

# 지중해 문화권과 앙리 마티스<sup>1)</sup>

이 수 원<sup>2)</sup>(부산외국어대학교)

서 론

본 론

1. 19세기 남불 화가들과 지중해
2. 동양과 장식성 : 모로코 시기
3. 니스와 지중해의 빛

결 론

## 서 론

서로 다른 문화권 사이에 이루어지는 교류는 분야를 막론하고 기본적으로 사람의 이동을 전제로 한다. 역사를 살펴봐도 전쟁, 무역, 식민 통치 등 도시나 국가 단위의 접촉이라는 것이 결국 모두 개개인의 참여에 의한 것임을 알 수 있다. 물적, 인적 교류는 서로 분리된 것이 아니라 동시에 이루어지는 것이며, 토착 문화에 이질적인 요소의 개입을 야기한다.

---

1) 이 논문은 2007년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구(KRF-2007-362-A00021)로서, 2009년 9월 25일 부산외국어대학교 지중해지역원 24회 국내학술대회에서 발표한 내용을 수정, 보완한 것이다.

2) 부산외국어대학교 지중해지역원 HK연구교수(souewon2@pufs.ac.kr)

예술 분야도 여기서 예외는 아니다. 본 연구의 관심사인 미술의 경우만 보더라도, 시대별로 중심지가 이동, 형성되면서 동시대 작가들이 주변국들로부터 그곳으로 운집하는 경향을 띠어왔고, 새로운 문화를 수용한 이들은 그 체화된 경험을 자국으로 가져감으로써 이질적인 문화 요소들의 만남이라는 결과를 낳았다. 주지하다시피 15~16세기 르네상스의 본고장은 이탈리아였고, 당시 화가들은 다 빈치와 미켈란젤로의 나라를 이상향으로 꿈꾸며, 그곳에서의 수련을 향후 작품세계 구축에 자양분으로 삼았던 예가 있다.

이와 같은 관점에서 19~20세기 초 서양미술의 중심지는 단연 프랑스였다. 인상주의라는 혁신적인 유파가 프랑스에서 발원되었고, 상징주의, 초현실주의, 입체파 등 실험적 예술 형식들이 파리와 그 근교를 중심으로 다양하게 시도되었다. 그리하여 당시 화가들은 세계 각지로부터 모더니즘의 수도 파리로 몰려들으로써 폭발적인 창작열을 마음껏 분출해냈다. 특기할 만한 사실은 그 화가들 중 상당수가 지중해에 면한 남불 도시들을 방문하거나 그곳에 체류한 경험이 있고, 눈앞에 펼쳐진 지중해로부터 얻은 영감을 자신들의 화폭에 남겼다는 사실이다. 본 논문에서는 인상주의를 대변하는 수도 파리와는 다소 거리를 둔 채, 이처럼 남불을 중심으로 19세기 중후반에서 20세기 초에 형성된 예술적 흐름을 논의의 배경으로 삼고자 한다.

이 글의 주요 연구 대상은 현대미술의 이정표로 일컬어지는 앙리 마티스 Henri Matisse 이다. 마티스는 작품은 물론 그의 삶 자체가 당시 남불을 중심으로 발견되는 지중해 지역의 예술 교류를 대변한다고 해도 과언이 아니며, 특히 동양(오리엔트)과 더불어 지중해라는 특별한 바다의 존재는 그의 예술에 막대한 영향을 끼쳤다.

본 연구의 초점은 거장의 작품 하나하나에 대한 전문적인 분석보다는, 지중해 지역 내의 이질적인 요소들이 융화, 수렴된 ‘결과물’로

서 화가의 초상을 그려보는 데 있다. 이를 위해 흔히 모로코 시기와 1차 니스 시기로 알려진 두 시기를 논의의 중심축으로 하여, 지중해라는 공간이 마티스의 예술에서 차지하는 의미와, 그의 행로 및 작품들이 보여주는 동서양 간의 융화 현상에 대해 검토하게 될 것이다. 그럼으로써 화가 자신이 평생의 고민이었던 색의 통로를 지나 국적을 초월한 빛의 화가로 자리매김하는 과정 또한 살펴보게 될 것이다.

## 본 론

### 1. 19세기 남불 화가들과 지중해

19세기 문학과 예술의 구심점은 파리였다. 20세기 전반까지 폭발적인 창작 에너지와 자유로운 사고의 물결에 합류하기 위해 세계 각지의 예술가들이 이곳으로 몰려들었고, 서로 다른 분야에서 작업 하던 이들은 타 분야에 직접 몸담거나 그 분야 전문가들과 친분을 맺는 자유로운 교류를 보여준다. 프랑스의 시인이자 화가, 조각가, 희곡작가, 영화감독인 장 콕토 Jean Cocteau 는 이와 같은 동 시기의 자유로운 예술적 흐름과 아방가르드 경향을 대표하는 전방위 예술가로 꼽히는 인물이다. 문학과 미술, 화가와 문인에 한정시켜봐도, 폴 세잔 Paul Cézanne 과 에밀 졸라 Emile Zola, 에드가 드가 Edgar Degas 와 폴 발레리 Paul Valéry, 마티스와 기욤 아폴리네르 Guillaume Apollinaire, 파블로 피카소 Pablo Picasso 와 폴 엘뤼아르 Paul Eluard 등 예술가들 간의 비평적, 사상적 교류의 예는 수도 없이 많다.<sup>3)</sup> 특히 졸라

---

3) 19~20세기는 미술사에서 프랑스를 중심으로 미술과 문학 사이의 교류가 폭발적으로 증폭된 시기이다. 조용훈은 이 두 분야의 관계를 다각적으로 심도 있게

는 세잔, 마네, 말라르메 등 여러 화가들과 교분이 있었던 대표적인 문인이며, 당시 파문을 일으킨 『작품』으로 인해 세잔과의 오랜 우정에 종지부를 찍은 사건으로 유명하다.<sup>4)</sup>

19세기 중후반 미술 분야에서 가장 큰 파장을 불러일으킨 것은 인상주의였다. 외국에서 찾아온 화가들이 파리에서 받은 충격은, 그들이 나중에 그로부터 멀어졌다고 하더라도, 근본적으로 인상주의에 연유한다고 말할 수 있다. 인상주의는 서사(이야기)의 미술로부터 순간의 인상을 포착하는 빛의 미술로의 혁신적 전환을 가져왔고, 세잔, 고흐, 샤갈, 피카소를 비롯하여 20세기를 대표하는 현대 화가의 부류에 속하는 모든 이들이, 아틀리에를 박차고 나와 야외에서 그려진 인상주의 작품들을 통해 큰 변화를 겪었다.<sup>5)</sup> 러시아 출신의 샤갈이나 스페인에서 활동하던 피카소가 자국을 떠나 프랑스로 아예 적을 옮긴 예는 당시 파리의 예술 수도로서의 지위를 가늠케 해준다.

---

기술하고 있다. 그는 양자의 친연성을 발생학적 측면과 미학적 측면이라는 두 가지 관점에서 접근하는데, 예술가들 간의 교류는 발생학적 틀에서 소개되고 있다: 조용훈, 『문화기호학으로 읽는 문학과 그림』, 효형, 2004.

그 외 화가와 문인 사이의 정신적·사상적 조우에 관해서는 다음의 책을 참고할 수 있다: 이가림, 「미술과 문학의 만남: ‘그림’ 속의 문학, ‘문학’ 속의 그림을 찾아나선 예술여행」, 『월간미술』, 2000.

4) 조용훈, *op. cit.*, p. 118. 졸라의 소설에는 실패한 화가가 등장하는데, 세잔은 이에 대해 자신을 모델로 한 것이라고 생각했고 졸라와의 절교를 선언했다. “세잔이 생각하기에 자신이 처한 정황이나 화가의 그것이 흡사했고, 더구나 등장인물들이 졸라를 비롯한 실존 인물과 비슷했으므로 소설 속의 무능한 화가를 자신이라고 확신할 수밖에 없었을 것이다.”

