보여 일종의 명백한 회화적 직유에 이르는 것이다.¹¹⁰⁾

마티스는 이 작품을 제작한 몇 년 후에 구성을 특히 단편적으로 진행했던 것으로 기억했다; “이 그림은 각기 독립적으로 인식되었지만 함께 배열된 사물들의 병치를 통해 만들었다.”¹¹¹⁾ 이 같은 특징은 다수의 작은 습작들로부터 나온 화면의 총체적인 결과, 특히 원근법에 반영되어 있다. 다수의 인물들은 마치 다른 시점에서 관찰된 것으로 보이며, 그들의 상대적인 크기는 그림 평면으로부터 물리적 거리라기보다 그들이 구조적이고 표현적인 역할로 작용하는 정도에 의해 결정되어 있다.

전체 구성은 수평의 파란 바다와 보랏빛 분홍색의 하늘을 배경으로 넓은 노란색의 땅위에 아치를 형성하는 다색의 평면들로 이루어져 있다. 화면 안쪽으로 아치를 형성하는 나무 아래의 밝은 색조의 삼각형은 전경의 연보라빛 풀밭

110) Barr(1951), *Matisse*, p. 89.

111) Elderfield(1992), *A Retrospective*, p. 54.

의 비스듬한 삼각구도에 얹혀져 있다. 여기에서 배경과 연관된 인물들의 구성은 더욱 미묘하다. 주요 구성은 바탕으로서 전경의 인물들, 중간 단계로 거대한 두 명의 와상의 여인들, 맨 위의 원형의 춤추는 인물들로 이루어진 세 단계의 삼각 구도이다. 한 화면에 여러 개의 삼각구도가 서로 포개어지면서 구성은 더욱 복잡해진다. 이러한 구성은 다음에서 살펴 볼 선과 색채의 대응적 사용으로 통합되어지며, 이들을 통해 공간을 구성해 나간다. 이는 마티스 작품의 채색과 드로잉의 관계에서 잘 나타나며, 이러한 특성은 그의 공간구성의 본질을 결정하게 된다.

(2)양식

1)선

마티스의 작품에서 선의 역할은 크게 묘사적인 것과 장식적인 것으로 구분되는데, <생의 행복>에서는 이러한 두 가지 특성이 공존하는 것을 볼 수 있다. 여기서 선은 윤곽선의 묘사와 색채를 분배하는 역할과 함께 유연한 곡선을 통해 화면에 장식성을 부여하는 역할을 한다. <생의 행복>의 완성작에서 화면의 윗부분은 형태뿐만 아니라 붓터치와 색채처리에 있어서 스케치적이고 자발적인 효과를 통해 추상으로 향하며, 화면의 아랫부분은 배경과 분리된 것처럼 보이는 두꺼운 선으로 외곽지어진 자기방어적인 인물들과 극히 선적이고 세밀한 효과를 나타내는 인물을 포함한다. 이러한 선적인 드로잉의 양식은 앙그르의 소묘의 영향을 드러낸다. 1906년 루브르에 나란히 전시된 앙그르의 <그랑드 오달리스크>와 마네의 <올랭피아 Olympia>(1863)를 본 마티스는 둘 중 어떤 것이 더 좋으냐는 물음에 앙그르를 선택했다. (도판 54) 바에 따르면 마티스에게는 “감각적인, 그리고 고의적으로 선택된 앙그르의 선이 회화의 요구

에 더 적절하게 보였기” 때문이다.¹¹²⁾ 마티스는 <생의 행복>의 인물들을 표현하기 위해 앵그르식의 ‘극도의 단순성’에서 기인한 선들을 사용한다. 발로통은 마티스가 사용한 단순한 선에 대해 “오직 하나의 선으로 그의 감각의 모든 이야기를 빠짐없이 기록할 수 있는 최면술의 도안방법이 마티스에 의해 채택되었다”라고 말한다. 이러한 유연한 아라베스크적인 선은 <생의 행복>의 ‘장식성’을 특징짓는 주요한 요소이다.

그러나 <생의 행복>에서 강조된 외각선과 평면적 색채에 대해 시냇은 앙그랑에게 다음과 같이 비난했다; “내가 지금까지 좋아하는 시도를 했던 마티스의 작품은 지금 나에게서 개가 지나가는 것같이 보인다. 2.5미터의 캔버스 위에 그는 엄지손가락 굵기와 같은 두꺼운 선으로 어떤 이상한 인물들을 에워쌌다. 그러나 그는 메스껍도록 순수하고 잘 정돈된 엷은 색으로 전체 사물을 평평하게 뒤덮었다.”¹¹³⁾ 시냇은 <사치, 적요, 그리고 관능>체계적인 분할주의를 직접적으로 반박하는 듯이, 마티스가 <생의 행복>에서 사용한 분명한 외곽선을 통해 선과 면을 구분한 장식적 특질을 비난한 것이다.

2) 색채

마티스에게 색채는 표현적 중요성을 가지는 매개체로써 색채의 평면적 적용으로 조형성과 장식성의 강조, 화가 자신의 감정을 표현하는 상징적 기능과 사물의 본질을 결정짓는 역할을 도모한다. 마티스의 색채가 가지는 이러한 특징에 대해 해밀튼 George Heard Hamilton은 “20세기의 어떤 화가도 평정을 지닌 채 그러한 신비스러움을 만들어내지 못했다. 그의 색채는 어떠한 이론에

112) Barr(1951), *Matisse*, p. 91.

113) Barr(1951), *Matisse*, p. 82.

도 부응하지 않으며, 하나의 이론으로 축소되지도 않는다”고 평가했다.¹¹⁴⁾

앞 절에서 살펴본 선적인 양식의 강조와 함께 마티스는 <생의 행복>에서 평면적인 색을 사용한다. 이는 드니의 “그림은 본질적으로 특정한 질서로 결집된 색채들로 덮인 평평한 표면”이라는 경구를 상기시킨다. 1년 전 신인상주의적 방식을 바탕으로 제작한 <사치, 고요, 그리고 관능>에 대해 찬사를 보냈던 시냇에게 마티스는 1905년 여름 콜리우르에서 다음과 같은 내용의 편지를 썼다. “분절된 붓질로 이루어진 그림은 외곽선에서 나오는 호소력을 지닌 드로잉을 파괴하는 것입니다. 밑그림을 기억하십시오. 만약 그렇게 하지 않는다면, 당신은 화폭에서 드러나는 조형적 모순을 관찰하게 될 것입니다. 밑그림을 채색하기 위해서, 당신은 일레르 퀴비 드 샤반느의 방식에 따라 밑그림의 구획을 평평한 색채로 채워야만 합니다.”¹¹⁵⁾ 이와 같은 이유로 마티스는 퀴비 드 샤반느의 평면적 색채를 통해 ‘신인상주의의 굴레’에서 벗어나려 했다. 또한 마티스가 2.5미터가 넘는 스케일의 화폭인 <생의 행복>을 제작하기 위해서는 퀴비 드 샤반느와 같은 장식화가에게서 그 선례를 찾을 수밖에 없었던 것이다. 마티스는 장식화가인 퀴비 드 샤반느가 벽화를 그리기 위해 실제 화폭 크기로 밑그림을 그리는 것을 따라 자신도 실제 크기의 밑그림과 그의 선적 양식과 평면적 색채를 사용했다.