5) 클로드 모네의 <일출: 인상>을 보고 당시 비평가가 만들어낸 말이 ‘인상주의’였으며, 이 작품은 “망막에 의존한 형태의 표현이 이전까지의 어떤 방식보다 더욱 감각적이고 솔직”했던 것으로 평가된다. “눈에 보이는 것들이 관습적 그리기 과정에서 분리되고 이미지화하기 시작”했으며, “이제 회화는 대상이 유발하는 전체적인 분위기와 느낌”에 관심을 두게 되었다.(진휘연, 『오페라 거리의 화가들: 시민사회와 19세기 프랑스 회화』, 효형, 2002, p. 194.)

그런데 시간이 흐르면서 인상주의의 영향으로부터 벗어나거나 그와 절연한 화가들은 자신만의 세계를 구축해 나가는 과정에서 남불을 거의 필수적으로 거쳐가는 양상을 보인다. 이 시기 화가들은 파리에 거처를 두되 타지로의 여행, 특히 정기적인 남부 지방 체류를 하게 되는데, 이는 당시 19세기 문학과도 깊은 연관이 있다. 문인들에 의해 주로 병약한 이들이 “죽으러 가는 곳”으로 묘사되던 남불 지역은 1860~1870년에 이르러 이상향의 이미지로 표현되기 시작하였고, 고급 호텔들이 해변가에 들어서면서 화가들의 관심을 끌다가 마침내 그들의 이탈리아 여행을 대체하는 지역으로 부상하기에 이르는 것이다.<sup>6)</sup>

그렇다면 이들을 남쪽으로 끌어당긴 보다 구체적인 요인은 무엇이었을까? 그것은 무엇보다도 ‘지중해’라는 상징적이고도 특별한 자연의 존재와 관련이 있다. 사실 화가들의 ‘지중해’ 자체에 대한 관심은 1850년대 귀스타브 쿠르베 이전까지는 없었다고 봐도 무방하다. 미술에서 바다라는 존재는 전통적으로 위협의 요인 혹은 무역, 전쟁을 위한 장소 정도로 인식되다가, 문인들의 글을 통해 비로소 다른 차원에서 접근될 수 있었던 것이다. 어쨌든 시각에 민감한 화가들이 다채로운 남불 지중해의 경관에 매료되어 자신들의 작품세계에 그 밝고 온화한 대기와 푸른 물빛을 담으려 한 것은 당연한 귀결일 것이다. 앞서 언급한 화가들 또한 부지런히 파리와 남불 혹은 이탈리아, 스페인 등 다른 지중해 국가들을 오가는 행로를 보인다. 문인들에 의해 이미 언급된 바 있듯이 코트다쥐르 Côte d’Azur 로 불리는 지중해 연안의 프랑스 해변은 휴양지로 유명하기에, 파리에서 활동하던 이들이 나이가 들면서 말년을 보낼 만한 장소로 기후가 온화한 이곳을 찾았다는 측면도 배제할 수 없는데, 심한 관절염으

---

6) *Méditerranée: De Courbet à Matisse*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationales, 2000.

로 칸뉴 Cagnes 에 정착하게 된 르누아르가 대표적인 경우라고 할 수 있다. 또한 그곳에 완전히 정착하지 않더라도 짧은 기간이나마 지중해의 푸른 바다와 마주하여 영감을 얻은 화가들도 적지 않았음을 볼 때, 지중해라는 공간은 빛이 던진 1차적 인상 매료되었던 그 시대 화가들의 작품세계에 향후 중요한 정신적 원천으로 작용했다.<sup>7)</sup>

이렇듯 남불 지중해권과 인연을 맺은 화가들 중 세잔과 마티스는 특히 물리적, 정신적 측면에서 장소 자체와의 유대 관계가 깊다고 할 수 있다. 세잔은 주지하다시피 엑상프로방스 Aix-en-Provence 에서 태어나고 죽은 남불 화가의 상징적 존재로, 마티스를 비롯해 당시 화가들이 정신적 지주로 존경하고 따랐던 근대미술의 거장이다. 누구보다 마티스는 그의 영향을 많이 받았는데, “세잔은 우리 모두의 스승이다”라고 말한 바 있으며, 세잔의 작품 <세 명의 목욕하는 여인들>(1879~1882)을 구입하여 한동안 간직한 일화는 널리 알려져 있다. 또한 색채와 데생의 관계에 대한 탐구라든가, 강렬함을 통해 색채를 모티브의 한계로부터 해방시키고자 했던 그의 평생의 작업은 초기에 세잔을 접하면서 비롯되었다. 지중해의 색과 빛을 세잔이 보여주는 구조의 엄격함과 종합하려 했던 데에 그의 예술적 고민이 자리한다고 평가된다.<sup>8)</sup> 20대 때부터 파리와 엑스를 왕래하기 시작한 세잔은 이후 마르세유(에스타크 마을)에도 자주 체류하며 그곳의 풍경을 화폭에 담았고, 북부에서는 파리뿐 아니라 오베르 쉬르 우아즈 Auvers sur Oise 등에 머물며 동시대 예술인들과 교류했다. 그는 다른 ‘지중해 화가’들과는 달리 해외로는 떠나지 않았다. 네덜

---

7) 당시 지중해를 소재로 한 많은 그림들과 화가들에 대해서는 앞의 책을 참고하라. 이 책은 2000년 9월 19일~2001년 1월 15일 남불 지중해를 화폭에 담은 그림들의 전시를 계기로 출판되었으며, 니스, 칸, 마르세유, 앙티브 같이 코트 다쥐르를 통해 지중해 도시로 널리 알려진 곳뿐 아니라 아게 Agay 에서부터 빌프랑슈 Villefranche 까지 다소 생소한 지중해 연안 도시들까지 폭넓게 다루고 있다.

8) Gérard Durozoi, *Matisse*, London, Studio Editions Ltd., 1993, p. 8.

란드 출신으로 또 다른 남부 도시 아를에 체류하며 자신의 자취를 남긴 고흐나, 러시아 출신으로 프랑스에 귀화한 뒤 말년을 방스에서 보낸 샤갈과는 달리, 세잔은 고향 엑스를 중심으로 하여 남불에서 보낸 절대적 시간이 길었고, 이는 그의 작품에 고스란히 반영되어 있다.<sup>9)</sup>

한편 프랑스 북부 피카르디에서 유년 시절을 보낸 후 파리와 브르타뉴 해안의 벨일 섬을 거쳐 코르시카에 당도해 그곳에서 남부의 빛에 매료된 마티스는 마침내 니스에 정착하게 된다. 절대적 시간의 측면에서 그의 니스 체류 기간은 세잔의 삶에서 엑스가 차지하는 비중이 버금간다고 할 정도로, 1차 니스 시기 이후 그 지역을 거의 떠나지 않았던 마티스는 오늘날까지도 니스를 대표하는 화가로 인식되고 있다. “매번 지중해는 그에게 형식적이고 정신적인 새로운 도약의 틀을 마련”해주는 영감의 원천으로 작용했는데,<sup>10)</sup> 1917년 니스를 처음 방문하기 전까지 그는 남불 콜리우르 Collioure 를 거점으로 알제리, 이탈리아, 모로코 등 지중해 지역에 체류하면서 자신의 예술적 고민에 대한 해결책을 모색하였다. 특히 모로코에서의 경험은 그를 매료시켰던 지중해의 첫 인상과 동일한 맥락에서, 향후 그의 작품에서 발견되는 예술적 탐색에 주된 길잡이 역할을 하게 된다.

## 2. 동양과 장식성

### 모로코 시기

19세기 프랑스는 오리엔탈리즘의 수도이기도 했다.<sup>11)</sup> 영국과 더

---

9) 세잔의 전반적인 삶과 작품세계에 대해서는 다음 책을 참고하라: 마리아 테레사 베네데티, 『세잔: 색채로 드러난 불변의 진실』, 마로니에북스, 2007.

10) 뱅상 라뭉, *Matisse*, 이정실 옮김, 중앙데일리, 1994, p. 19.

불어 가장 광대한 식민 영토를 보유하고 있던 프랑스 제국은 식민 통치의 이해관계에 따라 동양에 대한 상상의 담론을 구축해갔다. 이 시기 문인들의 여행기는 에드워드 사이드의 지적처럼 상당수가 이국적인 동양에 대한 실재하지 않는 허구로 채워진 경향이 있다. 그에 따르면 샤토브리앙 Chateaubriand 의 지중해 묘사는 틀에 박힌 인간 관찰에 근거한 것이었고, 위고 Hugo 는 “지중해에 대해서는 조금도 알지 못하는 상태”에서 “완전히 허구적인” 이미지들을 보여주었다.<sup>12)</sup> 미술 분야의 경우에도 미지의 땅인 동양에 대한 호기심은 동일했고, 문학에서와 마찬가지로 단순한 여행을 통해 신비의 대상이나 열등한 타자로서 동양을 바라보는 그림들이 생산되었다.<sup>13)</sup> 낭만주의의 거장 외젠 들라크루아 Victor Eugène Delacroix 의 <사르다나 팔루스의 죽음>을 비롯한 몇몇 작품이나 신고전주의 화가 앙그르 Ingres의 <터키 욕실>, 장-레옹 제롬 Jean-Léon Gérôme 의 <무어 욕실>,

11) 오리엔탈리즘이라는 용어는 에드워드 사이드의 『오리엔탈리즘』이 출간되기 전까지는 주로 두 가지 의미로 한정되어 사용됐다. “모든 학문 및 이념과 함께 그와 관련된 행정부의 정책을 서술”하기 위해서나 “19세기 프랑스에서 주로 전개된 예술 운동을 표현”하기 위해서였다.(존 맥켄지, 『오리엔탈리즘 예술과 역사』, 문화디자인, 2006, p. 53.) 미술에 한정시켜 본다면, 19세기까지 “특정 그룹의 회화와 더불어 주로 북아프리카와 중동을 주제로 사용한 프랑스 미술가들의 회화와 관련해 상대적으로 제한된 의미”를 지나다가, 사이드의 책이 출간되면서 “급진적 미술사학자들에 의해 제국주의를 공고히 하기 위한 이데올로기적인 단어로 그 의미가 변화하였다.”(임보람, 「19세기 프랑스 회화에 나타난 오리엔탈리즘에 관한 연구: 에드워드 사이드의 오리엔탈리즘을 중심으로」, 이화여자대학교 석사논문, 2007, pp. 44~ 45.) 오리엔탈리즘에 대해서는 사이드의 책을, 예술 분야의 오리엔탈리즘에 대해서는 존 맥켄지의 책을 참고하라.

12) 사이드는 자신의 저서 『문화와 제국주의』에서 샤토브리앙의 『파리에서 예루살렘으로의 여행』과 위고의 『동방시집』을 예로 들어 비판하고 있다.(에드워드 사이드, 『문화와 제국주의』, 문예출판사, 박홍규 옮김, 2005, pp. 390~397.)

13) 임보람은 ‘19세기 프랑스 회화에 나타난 동양의 이미지’라는 장에서 관능적인 여성, 폭력적인 공간, 원시적인 공간, 노동의 부재, 백인의 하인(노예), 비참한 지역이라는 여섯 개 범주를 사용하여 당시 동양에 대한 타자화된 그림들을 분석하고 있다.(임보람, *op. cit.*, pp. 49~72.)

<뱀을 부리는 사람> 등은 인종적, 성적 진술을 통해 관능과 욕망의 대상으로서 모델을 바라보는 예이다. 린다 노클린 Linda Nochlin 의 지적에 따르면, 제롬은 “실제로 방문한 적이 없는 이 지역의 이야기를 책이나 기행문에 의존하여 마치 눈앞에 펼쳐지듯 그려내는 ‘극 사실주의 기법’으로 담아냄으로써 유럽인들에게 그 모든 장면들을 믿게 만들었다”고 한다.<sup>14)</sup> 앵그르 또한 단 한 번도 이슬람권을 여행한 적이 없는 상태에서 수많은 오달리스크화들을 만들어냈다. 그러나 일군의 문인들 사이에서 동양에 대한 진지한 논의들도 있었던 것과 마찬가지로, 미술에서도 단순한 욕망의 투시를 벗어난 작품들이 분명 존재했으며, 마티스는 그 대표적인 경우로 충분히 논의될 수 있는 화가이다.

마티스의 동양 여행은 분명히 오리엔탈리즘의 종주국 프랑스의 당시 사회·문화적 분위기의 맥락 속에 위치한다. 그의 작품들, 특히 오달리스크 연작에서 엿보이는 동양에 대한 차별적 시선을 짚어내는 연구들도 존재한다.<sup>15)</sup> 그러나 그러한 연구들조차 마티스가 바라본 동양은 당시 오리엔탈리스트들의 그것과는 양적, 질적으로 차이가 있음을 부인하지 않는다.<sup>16)</sup> 본 논문은 동양을 향한 그의 시선이 피상적인 욕망의 시선, 타자에 대한 차별의 시선과는 다르다고 분

---

14) Linda Nochlin, “The Imaginary Orient”, in *The Politics of Vision: Essays on 19th century Art and Society*, New York, 1989, 진휘연, *op. cit.*, p. 92에서 재인용.

15) “Entre 1920 et 1930, Matisse a toutefois opéré un retour en arrière: il est revenu à une forme de peinture plus traditionnelle. A cette époque, ses “Odalisques”, entourées d’accessoires de l’art oriental, le ramènent à la peinture orientaliste, marquée par un certain goût pour la rêverie exotique.” (*Matisse: lignes et couleurs du Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1999, p. 16.)

16) *Ibid.*, p. 5. 앞서 인용한 임보람의 논문에서도 마티스는 상대적으로 미미한 비중을 차지하고 있다.

다. 동양을 반영하는 그의 그림들은 당시 낭만주의나 신고전주의가 보여준 호기심 어린 관음증과는 거리가 있는데다, 동양의 미학은 그가 추구하던 예술의 방향 자체와 보다 본질적인 연관이 있기 때문이다.

실제로 마티스의 여정을 살펴보면 1906년 처음 알제리를 여행한 이래 작품세계에 있어서 동양의 영향을 상당히 많이 받았음을 알 수 있다. 1910~1914년 뮌헨의 이슬람 예술 전시회를 통해 동양에 대한 취향을 갖게 되었을 것으로 보이는 기록이 있고, 이슬람의 지배를 받았던 지중해국가 스페인의 색채와 부드러운 빛에 감탄하였으며, 이후 모스크바에서는 비잔틴 예술의 풍부한 색채를 발견하게 된다.<sup>17)</sup> 그러나 마티스와 동양의 관계를 이야기할 때 가장 핵심이 되는 것은 역시 모로코 여행이다. 그는 1911~1912, 1913년에 모로코에 체류한 후 1914년 콜리우르로 돌아왔다. 그의 생애에서 이때를 ‘모로코 시기’라고 보통 이야기하는데, 화가 자신이 말하듯 모로코는 그가 야수와 스타일의 유산과 완전히 결별하고 다시 자연과 접촉하도록 만든 중요한 계기였고, 그곳에서 그는 그동안 자신이 고민해온 색채의 자유에 대한 부분적인 해결책을 보여주는 그림 공간을 완성시킨다.<sup>18)</sup> 오리엔탈리즘의 측면에서 주목할 만한 점은 마티스의 경우, 처음 알제리를 방문 혹은 체류하던 기간 내에 이국적인 취향의 작품을 남길 만큼 소재 자체가 즉각적인 영감을 불러일으키지는 못했다는 사실이다. 그 후 모로코가 등장하는 장식적인 그림들도 소재에 대한 사실적인 묘사에 집착하는 욕망의 시선을 보여주지는 않는다. 이와 같은 사실은 마티스가 동양으로 떠난 것이 이국적인 소재에 심취하기 위해서였다기보다는 예술적 고민과 완성을 위한 하나의 단계였음을 시사해준다. 엘러스테어 라이트 Alas-

---

17) *Ibid.*, p. 16.