<생의 행복>에서 마티스가 사물의 고유색에서 벗어나 자유로운 색채의 적용한 것은 색채와 특정한 감정 사이의 ‘상응’의 개념과 화가가 단순히 외부 세계를 재생산해내는 것만이 아니라 그것과 유사한 감정의 구조를 창조해야 한다는 개념을 발전시킨 것으로, 주지하다시피 그러한 개념은 상징주의자들이 마련해 둔 것이다.¹¹⁶⁾ 마티스는 1905년 콜리우르에서 고갱의 친구 몽프레드를 통

114) Hamilton(1993), *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, p. 340.

115) Letters from Matisse to Signac, July 14, 1905, Schneider(1984), *Matisse*, p. 98.

116) Elderfield(1976), *Fauvism*, p. 102.

해 고갱의 말년 작품들을 접하면서 사물의 고유색에서 해방된 색채를 사용하게 되었다. 고갱의 1894년 작인 <신의 날 Day of the God>은 마을을 수호하는 조각 주위에서 의식을 행하고 있는 인물들, 분홍색 바탕을 배경으로 해서 탄생, 삶, 죽음을 의미하는 세 인물과 그 아래에는 거의 환영적인 물가의 수평적인 세 개의 띠로 구성되어있다.(도판 65) 여기서 특히 인물들의 구획선과 물에 비치는 분홍색, 녹색, 주황색, 청색의 대조적 색채는 고갱의 내적 감정의 상징이다. 마티스는 이와 같은 고갱의 작품을 통해 색채가 자연을 묘사하기 위한 것이 아니라 감정을 표현하는 수단으로 사용될 수 있다는 것을 알게 되었다. 이에 마티스는 색채의 충만한 표현성은 화가의 감정의 강도에 상응한다고 주장하였다.¹¹⁷⁾

마티스는 화면을 하나의 주조색만으로 통일하거나 안정된 보색의 관계에만 의존한 것이 아닌, 표현적 중요성에 따른 색채의 면적의 설정으로 화면을 구성한다. 일례로 <생의 행복>에 사용된 색채들은 모두 대응관계를 지니고 있다. 화면 왼쪽의 수직으로 놓인 두터운 나무 기둥은 수평적으로 나무줄기와 중앙의 님프 토르소의 위쪽 외각선과 오른쪽 끝의 녹색나무에서 나타나며, 화면 왼쪽의 인물들 배경의 붉은 색은 수평적으로 확장되어 가운데의 거대한 님프들의 아랫부분과 목동이 밟고 있는 그림자를 구획한다. 이러한 붉은색의 수평적 확장에 비해 님프들의 분홍색과 살색은 수직적으로 상승하여 분홍색 나무와 숲을 만들기도 한다.

또한 마티스는 색채의 양을 조절함으로써 대상이 지닌 본질적 특징을 강조한다. <생의 행복>에서 화면 왼편의 굵은 녹색 나무는 강렬한 녹색의 사용으로 화면 왼편을 힘있게 지탱하며 ‘나무’라는 대상의 속성을 강조하는 반면, 중앙의 인물들에는 화면 상단의 나무 색이 반향으로 보이는 녹색이 굵은 외곽선으로

117) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 155.

인물들을 에워싸 이들의 성격을 변화시키지만, 이 녹색은 외곽선에만 사용되었기 때문에 ‘인물’이라는 본질적 속성까지 변화시키지는 않는다. 마티스는 색채의 사용의 이러한 측면에 대해 “대상들의 본질을 변화시키지 않고 그 요소들의 양을 수정함으로써 성격을 바꿀 수 있다. 한 파운드의 초록은 반 파운드의 초록보다 더욱 초록으로 느껴진다”고 설명하였다.¹¹⁸⁾

이러한 색채의 조직화된 적용으로 <생의 행복>에서 받게 되는 인상은 혼란이나 무질서와는 거리가 먼 정연한 안정감이다. 이 점은 마티스의 색채가 제각기 독립되면서도 전체의 균형을 유지하는 통일성에 비중을 두었다는 것을 보여준다.

2. 작품의 특징

(1) 평면성

마티스의 <생의 행복>에서 나타난 평면성은 보색의 병치, 얇고 투명한 색면의 적용, 선과 색채의 상호작용, 일점투시에 의한 원근법의 탈피에서 기인한다.

마티스는 색채의 대비를 통하여 빛을 추구하였는데, 이러한 색채의 대비를 통해 인상주의의 부드럽고 보다 유연한 면과 달리 완강하고 긴장된 면의 평면성을 강조한다. <생의 행복>에서 보색과 그와 유사한 색조들의 병치로 공간이 평면화되어 있다. 배경에 사용된 다양한 색채는 인물들과 화면 전반에 연결되면서 대조적인 성격이 감소되며, 이 화면은 조화로운 평면으로 나아간다.

마티스는 이 작품에서 얇고 투명한 색면을 과감하게 사용하는데, 이러한 색채의 적용은 작품의 크기와 관계가 있다. 마티스의 작품의 크기의 증대는 형

118) Raymond Escholier(1960), *Matisse: A portrait of the Artist and the Man*, New York : Fraeger, p. 117.

태들의 단순화와 일치되며, 형태의 단순화는 필연적으로 평면성과 관계를 맺는다.

이 작품의 평면성을 결정짓는 또 하나의 요소는 바로 일점투시에 의한 원근법의 탈피이다. 이는 <생의 행복>이 고전적인 삼각구도를 취하고 있음에도 불구하고, 현대성을 획득하게 하는 요소이기도 하다. 중경의 인물들과 원경의 무희들의 과감한 크기 차이는 이 그림의 공간이 일점 투시로 재현되어 있지 않다는 사실을 보여준다. 인물들은 한 공간안에 놓여 있다기보다 각기 다른 층에서 다른 시점을 적용한 인물들을 한 공간안에 병치시킨 듯 하다.

전경, 중경, 원경 사이의 과감한 크기 대비와 중간색이 없는 음영대비, 살붙임을 위한 윤곽선이 아닌 마치 하나의 띠와 같은 장식성을 강조한 아라베스크의 외곽선과 얇고 투명한 색면은 <생의 행복>의 평면성을 결정짓는 요소들이다.

(2) 장식성

마티스에게 있어서 장식적인 전통은 야수주의 작품들에서부터 그 전조가 나타나기 시작하여, <생의 행복>에서 하나의 경향을 이루었다. 그에게 있어서 ‘장식적’이란 말은 매우 중요한 특성을 가지는데, 장식적인 작품이란 그가 “화가의 노트”에서 제차 강조하던 ‘표현성’을 전제로 한다. 이러한 장식과 표현의 요소는 모로의 화실에서 그의 장식적인 그림들과 ‘자신을 표현하라’고 한 스승의 가르침, 뤼비 드 샤반느의 장식벽화들, 고갱의 장식적 요소와 고흐의 자발적 표현에서 영향을 받은 마티스는 표현은 장식의 일종이며, 장식과 같은 것이라고 생각했다. 또한 그는 “현대 예술의 특징은 우리들을 생활에 참여시키는 것이다. . . 그것은 그 주변을 색채로서 즐겁게 하고 색채는 우리를 안정시키며 . . . 벽에 걸린 그림은 실내의 꽃다발과 같은 것이어야 한다”고 하여 회화

의 장식적 역할에 대한 그의 견해를 피력하고 있다.¹¹⁹⁾

<생의 행복>의 장식적 경향을 지배하는 요소는 선의 아라베스크적 특징이다. 이러한 장식적인 선은 <생의 행복> 이전의 작품들에서는 볼 수 없는 특징이며, 이는 작품의 유동적이고 활기찬 요소를 부여한다. 아라베스크 선은 형상을 구체화하는데 사용되며, 동물과 식물의 ‘생명력’을 상징하는 은유적 역할도 한다. <생의 행복>에서 마티스의 식물에 대한 관심은 주로 아라베스크의 형태로 연출되고, 인물들의 형태 또한 식물적인 생명력으로 구성된다. 여기서 중앙의 인물들의 누드를 외곽짓는 아라베스크 선은 위쪽의 나뭇가지에 사용된 것과 같은 형태이다. 창백하고 나른한 중앙의 인물들에 생명력을 부여하는 것은 오직 식물들에서 파생된 듯한 녹색의 아라베스크 선뿐이다.