18) Gérard Durozoi, *op. cit.*, pp. 17~18.

tair Wright 가 지적한 것처럼, 당시 오리엔탈리즘의 영향을 보여주는 그림들의 주된 특징, 즉 소재 자체의 치밀한 묘사와 대상에 대한 욕망은 마티스의 주요 관심사가 아니었다.<sup>19)</sup> 화가 자신의 말에 따르면 “더욱 밀접하게 자연과 접촉”하여 자신의 세계에 “필요한 전이 轉移”를 이루는 것이 동양 여행의 목표였고, 이는 그의 평생의 과제였던 색채 관계의 탐구와 직결되는 것이지, 신비로운 대상에 대한 차별적 응시와는 구별되어야 할 것이다.<sup>20)</sup> 이는 모로코 시기에 속하는 1912~1913년에 그려진 <테라스에서>, <카스바의 문>, <앉은 리피앙>, <모로코 카페> 등 현지를 배경으로 한 작품들에서 우선적으로 드러나며, 다른 한편으로 보다 넓게 봤을 때 동양의 자취가 후기 작품들에서 간접적이지만 지속적으로 발견된다는 사실이 그것을 증명한다. 요컨대 마티스에게 있어서 모로코로 대변되는 동양은 무엇보다도 그의 작품세계를 관통하는 예술관과 직결된다는 의미이다.

### 아라베스크, 꽃, 나뭇잎

세잔, 르누아르, 고흐, 샤갈 같은 동시대 화가들과 비교해볼 때, 동양이 마티스에게 미친 영향은 상대적으로 크다고 생각된다. 이는 타 화가들의 해외 방문, 체류 기간이라는 물리적 시간의 측면을 고려했을 때도 그렇지만, 앞서 논의했듯이 무엇보다도 동양이 그의 예술 자체에 끼친 정신적인 측면에서 두드러진다. 그와 같은 영향을 반영하는 요소 중 하나인 아라베스크 문양은 마티스의 그림들이 보여주는 일관된 특징으로 거론되며, 그에게 ‘장식성’이라는 꼬리표가 따라붙는 이유이기도 하다. 실제로 마티스는 자신의 그림을

19) Alastair Wright, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 2004, pp. 193~227 참조.

20) 뱅상 라뮐, *op. cit.*, p. 20.

“점과 아라베스크의 조합”으로 규정하고 있으며, 모로코 시기에 장식화를 주문 받아 제작한 경력이 있다.<sup>21)</sup> 당시 동료 화가 카무앵 Camoin 에게 쓴 편지를 보면 장식에 대한 각별한 관심을 엿볼 수 있는데, 이때 그가 장식성을 일종의 평면성과 동일시하고 있음은 그의 작품세계와 예술적 고민을 이해하는 데 있어 매우 중요하다. 실제로 마티스의 미학과 관련하여 평면성이 어떻게 나타나는가를 작품 분석의 기준으로 삼고 있는 문헌들을 볼 수 있고, 그 중에는 모로코 시기 이후 1차 니스 시기에 이르러 평면성이 다소 둔화되는 것으로 보는 관점도 있다. “장식성이 두드러지는 그 작품들은 1914년경이 되면서 심도 있는 면들에 의해 구축되는 보다 깊이감 있는 표현과, 그 시대의 특징인 내밀함의 회화에 자리를 내주게 된다.”<sup>22)</sup> 그러나 1차 니스 시기를 포함하여 말기 작품에 이르기까지 장식성의 표면적인 변화는 있을지라도 결코 근본적인 부재는 없다.

‘실내의 화가’라고도 일컬어지는 마티스의 작품들에 아라베스크 문양이 등장하는 것은 알제리 여행 이후부터이다. 가장 유명한 작품 중 하나인 <빨강의 조화(식탁)>는 1908년 작으로, 색채를 주된 관심사로 하되 동양적 문양이 섞여드는 마티스의 특징적 화풍이 시작될 것임을 예고하는 듯하다. 이후 모로코 시기를 거쳐 니스에서 말년을 보낼 때까지의 작품들에도 색채와 장식성이라는 두 가지 시각적 요소는 다양한 형태로 꾸준히 등장하는데, 그 방식은 대략 벽면과 식탁보, 카펫, 소파, 커튼 등 실내 구성물들을 동양적 분위기의 문양들로 채우는 것이었다. <과일이 있는 정물>(1910)에서 도자기를 장식하는 데 한정되었던 아라베스크는 <스페인 정물>과 <세비야 정물>에서 마치 살아 있는 듯한 움직임을 만들어내고, <검은 공

---

21) Henri Matisse(texte, notes et index établis par Dominique Fourcade), *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 77.

22) *Ibid.*, pp. 77~78.

책이 있는 실내>(1918)와 <검은 탁자>(1919)에서는 벽면을 가득 채우기에 이른다. 한편 모로코 시기의 작품 중에서는 1913년 초에 그려진 <칼라 백합, 붓꽃 그리고 미모사>의 식탁보와 뒤의 벽면을 대표적인 예로 들 수 있다. 그 후 1920년대 들어 <무어풍의 휘장>(1921)에서는 무늬들이 바닥, 카펫, 벽면을 채움으로써 화폭 전체가 짝 찬 느낌을 발산한다.

이와 같은 마티스의 화풍은 시간이 흐르면서 점차 더 다양한 종류의 무늬들로 채워져 가는 것을 살펴볼 수 있다. <피아니스트와 체커를 두는 사람들>(1924)의 경우 매우 서양적인 소재와 분위기 속에서 카펫과 벽면이 보다 서구적인 느낌으로 표현됐으며, <장식용 바닥에 앉아 있는 인물상>(1925~1926)에서는 꽃무늬가 두드러진다. 이전 작품들에서도 간혹 엿보였지만, 이때부터는 꽃무늬가 아라베스크 문양을 대체하거나 함께 어우러지며, 나아가 정물로서의 꽃이나 나뭇잎 자체가 문양의 역할을 하는 경우도 발견된다. 또한 <루마니아풍의 블라우스>(1939~1940)처럼 인물의 옷이 장식이 되는 경우도 찾아볼 수 있다.

이와 같은 다양한 장식성의 변주 속에서 발견되는 것은 동양에서 얻은 영감을 창조적으로 자신의 예술관과 접목시키려는 화가의 고민과 노력이다. 마티스의 세계에는 이국성의 단순한 표출이라는 오리엔탈리즘적 소재주의의 한계에 머물지 않고 동양의 영감을 자신만의 예술 추구의 자양분으로 흡수, 재창조하는 과정이 존재한다. 상기한 것처럼 다양하게 표현되는 장식성에 대한 시도는 1차 니스 시기에 속하는 <낮잠, 니스의 실내>(1922)의 경우 아라베스크의 직접적이고 표면적인 굴곡으로부터 벗어나 시냐크와의 교류 시기를 특징짓는 무수한 점들로 이어지는 것을 볼 수 있다. 이와 같이 동양에 기원을 둔 장식성을 창조적으로 전이한 예는 파피에 쿠페 papier coupé 작업으로 대변되는 말기 작품들에 이르러 정점에 달한다고

생각된다. <재즈> 연작은 물론이고 <구성>(1947)을 보면, 이전 시기에 실내를 장식했던 나뭇잎 혹은 꽃들의 연장선상에 있으면서도 그야말로 정제된 무늬들이 환골탈태하여 캔버스를 가득 채우고 있다. 또한 방스의 로자리오 성당 내 나뭇잎 무늬나 <꽃 속의 담쟁이>(1953)도 근원을 거슬러 올라가보면 초기에 화가가 경험한 동양과 접목되고 있음을 알 수 있다. <푸른 누드> 연작이라든가, 꼭 나뭇잎이나 꽃잎을 통한 직접적인 장식이 사용되지 않았더라도 말기 마티스의 작품에는 무늬 즉 장식성의 요소가 두드러진다. 아라베스크의 평면성은 극히 정제된 형태로 발현되며, 통일성 속에서 화폭에 리듬을 주고 지배하는 경지에 이른다. 결국 마티스의 모로코 여행은 동양에 대한 기나긴 추억으로 존속하면서, 화가가 니스에 정착한 후 천착했던 빛의 문제에 있어서도 해결책으로 작용하며 영향을 미친 것으로 볼 수 있는 것이다.

### 3. 니스와 지중해의 빛

#### 어둠에서 빛으로

19세기 중후반에서 20세기 초 미술계의 주된 화두는 ‘빛’이었다고 해도 과언이 아니다. 앞 장에서 동 시기를 강타한 인상파는 결국 햇빛을 찾아 야외로 나가면서 생겨난 사조임을 언급한 바 있다. 당시 화가들이 고전적이고 어두운 화면으로부터, 인상파 곧 빛의 영향 하에 보다 밝은 화풍으로 나아가는 경향을 보인 것은 주지의 사실이다. 마티스의 경우에도 초기에는 루브르 박물관으로 대변되는 고전 ‘회색의 화가’ 시기를 거쳤다. 자크 겐 Jacques Guenne 과의 인터뷰에서 그는 귀스타브 모로 Gustave Moreau 의 아틀리에 시절, 루브르를 찾아 거장들의 그림을 모작했던 경험, 특히 풍속화의 거장 샤르댕 Chardin 의 <가자미>를 보고 그렸던 경험에 관하여 언급하고

있다.<sup>23)</sup> 1895년 브르타뉴를 여행하면서 점차 밝아진 그의 화풍은 피사로를 통해 인상주의를 알게 되고 1896년 살롱에 참여하면서 더욱 큰 변화를 겪었으며, 1898년 코르시카와 남불의 툴루즈를 지나 면서는 지중해의 자연이 선사하는 빛에 강렬히 매혹된다. 이때부터 화가는 ‘회색의 예술’과 결별하고, 세잔이 그에게 던져준 고민인 색채와 데생 간의 새로운 균형 추구에 몰두하는 모습을 보인다. 엄숙한 화풍의 선배 거장들의 영향권으로부터 벗어나 인상주의, 신인상주의, 세잔, 동양 화가들과 접하면서 빛의 세계로 들어가게 된 경위를 적어놓은 그의 메모에서 우리는 당시 미술계에 끼친 빛의 영향을 감지할 수 있다.<sup>24)</sup>

동시대 화가 고흐 또한 북유럽 출신답게 초기 작품들은 상당히 어두운 경향을 띠다가, 프랑스로 넘어오면서 색채와 빛에 활짝 열린 역동적인 세계를 보여주고 있음을 알 수 있다. 파리에 도착하기 전 탄광촌에서 그린 <감자 먹는 사람들>은 어두운 조명과 낮은 채도를 통해 그곳 사람들의 거칠고 투박한 삶을 더욱 강조하고 있다. 반면 남불의 아를에 체류할 때 그린 100여 점의 작품들은 인상파로부터 벗어나고자 한 화가가 시도했던 높은 채도와 강렬한 색감, 역동적인 곡선을 보여준다.<sup>25)</sup> 이 두 거장은 결국 인상파와 접하면서, 그리고 이후 지중해로 상징되는 유럽 남부를 방문하면서 작품세계에 획기적인 변화를 겪었으며, ‘빛’의 발견 후 자신들이 추구하는 예술이 이끄는 대로 또 다른 도시들로 물리적 이동을 감행했던 것이

23) *Ibid.*, pp. 81~82.

24) *Ibid.*, p. 77. “Ma peinture observe d’abord la gamme sombre des maîtres que j’étudie au Louvre. Puis ma palette s’éclaircit. Influence des Impressionnistes, des Néo-impressionnistes, de Cézanne et des Orientaux.”

25) 고흐는 아를에 도착한 뒤 인상파 이전의 시골 시절로 돌아가겠다고 말한 바 있다. 그러나 여전히 인상파와 신인상파의 영향이 엿보이는 작품들을 그렸던 것으로 분석된다.(진휘연, *op. cit.*, pp. 292~297.)

라고 할 수 있다.

지중해라는 공간은 복합적 의미를 띠지만, 미술을 하는 이들에게는 무엇보다도 색채와 빛으로 다가오는 시각적 개념일 것이다. 화가들은 무역, 전쟁 또는 생활을 위한 교류의 목적으로 지중해에 면한 국가를 방문해, 그저 흔적을 남기거나 그곳의 풍광과 흥취를 여기저기 퍼뜨린 것이 아니라, 자신들의 작품세계를 완성하는 차원에서 그 특별한 빛의 공간을 수용했다는 뜻이다. 본 논문의 고찰 대상인 마티스의 경우에는 지중해에서도 특히 남불의 핵심 도시인 니스를 자신의 정신적 고향으로 삼게 되는데, 니스의 빛은 그의 예술에 향후 지대한 영향력으로 작용한다. 그의 남불 이동 경로를 살펴보면, 1915년 평생의 지기였던 화가 알베르 마르케 Albert Marquet와 함께 마르세유(에스타크)를 방문하지만, 강한 바람 때문에 얼마 안 있어 그곳을 떠나서 1917년 12월부터 본격적으로 니스 체류를 시작하게 된다.<sup>26)</sup> 이때부터 마티스의 주 거주지는 니스라고 봐도 무방할 정도로, 이곳을 거점 삼아 파리 근교의 이씨 Issy 자택을 비롯해 다른 도시들을 오가는 행로를 보인다. 본디 건강상의 이유로 찾은 도시이지만 결국 말년을 그곳에서 보낼 만큼 마티스에게 있어서 니스, 그리고 그곳 바다가 선사한 빛은 각별한 의미를 띠게 된다.

### 색채의 자유와 정신적인 빛

보통 마티스가 니스에 머문 기간에 대해서는 1차 시기와 그 후로 구분해서 이야기하는데, 1차 시기는 대략 처음 니스에 체류한 1916

---

26) Jack Cowart, "The Place of Silvered Light: An Expanded, Illustrated Chronology of Matisse in the South of France, 1916~1932", in Jack Cowart, Dominique Fourcade, *Henri Matisse: The Early Years in Nice 1916-1930*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1986, pp. 16~19. 마티스는 니스 체류 경위에 대해 다음과 같이 이야기하고 있다. "I left L'Estaque because of the wind, and I had caught bronchitis there. I came to Nice (...)"