이상에서 살펴본 아라베스크 선의 장식성은 필연적으로 음악성과 관계를 맺는다. 마티스는 이에 대해 “아라베스크는 음악적으로 조직되며, 그것은 자신만의 음색을 갖는다”고 표현했다.¹²⁰⁾

(3) 음악성

마티스는 <생의 행복>에서 목신의 피리를 통해 ‘음악’을 표현했을 뿐만 아니라, 색채, 선, 면을 통해 조형적 음악성을 표출하였다. 특히 색채의 조화와 균형은 마티스의 “화가의 노트”에서 강조된 음악과의 관련성과 관계가 있다.

나는 노예와 같은 방법으로 자연을 묘사할 수 없다. 나는 자연을 해석해야하고 그림의 정신에 자연을 복종시켜야 한다. 그 관계로부터 나는 모든 색조에서 색채의 살아있는

119) Dominique Fourcade(1972), *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, pp. 308-309를 이화익(1983), 『마티스 그림에 나타난 색채의 자율성: 1890-1910』, 이화여자대학교대학원, 미술사학과 석사논문, p. 53에서 재인용.

120) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 210.

조화, 음악 작곡의 화성과 같은 유사한 조화를 발견한다.¹²¹⁾

이와 같은 미술에 대한 자연의 복종과 음악과의 유사성의 강조 또한 마티스를 상징주의자들의 이상과 연결시키는 예이다. 고갱이 ‘색채는 음악과 같이 진동의 요소’라고 했던 것처럼, <생의 행복>에서 온갖 색조는 음악의 화음처럼 조화를 이루고 있다. 상징주의 시인들이 단어를 개념적 가치가 아닌, 조화로운 언어의 화합으로 영혼에서 감정을 환기시키기 위해 사용했듯이, 마티스는 <생의 행복>에서 묘사적 형태가 갖는 서술적 목적에서 벗어나 처음으로 색채, 선, 평면이라는 조형수단만으로 화면의 조화를 이루어 감정을 표현했다. 이 그림은 형태의 정교한 조합에도 불구하고 양식에 있어서 더욱 추상적이며 자연의 관습적인 재현으로부터 자유롭다.

<생의 행복>에서, 동시대 신인상주의의 색채와는 다른 마티스 색채의 음악적인 특징은 단순히 표면의 특성이 아닌, 그림 고유의 구조의 일부이다. 마티스는 색채에 있어 중요한 것은 양이 아닌 선택과 조직화임을 강조하면서, “음악에서 7가지 음조로 모든 것을 구성하는 것처럼 그림에서도 소수의 색으로 모든 조화를 이룰 수 있다”고 주장한다.¹²²⁾ 그러나 색채와 형태의 단순화는 자칫 하면 단조롭거나 경직된 화면으로 흐르기 쉽지만, 마티스는 여기에 생명적 통일의 리듬을 부여해 이와 같은 위험을 극복하고 있다. 그 결과 선과 면의 상호작용은 묘사적일 뿐만 아니라 추상적으로 음악적이다. 그러므로 <생의 행복>의 내재적인 논리는 재현 혹은 묘사의 범칙보다도 ‘순수한’ 회화의 규칙[본질적인 기원, 영속적이고 안정된 고전적 형태]을 따른다.

121) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 40.

122) Flam(1995), *Matisse on Art*, p. 155.

V. 결론

지금까지 고찰해 본 바와 같이, <생의 행복>은 19세기 말의 목가적 전통을 반영하면서, 상징주의 문학과 미술, 마티스 고유의 회화적 특성이 조화를 이룬 작품이다. 본 논자는 그 과정을 마티스의 작품에 나타난 상징주의 문학적 배경인 보들레르와 말라르메를 중심으로 살펴보았는데, 이들의 시에 나타난 ‘이상향’에로의 동경이라는 주제와 ‘상응’, ‘공감각’, ‘암시’와 같은 시적 요소는 <생의 행복> 뿐만 아니라 마티스의 예술관에 직접적인 영향을 주었다.

이러한 논지로 본 논문의 III장과 IV장인 작품분석에서, 말라르메의 「목신의 오후」에서 취한 주제와, 상징주의의 형식이 <생의 행복>에서 하나로 통합되어 이루는 새롭고 독창적인 방식을 살펴보았다. 즉, 그것은 주제면에서는 고전 아르카디아의 평온하고 안정적인 분위기를 택했지만, 그 결과는 평면적이고 장식적이며 다분히 새로운 것이었다. 마티스는 말라르메가 사물의 본질에 도달하기 위해서 언어를 일반적 의미에서 해방시키고, 시어의 배합을 일상적인 규칙과 구문에서 해방시켜 고도의 음악성과 암시와 상징으로 이루어진 시를 쓰고자 했던 것처럼, 그 역시 그림에서 일점투시나 음영대비에 의한 양감의 표현에서 벗어나 형태와 색채, 공간 구성에 긴밀한 수사적 관계를 정립함으로써 자신만의 시적 공간을 만들었다. 이러한 특징은 마티스의 <생의 행복>을 독창적인 작품으로 만드는 요인이 된다. 그 결과 마티스는 환상과 환각, 에로틱한 신체들의 향연으로 가득한 <생의 행복>에서 형태와 색채, 공간구성사이의 조화로운 관계를 정립함으로써 ‘안락의자’와 같은 평온한 ‘아르카디아’를 창조했다.

<생의 행복>의 제작 이후 마티스의 주요 관심은 풍경 속에 있는 나체 인물, 더 나아가서 인물과 배경 사이의 빛과 색채의 상호작용과 인물과 풍경의 형태와 그것들이 맺는 관계에 대한 관심이었다. 이러한 관심으로 마티스는 다양한 포즈를 보여주는 <생의 행복>의 인물들을 이후 작품들에서 반복적으로 사용하게 된다. 그가 인물을 처음으로 크게 그린 작품인 <청색누드>(1907)는 <생의 행복>의 중앙의 님프의 와상 포즈를 확대해서 표현한 것이다. 복셀이 '남성적인 님프'라고 불렀던 이 작품은 청색에서 살색과 황토색으로 변조하는 색조의 변화, 배경의 풀잎들의 스케치적 특징, 인물의 강한 외각선, 왜곡과 뒤틀림은 <생의 행복>과 다른 야수주의의 특징을 보여준다.