~1917년부터 <춤> 연작의 구상이 시작되는 1930~1932년까지를 지칭하고,<sup>27)</sup> 리옹에서의 수술 후 니스와 방스에서 말년을 보내기까지의 기간을 그 후의 시기로 본다. 구체적으로 예술가로서 마티스의 세계와 니스의 관계는 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있을 것이다. 우선 남불에 거처를 정하게 되면서 물리적 장소로서의 도시와 그 도시가 제공하는 다양한 현실적 요소들이 화가의 작품에 소재로 발현된 측면이 있을 것이다. 이러한 관점에서 보면 당시 마티스의 그림은 그의 니스 체류의 실제적 반영으로 해석된다. 다른 한편으로는 구체적인 소재의 측면을 떠나 ‘지중해의 빛’을 선사하는 정신적 실체로서 남불 도시 니스를 바라볼 수도 있다. 이때 니스는 더 이상 공간이라는 한정적 경계에 머무는 대신 화가가 목표로 한 본질적인 작품관과 미술관에 도달하는 데 있어 주된 토대로 작용한 것으로 간주된다.<sup>28)</sup>

첫 번째 관점에서, 니스는 구체적이고 실질적인 대상으로서 마티스의 작품들에 새겨진 것이 사실이다. 당시 그림들은 화가가 옮겨가며 묵었던 호텔 방들의 구조와 내부를 반영하며, 역으로 그 방들의 여건에 의해 작품의 방향이 정해진 경우도 발견된다. 일례로 1919년 가을 러시아 발레단의 유명 제작자인 디아길레프 Diaghilev가 주문한 발레극 <종달새의 노래 Le chant du rossignol>의 의상과 무대를 위해 런던을 방문했을 때 그가 묵은 호텔 Hôtel Méditerranée et de la Côte d’Azur의 두 번째 방은 바다가 보이긴 했지만 이전 방과는 달리 발코니가 없었다. 대신 철제 창살이 붙은 창문과 커튼을 구비하고 있었는데, 이때부터 확 트인 바다와 해변 및 창문 셔터를 활용한

27) 이와 같은 시기 구분은 앞의 책에 의거한 것이다.

28) 도미니크 푸르카드의 글은 바로 이러한 입장의 표명이다: Dominique Fourcade, “An Uninterrupted Story”, Jack Cowart, Dominique Fourcade, *Henri Matisse: The Early Years in Nice 1916-1930*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1986 참조.

작품들이 두드러진다는 분석은 수긍할 만하다.<sup>29)</sup> 마티스가 호텔 투숙객의 입장에서 실제 니스 “주민 resident”의 지위로 바뀌는 기점으로 이야기되는 샤를-펠릭스 Charles-Felix 광장의 아파트 입주(1921년)는 머무는 공간의 여건이 그림과 맺는 관계를 보여주는 또 다른 예로서, 특히 화가로서 마티스와 “니스, 코트 다쥐르를 결속시키게 될 개인적이고 육체적이고 창조적인 애착 attachement 에 있어 중요한 단계”로 평가된다.<sup>30)</sup> 그는 1921년 말부터 1938년 가을까지 니스와 남불 해변의 정취를 가장 잘 느낄 수 있는 곳에 위치한 이 건물 내에서 집을 옮기거나 넓히면서 계속 살았는데, 그 중 처음에 있었던 3층의 아파트는 천사들의 만 Baie des anges 을 향해 두 개의 창문이 난 아틀리에가 있는 구조였다. 건물 자체와 아틀리에의 창문 덕분에 니스의 해변과 빛에 한껏 노출되었던 당시 작업 환경의 영향은 모델들을 창가에 앉힌 채 작품을 그리는 것으로 발현되어, 체류 공간의 조건과 화가의 그림 사이의 긴밀한 연관성을 반영한다. 한편 이 시기 화폭에서 발견되는 밀도 있는 실내 또한 실제 마티스가 직조해낸 스튜디오 내부 모습에 근거한다. 프레스코 처리된 천장이나 무늬로 가득 찬 벽지, 본인이나 다른 화가의 그림들, 거울, 천장 식물 등은 화가의 작업 공간에 물리적으로 존재했던 요소들이다. 이 스튜디오의 실제 구조와 특징, 즉 창문을 통해 남불의 빛과 바다를 향해 열린 동시에 내부로는 장식적인 공간을 포함하는 환경은

29) Jack Cowart, *op. cit.*, p. 25. “Deprived of the patterns offered by a balcony balustrade and its full view to the beach and sea, Matisse focused on the strong play of the window shutters. He accentuated the louvers and the movable sections, allowing vibrant slices of blue water and sky, the promenade, and foliage to enter.”

30) *Ibid.*, p. 30. 푸르카드가 엮은 마티스에 관한 책의 연보를 보면 1921년부터 반년은 니스에서, 반년은 파리 근교에서 체류하기 시작했음을 알 수 있다.(Henri Matisse(texte, notes et index établis par Dominique Fourcade), *Ecrits et propos sur l'art*, p. 13.)

화가의 그림 소재를 통해 표면화한다.<sup>31)</sup>

이의 연장선상에서, 호텔방 내부의 오브제들은 두 가지 측면에서 이해될 수 있다. 첫째는 실제로 존재했던 화가의 일상에 소요된 물질적 측면이고, 둘째는 동양의 지속적 영향이라는 미학적 측면이다. 그리고 이 두 가지 측면은 서로 긴밀히 연관되어 있다. 이미 이야기한 바 있듯이 화가의 작품에 등장하는 요소들은 실제 호텔방이나 아파트를 채우고 있던 물건들이다. 그러나 마티스의 공간을 직접 방문했던 이들의 증언처럼, 실제와 화폭 간에는 큰 격차가 있었다. 마티스의 화폭은 모든 거장들과 마찬가지로 단순한 실제의 모방이 아니었고, 따라서 이 시기 그림에서 꼭 찬 실내는 장소 자체의 물질성을 훨씬 벗어난다고 볼 수 있는 것이다. 한편 아라베스크 문양과 그것의 다양한 변주는 모로코 시기를 넘어 니스 시기에도 여전히 발견되는 요소로서 동양의 영향을 증명하고 있다. 요컨대 당시 호텔방들을 가득 메우고 있는 카펫, 커튼, 벽지, 거울 그리고 모델(특히 오달리스크) 같은 요소들은 상상의 산물이 아니라 실제로 화가의 주변을 에워싼 삶의 조각들이지만, 동시에 단순한 실제의 모사를 넘어 동양에 대한 정신적 추억의 흔적이자 더 나아가 궁극적으로는 예술가로서 마티스의 빛을 향한 도정에 위치한 매개체인 것이다. 실제로 마티스에 따르면 그의 궁극적인 관심사이자 목표는 자신의 감정 *émotion* 을 표현하는 것이었고, 그러한 마음의 상태는 주변의 구성물들이 이루어내는 집합체로서의 ‘현실’로부터 비롯되는 것이었다.<sup>32)</sup> 따라서 마티스와 지중해 도시 니스와의 관계에 있

---

31) *Ibid.*, pp. 30~31.

32) Henri Matisse(texte, notes et index établis par Dominique Fourcade), *Écrits et propos sur l'art*, p. 99. 마티스가 이상적으로 여긴 ‘3층 아틀리에’는 실제 요소들이 정신적 차원에 이르러 그가 중요시한 ‘감동 *émotion*’을 표현하게 되는 과정에 대한 비유이다. “L'idéal serait d'avoir un atelier à trois étages. On ferait une première étude d'après le modèle, au premier étage. Du second

어서 앞서 말한 두 번째 측면, 즉 정신적 측면은 이미 화폭의 구체적 소재에서부터 암시되고 있는 것으로 볼 수 있다. 마티스 자신도 이와 관련하여 자신의 예술은 “자연에 의거한 명상”이며 “늘 현실에서 영감을 얻은 꿈의 표현”이라고 말함으로써 실제와 감동의 관계, 구체적 현실에 기반하는 감동의 원리를 표명한 바 있다.<sup>33)</sup> 이러한 관점에서, 1차 니스 시기 이전에 깊이를 파괴했던 마티스의 화폭이 이 시기 들어 형상적인 figurative 특징을 두드러지게 보여주는 경향에 대해, 그러한 경향이 그의 예술 추구에 있어서 후퇴가 아니라는 주장은 상당한 설득력을 지니는 것이다.<sup>34)</sup>