1907-8년 사이에 제작된 <호사 I>과 <호사 II>는 앞선 <청색누드>보다 더 큰 사이즈로 마티스가 인체보다 큰 인물을 그린 최초의 작품이다. 이 작품들에는 <생의 행복>의 화관을 두른 여인과 풀을 뽑고 있는 인물이 한데 어우러져 나타난다. 이 두 작품은 세 명의 인물로 구성되어 있는데, 이들 중 왼편의 두 인물이 <생의 행복>에서 나온 인물이다. 양식적인 면에서 <호사 I>은 <생의 행복>의 선적이고 아라베스크적인 장식성이나 <청색누드>의 힘있고 강렬한 드로잉이 결여된 불명료하고 변칙적인 붓터치와 어두운 중간색조로 묘사되어 있다. 이에 반해 <호사 II>는 양식적으로 정리되고 선명하여 앞선 <호사 I>에서 보이는 모순점을 찾아볼 수 없다. 이 작품에서 인물들은 본질적인 선들로 압축되어 간결하지만 우아한 느낌을 준다. <호사 II>는 <생의 행복>에서 예견된 평면성, 장식성과 <춤>과 <음악>에서 나타나는 양식적 정점을 연결하는 전환기의 작품이라 할 수 있다.

1909년에 슈츠킨의 의뢰로 제작된 <춤 I>은 <생의 행복>의 원경에 손을 잡고 원을 그리며 춤을 추는 인물들을 확대해서 재구성한 것이다. <생의 행복>에서 6명의 인물을 상하 좌우에 배치시켜 균형있는 원의 구성을 만들었다면,

<춤 I>에서는 <생의 행복>의 무희 중 왼쪽의 윗부분의 인물을 제거함으로써 화면의 왼편 상단에서 오른편 하단으로 이어지는 사선의 역동적으로 굽어치는 선적 운동감이 강조되었다. 1년 후 제작한 <춤 II>는 <춤 I>에 비해 인물들은 근육이 강조되고 좀더 역동적이고 격렬한 자세를 취하고 있다. <춤 I>에서 춤을 추고 있는 인물들이 마치 황홀경에 빠져 공간속에서 부유하는 듯 하다면, <춤 II>에서 무희들은 디오니소스적 에너지로 충만한 인상을 유발하고 있다. 이와 같은 춤의 모티브는 1931-33년에 제작된 반즈 벽화에서도 볼 수 있다. 여기서 인물은 아주 요약적으로 표현되어 있어, 인물의 외각선과 배경의 색면만으로 율동감을 느낄 수 있다.

이상에서 살펴보았듯이, <생의 행복>은 19세기말 상징주의 문학과 미술을 바탕으로, '자연'에서 해방되어 회화의 기본요소로 작가의 감정을 표현하고자 한 20세기 초의 추상미술을 예견했을 뿐만 아니라, 자신의 이후 작품들에 등장하는 주제와 양식의 영감의 원천과 같은 역할을 하고 있다는 점에서 중요한 의의를 함축하고 있다.

참 고 문 헌

<General>

- Bocola, Sandro, *The Art of Modernism*, New York : Prestel, 1999.
- Cassou, Jean, *The Concise Encyclopedia of Symbolism*, trans. Susie Saunders, New Jersey : Chartwell Books, 1979.
- Chipp, Herschel B. , *Theories of Modern Art*, California : University of California Press, 1968.
- Clement, Rusell T., *Les fauves: a sourcebook*, Westport: Greenwood Press, 1994.
- Colin, Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, London : Thames and Hudson, 1997.
- Goldwater, Robert, *Symbolism*, New York : Harper & Row, 1979.
- Haftmann, Werner, *Painting in the Twentieth Century*, 2Vols. trans. Ralph Manheim, New York : Praeger Publisher, 1965.
- Hamilton, George Heard, *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, New Haven: Yale University Press, 1993[orig. 1967].
- Hofmann, Werner, *Turning Points in Twentieth-Century Art : 1890-1917*, trans. Charle Kessler, New York : George Braziller
- Harrison, Charles, et al., *Primitivism, Cubism, Abstraction : The Early Twentieth Century*, New Heaven : Yale Universty Press, 1993.
- _____, & Wood, Paul, ed., *Art in Theory 1900-1990 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Cambridge : Blackwall, 1992.

- Herbert, James D. , *Fauve Painting: the making of cultural politics*,
New Heaven : Yale University Press, 1992.
- Lemoine, Serge, ed., *Toward modern art : from Puvis de Chavannes to
Matisse and Picasso*, New York : Rizzoli, 2002.
- Read, Herbert, *A Concise of Modern Painting*, London : Thames and
Hudson, 1968.
- Rosenblum, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York :
Abrams, 1976.
- Rubin, William Stanley, ed., *“Primitivism” in 20th Century Art :
Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., New York : The
Museum of Modern Art, 1984.
- Stangos, Nikos, ed., *Concepts of Modern Art*, London : Thames and
Hudson, 1983.
- Margaret Werth, *The Joy of Life : The Idyllic in French Art, circa
1900*, California : University of California Press, 2002.
- Whitfield, Sarah, *Fauvism*, London : Thames and Hudson, 1996.

<Monograph>

- Barr Jr, Alfred H. , *Matisse : His Art and His Public*, New York : The
Museum of Modern Art, 1951.
- Benjamin, Roger, *Matisse’s “Notes of a Painter”* , Michigan : UMI
Research Press, 1987.
- Bock, Catherine C., *Henri Matisse and Neo-Impressionism 1898-1908*,
Michigan : UMI Research Press, 1977.

- _____, *Henri Matisse: A Guide to Research*, New York : Garland Publishing, 1996.
- Bois, Yve-Alain. *Matisse and Picasso*. Paris : Flammarion, 2001.
- Clement, Rusell T., *Henri Matisse: a Bio-Biography*, Westport: Greenwood Press, 1993.
- Elderfield, John, *Pleasuring Painting : Matisse's Feminine Representations*, New York : Thames and Hudson, 1996.
- Escholier, Raymond. *Matisse : A Portrait of the Artist and the Man*. trans. Geraldin and H. M. Colvile, New York : Frederick A. Praeger Publishers.
- Flam, Jack. D., *Matisse on Art*, California : University of California Press, 1995[orig. 1973].
- _____, *Matisse : The Dance*, Washington : National Gallery of Art, 1993.
- _____, *Matisse : The Man and His Art, 1869-1918*, Cornell University Press, 1986.
- Gowing, Lawrence, *Matisse*, London : Thames and Hudson, 1996.
- O'brian, John, *Ruthless Hedonism : The American Reception of Matisse*, Chicago : The University of Chicago Press. 1999.
- Romm, Alexander, *Matisse : A Social Critique*, trans. Jack Chen, New York : Lear, 1947.
- Schneider, Pierre, *Matisse*, New York : Rizzoli, 1984.
- Spuling, Hilary, *The Unknown Matisse*, New York : Alfred A. Knopf, 2000.

<Exhibition Catalogue>

Elderfield, John, *Henri Matisse : A Retrospective*, New York : The Museum of Modern Art, 1992.

_____, *Matisse : In The Collection of The Museum of Modern Art*, New York : The Museum of Modern Art, 1988.

_____, *The "Wild Beasts" Fauvism and Its Affinities*, New York : The Museum of Modern Art, 1976.

Flam, Jack, *Henri Matisse : A Retrospective*, New York : Fark Lane, 1988.

Freeman, Judi, *The Fauve Landscap*, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1990

Wattenmaker, Richard J., et al., *Great French Paintings from the Barnes Foundation: Impressionist, Post-Impressionist and Early Modern*, New York : Alfred A. Knopf, 1993.

<Thesis and Dissertation>

Code, David Jonathan, *Song Not Purely His Own : Modernism and The Pastoral Mode in Mallarmé, Debussy and Matisse*, University of California, Berkeley, Ph. D. dissertation, 1999.

Herbert, James Daniel, *Fauvism and After : The Politics of French Cultural Unity*, Yale University, 1989.

<Periodical>

Benjamin, Roger, “Ingres Chez Les Fauves”, *Art History*, vol. 23, December 2000, pp. 743-771.

_____, “The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation”, *The Art Bulletin*, vol. LXXVI, no. 2, June 1993, pp. 296-316.

Nochlin, Linda, “Matisse and Its Other”, *Art in America*, May 1993, pp. 88-98.

Rosenblum, Robert, “Matisse : A Symposium”, *Art in America*, May 1993, pp. 75-87.

Roslak, Robyn S., “The Politics of Aesthetics Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism”, *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, no. 3, September 1991, pp. 381-390.

Vaugeois, Dominique, ““Luxe, Feinte et Vérité...” Polemics, Politics and Poetics in Aragon’s Henri Matisse, Roman”, *The Romanic Review*, vol. 92, no. 1/2, Jan-Mar 2001, pp. 87-97.

Werth, Margaret, “Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse’s Bonheur de Vivre”, *Genders*, IV, Fall 1990, pp. 50-74.

Wright, Alastair, “Arche-tectures: Matisse and the End of (Art) History” *October*, Spring 1998, Issue 84, pp. 44-64.

<단행본>

김기봉, 『프랑스 상징주의와 시인들』, 서울: 소나무, 2000.

김영나, 『서양 현대미술의 기원: 1880-1914』, 서울: 시공사, 1996.

마르셀 레몽, 『프랑스 현대시사-보들레르에서 초현실주의까지』, 김화영 역,

서울: 문학과 지성사, 1995.

샤를 보들레르, 『악의 꽃』, 김봉구 역, 서울: 민음사, 1974.

송미숙 외, 『미술사와 근현대』, 서울: 성신여자대학교 출판부, 2003.

스테판 말라르메, 『목신의 오후』, 김화영 역, 서울: 민음사, 1998.

이진성, 『프랑스 시의 배경과 전개』, 서울: 연세대학교 출판부, 2002.

<정기간행물>

김종호, “에로스, 로고스, 포에시스 : 말라르메의 오르페 시학”, 『불어불문학 연구』, 30권 제 1호, 1995.

송미숙, “미술사 강의①-20세기의 작가들, ① 앙리 마티스”, 『미술세계』. 1988, 2월호.

_____, “미술사 강의②-20세기의 작가들, ① 앙리 마티스”, 『미술세계』. 1988, 3월호.

_____, “미술사 강의③-20세기의 작가들, ① 앙리 마티스”, 『미술세계』. 1988, 6월호.

_____, “미술사 강의④-20세기의 작가들, ① 앙리 마티스”, 『미술세계』. 1988, 7월호.

안재영, “말라르메 시의 상상적 에로티즘”, 충남대학교 인문과학연구소 연구집, vol. XXV, no.1

전경희, “신인상주의 풍경화에 나타난 유토피아적 공간”, 『서양미술사학회 논문집』, 21권, 2004. pp 129-152.

<학위논문>

김지원, 『앙리 마티스 회화의 공간구조에 대한 연구 : 1909년-1917년을 중심

- 으로』, 이화여자대학교 대학원, 미술사학과 석사논문, 1990.
- 김대진, 『보들레르의 산문시집 ‘파리의 우울’ 연구-현대성을 중심으로』, 서울대학교 대학원, 불어불문학과 석사논문, 1994.
- 안지원, 『아르카디아로서 16세기 초 베네치아 회화에 나타난 전원 풍경』, 이화여자대학교 대학원, 미술사학과 석사논문, 2001.
- 이화익, 『마티스 그림에 나타난 색채의 자율성: 1890-1910』, 이화여자대학교 대학원, 미술사학과 석사논문, 1983.
- 최윤경, 『주름의 형상으로 본 말라르메』, 이화여자대학교 대학원, 불어불문학과 박사논문, 2000.

ABSTRACT

A Study on Henri Matisse's <Le Bonheur de Vivre>

Lee, Sung Hee

Dept. of Art History

Graduate School

Sungshin Women's University

This thesis gives a deep analysis about one of Henri Matisse's masterpieces, <Le Bonheur de Vivre>(1905-1906), This work, which has 175cm in width and 241 cm in length, is composed of its characters having a sensual attitude toward pastoral landscape. The pastoral landscape reminding viewers of arcadia of classics is the representation of the primitive and idealistic landscape, which Matisse saw at Collioure in the summer of 1905. The title of work is also originated in the proverb of Collioure, 'A Collioure fa bon vivre! '.

In this thesis , assuming that <Le Bonheur de vivre> is not only the greatest among his early masterpieces, but also the most representative of his artistic style, I focused on Matisse's original characteristic likely to be influenced by symbolism in the late 19th century. In the first chapter, I studied the subject brought by acadia of the symbolism literature, which had been born by the resistant against scientific positivism and rationalism in the late 19th century, and the form of poem, relating these with

symbolistic arts. And then, in the 'Matisse's artistic ideas', I illustrated symbolism found in his works, and <Le Bonheur de Vivre>, shows the deep analysis of the process of how Matisse encountered with symbolism through Gustave Moreau in his early days and how he encountered with other trends of artistic thought and, eventually, how he returned to symbolism and created his own style with it.

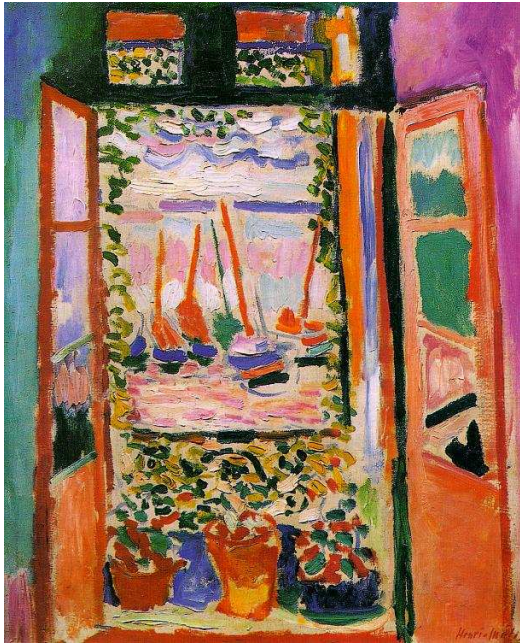
In terms of the analysis of work, in the Chapter II, I found the meaning of <Le Bonheur de Vivre> by analyzing the origins of its pastoral subject and motive. Furthermore, I suggested the relationship between <Le Bonheur de vivre> and the paintings and poems of symbolism, assuming the fantasies and eroticism of the work were the result of Matisse's optical expansion about Stéphane Mallarmé ' poem, *L'après-midi d'un faune*. Pastoral subjects and fantasies, eroticism, and the composition of intense colours are easily recognized in his works. <Le Bonheur de Vivre > is the result of the well balanced mixture of the subject taken from *L'après-midi d'un faune*, the symbolistic view point of Paul Gauguin, who asserted that harmonic colours corresponded with the harmony of sounds, and Maurice Denis' s theory, 'synthetic of expression'. In this background, I examined <Le Bonheur de Vivre > in that its subjects and forms were partially influenced by the 19th century symbolism.

I, through this thesis, realized that <Le Bonheur de Vivre> well represented his entire style and central artistic ideas of his early works and that it was another form of his expression about the ideal. In <Le Bonheur de Vivre>, in terms of its subject, Matisse transformed his ideals

into something modern through a classical subject. In terms of its form, <Le Bonheur de Vivre> can be estimated as the pre-model of the early 20th abstract painting by its harmonic composition of transparent and slight surfaces like a watercolour painting, maintaining its classical function and symbolic character.