결국 마티스가 예술가로서 추구한 작품세계에서 니스가 상징하는 두 번째 측면인 정신적 측면, 곧 빛의 측면은 구체적인 실제에 기반하되 그의 작품 전체를 총체적이고 유기적으로 이해하는 데 있어 각별히 중요한 또 다른 차원으로서 이해될 수 있을 것이다. 도미니크 푸르카드 Dominique Fourcade 는 마티스가 처음 니스에 머문 기간 동안 가장 천착한 근본적인 문제는 빛이었다고 하면서, 최소한 1925년까지 화가의 주된 관심사는 그것이었고, 1차 니스 시기를 거치면서 그때까지의 색채 구성 architectonics of color 에 대한 그의 집중이 빛 구성 architectonics of light 으로 옮겨간다고 이야기한다.<sup>35)</sup> 푸르카드에 따르면 니스에 머물면서 창작된 마티스의 그림에는 물질적인 차원을 넘어선 “정신적인 빛의 상징적 재현”이 엿보이며, 이 시기의 중요한 회화적 발전은 “인상주의적이지도, 표현주의적이지도 않은” 빛에 의해 색채 구성을 대체한 점에 있다.<sup>36)</sup>

---

on descendrait plus rarement. Au troisième, on aurait appris à se passer du modèle.”(p. 85.)

33) *Ibid.*, p. 83.

34) Dominique Fourcade, “An Uninterrupted Story”, pp. 48-49.

35) *Ibid.*, p. 52.

36) “A light that replaces the architectonics of color, a light that is nonim-

화가가 자신의 예술을 완성하는 데 있어서 어느 장소에 머무는가는 사실 크게 중요하지 않을 수 있다. 실제로 마티스가 니스에 머물게 됨으로써 그의 화폭에 새겨진 니스의 물질적 측면은 1차적으로 그의 예술관과 직결되는 것은 아니다. 푸르카드의 말처럼 니스에 머물면서 브르타뉴의 또 다른 종류의 빛에도 지속적인 관심을 갖고 전반적으로 빛에 대한 추구를 이어간 것 또한 사실이다.<sup>37)</sup> 그러나 니스라는 공간에 머물렀기 때문에 마티스의 세계가 그 장소, 특히 그 도시가 선사하는 ‘빛’에 젖어들었음은 명백한 사실이다.<sup>38)</sup> 다른 많은 예술가들의 경우에도 동일하겠지만 특히 마티스에게 있어서 지중해 도시 니스는 무엇보다 빛으로 다가왔고, 상기한 바와 같이

---

pressionist and nonexpressionist and that becomes the major pictorial development as well as the very subject of the years 1917~1930.”(*Ibid.*, p. 51.) 푸르카드는 마티스의 빛에 대해 “강도 높은 정신적 절제”라는 표현을 쓴다: “This light (...) is without color, the neuter, the one – it has something hard about it, because it proceeds from an intense mental asceticism.”(*Ibid.*, p. 52.)

37) “It is undeniably in Nice that he progressively puts the finishing touches on this abstract pictorial light. It is even probable that the precise physical identity of the light in Nice – its nearly touchable reality, its omnipresence and permanence – furnished him not only with a decisive impulse but also with a point of reference, a stimulant for the mind, a unit of measurement as well as a challenge. But it is also equally clear that this light is the principal subject of works painted outside Nice, in Paris, in Issy, or in Etretat during these same years.”(*Ibid.*)

38) “In what manner did Nice have a decisive influence on Matisse’s art ? (...) Nice did nothing but propose a physical site for the series of mental operations that were started before Matisse settled there, and which would have happened anyway in his painting, wherever he might have been. But it is also clear that once the process began, his painting would be affected by Nice titled e tir he breathed there (...) Nevertheless, his stay in Nice is unlike earlier migrations. Let us say fir sethat this migration will be his last – Matisse will not move elsewhere (...)”(*Ibid.*, p. 50.)

후기로 갈수록 그가 천착한 색채 관계는 점차 가장 본질적인 관심사로 부상한 ‘빛’의 측면에서 접근되기에 이른 것이다.

## 결 론

본 연구는 현대미술의 거장 앙리 마티스의 삶과 작품에 있어서 남불 지중해와 동양을 대변하는 모로코 여행이 차지하는 의미를 살펴보고자 했다.

19세기 미술의 중심지였던 파리에서 인상파와 접한 세계 각지의 화가들은 남불 지중해를 방문하면서 자신들의 화풍에 그곳이 선사하는 빛의 흔적을 남겼다. 프랑스 북부 출신이었던 마티스도 여러 남불 도시와 알제리, 모로코, 이탈리아 등 지중해 국가를 방문한 후 니스에 정착하게 되면서 화풍의 변화를 겪는다. 또 다른 지중해권 화가인 세잔의 영향을 많이 받은 그는 색채와 데생 사이의 균형이라는 문제에 평생 천착했으며, 이는 모로코 시기부터 1차 니스 시기를 거쳐 말년의 파피에 쿠페 작업에 이르기까지 그의 작품세계를 관통하는 일관된 관심사라고 할 수 있다.

모로코 체류는 알제리 방문 이후 나타나기 시작한 마티스 작품 속의 동양적 요소가 강화되는 동시에 아라베스크로 대변되는 장식성이 도입되는 계기로 작용한다. 이 시기의 작품들은 소재의 측면이나, 장식성이라는 보다 미학적인 측면에서도 화가의 세계에 끼친 동양의 막중한 영향을 보여준다. 그러나 당시 오리엔탈리즘을 특징짓는 대상에 대한 관음증적인 시선은 보이지 않고, 오히려 주로 색채를 면으로 간주하여 공간을 구성하는 형식성에 대한 고민이 돋보인다. 아라베스크 무늬는 후기로 가면서 다양한 변주를 통해 존속하며, 파피에 쿠페 시기에는 극히 정제된 형식으로 발현됨으로써

일종의 통일성 속에서 화폭 자체의 리듬을 이루고 지배하는 추상의 경지에 이른다. 이는 이질적인 문화 요소가 물리적 단계를 거쳐 정신적으로 융화, 전이된 예일 것이다. 한편 남불의 지중해 도시 니스는 마티스가 말년까지 체류한 곳으로, 그는 이곳에서 지중해의 빛을 통해 색채에 대한 고민을 해결해간다. 본 연구에서 주로 다룬 1차 니스 시기에서 부활되는 형상적 요소는 작품의 퇴보라기보다는 색채 관계에 대한 일관된 탐구의 연장선상에 있으며, 마티스는 이 지중해 도시가 제공한 특별한 공간적 조건과 빛을 통해, 또 여러 호텔방 실내에 존재한 물질적 요소들의 집합체로부터, 그의 주된 관심사인 ‘감정의 표현’을 이루어낸다.

마티스의 예는 예술 분야에서 이질적인 문화권 사이의 교류가 지니는 특수성의 일면을 보여준다. 예술은 전쟁이나 식민 지배 등 다른 유형의 교류와는 달리 예술가와 그의 작품 사이의 교류의 흔적을 담으며, 그 흔적이 공적으로 표출된다는 특징이 있다. 예술가 자신이 이질적인 문화권으로 침투하여 흔적을 남기거나, 그의 작품이 타문화의 경험을 통해 이질적 요소들을 받아들이게 되는 것이다. 그러나 진정한 작가라면 그와 같은 외부의 영향에 종속되는 대신 그것을 자신만의 독자성 구축에 자양분으로 삼게 마련이고, 마티스에게 있어서 지중해라는 환경은 바로 그와 같은 자양분으로 기능했다. 작가에게 있어서 타문화의 수용은 결국 자기 세계를 추구하는 과정 속에 자리하는 것으로 이해돼야 할 것이며, 마티스가 방문한 동양으로서의 모로코도 화가 자신이 견지하는 일관된 예술관과 목표를 이루는 과정에서 하나의 중요한 계기이자 자극으로 작용했다는 사실에서 의미를 찾을 수 있다.