도판 1. <생의 행복 Le bonheur de vivre>, 1905-06, Oil on canvas, 175×241 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania



도판 2. <열린 창 The Open Window, Collioure>, 1905, Oil on canvas, 55.2×46 cm, Collection Mrs. John Hay Whitney, New York



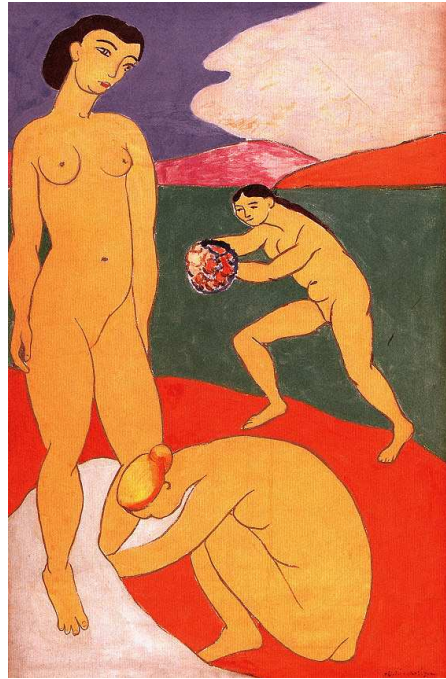
도판 3. <모자를 쓴 여인 The Woman with the Hat>, 1905, 81×65 cm, Private Collection



도판 4. <청색의 누드 Blue Nude: Memory of Biskra>, 1907, Oil on canvas, 92.1×140.4 cm, The Baltimore Museum of Art



도판 5. <사치 I Luxe I>, 1907, Oil on canvas, 210×138 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



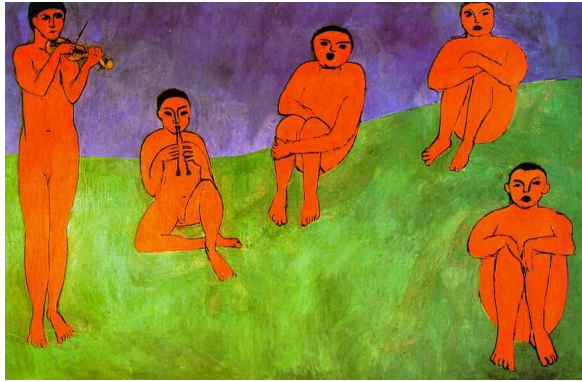
도판 6. <사치 II Luxe II>, 1907-08, Casein on canvas, 209.5×138 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J. Rump Collection



도판 7. <춤 Dance I>, Oil on canvas, 259.7×390.1 cm, The Museum of Modern Art, New York



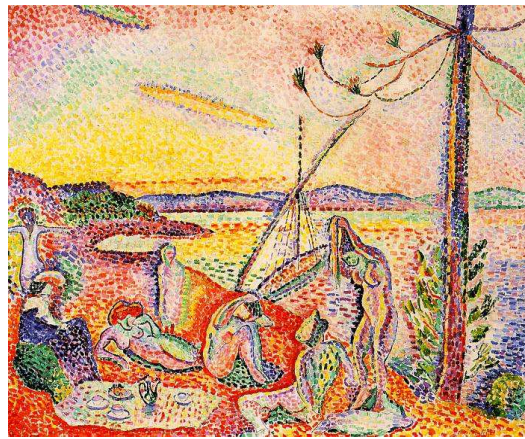
도판 8. <춤 Dance II>, 1910, Oil on canvas, 260×391 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg



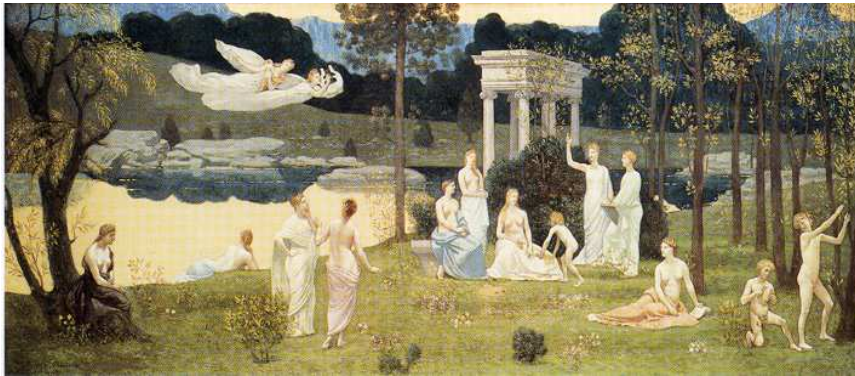
도판 9. <음악 Music>, 1910, Oil on canvas, 260×389 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg



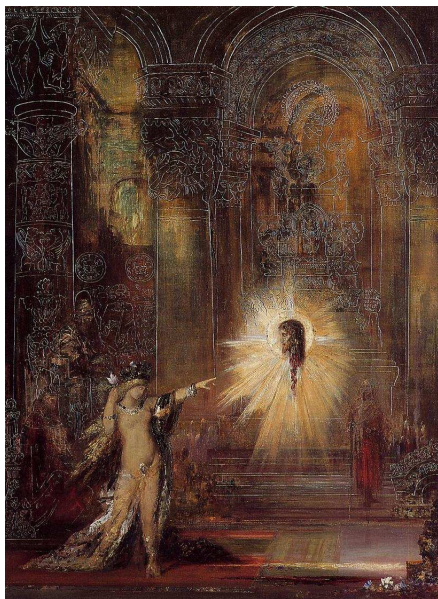
도판 10. <춤 The Dance (Merion Dance Mural)>, 1932-33, Oil on canvas, left: 339.7×441.3 cm, center: 355.9×503.2 cm, right: 338×439.4 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania



도판 11. <사치, 적요, 그리고 관능 Luxe, Calme et Volupté>, 1904-1905, Oil on canvas, 98.5×118 cm, Musée d'Orsay, Paris



도판 12. 뷔비 드 사반느 Pierre Pivis de Chavannes, <신성림 Le Bois sacré>, 1884-89, oil on canvas, 93×231 cm, Chicago Art Institute, Chicago



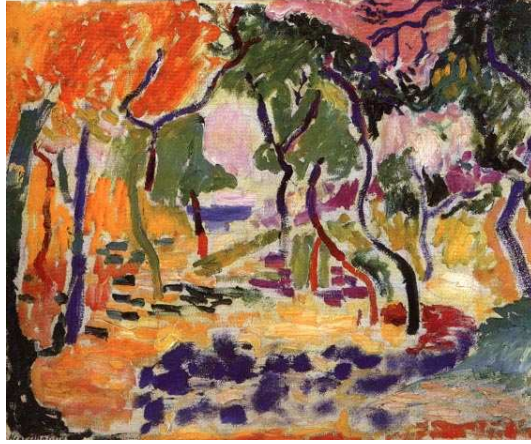
도판 13. 모로 Gustave Moreau, <환영 The Apparition>, 1876, oil on canvas, 142×103 cm, Musée Gustave Moreau, Paris



도판 14. 고크 Paul Gauguin, <설교 후의 환영 Vision after the Sermon>The Vision After the Sermon, 1888, Oil on canvas, 73×92 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh



도판 15. 세루지에 Paul Sérusier, <부적 The Talisman>, 1888, Oil on wood, 27×21.5 cm. Musée d'Orsay, Paris