결국 지중해 지역의 여러 도시들을 오감으로써 화가 내면에 스며든 새로운 요소들과 지중해라는 특별한 공간이 제공한 빛은, 그의 작품을 통해 동서양 융화의 결과물로 표면화한 동시에, 예술가로서

마티스 자신의 매우 개인적이며 정신적인 빛으로 발현되었다는 데 의의가 있을 것이다.

□ 참고문헌

COWART, Jack, “The Place of Silvered Light: An Expanded, Illustrated Chronology of Matisse in the South of France, 1916~1932”, Jack Cowart, Dominique Fourcade, *Henri Matisse: The Early Years in Nice 1916~1930*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1986.

DUROZOI, Gérard, *Matisse*, London, Studio Editions Ltd., 1993.

FOURCADE, Dominique, “An Uninterrupted Story”, Jack Cowart, Dominique Fourcade, *Henri Matisse: The Early Years in Nice 1916~1930*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1986.

LABAUME, Vincent, *Matisse*, Paris, Hazan, 1993 ; 이정실 옮김, 중앙 데일리, 1994.

MATISSE, Henri (texte, notes et index établis par Dominique Fourcade), *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972.

*Matisse: lignes et couleurs du Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1999.

*Méditerranée: De Courbet à Matisse*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationales, 2000.

NOCHLIN, Linda, “The Imaginary Orient”, in *The Politics of Vision:*

- Essays on 19th century Art and Society*, New York, 1989.
- WRIGHT, Alastair, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton/  
New Jersey, Princeton University Press, 2004.
- 그자비에 지라르, 『마티스: 원색의 마술사』, 서울, 시공사, 1996.
- 김향숙, 「19세기 프랑스 회화에 나타난 하렘 모티브」, 『미술사학』 Vol.  
16, n° 1, 2002.
- 마리아 테레사 베네데티, 『세잔: 색채로 드러낸 불변의 진실』,  
마로니에북스, 2007.
- 존 맥켄지, 『오리엔탈리즘 예술과 역사』, 문화디자인, 2006.
- 변종하, 『피카소』, 지소림, 1987.
- 에드워드 W. 사이드, 『문화와 제국주의』, 박홍규 옮김, 문예출판사,  
2005.
- 아부량웅, 『대중 속의 예술가: 보들레르와 19세기 프랑스 회화』, 고려  
대학교출판부, 2006.
- 이가림, 「미술과 문학의 만남: ‘그림’ 속의 문학, ‘문학’ 속의 그림을  
찾아 나선 예술여행」, 『월간미술』, 2000.
- 임보람, 「19세기 프랑스 회화에 나타난 오리엔탈리즘에 관한 연구:  
에드워드 사이드의 오리엔탈리즘을 중심으로」, 이화여자  
대학교 석사학위논문, 2007.
- 정수경, 「앙리 마티스 Henri Matisse(1869~1954)의 방스 로사리오 경당  
Chapelle du Rosaire de Vence 연구」, 숙명여자대학교 석사학위  
논문, 2000.
- 조용훈, 『문화기호학으로 읽는 문학과 그림』, 효형, 2004.
- 진휘연, 『오페라 거리의 화가들: 시민사회와 19세기 프랑스 회화』,  
효형, 2002.
- 페터 파이스트, 『피에르 오귀스트 르누아르』, 마로니에북스, 2005.
- 로버트 휴즈, 『Matisse 명작 400선』, 박누리 옮김, 마로니에북스, 2008.
- 창해 ABC북 시리즈: 『반 고흐』(2000), 『피카소』(2001), 『샤갈』(2000)

«Résumé»

## La culture méditerranéenne et Henri Matisse

RHEE, Soue-won  
(Pusan University for foreign studies)

Cette étude envisage d'examiner la vie et l'œuvre d'Henri Matisse, peintre français de renom, sous l'angle des échanges entre l'Occident et l'Orient qui ont eu lieu du milieu du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle autour de la Méditerranée.

Paris étant la capitale de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, les peintres du monde entier s'y ruai-ent à la recherche de l'inspiration. Ils étaient influencés par l'impressionnisme, le courant le plus rénovateur de l'époque, puis, ont laissé les traces de la lumière du Sud de la France, dont la visite a profondément transformé leur monde. Matisse, venu du Nord, n'y faisait pas exception; après avoir visité différentes villes du Sud ainsi que les pays de la Méditerranée comme l'Algérie, le Maroc ou l'Italie, sa peinture subit un grand changement. D'autre part, depuis avoir vu les œuvres de Cézanne, l'équilibre entre la couleur et le dessin devenait l'enjeu majeur de sa réflexion. Cette réflexion constitue l'intérêt cohérent qui s'aperçoit dans ses œuvres, durant son séjour au Maroc, pendant la première période niçoise(1916~1930) et pendant ses derniers temps à Vence.

La période au Maroc a l'effet de renforcer la présence matérielle de l'Orient qui s'apercevait déjà depuis le voyage de l'artiste en Algérie. L'expérience de Maroc devient l'occasion d'introduire le décoratif, qui est représenté par les arabesques, élément constant chez lui. Les toiles de cette période montrent l'influence majeure de l'Orient à la fois en termes de sujet et de forme. Le regard du désir, caractéristique de l'Orientalisme de l'époque n'est pas visible ou du moins relativement minime. Avec le temps, les arabesques persistent mais changent constamment de vecteur, pour devenir à la fin une sorte de rythme de la toile même. Le transfert du concret à l'abstrait a lieu.

Nice, ville cœur de la Méditerranée française, représente le lieu le plus important dans l'œuvre de l'artiste. Depuis son premier séjour en 1917, Matisse ne quitte pas la ville (ou ses alentours) jusqu'à sa fin. Dans cet espace de lumière, il trouve en partie la solution à son interrogation sur les rapports des couleurs. Le figuratif qui réapparaît pendant sa première période niçoise se situe dans la continuité de cette recherche. Nice offre non seulement des sujets de la toile mais également de la lumière particulière de la Méditerranée, susceptible de rendre finalement la lumière spirituelle de l'artiste. Des conditions du lieu, par exemple la structure des chambres, conditionnent les toiles de cette période, tandis que les objets réels conduisent, dans une sorte d'unité, à l'expression de l'émotion, le plus grand intérêt de Matisse.

L'exemple de Matisse suggère la particularité des échanges entre civilisations dans le domaine artistique. Dans ce dernier, ce sont les artistes et leurs œuvres qui portent en eux les traces

des échanges, pendant que celles-ci s'expriment publiquement avec le nom de l'auteur. L'artiste pénètre lui-même dans une civilisation étrangère et y laisse ses propres influences, ou ses œuvres assimilent les éléments de l'extérieur pour les transformer selon son intérêt. Pour les artistes, la réception d'une civilisation étrangère devrait être comprise comme se situant en fin de compte sur le chemin de la recherche de leur propre monde unique. Les nouveaux éléments introduits par le séjour dans différentes villes de la Méditerranée et la lumière particulière offerte par Nice ont émergé chez Matisse comme l'harmonisation de l'Orient et de l'Occident, et surtout comme une lumière très personnelle et spirituelle qu'il recherchait constamment en tant qu'artiste.

주제어: 동서양 교류, 지중해 예술, 미술에서의 오리엔탈리즘, 1차  
니스 시기, 남불 화가, 모로코 시기

mots-cles: échanges entre Occident et Orient, art méditerranéen,  
Orientalisme dans la peinture, première période niçoise, peintre  
du Sud de la France, période au Maroc

투고일: 2009년 9월 15일

심사일: 2009년 11월 14일

게재확정일: 2009년 11월 16일