도판 16. <콜리우르의 풍경 Landscape at Collioure>, 1905, Oil on canvas, 46×55 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J. Rump Collection



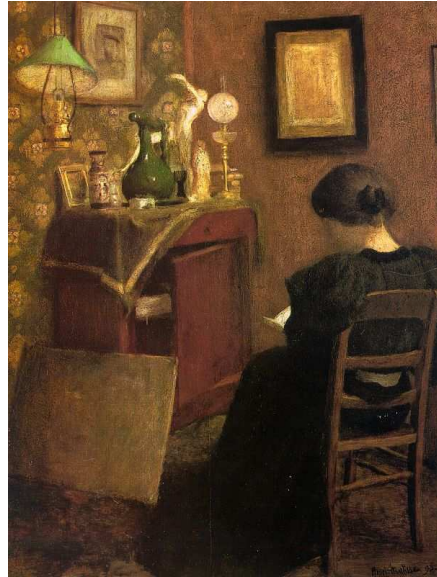
도판 17. <책이 있는 정물 Still Life with Books>, 1890, Oil on canvas, 21.5×27 cm, Musée Matisse, Nice



도판 18. 카라치 Annibale Carracci, <사냥 The Hunt>, 1595, Oil on canvas, 136×253 cm, Musée du Louvre, Paris



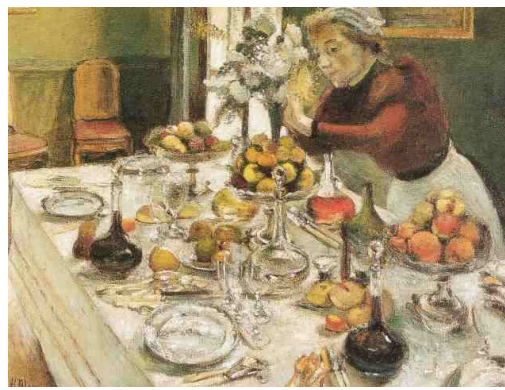
도판 19. 푸생 Nicolas Poussin, <안드리안 The Andrians>, 1628-30, Oil on canvas, 121×175 cm, Musée du Louvre, Paris



도판 20. <독서하는 사람 Woman Reading>, 1895, Oil on woden panel, 61.5×48 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris



도판 21. <레몬과 술병 Lemons and Bottle of Dutch Gin>, 1896, Oil on canvas, 31.2×29.3 cm, Museum of Modern Art, New York



도판 22. <저녁식탁 The Dinner Table>, 1897, Oil on canvas, 100×131 cm, Private Collection



도판 23. <코르시카의 올리브 나무 Olive Trees in Corsica>, 1898, Oil on canvas, 38×46 cm, Private Collection



도판 24. 피사로 Camille Pissarro, <과수원 Orchard> 1872, Oil on linen, 45.1×54.9 cm, National Gallery of Art, Washington D.C



도판 25. <화실의 나체 Nude at the Studio >, 1898, Oil on canvas



도판 26. <첫 오렌지 정물 First Orange Still Life>, 1898, Oil on canvas, 56×73 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



도판 27. 세잔느 Paul Cézanne, <세 명의 수욕도 Three Bathers>, 1879-82, Oil on canvas, 60.3×54.6 cm, Musées des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais



도판 28. <정물 Still Life>, 1899, Oil on canvas, 46×38.1 cm



도판 29. <남자 나체 Male Model>, 1900, Oil on canvas, 99.3×72.7 cm, The Museum of Modern Art, New York



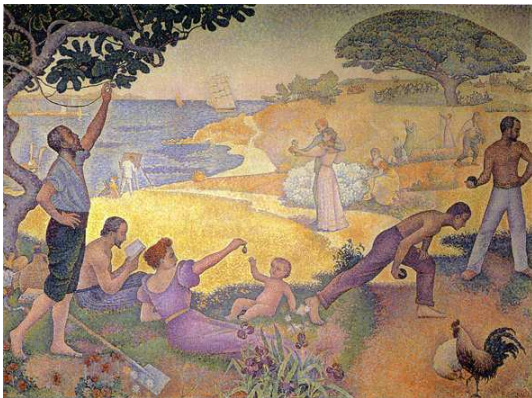
도판 30. <썹 트로페의 테라스 The Terrace, St. Tropez>, 1904, Oil on canvas, 72×58 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



도판 31. <바닷가에서 By the Sea>, 1904, Oil on canvas, 65×50.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



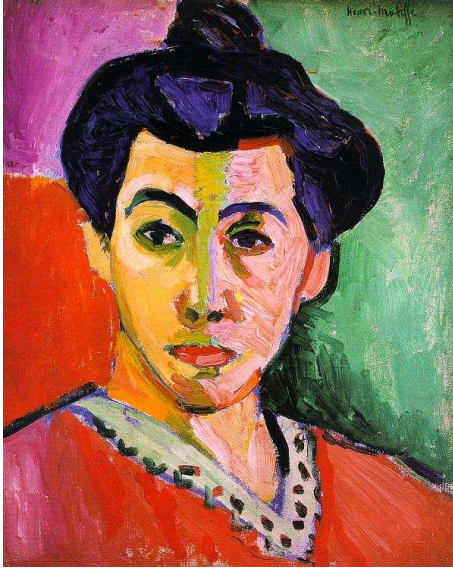
도판 32. 뤼비 드 사반느, <온화한 고향 Doux Pays>, 1882, Oil on canvas, 25.8×47.3cm, Yale University Art Gallery, New Haven



도판 33. 시냐 Paul Signac <조화의 시대 Time of Harmony>, 1883-1895, Oil on canvas, 310×410 cm, Mairie de Montreuil



도판 34. <콜리우르의 풍경 Landscape at Collioure>, 1905, Oil on canvas, 39×46.7 cm, Collection Mrs. Bertram Smith, New York



도판 35. <녹색 선 The Green Line>, 1905, Oil on canvas, 40.5×32.5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen; J. Rump Collection



도판 36. 조르조네 Giorgione, <전원의 콘서트 Concert Champetre>, 1508, Oil on canvas, 109.9×138.1 cm, Musée du Louvre, Paris



도판 37. 벨리니 Giovanni Bellini, <신들의 향연 Feast of the Gods>, 1514, Oil on canvas, National Gallery of Art, Washington D.C



도판 38. 티치아노 Tiziano Vecellio, <안드리안 The Andrinan>, 1523-1525, Oil on canvas, 175×193 cm, Prado, Madrid



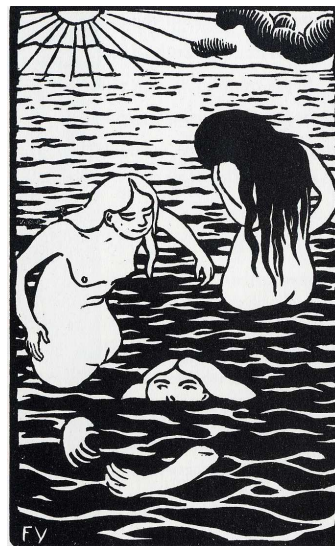
도판 39. 코로 Jean-Baptiste Camille Corot, <요정들의 춤 Morning: Dance of the Nymphs>, 1850, Oil on canvas, 41×60 cm, Musée du Louvre, Paris



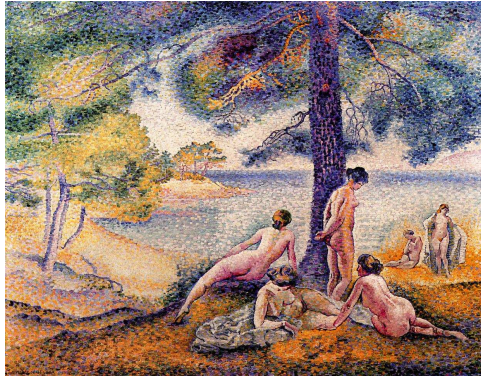
도판 40. 앙그르 Dominique Ingres, <황금시대 L'âge d'or>, 1862, Oil on paper mounted on wood panel, 46.4×61.9 cm, Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, MA



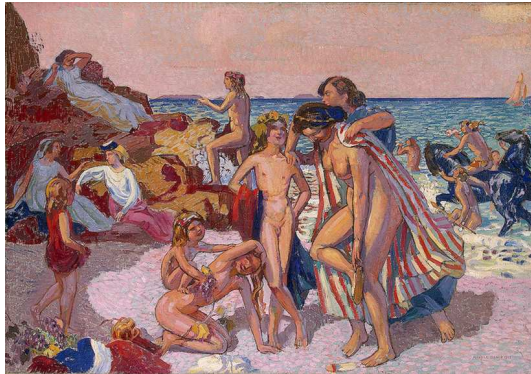
도판 41. 발로통 Félix Vallotton, <여름 저녁의 수욕 Bating on a Summer Evening>, 1892, Oil on canvas, 97×131 cm, Kunsthhaus, Zurich



도판 42. 발로통, <세 명의 수욕도 Three Bathers>, 1894, woodcut, 18.3×11.1 cm, The Museum of Modern Art, New York



도판 43. 크로스, <그늘진 해변 The Shaded Beach>, 1902, Oil on canvas, 114×146 cm, Private collection



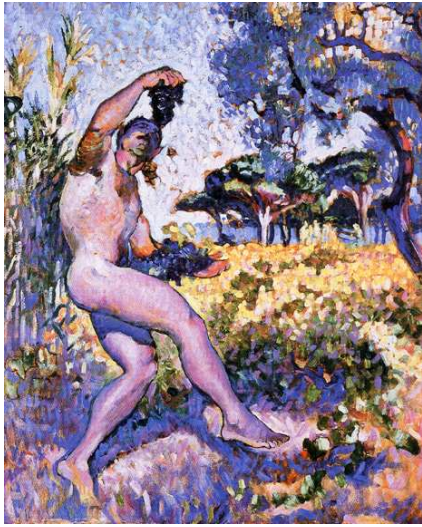
도판 44. 드니 Maurice Denis, <바쿠스와 안드리안 Bacchus and Andriane>, 1907



도판 45. 드랭 André Derain, <황금시대 L'âge d'or>, 1905, Oil on canvas, 176.5×189.2 cm, Museum of Contemporary Art, Tehran



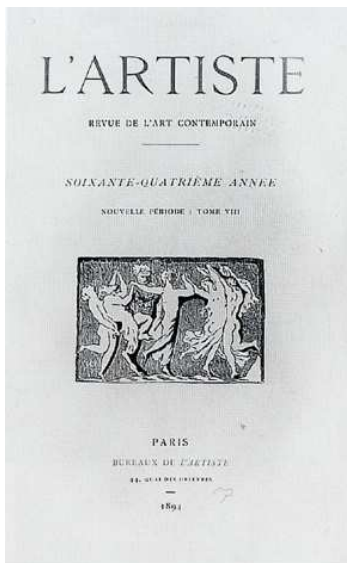
도판 46. 모랭 Charles Maurin, <사랑의 시초 The Dawn of Love>, 1891, Oil on canvas, 80×100 cm, Private collection



도판 47. 크로스 Henri-Edmond Cross, <목신 Faune>, 1905-06, Oil on canvas, 100×81 cm, Private collection



도판 49. "8ème banquet de La Plume", published in 「라 플럼 르 La Plume」, April 1, 1893



도판 48. Title page, 「라르티스트 L'Artiste」, 1894



도판 50. <피리를 연주하는 나체 소녀의 두 개의 스케치 Two Sketches of a Nude Girl Playing a Flute>, 1905-06, graphite on paper, 34×21 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA



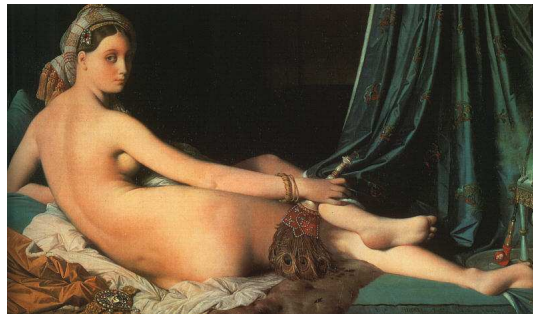
도판 51. <비스듬히 누워서 피리를 연주하는 나체여인 Reclining Nude Playing Pipes>, 1905-06, pen and ink on paper, 46×60 cm, Collection Richard, Margery, and John Davis, New York



도판 52. 앵그르, <샘 The Source>, 1856, Oil on canvas, 163×80 cm, Musée d'Orsay, Paris



도판 53. 앵그르, <터키 욕탕 The Turkish Bath>, 1862, Canvas on panel, 110×110 cm, Musée du Louvre, Paris



도판 54. 앵그르, <그랑드 오달리스크 The Grand Odalisque>, 1814, Oil on canvas, Musée du Louvre, Paris



도판 56. 크로스, <염소가 있는 풍경 Landscape with Goats>, 1895, Oil on canvas, 92×65cm, Petit Palais, Musée d'Art Moderne, Geneva



도판 57. 만테나 Andrea Mantegna, <파르나서스 Parnassus>, 1497, Oil on canvas, 60×92 cm, Musée du Louvre, Paris



도판 58. 카라치 Agostino Carracci, <리시프로코 아모레 Reciproco Amore>, 1589-95, Baltimore Museum of Art



도판 59. <생의 행복의 습작 study for Le bonheur de vivre>, 1905, Pen and ink and pencil on paper, 17.5×22.5 cm, Private Collection



도판 60. 드니, <알체스트의 댄스 Danse d'Alceste>, 1904



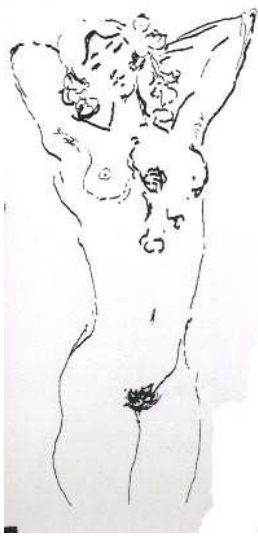
도판 61. <생의 행복의 습작 study for Le bonheur de vivre>, 1905, Watercolor on paper mounted on board, 25.4×32 cm, Collection of Mr. and Mrs. Henry M. Reed



도판 62. <생의 행복의 습작 study for Le bonheur de vivre>, 1905, Oil on canvas, 12.1×19.1 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania



도판 63. <생의 행복의 유화 스케치 Oil Sketch for Le bonheur de vivre>, 1905, Oil on canvas, 40.6×54.6 cm, San Francisco Museum of Modern Art



도판 64. <머리에 담쟁이덩굴을 두른 여인 Girl with Ivy in Her Hair>, 1905-06, pen and ink on paper



도판 65. 고갱, <신의 날 Day of the God>, 1894, Oil on canvas, 68.3×91.5 cm, Art Institute of Chicago

